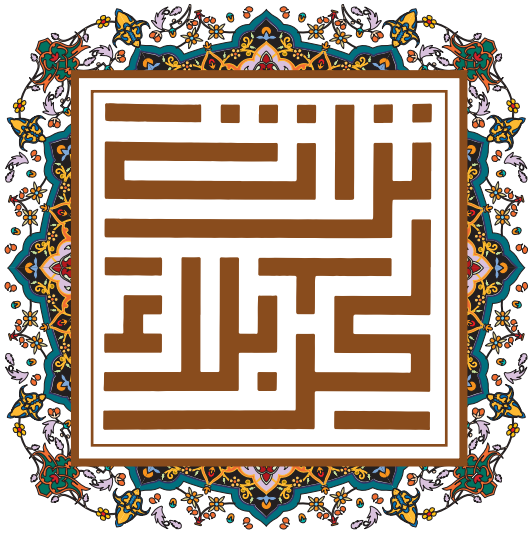
جُمْهُوْرِيَّةُ الْعِرَاقِ
ديوانُ الوقفِ الشِيعيّ

عدد خاص بالشيخ إبراهيم الكفعميّ



مَجَلَّةٌ فَصْلِيَّةٌ مُحَكَّمَةٌ

تُعْنى بِالتُراث الكَربَلائي

مُجَازَةٌ مِنْ وزَارَةِ التَّعْلِيْمِ الْعَالِي وَالْبَحْثِ الْعِلْمِيِّ

مُعْتَمَدَةٌ لِأَغْرَاضِ التَّرْقِيَةِ الْعِلْمِيَّةِ

تصدر عن:

الْعَتَبَةُ الْعَبَّاسِيَّةُ الْمُقَدَّسَةُ
الْهَيْئَةُ الْعُلْيَا لِإِحْيَاءِ التُّرَاثِ
مَرْكَزُ تُرَاثِ كَرْبَلَاءَ

السنة الثالثة عشرة/ المجلَّد الثالث عشر/ العدد الثاني (٤٨)

المحرّم ١٤٤٨هـ/ حزيران ٢٠٢٦م

العتبة العباسية المقدسة (كربلاء، العراق). الهيأة العليا لأحياء التراث. مركز تراث كربلاء، مؤلف.
تراث كربلاء : مجلة فصلية محكمة تعنى بالتراث الكربلائي مجازة من وزارة التعليم العالي والبحث العلمي معتمدة لاغراض الترقية العلمية / تصدر عن العتبة العباسية المقدسة الهيأة العليا لأحياء التراث مركز تراث كربلاء.-كربلاء، العراق : العتبة العباسية المقدسة، الهيأة العليا لأحياء التراث، مركز تراث كربلاء، 2014-
مجلد ؛ 24 سم
فصلية.-السنة 13، المجلد 13، العدد 2 (حزيران 2026)
عدد خاص بالشيخ ابراهيم الكفعمي.
يتضمن ارجاعات ببليوجرافية.
النص باللغة العربية ؛ ومستخلصات باللغة العربية والانجليزية.
1. كربلاء (العراق) -- تاريخ -- دوريات. 2. الكفعمي، ابراهيم بن علي بن الحسن، 840-905 هجري. 3. العلماء المسلمون الشيعة -- لبنان -- جبل عامل -- قرن 10 هجري -- تراجم -- دوريات. أ. العنوان.

LCC: DS79.9.K3 A8346 2026 VOL. 13 NO. 2
مركز الفهرسة ونظم المعلومات التابع لمكتبة ودار مخطوطات العتبة العباسية المقدسة
الفهرسة أثناء النشر

كربلاء المقدَّسة - جمهوريَّة العراق

ردمد: ٢٣١٢-٥٤٨٩

ردمد الإلكتروني: ٢٤١٠-٣٢٩٢

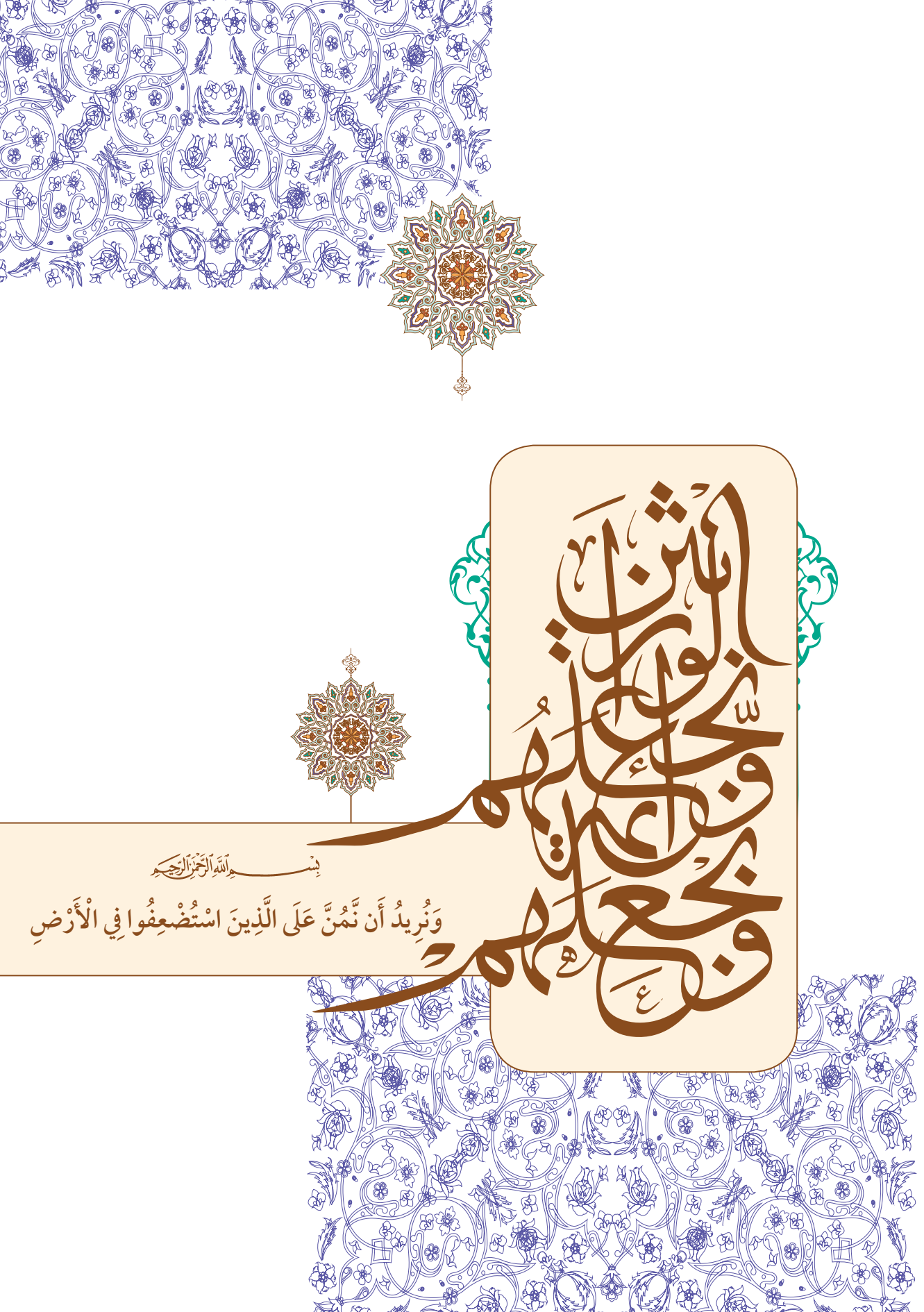
الترقيم الدولي: ٣٢٩٧

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق العراقية ١٩٩٢ لسنة ٢٠١٤

رقم الجوال: ٠٧٧٢٩٢٦١٣٢٧

Web: http://Karbalaheritage.alkafeel.net

E. Mail: Turath@AlkAfeel.net


بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ
وَنُرِيدُ أَن نَّمُنَّ عَلَى الَّذِينَ اسْتُضْعِفُوا فِي الْأَرْضِ
ونجعلهم

المشرف العام

سماحة السيّد أحمد الصافي

المتولي الشرعي للعتبة العباسيّة المقدّسة

رئيس التحرير

أ. د. فلاح رسول الحسيني (كلية التربية للعلوم الإنسانيّة/ جامعة كربلاء)

مدير التحرير

أ.د. فلاح عبد علي سركال (كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة كربلاء)

سكرتير التحرير

م.د. علي عباس فاضل

مدقق اللغة العربية

أ.د. فلاح رسول الحسيني (كلية التربية للعلوم الإنسانيّة/ جامعة كربلاء)

م.د. حيدر فاضل العزاوي (وزارة التربية/ مديرية تربية كربلاء)

مدقق اللغة الانكليزية

م. م. إباء الدين حسام عباس (جامعة كربلاء/ كلية التربية للعلوم الإنسانيّة)

التصميم والأخراج الفني

أمير إحسان نصر الله

الهيأة التحريرية

أ.د. مشتاق عباس معن (كلية التربية/ ابن رشد/ جامعة بغداد)

أ. د. علي خضير حجي (كلية التربية/ جامعة الكوفة)

أ.د. إياد عبد الحسين الخفاجي (كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة كربلاء)

أ. د. علي كسار الغزالي (كلية التربية للبنات/ جامعة الكوفة)

أ.د. عادل محمَّد زيادة (كلية الآثار/ جامعة القاهرة)

أ.د. حسين حاتمي (كلية الحقوق/ جامعة اسطنبول)

أ.د. تقي عبد الرضا العبدواني (كلية الخليج/ سلطنة عمان)

أ.د. إسماعيل إبراهيم محمَّد الوزير (كلية الشريعة والقانون/ جامعة صنعاء)

أ.د. زين العابدين موسى جعفر (كلية الآداب/ جامعة بغداد)

أ.د. علي طاهر تركي الحلي (كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة كربلاء)

أ.د. محمَّد حسين عبود (كلية العلوم الإسلامية/ جامعة كربلاء)

أ.د. حميد جاسم الغرابي (كلية العلوم الإسلامية/ جامعة كربلاء)

أ.د. ضرغام كريم كاظم الموسوي (كلية العلوم الإسلامية/ جامعة كربلاء)

أ.د. حيدر عبد الكريم حاجي البناء (جامعة القرآن والحديث/ قم المقدسة)

أ.م.د. محمَّد علي أكبر غفّوري نژاد (كلية الدراسات الشيعية/ جامعة الأديان والمذاهب/ إيران)

م.د. اكسم احمد فياض(جامعة وارث الأنبياء/ كلية العلوم الإسلامية)

م.د. علي عباس فاضل (كلية التربية للعلوم الإنسانيّة/ جامعة كربلاء)

م. د. ماجد حميد شاكر(مديريّة تربية كربلاء)

قواعد النشر في المجلة

تستقبل مجلة تراث كربلاء البحوث والدراسات الرصينة على وفق القواعد الآتية:

١- يشترط في البحوث أو الدراسات أن تكون على وفق منهجيَّة البحث العلمي وخطواته المتعارف عليها عالميًا.

٢- يقدَّم البحث مطبوعًا على ورق A٤، وبنسخ ثلاث مع قرص مدمج ((CD) بحدود (٥٠٠٠ - ١٠٠٠٠) كلمة بخط (simblified ArA-bic) على أن ترقم الصفحات ترقيمًا متسلسلًا.

٣- تُقبل النصوص المحقَّقة لمخطوطات كربلاء، على أن تكون محقَّقة على وفق المناهج المتعارف عليها، وأن تتضمن مقدّمة تحقيق (دراسة) يذكر فيها الباحث المنهج المعتمد ومواصفات النسخة المعتمدة ومصدرها، ويرفق مع العمل المحقَّق صورة المخطوطة المعتمدة كاملةً، على أن لا يتعَّدى عدد الكلمات ١٨,٠٠٠ كلمة.

٤-تقديم ملخّص للبحث باللغة العربية، وآخر باللغة الإنكليزية، كلّ في حدود صفحة مستقلَّة على أن يحتوي ذلك عنوان البحث، ويكون الملخَّص بحدود (٣٥٠) كلمة.

٥- أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على عنوان واسم الباحث/ الباحثين، وجهة العمل، والعنوان الوظيفي، ورقم الهاتف، والبريد الإلكتروني مع مراعاة عدم ذكر اسم الباحث أو الباحثين في صلب البحث أو أيّ إشارة إلى ذلك.

٦- يشار إلى المراجع والمصادر جميعها بأرقام الهوامش التي تنشر في أواخر البحث، وتراعى الأصول العلميَّة المتعارفة في التوثيق والإشارة بأن تتضمن: اسم الكتاب، اسم المؤلِّف، اسم الناشر، مكان النشر، رقم الطبعة،

سنة النشر، رقم الصفحة، هذا عند ذكر المرجع أو المصدر أول مرة، ويذكر اسم الكتاب، ورقم الصفحة عند تكرّر استعماله.

٧- يزوَّد البحث بقائمة المصادر والمراجع منفصلة عن الهوامش، وفي حالة وجود مصادر ومراجع أجنبية تُضاف قائمة المصادر والمراجع بها منفصلة عن قائمة المراجع والمصادر العربية، ويراعي في إعدادهما الترتيب الألفبائي لأسماء الكتب أو البحوث في المجلات.

٨- تطبع الجداول والصور واللوحات على أوراق مستقلّة، ويشار في أسفل الشكل إلى مصدرها، أو مصادرها، مع تحديد أماكن ظهورها في المتن.

٩- إرفاق نسخة من السيرة العلمية إذا كان الباحث ينشر في المجلَّة للمرة الأولى، وأن يشير فيما إذا كان البحث قد قُدِّم إلى مؤتمر أو ندوة، وأنَّه لم ينشر ضمن أعمالها، كما يشار إلى اسم أية جهة علمية، أو غير علمية قامت بتمويل البحث، أو المساعدة في إعداده.

١٠-أن لا يكون البحث منشورًا، وليس مقدّمًا إلى أيَّة وسيلة نشر أخرى.

١١- تعبِّر جميع الأفكار المنشورة في المجلة عن آراء كاتبيها، ولا تعبَّر بالضرورة عن وجهة نظر جهة الإصدار، ويخضع ترتيب الأبحاث المنشورة لموجبات فنّية.

١٢- تخضع البحوث لتقويم سرَّيّ لبيان صلاحيّتها للنشر، ولا تعاد البحوث إلى أصحابها سواء أَقُبِلَت للنشر أم لم تُقْبَل، وعلى وفق الآلية الآتية:

أ. يُبلَّغ الباحث بتسليم المادة المرسلة للنشر خلال مدَّة أقصاها أسبوعان من تاريخ التسلّم.

ب. يخطر أصحاب البحوث المقبولة للنشر بموافقة هيأة التحرير على نشرها وموعد نشرها المتوقّع.

جـ. البحوث التي يرى المقوّمون وجوب إجراء تعديلات أو إضافات عليها

قبل نشرها تعاد إلى أصحابها، مع الملاحظات المحدَّدة، كي يعملوا على إعدادها نهائيًا للنشر.

د. البحوث المرفوضة يُبلَّغ أصحابها من دون ضرورة إبداء أسباب الرفض.

هـ. يشترط في قبول النشر موافقة خبراء الفحص.

و. يُمنَح كلّ باحث نسخة واحدة من العدد الذي نشر فيه بحثه، ومكافأة مالية مجزية.

١٣- يراعى في أسبقيَّة النشر:

أ- البحوث المشاركة في المؤتمرات التي تقيمها جهة الإصدار.

ب- تاريخ تسليم البحث لرئيس التحرير.

ج- تاريخ تقديم البحوث التي يتمَّ تعديلها.

د- تنويع مجالات البحوث كلَّما أمكن ذلك.

١٤- ترسل البحوث على البريد الإلكتروني للمجلة :

(turath@alkafeel.net)

أو على موقع المجلة:

http: / /karbalaheritage.alkafeel.net /

أو موقع رئيس التحرير:

drehsanalguraifi@gmail.com

أو تُسَلَّم مباشرةً إلى مقرِّ المجلَّة على العنوان الآتي:

(العراق/ كربلاء المقدسة/ المدينة القديمة/ باب الخان/ مُجَمَّع الإمام الصادق لأقسام العتبة/ الطابق الخامس).

بسم الله الرحمن الرحيم

جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
دائرة البحث والتطوير

Republic of Iraq
Ministry of Higher Education & Scientific Research
Research & Development

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

"معا لمساندة قواتنا المسلحة الباسلة لدحر الارهاب"

الرقم: ب ت ٤ / ٩٨١٤
التاريخ: ٢٠١٤/١٠/٢٧

No:
Date:

"معا لمساندة قواتنا المسلحة الباسلة لدحر الارهاب"

العتبة العباسية المقدسة

م / مجلة تراث كربلاء

تحية طيبة..

استنادا الى الية اعتماد المجلات العلمية الصادرة عن مؤسسات الدولة ، وبناءاً على توافر شروط اعتماد المجلات العلمية لأغراض الترقية العلمية في "مجلة تراث كربلاء" المختصة بالدراسات والابحاث الخاصة بمدينة كربلاء الصادرة عن عتبتكم المقدسة تقرر اعتمادها كمجلة علمية محكمة ومعتمدة للنشر العلمي والترقية العلمية.

...مع التقدير

أ.د. غسان حميد عبد المجيد
المدير العام لدائرة البحث والتطوير وكالةً
٢٠١٤/١٠/

نسخة منه الى
- قسم الشؤون العلمية/ شعبة التأليف والنشر والترجمة
- الصادرة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

www.rddiraq.com
Emailscientificdep@rddiraq.com

بسمِ اللهِ الرحمنِ الرحيمِ

كلمةُ العدد

الحمدُ لله الذي له ما في الأرض والسماواتِ، مُنزّلِ الآياتِ، وكاشفِ الكرباتِ، وبنعمتهِ تتمُّ الصالحاتِ، نحمدهُ على كلِّ ما فات، وما هو آت، ونتقرّبُ إليه بالدعاءِ والصلواتِ على خيرِ مَن حملتِ الأرضُ والفلوات، سيّدِ الساداتِ المحمودِ مِن ربِّ الكائناتِ أبي القاسمِ محمَّدٍ وآلهِ المعصومين أصحابِ المعجزاتِ، والكراماتِ الباهراتِ؛ الذين أذهبَ اللهُ عنهم الرجسِ وطهَّرهم تطهيرًا.

يسرُّ هيأةَ تحريرِ مجلّةِ تراثِ كربلاء المحكّمةِ أن تقدِّمَ للقرَّاءِ الأعزَّاء هذا العددَ الخاصَّ، الذي خصَّصناه للاحتفاءِ بأحدِ أعلامِ الفكرِ والأدبِ الإسلاميّ، ألا وهو العلَّامةُ المحقِّقُ الشيخُ إبراهيمُ بن عليّ بن الحسنِ العامليّ الكفعميّ (ت ٩٠٥ هـ)، صاحبُ الموسوعاتِ البديعةِ، التي جمعت بين أصالةِ الرؤيةِ الفقهيَّةِ والكلاميَّةِ، وجمالِ السبكِ الأدبيّ، وعمقِ الإشاراتِ البيانيّةِ، تاركًا إرثًا مكتوبًا ما زال ينبضُ بالحياةِ والمعرفةِ، وعلى رأسها كتبهُ الخالدةُ، والمختصراتُ العديدةُ؛ إذ بلغ عددُ الكتبِ التي ألَّفها وجمعها وصنّفها ثلاثينَ كتابًا، وأحصينا الكتبَ التي اختصرها فبلغت سبعة وعشرين كتابًا. وهذا ما حفَّزنا لإفراد عددٍ خاصّ به، فقد تنوَّعت إسهاماتُه المعرفيَّةُ التي تصلحُ منهجًا بحثيًّا خصبًا؛ إذ جمعَ في تراثه بين التفسيرِ القرآنيّ، والأدعيةِ وتفسيرها، والدراساتِ اللغويَّةِ، وعلومِ البلاغةِ، والنصِّ الشعريِّ الاحتفاليّ، فضلاً عن براعتهِ في اختصارِ المطوّلاتِ العلميّةِ وتهذيبها؛ مما جعلَ شخصيّته محطّ أنظارِ الباحثينَ في مختلفِ التخصّصاتِ.

وقد حرصنا – في هذا العدد – على أن نسلّطَ الضوءَ على بعض هذهِ الجوانبِ المشرقةِ، فكانت الأبحاثُ في هذا العدد (تسعةَ أبحاثٍ) متنوِّعةَ المناهج، متكاملةَ

الرؤى؛ لترسم لوحةً شاملة عن عقليّةِ هذا العلّامة الفذّ؛ إذ خصّصت ثلاثة أبحاث محورًا مهمًا للقصيدة الغديريّة؛ الأوّل دراسة في البنية والمحتوى للمركّب الإضافي فيها، والثاني بوصفها نسقًا ثقافيًّا، والثالث تناول النزعة الاحتفاليّة فيها، تلاها بحث حول قصيدة الأداء الموضوعي في الشعر الكربلائيّ شعر الكفعمي وابن مساعد اختيارًا، وسلّطت ثلاث دراسات الضوء على كتاب (محاسبة النفس اللوّامة، وتنبيه الروح النوّامة)؛ الدراسة الأولى كانت قراءة تحليليّة في معطيات الصورة لشعريّة النصّ النثري عند الكفعميّ في هذا الكتاب، والثانية دراسة نصيّة للإعلاميّة فيه، والثالثة كانت باللغة الانكليزية عن منهج الشيخ الكفعمي في أصول الأخلاق الإسلاميّة في هذا الكتاب. وخصِّص بحث عن الشاهد القرآني عند الشيخ الكفعمي في كتابه المقام الأسنى في تفسير الأسماء الحسنى الأصول والإجراءات، و بحث آخر درس جهود الشيخ الكفعميّ في اختصار المؤلّفات والانتخاب منها.

إنَّنا إذ نضعُ بين أيديكم هذا العددَ الخاصَّ، نأملُ أن يكونَ إضافةً نوعيّةً للمكتبةِ الإسلاميَّة، وأن يفتحَ آفاقًا جديدةً للدارسينَ في تراثنا الزاخرِ بالعلماءِ الموسوعيّين. ونتقدّمُ بجزيلِ الشكرِ والعرفانِ لجميعِ الباحثينَ الكرامِ على ما بذلوه من جهدٍ في إخراجِ أبحاثهم بهذهِ الصورةِ الرصينةِ، وللهيأةِ التحريريّةِ، والمحكّمين الذين أسهموا في تحكيمِ الدراساتِ وإثرائها، سائلينَ المولى القدير أن يجعلَ هذا العملَ خالصًا لوجههِ الكريم، وأن ينفعَ به طلّابَ العلمِ والباحثينَ. وآخرُ دعوانا أنِ الحمدُ للهِ ربِّ العالمينَ، والصلاة والسلامُ على خاتمِ الأنبياءِ والمرسلينَ.

د. إحْسَان عَلِي الغُرَيْفِيّ

مُدِيْرُ مَرْكَزِ تُرَاثِ كَرْبَلَاء

كلمة الهيأة التحريرية

رسالةُ المجلّة

لماذا التراث؟

الحمدُ لله ربِّ العالمينَ والصَّلاةُ والسَّلامُ عَلَى أشرفِ الأنبياءِ والمرسلينَ سيِّدنا محمَّدٍ وآلِه الطَّاهرينَ المعصومينَ، أمَّا بعد:

فأصبحَ الحديثُ عن أهمّيّةِ التُّراثِ وضرورةِ العنايةِ بِهِ وإحيائِهِ ودراستِهِ من البديهيّات التي لا يَحسُنُ إطالةُ الكلامِ فيها؛ فإنَّ الأمّةَ التي لا تُعنى بتراثِها ولا تكرّمُ أسلافَها ولا تدرسُ مآثرَهُم وآثارَهُم لا يُرجى لها مستقبلٌ بينَ الأممِ.

ومن ميّزاتِ تُراثِنا اجتماعُ أمرَين:

أولهما: الغنى والشموليّةُ.

ثانيهما: قلّةُ الدراساتِ التي تُعنى به وتبحثُ في مكنوناتِه وتُبرزه، فإنّه في الوقت الذي نجد باقي الأممِ تبحثُ عن أيّ شيءٍ ماديٍّ أو معنويٍّ يرتبطُ بإرثها، وتُبرزُه وتُقيمُ المتاحفَ تمجيدًا وتكريمًا له، وافتخارًا به، نجدُ أمّتَنا مقصّرةً في هذا المجالِ.

فكم من عالمٍ قضى عمرَه في خدمةِ العلمِ والمجتمعِ لا يكادُ يُعرَفُ اسمُه، فضلًا عن إحياءِ مخطوطاتِه وإبرازِها للأجيالِ، إضافة إلى إقامةِ مؤتمرٍ أو ندوةٍ تدرسُ نظريّاتِه وآراءَه وطروحاته.

لذلك كلّهِ وانطلاقًا من تعاليمِ أهلِ البيتِ عليهم السلام التي أمرتنا بحفظِ التراثِ؛ إذ قالَ الإمامُ جعفرُ الصادقُ عليه السلام للمفضّلِ بنِ عمر: «اكتبْ وبثَّ علمَك في إخوانِك، فإنْ متَّ فأورث كتبَك بنيك»، بادرت الأمانةُ العامّةُ للعتبةِ العبّاسيّةِ

المقدّسةِ بتأسيسِ مراكزَ تراثيّةٍ متخصّصةٍ، منها مركزُ تراثِ كربلاءَ، الذي انطلقت منهُ مجلّةُ تراثِ كربلاءَ الفصليّةُ المحكّمةُ، التي سارت بخطىً ثابتةٍ غطّتْ فيها جوانبَ متعدّدة من التراثِ الضخمِ لهذهِ المدينةِ المقدّسةِ بدراساتٍ وأبحاثٍ علميّةٍ رصينةٍ.

لماذا تراثُ كربلاء؟

إنَّ للاهتمامِ والعنايةِ بتراثِ مدينةِ كربلاء المقدّسةِ منطلقينِ أساسيّينِ:

مُنطلَقٌ عامٌّ، يتلخّص بأنّ تراثَ هذهِ المدينةِ شأنُهُ شأنُ بقيّةِ تراثِنا ما زالَ به حاجةٍ إلى كثيرٍ من الدراساتِ العلميّةِ المتقنةِ التي تُعنى به.

مُنطلَقٌ خاصٌّ، يتعلّق بهذهِ المدينةِ المقدّسةِ، التي أصبحتْ مزارًا بل مقرًّا ومُقامًا لكثيرٍ من محبّي أهلِ البيتِ عليهم السلام، منذُ فاجعةِ الطفِّ واستشهادِ سيِّدِ الشهداءِ سبطِ رسولِ اللهِ صلى الله عليه وآله الإمامِ أبي عبدالله الحسين بن علي بن أبي طالب عليه السلام، فكان تأسيسُ هذهِ المدينةِ، وانطلاق حركةٍ علميّةٍ يمكنُ وصفُها بالمتواضعةِ في بداياتِها بسببِ الوضع السياسي القائم آنذاك، ثمّ بدأت تتوسّعُ حتّى القرنِ الثّاني عشرَ الهجريّ؛ إذ صارت قبلةً لطلابِ العلمِ والمعرفةِ وتزعّمتِ الحركةِ العلميّةِ، واستمرّت إلى نهاياتِ القرنِ الرَّابع عشر للهجرةِ؛ إذْ عادت حينذاك حركات الاستهداف السلبيّ لهذه المدينة المعطاء.

فلذلك كلّهِ استحقّت هذه المدينةُ المقدّسةُ مراكزَ ومجلّاتٍ متخصّصةً تبحثُ في تراثِها وتاريخِها وما رشح عنها ونتج منها وجرى عليها عبرَ القرون، وتبرز مكتنزاتِها للعيان.

اهتماماتِ مجلّةِ تراث كربلاء:

إنَّ أفقَ مجلّةِ تراثِ كربلاء المحكّمة يتّسعُ بسعةِ التراثِ بمكوّناتِه المختلفةِ، من العلومِ والفنونِ المتنوعة التي عُني بها أعلامُ هذه المدينةِ من فقهٍ وأصولٍ وكلامٍ ورجالٍ وحديثٍ ونحوٍ وصرفٍ وبلاغةٍ وحسابٍ وفلكٍ وأدبٍ إلى غيرِ

ذلك ممّا لا يسعُ المجالُ لاستقصاء ذكرها، دراسةً وتحقيقًا.

ولمّا كان هناك ترابطٌ أكيدٌ وعلقةٌ تامّة بين العلومِ وتطوّرِها وبين الأحداثِ التأريخيَّةِ من سياسيّةٍ واقتصاديّةٍ واجتماعيّةٍ وغيرها، كانت الدراساتِ العلميّةِ التـي تُعنى بتأريخِ هذه المدينةِ ووقائعِها وما جرى عليها من صلبِ اهتماماتِ المجلّةِ أيضًا.

مَنْ هم أعلامُ كربلاء؟

لا يخفى أنّ الضابطةَ في انتسـابِ أيّ شـخصٍ لأيّة مدينةٍ قد اختُلفَ فيها، فمنهـم من جعلَها سـنواتٍ معيّنة إذا قضاها في مدينةٍ مـا عُدّ منها، ومنهم من جعلَ الضابطةَ تدورُ مدارَ الأثرِ العلميّ، أو الأثر والإقامة معًا، وكذلك اختلفَ العُرفُ بحسبِ المدد الزمنيّةِ المختلفةِ، ولمّا كانت كربلاءُ مدينةً علميّةً محجًّا لطـلابِ العلمِ وكانت الهجـرةُ إليها في مددٍ زمنيّةٍ طويلةٍ لم يكن من السـهلِ تحديدُ أسماءِ أعلامِها.

فكانت الضابطة فيمن يدخلون في اهتمام المجلّة هي:

١- أبناءُ هذه المدينةِ الكرام من الأسرِ التي استوطنتها، فأعلامُ هذه الأسر أعلامٌ لمدينةِ كربلاء وإن هاجروا منها.

٢- الأعلامُ الذين أقاموا فيها طلبًا للعلمِ أو للتدريس في مدارسِها وحوزاتِها، على أن تكونَ مدّة إقامتِهم معتدًّا بها.

وهنـا لا بـدّ من التنبيـهِ على أنّ انتسـابَ الأعلامِ لأكثر من مدينةٍ بحسـبِ الولادةِ والنشـأةِ من جهةِ والدراسـة والتعلّم من جهةٍ ثانيـةٍ والإقامة من جهةٍ ثالثـة لَأمرٌ متعارفٌ في تراثِنا، فكم من عالمٍ ينسـبُ نفسـهُ لمدنٍ عدّة، فنجدُه يكتبُ عن نفسِـه مثلًا: (الأصفهانيّ مولدًا والنجفيّ تحصيلًا والحائريّ إقامةً ومدفنًا إن شاء الله).

فمن نافلةِ القولِ هنا أن نقولَ: إنّ عَدّ أحد الأعلامِ من أعلامِ مدينةِ كربلاء لا يعني بأيّةِ حالٍ نفي نسبته إلى مدينته الأصليّةِ.

محاورُ المجلّة:

لّما كانت مجلّةُ تراثِ كربلاءَ مجلّةً تراثيّةً متخصّصةً فإنّها ترحّبُ بالبحوثِ التراثيّةِ جميعها من دراساتٍ، وفهارسَ وببليوغرافيا، وتحقيقِ التراثِ، وتشملُ الموضوعاتِ الآتية:

١ - تاريخُ كربلاء والوقائعُ والأحداثُ التي مرّت بها، وسيرة رجالاتها وأماكنها وما صدر عنها من أقوال ومأثورات وحكايات وحكم، بل كلّ ما يتعلّق بتاريخها الشفاهي والكتابي.

٢- دراسةُ آراء أعلامِ كربلاء ونظرياتِهم الفقهيّة والأصوليّة والرجاليّة وغيرها وصفًا، وتحليلًا، ومقارنةً، وجمعًا، ونقدًا علميًّا.

٣-الدراساتُ الببليوغرافيّة بمختلفِ أنواعِها العامّةِ، والموضوعيّةِ كمؤلّفاتِ أو مخطوطاتِ علماءِ كربلاء في علمٍ أو موضوعٍ معيّنٍ، والمكانيّة كمخطوطاتِهم في مكتبةٍ معيّنةٍ، والشخصيّة كمخطوطاتِ أو مؤلّفاتِ عَلَمٍ من أعلامِ المدينةِ، وسوى ذلك.

٤- دراسة شعر شعراء كربلاء من مختلف الجهات أسلوبًا ولغةً ونصًّا وما إلى ذلك، وجمع أشعار الذين ليس لهم دواوين شعرية مجموعة.

٥- تحقيق المخطوطات الكربلائية.

وآخرُ المطافِ دعوةٌ للباحثينَ لرفدِ المجلّةِ بكتاباتِهم، فلا تتحقّقُ الأهدافُ إلّا باجتماعِ الجهودِ العلميّةِ وتكاتفِها لإبرازِ التراثِ ودراستِه.

وآخرُ دعوانا أن الحمدُ لله ربِّ العالمينَ والصلاةُ والسلامُ على أشرفِ الأنبياءِ والمرسلينَ سيِّدنا محمَّدٍ وآلِه الطاهرينَ المعصومين.

المحتويات

ص	عنوان البحث	اسم الباحث
٢٥	المُركَّبُ الإِضَافِيّ في قصيدة الغدير للشَّيخ الكَفْعَمِيّ (ت٩٠٥هـ) دراسةٌ في البنية والمُحتوى	أ. م. د. عماد فاضل عبد كلّيّة العلوم الإسلاميّة – جامعة بابل. أ. م. د. ضرغام علي محسن كلّيّة التربية الأساسيّة – جامعة الكوفة
٧١	غديريّة الكفعميّ نسقًا ثقافيًّا	أ.د عبد الزهره زبون الجامعة المستنصريّة/ كلّيّة التّربية
١١١	النَزعَةُ الاحتِفَالِيّة فِي غَدِيرِيّة اَلكَفْعَمِيّ (٩٠٥هـ)	م.د. مُحَمَّد حَلِيم حَسَن الكِرِوِيُّ المديريّة العامّة للتربية في محافظة بابل

١٤٣	قصيدة الأداء الموضوعيّ في الشعر الكربلائيّ شعر الكفعميّ وابن مساعد اختيارًا	أ . د . رحمن غركان جامعة القادسيّة/ كلّيّة التربية
١٧٧	شعريَّة النصّ النَّثريّ عند الكفعميّ في كتابه (مُحاسَبة النَّفس اللَّوَّامة وتَنبيه الرُّوح النَّوَّامة)	م.د. عبد الستّار جبّار عطيّه دهام المديريّة العامّة للتربية في كربلاء
٢٢١	الإعلاميّة في كتاب محاسبة النفس اللوّامة للكفعميّ (ت ٩٠٥هـ) دراسة نصيّة	م. د. عمّار محمود الكعبيّ المديريّة العامّة للتربية في محافظة كربلاء
٢٦٣	الشَّاهد القرآنيّ عند الشَّيخ الكفعمي قراءة في كتاب "المقام الأسنى في تفسير الأسماء الحُسنى" الأصول والإجراءات	أ. د. عِماد جبَّار كاظم داود جامعة واسط ـ كُلِّيَّة التَّربية للعلوم الإنسانيَّة
٣٢٣	جهود الشيخ الكفعميّ (ت٩٠٥هـ) في اختصار المؤلّفات والانتخاب منها	الدكتور حسين هليب الشيبانيّ مديريَّة تربية محافظة كربلاء

Dr.Seyed Mohammad Hossein MirMohammadi. Assistant Professor of Moral Psychology Monarch University Switzerland	Sheikh Kafami's Methodology in the Foundations of Islamic Ethics: The Book Muhasabat al-Nafs al-Lawwama as a Model	27

شعريَّة النصّ النَّثريّ عند الكفعميّ في كتابه(مُحاسَبة النَّفس اللَّوَّامة وتَنبيه الرُّوح النَّوَّامة)

قراءة تحليليَّة في معطيات الصورة

The Poeticity of the Prose Text according to al-Kaf'ami in His Book (Muḥāsabat al-Nafs al-Lawwāmah wa Tanbīh al-Rūḥ al-Nawwāmah): An Analytical Reading in the Data of the Image

م.د. عبد الستّار جبّار عطيّه دهام

المديريّة العامّة للتربية في محافظة كربلاء

Lecturer Dr. Abd al-Sattar Jabbar Atiyyah Dahham

The General Directorate of Education in Karbala Governorate

السنة الثالثة عشرة/المجلد الثالث عشر/العدد الثاني
(٤٨) المحرّم ١٤٤٨هـ/حزيران ٢٠٢٦م

الملخّص

تقوم الدراسة على تحليل النصوص النثريّة وتشكلاتها النصّيّة وتبيان العنصر المؤسّس لشعريّتها في كتاب (محاسبة النفس اللوّامة وتنبيه الروح النوّامة) للكفعميّ، وهذا العنصر الصورة الفنّيّة بوصفها عنصرًا فاعلًا ورئيسًا في بناء شعريَّة النصّ، فالدراسة تقوم على الرصد والتحليل والكشف عن فاعليَّة الصورة في تشكيل شعريَّة النصّ متضافرة مع عناصره الأخرى المساندة لها في تأسيس هذه الشعريَّة، وقد استعمل المؤلّف الصورة مرتكزًا أساسًا في نصوصه، فوظَّف في ذلك وسائل بيانيّة لتشكيل صوره كالتشبيه والاستعارة والكناية واللغة المعياريّة، واستعمل الفضاءات الحسّيّة في صوره بوصفها عناصر فاعلة في التأثير والإيحاء، فجاءت صوره بصريَّة سمعيَّة وذوقيّة ولمسيّة ولونيّة وحركيّة، واستعمل المشهد مسارًا بنائيًّا في تشكيل قسم من صوره المشهديَّة السرديَّة.

الكلمات المفتاحيَّة: شعريَّة النصّ، الصورة، مُحاسَبة النَّفس اللَّوَّامة، الكفعميّ.

Abstract

The study is based on analyzing the prose texts and their textual formations, and clarifying the founding element of their poeticity in the book (Muḥāsabat al-Nafs al-Lawwāmah wa Tanbīh al-Rūḥ al-Nawwāmah) by al-Kafʿami. This element is the artistic image, as an active and principal element in building the poeticity of the text. The study is based on observing, analyzing, and revealing the effectiveness of the image in forming the poeticity of the text, in combination with its other supporting elements in establishing this poeticity. The author used the image as a basic foundation in his texts, and employed in that rhetorical means to form his images, such as simile, metaphor, metonymy, and standard language. He used the sensory spaces in his images as active elements in influence and suggestion, so his images came visual, auditory, gustatory, tactile, chromatic, and kinetic. He used the scene as a constructive path in forming part of his scenic narrative images.

Keywords: poeticity of the text, image, Muḥāsabat al-Nafs al-Lawwāmah, al-Kafʿami.

المقدّمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين أبي القاسم المصطفى محمّد وآله الطيبين الطاهرين، وبعد.

تقوم دراستنا على رصد الصور الفنّيّة في الخطاب النثريّ الأدبيّ للكفعميّ في كتابه (محاسبة النفس اللوامة وتنبيه الروح النوَّامة)[1] وتحليلها تحليلاً نصيًّا لا يكتفي بالجملة والمقطع، بل يقوم على البنية النصّيّة؛ لبيان شعريَّة الصورة وفاعليَّتها وعناصر انسجامها نصّيًا مع بعضها وتشكيلها صورة نصّيّة كلّيّة، وجاء تحليلنا للصورة الفنّيّة بوصفها مهيمنًا نصيًّا متّسقًا مع عناصر أخرى منسوجة مع الصورة؛ لذا لم تغفل الدراسة هذه العناصر وفاعليَّتها في تشكيل شعريَّة النصّ، فأوردناها ضمن مسارات التحليل بوصفها عناصر مساندة في تشكيل الصور، ولا تقوم دراستنا على إفراد محاور خاصَّة لكلِّ وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الفنّيّة أو لكلِّ عنصر من عناصرها الحسّيّة؛ لأنَّ ذلك يستلزم تجزئة النصوص وتحليلها على شكل جمل وهذا يفقدها بنيتها، ويُغيّب كثيراً من شعريَّتها وفاعليَّتها الدلاليَّة؛ لذا كان التحليل منطلقًا

(١) محاسبة النفس اللوَّامة وتنبيه الروح النوَّامة، تقي الدين إبراهيم بن علي الكفعميّ، تحقيق: فارس الحسون، مؤسّسة الفكر الاسلاميّ للثقافة والاعلام، بيروت- لبنان، ط١، (١٤١٢هـ -١٩٩١م). والكتاب أشبه بأدب الوصايا أو الرسائل الوعظيّة، جعل المؤلّف النفس منطلقًا أساسًا في الكتاب، فهو يخاطبها في مفاصل الكتاب لائمًا ومعاتبًا ومحذِّرًا وناهيًا وزاجرًا ومرغّبًا ومحبّبًا وناصحًا ومرشدًا وواعظًا بنصوص تقوم على الحكمة والتفكُّر والتدبُّر، غايته الرئيسة إصلاح النفس وتوثيق عرى اتّصالها بالخالق جلَّ وعلا، والابتعاد عن المغريات الدنيويَّة وملذّاتها الزائلة.

مـن النصّ وبنائه الصـوريِّ أوَّلًا، ثـمَّ الوقوف على عناصر شـعريَّته الأخرى المسـاندة للصورة، فالتحليل يقوم على بنية نصّيّة كاملـة متضافرة بعناصرها المختلفة، وجاءت الدراسة على تمهيد ومحورين، تناولنا في التمهيد شعريَّة الصورة/ شـعريَّة النثر، وجاء المحـور الأوَّل بعنوان(المعطى البيانيّ) تناولنا فيه الوسـائل البيانيّة في تشـكيل الصورة وآليّات تفعيل شعريَّتها، أمَّا المحور الثانـي فجاء بعنوان (المعطى المشـهديّ) وتناولنا فيه التشـكيل المشـهديّ القائم على العناصر السرديَّة والبنى النصّيّة الكاملة.

وختامًا، إنَّ هذا البحث هو محاولة لتسليط الضوء على جانب ضئيل من النتاج الأدبيّ في القرن العاشـر الهجريّ عبر دراسة جزء من أدب أحد أعلامه المبرّزين وهو الشيخ الكفعميّ رحمه الله، وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين.

التمهيد: شعريَّة الصورة/شعريَّة النثر

الشـعريَّة سـمة رئيسـة لأدبيّة النصوص، وهي مجموع المكوّنات النصّيّة المتضافرة على تشـكيل العمل الأدبيّ وتأسـيس جماليّاته بنية وتشكيلًا، ولم تقتصر الشـعريَّة على جنـس أدبيٍّ محدّد، بل تشـمل الأجنـاس الأدبيّة كلها وبمسـتويات مختلفـة. وهناك من يرى أنّ الشـعريَّة تتّسـع لتشـمل الظواهر الجميلـة كلها، حتّى التـي لا تنتمي إلى فنون القول الأدبـيّ[1]، وإنّ مصطلح الشعريَّة أوَّل ما دار في النقد الحديث لدى الدارسين السيميائيّين في تطبيقاتهم على النصّ الروائيّ قبل أن تنتقل إلى الدراسات النقديّة حول الشعر[2]، وهذا

(١) الخطيئة والتكفير من البنيويّة الى التشـريحيّة-قراءة نقديّة لنموذج إنسانيٍّ معاصر-، د. عبد الله محمد الغذاميّ، المركز الثقافيّ العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط٦، ٢٠٠٦م، ٢٢.

(٢) ينظر: أطياف الوجه الواحد، دراسات نقديّة في النظريّة والتطبيق، د.نعيم اليافي: منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧ م: ٣١٠.

يعني أنّ الاشتغالات الأولى للشعريَّة بوصفها مصطلحًا نقديًّا كان في مجال النثر، وقد ركّز النقّاد في سبرهم النصوص الأدبيّة على العناصر الفاعلة المؤسّسة لشعريّته ولطاقاته الجماليّة، وهذه العناصر كثيرة ومتشعّبة ولها مستويات مختلفة في رفد النصوص بالشعريَّة تقف في مقدمتها الصورة الفنّيّة بوصفها القلب النابض في تشكيل شعريَّة النصوص وجماليّاتها، فهي عنصر فعّال له وسائل كثيرة ومتشعّبة في صياغة النصّ الأدبيّ وصناعة شعريّته، وقد تحدّث النقد قديمًا وحديثًا عن هذه الوسائل تحت أبواب وعناوين مختلفة، وأفرد البلاغيُّون العرب القدماء بابًا رئيسًا في بحوثهم أسموه (البيان)، وهو من أهمّ أبواب البلاغة عندهم، وعليه تقوم أغلب التشكيلات الصوريّة الفنّيّة، وهو من خصائص اللغة وعنصر أساس من طبائعها البنائيّة وأساليبها التركيبيّة والدلاليّة، فضلًا عن البابين الآخرين للبلاغة العربيّة القديمة وأثرهما في تفعيل شعريَّة النصوص وفي صياغة صوره الفنّيّة، وجاءت هذه العناصر بألبسة جديدة في النقد الحديث وبحوثه حول الصورة الشعريَّة، فلم تقف الصورة عند وسائل التشكيل البيانيّة والبديعيّة القديمة، فقد توسّعت الدراسات في هذا المجال وتطوّرت المفاهيم تبعًا للنصوص وأساليبها الحديثة المغامرة في رفد التشكيل الجماليّ للنصوص بأساليب وعناصر

جديدة، ولعلّ العامل المشترك في الشعريَّة قديما وحديثاً هي الصورة الفنّيّة بوصفها عنصرًا لغويًّا تشكيليًّا تقوم عليه الانزياحات اللغويّة، فالتصوير الشعريُّ من أهمّ المستويات الجماليّة التي ترتكز عليها شعريَّة النصوص، وفاعليّتها ذلك المجال الفعّال الذي يعدُّ بؤرة التشكيل الشعريّ، وقد أولاها النقّاد العرب في العصر الحديث اهتمامًا كبيرًا، ومنهم الدكتور نعيم اليافي، فالصورة عنده «كلُّ تركيب لغويٍّ ذي علاقة تقوم على المشابهة أو المجاورة أو المغايرة أو الانزياح أو فجوة التوتر»[1]، وهي «وحدة تركيبية معقّدة تتأّر فيها شتّى المكوّنات: الواقع والخيال، اللغة والفكر، الإحساس والإيقاع، الدّاخل والخارج، الأنا والعالم ... إلخ . يتناسخ الجميع ويتشابك ليؤلّف (التوقيعة) أداة الشّعر الرئيسة ووسيلته الوحيدة لتحقيق (أدبيَّته) وتجسّده خلقاً معبّراً سويّاً»[2].

أمَّا الدكتور عبد القادر الرباعي فيرى أنّ الصورة «أيّة هيئة تثيرها الكلمات الشعريَّة بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبّرة وموحية في آن، لكن هذا المفهوم هو المفهوم العام للصورة، أمَّا المجال التفصيليّ له فيجعل الصورة تركيبة عقليّة تحدث بالتناسب أو بالمقارنة بين عنصرين هما في أحيان كثيرة عنصر ظاهريٌّ وآخر باطنيٌّ، وأنَّ جمال ذلك التناسب أو المقارنة يحدّد بعنصرين آخرين هما: الحافز والقيمة؛ لأنّ كلَّ صورة فنّيّة تنشأ بدافع وتؤدّي إلى قيمة»[3]، وقد عدّها الدكتور محمد حسين الصغير «مجموعة

(١) أوهاج الحداثة دراسة في القصيدة العربيّة الحديثة، د.نعيم اليافي، منشورات اتّحاد الكتاب،١٩٩٣م: ١٧٢.

(٢) المصدر نفسه: ١٧٤.

(٣) الصورة الفنّيّة في النقد الشعريّ –دراسة في النظريّة والتطبيق–، دعبد القادر الرباعي، دار

العلاقـات اللغويّة والبيانيّة والإيحائيّة القائمة بين اللفظ والمعنى أو الشّـكل والمضمون»[١].

ونرى أنّ الصورة -بمفهومها الواسع المستجيب للتطوُّرات المعاصرة في تشكيل النصوص ورفد شعريّتها بتقنيَّات حديثة لغويّة وغير لغويّة- هي ميدان مهـمٌّ لإظهار إمكانـات اللغة، وبحث في ركامها عن أنسـاق فنّيّة باسـتعمال وسائل كثيرة ومتشعّبة لغويّة تشكل دلالات نصيّة إيحائيّة، وغير لغويّة تشترك في رفـد الدلالات اللغويّـة وتفعيل إيحاءاتها، يشـترك فـي تكوينها: الخيال والواقع، المحسوس والذهنيّ، الذات والآخر، اللغة والأفكار. ولها سمتان: هما الآنيّة التي تمثّل مسـائل التغيير والتحوّل، والزمانيّة الشـموليّة التي تمثّل مسائل الثبات والتزامن، فهي مفهوم مطلق وفي الآن نفسه مفهوم نسبيٌّ، ولها وجهان: عام مشـترك بين سـائر الصـور، وخاصٌّ وهو ما يميّـز صورة ما عن غيرها، وينبع من حركيّة التطـوُّر الذاتيّ والقدرة والنمو والتحوُّل، والوجهان متداخلان متشـابكان، ويقف التلقّي عنصرا رئيساً في إنتاج دلالاتها وصناعة شـعريَّتها، ولكي تكون الصورة فاعلة يجب أن تتّسـم بالابتـكار والجدّة، ثمَّ النضارة، ثمّ الفاعليَّة، والإثارة.

ويقـوم التصوير على مسـتويات وأنمـاط متعدّدة، وليـس كلّ تصوير فنّيّ يمكن أن يضيف إلى النصّ شـعريّته وفاعليّتـه؛ بل قد يكون على العكس من ذلـك، وبناء على هذا فإنّ مهمّتنا لا تقتصر على رصد الصور الفنّيّة فحسـب؛ بل ترتكز في الأساس على استكشاف شعريَّة التصوير وفاعليّته النصّيّة.

جرير، إربد ،الأدرن، ط١، ٢٠٠٩م: ٨٣.

(١) الصورة في المثل القرآنيّ، د.محمد حسـين الصغير، دار الهادي للطباعة والنشـر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، (١٤٢١ هـ-١٩٩٢ م): ٣٦.

المحور الأوّل/ المعطى البيانيّ للصورة

هنـاك وسـائل كثيرة لتشـكيل الصـورة الفنّيّة؛ منها مـا هو بيانيٌّ كالتشـبيه والاسـتعارة والكنايـة، ومنها ما هو حسّـيٌّ وآخر مجرّد، كمـا أنَّ هناك أنماطًا متعـدّدة للصـور منها الصـور الجزئيّة ومنها الصـورة الكلّيّة، وهـي بمجملها خـواصُّ لغويَّة تعتمد على طبيعة تشـكيلها وأسـلوبيَّته، وتؤشّـر قدرة الأديب الفنّيّة عبر استجلاء مساراتها الجماليّة وأبعادها الإيحائيّة، وسنحاول أن نرصد الصور الفنّيّة ونحلّل مستوياتها الشعريَّة بناء على وسائل تشكيلها البيانيّة أوّلًا، ثمّ على أنماطها الحسّـيّة ثانيًا، وبما أنّ الكشـف عن شعريَّة النصّ لا تكون إلا بعـرض صورة متكاملة عنه، فلا يمكن تجلية شـعريَّة النصّ برصد صور بيانيّة أو حسّـيّة جزئيّة مقتطعة من نصّها وتبيان عناصرها، هذا الأمر يقتل النصّ ولا يقف على شـعريّته؛ لذا آثرنا أن نقف على النصوص كاملة، أو على جزء منها بمـا يمكّننا أن نجلي مكامن الشـعريَّة فيها انطلاقًا من التصويـر الفنّيّ بوصفه مهيمناً نصّيًّا أساسـيًّا، ولا نغفل العناصر الأخرى الفاعلة في تشـكيل شـعريَّة النـصّ في مدارات التحليل النصّي لما يشـكّله هذا المسـار من ضرورة مهمّة للكشـف والتحليـل والإظهار وللوقـوف على جماليات النـصّ، وليس على أجزاء نصّيّة مبتسـرة؛ لذا سـيكون الاهتمام الرئيس منصبًّا على التصوير الفنّيّ ثم الإشارة إلى العناصر الأخرى المتعاضدة معه في تشكيل شعريَّة النصّ.

ومـن النصـوص النثريَّـة التي ترتكز شـعريّتها علـى التصويـر الفنّيّ قول المؤلّـف: «كما ينظـر المريض إلى لذيذ الطعام فلا يلتذّ من شـدّة الأسـقام، كذلك صاحب الدنيا لا يجد لذّة العبادة وحلاوتها مع ما يجد من محبّة الدنيا وغضارتهـا، واعلمـي: أنَّ الدابة إذا لـم تركب وتمتهن نفرت واسـتصعبت، كذلك القلوب إذا لم ترقّ بذكر الموت قسـتْ واسـتغلظتْ، وأنّ الزقّ إذا لم

ينخرق يوشك أن يكون وعاءً للعسل، كذلك القلوب إذا لم تغرقها الشهوات يوشك أن تكون أوعية للحكمة وصالح الأعمال»[١].

فقد رسم الأديب في قوله:(كما ينظر المريض إلى لذيذ الطعام فلا يلتذ من شدَّة الأسقام، كذلك صاحب الدنيا لا يجد لذّة العبادة وحلاوتها مع ما يجد من محبّة الدنيا وغضارتها) صورة تشبيهيّة[٢] بين مشهدَين الأوّل ماديّ والثاني معنوي مجرّد، وقد استطاع أن يقرّب المعنويّ المجرّد إلى المتلقّي بصورة ماديّة حسّيّة، وإذا أخذنا عناصر الصورتين وأوجه الشبه بينهما نجد أنّ الأديب قد أبدع في اختياره ونسجه، وهي ما يأتي:

المريض	صاحب الدنيا
لا يلتذّ بالطعام	لا يلتذّ بالعبادة
بسبب شدّة الأسقام	بسبب الانغماس في محبّة الدنيا

المشبه به هنا (المريض) فإنّ المرض قد أوقع ضررا بجهازه الحسّيّ وجعله لا يعمل بصورة صحيحة؛ فاختلفت عنده طعوم الأشياء، فلا يجد

(١) محاسبة النفس اللوّامة وتنبيه الروح النوّامة: ١١٢.

(٢) وهو أحد الأساليب البيانيّة الّتي لها أثر بارز في صياغة الصورة الشعريّة، وهو عند عبد القاهر الجرجانيّ «قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب وتدركه العقول وتستفتى فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والآذان». أسرار البلاغة، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجانيّ النحويّ (ت ٤٧١ هـ)، قرأه وعلّق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط١، ١٩٩١ م، ٢٠. وقد ذكر الخطيب القزويني حدّ التشبيه بأنّه «الدّلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى». الإيضاح في علوم البلاغة-المعاني والبيان والبديع، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب القزوينيّ (ت٧٣٩ هـ)، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط١، (١٤٢٤ هـ-٢٠٠٣ م): ١٦٤.

فيهـا لذّة الـذوق التي كانت حينمـا كان صحيحا، والمشـبه (صاحب الدنيا) فالانغماس بملذّات الدنيا - وهي ملذّات ماديّة حسّـيّة-جعل رؤيته مشوّشـة ونظرته قاصـرة، وإنّ ملذّات الدنيـا أبعدته عن رؤية متع الآخرة والاشـتغال على العبادات للوصول إليها، فقد ترك العبادات لمرض في رؤيته ومستقبلاته وترتيبـه للأوّليات، فارتكازه على جانب المتع الماديّة الزائلة وانغماسـه فيها حجب عنه المتع المعنويّة وحالات السـموّ الروحيّ التي يجدها المؤمن في عباداته وهذا هو وجه الشبه بين الصورتين.

وقـد قام الأديب برسـم صورته تلك اعتمـادا على فضاءات حسّـيّة، فإنّ المشـبّه به يرتكز على العناصر الحسّـيّة وهي صورة تشبيهيّة مركّبة يقوم وجه الشـبه على صورة منتزعة من متعـدّد، فقد اعتمد الأديب على حاسّـة البصر عنصرًا صوريًّا فاعلًا؛ إذ انطلق في رسـم الصورة بقوله: (كما ينظر المريض) هذه الرؤية التي نسجها ضمن السياق العام للتشكيل هي صورة حسّيّة بصريّة، وهي رؤية مبهمة متعبة لا تولّد السرور لصاحبها، ولا يجد الرائي فيها ما يلتذُّ به؛ لأنّه مريض ورؤيته لها دلالات وانعكاسـات تختلف عن الرؤية التي يقوم بها الرائي الصحيح المعافى.

الصـورة الأخـرى هنا هي صـورة حسّـيّة ذوقيَّة فـي قوله: (فـلا يلتذّ من شـدّة الأسقام)؛ أي لا يلتذُّ من طعامه؛ لأنّ حاسّـة التذوُّق عنده مشوّشة، فلا يجد اللذّة فيها ولا الصفو؛ بسـبب السـقم الذي ولّد أعباء لأعضائه الحسّـيّة ومستقبلاتها، فأثّرت على سائر جسده، ومنها حاسّة ذوق المريض.

وفي النصّ نفسه عضّد المؤلّف نصّه بصور أخرى في قوله: (واعلمي: أنّ الدابة إذا لم تركب وتمتهن نفرت واسـتصعبت، كذلـك القلوب إذا لم ترقق بذكـر الموت قسـتْ واسـتغلظتْ، وأنّ الزقّ إذا لم ينخرق يوشـك أن يكون

وعاءً للعسل، كذلك القلوب إذا لم تغرقها الشهوات يوشك أن تكون أوعية للحكمة وصالح الأعمال).

فقد رسم في هذا المقطع النثري صورتين تشبيهيتين للقلوب يقوم التصوير فيهما على التشبيه التمثيليّ المركّب[1] وفاعليّته في الإيحاء وقدرته على بثّ الشعريَّة في النصّ.

في الصورة الأولى يشبه القلوب التي لم ترقق بذكر الموت بالدابة التي لم تركب، فكما أنّ الدابة تنفر وتستصعب كذلك القلوب تقسو وتستغلظ، وسنوضّح عناصر الصورة المشبّه والمشبّه به فيما يأتي:

المشبّه به	المشبّه	أداة التشبيه
الدواب	القلوب	الكاف
لم تركب وتمتهن	لم ترقق بذكر الموت	
نفرت واستصعبت	قست واستغلظت	

وهنا استطاع أن يجد أوجه شبه بين عناصر متعدّدة انطلاقا من مفردات تنتمي إلى بيئته في رسم صورة لقضايا روحيّة معنويّة؛ ليقرّبها إلى المتلقي، ويجعلها ماثلة أمامه بوضع تشبيهيّ تقريبيّ، فإنّ قساوة القلوب واستغلاظها نتيجة لعدم ترقيقها بذكر الموت، وإنّ فعل الموت هو ترويض للنفس والقلب وبثّ الرحمة والسكينة فيه ودافع الركون إلى الله جلّ وعلا، وهذا المشهد يشبه نفور الدواب واستصعاب ركوبها؛ نتيجة لإهمالها ولانعدام ترويضها وغياب استعمالها للركوب وإهمال تعليمها الطاعة، وهنا استطاع

(١) وهو التشبيه الذي يكون على شكل لوحة تصوّر أكثر من مفرد ووجه الشبه يكون فيها هيئة منتزعة من الصورة بشكل عام. ينظر: البلاغة العربية- أسسها وعلومها وفنونها: ١٨٦.

الأديب أن يجعل وجه الشبه صورة منتزعة من متعدّد، وكذلك جعل من نصّه منفتحًا على قراءات وإيحاءات جماليّة، وجاء بناء الصورة التشبيهيّة هنا بناء تركيبيّا معتمدًا على الشرط، فالجملة الشرطيّة الأولى: (أنّ الدابة إذا لم تركب وتمتهن نفرت واستصعبت) تمثّل المشبّه به، والجملة الشرطيّة الثانية تمثّل المشبّه: (كذلك القلوب إذا لم ترفق بذكر الموت قست واستغلظت)، وكذلك قامت الصورة حسّيًّا على حاسّة اللمس والبصر في التشكيل العامّ لها، فوظَّف الأديب لذلك ألفاظًا، مثل (تركب، ترقق، استغلظت) .

أمّا في الصورة الثانية فقد شبّه القلوب بالزقّ[1]، ومن معاني الزِّقُّ الوعاء الذي يُنْقَل فيه أو تُنْقل فيه الخمر، وهي صورة جميلة والتقاطة لطيفة من المؤلّف، وترتكز الصورة على العناصر الآتية:

المشبَّه به	المشبّه	أداة التشبيه
-الزق	-القلوب	-الكاف
-لم ينخرق	-لم تخرقها الشهوات	
-يوشك أن يكون وعاءً للعسل	-يوشك أن يكون أوعية للحكمة	

فإنَّ الزقّ الذي يستعمل وعاء للخمر ذلك الشراب الذي يذهب العقل والمروءة والحكمة ويجعل شاربه يترنّح كالمجنون، ذلك الوعاء نفسه يحمل قابليّة على أن يكون محموله شرابًا مستطابًا حلالًا وهو العسل، فالاستعمال الأوّل مؤشّر لشدّة الانغماس واللهو، مع أنّه ممكن أن يستعمل استعمالًا في

(١) والزِّقّ من الأَهْبِ كلُّ وعاء اتخذ لشراب ونحوه، وهو الذي يُنْقَل فيه أو تُنْقل فيه الخمر والجمع أَزْقاقٌ وأَزُقٌّ. لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقيّ المصريّ (ت٧١١هـ)، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م: ١٠/ ١٤٣.

الخير كاستعماله وعاء للعسل، وهنا نقطة التحوُّل بالمحمول، بالمحتوى والمضمون الذي سيسبغ عليه صفة الخير أو صفة الشر، فاستعمل الزقّ وعاء للعسل يجعل منه إناء لشيء جميل محبّب للنفوس لذيذ له فوائد كثيرة، وتكون أهميّته وقيمته وجماله بما يحمل في داخله، على العكس من الصورة التي يستعمل فيها عادة في قضايا محرّمة، تلك الصورة شبّه بها القلوب، فإنّها قد تستعمل في الملذّات والشهوات وحالات الانحراف، لكن لها إمكانيّات أخرى تخرجها من حالة إلى حالة، ومثلما أنّ الزقّ يمتلك إمكانيّة أخرجته من حالة إلى حالة أخرى كذلك الحال مع القلوب، وإنّ هذه القلوب إذا لم تستعمل في الملذّات توشك أن تكون أوعية للحكمة وصالح الأعمال، فخيط نجاتها هو الخروج إلى الإمكانية الأخرى والابتعاد عن الملذّات التي إن أغرقتها ضاعت واضمحلّت وغدت مرتعًا للشيطان، وإنَّ استطاع الإنسان أن ينجو وأن يحوّل هذه القلوب إلى أوعية حاملة للحكمة فقد أكسبها صبغة جديدة قيمتها من قيمة ما تحمل، فإن كانت تحمل الشهوات والملذّات ضاعت وهوت، وإن حملت الحكمة والعمل الصالح ارتقت وتسامت، وقام التشبيه هنا على تشبيه المعنويّ المجرّد بالماديّ، لتقريب الدلالات إلى المتلقّي واستعمال عنصر التراكم الصوري هنا يصبّ في المسعى نفسه، فضلا عن القيم الجماليّة التي ضاعفت دلالات التقريب وحبّبت النصّ إلى المتلقّي، وجاءت الصورة في المستوى التركيبيّ قائمة على الشرط بناء تركيبيًّا، فالجملة الشرطيّة الأولى تمثّل المشبّه به (وأن الزق إذا لم ينخرق يوشك أن يكون وعاء للعسل)، والجملة الشرطيّة الثانية تكوّن جملة المشبّه (كذلك القلوب إذا لم تغرقها الشهوات يوشك أن تكون أوعية للحكمة وصالح الأعمال)، وتقوم الصورة حسّيًّا على حاسّتي اللمس والبصر في الإطار العامّ لهما.

ومن النصوص النثريّة التي قامت على التصوير الفنّيّ المتّصف بالشعريَّة قول المؤلف مخاطبًا النفس: «إيّاكِ أن تكوني ممن إذا ذكر بالآخرة قبع قبوع الوسنان في جيب الكسل، وإن ظفر بالحلوة الخضرة وقع وقوع الذباب على ظرف العسل، وهذه علامات المنافقين لهم في المعاصي وثبات، وفي الطاعات سكون وثبات، وفي الطمع حركات قمريّة، وفي الورع سكنات زحليّة، إذا قلت: حيّ على الشهوات طاروا إليها خفافًا وثقالًا، وإذا قاموا إلى الصلاة قاموا كسالى»[1].

استعمل المؤلِّف في قوله: (إيّاك أن تكوني ممّن إذا ذكر بالآخرة قبع قبوع الوسنان في جيب الكسل، وإن ظفر بالحلوة الخضرة وقع وقوع الذباب على ظرف العسل) عناصر كثيرة في تأسيس شعريَّة النصّ وفاعليّته، ويأتي التصوير على رأس هذه العناصر، وقد قام هنا على رسم مشهد متكامل فاعل في إثراء النصّ يقوم على وسائل متعدّدة متضافرة في نسج الصورة فيه، فجاء التشبيه في صورتين (قبع قبوع الوسنان) (وقع وقوع الذباب)، وهاتان الصورتان التشبيهيّتان تقومان على التشبيه التركيبيّ التمثيليّ، وقد عضَّد الصورة الأولى باستعارة تجسيديّة[2] في قوله:(جَيْبُ الكسل)؛ إذ جعل للكسل جيبًا.

أمّا الصورة الثانية فهي قائمة على التشبيه أيضا (إنْ ظفر بالحلوة الخضرة... إلخ)، وعلى التضاد الذي شكَّل حركة معاكسة لحركة الصورة الأولى، فهنا عنصر الحركة فاعل ومؤثّر، فإذا ظفر بالدنيا وزخرفها يقبل عليها إقبالا

(١) محاسبة النفس اللوّامة وتنبيه الروح النوَّامة: ٩٣-٩٤.

(٢) فالتجسيد: «يعني تقديم المعنى في جسد شيئيّ، أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى الماديّة الحسيَّة». الصورة الفنّيّة في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، جامعة اليرموك، إربد، ١٩٨٠م: ١٦٨.

شـديدًا وحركته سـريعة، فالمشـهد الشـعريُّ في هاتين الصورتين يقوم على مشـهديّة صوريّة فاعلة ترتكز على عناصر متعدّدة، فهما يقومان على وسـيلة التصوير ويشتركان في البنية النصّيّة؛ إذ يقومان على عنصر التوازي التركيبيّ، وكذلك يقومان على عنصر التضادّ، فالصورة الأولى تتضادّ مع الصورة الثانية بعناصرهـا كلّهـا، وكلا الصورتين تقومان حسّـيّا على الرؤيـة البصريّة، فهما صورتان تشبيهيَّتان بصريَّتان في الأساس.

وللتشكيل الحسّيِّ في الصورة فاعليَّة في جماليّة التشكيل الفنّيّ لها والتأثير في المتلقي، فقد تضافر عنصران حسّيّان في تأسيس الصورة البيانيّة التشبيهيّة، الأوّل التصوير الفنّيّ البصريّ؛ إذ تقوم الصورتان على عنصر الرؤية البصريّة، والعنصـر الحسّـيُّ الثانـي الحركة والسـكون، فهنـا يقوم النـصّ على هذين العنصرين (حركة/ سـكون) في رسـم الصورة وتشـكيل أبعادهـا على مدار النـصّ، ولا يقف عند هاتين الصورتين -محـلّ التحليل-بل يمتد ذلك على أغلـب النصوص النثريّة في الكتاب محلّ الدراسـة، فالحركة والسـكون في الصورة الأولى (قبع قبوع الوسنان في جيب الكسل) يوازي الحركة في (وقع وقوع الذباب على ظرف العسـل) ثمَّ ينتقل إلى تصوير المنافقين وعلاماتهم في قوله :(لهم في المعاصي وثبـات) هنا صورة حركيّة في وصف المنافقين وإقبالهـم على المعاصـي، وفي قبال هذه الصورة صورة أخـرى تتضادُّ معها دلاليًّا وحسّيًّا، وهي قوله:(وفي الطاعات سكون وثبات) فقد جاءت الصورة هنا ثابتة سـاكنة لتصوير التناقض والتضادّ بين المشـهدين الصوريّين، كذلك الحـال في الصورتيـن المتضادّتين في قوله: (في الطمـع حركات قمرية)// (في الورع سـكنات زحليّـة) نجد جدليَّة الحركة والسـكون فاعلة في تعميق دلالات الصورة وتسـليط التصوير على زوايا من شأنها الكشف وتبيان عمق

التناقضات التي تتحكَّم في حياة الإنسان وعلاقته بالآخرة.

وفي السياق نفسه قوله: (طاروا إليها خفافًا) / / (قاموا كسالى) هذه الصور كلُّها تقوم على الحركة والسكون بوصفهما عنصرين حسيّين صوريَّين فاعلين في رسم أبعاد المشهد، وممَّا زاد في تفعيل شعريَّة النصّ وجماليَّاته هنا العلاقات اللغويّة في تشكيلها النصّيّ وأبعادها الدلاليّة التي تقوم على التضادّ، فقد تشكّل بفعل الصور المتجاورة المتضادّة، والتضاد هنا تضادٌّ حركيٌّ (طاروا) تشكّل تضادًّا مع (قاموا)؛ لأنَّ الحركة في «طاروا» حركة سريعة مصحوبة بالرضا ولذَّة الاشتغال، وهي ضدّ «قاموا» التي هي حركة بطيئة مصحوبة بالثقل، ويعزّز التضادُّ الحركيّ هنا مصاحبات الجملتين «خفافًا» مع «طاروا»، فهي تعزِّز سرعة الاستجابة ولذَّة الإقبال والاشتغال، و «كسالى» مع «قاموا»، وهي تعزّز الثقل والضجر وضعف الرغبة، والتضادّ هنا امتداد لمسارات النصوص النثريَّة في هذا الكتاب التي يقوم التضاد فيها عنصرًا رئيسًا في تشكيل نسيج النصّ وإنتاج دلالاته، والتضادُّ هنا قائم بين عناصر ودلالات مثل (دنيا/ آخرة) (كسل وخمول/ حركة وفاعليَّة ونشاط) (سرعة/ بطء).

لم تقف الصورة عند هذه العناصر الفنيّة، وإنَّما تجاوزتها إلى عناصر أخرى فاعلة في إثراء شعريَّة النصّ، ولو وقفنا على عنصر الإيقاع؛ لوقفنا على تشكيلات إيقاعيَّة فاعلة في تشكيل صوره الفنيّة وشعريَّته، وبثِّ الانسجام الصوتيّ والنغم الممتوسق للجمل الفاعل في إثراء النصّ وتفعيل دلالات شعريَّة مضمرة فيه، ومن أهمّ عناصره الإيقاعيّة التوازي، وهو عنصر فاعل في رسم الصورة، فقد جاء التوازي التركيبيّ في قوله:

إذا ذُكِّر بالآخرة قبع قبوع الوسنان في جيب الكسل / / إذا ظفر بالحلوة

وقع وقوع الذباب على ظرف العسل.

هـذه التشـكيلات الإيقاعيَّـة المبنيَّة على التـوازي تؤكِّد مسـارات النصّ وتفعّـل الصورة فيه بتفعيل جرسـه الإيقاعـيّ القائم على الحركة والسـكون وعلى الوحدات الإيقاعيّة المتجانسـة، كما تشـكّل فضاء آخـر وهو التضادّ، فقد صنع التوازي هنا تضادًّا فاعلًا في الجمل، فإنَّ كلَّ جملة من جمل النصّ تتضـادُّ مع جارتهـا من الجمل، فهو بنـاء نصّيٌّ صوريٌّ تشـابكت فيه عناصر كثيرة أسهمت كلّها في نسـجه وتفعيل شعريَّته، وشكّلتْ فضاءً نصّيًّا، جماليًّا ابتعد فيه الأديب عن المباشرة والتقرير ليجعل منه فضاءً مختلفًا نسجًا، فاعلًا شعريًّا، متجاوبًا إيقاعيًّا.

ثمَّ يُدخِل عنصرًا آخر في هذا المقطع النثريّ؛ ليسـهم في تشـكيل دلالاته النصّيّـة وفاعليَّته الشـعريَّة، فقد وظَّـف الأديب «القرآنيـة»[١]؛ ليعزّز دلالات نصّـه ويضفي عليه أبعادًا جماليَّة إقناعيَّة، فاسـتعمل (خفافًا وثقالًا) تناصا مع قوله تعالى: ﴿انْفِرُوا خِفَافًا وَثِقَالًا وَجَاهِدُوا بِأَمْوَالِكُمْ وَأَنْفُسِكُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ﴾[٢]. ومن بين النصوص النثريَّة التي تشـكّل الصورة الفنّيّة ركيزة أساسيَّة في تفعيل شعريَّتها قول المؤلِّف مخاطبًا النفس: «كم من غافل يبيت على فراش الأمن وسـنان، والموت يحرق عليه الأسـنان، يا ويله يركـض بالنهار خيلـه، ويطوي على الغفلة ليله، وهـو كالقطرب في المطاف

(١) والقرآنيّـة مفهـوم إجرائيّ، وهي: «آليَّة من الآليَّات الّتي يتوسّـل بها المبدع في تشـكيل نصوصـه الإبداعيَّـة مـن جهتي الـرّؤى والأنسـاق، بنية وإيقاعا بحسـب سـياق القرآن الكريـم». تأصيل النصّ قراءة في أيدلوجيا التناص، د٠ مشـتاق عباس معن، دار الكتب، صنعاء، ط١، (١٤٢٤ هـ-٢٠٠٣ م): ١٧٠.

(٢) سورة التوبة: الآية٤١.

والمطار، جيفة بالليل بطال بالنهار، يعيش ساخطًا، ويموت قانطًا، ذلك دأبه وديدنه، حتّى يفترق روحه وبدنه، وسيفجؤه من ألدّ ما لا يودّ، يوم تبيضُّ وجوه وتسود»[1].

رسم المؤلّف في قوله: (كم من غافل على فراش الأمن وسنان... إلخ) صورة فنّيّة مشهديَّة تداخلت فيها وسائل متعدّدة في عرض المشهد الأدبيّ النصّيّ المتكامل الذي أراد عبره أن يقرّب دلالات النصّ صوريّا إلى المتلقّي، ومن بين الوسائل التي استعملها «الاستعارة»[2] في قوله: (والموت يحرّق عليه الأسنان) فقد جسم الموت وجعله شخصًا يستغلُّ سقطات الناس كي يلمَّ بهم، فهو يحرّق الأسنان على الغافل تلهُّفا للنيل منه، هذه الصورة التجسيميَّة[3] الاستعاريَّة أسهمت في إثراء النصّ الأدبيّ وفي تفعيل شعريّته فضلًا عن تعميق دلالاته وتفعيل مسارات التلقّي فيه، كما رسم الأديب في قوله: (وهو كالقطرب) صورة تشبيهيّة فاعلة، لكنَّه قد حدَّد عناصرها فجعل الفضاء الصوريُّ مغلقًا على مجالات تشبيهيّة محدَّدة، وقد استعمل لذلك

(١) محاسبة النفس اللوّامة وتنبيه الروح النوّامة: ٩٢-٩٣.

(٢) عرّفها السّكاكي (ت٦٢٦هـ) بقوله: «هي أن تذكر أحد طرفي التّشبيه، وتريد به الآخر مدّعيًا دخول المشبّه في جنس المشبّه به، دالّا على ذلك بإثباتك للمشبّه ما يخصّ المشبّه به». مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر المعروف بالسكّاكي (ت ٦٢٦ هـ)، تحقيق: حمدي محمّدي قابيل، قدّم له وراجعه: مجدي فتحي السّيّد، دار التوفيقية للطباعة، القاهرة-مصر، (د.ط): ٣٢٠، وهي «استعمال لفظ ما في غير ما وُضِع له في اصطلاح به التّخاطب لعلاقة المشابهة، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الموضوع له في اصطلاح به التّخاطب». البلاغة العربيّة أسسها وعلومها وفنونها: ٢ / ٢٢٩.

(٣) التجسيم هو«إيصال المعنى المجرّد مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره». الصورة الفنّيّة في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، جامعة اليرموك، إربد، ١٩٨٠م: ١٦٨.

التشبيه التامّ، ومدَّ الصورة بتشكيلات نصّيّة تفعّل التشبيه، وتثري جوانبه بقوله: (جيفة بالليل بطّال بالنهار)....إلخ.

ومن العناصر المحايثة للصور الفنّيّة في هذا النصّ «القرآنيّة» في قول المؤلّف: «يوم تبيضُّ وجوه وتسودُّ» فقد فعّل الأديب فضاءات التشكيل النصّيّ في انتقاله من فضاء إلى آخر، فكان النصّ يجري في رسم صور تدور في فضاء دنيويّ، عوالمه واضحة للمتلقّي، يستجيب له وينفعل به؛ فالذهن أقرب تصوّرًا للتجارب الحسّيّة، ثم ختم النصّ بجملة تناصّ فيها مع القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ﴾[1]، وهنا تحوُّل بدلالات النصّ إلى الفضاء الأخرويّ، وفي هذا الفضاء الذي بنى عليه المؤلّف نصوصه مقابلة أو تضادًّا مع الفضاء الدنيويّ انتقل إلى فضاء متخيّل ذهنيٍّ تتشكّل صوره الذهنيّة انطلاقا من المدوَّنة الدينيّة (قرآنية، حديثيّة ...إلخ) فقد رسم هنا صورة قرآنيّة جزائيّة قامت على دلالات قرآنيّة، وعلى تشكيل نصِّيّ قرآنيّ، فالنصّ القرآنيُّ هنا يستحضر دلالاته النصّية ضمن سياقه النصّيّ الأصليّ، كما يفعّل دلالات جديدة انطلاقًا من التشكيل النصّيّ الجديد وما تشكّلت فيه من دلالات، فيوم تبيضُّ وجوه/ جزاء للعمل الصالح، ومحاربة الشهوات الدنيويّة المحرَّمة والزائلة، ورجاء للجزاء الأخرويّ الدائم. وتسودُّ وجوه/ جزاء للمجرمين الذين يفضّلون الدنيا على الآخرة، والدنيا عندهم غاية وليست وسيلة؛ لذا يتّخذون ملذاتها ومحرماتها مرتعًا خصبًا لنفوسهم الأمّارة بالسوء.

وقد استعمل الأديب نسقًا إيقاعيًّا فاعلًا ومؤثرًا في إثراء دلالات النصّ

(١) سورة آل عمران: الآية١٠٦.

ورفـد جماليّاته؛ إذ قابل بين (تبيضُّ/ تسـودُّ) دلاليًّا فهمـا متضادّان، كما جاء التوازي الصرفيّ بين الجملتين المتضادَّتين ليشـكّل نغمًا موسـيقيًّا في النصّ ينسـجم مع بنائه ودلالاته، فإذا كانت الجملتـان متضادَّتين في الدلالة فإنّهما متشابهتان في البنية الصرفيَّة، أسهمتا في رفد الجانب الدلاليِّ بتعزيز دلالات النصّ، والتأكيد على العدالة التي ستقوم في الآخرة بإعطاء كلِّ ذي حقٍّ حقَّه، والنتيجة تكون على مسـارين: وجوه تبيضُّ وأخرى تسـودُّ، وكلا المسـارين جاءا استجابة لمعطيات العمل في الفضاء الدنيويّ.

وصفـوة القول: إنَّ التشـكيل الإيقاعيّ هنا والقائم على التـوازي قد فعّلَ دلالات النصّ كما فعّل الجرس الإيقاعيّ للنصّ عبر التشكيل البنائيّ المتشابه الذي جعل الكلام قائمًا على وحدات صوتيّة متناسـقة متفاعلة ومتجاوبة تثير جرسًـا نغميًّا وتحدث إيقاعا وانسـجاما في البناء النصّيّ، وهذا بدوره تضافر مع التشكيل الصوريّ في رفد النصّ بعناصر شعريَّة وتعزيز طاقاته الإيحائيَّة.

ومن النصوص النثريّة ذات المحمولات الصوريَّة الشـعريَّة قول المؤلف مخاطبًا النفس: «وعليكِ بالاسـتغفار خصوصا في الأسـحار، فقد روي: أنه مـن أكثر الاسـتغفار رفعت صحيفتـه وهي تتلألأ بالأنـوار، وجعل الله له من كل هـم فرجًا، ومـن كل ضيق مخرجًا، فعودي نفسـك الاسـتتار، في الذكر والاسـتغفار، تمحى عنـك الحوبة، وتعظم لـك المثوبة، فمـن تعطّر بأرياح اسـتغفاره، لـم ينفضح من نتنة إصـراره على أوزاره، ومن قبل فم الشـهوات عضّته أسنان الندامة، ومن تلفّع بأردية التقوى اعتنقته أكناف السلامة، فانتهبي زمانـك قبل الزمـن، ولا تغتري بالدنيـا فإنّها خضراء الدمـن، واقعدي مقعد صـدق وانظري عند مـن، إنَّ الدنيا تعطي تفاريق وتسـترجع جملا، وترضي

أفاويق وتعظم عجلا»[١].

نرصد في هذا النصّ مجموعة من الصور الفنيّة التي ترتكز على التشكيل الاستعاريّ، ومن ذلك قول المؤلّف: «فمن تعطَّر بأرياح استغفاره لم ينفضح من نتنة إصراره على أوزاره، ومن قبّل فمَ الشهوات عضّته أسنان الندامة، ومن تلفّع بأردية التقوى اعتنقته أكناف السلامة»، فالنصّ النثريُّ غنيٌّ بالتشكيلات الفنيّة الفاعلة التي استطاعت أن تنهض بالنصّ من التقريريّة إلى مصاف الشعريَّة، فقد كان الاستعمال اللغويُّ الاستعاريّ وسيلة للربط بين تشكيلات لغويّة جماليّة أَضْفَت على النصّ حيويَّة، فقد رسم المؤلّف صورة شعريَّة استعاريّة تجسيميّة في قوله: (قبّل فم الشهوات)، و(عضّته أسنان الندامة)، فجعل للشهوات فمًا تقبّل به، وللندامة أسنانًا تعضّ بها، هذا التشكيل الشعريُّ وأمثاله هو ما أشار إليه عبد القاهر الجرجانيّ بقوله حول جماليّات الاستعارة: «فإنَّك لترى بها الجماد حيًّا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مبيّنة، والمعاني الخفيَّة بادية جليَّة (...) إن شئت أَرَتْكَ المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقول كأنَّها قد جسّمت حتّى رأتها العيون، وإن شئت لطّفت الأوصاف الجسمانيّة حتّى تعود روحانيّة لا تنالها إلّا الظنون»[٢]، فقد رصد القيمة التأثيريّة والبيانيّة التي يولّدها التجسيد والتشخيص والتجسيم في الصورة الاستعاريّة، فالصورتان الاستعاريَّتان -(قبّل فم الشهوات) و(عضّته أسنان الندامة)- متضادَّتان استطاع المؤلّف أن يركّبهما بأسلوب الشرط، الصورة الأولى كانت في فعل الشرط، والثانية في جوابه، وهما صورتان تجسيميّتان صوّر فيهما الأديب المعاني المجرّدة

(١) محاسبة النفس اللوّامة وتنبيه الروح النوّامة: ١٥٧-١٥٨.

(٢) أسرار البلاغة: ٤٣.

بصور حسّيّة، ومن هنا فهما في المنظور الحسّيّ ومرتكزاته الصوريّة صورتان حسيَّتان لمسيَّتان تقومان على حاسّة اللمس المتعلّق بفضاء الفمّ ضمن الجسد الإنسانيّ، الأولى فيها تقبيل، والثانية فيها عضٌّ، والعضُّ جاء نتيجة التقبيل في المواطن غير الصحيحة/ المحرّمة وعاقبتها تكون وبالًا على الإنسان.

وفي النصّ نفسه رسم صورتين استعاريّتين تجسيميّتين، والصورتان تقومان على الشرط وجوابه أيضًا في قوله: (ومن تلفّع بأردية التقوى اعتنقته أكناف السلامة)، فإنّ قوله: (تلفّع بأردية التقوى) صورة مكنيّة؛ إذ جاء بالمشبه وهو(التقوى)، وحذف المشبّه به وهو (جسم الإنسان) وجاء بصفة من صفاته أو لازمة من لوازمه وهو اللبس والارتداء، كذلك الحال في قوله (اعتنقته أكناف السلامة)، فجاء بالمشبّه وهو (السلامة)، وحذف المشبه به، وهو(الإنسان)، وجاء بصفة من صفاته وهو (الاعتناق والاكتناف)/ الاستتار والاستظلال، فجعل للتقوى أردية وللسلامة أكنافًا، هاتان الصورتان المتآزرتان تقومان على رسم فضاء صوريّ قائم على حاسّة البصر حين الإدراك، هذا التشكيل وسّع دلالات النصّ وجعله ينفتح على مسارات قرائيّة متعدّدة انطلاقًا من القيم الجماليّة التي مدّ بها النصّ النثريُّ وجعله محبّبًا للمتلقّي مستجيبًا لفعل القراءة على أكثر من وجه.

فإذا كانت الصورتان السابقتان المتضادّتان دلاليّا تقومان على التشكيل الاستعاريّ وعلى العنصر الحسّيّ اللمسيّ، فإنّ هاتين الصورتين تقومان على التشكيل الاستعاريّ وعلى العنصر الحسّيّ البصريّ -حين الإدراك- وتتّخذان الستر دلالة، فهما صورتان بصريَّتان، وإن لفظتي الرداء والأكناف كلتاهما تدلّان في المعنى العامّ على الستر والغطاء والملاذ، وإنّ السياق النصّيّ جعل هاتين اللفظتين فاعلتين في التشكيل الصوريّ، وهذا اللون

من التشـكيل الاستعاريّ ينمُّ عن مقدرة فنّيّة في تشكيل النصّ الأدبيّ بظروفه الجماليّة وفاعليّته الشـعريَّة كما يؤشّر على قدرة الأديب في التقاط استعاراته وتشكليها ضمن فضاء نصّيٍّ ونسق دلاليٍّ منفتح على قراءات قابل لتعدُّدها.

وفـي إطـار التحليل النصّـيّ للمحمول الصـوريّ الفنّيّ فـي هذا النصّ النثـريّ نجد صورتين اسـتعاريَّتين تتّسـمان بالشـعريَّة في قولـه: (فمن تعطَّر بأرياح اسـتغفاره لم ينفضح من نتنة إصراره على أوزاره)، جاء بالمشـبّه وهو (الاستغفار)، وحذف المشبَّه به وهو (الإنسان)، وجاء بصفة من صفاته وهي التعطُّـر، وفي الصـورة الثانية جاء بالمشـبَّه وهو (الأوزار)، وحذف المشـبّه بـه وهو (الإنسـان القذر)، وجاء بصفة من صفاته وهـي النتن، فهما صورتان اسـتعاريّتان مكنيّتان شـكّلهما باسـتعمال الاستعارة التجسـيديّة، فقد جسد الاستغفار والإصرار، فجعل للاستغفار وهو المعنويّ عطرا؛ إذ جسّد الصورة المعنويّة/ الاسـتغفار، بالماديّة/ العطـر الجميـل، كمـا جسّـد الإصرار على الأوزار وهـو المعنويّ بالمادِّيّ/ رائحة النتن التي لم تنفضح بسـبب سـترها بعطر الاستغفار، وقد اتخذ من حاسّة الشمّ عنصرًا فاعلًا في تشكيلهما، وجاء تركيبهما قائمًا على الشـرط وجوابة، فالصورة الأولى/ الاسـتغفار وعطره / جملة فعل الشرط، والصورة الثانية/ الإصرار على الأوزار وستر نتنه/ جملة جواب الشـرط، فهما متعلّقان ببعض، أحدهما يقوم على الآخر، والشـمّ هو العامـل المشـترك في تشـكيلهما على أنّ التضـاد بين الرائحتيـن هو العنصر الفاصل بين الخير والشـرّ، بين الفعل الحسـن والفعـل القبيح، بين طاعة الله جلّ وعلا وبين اتّباع الهوى، فهما صورتان اسـتعاريّتان مكنيّتان تجسـيديّتان شـمّيتان تقومان على الشرط تركيبًا، وعلى الشمّ حسًّـا، وعلى التضادّ بينهما دلالـة انطلاقًا مـن العنصر الرئيس الـذي قامت عليه نصـوص الكتاب وهي

جدليّـة الخير والشـرّ، الدنيا والآخـرة ...إلخ، وإنّ هذا التزاوج الذي شـكّله المؤلّـف بين المادِّيّ والمعنويّ، وبين المجرّد والحسّـيّ، جعل من التصوير مـادّة غنيّة مفعمة بالـدلالات والإيحاءات، فقد صوّر لنـا قيمًا معنويَّة مجرَّدة بصور اسـتعاريَّة جميلة تتّسع دلالاتها، وتنفتح على النصّ بإشعاعات جماليّة نصّيّة تكشـف عن مضمرات النصّ وتضفي عليه أبعادًا إيحائيّة تشدُّ المتلقّي، وتثير فيه مسارات قرائيّة في الكشف والاستنطاق النصّيّ.

وفي سياق هذه النسق النصّي الصوريّ الاستعاريّ وجماليّاته النصّيّة نجد أنّ المؤلّف قد وظَّف «القرآنيّة» عنصرًا متّسقًا مع مجموع التشكيلات النصّيّة ووسـائلها الجماليّة؛ لتعميق دلالات النصّ، ولرفده بـدلالات جديدة تؤكّد وتعمّق المنطلق الأسـاس، أو البذرة الفاعلة لهذه النصوص، وهي (محاسبة النفـس اللوّامـة وتنبيه الروح النوّامة)، ففي قولـه: (واقعدي مقعد صدق) قد استلهم قوله تعالى في الآية الأخيرة من سورة القمر ﴿فِي مَقْعَدِ صِدْقٍ عِندَ مَلِيكٍ مُّقْتَدِرٍ﴾ [1]، فالآية المباركة جاءت في مشـهد وصف المتّقين، وقد اسـتعمل الأديـب «القرآنيّة» المحـوّرة (مقعد صدق) فـإنّ هاتين اللفظتيـن بتركيبهما يؤشّران نسبهما ويستحضران سياقهما النصّيّ، فهذا الاستلهام للنصّ القرآنيّ حمّـل النصّ دلالات نصّيّـة على مسـتويين: الأوّل الـدلالات الظاهرة التي تشكّلت من النسـيج النصّيّ بدلالاته الظاهرة، والمستوى الآخر عروج ذهن المتلقّي إلى السـياق النصّي للجملة القرآنيّة بسـياقاتها النصّيّة الأصليّة، وهي تصـف المتّقين ومـا أعدّ لهم الله جلّ جلاله من نِعَم وجنّات دائمة، فالسـياق الجديد للجملة القرآنيَّة المستلهَمة تؤكّد السياق الحاليّ وتفعّله، ومن جانب آخر فإنّها تمدُّ النصّ الجديد بإشـعاعات نصّيّة مؤشّرة السياق الأصليَّ، وهذا

(١) سورة القمر: الآية ٥٥.

النسـق النصّي يتيح للمتلقّي مسـارات قرائيّة منفتحـة على محمولات دلاليّة ظاهرة ومضمرة، كمـا أنّ جماليّات التوظيف للنصوص القرآنيّة المسـتلهمَة تثري النصّ وتفعّل شعريَّته.

وإذا ما أردنا أن نؤشِّر الفواعل النصّيَّة في تشكيل شعريَّة النصّ فإنَّ الكلام لا يقـف عنـد هذا الحدّ، ولا يكتفي بتأشـير المهيمنـات النصّيّة، بل يتدحرج آخذًا العناصر النصّيّة الفاعلة بتشـكيل الشـعريَّة من الأعلى والأوضح معلّقًا عنصرًا بآخر؛ كي تتجلّى شبكة فاعلة من العناصر منتسجة بنسيج نصّيّ بنيويّ، مشدودة أواصره، كلُّ عنصر فاعل نصّيًّا وشعريًّا، ومنفعل بالعناصر الأخرى، وهنـا نقف على بعض العناصر الإيقاعيَّـة الفاعلة في هذا النصّ النثريّ والتي جاءت متَّسـقة مع دلالاتـه مفعّلة لطاقاته وإيحاءاته ومموسـقة لجمله، فنجد أنَّ عنصر التوازي فاعل على مسـتويات مختلفة: تواز تامّ، وتواز ناقص، ومن أمثلة ذلك قول المؤلِّف:

إن الدنيا تعطي تفاويق وتسترجع جملًا // ترضي أفاويق وتعظّم عجلا

فالتـوازي بيـن الجملتَين تـوازٍ تـامّ، والجملتان المعطوفتـان على بعض (تعطـي تفاويق وتسـترجع جملًا) تتوازيـان تركيبيًّا مع الجملتَيـن الأخريَين (ترضـي أفاويـق وتعظّم عجلًا)، فضلًا عن إيقاع الجنـاس بين الألفاظ الذي يولّد جرسا موسيقيًّا داخليًّا، وجاء ذلك في (تفاويق-أفاويق) (جملًا-عجلًا).

ومـن النصـوص النثريّة التـي لها محمـولات صوريَّة شـعريَّة فاعلة قول المؤلّـف: «كـم لله من عبد لا يعـرف ربًّا سـواه، ولا يتَّخذ إلهه هـواه، وجهه وضـي، وفعله رضيّ، وقلبه سـماويّ، وجسـمه أرضيّ، في الوجد سـكران ملطّخ، وفي الخوف عصفور نصب له فخّ، لا يذوق في العشق نومة نائم، ولا

يخاف لومة لائم، لا يسترزق لئام الناس، ويقنع بالخبز اليباس»[1].

فقد شكّل الأديب صورًا بيانيّة جميلة مستعملًا وسائل متعدّدة في رسم أبعادها النصّيّة، فاستعمل الصورة الكنائية[2] في الجملة الآتية:

قلبه سماوي/ كناية عن إيمانه وعن ارتباطه بالله وعن عقيدته وعمله في تطبيق تعاليم السماء؛ أي تعاليم الدين الإسلاميّ.

والكناية هنا كناية عن صفة، هي الإيمان بالله، وهي صورة تكتنز دلالات كثيرة تصبُّ كلُّها في مسار فعل الخير والعمل الصالح، فالصورة في (قلبه سماويّ) هي صفة متعلّقة بسلسلة الصور التي يجسّدها الأديب، وهي صورة ذهنيَّة لتجسيد عمق الإيمان.

وفي النصّ نفسه استعمل الأديب صورًا تشبيهيَّة جميلة في وصف عباد الله، وقد جاء ذلك في قوله: (في الوجد سكران ملطّخ)، فاستعمل التشبيه البليغ التمثيليّ في رسم اللقطة التصويريّة، والصورة هنا مشهد من مشاهد الصورة الكليّة، فعباد الله قد أسكرهم الشوق إلى الله (جلّ وعلا)، فهم في

(١) محاسبة النفس اللوَّامة وتنبيه الروح النوّامة: ٩٠.

(٢) والكناية في نظر عبد القاهر الجرجانيّ: «أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه». دلائل الإعجاز: ٦٦. ويحمل الكلام في الكناية جانبين: حقيقيٌّ ومجازيٌّ، والثاني هو المراد في الفنون الأدبيّة، ويرى ابن الأثير (ت٦٣٧ هـ) أنَّ «الكناية إذا وردت تجاذبها جانبًا حقيقة ومجاز، وجاز حملها على الجانبين معاً». المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، قدّمه وعلّق عليه، د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة – القاهرة، (د.ت): ٣ / ٥١.

شـوقهم يهيمون وجدًا إلى الحبيب، وهيئتهم هذه تشبه السكران الذي أفقده السـكر عقله، وتلطّخت ثيابه، فلم يلتفت إليها، ولم يشعر بمظهره الخارجيّ، إلا أنّ سـكر الشـوق إلى الله عزّ وجلّ والذوبان في عشق الذات الإلهيّة يختلف في المضمون والجوهر والتسـامي، فجاء التشبيه هنا؛ ليقرب هيئأة العاشق الذي تكـون روحه في عروج دائم وهيام قائم، وقد جسّـد الأديب في هذه الصورة قيمة معنويّة؛ إذ صوّر المجرّد المعنويّ بالحسّيّ.

الصـورة الأخـرى في قوله:(فـي الخوف عصفـور نُصِب له فـخٌّ)، فقد شـبّه صورة معنويّـة، وهي الخوف من الله (جلَّ وعـلا) بصورة ماديّة، وهي العصفـور الحـذر الـذي يخشـى فخاخ الصيـد، فاسـتعمل التشـبيه البليغ التمثيليّ، وجاء وجه الشـبه بين ركني التشـبيه: المشـبّه والمشـبّه به صورة منتزعـة مـن متعـدِّد، فقد صوّر العبـد المطيـع لله (جلّ وعـلا) بالعصفور، وهو تشبيه يقرّب مسـارات التلقّي، فجمال العباد كلطف العصافير وجمال تكوينها وقربهم من الآخرين كقرب العصافير من النفوس، والالتذاذ بالنظر إليهم والاسـتماع لحديثهم كالالتذاذ بمشاهدة العصفور وحركته وتغريده، فحركة العصفور وخوفه حيـن يلتقط رزقه من الأرض تلك الحركة الوجلة التـي يطيل فيهـا التلفّت والانتباه والخوف، فهو دائـم الحذر دائم الالتفات سـريع الحركة، هذه المشـاهد والصفات كلّها تنطبق علـى العبد في حذره ووجله في تعاملاته اليوميّة وخشـيته من الوقوع في معصية الله (جلّ وعلا)، والفخاخ التي يخشـاها العبـد كالفخاخ التي يخشـاها العصفور، فهو حذر شديد الانتباه لا يطمئنُّ بسـهولة، ولا يرد موردا حتّى يحصل الاطمئنان في نفسه، ذلك كلّه خشية من الله (جلّ جلاله).

وإنّ الصورتيـن التشـبيهيَّتين هنا تقومان حسّـيًّا على حاسّـة البصر، فهما

صورتان بصريّتان حركيّتان؛ إذ رسم مشاهد الصورة في هذا النصّ النثري على الجانب البصريّ في قوله:(في الوجد سكران ملطّخ)، فهي صورة بصريّة حركيّة، وإنَّ السكران له هيئة معيّنة وحركات يقوم بها تختلف عن الإنسان ذي الوعي الكامل، فالوجد والسكر والتلطُّخ كلُّها تشكّل صوراً بصريّة متحرّكة لرسم المشهد وشعريّته، كذلك الحال في قوله: (في الخوف عصفور نصب له فخٌّ)، فإنّها صورة بصريّة حسّيّة متحرّكة تجسّد الخوف والوجل عبر مشهد ارتسم في صورة العصفور الخائف الوجل المتحرّك في أرض خطرة منصوب له عليها فخاخ، هذه الصورة تتعانق مع الصور الأخرى في رسم المشهد الكلّيّ للنصّ.

وفي النصّ نفسه رسم الأديب صورة استعاريّة في قوله: (لا يذوق في العشق نومة نائم)، فهي صورة استعاريّة تجسيديّة؛ إذ جعل للنوم طعمًا قابلًا للتذوق على نحو الاستعارة، وهي صورة فنّيّة غنيّة دلاليًّا وإيحائيًّا أثرت النصّ شعريًّا.

المحور الثاني/المعطى المشهديّ للصورة

تقوم الصور المشهديّة على الوصف والسرد المتنامي الذي يشكّل زاوية نظر أو أكثر لمشهد حقيقيّ أو متخيَّل، فيرسم الأديب مشهدًا أو مجموعة من المشاهد المترابطة، التي تجري أحداثها في زمان ومكان ما، وتتنامى الأحداث للمشهد وتترابط ضمن الأطر النصّيَّة، والمشهد هو صورة كلّيّة تقوم على فاعليّات ووسائل مختلفة تتعانق جميعها على رسم المشهد الأدبيّ ببعد واحد أو أبعاد متعدّدة في زوايا النظر، وقد تشترك وسائل بيانيّة ورمزيّة وتقنيّات فنّيّة أخرى في رسم مشهد صوريّ أدبيّ ما.

وفي إطار التصوير الفاعل الصانع لأدبيَّة النصّ فقد شكّل المؤلّف صورا

كلّيّة مشـهديّة تراكمت فيها صور فرعيّة في صياغة مشهد صوريّ نثريّ، ومن ذلك قوله: «مثَلُ أهل الدنيا واشتغالهم بأشغالها، ونسيانهم للآخرة وإهمالها، كمثل قوم ركبوا السفينة في البحر للتجارة، فعدلوا إلى جزيرة لأجل الطهارة، والملّاح يناديهم: إيّاكم وطول المكث، ودوام اللبث، فمن اشتغل منكم بغير الوضوء والصلاة فاتته سـفينة النجاة، فالعقلاء منهم لم يمكثوا، وشـرعوا في الوضوء والصلاة ولم يلبثوا، فوجدوا الأمن والعافية، وأماكن السفينة خالية، فجلسوا في أطهر الأماكن وأوفقها، وأطيب المواضع وأرفقها.

يا نفس:

ومنهم من وقف ينظر إلى شجر تلك الجزيرة وأثمارها، ويستمع إلى طيب ترنّـم أطيارها، فغفلوا لذلـك غفلة قليلة، أعقبتهم حسـرة طويلة، فلمّا عادوا إلـى المركب لم يجدوا مفرجًا، بل مكانًا حرجًـا، فقعدوا في أضيق المواطن وأظلمها، وأحرج الأماكن وأشأمها.

يا نفس:

ومنهم من لم يقتنع بالنزهة والتفرج، وأطال مدة المكث والتبرُّج، واشتغلوا بجمـع ما فـي الجزيرة من اللآلـي الثمينة، ولم يلتفتوا إلى منـاداة الملّاح في السفينة، فتحيّروا؛ إذ ذهبت السفينة في الرجوع، وغار من الجزيرة الينبوع، ثمّ جدت من شروشـها، وخرّت على عروشها، فمنهم من هوى فيها صريعًا، أو مات بها جوعًا، ومنهم من أهلكته السـباع، وأكلته الضباع، فالقوم المتقدّمون هـم المؤمنون، والقوم المتوسّـطون هم الذين للطاعـة والمعصية يخلطون، والقوم المتأخّرون هم المجرمون»[1].

(١) محاسبة النفس اللوّامة وتنبيه الروح النوّامة: ١٧٠-١٧١.

فالصورة المشـهديّة هنا تقوم في الأساس على التشـبيه التمثيليّ المركّب القائـم علـى عناصـر متضافرة في رسـم المشـهد النصّيّ وصناعـة دلالاته، فالمشـبّه (أهل الدنيا)، والمشـبَّه به (قوم ركبوا السـفينة فـي البحر للتجارة، فعدلـوا إلى جزيرة لأجـل الطهارة، والملّاح يناديهـم: إيّاكم وطول المكث، ودوام اللبث...إلخ)، فقد رسـم مشهدًا صوريًّا سرديًّا فاعلًا في تأثيث شعريَّة النصّ، وهو مشهد حركيٌّ ممسرح فاعل أشبه بقصّة قصيرة بانوراميّة تستعرض صورًا تشـكل بمجملها المشهد، وهي تختصر قصّة لها تفاصيل كبيرة، اعتمد الأديب في تصويره على تنامي حركة السرد تناميًا سريعًا من أجل الاختصار، وجاء المشـهد الصوريُّ غير محدّد بزمن معيّن، فهو مشهد متخيّل افتراضيّ، والمكان هنا سفينة في عرض البحر(المكان الأوّل) تحوّل مسارها إلى جزيرة (المكان الثاني) لأجل الطهارة ، هذه الجزيرة هي التي تغيّر مسـارات السـرد وعليهـا تتصاعد أحداث المشـهد وتتنامى، فقد قسّـم المؤلّف الأشـخاص النازلين في أرض الجزيرة على ثلاثة أقسام:

القسم الأوّل: الذين استجابوا لنداء الملّاح وتحذيره لهم من طول المكث ودوام اللبث لئلّا يضيع عليهم ركوب السـفينة مرّة أخرى، والسـفينة هنا رمز النجاة، أمّا الجزيرة فرمز للدنيا، والقسـم الأوّل من الأشـخاص قد استجابوا ولـم يمكثوا ولم تلههـم مغريات الجزيرة؛ لأنّهم شـرعوا مباشـرة بالوضوء والصلاة، وعنصر الوقت كان فاعلًا في تحديد مصير الأشخاص في المشهد/ فهؤلاء لم يضيّعوا الوقت وأدّوا ما نزلوا من أجله، ثمّ ركبوا السفينة فوجدوها فارغة، وأخذوا فيها أفضل الأماكن وأوسعها.

القسـم الثاني: الذيـن أضاعوا الوقت وألهتهم زخارف الجزيرة فاسـتنزفوا الوقت بالانبهار والتمتُّع، ثمّ أحسّـوا قبل فوات الأوان وأسـرعوا إلى السفينة

إلّا أنّ غفلتهم هذه وتهاونهم قد تحوّل إلى حسرات عليهم، فلمَّا ركبوا لم يجدوا مكانا في المركب، فتشبثوا بأماكن حرجة ضيّقة مظلمة مشؤومة، فكانت هذه عاقبة لهوهم.

القسم الثالث: وهم الخاسرون الذين استنزفوا الوقت ولم ينتبهوا إلى نداء الملّاح ولم يعيروه اهتمامهم، فانقلبوا في الجزيرة إلى مسارات أخرى غير الهدف الرئيس الذي نزلوها من أجله، فقد أطالوا المكث، واشتغلوا بجمع الجواهر واللآلئ الثمينة، ولمَّا أفاقوا من جمعهم الدرر وانشغالهم بها وجدوا السفينة قد أبحرت وفاتهم ركوبها، فتحيّروا بعد ذلك، ولم يستطيعوا الرجوع إلى ديارهم، وهنا كان التحوُّل في تنامي السرد، فقد تحوَّلت الجزيرة إلى مكان طارد، أصبحت مهلكتهم فيها بصور شتّى، فقد غار ماؤها وخوت على عروشها، فمنهم من مات صريعا، ومنهم من مات جوعا، ومنهم من أكلته السباع...إلخ، وقامت هذه الشبكة من الصور على التشبيه بوصفه ركنًا أساسًا في تشكيلها وربط أواصرها نصيًّا ودلاليًّا، وعلى المستوى الحسّي تضافرت عناصر حسّيّة كثيرة في رسم المشهد، يقف البصر في مقدّمتها انطلاقًا من مشهديَّة الأحداث في النصّ، وفي النزهة والتفرُّج في الجزيرة والتمتُّع بمناظرها، ثمَّ السمع في الحديث المتبادل ونداء الملّاح، وفي ترنُّم الطيور وصوت المياه، كذلك صور لمسيَّة في الوسع والضيق والتشبُّث بالسفينة... إلخ، وتأتي الحركيّة عنصرًا فاعلًا في رسم المشاهد الصوريّة، فهي صور حسّيّة بصريَّة سمعيّة لمسيّة حركيّة، ذلك كلّه جاء ضمن نسق نصّيّ بتآلف وتجاور وتعاضد في البنية النصّية، كلُّ عنصر من عناصر المشهد الصوريّ مؤثّر ومتأثّر بالعناصر الأخرى، ثمّ ختم المشهد الصوريّ بتصنيف هؤلاء القوم، وهم: المتقدّمون، والمتوسّطون، والمتأخّرون، وهذا التصنيف أقرب

إلى تصنيف القرآن الكريم من جهة الأسلوب والتفصيل، فهو تناصّ أسلوبيّ مع القـرآن الكريم في موارد عديدة، منها قوله تعالـى: ﴿وَكُنْتُمْ أَزْواجاً ثَلاثَةً* فَأَصْحابُ الْمَيْمَنَةِ ما أَصْحابُ الْمَيْمَنَةِ* وَأَصْحابُ الْمَشْئَمَةِ ما أَصْحابُ الْمَشْئَمَةِ * وَالسَّـابِقُونَ السَّابِقُونَ * أُولئِكَ الْمُقَرَّبُونَ * فِي جَنَّاتِ النَّعِيمِ﴾ [1]، وقد تخلّل هذا الرسـم الصوريّ المشهديّ عناصر جماليّة شـعريَّة أخرى تآلفت مع تشكيله الصوريّ لتتجلّى شـعريَّة النصّ بفاعليّة وجماليّة وتناسق، ومن هذه العناصر العنصر الإيقاعيّ، وفيه التوازي والتضادّ.

ومن الصور المشـهديّة السـرديّة قول المؤلّف مخاطباً النفس: «أراكِ على شرف الحمام، وأجدكِ على طرف الثمام، قد انحنت قامتك، ودنت قيامتك، ولم يبق من عمرك إلّا سـاعة زمنيّة، وما بعد المشـيب إلا بليّة أو منيّة، فتأهّبي للعرض يوم القيامـة، وتوضّئي للفرض قبل الإقامة، وأكثري حزنًا على نفَس ضيّعتـه، وشـيطان أطعته، وهوى تبعتـه، ودين بعته، وما أخالـك إلا كزنجيٍّ زنى وسـرق، وعصى وأبق، فيردُّ إلى سـيِّده مكتوفًا، ومثل بيـن يديه موقوفًا، يهـوى الخلاص وأنّى له الخلاص، ويرجو النجاة (ولات حين مناص)، فهو كمريـض لا يرجى بـرؤه، أو محيض لا يرقـى قرؤه، أو غريـق نبذه الملاح، فأخذه التمساح، أو هائم خلفه الخريت، واستهوته العفاريت»[2].

رسم الأديب صورة بصرية تتعانق فيها شبكة من العناصر التي أسهمت في رفد شـعريّتها في قوله:(أراك على شرف الحِمام، وأجدك على طرف الثمام، قد انحنت قامتك، ودنت قيامتك، ولم يبق من عمرك إلا ساعة زمنيَّة، وما بعد المشـيب إلا بليّة أو منيّة، فتأهّبي للعـرض يوم القيامة، وتوضّئي للفرض قبل

(١) سورة الواقعة: الآيات ٧-١٢.

(٢) محاسبة النفس اللوّامة وتنبيه الروح النوّامة: ٩١-٩٢.

الإقامة، وأكثري حزنا على نفَس ضيّعته، وشيطان أطعته، وهوى تبعته، ودين بعته)، فهي صورة سرديّة استشرافيّة اختصر فيها مراحل حياة الإنسان وبلوغه المشيب، فشكّل صورة بصريّة لانحناء القامة ودنوّ الأجل، ثمّ ربط بين المشيب والانتقال إلى عالم الآخرة، ويقوم في هذا المشهد بتكثيف الزمن عبر دمج لقطات دالّة وفاعلة ومؤثّرة في المتلقّي، وإنّ هذا الاختزال الزمنيَّ في رسم المشهد ما هو إلّا دلالة على سرعة انقضاء الحياة الدنيا، فالدنيا ما هي إلا أيّام قليلة، ثمَّ تغدو إلى الفناء.

ثمّ انتقل إلى رسم مشهد تمثيلي عبر التشبيه في قوله: (وما أخالكِ إلا كزنجيٍّ زنى وسرق، وعصى وأبق، فيردّ إلى سيّده مكتوفًا، ومثل بين يديه موقوفًا، يهوى الخلاص وأنّى له الخلاص، ويرجو النجاة (ولات حين مناص) فالمشبّه (النفس) والمشبّه به هنا مشهدًا صوريًّا صاغ فيه صورة للنفس الجانية الغارقة في الملذّات، المتمسّكة في الدنيا التي تؤثّر ملذّاتها على أيّ شيء آخر، ولا تكاد تتبيّن خطورة المعصية أو تتبيّن منزلة من عصت، فيشبّهها بالزنجيّ الآبق الذي ارتكب من الفواحش كبائرها-الزنى والسرقة والعصيان والخروج على طاعة مولاه وهروبه، ثم يُرد عنوة إلى سيّده ماثلًا بين يديه- وقد أخذت الصورة المشهديّة بأبعادها السرديّة هنا فضاءً نفسيًّا فاعلًا في تشكيل شعريَّة الصورة والنصّ النثريّ، وذلك في تصوير الزنجيّ الماثل أمام مولاه بعد ما ارتكب من موبقات بحقِّ وليِّ نعمته، هنا تنبثق المشاعر بحركة نفسيَّة، فقد صوَّره راجيًا العفو والنجاة بمشهد صوريّ نفسيّ، ثمَّ ختم المشهد بالآية القرآنيّة المباركة التي تجسّد صورة شدّة الندم والفوت والحسرة في قوله تعالى: ﴿كَمْ أَهْلَكْنَا مِنْ قَبْلِهِمْ مِنْ قَرْنٍ فَنَادَوْا وَلَاتَ حِينَ مَنَاصٍ﴾[1]، ثمّ

(١) سورة ص: الآية ٣.

راكم مشاهد صوريَّة مستعرضًا فيها حال هذا الزنجيّ الآبق-والحديث هنا امتداد للمشبّه به- فقد جسّد زوايا رؤية جديدة للمشهد بتفعيل دلالاته وتبيان أوجهه، فقد شبّه حال هذا العبد الآبق بالمريض، (فهو كمريض لا يُرجى برؤه، أو محيض لا يرقى قرؤه، أو غريق نبذه الملاح، فأخذه التمساح، أو هائم خلفه الخريت، واستهوته العفاريت)، هذه الصور المتراكمة التي سطّرها الأديب لحالة واحدة عارضًا فيها حالات متعدّدة وزوايا متكاثرة ؛ جاءت لأجل تقريب أحوال العاصي وأهوال العقاب إلى المتلقّي عبر بثّ مشاهد حسّيّة مرعبة عسى أن تؤثّر فيه؛ لكي يتّعظ، ويتجنّب المعاصي.

ومن الصور المشهديَّة القائمة على التشبيه قوله: «الطاعة مع عدم الإيمان لا ترفع، والعلم بغير العمل لا ينفع، ومثاله:

مريض عظم داؤه، وعزَّ شفاؤه، فأعلمه طبيب حاذق، بدواء موافق، وفصل له أخلاطه، ومقاديره وأشراطه، فكتبه المريض بنسخة مليحة، وقرأه قراءة صحيحة، غير أنَّه مال إلى إهماله، ولم يشتغل بشربه واستعماله، [أفترين] علمه به من غير عمل يداويه، ومن شدَّة مرضه يشفيه؟ هيهات لو كتب منه ألف نسخة في ألف قرطاس، وعلمه كافّة الناس، لم يشف من مرضه، ولم ينل شيئًا من غرضه، دون أن يشتري الدواء، ويقدّم الاحتماء، ثمّ يشربه في وقته وأوانه، بعد خلط أخلاطه وصحّة أوزانه»[1].

فقد رسم الأديب صورة تجسّد جدليَّة العلم والعمل واقترانهما ببعض وضرورة تضافرهما ليكون التأثير إيجابيًّا، وإن الاكتفاء بأحدهما على حساب الآخر سوف يكون مضيعة للجهد، وهنا شبَّه من يكتفي بالعلم تاركًا

(١) محاسبة النفس اللوّامة وتنبيه الروح النوّامة: ١٦٠.

العمل بالمريض الذي عظم داؤه وعزَّ شفاؤه، فأعلمه طبيب حاذق بدواء إذا ما استعمله وعمل به سيبرأ من مرضه، وقد فصّل ذلك بالمقادير والأخلاط، فاكتفى المريض منه بنسخة مليحة، وقرأه قراءة صحيحة ولم يشتغل بشربه واستعماله، فهنا لا يؤثّر علمه بأخلاط الشفاء شيئا ما لم يعمل بها بالطرق الصحيحة، فاقترن العلم بالعمل، وإنّ انفصالهما سيسبّب فجوة، هذه الصورة التشبيهيّة التمثيليّة المركّبة التي وجه شبهها استنباط من متعدّد تتجلّى فيها عناصر مهمّة اشتركت في تفعيل دورها، من هذه العناصر طبيعة التشبيه الذي قام على التمثيل ورسم مشهد متكامل العناصر، فالمشهد النصّيُّ هنا يؤدّي فاعليّة التصوير ويربط خيوطه فينتقل الأديب من المعنويّ المجرّد إلى الحسّيّ لتقريب الصورة إلى المتلقّي، وقد حقّق التصوير هنا فاعليّته عبر تقريب القيم المعنويّة بالأشياء الماديّة الحسّيّة، وإنّ الأثر النفسيّ الذي صنعه المشهد الصوريُّ في المتلقّي كان فاعلًا وعميقًا؛ إذ بالعمل تتكامل العناصر وتكتسب قيمتها، فقد قرّب الأثر الكبير الذي يصنعه العمل المصاحب للعلم عبر هذه الصورة المشهديّة النفسيّة.

لا يقتصر التّصوير الأدبيُّ عامّة والتصوير المشهديّ بصورة خاصّة على الأساليب البيانيّة، فقد يشكّل الأدباء صورهم باللغة المباشرة المعياريّة، فتتشكّل بذلك صورة حقيقيّة «تعبّر عن ذاتها بوضوح وبطريقة مباشرة غالبًا؛ لذا يبدو تذوّقها قائمًا على الانفعال المجرّد والاستجابة الآنيَّة... ولا يمكن للنّقد أن يغفل موهبة الشّاعر وقدرته الخاصّة في رفع قيمة التّعبير الحقيقيّ ومنحه الأبعاد الدّلاليّة والإيحائيّة عن طريق الصّياغة المتفرّدة، والرّبط المحكم ببناء القصيدة الفنّيّ والشعّوري»[1]، وغالبًا ما يكون التّصوير

(١) الصورة الشعريّة في النقد العربيّ الحديث، د.بشرى موسى صالح، المركز الثقافيّ العربيّ،

الحقيقيّ معتمدًا «على رسم مشهد متحرّك في شكل قصصيّ أو حوار دراميّ تتّجه أحداثه، وتسير خطوطه، وتتقدّم نحو اكتمال رسم الشّريط القادر على تجسيد إحساسات الشّاعر»[1].

ومن أمثلة ذلك قول المؤلّف محذّرًا النفس: «احذري نارًا شديد كلبها، عالٍ لجبها، ساطع لهبها، متأجّج سعيرها، متغيّظ زفيرها، بعيد خمودها، ذاكٍ وقودها، متخوفٌ وعيدها، قعرُها بعيد، وحرُّها شديد، وعذابُها جديد، وحليُّها أصفاد الحديد، وإذا قيل لها: هل امتلأتِ؟ وتقول: هل من مزيد»[2].

استطاع نسج صورة مشهديّة لنار جهنّم مستعملًا خزينه الذهنيّ عنها، فجاء تصويره بتراكيب وصفيّة تأخذ المتلقّي إلى مشهديّة صورية حسّيّة تضافرت على نسجها عناصر متعدّدة كانت اللغة المعياريّة السمة الطاغية على تشكيلها، فقد صوّرت -اللغة المعياريّة- مشاهد النار بما وقف عليه الذهن من مرجعيّات قرآنيّة وحديثيّة وجاءت الصياغة معبّرة عن هول نار جهنّم منظرًا وصوتًا وحركة وديمومة وتفاعلًا مرعبًا مع من فيها، فكان الارتكاز في هذا المشهد على عناصر حسّيّة أوّلًا، فجاءت الصورة بصريّة في الأساس بمنظرها الكامل، ثمّ سمعيّة في لجبها وسعيرها وزفيرها، ولمسيّة بحرّها الشديد وبأصفادها وعذابها، وهي حركيّة بسطوعها وتأجُّجها وغيظها، وعلى العامل النفسيّ ثانيًا، فإنَّ هذه المشاهد لها وقع نفسيٌّ على المتلقّي، هذا المنظر المهول والمشاهد المرعبة ركّز فيها المؤلّف على

بيروت، ط١، ١٩٩٤م: ١٢٠. وينظر: النقد الأدبي الحديث، د.محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م: ٤٣٢.

(١) التصوير الشعري -رؤية نقديّة لبلاغتنا العربية-: ٢٤١.

(٢) محاسبة النفس اللوامة وتنبيه الروح النوامة:١٢٢-١٢٣

عناصر نفسيّة تبثّ الخوف والرعب في نفس المتلقّي، وبهذا تحقّق حالة الردع؛ كي يتجنّب الإنسان ما يؤدّي به إلى النار، وقد ختم هذا المشهد الصوريّ بتناصّ قرآنيّ عضّد فيه دلالات النصّ، وربطه بمرجعيّة مقدّسة لا ريب فيها ولا شكّ، فقد تناصّ مع قوله تعالى: ﴿ويومَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ أمتَلَأتِ وَتَقُولُ هَل مِن مَّزِيدٍ﴾[1]، وجاء تناصّه على نحو المباشرة، فاستلهم النصّ القرآنيّ ببنيته النصّيّة مع بعض التغييرات وجاء محتفظًا بدلالته الأولى متّسقا مع النصّ الجديد بِنية ودِلالة.

وهذا اللون من التصوير القائم على اللغة المعياريّة يشكّل مساحة كبيرة من تشكيل الأديب لصوره الفنّيّة في الكتاب محلّ الدراسة.

(١) سورة ق: الآية ٣٠.

الخاتمة

توصّل البحث إلى مجموعة من النتائج نوضّحها على وفق الآتي:

- استعمل الأديب الصورة الفنّيّة مرتكزًا أساسًا في تشكيل شعريَّة نصوصه، وقد استعمل في ذلك وسائل بيانيّة لتشكيل صوره، كالتشبيه والاستعارة والكناية واللغة المعياريّة، كما استعمل الفضاءات الحسّيّة عنصرًا فاعلًا في التأثير والإيحاء في صوره الفنّيّة، فجاءت صوره بصريّة وسمعيّة وذوقيّة ولمسيّة ولونيّة وحركيّة، كما استعمل المشهد مسارًا بنائيًّا في تشكيل صوره المشهديّة السرديّة.
- جاء التشبيه في المرتبة الأولى من بين العناصر البيانيّة التي استعملها الأديب في تشكيل صوره الفنّيّة، وجاء على أنماط كثيرة ومتعدّدة، ثمّ جاءت الاستعارة بالمستوى الثاني من حيث الكمّ، ثمّ الكناية وهي أقلّ حضورًا بين وسائل التشكيل.
- وظّف المؤلّف التجسيد والتجسيم في تشكيل صوره الاستعاريّة، ومال إلى تصوير المعنويّ المجرّد بالمادّيّ بوصفها وسيلة لتقريب المعنى.
- جاءت الصور الفنّيّة فاعلة في تشكيل شعريَّة النصوص وفي اتّساع دلالاتها، وكانت المنطلق الأساس في شعريَّة نصوصه، وقد جاءت متّسقة مع العناصر الأخرى، كالإيقاع والتناصّ القرآني/ القرآنيّة.
- بيئة الأديب ومرجعيّاته الثقافيّة كانت ميدانًا ثرًّا في صياغة لغته وتراكيبه وفي تشكيل صوره الفنّيّة.
- استعمل التراكم الصوريّ في بعض نصوصه من أجل عرض الصورة بأكثر من اتّجاه ولتفعيل مقبوليّتها عند أكثر من فئة انطلاقًا من الأوجه التي عرض فكرته صوريًّا فيها.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١. أسرار البلاغة، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجانيّ النحويّ(ت ٤٧١ هـ)، قرأه وعلّق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط١، ١٩٩١م.

٢. أطياف الوجه الواحد، دراسات نقديّة في النظريّة والتطبيق، د. نعيم اليافي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٩٧م .

٣. أوهاج الحداثة دراسة في القصيدة العربية الحديثة، د. نعيم اليافي، منشورات اتّحاد الكتاب، ١٩٩٣م.

٤. الإيضاح في علوم البلاغة-المعاني والبيان والبديع، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب القزويني (ت٧٣٩ هـ)، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، (١٤٢٤ هـ-٢٠٠٣ م).

٥. البلاغة العربيّة -أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن حسن حبنّكة الميداني، دار القلم -دمشق، الدار الشامية -بيروت، ط١، (١٤١٦ هـ-١٩٩٦م).

٦. تأصيل النصّ قراءة في أيدلوجيا التناص، د٠ مشتاق عباس معن، دار الكتب، صنعاء، ط١، (١٤٢٤ هـ-٢٠٠٣ م).

٧. التصوير الشعريّ -رؤية نقديّة لبلاغتنا العربيّة-، د. عدنان حسين قاسم، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، ط١، (١٤٠٨ هـ-١٩٨٨ م) .

٨. الخطيئة والتكفير من البنيويّة إلى التشريحيّة- قراءة نقدية لنموذج إنسانيّ معاصر-، د. عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٦، ٢٠٠٦م.

٩. دلائل الإعجاز، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجانيّ النحويّ (ت ٤٧١ ه)، قرأه وعلّق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، (١٤٢٤هـ - ٢٠٠٤م).

١٠. الصورة الشعريَّة في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤ م .

١١. الصورة الفنّيّة في النقد الشعريّ -دراسة في النظريّة والتطبيق-، دعبد القادر الرباعي، دار جرير،إربد -الأدرن، ط١، ٢٠٠٩م.

١٢. الصورة الفنّيّة في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، جامعة اليرموك، إربد،١٩٨٠م.

١٣. الصورة في المثل القرآني، د. محمد حسين الصغير، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط١، (١٤٢١ هـ-١٩٩٢ م).

١٤. لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري(ت٧١١هـ)، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.

١٥. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، قدّمه وعلّق عليه: د.أحمد الحوفي، ود.بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة- القاهرة، (د. ت).

١٦. محاسبة النفس اللوّامة وتنبيه الروح النوّامة، تقي الدين ابراهيم بن على الكفعمي، تحقيق: فارس الحسون، مؤسّسة الفكر الإسلاميّ للثقافة

والإعلام، بيروت- لبنان، ط١، (١٤١٢هـ-١٩٩١م).

١٧. مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر المعروف بالسكّاكي (ت ٦٢٦ هـ)، تحقيق: حمدي محمّدي قابيل، قدّم له وراجعه: مجدي فتحي السّيّد، دار التوفيقيّة للطباعة، القاهرة-مصر، (د. ط).

١٨. النقد الأدبيّ الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م.