مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

العدد الخاص – آب – Augustus / 2025

الصورة الفنية عند جميل حيدر ومصطفى جمال الدين دراسة موازنة - ذكرى الحسين انموذجا -

م.د إنعام حسن شمران الظفيري[1]

[1] جامعة بابل \ كلية التربية للعلوم الإنسانية – العراق

hum452.anaam.hasan@uobabylon.edu.iq

الملخص: في عالم الشعر، تظلّ الصورة الفنية مرتكزًا جوهريًا في البناء الفني، فهي الوسيط الذي تنصهر فيه التجربة الشعورية وتنبثق من خلاله الرؤية الشعرية، لتغادر اللغة وظيفتها الإبلاغية وتلج أفق المجاز والانزياح، وإذا كان الشعر في جوهره محاولة دؤوبة لإعادة تشكيل العالم عبر اللغة، فإن الصورة تمثل الأداة الأعمق التي يُعاد بها تشكيل الوعي، لا بوصفها تزويقًا بلاغيًا، بل بوصفها فعلًا تأويليًا يحمّل اللغة طاقة رمزية تتجاوز ظاهر القول، وانطلاقًا من هذا الفهم، يرصد هذا البحث ملامح الصورة الفنية عند الشاعرين جميل حيدر ومصطفى جمال الدين من خلال موازنة نقدية تتخذ من قصائد "ذكرى الحسين" نموذجًا بوصفها تمثيلًا فنيًا للتجربة الشعورية المتصلة بحضور الإمام الحسين (ع) في الوعي الثقافي والوجداني، ولا سيما في سياق الاحتفاء الشعري الذي يتجاوز حدود المناسبة إلى رحاب الرمز والدلالة، ويهدف البحث إلى تحليل البنية التصويرية وطرائق تشكّلها في تجربة كل من الشاعرين، واستجلاء الفروق الأسلوبية والدلالية التي تعكس تباين الرؤية الشعرية والمرجعية الثقافية، إذ تنبع أهمية هذا البحث من كونه يسلط الضوء على أفق تعبيري فني يوازي البعد الديني والتاريخي لذكرى الحسين(ع)، ويُسهم في قراءة الصورة بوصفها مفتاحًا لتفكيك الرؤية الجمالية والفكرية للشاعر، وتتمثل مشكلة البحث في السؤال عن كيفية تباين الصورة الفنية في شعر ذكرى الحسين (ع) بين الشاعرين؟، وكيف تتبدى الفروقات البلاغية والتصويرية في بناء المعنى وانفتاحه على التأويل الرمزي؟، وما مدى تمكّن الشاعرين من تحويل "ذكرى الحسين" إلى بؤرة جمالية تستوعب الرمز والفجيعة، وتُفعّل

Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256
مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ

الصورة بوصفها معمارًا جماليًا يُعيد قراءة القيم الكبرى – كالفداء والعدل والتمرد – بلغة شعرية ترتقي فوق التقرير وتؤسس أفقًا للتفاعل الوجداني والفكري، وقد اعتمدت الدراسة على المنهج التحليلي القائم على الموازنة البلاغية والنقدية بين نصوص مختارة، للكشف عن طبيعة الصورة من حيث أدواتها وأبعادها الإيحائية ورسوخها في البنية الشعورية، وتوصل البحث إلى أن الشاعر مصطفى جمال الدين يجنح إلى استثمار المرجعية التراثية في توليد الصورة بصيغة تأملية متأنية تُعلي من شأن الاتساق الشعوري، بينما يوظف الشاعر جميل حيدر الصورة بطريقة حداثية تعتمد التكثيف والانزياح لتوليد التوتر الجمالي، الأمر الذي يعكس اختلافًا في الرؤية والاشتغال الفني، وتُظهر الموازنة أن الحسين(ع) ليس موضوعًا شعريًا طارئًا، بل هو بؤرة مركزية يعاد تشكيلها بوصفها رمزًا كليًا لقيم كبرى كالفداء والحق والعدل، فتصبح الصورة الفنية مجالًا لصهر التجربة الذاتية في أفق جماعي ينهض على التوتر بين الحسي والمتعالي، ويجعل من اللغة أداة كشف لا محض وصف، ومن الشعر رؤية لا مجرد تعبير، فتصبح القضية الحسينية بوصفها نموذجًا فريدًا لتقاطع الألم بالحكمة، والمأساة بالبطولة، والموروث بالمعاصر، فهذه الذكرى لم تكن مجرد حادثة سردية، بل تمثل في الوعي الجمعي طاقة رمزية هائلة، أغرت الشعراء بالتعبير عنها لا بوصفها تاريخًا، بل كرمزٍ للثورة، والصبر، والمفارقة الوجودية الكبرى، ضمن هذا الأفق، تتأتي هذه الدراسة لتقديم قراءة مغايرة للشعر الديني حين يُعاد تشكيله فنيًا، بعيدًا عن التقريرية، مستندًا إلى بلاغة الصورة وبنيتها الرمزية، وهو ما يجعل الدراسة مساهمة في تجديد النظر إلى الشعر الديني بوصفه خطابًا فنّيًا قابلاً للتأويل والتحديث.

الكلمات المفتاحية: الصورة الفنية، الموازنة، التحليل البلاغي، التشكيل الجمالي، البناء الدلالي.

Abstract: This study explores the artistic imagery in the poetry of Jamil Haidar and Mustafa Jamal al-Din through a comparative analysis of their poems on the remembrance of Imam al-Husayn. The image is considered a fundamental tool for reshaping the emotional and cultural consciousness associated with this remembrance. The research analyzes the structure and formation of imagery، highlighting stylistic and semantic differences between the two poets: Jamal al-Din tends toward a cohesive، contemplative traditionalism، while Haidar employs modernist techniques characterized by

Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256
مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَولِيّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ

condensation and deviation to produce tension-filled images. The study affirms that the remembrance of al-Husayn is not merely a historical event but a symbol embodying major values such as sacrifice، justice، and rebellion. Thus، the artistic image becomes a space for merging individual experience within a collective horizon، balancing the sensory and the transcendent، making poetry a vision and interpretation that transcends direct expression. The research offers a renewed reading of religious poetry as a dynamic artistic discourse open to reinterpretation and renewal.

Keywords: Artistic imagery، comparative analysis، rhetorical analysis، aesthetic formation، semantic construction.

مقدمة

تنبعث الصورة الفنية في الشعر بوصفها روح الإبداع، حاملةً أبعاد التجربة الإنسانية ومحولةً الأفكار والمشاعر إلى عوالم محسوسة تتغلغل في وجدان المتلقي، لذا ففي بُنية الشعر، تظلّ الصورة الفنية حجر الأساس الذي ينبني عليه المعنى، لا بوصفها محض تشكيل بلاغي، بل بوصفها جهاز رمزي معقّد يعكس تداخل التجربة الذاتية بالشفرات الجمعية، وانفتاح النص على الذاكرة، والحدث، والموقف، وفي فضاء هذه البنية، تتّخذ القصيدة أبعادًا تتجاوز البوح الشخصي إلى بناء رمزيّ يعيد إنتاج الواقع والحدث بأساليب فنية موارية، يتجلّى ذلك بوضوح في نماذج الشعر الذي يستحضر ذكرى الإمام الحسين(ع)، لا بوصفها تاريخ ساكن بل بوصفها صورة متجددة محمّلة بالمعنى والرمزية والوظيفة القيمية، فإن البحث الموسوم بـ "الصورة الفنية عند جميل حيدر ومصطفى جمال الدين: دراسة موازنة – ذكرى الحسين أنموذجًا"، لا يروم الإحاطة بموضوع استحضار الحسين (ع) في الشعر فحسب، بل ينفذ إلى جوهر التشكيل الجمالي الذي تتخذه الصورة الفنية بوصفها لبنة تأويلية تتكثّف فيها رمزية الحسين(ع)، وتتحوّل إلى مرآة تعكس رؤى الشاعر وموقفه من الحياة، والوجود، والتاريخ، في لحظات اشتباك الذات بالرمز، والقصيدة بالضمير الجمعي، فتتجلّى الغاية العلمية من هذا البحث في استكشاف أساليب التشكيل الفني لدى الشاعرين جميل حيدر ومصطفى جمال الدين، والكشف عن خصائص الصورة الفنية عند كل منهما من خلال الوقوف على نماذج مختارة تتمحور حول استدعاء "ذكرى الحسين"؛ فتُعاد صياغة الحدث بوصفه علامة دلالية عميقة في فضاء شعري متحوّل، وتأتي هذه الدراسة لتسدّ فراغًا نقديًا قائمًا

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

في حقل الدراسات المقارنة، إذ لم تُخصّص من قبل دراسة مفصّلة تستند إلى موازنة تفسيرية بين الشاعرين في هذا السياق، مما يضفي على البحث أهمية علمية مزدوجة: الأولى في إثراء الجانب البلاغي للصورة الشعرية الحسينية، والثانية في تقديم قراءة مقارنة لتجربتين شعريتين تمثلان اتجاهين مختلفين في البنية الأسلوبية، والخلفية الفكرية، والتقنية التعبيرية، وكما تتجلّى اهمية البحث في استكشاف أساليب التشكيل الفني لدى الشاعرين جميل حيدر ومصطفى جمال الدين، والكشف عن خصائص الصورة الفنية عند كل منهما من خلال الوقوف على نماذج مختارة تتمحور حول استدعاء "ذكرى الحسين"؛ وتنبثق مشكلة البحث من تساؤل رئيس يتفرع إلى عدة أسئلة فرعية: ما الكيفية التي تتجلّى بها صورة الحسين(ع) في شعر الشاعرين؟ وما التشكيلات البلاغية التي تنهض عليها هذه الصورة؟ وما أوجه التلاقي أو الاختلاف بين الصورتين من حيث البنية الرمزية والدلالة الإيحائية؟ وهل يمكن للصورة الفنية أن تؤدي وظيفة سردية وتاريخية في الآن ذاته دون أن تفقد طابعها الشعري الجمالي؟ هذه الأسئلة تنفتح على إمكانات تحليلية تسعى إلى تفكيك بنية الصورة في نصوص تمثّل لحظة شعرية مثقلة بالتاريخ والشحنة الوجدانية، وتستوجب قراءة حذرة تُعيد بناء المعنى داخل إطار شعري مشبع بالتوتر الدلالي والانفعال الجمالي، لذا فقد جاءت دراسة الصورة الفنية عند جميل حيدر ومصطفى جمال الدين، من خلال أنموذج "ذكرى الحسين"، بوصفها رحلة نقدية تتقصّى ملامح التشكيل الجمالي لرؤيتين شعريتين تتباينان في طرائق التخييل وتُوحّدهما مرجعية رمزية واحدة، فليست هذه الدراسة مجرد مقارنة بين تجربتين شعريتين، بل هي كشف تأويلي لتجربتين شعريتين مختلفتين في رؤية العالم وتمثّله فنيًّا، انطلاقًا من منبع روحي وتاريخي مشترك، يتمثل في الحدث الحسيني بوصفه بؤرة دلالية وقيمية، وبهذا، تسلط الدراسة الضوء على الكيفية التي تمكّنت بها اللغة الشعرية، بما تحمله من طاقة رمزية وبلاغية، من تحويل الحدث التاريخي إلى رؤية جمالية متعددة الأبعاد، تعبّر عن الذات وتخاطب الجماعة، وتعيد تشكيل الوعي نحو الحدث الحسيني بوصفها رمزًا انسانيًا متجددًا على نحو يثري أفق التلقي، ويعمّق فهم المتلقي لجلال الواقعة الحسينية وامتداداتها الإنسانية الخالدة، ولتأصيل هذه الرؤية جاءت الدراسة وفق خطة ثلاثية المحاور:

- المحور الأول: يعالج مفهوم الصورة الفنية لغويًا واصطلاحًا، ويتتبّع تطور المفهوم بين البلاغة العربية القديمة والنقد الحديث،
- المحور الثاني، فقد خُصّص لاستعراض حياة الشاعرين وتجربتيهما الشعرية، مع تقديم موازنة أولية في الرؤية والخلفية الثقافية والمرجعية الفكرية، لما لذلك من أثر مباشر في تشكيل الصورة.

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

• المحور الثالث: انصرف إلى تحليل الصورة الفنية عند الشاعرين من خلال موازنة تطبيقية تستند إلى نماذج مختارة، وتحلّل بنيتها البلاغية والرمزية، وأبعادها التأويلية في ضوء ذكرى الحسين (ع)، وقد اعتمد البحث منهج الموازنة التفسيرية، دون التفضيل أو الحكم، بل بقصد الكشف عن الطرائق المختلفة في تشييد الصورة، وآفاقها الدلالية، ووظيفتها التشكيلية ضمن تجربة كلّ شاعر.

1. المحور الأول: الصورة الفنية في المفهوم اللغويّ والاصطلاحيّ

تُعَدُّ الصورةُ الفنيةُ النواةَ الجوهريةَ التي تتأسس عليها سيميائيةُ النص الشعري ومرجعياتُه الجمالية، إذ تمثّل الوسيطَ الذي يُعيد من خلاله الشاعرُ تشكيلَ المدركات العقلية والحسية ضمن رموزٍ قابلة للتأويل والتحليل، ومن خلال هذه البنية، يتخطّى النصُ الشعري دلالاته السطحية، لينفتح على آفاقٍ تأويلية متعددة، كاشفًا عن عمق الوعي الجمالي لدى المبدع، ومُظهِرًا براعته في صوغ الواقع من جديد عبر آليات الانزياح اللغوي والتحول الدلالي، ومن هذا المنطلق، ، لم تكن الصورةُ الفنية مجرّد عنصر عابر في نسيج الأدب، بل كانت دائمًا جوهرًا نابضًا تقاس به حرارة التجربة وخصوصية الرؤية، لذلك التفت النقاد، في مختلف العصور، إلى مركزيتها، ورأوا فيها مرآة لوعي الأديب، ومقياسًا لفرادته في التشكيل والتخييل، ومن هذا الوعي، بدأ الاشتغال على تأصيل مفهوم الصورة، لا في اللغة وحدها، بل في البلاغة والنقد، إذ احتشدت المعاجم القديمة بتعريفات تُقرّب المعنى من الحسّ، فتُحيل الصورة إلى "الهيئة"، و"الشكل"، و"الصفة"، لكن المعنى لم يتوقف هناك؛ بل تمدّد، شيئًا فشيئًا، ليتحوّل من شكل ظاهري إلى بُنية رمزية مشبعة بالدلالات، فابن منظور(ت711هـ)، في لسان العرب، يتحدّث عن "المصوّر" بوصفه من يمنح الموجودات صورًا خاصة تُميزها وتُفرّدها (ابن منظور، 1956، ج4، ص 473)، بينما يذهب الزبيدي (1994) في تاج العروس، إلى تأكيد العلاقة بين الصورة والحقيقة والجوهر، كأنما يفتح المعنى على عوالم أعمق مما تحتمله الحروف (الزبيدي، 1994، ج7، ص 110). ومع هذا التحوّل، غدت الصورة ليست فقط ما يُرى، بل ما يُفهم ويُستبطن؛ أصبحت شكلاً حسيًّا يشفّ عن رؤية عقلية، ونبضًا جماليًّا يتجاوز الظاهر ليطال الباطن، ويكشف عن التجربة الإنسانية في لحظة توهّجها. هكذا لم تعد الصورة مجرّد هيئة توصف، بل بنية يتقاطع فيها الإدراك الحسي مع الوعي الرمزي، وتتجسّد فيها قدرة المبدع على صنع ما هو أعمق من الواقع، إذ إنها جوهرٌ يُعيد تشكيل الحياة، لا كما هي، بل كما تُراد أن تكون. وفي هذا، تتوهّج الصورة بوصفها التقاء الشعر بالحياة، واللغة بالفكرة، والفنّ بالحقيقة. غير أن هذا التصوّر اللغوي تطوّر لاحقًا لينفتح على أبعاد رمزية وجمالية أرحب، فصار يدلّ على الحُسن والتميّز، وعلى معنى يُحيل إلى عالمي الذهن والحسّ معًا، إلى ظاهر الأشياء وباطنها

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

في آن (الجوهري، 1998، ج1، ص 513). وهكذا تجاوزت الصورة حدود التشخيص الظاهري، لتتحوّل إلى بنية إدراكية مركّبة، يُقاربها العقل كما تُحسّها الحواس، وتُجسّد البُعد الجمالي للإنسان بوصفه كائنًا رمزيًا يعيد خلق العالم من خلال رؤاه وانفعالاته. وبناءً عليه، لم تعد الصورة، في سياقها اللغوي والنقدي، مجرد هيئة خارجية، بل غدت تمثيلًا دلاليًا معقّدًا، يجمع بين الجوهر والمظهر، ويتجاوز حدود التقليد نحو أفق الإبداع والكشف، الأمر الذي يجعلها مجالاً تلتقي فيه اللغة بالفكر، والشعر بالحياة، والفنّ بالحقيقة.

وعندما تتحرر الصورةُ من قيود الدلالة المعجمية لتنغمس في الفضاء الاصطلاحي، تتحول من كيانٍ بصريّ إلى رؤيةٍ جماليةٍ تتشكّل عبر التخييل والإبداع، فهي في الحقل النقدي لا تُختزل إلى هيئةٍ ظاهرة، بل تُفصح عن ذاتها بوصفها فعلاً توليدياً يعيد تشكيلَ المعنى عبر الانزياح اللغوي والانزياح الدلالي، لذا لم تكن عند الأوائل زخرفاً بلاغياً عابراً، بل جوهراً متخلقاً في صميم اللغة، أداةَ كشفٍ للخفيّ لا للتزيين فحسب، وآليةَ إدراكٍ لا مجرد أداة وصف، ففي النقد القديم، تتجاوز الصورةُ حُكمَ التعريف إلى فضاء الإشراق، فهي تجلّي الفكرةِ عند احتكاكها بالحسّ، وانبثاقُ المعنى حين يلامسُ الوجدانَ والمخيلة، فحين أعلن الجاحظُ(255هـ) (الجاحظ، 1990، ج 3، ص 408)، لم يكن يصف شكلاً بلاغياً، بل كان يوسّع أفقَ الرؤية؛ مُحَوّلاً الكلمةَ إلى ريشةٍ تشقّ أقنعةَ الواقع، والعبارةَ إلى نسيجٍ شفّافٍ يكشف طبقاتِ اللاّمسكوت عنه. الصورة عنده بيانٌ يُضيء المستورَ، وصياغةٌ تستنطقُ المكبوتَ في أعماق اللغة، أما قدامة بن جعفر(ت337هـ)، لا يرى في المعنى إلا مادةً أولى، خامًا ينتظر من الشعر أن يُعطيه هيئته، أن يصوّره لا أن يصفه، أن يصنعه لا أن ينقله. فالمعاني – كما يرى – مشاعة بين الشعراء، لا فضل فيها لسابقة أو لاحقة، إنما التفرّد كلّه يكمن في الصورة: في كيفيّة قول المعنى، لا في المعنى ذاته(قدامة بن جعفر، 1934، ص 65)، فحين يتحول الشعرُ إلى فنٍّ يحوّل التجربةَ الشعريةَ إلى رؤيا عبر تشكيلٍ فإن يخاطبُ اللاوعيَ ويحفّزُ الإدراكَ في آن، فلم يكن بحثاً عن المعنى بل صهراً له في قوالبَ سيميائيةٍ تلامسُ أعماقَ النفس، أما عند عبد القاهر الجرجاني(471هـ) تُولد الصورةُ من رحم التناقض: فكلما تباعدت عناصرُها وتنافرَت هيئاتُها، ازدادت سحريتها وقدرتُها على خلخلةِ التوقع(الجرجاني، 2003، ص 112)، فالجمال الفني هنا لا ينبثق من الانسجام، بل من التوتر الذي يعيدُ ترتيبَ أنساقِ الإدراك، فالصورةُ عنده مفارقةٌ تُنبِتُ الدهشةَ من صميم المألوف. بينما يرفع حازم القرطاجني (684هـ) الصورةَ إلى مرتبة التجربة الوجودية عندما أشار إلى الصورة في حديثه عن التخيل الشعري، فيقول: (والتخيل أنْ تتمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو اسلوبه ونظامه،

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور الشيء آخر بها انفعال من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض)(القرطاجني، 1986)، فالصورة ليست شكلاً يُرى بل إحساساً يُبنى في مخيلة المتلقي، وكياناً تخييلياً يهزّ الساكنَ في الأعماق، إنها مرآةُ الذات حين تواجه اللغةَ، واستبصارٌ بما يتوارى خلفَ حدودِ القول.

أما في المشهد النقدي الحديث، احتلت الصورةُ الفنيةُ قلبَ الخطاب التحليلي، إذ باتت الآليةَ الجوهريةَ لتحويل التجربة الشعرية إلى نظامٍ دلاليٍّ قادرٍ على تفجير طاقات التأويل، لم تعد مجرد وسيطٍ توصيليٍّ بل تحولت إلى بنيةٍ سيميائيةٍ تُحدث – بحسب عز الدين إسماعيل – "انزياحاً وجدانياً" ينقل المدرَك من حيز الواقع إلى فضاء اللاواقعي، مع الحفاظ على جوهر المعنى دون تغيير، إنما بإعادة تشكيل عرضه عبر إضاءاتٍ جماليةٍ تُمكّن المتلقي من اقتناص التشكيلات الرمزية وتفكيك طبقاتها الإيحائية (إسماعيل، 1978، ص 127)، بينما علي البطل يُؤسّسُ بوساطة الصورة لسيميائيةِ الحواسِ برؤيتِه إيّاها تشكيلاً لغويًّا يستمدُّ مادّتَهُ من العالمِ المحسوسِ مع حضورٍ هامشيٍّ للصورِ النفسيةِ والعقليةِ (البطل، ص 30)، بينما يرفعُها عز الدين إسماعيل إلى مرتبةِ التركيبِ الوجدانيِّ الصرفِ بوصفها صياغةً تنتمي لعالمِ المشاعرِ أكثرَ من انتمائِها للواقعِ الماديِّ (إسماعيل، 1978، ص 127)، في المقابلِ، يتّسعُ مفهومُها عند عبد القادر القطِّ لتغدوَ "الشكلَ الفنّيَّ الذي ينتظمُ عبرَ تفعيلِ طاقاتِ اللغةِ: الدلاليةِ والإيقاعيةِ والمجازيةِ، مستثمرًا أدواتِ الترادفِ والتضادِّ والجناسِ لرسمِ التجربةِ الشعريةِ بكليّتِها" (القط، ص 435)، أمّا محمد غنيمي فيحرّرُها من أسرِ المجازِ مؤكّدًا أنّها قد تتجلّى عبرَ العباراتِ الحقيقيةِ إذا نُظّمتْ في نسقٍ تخييليٍّ مبدعٍ (غنيمي، ص 432)، ويُفضي هذا التباينُ إلى حقيقةٍ نقديةٍ جوهريةٍ: إنّ الصورةَ – بوصفِها "تشكيلاً جمالياً تستحضر فيه لغة الإبداع الهيئة الحسية أو الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته وفق معادلة فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة" (الصائغ، 1987، ص 159)؛ لأنها تُعدُّ المنظومةَ التوليديةَ التي تمنحُ الشاعرَ سلطةَ تحويلِ اللغةِ إلى كيانٍ إيحائيٍّ قادرٍ على استثارةِ الاستجابةِ الوجدانيةِ وتشكيلِ الرؤيةِ عبرَ الخيالِ المُولِّدِ وإنتاجِ المعنى العميقِ المواكِبِ لفكرةِ النصّ، فهي في تمظهرِها الأخيرِ رسمٌ كلاميٌّ مشحونٌ بالإحساسِ والعاطفةِ (لويس، 1982، ص 23)، والخيالُ هنا ليس أداةً زخرفيةً بل محرّكٌ جوهريٌّ يوحدُ المرئياتِ والوجدانياتِ في بوتقةٍ فنيةٍ واحدةٍ. ورغم تعددِ التعريفاتِ – الذي يعكسُ طبيعةَ الصورةِ المرئيةَ الآبيةَ على التحديدِ النظريِّ المجرّدِ – يظلُّ العاملُ الجامعُ بين النقادِ اتفاقَهم على وظيفتِها الانزياحية من خلال تحويلُ الدلالةِ الحرفيةِ إلى فضاءاتٍ إيحائيةٍ تُضيءُ أفكارَ الشاعرِ عبرَ شفراتٍ جماليةٍ تثيرُ استجابةَ

المتلقي وتفاعلَهُ الوجوديَّ مع النصّ، مؤكّدينَ أنّها الجسرُ الذي يعبرُ بالشعرِ من عالمِ الكلامِ إلى فضاءِ الإبداعِ.

2 .المحور الثاني: حياة الشاعرين دراسة موازنة

في هذا المحور سيتم الوقوف على السيرة الذاتية لكلا الشاعرين، الوقوف على ولادتهما، والبيئة التي ترعرعا بها وتأثيرها عليهما، فضلًا عن أهم الروافد العلمية والأدبية التي أثرت على محصولهما الثقافي والأدبي، فضلًا عن أهم المؤلفات التي تركها كلاهما، ومن ثم بعد الانتهاء سيتم عقد موازنة بينهما.

2.1. أولًا – السيرة الذاتية لكلا الشاعرين:

1–نشأة الشاعر مصطفى جمال الدين:

أ– اسمه وولادته: مصطفى بن السيد جعفر بن الميرزا عناية الله بن الميرزا حسين بن الميرزا علي بن الميرزا محمد، المعروف باسم جمال الدين، فهو عالم ديني فاضل، وشاعر وكاتب بليغ (الخاقاني، 1956، ص 345). وُلد في الحادي عشر من جمادى الأولى سنة 1346هـ للهجرة الموافق 1927/11/5 للميلاد في ريف سوق الشيوخ في الناصرية، وهي قرية صغيرة تسمى "قرية المؤمنين" (جمال الدين، 1995، ص 17).

ب– نسبه وأسرته ومراحل حياته:

ينتمي الشاعر مصطفى جمال الدين إلى أسرة دينية أدبية ضمت كثيرًا من العلماء والمفكّرين والأدباء، ويعود نسب هذه الأسرة إلى الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) بوساطة السيد موسى المبرقع بن الإمام محمد الجواد (عليه السلام)، إذ يرجع السبب في تسمية هذه الأسرة بلقب (آل جمال الدين) إلى جدهم الأعلى محمد الأخباري، إذ كان يُلقّب بـ(أبي أحمد جمال الدين) بسبب تعمقه في العلوم الدينية وشدة تبحره فيها (المكتبة الأدبية المختصة، د.ت، ص 15). وإن الأصول الأولى لهذه الأسرة تعود إلى مدينة نيسابور، فقد انتقل جدهم الميرزا عبد النبي من إيران إلى الهند، وذلك في زمن السلطان نادر شاه (الأمين، 1959، ج 27، ص 73). وكان جدهم تاجرًا معروفًا في الهند، إذ أُطلق عليه لقب (ميرزا)، وهي كلمة تطلق في الهند على (السيد) الذي يرجع نسبه إلى الشجرة العلوية (المكتبة الأدبية المختصة، د.ت، ص 16–17).

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

كانت أسرة الشاعر مصطفى جمال الدين أسرة معروفة ومشهورة في العراق والكويت وإيران، إذ عُرفت بتاريخها الحافل بالمكارم والأعمال الجليلة في مختلف البلدان، وانتشرت فروعها وتوطنت أعلامها في مدن مختلفة كالبصرة والكويت (الخاقاني، 1945، ج 11، ص 345). أما الشاعر عناية الله جمال الدين، فقد وُلد في قرية المؤمنين في سوق الشيوخ، ونشأ وتربى تربية دينية على يد والده، وانتقلت إليه المرجعية الدينية وزعامة العشيرة بعد موت أبيه الميرزا حسين (المطبعة العلمية، 1909، ص 10). اهتم بتعليم أبناء القرية، وقام بوظيفة المرشد الديني، لذلك سميت هذه القرية بـ(قرية المؤمنين)، لأن "المؤمن" – كمصطلح ريفي – يطلق على الشخص الذي يقوم بالإرشاد والتوجيه الديني (جمال الدين، 1995، ص 10).

فقد كان المرجع الديني لجميع القبائل والأرياف الجنوبية، لذا كان يتجمع كثير من طلاب العلوم الدينية حوله (المصدر نفسه، ص 10). وُلد الشاعر مصطفى جمال الدين في هذه الأسرة الدينية، إذ نشأ وتربى تربية دينية علمية في كنف والده وجده اللذين عنيا بتربيته ورعايته، ولما لمسوا ذكاءه المفرط بعثوه إلى النجف للتزود من العلم والمعرفة فيها (الخاقاني، 1945، ج 11، ص 346).

كان ذلك في أواخر سنة 1938، ولم يكمل مصطفى جمال الدين الدراسة الابتدائية، إذ أُخرج من مدرسة القرية وهو في الصف الرابع، والتحق بـ"الجامع الهندي" في النجف طفلًا صغيرًا يستظهر متن "الآجرومية" ويطوي تحت عباءته الصغيرة "قطر الندى" لابن هشام، وهو يتطلع بلهف إلى حفظ "ألفية" ابن مالك (جمال الدين، 1995، ص 17–18).

في ذهابه إلى النجف، بدأت مرحلة جديدة في حياته، إذ رسّخت موهبته الأدبية وغذّتها بالأوليات، فأكمل المقدمات والسطوح العالية بحسب مناهج الحوزة العلمية في النجف الأشرف، ونظم الشعر في أوائل هذه المرحلة، إذ أن أول قصيدة له نظمها في عام 1947م، وكان في العشرين من عمره، ومن قصائده المنشورة في المجلات "أيها التلميذ" و"إلى الريف" و"حي الطبيعة" (المكتبة الأدبية المختصة، د.ت، ص 65–69). إلا أنه اضطر إلى ترك النجف عام 1953م بسبب موت جده السيد عناية الله، إذ أُسندت إليه إدارة شؤون القرية وزعامة العشيرة لنبوغه المبكر وذكائه المفرط، وكان عمره آنذاك ستًا وعشرين سنة (جمال الدين، 1995، ص 45).

ت– ثقافته:

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

هناك رافدان لهما أهمية وتأثير كبير في ثقافة الشاعر مصطفى جمال الدين، كما كان لأساتذته وشيوخه الدور الواضح في وصوله إلى هذا المستوى من الثقافة الواسعة، وهذان الرافدان هما: الحوزة العلمية، ومدينة النجف.

أ. الحوزة العلمية: تمثّل الحوزة العلمية رافدًا مهمًا من روافد ثقافة الشاعر مصطفى جمال الدين لما لها من أسلوب مميز في تناول الموضوعات والمناهج الدراسية التي زادت من وعي الشاعر وثقافته وتطلعاته تجاه مواقف معينة من الحياة، حددت سماته ووضحت وجهته الأدبية والثقافية، وفي هذه المرحلة أكمل المقدمات والسطوح العالية بحسب مصطلح الحوزة العلمية في النجف (المكتبة الأدبية المختصة، د.ت، ص 79؛ الكلابي، 2007، ص 5). وفيها ترسّخت موهبته الأدبية وتغذت من العلوم العربية كالنحو والبلاغة، فإن نبوغ موهبته واتساع ثقافته ووصولها إلى مستوى عالٍ من العلم والمعرفة يعود إلى دخوله الجامعة الدينية. فالشاعر مصطفى جمال الدين في مرحلة دراسته في الحوزة العلمية في النجف، وعند وصوله إلى دراسة المقدمات بدأ بدراسة مختلف العلوم العربية من نحو ومنطق وصرف وبلاغة ومعان وبيان، فقد كانت بيئة النجف وخاصة الحوزة العلمية لها أثرها في حياته، إذ زادت ثقافته واتسعت تطلعاته الأدبية بفضل كثرة التيارات بما فيها من شعراء وأدباء وحلقات علمية وأدبية، وأسهمت الحوزة العلمية في تحديد وجهته الأدبية وإغنائه بالثقافة العالية.

ب. مدينة النجف: النجف تعد من أهم الروافد التي أسهمت في بناء ثقافة الشاعر بما فيها من مدارس ومجالس أدبية ضمت علماء كبارًا وشعراء وأدباء لهم دور كبير في إفادة طلاب العلم وإغنائهم بمختلف العلوم، فكان شاعرنا من ضمن الطلاب الوافدين إلى هذه المدينة للنهل من ثقافتها، فقد حضر المجالس الأدبية والمناسبات التي كانت تقام فيها، وقرأ أشعار كبار الشعراء أمثال أحمد شوقي، وإيليا أبو ماضي، والزهاوي، الأمر الذي ينمّ عن ثقافة واسعة وفكر نير (الكلابي، 2007، ص 8). وعند حضوره هذه المجالس والمناسبات التقى بجماعة من الشعراء والأدباء الذين كانوا يتمتعون بتلك الثقافة وذلك التطلّع الأدبي والديني، ومن بينهم الشاعر جميل حيدر الذي ينتمي إلى جماعة أسرة الأدب اليقظ (جمال الدين، 1994، ص 43). وإذ إن النجف بما فيها من مكتبات والعديد من الصحف والمجلات، فضلًا عن الإصدارات الجديدة للكتب، أسهم ذلك في انفتاح الشاعر على كل ما هو جديد، فاطلع على الصحف والمجلات

والكتب التي صدرت في تلك المدة، الأمر الذي زاد في ثقافته واتسعت معرفته (المكتبة الأدبية المختصة، د.ت، ص 62؛ الكلابي، 2007، ص 9).

ت. تجربته الشعرية: إن الشاعر مصطفى جمال الدين لم يحدد بداية نظمه للشعر، إذ لا يتذكر البداية الأوفى لقوله البيت الأول أو القصيدة الأولى، فإن ديوانه الذي طبعه في عام 1994م قبل وفاته بسنتين، والذي احتوى على ثلاث مجموعات شعرية، لم يحتوِ على شعره كله (المكتبة الأدبية المختصة، د.ت، ص 68). فضلًا عن أنه كان من المقلّين في قول الشعر، إذ كان سامعًا له أكثر من كونه محترفًا فيه، ويذكر السبب في ذلك ظروف الدراسة سواء ما كان منها في نمطها الحوزوي القديم، أو في النمط الجامعي الحديث، وما تحتاجه الأولى من التحضير وكتابة التقريرات، وما تحتاجه الثانية من تحضير رسائل الماجستير والدكتوراه وبحوث الترقية الجامعية، كل ذلك كان له الأثر الكبير في قلة نتاجه الشعري (المصدر نفسه، ص 97). فإن ديوانه بما تضمنه من شعر وقصائد ذات أثر في النفس، أصبح متداولًا بين الأوساط المهتمة بالشعر، وفي أوائل السبعينيات كتب آخر تجربة له عاشها في العراق، بعنوان قطيع الأحزان في عام 1979م، كما كتب مجموعة أخرى من القصائد سماها ألحان الغربة، إذ ضمّت قصائده الأخيرة التي كتبها في غربته بين عامي 1980–1981م، وبعث فيها حزنه ومعاناته في الغربة وهو يعيش في المنفى (جمال الدين، 1994، ص 97–98؛ الكلابي، 2007، ص 11). ويقول عنها: "إنّها آخر القصائد التي كتبتها في مغتربي، وأكثرها في شعر المحنة التي عشتها وعاشها الإخوة العراقيون في المنفى" (جمال الدين، 1994، ص 98).

ث. نشاطه الأدبي ومكانته العلمية والأدبية: كان رئيسًا لجمعية الرابطة الأدبية، وأحد أعضاء حلقة أسرة الأدب اليقظ، وهي حلقة أدبية نشأت في مدينة النجف واتصفت بأنها أكثر المجاميع العلمية ثقافة وتأثيرًا، فضلًا عن أنه كان رئيس تحرير لمجلة الرابطة من عام 1975–1980م (جمال الدين، 1994، ص 95–96). ومن نشاطاته الأدبية بحوثه الأدبية التي كانت لها أهمية كبيرة، ومن هذه البحوث: 1– التدوير في القصيدة المعاصرة: بحث منشور في مجلة الرابطة، العدد الأول، 1975م. 2– رأي في الشعر الحر: بحث منشور في مجلة النجف، العدد الثامن، 1963م، وقد تضمن نقدًا لكتاب قضايا الشعر المعاصر للشاعرة نازك الملائكة.

أما مكانته العلمية والأدبية، فقد تميز الشاعر مصطفى جمال الدين بشعره المرهف، فضلًا عن إجادته في كثير من الأغراض الشعرية، إذ كان شعره نابعًا من عاطفة رقيقة وأحاسيس مرهفة، ونجد

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

في شعره صورًا كثيرة من المشاهد الساحرة، فضلًا عن الشعر السياسي والوطني الذي يعكس أثر تاريخ أسرته الحافل بالبطولات والثقافة الواسعة والتطلعات الأدبية التي أثّرت في شعره (الخاقاني، 1965، ج1، ص 347). وقد حفل شعره "بالترف اللغوي، والصور الجديدة الشفافة، وعذوبة ألحانه الموقعة على قيثارة عبقريته" (المكتبة الأدبية المختصة، د.ت، ص 407؛ الكلابي، 2007، ص 12).

فقد كانت له براعة وقدرة في رسم الصورة وإبراز استعاراته وكناياته بعيدًا عن أي صنعة أو تكلف، وهذا الأمر نجده بوضوح في قصائده الرائعة مثل بغداد وأساطير الحب، وفي "بغداد" (الشريف، 1966، ص 53، 58، 59). ومن مزايا شعره أنه خرج عن وحدة البيت إلى وحدة الموضوع والقصيدة، مع اختيار اللفظة المناسبة، فكان شعره مرآة تعكس رؤيته حيال الوجود والواقع. ولمكانته العلمية وأهمية شعره فقد رثاه جموع من الكتّاب والشعراء في الوطن العربي، وأقيمت له مؤتمرات تكريمية في لبنان وإيران وبريطانيا (المكتبة الأدبية المختصة، د.ت، ص 567 فما بعدها؛ الكلابي، 2007، ص 13). وألف العديد من المؤلفات في مختلف الفنون النثرية والشعرية.

2-نشأة الشاعر جميل حيدر:

أ. اسمه ونشأته وبيئته: جميل حيدر بن صادق بن باقر بن حيدر، وُلِد في مدينة الناصرية في سوق الشيوخ عام 1935م (الجبوري، 2002، ج1، ص 428-429؛ المطبعي، د.ت، ج1، ص 88؛ البابطين، د.ت، ج1، ص 688؛ حيدر، د.ت، ص 7). ينتسب إلى أسرة عريقة في العلم والمعرفة، عاش وترعرع في دار أجداده في مدينة الناصرية، مدينة الشعر والكرم والجهاد، فهو من نسل أسرة آل حيدر، أسرة عريقة من أُسر الجنوب العلمية العريقة، عُرِفت برجالاتها من العلماء والأدباء والمجاهدين، وخاصة الشيخ باقر والشيخ أسد حيدر صاحب موسوعة الإمام الصادق والمذاهب الأربعة (الهلالي، د.ت).

نشأ الشاعر في بيت آل حيدر، ذلك البيت العريق بالأمجاد، والشموخ، والاحترام، والعلم، والفضيلة، وتعلّم القراءة والكتابة في سنينه الأولى في مدينته، وذلك في مدرسته الأولى مدرسة سوق الابتدائية، إذ قرأ مقدماته فيها (المطبعي، د.ت؛ البابطين، د.ت، ج1، ص 688؛ حيدر، د.ت، ص 7). فقد ترعرع في بيت معروف بأصالته، وعاش بأرض معروفة بالشعر والعلم والكرم والغطاء، سوق الشيوخ.

ب. دراسة وثقافته: هاجر جميل حيدر إلى النجف الأشرف لطلب العلم، حيث ترعرع في أحضان ثقافتها ومجالسها العلمية، فقد دخل مدرسة المهدية فتلقّى التعليم فيها على يد علماء معروفين بعلمهم وثقافتهم، فدرس النحو واللغة والأصول والمنطق والفقه والبلاغة والمعاني (المطبعي،

د.ت؛ البابطين، د.ت، ج1، ص 688؛ حيدر، د.ت، ص 7). حيث نهل من ينابيع العلم والمعرفة وتعلّم على يد كثير من العلماء والشيوخ، منهم: محمد رضا العامري، والسيد محمد علي الحمامي، والسيد حسن الحلو، والشيخ عبد المنعم الفرطوسي، والشيخ محمد تقي الجواهري (حيدر، د.ت، ص 10)، فهو من الأفذاذ الذين نذروا عمرهم للشعر ولهذه الأرض الخصبة (النجف الأغر) (المصدر نفسه، ص 10).

فقد عاش في بيئة النجف وتخرج من معاهدها العلمية حاملاً علمًا ومعرفة واسعة وثقافة عالية، واقتحم مجالسها الأدبية وتأثر بها، إذ كان لمشايخه الذين تعلّم على أيديهم أثر بالغ في تكوين شخصيته ونبوغ فكره وإبداعه (المصدر نفسه، ص 10–11). ومن المشايخ الذين تأثر بهم وكان لهم أثر كبير في ثقافته وعلمه: سلمان الخاقاني، والشيخ علي الصغير، والشيخ محمد أمين، وزين الدين، والشيخ أسد حيدر (المصدر نفسه، ص 10).

نشأ الشاعر في المدرسة الدينية في النجف الأشرف، وتعرّف فيها على مجموعة من الطلاب والشيوخ ذوي الثقافة العالية والتطلعات الأدبية الواسعة، ومن أهمهم: مصطفى جمال الدين، ومحمد بحر العلوم، وزين الدين، وصالح الظالمي، وضياء الخاقاني (المطبعي، د.ت؛ البابطين، د.ت، ج1، ص 688؛ حيدر، د.ت، ص 7). إذ كان نشوؤه في النجف واطلاعه على ما فيها من الكتب والمجلات أثرًا كبيرًا في تنمية فكره ونبوغ إبداعه الشعري، فقد تفتحت رؤيته وذاته الواعية علمًا وأدبًا.

كما كان أحد أعضاء الرابطة الأدبية في النجف الأشرف، وتحت مظلة هذه الرابطة أقام صلات قوية بشعراء وأدباء معروفين بعلمهم ومعرفتهم، وكانوا من عمالقة الشعر في مدينة النجف (حيدر، د.ت، ص 10–11). وهو أيضًا أحد أعضاء الحلقة المعروفة أسرة الأدب اليقظ التي ضمّت علماء وشيوخًا وشعراء وأدباء كان لهم أثر في إحياء الأدب، منهم: مصطفى جمال الدين، وبحر العلوم، وضياء الخاقاني، وحسن بحر العلوم، ومحمد حسين فضل الله، ومحمد الهاجري، إذ بفضل هذه الحلقة تنوعت قراءاته وثقافته، واطلع على دواوين شعراء العرب القدامى كالمتنبي والبحتري، فضلًا عن دواوين الشعراء المحدثين (المصدر نفسه، ص 11).

كما كان عضوًا في اتحاد الأدباء العراقيين، وشارك في العديد من المؤتمرات التي أقامها الأدباء في بغداد والنجف والموصل لتعزيز الثقافة والأدب وفتح الأبواب للمواهب الفتية وتشجيعهم على الانفتاح والتواصل الثقافي (البابطين، د.ت، ج1، ص 688؛ حيدر، د.ت، ص 13).

Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

لكن أحلام الشاعر لم تتحقق كما كان يريد، فقد ضاق به الحال واضطر إلى دخول دورة رجال الدين التربوية عام 1958م ليكون معلمًا في مدرسة الرفعة الابتدائية في سوق الشيوخ، وأصبح على ملاك المعارف في الناصرية، وزاول التعليم في المدارس الابتدائية منذ عام 1959م. ومع ذلك، لم ينقطع عن واحتِه العلمية، فكان شديد الصلة برابطته الأدبية ورفاقه، إذ مدّ جسور الألفة والمحبة بين أدباء الرابطة وأدباء مدينته (حيدر، د.ت، ص 13).

ولتعزيز هذه الصلة، أسس في سبعينيات القرن الماضي ملتقى ثقافيًا من خلال عمله في نقابة المعلمين، فأرسى تقليدًا أسبوعيًا يلتقي فيه الأدباء والمثقفون والتدريسيون من أبناء المدينة والمحافظات الأخرى (المصدر نفسه، ص 13). وكان حريصًا على الملتقيات التي تفتح أبوابها للمواهب الفتية وتشجعهم على الانفتاح الثقافي والتواصل مع الآخرين (المصدر نفسه، ص 13).

وفي 1999/3/16م، أسدل الستار على حياة شاعر وأديب وإنسان تصالح مع الجميع، لتظل سوق الشيوخ والنجف والعراق تحتفظ برمز أدبي بارز سيبقى حاضرًا في الذاكرة (حيدر، د.ت، ص 13-14). وبذلك، يُعد جميل حيدر رمزًا مضيئًا في الشعر العراقي، وعنوانًا للإبداع الأصيل، ووجهًا عاكسًا للقيم والمبادئ والرؤى الجميلة للعلم والأدب.

ت. نتاجاته (الشعر والنثر): ترك الشاعر الكثير من المؤلفات في الشعر والنثر، إذ له قصائد نُشر بعضٌ منها في الصحف عام 1953م

3. المحور الثالث: الموازنة بين الشاعرين من خلال سيرتهما الذاتية

بعد أن استنطق البحثُ مسارات السيرة الحياتية لكلا الشاعرين، واستبانت ملامحُ التكوين الشخصي والثقافي لهما، تنتقل هذه القراءة إلى فضاء الموازنة لا بوصفها مفاضلةً تُرجِّح كفّةً على أخرى، بل بوصفها تفسيرًا دقيقًا لنقاط الالتقاء والتباين، في ضوء مقاربةٍ نقدية تهدف إلى الكشف عن الملامح الفارقة والروابط الخفيّة التي صاغت تجربة كل منهما، وأنتجت خطابًا شعريًا ذا سمات متجاورة حينًا، ومتمايزة أحيانًا.

أولاً: أوجه التشابه بين الشاعرين:

1. الانتماء الثقافي المزدوج: تشكَّل الوعي الشعري لكليهما في رحم البيئة الناصرية ذات الإرث المعرفي المزدوج (الفقهي/الأدبي)، ضمن أُسرٍ موسومة بالعمق العلمي (اللغة/الفقه/الأصول)، الأمر الذي شكَّل رافداً جوهرياً لرؤيتهما الأدبية، فضلا عن أنتاج خطابًا شعريًّا متجذِّرًا في التراث مع الانفتاح على الحداثة.

2. الانتماء النجفي: على الرغم من تفاوت مساريهما التعليميَّين الابتدائيَّين، فقد اتّخذا من النجف الأشرف منصةً لتلقّي العلوم العربية (نحوًا/بلاغةً/أدبًا) والفقهية، والانغماس في محافلها الأدبية والدينية، والاستفادة من حواريات علمائها ومفكّريها، فإن التحوّل إلى النجف حوّل هذه الموروثات إلى مشغلٍ جمالي، حيث نضج وعيهما الشعري في احتكاك بالمجالس الأدبية والمنابر الدينية، فتشكّلت لغتهما بوصفها حوارًا بين البلاغة العربية والعمق الفقهي.
3. استراتيجية التواشج الثقافي: – لم يكتفيا بالانتماء لـ"الرابطة الأدبية" و"أسرة الأدب اليقظ"، بل حوّلا عضويتهما إلى جسرٍ يربط النجف بالناصرية، هنا يتجلى دور الشاعر حيدر في تأسيس الملتقى الثقافي كفضاءٍ لتصعيد الوعي الجمعي، بينما مثّل الشاعر جمال الدين جسرَ حوارٍ مع المثقفين في المنفى لاحقًا، فقد ساهما في تفعيل الحراك الثقافي النجفي وإحياء التراث الأدبي بوصفهما علامتين فارقتين في الأدب الحديث، من خلال دورهما التأسيسي في إنشاء ملتقيات ثقافية داعمة للتواصل والإبداع الشبابي.
4. تجسيد الوعي الوطني: اتّسمت نصوصهما الشعرية بحضور طاغٍ لموضوعة الحنين إلى الوطن والولاء له، تجلّى بوضوح في قصائد متنوعة مثل "بغداد"، " و"ليالي الفرات" (لجمال الدين).
5. أناقة الخطاب الشعري: تميّزت لغتهما بالفصاحة والانتقائية اللفظية، وقدرة ملموسة على صياغة المعاني في استعارات مُبتكرة، مع امتلاك ناصية الرؤية الفكرية والعمق الثقافي الذي أنتج تراثاً شعرياً يُعدّ من العلامات البارزة في الأدب العربي المعاصر.

2– اوجه الاختلاف بين الشاعرين

1. التكوين الأكاديمي المتعالي: تجاوز الشاعر جمال الدين الإطار الحوزوي التقليدي، فحصل على البكالوريوس في الفقه والماجستير في اللغة العربية، والدكتوراه في الشريعة، ممّا أهّله للتدريس الجامعي في كليات الفقه والآداب وأصول الدين، على عكس الشاعر حيدر الذي اكتفى بالتعليم الابتدائي ودورات تربوية محدودة، وعمل في مجال التعليم الابتدائي.

2. الإسهام اللغوي التأصيلي: قدّم الشاعر جمال الدين إضافةً معرفيةً تمثّلت في بحثه الجامعي "البحث النحوي عند الأصوليين" الذي كشف عن تداخل المنظومة النحوية مع الأصول الفقهية.

3. الامتداد النسبي: ينحدر جمال الدين من سلالة ترتبط بالإمامين علي والجواد (عليهما السلام)، وهو ما أضفى على صورته الشعرية بعدًا رمزيًا روحيًا عميقًا، ، وهذا بُعدٌ غائب في السيرة الذاتية للشاعر حيدر.

4. صدمة المنفى وتجليّاتها الجمالية: شكّلت محنة النفي السياسي (1980م) منعطفاً وجودياً في حياة الشاعر جمال الدين، فعبّرت قصائده عن مرارة الغربة والاغتراب، ووافته المنية خارج العراق (1996م)، بينما ظلّ الشاعر حيدر مقيماً في الناصرية حتى وفاته (1999م) دون انكسار المنفى.

5. جمالية التنقيح ووعي التمكّن: اتّسم الشاعر جمال الدين بدقّة متناهية في تهذيب نصّه الشعري وتأجيل نشره، الأمر الذي أكسب شعره تماسكاً بنيوياً يعكس ثقافته اللغوية الجامعية ورؤيته المجتمعية والسياسية، وهو ما جعله يحتلّ مكانةً نقديةً مرموقةً بوصفه الشاعرَ الفقيهَ واللغويَ الأكاديمي، بينما الشاعر حيدر نشر شعره في المجالس والأمسيات تكريسًا لوظيفة الشعر التواصلي، فالكلمة سلاحٌ في معركة البقاء.

4 .المحور الرابع: الصورة الفنية المهيمنة في قصائد ذكر الحسين عند كلا الشاعرين

تُعَدُّ دراسةُ الصورة المهيمنة في شعر الرثاء الحسيني مدخلاً جوهرياً لكشف الرؤية الجمالية والفكرية للشاعر، إذ تتحول الصورة الفنية إلى مرآةٍ عاكسةٍ لنسقِه التعبيري الأكثرَ حضوراً وتأثيراً، وتهدفُ هذه الموازنةُ التفسيريةُ بين شاعرَينِ متميزينَ – مصطفى جمال الدين وجميل حيدر – إلى رصدِ طبيعةِ الهيمنةِ الصوريةِ في نصوصِ ذكرى الحسين (ع)، بوصفها مؤشراً دالاً على آلياتِ صياغةِ الذكرى شعرياً، وانزياحاتِ التلقي بين الحسّ المباشرِ والتأويلِ الرمزيّ، فضلا عن درجةِ اتساقِ البناءِ الجماليّ مع المضمونِ العَقَديّ، فالموازنةُ هنا لا تقفُ عند تصنيفِ الأنماطِ الصوريةِ (حسية/ذهنية/مركبة)، بل تنفتحُ على تحليلِ سُلطةِ الصورةِ الأكثرِ سيادةً في نسيجِ كلِّ نصّ، وكيفَ تُشكِّلُ هذه الهيمنةُ هويةَ الخطابِ الشعريّ وتُجسّدُ انزياحَ الشاعرِ عن المألوفِ التاريخيّ إلى أفقِ الإبداعِ، فتأتي الموازنةُ التفسيرية بين شعرَيّ جميل حيدر ومصطفى جمال الدين في رثاء الحسين (ع) كشفًا لاستراتيجياتهما الإبداعية عبر تشابك: الموضوع (توجُّه الخطاب)، البنية الإيقاعية (الوزن والقافية)، الصورة المهيمنة، والرؤية الفنية، فتفاعلُ هذه العناصر يُشكِّلُ نسيجَ النصّ الشعريّ؛ إذ تُحدّدُ القافيةُ إيقاعَ الحزنِ، ويُعبّرُ الوزنُ عن نبضِ المأساةِ، بينما تُحوّلُ الصورةُ المهيمنةُ الحدثَ التاريخيَّ إلى تجربةٍ جماليةٍ تخاطبُ الوعيَ

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

المعاصرَ، وهذه الدراسةُ تتبعُ كيفَ يصوغُ كلُّ شاعرٍ عالَمَهُ عبرَ توظيفٍ متكاملٍ لهذه الأركانِ لِتُجسِّدَ الذكرى بوصفه خطاباً حيّاً يتجاوزُ الزمنَ.

1. ذكر الحسين (ع)عند الشاعر مصطفى جمال: تتشكَّلُ قصيدةُ "الحسين" للشاعر مصطفى جمال الدين بوصفها فضاءً جماليّاً يُعيدُ تفجيرَ الواقعةِ التاريخيةِ عبرَ انقلابٍ دلاليٍّ يُحَوِّلُ المادَّةَ التراجيديةَ إلى رموزٍ سابغةٍ تتجاوزُ الزمنَ، إذ ينسجُ الشاعرُ نسيجَهُ الشعريَّ من تداخلِ الصورةِ الحسّيةِ المُشعّةِ (الدمُ النهرُ، الجرحُ الشِّعارُ) مع إيقاعٍ داخليٍّ يَعصِفُ بأنماطِ العروضِ التقليديةِ، مُحَوِّلًا التضحيةَ إلى متنٍ لغويٍّ خالدٍ يَمْتَصُّ دلالاتِ البطولةِ والخلودِ في بوتقةٍ واحدةٍ، هذا التمازجُ يُنتجُ انزياحاً تأويليّاً يَعْبُرُ بالحدثِ من حيّزِ السردِ إلى عالَمِ التجلّي الرمزيّ، حيثُ تتحوَّلُ الذكرى إلى كيانٍ جماليٍّ قادرٍ على اختراقِ الوعيِ الجمعيِّ عبرَ آليتيْ التكثيفِ المجازيِّ الذي يختصر اللحظةَ التاريخيةَ في لَمْحَةٍ شعرية، والتجريدِ الاستعاريِّ الذي يَصْهَرُ المأساةَ في أُطُرٍ فنيّةٍ تُعيدُ تشكيلَ الموتِ بوصفه ظاهرة توليدية، الخطابُ هنا ليس ناقلاً للمعنى بل فاعلٌ دلاليٌّ يَخْرقُ سُطوحَ التلقّي المألوفِ ليؤسس وعيٍ جديدٍ بالحدثِ، مُحَوِّلًا القصيدةَ إلى وَعاءٍ شِعريٍّ تُولَدُ فيه الذكرى مرّةً تلوَ الأُخرى، فيقول في قصيدته:

ذكراكَ تنطفئ السنينُ وتغربُ ... ولها على كفِّ الخلودِ تلهُّبُ
لا الظلمُ يلوي من طماحِ ضرامها ... أبداً ولا حقد الضمائِرِ يَحجبُ
ذكرى البطولةِ ليلُها كنهارِها ... ضاحٍ تؤجُّ به الدماءُ وتلهبُ

(جمال الدين، ديوان، ج1، ص411).

تُمثل قصيدة مصطفى جمال الدين "ذكراكَ تنطفئ السنينُ وتغربُ" نموذجاً إبداعياً لتحويل الذكرى الحسينية إلى كيان جمالي متجدد عبر شبكة معقدة من الصور الفنية، ففي الجملة الافتتاحية "ذكراكَ تنطفئ السنينُ وتغربُ / ولها على كفِّ الخلودِ تلهُّبُ" يبتكر الشاعر صورة تناقضية تجمع بين فعلَي الزوال ("تنطفئ") والاستمرارية ("تلهُّب")، مكوّنةً نواة الرؤية الشعرية للقصيدة، هذا التناقض الظاهري يحيل إلى حقيقة ميتافيزيقية: زوال السنين (الزمن المادي) هو شرط ضروري لاشتعال الذكرى على "كف الخلود"، حيث تُجسَّد فكرة الخلود المجردة في صورة استعارة مركبة ملموسة ("كفّ" حاضنة و"نار" مشتعلة)، الأمر الذي يمنحها حضوراً حسياً مدهشاً، وتتطور هذه الرؤية عبر استعارة ممتدة للنار ("تلهب"، "ضرامها"، "تؤجُّ"، "تلهبُ") التي تشكل حاملاً دلالياً مركزياً، لا بوصفها رمز للدمار بل بوصفها تعبير عن الحيوية المستمرة والمقاومة الصامدة، فالنار هنا تحمل طبقات متعددة: فهي تجسيد للاستمرارية ("تلهب")، وللصمود أمام محاولات القمع ("لا الظلمُ يلوي من طماحِ ضرامها")، وللنقاء والتنوير ("ليلُها

كنهارِها ضاحٍ)، هذه الصورة الاستعارية تربط العاطفة بالرؤية الفلسفية، محوِّلة الحدث التاريخي إلى طاقة حاضرة، كما يوظف الشاعر الصورة الحركية والاستعارة المكنية لتفكيك آليات النسيان. فيجسّد "الظلم" كقوة تحاول ثني ("يلوي") لهيب الذكرى المتسع ("طماحِ ضرامها")، بينما يتحول "حقد الضمائر" إلى فاعلٍ يحاول الحجب والإخفاء ("ولا حقد الضمائِر يَحجبُ")، وهاتان الصورتان تبرهنان على تفوق الذكرى على قوى الطمس المادي (الظلم) والمعنوي (الكتمان)، مؤكدتين أن محاولات التشويه الجماعي تتحطم أمام صمود القيمة المعنوية، وتصل ذروة الإبداع الفني في المقطع الثالث عبر صورة جريئة محطمة لثنائية الزمن: "ذكرى البطولةِ ليلُها كنهارِها / ضاحٍ تؤجُّ به الدماءُ وتلهبُ". هنا يخلق الشاعر تماثلاً (تشبيهاً) ثورياً يوحّد الليل والنهار في فضاء دائم من النور ("ضاحٍ"). لكن الإنجاز الأعمق يكمن في تحويل دلالة "الدماء" من رمز للموت إلى وقودٍ للاستمرارية ("تؤجُّ به الدماءُ")، بوساطة استعارة تجعل التضحية مصدراً للاشتعال الأبدي، هذه الصورة تعيد تشكيل الوعي بالحدث: فالشهادة ليست نهاية، بل ولادة متجددة للقيم في الذاكرة الجمعية.

كما نلاحظ أن القصيدة تستند إلى لغة فصيحة جزلة تزاوج بين المعجم الحسي (نار، لهب، ضحى) والمعنوي (خلود، بطولة)، مخلّفةً كثافة شعرية تعززها إيقاعات البحر الكامل الموحّدة بـ(قافية "بُ") التي توحي بالثبات والاستمرارية، ويتطور البناء الشعري في تدرج منطقي: من إثبات خلود الذكرى، إلى تفنيد محاولات طمسها، وانتهاءً بتصوير انتصارها بوصفها حقيقة كونية، تمكّن الشاعر جمال الدين عبر هذا النسيج الفني من تحويل الذكرى الحسينية إلى كيان جمالي مستقل، فالصور الشعرية (التناقض، الاستعارة الممتدة، تماثل تحطيم الزمن) لم تكن زخارف بل أدوات معرفية أعادت تشكيل إدراك الحدث، محوِّلة الدم إلى نور، والزمن إلى أبد، والموت إلى حياة دائمة للقيم، وهكذا يصبح الشعر فضاءً للخلود ذاته، حيث تظل "ذكرى البطولة" مشتعلة على "كف الخلود" بوصفها بنية جمالية تقاوم السنين وتتحدى محو الذاكرة، فقد تمكن الشاعر مصطفى جمال الدين، من خلال توظيفه المبدع لشبكة من الصور الفنية الحسية من تحويل الذكرى الحسينية من مجرد حدث تاريخي أو عاطفة دينية إلى كيان جمالي حي ومستقل، فجاء شعره ليس لتسجيل الذكرى فحسب، بل لصنع آليتها الخاصة للبقاء والمقاومة، هذا التحويل الجوهري عبر الصورة هو ما يمنح القصيدة قوتها في توثيق الذكرى وتأكيد خلودها، ليس فقط بوصفها محتوى، بل بوصفها بنية جمالية قائمة بذاتها، من خلال تقديمها في نسيج فني محكم، حولها الى فضاء للخلود، حيث تظل "ذكرى البطولة" مشتعلة على "كف الخلود"، متحدية السنين وكافة محاولات الطمس، هذا الإنجاز الجمالي والفكري نجده ايضا في أبيات متفرقة من القصيدة منها:

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

ذكرى الإباءِ يرى المنيّة ماؤها أصفى من النبعِ الذليلِ وأعذبُ
ذكراك مدرسةُ الذين تعرَّضوا للسوطِ، يحكمُ في الشعوب، فأرعبوا
دوى بآذانِ الزمان هديرُك الصافي وضاءَتْ من سناه الأحقبُ
ولنا بيومك وهو في أقصى المدى كف ملوحة وعين ترقب
مولاي أنت لكل جيل صاعد قبس ينير له السرى ويحبب
ولأنّ في قلبي عُصارة لوعةٍ لأساه تذكرها العيون فتسكبُ!
ودم بريق لأنه يغذو به جوع الضمائر إذ تجف فتجديب
مولاي يومك لا يزالُ كأمسهِ في الدهر رَيَّان الضحى يتلهبُ
قدمٌ أرقتَ كأنه من جدةٍ الآن يعطر في الثرى ويخضب
وهم الذين جريتَ فيهم ثورة بيضاءَ تثبتُ للرياح وتصلبُ
وحسِبتم أن (العبابَ) يُقلكم طوعاً.. وأن (الريح) منكم ترهبُ
(المصدر نفسه، ج1، ص411).

في هذه الابيات تتجلّى براعة مصطفى جمال الدين في تشكيل رؤية فنية متكاملة للحدث الحسيني عبر نسيج من الصور المتداخلة التي تُحوّل الذكرى من مجرد إرث تاريخي إلى كيان ديناميكي فاعل في الحاضر والمستقبل، تنطلق الابيات الشعرية من استعارة تصريحية تناقضية تعيد تعريف الموت ذاته، حيث يتحول في بيت "ذكرى الإباءِ يرى المنيّة ماؤها / أصفى من النبعِ الذليلِ وأعذَبُ" إلى نبع روحي يُعطي الحياة لا ينتزعها، فيُقدَّم "ماء المنيّة" بوصفها رمز للنقاء والاباء المتعذرة على مصادر الحياة الذليلة ("النبع الذليل")، هذا التناقض المبدع يؤسس لفلسفة التضحية التي لا تنفصل عن الإباء، محوّلاً المأساة إلى منبع للكرامة يتفوق على حياة الخضوع، وفي مقابل هذا التحول الجوهري، تُصاغ الذكرى بوصفها مؤسسة تربوية ثورية في صورة "مدرستُك" التي لا تكتفي بتخليد الماضي بل تُنتج فاعلين جدداً يواصلون مسيرة الوعي والرفض كما في قول: "مدرسةُ الذين تعرَّضوا للسوطِ، يحكمُ في الشعوب، فأرعبُوا". هنا تحولت أدوات القمع ("السوط") إلى مناهج تعليمية غير مقصودة، حيث يصبح المُعَذَّبون مصدر رعب للجلادين عبر استعارة ممتدة تربط بين العنف المادي ورد الفعل الرمزي، مؤكدةً قدرة الذكرى على تحويل الضحايا إلى قوى تحريرية، متزامناً مع هذا الفعل التاريخي، فقدمت الذكرى بوصفها ظاهرة كونية تتجاوز الزمن عبر استعارة مكنية متمثلة بتجسيد "الزمان" بوصفه كيان سامع ("دوى بآذانِ الزمان هديرُك الصافي") و"الأحقاب" بوصفها كائنات منوّرة ("ضاءَتْ من سناه الأحقبُ"). فـ"الهدير

الصافي" يدمج القوة المادية ("الدويّ") بالنقاء المعنوي ("الصفاء") في صورة مركبة تُظهر انتشار الرسالة بوصفها قوة مادية ونور أخلاقي يشع عبر العصور، لا تنفصل هذه الرسالة الكونية عن ارتباط الأمة الحيوي بها، حيث تُصاغ العلاقة في صورة انتظار فاعل عبر "كف ملوحة" (ترمز للعطش الروحي الدائم) و"عين ترقب" (تجسيد للوعي المتيقظ). ويتعمق هذا الارتباط باستعارة "القبس" الذي "ينير السرى" (يبدد ظلام الضلال) و"يُحبب" فيولد الولاء الحسيني لكل جيل، الأمر الذي يؤكد دور الذكرى بوصفها مصدر مستمر للإلهام والحب، وفي البنية العاطفية للقصيدة، تُقدَّم المشاعر الإنسانية بوصفها طاقة ديناميكية عبر تماثل عميق بين "عصارة لوعة" القلب و"دم بريقه" الذي يصبح غِذاءً للضمائر المعطشة ("يغذو به جوع الضمائر إذ تجف فتجديب"). فالحزن ("اللوعة") ليس انفعالاً سلبياً هنا، بل طاقة تُروي العطش الأخلاقي للأمة عبر استعارة تحويلية تدمج الدموع ("تسكب") والدم ("بريقه") في دائرة حيوية تُحيي الضمائر الميتة، ويُكرس الشاعر فكرة الزمن المتوحد في "مولاي يومك لا يزالُ كأمسهِ / في الدهر رَيَّان الضحى يتلهبُ"، حيث يذوب الماضي في الحاضر عبر صورة حية ("ريّان الضحى") متحداً مع استعارة النار المستمرة ("يتلهب"). وتُعد صورة الدم المسفوك "كأنه من جدةٍ" (جديد طازج) الذي "يعطر في الثرى ويخضّب" ذروة الإبداع المجازي، فهي تحوّل التضحية إلى طاقة جمالية وأخلاقية دائمة: فـ"التعطير" يمنحها رائحة الخلود، و"التخضيب" يصبغ الوجود بلونها الثوري، مؤكدةً أن أثر الشهادة ليس أثراً ماضوياً بل مادة حاضرة تُشكّل الحاضر، وتختتم الرؤية بـ استعارتين تُجسدان الصراع الأزلي: فـ"الثورة البيضاء" تُصوَّر بوصفها كائن صلد "يثبتُ للرياح وتصلبُ" (مقاوماً عواصف التاريخ)، بينما يقع الطغاة في وهم السيطرة على قوى الطبيعة ("العبابَ يُقلكم طوعاً"، "الريح منكم ترهبُ")، هذه الصورة التفكيكية تُظهر ثبات القيم الحسينية بوصفها حقيقة صلبة في مواجهة أوهام القوة الزائلة، مكملةً تحول الذكرى من سرد تاريخي إلى فاعل جمالي وتاريخي يولد الطاقة الثورية ويغذي الضمير الجمعي هذا التشابك الاستعاري – بتحويلاته الأنطولوجية وتجسيداته الرمزية – يُقدم نموذجاً لـ شعرية القيم الحسينية حيث تتحول التضحية إلى منظومة دلالية قادرة على إعادة تشكيل الوعي الجمعي وتغذية المخيال الثوري للأمة، مؤكداً تفوّق الأدوات البلاغية في بناء أنساق ثقافية خالدة تتحدى إكراهات الزمن.

تتجلّى براعة الشاعر مصطفى جمال الدين في رثائه للإمام الحسين (ع) من خلال توظيف لغوي إبداعي يتجاوز الوظيفة المرجعية للّفظ، ليفتح اللغة على فضاء انزياحي تتكثّف فيه الدلالة وتتّسع الصورة، إذ يتحوّل الاستعمال الحقيقي إلى بناءٍ مجازيّ عميقٍ يُنتج أنساقًا صوريّة موحية، فالألفاظ المحورية مثل "ذكراك"، "الخلود"، و"تُلهب" لا تكتفي بأداء معانيها السطحية، بل تُحمَّل بثقل وجودي

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

يُجسِّد صراعًا وجدانيًّا بين قطبين متضادّين: ألم الفاجعة التي أرادت طمس الذكرى، وبهاء الخلود الذي استمرّ إشعاعه في وجدان الأمة، وهذا التوتر الثنائي هو ما يُملي على الشاعر خياراته الأسلوبية؛ فينتقي مفرداتٍ تربط بين الرقة والجزالة حين يستدعي قُدسيّة القضية الحسينية (مثل: "درب الخالدين"، "ذكرى الإباء")، ويقابلها بألفاظٍ ذات توترٍ عنيفٍ حين يُجسّد فعل الخصومة وقسوة القمع (مثل: "إطفاء"، "هدير")، ويُعزى هذا التوازن الدلالي إلى سيادة البنية الصوتية للقصيدة وهيمنة الصورة الحسية السمعية، واللتين تتجليان من خلال آليتين رئيسيتين: أوّلًا، التكثيف الصوتي عبر الحضور البارز لحرف الهاء المهموس – الذي يتكرر أكثر من 123 مرة – ليُنتج إيقاعًا داخليًا يتأرجح بين الوجيب الخافت وهدير الحزن، بما يكرّس جدلية الصمت والانفجار، وثانيًا، المدود الصوتية كما في ألفاظ مثل "ماؤها"، "المنى"، و"الإباء"، حيث يرسم الامتداد الزمني لهذه الأصوات نوعًا من الاستمرارية الشعورية التي تطيل لحظة التلقي وتثبت الذكرى في الوعي الجمعي، وتُسند هذه التشكيلات الصوتية إلى بحر الكامل الذي يُمثّل الإطار الإيقاعي الأمثل لما يقتضيه المقام من جلال في الموضوع وجزالة في الألفاظ، ويُعزَّز ذلك بتوحيد القافية على الياء المضمومة، الأمر الذي يضفي على النص انسجامًا صوتيًّا يعمّق التجربة السمعية ويُحوّل التلقّي إلى طقسٍ داخلي، وهذا التماسك الموسيقي لا يأتي للزينة العروضية، بل يعمل بوصفه وسيطٍ إيحائيٍّ ينقل الانفعال وينقله إلى الذائقة، فتصير اللغة موسيقى مُفكرة، تتفجّر فيها الطاقة الدلالية، ويغدو المجازُ أداةً لتوسيع الأفق الرمزي، حيث تكتسب الكلمة في هذا السياق وزنًا إيحائيًا يتجاوز حمولتها المعجمية، فتضيء القصيدة كيانًا شعريًا ينهض بالرثاء من حدود الرثاء التقليدي إلى مقام التجلي الشعوري والرؤيوي، ويتجلّى هذا الأمر في هيمنة الصور الحسية في القصيدة من خلال توظيف دقيق لعنصري السمع والبصر، حيث تتكثّف الصورة السمعية عبر الألفاظ المشحونة بالحركة والإيقاع كـ"سوط" و"تيار"، مما يُحدث رجعًا داخليًا يهزّ وجدان المتلقي، ويُعمّق الإحساس بالتوتر والانفعال، أما الصورة البصرية، فتتجلّى في مفرداتٍ مثل "قلبي"، و"أبصر"، وكذلك في الألوان الرمزية كـ"دم" و"بيضاء"، التي تشحن النص بطبقات شعورية مركبة، وتجعل المعنى يتجلّى لا كفكرة، بل كلحظة مرئية تنبض بالحياة.

وإن هذا التضافر بين البصري والسمعي لا يقدّم خطابًا وصفيًا، بل يؤسس لخطاب وجدانيّ مباشر، تتحوّل فيه التجربة الذاتية إلى مشهد حسيّ محسوس، بفعل خيالٍ شعريّ مُنتِج يُحيل الانفعال الداخلي إلى واقع فني ملموس، وهكذا، يصوغ الشاعر رؤيته بلغة بيانية عالية التناغم، تنسجم فيها الدلالة مع الصورة، والإيقاع مع الإحساس، في نسيج عضوي ينبع من عمق التجربة العاطفية والروحية' فالقصيدة

لا تُقرأ بوصفها استدعاءً لتاريخٍ أو مناسبة، بل تُمارَس بوصفها فعلٍ إبداعيٍّ يعيد تشكيل الحدث الحسيني، ويحوّله إلى كينونة جمالية حيّة، تتأصّل في الوعي، وتترك أثرها العاطفي والمعرفي في وجدان المتلقي، بوصفها صورةً خالدة لا تموت في الزمن، بل تتجدد في كل قراءة

.2- ذكرى الحسين (ع) عند الشاعر (جميل حيدر): تتجلّى مقاربة الشاعر جميل حيدر لذكرى الإمام الحسين (ع) في ثلاث قصائد، تشكّل نموذجاً متميزاً للتنوّع الفني ضمن إطار موضوعي موحّد. فالشاعر جميل المتمتّع ببصيرة نافذة وحساسية مرهفة، لا يقف عند صورة أحادية أو غرضٍ محدّد، بل ينسج نسيجاً شعرياً معقّداً عبر تعدّد الأغراض وتوحّد الرؤية، حيث تنتمي كل قصيدة إلى غرض شعري متميز (كالرثاء، أو الحكمة، أو الاستنهاض، أو التأمل الوجودي)، في حين يظلّ المحور الجامع هو استحضار الذكرى الحسينية وتجلياتها الروحية والتاريخية والإنسانية، وهذا التعدّد يُثري التجربة ويُظهر مقدرة الشاعر على مقاربة الحدث من زوايا رؤيوية متباينة مع الحفاظ على جوهره، ويتجلى هذا النسيج أيضاً في تشكيل الصورة الشعرية عبر آليّات الإبداع والتأثير، فالشاعر حيدر يُبرز براعةً في تشكيل صورٍ فنيّة متفردة لكل قصيدة، تتلاءم عضوياً مع غرضها المحدد (مرونة وتناسب)، فلا تكرير ولا جمود، بل توليدٌ دائم لرؤى بصرية تستند إلى ملاحظة دقيقة للعالم الحسيّ والملموس يعيد تشكيلها عبر مخيلته الخصبة (حسّ مرهف ودقّة ملاحظة)، وهي صور لا تقتصر على الوصف الظاهري، بل تُشحن بانفعالات الشاعر العميقة وانطباعاته الذاتية عن الحدث الجلل، الأمر الذي منحها كثافةً دلاليةً وإيحائيةً قوية (شحن ذاتي وانطباعي)، بما اتسمت به من قدرة إبداعية على الابتكار، تجنّب المألوف وتقدّم تشكيلاتٍ بصريةٍ جديدةٍ تستدعي التأمل (ابتكار وتجديد)، ويرتقي هذا كله إلى البناء الجمالي والتأثير الانفعالي، فيصبح النص الشعري عند الشاعر حيدر فضاءً استيطيقياً، نافذةً يعبّر من خلالها عن أحاسيسه وانطباعاته المكبوتة تجاه الذكرى، وذلك عبر الصياغة الفنية المحكمة التي تحوّل التجربة الذاتية والموضوعية إلى قالب فنيٍّ زاخرٍ بالصور المبتكرة، فتولّد هذه البنية الفنية المتماسكة – بتنوّع صورها وعمق رؤيتها – إثارةً جماليةً وانفعاليةً مكثفة تهدف إلى إثارة المتلقي وتأثيره تأثيرًا عميقاً، مستفيداً من قوة الصورة الشعرية المفعمّة بالحسّ والرمز.

وتمثّل القصائد الثلاث لجميل حيدر حول ذكرى الحسين (ع) نموذجاً لـ "الوحدة في التعدد"، فبينما تختلف أغراضها وتتباين تشكيلاتها الصورية بشكل جذري، تشدّها خيوطٌ خفيةٌ إلى قلب الحدث الحسيني، ويعكس هذا التنوّع ثراءَ الرؤية الشعرية لدى الشاعر حيدر وقدرته الفذّة على توظيف أدواته الإبداعية (من ملاحظة دقيقة، وبصيرة عميقة، وخيال خصب، وصياغة موحية) ليصنع نصوصٍ شعريةٍ تحمل

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

قيماً جماليةً عاليةً وتأثيراً انفعالياً عميقاً، تاركةً أثرها البالغ في وعي المتلقّي ومشاعره، وتُظهر هذه التجربة كيف يمكن لموضوعٍ مقدّسٍ أن يُستلهم بطرقٍ إبداعيةٍ متعدّدةٍ دون أن يفقد جوهره، وذلك عبر شاعرٍ يمتلك أدوات الوعي الفنيّ والحسّ المرهف، فالقصيدة الاولى جاءت بعنوان(المجد الذبيح) نظمها الشاعر في غرض الرثاء إذ يقول فيها:

هلَّلتُ للمجدِ الذَبيحِ كأنَّني منهُ بعيدِ وكأنَّ يومي من رؤاه يطلُّ محمَّر الخدودِ
أرتاعُ حين تشدّني نجواهُ للأفق البعيدِ وأضوعُ حين يمسَّني ريّاه بالعبقِ الجديدِ
(ديوان جميل حيدر، ص. 26).

ففي انزياحٍ مجازيّ مدهشٍ يُذيب فيه الحسّيَّ في المجرّد، يُنتجُ الشاعرُ جميل حيدر من خلال عنوانه الثوريّ "المجد الذبيح" صورةً ذهنيةً مركبةً تتجاوزُ الواقعَ التاريخيَّ نحو أفق رمزي كثيف، فاقترانُ "المجد " بوصفه مفهومًا مجرّدًا يسمو فوق الحدث بـ"الذبيح" الفعلِ الحسّيّ الدمويّ يصنع استعارةً تمثيليةً يُغيب كبشَ القربانِ ليبقى آثره، ويحول التضحيةَ إلى كائنٍ أسطوريّ، هذه الصورةُ تُفعّلُ آليتين نقديتين متلازمتين؛ أولاً تضادًّ دلاليًّ بين سموِّ المجدِ ودمامةِ ووحشية الذبحِ وهو ما يُولّدُ توترًا جماليًّا يعيد إنتاج ثنائية ثنائيةَ المأساةِ/الخلودِ، لا بوصفها تقابلاً بل بوصفها تلاحمًا، ثانيا إيحاء رمزيًّ يحول الذبحَ من فعل القتل ليعيد تأويله إلى قربانٍ إراديّ يعبّرُ عن الإرادةِ الإلهيةِ التي تقف في نصرةِ القيمِ الإنسانيةِ، وهكذا يغدو " المجد الذبيح" اختزالاً شعريًا هائلاً لحقيقة وجودية تتعالى على التاريخ وتجسد فلسفة الفداء ببلاغة الصورةِ وعمق المجاز ففي مطلع القصيدة:

"هَلَّلتُ لِلمَجدِ الذَبيحِ كَأَنَّنِي مِنهُ بَعيدِ"

تتجلّى في هذا السياق استعارةٌ تمثيلية تُقدّس فعلَ التضحية من خلال حَذْف المشبّه به (كبش القربان)، لتُبقي على "الذبيح" بوصفه تجليًا رمزيًا يحمل دلالةً مزدوجة: إذ تتحوّل سكين الجلاد من أداة قتل إلى وسيلة تحرر، ويغدو المجد، ذلك المفهوم المجرّد، كيانًا حيًّا يتكسّى لحمًا ودمًا، ويرتقي من التجريد إلى مصافّ الأسطورة، هذه الصورة المركّبة لا تعيد تمثيل الفجيعة فحسب، بل تُعيد تأويلها بوصفها فعلًا اختياريًا، تُمارَس فيه الإرادة بوَعي الفداء، فالألم لا يُستعرض بوصفه معاناة، بل يتحوّل – عبر التحويل الشعري – إلى وسيلة إنجاز، وإلى طقسٍ للتطهّر والارتقاء، فالذبح، بوصفه واقعةً تاريخية، لا يبقى حدثًا ساكنًا، بل يُعاد تشكيله بوصفه قربانٍ إراديّ تتجلّى فيه الإرادة الإلهية، وتُستعاد فيه القيم الكبرى على مسرح الفداء، أما "البُعد" المتخيَّل، فلا يُشير فقط إلى مسافة زمنية، بل إلى فجوة رؤيوية تُمكّن القصيدة من إعادة إحياء الواقعة ضمن رؤية متجددة، يتلاقى فيها الزمنان: زمن الحدث

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

وزمن التلقّي، فينصهران داخل طاقة شعرية ترفض الجمود، وهكذا، تتعمّق دينامية الصورة الشعرية، لا بوصفها وعاءً للمعنى، بل كآلية لتحويل التاريخ إلى أسطورة، والذكرى إلى كيانٍ حيّ يتنفّس داخل النصفي وفي قولِه:

"وَكَأَنَّ يَوْمِي مِن رُؤَاهُ يَطُلُّ مُحَمَّرَ الخُدُودِ"

هنا تنبثق الصورة بوصفها مرآةً لزمنٍ متخيل، حيث تحيل "رؤاه" إلى رؤيا داخلية تستعيد الماضي لا كما كان، بل كما يُرى بعين الشعر، بعين الوجد، فينبثق من أفق الذكرى يومٌ حيّ، لا يمضي، بل يطلّ على الحاضر، أما "محمّر الخدود"، فليس توصيفًا حسّيًا فحسب، بل رمزٌ مشحون بالدم والدمع معًا، تختلط فيه حرارة الجرح بحرارة العاطفة، فتغدو حمرة الخد علامةً على اشتعال الذكرى في جسد الزمن، وعلى استمرار حضورها في وجدان الشاعر، ثمّ تتّسع هذه الصورة ضمن ثنائية حسّية مركبة تُفجّر تناقض الألم والبهجة؛ إذ يبدو الإشراق الدموي لا بوصفه بكاء فقط، بل بوصفه احتفالٍ بطهر الفداء، فتتماهى التجربة بين الحزن والنشوة، بين النزيف والإشراق، وتصبح الذكرى طقسًا حيًّا يخضّب اللحظة الشعرية ويحوّلها إلى رؤية مشتعلة بالحياة والمعنى، وفي قوله:

أَرتاعُ حِينَ تَشُدُّني نِجواهُ لِلأُفقِ البَعيدِ وَأَضوعُ حِينَ يَمسُّني رَيّاهُ بِالعِطرِ الجَديدِ

فـ"الارتِياع" (انكماشُ الروحِ أمامَ فظاعةِ الصرخةِ التاريخيةِ) يقابلهُ "الإيضاعُ" (انبساطُها في عبَقِ الشهادةِ)، يشكلان تناقضًا شعريًّا يعكس صدمةَ التحول من الموت إلى الخلود، وكأنّما "النجوى" ريحٌ تنقلُ صوتَ الحسينِ(ع) عبرَ العصور، و"الريّ" مطرٌ يُحيي أرضَ الذاكرةِ الميتةَ، هنا يتحققُ "التجريدُ الحسيُّ" للحدثِ: الدمُ يصيرُ عطراً، والصرخةُ تصيرُ نشيداً، في عمليةٍ تحويليةٍ تختزلُ معجزةَ تحوُّلِ الموتِ إلى حياةٍ، هذه الدينامية الرمزيةُ تُؤسِّسُ لشعريةٍ وجوديةٍ تُعيدُ تعريفَ التضحيةِ: فالمجدُ الذبيحُ ليسَ جثةً على الترابِ، بل قرباناً يذبحُ الموتَ نفسَهُ ليُولدَ منهُ الخلودُ، والصورةُ الذهنيةُ (حيثُ يمتزجُ الحسيُّ بالمعنويّ) تُصبحُ رؤيةً أنطولوجيةً تُظهرُ أنَّ ذكرى الحسينِ (ع)كالنارِ: تُحرقُ يدَ من يُطفئها، وتُدفئُ قلبَ من يُشعلها، "لقد حوّلَ الشاعر حيدرُ الذبحَ من فعلٍ بشعٍ إلى استعارةٍ كونيةٍ حيث يتحوّل الدم المسفوك إلى حبرٍ أبدي، يُخطُّ به الشعرُ قصيدةَ الخلود. هذا التحويل الجمالي لا يكتفي بتلطيف الفاجعة، بل يضرمها معنى، إذ يغدو كل قطرة دم حرفًا مشتعلاً في نصٍّ لا يُكتَب بالمداد، بل بالفداء، وتبلغ هذه الدينامية الرمزية ذروتها حين يندفع الانزياح المجازي إلى أقصاه، ليحطّم البنية الخطية للزمن، ويحوّل الواقعة من حدثٍ مضى إلى لحظة متجددة تُضيء الحاضر والمستقبل معًا، فهنا لا يُستعاد

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

الزمن، بل يُعاد خلقه، ليغدو استمرارية حارقة لا تنطفئ، وتصبح الذكرى كيانًا يتوهج خارج حدود التاريخ، ويُقيم في الوعي كتجربة خالدة لا تنقضي ففي قوله:

وأثرتني صوبَ المسارِ يدق أعناقَ الخلود
فإذا بملحمة الشهادة طائرٌ عذب النشيدِ
يدنو إليَّ فأستفيق على صباحٍ من ورود
(ديوان جميل حيدر، ص. 28).

تتكوَّن البنية الجمالية في هذه الأبيات من نسيجٍ صوريٍّ ديناميكي ينتقل من التدمير إلى التحوّل، ثم الإحياء، معتمدًا على تمفصلات بلاغية دقيقة تُشيّد أنطولوجيا فريدة للشهادة. ففي الصورة المدهشة: "يدٌ تدقُّ أعناقَ الخلود"، تتجلّى استعارة مكنيّة تُجسِّد "الخلود" ككائنٍ ماديّ قابلٍ للتكسير، فيتحوّل الفعل التاريخي (ضرب الأعناق) إلى مجاز مرسل ينقض الخلود الزائف، ويؤسّس لخلودٍ حقيقي ينبثق من تضحية الحسين (ع). هنا، تتفجّر مفارقة وجودية لافتة: أن يُدمَّر الخلود الظاهري ليُبنى خلود جوهري، فيتحوّل الحدث إلى لحظة كونية تعيد صياغة الوعي بالزمن والبقاء، ثم يبلغ الانزياح المجازي ذروته حين تتحوّل "ملحمة الشهادة" بكل ما تحمله من مأساةٍ دامية إلى "طائرٍ عذب النشيد"، في استعارة تصريحية تنقلنا من كثافة البصر إلى شفافية السمع، ومن ثقل الواقعة إلى خفّة الرمز، فالملحمة لا تُروى، بل تُحلّق، ويتحوّل الدم المسفوك إلى نغمة، لتولد من الوجع طاقة جمالية لا تنطفئ. هذا التحوّل الحسّي لا يُجمّل الألم، بل يُعيد توليفه ضمن معادلة رمزية تُحوّل المأساة إلى أناشيد ترتقي بالوجدان، ويستمر التحوّل حتى يبلغ أقصى مراحله في لحظة التفاعل الحيّ بين الذات الشاعرة والذكرى المجسّدة: "يدنو إليّ"، حيث يغدو الطائرُ كائنًا فاعلًا، لا يمرُّ مرور المجاز، بل يوقظ الذات، ويفتح داخلها أفقًا لصحوةٍ وجودية: "فأستفيق"، وفي هذه اليقظة، تنبعث الصورة المحورية: "صباح من ورود"، لتشكّل استعارة كثيفة، يُعاد فيها إنتاج المعنى الكامن في التضحية. فالصبح، الذي يُرمز به إلى البعث، ينبثق من الورود – وهي رمز الحياة والجمال – والورود نفسها تولد من الدم، في كناية معقّدة تُعيد تعريف كربلاء لا بوصفها مأساة مغلقة، بل بوصفها ينبوعًا سرمديًّا للجمال والخصب والوعي، لأن "الصباح الورديّ" ليس مجرّد مشهد، بل هو استعارة كبرى لولادة الوعي من رحم الجرح الحسيني، حيث تتفتّح الذكرى كحديقةٍ مزهرة في قلب المؤمن، ويتحوّل النزيف إلى بذرة حياة تُزهر في الحاضر وتستمر في المستقبل، بهذه المعادلة الشعرية، يُنجز الشاعر جميل حيدر ما هو أبعد من الرثاء، إذ يصوغ كربلاء

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

بوصفها فضاءً جماليًّا ينهض من رماد الفاجعة، ليعلن خلود القيم في أجمل صورها.وله قصيدة أخُرى بعنوان (الحسين يشرح رؤياه) يقول فيها:

أذَّن الفجرُ والحسينُ ببيت الـ ... لهِ بينَ الطوافِ والركنِ أغفى
شام رؤيا الرسولِ فأختلج السـ ... ـبطُ وحيّاهُ بالشهادةِ طيفًا
أبصرَ الدربَ للطفوفِ مدار الـ ... ـعينِ وحبلُ الوريدِ يدينه طفًّا
قطعَ الصبحَ ثم ألوى ولبّى الفجر
رايتي الفتحُ والهواجرُ مسراي ... فقلبي إليك يا ربُّ حفًّا
ما مقامي في البيتِ يُسعدُ رؤيا ... ي وزنُد العيونِ يقدحُ خطفًا
والنوايا خناجرٌ ترعفُ الشرْرَ ... وتلتاعُ في الأنامل حتفًا

(جميل حيدر، 1999، ص. 252).

تُمثِّلُ قصيدةُ "الحسين يشرح رؤياه" نموذجًا مضيئًا في الابداع الفني، حيثُ تنسجُ خيوطَ الرؤيا النبويةِ والإيمانِ المصيريّ في نصٍّ يُجسّدُ لحظةَ استبصارِ الإمام الحسين (ع) بمصيرِه العظيمِ قبلَ واقعةِ الطفِّ، تَستهلُّ القصيدةُ مشهدَها في أقدسِ بقاعِ الأرضِ (الكعبةِ) زمنَ الفجرِ، لترسمَ حوارًا دراميًا بينَ الحسينِ (ع) وطيفِ الرسولِ (ﷺ) الذي بشَّرَهُ بالشهادةِ، عبرَ لغةٍ شعريّةٍ تزاوجُ بينَ جزالةِ اللفظِ وشفافيةِ الرمزِ، يُحَوّلُ الشاعرُ الرؤيا إلى نبوءةٍ حيةٍ تُمهّدُ لرحلةِ التضحيةِ، مُستحضرًا أدقَّ التفاصيلِ: من خفقانِ القلبِ تجاهَ القَدَرِ، إلى وقعِ الخناجرِ الخفيّةِ في النوايا، وصولًا إلى وهجِ السلاحِ في ساحةِ المعركةِ، هذه القصيدةُ التي تنتمي إلى غرضِ المديحِ، تُقدّمُ للتراثِ الحسينيّ رؤيةً فنيّةً متجددةً، إذ تتبلورُ الرؤيةُ الفنيةُ في هذه القصيدة عبر نسيجٍ سرديّ استباقيّ يحوّلُ الرؤيا النبويةَ إلى حقيقةٍ ملموسةٍ، حيثُ يدمجُ الشاعرُ بين الصورة الذهنية (الرؤيا، النوايا، المصير المتوقَّع) والصورة الحسية (النجيع، الخناجر، البروق) في بناءٍ مركَّبٍ يُحقق إيهاماً بالحضورِ الفوريّ للأحداثِ. فالعنوانُ "الحسين يشرح رؤياه" يشي بتقنيةِ الاستباقِ السردي-- فهي تعني بتقديم رؤية زمنية للقارئ عن المستقبل في زمن الحضور، للإيحاء بما ستؤول إليه الأحداث(( )) ظ: علم السرد، الشكل والوظيفة في السرد، جيرالد برنس، ترجمة: د.باسم صالح حميد، دار العلمية –بيروت – لبنان، 201م.: 69).– – التي تعيدُ تشكيلَ الزمنِ التاريخيّ، فتصوغُ المشهدَ كأنه يحدثُ في اللحظةِ الراهنةِ ("أذَّن الفجرُ والحسينُ ببيت اللهِ أغفى")، الأمر الذي يصنع حواراً دراماتياً بين الحلمِ والواقعِ ("حيّاهُ بالشهادةِ طيفا"). هذه الآليةُ تَدفعُ المتلقيَ إلى تلقّي الأحداثِ بوصفها مسرحية مصيريةٍ تُعاشُ الآنَ لا كذاكرةٍ منقضيةٍ، وهو ما يتجلّى في تحويلِ الرموزِ الذهنيةِ إلى كياناتٍ

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

ماديةٍ: فـ"النوايا" تتحولُ إلى "خناجرَ ترعَفُ الشرَّ" باستعارةٍ مكنيةٍ تجسّدُ القصدَ الخفيَّ، و"العيونُ" تُصوَّرُ كـ"زندٍ يقدحُ خطفا" بتشبيهٍ بليغٍ يُحيلُ إلى الشررِ المتطايرِ من وهجِ البصيرةِ، و"النجيعُ الورديُّ" يتحوّلُ إلى كرومٍ خضراءَ ("يخضرُ قطفا") في استعارةٍ تضفي على الموتِ حياةً متجددةً، هذا التمازجُ بين التجريدِ والحسّ يبلغُ ذروتَه في الصورِ المركبةِ المهيمنةِ على النصّ المتحققة من:

– استعارةُ "الرمح الناطق" التي تُحوّلُ السلاحَ إلى لسانٍ يعلنُ الحقيقةَ.

– تشبيهُ "العنقِ بالمنارةِ" حيثُ يصيرُ الصوتُ (صرخةُ الشهادةِ) نوراً يهدي، والسيفُ مؤذناً.

– تشبيهُ "الثواكلِ باللؤلؤِ المنثورِ" الذي يحوّلُ المأساةَ إلى جمالٍ متساقطٍ.

في هذا السياق، لا يُعدّ الاستباق مجرّد تقنية سردية، بل يتحوّل إلى آلية تحويلية تُذيب الحدود بين أزمنة النص، مُنصهرةً في لحظة شعرية واحدة تُوجِّد المستقبل بالماضي داخل حاضرٍ رؤيوي نابض، ويأتي هذا التشكيل الزمني محمولًا على إيقاع بحر الخفيف، حيث تتواشج تفعيلتاه (فاعلاتن مستفعلن) لتخدم إيقاع الرؤية: فـ"فاعلاتن" بما تحمل من خفة وإيقاع هوائي، تمثّل بُعد الحلم والرؤيا، في حين تُضفي "مستفعلن" ثقلاً صوتيًّا يُحاكي صدمة الواقع ووطأته، أما القافية المفتوحة (مثل "فا")، فتمنح النص رنّةً ممتدّة تتناغم مع اتساع الرؤية وامتداد أثرها، ما يعمّق البُعد الرمزي ويفتح النص على أفقٍ لا نهائي من التلقّي، وبهذا البناء المحكم، يُقدّم جميل حيدر نموذجًا حداثيًّا لبلاغة الاستباق في الشعر العربي، حيث تتداخل الأزمنة: الزمن الرؤيوي، والتاريخي، والشعري، في تشكيل دلالي يُختزل فيه الفاصل بين المتلقي والحدث، وتنبثق الصورة الشعرية بوصفه كائنٍ حسّي/ذهني يخترق الزمان ويعيد تشكيله، وتتجلّى فرادة قصيدة "الحسين يشرح رؤياه" في لغتها الشعرية التي تمزج بين الجزالة والبساطة، إذ اختار الشاعر ألفاظًا يسيرة في مظهرها، لكنها مشحونة بكثافة دلالية عميقة، تتلاءم مع مقاصد المدح وتجسّد جلال الممدوح وروعة الفداء، فكلمات مثل "النجيع"، "البروق"، "المنارة"، على وضوحها المعجمي، تنطوي على طبقات إيحائية تحوّل الواقع إلى رمز، وتمزج الحدث التاريخي بمدارات الأسطورة، في نسيج شعري متماسك يرفع كربلاء من حدود الواقعة إلى رحابة الملحمة، وفي المستوى التصويري، تتبدّى رؤية فنية مركّبة تمزج بين الإدراك الحسّي والتأويل الذهني، حيث لا تظلّ الصورة الحسية سبيكة وصفية، بل تُصبح منفذًا لفهمٍ أعمق، في حين تُجسّد الصورة الذهنية معاني ملموسة تُحاكي الواقع، وكأن الشعر قد نجح في إعادة صياغة العالم، لا عبر الحنين أو الحكاية، بل عبر رؤيةٍ تستبطن المأساة وتُعيد إخراجها كفعلٍ جمالي يتجاوز الزمن والحدود، وهذا ما نجده في قوله:

يا دليلَ النجائبِ البيض نبه طائر الصبح في المتالع شَفَا

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

آتي الرمح: ناطقًا وجبيني أبجديُّ النجيع يبرق حرفا
إن عنقي منارةٌ صوتها السيف وماءُ الوضوء ما كان نزفا
ركضوا ركضة البروق فما هي والنجيع الوردي يخضر قطفا
ومرايا ثواكل اللؤلؤ المنثور يرمين بالهوادج طرف
واستدار الظلام والنحر يعدو في ذراه ويمتطي البرقَ سيفا

(جميل حيدر، 1999، ص. 252).

تتجسّد في هذه الأبيات بنية صوريّة مكثّفة تنقل لحظةَ التضحية من حدود الفعل الواقعي إلى فضاء شعري نابض، حيث تتصهر الصور الحسيّة والذهنية داخل بوتقة التخييل الجمالي، فتتحوّل الواقعة من سردٍ إلى تجلٍّ وجودي، ومن وصفٍ إلى انزياح دلاليٍّ فاعل. ففي صورة "الرمح الناطق"، نستقبل استعارة مكنيّة تشخِّص الجماد وتبثّ فيه الحياة، ليغدو السلاحُ لسانًا ينطق بالحقّ قبل أن يُمارس الفعل، فيتحوّل القتل إلى شهادة، ويُعاد تأويل السلاح كوسيطٍ إعلاني لقيمةٍ لا تزول، ثم تتداخل هذه الصورة مع أخرى لا تقل كثافة: "النجيع الأبجدي على الجبين"، حيث ينسج الدم كتابةً مقدّسة، فيتشكل تشبيه مركب تتوالد فيه الحروف من الجرح، وتتحول الآلام الجسدية إلى أبجدية سماويّة تخلّد الرسالة الحسينية في ذاكرة الأبد، أما تشبيه "العنق منارةً" فيصنع لحظة إدهاش عميقة، إذ يتحوّل الجسدُ إلى منبع نور، وتصبح الرقبة المقطوعة شعلة هداية، في مفارقة جمالية تدمج الموت بالإشراق، والمأساة بالخلود، لتجعل من الدم نورًا لا يُطفأ، ويستمر التحويل الحسي/الذهني في صورة "ركضة البروق"، حيث يتم ضغط لحظة الموت داخل ومضة ضوء، تنقل الواقعة من الزمن الفيزيائي إلى الزمن الرؤيوي. ويبلغ التحوّل ذروته في استعارة "النجيع الورديّ يخضرّ قطفًا"، حيث يُعاد تشكيل الدم في هيئة عناقيد حيّة تُنبت الحياة من الموت، في انزياح حسي يمزج اللون والملمس، ليُنتج دورةً وجوديّة تُعلن أن الشهادة ليست نهاية، بل بذرة لبعثٍ مستمر، وتظلّ الصور الذهنية مرتبطة بسياقاتها الحسيّة، كما في كناية "مرايا الثواكل" التي تذوب في تشبيه "اللؤلؤ المنثور"، حيث تتعالى الدموع من كونها مظهرًا للحزن إلى رموز للجمال النادر، ويصبح الألم صيغةً بيانية تُثمِّن المأساة عبر تألقٍ بصري نادر. أما استعارة "الظلام يمتطي البرق سيفًا"، فتنقلنا إلى جوّ أسطوري تتجسّد فيه القوى الكونية، ليغدو الليل مقاتلًا، والبرق سلاحًا، وتتحوّل المعركة إلى ملحمة خارقة للواقع، ذات أبعاد أسطورية متجاوزة، في هذا الامتزاج بين المشهد الدامي (الحديد، الدم، الذبح) والرؤية الرمزية (المنارة، الأبجدية، اللؤلؤ)، تُنتج القصيدة لغةً إيحائية تُعيد تعريف كربلاء بوصفها فعلًا متجدّدًا لا يسكن التاريخ بل يتجدّد في الوجدان. فالإيقاع السريع لبحر الخفيف

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

يُحاكي جري الخيول ولهيب المعركة، في حين تمنح القافية المفتوحة (فا) النص صوتًا يمتدّ، كأنّه رجع صدى الشهادة في الزمن، وهكذا، تُصبح الصورة الفنيّة لدى جميل حيدر آلية للتحويل الجمالي، حيث تنقلب كربلاء من حدث مأساوي إلى نص مفتوح على التأويل، تذوب فيه المعاني، وتعيد الأشياء ترتيب وجودها:

- الدم– يغدو لغةً مقدسة،
- العنق– يُضيء كـ منارة هداية،
- الظلام – يحارب كـ فارسٍ أسطوريّ،
- والموت– يُزهر في بستان الوعي.

إنها ليست قصيدة تؤرّخ، بل كونٌ شعريّ موازٍ، تُختزل فيه كربلاء إلى جوهر إنساني خالد، وتتحوّل التضحية من لحظة فناء إلى لحظة إشراق كلي، ويصبح الشعر سبيلًا لاستنطاق المعنى من عتمة الألم، حيث يُصاغ الوجع بلغة الخلود، ويُعاد تشكيل الموت في هيئة حياة لا تفنى. بهذا، يرتقي مديح حيدر إلى مرتبة الخلق الفني، لا بوصفه امتداحًا تقليديًا، بل عالمًا شعريًا مكتملًا تُسكب فيه الروح، ويُعاد فيه خلق البطولة في هيئة نور.

فالرثاء الحسيني عند الشاعر جميل حيدر ليس مجرّد استذكار لمأساة تاريخية، بل هو فضاء رمزي تتصنع فيه المعاني وتتحول فيه الصور من السرد إلى الرؤيا، ومن البيان إلى الكشف، وإنّ التناول الشعري لذكر الإمام الحسين(ع) لا يركن إلى البكاء أو التمجيد فحسب، بل يسعى إلى إعادة إنتاج الوجدان الجمعي من خلال تشكيلات رمزية تستبطن الفاجعة وتُعيد بناءها ضمن أفق شعري وجمالي يتوسل الانزياح والتكثيف والترميز، وهذه الرؤية، تتجلى ايضا في القصيدة الثالثة التي بعنوان (الحسين) التي تنهض على بنية تصويرية مركّبة تتوسّل الحسين بوصفه كيانًا شعريًا مشبعًا بالحس والرؤيا، فيقول فيها:

حملنا الجرحَ مَأدبةً وثكلا ... ولم نحملْهُ مأذنة ونصلا
يعاكسنا الصدى فيهِ وندري ... بأنّ هديرَهُ ما كان إلاّ
وكان وضوحهُ أهدى ولكن ... لأنا لا نطيق الشمس حملا
ونبضٌ عاشها في القلب نهراً ... وبعض عاشها في الجفن طلاّ
وبعض عاشها صدراً ورأساً ... وبعضٌ عاشها حساً وغفلا

(جميل حيدر، 1999، ص. 252).

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

تمثّل هذه القصيدة نموذجًا متفرّدًا للصورة الرمزية التي تتخطّى التخوم الحسيّة إلى فضاءٍ رؤيويّ تتلاقى فيه المأساة الحسينية مع التجربة الوجدانية الفردية والجمعية للمتلقي، حيث يتكثّف "الجرح" في مطلع النص لا بوصفه أثرًا للوجع المادي، بل بوصفه علامة رمزية تتجاوز الألم إلى فعل جمعيّ، إذ يتحوّل عبر انزياح دلالي مكثّف إلى "مأدبة وثكلا"، متحررًا من سياقه الدموي التقليدي، بهذا الانحراف البلاغي، تُعاد كتابة الجرح بوصفه قيمة رمزية تحيل إلى التضامن والتماهِي الوجودي، لا إلى العنف، كما يتجلّى في نفي ارتباطه بـ"مئذنة ونصل"، فتغدو الصورة تفكيكًا واعيًا للنمط البلاغي السائد، وتحويلًا للوجع من أثر مادي إلى علامة أخلاقية سلمية، في هذا الأفق، تُعاد صياغة العلاقة بين الذات والرمز الحسيني على نحو تتصاعد فيه كثافة التوتر الوجودي، وتتكشف الصورة بوصفها نقطة انبثاق للمعنى، فاستعارة "يعاكسنا الصدى فيه وندري بأن هديره ما كان إلا رحيلًا" تُقلب التوقّعات السمعية رأسًا على عقب، إذ يتحول "الصدى" من تكرار صوتي إلى عكسٍ وجودي للمعنى، ويتبدّد "الهدير" – المفترض أنه علامة الحياة – ليغدو رحيلًا محفّزًا للحركة، حيث يُولد الفعل من قلب الغياب، وتُستعاد الحركية من قلب السكون، في استعارة رمزية متعالية، يتجلّى الإمام الحسين (ع) لا بوصفه أثرًا تاريخيا منقضًا، بل بوصفه قوة فاعلة تتغلغل في الحاضر، تحرّك الوجدان وتعيد تشكيل الوعي، إذ لا يُستدعى بوصفه ذكرى جامدة، بل بوصفه كينونةً حيةً ترفد الحاضر بجرس الفداء، وتوقظ في الذات الجمعيّة معنى المقاومة، وكأنّ الدمَ لم يُسفك في الأمس، بل لا يزال ينزفُ نورًا في شرايين الزمن، ويبلغ النص ذروته في المفارقة الدلالية التي ينسجها قوله: "وكان وضوحه أهدى ولكن لأنا لا نطيق الشمس حملًا"، حيث ينشأ التوتر بين الوضوح بوصفه كشفاً معرفياً، والشمس بوصفها مجازاً للاحتراق والإدراك المتجاوز، هنا يُحوّل الشاعر الحقيقة الحسينية إلى مطلقٍ ناريّ: تُرى، لكنها لا تُحتمل، تُضيء لكنها تحرق، فتغدو الرؤيا نفسها شكلًا من أشكال المحنة الإنسانية.

وفي قفزة تصويرية باذخة، يُشظّي الشاعر صورة الإمام (ع)إلى طيفٍ من التجليات المتوزعة في أنحاء الجسد والوجدان، كما في قوله: "ونبض عاشها في القلب نهرًا... وبعض عاشها حسًّا وغفلا"، حيث يتكثّف الحسين (ع) في صورة كينونة متغلغلة لا تعيش في الذاكرة فقط، بل تسري في العصب والنبض، في السهر والغفلة، في الحواس واللاشعور، وكأن الذكرى لم تعد سردًا لواقعة، بل معيشة يومية تُسكَن الجسد وتؤثث الروح، إنّ هذه البنية التصويرية، القائمة على الانزياح والتكثيف الرمزي، لا تُنتج فقط شعريّة عالية، بل وظيفة مزدوجة: فهي تُعيد تشكيل الواقع عبر الحسين(ع)، وتعيد تشكيل الحسين(ع) عبر حسٍّ إنساني كثيف، فالنص لا يُعيد إنتاج المأساة، بل يُعيد كتابتها شعريًا بوصفها

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

علامة متحوّلة، تتجاوز التقريرية والخطابية لتنسج رؤيا تأويلية مفتوحة، تجعل من الحسين (ع)معادلًا رمزيًا للحرية المطلقة التي تسكن اللغة وتجد في الشعر موضعها الأزلي، وإنّ الصورة الفنية المركّبة – بما تحمله من ثنائيات الجمال والألم، الغفلة واليقظة – لا تسعى للإمساك بالحقيقة بل لملامستها، تقترب من شمسها دون أن تدّعي احتواءها، في انحناءة معرفية تماثل سجودًا لغويًا أمام مطلقٍ لا يُطال، ففي نهاية القصيدة، لا نجد رثاءً بالمعنى التقليدي، بل بيانًا شعريًا جماليًا يُحوّل الدم إلى حرفٍ، والوجع إلى منارة، والغيبوبة الجمعية إلى يقظةٍ تبحث عن "الفتح الأجلى" في تضاريس الوجود، وتُعيد للحسين (ع) حضوره بوصفه جوهر لا يتكرّر، بل يتوالد في اللغة، ويُزهر في الوعي.

الصورة الفنية ودورها في تجسيد ذكرى الحسين عند جميل حيدر ومصطفى جمال الدين: دراسة موازنة:

تتجلى فرادة الشعر في قدرته على صهر المأساة التاريخية في قالبٍ وجدانيٍّ نابض، يُحوّل الفجيعة إلى إيقاعٍ شعريٍّ خالد، تتردد أصداؤه في الوعي الجمعي كلّما استُحضرت ذكرى الإمام الحسين (ع) وتضحيته المضيئة، وفي فضاء هذه الذكرى، يلتقي الشاعران جميل حيدر ومصطفى جمال الدين على أرضية موضوعية واحدة، غير أن مساراتهما الفنية تفترق عند تخوم الرؤية الشعرية وأدوات التشكيل الجمالي، لاسيما في كيفية بناء الصورة الشعرية وتوجيهها دلاليًا، وإنّ هذا الافتراق لا يكشف عن مجرد اختلاف في الأسلوب، بل يفضي إلى تباين جوهري في تمثيل الذكرى: بين من يرى في الحسين صورة رمزية متعالية تتغلغل في أنسجة الحاضر، ومن يلامسها بوصفها جذوة وجدانية تُثير الذاكرة وتحرّك الوجدان، وتأتي هذه الموازنة لتكشف أوجه التشابه والاختلاف بينهما، وتستجلي أم ملامح التفرد والاختلاف من خلال المحاور الآتية:

الأساس المشترك: ينطلق الشاعران من منبعٍ واحدٍ؛ استحضار واقعة الطفّ بكلّ أبعادها التراجيدية والإنسانية والإيمانية. يسعيان معاً إلى ترسيخ مفهوم التضحية الحسينية في وعي المتلقي، مستخدمين لغةً شعريةً حافلةً بالدلالات الإيحائية، تعكس انفعالاتهما الذاتية وتجاربهما الوجدانية تجاه الحدث الجلل، يلتزمان ببناء نصٍّ موسيقيٍّ متناسقٍ، حيث تتوازن الألفاظ والمعاني والصور، ساعيين إلى كشف تجلّيات الجمال والفداء في قلب المأساة.

تعدد الأغراض وتنوّع المقاربات: آفاقٌ متعددةٌ لهدفٍ واحد: مصطفى جمال الدين: يُحكِمُ قبضته على غرضٍ واحدٍ هو الرثاء. ففي قصيدته "الحسين" منبرٌ للنياحة الفنيّة الرصينة، يبثُّ من خلالها لوعة

Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

الفقد وألم المصاب، مركزاً على استنهاض العواطف الجياشة تجاه المظلومية والفاجعة، بينما جميل حيدر: يتّسع أفق توظيفه للفكرة الواحدة عبر تعدّد الأغراضفي قصائده المتنوعة:

* "المجد الذبيح": هيمنة الرثاء، لكن برؤية تأملية.
* "الحسين يشرح رؤياه": سيطرة المدح، مع نظرة استشرافية.
* "الحسين": عودة إلى فضاء الرثاء.

هذا التنوع الغرضي عند حيدر يعكس محاولةً لاستكشاف أبعادٍ مختلفةٍ للحدث الحسيني: البعد المأساوي، البعد البطولي المجيد، والبعد النبوي الاستشرافي، مما يوسّع دائرة التلقي والتأثير.

الصورة الفنية: لبُّ الاختلاف وجوهر الإبداع: هنا يبرز التمايز الأكثر حسماً بين الشاعرين، فالصورة هي الأداة الرئيسة لصنع التجربة الجمالية وتجسيد الذكرى: فالشاعر مصطفى جمال الدين في (قصيدة الحسين"): يهيمن على نصّه الصورة الحسية، أذ يعتمد على ألفاظٍ وعباراتٍ تنقل إحساساً ملموساً بالمشهد والألم والحرقة، فصوره تستهدف التأثير المباشر في الحواس والمشاعر، مرسّخةً لوعة الحدث في الذاكرة الجمعية من خلال إيقاظ الإحساس بالمعاناة المادية والمعنوية الفورية. التناسب بين الألفاظ الحسية ودلالة الرثاء واضحٌ ومحكم.

أما الشاعر جميل حيدر: يُظهر تنوعاً لافتاً في هندسة الصورة، متلائماً مع تنوع أغراضه ففي:

– قصيدة "المجد الذبيح": تسود الصورة الذهنية. يمزج بين ألفاظ حسيةٍ وأخرى تجريديةٍ، ليصنع دلالاتٍ مركبةً تتطلّب تأمّلاً ذهنياً لفكّ شفراتها واستيعاب عمقها، إنها صورة تستدعي التفكير في معنى "المجد" و"الذبيح" وما بينهما من مفارقة.

–وقصيدة "الحسين يشرح رؤياه": تطغى الصورة الحسية (خاصةً في وصف الرؤيا ومقدماتها)، لكنها تتشابك مع الصورة الذهنية (في تفسير دلالات الرؤيا واستشراف المستقبل) لتشكّل صورةً مركبةً، و الأبرز هنا توظيفه لتقنية الاستباق ؛ حيث يقدم رؤيةً مستقبليةً للأحداث لم تقع بعد، مستشرفاً نتائج التضحية وخلودها، وهو بعدٌ غائبٌ عن قصيدة جمال الدين، رغم التركيب، تظلّ الصور الحسية ذات الدلالات المباشرة هي المهيمنة في الإيقاع العام.

– وقصيدة "الحسين": تعود الهيمنة للصورة الذهنية، ربما في محاولةٍ لتقديم رؤيةٍ تأمليةٍ شاملةٍ لشخصية الإمام (ع) وتضحيته.

النجاح الفني المشترك: رغم اختلاف آليات البناء الصوري، ينجح كلا الشاعرين في تحقيق انسجامٍ عالٍ داخل نسيج القصيدة، إذ تتآلف الصور مع الغرض والفكرة والألفاظ والدلالات، مُحدثةً تماسكاً بنيوياً قويّاً يُخضع كل عنصرٍ لغاية النصّ العليا: تجسيد الذكرى وإحياء معنى التضحية.

الإيقاع والإطار الموسيقي: وزنُ القصيد وقافيةُ الوجدان: هنا يعكس اختيار البحر والقافية الانحيازَ الجمالي لكل شاعر، فالشاعر مصطفى جمال الدين: يوحد قصيدته ("الحسين") تحت لواء بحر الكامل ذي الإيقاع المتزن القوي، المناسب لجدية الرثاء وعمقه، مع قافية الياء المضمومة الموحّدة، الأمر الذي يعزز وحدّة الموضوع والجوّ الوجداني، بينما الشاعر جميل حيدر: يُظهر تنوعاً موسيقياً يوازي تنوع موضوعاته وأغراضه وصوره داخل الإطار الموحّد للفكرة الحسينية:

– ففي قصيدة "المجد الذبيح": نظمت في البحر الكامل (ربما لجدية الموضوع) لكن بقافية الدال المكسورة.

– وقصيدة "الحسين يشرح رؤياه": نظمت في البحر الخفيف (الذي يحمل شيئاً من السلاسة والطواعية ربما لطبيعة الحوار والرؤيا) مع قافية الفاء المفتوحة.

– وقصيدة "الحسين": نظمت في بحر الطويل (الملحمي الواسع، المناسب لتناول سيرة الإمام) مع قافية اللام المفتوحة.

هذا التنوع الإيقاعي عند الشاعر جميل حيدر ليس ترفاً، بل هو تعبيرٌ عضويٌّ عن تنوع زوايا النظر وتعدد الأغراض داخل المشروع الشعري الواحد المكرس لذكرى الحسين (ع).

يكشف هذا التحليل الموازن أنّ تجسيد ذكرى الحسين (ع) في الشعر يمكن أن يسلك مسالك فنية متعددة تثري الإدراك الجمالي والوجداني للحدث، فبينما يختار الشاعر مصطفى جمال الدين التركيز والعمق عبر وحدة الغرض (الرثاء) وهيمنة الصورة الحسية وثبات الإيقاع (الكامل)، لصنع تأثيرٍ وجدانيّ مباشرٍ ومكثّفٍ، ينفتح جميل حيدر على آفاقٍ أرحب عبر تعدد الأغراض (رثاء، مدح، رؤيا) وتنوع الصور المهيمنة (ذهنية، حسية، مركبة) وتباين الأوزان والقوافي، ساعياً إلى استكشاف أبعادٍ متعددةٍ للشخصية والتضحية وتأثيرها عبر الزمن، مستخدماً أدواتٍ مثل الاستباق لرسم أبعادٍ مستقبليةٍ، وعلى الرغم من الاختلاف الجوهري في البنية الفنية والرؤية الأسلوبية، يلتقي الشاعران في النهاية عند قمة الإنجاز: نجاحهما الباهر، كلٌّ بطريقته، في تحويل ذكرى الحسين (ع) وتضحيتِه إلى صورةٍ شعريةٍ خلّابةٍ تتردّد في الوجدان، مؤكّدين أنّ قوة الصورة الفنية هي الكفيلة بتحويل التاريخ إلى نبضٍ حيٍّ ودائمٍ في قلب اللغة والإنسان.

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

الخاتمة:

على ما تقدّم في ثنايا هذا البحث الموسوم بـ "الصورة الفنية عند جميل حيدر ومصطفى جمال الدين: دراسة موازنة – ذكرى الإمام الحسين (عليه السلام) نموذجًا"، يمكن تلخيص أبرز النتائج التي توصّل إليها البحث في النقاط الآتية:

1. جوهر الصورة الفنية وأثرها: تُعد الصورة الفنية الأداة الشعرية المحورية التي يعتمد عليها الشاعر في تمثيل تجربته الذاتية وإبداعه، حيث تنقل الدلالة من حيّز المباشرة والوضوح إلى فضاء الإيحاء والغموض الإيجابي، و هذا التحوّل يمنح النص الشعري أبعادًا جمالية وفنية عميقة، ويُشكّل جسرًا تواصليًا فعّالاً بين رؤية الشاعر واستجابة المتلقّي، عبر تشكيل لغوي دقيق وإيقاع موسيقي مؤثّر وخيال خلّاق يلامس الوجدان.
2. الصورة الفنية بوابة إلى الوعي الجماعي: لم تقتصر الصورة الفنية في النص الحسيني على وظيفة الزينة البلاغية، بل تحولت إلى أداة مركزية في استنهاض الذاكرة الجمعية، من خلال استحضار مشاهد الطف، تُمكّن الشاعر من نسج رابط وجداني بين الحدث التاريخي وهواجس الحاضر، فتتحوّل الصورة إلى جسر يستعيد عبره القارئ والمجتمع تجربة الاستشهاد ويستدعي اللحظة الأبدية للحسين(ع) في وعيه اليومي.
3. بين الرؤيا الرمزية والتمثيل الحسي وتوصّل البحث إلى أن الصورة عند الشاعر مصطفى جمال الدين ترتكز على اللغة البيانية المقيدة بسياقات وجدانية وتراثية، بمعنى أن الصورة الفنية عند الشاعر مصطفى جمال الدين تميل إلى التشكيل الوجداني المنضبط بإطار تراثي تقليدي تُشَكِّله الرؤية الفقهية واللغوية، في حين تذهب عند جميل حيدر نحو أفق رمزي أكثر تحررًا، يحمل قدرًا من الفلسفة والانزياح التأويلي، الأمر الذي منح النصّ طاقة تأويلية مفتوحة ويعكس اختلافًا جوهريًا في الرؤية والتقنية الشعرية، لأن استعمل الجرأة الرمزية، والانفتاح دلالي الذي حرّر الصورة من سياق التقريرية، ووظّفها ضمن شبكة من العلامات والانزياحات التي تعيد إنتاج ذكرى الحسين (ع) بصيغة معاصرة وشديدة التركيب، وهذا التفاوت في التشكيل يعكس اختلاف المرجعيات والرؤى الجمالية، مما يثري ميدان الدراسات المقارنة ويفتح آفاقًا جديدة لفهم الصورة الفنية بوصفها جوهر القصيدة ومحرّك دلالتها الجمالية.
4. مساران تصويريان: من تأويل المأساة إلى صدق الخطاب: أفرز اختلاف آليات التشكيل الشعري مسارين متوازيين: مسارٌ يستثمر الصورة لتركيز البعد الكوني للمأساة وتحويلها إلى مجاز للثورة

Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

الخالدة، ومسارٌ يبني الصورة كخطاب وجداني مُباشر ينبض بالاضطرام الإيماني. وقد أتاح هذا التنوع قراءات متعددة للحدث الحسيني، من التلقي الرؤيوي الفلسفي إلى التلقي الحسي البسيط، ما يؤكد ثراء التجربة الشعرية وقدرتها على مخاطبة مستويات مختلفة من الوعي.

5. منهجية البحث وطبيعة المقارنة من ناحية البيئة والانتماء: اعتمدت الدراسة منهج الموازنة التفسيرية كإطار لتحليل التجربتين الشعريتين لكل من جميل حيدر ومصطفى جمال الدين، وقد كشفت هذه المقارنة عن جملة من نقاط التشابه الجوهرية بين الشاعرين، يتجلّى هذا التشابه في النشأة ضمن بيئة علمية ودينية مشتركة (النجف الأشرف)، والتكوين الأدبي الرصين في أحضانها، والانتساب إلى رابطة أدبية واحدة (الرابطة الأدبية في النجف)، مع التأكيد على احتفاظ كلّ منهما بخصوصية أسلوبية واضحة.
6. هدف الموازنة وتميّز الصورة عند الشاعرين: لم تهدف الدراسة إلى إصدار حكمٍ بتفوق تجربة على أخرى، بل إلى تفكيك آليات التشكيل الفني لدى كل شاعر، وفهم كيفية اشتغال الصورة في نصٍّ تطغى عليه الرؤيا مقابل نصٍ يسعى إلى الصدى الحسي المباشر. هذا المنهج يكشف عن مرونة الصورة الشعرية وقدرتها على أن تتماهى مع رؤى أسلوبية مختلفة، ضمن وحدة القضية وحراك الانتماء.
7. خصوصية التوظيف ووحدة النص: عند تحليل القصائد المخصّصة لذكرى الإمام الحسين (عليه السلام)، اتّضح وجود اختلافات واضحة بين الشاعرين في توظيف الأغراض الشعرية، وطريقة تشكيل الصور الفنية، واختيار الأوزان والقوافي. فقد تميّز الشاعر جميل حيدر بتنوّع لافت في صوره الشعرية وأوزانه، بينما التزم الشاعر مصطفى جمال الدين بنمط أكثر تماسكًا وثباتًا من حيث البناء الموسيقي، ومع هذا الاختلاف في الوسائل والتقنيات، فقد نجح الشاعران معًا، وبكفاءة عالية، في تحقيق الانسجام التام بين الفكرة الجوهرية (الحسينية) والصورة الفنية المعبّرة عنها والبناء الشعري الحاضن لها، مما منح نصوصهما وحدة فنية متكاملة وقدرة مؤثرة على تجسيد المناسبة وإحيائها فنّيًا ووجدانيًا.
8. أثر الإيقاع في توجيه الصورة: الكامل عند جمال الدين يُوازي تأنّي التأمل واستدامة الشعور بالكفاح، الخَفيف عند حيدر يختزل التوتر الداخلي، ويجسّد حركة الصدى بين المراتع الأرضية ومناطق الروح، ما يعمّق الدهشة الشعورية ويكثّف حضور الصورة.

9. الصورة بوصفها فضاءً رمزيّاً لتجليات البطولة: في كلا النموذجين، لم تعد الصورة مجرد وصفٍ للمشهد، بل وظّفت لتصعيد الإمام الحسين(ع) إلى مقام الأسطورة، تتحوّل الراية إلى رمز للثورة، بهذا يتداخل التاريخ والميتولوجيا، فينشأ خطاب شعري يوظف الصورة مركباً دلاليّاً متعدّد الأصوات.

المصادر

[1] أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري. (1998). الصحاح المسمى تاج اللغة وصحاح العربية (تحقيق وضبط شهاب الدين أبو عمرو، ط. 1، ج. 1، ص. 513). دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. (توفي حدود 400هـ).

[2] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ. (1990). الحيوان (تحقيق يحيى الشامي، ط. 2). دار ومكتبة الهلال.

[3] أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني. (1992). دلائل الإعجاز (قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، ط. 3). دار المدني. (ت. 471هـ).

[4] الجرجاني، عبد القاهر. (2003). أسرار البلاغة (تحقيق محمد الفاضلي، ط. 1). المكتبة العصرية.

[5] الخاقاني، علي. (1945). شعراء الغري والنجفيات. المطبعة الحيدرية.

[6] الخاقاني، علي. (1956). شعراء الغري. المطبعة الحيدرية.

[7] الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني. (1994). تاج العروس (تحقيق علي شيري، ط. 1). دار الفكر.

[8] السيد محسن مجيد الهلالي. الشاعر جميل حيدر في سطور [بحث منشور].

[9] القط، عبد القادر. (1978). الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. دار النهضة.

[10] العفيفي، الصادق. (1988). الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. مكتبة الشباب.

[11] الامين، محسن. (1959). أعيان الشيعة (تحقيق محسن الأمين). مطبعة الإنصاف.

[12] إسماعيل، عز الدين. (1978). الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية (ط. 3). دار الفكر العربي.

[13] الرقيق، حافظ. (2003). شعر التجديد في القرن الثاني الهجري: بشار، أبو نواس، أبو العتاهية

(ط. 1). دار صامد للنشر والتوزيع.

[14] سيد النخيل المقفى. (تاريخ النشر غير محدد). نشره وأشرف عليه المكتبة الأدبية المختصة.

[15] صور من حياة السيد ميرزا عناية الله. (1327هـ). المطبعة العلمية.

[16] كمال أبو ديب. (1984). جدلية الخفاء والتجلي: دراسة بنيوية في الشعر (ط. 3). دار العلم للملايين.

[17] كندي، محمد علي. (2003). الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (ط. 1).

[18] مكليش، ارشيبلد. (1963). الشعر والتجربة (ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق الصائغ). دار اليقظة العربية.

[19] مصطفى جمال الدين. (1995). الديوان. دار المؤرخ العربي، مطبعة ستارة.

[20] المكتبة الأدبية المختصة. (2009). ديوان جميل حيدر.

[21] ابن منظور. (د.ت) .لسان العرب (اعتنى بتصحيحها أمين محمد عبد الوهاب، ومحمد الصادق العبيدي، ط. 3). دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي. (ت. 711هـ).

[22] أبو الحسن حازم القرطاجني .*(1986)*. مناهج البلغاء وسراج الأدباء (تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط. 3). دار الغرب الإسلامي.

[23] أبو الفرج قدامة بن جعفر .*(1934)*. نقد الشعر (تحقيق محمد عيسى منون، ط. 1). المطبعة المميجية.

[24] الراغب الأصفهاني. (د.ت) .مفردات ألفاظ القرآن (تحقيق صفوان عدنان داوودي، ط. 3). دار القلم، الدار الشامية، مطبعة أميران. (توفي في حدود 425هـ).

[25] التميمي، صبحي .*(1986)*. الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (ط. 1). دار الفكر اللبناني.

[26] الجوزي، جابر عصفور .*(1992)*. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب (ط. 2). المركز الثقافي العربي.

[27] الدهمان، أحمد علي .*(1986)*. الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجاً وتطبيقاً (ط. 1). دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر.

[28] الطيف، المقطوف عثمان .*(2005)*. الصورة الشعرية عند ابن حيوسن [رسالة ماجستير]. جامعة القادسية، كلية الآداب.

[29] العصفور، عبد الإله .*(1987)*. الصورة الفنية معياراً نقدياً (ط. 1). دار الشؤون الثقافية العامة.

[30] العصفور، علي البطل .*(1980)*. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها (ط. 1). دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.

[31] علوان، أحمد كريم .*(2013)*. الصورة الشعرية في رثاء الحسين: شعر النجف الأشرف في القرن العشرين أنموذجاً [أطروحة دكتوراه]. جامعة الكوفة، كلية الآداب.

[32] غنيمي هلال، محمد .*(1997)*. النقد الأدبي الحديث .دار النهضة مصر للطباعة والنشر.

[33] مفتن الكطراني، مهدي عبد الأمير .*(2011)*. معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين .مركز بابل للدراسات الحضارية والتاريخية.

[34] ميهوبي، عز الدين .*(2009)*. الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي [رسالة ماجستير]. جامعة الجزائر.

[35] موسى، بشرى صالح .*(1994)*. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث (ط. 1). المركز الثقافي العربي.

[36] هـ.ب. تشارلتن .*(1945)*. فنون الأدب (ترجمة زكي نجيب محمود). القاهرة.

[37] هـ.ب. لويس، سي. دي .*(1982)*. الصورة الشعرية (ترجمة أحمد نصيف الجنابي، ومالك ميري، وسلمان إبراهيم، مراجعة عناد غزوان). دار الرشيد.

[38] محمد حسف عبد الله .*(1981)*. الصورة والبناء الشعري .دار المعارف.

[39] برنس، جيرالد. (201م) .علم السرد: الشكل والوظيفة في السرد (ترجمة باسم صالح حميد). الدار العلمية.

[40] المطبعي، حميد .*(1995)*. موسوعة أعلام العراق في القرن العشرين (الجزء الأول، ط. 1). دار الشؤون الثقافية العامة.

[41] الكلابي، أسيل حسين نعمة .*(2007)*. لغة شعر مصطفى جمال الدين: دراسة نقدية [رسالة ماجستير]. جامعة الكوفة، كلية التربية للبنات.

[42] في الشعر العراقي الحديث .*(1966)*. مجلة البلاغ، 1.*(4)*.