

الفجاءة في التصوير التشبيهي في نهج البلاغة دراسة أسلوبية

Surprise in simulated photography In the approach of rhetoric Stylistic study□

الباحثة: سليمة فاضل حبيب

أ. د عباس علي الفحام / كلية التربية للبنات / جامعة الكوفة

Abstract

What leads us to study the surprise in artistic photography in the approach of Balagha, the attachment between the picture and the meaning and the shadows of that image, which can be applied to the recipient in the case of the manifestation of meaning and appearance, or the ability to produce several images contributes to the richness of meaning, .This is in line with the stylistic vision that the understanding of the graphic image stems from the fact that it is an upscale adoption of the procedure of turning away from the ordinary language and searching for the meaning of the image. Means of detecting meanings in other ways, accompanied by the fun that intersperses the stages of the disclosure of the meaning of the creation of spaces and distances tense that stop the recipient and challenge to fill, not to mention that the pleasure offered by the abluion, including the potential to overcome the barriers Boolean, which is the first stimulant of the recipient's attention.

Key words: Surprise. Approach. Rhetoric

الغلاصة

إنّ ممّا يحدونا إلى دراسة الفجاءة في التصوير الفنّي في نهج البلاغة ذلك التعلّق الذي يحصل بين الصّورة والمعنى وبين ظلال تلك الصّورة، والذي يمكن أن يمارس فجائيته على المتلقّي في حالتي تجلّي المعنى وظهوره، أو قدرته على إنتاج صورٍ عدّة يسهم ثراء المعنى، وجودته في تشكيلها. وتكمن الفجاءة في ذلك بقدرة المبدع - بما يملكه من قدرة إبداعية في التصوير- على إنتاج ألفاظ وتراكيب تخرج معانيها ودلالاتها عن دائرة تصوّر المتلقّي وتوقعاته، وهو ما يتوافق والرؤية الأسلوبية في أنّ فهم الصّورة البيانية ينطلق من كونها ذلك التنبّي الراقي لإجرائية العدول عن اللغة العادية والبحث عن وسائل كشف المعنى بطرائق أخرى، يرافقها تلك المتعة التي تتخلل مراحل الكشف عن المعنى بما تخلقه من فراغات ومسافات متوتّرة تستوقف المتلقّي وتحذوه إلى ملنها، ناهيك عن تلك اللذة التي يتيحها العدول بما فيه من إمكانات تتعلّق بتجاوز الحواجز المنطقية، التي تعدّ المثير الأول لانتباه المتلقّي

المطلب الأول- الفجاءة في التصوير التشبيهي

عُرّف التشبيه بأنه عملية مقارنة بين طرفين: مشبّه ومشبّه به لعلاقة تجمع بينهما، إلا أنّ قيمة التشبيه لا تكمن في كونه مجرد مشاركة أمرٍ لآخر؛ بل تتجاوز ذلك إلى قيمة التشبيه ودوره التعبيري الخلاق؛ فالمعنى في التشبيه الفنّي ليس مجرد علاقة أو فكرة سابقة على صورته؛ بل هو مجموعة الإيحاءات، والدلالات الفنية الخالصة التي لا توجد إلا بوجود تلك الصّورة، ولا تنبثق إلا في شكلها اللغوي الخاص؛ فالصورة الفنية وسيلة خلق وإبداع لا وسيلة كشف أو توضيح وحسب^٣، ولا ريب أنّ التشبيه هو أحد أركان التصوير الفنّي المجازي الذي يضطلع به النصّ يلجأ إليه المنشئ كثيراً؛ ليميط اللثام عن فكرة ما مقصودة من خلال هذا الأسلوب بحيث لا يكون الغرض من التشبيه تشبيه شيءٍ بشيءٍ؛ ليدلّ على حصول صفة المشبّه به في المشبّه؛ وحسب، وإتّما لإيصال المتلقّي إلى معرفة وجه العلاقة القائمة بين طرفي التشبيه لإرساء صورة معينة لقضية معينة في نفسية المتلقّي، ورسمها رسماً دقيقاً، وعلى الرغم من أنّ صناعة الصّورة في نظر الدارسين تتوقّف على مدى

التوفيق بين طرفيه المشبّه والمشبّه به على اعتبار وجود تشابه منطقيّ بين الطرفين، إلا أنّ من الدراسات ما سلّم بأنّ الصورة تكون أكثر إثارة للانتباه بقدر ما يكون الطرفان متباعدين، إحداهما عن الآخر، وهو ما نصح به أرسطو في أنّ إدراك علاقة مشابهة بين الأشياء المتباعدة جدًّا لهو أمر خاصٌّ بالفكر الفطن^٦، "بقصد النفاذ إلى ما وراء الظاهر العياني لتبيان وجوه الشبه الخفية بين الأشياء التي تبدو في ظاهرها متباعدة لا يمكن أن تصلح صورة تشبيهية، وعلى مدى ما يضاف ويؤلف ويركّب من تلك الأطراف تتّضح الصورة الأصلية، وتحدّد قيمتها الفنية"^٧.

وقد أكّد البلاغيون العربُ ضرورة التفاعل بين طرفي الصورة التشبيهية "والفاعل بين طرفي الصورة لا يتحقّق على مدى تحقّق الصفات المشتركة بينها على نحو الحقيقة والواقع؛ بل إنّ المبدع بما أوتي من يقظة عقلية وحسّ مُرهِف بإمكانه أن يكتشف وجهًا من وجوه الشبّه للرّبط بين طرفي الصورة التشبيهية وتفاعلها على النحو الذي يكون ملائمًا"^٨، بشرط أن تكون النقلة في الصورة التشبيهية نقلة صاعدة من الأقل إلى الأكثر^٩، فلتكون الصورة المشابهة الجديدة أكثر توكيدًا للمعنى في النفس لا بدًّا أن تكون أقوى تمكّنًا في الوصف وأظهر في الوجه المشترك، و "لا بدّ أن يكون المشبّه به أعلى حالًا من المشبّه؛ لتحصل المبالغة هناك"^{١٠}. وقيمة التشبيه لا تكتسب من طرفيه وحسب، ولا من وجه الشبّه القائم بينهما بقدر استمدادها من الموقف التعبيري^{١١}؛ ليتجاوز بها الواقع العياني المرصود ويخرج بها عن بعدها المكانيّ المقيس إلى بعدها النفسيّ، ويربط بين عناصرها ومشاعره وأفكاره ربطًا غير متوقّع يضع لها به نسفًا مكانيًّا لم يكن لها من قبل^{١٢}.

ويرتبط عنصر المفاجأة بالصور التشبيهية في أنّها صور يأتي فيها طرفًا التشبيه بشيء جديد يحمل معه الإثارة دائمًا^{١٣}، بربط غير متوقّع^{١٤}؛ لأنّ مهمّة الصورة في العملية التشبيهية يتمثّل في أن تستكشف شيئًا بمساعدة شيء آخر؛ لمعرفة غير المعروف لا المزيد من معرفة المعروف^{١٥}، وقد تتأثّر الفجاءة من مدى تمكّن المبدع في رصد الأشياء والمواقف بما يلفت نظر المتلقّي، حين يكتشف قدرة المبدع على التفكيك والتفتيت للعناصر المحيطة بالفكرة؛ ليقوم بتركيبها من جديد لدرجة قد يجعل ما هو مألوف لدينا غير مألوف، وما هو غير معتاد معتادًا^{١٦}، فضلًا عمّا تتسبب به تلك القدرة حين تصدم المتلقّي بحقيقة كون المألوف أصبح غير مألوف بفعل طريقة المنشئ وأسلوبه في الإبداع، حتّى أنّك تصبح بمقام من اعتاد على شيء ولم يكن كذلك لولا جدّة المبدع في ابتكار الصور، وتقريب الأفكار من المتلقّي، لا سيّما وأن التشبيه يعدّ محاولة لقراءة بعض جوانب العالم التي لم تطلها التسمية الوضعيّة عن طريق مقارنتها بأشياء آخر تفصح عن بعض مكنونها^{١٧}. ولقد توافر كلام أمير المؤمنين في نهج البلاغة على صورٍ جمعت بين ما هو مشاهد وبين ما هو محسوس؛ ليكون مادّة لها في التشبيه، ولا بدّ أن يتشكّل عنصر الفجاءة فيها بوصفها " صور شديدة الالتلاف في ما بين أطرافها على الرغم من تباعد أجناسها بسبب ما أضيف، وركّب، وألف حتّى توافقت في ما بينها؛ فإذا بها أنتجت من ذلك الصّهر والتركيب معاني ثرة لم يقع بالحسبان الالتفات إليها لاعتیاد الناس عليها وشدة ألفتهم لها"^{١٨}، ومن يقرأ "النهج" ولا سيّما الخطابة منه، يجد أنّ التشبيه قد احتلّ حيزًا واسعًا فيه^{١٩}، مثل انعكاسًا لإدراك أمير المؤمنين العميق لرابطة اللغة والفكرة، كما مثل انعكاسًا لما خفي علينا من فلسفته^{٢٠} الحياتية، والعفاندية، والسياسية... إلخ، ونظرته للإنسان والمجتمع، وعلاقتها بالكلام عنده. وبدورنا سنعمل على انتقاء الصور التي

تحمل عنصر المفاجأة على اعتبار أنّ علم الاسلوب قد وضع على عاتقه حصر الدراسة في أثر أدبيّ معطى لا ينبغي له أن يهتم بدراسة كلّ الصور- وإنّما يحصر اهتمامه بالصور الحيّة الفريدة والمتّصّفة بقصد استنطقيّ^{٢٠}، علماً أنّ تلك الصور التشبيهيّة قد تنوّعت بحسب امتداد تجربة الإمام^{عليه السلام}، وتعدّد تشبيهاته بأنواعها المختلفة، لذا سنستقصي النادر، والفريد واللافت للنظر، والجالب للدهشة منها في المدونة العلويّة التي انمازت بالصور المتنوّعة في موادّها وأنواعها، تعرج بين شتى مناحي الحياة اليومية للإنسان في علاقته بالنبات، والحيوان، والجماد، لذلك ألينا أن تتنوع شواهدنا للتحليل بين هذه المناحي التي نجد فيها مساحة للتحليل الأسلوبيّ لشواهد تتوافر فيها الفجاءة بشكلٍ أو بآخر، ومن هذه الشواهد قوله^{عليه السلام}: "ألا وإن الخطايا خيل شمس حمل عليها أهلها، وخلعت لجمها، فتقحمت بهم في النار، ألا وإنّ التقوى مطايا ذلّ، حمل عليها أهلها، وأعطوا أزمتها، فأوردتهم الجنّة، حقّ وباطل، ولكلّ أهل، فلئن أمر الباطل لقديمًا فعل، ولئن قل الحقّ"^{٢١}. وهنا يبرز تشبيهه مجمل حذف في الأداة وبقي وجه الشبه، والمشبه هو(الخطايا)، التي شبّهها الإمام بـ(الخيل) التي تعدّ جزءًا مهمًّا من أجزاء البيئة العربيّة، وفي هذه الصورة دواعٍ كثيرة لتوقّر الفجاءة فيها يمكن أن نجملها بـ:

١- قراءته^{عليه السلام} للمعقول المتمثّل في السلوك المخالف لشريعة الدين الإسلاميّ الذي سنّه الله للناس، وأسلوبه في تصوير ذلك المعقول بـ (محسوس) يعدّ جزءًا من أجزاء البيئة العربيّة، ولكنّه ليس مجرد تشبيه وحسب؛ بل إنّهُ عدّ ممّا لطّف من التشبيهات التي أثارت دهشة المتلقّي بما أثارته من العجّب منها أكثر من العجّب بها — كما أشار بذلك الشّريف الرضيّ — وأنها زيادة على ذلك فيها زوائد من الفصاحة لا يقوم بها لسان، ولا يطلع فجّها إنسان، ولا يعرف به إلا من ضرب في هذه الصنّاعة بحقّ، وجرى فيها على عرق، وما يعقلها إلا العالم^{٢٢}.

٢- مارست هذه الصورة التشبيهيّة كسرًا في أفق توقّع المتلقّي؛ فحين يشبّه الإمام الخطايا بالخيل الشمس هنا، يكون قد أعطى لتلك الخيل الجامحة هوية قائمة على النزق والطيش والخبط خبط عشواء، تصيب بأذاها كلّ من تصادفه سواء من ارتكب الخطايا أو من لاذ بالتقوى، إلا أنّ الإمام^{عليه السلام} سرعان ما أسبغ هوية خاصّة بـ (المشبه به)، حين أكمل الصورة التشبيهيّة بـ(وجه شبه) كان له الأثر الأقوى في كسر أفق المتلقّي أخرج فيه تلك الصورة المتخيّلة عن طيش وجموح تلك الخيل الجامحة عن حدود تصوّراته التي تدور حول خيل شمسٍ تنطلق بلا لجم فتؤذي كلّ ما يعترضها راسمًا صورة تلك الخطايا تصويرًا جديدًا؛ لتصبح الصورة المحتملة صورةً حسيّة مقيّدة في أدبها بأهلها الذين حملوا عليها^{٢٣}؛ لتؤدّي دقّة التصوير هنا وبلاغتها دورًا في إثارة الرُّعب في قلوب أصحاب الخطيئة ومقترفيها بهدف جعلهم يعيشون حالةً من التصرُّو لما ستؤول بهم الحال فيما لو بقوا على إصرارهم باقترافها.

٣- كلّ تفاصيل هذه الصورة بما فيها من ألفاظ:(الخيل، الشمس، حمل، خلعت، لجمها، تقحمت، بهم، النّار) مارست دورًا فُجائيًا واضحًا في استغراق المتلقّي في تصوّرها؛ بما توحى به هذه الألفاظ من دلالاتٍ تثير حالةً من الدُّعر والرُّعب، وبما تركّب منها من صورة حسيّة دقيقة، كانت سببًا في تصاعد وتيرة الإحساس بالصورة، حين فاجأ^{عليه السلام} السّامع بصورة تشبيهيّة أخرى معطوفة على الأولى، ولكنّها صورة انخفضت فيها وتيرة الشعور بحدّة الصُّورة التي تسببت تلك الألفاظ في تصاعدها؛ بما تضمّنته من تضادٍ للصورة التشبيهيّة الأولى بقوله^{عليه السلام}: "ألا وإنّ التقوى مطايا ذلّ حمل عليها أهلها، وأعطوا أزمتها، فأوردتهم الجنّة...."، بما فيها من ألفاظ:(التقوى،

مطايا، ذلل، أعطوا، أزمّتها، فأوردتهم، الجنة) وما نتج عن ضمّها من تركيب جعل السّامع أمام منعطفٍ شديدٍ في مفترق طريقين متضادّين تمامًا.

وفي صورة تشبيهية أخرى لفتت انتباه الباحثة ما جاء في باب الحكم وقصار الكلم في نهج البلاغة قوله ^{٢٤} في بعض حكمه: " المرأة عقرب حلوة اللسبة" ، فهي صورة شبه فيها ^{٢٤} المرأة بعقرب (العقرب) تشبيهاً بليغاً حُذف فيه أداة التشبيه ووجه الشبه، وأوّل ما يلفت النظر فيها أنّها صورة تشبيهية حصل فيها نوع من المقارنة بين طرفين حسنين، ولكن ليس في صورة ما نظر إليه البلاغيون في وجوب أن تكون النقلة في التشبيه نقلة صاعدة من الأقل إلى الأكثر^{٢٥}؛ فالغريب هنا أن تشبّه المرأة بحيوان كالعقرب لا توجد بينهما سمات مشتركة بينهما واضحة، وهنا لا يمكن للمتلقّي أن يتخيل صورة أخرى للعقرب سوى صورة ذلك الحيوان الصغير السام الذي قد يتسبّب في قتل الإنسان فيما لو تمكن سُمّها منه، كما أنها من الحيوانات التي تثير نفور الإنسان حتّى لو لم تُقْم بلسعه، يزيد في أثر الفجاءة — من وجهة نظر المحلل الأسلوبّي — حذف أداة التشبيه، وغياب وجه الشبه بين طرفي التشبيه؛ لأنّ في ذلك إشارة إلى تمكن صفات المشبّه به من صفات المشبّه حتّى كأنّهما شيء واحد، وهنا يعيش المتلقّي في حالة من الطلب والاشتياق إلى نيل معرفة العلاقة في البعد والقرب بين المشبّه والمشبّه به، ولم اختار ^{٢٥} هذا التشبيه دون غيره على الرغم من التباعد الكبير بين جنسي المشبّه (المرأة)، والمشبّه به (العقرب)، الذي جاء في صورة الخبر عن المرأة من الناحية التركيبية، لكن المتلقّي سرعان ما يفاجأ بخبر ثانٍ للمرأة غير كونها عقرباً، حين يكمل ^{٢٥} صورته التشبيهية بأنّها: حلوة اللسبة!، فبعد أن جعل درجة التشبيه تتكاثف لدى المتلقّي حين حذف أداة التشبيه ووجه الشبه فشعر بأنّ الطرفين واحد في القيمة والاعتبار، قام بإحداث كسر في أفق توقّع المتلقّي حين وصف لسعة تلك العقرب في كونها (حلوة اللسبة)، فكيف يمكن أن يجتمع متناقضان هما العقرب، والحلاوة!؛ لدلالة الأولى على العداوة والسُميّة، ودلالة اللسبة على (لعقة العسل). فنحن هنا بصدد صورة جمعت بين أشياء متباعدة، تحلّى فيها المبدع عن الدلالة المعجمية إلى لغة شعرية تستنفر وعي القارئ من خلال إحداث خلل في أفق توقّعه في نوع من ممارسة السلطة عليه، كما أنّ ما يميز هذه الصورة التشبيهية أنّها تثير انتباه المتلقّي من خلال تذكيره بمرجعيات تاريخية معيّنة^{٢٦} تتعلّق بهذا التشبيه يمكن إجمالها بما نقل في الحديث بأنّ "النساء حبائل الشيطان"^{٢٧}، وبما قيل عن المرأة من قبل السلف بأنّ كيد النساء أعظم من كيد الشيطان؛ بقرينة ذكره تعالى الشيطان بقوله إنّ كَيْدَ الشَّيْطَانِ كَانَ ضَعِيفًا ﴿النساء: ٧٦﴾، وذكر النساء في قوله: إِنَّهُ مِنْ كَيْدِكُنَّ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ ﴿يوسف: ٢٨﴾.

ومن وجهة نظر أسلوبية ترى الباحثة أنّنا يمكن أن نتصوّر الدهشة، والمفاجأة الكامنة في هذه الصورة لأسباب تتعلّق بأسلوبه ^{٢٨}، وبأسباب تتعلّق ببنية النصّ من الناحية الأسلوبية، بمعنى أنّنا يمكن أن ننظر إلى هذه الصورة على أنّها تخلق عند المتلقّي ردّة فعل قد تحمله على الاضطلاع بعبع النصّ والتّواصل معه بإيجابية مفرطة^{٢٨} — في حالة تعاطيه مع طبيعة المرجعيات التي أشرنا إليها سابقاً — ومحاولته لبحث عن أطراف جديدة يمكن أن يعلّل بها سبب اندهاشه بها؛ فيُقبل على النصّ بشكل آخر وجديد، كأن يقرأ الصورة التشبيهية بشكل معكوس ويتصور أنّ تشبيهه ^{٢٨} للمرأة بالعقرب حلوة اللسبة، بأنّها صورة لتشبيه حلاوة المرأة، وأهميتها في الحياة في مقابل كونها تشبه العقرب، على الرغم من اعتقادنا بأنّ تشبيهه ^{٢٨} المرأة بالعقرب ليس من قبيل

اعتبار المرأة عقرباً بكلّ ما يحمله جنس العقرب من سمات ليست بإيجابية، وإنما هو تشبيه اكتسب ندرته من فطنته ^{٢٩} في إصابة حقيقة؛ لعلّه أراد بها التّنبية على ما يخفى على غيره ^{٢٩}، عن طريق وضع المتلقّي في دائرة البحث عن حدود للتّشابه المنطقيّ بين المرأة والعقرب، وطبيعة التّشابه المنطقيّ بين المشبّه والمشبّه به، وهنا يتركز دور المحلل الأسلوبيّ في الاجتهاد لمعرفة الأساس الذي يجعل الأشياء تتجمّع وتتألف معاً كما حصل في صورة المرأة والعقرب ^{٣٠}، في محاولة لإيجاد سبب لشاعريّة الصورة وبلاغتها التي تحتاج إلى الفطنة في إدراكها أيضاً، وإدراك ذلك التّشابه بين طرفي التّشبيه المتباعدين، وذلك عن طريق التأمّل كما يحدث في الفلسفة تماماً ^{٣١}، ولو قارننا هذا التّشبيه بقوله ^{٣٢} في موضع آخر: " المرأة شرّ كلّها ، وشرّ ما فيها إنّّه لا بدّ منها" ^{٣٢}، نستشعر أنّ وصف المرأة في الموضوعين ينطوي على ذمّ المرأة من جهة، إلاّ أنّه ينطوي على تصريح بمدح لها يتمثّل في وصفها بأنّها(حلوّة اللسبة) في الصّورة ذاتها من جهة أخرى، ولا يمكن إغفال حقيقة أنّ الشريف الرضيّ لم ينقل لنا لمحة من ملامح السياق الذي شبه فيه ^{٣٣} المرأة بالعقرب على هذا النّحو حتّى نفترس في ضوئه بنية الصورة التّشبيهيّة وحدودها؛ إذ ليس من عادته ^{٣٤} أن يطلق الكلام عن المرأة دون تحديد لصورته، كما فعل ^{٣٥} في خطبته للجهد حين قال: " يا أشباه الرّجال ولا رجال، حلوم الأطفال وعقول ربّات الحجال.. " ^{٣٥}، فلا شكّ في أنّه ^{٣٦} حين اختار التّشبيه بـ(ربّات الحجال) قد خصّ ضرباً من النّساء، هنّ أمهات الزينة اللاتي لا يبيدين اهتماماً إلاّ لزينتهن؛ فيكون تفكيرهن محصوراً في هذا الجانب، وبذلك لا يعني جميع النّساء وإلاّ لما اختار هذا الوصف دون غيره ^{٣٧}، لذلك يرجّح أنّ للصورة سياقاً كان الهدف فيه إيجاد مشابهة صادقة في عمقها بين طرفي الصّورة ^{٣٨}، ولكننا نجهل طبيعة تلك المقاربة؛ لنجزم بقطعية وصف المرأة بالعقرب كما في طبيعة التّشبيه المكوّن لها. وفي صورة مذهلة أخرى يبهرنّا ^{٣٩} بتّشبيهه بـ(بلعج)، تميّز بحالة من الاندماج بين المشبّه والمشبّه به بعد حذف الأداة والوجه، يعطي أفراد جيشه درساً حربياً عظيماً في قوله ^{٣٩}: "وإذا غشيكم الليل فاجعلوا الرماح كقّة" ^{٣٩}، وهي صورة تتوافر على عنصر الفجاءة من جوانب عدة يمكن إجمالها بالآتي:

١- قابليّة الصورة على استفزاز وعي المتلقّي، وإثارة تأملّه في مدى فاعليّة حذف أداة التّشبيه لجعل المشبّه مشبّهاً به، والمشبّه به مشبّهّاً، وحذف وجه الشبه الذي جمع بين الكفّة والرّماح، ولا بدّ من مستدعٍ لذلك، وهنا تصبح وظيفة المتلقّي البحث عن وجه العلاقة التي تجمع بينهما، فحذف الأداة ووجه الشبه؛ ممّا يجعله يضطلع بمليء الفراغات التي يتركها النصّ وراءه فيجعل المتلقّي في النتيجة يذهل بالنصّ، ويقبل عليه.

٢- أسلوبه ^{٤٠} في اختيار تشبيهه بـ(بلعج) بين الرماح والكفّة حذف فيه أداة التّشبيه ووجه الشبه لا لزيادة الصفة في المشبّه به (الكفّة) — كما عبّر عنه البلاغيّون — بل لتعانق صورة التّشبيه مع السياق العامّ الذي يولد علاقة رمزيّة تشير إلى المتلقّي تجاه نقاط تفجّر كلّ واحدة منها طاقات فنيّة ذات إثارات نفسيّة ^{٤١}؛ فلو تصوّرنا أنّ الإمام ^{٤٢} قال لأصحابه: (وإذا غشيكم الليل فاجعلوا الرماح كالكفّة) أو نحو ذلك كان كمن لم يطلب التّطابق في التّشابه ولكنه ^{٤٣} بأسلوبه البيانيّ الجزل حذف الأداة فكان كمن طلب إليهم — بحذفه — أن تكون رماحهم كقّة مائة بالمئة، ثمّ أنّه حذف وجه الشبه الذي هو (الاستدارة) كما نقل الشّراح ^{٤٤}، فلم يقل: فاجعلوا الرماح كقّة في الاستدارة لكيلا يقصر وجه الشبه بين الرماح والكفّة في الاستدارة فقط ^{٤٥}.

٣- تعدّد وجوه الشبه التي يمكن أن تتسع لها هذه الصورة التشبيهيّة ممّا يضيف على الصورة سمة الاتّساع، وبذلك يمكن قراءة الصورة من وجوه عدّة، ففضلاً عن وجه الشبه بين الرماح والكفّة في (الاستدارة)، بإمكان الصورة أن تعكس لنا صورة بصريّة أخرى لكفّة الميزان^{٤٠}، التي ترمز إلى العدالة والإنصاف اللذين توحى بهما اللفظة، وفي وجه ثالث يمكن أن يقرأ وجه الشبه في قوله **ربيع**: "فاجعلوا الرماح كفّة" على أنّه انعكاس لصورة كلّ جنديّ يجعل سلاحه قريباً منه، وعلى هيئة تجعله وكأنّه كفّه التي في ذراعه؛ ليتمكن من استعماله عند أوّل لحظة يستيقظ فيها على صوت هجوم العدو أو إحدى تحرّكاته^{٤١}، التي تتطلب من الجيش أخذ الحذر والحيطه وعدم الغفلة عنهم لأبسط الأمور، وبذلك يكون **ربيع** قد أعطى للصورة التشبيهيّة بُعداً دلاليّاً وبعداً فنياً انعكس على المشبه به بشكل يجعله قادراً على إنتاج تداعيات للصورة بكامل أحداثها ووقائعها إلى عين الناظر بمشهد ألفتها جوانب الحياة، "فتراها صوراً شديدة الالتلاف في ما بين أطرافها على الرغم من تباعد أجناسها؛ بسبب ما أضيف وركّب وألف حتّى توافقت فيما بينها فإذا بها معانٍ ثرة لم يقع بالحسبان التلّف إليها لاعتقاد الناس عليها وشدة ألفتهم لها"^{٤٢}. ويأتي التشبيه العلوي في مدونة النهج بدور ليس المقصود منه إعطاء مجرد مبالغات ذهنيّة سقيمة أو كما يعبر عنها البلاغيون بزيادة الصفة في المشبه به^{٤٣}، بل إنّ حقيقة الدلالة في تشبيهاتها تكشف عن غاية مزدوجة تتمثّل في استعمال الألفاظ المفردة بدلالاتٍ حقيقيّة، واستعمالها مؤلّفة بدلالة أخرى في تشكيل صورها، وأغلب صور الإمام التشبيهيّة على الرّغم من أنّ أغلبها مبنيّة على عناصر حسية مُقتبسة من الواقع إلّا أنّها تكتسب جدّتها وفنّيّتها من أسلوبه **ربيع** ببناء تلك الصّور عن طريق إعادة البناء والترتيب الموحى المؤثر^{٤٤}، جسّد فيها قدرته على إدراك الأشباه والبصر بأوجه الاتّفاق بين المختلفات — كما عبّر عنه بذلك أرسطو^{٤٥} — لا بقصد التشبيه بحدّ ذاته، وإنّما لإيصال الفكرة بأكثر الطرق اختصاراً، وكثافةً، وتأثيراً في الوقت نفسه، كما نجد في قوله **ربيع**: "فما راعني إلّا والناس حولي كعرف الضبع إليّ، ينثالون عليّ من كلّ جانبٍ حتّى لقد وطئ الحسنان وشقّ عطاقي، مجتمعين حولي كربيضة الغنم، فلما نهضت بالأمر نكثت طائفة، ومرقت أخرى، وقسط آخرون"^{٤٦}، فهو نصٌّ يعجُّ بتشبيهات عدّة يكمل أحدها الآخر في صورة بيانيّة ثرة، واللافت في هذه التشبيهات أنّها تقدّم قراءة عميقة لسياق الموقف الذي قيلت فيه بشكل يعكس أصالتها في التّعبير العلويّ. وأوّل تشبيه يستوقفنا في هذه الصور التشبيهية الذي استحضر فيه **ربيع** (عُرف الضبع)؛ ليشبه به الناس الذين أقبلوا عليه لأجل المبايعه؛ لينقل لنا صورة تهافتهم عليه في كثافة عرف الضبع الذي يضرب به المثل في الازدحام^{٤٧}، لينتج لنا التشبيه فيها قيمة دلاليّة تتعلّق بالحدود (الكميّة) لإقبال الناس وكثافة توافدهم عليه؛ لذلك تبقى الصورة التشبيهيّة في حدود تلك الدلالة فتراها تنفتح دلاليّاً على ما يعقبها من تراكيب، ما يجعلها تسترسل بالمتلقّي؛ ليفاجأ بقيمة جديدة للتشبيه عبر عنها **ربيع** بقوله: "حتّى لقد وطئ الحسنان وشقّ عطاقي"، لتتحول صورة التشبيه في قوله **ربيع**: "فما راعني إلّا والناس حولي كعرف الضبع ينثالون حولي من كلّ جانبٍ حتّى لقد وطئ الحسنان وشقّ عطاقي" إلى دعوة لولوج المتلقّي إلى ما ورائيات الأشياء، فتوجه إليه ليحتضن في مقاطف مختلفة تلك الإحياءات التي تظلّ تحوم فوق الصورة التشبيهيّة ليحاول اقتناص ما أمكنه من طيورها المختلفة والتي سيظل بعضها يرفُّ بأجنحته حواليه، ولا يستطيع أن يقبض عليه"^{٤٨}، فتشبيه قيام الناس وكثافة توافدهم للبيعة يبقى حبيس الأفق التي حدّدها مجرد تشبيههم بذلك، حتّى اكتملت الصورة بإخباره عن حالة الوطئ وشقّ العطايف التي أعقبت التشبيه في بداية الصورة، فوسعت من حدوده الدلاليّة إلى تفصيل بديع

لصورة تلك المبايعة وتفصيلها الدقيقة، وما يزيد في تلك الدقة أن **عليه** استعمل التشبيه مرّة أخرى في الصورة نفسها بوصفه لهم: "مجتمعين حولي كربيضة الغنم"، وهنا قد يقف المتلقّي حائرًا أمام التعبير الذي تخلّته فجوة، ومسافة للتوتّر، وفراغات تشغل ذهنه في ما يثيره التّعبير من دلالاتٍ؛ فهل تشبيه المنشئ القوم بربيضة الغنم تشبيه عبّر عنه **عليه** عن شدّة ازدحامهم حوله وجثومهم بين يديه؟، أم أنّ ذلك ممّا يوحي به ظاهر التركيب في التشبيه، وربّما كان تعبيرًا عن دلالة أخرى غير دلالة الزحام والالتفاف، توارت في ظلال النصّ لا تشير إلى دلالة ما كان إيجابيًا لذلك الزحام، بل تفاجئ المتلقّي بدلالة غير متوقّعة للتّشبيه القوم بربيضة الغنم دون غيرها من الصور المتعلّقة بتشبيه القوم في نهج البلاغة؛ إشارة إلى قلّة فطنتهم، وبُعد تأملهم في عمليّة المبايعة تلك؛ فمن عادة العرب أن تصف الغنم بالغباوة وقلّة الذكاء^{٤٩}؛ فلمّ شبههم بالغنم دون غيرها كالأبل مثلًا — كما اطّرد في تشبيهاته **عليه**، وهنا يمكن تفسير عمليتي الوطيء، والشقّ التي عبّر بها الإمام في الصورة، على أنّها إشارة لغفلتهم عن وضع الأشياء في مواضعها، وقلّة فطانتهم، وعدم استعمالهم للأدب معه أو مطلقًا، على ما هو عادتهم من قلّة مراعاة شرائط التّوقير، والأدب في المُعاشرات والمُخاطبات^{٥٠}، فشقّ العطف، والوطيء، ربّما يكون إشارة إلى عدم استعمالهم الأدب في طريقة مبايعتهم المزعومة، وهو وجه الشبه بينهم وبين ربيضة الغنم، التي لا تفقه من شرائط ذلك شيئًا، وبهذه القرائن اللافتة يمكن أن نصل إلى نتيجة تعبّر عن سلبية موقفهم الذي ترتب على ضياع وارتباك القوم جرّاء الهلع الذي قادهم إلى مبايعتهم له **عليه**، وأن عمليّة المبايعة لم تكن استجابة لنداء العقل بقدر ما كانت ردّة فعل على ما جرى من أحداث تتعلق بظروف مقتل عثمان، واستجابة لنداء يتعلّق بغريزة الخوف^{٥١}، لا الولاء الحقيقيّ في الحقيقة، بقريضة أنّهم انقسموا في ما بعد إلى فرق ثلاثٍ ذكرهم في الخطبة نفسها بقوله: "فلما نهضت بالأمر نكثت طائفة، ومرقت أخرى، وقسط آخرون" بعد أن وصف اجتماعهم للمبايعة ذاك، وبذلك تتوافر الصورة التشبيهيّة على مفاجأة المتلقّي بمعطياتٍ قد تغيب عن ذهنه عند تلقيه للنصّ للوهلة الأولى، ولولا فريدة الأسلوب في الاختيار والتّعبير، بمقدار ما يوفّره من قرائن تحيط بالصورة لما أمكن الالتفات لها مطلقًا.

وفي موضع آخر من كلامه **عليه**، أمكن لنا ثلّتمس الفجاءة في قوله: "بل اندمجت على مكثون علم لو بحث به لأضطربنتم - اضطراب الأرشية في الطويّ البعيدة"^{٥٢}، وهي صورة تشبيهية معقدة التركيب؛ بسبب تعدد مفاصل التشبيه وتعلّقه بأكثر من لفظة، فضلًا عن بعد (وجه الشبه) بين اضطراب القوم وبين اضطراب حبال البئر العميقة في قوله **عليه**: "بل اندمجت على مكثون علم لو بحث به لأضطربنتم - اضطراب الأرشية في الطويّ البعيدة"، ما يجعلها تتفجّر بدلالاتٍ، ومقاصد عدّة كانت سببًا في محاولة المتلقّي مليء الفراغات التي تسبّب بها بعد وجه الشبه بين طرفي التشبيه. وبوصف الباحثة محللاً أسلوبياً؛ كان لا بدّ لها أن تنظر بمنظارٍ أسلوبيّ لما يحقّقه تركيب الصّورة من عنصر الدهشة، واللذّة الناتجة عن استشفاف العلاقة بين المشبّه والمشبّه به، ووجه الشبه، والعلاقة الحقيقيّة بين اضطراب حبال البئر، وحال القوم لو أخبرهم بما انطوت عليه مكونات علمه؛ لذا أمكن لها أن تتبّع مسببات تلك الدهشة واللذّة في هذه الصورة بالآتي:

١- توافر الصورة على استعاراتٍ، وكنياتٍ، وتشبيهاتٍ خطيرة اندمج عليها كلامه في هذه الخطبة التي خطبها بعد قبض رسول الله ﷺ إلى بارئه تعالى، والتي قال فيها قولته المشهورة: "أيّها النّاس شقّوا أمواج الفتنة

بسفن النجاة...."، حتى وصل ﷺ إلى قوله: "بل اندمجت على مكثون علم لو بحث به لأضطربتم - اضطراب الأرشية في الطوي البعيدة"؛ إذ يمكن تصوّر ذلك الأثر النفسي الذي تركه كلام الامام، بما أخذه من نفوس القوم، والذي تمثل أثره في لفظة (الاضطراب) بشكل صريح في كلامه ﷺ، قياساً مع حراجة الحقة التي تلت وفاة رسول الله ﷺ، وقد انقسم القوم إلى: نافر، ومؤهل لنفسه للخلافة في ذلك الوقت الحرج^{٥٢}.

فالاضطراب هنا متعلّق بقوله ﷺ: (بل اندمجت على مكثون علم) والمراد بالمكثون سرّ متعلّق بغوامض مسائل القضاء والقدر^{٥٣}، وهو من الأمور التي تثير قلق متلقّي الخطاب وتزيد في اضطرابه، فضلاً عن تلك الفجاءة التي يثيرها خطاب الإمام بإشارته الى ما حدث يوم الغدير من عهد رسول الله إليه وكان القوم جميعاً على علم بما دار وقيل فيه! ولو باح الإمام بما علمه من عاقبة هذا الأمر لم يكن لهم ذلك النظام الحاصل في ذلك الوقت لياس بعضهم من وصول الأمر إليه وخوف بعضهم من غلظة بعضهم على بعض^{٥٤}، فيما يخص شأن من يخلف رسول الله ﷺ، فالظاهر أن الإمام لو باح لهم بما انطوى عليه علمه لاضطربوا كما تضطرب الأرشية في البئر العميقة - كما جاء في الصورة -.

٢- بعد وجه الشبه في الصورة التشبيهيّة؛ ممّا يسبب إمكان احتمال الصور في داخل النظام^{٥٥}؛ فالإمام حين اختار هذه الصورة من التشبيه يفترض أن يكون في مقصده وجهٌ للشبه بين (اضطراب الحبال في البئر العميقة)، وبين (اضطراب سامعي علمه)، ولكنّه محذوف لا يمكن القطع به بسبب تعقيد الصورة وتفجّرهما بالدلالة، فوجه الشبه بعيدٌ ممّا يشكّل فجوة تحتاج إلى من يسدّها سواء أكان متلقياً مباشراً للخطاب أو غير مباشر؛ فصورة البئر التي يصفها المنشي هنا ليست مجرد صورة عادية لبئر في هيأته الخارجيّة؛ بل هي - وبما تستلزمه طبيعة التصوير هنا - بئر بعيدة في العمق، مطوية بالحجارة، تعكس في دقة تصويرها تعدد دلالات الصورة بأكملها؛ والذي ينتج عنه ضرب من التأول لملء تلك الفجوة التي تركها غياب وجه الشبه في التشبيه.

وبسابقة تعلق التشبيه باندماجه ﷺ "على" "مكثون علم لو بحث به لأضطربتم - اضطراب الأرشية في الطوي البعيدة" - كما ورد على لسانه في الخطاب نفسه الذي تضمّن الصورة التشبيهيّة بالطوي البعيدة - يحتمل أن يكون وجه الشبه في الصورة متعلّقاً بشبه علمه ﷺ ب(انطواء البئر على الحجر الذي تبطن به، يحفظها وتحفظه؛ لأنّ الحجارة تمنع تسرب ماء البئر، وكذلك علمه، يمنعه بأن يعلن نفسه لبياعه الناس)^{٥٦}، لعلمه بعواقب الامور وأدبارها وتطلعه الى نتائج الحركات بعين بصيرته، ممّا يوجب توقفه عمّا يعلم أنّ فيه فساداً، وتسرّعه إلى ما يعلم فيه مصلحة بخلاف الجاهل الذي يقدم على عظام الامور بقصر الرأي لا عن بصيرة قادته إلى ذلك^{٥٧}.

وربّما يكون ﷺ قد شبّه علمه العميق بعمق البئر، وشبّه اهتزاز الحبال داخل هذه الآبار باضطراب من قد يطّلع على ما في علمه ﷺ؛ إذ كلّما كانت البئر عميقة وفي نهاية الرشاء كان الدلو، فإذا أسقطها الساق في البئر، احدث اهتزازاً؛ لطول الرشاء الذي سببه عمق البئر واضطربت الحبال، وبدت قلقة، غير مستقرّة، فكذلك السامع لحديثه ﷺ؛ لأنّ غوره عميق، فهو ذو علم لما علمه النبي ﷺ الذي وصفه قائلاً: "عليّ وعاء علمي"^{٥٨}؛ لذلك فالوصول إلى حقّ علمه أمر صعب، من طلبه اضطرب، وقلق لما يسمعه منه، ولحصل معه في الاضطراب كالذي يحدث مع الرشاء^{٥٩}، وهذا ما يتساقق ووقع الفجاءة التي يتعرّض لها متلقّي الخطاب في ما

لو أدركوا أن الذي منعه عليه عن المنافسة في هذا الأمر، والقتال عليه؛ شغله بما انطوى عليه من العلم بأحوال الآخرة وما شاهده من نعيمها ويؤسها مما لو كشفه لاضطربوا اضطراب الأرشية في الطويّ البعيدة خوفاً ووجلًا من عقابه تعالى وشوقاً إلى ثوابه، ولذهلوا عما هم فيه من المنافسة في أمر الدنيا^{٦٢}. كما يمكن أن يكون وجه الشبه في تشبيهه عليه علمه الذي انطوى عليه كانطواء البئر على الماء مما يترتب عليه أنه كما لا ينفد ماء البئر؛ فالعلم لا ينفد أيضاً؛ لأنّ السّاقى إذا أدلى بدلوه في البئر بواسطة الرشاء ليغرف منها، كلّما غرّف غرفة عوّضَ عنها في البئر^{٦٣}؛ فكذلك العلم يتسع كلّما أخذ منه كما قال هو: "فكلُّ وعاءٍ يضيق بما جعل فيه، إلّا وعاء العلم فإنّه يتسع به"^{٦٤}، وهنا تستشعر وقع الفجاءة في هذا التصوير؛ في أنّك كلّما قرأت الصورة التشبيهيّة فوجئت بأخرى تتولّد عنها؛ فتزداد الدهشة وتتعدّد حالات كسر أفق التوقّع؛ لأنّ التشبيه فيها تشبيه صور عدّة بصور أخرى؛ ففي الأولى شبه انطواءه على العلم كانطواء البئر على الحجر، والثانية؛ العلم بالماء فكذلك العلم؛ فهو الحيوان للإنسان، والثالثة: شبه الحجارة المانعة من تدفقّ الماء بنفسه، حينما تمنعه من التكلّم، والرابعة: شبه البئر العميقة بغور علمه، والخامسة: شبه الواسطة - الحبل - بالسؤال، والسادسة: شبه إعطاء الماء بالإباحة بالجواب للسائل، والسابعة: شبه اهتزاز الرشاء باضطراب السّامع^{٦٥}.

٣- ما تُلفت إليه لفظة(الاندماج) في سياق الصورة نفسها في قوله عليه: " بلِ انْدَمَجْتُ عَلَى مَكُونِ عِلْمٍ لَوْ بَحْتُ بِهِ لاضْطَرَبْتُمْ اضْطِرَابَ الأَرشِيَةِ فِي الطَوِيِّ البَعِيدَةِ.." فالمراد بالمكون سرّاً متعلّق بغوامض مسائل القضاء والقدر، وهي من متعلّقات الفجاءة ولوازمها، هذا من جهة، كما أن دلالة كلمة(اندمجت) بما في (الدموج) من دلالة دخول الشّيء في الشّيء، ودمج الشّيء دمجاً إذا دخل في الشّيء واستحكم^{٦٦}، ما يشير إلى أنّ الإمام حين استدرك باستخدام(بل)؛ ليشرع في ردّ الشبهات التي ووجه بها عليه لسكوته عن المطالبة بحقّه في وصاية رسول الله ﷺ إليه، ما يجعل التّعبير عنها بالعلم المندمج به، والمستتر فيه، بما يتلاءم والعلم الذي خصّه الإمام بأنّه(مكون)، ليلتقي كلّ من دخول العلم فيه واستحكامه، مع خصوصية ذلك العلم، ليزيد في قوة الفجاءة؛ لأنّه علمٌ لو(باح به) عليه لاضطربوا (اضطراب الأرشية في الطويّ البعيدة)، ممّا يعني أنّ ذلك العلم ممّا يدخل في حيز الأسرار، وهو ما يعلل كونه مندمجاً فيه متّسماً بخصوصيّة الاستتار والمكونيّة والحرص على كتمانها؛ فلأنّه ممّا لا يُباح به يعدّ من صنف العلوم الخاصّة به، والتي اختصّه بها رسول الله ﷺ، كما أنّ البوح به سيّتسبب باضطراب من سيتلقاه ممّن ليسوا أهلاً لسماعه، ولا طاقة لهم على مواجهته، فضلاً عن ما هو مستور مكنون من علمه؛ لذلك تظنّ الباحثة أنّ وجه الشبه بين اضطراب القوم واضطراب الأرشية يحتمل أن يكون متعلّقاً بوجهٍ أبعد من صورة الحبال المتدلّية بدلائها وهي تهوي من أعلى فتحة البئر إلى حيث يستقرّ الماء في أعماقٍ بعيدة؛ فإشارة الإمام لبعده تلك الطويّ ممّا يوجب بعد المسافة المستغرقة بين نزول الحبال ووصول الدلو إلى سطح ماء البئر، وبذلك يكون التشبيه(عنصرًا ضروريًا لأداء المعنى من جميع الوجوه)^{٦٧}، ليصبح تعبير اضطراب الأرشية البعيدة، قد اجتمع فيه دالتان هما: دلالة اضطراب الأرشية بمعنى التحوّك والتموج^{٦٨}، مع ما تقدمه قراءة صفة البئر الـ(بعيدة) من دلالة زمنية متصورة؛ ليصبح اضطراب القوم فيما لو باح الإمام بما يعلم من مكنون علمه، صورة تصف اهتزاز الحبال وتموّجها في البئر العميقة ممّا يوجب اصطدامها بجدران البئر وارتطامها به، هذا من جهة، ومن جهةٍ أخرى يمكن أن يكون وجه الشبه بين المعقول(حال القوم)، وبين المحسوس (حالة نزول الحبال الطويلة إلى قعر بئر عميقة واضطرابها)، ذلك الإحساس الذي ينتج عن تحيّل

هول السقوط في تلك البئر التي تضطرب حبالها الطويلة، وتتموج حتى تصل بغيتها؛ إذ تتصور الباحثة أنّ الذي يقف على بئر لا تقتصر حواسه على كيفية مجرد اضطراب الحبال وتحركها المتموج فقط؛ بل على عمق تلك البئر المظلمة والإحساس بهول المسافة التي يستنتجها الواقف من خلال تقدير الوقت الذي تستغرقه الحبال في الوصول إلى القاع وهي تحمل الدلاء التي تصدر صوتاً يشعر الحواس بزمن ضرب الدلو لوجه الماء، وهو إحساس يعرض من يتصوره للدهشة والذهول كما لو أنّه قد وقف على البئر واستشعر حالة السقوط فيها؛ ولذلك فهي ترى أنّ الإمام بنظرته الفطنة العميقة للأشياء المحسوسة وغير المحسوسة كان يرمي إلى صورة هي أعمق في انعكاساتها من مجرد اضطراب الحبال التي عبر بها الإمام بـ (الأرشية)، بدلالة وصفه البئر بـ (البعيدة)؛ فلو أطلع القوم على ذلك العلم المكنون الذي اندمج عليه صدر الامام عن طريق البوح به؛ لاضطرب القوم وعاشوا حالة الفزع والفتنة كمن يعيش حالة السقوط في بئر عميقة مهولة البعد بدلالة طول الرشاء؛ ذلك أنّ من مضمون ما أسره الامام من علم أثر عدم البوح به ممّا علمه النبي ﷺ بالوحي الإلهي من جريان حكم القضاء اللّازم على دوران رحي الضلالة بعده ﷺ على قطبها إلى رأس خمس وثلاثين من الهجرة وما تبعها من الأحداث الكبيرة، وهو ممّا يوجب المفاجأة والاضطراب كاضطراب الحبال وهي تهوي من مسافة شاهقة بدلانها حتى ترتطم بالماء؛ ولعلّ هذا الوجه أقرب، ومحصله أنّ القضاء الأزليّ والقدر الحتمي قد جرى على وقوع هذه الأمور واستيلاء الدولة الباطلة لا محالة، فلا يثمر النهوض ولا ينفع إلاّ السكوت^{٦٩}؛ وهو ما أثره الإمام لما انطوى عليه علمه، ومن خلال سياق التشبيه، والمعطيات اللغوية التي انطوت عليها الصورة التشبيهية، يدرك أنّ بؤرة الفجاءة تتمثل في ذلك الأثر النفسي الذي تركه كلام الإمام في نفوس متلقّي الخطاب بوصفه خطاباً حجاجياً متسلسل الحجج، بما تضمّنه من استعارات، وكنائيات، وتشبيهات خطيرة اندمج عليها قوله ﷺ اجتمع في طابع بياني لافت برزت فيه تلك التشبيهات التي صارت بمثابة الوثيقة التاريخية التي تقصّ علينا تفاصيل حال القوم بعد وفاة نبيهم ﷺ. وتستوقفنا صورة تشبيهية أخرى في قوله ﷺ: "والله لأبئن أبي طالب أنس بالموت - من الطفل بندي أمه..."^{٧٠}، في تشبيه بليغ حذف فيه الأداة ووجه الشبه، فضل فيها الإمام حالة أنسه بالموت على حالة الطفل في أنسه بندي أمه، والمتمعن في الصورة يجد أنّها تتضمن على كلّ من عنصر الغرابة التي تجرّ إلى الدهشة، والالتذاز، وكسر المألوف، وإعادة صياغة المألوف، وتتجلى هذه العناصر في ما الآتي:

١- غرابة استعمال (أفعل التفضيل) وهو (أنس)؛ إذ هو من فعل لا تفاوت فيه!^{٧١}، وهو أمر يثير استغراب السامع، أو المتلقّي للوهلة الأولى؛ لكنّه حين يتأوّل المعنى ستنبه إلى أنّ استعمال الإمام لاسم تفضيل ممّا لا تفاوت فيه جاء ترجمة لمقصوده، الذي عبّر به عن فرادة الشعور بالأنس بشيء غالباً ما يكون مصدرًا للخوف، والرغبة، والانزعاج، عنى به أنّه أرغب بالموت وأميل إليه من ميل الطفل ورغبته بندي أمه وهو مقصود جاء بملاحظة منه ﷺ أنّ أنس الطفل جبليّ، وطبيعيّ في معرض الفناء والزوال، وأنسه بالموت ولقاء ربّه عقليّ، وروحانيّ متّصف بالبقاء والثبات؛ ممّا يجعل النسبة لا تفاوت فيها بين الأنسين - (أنسه بالموت)، وأنس الطفل بندي أمه - وهو ما يفسّر لنا (أسلوبياً) غرابة الاستعمال لأفعل التفضيل (أنس)، وهو ممّا لا تفاوت فيه؛ فالإمام بهذا النوع من التشبيه قد تعمّق في الأشياء معتمداً على قوّة التصوير، والتمثيل، والمحاكاة، والتشخيص، والتجسيم^{٧٢}، وهو تشبيه مزج فيه كونه مستمداً من عناصر كونية، أو نفسية عامة يشترك في إدراكها المتذوّقين

كأفة، كالرضاعة، وأنس الرضيع بها؛ فهي ممّا هو شركة بين الناس والأمم، إلا أنّ بعضًا ممّا هو مشترك بين هؤلاء الناس والأمم قد يبعد عن توقّعاتهم؛ لاعتيادهم عليها لدرجة عدم إحساسهم بها، وأحيانًا لبعدها عن مرمى حواسّهم، وبذلك يكون تصويرها وإعادة الإحساس بها؛ ممّا يجعلها أحفظ لبقائها، وحيويّتها، وتأثيرها في الأجيال اللاحقة^{٧٢}؛ لكن مع شيءٍ من الغرابة التي تثير الانتباه والدهشة عند استعادة الشعور والتفاعل معها كما فعل الإمام في إعادة تصوّر حالة الأنس بثدي الأم! من جهة، ومحاولة تفسير وجودها في الكلام من جهةٍ أخرى!، وهذه الدهشة قد تكفل التشبيه في إظهارها كونه من الأساليب التي تقرب صورة البعيد أو غير المتوقع^{٧٤}. فمن وجهة نظر أسلوبية يفسّر هذا بعقريّة اللغة التي يُعزا إليها وجود الظاهرة الأسلوبية عن طريق الابتعاد عن الاستعمال المألوف فتوقّع في نظام اللغة اضطرابًا^{٧٥} كما أحدثه استعمال لفظة (أنس) في هذا التّصوير من الناحية الصرقيّة الصيغية، ومن الناحية النفسية الشعورية، ومن الناحية الدلالية، فمن عادة التشبيه البليغ أن يحذف فيه الأداة ووجه الشبه، لكن هذا التشبيه تجاوز ذلك إلى حذف المشبّه به وهو (حالة استئناس الطفل بثدي أمّه) لتصبح الصورة أقوى وأكد وأبلغ، فورود تشبيه بليغ حذف منه الأداة حتّى كأنّ طرفيه (ابن ابي طالب) وهو المشبه، و(حالة استئناس الطفل بثدي أمّه) المحذوفة وهو المشبّه به — قد اتّحدا في قوّة التشبيه والمبالغة في المفاضلة بين الطرفين باستعمال لأفعل التفضيل بما لم يألفه المتلقّي؛ إذ كان المتوقع أن يكون التشبيه على هذا النحو: (والله لابن أبي طالب يأنس بالموت كاستئناس الطفل بثدي أمّه) بل أكثر من ذلك^{٧٦} وهو بذلك يعدّ كسرًا لأفق التوقّع لدى المتنبّع لصورة التشبيه؛ لاجتماع هذه المعطيات فيها.

٢- توافر هذا التشبيه على معانٍ متجددة بتعدّد القراءات ممّا يضع كلام أمير المؤمنين في منزلة الإعجاز الذي أذهل البلغاء من أن يأتوا بمثله^{٧٧}، فهذا الاستئناس بالموت يمكن أن يأتي على قراءات عدّة منها: أنّه شبه أنسه بالموت كأنس الطفل لأنه يندد بالموت، كما يتلذذ الطفل عند محالب أمّه، ويحتمل أنّه قصد بالموت (الأنس نفسه)؛ كونه لا يخاف الموت بل يجعله أنيسًا له في وحدته، كما يكون أنيس الطفل ثدي أمّه، ولا يستبعد أن يكون الموت هو الراحة له ممّا أتعبه قومه، فيجده مفرغًا له كما يفزع الطفل إلى ثدي أمّه حينما يؤذى أو يتعب وهو ما يشير إليه قوله عليه في العبارة التي قبلها: (فإن أقل يقولوا حرص على الملك، وإن أسكت يقولوا جزع من الموت، هيهات بعد اللتيا واللتيا! والله لابن ابي طالب أنس بالموت من...) ممّا يوحي بجزعه منهم وتعبه منهم، كما يمكن أنّه أراد بهذا التشبيه أنّه لا يخاف الموت؛ لأنّه مؤمن بأنّه لا يكون لغيره إذا قضي له، فهو من قوله تعالى: فَإِذَا جَاءَ أَجْلُهُمْ لَا يَسْتَأْذِنُونَ سَاعَةً وَلَا يَسْتَقْدِمُونَ^{٧٨} كالطفل الذي قضي له ثدي أمّه فلا يخاف أن يكون لغيره يقينًا، كما يحتمل أن يكون استئناسه بالموت ذهابه إلى الجنّة؛ لأنّه حين ضُرب بالسيف على رأسه في حادثة استشهاده قد صرخ بقوله: " فزت وربّ الكعبة" ، والجنة تتناسب في عطائها مع عطاء الثدي، لبنة للطفل دون كدٍّ ومشقة^{٧٩}، كما هو حال الرزق في الجنّة، كما تقرأ صورة الأنس تلك على أنّ محبّة الموت الأنس به متمكن في نفوس أولياء الله؛ لكونه وسيلة لهم إلى لقاء أعظم محبوب والوصول إلى أكمل مطلوب^{٨٠}، وهو أمر واضح بيّن من حاله عليه.

٣- عدول الإمام عليه من مساق إلى آخر في الكلام؛ فعدل بالمشبّه من مقام التكلم في قوله " فإن أقل يقولوا حرص على الملك، وإن أسكت يقولوا: جزع من الموت"، إلى مقام الغيبة في قوله: " لابن ابي طالب أنس

بالموت من الطفل بندي أمه" مستعملاً أسلوب الالتفات ليفاجأ المتلقي بالتكنية عن اسمه بعد أن كان يتكلم بصفة المتكلم الحاضر، وكان مقتضى الظاهر أن يقال: (لأني أنس بالموت من الطفل في ثدي أمه)^{٨١}، ولعل في قوله: (لابن ابي طالب) التفات في مقام التعظيم وعلو القدر قاصداً بها انتسابه لمعاني الشدة، والحرب^{٨٢}؛ لكونه ابن شيخ الأباطح وعظيم قريش الذي لا يُنازع في الزعامة، والسيدة، والشجاعة^{٨٣}؛ فجاء الالتفات في هذه الصورة التشبيهيّة بين مقام المشبه، والمشبه به في ظاهرة أسلوبية وُصفت بالفراة؛ لا لمجرد كونها نقلاً من أسلوب الى آخر نظريةً للسّامع، وتجديداً لنشاطه^{٨٤}؛ بل لأتّها في علم الأساليب تعدُّ كسراً في البناء، وخروجاً عن القواعد يُباح لكبار الكتاب؛ بل يُحمدون من أجله؛ لا عن جهلٍ بها، أو غفلة عنها بل يقصد إليه لغايات لا حصر لها^{٨٥}، وهو ما اقتضاه السياق، واستوجبه المعنى^{٨٦}؛ فمن يراجع ظروف الخطبة المقامية، ويستقري الأحداث التي دعتة الى قولها من نقض لعهد رسول الله ﷺ بببيعة السقيفة، واجتماع القوم على نيّة الفساد، وتخريب عصبه الدّين؛ يجد أنّ الالتفات ممّا اقتضاه السياق للتنبية على عظم الخطر الذي أقدم الناس عليه بتخطيهم وغلوائهم في التفاخر والعصبيّة.

٤- المفارقة الحاصلة بين قسم الإمام عليه السلام بقوله: " والله لأبئنُ أباي طالِبِ أنسُ بالموتِ - مِنَ الطِّفْلِ بِنْدِي أمه"، وبين قوله في موضع آخر من خطبه: " الحمد لله الذي لم يصبح بي ميّتاً"^{٨٧}، فمن الناحية النصيّة قد يرد تسؤل: أن كيف يقسم عليه بحقيقة أنسه بالموت كما يأنس الطفل بندي أمه؟!، بينما يحمّد الله الذي لم يصيّرهُ ميّتاً! في مقام آخر!، وبذلك يجتمع الحمد على الحياة مع الأُنس بالموت!، على عدِّ الأوّل مشعراً بحبه للبقاء والثاني مفيداً للبقاء!؛ فمن يتعرّض لدلالة القسم في الكلام الأوّل يتعرّض للمفاجأة حين يتعرّض لدلالة الحمد على البقاء حيّاً؛ ممّا يترتّب عليه كسراً لأفق التوقّع وخلخلة ذلك التوقّع بسبب المفارقة الحاصلة بينهما؛ إلا أن الباحث الأسلوبيّ بإمكانه أن يقوم تلك الخلخلة، ويعيد ترتيب الدلالة في تلك المفارقة حين يستنكر فاعليّة السياق في توجيه المعنى، وتوضيح الدلالة؛ فالقسم بأنسه بالموت عليه السلام في معرض تأكيده في دعوى ردّه بتكذيب الأوهام الحاكمة في سكوته بجزعه من الموت، بينما جاء حمده على الحياة في مقام الرضا بالقضاء، والشكر على النعماء، فإنّ وظيفة أهل اليقين لا سيّما أئمة الدّين الذين لا يشاؤون إلا أن يشاء الله هو أن يرضى بجميع ما قدره الله في حقّه وقضائه من الحياة والممات، والصحة والسقم، والغنى، والفقر^{٨٨}. وبذلك يمكن القول بأنّ الفجاءة في التصوير المتعلّق بالتشبيه في نهج البلاغة نابعة من عمق الدلالة في الصورة، ودقّة التصوير، وبراعته عليه السلام في إدهاش المتلقّي باكتشاف وجوه شبه خفيّة عليه لولا تعرّضه لذلك البيان، ومعرفته بوجوه شبه جديدة حتّى بين الأطراف المتباعدة، ممّا لم يقع في حساباته أنّها قد تربط بين الأشياء؛ ما يجعل الصورة معجزة في تشكيلها البيانيّ، متفجرة بالدلالة بشكل لافت، ومدهشٍ ولذيذ.

هوامش البحث:

١. ينظر: الحيوان، للجاحظ: ٤/ ٣٧٣، والنكت في اعجاز القرآن، للرماني: ٧٤، والصناعتين، لأبي هلال العسكري: ٢٤٥، والعمدة، لابن رشيق: ١/ ٢٨٦، نقد الشعر: ١٢٢، مفتاح العلوم، للسكاكي: ٣٣٢.
٢. ينظر: الصورة البيانية في الموروث البلاغي: ٨٨.
٣. في هذه القضية اختلف القدماء في كون التشبيه من المجاز أم من الحقيقة، فأكثر علماء البيان يعدونه من المجاز، والبعض الآخر يعدونه من الحقيقة ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: ٢٣٩.
٤. ينظر: أثر التصوير الفني في الخطابة النبوية في نهج البلاغة، د. خليل عبد السادة: ١٢٤.

٥. ينظر: .p. semantique lametaphore de la me me tonyminyin. ٥٣.
٦. التصوير الفني في خطب نهج البلاغة، د. عباس الفحام: ٧٦.
٧. الاسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، د. مجيد ناجي: ١٩٦.
٨. الصورة البيانية في الموروث البلاغي: ٧٦
٩. الطراز للعلوي: ١/ ٢٦٦، وينظر: سر الفصاحة، لابن سنان الخفاجي: ٢٣٧.
١٠. ينظر: فلسفة البلاغة العربية ، رجاء عيد : ٣٠٥.
١١. ينظر: التفسير النفسي للأدب، عز الدين اسماعيل: ٦٦، والتصوير الفني في خطب نهج البلاغة: ٧٨.
١٢. ينظر: التفسير النفسي للأدب، عز الدين اسماعيل: ٦٦.
١٣. ينظر: التصوير الفني في خطب نهج البلاغة، د. عباس الفحام: ٧٨.
١٤. ينظر: التفسير النفسي للأدب، عز الدين اسماعيل: ٧٠.
١٥. ينظر: التصوير الفني في خطب نهج البلاغة، د. عباس الفحام: ٧٩.
١٦. ينظر: دور التشبيه الدلالي في نهج البلاغة، د. علي زيتون، مجلة المنهاج العدد الثاني: ٢٠٦.
١٧. التصوير الفني في خطب نهج البلاغة: ٧٩.
١٨. ينظر: دور التشبيه الدلالي في نهج البلاغة: ٢٠٥.
١٩. ينظر: البلاغة المدخل لدراسة الصورة البيانية: ٧٩، والاستيعاب كلفة اشتقت من الكلمة اليونانية aesthesis التي تعني (إدراك)، والاستيعاب علم الجمال والفن والذوق، وايضا إبداع وتقدير الجمال، وهو علم يبحث في المحسوسات والمدركات...
شرح نهج البلاغة: ٢٧٢/١.
٢٠. ينظر: شرح ابن ابي الحديد: ١/ ٢٧٢، ومنهاج البراعة للخوني: ٣/ ٢١٧.
٢١. ينظر: أدبية الخطابة الإسلامية، د. علي زيتون: ١١٥.
٢٢. شرح ابن أبي الحديد: ١٨/ ١٩٨.
٢٣. ينظر: الصورة البيانية في الموروث البلاغي: ٧٦.
٢٤. ينقل الدكتور محمد جواد مغنية في كتابه "في ظلال نهج البلاغة"، تعليقة حول تلك المرجعيات تفيد بأن قصة هندوكية في كتاب اسمه — كيف يحيا الإنسان — ويرجع تاريخها إلى أربعة آلاف عام، تشير إلى مرجعيات تتعلق بخلق جنس المرأة المتمثل في حواء عليها السلام، تفسر لنا قوله: " المرأة شر كلها وشر ما فيها أنه لا بد منها"، وهي : ان الله عندما خلق المرأة أخذ من الأزاهير جمالها ، ومن الأمواج ضحكاتها، ومن قوس القزح ألوانه، ومن الطيور أغاريدها ، ومن النسيم قبلاته ، ومن الحمل وداعته ، ومن الثلج مكره ، ومن زخاخ المطر قلبه، ونسجها كلها في مخلوقة أنثى، وقدمها إلى آدم لتكون زوجة له. وسر آدم بها ، وما عاشرها أياما حتى جاء إلى ربه وقال له : ابعد عني هذه المرأة ، فإني لا أستطيع العيش معها ، فأخذها منه ، ولكن آدم أحس بعدها بالوحشة والغربة ، فعاد إلى ربه وقال : أعطني حوائي فأنا لا أستطيع الحياة بدونها ، فأعادها لي . ولم تمض أيام حتى عاد بها آدم إلى ربه وقال : عجزت عن حملها ولا حاجة لي بها ، خذها عني ، فأخذها عنه . ولكن عاد وطلبها بعد أيام ، فقال الله له : اقسام بأن لا تغير فكرك من جديد ، فأقسم ورضي نصيبه معها .
٢٥. وعقب الدكتور مغنية على ذلك بقوله: معنى هذه القصة بطولها ان المرأة شر لا بد منه منذ آدم والى يوم يبعثون . . وأيضاً معنى هذا ان رأي الإمام في المرأة واحد من مئات السنين (أنظر: في ظلال نهج البلاغة، محمد جواد مغنية: ٤/ ٣٦٠.
٢٦. مستدرك الوسائل: ١٥٩/١٤.
٢٧. ينظر: نظرية البنائية، صلاح فضل: ٤٥٦، والاسلوبية والأسلوب: ٨٦، واللغة والابداع، شكري عياد: ٧٩، ٨١
٢٨. ينظر: الصورة الفنية، جابر عصفور: ١٨٥.
٢٩. ينظر: الصورة الفنية، جابر عصفور: ١٨٥.
٣٠. ينظر: .pp. aristotol the art of rhetoric ٤٠٤، ٤٨٩.
٣١. شرح ابن ابي الحديد: ١٩/ ٦٩.
٣٢. ينظر: شرح ابن أبي الحديد: ٢/ ٧٥.
٣٣. ينظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: ١١٩.
٣٤. ينظر: البلاغة المدخل لدراسة الصورة البيانية: ٧٦، ٧٧.
٣٥. شرح ابن ابي الحديد: ١٥/ ٨٩.
٣٦. ينظر: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، رجاء عيد: ٣٠٥.

٣٨. شرح ابن أبي الحديد/ ٩١، ومنهاج البراعة للراوندي: ٣/ ٣٢.
٣٩. ينظر: رسائل الإمام عليؑ، حسن كامل البصير: ٤٢٣.
٤٠. ينظر: شرح ابن ابي الحديد: ٩٠ / ١٥.
٤١. ينظر: المجتمع وجهاز الحكم عند الإمام: ١٥٣.
٤٢. التصوير الفني في خطب الإمام عليؑ، د. عباس الفحام: ٧٩.
٤٣. ينظر: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور: ٣٠٥.
٤٤. ينظر: بنائية الصورة القرآنية، د. عمار السلامي، رسالة ماجستير: ٢٥.
٤٥. ينظر: ينظر: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، شكري عياد: ١٣٨.
٤٦. ينظر: شرح ابن أبي الحديد: ٢٠٠ / ١.
٤٧. ينظر: شرح ابن ابي الحديد: ٢٠٠ / ١.
٤٨. فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، رجاء عيد: ٧٥.
٤٩. ينظر: منهاج البراعة للراوندي: ١٣٠/١.
٥٠. ينظر: منهاج البراعة، الخوئي: ١٠٤/٣.
٥١. نظر: أدبية الخطابة الأدبية، مدرسة نهج البلاغة نموذجاً، د. علي مهدي زيتون: ١٠٤.
٥٢. شرح نهج البلاغة، ابن ابي الحديد: ٢١٣/١.
٥٣. ينظر: شرح نهج البلاغة، لابن ميثم البحراني: ٢٧٩/١.
٥٤. ينظر: منهاج البراعة في شرح نهج البلاغة، الخوئي: ١٢٠/٩.
٥٥. ينظر: شرح نهج البلاغة، ابن ميثم البحراني ت (٦٧٩ هـ): ٢٧٩ / ١.
٥٦. ينظر: غريب نهج البلاغة، عبد الكريم حسين السعداوي: ٣٧٧.
٥٧. ينظر: المصدر نفسه: ٣٧٧، ٣٨٧.
٥٨. ينظر: شرح نهج البلاغة، ابن ميثم البحراني: ٢٨٠ / ١.
٥٩. ينظر: المناقب للخوارزمي: ٥٢، ٥٨، وكفاية الطالب: ٧٠، ويناابيع المودة: ٩٧، وكنز العمال: ١٥٧/٦، وكنوز الحقائق: ١٨٨.
٦٠. ينظر: غريب نهج البلاغة: ٣٧٨.
٦١. ينظر: شرح نهج البلاغة، ابن ميثم البحراني: ٢٨٠ / ١.
٦٢. ينظر: في ذلك: الفيزياء في الاواني المستطرقة: ٨٧.
٦٣. شرح نهج البلاغة، ابن ابي الحديد: ٢٥/١٩.
٦٤. ينظر: غريب نهج البلاغة، عبد الكريم حسين السعداوي: ٣٧٩.
٦٥. لسان العرب: ٢/ ٢٧٥، مادة (دمج).
٦٦. أصول البيان العربي، محمد حسين الصغير: ٦٥.
٦٧. ينظر لسان العرب: مادة ضرب: ٥٤٣/١.
٦٨. منهاج البراعة، الخوئي: ١٤١/٣.
٦٩. شرح نهج البلاغة، ابن ابي الحديد: ٢١٣/١.
٧٠. ينظر: غريب نهج البلاغة، عبد الكريم حسين السعداوي: ٣٧٦.
٧١. ينظر: في البلاغة العربية، محمد مصطفى هدارة: ٤٠.
٧٢. ينظر: التصوير البياني، محمد محمد ابو موسى: ٢١٠.
٧٣. ينظر: سورة الكهف دراسة أسلوبية، مروان محمد سعيد، رسالة ماجستير: ١٦٩.
٧٤. ينظر: الاسلوبية والاسلوب، عبد السلام المسدي: ١٠١.
٧٥. غريب نهج البلاغة، عبد الكريم حسين السعداوي: ٣٧٦.
٧٦. ينظر: نهج البلاغة معين البلاغيين، قراءة في دلالات الاستشهاد، كتاب الطراو للعلوي (٧٤٩) انموذجاً، علي كاظم محمد المصلاوي: ٥٤.
٧٧. النحل: ٦١.
٧٨. ينظر: غريب نهج البلاغة، عبد الكريم حسين السعداوي: ٣٧٦، ٣٧٧.
٧٩. ينظر: شرح نهج البلاغة، ابن ميثم البحراني: ٢٧٩ / ١.

٨٠. ينظر: منهاج البراعة في شرح نهج البلاغة، الخوئي: ١/ ١٧١.
٨١. ينظر: بلاغة النهج في نهج البلاغة، د. عباس علي الفحام: ١٦٠.
٨٢. ينظر: تاريخ الطبري، الطبري: ٢/ ٣٢٣.
٨٣. ينظر: البرهان في علوم القرآن، الزركشي: ٣/ ٣١٤.
٨٤. ينظر: النقد المنهجي عند العرب، لانسون وماييه، تر: محمد مندور: ٢٦٩.
٨٥. ينظر: بلاغة النهج في نهج البلاغة، د. عباس علي الفحام: ١٦٠.
٨٦. شرح ابن ابي الحديد: ١١/ ٨٤.
٨٧. ينظر: منهاج البراعة في شرح نهج البلاغة، الخوئي: ١٤/ ١١٤.
٨٨. ينظر: شرح نهج البلاغة، البحراني: ١/ ٢٧٦، ومنهاج البراعة في شرح نهج البلاغة، الخوئي: ١٤/ ١١٤.

المصادر والمراجع

- أثر التصوير الفني في الخطابة النبوية في نهج البلاغة، د. خليل عبد السادة، شهاب جمعة ابراهيم.
- أدبية الخطابة الإسلامية، مدرسة نهج البلاغة نموذجاً، د. علي مهدي زيتون، دار الفارابي، ط١، ٢٠١١م.
- الاسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، د. مجيد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٤.
- الاسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط٣.
- أصول البيان العربي، د. محمد حسين الصغير، دار المؤرخ العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩.
- البرهان في علوم القرآن، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دار إحياء الكتب العربية، عيسى الباب الحلبي وشركائه، ط١، ١٣٧٦ - ١٩٥٧.
- بلاغة النهج في نهج البلاغة، د. عباس علي الفحام، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٤م.
- بنائية الصورة القرآنية، د. عمار السلامي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب - جامعة الكوفة، ٢٠١٠م.
- تاريخ الأمم والملوك، أبي جعفر محمد بن جرير الطبري، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار سويدان، بيروت - لبنان.
- التصوير الفني في خطب نهج البلاغة، د. عباس الفحام مؤسسة دار الصادق الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٤٢٣، ٢٠١٢.
- التصوير البياني - دراسة تحليلية لمسائل البيان، د. محمد، محمد أبو موسى، ط٣، مكتبة وهبة - القاهرة، ١٩٩٣. التفسير النفسي للأدب، عز الدين اسماعيل.
- الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: د. محمد عبد السلام هارون، ط٢، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٣٨٤هـ - ١٩٦٥م. دور التشبيه الدلالي في نهج البلاغة، د. علي زيتون، مجلة المنهاج العدد الثاني.
- رسائل الإمام علي" عليه السلام"، دراسة أدبية نقدية، كامل حسن البصير، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠١٠م. سر الفصاحة
- سورة الكهف دراسة أسلوبية، مروان محمد سعيد عبد الرحمن، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية - كلية الدراسات العليا، نابلس - فلسطين، ٢٠٠٦م. شرح نهج البلاغة
- شرح نهج البلاغة، كمال الدين ابن ميثم البحراني، (ت: ٥٧٩هـ)، دفتر نشر الكتاب: قم - ايران، ط٢، ١٤٠٤هـ. الصناعتين، أبي هلال العسكري.
- الصورة البيانية في الموروث البلاغي، د. حسن طبل، مكتبة الإيمان بالمنصورة، ط١، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م. الطراز
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي، الحسن بن رشيق القيرواني (ت: ٤٥٦هـ).
- في البلاغة العربية، علم البيان، د. محمد مصطفى هدار، دار العلوم العربية، بيروت - لبنان، ط١، ١٤٠٩ - ١٩٨٩م.
- في ظلال نهج البلاغة، محمد جواد مغنية، ط٣، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ١٤٠٠هـ.
- فلسفة البلاغة العربية بين التقنية والتطور، د. رجاء عيد، منشأة معارف - الاسكندرية - مصر، ط١، د.ت.
- فن الشعر، ارسطو طاليس، تحقيق وترجمة: شكري عياد، المركز القومي للترجمة، د.ت.
- كفاية الطالب اللبيب في خصائص الحبيب، جلال الدين السيوطي (ت ٩١١هـ)، تحقيق: محمد خليل هراس، دار الكتب الحديثة، بيروت، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.
- كنز العمال، المتقي الهندي (ت ٩٧٥هـ)، تحقيق وضبط وتفسير: الشيخ بكرى حياني، تصحيح وفهرسة: الشيخ صفوة السقا، ط١، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م.
- كنوز الحقائق في حديث خير الخلائق، محمد بن عبد الرؤوف بن تاج الدين بن علي بن زين العابدين المناوي (ت ١٠٣١هـ)، اسم النسخ: علي بن ابراهيم بن محمد بن احمد الرومي، ت النسخ: ١١٢٥هـ.
- اللغة والابداع، د. شكري عياد، مكتبة زهراء الشرق، ط١، ١٩٩٨م.
- لسان العرب، ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري، د.ط، قم - ايران، ١٤٠٥هـ.
- المجتمع وجهاز الحكم عند الإمام، عبد العلي آل سيف، منشورات دار التربية، بغداد، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ١٣٨٨هـ.

- مستدرك الوسائل ومستنبط المسائل، ميرزا حسين النوري الطبرسي (ت ١٣٢٠هـ)، قم، مؤسسة آل البيت لإحياء التراث.
- مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي (٥٦٢٦هـ)، تحقيق وتقديم وفهرسة: د. عبد الحميد هنداي، دار الكتب العلمية، بيروت — لبنان، ط١، ١٤٢٠هـ — ٢٠٠٠م.
- المناقب، الموفق بن أحمد بن محمد المكي الخوارزمي، تحقيق: الشيخ مالك المحمودي، ط٢، ١٤١١هـ .
- منهاج البراعة في شرح نهج البلاغة، قطب الدين ابي الحسين سعيد بن هبة الله الراوندي (ت ٥٧٣هـ)، تحقيق: السيد عبد اللطيف الكوهكمري، مكتبة اية الله المرعشي، قم، مطبعة الخيام، ١٤٠٦هـ .
- منهاج البراعة في شرح نهج البلاغة، ميرزا حبيب الله الهاشمي الخوني، تصحيح وتهذيب: السيد ابراهيم الميانجي، ط٤، منشورات دار الهجرة/ ايران — قم. نظرية اللغة في النقد العربي.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشروق، ط١، ١٤١٩هـ — ١٩٩٨م.
- نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد البغدادي (ت ٥٣٣٧هـ)، مطبعة الجوانب — قسطنطينية، ط١، ٢٠١٠م. النكت في اعجاز القرآن، الرماني.
- نهج البلاغة معين البلاغيين قراءة في دلالات الاستشهاد الطراز للعلوي (٧٤٩هـ) انموذجاً، د. علي كاظم محمد المصلاوي، ط١، دار الفرات، ٢٠١٦م.
- النقد المنهجي عند العرب، منهج البحث في الأدب واللغة، د. محمد مندور، مترجم عن الأستاذين: لانسون وماييه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٦م.