جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة كربلاء
كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسـم اللغـة العربية

صورةُ السَّيِّدةِ فاطمة الزَّهراء (V) في الشِّعْرِ العربِيِّ

حَتَّى نِـهَايَةِ العَصْرِ العبَّاسِيِّ

دِراسةٌ تَحليليَّة

أطروحة تقدَّم بها الطالب

أحمد عبود شنشول الكريطي

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانيّة في جامعة كربلاء، وهي جزءٌ من متطلباتِ نيلِ شهادة

الدكتوراه في اللغةِ العربيةِ وآدابها.

بإشراف

أ.د محمد حسين عبد الله المهداوي

٢٠٢٥م ١٤٤٧هـ

C

﴿إِنَّا أَعْطَيْنَاكَ الْكَوْثَرَ، فَصَلِّ لِرَبِّكَ وَانْحَرْ، إِنَّ شَانِئَكَ هُوَ الْأَبْتَرُ﴾

صدق الله العلي العظيم

سورة الكوثر

الإهداء

إلى ..

صاحبةِ الضِّلع المكسور، والقبر المُغيّب السيدة فاطمة الزهراء (ν)..

روح والدي شهيد الانتفاضة الشعبانية المباركة عام (١٩٩١م)، وإلى موقفه البطولي في مواجهة طغيان البعث المجرم..

روح أمّي العزيزة التي رحلت عنِّي صغيرًا، قبل أن أفي بوعد الطفولة وأهديها فرحة تعلّم القراءة والكتابة ..

أهدي هذا الجهد ..

الباحث

شكر وعرفان

الشّكر أوّلاً وقبل كلّ شيء لله سبحانه وتعالى على عظيم نعمائه، وواسع آلائه، وحسن توفيقه، وكما أتقدَّم بالشّكر إقراراً بالمعروف لأهل الفضل والمعروف عليَّ.

فإنِّي أشكرُ في البدء أُستاذي وشيخي، صاحب اليد السّخيّة، والآراء القيّمة الأستاذ الدكتور (محمد حسين عبد الله المهداوي)؛ لقبوله الإشراف على هذه الأطروحة، فقد كان مداد قلمه (الأحمر) يَرقبُ كلّ كلمةٍ من هذا البحث، متناولاً إيّاها بالتّعديل والتّصحيح والإضافة، فهو نِعم المُعلّم، إذ أسهمت آراؤه السديدة، وملاحظه الثَّاقبة في دقَّة الأفكار، وتوسّع الرّؤى، وتعمّق التّحليل؛ فقد أنفق من الوقت أثمنه، ومن النّصائح أَنْفَسها، وأنار من السّبل إلى أرشدها، فله مِنِّي خالص الشّكر، وأجلّ التقدير، تقدير التّلميذ إلى معلمه، ونسأل الله أن يمدّ في عمره، ويديم توفيقه، وأن نبقى موصولين بفيض علمه.

وأتقدم بالشّكر العالي والعرفان والاحترام إلى كلّيّة التّربية للعلوم الإنسانية متمثّلةً بعميدها الأستاذ الدكتور هادي شندوخ المحترم، وإلى رئيسة قسم اللغة العربية الأستاذة الدكتورة جنان الجبوري.

أمَّا أساتيذي في قسم اللغة العربية الذين تَتَلمذتُ على أيديهم، ونهلت من فيوضات علمهم، وجميل أخلاقهم، فلهم مِنِّي جزيل الشّكر والتّوقير والاحترام، ونسأل الله لهم دوام التّوفيق والصّحّة والسَّلامة.

كما أودّ أن أشكرَ صديقي الصّدوق، وأخي الرّوحي الأستاذ محمد رضا الأسدي على دعمه ومساندته لي في كلّ محطّات حياتي ولاسيّما العلميّة والأكاديمية، ومثل هذا الشّكر إلى كلِّ من دعمني وساندي وقدّم لي يد العون والرّعاية من أصدقائي وإخوتي وأحبّائي.

ولا يفوتني أن أقدّم شكري الجمّ المصحوب بالامتنان والعرفان إلى أعضاء لجنة المناقشة المحترمين الذين سيرفدون بآرائهم هذه الأطروحة، فأسال الله لهم خير العاقبة والفلاح.

إقْرَارُ المُشْرِفِ

أَشْهَدُ أَنَّ إِعْدَادَ هَذِهِ الأُطْرُوحَةِ المَوْسُومَةِ بـ(صورةُ السَّيِّدة فاطمة الزهراء عليها السلام في الشِّعْرِ العربيِّ حَتَّى نِهَايَةِ العَصْرِ العبَّاسِيِّ، دِراسةٌ تَحليليّة) الَّتِي قَدَّمَها الطَّالب (أحمد عبود شنشول الكريطي) قَدْ جَرَىٰ بِإِشْرَافِي فِي قِسْمِ اللُّغة العربيّة فِي جَامِعَةِ كَرْبَلَاءَ فِي كُلِّيّة التَّرْبِيَةِ لِلْعُلُومِ الإِنْسَانِيَّةِ، وَأَنَّ الأُطْرُوحَةَ اسْتَوْفَتْ خُطَّتَهَا اسْتِيْفاءً تَامّاً يُؤَهِّلُهَا لِلْمُنَاقَشَةِ.

الإمْضَاءُ:

المُشْرِفُ: أ.د. محمد حسين عبد الله المهداوي

التَّارِيخُ: ٢١/٨/2025م

بِنَاءً عَلَى التَّوْصِيَاتِ المُتَوَافِرَةِ، أُرَشِّحُ هَذِهِ الأُطْرُوحَةِ لِلْمُنَاقَشَةِ.

الإمْضَاءُ:

أ.د جنان منصور كاظم الجبوري

رَئِيسُ قِسْمِ اللُّغة العربيّة

التَّارِيخُ: ٢١/٨/2025م

إقرار لجنة المناقشة

نشهدُ نحن أعضاء لجنة المناقشة، أننا اطّلعنا على هذه الأطروحة الموسومة بـ (**صورة الشهيدة فاطمة الزهراء (عليها السلام) في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي**) التي قدمها الطالب (**أحمد عبود شنشول الكريطي**) وقد ناقشناه في محتوياتها وفي ما له علاقة بها، ونرى أنها جديرة بنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بتقدير (**امتياز**).

الإمضاء:

الاسم: أ.د كريمة توماس محمد

(رئيسا)

التاريخ: / /٢٠٢٥م

الإمضاء:

الاسم: أ.د حازم علاوي عبيد

(عضوا)

التاريخ: ١١/ ١٠/٢٠٢٥م

الإمضاء:

الاسم: أ.د فلاح عبد علي سركال

(عضوا)

التاريخ: ١٦/ ١٠/٢٠٢٥م

الإمضاء:

الاسم: أ.م.د علي كريم حميدي

(عضوا)

التاريخ: / /٢٠٢٥م

الإمضاء:

الاسم: أ.م.د احمد عبد العال سعيد

(عضوا)

التاريخ: / /٢٠٢٥م

الإمضاء:

الاسم: أ.د محمد حسين عبد الله

(عضواً ومشرفاً)

التاريخ: / /٢٠٢٥م

الإمضاء:

الاسم: هادي شندوخ السعيدي

عميد كلية التربية للعلوم الإنسانية

التاريخ: ١٦/ ١٠/٢٠٢٥م

ثبت المحتويات

المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدِّمة	أ ــ ث
التمهيد: تأطيرات أوَّليّة في الصورة وماحولها	١ ــ ٢٧
أوّلاً: مفهومُ الصّورة والصّورة الكلّيّة	١ - ٦
ثانياً: في المصوَّر(السيدة فاطمة الزهراء (v) بين الحضورين الواقعي والتّخيليّ)	٦ ــ ١٢
ثالثاً: السَّيِّدةُ الزَّهراء (v) بوصفها باعثًا لتشكيل الصّورة	١٢ - ٢٧
الفصل الأوَّل: صورة السيدة فاطمة الزهراءv من المِهاد إلى التأسيس	٢٨ ــ ١٠١
مدخل	٢٩ - ٣١
المبحث الأوَّل: الصورة/النواة، مدلولها، وتمثُّلاتها	٣٢ ــ ٦٥
أوّلاً: المدلول اللغوي للنواة	٣٢ ــ ٣٤
ثانياً: المدلول الاصطلاحي ومفهوم الصّورة/النواة	٣٥ - ٣٩
ثالثاً: النَّواة المكوّنة للصورة	٣٩ - ٤٥
رابعاً : تمثُّلات الصورة/ النواة	٤٥ - ٦٥
أ- البنت الكريمة	٤٥ ــ ٥١
ب- الزّوجة الشّريفة	٥١ - ٥٦
ج- الأم البايولوجية	٥٦ - ٦٥
المبحث الثاني: الصورة بوصفها وثيقةً؛ مدلولها، وأبعادها	٦٦ ــ ١٠١
أوّلاً: الأبعادُ الدّينيّة	٧١ ــ ٨٣
ثانياً: الأبعادُ الاجتماعية	٨٤ - ٨٩
ثالثاً : الأبعادُ السّياسيّة	٨٩ - ١٠١
الفصل الثاني: صورة السّيّدة فاطمة الزَّهراء (v) بين الثَّبات والتّحوّل	١٠٢ - ١٧١
مدخل	١٠٣ ــ ١٠٥
المبحث الأوَّل: الصّورة التَّراكميّة	١٠٦ - ١٣٧

أوّلاً: الصّورة التّبجيليّة	١٠٧ – ١٢٢
أ– صورة تبجيل النّسب الشَّريف	١٠٩- ١١٦
ب – صورة الذَّات المتفرّدة للسيّدة الزَّهراء(ν)	١١٦- ١٢٢
ثانياً: الصّورة الفجائعيّة	١٢٢- ١٢٩
ثالثاً : الصّورة المكررة	١٣٠ - ١٣٧
أ – صورة الزّوجة الكفء	١٣١ - ١٣٥
ب – صورة المفرد بصيغة الجمع	١٣٥ - ١٣٧
المبحث الثاني: الصّورة المغايرة	١٣٨- ١٧١
أوّلاً: المغايرة داخل النَّسق	١٤٠ – ١٥٦
ثانياً: المغايرة خارج النَّسق	١٥٦- ١٦٣
ثالثاً : الصّورة المضادّة	١٦٣ - ١٧١
الفصل الثالث:صورة السّيّدة فاطمة الزَّهراء(ν) بين الوظيفة الجمالية والحجاجية	١٧٢ - ٢٣٣
مدخل	١٧٣ - ١٧٥
المبحث الأوَّل: الوظيفة الجماليَّة	١٧٦ - ١٩٦
أوّلاً: وظيفة الجذب والتَّأثير	١٧٩ - ١٨٥
ثانياً: وظيفة التّزيين والتّكميل	١٨٥ - ١٩١
ثالثاً : وظيفة التّشويق السَّردي	١٩١ - ١٩٦
المبحث الثاني: الوظيفة الحجاجيّة	١٩٧ - ٢٣٣
أوّلاً: الحجاج العاطفيّ	٢٠٤ - ٢١٢
ثانياً: الحِجاج الدِّيني	٢١٢ - ٢٢٤
ثالثاً : حجاج الواقعة التّاريخيّة	٢٢٤ - ٢٣٣
نتائج الدراسة	٢٣٤- ٢٣٦
ثبت المصادر والمراجع	٢٣٧- ٢٦٨
ملخَّص الأطروحة باللغة الإنجليزية	a – f

المُقَدّمَة

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي استحقَّ الحمدَ بجلالهِ، وهدى العقولَ بنوره إلى سبيل الرَّشاد، ومَنَّ على الإنسان بلُطفهِ، فعلَّمهُ من أسرار العلم ما لم يعلم، وفتح له أبواب الفهم، وأقامه مقام التَّكريم بين الخلائق، والصّلاة والسَّلام على فاطمة وأبيها وبعلها وبنيها والسّرّ المستودع فيها، سرٌ إلهي لا يُدركه إلَّا من سُقي من كوثر القرب.

وبعد إنَّ للسَّيدة فاطمة الزهراء (v) حضورًا واسعًا في الوجدان الإسلامي، ومنزلة رفيعة؛ فهي الامتداد المباشر للرسول الأكرم (صلى الله عليه واله وسلم)، وزوج وصيّه المرتضى الإمام علي (y)، وأمّ الأئمّة الطاهرين (w) من نسله، فقد كان لهذا الحضور الواسع تجلّياته في الشّعر العربي ابتداءً من القرن الأوّل الهجري، وحتى يومنا هذا الذي مازال فيه الشّعراء يعودون إلى نور هذه الشَّخصيّة الفريدة يقتبسون من ضيائها، وينهلون من إشراقتِها التي لا تخبو ولا تنضب؛ ولذلك فالمتصدّي لعوالم هذه الشَّخصيّة سيجد لها في مضمار الشِّعر مادَّة وافرة، وأدباً جمّاً بحاجة إلى إعادة القراءة والتأويل في ضوء ما استجدّ من مناهج وآليّات باتت قادرة على استنطاق النّصوص، والدّفع بها صوب وجهة تنأى بها عن التّعنيف والتقويل، أو القراءة الفجّة غير المثمرة.

ومن هنا كانت الحاجة إلى دراسة صورة السَّيدة فاطمة الزهراء (v) مُلحّة عندي لأسباب عدّة، منها ما هو شخصيّ يعود إلى تعلّقي بهذه الشّخصيّة الطّاهرة، وحبّي الشّديد لها، ومنها ما هو أكاديميّ موضوعيّ يتعلّق بالحاجة إلى الوقوف على طبيعة الصُّورة المرسومة للسَّيدة الزّهراء عبْر القرون الطّويلة، ومحاولة تحديد الملامح العامَّة لتطور هذه الصّورة عبر الزَّمن، إذ ابتدأت هذه الصورة واقعيّة إلى حدٍّ كبير تُحيل في الشّعر الذي ميدانه الخيال إلى الواقع، كما تجسّدت فيه صورة السيدة فاطمة الزهراء خَلقاً وخُلقاً، ولكنَّ هذه الصّورة لم تبقَ على حالها بمرور الزَّمن وإنَّما أطّرتها تجاذبات السّياسة والاجتماع، وأعادت تشكيلها في ضوء مستجدّات العصر الذي حصرته الدِّراسة بمتنٍ واسعٍ يمتدّ من القرن الأوّل حتى نهاية العصر العبَّاسيّ؛ لكي يُتيح للباحث رصد التَّطوّر الذي طرأ على صورة السّيّدة الزهراء، وقياس درجات التّسارع فيها، ومدى انعكاسات الفضاءات الثَّقافيّة عليها، مع التّنبيه إلى أنَّنا لم نتناول صورة السيدة فاطمة الزَّهراء (v) في الشّعر الأندلسي، لأسباب

موضوعية؛ منها بُعد الأندلس جغرافيّاً عن ساحة التّأثير السّياسيّ والاجتماعيّ في المشرق العربي ومصر، وكذلك الرَّغبة بعدم تضخّم المتن المدروس إلى الحدّ الذي يصعب علينا حصر الصّورة واستقصائِها.

أمَّا بخصوص المنهج الذي اتبعه الباحث في هذه الدِّراسة فهو منهجٌ تكاملي منفتحٌ يتلاءم وطبيعة موضوعة هذه الصّورة التي تدخل في تشكيلها مجموعة من المؤثّرات الدّينية والاجتماعيّة والأسطوريّة والتّاريخيّة، وسوى ذلك من أمورٍ تحتاج إلى منهجٍ يستثمر ما يتاح له من إمكانيات عديدة تبدأ من أوّليّات المنهج التاريخي لتنتهي عند معارف النّقد الثّقافي واصطلاحاته.

وفيما يخصُّ الدِّراسات السَّابقة، فلم يعثر الباحث على دراسة أخرى قرنت الصّورة إلى جانب السّيّدة فاطمة الزَّهراء (v) في عنوانها، إذا ما استثنينا بعض الدراسات التي طُبعت بالمنهج التّاريخي إذ أسهمت هذه الدراسات في تدعيم حجج مقاصد هذه الأطروحة العلميّة، والاطلاع على جزء من المتن الشعري الخاص بالسيدة الزهراء، مثل دراسة الأستاذ الدكتور علي المصلاوي وعنوانها (الفاطميات .. النَّشأة والتّطوّر حتى القرن السابع الهجري)، وكتاب (الفاطميات) للشيخ علي المؤيد، وكتاب (فاطمة الزهراء v في ديوان الشِّعر العربي) الصادر عن قسم الدراسات الإسلامية – مؤسّسة الزهراء. علماً أنَّ دراستي هذه لا تعدّ امتداداً لتلك الدِّراسات التي لم تولِ الصّورة بوصفها عنصراً فاعلاً في التّشكيل الشعري اهتمامها الواضح.

وقد كانت تقسيمات الفصول مستجيبة لتحوّلات هذه الصّورة، ومنسجمة مع متطلّبات كلّ مرحلة زمنيّة معيّنة لا ندّعي أنَّنا عزلناها عن أختها كلّ العزل، وحددناها كلّ التحديد؛ لأنّ التّداخل في عالم التّعبير الأدبي كان سمة واضحة من سمات هذا التّعبير في كلّ عصر من العصور.

ومن هنا فقد قسَّمنا الدِّراسة على تمهيد تسبقه هذه المقدّمة، وإلى ثلاثة فصول بعد التّمهيد الذي تناول تحديدات الدِّراسة الأوّليّة عبْر عرضٍ شديدِ الإيجاز لمسيرة السّيّدة الزّهراء (v) وصورتها في الشِّعر العربي، عن طريق تحديد مفهومنا للصورة الذي لم يكن فهماً يدور في فلك الصّورة الجزئية تشبيهاً، واستعارةً، وكناية، بقدر ما كان فهماً ينطلق من تجاوزٍ للصورة البلاغية إلى صورة تتكون من علاقات لغويّة خاصّة يؤسس لها الشّعر عبر لغته الخاصة أيضاً، في حين تحدّثنا في محور

التّمهيد الثالث عن البواعث الدّافعة لتشكيل صورة السّيّدة فاطمة الزهراء في الشّعر العربي ضمن زمن الدِّراسة.

وفي الفصل الأوّل الذي حمل عنوان (صورةُ السّيّدة فاطمة الزَّهراء من المِهاد والتَّأسيس) تناولت الدِّراسة في قسمه الأوّل ما سمّيناه (الصّورة النواة)، وهي صورة ضمن تشكيلها الأول الذي صاغه –على الأغلب– شعراء عاصروا السّيّدة الزّهراء، فكتبوا قصائدهم بوحي من هالة هذه السَّيّدة العظيمة التي تركت أثرها فيهم، فرسموا لها صورة مدارها الواقع، وحدودها الحقيقة.

وكان القسم الثَّاني من هذا الفصل يدور حول ما أطلقنا عليه مصطلح (الصّورة بوصفها وثيقة) التي تستند إلى ظهور مرحلة التّدوين التي انتقلت بالصورة من المرحلة الشّفاهيّة إلى مرحلة أخذ الشعراء يكتبون فيها قصائدهم بعدما كانت تُلقى في المحافل، والمناسبات إلقاءً شفويّاً قابلاً للتغيير والإضافة.

أما الفصل الثَّاني فقد أخذ على عاتقه دراسة صورة السيدة الزَّهراء (v) بين الثبات والتّحوّل، إذ تناولنا فيه نوعين من تطوّر الصّورة، وتحوّلاتها عبر الزمن، أطلقنا على النّوع الأوّل (الصّور التَّراكميّة) التي تكرّست فيها الصورة متغذّيةً بالمرجعيات الدِّينيّة والسّياسيّة والاجتماعيّة بهدف تثبيت أفكار تتولى الصّورة تبنّيها والدِّفاع عنها، فضلاً عن لونٍ آخر من الصورة التي رافقت الصّورة التّراكميّة زمنيّاً، وقد اصطلحنا عليها (الصّورةُ المُغايرة)، التي تشمل انفتاحاً في مجال الصّورة نفسها، وانعتاقاً يصل بها إلى المغايرة عن نمطية الصّورة في مرحلتها السَّابقة.

في حين اعتمد الفصل الثَّالث على إيضاح وظيفتين ملازمتين لصورة السّيّدة الزَّهراء (v) مُنذ بداية تشكيلها، وفي كلِّ نمطٍ من أنماطها، وهما الوظيفة الجمالية التي اضطلعت بها صورة السيدة فاطمة الزهراء من حيث كونها صورةً كلّيّة تؤدّي وظيفة الجذب والتَّأثير والتّزيين والتّكميل، فضلاً عن التّشويق السَّرديّ.

أمّا الوظيفة الحجاجيّة، فهي ملازمة لكلّ صورةٍ تنشأ وتنتعش في ظِل الخلافات العقائدية، والفكرية، ولاسيما في صورة من هذا النّوع تتركّب لكي تحمل أنساقاً تستدعي التّدبّر والاستقصاء.

وقد ختمنا هذه الدراسة بمجموعة من النَّتائج التي توصّلنا إليها بعد هذا الجهد الذي لا ندّعي أنَّنا قلنا فيه كلمة الفصل، وحسبنا أنَّنا بذلنا أقصى ما نستطيع الوصول إليه.

أمّا عقبات الدِّراسة فيمكن إيجازها بالآتي: وفرة المتن الشّعري الممتدّ لأكثر من ستة قرون، وكثرة شعراء هذا المتن، وتنوّع عطائهم ما بين النّدرة والغزارة، فضلاً عن دخول الموضوع في خانة القداسة مِمَّا يجعل الباحث متوزعاً بين نداءات الذات، واستحقاقات البحث العلمي، ولكن تجاوزنا كلَّ ذلك بفضل إرشادات مُشرفي الأستاذ الدكتور محمد حسين المهداوي.

ولأنَّ واجب الوفاء يحتّم عليّ أن أقرّ بالفضل الموصول إلى أستاذي المُشرف الأستاذ الدكتور محمد حسين عبد الله المهداوي، لما بذلهُ من الجهد الكبير، في قراءة ومتابعة هذه الدراسة، وتوجيه باحثها نحو الأفكار السّديدة والمنهجيّة العلمية القويمة، فضلاً عن سخائه الجزيل في تهيئة المصادر والكتب من مكتبته الخاصّة، فقد كان جلوسي إليه طيلة المدّة التي استغرقها البحث علماً غزيراً وافراً، وتجربةً إنسانيّة لا تزول مع تقادم الأيّام، فجزاه الله خير الجزاء...

كما لا يفوتني أن أشكر الأستاذ الدكتور علي محمد ياسين من كلية العلوم الإسلامية / جامعة كربلاء، فهو – كما تقتضي الأمانة العلمية – أوّل من أشار لي بجدوى دراسة هذا الموضوع، فله منِّي خالص المحبَّة والدُّعاء.

ويطيبُ ليّ – في آخر الكلام – أنْ أتقدَّم بوافر الشّكر، وعظيم الامتنان إلى أعضاء اللجنة العلمية الذين بذلوا من وقتهم الثّمين لدراستي هذه، التي إن وُفِّقت في مباحثها ومضمونها فهذه من فيوضات ربيّ أولاً، وتوجيه مشرفي ثانياً، وإن أخطأت فحسبي أنِّي بذلتُ الجهد مُخلصاً، ولكل مجتهدٍ نصيب.

الباحث

التمهيد

تأطيرات أوَّليّة في الصُّورة وماحولها

أوّلاً: مفهومُ الصّورة والصّورة الكلّيّة

ثانياً: في المصوَّر(السيدة فاطمة الزهراء (ν)

بين الحضورين الواقعي والتّخيليّ)

ثالثاً: السَّيِّدةُ الزَّهراء (ν) بوصفها باعثًا لتشكيل الصّورة

التمهيد: تأطيرات أوّليّة في الصُّورة وماحولها

اولاً : مفهوم الصّورة، والصّورة الكلّيّة

إنَّ الصّورة في أيسر مفاهيمها "هيئة تُثيرُها الكلمات الشعرية في الذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبّرة وموحية في آنٍ واحد"( ) في حين عرّفها رينيه ويلْيك واوستن وارين " إعادة إنتاج عقليّة، ذكرى، لتجربة عاطفية أو إدراكية غابرة، ليست بالضّرورة بصرية"( ) والمُلاحظ في هذا التّعريف انفتاح مفهوم الصّورة وتجاوزه النَّمط البصري الذي يُعدّ الدّعامة الرَّئيسة للصورة الأدبيّة.

وبما أنَّ الصّورة – في وجهٍ من وجوهها– استعارة من السّمات والخصائص المعروفة للفنون عامة، ولفن الشعر خاصة؛ فإنَّها تُمثّل عمليّة دؤوبة مستمرّة تتم فيها انتقال خصائص كلِّ فنٍّ إلى الآخر؛ ليفيد كلّ فنّ من أسلوب الفنِّ الآخر بشكلٍ يقوّي من فعاليته، ولهذا فإنَّ القول بأنَّ الشعر رسمٌ ناطق، والرّسم شعرٌ صامت، يعني أنَّ مضمون كلّ من الفنّين اتحدا كما الحال بين الحسّ والخيال( ).

وظلّ هذا المصطلح – أي مصطلح الصورة– على مستوى المفهوم والإجراء يُعاني من التعقيد والتوعر والصعوبة في إيجاد حَدٍّ جامع مانع يُحدّد ملامح الصورة، ويُبيّن حدودها، ويضع بين أيدي الدَّارسين والمهتمين تعريفًا مكتمل الأركان لمصطلح قار ومفهوم، إذ " عانت الصورة الشعرية اضطرابًا في التَّحديد الدقيق مصطلحًا مستقرًا حتّى بدت تحديداتها غير متناهية، وصار غموض مفهومها شائعاً بين قسم كبير من الدّارسين"( ) فقد كان مجال بحث الصوٌرة كؤوداً، وازدحمت المفاهيم، وتعدَّدت اتجاهات النّقّاد في دراسة أنواعها حتى باتت أنماط الصورة فوق الحصر والعد.( )

ولعلّ ما يؤكّد هلامية المفهوم وصعوبة تحديده على الرغم من مركزيتها وشغلها أهم حيّزٍ في البناء الأدبي والشعري؛ أنَّها لا ترتبط – ضرورة– بعنصر الخيال الذي يراه عدد من النقاد

( ) الصورة الفنية في النقد الشعريٰ دراسة في النظرية والتطبيق، عبد القادر الرباعي: ٨٥.

( ) نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوٌستن وارين: ١٩٤.

( ) ينظر: فن الشعر، محمد مندوٌر: ٥٤.

( ) الصورة الشعرية في النقد العرٌبي، بشرى موسى صالح: ١٩.

( ) ينظر: التجنيس وبلاغة الصوٌرة، تقديم وتحرير فخري صالح: ٥١.

المحدثين واجب الحضور في تشكيل الصورة( )، أو أنَّ وظيفتها تنحصر في التجسيم، أو أنَّها ممارسة للأساليب البلاغية فقط، أو لشموليتها إذ تجمع الدّلالات المجازية والمعاني الواقعية الحقيقية وترسم منها صورة أدبية دقيقة، فالصورة " لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية ... فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون مع ذلك، دقيقة التّصوير، دالّة على خيال خصب"( ).

ومما يجب الإشارة إليه أنَّ القراءة الجديدة للصورة طرحت مفهوم الصورة الكلية وهي رؤية جديدة أضافت إلى المفهوم السابق للصورة، إذ إنَّ " المفهوم القديم قد قصرَ الصورة على التشبيه والاستعارة فإنَّ المفهوم الجديد يوسّع من إطارها، فلم تعد الصّورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصورة – بالمعنى الحديث– من المجاز أصلاً، فتكون عبارات حقيقة الاستعمال ومع ذلك فهي تشكّل خيالاً خصبًا"( )، مع أنّ البلاغيين كثيرًا ما حثوا على تبيان الرّابطة التي تجمع بين الاستعارة والتّشبيه، إلا أنَّهم أدركوا أنَّ مصطلح الصورة هو المصطلح الجامع بين هذه المفاهيم، وبين الفنون البلاغية، وهي رابطة عبّرت عنها الصورة بمعناها الكلي( )، لكون الصورة بالنتيجة هي علاقات لغوية خاصة يؤسس لها الشاعر عِبْرَ لغته الشعرية، وهذه العلاقات تخلق موقفًا مشكلاً ذا أبعاد جماليّة( ).

فيما أخذت بعض القراءات النَّقدية في متابعتها للصورة الكلّيّة وترابط أجزائها على أنَّها أشبه ما تكون باللقطة السّينمائيّة؛ للدلالة على عمق التَّكامل المعرفيّ والفكري الذي تُقدِّمه هذه الصّورة بوصفها "تتولى نقل التجربة أو المشهد، وتقوم بترجمة المعاني والأفكار لا تعتمد فقط على الإيحاء وإثارة الخيال، بل إنَّها تنظم أُمورًا، بها تتمّ الصّورة بوصفه عملاً أدبياً رائعاً، وفنّاً قوليّاً جميلاً، ينشأ

( ) أمثال بطرس البستاني، زكي مبارك، أحمد الشايب، د. محمد حسين ..الخ. ينظر: الصورة الفنية معياراً نقدياً، عبد الإله الصائغ: ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧.

( ) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال: ٤٣٢.

( ) الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطوراتها، الدكتور علي البطل:٢٥.

( ) ينظر: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، محمد الولي:١٥.

( ) ينظر: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت الجيار،: ٣١.

عنه تيّار متدفّق من الصّور الذّهنية، ومن الفكر، ومن العواطف والوجدانات، ومن المعاني المتماسكة تماسكًا عقليًا منطقيًا، أو وجدانيًا عاطفيًا، وكل هذا يبعث في الإنسان الانتباه، فيتصوّر هذا التيار المعنوي عن طريق عقله وقلبه، كما يرى شريطًا (سينمائيًا)"[١].

إنَّ هذا التّحول المفهومي للصورة جعل علي البطل في كتابه (الصورة في الشعر العربي) يعرّفها بالقول بأنَّها: " تشكيل لغوي يُكوِّنها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدّمتها، لأنَّ أغلب الصّور مستمدّة من الحواس على جانب ما لا يمكن إغفاله من الصّور النّفسيّة والعقليّة"[٢].

إنَّ الصّورة الكلّيّة بمفهومها الشّامل والجديد تتشكل عن طريق صور مفردة تتآلف، وهي بالعادة صور تمتزج فيها الحقيقة مع التّخييل الأدبي، متخذةً بذلك دورة حياة عن طريق الانطلاق من الواقع، ثم تتوسّع هذه الصورة فتضاف إليها من خيال الشاعر، ذلك الخيال القائم على لحظة وعي فكريّ وثقافيّ، وقد تنطلق هذه الصور من الواقع لتعود إلى نفس هذا الواقع [٣]، كما نلحظ في الفصول اللاحقة لهذه الدراسة، إذ أصبح من اليسير التّمييز بين الصّورة الجزئية التي يرسمها الشّاعر ويوشيها بألوان بلاغية قوامها التشبيه، وبين صورة كلّيّة عامّة تُشكل فيها الصور البلاغية وحدات بناء الفن التصويري الوافي القائمة غالبًا على تراكم الوعي الثقافي والفكري والخزين الموروث المستند للمتبنّيات الدينية والعقائدية والفكرية التي يحملها الشَّاعر[٤].

وقد تكون هذه الصورة الكلية عبارة عن مشهد يُشيّده الشاعر عن الموجودات، والبحث في علاقاتها مع بعضها البعض في سياق ينقل لنا صورة عنها في تعبيرٍ موحٍ يضعنا أمام فهمٍ كاملٍ لهذا المُعطى الثقافي سواء اشتركت الصّور الجزئية (الفنية) في هذا المشهد أم لم تشترك[٥]

---

[١] الصورة الأدبية في القرآن الكريم، صلاح الدين عبد التواب: ١٠.

[٢] الصورة في الشعر العربي حتّى آخر القرن الهجري الثاني الهجري، علي البطل: ٣٠.

[٣] ينظر: تطور الأدب الحديث في مصر، أحمد عبد المقصود هيكل: ٣٣٧.

[٤] ينظر: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد:١٠.

[٥] ينظر: الصورة الشعرية في شعْر بشر بن أبي خازم الأسدي، عالي القرشي : ٨٣.

فالصّورة الكلّيّة باعتقاد الباحث ليست بناءً من الصّور الجزئيّة البانية للنص الشعري بمعناها الشّمولي أو اتحاد عضوي لوحدات أصغر، أو الصّور الجزئيّة التي يتم الوصول إليها عن طريق بوّابة الصّورة الكلية، والحصول عليها بعد التّفكيك لجوهر الأشياء الذي تقوم عليه الصور الكلية، وإنما كما أشار إليها الدكتور حسن السطوطي الذي يرى الصورة " غير مرتبطة بالعناصر في أشكالها المفردة، بل هي مرتبطة بعالم النّص ككل" بأنماطها الثلاث الوثيقة والنّموذج والرّؤيا( )، وهذا المفهوم هو من المفاهيم الأكثر قدرة على تفسير تلك الصورة الكلية (الثقافية) للسيدة فاطمة الزهراء التي مثّلت تحوّلاً وتطوّرًا في الوعي وفي أنماطها المختلفة، وكي نستطيع أن نُحلّل تلك الأبعاد يتوجّب علينا معاينة الصّورة بأبعادها المجازيّة والحقيقة والانثروبولوجية، والحاجات الاجتماعية والنّفسية والدّينيّة، وهي من وجهة نظر الباحث لا يمكن أن ننجح في ممارسة الفعل النّقدي التّحليلي على مثل هذه الصّورة ما لم نلجأ إلى الأثر الثّقافي الذي يُمثّل مقياسًا نقيس عليه تبدّلات الصّورة الكلّيّة ومرجعياتها الثّقافية.

كما ستُمكّننا هذه الرّؤية المنهجيّة المرنة من النَّظر إلى صورة السّيّدة فاطمة الزّهراء (ν) في الشعر العربي القديم من زوايا مختلفة لنقف على مؤدّاها، إذ نقرؤها حيناً على أنَّها صورةً ثقافيّة " تلك الصورة التي لا تعتمد على التّشبيه المعروف"( )، وقد تتجلّى بوصفها تمثّلاً معرفيّاً إيضاحيّاً يرمي إلى تقديم مقاربة إدراكيَّة ورمزية مادتها في ذلك ثقافة الشّاعر وقدرة على تطويع أفكاره ومتبنياته( ). ٣

لذلك يمكن القول إنَّ الصورولوجيا (علم الصورة) التي تُعنى بـ" الصورة عامة (صورة الأنا، والآخر) والصّورة الذّهنيّة"( ) وآلياتها القرائية تدخلُ أيضاً في إطار بيان كُنه عمليّات التّشكيل الصوري والوصف الإجرائي، إذ تُمكّننا من فهم حركاتها – أي الصورة – وتسهم في تغذية القراءة النّقدية عن التّشكيل التّصوري المتجذّر في الذّهن الشّعري عن رؤية العالم.

( ) ينظر: الصورة الشعرية عند لعلال الخياري، حسن السطوطي: ٦٢ وما بعدها.

( ) النقد الثقافي رؤية جديدة، حسّين القاصد: ١٨.

( ) ينظر: م.ن : ٣٤، ٣٥. ٣

( ) صورة الأنا والآخر، د. عبد المالك أشهبون: ١٦.

ونتيجةً لذلك الفهم يتَّضح لنا أنَّ الصورة بمفهومها العام هي قراءة للتصوّرات الذِّهنية المنغرسة في تفكير الشّاعر وصورته عن الأشياء، فهي إذن رؤية أشمل تضمُّ في نسيجِها الصّورة التّعبيريّة الفنّيّة[١].

إذن الصّورة هي فعل ثقافيّ تستمد مادّتها من المرجعيات الثقافية المختلفة، وتزاول نشاطها بوجود مستويين: الأوّل الحسّيّ أو الواقعيّ المباشر، والآخر هو المجازي الذي تخلقه الآليّات البلاغيّة من استعارة، وتشبيه، وكناية ليوصل الحالات الشّعورية، وبذلك تكون الصّورة الشعرية جوهر العمل الفني الذي يستطيع أن يلج إلى روح المتلقّي ويؤثّر فيه وهذا ما قادنا بالنَّتيجةِ إلى التَّعامل مع الصورة بوصفها نصاً تتراكب فيه طبقات الوعي وتَتَعدَّد فيه حالات الاشتغال، وتكتمل فيه طاقات الشاعر الثقافيّة والفنيّة.

ثانياً : في المصوَّر (السيدة فاطمة الزهراء (ν) بين الحضورين الواقعي والتّخيلي)

هذا العرض التاريخي لمسار حضور السّيّدة الزّهراء(ν) في الشعر يُبيّن كيف تحوّلت شخصيتها[٢] من رمز ديني فحسب إلى رمزٍ ثقافيٍّ وأدبيّ مُعقّد ومتعدّد الأبعاد، إذ تتبعنا هذا التجلّي

---

[١] ينظر: وظيفة الصورة في الرؤية النظرية والممارسة، عبد اللطيف الزكري: ٢٠.

[٢] السيدة فاطمة الزهراء (ν) ومثلها لا يعرّف؛ فشخصية محورية وكبيرة ذات أثر جوهري في الإسلام مثل السيدة الزهراء لا يمكن الإحاطة بجميع جوانب حياتها الكريمة، فضلاً عن صعوبة تحديد دلالات هذه الشخصية العظيمة، ولكن لابُدّ من الإشارة إلى بعض المحطّات في مسيرة حياتها التي كانت مصدر إلهامٍ للشعراءِ، وتسليط الضوء على أهم المفاصل التي عاشتها (صلوات الله عليها)؛ ولكي نقدم تعريفًا ولو موجزًا عن الشخصية التي يدور حولها البحث؛ بوصفها باعثًا لتشكيل الصورة التي صاغتها المخيّلة الإبداعية العربية في الشعر لمدة ستة قرون ونيف متواصلة. علينا أن نُشير إلى أهم النّقاط في حياتها العظيمة التي مثلت مرتكزاً لحديث الشعراء عنها.

فقد اختلفت مصادر الفريقين في تحديد تاريخ ولادة السيدة الزهراء (ν)، فمنهم من رأى أنَّها وُلِدت قبل بعثة رسول الله (صلى الله عليه واله وسلم) والرسول ابن الخامسة والثلاثين، فيما يرى آخرون أنَّها ولدت سلام الله عليها عند البعثة عام إحدى وأربعين، أمَّا الأشهر فكان في جمادى الآخرة يوم العشرين منه، عام خمس وأربعين من ولادة الرسول الأكرم (صلى الله عليه واله وسلم). أمّا مقامها الشريف فقد تعدّدت الدّلائل، وتوسّعت الأخبار في بيان منزلة السيدة فاطمة الزهراء (ν) الإلهية في الإسلام، منها حديثها مع أمِّها خديجة (رضوان الله عليها) وهي في بطنها قبل ولادتها، إذ رُوي أنَّ رسول الله دخل يوماً على السيدة خديجة فسمعها تُحدّث فاطمة، فقال لها: " يا خديجة

من يُحدِّثك؟، قالت: الجنين الذي في بطني يُحدِّثني ويؤنسني. فقال لها يا خديجة هذا جبرئيل يبشّرني بأنَّها أنثى، وأنَّها النَّسمة الطاهرة الميمونة، وأنَّ الله تعالى سيجعل نَسْلي منها، وسيجعل من نَسْلها أئمّةً في الأئمة، ويجعلهم خلفاء في أرضه بعد انقضاء وحيه" هذا الحديث يُظهر جُزءاً من شخصية السيدة الزهراء السَّامية، ودورها المحوري بوصفها الأم الكبرى للأئمّة الأطهار (w) والامتداد الحقيقي للنبوّة.

أمَّا الحديث عن صفاتها (سلام الله عليها) الخُلقية والأخلاقية، فقد كانت أشبه الناس بالرسول الأكرم خلقاً وأدباً وهيئة، إذ تذكر عائشة لنا شيئاً عن صفات السيدة الزهراء وعُراها الوثيقة بأبيها، فتقول: " مَا رَأَيْتُ أَحَدًا مِنَ النَّاسِ أَشْبَهَ كَلَامًا بِرَسُولِ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ واله وَسَلَّمَ وَلَا حَدِيثًا وَلَا جَلْسَةً مِنْ فَاطِمَةَ قَالَتْ: كَانَ رَسُولُ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ واله وَسَلَّمَ إِذَا رَآهَا قَدْ أَقْبَلَتْ، رَحَّبَ بِهَا، ثُمَّ قَامَ إِلَيْهَا، فَقَبَّلَهَا، ثُمَّ أَخَذَ بِيَدِهَا فَجَاءَ بِهَا حَتَّى يَجْلِسَهَا فِي مَكَانِهِ"، فيما نقلت لنا المصادر شيئاً من حياتها في كنف أبيها فقد نُقل عن ثَوْبَانَ، مَوْلَى رَسُولِ اللَّهِ صلى الله عليه واله وسلم ، قَالَ: " كَانَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ واله وَسَلَّمَ إِذَا سَافَرَ كَانَ آخِرُ عَهْدِهِ بِإِنْسَانٍ مِنْ أَهْلِهِ فَاطِمَةَ، وَأَوَّلُ مَنْ يَدْخُلُ عَلَيْهَا إِذَا قَدِمَ فَاطِمَةَ"

وحين بَلَغتْ السَّيدة فاطمة (v) سنَّ الزَّواج جاء شيوخ قريش إلى رسول الله (صلى الله عليه واله وسلم) راغبين بمصاهرته، فعَرَضَ عنهم، إذ رُوي عن أنس بن مالك قال: " جاء أبو بكر ثم عمر رضى الله عنهما يخطبان فاطمة رضى الله عنها إلى رسول الله صلى الله عليه واله وسلم فسكت ولم يرجع اليهما شيئا"، إلاّ الإمام علي (y) حين جاء طالباً يد السيدة الزهراء (v) قَبِلَ رسول الله ذلك مسروراً، بل أشار (صلوات الله عليه) إلى أنَّ ذلك الزواج كان بقرار إلهي؛ ليُبين مقام الزوجين عند الله ومنزلتهما، وأن الزواج قد تمّ في الأرض والسماء وحضرته الملائكة، إذ يقول رسول الله: " أتاني ملك من السماء فقال يا محمد إن الله تعالى يقرأ عليك السلام ويقول لك إني قد زوجت فاطمة ابنتك من علي بن أبي طالب في الملا الأعلى فزوجها منه في الأرض" وقد كان ذلك في عام الثاني من الهجرة.

وتمضي الأيام سريعاً ويَرحل رسول الله عن هذه الدنيا، فينقلب القوم ويحصل الهجوم على دار السيدة فاطمة الزهراء (v) وتُنتهك حرمتها ويمتدّ الأذى إليها، فكانت فدك عنواناً للظلم والعدوان بعد أنْ نَحلها إياها رسول الله كما تذكر ذلك المصادر " لما نزلت هذه الآية: ﴿وَآتِ ذَا الْقُرْبَى حَقَّهُ﴾ دعا رسول الله فاطمة فأعطاها فَدَكَ" وقد امتدت إليها يد القوم متجاهلين وصيتهُ الشريفة، ثمَّ توالت الأحداث والمصائب على السيدة الزهراء (v) حتى رحَلتْ شهيدةً مُلتحقةً بأبيها (صلى الله عليه واله وسلم) في جمادى الآخرة يوم الثلاثاء لثلاث خلون منه، من سنة إحدى عشرة للهجرة. ينظر: الإصابة في تمييز الصحابة، ابن حجر العسقلاني، ج٨: ٢٦٣، ينظر: اتحاف السائل بما لفاطمة من المناقب والفضائل، المناوي: ٢٣، وينظر دلائل الإمامة، الطبري: ٧٩، ١٣٤،٧٧ السنن الكبرى، النسائي، ج٨: ٢٩١. و سنن أبي داود، ج٤: ٨٧، و ذخائر العقبى، الطبري٢٧، ٣٢، و تفسير ابن كثير، ج٨: ٤٧٤.

في قصائد كاملة أو في أبيات عُرفت بـ(الفاطميات)[1] صوّرت السيدة الزهراء، متأثرةً بالسياقات التاريخية والسياسية والاجتماعية التي مرَّ بها المجتمع الإسلامي من القرن الأول حتى نهاية العصر العباسي. فقد شهدَ حضور السّيّدة فاطمة الزّهراء (v) في الشعر العربي تطوّراً ملحوظاً عبر القرون الهجرية الأولى، إذ تأثّرت بالأوضاع التاريخية والعقائدية لكلّ عصرٍ، وسنستعرض فيما يلي مسار هذا التّطوّر قرناً فقرن، مع التركيز على الشعر حصراً، وبيان الأبعاد الرّمزيّة والدّينيّة والتاريخية المحيطة بشخصية السيدة الزهراء في كلّ مرحلة.

فَفِي القرن الأوّل الهجري (١ – ١٠٠ هـ) كانت شخصيّة السّيّدة الزّهراء (v) معاصرة لبعض الشعراء الذين تحدّثوا عنها؛ لذا جاء شعرهم تصوّريًّا مرتبطًا بالأحداث الواقعية، ومحكوماً بالقرب الزّمني من حياتها الطّاهرة، فالشعراء في ذلك العصر لم يكونوا ليفردوا قصائد خاصّة بمناقبها استقلالاً، بل جاءت الإشارات إليها ضمن سياق مدح الرسول الكريم (صلّى الله عليه وآله وسلم) والإمام علي (y) مثلما ذُكر عن حسان بن ثابت من أبيات، وإن لم يصلنا نصٌّ صريحٌ في ديوانه، فلم يكن حضورها في الشعر مكثّفاً بشكلٍ كبير في البداية ولكنّه ارتبط بأحداث مثل زواجها، وحياتها في كنف أبيها، وحضورها في مديح الإمام (y)، وحادثة استشهاد ولدها الإمام الحسين (y)[2].

أمَّا القرن الثَّاني الهجري(١٠١– ٢٠٠هـ) ففي هذا القرن أخذ وجود السيدة الزهراء (v) في الشعر بُعدًا أكثر وضوحاً خاصّة مع ظهور تيّارٍ قويّ من الشّعراء الموالين لأهل البيت في الكوفة وغيرها، ولا سيما بعد واقعة كربلاء سنة (٦١هـ)، فقد أصبح الشّعر مرآةً للصراع السياسي

---

[1] وهو مصطلح اقترحهُ الدكتور علي المصلاوي خصَّ به القصائد أو الأبيات التي تناولت السيدة الزهراء (v) وذكر مناقبها، ومنزلتها وصفاتها وشفاعتها، وما حصل لها بعد رحيل أبيها (صلى الله عليه واله وسلم) وما عانته من الظلم بعده، ودورها الكبير المؤازر لزوجها الإمام علي (y) بوصفها الأم الكبرى للأئمّة الأطهار، إذ جاء ذكرها مجاوراً لهم حين ينشد الشعراء الشعر فيهم. ينظر : الفاطميات النشأة والتطور حتى القرن السابع الهجري، أ. د. علي المصلاوي: ١١٣.

[2] ينظر: مناقب آل أبي طالب، ابن شهر آشوب،ج٣: ٣٢٥، ٣٣٠ ، وينظر الفاطميات، علي المؤيد ج٢: ٢٣٧، وينظر تاريخ دمشق، ابن عساكر: ٢٩٧. وينظر ديوان النجاشي الحارثي: ٥٣، وينظر البداية والنهاية، ابن كثير، ج١١: ٥٦٩.

والمذهبي( )، فاستحضرت السيدة فاطمة الزهراء (v) بوصفها شخصيةً رمزيّة تُمثّل مظلوميّة أهل البيت (W)، إذ تميّزت الصورة المُشكّلة عن السيدة الزهراء بتناولها الأحداث التاريخية المرتبطة بها – مثل قضية فدك وإرث النّبي– بصراحة أكبر، وإن كان ذلك يردُ أحياناً في إطار من التّقيّة والخطاب غير المباشر؛ تجنباً لبطش السّلطة الأمويّة والعبّاسيّة( )، كما نلحظ السّمة الغالبةّ في هذه الصّور هو الجدل( ) المنطقي، والاستفهام الآستنكاري في محاولة لإقامة الحجة الأخلاقية والدّينيّة على مغتصبي حقّها، لكن من دون الخروج عن حدود اللياقة الشّعرية التي تسمح بها الظّروف آنذاك.

فيما استمر في القرن الثالث الهجري (٢٠١–٣٠٠هـ) حضور السيدة الزهراء (v) في الشعر العربي مع مَزيد من التَّركيز على البُعد الرثائي والمأساوي لشخصيتها، متأثراً بتداعيات واقعة كربلاء وثورات العلويّين ضدّ العباسيين( ) ولا سيما شعراء الشيعة الذّين أشبعوا ديوان العرب شعراً حتى قِيل: "هل رأيت أديباً غير شيعي"( )، وفي هذا العصر ترسّختْ تقاليد الشعر السياسي الشيعي بالخصوص الذي اتخذ من مظلومية أهل البيت (W) ثيمة أساسيّة، فظهرت السيدة الزهراء (v) بوصفها أمّ الشهيد، وأبرز رمز لمآسي أهل البيت، وإن ظهرت عند شعراء آخرين من غير الشَّيعة( ) بيد أنَّ الصّبغة الغالبة بقيت عند شعراء التّشيّع، واتسم الأسلوب عموماً بقدر من التّفصيل والسّردية، فتطوّرت القصيدة من أبيات معدودة إلى مقطوعات مطوّلة تتضمّن حواراً مستوحى من النّصوص الدّينية أو

( ) ينظر: دراسات في الأدب الإسلامي، كريم جبر: ٨٦.

( ) ينظر: شرح الكميت الأسدي: ٦٢، ٦٥، ٢٠٢، وينظر ديوان السيد الحميري: ٢٤٣، ٣٦٢ ، وينظر: أبيات للسيد الحميري في كتاب السراط المستقيم، البياضي، ج٣: ١٣. ولم ترد في ديوانه، وينظر شعر منصور النمري: ١٢١ وما بعدها.

( ) للاطلاع أكثر على ميزة الجّدل عند شعراء الشيعة ينظر: الكميت بن زيد الأسدي في نظر النقاد القدامى والمحدثين، عباس الساعدي، ٢٤٤ وما بعدها، وينظر الفاطميات، ج١، علي المؤيد: ٤٥ وما بعدها.

( ) ينظر: موسوعة الأدب العباسي، نخبة من الباحثين: ٣٢١، ٣٢٢.

( ) الشيعة في مسارهم التاريخي، محسن العاملي: ٤٢٥.

( ) ينظر على سبيل المثال: شعرُ الشافعي: ٢٤٠.

وصفًا دراميّاً لموقف حياتها( )، فقد أصبح حضور السيدّة الزهراء في هذا القرن شاهداً على المظالم ووراثة الأحزان مع الحفاظ على مكانتها القدسية بوصفها بنتاً للرسول الأكرم (صلى الله عليه واله وسلم).

حتى إذا ما وصلنا إلى القرن الرابع الهجري (٣٠١هـ- ٤٠٠هـ) وجدنا أنَّ الأبعاد الرّمزيّة والدّينيّة لشخصيّة السّيّدة الزّهراء (v) اكتسبت حضوراً أوضح في شعر القرن الرابع الهجري مع قيام دول شيعية؛ أمثال الفاطميين في مصر، والبويهيين في إيران( )، مع استمرار توظيف البُعدْ التاريخي عند الشعراء الموالين، على صعيد الرّمزيّة، فقد ازداد شيوع الألقاب والصّفات الرّوحيّة للسيدة الزّهراء (v) مثل (البتول، الزّهراء) يتردّد كثيراً؛ إشارة إلى طهارتها ونورها المُشعّ، ويظهر متجسّدًا بشكلٍ واضحٍ في البلاط الفاطميّ بمصر، إذ اتخذت الدّولة اسماً رسميًّا؛ نسبةً إلى السيدة الزّهراء( ) وكانت قصائد المدح للخليفة الفاطمي تتضمّن ربطًا لأنسابهم المتّصلة بالسيدة فاطمة( )، ومِمَّا يلاحظ جنوح الشّعراء الموالين لأهل البيت ولاسيما الذين عاشوا تحت وطأة الدّولة العباسيّة في رسمهم لصورة أهل البيت إلى توظيف الرّمز، والتورية، وتوظيف المسكوت عنه، فنجد تلميحات عابرة- في طيّات مدائح أو مراثي أهل البيت- تُعبّر عن انكسار خاطر الزهراء أو اغتصاب حقّها، أو زواجها الكفء بخلاف من تقدّم لخطبتها، من دون تفصيل كما رأيناه عند شعراء القرن الذي سبق، وربما يعود ذلك التقارب بين طائفة من نخب الشّيعة مع العبّاسيين في عصر البويهيين، مِمّا دعاهم إلى تفادي المواضيع الخلافية على الرغم من بقاء هذه الصورة امتداداً لما سبق من كونها رمزاً للأمومة الطّاهرة والأصل الكريم( ).

( ) ينظر: ديوان ديك الجن الحمصي: ٥٥، ٥٦، ٧٥وما بعدها، ديوان دعبل ٤١، ٤٢.

( ) ينظر: حركة الشعر العربي في مصر الفاطمية، د. محمد المهداوي: ١٧، وينظر الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، آدم متز، ج١: ١٠٨ وما بعدها. وينظر: الأدب العباسي، نخبة من الباحثين، ٣٣٥.

( ) ديوان تميم بن المعز الفاطمّي: ٢٥، ١١٩، ١٢٠، وينظر ديوان المؤيد في الدين داعي الدعاة: ١٤٧، وينظر:ديوان طلائع بن رُزيك: ٤٥، ٧٤،٧٧، ٨٣، ٩١، ٩٤، ١٤٥، ١٨٤.

( ) للاطلاع أكثر ينظر كتاب حرْكة الشعر العربي في مصر الفاطمية، د. محمد المهداوي: ٤٨ وما بعدها.

( ) ينظر مثالا: مناقب آل ابي طالب، ابن شهر آشوب، ج٣: ٣٠١، ٣١٧.، وينظر: الغدير، الأميني، ج٤: ١٦٩، ١٧٠، وينظر ديوان الصاحب بن عباد: ١٧٧، وينظر: ديوان كشاجم: ٣٤٧. وينظر الأرجوزة المختارة ، القاضي النعمان: ٨٨.

وما إنَّ أدركنا القرن الخامس الهجري (٤٠١- ٥٠٠ هـ) حتى كانت لشخصية السّيدة الزَّهراء (ν) في هذا القرن مكانةً بارزةً في الشّعر العربي، مع تنوّع واضح في أساليب تناولها شعريًّا، فاستمرّت المدائح والمفاخر من جهة في إبراز مقامها الرّفيع، وفي الوقت نفسه تصاعدت نبرة الاحتجاج التاريخي على مظلوميتها ضمن أشعار الرِّثاء والمراثي الحسينيّة التي ازدهرت في هذا العصر، إذ تناول الشّعراء الشّيعة أحداث السّقيفة بالتفصيل، وكسر الضّلع، ومنع الإرث أكثر من ذي قبل[ ]، وقد بلغت الرّمزية الدِّينية في القرن الخامس ذروتها، إذ أصبحت السيدة فاطمة تُصوّر على أنَّها وسيلة إلى رضا الله تعالى، ومصدر للبركة والفلاح، وليست لأنَّها فقط ابنة النبي أو صاحبة النّسب الشريف[ ].

وأخيراً في القرن السادس الهجري حتى نهاية العصر العباسي (٥٠١- ٦٥٦هـ) يفصح الشعر الذي تناول السيدة فاطمة الزهراء (ν) في هذه المرحلة التاريخية عن تبلور حضورها واستقرارها في المخيلة الشعرية الإسلامية، فالقراءة الدّقيقة لشعر هذه المرحلة تُظهر توافر القداسة والطّهر من جهة، والمظلومية والعظمة التاريخية من جهةٍ أخرى، فقد أصبح ينظر إلى شخصيّة السيدة الزهراء (ν) نظرة جامعة تتجاوز الانقسامات المذهبية أحياناً إلا أنَّها ظلّت رمزاً للفخرِ عند الشيعة يفتخرون به على رموز الآخر[ ]، وقد برز البعد التّوسّلي في تناول شخصيتها مع حضور الجانب الجمالي الموشى بأصناف الأفانين البلاغية وبما ينسجم مع روح العصر، فكانت الصورة الفنية حاضرة تنقل لنا مشاهد من حياة السيدة الزّهراء[ ]، كما شاعت القصائد الطّوِيلة في ذكر مناقب السّيّدة الزّهراء[ ]،

[ ] ينظر: قصيدة الشريف الرضيّ في كتاب أكبر العبادات في أسرار الشهادات، ج٣: ٧٧٤، وينظر ديوان مهيار الديلمي: ٣٦٩، وينظر قصيدة مهيار الديلمي في شرح نهج البلاغة لابن أبي الحديد، ج٢: ٢٣٥.

[ ] ينظر: معجم شعراء الشيعة، الغراوي، ج٣٣: ١٥٤، ١٦٤، ١٦٥، ٣٣٠، وينظر ج ٥٣ من الكتاب نفسه: ٢٨٩.

[ ] ينظر: الغدير، الأميني: ٣١٩. وينظر: شعر علي بن أحمد الفنجكردي(٥١٣هـ):٧١، وشعر ابن مكي النيلي (٥٦٥هـ):٧٦.

[ ] ينظر: قصيدة لابن شهر آشوب أوردها في مناقبه، ج٣: ٣٢٦. أو ما ذكره في موضعٍ آخر لأحد الشعراء ولم يسمّه في ج٣: ٣٠٢.

[ ] على سبيل المثال القصيدة الطّويلة لقتادة ابن إدريس. ينظر: معجم شعراء الشيعة، الغراوي، ج٣٧: ٢٥٣.

فيما بقت في هذه المرحلة التاريخية مظلومية السّيّدة الزَّهراء حاضرة وتتكرر[1]؛ بوصفهِ تقليداً شعريًّا سار عليه كلّ الشّعراء الذين نظموا فيها(سلام الله عليها).

يَظهرُ لنا مِمّا تقدَّم الحديث عنه، إلى أنَّ السَّيدة الزَّهراء (v) حضرتْ في شعر القرون الأولى في مَظْهَرٍ هادئ وبسيط ثمَّ نما التَّعاطي الثَّقافي مع هذه الشَّخصيّة شيئاً فشيئاً مع مرور الزمن، فتناولها الشعراء بوصفها رمزاً دينيّاً وعقائديّاً، مع تصاعد لهجة الاحتجاج الشعري على من سلبوها حقّها، فشكّلت باجتماع كلّ هذه الأبعاد لوحة متكاملة لشخصيّة السيدة الزهراء (v) في وجدان الشعر العربي القديم.

ثالثاً :السّيّدة الزّهراء (v) بوصفها باعثًا لتشكيل الصّورة:

الحديث عن شخصية عظيمة في الإسلام مثل السيدة فاطمة الزهراء(v) لها أثرها الرّوحي، والعقائدي، والفكري، والتاريخي هو بالحقيقة يُمثّل عملية خلق للهوية الإسلامية والهويّة الشيعية على وجه الخصوص؛ كون السّيّدة فاطمة الزهراء لطالما مثّلت رصيدًا موفورًا من الطّاقة الرّوحية التي أمدّت بها الشعراء فقد بقي هذا الأثر واضحاً جلياً يُحفّز قرائح الشعراء مُنذ استشهادها (سلام الله عليها) حتى وقتنا الحاضر، فظلامتها كالجذوة التي تزدادُ اتقاداً في نفوس الشعراء كُلما مرَّ الزمان، كما أنَّ مقامها الإلهي، ومنزلتها الإسلامية العالية كانا باعثين على تهييج المشاعر، واستفزاز العواطف، عادين ذلك واجباً دينياً وإنسانياً[2]. فالسيدة الزهراء (v) كانت[3] بحقّ ثورة لتحرير النفوس من الظلم والاضطهاد، ورمزًا يبعث على الخير والصّلاح في مواجهة الباطل على مرِّ العصور والأزمان مُنذ ولادتها حتى وقتنا الحاضر، فالأحداث والشّخصيّات العظيمة التي مثّلت انعطافات في مسيرة التاريخ، وأضحت علامة في استمرار البشرية وصمودها ضدّ قوى الظلام ليست ظواهر كونية عابرة، تنقضي مدّة تأثيرها بانتهاء وجودها الواقعي؛ ولذلك كانت السّيّدة فاطمة الزهراء (v) باعثًا محوريًّا دفع الشعراء للكتابة فيها، وتشكيل صورتها في شعرهم بجعلهم

---

[1] ينظر: الوافي بالوفيات: أبيات لشاعر اسمه علي بن نما الحلي (٥٧٩هـ)، ج٢١: ٢٣٣.

[2] ينظر: السيدتان الزهراء والحوّراء (y) في الشعر العراقي الحديث من (١٩٥٠م-٢٠٢٠م)، حوراء فريق عبيد الهلالي: ١٧ (رسالة ماجستير).

السيدة الزّهراء نقطة الشّروع في تأكيد رؤاهم السّايكولوجية والدّينيّة والثقافة المجتمعية، ولاسيّما وأنَّ السيدة فاطمة الزّهراء تعرضت لألوان من الإقصاء والتّهميش المتعمّد بعد رحيل والدها الكريم (صلى الله عليه واله وسلم) إلى بارئه، وهو ما ترك جرحًا غائرًا في الوجدان الجمعي لمن يقرُّ بقدسيتها، ومن المُسَلّم به أنَّ عمليّة تشكيل صورة السّيّدة الزّهراء شعريًّا في قصائد الشعراء ليست فعلًا توثيقيًّا لسيرة هذه الشخصية العظيمة فقط، بل هو فعلٌ داخلٌ ضمنَ نسق التّخييل المرتكز على ثوابت فكريّة وثقافيّة، واستدعاء للمرجعيات لمواجهة التحديات والصعوبات والقهر والسعي بما تشكّله السيدة فاطمة الزهراء من جلالة الشأن والمنزلة في التاريخ الإسلاميّ والإنسانيّ( ).

إنَّ الصّور التي شكّلها الشّعراء في قصائدهم عن السّيّدة فاطمة الزّهراء (v) فتحت باباً للصراعات والتّطاحن، فكانت بتأثير بواعث عبّرت عن واقعٍ اجتماعيّ مضطرب، وواقعٍ سياسيّ غير مستقر، ومثّلت صراعًا بين الحق والباطل كان ميدانه الأدب والشّعر؛ ولهذا سنذكر في هذه الفقرة أهمّ البواعث التي أسهمت في صناعة الصورة عن السيدة فاطمة الزهراء في ذهنيّة الشّعراء للمدّة الممتدّة من القرن الأوّل للهجرة حتى نهاية العصر العباسي.

وتعدّ بواعث تشكيل الصّورة المحكّ الأساسي الذي يُقاس عبره جودة الصّورة وقدرتها على الإيحاء، إذ لا يمكن أن تتشكّل بالتأمّل أو الشّحن العاطفي، فحسب ما لم يتسلّح الشاعر بعناصر تشكيل هذه الصورة وآليّاتها على نحوٍ واضح، إذ إنَّ الصّورة هي القيمة العليا للشاعريّة، وهي بالضّرورة يجب أن تعكس وعي الشّاعر، وخزينه المعرفي، وإمكانياته الإبداعية والجمالية في الكتابة الشعرية( )، فبواعث الصّورة هي " ظروف الشّاعر الحياتيّة ولواعجه ومعاناته الخاصّة وما شهده مُنْذُ البدايات الأولى لتشكيل المشروع الشّعري لديه وحتَّى آخر لحظة في إنجازاته الشّعريّة"( ).

وبواعث تشكيل الصّورة التي يقوم بتشكيلها الشّاعر حينما يفعّل إبداعه لابُدَّ من أن تقوم على خزين معرفيّ موجود في مخيّلته، ينهل منه كي تكتمل عنده على نحو أمثل، وهذا الخزين المعرفي هو المعيار الأوّل للجودة الفنّيّة في الصّورة، وإنَّ الدّراسات النّقديّة الحديثة ترى مباحث

( ) الفاطميات، علي المؤيد، ج١: ٣٨.

( ) ينظر: أركان الصورة في تجربة نوفل أبو رغيف، سُرى الدوري: ٢١.

( ) م.ن: ٢٢.

الصّورة تمرّ بمرحلتين؛ الأولى هي مرحلة جمع الصّور وتوزيعها بين الطّبيعة والفنّ والصّناعة، والثّانية مرحلة تصنيف البواعث وموضوعاتها التي دفعت الشّاعر الى ابتداع الصّور[1]، ويمكن تصنيف البواعث التي قادت الشّعراء إلى تشكيل صورهم إلى:

١. الباعث النّفسي:

إنَّ الباعث من المنظور النّفسي كما يعتمده علماء النفس هو الباعث المسؤول عن ظهور الإبداع وبروزه بعد المكوّن اللاشعوري، ومن هذه المصطلحات: الغريزة، والدافع، والحاجة، أو قوى خارجية تفرض سلطتها خارج حدود المنطق أحيانًا وتُسهم في صور أساسية في الفعل الإنساني، ومن ثمَّ فهي فعاليات تحصل في خلجات النّفس الإنسانيّة لا يمكن ملاحظتها، ولكن يمكن استنتاجها وتفحّصها عن طريق السّلوك الصادر، كي تترجم عند الذات المبدعة على شكل لوحات جمالية مختلفة[2].

وقد فسّر يوسف ميخائيل البواعث النّفسية نقلاً عن تقسيم بافلوف للطبيعة البشرية الذي ذكر إنَّ البشر ينقسم بحسب الاستجابة للاستثارة السريعة على قسمين؛ منهم من يتلقّف هذه الاستثارات الخارجية التي أطلقنا عليها البواعث، ويُعبّر عنها بأنماط لغويّة أو كتابية شتى، والقسم الآخر من يمتصّ هذه الاستثارات الخارجية ويبقونها كامنة في أعماقهم النّفسية، وقد نَعتَ هذه الجماعة من البشر بالسوداويين[3]، ولذلك فإنَّ للباعث تأثيرًا مباشرًا في تنشيط الجوانب الإبداعية وتنمية الجوانب المعرفية؛ كونها تستحوذ على قوى وجدانية نفسية تقوم على استثارة الاستجابات الشعورية، وهنا تكمن قيمة الباعث وحاجته في عملية إنتاج الفعل الإبداعي أو الأدبي، وتؤثّر الخبرات السّابقة والرّاهنة في قيمة الباعث وفي تفعيل السّلوك الهادف الذي يؤدّي إلى إنشاء هذا الباعث[4].

---

[1] الصورة الشعرية عند علال الخياري، حسن السطوطي: ٣١.

[2] ينظر: البواعث النفسية لتشكيل الصورة في شعر فرسان عصر الإسلام، دعاء نرجس: ١٩.

[3] ينظر: سيكلوجية الإبداع في الفن والأدب، ميخائيل يوسف: ٦.

[4] ينظر: مدخل علم النفس، لندأل . دافيدوف: ٤٣٩.

والحديث عن الباعث يدعونا إلى ضرورة الإشارة إلى مصطلح آخر مجاور له يُطلق عليه (الدافع)، وللتفريق بين هذا المصطلح وبين مصطلح الباعث، فإنَّه قد عُرّف الدّافع " وهو الإلحاح الدّاخلي النّابع من الشّاعر باتجاه الوسط، وأمّا الحافز أو الباعث فهو المثير القادم من الوسط المتجه من خارجه إلى المشاعر"[١].

وشكّل الدّافع أهمّيّة كبيرة عند علماء النّفس الذين عرّفوه بأنّه " قوّة بيولوجية نفسية داخل الفرد تستحثهُ على القيام بنشاط معين لإشباع (أو إرضاء) رغبة محددة، كما أنّ هذه القوّة تستمر في دفع الفرد وتوجيه سلوكه حتى يشبع رغباته"[٢] ويتّضح ممّا تقدّم أنَّ العلاّقة بين الباعث والدافع هي علاقة تبادلية؛ فالباعث بوصفه شيئًا خارجيًا لابُدَّ أن يستثير الدَّافع الذي هو شعور داخلي عند الشاعر لحصوله، وإلا لسقطت عنه وظيفته ووجوده بوصفه باعثًا[٣].

وعليه، فإنَّ ما تُمثّله الزّهراء من منزلة في الإسلام يُشكل – كما سيتضح لنا لاحقاً – باعثًا يجعل الشّاعر المعتقد بما تعنيه (السيدة الزّهراء) ينحاز واعيًا أو غير واعٍ للكتابة عنها وتكوين صورةٍ لها على وفق عمل هذا الباعث الذي هو الشّيء الخارجي؛ لكون هذه الكتابة لها علاقة بتكوين الشّاعر النّفسي، ومرتكزة على عاطفته المستمدّة من هذه الشّخصية الكبيرة، ولهذا نجده يعمل بتصميم على إبراز جانب من الجوانب المتعلّقة من حياتها، أو الظّروف المحيطة بها، وهذا ما يمكن ملاحظته عند تفسير أسباب حديث الشعراء عن السيدة فاطمة الزهراء (ν) في شعرهِم مثلما سنُبيّن ذلك في فصول الدّراسة لاحقًا.

إنَّ أهمّيّة الباعث ولاسيّما النّفسي شغل تفكير العلماء القدماء أيضًا، فقد تنبّهوا إلى أثر ذلك الباعث في عملية الإبداع الشعري، ومساهمته في تجسيد المشاعر والأحاسيس وتجسيدها عن طريق صور شعرية تُظهر الخلجات النّفسيّة باستعمال الآليّات البلاغية. ولعل بشر بن المعتمر(ت٢١٠هـ) كان من أوائل العرب القدماء الذين نوّهوا إلى ذلك حينما قال: " والشيء لا يحن إلّا إلى ما شاكله،

---

[١] البواعث النفسية لتشكيل الصوْرة، دعاء نرجس: ١٩ .

[٢] أصول علم النفس الحديث، فرّح عبد القادر طه: ١٢٥.

[٣] ينظر: م. ن: ١٢٨.

وإن كانت المشاكلة قد تكون في الصفات إلّا أنَّ النّفوس لا تجود بمكنوناتها مع الرّغبة، ولا تسمح بمخزونها مع الرّهبة، كما تجود به مع الشّهوة والمحبّة"[1].

ولعلَّ تأثير الباعث النّفسي في الإبداع الشعري لا يمكن أن يغيب عن عالِم وناقِد مثل الجاحظ (ت٢٥٥هـ) فقد أشار أيضًا إلى هذه الفاعلية بقوله: " قيل لأعرابي: ما بال مراثيكم أجود أشعاركم؟ قال لأنا نقول وأكبادنا تحترق"[2]، وقول الجاحظ هذا يوضّح أثر الشّعور النّفسي وهو هنا شعور الفقد ومرارة الموت في إنتاج لوحة شعرية تصل الحد الأعلى من الجودة الفنّيّة؛ لأنَّ العملية الشّعرية هي بالحقيقة فعالية إبداعية لا يمكنها إلّا أن تكون استجابة لحاجات الذّهن البشري الشّعورية والنّفسية.

أمّا ابن قتيبة(ت٢٧٦هـ) فقد تحدّث كذلك عن البواعث ناعتًا إياها بالدّواعي، جمع فيها البواعث المعنوية كالشّوق والغضب والطّرب مع المادّيّة كالطّمع والشّراب، وهذا بطبيعة الحال يُمثّل تصوّرًا متقدِّمًا عن الباعث النّفسي وأثره في دواخل نفسيّة المبدع، وقد بيّن أنواع هذه البواعث أو الدّواعي إذ قال: " وللشّعر دواعٍ تحثّ البطيء، وتبعث المتكلّف، منها الطّمع، ومنها الشّوق، ومنها الشّراب، ومنها الطّرب، ومنها الغضب، وقيل للحطيئة أيّ الناس أشعر، فأخرج لسانًا دقيقًا كأنه لسان حيّة، فقال هذا إذا طمع"[3]، وهذا المعنى نجد له تأصّيلاً دقيقاً في التراث النقدي العربي؛ إذ حدّد ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ هـ) بواعث الشعر بقوله: " قواعد الشعر أربعة: الرّغبة، الرّهبة، الطّرب، الغضب، فمع الرّغبة يكون المدح والشّكر، ومع الرّهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطّرب يكون الشّوق ورقّة النّسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتّوعّد والعتب الموجع"[4].

وما أنْ نصل إلى حازم القرطاجني(ت٦٨٤ هـ) حتى نراهُ يضع قاعدة مهمّة في الخلق الإبداعي تبرز رأياً واعيًا نافذًا لدور الباعث الشعري يقول فيه: " إنَّ للشعراء أغراضًا أُوَل هي الباعثة على قول الشّعر، وهي أمور تحدث عنها تأثُّرات وانفعالات للنُّفوس، لكون تلك الأمور ممّا يناسبها

---

[1] البيان والتبين، الجاحظ، ج١: ١٣٨.

[2] م. ن: ج٢: ٣٢٠.

[3] الشّعر والشّعراء، الدنيوري، ج١: ٧٩.

[4] العمدة في محاسن الشعر وآدأبه ونقده، ابن رشيق القيرواني، ج١: ١٢٠.

ويبسطها أو ينافرها ويقبضها أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من الوجهين. فالأمر قد {يبسط} النّفس ويؤنسهُا بالمسرّة والرّجاء، ويقبضها بالكآبة والخوف. وقد يبسطها أيضًا بالاستغراب لما يقع فيه من اتفاق البديع. وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر مبدأ سار إلى حالٍ غير سار"( )[١].

ومن هنا نستطيع القول إنّ المحركات البشرية المركزية التي تشجّع على الإبداع والفعل الشعري عند الشعراء هي الحبّ والكره والخوف، وهي القوى التي تُحرّك البشرية جميعًا، لكن الصياغة اللغوية والخطاب اللغوي الذي يستعمل ألفاظًا متعددة في التعبير عن هذه الأحاسيس يُغلِّف هذه البواعث والقوى النّفسية التي تحرّك الإنسان( )، ولذلك فإنَّ القوى التي تقع على النَّفس من رغبةٍ وحبٍ وكره وخوف هي التي تحرّك بواعث الإبداع وهي التي تخلق الأدب، والأدب هو الذي يولد في خلجات النّفس ويأتي انعكاساً لما يشعر بهِ الأديب أو الشّاعر، فالأدب ينشدُ محطّات الحياة لكي يقدّم فهماً لتساؤلات النفس، والنفس والأدب يُمثّلان ثنائيّة إبداعية يقوم أحدهما بالاعتماد على الآخر، وكلاهما يقدّمان فهماً للحياة( )[٣].

وتبدو العلاقة بين الصورة الشعرية والباعث السيكلولوجي النفسي " علاقة لا تحتاج في نظرنا، إلى إثبات، فلمصطلح الصورة – كما هو معروف – دلالة نفسيّة فوق دلالته اللغوية، والرمزية، والبلاغية أو الفنية"( )[٤].

إنَّ العنصر النفسي يُعدّ من صميم العمل الأدبي، فهو ردّة فعل للمؤثرات الخاصة، وهو مجموعة من القوى النَّفسية، ونشاط يُمثّل الحياة النَّفسية، ووظيفة هذا العامل النّفسي التأثير الذي يستدعي استجابة معيّنة في نفوس الآخرين( )[٥].

( ) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجني: ١١.

( ) ينظر: التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل: ٣٥.

( ) ينظر: م. ن: ٥ .

( ) المدخل إلى نظرية النّقد النّفسيّ سايكلولوجية الصّورة الشّعرية في نقد العقاد (نموذجًا)، زين الدين المختاري:٦٣.

( ) ينظر: النقد الأدبي وأصوله ومناهجه، سيد قطب: ٢٠٧ .

من هذا كلّه يتّضح لنا أنَّ أغلب الشّعراء الذينَ نظموا في حقّ السّيدة الزّهراء كان الباعث النّفسي وما يضمّهُ من مشاعر متباينة، وبخاصة شعور الحزن بالدرجة الأولى هو المحرّك للكتابةِ عنها (صلوات الله عليها)؛ لأنّه أماط اللثام عن ذلك الأثر النَّفسي الذي خالط حواسهم وحواس مجتمعهم، فقد دفعهم شعورهم بالحيف الذي وقع على السّيّدة الزّهراء (ν)، إلى تفقّد الحل الذي يرضي عاطفتهم وأحاسيسهم، فما كان منهم إلّا أنْ يفجّروا تلك العاطفة والمشاعر الكامنة بهيئة كلمات وقصائد. فحيناً هي البنت المفجوعة بأبيها، وحيناً هي الزّوجة التي تواسي زوجها بعد انقلاب القوم عليه وإنكارهم لخلافته عَقِبَ رحيل الرسول الأكرم (صلى الله عليه واله وسلم)، وحينًا آخر هي تلك الأمّ المفجوعة ببنيها (سلام الله عليهم أجمعين) مثلما صوّرها الشعراء. وسنُبيّن ذلك في فصول الدّراسة اللاحقة.

٢. الباعث العَقائدي الدّيني:

العقيدة[ ] هي المرتكز الحضاري والثقافي، وهي الموجّه لرؤية الإنسان نحو الكون والوجود، وليست شيئًا هامشيًّا، أو ترفاً فكريًّا وإنَّما هي الإطار الذي يحدّد فعاليات الإنسان، وكذلك هي المُحفّز للعواطف والأحاسيس، وهي مبعث الإيحاء الإبداعي، وأنَّ المجتمعات التي تبتعد عن هذه القيمة الروحية – العقيدة الدينية– هي مجتمعات تنزلق سريعًا نحو الرّذيلة والتّفسّخ، حتى وإن كانت البدائل المادّيّة في الحضارات قد تبدو للوهلة الأولى استعاضة عن العقائد الدّينية فإنَّها سرعان ما تنزوي وتضمحلّ هذه المجتمعات المادية وتظهر فيها مشاكل التّفكّك والضياع جليّة، وعليه، فتركيز

[ ] العقيدة: هي كلمةٌ أصلها العَقْد، وهو خلاف الحَلّ، والعقيدة معناها كذلك الشّدة والوثوق، وهو يعني عَقّد الشيء يعقِد عَقْدًا وانعقد وتعقّد، والمعاقد: هي مواضع العقد. والعُقْدة: القلادة، والعِقد: هو الخيط الذي ينظم فيه الخرز والجمع فيه عقود، ويُقال: اعتقد الدر والخرز إذ اتخذ منه عقدًا، وعَقَدْتُ الحبل أعقدهُ عَقدًا، وقد أنعقد، ومَعْقِدُ الحبل مثل مجلس، وهو موضع عقد؛ ولذلك يقال عقد، وجمعها عُقَد فهي تُمسكه وتوثقه. ينظر: معجم مقاييس اللغة، ابن فارس،ج٤: ٨٧، وينظر: لسان العرب، ج٣: ٤١٣.

الحضارات المادية على حرّيّة الفرد باعتباره سلطة مستقلة، ونفي ولاية المجتمع عنه يؤدي إلى خلق نماذج إنسانية ضائعة فاقدة لهويتها الحقيقية[١].

إنَّ عناصر التّحضر والتزاماته موجودة في الأمم، بيد أنَّ هذه العناصر وتمثّلاتها والمزاوجة فيما بينها أمرٌ يحتاج – بالضّرورة – إلى الفكرة الدّينيّة والمعتقد الدّيني، وهذا الاعتقاد هو الذي يقف وراء البناء الاجتماعي بصرف النّظر عن طبيعة هذا المجتمع وديانته؛ لكون الفكرة الدّينية تمدّ جذورها عميقًا في حقل التاريخ لتكون سبباً لحياة هذه المجتمعات[٢].

وبما أنَّ للعقيدة الدّينية إضاءات في الفعاليات البشرية كافة، ولها دورٌ كبير في تنظيم تطلّعات المجتمعات البشرية، وبناء قيمهم، وخلق المعرفة المتصلة لديهم عِبرَ دعم الصمود الإنساني أمام قسوة الأفكار المادية، فكذلك هي وظيفة الأدب الذي يُعدُّ وجهاً من وجوه الحضارة التي تؤسِّسُها الفكرة الدّينية، فإنَّ الأدب يشترك في الوظيفة نفسها وهي تخليصنا (كُتّابًا ومتلقين) من عناء الانفعالات؛ لأنَّ التّصريح بهذه الضغوط عبر الخطاب الإبداعي يحرّرنا منها بطبيعة الحال[٣]، كذلك يتشارك الأدب مع العقيدة والأفكار الدّينية في عملية صناعة المعرفة، فالأدب يُغذّينا بمصادر الإدراك والنّضج؛ لأنَّه يركّز اهتماماته على العلاقات بين المعارف لمختلف النّماذج والأفكار التي تنتجها الحضارات الإنسانية[٤].

وبعد الحديث عن العقائد الدّينية بصفتها العامّة وأثرها في تأسيس مجتمعات راسخة مستقرة بغض النّظر عن نسق هذه الدِّيانة التي ترتكز عليها، سنوضح الآن فكر العقيدة الإسلامية، ولاسيما (الشيعية) وأثرها في الأدب والشّعر؛ لكونها الفاعل الأهم الذي حثَّ الشّعراء على إبداع الشعر في حقّ السّيدة الزهراء (ν).

---

[١] ينظر: أثر العقيدة في حياة الفرد والمجتمع، نعيم يوسف، ١٣، ١٤، وينظر: العقيدة القضية الكبرى في حياة البشر، عاشور بن يوسف: ١٣ وما بعدها.

[٢] ينظر: البناء الحضاري عند مّالك بن نبي، جيلالي بو بكر: ٥٠.

[٣] ينظر: نظرية الأدب، رينيه ويليك واوستن وارين: ٣٧.

[٤] ينظر: الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديمًا وحديثًا، عفيف عبد الرحمن: ٢٢٦.

إنَّ العقيدةَ بمفهومها الاصطلاحي العام هي" ذلك الشّيء الذي يتّصل بذهن الإنسان وروحه وفكره"( )، أمّا العقيدة بمعناها الشّرعي فهي " مجموعة الأمور الدّينية التي يجب على المسلم أن يصدّق بها قلبه، وتطمئن إليها نفسه، وتكون يقيناً عنده لا يمازجه شكّ ولا يخالطه ريب، فإن كان فيها ريبٌ أو شكّ كان ظنًا لا عقيدة"( )، وهذا ما يؤكّده المعنى القرآني ﴿ إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ الَّذِينَ آمَنُوا بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ ثُمَّ لَمْ يَرْتَابُوا وَجَاهَدُوا بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنفُسِهِمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ ۚ أُولَٰئِكَ هُمُ الصَّادِقُونَ﴾( )، ومن المؤكَّد أنَّه ليست هناك مدرسة تضاهي المدرسة الإسلامية في تعظيمها للعقيدة لما لها من دورٍ في تقييم الأعمال، فمن دقّتِها وحزمِها أنَّها لا تأخذ بهذه الأعمال وإن كانت صحيحة إلّا أن تكون نابعة عن عقيدة سليمة خالصة( )، أشار إلى ذلك قول الإمام الباقر (y) حين قال: "لا ينفعُ مع الشَّكّ والجُحود عَمَلٌ"( )؛ لأنَّ الشّاك والجاحد كلاهما ضالّ العقيدة، وقد حُبطت أعمالُهُما، ومن يُنعت بهذين النّعتين فقد ماثل الخوارج وأشباههم في الممارسة والجزاء( ).

وأمّا مضمون العقيدة الإسلامية (الشيعية) فتتلخّص في وجوب وجود الإمامة بعد النبوة ، وهي عقيدة تكاد ينفرد بها الشيعة فقد " تبيّن عدم جواز خلوّ الأرض من حجّةٍ على الدّوام، وامتناع حدوث الأنبياء بعد نبيّنا (صلَّى الله عليه وآله وسلم) يفرض تعيين الإمام. ويمكن بعد إمعان النّظر إثبات إمامة الأئمّة الاثني عشر، لأنَّ كلّ من قال ببقاء الإمام قال بذلك، سوى طوائف لا عبرة بها بين أهل الإسلام"( ).

إنَّ الإيمان العميق والولاء والحبّ لآل بيت الرسول المتمثّل بالنبي الأكرم وأهل بيته الأطهار (صلوات الله عليهم أجمعين) باعثٌ حرّك وجدان الشّعراء، وهيّج قرائحهم لمدح أهل البيت، والفخر

( ) موسوعة العقائد الإسلامية، محمد الريشهري، ج١: ٢٣.

( ) عقيدة التوحيد في القرآن الكريم، محمد أحمد ملكاوي: ٢٠.

( ) سورة الحجرات: آية ١٥.

( ) ينظر: موسوعة العقائد الإسلامية، محمد الريشهري: ٢٤.

( ) شرح أصول الكافي، المازندراني، ج١٠ :١٠٠.

( ) ينظر: م. ن.

( ) العقائد الجعفرية، كاشف الغطاء: ٢٨.

بهم، ورثائهم، وبيان ما تعرّضوا له من مظلوميّة وقهر وفجائع منذ عهد الرسول؛ لذلك يتحتّم علينا أن نفهم طبيعة العقيدة الشّيعيّة بوصفها فكراً؛ لأنَّها مثّلت درعاً اجتماعياً وثقافيّاً ودينيّاً خاصّاً مؤثراً وباعثاً لأغلب هؤلاء الشعراء، وهي عقيدة قائمة على الحب، والموالاة، والمناصرة، والاتباع، وهي تُسهم في تنشيط البيئة الحجاجيّة والعقلية، والبحث في الاستدلالات المنطقية؛ بسبب الظروف والصّعوبات التي واجهتها[١].

وممّا يجب الإشارة إليه أنَّه ليس بالضّرورة أنَّ كلّ من نَظمَ الأشعار في حقِّ أهل البيت (W) ومنهم السيدة فاطمة الزهراء من المنتمين إلى مدرسة أهل البيت (W) فبعض من الشّعراء نظموا أشعارهم ولم يكونوا ضمن دائرة الانتماء الشيعي، ومع ذلك لهم قصائد صدحت بالولاء والحب لآل محمد (W) كما سيتبيّن لنا لاحقًا في دراستنا هذه.

ولكي نتمكن من فهم عمل الباعث العقائدي الدّيني في كيفية تحفيز الشّعراء لتشكيل الصورة للسيدة الزهراء (v) لابُدَّ من أن نُلقي الضوء على بدايات نشأة الفكر الإسلامي الشيعي، فهذه العقيدة ظهرت في عهد الرّسول(صلَّى الله عليه وآله وسلم) وأُطلقت هذه التسمية على مجموعة من الصّحابة الكرام الذين كانوا فوق العصبيات القبلية وكانوا طوع توجيهات النّبي محمد ، وقد سموا نسبةً إلى تشيعِهم ومحبّتِهم للإمام علي (y)[٢]، وعدد الأئمة – كما هو معلوم – عند أكثر الفرق الشيعية انتشارًا اثنا عشر، كما نقل عن الإمام الصادق (y) " نحنُ اثنا عشر إمامًا منهم الحسن والحسين، ثم الأئمّة من ولد الحسين"[٣].

وتعدُّ العلاقة بين الصّورة الشعرية والدّين علاقة قديمة، فقد حفلت الصّور التي رسمها شعراء الجاهلية بتعدّد الأديان المعروفة في ذلك العصر من وثنية ونصرانية ويهوديّة[٤]، وشعراء الجاهلية كانوا قد تأثّروا واستمدّوا كثيراً من عناصر الصّورة الفنّيّة في أشعارهم من أساطيرهم الدّينية ولكنهم حوّلوا تلك البواعث الدِّينية إلى صياغة فنّيّة حوّلتها إلى صور جمالية إبداعية برَّاقة. فلم تعدّ هذه

---

[١] ينظر: ثيولوجيا التشيع السياسي، صلاح شبر: ٨٥، ٨٩.

[٢] ينظر: الشيعة في الإسلام، محمد حسين الطباطبائي:٢١.

[٣] الخصال، القمي: ٤٧٨.

[٤] ينظر: الصورة الفنية في الشعْر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، نصرت عبد الرحمن: ٢٩.

الصور تعبيرًا عن فكرة بدائية بل أصبحت تصويرًا لنماذج عالية( )، فالشعر على مرِّ عصورِه لا يمكنه إلّا أن يكون انعكاساً للمتبنّيات الفكرية والدّينية والعاطفية، وهذا الانعكاس نجده واضحاً جليّاً في الشعر العربي، ولهذا كان تسجيل الأحداث الكبيرة التي ألمّت بالأمّة الإسلامية ومن وظائف الأدب الصّميمة، والشّعر أخذ على عاتقه تصوير أهوال هذه المرحلة( )، وعملية التّسجيل والتّوثيقْ الشّعري على مختلف العصور هي ممارسة إبداعية يوظفها الشّاعر نتيجة لبواعث مختلفة، وإنّ جوهر الإبداع الشعري هو تلك البواعث الكامنة في وجدان المبدع وهي ما يحفزه على الإبداع( ).

وتأسيسًا على ما تقدّم يظهرُ لنا أنّ للشعر بواعث دينية عقائدية ينطلق منها الشّاعر قد يختلط فيها العاطفي مع الدّيني، أو الثّقافي مع الدّيني أو حتى الاجتماعي، إلا أنَّ مصاديق البواعث الدّينية يمكن تحديدها عن طريق الأصول والمعارف الدّينية التي يأتي بها الشعراء في قصائدهم لتجسيد الحقائق والأفكار العقائدية، فالجو السّياسي العَقائدي المضطرب يؤسّس للشاعر والشعر فيه مكانة تنظيمية؛ لأنَّه يصبح النَّاطق الرّسمي الذي يتّخذه الخلفاء والملوك والعقائديون وغيرهم من الفرقاء السياسيين( ). وهذا نجده في الصّورة الّتي كوّنها الشّعراء عن السّيّدة فاطمة الزّهراء(ν) الذين اعتنقوا العقيدة الشّيعية الخالصة أمثال السيد الحميري والكميت الأسدي، والشّريف الرضي ومهيار الدّيلمي وآخرين غيرهم.

٣. الباعث السوسيوثقافي( ):

( ) ينظر: الصورة الفنية عند النابْغة الذبياني، خالد محمد الزواوي،: ٤٢.

( ) ينظر: دراسات نقدية في الأدبْ الإسلامي، منذر معاليقي: ١٢٥.

( ) ينظر: البواعث النفسية لتشكيّل الصورة، دعاء وليد نجرس: ٢١.

( ) ينظر: الصورة الفنّية في شعرْ المرتضى دراسة نقدية، طاهرة اللواتية: ٢٠٩.

( ) أي علم الاجتماع الثقافي، وْلهُ تعريفات عديدة منها مثلا: هو العلم الذي يدرس كيف تحدث عملية إنشاء العادات، ولماذا قد تختلف المعاني، وكيف تختلف المعاني، وكيف تؤثر المعاني على السّلوك البشري الفردي والجماعي، وكيف أن طرق إنشاء المعاني أمرٌ مهم لثقافة المجتمع. ينظر: المقدمة في علم الاجتماع الثقافي برؤية عربية وإسلامية، محمد الزاوري: ٢١-٢٢.

إنَّ علاقة الأدب بالمجتمع هي علاقة تأثير وتأثّر، والأدب في الواقع مرآة عاكسة للمجتمع؛ كون الأدب " نشاطاً اجتماعياً يبدعهُ مبدع عضو في كيان اجتماعيّ كبيرٍ تؤثّر فيه عوامل متعددة معقّدة، فالمبدع فردٌ ينضوي تحت لواء المجتمع، ونتاجه بالضّرورة نتاج اجتماعي"[١].

ويمكن القول: إنَّ صميم العمل الأدبي يكمن في تصويره حياة الناس، ولا يمكن أن نُسمّي الأدبَ أدبًا حتى نجد فيه جانبًا من جوانب أصحابه، فلا قيمة ولا وجود للأدب في الحياة ما لم يصوّر حياة أصحابه[٢]؛ لأنّ " الأدب يُمثّل الحيّاة، والحياة في أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية واقعة"[٣].

وإذا كان السّؤال عمّا يُحرّك الأديب أو الشّاعر ويدفعه إلى خلق نصوصه الإبداعية، فإنَّ الإجابة ستكون: إنَّ طبيعة الأدب تقتضي النشاط الإبداعي والفني، وكذلك البيئة من حوله تستدعي الخلق الأدبي؛ لأنَّ طبيعة الإنسان لا يمكنه إلّا أن ينشط داخل مجتمعٍ معيّن، وهذا المجتمع يحوي لفيفًا من الحالات الاجتماعية التي تحثُّ الأديب أو الشّاعر على تصويرها بنسقٍ أدبيّ جمالي يتلهّف النّاس على تلقّيه[٤]، فتأثير هذا الباعث الاجتمّاعي الذي يحفّز الشّاعر الذي ينطلق من بيئة ومجتمع حاضن له نجد ملامحه على سبيل المثال في تشكيل الصّورة في الشعر العربي القديم، إذ تظهر بيئة الشّاعر المعتادة، وهو ما يمكن تلمّسه في عناصر تلك البيئة(الصحراوية) الموجودة في شعره[٥].

ومّما يؤكّد التّرابط الوثيق بين علم الاجتماع والأدب، هو أنَّ الإنسان في سلوكه وعلاقاته في المجتمع الذي ينتمي إليه يكون موضوعًا لدراسة الباحثين الاجتماعيين، وبهذا فإنَّ الإبداع والخلق الأدبي أولى بأن يكون موضوع دراستهم بوصفهم ظاهرة إنسانية تنتمي لمجتمعٍ ما[٦].

---

[١] مناهج النقد الأدبي الحديث، إبراهيم السعافين: ١٠٣.

[٢] ينظر: خصام ونقد، طه حسين: ٤٤.

[٣] نظرية الأدب، رينيه ويليك: ٩٣.

[٤] ينظر: م. ن: ٤١،٤٢.

[٥] ينظر: الصورة الشعرية عند عْلال الخياري: ٢٥.

[٦] ينظر: سوسيولوجيا الأدب، رْوبير إسكاربيت: ٥.

إنَّ الدّراسة السوسيولوجية للأدب تقوم على دراسة العلاقات بين الأدب من جهة والمجتمع من جهة أخرى؛ ولعلّ السّؤال الأهم الذي يطرحه علماء السوسيولوجيا هو عن مدى تأثير البواعث الاجتماعية المتمثّلة بالعلاقات والمؤسّسات الاجتماعية في ابتكار وتذوّق الأعمال الأدبية( )، فالأدب هو " مؤسّسة اجتماعية، أداتهُ اللغة، وهي خلق من المجتمع، والوسائل الأدبية التقليدية، كالرّمزيّة، والعروض، اجتماعية في صميم طبيعتها. إنّها أعراف وأصول لا يمكن أن تبزغ إلّا في مجتمع"( )، ولذلك قِيل إنَّ الأديب هو ابن بيئته، فقد جُعلت ركائز الأدب الثلاث: الأديب، النّتاج الأدبي، القارئ، موضوعًا لفرع من علم الاجتماع والذي أُطلق عليه سوسيولوجيا الأدب( ). [٣]

وإذا كان الأدب ظاهرة اجتماعية، وأنَّ الأديب لا يصنع أدبًا لنفسه فقط، وإنَّما نتيجة تأثيرات أو حاجات اجتماعية، فإنَّ القارئ بوصفه وحدة بناء تختزل المجتمع حاضر على الدّوام في ذهن الأديب( )، وهذا الحضور في ذهن[٤] الأديب سنجده عند الشّعراء الذين أنشدوا في حقّ السيدة فاطمة الزهراء (v) ورسموا لها صورة نسقية ثقافيّة بصرف النّظر عن آليّات تشكيل هذه الصورة، فهم يُمثّلون مجتمعًا معيّنًا تكوّنت لديه –نتيجة لمرجعيات مختلفة– صورة السيدة فاطمة المخلصة والمنجية من الآلام، والهموم، والظلم.

ويلاحظ أنَّ الأدب وآليّاته تتطور باستمرار بتطوّر المجتمع، وهذا التّطوّر يتمثّل في نمو الوعي والفهم واتساع المعرفة، فطبيعة الأدب تقتضي النّقد والدّعوة إلى شيءٍ ما معًا( ). وهذا ما يُبيّنه البحث في فصول الدّراسة اللاحقة، إذ سيتتبع مراحل تطور صورة السيدة فاطمة الزهراء (v) في الشعر مُنذ بدايات التشكيل إلى اتساع مجال الصورة وتطور موضوعها بناءً على تغيرات اجتماعية، ونفسية، وثقافية، ودينية، مِمَّا يؤكد اشتمال الصورة على ما يشبه سيرورة الحياة القابلة للتطور.

( ) ينظر: سوسيولوجيا الأدب، قُصي الحسن: ١٩.

( ) نظرية الأدب، رينيه ويليك: ٩٧.

( ) ينظر: سوسيولوجيا الأدب، روبير إسكاربيت: ٦.

( ) ينظر: النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، صالح هويدي: ١٦٠.

( ) ينظر: مدخل إلى مناهج النقدْ الأدبي، مجموعة من الكتاب،: ١٧٦.

وبالرجوع إلى تأثير الباعث الاجتماعي في التراث الأدبي العربي، وحضور الظّواهر الاجتماعية في نتاج الأدباء والشعراء، نجدُ ذلك بارزًا في كتابات أديب حذق وفيلسوف فذّ مثل الجاحظ الذي صوّر لنا ظواهر اجتماعية، وتحدّث باستطراد عن فئات المجتمع ناقدًا ومعالجًا لكثير من عاداته بأسلوب يكون ساخرًا أحيانًا، وكل ذلك يتم بطريقة فنّيّة محكمة، وجمل بيانية جميلة، كانت مرآة كبيرة عكست لنا صور الحياة بطريقة إبداعية أدبية[1]، كذلك الشّعر العربي القديم الذي كان له الدّور الأكبر في تقديم الحياة الاجتماعية؛ كون مجاله يتّسع ليشمل صور الحياة كافة، فقد كان ميل الشعراء واضحًا في الكشف عمّا يحيط بالإنسان، وقد أصبح هو والنّثر يستطاب لهما البحث في نواحي الحياة، مصورًا الأشياء كما يراها العامّة[2]، حتى أنّ صور البطولة التي شاعت في شعرنا القديم كانت تُحاط في كثير من الأحيان بمعانٍ إنسانيّة وقيم نبيلة نابعة في الأصل من الوجدان الجماعي للقوم[3].

ولعلّ أثر الباعث السوسيوثقافي يظهر واضحًا جليًّا في الشعر الأموي الذي كان انعكاساً لتطور الحياة الاجتماعية للعرب، وتبدلات هذه الحياة بعد دخول الأقوام الأعجمية في الإسلام حيث يقول شوقي ضيف عن ذلك: " إنَّ الشعر في العصر الأموي تطوّر مع تطوّر حياة العرب الاجتماعية من طبقات بعضها فوق بعض، فالموالي وموقف العرب منهم وشعوبيّتهم، والعرب وعصبيّاتهم وما انطوى فيها من فخر وهجاء، وقريش وترفها وغنائها وغزلها، كلّ ذلك مصوّر في الشعر أروع تصوير"[4]، ومثل هذا وأكثر كان في الشعر العباسي الذي كان ميدانًا رحبًا لمثل هذه التّناقضات.

---

[1] للاطلاع أكثر ينظر أمثلة من كتابات الجاحظ الفنية التي عالجت مسائل اجتماعية ينظر: رسائل الجاحظ،ج١، (فخر السودان على البيضان): ١٧٣، ج٢: (القيان): ١٣٩، أمَّا الجزء الثالث من هذه الرسائل فقد ناقش قضايا اجتماعية في عصره مثل رسالة (النساء): ١٣٧، ورسالة (الحاسد والمحسود): ٣، و(طبقات المغنين): ١٢٩، كما ينظر باب (النوكى) في ج٢: ٢٢٥، وج٤: ١٦ من كتاب البيان والتبيين، أما كتابه البخلاء فقد كان عبارة عن قصص ساقها لنا الجاحظ بأسلوبه الجميل عن عدد من البخلاء، وينظر: النثر الفني وأثر الجاحظ فيه، عبد الكريم بلبع: ٢٢٣.

[2] ينظر : الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، آدم متز،ج٢: ٣٩٢.

[3] ينظر: النزوع المثالي في الشّعر الإسلامي والأموي، محمد كحيل: ١٥٥ .

[4] التطور والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف: ٨٨.

وممّا يجب توضيحه – هنا– هو أنَّ الباعث السوسيوثقافي يدفع الشاعر إلى إنتاج النّص الإبداعي على وفق نسقٍ ثقافيّ يتلاءم مع رؤية العالم أو الجماعة، وهي مقولة نقدية عرفها الدّرس النّقدي الحديث، وهي من المفاهيم التي نظر لها غولدمان( ) بالقول وبشكل مختصر: "هي المجموع من التّطلعات، والمشاعر، والأفكار التي تجمع بين أعضاء المجموعة الواحدة (غالبًا الطّبقة الاجتماعية الواحدة)"( ) وما نظر له غولدمان يصدّق على الصّورة الثقافية للسيدة فاطمة الزهراء (v) التي شكّلها مجموعة من الشعراء يجمعهم إطار اجتماعي ثقافيّ واحد ذات أبعاد إيديولوجية ودينية متمثّل في الرّؤى الشيعية أو القريبة منها التي شهدت تضافراً لجميع المرجعيات الثقافية في تكوينها للتعبير عن أفكار هذه الجماعة.

ومما تقدّم يتبيّن لنا أنَّ مجموع هذه البواعث كانت حافزًا رئيسًا لتشكيل أنماط الصورة المستدعاة في شعر شعراء العصور الإسلامية على مدار القرون الممتدّة من القرن الأول حتى نهاية العصر العباسي التي تُشكّل مدار هذه الأطروحة، وإنَّ هذه البواعث – كما سيتضح لنا لاحقًا – قد يظهر أحدها بوضوح في شعر شاعرٍ من الشعراء، أو قد يمتزج أحدهما بالآخر في شعر شاعرٍ آخر، لكنها تظل مع ذلك تُشكّل الدّافع الرئيسي لتشكيل طبيعة الصورة المرسومة للسيدة الزهراء – v – التي حددت طبيعتها وأبعادها الفصول القادمة من الدراسة.

( ) عالم الاجتماع الغربي لوسيان غولدمان (١٩١٣م–١٩٧٠م) الذي طوّر الأصول التي ثقفها من جورج لوكاش وعمق دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع، وهو صاحب مفهوم "رؤية العالم" على أنها بنية تتوسط ما بين الأساس الاجتماعي الذي تصدر عنه وما بين الأنساق الفكرية والأدبية التي ينتجها الأديب في نصه. ينظر: الإله الخفي، لوسيان غولدمان: ١١.

( ) م.ن: ٤٦.

الفصل الأول

(صورة السيدة فاطمة الزهراء –ν – من المِهاد إلى التأسيس)

مدخل:

المبحث الأول: الصورة/النواة، مدلولها، وتمثُّلاتها

المبحث الثاني: الصورة بوصفها (وثيقةً)؛ مدلولها، وأبعادها

مدخل

عَرفت الآداب الإنسانية، والأدب العربي على وجه الخصوص المرأة بوصفها فاعلاً ثقافياً له من الأهمية والأثر الكبيرين في بناء الخطاب الأدبي والجمالي، إذ " إنّ أنظمة المجتمع وكتاباته عن النّساء رهنٌ بالأفكار العامة والمسلّمات الموجودة عن طبائعهن ووظائفهن"( )[١]، والنّاظر في مسار الأدب العربي في العصر الجاهلي يرى المرأة امتداداً لهذا التطور الإنساني، فأصبحت رمزاً لمعاني الأنوثة، والأمومة، وأيقونة للخصوبة والعطاء في عالم الجدب واليباس( )[٢]؛ لذا ظهرت رموز التعظيم والتمجيد والقداسة للمرأة عند شعراء الجاهلية( )[٣]، وكانت عندهم منبع الإلهام الشعري الذي يتجلّى في وصف الرّموز والأساطير التي ذاع صيتها في ذلك الوقت( ) كالإلهة عشتار الأم( )[٤]. [٥]

فالنّابغة قد صوّر المرأة في أشعاره بهيأة الأم وربطها بالشّمس المعبودة – في ذلك الوقت – وقد جعلها مماثلة للرموز الدّينية؛ وهذا ما يُفسّر ظهور أكثر أسماء الآلهة التي كانوا يعبدونها في الجاهلية بأسماء إناث ( )، مثلما دلّتْ على ذلك آيات القرآن الكريم( )، وفي ذلك قال النّابغة( )[٦]:

(الكامل)

( ) صورة المرأة في العصور القديمة، إفريل كاميرون، إميلي كوهرت: ١٧.

( ) ينظر: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، د. محمد عجينة: ١٩٤.

( ) ينظر: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث، علي البطل: ٥٧.

( ) ينظر: مقدّمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، حسين عطوان: ٥٢.

( ) هي أسطورة الحب والجمال، والحرب، عرفتها حضارات بلاد ما بين النهرين باسم الإلهة عشتار، وهي التسمية الأكدية لها، ومن المهم الإشارة إلى أنَّ البابليين والآشوريين والكنعانيين وعرب شبه الجزيرة العربية عبدوها كآلهة انثى. ينظر: عشتار ومأساة تموز، د. فاضل عبد الواحد علي: ٢٨.

( ) ينظر: الصور النفسية عند النّابغة الذبياني، خالد محمد الزواوي: ١٨٤.

( ) ﴿ وَجَعَلُوا لَهُ مِنْ عِبَادِهِ جُزْءًا ۚ إِنَّ الْإِنسَانَ لَكَفُورٌ مُّبِينٌ. أَمِ اتَّخَذَ مِمَّا يَخْلُقُ بَنَاتٍ وَأَصْفَاكُم بِالْبَنِينَ. وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِمَا ضَرَبَ لِلرَّحْمَٰنِ مَثَلًا ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ. أَوَمَن يُنَشَّأُ فِي الْحِلْيَةِ وَهُوَ فِي الْخِصَامِ غَيْرُ مُبِينٍ. وَجَعَلُوا الْمَلَائِكَةَ الَّذِينَ هُمْ عِبَادُ الرَّحْمَٰنِ إِنَاثًا ۚ أَشَهِدُوا خَلْقَهُمْ ۚ سَتُكْتَبُ شَهَادَتُهُمْ وَيُسْأَلُونَ. وَقَالُوا لَوْ شَاءَ الرَّحْمَٰنُ مَا عَبَدْنَاهُم ۗ مَّا لَهُم بِذَٰلِكَ مِنْ عِلْمٍ ۖ إِنْ هُمْ إِلَّا يَخْرُصُونَ﴾. سورة الزخرف: من الآية (١٥) إلى (٢٠).

( ) ديوان النابغة الذبياني: ١٠٥.

قامَت تَراءى بَينَ سَـــجفَي كِلَّةٍ كَالشَمسِ يَومَ طُلوعِها بِالأَسعُدِ

أَو دُرَّةٍ صَـــدَفِيَّـةٍ غَوّاصُـــها بَهِجٌ مَتى يَرَها يُهِلَّ وَيَســـجُدِ

أَو دُميَـةٍ مِن مَرمَرٍ مَرفوعَـةٍ بُنِيَـت بِـآجُرٍّ تُشـــادُ وَقَرمَـدِ

فكانت صورتها عنده كالدرّةِ في نقائها، أو قطعة المرمر في حُسنِها، وهي أشْبَه بالتمثال المنحوت في دقتهِ واحكام تفاصيله، إذ لا ينبغي أنْ يُصيبهُ النقص؛ لأنَّه مرتبطٌ بمعانٍ دينية[1]، وهذه المعاني عرفتها المنظومة الثقافية الجاهلية على أنَّها رموز لطقوس العبادة، والتّضرّع في حضرتها بوصفها إلاهاً " وارتباط هذه الصورة الجسدية بالدمى والتماثيل ارتباط واضح في الشعر العربي قبل الإسلام، وهو وثيق الصلة بالدين القديم، لما كانت هذه الدمى والتماثيل تُقدم قرابين ونذوراً في معابد الشمس – الأم، وهي إمَّا على هيئة امرأة أو على شكل حصان، والمعنى اللغوي لكلمة دمية مازال يحمل آثاراً دينية، فهي تعني الصورة المنقوشة من الرخام"[2].

لقد أصبحت المرأة " محور العمل الفني الذي تدور حوله الأحداث، أو البؤرة التي تتجه إليها وتصبُ فيها، وهي ظاهرة شديدة الوضوح في الفن الشعبي عامة"[3]، وقد رسمَ شعراء العرب في الجاهلية صورةً للمرأة تكاد تكون متواضع عليها في ذلك الوقت، تتمثل في الصورة المقدسة للمرأة الأم[4].

وبما أنَّ عملية إنتاج الخطاب الشعري إجراءٌ فكري وتواصل ثقافي ينشأ ويتطور عبر وسائل عدة من أهمّها الدّين والإيديولوجيا؛ فإنَّنا نجدُ كثيرًا من الشّعراءِ الجاهليين قد مثلتْ المرأة (الأم) عندهم اعتقاداً أيديولوجياً تجسّدَ بصورة الآلهة المعبودة، والرّوح الدّينية المرتبطة بالأساطير القديمة، أو بالرموز المقدسة كالشمس، والغزال، فهذا طَرفةُ بن العبد في معلقته يُشيرُ إلى ذلك قائلاً[5]: (الطويل)

---

[1] ينظر: الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، خالد الزواوي: ١٨٤.

[2] الصورة في الشعر العربي حتّى أواخر القرن الثالث الهجري، علي البطل: ٦٤.

[3] المرأة في وجدان الشاعر العرّبي، د. سعيد محمود عبد الله: ١٣.

[4] ينظر: الصورة في الشعر العرّبي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، علي البطل: ٥٧.

[5] ديوان طرفة بن العبد: ٢٠.

وَفي الحَيِّ أَحوى يَنفُضُ المَردَ شادِنٌ مُظاهِرُ سِمطَي لُؤلُؤٍ وَزَبَرجَدِ

خَذولٌ تُراعي رَبرَباً بِخَميلَةٍ تَناوَلُ أَطرافَ البَريرِ وَتَرتَدي

وَتَبسِمُ عَن أَلمى كَأَنَّ مُنَوَّراً تَخَلَّلَ حُرَّ الرَملِ دِعصٌ لَهُ نَدي

سَقَتهُ إِياةُ الشَمسِ إِلّا لِثاتِهِ أُسِفَّ وَلَم تَكدِم عَلَيهِ بِإِثمِدِ

وَوَجهٌ كَأَنَّ الشَمسَ حَلَّت رِدائَها عَلَيهِ نَقِيُّ اللَونِ لَم يَتَخَدَّدِ

وقد استوقفت أحد الدّراسين هذه الأبيات معلقاً على ربطِ المرأةِ بالشمس، والأم المعبودة، أو الظّبي بالقول: " تظل الصّورة في نهاية الأمر، مشيرة إلى أصلها الدّيني، مصوّرة المرأة – الشمس– الغزال– أي المعبودة– الأم"[١].

إضافةً لما تقدَّم فإنَّنا نجد شعراء الجاهلية المسيحيين أمثال أميّة بن أبي الصّلت قد رسمَ صورةً للسّيدةِ مريم العذراء، صورة الأم الطّاهرة، العفيفة، والمقدّسة، مستعيناً بثقافتهِ الدّينية ومرجعياته العقائدية[٢]، إذا يقول في ردٍّ له على[٣] ما جاء في القرآن الكريم[٣]: (الطويل)

وَفي دينِكُم مِن رَبِ مَريمَ آيةٌ مُنَبِّئَةٌ بِالعَبدِ عِيسى اِبنِ مَريمِ

اَنابَت لِوَجهِ اللَهِ ثُمَّ تَبتَّلَت فَسَبَحَ عَنها لَومةَ المُتَلَوِّمِ

فَلا هِيَ همّت بالنِكاحِ وَلا دَنَت إِلى بَشرٍ مِنها بِفَرجٍ وَلا فَمِ

ومِمَّا نخلص إليه أنَّ التّشكيل الشعري لصورة السّيدة الزَّهراء (ν) الأم، الثقافية القائمة على لحظة وعيٍ دينيٍّ ومعرفيّ واجتماعيّ، لَمْ يكن وليد لحظة خاطفة، بل هو عملية أدبية جمالية لها جذورها الأصيلة والممتدة عبر الثّقافات والأزمنة السّابقة.

---

[١] الصورة في الشعر العربي، علي البطل: ٧١.

[٢] ينظر: النصرانية وآدابها بين عرب الجاهلية، الأب لويس شيخو اليسوعي: ١٨٧.

[٣] ديوان أمية بن أبي الصلت: ٥٨.

المبحث الأوّل

(الصّورة/ النّواة، مدلولها، وتمثُّلاتها)

أوّلاً: المدلول اللغوي للنواة

ثانياً: المدلول الاصطلاحي ومفهوم الصّورة/النواة

ثالثا: النَّواة المكوّنة للصورة

رابعاً : تمثُّلات الصورة/ النواة

أ- البنت الكريمة:

ب-الزّوجة الشّريفة:

جـ- الأم البايولوجية:

المبحث الأوّل

الصّورة/ النّواة، مدلولها، وتمثُّلاتها

أولاً/ المدلول اللغوي للنواة:

إنَّ الكشف اللغوي عن مدلول كلمة (النّواة) يتطلّب رحلة بحث وتنقيب في المعجمات اللغوية المبثوثة عبر مُدَد زمنية مختلفة؛ كي نقف على دلالة الكلمة ومراحل تطوّرها من حيث المعنى ومدى قابليتها على استيعاب الصّورة النّواة للسيدة الزّهراء (ν) النَّاشئة في الشعر العربي إبَان مُدة حياتها المُباركة، وبعد استشهادِها وصولاً إلى نهاية الدّولة العبّاسيّة.

والنَّواةُ من الفعل نوى الشيءَ ينويه نيَّة، والنّيّة: الوجهُ الذي يذهب فيه، والنَّوى تأتي بمعنى جمع نَوَاةِ التَّمْر، وإبلٌ نويةٌ: تأكل النَّوى، ونَوَى: أَلْقَى النَّواة[١]، ويقال للبّ التمرةِ (نواة) نُوى الرَّجُل: (أَلْقَى النَّواة)، ويُقال: أكلتُ التَّمرة، نويتُ النَّوى وأنْوَيتهُ إذ رميت بهِ. وقد ذُكر أن النَّواة ما ينبت على النَّوى كالحشيشة النائية[٢].

والنّواةُ: عجة التّمر والزَّبيب وغيرهما، وهي ما نبتَ على النَّوى كالحثيثة النَّابتة عن نواها؛ ولهذا يُقال نوى الشيء نيَّةً ونيَة مُخففَّةٌ، والناوي: الذي أزمع على التحُّول[٣]، ومن معاني النَّوى حَبّ التَّمر وَغَيره الوَاحِدةُ نواةٌ، ومنها قَولُهُ كانَ الدّرْهم في عهد رسول الله على هيأة النَّواة المنقورة، ومن ثَمَّ فإن النَّواة هي أصل الثمرة وعليها يتشكل الثمر[٤].

ويُفصح المعنى اللغوي لكلمة (نواة) عن رحلة تشكُّل الأشياء من جذورها الأولية حتى بلوغها مرحلة النّضج، وهذا هو مجال عمل البحث عبر تتبّع المسار اللغوي الدّلالي لكلمة النواة من حيث هي باكورة تكوّن الأشياء الطبيعية، وقد نقلنا ذلك إلى مضمار عملنا هذا، فالصورة لها بداية تشكّل تستمر في النّمو عبر إحاطة نفسه بهالات من المعرفة تؤدّي إلى تشكيل صورة أمثل فيما بعد[٥].

---

[١] ينظر: القاموس المحيط، الفيرُوز آبادي: ١٢٥٣.

[٢] ينظر: تاج العروس من جواهِر القاموس، الزبيدي: ١٥٤ وما بعدها.

[٣] ينظر: لسان العرب، ابن منظّور، ج١٥: ٣٤٩.

[٤] ينظر: المغرب في ترتيب المُعْرَب، أبو الفتح الخوارزمي: ٤٧١.

[٥] ينظر: معجم الصواب اللغوي دليل المثقف العربي، أحمد مختار عمر، ج١: ٧٧٠.

إنَّ معنى النَّواة: مبدأ الشيء، وقواعده الأساسية التي تقوم عليها، وهي أوّله ومادّته التي يتكون منها أصله، ولهذا يقال إنَّ النَّواة هي مبدأ النّخل كما الحروف هي مبدأ الكلام فهو الأقرب معنىً من حيث الاستعمال والتوظيف لمفردة الصّورة النَّواة[ ]، وهو معنى جاء في القرآن الكريم كما في قوله: ﴿ إِنَّ ٱللَّهَ فَالِقُ ٱلۡحَبِّ وَٱلنَّوَىٰۖ يُخۡرِجُ ٱلۡحَيَّ مِنَ ٱلۡمَيِّتِ وَمُخۡرِجُ ٱلۡمَيِّتِ مِنَ ٱلۡحَيِّۚ ذَٰلِكُمُ ٱللَّهُۖ فَأَنَّىٰ تُؤۡفَكُونَ ﴾[ ]، والمقصود بالنَّوى في هذه[٢] الآية المباركة هي جمعٌ لنواة، وهي إشارة لقدرة الله سبحانه وتعالى على ذَرْء الحياة من أبسط الأشياء كما تدلّ الآية المباركة.

وينبغي أن نشير إلى مدلول النواة بوصفها مصطلحاً علمياً يدلّ على وحدة بناء الخلية[ ]، وهو يتماثل في الوظيفة الإجرائية مع مصطلح نواة الصورة الشعرية أو الأدبية المرسومة للسيدة الزهراء (ν)؛ لكونها المحاولات الأولى لعملية رسم الصورة في مِهَادِهَا.

وهذا يقودنا إلى أنَّ الاصطلاح التوضيحي الذي قام الباحث عن طريقه بنقل دلالة النواة اصطلاحًا ومفهوماً من حقول العلوم الصّرفة إلى ميادين التعبير الجمالي الأدبي يفترض أن تكون تمثيلاً لعلمِيَّة الأدب التي نادى بها كثيرٌ من النّقّاد والأدباء في العصر الحديث[ ]. ٤

وتأسيسًا على ما تقدَّم يتّضح لنا إمكانية استعارة هذه المصطلح من دلالته اللغوية الأصلية واستعماله في مجال الحقل الأدبي الشعري لكونه يُمثّل جذور التكوين، وأنَّه علامة لبدايات تشكيل الصورة للسيدة الزهراء ν في ثقافة شعراء صدر الإسلام والقرنين الأوّل والثاني الهجريين التي مثّلت صورهم صياغة واقعية مباشرة ذات بُعد خطابي واحد يعتمد في الدرجة الأولى على منزلة السيدة الزهراء وقرابتها من الرسول الكريم، وزواجها من الإمام علي (عليهم صلوات الله)، ثم بدأت تتطوّر مع تطوّر الوعي الثقافي بتقدم الزّمن لدى هؤلاء الشعراء بعد وضوح الملامح الفكرية التي مثّلتها السيدة فاطمة الزهراء (ν)، وهو ما ظهر في العمق الفكري والأيديولوجي المستند إلى مرجعيات ثقافية عدة رسمت صورتها صلوات الله عليها.

( ) ينظر: معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عبد الحميد عمر: ١٦٨.

( ) سورة الأنعام، الآية (٩٥). ٢

( ) ينظر: الخلية، تيرينس آلن وجّراهام كاولينج: ٧،٨، ٤٩.

( ) ينظر: نظرية الأدب، رينيه ويَليك، أوستن وارين: ١٦.

ثانياً / المدلول الاصطلاحي ومفهوم الصّورة/النّواة:

يُعدُّ مصطلح (الصورة/ النّواة) المصطلح الأكثر تعبيراً؛ ربما عن المحاولات الأولى لتشكيل صورة السيدة فاطمة الزهراء –v – في أذهان الشعراء، وهي صورةٌ يمكن أن نسمِّيها بصورةِ الأنطباع التي تؤدّي وظيفتها بشكلٍ مباشر بواسطة التَّصوّر الأوّل الموجود في الإدراك[١]، أو يمكن أن نُسميه الصورة الأولى بمعنى " ما يظهر على سطح الصورة الشعرية من الألفاظ والمعاني وما تشمله من دلالات ظاهرية مباشرة"[٢]

فكلّ صورةٍ شعريّة –ولاسيما الصورة النَّواة– هي تعبيرٌ عن إظهار جديد للعلاقات بطريقة مستحدثة في تكوين الخطاب الشعري، تمارس فيه هذه الصورة الجديدة فعاليتها الفنية في تطويع ما هو عقلي وعاطفي إلى ظاهر حسي؛ لكون الصورة هي تفاعل بين المادي والنّفسي واللغوي، ومن ثَمَّ فإنَّها تضع في ذهن المتلقّي فهمًا متصوّرًا جذّاباً ذا بُعدٍ جماليّ[٣]، وهي طبيعة ذات منحىً تصاعدي تمثّله الصور حديثة الولادة؛ لأنَّ النّشاط الفنّي بشكلٍ عامّ هو باكورة " خطوات النّشاط الفكري. وهو حدس خالص، كما أنَّ الحدس هو الإدراك المباشر لحقيقة فرديّة جزئية، وخالٍ من أي عنصر منطقيّ، وهو من شأن المخيلة والمعرفة الحدسية هي المعرفة الفنية، بمعنى إنَّها تُعبر عن حالة خاصّة بالذات. فالفن هو التعبير عن الشعور، أو هو التّكافؤ الكامل بين العاطفة التي يحسّها الفنّان وبين الصورة التي يُعبر بها عن هذه العاطفة، أي بين الحدس والتعبير"[٤].

فالصورة في الشعر؛ إذن حالة إبداعية لها قابلية النّمو والتّحول والتطور، تعمل على خلقها عوامل قد تكون خارجية تُنشئ الطّاقة الجمالية داخل الشاعر، وهو بدوره يقوم بإنتاج هذا الإبداع على هيأة صورة شعرية مُزدانة بوعيه، ومشاعره، وعواطفه، وإدراكه[٥]. فتتشكّل هذه الصورة الوليدة المسمّاة الصورة النواة، وهي صورة بطبيعتها قابلة للنمو والنّضوج الجمالي بعد تضافر وتآزر الجوانب

---

[١] ينظر: وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، د. عبد اللطيف الزكري:٣٠.

[٢] مرجعية الصورة في شعر الطّبيعة، د. لمياء عبد الحميد القاضي: ٤١.

[٣] ينظر: تطور الشعر العربي الحديث، علي عباس علوان:٧٤ –٤٨.

[٤] فلسفة الفن، ب كروتشه: ٣٠أ.

[٥] ينظر: الصورة الشعرية بين النص التراثي والمعاصر، د. حافظ المغربي: ١٠٧.

النفسية والوجدانية مع الرّوح الجمالية الفنية، وإلا ستبقى صورة نواة تدور في مهادها الأول الذي نشأت فيه.

وَلمَّا كان المعنى اللغوي للنواة الذي مرَّ علينا سابقاً، يشير إلى بداية التّشكيل ونقطة الشروع الأولى في رسم الصورة الأساسية للسيدة فاطمة الزهراء –v – فإنّ الإدراك يُمثّل غُرّة تشكيل الصورة بعد استيعاب الجوانب السايكولوجية والسوسيوثقافية المُمَهّدة لخلق جوانب الحواس، ودورها في عملية الإدراك، وإنَّ عملية الإدراك هذه تمر عبر عقل الأديب وفق خطوات منتظمة؛ لرسم الصورة الشعرية الثقافية، بعد تنفيذ تآزر بين الوحدات الجزيئية والعلاقات التي تربط هذه الصور، مثل دورة الحياة التي تشمل خطّ نمو تصاعديّ، إذ تنطلق فيه الصورة من الجزئيات إلى الكلّيّات؛ بهدف تشكيل تلك الصورة التي اصطلحنا عليها بالصورة النّواة[١].

كما أنَّ الصّورة الشعرية المكتملة أو (المثال) للسيدة فاطمة الزهراء التي سنتطرق إليها في الفصول القادمة لهذه الدراسة تُخلق من تمازج ما أسميناه بالصور النواة، حيث يقول أحد المهتمّين في هذا المجال: " إنَّ الصورة الكلّيّة تُبنى على الصور الجزئية البانية للنص الشعري التي تجتمع وتتضافر فيما بينها فتنمو شيئاً فشيئاً حتى يحصل هذا المجموع الذي يُمثّل الرّؤية المتكاملة "[٢]، ولاسيما أنَّ صاحبة هذه الصّورة الشعرية هي سيّدة زكيّة عظيمة المنزلة كسرتْ العرف الثّقافي الذي يرى أنّ الميدان الثقافي للمرأة في الدّين والطّائفة الدّينية هو عرفٌ مرتهن بتأثير المرأة وما يرافقهُ من ردّة فعل ذكوريّة إزاءه[٣]، بمعنى أنَّ السيدة فاطمة الزهراء – v – مثّلتْ مساراً مرجعيّاً دينيّاً له قداسته، مع احتفاظ هذا المسار بمنزلة المرأة في وجدان الشاعر العربي الذي عرفَ نمطاً متعاضداً من تعانق الأنفس، ينفر عن مادّيّات الحس القائمة على أساس الثّوابت الرّصينة، فلا مكان فيه للحاجات المادية على حساب سموّ الرّوح[٤]

---

[١] ينظر: تصميم الصورة الفنية التشكيلية وإدراكها جمالياً، محمد بشير سالت: ٢٥٢.

[٢] الصورة الشعرية عند علال الخياري، حسن السطوطي: ٦٢.

[٣] ينظر: صورة المرأة في العصور القديمة، إفريل كامرون إميلي كوهرت: ٤٦٧.

[٤] ينظر: المرأة في وجدان الشاعر العربي، سعيد محمد عبد الله: ٢١.

إنَّ الدّور المحوري الذي شغلته المرأة في عصر ما قبل الإسلام رَسَّخهُ الإسلام أكثر من ذي قبل، فقد أعطى للمرأةِ الدور القيّم في إعداد المجتمع، فالشّاعر الذي رسم صورة السيدة الزهراء كان مهيّأً لإكمال هذا الدور من دون جهدٍ كبير، وهذا المعنى نراهُ حاضراً في الآية الكريمة (هُوَ ٱلَّذِى خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍۢ وَٰحِدَةٍۢ وَجَعَلَ مِنْهَا زَوْجَهَا لِيَسْكُنَ إِلَيْهَا) [1].

لقد اقتصر الخطاب الشعري ضمن هذه الحقبة على اللحظة الثقافية المتزامنة مع مناسبات احتفالية مثل زواجها من أمير المؤمنين، أو ولادة الحسن والحسين (عليهم أفضل الصلاة والسلام)، أو المؤازرة المعنوية والنفسية للإمام علي في معارك المسلمين، ولم تخرج الأبيات التي نُظمت في حق السيدة فاطمة الزهراء عن هذا الإطار بشكلٍ يكاد يكون لا يذكر خصوصاً في مدّة حياة الرسول الكريم (صلى الله عليه واله وسلم)[2]، كما سيتضح في النماذج[3] الشعرية المختارة لاحقاً.

وهنا ينبغي أن نشير إلى أهم أسباب نُدرة الشّعر المنظوم في حق السيدة الزهراء في هذه المرحلة التاريخية المعاصرة لحياتها، ثمَّ توسّع مساحة الاشتغال الشعري في الإنشادِ عنها بعد اسْتِشْهادِها :

١. يرى الباحث أنّ وجود الرسول الكريم بوصفه مركز الحدث، يُمثّل القدوة الذي ترنو إليها جموع المسلمين، والقلب النّابض للأمّة، ومن ثَمَّ كلّ الأنظار تنصرف نحو شخصه الكريم، وكلّ قصائد الشعراء والمديح والوصف تدور في فلْكه، في حين مثلت الشخصيات الإسلامية المقدَّسة من أهل البيت (w) الامتداد الطبيعي لهذه الأرومة الطاهرة، منضوية تحت كنف لوائه؛ وهذا يُفسّر قلة الشعر المنظوم في حقّ السّيّدة فاطمة الزهراء في حياة رسول الله (صلّى الله عليه وآله وسلم). هذا من جانب شحّ الأبيات المنظومة عنها (سلام الله عليها)

---

[1] سورة الأعراف، الآية (١٨٩).

[2] فقد كانت صورتها (v) التي شكّلها الشعراء تشبه نسق التصوير الشائع في صدر الإسلام، المُهتم في تصوير الإنسان، والحياة اليومية وما يكتنفها من موضوعات أخرى تكفلت الصورة في شعر عصر صدر الإسلام برسمها. ينظر: الصورة الشعرية في شعر صدر الإسلام (أطروحة)، صلاح أحمد صالح الجبوري: ١٦.

٢. أمَّا سبب سَعة الصور التي شُكلت فيما بعد، فأنَّ التحولات الدّراماتيكية المهمّة التي حدثت في التاريخ الإسلامي التي جاءت بعد (استشهاد) الرسول، وحادثة السقيفة وماتَبعها[ ]؛ مِمَّا أظهر الدّور الرّيادي للسيدة فاطمة الزهراء (ν) بشكلٍ جليّ وأكثر وضوحاً، وهذا التّحوّل في الأدوار انسحب تلقائيًّا إلى ساحة الشّعر – مثلما سنرى ذلك في فصول هذه الدّراسة اللاحقة – فبدأ الشّعراء ينظمون أشعاراً أكثر عمقاً وتمثيلاً للحاضنة الإبداعية العربية الشعرية التي صاغت الصّورة الشعرية على وفق الإحالات التاريخية والاجتماعية والثقافية التي تفرضها شخصية السيدة الزّهراء، فطبيعة أيّ عمل جمالي ومنها الصورة الشعرية المُشكّلة للسيدة فاطمة الزهراء تستدعي لحظة تكوين ونشأة، على أنَّ الصورة الشعرية مكوّن أساسيّ في الفعل الشعري كما مرّ بنا ذلك في التّمهيد.

وطبيعة الشعر تمرّ بتبدّلات ومراحل من النّشأة والتّأسيس، ثم التّطوّر والنّضوج[ ]، فقد سارت الصورة في هذا الإطار؛ لأنّ " العمل الفني يختلف عن الموضوعات الأخرى في ناحية مهمّة.

[ ] تمثل ذلك في تجاهل القوم لوٰصية الرسول الأكرم (صلى الله عليه واله وسلم)، ورغبة الأنصار في أخذ البيعة من الناس لسعد بن عبادة، واختلافهم فيما بينهم، حتى قبلوا مُكرهين مُبايعة الخليفة الأول، فوقعت الفتنة وسلّت السيوف ودعا عمر بن الخطاب إلى قتل سعد بن عبادة وحرّض عليه في ذلك وقال: اقتلوا سعدا قتل الله سعدا، فخافت الأنصار من ظفرها والجناية عليها، فحملوا سعدا من السقيفة بين جماعتهم لضعفه عن النهوض بنفسه لمرض كان به في الحال وانحاز إليه أهل بيته، كارهين لبيعة من عُقدت له منكرين لما تم لأبي بكر، متوعدين فيه بالخلاف. الجمل: الشيخ المفيد: ٥٩ وما بعدها، وينظر تاريخ الطبري، ج٣: ٢٢٢ وما بعدها، وينظر: تاريخ المدينة، ابن شبه،ج١٩٧، وينظر فاطمة من قبل الميلاد إلى ما بعد الاستشهاد، الهاشمي: ١٨٥، ٢٢٠. وينظر: حياة الصديقة فاطمة، محمد الطبس:٢٢٧.

[ ] للاستزادة عن نشأة المعطى الأدبي ينظر كتاب شوقي ضيف في كتابه (الفن ومذاهبه في الشعر العربي) الذي حدد لحظة ولادة الشعر، وربطها بنشأته الغنائية؛ لأنّ الموسيقى تسير مع الشعر بشكل متوازٍ، وشوقي ضيف يضرب مثلا عن الشعر اليوناني القديم وقصائد الشاعر اليوناني هوميروس المُغناة، وحتى نشأة الشعر الغربي في العصور الوسطى الذي انبثق من غناء التروبادور، هو دليل يسوقه ضيف على الولادة الأولى للشعر العربي في الشعر الجاهلي، وكذلك اهتم شوقي ضيف بوضع محددات يستطيع من خلالها قياس مدى تطور الشعر العربي في عصوره المختلفة نتتبع عبره أولية انبثاق الصورة في الشعر العربي، فالصورة هي المعبّرة عن علاقتها بالإنسان، والصورة الشعرية بوصفها فعالية إنسانية جمالية تجسد الخطاب الفني والوعي الفكري الآخذ بالتطور شيئاً فشيئا، ولأنَّ هذه الصورة صِيغت منذ زمن طويل سبق تحديد ملامحها بمدة زمنية كبيرة؛ لأنّها بالنتيجة حالها حال أيّة

أن له شيئاً يمكن أن يُسمّى (حياة) وهي تنبثق في وقتٍ معيّن من الزمان، وتتغير مع تغيّر التاريخ ... فإنّ له بنية كيان أساسيّة منذ إبداعه إلّا أنّه (تاريخي) أيضاً"[ ]، فالمنجز الأدبي الفني لا يتوقّع تبلوره بالشّكل السّهل اليسير كي يستطيع مبدعهُ من بثّه، بل هو تنظيم معقّد فيه اشتراطات فنّيّة وجمالية عالية تتطلب جملة من المستويات، وتعدد العلاقات والمعاني داخل العمل نفسه[ ].

نخلصُ مِنْ ذلك إلى أنّ الصورة (النَّواة) المشكلة ظهرت في بدايتها واقعية مباشرة، تُعبر عن جوانب اجتماعية للسيدة الزهراء مع أبيها النبي الأكرم أو مع زوجها أمير المؤمنين (عليهم أفضل الصلاة والسلام)، ومن ثم بدأت هذه الصورة بالنّموّ والتّبلور مع التّقدّم بالزمن، فقدّمت النّموذج الأكثر إبداعاً ورصفاً للحدود الأدبية الخاصّة بها. فالشّخصيّة المُصوَرة على الرّغم من أنّها مثّلت الحضور التصويري للمرأة في الشعر[ ]، إلا أنَّها شخصيّة لها خصوصيتها الإسلامية وقربها من مركز صانع الحدث الإسلامي.

ثالثاً/ النَّواة المكوّنة للصورة:

وبعد أنْ قدمنا عرضاً موجزاً لمفهوم الصّورة النّواة، بقي أن نشير إلى أنّ معيار اشتغالنا الاستقرائي لنماذج (الصورة النواة) سيكون مرتبطاً بتحليل مستويات الصورة الفنية، فالعمل الفني له مظهر خارجي أو ما يشار إليه بالغطاء الجمالي، وهو أوّل ما يستقبله المتلقّي ويتحسّس أبعاده الفنية، لكنَّ وراء هذا المظهر البرَّاق شيئاً يُدرك أو يُحس في سياق المرجعيات الثقافية للشاعر[ ]، ويقصد بذلك الأبيات التي نظمت في حقّ السيدة فاطمة الزهراء الأكثر قرباً زمنياً من مركز الحدث

ظاهرة فنية إبداعية لها نقطة استهلال تبدأ قبل تحديدها وتقعيدها. ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف: ٤١، وينظر كذلك كتاب الصورة الفنية معيارا نقدياُ، عبد الإله الصائغ: ١٥.

[ ] نظرية الأدب، رينيه ويليك، وأوستن وارين: ١٦٢.

[ ] ينظر: م. ن: ٢٧ ٢

[ ] كان حضور صورة المرأة في الشعر العربي بعد الإسلام في حالة تماوج ما بين سيطرة الأفكار والمبادئ الإسلامية على صورة المرأة في عصر صدر الإسلام إلى حضور العزل الصريح في العصر الأموي، إلى العصر العباسي وما شهده من تمثلات تعددت نظراً للحالة الاجتماعية والسياسية. ينظر: صورة المرأة في الشعر العربي في كربلاء، زينب عزيز هادي: ٣، (أطروحة دكتوراه) .

[ ] ينظر: الأسس الجمالية للنقد ألأدبي، عز الدين إسماعيل: ١٧٣.

الفاطمي سواء أكان في حياتها المباركة أم بعد استشهادها بمدّة قريبة، فالعوامل التي تُسهم في تشكيل الصّورة هي العوامل الإبداعية الفنية؛ لأنّ الصّورة هي جوهر الإبداع، وهذه العوامل تتمثّل في العوامل العقلية، والاجتماعية، النفسية.( )وهي عوامل أسهمت في أنضاج صياغة الصورة، إذ كانت أكثر قدرةً على خلقها، سواءٌ أكانت شخصية أم واقعة دون النّظر إلى نضوجها الفنّي والثّقافي.

وتبرز واقعية (الصورة النواة) المشكّلة للسيدة فاطمة الزهراء (v) في أشعار نظمتها زوج الرسول عائشة في توثيق وقائع زواج السيدة فاطمة الزهراء من الإمام علي (x)، وتنساب هذه الواقعية بكلّ وضوح في نسج صورة تجسّد مشهد الزواج عبر سُبُل تجسد الواقع الدّيني والاجتماعي في زمن السيدة فاطمة الزهراء، مثل نموذج الإرادة الإلهية التي تدعو إلى اتحاد الكفء، وهو اعتقاد دينيّ يخص السيدة فاطمة الزهراء والإمام علي( ) نرى تجلّياته بشكلٍ أكثر[٢] تفصيلاً وتطوراً في الصور المُشكّلة عن السيدة الزهراء مع تقدّم الوعي العقائدي والايدلوجي والسوسيوثقافي، إذ قالت السيدة عائشة في ذلك( )[٣]: (الرجز)

يا نسـوةَ اسـترنَ بالمعاجر( )	**واذكرنَ ما يحسن في المحاضر**
واذكرنَ ربَ الناس إذ خصـنا	**بـدينـه مَعْ كـلِّ عبـدٍ شـاكر**
فـالحمـدُ للهِ على أفضـالـهِ	**والشـكرُ للهِ العزيزِ القـادر**
سـرنَ بها فـاللهُ أعلى ذكرَها	**وخصّـها منـه بطُهرٍ طـاهر**

( ) ينظر: الصورة الشعرية، بشرى موسى صالح: ٥١.

( ) قال الرسول (صلى الله عليه واله وسلم): "يا فاطمة ما زوجتك أنا، ولكن الله تعالى، زوجك في السماء وشهد بذلك جبرئيل وميكائيل وإسرافيل. اعلمي يا فاطمة إنَّ الله تعالى اطلع إلى الأرض اطلاعة فاختار منها أباك، فبعثه نبيا. ثم اطلع اطلاعة ثانية، فاختار من الخلائق بعلك، فجعله وصيا. ثم زوجك به من فوق السماوات، وأمرني أن أزوجك به، واتخذه وصيا ووزيرا" الكافي، الكليني، ج٥: ٢٢٨، الفضائل، القمي، ٤١٢ وما بعدها.

( ) مناقب آل أبي طالب، ابن شهر آشوب، ج٣: ٣٢٥، وينظر وبحار الأنوار، المجلسي، ج٤٣: ١١٦. وفاطمة الزهراء في ديوان الشعر العربي، مؤسسة الزهراء: ٣٠.

[٢] المِعْجرُ: ثوب تَعْتَجرُ به المرأة، أصغرُ من الرداء، وأكبر من المقنعة، ينظر: كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، ج٢: ٢٢٢.

ومِمَّا يجب الالتفات إليه أنَّ حديثنا عن مهد الصّورة لا يستلزم سطحيتها، ولا ينفي جماليتها البلاغية، ولا يُقلّل من قيمتها الأدبية؛ لأنَّ عملية تصوير الواقع عَبرَ الشعر ليس صناعة فوتوغرافية متّكئة على تقديم الواقع فحسب، بل هي فهم لهذا الواقع[1]، وكذلك " ليست الصّورة[1] الأدبية واقعيّة بالمعنى الحرفي المجرّد؛ لأنّها في نفس الشاعر غير ما تناوله من مظاهر الواقع، لذلك تكون الصورة أقرب إلى اللاواقعية من الواقعية؛ لأنّ الصورة الفنية تركيبة عقلية تنتمي في جذورها إلى عالم الفكر أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[2]

ولو تأمّلنا النّص السّابق المنسوب للسيدة عائشة والذي لانمتلك الدليل القاطع على أنّه أوّل نصٍّ شعريّ حاول أن يُحدد ملامح صورة السيدة الزهراء، فسنجد أنَّ طبيعة الصّورة المرسومة تتأسّس على مجموعة من القواعد الثَّابتة التي ستتكرر في نماذج أخرى، وأهم مرتكزات هذه الصورة تقوم على تأكيد المنزلة الرّفيعة التي تُميّز السيدة فاطمة الزهراء، وهي تسير بين مجموعةٍ من النساء إلى بيت زوجها، ولعلّ أهم هذه المرتكزات ما أوجزهُ البيت الأخير من المقطوعة، حيث إن السّيدة الزهراء اكتسبت علوّ منزلتها من انتمائها إلى البيت النّبوي الطّاهر.

ونحسب أنَّ هذا التّوجّه الواقعي في رسم مشهد الزواج المبارك من السيدة عائشة مبني على الإدراك، وعلى تكريس الوعي بشخصية السيدة الزهراء (v)، فحينما نعود إلى هذه الصورة نجدُ أنّها تضربُ أطنابها في صميم واقع الحياة التاريخية للسيدة الزهراء، فهي صورةٌ ذات طبيعة فطرية مرسومة بلا تكلّف ولاتصنّع وإنما بالاعتماد على الحقيقة.

وعند تتبع المزيد من صور النواة التي مثلت تأسيساً لما جاء بعدها. نلحظ هذه الصور الشعرية التي صاغتها زوج الرسول حفصة، إذ نَظمت هي الأخرى أبياتاً لمشهد الزواج الإلهي[3]: (الرجز)

فاطمة خيرُ نســـاءِ البشـــر ومن لهـا وجـهٌ كوجـه القمر

فضَّـــلكِ اللهُ على كـلِّ الورى بفضـــلٍ من خُصَّ بآي الزمر

---

[1] ينظر: الصورة المكونات والتأويل، غي غوتيي:٩.

[2] الصورة الأدبية تاريخ ونقد، علّي علي صبح: ١٩٤.

[3] مناقب آل أبي طالب، ابن شهّر آشوب، ج٣: ٣٢٥.

زوّجـكِ اللهُ فـتـى فـاضـــلاً أعني علياً خيرَ من في الحضر

فســـرنَ جـاراتي بهـا إنهـا كريمـةٌ بنـتُ عظيم الخطر

يبدو من هذه الأبيات الإدراك الديني والإسلامي الذي سيطر على المحيطين برسول الله، فقد عبّرت حفصة عن هذا الإدراك بجملٍ اعترافية راضخة لمقام سيدة نساء العالمين[1]، كما إنَّها وظّفت هذا الوعي المُقرّ بمنزلة السيدة الزهراء(v) بشكل طاقة إبداعية في إنشاء صورة تشبيهية حين قالت: (ومن لها وجه كوجه القمر)، صحيح هذه الصورة البلاغية التشبيهية هي صورة نمطية، نتاج ممارسات شعرية سابقة سواء في الجاهلية أو حتى في صدر الإسلام، إلا أنّها أكملت بها باقي أجزاء الصورة الكلية، فالصورة التشبيهية خليط ناجح من التعبير، والمقارنة، واستخلاص الفكرة[2]، كما إنّها كانت صورة وصفية رسمت الهيأة المتخيّلة للسيدة فاطمة الزهراء (v).

نستشف أنَّ هذه الصورة قد طوّرتْ عبْر إضافة مجموعة عناصر تمثّلت في عوامل الزّواج المقدّس، والأمر الإلهي للتزويج، الظاهر في اقتران السيدة فاطمة الزهراء بِمُعادل الشّرف والقداسة والرّفعة أمير المؤمنين (x).

إنَّ الصّورة التي صاغتها حفصة على رغم من حضور الآليات البلاغية فيها، فإنّها وليدة واقع إسلامي طاغٍ على كلِّ الثّقافات، وأنَّ مهمة مبدع النص الواقعي تنحصر في " تصوره عالمه كما هو، في واقعية تصف هذا العالم بظواهره الاجتماعية وأشخاصه وطبقاته ... حتى يكون العمل الأدبي مرآة للحقيقة ... إذ إنَّ وسيلة المؤلف إليها هو غوصه في أعماق الحياة نفسها"[3]، مع الفارق أنَّ حفصة صوّرت الواقع بما يحمل من مرجعيّة إسلامية، كانت شخصيتها السيدة فاطمة الزهراء (v).

---

[1] عَنْ عَائِشَةَ، أَنَّ النَّبِيَّ صلى الله عليه واله وسلم، قَالَ: وَهُوَ فِي مَرَضِهِ الَّذِي تُوُفِّيَ فِيهِ: "يَا فَاطِمَةُ، أَلَا تَرْضَيْنَ أَنْ تَكُونِي سَيِّدَةَ نِسَاءِ الْعَالَمِينَ وَسَيِّدَةَ نِسَاءِ هَذِهِ الْأُمَّةِ وَسَيِّدَةَ نِسَاءِ الْمُؤْمِنِينَ"، المستدرك على الصحيحين، الحاكم النيسابوري، ج٣: ١٧٠.

[2] ينظر: الصورة الفنية عند النابّغة الذبياني، د. خالد الزواوي: ١٢٥.

[3] الصورة الفنية في شعر المرتضّى دراسة نقدية، طاهرة عبد الخالق: ١٣٥.

أمّا أمّ سلمة زوج الرّسول (صلى الله عليه واله وسلم) فقد أنشدت أبياتاً تُجسّد منزلة السيدة الزهراء(ع) وتكرّمها، وتحكي طقوس الزواج الملائكي بين علي وفاطمة، والمُلاحظ في هذه الأبيات أنَّها نُظمت في إطارٍ تقليديّ، يتماشى مع عادة الشّعر العربي الذي يوثّق مراسم الزّواج.

قالت أم سلمة[1]: (السريع)

ســـرنَ بعونِ اللهِ جاراتي	**واشـــكرنَهُ في كل حالاتِ**
اذكرنَ مـا أنعمَ ربّ العلى	**من كشـــفِ مكروهٍ وآفاتِ**
فقد هدانا بعد كفرٍ وقد	**أنعشـــنا ربّ الســـماواتِ**
وسرنَ مَعْ خيرِ نساءِ الورى	**تُفدى بعمّاتٍ وخـالاتِ**
يا بنت من فضّله ذو العلى	**بالوحي منه والرســـالاتِ**

إنَّ تجسيد مشهد النّساء السائرات في موكب الزفاف لا يُشكّل فهمًا كاملًا للصورة، وإن كان الفعل (سرْنَ) في البيت الأول يمنح الصورة الحركية، والتوازن الصوتي في الكلمات مثل (جاراتي) و(حالاتي) أو التكرار في كلمة (سرْنَ) يخلق إيقاعًا موسيقيّاً جميلاً يسهُمُ في عملية صناعة الصورة الكلية، مع وجود صورة بلاغية مثل الصّورة الكنائية (أنعشنا ربّ السماوات)، فأنَّ مجموع هذه الصور الفردية يخلق الصورة النّواة.

إلَّا أنَّه يتعين علينا التّنبه إلى شعور العاطفة الطّاغي على هذه الأبيات؛ التي عبّرت عن الفرح بهذه المناسبة " فكلّ شيء يثير النّفس ويقع بين الفرح والحزن فهو عاطفة"[2]، وهو فرح نابع عن إيمان عقائدي لخّصته فكرة الفداء التي انتابت مشاعر السّيّدة أمّ سلمة لحظة السير في موكب الزّفاف المقدّس، تلك السيدة التي ظفرت بمنزلة كبيرة عند رسول الله وأهل البيت (صلوات الله عليهم)[3].

---

[1] الفاطميات، علي المؤيد، ج٢: ٢٣٧.

[2] في النقد الأدبي الحديث منطلّقات وتطبيقات، د. فائق مصطفى، د. عبد الرضا علي: ٣٤.

[3] قال الإمام الصادق –y –: " تزوج رسول الله – صلى الله عليه وآله وسلم – خمس عشر مرأة، أفضلهنّ خديجة بنت خويلد، ثم أمّ سلمة بنت الحارث" الخصال، للشيخ الصدوق، ج٢: ٣٠٤.

وبناءً على ما سبق فإنَّنا نستشعر من نصِّ أمّ سلمة أنَّ (الصورة النواة) تُحافظ على عناصرها الرّئيسة، مع تطوّر يتلاحق بالنّمو والنّضوج المعرفي والأيديولوجي بين أنموذجٍ وآخر.

أمَّا الشاعر حسّان بن ثابت فيرسمُ صورةً للسيدة فاطمة الزهراء (v)، موظّفاً ثقافته الإسلامية، ومرجعياته الثقافية حين يَعقدُ موازنةً بين السّيّدة فاطمة الزّهراء والسّيّدة مريم (x)، ويقول في ذلك[ ]: (المتقارب)

وإنْ مريم أحصـــنت فرجها وجاءت بعيسى كبدر الدّجى

فقد أحصـــنت فاطمُ بعدها وجاءت بسبطي نبيّ الهدى

إذ رسم صورةً تآزرت فيها الصّور التّشبيهية (كبدر الدّجى) مع الصّورة الكنائية (جاءت بسبطي نبيّ الهدى) كنايةً عن صلة الدَّم للإمامين الحسن والحسين مع الرسول الكريم (w جميعاً)، فضلاً عن الصورة العقلية التي كوّنها الشَّاعر حسّان في توظيفه لكلمة (أحصنت)، إشارة إلى الطّهارة، وهذا لا يتحقّق إلا لنساء عظيمات كالسيدة فاطمة الزهراء والسيدة مريم (x)، ونحسبُ أنَّ هذه المقاربة الثنائية رسمت لنا صورةً كانت مرجعية الشاعر فيها دينية إسلامية، مرجعية ما زالت غضّة وطريّة في فكر حسّان بن ثابت؛ لكونه أحد شعراء الدَّعوة الإسلاميّة.

وهنا يستوجب الإشارة إلى توسيع مدى (النواة) في قدرة حسان بن ثابت على إذكاء روح المقارنة مع صورة امرأة راكزة في الوجدان الإنساني، ولاسيما عند النصارى الموجودين في الجزيرة العربية، بوساطة عقد مقارنة بين السيدة فاطمة (v) وأنموذج السيدة مريم الموجود في التراث المسيحي الذي أشار إليه القرآن الكريم في مواضع متعددة، ومن ذلك مثلاً قوله تعالى: ﴿ وَالَّتِي أَحْصَنَتْ فَرْجَهَا فَنَفَخْنَا فِيهَا مِن رُّوحِنَا وَجَعَلْنَاهَا وَابْنَهَا آيَةً لِّلْعَالَمِينَ﴾ [ ]، ولذا حين يقرن حسان [٢] في هذه الصورة بين مريم العذراء والسيدة الزهراء (x) فإنَّه وصف الأولى بالحصانة[ ] مثلما جاء في القرآن [٣]

[ ] هذان البيتان لم يردا في ديوانه، وإنَّما جاءا في مناقب آل أبي طالب، ابن شهر آشوب، ج٣: ٣٣٠، وكذلك في بحار الأنوار، العلامة المجلسي، ج ٥٣: ٥٠، وينظر أيضاً فاطمة الزهراء – v – في ديوان الشعر العربي: ٢٧.

[ ] الأنبياء: الآية (٩١)، و ﴿وَمَرْيَمَ ابْنَتَ عِمْرَانَ الَّتِي أَحْصَنَتْ فَرْجَهَا فَنَفَخْنَا فِيهِ مِن رُّوحِنَا وَصَدَّقَتْ بِكَلِمَاتِ رَبِّهَا وَكُتُبِهِ وَكَانَتْ مِنَ الْقَانِتِينَ﴾، سورة التحريم: الآية (١٢).

[٢] المُحْصِنَة : عفَّتْ، أو تَزَوَّجَتْ، ينظر: القاموس المحيط، الفيروز آبادي: ٣١٦.

الكريم؛ لكونها ولدت عيسى من غير زوج، ويعود ليطلق هذا النعت على الثانية وهي السّيّدة الزّهراء العفيفة الطَّاهرة، فهو هنا يكرّس مرجعيات ثقافيّة جذورها قرآنية يمدح عن طريقها السيدة الزهراء(v).

وبناءً على ذلك فإنَّ كلا الفكرتين – الحصانة والأمومة– يتعاوران في تشكيل صورة كلية/ أدبية نواة مرجعيتها إسلامية دينية نهل منها الشَّاعر " فالواقع لا يصلنا إلا بفضل الوعي المُدرك الذي يتميّز بموضوعه الحاضر"( )، ليرسم صورة نواة من حيْث البعد الفكري والدّيني العميق، وهذه هي طبيعية الصورة التي مثّلت نواة التشكيل، ومهّدت فيما بعد الأرضية الثقافية أمام إثراء صورة السيدة فاطمة الزَّهراء (v).

رابعاً : تمثُّلات الصّورة/ النَّواة

شهدت مسيرة السّيّدة فاطمة الزَّهراء (v) أطواراً متعدّدة ومتعاقبة في حياتها، وبعد رحيلها، ابتداءً بالبنت القريبة من والدها، ثمَّ الزَّوجة المُساندة لزوجها، وصولاً إلى الأم المُلهِمة، وقد مثلتْ في كلّ منها المهام والمسؤوليات وفق ما تقتضي منزلتها الفاعلة في الإسلام، فكان لهذه المراحل تمثُّلات وصور ثقافية غذَّت خيال وإدراك الشعراء في رسم صورها (سلام الله عليها)، وتعدّد تمثُّلات الصورة المرسومة للسيدة فاطمة الزهراء (v) يعود لسببين:

الأوَّل: الأدوار الجمّة التي أدَّتها السّيّدة الزَّهراء (v) في حياتها، وأثر هذه الأدوار في السَّاحة الإسلامية، فطبيعة شخصيتها كانت محفّزاً لقرائح الشّعراء، وفي إنماء مواهبهم الشّعريّة عبر المثاقفة الفكرية والأيدولوجية التي شكّلت صوراً متعدّدة بتعدّد الدَّوافع.

والآخر: صراع الخير والشّر، والتّحوّلات السِّياسية، وتبدّل الولاءات. وكلّ هذا انعكس على المجال الشّعري، وتكفّلت الصّورة الشّعرية البوح به؛ بوصفِهما العنصر المُهيْمن على النتاج الشّعري.

أمَّا هذه التّمثلات فهي كالآتي:

أ / البنت الكريمة:

دلّت العلاقة بين الرسول الكريم وابنته السّيّدة فاطمة الزهراء (v) على تعالق روحيّ واندماج عاطفي؛ إذ يقول الرسول(صلى الله عليه واله وسلم) عنها: " قلبي وروحي التي بين جنبي، فمن آذاها فقد

( ) صورة المتخيل في السرد العربي، ليلى احمياني: ٢١.

آذاني، ومن آذاني فقد آذى الله" [1]، فهي إذن علاقة تُمثّل امتداداً لخطّ الرسول الكريم (صلى الله عليه واله وسلم) فاقت صلة القرابة البيولوجية؛ ولهذا فقد أولاها الرسول منزلةً خاصَّة، وكان يكنّيها (أمّ أبيها)[2] وهي كنية لم تُطلق على[3] أحدٍ من نساء المسلمين في التاريخ، تظهر الدور الذي أخذته السيدة فاطمة الزهراء من الاهتمام، والعناية، والدعم النّفسي مع أبيها لمناصرته في دعوته الإسلامية[4].

وانطلاقاً من هذه المنزلة الكبيرة التي شغلتها (v) في منظومة الفعل الإسلامي، نجد أنَّ صورة (البنت الكريمة) أخذت حيّزاً في أشعار تلك الحقبة، ولعلّ أكثر الصّور الشّعريّة التي تجذب اهتمامنا هي الصورة التي شكّلها أمير المؤمنين في بعض أبياته وأشعاره[5]؛ لقربه من حياة السّيّدة الزَّهراء وروحها، فيقول (y)[6]: (رجز)

فَاطِمُ يَا بِنْتَ النَّبِيِّ أَحْمَدْ	**بِنْتَ نَبِيٍّ سَيِّدٍ مُسَوَّدْ**[7]
وَسَـــمَّاهُ اللَّهُ فَهُوَ مُحَمَّدْ	**قَدْ زَانَهُ اللَّهُ بِحُسْنٍ أَغْيَدْ**
هَذَا أَسِـــيرٌ لِلنَّبِيِّ الْمُهْتَدْ	**مُثَقَّـلٌ فِي غُلِّــهِ مُقَيَّـدْ**

نجدُ في هذه الصورة المباشرة والسهولة في نوعيّة الخطاب الشعري، على الرغم من تضمين المجاز والمعاني الثقافية الدينية، إذ نستشف مدى التقدير والتكريم الكبيرين للسيدة فاطمة الزهراء (v)

---

[1] كشف الغمة، الإربلي،ج٢: ١٦٨.

[2] صحيح البخاري،ج٥: ٧٠، وإتحاف السائل بما لفاطمة من مناقب، العلامة محمد المنادي: ٧.

[3] ينظر: الزهراء خير نساء العالمين: ٧٠.

[4] للوقف على إشكالية الشعر المنسوب للإمام عليّ – y– ينبغي معرفة الآراء النقدية التي لا تنفي الشعر المنسوب للإمام والمنظوم في مناسبات مختلفة، لكن الخلاف بين من يرى شحة هذه الأبيات، ومن يبلغ فيها إلى حدّ الدّيوان، كالذي جمعه عبد العزيز الكرم في طبعته الأولى لسنة (١٩٨٨م)، ينظر: الموسوعة الكاملة للإمام محمد الحضر حسين، محمد الخضر، ج٨: ٢٩١.

[5] ديوان الإمام علي (y): ٥٢.

[6] مسوَّد: هو الرجل المُعصَّب والمُعَمَّم أو بمعنى سيد قومه. ينظر: تاج العروس: مادة عصب، ج٣: ٣٨٧.

الذي يتّضح في طلب الإمام علي منها إطعام أحد الأسرى المشركين تمثيلاً عن عميق الإيثار والرّحمة.

وقد يبدو على هذه الصّورة المرتبطة بحدثٍ تاريخيّ؛ التّلقائيّة في طرح الأفكار وابتعادها عن التّخييل؛ بسبب تركيز اهتمام الإمام على إبراز منزلة السيدة الزّهراء بوصفها البنت الكريمة للرسول. مُحاكيًا بذلك فهم المجتمع الذي ينتمي إليه، فالصّورة تنبع " من كونها مجموعة من المعتقدات والفرضيات والأيدولوجية، والمواقف العقلية، والأفكار الذّهنية المسبقة، والافتراضات والأوهام التي تنتمي إلى مجموعة من الأفراد أو المجتمعات المحلّيّة، أو إلى المؤسّسات، أو إلى أنواع أخرى من الظّواهر"[1].

ولذلك كانت الصورة التي رسمها الإمام علي (y) تُشكّل دالّاً على البيئة الإسلامية الحاثة على إكرام الأسير وإطعامه، وهذا ما لا تعرفه الأخلاق الجاهلية، عبر مفردات كـ(يا بنت النبيّ أحمد، بنت نبيّ سيد مسوَّد، هذا أسير للنبيّ المهتد)، وتُمثّل نمطًا من أنماط الصّورة النواة، بثَّ فيها الإمام علي (v) من المعرفة مقدار ما يستوعب المناخ المجتمعي في ذلك الوقت، فكان تصويره لحدثٍ اجتماعيٍّ – أسير قريش – عرّج فيه على الرّابطة الوثيقة بينه وبين السّيّدة الزَّهراء (v)، والدّور الذي كانت تؤدّيه، وبذلك انفتحت الصّورة على كونها ابنة النّبي الشّريفة في قومها، والكريمة في أخلاقها.

وقد يستغرب القارئ حينما يجد نماذج أخرى منسوبة لأشخاص وصفوا السّيّدة الزَّهراء(v) بأوصاف لا تخرج عن دائرة (الصّورة/النواة) مع كونهم من أعداء أهل البيت "والفضلُ ما شَهِدَتْ به الأعداءُ"[2] فهذا يزيد بن معاوية وهو[3] من أشدّ أعداء أهل البيت، والمسؤول عن فاجعة كربلاء التي استشهد فيها الإمام الحسين وأهل بيته الأطهار، يقول في ذكر السيدة فاطمة الزهراء[4]: (البسيط)

قَوْمَكـــم فخـــرًا بـــأُمِّـــكُمُ ... أمٌّ لَعَمْرِي حَصَـــانٌ عَفّـــةٌ كَرَمُ

هي التي لا يُدَانِي فَضْـلَها أحدُ ... بِنْتُ الرسولِ وخيرُ النّاسِ قد عَلِمُوا

---

[1] الصورولوجيا في الرواية، د. أسماء يوسف زيدان: ١٣.

[2] هذا شطرُ بيتٍ للسري الرّفاء. ديوان السري الرَّفّاء: ١٦.

[3] الطبقات الكبرى، ابن سعد، ج١: ٤٤٩، وينظر تاريخ مدينة دمشق، ابن عساكر، وترجمة الإمام الحسين: ٢٩٧، وينظر: معجم الأدباء، ياقوت الحموي، ج٥: ١٤٧. علماً أنَّ الأبيات لم ترد في ديوانه الشعري.

وفضـــلها لَكُمُ فَضْـــلٌ وغَيرُكُم من قَومِكمْ لَهُمُ في فَضْـــلها قِسَـــمُ

تستحضر صورة يزيد عن السيدة فاطمة الزهراء (v) الوعي الدّينيّ عبر انتقائه رمزيات الأمّ والبنت، والأم هنا، فهي أمٌّ لجميع المؤمنين، راسماً بذلك هويّة إسلامية (هي التي لا يداني فضلها أحد، وفضلها لكم وغيركم لهم في فضلها قسم) أي إنَّها للجميع، والجميع ينهل من فضلها ومكانتها وطهارتها، وقد حدّد سبب هذا الفضل والميزة بأنَّها (بنت الرسول وخير الناس قد علموا).

فصورته الشعرية هيمنَ عليها المديح المرتكز على معانٍ إسلامية استغلها يزيد في محاولة ثني الإمام الحسين(y) عن الخروج عليه[ ]، وهو بذلك أراد صناعة وٰعي مزيَّف مخادع قائم على تأسيس تصوّرات دينيّة صادقة في الظّاهر، إلا أنَّ الغايات مخادعة مضللة. إنَّ الإضاءة لجوانب شخصية الابنة الكريمة لرسول الله، وجعلها مركز الحدث الديني، فعل منطقي باعتبار ما تمثله قيمتها الكبيرة في الإسلام، لكن محاولة يزيد لخداع الرأي العام تخدم هدفه السياسي المتمثّل في التَّشبّث بالسلطة، والاتكاء على منزلة السيدة فاطمة الزهراء (v) هي مخادعة فضحت كوامنه الشّخصيّة.

ويتبيّن لنا من المثال الشعري المعروض أنَّ نسق (الصورة/ النّواة) قد هيمن على جلِّ الشّعراء الذين ذكروا السيدة فاطمة (v)، وكذلك على أعدائها الذين أخضعهم هذا النسق إلى ضروراته، فاستجابوا له استجابة مطابقة لا استجابة اختلاف مع ما عرفوا به من اختلافٍ وحقدٍ على أهل بيت النّبوّة الأطهار.

[ ] في سنةِ ستين للهجرة كتبَ يزيٰد بن معاوية إلى عبد الله بن عباس – ابن عم النبي – بعد أن علم بخروج الإمام الحسين (y) متوسلاً ابن عباس أن يثني الإمام عن عزمه، خوفاً من ثورة الإمام الحسين على حكمه، مُتذرعاً بصلة القربى بين بني أمية وبني هاشم، التي ستُقطع بهذا الخروج. ينظر: البداية والنهاية: ابن كثير، ج١١: ٥٠٤ –٥٠٥.

وتأسيساً على ما تقدم يتّضح لنا أنَّ هذه الصّورة كانت ذات رؤية دينية حملت في طيّاتها أنساقاً ثقافيّة( ) مضمرة حاول يزيد بن معٰاوية عن طريقها صناعة خطاب قائم على تفتيت الثَّوابت الدِّينيّة، وإعادة بناء ثوابت مستحدثة تناسب هواه؛ وهذا ما أسهم فيه منهج النّقد الثّقافي في تحليله والوصول إليه إذ " إنَّ تحليل الدِّين بوصفة نسقاً ثقافيّاً لا يعني عزله عن سياقه الأكبر الذي يضم ما أسماه فنسنت ليتش (الأنظمة العقلية واللاعقلية) بوصفها مفهومًا يحيل على شبكة متداخلة من الأنساق والممارسات والمؤسسات الفاعلة في ثقافة من الثقافات" ( ) وهذا ما رسّخ تجلّي النَّسق٢ الدِّيني في صورته؛ لأنَّ توظيفَه لشخصيّة السّيّدة الزَّهراء بوصفها الابنة الطَّاهرة يُحقِّق قبولاً لرُؤاه المُخادعة عند جمهور المسلمين؛ فهو – أي النَّسق الدِّيني- يُحيل إلى ارتباطه الظَّاهري بمنظومة القيم الإسلاميّة.

ومن صور الابنة الكريمة التي رسمها الشعراء للسيدة فاطمة الزّهراء (ν) ما جاء به الشاعر الحارثي النّجاشي( )، وهو ينعى الإمام الحسن٣ –y – بعد استشهاده فيقول( ): ٤

جَـعْـدةُ بَـكِّـيــه وَلاَ تَســـــأمِـي بَعْـدَ بُكَـاءَ المُعْوِلِ الثَّـاكِـلِ

عَلَى ابْنِ بنت الطَّاهِرِ المُصــطَفَى وابْنِ ابْنِ عَمّ المُصْطَفَى الفَاضِلِ

لَمْ يَسَـــــلِ السُّـــم عَلَى مِثْلِـهِ فِي الأرضِ مِنْ حَافٍ وَمِنْ نَاعِلِ

( ) النسق الثقافي: تلك الوحدة الأساسية التي يقوم عليها النقد الثقافي، وقد جاء دور الثقافة لترسخه في عقلية المتلقّي، وما يميزه أنَّه يكمن في عمق الخطاب، يكون باعثهُ ومحرّكهُ المزاج الحضاري العام للأمة، وهنا نصطلح عليه بالنسق الذهني، الذي يؤثر في عقلية المتلقي. في حين هناك من ينظر إليه من جهة الكم والكيف من حيث إسهامه في أداء الوظيفة المنوطة به عبر مجموعة العناصر التي يشترط التفاعل فيما بينها حتى تستطيع أن تؤدّي مهامها. ويؤدّي كلّ منها دوره بحسب أهميته، ودرجة تأثيره داخل النسق. ينظر: النقد الثقافي، عبد الله الغذامي: ٨٤، وينظر كذلك، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري، جمال بن دحمان: ٣٩.

( ) تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، د. نادر كاظم: ١٠١.

( ) واسمه قيس بن عمرو بن مالك بن حزن بن الحارث بن كعب بن الحارث، وهو من أصحاب الإمام علي (y) وله أشعار في هجاء معاوية .الشعر والشعراء، ابن قتيبة،ج١: ٣١٦، وينظر وفيات الأعيان، ابن خلكان، ج٥: ٣٨٥.

( ) ديوان النجاشي الحارثي: ٥٣.

بعد فحص هذه الصورة تتّضح مجموعة من الفرضيات الأيديولوجية الرّاسخة في ذهن الشّاعر، ويبان حجم الإدراك العقائدي الذي آمن به، فقوله: (بنت الطاهر المصطفى) جاء به تأكيداً على رابطة الدّم والدين التي تجمع البنت مع أبيها الرسول الكريم (صلى الله عليه واله وسلم)، وهذا المعنى يسهم في الانفتاح على مرجعيات دينية قرآنية، قد يكون استمد منها الشاعر معناه مثل الآية الكريمة ﴿إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنْكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيرًا﴾[١]، فالاستيحاء من النص القرآني كان ملمحاً بارزاً في شعر أصحاب الإمام علي (y) إذ " كانوا يدعون إلى نصرته بواسطة أشعارهم التي كان أغلبها مقتبسة من ألفاظٍ ومعانٍ قرآنيّة؛ وذلك لجذب المتلقّي وشد انتباهه، ومعرفة مقدار ثقافته القرآنية"[٢]؛ لأنَّ تكريم أهل البيت يتجلّى في هذه الآية الكريمة لفظاً خاصّاً بالنبي وعليّ وفاطمة والحسن والحسين (صلوات الله عليهم) ولا يطلق على غيرهم[٣].

ولعلَّ الصّيغة التّركيبية لدلالة التّكرار اللفظي في كلمة (ابن) الذي عمد إليه الشاعر تُثبت هذه الوشيجة الإيمانية، وتؤكّد العلاقة المقدّسة التي تجمع الأب (الرسول الكريم) مع ابن العم والزّوج (الإمام علي) مع البنت الكريمة والزوجة (السيدة فاطمة الزهراء) مع الأبناء بما يُشكّل إطار الأسرة المحمّديّة التي نصّت عليها آية التّطهير.

ب / الزّوجة الشّريفة[٤]:

مثّلت الزّوجة في الشّعر العربي الأسرة والحياة المستقرّة[٥]، ومصداق هذا اقتران السّيّدة فاطمة الزّهراء بالإمام عليّ (x) فهو زواجٌ بقرارٍ إلهي، ونقصد بذلك أنَّه تم بأمرٍ سماويّ كما ذكرت الأحاديث التي سبق وأشرنا إليها. وقد شكّلت مسألة الزّواج حدثاً مركزيًّا في الإسلام، رافقها حراكاً،

---

[١] سورة الأحزاب: الآية ٣٣.

[٢] أثر القرآن الكريم في شعر أصحاب الإمام علي (y)(رسالة ماجستير)، زهراء فاضل كاظم علوان:٢٨.

[٣] إنَّ لفظة أهل البيت صارت اسماً خاصّاً – في عرف القرآن– بهؤلاء الخمسة وهم النبي وعلي وفاطمة والحسن والحسين (عليهم الصلاة والسلام) ولا يطلق على غيرهم. الميزان في تفسير القرآن، الطباطبائي، مج ١٦: ٣١٢.

[٤] الشّرفُ هنا من: العُلُوُّ، والمَجْدُ، والآباءِ، أو هو عُلُوُّ الحَسَب، القاموس المحيط: ٦٣٦.

[٥] ينظر: الصّورة الشعرية عند لبيد العمري، قسمة مدحت القيسي: ٥٩.

أسهم في خلق التّصوّرات عن محوريّة الفعل، من أهمّها إعراض الرّسول الكريم عن تزويج فاطمة إلا لكفئها، وهذا يُفسّر رفض النّبي محمد (صلّى الله عليه وآله وسلم) لمن تقدَّم لخطبتها من شيوخ قريش وكبرائها أمثال أبي بكر وعمر، وهو بذلك يُعلن للأمّة بأنَّ زواج فاطمة لن يكون إلّا للكفءِ، وأنّ منزلتها القدسيّة تقتضي ذلك[١].

إنّ دور الزّوجة الذي شغلته السّيّدة الزّهراء(v)، وما رافقها من اهتمام الرّسول الكريم(صلى الله عليه واله وسلم) بهذا الزّواج المبارك، دفع الشّعراء إلى التّعمّق بجزئيّات الحدث، ومثّل دافعاً لرسم صورة في أطوارها الأولى، وهذا التّصوير ليس بدعاً في الشّعر العربي، فقد شهد عصر صدر الإسلام كثيراً من الشّعراء الذين صاغوا صوراً شعريّة في الزّوجة، غنيّة بالمعاني الوجدانية الصّادقة، والمشاعر الإنسانية المُفعمة بالمودّة والرّحمة[٢].

ولا شكّ في أنَّ أفضل من يرسم لنا صورةً شعريّةً تكشف المكوّن الثّقافي المعبّر عن السيدة فاطمة الزهراء (v) هو الإمام علي، لسببين:

- الأول: الزَّوج وهو المشارك في البيت والحياة، والأقرب نفسيًّا وروحيًّا.
- والآخر: الرّابطة المقدّسة التي حظيت بِمُباركة السّماء، فقد كانت السّيدة فاطمة الزّهراء (v) تعي منزلة زوجها السّامية، وتمتثل لأمير المؤمنين بوصفه إمامها الذي تقتدي به، وتطيعه كما أوصاها بذلك الرّسول الكريم مِمَّا خلق لنا حياةً زوجيةً قدوة[٣].

---

[١] ينظر: السّنن الكبرى، النّسائي،ج٥: ١٥٣، وينظر صحيح ابن حبان،ج٤: ٢٠٦.

[٢] ينظر: النزوع المثالي في الشّعر الإسلامي والأموي، د. محمد كحيل: ٢٦٩-٢٧٠.

[٣] هناك كثير من الرّوايات التّي تحكي لنا جانباً من الحياة الزوجية والسيرة العطرة لأمير المؤمنين والسيدة فاطمة(صلوات الله عليها)، إذ يروي الإمام الباقر (y): " إنَّ السيدة فاطمة ضمنت لعلي (y) عمل البيت والعجين والخبز، وقمَّ البيت، وضمن لها علي ما كان خلف الباب: نقل الحطب وأن يجيء بالطعام، فقال لها يوماً: يا فاطمة هل عندك شيء؟ قالت: والذي عظّم حقّك، ما كان عندنا منذ ثلاثة أيّام شيء نقريك به. قال: أفلا أخبرتني؟ قالت كان رسول – صلى الله عليه وآله وسلم – نهاني أن أسألك شيئاً، فقال: لا تسألي ابن عمّك شيئاً، إن جاءك بشيء وإلا فلا تسأليه" تفسير العياشي، ج١: ٣٠٣، ٣٠٤.

فقد رسم الإمام علي (y) صورةً شعرية (نواة) للسيدة فاطمة الزهراء في معرض مديحه وفخره على معاوية، فيقول[1]: (الوافر)

مُحَمَدٌ النَّبيُّ أَخي وَصِـــهري	**وَحَمزَةُ سَـيِّدِ الشُـهداءِ عَمّي**
وَجَعفَرٌ الَّذي يُضحي وَيُمسي	**يَطيرُ مَعَ المَلائِكَـةِ اِبنَ أُمّي**
وَبِنتُ مُحَمَّدٍ سَـكَني وَعُرسـي	**مَشـوبٌ لَحمُها بِدَمي وَلَحمي**
وَسـبطا أَحمَدٍ وَلَداي مِنها	**فَمَن منكم لَهُ سَـهمٌ كَسَـهمي**

نلحظُ أنَّ الإمام عليًّا (y) يُجسّدُ ملامح الصورة النّواة خير تجسيد للسيدة فاطمة الزهراء بوصفها الزوجة والقرينة، فقد اصطبغت هذه الصّورة بالفخر، وهذا الفخر كما عرفه الشّعر العربي على امتداد عصوره قائمٌ على الاعتداد بالنّسب والأرومة الطّيّبة، والاحتفال بالمعاني الخلقية التي كانت محطّ احترام العرب في حياتهم وشعرهم وأدبهم على الدَّوام[2].

إنَّ هذه الصّورة التي شكّلها الإمام علي (y) شملت عمقاً فكرياً وصياغةً إبداعية، وظّف الإمام علي فيها الاستنباط العقلي وإقامة الدّليل الحجة على الآخر في قوله: (وبنت محمد سكني وعرسي) رسخ فيها لحضور البعد الواقعي "حيث يبث في جسد القصيدة الحجج والبراهين والأقيسة التي تخاطب العقل"[3] وهذا يوضّح مدى تجذّر العلاقة بينهما، واستكمل تشكيلها في البيت الرّابع، إذ قدّمَ إضاءة معرفيّة معتمدة تسير في ذات الإطار الواقعي عنوانها رابطة القربى والمصاهرة مع الرسول الكريم، فابنة محمد هي زوجته وكرامته، وسبطا أحمد (الحسن والحسين) من ثمرات هذا الرّباط المُبارك، وهي دلالة لما تميز به الإمام علي دون غيره؛ ولهذا أنشد هذا البيت من باب الافتخار على معاوية.

---

[1] وردتْ هذه الأبيات في ديوان الإمام علي جمع عبد العزيز الكرم: ١٨٨، ، ومعجم الأدباء، ياقوت الحموي، ج٤: ٣١٢، والوفي بالوفيات، الصفدي، ٢١: ١٨٤.

[2] ينظر: حركة الشعر العربي في مصر الفاطمية، د. محمد المهداوي: ٦٣.

[3] الصورة الشعرية بين النص التّراثي والمعاصر، حافظ المغربي: ١٥٤.

كما أنَّ دلالة استعمال الإمام علي لكلمة (عرسي) التي تعني الرّجل وزوجته ما داما في إعْراسِهما[ ]. في صدر البيت توحي[1] بهذه المحبّة والمودّة التي مهما مرَّ عليها الزّمان لا ينطفئ بريقها على الرغم من الفاصلة الزّمنية الكبيرة نسبيّاً بين استشهاد السيدة فاطمة الزهراء ونظم هذه الأبيات.

ونلمح أيضاً في هذه الأبيات الدّلالة الصّوريّة قائمة على آليّات البلاغة مثل الكناية حين يقول: (سكني وعرسي) وفي قوله: (مشوب لحمها بدمي ولحمي)، فيرسم الإمام علي (y) مشهد التّفاعل الرّوحي والمادّي عبرَ إطلاق الجزء(لحمها) على الكلّ، محقّقًا أجمل مظاهر الألفة والمحبّة بهذه الصّورة المجازية.

ويمكن لنا القول: إنَّ هذه الصّور الكلية/الأدبية التي استمدّت مادّتها من دون شك من مرجعيّات ثقافيّة راسخة شكَّلها الإمام علي (y) وكانت في معرض ردّه على مزاعم معاوية[ ]. وقد تجلّت في هذا الخطاب الشعري بنية عميقة المعنى عَمَدَ الإمام علي فيها إلى توظيف قصدية المسكوت عنه وما يحمل من آلية[ ]، وهذه القصدية تكتمل باسْتيفاء الشّروط الآتية:

- الأهداف المحدّدة والمعلومة في ذهن منتج الخطاب أو النّص الأدبي قبل إذاعته. وهذا ما ثبت حقّاً في أبيات الإمام علي التي قالها في حقّ السّيّدة فاطمة الزّهراء.
- حضور متلقٍّ قادر على فهم النّص، والوصول إلى دلالاته ونقصد بذلك معاوية الذي تلقّى الرّسالة.

[ ] القاموس المحيط، مادة (عرسٌ): ٨٢٢.

[ ] أرسل معاوية بن أبي سفيان[2] رسالة إلى أمير المؤمنين علي (y) يقول فيها: " يَا أَبَا الْحَسَنِ، إِنَّ لِي فَضَائِلَ كَثِيرَةً، وَكَانَ أَبِي سَيِّدًا فِي الْجَاهِلِيَّةِ، وَصِرْتُ مَلِكًا فِي الْإِسْلَامِ، وَأَنَا صِهْرُ رَسُولِ اللَّهِ صلى الله عليه واله وسلم، وَخَالُ الْمُؤْمِنِينَ، وَكَاتِبُ الْوَحْيِ" البداية والنهاية، ابن الأثير، ج١١: ١١٧.

[ ] المسكوت عنه: الخطاب الذيّ يتم تفاديه في مواقف لا يمكن التعبير عنها بشكلها الصريح لاعتبارات اجتماعية وأدبية، أو عرفية، ويتم التعويض عنها بكلام ذات دلالات تستنبط من خلال السياق، لا يُدرك المقصود منها مباشرة إلا عبر فهم مستويات التشفير في هذا الخطاب الموجه من المُرسل إلى المتلقي. ينظر: من مولّدات المسكوت عنه في الخطاب، خالد العبري، (بحث): ٦٣.

- وجود الأداة التّفاعليّة، وتوفّر بيئة فكريّة تضمن تحقيق النّيّة من هذه القصدية التي أراد إيصالها أمير المؤمنين، فقد أجهض فيها ادعاءات معاوية[١].

وقد تكرَّرت الصور التي رسمها الإمام علي عن السيدة الزهراء (الزوجة) في مواضع مختلفة[٢]، لا سبيل إلى ذكرها جميعًا هنا وفقاً لأصول البحث العلمي.

وجاء الصّحابي خزيمة بن ثابت الأنصاري بصورةٍ نواة رسمها في شعره عن مكانة السيدة الزّهراء بوصفها الزّوجة البتول للإمام عليّ (x) فقال[٣]: (المتقارب)

وَصـيَّ الرّسـولِ وزوجَ البَتُول إمامَ البريَّة شَـمْسَ الضُّـحَى

راسماً صورة بلاغية وصفية عبر نعت السّيّدة فاطمة الزّهراء بـ(البتول) واتكأ في بنائها على دلالات إدراكية أسهمت بالانفتاح على المرجعيّات الثّقافية وبالخصوص الدّينية منها، حيث اكتنز وعي الشاعر بثقافة إسلامية ترى السيدة فاطمة الزهراء بأنّها لم تمر بما يَمر به النساء، فقد طهّرها الله عن دم النّفاس والحيض، وأبعدها عن الدّنس والرّجس المادي والمعنوي كرامةً لها (صلوات الله عليها)[٤] هذا من جانب، ومن جانب آخر شخصية مثل الصحابي خزيمة بن ثابت الأنصاري (البدري) الملقّب بذي الشّهادتين[٥]، مِمَّن لزم الإمام عليًا، وصْحَبه في حياته لابُدَّ أن يكون على قدر كبير من الثّراء المعرفي والدّيني بمكانة وقدسية السّيّدة فاطمة الزهراء في الإسلام. هذا الوعي قاده إلى رسم صورةً مكتنزةً بما يؤمن، فكانت تعبيراً عن مكنونات نفسه العميقة.

---

[١] ينظر: قصدية المسكوت عنه، أ. د عامر صلال راهي، م.م حسن جيجان عذاقة، (بحث): ٤٣٠.

[٢] لقد ذكرت كتب الأدب كثيرًا منْ الأشعار التي قالها الإمام علي في حقّ السيدة فاطمة الزهراء مشكلاً عنها صورة الزوجة الوفية الصالحة كما في كتاب مناقب آل أبي طالب، ج٣: ١٧٤، ٣٤٢، ٣٤٣، وفي رثاء زوجته السيد فاطمة ينظر ديوان الإمام علي: ٢٤، ٧٨، ١٣٩، ١٤٩، وينظر الكامل، المبرد، ج٤: ٢٦. وللاستزادة عن صورة الزوجة ينظر: رثاء الزوجات في الشعر العباسي، روناك توفيق النورسي (بحث): ١٣٢، ١٣٣.

[٣] ديوان خزيمة بن ثابت الأنصآري: ٦٤.

[٤] ينظر: تاريخ دمشق، ابن عسأكر، ج٤٠: ٣٥٤، وينظر كذلك كتاب المجالس الوعظية، شمس الدين الشافعي، ج٢: ٣٨٠.

[٥] ينظر: معرفة الصحابة، الأصْبهاني، ج٢: ٩١٤ وما بعدها.

أما عن حضور الزَّهراء (v) في معرض مديحه للإمام علي فإنَّ هذا ما عرّفه الشعر العربي على أنّه دلالة على توظيف الشَّاعر لرموزه الدِّينيّة، وتعبيرٌ عن معتقداته الايدولوجية، وتصويرٌ أدبي لحضور الآخر المقدَّس في كيانه الثَّقافي[١].

ومن الشّعراء مِمَّن رسم صورة السّيّدة فاطمة الزّهراء(v) في شعره، مثل كيسون بن سلمة الجهني[٢] حينما حضر مع وفدٍ من قومه لمبايعة الإمام علي سنة (٣٥ هـ) وإذ قال: (الطويل)

أطعنا عليّاً بعل بنتِ نبينا على كلِّ خنذيذٍ[٣] من الخيلِ سابح[٤]

على الرغم من أن مغزى الصّورة واضح ومباشر، حيث يمكن الوصول إلى دلالتها بسهولة، إلّا أنَّها تعتمد في تشكيلها على أصول الفنون البلاغية، خاصّةً عندما نركّز على صورة السّيّدة فاطمة الزهراء في البيت الشعري، ففي هذا السياق، تُستخدم الكناية في تعبير "بعل بنت نبينا"، عبر توظيف كلمة "بعل" التي تعني العلو والرّفعة[٥] بدلاً من كلمة "زوج".

إنّ صورة السيد فاطمة الزهراء (v) إذا تناولناها من زاوية تكوينها، وبلورتها من حيث هي معطى ثقافي ينبغي البحث في فضائها المعرفي، والكشف عن الباعث الذي دفع لرسمها فإنَّه يجب علينا أن نطّلع على مرجعيات الشّاعر التي تُشكّل ثقافته؛ فالشَّاعر كيسون بن سلمة الجهني من اليمن، واليمنيون عُرفوا بولائهم وعمق عقيدتهم الخالصة للرسول ولأمير المؤمنين وأهل البيت (صلوات الله عليهم)، ولطلما عبّر أمير المؤمنين (y) عن عمق هذه العلاقة[٦]، وإنَّ هذا الولاء والمحبّة يفضي إلى استنتاجٍ مفادهُ أنَّ الباعث العقائدي هو الأساس الفكري المكون لصورة السيدة الزهراء عند الشاعر

---

[١] ينظر: صورة الخوف في شعر القرن الثالث، د. علي رضوان علي: ١٨٠.

[٢] أحد أصحاب أمير المؤمنين الّذي صحب الإمام في حروبه، واستشهد في النهروان. ينظر: معجم شعراء الشيعة، عبد الرحيم محمد الغراوي، ج٣٨ :٢٥٠.

[٣] الخنذيذ الطويل من الخيل، أو كل ضخمٍ من الخيل، ينظر: لسان العرب، ابن منظور، ج٣: ٤٨٩.

[٤] الفتوح، ابن أعثم الكوفي، ج١: ٤٣٩.

[٥] القاموس المحيط، الفيروز آبادي: ١٥٤.

[٦] قال الإمام علي (y) لربيعة – وهي من أهم قبائل اليمن– في صفين: " أنتم درعي ورمحي "، وهذا القول من أكبر الدلائل على مدى قوة الارتباط الروحي والعقائدي بين أهل اليمن والإمام. ينظر: نهاية الأرب في معرفة فنون الأدب، شهاب الدين النويري، ج: ١٣٩.

كيسون بن سلمة الجهني فـ(النحن) التي جاءت في الفعل (أطاع) المسند إلى الضمير الجمعي تُعبر عن الذات الجمعية العقائدية الموالية لأمير المؤمنين والتي كانت باعثاً على رسم صورته الشعرية.

جـ / الأم البايولوجية:

ظَهر مفهوم (الأم) لدى غالبية الشّعراء، فهي " تُمثّل رمزًا سامياً يحرص عليه العربي ويحميه"[ ]، إلا أنَّ أغلب من صاغوا صورة السّيّدة فاطمة الزّهراء (v) بوصفها (الأم) شكّلوها في صورة الأم الثكلى؛ وأساس ذلك يعود إلى المنعطف الحاسم الذي حصل في التّاريخ السياسي بعد واقعة الطَّفّ، إذ أسهمت هذه الحادثة– كما سنرى في مراحل البحث المقبلة– في صناعة ثيولوجيا[ ] التّشيّع السّياسي.

إنَّ ما يُلتفت إليه في النّماذج الشّعرية التي رسمت صورة (الأم) النّواة للسيدة الزَّهراء (v) هو البُعد الحقيقي لهذه الشَّخصيّة، فهي صورة غير غامضة الدّلالة إلَّا أنَّها ترسم مشهدًا نفسيًّا مُلتهب المشاعر بعيداً عن الرّمزية والتلغيز، وهذا اتجاه كان مهيمنًا في الشعر العربي القديم، فقد سادته صفة الوضوح دون أي غموض أو حجب للمعنى[ ].

٣

وبخلاف ما شاع في العصرين الإسلامي والأموي من افتقارنا الى أنماط معتبرة لصورة الأم، وعدم أخذها مساحة حقيقية من العمل الشعري رغم التّعظيم والتّبجيل الذي ناله دور المرأة من خلال الخطاب الدِّينيّ والأخلاقي سواء في القرآن أو السّنّة الشَّريفة[ ]، إلّا أنَّ شخصيّة السّيّدة فأطمة الزّهراء (v) التي تُمثّل نقطة ارتكاز الإمامة في المفهوم الإسلامي (الشّيعي) لابُدَّ أن تخرج عن هذا الإطار الذي عَرَف صور الأمّ في تلك المرحلة الأدبية، فقد كانت السّيّدة فاطمة الزّهراء بوصفها

[ ] الصورة الشعرية عند لبيد العامري، قسمة مدحت القيسي: ٥٦

[ ] مصطلح استعملهُ فلاسفة اليوّنان أول مرة ويتكون من مقطعين (ثيو) أي إله، و(لوجيا) بمعنى المعرفة والعلم والدراسة، ثم استعمل في الأدبيات الدينية المسيحية بمعنى (علم اللاهوت) الذي يُعْنى بدارسة الأفكار والاعتقادات والفلسفة اللاهوتية، وقد انتقلت هذه الكلمة بلفظها إلى لغتنا العربية حيث ذاع صيتها في علوم الأديان. ينظر: اللاّهوت العربي وأصول العنف الديني، يوسف زيدان: ٣٨.

[ ] ينظر: التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل: ٨١.

[ ] ينظر: النزوع المثالي في الشعْر الإسلامي والأموي، د. محمد كحيل: ٢٥٥.

قطب الرَّحى في الفعل الإمامي الشّيعي، أي إنَّها أمّ الأئمّة، والله قد جعل امتداد ذرّيّة النبي محمد من نسلها[١].

تظهر مكوّنات صورة النواة (الأم) لدى عدد من الذين أنشدوا في أهل البيت أو السّيّدة فاطمة الزّهراء، وفي طليعتِهم أفذاذها كالإمام الحسن الذي صَاغَ معاني الفخر الحيّة عن أمّهِ السيدة فاطمة الزهراء (x) بصورةٍ واقعيّةٍ مستمدّة من منزلتها المباركة، وأرومتها الكريمة، وقد انمازت هذه (الصورة/ النواة) بانبثاقها من المعاني القرآنية والنّبويّة، وهي تُعبِّرُ عن الثراءِ المرجعيّ الإسلامي سواء أكان في التّوظيف أم في عمليّة خلق الصّورة، وفي ذلك يقول (y)[٢]: (مجزوء الخفيف)

قُـلْ لِوَرْهـاءَ[٣] لائِمَـهْ ... هِـيَ لـلـغَـيْـظِ كـاظِـمَـةْ

قـد فَرَى الغَيْظُ قَلْبَهـا ... فَهْيَ بـالوَجْـدِ كـاتِمَـةْ

إنَّـمـا الـعِـزُّ والـفَـخـا ... رُ لأَوْلادِ فـــــاطِمَـــةْ

وكذلك الإمام الحسين (y) الذي رسم صورةً شعريّة سامية لأمّه الزَّهراء(v)، إذ لا أحد أعمق معرفةً بها من ابنها الذي يُعبّر بعمقٍ عن جوهرها في كلماته. فيقول[٤]: (طويل)

تعـديتُمُ يـا شـــر قوم بفعلكم ... وخـالفتُمُ قول النّبيّ محمّـدِ

أما كان خير الرّسل وصاكم بنا ... أما نحن من نسل النّبيّ المسدّدِ

أمـا كـانـت الزّهراء أمّيَ دونكم ... أمَا كـانَ مِنْ خير البَرِيّـةِ أحمـدِ

---

[١] قال رسول الله – صلى الله عليه وآله وسلم –: " إِنَّ اللهَ عَزَّ وَجَلَّ جَعَلَ ذُرِّيَّةَ كُلِّ نَبِيٍّ فِي صُلْبِهِ، وَإِنَّ اللهَ تَعَالَى جَعَلَ ذُرِّيَّتِي فِي صُلْبِ عَلِيِّ بْنِ أَبِي طَالِبٍ رَضِيَ اللهُ عَنْهُ ". معجم الطبراني، للطبراني، ج٣: ٤٣، وبحار الأنوار، المجلسي، ج٤٣: ٢٨٤. على اختلاف التعبير.

[٢] شعر الإمام الحسن بن علي[٢]– y –، تحقيق: قيس العطار: ١٠١، وقد شكّلت الصورة/ الأدبية للسيدة فاطمة الزهراء/ الأم في مواضع متعددة من شعره نذكر صفحاتها: ٧٢، ٧٤، ١١٥، ١٤٥، ١٨٦.

[٣] الخرقاء، الحمقاء ينظر: لسان العرب، ج١٣: ٥٦٠.

[٤] مناقب آل ابي طالب، ابن شهْر آشوب، ج٤: ٤٥٩، وينظر: بحار الأنوار، ج٤٥: ٤١. علماً أنَّه لم ترد هذه المقطوعة في ديوان الإمام الحسين (سلام الله عليه) ولكن ذُكرَ أكثر من صورة للأم/ النواة للسيدة فاطمة الزهراء في ديوان أشعاره المنسوبة إليه: ٣٤، ٧٩.

لُعنتم وأُخزيتم بمـا قـد جنيتُمُ فســـوف تلاقوا حرّ نـار تُوَقّـدِ

نجد في هذه الصّورة الواقعيّة والمباشرة كما في تعبير (أمّي) ما يشير إلى الأمومة الحقيقية، أو ما يمكن أن نصطلح عليه بالصورة الشعرية البسيطة، والبساطة هنا من حيث الفعل الإجرائي الخاص بآليات التشكيل، والملابسات التي أحاطت تشكيلها فقط، لا من حيث سياقها الذي يمنحها معناها ودلالتها، إذ إنّ الصورة البسيطة تقوم في رسمها على وحدات فنية أساسية مفتقرة إلى الفنون الجمالية[١].

أمّا حين نفحص البيئة الزمانية والمكانية التي قيلت فيها مثل هذه الأبيات يتّضح أنَّها قِيلت بعد عودة الإمام الحسين من مصرع العبّاس (y) في واقعة الطّفّ، وهذا الحدث يدعونا إلى الرّكون إلى المنهج التاريخي؛ لنتمكن من فهم إجراء تشكل الصورة، فبوساطة هذا المنهج تحدّد اللحظة التاريخية لانطلاقة العمل الأدبي، على أنّ التّحديد يكشف عن نوعيّة المنجز الأدبي، والظّروف الواقعية التي دفعت إلى إبداعه وما أحاط به من مشاعر نفسية ووجدانية، ومِنْ ثَمَّ يمنحنا إضاءة لعناصر العمل الشّعري كافة[٢]، ومنها الصّورة النّواة للأم وكيفية نشأتها. فاللوعة والأسى، وألم الفقد الذي عاناه الإمام الحسين بعد استشهاد أبي الفضل العباس في معركة الطّف[٣]، وما رافقهُ من احتدام القتال لم يتح للإمام الحسين أن يُمعن كثيراً في رسم صورته الشّعرية، بل كان التّعبير عن الموقف وما يحمل من خلجات نفسيّة هو المتصدّر.

---

[١] ينظر: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هدية جمعة البيطار: ١٢٧.

[٢] ينظر: مناهج النقد الأدبي الحديث، إبراهيم السعافين، وخليل الشيخ: ٤٤.

[٣] ينظر: مقتل الإمام الحسين، أبو مخنف: ١٧٩.

وفي سياق آخر يُثير مشهد رفع الرّؤوس الطَّاهرة لأهل البيت(w) بعد واقعة كربلاء الشاعر خالد بن معدان الطائي[1] فينشد[2]: (الكامل)

جاؤُوا بِرَأْسِكَ يا ابْنَ بِنْتِ مُحَمّدٍ مُتَرَمِّلاً بِدِمائِهِ تَرْمِيلا

وكأنّما بِكَ يا ابْنَ بنتِ مُحَمّدٍ قَتَلوا جَهاراً عامدينَ رَسُولا

قَتَلُوكَ عطْشَاناً ولَمّا يَرْقُبُوا في قَتْلِكَ التّنزِيلَ والتّأْويلا

ويُكَبِّرونَ بِأَنْ قُتِلْتَ وإنّما قَتَلوا بِكَ التّكْبيرَ والتّهْليلاَ

راسماً صورةً واقعيةً مؤلمة مرتبطة بحدثٍ تاريخيٍّ حقيقيّ تمثّل في حمل رأس الإمام الحسين ومن معه من أصحابه وأهل بيته (w) بعد واقعة كربلاء، وقد تردّد ذكر السيدة فاطمة الزّهراء (ابن بنت محمد) مع ولدها الإمام الحسين أكثر من مرة؛ ليؤكِّد أنَّ صورته الشعرية ليست رثائية بالمعنى البسيط وإنَّما هي تأبين لشخصيّة استثنائية في الإسلام، وقد جاءت دلالة التّكرار (يا بن بنت محمد) لتؤكِّد هذا الحضور، كما أنّ اللافت في أبيات الشاعر حرصه على إبراز الاتصال الرّوحي بين السّيّدة الزَّهراء (بنت محمد) وابنها الإمام الحسين(x)، وهنا تتّضح عمليّة تشكيل الصّورة عند الشّاعر التي كان حضور السّيّدة الزَّهراء فيه الأثر والدّليل الأوضح على منزلة الإمام الحسين، وعلامة على رابطة الدَّم بين الرَّسول الكريم وحفيده.

أمّا تصوير الشّاعر للسيدة الزَّهراء بوصفها أمّاً مكلومة بولدها المظلوم، وعرض وقائع القتل للإمام الحسين، هو بالحقيقة يعطينا إشارةً عن الصّورة الشّعريّة النَّواة أو المجردة، وعن السّياقات الثَّقافيّة التي مهَّدت لبلورتها قبل أن تحيط بها فضاءات معرفيّة مختلفة، تحيلها إلى تمثيلٍ فنّيّ لمعطى ثقافيٍّ مكتمل، إذ إنَّ " من المنطقي أنَّ الأنسان عندما يناقش قضيّة، أو يخوض مجالاً ما لا بُدَّ من أن تكون لديه خلفيّة سابقة عنه، وإلا فإنَّ ما يصدر عنه من آراء وأفكار وأحكام لن يُعتدّ

---

[1] من فضلاء التَّابعين، وأهل الصّلاح، ومن أصحاب أمير المؤمنين، وقد بقي إلى ما بعد مقتل الإمام الحسين حتى رأى مشهد سبايا أهل البيت (w) في الشام، فأنشد أبياته التي مطلعها: جاؤُوا بِرَأْسِكَ يا ابْنَ بِنْتِ مُحَمّدٍ. أدب الطف، شبر،ج١: ٢٨٩.

[2] البداية والنهاية، ابن كثير، ج١١: ٥٦٩، أدب الطف، شبر،ج١: ٢٨٩، ومعجم شعراء الشيعة، عبد الرحيم الغراوي، ج١٧: ٤٥٢.

بها"[٢] وهذا ما يُطلق عليه بالمرجعيّة الثَّقافية. ومن الواضح أنَّ شخصية مثل خالد بن معدان الطائي[٣] عُرفت بولائها وتشيّعها للإمام علي يجب أنْ تكون على قدرٍ كبيرٍ من الرّسوخ في الثّوابت الدِّينيّة والعقائديّة.

وفي إطار هذا الحدث التاريخي نفسه يرسم عبد الرحمن بن الحكم الأموي[٤] هو الآخر صورةً للسيدة فاطمة الزهراء(v) أتت في سياق رثائه للإمام الحسين (y) بعد أن جيء برأس الإمام في طستٍ أمام يزيد بن معاوية في قصره، فبكى ابن الحكم وقد أزعجه هذا التّعدّي على حرمة الإمام الحسين وأهل بيته فقال[٥]: (الطويل)

وَأبلغ أمير المؤمنين فلا تكن كموتر قوسٍ ثم ليس لها نبلُ

لهام بجنب الطّفّ أدنى قرابةً مِن ابن زياد الوغد ذي الحَسَبِ الرّذلُ

سميّةُ أمسى نسلُها عدد الحصى وبنت رسول الله ليس لها نسلُ

لعلَّ النَّاظر إلى سبيل تشكيل الصّورة الشّعرية النَّواة للسيدة الزَّهراء(v) في هذه الأبيات، يجد صورةً ذات بُعدٍ واقعيٍّ وحقيقيٍّ عبّرت عن السّيّدة الزّهراء بـ(بنت رسول الله)؛ بوصفها صورة في حالة نشوء وتشكّل في أذهان شعرائها، فعمق الصّورة، وغناها المعرفي والفكري يرتبط بما يحمله الشَّاعر من مرجعيّات ثقافيّة يكوّنها الواقع أو المعرفة المكتسبة، وما يثار في وجدانه من بواعث مختلفة[٦].

---

[٢] مرجعية الصورة في شعر الطبيعة، لمياء عبد الحميد القاضي: ٣٧.

[٣] ينظر: أدب الطف، جواد شبرّ، ج١: ٢٨٩.

[٤] هو عبد الرحمن بن الحكم بنّ أبي العاص الأموي، أخو مروان شاعرٌ مُحسن شهد يوم الدار وتوفي في حدود سبعين. للهجرة، الوافي بالوفيات، الصفدي، ج١٨: ٨٣.

[٥] م.ن، ج١٨: ٢٧٨، البداية والنهاية، ابن كثير،ج١١: ٥٥٩.

[٦] ينظر: مرجعية الصورة في شعر الطبيعة، لمياء عبد الحميد القاضي: ٣١.

ومِمَّا ينبغي عدم إغفاله في هذه الصورة؛ الباعث النّفسي والعاطفي الدّاخل بقوّة في صياغتها، "وبشكل عام فإنَّ التحليل النَّفسي هو بمثابة عامل يساعد على فهمٍ أوسعٍ للنّصّ من ناحية قضايا اللاشعور والخفايا النّفسيّة وغيرها مما هو مكبوت"[١].

إنَّ المناخ النَّفسي المضطرب، وحالة البكاء التي انتابته يوضحان طريقة بلورة هذه الصّورة، فالشَّاعر قد جسّد الألم وخطْب الفاجعة التي أصابت أهل البيت (w) بصورته (وبنت رسول الله ليس لها نسل) إشارةً إلى جرائم الأمويين بحق أولادها.

وبذا فقد حاول الشاعر بيان مظلومية أهل البيت وأحقّيّتهم، وظلم الأمويين واستبدادهم، مِمَّا يجعلنا أمام موقفٍ مستغرب؛ لهجائه ابن زياد وأبيه، ووقوفهِ مع حفيد النّبي صراحةً، إذ إن التّعريض كما في قوله (سمية أمسى نسلها عدد الحصى ... وبنت رسول الله ليس لها نسل) هجاء موجّه بطريقة غير مباشرة إلى يزيد، إلّا أنّ الخوف من بطشه أجبره على كتمان تصريحه، وهذا يقودنا إلى كشف النّقاب عن نسقٍ ثقافيٍّ مضمر خلاف الظّاهر، وهو النَّسق الدّيني[٢]، ومن ثَمَّ نستطيع أن نستخلص قراءة ثقافيّة لهذه الصّورة النّواة نعرف عبرها آلية بلورتها وتكوينها.

بعد أن تأمّلنا أنماط صورة الأم النّواة ، نجد ثمّة تحوّل في تكوين الصّورة الأم النَّواة، أضاف وأحدث فيما بعد تشكّلاً لهويّات سياسيّة واجتماعيّة وثقافيّة لهذه الصورة تمثل في عبارة (بني الزّهراء، بني فاطمة)، وهو ما سيسترعي اهتمامنا في فصول الدّراسة اللاحقة، فخروج معاوية بن أبي سفيان على خلافة أمير المؤمنين علي (y) وما تبعها من أحداث هيّأت لظهور الشّعر السياسي[٣] بقوة؛

---

[١] الصورولوجيا في الرواية، أسماء يوسف ديّان: ٨٩.

[٢] النَّسق الدّيني: تعبير لفظي يجْمع كلّ الاعتقادات والأفكار والتّصوّرات الدّينية التي تتمظهر في أشكال وخطابات ومواقف دينيّة عقائديّة معيّنة يحاول صاحبها التعبير عنها سواء أكان بشكل ظاهر أم مستتر (مضمر)، وهذا النَّسق هو جزء من منظومة الأنساق الثّقافية التي تؤثّر في عناصر الفعل الإبداعي سواء كان المنتج أم المتلقّي. ينظر: حضور النّسق الدّيني في الرّواية الجزائرية، د. حبيب بوسفادي، عبد الرحيم بوشاقور (بحث) : ٣٩٥.

[٣] وهو ذلك الفن القولي الذي يرتْبط بالكيانات السّياسية أو الجماعات الدّينية، والمذهبيّة ممن تحمل أفكاراً معيّنة، ويُعبّر عن آرائها وأفكارها، ويدافع عن متبنّياتها سواء أكان هذا الخطاب موجّهًا لكسب الأنصار، أو لمهاجمة الخصوم. وقد عرف الشعر العربي الاهتمام بالسّياسة منذ العصر الجاهلي، إذ كانت القبيلة هي الكيان السياسي الأول. ينظر: تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني، أحمد الشايب: ٣-٤.

فأصبح هذا الشعر هو الصّوت المعبّر عن واقع الأحداث، والنّاطق الرّسمي عن الآراء والاعتقادات التي تؤمن بها الجماعات أو الأحزاب، كما وظّف لزحزحة الأفكار والمعتقدات عند الجانب المعارض[١]، فنشط الشِّعر السّياسي متوهجاً بروحه الثّائرة عند الشّعراء الشّيعة الذين طغى الانتماء العقائديّ والسّياسيّ على جلّ الشّعر لديهم، ووظّفوا هذا الشعر في الدِّفاع عن حقِّ أهل البيت المسلوب[٢].

إنَّ هذا الاصطفاف السّياسي الحاد في أخريات صدر الإسلام والعصر الأموي بالتأكيد يؤدِّي إلى إزاحة السّتار عن الهويّات الجامعة لرعايا الدّول أو الأحزاب السياسية، فقد كان" الصّراع الحزبي في هذه الحقبة أشد عنفاً، وأطول مدى، وأبرز في الأدب مظهراً "[٣]، وهو ما حصل مع الشِّيعة، إذ برزت في شعرهم صورة السّيّدة فاطمة الزَّهراء بوصفها أنموذج الأم المُشكِّلة للهوية التي تجمع أبناءَها كافّة، وإن كان خطابُ الشعراء موجهاً بالدرجة الأولى إلى الأم بوصفها الواقعي الحقيقي.

وقد أشار محمد بن أبي بكر إلى هويّة جامعة للفاطميين في صورة شعرية شكّلها حين بايع أمير المؤمنين علي بن أبي طالب على البراءة من أبيه، قائلاً[٤]:

ما ترى عذرك في الحشـــر غداً	**يا لكَ الويل إذا الحقُ اتضـــحْ**
وَسَـــألْكَ المصـــطفى عمّا جرى	**من قضـــاياكم ومن تلك القُبحْ**
ثمّ عن فاطمةَ وأرثـــــــــــــها	**من ورى[٥] عنه ومن فيه نصـــحْ**
يا بني الزهراء أنتم عدّتـــــــــي	**وبكم في الحشـــر ميزاني رَجَحْ**

---

[١] ينظر: الشعر العربي في القرن الأول الهجري، محمد مصطفى هدارة: ٢١.

[٢] أدب السياسة في العصر الأمّوي، أحمد محمد الحوقي: ٢١٤.

[٣] م. ن: ٣.

[٤] مجالس المؤمنين، القاضي التستري، ج١: ٤٧٤، وفي معجم شعراء الشيعة، عبد الرحيم الغراوي، وَرَدَ البيت الأخير من هذه الأبيات، ج٣٩: ٢٨٥.

[٥] ورى: دفع. القاموس المحيط: ١٣١٠ مادة (ورأ).

لقد شكّل صورةً كلّيّةً ضمت كناية عن صفة (وبكم في الحشر ميزاني رجح)إذ جاءت عبارة الرجحان في الميزان دلالةً على أجره الذي ناله من محبّة أهل البيت وولائه لهم، كما احتضنت هذه الصّورة الكلّيّة مشهداً واقعيّاً (ثمّ عن فاطمة وإرثـــــــــها ... من ورى عنه ومن فيه نصح)، إذ رسمها بناءً على إدراكه الأيديولوجي والعقائدي؛ لأنَّه تحدّث عن حدثٍ واقعيٍّ تمثّل في منع السّيّدة فاطمة الزّهراء من إرثها (فدك)( ) استناداً على ما اختلقه الخليفة الأول من الزّعم: بأنَّ الأنبياء لا يوّرثون!!!( ).

درجت الصّورة النّواة للسيدة الزَّهراء على اختلاف أنماطها في توظيف السّياقات الثَّقافيّة، إذ إنَّ "الأدب يُعدّ من أبرز الظَّواهر الثَّقافيّة، والثّقافة بدورها تُعدّ من مكوّنات المجتمع الأساسية"( ) فالتحوّل الذي طرأ على السَّاحة الإسلامية دعا محمد بن أبي بكر لصناعة صورةٍ جاءت نواةً، لكي تُمثّل هويّة جامعة لكلِّ من ينتمي إلى السّيّدة الزَّهراء(ν) وأن كان ظاهر الخطاب موجه لابناء السيدة الزهراء الواقعيين، وذلك في النّداء (يا بني الزَّهراء أنتم عدّتـــي)، بوصفها نتيجة طبيعيّة لحالة الصّراع الأيديولوجي والسّياسي بين الإمام علي الخليفة الشَّرعي ومناوئيه، ولاسيّما بنو أميّة، وبدأ ظهور الشِّيعة مكوّناً ثقافياً له توجّهات سياسيّة( )، وهذه الصّورة تُمهّد لفتح دٰائرة تشكيل الصّور الأكثر عمقاً وشموليّة كما سنراها في فصول الدِّراسة اللاحقة.

ومثلما رسم محمد بن أبي بكر صورة الأم الهويّة المُعبّرة عن المنتمين للسيدة فاطمة الزَّهراء؛ فعل أبو الأسود الدّؤلي بعده وهو يرثي ولدها الإمام الحسين، ويُدوّن دقائق الحدث لهذه المجزرة الأليمة، وما حدث فيها من فضائع، وقد كان الشّعر هو الميدان الرّحب لتوثيق مثل هكذا أحداث

( ) عَنْ أَبِي سَعِيدٍ رَضِيَ الله عَنْه قَالَ: لما نزلت: {وَآتِ ذَا الْقُرْبَى} دَعَا رَسُولُ الله صلى الله عليه واله وسلم فاطمة رَضِيَ الله عَنْها وَأَعْطَاهَا فَدَكًا. المطالب العالية بزوائد المسانيد الثمانية، ابن حجر العسقلاني، ج١٥: ١٩٢.

( ) بلاغات النساء، ابن طيفور: ٢١٢ وما بعدها.

( ) الأدب والإيديولوجيا في النقد الأدبي الحديث، الذهبي اليوسفي: ٣١٦.

( ) أدب السياسة في العصر الأمُوي، أحمد محمد الحوقي: ٣١.

جسيمة في التاريخ الإسلامي؛ لقابليته على إثارة النّفوس وشدّ الانتباه( ). إذ قال أبو الأسود الدّؤلي( ): (المتقارب)

ألســـتِ تريْنَ بني هاشـــم قد أفْنَتْهُمُ الفئـةُ الظَّالمـهْ

فـأنــتِ تُرَثِّيهم بــالهــدى وبالطفِّ هامُ* بني فاطمه

إنَّ أبا الأسود الدّؤلي شكّلَ صورةً واقعيّةً عن مشاهد الطّفّ وما ألمّ بالإمام الحسين، وأهل بيته من المصائب، لكنه رغم واقعيّة الصّورة إلا أنَّه وظّفَ المجاز (وبالطفِّ هامُ بني فاطمه) في رسم صورته لتجسيد ختام تضحيتهم وفدائهم، وما تلا ذلك من قطعٍ للرؤوس الشريفة، وهي صورةٌ كلّيّة كان الباعث على تشكيلها باعثاً نفسيّاً وجدانيّاً، فالشعر هو إحساس داخلي يأتي متوافقاً مع مشاعره وأحاسيسه التي توجّه نحو فعلٍ قوليّ يفرج عن هذه المشاعر ويترجمها إلى عملّ إبداعيّ( ) بهيئة صورة نواة للأم مثّلت الهويّة الشّيعية.

وعند ختام هذا المبحث نستخلص إلى أنَّ (الصّورة النّواة) بعناصرها الثلاث انبثقت في حقبة قريبة من حياة السّيدة فاطمة الزّهراء (v)، وأسهمت الدَّوافع الوجدانيّة والعاطفيّة اللحظيّة على صناعتها في بادئ الأمر، ثم بدأت تأخذ منحى تصاعديًّا مع توفّر مناخات سياسيّة وفكريّة وإيديولوجية ساعدت الشّعراء على رسم صورة أكثر تعبيراً وإحاطة بشخصيّة السّيّدة فاطمة الزّهراء، وقد دلّتْ صورتها على تراكمٍ روحيّ وثقافيّ أسهمت فيه الإحالات الخارجية في تنمية رصيد الشّاعر الإدراكيّ والذّهنيّ في تكوين معطى ثقافيّ، وعلى الرّغم ممّا أبدته هذه الصّور من سّعة في المعرفة عبر مراحل نشأتها إلا أنّها بقت متجسّدة في تَمثُّلاتِها الثلاث وهي: البنت، الزّوجة، الأم؛ لكونها التّمثيل الحقيقي لفصول حياتها المباركة(صلوات الله عليها).

( ) ينظر: أثر الشعر في تدوين الأحداث التاريخية في العصر الأموي، قيس الجنابي: ٢٩.

( ) ديوان أبي الأسود الدّؤلي: ٧٥.

* الهَامَة الرأْس، وَالْجَمْعُ هَامٌ، وَقِيلَ: الهَامَة مَا بَيْنَ حَرْفَي الرأْس، وَقِيلَ: هِيَ وسَطُ الرأْس ومُعظمه مِنْ كُلِّ شَيْءٍ، وَقِيلَ: مِنْ ذَوَاتِ الأَرواح خَاصَّةً. أَبو زَيْدٍ: الهَامَة أَعلى الرأْس وَفِيهِ النَّاصِيَةُ والقُصَّة، وَهُمَا مَا أَقْبَل عَلَى الْجَبْهَةِ مِنْ شَعْرِ الرأْس، وَفِيهِ المَفْرَق، وَهُوَ فَرْق الرأْسِ بَيْنَ الجَبينين إِلَى الدَّائِرَةِ. لسان العرب،ج١٢: ٥٢٤

( ) ينظر: البواعث النفسية لتشكيّل الصورة في شعر فرسان عصر الإسلام، دعاء وليد خالد نرجس: ٥٥

المبحث الثاني

الصورة بوصفها وثيقة؛ مدلولها، وأبعادها

أوَّلاً: الأبعادُ الدّينيّة

ثانيًا: الأبعادُ الاجتماعية

ثالثاً: الأبعادُ السّياسيّة

المبحث الثَّاني

الصّورة بوصفها وثيقة؛ مدلولها، وأبعادها

في الوقت الذي مثّلت (الصّورة النّواة) طور التّشكيل الأوّل لصورة السّيّدة فاطمة الزّهراء (ν) في شعر القرن الأوّل الهجري، وبانتْ ملامحها المؤطّرة ضمن رحاب الثّقافة الشّفاهيّة، فإنَّ ظهور التّدوين[ ] بعد ذلك أدّى إلى انتقالٰ هذه الصّورة إلى دورٍ آخر أسميناه من باب التجوُّز (الصُّورة الوثيقة)، وهو يُمثل انتقالاً من مرحلة التّأسيس إلى مرحلة تثبيت هذه الصّورة عن طريق التّدوين، إذ أخذ الشّعر دوره مبكّرًا في التّسجيل مع تولّي الإمام علي (γ) الخلافة، وما تبعها من أحداث تمثّلت في خروج معاوية عن طاعة الخليفة الشرعي، وقد جسّد هذا الدور حالةً متقدّمةً من التّعاطي مع الواقع السّياسي المضطرب آنذاك، فكان له قدم السَّبق على الرّواية النّثريّة في تناول الأحداث السّياسية والاجتماعية وتسجيلها[ ]، على أنَّ اللغة الشّعرية سٰواء أكانت في مرحلتها الخطابية الأولى (الشفاهية) أم انتقالها نحو (الكتابية) تتخطّى مهام الاستعمال اليومي إلى واجبات تخزين المعلومات في الذَّاكرة، وهو ما يتطلّب توافر عناصر تحقّق الشّعرية مثل الإيقاع، والقصصية[ ]؛ لأنّ " الذَّاكرة في الثَّقافة الشّفاهيّة لا يمكن تصوّرها على أنّها غرفة تخزين، أو ورق من الشَّمع"[ ]؛ إذ كانت الأنواع

[ ] قَوِيت الحاجة إلى التدوين مٰع قيام الدّولة العباسية، صحيح أنَّ التدوين قد بدأ في العقود الأولى من الدولة الأموية إلا أنّ توسع أطراف الخلافة ودخول علوم وثقافات جديدة، جعل من التدوين ضرورة لتوثيق شؤون الدّولة وتنظيم هيكليتها فيما يخص أمور الجند والمال وغيرها، ولهذا اتجه العلماء إلى تدوين ما تناقلته الصّدور لحفظه، وربما كان تشجيع الخلافة العباسية على التدوين عجّل فيه، فقد أوعزوا للعلماء بترجمة العلوم والآداب ونقلها من لغاتها الأصلية إلى اللغة العربية، فكان التدوين أوّل الأمر سلسلة من الرّوايات ذات السند الموثوق إلى رواتها، وبعضها يروى بلفظ أصحابها كما في الشعر والخطب والرسائل، والبعض الآخر بلفظ الرّاوي كما في الأحداث التاريخية، وهكذا دواليك بقية العلوم، وهذا بطبيعة الحال أدّى إلى تفرّع العلوم، وتشعّب مسائلها، مِمَّا دعا إلى تدوينها وكتابتها في مصنّفات كلّ بحسب موضوعه، فكان ظهور التدوين في أواخر القرن الأوّل الهجري. ينظر: تاريخ التراث العربي، سزكين، ج١: ٣٨، جواهر الأدب، أحمد الهاشمي، ج٢: ١٧٢.

[ ] ينظر: علي ومعاوية في الروآية العربية المبكرة، ايلرلنغ ليدوك بيترسن: ١٠٣.

[ ] ينظر: الكتابية والشفاهية، ديفيّد. أولسون، ونانسي تورانس: ٥٥.

[ ] م. ن: ٧١.

الأدبية في ثقافتنا الأكثر نزوعاً نحو الكتابة؛ لما لها القدرة على التّفاعل مع المعطى الاجتماعي، ومن ثَمَّ تبنّت أكثر الخطابات الأدبية الكتابة بوصفها وسيلة للتعبير بعد انحسار التّعبير الشّفاهي عن هذا الدّور، ولعلَّ صغر فضاء الذّاكرة الشّفاهية أمام اتساع مدى الكتابة في التّسجيل والبوح هو الذي جعل الكفّة تميل نحو الحالة الكتابيّة[1]، ولذلك دأب المؤرّخون على توظيف النّصوص الأدبيّة المكتوبة، ولا سيما الشّعر شاهدًا على الأحداث السيّاسيّة والاجتماعيّة والدّينيّة، فكان الطّبري (٣١٠هـ) –على سبيل المثال– يُكثر من استحضار الشّواهد الأدبيّة التي تتعلّق بالحوادث التّاريخية البارزة، ويهتمّ بإيراد السّياقات الخاصّة بكلِّ قصيدةٍ شعريّةٍ، ملتزماً بمنهج من سبقهُ في التّدوين، فشَغَلَ المؤرّخ دور الأديب، وأصبح الأديب راوياً للتاريخ[2]، ومن الطّبيعيّ أن تستجيبَ الصّورة النّواة لهذه المتغيّرات، وأن لا تحيد عنها؛ على أنّ موضوعها يدور حول شخصيّة مهمّة أسهمت في إذكاء الحدث الإسلامي وما تبعهُ من ارتدادات دينيّة، وإيديولوجيّة بقيت آثارها حاضرة إلى اليوم.

ولكي نصل إلى مدلول (الوثيقة) لا بُدَّ لنا من تسليط الضّوء على جذورها اللغويّة، فالتّوثيق " الشَّيْءُ المُحْكم، وَالْجَمْعُ وِثاقٌ. وَيُقَالُ: أَخذ بالوَثِيقة فِي أَمْرِهِ أَيْ بالثِّقَة، وتوَثَّق فِي أَمره: مِثْلَهُ. ووَثَّقْتُ الشَّيْءَ تَوْثِيقاً، فَهُوَ مُوَثَّق. والوَثِيقة: الإحكام فِي الأَمر، وَالْجَمْعُ وَثِيق" [3].

ويقال كذلك " واسْتَوْثَقَ منه: أي أخذ الوَثِيقَةَ "[4].

أمَّا في الاصطلاح فلا يكاد مدلول الوثيقة يغادر أسواره اللغوية، فالوثيقة هي " كلّ ما يعتمد عليه، ويرجع إليه لإحكام أمر، وتثبيته وإعطائه صفة التّحقّق والتّأكّد من جهة، أو ما يؤتمن على وديعة فكريّة أو تاريخيّة تساعد في البحث العلمي، أو تكشف عن جوهر واقعٍ ما"[5]، فهي تُسهم في حفظ الحقائق، والتّنبيه إلى الرّأي الصّائب، وذلك توثيق البراهين، وتفنيد الادعاءات الباطلة،

---

[1] ينظر: الكتابية والشفاهية، ديفيد. أولسون، ونانسي تورانس: ٩٨.

[2] ينظر: صحيح وضعيف تاريخ الطبري، ج١: ١٠٧.

[3] لسان العرب، ابن منظور، ج١٠: ٣٧١.

[4] القاموس المحيط، الفيروزآبادي: ١٣٠١.

[5] علم الأعلام الوثائق والمخطوطات، عبد الله أنيس الطباع: ٥١.

وبذلك تكون الأساس الذي يركن إليه مُوَظِّف الوثيقة في عرض فكرته والدّفاع عنها وترسيخها، فهي – كذلك– مصدرٌ للمعرفة أيضاً( ).

ويعدّ الأدب – مثلما يرى بعض الأدباء– وثيقة نستجلي عن طريقها الظَّواهر الاجتماعية عن مجتمعٍ ما أو حقبةٍ ما، وتقدّم لنا فهماً معرفيًّا عن مرحلة أو حدث عبر خطابٍ أدبيّ سواء أكان شعراً أم نثراً( )، بل أكثر من ذلك فإنَّه "بالإمكان معالجة الأدب كوثيقة في تاريخ الفلسفة والأفكار؛ لأنّ تاريخ الأدب يوازي ويعكس تاريخ الفكر"( ) فيما يعدُّ الشّعر وثيقة تاريخيّة لأوجه المعرفة المتنوّعة، ويُمثّل إحاطةً بالجوانب العقليّة والاجتماعية، وهذا يعني أنَّ الشّعر لم يعدّ تعبيرًا عن الانفعال الوجداني أو العاطفي الذي يعانيه الشّاعر فحسب، بل أصبح تصويرًا للمواقف والأحداثِ وحفظها من العبث( )، فكان وسيلة المؤرّخين العرب القدامى في توثيق الأحداث، وحفظ أيّامها وأنسابها وأحداثها الكبيرة بمعونة الشّعر، بوصفه وثيقة تصون لهم هذا الإرث وتخلّده( ) إذ " كان الشعر ديوان خاصّة العرب، والمنظوم من كلامها، والمقيد لأيّامها، والشّاهد على أحكامها"( )، فمثلاً العناية بتوثيق الأحداث والوقائع على اختلاف موضوعاتها قادت إلى أنْ يكون شعر الفتوحات الإسلامية أنموذجًا للتوثيق التاريخي يدوّن فيه وقائعهم وانتصاراتهم( )، في حين يرى بعضهم أنَّ المبالغة بالفعل التّوثيقي للأدب يؤدّي إلى نزوعه نحو الوظيفة العلميّة الصّرفة أكثر من وصفه تعبيراً جماليًّا تخيُّليًّا؛ لأنَّه " يحوّل العمل الأدبي إلى وثائق تاريخية أو اجتماعية أو نفسية، أو يصبح انعكاساً مباشراً لحياة الناس وأهوائهم ونزواتهم واصطراعهم في الحياة"( ) وهذا الرّأي بالحقيقة لا يُقلّل من قيمة الأدب؛ لأنَّ وظيفة الأدب أو الشعر لا تنحصر في صناعة الخيال والمتعة الجمالية فحسب، ولا تمثّل الكيان الشّعري

( ) ينظر: علم الأعلام الوثائق والمخطوطات، عبد الله أنيس الطباع: ٥٦.

( ) ينظر: المعارك الأدبية، أنور الجندي، ١٧٨.

( ) نظرية الأدب، رينيه ويليك، أوستن وارين: ١١٦.

( ) ينظر: السيرة النبوية الصحيحة، أكرم العمري، ج١: ٧١.

( ) ينظر: أثر الشعر في تدوين الأحداث التاريخية في العصر الأموي، قيس كاظم الجنابي: ٨٢.

( ) العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي، ج٦: ١١٨.

( ) ينظر: شعر الفتوح الإسلامية، النعمان عبد المتعال القاصي: ١١.

( ) جمهرة مقالات محمود شاكر، محمود شاكر أبو فهر، ج٢: ١١٧٥.

بأكمله، بل تتعدّاه إلى وظائف أخرى مثل توثيق التّراث اللغوي وحفظه من الضّياع والتّحريف الدّلالي واللفظي؛ ولهذا قيل: " لولا شعر الفرزدق لذهب ثلث لغة العرب"( )، إلّا أنَّ الشّعر كان في نظر المؤرّخين أداة ثانويّة للتوثيق والرّواية يَركن إليها الشّعراء للانتفاع منها أمام النّثر؛ والسّبب في ذلك يعود إلى أنّ طبيعة الشّعر لا تقدّم سردًا مكتمل الأركان للأحداث مع أهمّيّته في حفظ كثير من الحوادث والوقائع في التاريخ( ).

أمّا بشأن الصّورة وعلاقتها بالوثيقة فإنَّ هنالك من المختصّين من عَدّ (الصّورة الوثيقة) من أنماط الصّورة الكلّيّة( )، وهي – بالضّرورة– تنتمي إلى مجال الصّورة الأدبية التي تستجلي مسارات الصّورة بوصفها إجراءً ثقافيًّا لصورة الآخر يقوم على استحضار معرفيّ متعدّد الأبعاد "فحقيقة الأحداث والشّخصيات التاريخية امتزجت بحقيقة الأدب المعبّر من خلال الكلمات"( ). فليس غريبًا أن تؤدّي الصورة في الشعر دور الوثيقة التي نستطيع بفضلها سبر الحوادث التاريخية والتعرّف على أهم المنعطفات التي مرّت بها الأمّة، ولاسيما الشّعر الذي يُعدّ الوثيقة الأقدم لتاريخ العرب؛ نظراً لنشاطه الإبداعي والجمالي القادر على أن يعطينا تصوّرًا عن الشّخصيّات والأفكار والمعطيات بأسلوبٍ فنّيّ( )، والتّمثيل الأدبي لهذه الشّخصيات أو الوقائع التاريخية هو بالحقيقة عملية توثيق أدبيّ تاريخيّ استثمر عناصر التّشكيل الشّعري، مثل الصورة الكلية/الأدبية بوصفها إجراءً يتطلّب في حضوره الفعلي وفعالياته الإبداعيةِ توليفةً معرفيّة ثقافية من التاريخ، وعلم الاجتماع، وعلم النّفس، وغيرها من العلوم الإنسانية( ).

وانطلاقًا من هذا التّصوّر يُحاول هذا البحث تحديد نماذج (الصّورة الوثيقة) من حيث مضمونها، والوظيفة التي تؤدّيها، وقد يكون من الضّروري أنْ نذكر التّداخل الحاصل في الصّورة؛

( ) معجم الأدباء، ياقوت الحموي، ج٦: ٢٧٨٦.

( ) ينظر: علي ومعاوية في الروايّة العربية المبكرة، ايلرلنغ ليدوك بيترسن: ١٠٤، ١٠٥.

( ) ينظر: الصورة الشعرية عند غلال الخياري، حسن السطوسي: ٧٨.

( ) الصورولوجيا في الرواية، أسماء يوسف ديان: ٥٧.

( ) ينظر: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، نجيب البهبيتي: ٥٦.

( ) ينظر: صورة الآخر في التراث العربي، ماجدة حمود: ٩.

لأنّها صورة شخصيّة فذّة تتّسم بتنوّع الأبعاد الفكرية، ومن الطَّبيعيّ حصول هذا التّداخل بين مفاهيمها وأطرها، وعلى الباحث إرجاع هذا التمازج إلى أصوله، وتحديد الصّفة الفعّالة في هذا الفضاء الثّقافي المتعدّد للوصول إلى النَّماذج التي برزت في محاولة تجسيدها لرسم صورة السّيّدة فاطمة الزّهراء(v) في ضوء ما يأتي:

أوّلاً : الأبعاد الدّينيّة

حَضَرَ التّراث الدِّيني في أكثر قصائد شعراء العصر العباسي الأول؛ وسبب ذلك الحضور يَكمُن في تعسّف السّلطة العبّاسيّة وظُلمِها لكلِّ من خالف توجُّهاتِها، مِمّا أدَّى إلى التَّراجع القيمي والدِّيني والانحدار الأخلاقي، وظهور الصِّراعات الدِّينيّة والإيديولوجية، والابتعاد عن منظومة الأحكام الشّرعيّة الإسلامية، فكان استلهام الشّعراء لهذا التّراث بمنزلة المُنْجي الذي يشفي جراحهم ويعزّز إرادتهم في مجابهة الشَّدائد[١].

ولذلك يظهر البعد الدِّيني واضحًا في صياغة الصّورة الوثيقة في شعر الفرزدق وهو يتحدّث عن السّيّدة فاطمة الزَّهراء (v) عنواناً للتمجيد، حينما يمدح الإمام زين العابدين (y) ويصف السّيّدة فاطمة الزّهراء بالأم الكبرى للأئمّة من ولدِ الحسين، ويُوظَّف معنى الأم بوصفها الملاذ الذي يعلق عليه الشيعة آمالهم وطموحاتهم كلّها، فيقول: (البسيط)

هذا ابْنُ فاطمةٍ، إنْ كُنتَ جَاهِلَهُ بِجَـدّه أنبيـاءُ الله قَـدْ خُتِمُوا[٢]

هذا ابن سـيّدةِ النّسـوان فاطمة وابن الوصـي الذي في سيفه نقمُ[٣]

إنَّ الفرزدق حينما ذكر السّيّدة الزَّهراء في سياق مدحه للإمام زين العابدين أراد أن يؤكّد رابطة الدّم مع الرسول الكريم ومائتُمثَّلهُ، فهذه الرّابطة ليست أُسرية فحسب، بل إنَّها رابطة قداسة

---

[١] ينظر: توظيف النص الديني في الشعر العربي القديم، نوير با جابر: ١٩٤.

[٢] ديوان الفرزدق: ٥١١.

[٣] هذا البيت لم يرد في ديوان الفرزدق طبعة دار الكتب العلمية، ولا في طبعة دار بيروت، وإنَّما ذكره الطيب العشاش في ديوان أشعار التشيع: ٢٧٣ نقلا عن ابن شهر آشوب في كتابه مناقب آل أبي طالب.

وطهر انبثقت منها الإمامة عند المسلمين الشيعة؛ التي شكل قوامها أبناء فاطمة وعلي (x) مثلما نصّت مصادر الأحاديث على ذلك[١].

ومِمَّا يمكن تسجيله بشأن هذه الصّورة التي رسمها الفرزدق، هو كونها الامتداد (للصورة النَّواة) وهي بالقدر نفسه تأكيد لتلك الصّورة، ولعلَّ ما يُعزّز ذلك هو ارتباط هذه القصيدة بحادثة مشهورة تذكرها بعض كتب الأدب والتاريخ[٢]، وولادتها بوصفها لحظة توثيق ما يريد الأمويون محوه بالقسرِ والإكراه، فالمعروف أنَّ ما يفصل بين الإمام زين العابدين(y) وجدّته لأبيه السيدة فاطمة الزّهراء(v) قرابة قرنٍ من الزّمن، وولد بعد وفاتها بكثير، ولكن الفرزدق أراد في قصيدته التي رسم فيها صورة خالدة لاستمرار أمومة السّيدة الزَّهراء لكلّ الأئمّة التّالين من نسلها، ويؤكِّد هذه الأمومة ويثبتها في سجلّات من يريد محوها وإلغاءها من الذّاكرة والوجدان.

ولذا، جاءت صورة الفرزدق وصفيّة خطابيّة مباشرة، وإن بدت موشاةً بالكناية كما في (سيدة النسوان) كنايةً عن علو المقام؛ لتُمثّل تحدِّيًا للسلطة الأمويّة الحاكمة التي تحاول صرف وعي العامّة عن أهل البيت، ومجيء هذه الصورة المعتمدة على إظهار النَّسب الشَّريف عبر توظيف الموروث الدِّينيّ لا يخدش من كونها صورة أدبيّة واقعيّة؛ لأنَّ "ذلك لا يعني أنَّ العبارات المباشرة أو الواضحة الاستعمال لا تستطيع أن تُقدّم صوراً بديعيّة، بل الواقع يؤكّد أنّ بعضاً من الصّور الموحية الخصبة

---

[١] عَنْ جَابِرٍ رَضِيَ اللهُ عَنْهُ قَالَ: " قَالَ رَسُولُ اللهِ صلى الله عليه واله وسلم: «إِنَّ» اللهَ عَزَّ وَجَلَّ جَعَلَ ذُرِّيَّةَ كُلِّ نَبِيٍّ فِي صُلْبِهِ، وَإِنَّ اللهَ تَعَالَى جَعَلَ ذُرِّيَّتِي فِي صُلْبِ عَلِيِّ بْنِ أَبِي طَالِبٍ – y – " مع اختلاف النص بين الكتابين، معجم الطبراني، ج٣: ٤٣، وبحار الأنوار، المجلسي، ج٤٣: ٢٨٤.

[٢] حجّ هشام بن عبد الملك، أو الوليد أخوه، فطاف بالبيت وأراد استلام الحجر فلم يقدر، فُنصب له منبر فجلس عليه؛ فبينا هو كذلك إذ أقبل علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب (y) في إزار ورداء، وكان أحسن الناس وجهًا، وأعطرهم رائحة، وأكثرهم خشوعًا، وبين عينيه سجّادة، كأنّها ركبة عنز، وطاف بالبيت، وأتى ليستلم الحجر، فتنحّى له الناس هيبةً وإجلالاً، فغاظ ذلك هشامًا؛ فقال رجل من أهل الشام: من الّذى أكرمه الناس هذا الإكرام، وأعظموه هذا الإعظام؟ فقال هشام: لا أعرفه، لئلا يعظم في صدور أهل الشام؛ وهذا ما أجج حميّة الفرزدق فأنشد مدافعاً عن الإمام زين العابدين (y) بقصيدته المعروفة تلك. ينظر: زهر الآداب، القيرواني، ج١: ١٠٣.

جاءت من استخدام عبارات حقيقة لا مجاز فيها"[ ]، وعلى هذا النّحو فقد رسمَ الشّاعر صورة للسيدة فاطمة الزّهراء بناءً على معطى ثقافيّ دينيّ وثّق حضور ابنة الرسول الكريم فاعلاً أساسيًّا في الوجود الإسلامي، ومهّد للإمامة المتّصلة بالرّسول الكريم من نسل ابنته فاطمة (v) تحديداً.

أمّا الكميت بن زيد الأسدي[ ](ت١٢٦هـ) فقد تبنّى صوْرة السّيّدة الزّهراء (v) المغصوب حقّها، رغم مكانتها في الإسلام، وصِلتها بالنّبي (صلّى الله عليه وآله) بوصفها الابنة الكريمة، وبالإمام علي(y) بوصفها الزّوجة المساندة، إذ قال: (البسيط)

أهوَى عَلِيـاً أمِيـرَ المُؤمِنِـينَ وَلاَ ... أرضَـــى بِشِـــتمِ أَبِي بَكرٍ وَلاَ عُمَرَا

ولا أَقُولُ وإن لَـم يُـعطِيَـا فَـدَكـاً ... بِنــتَ الـرَّسُـــولِ ولا مِـيراثَــهُ كَـفَـرَا

اللهُ يَـعـلَـمُ مــاذا يَـأتِـيَـانِ بِــهِ ... يَومَ القِيَـامَـةِ من عُـذرٍ إذا اعتَـذَرَا[ ]

كشفت لنا هذه الصّورة عن خطابٍ عقائديٍّ دينيّ مارسه الكميت، وثّق عبره منعطفًا خطيرًا شهده التاريخ الإسلامي بعد رحيل النّبي الكريم(صلّى الله عليه وآله) عَانت فيه السيدة الزّهراء مع الإمام علي (x) أشدّ الظّروف، منها اغتصاب أرض فدك عَقِبَ تولّي أبي بكر الخلافة– كما سنبين ذلك في فصول الدراسة اللاحقة– ، إذ أدّى إلى ظهور الخط العلوي الرّافض لهذا الانقلاب على يد عددٍ من الصّحابة، وبطبيعة الحال فإنّ الفئة الحاملة لهذه العقيدة واجهت حملات كثيرة من الاضطهاد والإجحاف والمُحاربة بكلّ الوسائل عبر تاريخها؛ مِمّا خلق ردة فعلٍ قويّة لدى عدد من شعراء الشّيعة الذين حاولوا الوقوف أمام حملات التّشهير والتّضليل، وفي أحيانٍ أخرى عبر تبنّي خطابٍ معتدلٍ يحاول مسك العصا من المنتصف، ولاسيما إذا كان الشّاعر يقبع تحت وطأة سلطة جائرة يقودها

[ ] مرجعية الصورة في شعر الطبيعة، لمياء عبد الحميد القاضي: ٢٠٥.

[ ] "وَهُوَ الْكُمَيْت بن زيد بن الْأَخْنّس بن مجَالد بن ربيعَة بن أَسد وَهُوَ كُوفِي شَاعِر مُقَدم عَالم بلغات الْعَرَب خَبِير بأيامها ... قال بَعضهم فِي الْكُمَيْت خِصَال لم تكن فِي شَاعِر كَانَ خطيب بني أَسد، وفقيه الشِّيعَة وحافظ الْقُرْآن وَكَانَ ثَبت الْجنان وَكَانَ كَاتبًا حسن الْخط وَكَانَ نسابة وَكَانَ جدليا وَهُوَ أول من نَاظر فِي التَّشَيُّع مجاهرا بذلك، وَله فِي أهل الْبَيْت القصائد الْمَشْهُورَة وَهِي أَجود شعره" خزانة الأدب، البغدادي، ج١: ١٤٤.

[ ] شرح هاشميات الكميت بن زيدّ الاسدي: ٢٠٢.

الأمويّون تلاحق كلّ من له أدنى صلة وولاء بأهل البيت (w)، ولذا فإنَّ الكميت الأسدي لم يتنكّر لعقيدته الدّينية الدّاعية بالمطالبة في أحقيّة الزَّهراء بأرض فدك( ) التي تحملُ رمزيّةً عقائديّةً تتجاوز المعطى الجغرافي( )، وفي الوقت نفسه تركَ مُهاجمة الخليفة الأول والثاني موكلاً أمرهما إلى الله، وهي ممارسةٌ ثقافيّة يَكشفُها (المسكوت عنه)؛ لأنَّه أثبت الخِلافَ، وترك الإدانة.

لقد استطاع الكميت الأسدي أن يكشف لنا عبر تشكيله لصورة السيدة الزهراء (v) عن إيمانه العقائدي، وحالة الاستقطاب الإيديولوجي والثّقافي فهو " يُمثّل ثقافة عصره، وامتدت يده لتغرف من ذلك المعين الذي لا ينضب من ثقافة الأمّة العربية والإسلامية"( ) ساعده في ذلك شخصية الخطيب التي تبنّاها في شعره، لرغبته في إشاعة عقيدته عن طريق توظيف أدوات الخطابة في دعوة الجمهور، وبيان المظلومية التي لحقت بأهل البيت (w) وأحقيّتهم في الخلافة، يدفعه إلى ذلك حبّه الصّادق وانتماؤه الدّيني لهم( )، وقد كانت هذه الصورة تعبيراً عن النّمو في (الصورة النواة)، وانفتاحاً على الصّور التي تناولت أحقيّة أهل البيت(w) والظلم الذي تعرّضوا له بثقافة إطارية أكبر، وصراحة أشد.

( ) " قرية بالحجاز بينها وبين المدينة يومان، وقيل ثلاثة، أفاءها الله على رسوله، صلّى الله عليه وسلّم، في سنة سبع صلحا، وذلك أن النبي، صلّى الله عليه وسلّم، لما نزل خيبر وفتح حصونها ولم يبق إلا ثلث واشتد بهم الحصار راسلوا رسول الله، صلّى الله عليه وسلّم، يسألونه أن ينزلهم على الجلاء وفعل، وبلغ ذلك أهل فدك فأرسلوا إلى رسول الله، صلّى الله عليه وسلّم، أن يصالحهم على النصف من ثمارهم وأموالهم فأجابهم إلى ذلك، فهي مِمَّا لم يوجف عليه بخيل ولا ركاب فكانت خالصة لرسول الله، صلى الله عليه وسلم، وفيها عين فوّارة ونخيل كثيرة، وهي التي قالت فاطمة، رضي الله عنها: إنَّ رسول الله، صلى الله عليه وسلم، نحلنيها". معجم البلدان، ياقوت الحموي،ج٤: ٢٣٨.

( ) للاطلاع أكثر ينظر: فاطمة الزَّهراء (v) من المهد إلى اللحد، القزويني، ٢٨٩ وما بعدها.

( ) الكميت الأسدي في نظر النقّاد القدامى والمحدثين، عباس الساعدي: ٢٤٣.

( ) ينظر: م. ن: ٢٤٤.

وتتردّد الدّوافع العقائدية الدِّينية الدَّاعية إلى محبّة أهل البيت (w) عند الشّاعر ابن هرمة[ ] (ت١٧٦هـ) في تشكيل صورة السّيّدة فاطمة الزّهراء (v) بوصفها الامتداد لخط الإسلام الذي جاء به النّبي الأكرم (صلّى الله عليه وآله)، فقال: (المتقارب)

وَمَهْمَا أُلام على حُبِّهـــــــــــــم فَـإنِّي أُحــبُّ بَنِي فَـاطِمــهْ[ ]

بَني بِنْـتِ مَن جَـاءَ بـالمُحْكمَـا تِ وبـالدِّين والسُّـــنَّـةِ القـائِمَـهْ

فلست أُبَالي بحُبِّي لهُـــــــــم سِـــوَاهم مِنَ النَعَم السَـــائمَهْ[ ]

شكّل ابن هرمة في هذه الصّورة وصفًا لآل البيت (w) إذ اتّسع الحديث عنهم فخوطبوا بصيغة الجمع نسبةً إلى السّيّدة فاطمة، بوصفها الأم الكبرى، وقُطب هذا البيت المُبارك، وامتداد النّبوّة، فيما أفصح عن احتقاره ومقته لأعداء أهل البيت ناعتاً إيّاهم نعتاً تشبيهيّاً بـ(النَعَم السَّائمَهْ) إذ إنَّ حضور الصّفة هنا لأنَّها تقوم " بدورٍ في بناء الصّورة الشّعرية، فهي تأتي كطرف ثانٍ في تشكيل الصّورة"[ ] بمعنى أنَّ عمليّة إنتاج ألصّورة تقتضي حضور آليّات تُعَمِّق المعنى وتزيد من توكيد الفكرة، وهذا الدّور تُمارسه الصّفة إلى جانب عناصر تشكيلها الأخرى.

ونجد استحضار الشّاعر لانتمائه الشّيعي في خضمِّ سطوةِ حكمٍ مستبدّ تمارسهُ السّلطة العبّاسيّة ولاسيما أيّام حكم أبي جعفر المنصور، فخطاب التّحدّي عند ابن هرمة كان واضحًا مخالفًا للعبّاسيّين المناوئين لعقيدتهِ، رافضاً محاولات الإذعان (وَمَهْمَا أُلام على حُبِّهـــــم) بفعلِ هذا الانتماء العقائدي هو ماضٍ على إيمانه، راسخٌ على مبادئه، وقد كانت صورة بنت الرسالة المحمدية التي

( ) " أَبُو إِسْحَاق إِبْرَاهِيم بن هرمة بِفَتْح الْهَاء وَسُكُون الرَّاء الْمُهْمِلَة ابْن عَليّ بن سَلمَة بن عَامر بن هرمة قَالَ ابْن قُتَيْبَة فِي الطَّبَقَات هُوَ من قيس عيلان وَيُقَال إِنَّهُم من قُرَيْش ... وَكَانَ مولده سنة سبعين ووفاته فِي خلَافَة الرشيد بعد الْخمسين وَمِائَة تَقْرِيبًا وَله فِي آل الْبَيْت أشعار لَطِيفَة " خزانة الأدب، البغدادي، ج١: ٤٢٥.

( ) ديوان إبراهيم بن هرمة: ٢٠٤.

(٣) السائمة كلُّ إبل تَرْعَى ولا تُعلَف في الأَصل. ينظر: لسان العرب، ج٨: ٤٥٠.

( ) الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت الجيار: ٨٥.

جاءت بشريعة السماء دافعاً لهذا الثَّبات، حينما يقول: (بَني بِنْتِ مَن جَاءَ بالمُحْكمَا ... تِ وبالدِّين والسُّنَّةِ القائِمَهْ).

إنَّ هذا البعد الدّيني العقائدي في مقطوعة ابن هرمة الممزوج بالتّحدّي، قائمٌ على رفض سياسة السّلطة رفضاً ثوريّاً، مِمَّا يكشفُ عن تباينٍ واضحٍ في رواية بعض مصادر التاريخ( ) في أنَّ ابن هرمة داهمه الخوف فانكفأ متراجعاً عن موقفه وعقيدته، فدلالة الأفعال المضارعة في هذه الصورة (أحبّ)،(أُبالي) تُعطي صورةً عن ثباتِ الشّاعر في إيمانه وعشقه لأهل البيت على الرغم مِنْ كلّ الأخطار، لا بل إنّه يَهجو أعداءهم مشبّهًا إيّاهم بالأنعام. مُعلناً عدم اكتراثه وتحدّيه للسلطة وسياساتهاالإجرامية( ) بحقّ مُحبّي أهل البيت وشيعتهم، وهذه صفة ميّزت شعراء الشّيعة في الغالب

( ) كانت لابن هرمه مدائح في عبد الله بن الحسن بن علي بن أبي طالب وفي حسن بن زيد (W)، وكان منقطعاً إليهما، فلمّا تولّى الخلافة محمد ابن عبد الله بن علي المنصور (الخليفة العباسي) سأل ابن هرمه عن صحّة نسبة هذه الأبيات له (ومهما ألام على حبّة ... فإنّي أحبّ بني فاطمة) –وقد أتّهم بالتّشيّع – فقال: قائلها من عضَ.. أمه، فقال له ابنه، يا أبتِ ألست تقولهما في وقت كذا وكذا؟ فقال: يا بني أيهما خير، أعض.. أمي، أم يأخذني ابن قحطبة (أحد قُوَاد المنصور). ينظر: طبقات الشعراء، ابن المعتز: ٢١. هذه القصة وأن كانت تثبت ظلم العباسيين، إلا أنَّ الألفاظ التي وردت فيها، وعلائم الخور والضعف لا يمكن أنْ تعبر عن شاعرٍ مقدامٍ شجاعٍ دافعَ عن أهل البيت؛ لذا يرى الباحث أنَّ هذا الخبر يقع في دائرة الموضوعات ونحسب أنه وضعَ لأغراضٍ سياسيةٍ دينيةٍ بغرض نقل صورة سلبية عن تقهقر المبادئ عند الشيعة في تلك الحقبة.

( ) ومما يدلل على أجرام العباسيّين وسادِيَتهم وعدائهِم بحق العلويين وأتباعهم ما رواه الطبري في تاريخه: " لما عزم المنصور على الحج دعا ريطة بنت أبي العباس امرأة المهدي– وكان المهدي بالري قبل شخوص أبي جعفر– فأوصاها بما أراد، وعهد إليها، ودفع إليها مفاتيح الخزائن، وتقدم إليها واحلفها، ووكد الأيمان الا تفتح بعض تلك الخزائن، ولا تطلع عليها أحدا إلا المهدي، ولا هي، إلا أن يصح عندها موته، فإذا صح ذلك اجتمعت هي والمهدي وليس معهما ثالث، حتى يفتحا الخزانة فلما قدم المهدي من الري إلى مدينة السلام، دفعت إليه المفاتيح، وأخبرته عن المنصور أنه تقدم إليها فيه ألا يفتحه ولا يطلع عليه أحدا حتى يصح عندها موته فلما انتهى إلى المهدي موت المنصور وولي الخلافة، فتح الباب ومعه ريطة، فإذا أزج كبير فيه جماعة من قتلاء الطالبين، وفي آذانهم رقاع فيها أنسابهم، وإذا فيهم أطفال ورجال شباب ومشايخ عدة كثيرة، فلما رأى ذلك المهدي ارتاع لما رأى، وأمر فحفرت لهم حفيرة فدفنوا فيها، وعمل عليهم دكاناً". تاريخ الطبري، ابن جرير الطبري، ج٨: ١٠٥. هذه الفضائع والجور

فهم " في كلّ عصرٍ كانت لهم اليد الطولى في مقارعة الظلم، فكانت قصائدهم أسنّة في صدور الحكّام"[1].

إنَّ ما ورد في هذه الأبيات من إشارات الحب والولاء الدِّيني لأهل البيت (w) هو من دون شكّ يوثق لحقبةٍ عايشها الشَّاعر، عانى فيها العلويون من بغيٍ وتعسّفٍ بسبب عقيدتهم، يستطيع القارئ فهم ذلك من تصريح الشّاعر أحياناً أو من تلميحه. وفي الحالتين كلتيهما جاءت أفكاره في إطار ممارسةٍ إبداعيةٍ جمالية تَتَمثَّلُ في الصّورة الوثيقة، وهو يُمثّل تطوّراً يجب رصده لم تكن فيه هذه الصورةُ مجردَ توسيعٍ لنواة الصورةِ بل مرحلة أخرى لنضوجٍ ثقافيّ وابداعيّ.

وقد يجنح الشّعراء إلى تدوين الحوادث الكبرى في تاريخ أممهم، مثل السيد الحميري الذي نظم أكثر من مرة في مشهد المباهلة؛ إذ انتدب النّبي فيها أهل بيته وهم عليٌّ، وفاطمة، والحسن، والحسين لمواجهة نصارى نجران استناداً إلى أمرٍ إلهيّ ورد في آية المباهلة[2]، فقال في ذلك: (الكامل)

شـــهـدَ الملائكـةُ الكرامُ وربُّهم ... وكفى بهم وبربِّهم من شُـــهَّـدِ

وتنـاثرتْ طُوبى عليـهم لؤلؤاً ... وزمـرّداً مـتـتـابـعـاً لـم يُـعـقَـدِ

ومِلاكُ فـاطمـةَ[3] الـذي مـا مثلـه ... في مُتهم شَـــرقـاً ولا في منجـدِ

بحق أهل البيت والتضييق على أتباعهم خلق ارتدادات دينية واجتماعية وسياسية سنجد آثارها في الشعر العربي ولاسيما الصورة المُشكلة عن السيدة فاطمة الزهراء.

[1] دراسات في الهجاء السياسي عند الشعراء الشيعة، عبد الغني ايرواني زاده: ١٠٩.

[2] ﴿ فَمَنْ حَاجَّكَ فِيهِ مِن بَعْدِ مَا جَاءَكَ مِنَ الْعِلْمِ فَقُلْ تَعَالَوْا نَدْعُ أَبْنَاءَنَا وَأَبْنَاءَكُمْ وَنِسَاءَنَا وَنِسَاءَكُمْ وَأَنفُسَنَا وَأَنفُسَكُمْ ثُمَّ نَبْتَهِلْ فَنَجْعَل لَّعْنَتَ اللَّهِ عَلَى الْكَاذِبِينَ﴾ سورة آل عمران: الآية (٦١)، فقد جاء حديث المباهلة في كتبِ السُّنة والشّيعة أمثال بحار الأنوار، ج٣٥: ٢٥٧، منهاج السنة، ابن تميمة، ج٥: ٤٥.

[3] وقيل للنبي (صلى الله عليه وآله وسلم): قد علمنا مهر فاطمة في الأرض فما مهرها في السماء؟ قال: " قال: كان مهرها في السماء خمس الأرض فمن مشى عليها مغضبا لها ولوالدها مشى عليها حراما إلى أن تقوم الساعة، وفي الجلاء والشفاء في خبر طويل عن الباقر (y) وجعلت نحلتها من عليّ خمس الدنيا وثلث الجنة وجعلت لها في الأرض أربعة أنهار: الفرات، ونيل مصر ونهروان، ونهر بلخ. وفي حديث خباب بن الأرت ثم قال

ويكرنَ عَلْقمة( ) النصارى إذ عَتَتْ ... في عِزِّها والباذخِ المُتَعقِّدِ

إذ قالَ كرِّرْ هاتمُ أبناءَكم ... ونساءكم حتى نُباهلَ في غَدِ

فأتى النبيُّ بفاطمٍ وولِّيها ... وحسينِ والحسنِ الكريمِ المُصْعِد

جبريلُ سادسُهم فاكرُم سادِسٍ ... وَأخيرُ منتَجَبٍ لأفضلِ مَشهدِ( )

تظهر في هذه القصيدة صورةٌ كلّيّة انبثقت من تحت ظلّها صور جزئية متعددة منها الصّورة البلاغية الاستعارية (وتناثرتْ طُوبى عليهم لؤلؤاً) و (وزمرّداً متتابعاً لم يُعقَدِ)، وكذلك الصّورة الرّمزية (ملاك فاطمة) التي وظّف فيها الشاعر رمزاً دينيًّا ليشير إلى منزلة فاطمة الزّهراء (v) الإلهية عبر تسخير الرّموز الدّينية بالمسمّى والشّكل، وهي رموز تُمثّل الأبعاد الرّوحيّة والإسلامية التي اختصّت بها السّيّدة فاطمة دون غيرها من نساء الأمّة.

ونلحظ التّناص (الدّيني) الحاضر الأبرز في صورة السّيد الحميري على مستويين: الأول استلهامه لأحاديث الرسول الكريم في شأنِ زواج السّيّدة فاطمة، على أنَّ هذا الزّواج ذو بعدين؛ دنيوي وآخر في السماء، أمّا المستوى الآخر من التّناص فكان يتعلّق بحادثة المباهلة ودلالاتها.

ولو تأمّلنا الصورة سنصل إلى تناصها الخفي في شعره الذي يرشدنا إلى تحديد آلياته( ) ويكشف عن طبيعته ومعرفة بنيته، وقد كان على مستويين: الأوّل التّناص (الخفي) صوّرت المَهر

النبي (صلى الله عليه وآله وسلم): زوجت فاطمة ابنتي منك بأمر الله تعالى على صداق خمس الأرض وأربعمائة وثمانين درهما، الاجل خمس الأرض، والعاجل أربعمائة وثمانين درهما". بحار الأنوار، المجلسي، ج٤٣: ١١.

() يرى محقق ديوان السيد الحميري أنَّ أصل الكلمة هو (غلصمة)؛ لأن (علقمة) لا معنى لها، ومعنى غلصمة هو الجماعة كما جاء في لسان العرب، ج١٢: ٤٤١.

( ) ديوان السيد الحميري: ١٨٩ وما بعدها.

( ) التناص: أحد المفاهيم الحديثة التي تعني التشابك أو التشارك بين نصٍ وآخر، واستلهام النص الثاني من الأول، وقد عرفته الناقدة الفرنسية البلغارية الأصل بأنّه: " ترحال للنصوص وتداخل نصي، في فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى"

وقد اختلفت آليات عمل التناص باختلاف آراء النقاد والمهتمين، ولكننا سنتحدث عن أهم نوعين من أنواعه وهما:

- الصريح أو الظاهر: ومن آلياته بوصفه إجراءً نقدياً هو الحوار والامتصاص .

السماوي للسيدة فاطمة بأسلوب الاختصار والإيجاز، واكتفى بالإحالة إلى كلمة (ملاك)، أمّا المستوى الآخر للتناص الذي جاء في شعره هو (الظّاهر أو الصّريح) وقد اعتمد فيه آليّة الحوار والاستيحاء كما في قوله (إذ قالَ كرِّرْ هاتمُ أبناءَكم) و(ونساءَكم حتى نُباهلَ في غَدِ) متناصاً مع النّص القرآني ﴿ فَقُلْ تَعَالَوْا نَدْعُ أَبْنَاءَنَا وَأَبْنَاءَكُمْ وَنِسَاءَنَا وَنِسَاءَكُمْ وَأَنفُسَنَا وَأَنفُسَكُمْ﴾.

إنَّ تناول السّيّد الحميري لحادثة المباهلة أكثر من مرة في شعره[1] دلالة على أحقّيّة النَّبي محمد (صلّى الله عليه وآله) مُشكّلاً منها صورة وثيقة عن السيدة فاطمة الزَّهراء، إذ إنَّ الشَّاعر الأيديولوجي بمعونة خطابه الشعري عادةً ما يخاطب الفئة التي تتلقّف أفكاره للتأثير فيهم وترسيخ معتقداتهم؛ لأنّه ينتمي إلى (الهويّة الطّبقية) التي تقوده لتأكيد فكرة ما أو التذكير بحادثة تنتمي إلى جماعته الفكرية التي يمثّلها، وهذا يُعدّ خلافًا للتصور القديم الذي يطرح الأدب بوصفه كيانًا شمولياً مشتتاً[2]، ولهذا فإنَّ فِكْر الشاعر وانتماءه دعاه إلى مناقشة الحادثة من زاوية أعمق وأشمل، إدراكاً منه من أنَّ حادثة المباهلة تحمل أبعاداً عقائدية إسلامية تُركِّز على الذين حضروا المباهلة مع الرسول الكريم، وهم الإمام علي، والسيدة فاطمة، والحسنان (صلوات الله عليهم أجمعين) أي أهل بيته وخاصّته.

ومن صور المحبة والولاء التي صاغها السيد الحميري (ت١٧٣هـ) عن أهل بيت النّبي، وفضْلِهِم، ومنزلتِهم على سائر الأمّة صورة أصحاب الكساء التي تتضمّن السيدة فاطمة الزهراء بوصفها فاعلاً أساسيّاً يشغل مقام الابنة الكريمة والزَّوجة الوفيّة والأم الصّبور، فيقول: (السريع)

حُبّا علياً وحسيناً معاً والحسن الطهر لأطهار

- الخفي أو المضموني: ومن آلياته التمطيط في فروع الخطاب وبحث العلاقات داخل كل نص، وهنالك الاجترار أي الاقتباس المباشر من دون أي تغيير، أو إضافة. ينظر: مدخل إلى علم النص، محمد الصبيحي: ١٠٠، وعلم النص، جوليا كريسطيفا: ٢١، وينظر: الصورولوجيا في الرواية، أسماء يوسف ديان: ١٨٧.

[1] ورد ذكر حادثة المباهلة في ديوان السيد الحميري: ١٧٠، ٢٨٤، ٢٨٥، ٤٤٦.

[2] ينظر: الأدب والإيديولوجيا، الذهبي اليوسفي: ٣٩٨.

وفاطماً أهل الكساء الأولى[1] خصّـــوا بـإكـرام وإيـثـار

فمبغضُ الله يرى بُغضهم يَصِـــيرُ لـلـخِـزي ولـلـنّـار

عليه من ذي العرش في فعله وســـمٌ* يراه العـائـب الزَّاري[2]

ممَّا يلحظ على هذه الأبيات رغبة السيد الحميري في توثيق منزلة أهل بيت النبي (صلوات الله عليهم أجمعين) من مدخل الصّورة الأدبية التي ضمّت طائفة من الصور البلاغية؛ كالمجاز في (الطهر لإطهار) إذ يقصد فيه الطّهر المعنوي لا المادي، وكذلك صورة كنائيّة في (يصيرُ للخزي وللنار) فالخزي دلالة معنوية تعني سوء العاقبة، والنّار هنا كناية عن عذاب يوم القيامة. كما جاءت دلالة فعل الرّؤية (فمبغض الله يرى بغضهم) المسند إلى ضمير المخاطب بوصفها "من أهم آليات إنتاج الصورة، لأنّه يصلنا بسبب متين إلى أخص مميّزاتها وهي كونها تُعاين وتشاهد، ولأنّه يوجّهنا إلى تلقّي الشعر بأبصارنا أكثر ممّا يوجّهنا إلى تلقّيه بأسماعنا"[3]

وهكذا، فإمعان النّظر في بناء هذه الصّورة يُبيّن إدراك السيد الحميري لمنزلة أصحاب الكساء، وأهمّيّتهم، ودورهم في الإسلام، إذ يَظهر في استحضار أسمائهم واحداً تلو الآخر، ومنهم السّيّدة فاطمة الزهراء، ولم يكن السّيّد الحميري منفرداً في استلهام حديث الكساء في شعره، فقد ألهب هذا الحديث القدسي قرائح العديد من الشّعراء الذين نظموا فيه[4].

---

[1] عَنْ أُمِّ سَلَمَةَ أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ صلى الله عليه واله وسلم قَالَ لِفَاطِمَةَ: " إِيتِينِي بِزَوْجِكِ وَابْنَيْكِ فَجَاءَتْ بِهِمَا، فَأَلْقَى عَلَيْهِمَا كِسَاءً فَدَكِيًّا ثُمَّ وَضَعَ يَدَهُ عَلَيْهِمْ فَقَالَ: اللَّهُمَّ هَؤُلاءِ آلُ مُحَمَّدٍ فَاجْعَلْ صَلَوَاتِكَ وَبَرَكَاتِكَ عَلَى مُحَمَّدٍ وَعَلَى آلِ مُحَمَّدٍ إِنَّكَ حَمِيدٌ مَجِيدٌ قَالَتْ أُمُّ سَلَمَةَ: فَرَفَعْتُ الْكِسَاءَ لأَدْخُلَ مَعَهُمْ فَانْتَزَعَهُ مِنْ يَدِي وَقَالَ: إِنَّكِ لَعَلَى خَيْر". ذكره كتاب أحاديث عفان بن مسلم: ١٠٠، وكتاب الاستذكار، ابن عبد البر، ج١: ٢٩٢، وفضائل الصحابة، أحمد بن حنبل، ج٢: ٧٨٢، أحقاق الحق، السيد المرعشي، ج٢: ٥٨٥. أصول الكافي، الكليني، ج١: ١٧٢.

* وسَمَّه بمعنى خصَّه. وسَمَّتِ النِّعمةُ أي خصَّت. أي بمعنى العلامة، ينظر لسان العرب، ج١٢: ٣٠٣.

[2] ديوان السيد الحميري، ٢٢٨، وقد ورد إنشاد السيد الحميري في أصحاب الكساء مرات متكررة من ديوانه: ١٦٨، ٥٥، ١٧٠، ٤٤٦.

[3] الصورة الشعرية في الشعر الجّاهلي، الحبيب الدريدي: ٢٣٨.

[4] فقد ذكر على سبيل المثال ذلك الخليل بن أحمد الفراهيدي: شعر الخليل بن أحمد الفراهيدي: ٤،٥، وينظر شعر سفيان بن مصعب العبدي: ١٢٧.

إنَّ دلالات هذا النّص الشّعري الوفيرة هي التي قادتنا إلى اختياره دون غيره من الأشعار التي نظمها الشُّعراء في أصحاب الكساء، نذكر منها:

- الباعث العقائدي الذي عُرف به السّيّد الحميري، وولاؤه لأهل البيت (w) والالتزام بحبِهم واتباعهم، فهو مثلما وصفه ابن عبد ربّه الأندلسي (ت٣٢٨هـ) بأنّه: "رأس الشيعة، وكانت الشّيعة من تعظيمها له تلقى له وسادة بمسجد الكوفة"( )، فيما وصفه الذّهبي (ت٧٤٨هـ) بأنَّهُ "رافضيٌّ جَلْدٌ( )"( ) وهذا يظهر بشكلٍّ جليّ في ثباته عقيدته الشّيعية الموالية لبيت النّبوّة، ومجاهرته فيها بكلِّ صلابةٍ وشجاعة، وعليه فإنَّ رسم هذه الصّورة من لوازم عقيدته التي تدعوه إلى ذلك، وهذا يعني أنها صورةٌ مُكتنزةٌ ثقافياً.
- إيصال رسالة مزدوجة تعزّز الارتباط والانتماء عند محبّي أهل البيت من جهة، وتهاجم أعداءهم من جهةٍ أخرى، ولنا أنْ نُفكّك أبعاد صورة السّيّدة الزّهراء ضمن خطاب السيد الحميري عن أهل الكساء بشكلٍ أعمق حينما نعقدُ موازنة بين طهر المحبّة لأهل البيت، وخزي أعدائهم، بين مصير محبّيهم، وعاقبة مبغضيهم، وهو ما يجعلنا نذهب إلى أنَّ القناعات الإيديولوجية للسّيّد الحميري تستدعي آليّات التّفكيك في" فهم تذبذب النّص في التعامل مع الزّوج المتقابل الذي يرتكز عليه المشروع الإيديولوجي: الماضي ضد الحاضر، البراءة ضد الانحطاط" ( ) وبذلك استطاع السيد الحميري أن يُقدّم صورةً مدعومة فكريّاً لإقناع المتلقّين بواسطة حجّة منطقية تفضح الخصم. ٤

ويستمر السّيّد الحميري في رسم (الصورة/ الوثيقة) للسيدة فاطمة ذات البعد الديني، والاستيحاء من الموروث العقائدي الذي يُمثّل ثقافة الشّاعر، مِمَّا يصنع نسقاً نابعاً وملتزماً بالأطر الإسلامية الشيعية في أشعاره كلِّها، إذ صوّر حادثةً تعبّرُ عن طهارة السيدة ومنزلتها في الإسلام فقال: (الرمل)

( ) العقد الفريد، ابن عبد ربه، ج٥: ٩١.

( ) وتعني القوي الصَّلِب. لسان العرب، ج٢: ١٢٥.

( ) سير أعلام النبلاء، الذهبي، ج٨: ٤٤.

( ) النظريات النقدية المعاصرة، لُويس تايسون: ٢٥٨.

إنَّ جبريلَ أتى ليلاً إلى	طاهرٍ من بعد ما كان هَجَعْ[1]
بَحَنوطٍ[2] طيّبٍ من جَنّةٍ	في صِرار[3] حُلَّ منه فَسَطَعْ
فدعا أحمدُ من كان بهِ	واثِقاً عندَ مَعَضّاتِ الجَزَعْ
أوثقَ الناسِ معاً في نفسِه	عند مكروهٍ إذا الخطبُ وَقَعْ
قسَّم الصُرَّةَ أثلاثاً فلم	يألُ عن تسويةِ القَسمِ الشَرَعْ
قال جزءٌ لي وجزءٌ لابنتي	ولك الثالثُ فاقبِضْها جُمَعْ
فإذا مِتُّ فحنّطني بها	ثمّ حنّطها بهذا لا تَدَعْ
إنّها أسرع أهلي مِيتةً	ولَحاقاً بي فلا تُكْثِرْ جَزَعْ
فمضى واتَّبَعَتْهُ والِهاً[4]	بعدَ غيض جُرِّعَتْهُ ووَجَعْ[5]

يتبيّن تأثّر السيد الحميري بالنّصوص والمرويّات الدّينية بوصفها مرجعاً رئيساً من مرجعيات (الصورة/ الوثيقة)، التي صاغها الشاعر على وفق التّصور الواقعي[6] لرواية (حنوط الجنة)، فقد روت السيدة الزهراء (ν) قائلةً: " إنَّ جبرئيل أتى النبي صلى الله عليه وآله لما حضرته الوفاة بكافور من الجنة فقسّمه أثلاثًا؛ ثلث لنفسه، وثلث لعلي، وثلث لي وكان أربعين درهما فقالت يا أسماء ائتني

---

[1] الهُجُوعُ: النوْم ليْلًا. هَجَعَ يَهْجَعُ هُجُوعاً: نامَ، وَقِيلَ نَامَ بالليلِ خَاصَّةً. لسان العرب،ج٨: ٣٦٧.

[2] كُلَّ مَا يُطَيِّبُ بِهِ الْمَيِّتُ مِنْ ذَرِيرة أَو مِسْك أَو عَنْبَرٍ أَو كافُور مِنْ قصَبٍ هِنْدِيٍّ أَو صَنْدَلٍ مَدْقُوق. لسان العرب، ج٧: ٢٧٩.

[3] والصِّرار: الْخَيْطُ الَّذِي تُشَدُّ بِهِ التَّوادِي عَلَى أَطراف النَّاقَةِ وتُذَيَّرُ الأَطباءُ بالبَعَر الرَّطْب لئلَّا يُؤَثِّر الصِّرارُ فِيهَا. لسان العرب،ج٤: ٤٥١.

[4] الحزن الشديد، ولِهَتْ: حَنَّتْ. وَنَاقَةٌ والِهٌ إِذا اشْتَدَّ وَجْدُها عَلَى وَلَدِهَا. لسان العرب،ج١٣: ٥٦١.

[5] ديوان السيد الحميري: ٢٨٨،٢٨٩.

[6] ينظر: الصورة الشعرية عند علال الخياري: ٢٠١.

ببقيّة حنوط والدي من موضع كذا وكذا فضعيه عند رأسي فوضعته"( ) التي تنطوي على أبعاد دينية وإيديولوجية نجح بفضلِ اعتقاده بمنزلة أهل البيت (w) من استلهام ما ورد في الحديث، وإعادة صياغته بأسلوب أدبيّ، مُشيراً إلى قضايا تاريخية ذات أهمّية وخطورة كبيرة في سجلّ الإسلام، قد يكون تفرّد بالتعرّض إليها قبل غيره من الشّعراء.

إنَّ استيحاء النّص المقدّس الذي وظّفهُ السّيّد الحميري ينطبق تماماً مع التمثيل الكامل لهذه الحادثة؛ لكون العمل الأدبي لابُدّ أن يُخلق من رحم مرجعيّة معيّنة تفرض عليه اشتراطاتها الثّقافيّة، ثم يضيف الشّاعر أو الأديب إليه من خياله أو من اشتغاله الفني مِمَّا يفضي إلى أثر أدبيّ جماليّ( )، كان هنا (الصورة/ الوثيقة) التي بيّنت قضية استشهاد السيدة فاطمة الزّهراء، وهي قضية تُثير أسئلة مهمّة لدى جمهور المسلمين، واحدة منها رحيلها المبكر عن الحياة (سلام الله عليها)، ولاسيما أنّ الشّاعر يذكر ذلك على لسان النّبي الكريم: (إنّها أسرع أهلي مِيتةً)( ). فالشاعر مدرك لأحداث موت الصديقة فاطمة الزّهراء وكيفية تعامل شيوخ قريش معها، وما وقع من انتهاكٍ لحرمتها (صلوات الله عليها) وكأنّه في هذا المحل من شعره يغمزُ إلى ذلك وفي محلٍّ آخر يُصرّح به كما سيتبيّن لاحقاً في أشعاره.

ونحسب أنّ إحالة السّيّد الحميري نحو مشهد تجهيز السيدة الزهراء (v) قبل موتها يُبدي جزءاً من المراسم الإسلامية للوفاة، ويفصح عن خصوصية السّيّدة فاطمة ومنزلتها في الإسلام، ودليل ذلك الحنوط السماوي الذي جاء به جبرائيل إلى الرسولِ وخصَّ به عليًّا وفاطمة(صلوات الله عليهم) (قال جزءٌ لي وجزءٌ لابنتي ... ولك الثالثُ فاقبِضْها جُمَعْ).

يتبيّن مِمَّا سبق أنَّ الشّاعر اعتمد في صناعة خطابه الشعري على استلهام التّراثِ الدِّينيّ والتّعامل معه في الغالب تعامل الوثيقة لا تعامل التّوظيف، ولهذا يجد القارئ شعرَه سجلّاً تاريخيّاً للمدوّنة الإسلامية بفرعيها القرآن والسُّنّة.

( ) كشف الغمة في معرفة الأئمة (v)، الإربلي، ج٢: ٢٥١. وينظر فاطمة الزهراء من المهد إلى اللحد، القزويني: ٥١٠، وينظر فاطمة الزهراء من قبل الميلاد إلى ما بعد الاستشهاد، الهاشمي: ٣٤٢.

( ) ينظر: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هدية جمعة البيطار:٢٠١.

( ) ينظر: مناقب علي، ابن المغازلي: ٤٢٣.

ثانياً: الأبعاد الاجتماعية

يكون الشَّاعر في مجتمعه وبيئتهِ عنصراً فاعلاً على مستوى التّأثّر والتّأثير، فهو في طليعة المتمكّنين من إدراك محيطه الخارجي ورصد التّحولات والظَّواهر المجتمعية، ووسيلته في ذلك لغتهُ الفنية التي يستقي معين معانيها من المجتمع، وهي من يُشكّلُ بها صوراً أدبية تُعالج أو توثق حالة أو تناقش وضعاً[١].

ولا يخفى على القارئ المُطّلع أنَّ صورة السّيّدة الزَّهراء (v) ذات دلالات ثقافيّة عميقة أسهمت في تشكيلها إحالات معرفيّة وسياقية متعدّدة، لذا فإنَّ الحدود الفاصلة بين أنماطها يكاد ينعدم أحيانًا، ومن هنا فإنَّ عمل الباحث يتمحور في تحليل مكوّنات الصّورة وتفكيك عناصرها، وترتيبها ضمن أنماط، مع إظهار نقاط التّلاقي بينها. ولعلّ هذا ما دفعنا إلى البحث عن توثيق الصّورة الاجتماعية للسيدة الزهراء (v) التي امتزج فيها البعد الاجتماعي، مع الدّيني، والأيديولوجي، والسّياسي.

ويظهر لِمُتدبّر المدوّنة الشّعرية التي صوّرت السيدة فاطمة الزَّهراء (v) غزارة في الأشعار التي تحدّثت عن مشهد الزّواج الإلهي، بالاستعانة بالموروث الإسلامي ابتداءً من الأمر الإلهي بتزويج عليّ من فاطمة (x)، ومروراً بالصّداق، ومراسم العرس، وانتهاءً بالبيت الذي ضمهما معاً، فمثال قول ذلك سفيان بن مصعب العبدي (ت١٧٠هـ): (الوافر)

وزوج في السّماء بأمر ربّي — بفاطمة المهذّبة الطّهور

وصيّر مهرَها خمساً بأرض — لما تحويه من كرم وحور

فذا خيرُ الرجال وتلك خير الـ — نِساءِ ومهرها خير المهور[٢]

إنَّ مشهد الزَّواج السَّماوي الذي نسجه العبدي جسّدَ تحوّلاً في تشكيل الصورة لم نعهده في المرحلة الأولى من الصورة (النّواة) حينما كانت الصّورة تجنح إلى الواقعية البسيطة، أمَّا في هذه الصورة، فقد استدعى الشاعرُ مرجعياته الدّينية على نحوٍ أرحب وأكثر عُمقاً (وزوّج في السماء بأمر

---

[١] ينظر: الصورة الشعرية عند غلال الخياري، هدية البيطار:٣٩.

[٢] شعر سفيان بن مصعب العبدّي: ١٥٣ وقد تجلى هذا المعنى في أبياته الشعرية أكثر من مرة، كما جاء ديوانه على سبيل المثال: ١٣٤.

ربي)،(وصيّر مهرَها خمساً بأرض) في صورةٍ موضوعها الأساسي حدث اجتماعي، وإنْ كان مختلفاً باختلاف أركان هذا الحدث وما رافقه من أجواءٍ ملكوتية.

إنَّ توظيف النّص الدّيني المتمثّل بالأحاديث النّبوية في تشكيل صورة هذا الزّواج السّماوي يُمثّل تأسيسًا لإدراكٍ معرفيٍّ يتوافق مع طبيعة الصّورة التي " ينتجها خيالٌ حقيقيّ خلّاق، مستقل وقائم بذاته يُوفّر تمثيلات غير متخيّلة ولكنّها "مُصوّرة" وبعيدة عن كلّ منزع ذي صبغة نفسية"( ) بمعنى هذه الصورة ذات الطبيعة الاجتماعية أسّست منعطفًا مهمًّا لبداية التّحول من الواقعية إلى الخيال الفنّي، مع توشيح للخيال الخلّاق القادر على التّعامل مع مشهد الزّواج السّماوي، والميل نحو الخيال في مثل هكذا صورة عند سفيان العبدي أو غيره مثلما سنلحظ ذلك في فصول الدّراسة اللاحقة، لا يعني الخروج عن حقيقة النّص الدّيني، إذ تزخر الألفاظ القرآنية بالصور الفنية ذات الطّبيعة الجماليّة الخياليّة على الرّغم من كونها نصًّا إلهيّاً مقدّساً.( ) ٢

وعلى غرار صورة العبدي، صوّر السيد الحميري مشهد الزّواج الإلهي موظفاً الخيال الخلاق، والحضور البهي الذي ملأ السماء من الملائكة وحور العين، إذ يقول: (كامل)

والله زوّجه الزّكيّة فاطماً ... في ظلّ طوبى( ) مشهدًا محضورا

كأنِ الملائك ثَمَّ في عدد الحصى ... جبريل يخطبهم بها مسرورا

يدعو له ولها وكان دعاؤه ... لهما بخير دائماً مذكورا

حتى إذا فرغ الخطيب تتابعت ... طوبى تُساقط لؤلؤاً منثورا

وتهيل ياقوتاً عليهم مرّة ... وتهيل درّاً تارة وشذورا

فترى نساء الحور ينتهبونه ... حوراً بذلك يهتدين الحورا

فإلى القيامة بينهنّ هديّة ... ذاك النثار عشيَّة وبكورا( )

( ) الصورة في الشعر الجاهلي، الدريدي: ٥٠.

( ) ينظر: نظرية التصوير الفني، صلاح الخالدي: ٧٦.

( ) وطوبى في السياق الإسلامي تعني السعادة الأبدية، وفي هذا المعنى جاء قوله تعالى "ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ طُوبَىٰ لَهُمْ وَحُسْنُ مَـَٔابٍ" سورة الرعد: ٢٩.

( ) ديوان السيد الحميري: ٢١٢، ٢١٣.

إنَّ الصّورة التي شكّلها السّيّد الحميري في هذه القصيدة هي صورةٌ اتخذت الهيئة الكلّيّة لمشهد الزوّاج المُبارك، ويتّضح فيها تكوين الصّورة الكلّيّة عن طريق صورٍ متعدّدةٍ منها ما اشُتق من الموروث الدّيني المأخوذ من الأحاديث والرّوايات( ) الواردة عن النّبي الكريمٰ، وأهل البيت الأطهار، ومنها ما أبدعته الصّور البيانية التي أضفت جمالاً ورونقاً، كالتّشبيهية في " كأنِ الملائك ثمَّ في عدد الحصى" دلالة على حضور الملائكة الغفير بهذا الزّواج، أو الصّورة الحركية بدلالة الأفعال (تساقطت، تهيْل) للجواهر والحُلي المنثورة فرحًا بهذا الزّواج، وهي صورةٌ موحية عن منزلة السّيدة الزّهراء(v) وفرح الملائكة والسّماء الذي عبّر عنه الشّاعر بكلّ إبداعٍ وقدرةٍ على توليد المعاني، فقد كان " شاعراً متقدّماً مطبوعاً لذا قيل: إنَّ أكثر النّاس شعراً في الجاهلية والإسلام ثلاثة: بشّار وأبو العتاهية، والسيّد فإنّه لا يُعلم أنّ أحداً قدر على تحصيل شعر أحد منهم أجمع"( ) ٢

غير أنَّ الإبداع الفنّي والجمالي في أشعار السّيّد الحميري، ولاسيّما في قصائده التي يُعلن فيها ولاءه لأهل البيت (صلوات الله عليهم) تُخفي تحت طيّاتها الجمالية أنساقاً ثقافيّة في ظلِّ خطابٍ يتّسمُ بالجمالية والانتشار الجماهيري، فبينما يُظهر الشّاعر نسق بهجته، يَكمُن نسقٌ آخر مستمر يتسلّل بعيداً عن إطاره الاجتماعي إلى إحالات إيديولوجية سياسيّة، إذ إنَّ تأكيد الشّاعر حقيقة هذا الزّواج الإلهي ومراسم الزّواج التي حصلت في الأرض أو في السّماء تُشير إلى منزلة السّيدة الزَّهراء والإمام علي (x) بإزاء مناوئيهم من شيوخ قريش، الذين ردَّ الرّسول محاولاتهم المتكررة للزواج من السّيّدة فاطمة الزهراء (v)( ) ثم ما قول السيد الحميري[٣] إلا تأكيدٌ للتكافؤ في المقام الإلهي بين الإمام علي والسيدة فاطمة الزهراء (x): (طويل)

وزوجته صدّيقة لم يكن لها مقارنة غير البتولة مريم ( )

( ) للاطلاع أكثر ينظر عيون أخٰبار الرضا، ابن بابويه القمي، ج٢: ٢٠٢.

( ) الأغاني، الأصفهاني، ج٧: ١٧٧.

( ) ينظر: كتاب السنن الكبرى، ٱلنسائي،ج٧: ٤٥٢.

( ) ديوان السيد الحميري: ٣٨٥.[٤]

كما يمكننا أنْ نصل إلى صورةٍ أكثر ترسيخاً عن رغبة النّبي الأكرم في إتمام هذا الزّواج الإلهي، أمام معارضة لحصول هذا الزّواج مثّلتْ زيغًا ونفاقًا عند الأخرين، وهذا ما أشار إليه سفيان العبدي إذ قال: (الوافر)

وَزَوَّجَـهُ بِفَـاطِمَ ذُو الْمَعَـالِي عَلَى الْإِرْغَامِ مِنْ أَهْلِ النِّفَاقِ

وَخُمْسَ الْأَرْضِ كَانَ لَهَا صَدَاقًا أَلَا للَّهَ ذَلِكَ مِنْ صَـــدَاقِ[1]

لخّص سفيان الكوفي هؤلاء الذين يحملون الضّغينة على هذا الزّواج بصورة مجازية في قوله "على الإرغام من أهلِ النّفاق" وهذا يفتح الحديث عن وجود معارضة قادها المنافقون للإرادة الإلهية بإبطال الزّواج.

ووثّق السيد الحميري حادثةً اجتماعيةً جسّدت العلاقة الإيمانية والرّوحية بين الإمام علي وفاطمة الزهراء(ν)، مصوّراً لوحة من لوحات هذا البيت الطّاهر الذي حمل إيثار السيدة فاطمة على نفسها في سبيل إطعام الفقراء والمساكين مرضاةً لله[2]: (الخفيف)

قـائِـلٌ لـلـنـبـيّ إنّـي غـريـبٌ جـائعٌ قـد أتيتُكم مُســـتجيرا

فبكى المصـــطفى وقال غريبٌ لا يكن للغريـب عنـدي ذُكورا

من يضـــيف الغريب قال عليّ أنـا للضـــيفِ انطلقْ مـأجورا

ابنـةَ العمّ عِندَنا شـــيءٌ من الزا د فقالت أراه شـــيئاً يَســـيرا

كفٌّ بُرٍّ قـال اصـــنعيـه فـإنّ الله قـد يجعـلُ القليـلَ كثيرا

ثمّ اطفي المصباحَ كي لا يراني فـأخلّـي طـعـامَـه مـوفـورا

جاهدٌ يلمظ الأصـــابعَ والضـــيـ ـــفُ يَراه إلى الطعام مُشيرا

عجبت منكم ملائكـةُ اللـــــــ ـــه وأرضيتم اللطيفَ الخبيرا

---

[1] شعر سفيان العبدي الكوفي: ١٦٥.

[2] ديوان السيد الحميري: ٢٢٦، ٢٢٧. وللاطلاعِ عن هذه المروية الدِّينية والتاريخية يُنظر: مناقب آل أبي طالب،ج٢: ٣٥٦.

ولهم قـال يؤثرون على أنـ ـــفسِهمْ قال ذاك فضلاً كبيرا

لا شك في أنَّ الأدبَ بصورة عامةٍ والصورة الأدبية بشكلٍ خاص من أجل أن تؤدّي وظيفةٍ معيّنة لا بُدَّ من أنّ يكون مؤلفها أو صَانِعُها له القدرة على تلقّي الخطابات وإدراكها، والوصول إلى العلاقات المعرفية فيما بينها، ومن ثم يُعيد طرحها، وهذا يشمل كلّ أنواع الخطابات الأدبية فـ" النّص ككل هو من صياغة المبدع، أما محتوياته فهي عناصر مستمدة من الحقل الاجتماعي والإيديولوجي"([1])

إذن عملية التّوثيق لجانب اجتماعي يتعلّق بشخصيات محوريّة في الإسلام عن طريق الصّورة الأدبيّة يمثل مُحَصِّلة المعارف والإحالات الإيديولوجية، ويتطلب فهماً دقيقاً لهذه السّياقات.

إنَّ عملية تشكيل (الصورة/ الوثيقة) هذه مشابهة من حيث المضمون لصورة الإمام علي عن السيدة فاطمة الزهراء (x) كما مرَّ بنا سابقًا([2])، مع أنَّ التشكيل واقعي للصّورتين كلتيهما السابقة والحالية، إلا أنّه ينبغي أن لا يَغْرُب عن بَال القارئ فهم الفارق في التحول؛ إذ تظهر صياغة الصورة الأولى تلقائية؛ استمدت مادتها من منبعٍ معرفيّ مباشر من دون الحاجة إلى أدوات التّشكيل؛ فمن شكّلها هو الإمام علي(y) أكثر الناس قرباً ومعرفةً بالسّيدة فاطمة الزهراء(v)، في حين وظّفَ السيد الحميري في صورته النّص الدّيني متأثّراً بالآية القرآنية ﴿وَالَّذِينَ تَبَوَّءُوا الدَّارَ وَالْإِيمَانَ مِنْ قَبْلِهِمْ يُحِبُّونَ مَنْ هَاجَرَ إِلَيْهِمْ وَلَا يَجِدُونَ فِي صُدُورِهِمْ حَاجَةً مِمَّا أُوتُوا وَيُؤْثِرُونَ عَلَى أَنْفُسِهِمْ وَلَوْ كَانَ بِهِمْ خَصَاصَةٌ وَمَنْ يُوقَ شُحَّ نَفْسِهِ فَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ﴾([3]) بُوصْفِها مرجعاً لبلورة الصّورة، توثّق جانباً اجتماعيّاً من البيت الذي جمع عليًّا وفاطمة(x)، وهو تجسيدٌ لممارسةٍ فنّيّة استنار فيها الشّاعر لرسمِ صورتهِ عبر توسّلهِ بالنّصوص الدّينية لتكتمل مواءمته بين المضمون والإجراء الأدبي، وهذا ما لم يستند إليه الإمام علي المتمكن من حصر الخبرات الفنية، وتوجيهها كيفما يُريد.

([1]) النقد الروائي والإيديولوجيا، الحمداني: ٢٧.

([2]) للاطلاع ينظر صورة الإمام علي (y) التي يقول فيها: (فاطم بنت النبي أحمد ... بنت نبيّ سيد مسوَّد) التي ذكرناها في المبحث الأول من هذا الفصل تحت عنوان صورة (البنت الكريمة).

([3]) سورة الحشر: ٨.

لقد وثَّقَ عدد من شُعراء القرن الأول والثّاني الهجري البُعد الاجتماعي لآلِ بيت النّبوّة الطَّاهر، مصوّرين تلك البيئة التي جَمعتْ قادة الإسلام النّجباء، ومعرّفين بالثقافة الإسلامية التي شكلوا عبرها صور الألفة والتّواد فيما بينهم مِمَّا أضاف عليها شعوراً رحيماً سواء أكان في تصوير مشهد الزَّواج أم في تمثيل حالات إكرام الضّيف ومساعدة المساكين، فقُدّمت عملية التّوثيق الاجتماعي لصورة السيدة فاطمة (v) سبباً وجيهًا دفع الشّعراء إلى رسم توازي الوثيقة، التي ذكرناها بما يتناسب مع متطلّبات البحث[١].

ثالثاً : الأبعاد السياسية

مثّلت السّياسة الفضاء المُشجّع للنتاج الأدبي؛ على أنَّ الأدب هو اللسان المدافع عن التّوجهات والآراء للجماعاتِ والدّول، فنمتْ الأشعار السّياسية ذات النّسق الموجّه أحياناً، والثَّائر في أحيانٍ أخرى، وسخّرت الدّول والجماعات الشّعر للذودِ عن مبادئها سواء أكانت سلطة سياسيّة أم دينيّة، أم اجتماعية؛ إذ كانت البواعث في ذلك مختلفة، لكن أهمّها العقائدية التي تُمثّل الهامش، فنرى الحكام وأصحاب السّلطة يَنْجذبون إلى استغلال الشعراء للتبشير بسياسات دولهم والتّأثير على آراء المجتمع وأفكاره بالسّلبِ أو الإيجاب[٢].

لقد سادَ الاختلاف بين الأمّة وتتابعت المصائب بعد شهادة الرسول الكريم (صلى الله عليه واله وسلم) ونمت الصّراعات السّياسيّة، مِمَّا أدّى إلى ازدهار الشّعر السّياسي وانتشاره، وأصبح السّلاح الذي يدافع به كلّ حزبٍ عن معتقداته ويهاجم به خصومه، وانبثق عن هذه الأحداث حزبان سياسيّان نتيجةً لحروبهم مع الإمام علي (y)[٣] وهما الأمويون والخوارج، في مقابل (الشيعة) الذين ظهروا في عهد الرسول الأكرم (صلى الله عليه واله وسلم) – كما يرى البعض– وهم الذين اتخذوا من فكرة الإمام

---

[١] للاطلاع على مزيد من الصوَر/ الوثيقة ذات البعد الاجتماعي ينظر، شعر السيد الحميري في ديوانه، طبعة المكتبة الحيدرية: ٢٤٨، ٢٤٩، ٤٢٩، وشعر سفيان بن مصعب العبدي، طبعة المجمع العلمي لأهل البيت: ١٥٥، ١٥٦.

[٢] ينظر: دراسات في الهجاء السّياسي، إيرواني زاده: ٦٠.

[٣] ينظر: م. ن : ٧٦.

أساساً لمعتقداتهم التي يتقرّبون بها إلى الله لتكون هويّة للإنسان المُسلم المُلتزم بمنهج الرسول محمد (صلى الله عليه واله وسلم) وأهل بيته الأطهار[١].

إنَّ تلك الأحداث السّياسية أسهمت في إيقاد جذوة العصبيات الإيديولوجية والاصطفاف الدِّيني التي عمل على تغذيتها الحزب الأموي والخوارج فيما بعد، وبما أنَّ الشّعر يُمثّل حالة انعكاس ثقافيّ لِما تمرّ به المجتمعات والأمم، والصوت المُعبّر عن معاناتِها فقد استعان بالسّياقات الثَّقافيّة المتعدّدة مجسداً ما مرّتْ به الأمّة من الويلات والمصائب، ولم يجد بُدًّا من توثيق هذه المجريات، وتلك مهمّةٌ يضطلع بها التّصوير الأدبي الذي يُخلّد الوقائع التاريخية ممزوجةً بالعاطفة[٢]، إذ تزامنت "نشأة أصول الرّواية التاريخية زمنيًّا مع تشكيل المعارضة الشّيعية في الأقاليم الشّرقية حتى العقود الأولى من القرن الثامن الميلادي"[٣] بمعنى أنَّ النَّشاط (الشّيعيّ) السِّياسيّ حرّك من عجلة الرُّواية والتّوثيق للأحداث في الشّعر، في وقتٍ مبكّرٍ عن عصيان الشّام، ولكنه كان أكثر حضورًا وتأثيرًا في حالته " فمن السّمات الأكثر وضوحاً في نشأة الرّواية التّاريخية مسحتها الجدلية العنيفة في الغالب جداً نلاحظ أنّ الشعراء السوريين والكوفيين يسعون ويجدّون في دحض وتفنيد أحدهما الآخر بعبارات لاذعة"[٤].

إنَّ ظهور الشّعر السّياسي يمكن ملاحظته أيّام خلافة عثمان بن عفّان[٥] بشكلٍ جلي، إذ أصبحت الأصوات الرّافضة لسياسته المضطربة تجهرُ بذلك، فَقد حاجج أحد الصحابة عثمان في تقسيم الفيء، واتهمه بتبديده على بني عمومته (بني أمية) من دون وجه حق[٦]، إذ نظّم قائلاً: (المتقارب)

---

[١] ينظر: دراسات في الهجاء السّياسي، إيرواني زادة: ٧٦.

[٢] ينظر: المرجعيات الثقافية عندّ الشعراء الشيعة في العصر الأموي، عادل الكركوشي: ٩ (أطروحة).

[٣] علي (y) ومعاوية في الروايةّ العربية المبكرة، ايلرلنغ ليدوك بيترسن: ١١٠.

[٤] م. ن : ١١٢.

[٥] دراسات في الهجاء السياسي، إيرواني زادة: ٧٥، ٧٦.

[٦] وتلك سياسة عجيبة تمَّ العملّ بها بعد شهادة الرسول الأكرم (صلى الله عليه واله وسلم) امتد أثرها إلى الخلافة ذاتها، وقد أشار إليها الإمام علي (y) في خطبتهِ المشهورة الشقشقية حينما قال: " فَيَا عَجَباً! بَيْنَا هُوَ يَسْتَقِيلُها في

وأحْلِفُ بـاللهِ جَهْـدَ الْيَمِيـ ـــن ما تَرَكَ اللهُ أَمْراً سُدى

وَلَكِن جُعِلْـتَ لَنَـا فِتْنَـةً لِكَي نُبْتَلَى بـكَ أَوْ تَبْتَلِى

دَعَوْتُ الطَّرِيـدَ فَـأَدْنَيْتَـهُ خِلَافاً لِمَا سَنَّهُ المُصْطَفى( )

إذن أصبح الشّعر السّياسي مُعبّراً عن حالة الاضطراب والتّناقض الذي نهش جسد الأمة، وهذا ما أشار إليه الجاحظ عن أبي عبيدة: " قال أبو عبيدة: قال أبو الوجيه: حدّثني الفرزدق قال: كنّا في ضيافة معاوية بن أبي سفيان، ومعنا كعب بن جعيل التغلبي، فقال له يزيد: إنَّ ابن حسان– يريد عبد الرحمن بن حسان– قد فضحنا! فاهْجُ الأنصار. قال: أرادّي أنت إلى الإشراك بعد الإيمان، لا أهجو قومًا نصروا رسول الله صلى الله عليه واله وسلم، ولكني أدلّك على غلام منّا نصراني كأن لسانه لسان ثور. يعني الأخطل"( )، فكان اضطراب حال الأمّة مدعاة لنشاط الشّعر الذي صار أكثر نزوعاً نحو التّفاخر، على الرغم من أنّ الصّراع في الظاهر كان يتحرّك في إطار السّياسة، فإنّه يتمحور حول خليفة الرّسول الأكرم، إذ تولّى أمير المؤمنين(y) الخلافة بعد أن استغاثتهُ الأمّة جمعاء للمبايعة في مشهدٍ لم يُرَ مثله من قبل، مما يعني أنَّ السّياسة التي حارب من أجلها المسلمون ضدّ المتمرّدين كانت فواعلها دينيّة بالأصل( )[٣].

وهذا يعني أنَّ الظّروف السّياسية، والمتغيرات الفكرية تؤدلج الشّعر الذي ما فتِئ يستجيب لهذه المتغيرات حتى تحوّل إلى سجلٍ يوثّق الوقائع والحروب، بوصفه مرحلة أولى، ثم في مرحلة

حَيَاتِهِ إِذْ عَقَدَهَا لآخَرَ بَعْدَ وَفَاتِهِ لَشَدَّ مَا تَشَطَّرَا ضَرْعَيْهَا فَصَيَّرَهَا فِي حَوْزَةٍ خَشْنَاءَ، يَغْلُظُ كَلْمُهَا، وَيَخْشُنُ مَسُّهَا، وَيَكْثُرُ العِثَارُ فيها، وَالاعْتذَارُ مِنْهَا، فَصَاحِبُهَا كَرَاكِبِ الصَّعْبَةِ، إِنْ أَشْنَقَ لَهَا خَرَمَ، وَإِنْ أَسْلَسَ لَهَا تَقَحَّمَ، فَمُنِيَ النَّاسُ لَعَمْرُ اللهِ. بِخَبْطٍ وَشِمَاسٍ، وَتَلَوُّنٍ وَاعْتِرَاضٍ" في إشارةٍ إلى وصية أبي بكر إلى عمر بن الخطاب بالخلافة. شرح نهج البلاغة، محمد عبدة، ج١: ٣٢، ٣٣.

( ) كتاب الاستيعاب، ابن عبد البر،ج٢: ٣٢٩.

( ) البيان والتبيين، الجاحظ: ج١: ١٧٢.

( ) ينظر: حياة الشعر في الكوفة، يوسف خليف: ٣٥٨.

أخرى يحصل تكريس لبوادر المعرفة السّابقة لأجل صناعة خطاب جاذب على وفق اشتراطات العقيدة والسّياسة مثلما سيتّضح في مراحل البحث اللاحقة.

وبعد الأحداث السّياسيّة التي رافقت خلافة أمير المؤمنين (y) والحروب التي أشعلها الأمويّون والخوارج، وقبلهم الناكثين، نرصد حدثاً مفصليّاً آخر في التّاريخ الإسلامي أسهم في تحوّلات فكريّة ومعرفيّة، ونشوء جماعات وأحزاب سياسية، يتمثّل في استشهاد الإمام الحسين (y) في معركة الطّف على أيدي السّلطة الأمويّة الجائرة[1]، لكن صدى هذه المآسيٰ في شعر شعراء الشّيعة المتقدّمين كان قليلاً؛ خوفاً من ملاحقة الأمويين وجورهم، فقد أورد الأصفهاني ما نصّه "وقد رثى الحسين بن علي(صلوات الله عليه) جماعة من متأخّري الشّعراء أستغني عن ذكرهم في هذا الموضع كراهية الإطالة. وأما من تقدّم فما وقع إلينا شيء رثى به، وكانت الشعراء لا تقدم على ذلك مخافة من بني أمية، وخشية منهم"[2]،

إذن الشّعر السّياسي الشّيعي بوصفه الأكثر تفاعلاً وتأثّراً بالسّياسية ولاسيما بعد استشهاد الإمام الحسين (y) ظلّ متعثّراً في الاستجابة للأحداث الكبيرة التي ألمّت بالأمّة، فلم نشهد قصائد طوال تؤرّخ لمأساة كربلاء، وقد يعزى ذلك إلى حالة الحزن والخوف التي أخمدت قرائحهم، وشغلتهم عن التعبير[3]، لكنَّ شحّة الشّعر هذه لّم تبقَ كذلك بعد استشهاد الإمام الحسين(y)، بل تدفَّقت القصائد الطوال على لسان شعراء الشّيعة المتأخّرين، وكانت ملحمة كربلاء بمثابة المعين الثَّرّ الذي يغترف منه الشعراء معاني قضيّتهم، ويرسمون عبرها صور الشّجاعة والمأساة على حدٍّ سواء[4]، فالشكل الفنّي للقصيدة الحسينية أخذ بالنّمو والنّضوج، وقد طُوّرتْ من المستويات البنائيّة الأولى إلى مستويات أكثر عمقاً من ناحية التّعبير والأسلوب والفكرة ضمن خطٍّ تصاعديّ في عصر الإمام

---

[1] ينظر: م. ن : ٦٨، ٦٩.

[2] مقاتل الطالبيين، الاصفهاني: ١٢١.

[3] ينظر: الكميت بن زيد الأسديّ في نظر النّقّاد القدامى والمحدثين، الساعدي: ٢٧.

[4] ينظر: حياة الشعر في الكوفة، خليف: ٣٨٠، وينظر ضحى الإسلام، أحمد أمين، ج٣: ٣٠٥.

جعفر الصادق (y) الذي غرسَ في نفوس الشّعراء الرّغبة على قول الشّعر في حقِّ الإمام الحسين حينما قال: "ما من أحدٍ قال في الحسين (y) شعراً فبكى وأبكى إلا أوجب الله له الجنّة، وغفر له"[1]

وعلى هذا الأساس شكّل الهجاء السّياسي السِّمة الأبرز التي جسّدتْ الصّراع بين الأمويين وغالبية الأمّة، إذ شاع هذا النّوع في السّاحة الشعرية بعد أن كان يُتداول بوتيرةٍ أقل وأهدأ في عهد الخلفاء (أبي بكر، عمر، عثمان) في حين هيْمن هذا اللون من الهجاء السياسي على بني أمية وسياستهم المنحرفة بكلّ قسوةٍ[2].

يُمكن القول إنَّ سياسة السّلطة الأموية القمعية، والفظائع التي اقترفتها بحقِّ أهل البيت(w) أثارت انفعال الشّعراء، فنظموا الأشعار التي وثّقت هذه الجرائم، وكان حضور السيدة فاطمة الزهراء فيهما يُمثّل رمزًا للحضور العاطفي والدّيني مع النّبي الكريم من جهة، وعنواناً لشرعيّة الخلافة من جهةٍ أخرى.

وتتأكد هذه المعاني المتّصلة برمزيّة السّيّدة فاطمة الزّهراء (v) عندما نلحظ الكميت بن زيد الأسدي يُفنّدُ افتراءات بني أمية في اغتصاب الخلافة من أصحابها الشّرعيّين، إذ قال: (الطويل)

وَقَـالُوا وَرِثْنَـاهَـا أَبَـانَـا وأُمَّنَـا ... وَمَـا وَرَّثَـتْـهُـم ذَاكَ أُمٌّ وَلاَ أَبُ

يَرَونَ لَهُم فَضلاً عَلَى النَّاسِ وَاجِباً ... سَـفَاهاً وَحَقُّ الهَاشِـمِيينَ أوجَبُ

وَلَكِن مَوَارِيـثُ ابنِ آمِنَـةَ الـذِي ... بِـهِ دَانَ شَـرقِيّ لَكُم وَمُغَرِّبُ[3]

شكَّل الشَّاعر صورته عن السّيّدة فاطمة الزّهراء(v) التي جاء حضورها ضمنياً في نطاق حديثه عن أحقيّة أهل البيت وفضلهم على بني أميّة في الخلافة، ومِمَّا يؤكِّد هذا الحضور ما ذكره شوقي ضيف في تعليقه على هذه الأبيات قائلاً: " يسوق الأدلّة النّاصعة على حقّ البيت الهاشمي من سلالة فاطمة رضي الله عنها في الخلافة"[4] فالصّورة الأدبية/ الوثيقة أستعانت بالصورة المفردة

---

[1] الإمام الحسين عملاق الفكر الثوري، محمد الصغير: ٣٥٥.

[2] ينظر: دراسات في الهجاء السّياسي عند شعراء الشّيعة، ايرواني زاده: ٨٨.

[3] هاشميات الكميت: ٥٩.

[4] الأدب العربي، شوقي ضيف؛ ج٢: ٣٢٦.

البلاغية (الكنائية) نحو (وَقَالُوا وَرِثَنَاهَا أَبَانَا وأُمَّنَا) في إبطال أحقيّة الأمويين للمطالبة بالخلافة، أمّا دلالة التكرار اللفظي في (الوراثة) فهي لتأكيد مشروعية أهل البيت (w) في قيادة الأمة الإسلاميّة، بعد أن أفرغ الشاعر لفظة التوريث من معناها المباشر كما زعم بنو أميةَ (وما وَرَّثَتهُم ذَاكَ وَلاَ أَبُ)، وأسبغ عليها دلالة التّكليف الإلهي المنصوص عليه من القرآن( ) والسنة في توريث الأئمّة الأطهار (w) من نسل فاطمة وعلي في قوله (وَلَكِن مَوَارِيثُ ابنِ آمِنَةَ).

إنَّ حديث الشاعر عن ميراث النّبي محمد (صلّى الله عليه وآله) "مَوَارِيثُ ابنِ آمِنَةَ" هي مسألة سياسيّة إيديولوجية أراد الشّاعر عِبرَها توجيه الأنظار إلى رمزية السيدة فاطمة الزهراء بوصفها الوريث الشرعي، والحبل المتين بين النبي وخلفائه من الأئمّة (سلام الله عليهم). لذا فإنَّ الكميت الأسدي بهذا الاحتجاج استطاع دحض الدّعاية الأمويّة المضلّلة في أحقيّة الخلافة، والدّفاع عن أصحابها الحقيقيين مشكّلاً صورةً للسيدة الزهراء(v) وثّقت السِّجال السِّياسي القائم في تلك المرحلة من التاريخ الإسلامي.

وتجسَّدت ملامح الشّعر السّياسي بشكلٍ أكبر في أوساط شعراء الموالاة لأهل البيت (w) والمعارضة للسلطة العبّاسيّة( ) في القرن الثاني للهجرة لّمَّا هيمنَ " الانحراف السِّياسي الذي سلّم المجتمع السّياسي إلى قلّة قليلة لا تعني بشيء سوى السَّيطرة والتّحكّم وما يعقبها من قتلٍ وإرهابٍ لتثبيت السّلطة، فضلاً عن أنَّ الخلفاء والسّلاطين كانوا نموذجاً لممارسة الفساد جنسيّاً وترفاً"( ) إذ أولى العبّاسيّون اهتماماً كبيرًا بإضفاء الشّرعية على حكمهم بإزاء منافسيهم من العلويّين الذين يأخذون شرعيّتهم من رسول الله في نصوص دينيّة معتبرة( )، وإذا صَرفنا النّظر عن ألتّراكب التّلازمي في

( ) للاطلاع والتوسع بهذا الخصوص ينظر كتاب كفاية الأثر، القمي الرازي: ٣٥.

( ) إنّ الشّعر الشّيعي في العصر العباسي زادت دائرة الاهتمام فيه، فقد كان الاضطهاد السّياسي والدّيني الباعث الأوّل على انتشاره والنّظم فيه، فقد أصبح بمثابة المشجب الذي تُعلق عليه آمال الشّيعة وأحزانهم. ينظر: المرجعيات الثّقافية للشعر الشيعي في العصر العباسي (أطروحة) ، حسين نعمة بيتي العلياوي: ٣٨.

( ) دراسات في الهجاء السياسي، إيرواني زاده، طالبي: ١٠٢.

( ) رُوي عن علي بن الحسين قوله رسول الله (صلوات الله عليهم أجمعين): " أهل بيتي أمان لأهل الأرض، كما النجوم أمان لأهل السماء. قيل: يا رسول الله فالأئمة بعدك من أهل بيتك؟ قال: نعم الأئمّة بعدي اثنا عشر، تسعة من صلب الحسين، أُمناء معصومون، ومنّا مهديّ هذه الأمّة". كفاية الأثر، أبو القاسم القمي: ٨٦.

الصّراع الإيديولوجي والدّيني لصورة السيدة فاطمة الزهراء(الوثيقة) وحصرنا اهتمامنا بالبعد السياسي نجد هذا المَلمح واضحًا عند مروان بن أبي حفصة[ ] الذي حاول إثبات حكم العبّاسيّين بوصفهم ورثة الرّسول الكريم عن طريق العمومة، وهم أوثق نسباً بزعمِهم من العلويين الذي يرتبطون مع الرّسول عن طريق ابنته السيدة فاطمة الزهراء(ν) وفي ذلك يقول ابن أبي حفصة مادحاً المهدي العباسي: (الكامل)

يا اِبنَ الَّذي وَرِث النّبِيَّ مُحَمَّداً ... دونَ الأَقارِبِ مِن ذَوي الأَرحامِ

الوَحيُ بِينَ بَني البَناتِ[ ] وَبَينَكُم ... قَطَعَ الخِصامَ فَلاتَ حينَ خِصامِ

ما لِلنِّساءِ مَعَ الرِجالِ فَريضَةٌ ... نَزَلَت بِذلِكِ سورَةُ الأَنعامِ

أَنّى يَكونُ وَلَيسَ ذاكَ بِكائِنٍ ... لِبَني البَناتِ وِراثَةُ الأَعمامِ

أَلغى سِهامَهُمُ الكِتابُ فَحاوَلوا ... أَن يَشرَعوا فيها بِغَيرِ سِهامِ[ ]

[ ] مروان بن أبي حفصة سليمانْ بن يحيى ابن أبي حفصة يزيد، الشاعر المشهور؛ كان جدّه أبو حفصة مولى مروان بن الحكم بن أبي العاص الأموي، فأعتقه يوم الدار، لأنَّه أبلى يومئذ، فجعل عتقه جزاءه، وقيل إنَّ أبا حفصة كان يهودياً طبيباً أسلم على يد مروان بن الحكم ويزعم أهل المدينة أنَّه كان من موالي السموأل اليهودي المشهور بالوفاء صاحب القصة المشهورة مع امرئ القيس بن حجر الشاعر المشهور، وأن أبا حفصة سبي من اصطخر وهو غلام فاشتراه عثمان، ووهبه لمروان بن الحكم. ومروان بن أبي حفصة الشاعر المذكور من أهل اليمامة، وقدم بغداد ومدح المهدي وهارون الرشيد، وكان يتقرّب إلى الرشيد بهجاء العلويين، وهو من الشّعراءِ المجيدين، والفحول المقدمين. ينظر: وفيات الأعيان، ابن خلكان: ج٥: ١٨٩.

[ ] والبنات هنا جمعاً يُراد بها المُفْرد قَصَدَ الشاعر بها السيدة فاطمة الزهراء (ν) وبنيها.

[ ] شعر مروان بن أبي حفصة:[٣] ٦٦. وقد أثارت صورة ابن حفصة (المضادة) صوراً مضادة عليها، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر مقطوعةً شعرية نقلها صاحب كتاب (عيون أخبار الرضا) نقلاً عن الإمام الرضا (سلام الله عليه) قال فيها:

أَنَّى يَكُونُ ولَيسَ ذَاكَ بِكائِنٍ... لِلْمُشْرِكِينِ دَعَائِمُ الإِسْلامِ

لِبَنِي البَنَاتِ نَصِيبُهُمْ مِنْ جَدِّهِمْ... وَالعَمُّ مَتْرُوكٌ بِغَيْرِ سِهَامِ

مَا لِلطَّلِيقِ وَلِلتّرَاثِ وإِنَّمَا... سَجَدَ الطَّلِيقُ مَخَافَةَ الصَّمْصَامِ

قَدْ كَانَ أَخْبَرَكَ القُرآن بِفَضْلِهِ... فَمَضى القَضَاءُ بِهِ من الحُكَّامِ

صاغَ الشّاعرُ صورته الأدبية (الوثيقة) التي كان جوهرها الأساسي تجريد مشروعية أبناء السّيّدة فاطمة الزهراء (v) من الخلافة، عبر الاستعانة بالصّورة الفنّيّة في استعارة لفظ (قَطَعَ الخِصامَ) وكأنّه جعل بطلان دعوى العلويين بالخلافة ثابت، فلا تشكيك في ذلك، والأمر مقطوعٌ به، لأنّ القرآن أسقط هذا الحق كما يدعي[ ]، فصوّر فكرته بوساطة الاستعارة المكنية وجسّد معناه في عدم مشروعية أبناء فاطمة لهذه الخلافة، فهم أبناء البنت والوراثة في الأعمام أقرب[ ]، راسماً بذلك ما يعرف بـ(الصّورة الضّد)، التي غايتها التماس العطايا؛ فشخصيّة عظيمة مُبجّلة مثل السّيّدة فاطمة تَجَعلُ أي إساءةٍ بحقّها عملاً مستحيلاً ومستهجناً من الأمّة الإسلامية أجمع، إلا أنَّ الشّاعر أراد هنا التزلّف للسلطة العباسية الحاكمة، ومسايرة مزاجهم عبر مهاجمة خصومهم العلويين، ومحاولة إضفاء الشرعية على حكمِهم، وقد استعان من أجل ذلك بحجج قرآنيّة وظّفها في شعره، مثل سورة الأنعام التي جاء بها محاولاً اجترار المعنى القرآني وتوظيفه في غير موضعه.

نرى أنَّ بناء صورة مروان بن أبي حفصة قائمٌ على مرتكزين: الأوّل هو إضفاء المشروعيّة الدِّينيّة السّياسيّة على حكم بني العبّاس على أنّهم الأوثق نسبًا، والأقرب صلةً من النّبي الكريم، وثانياً محاولة إسدال السّتار على التّفكير في أحقّيّة العبّاسيين بالخلافة؛ لأنَّه وظّف النّص القرآني بما يخدمُ فكرته، ونلحظُ – أيضاً– أنَّ هذه الصورة أُخذ معناها من طاهر بن سليمان بن علي بن عبد الله بن العباس التي قالها في الإطار السّياسي والإيديولوجي ذاته، الدّائر آنذاك: (الكامل)

لَوْ كَـانَ جَـدُّكُمْ هُنَـاكَ وَجَـدنَـا فَتَسَـــارَعَا فِيهِ لِوَقْتِ خِصَـــامِ

إنَّ ابْنَ فَاطِمَةَ المُنَوَّهَ بِاسْمِهِ... حازَ الوِرَاثَةَ عَنْ بَنِي الأعْمَامِ. ينظر:عيون أخبار الرضا، ابن بابويه القمي،ج٣: ٢٥.

[ ] عمدَ مروان بن أبي حفصه تؤظيف آيات القرآن الكريم وفق هواه، أو أنّه جاهل فيه وفق ما ذكر أبي الأصبع العدواني في شرحه لهذا البيت، قائلاً: " فما أدري على ماذا أحسده، أ على معرفته بالفرائض، أم على حفظه للقرآن؟ وما أعلم من أين في سورة الأنعام ذكر شيء من الفرائض، أو حكم من أحكام المواريث، أو ذكر نسب أو شيء مما يقارب هذا الشأن، وليتني أعرف في أي موضع من القرآن ذكر أنّ النّساء لا فريضة لهنّ مع الرّجال" تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، ابن أبي الأصبع: ٢٣٩.

[ ] ويقصد بالأعمام العباس عم ألنبي محمد (صلى الله عليه واله وسلم)، الذي يرجع إليه العباسيون في نسبِهم.

كَـانَ التُّرَاثُ لِجَدِّنَـا مِن دُونِـهِ فَحَوَاهُ بِـالقُرْبَى وبِـالإِسْـــلَامِ

حَقُّ الْبَنَاتِ فَرِيضَـــةٌ مَعْلُومَةٌ وَالْعَمُّ أَوْلَى مِن بَنِي الأَعْمَامِ( )

فالصورة مرسومة في إطار الشّكل العام للقصيدة المدحية السّياسية التي تحاول تثبيت حكم العبّاسيّين، وسلب المشروعية من العلويين، فمعجم ألفاظها الشّعرية يشير إلى روح الإقصاء وتهميش الآخر عبر إجراء تقابل فكريّ يسمح للشاعر ترسيخ الفخر بنسبه العباسي، وهجاء العلويين للحط من منزلتهم، وإبعادهم عن الخلافة بمشيئة إلهيّة بحسب زعمه، فـ(التراث لجدّنا، العَمُّ أولى) في قِبال(حقّ البنات، بني الأعمام)، وكلّ ذلك قائم على ثقافة مجترة تقتضي عدم وراثة أبناء السيدة فاطمة (v) للخلافة، عبر التضليل لتحقيق غائية الاستئثار بالسلطة.

إنَّ هذه الصوّر التي تتحدّث عن توريث الخلافة المشكلة في إطار هيكل القصيدة المدحية فتحت الباب واسعاً أمام الرّدود للشعراء المدافعين عن حقِّ أهل البيت (w) السّماوي، بخطوات شعريّة ثقافيّة ترتكز إلى القرآن والأحاديث النّبوية، ومنزلة الأئمّة في الفضاء الإسلامي. وهو ما سنشاهده في المراحل اللاحقة من هذه الدّراسة.

ولكي نَعي الحركة داخل (الصورة/ الوثيقة) في ظلِ الثقافة الإطارية التي مثلت حقبة نهاية الدولة الأموية وبداية قيام العباسيين، لابُدَّ لنا من قراءة مثال استحضر المتن التاريخي لواقعة الطّف، وقدّمه في إطار الهجاء السّياسي، من ذلك قول منصور النّمري (ت١٩٠هـ)[٢]: (المنسرح)

وَيْلَكَ يا قاتِلَ الحُسَـــينِ لَقَد بُؤتَ بِحِمـلٍ يَنوءُ بـالحـامِـلْ

أَيُّ حِبـاءٍ حَبَوتَ أَحمَـدَ في حُـفـرَتِـهِ مِـنْ حَـرارَةِ الـثـاكِـلْ

بِـأَيِّ وَجـهٍ تَلقى النَبيّ وَقَـدْ دَخَلْـتَ في قَتْلِـهِ مَعَ الـداخِـلْ

دينُكُمُ جَفْوَةُ النَبيِّ وَمـا الـ جـافي لِآلِ النَبيِّ كـالواصِـــلْ

( ) المذاكرة في ألقاب الشعراء، الاربلي: ٧٧.

( ) واسمه منصور بن سلمة بنْ الزبرقان، وهو من رأس العين. ويكنّى أبا الفضل، كان النّمري يمدح الخلفاء العباسيين جهرًا، وله في مدح الرشيد عدّة قصائد، لكنه يَدين بالولاء والانتماء لأهل البيت (W) سراً، وينال من أعدائهم ويعلن براءته منهم، عده ابن المعتز من فحولة المحدثين. ينظر: طبقات الشعراء، ابن المعتز: ٢٤٧.

مَظلومَـةٌ وَالـنَّـبـيُّ والِـدُهَـا تُـدِيرُ أَرْجَـاءَ مُـقْلَـةٍ حَـافِـلْ

أَلا مَسَـــاعِير يَغْضَـــبُونَ لَهَا بِسَـــلَّةِ البِيضِ وَالقَنَا الـذَّابِـلْ[1]

يتبيّن لدارس هذه (الصّورة/ الوثيقة) انفتاح الشّاعر على مرجعيتين تاريخيّة ودينيّة، الأولى وظّفت حادثة الطّف الأليمة ضمن سياق تاريخي، أمّا الأخرى فقد تمثّلت في نعت السّيدة فاطمة الزّهراء بالـ(المظلومة) ولهذا الوصف جذر دينيّ إسلاميّ يتجلّى في إخبار الرّسول (صلّى الله عليه وآله) فاطمة (ν) حين دنت وفاته بأنّها تقضي مظلومة بعده[2].

ولعلَّ محاولة الشاعر إظهار العلاقة السببية بين ظُلامة السيدة فاطمة الزهراء، وشهادة الإمام الحسين سوّغت له من حيث الأسبقية التّاريخيّة تقديم رؤيته لمعركة الطّف على الكروب العظيمة التي انتابت السّيّدة فاطمة الزّهراء بعد رحيل الرسول الأكرم، ونحسب أنّ ذلك يُمثّلُ تكثيفاً معرفيّاً وفكريّاً في تشكيل صورةٍ ذات بُعدٍ سياسيّ مع الإدراك بامتدادات هذه الصّورة الأدبيّة. وهذا ما كُنّا نصل إليه لولا توسّلنا بمنهج النّقد التّاريخي الجديد؛ إذ أتاح لنا تشريح النّص والوصول إلى أبعاده الفكريّة. فالنّصوص الأدبية تُقرأ في هذا المنهج على أنّها تُعدّ " نتاجاً ثقافيًّا ينورنا ويحدّثنا عن الخطابات وشبكة المعاني الاجتماعية السائدة في الزّمان والمكان اللذين كتبت فيهما هذه النّصوص"[3] وهذا يتماثل مع صورة الشّاعر منصور النّمري للسيدة فاطمة الزّهراء (ν) الذي وثّق عن طريقها رؤيته للحالة السّياسيّة التي مارستها السّلطة الحاكمة اتجاه أهل البيت سواء في النّظام الحاكم بعد الرسول، أم في الدّولة الأمويّة وسياستها الإجرامية بحقّ أهل البيت، مستعيناً بالوقائع التاريخية والإحالات الدّينيّة لصناعة وعي يُحدّد الاستقطاب السّياسي والدِّيني.

---

[1] شعر منصور النمري : ١٢١، ١٢٢ وما بعدها.

[2] رَوى جابر بن عبد الله الأنصاري قال: دخلت فاطمة (ν) على رسول الله (صلى الله عليه واله وسلم) وهو في سكرات الموت، فانكبت عليه تبكي ففتح عينيه (عليه الصلاة والسلام) وأفاق ثمّ قال: " يا بنيّة أنتِ المظلومة بعدي، وأنتِ المستضعفة بعدي، فمن أذاكِ فقد آذاني، ومن غاظك فقد غاظني". كشف الغمة، ج٢: ٢٤٧.

[3] النظريات النقدية المعاصرة: لّويس تايسون: ٢٨٠.

وتطّرد هذه الصوّر التي توثّق التأريخ السّياسي عبر توظيف نصوص دينيّة وتاريخيّة وفكريّة وكلّ ما له دور حاسم في صناعة الإدراك لمرحلة مهمّة من مراحل التّاريخ الإسلامي تبدأ من وفاة الرّسول (صلى الله عليه واله وسلم) حتى استشهاد الإمام الحسين (y) غير أنّها لدى السّيّد الحميري تبدو أكثر حِدّة وصراحة في الذبِّ عن أهل البيت (w) ومهاجمة خصومهم، والإعلان عن أسماء من اشتركوا في إراقة دماء الإمام الحسين وأهل بيته وأصحابه (عليهم أفضل الصلاة والسلام)، وفي ذلك يقول وهو يرثي الإمام الحسين في قصيدةٍ طويلةٍ جاء منها: (مجزوء الكامل)

فـإذا مـررتَ بـقـبـرهِ ... فـأطـلْ بـه وقفَ المطيّـهْ[1]

وابـكِ المـطـهَّرِ لـلـمـطـهَّر ... والمطهّـــرةِ الـــزكيّهْ[2]

كـبـكـاءِ مُـعْـولَـةْ[3] غَـدت ... يومـــــاً بـــواحدِها المنيِّهْ

والعنْ صَـدى عمرِ بن سـعـ ... ـدٍ والمـلمّـعِ بـالنّقيـّهْ

شـمرِ بن جوشـنٍ الـذي ... طـاحـتْ بـه نفسٌ شـقيّـهْ

جعلـوا ابـن بنـتِ نـبيّـهمَ ... غَرَضـاً كما تُرمى الدريِّهْ[4][5]

استعان السّيّد الحميري في تشكيل صورته عن السّيّدة الزّهراء (y) التي اختزلت الإحالات المعرفية، والثّقافة الإطارية لتمثّل أبعاداً عقائديّة، وتاريخيّة، وسياسيّة، انصهرت جميعها من أجل حفظ حدث ذي دلالات غزيرة، لذلك نراه يسرد لنا أهمّ الشّخصيّات المسؤولة عن جريمة كربلاء(عمر بن سعد، وشمر بن جوشن)، لبيان البُعد العقائدي الذي يركن إليه الشاعر في تشكيل خطابه الشّعري،

---

[1] المطية بمعنى الناقة التي يُركَب مطاها أي ظهرها. لسان العرب،ج١٥: ٢٨٦.

[2] يُقصد بها السيدة فاطمة الزهرآء (v)، وروي عن الإمام جعفر الصادق (y) أنّه قال: " لفاطمة تسعة أسماء عند الله عزّ وجلّ: فاطمة، والصديقة، والمباركة، والطاهرة، والزكية، والرضيّة، والمرضيّة، والمحدَّثة، والزهراء" كشف الغمة، الإربلي، ج٢: ١٧١.

[3] المعولة: الفاقد من النساء: التّي يموت زوجها أو ولدها أو حميمها. لسان العرب،ج٣: ٣٣٧.

[4] الدريّة: الوحش من الصيد، لسَان العرب، ج١٤: ٢٥٥.

[5] ديوان السيد الحميري: ٤٥٤،٤٥٥.

كما أنَّ دلالة توظيف أفعال الأمر في (فأطلْ، وابكِ، والعنْ) تبتعد عن الدّلالة النّحوية، وتقترب أكثر من الدّلالة العقائديّة الإسلامية في مفهوم التّواصي بالحق، ونحسب أنَّ هذا المفهوم قد استوحاه من معنى الآية الكريمة ﴿ إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَتَوَاصَوْا بِالْحَقِّ وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ﴾[1]

وقد أضفى الشَّاعر على الصّورة إطاراً نفسيّاً عاطفيّاً أخرج الصّورة من دائرة الجمود الوجداني إلى اضطرام العواطف، وتنشيط التّفاعل بين الباث والمتلقّي عبر " تمثلنا للإطار النّفسي للقصيدة، أي للدلالة أو مجموعة الدّلالات النّفسيّة التي تكمن خلف الألفاظ وخلف التّراكيب اللغوية، وخلف الصّور وخلف التّوقعات"[2] وهذا الملمح الأبرز في صورة السّيّد الحميري التي أنشأ عبرها خطاباً ممتلئاً بالزّخم العاطفي بوساطة تكرار كلمات مثل (وابكِ، كبكاءِ مُعْوِلَة) ليضفي بُعداً شعوريّاً حزينًا يُلهب مشاعر المتلقّي، ثم في ختام هذه اللوحة صوّر لنا الشّاعر مشهدًا مؤلمًا حضرت فيه السّيّدة الزّهراء (ν) في قوله: " جعلوا ابن بنتِ نبيّهم ... غَرَضاً كما تُرمى الدريِّهْ" إذ يفصح هذا التّوظيف عن قدرة الشاعر على الجمع بين الفضاء العقائدي والتاريخي من جهة والأسلوب الجمالي المؤثر من جهةٍ أخرى.

ويمكننا القول بعدما تقدّم من قراءة نصّ السّيّد الحميري أنّه استطاع أنْ يرسم صورةً تزخر بالعاطفة الدّينية، ولكنها ذات دلالات سياسيّة وثّقت لإجرام السّلطة الأموية، وهو عندما يُشكّل هذه الصورة ذات الأبعاد المتشعّبة معرفيًّا إنَّما يُسجّل مرحلة جديدة تتسلح فيه الصّورة بمعطيات الخيال الأدبي على الرغم من حياديّة الصّورة في شخصية مهمّة ومركزية مثل السيدة فاطمة الزهراء(ν).

وفي ضوء ما تقدّم كشفت لنا معالجات تشكيل هذا النّمو من الصّور في النّصوص المختارة لهذا المبحث عن انفتاح الهالة المحيطة بالصّورة الأدبية للسيدة فاطمة الزَّهراء، والعمق الثّقافي والدّيني الذي تحلّى به شعراء العصر الأموي وبداية العصر العباسي، إذ جاءت هذه الصورة تثبيتاً للصورة (النواة) لتمثّل مرحلة أولى من النّمو الأدبي الإبداعي المرتكز على معطيات المنظومة الإسلامية، وثوابت التاريخ، واستنطاق النّصوص، وهو بطبيعة الحال إنّما يُعبّر عن اكتناز معرفيّ لدى هؤلاء الشّعراء السَّاعين إلى التّوفيق بين توظيف دقيق وصادق من جهة، وتشكيل جماليّ فنّيّ

---

[1] سورة العصر، الآية (٣).

[2] التفسير النفسي للأدب، عز الّدين إسماعيل: ٢٤٧.

من جهةٍ أخرى، مِمَّا دعا إلى تنوّع مساحات الاشتغال الصّوري، التي قد يظهر أحياناً تداخلها وانفتاحها على فضاءات متعدّدة؛ وذلك يعود إلى عمق شخصيّة السيدة فاطمة الزهراء (v) ودورها المحوري في الإسلام، التي فرضت على الشّعراء ولوج نطاق التّداول السّياسي المُعبّر عن انتماء الشاعر واصطفافه، على أنَّ السّيّدة فاطمة الزّهراء(v) مثّلتْ هويّة دينيّة سياسية ومعياراً لبصائر الشّعراء وادّعاءاتهم.

الفصل الثاني

صوة السّيّدة فاطمة الزَّهراء (ν) بين الثَّبات والتّحوّل

مدخل:

المبحث الأوَّل: الصّورة التّراكميّة

المبحث الثَّاني: الصّورة المغايرة

مدخل

رافقت مسيرة الأدب العربي حُزمة من حالات التّحوّل والثَّبات؛ استجابةً للمتغيرات الثَّقافية والتّاريخية، على النحو الذي شكّل ظاهرةً استدعت تسليط الضَّوء عليها، بوصفها وجهاً من وجوه تفاعل النّص مع المُعطى الثَّقافي، وهذا ما أشار إليه أدونيس؛ بوصفه أحد أكثر المعنيّين في تعريفه لنزعة الثّبات والتّحوّل بالقول: " أُعرِّف الثابت في إطار الثَّقافة العربية بأنَّه الفكر الذي ينْهضُ على النَّص، ويتّخذ من ثباته حجّة لثباته هو، فَهْماً وتقويماً ... وأعرِّف المتحول بأنَّه إما الفكر الذي ينهض هو أيضاً على النّص، لكن بتأويل يجعل النّص قابلاً للتكيف مع الواقع وتجدّده"[1]، وعلى غرار هذا جاءت تحوّلات الشّعر العربي بعد محطات من الثَّبات القيمي والمعرفيّ نمت فيه الرّؤية الثَّقافيّة التي امتدّت من الشّعر الجاهلي مروراً بالدّعوة الإسلامية والعصر الأموي حتى العصر العبّاسيّ، فظهر لنا مذهب الصَّنْعة والتَّصنيع والتّصنّع[2] ليُكرّس حالة التغيُّر والتّبدُّل المنسجم مع الحالة الثّقافيّة ويتجاوز الثّابت القيمي[3]. هذا على مستوى البناء[4] الفنّي للقصيدة، أمّا على مستوى الصّورة فقد مارست هذه الظَّاهرة السّلطة في خلق نماذج جديدة بالمقارنة بالسّائد القديم[5]. فقد تجسّد

---

[1] الثابت والمتحول، أدونيس، ج١: ١٣.

[2] الصَّنْعة تعني التزام الشّعراء بلوازم فنّيّة معيّنة يعمد إليها، فكلّ نموذجٍ إبداعيٍ هو جهدٌ بذل فيه الشّاعر طاقات فنية قدر ما يستطيع، و(الصَّنعةُ) أوّل مذهب فنّيّ يقابلنا في الشعر العربي القديم شاعَ في جميع نماذجه واتجاهاته وأغراضه، وقد تبدو الصّنعة بسيطة تلقائية عند الشاعر، فيما تظهر معقّدة عند آخر حسب رغبة الشاعر في تطوير مقدرته الإبداعية، أما مذهب (التَّصنيع) أو البديع فهو انعكاسٌ لترف الحياة وزخرفها في الدولة العباسية الذي انتقل إلى الشّعر الذي أصبح يقوم على النّحت، وقوّة البناء، وجودة السبك، مثلما يعتمد على الزّخرف والتّصنيع وقد مثّل هذا المذهب أبو تمام وابن المعتز، فيما كان المذهب الثَّالث (التَّصَنُع) أي التعقيد في صنع النَّماذج الفنّيّة بعد تطوّر الحضارة والحياة العقلية في القرن الرابع الهجري، حتى أصبح الشّعرُ يطرق أبواباً من التعقيد كأن ينظم الشّاعر قصيدةً كلّ ألفاظها من الحروف المعجمة أو من الحروف المهموزة أو المهملة وهكذا دواليك، وقد برز في هذا المذهب شعراء مهمّين مثل المتنبي، والمعري، ومهيار الديلمي. ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف: ٢٢، ٢٣، ١٧٣،١٧٤، ١٨٤، ١٨٧، ٢٧٧، ٢٨٠.

[3] ينظر: الفن ومذاهبه في الشعّر العربي: ٥.

[4] ينظر: الصورة في الشعر العرَبي: علي البطل: ٩١ .

التَّحوّل والثَّبات جليّاً في صورة المرأة في شعر ما قبل الإسلام التي (تسلّطت) عناصرها المثالية على هيأة تماثيل أو دمى، إذ يظهر في تصوير شعراء الجاهلية عبر تشبيهها بالشّمس أو الغزالة أو المهاة، وهذه كلّها رموز دينيّة عرفتها الثَّقافة الجاهلية. يقول قيس بن الخطيم على سبيل المثال:

فرأيتُ مِثْل الشّمس عند طُلوعِها في الحُسْنِ أو كَدُنُوِّها لِغُروبِ[1]

إذن سادت صورة المرأة (الرّمز) في تكوينها في الشّعر الجاهلي على وفق هذه التَّشبيهات (ملاك، آلهة، مظاهر الطّبيعة) ومع وجود الطَّابع الحسّيّ لصورتها في ذلك الوقت، فهي نابعة من وجدان العربي الذي يرى فيها تجسيدًا لتطلّعاته وأفكاره ومشاعره النّفسية[2] .

أمّا إذا انتقلنا إلى العصر الأموي فإنَّنا نلحظ تحوّلاً في القصيدة العربية بشكلها العام وصورة المرأة على وجه الخصوص، إذ إنَّها شكّلت خرقًا لنمط القصيدة الجاهلية من حيث الفن والموضوع، على الرغم من وراثة القصيدة الأموية للشعر الجاهلي، إلا أنَّ انعكاسات الحياة الجديدة تركت انتقالاً ثقافيًّا ظهرت آثاره في صورة المرأة في شعر الغزل[3] ، كما قال الشاعر مجنون ليلى في وصف محبوبته: (الطويل)

من الخفراتِ البيضِ لم تدرِ ما الخنا ولم تُلفَ يومًا بعد هجعتها تسري

ولا سمعوا من سائر الناس مثلها. ولا برزتْ في يوم أضحى ولا فطر[4]

فتبادرنا في هذين البيتين ظاهرة الوصف العفيف في رسم صورة المرأة وهو ترسيخ لمرحلة جديدة شهدها الشعر العربي في هذا العصر بالتزامن مع صورة المرأة(الثابتة) التي انتقلت إليه من الشّعر الجاهلي.

---

[1] ديوان قيس بن الخطيم: ٢٥.

[2] ينظر: تطور الصورة في الشعّر الجاهلي، خالد الزواوي: ج١: ٩١ .

[3] ينظر: شعر الغزل في العصرّ الأموي (دراسة في سوسيولوجيا الأدب)، (بحث) رباب حسن: ٣.

[4] ديوان مجنون ليلى: ٦١.

وفي الشّعر العبّاسي تتراءىَ صورة المرأة بانحياز أكثر نحو التّجسيد المادّي " فالمرأة في الشّعر العبّاسيّ ليست هي المرأة في الشّعر الجاهلي أو الأموي، من حيث التّمرّد والغدر والتكبر ولا المكانة نفسها ولا حالتها في مجتمعها هي ذاتها.. وإن كانت تفرض دخولها على الشعر فإنَّها تفرضها بالصّورة التي يختارها لها عصرها أو الشّاعر نفسه لها"[1] .

إنَّ الصّورة في الشِّعر بمعناها العام تتبدّل بين التّحوّل والثَّبات؛ استجابة للمتغيرات الدِّينيّة والتّاريخيّة والسّياسيّة، وتأخذ قالب الفضاء الثّقافي الذي تنمو فيه، لكن هذا لا يعني محو نموذج الثَّبات الذي لم تأتِ عليه أيّ تبدّلات سواء أكان في الصّورة أو في نتاج إبداعي، إنَّما هما – طور الثَّبات والتّحوّل– يسيران بالتّوازي معًا حتى الانتقال إلى مرحلة من التّكوين الجديدة.

وتأسيسًا على ما تقدَّم فيمكن أن نُقسّم أنماط صورة السّيّدة فاطمة الزَّهراء (v) وهي تتحرّك بين الثَّبات والتّحوّل في سيرورتها المتواصلة في الشّعر العربي ابتداءً من القرن الأوّل الهجري وحتى نهاية العصر العبّاسي[2]، وهذا في مبحثين: يتناول[3]المبحث الأول: الصّورة التَّراكميّة، ويتناول المبحث الثاني الصّورة المُغايرة.

---

[1] تقلبات المرأة في الشعر العباسي، خالد إسماعيل : ٣٢٢ (بحث)

[2] لا شك أنَّ صورة السيدة فاطّمة الزهراء (v) في تَشَكُّل دائمٍ، فهي في الشّعر الحديث غير ما هي عليه في العصور الإسلاميّة الأولى.

المبحث الأوَّل

الصُّورة التَّراكميّة

أوّلاً: الصّورة التّبجيليّة

أ- صورة تبجيل النّسب الشَّريف

ب – صورة الذَّات الفردانيّة للسيّدة الزَّهراء(٧)

ثانياً: الصّورة الفجائعيّة

ثالثاً: الصّورة المكررة

أ – صورة الزّوجة الكفء

ب–صورة المفرد بصيغة الجمع

المبحث الأوَّل

الصُّورة التَّراكميّة

يقوم مبدأ التَّراكم في صور السّيّدة فاطمة الزَّهراء (v) على ترادف الصّور التي تُجسِّد حالة من تطوّر الإدراك الثّقافي والمعرفي، ونمو الثّقافة الإطارية؛ استجابةً للمتغيرات الإيديولوجية والسيسيوثقافية التي يتم عن طريقها نمو الصّورة بعد أن مرّت بمرحلة النّواة، ثم دخول التّدوين والتّحوّل إلى ثقافة كتابية أسهمت في توسع إطار الصّورة بعد تغذيتها بالمرجعيات الدّينية والتاريخية والسّياسيّة، وفي توفير مساحة لتثبيت الأفكار بطريقة منهجيّة خلاف حالة التّعبير اللحظي الذي يرتبط بالحالة الشّفاهية الارتجالية، وقد سبقنا إلى تحديد مبدأ التّراكم في الصّورة الأستاذة الدكتورة هيلة بنت عبد الله بن العساف، فقد عرّفته بأنَّه " الأساس الذي يقوم عليه تكوين البناء الصّوري التّراكمي ينحصر في عملية التّطور المتناغم أو (المتصاعد)، بمعنى أنَّ كلّ صورة من صور هذا البناء تقوم على أساس صورة أخرى وهي في الوقت ذاته أساس لصورة ثالثة شريطة أن تكون جميع هذه الصور مبنية على المنحى ذاته"[1] أي أنَّ التّحوّل من صورة السيدة الزّهراء بوصفها إجراءً تأسيسيًّا، ثم الانتقال إلى حالة أخرى من الصّور تُحاكي النّضج الأدبي والثّقافي حتى نصل إلى الصّورة الأخيرة التي من الممكن أن نطلق عليها الصّورة الثابتة أو الصورة (المثال)، وكلّ هذا ينبغي أن يتم على وفق نسقٍ تصويريّ مترابط بالفكرة والأداء.

وَقَدْ دعانا النَّظر في دراسة هذا النَّمط من الصورة (التَّراكميّة) إلى تَقْسيمِه كالآتي:

أوَّلاً: الصّورة التّبجيليّة[2]:

مَثّل التّبجيل حيّزًا كبيرًا في مساحة الإبداع الشعري، ومشغلاً مهمًّا من مشاغل النّقّاد، " فالمديح ينشأ مع فطرة الإنسان؛ لأنَّه إحساس الكبرياء التي هي عمود الإنسانية فيه، فإنَّ الناس متفاضلون في القوة على الأعمال، وهم كذلك متفاضلون في حسّهم لهذه القوة، فالواثق بنفسه الذَّاهب بها مذهب الغناء والاعتداد يجد في طبعه حركةً واهتزازًا متى حقّقت له أعماله تلك الثّقة، ولم يكذب

---

[1] تشكيلات الصورة في الحديث النبوي، هيلة بنت عبد الله العساف: ٢٩١.

[2] التَّبجيل: التَّعْظِيم. بَجَّلَ الرجلُ: عَظَّمَه. أما المدح فهو حسن الثناء. ينظر لسان العرب،ج١١: ٤٤، و ج٢: ٥٩٨.

وهمّه في الاعتداد باطلًا؛ فذلك الاهتزاز هو إحساس الكبرياء الكامنة فيه، وهو الذي يقصد تصويره بالفخر والمديح"()، وهذه المعاني العالية نجدها بشكلٍ أكثر وضوحًا في مديح الشّعراء لأهل البيت(w)، إذ تهوى نفوس الشعراء إليهم طوعًا، وتجيش المشاعر بهم تكرّمًا ورفعة، وشعر المديح في أهل البيت أكثر حرارةً في الوصف، وأشدّ إخلاصًا من مديح غيرهم؛ لأنَّ الشّعراء يمنّون أنفسهم في محمود العاقبة، وهنا تقعُ مزية مدائحهم() .

وهكذا نرى أنّ تبجيل أهل البيت والسيدة فاطمة الزّهراء (w) منهم جاء منسجمًا مع طقوس المديح عند العرب بحسب ما أشار إليها قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) "التي هي العقل والعفّة والعدل والشّجاعة"( ) وهذه المعاني استطاع الشّعراء المحبّون لأهل البيت تمثّلها في شعرهم، فهم اتخذوا مسيرة أهل البيت، ومنزلتهم، ومناقبهم، وقرابتهم من الرّسول الكريم موضوعًا للمدح والرثاء، أو للفخر بمآثرهم وبطولاتهم، وهو يُعبّر عن باعث العقيدة الذي يكتنف ثقافة الشّاعر، إنَّما يهبه تدفّقًا للعاطفة الصّادقة، ودقّةً في التّصوير( ) "فهنالك شعراء قضوا أعمارهم في الدّفاع عن أهل البيت، ولقوا في ذلكَ من المحن والمكاره ما يدل على نصيبهم من صدق الوجدان: أمثال الكميت، ودعبل، وأبي الطّفيل، وهناك شعراء لم يقفوا حياتهم على هذا الفن، ولكن كانت لهم فيه مواقف موصولة بصدق اليقين أمثال الشّريف الرّضي، ومهيار"( )

إنَّ شعر تبجيل أهل البيت (w) أحاطهم بشكلٍ عام، هم وأنصارهم، ولكنه زاد أكثر في (الرسول الكريم، الإمام علي، السيدة فاطمة، والإمام الحسن، والإمام الحسين)( )، أمّا منزلة السّيّدة الزَّهراء(v) المرتبطة بالصورة المُشكلة عنها، فهي من دون شكٍّ منزلة كبيرة ومحوريّة على مستوى الوعي الدِّيني، وعلى مستوى الفعل الإسلامي، ودراسة الخطاب الأدبي المرتبط بها لا شك يستدعي

( ) تاريخ آداب العرب، مصطفى الرافعي، ج٣: ٧٢.

( ) ينظر: الإمام الحسين في الشعر العربي المعاصر، إنسية خزعلي: ١١٠.

( ) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ٧١ .

( ) ينظر: المرجعيات الثقافية عند الشعراء الشيعة في العصر الأموي(أطروحة)، عادل الكركوشي: ٩.

( ) المدائح النبوية، زكي مبارك: ٦٦.

( ) ينظر: ديوان اشعار التشيع، الطيب العشاش: ٣١.

تقسيمًا وتبويبًا لصورها الواردة في الشّعر العربي، ومن هذا المنطق فإنَّنا قسّمنا صورة التّبجيل إلى مدح النّسب، أو مدح الخصائص الفرديّة.

أ- **صورة تبجيل النَّسب الشَّريف**

قبل التّوقّف لمتابعة تشكيل الصّورة التّبجيليّة للسيدة الزَّهراء(v) لا بُدَّ من القول إنّ الشّعر العربي القديم عرفَ النّسب الشَّريف، والأصل الرّفيع على أنَّها فضيلة تستوجب المدح[1]، على الرغم من أنَّ بعض النّقادِ يراها لا ترقى فنّيًّا إلى التّبجيل بالفضائل الخلقية[2] إلا أنَّ السّيّدة فاطمة الزّهراء(v) بما تمتلك من منزلة دينية، ومن طهارة النّسب المرتبط بالرسول الكريم (صلّى الله عليه وآله) حفّزَ الشّعراء لصياغة صورتها وفق صيغة ثنائيّة في التّصوير، الأولى رغبتهم في تبجيل الرّسول وأهل بيته (صلوات الله عليهم أجمعين) بوصفهم قادة هذه الأمّة، والأخرى تَوقَهم لنيل الثّواب عن طريق هذا التّبجيل؛ لذلك ظلّت صورة هذا التّبجيل المرتبط بالنّسب قويّةً وذات عمق فكري يسهم في إنتاج صور من شأنها أن تُطوّر العلاقات داخل الفضاء الثّقافي والفنّي بطريقة متوازنة داخل الشّعر من القرن الأوّل الهجري حتى نهاية العصر العبّاسي.

ولعلّ ما ذكرناه من بواعث قول الشّعر في أهل البيت (w)، جعلتْ كبار الشّعراء يتهافتون على مديحهم، وبيان فضائلهم، ولاسيّما مديح أصحاب الكساء، ومنهم السّيّدة فاطمة الزّهراء(v) حتى مع ضعف المناخ الدِّيني عند بعضِهم، أمثال بشار بن برد، إذ يقول: (الطويل)

أقولُ لبَسَّامٍ عليه جَـــــــــلاَلَةٌ غَـــدَا أَرْيَحِيًّا عَاشِـقاً للمَـــــــكارِمِ

من الفاطميين الدُّعَاةِ إلى الهُدى جِهاراً ومن يَهْدِيكَ مثلُ ابن فاطم[3]

إنَّ هذه الصّورة التّبجيلية للسيدة فاطمة الزَّهراء(v) تحمل تفاعلاً ثقافيًّا بلورها بشّار بن بُرد الذي شَاعَ عنه المروق عن الدّين، والزّندقة، وإشاعة الشّعوبيّة في المجتمع[4]، في حين رأى آخرون

---

[1] فعلى سبيل المثال لا الحصر يُنظر: مَدح زُهير بن أبي سُلمى هرم بن سنان في نسبه الطيب وأصلة الشريف، إذ يقول: يَنْمِي، إلى مِيراثِ والِده ... كلُّ امرءٍ، لأُرُومَةٍ، يَنْمِي. ديوان زهير بن أبي سُلمى: ١٢٣.

[2] ينظر: أسس النقد الأدبي عندَ العرب، أحمد بدوي، ١٨٨، ١٩١ .

[3] ديوان بشار بن برد: ٢٠٥.

[4] ينظر: هوية التشيع، الشيخ الوائلي: ٢١٦، ٢١٧.

خلاف ذلك؛ مستندين إلى ميول بشّار العلوية التي كانت سببًا لإلصاق هذه التّهمة به( )، ولا يستبعد أن يكون هذا التّشهير بسبب ولائه لأهل البيت(w)( )، ولذلك نقل صاحب كتاب الأغاني عن الجاحظ قوله: " كان بشّار يدين بالرجعة"( ) ليؤكّد ميل بشار بن برد نحو العلويين، وتشيعه للإمام علي (y)؛ فالرّجعةُ معتقد دينيّ عند الشيعة يرونه سيتحقّق آخر الزّمان( ) .

لقد تضافرت هذه الأبعاد في تشكيل صورة السّيّدة الزَّهراء(v) المدحية، إذ أكسبها الجدل الإيديولوجي المُثار حول من قام برسمها – بشار بن برد– ثراءً ثقافيًّا، وعمقًا في الإدراك، وربما زاد من هذا النّشاط الثّقافي مناسبة البيتين اللذين قيلا تأييدًا لثورة إبراهيم بن عبد الله بن الحسن( ) على حكم المنصور العبّاسي، وهي تكشف حضور السّيّدة الزّهراء بوصفها فاعلاً أساسيًّا في استنهاض العقيدة والوجدان عبر اختزال صورة الممدوح في تبجيل جدّته، وعبر اختزال صحبه وأتباعه ومريديه بالفاطميّين نسبة إلى فاطمة الزَّهراء (v)، ففي هذه الصّورة يبدو الباعث السّياسي هو الطّاغي على عمليّة تشكيلها، بعد أن قَصر (الهداية) على أبناء السيدة فاطمة، فهم – مثلما يعتقد بشار– الأحق في الاتباع، والممثّلون الحقيقيّون للإصلاح والهِداية، يدعَمهم في ذلك انتسابهم إلى الرّسول الكريم (صلّى الله عليه وآله) عن طريق أمّهم الكبرى السّيّدة فاطمة التي أضحت هويّة جامعة لكلِّ العلويّين.

( ) إنَّ القراءة المتأنية لشعر بشّار بن برد تكشف لنا إيمان بشار بالله والرّسول واليوم الآخر، وكل ما جاء به الإسلام، وما اتهم به من الخروج عن الإسلام هو بالحقيقة لا يعدو أنْ يكون أمراً طارئاً يعود لمزاج بشار النفسي، ولا يعبّر عن عقيدته الحقيقية. ينظر: دراسات في الشعر العباسي، صلاح الزبيدي: ١٢٥ .

( ) ينظر: تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي، آذرشب: ٨٣.

( ) الأغاني، الأصفهاني، ج٣ :١٠٠.

( ) للاستزادة ينظر كتاب الاعتقاذات، الشيخ الصدوق، ٦١.

( ) هو إبراهيم بن عبد الله ابن الإمام الحسن ابن الإمام علي (w) المكنى بأبي أسحاق، العلوي الثائر الذي قتله المنصور العباسي في قرية با خمرا (الحلة) حالياً، وقد كان أوّل خروجه في البصرة. الوافي بالوفيات، الصفدي، ج٦: ٢٣.

إنَّ قيمة هذه الصّورة التّبجيلية تنبع من العلاقة الوثيقة بين الممدوح وأتباعه ومن السّيّدة الزَّهراء (v) التي يستدعيها الشاعر استدعاءً يُعيد للقارئ أهمّيّتهما وقيمتها وذلك بالتذكير بالمثال الغائب الذي تجسّدت مناقبه في الممدوح.

وتأكيدًا لهذه الصّورة التّبجيلية المتراكمة للسيدة فاطمة الزَّهراء(v) نجدُ دعبل الخزاعي هو الآخر يرسمُ صورةً لأهل البيت (w) يجسّدُ فيها منزلة السيدة فاطمة بينهم، فيقول: (الكامل)

بِأَبي وَأُمّي سَـــبعَةٌ أَحبَبتُهُم لِلَّهِ لا لِعَـــــطِيَّةٍ أُعطـــاها

بِأَبي النَبِيُّ مُحَمَّدٌ وَوَصِـــيُّهُ وَالطَيِّبـانِ وَبِنتُـهُ وَابنـاهـا( )

إنَّ دعبل الخزاعي مثل بقية الشّعراء الشّيعة الذين يضج شعرهم بالعقيدة والولاء لأهل البيت(w) مِمَّا يجعلهُ باعثًا لانفعالهم النّفسي والوجداني فقد " أَثرتْ مضامين التّشيّع عند دعبل الأدبَ عاطفةً وروحاً، فخرجت صورة ناطقة بما يجول في نفسه وفي عاطفته، وسجلاً خالدًا لحياته وعقيدته، وصورة رائعة لما حلّ بآل البيت من محن، وما نزل بساحتهم من نكبات، في رصانة عبارة، وجزالة لفظ، وإحكام نسج، وصدق أداء"( ). ولذلك فإنَّ هذه الصورة (التبجيلية) للسيدة فاطمة الزهراء(v) جاءت منسجمة مع الفضاء الفكري الذي يحمله شاعر مثل دعبل، معبّأ بالعقيدة الدّينية الموالية لأهل البيت (w) كما وصفه أبو الفرج الأصفهاني " وكان دعبلٌ من الشيعة المشهورين بالميل إلى عليّ"( ) (y)، هذا من جهة، ومنْ جهة أخرى يتطابق مع الأصل الاجتماعي والبيئي الذي ولد فيه، إذ " أثَّرت نشأته في مدينة الكوفة تأثيرًا عظيمًا في عقيدته؛ لأنّها مدينة شيعية كان يسمع فيها فضائل الإمام علي (y) وأهل بيته"( ) وهذا إنَّما يُعبّر عن مدىً توسع الفعل الإبداعي في تشكيل الصّورة القائم على تراكم الفكرة، وهو ما سنلحظه في الصّور المُشكلة في هذا الفصل سواء أكانت لدى دعبل الخزاعي أم لدى غيره من شعراء العصر العباسي.

( ) شعر دعبل بن علي الخزاعي: ٢٠٥، ٢٠٦.

( ) دعبل بن علي الخزاعي الصوّرة الفنية في شعره، كامل عويضة: ١٣٥.

( ) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، ج٢٠: ٥٩.

( ) دراسات في الهجاء السياسي، إيرواني زاده: ١٨٩.

وقد وظف الشّاعر في بلورة هذه الصّورة تعبيراً عاطفيّاً جعله عتبةً لها، وهي عبارة (بِأَبي وَأُمّي)، التي عرفها العرب في شعرهم ونثرهم، لتشير إلى الفداء( ) بأعز ما يملك الإنسان على قلبه وهم الوالدان، وهو إنَّما يُعبّرُ عن عمق عقيدتهِ ورسوخه فيها، إذ لا يطمع لقاء مدِيْحِه الصادق هذا أجراً (أَحبَبتُهُم ... لِلَّهِ لا لِعَطِيَّةٍ أُعطاها)، إنَّما أراد أنْ يُجسّد تلك البنية الفكرية والإدراكية التي يتبنّاها مع أهل البيت (y) مستعينًا بالإحالات الدّينية الإسلامية عن الشّخصيات الإسلامية المؤثرة( )، وكل هذا في ظلِ ظرفٍ[٢] سياسيّ حرج، كان فيه دعبل الخزاعي حاضراً ومؤثّراً، مهاجماً في شعره انحراف السلطة العبّاسية وحكّامها، ولعلّ هذا ما يُفسّر موقف أصحاب المصادر الأدبية الكبرى في التّراث العربي( ) من تصويره بصورة الشّخصيّة المتمرّدة التي تمتهن الهجاء والقذع محاولين الانتقاص منه، لأسباب مذهبية، وهو الذي وقف متأنّفًا التّسول أمام أبواب السلطة، شاعراً منفرداً في صراحته وجرأته أمام جور الحاكمين( ). فإذا كان بشّار في صوْرته السّابقة يستحضر مثالاً غائباً في ممدوحه الحاضر فإنَّ دعبل يقيم للسيدة فاطمة الزهراء (v) أثراً فاعلاً عند قارئ شعره، إذ تتحول السّيّدة الزهراء إلى علامة هادية، وبوصلة نجاة أسوة بالأربعة الآخرين من أصحاب الكساء، أبيها الرسول الكريم، وزوجها الوصي، وولديها الحسن والحسين (عليهم أفضل الصّلاة والسلام)، وأمّا لفظ (الطَيِّبانِ) فأغلب الظّنّ أنَّ الشّاعر قصد بهما الشّهيدين الجليلين حمزة بن عبد المطلب، وجعفر بن أبي طالب، لما نالاه من شرف المقام، والمنزلة العظيمة عند الله.

وعليه فإنَّ دعبل الخزاعي استطاع تشكيل صورته عن السّيّدة الزَّهراء (v) التي جاءت منسجمةً مع انتمائهِ الإيديولوجي، وأصله العقائدي (الشيعي) الذي نشأ فيه، فـ" على الرغم من أن

( ) ينظر : شرح نهج البلاغة، ابن أبي الحديد، ج١٣: ٢٤.

( ) للاطلاع حديث الكساء، يُراجعْ المبحث الثاني من الفصل الأول في هذه الأطروحة في تصوير الشعراء لأصحاب الكساء(عليهم أفضل الصلاة والسلام) كما جاء على سبيل المثال لا الحصر في تصوير السيد الحميري وغيره من الشعراء.

( ) فقد نعته الأصفهاني بأنّه " هجّاء خبيث اللسان، لم يسلم منه أحد من الخلفاء ولا من وزرائهم" هذا القول نحسب أنَّه يكشف لنا موقف بعض مُصنّفي المصادر الأدبية له. ينظر: كتاب الأغاني، ج٢٠: ٥٩.

( ) دراسات في الهجاء السياسي[٤] عند شعراء الشيعة، إيرواني: ١٩١، ١٩٢.

(البنية الفكرية) هي التي تُحدّد في النّهاية عملية الكتابة الإبداعيّة، فإنَّ هذه البنية لا تخلو من خلفيّة أيديولوجية ترتبط بسياق تاريخيّ معيّن أفرز عملاً أدبيًّا مشحونًا بخلفية سياسية"( ) وهذا يوضّح حالة التعبير التي بدت صادقة في رسم صورته السّابقة.

وتأسيساً على ذلك نجد بقية الصور التبجيلية التي رسمها الشاعر دعبل الخزاعي عن السيدة فاطمة الزهراء (ν) جاءت في ذات النّسق من التّعظيم والمدح والتراكم، إذ كان فضاء الصورة لديه دائم التّمسّك فيما يعتقد، فيقول وهو على فراش الموت: (المنسرح)

أعَـدَّ للهِ يَـومَ يَـلـقـاهُ ... (دِعْبـلُ) أنْ : لا إلـهَ إلاّ هو

يَقولُها مُخلِصـاً عَسـاهُ بها ... يَرْحَمـهُ فـي القِيـامـةِ اللهُ

الله مَولاهُ والرَّسـولُ، ومنْ ... بَعْـدهِمـا فـالوَصِـيُّ مَولاَهُ

و (فاطمٌ) بَضْـعةُ النَّبيّ، ونَجْلا ... ها مِنَ (المُرتَضـى) وسِـبْطاهُ

خَمْسَـةُ رَهطٍ دعاه الإلهُ بِهِمْ ... (آدمُ) مِن ذَنْبـهِ فـأرْضـاهُ( )

ونلحظ أنَّ بناء الصّورة للسيدة فاطمة الزَّهراء(ν) في أبيات دعبل الخزاعي وهو على فراش الموت، يُمثّل حالة شعورية ونفسيّة صادقة "لأنَّ النّفوس لا تجود بمكنونها مع الرّغبة، ولا تسمح بمخزونها مع الرّهبة، كما تجود به مع الشّهوة والمحبَّة"( ). وهذا عين ما عاشه دعبل الخزاعي في رسم صورة تبجيلية عن السيدة الزَّهراء، حاول إظهارها بإطار شعريّ مُتسق على مستويين الأول هو التّأكيد على رابطة الدّم التي هي بالحقيقة تُمثّل رابطة دينيّة عقائديّة، حين قال: (وفاطمٌ بَضْعةُ

( ) الأدب والإيديولوجيا، الذهبي أليوسفي: ٣٩٨.

( ) الأبيات الخمسة جاءت جميعُها في شعر دعبل بن علي الحزاعي: ٢٧٥، جمع الدكتور عبد الكريم الأشتر، طبعة دمشق،١٩٦٤م. ، في حين جاءت الأبيات الثلاث الأولى في ديوان دعبل بن علي الخزاعي، شرح حسن حمد، طبعة دار الكتاب العربي: ١٤٠.

( ) البيان والتبيين، الجاحظ، ج١: ١٣١.

النَّبيّ)، أمَّا الثاني فكان في تصويره الشَّفاعة[1] التي يرجوها الشّاعر من السّيدة الزّهراء إلى جانب الرّسول الكريم، والإمام علي والإمامين الحسين والحسين (x)، وهذا يُجسّد تحوّلاً وانتقالاً من ثبات الصّورة المدحية بالخصال أو النّسب التي تشكّلت في القرن الأول الهجري إلى مرحلة تُعبّر عن الإدراك المكتمل الذي وصل إليه الشاعر أو بيئته، وهو يستدعي وعياً دينيًّا وثقافيًّا بطبيعة الحال، لاشكّ أسهمت التّحوّلات السّياسيّة والدّينية في إنضاجِه وصقله.

وبما أنَّنا نرصد ونتابع تطوّر صورة السّيّدة فاطمة الزّهراء (v) التي نقيس بواسطتها أثر الحياة الدّينية والثّقافيّة ونشوء الاتجاهات المذهبية، نرى أنَّ الشَّاعر العباسي في الحقب الزّمنيّة التي تلت القرن الثاني الهجري يرسم صورًا أكثر قسوة في مهاجمة أعدائها، والتّذكير بمنزلتها، ومثال ذلك محمد بن منصور السَّرخسي، إذ قال[2]: (مجزوء الخفيف)[3]

بني الضّـــلالة دُسّـــوا[1] رؤوســـــكم فـي الـتُرابْ

بنـي الضّـــــلالــة أنـتمُ أهـل الـخَنَـا والـمعـابْ

هــجــرتُــمُ آل طــه والــحشـــــر والأحــزابْ

---

[1] الشفاعة مبدأ إسلامي آمن به المسلمون، فشفاعة الشّافعين يوم القيامة لمنزلتهم الكبيرة عند الله تعالى، مِن أهم العقائد الإسلامية، وهي – أي الشفاعة– تشمل أولئك الذي لم يعادوا الله ولم يقطعوا صلتهم به فشملتهم الرّحمة الإلهية بواسطة شفاعة الشّافعين، وقد أُخذ هذا الاعتقاد بالشفاعة من القرآن الكريم في آياتٍ عدة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، سورة الأنبياء: الآية (٢٨) ﴿ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يَشْفَعُونَ إِلَّا لِمَنِ ارْتَضَىٰ وَهُم مِّنْ خَشْيَتِهِ مُشْفِقُونَ ﴾. وقول رسول الله صلى الله عليه واله وسلم): " أعطيتُ خمساً لمْ يُعطَهَا أحدٌ قَبلي: "جعلت لِي الأرض مسجداً و طَهوراً، ونصرتُ بالرُّعبِ، وأُحل لِي المغنمُ، وأُعطيت جوامع الكلم، وأُعطيت الشفاعة" ينظر: العقيدة الإسلامية على ضوء مدرسة أهل البيت(W)، جعفر السبحاني:٢٤٣ ، والخصال، للشيخ الصدوق، ج٢: ٥٤، ٥٥.

[2] هو الشاعر والأديب محمد بن منصور السرخسي، لم نجد له ترجمة وافية، غير أنَّ أشعاره ذكرت في مناقب آل أبي طالب وله أشعار عدّة في حقّ السّيّدة فاطمة الزّهراء وأهل البيت (W)، ولا يمكن معرفة عصره على وجه التّحديد إلّا أنّه سبق حقبة ابن شهر آشوب. ينظر: معجم شعراء الشيعة، الغراوي،ج٤٧: ٤٣٩، وينظر: فاطمة الزهراء (v) في ديوان الشعر العربي: ٧٢.

[3] الدَسّ: إدخال الشَّيْءِ مِنْ تَحْتِهِ. لسان العرب، ج٦: ٨٢.

هـجـرتُـمُ مـن أبـوهـا شـــفيعُ يومِ الحســـابْ

وزوجـــهـا أوّل الـــنـــا سِ قـــام في المِحْرَابْ[1]

ونلحظُ في البنية الأساسية التي شكلت هذه الصورة حضور الرَّمز بوصفه عاملاً أساسيًّا يُعبّر عن كوامن الشَّاعر وأفكاره ومواقفه اتجاه أعداء أهل البيت (w)، إذ زخرت هذه الصورة برموز عبّرت عن دلالات ثقافيّة عميقة وجّهت تركيزنا فيها إلى الرّمز بشكلٍ أساسيّ، منها (بني الضَّلالة)، (رؤوسكم في التُرابْ)، (الخَنَا والمعابْ)، (آل طه)، (شفيع يوم الحسابْ)، إذ تكشف حالة التّرميز عن عمق مدلولات الألفاظ التي تكمن وراءها، لبيان معنى هذه الجماعات الدّينية والفكرية التي وقفت موقف النَصب من أهل البيت (w)، ولاسيما السّيّدة الزَّهراء(v) التي كانت مركز هذه الصّورة ومحورها، فجاءت ألفاظ الضّلالة، والخنا، والمعاب لتفكك سلوك الانحراف العقائدي الذي حصل بعد الرّسول الكريم (صلّى الله عليه وآله) ثم يعود السرخسي في هذه الصورة ليُفسّر أسباب هذا الضّلال والانحراف الذي أصاب الأمّة في سياقات عقائدية معلومة يطرحها الشَّاعر بشكلها الرّمزي الموحي فكأنّما أراد القول إنّ النَّجاة والهداية هي بالرجوع إلى أبيها محمد وأهل بيته الأطهار (صلوات الله عليهم أجمعين) عبر خاصّيّة الرّمز الذي تقتضي طبيعته " ألّا يكون مُبهماً مستغلقاً وإن انبنى على قدر من التّخفّي والاستتار، فهو يُلمح إلى مدلوله ويومئ إليه ولا يُعمّي عليه أو يطمسه"[2].

أمَّا الصّور البلاغيّة الأخرى المكونة للصورة الكلية للسيدة الزَّهراء (v) (دُسّوا... رؤوسكم في التُرابْ) فتبدو فيها الهيأة الفنّيّة المُركّبة التي تأخذ الكناية في تصوير وصمة العار التي تلاحق هؤلاء الذي هجروا أهل البيت، وهو بذلك اختزل الهيئات والأشكال الخلافية في هذه الصورة، ولكن يبقى السّؤال المطروح عن مركزية الزّهراء في هذه الصورة، إذ إنَّ مردّها – بحسب ظنّ الباحث– إلى أنَّ رمزيّة السّيّدة الزَّهراء (v) تجعل النّفاذ إلى جوهر الخلاف بين الأمّة جليّاً؛ لأنَّها كانت نقطة

---

[1] مناقب آل أبي طالب، ابن شهر آشوب، ج٣: ٣٠٨، ٣٠٩. ذكر نسبة هذه الأبيات إلى السرخسي صاحب كتاب فاطمة الزهراء (v) في ديوان الشعر العربي: ٧٢.

[2] الصورة في الشعر الجاهلي، ألحبيب الدريدي: ٥٩٣.

الارتكاز ما بين حفظ أمانة الرّسول بعد رحيله، وبين خيانة الأمّة وانحرافها، وهذا سبب أصيل في صناعة الصّورة التي عبّرت عن أفكار الشّاعر العقائديّة والفكريّة، فكانت الدَّافع لتشكيلها وتوسيع مداها.

ب – صورة الذّات المتفرّدة للسيدة الزَّهراء

مِمَّا لاشكّ فيه أنَّ السّيّدة فاطمة الزَّهراء حظيت بمنزلةٍ عظيمة، ودورٍ محوريّ في الإسلام بانت ملامحهُ أكثر بعد رحيل الرسول الكريم (صلّى الله عليه وآله)، فالأحاديث المرويّة عن الرسول الكريم (صلّى الله عليه وآله) في بيان فضلها متواترة، وهي الأم الكبرى للأئمّة (w)، فضلاً عن ذلك الدّور المركزي الذي تبنّتهُ في تصدّيها لانحراف الأمّة بعد الرسول مع زوجها وإمامِها (y)؛ وكلّ ذلك أدّى إلى تحفيز قرائح الشّعراء في مدحها وترديد فضائلها (v)، فهذا الإمام الشّافعي ينفعل متأثّراً في حبّه لأهل البيت من هؤلاء النّواصب الذين عابوا عليه مديحه لأهل البيت (w)، متّهمين إياه بالرّفض[ ]، فيقول الشّافعي مصوّراً حُبّه للإمام علي وسبطيه والسيدة فاطمة: (الوافر)

إذا فـي مَـجـلِـسٍ ذكـروا عَـلِـيّـاً ... وَسِـــبطَيــهِ وَفــاطِمَــةَ الزَكِيَّــه

وقطّــبَ وَجهَــه مَنْ كــان فيهمْ ... فــأيقَنَ أنّــه ابن سَـــلَقلقيّــه[ ]

يُقول لمــا يَصـــح: ذَروا فهــذا ... سَـــقيمٌ مِن حَديثِ الرافِضِـــيَّه

بَرِئــتُ إلى المُهَيمِنِ مِن أُنــاسٍ ... يَرَونَ الرَّفضَ حُــبَّ الفــاطِمِيَّــه[ ]

[ ] تعددت الآراء في أصل هذا المصطلح وفي أسباب ظهوره ولكننا سنحاول ذكر أكثرها شيوعاً. إذ يُعتقد أنَّ أوّل من أطلق هذا المصطلح في السّياق السّياسي هو عبد الملك بن مروان حينما انتهى الفرزدق من إلقاء قصيدته (الميمية) المشهورة في مدح الإمام زين العابدين (y)، عندها خاطب عبد الملك الفرزدق بالقولِ: أو رافضي أنت يا فرزدق؟ فأجابه الفرزدق قائلاً: إن كان حبُّ أهل البيت رفضاً فَنَعْم. ما يثبت أنَّ هذا المصطلح نُعت به من تشيّع لأهل البيت (w)، وكذلك ما رُوي من أنَّ رجلاً قالَ للإمام الصادق (y) إنَّ فلاناً سمانا باسم، فقال له الإمام: وما ذاك الاسم، قال سمانا الرافضة، فقال الإمام الصادق وقد أشار إلى صدره بيده: "وأنا من الرّافضة وهم منّي" قالها ثلاثاً. ينظر: المحاسن والمساوئ، البيهقي، ١٩٨، وينظر: المحاسن، البرقي، ج١: ٢٥٦، ٢٥٧.

[٢] المرأة السَّليطة الفاحشة. القاموس المحيط، الفيروز آبادي: ٦٢١.

[ ] شعر الشافعي: ٣٤١. ٣

تستحضر صورة الإمام الشَّافعي[1] عن السّيّدة فاطمة الزهراء(v) قضيّة إيديولوجيّة تمثّلت في الصِّراع الإيديولوجي بين الفرق الإسلامية في نهاية القرن الثاني وبداية القرن الثَّالث الهجري، وتكشف عن حجم الاضطهاد الفكري والمعرفي الذي تعرَّض له الشّيعة بوصفهم مكوّناً اجتماعيًّا وسياسيًّا، حتى باتوا يتّهمون بالرَّفض لإجماع المسلمين، وهو ادّعاءٌ لم يكن إلّا محض اتهام سياسيّ، إذ أصبح كلّ من يُعلن تشيّعه وانتماءه إلى أهل بالبيت يُنعت بـ(الرّافضي)؛ لذلك علينا الإدراك أنَّ "علاقة النّص بالصّورة على أنَّها علاقة اجتماعية وتاريخية تتميّز بكلّ التّعقيدات والصّراعات التي تُبتلى بها العلاقات بين الأفراد والجماعات والأمم والطّبقات والإناث والذّكور والثّقافات"[2] وهو معنى جسّدته صورة الشّافعي وعلاقتها بالسّياق الثّقافي، إذ تراه ينتفض بجرأةٍ أمام هذا الفكر المتطرّف على الرغم من كونهِ غير منتمٍ للتشيع بالمعنى العقائدي، وعند الرّجوع إلى هذه الصّورة من حيث تكوينها الثَّقافي نجد أنَّ الشَّاعر يقدّم معطى ثقافيّاً دينيّاً وإيديولوجيّاً يحاول عن طريقه معالجة النَّعرات المذهبية والدفاع عن فكرة الانتماء إلى أهل البيت: (إذا في مَجلِسٍ نَذكُر عَلِيّاً ... وَسِبطَيهِ وَفاطِمَةَ الزَكِيَّه، يُقالُ تَجاوَزوا يا قَومُ هَذا ... فَهَذا مِن حَديثِ الرافِضِيَّه).

إنَّ التَّعصّب المذهبي الذي صوّره الشَّافعي يفرض نفسهُ بوصفه إيديولوجيا إقصائية للآخر حتى أولئك الذين لا يحسبون على التّشيّع (يَرَونَ الرَّفضَ حُبَّ الفاطِمِيَّه) فاجتهدَ في تصوير تعصّب الأمّة وانحدارها حينما أعلن براءته منها (بَرِئتُ إلى المُهَيمِنِ)، حتى جاءت صورته مكتنزة بكلِّ دلالتها بالمعنى الأكبر المُشير إلى تهمة (الرَّفض) ألا وهو حبّ أهل البيت (w) من أبناء فاطمة (v)؛ ولذلك فقد وصف الأئمّة والانتماء لهم بـ(حُبَّ الفاطِمِيَّه)، كما أنَّ عدسة الإمام الشَّافعي الشّعرية لم تغفل عن صناعة الصّورة الفنّيّة البلاغية لتوكيد المعنى، وتثبيت الغرض فاستعانت بالفعل

---

[1] هو محمد بن إدريس الشّافعي القرشي المتوفي سنة (٢٠٤هـ) من العلماء الذين حفظوا القرآن، وتفقّهوا في الدين، حتى وصف بعالم العصر، وناصر الحديث، وفقيه الملّة، وقد حضر درس مالك بن أنس في المدينة، وكذلك قدم إلى بغداد ثلاث مرات، كما أنّ للشافعي شعرًا كثيرًا في الحكم والنصائح. ينظر: سير أعلام النبلاء، الذهبي، ج١: ٨.

[2] الأيقونولوجيا، و.ج.ت ميتشل: ٢٦٤.

(بَرِئتُ) للكناية عن رفضه للنواصب المبغضين لفاطمة (v) وأولادها عبر الاستعانة بهذا الفعل، فالشَّافعي في تناصه الخفي مع قوله تعالى ﴿أَنَّ اللَّهَ بَرِيءٌ مِّنَ الْمُشْرِكِينَ﴾[1] واجه وأنْكَر على كلّ من يعتقد أنَّ من أحبَّ فاطمة رافضيٌّ بمنزلة المشرك، وهذا معروف عن الإمام الشَّافعي الذي كان يَنْظر إلى هذا البيت ولركيزة هذا البيت السّيّدة الزَّهراء (v) على أنّهم هداة هذه الأمّة، وأنَّ حبّهم وطاعتهم فرض من الله على عموم المسلمين.

أمَّا الشَّاعر طلحة العوني[2] الذي صوّر السّيّدة فاطمةv الزَّهراء في قصيدة طويلة ذكر فيها الرّسول الكريم مع الأئمّة المعصومين الاثني عشر (صلوات الله عليهم أجمعين) فيقول: (الرجز)

لِي بَعْـدَ رَبِّي الواحِـدِ الرَّحْمنِ	**مُـحَـمَّـدٌ خَـيْرُ بَـنِـي عَـدْنَـانِ**
وَصِـــنْوُهُ المعروفُ بـالبَيَـانِ	**ذُو السَّـيفِ والسّـطوةِ واللِّسـانِ**
وَمَـــنْ لَـــــهُ سِبْطَانِ سَيّدَانِ	**شَـــهْمَـانِ قَرْمَـانِ مُهَـذَّبَـانِ**
أُمُّهُمَـــا سَيِـــّدَةُ النّسْـوانِ	**فَـاطِمَـةُ الزَّهْراء ذاتُ الشَّـــانِ**
هُمْ خَمْسَـةٌ فَاقُوا بَنِي الإنسـانِ	**أَهْـلُ عَبَـا المُطَهَّرِ العَـدْنَـانِي**
مُبَـاهِلو الوفَّـادِ مِنْ نَـجْرانِ	**وَحَائِزو الفَضْـــلِ لَدَى الرِّهانِ**
وَبَعْدَهُـــمْ لِـــــي سَبْعَةٌ واثْنَانِ	**فَـهُـمْ أَمَـانِـي وَهُـمْ أَمَـانِـي**
وَسِـــيلَتِي للهِ فِي الرَّضْـــوَانِ	**وَشُـــفَعَـائِي فِي رَجَـا الغُفْرَانِ**
وَلاهُمُ الرّجحـانُ فِي المِيزان	**والأَمْـنُ مِـنْ لَـوافِـحِ الـنّـيرانِ**
والفَوْزُ عِنْـدَ اللهِ فِي الجِنَـانِ	**وَبُغْضُـــهُمْ جَحْدُ عَطَا المَنَّانِ[3]**

---

[1] سورة التوبة: آية (٣).

[2] من شعراء القرن الرابع الهجرّي المتوفى حوالي (٣٥٠هـ) الذي جعل شعره في محبّة وولاء أهل البيت (w) ومهاجمة أعدائهم، فكان شعره يضجّ بالعقيدة الإسلامية الدَّاعية إلى وجوب اتباع الأئمّة المعصومين، والتعريف بالظلم الذي تعرّضوا له على يد السّلطة الحاكمة الأموية والعبّاسية. ينظر: المُلتقط من أوراق طلحة العوني، د. محمد المهداوي، د. عبد الإله العرداوي:١٣.

[3] المُلتقط من أوراق طلحة العونّي: ١٣٦ ومابعدها.

تستحضر صورة الشَّاعر طلحة العوني (التّبجيليّة) فضائل أهل البيت (w) ومقاماتهم السَّامية عن طريق الاستعانة بالمرجعيّات الدِّينيّة بشكلٍ أساسيّ " ويبدو الدّين سلطة مهيمنة على أنساق الخطاب في المجتمعات عامة لكنَّه يتمكّن بصورة أكبر في المجتمعات التي تعيش صراعاً ما مع الآخر، أو التي ترفض أشكال التّدافع والإقحام والغزو الثَّقافي"[1] فالنّسق الدِّيني الإسلامي الشّيعي جاء مركزاً في شعره، وهو انعكاس لحالة الاضطرابات والفتن التي كانت مشتعلة بين الشِّيعة والسُّنّة في ذلك الوقت، فقد وصل الصّراع والاقتتال إلى الحد الذي استحالت كلّ منطقةٍ أو حي في بغداد أو البصرة أو الكوفة على لونٍ مذهبيّ واحدٍ، فقد ذكر صاحب كتاب تاريخ بغداد: " قلت لرجل من أهل الكوفة: خير موضع بالكوفة أين هو؟ قال: المسجد الجامع. قلت: وشر موضع عندنا دار البطيخ[2]، فلو قال رجل في خير مَوضع عندكم رحم الله عثمان قتل، ولو قال في شر موضع عندنا لا رحم الله معاوية قتل؛ فشر موضع عندنا خير من خير موضع عندكم"[3]. وهذا القول يوضّح حجم الفُرْقة والتّنازع الكبير بين الفريقين، و خطورة الاستقطاب المذهبي في ذلك الوقت، وهو بالتأكيد يؤدّي إلى تقوية الانتماء العقائدي الذي يستلزم الاستعانة بالمرجعيات الدّينيّة، ويجعلها سبيلاً لتعزيز طاقته الشّعوريّة.

إنَّ أهم هذه المرجعيات؛ القرآن، وسنّة نبيّه (صلى الله عليه واله وسلم)، وأحاديث أهل البيت(w) وسيرتهم بوصفهم القوّة الرّوحيّة القادرة على بثِّ روح الصّمود والمواجهة أمام الخصم، لذا فإنَّ

---

[1] الصورولوجيا في الرواية ، أسماء يوسف: ٣٢.

[2] ودار البطيخ هي محلة من مَحلات بغداد، وقد سميت بذلك نسبةً إلى بيع الفواكه فيها. ينظر: معجم البلدان، ياقوت الحموي، ج٢: ٤١٩.

[3] تاريخ بغداد، الخطيب البغداديّ، ج١: ٣٤٩.

تشكيل صورته عن الرّسول الكريم والإمام علي والسيدة فاطمة الزّهراء وبقية الأئمّة المعصومين (عليهم أفضل الصلاة والسلام) لم يكن ليتم لولا الاستعانة بهذه النّصوص (القرآنية والرّوائية)( ).

فالنعوت التي وظّفها الشّاعر في وصف السّيّدة الزهراء (v) جاءت في هذا السياق الذي أشرنا إليه آنفاً مثل (سَيَّدَةُ النَّسْوانِ، ذاتُ الشَّانِ) ولاسيما بعد ما تبلورت العقيدة الشّيعية بصورة أتم في القرن الرابع للهجرة( )، إذ نصّت على أنَّ الخلافة من بعد الرّسول الكريم تعود إلى الإمام علي وذرّيّته من فاطمة (عليهم أفضل الصلاة والسلام) حتى الإمام المهدي (عجل الله فرجه الشريف) – الإمام الثاني عشر – على وفق الأحاديث الواردة من الرّسول(صلّى الله عليه وآله)( )، وهي عقيدة كانت حاضرة بالتأكيد في ذهن الشّاعر، وهو يُشكّل صورته عن الأم الكبرى السيدة الزّهراء(v) في إطار مدحه لأهل البيت(w) ونحسب أنَّ هذا الوعي قد أسهم في عملية إنضاج الصّورة إلى الحدّ الذي بدت فيه مكتملة ثابتة. ودليل ذلك أنَّ اقتباسات الشّاعر من القرآن الكريم والأحاديث النّبويّة والموروث الدّيني جاءت منسجمة ومتّسقة تمامًا في خطابه الشّعري، مجسدةً لحالة الارتقاء في الوعي الثّقافي، ومُعلنةً عن نسقٍ إيديولوجي تبنّاه الشّاعر جعل منه هويته المركزية (الشّيعية)، وهذا مِمَّا لا شكّ فيه يعدُّ نمطاً مستحدثاً من التّوسّع والعمق شهدته صورة السيدة فاطمة الزّهراء (الأم) لم يكن موجوداً في العصور الإسلامية الأولى.

( ) تناص الشاعر مع الآية (٣٥) من سورة المائدة ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ وَابْتَغُوا إِلَيْهِ الْوَسِيلَةَ وَجَاهِدُوا فِي سَبِيلِهِ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾، كما أنه وظف كذلك حديث المباهلة، وحديث الكساء التي أشرنا إليه في المبحث الثاني من الفصل الأول.

( ) للاطلاع أكثر عن مراحل تبلوّر الهوية الشّيعيّة المجتمعية، والصّعوبات، والتّحدّيات التي واجهت الشّيعة، وأهم مراكز وجودهم في القرن الرابع الهجري ينظر: الحضارة الإسلامية في القرن الرابع للهجرة آدم متز، ج١: ٩٧ وما بعدها.

( ) عقيدة الشّيعة الإمامية بعد الرّسول (صلى الله عليه واله وسلم) " إنَّ الإمامة كالنّبوّة لا تكون إلّا بالنّصّ من الله تعالى على لسان رسوله أو لسان الإمام المنصوب بالنّص، إذا أراد أنْ ينص على الإمام من بعده، وحكمها في ذلك حكم النّبوّة بلا فرق؛ فليس للناس أن يتحكّموا فيمن يعينه الله هادياً ومرشداً لعامّة البشر.. هم مرجعنا في الأحكام الشرعية المنصوص عليهم بالإمامة اثنا عشر إماماً" عقائد الامامية، الشيخ المظفر: ٧٤، ٧٦.

وتساوقًا مع هذا المعنى تتيح لنا الصّور المشكّلة عن السّيّدة فاطمة الزَّهراء (v) في هذه المرحلة الزّمنية (القرن الرابع الهجري) فهمًا أكثر عن طبيعة تعاطي الشّعراء مع السّيّدة الزّهراء بوصفها رمزاً للطهارة والقداسة، وفي الوقت نفسه عنوانًا لما عَانَتْهُ من الجور والظّلم، فقد أصبحت (سلام الله عليها) الملاذ الذي تلجأ إليه القلوب المكلومة، والنّفوس المقهورة، لذا نجدُ شاعرًا من القرن الرابع الهجري اسمه سلامة القاضي الموصلي( ) ألهمه حبّهُ وولاؤه للسيدة[1]الزّهراء في رسمِ صورة عنها قائلاً: (البسيط)

يا نفس إن تتلفي ظلماً فقد ظُلمت — بنت النّبي رســـول الله وابناها

تلـك التي أحمـد المختـار والـدهـا — وجبرئيــل أمين الله ربّــاهــا

الله طهّرهـا من كـلّ فـاحشـــــةٍ — وكل ريب وصـــفّاها وزكّاها( )

تصدر هذه الصّورة من إيديولوجية دينيّة آمَنَ بها الشَّاعر، لذا فقد وُصف بأنَّه أحد الشّعراء (المجاهرين) وهو فضاءٌ شكَّل وعيَ أغلب الشّعراء المنتمين عقائديًّا إلى أهل البيت (w) على امتداد حركة الشّعر العربي بعد الإسلام وإن بدت هذه الإيديولوجية أكثر وضوحاً في القرون التي عاش فيها الشّيعة فسحة من الحرّيّة بعيداً عن اضطهاد السّلطة.

إنَّ العملية الشّعريّة – مثلما هو معلوم– عمليّة إبداعيّة ترتبط بحاجات شعوريّة وذهنيّة، وهي تنتمي إلى جماعة معيّنة تُمثّل هويّتهم أو طبقتهم الاجتماعية، فتحوله إلى عمل جماعيّ " يكسبه صفة طبقيّة، بما هو إنتاج جماعيّ نابع من وعي جماعيّ فتتعضّد طبيعة العمل الأدبي – الجماعية والطّبقيّة– أكثر عندما تستوعبه كعملٍ جماعيّ متنصّل عن كلِّ نزعة فرديّة، فهذا العمل الأدبي المُمارس من قبل جماعة محدّدة من الكُتّاب يؤكِّد صفته الطّبقيّة"( ) ذلك أنَّ الشّعر الإيديولوجي لدى الشّعراء الذين عُرِفوا بمحبَّتهم لأهل البيت هو الأساس الذي قامت عليه صورة

٣

( ) هو من معالم الشّعراء المجاهرين بمحبّة أهل البيت، والدِّفاع عنهم. أعيان الشيعة، ج٧: ٢٧٥. معجم شعراء الشيعة، الغروي، ج: ٣١٤.

( ) أعيان الشيعة، محسن الأمين، ج٧: ٢٧٥، معجم شعراء الشيعة، ج٢٠: ٣١٤.

( ) الأدب والإيديولوجيا، الذهبي آليوسفي: ٤٠٥ .

السّيّدة الزّهراء (v) لتُجسِّد هذا الوعي الجماعي الدَّاعي إلى مدحها حينًا ورثائها أو رثاء أفلاذها حينًا آخر، أو بيان مظلوميّتها ومدى إجحاف القوم لها؛ لذا جعل الشّاعر سلامة الموصلي العتبة الأولى للدخول إلى هذه الصورة، الجور والظّلم الذي لحِق بالسّيّدة الزّهراء (فقد ظُلِمت بنت النّبي)، ثم أطلق خطاباً اتخذ من محنتها ومظلوميّتها رمزاً شامخاً تهون أمامه كلّ المصائب، بعد ذلك انتقل إلى التّذكير بالفضائل السّماويّة التي حباها الله تعالى بها مثل (طهّرها، وصفاها، وزكّاها) وكلّها بطبيعة الحال نعوت قد جرت عادة الشّعراء قبلهُ على ترديدها، لكن الشّيء المختلف الذي صاغهُ الشَّاعر في إطار تبجيله للسيدة الزَّهراء (v) هو توظيف الخيال الأدبي في قوله (وجبرئيل أمين الله ربّاها) إذ سُمِّي بالتّخيّل الإبداعي الذي "ينتقل من التّخيّل الاسترجاعي والذي ينبني على تذكّر الصّورة الماضية، إلى التّخييل الإبداعي أو الاختراعي والذي يؤسّس صوراً شعريّةً جديدة لتجاوز كلّ ما هو معطى ونمطي إلى كلّ ما هو جديد ومتفرّد وليست له أيّة علاقة بالماضي"[١]. وهذا مثّل تحوّلاً آخر في صورة السّيّدة فاطمة الزَّهراء(v)، فالحقيقة المُسلّم بها أنَّ الرّسول الكريم(صلّى الله عليه وآله) هو الذي ربّى السّيّدة الزّهراء لا جبرائيل، ولكن خيال الشّاعر أبدع في صناعة صورةٍ تجاوزت مرحلة التّأسيس إلى الثّبات وصياغة الوعي لتثبيت مكوّنات صورته (المثال) التي غدت هويّة مكتملة الأركان.

ثانياً: الصّورة الفجائعيّة

شعر الرّثاء " أساسهُ الوفاء أو السّجيّةُ، إذ يقضي الشّاعر بقوله حقوقًا سلفت، أو يرسل تعداداً لمآثر الأهل ... وهم يجمعون في رثائهم بين التّفجُّعِ والحسرةِ والأسفِ والتلهُّفِ والاستعظام. ثم يعددون مآثر الميت مبللةً بالدّموع"[٢] وقد تفاوتت درجات الرّثاء[٣] باختلاف عنوان المرثي ودرجة قربِه من الشَّاعر روحيًّا ونفسيًّا وعاطفيًّا " فعلى شدّة الجزع يُبنى الرِّثاء"[٤]

واستمرَّ شعر الرِّثاء في العصر العبَّاسيّ في التّعبير عن مظاهر اللوعة والأسى، وبكاء الأحبّة، فتبلورت هذه العاطفة في أسلوبٍ رصينٍ ومعانٍ جديدة واكبت تطوّر العصر، وحاكت معالم

---

[١] الخيال وشعريات المتخيل، محمد الديهاجي: ٨٥.

[٢] المعجم المفصل في الأدب، محمد التونجي، ج١: ٤٧٣.

[٣] العمدة في محاسن الشعر وادبّه، ابن رشيق القيرواني، ج٢: ١٥٣.

التّمدّن والحضارة( )، ولقد شهد العصر العبّاسي عددًا كبيرًا من الشّعراء الذين رثوا أهل البيت(w) ودعوا إلى الثّأر من قاتليهم، وهاجموا سلطة بني العباس التي مثّلت امتدادًا للأمويّين في الجور( ). ولعلَّ مِمَّا أسهم في إشاعة أشعار التّفجّع قيام الدّول الشّيعية، ولاسيما في القرن الرابع للهجرة مثل عهد الدولة الحمدانية في حلب، والدّولة البويهية في بلاد فارس، الأمر الذي وفّر مناخًا من الحرّيّة أنعش قرائح الشّعراء في الإنشاد عن أهل البيت وعن منزلتهم الكبيرة( ). [٣]

إنَّ صورة السّيّدة الزّهراء (v) مُشاركة في أكثر صور أهل البيت(w) التي شكَّلها الشّعراء، بوصفها الأم الكبرى التي مثّلت رابطة الإمامة بين الرّسول الكريم (صلّى الله عليه وآله) والأئمّة الأطهار، حتى صارت تتواتر متراكمةً في تشكيلها كأنَّها جزءٌ من متن هذه الأبيات ومتّحدةٌ في صوره.

إنَّ حضور الرّثاء في صورة السّيّدة فاطمة الزَّهراء (v) جاء على قسمين: الأوّل رثاء السّيّدة الزّهراء ذاتها، وهو قليلٌ نادر، والسّبب في ذلك يعود إلى انصراف جلّ الشّعراء إلى ذكر مأساة الإمام الحسين (y)( ) دون غيره من الأئمّة (w)، أمَّا القسم الآخر فهو رثاء الإمام الحسين الذي حلّت فيه السّيدة الزّهراء بوصفها الأم المفجوعة بولدها، وهذا هو الأكثر ترديداً على لسان الشّعراء ولاسيما في القرون التي تلت القرن الأول للهجرة، فمن الصور التي جاء فيها رثاء السيدة الزهراء

( ) ينظر: دراسات في الشعر العبّاسي، صلاح الزبيدي: ٩٨، ٩٩.

( ) ينظر: الإمام الحسين في الشّعر العربي المعاصر، إنسية خزعلي: ٧٤، ٧٦.

( ) ينظر: م. ن:٧٨. [٣]

( ) إنَّ هذه الزيادة الملحوظة في[٤] عدد الأشعار التي نظمت في حقّ الإمام الحسين (y) كانت بتشجيعٍ من الأئمة (صلوات الله عليهم)، إذ يُروى عن الإمام الصادق(y) أنَّ أحد الشّعراء من أصحاب الإمام المسمّى بأبي هارون المكفوف دخل عليه، فقال له الإمام: أنشدني، فأنشده، فطلب منه الإمام أنْ ينشده بالطّريقة التي يرثي بها الإمام الحسين (y) عند قبره فقال:

أمرر على جدث الحسين ... وقل لأعظمه الزكيّة (يُنسب هذا البيت إلى السيد الحميري في ديوانه: ٤٥٤)

فبكى الإمام، وقال لأبي هارون: يا أبا هارون من أنشد في الحسين (y) فأبكى عشرة فله الجنة، ثم جعل ينتقص واحداً واحدًا حتى بلغ الواحد فقال: من أنشد في الحسين (y) فأبكى واحداً فله الجنة. ينظر: نفس المهموم، القمي: ٣٦.

منفرداً مانَظَمه الشّاعر ديك الجن الحمصي (ت٢٣٦هـ)[1] صورةً لقبر السّيّدة الزَّهراء (v) فيّاضة بالحزنِ والتّفجّعِ والألم والحسرة، وهي صورة صادقة نابعة من ذات الشَّاعر، فيقول: (الكامل)

يـا قَبْرَ فـاطِمَـةَ الّـذي مَـا مِثْلُـهْ ... قَبْرٌ بطَيْبَـةَ طـابَ فيـهِ مَبِيتَـا

إذْ فيكَ حَلّتْ بِضْـعَةُ الهَادي الّتي ... تُجلى مَحـاسِـــنُ وَجْهِهـا حُلِّيتـا

إنْ تَنْأَ عنـهُ فَمَـا نَـأَيْتَ تَبـاعُداً ... أَوْ لَمْ تَبِنْ بَـذْراً فمـا أَخفيتـا

فَسَـــقَى ثَرَاكَ الغَيْثُ ما بَقِيَتْ بِهِ ... لُمَعُ القُبورِ بطَيْبَـةٍ وَبقِيتـا

فَلَقَـــدْ بِـــــرَيّاها ظَلَلْتَ مُطَيّباً ... تَسْتَافُ[2] مِسْكاً في الأُنوف فَتيتا

ولَقَـدْ تـأَمّلْـتُ القُبورَ وأَهْلَهـا ... فَتَشَـــتّتَتْ فِكري بهـا تَشْـــتِيتا

كَمْ مُقْرَبٍ مُقْصَـــىً وكَمْ مُتَبَاعِدٍ ... مُدْنىً فَسَـاوَرَتِ الحَشَـا عِفْريتا[3]

ويقع تصوير ديك الجن لقبر السّيّدة فاطمة الزَّهراء(v) المخفي[4]، ليسلّط الضَّوء على قضية إيديولوجية، وعاطفية، تتعلق بعدم وجود مكان معلوم لقبر بنت رسول الله (صلّى الله عليه وآله)، مِمَّا يُثير أبعادًا دينيّة وفكريّة في الوجدان الشِّيعي، حاول الشَّاعر تسليط الضّوء عليها، وإيجاد

---

[1] ديك الجن هو لقبٌ اُشتهر بهِ، واسمه الحقيقي عبد السلام بن رغبان بن عبد السلام بن حبيب بن عبد الله بن رغبان بن يزيد بن تميم، وهو شاعرٌ كبير ذاع صيتهُ في القرن الثالث الهجري، يذهب مذهب أبي تمام، من أهل حمص الشام التي لم يبارحها أبداً. وكان شيعي الهوى، شديد الانتماء إلى أهل البيت (w). ينظر: الأغاني، الأصفهاني، ج١٤: ٣٣.

[2] أستاف: شَمَّ. لسان العرب، ج٩: ١٦٥.

[3] ديوان ديك الجن: ٥٥، ٥٦.

[4] إنَّ الزّهراء، v ، قد أوصت أمير المؤمنين أن يخفي قبرها، إذ رُوي عن الإمام الحسين y ، قال: "لما مرضت فاطمة بنت رسول الله (صلى الله عليه واله وسلم) وصّت إلى علي بن أبي طالب (y) أن يكتم أمرها ويخفي خبرها، ولا يؤذن أحداً بمرضها، ففعل ذلك وكان يمرضها بنفسه وتعينه على ذلك أسماء بنت عميس رضي الله عنها على الاستمرار بذلك كما وصّت به، فلما حضرتها الوفاة، وصّت أمير المؤمنين (y) أن يتولّى أمرها، ويدفنها ليلاً ويُعفّي قبرها، فتولى ذلك أمير المؤمنين (y) ودفنها وعَفَّى موضع قبرها. آمالي الشيخ الطوسي، ج١: ١٠٧.

نمط رثائيّ خاصّ بالسّيّدة الزَّهراء قائم على بلورةِ صورة عاطفيّة توّاقة إلى ذلك القبر (المَخفي) الذي يطوي بداخله (بِضْعَةُ الهَادي)، واستعان على تقوية ذلك الانبعاث العاطفي بالأساليب البلاغيّة في تشكيل صورته " إذ لا يستقيم التّصوير في كثيرٍ من معانيه وتمثّلاته إلاّ بوجوه البلاغة وأساليب البيان"( ). فأسلوب النّداء الذي تبتدئ به الصّورة (يا قَبْرَ فاطِمَةَ) يزخر بالتّفجّع والشّعور بالألم؛ لأنّه يُظهر مرارة الفقد والإحساس بالعجز الذي يُصيب الشّاعر، وهو يبحث عن ذلك القبر دون أن تتاح له فرصة الوقوف على ثراه، إذ جاء شعور الحزن بالتّوافق مع دلالة الأفعال (تأَمّلْتُ، فَتَشَتّتَتْ، نَأَيْتَ) في تعزيز حالة التّأمّل، فكلّها تكشف عن حالة اليأس والوجع أمام هول الفقد.

من جانبٍ آخر نرى أنَّ البناء العمودي لهذه الصّورة الكلّيّة قائمٌ على الرّمز الذي يُمثّل وسيلة غير مباشرة للتعبير عن مظلوميّة السّيّدة الزّهراء(ν) الرّاسخة في الضّمير الإسلامي دينيًّا وعقائديًّا، إنَّه يُجسّد الظّلامة التي تعرّضت لها ابنه الرّسول الكريم (صلّى الله عليه وآله)، إذ كان توظيف الشّاعر لرمزيّة القبر على وفق إيديولوجية أراد التّعبير عنها بطريق الرّمز، فلعلّ مساحة التّعبير عن أفكاره، ومتابعة السّلطة العبّاسيّة التي كانت تتعامل بقسوة مع العلويين وشيعتهم قادت الشّاعر إلى جعل الرّمز يَحْضُرُ في الصّورة بوصفه آليّة تتميّز بنسيجها الخاص، قادر عن إيصال الرّسالة للمتلقّي من دون الاصطدام مع السّلطة في خطابها المؤيّد لسياسة الجور التي وقعت على السّيّدة الزّهراء (ν) بعد وفاة أبيها .

ولابُدّ –هنا– من الإشارةِ إلى أنَّ تناول الشّاعر العربي لموتيف( ) (القبر) الذي تكرّر حضوره في الشّعر العربي يحملُ أبعاداً رمزيةً متعدّدة( )، لكنه هنا نال بُعدًا آخر[٣]ارتبط بالاعتقاد [٢]

( ) الصورة في الشعر الجاهلي، الحبيب الدريدي : ٦٥.

( ) الموتيف هو تقنية أسلوبية يتّم توظيفها في النّصوص الشّعرية، تحمل دلالات مضمرة ومتعدّدة وفق السّياق النّسقي الذي ترد فيه، ويمكن أن يُعاد طرحه أكثر من مرّة في النّصّ الشّعري، إذ يتكرّر مدلوله مع المعنى المراد ويُعيد إنتاج دلالته. ينظر: دير الملاك، اطميش: ١٧.

( ) صوّر الشعراء العرب القبر كثّيراً في شعرِهم، منهم طرفة بن العبد الذي صوّر القبر في سياق الموعظة والعبرة، إذ يقول:

ثَمَّ بَعْدَ الفَلاحِ والمُلْكِ وإلا... إمَّةِ وارثْهُمُ هُنَاكَ القُبُورُ

ثُمَّ صَارُوا كأَنَّهُمْ وَرَقٌ جَفّ ... تْ، فَأَلْوتْ بِهِ الصّبا والدَّبُورُ.

الإسلامي الشّيعي على وجه الخصوص في التّعامل مع قبور أهل البيت(w) تجاوز معنى المآل الأخير لجسّد الميّت، إلى تجلٍّ روحيٍّ يطلبُ نيل الثّواب والتّقرّب إلى الله سبحانه وتعالى عن طريق زيارة قبورهم، والحضور القلبي مع الأئمّة الذي يعتقد مُحبّوهم بوجودهم الرّوحي، وهذا التّصوّر إن دلَّ على شيء فإنَّهُ يدلّ على تحوّل مرّت به الصّورة لا نكاد نرى له وجودًا في القرن الأوّل الهجري أو بداية القرن الثّاني الهجري، ساعده في ذلك تطوّر الفهم العقائديّ( ) لهذا الشّاعر تجاوز بمعونته التّصوّر الجاهلي عن القبر. غير أنَّ هذا الفهم الجديد لرمزيّة القبر لا يتقاطع مع انتفاع الشّاعر من المرجعيّات الأدبيّة في الشّعر الجاهلي" فاستحضار الثّقافة الأدبيّة بتجاربها الماضية في إطار يُمكّن الشَّاعر من تعضيد نتاجه الفنّيّ والكشف عن مخزونه الأدبي، وسعة اطّلاعه، بوصفه نمطًا ثقافيًّا في بناء نصوصهم الشّعرية الجديدة وتشكيلها وبما يتلاءم وبوحهم الوجداني"( ) ولعلَّ رغبة الشَّاعر في استحضار التّراث الأدبي لتعضيد فكرته وصورته دفعته إلى إعادة تعبير دأب عليه الشعراء في الجاهلية (فَسَقَى ثَرَاكَ الغَيْثُ ما بَقِيَتْ بِهِ) جاء توظيفاً للسقيا وامتداداً لنسقٍ ثقافيٍّ مارسهُ القدماء( ) وهذا ما نجده ظاهراً في صورة ديك الجن الرّثائيّة عن السيدة فاطمة الزهراء (v) إذ مثّل

وفي الإسلام أخذ القبر رمزية دينية ذات معان روحية تبحث في الحياة الأخروية، إذ صورت السيدة فاطمة الزهراء قبر الرسول بالقول:

ماذا على من شمّ تربة أحمد ... أن لا يشمّ مدى الزمان غواليا. ينظر: ديوان عدي بن زيد العبادي: ٨٩. نهاية الأرب في فنون الأدب، النويري، ج١: ٣٢٤.

( ) لقد اهتم شيعة أهل البيت بقبور أهل البيت (w) وبنائها وعمارتها؛ وهذا يعود لحثّ الأئمّة في أحاديث متصلة متواترة شيعتهم ومُحبّيهم على الزّيارة والتّقرّب بها إلى الله، لاعتبارات دينية تتعلق باستجابة الدعاء، ونيل الثواب، فهي من أشرف الأماكن التي كرَّم الله أصحابها لدرجتهم عنده وقربهم إليه، وهي أيضاً علامة تجسّدُ صلة محبّيهم بهم، وهي جزءٌ من ردّ الدّين الذي في عنق شيعتهم اتجاه أئمّتهم، كما أنّها تفضي بفوائد اجتماعية وتزيد شعور التّرابط العاطفي بين شيعة أهل البيت. ينظر: عقائد الإماميّة، الشيخ المظفر: ١٠١، ١٠٢.

( ) المرجعيات الثقافية عند الشعراء الشيعة في العصر الأموي (أطروحة)، عادل الكركوشي: ٧١.

( ) وردت معاني السقيا في الشعر الجاهلي كثيرًا، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، قول النَّابغة الذّبياني:

سَقى الغَيثُ قَبراً بَينَ بُصرى وَجاسِمٍ ... بِغَيثٍ مِنَ الوَسمِيِّ قَطرٌ وَوابِلُ

وَلا زالَ رَيحانٌ وَمِسكٌ وَعَنبَرٌ ... عَلى مُنتَهاهُ ديمَةٌ ثُمَّ هاطِلُ. ديوان النابغة الذبياني: ١٥٥، ١٥٦.

تكريساً لحالة التّحوّل والثّبات للصورة التي لا يفتأ الإشراق المعرفي يتعدّاها ويغذّيها بأنساقه الثقافية، ونحسب ما ذكرناه من السّعة في عملية التّشكيل الصّوري خير دليل عن حالة الوصول إلى صورة مكتملة الملامح.

ولأنَّ الدهر جارَ على أهل البيت (w) وتوالت عليهم المصائب، فقد تكررت قصائد الشّعراء التي صوّرت مقدار الظّلم والجور الذي عانوه من جراء الحاكم المستبد، فهذا الشّاعر دعبل الخزاعي (ت٢٤٦هـ) أحد هؤلاء الشّعراء الذي وقف أمام الإمام الرضا (y) منشداً قصيدته التي صوّرت ما أصاب أهل البيت من الرّزايا وما ألمَّ بهم من ظلم، فيقول: (الطويل)

أَفاطِمُ لَو خِلتِ الحُسَينَ مَجَدَّلاً[ ] وَقَد ماتَ عَطشاناً بِشَطِّ فُراتِ

إِذَن لَلَطَمتِ الخَدَّ فاطِمُ عِندَهُ وَأَجرَيتِ دَمعَ العَينِ في الوَجَناتِ[ ]

أَفاطِمُ قومي يا اِبنَةَ الخَيرِ وَاِندُبي نُجومَ سَمَواتٍ بِأَرضِ فَلاةِ[ ]

افتتاح الشاعر صورته بنداء(القريب)[ ] للسيدة فاطمة الزهراء (أ) يحملُ دلالة عاطفية عميقة، كما إنَّها ذات أبعاد إيديولوجية دينيّة عهدناها في كلّ شعره الذي تناول فيه أهل البيت (w)، فسياق القصيدة العام التي أنشدها في محضر الإمام الرضا (y) يُفسّر لنا سبب استدعائه لرمزيّة السّيّدة الزَّهراء بوصفها قيمة عاطفية تبعث الحزن والشّجن، وتبدع في صناعة نمط من الخيال يرسم حالة النّدب واللطم على ما حصل في الطّفّ والمأساة التي تعرّض لها الإمام الحسين ومن معه (عليهم أفضل الصّلاة والسلام)، وهذا مِمَّا لاشكّ فيه يصيب وجدان الإمام الرّضا ويثير انفعاله.

[ ] الصريع، وتَجَدَّلَ: صَرعَه. ينظر لسان العرب، ١١، ١٠٤.

[ ] الوَجْنَةُ: ما ارتفع من الخدين لّلشدق والمَحْجِر. لسان العرب، ج١٣: ٤٤٣.

[ ] ديوان دعبل الخزاعي: شرح حّسن حمد: ٤١، ٤٢.

[ ] الهمزة لا ينادى بها إلا القريبُ مسافة وحكماً مثل قول أمرئ القيس: أفاطم، مهلا، بعض هذا التدلل. ينظر: الجنى الدَّاني في حروف المعاني، المرادي: ٣٥.

ولعلَّ توظيف الشّاعر لدلالة الفعل الماضي (خِلتِ) الذي يدلّ على حالة من التّصوّر الذّهني، وهو إعمالٌ للخيال الفنّي الإبداعي في تصوير حالة افتراضية وتخيلية لحضور السّيّدة الزَّهراء(v) الجسدي وهي تشاهدُ الإمام الحسين مقتولاً في مشهدٍ مأساويّ مؤلم عبْر الاستعانة بواحدةٍ من أهم آليات التّصوير الفنّي، ألا وهو التّخييل الحسّي، إذ " إنَّ الخيال هو الميدان الذي تظهر فيه الصّورة الفنّيّة، إنَّ هذه الصّورة تعمل عملها في الخيال، وتَدخل إليه عن طريق الحسّ والوجدان، وتثير في النّفس شتّى الانفعالات والأحاسيس والتّأثيرات"[ ]، وقد جاء الشّاعر بدلالة[١](إذن) ليعمق من مشهد الحزن العميق الذي رسمه للسيدة الزّهراء (v) فيما لو رأت الإمام الحسين (y) قتيلًا بأرض المعركة بتلك الحال المؤلمة التي حصلت في كربلاء.

ونلحظُ أنَّ توظيف الصّور الجزئيّة جاءت في خدمة صورة الرّثاء الكلّيّة، إذ نجد (الدّمع) دالّاً معنويّاً استعان بالتجسيد (وَأَجرَيتِ دَمعَ العَينِ في الوَجَناتِ)، فالشّاعر هنا جسّد دموع العين، وأعطاها القدرة على الحركة فهي هنا كالكائن الحي في انتقالها وجريانها.

ونجدُ كذلك أنَّ الصّورة الرّثائيّة للسيدة الزّهراء(v) توسّلت بأسلوب الاستعارة في (نُجومَ سَمَواتٍ بِأَرضِ فَلاةِ) لتصوير مكانة الإمام الحسين(y) عند أمّه الزّهراء، فهو ومن معه كالنّجوم السّاطعة المنيرة في هديها للأمّة لكنّها هوت في أرضٍ موحشة قاسية لا وفاء فيها، وهو تعبيرٌ يُجسّدُ المهارة في التّصوير والقدرة العالية على إثارة الانفعال والإحساس، ثمَّ جاءت الكناية لتُكمل بُعد الصّورة الجمالي وتعطيها إطارًا أوسع في الخيال الأدبي، إذ وظّف تعبيراتها كما في (إِذَن لَلَطَمتِ الخَدَّ فاطِمُ عِندَهُ، وَأَجرَيتِ دَمعَ العَينِ في الوَجَناتِ) لتعبّر عن عميق الحزن على استشهاد الإمام الحسين (y)، وتكشف لنا مسار نمو الصّورة على المستوى الثّقافي والجمالي، وهذا يتوافق مع الحالة الشّعرية التي تبنّاها الشّعراء الشّيعة المتقدّمون ولاسيما صور دعبل الخزاعي التي تتّكئ على الحسّ العاطفي، والتّذكير بالمآسي التي يتعرّض لها أهل البيت، والانفعال النّفسي الصّادق، في حين كان الشّعر الشّيعي في العهود التي تلت تلك المرحلة يميل أكثر نحو الحجاج والإقناع[ ] وهذا ما سنثبته في دراستنا في الفصل الأخير من هذا البحث.

[ ] نظرية التصوير الفني، صلاح الخالدي: ١٣٤

[ ] ديوان دعبل الخزاعي: ٤٤. [٢]

إنَّ السّمة العاطفية التي بانت واضحة في أكثر صور دعبل الخزاعي لا تعني ضعف التّشكيل وإنَّما هي تجسيدٌ لواقع الالتصاق العاطفي من حيث المعنى والتّأثير، إذ إنَّ شاعراً مثل دعبل الخزاعي قد عاصر عدداً من الأئمّة ومنهم الإمام الرضا (y)، فبطبيعة الحال تكون صوره أكثر عاطفة من الذين تباعد بهم الزَّمن عن الأئمّة (w)، كما أنَّ عاطفية هذه الصّورة لا تعني الإغراق الوهمي البعيد عن الواقع، بل لعلَّ ما ميّز صور دعبل الخزاعي هو الخيال أو التّخييل الجمالي المستند إلى الواقع " فإنَّ المتخيلات الجمالية لتكون مؤثّرة في مجرى الفنون جميعها ينبغي أن تكون أكثر واقعيّة، وأكثر قربًا من الحقيقة الملموسة أو المرئيّة"( ) فالعمل الإجرائي في تشكيل صورة السيدة فاطمة الزهراء(v) الرّثائيّة يكشف عن اقتران الصّورة الفنّيّة البلاغية بالواقع الدّيني التّاريخي النّاقل لمأساة الطّفّ وما حصل فيها من قتل وترويع وسبي، ثم الحضور الجسدي المادّي الذي صوّره الشّاعر في خياله للسيدة الزّهراء أمام جسد ولدها المُسجّى، وذلك يُمثّل نزوعًا في صورة السّيّدة فاطمة الزَّهراء نحو الثّبات بعد مخاض التّحوّل في القرون الهجرية الأولى.

ثالثا : الصّورة المُكرَّرة

أدّى تراكم تمثُّلات الصّورة للسيدة فاطمة الزَّهراء(v) الذي حصل بعد القرن الثاني الهجري، إلى أنَّ هذه الأنماط تتراكب بعضها فوق بعض حتى تستوي الصّورة بناءً مؤلفًا من صورٍ مُتشابهة في السّياق والمضمون، تألفه دائرة الإدراك والمعرفة الثَّقافيّة، ويتلقّاها الحسّ بشيء من الاعتياد؛ فجذور هذه الصور بدأت من عصر صدر الإسلام التي شكّل شعراؤها أنماطها الثلاثة (الزوجة، الأم، البنت) إلى صور القرن الثاني التي كانت انعكاساً لأفعال النّكبات والنّزاعات والمآسي التي تعرّض لها أهل البيت(w) ولاسيما بعد استشهاد الإمام الحسين (y)، وإنَّ إعادة إنتاج هذه الصّورة يُسبغُ عليها النّظام والثّبات والاستقرار بعد مرحلة تحوّل في إنتاجها الذي جاء ردّة فعل لحظية بعد تغيّر من الثّقافة الشّفاهية إلى التّدوينيّة.

( ) تميم البرغوثي، تجليات المتخيل الجمالي، عصام الشرتح: ٢٣.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ قابلية التّلقّي على تناول هذا النّوع من الصّور قد يستلزم الاهتمام الكافي من النّاقدين والمختصّين في تتبّع تشكيل الصّورة الأدبية، ومردّ ذلك إلى أنَّ الإحساس بِالأُلْفَةِ يمثل الانطباع الأوّل في الحكم عليها، على أنَّها لم تُحرّك المجال الشّعوري لديهم، إلّا أنَّ الواقع يُشير بعدم دقّة الحكم الانطباعي الأوّلي هذا، فهو لا يُعبّر عن النّجاح الفنّيّ للصورة ومدى عمقها؛ لكون الحكم بالألفة الصّوريّة هو نتيجة لذلك التّلاؤم الحاصل ما بين الصّورة بوصفها معطى ثقافيّاً لديه آليّاته المحدّدة، وما بين الحس والخبرة لدى المتلقّي( ). ومن هنا فإنَّنا سنُسلّط الضّوء على شاهدين مُهمّين من الصّورة المألوفة التي خضعت لمبدأ التّراكم، الأولى صورة التّماثل والتّكافؤ في المنزلة والمقام بين الزّوجين الإمام علي والسّيّدة فاطمة(x)، والثّانية الصّورة القائمة على صيغة الجمع لاسم السّيّدة فاطمة، مِمَّا سيُهيّئ القارئ لفهم الطَّاقة الثّقافيّة التي تقوم بتحويل الصّور من مرحلة التّأسيس إلى مرحلة الثّبات بعد تراكم الإحالات الدّينية والإيديولوجية والسّياسية والاجتماعية، وقد وجدنا أنَّ الصّورة المكرّرة للسيدة فاطمة الزَّهراء (v) قد انقسمت على مجموعة من الصّور التي تنتظم جميعها تحت ما أطلقنا عليه (الصّورة المكرَّرة)، ولا بُدَّ من الإيضاح للقارئ أنَّ تشابه عنوانات هذا النّمط من الصّور مع الأنماط الأخرى التي تناولناها في الفصل الأوّل عندما درسنا الصّورة (النَّواة) هو تشابه لا يعني تكرارها بكلّ أبعادها، وإنَّما هناك إضافات وتبدّلات جرت عبر تعديل الصّورة (النَّواة) وتكثيفها ومعالجتها بما يتلاءم وروح العصر الجديد الذي أضفى على هذه الصّور مجموعة من السّمات ومن التّعابير التي فرضتها الظّروف السّياسيّة وظروف الاختلاف العقائدي. أمّا أهم هذه الصّورة فهي كالآتي:

أ. صورة الزّوجة الكفء

يُراد في تصوير نسق التّكافؤ الزّوجي بين الإمام علي والسيدة فاطمة الزَّهراء (x) مِمَّا سبق إيراده، عن اتجاهين يزخران بالمعاني الإسلامية والتّصوّرات الإيديولوجيّة، الأوَّل إشارتها إلى علاقة اجتماعية تتكشف من بنيتها الظّاهرية، والآخر في النَّسق الدِّيني الذي يظهر في بنيتها الدَّاخلية، إذ تحوي قرائن موجبة توضّح مسألة دينيّة عقائدية أسست فيما بعد لتداول الخطابات الإيديولوجية " ومن هنا يستنتج أنَّ الأدب مُمارسة وليس نشاطًا ذهنيًّا، لأنَّه تجسيد للصّراعات الدّائرة باستمرار

( ) تشكيلات الصورة في الحديث النبوي، هيلة بنت عبد الله العساف: ٢٤١.

بين الإيديولوجيات متشكّلة ضمن البنية الثّقافيّة الاجتماعيّة، وهو في ذلك تجسيد للصراعات على مستويات أخرى ضمن البنية السّياسية والاجتماعية والفكرية واللغوية"[ ] فقد صوّر لنا الشعراء بعدَ القرن الثاني مشهد الزّواج برسم صور مجازية تَخيّلِية مستمدّة من الواقع، كما صوّر لنا شعراء القرن الأول هذا المشهد بصورٍ اصطبغت في الغالب بالواقعية[ ]، فهذا ابن المعتز يرسم بشعره صورةً عن الزّوج الكفء، فيقول: (المتقارب)

وَكــانَ أَخــاً لِنَبِيِّ الهُـدى ... وَخُصَّ بِـذاكَ فَلا تَكـذِبِ

وَأَوَّلُ مَن ظَـلَّ في مَوقِفٍ ... يُصَـــلّي مَعَ الطاهِرِ الطَيِّبِ

وَكُفؤاً لِخَيرِ نِســـاءِ العِبادِ ... ما بَينَ شَـرقٍ إِلى مَغرِبِ[ ]

هذه الصّورة من صور التّكرار النّمطي التي تبنّت نسقًا ظاهرًا تعامل مع الزّواج المبارك أكبر من كونه طقسًا لتكوين عائلة وأسرة، وإنَّما هو تعبير عن منزلة حظي بها الزّوجان في الإسلام لم تتسنَّ لأحدٍ آخر سوى الرّسول الكريم (صلّى الله عليه وآله)، وجليّ أنَّ القرار الإلهي بزواج الإمام علي من السيدة فاطمة الزهراء(x) له تبعات عقائدية في بيان أفضليّة الإمام علي على شيوخ قريش الذين تقدّموا لخطبتها، وردّهم الرّسول متعذرًا بأنَّ قرار الزّواج (سماوي)[ ]، ولعلَّ هذا الذي قاد ابن المعتز إلى القول: (وَكُفؤاً لِخَيرِ نِساءِ العِبادِ) وهو ينظم هذه القصيدة التي أراد فيها الاعتذار للطالبيّين عن هجائه السابق لهم، وكأنّه استثمر نسقيّة التّضاد بين تزويج الرسول لابنته وبين رفض المتقدّمين لخطبتها، إذ تُمثّل هذه الصّورة نسقًا متضادًّا يكشف عن منظومة الشّاعر القيمية التي

[ ] الأدب والإيديولوجيا، الذهبي اليوسفي: ٢٢.

[ ] ينظر المبحث الأول من الفصّل الأول من هذه الأطروحة في الصورة الواقعية التي رسمتها عائشة عن مشهد الزواج.

[ ] شعر ابن المعتز،ج١: ٤٠٩، ٤١٣ قصيدة طويلة يمدح فيها الإمام عليًا (y) ويبرّر ويعتذر فيها عن هجاءه للطالبيين.

[ ] سبق وأشرنا إلى الأحاديث النبوية التي تحدثت عن القرار الإلهي القاضي بإتمام هذه الزواج. في المبحث الأول من الفصل الأول.

أراد الظّهور بها أمام العلويين، تسوّغ اعتذاره لأنَّه " يتراءى للمرء أنَّ المنظومة القيمية هي ذات ارتباط عضوي بقيمته الإنسانيّة، وهذه المنظومة القيمية الافتراضية هي العامل الأوّل في مقياس الرّفع والخفض"( ) وهو ما يُفسّر اعتماد ابنُ المعتز على مشهد الزّواج المتكافِئ في صورته هذه التي رسم فيها صورة استعارية لسيّدة نساء العالمين (ما بَينَ شَرقٍ إلى مَغرِبِ).

ويولِي الصاحب بن عباد الاهتمام عينهُ في شأن هذا التّكافؤ، إذ جاء التَّصور ضمن هذا السّياق المألوف، الذي يُعزّز مبدأ التّراكم، لكن هذه الصّور –أحيانًا– تختلف في الصفات التي تُسهم في تشكيلها، إذ يقول في مديحه للإمام علي (y): (الطويل)

وزوجتُه الزّهراء خيرُ كريمةٍ لخير كريمٍ فضلُها ليس يُجْحَدُ( )

كما أنَّ للصورة السَّابقة بُعديْها الإيديولوجي والفكري، فإنَّ لهذه الصّورة التي رسمها الصَّاحب بن عباد بُعدها الثّقافي الذي يُشكّل وعي الشّاعر، وعمقها الجمالي القائم على توظيف النّعوت الخاصّة بالسّيدة فاطمة الزّهراء (v) فهي (خيرُ كريمةٍ) والصّفة هنا تأتي " لتلوّن أو تُحدّد الصّورة الشّعرية بعد أن كانت مطلقة اللإيحاءات"( ). ولعلَّ الشّاعر فهم مدى أهمّيّة التّعرّض لمسألة الزّواج في صناعة صورة عن السيدة الزّهراء فضمّنها في قصيدته التي يمدح فيها الإمام عليًّا (y) مثل بقية الشّعراء الذين تناولوا صورة السّيّدة الزّهراء مِمَّا يُشكّل صورة مألوفة قائمة على مبدأ التّراكم، وفي قصيدة أخرى يعود الصّاحب بن عباد إلى ترسيخ ألفة هذه الصّورة حين يمدح الإمام عليًّا، فزواجهُ من السّيّدة الزّهراء هو إحدى المآثر العظيمة التي حباه الله تعالى بها، إذ يقول في ذلك: (المنسرح)

زوَّجــهُ بضـــــعــةَ الـنّـبوَّةِ إذْ رآه خــيــرَ امــرئٍ وأتــقــاهُ( )

( ) محاضرات في النقد الثقافي، نُصيرة علاك: ١١٤.

( ) ديوان الصاحب بن عباد: ٣٧.

( ) الصورة الشعرية عند أبي القاسّم الشابي، مدحت الجيار: ٨٥.

( ) ديوان الصاحب بن عباد: ١٨٧.

وعاد في قصيدة أخرى ليؤكِّد ذات المعنى في تصويره للإمام علي(y) وهو يتقدّم لخطبة السّيّدة الزّهراء، فيقول: (الكامل)

أفي خطبة الزّهراء لما استخصَّه كفاءً لها والكلُّ من قبل طالبُ[1]

ويبدو أنَّ تصويره لمشهد خطبة الإمام علي للسيدة فاطمة الزهراء(v) جاء من عمق عقيدة الشّاعر، إذ وظّف السّياق التّاريخي الدّيني من دون أن يشير إلى كامل القصّة التّاريخيّة[2]، إذ كانت هذه الصّورة عمليّة تمثيل دقيقة لإحالات تاريخية ودينيّة مثّلت حال النّزاعات التي حفل بها التاريخ الإسلامي مُنذ عهد الرسول الكريم وصولاً إلى وقت الشّاعر، فكان هذا الانتظام النَّسقي الذي جرى عليه الشّاعر في صناعة صورته أو تصوَّره عن السّيّدة الزّهراء(v) بوصفها بؤرة الحدث هو الذي فرض على الشّاعر تعميق حالة التّآلف الثّقافي مع جمهور المسلمين، وهذا يؤدّي من دون شكّ إلى تراكم صوريّ يُسهم في فتح آفاق التّساؤلات بعد إشاعة أجواء من الوعي المعرفيّ في قبُول الرّسول (صلّى الله عليه وآله) من الإمام علي (y) خطبته ابنته، وامتناعه عن تزويجها لغيره.

وفي صورةٍ أخرى انتهج الصاحب بن عباد أسلوبًا جماليًّا فنّيًّا في تشكيل الصّورة يُساعد في هذا تشكيل النّسق الصّوري المألوف، إذ يقول: (البسيط)

كُفءُ البتُولِ ولا كُفْءٌ سِواهُ لَها والأمرُ يَكْشِفُهُ أمرٌ يُوازيهِ[3]

تتشكّل ملامح الصّورة في بنائها وفق الأساليب الفنّيّة لتكون أكثر ألفة وقربًا للمتلقي مع تحقيق مبدأ التّراكم في الصّور لتعزيز الفكرة، فجاء توظيف التّكرار (كُفءُ) لتعميق المعنى، فالتّكرار

---

[1] م.ن: ١٨٧.

[2] أخبرنَا الْحُسَيْن بن حُرَيْث قَالَ أخبرنَا الْفضل بن مُوسَى عَن الْحُسَيْن بن وَاقد عَن عبد الله بن بُرَيْدَة عَن أَبِيه قَالَ خطب أَبُو بكر وَعمر فَاطِمَة فَقَالَ رَسُول الله صلى الله عَلَيْهِ وَسلم إِنَّهَا صَغِيرَة فَخَطَبَهَا عَليّ فَزَوجهَا مِنْهَا. خصائص أمير المؤمنين علي بن أبي طالب: ١٣٧.

[3] ديوان الصاحب بن عباد، تح محمد آل ياسين: ١٤٤.

"خصيصة لغوية، وهو أحد الوسائل التّعبيرية للإيحاء وتكثيف المعنى المراد في الصّورة"( ) ثم حضور التّضاد (كُفـءُ البتُولِ ولا كُفْـءٌ سِواهُ) في تصوير مقام السّيّدة فاطمة الزّهراء (v)، فلا يوجد من يماثلها بالمنزلة الرّوحية والدِّينيّة في الإسلام إلّا الإمام علي (y)، ولا شكّ في أنَّ هذه الصّورة تألّفت من صورٍ مفردة تعاونت على إكمال صورة الزَّهراء بوصفها الزَّوجة الكفء، فالدّلالة الصّوريّة التي استعانت بالتّضاد والتّكرار عمدت إلى وسيلة أخرى في صناعة الصّورة المكتملة، تمثّلت في التّجسيم الذي يمنح الصّورة فضاءها الكامل، فكان دال (الأمرُ) الثّاني الموازي برهان الشَّاعر على معرفة التّكافؤ الذي لم يحصل لأحدٍ في الإسلام كما حصل لعلي (y)، فلولا علي لما فهمنا مقام الزَّهراء (v)، كما أنَّ الزّهراء هي التي أنارت دروب الولاء للإمام علي بوصفهِ إمامها، وهذه الأساليب تظهر قدرة الشَّاعر على رسم صورة عن السيدة الزَّهراء في لوحة شعريّة متكاملة ومُعبّرة لها إمكانية الوصول إلى جمهور الشَّاعر بكلِّ بوضوحٍ وانسيابية.

وإذا كان الصّاحب بن عباد قد اعتمد في صورته السَّابقة على تشكيل الصّور الواضحة والقريبة المألوفة، فإنَّ طلحة العوني الشَّاعر المعروف بغزارة إنشادهِ لأهل البيت (w) رسم هو الآخر صورةً الزّواج المتكافِئ، فيقول: (الطويل)

إمَامِي حَبيبُ المُصْطَفَى بَعْلُ فَاطِمَهْ فَنَاهيكَ بَعْلاً بالجَليلَةِ وبالبَعلِ( )

هذه الصّورة تزخر بالمديح للرسول الكريم والإمام علي والزّهراء (عليهم أفضل الصّلاة والسَّلام)، وإن كان هذا المديح لا يبرز بصورةٍ واضحة وكافية إلا بعد أن نلحظ دلالة كلمة (نَاهيكَ) الذي يُرَسخ التّكافؤ، إذ زادت الصّورة قوّة في المعنى حين قرن بين صفة السّيّدة الزّهراء (الجَليلَةِ) بالإمام علي (البَعلِ) فكانت الصّورة بذلك تتّسم بالمباشرة في إيصال الدّلالة مع وضوح المقصود.

ب _ صورة المفرد بصيغة الجمع

( ) الصورة في شعر مملكة غرناطة، أحمد عبد الحميد إسماعيل: ٨٦.

( ) المُلتقط من أوراق طلحة العونّي، د. محمد المهداوي، د. عبدالأله النائلي: ١٧٢.

وردت صورٌ كثيرة للسيدة فاطمة الزَّهراء (v) بصيغة الجمع؛ لتُعبّر عن هويّة جامعةٍ لأهل البيت(w) كلهم، ولتمثّل حالة ثقافيّة ودينيّة وعقائديّة تُجسّد حالة الإدراك التي وصل إليها الشّعراء لهذا الشّخصيّة العظيمة في الإسلام، وجاءت هذه الصّور مباشرة قريبة للمتلقّي، بعيدة عن التّوعر، وإن كانت هذه الصّور تتماز أحيانًا في فروقات طفيفة، فلكلّ شاعر إحالاته المعرفيّة، وطاقات ثّقافية، وقدرة على التّعاطي مع الفضاء الجمالي.

تتشكّل الصّورة المألوفة عند أبي بكر الصنوبري في الإشارة الرّمزية لأهل البيت بـ(الفاطميين) نسبة إلى السيدة فاطمة الزَّهراء (v)، إذ يرسم صورة قريبة الدّلالة يسيرة، فيقول: (المجتث)

والفاطِمِيّـــــــونَ تقريــ هُـــــــم السّيوف الطيورا

والفاطِمِيّـــــــاتُ يَنْحَرْ نَ بـــــالدُّموعِ النُّحورا[1]

فلفظة (فاطمة) هنا جاءت للكناية عن الرّجال من بني هاشم والنّساء؛ بلحاظ أنَّ الزَّهراء هي تلك الهويّة الجامعة، وقد استعان الشَّاعر في ذلك على باعث الحزن في إظهار تلك الصّورة الجامعة؛ فالرّجال الفاطميّون يذهبون شهداء في سبيل مبادئهم، أمّا النساء فمصيرهنَّ الحزن على فَقدِ الأحبّة، فَقدْ استحضر حالة الحزن التي تعزّز التّفاعل مع صورتهِ الشّعرية، فإنَّ للحزن " بواعث تثيره وتحركه، وهي كثيرة ومتنوعة، تتفاوت حرارة وفتورًا، وقوّة، وضعفاً. ولكن لعل من أشدّها وقعًا على القلب، وأعمقها أثرًا في النّفس أن يُفجع الإنسان في عزيز لديه، أو قريب"[2] وأمَّا الأفانين البلاغية في هذه الصورة فقد كانت محفزاً لعاطفةٍ حزينةٍ أشاعت الأسى، إذ جاءت الاستعارة في (والفاطِمِيّــونَ تقريـ ... هُـم السّيوف الطيورا) وكأنَّ السيوف تمرُ عليهم مثل الطيور الخاطفة للدلالة على سرعة الإبادة التي تعرض لها أهل البيت وقسوة مالاقوه، فيما الفاطميات يذرفنَ الدموع بشدَّةٍ وغزارة حتى يُخيّلُ للناظر بأن (الفاطِمِيّــاتُ يَنْحَرْ ... نَ بـالدُّموعِ النُّحورا) فقد استعار الشاعر

---

[1] ديوان الصنوبري: ٩٤.

[2] بواعث الشعر في النقد العربيّ القديم، عقيلة القرني: ٨٤.

لفظ (الدموع) لتقوم مقام السكاكين والحِراب للإشارة على شِدَّة الألم، والحزن على رجالهنَّ الذي بلغ حدَّ النَّحر.

وإذا ما قرأنا لشاعرٍ آخر هو السري الرّفاء سنجده يرسم صورةً عن السّيّدة فاطمة الزّهراء (v) في مديحه لأهل البيت (w) قائلاً: (البسيط)

وَرُبَّ غَرَّاءَ لَمْ تُنْظَمْ قلائِدها إلاّ لِيُحْمَدَ فيها الفاطِميُّونا( )

فقد وظّف الشَّاعر هذا اللفظ (الفاطِميُّونا) ليرسّخ المعنى، ويحقّق التّراكم، وينقل إلى الأذهان ليرسم هذه الصّورة عن السّيّدة الزّهراء(v) بوصفها الأم الكبرى. محقّقًا بذلك مبدأ التّراكم.

ويبدو أنَّ هذه الصّورة كانت ماثلة في ذهن الشَّريف الرّضي الذي رسم صورة للسيدة فاطمة الزّهراء(v) وهو يرثي الإمام الحسين (y)، فقد جعل السّيّدة الزَّهراء محور الحدث، إذ كانت دماء (الفاطميين) شعلة الحقّ التي تُقارع سيوف بني أميّة، فكانت صورته تُعبّر عن المعنى المألوف الواضح الذي أوصله بأسلوب جماليّ إبداعيّ حينما قال:

وهيهاتَ تأبى الخيلُ والبيضُ والقنا مجـاري دم للفـاطميين يُـهْـدَرُ( )

نخلص مِمّا تقدّم إلى أنَّ الصّورة الشّعريّة للسيدة فاطمة الزهراء (v) في بداية القرن الثَّاني بدأت تأخذ منحى الانتظام المعرفيّ والثّقافيّ، ولاسيما بعد التّحوّلات الكبيرة التي عاشتها الأمّة الإسلامية، والتّغيّرات الاجتماعية والحضارية في عهد الدّولة الإسلاميّة، مِمّا دعا الشّعراء إلى تأكيد المعنى وفق مبدأ التّراكم الذي يرسّخ الصّورة في ذهن مُتلقّيها، لتُعبّر عن حال النّمو الذي وصلت إليه صورة السيدة الزّهراء في مخاض التّكوين الصّوري من التّحوّل إلى الثَّبات.

( ) ديوان السري الرفاء، ج٣: ١٢٦.

( ) ديوان الشريف الرضي، ج١: ٤٧٤.

المبحث الثّاني

الصّورة المغايرة

أولا: المغايرة داخل النَّسق

ثانياً: المغايرة خارج النَّسق

ثالثاً: الصّورة المضادّة

المبحث الثّاني

الصّورة المُغايرة

تُمثّل المُغايرة في صورة السّيّدة فاطمة الزّهراء (v) إجراءً إنجازيّاً على الصّعيد الشّعري الإبداعي، فهي تُعبِّر عن انفتاح الصّورة من النّاحية الثّقافية والإبداعية والجمالية، وتُشكّل كذلك علامة على تعاطي هذه الصّورة مع المتغيّرات الثّقافيّة الدّينية والسّياسيّة والاجتماعيّة، والمغايرة هنا تُمثّل انعتاقًا عن المساحة المحدّدة التي كانت تتشكّل في رِحابِها صورة السّيّدة الزّهراء في مراحلها الأولى (الصّورة النّواة) في القرنين الأوّل والثّاني الهجريّين، إذ كانت الصّورة في أطوارها الأولى تقترب من الواقعيّة والتّصوير المباشر، ثم صارت تهيّئ نفسها لقيام صورة أكثر حرثًا في المجال الجمالي والثّقافي ويتم فيها التّحوّل نحو صورة ثابتة "مثال"[1].

إنَّ محاولات رسم صورة السّيّدة فاطمة الزّهراء(v) لقرنين من الزّمن أو أكثر خلق لنا أنساقًا تصويريّة تطلبُ إمداداً ثقافيّاً كبيراً لكي نستطيع الانطلاق نحو صورة مغايرة، فهذه " الوجوه البيانية والأساليب التّعبيرية بيّنت أنَّها من صميم عمل الذّهن وخالص نتاجه، وأنّها تمُتُّ إلى الفكر بأوثق الأسباب وأمتن الصّلات، فهي تُخبر عن كيفيّات تصوّر مستعمليها للأشياء، وتنبئ بطرائق إدراكهم العالم من حولهم والوجود الذي يكتنفهم"[2] مِمّا جعلها حالة نسقيّة لهاّ أنماطها الجليّة، التي سنحاول في هذا المبحث قراءتها على وفق درجة تساوقها مع هذه التّصوّرات النّسقيّة أو تباينها معها، فينتج حصيلة لذلك صورة مغايرة من حيث النّسق التّصويري، وهذا ينسجم مع طبيعة عمل النّسق سواء في الصّورة الشّعرية أو أي معطى ثقافيّ وأدبيّ آخر" والجدير بالملاحظة أنَّ النَّسق قابل للتحوّل فهو إمّا يكون معطى أوّليًّا كما تزعم البنيوية الصّوريّة، وإما يحدّده الوعي الجمعي كما تذهب إلى ذلك

---

[1] وللاطلاع أكثر على هذا المصْطلح وتطبيقاته في الشعر العربي يُراجع ما كتب عنه طه غالب عبد الرحيم طه في كتابه (صورة المرأة المثال ورموزها الدّينية عند شعراء المعلقات) الصادر عن دار فضاءات، إذ تناولها الكاتب من منظور الفكر الميثولوجي والتّصوّرات الدّينية في الشّعر الجاهلي، وما تمثّله هذه المرأة من رموز مقدّسة دينيّة صوَّرها الشّعراء وفق هذه الاعتقادات والأساطير التي كانت شائعة آنذاك. ينظر: صورة المرأة المثال، طه طه: ١٦٧ وما بعدها.

[2] الصورة في الشعر الجاهلي، ٥١٣.

البنيوية التّكوينيّة، وإما يسهم القارئ أو المتلقّي في بنائه وتشييده، وهو جوهر نظرية القراءة وجمالية التّلقّي"[1]

وعلى ضوء ذلك وجدنا أنَّ ما أسميناه بالصّورة المغايرة تتشكّل في ثلاثة محاور رئيسة وهي كالآتي:

أوَّلاً: المغايرة داخل النّسق

كَثُرت المشاهد التي صوّرها الشّعراء عن السّيّدة فاطمة الزّهراء(ν) التي تناولت نسبها الشّريف، وزواجها المُبارك، ومكانتها السّامية، وحُزنها على أفلاذها، وظُلامتها، مثلما مرّ بنا، كل هذه الصّور استقرأنا وبحثنا في دلالتها ورمزيتها، إذ صاغت نظامها الخاص القائم على محور نسقيّ أساسيّ وتفرعات جزئيّة للنسق تصبح مشابهة في شكلها للخيوط المتشابكة التي تعود إلى أصلٍ واحدٍ يجمع هذه الخيوط التي ترجع إلى (نواة) مركزيّة ينطلق منها النّسق الأوّل للصورة، وهذا الذي جعل الصّورة الفنّيّة بوصفها جزءًا من الصّورة الكلّيّة قادرة على تمثيل وفهم النّسق العام الكلّيّ[2].

ولنفهم طبيعة عمل النّسق داخل صورة السّيّدة الزّهراء، علينا تحديد أهم تلك الأنساق التّصويريّة الأساسية أو تلك الأنساق الفرعيّة المرتبطة بمقولات النّسق العامّة عن طريق القراءة الفاحصة لنماذجها. إذ كانت هذه الصّورة مغايرة من حيث بناء النّص والتّوسّع في توظيف التّخييل الذّهني والانفتاح على الأساليب الجمالية، فقد كانت هذه الصّور ناجعة في سبر أغوار الأحداث وتحليل الظّواهر وتشكيلها صوريًّا في نسق يُوائم بين المرجع الثّقافي والتّخيلي، إذ جاءت متوافقة مع مقتضى أنساقها المعروفة؛ ولذلك ارتأى الباحث أن يُسمّيها (الصّورة المغايرة داخل النّسق).

ومن هذه الصّور المغايرة ما نُظم بخصوص أهل الكساء(سلام الله عليهم أجمعين)، ماجاء بقول الشّاعر الحماني علي بن محمد العلوي الكوفي مستفيضاً في ترديد فضائلهم ومكانتهم العالية في الإسلام، والكرامات الإلهية التي حباهم الله بها: (الخفيف)

سادتي عُدَّتي عِمادي مَلاذي خمســـةٌ عندَهم تُحطُّ الرِّحالُ

---

[1] محاضرات في النقد الثقافي، نُصيرة علاك: ٧٦، ٧٧.

[2] ينظر: الصورة في الشعر الجاهلي، الحبيب الديردي: ١٥٣.

سادتي سادةٌ بهم ينزِلُ الغيـ	ـــــثُ علينا وتُقبَلُ الأعمالُ
ســـادتي حُبُّهُم يَحُطُّ الخطايا	ولـدَيهم تُصـــــدَّقُ الآمــالُ
ســـــادةٌ قـادةٌ إليهم إذا مـا	ذُكِرَ الفضـلُ تُضـرَبُ الأمثالُ
وبهم تُـدفَعُ المكــارهُ والخيـ	ـفـةُ عنّـا وتُكشَـــفُ الأهوالُ
وبهم طـابـت المواليـدُ وامتـا	ز لنا الحقُّ والهدى والضـلالُ
وبهم حُرِّمَ الحرامُ، وزالَ الـ	شكُّ في دينِنا وحلَّ الحلالُ( )

وقد بلغ الشّاعر الحماني شأوًا عظيمًا في الحديث عن فضائل أهل البيت(w) ومنهم السّيّدة فاطمة الزّهراء(v)، بوصفها ركنًا من أركان البيت المحمّدي الخمسة، وقد خصّص الشّاعر لهم نعوتًا وأوصافًا وقالبًا يندرج في سياق النَّسق الخاص بأهل الكساء، ولكنه كان مغايراً فيما يتعلّق بفهم منزلة أهل البيت الذين فوّضهم الله في أمور الدِّين والدّنيا، فـ(بهم ينزِلُ الغيـ ... ثُ علينا وتُقبَلُ الأعمالُ)، إذ يعمل الشَّاعر بأسلوب المخاطب في بناء صورته ليثير الانتباه فيضاعف من لفظ (سادتي، سادةٌ، قادةٌ) وليرسّخ معاني الإمامة الإلهية في نسق المطابقة الذي ورثة من صور أصحاب الكساء في القرن الأوّل والثاني، وينطلق إلى رسم صورة مغايرة عبر تعيين وجوه حضورهم في المتخيل الإسلامي القادم من توظيف النّصوص والتّراث الدّيني في عبارة (بهم ينزِلُ الغيثُ، حُبُّهُم يَحُطُّ الخطايا، وبهم تُدفَعُ المكارهُ والخيفةُ) فقد وظّف الشّاعر الزّيارة الجامعة الواردة في كتب الحديث (الشّيعيّة)( ) في تشكيل صورته الشّعرية المُعمَّقة والمغايرة لصور القرن الأوّل والثاني في النّسق ذاته فـ" الشّعراء في بعض الأحيان يستندون إلى النّص الدّيني، يتجلى لا لتقديم تصوير مشابه أو ماثل، وإنَّما لنقله إلى جزئية أخرى ترتبط بلحظة خاصّة وسياق حضاري معيّن"( ) وهذا ما فعله الشّاعر الحّماني الكوفي

( ) ديوان الحماني الكوفي: ٩٦.[١]

( ) للاطلاع على أثر النّص الدّيني الذي وظّفه الشَّاعر في رسم صورته الشعرية ينظر النص " وبكم ينزَّل الغيث ..." الوارد في كتاب عيون أخبار الإمام الرضا y للشيخ الصدوق،ج٣: ٢٧٣ (الزيارة الجامعة لجميع الأئمة w).

( ) توظيف النص الديني، نوير بّاجابر: ٢١٦.

في نقل النّسق التّصويري من حالة أوّليّة تأسيسية إلى قالب أكثر انفتاحًا وعمقًا يُسهم في رسم صورة أخرى تختلف عن السّابقة التي قامت عليها.

ولعلَّ دارس الشّعر العربي من بداية القرن الثّالث للهجرة حتى نهاية العصر العباسي يلحظُ تواتراً وازدياداً في الصّور الشّعرية التي تناولت زواج السيدة فاطمة الزّهراء من الإمام علي (x) النّاشئة على نسقيّة الزّواج المبارك ببعديه الأرضي والسّماوي، ذلك أنَّ هذه الصّورة تشكّلت على غرار صورة السيد الحميري الخاصّة بهذا الزّواج في القرن الثاني للهجرة دون أن نتناسى الصّورة النّواة التي رسمت في تزويج السّيّدة الزّهراء(v) كما وردت في المقطوعات المنسوبة إلى أزواج الرّسول الأكرم (صلّى الله عليه وآله) مع الأخذ بعين الاعتبار مباشرة هذه الصّور وارتباطها الوثيق بالواقع وبمناسبة تزويجها التاريخية، ونمت حتى أضحت صورة مغايرة، ولكنّها بقيت في إطارها النّسقي العام، وعلى هذه الهيأة المغايرة جرى تصوير مشهد الزّواج عند ديك الجن الحمصي الذي يقول: (الرجز)

وأنـتَ لي أَخٌ وأنـتَ الصِّـــهْرُ ... زَوَّجَـكَ الـذي إلـيـهِ الأَمْـرُ
رَبُّ الـعُـلَـى بـفـاطِمِ الـزَّهْـراءِ ... ذاتِ الـهُدى سَـــيِّدَةِ النِّسَـــاءِ
أَوَّلُ خَلْقٍ جـاءَ فيهـا خـاطِبـا ... عنـكَ إلـيَّ جـائـيـاً وذاهِبـا
وقـالَ قَـدْ قَضَـــى إلهُـكَ العَلي ... بِـأَنْ تُـزَوَّجَ الـبَـتُـولُ بِـعَـلـي
فَـزَيَّنَ الـجَنّـاتِ أَحْـلَـى زِينَـهْ ... واجْتَلَـتِ الحُورُ على سَـــكينَـه
ولاحَتِ الأَنْوارُ مِنْـهُ السّـــاطِعَهْ ... وَصَـفَّ أَمْلاكَ السّماءِ السّـابِعَهْ
وقُمْـتُ عن أَمر إلهي أَخْطُـبُ ... فيهمْ وأَعْطـاهُمْ كَمـا قَـدْ طَلَبُوا
ثُمَّ قَضَـــى اللّـهُ إلى الجِنـانِ ... أَنْ يُجْتَنَى الدَّاني مِنَ الأَغْصـانِ
فـأَمْـطَـرَتْـهُـمْ حـلَـلاً وحَـلْـيـا ... حتى رَعَوْا ذلـكَ مِنْهـا رَعْيـا
فَمَنْ حَوَى الأَكْثَرَ مِنْهُنَّ افْتَخَرْ ... بالفَضْـــلِ فِيما حازَه على الأُخَرْ
فَرُدَّ مَنْ يخطبُ فـاللّـهُ قَضَـــى ... بِـأَنْ تكونَ زَوْجَـةً للمُرْتَضَـــى
وَقَـدْ حَبَـانِي منكُمُ السِّـــبْطَيْنِ ... هُمَـا بِحلي العَرْشِ كـالقُرْطَيْنِ
فـالحَمْدُ لِلّـهِ على مـا قَـدْ حَبَـا ... لِخَمْسَـةِ الأَشْبَاحِ أَصْحابِ العَبَا

هُــمُ لِــمَــنْ والاهُــمُ الأَمــانُ إِذْ كـانَ فيهِمْ يَكْمُـلُ الإِيمـانُ[1]

إنَّ النّسقيّة التّصويريّة في تصوير هذا الزواج كانت تتعامل في بدايات القرنين الأول والثاني الهجريين بوصف الزّواج قراراً إلهيّاً استجاب له الرسول الكريم والإمام علي والسيدة الزّهراء(عليهم أفضل الصلاة والسلام أجمعين) فاحتفلت به السماء قبل الأرض، وفرحت به الملائكة قبل أهل الدّنيا، فكان الإمام علي خير قرين لأكمل نساء العالمين، وقد استمرّت هذه الآلية جليّةً واضحةً في صور الشّعراء حتى ظهر نسق تصويريّ آخر جديد يفوقهُ في عمق الفكرة، غير أنّه ينسجم معه في الشّكل والإطار، فإذا ما تجاوزنا تصوير الشّعراء السّابقين لهذا الزّواج سنجد أنفسنا أمام معانٍ جديدة شكّلت وعي الشّاعر وأسهمت في إنماء خياله الشعري؛ إذ استعمل الشّاعر تصوير عظمة هذا الزّواج المبارك حين قال: (أَوَّلُ خَلْقٍ جاءَ فيها خاطِبا ...) معتمدًا على الكناية عن الملك العظيم جبرائيل بأوّل الخلق وبذلك أفادت الصّورة الجزئية إظهار الاحترام والتقدير للمنزلة الكبيرة التي حبا الله بها السيدة الزهراء (v)[2]، بصفتها دالة على أهمّيّة هذا الاتحاد الموافق للإرادة الرّبّانيّة، مع الاستعانة بأسلوب الطّباق البلاغي (عنكَ إليَّ جائياً وذاهِبا) قادر على إنشاء صورة جزئية حركية، فحركة الذَّهاب والمجيء تقرّب المعنى وتحدّد المقصد، وتُبيّن التّخطيط السماوي القاضي بوجوب إتمام الزّواج، فكانت الصّورة الحركيّة خير من يُعبّر عن المُراد؛ لأنّها "نمط من التّصوير الشّعري يتّخذ من الحركة أساساً لتشكيل الصورة، فتزداد بذلك حيويةً وفعاليةً ونشاطاً عبر تصويرها للحظات زمنية متعاقبة، أو بمعنى آخر تصويرها لحركات متتابعة ممتدة عبر الزَّمن"[3].

---

[1] ديوان ديك الجن الحمصي، ٥٧، ٥٨.

[2] ونَعتقد أنَّ الشاعرَ لم يقصد بـ(أَوَّلُ خَلْقٍ) أسبقية جبرائيل إلى الخلق، إنَّما أراد المنزلة الرفيعة والمقام الكبير لهذا المَلك العظيم؛ لأنَّ مصادر المسلمين من الفريقين أشارت إلى أولية خلق محمد وعلي (عليهما أفضل الصلاة والسلام) على اختلاف الألفاظ، وللاطلاع يُراجع كتاب فضائل الصحابة، أحمد بن حنبل، ج٢: ٥٦٢، و بحار الأنوار، المجلسي، ج٤٥: ١٧٠.

[3] صور الخوف في شعر القرن الثالث الهجري، علي رضوان علي: ٢٤٤.

أمَّا دلالة الفعل الماضي (فَرُدَّ مَنْ يخطبُ) فقد جاء لتأكيد القرار الإلهي الحاسم بأنَّ السيدة فاطمة الزَّهراء(v) لا يكون بعلاً لها إلا علي، وهذا المعنى الظّاهر يُمثّل طبقة أولى من طبقات هذه الصّورة، فهي تبدو مثل البناء الذي يركّب طبقاته بعضها فوق بعض حتى تستوي صورةً ثابتة مغايرة لحالات التأسيس الأولى وإن استمدّت مادّتها منها، هذه من جهة، ومن جهة أخرى فإنَّ استعمال الشاعر للفعل (فَرُدَّ) جعل الصورة تبدو صريحة في إظهار صدِّ السّماء وبقوة لكلّ من أراد أن يخالف الأمر الإلهي، فلا منزلة لأحدٍ من هؤلاء الخاطبين تقارب منزلة الإمام علي (y)، وفي هذا إجراءٌ ثقافيّ عادة ما يلجأ إليه الشّعراء والأدباء لتجنّب الخوض في عدد من المواقف والحالات التي يصعب التّصريح بها، لأسباب اجتماعيّة أو دينيّة أو سياسيّة، فيلجأ إلى إعادة تأسيس خطاب لا يستفز الآخر، وفي الوقت ذاته يُحقّق الشَّاعر أو الأديب غايته في زرع مفاهيم إيديولوجية يفهمها المتلقّي وتصل إليه، ولعلَّ هذا هو الذي حفّز الشّاعر على تسخير آليّات التّصوير البلاغيّة في رسم الصّورة الكلّيّة للسيدة الزّهراء والإمام علي (x) فـ(فَزَيَّنَ الجَنّاتِ أَحْلَى زِينَهْ)، أمَّا قوله(فأَمْطَرَتْهُمْ حلَلاً وحَلْيا) للدلالة على حالة النّمو الثّقافي التي أصابت الشاعر مِمَّا أسهم في إسباغ المساحة المعرفية على صورتهِ الشّعريّة انطلاقًا من كون الاستعارة في الصّورة كما يرى أحد النّقّاد " مسألة دلاليّة هو إمكان اتخاذها أداةً للنفاذ إلى مجالات تفكير كاتب من الكتّاب، ومدخلاً للكشفِ عن محاور اهتمام المؤلّفين والشّعراء والأدباء"( )؛ إذ عُدّت مصادر الاستعارات من أهمّ الطّرق للنفاذ إلى مجالات تفكير الشّاعر، ومن هذه المصادر هي المرجعيات الثّقافية والسّياق التاريخي والدّيني( )، فيما جاء التّشبيه لأبناء[٢] السيدة فاطمة الزّهراء بـ(القُرْطَيْنِ) ليرسّخ صورة ذهنيّة لكامل مشهد الخطبةِ والزّواج، إذ إنَّ هذا الزَّواج العظيم أثمر ثماراً ناضجة، كانت بمنزلة القرطين اللذين يُزيّنان جمالية العرش الإلهي، ولا مناص من القول إنَّ عقيدة ديك الجن الحمصي الشّيعيّة "الحسِنة" كما وصفها صاحب كتاب الأغاني( )، يتّضح تأثيرها في كلِّ أشعاره الخاصّة بأهل البيت (w)، وهذا يعني أنَّ باعث العقيدة الممزوجة مع الوعي الفكري العميق ساهما في رسم صورة للسيدة الزّهراء جاءت متقدمةً من حيث البناء على

( ) الصورة في الشعر الجاهلي، الحبيب الدريدي: ١٠٣.

( ) م.ن: ١٠٤.

( ) أشرنا إلى عقيدة ديك الجن الّحمصي في ترجمتنا لحياة الشاعر في المبحث الأول من هذا الفصل.

صور القرن الأوّل والثّاني الهجري سواء في مرحلة النّشأة (النواة) أو في المرحلة التّسجيلية التّوثيقية التي تلتها، من جانب جودة التّصوير التي غطّت كلَّ تفاصيل الزّواج/الرباط السّماوي، وقد ساعدتها في ذلك مهارة الشّاعر في توظيف الآليّات الجماليّة التي تتطلّب فطنةً عاليةً وذكاءً مُتّقداً من الشّاعر فـ" عيار الإصابة في الوصف الذّكاء وحسن التّمييز... وعيار المقاربة في التّشبيه الفطنة وحسن التّقدير... وعيار الاستعارة الذّهن والفطنة"( ) وديك الجن من أكثر الشّعراء قدرةً على التّوظيف الجمالي من جهة، والالتفات إلى الجانب الرّوحي العقائدي من جهةٍ أخرى، كلّ ذلك أدّى إلى إبراز فكرته وصيانة معناه، وثبات صُوَره التي رسمها بحقّ السّيدة الزّهراء (v) بشكلٍ مغاير لما سبقه من صور الشّعراء التي بقت في ذات الإطار النّسقي التّصويري للزواج.

واستمراراً لهذه الصورة التي تشكّلت في النّسق التصويري الخاص بزواج السيدة الزهراء (v) نجد شاعرًا آخر يرسم صورة نورانيّة قدسية لهذا الزّواج في شقّه السّماوي، واصفاً فرح الملائكة في هذه الزّواج، إذ يقول الخطيب المُنجَبي( ) في ذلك: (الوافر) [٢]

ويوم كـانـت الأملاك فيـه ... لتزويج الزكيـة شـــاهـدينـا
وكـان وليهـا جبريـل منهم ... وميكـائيـل خير الخـاطبينـا
وزخرفت الجنـان فظل فيها ... لـهـا ولـدانـهـا متـزينـيـنـا
وكـان نثـارهـا حللًا وحليـا ... ويـاقوتًـا ومرجـانًـا ثمينـا
وعقيـانًـا وحور العين فيهـا ... وولـدانًـا كرامًـا لا قطونـا
وكـان من النثـار كمـا روينـا ... صـــكاكا ينتشـــرن وينطوينا
بهـا الشـــيعـة الابرار عتق ... جرى من عند ربّ العالمينا( )

( ) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ج٢: ٩، ١٠.

( ) من شعراء أهل البيت (w) المُقتصدين، ذكرتهم المصادر الشيعية مثل كتاب (معالم العلماء) لابن شهر آشوب، له عدة قصائد في مدح أهل البيت مبثوثة في الكتب جمعها العلامة الأميني. ينظر: الغدير، العلامة الأميني، ج٦: ٣٢٦.

( ) أعيان الشيعة، الاميني، ج٦:٣ ٢٢٧، ومعجم شعراء الشيعة الغراوي، ج١٨: ٢٣.

نلحظُ في هذه الصّورة التي تبلورت في إطار نسق تصوير الزّواج الذي نُسج من عدّة صور جزئيّة (وزخرفت الجنان، وكان نثرها حللا وحليا، وياقوتًا ومرجانًا ثمينا) قد توسّلت الصورة بأسلوب الاستعارة لتوضيح المعنى وتقريب الفكرة عن تلك الأجواء السّماوية لزواج السيد الزهراء (v)، كذلك نلحظُ اهتمام الشاعر في توظيف التوكيد في قوله: (خير الخاطبينا) لإظهار قدر السيدة الزهراء في الإسلام، إذا كان (وكان وليها جبريل منهم وميكائيل)، والحضور (عقيانا وحور العين فيها) وهذا يُمثّل خروجاً عن نسق التّصوير السَّابق الذي لم يتوقَّف كثيراً عند من حضر هذا الزَّواج من الملائكةِ وأسمائهم، ثم يسهب الشاعر في الحديث عن تفاصيل الزّينة ومعالم البهجة، ولجأ إلى التّكرار في (نثرها حللا وحليا)؛ ليرسّخ مشاهد الفرح التي أصابت السماء، فقد صارت هذه الزّينة (صكاك ينتشرون وينطوينا) فتشاكلت الصّور الجزئية في إتمام صورته الكلية بعد محاكاته للتراث الدِّيني لزواج السّيّدة الزَّهراء، وكانت وسيلته في إبداع هذه الصورة هو الخيال الذي وصف اشتغاله أحد الباحثين بأنَّه " يروم الهدم والتّدمير قصد إعادة البناء والتّشكيل. هدم السائد والمألوف والرّتيب، وبناء المفترض والممكن والغريب"( ) الهدم بمعناه القائم علىٰ الاستيحاء وهضم التراث الدّينيّ ثم إعادة طرحه وترتيب علاقاته في إنتاج معنى آخر جماليّ إبداعيّ لمشهد الزّواج السّماوي، له قابلية أخرى للوصول والثّبات في ذهن المتلقّي.

إنَّ هذه الصّورة التي خُتِمَت بطابعها العقائدي مصداقٌ للإيديولوجيا التي يؤمن بها الشّاعر، وتمثيل للعقيدة التي منها ينطلق في تشكيل صورته عبر لغة ثقافيّة أدبيّة؛ إذ "مِمَّا لا شك فيه أنَّ أيديولوجيات ثقافة ما تنتقل من جيل إلى جيل عبر اللغة، وهذه الحقيقة تدفعنا إلى الافتراض بأنَّ اللغة هي الوسيلة التي نرى ونفهم أنفسنا والعالم من خلالها"( ) هذه اللغة التي تعامل بهاٰ الخطيب المُنجبي تعامل الفنان في تكوين صورته( )، إذ قام بتحويل العبارة اللّغوية التي اقتبسها من التّراث

( ) الخيال وشعريات المتخيل بينٰ الوعي الآخر والشعرية العربية، محمد الديهاجي: ٨٤.

( ) النظريات النقدية المعاصرة الدّليل الميسَّر للقارئ، لويس تايسون: ٢٤٧.

( ) أرسطو نظر إلى الصورة بوصّفها كيانًا لغويًّا خاصًّا، والشّاعر الذي يشكّل صوره يوظّف المحاكاة ويعيد إنتاجها وأداة في ذلك اللغة، ويوافقه في ذلك التّوصيف الجاحظ الذي عدَّ الشّعر صناعة وجنسًا من التصوير. ينظر: الزَّمن في الصورة الشعرية (دراسة لسانية في شعر البردوني)، عبد العزيز ناصر الزراعي: ٢٦.

الدِّيني وتحويلها في سياقه الخاص به الذي يجمع العاطفة مع العقيدة مع البعد السيسيولوجي الخاص بمتلقي هذا الخطاب (الشيعة) بوصفهم جماعة لهم هويتهم الاجتماعية الخاصة على نحو يضمن قناة التّواصل والتفاعل معهم، وهذا ما جعلنا نرى أنَّ صورة الخطيب المُنجَبي رُسِمت بشكلٍ مغاير مُختلف حتى وإن بقت في النّسق ذاته لتصوير زواج السيدة فاطمة الزَّهراء (v)، فقد عُتق شيعة السيدة فاطمة (v) ومحبّيها بمناسبة هذا الزّواج المبُارك، وهو يمثل خروجًا مغايرًا لم تألفه صور الشعراء الذين رسموا مشهد الزواج، عاكساً حالة الارتباط الإيديولوجي الذي أضحت تمثّله هذه الشَّخصيّة العظمية، ومدى حضورها في العقل الشيعي المادح لأهل البيت (w)، فلم تعد تمثّل ابنة الرسول أو امتداد الرسالة فحسب بل أصبحت سبيل الشَّفاعة لمحبّيها مثل رسول الله (صلى الله عليه واله وسلم).

وفي النَّسق ذاته التّصويري رسم شاعرٌ آخر صورةً لفرح الملائكة بزواج السّيّدة الزَّهراء (v)، فقد تعمّق المنصور بالله اليمني( ) في وصف طقوس الزّواج وحضور الملائكة، حتى يصل إلى أدقّ التّفاصيل، وكيف أنَّ هذا الزّواج قد تم في أجواءٍ قدسيّة لم تحظَ بها أي امرأة على مرِّ الخليقة، ولكن التّطوّر اللافت الذي يسجّل في تشكيل هذه الصورة هو حديث الشاعر عن التّرقّي الكمالي في منزلة السيدة الزَّهراء، إذا إنَّ وليّها الله في هذا الزَّواج، في حين كانت في صورة الخطيب المنجبي السَّابقة وليّها جبرائيل وميكائيل، وهنا يتّضح مسار التّوسّع في بنية الصّورة والرّمزية الكبيرة التي نالتها السّيّدة الزهراء في الصُّعد السّماويّة والأرضيّة، وإذا كانت الصور التي استعرضت الزّواج المبارك صوّرت حضور الملائكة وفرحها وانتشار البهجة، ففي هذه الصورة جعل الشاعر الشّهداء مشاركين في هذا العرس السّماوي، وهو في هذا قد أضاف بُعداً من أبعاد التّخييل، فتح عبره حدود الصّورة نحو أفقٍ جماليّ أوسع، فشحن الصّورة بحالة من المغايرة وإن ظلت داخل النَّسق: (الرجز)

وزوجه سيدة النّساء خامسة الخمسة في الكساء
أنكحها الصّدِّيقُ في السّماء فهل لهم كهذه العلياء

( ) أبو محمد المنصور بالله الإمام الحسن بن محمد بن أحمد بن يحيى الهادي الحق اليمني أحد أئمّة الزّيدية، من أصحاب الأدب والشعر، له مصنّف ضخم في شرح أرجوزته الغراء المذكورة في الإمامة، ويعدّ من العلماء العاملين، توفّي سنة (٦٧٠هـ). ينظر: معجم شعراء الشيعة، ١٣: ٢٥٠.

الله في إنكاحها هو الولي وجبرئيل مستناب عن علي
والشّهداء حاملو العرش العلي فهل لهم كمثل ذا فاقصصه لي( )

ولننظر إلى صورة أخرى عن زواج السّيّدة فاطمة الزَّهراء (v) ومنع المتقدّمين لخطبتها، رسمها ابن الرّومي في إحدى قصائده التي يمدح فيها أمير المؤمنين (y) إذ كانت أكثر صراحةً، وأشدّ جلاءً، فيقول:

وكذاك إذ منع البتول جماعةً خطبوا وأكرمه بها إذ زوَّجا( )

فابن الرّومي في معرض مديحه فضائل ومنزلة الإمام علي (y)، يعلن أنَّ الرَّسول الكريم (صلى الله عليه واله وسلم) رفض كبار قريش من الذين تقدّموا لِخطبَتِها، واستعان في ذلك بالفعل الماضي (منع) للدلالة على الحسم في الرَّفض، ولعلَّ ذلك يعود إلى سببين الأوّل أنَّ هؤلاء السّاعين إلى الزّواج من السّيّدة الزّهراء لا يستحقّون هذه الكرامة لدواعٍ كثيرة منها قد تكون نفاقهم وتشكيكهم( )، بحسب ما يراهم الشّاعر في عقيدته( )، وهذا ما تُلمّح إليه الصّوْرة، فعلى الرغم من كثرتهم (جماعة حطبوا)، إلّا أنَّ الرّسول الكريم منعهم، و(أكرمهُ بها) من دون المسلمين كلهم، والسّبب الآخر هو الأمر الإلهي مثلما أشرنا إليه سابقاً القاضي بتزويج الإمام علي من السّيّدة الزّهراء، كما يرى ابن الرّومي أنَّ صورة الزَّواج للسيدة الزَّهراء قامت بين متضادّين (منع) و(إكرام) ففي المنع إيضاح لمنزلة قوم، وفي الإكرام تبيان لمنزلة الإمام علي السّامية، فإذا " كان طرفا التضاد يستقلّان بدلالتين مستقلّتين، فإنَّه في امتزاجهما في صورة واحدة تتولّد دلالة جديدة، تصوّر رؤية الشّاعر تجاه تجربته الخاصّة"( ) ففي هذه الصّورة اعتمد ابْن الرومي على التّضاد في إيصال ما يريد إلى متلقّيه، بشكلٍ

( )الغدير، العلامة الأميني، ج٥: ٤٢٤. معجم شعراء الشيعة، الغراوي، ج١٣: ٢٥٢.

( ) الغدير، العلامة الأميني، ج٣: ٢٩. لم يرد هذا البيت الذي جاء جزءًا من قصيدة مطلعُها (يا هند لم أعشق ومثلي لا يرى ... عشق النساء ديانةً وتحرُّجا) في ديوانه المطبوع.

( ) أشرنا إلى أسماء أشهر من تقّدم لخطبة يد السيدة الزهراء (٧) من الرسول الكريم (صلى الله عليه واله وسلم)، ويمكن للقارئ الرجوع إلى المبحث الثاني في الفصل الأول من هذه الدراسة (صورة الزواج الكفؤ).

( ) للاطلاع على عقيدة ابن الرومي أكثر ينظر كتاب الغدير للعلامة الأميني وبحثه عن عقيدته: ٢٦ وما بعدها.

( ) الصورة في شعر مملكة غرناطة، أحمد عبد الحميد إسماعيل: ٩٥.

مُغاير عن الصّور السّابقة التي تعرّضت لمسألة تزويج السّيّدة الزّهراء (v) وإن ظلّت في إطار نسقية التصوير ذاتها.

أما الصّورة الأخرى اللافتة في نسق تصوير الزّواج فهي تصوير ابن عَلَويه الأصبهاني[ ] لمشهد الزّواج المُبارك، كاشفًا أسباب قبول الرسول الأكرم زواج السيدة فاطمة من الإمام علي (عليهم أفضل الصلاة والسلام أجمعين) ورد شيوخ قريش عن تزويجهم ابنته، إذ يقول: (الكامل)

أم مَن بسيّدة النِسّاء قضى له ... ربّي فأصبح أسعَد الأختانِ

مِن بعد خُطّابٍ أتَوه فردّهم ... رَدّاً يُبيّن مُضمَر الأشجانِ[ ]

فأبان منعَهُما وقال: صغيرة ... تزويجها في سنِّها لم يانِ

حتّى إذا خطَب الوصيُّ أجابه ... من غير تَوْرِيَةٍ ولا استيذانِ

والله زوّجه وأشهد في العُلا ... أملاكَه وجماعةَ السُكّانِ

والله قدر نَسْلَه من صُلبِهِ ... فلذا لأحمد لم يكنِ بِنتانِ(٢)

نَجدُ مغايرةً واضحة في هذه الصّورة التي رسمها الأصفهاني ذات النّسق التّصويري المرتبط بمشهد الزّواج السّماوي، ولكن المغايرة في هذه الصّورة تتجلّى بحديث الشّاعر المباشر عن أسباب (منع) كلٍّ من تقدّم لخطبة السيدة الزّهراء، ثم الاستبشار بمجيء الإمام علي خاطبًا؛ إذ ارتضاه الرسول الكريم (صلى الله عليه واله وسلم) بعلاً لابنته الكريمة، فالجِدّةُ في هذه الصورة تكمن في تصوير

[ ] هو أحمد بن علوية الأصبهانيّ الكرماني، يكنى بأبي الأسود، أو بابن الأسود، وهو لغوي وكاتب وشاعر وراية للحديث، عرف بتشيعه لأهل البيت (W)، وله مصنفات في الأدب والرسائل، كما أنه نادم الأمراء، أصحاب الدواوين، ونظم ألفية في التشيع، مِمَّا يؤكد تشيع الرجل، وقد توفي سنة (٣١٢هـ). ينظر: معجم الأدباء، الحموي، ج٣: ٤٠٩.

[ ] الشَّجَنُ: الْهَمُّ والحُزْن، والْجَمْعُ أَشْجانٌ. لسان العرب، ج١٣: ٢٣٢.

[ ] شعر أحمد بن علوية الكاتب:٣ ٨٨.

الأصبهاني بشكلٍّ ضمني رفض الرسول الكريم للشيخين اللذين تقدّما للزواج من فاطمة[ ]، وهذه الصّورة فضلاً عن البُعد العقائدي الباعث على تشكيلها، فإنَّ هنالك بُعدًا آخر لا يقل أهمّيّة عن البعد الأوّل، ألا وهو الدّافع النّفسي العميق الذي رفد الصّورة ثقافيًّا، عبر الاستعانة بالاستعارة في قولهِ: (مُضمَر الأشجانِ) لأنَّهُ في مثل هذه الصّور "يقوم التعبير الاستعاري على التّعمّق الوجداني، تمتدّ فيه مشاعر الشّاعر إلى كائنات الحياة حوله فيتأمّلها كما لو كانت هي ذاته"[ ]؛ إذ يكشف تصوير الشّاعر في جواب الرّسول (صلى الله عليه واله وسلم) فيمن تقدّم للزواج من ابنته عن حالة من التَّبرم والضّجر، وهذا يضعنا بطبيعة الحال أمام رؤية جديدة ذات ارتباطات عقائدية دينيّة لم يكن الشّعراء قبله قد أشاروا إليها بوضوح، فالرّسول الكريم منع هؤلاء من خطبة الزّهراء لا لأنّهم لا يساوون قدرها ومنزلتها فحسب، وإنَّما لمواقفهم العقائدية المضطربة في حياة الرّسول، وإلا لما كان جوابه (رَدّاً يُبيَّن مُضمَر الأشجانِ)، فالرسول لا يحزن إلاّ في سبيل الله وسبيل دينه، هكذا حدّثنا القرآن الكريم ﴿ فَلَعَلَّكَ بَاخِعٌ نَّفْسَكَ عَلَىٰ آثَارِهِمْ إِن لَّمْ يُؤْمِنُوا بِهَٰذَا الْحَدِيثِ أَسَفًا﴾[ ]، وليس من أجل قضايا شخصية حتى وإن منعه خُلقه النّبيل من التصريح بذلك، والتَّعذر لهؤلاء (وقال: صغيرة ... تزويجها في سنِّها لم يانِ)، فيما كان نقيض ذلك ما أبداه الرّسول الكريم من انشراح صدره وفرحه حين جاءه الإمام علي (y) طالباً يد ابنته، فقد أجابه (من غير تَوْرِيَةٍ ولا استيذانِ) بالقبول امتثالاً للأمر الإلهي القاضي بتزويجهما (والله زوّجه). من ذلك ندرك أنَّ الصّورة الشّعرية التي شكّلها الأصبهاني كانت في نطاق الموقف النّفسي الباعث على تشكيلها في كون الصّورة الشّعرية بصورةٍ عامّة لا تعدو دلالتها الشّعورية

[ ] " أَخبَرنا مُحَمَّدُ بْنُ أَحْمَدَ بْنِ أَبِي عَوْنٍ، بِنَسَا، حَدثنا أَبُو عَمَّارٍ الْحُسَيْنُ بْنُ حُرَيْثٍ، حَدثنا الْفَضْلُ بْنُ مُوسَى، عَنِ الْحُسَيْنِ بْنِ وَاقِدٍ، عَنِ ابْنِ بُرَيْدَةَ، عَنْ أَبِيهِ، قَالَ: خَطَبَ أَبُو بَكْرٍ وَعُمَرُ فَاطِمَةَ رَضِيَ اللهُ عَنْهَا، فَقَالَ رَسُولُ اللهِ صَلى الله عَلَيه وسَلم: "إِنَّهَا صَغِيرَةٌ"، فَخَطَبَهَا عَلِيٌّ، فَزَوَّجَهَا مِنْهُ" وفي حديثٍ آخر " وخطبها أبو بكر رضي اللَّه عنه فقال له النبي صلّى اللَّه عليه وسلّم: أنا أنتظر بها القضاء، ثم خطبها عمر رضي اللَّه عنه فقال له مثل ذلك، فقيل لعلي رضي اللَّه عنه لو خطبت فاطمة، فقال: منعها أبو بكر وعمر، ولا أريد أن يمنعنيها" صحيح ابن حبان: ج٤: ٢٠٦، امتاع الأسماع، المقريزي،ج٥: ٣٥١.

[ ] الصورة الفنية عند النابغة الذبيّاني، خالد الزواوي: ١٤١.

[ ] سورة الكهف: آية (٦).

النّفسية عن أحد الخَيَارين إمَّا مباشرة صريحة كما في صورة الأصبهاني هذه، أو قد تكون صورة ضمنيّة غير مباشرة عرفتها المدونة الشّعرية تتطلّب قراءة معمّقة للوقوف على أبعادها[١].

أمّا الحضور العقائدي في صورة الشَّاعر فقد بدا واضحاً حين يلتفت إلى مسائل دينية معيّنة مثل الأمر الإلهي القاضي بإتمام الزّواج المبارك، إلى الحديث عن كون فاطمة الزهراء(v) هي البنت الوحيدة (فلذا لأحمد لم يكن بِنتانِ) بمعنى أنَّ نسل الرسول (صلّى الله عليه آله وسلم) من الإمام علي والسيدة الزهراء(x) وحسب، ولا وجود لذرّيّة أخرى سوى السيدة الزّهراء. وهذا ربما خلاف المذكور الذي يرى أنَّ للرسول الأكرم بناتاً أُخر[٢]، إذن أراد الأصبهاني من هذه الصّورة التي شكّلها تعميق الوعي العقائدي للمتلقّي، وإثارة مسائل دينية إيديولوجية تُظهر فضائل السيدة الزّهراء والإمام علي وسمو منزلتهما في الإسلام أمام باقي الصّحابة، فالصّورة مكتنزة بالإيحاءات أسهمت في تشكيل لوحة كاملة رسمها الشّاعر في زواج الإمام علي والسيدة الزّهراء.

ويستمر الشّعراء في رسم صور الزّواج في إطار الأنساق التّصويريّة ذاتها، فهذا الشاعر ابن حماد العبدي[٣] يرسم لوحة كبيرة عن الأجْواء الأسرية الودّيّة في بيت الإمام علي والسيدة فاطمة الزّهراء (v)، فيقول: (الوافر)

وَقَـالَـتْ أُمُّ أيـمـنَ جئـتُ يَـوْمـاً إلى الزهراء في وَقْـتِ الـهّجِيرِ

---

[١] ينظر: الصورة الشعرية في الشعر الجاهلي، الحبيب الدريدي: ١٩٠.

[٢] ذكر الشيخ الكليني في كتاب الكافي أنَّ للرسول الأكرم (صلى الله عليه واله وسلم) من خديجة (v) أولادًا، وهم القاسم، ورقية، وزينب، وأم كلثوم قبل البعثة، ولدت له بعد البعثة السيدة فاطمة (v) فحسب، وكذلك ذكر صاحب مستدرك الصحيحين ذلك من أسماء بنات النبي وهم (رقية، وزينب، وأم كلثوم) كما ذكر أزواجهن. ينظر الكافي، الكليني، ج٢: ٤٣٦. وينظر: المستدرك على الصحيحين، أبو عبد الله الحاكم، ج٨: ١٠١.

[٣] هو أبو الحسن علي بن حمّاد بن عبيد البله بن حمّاد العدويُّ العبدي البصري، وهو من أعلام الشيعة وعلمائها، الذين رووا الحديث عن الشيخ الصدوق، وقد عده ابن شهر آشوب من المجاهرين بشعره مدحاً ودفاعاً عن أهل البيت (w)، وله قصائد كثيرة فيهم وفي رثائهم، وقد كان أكثر شعره جيّدًا ينم عن ثقافته الواسعة وذوقه الأدبي وعمله الغزير، فكان شعره رسالة تدعو الناس إلى مذهب أهل البيت، ولا يعلم سنة ولادته ولا وفاته على وجه الدقة، لكن أقرب الأقوال ولد في بداية القرن الرابع وتوفي في أواخره. الغدير، الأميني، ج٤: ١٥٣ ما بعدها.

فلمَّا أَن دَنَوتُ سَـــمِعتُ صَـــوتاً	وطَحْنـاً في الرَّحـاء لـهُ الهَـديرِ
فَـجِـئـتُ الـبـابَ أقْـرَعَـهُ مَـلـيّـاً	فَمَـا مِن ســـامعٍ أو من مُجيرِ
إذ الـزهـراءُ نـائـمـةٌ ســـكـوت	وطـحـنٌ لـلـرّحـاء بـلا مُـديـرِ
فجئتُ المُصْطَفى فَقَصَصْتُ شأني	ومـا عَـايَنْـتُ مِن أمرٍ ذَعُورِ
فَقَـالَ المُصْـــطَفى شُـــكراً لربِّ	بـإتمـام الحِبـاء[1] لَهَـا جَـدِيرِ
رآهَـا اللهُ مُـتْـعَـبَـةً فـألـقـى	عَلَيهـا النَّوم ذُو المَن الكبيرِ
ووَكّـل بـالـرَّحـى مَـلَـكـاً مُـديـراً	فَعُدتُ وقد مُلِئتُ من السُّـــرور[2]

هذه الصورة تنقل لنا مشهداً من مشاهد الحياة الزَّوجية الهانئة والمستقرة في البيت الفاطمي الشَّريف، فهي صورة ذات أبعاد سوسيولوجية مستعينة بالنّص الدّيني ومتأثّرة بهِ[3]، إذ يصوّر الشَّاعر

---

[1] الحِباء: ما يَحْبُو بهِ الرجلُ صاحَبه وَيُكْرِمُهُ بِه، وتقدير البيت كالآتي (فقال المصطفى شكراً لربٍ جدير بإتمام الحباء لها).

[2] الغدير، العلامة الأميني، ج٤: ١٦٩، ١٧٠. وقد نسبت أبيات لم نذكرها في هذا الموضع تعود إلى القصيدة نفسها، إلى شاعر من القرن الثاني الهجري ذكرناه في الفصل الأول وهو سفيان بن مصعب العبدي.

[3] " أم أيمن قالت: مضيت ذاتَ يوم إلى منزل مولاتي فاطمة الزهراء v لأزورها في منزلها، وكان يومًا حارًا من أيام الصيف، فأتيت إلى باب دارها وإذا بالباب مغلق، فنظرت من شقوق الباب فإذا بفاطمة الزهراء نائمة عند الرحى، ورأيت الرحى تطحن البر وهي تدور من غير يد تديرها، والمهد أيضًا إلى جانبها والحسين y نائم فيه والمهد يهتز ولم أر من يهزه ، ورأيت كفًا يسبح الله تعالى قريبا من كفّ فاطمة الزهراء، قالت أم أيمن: فتعجبت من ذلك فتركتها، ومضيت إلى سيدي رسول الله صلى الله عليه واله وسلم ت عليه وقلت له: يا رسول الله إنّي رأيت عجبا ما رأيت مثله أبدًا، فقال لي، ما رأيت يا أمّ أيمن؟ فقلت: إنّي قصدت منزل سيدتي فاطمة الزهراء، فلقيت الباب مغلقًا وإذا أنا بالرحى تطحن بالبر وهي تدور من غير يد تديرها، ورأيت مهد الحسين يهتزّ من غير يد تهزّه، ورأيت كفا يسبّح الله تعالى قريبًا من كف فاطمة v ولم أرَ شخصه، فتعجبت من ذلك يا سيدي، فقال: يا أم أيمن اعلمي أنَّ فاطمة الزهراء صائمة، وهي متعبة جائعة، والزمان قيظ، فألقى الله تعالى عليها النعاس فنامت، فسبحان من لا ينام، فوكّل الله ملكا يطحن عنها قوت عيالها، وأرسل الله ملكًا آخر يهزّ مهد ولدها الحسين y لئلا يزعجها من نومها، ووكّل الله ملكا آخر يسبّح الله عزّ وجل قريبا من كفّ فاطمة يكون ثواب تسبيحه لها، لأنَّ فاطمة لم تفتر

هذا البيت الطّاهر الذي كان مهبطاً للوحي، ومحلّاً للرسالة السّماوية، متعرّضاً لجانب من جوانبه الدّينية الزّاخرة، غير مبتعد عن النّسق التّصويري العام لهذا الزّواج الملائكي السماوي الذي سار فيه شعراء القرن الأوّل والثّاني الهجريين، إلاّ أنّه غايرهم في تعميق الفكرة، وفي طريقة الاستيحاء من الموروث الدّيني، ذلك الاستيحاء الدّال على الدّقّة في الأخذ، والفهم الكامل والاستيعاب لكلّ المرويّات والأحاديث الخاصّة بالسّيّدة الزّهراء (ν)، فالعلاقة بين الشّاعر والتراث هي "علاقة قائمة على تبادل العطاء، فبقدر ما يأخذ الشّاعر من التراث يعيطه ويسترفده ويرفده. وبذلك فقد وجد الشّاعر كنزًا لا ينفد، ألا وهو التّراث، فعكف على ذلك التراث يستمد من مصادره المتنوّعة أدوات وعناصر، ومعطيات، ثمّ يفجّر فيها طاقات الإيحاء والتّعبير المجدد"( )، وهذا يعني أنَّ عمليّة النَّهل من النّصوص باختلاف مشاربها، وإعادة طرحها وفق رؤية الأديب أو الشّاعر بأسلوب أدبيّ، هي ظاهرة متكررة وافرة الحصول في الشّعر العربي بصورة عامة وفي الشعر الذي قيل في حقّ السّيّدة الزّهراء خاصة، وكما أنَّهُ يُشارك في صناعة أهمّ مصاديقه الفنّيّة ألا وهي (الصّورة الشعرية) وهذا ما استقصيناه في معظم صور السيدة الزَّهراء، إلّا أنَّ المُختلف في هذه الصورة كان الوعي الشَّامل بهذه الحادثة المروية عن أمّ أيمن، وآليّة استلهامها وإعادة إنتاجها بصورة دقيقة تَنمّ عن حالة الوعي المتزايد المرتبط بسيرة السيدة الزهراء مُظهرًا حالة من الانتعاش التي وصل إليه الواقع الشيعي آنذاك، وهذا ما لا نجده في صور القرن الأوّل والثّاني الهجريين – مرحلة الصّورة النواة – إذ كان التّعاطي مع النّص الدّيني بصورةٍ أوّليّة مُبسطة في الغالب( ).

٢

إنَّ هذه الصّورة التي شكّلها الشاعر ابن حماد تتميّز بنسيجها الخاص المصطبغ بالصّبغة الاجتماعية الدّينية تقدّم السّيّدة فاطمة الزّهراء (ν) بوصفها المرأة التي تقدّس الحياة الزَّوجية، وتقوم

عن ذكر الله، فإذا نامت جعل الله ثواب تسبيح ذلك الملك لفاطمة ..." بحار الأنوار، العلامة المجلسي، ج٣٧: ٩٧، ٩٨.

( ) توظيف النص الديني، نوير بًا جابر: ٢٣.

( ) ماعدا الصورة الشعرية للسيد ٱلحميري الذي تناول رواية (حنوط الجنة) مصوراً اياها بشيء من التفصيل. ينظر الفصل الأول، المبحث الثاني من هذه الأطروحة.

بواجباتها تجاه الأسرة على الرغم من منزلتها الإسلامية الكبيرة، ولذلك كان توظيف رمزيّة (الرَّحى)( ) دلالة على الأعمال التي تقوم بها الزّوجة في البيت، لكن المفارقة كانت (طحنٌ للرّحاء بلا مُديرِ) وهذا الذي أثار تعجّب أم أيمن بوصف الموقف خارج حدود الطّبيعة (إذ الزهراءُ نائمةٌ سكوت)، لكنه بطبيعة الحال أمر غيبي يفصح عن المنزلة الكبيرة التي حظيت بها السيدة فاطمة الزهراء مع زوجها الإمام علي (x)، ولكي تكتمل بقية الصورة الإعجازية التي استوحاها الشاعر بالكامل من حديث زوجة النّبي الأكرم (صلى الله عليه واله وسلم) صوّر لنا أم أيمن وهي تندفع كالبرق نحو الرّسول بعدما (عَايَنْتُ مِن أمرٍ ذَعُورِ) فهو أمرٌ استثنائي وغير مألوف، فما كان من الرّسول الكريم إلّا أن يُفسّر هذه الحالة الإعجازيّة، ويُثبت قدسية ومنزلة السيدة الزّهراء العظيمة التي لم تنلها امرأة غيرها في الإسلام، إذ (وَكّل بالرَّحى مَلَكاً مُديراً) وهو كرمٌ ومقامٌ تطلّب شكرًا لله فقال: (المُصْطَفى شُكراً لربِّ ... بإتمام الحِباء لَهَا جَدِيرِ)، وقد ختم ابن حماد صورته الكبيرة هذه بمشهد السعادة الغامرة لأمّ أيمن فقد (مُلِئتُ من السُّرور) لينقل للمتلقي فضيلة من فضائل السّيّدة الزَّهراء في إطارٍ أدبيّ شعريّ جماليّ، إذ كانت الصورة مُتقنة متآلفة من حيث المعنى والقرائن الواقعية " فليس الواقع هو الشّكل الفيزيائي أو المدلول الذي تدلّ عليه اللغة، وهو بهذا لا يختلف عن غير المادّي، والواقع في الشعر هو الحقيقة الشّعرية التي تكمن في العاطفة"( ) إذ لا تقاطع في هذه الصّورة بين الواقع التاريخي الدّيني والواقع التّخيلي الجمالي بل إنّ أحدهما يرسّخ الآخر، أمّا حديثنا عن تناص الصّورة مع الواقع التاريخي على الرغم من جوهرها الدّيني، على أنَّ كلّ الصّور التي مثّلت شخصيات (السيدة الزّهراء، والأئمة الأطهار) منبعها المعرفي ينتمي لحقبة مرّتْ بالنسبة لابن حماد، وعملية استلهامها وإعادة تشكيلها في صور شعرية حتماً يُمثّل مقاربة للحقيقة التاريخية، لكن الشّعراء ومنهم ابن حماد يرتكزون على الإفادة من مرجعياتهم الثّقافية، في إعادة تشكيلها بهيأة صورة سواء أكانت صورة كلّيّة أم جزئية( )، وهذا ما تمَّ في صورة ابنّ حماد التي تألّفت من عدد من الصّور الدّينية والواقعيّة والأدبية في سياقٍ واحد، ألا وهو صورة السّيدة الزهراء(v) الكلّيّة.

( ) الرَّحى: الحَجَر العظيم، وهي التي يطحن بها الحبوب، ينظر: لسان العرب،١٤: ٣١٢.

( ) جدل الشعر والإيديولوجية بينّ المتخيل الشعري ووهم التاريخ، محمد جبارة: ٢٥.

( ) ينظر: الصورة الشعرية عند عّلال الخياري، هدية البيطار: ٢٠٢.

كما يعقد ابن حماد مقارنة ضمنية بين السّيدة فاطمة الزّهراء والسّيدة مريم (x) حين يوظّف اسم السيدة مريم بدلاً من اسم السّيّدة الزّهراء مستعيراً لفظ (الكبرى) كدلالة على علوّ منزلتها أمام مريم الحقيقة، إذ يقول: (طويل)

بني مريم الكبرى بني خيرة الورى ... بني الحجة العظمى بني خاتم النذر

بني العلم والأحكام والزهد والتقى ... وآل الندى والجود والمجد والفخر

بني التين والزيتون في محكم الذكر ... أجل وبنى طوبى بني ليلة القدر( )

وقد مثّلت هذه الصّورة حالة من الارتقاء في الوعي والمعرفة ناتجة عن مرجعيَّات دينيّة نجح الشَّاعر في توظيفها في صورته، وجسّد الاستيحاء من الرّوايات والأحاديث المنقولة عن أهل البيت (w) في تفضيل السّيدة الزّهراء على السّيّدة مريم (x) أهم عناصر وجود المرجعية الدّينيّة، وقد أسهم هذا الحضور المرجعي من حيث المعنى في تأكيد رؤية الشّاعر لهذه المقارنة، ومن ثَمَّ عرض الكينونة الأدبيّة الخاصّة به التي تُعبّر عن مقدرة الشّاعر الجمالية في تشكيل الصّورة، فقد حاول ابن حماد ترسيخ الفكرة القائمّة على المقارنة والمفاضلة بين السّيّدة الزَّهراء والسّيّدة مريم مستهدفاً في ذلك أمرين مهمّين الأوّل: الإشارة إلى السّبيل الرّبّاني المتّصل بين السّيدتين الجليلتين، والآخر: بيان أفضليّة السّيدة الزّهراء على سائر نساء الأمّة، ولهذا استعمل لفظة (الكبرى)، وهذا ما نراه بوضوح في حديث الإمام الصَّادق (y) المرويّ عنه: " إنَّما سمّيت فاطمة (v) محدثة لأنَّ الملائكة كانت تهبط من السّماء فتناديها كما تنادي مريم بنت عمران فتقول: يا فاطمة، الله اصطفاك وطهّرك واصطفاك على نساء العالمين يا فاطمة اقنتي لربّك واسجدي واركعي مع الرّاكعين، فتحدّثهم ويحدّثونها فقالت: أليست المفضلة على نساء العالمين مريم بنت عمران؟ فقالوا: إنَّ مريم كانت سيّدة نساء عالمها، وأنَّ الله جعلك سيدة نساء عالمك، وعالمها وسيدة نساء الأوّلين والآخرين"( )

( ) مناقب آل أبي طالب، ابن شهر آشوب، ج٤: ٧٢٥.

( ) علل الشرائع، الشيخ الصدوق، ج١: ١٨١.

إنَّ هذا الفهم والوعي الدّيني للشاعر أتاح للمتلقّين الوصول إلى إدراكٍ معرفيّ خاصّ بالارتباط المنهجي لشخوص الإسلام العظام بمن سبقهم في الدِّيانات الأخرى، وأنّ هذه العلاقة بين هذه الأديان السّماويّة هي علاقة امتداد وتكامل وإن كان تركيز الشَّاعر على تقديم تصوّر عن أفضليّة السّيّدة الزَّهراء حينما شكّل خطابًا مدحيًّا بالكامل لبني السيدة فاطمة (w) ولم يشر للسيدة مريم إلا بالاسم الذي استعاره لشخصيّة أخرى وصفها بـ(الكبرى)، وقد أفاده في ذلك مرجعية الحديث المروي عن الإمام الصَّادق، إذ تعامل معه تعامل المستقي من داخل النّص القادر على فهمه، ثم إعادته بما يتوافق مع خلجاته وأفكاره، وبذلك شكّل صورة عن السيدة الزّهراء مغايرة لما هو مألوف ولكن في النّسق التصويري المطروح سابقاً نفسه[١].

ثانياً: المغايرة خارج النَّسق

نَمت صورة السّيّدة فاطمة الزهراء(v) ضمن أنساق تصويرية ألفها الشعراء، وقد سبقت الإشارة إليها، إذ كانت لهذه الأنساق القابلية في توجيههم نحو تشكيل صور على وفق اشتراطات دينيّة وإيديولوجية تقتضيها منزلة السّيّدة الزَّهراء ومقامها من حيث هي رمز دينيّ إسلاميّ وثقافيّ كبير غير قابل للاستنزاف، فلا يفتأ الشّعراء يتعهّدون هذه القيمة الثّقافية بالنظم والإنشاد؛ راسمين صورًا متعدّدة وأنماطاً ارتبطت بحياة السيدة الزّهراء الكريمة ودورها المحوري، ويغذّيهم في ذلك تراث كبير من الأحاديث النّبويّة، والأحداث والقصص والمنزلة الشّريفة؛ وعليه فإنَّنا نشهد انفتاحًا كبيرًا في رسم هذه الصورة يخرق الأنساق التّصويريّة التي تحكم تصوّر الشَّاعر الإبداعيّة والأدبيّة، وهذا الخروج عن النَّسق التّصويري العام لا يعني الاستغراق بالتّفاصيل كما حدث في الصّورة المغايرة

---

[١] درسنا سابقاً صورة في صدر الإسلام للشاعر حسان بن ثابت عقد فيها مقارنة بين السيدة فاطمة الزهراء والسيدة مريم (y)، في ذات السياق، ولكن هناك اختلاف بين الصّورتين نُرجع أسبابه إلى أنَّ الصورة الأولى اهتمّت في عقد مقارنة بين الشّخصيتين أكثر من بيان أفضلية أحدهما على الآخر، في حين كانت هذه الصورة مهتمة في إبراز أفضلية ومنزلة السيدة فاطمة الزهراء وهذا يعود بالدرجة الأولى لاختلاف المتبنّيات الدِّينيّة بين الشَّاعرين، والسبب الآخر حالة الرقي الثّقافي والحضاري، إذ إنَّ الفرق بين الصورتين أكثر من ثلاثة قرون. ينظر صورة الشاعر حسان بن ثابت في المبحث الأول للفصل الأول، لهذه الدراسة.

داخل النَّسق، وإنَّما هو طرح جديد للصورة جاء انعكاسًا للتطورات وتبدّلات الحالة الثَّقافية والدّينية والسّياسيّة، وانتشار دوائر معرفيّة حفظت سيرة السّيّدة فاطمة الزَّهراء والأحاديث الواردة في حقّها، مِمَّا وفّر إحالات ومرجعيات مكَّنت الشّعراء في رسم صور ملكوتيّة تتحدّث عن حضور السّيّدة الزَّهراء في مشهد يوم القيامة للمطالبة بثأر الإمام الحسين أو أصلها (v) الذي خُلقت عليه، وطهارتها على غير عادة النِّساء، أو حتّى الحديث عن ظلامتها، وكلّ هذه الصور جمعت بين الإحالات الدّينية والاستيحاء من النّصوص الرّوائيّة، مع التّوفيق بين المتخيّل الشعري والسّرد التّاريخي.

وقد يؤدّي الخروج عن النَّسق في تشكيل صورة للسيدة الزّهراء (v) إلى مغايرة تتطلّب الإثارة وتحتاج إلى التّفاعل المُعمّق والوعي الكامل للوصول إلى فهم تلك الصّورة، مثل صورة خلق السّيّدة الزَّهراء من تفّاحة الجنة، أو الحديث عن وصيّتها قبل استشهادها ورحيلها عن الحياة.

ويمكننا أن نُرسّخ هذا التّنظير المفهومي للصورة المرسومة خارج النَّسق والاطلاع على آليّات تشكيلها عبر الطّواف على عدد من صور الشّعراء الذين رسموها عن السيدة الزهراء(v) ومنهم، الصاحب بن عباد الذي رسم صورةً للأم المفجوعة تبتني خارج النّسق التصويري المعتاد، إذ يقول: (الخفيف)

سوف تأتي الزهراءُ تلتمسُ الحكـ ـــــمَ إذا حان محشرُ التعديلِ
وأبوها وبعلُها وبنُوهـ.....ـا حولَها والخصـــامُ غير قليلِ
وتـــنـــادي يـــاربّ ذُبّـــح أولاً دي لماذا وأنت خيرُ مُديـــــلِ
فيُنـادي بمـالـكٍ ألْهـب النـا رَ وأججْ وخُـذْ بـأهـل الغلولِ
ويُجـاري كُلّاً بمـا كـان منـهُ من عقابِ التخليد والتنكيلِ( )

الصّورة تفتح أمام القارئ مشهداً من مشاهد يوم القيامة؛ إذ تقتص السّيّدة الزَّهراء (v) أمام محكمة العدل الإلهي من هؤلاء الذين تعدّوا على حرمة ولدها وقتلوه ظلماً، فالصّورة تستقي مادّتها

( ) ديوان الصاحب بن عباد: ٢٦٣.

من أساس دينيّ، مبنيّ على أحداث وروايات إسلامية لما سيحدث في يوم القيامة[1]، إذ سيقتص الله سبحانه وتعالى من الظّلمة والجبّارين في الأرض وعلى رأس هؤلاء قتلة الإمام الحسين (y).

لقد استعمل الشّاعر حرف الاستقبال (سوف) إثباتاً لتحقق حصول الفعل (تأتي) في المستقبل وإن طال زمانه، ليبدو ورود اسم السيدة الزهراء(v) مؤكِّداً لحدوث الفعل، فهي صاحبة الحق الشّرعي للمطالبة بدم أولادها، مستعينًا في ذلك بالصورة الذهنية (تلتمس الحكم) لتصوير المعنى بصورة ذهنيّة تقرّب الفكرة، وربطها مع صورة أخرى تبدو مفزعة وهي تتحدّث عن أهوال يوم القيامة (حان محشرُ التعديلِ)، ولأنَّ الشّاعر أراد خلق "صورة الخوف"[2] وما سيحصل لهؤلاء الظلمَة، أكّد ذكر أسماء المطالبين بهذا الحقّ وهم (أبوها وبعلُها وبنُوهـــــا) وجعل مركز الحدث السيدة فاطمة؛ فهي الأم المفجوعة وهي المحور في البيت المحمدي. ثم أعاد الشاعر هذه الصورة المفزعة المصطبغة بالعاطفة، مع عاطفة الأم وهي تنادي بحقّ أفذاذها الذين قتلوهم ظلمًا، وكأنه أراد فرض غطاء من العاطفة الصّعبة الفجائعيّة للأم وهي تطالب بالقصاص في محضر الرّحمة الإلهية، فأيّ مشهد ذلك الذي سيكون أمام الخلائق وأي هيجان نفسي سيكون من جراء هذه المطالبة، إذ الحَكَم هو الله تعالى وأصحاب الحق هم (محمد وعلي وفاطمة والحسن والحسين) (w) والمجرمون ماثلون، ولأنَّ منزلة السّيّدة الزّهراء عظيمة عند الله، والجريمة التي اقترفها الأشرار بحقّ أولادها خطبُها عظيم، فإنَّ الله قد استجاب لها (فيُنادي بمالكٍ ألْهب النار).

ويلتقي الصاحب بن عباد مع النّص الدّيني[3] في هذه الصورة، مع صوّرة انفعالية نفسيّة أو كما يُصطلح عليها بالصورة النَّفسية "التي تصّور انفعالاً ألمّ بالشّاعر، أو حالة وجدانية تربط

---

[1] للاطلاع أكثر ينظر عقائد الإمامية، الشيخ المظفر: ١٢٦ وما بعدها.

[2] هذا المصطلح سبقنا إليه بالتّحديد الدكتور علي رضوان علي في كتابة (صور الخوف في شعر القرن الثالث الهجري).

[3] " إذا كان يوم القيامة نصب لفّاطمة (v) قبة من نور وأقبل الحسين (صلوات الله عليه)، رأسه في يده، فإذا رأته شهقت شهقة لا يبقى في الجمع ملك مقرب ولا نبي مرسل ولا عبد مؤمن إلا بكى لها، فيمثل الله عز وجل رجلا لها في أحسن صورة وهو يخاصم قتلته (بلا رأس) فيجمع الله قتلته والمجهزين عليه، ومن شترك في قتله، فيقتلهم حتى أتى على آخرهم ثم ينشرون فيقتلهم أمير المؤمنين (y)، ثم ينشرون فيقتلهم الحسن (y) ثم ينشرون فيقتلهم

الشّاعر بالموضوع المصوّر"( ) وهذا ما أخرج لنا صورة دٰقيقة تلقفت الموروث الدِّيني بوعيٍ وإدراكٍ عميق، ثم قامت في عملية تصوير شعري إبداعي موظفةً في ذلك التّخييل المستند إلى الواقع، فكانت صورته رحلة في أهوال يوم القيامة نقلنا إليها الشّاعر، كما مثّلت تطوّرًا انثروبولوجيا في صورة المرأة من مجرد البكاء والنحيب على فقيدها إلى دور آخر جسّده في هذه الصّورة يتناسب مع منزلة السيدة الزّهراء(v) التي عكست دور المرأة التي لا تبرح تُطالب بالقصاص من القتلة والمجرمين، حتى وإن تأجلت هذه المطالبة إلى يوم القيامة، وهي تعكس قوّة المطالب بحقّه الذي يسترده وإن طال الزّمان به، فالسيدة الزهراء (v) في القيامة تقف بشموخ وإباء تستردّ حقّها ممّن ظلمها وغصب حقّها في صورةٍ تفصح عن موقف المنتصر الذي يُرهب أعداءه، وينكّل بهم في يومِ القيامة، إنَّ هذه اللقطات المجتمعة التي صاغها الشّاعر بروحٍ دينيّة عقائدية تؤدّي إلى رسم صورة كلّيّة نمت خارج النّسق التّصويري للصورة الفجائعيّة التي سبق وأشرنا إليها في البحث الأول من هذا الفصل.

وتأتي صورة أخرى مغايرة رُسمت خارج الأنساق التّصويرية التي جرت العادة على تشكيلها في القرن الأوّل والثّاني وظلّت مستمرة حتى نهاية العصر العباسي، صورة يمكننا أن نُسمّيها بالصورة "الملكوتية" تتحدث –عند أغلب الشعراء الذين وظفوها– عن وقائع يوم القيامة، رسمها البشنوي الكردي( ) فيقول: (الكامل) ٢

وقف النّدا في مَوضـــعٍ عَبَرتْ ... فيه البَتُولُ: عُيونَكم غُضُّـــوا

فتَغضّ والأبْصَـــارُ خاشِـــعةٌ ... وعَلَى بَنَــانِ الظَّــالمِ العَضُّ

الحسين (y) ثم ينشرون فلا يبقى من ذريتنا أحد إلا قتلهم قتلة، فعند ذلك يكشف الله الغيظ، وينسي الحزن" بحار الأنوار، المجلسي، ج٤٣: ٢٢١، ٢٢٢.

( ) الصورة الفنيَّة في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، صبحي كبابة: ٣١.

( ) هو أبو عبد الله الحسين بن دٰاود البشنوي الكردي، يرجع نسبه إلى الطائفة البشنوية التي عاشت بنواحي ديار بكر، ذكر له ابن شهر آشوب أشعاراً كثيرة في حقّ أهل البيت (w)، كما عدّه من الشيعة ومن أعلام شعرائهم المجاهرين، إلا أنَّ أكثر أشعاره في أهل البيت لم تصل إلينا، توفاه الله في سنة (٣٧٠ هـ). أعيان الشيعة، ج٦: ١١.

تَســـــوْدَ حِينئـــــذٍ وجـــوهُهم ووجُوه أهـلِ الحَقِّ تبيَضُّ[1]

مثّلت هذه الصّورة الشّعريّة لوحة جماليّة قائمة على التّناص المُسمّى "التّناص الأسلوبي"[2] مع حديث مشهور في كتب المسلمين عن جواز السّيّدة الزّهراء (ν) يوم القيامة "إذا كانَ يومُ القيامة نادَى منادٍ منْ وراءِ الحجُبِ: يا أهلَ الجمْعِ غُضُّوا أَبصارَكم عن فاطِمةَ بنتِ محمد حتَّى تمرَّ"[3] فقد استدعى هذا الحديث لرسم صورة ركيزتها وأهم بواعثها هو الباعث الدّيني العقائدي، ولكن ارتباطاتها ثقافيّة متعدّدة.

وحرص البشنوي الكردي في هذه الصّورة إلى إبراز جمال المشهد الملكوتي لمرور السيدة الزّهراء(ν) يوم القيامة، وزاول في تشكيلها درجة عالية من توظيف الصّور البلاغية وبقدر عالٍ من الإرهاف والتّلطّف والدّقّة، ولعلّ استعارة الشّاعر في (وقف النّدا) إذ استعار لفظة الوقوف للإشارة إلى شيء حسّيّ (الندا) محقّقًا استعارة حسّيّة تكشف عن رؤيتهِ لقدسية السّيّدة الزّهراء ومنزلتها، لا بل أكثر من ذلك، فقد جاء النداء إلى الخلائق في مشهد يوم القيامة مطالبًا إيّاهم (عُيونَكم غُضُّوا) في صورة اعتمدت أسلوب الطّلب بالأمر ليخرج بذلك أجمل لوحات البهاء والحسن في توقير السّيّدة الزّهراء، ثم لحقها توكيد لهذا المقام الإلهي الكبير في تصوير الانصياع للأمر الرّبّاني (فتَغضّ والأبْصَارُ خاشِعةٌ) موظفاً دلالة الفعل المضارع (تغضُّ) في ترسيخ هذا الإجلال والتوقير الذي يظهر قدرها (ν)، ثم بانت موهبة الشاعر الإبداعية عبر توظيف الرّمز (بَنَانِ الظَّالمِ العَضُّ) الذي فاق إيحاء الكناية القريبة إلى معنى آخر أعمق وأغزر فحوى؛ لكونه يحمل أبعاداً إيديولوجية ودينيّة وعقائديّة ربما لم يستطع البوح بها اجتماعيًّا، فالقيامة إذ لا سلطان فيها إلا سلطان الله تعالى، ولا مناص للظالم للتنصّل مما اقترفت يداه، لذا سيطول وقوف هؤلاء المعتدين على حرمة السّيّدة الزَّهراء فإنَّها كما جاء في حديث رسول لله (صلى الله عليه واله وسلم): " يا فاطمة إنَّ الله عزّ وجل يغضب

---

[1] شعر البشنوي الكردي: ٥٦.

[2] أي إنَّ الشّاعر هنا " يقيم نّصّه الماثل على خلفية النّص السّابق، ويبنيه على هيأة شكله وإطاره الخارجيّ، فتظهر في هذا البناء الجديد تلك الوسائل الشّعرية التي قام عليها النّص الأوّل". جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة (الصورة– الرمز– التناص)، رابح بن خوية: ٢٦٠.

[3] الجامع الكبير، جلال الدين السّيوطي، ج١: ٤٨٣.

لغضبك، ويرضى لرضاك"[1]، وهذا بالتأكيد يُمثّل عقيدة الشّاعر الدّينيّة التي لم يرغب بالكشف المباشر عنها؛ لأنَّها تحمل حساسية مجتمعيّة ودينيّة قد تثير النَّعرات بين المسلمين، ولاسيما هؤلاء المتّهمون بالتّعدّي على حرمة السّيّدة الزَّهراء؛ ولذلك أحال التّعبير إلى الرَّمزية للإشارة إلى المعاني التي قد لا يريد التّصريح بها، فرسمت بذلك صورة كلّيّة تآزرت فيها دلالات الصّور الجزئية التي عبّرت عن روح العصر الثّقافيّة الذي عاش فيه البشنوي، والذي انتفع منها كثيرًا في رسم صورةٍ مغايرة تعبّر عن دلالة نسقيّة مختلفة عن صور القرون الإسلامية الأولى.

لقد أخذ عدد من الشّعراء يكرّرون صورة السّيّدة فاطمة الزّهراء(ν) يوم القيامة، وهي تجتاز الخلائق وقد نكسوا رؤوسهم وغضّوا أبصارهم احتراماً وتوقيراً لشخصها الكريم، فهذا أبو الحسن البوشنجي[2] يقول في ذلك:

قال النّبي المصطفى فيما روى ... عنه عليٌّ وهو نورٌ يَقبَسُ
نادى منادٍ من وراء الحُجْب في ... يوم القيامة والخلائق أُركسوا
هاتيك فاطمةٌ سَليلةُ أحمدٍ ... تَهوى تجوز على الصّراط وَنَكِّسوا[3]

رسم البوشنجي صورته الشّعرية عن جواز السيدة فاطمة الزّهراء(ν) على الأنام مستوحياً تلك الصورة من النّصوص الدّينيّة والمرويات الإسلامية، التي تأثَّر بها غيره من الشُّعراء، وهو التّأثير الذي يُجسّد ازدهار الحياة الثقافية لدى الشّعراء الذين رسموا صورة السّيّدة الزَّهراء على اختلاف مذاهبهم وعقائدهم الدِّينية، فالبوشنجي صوفي من أهل السّنّة والجماعة ولكن لم يجد حرجًا من رسم صورة تُبيّن مكانة الزهراء ومنزلتها السّامية، دلالة على الانفتاح الثَّقافي في التَّعاطي مع السيدة الزّهراء بوصفها رمزاً إسلامياً كبيرة لدى كلّ هذه التيارات الفكرية والعقائدية الإسلامية التي تفرض

---

[1] الاحتجاج، الطبرسي، ج٢: ٩١.

[2] وهو علي بن أحمد بن سهل، أحد علماء الصوفية في القرن الرابع الهجري، وقد كان من أعلم مشايخ وقته في علوم التوحيد والمقابلات، وقد وصف بصلاح دينه وحُسن خُلقه، وقد توفي سنة (٣٤٨هـ). ينظر: طبقات الصوفية، السلمي: ٣٤٢.

[3] مناقب آل أبي طالب، ج٣: ٣٠٢.

على أتباعها توقير السيدة الزهراء وتعظيمها، ولعلَّ هذا ما يُفسّر لنا دلالة استعمال الأفعال في هذه الصورة (أُركسوا، وَنَكِّسوا) ففي محضر بنت الرسول (صلى الله عليه واله وسلم) لا يمكن للمرء إلا الخضوع والإجلال، وهذا ما توشحت به صورته التي هيّأ لها ما استولده واستحضره من اعتقادات، فقد انعكس ذلك في صورتهِ الفذّة ودقّتها، فكانت تُعبّر عن رؤية نسقيّة غايرت ما كُتب في القرون الإسلامية الأولى، ومزيج متآلف ما بين حضور الموروث الدِّيني بوصفها فكرةً مستوحاة، والمتخيل لكونه " اللفظة التي نستطيع أن نستعملها لنشير إلى مجال، وسط، عالم ثقافي يمتلك بعض المميزات"( ) فكانت الصورة التي شكّلها البوتقة التي انصهر فيها خزين الشاعر المعرفي والثقافي مع قدرتهِ على توظيف التخييل الفني الجمالي.

وفي شعر الخطيب المنبجي نجد صورة عبور السيدة فاطمة الزهراء (v) على الصراط في يوم القيامة حاضرة أيضاً، فيقول: (الوافر)

توافي في النّشـــور على نجيب ... بـــه أمـــلاك ربّـــك مـــحـــدقـــونـــا
ويُسمع من خلال العرش صوت ... ينـادي والخلائق شـــــاخصـــــونـا
ألا إنّ الـبـتـول تـجـوزُ فـيـكـم ... فغضّـــوا من مهـابتهـا العيونـا
وكان الله يرضـــى حين ترضـــى ... ويغضب ان غدت في الغاضبينا( )

ولا تقف الصّور التي رُسمت خارج الأنساق التّصويريّة عند حدود العالم الأخروي، وإنَّما تتعدّاه في تناول كلّ التفاصيل الخاصّة بسيرة السيدة فاطمة الزهراء (v) وخلقها الطيب، وأرومتها الشّريفة، ومن ذلك ما نظمه الشّاعر منصور اليمني، إذ يقول:

حوريـة أنســـيّة ســـياحـة ... خلقهـا الله من التفـاحـة
وأكرم الأصـــل بهـا لقـاحـة ... فهل ترى إنكاحهم إنكاحه( )

( ) نقلاً عن صورة المتخيل، ليلى احمياني: ٣٨.

( ) أعيان الشيعة، الأميني، ج٦: ٢٢٧، ومعجم شعراء الشيعة الغراوي، ج١٨: ٢٣.

( ) معجم شعراء الشيعة، الغراوي، ج١٣: ٢٥٢.

تتضح هنا صورة دينية( ) في لحظة من لحظات الوعي المعرفي والدِّيني، أمَّا الباعث في تشكيلها فهو الباعث النَّفسي والعاطفي الذي يرى في السّيّدة الزَّهراء الأم الكبرى والملجأ الروحي الذي يلوذ بهِ شيعتُها، كما إنَّها المرأة " المثال" فحتى خلقُها (v) لم يكن كسائر البشر بل معجزة من معجزات الله، فقد خُلقت من فاكهة الجنّة (التفاحة)، والشَّاعر في ذلك قد استقى معناه من التّراث الدّيني الذي واعاه، فكانت صورته استجابة لحالة الرّقيّ الثّقافيّ والحرّيّة السّياسية التي عاصرها عهد الشّاعر، إذ نتج عن ذلك قراءة انثروبولوجية لهذه الصورة، كون العلاقة بين الانثروبولوجيا والأدب هي علاقة تواصل وتكامل يساعد كلّاً منهما على فهم الآخر، فالانثروبولوجيا تفسّر الظواهر العامّة للتغيرات التي حصلت في وعي وفكر الإنسان وطريقة تعاطيه مع النّص الأدبي أو الشعرية وفق تطورات الأحداث الثّقافية، ولعلَّ هذه العلاقة المعرفية هي الأقدر على سبر أغوار الرّؤية المعرفية للشاعر والتي ستؤدّي إلى لحظة من الانبثاق الإبداعي( )، وهذا ما يُفسّر تشكيل الشّاعر لصور تفتح شهيّة المهتمّين والدَّارسين بالقراءة والتّأويل والدّرس لما لها من عمق معرفيّ وثقافيّ وفكريّ.

ثالثاً : الصّورة المضادة

المضاد في أبسط مفهوماته ما خالف المتواضع عليه، وعارض الثّابت، ووظيفته أحياناً تؤدّي إلى ترسيخ الأصل الثَّابت وإن كانت غير مقصودة، وهذا ما أشار إليه الفلاسفة الأوائل،

( ) الصورة استلهمها الشاعر من الأحاديث الروايات المبثوثة في كتب السنة والشيعة، إذ رُوي عن رسول الله (صلى الله عليه واله وسلم) أنَّه قال: " فلما خلق الله عز وجل آدم وأخرجني من صلبه وأحب الله عز وجل أن يخرجها من صلبي جعلها تفاحة في الجنة وأتاني بها جبرئيل (y) فقال لي: السلام عليك ورحمة الله وبركاته يا محمد! قلت: وعليك السلام ورحمة الله حبيبي جبرئيل، فقال: يا محمد إنَّ ربّك يقرئك السلام قلت: منه السلام وإليه يعود السلام قال: يا محمد إنّ هذه تفاحة أهداها الله عز وجل إليك من الجنة. فأخذتها وضممتها إلى صدري، قال: يا محمد يقول الله جلّ جلاله كلها ففلقتها فرأيت نورا ساطعا وفزعت منه فقال: يا محمد ما لك لا تأكل كلها ولا تخف فإنَّ ذلك النور للمنصورة في السماء وهي في الأرض فاطمة" وفي حديثٍ آخر عن عائشة قالت: " يا رسول الله، ما لك إذا قَبَّلْتَ فاطمة، جعَلْتَ لسانك في فمها؟ قال: "يا عائشة إنَّ اللّه أدخلني الجنةَ، فناولني جبريل تُفَّاحة، فأكلتها فصارَتْ في صُلْبي، فلما نزلتُ من السماء وَاقَعْتُ خديجة ..." . بحار الأنوار العلامة المجلي، ج٤٣:، لسان الميزان، ابن حجر العسقلاني، ج١: ٤٠١.

( ) ينظر: الأدب والأنثروبولوجيا، تر هناء خليف غني: ٨.

فطبيعة الأشياء تنتقل من ضدٍّ إلى آخر لكي يتسنى له أن يتم[ ]، ولأنَّ التّضاد يحيل دائمًا إلى المضاد له ويشكّل حضوراً آخر ينافس الحضور الأوّل ووسيلته في ذلك المنطق حتى وإن تحايل فيه، لأنَّ غايته بالأساس صناعة مرتسمات فكريّة تؤيّد حجّته وتناقض فكرة الآخر.

إنَّ صورة السّيّدة فاطمة الزَّهراء (v) المُضادّة كانت الغاية الأساسية من ورائها هي محاولة التّرويج لمنطق أعداء أهل البيت لغايات في الغالب كانت سياسيّة عبر حالة من الاشتباك والإيديولوجي القائم على سلب المشروعية وتثبيت (الضّدّ) النّوعي سواء أكان في مشروعيّة الخلافة أم على مستوى الشّخصيّات ودورها في الإسلام.

وعلى أيّة حال فإنَّ مساحة التّأجيج لنوازع الكراهية التي قامت بها الصّورة (المضادة) كانت تضيق في كلِّ ردٍّ عليها، ولهذا فإنَّها بحاجة إلى إعادة تَذْخِير الخطاب دائمًا، ونقصد بهذا الخطاب هو الخطاب الشّعري الذي جوهره الصّورة.

إنَّ الصّورة المُضادة للسيدة فاطمة الزهراء(v) لا تفرض التّعرّض والهجاء لهذه الشّخصيّة الإسلامية الكبيرة، فذلك مِمَّا لا يجرؤ الإقدام عليه أحدٌ من العامة، فضلاً عن الشّعراء الذين يُمثّلون واجهة إعلاميّة، وإن وجدت محاولات تقارب هذا الشَّأن فإنَّها لا يمكن لها أن تكون ظاهرة؛ لأنَّ التّعرّض لمقام السّيّدة الزّهراء يعني الخروج والمروق عن الإسلام، فما نُقل متواتراً عن منزلتها عند الله وعند رسوله (صلى الله عليه واله وسلم) يقطع الطّريق عن مثل هذه النّفوس الوضيعة إن وجدت. إذن علينا أن نُبيّن الفضاء الذي دارت فيه (الصورة المضادة) والبواعث على نشأة هذه الصورة، والمعنى الذي ينضوي عليها، وهذا يتطلّب إخضاعه إلى تأمّل يكشف لنا عن مرجعيّات الصّورة وأبعادها وآليّاتها، ولكن يتبدّى لنا عبر قراءة أوّليّة لهذه النّماذج الشعرية التي سنستعرضها في دراستنا هذه، ومعرفة الدّوافع السياسية التي تهدف إلى محاولة تثبيت مشروعيّة الحكم للعبّاسيين الذين عانوا من هذا الهاجس، ونسف الحقّ المنصوص عليه في أحقّيّة أهل البيت (w) في خلافة الرسول، دفع شعراء هذه الصورة لتشكيلها، وهو ما خلق صورة أخرى مضادّة ثانية جاءت بوصفها ردّة فعل على الصّورة الأولى.

[ ] تطرقنا إلى الصورة المضادة على نحو الإيجاز في الفصل الأول، المبحث الثاني، شعر مروان ابن أبي حفصة، وهذه الصورة مثلت التأسيس من الصور المضادة وصور الردود عليها.

وقياساً على هذا التّوظيف السّياسي المكثّف في هذه الصورة (المُضادة) يمكننا القول: إنَّ السيدة الزَّهراء (ν) بوصفها الأم الكبرى للبيت العلوي، ورابطة الدّم الوحيدة التي تُمثّل امتداداً بايولوجيًّا وعقائديًّا للرسول الكريم (صلى الله عليه واله وسلم) بخلاف العبّاسيين الذين يرتبطون بالرسول عن طريق العم، ولذلك سنلاحظ انصراف عناية الشّعراء إلى شخصيّة السّيّدة الزَّهراء والإحاطة بجوانب الوراثة الشّرعية والدّينيّة؛ لأهمّيّتها في تثبيت أساس الخلافة الإسلامية.

ومن أهم الشعراء الذين دافعوا عن أحقّيّة العباسيين في اعتلاء عرش الخلافة؛ ابن المعتز بوصفهِ أميراً عبّاسيًّا متحمّسًا في الدّفاع عنهم، وإضفاء الشّرعية على حكمهم، والنّيل من العلويّين والتّشنيع عليهم، وقد وصفه أبو الفرج الاصفهاني بالقول: "وهو أوّل من فعل ذلك وشنَّع به على آل أبي طالب"[1]، إذ ينظم ابن المعتز في هذا الشّأن قائلاً: (الكامل)

أبـنـي عَـلـي أيـنَ حِـلـمُـكُـمُ ... إيـاكُـمُ والـبَـغـي والـبَـطـرَا
لا تضـــجَروا إنْ كان فَخرُكُمُ ... أنـثـى وفَـخْـرُ سِـــواكُمُ ذَكَرَا
أهـوى عَـلِـيّـا والإلــهَ ولا ... أقـلـى أبـا بكرٍ ولا عُمَرا[2]

تبدو في لغة ابن المعتز ملامح الانحياز للعباسيين واضحةً جلية، مدفوعاً بوشيجة النّسب، معرّضاً بالعلويين منكراً شرعيتهم في الخلافة، مستنداً في ذلك إلى قاعدة فقهيّة ترى العم (العباس عم النبي) أولى بالميراث من أبناء البنت، فيقول: (المتقارب)

لكُمْ رَحِمٌ يـابَنـي بنتِـهِ ... ولكنْ أرى العَمَّ أولى بهـا[3]

لذا حاول سلب العلويين هذه الرّكيزة التي تُمثّل صلة الدّم بالرّسول الكريم (صلى الله عليه واله وسلم) عبر الحديث عن أحكام الميراث وإن لم يشر إليها بصورة مباشرة، مُرتَئيًا الخلافة ميراثاً يستحقّه الأقرب فالأقرب، ولذا فإنَّ جدّ العبّاسيين الأكبر (العباس بن عبد المطلب) وورثته هم الأولى بهذه

---

[1] الأغاني، الأصفهاني، ج١٠: ٢١٨.

[2] شعر ابن المعتز، ج٣: ٣٩.

[3] شعر ابن المعتز، ج١: ٢٢.

الخلافة التي انتقلت من الرسول الأكرم بعد استشهاده إلى عمّه الذي كان حيًّا، وأن العلويين هم الطّبقة الثّانية – أبناء الإمام علي – المحجوبة عن الطّبقة الأولى، بوصفهم يتصلون من جهة الأم بـ(السيدة الزهراء) مع الرسول، ومن جهة الأب مع ابن العم (الإمام علي) وحريٌّ بالعمّ حجب ابن أخيه في مقتضى القاعدة الشرعية "العصبة"[1] التي تتبناها كلّ المذاهب الإسلامية ما عدا المذهب الجعفري؛ وهذا يُفسّر اختلاق ابن المعتز صورة زائفة تظهر العلويين وقد أصابهم السأم والضّجر؛ لأنَّهم لا يستحقّون هذا الحق شرعاً حسب زعمه، وفي مقابل ذلك يفتخر بوصفه عبّاسيًّا غَنِمَ مشروعيّة الخلافة من جدّهم الأكبر (العباس بن عبد المطّلب).

إنَّ صورة ابن المعتز (المضادة) تحمل بُعدًا إيديولوجيًّا قد يختلف عن الشّعراء الذين تناولوا مسألة ميراث الخلافة العبّاسيّة وتداولوها على أنَّها باب للتكسّب والتّزلّف من السّلطة عبر مناغاةِ أفكار أُمراء بني العبّاس الباحثين عن شرعيّة تولّيهم الخلافة؛ لأنَّ الشَّاعر كان أميراً عبّاسيًّا يدافع عن نفسه بالمقام الأوّل وعن مكتسباته للوصول إلى سدّة حكم الدّولة الإسلامية، وهو ما حصل في نهاية المطاف وإنْ لم يهنأ بها طويلاً[2].

أمّا الصّورة الأخرى(المُضادّة) التي بدت أكثر تهجّمًا وعداءً لآل بيت الرسول(عليهم أفضل الصلاة والسّلام أجمعين) هي صورة علي بن الجهم الذي طالما عُرف بعدائه ونصبه لأمير المؤمنين علي بن أبي طالب (y) فقد " كان ينحو نحوَ مروان بن أبي حفصة في هجاء آل أبي طالب وذمّهم والاغراء بهم وهجاء الشّيعة"[3] محاولاً ترسيخ مشروعيّة حكم بني العباس المستند إلى وراثة الذكور

---

[1] "والعصبة ينقسمون إلى ثلاثة أقسام: عصبة بالنفس، وعصبة بالغير، وعصبة مع الغير، فالعصبة بالنفس أربعة عشر: الابن وابن الابن وإن نزل، والأب والجد من قبل الأب وإن علا، والأخ الشقيق، والأخ لأب وأبناؤهما وإن نزلا، والعم الشقيق والعم لأب وإن عليا وأبناؤهما وإن نزلا، والمعتق والمعتقة، وأحكام العصبة بالنفس ثلاثة: الأول: أن من انفرد منهم حاز جميع المال. الثاني: أنه يأخذ ما أبقت الفروض. الثالث: أنه يسقط إذا استغرقت الفروض إلا ثلاثة: الابن والأب والجد" الفوائد الجلية في المباحث الفرضية، ابن باز: ٢٢.

[2] لم تدم خلافة ابن المعتز سوى يوم وليلة، فبعد خلع المقتدر ومبايعة المعتز سنة (٢٩٦هـ) من قبل القُوَّاد والكتاب والقضاة مال عنه الناس سريعاً، وتمكن المقتدر من قتل أتباع ابن المعتز وساد بغداد القتل حتى استقام الأمر للمقتدر وقتل ابن المعتز. ينظر: المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، ابن الجوزي، ج١٣: ٧٩.

[3] الأغاني، الاصفهاني، ج١٠: ١٦٣-١٦٤.

ومنع أبناء البنت من الخلافة بحسب رؤية شرعية سوَّق لها العبّاسيّون لتثبيت سلطانهم، إذ يقول في ذلك: (الوافر)

أمَـا ومُحـرِّمِ البَلَـدِ الحَرامِ	**يَمينـاً بينَ زَمزَم والمَقـامِ**
لأنتُم يـا بَني العبّـاس أولى	**بمـيراثِ النـبـيِّ منَ الأنـامِ**
تُجادِلُ سُـورَةُ الأنفالِ عنكمْ	**وفيها مَقْنَعٌ لذَوي الخِصـامِ**
وآثـارُ النَّبـيِّ ومُسْـنَـداتٌ	**صَـوادِعُ بالحلالِ وبالحرامِ**[1]

تأثّر ابن الجهم بفكرة مروان بن أبي حفصة التي تسوّغ خلافة العباسيين للرسول الكريم (صلى الله عليه واله وسلم) بوصفها إرثاً، موظِّفاً في سبيل تعزيز فكرته نصًّا قرآنيًّا من سورة الأنفال[2] ﴿وَالَّذِينَ آمَنُوا مِن بَعْدُ وَهَاجَرُوا وَجَاهَدُوا مَعَكُمْ فَأُولَٰئِكَ مِنكُمْ ۚ وَأُولُو الْأَرْحَامِ بَعْضُهُمْ أَوْلَىٰ بِبَعْضٍ فِي كِتَابِ اللَّهِ ۗ إِنَّ اللَّهَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾[3] ومثل هذا التوظيف أو ما يُسمّى بالاقتباس، قد شاع في الشعر العربي كثيراً يقوم على " أن يُصرّح الشاعر بكلمة واحدة، أو أكثر من النّص التّراثي يكون من شأنها أن تحيل المتلقي إلى ذلك النّص. ولاسيما فإنَّ للكلمة القرآنية إشاعات ودلالات لا تختفي بالرغم من توظيفها في السّياق الشّعري"[4] ثم أضاف على النّص القرآني (آثارُ النَّبيِّ ومُسْنَداتٌ) ليعمق من فكرته ويعضد حجّته بالقرآن والسّنّة النّبويّة؛ لأنَّ التّعرّض لأهل البيت(w)، يستدعي ذريعة مبرّرة وحجّة دافعة تدرأ عنه وصمة العار، ولاسيّما أنَّ عليَّ بن الجهم كان يرى وصل الخليفة العباسي ونيل العطايا غايته وأقصى أمانيه، شأنه في ذلك شأن كلّ من نال من أهل البيت وهجاهم[5].

أمّا هجاء ابن سُكَّرة الهاشمي فهو الصّورة (المُضادّة) الأكثر ابتذالاً وجفاءً في حقّ السّيّدة فاطمة الزّهراء (ν) وليس بغريب على شاعر متهتك، ماجن، هجّاء، غايتهُ التّكسّب دون أي التزام

---

[1] ديوان علي بن الجهم: ١١

[2] م. ن :١١

[3] سورة الأنفال: الآية (٧٥)

[4] توظيف النص الديني، نوير بأ جابر: ١٣٢.

[5] ينظر: أهل البيت في الشعر العباسي، ثائر سمير الشمري، ج١: ١٧٦.

أو مبدأ، فقد نال من مقام السيدة الزهراء (صوات الله عليهما) في شعره، لكنها لم تصل إلينا[ ]، وقد استطعنا تحديد ملامحها بوساطة غزارة الأبيات والقصائد التي جاءت للرّدّ عليها وإلجام قائلها. ومنها على سبيل المثال لا الحصر قصيدة ابن الحجاج[ ] التي فصّل فيها الرّدّ على أبيات ابن سكرة[ ]، إذ يردّ ابن الحجاج قائلاً: (البسيط)

قل لابن سُـــكَّرة ذي البخل والخرف ... عن ابنِ حجَّـاج قولاً غير منحرف

يا ابن البغايا الزّواني العاهرات ومن ... ســلقلقياتهم قد حضــن من خلف

يامن هجا بضعة الهادي لئن ظفرت ... كفاي منك على تمكين منتصـف[ ]

[ ] هو محمد بن عبد الله بن محْمد، أبو الحسن الهاشمي عُرف بابن سكرة، يرجع نسبه إلى المنصور العباسي، قال عنه الثعالبي: "جار في ميدان المجون والسخف"، له ديوان لم يصل ضاع منه الأعم يربى على خمسين ألف بيتاً من الشعر، لم تذكر المصادر تاريخ ولادته ولا البيئة التي نشأ فيها، ولكنها اتفقت على وقت وفاته سنة (٣٨٥هـ)، وقد نُقلت أغلب أخباره عن طريق كتاب (يتيمة الدهر)، من أكثر الأسباب في ضياع شعره صفاته القبيحة التي منعت الشعراء عن تسجيل أشعاره الماجنة. ينظر: ديون ابن سكرة الهاشمي: ١٣ وما بعدها.

[ ] هو أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحجاج النيلي البغدادي الأمامي الكاتب الفاضل من شعراء أهل البيت (w) وقد وصل من الإجادة في نظم الشعر حتى وصف بدرجة أمرئ القيس، عاصر الشريف الرضي والمرتضى، كان شيعياً حسن تشيعه، وولاؤه للأئمة الأطهار، يرجع نسبه إلى الحجاج بن يوسف الثقفي، عده ابن خلكان من كبار شعراء الشيعة، وآخر الفحول في الكتابة النثرية، وقد تولى مناصب حكومية مِمَّا يدل على علو شأنه ورفعة منزلته. ينظر: وفيات الأعيان، ابن خلكان، ج٢: ١٧١. وينظر: معجم شعراء الشيعة، الغراوي، ج١٤: ٤٧٩ وما بعدها.

[ ] لم ترد أبيات ابن سكرة التي تّجاسر فيها على بنت الرسول الأكرم السيدة فاطمة الزهراء (صلوات الله عليهما) في ديوانه، جمع وتحقيق، د. محمد سامان، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، ٢٠١٥م.

[ ] والكنى والألقاب، الشيخ القميّ، ج١، ٣١٣، معجم شعراء الشيعة، الغراوي، ج١٤: ٤٨٢. لم ترد هذه الأبيات في ديوان ابن الحجَّاج المطبوع، ولكننا عثرنا على أبيات يرد فيه ابن الحجَّاج على ابن سُكَّرة يظهر فيه عداء الأخير للسيدة الزهراء والإمام علي (y)، نذكر منها قوله: (ياعَدوَّ ابنةِ النَّبِيْ ... وَمَنْ سَبَّ حَيْدَرَهْ). درة التاج من شعر ابن الحجَّاج: ١٧٤.

يظهر من رد ابن الحجاج على ابن سكرة الهاشمي مدى تجاوز هذا الشّاعر على مقام شخصيّة عظيمة مثل السّيّدة فاطمة الزّهراء (v)، لها مكانتها السامية في الإسلام والتي قال عنها الرسول الأكرم (صلى الله عليه واله وسلم): "إنّما فاطمة بضعةٌ مني من آذاها فقد آذاني"[1]، لذا فإنَّ تجاسر ابن سكرة إنَّما يُعبّر عن حقيقة التّدنّي الأخلاقي الذي أصابه هو وأمثاله من الذين ينالون من أهل البيت (w) لأجل فتات المال والعطايا. وليس ذلك بغريب على من وصفه ابن الأثير بالقول: " وَكَانَ مُنْحَرِفًا عَنْ عَلِيِّ بْنِ أَبِي طَالِبٍ، y ، وَكَانَ خَبِيثَ اللِّسَانِ"[2]، وإذا ما أردنا أن نتعرف[3] على الصورة التي أراد تصويرها ابن سكرة الهاشمي عن السيدة الزهراء فإنَّ أبياتاً أخرى ردّ فيها ابن الحجاج على تجاسره توضح لنا، مساحة السّخف التي أراد النّيل بها من مقام بنت رسول الله، إذ يقول ابن حجاج:

فكـان قولـك في الزهراء فـاطمـة ... قول أمرئ لهج بالنصـــب مفتونِ

عيَّرتهـا بـالرحـا والزاد تطحنـه ... لا زال زادك حبـاً غير مطحونِ

وقلـت : إنَّ رســـول الله زوّجهـا ... مســكينة بنت مســكين لمســكينِ

ست النّساء غداً في الحشر يخدمها ... أهل الجنان بحور الخرد العينِ[4]

فتطاول ابن سكرة إنَّما يُعبّر عن حالة من التّدنّي الفكري والعقائدي والخروج من منظومة الإسلام القيمية ككل، ولذا لا نستغرب وصفه لمقام الرسول الأكرم والإمام علي والسيدة الزهراء(عليهم أفضل الصلاة والسلام) بالمساكين، وقوله بالمقام الأوّل إنَّما يُعبِّرُ عن خواءٍ إبداعيّ وثقافيّ عاناه الشّاعر في تعدّيه على أهل البيت، مثّلهُ ابن الحجاج عَبْرَ الكناية (لازال زادك حباً غير مطحون) للإشارة إلى وضاعة قدر ابن سُكرة الهاشمي وسفاهة مقولته بالمقارنة مع مقامِ سيِّدة نساء العالمين، و(الزَّاد) هنا كنايةٌ عن دينِه الناقص، فهو لم يجد ما يعيب السيدة الزهراء فذكر عملها في بيتها، كاشفًا عن حالتهِ النّفسية المضطربة المشحونة بالنّصب كما وَصَفها ابن الحجاج، يُغَذِّيه في ذلك خُلقه السّيّء وشراهته في التّقرّب من الخلفاء العبّاسيين وأمرائهم لأجل الحصول على جذاذات العطايا.

---

[1] ذخائر العقبى في مناقب ذوي القربى، الطبري: ٨٠.

[2] الكامل في التاريخ، ابن الأثير، ج٧: ٤٧٤.

[3] معجم شعراء الشيعة، الغراوي، ج١٤: ٤٨٥.

إنَّ هذه الصّور المُضادّة على قلّتها وهشاشتها بناءً وتشكيلاً إلّا أنَّها تكشف لنا جانبًا من الصّورة التي حاولت السّلطة الحاكمة باختلاف مسمّياتها تصديرها لأسبابٍ سياسيّة أو إيديولوجية، في قبال الثّقافة الشّيعيّة المكتنزة ثقافيًّا بفضاء لا محدود من الفكر والمعرفة المتجذرة في البيئة الإسلامية، إذن هذا النّوع من الصور لم تجد الصّدى الواسع لدى الشّعراء والأدباء، وبقت مدفونه في خلجات بعضٍ من الشّعراء المنبوذين المعروفين بانحلالهم ومجونهم وسخفهم، وقد أدّى تعرّضهم للسيدة الزهراء بصفة خاصّة وأهل البيت (w) إلى سقوطهم أكثر وبقاء صورة بنت الرسول الأكرم والأم الكبرى في وجدان المسلمين صورة المرأة المُلهمة لأهل البيت التي يلوذ بها مُحبّوها، ويسيرون على دربها.

عبر ما تناولناه من نماذج شعرية كانت الوعاء الذي شكّله الشّعراء لصورة السّيدة الزّهراء نستخلص أنَّ الصورة المغايرة التي ظهرت في نهاية القرن الثالث واستمرّت حتى نهاية العصر العبّاسي كانت مثالاً جليًّا للتّحوّلات الثّقافية العميقة التي أصابت المجتمع، وهو ما انعكس في بلورة صورهم، مع الأخذ بنظر الاعتبار إلى أنَّ الصّورة البسيطة عن السيدة الزّهراء ظلّت تسير بالتّوازي مع بقيّة الصّور الأخرى.

إنَّ قراءة النَّماذج الصورية في هذا المبحث قادتنا إلى نتيجة مفادُها، أنَّ وعي الشاعر في التّعاطي مع شخصيّة عظيمة تغير بصورة تصاعدية، فأصبح هناك انعتاق على قدرٍ ما من الأنساق التّصويرية التي عُرِفت بها صور السّيّدة الزّهراء، وحتى الصور التي ظلّت في إطار النّسق التّصويري تعامل معها أصحابها بصورة مغايرة لما سبق، وهذا تمثَّل في تعميق الفكرة وتوسيع المديات الخاصّة بحياة السّيّدة الزّهراء والتّعرّض لجوانب صوّرت بشكلٍ مقتضب في العصور الإسلامية الأولى، إذ اكتنز هذا النّمط من الصّور بدلالتها الإيحائية وآليّاتها الأدبية وتمظهراتها الإيديولوجية فأغنتها بأبعاد جماليّة من جهة مع عمق ثقافيّ من جهة أخرى.

أمّا الصّور التي رُسِمَت خارج الأنساق التّصويرية لصورة السيدة الزّهراء (v) فكانت طرحاً جديداً وأرضاً بكراً لم تَطَأْهُ أذهان الشّعراء، ولذا فقد سجّلت علامة فارقة على السّاحة الثّقافيّة والفنّيّة جسّدت حركة الصّورة، فقد أظهرت لنا النَّماذج الشّعرية التي تم دراستها في هذا المبحث أنّ الصّورة سارت في اتجاهٍ عموديّ على صعيد إجلاء المعرفة الدّينية والفكريّة التي لم يصلها شعراء القرون

السّابقة، وبقت معانيها هاجعة حتى طرق أبواب هذه المعاني والأفكار شعراء ينزعون إلى إجلاء كلِّ ما تعلّق بالسيدة الزهراء من أوجه الجمال والرّواء والزّينة، مع حضور التّوظيف والتّمثيل الدّيني الذي ساير صورة السيدة الزهراء في كلِّ مراحلها.

وأخيراً، تناولنا الصورة المُضادة التي أظهرت لنا جانباً من الرّمزية والحضور الدّائم للسيدة الزهراء (v) في الساحة الإسلامية؛ لأنَّها أرَّقت السلطة الحاكمة، وكانت عنواناً وأمًّا ملهمةً لكلّ المظلومين، ومعياراً تسترفد منه شرعية الحكم، وهذا ما أحرج السّلطة العبّاسية الباحثة عن مشروعيتها في الخلافة، فحرّضت ضعاف النّفوس من الشعراء للنيل من مقام السيدة الزهراء (v) السّامي، كاشفةً عن المقاصد والأحقاد الدّفينة في صدور هؤلاء، والمغالطات والتّصوّرات المشوّهة التي يحاولون ترويجها، والتي عادت بالنّكال عليهم؛ لأنَّه في النهاية الصورة المضادة هي تعبير عكسي حاول عبره بعض الشعراءِ إعلاء شأن آخرين بهدف الحطّ من منزلة السيدة فاطمة الزهراء (v).

إنَّ هذه الصّورة (المُضادة) رُسِمَت بشكلٍ شحيح ولم تلقَ رواجًا كبيرًا، بل أثارت حالة واسعة من الصّور المقابلة التي دافعت عن السّيدة الزّهراء وصلتها بالرسول، إذ أطفأت وهج الصورة الأولى ومحت تأثيرها.

الفصل الثَّالث

صورة السّيّدة فاطمة الزَّهراء (ν) بين الوظيفة الجمالية والحجاجية

مدخل:

المبحث الأوَّل: الوظيفة الجماليَّة

المبحث الثَّاني: الوظيفة الحجاجيّة

مدخل

دعت الحاجةُ لاستظهار كامل التَّصوّر الذي نقلهُ لنا الشّعراء عن السّيّدة فاطمة الزَّهراء (v) إلى الحديث عن وظائف الصّورة وما تؤدّيه من دورٍ ما بين لحظة خلقها من مغذّيات ثقافيّة وعاطفيَّة، ولحظة تلقّيها، فالوقوف على وظائف صورة السّيّدة الزَّهراء (v) إنَّما هو رصدٌ دقيقٌ لما أراد العقل الثَّقافي والإيديولوجي ترسيخه في ذهن القارئ بالدّرجة الأساسية، وبالطبع فقد توسّل في ذلك بوسائل فنّيّة جمالية سنشير إليها في هذا الفصل، وإلى مقولات إقناعيّة (حجاجيّة) تتواءم وطبيعة موضع الصّورة، ولذا فإنَّ طبيعة الدّراسة اقتضت النَّظر إلى الوظيفة التي تؤدّيها صورة السّيّدة الزَّهراء (v) " فالوظيفة هي الواسطة التي يستعين بها الشَّاعر؛ لإيصال رسالته الشّعرية إلى المتلقّي، والتّأثير فيه؛ من أجل غاية هو يراها منسجمة مع معتقداته الدّينية وبيئته الاجتماعية والسّياسيّة"( ) وتحديد هذه الوظيفة يكمن في جانبين: الأوّل: الجمالي الفنّيّ، والآخر: الحجاجي، فلا فرق بين الوظيفتين " مادام هدفهما واحد هو الإقناع والتّأثير على حدٍّ سواء. وأكثر من ذلك فالبلاغة حجاجيّة بامتياز، ويعني هذا أنَّ الصّورة البلاغية والمحسّنات البديعية ذات وظيفة حجاجيّة ليس إلّا"( ) وهو ينطبق من دون شكٍّ على صورة السّيّدة الزّهراء؛ فالشّخصيّة المصوّرة سامية لها قدسيّتها في الإسلام، ولها حساسيتها الدّينية والإيديولوجيّة، يخضعُ راسِمُها إلى اعتبارات سياسية واجتماعيّة وثقافيّة؛ تتطلب وظيفة حجاجيّة تعكس اختلاف المسلمين في بعض جوانب السّيرة العطرة للسيدة الزَّهراء(v)، وما وقع عليها من ظلم بعد رحيل أبيها (صلّى الله عليه وآله)؛ لأنَّ الصِّراع في الرّؤى، والإيديولوجيات، والأفكار، والمتبنّيات العقائدية يعزّز روح الحجاج، ويدعو أصحابها إلى بناء تصوّرات تدافع عن الفكرة أمام من يُعارضها( )، ووسيلته في ذلك الوظيفة الجماليّة للصورة القادرة على استحضار الأحداث الماضية وإعادة تمثيلها وطرحها على هيئة فنّيّة إبداعية تجذب النّفوس وتجعلها تعيش أجواء الحدث( ).

( ) صورة الشهيد بين القرآن الكريم والشعر العمودي العراقي المعاصر، عبد الإله الزرفي: ٦٤. (رسالة ماجستير)

( ) الصورة الحجاجية في ضوء البلاغة الجديدة، جميل حمداوي: ٣٠.

( ) م.ن: ٤٧.

( ) ينظر: الحجاج في القرآن، عبد الله صولة: ٤٩٥.

وتأسيساً على ما تقدّم؛ فإنَّنا رصدنا أهمّ وظيفتين في صورة السّيّدة الزَّهراء (v) بعد دراستنا للنماذج الشِّعرية التي تحدّثت عنها (v)، وسلّطنا الضّوء عليهما في هذا الفصل الأخير من الدِّراسة؛ لكي تخرج لنا الصّورة لحمة واحدة غير مُفكّكة تتوافق مع المنهج الذي سرنا عليه في دراستنا.

ويبدو الحديث عن وظائف الصّورة حديثاً مُلتبساً، يستوجب بالغ الإيضاح والرّويّة في الدّراسة "وغير خفي أنَّ دراسة وظائف التّصوير مسألة حزنة المذاهب والتّورّد لها وعر المسلك، وهي إلى ذلك موضع مُحوج إلى تأنٍّ وفضل إنعام وتصفّح؛ لأنّ ضبط هذه الوظائف وحصرها عمل لا يخلو من دقّة ولطف، ذلك أنّ التباس بعضها بالبعض الآخر أمر مطّرد الحدوث، كثير الاتّفاق"( ) إلّا أنَّ هذه الالتباس لا يعفينا عن دراستها، فقد أضحت وظيفة خلق فضاءٍ ثقافيٍّ وفنّيّ بعيدًا عن خيال القارئ، أو عملية تصوير للأنساق المضمرة في داخل الشّاعر عن طريق هذه الصّور( ).

ولعلَّ الوظيفة الأوضح للصورة التي يمكن للمختص الوقوف عندها؛ القدرة على تمثيل أفكاره ورؤاه، وصياغة مدركاته العقليّة الحسّيّة إلى صور قريبة تصل إلى المتلقّي بفضل المهارة التي تمنحها الصّورة للشاعر( )؛ وهذا ينسجم مع طبيعتها الأدبيّة " حين يؤدِّي العمل الأدبي وظيفته تأدية ناجحة فإنَّ (نغمتي) الفائدة والمتعة لا يجوز أن تتعايشا فقط بل يجب أن تندمجا"( ) والفائدة هنا جاءت بمثابة الإعلان عن وظيفة الصّورة التي مؤدّاها الوعي المجتمعي بعد أن تجاوزت التّعبير عن الخلجات الذَّاتية للشاعر حين تخطّتها الصّورة إلى حالة من الخطاب الجماهيري التي يمرر عن طريقها الشّاعر أفكاره وأيديولوجيته وتأثيره في المتلقّين( ).

تجدر بنا الإشارة إلى أنَّنا في هذا الفصل من الدِّراسة سنغدو أكثر تحرّرًا في اختيار النَّماذج الشّعرية، ونبتعد قليلاً عن الالتزام بالتدرّج التّاريخي والتّرتيب الزَّمني لمسار صورة السّيّدة فاطمة الزَّهراء (v) الذي تقيّدنا به إلى حدٍّ كبيرٍ في فصلي الدِّراسة السَّابقين؛ لأنَّ الغاية هي رصد وظيفة

( ) الصورة في الشعر الجاهلي، د. حبيب الدريدي: ٥٥٧.

( ) ينظر: فاعلية الصورة بين شعر الجيلين الستيني والسبعيني في العراق، سامر جلاب: ٢٤٥.

( ) ينظر: الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، علي إبراهيم أبو زيد: ٤٠١.

( ) نظرية الأدب، رينيه ويليك: ٣١.

( ) الصورة الفنية، جابر عصفور: ٣٣١.

الصّورة وتحديدها تحت أيّ مرحلة كانت، والانطلاق من كون الوظيفة لم تنفكّ عن مسار صورة السّيّدة الزّهراء في الشّعر العربي سواء أكانت في مرحلة التّأسيس أم في طور النّضوج والاكتمال، فطبيعة الشّخصية المصورة، وامتداداتها وتأثيرها في الفضاء الإسلامي يستلزم وجود وظيفة لصورتها مهما كان وَقْع هذه الوظيفة ومفعولها في المتلقّي.

وعلى هذا سنقسم هذا الفصل على مبحثين، يختصّ الأوَّل بدراسة الوظيفة الجمالية لصورة السيدة الزهراء (ν)، ويختص الآخر بدراسة الوظيفة الحجاجيّة.

المبحث الأول

الوظيفة الجماليّة

أوّلاً: وظيفة الجذب والتّأثير

ثانياً: وظيفة التّزيين والتّكميل

ثالثاً: وظيفة التّشويق السّردي

المبحث الأوَّل

الوظيفة الجماليّة

فَهم النّقّاد الوظيفة الجمالية، وتعاطوا معها بوصفها محاولة للتأثير في المتلقّي، وخلق جوٍّ من الإمتاع الجمالي عبر فضاءات الحسّ والذِّهن والتّمثيل، فقد عُدَّ معيار الصّورة الأساس في الحكم على نجاحها هو مدى مناسبتها للمعطيات وحاجة المتلقّي لها( )، وأهمّ تمظهر لهذه الوظيفة يكمن في التّكثيف العاطفي وتأجيج الأحاسيس التي تصل إلينا عن طريق وعاء اللغة، فعماد عمل الشَّاعر هو خلق فضاء عاطفيّ قادر على مدّ جسور التَّواصل بين الفكرة التي يريد التّعبير عنها وبين المتلقّي؛ لأنّها وظيفة لا تنشط إلّا في التَّعبير عن الخوالج النّفسية والعاطفية، وعبر هذه الحالة العاطفيّة يستطيع الشَّاعر بقدر ذكائه تمرير الفكرة التي يريدها والتّوسّع في تفاصيلها( )، فالشَّاعر حين يريد تصوير تجربة ما يصنع له عالمه الخاص الذي ينبع عن تجربته وإدراكه ووعيه، وكل ذلك يُركِّبه ويصنعه بلمساته الإبداعية الخاصة التي تختلف عن الإنسان العادي، التي تمكّنه من تصوير هذه المحسوسات بمدى أوسع يساعده في ذلك مقدرته اللغوية التي يعجز عن التّعامل بها الإنسان العادي( )، أي أنَّ الصّورة الشّعرية[٣] جوهرها الفن الذي تتوسّل به لتأدية وظائفها المتعدّدة، وهذا ما أقرّه كبار المنظّرين والمختصّين في مجال الصّورة الشّعرية مِمّن عدوا الوظيفة الجمالية الأساس في صناعة شعور الدَّهشة والتَّأثير، فعلى الرّغم من ارتباط هذه الصّورة بالواقع، إلا أنَّ الشاعرَ يخلق من هذا الواقع صورةً أخرى تشعّ جمالاً لم تكن عين المتلقّي العادي قادرة على إبصارها( )، فيما وصل الحال عند بعض المهتمّين إلى حصر وظيفة الصّورة الشّعرية في الجانب الفنّي الجمالي فقط إذ " إنَّ الصّورة الشِّعريّة – ابتداءً من المدرسة الشّكلية الرّوسية– لم تعد خاصّيّة اللغة الشّعرية الأولى، وإنَّما اقتصر دورها على أداء وظيفة فنّيّة تتّفق معها في أدائها أدوات أخرى في نطاق

( ) ينظر: تطور الصّورة في الشّعر الجاهلي، خالد الزواوي، ج١: ٥٥.

( ) ينظر: وظيفة الصّورة في الرّوٰاية النَّظرية والممارسة، عبد اللطيف الزكري: ٣٢.

( ) ينظر: الصّورة الفنّيّة في شعر[٣] الطّائيين بين الانفعال والحس، صبحي وحيد كبابه: ٩

( ) ينظر: الصورة في الشعر الجأهلي، الحبيب الديري: ٥٦٠.

مجموعة من (الإجراءات) الفنّيّة، وتفقد دورها المسيطر في المجال النَّظري"[1] وهو منطق ساد فترةً من الزَّمن جرى التَّعامل فيه مع الصّورة على أنَّها حالة شعوريّة مطلقة، ولذا تجد من الشّعراء " من يجعل أكثر معانيه وألفاظه مخيلة ولا يعرج على الإقناع الخطابي إلّا في قليل من المواضع"[2] إلا أنَّ هذا التّصوّر لم يبقَ على حاله، بل ظهر إلى جانبه فهم آخر كان يرى في أنَّ للصورة وظيفة منطقية تُمارس عن طريقها عملية إنتاج المعرفة وبثّ الأفكار – وهذا ما لُوحِظ في دراستنا لصورة السّيّدة الزَّهراء (v) – إذ مثّلت الصورة عبر هذه الوظيفة المنطقية مكاناً لإقرار المعرفة والإحالات الثَّقافية التي تكتنف وعي الشَّاعر وترتبط بمتبنياته، مِمَّا وصل إليه عن طريق الحواس أو الإدراك[3]؛ لأنّه من غير المنطقي جرّ الصّورة إلى منطقة المتعة دون النّظر إلى منطقة أخرى لا تقل أهمّيّة عن الأولى، ولا يمكن إغفال أثرها في النّسيج العام، ألا وهي الفائدة التي تقدّمها هذه الصّورة، فالوظيفتان كلتاهما تعملان على إنضاج الصّورة، بل لا يمكن الفكاك بينهما[4].

وقد أشار كثير من النّقّاد والفلاسفة والمنظّرين في مجال الصّورة إلى أهمّيّة الوظيفة الجماليّة وحضورها بوصفها مكوّناً أساسيًّا في الصّور الفنّيّة، فهي المعيار في التّفريق بين الكلام الاعتيادي والكلام الأدبي الذي يشكّله الأديب أو الشّاعر، على أنَّ البلاغة هي من شرّعت الوظيفة الجمالية للصورة عبر آليّة الوصف والتّصوير[5].

ومن نافلة الكلام بعد الذي ذكرناه من آراء وأفكار عن الوظيفة الجمالية للصورة، أن نُبيِّن دور الوظيفة بوصفها ضلعاً من أضلاع المثلّث الذي يُشكّل كيان الصّورة من حيث التّأسيس والأبعاد الجمالية والوظيفة التي تؤدّيها، وهو ما يضعُ للصورةِ هذا الحضور الكبير الذي تؤدّيه في الفعل الإبداعي والأدبي، وهذا ما استدعى أن نفرد له بحثاً في هذه الدّارسة تناقش أبعاده، وتقف على حدوده، وإن كانت هذه الوظيفية الجماليّة تنتمي إلى الصّورة الفنية بمعناها الجزئي في الغالب، وعملنا

---

[1] نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل: ٨٥.

[2] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجني: ٩٥.

[3] ينظر: الصورة في شعر مملكة غرناطة، أحمد إسماعيل: ١٦٧.

[4] ينظر: الصورة في شعر دعبل بن علي الخزاعي، علي إبراهيم أبو زيد: ٤٠١.

[5] ينظر: الصورة في الشعر الجاهلي، الحبيب الدريدي: ٥٦٠.

يتناول الصّورة الكلّيّة بمعناها العام الثّقافي، ولكن تعالق الصّور المكوّنة للصورة الكلية يحتّم علينا أن ندرسها من كافة جوانبها، وهو ما فعلنا في هذه الدّراسة، فإنَّ لصورة السيدة الزّهراء (v) مجموعةً من الوظائف الجمالية التي رُسخت مُنذ طور النّشأة في الصّورة النّواة إلى مرحلة ثبات الصورة وعبر مساحة زمنية كبيرة امتدّت قرابة سبعة قرون مرّت فيه الصّورة في حالة من التّوسّع والتّفرّع، والإحاطة بألوان التّخييل التي وظّفتها، فكان أن تمَّ تحديد أبرز ثلاث وظائف جماليّة تجلّت في صورة السّيّدة الزَّهراء عبر نماذج موجزة فرضتها علينا ضرورات منهج البحث العلمي:

فالأولى: وظيفة الجذب والتَّأثير

إنَّ قابليّة الصّورة على الوصول إلى نفس المتلقي تصبح أكثر تأثيرًا فيه من غيرها من وسائل الفنّ الشّعري، فـ " الصّورة الجيّدة الطَّريفة غير المفتعلة من أشدّ العناصر المحسوسة تأثيراً في النّفس، وقدرة على تثبيت الفكرة وإقناع المتلقّي بها، لدرجة تجعلهُ يتفاعل معها ويشارك الشّاعر أحاسيسه ومشاعره"[1]

وفي صورةٍ رسمتها ابنة الإمام علي السيدة أمّ كلثوم عن السّيّدة الزّهراء (v)، نجد مثالاً لذاك إذ؛ وظّفت فيها الصّورة البصرية لنقل مشهد من مشاهد عاشوراء والسّبايا، وما أصاب آل بيت الرّسول بعد استشهاد الإمام الحسين (y) في كربلاء، إذ تقول في هذه القصيدة: (الوافر)

أفاطمُ! لو نظرتِ إلى السبايا ... بناتُك في البلاد مُشتَّتينا
أفاطمُ! لو نظرتِ إلى الحيارى ... ولو أبصرتِ زين العابدينا
أفاطمُ! لو رأيتِ بنا سُهارى ... ومن سَهْر الليالي قد عُمينا
أفاطمُ! ما لقيتِ في عداكِ ... ولا قيراطَ مِمَّا قد لقينا
فلو دَامَت حياتُك لم تزالي ... إلى يومِ القيامَةِ تندُبينا[2]

وقد اتّسع ذوق الشّعراء في استعمال الصّور البصرية " فإنَّ أكثر الصّور الشّعرية شيوعًا هي الصّور المرئيّة، ومن السهل أن نجد العديد من القصائد التي تعتمد على تأثير الحواس الأخرى

---

[1] صور الخوف في شعر القرن الثالث الهجري، علي رضوان: ٤٤، ٤٥.

[2] بحار الأنوار، المجلسي، ج٤٥: ١٩٧، ومعجم شعراء الشيعة، الغراوي، ج٥٥: ٩٢.

لكنّها تكون مفعمة بالتّداعيات المرئيّة"[ ]، لذا نجد أنّ صورتها قد[1] افتتحت بالفعل (نظرتِ) وهي تخاطب أمّها السّيّدة الزّهراء(v) فتكرّر فعل النّظر هذا أكثر من مرة، ثم وظّفت فعل الرّؤية (رأيتِ) التي فسحت المجال أكثر لحاسّة البصر دون غيرها من الحواس، وهي تصوّر مشهد العيال وأقد أصابهم ما أصابهم من ظلم الأمويين، وتقوم السّيّدة أمّ كلثوم عبر حرف الشّرط (لو) بتهيئة حضور الصّورة البصرية في نقل ما جرى من المآسي، وإن كانت هذه الصّورة محمولة على حضور السّيّدة الزّهراء التي جعلت النّداء المرخم (أفاطمُ) عتبةً للتأثير في المتلقّي، وخلق حالة من الحزن تشدّ القارئ للحدث وتضعهُ في جوّ المأساة، كما لا يخفى على المتفحّص الدّقيق لهذه الصّورة عناية السيدة أمّ كلثوم في صناعة صورة جمالية موشّاة بالتشبيه في قولها: (بناتك في البلاد مُشتَّتينا) فهنَّ قد أصبحنَ في حالة من الحيرة والخسارة بعد استشهاد الإمام الحسين كأنّهنَّ مشتتات في البلاد، وفي التَّعبير كناية عن الضّياع والحيرة، أمّا ألفاظ مثل (الحيارى) (سهارى) فهي كنايات أخرى عن حالة التّعب التي أصابتهنّ، ثم جاء المجاز المُرسل فكان العمى نتيجةً للسهر الطّويل الذي أصاب عيال الحسين (y) بعد استشهاده، والعمى هنا غير حقيقي، وإنَّما تعبيرٌ عن حالة الإعياء والنَصب التي أصابتهم، ثم استعارت لفظة (قيراط)[ ] للتعبير عن حجم الألم الّذي لاقوه بالمقارنة مع معاناة السّيّدة الزّهراء (v)، هذا فضلاً عن توظيف التّكرار في كلمة (فاطم) ودوره في زيادة التّأثير ولفت الانتباه لما أرادت السّيّدة أمّ كلثوم إيصاله إلى المتلقّي عبر التّفاعل مع حالة الحزن بمشاعره وأحاسيسه، وتثبيت قناعات مبيّنة حقائق مستمدّة من مجريات الواقع الأليم.

ومن الوظائف الجمالية التي تقوم عليها بعض الصّور الفنّيّة لتثبت الأفكار أو الحديث عن حادثة معيّنة ما نجده في قصائد السّيّد الحميري التي تصوّر الخلاف الذي دَبَّ في جسدِ الأمّة حال رحيل الرّسول الأكرم (صلّى الله عليه وآله) وقبل أنْ يُدفن، والجفاء والظّلم الذي تعرّض له أهل بيته ولاسيما ابنته السّيّدة فاطمة الزهراء v ، فيقول: (السريع)

[ ] صور الخوف في شعر القرن[1] الثالث الهجري، علي رضوان علي: ٢٠٣.

[ ] "وَرَوَى ابْنُ عَبَّاسٍ عَنِ النَّبِيِّ،[2] صلى الله عليه واله وسلم، أَنه قَالَ: مَنْ قرأَ أَربعمائة آيَةٍ كُتِبَ لَهُ قِنْطارٌ؛ القِنْطارُ مِائَةُ مِثْقَالٍ، الْمِثْقَالُ عِشْرُونَ قِيرَاطًا، الْقِيرَاطُ مِثْلُ وَاحِدٍ". لسان العرب، ج ٥: ١١٩.

حتّى إذا وَارَوهُ في قبرِهِ ... وانصَرَفُوا من دفنهِ ضَيَّعوا

ما قالَ بالأمس وأَوصى به ... واشتروا الضّر بما ينفعُ

وقطَّعوا أرحامَهَ بعدَه ... فسوف يُجزونَ بما قَطَّعُوا

وأزمعوا غَدْراً بمولاهم ... تبّاً لما كانُوا به أَزْمعوا[1]

فعبّر الشَّاعر مجازًا عن هذا الانحراف العقائدي، ومخالفة وصايا الرّسول الأكرم (صلّى الله عليه وآله) بالضياع لدلالة عصيان بعض المقرّبين لوصايا الرّسول محمد، ثم أردف ذلك بتعبيرٍ فنّيّ وجمالي آخر؛ ليزيد فيها التّأثير، ويثبت بعض الحوادث، حينما وظَّف الاستعارة (وقطّعوا أرحامه) في بناء صورة فنّيّة يشير فيها إلى معاداة ابنته ورحمه (السّيّدة فاطمة الزّهراء) وأهل بيته، والتّعدّي على حقوقهم، فاستعار لفظة (القطع) لتعبّر عن حجم الجفاء الذي أبداه القوم مع أرحام الرّسول (صلّى الله عليه وآله)، وهو بذلك خلق صورة فنّيّة ذات وظيفة جماليّة قادرة على النّفاذ إلى وجدان المتلقّي والتّأثير فيه.

ثمَّ تتكرّر هذه الوظيفة الجماليّة في أشعار السّيّد الحميري في أكثر من صورة على اختلاف موضوعاتها، فهو في تصويره للّحظات الأخيرة من حياة السّيدة فاطمة الزّهراء[2] (ν) يبدع في إظهار وصيّتها للإمام علي (γ) بشكلٍ جماليّ له القابلية على التّأثير أكثر، إذ يقول:

وفاطمُ قد أوصت بألاّ يُصلّيا ... عليها وأن لا يدنوا من رجا[3] القَبرِ

عليّاً ومقداداً وأن يخرجوا بها ... رويدًا بليلٍ في سكونٍ وفي سترِ[4]

فقد التزمت المقاطع الصّوريّة في هذين البيتين في تسخير العناصر البلاغيّة لتشكيل صورة فنّيّة، كما في (لا يدنوا من رجا القبر) فما أراده الشّاعر من هذه الكناية الإشارة إلى وصيّة السّيّدة

---

[1] ديوان السيد الحميري: ٢٦٤.

[2] تعددت الآراء لدى السّنّة والشّيعة في تحديد وقت شهادة السيدة فاطمة الزهراء (ν) ومدة بقائها بعد أبيها الرسول محمد (صلّى الله عليه وآله وسلم) وللاستزادة أكثر يُراجع كتاب ذخائر العقبى، الطبري: ١٠١ وما بعدها، وبحار الأنوار، المجلسي، ج٤٣: ١٩٩ وما بعدها.

[3] أي ناحيةُ كلِّ شيء. لسان العّرب، ج١٤: ٣١٠.

[4] ديوان السيد الحميري: ٢٤٣، ٢٤٤.

الزّهراء (v) بعدم حضور من تبغض في جنازتها[ ]، ثم توسّل بالمجاز في قوْله: (بليل في سكون وفي ستر) في الكلام عن حقيقة حالة الكتمان والسّرّيّة التي اكتنفت دفن الجسد الطّاهر للسيدة فاطمة الزّهراء تحت جنح الليل، بعيداً عن أعين الناس، وقد أدَّى تغييب فاعِلِي الفعل (يصلّيا)، (يدنُوا) وظيفة جمالية تمثّلت بتحفيز المتلقّي إلى معرفة الشّخصين المقصودين اللذين أبقى منهما الشّاعر الضمير (ألف الاثنين) وغيّب عائديته، في نوع من أنواع التّعبير الفنّي المقصود.

أما الشَّريف الرّضي – وهو المنتسب للأسرة العلوية– فتراه من أكثر الشّعراء إبداعاً في توظيف الفنّيّات الجمالية التي تخلق تأثيرًا في الآخر؛ لما فيها من طاقة شعورية ونفسيّة ذات روابط بين الشَّاعر والصّورة التي يرسمها، فهو المُعبِّر عن إرث أجداده الكرام، وكفاحهم المستمر ضدّ الباطل، إذ يقول: (الطويل)

فقل لبني حربٍ وفي القلب منهم ... دفائنُ تبدو عن قليل وتظهرُ

ظننتمْ وبعض الظّنّ عجزٌ وغفلةٌ ... بأنّ الذي أسلفتُمُ ليس يذكرُ

وهيهات تأبى الخيلُ والبيضُ والقنا ... مجاري دمٍ للفاطميين يُهْدَرُ[ ]

ولعلَّ استعارة إباء الخيل وأدوات الحرب (البيضُ، والقنا) لتصوير شجاعة بني فاطمة، مع استعارةٍ ثانية مَهدتْ لجرائمهم كما في قوله (وفي القلب منهم دفائنُ) لتُشير إلى الغضبِ المدفون في صدور الفاطميين من جراء ماقترفه الأمويون، فهو هنا قد وظف الاستعارة المكنية في لفظ (دفائن) وجعلها في القلب، ثم إيراده لفظ (مجاري دمٍ للفاطميين) كنايةً عن ممارسات الاضطهاد والإجرام التي مارستها السّلطة الأمويّة اتجاه أهل البيت (w) من أبناء فاطمة بوصفها الأم الكبرى، يؤكد ما قصدناه من وظيفة جماليّة في الصّورة الفنّيّة والبلاغية قادرة على خلق طاقة شعورية تؤثّر في القارئ، وتجذبه عاطفيًّا لحوادث ومآسي حاول العبّاسيون ومن قبلهم من الأمويين طمس معالمها، وتغييبها

[ ] ففي وصية لها إلى الإمام علي (y) تذكر السيدة الزهراء أسماء من تكره حضور جنازتها وتشييعها، إذ قالت: " إنَّ لي حاجة إليك يا أبا الحسن، قال : تقضى يا ابنت رسول الله، فقالت نشدتك بالله وبحق محمّد رسول الله صلّى الله عليه وآله وسلم أن لا يصلي عليّ أبو بكر وعمر ..." بيت الأحزان، الشيخ القمي: ١٦٩.

[ ] ديوان الشريف الرضي، ج١:٤٧٥.

عن وعي الأمّة، لكن الصّياغة وطريقة التّقديم الجمالية التي انتهجها الشّريف الرّضي وغيره من الشعراء، تُظهر نزوع التّصوير نحو ترسيخ الحوادث التاريخية، متخذًا من الجمال الفنّي وسيلته إليه.

ولعلَّ أهم تمظهر لوظائف التّأثير في قصائده ما نجده في " الطّفّيّات"[1]؛ إذ تأخذ هذه الأشعار اهتماماً ملحوظاً في خلق الصّورة الفنّيّة؛ لأنَّها تحوي كمّاً رحباً من المشاعر الوجدانية والانفعالات العاطفية، فكانت سبباً في تحفيز المنجز الإبداعي والجمالي لدى الشّعراء الذين صوّروا هذه الحادثة الأليمة، كما أنَّها تتطلّب إدراكاً معرفيًّا قادرًا على خلق حالة من التّأثير في المتلقّين، ومثال ذلك ما نقلت المصادر من الأشعار التي صوّرت حال الفاطميّات بعد استشهاد الإمام الحسين (y) في كربلاء: (الهزج)

نِسَـــاءُ الجِنّ أَسْـــعِـدْنَ	نِسَـــاءَ الـهَـاشِـــمِيَّـاتِ
بَنَـاتُ المُصْـــطَفَى أَحْمَـدْ	يُـبَـكِّـيـنَ شَـــجِـيَّـاتِ
يُـــوَلْـــوِلْـــنَ وَيَـــنْـــدُبْـــنَ	بُـدُورَ الـــفَـــاطِـــمِـــيَّـــاتِ
وَيَلبِسْـــنَ ثِيَـابَ السُّـــودِ	لِبـاســـاً لِلمُصِـــيبَـاتِ
وَيَـــلْـــطِـــمْـــنَ خُـــدُوداً	كَـالـدَّنَـانِـيـر نَـقِـيّـاتِ[2]

لعلَّ هول الحادثة تدفع الذين يكتبون عن الإمام الحسين (y) إلى تنويع وسائل الإجراء الصّوري سواء أكانت بلاغيّة أم لغويّة، ولكنها بالنّتيجة عمل فنّي جمالي متكامل؛ ولذا فإنَّنا أمام هذه الصّورة نجد مستوياتٍ متعدّدةً من الاشتغال مثل حضور السّيدة فاطمة الزّهراء (v) في هذه الصورة بوصفها الأم الكبرى، فقد نسب الشّاعر كلّ النّساء اللواتي كُنَّ مع الإمام الحسين إلى السّيّدة الزّهراء، فعبّر عن ذلك بـ(الفاطميّات، بنات رسول الله)، ولهذا كان على الشّاعر رسم صورة مركّبة

---

[1] تلك القصائد التي تتناول واقعة الطّفّ الأليمة بالوصف والتّصوير والتّوثيق، متضمنةً ما جرى في هذه الواقعة من مآسٍ ومصائب اقترفتها السّلطة الأموية الحاكمة بحق الإمام الحسين(y) وأهل بيته الأطهار، فمصطلح (الطّفّيّات) شمل كلّ هذه الأشعار التي بكت الحسين وتفجعت لمقتله منذ حلولها سنة إحدى وستين للهجرة وإلى الآن. ينظر: الطفيات، د. علي المصلاوي: ١٤، ١٥.

[2] مقتل أبي مخنف، لوط بن يحيى: ١١٣، وديوان أشعار التشيع، الطيب العشاش: ٢٤٩.

تُحافظ على وحدة المشهد المرسوم للطفّ، واحتاج فيها إلى تجاوز حدود البيت الواحد، ولكن هذا التّجاوز كان ضروريًّا لكي يصوّر حال بنات السّيّدة الزّهراء بعد استشهاد الإمام الحسين في كربلاء، فما كان منه إلّا أن يوظِّف في هذه الصّورة كلَّ الطَّاقات الفنّيّة التي من شأنها تنقل للقارئ أجواء الحرب وهجوم الجيش الأموي، فاهتم بالتّشخيص ودوره بالتّصوير حين صوّر لنا نساء الجنّ وهُنَّ يواسينَ الفاطميّات، ويقلّلنَ من هول ما أصابهنَّ " فبراعة التّشخيص في عالم التّصوير الشّعري عندما يجسّم الشّاعر معانيه في صور تشخيصيّة تُبيّن المعنى، وتلمس الحس والنّفس، وبالتالي فالتّشخيص ذو قدرة على التّكثيف والاقتصاد والإيجاز"( ) ولعلَّ وظيفة التّأثير بالمتلقي في هذه الصّورة المرسومة للفاطميات في رحلة كفاحهنَّ الأبدية مع الطّواغيت تُمثّل عبر إشراك الجن في التّفجع لهذه المصيبة، وقد استعان النّص بالتكرار اللغوي المعنوي في الأفعال (يُبَكِّينَ، يَنْدُبْنَ) الدّالة على الحزن والتّفجّع، لأنَّ التّكرار في الصّورة " هو أحد الوسائل التّعبيريّة للإيحاء وتكثيف المعنى المراد في الصّورة، عن طريق استعمال طاقات الكلمة أو الجملة المكرّرة؛ لتوليد دلالات إيحائيّة من دلالة لغويّة واحدة"( ) وفي كلّ ذلك يُهيّئ الشّاعر المُتلقي للدخول في مجال العاطفة والتّأثير فيه.

وتمضي هذه الصّورة إلى تشبيه وجوه الفاطميّات بالدّنانير الذّهبيّة، فالتّشبيه هنا جاء تامّاً، ووجه الشّبه هنا الاستدارة والهيبة والنّقاوة والصّفاء، وبذلك فقد أخذ التّشبيه مكانه من لوحة الشّاعر الكلّيّة، فهي صورة تهتمّ بتناسق أجزائها الجزئيّة لِخلق وحدة فنّيّة تحقّق أثرًا في المتلقّي، وشعورًا ينتمي إلى ما تنوي عليه هذه الصّورة، وعبر كيان مُتناسق متراصّ يصطلح عليه بالصّورة المركّبة أو الكلّيّة، ويُحقّق غايات مختلفة( )، وأخيرًا لابُدَّ من الإشارة إلى إبداع الشّاعر في توظيف الكناية (وَيَلْطِمْنَ خُدُوداً) كنايةً عن التّفجّع والحزن الشّديد الذي وصل إلى حدّ الجزع، ولذا فاختيار الشّاعر تعبير لطم الخدود له دلالات عميقة نقلتنا إلى جوّ المأساة الذي يُعينه على إتمام وظيفته.

- **والثّانية: وظيفة التّزيين والتّكميل:**

( ) الصورة الفنية في شعر المرتضى، طاهرة عبد الخالق: ١٢٤.

( ) الصورة في شعر مملكة غرناطة، أحمد عبد الحميد إسماعيل: ٨٦.

( ) الصورة الكلية في الشعر العربي الحديث بين الحربين العالميتين، فائز الشرع: ١٢٣. (رسالة ماجستير)

كانت وظيفة التّحسين والتّزيين في صورة السّيّدة فاطمة الزّهراء (v) الوظيفة الثّانية التي نستقصي حضورها في الشّعر القديم، والتّزيين أو الإشراق في الأدب بمفهومهِ الأدبي؛ مطلباً شغل بالَ النّقّاد الأوائل، وأخذ حيّزًا من تفكيرهم، فقد تناولوه بالوصف والتّنظير، فالآمدي على وجه الإشارة لا التّحديد يرى التّزيين في الشّعر ما هو" إلا حسن التّأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأنْ يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه والمستعمل في مثله، وأنْ تكون الاستعارات والتّمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه، فإنَّ الكلام لا يكتسي البهاء والرّونق إلا إذا كان بهذا الوصف"( ) وهذا بالطّبع يُمثّل فهمًا مُتقدِّمًا بلغة النّقّاد العرب القدماء؛ لماهيّة الجمال في الشّعر، والوظائف التي تُبتنى على ذلك.

إنَّ التّحسين مصطلح شاع في الحقل الكلامي قبل أن يتنقّل إلى المجال الجمالي والفنّي بوصفها وظيفة جماليّة ينظر إليها الشّاعر أو الأديب على أنَّها خدمة توفّرها الصّورة الفنّيّة لجذب القارئ؛ لأنَّها تُناجي فكره ومشاعره، وتضع أمامه طريقة إبداعيّة توفّر له مجالاً رحبًا للقراءة والكشف والإدراك أحيانًا، مع قدرة هذه الوظيفة على التّرغيب أو التّنفير في موضوعٍ ما( )، وتلك الرّغبة بالتّحسين والتّزيين قادت السّيّد الحميري لاستعمال الفنون البلاغية في مواضع مكّنتهُ من رسم صورة الإمام علي والسّيّدة الزّهراء وأبنائهما (w)، إذ يقول: (الكامل)

كان الوصـــيُّ، وكانت ابنـةُ أحمد ... خيـرَ البـريَّـةِ( ) كلّـهـا وابنـاهُمـا

ســـبطانِ بـارَكَ ذو المعارِجِ فيهمَا ... وحبـاهُمـا، وهـداهُمـا بِـهـداهُمـا

فَرْعَـان قـد غُرسَـــا بـأكرمِ مغرسٍ ... طـابَـت فُروعهمـا، وطَـاب ثَراهُمـا( )

( ) الموازنة، الآمدي، ج١: ٤٢٣.

( ) ينظر: الصورة الفنية، جابر عصفور: ٣٥٣.

( ) وصف الشاعر الإمام علي وآلسيد الزهراء (بخير البرية) استيحاءً لنعت القرآني في سورة البينة: آية (٧) ﴿ إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ أُولَٰئِكَ هُمْ خَيْرُ الْبَرِيَّةِ﴾ فقد نقلت أغلب تفاسير المسلمين على أن (خير البرية) هم علي وشيعته. ينظر: تفسير الطبري/ جامع البيان عن تأويل القرآن، ٢٤: ٥٥٦.

( ) ديوان السيد الحميري: ٣٦٩، ٣٧٠.

فالسيد الحميري شبَّه الحسن والحسين (x) بأنَّهما كفروع الشَّجرة الطّيّبة التي نمت جذورها في أرضٍ طيّبة مباركة مُكرّمة، وعلى هذا النّحو غدا هذان الفرعان من أصلٍ طاهرٍ، فالأمّ هي السّيّدة فاطمة بنت رسول الله (صلّى الله عليه وآله) والأبُ الإمامُ عليٌّ، وقد كان المشبّه به، والمشبه حقيقان تعاضدا على خلق صورة تزيينيّة جميلة، وهذا يحصل حين يُحسن الشّاعر إيجاد علاقة ترابطٍ بين المعنى الأول (المشبّه) بالمعنى الثّاني (المشبّه به) فيظهر لقارئ المعنى صورة جمالية تزيينية شديدة النّقاء[ ]، تستمد الحُسن فيها من المُصوّر، وأعني به السّيّدة الزّهراء أمّهما (v).

ثم يأتي الشَّاعر أبو فراس الحمداني راسماً صورةً تشبيهيّة لتُعبّر عن لحظةٍ من لحظاتِ الانتماء الدّيني والعقائدي، فضلاً عن كونها كشفاً نفسيّاً موجّهاً للدفاع عن السّيّدة الزَّهراء (v) أمام تجاسر بعض الشّعراء؛ أمثال الشّاعر ابن سُكرة الهاشمي الذي حاول النّيل من مقام بنت الرسول الكريم (صلّى الله عليه وآله) ماثلةً – أي هذه الصّورة– في قالبٍ فنّيٍّ جماليٍّ غايتها تقديم قناعات آمن بها الشّاعر، فيقول: (البسيط)

بئسَ الجزاءُ جَزيتم في بني حسَنٍ أباهم العَلَم الهادي وأَمَّهُمُ[ ]

شبّه أبو فراس الحمداني الإمام عليًّا والسّيدة فاطمة الزَّهراء (x) بـ (العَلَم الهادي) الذي يُنجي الأمّة من الضّلال، مستعيناً بالتشبيه المؤكد المحذوف الأداة الذي كان ناجعاً في إثارة الانفعال الوجداني القائم على متبنّيات عقائدية آمن بها الشَّاعر، فما كان منه إلا أن يُشبع الصّفة مدحاً، فوظيفة الصّورة هي التَّحسين وفق فهم الجاحظ لوظيفة التّحسين والتّزيين[ ] ٣

وإذا كان أبو فراس الحمداني قد وظّف التّشبيه في تصوير السّيّدة الزَّهراء (v) فإنَّ الصّنوبري قد لجأ إلى الاستعارة التصريحية، إذ شُبّه العُلا (الرفعة والمجد) بالبناء المادي، وجُعل لها بانياً. خالقاً بذلك صورةً تجسيميّة لأهل الكساء الخمسة أراد الشاعر عن طريقها "إيصال المعنى المجرد مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره، فالتجسيم يتطلب أمور حياتيه معقدة ومتشابكة وإكسابها المعاني التي أصبحت

[ ] ينظر: صور الخوف في شعر القرن الثالث الهجري، علي رضوان: ٤٥.

[ ] ديوان أبي فراس الحمداني: ١٢٥.

[ ] ينظر: الصورة الفنية، جابر عصفور: ٣٥٣.

في التجربة والخيال متماثلة مع الإنسان"[1] بعد أن ذكر أسمين منهمْ، وهما الرسول الأكرم محمد (صلى الله عليه واله وسلم) والسيدة فاطمة (عليهاالسلام) بالقول: (الكامل)

حـبُّ النّبيّ محمّـد ووصـــيّـه ... مع حـبِّ فـاطمـة وحـبِّ بنيهـا
أهلُ الكساء الخمسة الغرر التي ... يبنـي العلا بعلاهمُ بـانيـهـا
كم نعمــةٍ أوليــتَ يــامولاهمُ ... في حبّهم فـالحمدُ للموليهـا[2]

ونجد الظّاهرة ذاتها قائمة عند شاعرٍ من شعراء القرن الرابع الهجري وهو محمود بن الحسين الملقب بـ(كشاجم)، فهو يُشبّه حبّه وولاءه وانتماءه لأهل البيت، وذرفه للمدامع على مصائب أهل البيت (w) في صورة بلاغيّة تُعبّر عن عميق ولائه بأصحاب الكساء الخمسة ومنهم السيدة فاطمة الزهراء (v)، إذ يقول: (المتقارب)

بُكَـاءٌ وَقَـلَّ غَنَـاءُ الْبُكَـاءِ ... عَلَـى رُزْءِ ذُرّيِـة الْأَنـبِيَـاءِ
لَئِنْ ذَلَّ فِيْـهِ عَزِيْزُ الـدُّمُوعِ ... لَقَـدْ عَزَّ فِيْـهِ ذَلِيْـلُ الْعَزَاءِ
أعَـاذِلَتي إنَّ بَرْدَ الشِّـــفـاءِ ... كَسـانِيْهِ حُبّى لِأهْلِ الْكِسَـاءِ
سَـــفِيْنَـةُ نُوح فَمَنْ يَعْتَلِقْ ... بِحُبّهِمُ يَعْتَلِقْ بـالنَّجَـاءِ[3]

فلنتأمّل تصوير الشّاعر لهذا الحزن العميق الذي تَمثّل في بكائه الشّديد، لا بل هو(غَنَاءُ الْبُكَاء) أي بمعنى ذلك البكاء الذي ينتحب فيه المرء على نحو الطّمأنينة والسّكينة، فوظّف المجاز ليُعبّر عن عميق إحساسه، ولم يرد بكلمة (غَنَاء) المعنى الحقيقي، بل أراد معنى التّلذّذ بهذا البكاء الذي يكون في سبيل الولاء والانتماء لأهل البيت (w). إنَّها صورة يذهب فيها كشاجم غاية الإبداع حين يُصوّر هذه الدّموع التي قد توحي بالانكسار والذّلّ إلا أنَّها غير ذلك؛ فالبكاء على ذرّيّة الرَّسول الأكرم (صلّى الله عليه وآله) مصدرًا للفخر والتّباهي، فقد أصبحت هذه الحالة العاطفية تؤسّس

---

[1] الصورة الفنية في شعر المرتضى، طاهر اللواتية: ١٢٥، ١٢٦.

[2] ديوان الصنوبري: ٤٦١.

[3] ديوان كشاجم: ١٧.

لصورةٍ رمزيّة تشير إلى فئة دينيّة وإيديولوجية (الشيعة)، مثَّل البكاء لديها حالة ارتباط عقائديّ طقوسيّ عميقة، حتى وإن كانت مظاهرهُ عاطفيّة ولاسيما بعد حادثة كربلاء" والرّمز الأدبي قد يكون ألفاظاً مفردة سواء في المكان أو الحادثة أو العلاقات الرّابطة"( ) لذا فقد شكَّل الرَّمز صورةً جزئيّة جعلها الشَّاعر تصب في إطار وظيفة التّحسين والتّزين للصورة الكلّيّة؛ استنادًا إلى كون استحباب البكاء على أهل البيت والتفاعل مع مظلوميتهم هو بالحقيقة إشارة إلى منزلتهم الكبيرة عند الله ووجوب اتباعهم( )، وهذا بطبيعة الحال يؤدِّي إلى تنشيط وظيفة الصّورة في التّحسين والتّزيين، ثم جاءت صورة مُركّبة تعاضدت فيها الصّورة الاستعارية في قوله: (بَرْدَ الشِّفاءِ) تعبيراً عن هذا الحُبّ الذي يُنجي الإنسان في الدّنيا فيكسبهُ عِزًّا، وفي الآخرة فلاحًا، فاستعار هذا التّعبير ليُشير إلى حُبِّ أهل البيت (w) الذي يسكن القلوب واهباً إيَّاها الرَّاحة والاستقرار، ولعلَّ ما يُكمل مشهد الصّورة الكلّيّة هو البيت الثّالث الذي مكّنه التّشبيه من تعضيد بقيّة الصّورة الكلّيّة، فشبّه حبّ أصحاب الكساء بـ(سَفِيْنَةُ نُوح)، ووجه الشّبه في ذلك هو النّجاة والوصول بالمحبّين إلى برِّ الفلاح والهداية، إذ أراد القول بأنَّ كلّ منتمٍ إليهم راكب في سفينة ولائهم ناجٍ، وكلَّ متخلّفٍ عنهم وكان مُبغضاً لهم مصيره الهلاك والخسران، ولأنّ فضاء الصّورة قادر على تثبيت الأفكار وترسيخ الصّفات؛ لما تمتلك الصورة من إمكانية توظيفيّة قادرة على إقناع الآخر فإنَّ الشاعر هنا قد لجأ إلى وظيفة التّحسين والتّزيين؛ لتثبيت أفكار إيديولوجية في أذهان متلقّيه، مستعينًا في ذلك بترادف الصّور ضمن بنية الصّورة الواحدة، وهذا هو إجراءٌ فنّيّ عرفه نقّاد العرب، فقد تحدّث عنه ابن الأثير موضّحًا: " ألا ترَى أنَّك إذا شبّهتْ صُورةً بصورةٍ هي أحسنُ مِنْها كان ذلك مُثبتاً في النَّفس خيالاً حسناً يدعُو إلى التّرغيبِ فيها"( ) وهذا الذي سار عليه الشَّاعر في توسيع دائرة التَّحسين التي آمن بها.

أمَّا لغة الصّورة الفنّيّة المشكّلة ذات الطّبيعة الجمالية فَتدفعنا إلى البحث عن أهمّ عناصرها التي أسهمت في صناعتها ألا وهو التّضاد الذي حاز مكانة محورية من هذه الصّورة، ومن تضاد

( ) الصورة الفنية في شعر المرتضى، طاهرة عبد الخالق الواتية: ١٠٧.

( ) عن الصادق (y) قال: "شيعتنا جزء منا خلقوا من فضل طينتنا، يسوؤهم ما يسوؤنا ويسرهم ما يسرنا". بحار الأنوار،ج٦٥: ٢٢.

( ) المثل السائر، ابن الأثير، ج٣: ١٢٣.

لفظتي (ذَلَّ) و(عَزَّ) يبني كشاجم صورة الانتماء لأصحاب الكساء(عليهم أفضل الصلاة والسلام) التي مثّلت الزّهراء فيهم الأم الكبرى.

ويوظّف أبو جعفر الكرماني الأصبهاني( ) الفنون البلاغية من كنايةٍ وتشبيه في تصوير مشهد من مشاهد البيت الذي عاشت فيه السّيّدة فاطمة الزّهراء إلى جانب زوجها الإمام علي (x)، راسماً بذلك صورة مُشبعة بصفات التّحسين الواقعية التي أرادها أن تجول على بيوت المسلمين بمثابة القدوة يُقتَفى أثرها، إذ يقول في قصيدةٍ طويلة مادحاً فيها الإمام عليًّا (y): (الكامل)

أَم مَن طَوَى يَومَينِ لم يُطعم ولم تطعم حَلِيلَتــه ولا الحَسَـــنَــان

فمضَـــى لزوجَتِـهِ ببِعْض ثِيَـابِهـا ليبيعهـا في السُّـــوق كـالعَجَلَان

يهوي ابتيــاعَ جرادق( ) لِعِيَــالِــهِ مِن بين سَاغبةٍ( ) ومن سغبان( )

كانت الصّورة الشّعرية صورة بيانيَّة نَقلَ لنا الشّاعر عبرها مشهدًا تعاوَدَ أغلب الشّعراء الذين رسموا صورة السّيّدة الزَّهراء (v) عليه، وهو الجانب الاجتماعي والأسري، وقد استضاء في ذلك باللفظ (طوى) للتعبير عن الجوع الشديد، ثم انتقل إلى التّشبيه موظّفًا كل عناصره من المشبّه والمشبّه به وأداة التّشبيه، فكان تشبيه مشهد الجوّ الأسرية سبباً لخلق صورة حركيّة، التقط عبرها خيطًا من المرويّات الدّينية( )، ثم جاء دور الخيال الشعْري في صناعة هذه الصّورة الحركيّة (فمضى لزوجته

( ) هو أحمد بن علوية الأصبهانْي من أصحاب اللغة الذين يتعاطون الشّعر والتّأديب وله ثمانية كتب في الدّعاء من إنشائه، ورسائل في مواضيع عدة، كما أنَّ له قصيدة تربو على ألف بيت في حبّ أهل البيت والانتماء لهم. ينظر: معجم الأدباء، ياقوت الحموي، ج١: ٤٠٧، والوافي بالوفيات، الصفدي، ج٧: ١٦٦.

( ) جردق: والجَرْدَقَةُ، بالفتح: الرَّغْيفُ. القاموس المحيط: ٢٣٤.

( ) والسَّغْبة: الجُوعُ، وَقِيلَ: هُوَ الْجوعُ مع التَّعَب. ينظر: لسان العرب، ج١: ٤٦٨.

( ) معجم شعراء الشيعة، الشيخ غبد الرحيم الغراوي، ج٤: ٣٧١.

( ) : "أصبح علي بن أبي طالب°(y) ذات يوم ساغبا، فقال: يا فاطمة هل عندك شيء تغذينيه؟

ببعض ثيابها ... ليبيعه في السوق) التي تُعبّرُ عن خصوبة خيال عند الشّاعر وقدرة على التّوظيف؛ " لأنَّها تتطلّب حضوراً مركزاً لمراقبة المشهد وتأمله، ولغة مكثّفة توازي حركة التّصوير، وخيالاً بارعاً يربط بين طرفي الصّورة"( ) وهذه الطّاقة الشّعريّة استثمرها الشّاعر في صناعة صورة بيانيّة استطاعت تحويل منطوق الحياة الأسريّة المباركة التي عاشتها السّيّدة فاطمة الزّهراء (v) في بيتها إلى وظيفة للتحسين والتّزيين مُصطَبغة بصبغة اجتماعية.

ويمارس الفرزدق الوظيفة ذاتها في التّحسين والتّزيين بوساطة الصّورة الشّعرية التي أخذت على عاتقها تسجيل حوادث واقعية، وإلهاباً لمشاعر الولاء والمحبّة لأهل البيت، والإشارة إلى النّسب الشّريف لأهل البيت، فيقول:

مُشْتَقَّةٌ مِنْ رَسُولِ الله نَبْعَتُهُ( ) طَابَتْ مَغَارِسُهُ وَالْخِيَمُ وَالشَّيَمُ( )

لم يقصد الفرزدق في هذه الصورة إثبات نسب الإمام علي بن الحسين زين العابدين (y) فحسب كما قد يبدو للوهلة الأولى، فنسبه الشّريف مؤكّدٌ، وارتباطه بالرّسول الكريم (صلّى الله عليه وآله) مفروغٌ منه، وإذا ما تفحّصنا البنية الكلّيّة للصورة التي رسمها الفرزدق في معرض مدحهِ ودفاعه عن الإمام زين العابدين سيتّضح لنا أنَّ هذه الصّورة تقوم بوظيفة تزيينيّة تبجيليّة بطريقة جماليّة فذّة طوّع عبرها هذا التّرابط، وأسهم في إعادة إنتاجه معرفياً في جوّ مركّب يؤالف بين منزلة أهل البيت بوصفهم أئمّة للأمّة الإسلامية وما يمثّلونه من امتداد نسبيّ طاهر ارتبط بالرّسول الكريم عن طريق ابنته (السّيّد الزهراء). أمَّا الأشتغال الجمالي في هذه الصّورة الفنية فقد تَبَدَّى في الفنون البلاغية التي أحسن الشاعر استعمالها، حِينَما شبّه الصلة التي تربط الإمام بالرسول الكريم بنبع الماء الصّافي الذي ينبثقُ من الأرض الطّيّبة، وهو يشير بطبيعة الحال إلى السيدة فاطمة الزّهراء بوصفها الأم

قالت: لا والذي أكرم أبي بالنبوة وأكرمك بالوصية ما أصبح الغداة عندي شيء، وما كان شيء أطعمناه مذ يومين إلا شيء كنت أؤثرك به على نفسي وعلى ابنيّ هذين الحسن والحسين .." بحار الأنوار، العلامة المجلسي، ٤٣: ٥٩

( ) الصورة في شعر مملكة غرناطة، أحمد عبد الحميد إسماعيل، ٢٢٨.

( ) نبَعَ، نَبْعاً ونُبُوعاً: أي خرجَ منْ العين. القاموس المحيط: ١١٨٨.

( ) ديوان الفرزدق: ٥١٣. ٣

الكبرى التي مثّلتْ الوشيجة المقدَّسة، ثم يعود ليعمّق الفكرة ويضفي هالة من الجمال الفنّيّ حيث يصوّر هذا الامتداد المنهجي للرسول الكريم الذي يمر عبر السّيّدة الزّهراء بصورة استعاريّة ترسّخ هذا المعنى، فالاستعارة في (طَابَتْ مَغَارِسُهُ) إشارة إلى الأصل والأرومة الطّاهرة، فهو قد لجأ إلى هذا اللفظ المُستعار (المغارس) ليُعزز من وظيفة التَّحسين التي أراد إظهارها لأنَّ " الاستعارة تعتمد على ما في الكلمة من حَمْل أو خصب كامن، وبعبارة أخرى: حين تستعمل الكلمة مجازيًّا تكتسب قوّة لم يكن لنا بها عهد قريب"( ) ومن ثَمَّ تمنح الوظيفة الْجمالية مساحة أكبر للتأثير في القارئ وتجعله يعيش حالة المديح التي أراد الشّاعر إيصالها والتّأثير عبرها.

وبهذا نكون قد استجلينا وظيفتين اضطلعت بها صورة السّيّدة الزَّهراء (v)، فمدار تشكيل هذه الصّورة كان يُبيّن المنزلة السَّامية لشخصيّة السّيّدة الزَّهراء التي تُعطي الشّاعر الطَّاقة الكافية لتوظيف الجمال الأدبي لصناعة الصّورة، وتؤدّي وظيفة الإشراق والتّزيين الفنّي، كما أنَّ الحوادث التّاريخية الجسيمة التي أصابت السّيّدة الزَّهراء وأبناءها كانت محفّزًا إبداعيًّا يحرّك مقدرة الشّاعر في بناء التّصوّر والصّورة، ومن ثمَّ التّأثير في المتلقّي، وبقي أن نشير إلى وظيفة جمالية ثالثة تؤديها صورة السيدة حققتها لها البنية السردية التي جاءت في كثير من الصور المُشكلة عنها وهي:

الثّالثة: التّشويق السّردي:

حضر البعد السّردي في صور السّيّدة فاطمة الزَّهراء (v) مرّاتٍ عدة[٢]( )، مؤدياً أدواراً

( ) الصورة الأدبية، مصطفى ناصف: ١٢٥.

( ) لقد جاءت كثير من الصّورة القصصية ذات الأبعاد السّردية للسيدة فاطمة الزهراء (v) نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، قصَّة المصارعة بين الإمامين الحسنين (y) ديوان السيد الحميري:٢٤٨، ٢٤٩، وفي نفس الديوان: ٢٨٤،٢٨٥ صورة تسرد لنا حادثة المباهلة، وفي كتاب الأرجوزة المختارة، للقاضي النعمان:٨٩ نجد قصة هجوم القوم على دار السيدة فاطمة، وللشريف المرتضى صورة قصصية يرسم فيها مشهد دفن السيدة الزهراء سراً كما جاء في كتاب أكبر العبادات في أسرار الشهادات للدربندي، ج٣: ٧٤٧، إذ إنَّها لم ترد في ديوانه المطبوع، كما صوّر لنا الشاعر ابن حماد العبدي مشهد زواج السيدة الزهراء من الإمام علي (y) نقلها لنا كتاب مناقب آل أبي طالب لابن شهر آشوب، ج٢: ٤٥٣، ٤٥٤.

ووظائف شتى أهمّا الوظيفة الجمالية؛ لانَّ العمل السّردي قائمٌ على عناصر جمالية تصوغ لنا الأفكار والإيديولوجيات بأسلوب مشوقٍ ومثير، تمنح صاحب النّص القدرة على توظيف التّخييل وتتابع الحدث[ ]، فقد أدت صورة صقر الموصلي[ ] وظيفةً تشويقيةً سردية، أظهرت منزلة الأبنة الكريمة عند أبيها (صلى الله عليه واله وسلم)، إذ قال: (الكامل)

ولقد روى المهديُّ عن منصورهِم ... عن ابن عباسٍ حديثاً بارعا
قال اجتمعنا عند أكرم مرسلٍ ... يوماً وكان الوقت يوماً جامعا
فأتته فاطمةُ البتولُ وعينُها ... من حرقةٍ تَنْهَلُّ دمعاً هامعا
فارتاع والدها لفرط بكائها ... كما استبان وعاد منها راجعا
فبكى وقال فداك أحمد ما الذي ... يبكيك لا لقاكِ أباكِ فاجعا
قالت فقدت ابنيّ يا أبتا وقد ... صادفت فقدهما لقلبي صادعا[ ]

ثم يسترسل في إكمال رسم هذه الصورة القصصية المستوحاة[ ]، إذ يتصاعد مسار الحدث السّردي متسلسلاً في ذكر المشاهد، متحدّثًا عن موقف الرّسول الأكرم فيقول: (الكامل)

فجاه ما ذكرت فأقبل ساعة ... متململاً يدعو المهيمن ضارعا
فإذا المصدّق جبرئيل منادياً ... ببشارة من ذي الجلال مسارعا
الله يقرؤك السلام بجوده ... ويقول لا تك يا حبيبي جازعا
أدركهما بحديقة النجار قد ... لعبا وقد نعسا بها وتضاجعا

[ ] ينظر: جمالية السرد في الخطاب الروائي، آسيا جريوي: ١٥٠، ١٥٢.

[ ] هو محمد ابن أحمد، أبو العبّاس الملقب بالصقر، لكثرة تطوافه بالبلدان، وهو شاعرٌ وأديبٌ من شعراء الدولة البويهية، له قصائد كثير في مدح أهل البيت (W). ينظر الطليعة من شعراء الشيعة، الشيخ محمد السماوي، ج٢: ١٨٢، وأدب الطف، جواد شبر، ج١: ٣٣١.

[ ] الطليعة من أشعار الشّيعة، محّمد السّماوي، ج٢: ١٨٢، ١٨٣.

[٤] للأطلاع على نص الخبر يُنظر مناقب أمير المؤمنين علي، ابن المغازلي: ٤٤١، ٤٤٢.

أرســـلـت من خـدمي الكرام إليهمـا ملكـاً شـــفيقـاً للمكـاره دافعـا
غطّـاهمـا منــه جنـاحـاً وانثنى بـالرفق تحتهمـا لآخر واضـــعـا
فـأتـاهمـا خير البريـة فـاغتـدى بهمـا على كتفيـه جهراً رافعـا( )

في هذا النّص الشّعري الذي يصوّر جزءًا من سيرة السّيّدة فاطمة الزّهراء v ، وابنيها الحسن والحسين، يوظّف الشّاعر مجموعة من عناصر التّشويق المستندة إلى بنية السّرد الشّعري، مما يمنح النّص بُعدًا دراميًا وعاطفيًّا بالغ التّأثير، ويمكن تحليل هذه العناصر وفقًا للآتي:

أ: الرّاوي وتعدّد مستويات السّرد

يتّخذ الشّاعر في هذا النّص موقع (الرّاوي العليم)، وهو راوٍ لديه معرفة كاملة بأحداث القصّة التي يرويها، ويحظى بإدراك تامّ للدوافع والأفكار التي تحرّك الشّخصيّات[٢]( )، وهو هنا يستعرض الحدث من خارج الزّمن التاريخي، لكنه يُدرج داخله راوٍ آخر هو النبي محمد (صلّ الله عليه وآله وسلم) الذي يُروى عنه المشهد الدّرامي عَبْرَ حديث نقله (المهدي عن منصور عن ابن عباس)، بما يضفي بعدًا توثيقيًا سرديًّا يقرّب النّص من السّرد التّاريخي، ويمنحه شرعيّة دينيّة، وهذا التّعدّد في مستويات السّرد – من الشّاعر إلى المحدث إلى النّبي – يخلق تركيباً معقداً يُعرف في السّرديّات باسم (السرد المتراكب) أو (السرد الإطاري)( )، وهو من وسائل تعزيز[٣] التّشويق والإقناع، حيث تتعاقب مستويات الحكي من الخارج إلى الدّاخل وتُنتج تداخلاً زمانيًا ومكانيًا غنيًا بالتّوتر والرّمزيّة.

ب: الشّخصيّات ووظائفها السّرديّة

تظهر في النّص مجموعة من الشّخصيّات التّاريخية ذات الأبعاد الرّمزية والدّينية العميقة، لتؤدّي أدوارًا محدّدة في بناء الحبكة، فالشّخصية المحورية هي السّيّدة فاطمة الزّهراء (v) التي تُمثّل (الضّحيّة المقدّسة)، ووجودها في حالة بكاء وتوسّل يجعلها بمركز التّعاطف، أمّا الرّسول محمد (صلى الله عليه واله وسلم) بدوره فيمثّل(الصّوت الأبوي المقدّس)، المستجيب لنداء ابنته، لكنّه كذلك الوسيط

( )الطليعة من أشعار الشّيعة، محمد السّماوي، ج٢: ١٨٢، ١٨٣.

( ) للوقوف على تحديدات السرد٢ المتراكب أو (السرد الإطاري) ينظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني: ٤٧، ٤٨.

( ) ينظر: معجم السرديات، محمّد القاضي وآخرون: ٣٣٦.

بين الأرض والسّماء، في حين كان جبريل (y) يظهر بصفته رسول العناية الإلهية، وناقل البشارة والحامي، أمّا الحسن والحسين فهما (أبطال المصير التّراجيدي)، إذ يُقدّمان في صورة طفوليّة بريئة أوّلاً، ثم يتحوّلان إلى رمزين للمأساة الكبرى القادمة، وهذه الشّخصيات مجتمعة خلقت شبكة سرديّة تُمكّن من بناء التّوتّر والحنين والمأساوية في آن واحد.

جـ: الزَّمان السّردي وتعاقب الأحداث

الزَّمن في هذا النّص الشّعري يتوزّع على مستويين سرديين: الأوّل هو الزَّمن الحاضر في لحظة البكاء والمناجاة، والثّاني هو الزّمن الاستبصاري، حين يُكشف عن المستقبل التّراجيدي للحسن والحسين، ولعلّ هذا التّداخل الزَّمني يُعرف في الدّراسات السَّرديّة بمفهوم (السّرد الاستشرافي)( )، إذ يُقدّم المستقبل ضمن الحاضر، ثم يَستدعى الماضي ليعزّز اللحظة الشّعوريّة وهذا يطلق عليه (بالسرد الاسترجاعي)( )، وبهذا، لا يسير النّص بخطّية سرديّة تقليديّة، بل ينكسر الزَّمن بين استذكار (الدّيار المهجورة)، ومعايشة (بكاء الزّهراء)، وتنبّؤ (استشهاد ولديها). وهذا التَّلاعب بالزَّمن يعمّق عنصر التّشويق، ويمنح القارئ رؤية مأساوية شاملة تبتعد عن التّرتيب الزَّمني، وتتّجه نحو البنية الدّراميّة المكثّفة.

د: المكان بوصفه محرّكًا سرديًّا ورمزيًّا

يستدعي النّص عددًا من الأمكنة ذات البعد الرَّمزي، ابتداءً من (حديقة النّجار) إذ ضاع الطّفلان، فالمكان هنا أكبر من البعد الجغرافي بل لربما يُمثّل نسقاً رمزيًّا يربط ما بين الأرض والسّماء لأنَّ "النَّماذج الاجتماعية والدّينية والسّياسيّة والأخلاقية في عمومها تتضمّن، وبنسب متفاوتة، صفات مكانية، تارة في شكل تقابل السماء/الأرض، وتارة في شكل نوع من التّراتبية السّياسيّة

( ) وهو ذلك السرد الذي يروي أو يثير أحداثاً سابقة عن أوانها أو يمكن توقّع حدوثها. ينظر بنية الشّكل الرّوائي، حسن بحراوي: ١٢٣.

( ) ويقصد به ذلك السرد الذي يأتي بعد زمن الحكاية، وهو السرد المتوقّع والمتكرّر في الكتابة السّرديّة. ينظر: معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون: ٢٣٢.

والاجتماعية"[ ] ولذا فإنَّ ذكر المكان في[1] هذه القصيدة قد يكون إشارة إلى مكان آخر سماوي يُمثّل منزلة الحسنين (x).

هـ: الحبكة وبنية التّوتّر التّصاعدي

يتبع النّص بناءً حبكيًا قائمًا على تصاعد الحدث نحو الذّروة، بدءاً من تقديم حالة الحزن العامة، ثم الاستدعاء الدّرامي لمشهد السيدة فاطمة الزّهراء (v)، وهي تبكي على فقد ولديها، يليه تدخّل الرّسول (صلى الله عليه واله وسلم) ومحاولة التخفيف عنها، ثم الوحي الذي يحمل بشرى العثور عليهما سالمين، لكن الحبكة تبلغ أوجها حين يبكي الرّسول الأكرم فكأنّما تغادر الحبكة حدث الضّياع إلى حدثٍ آخر يكشف عن المصير القادم لهما: قتل الإمام الحسن (y) بالسم، وذبحٌ الإمام الحسين (y) على رمضاء كربلاء. هذا البناء التّصاعدي يُرسّخ النّموذج التّراجيدي الكلاسيكي، ويمنح النّص قدرًا كبيرًا من التّوتّر والعاطفة، إذ يتم الانتقال من مشهد الطّفولة والنّوم واللعب، إلى الذَّبح والسّبي والعطش، في قفزة سرديّة محكمة التّأثير، تؤكّدها ألفاظٌ مثل (بكى، ارتاع)؛ فيها من الطاقةِ الشعورية ما يَدُلُّ على حادثةٍ أخرى تفوق في أثرها العاطفي الضياع.

و: الحوار وأسلوبه في خدمة السّرد

الحوار المضمّن بين الشّخصيات، خاصّة بين النّبي الأكرم وفاطمة الزَّهراء، يُمثّل قلب السّرد في هذا النّصّ " فهو يعدّ من أهمّ الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشّخصيّات وتطوير الأحداث، وإحداث نوع من المتعة داخل العمل القصصي. إلا أنَّ دوره الرّئيسي يبقى في رفع الحجب عن مشاعر الشّخصيّات وعواطفها وشعورها الباطن تجاه الأحداث أو الشّخصيّات الأخرى في القصّة"[ ] فهذا النّوع من السّرد يمنح[2] القارئ أو المتلقّي شعورًا بالانغماس في الحدث، وكأنّه شاهد عيان، كما أنه يُكسب النّص طابعًا دراميًا أقرب إلى المشاهد المسرحيّة، والحوار يُستخدم هنا أيضًا لأغراض التّأكيد الدّيني والتّوثيق الرّوحي، حين تأتي الاستجابات بصيغ مثل (فداك أحمد) أو (الله يقرؤك السلام)، مما يعزّز البعد القدسي والوجداني للنص.

[ ] بنية الشّكل الرّوائي، حسن بحراوي: ٣٤.

[ ] السرد القصص في الشعر الأندلسي، إنقاذ عطا الله محسن: ٢٤٢.

يُشكّل النَّص –إذن– أداة فاعلة في تشكيل ما يُسمّيه النّقد الثّقافي بـ(الهوية الجماعيّة)[ ]، أي تلك التي تتكوّن من خلال سرديّات مشتركة عن الألم، والعدالة، والمقاومة. فالحسن والحسين وأمّهما الزّهراء المكلومة لا يُمثّلون فقط شخصيات تاريخية، بل يُجسّدون هوية جماعية قائمة على الفداء والتّضحيّة ما زالت تُستحضر مرارًا في الطقوس والشّعائر. ومن هنا، فإنَّ النّصّ يُعيد إنتاج سرديّة (الأمة المستضعفة) التي تُقاوم السّلطة من خلال التذكير برموزها الشّهداء بتشويق بالغ.

كما يمارس النّص وظيفة ثقافيّة واضحة عبر إنتاج الحزن الجماعي واستدعاء الوجدان الشّيعي المرتبط بالمظلوميّة. فالبكاء ليس مجرّد حالة وجدانية، بل أداة مقاومة ثقافيّة وتعبئة رمزيّة، تُستخدم لتذكير الجماعة بالهويّة والانتماء والتاريخ المضاد، وحين تبكي فاطمة الزّهراء على الحسنين، لا تُبكيهم فقط، بل تُبكي الأمّة، وتستنفر ذاكرتها الجمعية. ولعلّ النقد الثقافي يرى في هذا التّفعيل للعاطفة الجماعية أداة لتأكيد الهويّات المضادة، وتفكيك هيمنة التاريخ الرّسمي، ولذلك فإن بكاء النبي وفاطمة هنا يُقدَّم بوصفه شهادة تاريخية وثقافيّة ضدّ السّلطة التي قتلت أو همّشت أهل البيت من أولاد السّيّدة الزّهراء(ν).

[ ] وهي أن يعرف الإنسان ذاته بوصفه منتمياً إلى مجتمع أو جماعة تتشارك معه بالصّفات أو الرّغبات والأفكار. ينظر: تأملات في مسألة الهوية، عزمي بشارة: ٣٠. (بحث).

المبحث الثَّاني

الوظيفة الحجاجيّة

أوّلاً: الحجاج والاستمالة العاطفيّة

ثانياً: الحِجاج الدِّيني

ثالثاً: حجاج الواقعة التّاريخيّة

المبحث الثَّاني

الوظيفة الحجاجيّة

إنَّ قراءة التّراث الشّعري العربي الذي صوّر السّيّدة فاطمة الزَّهراء(v) وفق رؤية النّظريات الحجاجيّة الحديثة هو بالحقيقة عملية استظهار وكشف مؤدّى ذلك التّراث، إذ إنَّ الأدب لا يكون حبيساً في وقت إنتاجه فقط، بل علينا إعادة قراءته على الدوام وفق معطيات الحجاج الذي جاء مُنساباً مع الصّورة البيانيّة( ) ليزودنا بأجوبة دينيّة وإيديولوجية وسياسيّة عن تصوّرات الشّعراء الذين دافعوا عن متبنّياتهم العقائديّة بوسائل خطابيّة لها قابلية التّأثير والإقناع، ولاسيما أنَّ صورة السّيدة الزَّهراء في الشّعر مع بداية القرن الأول الهجري جنحت أكثر نحو العمق والتّجذّر المعرفي. وظهرت فيها ملامح الحجاج المتسلح بالكيفيات التّعبيرية، إذ وظّفها الشّاعر في صورهم ليُبيّنوا حقائق الأمور، ويظهروا مظلوميّة الزَّهراء من جهة، ومنزلتها السَّامية من جهة أخرى.

وقبل أن نتحدّث عن الصّورة الحجاجيّة للسيدة الزّهراء (v) ووظيفتها، فإنَّ من الواجب الإشارة إلى للعلاقة التّكامليّة التي تربط بين الحجاج بوصفه نشاطًا عقليًّا قائمًا على الحجّةِ وجودة سبكها، والصّورة الفنّيّة في الشّعر بوصفها نشاطاً فنّيًّا تتعاون فيه كلّ الحواس مع الخيال لإثارة العاطفة.

إنَّ القراءة الحجاجيّة للصورة الشّعرية، هي قراءة ناجعة في تقديم كثير من التّفسيرات في النّصوص الشّعرية باختلاف مجالاتها، عبر الكشف عن المعاني والأفكار وما تحويه من عاطفة وتأثير تتضمّنه الصّورة، إذ تنخرط الحجّة والمنطق في قوالبها عبْرَ تعدّد الحجّة والقياس، وكلّ ذلك يتم بفضل هالة الوجدان والشّعور الذي تمتاز به الصّورة الشّعرية( )، أو هي " علاقة خاصّة تجمع

( ) إنَّ دخول البلاغة الجديدة فيْ إطار الدّراسات النقدية البلاغية القائمة على حالة التّأثّر والتّأثير بين الجماعات اللغوية الواحدة، وظهور الحجاج كأحد وجوه الفعل الإجرائي في هذه البلاغة المقروءة حديثاً فتح الباب أمام ظهور دراسات عربية قرأت ما موجود في المدونة الأدبية العربية (قديمها وحديثها) بعد أن اطلعوا على النَّظريّة الحجاجيّة التي طوّرها بيرلمان وتتكاه من إشارات أرسطو إلى هذا المصطلح ووظيفته في الخطاب. ينظر: حجاجية الصورة في الشعر العربي القديم، محمد حسن أبو المجد: ٩.

( ) حجاجية الصورة في الشعر الّعربي القديم، محمد أبو المجد:١١.

بين المتحدّث والمتلقّي، ووفق البلاغة الجديدة يكون التّركيز على المتلقّي ضمن رؤية إقناعيّة وتأثيرية، بمعنى أنَّ نظرية الحجاج ترتبط بالمتلقّي أكثر من المُتكلّم"( ) ومن ثمّة تصبح الصّورة أشبه بالمرآة العاكسة التي تظهر لنا مقدار حالة التّأثير والتّقبّل التي يحتاجُها القارئ، فيقوم على هذا الشّاعر باستحضار وسائل التّشكيل من صياغة الحجج، وسبك البراهين، وتنظيم الأفكار.

كما أنّ الحجاج والتصوير كليهما متشابهان من حيث الوظيفة والعمل، فالتّصوير " فيه ما في الحجاج من تشديد وتأكيد، فالصّورة تُوجب للكائنات المصوَّرة أوصافاً، وتُقرّر لها نعوتاً تكون بمثابة البراهين السّاطعة على ما يُدَّعى لها من معان"( ) فيما مُقاربة الدّراسات الغرْبية الحديثة عن العلاقة التي تربط ما بين الحِجاج والتّصوير ربما كانت أكثر إشهاراً، إذ ظهر هنالك مصطلح يُعرف بـ(لوحة التّصوير) على يد النّاقد الفرنسي أوليفيي روبول أشار فيه إلى أنَّ التّصوير يُمثّل منطقًا إقناعيًّا كما الحِجاج، فلديه قدرة على نقل القارئ أو المتلقي إلى جوّ المشهد المصوّر، فيجعله ينخرط فيه وكأنّه حاضر أمامه، وهذا يعكس قوّة إقناعيّة لا تختلف عن الحجّة المنطقية العقلية في الحجاج، إلاّ أنّ التّصوير جمع ما بين الصّدى الرّوحي والقناعة العقلية( )، على أنَّ هذا الفهم وإن لم يكن بذلك الوضوح إلاّ أنَّه كان حاضرًا في وعي العرب قديماً في أنَّ وظيفة الصّورة الفنّيّة قائمة على الجمع ما بين التّعبير البصري الجمالي والوظيفة الإقناعيّة القائمة بالحجّة والبرهان من أجل حمل المتلقي على التّسليم والتّصديق( ).

فقيمة الصّورة البلاغية أو البلاغة بشكلٍ عام تكمن في إنَّها فنٌّ قوليّ له قابلية التّأثير على المتلقّي عبر آليات وضروب فنّيّة فيها من القوّة والسّطوة الشّعورية ما يمكّنها من الولوج إلى كيان المتلقّي، وإحداث تداعٍ شعوريّ وعاطفيّ يسيطر عليه وينقله إلى عوالم خاصّة، وهذه الجمالية إذا ما

( ) الحجاج في النثر الجاهلي، أسماء محمد معلة: ٧٤.

( ) الصورة في الشعر الجاهلي، آلدريدي: ٥٨٥.

( ) ينظر: م. ن : ٥٨٧.

( ) ينظر: الحجاج في القرآن، عبْد الله صولة: ٤٩٥.

امتزجت مع الحجج المنطقية والأفكار العقلية فإنَّها تُمثّل خطابًا متكاملًا قادر على فرض قناعات ورؤى معيّنة حسب ما يُريد صاحب الصّورة الشعرية[١].

وانطلاقًا من هذا الواقع المعرفي الذي خاض كثيراً في تكوين الصّورة وطبيعة تكوينها ما بين الجمال والإقناع، فإنَّنا حين نقرأ ملامح الصّورة الحجاجيّة ووظيفتها نجد أن لا انفكاك ما بين الشّعور الحسّيّ الجمالي الذي تقدّمه الفنون البلاغية للصورة وما بين الوظيفة الحجاجيّة التي غايتها الإقناع، وما ذاك الجدل الذي دار حول هذين المفهومين إلّا في إطار قياس أيّ الصّفتين طغت على الأخرى، فتأخّر بلورة مفهوميّة لنظرية الحِجَاج حتى إلى وقتٍ قريب، واكتمال الفكرة الجماليّة عن الصّورة قبله، عزّز من هذا التّماوج في فهم الوظيفة الكلّيّة للصورة.

وعلى هذا النَّحو فإنَّ الصّورة الحجاجيّة رسّخت مفهومًا مغايرًا لما هو سائد في المدوّنة النّقديّة من كون الحسّ هو المجال الأوسع الذي تستقي منه الصّورة مادّتها، فقد كسرت الصّورة الحجاجيّة هذا التّصوّر والنّمط من الفهم، وأضافت ميادين أخرى تستمدُ منها مادتها كالميدان العقلي والفكري والثّقافي[٢].

إنَّ الصّورة الحجاجيّة بوصفها مفهوماً يمكن تعريفها على أنَّها " تلك الصّورة التي تتضمّن حججاً، وأدلّة ومقارنة، ومقايسة، وتهدف إلى تغيير في موقف المتلقّي على المستوى الذّهني، والوجداني والانفعال. بمعنى أنَّ الصّورة الحجاجيّة تتجاوز الوظيفة البيانية والجمالية والأسلوبية والإمتاعية نحو التّأثير، والإقناع، والاقتناع، والحوار، والاستدلال، والبرهنة"[٣] فالملاحظ على هذا التّعريف هو لزوم توفّر ثنائيّة الباث والمتلقّي؛ لكي يتم تفعيل الوظيفة الحجاجيّة القائمة على بث الأفكار والرّؤى بأسلوب بلاغيٍّ جماليٍّ إبداعيّ لتغير القناعات، وتبدّل الأفكار، ولذا فإنَّ وصف الصّورة الحجاجيّة على أنَّها (نشاط تداولي) يعود إلى حتميّة وجود أطراف الخطاب، عن طريق المجاز الذي يعمل على تهيئة النّفوس للتأثير فيها، ومن ثمَّ الاقتناع برؤاها.

---

[١] الحجاج في الشعر العربي بنيتُه وأساليبه، سامية الديري: ١٢٠.

[٢] ينظر: استراتيجيات في التراثّ العربي، ليلى جغام: ١٦٧.

[٣] الصورة الحجاجية في ضوء الّبلاغة الجديدة، جميل حمداوي: ٢٠.

إلّا أنَّ الذي يجب الالتفات إليه في طبيعة الحجاج هو ما أشارت إليه سامية الدّريدي عن ميل الحجاج نحو التّخفّي وراء الجمال، ولعلَّ ذلك يعود إلى طبيعة الوسائل الجمالية في قدرتها على الوصول إلى خيال، ووجدان الآخر، والتّأثير فيه قبل إدراكه لباقي الأساليب الأدبية الأخرى، مِمَّا يُفسّر لجوء الحِجاج بوصفه حاجة إنسانية إلى التقانات البلاغية ليكون وَصلها ونجاعتها أكبر، إذ تقول في ذلك: " والأهم من هذا كلّه أنَّ بنية الحِجاج في الشّعر العربي تنزع نحو التّستّر والخفاء، فلا تكاد تبين عن مقصد الشّاعر الحِجاجي، ولا تكاد تفصح عن نيّة اقتحام مناطق المتلقّي والفعل فيها، إذ قد يقرأ البيت قراءة متعجّلة أو قراءة بلاغيّة صرفة فلا يتفطّن إلى الحجّة الكامنة فيه، والبرهان الذي كان له فضاء حاضناً، فيظن القارئ الشاعر واصفاً ناقلاً حين يكون مُجادلاً مُحاجًا، ويراه شاكيًا معاتباً حين يكون ثائراً مدافعاً عن رأي، أو مهاجماً آخر"([1]).

وهذا ما ينطبق من حيث الإجراء على صورة السّيّدة الزّهراء(v) التي تبدو في بعض أنماطها مركّبة تحمل أنساقًا ظاهرة تستدعي كثير تدبّر، وواسع معرفة؛ ليفهم منها الغرض والمقصود؛ لأنَّ بعض الصّورة التي رُسِمت عنها تشكّلت في سياق من الالتحام الدّيني والسّياسي حتّمت على الشّاعر التّوسّل بالصورة الحِجاجيّة لإيصال الفكرة والتّرويج للمعتقد عبر حلاوة الأفانين الجمالية التي تصل إلى المُتلقي وتُؤثّر فيه، فقد يكون الجو العام يمنع من التّصريح به، وهو فهم أكّده الحبيب الدريدي في حديثة عن الوظيفة الحجاجيّة من حيث كونها متضمّنةً للمعنيين ظاهر مُعلن تتكفّل به ألفاظ الصّورة في بنائها اللفظي، ومعنى آخر مُستتر يتوصّل إليه بأعمال الحجّة والأخذ بالوسائل المنطقية والعقلية أصطلح عليه بـ "المحل الشّاغر"([2]).

إنَّ هذا البناء التّركيبي والعضوي الذي تقوم عليه الصّورة الحِجاجيّة وما تحوزه من معانٍ ظاهريّة ومضمرة يأتي متساوقاً من حيث الاشتغال القرائي مع الصّورة الكلّيّة الثّقافية للسيدة الزّهراء (v)، فقد ضمّت في كثير من جوانبها أنساقًا ثقافيّة أحياناً كانت ترد في باب المسكوت عنه، واحياناً تتشكّل بوصفها حالة مضمرة تحت السّطوة الثّقافيّة التي تفرضها شخصيّة عظيمة مثل السّيّدة الزّهراء (v) على الشّاعر.

( ) الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، الدريدي : ٣١١.

( ) ينظر: الصورة في الشعر الجاهلي، الدريدي: ٥٨٨.

أمَّا تمثّلات الصّور التي تتناولها الصّورة الحِجاجيّة فهي متعدّدة ذكرها جميل حمداوي، وصنّفها وفق الوظيفة التي تؤدّيها، والآلية تُبتنى عليها منها " صورة المقارنة، وصورة التّشبيه، وصورة الاستعارة، وصورة السّخرية، وصورة المبالغة، وصورة التّشبيه المقلوب، وصورة التّلطيف، وصورة الحذف أو الإضمار، وصورة التّعداد أو التّفصيل، وصورة التّكرار، وصورة التّوازي، وصورة النّقيضة، وصورة التّمثيل، وصورة التّناقض، وصورة المُقارقة، وصورة التّشخيص، وصورة التّجريد، وصورة الرّمز، وصورة الأيقون، وصورة الإيحاء، وصورة الكناية، وصورة المجاز، وصورة الرّمز، وصورة التَّضمين وصورة المماثلة، وصورة المقايسة، وصورة الإحالة، وصورة الشّاهد، وصورة الاستقراء ..."[1] فالوفرة في تمثّلات الصّورة الحِجاجيّة تجسّد لنا كبر مساحة الاشتغال البلاغي الذي تمارسه الصّورة، وهو تصوّر ينعتق من قصر الصّورة على التّشبيه والاستعارة كما كان سائدًا في الماضي، وهو ما سَيُعِيننا على فهمٍ أكبر وأوسع للوظيفة الحِجاجيّة التي تقدّمها صورة السّيّدة فاطمة الزّهراء (ν) في الشّعر العربي.

والارتباط بين الصّورة بوصفها مكوّناً جماليًّا مع الحِجاج على أنَّه حالة فكرية منطقيّة قائمة على الحجّة والبرهان تُوصل المتلقي إلى الإقناع "عن طريق إشباع فكره ومشاعره معاً"[2] ظاهر وجلي، وقد سار عليه راسمُ صورة السّيدة الزّهراء الذي أظهر تجاوباً ما بين هذين الاتجاهين؛ لكي يحدث التّأثير في والوعي الوجدان معاً.

وقد عَكِفنا في هذا المبحث على دراسة النّصوص التي صوّرت السّيدة فاطمة الزّهراء(ν)، وتناولنا جوانب حياتها الطّاهرة وحياة المحيطين بها، محاولين تحديد ملامح وآليات الوظيفة الحِجاجيّة في هذه الصّور التي عكست جوانب تاريخيّة وسياسيّة وإيديولوجيّة مرّت بها الأمّة بعد رحيل الرسول (صلّى الله عليه وآله) تعرّض فيها أهل بيته ولا سيما السّيّدة الزّهراء إلى الاضطهاد والتّعدّي على الحقوق، فشكّلت بذلك موئلاً يُعبِّر الشّعراء عبره عن ولائهم وحبّهم للرسول الأكرم محمد تارة، وتارةً أخرى في تحدّيهم للسلطة الحاكمة باختلاف مسمّياتها، متوسّلين في ذلك بالحجاج المغلّف بالجمال الفني؛ لينفذ إلى المتلقّي.

---

[1] الصورة الحجاجية، جميل حمداوي: ٢١.

[2] الحجاج في النثر الجاهلي (دراسة في الأقناع)، أسماء محمد معلة: ٧٥.

ولابُدَّ من الإشارة إلى أنَّ النّصوص التي اخترناها راعينا فيها – ما استطعنا إلى ذلك سبيلا– التّقسيم التّاريخي من صدر الإسلام حتى نهاية العصر العبّاسي، وكذلك حجم هذه النّصوص طولاً وقصراً، والقيمة الفنّيّة التّصويرية للنص، فيما قُسِّم هذا الحجاج على دينيّ مصدره القرآن الكريم أو السّنّة النّبويّة، وحجاج تاريخي يستمد مادّته الحجاجية من الأحداث التاريخية، وحجاج وجداني عاطفي يتّخذ من الحالة العاطفية التي تمثّلها السّيّدة الزّهراء وقُرْبِها من الرّسول(صلّى الله عليه وآله) مادةً لحجاجه، ولا مناص من القول إنَّ التَّداخل الذي يحصل أحياناً بين موضوعات الحجاج في هذه الصّورة سببه طبيعة الشّخصيّة المصوّرة التي تتجسّد فيها كلّ المعاني الوجدانيّة والدِّينيّة والتّاريخية، إلّا أنَّ المعيار الأساس في التّفريق بين هذه الموضوعات كان يعتمد على الحضور الأكبر والأهم لهذه المعاني ومدى تأثيرها في إنتاج الخطاب الحجاجي؛ لذا فإنَّنا سنشير إلى طبيعة هذا الحجاج سواء أكان وجدانيًّا عاطفيًّا أم منطقيًّا عقلانيًّا، وكلّ ذلك يُقرأ على وفق الأطر الحجاجية التي أرسى قواعدها أصحاب هذه النَّظريّة[1].

كذلك لا يسعنا إغفال عمل الوظائف الفنّيّة داخل الصّورة الحجاجيّة، والتي تؤكِّد علاقة التَّرابط والتّداخل ما بين الوظيفتين –الفنية والحِجاجية– والدَّور الذي يؤدّيه كُلٌّ منهُما في تثبيت الآخر، مِمَّا يؤيّد نجاعة ما ذهبنا إليه في تسمية هذا الفصل (بين الوظيفة الجمالية والحِجاجية) فـ"للشرح والتّوضيح والمبالغة والتّحسين والتّقبيح طاقات حِجاجية عاملة داخل الصورة، مؤثّرة في كل نفس إن أُحسن نسجها"[2] وهي وظائف نجدها حاضرة في حجاجية صورة السّيّدة الزّهراء (ν) وعمل بها الشّعراء لإقناع الآخرين بمعنى من المعاني، إذ إنَّنا سنحاول تحديد ملامحها من حيث التَّأثير وتشكيل الصّورة أثناء قراءتنا لبعض النّصوص المختارة التي تشكّل فيها هذه الوظائف منعطفاً

---

[1] اعتمد هذا المبحث على مجموعة من الحجج التي نظّر لها عدد من الكتاب المهمّين في هذا المجال مثل فليب بروطون في كتابه الحجاج في التّواصل، وكتاب آليات الحجاج عند بيرلمان وتيتكاه، وكذلك اعتمدنا كتاب حجاجية الصّورة في الشّعر العربي القديم للدكتور محمد حسن أبو مجد، وقد كان معيار اختيارنا لهذه الحجة أو تلك يتمثّل في مدى تلاؤمها مع الصّورة المرسومة مع السّيّدة فاطمة الزّهراء (ν).

[2] حجاجية الصورة، أبو المجد:٢٥٣.

حِجاجيًّا يُسهم في تسريع القبول عند المتلقي أو القارئ والنّفاذ إلى وعيه ووجدانه، بعد تصنيف ضروب الحجاج على ثلاثة محاور أساسية جاءت كالآتي:

أوَّلاً: الحجاج العاطفي:

يستعمل الشّاعر الحالة العاطفية والوجدانية المرتبطة بشخصيّة السّيّدة الزَّهراء (v) وما تُمثّله من حالة شعورية مرتبطة بالرّسول الكريم (صلّى الله عليه وآله) بوصفها الابنة الكريمة التي لها قابلية التّأثير في المتلقي عن طريق الحجاج العاطفي الذي يعني" بناء الشّاعر صوره بطريقة تستميل عواطف الجمهور، وانفعالاته؛ لتهيئته لما أراد منه"[1].

ومثال هذه الصّورة الحِجاجيّة العاطفية التي تُعبِّر عن فداحة خطب الرَّحيل المتعجل للسيدة فاطمة الزَّهراء (v) عن هذه الدّنيا وما تركه هذا الرّحيل من أثرٍ في نفس الإمام علي (y) ونفوس مُحبِّيها، إذ ترسم الصّورة شعور الغربة الذي عاشه الإمام بعدها، فيقول: (الكامل)

مالِي وَقَفتُ عَلى القُبورِ مُسَـلِّماً ... قَبرَ الحَبيـبِ فَلَم يَرُدَّ جَوابي

أَحَبيـبُ مـالَـكَ لا تَرُدُّ جَوابَنـا ... انَسـيتَ بَعدي خِلَّةَ الأَحبابِ

قـالَ الحَبيـبُ وَكَيفَ لِي بِجَوابِكُم ... وَأَنـا رَهـيـنُ جَـنـادِلٍ وَتُـرابِ

أَكَلَ التُرابُ مَحاسِـني فَنَسـيتُكُم ... وَحُجِبتُ عَن أَهلي وَعَن أَترابي

فَعَلَيكُمُ مِنّي السَـلامَ تَقَطَّعَـت ... مِنّي وَمِنكُم خِلَّـةَ الأَحبـابِ[2]

النَّص الشّعري المنسوب إلى الإمام علي (y) يعكس حالة وجدانية وعاطفية عميقة، أصابت الإمام بعد رحيل السّيّدة الزهراء (v)، وقد صاغ ذلك في لغةٍ شعريّة عالية اعتمدت الوسائل البلاغية في بناء حجّة قائمة على العاطفة والشّعور للوصول إلى إدراك المتلقّي، فتوظيف الاستعارة في (قبر الحبيب، وأَكَلَ التُرابُ مَحاسِني) للإشارة إلى زوجته التي فارقته، ثم تزيين هذا النّص بعدد من الكنايات (أَحَبيبُ مالَكَ لا تَرُدُّ جَوابَنا، رَهينُ جَنادِلٍ وَتُرابِ) يُحقّق حمولة حجاجية تُبيّن حالة الفقد والمنزلة الكبيرة للسيدة الزّهراء، وأنَّ هذا الرَّحيل ليس مجرد طقس يندرج تحت سنن الوجود الطّبيعيّة،

---

[1] وظائف الصورة في الخطاب الشعري المعاصر ، سعد محمد عبد الغفار: ٩٤. (بحث)

[2] ديوان الإمام علي: ٢٢، ٢٣.

بل هو فقدان لا يمكن أن يُعوّض، عمد فيها الإمام إلى توظيف حجّة الاشتراك بوصفها " واحدة من أقدم أنواع الحجج التي فطن إليها الإنسان منذ نشوء العملية التّواصلية بينه وبين الحجج الأخرى؛ إذ من الممكن أن يتغيّر مفهوم أيّ من الحجج المختلفة باختلاف زمانها وجمهورها المستخدم لها، فيما تبقى حجّة الاشتراك قائمة ببقاء الوعي الجمعي لجماعة حجاجية على مرِّ العصور المختلفة"( ) وإن كانت هذه الحجّة تقوم على مسلّمات مشتركة تواضع عليها البشر، فهي حجّة ذات طبيعة بسيطة؛ لأنَّ الموت هو المسار الطَّبيعي الذي تنتهي إليه حياة الإنسان، والفقدان هو تجلي المعلوم لدى الجميع، وبما أنَّ قوَّة الحجّة تكمن في ذلك المسار التّصاعدي الذي يَعبر عن تنامي الحجج، فقد جاءت الصّور مترادفة تعمّق من هذا الفقد كلّما أطال السّؤال أمام قبر السّيّدة الزّهراء (v)، فالموت هو تعميم يسري على كلّ الوجود إلّا أنَّ تصوير الإمام لذلك الحوار أضاف حقولاً دلاليّة تجعل المتلقي يعيش شعور الإمام في الحياة الدّنيا بعيداً عن زوجته وحبيبته السّيّدة فاطمة الزّهراء.

فالبداية كانت السلام على من بداخل القبر (وَقَفتُ عَلى القُبورِ مُسَلِّماً) حتى انتقل انعدام الجواب (أَحَبيبُ مالَكَ لا تَرُدُّ جَوابَنا) أوْصَلَنا إلى تتابعية منطقيّة أسهمت في خلق طاقة حجاجيّة حين أجابت السّيّدة الزّهراء (v) من وراء ذلك القبر وهي صورة استعارية (وَكَيفَ لِي بِجَوابِكُم ... وَأَنا رَهينُ جَنادِلٍ وَتُرابِ).

لقد وظّف الإمام علي في هذه الصورة الموت بوصفه حجّة تشترك بها كلّ الموجودات، ولكن قدرتة الإمام على صنع حالة حجاجية نقلت المتلقّي من حال المثوى الصّامت إلى حضور من في القبر(حضوراً روحيّاً) والدّخول في مشهد حواريّ ارتكز على الموت وانطلق نحو فضاءات التّواصل الغيبي ولكنها تظل تحت سقف ذلك القبر كناية عن الموت الذي حمل طاقة حجاجية تُرسخ معنى الرَّحيل الأبدي، ومن كلّ هذا الذي تقدّم نستشف بأنَّ الإمام (y) مرّر خطاباً ذا خصيصة حجاجيّة، كشف هول المصيبة المتمثّلة باستشهاد السّيّدة الزَّهراء(v) نتيجةً لاعتداء القوم عليها والهجوم على دارها، مما خلق فضاءً إقناعياً ذات صفة عاطفية جعلت من المتلقّي يذعن لحالة الحزن وهول المأساة، لا يقوى على الجدل أو التشكيك في انحراف من تسبب بهذا الرحيل المتعجَّل.

( ) حجاجية الصورة في الشعر العربي القديم، محمد أبو المجد: ١٥٣.

أمّا السّيّد الحميري فقد اعتمد على أيديولوجيته التي تنشأ عنها مقولة حجاجية غايتها تثبيت ظلامة السّيّدة الزّهراء(ν) عبر رسم صورة عاطفية وجدانية تُظهر انتهاك القوم للمنظومة القيمية والأخلاقية، إذ يقول: (السريع)

ضُـــرِبـت واهتضِـــمـت مِن حقِّهـا وأُذِيْـقـت بَـعْـدهُ طَـعْـم الســـلـع

قَــطَــعَ اللهُ يــدي ضَـــاربــهــا ويــدَ الـرَّاضـــي بـذاك الـمـتـبـع

لا عَــفَــا اللهُ لــهُ عــنــه، ولا كفَّ عنــه هولَ يـوم الـمطّلـع[1]

يَعلم السّيّد الحميري أنَّ الصّورة التي يقدّمها عن السّيّدة الزّهراء (ν) تحمل حمولات حِجاجيّة مشتركة يتّفق عليها أكثر المسلمين، ولاسيما إذا ما كان الخطاب موجّه إلى الطَّائفة الشّيعية بوصفها مكوّناً اجتماعيًّا دينيًّا له مساحته من الواقع الإسلامي.

وقد جاءت صورة السّيّد الحميري عبر الدّلالة الكنائيّة حين قال: (قطع الله يدي ضاربها) للإشارة إلى العذاب الإلهي الذي سيلقاه كلّ من تعدّى عليها ونال من منزلتها الطَّاهرة، بيد أنَّ علم السّيد الحميري بحساسية الموقف المرتبط بحادثة تاريخية[2] سبّبت شرخاً في المجتمعْ الإسلامي، دفعته إلى تغليف هذه الصّور بمعانٍ إسلاميّة يتوافق معها جمهور المسلمين مثل (العدالة، والظّلم، والعقاب)، فالسّياق الحجاجي يتكوّن من ثلاثة عناصر:

- الباث للفكرة: وهو الشَّاعر وما يُمثّله من عقيدة وفكر وأيديولوجيا.

---

[1] الصراط المستقيم، البياضي، ج٣: ١٣. ولم ترد هذه الأبيات في ديوانه طبعة المكتبة الحيدرية.

[2] تعرّض بيت السّيّدة الزّهراء(ν) إلى الهجوم والاعتداء من قبل من تولّوا الخلافة بعد رسول الله، فقد هجم جماعة منهم على الدار واعتدوا على السيدة فاطمة الزهراء، إذ رُوي أنَّ الثاني قد أتى دار السيدة فاطمة الزهراء بعد وفاة الرسول يطلب البيعة للأول حتى وقف أمام الدار. قائلاً: " وَاللَّهِ لأَحْرِقَنَّ عَلَيْكُمْ أَوْ لَتَخْرُجُنَّ إِلَى الْبَيْعَةِ"، فقيْل له: " إنَّ فيها فاطمة؟ فقال: وإنْ"، وحينما " تلقته فاطمة على الباب، فقالت: " أتراك محرقًا عليّ بابي؟ قال: نعم"، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل وصلت الأحداث إلى العنف الجسدي كما تَروي المصادر" ضرب بطن فَاطِمَة يَوْم البيعة حَتَّى أَلْقَت المحسن من بَطنهَا". ينظر العقد الفريد، ابن عبد ربه، ج٥: ١٤، وتاريخ الطبري،ج٣: ٢٠٢، وأنساب الأشراف، البلاذري: ٥٨٦، والإمامة والسياسة، ابن عبد ربه، ج١: ٣٠ ، والوافي بالوفيات، ج٦: ١٥.وينظر:كتاب قيس بن سليم الهلالي: ١٥٠ وما بعدها.

- المادة الحِجاجيّة: حادثة التّعدي على السّيّدة الزّهراء(v) بعد رحيل الرّسول الأكرم (صلى الله عليه واله وسلم).
- المُخاطب أو المتلقّي: وهو جمهور المسلمين الذي قد يتخلَّف مع عقيدة الشّاعر وفكره.

إنَّ هذه العناصر التي تضمّنتها صورة السّيّد الحميري قادته إلى التّكرار في الفعل (ضرب) الذي يسلّط الضّوء على لفظة حسّاسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها، مِمَّا يُنشئ التّأثير العاطفي المطلوب في المتلقّي والذي يتّحد مع فكرة العقاب الإلهي لكلّ من يتعدّى على حرمة السّيّد الزّهراء وبضعة الرّسول الأكرم (صلوات الله عليهما) مهما كان، لا بل إنَّ هذا المعتدي قد باء بعاقبة وخسران، إذ يحقّق بذلك مبدأ العدالة الإسلامية، التي تقع تحت حجة الاشتراك وهي وفق تقسيمات بروطون (الرّأي المشترك، والقيم المشتركة، والمواضع المشتركة)[ ] إذن تندرج حجّة السّيّد الحميري مع القيم المشتركة الدّينية والأخلاقية التي تتبناها منظومة الإسلام أكثر من الصّنفين الآخرين للأسباب التي ذكرناها سلفًا، وهذا يثبت نجاعة المقدرة الحجاجية التي تمتّعت بها تلك الصّورة في القدرة على خلق مساحة حِجاجية تشترك فيها جميع الرّؤى الإسلامية مهما كانت مختلقة أو متناقضة، فما الفائدة من صناعة طاقات حِجاجية إذا كان المتلقّي أو المُخاطب لا يشترك معك في القيم والمتبنّيات نفسها، بل ويختلف معها على النّقيض تمامًا، لذا فإنَّ صورة السيد الحميري وما فيها من حمولات حِجاجيّة نجحت في التّأثير وتوكيد مظلومية السّيّدة الزّهراء (v)؛ لأنَّ الآخر يفهم ويتقبّل تلك الحجّة الدّينية العاطفيَّة المشتركة.

فيما نرى قصيدة أخرى نُظمت في حقِّ السّيّدة الزّهراء(v) نظمها القاضي النّعمان[ ]، تحدَّث فيها عن ظلامة السّيّد الزّهراء وما تعرّضت له من اعتداء، إذ يقول في أرجوزة طويلة يذكر فيها فعل القوم في آل بيت رسول الله، ولاسيما السّيّدة فاطمة الزّهراء: (الرجز)

[ ] ينظر: الحجاج في التواصل، بروطون: ٨٩.

[ ] القاضي أبي حنيفة النعمان بن محمد بن منصور بن أحمد بن حيّون التميمي المغربي المتوفي (٣٦٣هـ) وهو من أهل العلم والمعرفة له عدة مصنفات، كما كانت له عدّة ردود منها على سبيل المثال لا الحصر كتابه (اختلاف الفقهاء) الذي ينتصر فيه لأهل البيت (W)، وقد صحب الخليفة الفاطمي المُعز بن تميم، وانتقل معه من المغرب إلى مصر. ينظر: وفيات الأعيان، ابن خلكان، ج٥: ٤١٦.

يَـا حَسْـــرَةً مِـنْ ذَاكَ فِـي فـؤَادِي كَـالـنَّـارِ يُـذْكِـي حَـرَّهـا اعْـتِـقَـادِي
وَقَـتْـلُـهُـم فَـاطِـمَـةَ الـزَّهـرَاءِ أَضْـرَمَ حَرَّ النَّـارِ فِي أحشَـائِي
لأَنَّ فِـي المَشْـهُورِ عِنْـدَ النَّـاسِ بِـأَنَّـهَـا مَـاتَـت مِـنَ الـنِّـفَـاسِ
وَأَمَـرتْ أَنْ يَـدْفِـنُـوهـا لَـيْـلا وَأَنْ يُـعَـمّـى قَـبْـرُهَـا لِـكَـيْ لاَ
يَحْضُـرهُـا مِنْهُمْ سِـوَى ابْنِ عَمِّهـا وَرَهْـطِـهِ ثُـمَّ مَضَـتْ بِـغَـمِّـهـا
صَـلَّى عَلَيْهَـا رَبُّهـا مِنْ مَـاضِـيَـةْ وَهْيَ عَنِ الأُمَّـةِ غَيْرُ رَاضِـيَـةْ[1]

يبتدئ الشّاعرُ هذه الأبيات بصورة عاطفيّة ذات بناءٍ جماليٍّ قائم على التَّشبيه حين عبّر عن الحزن الشَّديد الذي ينتابه مِمّا أصاب أهل البيت (w) بعد رحيل الرَّسول ولاسيما السّيّدة الزَّهراء، وهو بذلك التَّعبير الجمالي الصّوري استطاع نقل التَّأثير العاطفي إلى ذهن المتلقّي، فالشّاعر الحاذق في صناعة صورته هو الذي له القدرة على إحداث التّأثير عن طريقها " بواسطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى، متميّزة عن ذلك المعنى، لكنّها يمكن أن ترتبط به على نحو من الأنحاء، وبهذه الطّريقة تفرض الصّورة على المُتلقي نوعًا من الانتباه واليقظة، ذلك أنّها تُبطئ إيقاع التقائه بالمعنى، وتنحرف به إلى إشارات فرعيّة غير مباشرة، لا يمكن الوصول إلى المعنى بدونها"[2]. فالاستعارة في (كَالنَّارِ يُذْكِي حَرَّها اعْتِقَادِي) تُضفي صفة الحزن العميق المرتبطة بالحِجاج العاطفي فتكفيه الجدال في أصل مظلومية السّيّدة الزَّهراء وما أصابها من المآسي.

أمّا الصّورة الحِجاجية الأخرى ذات الزَّخم العاطفي الكبير فتمثّلت في البيت الثاني حين قال: (قَتْلُهُم فَاطِمَةَ الزَّهرَاءِ * أَضْرَمَ حَرَّ النَّارِ فِي أحشَائِي) إذ كانت وسيلته في تلك الاستعارة التي صوّرت لنا الحزن المضاعف في نفس الشاعر على أنَّها احتراق داخلي نتيجة الفعل الشّنيع الذي ارتكبوه بحقّ السيدة الزَّهراء وأدّى إلى استشهادها، وقد توّلت هذه المهمة الاستعارة لأنّها " لم تعد تمثّل بالنسبة إلى عدد كبير من النّاس أمرًا مرتبطاً بالخيال الشّعري والزّخرف البلاغي، وإنَّما أصبحت ذات بُعدٍ حِجاجيّ لها مقوّمات حجاجية حاضرة في كلّ مجالات حياتنا، إنَّها ليست مقتصرة على

---

[1] الأرجوزة المختارة، القاضي النّعمان: ٨٨.

[2] الصورة الفنية في التراث النقديّ والبلاغي عند العرب، جابر عصفور: ٣٢٨.

اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها، ومن هنا فالاستعارة تمتلك قوّة حجاجيّة، وهي وسيلة لغويّة قويّة تسيّر الأهداف الحجاجية للمتكلم"( ) ثم يستعمل الشّاعر فعل (القتل) ليقول بأنَّ كلّ ما حصل بعد حادثة الاعتداء على دار السيدة فاطمة من مرضها وسقمها حتى رحيلها (سلام الله عليها) كان سببًا في ذلك الاعتداء والهجوم على دارها حتى استشهادها لم تكن ميته اعتيادية بل هي جريمة متعمّدة يتحمّل وزرها من شارك في ذلك الهجوم.

ثم انتقل إلى تقوية حجّته عبر تضعيف حجّة الآخر، فإنَّ ما اشتُهر من سرديّة تاريخية عن رحيل السّيّدة الزّهراء (ν) عند عامّة المسلمين، إنَّها ماتت ميتة طبيعية (مَاتَت مِنَ النِّفَاسِ) لم يكن صحيحاً، وإنَّما قد اغتيلت، وكانت حجّة الشّاعر في ذلك الشّواهد التي ذكرها فيما بعد منها (وَأَمَرتْ أَنْ يَدْفِنوها لَيْلا، وَأَنْ يُعَمّى قَبْرُهَا لِكَيْ ، ولا يَحْضُرهُا مِنْهُمْ سِوَى ابْنِ عَمِّها * وَرَهْطِهِ ثُمَّ مَضَتْ بِغَمِّها) وهذه جميعها حُجج عضّدت من دليل الشّاعر على أنَّها رحلت نتيجة جريمة متعمّدة، فالدفن ليلاً بوصيةٍ( )منها فيه رمزية على الإخْفاء والتّعتيم، رغبةً منها في عدم حضور من اشترك في مأساتها، وإلا لو كانت الوفاة طبيعية لما طلبت الدّفن ليلاً؟، إذن رمزيّة الليل أكبر من دلالته الزّمانية، وهو ما أراد الشّاعر إظهاره حين استعمل هذه اللفظة، والدَّليل الآخر الذي يعزّز نيّته تمثّل في حديثه عن إخفاء أثر القبر الشَّريف، ويُعلّل ذلك في البيت الذي يليه بعدم رغبتها بزيارة القوم لقبرها، وقد صوّر الشَّاعر ذلك على النّحو الذي يشحن الموقف النَّفسي والعاطفي لدى المتلقّي بحالة من الاستنكار والرَّفض لمن أغضب السّيّدة الزّهراء إلى ذلك الحد.

( ) الحجاج في النثر الجاهلي، أسماء معلة: ١١٢.

( ) " واجتمع الناس فجلسوا وهم يضجون وينتظرون أن تخرج الجنازة فيصلون عليها، وخرج أبو ذر وقال: انصرفوا فإن ابنة رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم) قد أخر اخراجها في هذه العشية فقام الناس وانصرفوا فلما أن هدأت العيون ومضى شطر من الليل أخرجها علي والحسن والحسين (w) وعمار والمقداد وعقيل والزبير وأبو ذر وسلمان وبريدة ونفر من بني هاشم وخواصه صلوا عليها ودفنوها في جوف الليل وسوى علي (y) حواليها قبورا مزورة مقدار سبعة حتى لا يعرف قبرها وقال بعضهم من الخواص: قبرها سوى مع الأرض مستويا فمسح مسحا سواء مع الأرض حتى لا يعرف موضعه" بحار الأنوار، ج٣: ١٩٣.

لقد اعتمد الشّاعر الوصول السَّببي؛ ليوضّح غضب الزَّهراء على هؤلاء القوم إلى حدّ الوجوم، وإقامة الحجّة على المتلقّي ولا سيما الخط المُبْغِض للبيت الهاشمي، فحديثه عن رغبتها في دفنها ليلاً، وإخفاء قبرها؛ يُظهر موقفها من هذه الأمّة التي انقلبت على رسول الله (صلى الله عليه واله وسلم) وعلى آل بيته بعد رحيله. وكل الحمولات الحجاجية جاءت مع سدادٍ في التصوير إذ تضافرت الاستعارة مع التشبيه مع حضور الرَّمز في تشكيل لوحة فنية " فالحجاج – بوصفه عمل العقل– لا مفرّ له من طُرُقِ البلاغة، غير أنَّ هناك قيداً لا ينفك عن تلك العلاقة، فالصورة قد تكون في أبهى مراتبها من المتعة واللذة لكنها لا تُعطي المعنى ما يُراد له قد تُضعفه أحيانًا، من هنا كان اللعب بالبلاغة أمراً لا يصل إليه إلا أفذاذ الشّعراء"( ). إذن هذه العلاقة المترابطة بين البلاغة بوصفها أجراءً جماليًّا تحسّه الأذواق، وتطرب له النّفوس، وبين الحجاج ودوافعه القائمة على المسائل المنطقية والعقلية، يخلق لنا صورةً حجاجيّة تمثّل حالة ثقافيّة إبداعية قادرة على تمرير الإيديولوجيّات والأفكار والمتبنّيات كما يحصل مع صورة السّيّدة الزّهراء (ν) التي يُخاطب بها الشّاعر عبر أساليب حجاجيّة مستهدفًا نوعين من الجمهور؛ الأوّل الذي ينسجم معهم في الأفكار لتثبيت القناعات وترسيخ العقائد، وجمهور آخر يتبع مدرسة الصَّحابة يحاول الشَّاعر فيه تغيير قناعاته.

إنَّ قدرة الزَّخم العاطفي النّاتج عن مأساة السّيّدة الزَّهراء (ν) على خلقَ حالة من التَّأثير في المتلقّي مهّدت الطَّريق لتشكيل صورة شعريّة حجاجيّة، منها ما قاله الشّاعر علي بن علي بن نما الحلي( ): (الخفيف)

إنَّ غَصْـــبَ الزّهراء إرْث أَبِيهَا وادِّكـار ارْتِجَـاعِهـا بَعْـدَ حِينِ

لفظيعٌ لَمْ يحْفظُوا فِيــهِ إلَّا للنَّبِي الْهَـادِي وَلَا إلَّ دينِ

يَا لَهَا مِنْ فَرِيســـةٍ أذْقذتْها بَعْدَ بطءٍ فراســـةُ المَيمُونِ( )

( ) حجاجية الصّورة في الشّعر العربي القديم، محمد أبو المجد: ٢٥٧.

( ) وهو الشاعر علي بن علي بن نما بن حمدون أبو الحسن بن أبي القاسم الكاتب من أهل الحلة السيفية، وقد كان متصرفاً في مدينة الديوانية، وهو شاعرٌ فاضلٌ أديب عُرف بتشيّعه، شديد البراءة، سافر إلى الشام وتوفي سنة (٥٧٩هـ). ينظر: كتاب الوافي بالوفيات، ج٢١: ٢٢٣.

( ) م. ن، ج٢١: ٢٢٤.

لقد أجاد الشاعر في إقامة حجّة عاطفية تجعل المتلقي متعالقاً مع لحظات شعوريّة، لها سطوة عاطفية تنقله إلى جوّ المأساة، إذ يجري ذلك وفق دلالة كنائيّة (إرْث أَبِيهَا) تظهر حجم المظلومية ومدى تجاسر القوم، وقد أكَّدها بأداة التّوكيد (إنَّ) التي توثّق شرعيّة ذلك (الإرث) وأنَّ هؤلاء حين اغتصبوا أرض فدك من الزّهراء فهم لم يستولوا على أرضٍ خاصة بها، بل استحوذوا على ميراث النبي( ) وتَرِكَته، وهذا يزيد فظاعة الفعل في عيون المتلقّين من المسلمين مهما اختلفت آراؤهم، وأفكارهم، ومشاربهم.

كما أنَّ التَّوظيف اللفظي للشاعر ساهم في تفخيم الإطار العاطفي والوجداني، فكلمة (غصب) ذات دلالة عنيفة أكبر من كلمات أخرى مثل أخذ، أو استيلاء، احتياز ... الخ، بمعنى أنَّ الشَّاعر كان حريصًا على الإفادة من صوت الكلمة وصورتها في تجريم هؤلاء القوم.

فيما كانت حجّة السّلطة الدّينيّة ظاهرة في هذا النّوع من الحجاج العاطفي، فقد ذكر الشَّاعر أنَّ هؤلاء القوم المنقلبين على أعقابهم بعد رحيل الرّسول الأكرم (صلّى الله عليه وآله) لم يصونوا الأمانة مع ابنته وتجاسروا عليها، كما لا بُدَّ من الإشارة إلى أنَّ توظيف السّلطة الدّينية الوارد في كلّ الأنواع الحجاجية التي ذكرناها هو بالحقيقة يُحاول إظهار المظلومية التي تتجاوز دائرة النّزاع الفردي إلى التّعدّي على الدِّين وقيمه المتمثّلة بشخص السّيّدة الزَّهراء(v). فهي إشارة تكشف التّناقض بين شعار الإيمان الذي أعلنه هؤلاء الذين استمدّوا شرعيتهم ووجودهم من الرّسول الأكرم (صلّى الله عليه وآله) وبين التّطبيق الواقعي والعملي لهذه القيم. وبالمحصلة؛ هذا ما حرص الشاعر أو الباث لهذه الصورة على ترسيخه في وجدان المتلقّي.

أما التّشبيه الضّمني في قوله: (يَا لَهَا مِنْ فَرِيسةٍ) فقد أخذت الصّورة الحِجاجية إلى مرحلة الالتحام العاطفي مع ضمائر المسلمين لتجعلهم في محكّ أمام الالتزام بكلِّ القيم الأخلاقية والدّينيّة والإسلاميّة التي جاءت بها الرِّسالة السماويّة، فكيف لشخصيّة مثل السّيّدة الزّهراء (v) أن تصبح

( ) فقد جاءت السيدة الزهراء تطالب بأرض (فدك) ويظهر إنَّها تستحقها فتُكذب، ويُمنع عنها، ثم تأتي غيرها تَطلب الحجرة التي أسكنها إياها الرسول الأكرم (صلى الله عليه وسلم) زاعمةً حقها فيها، وتحصل على ما تريد دون حجة وبيِّنة. ينظر: كنز الفوائد، الكراجكي: ٣٦١.

ضحيّة في مجتمع من المفترض أن يُحقّق العدالة بين أبنائه وكافة البشرية في أصقاع الأرض فضلاً عن بنت نبيّه.

ومِمَّا يُساق من الحجج ذات الطّبيعة العاطفية أيضاً، والتي تعمل على استمالة المتلقّي ما ذُكر في صورة الشّاعر قتادة بن إدريس[ ] وهو يصف حال السّيّدة الزّهراء(ν) بعد والدها (صلّى الله عليه وآله)، إذ يقول: (الخفيف)

جرّعاها من بعد والدِها الغَيـ ـظَ مراراً فبئس ما جَرّعاها[ ] ٢

إنَّ الاستعارة المكنية التي جعلت الغيظ شرابًا، لها من التّأثير الكبير على كلِّ قارئٍ لهذه القصيدة إذ إنَّها صوّرت عذابات السّيّدة الزّهراء(ν)، وقد وظّف الشّاعر في هذه الصّورة الفعل (جرّعاها) للدلالة على التّكرار؛ ليكشف الظّلم الذي تعرّضت له السّيّدة الزَّهراء أنَّه ظلمٌ مستمر، فيما كان لفظ (الغيظ) يوحي هو الآخر بذلك العذاب المكبوت، وجاءت كلمة (مراراً) لتزيد الحجّة وتؤكِّد التَّأثير، وترسم لنا جوّاً عاطفيًّا أليمًا عاشته الزَّهراء مع هؤلاء بعد رحيل رسول الله، كأنَّه أراد القول إنَّ القوم قد انقلبوا وارتدّوا عن الهدى، أمَّا عن دلالة التّكرار فقد أراد الشَّاعر القول إنَّ ذلك الظّلم كان مُمنهجًا ومقصودًا ليضاعف أثر المعنى في النَّفس.

إنَّ رغبة الحضور العاطفي من قبل الشَّاعر على المتلقّي جعلته يُنزل هذا الظّلم والألم منزلة الشّراب المرّ، وهو لا شكّ ذات تأثير يلتصق بوجدان المُخاطب ويجتاز إلى شغاف قلبه.

ثانياً: الحِجاج الدِّيني:

[ ] نسب هذا البيت من قصيدة طويلة تتحدث عن ظلامات السيدة فاطمة الزهراء (ν) في كتاب إثبات الهداة، الحر العاملي ،ج٢: ٣٩١، ٣٩٢، إلى الشريف المرتضى، ولكنها لم ترد في ديوانه، وقد نسبناها إلى قتادة ابن ادريس بناءً إلى نسبتها في كتب أمثال كتاب فاطمة الزهراء (ν) في ديوان الشعر العربي، قسّم الدراسات الإسلامية – مؤسسة الزهراء– : ٦٦ وما بعدها، وكتاب الهجوم على بيت فاطمة (ν)، عبد الزهرة مهدي: ٢٩٥، وكتاب فاطمة الزهراء (ν) من قبل الميلاد إلى ما بعد الاستشهاد، عبد الله الهاشمي:٢٤٥.

[٢] هو السيد قتادة بن إدريس بن مطاعن بن عبد الكريم بن عيسى العلوي، ولد في ينبع عام (٥٢٧هـ)، وقد كان سيداً على قومه، استولى على ينبع، ثم توسع في حكمه حتى وصل إلى المدينة واليمن، وقد توفي في سنة (٦١٧هـ). ينظر: الأعلام، الزركلي، ج٥: ١٨٩.

مثّلت النّصوص الدّينيّة (القرآن، والأحاديث النّبوية) مساحةً كبيرةً من مادّة الصّورة الحِجاجية للسيدة فاطمة الزهراء (v)؛ لأنَّ تضمين النَّص الدِّيني وتوظيفه مِمَّا تنزع إليه النَّفس البشرية، وتقبل على حفظه والتَّفكّر فيه؛ ولأنَّ الإنسان أشدّ الحرص على صون النَّص الدِّيني وتخليده؛ ولذلك لارتباط هذا النَّص وجدانيًّا ونفسيًّا بالشاعر من جهة، ومن جهة أخرى فإنّه يُنمّي به شاعريته، ويعضّد حجّته[ ]. وهو ما نجده ظاهراً بشدةٍ في صورة السّيّدة الزَّهراء؛ لما تمثّله هذه الشخصية من بُعدٍ دينيّ مقدَّس وكبير لدى المسلمين؛ إذ كان استدعاء النَّص الدِّيني واستيحاؤه من أهم الملامح في بثّ خطاب ذات حمولات حجاجيّة إقناعيّة عند الشعراء الذين رسموا صورة السّيّدة الزّهراء، فهذا أحد الشّعراء المسمّى بأبي يعقوب البصري[ ] يقوّي حجّته ويؤكّدها في مدح أصحاب الكساء ومنهم السّيّدة فاطمة (v) فيقول: (البسيط)

يـا حبّذا دوحـةٌ في الخُلدِ نَـابتـةٌ ... مَا مِثلها نَبَتَت في الخُلدِ من شـــجرِ
المُصْـطَفى أَصْـلُها والفرعُ فاطمةٌ ... ثمَّ اللّقــاحُ عليّ ســـيّـدُ البشـــرِ
والهاشـــميّان ســـبطاهُ لها ثمرٌ ... والشّـــيعــة الورق الملتفّ بــالثَّمرِ
هذا مقالُ رســـول اللهِ جاءَ بـهِ ... أهـلُ الرّوايـة في العـالي من الخبرِ
إنِّي بحبّهم أرجو النَّجــاة غـداً ... والفوزَ في زمرة من أفضـــل الزّمرِ[ ]

مدح الشَّاعر أصحاب الكساء (w) موظِّفاً النّص المروي عن الرّسول الأكرم (صلّى الله عليه وآله) الذي يقول فيه: " أنا شجرة وفاطمة فرعها، وعلي (y) لقاحها والحسن والحسين –ع–

[ ] ينظر: توظيف النص الديني في الشعر العربي القديم، نوير باجابر: ٢٨، ٢٩.

[ ] "يوسف بن عبد الله، أبو يعقوب الشحام: مفسر معتزلي، من أهل البصرة. انتهت إليه رئاسة المعتزلة. أخذ عن أبي الهذيل. وولي الخراج في أيام الواثق. ولما خرج صاحب الزنج بالبصرة، وعظه الشحام، فهمّ بقتله فيقال: فرّ منه. وكان من أحذق الناس بالجدل عاش ٨٠ سنة". الأعلام، الزركلي، ج٨: ٢٣٩. وقد نسبنا هذه الأبيات له؛ لأنَّ صاحب الأبيات المذكورة وافق اسم أبي يعقوب المعتزلي البصري، فضلاً عن كون الأبيات قد تجلّت فيها محبة أهل البيت (w) التي لم تكن ببعيدةٍ عن عقيدة المعتزلة.

[ ] بشارة المصطفى، عماد الدين الطبري، ٧٦.

ثمرتها ومحبّوهم من أمّتي ورقها"[1] فقد دفع الشّاعر في صوْرته التّشبيهية المقتبسة المتلقي إلى فضائل أهل البيت ومنزلتهم السامية عند الله ومقام محبّيهم ومتّبعيهم، حين ذهب الشّاعر إلى التّراث الدّيني؛ ليدعم حجّته، ويقوّي فكرته، ويؤكّد نجاعة صورته الحجاجيّة، فالشّعراء يلجؤون إلى " الموروث الدّيني ليستقوا من شعائره وصوره ونصوصه ومعانيه مادةً لصورهم، وعناصراً لحجّتهم، وربما كان العامل المشترك في كثير من النّصوص هو القدسية التي تتعلّق بالنّص تارة والمعنى تارةً أخرى، فلم يقف الشّعراء أمام عناصر صورهم – التي تعلّقت بالموروث الدّيني – مكتوفي العقل، بل أعمل كلٌّ منهم ذهنه في محاولة لخلق طاقات أخرى في كلّ من النّص والمعنى والقيمة التي تتعلّق بعناصر صوره"[2]

لقد أجاد الشّاعر في صياغة حجّته القائمة على التّشبيه البياني الكلّي، الذي استقاه من الحديث النّبوي، فقد شبّه أهل الكساء بشجرة الدّوح، وهي الشّجرة العظيمة المنتشرة الأغصان والأوراق[3]، وشبّه السّيّدة فاطمة الزهّراء (v) بـ(الفرع) بوصفها ابنة الرّسول الأكرم (صلّى الله عليه وآله) وامتداد الأئمّة الأطهار، ثم وسّع من إطار هذه اللوحة التّشبيهية، فالإمام عليٌّ، وهو (لقاح) ذلك الشّجر، والإمامان (الحسن والحسين) ثمرتا هذه الشّجرة المباركة، وشيعتُهم أوراقُها. وبهذا يكون إطلاق المعنى وفق الحمولات الحجاجية كالآتي:

- **حجة المثال:** فالشاعر حين شبَّه أصحاب الكساء وشيعتهم بالشجرة العظيمة المباركة وجعل السيدة الزّهراء (v) بمثابة الفرع في هذه الشجر فإنَّه قد أتاح للمتلقّي أنْ يُدرك بأنَّ بقاء هذا الأصل الطّيّب المتمثّل بالنّبوّة مرهونٌ بوجود السّيّدة الزَّهراء (v) فلا يمكن له أن يستمر، ولا يمتد شعاع رسالته من دونها، وهذه هي وظيفة الصورة التّشبيهيّة التي تقوم على حجّة المثال الذي " يستخدم لتوضيح قاعدة معروفة ومسلَّم بها، أي ليعطيها نوعاً من الحضور في وعي المستمع، ولهذا ينبغي للمثال أن يستهدف المُخَيِّلة"[4] ، ثم جاءت الحجة الأخرىٰ وهي:

---

[1] أمالي الشيخ المفيد: ١٤٥.

[2] حجاجية الصورة في الشعر العربي القديم، أبو المجد: ١١٤.

[3] ينظر: لسان العرب، ج٢: ٤٣٦.

[4] نظرية الحجاج عند شاييم بيرلمان، الحسين بنو هاشم: ٨٤.

- **حجّة النَّقل:** وهو ما اصطلحنا بالحجة النّقلية أو الحجّة المستندة إلى النَّص الدِّيني، فالشَّاعر يدرك تماماً أنَّ حضور السّيّدة الزَّهراء وما تُجسّده من دورِ الأمّ الكبرى للأئمّة الأطهار في العقيدة الإسلامية يختلف لدى المسلمين باختلاف مذاهبهم، لذا فقد عمدَ إلى الاستعانة بنصٍّ دينيّ سعى عبره إلى تثبيت حجّيّة النَّص؛ ولهذا قال: (هذا مقال رسول الله جاء به) لا بل اهتم بتوكيد سند الحديث واتصاله، وثقة رواته الذين نعتهم (أهل الرواية في العالي من الخبر). وهنا يظهر نجاح الشاعر في أنّه جعل من رأيه الإيديولوجي المعروف سابقاً في أهل البيت والسيدة فاطمة الزّهراء (w) مُحاطاً بجدار من القداسة الدِّينيّة التي تجعل التّأثير على القارئ أمراً حتميًّا، هذا فضلاً عن الصّياغة الجمالية التي توسّل بها الشَّاعر، في صياغته لهذا النّص الذي صاغه في بوتقة الفنّيّة مِمَّا هيَّأ الطَّريق للتأثير ومن ثَمَّ الإقناع.

وكذلك فعل السّيّد الحميري إنشاء طاقة حِجاجيّة اعتمدت النّص الدّيني، أراد التأكيد عبرها على منزلة السّيّدة الزَّهراء في السّماء وقربها الرّوحي والجسدي من أبيها الرسول الكريم ومن زوجها الإمام علي، ومن ولديها الحسن والحسين (صلوات الله عليهم جميعاً)، إذ يقول: (الطويل)

وحدثنا عن حارث الأعور الذي ... نصدقه في القول منه وما يروي
بأنَّ رسول الله نفسي فداؤه ... وأهلي ومالي بات طاوي الحشا يطوي
لجوع أصاب المصطفى فاغتدى إلى ... كريمته والناس لاهون في سهوِ
فصادفها وابني علي وبعلها ... وقد أطرقوا من شدّة الجوع كالنّضوِ( )
فقال لها يا فاطم قومي تناولي ... ولم يك فيما قال ينطق بالهزوِ
هديّة ربي انَّه مترحم ... فقامت إلى ما قال تسرع في الخطوِ
فجاءت عليها الله صلى بجفنة ... مكومة باللحم جزوا على جزوِ
فسمّوا وظلوا يطعمون جميعهم ... فبخبخ لهم نفسي الفداء وما أحوي
فقال لها ذاك الطّعام هديّة ... من الله جبريل أتاني به يهوي

( ) المهزول من الأبل وغيرها من الأنعام. ينظر: القاموس المحيط، الفيروز آبادي: ١٢٢١

ولم يـك منـه طـاعمًـا غير مرســـل وغير وصـــيّ خصّـــه الله بالصّـــفوِ[ ]

لقد عمد الشّاعر إلى محاججة الآخر بالمكانة الإلهية التي حظي بها أصحاب الرسول الكريم وأهل بيته الأطهار(w)، فيما كانت السيدة فاطمة الزهراء (v) محور هذا البيت، فقد انبثقت عبرها معجزة نزول مائدة الطَّعام من السماء، ومثّلت كذلك تجلّيًا للأمّ الكبرى التي تدير شؤون هذا البيت الطَّاهر، فهي مركز العطاء، وقد تحمّلت الجوع مع زوجها وأبنائها إلى أن جاء الرسول الكريم وطلب منها أن تجلب تلك المائدة السَّماويّة.

إنَّ الشَّاعر عمد إلى حجّة السّلطة؛ فهي" مفهوم جامع لا يقتصر على وجه من السّلطة معلوم، بل يكاد أن يدرك كلّ من شأنه أن يحدث عنه ائتمار أو ينجم عنه إسار، يقضي بتمكين الحقائق المعروضة والآراء المبسوطة على كيانات الجمهور، يؤمن بها ويعمل بتعاليمها"[ ] والسّلطة هنا هي سلطة دينيّة مثّلتها المرويات الدِّينية التي تتحدّث عن نزول مائدة على السّيّدة فاطمة الزّهراء من السّماء بعد أن أنهكهم الجوع من شدّة التّعفّف والصَّبر[ ] فضمَّنها السّيّد الحميري في قصيدته مُحاجاً في قداسة هذا البيت الطَّاهر وفضله على سائر البشر، وقد جاءت الحمولات الحجاجية على مستويات:

الأوّل: ذكر الشَّاعر للشخصية التي روت الحديث وهي شخصيّة قريبة من أهل البيت (w) أراد عن طريقها توكيد صحّة الحادثة، والإشارة إلى سند ذلك الحديث؛ ليثبت المرجعية الدّينيّة لقصيدته تلك.

الثَّاني: تضحية السّيّدة فاطمة وتضامنها مع أهل بيتها، وقد جاء ذلك في رسم صورة تشبيهيّة حين وصف حالهم من شدّة الجوع بأنّ الإبل الهزيلة (وقد أطرقوا من شدّة الجوع كالنّضو)، وقد حقّق الشّاعر عبر هذه الصورة حمولة حجاجية بيّنت زهد السّيّدة فاطمة ودورها في الإسلام، وكذلك سلطة المنزلة الدّينية التي تحظى بها هذه السيدة الطاهرة.

[ ] ديوان السيد الحميري: ٤٤٠، ٤٤١.

[ ] الحجاج والحقيقة وآفاق التأويل، علي الشعبان: ٢٩٥.

[ ] وللاستزادة أكثر ينظر: تفسير الكشاف للزمخشري، ج٤: ٦٧٠.

الثَّالث: فقد ارتكز على كون السّيدة فاطمة الزهراء (v) هي مركز الخير والفلاح لهذه الأمّة، فالمائدة هي مائدة سماوية أنزلها الله على نبيّه وأهل بيته، ولكن الأداة كانت السيدة فاطمة الزّهراء (v) حينما قال (فَجَاءَت عليها الله صلَّى بجفنة، مكومة ...)

ومما تقدّم يتّضح لنا أنَّ الصّورة التي جاء بها السّيّد الحميري على بساطتها تحمل طاقات حجاجية تُرسخ قدسيّة السّيّدة الزّهراء واتصالها بالسّماء، وذكره لسند الرّواية هو تأصيل لهذه الصّورة للدلالة على قدسيّتها، كما أنَّ دور السّيّدة الزّهراء وارتباطها الإلهي في هذه القصة هو حجّة دامغة تُسقط كلّ من حاول تصويرها على أنَّها امتداد بايولوجيّ للرسول الأكرم لا غير؛ ونجح في ذلك كلِّ النَّجاح؛ لأنَّ " الاحتجاج بالسّلطة أمر عظيم، فسلطان العقل حين يجتمع مع سلطان الكلمة فلا نجاة منهما"( ) وهذا يستدعي تحوّلاً في قابلية التّلقّي للقارئ تنعطف بصاحبها نحو الاقتناع، فقد أماتت هذه الحجة منطق التّوهين من مقام السّيّدة الزهراء وأبرزها بوصفها فاعلاً هامشياً في الواقع الإسلامي.

وقد تناولت لوحة شعرية لشاعرٍ مجهول حزن السيدة الزهراء (v) على ولدها الإمام الحسين (y) ومطالبتها بالثأر من قاتليه في مشهدٍ ملكوتي تشهده الخلائق جميعاً يوم القيامة، تقف فيه ابنة الرسول الأكرم (صلّى الله عليه وآله) محاججةً هؤلاء المجرمين الذين سفكوا دماء أبنائها في كربلاء، إذ يصورها الشاعر مستعيناً بالبعد الجمالي للصورة في خلق طاقات حجاجية تؤكِّد تلك المظلومية قائلاً: (طويل)

كأنِّي ببنتِ المصـــطفى قد تعلَّقَت ... يَدا ها بســـاقِ العرشِ والدَّمعُ أذرتِ

وفي حِجرها ثوبُ الحُسـينِ مضـرّجاً ... وعنهـا جميع العـالمين بحســرةِ

وتقول أيا عدلُ اقض بيني وبين من ... تعدَّى على ابني بين قهرٍ وقســوةِ

أجـالوا عليـه بـالصَّـــوارم والقنـا ... وكم جالَ فيهم من ســنان وشــفرةِ

فيقضـــي على قومٍ إليهـا تـألبوا ... بشــرّ عذاب النَّارِ من غير فترةِ ( )

( ) حجاجية الصورة في الشعر العربي القديم، محمد أبو المجد: ١٥١.

( ) ذكر ابن شهر آشوب في مناقب آل أبي طالب، ج٣: ٣٠٢ هذه الأبيات ولم يسمِ شاعرها كما أنَّنا لم نعثر على قائلها في المصادر الأخرى.

هذه الصّورة التي رسمها الشّاعر تصوّر لنا حال السّيّدة الزّهراء (v) وهي تقفُ في ساحة العدل الإلهي، وتلوذ بربِّ السّماوات لكي يأخذ لها حقَّها مِمَّن قتلوا فلذة كبدها، بتصوير دقيق يظهر فيها تدفّق العاطفة والشّعور مع تسلسلِ الفكرة حتى الوصول إلى النَّتيجة، وهذا بالطَّبع ما أجادت فيه الصّورة الوصفية، فهي التي تصف " المرئيّات وصفاً يجعل القارئ شعره ما يدري أيقرأ قصيدة مسطورة، أم يُشاهد منظراً من منظر الوجود، والذي يصف الوجدانيات وصفاً يخيّل للقارئ أنّه يُناجي نفسه، ويُحاور ضميره، لا أنَّه يقرأ قطعة مختارة لشاعر مجيد، والصّورة الشعرية لا تكمل إلا حين يحيط الوصف بجميع أنحاء الموصوف" [1] أي بمعنى وصف المرئيّات بما يُجسّد لنا ما في الوجدان والنّفس والشّعور.

يبدو أنَّ صاحب هذه الأبيات اعتمد في حِجاجه آليّة " التّضمين" في الصّورة كما أشرنا في الصّفحات التي سبقت هذا المبحث، لبيان مأساة أهل البيت والسيدة فاطمة (w)، فصورته مستوحاة من قول الرّسول الأكرم (صلّى الله عليه وآله): " تحشر ابنتي فاطمة ومعها ثياب مصبوغة بدمٍ، فتعلّق بقائمة من قوائم العرش وتقول: يا عدل يا جبار! أحكم بيني وبين قاتل ولدي، قال: فيحكم لابنتي وربّ الكعبة"[2].

كما اعتمد الشَّاعر على الحجّة (السّببيّة) وهي من الحجج القائمة على بنية الواقع، إذ تربط ما بين السّبب والنّتيجة[3]، وهذا هو الذي أراده الشّاعر وعمل عليه، وهي تُشكّل مع ما في الصورة من التّضمين نجاحًا في رسم هذا المشهد الملكوتي، فقد كان من الأيسر له الخلوص إلى مشهد العذاب لهؤلاء المجرمين من الله سبحانه مباشرةً؛ فالله هو العالم والمطّلع بما جرى من تعدٍّ على حرمة ابن بنت نبيه، غير إنَّ إدراك ضرورة تسلسل الفكرة والانتقال المنطقي بين أجزائها حقّق له ثراءً صوريًّا، يشحن بطاقات حجاجية سنأتي الآن على تفسيرها؛ فالحجّة المبنية على الواقع فرضت حمولات حجاجيّة تدفعه بالنّتيجة إلى التّأثّر، منها:

---

[1] الموازنة بين الشّعراء، زكي مبارك: ٦٠.

[2] مناقب علي، ابن المغازلي: ١١٧.

[3] أهم نظريات الحجاج، فريق البحث والحجاج: ٣٣٢.

• **حجة الفكرة العاطفيّة:** افتتح الشَّاعر صورته بطاقات عاطفيَّة ووجدانيّة ضخَّها بصورة مركزة ومقصودة للتأثير على المتلقّي، وجذب انتباهه، فعرض لنا مشهداً حزيناً للسيدة الزَّهراء وهي معلقة بساق العرش (تعلقت ... يداها بساق العرش) مِمَّا أضفى حالة من الرّهبة والوقار، إذ إنَّ السّيّدة الزَّهراء وما تمثّله من قيمة دينيّة عالية، وهي متضرّعة والدّموع منهملة (والدمع أذرت) تجذب اهتمام المتلقّي والقارئ لهذه الصّورة وتجعله مترقباً باحثاً عن السَّبب.

فيما كان المشهد الثَّاني من الصّورة (وفي حجرها ثوب الحسين مضرّجاً ... وعنها جميع العالمين بحسرة) مفسّراً لحالة الحزن التي صوّر بها الشَّاعر السّيّدة فاطمة الزَّهراء (v)، حتى أن الخلائق أصبحت مُنقادة لهذا الحزن، وهي تنظر إلى حال السّيّدة الزَّهراء على ولدها الإمام الحسين (y).

• **حجة السّلطة الدّينيّة:** إنَّ السيدة الزّهراء (v) بوصفها ابنة الرّسول الكريم (صلّى الله عليه وآله) لا شكّ بأنَّها تُمثّل تأثيرًا كبيرًا في وجدان المسلمين، فقد كانت الأحاديث النّبوية التي تتحدّث عن فضل السّيّدة الزَّهراء تُبيّن مقامها عند الرسول، وارتباطها السّماوي، وقربها من الله تعالى، كلّ هذا فَرَضَ على القارئ نوعاً من حجّة السّلطة الرّوحية جعله منقاداً بشكلٍ كبيرٍ إلى التّأثر بهذه الشّخصيّة.

أما السّلطة الأخرى فقد كانت تتمثّل في كون أصل الصّورة مستوحاة من نصٍّ دينيّ سبق وأشرنا إليه مثّل مرجعيّة الشّاعر في تشكيل هذه الصّورة التي استطاع صبّها في قالبٍ إبداعيّ. وتحويلها إلى نصٍّ شعريّ جماليّ أبدع الشَّاعر في تشكيله، إذ إنَّ " توظيف الموروث داخل النصوص الشعرية يُضفي عليها امتدادات زمانيّة وإنسانيّة، وهي إحالة الغرض منها العودة إلى الأمجاد الخالدة، والمواقف الخالدة التي حفل بها تاريخنا العربي والإسلامي، فكلّ رمز من رموزه الحضارية يُشير إلى شخصيّة وموقف وحدث"( ) فما كان من الشَّاعر إلّا أن صاغ هذا النّص الذي أوجب له المزية في صورته، ومكّنه من إقامة الحجّة.

• **الحجّة العقليّة:** وهو الحجاج الذي يتّخذ من السّبب والنَّتيجة لحدثٍ ما وسيلة فعّالة للتأثير في المتلقّي وإقناعه، وهذا ما أشار إليه تيتكاه في نظريته، فصورة السّيّدة الزّهراء وهي متعلّقة بساقِ العرش، وقميص ولدها الحسين (y) المنشور أمام الخلائق مثل العتبة الأولى للصورة الحِجاجيّة، ثمَّ

( ) توظيف النص الديني في الشعر العربي القديم، نوير با جابر: ١٩٤.

بعد ذلك الانتقال إلى مشهد (محكمة العدل الإلهي) فالفعل يقتضي العقوبة، ولكن أدب السّيّدة صرفها من طلب العقوبة مباشرة من الله، إذ صوّر الشّاعر مناجاتها وهي تحتكم إلى الله في شأن هؤلاء القتلة، ثم بعد ذلك صوّر جرائمهم ذاكرًا لها حين قال: (تعدّى على ابني بين قهر وقسوة، أجالوا عليه بالصّوارم والقنا) فهو قد شارك القارئ في أسباب المأساة، وعرض مشاهدها، ثم انتقل إلى ذروة الحدث ألا وهو (فيقضي على قوم إليها تألبوا ... بشرّ عذاب النّار من غير فترة) وبذلك فقد كان الشّاعر في صورته هذه المستوحاة، قد عَمَدَ إلى حجاج السّلطة الدّينيّة في توظيف النّص الدّيني أوّلاً، وتصوير السّيّدة الزّهراء(v) في مشهد يوم القيامة ثانياً، ثم رأى أنّ تسلسل الحجج واتصالها حتى الوصول إلى الجزاء الإلهي، مِمّا يبني في وعي المتلقّي أنّ العقوبة الإلهية بحقٍّ من قتل ابن بنت الرسول (صلّى الله عليه وآله) مُستحقّة واجبة، وفي كلّ خطوة كان القارئ نصب عينيه لأنّ " نجاعة أي صورة حِجاجيّة تتوقّف على عوامل تقبلها لدى السّامع، فهو الأساس في العملية التّواصلية الحِجاجيّة"( ) .

- بقي أن نشير إلى أنّ هذا الحجاج قد نفذ عبر الأفانين الجمالية مثل الاستعارة كما في قوله: (تعلّقت ... يداها بساق العرش) للدلالة على حالة التّضرّع والتّسليم، والرّمز الذي كان له حضور بارز في هذه الصّورة، متمثّلاً في (ثوب الحسين المضرّج) مُشيراً إلى شهادة الإمام (سلام الله عليه) والوحشية العمياء التي ظهرت في سلوك من تجرّأ على سفك دمه الطّاهر هو ومن معه في كربلاء.

إذن حجاجيّة هذه الصورة جاءت في سياقات المنافحة والمدافعة وبيان منزلة السّيّدة فاطمة الزهراء أمام جمهور المسلمين، وهي مهمّة أنيطت لعدد من الشّعراء الذين رأوا مهمّة الدّفاع عن هذه السّيّدة الطّاهرة هو دفاعٌ عن الرسول الكريم وعن الإسلام، فحتى مسألة تزويج السيدة الزهراء وتفضيل الرّسول الأكرم للإمام علي (w) على بقيّة شيوخ قريش الذين تقدّموا لخطبتها كانت مادةً شعرية أخذت حيّزاً من إبداعهم وطاقاتهم الحجاجية، ومن هؤلاء الشّعراء السّوسي( ) الذي قال في ذلك: (الطّويل)

( ) حجاجية الصورة في الشعر العربي القديم، محمد أبو المجد: ١٢٦.

( ) وهو الأمير أبو عبد الله محمّد بن عبد الله بن عبد العزيز بن محمد السوسي، والسوسوي نسبة إلى قرية في الأهواز، وقد عُدّ من شعراء أهل البيت (w) المجاهرين بالولاء لهم والبراءة من أعدائهم، وله مراثٍ عدّة في الإمام

وزُوّج بـالـطُـهـر الـبـتـولـة فـاطـمٍ ورُدّ سِـــواهُ كاســفَ البال مَن حُقِرْ

وخــاطِبُهــا جِبْريــلُ لمّــا أتى بــهِ ومن شـــهد الأملاك يَلْقُطن مانُثِرْ

تَـنَـاثَـرَ يــاقُــوتٌ ودُرٌّ وجَــوْهــرٌ ومِسْـــكٌ وكافُورٌ مِن الخُلدِ قد نُثِرْ

وقوُلا لَــهُ يــا خَــاطِبيهــا بحَسْـــرةٍ تَزَوّجـت الشَّـــمسُ المُنيرةُ بــالقَمَرْ

ويطلُعُ مِن شمْسِ الضُحى قَمَر الدُجى كواكب قد لاحَتْ لَنَا إحدى عَشَــرْ( )

ذهب الشَّاعر إلى تقديم عرضٍ آخر لحادثة دينيّة تاريخية تتعلّق بزواج السّيّدة فاطمة الزهراء من الإمام علي (x)، فالشَّاعر كان ينشد تقديم جانب من جوانب هذا الزَّواج السَّماوي الذي يُبين المقام السَّامي للسّيّدة الزّهراء وفق رؤية حجاجيّة تهدف إلى إقناع المتلقّي، إذ لم يكتف الشّاعر بتصوير القصّة في إطارها الجمالي فقط، بل ذهب إلى إعمال قياس حجاجي يُقدّم لنا صورة الزّواج المقدَّس بوصفه فضيلة من فضائل السّيّدة فاطمة الزّهراء والإمام علي (x)، ومعياراً إلهيّاً على قربهما من الله ورفعتهما، فيما حطّ من قدر الذين ردّهم الرسول الكريم عن الزواج منها، وقد تمكن هذا (التقديم) الذي جاء في إطار حجّة التّأطير من عرض " الوقائع بطريقة ترفع من بعض المظاهر وتنتقص من أخرى"( ) فقد استثمر طاقة التّشبيه الحجاجية في خلق حجّة تظهر القرب الإلهي والرّعاية الإلهية لها، كما وظّف عددًا من الأفانين البلاغيّة والرّموز الدّينيّة التي أسهمت في إتقان حجّته وهي:

- فنون بلاغية يتمثّل في توظيفه للكناية في قوله: (سِواهُ كاسفَ البال مَن حُقِرْ) تشير إلى الخيبة والخسران والتّحقير لهؤلاء من الله ومن رسوله الكريم، إذ إنَّ هذه المثالب التي نعتهم بها الشّاعر غير مرتبطة بفعل الرَّفض، وإنَّما ترتبطُ بطبيعة من تقّدم من هؤلاء لخطبة السّيّدة الزهراء

الحسين (y) وتوفي سنة (٣٧٠ هـ) ودُفن في حلب. أعيان الشيعة، محسن العاملي، ج٩: ٣٨٢، أدب الطف، شبر،ج٢: ١١٩.

( ) مناقب آل أبي طالب، ابن شهر آشوب، ج٢: ٤٥٣.

( ) الحجاج في التواصل، بروطون: ١٠٤.

(v)[ ]. فيما تولّت الكناية في البيت الأخير (ويطلُعُ مِن شمْسِ الضُحى قَمَر الدُجى ... كواكب قد لاحَتْ لَنَا إحدى عَشَرْ) الإشارة إلى استمرار هذا الرّباط المقدّس بامتداد الذّرّيّة المباركة من الأئمّة المعصومين من أبناء الإمام علي والسيدة فاطمة (w جميعاً).

- أمَّا التَّشبيه فقد مثّل عماد هذه الصّورة حين (تَنَاثَرَ ياقُوتٌ ودُرٌّ وجَوْهرٌ ... ومِسْكٌ وكافُورٌ مِن الخُلدِ قد نُثِرْ) تعبير عن انتشار البركة في الأرض والسّماء. أمّا تشبيه السّيّدة الزَّهراء بالشمس، والإمام علي بالقمر فإنَّ كلا المشبّهين بهما يُشيران إلى النّور والإشراق الذي يُمثّلانه في حياة الإسلام وحياة الرَّسول الكريم، ولم يتوقّف الشاعر عند هذا التّشبيه حينما أشار إلى أنَّ من ثمار هذا الزّواج المبارك الذي تمّ بأمر السّماء هو ولادة أحد عشر قمراً كناية عن الأئمّة المعصومين من أبناء السّيّدة الزّهراء (w).

- الرّموز الدِّينيّة التي رسّخت المفهوم السّماوي لهذا الزّواج تمثّلت في حضور الملك العظيم جبرائيل والملائكة، وهم مبتهجون بهذه الزّواج الإلهي وذكره لكلمات مثل (ياقُوتٌ ودُرٌّ وجَوْهرٌ) للدلالة على البركة وكثرة الخير الذي يُرافق هذا الاقتران الطيب، أمَّا ألفاظ مثل (مِسْكٌ وكافُورٌ مِن الخُلدِ قد نُثِرْ) فهي إشارة إلى طهارة الزّوجين وقداسة هذا الرّباط المقدّس.

- مبدأ التّكافؤ عزّزه الشّاعر وهو يصوغ صورته الحِجاجية عبر التّشبيه حين قال: (تَزَوّجت الشَّمسُ المُنيرةُ بالقَمَرْ) فكلاهما يرمز للنور والهداية، وكلاهما يكمل الآخر.

ومن نافلة القول يظهر لنا لجوء الشَّاعر إلى إعادة تقديم آخر للمعنى ضمن السّياق الحجاجي، ووسيلته في ذلك كانت التّشبيه بالدرجة الأساس، ثم الرّموز الدّينية التي تتواءم مع الشّخصيّات العظمية في هذا الزواج مِمَّا شكّل طاقة إقناعيّة قادرة على جذب وعي المتلقّي إلى منطقة المتكلّم والبقاء تحت سلطان النّص المقدّس الذي ضمّنه الشّاعر في حجاجه، والذي يُشير إلى ثنائيّة تجمع ما بين الحقّ والباطل.

[ ] سبق وتم الإشارة إلى أسماء عدد من شيوخ قريش الذين تقدموا لزواج من السيدة الزهراء، وواجههم الرسول الكريم (صلّى الله وعليه وسلم) بالرفض.

وقد صوّر لنا الشّاعر مهيار الدّيلمي اغتصاب حقّ السّيّدة فاطمة الزّهراء (v) في مشهدٍ حزين، إذ كان مهتمًّا في تتبّع الارتباط الفكري والمنهجي بين من اعتدى على حُرمتها ظلمًا، وبين من قتل ولدها الإمام الحسين (y) في كربلاء. إذ يقول: (مجزوء الرمل)

يـا ابنـةَ الطّـاهر كم ثُقـ شَـــر بـالظلـم عصـــاكِ
غضِـــبَ اللّـهُ لـخطـبٍ لـيـلـةَ الـطَّـفِّ عَـراكِ
ورعَى النـارَ غـداً جسـ ـــمٌ رعَى أمسِ حمـاكِ
شـــرعَ الـغَـدرَ أخـو غـ لٍ عـــن الإرثِ زَواكِ( )

لقد حرَّض الشَّاعر المتلقي عن طريق الصّور البيانية التي استعان بها في تشكيل الصورة الحجاجية على بغض هؤلاء المعتدين على السّيّدة الزّهراء (v) عبر بناء حجج مستندة إلى السّلطة الدّينيّة التي تُظهر غضب الله ورسوله على من أغضبها، وقد أراد أن يُبيّن حجم المأساة؛ حتى أنّه صوّر لنا ذلك الظّلم الذي يجعل المتلقّي أكثر إحساساً بالمأساة، فقد كانت الاستعارة في قوله: (ثُقـ ... شَر بالظلم عصاكِ)، في سياق الحديث عن غضب الله ليؤكّد أنَّ هذه القضية ليست مجرّد حدث تاريخي، بل إنَّها حقّ إلهيّ ودينيّ ينبغي لكل مسلم ومؤمن أن ينحاز له، وتلك هي الفكرة الدّينيّة الأساس التي أراد إظهارها في حجاجه، ثم استمر في تصويره الاستعاري حين دعا على من أغضب الزّهراء وتعدّى عليها بالعذاب الجسدي بالنار، فهو قد استعار لفظ (رَعَى) والرّعاية تكون للخير وليس للنار، وبعد ذلك وظّف الاستعارة في قوله (شرعَ الغَدرَ) إذ المفترض أن يُشرع الحقّ والإيمان مِمَّا حقّق مفارقة بلاغية تخدم الجو الحجاجي.

أمّا الصّورة الثَّالثة التي جاءت مندرجة في إطار الصّورة البلاغيّة الحجاجية الكلّيّة فقد تمثّلت في الكناية حين كنّى عن ذاك الذي اعتدى على السّيّدة الزهراء(v) بأنَّه (أخو غلٍ) فقد أسهمت في صناعة صورة تستهدف ما أطلق عليه أحد الباحثين مصطلح " المحل الشّاغر" بمعنى أنَّ الصّورة " تجيء محمّلة بمعنيين اثنين: معنى مُعلن يتحصّل من صريح لفظها وظاهر عبارتها، ومعنى مُضمر يُتوصّل إليه باستخلاص ما سكتت عنه وتقدير ما أضمرته، وهو المعنى الذي يستخدم في

( ) ديوان مهيار الديلمي: ٣٦٩.[١]

ملء المحل الشّاغر"[ ] فالصّورة الحجاجيّة بما تمتلك من سطوة التّأثير تجعل المتلقّي مشاركاً في الخطاب قارئاً متبنّياً لأفكاره، فمن أغضب الله ورعى النار، وشرع الغدر يمثّل المعنى الأوّل الذي وصلنا إليه، وهو خروج من يقوم بهذه الأعمال الخبيثة عن الإسلام والدِّين، والمعنى الثّاني الذي سيملأ المحل الشّاعر يتمثل في هؤلاء الذي أقدموا على هذا الفعل الشّائن، وهم أعداءٌ لله ورسوله قبل أن تكون لهم خصومة مع السّيّدة الزّهراء، وهذا الإشغال هو إجراء حجاجيٌّ غذّاه الشاعر وتلقّفه القارئ.

ثالثاً : حجاج الواقعة التّاريخية:

يستمد الشّاعر بين الحين والآخر صوره ومادّته الشّعرية من سجلّ الأحداث التّاريخيّة ويوظّفها في شعره، فالشّعر هو بالحقيقة " صورة منتزعة من واقعها، وأحداثها، تستلهمه تجاربها، وصراعها مع ذلك الواقع، وتلك الأحداث تعبيراً عن مأساتها وتمثيلاً لكينونتها في عالم يعجّ بالحركة ويغتبط بجوهر الحياة"[ ] فالشّاعر المدافع عن حقّ[٢] السّيّد الزّهراء (ν) والدّاعي إلى فضح من اعتدى عليها لا يمكن له إلّا أن يعود إلى تلك الحادثة التاريخية المتّفق عليها عند جميع المسلمين، ولهذا فقد وظّف كثير من الشّعراء هذه الحوادث التاريخية في رسم صورة حجاجيّة، كان منها صورة شاعر من شعراء القرن الثالث الهجري وهو عبد الله بن عمار البرقي[ ] من أكثر الصّور توظيفاً لِما جرى على السيدة الزهراء (ν)، إذ يقول: (البسيط)

وكللا النار من بيت ومن حطب ... والمضـــرمان لمن فيه يســـبان

وليس في البيت إلّا كلّ طاهرة ... من النِّســاء وصــدّيق وسِــبطان

فلم أقل غدرا بل قلت قد كفرا ... والكفر أيســـر من تحريق ولدان

[ ] الصورة في الشعر الجاهلي: الدريدي: ٥٨٨.

[ ] الشعر والفكر المعاصر، عناد غزوان: ٤.

[ ] هو أحد شعراء أهل البيت (W)، وقد قتل من قبل المتوكل العباسي بعد أن أمر بقطع لسانه وإحراق ديوانه بسبب قصائده التي تصدح بالولاء والمحبة لأهل البيت، وذهب شهيدا سنة (٢٤٥هـ). ينظرك الغدير، الأميني، ج٤: ١٤٠.

وكل ما كان من جورٍ ومن فتنٍ ففي رقابهما في النّار طَوقان[ ]

إنَّ النَّص الشِّعري المنسوب إلى البرقي يعكس المأساة التّاريخية العميقة المرتبطة بالتّعامل السّيّء الذي تعرّضت له السيدة الزهراء(v) بعد رحيل أبيها (صلّى الله عليه وآله)، موظّفاً فيه لغةً شعريةً قويّة ومباشرة لتصوير الظلم الذي طالها، كما ورد ذلك في بعض كتب التاريخ المعتبرة مثلما أشرنا إلى ذلك فيما سبق. كما أنَّ النّصَ يجمع بين القيم الجمالية في التّعبير الشّعري والحِجاج المنطقي القائمُ على بنية الواقع الذي يستعمل حججاً " لا تصف الواقع وصفاً موضوعيّاً وإنَّما هي طريقة في عرض الآراء المتعلّقة بهذا الواقع، ويمكن أن تكون هذه الآراء وقائع أو حقائق أو افتراضات"[ ]، وهو يتخذ من ذلك سبيلاً لإيصال فكرته وإلهاب الشّعور العاطفي لدى المتلقّي بهدف إقناعه. وقد حاول النّص أن يرسم صورته الخاصّة للسيدة فاطمة الزهراء (v) عن طريق المحدّدات الآتية:

- في قوله (وليس في البيت إلّا كلّ طاهرة من النّساء) صور السّيدة الزّهراء (v) رمز للطهارة والنّقاء، مِمَّا جعل الاعتداء عليها فعلاً غير مبرّر أخلاقيّاً ودينيّاً.
- الإشارة إلى الأسباط (أحفاد الرسول) في البيت يبرز دور السّيّدة فاطمة كأم، فهي رمز للأمومة الحانية، مما يضيف بُعداً إنسانيّاً للمأساة.

وبذلك فإنَّ السّيّدة الزَّهراء (v) تصبح محورًا للصراع بين الظّلم والعدالة، إذ يظهر النّص أنَّ الظّلم الذي وقع عليها سيُقابل بعقابٍ إلهيّ؛ لأنَّها صاحبة حقّ أعتدي على حرمتها.

ولأنَّ البلاغة والحجاج يسيران في مركبٍ واحدٍ يتمثّل في " الإقناع والتّأثير، والاقتناع على حدّ سواء. وأكثر من ذلك، فالبلاغة حجاجيّة بامتياز، ويعني أنَّ الصّور البلاغية والمحسّنات البديعيّة ذات وظيفة حجاجيّة ليس إلا "[ ] فكان لزاماً علينا توضيحٌ الجوانب الجمالية في هذه الصورة

[ ] الصراط المستقيم، البياضي، ج٣: ١٩.

[ ] أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، فريق البحث: ٣٣٢.

[ ] الصورة الحجاجية في ضوء البلاغة الجديدة، جميل حمداوي: ٣٠.

الحجاجيّة، وغيرها من الصور الأخر؛ لأنَّ الجمال أهمّ وسيلة من وسائل الحجاج التي ينفذ عبرها إلى وعي المتلقّي ويؤثّر عليه.

فمن الجماليات البلاغية التي انساب عِبْرها الحجاج، قول الشاعر: (وكلّلا بالنار من بيتٍ ومن حطب) المشتمل على تصوير استعاري يصوّر النار كإكليل يحيط بالبيت، مما يعكس قسوة الفعل وشدّته. ومدلول النّار في البيت لا يؤدّي معنى كونها عنصرًا مادّيًّا طبيعيًّا، بل يؤدّي معنى كونها رمزًا للعدوان والدّمار.

لقد عمد البرقي في قصيدته إلى توظيف ضربين من الحجج، وفهم مقدار تأثيرها على المتلقّي:

الأولى: حجّة الاشتراك التي تقوم على القيم المشتركة وهي قيم تمثّلت في:

- استحضار المأساة: النّص يعتمد على تصوير مأساة إحراق بيت السيدة فاطمة الزهراء (v) كوسيلة لإثارة العاطفة لدى المتلقّي، وتعبير الشّاعر (وليس في البيت إلّا كلّ طاهرة من النّساء وصدّيق وسبطان) : فيه تركيز على الطّهارة والنّقاء مما يجعل الفعل العدواني يبدو أكثر قسوة.
- استدعاء الرّموز الدّينية: السّيّدة فاطمة الزّهراء (v) ابنة نبي عظيم يقدّمها النّص كرمز للطهارة والقداسة، مِمَّا يجعل أيّ اعتداء عليها اعتداء على القيم الدّينية نفسها.

والثّانية: الحجّة المؤسّسة على بنية الواقع، ونجد تجلّياتها في ما أسماه (بيرلمان) الوصول السّببي والحجاج( ) فالنّص يبرز المفارقة بين القيم الأخلاقية التي يُفترض أن تُحترم، وبين الأفعال التي وقعت بسبب التّعدي على شخصيّة السّيّدة الزَّهراء (v)، فمع هذا الانقلاب على المنظومة الإسلامية التي شدّدت على لسان الرسول الأكرم محمد (صلىّ الله عليه وآله) في بيان منزلة هذه السيدة الطاهرة، ووجوب توقيرها وطاعتها – وقد ورت أحاديث كثيرة في ذلك( ) – فالكفر إذن محصّلة لما وقع من تعدٍّ ومساس بمقامها، لذا قال: (فلم أقل غدرا، بل قلت قد كفرا)، إذ يظهر أنَّ

٢

( ) ينظر: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، فريق البحث: ٣٣٢.

( ) وأشهر تلك الأحاديث ما روتّه كتب المسلمين عن الرسول الأكرم(صلى الله عليه واله وسلم) أنَّه قال: " إنَّما فاطمة بضعة منّي، فمن أغضبها فقد أغضبني." كنز العمال، المتقي الهندي، ج١٢: ١١٢.

الفعل تجاوز حدود الغدر ليصل إلى الكفر، مما يعكس حجم الجريمة، ويعمّق جذورها عند المتلقّي وهو حجاج " يرمي إلى أن يستخلص من حدثٍ ما وقع سبب أحدثه وأدّى إليه"[1].

إنَّ فهم آلية عمل الحجة، وطريقة انتقائها، ومدى تطابقها مع حادثة التّعدّي على حرمة السيدة الزهراء(v)، والكيفية التي جرت بها الحمولات الحجاجيّة الدّائرة ما بين الشّاعر والمتلقّي يتطلب منَّا الإشارة إلى بعض المرتكزات الأساسية في التّحوّل من السّبب إلى النّتيجة، ومن ثمَّ أصبحت حجّة مؤسّسة على بنية الواقع كما اصطلح عليها بيرلمان وهي:

أ. الربط بين الفعل والعقاب: النّص يربط بين الظّلم الذي وقع والعقاب الإلهي المنتظر، وذلك في قول الشاعر: "(وكل ما كان من جورٍ ومن فتن ففي رقابهما في النار طوقان) فقد استعمل صورة تشبيهية فالطّوق النّاري كعقاب منطقي للظلم، إذ إنَّ الجور والفتن كطوقين من النّار يلتفّان حول رقاب الظّالمين المعتدين، يبرز العقاب الإلهي المنتظر للمعتدي الآثم على بيت النّبوّة.

ب. المقارنة بين الأفعال: النّص يقارن بين الكفر وتحريق الأطفال: (والكفر أيسر من تحريق ولدان) فالحجّة هنا تعتمد على بيان أنَّ الفعل العدواني (تحريق الأطفال) أشدّ قسوة من الكفر نفسه.

ج. استدعاء القيم الإنسانية: النّص يُثير تساؤلات أخلاقيّة حول العدوان على بيت السّيّدة فاطمة الزّهراء (v) ومن فيه، مما يجعل المتلقّي يعيد التّفكير في القيم التي انتُهِكت، وما هي أسباب ذلك الخروج على هذه القيم ليصل إلى نتيجة يكتشفها هو.

إنَّ هذا النّص قد جمع بين القيم الجمالية والحجاج المنطقي المُستوحى من حادثة تاريخية؛ لتقديم صورة مأساويّة ومؤثّرة عن السّيّدة فاطمة الزَّهراء (v) وما تعرّضت له. مستخدمًا الصّور البلاغية البسيطة واللغة المباشرة مما صيّر النّص قويًّا في تأثيره العاطفي والفكري وطاقته الحجاجية، وذلك في عدم اكتفائه بسرد المأساة، بل بإبرازها بوصفها جزءًا من صراع أكبر بين القيم الإنسانية والظّلم.

[1] أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، فريق البحث: ٣٣٢.

فلطالما كانت مسألة الاعتداء على دار السّيّدة فاطمة الزّهراء(v) وما واكبها من أحداث باعثاً وجدانيًّا وعقائديّاً لتشكيل الصّورة عند الشّعراء، منهم الشّاعر الفاطمي والوزير طلائع بن رزيك[1]، الذي قال: (الكامل)

ورويتم أنَّ الوصـــي أجـابَهُم كرهاً ولم يقدر على العِصْيَانِ

والطّهر فـاطمـة يُشـــال لِبيتِهـا من أجله قبس برأسِ سِنانِ

أفمنقذ لهم من النِّيران من حملوا إلـى ابـنتـه لـظـى الـنِّـيرانِ

جَهَلُوا، ودين الجـاهليّـة فيهم بـاقٍ فظنُّوهـا من القُربـانِ[2]

إنَّ صورة الشَّاعر البصرية التي صوّر فيها مشهد الاعتداء على دار السّيّدة الزَّهراء (v) تظهر لنا مشهداً صادماً أراد الشَّاعر إظهاره للتأثير على المتلقّي، حين ذكر مشهد الإحراق أو التّهديد بالإحراق على دراها، ووظّف الاستعارة (يشال لبيتها ... من أجله قبس برأس سنان) لِما لها من قدرة تأثيرية تهدف إلى تقبيح فعل هؤلاء مهما كانت مكانتهم، وهو بذلك يكون قد لجأ إلى الحجاج العاطفي المستوحى من الحادثة التأريخية الذي يفرض التّأثير على المتلقّي بشكلٍ لا مفرّ منه؛ لأنَّ المُعتدى عليها السّيّدة الزَّهراء ابنة الرّسول الأكرم (صلّى الله عليه وآله) المقدّسة والمحترمة لدى جميع المسلمين، ثم انتقل الشّاعر بعد ذلك إلى حجّة أخرى تُعزّز الطّاقة الحجاجيّة في الصّورة ألا وهي حجّة المغالطة التي يقوم فيها الشَّاعر بطرح سؤال معلوم لديه، ولا ينتظر إجابته وإنَّما هو بالحقيقة موجّهٌ للقارئ أو المتلقّي، كما أنَّ هذا السّؤال سيؤدّي إلى إجابة واحدة فقط تتّفق مع أفكار الشَّاعر ومتبنّياته حتى وإن بدا ظاهر السّؤال يحتمل الإجابة بالنفي أو الإيجاب، ولكنّه في كلتا

---

[1] ولد طلائع في أرمينه لعام (٤٩٥هـ) لأسرة ذات علم وأدب، وقد عرف عنه ولاءه لأهل البيت والدّفاع عنهم، ونشر مأثرهم، فقد كان صلباً في الانتماء إليهم والتعريض بأعدائهم، وهو من الملتزمين دينيّاً، عرف عنه في أثناء تولّيه الوزارة في عهد الفاطميين قيامه بمهام وأعمال جليلة، وقد توفي في سنة (٥٤٩هـ) والملك الصالح لقبٌ له. ينظر ديوان طلائع ين رُزيك: ٥ وما بعدها.

[2] ديوان طلائع بن رُزيك : ٢٤٥.

الحالتين يُلجم القارئ ويجعله يقرّ عبر إجابة مثل ما يُريد صاحب الخطاب الحجاجي[ ]، وهذا ما عمل عليه ابن رُزيك حين ضمّن صورته سؤالاً حاجج فيه من يخالفه في المعتقد سائلاً إيّاهم (أفمنقذ لهم من النّيران من حملوا ... إلى ابنته لظى النيران) ويقصد بذلك الرسول الأكرم (صلّى الله عليه وآله) الذي جاء بالإسلام وأنقذهم من براثن الكفر وسوء المصير، فهل يستحق أن تعاملوا ابنته بهذه الصّورة.

إنَّ الإجابة عن هذا السّؤال لا تخرج عن أحد الاحتمالين؛ أمّا الإجابة (بنعم) وهذا يعني مروقٌ عن الإسلام والدّين، والكفر الظّاهر؛ لأنَّ ذلك يعني معاداة لله ولرسوله ولأهل بيته، وأمّا الإجابة بـ(لا) فهذا يعني خلاف الواقع والثّابت التاريخي، وهو غير ممكن منطقيّاً، إذن أيّة إجابة عن هذا السّؤال هي بالضرورة تُمثّل إقرارًا بمظلوميّة السّيّدة الزّهراء، فقد أقام الشّاعر سؤالاً كان بمثابة الفخ لمن أراد الإجابة عنه، فالشّاعر قد أحكم صورته وهو يتحدّث عن لحظات مؤلمة مرّت بها السّيّدة الزّهراء (v)، إذ صوّر لنا مشهدًا نقلته لنا كتب التاريخ غذّاهُ بالطّاقة الحجاجية.

وفي إطار توضيح أثر الوظيفة الحجاجية التي تتخذ من التاريخ حمولةً حجاجيّة قادرة على التّأثير في المتلقي رسم الشّاعر مهيار الديلمي صورة تحدّثت عن أحداث الهجوم على الدّار، فيقول في قصيدة جاء فيها: (مجزوء الرمل)

مَــرّ لــم يعطِفْــه شّــكْوَى	**ولاَ اسْــــــتَحْيَا بُكــــــاكِ**
واَقتَــدى النّــاسُ بــهِ بَعْــــ	**ـدُ فــــــــارْدَى وَلَــــــدَاكِ**
يابْنَــةَ الرّاقــي إلــى السِّــدْ	**رَةِ فــــي لَــــوْحِ الســــكاكِ**
لَهْــف نَفْسِــي وَعَلــى مِثْــ	**ـلِــــك فَلْتبــــكِ البــــواكي**
كَيــفَ لــم تُقْطَــعْ يَــدٌ مَــدَّ	**إلَيْــــكِ ابــــن صــــهاكِ**
فَرحُــــوا يَــــوْمَ أهــــانو	**كِ بمــــا ســــاء أبــــاكِ**

[ ] ينظر: حجاجية الصورة في الشعر العربي القديم، محمد أبو المجد: ٢٣٣.

وَلَقَـــــــدْ أخْبَـــــــرَهم أنّ رِضـــاه فـــي رضـــاكِ[ ]

مثلت هذه القصيدة منظومة حجاجية ضمت العديد من الحجج الإقناعيّة التي وظّفت الصّور البلاغية وقابليتها على التّأثير في صناعة رأيٍ موافّق لرؤية الشّاعر الفكريّة، منها حجّة السّلطة الدّينيّة، إذ إنَّ القارئ يلحظ تراكم توظيف هذه الحجّة في أكثر الصّور الحِجاجية التي مرّت بنا، ولعلّ مرجع ذلك يعود إلى أنَّ هذه الحجّة تتناغم مع التّفكير العربي الذي كان في حاجة إلى "ممارسة السّلطة بأشكالها المختلفة والدِّينيّة منها خاصّة، فهم بحاجة دائمة إلى توثيق جماعيّ يستند إلى سلطة ما – سواء أكانت تستند إلى شخصٍ أو نصّ– فهذا يبعث على الطّمأنينة في نفوسهم"[ ] فما بالك بشخصيّة مثل شخصيّة السّيّدة الزَّهراء وما تُمثّله من مقامٍ سامٍ لدى المسلمين جميعاً، ثم وظَّف الاستعارة المكنية في (كَيفَ لم تُقْطَعْ يَدٌ مَدَّ ... إلَيْكِ) مع الكناية (ابن صهاكِ) في رسم صورة لها وظيفة إقناعيّة عن طريق تجسيد وتصوير ذلك الظّلم الذي تعرّضت له السّيّدة الزّهراء(v)، فهذه اليد التي امتدّت إلى السّيّدة الزّهراء، لا يقصد بها الشّاعر المعنى الحقيقي وإنَّما أرادها لدلالة على الظّلم الذي مارسته هذه الشّخصيّة التي كنى[ ] عنها ولم يشر إليها مباشرةً. أمَّا حضور الحجاج المعتمد على الاستعارة بوصفه قيمة فنّيّة حاضرٌ وقار في صورة السّيّدة الزَّهراء مادامت تهدف إلى تغيير الموقف العاطفي والفكري للمتلقّي[ ] إذا ما كان يختلف فكريًّا وعقائديًّا عن قناعات الشّاعر المصوّر.

ثم انتقل الشّاعر بعد ذلك إلى توظيف حجّة التّناقض، فقد صوّر تجاهرهم بهذا الظّلم وهم منتشون بالاعتداء على حرمة السّيّدة الزَّهراء(v) واغتصاب حقّها، ومع وعيهم التّام بأنَّ ما مضوا عليه من الظّلم يؤذي نبيّهم، ويوجع قلبه الطَّاهر، وأنَّ غضبه وحزنه من فعلهم هو صدى لغضب الله عليهم، ولكنّهم لم يلقوا بالاً لذلك بل تعمّدوا الفرح والاستهانة، وهذه حجّة قويّة للتأثير على فكر

[ ] شرح نهج البلاغة، ابن أبي الحديد، ج٢: ٢٣٥. ولم ترد هذه الأبيات في ديوانه.

[ ] حجاجية الصّورة في الشعر العربي القديم: محمد أبو المجد ١٤٠.

[ ] للاطلاع عن حيثيات هذا الاسم وأسباب وروده في بعض السياق الشعري الشيعي ينظر بحار الأنوار للعلامة المجلسي، ج٣١: ٩٩.

[ ] ينظر: الحجاج في النثر الجاهلي: أسماء معلة: ١٠٦.

المتلقي تجعله ينحاز إلى السّيدة فاطمة ويقف في صفّها ضدّ هؤلاء المعتدين، وهكذا نجح الشّاعر في التعامل مع المنطق وفي توظيف الأساليب الفنّيّة ليستمد منها المعاني التي توثّر في المتلقّي، مُشيّداً عبرها طاقات حجاجية تنفذ إلى أفكار المخاطبين وتُغيّر متبنّياتهم.

وفي صورةٍ حجاجيةٍ أخرى وفي ذات الموضوع من تلك القصيدة المذيلة من بعض الشّيعة على لسان مهيار الدّيلمي نُظم:

دَفعـــا الـــنَّصَّ علـــى إر ... ثِـــكِ لمّـــا دَفَعـــاكِ

وَتعرَّضْـــــتِ لقـــــدرٍ ... تافـــــهٍ وانتَهَـــــراكِ

وادّعيْـــتِ النحْلـــة المشـــ ... ـــهـــودَ فيهـــا بالصِّـــكاكِ

فاستشـــاطا ثـــمّ مـــا إن ... كـــــذَبا إن كـــــذباكِ

فـــزَوَى الله عـــن الرَّحمـــةِ ... زِنْـــــــــــــــديقاً زَواكِ

ونَفَـــى عَـــنْ بابـــهِ الـــوا ... سِـــعِ شَـــيْطاناً نَفـــاكِ[1]

جاء الحجاج هنا تمثّلاً في التّأثير على متلقّي الخطاب لتوظيف حجّة المغالطة، وعبّر عن ذلك عن طريق الكناية (دفعا النص) وهذه الحجة تعني أنّ توظيف النّص[2] من قبل القوم في غير موضعه الغاية الحقيقة منه شرعنه اغتصاب أرض فدك، وبتزكية من السّنّة النبوية عبر قول منسوب إلى الرّسول لا يُعلم صحّته، فهي إذن مغالطة واضحة جسّد معناها بالكناية حين قال: (دفعا النص على إرثك) وجعلها معادل في الجريمة كما حصل عند الهجوم على الدّار والتّعدّي عليها.

---

[1] شرح نهج البلاغة، ابن أبي الحديد، ج٢: ٢٣٥.

[2] رُوي عن أم سلمة " أنَّ فاطمّة بنت رسول الله (صلّى الله عليه آله) أتت أبا بكر فذكرت له ما أفاء الله على رسوله بفدك، فقال أبوبكر: إنّي سمعت النبي صلّى الله عليه وسلم يقول: " إنَّ النّبي لا يورث" من كان النبي يعوله فأنا أعولهن من كان ينفق عليه فأنا أنفق عليه. فقالت يا أبا بكر: أترثك بناتك ولا ترث رسول الله صلّى الله عليه وسلم بناته؟ قال: هو ذاك. إذن فالنّص هنا المُفترض الذي يقصده الشّاعر هو (إنَّ النّبي لا يورث). تاريخ المدينة، ابن شبه، ج١: ١٩٨، ١٩٩.

فيما الأخرى هي حجّة العاقبة أو حجة النّتيجة، وهي حجة ظاهرة التّأثير في المتلقّي، إذ لُخّص لنا نتيجة الفعل لمن اعتدى على السّيّدة الزّهراء (v) وقد كانت تلك الحمولة ظاهرة التّأثير؛ لأنَّها جسّدت مآل هؤلاء حين وظّف الصّورة الاستعارية في قوله: (فزَوَى الله عن الرَّحمةِ ... زِنْدِيقاً زَواكِ) فالأبعاد عن الرّحمة جاء مصوّرًا لضمان التّأثير الأكبر للمعنى على المخاطب، وبعد ذلك انتقل إلى التّشبيه الضّمني ودوره في هذا الحجاج حين شبّه ظالم السّيّدة الزّهراء بأنّه شيطان له حضور فاعل لِما يمتلك من قدرة على تجسيد المعنى؛ لأنَّ التّشبيه يأتي بعد الاستعارة في قدرته على الإقناع والتّأثير على المتلقّي( ) وكأنّه أراد أن يفصح بأنَّ المساس بالسّيّدة الزّهراء يحيل الإنسان إلى شيطانٍ مطرودٍ من رحمة الله، لا توبة له ولا غفران، وهنا تظهر الحمولة الحجاجية ودورها وتأثيرها في نقل المعنى من فكر الشّاعر إلى وعي المتلقّي بعد التأثير فيه.

ويعمد شاعرٌ آخر إلى التاريخ ليرسم لنا شناعة الاعتداء على دار فاطمة الزّهراء (v) وهو الشّريف المرتضى، فيقول: (طويل)

بَرِئت إلى الرَّحمنِ مِمَّنْ لِفَاطِم عَلَى فدكٍ بِالسَّوطِ قَنَّعَهَا قَسْرَا( ) ٢

أراد الشَّاعر أن يُعبِّر عن عِظم هذا الانتهاك لحرمة السّيّدة الزّهراء، ويُبيّن الجريمة التي اقترفها القوم في حقّها، فجعل البراءة حاضرة من مرتكبي هذا الفعل المشين، وهو هنا إذ يحتكم إلى قيمة دينيّة فإنَّه يُقيم حجّة عليا على المخاطبين يزيد التّأثير عبرها، فجاءت الكناية لهذا الغرض، وكان للاشتغال الحجاجي هو إظهار السّبب، فالبراءة من الله هي براءة مِمَّن (بِالسَّوطِ قَنَّعَهَا) أي بالسوط ضربها، وهذا يخلق حالة إقناعية تجعل المتلقّي تحت وطأة التّأثير المباشر.

قد رأينا فيما تقدَّم بسطه أنَّ صورة السّيّدة الزَّهراء(v) شملت وظيفة الحجاج، بالإضافة إلى الوظيفة الجمالية الفنية التي كانت جسرًا للشعراء يصلون بوساطته إلى وعي المُخاطَبِين؛ للتأثير فيهم وإقناعهم، فقد كانت الأفانين الجمالية الرداء الجميل الذي يُخاطب فيه منطق الحجج عقول متلقّيه، فلئن كان ما تُمثّله صاحبة هذه الصّورة من رمزٍ عاطفيّ وروحيّ كبير قامت به الصورة الفنّيّة فهي

( ) ينظر الحجاج في النثر الجاهلي، أسماء معلة: ٩٣.

( ) أكبر العبادات في أسرار الشهّادات، الدربني، ج٣: ٧٧٤. والقصيدة طويلة ذكر فيها مناقب أمير المؤمنين، ولم نعثر عليها في ديوانه المطبوع.

الأقدر على التّوصيف، بالتوازي مع الحِجاج لِما له من قدرة على التّعايش والاندماج في تشكيل صورة تجمع الحسّ العاطفي والمنطق العقلي، وتؤدّي وظيفة البث والاستقبال.

وهكذا كان استدعاء الشّعراء في هذا الحجاج للعاطفة والتّاريخ والنّصوص الدِّينيّة يأتي تسويغاً حجاجيًّا يُشكّل رصيدًا للشاعر في تعزيز فكرته، وإيقاظاً لوعي القارئ والمتلقّي، ومن ثمَّ الوصول إلى إقناعه، إذ نشَّط الشّعراء وظيفة الصّورة في ضوء المُحاججة القائمة على أسس المنافسات الفكرية والعقائدية والإيديولوجيّة، عندما تشابكت السّرديّات التّاريخية بالنّصوص الدّينية مع الوجدان الإنساني ذائباً في وعاء التّشكيلات الجمالية والفنّيّة التي ينفذ بوساطتها المنطق والحجّة، فكانت هذه الصّورة مرآةً لثقافة الشّاعر، وأداةً يقيس بها قدرته على إطالة الدّليل والبرهان، ومُحاججة مخاطبيه، وجذبهم إلى ساحة متبنّياته.

نتائج الدراسة

نتائج الدراسة

اتضحت عبر دراستنا لصورة السّيّدة فاطمة الزّهراء (v) في الشّعر العربي القديم نتائج عدّة يمكن أن نعرضها بالشّكل الآتي:

- للسيدة فاطمة الزّهراء (v) حضورٌ طاغٍ في الوجدان الإسلامي تجلّى عبر استحضار هذه الشّخصية الجليلة في الشعر العربي منذ عهد الإسلام المبكر، وحتى يومنا هذا، وقد ظهر هذا الحضور على لسان شعراء اختلفت توجهاتهم العقائدية والإيديولوجية؛ وإن كان تبنّي الصّورة ملمحًا بارزاً عند الشّعراء الشّيعة أكثر من غيرهم.
- صاغ هذا الحضور صورةً لهذه السّيّدة الجليلة في الشّعر العربي تنوّعت تشكيلاتها مزجاً بين واقعيتها التاريخية وما يُضاف إلى هذه الواقعية التاريخية من بُعدٍ تخييليّ إبداعيّ، كما جاءت هذه الصورة تعبيراً عن واقعٍ اجتماعيٍّ مُضطرب، وواقعٍ سياسيّ شهد صراعاً بين الحقِّ والباطل كان مجاله في الأدب هو الرؤى والأفكار.
- مَثَّلَتْ هذه الصورةُ المُشيدةُ على مدار ما يقرب من سبعة قرونٍ مدار هذه الأطروحة اشتغالاً نقدياً استثمر روح المنهج الموظَّف دون التّقيد بحذافيره، فالأقبال على دراسة صورة السيدة الزهراء(v) يستدعي الانفتاح على المناهج النقدية المُتاحة؛ لأنها صورةٌ على درجة عالية من التعقيد، وإنّ القضايا التي ترتبط بها لها سماتٌ دينيةٌ وعقائديةٌ ووجدانية.
- أنَّ مصطلح (الصّورة الكلية) التي تفترق عن الصّورة الجزئية بمفهومها البلاغي البياني في مجموعة أمور أبرزها أنّها ترتبط بعالم النّص وما يفيض به من إيحاءات يتعاضد في بلورتها داخل النّص أي بناؤه اللغوي وما يحيط به من موجهات، وإن للصورة التي شكلها الشاعر عن السيدة فاطمة الزهراء (v) مستويات متعددة لتزاول نشاطها التأثيري في المحيط الثقافي الذي تزدهر فيه، منها ما هو حسي واقعي ومنها ما هو مجازي تخييلي يقوم على مبادئ الصورة البلاغية الجزئية ولكنه يتجاوزها إلى صورة أخرى تستدعيها متطلبات الفعل الثقافي الذي وقفت عنده الدراسة في مواضع عدة.
- برزت ملامح تصوير السّيّدة فاطمة الزَّهراء (v) مع وجودها شخصاً ارتبط وجوده بوجود أبيه، وبما تتحلّى به هذه السيدة الطّاهرة من سمات خَلقية وخُلقية، وقد اقترحنا مصطلح الصورة

النواة، تعبيراً عن حالة النشأة والظهور الأول في هذه الصورة التي دارت في فلك السيدة فاطمة الزهراء (ν) الإنسانة، والابنة، والزوجة، والأم.

- وبمرور الزمن، وبتطور الحياة أبرزت لنا النّصوص اللاحقة لوناً آخر من الصّورة أسميناه (الصورة الوثيقة) التي تستمد مصداقيتها من شعر شعراء وثّقوا عبر أشعارهم التي ظهرت بعد مرحلة التّدوين صورةً للسيدة الزهراء (ν) سجّلت أوّل علامات الاستجابة للنزاعات السياسية والعقائدية والاجتماعية.
- كان لابُدَّ للشعراء الذين جعلوا من السّيّدة الزّهراء (ν) محورَ أشعارهم أن يؤكِّدوا ما قاله السَّابقون على ضوء نمط من الصّور يدور بين مبدأي التّراكم والمغايرة بوصفهما نمطين ينوعان من نسق التّصوير، ولكنهما يعبّران عن امتداد طبيعيّ لجوهر صورة السّيّدة الزَّهراء، تلك الصّورة المستجيبة للتحوّل داخل إطار المجتمع وتفاعلاته المتعددة والمتغيّرة باستمرار.
- وبما أنَّ لكلِّ صورة وظائف تضطلع بها لتوكّد حيويتها، وخصوبتها، فقد كانت الوظيفة الجمالية ببُعدها التأثيري الجاذب، والتّزييني التّكميلي، وبتشويقها السّردي هي الوظائف التي أدَّتها هذه الصّورة، إذ رسّخت الجانب الجمالي والإبداعي الذي كان يلجأ إليه الشّعراء بعد توظيف مرجعياتهم الثّقافية، وحضور مشاعرهم الوجدانية، وصبها في قوالب فنّيّة قادرة على الوصول إلى المتلقّي كما بيّنتها النّصوص المدروسة .
- في حين كانت الوظيفة الحجاجيّة بأبعادها الدِّينية والعاطفية والتّاريخية وسيلة إقناعيّة فذّة سخّرها الشّعراء للوصول إلى مقاصدهم عبْرَ المنطق الدَّامغ والحجّة البالغة، استطاعوا عن طريقها تسليط الضّوء على نقاطٍ مهمّة في حياة السّيّدة الزَّهراء (ν) مثّلت تحوّلاً في العقيدة الإسلامية في البعض منها، واصطفافاً دينيًّا في البعض الآخر، فضلاً عن بيان منزلتها الإلهية وقربها من أبيها وزوجها وأبنائها، وهو ما نجحت فيه الوظيفة الحجاجية لما تمتلك من قدرة على الإقناع إلى حدٍّ كبير.

ثبت المصادر والمراجع

ثبت المصادر والمراجع

أولا: القرآن الكريم

ثانياً: الكتب

- اتحاف السائل بما لفاطمة من المناقب سيدة نساء أهل الجنة فاطمة الزهراء، العلامة محمد عبد الرؤوف بن علي بن زين العابدين المنادي، تحقيق: عبد اللطيف عاشور، مكتبة القرآن للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- أثر الشعر في تدوين الاحداث التاريخية في العصر الأموي، د. قيس كاظم الجنابي، دار أفاق عربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م.
- أثر العقيدة في حياة الفرد والمجتمع، نعيم يوسف، تقديم: الأستاذ فؤاد الهجرسي، دار المنارة، المنصورة– مصر، ط١، ٢٠٠١م .
- أحاديث عفان بن مسلم – ضمن أحاديث الشيوخ الكبار–، عفان بن مسلم الباهلي الصفار البصري، مولى عزرة بن ثابت الأنصاري (ت٢١٩ هـ)، تحقيق: حمزة أحمد الزين، دار الحديث، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٤م.
- الاحتجاج، الخبير أبو منصور أحمد بن علي بن أبي طالب الطبرسي (من علماء القرن السادس)، منشورات الشريف الرضي، ايران، ط١، ١٣٨٠ هـ.ش.
- إحقاق الحق وإزهاق الباطل، القاضي السيد نور الله الحسيني المرعشي التستري الشهيد، تعليق: آية الله السيد شهاب الدين النجفي، منشورات مكتب آية الله العظمى المرعشي النجفي، قم، إيران، (د.ط)، (د.ت).
- الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديماً وحديثاً، د.عفيف عبد الرحمن، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٧م.
- أدب السياسة في العصر الأموي، د. أحمد محمد الحوقي، دار القلم، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
- أدب الطف أو شعراء الحسين (y) من القرن الأول الهجري حتى القرن الرابع العشر الهجري، جواد شبر، دار المرتضى، بيروت، (د.ط)، ١٩٨٨م.

- الأدب العباسي، نخبة من الباحثين، ترجمة: محمد بريري، وأحمد عبد اللاه الشيمي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٧م.
- الأدب والأنثروبولوجيا، النص، المؤلف، فعل القراءة، اختيار وترجمة: هناء خليفة غني، دار المأمون للترجمة والنشر، ط١، بغداد، ٢٠٢١م .
- الأدب والإيديولوجيا في النقد العربي الأدبي الحديث، د. الذهبي اليوسفي، دار المتوسطية للنشر، الجمهورية التونسية، ط١، ٢٠١٦م.
- الأرجوزة المختارة للقاضي النعمان، تحقيق: إسماعيل قربان حسين بوناوالا، معهد الدراسات الإسلامية، مونتريال، كندا، ط١، ١٩٧٠م.
- أركان الصورة في تجربة نوفل أبو رغيف، سرى عبد الله الدوري، دار الكتب العلمية، بغداد، ط١، ٢٠١٩م.
- الاستذكار، أبو عمر يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر بن عاصم النمري القرطبي (ت٤٦٤هـ)، تحقيق: سالم محمد عطا، ومحمد علي معوض، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠م.
- استراتيجيات الحجاج في التراث العربي، د. ليلى جغام، دار النابغة، طنطا- مصر، ط١، ٢٠١٥م.
- الاستيعاب في معرفة الأصحاب، أبو عمر يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر(٤٦٣هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٠م.
- الأسس الجمالية للنقد الأدبي، عرض وتفسير ومقارنة، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٧٤م.
- أسس النقد الادبي عند العرب، الدكتور أحمد أحمد البدوي، نهضة مصر، مدينة السادس من أكتوبر،(د.ط)، ١٩٩٦م.
- الإصابة في تمييز الصحابة، أبو الفضل أحمد بن علي بن محمد بن أحمد بن حجر العسقلاني (ت ٨٥٢هـ)، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٥هـ.

- أصول الكافي، ثقة الإسلام الشيخ محمد بن يعقوب الكليني (٣٢٩هـ)، منشورات الفجر، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م.
- أصول علم النفس الحديث، د. فرج عبد القادر طه، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٠م.
- الاعتقادات، الشيخ الصدوق، تحقيق: عصام عبد السيد، المؤتمر العالمي لألفية الشيخ المفيد، قم المقدسة، ط١، ١٣٧١هـ. ش.
- الأعلام، الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٨٦م.
- أعيان الشيعة، الإمام السيد محسن الأمين، تحقيق حسن الأمين، دار المعارف، بيروت، (ط.د) ١٩٨٣م.
- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني (ت ٣٥٦ هـ)، تحقيق: احسان عباس وآخرون، دار صادر، بيروت، ط ٣، ٢٠٠٨م.
- إكسير العبادات في اسرار الشهادات (المقتل الملم بمأساة الحسين)،الشيخ أغا عابد شيرواني الحائري المعروف بالفاضل الدربندي (١٢٨٥هـ)، تحقيق: الشيخ محمد جمعه بادي، والأستاذ عباس ملا عطيه الجمري، شركة المصطفى، ط١، ١٩٩٤م.
- الإله الخفي، لوسيان غولدمان، ترجمة د. زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق م٢٠١٠، دار النشر الفرنسية GALLIMARD،(د.ط)، ١٩٥٩م.
- آمالي الشيخ الطوسي، شيخ الطائفة أبي جعفر بن الحسن الطوسي رحمه الله (ت٤٦٠هـ)، تقديم: العلامة الكبير السيد محمد صادق بحر العلوم، منشورات المكتبة الأهلية، بغداد، (د.ط)، ١٩٦٤م.
- آمالي الشيخ المفيد، عبد الله محمد بن محمد بن النعمان العبكري البغدادي المقلب بالشيخ المفيد(ت٤١٣هـ)، مكتبة بصيرتي، قم المقدسة، (د.ط)، (د.ت).

- الإمام الحسين (y) عملاق الفكر الثوري (دراسة في المنهج والمسار)، د. محمد حسين علي الصغير، الناشر: العتبة العلوية المقدسة، قسم الشؤون الفكرية والثقافية، بيروت، ط١، ٢٠١٢م.
- الإمام الحسين في الشعر العربي المعاصر، الدكتورة إنسية الخزعلي، تعريب: إبراهيم رفاعة، العتبة الرضوية المطهرة، مشهد المقدسة، ط١، ١٣٩٠ هـ. ش
- الإمامة والسياسة المعروف بتاريخ الخلفاء، الإمام أبو محمد عبد الله بم سملم ابن قتيبة الدنيوري (ت٢٧٦هـ)، تحقيق: الأستاذ علي شيري، دار الأضواء، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.
- إمتاع الأسماع بما للنبي من الأحوال والأموال والحفدة والمتاع، أحمد بن علي بن عبد القادر، أبو العباس الحسيني العبيدي، تقي الدين المقريزي (٨٤٥هـ)، تحقيق: محمد عبد الحميد النميسي، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
- أنساب الأشراف، أحمد بن يحيى المعروف بـ البَلَاذُري، تحقيق: محمد حميد الله، أخرج الكتاب معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية بالاشتراك مع دار المعرف بمصر ضمن سلسة ذخائر العرب، ١٩٥٩م.
- الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري – التشعب والانسجام–، د. جمال بن دحمان، دار رؤية، القاهرة، (د.ط)،٢٠١١ م.
- أهل البيت (w) في الشعر العباسي، أ. د ثائر سمير حسن الشمري، جامعة بابل، كلية التربية الأساسية، ط١، ٢٠١٧م.
- أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، فريق البحث في البلاغة والحجاج، إشراف حمادي صمود، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، كلية الآداب منوبة. (د.ط)، (د.ت).
- الأَيقونولوجيا (الصورة والنص والأيديولوجيا)، و.ج.ت. ميتشل، ترجمة: عارف حديفة، هيئة البحرين للثقافة والأثار، المنامة –البحرين، ط١، ٢٠٢٠م.
- بحار الأنوار الجامعة لدرر اخبار الأئمة الأطهار، الشيخ محمد باقر المجلسي (١١١١هـ)، دار إحياء التراث العربي، ط٣، ١٩٩٣م.

- البداية والنهاية، عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي(ت ٧٧٤هـ)، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هاجر للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٧م.
- بشارة المصطفى لشيعة المرتضى، عماد الدين أبو جعفر محمد بن ابي القاسم الطبري (من علماء الإماميّة في القرن السادس)، تحقيق: جواد القيومي الأصفهاني، مؤسسة النشر الإسلامي، قم المقدسة، ط٢، ١٤٢٢ هـ.
- بلاغات النساء، أبو الفضل أحمد بن ابي طاهر ابن طيفور(٢٨٠هـ). تصحيح وشرح: أحمد الألفي، مطبعة مدرسة والدة عباس الأول، القاهرة، (د.ط)، ١٩٠٨م.
- البناء الحضاري عند مالك بن نبي، د. جيلالي بو بكر، دار المعرفة، (د.ط) ، ٢٠١٠م.
- بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن– الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط٢، ٢٠٠٩م.
- بنية النص السردي، د.حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ١٩٩١م.
- بواعث الشعر في النقد العربي العربي القديم، عقيلة محمد القرني، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، (د.ت)
- البواعث النفسية لتشكيل الصورة في شعر فرسان عصر الإسلام، دعاء وليد خالد نرجس، دار دجلة، عمان– الأردن، ط١، ٢٠١٨م.
- البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ(ت٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧: ١٩٨٨م.
- بيت الأحزان في ذكر أحوال سيدة نساء العالمين فاطمة (y)، الشيخ عباس القمي، دار زينب الكبرى، (د.ط)، (د.ت).
- تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي(١٢٠٥هـ)، تحقيق: جماعة من المختصين، وزارة الإرشاد الكويتية، (د.ط)، ٢٠٠١–١٩٦٥م،
- تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م

- تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي، محمد علي آذر شب، مؤسسة سمت، ط١، ١٣٨٢ هـ.ش.
- تاريخ الأدب العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٦٠م.
- تاريخ التراث العربي(الشعر إلى حوالي سنة ٤٣٠هـ)، د. فؤاد سزكين، ترجمة: د. محمود فهمي حجازي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، (د.ط) ، ١٩٩١م.
- تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (د.ط)،(د.ت).
- تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، نجيب محمد البهبيتي، دار الفكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤، ١٩٥٠م.
- تاريخ الطبري – تاريخ الرسل والملوك–، أبو جعفر محمد بن جرير الطبري (ت٣١٠ هـ)، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٦٧م.
- تاريخ المدينة لابن شبه، عمر بن شبه بن عبيدة بن ريطة النميري البصري. أبو زيد (ت٢٦٢هـ)، تحقيق: فهيم محمد شلتوت، طبع على نفقة السيد حبيب محمودة أحمد، جدة – السعودية، ١٣٩٩هـ.
- تاريخ بغداد (أو مدينة السلام)، أبو بكر أحمد بن علي الخطيب البغدادي (ت ٤٦٣ هـ)، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
- تاريخ مدينة دمشق، وذكر فضائلها وتسمية من حلها من الأماثل أو اجتاز بنواحيها من وارديها وأهلها، أبو القاسم علي بن الحسن ابن هبة الله بن عبد الله الشافعي المعروف بابن عساكر (ت ٥٧١ هـ)، تح، محب الدين أبو سعيد عمر بن غرامة العموري، دار الفكر للطباعة والنشر، دمشق، (د.ط)، ١٩٩٥م.
- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، عبد العظيم بن الواحد بن ظافر ابن أبي الإصبع العدواني، البغدادي ثم المصري (ت ٦٥٤هـ)، تقديم وتحقيق: د. حنفي محمد شرف، الناشر: الجمهورية العربية المتحدة – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلام، (د.ط)، (د.ت).

- ترجمة ريحانة رسول الله صلى الله عليه واله وسلم الإمام الحسين y من تاريخ دمشق، أبو القاسم علي بن الحسن بن هبة الله الشافعي، المعروف بابن عساكر (٥٧١)، تحقيق: الشيخ محمد باقر المحمدي، مجمع إحياء الثقافة الإسلامية، ط٢، ١٤١٤هـ.
- تشكيلات الصورة في الحديث النبوي، الأستاذة الدكتورة هيلة بنت عبد الله العساف، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا-مصر، ط١، ٢٠٢١م.
- تطور الأدب الحديث في مصر، أحمد عبد المقصود هيكل، دار المعارف، (د.ط)، ١٩٩٤م.
- تطور الشعر العربي الحديث، علي عباس علوان، منشورات وزارة الأعلام، بغداد، ط ١، ١٩٧٥م.
- تطور الصورة في الشعر الجاهلي، د. خالد الزواوي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، مصر، الإسكندرية، (د.ط)، ٢٠٠٥م.
- التطور والتجديد في الشعر الأموي، د. شوقي ضيف، دار المعرف، القاهرة، (د. ط)، ١٩٥٢م.
- تفسير الطبري/ جامع البيان عن تأويل آي القرآن، أبو جعفر محمد بن جرير الطبري (ت٣٦٠ هـ)، تحقيق: د. عبد الله بن عبد المحسن التركي بالتعاون مع مركز البحوث والدراسات الإسلامية بدار هجر، دار هجر، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م.
- تفسير العياشي، أبو النظر محمّد بن مسعود العَياشي (ت٣٢٠هـ)، تحقيق: قسم الدراسات الإسلامية، مؤسسة البعثة، قم المقدسة- إيران، ط١، ١٤٢١هـ.
- تفسير القرآن العظيم، ابن كثير، تحقيق: أ.د حكمت بن بشير بن ياسين، دار ابن الجوزي، السعودية، ط١، ١٤٣١هـ.
- التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
- تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، د. نادر كاظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م.
- تميم البرغوثي (تجليات المتخيل الجمالي)، د. عصام الشرتح، دار عقل للنشر والتوزيع، جرمانا- سوريا، (د.ط)، ٢٠١٨م.

- توظيف النص الديني في الشعر العربي القديم، د. نوير با جابر، النابغة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٤م.
- الثابت والمتحول (بحث في الأبداع والأتباع عند العرب)، ادونيس، دار الساقي، بيروت، ط٧، ١٩٩٤م.
- ثيولوجيا التشيع السياسي، بين حق الله والشعب وواقع الممارسة، صلاح جواد شبر، دار الرافدين، بيروت، ط١. ٢٠١٧م.
- جدل الشعر والإيديولوجية بين المتخيل الشعري ووهم التاريخ، د. محمد جاسم جبارة، دراسات أدبية، والهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، ٢٠١٧م
- جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة (الصورة– الرمز– التناص)، د. رابح بن خوية، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط١، ٢٠١٣م.
- جمع الجوامع المعروف بـ «الجامع الكبير»، جلال الدين السيوطي (ت٩١١ هـ)، تحقيق: مختار إبراهيم الهائج وآخرون، الأزهر الشريف، القاهرة ، ط٢، ٢٠٠٥م .
- الجمل أو النصرة في حروب البصرة، أبو عبد الله محمد بن محمد بن النعمان الملقب بالشيخ المفيد (٤١٣هـ)، ط١، ١٩٨٣م.
- جمهرة مقالات الأستاذ محمود محمد شاكر، جمع وتقديم: د.عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
- الجنى الداني في حروف المعاني، أبو محمد بدر الدين حسن بن قاسم بن عبد الله بن عليّ المرادي المصري المالكي (ت ٧٤٩هـ)، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، والأستاذ محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.
- جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي (ت١٣٦٢ هـ)، تحقيق: لجنة من الجامعيين، مؤسسة المعارف، بيروت، ط ٢٧، ١٩٦٩م.
- الحجاج في التواصل، فيليب بروطون، ترجمة: محمد مشبال، عبد الواحد التهامي العلمي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٣م.

- الحجاج في الشعر العربي بنيته وأسلوبه، أ.د سامية الدريدي، عالم الكتب الحديث، الأربد– الأردن، ط٢، ٢٠١١م.
- الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، عبد الله صولة، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ٢٠٠٧م.
- الحجاج في النثر الجاهلي (دراسة في الأقناع)، د.أسماء محمد معلة، زاد ناشرون وموزعون، عمان – الأردن، ط١، ٢٠٢٢م.
- الحجاج والحقيقة وآفاق التأويل، د. علي شعبان، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠١٠م.
- حجاجيّة الصورة في الشعر العربي القديم، د. محمد حسن أبو المجد، دار النابغة، طنطا– مصر، ط١، ٢٠٢٠م.
- حدائق إبراهيم (أوراق إبراهيم طوقان ورسائله ودراسات في شعره)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م.
- حركة الشعر العربي في مصر الفاطمية، أ.د محمد حسين المهداوي، دار الكتب، كربلاء، ط١، ٢٠١٧م.
- الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، آدم متز، ترجمة: محمد عبد الهادي أبو ريدة، تقديم: مصطفى لبيب عبد الغني، المركز القومي للترجمة، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٨م.
- حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني الهجري، د. يوسف خليف، المكتبة العربية، مصر، ط٢، (د.ت).
- حياة الصديقة فاطمة (v) دراسة وتحليل: الشيخ محمد جواد الطبسي، مؤسسة التاريخ الإسلامي، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م.
- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبد القادر بن عمر البغدادي (ت ١٠٩٣هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤، ١٩٩٧م.

- الخصال، الشيخ الصدوق أبي جعفر محمد بن علي بن الحسين بن بابوية القمي (ت٣٨١ هـ)، تحقيق: أحمد الماحوزي، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، ايران، طهران، ط١، ٢٠١٨م.
- خصام ونقد، طه حسين، دار العلم للملايين، بيروت، ط٩، ١٩٧٩م.
- خصائص أمير المؤمنين علي بن أبي طالب، بو عبد الرحمن أحمد بن شعيب بن علي الخراساني، النسائي (ت ٣٠٣هـ)، تحقيق: أحمد ميرين البلوشي، مكتبة المعلّى ، الكويت، ط١، ١٤٠٦.
- الخلية، تيرنيس آلن وجرهام كاولينج، ترجمة: مصطفى محمد فؤاد، مؤسسة الهنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط ١ ، ٢٠١٥م.
- الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية، د. محمد الديهاجي، منشورات محترف الكتابة، مدينة فاس– المغرب، ط١، ٢٠١٤م.
- دراسات في الأدب الإسلامي، كريم جبر الحسن، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.
- دراسات في الشعر العباسي، الدكتور صلاح مهدي الزبيدي، الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١٣م.
- دراسات في الهجاء السياسي عند شعراء الشيعة (دعبل الخزاعي، السيد الحميري، ديك الجن)، د. عبد الغني إيرواني زاده، و د. جمال طالبي، الناشرك مجمع ذخائر إسلامي، قم المقدسة، ط١، ١٣٩٣ هـ. ش.
- دراسات نقدية في الأدب الإسلامي، د. منذر معاليقي، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس – لبنان، ط١، ٢٠٠٤م.
- درَّة التاج من شعر ابن الحجَّاج، تحقيق: د. علي جواد الطاهر، منشورات الجمل، كولونيا – المانيا، بغداد، ٢٠٠٩م.
- دلائل الإمامة، أبو جعفر محمد بن جرير بن رستم الطبري الصغير من اعلام القرن الخامس الهجري، تحقيق: قسم الدراسات الإسلامية، قم المقدسة، ط١، ١٤١٣هـ.

- ديوان إبراهيم بن هرمة، تحقيق: محمد جبار المعيبد، الناشر: مكتبة الأندلس، بغداد، (د.ط)، ١٩٦٩م.
- ديوان ابن سكرة الهاشمي، تحقيق وجمع ودراسة: محمد سامان، منشورات الجمل، بيروت، بغداد، ٢٠١٥م .
- ديوان أبي الأسود الدؤلي، تحقيق: الشيخ محمد حسن آل ياسين، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط٢، ١٩٦٤م.
- ديوان أبي فراس الحمداني، مؤسسة هنداوي، (د.ط)، ٢٠١٧م.
- ديوان أشعار التشيع إلى القرن الثالث الهجري، جمع وتحقيق وتقديم: الطيب العشاش، دار المغرب الإسلامي، ط١، ١٩٩٧م.
- ديوان الإمام الحسين، تحقيق: محمّد نعيم برير، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠١٠م.
- ديوان الإمام علي أمير المؤمنين وسيد البلغاء والمتكلمين الإمام علي بن ابي طالب (y)، جمعه وضبطه وقدم عليه: حسين الأعلمي، منشورات الأعلمي، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
- ديوان السري الرّفاء، تحقيق: د. أحمد مطلوب، وعبد الله الجبوري، منشورات وزارة الثقافة والأعلام، الجمهورية العراقية، دار الطليعة، بيروت، (د.ط)، ١٩٨١م.
- ديوان السري الرَّفّاء، تقديم وشرح: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.
- ديوان السيد الحميري، جمع وتحقيق وشرح شاكر هادي شكر، تقديم: السيد محمد تقي الحكيم، منشورات المكتبة الحيدرية، ايران، قم المقدسة، (د.ط)، ١٤٣٢ هـ.
- ديوان الشريف الرضي، دار صادر، بيروت، ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦١م.
- ديوان الصاحب بن عباد، تحقيق: الشيخ محمد حسن آل ياسين، دار القلم، بيروت، ط٢، ١٩٧٤م، و مكتبة النهضة، بغداد، ط١، ١٩٦٥م.
- ديوان الصنوبري أحمد بن محمد الحسن الضّبي، (من حرف الراء إلى حرف القاف) تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، مطابع غريب، بيروت ١٩٧٠م.
- ديوان الفرزدق، شرح: الأستاذ علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

- ديوان المؤيد في الدين داعي الدعاة، تحقيق: محمد كامل حسين، دار الكاتب المصري، القاهرة، ط١، ١٩٤٩م.
- ديوان النابغة الذبياني، شرح وتقديم: عباس عبد السَّاتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ١٩٩٦م.
- ديوان النجاشي الحارثي قيس بن عمرو (القرن الأول الهجري)، صنعة وتحقيق: صالح البكاري، وآخرون، مؤسسة المواهب للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
- ديوان أمية بن أبي الصلت، جمع بشير بموت، المكتبة الأهلية، بيروت، ط١، ١٩٣٤م.
- ديوان بشار بن برد، جمع وتحقيق: السيد محمد بدر الدين العلوي، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، ١٩٨١م.
- ديوان تميم بن المعز لدين الله الفاطمي، دار الكتب المصرية، القاهرة، (د.ط)، ١٩٥٧م.
- ديوان خزيمة بن ثابت الأنصاري، جمع وتحقيق وشرح: قيس العطار، قم، دليل انتشارات ما، ط١، ١٤٢١هـ.
- ديوان دعبل الخزاعي، جمع وتحقيق: عبد الصاحب الدجيلي، مطبعة الآداب، النجف الأشرف، (د.ط)، ١٩٦٢م.
- ديوان دعبل الخزاعي، شرح: حسن حمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
- ديوان ديك الجن، تحقيق: أحمد مطلوب، وعبد الله الجبوري، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، ١٩٦٤م.
- ديوان زهير بن أبي سُلمى، شرح وتقديم: الأستاذ علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٨م.
- ديوان طرفه بن العبد، شرح وتقديم مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ٢٠٠٢م.
- ديوان طلائع بن رزيك (الملك الصالح)، جمعه محمد هادي الأمين، منشورات المكتبة الأهلية، ط١، ١٩٦٤م.

- ديوان عدي بن زيد العبادي، تحقيق: محمد جبار المعيبد، دار الجمهورية للنشر، بغداد، ١٩٦٥م.
- ديوان علي بن الجهم، تحقيق: خليل مردم بك، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٩٩٦م.
- ديوان علي بن محمد الحماني العلوي الكوفي، صنعة: محمد حسين الأعرجي مجلة المورد، مجلة تراثية فصلية تصدرها وزارة الاعلام –جمهورية العراق– ، م٣، ع٤، دار الحرية للطباعة– بغداد، ١٩٧٤م.
- ديوان قيس بن الخطيم، تح إبراهيم السامرائي، وأحمد مطلوب، مطبعة العاني، بغداد، ط١، ١٩٦٢م.
- ديوان كشاجم، محمود بن الحسين الرملي (٣٥٠هـ)، تحقيق: أبو عبد الله محمد حسن محمد حسن إسماعيل الشافعي، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت ط١، ١٩٩٨.
- ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، (د.ط)، ١٩٧٧م.
- ديوان مهيار الديلمي، مطبعة المكتبة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٢٥م .
- ذخائر العقبى في مناقب ذوي القربى، محب الدين أحمد بن عبد الله الطبري (ت ٦٩٤ هـ)، عنيت بنشره: مكتبة القدسي لصاحبها حسام الدين القدسي بباب الخلق بحارة الجداوي بدرب سعادة بالقاهرة، عن نسخة: دار الكتب المصرية، ونسخة الخزانة التيمورية، (د.ط)، ١٣٥٦هـ.
- رسائل الجاحظ،، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ط)، ١٩٦٤م.
- الزمن في الصورة الشعرية دراسة لسانية في شعر البيروني، عبد العزيز ناصر الزراعي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠١٩م.
- زهر الآداب وثمر الألباب، إبراهيم بن علي بن تميم الأنصاري، أبو إسحاق الحُصري القيرواني (ت٤٥٣هـ)،شرح وتفصيل: د. زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، ط٤ (د.ت).
- الزهراء خير نساء العالمين، الشيخ ناصر مكارم الشيرازي، دار الهادي، بيروت ، ط١، ١٩٩٢م

- السرد القصصي في الشعر الأندلسي (دراسة نقدية)، أ.د إنقاذ عطا الله محسن، دار غيداء، ط١، ٢٠١٤م.
- سنن أبي داود، أبو داود سليمان بن الأشعث بن إسحاق بن بشير بن شداد بن عمرو الأزدي السِّجِسْتاني (ت ٢٧٥ هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا– لبنان،(د.ط)، (د.ت).
- السنن الكبرى، أبو عبد الرحمن أحمد بن شعيب النسائي (ت ٣٠٣ هـ)، حققه وخرج أحاديثه: حسن عبد المنعم شلبي(بمساعدة مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة)أشرف عليه: شعيب الأرناؤوط ، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ٢٠٠١م .
- سوسيولوجيا الأدب، دراسة الواقعة الأدبية في ضوء علم الاجتماع، د. قصي الحسن، دار البحار، بيروت، (د.ط)، ٢٠٠٩م.
- سوسيولوجيا الأدب، روبير إسكاربيت، دار عويدات للنشر والطباعة، بيروت لبنان، ط٢، ١٩٩٩م.
- سير أعلام النبلاء، شمس الدين، محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي (ت ٧٤٨ هـ)، تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي، إشراف: شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٩٨٥ م.
- السيرة النبوية الصحيحة محاولة لتطبيق قواعد المحدثين في نقد روايات السيرة النبوية، د. أكرم ضياء العمري، مكتبة العلوم والحكم، المدينة المنورة، ط٦، ١٩٩٤م.
- سيكلوجية الإبداع في الفن والأدب، ميخائيل يوسف، الهيئة العامة المصرية للكتاب،(د. ط)، ١٩٨٦م.
- شرح أصول الكافي، المولى محمد صالح المازندراني (ت١٠٨١هـ)، تح السيد علي عاشور، دار أحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠٨م.
- شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، تحقيق: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة،ط٢، ١٩٦٧م.
- شرح نهج البلاغة، ابن ابي الحديد، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجبل، بيروت، ط٢، ١٩٩٦م.

- شرح هاشميات الكميت ابن زيد الأسدي، تفسير ابي رياش أحمد بن إبراهيم القيسي، تحقيق: د. داوود سلوم، ود. نوري حمودي القيسي، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٦م.
- شعر البشنوي الكردي(٤٥٦هـ)، الشيخ علي بن أحمد الفنجكردي(٥١٣هـ)، ابن مكي النيلي (٥٦٥هـ)، جمع وتحقيق: أ.د عبد الإله عبد الوهاب هادي العرداوي، أ.د هاشمية حميد جعفر الحمداني، أمل الجديدة، سوريا، ط١، ٢٠١٩م.
- شعر ابن المعتز، صنعة: أبي بكر محمد بن يحيى الصولي، تحقيق: د. يونس أحمد السامرائي، (د.ط)، (د.ت).
- شعر أحمد بن علوية الكاتب، تحقيق: أ.د عبد المجيد الإسداوي، مجلة الخزانة، العتبة العباسية المقدسة، كربلاء، ع٣، السنة الثانية، ٢٠١٨م.
- شعر الإمام الحسن بن علي (y)، صنعه أبي الحسن علي بن محمد بن عبد الله المدائني، حققه واستدرك عليه، الشيخ قيس بهجة العطار، مركز الإمام الحسين للدراسات التخصصية، العتبة الحسينية المقدسة، كربلاء المقدسة، ط١، ٢٠١٩م.
- شعر الخليل بن أحمد الفراهيدي، جمع: حاتم الضامن، وضياء الدين الحيدري، مطبعة المعارف، بغداد،(د.ط)، ١٩٧٣م.
- شعر الشافعي، الإمام الفقيه أبو عبد الله محمد بن ادريس الشافعي، جمع وتحقيق ودراسة: د. مجاهد مصطفى بهجت، ساعدت جامعة بغداد على نشره، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل ، (د.ط)، ١٩٨٦م.
- الشعر العربي في القرن الأول الهجري، د. محمد مصطفى هدارة، (د. ط)، (د. ت).
- شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام، د. النعمان عبد المتعال القاضي، مكتبة الثقافة الدينية، ط١، ٢٠٠٥م.
- شعر دعبل الخزاعي، صنعة: د. عبد الكريم الأشتر، دمشق، ١٩٦٤م.
- شعر سفيان بن مصعب العبدي، جمع هاشم محمد، المجمع العالمي لأهل البيت (ع)، قم المقدسة، إيران ، ١٩٩٥م.
- شعر مروان بن أبي حفصة، جمع وتحقيق د. حسين عطوان، دار المعارف، ط٣، ٢٠٠٩م.

- شعر منصور النمري، جمع وتحقيق: الطيب العشاش، دار المعارف للطباعة، دمشق، (د.ط)، ١٩٨١م.
- الشعر والشعراء، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدنيوري(٢٧٦هـ)، دار الحديث، القاهرة، (د.ط)، ١٤٢٣هـ.
- الشعر والفكر المعاصر، د. عناد غزوان إسماعيل وآخرون، دار الحرية للطباعة، بغداد، (د.ط)، ١٩٧٤م.
- الشيعة في الإسلام، العلامة السيد محمد حسين الطباطبائي، بيت الكاتب للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
- الشيعة في مسارهم التاريخي، السيد محسن الأمين العاملي، مؤسسة دار معارف الفقه الإسلامي، ط٢، ٢٠٠٥م
- صحيح ابن حبان: المسند الصحيح على التقاسيم والأنواع من غير وجود قطع في سندها ولا ثبوت جرح في ناقليها، أبو الحاتم محمد بن حبان بن أحمد التميمي (٣٥٤هـ)، تحقيق: محمد علي سونمز، خالص أي دمير، دار ابن حزم، بيروت، ط١، ٢٠١٢م.
- صحيح البخاري، الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور الرسول (صلى الله عليه واله وسلم) وسنة وأيامه، الإمام أبو عبد الله بن إسماعيل بن إبراهيم، بن مغيرة الجعفي البخاري(٢٥٦هـ)، دار التأصيل، القاهرة، ط ١ ، ٢٠١٢م.
- صحيح مسلم، أبو الحسن مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري (ت٢٦١هـ)، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، الناشر مطبعة عيسى البابلي الحلبي وشركاءه، القاهرة، ١٩٥٥م.
- صحيح وضعيف تاريخ الطبري (تاريخ الطبري)، الأمام أبو جعفر بن جرير الطبري (٣١٠ هـ)، تح محمد بن طاهر البرزنجي، مراجعة محمد صبحي حسن الحلاق، دار ابن كثير، دمشق، ط١، ٢٠٠٧م.
- الصراط المستقيم إلى مستحقي التقديم، العلامة المتكلم الشيخ زيد الدين أبو محمد علي بن يونس العاملي النباطي البياضي (٨٧٧هـ)، تحقيق وتصحيح وتعليق: محمد باقر البهبودي، المكتبة الرضوية، د.ط، د.ت .

- صور الخوف في شعر القرن الثالث الهجري، د. علي رضوان علي، كنوز المعرفة، ط١، ٢٠١٦م.
- الصور النفسية عند النابغة الذبياني، خالد محمد الزواوي، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط١، ١٩٩٢م.
- صورة الأخر في التراث العربي، د. ماجدة حمود، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠١٠م.
- الصورة الأدبية تاريخ ونقد، علي علي صبح، دار إحياء الكتب العربية، (د.ط)، (د.ت).
- الصورة الأدبية في القرآن الكريم، د. صلاح الدين عبد التواب، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م.
- صورة الأنا والآخر في مرايا روايات الهجرة، د.عبد المالك أشهبون، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط١، ٢٠٢٤م.
- الصورة الحجاجيّة في ضوء البلاغة الجديدة، جميل حمداوي، دار ركاز للنشر والتوزيع، الأردن، د. ط، ٢٠٢٢م.
- الصورة الشعرية بين النص التراثي والمعاصر، مقاربة بلاغية نقدية، د. حافظ المغربي، دار النابغة للنشر والتوزيع ، (د.ط)، ٢٠٢٢م .
- الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، د. مدحت الجيار، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م.
- الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هدية جمعة البيطار، دار الكتب الوطنية هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط١، ٢٠١٠م.
- الصورة الشعرية عند علال الخياري، د. حسن السطوطي، أفريقا الشرق، المغرب– الدار البيضاء، (د.ط)، ٢٠١٦م.
- الصورة الشعرية عند لبيد العامري في الإطار الموضوعي والبياني واللوحة والمشهد، أ. د قسمة مدحت القيسي، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١٣م.
- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي في الخطاب البلاغي والنقدي، محمد الولي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م.

- الصورة في الشعر الجاهلي، د. الحبيب الدريدي، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ٢٠١٩م.
- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
- الصورة الشعرية في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي، عالي بن سرحان القرشي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠١٦م.
- الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، خالد محمد الزواوي، مكتبة لبنان، و الشركة المصرية العالمية للنشر –لونجمان، الجيزة –مصر، ط١، ١٩٩٢م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د.جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط٣، ١٩٩٢م.
- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، أ.د. نصرت عبد الرحمن، كنوز المعرفة، عمان– الأردن، ط١، ٢٠١٢م.
- الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، أ. د عبد القادر الرباعي، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض– السعودية، ١٩٨٤م.
- الصورة الفنيَّة في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، د. وحيد صبحي كبابة، أتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، ١٩٩٩م.
- الصورة الفنية في شعر المرتضى –دراسة نقدية–، طاهرة عبد الخالق الواتية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠١٥م.
- الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الحزاعي، دكتور علي إبراهيم أبو زيد، دار المعارف، ط١، ١٩٨١م.
- الصورة الفنية معياراً نقدياً، د.عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.
- صورة المتخيل في السرد العربي – البناء والدلالة– ، ليلى احمياني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٦م.

- صورة المرأة المثال ورموزها الدينية عند شعراء المعلقات، طه غالب عبد الرحيم طه، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط١، ٢٠١١م.
- صورة المرأة في العصور القديمة، إفريل كامرون إميلي كوهرت، تر أمل رواش، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط الأولى، ٢٠١٦م.
- الصورة المكونات والتأويل، غي غوتيي، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط١، المغرب، الدار البيضاء، ٢٠١٢م.
- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، د. علي البطل، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨١م.
- الصورة في شعر مملكة غرناطة (دراسة تاريخية تحليلة)، أ. د أحمد عبد الحميد إسماعيل، دار النابغة للنشر والتوزيع، مصر، الأسكندرية، ط١، ٢٠١٤م.
- الصورولوجيا في الرواية (دراسة مقارنة بين روايتين عربيتين وروايتين أميركيتين معاصرتين، د. أسماء يوسف ديان، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط١، ٢٠٢٢م.
- ضحى الإسلام، أحمد أمين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٧، ١٩٧٣م.
- طبقات ابن سعد الكبرى –متم الصحابة– الطبقة الخامسة، الجزء المتمم لطبقات ابن سعد (الطبقة الخامسة في من قبض رسول الله صلى الله عليه واله وسلم. وهم أحداث الاسنان) ، محمد بن سعد بن منبع الزهري (٢٣٠هـ)، تحقيق: محمد صامل السلمي، مكتبة الصديق، الطائف، (د.ط)، ١٩٩٣م.
- طبقات الشعراء، عبد الله بن محمد ابن المعتز العباسي (ت ٢٩٦هـ)، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة، ط٣، (د.ت).
- طبقات الصوفية، محمد بن الحسين بن محمد بن موسى بن خالد بن سالم النيسابوري، أبو عبد الرحمن السلمي (ت ٤١٢هـ)، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.
- الطفيات المقولة والإجراء النقدي، د.علي كاظم المصلاوي، العتبة الحسينية المقدسة، كربلاء المقدسة، ط١، ٢٠١٢م

- الطليعة من شعراء الشيعة، الشيخ محمد السماوي، تحقيق: كامل سلمان الجبوري، دار المؤرخ العربي، بيروت، ط١: ٢٠٠١م.
- عشتار ومأساة تموز، د. فاضل عبد الواحد علي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٢، ١٩٨٦م.
- عقائد الأماميَّة، الشيخ محمد رضا المظفر، قدم له: د. حامد حفني داود، مكتبة الأمين، نجف الأشرف، (د.ط)، ١٩٦٨م.
- العقائد الجعفرية، المحقق الأعظم آية الله العظمى الشيخ جعفر كاشف الغطاء، مؤسسة انصاريان، قم المقدسة، ط١، ١٤١٥ هـ.
- العقد الفريد، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه ابن حبيب ابن حدير بن سالم المعروف بابن عبد ربه الأندلسي (٣٢٨هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٤ هـ.
- العقيدة الإسلامية على ضوء مدرسة أهل البيت(w)، جعفر السبحاني، ترجمة: جعفر هادي، (د.ط)، (د.ت).
- عقيدة التوحيد في القرآن الكريم، د. محمد أحمد محمد عبد القادر خليل ملكاوي، جامعة الملك سعود، الرياض، (د. ط)، (د.ت).
- علل الشرائع (سلوا أهل البيت ع)، العلامة الشيخ الصدوق، دار المرتضى، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م .
- علم الأعلام الوثائق والمخطوطات، د. عبد الله أنيس الطباع، الشركة العالمية للكتاب، لبنان، طرابلس، ط١، ١٩٨٦م.
- علم النص، جوليا كريسطيفا، تر فريد الزاهي، مر عبد الجليل ناظم، دار توبقال، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م.
- علي (y) ومعاوية في الرواية العربية المبكرة(دراسة في نشأة ونمو الكتابة التاريخية الإسلامية حتى نهاية القرن الميلادي، الثالث الهجري) ايلرلنغ ليدوك بيترسن، ترجمة: عبد الجبار الناجي، إيران– قم المقدسة، ط١، ٢٠٠٨م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (٤٦٣هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجبل، ط٥، ١٩٨١م.

- العين، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي البصري (ت ١٧٠هـ)، تح د. مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، (د.ط)، (د.ت).
- عيون أخيار الإمام الرضا (y)، أمام المتحدثين الشيخ محمد بن علي بن بابويه القمي، المعروف بالشيخ الصدوق، تحقيق وجمع: الشيخ أحمد الماخورزي، مركز أهل البيت (w) ط١، طهران، ١٣٩٥هـ.ش.
- الغدير في الكتاب والسنة، الشيخ عبد الحسين أحمد الأميني، منشورات الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
- فاطمة الزهراء (v) في ديوان الشعر العربي، تأليف قسم الدراسات الإسلامية، مؤسسة البعثة، حارة حريك –بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
- فاطمة الزهراء (v) من قبل الميلاد إلى ما بعد الاستشهاد، عبد الله عبد العزيز الهاشمي، مؤسسة الفكر الإسلامي، (د.ط)، (د.ت).
- فاطمة الزهراء من المهد إلى اللحد، السيد محمد كاظم القزويني، دار الغدير، ط١، ١٤٣٢ هـ.
- الفاطميات مشاعر الولاء في قصائد الزهراء، الخطيب الشيخ علي حيدر المؤيد، دار العلوم، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.
- فاعلية الصورة بين شعر الجيلين الستيني والسبعيني في العراق – دراسة موازنة–، سامر عبد الكاظم جلوب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، دار دجلة الأكاديمية، بغداد، (د.ط)، ٢٠٢١م.
- الفتوح، أبو محمد أحمد ابن أعثم الكوفي(ت٣١٤هـ)، تحقيق: شيري، دار الأضواء، (د.ط)، (د.ت).
- فضائل الصحابة، أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل بن هلال بن أسد الشيباني (٢٤١هـ)، تحقيق: وصي الله محمد بن عباس، مؤسسة الرسالة، بيروت، (د.ط) ١٩٨٣م.
- الفضائل ومستدركاتها. الشيخ سديد الدين شاذان بن جبرائيل القمي، الشيخ عبد الله الصالحي النجفي، العتبة الحسينية، ط١، ٢٠١٥م.
- فلسفة الفن، ب كروتشه، ترجمة: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، ط الأولى، ٢٠٠٦م.

- فن الشعر، محمد مندور، مؤسسة هنداوي، (د.ط)، ٢٠١٩م.
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط١٤، ٢٠١٣م.
- الفوائد الجلية في المباحث الفرضية، عبد العزيز بن عبد الله بن باز، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، السعودية، ط١، ١٤١٨هـ .
- في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، د. فائق مصطفى، د. عبد الرضا علي، دار الكتب للطباعة والنشر، العراق، الموصل، ١٩٨٩م.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط٢، ١٩٦٥م.
- الكافي، ثقة الإسلام أبو جعفر محمد بن يعقوب بن إسحاق الكليني الرازي (ت٣٢٩هـ)، تحقيق: قسم أحياء التراث، دار الحديث، قم المقدسة، ط٣، ١٤٣٢هـ.
- الكامل في التاريخ، أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني الجزري، عز الدين ابن الأثير (ت ٦٣٠هـ)، تح عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
- الكامل في اللغة والأدب، محمد بن يزيد المبرد، أبو العباس (٢٨٥هـ)، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دارالفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٧م.
- كتاب سليم بن قيس الهلالي، التابعي الكبير من أصحاب أمير المؤمنين والإمامين الحسنين والإمام زين العابدين والإمام الباقر (w) ، تحقيق: محمد باقر الأنصاري الزنجاني الخوئيني، قم المقدسة، ط١، ١٤٢٠هـ.
- الكتابية والشفاهية، ديفيد ر. أولسن، نانسي تورانس، ترجمة: صبري محمد حسن، المركز القومي للترجمة، ط١، ٢٠١٠م.
- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري (ت ٥٣٨ هـ)، دار الريان للتراث، القاهرة، ودار الكتاب العربي، بيروت، (د.ط)،١٩٨٧م.

- كشف الغمة في معرفة الأئمة – w–، أبو الحسن علي بن عيسى بن أبي الفتح الإربلي (٦٩٢هـ)، تحقيق: علي آل كوثر، مركز الطباعة والنشر للمجمع العلمي لأهل البيت –w– بيروت، ٢٠١٢م.
- كفاية الأثر في النصوص على الأئمة الاثني عشر، أبو القاسم علي بن محمد بن علي الخزاز القمي الرازي، تحقيق: محمد كاظم الموسوي وعقيل الربيعي، مركز نور الأنوار، قم المقدسة، ط١، ١٤٣٠هـ.
- الكميت بن زيد الأسدي في نظر النقاد القدامى والمحدثين، د.عباس الساعدي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠١٠م.
- كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال، علاء الدين علي المتقي بن حسام الدين الهندي البرهان فوري (ت ٩٧٥ هـ)، ضبطه وفسر غريبه: الشيخ بكري حياني، وصححه ووضع فهارسه ومفتاحه: الشيخ صفوة السقا، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٥، ١٩٨٥م.
- كنز الفوائد، أبو الفتح محمد بن علي الكراجكي (ت٤٤٩هـ)، (د.ط)، (د.ت).
- اللاّهوت العربي، واصول العنف الديني، يوسف زيدان، دار الشروق، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م.
- لسان العرب، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور(ت٧١١هـ)، الحواشي: اليازجي وجماعة من اللغويين، دار صادر بيروت، ط٣، ج٥، ١٤١٤ هـ
- لسان الميزان، أحمد بن علي بن حجر العسقلاني (٨٥٢ هـ)، اعتنى به: عبد الفتاح أبو غدة، منشورات مكتب المطبوعات الإسلامية، حلب، و دار البشائر الإسلامية، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م .
- المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر، ابن الأثير(ت٦٣٧هـ) تحقيق: محمد محي الدّين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٩٠م.
- مجالس المؤمنين، القاضي نور الله المرعشي التستري (ت١٠١٩هـ)، تعريب وتحقيق: محمد شعاع فاخر، انتشارات المكتبة الحيدرية، قم المقدسة، إيران، ط١، ١٤٣٣هـ.

- المجالس الوعظية في شرح أحاديث خير البرية صلى الله عليه واله وسلم من صحيح البخاري، شمس الدين محمد بن عمر بن أحمد السفيري الشافعي (٩٥٦هـ)، تح أحمد فتحي عبد الرحمن، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٤م.
- المحاسن والمساوئ، إبراهيم بن محمد البيهقي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩١م.
- المحاسن، أبو جعفر أحمد بن محمد بن خالد البرقي(٢٨٠هـ)، تحقيق: السيد مهدي رجائي، المجمع العلمي لأهل البيت، ط٣، ٢٠١١م.
- محاضرات في النقد الثقافي، د. نصيرة علاك، دار ميم للنشر، الجزائر، ط١، ٢٠٢٣م .
- المدائح النبوية في الأدب العربي، زكي مبارك، دار المحجة البيضاء، (د.ط)، (د.ت).
- مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، محمد الأخضر الصبيحي، دار العربية للعلوم، بيروت، (د.ط)، (د.م)
- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، سلسلة عالم المعرفة، مجموعة من الكتاب، ترجمة: د. رضوان ظاظا، مراجعة: د. المنصف الشنوفي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، ١٩٩٧م.
- المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكلولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد (نموذجًا)، زين الدين المختاري، منشورات اتحاد الكتاب العرب،(د.ط)، ١٩٩٨م.
- مدخل علم النفس، لندال . دافيدوف، ترجمة: د. سيد الطواب وآخرون، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م.
- المذاكرة في القاب الشعراء، أبو المجد اسعد بن إبراهيم الشيباني الاربلي المعروف بمجد الدين النشابي الكاتب (٦٥٧هـ)، تحقيق: شاكر عاشور، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١ ، ١٩٨٨م.
- المرأة في وجدان الشاعر العربي، د. سعيد محمد عبد الله، دار المعارف، القاهرة، د. ط، ١٩٩٥م.

- مرجعية الصورة في شعر الطبيعة – في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة– نحو اعتماد المرجعية أساسا نقديًا، د. لمياء عبد الحميد القاضي، مكتبة الأداب، ط١، ٢٠١٢م.
- المستدرك على الصحيحين، بو عبد الله محمد بن عبد الله الحاكم النيسابوري (ت ٤٠٥ هـ)، د. سعيد الحام، دار الرسالة العالمية، ط١، ٢٠١٨م.
- المطالب العالية بزوائد المسانيد الثمانية، أبو الفضل أحمد بن علي بن محمد بن أحمد بن حجز العسقلاني (٨٥٢ هـ)، تحقيق: جامعة الإمام محمد بن سعود، دار العاصمة، السعودية، ١٤١٩هـ.
- المعارك الأدبية، أحمد أنور سيد أحمد الجندي، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ط)، ١٩٨٣م.
- معجم الأدباء (إرشاد الأديب إلى معرفة الأديب)، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي(٦٢٦هـ)، تحقيق: احسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٣م.
- معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠١٠م.
- معجم الشعراء الشيعة، موسوعة تاريخية أدبية، منذ عصر صدر الإسلام حتى سنة ١٤٣٧هـ، الشيخ عبد الرحيم محمد الغراوي، تحقيق: الشيخ مهدي الغراوي، و السيد أسد العالم، مؤسسة المواهب للطباعة والنشرن بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٦م.
- معجم الصواب اللغوي دليل المثقف العربي، د. أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م.
- معجم القاموس المحيط، العلامة مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي (ت٨٠٧هـ)، صححه إبراهيم شمس الدين، الأعلمي للمطبوعات، بيروت– لبنان، ط الأولى، ٢٠١٢م.
- المعجم الكبير، سليمان بن أحمد بن أيوب بن مطير اللخمي الشامي، أبو القاسم الطبراني (ت ٣٦٠ هـ)، تحقيق: حمدي عبد المجيد السلفي، دار مكتبة ابن تيمية، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤م.
- معجم اللغة العربية المعاصرة، د. أحمد مختار عبد الحميد عمر بمساعدة فريق عمل، عالم الكتب، ط١، ٢٠٠٨م.

- المعجم المفصل في الأدب، الدكتور محمد التونجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ١٩٩٩م .
- معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين (ت ٣٩٥هـ)، تحقيق: عبد السّلام هارون، دار الفكر، ١٩٧٩م.
- معرفة الصحابة، أبو نعيم أحمد بن عبد الله بن أحمد بن إسحاق بن موسى بن مهران الأصبهاني (٤٣٠هـ)، تحقيق: عادل بن يوسف العزازي، دار الوطن للنشر، الرياض، ط١، ١٩٨٨م.
- المغرب في ترتيب المعرب، أبو الفتح ناصر بن عبد السيد بن علي المطرزي الحنفي الخوارزمي (ت ٦١٦ هـ)، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ط)، (د. ت).
- مقاتل الطالبيين، علي بن الحسين بن محمد بن أحمد بن الهيثم المرواني الأموي القرشي، أبو الفرج الأصبهاني (٣٥٦هـ)، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعرفة، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- مقتل أبي مخنف، لوط بن يحيى بن سعيد ين مخنف الأزدي (ت١٥٧هـ) المطبعة الحيدرية، النجف، ١٩٢٨م.
- مقتل الإمام الحسين، لوط بن يحيى بن سعيد بن مخلف بن سليم الأزدي الغامدي، تعليق: الحسن الغفاري، ط٢، قم، ١٣٦٣ هـ.ش.
- مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، عطوان حسين، دار المعارف، مصر، (د. ت)، (د.ط).
- المقدمة في علم الاجتماع الثقافي برؤية عربية وإسلامية، محمد الزاوري، المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع، لبنان، ط٢، ٢٠١٠م.
- المُلتقط من أوراق طلحة العوني (ت٣٥٠هـ)، تحقيق: د. محمد المهداوي، ود.عبد الإله العرداوي، دار الولاء، بيروت، ط١، ٢٠٢٣م.
- مناقب آل أبي طالب(w)، أبو جعفر محمد بن علي بن شهر آشوب، مؤسسة الأعلمي، بيروت، ط١، ٢٠٠٩م.

- مناقب أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (رضي الله عنه)، علي بن محمد بن محمد بن الطيب بن أبي يعلى بن الجلابي، أبو الحسن الواسطي المالكي، المعروف بابن المغازلي (٤٨٣هـ)، تحقيق: أبو عبد الرحمن تركي بن عبد الله الوادعي، دار الآثار، صنعاء، ط١، ٢٠٠٣م.
- مناهج النقد الأدبي الحديث، د. إبراهيم السعافين، ود.خليل الشيخ، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان، الأردن، ط١، ١٩٩٧م.
- المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمن بن علي بن محمد الجوزي (ت ٥٩٧هـ)، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة، دار العربية للكتاب، تونس، ط٣، ٢٠٠٨م.
- منهاج السنة النبوية في نقض كلام الشيعة القدرية، تقي الدين أبو العباس أحمد بن عبد الحليم بن عبد السلام بن عبد الله بن أبي القاسم بن محمد ابن تيمية الحراني الحنبلي الدمشقي (ت ٧٢٨هـ)، تحقيق: محمد رشاد سالم، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ط١، ١٩٨٦م.
- الموازنة بين الشعراء أبحاث في أصول النقد وأسرار البيان، د. زكي مبارك، مطبعة المقتطف والمقطم، ط١، ١٩٢٦م.
- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت ٣٧٠ هـ)، تحقيق: السيد أحمد صقر، والدكتور، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ١٩٩٤م.
- موسوعة اساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، د. محمد عجينة، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
- موسوعة الأعمال الكاملة للإمام محمد الخضر حسين، الإمام محمد الخضر حسين (ت ١٣٧٧ هـ)، جمعها وضبطها: المحامي علي رضا الحسيني، دار النوادر، ط١، ٢٠١٠م.

- موسوعة العقائد الإسلامية، محمد الريشهري، دار الحديث للنشر والطباعة، قم المقدسة ،ط٣ ١٤٢٩هـ.
- الميزان في تفسير القرأن، العلامة السيد محمد حسين الطباطبائي، منشورات جماعة المدرسين في الحوزة العلمية، إيران، قم المقدسة، (د.ط)، (د.ت).
- النثر الفني وأثر الجاحظ فيه، عبد الكريم بلبع، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ط)، ١٩٥٥م.
- النزوع المثالي في الشعر الإسلامي والأموي في الشعر الإسلامي والأموي، د. محمود كحيل، دار القلم، ط٣، ٢٠٠٩م.
- النصرانية وآدابها بين عرب الجاهلية، الأب لويس شيخو اليسوعي، دار المشرق، بيروت، ط١، ١٩٣٤م.
- النظريات النقدية المعاصرة (دليل الميسَّر للقارئ)، لويس تايسون، ترجمة: د. أنس عبد الرزاق مكتبي، النشر العلمي والمطابع–جامعة الملك سعود، الرياض– السعودية، (د.ط)، ١٤٣٥هـ.
- نظرية الأدب، رينيه ويليك، وأوستن وارين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، بيروت، (د.ط)، ١٩٨٧م.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥م .
- نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، د. صلاح عبد الفتاح الخالدي، دار المنارة، جدة السعودية، ط١، ١٩٨٣م.
- نظرية الحجاج عند شاييم بيرلمان، د. الحسين بنو هاشم، دار الكتب الجديدة المُتحدة، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٤م.
- النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، د. صالح هويدي، (د.ط)، (د.ت).
- النقد الأدبي الحديث، د.محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، (د.ط)، ١٩٩٧م.
- النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب، دار الشروق، القاهرة، ط٨، ٢٠٠٨م.

- النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية –، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط٣، ٢٠٠٥م.
- النقد الثقافي رؤية جديدة (الصورة الثقافية والتشبيه الثقافي في الشعر العربي)، حسين القاصد، مؤسسة دار الصادق، بابل، ط١، ٢٠٢١م.
- النقد الروائي والإيديولوجيا(من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد البغدادي، أبو الفرج (ت٣٣٧ هـ)، مطبعة الجوائب – قسطنطينية، ١٣٠٢هـ.
- نهايات الأندلس، الصورة في شعر مملكة غرناطة (دراسة تاريخية تحليلية)، أ. د أحمد عبد الحميد إسماعيل، دار النابغة، القاهرة، ط١، ٢٠١٤م.
- نهاية الأرب في فنون الأدب، أحمد بن عبد الوهاب بن محمد بن عبد الدائم القرشي التيمي البكري، شهاب الدين النويري (ت ٧٣٣هـ)، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط١، الأولى، ١٤٢٣هـ.
- نهج البلاغة، شرح الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده، دار المعرفة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
- الهجوم على بيت فاطمة (v)، عبد الزهرة مهدي، (د.ط)، (د.ت).
- هوية التشيع، د. الشيخ أحمد الوائلي، دار صفوة، بيروت، ط٣، ١٩٩٤م.
- الوافي بالوفيات، صلاح الدين خليل بن أيبك بن عبد الله الصفدي (ت ٧٦٤هـ)، تحقيق: أحمد الأرناؤوط، وتركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت، (د.ط)، ٢٠٠٠م.
- وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، د.عبد اللطيف الزكري، دار كنوز المعرفة، عمان– الأردن، ط٢، ٢٠١٦م.
- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر ابن خلكان البرمكي الإربلي (ت ٦٨١هـ)، تحيق: أحسان عباس، دار صادر بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.

ثالثا: الرسائل والأطاريح الجامعية

- أثر القرآن الكريم في شعر أصحاب الإمام علي (y)، زهراء فاضل كاظم علوان، رسالة ماجستير، كلية العلوم الإسلامية، جامعة كربلاء، ٢٠١٨م.
- السيدتان الزهراء والحوراء (x) في الشعر العراقي الحديث من (١٩٥٠م-٢٠٢٠م) -دراسة في الموضوع والفن-، حوراء فريق عبيد الهلالي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة كربلاء، ٢٠٢٣م.
- الصورة الشعرية في شعر صدر الإسلام، صلاح أحمد صالح الجبوري، أطروحة دكتوراه، كلية الأداب، ٢٠١١م.
- صورة الشهيد بين القرآن الكريم والشعر العمودي العراقي المعاصر الإمام الحسين (y) اختياراً – دراسة موازنة-، عبد الإله جميل جاسم محمد الزرفي، رسالة ماجستير، كلية العلوم الإسلامية جامعة كربلاء، ٢٠٢٣م.
- الصورة الكلية في الشعر العربي الحديث بين الحربين العالميتين، فائز هاتو عزيز الشرع، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٠م.
- صورة المرأة في الشعر العربي في كربلاء (١٩٥٠- ٢٠٠٠م)، زينب عزيز هادي الموسوي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة كربلاء، ٢٠١٦م.
- المرجعيات الثقافية عند الشعراء الشيعة في العصر الأموي، عادل عبد المجيد خضير الكركوشي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة كربلاء، ٢٠٢٢م.
- المرجعيات الثقافية للشعر الشيعي في العصر العباسي، حسين نعمة بيتي العلياوي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة كربلاء، ٢٠٢٢م.

رابعاً : المجلات والحوليات والدوريات

- تأملات في مسألة الهوية، عزمي بشارة، مجلة تبيين، مج ١١، ع٤١، ٢٠٢٢م.
- تصميم الصورة الفنية التشكيلية وإدراكها جمالياً، محمد بشير سالت، مجلة دراسات فنية، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، مج ٨٠، ع١، ٢٠٢٢م

- تقلبات المرأة في الشعر العباسي، م.د خالد سعدي إسماعيل، مجلة جامعة الفلوجة، كلية العلوم الإسلامية، ج١، ع٥٧، (د.ت).
- جمالية السرد في الخطاب الروائي – دراسة في رواية (كارميللا) لـ شريدان لوفانو–، آسيا جريوي، مجلة جسور المعرفة، مج٩، ع٢، ٢٠٢٣م.
- حضور النسق الديني في الرواية الجزائرية المعاصرة، قراءة في المنجز الروائي لإسماعيل يبرير، إسماعيل عسسوس، مجلة الآداب اللغات، مج ١١، ع ١، ٢٠٢٤م.
- رثاء الزوجات في الشعر العباسي– دراسة موضوعية– ، أ.م. د روناك توفيق علي النورسي، مجلة الباحث، عدد خاص، جامعة بغداد، كلية التربية، ج٢، ٢٠١٢م.
- شعر الغزل في العصر الأموي (دراسة في سوسيولوجيا الأدب)، أ.م.د رباب صالح حسن، مجلة الأستاذ، العدد الخاص بالمؤتمر العلمي، ٢٠١٧م.
- الفاطميات النشأة والتطور حتى القرن السابع الهجري، أ. د.علي المصلاوي، مجلة العميد الفصلية المحكمة، السنة الرابعة، مج٤، العدد الخاص، ٢٠١٥م.
- قصدية المسكوت عنه، أ.د. عامر صلال راهي، م.م. حسن جيجان عذاقة، مجلة آداب الكوفة، مج١، ع ٥٥ ،٢٠٣٢م.
- من مولدات المسكوت عنه في الخطاب، خالد بن هلال بن ناصر العبري، مجلة ذخائر اللغة، مج ٤، ع ١، ٢٠٢٣م.
- وظائف الصورة في الخطاب الشعري المعاصر، مقاربة تأسيسة ، د سعد محمد عبد الغفار يوسف، مجلة اللغة العربية والعلوم الإسلامية، كلية الآداب، جامعة الوادي الجديد، مج٣، ع٤، ٢٠٢٤م.
- وظائف الصورة في الخطاب الشعري المعاصر، مقاربة تأسيسة ، د سعد محمد عبد الغفار يوسف، مجلة اللغة العربية والعلوم الإسلامية، كلية الآداب، جامعة الوادي الجديد، مج٣، ع٤،٢٠٢٤م.

ملخص الأطروحة باللغة الإنجليزية

Abstract:

Praise be to Allah, Who alone is worthy of praise by His majesty; Who guided minds with His light to the path of righteousness; Who, in His kindness, bestowed upon humankind the gift of knowledge, teaching them the secrets of sciences they had not known, opening for them the gates of understanding, and elevating them to a position of honor among creation. Peace and blessings be upon Fatima, her father, her husband, her sons, and the hidden secret entrusted within her—a divine mystery that none can comprehend except those who have been nourished from the Kawthar of divine nearness.

Thereafter, Lady Fatima al-Zahra (peace be upon her) holds a profound presence in the Islamic consciousness and occupies an exalted status. She is the direct spiritual extension of the Noble Messenger (peace be upon him and his family), the wife of his successor, the Commander of the Faithful Imam Ali (peace be upon him), and the mother of the pure Imams (peace be upon them). This extensive presence has had clear manifestations in Arabic poetry, beginning in the first century AH and continuing to this very day. Poets have persistently drawn from her luminous personality, borrowing from her radiance and drinking from her unending light. Therefore, anyone who ventures into the realms of her character will find abundant material in poetry and a rich literary legacy deserving of renewed analysis and interpretation in light of contemporary critical methods—approaches capable of unlocking texts and steering them

away from distortion, misinterpretation, or superficial and unproductive readings.

Hence, the urgency I felt to study the image of Lady Fatima al-Zahra (peace be upon her) stems from several factors. Some are personal—rooted in my deep affection and devotion to this pure lady—while others are academic and objective, arising from the need to explore how her image has been portrayed over centuries, and to trace the general features of its development over time. Initially, this image in poetry—despite being a domain governed by imagination—was heavily grounded in reality, portraying Fatima in both her physical and moral excellence. However, over time, this image was reshaped and reframed by political and social influences, evolving in accordance with the prevailing conditions of each era. This study focuses on a broad body of poetry stretching from the first Islamic century to the end of the Abbasid era, in order to examine the transformation of her image, gauge the pace of its evolution, and understand the impact of cultural contexts on it. Notably, the image of Lady Fatima al-Zahra in Andalusian poetry was not included, due to objective reasons—primarily the geographical and political distance of al-Andalus from the centers of influence in the Arab East and Egypt, as well as a desire to prevent the study's corpus from becoming overly vast and unmanageable.

As for the methodology employed, it is an open and integrative approach, suitable for a subject shaped by multiple factors—religious, social, mythological, and historical, among others—thus requiring a

methodology that draws from various tools and perspectives, ranging from historical inquiry to the concepts and terminology of cultural criticism.

Regarding previous studies, the researcher found no comprehensive academic work that specifically paired the notion of "image" with Lady Fatima al-Zahra (peace be upon her) in its title—aside from a few historically inclined studies that, while useful, did not give the concept of "image" as an active poetic element the focused attention it deserves. Notable among these are: *"Al-Fatimiyyat: Origins and Development until the Seventh Century AH"* by Dr. Ali Al-Muslawi; *"Al-Fatimiyyat"* by Sheikh Ali Al-Mu'ayyad; and *"Fatima al-Zahra (peace be upon her) in the Arabic Poetic Canon"*, published by the Department of Islamic Studies – Zahra Foundation. However, this present study is not a continuation of those works, as it uniquely emphasizes the poetic construction of her image as a key aesthetic and ideological component.

The chapters of this study are structured in accordance with the evolving nature of Lady Fatima's image, aligned with the demands of each historical period—though not strictly segregated, given the overlapping nature of literary expression across time.

Thus, the study is divided into an introductory preface, followed by three main chapters. The preface outlines the basic parameters of the study, offering a brief overview of Lady Fatima's biography and her portrayal in Arabic poetry. It also clarifies the study's understanding of the term *image*—not limited to rhetorical devices such as simile, metaphor, and metonymy, but rather, approached as a broader network of linguistic

relations constructed uniquely by poetic language. The third section of the preface explores the motives behind the formation of Lady Fatima's poetic image during the period under study.

Chapter One, titled *"The Image of Lady Fatima al-Zahra: Foundations and Emergence"*, includes two main parts. The first discusses the *"nucleus image"*—the earliest poetic depictions shaped primarily by contemporaries of Lady Fatima, who composed their verses inspired by her towering presence and real-life virtues. These images were grounded in truth and reflected a sincere poetic response. The second part, *"The Image as Document"*, addresses the advent of documentation, marking the shift from oral to written transmission, which stabilized and preserved poetic representations that were previously subject to alteration.

Chapter Two examines *"The Image of Lady Fatima al-Zahra Between Continuity and Transformation"*. It explores two trajectories: the first, *"Cumulative Images"*, which were reinforced by religious, political, and social references to promote specific beliefs; and the second, *"Alternative Images"*, which broke from traditional forms and introduced fresh dimensions, reflecting broader cultural openness and ideological shifts.

Chapter Three focuses on two key functions inherent to Lady Fatima's poetic image from its inception: the *aesthetic function*, which renders the image attractive, impactful, and artistically compelling through narrative embellishment; and the *argumentative function*, which supports ideological positions, especially in the context of doctrinal or intellectual

conflicts—making this image one that demands reflection and critical inquiry.

The study concludes with a set of findings derived from the research. While we do not claim to have delivered the final word on the matter, we take solace in the effort exerted and the sincerity of our endeavor.

The study faced several challenges, notably the vast scope of the poetic corpus—spanning more than six centuries—and the diversity of poets and their output, which ranged from sparse to prolific. Additionally, the sacred nature of the subject placed the researcher at the crossroads of personal reverence and academic objectivity. Yet, with the guidance of my supervisor, Professor Dr. Muhammad Hussein al-Mahdawi, we managed to navigate these obstacles.

As an expression of gratitude, I must acknowledge the immense role played by my supervisor, Professor Dr. Muhammad Hussein Abdullah al-Mahdawi, whose generous efforts in reviewing and guiding this research were invaluable. His scholarly insight, constructive feedback, and personal support—along with access to his rich personal library—greatly enhanced this work. My time with him throughout the research journey was not only intellectually enriching but also deeply human.

And finally, I express my profound gratitude to the esteemed members of the academic committee who dedicated their valuable time to reviewing this work. If this study has succeeded in its objectives, the credit belongs first to divine grace, and second to the guidance of my supervisor.

And if there are shortcomings, then I take responsibility, having strived earnestly, and—indeed—every diligent seeker is entitled to their share.

Republic of Iraq

Ministry of Higher Education

and Scientific Research

Karbala University

Faculty of Education for Humanities

Department of Arabic Language

The Image of Lady Fatima al-Zahra (PBUH) in Arabic Poetry until the end of the Abbasid era

Thesis submitted by student

Ahmed Aboud Shanshul Alkriti

To the Council of the Faculty of Education for Humanities at Karbala University, which is part of the requirements for obtaining a PhD in Arabic Language and Literature.

Supervised by

Prof. Dr. Mohammed Hussein Abdullah Al-Mahdawi

2025 AM **1446 AH**