مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية) المجلد : ٣٧ ، العدد: ١ السنة : ٢٠١٢ ، ص٥٤-٧٦

أبعاد الصورة السمعيّة والإيقاعيّة في (نـهج البلاغة)

شروق محسن كاطع الطائـيّ
جامعة البصرة- كليّة التربية-قسم اللغة العربية

الخلاصة

تمثّل الصورة السمعيّة والإيقاعيّة منطلقاً للتعبير الحيّ عن الأحداث التي تتطلّب فنيّة عاليّة في التصوير،إذ كان لها الأثر الفاعل في تشكيل رؤى الإمام عليّ بن أبي طالب (عليه السلام)، فهي أداته المميّزة في بلوغ غايته وإصابة هدفه التأثيريّ، ومحاولتنا في هذا البحث استنطاق الصورة السمعيّة وتنغيم الصورة الإيقاعيّة في (نهج البلاغة)، وسبيلنا إلى ذلك نقاط محوريّة مختلفة تصبّ في دائرة الموضوع، وهي على الترتيب:

- تأطير مفهوم الصورة السمعيّة والإيقاعيّة في نظر البحث وأهميتها في النهج.
- الكشف عن آليّات الصورة السمعيّة في الألفاظ والتراكيب، فضلاً عن نمطيّة الصور الصامتة لننتهي بآليّة التضادّ السمعيّ.
- الكشف عن آليّات الصورة الإيقاعيّة في إيقاع الألفاظ المعنويّ، والتكرار (حروفاً، وألفاظاً، وصوراً)؛ ليتحقّق (التصوير المشهديّ).

علماً أنّ البحث سيعتمد المنهج التحليليّ على وفق نماذج منتقاة ومبتكرة في كلام الإمام (ع)؛ لنستخرج من دره ما يمكننا أن نستخرجه فيكون رائدنا الجِدّة في عرض الزوايا الفنيّة للنماذج النصيّة، أو إكمال النقص في بعض الرؤى الفنية البلاغيّة لمجموعة لا بأس بها من تلك النماذج تحت منظور(الصورة السمعيّة والإيقاعيّة) في هذا البحث، وسواء نجحت أو أخفقت فحسبي أنّني حاولت أن أسمع عليّاً (ع) دون سواه – على حد تعبير محمد طاهر درويش-([1]) .

تقديم

كتاب نهج البلاغة كتاب سرمديّ يفيض شذاه البليغ في كلّ حين وفي كلّ عصر، بما يحمل من ألفاظ، ومعان، وصور، وموسيقى، وأساليب تعبيريّة غاية في: الجِدّة، والعمق، والإيجاز، والثراء، والفاعليّة، فتجدك حينما تقرأ أحّد نصوصه بمعانيه وتراكيبه السهلة الممتنعة، وألفاظه المعبّرة موسيقيّاً تدقّ شغاف القلوب قبل العقول بلا استئذان؛ لتحدث ذلك الجرس المعنويّ الغريب والمؤثّر في النفس والروح، فيرسم لك صوراً تكاد تراها، وتلمسها، وتشمّ عبقها، إن لم تكن تسمع أصواتها وحركاتها، أفضل من فرشاة الرسّام الحاذق؛ لذا كانت جماليّة نصوص نهج البلاغة تتجسّد في ألفاظه العذبة، ونظمه المحكم، ومعانيه الدقيقة، وهذا ما يميّز بلاغة النهج عن النصوص البلاغيّة الأخرى. فمصدر هذه البلاغة أمير المؤمنين(عليه السلام)، إذ تواجهنا شخصيّة الإمام في نصوصه، ونحسّ بحضوره في تلك الكلمات التي قالها قبل عدّة قرون وهي لا زالت حيّة نابضة حتى يومنا هذا؛ ليكون سرّ خلود (نهج البلاغة) أنّ نصوصه تخاطب العواطف البشريّة والوجدان الإنسانيّ والعقل الناضج، وهذه الأمور مجتمعة لا تتغيّر بتغيّر الزمان والمكان(٢)، فكانت الكلمات فيه تتحرّك تحرّك البشر، والحروف تتصارع تصارع الجيوش، إذ تفاعلت مع الواقع المعاش فلبست خصائص فنيّة مميزة، أهمها: قوّة الإيقاع، وحركيّة الألفاظ وانسيابيّة التعبير(٣) التي جعلتنا ننصت إلى الصور السمعيّة والإيقاعيّة في النهج منبهرين ومتأمّلين في تلك الأنساق اللغويّة والفنيّة التي كانت من بين أهم الظواهر الفنيّة و البلاغيّة المميزة لنصوصه واللافتة للإنتباه، إذ كان لهاتين الصورتين أثر فاعل في تشكيل رؤى الإمام عليّ (عليه السلام)، وأداته المميّزة في بلوغ غايته وإصابة هدفه التأثيريّ وهذا ما سنلحظه في دراستنا التطبيقيّة لنماذج الصورتين، ولكن بعد عرض مفهوم الصورة التي نحن بصدد الوقوف عندها، وإظهار أهميّتها.

لمّا كانت الصورة تفاعلاً لغويّاً مكثّفاً،تنقل اللغة من المعنى إلى معنى المعنى،وتفكّك الواقع وتعيد بناءه من جديد(٤) بناء يكون مطابقاً لحلم المبدع ضمن أنساق لغويّة مبتكرة،إن لم تكن قائمة على مرجعيّات أصيلة من واقعه،تشاركه الحواسّ في ذلك بوصفها أهمّ وسائل الذهن في الإستقبال والبثّ(٥).ولمّا كانت حاسّة السمع أقوى الحواسّ في عمليّة التوصيل جعل ريتشاردز للصورة السمعيّة مكانة مميّزة؛لأنّ لجِرس الكلمة وقعاً على الأذن الباطنة أو أذن العقل(٦) مثلما لها وقع على الأذن الحسيّة.فإلى جانب الأصوات المسموعة إيقاعات معنويّة تدركها أذن العقل،الكلام المنغّم يعين السامع على حفظه لأنّه ينبّه الأجهزة السمعيّة ويجعلها أقدر على التلقّي(٧).على اعتبار أنّ لكلّ صوت أثراً في أذن المتلقّي (٨).ولمّا كانت الصورة السمعيّة والإيقاع تعتمد على تصوّرات الأصوات وفعلها في النفس(٩)كانت اللفظة المفردة أحياناً ترقى لمقام الصورة السمعيّة والإيقاعيّة لأنّها نغمة تحاكي المسموعات في معناها(١٠)،فالذي يساعد في رسم الصورة السمعيّة إيقاع الكلمة النغميّ ومن هنا كانت قيمة الإيقاع الجماليّة السماعيّة الحسيّة أنّه صار بنية فكريّة شعوريّة تعبّر عن الجانب الإنسانيّ بكلّ حالاته(١١).

ولمّا كان الإيقاع أو الصورة الإيقاعيّة جزءاً من التصوير السمعيّ سنحاول ألّا نخرج فيها عن إطار الصورة المسموعة، بمعنى أنّنا سننغّم الصورة الإيقاعيّة من خلال الصوت المسموع ليس غير؛ليتّحدا في مصبّ واحد هو(الصوت المسموع)، وأنساق بنائه البلاغيّ،من هذا المنطلق سنتبنّى مفهوماً للصورة التي ينطلق البحث من أرضيّتها في رحاب نصوص الإمام عليّ (عليه السلام) الذي نكاد نسمع نغم كلّ حرف فيها،إذ كان إطار الصورة السمعيّة والإيقاعيّة يتحدّد بأنّها طريقة التعبير عن المسموعات المحسوسة والوجدانيّة لإثارة المشاعر وجعل المتلقّي يشارك المبدع أفكاره وانفعالاته،عبر تشكيل لغويّ جماليّ مطلوب في عملية التوصيل، وعلى وفق آليّات فنيّة من ألفاظ،أو تراكيب،أو متضادّات،فضلاً عن إيقاعات موسيقيّة معنويّة،أو لفظيّة مزخرفة بألوان بديعيّة يحدّها التكرار الإيقاعيّ.

ولأهميّة الصورة في إحداث الخصوصيّة،والتأثير العميقين في إظهار معنى من المعاني(١٢)المراد بثّه، وتثبيت العلاقة الوثيقة بين اللغة وحواسّنا التي نتواصل بها مع العالم الخارجيّ (١٣) كان للصورة السمعيّة والإيقاعيّة في (نهج البلاغة) أثر عظيم في بناء رؤى الإمام (عليه السلام) وتشكيلها.

أبعاد الصـــورة السمعيّة فــي (نهــج البلاغــة):

لقد شكّلت الصورة السمعيّة في (نهج البلاغة) مساحة ليست بالهيّنة،استعانت في رسم عناصرها الصوتيّة بعيّنات المكان والزمان،والظروف العصيبة التي كانت تحيط بها؛لتصبح تلك العناصر نفسيّة تعكسها الأنساق اللغويّة التي ضمّت تلك الصورة،ومن ثمّ سعت تلك الصورة على إختلاف آليّاتها إلى تكثيف الدلالة النصيّة في الخطاب النثريّ.

وفي أثناء وقفتنا المتأنية عند أهمّ الصور السمعيّة في النهج ألفينا بؤرها السمعيّة تتجسّد في نسقين لغويّين:

- **الأول: الألـــفاظ:**

بمعنى أنّ الصورة السمعيّة لمحناها في ألفاظ محدّدة، سواء بلفظة (السمع) الصريح أو بأدوات السمع المعروف، أمّا لفظة (السمع) تلك بمختلف اشتقاقاتها جاءت تمثّل البؤرة السمعيّة الأساسيّة في التصوير السمعيّ، من مثل: (خرق الثناء سمعه، وقْف الأسماع على العلم، والموت يُسْمع داعيه، ومسترقّي السمع، واسمع داعيها، وملء الأسماع أذى، وترك الإستماع من ذوي العقول، ولا يسمع بأدوات، وجعل للجرادة السمع الخفيّ، وأسمعهم الرسول، وسمعت رنّة الشيطان،ولا يسمع أقاويل الرجال،وخلق سُمّاعاً،وسمعتم وأطعتم، وجعل لكم أسماعاً،ولا كلّ ذي سمع سميع،ولعلّي أسمعكم،والبصير منْ سمع،وزالت أسماعهم،والجنين لا يسمع.....الخ)(١٤)،مستعيناً في أغلبها بدلالة اللفظة الحقيقيّة،علماً أنّه ليس من الضرورة بمكان أن تكون الصورة مجازيّة لتصبح أكثر دقّة

وإيحاء،إذ قد تكون الصور الحقيقيّة الاستعمال دقيقة التصوير، دالّة على خيال خصب سواء كان التصوير حقيقيّاً أم مجازيّاً فهو دليل على قدرة الأديب على الخلق الفنيّ لا التعبير عن العاطفة فحسب ([١٥]).

وقد وظّف الإمام(عليه السلام) الأداة السمعيّة (الأذن) في بناء التصوير السمعيّ بشكل فاعل ومثير للجانب النفسيّ والفكريّ؛ إذ حقّق توظيفه مستوى عالياً على المستوى اللغويّ والفنّيّ،فضلاّ عن المستوى المعنويّ، فكانت تحمل دلالتها الحقيقيّة في البنية التصويريّة الآتية بوصفها أداة سمعيّة في صورة (نفث الشيطان في الآذان)([١٦])، أو تحمل ملامح كنائيّة عن وعي الإمام (عليه السلام) كلّ ما يسمع من النبي (صلّى الله عليه وآله وسلّم) في: (إفراغ الكلام في الأذن، واسمعوا آذانكم دعوة الموت)([١٧])، وعن الرهبة والخشية من: (زفير جهنم في اصول آذانهم)([١٨])، أمّا النسق الإستعاريّ الذي يفكّك الواقع بكلّ جزئيّاته ليبني واقعاً دراميّاً يعبّر عن رؤيا للإمام خاصّة فيجعل لفظة (الآذان) وهي مثير سمعيّ يتحوّل إلى مثير عقليّ وفكريّ بشكل أعمق وأدّق إن لم تكن الإثارة السمعيّة الحسيّة إرهاصاً للمثير الجديد، إذ إنّ المبدع حينما يستعمل الكلمات الحسيّة لا يقصد أن يصوّر حشداً من المحسوسات بقدر ما يريد تمثيلاً ذهنيّاً معيّناً له دلالته وقيمته الشعوريّة،وما قيمة الألفاظ الحسيّة في ذاتها سوى أنّها وسيلة لتنشيط الحواسّ وإلهامها([١٩]).ولنتأمل معاً قوله (عليه السلام):((**إنّما مثلي بينكم كمثل السراج في الظلمة يستضيء من ولجها،فاسمعوا أيّها الناس وعوا،واحضروا آذان قلوبكم تفهموا**))([٢٠])،إذ مهّد هنا لرسم المدرك السمعيّ الثريّ بتشبيه تمثيليّ حيّ يعطي معنى ضرورة الإنتفاع بعلمه (عليه السلام) عبر صورة ضوئيّة مؤثرة؛لتعضدها معاني الإلزام التي ألبست أفعال السمع (اسمعوا،وعوا) والتي توحي بمعنى الفهم والتمييز لتأتي الصورة السمعيّة بإطار التشخيص الإستعاريّ الخياليّ (آذان قلوبكم) فتتعدّى بهذا النسق الجديد كلّ المدركات السمعيّة المعروفة إلى عالم الإدراك العقليّ الحقيقيّ استمراريّة الفهم التي ختم بها الصورة السمعيّة (تفهموا) استمراريّة زمنيّة، والتي عضد به البؤرة السمعيّة الفاعلة. ولمّا كانت الصورة المبتكرة تعبيراً ايحائيّاً عن موقف أو حالة أو رؤيا امتنع عليها أن تكون تجسيداً حيّاً للنسق المألوف عن غير المألوف؛ لذا يلجأ المبدع إلى بعثرة الأشياء والتلاعب بالعناصر الواقعيّة ليخلق صورة فنيّة إيحائيّة يضيئها، ويُسقط الخيال ومعاناته عليها، ويعيد تركيبها من جديد ([٢١]).

ومن الألفاظ التي وظّفها الإمام عليّ (عليه السلام) في صوره ليجعلها بؤرة سمعيّة هي (اللسان)، إذ جاءت في أنساق لغويّة وبلاغيّة متنوّعة تنبىء عن مدى تمكّنه في تطويع اللغة بدلالاتها ودواعيها المعنويّة لخدمة أهدافه الفكريّة والإنسانيّة فعبّرت عن الأحاسيس الثريّة المؤثرة سواء ألبسها وشاح الدلالة الحقيقيّة للفظة في مثل: (اعملوا والألسن مطلقة، والمنكر بلسانه، واعتقال اللسان)([٢٢])؛ ليشير في الصورة الأخيرة إلى العيّ الذي يواجه المحتضر، أو بوشاح الدلالة المجازيّة الفاعلة في: (اللسان الصالح)([٢٣]) مشيراً إلى مكارم الأخلاق عبر المجاز المرسل ذو الآليّة، أو في بنية إستعاريّة: (الكتاب لايعيا لسانه، هوى ألسنتكم، ولسان نوركم)([٢٤])، أو تشبيه بليغ: (اللسان خادم العقل)([٢٥])، أو مثل: ((**المرء مخبوء تحته لسانه**))([٢٦]).

وعلى أساس من ذلك سنقف قليلاً عند صورة سمعيّة كساها الإمام بأسلوب الدعاء الذي تمظّهر في النهج بأشكال متنوّعة وفاعلة، فأطّر الصورة السمعيّة للسان بهالة قدسيّة من التقرّب والتذلّل لبلوغ المغفرة من الذنوب التي حصدها المثير السمعيّ، في قوله: ((**اللهمّ اغفر لي ما تقرّبت به إليك بلساني ثم خالفه قلبي، اللهمّ اغفر لي رمزات الألحاظ وسقطات الألفاظ، ...وهفوات اللسان**))([٢٧])، وما تكرار صورة (اللسان) هنا إلا تأكيداً لرجاء نيل المغفرة والتجاوز عن المآثم السمعيّة التي حقّقها ذلك المثير بوصفه أكثر الحواسّ جذباً للمآثم: (الغيبة، النميمة، البهتان، الزنا، شهادة الزور،... الخ) قياساً إلى بقيّة الحواسّ، ولو عدنا إلى النصّ لوجدنا رجاء التجاوز الإلهيّ عن الذنوب البصريّة أيضاً (رمزات الألحاظ) ليكون للتوازن البلاغيّ أثره في تفعيل وإثراء معانيه، فضلاً عن التناظر البلاغيّ الموسيقيّ بين الصور السمعيّة: (سقطات الألفاظ، وهفوات اللسان)، ومن هنا تعانقت الصور السمعيّة في هذا النصّ مع الصورة البصريّة في نسق الدعاء البلاغيّ ليكون تعانق هذه الصور واجزاؤها مع السياق العام الذي يولّد علاقة رمزيّة تشير إلى المتلقّي، مفجّرة طاقات فنيّة ذات مثيرات نفسيّة خاصّة، فكانت صورة الدعاء الكليّة التي نجحت بالتحام الصورة السمعيّة والبصريّة مع مكوّنات العمل الأدبيّ([٢٨]).

- الثاني:التراكيب:

وفيه وظّف الإمام(عليه السلام) التراكيب في رسم الصورة السمعيّة، بمعنى أن المثير السمعيّ في الصورة يشكّله بناء تركيبي قائم على بعض أفعال البؤرة السمعيّة، من مثل: (ينطق) في: (ينطق ابليس على ألسنتهم، وتنطق الظلمة، ولا ينطق بلسان، وانطق بالحكمة لسانه، ونطق الشيطان بألسنتهم، ونطق بالباطل، وحكمة لمن نطق)([٢٩])، ولو دقّقنا النظر في هذه الصور لوجدنا أنّ فعل النطق الغالب فيه إسناده إلى (اللسان)؛ ليعطي ملمح الدلالة الحقيقيّة للتصوير السمعيّ هنا، ومثله الفعل (صيح) في: ((**كونوا قوماً صيح بهم**))([٣٠])، و(يهتف) في: (ويهتفون بالزواجر، والعلم يهتف بالعمل)([٣١])، و(أرعد) في: ((**وقد أرعدوا وابرقوا**))([٣٢])، و(وينادي) في: (يناديهم ملك، مجيب لمن ناداه)([٣٣])؛ لتعطي تلك الأفعال دلالة التصوير السمعيّ الحقيقيّة .

وإذا كانت الأفعال المذكورة آنفا بؤرة التصوير السمعيّ فإنّ الفعل (يصرخ) كان نواة بناء استعاريّ سمعيّ مبتكر، كسا معنى الجور والظلم ثوباً معنويّاً جديداً، موظّفاً البنية السمعيّة في قوله يصف من يتصدى للحكم وهو ليس أهلاً له: ((**تصرخ من جور قضائه الدماء**))([٣٤])؛ إذ أضفى على الدماء ملامحاً إنسانيّة في قمّة رفضها وغضبها المعبّر عنه بصورة (تصرخ الدماء)؛ ليتحقّق المنبّه الفعليّ المسموع عبر الإستعارة المكنيّة التخييليّة الناجحة، فتلك الصورة الإستعاريّة المسموعة تمثّلت حيّة لأنّها لم تصنع من كلمات، وإنّما من المنبّه الذي أثار الحاسّة أولاً ([٣٥]).

وبما أنّ الدماء تصرخ في الصورة السابقة، فقد كانت الدار والأفنية تضجّ عند وفاة الرسول (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، إذ عبّر عنها المجاز الإسناديّ ذي الفاعليّة والتلقائيّة المعنويّة في تحقّق الحدث في الفعل (تضجّ)، وذلك في قوله(عليه السلام): ((**فضجّت الدار والأفنية**))([٣٦])؛ ليجسّد الفعل السمعيّ بتركيبته الإسناديّة أداة سمعيّة حيّة نكاد نسمع من التضعيف فيه أصواتاً متشعّبة بين باك، وصارخ بالويل، ونائح،... كلّ تلك الصور تراءت لنا في ايحاءات هذا الفعل، فأيّ بليغ هذا الذي استطاع أن يقرّب لنا بهذا الشكل الفنيّ الدقيق أنّها ليست التراكيب التي تتحدّث، والتي تروي لنا قصّة الحياة بل هي الصور التي تنطق، صنعتها تلك الكلمات، ومن ثم فإنّ أثر التركيب الملفوظ لايتحدّد في إثارة حاسّة السمع بحدّ ذاتها وإنّما في الجوانب الروحيّة الكامنة في ذات الإنسان وأعماقه([٣٧]).

وفي الصور السمعيّة السابقة اسمعتنا الأفعال أصوات الغضب والحزن، أمّا في البنية السمعيّة (ضحكت) نلمح دلائل الرضا والإبتهاج بخيرات الله سبحانه وتعالى ونعمه على الإنسان قائلاً: ((...**ضحكت عنه أصداف البحار من فلز اللجين والعقيان ونثارة الدرّ وحصيد المرجان**))([٣٨])، إذ أنسن أصداف البحار فجعل منه إنساناً مثاليّاً خياليّاً يبتسم لتظهر أسنانه اللؤلؤيّة اللامعة تتناثر من ثناياه نثارة الدرّ، ويتبدّد بين أسنانه حصيد المرجان عبر الإستعارة المكنيّة التخييليّة ([٣٩])، فنكاد نسمع أصوات الضحك تلك لا (الإبتسامة)- مثلما يرى البعض([٤٠])-، فالفرق الدلاليّ والحقيقي بين الإثنين واضح، الأوّل: علوّ الصوت، والثاني: المعاني النفسيّة المثارة في عملية الضحك أقوى ممّا هي في الإبتسامة، فضلاً عمّا يرافق البحر وأمواجه من أصوات وحركات نعضّدها بوصف الإمام للمتقين ليعطي إيحاء معنويّاً يدلّل على صحّة ما رأينا وذلك في قوله: ((**وإن ضحك لم يعلُ صوته**))([٤١]).

وإنطلاقاً من ذلك نجد أنّ تلك الصورة السمعيّة- في المثال السابق- جاءت مجسّدة لرؤيا الإمام (عليه السلام) الكونيّة بموضوعاتها الثلاث: (الله، والعالم، والإنسان)([٤٢]).

من هنا يرى النقّاد أنّ حيويّة الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء وتفجير الإيحاءات المرتبطة بالاتساق والإنسجام اللذين يتحقّقان في المستويّين الدلاليّ والنفسيّ للصورة هما وظيفتا الصورة ([٤٣]).

وإذا كانت أصوات الصورة السمعيّة التركيبيّة السابقة صاخبة وعالية فقد نجح الإمام في إيصال الملمح الإيحائيّ النفسيّ إلى المتلقّي عبر وسائل وأنساق بلاغيّة متنوّعة، ليسمعنا أصواتاً هادئة وهامسة من خلال بؤر سمعيّة في: (نفث في الآذان نجياً، همس قدم، وخشعت الأصوات مهينمة)([٤٤])، بألوان بلاغيّة تشكّل فيها الإستعارة البناء الرئيس، فتلك الهياكل التركيبيّة ليست السمة المميزة للصورة بل سمتها المميّزة الخرق الدلاليّ المنطقيّ قبل أيّ شيء آخر([٤٥]).

الصورة الصامتة:

مثلما وظّف الإمام (عليه السلام) الأصوات الصاخبة والهامسة من خلال التصوير السمعيّ، وظّف أيضاً الصورة الصامتة لتقديم رؤاه المحوريّة الإجتماعيّة، من مثل: جعله العافية عشرة أجزاء ((**تسعة منها في الصمت**

إلا عن ذكر الله عز وجل))([٤٦])؛ للتنبيه والترغيب في سلوك طريق العافية من الذنوب والأمراض الإجتماعيّة، ليس ذلك فحسب بل جعل كثرته تحقّق (الهيبة) الإجتماعيّة والدينيّة قائلاً: ((**بكثرة الصمت تكون الهيبة))**([٤٧])، فقد اختزلت صورة الصمت تلك الكثير من الملامح الدلاليّة والنفسيّة تحت إطار الإيجاز البلاغيّ المكثّف، فكانت من أجمل الحكم التي قيلت على لسان الإمام، وفي نسق دلاليّ لغويّ آخر يرى (الصمت) في المحور السياسيّ آفة واجب معالجتها بإشهار الحقيقة وتلك من مسؤوليّة العلماء فـ((**لا خير في الصمت عن الحكم))**([٤٨])، ولو دقّقنا النظر في تلك الصورة الصامتة لوجدنا لفظة (الصمت) جاءت بدلالتها الحقيقيّة على وفق نظام بعيد عن الآليّات المجازيّة المعروفة؛ لينجح الإمام في إحداث هزّة التأثير في المتلقّي لأنّ اختيار الصورة الصادقة ليس عشوائيّاً، فهي أصيلة، جذورها دائماً ممتدّة في التجربة المحسوسة المجسّدة، لا في التشبيهات أو المقارنات المجرّدة – على حد تعبير إيفا كشنر –([٤٩]).

وقد كانت للإمام وقفة ليست قصيرة في رسم نمطيّة تصوير الصمت المضمّن معناه في أساليب بلاغيّة ثرّة، أجاد في التوسل بها لإحداث التأثير، وقوّة الإقناع في عرض أفكاره ورؤاه الصادقة التي هي غاية ما يريد إيصاله إلى المتلقّي، فها هنا نلمح في صورته الصامتة معنى التوبيخ والتحقير عبر الألّيّة الكنائيّة أو النسق الكنائيّ الذي توسّل به في قوله لأحد الخوارج: ((**أسكت قبّحك الله يا أثرم، فوالله لقد ظهر الحقّ فكنت فيه ضئيلاً شخصك، خفيّاً صوتك))**([٥٠])، إذ نلمح في (خفيّاً صوتك) كناية عن حقارته وعدم الإهتمام بأقواله ([٥١])، وقد مهّد لها بأساليب عدّة على الرغم من قصر العبارة، منها: (اسكت) فعل الأمر الذي حمل معنى التوبيخ، فضلاً عن الدعاء المجازيّ، معضّداً إيّاه بصورة بصريّة (ضئيلاً شخصك) لتحمل معنى كنائيّاً آخر يؤازر الصورة الصامتة وهو ضعفه وميله مع الباطل أينما مال، وبما أنّ الصورة الكنائيّة تحمل دلالة حقيقيّة ومجازيّة فقد تجلّت القيمة التعبيريّة للكناية في ثنائيّة دلاليّة، إذ إنّنا نتجه إلى الغرض من خلال نصّ صريح ولسنا أمام حاجز الواقع، فإهمال هذا الجانب في عمليّة التلقّي ليس مطلوباً لأنّه أساس في التركيب الدلاليّ وفي تشكيل الصورة بل ويغني الحالة الشعوريّة عند المتلّقي مثلما كانت عند الأديب ليصل إلى الزاوية المؤثّرة ([٥٢]).

وقد أجاد أيضاً في رسم صور الصمت الضمنيّ مستعيناً بالنسق الإستعاريّ المفتّت للواقع ليصيب مقاتل عمليّة الإقناع والتأثير، من مثل ماخاطب به جنوده في ساحة الحرب قائلاً: ((**وأميتوا الأصوات فإنّه اطرد للفشل))**([٥٣])، فلننصت إلى الصمت المضمّن في (اميتوا الأصوات) المعلّل بتحقيق إرهاب العدو وتعجيل النصر. ويستمر الإمام في عرض صوره الإستعاريّة الصامتة في ((**خشعت له الأصوات))**([٥٤])، (وتقطع ألسنة الموتى بعد ذلاقتها)([٥٥])، و((**أصبحت أصواتهم هامدة))**([٥٦])، ويوم القيامة ((**تبكم كلّ لهجة))**([٥٧])، فمن خلال تجسيده المفاهيم وتشخيصه المعنويّات وجعله المحسوسات أكثر حسيّة فإنّه يعيد تشكيل الواقع بتقديم واقع فنيّ آخر مواز له في الشكل مناقض له في دلالاته وايحاءاته([٥٨]).

ولا بد من الإشارة إلى أنّه أيضاً استعان بدلالة الصورة الحقيقة في رسم معالم الصمت الضمنيّ في الموتى (لا ينطق بلسانه، واستكاك السمع، والخرس...)([٥٩]).

التضادّ السمعيّ:

التضادّ ظاهرة تركيبيّة واضحة تتمثّل في كلّ ما تثيره الكلمة في سياقها من كلمات تعارضها وتنفيها([٦٠]) في ذهن قائلها، ومن الضرورة بمكان أن نعلم أنّ التضادّ يؤسس لمنهج فنيّ بلاغيّ لغويّ جماليّ يحمل من الإيحاءات والأبعاد الفكريّة والنفسيّة والإجتماعيّة ليصبح أداة فاعلة في قراءة معنى المعنى([٦١])، ومن ثمّ فقد شكّل ظاهرة بارزة في (نهج البلاغة) ربّما تعكس أهمّ السلوكيّات السلبيّة التي واجهها الإمام في مجتمعه، متمثّلة بالتناقضات الفكريّة والسياسيّة بل وحتّى النفسيّة، فأصبح هذا التضادّ ديدن كلّ فرد في المجتمع الذي عانى التضادّ حتّى في حياته؛ لينعكس ذلك على كلام أمير المؤمنين، فهو السبيل لإيقاظهم وانقاذهم من الصراع الداخليّ ([٦٢]).

وحتّى لا نخرج عن منهجيّة بحثنا رصدنا النماذج الخاصّة بالصور المسموعة فقط، التي تدخل في محور (التضادّ) ممّا أسميناه بـ(التضادّ السمعيّ)، ومن صور التضادّ التي اسمعنا إيّاها الإمام وعكست معاناته مع قومه وإعراضهم عنه قوله: ((**يا أهل الكوفة، منيت منكم بثلاث... : صمّ ذوو أسماع، وبكم ذوو كلام، وعمي ذوو أبصار**))([٦٣])، مؤسّساً صورة التضادّ السمعيّ تلك على التشبيه المقلوب ليعكس المألوف مبالغة في الشبه بين طرفي التشبيه (ذوو اسماع– صمّ)، و(ذوو كلام – بكم)، و(ذوو أبصار – عمي)، فضلاً عن إضفاء طابع التضادّ السمعيّ لا على الألفاظ فقط أو القضيّة بحدّ ذاتها بقدر ما يريد الوصول إلى أعمق نقطة متناقضة في نفوسهم؛ لأنّ التضادّ هنا ليس مجرد تباين بين الشيء وضده، أو مجرّد شكل بلاغيّ، أو عدد إحصائيّ، بل أسلوبٌ يعبّر عن حالات نفسيّة وموضوعيّة متقابلة في تداعياتها الضديّة([٦٤]).

وإذا كان الإمام قد وظّف التشبيه المقلوب في رسم الصورة السابقة فقد استعان بصور استعاريّة وكنائيّة عنقوديّة تشير كلّها في سياق واحد إلى علاقة التضادّ التي محورت الفكرة الرئيسة التي أراد الإمام إيصالها إلى قومه وهي أفضليّته عليهم واستكبارهم عن طاعته، إذ يقول: ((**وقر سمع لم يفقه الواعية، وكيف يراعي النبأة من أصمّته الصيحة،... اليوم انطق لكم العجماء ذات البيان**))([٦٥])، هنا تتعانق الصور في هذا النصّ فيجعلها صوراً سمعيّة متلاحقة تؤكد معاناة الإمام وصبره على تكبّر قومه ونفورهم، محاولاً أن يركّز على صورة (التضادّ السمعيّ) في: (اصمّته الصيحة، انطق العجماء) ممهداً لها بصورة سمعيّة ألبست أسلوب الدعاء المجازيّ الذي خرج لغرض التوبيخ والتهكم (وقر سمع) لتعانقها صورة كنائيّة تعد معادلاً موضوعيّاً للإمام (عليه السلام) وهي (الواعية) معللاً عدم استماعهم إليه وتنكّرهم ونفورهم بإستفهام إنكاريّ توبيخيّ إن لم يكن تعجبيّ عزّز صور المثير السمعيّ (الواعية) في قوله: (وكيف يراعي النبأة من اصمّته الصيحة)، وقد كان لصورة التضادّ السمعيّ هنا دور بارز في تجلية المعنى فضلاً عن أنّه وظف فيها الإستعارة المكنيّة التي تمكّنت من تحديث دلالات اللغة وتجميلها بما تحمله من كيانات دلاليّة جديدة ([٦٦])؛ لتكون تلك الأنساق البلاغيّة والفنيّة إرهاصاً لتأطير الصورة الكنائيّة المعبّرة في صورة التضادّ السمعيّ في: (اليوم انطق لكم العجماء ذات البيان)، ومن الضرورة بمكان أن نلتفت للقول إنّ

الإمام لم يكتف بعرض السلوكيّات السلبيّة في مجتمعه بل سعى إلى معالجتها بالوعظ والإقناع على وفق آليّة (التضادّ السمعيّ) إذا ما عرفنا أنّ (العجماء) هي التي لا تنطق ابداً وسيجعلها الإمام تنطق بـ(ذات البيان)([٦٧])، وهي صورة كنائيّة إن لم تكن معادلاً رمزيّاً لقومه، من هنا نجد المعاني المتضادّة أشدّ وضوحاً لإجتماعها في سياق واحد وهو ما نلاحظه في جميع الأساليب والأنساق التي بنيت على (التضادّ السمعيّ) هنا، فضلاً عن أنّ التضادّ يفيد في تحديد القصد الذي يريده المتكلّم من المعنى الذي يذكره، علماً أنّ استعمالات التضادّ مسخرة لأداء القصد الوعظيّ([٦٨]).

ومن ثم فقد شكّل التضادّ السمعيّ مزيّة صوريّة لدى الإمام تمثل مظهراً من مظاهر إبداعه، فتوزّعت بين صفات الله تعالى في قوله: ((**وكلّ سميع غيره يصمّ عن لطيف الأصوات**))([٦٩])، و(كلّ ما خلق وإن كان صامتاً فحجته ناطقة)([٧٠])، وهو ((**سميع بغير سمع**))([٧١])، و((**من تكلّم سمع نطقه، ومن سكت علم سرّه**))([٧٢])، فالمتأمّل في هذه الأنساق الصوريّة يجد أنّ التضادّ بين الألفاظ (سميع – يصم)، و(صامت – ناطق)، و(سميع – غير سميع)، و(تكلّم – سكت) أدّى إلى تقوية البنية وتوكيد معنى اللفظة من خلال ضدّيتها، فضلاً عن أنّ معنى التضادّ يبقى مضمونه ناقصاً إن لم تربطه بالسياق العام أو الفكرة الرئيسة.

وقد كان الرسول(صلّى الله عليه وآله وسلّم) وصفاته أحّد أهمّ مضامين التضادّ السمعيّ، فكان طبيب دوار بطبّه يداوي ((**آذان صمّ، وألسنة بكم، ...وسامعة صمّاء، وناطقة بكماء**))([٧٣]) عبر ملامح كنائيّة نستطيع أن نستشف منها الغفلة التي كانت تعيشها الأمّة، فكان ((**كلامه بيان، وصمته لسان**))([٧٤]).ولربّما ندرك هنا أنّ وجود تلك التناظرات والتوازيات الإيقاعيّة في هذا التضادّ خلق نبراً صوتيّاً دلاليّاً عمل على موسقة الدلالة وبثّها ضمن إطار إيقاعيّ مميّز([٧٥])،تلك الملامح نجدها أيضاً في وصفه السلوك الإجتماعيّ لأهل البيت(عليهم السلام) فهم((**إن نطقوا صدقوا،وإن صمتوا لم يسبقوا**))([٧٦])، فضلاً عن أخلاقهم وقيمهم،إذ كان((**صمتهم عن حكم منطقهم**))([٧٧])،وقريب من ذلك صفات المتّقين(سكوتهم فكر وكلامهم حكمة،يتكلّم ليغنم ويصمت ليعلم)([٧٨])،وكان الموت(سمع للأذن الصماء،وديارهم بدلتهم بالنطق خرساً وبالسمع صمماً،واسكت نجيكم)([٧٩])، فكلّ المتضادّات السمعيّة نكاد من خلالها سماع إيقاعاتها المعنويّة التي كثّفت الصورة في نسق النصوص البليغة تلك.

أبعاد الصورة الإيقاعيّة في (نهج البلاغة):

ظاهرة الإيقاع ليست ظاهرة وقفاً على اللغة بقدر ما هي لغة الكون في نبضه، نجدها منعكسة في كافّة الظواهر الكونية والإجتماعيّة، واللغويّة طبعاً، هذا إذا ما علمنا أنّ الإيقاع يسعى إلى الضبط والتنظيم فهو ضدّ الفوضى([٨٠])، وبوصفه ظاهرة لغويّة يمثّل ((**وحدة النغم التي تتكرّر على نحو ما في الكلام**))([٨١]) وبشكل منتظم ومتناغم، وإذا كان الإيقاع ظاهرة ملازمة للكلام بوصفه مجالاً لحركة منتظمة فهو يتمايز بحدوده فيعلو كلّما تناسبت المقاطع الصوتيّة فيه([٨٢]). ولمّا كان الإيقاع الموسيقيّ ظاهرة متأصّلة في اللغة العربيّة شمل الشعر والنثر

معاً وبه ترتفع قيمة النصّ الأدبيّ بالمعاني التي يوحي بها كان وسيلة هامة من وسائل التعبير الإيحائيّ، فهو لغة التوتر والإنفعال([٨٣])، ومن خلاله يتحقّق التأكيد على المعنى وتظهر العواطف على نحو واضح([٨٤])، وكانت هنالك محاولات ابداعيّة لتقريب النثر من الشعر عن طريق تكثيف الإيقاع فيه من خلال التكرار الإيقاعيّ([٨٥])، وقد رأينا ارسطو يعده شرطاً في الخطبة المؤثرة ([٨٦])، إلا أنّ السبق فيه يعود إلى الإمام عليّ إذ بدا واضحاً في خطبه حرصه الشديد على النغم والإيقاع – على حدّ تعبير صبحي الصالح–([٨٧])، فشكّل جزءاً كبيراً من قيمة خطبه الجماليّة، علماً أنّه يدرك بالحسّ المرهف والذوق السليم ([٨٨]).

وإذا كان الإيقاع من أهمّ مقومات الصورة الفنيّة في النصّ الأدبيّ ([٨٩])، والصورة السمعيّة بشكل خاصّ، كان لابد لنا من دراسة الصورة الإيقاعيّة على أنّها جزء هام تؤدي دورها في إنتاج المستويات الدلاليّة في النص، على وفق نسقين، الأول منهما: الإيقاع المعنويّ، والثاني: التكرار.

النسق الأول: الإيقاع المعنويّ:

يعدّ الإيقاع المعنويّ من أجمل الصور الصوتيّة وأبلغها التي اعتمدها الإمام، ففيها يكون الصوت عماد الصورة والهدف من تشكيلها، إذ يعتمد الألفاظ والحروف لخلق صورته الصوتيّة، فجسّدت الألفاظ الصوت الذي يريد محاكاته، من هنا كانت الصورة مسموعة بحروفها وألفاظها لا بوصفها السمعيّ بل بمحاكاتها الصوتيّة، ومحاكات الأصوات وسيلة بارعة في بناء الصورة تعطي ملمح الجدة والتنوّع إلى جانب الإيجاز والتكثيف المعنويّ، ومن الطبيعي أن يكون للبيئة تأثيرها الفاعل في رسم الصورة الإيقاعيّة عند الإمام، وهو ما لمحناه في صوره التي كان فيها المثير السمعيّ يتجسّد في صورة الإيقاع المعنويّ الذي حاكا صوت (العنز) ليجعلها بؤرة التشبيه التمثيليّ في زهده في دنيانا، قائلاً: ((**ولألفيتم دنياكم هذي أزهد عندي من عفطة عنز**))([٩٠])، والعفطة هي الريح التي تخرج من أنفها ولها صوت([٩١])، هذا النسق التشبيهيّ – الإيقاعيّ في (عفطة عنز) تلقفها الحسّ المرهف والعقل الواعي من دون تكلّف أو تصنّع، عكس لنا معان ودلالات صوتيّة ونفسيّة كلّها تكثّف معنى التحقير والاستهجان والكره للدنيا([*])؛ لذا كان لهذه اللفظة طاقة إيقاعيّة إيحائيّة تفاعلت مع السياق التشبيهيّ الذي أسّست بنيته، فكانت بنية متكاملة في الإيقاع والدلالة، إن لم يكن نسقاً إيقاعيّاً تصويريّاً مجسّماً صوتيّاً .

واذا كانت الدنيا عنده في الأنموذج السابق (عفطة عنز) فإنّ ((**أهلها كلاب عاوية، وسباع ضارية، يهرّ بعضها بعضاً**))([٩٢]) هي صور إيقاعيّة تحمل إيحاءات نفسيّة تمثّل معاني الطمع والجشع والخيانة والكذب واللؤم بما لا ترسمه لوحات أو صفحات، فضلاً عمّا حقّقته من مجانسة تركيبية متوازية لترسم لنا لوحة موسيقيّة مليئة بالأصوات الإيقاعيّة التي تبعث الرهبة والرعب إلى جانب الإحتقار والإستهانة في نفس المتلقّي، بألفاظ قليلة رسم لنا من خلالها لوحة مسموعة متحرّكة، على وفق آليّة التشبيه والإيجاز البليغ الذي كان من جماليّات البنية الإيقاعيّة، هذا إذا ما عرفنا أنّ قيمة الإيقاع التصويريّ في النصّ الأدبيّ تكمن في الدلالة قبل الشكل؛ فهو من أهمّ العناصر الفنيّة البنائيّة على صعيد البنية الداخلية للنصّ([٩٣]).

ومن صور الإيقاع المعنويّ التي اعتمد فيها الإمام صوت الحيوان ومحاكاته والتي جاءت على وفق أنساق مجازيّة مرّة وحقيقيّة مرّة أخرى، صورة حنين الإبل ورغاؤها، وصهيل الخيل في: (رجع الحنين، لو حننتم حنين

الوله، رغا فأجبتم، وكأنّي اسمع صهيل خيلهم)([٩٤])، وأصوات الطيور في: (وتغريد ذوات المنطق، وزجل المسبحين، والموت ناعق، ونعق بالشام، ولا تلتفتوا إلى ناعق نعق)([٩٥]).

وهناك أنساق إيقاعيّة نستشعر من خلالها النشوة والهيبة في مثل قوله في وصف الجنّة:((**ولذهلت بالفكر في اصطفاق أشجار غيّبت عروقها في كثبان المسك...**))([٩٦])،في جرس أصوات (إصطفاق) إيحاء مسموع باحتكاك أوراق الشجر لتكون الصورة مسموعة بأصوات (الصاد،الطاء،القاف) التي تولّد إيقاعاً تهتّز له المسامع قبل القلوب، ذلك هو نغم التصفيق الذي يحدث تعبيراً عن مشاعر الفرح والأنس، فتكون الكلمة بجمال جرسها ودلالتها الصوتيّة بؤرة سمعيّة تشعّ على الصورة لتمنحها عمقاً موسيقيّاً، وتجعلها عنصراً مؤثّراً في المتلقّي.

وإذا كان (اصطفاق الشجر) في الجنّة من الإيقاعات التي أكرم بها أهل الجنّة كان (حسيس نار) من الإيقاعات التي حرّم على أهلها أن يسمعوها في قوله: ((**واكرم اسماعهم أن تسمع حسيس نار أبداً**))([٩٧])، فجماليّة البنية الإيقاعيّة لم تأت من (حسيس) ودلالتها القرآنيّة، أو النسق التركيبيّ الذي وردت فيه مثيرات سمعيّة مكرّرة (أسماعهم، تسمع) فحسب، بل كان إلى جانب ذلك الصوت الذي حاكى صوت النار في (الحاء، والسين) المتكرّرة ليصوّر لنا هذا التكرار حركة النار لا أصواتها فقط؛ إذ نلمح في جرس اللفظة السمعيّة الإيقاعيّة معنى التأكيد والهيبة والتقديس، فكان الإيقاع هادئاً يلائم الجانب النفسيّ لمشاعر أهل الجنّة، وكان لكلّ معنى نغمة خاصّة به تنسجم مع الإيقاع التصويريّ.

في حين كانت هناك إيقاعات معنويّة مختلفة استشعرناها في وصف الإنسان عند حضور المنيّة، من مثل: (تردّد الأنين، وحفز الأنين، وأنّة موجعة)([٩٨])،يستدعي فيها نغم معنويّ في ضوء ترديد النون ليتماهى الصوت في ثوب الصورة السمعيّة التي جسّدت معاني الألم والندم والحسرة والحزن، فكان الإيقاع وسيلة إضافيّة تمتلكها اللغة لاستخراج ما تعجز دلالة الألفاظ في ذاتها عن استخراجه في النفس الإنسانيّة في حين يستطيع النغم الإيحاء به([٩٩]).

النسق الثاني: التكرار الإيقاعيّ:

هناك الكثير من العناصر الإيقاعيّة التي هي في حقيقتها مسائل في علم البديع تدخل ضمن الخطاب وتؤدي وظائف مختلفة في المبنى والمعنى ممّا يجعلها تتسم بالحركيّة والتفاعل وهو سرّ الجمال فيها([١٠٠])؛ ليكون التكرار الصفة العامّة للتعامل مع علم البديع([١٠١])، فإذا ما علمنا أنّ من أهمّ مظاهر الإيقاع النثريّ هو التكرار الذي يمثّل وظيفة مزدوجة أحدها موسيقية تخلق جوّاً نغميّاً ممتعاً من خلال الترديد أو الإعادة، وثانيها دلاليّة تضيف دلالات جديدة إن لم تكن مفتاحاً في بعض الأحيان لفهم النصّ الأدبيّ([١٠٢])، وعلى أساس من ذلك كلّه يشكّل التكرار إعادة إنتاج لأنّه يضيف ويحدّث في لغة الخطاب سواء على المستوى الإيقاعيّ أو الدلاليّ([١٠٣])، فيكرّر وقائع لغويّة عينيّة قد تكون حرفاً أو كلمة أو مركّباً بأكمله، فيخلق تشكيلاً صوتيّاً يقوم على التكرار بشكل يجعل المتلقّي ينتبه إليه في اللحظة الزمنيّة المحدّدة ([١٠٤])، بعيداً عن التراتبيّة والملل، فالإيقاعات التكراريّة تختلف في دلالاتها ووظائفها من نوع إلى آخر، فإيقاع الحروف مثلاً تختلف وظيفته عن إيقاع الألفاظ وكذلك الصورة أو التركيب،

وتلك البنى التكراريّة وما ينتج عنها من إيقاعيّة تمثل جسراً يعبّر المبدع من خلاله إلى عالم المتلقّي فتحفزه للاستقصاء وتثير فضوله([١٠٥])؛ لذا كان الإيقاع لا يحدث عفو الخاطر بل بقصديّة لتحقيق غايات نصيّة من خلال التكرار، سواء كانت غايات فنيّة أو نفسيّة أو اجتماعيّة أو دينيّة ([١٠٦]).

تكرار الحرف:

إنّ تكرار الصوت في النصّ الأدبيّ سيجعل المتلقّي متأهباً لسماع النغم المتناسق المتكرّر لتنفتح أمامه آفاق الرؤى والأفكار التي يبثّها الأديب، ومن المقرر في الدراسات الجادّة أن أصوات الحروف تتسرّب إلى مركز الحسّ ومواطن التأثير لتثير الرؤى والأطياف وتعمل أوصافها من القوة واللين والرخاوة والتماسك والتدرج عملها الخفيّ في النفس فاذا ما تكرّر الحرف أصبح كأنّه نقرة تقوي باعث الإيقاظ والتأثير ليصبح ضعف ذلك إذا ما تكرّر حرفان([١٠٧]).

فتأمّل تلك الصورة الإيقاعيّة التي رسمت لنا بالحروف لا بالكلمات حينما قال الإمام في وصف الدنيا ((**تغرّ، وتضرّ، وتمرّ**))([١٠٨])؛ ليكون في تكرار حرف (الراء) تماوجا نغميّاً راقياً، ولّد في النصّ أنغاماً خاصّة لها رنين متميّز، يبعث في النفس الإيحاء والإيقاظ بسرعة مرور الزمن، فنكاد نحسّ في إيقاع حرف (الراء) المتكرّر صوت السقوط والإنهيارات المتتاليّة وهو ما يتناسب وهذه الكلمات: (تغرّ، تضرّ، تمرّ) التي صوّرت لنا المعنى بهذه الصورة الإيقاعيّة المكثّفة، علما أنّ قوة استعمال العنصر الإيقاعيّ هنا يتوقّف على المتكلّم وقدرته على هندسة الحروف بالكلمات([١٠٩])، ومن ثمّ كان الحرف يحمل ظلالاً معنويّة سواء آتى حرفاً واحداً أم في صيغة أو تركيب يحمل ظلاً دلاليّاً لمعنى من المعاني([١١٠]).

وهذه صورة إيقاعيّة لتكرار حرفين مثلاً بؤرة التصوير السمعيّ في قوله في بعض أيّام صفين: ((**ولقد شفى وحاوح صدري، أن رايتكم بآخرة تحوزونهم...**))([١١١])؛ لتكون الصورة السمعيّة (وحاوح) تحمل تعبيراً كنائيّاً عمّا يجول في صدره (عليه السلام) من آلام ومعاندة وخذلان، ولربّما العودة إلى تكرار حرفيّ (الواو– الحاء) كثفا معنى التراجع والتردّد اللذين كان يشكو الإمام أصحابه منهما.

من هنا كان التكرار (الصوتيّ) في المثال السابق يحمل دلالة موسيقيّة إيقاعيّة إلى جانب الإلحاح على الجانب المعنويّ في الدلالة الذي كشفه التكرار الحرفيّ ولم يتحقّق إلا به، ونكاد نسمع نماذج إيقاعية أخرى على شاكلته، من مثل: (قلقلوا السيوف، وحمحمة خيل وقعقعة لجم)([١١٢]) التي نكاد نسمع من خلال إيقاعات حروفها المتكرّرة صوت انسياب حركة الجنود والخيول الذي تصوّره الكلمات([١١٣])، ومن تكرار الحروف نستطيع سماع صوت النار المخيف ولهيبها المستعرّ من خلال تكرار الصوت (ها) في قوله في وصف نار جهنم: ((**ونار شديد كلبها، عال لجبها، ساطع لهبها، متغيّظ زفيرها، متأجّج سعيرها...**))([١١٤])، فتأكيد الإمام عليه السلام على الصوتين (ها) في نهاية كلّ جملة متوازية متوازنة بما تحمله من دلالة إيقاعية لربّما يريد شدّ الإنتباه إلى الكلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات فيما بينها، إن لم يكن يريد تعظيم الصورة وتهويلها بإسماعهم أصوات لهيب النار في: (كلبها، لجبها، لهبها، زفيرها...) فإيقاع هذه الحروف المتكررة يشبه الموسيقى التصويريّة التي تتّخذ ضلالاً سمعيّة لمشاهد بصريّة، فضلاً عمّا تتخلّله من دلالة نفسيّة قيمة.

تكرار اللفظ:

مرّ بنا سابقاً أن تكرار حرف منغّم يضفي على النصّ دلالات موسيقيّة وإيحائيّة يكثّف لنا صوراً زمنيّة، وأصواتاً متنوّعة، وحركات مختلفة كلّها تستوحى من التكرار الإيقاعيّ للحرف، فكيف باللفظة؟! فتكرار اللفظة الإيقاعيّة يمثّل صوراً ذهنيّة سمعيّة تصلح لأن تكون مثيرات سمعيّة لإثارة الإنفعال والتأثير في المتلقّي بجرسها الموسيقيّ الناتج من ائتلاف أصواتها، ومن ثم كان نهج البلاغة من أبرز النصوص التي اتقن فيها استعمال اللفظة وما تحمله في طياتها من ايحاءات وانفعالات([١١٥]).

من ذلك ما لمحناه في الإستسقاء عند قوله عن الدوابّ: ((**وملّت التردّد في مراتعها، والحنين إلى مواردها، اللهمّ فأرحم أنين الآنّة، وحنين الحانّة، اللهمّ فأرحم حيرتها في مذاهبها، وأنينها في موالجها**))([١١٦])، فقد ورد في النصّ تكرار لفظتيّ (الحنين) و(الأنين) محقّقاً إيقاعاً يساير المعنى الذي خرجت له الخطبة وهو طلب السقيا، فكان التكرار اللفظيّ في (حنين، الحانّة، الحنين)، و(أنين، الآنة، انينها)، يصوّر مدى ضعف أصوات هذه الدوابّ من العطش مؤديّاً غرضاً فنيّاً موسيقيّاً متناسقاً مع الصورة الإيقاعيّة ، مع عدم إغفال الجانب النفسيّ الذي حقّقه التكرار الإيقاعيّ للتأكيد والتأثير، علماً أنّ قوّة التأثير الموسيقيّ والنفسيّ لم تتأتّى من الإيقاع التكراريّ وحده، بل كان لأسلوب الدعاء الصريح بطلب الرحمة (اللهمّ فأرحم) المتكرّر أيضاً وقعه المعنوي في الرفع من قيمة البنية الإيقاعيّة الموحية، إذ لو حذف أحّد هذه الألفاظ المتكرّرة لكسر الإيقاع في بنيته اللغويّة والمعنويّة أيضاً.

وإذا كان الدعاء في المثال السابق هو البنية النسقيّة للإيقاع التكراريّ للفظ فقد كان التشبيه التمثيليّ هو البنية الصوريّة التي ضمّت التكرار الإيقاعيّ للفظة (خوار) في حديثه عن عاقري ناقة ثمود ومصيرهم قائلاً: ((**فما كان إلا أن خارت أرضهم بالخسفة خوار السكّة المحماة في الأرض الخوارة**))([١١٧])، فلو تأملنا بنية تكرار الإيقاعات في النصّ: (خارت، خوار، الخوارة). لوجدنا أنّ هذا التكرار اللفظيّ إنّما يوحي بعظمة بنية الإيقاعات الداخليّة في تثبيت دلالة معينة متوازنة مع الحالة الشعوريّة، وهي دلالة الهلاك والخراب التي أوحت بها أصوات (الخوار) المتكرّرة، فهي – بحدّ ذاتها– تحمل معنى صوت(خوار الثور) سواء في الفعل(خارت) الذي ردّد الصوت، و(خوار) أداة التشبيه المصدريّ، و(الخوارة) الأرض التي تحدث جذور نباتاتها أصواتاً إذا غرس فيها شيئ ([١١٨])، فعلى الرغم من المخالفة المعنويّة بين الألفاظ إلا أنّها تلتقي في الجرس الموسيقيّ والمعنويّ المتمثّل بـ (الصوت)، والإيحائيّ وهو الخراب أو سوء العاقبة، فالمتأمّل في هذا التكرار القائم على (الجناس الناقص) يدرك قيمة الصورة الإيقاعيّة في قدرتها على الدلالة والتأثير، بل في طاقته الإيقاعيّة في تنبيه السامعين وتحفيزهم لتلقي المعاني الوعظيّة الجليلة، ومن ثم نستطيع أن نعدّ الجناس من ضروب التكرار المؤكّد للنغم من خلال التشابه الكليّ أو الجزئيّ لبناء الألفاظ، فاختيار الأديب لمتواليات الألفاظ التي يكثر فيها الترديد الصوتيّ إنّما هو لخلق مواءمة تعبيريّة بين اللفظ ودلالته من خلال مايثيره الجرس من انسجام بين نغم التشابه اللفظيّ ومدلوله على المعنى في السياق ([١١٩]). ولو قرأنا النصّ من غير هذا التكرار لشعرنا بالفرق الكبير بين جمال نغمة الصورة وقوّة تعبيرها عن

المعنى، وضعف الصورة بعد الحذف، وأمثلة ذلك في نهج البلاغة كثيرة، من مثل صفة الأرض: (وهماهم كلّ نفس هامّة، قد تأجج أجيجها، ونشجوا نشيجاً، قضم الدنيا قضماً...)([١٢٠])

تكرار الصورة (التصوير المشهديّ):

هو من أقوى أنواع التكرار الإيقاعيّ في الصورة السمعيّة من جهة بلوغ أقصى التأثير النفسيّ في المتلقّي، يتمثّل لدينا في تكرار فكرة أو معنى بأكثر من صورة، مفيداً ترجيع النغمة المعنويّة وتساوق الإيقاع المتساوي الذي لا يخرج عن التركيز على الفكرة وارتباطها بالسياق النصّي العام من جانب، وإضاءة اللحظة اللاشعوريّة على اعماق المبدع من جانب آخر، ولا شك في أنّ مثل هذا الأسلوب أو النمط الإيقاعيّ لا يمتلكه إلا صاحب مهارة وذائقة لفظيّة موسيقيّة وحاسّة مرهفة، وقد مثّل الإمام هذا النمط الإيقاعيّ من خلال ما اعتمده من آليّة التشبيه البيانيّ في تحديد البناء الموسيقيّ لتكرار الصورة الإيقاعيّة عند ذمّه المتقاعسين عن القتال، قائلاً: ((**دعوتكم إلى نصر اخوانكم، فجرجرتم جرجرة الجمل الأسرّ، وتثاقلتم تثاقل النضو الأدبر**))([١٢١])، ولو تأمّلنا النصّ لوجدنا التكرار الإيقاعيّ بأنواعه الثلاث قد تحقّق، متمثّلاً بتكرار الحروف: (الجيم، الراء، الثاء، القاف) وما تحمله من معاني التردّد والتواني والتباطؤ، فضلاً عن تكرار الألفاظ: (جرجرتم، جرجرة ، تثاقلتم، تثاقل) التي توحي بالتخاذل والقسر في الأفعال وما يصحب ذلك من أصوات ضعيفة مختنقة لشدّة الاعياء، هذا إذا ما عرفنا أنّ (الجرجرة) صوت يخرج من حنجرة البعير متردّداً ([١٢٢])، وما الصورة المتكرّرة للتهامس بالخفاء عند دعوتهم إلى الجهاد إلا نمط ثالث للايقاع التكراريّ المتمثّل بالصورتين (جرجرة الجمل الأسر، وتثاقل النضو الأدبر) لتؤكّد فكرة واحدة هي (عدم النصرة والجبن)، فأيّ بليغ هذا الذي يرسم لنا مشهداً ايقاعيّاً بهذه الدقّة الصوتيّة والحركيّة، مؤكداً بلوغ المقتضى المعنويّ عبر تلك الأنساق الإيقاعيّة وبأوجز عبارة لتجده حقّق الموازنة الموسيقيّة والنفسيّة عند المتلقّي في آن واحد.

ومثله قوله في زهده في الدنيا ((**فوالله لو حننتم حنين الوله العجال، ودعوتم بهديل الحمام، وجأرتم جؤار متبتل الرهبان**))([١٢٣])، إذ نجد التشبيه الصوتيّ عبر التكرار المشهديّ يتفاعل مع عناصر متعدّدة لرسم الصورة السمعيّة، متمثلاً بالبنية السياقيّة المتماسكة التي ولد فيها هذا التكرار، فأصوات: (حنين الوله، وهديل الحمام، وجؤار الرهبان) تشترك في أنّها (أصوات)، وموضوعها (الدعاء)، ودلالتها واحدة وهي التقرّب والشوق لينتهي المشهد الإيقاعيّ ممثلاً بموسيقى تصويريّة مرافقة لصورة مشهديّة تبعث معاني الرهبة والروعة والسموّ والعظمة في نفس المتلقّي.

وأمثلة ذلك كثيرة في نهج البلاغة، من مثل: ((**تدقّهم الفتن كما تدقّ النار الحطب وكما تدق الرحى بثفالها**))([١٢٤])، و(تكّشون كشيش الضبان، تضجّ ضجيج الجمال بالأثقال، يخنن خنين الأمّة، الصلاة تحتّ الذنوب حتّ الورق)([١٢٥]).

وقد نلمح أسلوباً مبتكراً عند الإمام في التكرار الصوريّ متجسّداً في أسلوب السرد الحكائيّ القائم على الإستفهام المجازيّ ليحاول التركيز على فكرة (المساواة) والتأكيد عليها عن طريق التكرار المشهديّ، فضلاً عن لفت الانتباه

إلى موطن العبرة والوعظ، إذ يقول لأخيه الذي طلب من بيت المال: ((**فأحميت له حديدة، ثم أدنيتها من جسمه ليعتبر بها، فضجّ ضجيج ذي دنف من المها... ،فقلت له: ثكلتك الثواكل يا عقيل، أتئن من حديدة أحماها إنسانها للعبه، وتجرني إلى نار سجرها جبارها لغضبه؟ أتئن من الأذى؟ ولا أئن من لضى؟**))([١٢٦])، فهذا المشهد الصوتيّ الحكائيّ يعدّ من أجمل ما رسم الإمام (ع) في لحظة ايقاعيّة، فبه تفجر الإتزان، وظهر الإنفعال كتعبير حقيقي، لتأتي الصورة بكافّة إيقاعاتها وانساقها البنائيّة متمحورة في الشخصيّة الحكائية التي كان من أبرز أصواتها (الأنين) المتكرّر عبر البناء الإستفهاميّ الإنكاريّ (أتئن من حديدة؟ أتئن من الأذى؟ ولا أئن من لضى؟) هذا النسق الإستفهاميّ المتكرر هو الذي أطّر لنا الأسلوب الحكائيّ في الإيقاع المشهديّ للصورة بما فيه من إنعكاسات نفسيّة وصوتيّة، ولو دقّقنا النظر في النصّ لوجدنا الترادف اللفظيّ متلاحقاً في الإستفهام المتكّرر في(حديدة، اذى، لظى) لتشترك كلّها بمعنى (الألم أو العقاب) إن لم تكن هي مصدره، فالأستفهام الأنكاريّ المختوم بالتعجب كان سبيل الإمام(عليه السلام) في استمرار صورته الحواريّة.

لقد وظّف الإمام (عليه السلام) في التكرار الصوريّ نمطاً آخر من الصور الإيقاعيّة قائماً على تكرار الصورة، ليس على مستوى الحرف، أو اللفظ، أو التركيب فحسب بل على مستوى نهج البلاغة بأكمله، متمثلاً بالجملة التي أصبحت مثلاً صورياً([**]) وهي قوله في خاتمة خطبته (الشقشقية): ((**شقشقة هدرت ثم قرت**))([١٢٧])، والشقشقة على ما فيها من جرس ايقاعيّ بترديد صوتيّ (ش، ق) المعبّرين عن وضوح الصوت وهيجانه، فإنّ اصلها اللغوي شيء كالرئة يخرجه البعير من فيه اذا هاج، وصوت البعير بها هو هدير ([١٢٨])، ويطلق ذلك على الرجل العربيّ الفصيح، فالبؤرة الصوتيّة في الصورة لم تكن حصراً على دلالة أصوات (الشقشقة) المتكرّرة، بل على الألفاظ المجاورة لها: (هدرت) وما ضادّها (قرت)، ليعكس صورة التضادّ السمعيّ، فتلك الصور أو جزء منها ترددت في أكثر من مكان في النهج، من مثل ما قاله عن معاوية: ((**فإذا أينع زرعه وقام على ينعه وهدرت شقاشقه و برقت بوارقه**))([١٢٩])، كناية عن وضوح علامات طغيانه وظلمه، وعن غوائل الزمن وغدره قائلاً: ((**وهدر فنيق الباطل بعد كظوم**))([١٣٠])، كناية عن الشدّة بعد الرخاء، وقوله لمن تكلّم بكلمة يستصغر مثله عن قول مثلها: ((**لقد طرت شكيراً وهدرت سقباً**))([١٣١])؛ لذا اصبحت هذه الصورة بتكرارها إيقاعاً نغميّاً موحياً على مستوى نصوص الإمام (عليه السلام) تحمل دلالات مختلفة ضمن موضوعات متنوعة يجمعها مستوى واحد من الإيحاء وهو (ارتفاع الصوت)، فتكرار صورة معينة مرات عديدة عند الأديب تصلح لأن تكون ذات بعد رمزي.

وقريب منها نلمح صورة (سمعيّة – إيقاعيّة) تردّدت في أكثر من مكان في نصوص الإمام (عليه السلام) وهي (المجلب بخيله ورجله)، فمرّة يذكرها في موضع تقسيمه للناس([١٣٢])، وأخرى في التحذير من ابليس وجنوده([١٣٣])، وعلى اساس من ذلك نستطيع أن نقول إنّ تكرار بعض الصور السمعيّة الإيقاعيّة في نصوص الإمام (عليه السلام) تعكس أثرها العميق في حياته ومعاناته في كلّ المستويات.

هذا هو جزء من تصورنا للأيقاع التصويريّ في نهج البلاغة ضمن طبيعة مستوياته بدءاً من الحرف واللفظ وإنتهاء بالتصوير المشهديّ، فهو ليس مجرد أصوات تتحدّد في نغم داخليّ، بل هو بنية إيقاعيّة صوتيّة متناغمة مع الأنساق السياقيّة التي ولدت فيها .

ومن ثم فإنّ ما يميز حقيقة جمال إيقاع نصوص نهج البلاغة الصوريّة هذا التناسب العجيب والإنسجام الرائع بين الإيقاعات على تنوعها.

وفي الختام كانت نصوص الإمام (عليه السلام) تمثّل سيرته الذاتيّة إن لم تكن صوره السمعيّة والإيقاعيّة، صورة من صور الحياة، مستعينا بنظرته ورؤاه الجماليّة في رسمها.

هوامش البحث:

[١]) ظ: الخطابة في العصر الإسلاميّ: محمد طاهر درويش: ١/ ٣٤.

[٢]) ظ: علوم نهج البلاغة: محسن باقر الحكيم: ٣٧٠.

[٣]) ظ: المصدر السابق: ٣٧٣.

[٤]) ظ: نوافذ الوجدان الثلاث، دراسة نفسيّة في شعريّة الخطاب الأدبيّ: د. سعيد يعقوب: ١٥، ١٦.

[٥]) ظ: الصورة الفنيّة معياراً نقديّاً: د.عبد الإله الصائغ: ٤٦.

[٦]) ظ: مباديء النقد الأدبيّ: أ. ريتشاردز: ١٧١.

[٧]) ظ: الرؤى والأدوات عند شعراء القرن الثاني الهجريّ: د. صلاح الدين احمد دراوشة:٥٤٧.

[٨]) ظ: الإيقاع بدلالة الكمّ والكيف وتعدد الرؤى: ذياب شاهين، مجلّة الطليعة الأدبيّة، السنة الثانية ،ع٢، ٢٠٠٠م: ص٧٥.

[٩]) ظ: مبادئ النقد الأدبيّ: ١٧٣-١٧٤.

[١٠]) ظ:الخصائص: ابن جنّي: ٤٦/١.

[١١]) ظ: التقابل الجماليّ في النصّ القرآنيّ: د. حسين جمعة: ٢١٤.

[١٢]) ظ: الصورة الفنيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ: د. جابر عصفور: ٣٢٣.

[١٣]) ظ: النقد التطبيقيّ التحليليّ: عدنان خالد عبد الله: ٣٠.

[١٤]) ظ: على التوالي: تمام نهج البلاغة، تح: صادق الموسويّ: ٢٩٧/٢، نهج البلاغة: محمد عبده: ٤١٤/٢، ٢٧٩/٢، ٢٥٠/١٩٥,١/١، تمام نهج البلاغة: ٥٧/٢، ١٠٥/٢، نهج البلاغة: ٣٨١/٢، ٣٧٧/٢، ١٨٥/١، ٤١١/٢، ٢٨٩/٢، ٤٦/١، ٧٨/١، ١٦٧/١، ١٨٤/١، ٢٠٩/١، ٣٠٦/٢، ٣٢٥/٢، ٣٣٠/٢.

[١٥]) ظ:الصورة البلاغيّة عند عبد القاهر الجرجانيّ: د. أحمد علي دهمان: ١٢٨,١٤١.

[١٦]) ظ: نهج البلاغة: ١٧١/١.

[١٧]) ظ: على التوالي في المصدر السابق: ٣٥٢/٢، ٢٤٩/١.

[١٨]) ظ: المصدر السابق: ٤١٥/٢.

[١٩]) ظ: الشعر العربيّ المعاصر: د. عزّ الدين اسماعيل: ١٣٢.

[٢٠]) ظ: نهج البلاغة: ٣٨٥/٢، وينظر مثال آخر عن الموتى ((وسمعتْ عنهم آذان العقول)) ٤٥٩/٢.

[٢١]) ظ: الحداثة في الشعر العربيّ المعاصر، بيانها ومظاهرها: محمد العبد حمود: ١٠٢.

[٢٢]) ظ: على التوالي: نهج البلاغة: ٢١٣/١، تمام نهج البلاغة: ٢٣٥/٢، ٣٣٧/٢،...الخ.

[٢٣]) ظ: نهج البلاغة: ٢٦٠/١، وينظر علوم نهج البلاغة: ٤٠٦.

[٢٤]) ظ: على التوالي: نهج البلاغة: ٢٨١/١، ٣٩٠/٢، تمام نهج البلاغة: ٤٣٧/٢.

[٢٥]) ظ: تمام نهج البلاغة: ١١٠/٢.

[٢٦]) المصدر السابق نفسه.

[٢٧]) نهج البلاغة: ١٥٥/١، ومثله أيضاً صورة تراسليّة تشير إلى الدعاء وطعمه الحلو((حلا في أفواههم طعم مناجاته)) تمام نهج البلاغة: ٢٦٨/٢، و((ذبل الشفاه من الدعاء)) نهج البلاغة: ٢٦٢/١.

[٢٨]) ظ: الرؤى والأدوات عند شعراء القرن الثاني الهجريّ: ٤٦٥.

[٢٩]) ظ: على التوالي: نهج البلاغة: ٣٩٩/٢، ٣٤٧/١، ٢٧٠/٢، ٣٠٣/٢، ١٠٣/٢، ٦٢/١-٦٣، ١٩٧/٢.

[٣٠]) المصدر السابق: ١٣٥/١.

[٣١]) ظ: على التوالي في المصدر السابق: ٤٦٢/٢، ٧٠٨/٤.

[٣٢]) ظ: المصدر السابق: ٦٣/١.

[٣٣]) ظ: تمام نهج البلاغة على التوالي: ٣٤٤/٢، ٣٨١/٢.

[٣٤]) نهج البلاغة: ٧٥/١.

[٣٥]) ظ: النقد التحليليّ: محمد محمد عناني: ٦٠-٦١.

[٣٦]) نهج البلاغة: ٤٢٥/٢، ومثله: ((الأيّام بواك نوائح عليكم))٤٥٧/٢.

[٣٧]) ظ: جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغيّ والنقديّ عند العرب: ماهر مهدي هلال: ٣١٠.

[٣٨]) نهج البلاغة: ١٨٩/١.

[٣٩]) ظ: علوم نهج البلاغة: ٤١٢.

[٤٠]) ذهب إلى هذا الرأي محمد باقر الموسويّ (ظ: المصدر السابق).

[٤١]) نهج البلاغة: ٤١٧/٢.

[٤٢]) التصوير الفنيّ في خطب الإمام عليّ (عليه السلام): عباس علي الفحّام: ١٣٧.

[٤٣]) ظ:الحداثة في الشعر العربيّ المعاصر: ١٠٨.

[٤٤]) ظ: على التوالي: نهج البلاغة: ١٧١/١، ٤٦٦/٢، ١٦٤/١.

[٤٥]) ظ: الصورة الشعريّة في الخطاب البلاغيّ والنقديّ: محمد الولي: ٢٧.

[٤٦]) تمام نهج البلاغة: ١٦٠/٢.

[٤٧]) المصدر السابق: ١١٧/٢، وأمثاله: ((ولا حافظ أحفظ من الصمت))٩٨/٢، و((دهره صامتاً)) نهج البلاغة: ٣٧٥/٢.

[٤٨]) المصدر السابق: ١٢٣/٢.

[٤٩]) ظ: الحداثة في الشعر العربيّ المعاصر: ١٠٧-١٠٨.

[٥٠]) نهج البلاغة: ٣٧٤/٢، ومثله في شأن طلحة والزبير: ((وانقطع لسانه عن شغبه))٢٨٥/٢، وفي سكوت الناس بعد حثّهم على الجهاد((ما بالكم أمخرسون أنتم؟))٢٥٨/١، عبر الإستفهام الإنكاريّ للتوبيخ، و((فتداويتم من العمى والصمم، واستشفيتم من البكم)) تمام نهج البلاغة: ٤٤٣/٢.

[٥١]) ظ: من بلاغة الإمام عليّ (عليه السلام) في نهج البلاغة: عادل حسن الأسدي: ٤٠٩.

[٥٢]) ظ: جماليّة الأسلوب(الصورة الفنيّة): د. فايز الداية: ١٤٢.

[٥٣]) نهج البلاغة: ٢٦٨/٢، ويذكر الصورة نفسها في: ٥٠٤/٣.

[٥٤]) تمام نهج البلاغة: ٣٩١/١.

[٥٥]) ظ: نهج البلاغة: ٤٥٩/٢.

[٥٦]) المصدر السابق: ٤٧٠/٢.

[٥٧]) المصدر السابق: ٤٢٢/٢.

[٥٨]) ظ: فلسفة البلاغة: رجاء عيد: ٤٠٧.

[٥٩]) ظ: على التوالي: تمام نهج البلاغة: ٤٠٣/١، ٣١٥/٢، نهج البلاغة: ٤٦١/٢.

[٦٠]) ظ: نظريّة الأدب، أوستن وارين: ٢٢٥.

[٦١]) ظ: التقابل الجماليّ في النصّ القرآنيّ: ١٦١.

[٦٢]) ظ: علوم نهج البلاغة: ٣٧٢,٣٧١.

[٦٣]) نهج البلاغة: ٣١٦/١، وينظر مثال آخر على التضادّ المجتمعي: ((يسمع بأذن غير سميعه)) نهج البلاغة: ٢٣٩/١، و((فإن أقل يقولوا حرص على الملك، وإن أسكت يقولوا جزع من الموت))٦٠/١-٦١، و((تلافيك ما فرط من صمتك ايسر من ادراكك ما فات من منطقك)) نهج البلاغة: ٥٣٨/٣.

[٦٤]) ظ: التقابل الجماليّ في النصّ القرآنيّ: ١٦٢.

[٦٥]) نهج البلاغة: ٥٩/١.

[٦٦]) ظ: نوافذ الوجدان الثلاث: ١٨٧-١٨٨.

[٦٧]) ظ: الصورة البيانيّة في نهج البلاغة: علي فرج: ١٤٧.

[٦٨]) ظ: النثر الصوفيّ، دراسة فنيّة تحليليّة: د. فائز طه عمر: ٣١٥.

[٦٩]) نهج البلاغة: ١٣٧/١.

[٧٠]) ظ: المصدر السابق: ١٩١/١.

[٧١]) تمام نهج البلاغة: ٤٢٣/٢.

[٧٢]) نهج البلاغة: ٢٣٧/١.

[٧٣]) المصدر السابق: ٢٣٥/١.

[٧٤]) المصدر السابق: ٢١٥/١.

[٧٥]) ظ: المستويات الجماليّة في نهج البلاغة: نوفل أبو رغيف: ٨٣.

[٧٦]) نهج البلاغة: ٣٠٨/٢.

[٧٧]) المصدر السابق: ٤٨٣/٢.

[٧٨]) ظ:على التوالي: تمام نهج البلاغة: ٢٧٨/٢، ٢٩١/٢.

[٧٩]) ظ:على التوالي:تمام نهج البلاغة ج٣٩٠/٢،ونهج البلاغة ج٤٥٨/٢،ج٤٧٥/٢.

[٨٠]) ظ: نوافذ الوجدان الثلاث: ١٦، ٩٠.

[٨١]) النقد الأدبيّ الحديث: محمد غنيمي هلال: ٤٦١.

[٨٢]) ظ: بنية الإزدواج والتوازن في شعر أبي تمام: رشيد شعلال: ٢١٠، مجلّة عالم الفكر،مج٣٣،ع١،يوليو،الكويت–٢٠٠٤.

[٨٣]) ظ: تمهيد في النقد الحديث: روز غريب: ١١٠، ١٧٨.

[٨٤]) ظ: في نقد النثر وأساليبه: تر: د.عصام الخطيب: ٩٣.

[٨٥]) ظ: بناء الأسلوب في شعر الحداثة،التكوين البديعيّ: د. محمد عبد المطلب: ١٣٧.

[٨٦]) ظ: الخطابة: ٢١٢.

[٨٧]) ظ: مقدّمة نهج البلاغة: تح: صبحي الصالح: ١٦–١٧.

[٨٨]) ظ: التقابل الجماليّ في النصّ القرآنيّ: ١٣٥.

[٨٩]) ظ: التصوير الفنّي في القرآن: سيّد قطب: ٣٥.

[٩٠]) نهج البلاغة: ٥٦/١–٥٧.

[٩١]) ظ: أساس البلاغة: الزمخشريّ، مادّة (عفط): ٣٠٧.

[*]) والمتأمّل في نهج البلاغة يجد صوراً كثيرة للدنيا التي رسمها الإمام (ع) واصفاً مرّة وواعظاً مرّة أخرى، من مثل: ((إنّما مثل الدنيا مثل الحيّة ليّن مسّها، قاتل سمها))٦١٤/٣، ويقول: ((والله لدنياكم هذه أهون في عيني من عراق خنزير في يد مجذوم))٦٧٧/٤.

[٩٢]) نهج البلاغة: ٥٣٦/٣.

[٩٣]) ظ: التقابل الجماليّ في النصّ القرآنيّ: ١٢٠.

[٩٤]) ظ: على التوالي: نهج البلاغة: ٢٠٥/١–٢٠٦، ١٢٦/١، ٦٥/١، تمام نهج البلاغة: ٤٣٩/٢.

[٩٥]) ظ: على التوالي: نهج البلاغة: ٢٠٧/١، ١٩٦/١، تمام نهج البلاغة: ٣١٥/٢، نهج البلاغة: ٢٨٧/٢، ٢٦٣/١.

[٩٦]) نهج البلاغة: ٣٣٨/٢، وينظر مثله(أصطخاب امواجه): ٢٠١/١.

[٩٧]) نهج البلاغة: ٣٧٣/٢، وينظر مثله(قهقهة الطاووس): ٣٣٥/٢.

[٩٨]) ظ: على التوالي: تمام نهج البلاغة: ٣٣٧/٢، ٣٥٣/٢، نهج البلاغة: ١٧٢/١.

[٩٩]) ظ: الأدب وفنونه، د. محمد مندور: ٢٦.

[١٠٠]) ظ: بنية الازدواج والتوازن: ٢١٠.

[١٠١]) ظ: البلاغة العربيّة قراءة أخرى: د. محمد عبد المطلب: ٣٥٣.

[١٠٢]) ظ: الحركة الشعريّة في فلسطين المحتلّة: د. صالح أبو اصبع: ٣٣٨.

[١٠٣]) ظ: نوافذ الوجدان الثلاث: ١١٦.

[١٠٤]) ظ: الصورة الشعريّة في الخطاب البلاغيّ والنقديّ: ١٦٢.

[١٠٥]) ظ: الرؤى والأدوات عند شعراء القرن الثاني الهجريّ: ٥٤٨.

[١٠٦]) ظ: البناء الصوتيّ في البيان القرآنيّ: محمد حسن شرشر: ٨٨، وينظر: نوافذ الوجدان الثلاث: ٩١.

[١٠٧]) ظ: البناء الصوتيّ في القرآن الكريم: ٩١.

[١٠٨]) نهج االبلاغة: ٧١٨/٤.

[١٠٩]) ظ: علوم نهج البلاغة: ٣٧٣-٣٧٤.

[١١٠]) ظ: التقابل الجماليّ في النصّ القرآنيّ: ٢٨٢.

[١١١]) نهج البلاغة: ٢٣٣/١.

[١١٢]) ظ:على التوالي في المصدر السابق: ١٣٩/١، ٢٧٤/٢.

[١١٣]) ظ:علوم نهج البلاغة: ٣٧٤.

[١١٤]) نهج البلاغة ج٣٨٩/٢.وينظر مثلها((ولها كلب ولجب وتغيظ ووعيد وزفير ورعيد...لا يخبو سعيرها ولا ينقطع زفيرها))تمام نهج البلاغة ج٣٤٣/٢.

[١١٥]) ظ: أبنية المشتقات في نهج البلاغة: ٦٢.

[١١٦]) نهج البلاغة: ٢٥٣/١.

[١١٧]) المصدر السابق: ٤٣٣/٢.

[١١٨]) ينظر هامش محمد عبده: ٤٣٣/٢.

[١١٩]) ظ: جرس الألفاظ ودلالاتها: ٢٨٤.

[١٢٠]) ظ: على التوالي: نهج البلاغة: ٢٠٧/١، تمام نهج البلاغة: ٣٤٣/٢، نهج البلاغة: ٤٦٣/٢، تمام نهج البلاغة: ٤١٤/١.

[١٢١]) نهج البلاغة: ١١٣/١.

[١٢٢]) ينظر هامش محمد عبده: ١١٣/١.

[١٢٣]) نهج البلاغة: ١٢٦/١.

[١٢٤]) تمام نهج البلاغة: ٣٢٦/١.

[١٢٥]) ظ: على التوالي: نهج البلاغة: ٢٦٧/١، ٥٠٠/٣، ٣٤٩/٢، ٤٣٠/٢.

[١٢٦]) المصدر السابق: ٤٦٨/٢.

[**]) ونماذج (المثل) الصورة: ((فكأنّكم بالساعة تحدوكم حدو الزاجر بشوله)) المصدر السابق: ٣١٤/٢.

[١٢٧]) المصدر السابق: ٥٧/١.

[١٢٨]) ظ: أساس البلاغة، مادّة (شقق): ٢٣٩، وهامش محمد عبده: ٥٧/١.

[١٢٩]) نهج البلاغة: ٢٢٣/١.

[١٣٠]) المصدر السابق: ٢٣٦/١.

[١٣١]) المصدر السابق: ٧١٦/٤.

[١٣٢]) ظ: المصدر السابق: ١٠٠/١.

[١٣٣]) ظ: المصدر السابق: ٣٩٦/٢.

مصادر البحث ومراجعه:

– الأدب وفنونه: د.محمد مندور، ط٥، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،٢٠٠٦م.
– أساس البلاغة: الزمخشري، تحقيق: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت–لبنان، ١٣٩٩هـ–١٩٧٩م.
– الأسس النفسيّة لأساليب البلاغة العربيّة: د. مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤م.
– البلاغة العربيّة، قراءة أخرى: د. محمد عبد المطلب، ط٢، الشركة المصريّة العالميّة للنشر، لونجمان، ٢٠٠٧م.
– بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعيّ: د. محمدعبد المطلب، ط٢، دار المعارف، القاهرة،١٩٩٥م.
– البناء الصوتيّ في البيان القرآنيّ: محمد حسن شرشر، ط١، دار الطباعة المحمديّة، القاهرة، ١٤٠٨هـ–١٩٨٨م.
– التصوير الفنيّ في القرآن: سيّد قطب، دار المعارف، مصر،١٩٥٩م.
– التقابل الجماليّ في النصّ القرآنيّ، دراسة جماليّة فكريّة وأسلوبيّة: د. حسين جمعة، ط١، منشورات دار النمير للطباعة والنشر، دمشق ، ٢٠٠٥م.
– تمام نهج البلاغة، تحقيق: السيّد صادق الموسويّ، ط١، مؤسسة الأعلميّ للمطبوعات، بيروت، لبنان، ١٤٢٣هـ–٢٠٠٣م.
– تمهيد في النقد الحديث: روز غريب، ط١، دار المكشوف، بيروت– لبنان،١٩٧١م.
– جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغيّ والنقديّ عند العرب: ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، سلسلة دراسات وزارة الثقافة والاعلام،١٩٨٠م.
– جماليّات الأسلوب(الصورة الفنيّة في الأدب العربيّ)، دراسات أسلوبيّة: د.فايز الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت– لبنان، دار الفكر، دمشق–سوريا، ١٤٢٢هـ–٢٠٠٣م.
– الحداثة في الشعر العربيّ المعاصر، بيانها ومظاهرها: محمد العبد حمود، ط١، الشركة العالميّة للكتاب، بيروت–لبنان،١٩٩٦م،
– الحركة الشعريّة في فلسطين المحتلّة: د. صالح أبو اصبع، ط١، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.
– الخصائص: أبو الفتح عثمان بن جنّي (ت٣٩٢هـ)، تحقيق: محمد علي النجّار، ط٢، مطبعة دار الهدى، بيروت، (د. ت).
– الخطابة: أرسطو، ترجمة:عبد الرحمن بدوي، دار الرشيد للنشر، بغداد،١٩٨٠م.
– الخطابة في العصر الإسلاميّ: محمد طاهر درويش، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٧م.
– الرؤى والأدوات عند شعراء القرن الثاني الهجريّ: د. صلاح الدين احمد دراوشة، ط١، عالم الكتب الحديث، اربد– الاردن،٢٠١٠م.
– الشعر العربيّ المعاصر: د. عزّ الدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م.

– الصورة البلاغيّة عند عبد القاهر الجرجانيّ، منهجاً وتطبيقاً: د.أحمد علي دهمان، ط٢، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،٢٠٠٠م.
– الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي: محمد الولي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م.
– الصورة الفنيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب: د. جابر عصفور، ط١، دار الكتاب المصريّ– القاهرة، دار الكتاب اللبناني–بيروت،١٤٢٤هـ–٢٠٠٣م.
– الصورة الفنيّة معياراً نقديّاً: د. عبد الإله الصائغ، ط١، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد،١٩٨٧م.
– علوم نهج البلاغة: د. محسن باقر الموسوي، ط١، دار العلوم، بيروت–لبنان،١٤٢٣هـ–٢٠٠٣م.
– فلسفة البلاغة: رجاء عيد، ط٢، منشأة المعارف،الاسكندرية، (د. ت).
– في نقد النثر وأساليبه: إعداد وترجمة د.عصام الخطيب و د.توفيق عزيز عبد الله، سلسلة الموسوعة الصغيرة(٢١٨)، بغداد، ١٩٨٦م.
– مبادئ النقد الأدبيّ: أ. أ. ريتشاردز، ترجمة: مصطفى بدوي، لويس عوض، المؤسسة المصريّة العامّة للتأليف والترجمة،١٩٦٣م.
– المستويات الجماليّة في نهج البلاغة، دراسة في شعريّة النثر: نوفل أبو رغيف، ط١، سلسلة الفكر العراقيّ الجديد، أكاديميون جدد/١ ، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ٢٠٠٨م.
– من بلاغة الإمام عليّ (عليه السلام) في نهج البلاغة، دراسة وشرح لأهمّ الصور البلاغيّة: عادل حسن الأسديّ، ط١، مؤسسة المحبين، قمّ– ايران، ١٤٢٧هـ–٢٠٠٦م.
– النثر الصوفيّ، دراسة فنيّة تحليليّة، د.فائز طه عمر، ط١، دار الشؤن الثقافية العامّة، بغداد،٢٠٠٤م.
– نظريّة الأدب: أوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعيّة، مطبعة خاد الطرابيشي، دمشق، ١٣٩٢هـ–١٩٧٢م.
– النقد الأدبيّ الحديث: محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، (د. ت).
– النقد التحليليّ: محمد محمد عناني، إشراف: د. رشاد رشدي، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة.
– النقد التطبيقيّ التحليليّ: عدنان خالد عبد الله، ط١، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد،١٩٨٦م.
– نهج البلاغة: الإمام عليّ بن أبي طالب، تحقيق: د. صبحي الصالح، ط١، بيروت، ١٩٦٧م.
– نهج البلاغة للإمام علي بن أبي طالب(عليه السلام)، شرح الامام محمد عبده، منشورات ذوي القربى، قمّ،ايران، (د. ت).
– نوافذ الوجدان الثلاث، دراسة نفسيّة في شعريّة الخطاب الأدبيّ: د. سعيد يعقوب، ط١، مؤسسة البلاغ– دار سلوني، ١٤٢٥هـ–٢٠٠٥م.

البحوث:

- الإيقاع بدلالة الكمّ والكيف وتعدد الرؤى: ذياب شاهين، مجلة الطليعة الأدبيّة، تصدرعن دار الشؤون الثقافيّة، السنة الثانية، العدد الثاني، ٢٠٠٠م.
- بنية الإزدواج والتوازن في شعر أبي تمّام: ،رشيد شعلال، مجلة عالم الفكر، المجلد ٣٣، العدد١، يوليو– سبتمبر، الكويت، ٢٠٠٣م.

الرسائل الجامعيّة:

- أبنية المشتقّات في نهج البلاغة، دراسة دلاليّة، ميثاق علي عبد الزهرة الصيمريّ، جامعة البصرة– كلية الآداب، ١٤٢٤هـ–٢٠٠٣م.
- التصوير الفنيّ في خطب الإمام عليّ (عليه السلام): عباس علي حسين الفحّام، كلية القائد للتربية، جامعة الكوفة.
- الصورة البيانيّة في نهج البلاغة: علي فرج، جامعة البصرة – كليّة التربية، ٢٠٠٥م.

Dimensions of the Audio and Rhythmic Image in Imam Ali's Book Nahju-el-Balagha

Abstract

This research will try –with the help of Allah Almighty- to question the audio image and the intonation of the rhythmic image in Nahju-el-Balagha. Its way to do that is through different focal points which are in the heart of the matter:

The first of which is : Framing the concept of audio and rhythmic image in the eyes of the researcher.

The second of which is: Detecting the mechanisms of the audio image in words, and structures, as well as the module of the silent and the implicitly silent images, then we end with the mechanism of the auditory antagonism.

The third of which is: Detecting the mechanisms of the rhythmic image in the semantic rhythm of words, and repetition of letters, words, and images to achieve the Photography Scene.

Note that the research will depend on the analytic procedure according to selected and innovative samples of the Imam's speech, to extract from its gems what we can extract and to be guided by the seriousness in the presentation of the technical corners of some of these sample scripts, or to complete some of the rhetorical visions of these samples under the perspective of (the audio and rhythmic image) in this research. Either succeeded or failed, it suffices me that I tried to hear Ali (Peace be Upon Him) and no one else as Mohammed Tahir Darweesh said.