الأداء التصويريّ في الشعر الحِلِّيّ
صورة السيِّدة زينب عليها السلام اختيارًا

أ.م.د. أحمد رشيد الددة

م.د. آمنة حسين يوسف

جامعة بابل/كليَّة التربية للعلوم الإنسانيَّة

Pictorial Performance in Hillian Poetry, The Image of Sayyida Zainab (PBUH) As A Sample

Asst. Prof. Dr. Ahmed Rashid Al-Deddah

Dr. Amna Hussain Youssef

University of Babylon/College of Education For Human Sciences

الملخَّص

إنَّ لشخصية السيِّدة زينب عليها السلام ثقلًا عقائديًّا وتراثيًّا، جعلها تستحوذ على مساحات واسعة من الشعر قديمًا وحديثًا، ولـمَّا كان الشعر إجمالًا يعتمد على أداء الشعراء في رسم ملامح ما يرصدون من صور شعريَّة، جاءت هذه المحاولة للوقوف على ذلك الأداء،متناولة صورة السيِّدة زينب عليها السلام بوصفها أنموذجًا لوصف طرائق التصوير الشعريّ، فبعد التعرُّض للصورة الشعريَّة والأداء، انتقل الحديث إلى التقنيَّة الأدائيَّة، أو كشف تمركز الشاعر بوصفه مصوِّرًا، ثمَّ رصد مستويات أدائه التصويريّ إن كانت من الواقع أم إنَّها تشير إليه إشارة، وما الأدوات والوسائل المعتمدة في ذلك الأداء لتصوير الواقع؟ هذا ما حاول البحث اكتشافه للوصول إلى كيفيَّة الأداء التصويريّ عند الشعراء.

Abstract

The Personality of Sayyida Zainab (PBUH) has an ideological and heritage weight, which made her possess large areas of poetry, ancient and modern, and since poetry in general depends on the performance of poets in drawing the features of what they observe from poetic images, this attempt came to find out that performance, dealing with the image of Sayyida Zainab (PBUH) as a model for describing the methods of poetic photography, After exposure to the poetic image and performance, the conversation moved to the performative technique or revealed the concentration of the poet as a photographer, and then monitored the levels of his pictorial performance, whether they were from reality or referred to him as a sign, and what are the tools and means adopted in that performance to depict reality? This is what the research tried to discover to find out how the poets' figurative performance.

توطئة
في مفهومَي الصورة والأداء

مع وجود التعدُّديَّة والتباين في الآراء النقديَّة في ما يتعلَّق بحدِّ الصورة الشعريَّة[1]، يمكن القول استنتاجًا إنَّ الصورة الشعريَّة تُقسم إلى الصورة الشعريَّة الكليَّة، والصورة الشعرية الجزئيَّة. أمَّا الكليَّة فهي الصورة المستوحاة من مجمل القصيدة الشعريَّة، فتكون القصيدة بأكملها مبنيَّة على تلك الصورة الذهنيَّة وتشير إليها. أمَّا الصورة الشعريَّة الجزئيَّة فهي الصور الضمنيَّة التي تُفصِح عنها عبارات النصِّ كلٌّ في محلِّه، ولها أشكال عدَّة، فمثلًا منها ما يكون واقعيًّا، ومنها ما يكون غير واقعيّ، سواء أكان مبنيًّا على الرمز أم الأسطورة أم العجائبيّ أم غيرها، أمَّا من جهة البناء اللغويّ، فغالبًا ما تكون معتمدة على التعبير البيانيّ. والصور الجزئيَّة باختلافها يمكن القول إنَّها تمثِّل مادَّة الصورة الكليَّة الذهنيَّة، ومن ثمَّ فإنَّ الصورة الشعريَّة الكليَّة هي المادَّة الذهنيَّة الأوَّليَّة التي استند إليها الشاعر في صناعة القصيدة. وهذا التوجيه يمكن أن نلمحه أيضًا عند أحد الباحثين، إذ يقول: «لغة الشعر لغة انفعاليَّة، والانفعال لا يتوسَّل بالكلمة، وإنَّما يتوسَّل وحدة تركيبيَّة معقَّدة حيويَّة، لا تقبل الاختصار، نُطلق عليها اسم (الصورة)، فالصورة إذن هي واسطة الشعر وجوهره، وكلُّ قصيدة من القصائد وحدة متكاملة تنتظم في داخلها وحدات متعدِّدة هي لبنات بنائها العام، وكلِّ لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكِّل مع أخواتها الصورة الكليَّة التي هي العمل الفنِّيّ

(١) راجع الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي إذ يذكر فيه جملة من الآراء.

نفسه»[1]. ويبدو أنَّ الدكتور عبد الرحمن محمَّد قد سبقه إلى تبنِّي هذا الرأي تقريبًا في (الشعر الجاهليّ قضاياه الفنيَّة والموضوعية)[2]. ومنه كما تسهم الصورة الجزئيَّة في الحكم على اللغة الشعريَّة، فالصورة الكليَّة هي المؤشر على جودة التجربة الشعريَّة بأكملها أو رداءتها، فهي الرؤيا الذهنيَّة الإجماليَّة المتولِّدة لدى المتلقِّي تجاه عمل شعريّ متكامل. لذا يجعلها بعض النقَّاد وسيلة الناقد المعاصر التي يستكشف بها القصيدة، وموقف الشاعر من الواقع، ويعدُّها إحدى معاييره المهمَّة في الحكم على أصالة التجربة[3]، فهي للشاعر المادَّة الأولى، وللقصيدة تعدُّ الترجمة التصويريَّة لموضوعها وللمتلقِّي أداة الفهم والتشخيص، والأداء التصويريّ هو الوسيلة أو الطريقة أو الكيفيَّة[4] في بناء صورة القصيدة الكليَّة أو الصور الجزئيَّة، ومدى التفنُّن فيه يمثِّل أبرز عنصر في الإبداع الشعريّ، إذ اللغة الشعريَّة للقصيدة هي بدءًا فن الأداء التصويريّ[5]، فالقصيدة على مستوى المبنى تعتمد اعتمادًا مباشرًا على الأداء، والأخير وسيلة الشاعر في إنتاج الصور الشعريَّة، لذا يختلف هذا الإنتاج من شاعرٍ لآخر، ونتاجاته تختلف من قصيدةٍ لأخرى، ومن صورةٍ إلى أخرى. كما أنَّ للأداء أشكالًا وكيفيَّات وتقنيات وسائل عدَّة، وللشاعر حريَّة الاختيار منها سبيلًا للوصول إلى هندسة المعنى الشعريّ.

التقنيَّة الأدائيَّة التصويريَّة

ويراد منها الحال التي يرد عليها التصوير الشعريّ، إذ إن للشاعر أن يتناول موضوعه الشعريّ بحالات أو هيئات عدَّة- بحسب وروده في الشعر الحِلِّيّ- منها:

(١) مقدِّمة لدراسة الصورة الفنيَّة: ٣٩-٤٠.
(٢) ينظر: الصورة الشعريَّة في الخطاب البلاغيّ والنقديّ: ٩-١٠.
(٣) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب: ٧.
(٤) ينظر: مرايا المعنى الشعريّ: ١٣.
(٥) م.ن: ١٤٧.

١. التصوير الخارجيّ:

عندما يتحدَّث الشاعر عن شخصيَّة ما، ويصفها، عندها تكون عدسة التصوير أو تقنيَّته من الخارج موجَّهة إلى الداخل، أي إلى الشخصيَّات، وحتَّى لو يحصل توصيف لجزئيَّات تمثِّل جانبًا من جوانب المستويات الباطنيَّة للشخصيَّة، فهذا لا يخرج عن التصوير الخارجيّ؛ لأنَّ الصورة التُقِطت من الخارج، وهذا ما نجده عند أغلب الشعراء، لاسيما شعراء الحِلَّة، في محاولة تصويرهم شخصيَّة السيِّدة زينب عليها السلام، إذ يصفون الشخصيَّة بلسانهم، وبذا يكون التصوير من الخارج. ومنه ما يكون تصويرًا للهيأة الخارجيَّة أو المظهر والحال الخارجيّ للشخصية، وله مثال في قول الشاعر الشيخ صالح الكوَّاز[١]:

تعاتبهم وهي العليمة أنَّهم
بريؤون ممَّا يقتضي قول عاتبِ
ومذهولة في الخطب حتى عن البكا
فتدعو بطرف جامد العين ناضِبِ

ثمَّ يقول[٢]:

شكت وارعوت إذ لم تجد من يجيبها
وما في الحشى ما في الحشى غير ذاهب
وباكية حرى الفؤاد دموعها
تصعّدُ عن قلبٍ من الوجد ذائب
تصك يديها في الترائب لوعة
فتلهب نارا من وراء الترائب

(١) ديوان الشيخ صالح الكوَّاز: ٢١.
(٢) م.ن.

فتصوير الشاعر هنا هو تصوير خارجيّ، كما أنَّه تصوير الحال الخارجيّ للشخصيَّة، فجاءت الصورة الوصفيَّة صورة عتاب (تعاتبهم) + صورة ذهول وتعجُّب (مذهولة) + صورة الشكوى (شكت) + صورة الحزن (باكية، دموعها) + صورة الحزن المجازيَّة (تصك يديها.. فتلهب نارًا). واجتماع هذه الصور رسم لنا صورة متكاملة لحال الشخصيَّة والهيأة التي كانت عليها، ولكن الشعر لم ينساق وراء تصويراته وتوصيفاته انسياقًا خارجًا عن السيطرة، أو انسياقًا تامًّا بدلالة خطِّ العودة الذي خطَّه لنفسه بعد ذِكرِ العتاب، فقال (وهي العليمة أنَّهم بريؤون قول عاتب)، فالشاعر يصف، لكن بحدود، وهذا يُحمَد له.

ومن التصوير الخارجيّ أيضًا ما جاء في قول السيِّد حيدر الحِلِّيّ[1]:

وسروا في كرائم الوحي اسرى
وعداك ابن امها التقريع
لو تراها والعيس جشمها الحا
دي من السير فوق ما تستطيع
و وراها العفاف يدعو ومنه
بدم القلب دمعه مشفوع

فالشاعر هنا أيضًا يصبُّ جلَّ اهتمامه على المظهر الخارجيّ للسيِّدة زينب عليها السلام، ورصد الأشياء من الخارج، واصفًا سِيَر كريمات أهل بيت الوحي، وهنَّ أُسارى بيد الأعادي، دون الخوض في تفاصيل المشهد، من مشاعر وأحاسيس، وما سوى ذلك ممَّا يقتضيه الوصف الداخليّ، فجاء المشهد مكتفيًا بالوصف الخارجيّ:

(١) ديوان السيِّد حيدر الحِلِّيّ: ١٢٠.

٢. التصوير الداخليّ:

ويراد به هنا تصوير الشخصيَّة من قبل الشخصيَّة نفسها، أي إنَّ كاميرا الشاعر، أو آلته التصويريَّة، تكون داخليَّة، وهذا التصوير قد يكون على مستوى الحال الخارجيّ، أو على مستوى الشعور النفسيّ، أو الإحساس الداخليّ، أو الجانب الوجدانيّ للشخصيَّة. وهذه الكيفيَّة التصويريَّة أكثر قربًا من الشخصيَّة، وأقوى صلةً بها، وهذا ما يعطي الشاعر فسحة أكبر وإمكانيَّة للنفاذ إلى دواخل الشخصيَّات، وقراءة جوانبها أجمع، سواء الوجدانيَّة منها، أم غيرها، ولكن يجب ألَّا يشطُّ التصوير ولا تأخذه المبالغة إلى ما لا يُحمَد عقباه. وهذا ما يجعل الصورة أكثر إثارةً وجدلًا، بحثًا عن مدى التوافق بينها ومقتضى الحال الواقعيّ للشخصيَّة، لورود الشعر على لسان الشخصيَّة مجازًا. لذا - جدير بالذِّكر هنا- أنَّ بعض الفقهاء حذَّر الشعراء من النقل عن لسان أهل البيت عليهم السلام في القضية الحسينيَّة، إلَّا إذا أحرز أنَّ حال المتكلِّم في تلك الساعة على ذلك، ولأسباب عدَّة[١]، فالأداء التصويريّ الشعريّ للشخصيَّة إذا كان بلسان حالها- لاسيما الشخصيات المقدَّسة- يجب أن يتوخَّى الدقَّة والتحقُّق، وأن يكون موائمًا من الناحية الأخلاقيَّة، تحرُّزًا من وجود فجوات قابلة لاستيعاب المغالطات، أو ينتج عنها المساس السلبيّ بالمقدَّسات، ولعلَّ هذا السبب وراء عدم ورود الشعر بهذه الكيفيَّة التصويريَّة في تصوير شخصيَّة السيِّدة زينب عليها السلام عند شعراء كِبَار، مثل السيِّد جعفر الحِلِّيّ، إذ يمكن القول أنَّه لم يرد عنده تصويرًا داخليًّا، أو لم يرد في شعره توصيف لحال السيِّدة زينب عليها السلام بلسانها، الأمر إذن في مدار الحريَّة المقيَّدة، ومن التصوير الداخليّ، ما جاء في شعر الشيخ الكوَّاز من تصويرٍ لحال السيِّدة زين عليها السلام بلسانها، حين يقول[٢]:

(١) أضواء على ثورة الإمام الحسين عليه السلام: ١١٧.

(٢) ديوان الشيخ صالح الكوَّاز: ١٨.

وتـقـول عـاتـبـة عـلـيـه ومـا عـسى
يجـدي عـتـاب مـوزع الأشـلاء
قـد كـنـتَ لـلـبـعـداء أقـرب منـجدٍ
والـيـوم ابـعـدهـم عـن الـقـربـاء
أدعـوك مـن كـثـب فـلـم أجـد الـدعـا
إلَّا كـمـا نـاديـت لـلـمـتـنـائي
قـد كـنـتُ في الحـرم المـنـيـع خـبـيـئةً
والـيـوم نـقـع الـيـعـمـلات خـبـائي
أسـبـى ومـثـلـك مـن يحـوط سُرادقـي
هـذا لـعـمـري أعـظـم الـبـرحـاء

يصور الشاعر هنا حال السيِّدة زينب عليها السلام، ولكن سرعان ما ترك الأمر للشخصيَّة لتقول قولتها، لذا قدَّم لهذا الوصف الداخليّ بـ(تقول)، وهنا جاءت نقطة التحوُّل في التصوير، فأصبحت الشخصيَّة هي التي تصوِّر حالها من الخارج، فتتراكم اللقطات التصويريَّة بين (العتاب + قرب المنجد وبعده + عدم تلبية الدعوة + الحرم المنيع + الخباء غير الملائم + السَّبي)، ولكن التصوير هنا جاء مبنيًّا على الثنائيَّات المتضَّادة، فالشاعر بادر إلى العتب، وفي الوقت نفسه يقول: (وما عسى يجدي عتاب موزِّع الأشلاء)، يعني يلجأ إلى هذا الأسلوب مع اليقين بعدم الجدوى منه! وهذه الحيرة تلائم حال الشاعر، لذا نأى بنفسه، وجعل عدسة تصوير الواقع في يد الشخصيَّة. والحال بقي كما هو مع الشخصيَّة، إذ التضاد الثنائيّ استحوذ على المشاهد: أقرب... للبعداء، أبعد... عن القرباء، أدعوك...لم أجد الدعاء، من كثب... للمتنائي، الحرم المنيع... نقع اليعملات، أُسبى... ومثلك يحوط سرادقي. وهذه الصور تأتي منسجمة لمجيئها بلسان من حضر

الواقعة، فلو كانت بلسان الشاعر مباشرة، لفقدت شيئًا من إثارتها، فأكسبها الشاعر شيئًا من المصداقيَّة التصويريَّة عند إلصاقها بالشخصيَّة، فجعلها تبدو وكأنَّها أكثر واقعيَّة، أو أنَّها أقدر على محاكاة الواقع.

ومن التصوير الداخليّ ما يرد لتوصيف الحال الداخليّ أو النفسيّ والوجدانيّ، ومدى انعكاسه على ظاهر الشخصيَّة، ومنه ما ورد في شعر السيِّد حيدر الحِلِّيّ واصفًا حال السيِّدة زينب عليها السلام عندما فقدت أخاها المولى أبا الفضل عليه السلام، إذ يقول[1]:

فنادت عليه حين ألفته عاريا
على جسمه تسفي صبا الريح ما تسفي
حملت الرزايا قبل يومك كلها
فما انقضتْ ظهري ولا اوهنتْ كتفي
و لاويتُ من دهري جميع صروفه
فلم يلوِ صبري قبل يومك في صرفي
ثكلتُك حين استعظل الخطب واحدا
ارى كل عضو منك يغني عن الالف
بودي لو ان الردى كان مرقدي
ولا ابن ابي نبهت من رقدة الحتف
ويا لوعة لو ضمني اللحد قبلها
ولم أبدُ بين القوم خاشعة الطرف

فالحديث هنا عن الرزايا وحملها، وما ترتَّب عليها من آثار معنويَّة، فجميعها قبل يوم المولى العبَّاس عليه السلام، لم تلوِ الصبر الزينبيّ، ولا وهنت كتفها، ولا أحنت ظهرها،

(١) ديوان السيِّد حيدر الحِلِّيّ: ١٣٣.

ولكن- استشـفافًا- يظهر أنَّ حجم المصاب وثقله انعكس على المظهر الزينبيّ، فتحقَّق مـا لم يتحقَّق قبلا من وهنِ الكتـف، وانحناء الظَّهر، ومظهر الثكلى، والنظرة الخاشـعة حيـاءً وقهرًا. فهذا التوصيف للحال المعنويّ الذي ارتسـم على المظهـر، أولى أن يصفه صاحـب الحال، لذا جـاء التصوير هنا من الداخـل، أي لم يتبنَّاه الشـاعر مباشرة، وإنَّما بوسـاطة الشـخصيَّة عينها، وهذا ما يساعد التقنيَّة التصويريَّة للشـاعر من التقاط أكثر الصـور تمثُّـلًا للحال، وأدقّها تفصيلًا، دون ما يشـعر المتلقِّي بالبعـد الزمانيّ أو المكانيّ، كما أنَّه يُسـهم في إثارة المتلقِّي وتحريك مشاعره، وإيهامه بأنَّ ما يسمعه هو صوت عقيلة الطالبيِّـين، فيغدو وكأنَّـه- المتلقِّي- يعيش واقعة الطفِّ معها، في عالم ترسـمه الصورة الشعريَّة، فتُضفي عليه مصداقًا واقعيًّا، يكون قريبًا من مقتضى الحال الموصوف.

مستويات الأداء التصويريّ

إنَّ التصوير الشـعريّ يتَّخذ أكثر من شكل، ولكن الذي رُصِد منها في الشعر الحِلِّيّ قيد الدراسة:

١. الأداء الواقعيّ/ التقريريّ[١]:

وفيه الشـاعر يعبِّر عن الواقع بأسـلوب تقريريّ بعيد عن الخيـال والرموز و اللغة الشعرية المجازية. فيكون التصوير مطابقًا للواقع صورةً ومعنًى، بلا تكلُّف ولا مبالغة، وهـذه الصـور بقدر ما تبدو بسـيطة، إلَّا أنَّها عميقـة؛ لمحاكاتها الواقـع، وتماهيها معه، ويبدو أنَّ بسـاطتها وعدم تعقيدها يجعلها تلامس روح المتلقِّي، كما أنَّها تهيمن على كيان الشاعر، ولعلَّ هذا ما يجعل لها حضورًا عند أغلب الشعراء، ومن تلك الصور الشعريَّة

(١) وقـد أطلـق عليه بعضهـم التصوير بالحقيقـة. راجع: التصوير الشـعريّ رؤيـة نقديَّة لبلاغتنا العربيَّة: ٢٤٧. لكنَّه غير دقيق؛ لإشارة الحقيقة إلى معانٍ أعمق وأبعد من التقريريَّة والواقعيَّة.

التقريريَّة ما وَصَف به السيِّد جعفر الحِلِّيّ، حال العلويَّات وبينهنَّ السيِّدة زيَنب عليها السلام في السَّبي، فقال[1]:

ورحـــن في الاسر بـنـات الهـدى
تـطـوي الـفـيـافي مـوطـنـا مـوطـنـا
يـدعـين والـعـيـس تجـدّ الـسُرى
يـا حـادي الـعـيـس الا ارفـقْ بنا
مـاذا عـلـيـكـم لـو مـررتـم عـلى
سـادات فـهـر قـبـل انْ نـظـعـنـا
لم تـدري في الـسـبـي لـمـا راعـهـا
أشْـمّـل فـيـهـا الـركـبُ ام ايـمـنـا
قـد افـزعـوهـا وبـنـو هـاشـم
كـانـوا لمـن خـاف الـردى مـأمـنـا

الشاعر هنا عمد إلى تصوير الواقع بصور واقعيَّة بعيدة عن الخيال، وبعيدة عن الصور المجازيَّة التي بها حاجة لمعالجات ذهنيَّة، فجعل المشهد يروي لنا شيئًا من رحلة السَّبيّ، كمَّا نقل في الروايات، فلم يسرح في الخيال، ولم يعمد إلى الرمز، ولا حتَّى أساليب البيان. فالشاعر تمكَّن بوساطة هذا الشكل التصويريّ من بثِّ الحياة في المشهد. ولذا يرى بعضهم أنَّ (الأداء الواقعيّ) يمكِّن من استحضار الواقع داخل أُطر حيَّة شديدة الأسر، ويوصل إلى قمَّة الهدف الفنِّيّ الزاخر بالإيحاءات الفيَّاضة؛ لاعتماده على رسم مشهد متحرِّك في شكلٍ قصصيّ أو حوارٍ دراميّ[2]. ومن الصور الواقعيَّة التقريريَّة

(١) سحر بابل وسجع البلابل: ٤٢٣.
(٢) ينظر: التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية: ٢٤٧.

التي صوَّرت الواقع أيضًا[1]:

وامــضّ مـا يـشـجـي الـغـيـور نـسـاؤكـم
هـتـفـت وقـد طـرق الـعـدوُّ خـيـامَـهـا
في فـتـيـة حـــرَّى الـقـلـوب تجـامَـلـت
فـقـضـت ومـــا بـــلَّ الـمـعـينُ اوامـــهـــا
او مـثـل زيـنـب والـسـيـوف لـهـا حمى
تـبـدو فـيـنـسـيـهـا الـــذعـــور لـثـامـهـا
لم تحـــم إلَّا أنَّهـــا هـتـفـت بـكـم
لـــمَّا رأت فـــوق الـــثـــرى أقـوامـهـا
وتـكـلَّـمـت لـكـن كـــلام مـضـاعـة
وا حـزنـكـم لـو تـسـمـعـون كـلامـهـا
حـــسرى تـــلـــفَّـــتُ تـــــارةً لحـماتـهـا
وجـــــدًا وتـــرعـــى تـــــارةً أيـتـامـهـا
شـاهـت نـواظـرهـا فـحـيـث تـلـفَّـتـت
رأت الخـطـوب وراءهـــا وأمـامَـهـا

وهذا المشـهد التصويريّ الوصفيّ الواقعيّ التقريريّ أيضا من شـعر السيِّد جعفر الحِلِّيّ، وفيه يصوِّر حال العلويَّات، وحال السـيِّدة زينب عليها السلام على وجه الخصوص، وهو كسـابقه صوَّر الواقع بواقعيَّة بعيدًا عن الصور والأسـاليب المجازيَّة، فانساب إلى ذهن المتلقِّـي من دون تكلُّـف وإعمال فكر، إذ لا يوجـد اختيار وتوزيع معقَّـد، إنَّما تراكيب سـمتها البساطة، وهذه سـمة التصوير الواقعيّ التقريريّ. ومن المشـاهد الواقعيَّة التي

(١) سحر بابل وسجع البلابل: ٤٠٣-٤٠٤.

مثَّلت الواقع بأوضح صورة، وبيَّنت حال العلوِّيات والسيِّدة زينب عليها السلام على رأسهنَّ، ما جاء في قول الشيخ البرسيّ[1]:

وراح عنه الجواد الطرف يندبه
عالي الصهيل خليا قاصد الحرم
فمذ رأته النساء الطاهرات بدا
يكادم الارض في خدّ له وفم
برزن نادبة حسرى وثاكلة
عبرى ومُعولة بالمدمع السجم
فجئن والسبط ملقى والنصال ابت
من كف مستلم أو ثغر ملتثم
والشمر ينحر منه النحر من حنق
والارض ترجف اعظاما لجرمهم
فتستر الوجه في كُمّ عقيلته
وتنحني فوق قلب والله كلم
تدعو اخاها الغريب المستضام اخي
يا ليت طرف المنايا عن لقاك عمي
من اتكلت عليه في النساء ومن
اوصيت فينا ومن يحنو على الحرم
هذي سكينة قد عزت سكينتها
وهذه فاطم تبكي بفيض دم

(١) ديوان الحافظ البرسيّ: ١٥٢-١٥٣.

تهـــوي لـتـقـبـيـلـه والـــدمـــع مـنـهـمـر
والـسـبـط عـنـهـا بـكـرب المـوت في غمم
فـيـمـنـع الـــدم والـنـصـل الـكـسـير به
عـنـهـا فـتـنـصـل لم تـــبرح ولم تـرني
تـضـمـه نـحـوهـا شـــوقًـــا وتـلـثـمـه
ويخـضـب الـنـحـر مـنـه صـدرهـا بـدم

هذه اللوحة المصوَّرة عن الطفِّ، وإن اعتمدت في بعض ملامحها، أو بعض صورها الجزئيَّـة، على المجاز، إلَّا أنَّ الصورة الكليَّة واقعيَّة، كما أنَّها اعتمدت في أغلب مفاصلها وصورها الجزئيَّة على الواقع والكلام التقريريّ، لذا مَن قَرَأ واقعة الطفِّ، يجد أنَّ اللوحة الشعريَّة جاءت مجسِّدة فعلًا لتلك الواقعة.

٢. الأداء الخياليّ/ المجازيّ:

وفيه يلجأ الشاعر إلى الخيال؛ ليصوِّر الواقع بصور غير واقعيَّة، ويشير إليه إشارات غير مباشرة، وذلك بوسـاطة العلاقة غير الصريحة التي تربط الصور التي انتجتها مخيِّلته بالواقع. فيكون وصفه للواقع لا على أسـلوب السرد، وبـذا تُصبح الصورة الفنيَّة أكثر تشـويقًا؛ لحملها خيوط الوصل بين الواقعيّ والخيـاليّ، أو المجرَّد، أو العقليّ غير المدرَك بالحواس، ومن هذا الشَّـكل التصويريّ، قول الشـاعر السـيِّد حيدر الحِلِّيّ يصف حال السيِّدة زينب عليها السلام، فيقول[1]:

كـانـت بـحـيـث عـلـيـهـا قـومـهـا ضربـت
سرادقـــا ارضـــه مـــن عـــزهـــم حـــرمُ

(١) ديوان السيِّد حيدر الحِلِّيّ: ١٤٦.

يـكـاد مـن هـيـبـة ان لا يـطـوف به
حـتـى المـلائـكُ لـولا انهـم خـدمُ

الشاعر في هذه الصورة يلجأ إلى الخيال؛ ليصف حرمة وقدسيَّة السيِّدة زينب عليها السلام عند ذويها، وكيف أنَّهم حريصون على أن لا يراها أحد، بل لا يطوف حول سرادق بيتها أحد، حتَّى الملائكة! لولا أنَّهم خدم. وصورة الطواف حول ما يحيط بالبيت تأخذنا إلى الطواف حول الكعبة، إلَّا أنَّ الشاعر لم يرخِّص الطائفين حول الكعبة جميعهم بالطواف حول البيت الزينبيّ، وفي ذلك تكمن جماليَّة المشهد وروعة التصوير، إذ إنَّ خيال الشاعر داخل بين البيتَين والطَّوافين، ومن يسمح له بالطواف حول البيتَين، كما أنَّه نبَّه على عظمة السيِّدة وقدسيَّتها وعظمة بيتها. فهذه الصورة التي رسمتها مخيِّلة الشاعر تشير إلى السَّتر والحجاب، والابتعاد عن الأنظار.

وفي مشهد آخر من شعر السيِّد جعفر الحِلِّيّ أيضًا، وردت صور يحاول بوساطتها رسم خِدر السيِّدة زينب عليها السلام وحرمتها، وما كان عليه حالها في ظلِّ إخوتها، مستعينًا بالخيال، فقال[1]:

كـانـت بـحـيـث سـجـافـهـا تـبـنـى على
نهـر المـجـرة مـا لهـن عـبـور
يحـمـين بـالـبـيـض الـبـواتـر والـقـنـا
الـسـمـر الـشـواجـر والحـمـاة حضـور
مـا لاحـظـت عـين الهـلال خـيـالهـا
والـشـهـب تخـطـف دونهـا وتـغـور
حـتـى الـنـسـيـم اذا تخـطـى نـحـوهـا
الـقـاه في ظـل الـرمـاح عـثـور

(١) سحر بابل وسجع البلابل: ٢٢٥.

فنلحظ أنَّ روح المعنى صارخة في هذا المقطع الشعريّ، ولكن من وراء صور الخيال، فالشاعر بقوله: (على نهر المجرَّة، ما لاحظت عين الهلال خيالها، الشهب تخطف دونها وتغور، حتَّى النسيم إذا تخطى.. القاه عثور)، ما قصد إلَّا العفَّة والسَّتر والحجاب والحرص والمداراة والغيرة على العرض، فلم يَقُل ما لاحظت عين الرجال خيالها، وإنَّما عين الهلال وحتَّى الشهب، وليس هذا فحسب، وإنَّما حتَّى النسيم لو جاء نحوها، فسيجد ظلَّ الرماح له بالمرصاد. فهذه الصور مع أنَّها مشربة بالخيال، إلَّا أنَّها تشير إلى روح الواقع وانعكاس معانيه على أسطحها، فأظهرت الواقع بثوب الخيال، وهذا ما يجعلها أعمق معنى وأبلغ مقصد وأسرع تسرُّب إلى ذهن المتلقِّي، وأكثر تأثيرًا فيه، فتحمله على المشاركة أو المعايشة المعنويَّة للشاعر؛ لأنَّ الاعتمال الفكريّ أو الذهنيّ في تصوير الموقف يفرض نفسه على المتلقِّي، ويتركه أسير ما يتلقَّاه من صورٍ ومعانٍ، فليس له، والحال هذا، إلَّا التفاعل مع ما جرى، وكأنَّه يجري أمام عينه بعد أن ملأ سمعه، ومن الصور التي بُنيت على التخيُّل والمجاز، ما جاء في قول الشاعر[1]:

وسبية باتت بأفعى الـ
ـهم مهجتها لسيعة

ففي البيت نجد أنَّ الخيال الشعريّ لم يترجَّل عن المجاز الاستعاريّ، وإنَّما جعل منه وسيلة لتصوير الحال، إذ إنَّه تخيَّل أنَّ الهمَّ الذي هو الحزن[2]، أفعى لسعت مهجة السيِّدة، واللافت أنَّ اللدغ للأفعى واللسع للعقرب على المشهور، إلَّا أنَّ هناك من يزعم أنَّ مِن الأفاعي من يلسع بلسانه[3]، وهذا يمثِّل حالات استثنائيَّة أو نادرة، وهذا يلائم الحال الزينبيّ الاستثنائيّ، قياسًا بالحال العام لها عليها السلام، هذا من جهة، وبحال بنات

(١) ديوان السيِّد حيدر الحِلِّيّ: ١٢٥.
(٢) ينظر: لسان العرب (همم): ١٢/ ٦١٩.
(٣) م.ن.

الأنبياء السابقين من جهة أخرى، فخيال الشاعر بمهازجته بين اللسع والهمِّ، أنتج صورة تعبِّر مجازًا عن الواقع.

وسائل الأداء التصويريّ وأدواته

لا بـدَّ لـلأداء التصويريّ من أدوات ووسـائل لتحقيق التعبير الشـعريّ المقصود، فتلك الآليَّات أو الوسـائل تمثِّل طريقة ترتيب المعنى أو الفكرة ضمن أسلوب يقع عليه اختيـار الشـاعر؛ فهي طريقة اسـتدعاء ألفاظ وقوالـب ينتظم بوسـاطتها ذلك المعنى، وللشـاعر أن يختـار من الآليَّـات أو الأدوات القوليَّة ما يشـاء وما يتناسـب مع الواقع الشـعريّ في تمثيل الأداء التصويريّ، ومن تلك الوسائل أو الأدوات أو الأليَّات القوليَّة التي اعتمدت من شعراء الحِلَّة:

١. الحجاج:

من يقف عند هذه المفردة، تأخذه إلى ثنائيَّة حواريَّة، أو إلى برهنة وربَّما خصومة، أو قيام حجَّة أو مداخلات، وما سوى ذلك وغيره، وهذه الحركيَّة جاءت من المعنى اللغويّ لهذه المفردة، فحاججته حجاجًا ومحاججة حتَّى حججته، أي غلبته بالحجج التي أدليت بها، والحجَّة البرهان، وقيل ما دوفع به الخصم[١]، فهذه المبارزة القوليَّة تعتمد الاستلال العقليّ والأسـلوب البلاغيّ، غالبًا، بقصد إحقاق حقٍّ وإبطـال باطلٍ، وهذا ما تحدَّثت عنه البلاغة العربيَّة القديمة على لسـان ابـن وهب، فقال: «إلزام الخصم الحجَّة»[٢]. ولما يحمـل هذا الأسـلوب من قدرة عـلى الإفصاح والمبالغـة، نجد بعض الشـعراء الحِلِّيِّين اعتمده في القصائد الطفِّيَّة، فمثلًا الشيخ صالح الكوَّاز في مرثيَّته يقول[٣]:

(١) ينظر لسان العرب (حجج): ٢/ ٢٢٨.
(٢) البرهان في وجوه البيان: ١٧٩.
(٣) ديوان الشيخ صالح الكوَّاز الحِلِّيّ: ١٩.

زعمت أُميَّة أنَّ وقعة دارها
مثل الطفوف وذاك غير سواء
أين القتيل على الفراش بذلَّة
من خائض الغمرات في الهيجاء
شتَّان مقتول عليه عرسه
تهوى ومقتول على الورهاء
ليس الذي اتَّخذ الجدار من القنا
حصنًا كمقريهنَّ في الأحشاء

فهنا الشاعر يحاجج بني أُمية، ويقول لهم: كيف تزعمون أنَّ يوم مقتل عثمان بن عفَّان في داره مثل يوم الطَّفِّ؟ ما هذا الزعم البليد الذي لا يصمد أمام البرهان؟ فهذا القول جاء ردًّا على عمرو بن سعيد بن عمر بن العاص[1]؛ لتمثُّله بالمثل العربّي (يوم بيوم الحفض المجور)، وذلك عند سماعه صراخ نساء بني هاشم، لـمَّا بلغ أهل المدينة خبر قتل الإمام الحسين عليه السلام[2]، وهذا المثل يُضَرب عند الشماتة بالنكبة[3]. وفي هذه الأبيات يمكن رصد الأدوات الحجاجيَّة المتعالقة في ما بينها؛ لنسف زعم الخصم وادِّعائه، وذلك من وجوهٍ عدَّة، نذكر منها:

- الخصم الأمويّ جاء بقول جاهز (مثل)، أمَّا الشاعر فلم يعتمد على قول جاهز، وإنَّما انتهر الخصم بنفسه.
- الخصم الأمويّ الشامت لم يكن من ذوي المقتول بالمباشر، ولم يتكلَّم بلسانهم،

(١) وقيل: مروان بن الحكم. راجع: فصل المقال في شرح كتاب الأمثال: ٣٨٢.
(٢) مجمع الأمثال: ٢/ ٣٧٩.
(٣) م.ن.

وهـذا خـلاف ما يظهر في أبيات الشـيخ الحِـلِّيّ، إذ إنَّه ردَّ على الخصم بلسـان السيِّدة زينب عليها السلام.

- الدلائل التي جاء بها الشـاعر، فقال متسائلًا: (أين القتيل على الفراش بذلَّة)، ويقصد عثمان، (من خائض الغمرات في الهيجاء)، ويقصد الإمام الحسين عليه السلام الذي خرج لحتفه بنفسـه، فالامام الحسـين عليه السلام خرج مجاهدًا في سبيل الله، على العكـس مـن عثـمان، فكيـف يسـتويان؟ ﴿لَّا يَسْتَوِي ٱلْقَٰعِدُونَ مِنَ ٱلْمُؤْمِنِينَ غَيْرُ أُوْلِي ٱلضَّرَرِ وَٱلْمُجَٰهِدُونَ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ بِأَمْوَٰلِهِمْ وَأَنفُسِهِمْ ۚ فَضَّلَ ٱللَّهُ ٱلْمُجَٰهِدِينَ بِأَمْوَٰلِهِمْ وَأَنفُسِهِمْ عَلَى ٱلْقَٰعِدِينَ دَرَجَةً ۚ وَكُلًّا وَعَدَ ٱللَّهُ ٱلْحُسْنَىٰ ۚ وَفَضَّلَ ٱللَّهُ ٱلْمُجَٰهِدِينَ عَلَى ٱلْقَٰعِدِينَ أَجْرًا عَظِيمًا﴾ (النسـاء: ٩٥)، ولم يكتفِ الشاعر بذكر تلك القرائن، وإنَّما استرسل بذكـر الفوارق بـين القتلَتين، فقال: (شـتَّان بين مقتول عليه عرسـه تهوي)، وفيه إشـارة إلى زوج عثمان نائلة بنت الفرافصة، التـي أكبَّت عليه عند مقتله، واتَّقت السـيف بيدها، فقطت أصابعها[1]، فالبون شاسع، ولا سبيل للمقارنة بـين الـذي يُقتَل على فراشـه ولا يجرؤ حتَّى عـلى أن يتَّقي الضربـات، فترمي زوجه نفسـها لتحميـه، وبين (مقتول عـلى الورهاء). فهـذا الاحتجاج المبنيّ عـلى أحداث ووقائـع تاريخيَّة معلومـة للجميع، يجعل الحجَّـة أبلغ والبرهان أقوى.

فحضور أسـلوب الحجاج في الشـعر، جعله أكثر طـراوة وحركيَّـة وتفاعليَّة، كما أنَّ الـردَّ على المدَّعي جعل التواشـج مع الماضي حاضرًا، وهـذا يُعطي فرصة للانتصار، ولـو بعد حين، فالحجاج يكفل حقَّ الردِّ والدفاع، سـواء أكان الخصم حاضرًا أم غائبًا، فالشـاعر انتصر بشعره الحجاجيّ للمظلوم من الظالم، وجعل الانتصار بوساطة السيِّدة

(١) ينظر: الكامل في التاريخ: ٣/ ١٧٨.

زينب عليها السلام، مع وجود الفارق، فالخصم قال شـامتًا ظالـمًا متشفِّيًا، فنُطقه باطل، فصرعه الحقُّ بعد حين، فزهق بشعرٍ حِلِّيٍّ ولائيٍّ، كشف الزيف بأدلَّة قاطعة.

٢. الاقتباس والتضمين:

إنَّ النصَّ الأدبيّ، بصورة عامَّة، يعتمد في فرادته ودرجة تألُّقه على ركائز عدَّة، منها مسـألة التعالق والتداخل مع النصوص السابقة له، وإن لم تكن من جنسه، لما يتسبَّب به من اسـتحضار لإشارات تنبيهيَّة مختلفة، بعضها يتعلَّق بالبُعد التاريخيّ للنصِّ، وبعضها بعمقه الفكريّ، ويمكن أن يكون سـبب الاستدعاء جماليًّا، أو قد يكون من باب إضفاء متانة ورصانـة لغويَّة وبلاغيَّة للنَّصِّ. وأحيانا قد تكون علَّة اسـتدعاء النصوص إحياءً للتراث مخافـة الطمس والاندثار، أو لعِلَل أخرى، مثل الاهتمام لسـبب عقائديّ. ومن أبرز أشكال المثاقفة النصيَّة[1]:

- الاقتباس:

يحمـل هـذا اللفظ معنـى الجزئيَّـة، «فالقبس شـعلة من نار تقتبسـها مـن معظم، واقتباسـها الأخذ منها»[2]. فالاقتباس النصِّـيّ يعني أخذ نـصٍّ متأخِّر من نصٍّ متقدِّم. ولـذا حُـدَّ من قبل أهل الاختصـاص «أن يضمِّن الكلام شـيئًا من القـرآن أو الحديث

(١) المثاقفـة النصيَّـة القصد منها الأخذ من نصٍّ سـابق أخذًا مقصودًا، وعليـه يكون الأخذ حاذقًا ضابطًـا لما ظفر به من نصوص سـابقة، فطنًا ثابت المعرفة بما يحتاج إليه، آخـذًا بذكاء، فالتثقيف التعديل والتقوية والتسـوية، فالأخذ من النصوص الأخرى غايته التقوية والتعديل والتسـوية. راجع: لسان العرب (ثقف): ١٩/ ٢٠.
كما أنَّ المثاقفة تحمل معنى الأخذ من جانب واحد لا تبادل، وهذا يناسـب الأخذ من النصوص أكثر من غيره، فالنَّص المتأخِّر هو من يرتبط بالنصِّ المتقدِّم لا العكس، فالتعالق والتداخل النصِّيّ يكون غير متبادل.

(٢) لسان العرب (قبس): ٦/ ١٦٧.

لا على أنَّه منه»[1]، ومنه يتبيَّنُ أنَّ الاقتباس خُصَّ بالقرآن الكريم والحديث النبويّ الشريف، دون سواهما. ومن الاقتباسات القرآنيَّة التي وردت في الشعر الحِلِّيّ المتعلِّق بشخصيَّة السيِّدة زينب عليها السلام، ما جاء في قول السيِّد جعفر الحِلِّيّ[2]:

يعود عنها الوهم وهو مقيَّد
ويردُّ عنها الطرف وهو حسيرُ

فالشاعر هنا يحاول تصوير سيِّدة البيت العلويّ في واقعة الطَّفِّ، على وفق متاحات الاقتباس، فيعمد إلى لفظ قرآنيّ، ليتناص معه، وليضمنِّه المضمون المنشود، إذ ورد في القرآن الكريم: ﴿ٱلَّذِى خَلَقَ سَبۡعَ سَمَٰوَٰتٖ طِبَاقٗاۖ مَّا تَرَىٰ فِى خَلۡقِ ٱلرَّحۡمَٰنِ مِن تَفَٰوُتٖۖ فَٱرۡجِعِ ٱلۡبَصَرَ هَلۡ تَرَىٰ مِن فُطُورٖ ۝٣ ثُمَّ ٱرۡجِعِ ٱلۡبَصَرَ كَرَّتَيۡنِ يَنقَلِبۡ إِلَيۡكَ ٱلۡبَصَرُ خَاسِئٗا وَهُوَ حَسِيرٞ﴾ (الملك: ٣-٤). وقيل في تفسيره «ثمَّ ارجع البصر كرَّتَين، أي رجعَتَين أُخرَيَين في ارتياد الخلل، والمراد بالتثنية التكثير، كما في لبَّيك وسعديك، والقمِّيّ قال: انظر في ملكوت السموات والأرض، ينقلب إليك البصر خاسئًا بعيدًا عن إصابة المطلوب، كأنَّه طرد عنه طردًا بالصغار، وهو حسير كليل من طول المعاودة وكثرة المراجعة»[3]. فبعد المحاولات لإصابة المطلوب بإعادة النظر وتكراره، انقلب البصر خاسئًا وهو حسير، أي كَلَّ وانقطع وكشط[4]. والشاعر وجد هذا المعنى يلائم عفَّة السيِّدة زينب عليها السلام وهيبتها التي عليها من الجلال ما يكشط الأنظار، فالناظر ينظر، لكنَّه لا يبلغ ما يروم الوصول إليه بنظره، فهو حسير ولا حتَّى بوهمه، فهو مقيد. وهذا التصوير فيه من الذوق الأخلاقيّ ما لا يخفى، كما أنَّه لم يكن بعيدًا عن الواقع؛ لأنَّها سلام الله عليها ما خرجت إلَّا بمشيئة

(١) الإيضاح في علوم البلاغة: ٤٢٦.
(٢) سحر بابل وسجع البلابل: ٢٢٥.
(٣) التفسير الصافي: ٥/ ٢٠١.
(٤) ينظر: لسان العرب (حسر): ٤/ ١٨٧-١٨٨.

الله سبحانه، لذا يرى الشاعر ما بلغت رؤيتها أنظار الناظرين. ومحاكاة هذه الصورة لأخلاق البيت العلوي الطاهر اضفى عليها بعدا جماليا اخر. فاقتباس الشاعر للفظ قرآني واتكائه على مضمون معين لتصوير بنت من نزل في بيوتهم القرآن جعل العلائق تبدو اكثر انسجاما، فكما الناظر إلى السماء يكل بصره من ان يدرك خللا،كذلك الحال مع الناظر للسيدة زينب عليها السلام فنظره يُمنع من رؤيتها فيُبعد ويُكشط ويُحسر. وهذا من اروع انواع الصور الشعرية للمناسبة بين الحالين. فالاقتباس غير مباشر لكنه جاء مباشرا في تحقيق ما اراد الشاعر تصويره. وهناك اقتباس اخر من حديث نبوي جعله الشيخ البرسي عن لسان السيِّدة زينب عليها السلام في الحديث عن مواقف القيامة وحال يزيد فقال[1]:

يا ويله حين تأتي الحشر فاطمة الـ
ـزَّهراء صارخة في موقف الأمم
تأتي فيطرق أهل الجمع قاطبة
منها حياءً بوجه قاطب قتم
وتشتكي عن يمين العرش صارخة
وتستغيث إلى الجبار ذي النقم
هناك يظهر حكم الله في ملإ
عصوا وخانوا فيا سحقًا لفعلهم
وفي يديها قميص للحسين غدا
مضمَّخًا بدم قرنا إلى قدم

في هذه الأبيات يتحدَّث الشاعر عن حوادث تعدُّ من الغيبيَّات، فتحدَّث عن الحساب والجزاء والحكم الإلهيّ بحقِّ العصاة القتلة، وهذا ممَّا لا يمكن أن يتفوَّه به

(١) ديوان الحافظ رجب البرسيّ: ١٥٦-١٥٧.

أي شخص مهما كان إلَّا إذا أخذه عن الوسائط بين السماء والأرض، لإحاطتهم بالعلم بمشيئة الله سبحانه. وهذا ما جعل الشاعر يعتمد اعتمادًا كليًّا على مرويَّات أهل بيت الوحي، منها ما ورد عن الإمام الرضا عن آبائه عن رسول الله (صلَّى الله عليهم أجمعين)، قال: «**تحضر ابنتي فاطمة عليها السلام يوم القيامة ومعها ثياب مصبوغة بالدماء، تتعلَّق بقائمة من قوائم العرش، تقول: يا عدل احكم بيني وبين قاتل ولدي، قال عليّ بن أبي طالب، قال رسول الله (صلى الله عليهما وآلهما): ويحكم الله لابنتي وربِّ الكعبة**»[1]، فالمشهد الشعريّ بالكامل أُخذ من المشهد الغيبيّ الذي صوَّره النبيّ صلى الله عليه وآله، وهنا تتحقَّق غايات الإبداع الشعريّ، بتوظيفه لوسيلة من وسائل الأداء التصويريّ، فيأتي الاقتباس ناهضًا في تحقيق مرامي النصِّ الفكريَّة والعقائديَّة، فنبَّه لعِظَم المصاب، وتأكيد حصول الحساب والعقاب، ولا مجال للتكذيب والارتياب؛ لركونه إلى حديث نبويّ شريف، وهذا ما يعطي النصَّ إجازة المصداقيَّة والمقبوليَّة.

- **التضمين:**

يعني الإحراز والاحتواء والإيداع، فبالعودة إلى مادَّة هذه المفردة، نجدها من ضمن الشيء بالشيء، أي أودعه إيَّاه كما تودع الوعاء المتاع، والميت القبر، وكلُّ شيء أحرز فيه شيء فقد ضمنه[2]. فالتضمين النصِّيّ يشير إلى إيداع النصِّ شيء من نصٍّ آخر، أو إحراز شيء من النصوص القديمة في النصوص المتأخِّرة عنها، ومن الأقدمين من قال: (حسن التضمين)، هو أن يضمِّن المتكلِّم كلامه شيئًا من آية أو حديث أو مَثَل سائر أو بيت شعر، حتَّى أنَّه عَدَّ التلميح من التضمين[3]، وآخرون أشاروا إلى هذه المعاني تحت

(١) بحار الأنوار: ٢٤/ ٢٢٠، مسند الإمام الرضا عليه السلام: ١/ ١٤١-١٤٢.
(٢) ينظر: لسان العرب: ١٣/ ٢٥٧-٢٥٥٨.
(٣) ينظر: حسن التوسُّل إلى صناعة الترسُّل: ٨٨.

التلميح، فذكر العلويّ أنَّ التلميح في مصطلح علماء البيان «هو أن يُشير المتكلِّم في أثناء كلامه ومعاطف شعره أو خطبه إلى مَثَل سائر أو شعر نادر أو قصَّة مشهورة، فيلمحها فيوردها لتكون علامة في كلامه...»[1]. وهذا الحضور لتلك النصوص لا بدَّ ان يكون هادفًا، وإلَّا لِمَ استحضرها المتكلِّم؟ لذا يمكن القول إنَّ تعليل الحضور والاستدعاء النصِّيّ يختلف باختلاف الحال والمقال. وعند تتبُّع أداء الشعراء الحِلِّيِّين في تصوير شخصيَّة السيِّدة زينب عليها السلام، ومن أشكال التضمين التي وردت في شعرهم:

١. تضمين شعريّ:

لا يعدُّ ضعفًا عند الناثر أو الناظم إن عمد إلى توظيف شيء من التراث الأدبيّ في نصِّه، لاسيما إن كان الاستحضار لغاية شريفة وعلقة لطيفة، فإن أحسن المتكلِّم التضمين، يكون قد ارتقى بنصِّه لمستويات لم يكن ليبلغها من دون ذلك الأخذ. لذا فالإجراء الاستدعائيّ الشعريّ هذا يتوقَّف على إمكانيَّة المستدعي، وهذا ما جعله يتمظهر بأكثر من مستوى، فمنه:

- التضمين الشعريّ اللفظيّ:

ويكون فيه الشاعر مضمِّنًا شعره ألفاظًا وعبارات من شعر آخر، حتَّى يبدو للمتلقِّي أنَّ اتِّكاء الشاعر الأبرز كان على المستوى اللفظيّ. ومثال هذا النوع من التضمين ما ورد في شعر الشيخ الحافظ البرسيّ على لسان السيِّدة زينب عليها السلام، فيقول[2]:

ربيع اليتامى وكافل ال
أيامى رماني بعد بعدكم البعد

(١) الطراز المتضمِّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: ١٧١.
(٢) ديوان الحافظ رجب البرسيّ: ٩٨.

هذا البيت فيه تضمين من بيت شعريّ، يعدُّ من التراث العربيّ والإسلاميّ، ورد في لاميَّة شيخ البطحاء أبي طالب عليه السلام يخاطب به رسول الله صلى الله عليه وآله قائلا[1]:

وأبيض يستسقى الغمام بوجهه

ربيع اليتامى عصمة للأرامل

وهذا التواشج بين البيتَين يشير إلى التواشج والتعالق بين من قيلا في حقِّهما. فالشاعر يجد أنَّ ما خوطب به النبيّ صلى الله عليه وآله يمكن أن يُخاطَب به المعصوم عليه السلام، فكما قال أبو طالب للنبيّ صلى الله عليه وآله: (ربيع اليتامى عصمة للأرامل)، أخذ الشاعر هذا التوصيف ووظَّفه في مرثيَّته الحسينيَّة، وجعله على لسان السيِّدة زينب عليها السلام، فقال: (ربيع اليتامى كافل الأيامى)[2]، وقصد به الإمام الحسين عليه السلام. وإن قيل هذا التطعيم فيه شيء من المفارقة، إن صحَّ التعبير، ذلك لاختلاف الغرض الشعريّ في القولَين، فأبو طالب عليه السلام قال مادحًا، والشيخ البرسيّ قال راثيًا! هنا تبرز جماليَّة التوظيف وحسن التضمين، إذ الشاعر أخذ من بيت شعريّ له قيمة تاريخيَّة؛ لارتباطه بحدَثَين تاريخيَّين، الأوَّل يرتبط بمناسبة قوله، والثاني يرتبط بترديده من قِبَل شخصيَّة أخرى أضفت عليه عمقًا تاريخيًّا ودينيًّا وتراثيًّا ورثائيًّا، وهي سيِّدة النساء فاطمة عليها السلام، وذلك عند احتضار رسول الله صلى الله عليه وآله، فنظرت إليه وقالت[3]:

وأبيض يستسقى الغمام بوجهه

ربيع اليتامى عصمة للأرامل

(١) ديوان أبي طالب بن عبد المطَّلب عليه السلام: ٧٥.

(٢) الأيامى: كلُّ إنسان ليس له زوج من الرجال والنساء، سواء أكانت المرأة أرملة أم بكرًا أم ثيِّب. ينظر: لسان العرب (أيم): ١٢/ ٣٩.

(٣) بحار الأنوار: ٢٢/ ٤٧٠.

ففي هذا الموقف ندبت الزَّهراء أباها، فكان الموقف موقف حزن وأسى. والشاعر عندما رثى على لسان السيِّدة زينب عليها السلام، استحضر موقف الأم، فكأنَّه أراد القول كما قالت الزَّهراء قالت ابنتها، وكما كان رسول الله صلى الله عليه وآله لابنته وأهله وذويه، كان الحسين عليه السلام، وهذا الاستحضار لتلك الحوادث والمواقف جاء نتيجة التضمين، فجعل من ثلاثيَّة الأحداث المتباعدة زمنيًّا تبدو أكثر تقاربًا. فالتعالق اللفظيّ نتج عنه تعالق أحوال وأحداث واستحضار شخصيَّات ترتبط بعلائق واحدة. فالتضمين هنا أعطى أبعادًا دلاليَّة أخرى لا تقتصر على مستوى جماليَّة الصياغات والأسلوب فحسب، وإنَّما فيه إشارة إلى قوله صلى الله عليه وآله: «**حسين منِّي وأنا من حسين...**»[1]؛ لتوظيف الشاعر ما وصف به النبيّ صلى الله عليه وآله في وصف الإمام الحسين عليه السلام، وبه أيضًا تلميح إلى أنَّ يوم الحسين عليه السلام كيوم رسول الله صلى الله عليه وآله. كما أنَّه أظهر أن حزن الزَّهراء عليها السلام في ابنتها. وهذا التداخل الحدثيّ جاء نتيجة التداخل اللفظيّ، حتَّى بدا وكأنَّه بتكرار الأخير تكرَّر الأوَّل. فالتضمين اللفظيّ رافق استدعاء الألفاظ فيه استدعاء الأحداث، وهذا ما نجده متحقِّقًا أيضًا في قول الشيخ البرسيّ[2]:

أخي لقد كنت نورًا يُستضاء به
فما لنور الهدى والدين في ظلم

إذ إنَّ هذا البيت الذي جاء على لسان السيِّدة زينب عليها السلام فيه تضمين لفظيّ من شعر سبق عهده عهد الشاعر، إلَّا أنَّه كان متزامنًا مع عهد السيِّدة، ذلك هو قول الرباب زوج الإمام الحسين عليه السلام في رثائها له[3]:

(١) سنن الترمذيّ: ٥/ ٣٢٤.
(٢) ديوان الحافظ رجب البرسيّ: ١٥٣.
(٣) الأغاني: ١٦/ ٩٤، أعيان الشيعة: ١/ ٦٢٢.

إنَّ الـــذي كـــان نـــورًا يُـســتـضـاء به

بـــكـــربـــلاء قـــتـــيـــل غـــير مـــدفـــون

فالشـاعر هنا لم يكن راثيًـا للإمام، وإنَّما حاول الرجوع إلى زمـن آخر (زمن واقعة الطفِّ)، ولم يكتفِ بجعل الرثاء بلسـان السـيِّدة زينب عليها السلام لأحداث هـذه النقلة، وإنَّما جلب شـيئًا من الرثاء الـذي قيل في ذلك الزمـن. فقارئ النصِّ الشـعريّ الرثائيّ هذا ليس له أن يسـير إلَّا باتِّجاه فسـحة السياحة المأساويَّة التي أشـارت إليها بوصلة الشاعر التضمينيَّـة؛ لأنَّه باختياره موضوع الرثاء الحسـينيّ أخذَنَا باتِّجاه المأسـاة، وعندما صوَّر المأسـاة بلسـان أخت الحسـين عليه السلام، إذن بالسَّـفر عِبر الزمن للماضي، ولمـا جعل الأداء التصويـريّ هـذا مبنيًّا على تصوير مَـن حَضَر واقعـة الطفِّ، حكم بوجـوب التعايش والتماهـي على نحو تحتم على المتلقِّي مغادرة الحاضر والعودة إلى وقت الحادثة، لسـماعه رثاء زينب والرَّباب للأمام الحسـين عليه السلام. كما أنَّ هناك إشـارة أخـرى في هذا التضمين، وهـي جماليَّـة التوظيف اللفظـيّ للتقـارب الزمنيّ، فكان من المناسـب جـدًّا التداخل اللفظيّ بين شـعرَيهما، فالتعالق اللفظيّ هنا أشـار إلى التعالق الشخصيّ، وهذه إشارات وتلميحات حضرت بحضور التضمين.

- **التضمين الشعريّ المعنويّ:**

في هذا الشـكل من أشكال التضمين تكون الهيمنة للجانب المعنويّ، أي إنَّ الأخذ من الآخرين لا يبرز في المستوى اللفظيّ كما هو في المستوى المعنويّ، وغالبًا هذا التطعيم يسـتحوذ على مسـاحة أكبر من البيت الشعريّ لا كسـابقه. ومن أمثلته ما جاء في شعر الشـيخ الكوَّاز إخبارًا على لسان السـيِّدة زينب عليها السلام، في توصيف بني هاشم يوم الطفِّ، فيقول[1]:

(١) ديوان الشيخ صالح الكوَّاز: ٢٢.

أُصيبوا ولكن مقبلين دماؤهم

تسيل على الأقدام دون العراقب

فهذا البيت الشعريّ جاء متبعًا ومحاكيًا لبيت شعري للحصين بن الحمام المرّيّ، له من الشهرة ما لا يخفى يقول فيه[1]:

فلسنا على الأعقاب تدمى كلومنا

ولكن على أقدامنا تقطر الدِّما

فالشاعر هنا يقول إنَّ آل بيت محمَّد صلى الله عليه وآله آثروا المواجهة على الهزيمة، ولكنَّه جعل الأداء في إيصاله من حقِّ السيِّدة زينب عليها السلام، فجعله على لسانها، وفي تصويره اعتمد على الحصين المرّيّ، فلم يصف شجاعتهم بأنَّهم لم يفرُّوا، وإنَّما قال (أُصيبوا) ولم يفرُّوا، حتَّى أنَّ (دماءهم تسيل على الأقدام)، فالدم الذي يسيل على القدَمَين دليل على أنَّ الإصابة إصابة مواجهة لا إصابة هزيمة من الخلف، وهذه صورة الحصين لجراحاتهم، فجراحاتهم لم تكن على الأعقاب، وهذا التوظيف فيه أكثر من نكتة، فالشاعر لـمَّا أراد توصيف إباء آل محمَّد صلى الله عليه وآله وشجاعتهم، جعل الوصف يأتي على لسان إحدى الشخصيات الحاضرة في الطفِّ، ومن جانب آخر جعله يبني على توصيف الحصين، والأمر اللافت أنَّ الحصين كان سيِّد قومه، وتذكر المصادر أنَّه كان يلقَّب بـ(مانع الضَّيم)[2]. فتثقيف النصِّ ارتكز على ركن قويّ من جهة القول والقائل، والشاعر لم يكتفِ بالأخذ، وإنَّما الزيادة على ما أخذ، فالأوَّل قال (تدمى كلومنا)، والثاني قال (أُصيبوا)، والأوَّل قال (تقطر الدماء)، والثاني قال (تسيل)، فالثاني فيه ثبات وعزيمة على عدم الهزيمة أكثر، وحتَّى القول لم يُجرِه على لسانه مباشرةً، وإنَّما أوكل قوله للسيِّدة زينب عليها السلام، فالقول كان للحصين،

(١) شرح ديوان الحماسة لأبي تمّام: ١/ ١٤٧.
(٢) ينظر: المصدر نفسه.

وهو سيِّد قومه وما ضُمِّن منه ورد على لسان سيِّدة نساء قومها، وهذا ما يمكن أن يُقال عنه حسن الأخذ أو حسن التضمين.

٢. التضمين النثريّ:

وفيه يكون الشاعر قد لاقح شعره بشيء من نصٍّ نثريّ، وغالبًا ما يكون هذا الشكل من التضمين مبنيًّا على نصوص نثريَّة عالية المضامين رفيعة الانتساب وإلَّا فابتعاد الشاعر عنها أولى لاختلاف الأجناس، ومن المرجعيَّات النثريَّة التي استلهم منها الشعراء صورهم الشعريَّة ومضامين شعرهم الحسينيّ، خُطب السيِّدة زينب عليها السلام، ولأسباب عدَّة، منها أنَّها عليها السلام كانت حاضرة في كربلاء، لذا فخطبها تعدُّ وثيقة تاريخيَّة، ومن أولئك الشعراء الذين ضمَّنوا شعرهم من خطبها السيِّد حيدر الحِلِّيّ، فعند وصفه حال بنات الرسالة بقيادة السيِّدة زينب عليها السلام، يقول[1]:

ولتبد حاسرة عن الـ
ـوجه الشريفة كالوضيعة
فأرى كريمة من يو
اري الخدر آمنة منيعة
وكرائم التنزيل بيـ
ـن أُميَّة برزت مروعة

وهذه الرؤية التي يتحدَّث عنها الشاعر لم يرها بنفسه، فهو لم يكن شاهدًا حينها، وإنَّما شاهدها في خطبة السيِّدة زينب عليها السلام في الشام عند مواجهتها يزيد، فمما قالته له: «**أَمِنَ العدل يا بن الطلقاء تخديرك إماءك ونساءك وسوقك بنات رسول الله سبايا؟ قد هتكت ستورهن وأبديت**

(١) ديوان السيد حيدر الحلي: ١٢٥.

وجوههـن..»[1]. والشـاعر اعتمد هنا على الخطـاب الزينبيّ، فلم يزد عليه شـيئًا، فكما قارنت السـيِّدة بين بنات رسـول الله صلى الله عليه وآله وبنات يزيد، نجد الشاعر قد أخذ منها فحوى المقارنة، فالسـيِّدة قالت نحن سـبايا وهن مخدَّرات، والشـاعر قال هـنَّ منيعات وبنات التنزيـل بارزات، والسـيِّدة تحدَّثت عن هتك السـتور وإظهار الوجوه قسرًا، والشـاعر أيضًـا تحدَّث عن إظهار الوجه. ولعلَّ هذا من أجل أن يكون التصوير الشـعريّ مطابقًا للواقـع؛ لأنَّ المسـالة دقيقة وحرجة، ولا تحتمـل المبالغة الشـعريَّة في التصوير، لتعلُّقها بحجـاب بنات النبوَّة والامامـة. ولم يقتصر التضمين من الخطاب الزينبيّ عند هذا الحدِّ فحسب، بل تعدَّاه، ليقول الشيخ البرسيّ[2]:

وتـضـحـى كـريـمـات الـنـبـيّ حـــواسرًا
يـلاحـظـهـا في سـيـرهـا الحـــرُّ والـعـبـد

أيضًـا نجد تضمينًا آخر من الخطبة الزينبيَّـة في قولها ليزيد: «**تحدوا بهنَّ الأعداء من بلد إلى بلد، ويسـتشرفهنَّ أهـل المنازل والمناهل، ويتصفَّح وجوههـنَّ القريب والبعيد، والدنيُّ والشريف**»[3]. وهذه التضمينات بشـتَّى أشكالها تجعل الشعر أكثر أثارةً وتشويقًا لتعلُّقه بنصوصٍ أُخَر، فكما ينشِّط عمليَّة التذكير والربط عند المتلقِّي، فهو ينمُّ عن ثقافة الشـاعر ومـدى تعلُّقه بتراثه وعمـق التعالق بينه وبين مضامـين النصوص وأصحابها، وكلَّـما كان النـص المضمَّن أكثر قدسـيَّة وأبلغ حكمة، كلَّما كانت نتيجـة التضمين أكثر نضجًا وأوفر حظًّا في التاثير على المتلقِّين.

٣. استدعاء الشخصيَّات:

لكلِّ شـخصيَّة تاريخها وإنجازاتها وبطاقة تعريفها الخاصَّة بها، لاسيما الشخصيَّات

(١) الملهوف على قتلى الطفوف: ٢١٥-٢١٦.
(٢) ديوان الحافظ رجب البرسيّ: ١٠٠.
(٣) الملهوف على قتلى الطفوف: ٢١٦.

التراثيَّة الدينيَّة الرمزيَّة، فعند استدعائها في نصٍّ ما يكون لها حضورها الخاص والمميَّز، فتحضر بكلِّ تفاصيلها، وهذا أمر له بالغ الأهميَّة في استكمال ملامح الصورة المراد تصويرها في النصّ، ويرى بعض الباحثين أنَّ حضور الشخصيَّات التراثيَّة يُكسب تجربة الشاعر غنًى وأصالةً وشمولًا في الوقت نفسه، لانفتاحها على ينابيع دائمة التدفُّق بإمكانات الإيحائيّ ووسائل التأثير، وتكتسب أصالة وعراقة باكتسابها البُعد الحضاريّ والتاريخيّ، وتكتسب شمولًا وكليَّة بتحرُّرها من إطار الجزئيَّة والآنيَّة، والاندماج في الكلِّيّ[1]. لذا فكثير من الشعراء الحِلِّيِّين يعمدون إلى هذه الآليَّة في أدائهم الشعريّ لتصوير واقعة الطفِّ، والشخصيَّات التي حضرت في شعرهم مختلفة، ولكن أبرزها كانت الشخصيَّات الدينيَّة والتاريخيَّة، منها شخصيَّة (رسول الله، أمير المؤمنين، الزَّهراء، الإمام المهدي، صلَّى الله عليهم أجمعين)، ولكلٍّ منها حضورها المتميِّز، وهذا الحضور لم يتحقَّق في النصوص بشكلٍ واحد، لذا تعلَّق به تحقُّق أغراض عدَّة. ومنه يمكن القول إنَّ الاستدعاء جاء على صيغَتَين:

الأولى: صيغة الاستدعاء المباشر

يكون فيه الذِّكر صريحًا للشخصيَّة المستدعاة، وبمجيئه تتحقَّق أغراض عدَّة منها:

- الاستغاثة والشكوى:

أحيانًا يؤدِّي الاستدعاء وظيفة الاستغاثة والاستنجاد وطلب النصرة بتلميح لا بتصريح، وذلك بتقديم الشكوى، وتوضيح الحال بمقالٍ يعتمد أسلوب النداء، ثمَّ توصيف الموقف، ومنه ما ورد في شعر البرسيّ من استدعاءٍ لشخص رسول الله ﷺ وذلك في قوله[2]:

(١) ينظر: استدعاء الشخصيَّات التراثيَّة في الشعر العربيّ المعاصر: ١٧.

(٢) ديوان الحافظ رجب البرسيّ: ١٥٥

يـا جـدُّ لـو نـظـرت عـيـنـاك مـن حـزن
لـلـعـترة الـغـرِّ بـعـد الـصـون والحـشـم

الشـاعر هنا نادى النبيّ صلى الله عليه وآله بلسـان حفيدته، ولم يختر اسمًا من أسماء النبيّ، فلم يقل مثلًا (يا أحمد، أو يا محمَّد)، ولم يختر من الاسـماء التي تدلُّ على نبوَّته أو رسالته، فلم يقل يـا (رسـول الله، أو يـا نبـي الله...)، وإنَّـما دلَّـل بالمنادى عـلى علقة الـدم والرحم بين شـخصيَّات الطفِّ، وبين النبيّ صلى الله عليه وآله، فقـال يا (جدُّ) ثمَّ أردفها بـ(العـترة)، والعترة ولد الرجـل وذريَّتـه وعقبه من صلبه، وعـترة النبيّ صلى الله عليه وآله هم ولد فاطمة[1] سـلام الله عليهم أجمعين. وهذا التأكيد من الشـاعر على القرب الرحميّ يشـير إلى حجم بشـاعة الموقف. فالاسـتدعاء هنا أبلغ في الأداء التصويريّ لصورة السـيِّدة السبيَّة النادبة لنبيِّها المستغيثة بـه، الذين هم أقرب الناس منه رحمًا، فاكتملت صورة النَّدب والاسـتغاثة والشـكوى بهذا الاستحضار لأعظم شـخصيَّة، فهذا الاستدعاء حقَّق ثنائيَّة ضديَّة متمثِّلة بحضور سـيِّد ولـد آدم من جهة، وحال عترته ومـا جرى عليهم في الطفِّ مـن جهة أخرى، فما جـرى عليهم لم يكن هو الاسـتحقاق، فجاء اسـتدعاؤه فيه للإشـارة إلى ظلامة العترة وتاكيد أحقيَّتهم في النصرة والتأييد، ولو أنَّه كان حاضرًا لما تأخَّر عن نصرتهم، فالسـيِّدة تبثُّ الشكوى لجدِّها بحثًا عن الناصر والمغيث والمشارك لهم في أحزانهم.

- **الإعلام:**

من الوظائف أو الأغراض التي حققتها الوسـيلة الاسـتدعائيَّة الوظيفة الإعلاميَّة أو الإخباريَّـة. إذ يتَّخـذ الشـاعر من اسـتحضار الشـخصيَّات أداةً ليُفصح عن حدثٍ مـا بذريعة إخبار الشـخصيَّة المسـتدعاة، والحقُّ هو إخبـار للمتلقي وإعلامـه بما يريد الشـاعر إعلامه به، فهي وسيلة للبوح عمَّا يختلج في صدر الشاعر وعقله. ومثاله ما جاء

(١) ينظر لسان العرب (عتر): ٤/ ٥٣٨.

في قول الشيخ الكوَّاز[1]:

ومـــدت إلى نـحـو الـغـريـين طرفـها
ونـــادت ابـاهـا خـير مـاش وراكـب
أبـــا حـســن إن الـــذيـــن نـاهـم
أبـو طـالـب بـالـطـفِّ ثـار لـطـالـب
تـعـاوت عليهم مـن بـني صـخـر عصبة
لـثـارات يـوم الـفـتـح حـرى الجـوانـب
وسـامـوهـم إمَّـــا الحـيـاة بـذلَّـة
أو المـوت فـاخـتـاروا أعـزَّ المراتـب
فـهـا هـم عـلى الـغـبراء مـالـت رقـابهم
ولـــمَّا تمِـل مـن ذلَّـــة في الـشـواغـب
سـجـود عـلى وجـه الـصـعـيـد كـأنَّـما
لهـا في محـاني الـطـفِّ بـعـض المحـارب
مـعـارضـهـا مخـضـوبـة فـكـأنَّـها
مـلاغـم أُسـد بـالـدمـاء خـواضـب
تـفـجـر مـن أجـسـامـهـا الـسـمـر أعـينـا
وتـشـتـق مـنـهـا أنهـر بـالـقـواضـب
ومـمَّـا عـلـيـك الـيـوم هـون مـا جـرى
ثـووا لا كـمـثـوى خـائـف المـوت ناكب

لا ينحصر الأمر في هذه الأبيات بمجرَّد استدعاء شخصيَّة الإمام عليّ عليه السلام، وإنَّما

(١) ديوان الشيخ صالح الكوَّاز: ٢٢.

هو إعلام للمتلقِّي بحال الطالبيِّين يوم الطفِّ، وإخباره عن بسالتهم الحاضرة في تلك المواجهة. ومع كثرة العدوِّ، إلَّا أنَّهم لم يذلُّوا ولم يميلوا ولم ينحنوا لهم، وحتَّى ميتتهم لم تكن كميتة الجبناء أو الخائفين من الموت. وتعداد هذه الصفات والاسترسال بذكر البطولات وتوصيف حال المواجهة جاء نتيجة الاستدعاء. فالشاعر جعل الخطاب بلسان السيِّدة زينب عليها السلام موجَّهًا لأبيها، لذا حاول التنبيه على اللوعة الزينبيَّة وإظهارها في شعره، فلجأ إلى تكرار استدعاء شخصيَّة الإمام (نادت أباها) (أبا حسن)، وهذا يعزِّز الإشارة إلى تلك العلاقة، كما أنَّه يُشير إلى استمداد القوَّة القلبيَّة والروحيَّة، وحتَّى الشعريَّة، وتكرار الاستدعاء لا يخلو من الإشارة إلى الاستئناس بذِكر المستدعى والرغبة في التقرُّب منه. كما أنَّ الإخبار الذي تحقَّق من ذلك الاستدعاء عن تلك الرغبة ليس ببعيد، فالتعلُّق بالإمام من قِبَل الشخصيَّة المخاطَبة ومِن قِبَل الشاعر متحقِّق مع وجود الفارق. فيمكن القول هنا إنَّ الاستدعاء وسيلة والإعلام أصبح غايته، وكلاهما مفعم بوجدانيَّات مزج فيها الحزن والحبُّ والقرب والفقدان والاستئناس والألم؛ لخلق توازن واعتدال. ومن المشاهد الإعلاميَّة التي بُنيت على الاستدعاء قول السيِّد حيدر الحِلِّيّ[1]:

ومن مبلغ الزَّهراء أنَّ بناتها
عليها الرزايا والمصائب عكَّفُ
تطوف بها الأعداء في كلِّ بلدةٍ
فمن بلدٍ اضحت لآخر تُقذَفُ

إلى أن يقول:

ومُذ أبرزوها جهرةً من خدورها
عشيَّة لا حامٍ يذودُ ويكنفُ

(١) ديوان السيِّد حيدر الحِلِّيّ: ١٢٩-١٣٠.

تـــوارت بـخـدر مـن جـلالـة قـدرهـا
بهـيـبـة أنـــوار الإلـــه يـسـجـف
لـقـد قـطَّـع الأحـشـاء حـزنًـا مـصابها
وقـد غـادر الأحـشـاء تهـفـو وتـرجـف

فالشـاعر هنا يحاول إيصال رسـالة إلى الزَّهراء عليها السلام لإخبارها عـن حال بناتها (من مبلغ الزَّهراء)، وهو بهذا الأسـلوب الإعلاميَّ صوَّر لنا حال العلويَّات، وعلى رأسـهنَّ السـيِّدة زينـب عليها السلام، وكيف غرقـن في الرزايـا والمصائب حتَّـى طافت بهـنَّ الأعداء، وتقاذفتهـنَّ البلـدان، وأنَّها برزت من الخـدر بفقدها الحامي والذائـد، وإنَّ حالها يقطِّع أحشـاء من يراه، فالشاعر برسمه صورة الهتك والسـبي أخبر المتلقِّين بحال العلويَّات، لاسـيما السـيِّدة زينب عليها السلام، ولكن لا بخطاب مباشر لهم، وإنَّـما إعلامه جاء تحت مظلَّة اسـتدعاء شـخصيَّة الزَّهـراء عليها السلام ومحاولـة إخبارهـا بما جـرى، وبذا تحقَّقـت الوظيفة الإعلاميَّة أو الإخباريَّة بالوسيلة الاستدعائيَّة.

- **الاستشراف (قراءة المستقبل):**

يعد التقاط الاشارات أو استنطاق الحوادث وقراءة المخرجات على طريقة التنبؤات من الفطنة ومن لوازم حذاقة الشـاعر وعلامة الفراسة الشعرية، لاعتماده على معطيات الماضي للوصول إلى نتائج المسـتقبل، ومن شـواهده ما لمحناه في شعر السيد حيدر الحلي إذ يقول[1]:

وقـتـل ابـنـهـا مـن يـوم رضـت ضلوعها
ومـــن هـتـكـهـا هـتـك الـفـواطـم يـعـرف
ومـن يـوم قـادوا حـيـدر الطهر قـد غـدوا
بهـــن أســـــارا شـــأنهـــنَّ الـتـلـهـف

(١) ديوان السيِّد حيدر الحِلِّيّ: ١٢٩.

في البيتَين رجع الشاعر إلى زمن أسبق من زمنه، وحتَّى من زمن واقعة الطفِّ، إذ رجع إلى يوم الهجوم على دار الزَّهراء عليها السلام، ومنه قرأ المستقبل الزينبيّ أو مستقبل بنات الرسالة بتعبير أشمل. فبنى صورته على علاقة هو أنشأها بين ما جرى على الزَّهراء عليها السلام ومستقبل العلويَّات في البيت الأوَّل، وبين مستقبلهنَّ وما جرى على الإمام عليّ عليه السلام في بيته الثاني. فمن هتك حرمة الزهراء عليها السلام عرف أنَّ هتك حرمة الفواطم أمر واقع لا محالة؛ لأنَّ الزَّهراء عليها السلام منعتهم من دخول دارها، ولكنَّهم لم يرتدعوا[1]. والعلويَّات أيضًا لم يحفظوا لهنَّ حرمة. ومن يوم تقييد الإمام عليه السلام تيقَّن أنَّ بناته سيذهبن بالأسر مقيَّدات. فالاستشراف الزمنيّ وقراءة مستقبل العلويَّات أمرٌ بات واضحًا عند الشاعر وتجلَّى في شعره. فباستدعائه شخصيَّة الامام والحدث، إذ انطلقوا يوم الهجوم على دار عليّ وفاطمة عليهما السلام بالإمام ملبّبا بحبل[2]، ومداخلته إيَّاه مع ما جرى على السبايا العلويَّات، جعل الحال الثاني نتيجة للحال الأوَّل. فحال الإمام والزَّهراء عليهما السلام فيه إشارات ومعطيات تكرَّرت في حال السبايا فيما بعد. فمن لا يحفظ حرمة الأبوَين لا يحفظ حرمة ذريَّتهما، فعودة الشاعر إلى ما قبل الطفِّ، وتشبيه أحوال الطفِّ بما جرى يوم الهجوم على الدار، أو جعله امتدادًا له، جعل الصورة أكثر أسًى وايسا من صلاح أولئك، بل جعل للجزم طريقًا إلى الشاعر للتنبؤ بمستقبل العلويَّات. فالشاعر بزمن متأخِّر عن يوم الدار ويوم الطفِّ، إلَّا أنَّه عاد إلى الماضي (يوم عليّ وفاطمة عليهما السلام)، ومنه قرأ المستقبل (يوم السبايا)، وبذا رسم صورة الخواتيم بالية استدعائيَّة استحضر بوساطتها شخصيَّة الإمام عليّ والزَّهراء عليهما السلام، فصارت حادثة الدار مرجعًا له، والأبوان رمزًا لقراءة المستقبل. وممَّا يمكن أن يعدَّ من الاستشراف المستقبليّ، أو إنَّه إخبار عن المستقبل لكنه اخبار حتمي ما جاء في شعر

(١) راجع: كتاب سليم بن قيس الهلاليّ: ١٥١، الاحتجاج: ١٠٧.
(٢) ينظر: كتاب سليم بن قيس الهلاليّ: ١٥١.

السيِّد حيدر الحِلِّيّ بقوله[1]:

وبالطفِّ من عليا نزار عقائل
اسارى ومن اجفانها الدمع هامل
بلا كافل تطوي المهامِهَ في السرى
وانى لها بعد ابن احمد كافل

إلى أن يقول:

فتحسب رقراق السماء بموره
نطافا ومنها الماء في الارض سائل
فتجهش من حر الظماء بركبكم
ولم يك استجهاشها الركب طائل
ألا يا لحاكِ الله فارتقبي وغى
يثور بها من غالب الغلب باسل
هو القائم المهدي يدرك ما مضى
من الثار فليهمل لك الثأر هامل

إنَّ الامام المهدي عليه السلام يمثِّل رمزًا للمستقبل، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يؤكِّد الشاعر على المستقبل في قوله (فارتقبي، يثور، يدرك)، فالاستدعاء المهدويّ هنا جاء في قراءة مستقبليَّة، لا لغرض آخر، فالمستقبل حليف الشخصيَّة المستدعاة (شخصيَّة الامام المهدي عجل الله فرجه الشريف).

- **الاستنهاض:**

يبدو أنَّ الوظيفة الاستنهاضيَّة المتوخَّاة من الوسيلة الاستدعائيَّة المتحقِّقة عنها

(١) ديوان السيِّد حيدر الحِلِّيّ: ١٣٦.

باتت خاصَّة بشخصيَّة الامام المهدي عليه السلام؛ لأنَّ الاستنهاض من البراح والقيام عن الموضع، فانتهض قام، وانتهض القوم نهضوا للقتال[1]. فعندما يُستنهَض أحد يُطلَب منه القيام للنصرة، وهذا ما عليه عقيدة الأماميَّة في الإمام المهدي عليه السلام، فيومه الموعود يوم نصرة المظلوم والقصاص من الظَّلَمة، وهذا ما جعل الباحثين يعكفون على مفردة (الاستنهاض) بأعتاب الحضرة المهدويَّة. إذ يرى أحد الدارسين أنَّ شعر الاستنهاض شعر خاص موجَّه إلى الإمام المهدي عليه السلام لاستنهاضه والتعجيل بخروجه، وطلب نصرته، حتَّى أصبح الاستنهاض من المقاصد التي يتوخَّاها الشاعر[2]. كما يشير آخرون إلى أنَّ مصطلح الاستنهاض أكثر التصاقًا بشخصيَّة الإمام المهدي عليه السلام من المصطلحات الأخرى، كـ(الاستغاثة والاستصراخ)، وغيرها، ولأسباب تتعلَّق بعضها بوجهة النظر العقائديَّة، وأخرى بعموميَّة المصطلح وسعته[3]. فالاستنهاض المهدوي كُتبت فيه قصائد، إلَّا أنَّنا نتعامل مع الأبيات التي تصوِّر حال السيِّدة زينب عليها السلام خاصَّة، امتثالًا لمقتضيات البحث، ومن القصائد الاستنهاضيَّة التي يطلب فيها الشاعر من الإمام القيام بالأمر لعظم الموقف، وهو حال السبايا، قصيدة السيِّد جعفر، إذ يقول[4]:

أتغضي وقد غارت خيول أُمية
وعن حنق منها تناهبت الخدرا
أتغضي وهاتيك الفواطم ابرزت
غداة اتاها القوم من دهشة حسرى

(١) لسان العرب (نهض): ٧/ ٢٤٥.
(٢) ينظر: الطفيَّات المقولة والإجراء النقديّ: ٢١٢.
(٣) ينظر: قصائد الاستنهاض بالإمام الحجَّة عليه السلام: ٢١-٢٢.
(٤) سحر بابل وسجع البلابل: ٢٢٦.

أتـغـضي وهـاتـيـك الـفـواطـم سـيرت

عـلى قـتـب الاجمـــال بـين الـعـدى اسرى

إلى أن يقول:

أتـغـضي وقـد حـنـت عـلى الـكـور زينب

حـنـيـنـا عـلـى اكـفـائـهـا يـصـدع الـصـخـرا

فالاسـتدعاء المهدوي هنا جاء اسـتنهاضيًّا بأسـلوب اسـتفهاميّ، بتوجيه الشاعر سـؤاله إلى الإمام عليه السلام (أتغضي)، والسـؤال لم يكن حقيقيًّا، وإنَّما امتطاه للوصول لغايته، وهي استنهاض الإمام عليه السلام بوصفه معادلًا لما جرى، فعمد إلى وضع حال الفواطم بجهة، والأخـرى للمنتقـم، فكـأنَّه قال عدم غضِّ النظر من الناحية المقدَّسـة، يعني القصاص ممَّـن نهـب الخدر، يعنـي لا بقـاء للحسرة في قلـوب الفواطـم نتيجة إظهارهـنَّ، يعني لا وجود للأسر وإنَّما استعادة الخدر، يعني لا وجود لأنينٍ زينبيٍّ تتصدَّع منه الصخور. فالاسـتنهاض المهدوي يعني قلب الموازين لا فقط دفع ملمَّـة معيَّنة أو إغاثة في موقف معيَّن. فإجراء الشـاعر الاسـتدعائيّ حقَّق الغرض الاسـتنهاضيّ بوصف المسـتنهض معادلًا لكلِّ ميلٍ، ومستردًّا لكلِّ حقٍّ، ومانعًا لكلِّ حيف، فهو رمز العدالة الإلهيَّة.

الثانية: صيغة الاستدعاء غير المباشر

وفيه يتمُّ استدعاء شخصيَّة أو شخصيَّات، ولكن بطريق غير مباشر، فيكون منها:

اسـتدعاء بالنسـب: وهذا الشكل الاستدعائيّ شكَّل النسـبة الأكبر ولدواعٍ عدَّة، لعـلَّ منها توفيره مسـاحة للتغنِّـي ببطولات السَّـلف ونبل أخلاقهم وعلـوِّ مكانتهم، كما أنَّه يُسـهم في إيجاد مسـاحة مشـابهة للذمِّ وذِكر مثالب السَّـلف، وذلـك عن طريق النسب.

استدعاء باللقب: هو استدعاء غير مباشر أيضًا للشخصيَّة، إذ يعمد الشاعر إلى استحضارها عن طريق لقب من ألقابها على أن يكون هذا الاستدعاء الإشاريّ غير مسبِّب لأدنى التباس عند المتلقِّي، فيكون واضح الإشارة إلى الشخصيَّة المستدعاة لا غير.

وهذا الشكل شكَّل نسبة أقل من سابقه، ولعلَّ الأمر يعود إلى أنَّه استدعاء لشخصيَّة واحدة لا مجموعة كما في الاستدعاء النسبيّ، الأمر الآخر لعلَّه بسبب الندرة والقلَّة، فلكلِّ فرد سلف من جهة الأم والأب، ولكن ليس لكلِّ فرد لقب ينماز به، أو لعلَّ الذوق العربيّ ميَّال إلى الأنساب يقدِّمها على الألقاب.

وقد يكون السبب أنَّ القصائد والشواهد التي تشكِّل متن البحث قصائد رثاء حسينيّ بالدرجة الأولى، فجاءت متوفِّرة على ذكر الأنساب أكثر، لما في نسب المظلومين من تعظيم لشأنهم وتحقير وتوبيخ للظالمين عند ذِكر نسبهم أيضًا، لذا فالأغراض التي تحقَّقت من الاستدعاء غير المباشر عديدة، ولعلَّ في مقدِّمتها:

- **التعظيم:**

يتحقَّق هذا الغرض غالبًا باستدعاء الشخصيَّات استدعاءً غير مباشر، كاستدعاء شخصيَّة رسول الله صلى الله عليه وآله، ولكن لا بصورة مباشرة وإنَّما عن طريق الانتماء والانتساب إليها، كما جاء في قول السيِّد حيدر الحِلِّيّ[1]:

فما للنساء المحصنات وللسرى
تجوب بها البيداء عيس هوازل!

(١) ديوان السيِّد حيدر الحِلِّيّ: ١٣٦.

وما لبنيات الرسول وللضبا
بقفر به للحر تغلي مراجل

وأيضًا في قوله[1]:

فبنات أحمد قد غدت
تهدى لمذموم الرواح

وأيضًا في قوله[2]:

وقلوب أبناء النبي تفطرت
عطشا بقفر أرمضت أشلائها
وامض ما جرعت من الغصص التي
قدحت بجانحة الهدى ايراءها
هتك الطغاة على بنات محمَّد
حجب النبوة خدرها وخباءها

فالشاعر عند تصويره لحال السبايا عمد إلى التركيز على النسب الشريف، فقال (بنيَّات الرسول، بنات أحمد، بنات محمَّد)؛ ليؤكد قدسيَّة تلك النسوة، وأيضًا فيه إشارة إلى أنهنَّ أقرب الناس إلى النبيّ الذي يدَّعي من هَتَك السِّتر وأخذهنَّ سبايا ومنع الماء، أنَّه على دينه، ففي هذا الاستدعاء غير الصريح تعظيم نسبي للسبايا وإدانة للطرف الآخر الذي لم يحفظ لهنَّ حرمة. ومن الاستدعاءات النسبيَّة أيضًا ما جاء في شعر السيِّد جعفر الحِلِّيّ[3]:

(١) ديوان السيِّد حيدر الحِلِّيّ: ٩٢.
(٢) م.ن: ٦٨.
(٣) سحر بابل وسجع البلابل: ٣٥٠.

وصـــان ســتر الهـــدى عــن كــلِّ خائـنة
ســتر الـفـواطـم يــوم الـطـفِّ إذ هتكا

هنا جاء النسـب إلى السيِّدة الزهراء عليها السلام، فالشاعر رسم صورة استنتاجيَّة مبنيَّة على عظمة الحدث، فيرى أنَّ التضحية بستر الفواطم وتقديمه قربانًا حفاظًا وصونًا للحجاب والستر؛ لتبقى نتاجات تلك التضحية وثمارها إلى الأبد، فبقي الحجاب والعفاف والستر إلى اليوم بفضل ستر الفواطم الذي صار قربان البقاء. ولعلَّ في الإشارة النسبيَّة من جهة السيِّدة الزهراء ما يؤكِّد عمق العلاقة بين الحجاب والستر بالنساء، وشيء آخر يمكن أن يكون قد حضر في ذهن الشـاعر، وهو ما تعرَّضت له سـلام الله عليها من هتك حرمة، فنسـب السبايا وما تعرَّضن له من حال مشابه إلى أمهنَّ عليها السلام. وهذا هو التعظيم، فعظمة النسب نتج عنها شناعة الفعل، وهو هتك الستر.

- **التوبيخ:**

يمتلك الاسـتدعاء مرونـة تمكِّنه من تحقيق أكثر من غـرض، ومن تلك الأغراض التوبيخ واستنكار الأفعال، ومن شواهد ذلك[1]:

أُمـيـة هـبِّي مـن كـرى الـشرك وانـظـري
فـهـل أسرت لـلأنـبـيـاء عـقـائـل؟

هنا ورد اسـتحضار لفظيّ لشخصيَّة أُميَّة، والحق لا يراد هو بنفسه، وإنَّما بني أُميَّة، وبهذا الاستدعاء تحقَّق توبيخان، الأوَّل على فعلتهم بعقائل بني هاشم، والشاعر نسبهنَّ للنبيّ صلى الله عليه وآله بشـكل غير مباشر، بقرينة عقائل الأنبياء (هـل أُسرت للأنبياء عقائل)، فمن ذهبـن في الأسر الأمـويّ في واقعة الطفِّ هـنَّ عقائل نبيِّ الإسـلام محمَّد صلى الله عليه وآله، لذا نجد الشـاعر يوبِّخهم ويدعوهـم إلى الكفِّ عن تلك الأفعال التي لا تمتُّ للإسـلام بصلة،

(١) ديوان السيِّد حيدر الحِلِّيّ: ١٣٦.

فجرَّدهم من الإسلام، وعدَّهم من المشركين. أمَّا التوبيخ الآخر الذي تحقَّق من هذا الاستدعاء، فهو التوبيخ النسبيّ نفسه، إذ يبدو أنّ الشاعر بذِكره أُميَّة قصد التذكير بذلك السَّلف الذي يكفينا في بيان حجمه وحقيقته قول أمير المؤمنين عليه السلام لمعاوية عليه اللعنة: «**وأمَّا قولك إنَّا بنو عبد مناف، فكذلك نحنُ، ولكن ليس أُميَّة كهاشم، ولا حرب كعبد المطَّلب، ولا أبو سفيان كأبي طالب، ولا المهاجر كالطليق، ولا الصريح كاللصيق، ولا المحقُّ كالمبطل، ولا المؤمن كالمدغل، ولبئس الخلف خلف يتبع سلفًا هوى في نار جهنَّم...**»[1]، فالشاعر عندما نسبهم إلى أُميَّة، أراد بذلك تبويخهم أشدَّ التوبيخ، وازدراء فعلتهم ؛ لأنَّه نسبهم لجدِّهم البعيد، فكانت السلسلة بينهم وبينه عبارة عن شخصيَّات إن قلنا لا يملكون شيئًا من الشرف والرجولة نبخسهم حقَّهم، كونهم لا يعرفون الشرف والرجولة أصلًا، ولا أيًّا من خصال النبلاء والأشراف، فانتسابهم لجدِّهم كان قد بيَّن مرتبتهم والمستوى الذي هم فيه، فهم بين مدغل ومبطل ولصيق وطليق، فهم حقًّا خلف شبه السلف، لذا عبَّر القرآن الكريم عنهم: ﴿وَٱلشَّجَرَةَ ٱلْمَلْعُونَةَ فِى ٱلْقُرْءَانِ﴾ (الإسراء: ٦٠). وبنو أُميَّة هم الشجرة الملعونة، إذ ورد عن عبد الرحيم القصير عن أبي جعفر عليه السلام «... قلت: ﴿وَٱلشَّجَرَةَ ٱلْمَلْعُونَةَ فِى ٱلْقُرْءَانِ﴾، قال: **هم بنو أُمية...**»[2]. فاستدعاء أُميَّة فيه من التوبيخ والتشنيع ما لا يخفى، وهذا توبيخ من جهة النَّسب.

أمَّا في قول السيِّد جعفر الحِلِّيّ[3]:

خدر النساء له العدو قد اخترق

ولها الطليق ابن الطليق قد استرق

(١) نهج البلاغة: ٤/ ٤٢٤-٤٢٥.

(٢) تفسير العياشيّ: ٢/ ٣٢١.

(٣) سحر بابل وسجع البلابل: ٣٠٤.

ففيه استحضر الشاعر معاوية، ولكن ليس صراحةً، إذ إنَّه نيب إليه ابنه دونما إشارة إلى الأسماء الصريحة، وإنَّما الألقاب (الطليق ابن الطليق)، وهذا اللقب الذي حازا عليه كان نتيجة سوء فعلهما، وبقي ملاصقًا لهما إشارةً إلى سوء عاقبتهما، فنعتهما به توبيخ من العيار الثقيل.

فاستدعاء الشخصيَّات بصورة عامَّة عند تصوير حال السيِّدة زينب عليها السلام ومن رافقتها من النساء، جعل الصورة أوضح وأكثر التصاقًا بالواقع الشعريّ، والوقائع الطفيَّة، لتحقيقه أكثر من غرض ووظيفة، كما أنَّه وسيلة تنقُّل سهلة المراس، فيستدعي الشاعر ما يشاء منها مهما بَعُد زمنه أو قَرُب، وله أن يصرِّح أو يلمِّح بمن يستدعي.

النتائج

لـمَّا كان الأداء هو طريقة الشـاعر أو الكيفيَّة التي يعتمدها في تصويره الشـعريّ، فيمكن القول استنتاجًا:

- إنَّ الأداء التصويريّ هو العمود الفقريّ للتجربة الشعريَّة.
- الأداء التصويـريّ لا يتوقَّـف عنـد رصـد الظاهـرة، أو عنـد نتيجـة محاكاتها فحسب، وإنَّما يتشعَّب ويتداخل في مراحل التكوين الشعريّ أجمع.
- لـلأداء التصويريّ مسـتويات يتحدَّد وفقهـا نمط الصـورة ومصداقها، منها المسـتوى الواقعيّ إذا صُوِّر فيه الواقع تصويرًا واقعيًّا بعيدًا عن الخيال والمجاز وغيرهـا، والمسـتوى الخياليّ الـذي يعتمد الشـاعر فيه على المجـاز في تصوير الواقع.
- لا بـدَّ مـن وجود تقنيَّـات تصويريَّـة يتمظهر منهـا المصوِّر، وقـد وردت من الداخل ومن الخارج، والتصوير الداخليّ جاء على لسـان الشـخصيَّة (السيِّدة زينب عليها السلام)، والخارجيّ بلسان الشاعر مباشرة.
- إنَّ اللغـة متاحـة للجميع، فالشـاعر له أن يختـار منها ما يشـاء، ويصوغ لغته بقوالب الأسـاليب التعبيريَّة التي تُناسـب حاله الشـعريّ. ولـذا توافرت في النصوص أشكال عدَّة، واقتصر الرصد البحثيّ على بعضها اختصارًا، فتناول (الحجاج والاقتباس والتضمين واستدعاء الشخصيات... وغيرها).

المصادر

١. الاحتجاج: لأبي منصور أحمد بن عليّ بن أبي طالب الطبرسيّ، مطبعة شريعت، ط١، ١٣٨٠.
٢. استدعاء الشخصيَّات التراثيَّة في الشعر العربيّ المعاصر: الدكتور عليّ عشري زايد، دار الفكر العربيّ، القاهرة، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م.
٣. أضواء على ثورة الحسين عليه السلام: السيِّد محمد الصدر، المكتبة الجعفريَّة، ٢٠٠٣.
٤. أعيان الشيعة: السيِّد محسن الأمين، حقَّقه وأخرجه: حسن الأمين، دار التعارف، بيروت، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.
٥. الأغاني: لأبي الفرج عليّ بن الحسين الإصفهانيّ، تحقيق: الدكتور إحسان عبَّاس، الدكتور إبراهيم السعافين، والأستاذ بكر عبَّاس، دار صادر، بيروت.
٦. الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع): الخطيب القزوينيّ جلال الدين أبي عبد الله محمَّد بن سعد الدين القزوينيّ، مطبعة أمير، قم، ط١، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م.
٧. بحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الأئمَّة الأطهار: الشيخ محمَّد باقر المجلسيّ، مؤسَّسة الوفاء، بيروت، ط٢، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.
٨. البرهان في علوم القران: بدر الدين محمَّد بن عبد الله الزركشيّ، تحقيق: محمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيَّة، ط١، ١٣٧٦هـ/ ١٩٥٧م.

٩. البرهان في وجوه البيان: لأبي الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان ابن وهب الكاتب، تقديم وتحقيق: الدكتور حفني محمَّد، مطبعة الرسالة.

١٠. التصوير الشعريّ رؤية نقديَّة لبلاغتنا العربيَّة: الدكتور عدنان حسين قاسم، الدار العربيَّة للنشر والتوزيع، مدينة نصر.

١١. تفسير الصافي: الفيض الكاشانيّ، مطبعة مؤسَّسة الهادي، قم المقدَّسة، ط٢، ١٤١٦، مكتبة الصدر، طهران.

١٢. تفسير العياشيّ: أبو نصر محمَّد بن مسعود بن عيَّاش السلميّ المعروف بالعياشيّ، تصحيح وتعليق: هاشم رسولي، مؤسَّسة الاعلمي، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م.

١٣. حسن التوسُّل إلى صناعة الترسُّل: شهاب الدين أبي الثناء محمود بن سليمان الحلبيّ الحنفيّ، مطبعة أمين أفندي، مصر، ١٣١٥هـ.

١٤. ديوان أبي طالب بن عبد المطَّلب: صنعة: أبي هفَّان المهزميّ البصريّ، عليّ بن حمزة البصريّ التميميّ، تحقيق: الشيخ محمَّد حسن آل ياسين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م.

١٥. ديوان الحافظ رجب البرسيّ الحِلِّيّ: تحقيق: حيدر عبد الرسول عوض، مركز كربلاء للدراسات والبحوث، مجمع الإمام الحسين لتحقيق تراث أهل البيت عليهم السلام، ط١، ١٤٣٦هـ/ ٢٠١٥م.

١٦. ديوان السيِّد حيدر الحِلِّيّ شعره في آل البيت عليهم السلام: تحقيق وتعليق: السيَّد الدكتور مضر الحِلِّيّ، مطبعة شريعت، ط١، ١٣٩٥-١٤٣٧، منشورات المكتبة الحيدريَّة.

١٧. ديوان الشيخ صالح الكوَّاز الحِلِّيّ: جمع وشرح: محمَّد عليّ اليعقوبيّ، مطبعة النجف، النجف الأشرف، ط١، ١٣٨٤هـ.
١٨. سحر بابل وسجع البلابل أو تراجم الأعيان والأفاضل: السيِّد جعفر الحِلِّيّ، تصحيح وتعليق: النجفيّ، مطبعة العرفان، صيدا، ١٣٣١هـ.
١٩. سنن الترمذيّ (الجامع الصحيح): لأبي عيسى محمَّد بن عيسى الترمذيّ، تحقيق: عبد الوهاب عبد اللطيف، دار الفكر، بيروت.
٢٠. شرح ديوان الحماسة لأبي تمَّام: الخطيب التبريزيّ أبي زكريا، يحيى بن عليّ ابن محمَّد بن حسن بن بسطام الشيبانيّ، كتب حواشيه: غريد الشيخ، وضع فهارسه: أحمد نجم الدين، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط١، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م.
٢١. الصورة الشعريَّة في الخطاب البلاغيّ والنقديّ: الوليّ محمَّد، المركز الثقافيّ العربيّ، ط١، ١٩٩٠.
٢٢. الصورة الفنيَّة في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب: الدكتور جابر عصفور، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت، ط٣، ١٩٩٢.
٢٣. الطراز المتضمِّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: يحيى بن عليّ بن إبراهيم العلويّ اليمنيّ، مطبعة المقتطف، مصر، ١٣٣٣.
٢٤. الطفيات المقولة والإجراء النقدي، الدكتور عليّ كاظم المصلاويّ، العتبة الحسينيَّة، كربلاء، ط١، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م.
٢٥. فصل المقال في شرح كتاب الأمثال: لأبي عبيد البكريّ، تحقيق: الدكتور إحسان عبَّاس، والدكتور عبد المجيد عابدين، مؤسَّسة الرسالة، بيروت، لبنان، ١٣٩١هـ/ ١٩٧١.

٢٦. قصائد الاستنهاض بالإمام الحجَّة عليه السلام في الشعر العراقيّ للحقبة (١٢٠٠-١٣٠٠هـ/ ١٧٨٥-١٨٨٢م) دراسة تحليليَّة: حسن هادي مجيد العوَّاديّ، ط١، كربلاء المقدَّسة، العتبة الحسينيَّة المقدَّسة، ١٤٣٤هـ/ ٢٠١٣م.

٢٧. الكامل في التاريخ: ابن الأثير عزّ الدين أبي الحسن عليّ ابن أبي الكرم، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م.

٢٨. كتاب سليم بن قيس الهلاليّ: التابعي الكبير سليم بن قيس الهلاليّ، تحقيق: محمَّد باقر الأنصاريّ، الخوئينيّ، ط١، مطبعة الهادي، قم، إيران، ١٤٢٠هـ.

٢٩. لسان العرب: لأبي الفضل جمال الدين محمَّد بن مكرم ابن منظور الأفريقيّ المصريّ، دار صادر، بيروت.

٣٠. مجمع الأمثال: لأبي الفضل أحمد بن محمَّد النيسابوريّ المعروف بالميدانيّ، مطبعة الأستانة الرضويَّة، ١٣٦٦.

٣١. مرايا المعنى الشعريّ أشكال الأداء في الشعريَّة العربيَّة من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعليَّة: الدكتور رحمن غركان، دار صفاء للنشر، عمان، ط١، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م.

٣٢. مسند الإمام الرضا: أبو الحسن عليّ بن موسى عليهما السلام، تحقيق: الشيخ عزيز الله العطارديّ، مؤسَّسة ستان قدس الرضويّ، ١٤٠٦هـ.

٣٣. مقدِّمة لدراسة الصورة الفنيَّة: الدكتور نعيم اليافي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القوميّ، دمشق، ١٩٨٢.

٣٤. الملهوف على قتلى الطفوف: رضيّ الدين أبي القاسم عليّ بن موسى بن جعفر ابن طاووس، تحقيق: الشيخ فارس تبريزيان الحسُّون، دار الأسوة، ط٤، ١٤٢٥هـ، إيران.
٣٥. نهج البلاغة: للإمام عليّ عليه السلام، شرح: الشيخ محمَّد عبده، دار الجوادَين، بيروت، لبنان.