د. نوفل ابو رغيف

المستويات الجمالية في نهج البلاغة

سياحة في شعرية النثر

الطبعة الثالثة
2024

دار إنكي
للنشر والتوزيع

المستويات الجمالية في نهـج البلاغـة

سياحـة في شعريـة النثر

د. نوفل هلال أبورغيف

الطبعة الثالثة ـ 2022

عنوان الكتاب/ (المستويات الجمالية في نهج البلاغة)

اسم المؤلف / د. نوفل أبورغيف

الطبعة الثالثة 2022

الترقيم الدولي/ 978-9922-9213-1-0

التوزيع/ دار إنكي للنشر والتوزيع

التصميم الفني/ نور الاعرجي

الطباعة الإلكترونية والمراجعة: سهى عبدالحميد

All rights reserved . No part of this book may be reprodueed, stored in of a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in of the publisher. Or the author, over three years from the date of this edition .

جميع الحقوق محفوظة : لايسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي سابق من المؤلف، على مدى ثلاث سنوات من تاريخ هذه الطبعة .

الناشر

مؤسسة إنكي للدراسات والبحوث

- العراق / بغداد / الجادرية / جسر ذي الطابقين

- العراق / بغداد / شارع المتنبي / مقابل مقهى الشابندر / قرب مصرف الرشيد

info@enke.iq https//enke.iq inky.publishing@gmail.com 009647702682518

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ يا أيها العزيزُ مسنا وأهلنا الضر وجئنا ببضاعةٍ مزجاةٍ فأوفِ لنا الكيل وتصدق علينا إن الله يجزي المتصدقين ﴾

صدق الله العلي العظيم

(يوسف /88)

الإهـداء

نبيٌ ، حزنك هذا

ايها الوطن المزروع بالأجساد

فدع هذه الحروب

ودع صَخَبَها وأسئلتها..

ربما نتبعثر في خساراتها

أو يتأخر الفرح المؤجل

لكننا سننحتُ انتظارنا عشقا عراقيا

نصنع منه وطنا آخر..

نأوي إلى حضنه آخر الليل

فتناجي عليا :

أيها المسكون بالفقراء والجلال والألق

يافارس الأزمنة كلها

ياصديق المعذبين والمتعبين

وفجر العقول والحب

وهاجس المحاربين القدامى ..

عطفَكَ مولاي..

فبضاعتنا مزجاة

تحلم عند بوابتك الأزلية، بالقبول

وهي بضاعتكم رُدت إليكم

في زمان الفجيعة والحزن والانتظار

لعل الجرح العلوي الأشم ...

سيفزز السكوت العربي القديم

في غمرة الاحتفال بالموتى والشعارات

• • •

فإليك ... أنت ؟! وقد توجك الرب أميراً أبدياً

والى :

الشاهق أبي ..

والوارفة أمي ..

والندية زوجتي ..

والى صبحين . قادمين . حيدر ومحمد حسين (أخويّ الحبيبين)

والى الغاليات الحميمات .. أخواتي ..

وإلى الهلال .. ولدي

والميامين بنيتي ..

.. فهم زوادة الرحلة

وقناديل المشوار

((ولايعرف ماأقول إلا من ضرب في هذه الصناعة بحق، وجرى فيها على عرق،(وما يعقلها إلا العالمون)، ولايعي حديثنا إلا صدور أمينة وأحلام رزينة)) .

علي بن أبي طالب (عليه السلام)

نهج البلاغة: 49/1

((عش ثلاثة أشهر ...

لتكتب ثلاثة أيام ..

وتنتج ثلاث صفحات))

من وصية جورج ديهاميل لولده

من كتاب (دفاعا عن الأدب) 163

المقدمـــة

سبحان اللّه مالاح نجم أو خفق،وله المنة ماوقب ليل أو غسق،والصلاة على الحبيب وآلـه مدار الأفـق،وبعد:

فقد مضى بهذه الدراسة صاحبها في رحلة تستأهل أن توصف بالتميز والاختلاف،وقد حفلت بالمخاطرة والجرأة من جهات عدة،يقف في مقدمتها موضوع الدراسة وطبيعتها، فهي تطوف في أرجاء كتاب يعد من أضخم انجازات العربية وأبرزها بما يحمله من مادة تكرس هذا الوصف وتتعداه، تتصل أهميتها بأهمية مؤلف هذا الكتاب ومبدعه الذي صال وجال في سوح العربية وألوانها مثلما فعل في سوح الوغى وحياض المنايا،فكان أكبر من أن يلم به وصف في هذا الإيجاز، وأما القضية الأكبر في أهمية هذه الدراسة وخصوصيتها فلعلها ترتبط بجانبين أساسيين هما :

أ -خصوصية كتاب نهج البلاغة،وخصوصية تناوله من محدثين وقدامى وماأثير حوله من آراء،وصل بعضُها حدَّ الطعن في نسبته،وفي مادة الكتاب، وفي جوانب عقائدية معقدة تخص الأمة الإسلامية وتتناولها في الصميم ولاتزال من بعض زواياها تتحرك بقلقٍ في آفاق المعرفة والعقيدة والتاريخ حتى يوم الناس هذا .

ب -تناول هذا الكتاب من زاوية دراسة مستوياته الشعرية/الجمالية، مما يشكل نوعاً من أنواع المفارقة بوصف هذه الدراسة وهي تسعى الى

الكشف عن تلك المستويات، منتميةً الى المدارس الأدبية النقدية الحديثة من زاوية، وبوصف الكتاب المدروس، يمثلُ مفصلاً رئيساً في المكتبة العربية القديمة وفي تراثنا الزاخر بأجمعه من زاوية ثانية، فضلاً عن ماتحفل به موضوعة الشعرية من أهمية بالغة الحضور في حقول الدراسات الحديثة والمناهج النقدية واللسانيات .

وقد كان مشروع دراسة نهج البلاغة حلماً يراودني طفلاً لما أتعرف بعد على مملكة أسراره أو استغرق في النظر الى أبعاده، ولما اجرؤ على محاولة سبر أغواره والدخول إليه عبر احدى بوابات الكشف والتقصي التي هيأها القدر الحميم فيما بعد عبر هذه الدراسة، فكان هاجساً صديقاً منذ كنت أحفظ شيئا من خطبه ومقولاته وحكمه في الوعظ والنصح وفي الله وفي الحرب .

وكبر الحلم القديم المؤجل ليمر باحباطاتٍ وتراجعاتٍ كادت تؤدي به في زمن غير هذا الزمان، ولكن الله شاء وقدَّرَ الخوض في هذا الخضم فحسمتُ الاختيار ورسمتُ معالم الرحلة وصرتُ أشرع في جمع مادة الدراسة، وأسرارها على نحو من العسر والعناد والمشقة لأسباب تتعلق بمجمل الأوضاع التي تشهدها الجامعات وبلادنا الحبيبة بوجه عام بعد انعطافه العراق الكبرى في التاسع من نيسان مطلع الألفية الثالثة .

ولكن الذي هوّن الأمر عليَّ وجعلني أكثر إصرارا على ركوب هذا المركب الذي وصفه قريبون مني بالصعب المستصعب،هو التواصل والتداول والمراجعة الجادة مع اساتذتي وصحبي وقريبين من هذا المشروع في الاوساط الأكاديمية والثقافية ممن أيدني منذ اللحظة الأولى على (الشعرية) وعلى (نهج البلاغة) .

ومن الذكريات بمكان أن الحديث عن موضوعة (الشعرية/الجمالية) والحاجة الى انضاجها مفهوماً قاراً في وعي كاتب السطور وثقافته يمتد الى سنوات الدراسات الأولية وينتشر في مفازات البحث عن التشجيع والحفز على المضي قدماً. فلم أكن أتململ أو اكتفي من التحليق المتواضع في هذا الفضاء السحيق،أسألُ واناقش وانتظر واستعير من مكتبات الاقربين والابعدين كلما ضاقت السبل الى كتاب يعضد دراستي أو مقالة تشفع لقلقي أو بحثٍ يُسعف أسئلتي،حتى قبل أن يحسم موضوع الزاوية النقدية/الأسلوبية التي ستقوم عليها هذه الدراسة نهائياً .

واستمررت على هذه الحال مستفيداً من عبارة وإشارة وتسديد ممن هم أهل لهذا ،فكان ان كتبت هذه الدراسة خمس مرات عملاً بما تقتضيه الاضافة أو يستدعيه الحذف أو مايطرأ على متونها من عنواناتٍ أو تصويباتٍ عبر المراجعة والتدقيق والفحص والتنقيح وكل مرة بالدرجة نفسها من الأهمية والاهتمام فلا أُغير فيها أو اضيف شيئاً إلا بعد الاقتناع بما تفضي إليه

المراجعة والتأمل والنقاشات والمداولات بيني وبين أهل الحرفة أو بيني وبين قريبين معنيين بالكتاب المدروس تارةً وبالشعرية والدراسات الأسلوبية تارةً أخرى .

وبعد (اللتيا والتي)[1] من حذف وإضافة وإبدال واستكمال وإعادة ومراجعة وتعديل، كان أن جاءت دراسة المستويات الشعرية/الجمالية في كتاب نهج البلاغة على وفق الآتي :

أ -مدخل تمهيدي يتكون من أربعة أقسام ترتبط جميعها بما يمهد لدراسة مستويات الشعرية ويعد بمثابة العناصر المساعدة في عملية تأويل النصوص (مادة الدراسة) بوصفها لاتنفصل عن منظومة ماله علاقة بالكتاب ومن ثم في عملية الكشف عن مستوياته الشعرية حيث تتضمن هذه الأقسام بلاغة الإمام (عليه السلام) وثقافته واضاءاتٍ وافيةً حول الكتاب وأهميته ومهاداً تنظيريا لعله الأكثر أهمية من بينها يتناول الشعرية بتحديد مفهومها وإزالة مايعتريها من لبس وغموض من وجهة نظرنا، وقراءةً خارجيةً بعنوان (المنهج والكتاب) شكلت القسم الرابع في هذا المدخل .

ب -الفصل الأول وينقسم الى مباحث عدة تتناول ابرز الظواهر التي تتألف منها (شعرية التشكيلات الإيقاعية) .

[1] من باب الطرافة ايراد هذا التعبير فقد ورد في النهج أصلاً وأشير إليه في موضعه كما سيتبين لاحقاً .

ج -الفصل الثاني وعنوانه (شعرية المظاهر التركيبية) وينطوي على ابرز المظاهر التي رصدتها الدراسة في هذا المستوى مما تقاسمته مباحث الفصل واقسامه .

د -الفصل الثالث وعنوانه (شعرية الظواهر الدلالية) وينقسم الى مبحثين رئيسين تتفرع عنهما اقسام أُخر على النحو الذي سيتبين لاحقا: يحملان عنواني (الدلالة المجازية) و(الدلالة الحقيقية)،فضلا عن مبحث ثالث يتضمن أَنموذجاً تحليلياً عاماً .

وقد تصدرت كل فصل من هذه الفصول الثلاثة توطئة لها علاقة بالمستوى الذي يدور الفصل حوله،وفي نهاية كل فصل أي في المباحث الأخيرة من الفصول،أنموذج تحليلي عام لنصوص طويلة غير مجزوءة، أو خطب كاملة غالبا ماتجتمع فيها عناصر الشعرية وابعادها التي رصدها كل فصل من فصول الدراسة التي توزعت في خلال المباحث والأقسام التي تغطي ظواهر المستويات الثلاثة،وأما دراسة هذه النصوص على نحو عام،ورصد الشعرية باجتماع عدد من العناصر والظواهر فلأن ((النظام والتغيير والتساوي والتوازي والتلازم والتكرار وغيرها هي القوانين التي تتمثل مشتركةً وهي جميعا تعمل في وقت واحد))[1]،فيصار الى التفريق بينها وقراءتها تفكيكاً ثم إعادة قراءتها مجتمعةً عن طريق السعي وراء كشف قوانين الشعرية المختلفة

[1] الأسس الجمالية في النقد العربي، عزالدين اسماعيل: 321 .

لإثبات ما أقرته الذائقة النقدية والأدبية من خصائص الجمال واسبابه منذ قرن ونصف القرن من الزمان .

مدخـــل

لدراسة المستويات الشعرية / الجمالية

في نهـج البلاغـة

القسم الأول

ثقافة الإمام علي (عليه السلام)

إن كثيراً من موضوعات نهج البلاغة تفصح عن ملامح الحياة السياسية التي عاشها الإمام علي بن أبي طالب في تلك الفترة سواءٌ أكانت إبان حياة الرسول (ص) أم بعد رحيله الى الرفيق الأعلى وكانت لها علاقة واضحة بمواقفه الفكرية والتربوية والسياسية دخلت ضمن موسوعة المعارف والرؤى والتجارب التي رفدت شخصيته الثقافية وكرست بعدها العميق .

وفي مواضع متعددة من هذه الدراسة كان استجلاء الشعرية عبر الكشف عن قوانينها يمثل إحدى قنوات عرض صور عامة من واقع الحياة وازماتها وظروفها السياسية والاجتماعية آنذاك،(فالشعري في الحياة العربية يمتزج دائما بالسياسي الديني ولايزال يمتزج به حتى الآن)[1].

وفي رحلة البحث في عوالم نهج البلاغة يتجلى التأثير العميق للقرآن الكريم على نحو ناصع في مضامين المؤلف وفي لغته وتأثره به وقد كان من اوائل المؤسسين لهذه العلاقة المتبادلة بين نصوص القرآن الكريم وبين الكُتاب والشعراء والمؤلفين فيما بعد،التي شغلت حيزاً واضحاً من جهد النقاد والدارسين وعطائهم فقد ((ذهب الكُتاب مذاهب شتى في حديثهم عن النص القرآني،

[1] الشعرية العربية ، ادونيس: 81 .

هذا النص العميق المثير الآسر،دفعهم ذلك الى تلمس خاصية السحر والجمال في الكلام عموماً،شعراً كان هذا الكلام أم نثراً،وقد وصلت اجتهاداتهم الجريئة ذروتها الراقية لدى الجرجاني(*) لتشكل منحى جديداً في النظر الى النص وتحديد جمالياته))[1] واستمرت الدراسات والتنظيرات والنقودات على اختلاف مناهجها في تطوير آليات التعامل مع المتون الكتابية الإبداعية أو اساليبها وطرائق النظر الى جمالياتها وتحديد عناصرها،سواء أكانت تلك النظريات من أصول غربية أم كانت امتداداً للجذور العربية التي زرع الاوائل بذرتها،واذا كانت اللغة الأدبية (تضع الأديب في مأزق أكثر من أية لغة أخرى)[2] فأن من الجزم بمكان القول بأن علي بن أبي طالب (عليه السلام) لم يكن إطلاقاً ليوضع في هذا المأزق فالذي يخشى منه هو أن ((يقع المبدع في فخ البلاغة على حساب الصراحة والحقيقة عندما ينشغل كثيرا بالجمال الشكلي لنتاجه أو عندما يرجح كفة الفكر على كفة الكلمات)[3]، وقد تجاوزت لغة نهج البلاغة هذه الخشية عن طريق الموازنة الدقيقة بين الطرفين مما لايدع مجالاً لصدارة جانب وتفوقه على حساب الآخر .

واذا كان الاسم الذي أطلق على ماجمع من تراث علي (كرم الله وجهه) في الأدب واللغة هو (نهج البلاغة) فأن بالإمكان قراءة مفردة البلاغة بديلاً عن

---

[1] في حداثة النص الشعري، د. علي جعفر العلاق : 113 .

[2] قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا ، سوزان بيرنار:213 .

[3] ينظر: المصدر نفسه : 213 .

مفردة (علي) على نحو (نهج علي) أو (بلاغة علي) أو سوى ذلك من استبدال مواقع المفردتين أو معانيهما مما يعطي النتيجة نفسها من ارتباط عليٍ(عليه السلام) بالبلاغة وترابط لغته في منظومتها وبالعكس، وبلاغة المتكلم في أحد أدق معانيها هي (ملكة في النفس، يقتدر صاحبها على تأليف كلام بليغ مطابق لمقتضى الحال مع فصاحته في أي معنى قصده، وتلك غاية لن يصل إليها إلا من أحاط بأساليب العرب خبرا وعرف سنن تخاطبهم في مناجزاتهم ومفاخراتهم ومديحهم وهجائهم وشكرهم واعتذارهم ليلبس كل حالة لبوسها)[1] وهذا نظير الرأي الذي يعرف البلاغة على أنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وليس ثمةَ شك أو اختلاف في امتلاك علي بن أبي طالب هذه المزايا وعداها، فهو الشاعر الذي جمع شعره في ديوان مستقل وهو الناقد الخبير الذي يختصر أكبر نقاد العربية ويسبقهم في تقويمه ومعرفته بالجيد من الرديء حين يسأل: من أشعر الناس ؟ فيقول: (إن القوم لم يجروا في حلبة تعرف الغاية عند قصبتها فأن كان لابد فالملك الضليل)[2]، فكان نقده للشعراء نقد من يعرف باختلاف مذاهب القول ووجوه التفضيل بلغة أبرز مايسمها التكثيف والجزالة والجمال ..

ومن المفارقات اللافتة في شخصية علي (عليه السلام) أخذه من كل شيء بطرف مما انعكس فيما بعد على ثقافته التي يجسدها خطاب نهج البلاغة

---

[1] جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، احمد الهاشمي : 29 .

[2] نهج البلاغة : 104/4 .

بتنوعه وشموليته وانفتاحه (فالمتأمل في كلامه لايعترضه الشك في أنه كلام من لاحظ له في غير الزهادة ولا شغل له بغير العبادة، قد قبع في كسر بيت أو انقطع الى سفح جبل، لايسمع إلا حسه ولايرى إلا نفسه ولايكاد يوقن بأنه كلام من ينغمس في الحرف مصلتا سيفه فيقظّ الرقاب ويجدل الابطال ويعود به ينطف دماً ويقطر مُهَجَاً، وهذه من خصائصه اللطيفة وفضائله العجيبة التي جمع بها بين الأضداد وألفّ بين الأشتات)[1] .

وليس هذا بالغريب على خصائص شخصية علي بن أبي طالب التي تنعكس على وضعه المعرفي وتؤثر في منظومته الكلامية فعلي (حين خذلته المحنة في زمنه، أنصفه التاريخ، كان وحيداً في عبقرياته عجيباً في مسلكه، كان أعداؤه يهيئون انفسهم لدور كبير بين اتباعهم، فيأفل نجمهم أمام شمس علي النيرة)[2] .

وبمناسبة هذه الدراسة ومحاولة الدارس الغوص في نهج البلاغة بما يُعد ضرباً من التجرؤ على النزول في هذا الميدان تجدر الإشارة الى الرأي الذي يعتقد((أن أهمية النتاج الذي قدمه الإمام علي (عليه السلام) تتمثل في المستويين الفكري والفني، أما الفني فيكفي أن يطلق على نتاجه في المختارات التي انتجها الشريف الرضي اسم (نهج البلاغة) أي النموذج أو المعايير أو القواعد أو الطرائق التي تجسد ماهو (فني) أو (بلاغي) من التعبير، وهذا يعني أن الإمام

---

[1] نهج البلاغة ، د. صبحي الصالح : 5 .

[2] سلطة الحق ، علي بن أبي طالب ، عزيز السيد جاسم : 11 .

قدم (النموذج) للفن وإن ماعداه من النتاج هو: قوله (ﷺ)(أنا مدينة العلم وعلي بابها) لنعرف أنه حصيلة ما أودعه من المعرفة لديه))[1]،وقد تجلت ملامح هذه المعرفة الموسوعية في ثقافته الاستثنائية،فتحدث عن الاقتصاد وعن الاجتماع وعن التاريخ وخاض غمار الفلسفة والسياسة والحرب وأعطى دروسا في التربية وعلم النفس،وكان صوته شاهقاً في سائر مايرتبط بالمعرفة الإنسانية .

ولما كان الجمال والبحث عن قوانينه وأسبابه هو ضالتنا التي نفتش عنها في كتاب نهج البلاغة فيمكن أن ينطبق على وصف هذه الحال الرأي الذي يقول بأن (الجمال يبرر وجوده بنفسه)[2]،ولاسيما عندما تكون على هذا الجمال مسحة من العلم الإلهي كما يرى ذلك جامع مادة كتاب نهج البلاغة ومُرتّبُهُ حين يقول: (كان أمير المؤمنين (عليه السلام) مشرع الفصاحة وموردها ومنشأ البلاغة ومولدها ومنه عليه السلام ظهر مكنونها وعنه أخذت قوانينها وعلى أمثلته خذا كل قائل خطيب وبكلامه استعان كل واعظ بليغ وقد سبق وقصروا وتقدم وتأخروا لأن كلامه (عليه السلام) عليه مسحة من العلم الإلهي)[3].

---

[1] أدب الشريعة الإسلامية ، محمود البستاني : 137 .

[2] نظرية الأدب ، رينيه ويليك ، واوستن وارين : 42 .

[3] نهج البلاغة / مقدمة الشريف الرضي ، د. صبحي الصالح : 4 .

والى تأكيد أو تعضيد ماتقدم من إشارة الشريف الرضي الى أخذ البلغاء والفصحاء والخطباء عن علي (رضي الله عنه)، يذهب علم آخر الى الحديث عن هذا الجبل الراسخ الأشم هو عبدالحميد الكاتب بقوله: (حفظت سبعين خطبة من خطب الأصلع ـ يعني عليا ـ ففاضت ثم فاضت وقيل له ما الذي خرجك في البلاغة ؟ قال : خطب الأصلع)[1].

فهل تشكل هذه المقولات رصيداً إضافياً في الخزينة التي نحن بصددها أو إضافةً لأهمية الكتاب واستحقاقه وثرائه اللذان تؤكد هذه الدراسة محاولتها المخلصة عبرهما لتلمس الملامح الواضحة في هويته الجمالية عن طريق الكشف عنها على قاعدة أن (للنصوص كافة قوانين توجهها وجهة أدبية ويسعى المنظرون في الشعرية للكشف عنها)[2] وليس من باب التكرار والإشارة في غير موضع الى أسلوبية اللغة الشعرية التي تتجسد بدرجة كبيرة بعلاقتها بالمتلقي وهو ما وعاه وتنبه إليه علي بن أبي طالب (كرم الله وجهه) في أثناء عملية إنتاج النصوص وتحديده لهوية القسم الأكبر ممن يخاطبهم وهم عامة الناس، فكما (يعتقد أرسطو أن أهمية الأسلوب تعود الى أن عامة الناس يتأثرون بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم، فلا يمكن أن يعرف المرء

---

[1] ينظر: رسائل البلغاء ، محمد كرد علي : 12 .

[2] مفاهيم الشعرية ، حسن ناظم : 8 .

ماينبغي أن يقال،بل يجب أن يقوله كما ينبغي)[1]،ومثل علي بن أبي طالب أعلم وأدرى بذلك وبغيره من سواه .

وإذا كان هناك من يميز بين نوعين من الخلق الفني هما (النفسي والتحليلي) فأن بناء اللغة في مادة نهج البلاغة مما يمكن أن يوصف بأنه ينتمي الى هذين النوعين معاً،حيث تمتلك نصوص نهج البلاغة وأقواله وعباراته خصائص الخلق الفني النفسي الذي يستعمل مواد مكتسبة من مملكة الوعي الإنساني،التي يتربع علي بن أبي طالب بما يمتلكه وماينطوي عليه، على عرشها ليبحث في التجربة الاعتيادية مرفوعة من المستوى الاعتيادي الى المستوى الشعري المميز مع البقاء في الطرف الآخر على الخط الثاني في الخلق الفني،أي الخلق الفني التحليلي الذي ينبع من خلفية الفكر البشري الذي لايفهم النوع الأول،ولكنه يفهمه هذه المرة لأن القضية مرتبطة بإمكانات علي وقدراته وأدواته ومستواه الذي يقع في الذروة[2]،وكيف لا ؟ وهو الذي هو في الدرجة الرفيعة والمنزلة السامية والإحاطة الفذة والعلم الثاقب .

الا نتأمل هذا الجزء من حديثه رضي الله عنه عن علمه الغزير وعلاقته الحميمة بالرسول (ﷺ) وقربه منه وهو نبي المعجزة الكبرى ـ القرآن الكريم ـ ومشرع الفصاحة والبيان حتى هذا اليوم الذي ندور فيه من جديد في دائرة البيان

---

[1] في بلاغة الخطاب الاقناعي ، محمد العمري : 87 .

[2] ينظر: الصورة الشعرية ، سي دي لويس : 168 .

برؤية عصرية، يقول علي (عليه السلام) ((ولقد كان يكون من رسول الله الكلام له وجهان: فكلام خاص وكلام عام، فيسمعه من لايعرف ماعنى الله به ولا ماعنى رسول الله (ﷺ) فيحمله السامع ويوجهه على غير معرفة بمعناه وماقصد به وماخرج من أجله، وليس كل أصحاب رسول الله (ﷺ) من كان يسأله ويستفهمه حتى أن كانوا ليحبون أن يجيء الاعرابي والطارئ فيسأله (عليه السلام) حتى يسمعوا، وكان لايمر بي من ذلك شيء إلا سألت عنه وحفظته))[1]. ومع هذه السعة وهذه الإحاطة وهذا الشمول يصبح الانتقاء من تراث صاحب نهج البلاغة أمراً صعباً مركباً ولكنه لابد منه في هذا الغمار مثلما لابد من التشخيص أن هناك تفاوتاً في القيمة الفنية ما بين خطب أمير المؤمنين ورسائله وكلامه، مما يقلل من هم التمييز بين مكونات مادة الدراسة ويساعد على تحديد المناطق المضيئة التي ستمثل فيما بعد نقاط الاشتغال على الجمال والشعرية التي تسعى الدراسة للكشف عن أبرز مستوياتها .

وفي ضوء تقنية ازدواج المفاهيم وتداخلها في هوية كلام نهج البلاغة ثمة تساؤل عن لغة هذا الكتاب وهل هي تنتمي الى اللغة الأدبية أو الى اللغة العلمية الصرف مع أن، التفريق بينهما متيسر ومقبول فهذه الأخيرة لغة دلالية منطقية محضة تحقق تطابقا تاما بين الدال والمدلول[2]، وقد تحققت هذه الفعالية في مواطن متعددة من الخطب ذات التوصيف المباشر ومنها خطبة

---

[1] نهج البلاغة ، شرح محمد عبدة : 191/2 .

[2] ينظر : نظرية الأدب : 23 .

الجهاد وأجزاء من الخطبة الشقشقية أو جزء من هذا الكلام أو ذاك ككلامه (عليه السلام) في وصف خلق الطاووس مثلا،وكثير من مقاطعه الوعظية والحكمية وبعض أمثاله بينما تنضم الحصيلة الكبرى من مجمل نصوص الكتاب الى اللغة الأدبية (الشعرية) وهي لغة ملآى بالجناسات والمجاز والتصنيفات اللاعقلية والاعتباطية البعيدة كل البعد عن أن تكون دلالية فحسب،لأن لها جانبها الجمالي الذي له قوانينه في التعبير والإيصال .

وتأسيساً على ذلك فأن من سمات هذه الهوية تشخيص الفوارق النوعية والقدرة على جعلها متداخلة باحكام،وظهور ملامح ذلك التداخل مع امكانية فصله .

وكما سلف القول فأن الكتابة عن إبداع نصوص نهج البلاغة أو جمالها هي كتابة في أحد مصاديقها عن علي نفسه،مع أهمية النظرية البنيوية وموت المؤلف . في مفاصل عديدة يتم فيها تناول اللغة المبدعة بمعزل عن منتجها على وفق ماحاولنا في هذه الدراسة في سوادها الاعظم و(الكتابة عن علي بن أبي طالب (عليه السلام) صعبة،غير أنها مركب مستطاع)[1]،كيف لا ؟ وهو القائل عن نفسه : (ولايعرف ماأقول إلا من ضرب في هذه الصناعة بحق وجرى فيها على عرق)[2]،ولكن هذا الأمر العسير ليس مستحيلاً طالما تسنى له من يخوض غماره قبل صاحب هذه الدراسة وطالما أن (اللغة الشعرية

---

[1] سلطة الحق : 10 .

[2] نهج البلاغة : 49/1 .

هي موت اللغة وانبعاثها من جديد على يد المبدع الذي يخلق طينتها)[1]، فمن المتاح الدراسة والبحث عن أسباب موتها وقوانين انبعاثها حية من جديد في نهج البلاغة منذ زمن إبداعها حتى يوم الناس هذا .

ومع مايؤكده الدارس من دخول التأويل عنصراً فعالاً في هذه الدراسة يبقى من الضرورة الألفات الى (أن الشعرية في الأساس لاتستهدف النص الأدبي تأويلا بقدر ما يعني استجلاء القوانين التي تولد تلك الشعرية)[2].

ومع أن (الخطاب عند علي خطاب سياسي وفقهي وتربوي ووعظي في إطار معرفي محكم،وهو في الوقت نفسه ذو سعة رياضية ماثلة في بنية الخطاب الذي يتكامل نصاً مغنياً)[3]، إلا أنه ينبغي ونحن نؤسس للعلاقة بين مادة الدراسة وبين الشعرية وأحد اكبر مزاياها وهو الجمال (أن لايغرينا كون المطروح من الشعريات من السعة والتباين بحيث لايتاح لنا معه توحيد الإطار المرجعي له)[4] ومن ثم يتشتت التركيز فيضعف العمل .

وإذا كان لكل من المبدعين الكبار والرجالات العظام والرموز الفكرية والفلسفية تخصصه واجتهاده في ميدانه ومشاربه الخاصة في تحصيله المعرفي فإن عليا (هو الحاوي على جميع سمات العبقريات المتعددة فهو الخليفة القائد

---

[1] رماد الشعر: عبدالكريم راضي جعفر : 124 .

[2] مفاهيم الشعرية : 38 .

[3] سلطة الحق : 291 .

[4] مجلة الطليعة الأدبية ، نظرية الإنزياح ، د. عباس رشيد الدرة ، العدد 1، سنة 1999: 107 .

وهو المحارب العظيم وهو الفيلسوف وهو الأستاذ في العدل والمؤسس لعلم النحو،وهو الفقيه،القاضي،العالم بالحساب والفلك وهو أمير البلاغة والشاعر والحكيم والحافظ لتراث محمد والأخلاقي الرفيع والانموذج في كل شيء)[1].

والاستناد الى عرض هذه المواصفات والحقائق والشهادات في حق مؤلف نهج البلاغة ومبدعه الكبير يسهم في تعزيز الرؤية والنظرة الى خلفيته بوصفه متكلماً مائزاً عن البشر ومثقفاً كبيراً وعالما من طراز مميز،ويؤكد المقولة التي ترى بأن (عزل الأدب عن التأثيرات الاجتماعية والفكرية المباشرة، أمر غير ممكن)[2]،مثلما ليس ممكنا الفصل بين شخصية المبدع وبين خطه الفكري الذي يتبناه،الأمر الذي يسوغ أن تستعين الدراسة أحيانا بخلفية النص لإضاءته إذ ((تمثل العلاقة بين الأدب والايديولوجيا وبشكل أشمل بين ماهو جمالي وأدبي وشعري من جهة وبين ماهو ايديولوجي ومعرفي ورؤيوي من جهة أخرى،واحدة من اعقد المشكلات الجمالية التي تواجه علم الجمال والنقد الأدبي على مر العصور)[3]،واستناداً الى ذلك فأن ((البعد الايديولوجي داخل النص هو حقيقة راهنة لايمكن تجاهلها)[4] .

---

[1] سلطة الحق : 10 .

[2] نظرية الأدب : 224 .

[3] اللغة الثانية، فاضل ثامر : 135 .

[4] المصدر نفسه : 40 .

وبعد هذه الاضاءات السريعة حول شخصية علي بن أبي طالب وخلفيته ومكانته الرفيعة ومجموعة العوامل التي يمكن أن تشكل إشارات للدلالة على منابع أو مصبات ثقافته ومعرفته وخصائصه التي تدخلت وأسست لعوالم كتاب نهج البلاغة مناخاً جعل من لغة الكتاب هوية للنضج البلاغي ولتجلي لغة أقل ماتوصف به هو الجمال والاستثنائية بوصفهما جزءا من توصيفاتها العديدة،ولكن هل من مكملات أصول الدراسة التساؤل على الطريقة التقليدية،من هو علي بن أبي طالب ؟! .

وهل يفي بذلك أن نتذكر (أول خليفة ابواه هاشميان،وانه من احسن الناس وجهاً،وأن من مظاهر فضائله العلم بالكتاب وبالتنزيل،وهو المعجزة الكلامية الكبرى،والقضاء والحكم والفقه والعلم)[1]، وهل يضعنا القول الذي ربما يبدو ضربا من المبالغة،على مقربة من ملامح هذا الرجل حين يرى بأنه (قسم علم الناس خمسة أجزاء فكان لعلي منها أربعة أجزاء ولسائر الناس جزء شاركهم علي فيه فكان أعلمهم به)[2] .

وإذا كان من الممكن الحكم على بلاغة اللغة وشعريتها من أول الكلام أو من أول التلقي فأن ((أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة))[3]،عند صاحب نهج البلاغة مايجعل امتلاكها البلاغة أمراً طبيعياً من قبله .

---

(1) ينظر: روائع الحكم في أشعار الإمام علي ، عبود احمد الخزرجي : 6 و7 .

(2) القول لعبدالله بن عباس ، روائع الحكم في أشعار الإمام علي : 10 .

(3) البيان والتبيين ، الجاحظ : 67/1 .

والعلاقة بين علي بن أبي طالب وبين الجمال تكاد تتجاوز حدود الجمال في اللغة وأساليبها الى الولع بالجمال في مناطقه الأخرى،فها هو يوجه حديثه الى أن يكون عن تجميل الخط العربي وعن جمالياته مبينا الكيفية التي يتم التوصل بها الى ذلك قائلا: ـ (ألقِ دواتك،وأطل جلفة قلمك،وفرّج بين السطور،وقرمِط بين الحروب،فأن ذلك أجدر بصباحة الخط)[1].

ولعلي بن أبي طالب بعد هذا وذاك كما يقول الاستاذ فؤاد افرام البستاني[*] شخصية جذابة حامت حولها أقلام الرواة والمؤرخين واجتهدت في فهمها عقول النقاد والمفكرين وسار تحت لوائها الجمع الغفير من المتأدبين ولم تكن الآراء المختلفة والنظريات المتباينة والمجادلات إلا لتزيد الرجل سموا وعقليته بروزاً،ثم يسأل بعد ذلك متعجباً: -فمن هو هذا الرجل العظيم ؟ وماهي قيمة رجل الأدب هذا[2] .

ولسنا نريد بهذه الآراء التي نعرض لها أن نختصر القيمة الأدبية والعلمية والتاريخية لشخص أمير المؤمنين ـ حاشاللّه ـ وأنى ذلك وهو صعب مستصعب أبداً .

---

[1] ينظر: غريب نهج البلاغة ، عبدالكريم حسين ، أطروحة دكتوراه : 74 .

[*] افرام البستاني هو استاذ الآداب في كلية القديس يوسف ببيروت وصاحب الكتاب الشهير (علي بن أبي طالب)

[2] ينظر: الراعي والرعية ، توفيق الفكيكي : 32 -33 .

ولكن إن هي إلا قطرات ندية في سماء الرحلة التي نحاول أن نحلق فيها متمنين شرف أن نحوم حول شيء من شخصية هذا الرجل الأسطورة عبر منظومته الكلامية المتفردة،ولم لا ؟ وهو الذي لايقارن بسواه ولايقرن الى غيره،يقول فيه محيي الدين الخياط أحد الذين علقوا على شرح النهج للشيخ محمد عبدة[1] (لأن فاخر اليونان بديمستينوس والرومان بشيشرون والافرنسيون بفولتير والانكليز بميلتون والايطاليون بدانتي فنحن نشمخ بأنفنا بالإمام العظيم والعربي الصميم علي بن أبي طالب رب الفصاحة والبلاغة)[2] وهو رأي يرسخ قضية تناول هذا الإمام الخالد في الدائرة الأدبية بوصفها الحاضنة الأكبر لكل ذلك التراث الخالد من العطاء والشجاعة والمعرفة و(بمنهج الإمام أخذ التجريبيون وعلماء الطبيعة حيث يشاهدون ظواهرها ثم يتفرغ واحد أو نفر منهم للدراسة في ظاهرة من الظواهر ويتتبع خصائصها وآثارها)[3] .

وقد يفي بالحاجة ويلبي الغاية الخوض في مضمار من المزايا والتوصيفات والقراءات التي تدور في فلك شخصية الإمام علي،مع ضرورة الرجوع الى التفاصيل والحيثيات الشخصية والعامة حوله إذ لا مناص من تجريب الغوص في كتب السير والتواريخ والدراسات المولعة بهذا الرجل قديما وحديثا وقد

---

(1) شاعر وأديب ولد في صيدا،له تعليق على شرح نهج البلاغة للشيخ محمد عبدة،الاعلام للزركلي: 67/8 .

(2) تحت راية الحق ، عبدالله السبيتي : 45 .

(3) في ظلال نهج البلاغة ، محاولة لفهم جديد ، محمد جواد مغنية: 9/1 .

أشار الشريف الرضي الى قسم كبير منها في مقدمته عن النهج وفيما كتب عن هذا الإنجاز الضخم .

إن تأمل نصوص نهج البلاغة يجعل المتأمل يدرك عن قناعةٍ راسخةٍ أن عليا (عليه السلام) كان ((يباشر عمله الإبداعي الفوري بعفويته الثاقبة فيأتي النص المرتجل مثل النص المكتوب، آية في الإتقان والروعة، وما جريان خطب علي (عليه السلام) على نحوه الباهر في طوله وقصره إلا دليل على الفعالية الخارقة لعقل مبدع موهوب))[1].

إن متأمل اللغة في كتاب نهج البلاغة يشعر في مواضع متعددة بالخلق الذي مارسه علي بن أبي طالب ضمن سلطته على النص في دأبه الواضح على خلق مناخات جمالية تؤثث بيئة النصوص فتجعل وصفها بالشعرية نابعاً من أفق حقيقي مُسَبَّب .

لقد كانت اللغة الفنية التي استخدمها علي (عليه السلام) مكثفة بشكل يحولها الى لغة جمالية محضة تغرق في غابة من الصور التشبيهية والتمثيلية والاستعارية والرمزية والاستدلالية والتضمينية... الخ وتحتشد بإيقاعات هائلة تتناول كل مفردة ومركبة حتى (لاتكاد تجد من بين الآف المفردات والتراكيب مفردة أو تركيباً خالياً من إيقاع ملحوظ فضلاً عما يواكب ذلك كله من الأدوات اللفظية والبنائية التي تحفل بما هو مدهش ومثير في

---

[1] سلطة الحق : 45 .

مختلف مستوياتها)[1] ومن هنا كان التميز أبرز سمة في أدب علي بن أبي طالب فكان النتاج الصادر عنه (عليه السلام) يعد أفضل نتاج خبره التاريخ (فنيا ودلاليا) وعندما يتقرر هذا الكلام فبالاعتماد على مقولة النبي الأكرم صاحب معجزة القرآن الكريم ـ وسلف ذكرها ـ التي اتفقت عليها كتب التاريخ والسير والحديث وهي (أنا مدينة العلم وعلي بابها)[2]،وكلما أردنا الحديث عن ثقافة هذا الإمام وبلاغته كان الإيجاز والتلميح أكثر فائدة وأوفى غرضا .

[1] أدب الشريعة الإسلامية : 37 .

[2] ينظر: المصدر نفسه : 135 .

القسم الثاني

حـول كتـاب نهـج البلاغـة

((إضاءة تمهيديـة))

لقد استطاعت لغة نهج البلاغة أن تضمن لنفسها مكانة مهمة في الاتجاه الذي عده بعض النقاد اتجاهاً ثانياً ينحصر فيه معنى الشعرية بوصفها مصدراً صناعياً،فبينما يمثل الاتجاه الأول فن الشعر وأصوله التي تتبع للوصول الى شعر يدل على شاعرية ذات تميز وحضور ـ ويبدو منحسراً ومحدوداً ـ يمثل الاتجاه الثاني الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانحياز والتفرد وخلق حالة من التوتر ـ ويبدو أكثر اتساعاً واستيعاباً ـ وهو أسمى ماتفتش عنه الشعرية وتسعى الى معرفة قوانينه[1] .

وكون (نهج البلاغة) كتاباً استثنائياً في مادته وفي مؤلفها وفيمن تعرضوا لها وفيما كتب عنهما،قديما وحديثا،وأن تدرس الشعرية في لغة نهج البلاغة فإن ذلك مما يستحق ويستدعي استحقاقاً إضافياً على مستوى الكتابة وإعادة قراءة نصوص الكتاب ومراجعة المتون النظرية الأساسية للحديث عن الشعرية والكشف عن أسبابها وعن صور تجسدها في النصوص .

---

[1] ينظر: مفاهيم الشعرية :16، والذي أشار الى هذين الاتجاهين أحمد مطلوب .

ففي بلاغة مادة كتاب نهج البلاغة أو قيمته أنموذج رفيع للنص المتطابق الذي يجسد سلطة المبدع على نفسه ومن ثم ينطلق من تلك السلطة في رؤية العالم الآخر، الأبعد والأوسع[1] .

ويبقى السؤال ملحا... هل مادرس من تراث علي بن أبي طالب كان كافياً ؟ أو هل كان وافياً بالغرض ؟ ولا أظن أن تحصيل اجابة نهائية عن ذلك سيبدو ممكناً أو يسيراً طالما (لم تكن البلاغة لتفي بحاجات الدراسة الأدبية التي يقع على عاتقها إعطاء تفسير ينطوي على موضوعية ما للنص الأدبي، ولم تتوفر النقود الانطباعية والحدسية على أية موضوعية في تناولها للنصوص، فكانت الحاجة الى تهيئة أرضية صالحة لمعالجة النصوص الأدبية)[2] ولعل في هذه الدراسة مايمكن أن يسهم في اضافة شيء الى هذا الموضوع .

ويمكن القول أن بالإمكان اعتبار نصوص نهج البلاغة مما يمكن أن يدرس على وفق الطريقتين اللتين تواجهان بمن يتصدى الى التفريق بينهما ويرى ضرورة التمييز بينهما على صعيد دراسة النتاج الأدبي .

أولى هاتين الطريقتين تنطلق من تصور أن الجوهر الفني مستتر في النص فتتركز عناية الدارس على القوانين الداخلية التي تحكم معمار النتاج

---

[1] ينظر: سلطة الحق: 285 .

[2] مفاهيم الشعرية : 5 .

الفني وهذا مايتعلق بشكل أساسي بطبيعة هذه الدراسة ومشوارها في رصد الشعريات وإضاءة أبعادها .

ولايبتعد الأمر كثيرا بالنسبة للطريقة الثانية،فهي تعني النظر الى العمل كما لو كان جزءاً من كل،وكما لو كان تعبيراً عن ماهو أكثر أهمية من النص نفسه،كشخصية المبدع ووجهته النفسية في العمل أو موقفه الاجتماعي أو السياسي،والنص من هذه الجهة يعني الدارس لا من حيث ذاته بل بوصفه المادة التي يتوسل بها الى النماذج المشار إليها .

وقد حاول الدارس العناية بتفعيل هذه الطريقة في أكثر من موضع في مدخل الدراسة ولاسيما في القسم المعني بتنظيرات الشعرية للتحول بعد ذلك الى تفعيل الطريقة الأولى في فصول الدراسة العملية عند قراءة النصوص المختارة وتأويلها[1].

وبناء على ذلك فلن يكون التفريق بين الطريقتين وعزلهما عن بعضهما عنصراً أساسياً في آلية الدراسة،بل على العكس من ذلك فكلا الطريقتين ضروري ملازم لعملية الكشف عن مستويات شعرية كتاب نهج البلاغة إلا انه ليس من ركائز الدراسة العمل في ضوئهما معاً فقد تكون الدراسة في القوانين الداخلية أو العامة للصياغة الإبداعية هي الأكثر ملازمة لهذه الدراسة في اثناء العملية التأويلية الجمالية وهي الطريقة أولا .

---

[1] ينظر: تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص ، د. محمد مفتاح : 40 .

وتأتي بعد ذلك الطريقة (ثانيا) لاستكمال الدراسة العملية بالنظرة السياقية الى النص،وقد تقدمت على الطريقة الأولى حسب مقتضيات ترتيب فصول الدراسة واقسامها .

وفي كتاب نهج البلاغة وضمن النصوص التي وقع الاختيار عليها ترد ثنائيات من قبيل (التصريح والتلميح) أو (الإيقاع والدلالة) أو (الإيقاع والتركيب) أو (النادر والمشهور) أو (التقابل والتوازي) أو (الغموض والوضوح) وسوى ذلك مما سيتبين في ثنيات الدراسة التحليلية كل بحسب موضعه في الدراسة مما تحمله أو تدل عليه أو تفتح طريقا باتجاهه،النماذج الراقية والبناء العالي في كلام الكتاب .

والنص في نهج البلاغة (يتمتع بسلطة فائقة محكمة نادرة،تحيل القارئ والسامع الى أنموذج العلاقة بين الأفكار وبين تجسداتها في النص)[1]، وتحقق الآصرة المتينة بين الجمالية والشعرية وتعزز انبثاق الأولى عن الثانية وتضمن الإفادة من نقاط الالتقاء بين الأسلوبية والشعرية مع الاحتفاظ بخصوصية كل منهما التي يبينها مدخل التنظيرات الشعرية في كلِ فصلٍ من هذه الدراسة .

[1] ينظر: سلطة الحق : 285 .

وإذا ماتعددت تفريعاتها وأقسامها وثنائياتها وقوانينها فلأن (الشعرية متنوعة بتنوع الأجناس الأدبية والفنية ومتنوعة بأنواع الجنس الواحد)[1].

ولأن نهج البلاغة كتاب ينتمي الى المكتبة القديمة،وموضوعة الدراسة (الشعرية) تنتمي الى المفكرة النقدية الحديثة،فثمة مناطق تستدعي الإضاءة وربما الإفاضة في الحديث عن علاقة يرى الدارس أنها علاقة تكاملية بين القديم والحديث ومن قبيل هذه الصلة فقد (كان بعض الشعراء في العصور اللاحقة يتزيا بزي الماضين من شعراء الجاهلية توكيدا على الصلة الحية بين الحاضر والماضي)[2].

وليس غريبا أن تأتي التنظيرات الحديثة في العديد من حقول المعرفة والأدب ولاسيما نقديا،مرتبطة بالقديم ارتباطاً مفسراً أو مكملاً،مثلما ليس من قبيل المصادفة أن تكون (أبرز محاولات الإحياء الثقافي في مجال الدراسات البلاغية والنقدية قد ارتبطت بعمل الجرجاني منذ بدأ محمد عبده دراساته)[3].

والعلاقة المتينة بين الحداثة الغربية والعراقة العربية هي التي جعلت أدونيس لايجد مفارقة في قوله: إن حداثة الغرب (المتأخرة) هي التي جعلته يكتشف

---

(1) مفاهيم الشعرية : 5 .

(2) الشعرية العربية : 9 .

(3) في الشعرية ، كمال أبو ديب : 8 .

حداثة العرب (المتقدمة)[1]،وهذا الرأي يعزز قناعة الدراسة بهذه العلاقة وليس من أدنى شك أن التأمل في أسلوب تأليف مادة نهج البلاغة سيؤشر علامات كثيرة لن تدعي هذه الدراسة الإحاطة بها كلها مثلما لن ترضى بمغادرة أبرزها ،في مسعى جاد للإلمام بأكبر قدر منها في دراسة المستويات الجمالية التي تعزز ملامح شعرية مادة الكتاب .

أما عن التراث الأدبي لصاحب النهج وهل جمع كله في كتاب نهج البلاغة فذلك مما لايمكن الأجابة عنه بشكل قاطع،ويبدو أن خطب الإمام ورسائله كانت كثيرة وماحفظ منها في مختلف المصادر وكتب التراث هو (أربعمائة ونيف وثمانون خطبة)[2] على الرغم من الرأي الذي يتبناه الجاحظ فهو يرى (أن خطب علي كانت محفوظة مجلدة)[3]، وأما بالنسبة لتراث علي بن أبي طالب وهل تم جمعه كله في نهج البلاغة الذي جمعه الشريف الرضي ؟ فيرى المسعودي في مروجه أن هناك جماعة من العلماء والأدباء عكفوا على جمع كلام الإمام علي (عليه السلام) قبل أن يخلق الشريف الرضي،وقد ذهبت هذه المجموعات مع الزمن كما ذهب سواها من تراثنا العربي وبقيت اسماؤها[4].

---

[1] ينظر: الشعرية العربية : 87 .

[2] مروج الذهب ، المسعودي 431/2 .

[3] البيان والتبيين : 83/1 .

[4] ينظر: مروج الذهب: 431/2 كتاب الدعاء عند الإمام .

((ومن المؤسف أن تصل الخطب الى أيدينا وهي معرضة للنقصان بسبب :

أما من المعنيين بشؤون التدوين (كما صنع الشريف الرضي) حيث انتخب مختارات من الخطبة وليس جميعها، أو بسبب من نسيان الراوي، أو بسبب من اقتصاره على موضع الشاهد أو بسبب ملابسات النسخ))[1].

إن صاحب هذه الدراسة من دون شك مع من يرى أن (الشريف الرضي قد أفلح عندما أعطى لما جمعه ونمقه وأحصاه وأضفاه من كلام الإمام عنوان نهج البلاغة)[2]،مع ضرورة الالفات الى أن ((البلاغة الواردة فيه لاتمثل في جوهرها نهجا له بقدر ماتعكس بلاغة الروح العلوي، فالكتاب هو بيان بلاغة الروح وحركيته الخالصة))[3]،وهو وصف قد لايبدو مقبولاً ومناسباً إذا ما قرن بغير علي بن أبي طالب وبغير نهج البلاغة .

لقد وصل نهج البلاغة من مراتب الكمال حداً قيلت فيه قولة مشهورة ومتداولة في انه كلام دون مستوى الخالق وفوق مستوى المخلوق باستثناء العظيم ((محمد)) (ﷺ) وهي اشارة أخرى على أهمية هذا الكتاب وخصوصيته ومكانته في العربية (ولعل ذلك مادفع شاعر العرب الأكبر الجواهري الى القول بأن أديباً لم يدرس نهج البلاغة، لا يمكن أن يكون

---

(1) أدب الشريعة الإسلامية :431 .

(2) الإمام علي القوة والمثال ، ميثم الجنابي : 8 .

(3) المصدر نفسه .

شاعراً ولا كاتباً أبداً)[1]،لما يحفل به هذا النهج من كنوز اللغة وآثارها وصورها .

ولعل من المناسب في هذا المقام إيراد هذه الوقفة مع المستشرق كرينكو الانكليزي أستاذ الآداب العربية في كلية عليكرة الهندية عندما اجتمع الأساتذة والأدباء حوله في حفلة وسألوه عن إعجاز القرآن فأجابهم : (إن للقرآن أخاً صغيراً يسمى نهج البلاغة فهل في إمكان أحد أن يأتي بمثل هذا الأخ الصغير حتى يسوغ لنا الدراسة عن الأخ الكبير)[2]، وربما من هنا انبثق الرأي الذي يرى أن (مواضيع النهج متنوعة تماماً كمواضيع القرآن،فقد تكلم الإمام (عليه السلام) عن الله وصفاته،وعن النبوة واليوم الآخر ومنهجه في إثبات وجود الله تعالى عين منهج القرآن،وهو الاعتماد على منطق الحس والعقل وما فيه من صنعة وقصد وحكمة وتدبير يشمل جميع الكائنات ويعُمها من الذرة الى أعظم المجرات)[3].

ولايفوت هذا القسم في مدخل دراستنا هذه أن يعرج على موضوعة أخذت مأخذا كافيا من قبل المعنيين والدارسين والمتتبعين وهي موضوعة نسبة نهج البلاغة الى الإمام علي وصحة هذه النسبة ومصادر الكتاب ونسبة

---

(1) ينظر: لغة الشعر بين جيلين ، ابراهيم السامرائي : 121 .

(2) ينظر: المعجزة الخالدة ، السيد هبة الدين الشهرستاني : 29 -30 .

(3) في ظلال نهج البلاغة : 9 .

ماهو موضوع ومضاف على المتون الأصلية وزمن تأليف الكتاب وكيف وصل إلينا وما الى ذلك مما حول كتاب نهج البلاغة من آراء وتداعيات .

ولنا أن نعالج على وجه الإيجاز والإشارة أبرز ماقد تبدو أنها إشكاليات في هذا الصدد وهي ((أن (نهج البلاغة) هو من جمع الشريف الرضي، وتأليفه وليس من جمع الإمام علي (عليه السلام) نعم، هو من كلامه وليس من تأليفه كما يظن الكثير لدرجة أن البعض قد تساءل عن وجود نسخة الأصل التي بخط الإمام (عليه السلام) وعن مكانها))[1] وهذا مايترجمه الشريف الرضي رحمه الله نفسه حين (يذكر أحيانا مصدره في مادة النهج كالبيان والتبيين للجاحظ وتاريخ الطبري والجمل للواقدي وغيرها)[2] ومايدعم هذا الطرح ويؤيده هو المصادر والكتب التي تمتد الى أسبق من زمن الشريف الرضي فقد وجد الكلام الذي جمعه الشريف الرضي في نهج البلاغة ((في مصادر تاريخية قبل الشريف الرضي مثل الكافي للشيخ الكليني (ت 328هـ) والتوحيد للشيخ الصدوق (ت381هـ) وتحف العقول للحسن بن شعبة الحراني من علماء المائة الثالثة والعقد الفريد لابن عبد ربه (ت 327هـ) وتاريخ الطبري وغيرها مما يؤكد أنه ليس من وضع الشريف الرضي، ولوثاقته وترفعه))[3].

---

[1] اخلاق الإمام علي ، محمد صادق الخرسان : 18 .

[2] المصدر نفسه : 19 .

[3] المصدر نفسه : 20 .

وبقي أن نقول إنه على الرغم من الآراء التي تقول بأن نهج البلاغة (يتضمن الكثير من العبارات والتصورات والاحكام الموضوعة)[1]،إلا انه في المحصلة النهائية و(على أي حال قد وصلنا محفوظا متسلسلا بالإجازة المنتهية الى جامعه مما يؤكد النسبة والصدور،فحفظ بذلك لنا ثروة فكرية كانت موزعة في بطون المصادر وانعش بها الفكر الإنساني،بما فيها من اطروحات إصلاحية وتربوية)[2] فضلا عن اكتنازها بالجمال والحضور، وقد تناول هذه الجنبة على وجه التفصيل ثلة من كبار العلماء منهم على سبيل المثال سماحة الشيخ المحقق العلامة محمد حسن آل ياسين رحمه الله في كتابه (نهج البلاغة لمن ؟)،وتناوله أيضا محمد جواد مغنية في كتبه (علي والفلسفة) و(القول الفصل) و(فضائل الإمام علي)،وإذا ما(زعم زاعم أن نهج البلاغة للشريف الرضي لا للإمام فقد أبطل أهل التنقيب والتدقيق هذا الزعم بأدلة كثيرة منها أن خطب النهج أكثرها مدونة في كتب الشيعة والسنة قبل أن يولد الشريف الرضي بسنوات)[3]، وقد أوردنا هذه النتف اليسيرة من الآراء لعرض قناعة الدارس بها وميله إليها واكتفائه بها .

---

(1) الإمام علي القوة والمثال : 129 .

(2) أخلاق الإمام علي : 20 .

(3) في ظلال نهج البلاغة : 8 .

القسم الثالث

مهاد تنظيري في الشعرية

ليست الشعرية مفهوما دارجا أو معتاداً أو مصطلحا تألفه القواميس الأدبية أو اللغوية التي تتناولها أوساطنا الثقافية بعامة والأدبية بخاصة ولايقتصر على ذلك إنما يتعداه لتشمل غربةُ هذا المصطلح جزءاً من الاوساط الاكاديمية المتخصصة بعلوم العربية .

نعم قد يكون هذا المصطلح أكثر رسوخاً وانتشاراً ووضوحاً في الوسط النقدي لما يمنحه هذا الوسط من مساحة للانشغال به،ولادة ونشأة وتطوراً واستقراراً ،إلا أنه يمكن القول عن تجربة عملية أن كثيرين ومن بينهم أكاديميون وربما مختصون كما أسلفنا ، ما زالوا يخلطون حتى يوم الناس هذا بين الشعر وبين الشعرية معتقدين أن الشعرية منحوتة من الشعر (بمعناه المعروف) أو مشتقة منهُ حصراً ،وليس لها علاقة بغيره من الأجناس الأدبية الأُخر .

وفي الوقت الذي ينبري من يرى أن (كلمة شعرية تتعلق بالأدب كله سواء أكان منظوماً أم لا ،ثمة آراء تمضي الى ابعد من ذلك بأنها تكاد تكون متعلقة بأعمال نثرية حين يكون الرجوع الى الشعرية بمعناها الاشتقاقي الذي يرى أنها اسم لكل ماله صلة بإيداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة هي الجوهر والوسيلة في آن واحد)[1] ومع هذا الخلط،تمضي الدراسة

[1] ينظر: الشعرية ، تودوروف : 23، وهذا المعنى طرحه فاليري .

الى قراءة المستويات الجمالية عبر تحديد المستويات الشعرية الأبرز في أدب نهج البلاغة على قاعدة دراسة القوانين التي منحت اللغة في النصوص المدروسة صفة الشعرية واستنتاجها على وفق هذه القاعدة .

والكشف عن شعرية النصوص وجمالياتها لايتوقف على طبيعتها ومدى ماتحمله من قوانين واسباب ولايتوقف على الإمكانات والأدوات التي يمتلكها الدارس والمتقصي لتلك الشعريات والجماليات،وإنما يتسنى الحديث عن الشعرية من كليهما لحاجة كل منهما الى الآخر،(فالعمل الأدبي لايعنى بالتحديدات الدقيقة بل يلجأ باستمرار الى أسلوب تمثل موضوعاته وطرائقها)[1].

ويبلغ هذا الأسلوب ذروته في نصوص نهج البلاغة الشعرية،حيث يعبر عن التفاصيل بإشارات تكاد تكون ابرز ملامح أسلوبية المؤلف . إلا إن اسلوب التعويض في العمل الأدبي لابد لكي تتحقق النظرية الشعرية في لغة النص،أن يقابله تعويض في عملية تلقي هذا النص،إذ ليس يسيراً الخوض في رحلة البحث عن قوانين الأدبية في لغة مثل لغة نهج البلاغة ولمبدع كعلي بن أبي طالب لما تمتاز به لغته من خصائص وسمات اسلوبية وبنائية،ما لم يفسح المجال كافيا لأن (يأتي دور المتلقي بوساطة فعل الإدراك وآلية الفهم ليقوم بعمليات الرد والتعليق والتعويض وملء الفجوات)[2] .

---

[1] نظرية التلقي ، د. بشرى موسى : 26 .

[2] نظرية التلقي : 26 .

ولايفوت الدراسة أن تؤكد على أن (الحديث عن اللغة الشعرية مسألة لاتخلو من تعقيد)[1]، لما حولها وما يخصها أو يتعلق بها من رؤى وتداعيات وانعكاسات ربما تَبيَنَ جزءٌ كبيرٌ منها آنفاً .

ويبقى مسار رئيس في تفرعات رحلة هذه الدراسة لابد من اختياره اتجاهاً أساسياً يعتقد الدارس إنه الأقرب والاضمن للوصول الى شعريات النصوص وهو المسار الجمالي الذي يلامس ذائقة المتلقي منذ الإطلالة الأولى للنص ويشي بوجود قوانين وأنظمة تحكم النص وتترك خيوطا تفصح عنها بالكشف والتقصي، فكثيرا مايشار الى الشعرية بالجمال والعكس صحيح أيضا .

وإذا كان سؤال الشعرية المزمن هو ما الذي يجعل من النص أدبيا متميزاً ومستحقا للقراءة والتأويل فأن (الحكم الجمالي قائم على ماهية القيمة الفنية في الأثر الأدبي سواء أكان فردياً أم اجتماعياً موضوعياً)[2]. فالقاسم المشترك إذن مما لايحتاج الى جهد وتأمل لاكتشافه .

ولاتتفق الدراسة كثيرا مع من يعتقد بأنه (يبقى بين الكاتب والقارئ سوء فهم دائمي حيث لايفكر الكاتب إلا بالبقاء مخلصا لفكره من دون شبهة ولعالمه الداخلي ويرى القارئ فيه صانع كلمات ومتذوقا للجمال)[3]

---

[1] مجلة الأقلام ، سؤال اللغة ومغامرة التحديث ، د. خالد الغريبي ، العدد الأول : 5 .

[2] التحليل النقدي والجمالي للأدب ، د. عناد غزوان :38 .

[3] قصيدة النثر : 232 .

فكأن هذا المعنى يحاول وضع مايعرقل خوض العملية التأويلية بإزاء النصوص المنتقاة ويوسع الهوة بين المبدع وبين المتلقي .

واذا ماأردنا اخذ الدرس الأكبر من النظرية الشعرية التي نحاول تطبيقها في دراستنا هذه فمن المناسب القول أن (الملمح الملائم للشعرية هو الكثافة)[1] . فمن هذه الكثافة تتبع وتتفرع جداول الشعرية والجمال في لغة نهج البلاغة، وطالما كانت هذه الكثافة الشعرية سببا في اختيار النصوص التي اشتغلت هذه الدراسة على إضاءتها، ماسوّغ للباحث أن يتناول بعض النصوص أكثر من مرة وفي أكثر من مستوى شعري واحد لقابليتها على استيعاب قراءات وتأويلات من أكثر من جهة واحدة .

ومع هذا التداخل بين الشعرية والجمالية ومع أن كلا منهما سيعطي المعنى نفسه في فصول الدراسة القادمة، يبقى (من الصعب وضع مطابقة بين الجمالية والشعرية، فالشعرية قادرة على أن تبرهن على وجودها من خلال عناصر تحققها بينما لاتستطيع أن تحدد الجمالية من خلال عناصرها غير القارة)[2]. ومع ما مر ذكره من خصائص شخصية علي بن أبي طالب التي تنعكس بالنتيجة على خصائص لغته وادائه الكلامي فإن إمكانية دراسة نصوص نهج البلاغة بمعزل عن مؤلفها هي إحدى الخصائص الرئيسة في عملية الدراسة في مستويات شعرية نهج البلاغة وجمالياته طالما توفرت

---

[1] اللغة العليا ، جان كوهين : 282 .

[2] مفاهيم الشعرية : 42 .

النصوص والمقاطع المدروسة على مايؤهلها لأن تتمتع بمناطق تضج بالأسباب التي تجعل منها شعرية جمالية .

وتجد الشعرية تجسداتها في أحايين كثيرة في المفردة الشعرية صوتاً أو في التراكيب أو المقاطع إذ (كلما تعاظم شأن الاسلوب وقيمته ازدادت القوى الداخلية التي تنطوي عليها الكلمة المفردة)[1] وما أكثر الكلمات المفردة التي تشكل سبباً أساسياً للدخول الى شعرية نص ما في كتاب نهج البلاغة ضمن منظومة الاختيارات التي ألفها الدارس،وهذه مزية إضافية.

و(ثمة معاينة شعرية وغير شعرية في موقف الإنسان من الوجود وثمة رؤيا ورؤية شعرية وثمة رؤيا ورؤية غير شعريتين وثمة لغة شعرية ولغة غير شعرية وثمة هواجس شعرية وغير شعرية)[2] ومع هذا الانفتاح والتباين في مفاهيم الشعرية وعنواناتها كان خوض الغمار في هذه الدراسة .

وإذا كانت هذه الدراسة ستنقسم على فصول ومباحث تدرس مستويات شعرية نهج البلاغة فإن ذلك لايعني تجزئة الشعرية ولايعني أيضا أن المستويات المدروسة عبر النصوص المختارة هي التي تزخر بالشعرية والجمال وحسب، إذ إن منظومة العلاقات المتشابكة لاتقتصر على النصوص المدروسة وحدها بل إنها تكاد تكون سمة عامة في نصوص الكتاب كلها وهذا تعزيز

---

(1) الأفكار والأسلوب ، تشيتشرين ، ت حيات شرارة : 54 .

(2) في الشعرية : 110 .

جديد للهوية الشعرية في مقامها هذا ،فمن (خصائص الرؤية الشعرية أنها تمتد عبر اعمال المبدع كلها فهي ليست دمعة أو قطرة من المطر بل نهر مترابط تنضفر أمواجه ويندغم بعضها ببعض)[1].

ويبقى مقنعا التعريف الذي يرى بأن (الشعرية هي علم الأسلوب الشعري، وهذا يفترض القران بين العام المتمثل بحدود النوع وارتساماته والخاص المتجسد بمهيمنات النص وعلاماته الفارقة)[2] .

وبإقرار النقاط التوافقية والأخذ بها أو بفرز مواضع الاختلاف تستكمل الدراسة في المستويات الشعرية وقراءتها لنصوص نهج البلاغة ،مشوارها تاركة مايتعارض مع وجهة الدراسة ،آخذةً كل مايسهم في تعزيز العملية الدراسية واسنادها في هذا الاتجاه .

وقد لايبدو ضرورياً التعرض لكل مايتعلق بالشعرية من تنظيرات ومن صلات وفوارق بينها وبين غيرها بوصف الدراسة معنية بالاشتغال على إضاءة شعرية النصوص التي امتلكت مزايا وملامح أهلتها لأن تكون موضع دراسة وبحث في الأصول والقوانين التي جعلت منها شعرية ،إلا انه يمكن القول إن ذلك لايتعارض مع أصل موضوع الدراسة إذا لم يكن مكملا وسادا لبعض ما قد يتوفر من ثغرات في دائرة هذا الموضوع .

---

[1] في حداثة النص الشعري ، د. علي جعفر العلاق : 21 .

[2] المرآة والنافذة ، د. بشرى موسى : 6 .

إن اللغة الشعرية هي الغاية التي تسعى إليها وسائل الكشف عن أسرار هذه اللغة أو قوانينها التي جعلت منها مختلفة جمالية لأن (اللغة لا الوزن أو القافية هي مايتجلى فيها أو في خلالها شعرية النص ونبضه أو شرارته)[1]، وعلى هذا الاساس كانت الدراسة في نصوص الكتاب المختارة بوصفها لغة شعرية تحمل هذا التوصيف .

ومن غير المناسب ونحن نتحدث في دائرة نهج البلاغة أن نمر مر الكرام على بلاغتنا القديمة أو نتجاوزها دون التوقف عند محطة العلاقة بين القديم والحديث بوصف الأخير يمثل امتداداً طبيعيا للأول . وإذا ماأجريت مقارنة بسيطة بين بعض المقولات القديمة وبين أخرى حديثة ،سيبدو واضحاً وجه التقارب وحجم العلاقة بينهما بما يعزز الصلة الحية والامتداد الطبيعي بين أدب الماضي ومعرفته وثقافة الحاضر ونظرياته .

فهذا ياكبسون يعرف الشعرية بأنها (مايجعل من رسالة لفظية أثرا فنياً)[2] ولاشك في أن من بين مايجعل من رسالة ما أثرا فنيا وجماليا واضحا هو القانون أو الآلية والنظام الذي اتبعه مبدع النص لجعله شعريا بعد أن كان رسالة لفظية عادية ،وهذا تودوروف في احدى وقفاته بإزاء الشعرية يؤكد انها (لاتسعى الى تسمية المعنى بل الى معرفة القوانين التي

---

[1] في حداثة النص الشعري : 112 .

[2] قضايا الشعرية ، رومان ياكبسون : 19 .

تنتظم ولادة كل عمل)[1]،ولعل ربطا واضحا يمكن الحديث عنه بين ماتقدم من آراء حديثة وبين رأي سبق بمئات السنين عبر الآراء الآتية فهذا حازم القرطاجي (684هـ) (يبحث عن قانون أو رسم موضوع يمنح الشعر شعريته أو بالأحرى يجعل من النص اللغوي نصاً شعرياً)[2] والعلاقة بين هذا الكلام وبين سابقه لياكبسون مما لايحتاج الى تعليق كثير لتأكيد ما ذهبنا إليه .

(وترد لفظة الشعرية عند ابن رشد بمعنى الأدوات التي توظف في الشعر فيشك فيمن يحصر الأدوات بالوزن)[3]،ويرى جان كوهين أن (قانون اللغة العادية يعتمد على التجربة الخارجية في حين يعتمد قانون الشعرية على التجربة الباطنية ويختصر المشابهات)[4] .

ويرى أيضا أن (اللغة الشعرية تحطم البنية القائمة على التقابل والتي تعمل داخلها الدلالة اللغوية وانها تطلق سراح المعنى من الصلات الداخلية التي تربطه بنقيضه)[5]. وبالإمكان تلمس القواسم المشتركة بين هذا المعنى وبين المعنى الذي سبق إليه عبدالقاهر الجرجاني في معرض حديثه

---

[1] الشعرية : 23 .

[2] مفاهيم الشعرية : 13 .

[3] المصدر نفسه : 13 .

[4] بنية اللغة الشعرية ، جان كوهين : 202 .

[5] اللغة العليا : 133 .

عن اللغة المجازية التي يمكن أن نعدها نبض الشعرية،ولاتنتهي هذه العلاقة بين القديم والحديث في فحوى الشعرية وأصل معناها .

وإذا كان ثمة سؤال غير محدد يدور في فلك الدائرة الأسلوبية الشعرية أو يتعلق بالعثور على صيغة نهائية عن العلاقة بين ما هو أسلوبي وبين ما هو شعري،فهو سؤال وارد جدا ومشروع جدا لوجود أوجه تشابه قد تبرر أمر اختلاط المفهومين أو التباسهما وبالتالي التفريق بينهما على وجه الدقة والتحديد،وبناء على ذلك كان من المناسب للدراسة أن تتبنى وتقول بالآراء والآثار والتقسيمات الآتية :

تعادل الطرفين إذ (يعد مفهوم الانزياح معادلا لمفهوم الأسلوب في الدراسات الشعرية)[1]،ومع تعادل هذين المفهومين في الدراسة التي يطرقها الدارس في هذا الموضوع إلا إن فرقا دقيقا بينهما من شأنه أن يرسخ ملامح كل من المفهومين بشكل أكبر،فالشعرية (تهدف الى استخلاص القوانين العامة التي تنتظم في ضوئها النصوص المختلفة،بينما تبحثُ الأسلوبية في الكشف عن القانون الخاص)[2] .

وكثيرا مايبدو أن الشعرية هي الأقرب من الجمالية في الوقت الذي لاتبدو فيه الأسلوبية كذلك،فقد (اتضحت الجمالية مؤخرا بوصفها اشتراطا

---

[1] المرآة والنافذة : 12 .

[2] المرآة والنافذة : 16 .

لابد منه لنجاح أية شعرية،لاسيما بعد أن اصبحت الشعرية مع بداية القرن الثامن عشر فرعا من فروع علم الجمال الفلسفي،لاسيما في ألمانيا)[1] .

والشعرية في النهاية من المواضيع التي لم تتبلور بعد بصيغتها القارة ولم تأخذ كفايتها ممن نظروا لها وتعرضوا لأهميتها قياسا بالبلاغة القديمة على الأقل فقد (ولدت الشعرية لتلفي نفسها مطالبة بالتضحية بكيانها في معبد المعرفة العامة)[2] ،وهي بعد من جهة المصطلح مازالت تستوعب غير تسمية،وتتحمل أكثر من عنوان إذ ((على الرغم من أن المترجمين والنقاد العرب القدامى قد مالوا الى تعريب المصطلح تارة بـ(بويطيقا)،أو ترجمته الى (فن الشعر) تارة أخرى فإن الاستخدامات الاصطلاحية الحديثة له قد تنوعت وتشعبت الساحة النقدية بمرادفات أو مقابلات ترجمية مختلفة تجاوزت مصطلح الشعرية منها على سبيل المثال (الإنشائية) و(نظرية الأدب) و(الشاعرية) و(صناعة الأدب) وغيرها))[3] مما يؤكد سعة موضوعة (الشعرية) وثراءها ولا نهائيتها .

أما بالنسبة للفارق بين الأسلوبية والشعرية،الذي كثيرا مايختلط عند القارئ وربما الدارس كما اتضح من خلال الأحاديث التي تداولها صاحب الدراسة مع آخرين،فيمكن التعليق عليه بأنه (إذا كان هناك من يضارع

---

(1) مفاهيم الشعرية : 41 .

(2) مفهومات في بنية النص ، د. وائل بركات : 61 .

(3) جريدة الثورة ، المفكرة النقدية في الشعرية ، د. بشرى موسى ، 2003/12/5 .

بين الشعرية وبين الأسلوبية فإن خلو نص ما من الانزياحات التي تشكل الأسلوب الشعري لايعني خلو اللغة في هذا النص من الأسلوب)[1]،ومن زاوية أخرى فإن (الشعرية تتجاوز الموقف البلاغي لأنه موقف معياري يرسل الاحكام التقييمية وهذا اقرب الى الأسلوبية كما يقول المسدي)[2]، ومادام (تحليل الكلمة الشعرية أداة لفهم نشاط الأفكار وحركة المشاعر وتكوين الآراء وتطورها)[3]،فقد كانت الدراسة في ضوء ذلك تترتب عبر فصول تكونت من اختيارات الدارس واشتغالاته عليها .

---

[1] المرآة والنافذة : 13 .

[2] اللغة الثانية : 104 .

[3] الأفكار والأسلوب : 19 .

القسم الرابع

القراءة الخارجية (المنهج والكتاب)

لاتقل القراءة الخارجية أهمية عن القراءات الأُخر في توجيه عملية التحليل الشعري والكشف عن قوانين الشعرية وأصولها عبر مستوياتها البارزة، لما تقدمه القراءة الخارجية من خلفية معرفية وما توفره من مرجعية تسهم في ايجاد نقطة الانطلاق أو في مواصلة القراءة الشعرية التأويلية لما هو داخل المتن القائم على اللغة الشعرية، وتكتسب القراءة الخارجية أهميتها في الأساس من كونها تتعلق بالأطر العامة في التحليل وتعطي كثيرا من المسوغات التي تقف خلفه، وبوصف القراءة الخارجية وسيلة الإيضاح الرئيسة في مايتعلق بالكتاب فإنها من خلال ذلك تساعد في بلورة المنهج الذي تستند إليه الدراسة في إنتاج مادته التي تنزع نحو مناطق الجمال باطراد .

ولاشك في أن (تذوق النص غير معرفته ومعرفته غير تذوقه)[1] والفرق بينهما بين، فما تحتاجه المعرفة من امتلاك قاعدة في التاريخ والمعارف واللغة خلافا للمسألة الذوقية فهي اقرب الى الحدسية أو الانطباعية أحيانا بوصفها مرحلة أولى يأتي بعدها دور التلقي الواعي لتوجيه عملية التذوق نحو أفق له مبرراته، فيصبح مسوغا أن يعبر عن هاتين العمليتين بلغتين مختلفتين .

---

[1] بنية اللغة الشعرية : 25 .

ولاتقتصر العملية التأويلية في شعرية النصوص على المبدع دون السامع لأنه (يفترض أن يكون المرسل والمتلقي في حالة عطاء وتقبل)[1] لكي تتوازن المعادلة الشعرية،ومع ماورد من تصنيفات عامة حول كتاب نهج البلاغة على وجه الإيجاز والهوية العامة،يمكن على نحو أكثر تفصيلا أن (نصنف هذا النتاج الى أشكال متنوعة من التعبير الفني يمكن إدراجها في ضمن الآتي :

الخطبة ـ الرسالة ـ الخاطرة ـ المقالة ـ الدعاء ـ الزيارة ـ الحديث ـ المقابلة ـ المحاورة ـ الملاحظة)[2] وبإزاء هذه الاجناس والصور المتعددة لأدب نهج البلاغة فأن من يتأمله منذ المرة الأولى يدرك أنه (أمام صور وإيقاعات هائلة تحتشد بشكل مكثف ومنتظم حتى لايكاد يخلو سطر من هذه الأدوات المدهشة،المثيرة،الطريفة)[3] التي ينطوي عليها هذا النهج .

ويرى الدارس في هذه الدراسة أن يغذ السير باتجاه العوالم الشعرية/ الجمالية في أدب علي بن أبي طالب لاكتشاف مايمكن اكتشافه من قوانينها واسبابها بالاستناد الى عملية قراءة النصوص قراءة تأويلية والاستفادة من ذلك ماأمكن في ملء الفراغات التي تقترحها الدراسة بالاحتكام الى

---

[1] في بلاغة الخطاب الإقناعي ، محمد العمري : 87 .

[2] أدب الشريعة الإسلامية : 137 .

[3] المصدر نفسه : 147 .

ماتوفره المصادر والمراجع من متون نظرية تفتح الطريق امام الدارس لقطع رحلته في هذا المضمار .

وقد اعتمدت آلية التأويل بشكل رئيس في اثناء الدراسة وفي عملية الكشف عن قوانين الشعرية بالاتكاء على النظرية التي ترى (أن التأويل يسبق الشعرية ويليها في الآن نفسه)[1] إذ ليس من الكافي (ولا هو باستطاعة التحليل وحده أن يتقدم بدوره خطوة واحدة إلا باستعمال الأدوات التي يصطنعها المذهب)[2] وهو ما لابد منه ونحن نتعرض الى متن كتاب له خصوصيته وفرادته ولغته التي لايختلف اثنان على اختلافها عن سواها وتميزها بما لا يقبل التردد .

والكتابة عن شعرية نصوص نهج البلاغة هي الكتابة عن شعرية علي (عليه السلام) نفسه كما أسلفنا ولابد من الاعتراف مقدما بعدم القدرة على الإحاطة بكل ماهو موجود من طاقة أو كثافة شعريتين في مكونات النصوص،وهو أمر من الوارد جدا أن تتعرض له الشعرية وأصولها وقوانينها التي تسعى الدراسة للكشف عنها،(وأمام عجزها عن الإحاطة بالطارئ في النص يمكنها أن تجد استمراريتها في شرح النص الذي يثق بالجزئي

---

[1] في الشعرية : 24 .

[2] المصدر نفسه : 24 .

الذي هو بذرة النص)[1] لأن عملية الاستمرار في هذا الشرح من شأنها أن تعزز عملية التأويل التي تدخل في صلب دراسة الشعرية .

لقد(وصل التركيز على النص الشعري واللغة الشعرية درجة باهرة خلال العقدين الماضيين فصار يستحيل على الدارس أن يتقصى كل ماينتج في العالم في مجال دراسته)[2] .

ويمكن توصيف النصوص التي تناولتها الدراسة بأنها تنقسم الى : -

1. القسم الأول : ويتضمن العبارات الموجزة والجمل الموسومة بالكثافة، مأخوذة من سياق عام في بداية أو وسط أو نهاية خطبة أو رسالة أو كلام .
2. القسم الثاني : النصوص الطويلة غير المجزوءة وقد أختتمت بها مباحث الفصول الرئيسة الثلاث التي تتكون منها الدراسة تحت عنوان (أنموذج تحليلي عام) كالخطبة الشقشقية وخطبة الجهاد مثلا، وقد حاولنا الإلمام بأبرز الظواهر مجتمعة فيها بحسب طبيعة كل فصل ومناخه .
3. القسم الثالث : وتمثله نصوص قصيرة أطول من القسم الأول وأقصر من القسم الثاني إلا إنها بشكل عام لايمكن أن توصف بأنها

---

[1] مفهومات في بنية النص : 60 .

[2] في الشعرية : 8 .

طويلة أو تفصيلية، إلا بالقياس الى القسم الأول ذي النصوص المبتسرة المكتظة بالطاقة الشعرية .

وقد كان كلام نهج البلاغة (يدور على أقطاب ثلاثة

- أولها: الخطب والأوامر .
- ثانيها: الكتب والرسائل .
- ثالثها: الحكم والمواعظ)[1].

ومن كل هذه التوصيفات أخذت الدراسة مادتها لتقسمها على المستويات الشعرية التي رسمت المعالم الرئيسة لهذه الدراسة .

ولعل من المناسب القول قبل الدخول الى تفاصيل الدراسة أنه على الرغم من أهمية الكتاب التي تدور الدراسة حوله وماكتب عنه،واحتفاظه لنفسه بالمرتبة الراقية إلا ان النظرة الأكاديمية من جهة ما، من شأنها أن تعيد من جديد قراءة هذا المنجز الأدبي ذائع الصيت وتساعد على ديمومته تأويلاً وتحليلاً وتشخيصاً، إذ أن (كثيراً من الكتب القديمة ماكانت لتستمر على البقاء لولا اهتمام الأكاديمين بها، غير أن هذه حجة للإبقاء على

[1] نهج البلاغة ، د. صبحي الصالح : 4 .

الاكاديمين وليست اعترافاً بأن هذه الكتب غير جيدة، فمن البربرية أن نعتبرها كذلك)[1] .

وجدير بالذكر أن الدراسة لم تعتمد إجراء تصنيف لنصوص الكتاب على وفق الموضوعات التي تكّون منها، بل انه اعتمد آلية الانتقاء في استخراج المادة التي يمكن الاشتغال عليها في دراسة المستويات الشعرية.

كما لابد من الألفات الى أن النصوص التي اعتمدها الدارس كانت من بين النصوص التي ليس هناك اختلاف حولها أي التي جاءت برواية الفريقين والنسخة التي اعتمدت في الدراسة هي التي بشرح الشيخ محمد عبده وتعليقه للنصوص نفسها التي وردت في شرح ابن ابي الحديد .

ويمكن القول على وجه الإجمال (إن نهج البلاغة يشتمل على نحو ثلاث مائة خطبة ومائة رسالة وخمسمائة حكمة)[2] مع عدم الجزم بحقيقة هذا العدد نهائيا .

وأما اختيار النسخة التي هي بشرح الشيخ محمد عبده فلأسباب يعتقد الدارس بموضوعيتها من بينها أن هذه النسخة هي الأكثر رواجاً وانتشاراً في المكتبات العربية لاسيما في عقود العراق التي شهدت توجيهاً احادياً قسرياً للثقافة ومصادرها على الرغم من خصوصية وإصداء وانتشار النسخة

---

[1] تعريف الأدب ومقالات أخرى ، دبليو روبنسون : 31 .

[2] ينظر: سلطة الحق : 288 .

التي بشرح ابن أبي الحديد المعتزلي واصدائها المترامية وانتشارها على نحو واسع ولكن خارج الحدود الجغرافية للمعرفة في العراق حتى بداية التحول الكاملة مطلع 2003،وربما تختلف طبعة ابن ابي الحديد جذرياً في بعض مواضع النهج عن نسخة الشيخ محمد عبده،من حيث التفسير والتعليق والقراءة التاريخية، إلا إن صاحب هذه الدراسة لم يشأ الخوض في بحر لجي سبر غماره أولئك الجهابذة الكبار والعظام الأفذاذ،فكانت هذه النسخة والنصوص التي وردت في الدراسة تحديدا،مما ثبت في النسخ كلها وجاء على وجه واحد.

وماشجع الدارس على دراسة نهج البلاغة من جهة مستوياته الشعرية هو اعتقاده بعدم تناول هذا الكتاب من هذه الوجهة،ربما لأن أغلب الدراسات المتعلقة بالشعرية تناولت نصوصاً أو اجناساً ينتمي أغلبها الى تاريخ الإبداع المعاصر أو الحديث وكذلك ندرة الاحتفاء بموضوعة الشعرية وبالكتاب نفسه،إذ (على الرغم من التناول الذي اكتنف موضوع الشعرية في الدرس النقدي المعاصر إلا إن الناظر في هذه الكثرة لايجد للشعرية العربية مكانا يحتفي بخصوصيتها)[1].

ولابد من الإشارة الى مااكتنفته عملية انتقاء النصوص موضع الدراسة من صعوبة وعسر في التمييز بينها لأسباب عدة من بينها سعة مادة الكتاب،

[1] مقومات عمود الشعر ، د. رحمن غركان : 11 .

وتنوعها وامتلاكها مستويات متقاربة من النضج الفني والأداء الجمالي العالي مايجعل من العسير الانتقاء منها وترجيح بعضها على الآخر بوصفها شبكة متجانسة من مستويات تعبيرية تمتلك خصوصية تتناسب مع طبيعة الحدث والموقف أو المناسبة التي يكون الكلام بصددها ،وليس من اليسير الزعم بأن قراءة نصوص الدراسة جماليا كانت كافية ومؤدية الغرض النقدي،لأن (النص ينطق أحيانا فيسكتنا ووجوده يغني عن إشارة ويثري إحساسا ويلفنا بدوامة سحر آسر، إيراده حكم نقدي فلا ننطق عنه)[1] .

وورد حديث عن العلاقة المتصلة بين البلاغة القديمة وبين النقودات الحداثية والمناهج الغربية بما يمكن وصفه بالبلاغة الحديثة،بما له صلة وطيدة بالآليات والأدوات التي اشتغل الدارس عليها ،فلم تكن هناك مغادرة مطلقة للاستعانة بالأساليب البلاغية القديمة واستثمارها مما يعزز الرؤية الشعرية من خلال ربطها بالمصطلحات التي انتجتها المدارس الحديثة .

ولاتفوت الإشارة أيضا الى أن الدارس قد استعمل في مواضع مختلفة مجموعة من الكلمات التي تؤدي غرضا واحدا في معرض حضور الذات المبدعة لكتاب نهج البلاغة من قبيل(أمير المؤمنين،وعلي بن أبي طالب،كرم الله وجهه،أو عليه السلام،أو رضي الله عنه،والإمام علي،والإمام،وربما الخليفة

[1] المنفى والملكوت ، د. جلال الخياط : 5 .

الرابع،أو المبدع،أو الباث،أو صاحب النص،أو الخطيب،أو المؤلف وسوى ذلك) لسببين : -

الأول: وهو عدم وجود تعارض منهجي في إيراد أي من هذه التوصيفات التي اكتسبت هويتها من التداول التاريخي والثقافي والمعرفي .

الثاني: محاولة إضفاء شيء من التنوع لكسر الرتابة والجمود الذي ربما يطفو على سطح الدراسة من جراء تكرار استعمال تعبير واحد .

وبقي منقدحا في الذهن على امتداد خط الدراسة،هاجس العلاقة بين القديم والحديث،بين البلاغة التقليدية بوصفها الأساس الأول وبين الحداثة النقدية بوصفها الامتداد الطبيعي المكمل للأولى .

ومن الممكن القول أن في نصوص الكتاب ما ليس قليلا مما لم تسلط عليه اضواء الدرس النقدي الحديث أو مما لم يعط من القراءات النقدية مايتناسب والقيمة التي تحرزها لغة المؤلف وأسلوبه .

ولاينبغي أبدا نسيان ماكتب وما قدم وما بُحث في نهج البلاغة من لدن قدامى ومحدثين في مؤلفات وفي رسائل واطروحات وبحوث عالجت ما عالجته في مادة كتاب نهج البلاغة تاركة الباب مشرعا بوجه من يتوخى الدخول الى مدينة الشعرية في عوالمها الجمالية المتداخلة في نصوص نهج البلاغة على اختلافها .

ولعل من النافع القول (إن ارتكاز المؤلف على أصول البلاغة والنحو والإفادة منها في معالجة ظواهر النص ومزجها بمعطيات المعرفة وفروعها الحديثة الأخرى يمكن أن يدفعنا الى إعادة النظر في كثير من الكنوز المهملة في تراثنا البلاغي والنحوي، التي يجب أن تكون عنصراً أساسياً في ثقافة الناقد المعاصر الذي ينبغي عليه بدوره أن يقودها الى التمازج مع فروع المعرفة الأخرى من أجل إضاءة أفضل للنص)[1] إذ من شأن هذا التمازج الذي يوفر إضاءة مضاعفة للنص أن يؤكد استمرارية العلاقة بين القراءة الجديدة للنص القديم وبين الكشف عن مستويات الجمال وطاقات الشعرية في نصوص نهج البلاغة على وفق التنظيرات الحديثة وتطبيقاتها .

لقد ظلت فكرة التمييز بين الشعري واللاشعري هاجساً ملحاً على امتداد زمن قراءة نصوص نهج البلاغة قبل الاستقرار على المجموعة التي انتُقيت مادةً أساسيةً للدراسة في مستويات جمالية/شعرية مختلفة في كتاب نهج البلاغة .

والفرق بين الشعري واللاشعري موضوع طالما شغل المعنيين باعتماد (وعي التمايز بين الشعري واللاشعري شرطاً ضرورياً لتطوير منهج العمل)[2] لوضع النقاط على الحروف وتحديد المنطقة التي تضج بشعرية ما، وقراءة

---

[1] اللغة العليا : 7 .

[2] ينظر: في الشعرية : 17 .

اسبابها،وغالباً مايرتبط وعي هذا التمايز بالإحساس الذي ينبعث بشعرية نص ما منذ اللحظة الأولى لتلقيه واستقباله .

لعل العنصر الأول الذي يستند إليه الدارس في اختيار نصوص نهج البلاغة هو الانتقاء القائم على تذوق هذه النصوص بالتعويل على تحسس جمالياتها عبر مجسات الجمال التي كوّنت ذائقة الدارس عبر مطالعة النصوص المدروسة أو مراجعتها على وفق نظرية الشعرية،فتكونت رؤية تنهل من مخزون الوعي الجمالي الذي تجمع في ذاكرة التلقي .

وكان اختيار النص أو التفكير باختياره ينبثق منذ اللحظة الأولى وينبعث قبل الخوض في تفاصيل الكشف عن الأسباب التي سوغت له أن يكون جماليا منذ اللحظة الأولى،مع الاعتراف بأن (الحكم بالجمال عن نص معين هو حكم حدسي وبدئي وإن الدراسة التي تكشف عن شعرية نص معين لايمكنها أن تكشف عن سر جماليته نظرا لاستحالة المطابقة بينهما)[1] .

ومع هذا التأرجح بين الشعرية وبين الأسلوبية مرة وبين الشعرية وبين الجمالية مرة أخرى،تحاول الدراسة أن تتوخى طريقا يضمن لها التركيز على شعرية النصوص التي اختارها بالاستفادة والأخذ من هذا المتن النظري أو ذاك،بما يخدم عملية اكتشاف أنظمة الشعرية وقوانينها ويطورها طالما أن اللغة الشعرية نفسها (تعيد دائما إحياء موقف الإنسان من اللغة ومن

---

[1] مفاهيم الشعرية : 47 .

علاقة اللغة بالواقع)[1] مايتيح لهذا الإنسان أن يعيد إنتاج معرفته عبر الآلية التي تقترحها طبيعة النصوص، تأويلاً أو تفكيكاً أو تطبيقاً عملياً على المتون النظرية ذات الصلة بأصل الدراسة .

ويبقى التعامل مع النصوص المختارة رهنا بمدى اقترانها من قرارة نفس المتلقي الذي سيقرؤها قراءة يستطيع في خلالها التفاعل مع المادة التي قرأها وتأشير درجة الشعرية التي تتسم بها مع الأخذ بالحسبان أن (لجمال الأسلوب ووضوحه شأنا كبيراً في تأثيره ووصوله الى قرارات النفوس)[2]، وليس المقصود من الوضوح ما قد يفهم بطريقة سطحية على أنه البساطة أو السهولة أو المباشرة، بقدر ما يقصد منه من وضوح في الآلية واستخدام الأدوات الفنية، وفي المنافذ التي يمكن الوصول عبرها الى نقطة النظام .

ولعل من المناسب في مقدمة هذه الدراسة أن نتذكر التمييز بين الأدب والدراسة الأدبية لكي يحتفظ كل منهما بخصوصيته وقيمته الأدبية فهما (فعاليتان متمايزتان إحداهما خلاقة، فن، والأخرى إذا لم تكن بالضبط علما فهي ضرب من المعرفة والتحصيل)[3] .

وبوجه عام فإن (الرأي في الحقول الإنسانية يقوم على أساس التفهم ولا يخضع بالضرورة الى الاختبار فهو يخضع للتفاعل الحيوي بين الذاتي

---

[1] في الشعرية : 74 .

[2] جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع : 32 .

[3] نظرية الأدب : 11 .

والموضوعي)[1] اللذين يواكبان العملية التأويلية بنسبة معينة مهما كان الإصرار على محاولة إقصاء الأول أو جعل الثاني مهيمنا .

وبقي أن نقول إن (مجيء الشعرية طرح من جديد المسألة المحتومة: قيمة العمل،وما أن نسعى مستلهمين مقولاتها لوصف بنية عمل معين وصفا دقيقا، حتى نواجه الاحتراز نفسه المتعلق بإمكانية تفسير الجمال)[2] وأية إمكانية تلك التي تستوعب لغة نهج البلاغة وأبعادها الجمالية ؟ .

---

[1] اتجاهات الشعرية الحديثة ، يوسف اسكندر : 202 .

[2] الشعرية : 80 .

الفصـــل الأول

شعريـــة التشكيـلات الإيقاعيـــة

توطئـة

في أدبيات الشعرية،وضمن معجمها الاصطلاحي يرد الصوت مرة بعنوانه الحقيقي (الصوت) ومرةً أخرى بعنوان الإيقاع،فقد عرف مبكراً عبر اهتمام الخليل بن احمد الفراهيدي الذي أحس بضرورة توفر دراسة صوتية لفهم أسرار العربية بعد أن لم يكتمل فهمها عن طريق الجوانب الأُخر فوضع معجمه (العين) على أساس صوتي مراعياً فيه مخارج الحروف وصفاتها وخصائصها .

وبدا الاهتمام بهذه الصفات والخصائص واضحا في جهود الكسائي والفراء وسيبويه وغيرهم من علماء الرعيل الأول،وتواصلت الجهود في هذه القضية برؤى ونظريات متعاقبة ومتقاربة في أحايين كثيرة استقرت بعدها على نحو واضح في القرن الهجري الرابع على يد ابن جني الذي عالج القضايا الصوتية في العربية على نحو مفصل بدراسة تتسم بالتخصصية المنهجية في إفراده كتاباً برمته لهذا الموضوع (سر صناعة الإعراب) فضلا عن المباحث العديدة في كتابه الشهير (الخصائص) وشكلت رسالة ابن سينا الموسومة (أسباب حدوث الحروف) عملاً بالغ الأهمية في هذا الميدان لدقة تناول الموضوعات وتفكيك عناصر العملية الصوتية من قبيل الترددات والتوترات وقابلية الأذن وحدوث أذى للسامع عند مقدار معين من شدة الصوت وما الى ذلك من الأمور ذات الصلة .

لقد توصل العرب الى نتائج مهمة وافقهم على معظمها التحليل الصوتي الحديث على الرغم من افتقارهم حينذاك الى مختبرات الصوت الحديثة واجهزته .

وتجدر الإشارة في افتتاح الحديث عن المستوى الصوتي في النقد الفني الى الرأي المشهور للناقد الإنكليزي ريتشاردز الذي يرى أن (النغمة الواحدة في أية قطعة موسيقية لاتستمد شخصيتها ولاقابليتها ولاخاصيتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها)[1].

ومن هنا سوف يكون الحديث في غير موضع عن شعرية صوتية على وفق علاقات المجاورة والتكرار والتناغم والتداخل والتضاد وغيرها في نصوص نهج البلاغة التي احتكم الدارس فيها الى ماحدده من مباحث عبر القراءات المتكررة التي استطاع من خلالها تحديد ابرز مايمكن الاشتغال عليه في هذا المستوى بما برز على سطح هذه القراءات من ظواهر ملفتة وجديرة عبر انساق إيقاعية بأن يتشكل منها المتن الكتابي لهذه الدراسة فضلا عن الاستفادة من الذوق الخاص،مستندا الى حصيلة معرفية متواضعة من الثقافة البلاغية والنقدية .

وتكمن أهمية الصوت في قدرته الإيحائية التجريدية وفيما يكونه في النفس المتلقية من صور ورؤى يهتز لها السامع،فتضمنت المباحث حديثا عن

---

[1] عن كتاب قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، د. محمد زكي العشماوي : 20 .

المستويين الداخلي والخارجي في شعرية الصوت عبر محورين رئيسين يندرجان ضمن المباحث المعنونة في أقسام الفصل هذا .

وحين نكون معنيين بالحديث عن الشعريات فأننا نتذكر أن (العملية الشعرية تجري في مستويي اللغة معاً: الصوتي والدلالي)[1]،بوصفهما منطقتين مكتظتين بالشعرية أكثر من سواهما .

ولما كان المؤشر على شعرية النصوص،أولا هو متوسط الانزياحات فيها فأن اللغة في الانزياح (تعمل على تقوية الجمل بالترابط الدلالي والنحوي وتدعم هذا الترابط بعنصر صوتي)[2]،ما يؤكد من جديد مشاركة الصوت في تعزيز العملية الشعرية بدعم عناصرها الأخرى،وتبقى العلاقة قائمة بين مفهومي الصوت والإيقاع كونهما يؤديان في النهاية الى مستوى واحد،قد يكون بتعبيرات أُخر من قبيل التنغيم أو الموسيقية أو سواهما .

وعلى صعيد ماله علاقة بذلك فالإيقاع أحدث استعمالا ربما من الصوت في اللغة الأدبية النقدية حيث ((لم يرد مصطلح الإيقاع في (معجم المصطلحات البلاغية عند العرب) ولا في (معجم العروض والقوافي) ولا في (مصطلحات الفارابي القاموسية) وجذره في القرآن الكريم يقترن بالعقوبة والعذاب أينما ورد،(الواقعة،بعذاب واقع،وقع عليكم من ربكم رجس ... الخ،

---

[1] بنية اللغة الشعرية ، جان كوهين : 51 .

[2] المصدر نفسه : 7 .

إذن مصطلح حديث أفرغ من دلالته القديمة وامتلأ بدلالة جديدة مازالت غير مستقرة))[1] وفي هذا الفصل جاء الحديث عن مستويات مختلفة جسدتها عنوانات المباحث الفرعية التي حاولت تسجيل أبرز الظواهر الصوتية التنغيمية في النهج .

وقد أخذت بعض المباحث جوانب صوتية أضيفت الى الجانب الأساسي في متن الدراسة فضلا عما تضمنته الخطبة (الشقشقية) التي تشكل المبحث الخامس منها بوصفها نصا كاملا غير مجزوء،فاشتمل الحديث في دائرتها على أكثر من ظاهرة إيقاعية وليس الحال كذلك في النماذج الأُخر .

[1] فضاء البيت الشعري ، عبدالجبار داود البصري : 157 .

المبحث الأول

نسـق التكـرار

أكدت الدراسات النقدية الحديثة أن التكرار يعدُّ من أبرز الظواهر الخالقة لشعرية الصوت لما يمتلكه من تنغيم مزدوج،داخلي وخارجي،ولما يفصح عنه من (تركيز دال) على أهمية (المكرر) وفاعليته الإيحائية وفي خطب النهج يلقى التكرار هذه الأهمية والعناية الظاهرة،وفي ضوء ذلك يمكن قراءة شعرية الإيقاع في النص الآتي وهو من كلام للإمام (عليه السلام) لما بويع بالمدينة،يقول: ((**والَّذِي بعَثَهَ بِالحَقَّ لتُبَلبَلُنَّ بَلبَلةً ولُتغَربَلُنَّ غَربَلةً ولتُساطُنَّ سَوطَ القِدْرِ حَتَّى يَعُودَ أسفَلكُمْ أعْلاكُمْ وأعْلاَكُمْ أسْفلَكُمْ، ولَيَسبقَنَّ سابِقُونَ كانُوا قَصَّرُوا وليُقَصِّرنَّ سَبَّاقُونَ كانُوا سَبَقُوا**))[1]، وتُؤشر لدى المتلقي لهذا النص مجموعة من التكرارات على نحو متغير عبر انتشار مجموعة من التوافقات الصوتية على نحو تكراري أيضا،شكلت مناخاً له القدرة على استفزاز الذائقة الجمالية وحثها على التوقف بأزاء هذه المظاهر الصوتية التي أسهمت في منح اللغة في هذا المقطع شعرية صوتية في طاقةٍ متميزة . ويأتي الاشتغال على الشعرية الصوتية في هذا السياق ضمن إطاره العام أي في النظرة إليه بوصفه كياناً واحداً،من أفق رحب للتأويل والدراسة عن القوانين التي تصنع الشعرية،ويأتي الإيقاع الجوهري في المقدمة منها،الذي هو (انعدام الانتظام المطلق،أي وجود فجوة بين المكونات الإيقاعية)[2] فليس ثمة انتظام مطلق بين المقاطع ولا بين الكلمات

---

[1] نهج البلاغة : 47/1 .

[2] في الشعرية : 25 .

ولا بين عدد حروفها، على الرغم من وضوح تكرارات مهيمنةٍ في الحروف وفي اشتقاقات الكلمات من بعضها وإرجاعها الى مصدرها في (بَلبَلَةً ـ غَربَلَةً) مثلا أو تكرار كلمات بعينها مع تغيير مواقعها أو بنائها النحوي أو الصرفي ـ كما سيُفصل ـ الى الحد الذي يمكن عد ظاهرة بعثرة النظام (انعدام الانتظام المطلق) ظاهرة أسلوبية .

ولعل خلخلة النظام في شبكة العلاقات التركيبية والصوتية وتوزيع التكرارات المتنوعة في ثنيات هذه الخلخلة قد أوجد عنصراً فعالاً في شعرية السياق العام للجمل فجعل من التكرار ملمحا يكاد يكون غامضا ما لم تكن هناك وقفة تتحرى طبيعة هذا التكرار وأقسامه وصوره، ففيه انزياح عن المألوف والتكرار النمطي . ومن تحديد أول يمكن تأشير عدد مرات تكرار الحروف في هذا النص على نحو يسجل تناغماً منسجماً بين هذه الحروف مما يمنح النص جوا إيقاعيا يعزز شعريته كما يتضح في الجدول الآتي :

(جدول رقم 1)

ت	الحروف	عدد المرات التي ورد فيها	المواضع
1 -	اللام	ثمان عشرة	الذي، بالحق، لتبلبلن، بلبلة، لتغربلن، غربلة، لتساطن، القدر، أسفلكم، أعلاكم، أعلاكم، أسفلكم، ليسبقن، ليقصرن
2 -	الباء	اثنتا عشرة	بعثه، بالحق، لتبلبلن، لتغربلن، غربلة، ليسبقن، بلبلة، سابقون، سباقون، سبقوا
3 -	السين	ثمان	لتساطن، سوط، أسفلكم، أسفلكم، ليسبقن، سابقون، سباقون، سبقوا
4 -	الواو	ثلاث عشرة خمس منها للعطف	والذي، ولتغربلن، ولتساطن، سوط، يعود، وليسبقن، سابقون، كانوا، قصروا، وليقصرن، سباقون، كانوا، سبقوا
5 -	النون	أربع عشرة، خمس منها نونات توكيد ثقيلات	لتبلبلن، لتغربلن، لتساطن، ليسبقن، سابقون، كانوا، ليقصرن، سباقون، كانوا
6 -	التنوين	مرتان	بلبلةً ، غربلةً
7 -	القاف	ثمان	بالحق، القدر، ليسبقن، سابقون، قصروا، ليقصرن، سباقون، سبقوا

على أن هناك حروفاً أخرى تكررت غير مرة مما يؤكد ظاهرة كسر النمطية التي ظلت حاضرةً في نصوص نهج البلاغة،وقد لاتحتل الحروف المؤشرة نفسها بالنظر الى مخارجها وجرسها وطبيعتها الفاترة في السياق .

وبعد هذا الإيضاح في ابرز الحروف وأكثرها تكرارا يتجلى البعد الصوتي الناجم عن منظومة تكرارية تشكلت بفعل التركيز على إيصال الدلالة

التي أراد الإمام إيصالها، وهذه المنظومة الحروفية تشكل النوع الأول من التكرار الذي يتوزع على أقسام هذا الكلام .

وقد أسهم التقارب في مخرج الحرف بين صوت النون الوارد تسع مرات منها خمسة نونات توكيد ثقيلات وبين صوت اللام الوارد تسع عشرة مرة، في تعزيز الإيقاع الذي يضج به النص، ولاسيما في الحضور الإضافي للنونات الثقيلة المشددة التي ساعدت على تكريس القيمة الصوتية التي تملأ النص حتى على صعيد الحركات الإعرابية من قبيل الفتح والتشديد والتنوين، التي تكررت هي أيضا لترسيخ نسق التكرار في الكلام .

أما الشكل الثاني في ظاهرة التكرار المهيمنة على إيقاع النص فهو تكرار الكلمات وهو تارة يأتي على طريقة تبديل مواقعها فيستدعي ذلك تغيير حركاتها الإعرابية فـ(أسفلكم الأولى بالضم وأسفلكم الثانية بالفتح) وينطبق هذا التبدل في (أعلاكم) لاقتضاء البنية النحوية هذا التبديل .

ويلوح التكرار تارة أخرى في النص على طريقة (الجناس)، بتغيير مواقع الحروف في الكلمة نفسها لإعطائها دلالة جديدة توخاها المبدع كما في (سابقون وسباقون) وهو جناس ناقص في ترتيب الحروف يجعل قابلية الحروف على تقديم معنى إضافي يغني النص أكثر، عن طريق تكرارها في الجملة بنسق مغاير .

ونعود الى تأكيد أن (الشعرية لاتقوم على أساس الزاوية المفردة للفظة ولاتقوم على أساس النظر المفرد الى الوزن والقافية أو الصورة أو التجزيئي لأن التجزيئي لايمكن أن يخلق الشعرية وإنما الخالق هو التوحيد في الانصهار في بنية كلية)[1]،فشعرية هذا التكرار تنبع من كونه لم يأت على نحو واحد أو وتيرة واحدة[2] .

إن مجموعة الحروف المتكررة أشاعت في النص حسا صوتياً متميزا جسده ظهور اصوات الغنة (الميم والنون) على نحو بارز منذ استهلال النص وتداخل هذا الظهور مع الأصوات الانفجارية (الكاف والقاف) بمشاركة الصوت المهموس (السين) مع الالتفات الى ماشغله صوت (اللام) من حيز واسع كما ظهر في الجدول المتقدم فكانت هذه التراكمات الصوتية المتنافرة تارة والمنسجمة تارة أخرى التي نشأت عن طريق تكرار الحروف البارزة في فضاء النص مرة وتكرار كلمات بعينها مرة ثانية وتأكيد فاعلية التكرار،ظاهرة مهيمنة في بنية النص مرة ثالثة،تعزز وضوحا دلاليا في النص وتضفي ظِلالاً إيحائيةً جماليةً على وجوه العام لجعله قابلاً للدخول ضمن توصيفات الشعرية .

---

(1) رماد الشعر : 128 .

(2) ينظر في ذلك كلامه عليه السلام الذي كان يقوله لأصحابه في بعض أيام صفين: ج1/ 114 ـ 115، وتتجلى فيه ظاهرة تكرار أفعال الأمر على نحو ملفت من قبيل (استشعروا الخشية ، تجلببوا السكينة، عضو على النواجذ، قلقلوا السيوف، الحظو الخزر، عاودوا ... استجيبوا ... الخ النص) .

ولما كان النص يعبر عن محاذر الإمام من مستقبل مخاطبيه واستشرافه لما هو آت .. لاريب فيه،من انقلاب الموازين واقتران المألوف باللامألوف ووضع الأشياء في غير مواضعها كان لابد له من تأكيد حالة التحذير والتذكير وتوكيد المستقبل القادم بتكرار مجموعة دلالات متقاربة بألفاظ مختلفة وهو وجه آخر من وجوه التكرار في النص ينطوي على وجه آخر يساند منظومة التكرارات في سياق الجمل،وهو العطف الذي يربط هذه الجمل وينبه الى ملمح التكرار بوصفه مفتاحا رئيسا في تشخيص هذه الظاهرة فقد عطف الأفعال (لتبلبلن ـ لتغربلن ـ لتساطن) المتقاربة في معانيها وفيما تعطيه من معنى الاختبار والامتحان والفتن التي تظهر فيها حقائق الناس، ليمنح فكرته التي يطرحها زخما اكبر بتكرار ماستؤول إليه الحال إبان تسلمه الخلافة وبعدها،من مآلات ذات معطيات متشابهة (فهم سيتبددون ويتفرقون حين يبلبلون وسيُنَقَّون وتظهر حقائقهم ومعادنهم حين يغربلون وسيختلطون ببعضهم ويفركون عندما يساطون،وكل ذلك مما لاشك في حدوثه كونه قد تأكد بلام توكيد سبقت كل فعل من الأفعال وبَقَسمٍ في متن الكلام)[1]،فتكرار المعاني وتكرار حرف العطف الذي يربطها خمس مرات مما هو مؤشر بإزائه في الجدول مصدر إضافي لتأكيد ظاهرة التكرار التي لم تتوقف عند هذه القضية بل تمظهرت في وجه آخر حققه النسق الإيقاعي للمفعول المطلق في نهاية كل جملة في ((بَلبَلَةٌ وغَربَلَةٌ)

[1] ينظر: المعجم الوسيط ، ابراهيم مصطفى ، واحمد حسن الزيات: 68 ، و648 ، و462 .

وهما من نوع المفعول المطلق المؤكد لفعله و(سوط القدر)،مفعولاً مطلقا مبينا لنوع الفعل،فكانت شبكة لامات التوكيد المتكررة والمفعول المطلق وبعض الأفعال التي تكررت نصا (كانوا) وبعض الأفعال التي تكررت مع تغير زمنيتها (يسبقن ـ سبقوا) و(يقصرن ـ قصروا) وبعض الأسماء التي تكررت مع اختلاف في الصياغة (سابقون ـ سباقون)،بمثابة ميزة تحكم النص ملتقيةً مع ماتحققه شعرية التضاد من شد إيقاعي لدى السامع في (الأسفل والأعلى) و(السبق والقصور)،لترسيخ الحضور الدلالي في هذا النص من الخطبة بما يقدمه المستوى الصوتي من عناصر جمالية تهيء المتلقي لقبول انعكاسات الرؤية الفلسفية للإمام حول الحياة ومصير نوعيةٍ من الناس معنية بالصورة التي رسمها،فجاء التوزيع الصوتي القائم على التضاد لتأكيد شعرية أخرى في جو إيقاعي مشحون بتنويعات صوتية تراوحت في النص معبرة من جديد عن رؤية فلسفية جمالية في المنظومة الكلامية للإمام علي (رضوان الله عليه) مجسدة في هذا النص من نهج البلاغة .

وحين نقتنع بحقيقة أو مفهوم مفادهما أنه (يخدم الإيقاع وتوافق الأصوات والقافية غاية واحدة،هي فتح ابواب الكلمة ونوافذها على مصراعيها وإدخال القارئ في اعماقها الشعرية)[1] يحق الدخول من هذه الأبواب الى شعرية نص آخر بعيدا عن التنظير المسبق لنترك لنصوص النهج السبيل لتأشير

[1] الافكار والاسلوب : 53 .

شعرية التكرار التي توزعت على أجزاء الكتاب ومن ذلك وصية له (عليه السلام) للحسن والحسين (عليهما السلام) لما ضربه ابن ملجم لعنه الله، منها : -

((أوصيكم وجميع ولدي وأهلي ومن بلغه كتابي بتقوى الله ونظم أمركم وصلاح ذات بينكم، والله الله في الأيتام فلا تغبوا أفواههم ولايضيعوا بحضرتكم، والله الله في جيرانكم فأنها وصية نبيكم مازال يوصي بها حتى ظننا أنه سيورثهم، والله لله في القرآن لايسبقكم بالعمل به غيركم، والله لله في الصلاة فأنها عمود دينكم، والله الله في بيت ربكم لاتخلوه مابقيتم فأنه إن ترك لم تناظروا، والله الله في الجهاد بأموالكم وأنفسكم وألسنتكم في سبيل الله))[1].

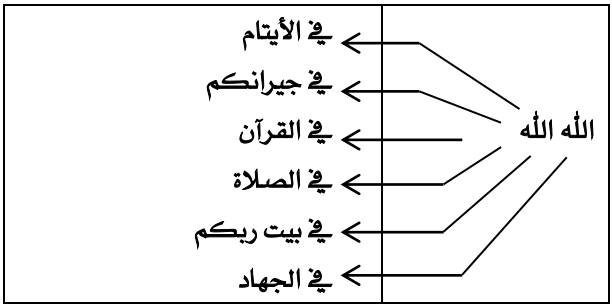
وأول مظاهر الإيقاع التي تدخل في صناعة شعرية على المستوى الصوتي الذي انطوت عليه هذه الوصية هو التكرار الذي يشكل عنوان هذا المبحث،ومما لايحتاج الى التأمل والاكتشاف من بين مجموعة الأنساق الصوتية واشكالها في هذه الظاهرة هو مجموعة التكرارات التي سجلت علامة فارقة على جسد النص وهي تكرارات لفظية تتمركز حول لفظ الجلالة المكرر في قوله (الله الله)، فقد تكرر هذا التركيب ست مرات على التوالي مقترنا في كل مرة بحرف الجر نفسه الذي يأتي بعده وهو (في) الذي يصب مع كل مرة في قيمة إنسانية وإسلامية تختلف عن التي تليها،وقد جيء بهذا التكرار بوصفه قيمة دلالية يتم التأكيد من خلالها

---

[1] نهج البلاغة : 3/76 -77 .

على المفاهيم التي أوجزها علي ابن أبي طالب وهو على فراش الموت،لافتا نظر السامع وانتباهه ومستدعيا اهتمامه من خلال تركيزه على هذا التركيب وهي وصية لاتنحصر بالمخاطبَينِ الرئيسَينِ وهما ولداه الحسن والحسين،بل تتعداهما الى جميع ولده وأهله،لتنفتح بعد ذلك زمكانيا على كل من بلغه كتابه (عليه السلام) .

وقد ارتأى الإمام أن يسلسل موضوعاته التي ركز عليها في نسق التكرار لتوكيد لفظي (اللّه)،بحسب الأولوية التي وضعها، فقد انتقل بعد توصيته بتقوى اللّه،وصلاح ذات البين،ونظم الأمر،على طريقة الوصية العادية، الى وصايا مركزة سعى الى ترسيخها من خلال إحاطتها بنسق تكراري واحد،كما يأتي : -



فكان اختلاف الموصى به في المرات الست مع ثبات تركيب التوكيد الذي تكرر بصيغة واحدة مع مالحقه من تبدل واختلاف،وهو مايمكن وصفه بظاهرة (الواحد عبر الآخر المتعدد)،يعزز الإحساس بموسقة النص وإيقاعيته مع كونها لاتمثل إفصاحا جليا عن شعريته ذلك لأن (أقوى عناصر

الجمال هو الموسيقى الكلامية فهي طريق السمو بالروح وأعظم سبيل للإيحاء،للتعبير عما يعجز عنه التعبير)[1]،وقد رصفت ظاهرة التكرار في الوصية بطريقة بدت منسقةً بتلقائية خلقت إيقاعا داخليا تأكد حضوره عن طريق (تجانس الأصوات مع دلالات العبارة)[2] المركزية وهي لفظ الجلالة فالصلاة والقرآن والجهاد وبيت الله (الكعبة) والأيتام والجيران تتجانس مع مايحققه لفظ الجلالة من حضور روحي يستدعي استحضار القيم الروحية والأخلاقية والإنسانية التي وجدت من اجلها ظاهرة التكرار في النص .

ومع اختلاف الجمل في الطول والقصر ووجود مسافات متباينة بينها ،فإن ذلك يؤثر في أن يكون الحضور الأكبر من نصيب التركيب المتكرر وهيمنته الصوتية في النص[3] ولاسيما أن اللفظة المتكررة هي من الألفاظ ذات الإيقاع الصوتي الفخم إذ جاءت مفخَّمة كونها منصوبةً بالفتحة (الله) على تقدير :

احفظوا الله أو

الزموا الله أو

---

(1) النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال: 306 .

(2) الإسلام والفن ، محمود البستاني: 72 .

(3) ينظر: 131/1، من كلام له عليه السلام في صفة الدنيا ويظهر التكرار في الاسم الموصول (من) ومنها (من استغنى منها فتن ومن افتقر فيها حزن ومن ساعاها فاتته ، ومن قعد عنها واتته ، ومن أبصر بها ... الخ) .

تذكروا الله، الى غيرها من التقديرات التي تناسب المقام .

إن تكرار لفظة (الله) اثنتي عشرة مرة عبر تكرار التركيب (الله الله) ست مرات عمل على ايجاد تنغيم موسيقي يعمل على شد الوظيفة السمعية للتحول من خلالها الى التعرف على الأبعاد الدلالية في هذه الوصية، وليس من شك في أن هذا التأكيد المتكرر، وهذا التكرار بوصفه ظاهرةً متشعبةً في هذا النص وسواه من نصوص النهج[1]. يوجد دفعا باتجاه تركيز الكلام حول الفكرة المراد إيصالها لأنه (عنصر حيوي يُحدث نوعاً من التداعي الذهني عند القارئ وينبهه الى المحور الخفي الذي تدور عليه الفكرة)[2] وحينذاك لايعود خفيا .

وتفصح النصوص الفائتة من النهج عن صورة من صور (شعرية الصوت) التي يحققها التكرار، المتجسدة في الأجناس النثرية المتنوعة، التي تعكس الفرادة في الظواهر الصوتية المرصودة، فهي بعيدة عن الانساق الصوتية التقليدية للتكرار والتنغيم الداخلي، مما يعكس الذوق الفني الكامن وراءها وأبرزها (التكرار المزدوج ونثر المفردات وبعثرة النظام أو كسر الانتظام المطلق

---

(1) ينظر كلامه عليه السلام لما اجتمع الناس عليه وشكوا مانقموه على عثمان وسألوه مخاطبته عنهم واستعتابه لهم وفيه تبرز ظاهرة التكرار من خلال تفعيلها مع ظاهرة التوكيد وبحرف التوكيد (إن) تحديدا فمثلاً في: 68/2 ، يقول : -

(إن الناس ورائي ، إنك لتعلم مانعلم ، فأنت والله ماتبصر من عمى ، وإن الطرق لواضحة ، وإن اعلام الدين لقائمة ، فأعلم أن أفضل عباد الله إمام عادل ، وإن البدع لظاهرة ، وإن شر الناس عند الله إمام جائر وإني سمعت رسول الله ، وإني انشدك الله ... الخ النص) والظاهرة جلية .

(2) ينظر: النقد الأدبي الحديث في العراق ، احمد مطلوب : 386 .

وتكرار الواحد عبر الآخر المتعدد) وغيرها من الظواهر الصوتية المهمة التي لايغفلها النظر النقدي في أغلب نصوص نهج البلاغة في محور التكرار .

المبحث الثاني

نســق التضــاد

يمثل التضاد نسقاً بارزا في تشكيلات الإيقاع التي يحفل بها نهج البلاغة على أختلاف الأوجه التي يتمثل من خلالها هذا النسق ولكونه يرد في نصوص النهج على نحو مميز من حيث الكثرة والانتشار فلا يكاد نص يخلو من تجليات هذا النسق الذي يكرس احدى الظواهر المهيمنة التي تنبهت إليها الدراسة في المستوى الصوتي الجمالي للكتاب،ومن أمثلة هذا التضاد المتنوع أحد أقوال الإمام الشهيرة التي انتجتها منظومته المعرفية التي راكمتها تجاربه الطويلة في ضمن ماينتمي الى الأقوال أو النصوص الحكميّة يقول فيها :

((**الوفاء لإهل الغدر غدر عند الله، والغدر بأهل الغدر وفاء عند الله**))[1]

وأبرز مايقوم عليه المستوى الإيقاعي في شعرية هذا القول هو التضاد المهيمن على النص بوصفه ظاهرة أساسية تدور اللغة حولها،وكناها قيمتان اخلاقيتان جاء الحديث عنهما بالإطلاق للبشر جميعا وليس لمجموعة دون أخرى أو لصنف معين،وهاتان القيمتان المتضادتان هما(الوفاء والغدر) فبيَّنَ الإمامُ كيفية التعامل معهما عبر سلوكٍ متعاكس يؤدي الى نتائج متعاكسة أيضا مع السلوك الذي يكون بصددهما والذي رآه المتكلم منطقياً وحكمياً وقد حقق لفتاً جمالياً لدى المتلقي عن طريق خيط العلاقة المتحققة على نحو

---

[1] نهج البلاغة : 57/4 .

اجتهادي بين شعرية التضاد وبين فاعلية الإطلاق الذي اعتمد الإمام على بثها في النص،فثمة مايُشعِر بأن ربطاً دلاليا نجم عن نسق الإيقاع/التضاد ، وعن آلية التركيب/الإطلاق،عزز القيمة الشعرية في النص باشتماله على أكثر من ملمح أسلوبي في خلال عملية إنتاج الكلام مما يبين جمالية ذوق المتكلم المرتبطة بمخزونه المعرفي/اللغوي،الذي يمكنه من توظيف لغته في صالح جمالية التعبير عن الفكرة التي يطرحها .

كما إن التخاطب بهذا الإطلاق وعلى هذا النحو الموجز يكثف دلالة المعنى ويضاعف من الطاقة الشعورية بشعرية النسق الإيقاعي القائم على الضد ويستوقف المتلقي أمام فكرة النص التي تتحقق بطريقة شعرية عبر هذه التداخلات ويتضح ماأحدثه القائل من تلاعب مقصود في أدوار الكلمات ومعانيها لتأدية دور أكبر في تفعيل علاقة التضاد[1]،ليخلق جوا إيقاعيا يحافظ على أفق يوصل الفكرة عن طريق تحقق شرطين أساسيين هما التحول الدلالي والإيقاع بوصفهما متساندين ومكملين لبعضهما وربما كان الثاني وهو الإيقاع،سبباً في اداء الأول الذي هو الدلالة،وهما شرطان متلازمان،فقد تحقق التحول الدلالي بشكل واضح عن طريق الإيقاع الذي صنعته مجموعة كلمات النص عندما تغيرت مواقعها فأعطت معنيين متعاكسين بالمقدار نفسه من المفردات،بإداء متلاحم يستفز المتلقي منذ

---

[1] ينظر: 82/3 - 111 من عهد له كتبه (عليه السلام) للأشتر النخعي لما ولاه على مصر وهو من النصوص الطويلة جدا ومنه : (فانظر الى عظم ملك الله فوقك وقدرته منك على ما لاتقدر عليه من نفسك ... الخ النص) .

اللحظة الأولى[1]،لما تمتلكه المقولة من كثافة في المعنى واختصار في الكلمات، فالنص لايعد طويلاً ولا متوسط الطول ولاينفع إلا أن يكون قولاً ،ولكنه ينفتح على نفسه تأويليا باستثمار قراءة السياق القائم على بنية التضاد التي أسسها مبدع النص بتبديل مواقع الكلمات لخلق دلالة عميقة المعنى على طريقة شحن الإيقاع بهذا التبديل وخلق إطار جمالي للمعنى[2] الذي ينحصر شرحه في رسم السلوك الذي يتعامل به الإنسان من زاوية دينية إسلامية مع مفهومين كبيرين هما (الغدر والوفاء) ليس إلا .

ولعل اعتماد نسق الإيقاع على هذه الطريقة يضارع مايسمى بـ(التناظر الإيقاعي) وهو أن تتبادل الكلمات مواقعها راسمةً صورةً جديدةً هي من ألفاظ الصورة الأولى التي سبقتها،ومثل هذا التناظر يعتمد على تداعي الألفاظ الذي من شأنه أن يغذي الإيقاع الصوتي ليحدث الهزة النفسية[3] التي عمد صاحب النهج الى إيجادها لعرض رأيه حول الموضوع .

ويمكن القول إن انتشار هذا النسق في نصوص الكتاب يؤثث ظاهرة أسلوبية في موضع التضاد يمكن تسميتها بـ(التناظر عبر التضاد) أو (التضاد عبر التناظر) كما سنشير إليها لاحقاً .

---

[1] ينظر: 187/1، وتتحقق في النص ظاهرة (التوازي عبر التضاد) وهو من خطبة له عليه السلام منها (ليظهرن هؤلاء القوم عليكم ، لإسراعهم الى باطل صاحبهم وابطائكم عن حقي ... الخ النص) .

[2] ينظر: 63/4 قوله عليه السلام ((أحسنوا في عقب غيركم تحفظوا في عقبكم)) .

[3] ينظر: رماد الشعر: 321 .

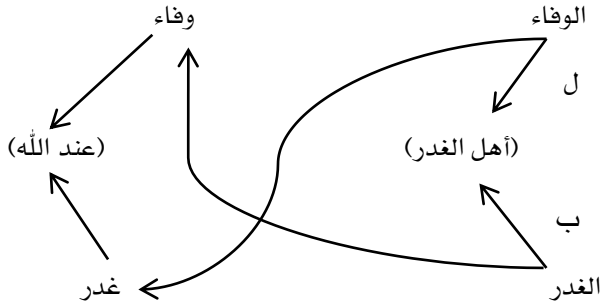
وقد حقق التضاد بروزا صوتيا يستند الى قصد المبدع في تكريس حالة التضاد عبر تكرارها على النحو الآتي :

أ -تقسيم المقولة الى قسمين متساويين مرتبطين بحرف العطف (الواو) هما :

الوفاء لأهل الغدر غدر عند الله

الغدر بأهل الغدر وفاء عند الله

ب -إسقاط القيمتين المتضادتين على محور واحد هو (أهل الغدر) فالوفاء والغدر كلاهما بإزاء هذه الجماعة من الناس (أهل الغدر)،والانتهاء الى نتيجتين مختلفتين بطبيعة الحال ترتبط الأولى وهي (وفاء) في القسم الثاني بنظيرتها في القسم الأول (الوفاء) وهذه النظائر لفظية كما موضح في التخطيط الآتي:



مع ثبات مركز هاتين العمليتين وهو مقام الربوبية في قوله : (عند الله).

ج -التضاد على المستوى التركيبي بشكل تام،فإذا ما أخذنا الجملتين بمعزل عن إضافتهما يتضح ذلك نحو: (الوفاء غدر) و(الغدر وفاء)،وهنا تجسيد واضحٌ لظاهرة (التناظر عبر التضاد) .

كما إن هذه التبدلات في مواقع الكلمات لإعادة إنتاج المعنى أشرت من جديد على ظاهرة التكرار على صعيد الكلمة تارة وعلى صعيد التركيب تارة أخرى مع ملاحظة أن التكرار كان أكثر نصيبا في (الغدر وأهل الغدر) منه في الطرف الآخر مع إنهكان يوحي بالمقدار نفسه من الانتشار في الجملتين اللتين يفهم حضورهما في النص من خلال التركيز على الضد النوعي لكليهما[1] ولم يتغير في بناء الجملة عندما تحولت دلاليا سوى استبدال حرف الجر في قوله (لأهل الغدر) وهو اللام بحرف الجر (الباء) في قوله (بأهل الغدر) مايشير من جديد الى أن الوقفة الرئيسة في النص هي إشاعة مجموعة من الترددات الصوتية في المساحة الكلامية ذات المعنى المكثف في ضوء التضاد،وبالتدقيق في مكونات الكلمات يتبين أن الحضور الأكبر هو (للعين والغين والراء واللام والواو والهاء والدال) وهكذا،بنسب متفاوتة طبعا،ولم يرد في النص حرف واحد دون أن يتكرر، مما يشير الى دخول التكرار في شعرية هذا الكلام على عدد قليل من

[1] ينظر في هذا السياق: كلام له عليه السلام في : 181/1 يقول ((أيها الناس لاتستوحشوا في طريق الهدى لقلة أهله فأن الناس قد اجتمعوا على مائدة شبعها قصير وجوعها طويل)) .

الحروف للتعبير عن دلالة عميقة في فلسفة ضدين سلوكيين واخلاقيين، (ينظر الجدول اللاحق) .

ولاشك في أن الإبدال الذي خلق جواً ضدياً في معنيين متضادين أصلا، والتكرار الذي كرس هذا التضاد،جاءا معززين ومساندين للبعد التنغيمي في هذه المقولة .

وإذا كان الحضور الإيقاعي في النظام الصوتي للجملة يمثل عامل الجذب الأول للإنشداد الى هذا القول فإن ذلك يعد مدخلا الى مرحلة أخرى هي فهم النص ومعرفة كنهه باستحضار نشاط التأمل والتدبر فيما هو خلف الجوانب الصوتية والموسيقية من معنى أراد المتكلم إيصاله بالتركيز على العلاقة الضدية بين الوفاء والغدر معطيا درساً تربوياً نابعاً من قناعة الذات الواعية بما ينبغي أن يتخذ من سلوك في هذا المقام .

جدول رقم (2)

ت	الحروف	عدد مرات التكرار	ملاحظات
1 -	الألف	سبع	
2 -	اللام	اثنتا عشر	منها لامان مشددتان
3 -	الواو	ثلاث	
4 -	الفاء	اثنتان	
5 -	الهمزة	خمس	
6 -	الهاء	أربع	
7 -	الغين	أربع	
8 -	الدال	ست	
9 -	الراء	أربع	
10 -	العين	اثنتان	
11 -	النون	اثنتان	مع تنويني ضم
12 -	الباء	مرة واحدة	

ومهما حاولت الدراسة أن تحتكم الى أُسس وأصول علمية في الحديث عن قوانين شعرية في المستوى الصوتي ولاسيما في محور الإيقاع، يبقى من البديهي القول أن ثمة جوانب إيقاعية خفية وغير منظورة تبقى رهينة الذائقة النقدية والإحساس الجمالي القائمين على النسبية وعدم الثبات تبعا لاختلاف المؤهلات لدى اصحابها ،ذلك لأن(الحساسية الجمالية هي قدرة على التجاوب مع الصدى، مع الإيقاع، مع النظام الخاص للأصوات والروائح والاشكال

والصور والألوان)[1] وهي من دون شك قدرة بدرجات متفاوتة،وينطبق هذا تماما على النص الآتي الذي يندرج ضمن مبحث التضاد ولكنه لايعدم تأشير جوانب أخرى في منظومة الظواهر الصوتية في لغة نهج البلاغة[2] يقول الإمام في معرض استشرافه المستقبل :

((وإنه سيأتي عليكم من بعدي زمان ليس فبه شيء أخفى من الحق ولا أظهر من الباطل، ولا أكثرَ من الكذب على الله ورسوله وليس عند أهل ذلك الزمان سلعةٌ ابورَ من الكتاب إذا تُلي حق تلاوته ولا أنفقَ منه إذا حُرِّف عن مواضعه ولا في البلاد شيء أنكر من المعروف ولا اعرف من المنكر، فالكتاب وأهله في ذلك الزمان وليسا فيهم، ومعهم وليسا معهم لأن الظلالة لاتوافق الهدى وإن اجتمعا، فاجتمع القوم على الفرقة، وافترقوا عن الجماعة كأنهم أئمة الكتاب وليس الكتاب إمامهم))[3] .

النص اخبار عن زمن قام ـ لا محالة ـ ولكنه زمن مفتوح ومدته غير محددة فقد عبر عنه بصيغة النكرة (زمان)،إلا إنه حدد أعراضه السلبية معبراً عن هذه التجربة القادمة بوسائله المحتشدة بالطاقات الجمالية،يأتي في المقدمة منها اعتماده على تفعيل التضاد عند أكثر من مستوى .

---

[1] اللغة العليا ، المعنى الشعري ، جان كوهن: 144 .

[2] ينظر خطبته (عليه السلام) وهو يصف الدنيا محذرا منها: 221/1 ـ 222،حيث جاء فيها (فخلط حلالها بحرامها وخيرها بشرها وحياتها بموتها وحلوها بمرها ، خيرها زهيد وشرها عتيد، وجمعها ينفذ وعامرها يخرب) .

[3] نهج البلاغة : 30/2 ـ 31 .

فقد حقق التضاد بتناقضاته الدلالية والتركيبية تشكيلا موسيقياً داخلياً بين الألفاظ تارة أو بين الجمل والتراكيب تارة أخرى . ليضاعف الشعور بإيقاعية اللغة في النص فضلاً عن العناصر الأخرى، (لما له من أثر فاعل في توجيه التماس المباشر بين لفظتين متعاكستين في الدلالة، الأمر الذي يخلق شدا ينعكس على الموسيقى)[1] التي تعزز شعرية الصوت في النص .

ويمكن تحديد موارد التضاد في النص بتقسيمها الى :ـ

1 -التضاد في المعاني، (المفردة ونقيضها في المعنى) .

2 -التضاد في التركيب وينقسم الى :

أ -تضاد صيغ التفضيل .

ب -تضاد التراكيب/نحوياً .

ج -تضاد الجمل .

[1] رماد الشعر: 318 .

ويمكن التعرف على هذا الاقسام تفصيليا عبر الحقول الآتية :

جدول رقم (3)

التضاد في المفردات، دلاليا		
ت	الكلمة	نقيضها
1 -	الحق	الباطل
2 -	المعروف	المنكر
3 -	الضلالة	الهدى
4 -	الفرقة	الجماعة

جدول رقم (4)

التضاد في التركيب					
ت	في صيغ التفضيل		في البناء النحوي		في الجمل
1 -	أخفى	أظهر	في ذلك الزمان	ليس فيهم	اخفى من الحق	أظهر من الباطل
2 -	ابور	أنفق	معهم	ليسامعهم	إذا تلي حق تلاوته	إذا حرف عن مواضعه
3 -	أنكر	أعرف	اجتمع القوم	افترقوا	أنكر من المعروف	أعرف من المنكر
4 -			أئمة الكتاب	الكتاب إمامهم	اجتمع القوم على الفرقة	افترقوا على الجماعة

ومما تقدم يمكن توصيف هذه المظاهر بأنها ابرز مكونات البنية الصوتية، التي يسرت وصول المعنى بطريقة جمالية ميَّزتها ظواهر النص، فكان المتلقي وهو بإزائها، يسمع صوت المتحدث مباشرة ويرى هذا المستقبل قريبا قبل أن يدخل في تفاصيل الجمل بفعل انعكاس اجواء النص الصوتية على السامع وجعله مستغرقا في الانشداد إليها .

لقد كان للبنيات الصوتية المكونة للنص حضورها الأسمى في تجلياته إذ اسهمت صيغة التفضيل (أفعل) في تشكيل علامات الإلفات وجذب السامع منتجةً مزيداً من الحضور الجمالي الصوتي يزداد عليها ماسَّجلهُ النص من انشغال واضح بحضور المتضادات على وفق ماتقدم، مجموعة العناصر في بوتقة التضاد كونها الحاضنة الرئيسة لجماليات التعبير على مستوى الصوت .

إن الشعرية الصوتية لم تكن لتتحقق بالتضاد وحده وإنما بتضافر البنيات الصوتية بتنوعٍ منحها حيويةً إضافيةً وعبر ضرباتٍ إيقاعية بتبديل مواقع الكلمات وقلب صياغاتها واشتمالها على تقابلات في المعاني وفي التراكيب، وأثر ذلك في تحريك سواكن الوحدات الصوتية بين حين وآخر .

جدير بالانتباه ماحققته فاعلية الإطلاق في النص بتحققها عن طريق تكرار اسماء التفضيل في منظومة لفظية ملونة (أبور ـ أنكر ـ أخفى ـ أظهر ـ أنفق ـ أعرف)، فمجيء اسم التفضيل بهذه الصيغة التجريبية نبه الى هذه الفاعلية ودورها في منح اللغة سمة الشعرية والجمال .

وقد أسهم في ترصين البنية الإيقاعية، بين نسق أسماء التفضيل في (خضوع الأصوات لنظام صوتي متكرر موحد)[1] وبين أنواع التضادات المتكررة في الخطبة، وفي ضوء كل هذا يأتي السؤال: هل كان مبدع النص واعياً لهذه الأسرار إبان أو قبل إبداعه أم إن ذلك يدخل ضمن منظومة وعيه الجمالي ؟ والأرجح هو أن المبدع (لايلجأ الى مثل هذا الإبداع الموسيقي بتعمد وتصميم مسبق وإنما هو مما ينبثق من الفعل الشعري ذاته)[2] بحكم الدراية والموهبة والقدرة البلاغية التي ترجمها نص هذه الخطبة كجزء من منظومة العلاقات الجمالية في لغة نهج البلاغة[3]، وامتلاك أدوات الجمال ملمحاً أساسياً في شخصية المبدع .

ولاتغيب في هذا النص أيضا فاعلية المطلق/اللامحدود، في المتضادات الواردة في النص لتؤشر ملمحاً إضافيا على فعالية المبدع وسلطته على منح اللغة سمة الشعرية فمثلا في الحقل المتقدم الذي رصد أبرز أوجه التضاد في المفردات دلاليا يلحظ أن دلالات هذه المفردات على الوجهتين لم ينحصر في حيز محدود من حيث المخاطبين/السامعين أو من حيث الاقتصار على مناسبة بعينها فالخط الأول متمثلا بـ(الحق، المعروف، الهدى، الجماعة)، حمل هذه المفردات لتعطي دلالات مفتوحة وشاملة لاتنحصر في مقام الكلام لتمنح النص قدرة على الديمومة الدلالية وقابلية على التأثير في غير وقت قبولها، والحال هذه تنطبق على مفردات الخط الثاني (الباطل، المنكر، الضلالة، الفرقة)

---

[1] الإسلام والفن : 27 .

[2] دير الملاك ، محسن اطيمش : 345 .

[3] ينظر كلامه عليه السلام من كتاب له الى الحارث الهمداني : 129/3 ـ 131 ، منه ((وأحل حلاله وحرم حرامه ، وآخرها لاحق بأولها ، واحذر كل عمل يعمل به في السر ويستحى منه في العلانية).

من أن مواقع المفردات في الخطين لم ترد على ضوء هذا التقسيم تماما فكان،وكما يتضح في الجدول الخاص بها،أن تداخلت مفردات الخطين عبر تبادل المواقع مع ثبات دلالة الخطين بشكل عام وحصولها في ذهنية التلقي،ويكتسب الكلام في هذا المقطع أهمية أخرى من جهة أن المقصدية التي أرادها النص تتوجه الى عموم الناس وإن كان المخاطبون يمثلون فئةً منهم لها هويتها،فجمهور الخطبة الذي يمكن أن يستمر حتى الآن ـ فرضاً ـ هو مما لايناسب حصره بالنظارة المباشرة للمتحدث أو بالقراء .

وفي المثالين السابقين يظهر واضحا تعدد الظواهر التي ينسجها التضاد فمضافا الى ماتقدم يمكن القول ببروز (تناظرات وتوازيات إيقاعية) عبر التضاد خلقت نبرا صوتياً ـ دلالياً عمل على موسقة الدلالة وبثها ضمن إطار إيقاعي مميز .

المبحث الثالث

نسق التقابلات والتناظر الإيقاعي

تستمر شعرية التشكيلات الإيقاعية بالتجلي كلما توقفنا عند أحد أنساقها، وفي هذا المبحث نتناول نسق التقابلات والتناظر الإيقاعي الذي يمكن القول بأنه كان مهيمنا واضحا على البنية الصوتية في نهج البلاغة، فخلق توازيات تركيبية عبر التضادات، أو التوافقات في علاقات ثنائية في الغالب وثلاثية ورباعية في أحيان متفاوتة، فخلقت بنية التوازي علاقات إيقاعية تزخر بالشعرية وتؤكد تجلياتها، مع تداخل علاقات التوازي والتناظر ضمن مهيمنات أخر، لعل أبرزها ماتناولته المباحث الأُخر في هذا الفصل، أما أوجه هذه التوازيات والتقابلات فسيحاول هذا المبحث الكشف عنها عبر نصوصه المختارة .

ومن النصوص التي تنطوي على أشكال هذا النسق الإيقاعي، النص الآتي وهو من خطبة له (عليه السلام) موجهة الى قومه الذين تآلب بعضهم عليه وحرموه حقه فذكرهم بحالهم وحاله معهم بعد وصف حالهم قبل مجيء نبي الإسلام، فيقول : **((إن الله بعث محمدا صلى الله عليه وآله وسلم نذيرا للعالمين وأمينا على التنزيل وأنتم معشر العرب على شر دين وفي شر دار. متنخون، بين حجارة خشن وحيات صم، تشربون الكدر وتأكلون الجشب، وتسفكون دماءكم وتقطعون أرحامكم، الأصنام فيكم منصوبة، والآثام بكم معصوبة،فنظرت فإذا ليس معي إلا أهل بيتي فضننت بهم عن الموت، وأغضيت على القذى وشربت على الشجى، وصبرت على أخذ الكظم وعلى أمر من طعم العلقم))**[1] .

---

[1] نهج البلاغة : 67/1 .

ويفصح هذا النص عن ظاهرة (التناظر الإيقاعي) عن طريق بنية التقابل ذات الأوجه المتعددة بما يحقق هذه الظاهرة بوصفها مهيمنة أسلوبية تحرك جو الخطبة وتدفع بأتجاه تأمل بنياتها الدلالية بالمرور عبر البنية الصوتية .

ويمكن عد ماورد في هذا النص من الخطبة ـ وفي الخطبة عموما ـ إنموذجا مصغرا لنمط هذا النسق في نهج البلاغة بعامة[1]، من حيث :

أ -إنها تقوم على أساس علاقات ثنائية،نادرا ماتتعداها الى ثلاثية ونادرا الى أكثر من ذلك كما تقدم، على نحو :

1	على شر دين	⟷	وفي شر دار
2	حجارة خشن	⟷	حيات صم
	أو		
3	تشربون الكدر	⟷	تأكلون الجشب
4	تسفكون دماءكم	⟷	تقطعون أرحامكم
	أو		
5	الأصنام فيكم منصوبة	⟷	الآثام بكم معصوبة
6	أغضيت على القذى	⟷	شربت على الشجا
7	صبرت على أخذ الكظم	⟷	وعلى أمر من طعم العلقم
8	نذيرا للعالمين	⟷	أمينا على التنزيل

[1] ينظر: نهج البلاغة: 55/4 ، من باب حكمه وأقواله ، قوله (عليه السلام): فرض الله الإيمان تطهيرا من الشرك ، والصلاة تنزيها من الكبر ، والزكاة تسبيبا للرزق ، والصيام ابتلاء لإخلاص الخلق ، والحج تقربة للدين ، والجهاد عزاً للإسلام ... الخ النص) .

وقد أسهم تعدد أشكال التوازيات في موسقة النص ومنحه طابعا تغييريا من حيث عدم الثبات على صيغة واحدة أو اثنتين في (مد الخطوط المتوازية) فالتوازي الأول جاء على صعيد شبه الجملة والمضاف إليه بينما جاء التوازيان الثالث والرابع على صيغة الجمل الفعلية المتكاملة، على سبيل المضارعة في الزمن، خلافا لخطوط التوازي في (6) و(7) التي وردت بصيغة الجملة الفعلية الطويلة في زمن المضي .

وكذلك الجملة الأسمية في الشاهد الخامس أو الجملة الحالية المنصوبة في الشاهد الأخير .

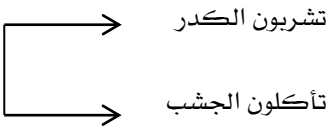
فكان هذا التنوع مصدرا من مصادر اثراء النسق الإيقاعي التقابلي ووجها يعكس تعددية التوازيات وتبايناتها التي تعطي الشعرية سعةً وحضوراً، ومثل ذلك كثير في كلام الإمام[1] .

وفي هذه المقابلات التي زخرت بها الخطبة تحقق تناظر إيقاعي يكاد يكون كليا على مستوى البنية الصرفية والبناء النحوي، منح النص طاقة صوتية في نسق متوازن، فالخطبة تتكون من هذه التقابلات الثماني التي تشكل ستة عشر مقطعا يتكون منها البناء الكلي للخطبة .

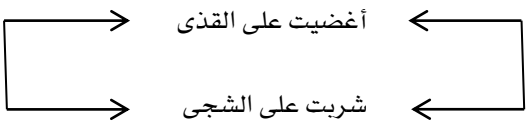
---

[1] ينظر: 46/4، ما قاله (عليه السلام) في صفة الغوغاء : (هم الذين إذا اجتمعوا غلبوا وإذا تفرقوا لم يعرفوا) .

إن هذه التقابلات ساعدت في إيصال موضوع الخطبة بطريقة أكثر هدوءا وتأثيرا عن طريق تسلسل هذه المقاطع المتقابلة وبثها الى المتلقي على مراحل تضمن وصولها إليه بوضوح وتركيز في جو أضفت عليه هذه التناظرات موسقةً تُشعِر السامع بالجمالية الصوتية التي تنتظم الكلام، فعلى الرغم من أن أكثر هذه المقاطع لاتنتهي بنهايات (سجعات) موحدة إلا إنها تحقق ضرباتٍ متعادلةً في المقاطع لتساوي أوزانها تارة وتكافئها تارة أخرى نحو :



ب -اتصاف بعض هذه العلاقات الثنائية بالتطابق العام في البنية من حيث عدد الكلمات وتطابق حرف الروي في كل جزء من اجزائها لتشكيل تجانسات صوتية تعمل على إيجاد تدفق يزيد من حيوية اللغة كما في التقابلات الآتية :



فالفعل الماضي يقابله فعل ماض وكلاهما مقترن بتاء الفاعل،يأتي بعد كل منهما حرف الجر نفسه مكونا مع مابعده شبه جملة هي في محل

نصب على المفعولية تنتهي في الجملتين بألف مقصورة وهو مثال على الجملة الفعلية .

الأصنام فيكم منصوبة ⟷ الآثام بكم معصوبة

فالأصنام والآثام كلاهما مبتدأ مرفوع بالضم وكلاهما ينتهي بالألف والميم،ومنصوبة ومعصوبة كلاهما خبر ينتهي بثلاثة أحرف تتطابق في الكلمتين،ولا فرق إلا فيما يتوسط المبتدأ والخبر في الجملتين ففي الأولى (فيكم) وفي الثانية (بكم) وكلاهما ينتهي بالكاف والميم .

إن التناظر الإيقاعي على هذا النحو يجسد الإحساس بإيقاع داخلي ينبه الى العلاقات الصوتية الأخرى في فضاء هذه الخطبة،ويثير أفقا جماليا لاستيعاب الدلالة التي تنفتح عن طريق مايتحقق من جرس إيقاعي ينشأ بالإضافة الى التناظرات الإيقاعية،من المنظومة الصوتية للحروف المتكررة في النص على النحو الذي يبينه الجدول الآتي: رقم (5) فقد حفل النص بمجموعة من الحروف ذات الحضور الصوتي المميز، مجهورة كانت أو مهموسة ، فالمجهورة كال(همزة، الألف، العين، اللام، النون، الباء، الميم، الواو)حققت جوا متلاحما مع أصوات الصفير وهي(السين، الزاي، الصاد، الشين، الظاء، الفاء، التاء) يضاف الى ذلك خصوصية اصوات كل من (الشين وهو صوت رخو مهموس والسين وهو يشبه سابقه في كل شيء ولكنه أكثر صفيرا،

والصاد وهو لايختلف عنهما مضافا الى كونه صوت إطباق)[1]،فكان اجتماع هذه العناصر مترابطة في سياق يبدو انه عكس وعي المبدع بجمال الأصوات وخصوصياتها فجاءت لغته مموسقة منسجمة مع العلاقات الدلالية في النص، محققة شعرية إيقاعية واضحة،(فبين الأحرف المجهورة التي إذا رددتها ارتدع الصوت فيها كما يقول المبرد وبين الحروف المهموسة)[2] يتشكل الخط الجمالي عبر تداخل هذين المكونين منتجاً جرساً مميزاً لدى السامع يشي بإحساس إضافي بجمال لغة الخطبة .

إن الأصوات المذكورة بصرف النظر عن عددها في النص توفر شحنات ايجابية للإحساس بالكلمات ومعانيها من خلال أصواتها المنسجمة مع دلالات الكلمات،ولا تفوت الإشارة الى إن (علاقة الجرس بحقيقة الجمال لا تتركز في حسن الصوت فحسب وإنما في ما يثيره هذا الصوت المسموع من انفعال ذاتي للإنسان،لأن أثر الكلمة الملفوظة لا يتحدد في إثارة حاسة السمع وإنما في الجوانب الروحية الكامنة في ذات الإنسان)[3] .

---

[1] ينظر: الأصول اللغوية ، ابراهيم أنيس : 44، 68 .

[2] ينظر: جرس الألفاظ ودلالاتها ، ماهر مهدي هلال : 136 .

[3] المصدر نفسه : 310 .

جدول رقم (5) يبين أبرز الحروف التي شكلت هيمنة في النص، وهي كل من حروف الأصوات المهموسة وأصوات الصفير

ت	الحروف	عدد المرات	الكلمات التي وردت فيها
1 -	الشين	ثماني	معشر، شر، شر، خشن، تشربون، الجشب، شربت، الشجى
2 -	السين	ثلاث	وسلم، تسفكون، ليس
3 -	الصاد	ست	صلى، صم، الأصنام، منصوبة، معصوبة، صبرت
4 -	الزاي	واحدة	التنزيل
5 -	التاء	سبع عشرة	تنزيل، انتم، متتخون، حيات، تشربون، تأكلون، تسفكون، تقطعون، منصوبة، معصوبة، فنظرت، بيتي، فضننت، الموت، أغضيت، شربت، صبرت

إن هذه المفردات كما مر، استطاعت مع مجموعة المفردات ذات الاحرف المجهورة مثل (عليه، عالمين، عرب، على، تقطعون، معصوبة، معي، عن، على، على، على، العلقم) وفي هذه المفردات هيمنة واضحة لصوت (العين) المجهور، وكذلك المفردات التي تحمل اصوات (اللام، الميم، النون) في الجدول اللاحق، بانتشارها المتوازن في النص أن تعزز هوية التقابل في مكوناته من عبارات تتباين طولا أو قصرا، كما انها من جهة ثانية استطاعت أن تقلل من الشعور بأن رتابةً ما تحكم النص وقد تجعل متلقيه معرضا للإصابة بالملل والفتور .

جدول رقم (6) يبين أبرز الحروف التي شكلت ظاهرة في النص وهي الحروف المجهورة

ت	الحروف	عدد المرات	الكلمات التي وردت فيها
1 -	اللام	تسع وعشرون بملاحظة المدغمات	اللّه ، صلى ، اللّه ، عليه ، آله ، سلم ، للعالمين ، على ، التنزيل ، على ، الكدر ، تأكلون ، الآثام ، الأصنام ، ليس ، إلا ، أهل ، القذى ، الشجى ، على ، على ، الكظم ، على ، العلقم .
2 -	الميم	ست وعشرون	محمدا ، وسلم ، للعالمين ، أمينا ، انتم ، متنخون ، صم ، دماءكم ، أرحامكم ، الأصنام ، فيكم ، منصوبة ، الآثام ، بكم ، معصوبة ، معي ، بهم ، الموت ، الكظم ، أمر ، من ، طعم ، العلقم .
3 -	النون	عشرون	إن ، نذيرا ، للعالمين ، أمينا ، التنزيل ، أنتم ، متنخون ، خشن ، تشربون ، تأكلون ، تسفكون ، تقطعون ، الأصنام ، منصوبة ، فنظرت ، فظننت ، عن ، من .

وبناءً على ماتقدم من تحديد الاصوات نوعاً وعدداً بعد تشخيص المهيمنة الأسلوبية في البناء الصوتي للخطبة وهي التقابل والتناظر الإيقاعي، يتجسد مفهوم من (يعني بلفظة الشعرية السمات التي تظهر على النص بفعل ترتيب وتحسين معينين)[1] فقد تعاضدت هذه الاصوات على وفق طريقة التقابلات البنائية لتعطي نظاماً بدا متجانسا وقادراً على إيصال رسالة جمالية ملفتة للنظر تمكن من الدخول الى شعرية الدلالة في النص حينما يتم التعويل

[1] مفاهيم الشعرية : 12 .

على أن (الإمكانية الوحيدة لتحليل الشعرية في النص هي اكتناه طبيعة المادة الصوتية ـ الدلالية، أي نظام العلاقات التي هي جسده وكينونته الناضجة وشرط وجوده)[1].

لقد اندمجت الصور الشعرية التي حملتها الخطبة بالبنية الصوتية فخلقت بنيةً جماليةً مميزةً تحرض على اكتشاف قوانينها .

لقد حدد اليوت وظيفة الموسيقى في النص بأنها هي التي تمكن الألفاظ من تعدي عالم الوعي الى العالم الذي يتجاوز حدود الوعي[2]،وهو مالا يخلو منه النص الآتي عبر الوظيفة التي تؤديها العناصر الإيقاعية على الرغم من أن المهيمنة الجمالية في السياق العام ترتكز على ظاهرة التوافقات الصوتية أو التناظرات الإيقاعية بتعبير آخر :

يقول صاحب النهج في هذا النص الكامل من كلام له (عليه السلام) :

((تالله لقد علمت تبليغ الرسالات، وإتمام العدات وتمام الكلمات . وعندنا أهل البيت أبواب الحكم وضياء الأمر، إلا وإن شرائع الدين واحدة وسبله قاصدة، من اخذ بها لحق وغنم ومن وقف عنها ظل وندم، اعملوا ليوم تذخر له الذخائر وتبلى فيه السرائر، ومن لاينفعه حاضر لبه فعازبُهُ عنه أعجز وغائبه أعوز، واتقوا ناراً حرها شديد، وقعرها بعيد، وحليتها حديد وشرابها

---

[1] في الشعرية : 15 .

[2] ينظر: قضية الشعر الجديد ، محمد النويهي : 158 .

صديد، إلا وإن اللسان الصالح يجعله الله للمرء في الناس خير له من المال يورثه من لايحمده))[1] .

وفي النص تتحد مجموعة من التشبيهات والاستعارات عبر الوظيفة المجازية التي تمثل عصب اللغة الشعرية وشريانها لتتصهر بمجموعة من الظواهر الصوتية من سجع وتحولات في بعض البنى نحوياً ودلالياً لتقود الى تجاوز اللحظة الاعتيادية في التلقي الى فضاء منفتح على التأمل والتقصي للوقوف على مكامكن الشعرية بإزاء التمظهرات الصوتية التي تؤطر كلام الإمام في هذا الحيز،ولكن ابرز مايسعى هذا المبحث الى عرضه ضمن المظاهر الصوتية هو التوافق أو التناظر الصوتي الذي يغلب على المناخ الإيقاعي ويمنحه ميزة شعرية تعلن عن نفسها بجلاء واضح في السياق .

أغلب هذه التناظرات يأتي ضمن علاقة ثنائية تعد ملمحاً بارزاً في نهج البلاغة على الإطلاق وتتعداها الى أوسع مما ذكرنا[2] .

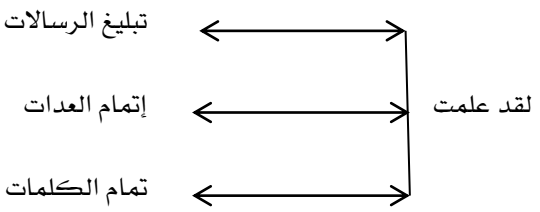
وقد بدأ هذا النص بما هو خلاف للمعتاد من بدء النصوص،بثلاث توافقات إيقاعية يتكون كل مقطع منها من مفردتين أولاهما مفعول به منصوب وهو مضاف وثانيتهما مضاف إليه مجرور،وقد جاءت جميعها مفعولاً به لفعل

---

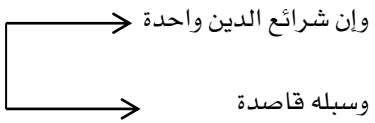
[1] نهج البلاغة : 233/1 .

[2] تنظر: وصيته (عليه السلام) لمعقل بن قيس الرياحي حين أنفذه الى الشام في ثلاثة آلاف مقدمة له ومنها : (سر البردين،غور بالناس،ورفه بالسير،فأرح منه بدنك،وروح ظهرك...): 13/3 -14 .

واحد هو الفعل الماضي (علم) المقترن بتاء الفاعل الذي هو علي بن أبي طالب وقد وردت الفواصل الثلاث منتهية بالسجعة نفسها من الألف والتاء الطويلة .



مع فارق في عدد حروف هذه الكلمات لايقلل من انسيابيتها ومن الشعور بانسجامها إيقاعيا ،وأما التقابل الآخر ففي قوله :



إذ على الرغم من حذفه كلمة (الدين) والتعويض عنها بالضمير المتصل (الهاء) بدا التوافق الصوتي واضحا لاسيما في (واحدة وقاصدة) اللتين اتفقتا وزنا وتقفية وتشابهتا في ثلاثة حروف هي (الألف،الدال،التاء المربوطة)، كما أن الشعور بأن الجملتين تتمركزان حول نقطة واحدة هي (الدين) عزز سيرهما بخطين متوازيين .

إن هذه التوافقات في مكونات النص تحقق تناغما يموسق النص ويمنح دلالته أفقا أوسع للانتشار بما تشكله المتناظرات الإيقاعية والتوافقات الصوتية من إيقاع عام في النص يحرك استجابة السامع وينتزع اعترافه

بأن طابعا جماليا يهيمن على النص ينتمي في جزئه الأكبر الى الحضور الإيقاعي الذي هو (توافق صوتي بين مجموعة من الحركات والسكنات تؤدي وظيفة سمعية وتؤثر فيمن يستجيب له ذوقيا وهذا التوافق قد ترتضيه أذن دون أخرى)[1]، ويتصاعد اداء النص دلاليا بعد الابتداء بالحديث عن نفسه وعن علمه ودرايته منتقلا الى وصف جلدته وأسرته التي ينتمي إليها وخصائصها (أهل البيت)، ماراً على الدين بتوصيف شرائعه وسبله وبيان موقف من يتبناهما أو من يعرض عنهما ويتيه، في قوله :

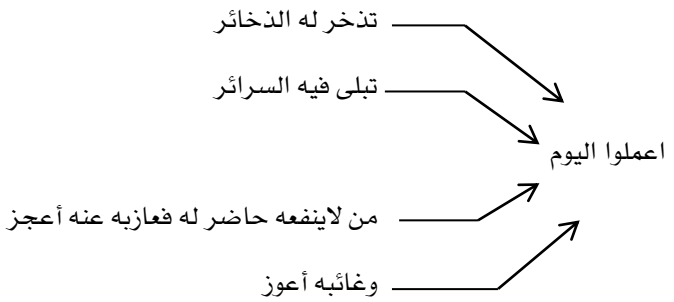
1 -من أخذ بها لحق وغنم

2 -ومن وقف عنها ظل وندم

مؤكدا ظاهرةالتوافق عن طريق الإيقاع الذي ينجم عنها، ودورها في إيصال الدلالة وترسيخها بجعل الأمر ينتهي الى موقفين مختلفين تماما ومتناسبين مع الفعل الذي يصدر من الناس بإزائهما، مع اتفاقهما بشكل كامل في عدد الكلمات وفي عدد حروف كل كلمة وفي نهايات كل فقرة بحرف السجع نفسه (الميم) ينتقل الخطيب بعد ذلك الى الحديث عن فقرة جديدة هي الأكثر نصيبا من حيث الكلمات والجمل والتوصيفات مما يستدعي بطبيعة الأمر أن تزداد نسبة التوافقات والتقابلات الصوتية في النص الذي يتسم بها بوصفها ظاهرة صوتية مميزة فهو يوصي بالعمل

[1] موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، عبدالرضا علي : 109 .

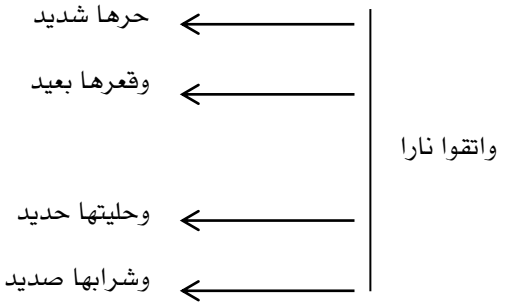
للآخرة معبرا عنها بيوم القيامة الذي يفهم من السياق الذي بين هويته عبر الأوصاف الآتية وهو يوصي بالعمل لهذا اليوم قائلا :



وهو بهذا الانفتاح الدلالي على الفكرة يواصل إتقانه لصناعة اللغة الشعرية عبر تمظهراتها الصوتية بما يفسح للقول أن ثمة شعوراً بأن مجيء النص في هذه الخطبة على هذا النحو من التركيز على ظاهرة تقابل الجمل والعبارات يدل على تكلف وصناعة واضحة قد يضعفان من بريق الشعرية الذي يجلب المتلقي، إلا إن من المناسب القول أن ذلك التكلف منشؤه الانفعال الفني لتقديم لغة تحفل بالجمال وتتسم به بوصفه هوية أساسية تحملها اللغة الشعرية في مفازات اللغة ومجاهيلها فلابد أن تمتاز المناخات الصوتية وعلى رأسها موسيقى النص بالأنفعال لئلا يهبط الخطاب الشعري الى التقريرية والمباشرة، ويصبح غير جدير بأن ينظر إليه على انه شعري مميز .

ومن التوصيفات الأربعة التي تمتاز كل جملتين منها بسجعة واحدة (ذخائر ـ سرائر) و(أعجز ـ أعوز) ينتقل الى جزء من ذلك اليوم العظيم وهذا الجزء هو النار، ليشكل من جديد نسقا توافقيا يمتد هذه المرة الى أربع فقرات أيضا في

معرض الحديث الترهيبي من نار يوم القيامة التي دعا سامعيه الى اتقائها بقوله :



وهو بهذا يبلغ ذروة التصاعد في تأكيد هذه الظاهرة[1]، كاسراً ما قد يترتب على ذلك من رتابة أو استمرارية ربما تنتهي الى الاعتيادية، بالجملة التي اختتم بها خطبته مرغباً بما يكافىء الله به صاحب اللسان الصالح متحولا من الترهيب الذي أخذ حيزاً أوسع الى الترغيب المختصر ليختم كلامه .

إن هيمنة العلاقات التوافقية/ثنائية وثلاثية ورباعيةً موزعةً على وفق نسق دقيق، يوازن النص ويوازي خطوطه، شكلت عنصر قوة وارتكاز في الجمالية التي يحققها الإيقاع في هذه الخطبة .

---

[1] تنظر خطبته المعروفة بالغراء لاسيما جزؤها الذي في صفة خلق الإنسان: 143/1 -147 وهي من الخطب الطويلة جدا ومنها (ثم منحه قلبا حافظا ، ولسانا لافظا وبصرا لاحظا ليفهم معتبرا ويقصر مزدجرا ، حتى إذا قام اعتداله واستوى مثاله ، نفر مستكبرا وخبط سادرا ، حتى إذا انصرف المشيع ورجع المتفجع اقعد في حفرته نجيا لبهتة السؤال وعثرة الامتحان) .

مضافا الى ذلك مايتحقق من تشكلات ضمن النسق نفسه وفي هذا الموضع تحديدا ،فجملة (اتقوا نارا) الفعلية تمثل النقطة التي تتمركز حولها الأنساق الأربعة محققةً شعريةً متداخلةً أخرى عبر الجوانب الآتية :

أولا : ثبات نقطة المركز وهي الجملة الفعلية يقابلها تغير في القسم الثاني من العبارة التي تمثل أوصاف هذه النار عبر تحولها ضمن أربع مراحل، تدور حول القسم الأول من العبارة الذي يتسم بالثبات ويحقق حضوره من خلال عطف المقاطع الثلاثة على المقطع الأول مما لايخل بالسياق أو يؤثر على المعنى .

ثانيا : مجيء القسم الأول من الجملة بصيغة التنكير بالنسبة للمفعول به، (نارا) في مقابل مبتدئات وأخبار، تمثل القسم الثاني وبصيغة اقرب الى المعرفة فهي تشرح هوية ذلك التنكير، وتلك علاقة تضاد تعزز جانب الصوت في النص ومن ثم تشحن الإيقاع .

ثالثا : تحقيق نسق إيقاعي جديد عبر مجموعة المتناقضات المسجوعة في نهاية كل مقطع من المقاطع الأربعة في الحرفين الأخيرين (ي د) وفي الحروف الثلاثة الأخيرة (د ي د) في ثلاث مقاطع .

ولم يكن مجمل هذه الأمور مقصورا على هذه الجملة المتفرعة ،فقد كانت تركيبة الجملة التي سبقتها تتمحور أيضا حول نقطة أساسية تتمثل كذلك في جملة فعلية أمرية (اعملوا) مع أن النسق المسجوع فيها ينقسم على قسمين هما :

1 -ذخائر ←——— سرائر

2 -أعجز ←——— أعوز

وفي هذا الموضع أيضا كانت علاقة الإطلاق حاضرةً،وهي احدى المهيمنات الأسلوبية بوضوح في النهج كما هو بين من تأمل الأمثلة[1].

وقد ضاعفت هذه العلاقة الاطلاقية بفرضية الحكمة المستنبطة من فكرة النص ومقصدية الدلالة،من درجة الشعرية في الخطبة . وكان ذلك كلهُ مساندا لشعرية المحور الأكبر في النص وهو نسق التوازيات التي أسهم تركيب التنكير في خلقها والتأثير فيها فضلاً عن المتضادات المجردة والمعلقة بأسبابها في النص .

[1] ينظر: 47/4 ، في باب أقواله الحكمية والوعظية المشهورة يقول (عليه السلام): (من حاسب نفسه ربح ، ومن غفل عنها خسر ، ومن خاف أمن ، ومن اعتبر أبصر ، ومن أبصر فهم ، ومن فهم علم) .

المبحث الرابع

نسق السجع والجناس المزدوج

من الظواهر الصوتية التي تطفو على سطح الشعرية في نهج البلاغة ظاهرتا السجع والجناس اللتان تتواشجان في اغلب نصوص الكتاب مع ما بينهما من فارق قد لايعد مخلاً في العلاقة بينهما ،مفاده أن الظاهرة الأولى (السجع) أكثر سطوعاً وبروزاً عبر تجلياتها التي تجذب المتلقي من دون بذل جهد تأملي لتشخيص ملامحها واستجلاء تمظهراتها الصوتية كما هي الحال في الظاهرة الثانية (الجناس) فهي تستدعي قابليةٌ تحليليةٌ تقترن بالذائقة المتلقية وتسعى الى الكشف عنها واستخراجها من ثنيات النصوص .

وفي هذه الاجزاء من وصية لصاحب نهج البلاغة لولده الحسن بن علي عليهما السلام،تتجلى هاتان الظاهرتان على النحو الذي ستأتي عليه الدراسة بعد تأمل بنيتها الصوتية ،يقول الإمام في هذه الوصية التي كتبها الى ولده في بلدة حاضرين منصرفاً من صفين :

((من الولد الفان المقر للزمان، المدبر العمر، المستسلم للدهر، الذام للدنيا، الساكن مساكن الموتى، الظاعن عنها غدا، الى المولود المؤمل ما لايدرك، السالك سبيل من قد هلك، غرض الإسقام ورهينة الأيام، ورمية المصائب، وعبد الدنيا وتاجر الغرور وغريم المنايا وحليف الهموم وقرين الأحزان ونصب الآفات وصريع الشهوات وخليفة الأموات .

يابني أكثر من ذكر الموت وذكر ما تهجم عليه وتفضي بعد الموت إليه حتى يأتيك وقد أخذت منه حذرك، وشددت له إزرك ولا يأتيك بغتة فيبهرك، وإياك أن تغتر بما ترى من إخلاد أهل الدنيا إليها وتكالبهم عليها، فانما أهلها كلاب عاوية، وسباع ضارية، يهر بعضها بعضا، ويأكل عزيزها ذليلها ويقهر كبيرها صغيرها، نعم معقلة وأخرى مهملة، قد أظلت عقولها وركبت مجهولها، بواد وعث، ليس لها راع يقيمها ولا مقيم يسيمها))[1] .

وبالنظر الى وفرة السجع في هذا النص فيمكن تقسيمه، بحسب الآتي، على وفق أنواع السجع وما يشغله من حيز داخل مساحة النص .

جدول رقم (7)

ت	الفاصلة الأولى	الفاصلة الثانية	أصل الجملة الأولى	أصل الجملة الثانية
1 -	الفان	للزمان	من الوالد الفان	المقر للزمان
2 -	الآفات	الشهوات	نصب الآفات	صريع الشهوات
3 -	حذرك	أزرك	أخذت منه حذرك	شددت له أزرك
4 -	عقولها	مجهولها	قد أظلت عقولها	وركبت مجهولها

وتجدر الإشارة الى أن السجع لاينحصر في ضرورة أن يتكون من طرفين/ فاصلتين فقد وردت في النص أمثلة على سجع بثلاث فواصل كما في :

أ -نصب الآفات، صريع الشهوات، خليفة الأموات .

ب -أخذت منه حذرك، شددت له أزرك، لا يأتيك بغتة فيبهرك .

---

[1] نهج البلاغة : 73/3 .

1 -النوع الثاني من السجع الوارد في النص هو ما اتفقت فيه الفاصلتان وزنا ورويا ،ويدعى بالسجع المتوازي[1]،ومواضع يحددها الجدول الآتي :

جدول رقم (8)

ت	الفاصلة الأولى	الفاصلة الثانية	أصل الجملة الأولى	أصل الجملة الثانية
1 -	الأسقام	الأيام	غرض الأسقام	رهينة الأيام
2 -	الشهوات	الأموات	صريع الشهوات	خليفة الأموات
3 -	عليه	إليه	ما تهجم عليه	وتفضي إليه
4 -	إليها	عليها	إخلاد أهل الدنيا أليها	تكالبهم عليها
5 -	يقيمها	يسيمها	راع يقيمها	مقيم يسيمها

2 -وأما السجع المرصع الذي يمثل النوع الثالث فهو مااتفقت فيه الفاصلتان وزناً وتقفيةً[2] على النحو الآتي :

جدول رقم (9)

ت	الفاصلة الأولى	الفاصلة الثانية	أصل الجملة الأولى	أصل الجملة الثانية
1 -	العمر	للدهر	المدبر العمر	المستسلم للدهر
2 -	عاوية	ضارية	كلاب عاوية	سباع ضارية
3 -	معقلة	مهملة	نعم معقلة	أخرى مهملة

[1] ينظر: المعجم المفصل في علوم البلاغة ، انعام فؤاد عكاوي ، 578 .

[2] ينظر: المعجم المفصل في علوم البلاغة : 578 .

3 -وأخيراً يأتي القسم الرابع في أنواع السجع عند العرب وهو أقلها نصيباً، وربما يجد من لايعترف به ضمن السجع أصلا،ولكنه لم يكن ليغيب عن ثراء الظواهر الشعرية وتنوعها في نهج البلاغة وفي هذا النص تحديداً، وهو السجع الذي تُعكس فيه الفاصلتان في وزن واحد دون تقفية ويعرف بالسجع المتوازن[1] .

جدول رقم (10)

ت	الفاصلة الأولى	الفاصلة الثانية	أصل الجملة الأولى	أصل الجملة الثانية
1 -	للدنيا	الموتى	الذام للدنيا	الساكن مساكن الموتى
2 -	الغرور	الهموم	تاجر الغرور	حليف الهموم
3 -	ذليلها	صغيرها	يأكل عزيزها ذليلها	يقهر كبيرها صغيرها

وبعد تفصيل الكلام في مااحتلته ظاهرة السجع من مساحة وافرة في هذا الجزء من وصية الإمام الذي يعكس حيزاً كبيراً من هوية النص بأكمله، يتسنى القول بأن اشتمال النص على هذا الحضور النوعي والكمي لهذه الظاهرة يمثل عنصراً رئيسا ضمن عناصر منح اللغة في هذا الحيز سمة الشعرية ويعزز القيم الحكمية والوعظية التي ذكرها الإمام عبر جمالية إيقاعية خلقتها انواع السجع في النص،بما بثته من جو تنغيمي يسهم في خلق اريحية

[1] ينظر: المصدر نفسه .

نفسية لدى المتلقي تنعكس على تفاعله مع القيمة الدلالية فتتآزر القيمتان لإنتاج القيمة الجمالية التي تجعل من النص شعريا[1].

وتحتل ظاهرة (ازدواج السجع والجناس) مكانة مهمة في انساق الخطاب الذي ينطوي عليه نهج البلاغة وتعد احدى المهيمنات الأسلوبية على مستوى الصوت[2]. وتستمر شعرية التنغيم عبر الظواهر الصوتية فتنقلنا من ظاهرة السجع الى ظاهرة الجناس بما تشتمل عليه من تجانسات مختلفة،وقد كان نصيب هذه الظاهرة في هذا النص أقل منه في الظاهرة الأولى فبعدما تم حصر انواع السجع في الحقول السابقة،يمكن تحديد الجناس في المواضع الآتية :

أ -قوله عليه السلام ((الساكن مساكن الموتى)) .

ب -وقوله عليه السلام ((يهرُّ بعضها بعضا)) .

وكلا الموضعين يندرج تحت الجناس الناقص وهذا القسم من اقسام الجناس (هو الذي يوجد في إحدى كلمتيه حرف لا يوجد في الأخرى وجميع حروف

---

[1] ينظر: 222/1، من خطبة له (عليه السلام) بعد خطبة ذكر فيها ملك الموت وتوفية النفس ، يقول: (قد غاب عن قلوبكم ذكر الآجال وحضرتكم كواذب الآمال ما فرق بينكم إلا خبث السرائر وسوء الضمائر، قد تصافيتم على رفض الآجل وحب العاجل) .

[2] ينظر: 14/2 -15، من خطبة له (عليه السلام) منها: (فأنه والله الجد لا اللعب والحق لا الكذب، وما هو إلا الموت اسمع داعيه ، وأعجل حاديه ، طول أمل واستبعاد أجل، اصبحت بيوتهم قبورا وما جمعوا بورا) .

الأخرى موجود في الأولى، وقسم في وسطها وقسم في آخرها)[1]، ويسمى أيضا بـ(جناس التداخل) .

ج -قوله عليه السلام ((ليس لها راع يقيمها ولا مقيم يسيمها)) .

وهذا جناس اشتقاق مفاده أن يجمع بين اللفظين الاشتقاق، ويعد أحد قسمي جناس التماثل الذي لاتتماثل فيه الكلمتان إلا من جهة الاشتقاق سواء أكانتا اسمين أو فعلين[2] .

ولم يكن الجناس وما يتعلق به متوقفا على هذه الأنواع في النص فقد حمل النص مقاطع متناظرة في الأوزان أو التراكيب حققت نوعا من المجانسات كما في قوله (كلاب عاوية، وسباع ضارية) إذ تحققت مجانسة وزنية وتركيبية حين تساوت العبارتان في عدد الكلمات وفي عدد حروف كل كلمة وفي أوزانهما، ما كرس الطابع الجمالي في النص مع الالتفات الى العلامات والظواهر الصوتية الأُخر التي انتظمت فيها لغة الوصية وأكدت امتلاكها مقومات العربية وخصائصها من قبيل التناظرات الصوتية والتقابلات المعنوية والتكرارات والأضداد التي فصل الحديث عنها ضمن مباحثها في هذا المستوى، فكان من شأن هذه التنويعات ان تمنح هذا النص وعداه طيفاً ملوناً يوسع من قابليته على إيجاد قراءة تكشف قوانين الانحراف

---

[1] المعجم المفصل في علوم البلاغة : 476 .

[2] ينظر المصدر نفسه : 469 -481 .

عن المسار الاعتيادي الجامد ،وبتعدد هذه الظواهر (تخضع الموسيقى في تنوعها الى تنوع المعاني والعواطف فلكل معنى نغمة خاصة تليق به وأقدر على تعبيره)[1] وجعله شعريا ،وفي السياق نفسه يمكن أن يتسع الحديث عن ظاهرة (ازدواج السجع والجناس) في ضوء النص الآتي وهو من خطبة للإمام، منها هذا الجزء في وصف الأنبياء :

((فاستودعهم في أفضل مستودع، وأقرهم في خير مستقر، كلما مضى منهم سلف، قام منهم بدين الله خلف، حتى أفضت كرامة الله سبحانه الى محمد صلى الله عليه وآله فأخرجه من أفضل المعادن منبتا، وأعز الأرومات مغرسا، من الشجرة التي صدع منها أنبياءه وانتخب منها أمناءه، عترته خير العتر وأُسرته خير الأُسر، وشجرته خير الشجر، نبتت في حرم وبسقت في كرم، لها فروع طوال، وثمرة لاتُنال، سيرته القصد، وسنته الرشد، وكلامه الفصل وحكمه العدل))[2] .

فقد كان في الإحساس بجمال هذه المفردات تأكيد قضية الإيقاع الداخلي الذي (يؤدي دوراً مهماً في إكساب العمل بعداً جماليا يستهوي المخاطب وهو يتجاوز الإيقاع العروضي الى إدراك التعدد في الأساليب الموسيقية ، وتناسق ذلك كله مع الجو الذي تطلق فيه موسيقى الإيقاع)[3] وكلما تضاءل وجود سياقات عروضية متكاملة في التفعيلات والأوزان إزداد

---

[1] أصول النقد الأدبي ، احمد الشايب : 322 .

[2] نهج البلاغة : 185/1 .

[3] التصوير الفني في القرآن الكريم ، سيد قطب ، 74 .

الشعور بقدرة الإيقاع الداخلي على بث دفعات جديدة من الإحساس بالتجربة الجمالية كما هي الحال في هذا النص الذي تعددت أساليبه وأولها الجناس، ويمكن تحديد مواضعه في الحقل الإحصائي الآتي :

جدول رقم (11)

ت	الجملة التي يرد فيها جناس	الكلمتان المتجانستان	نوع الجنس
1 -	فاستودعهم في أفضل مستودع	استودعهم، مستودع	جناس اشتقاقي وهو من الجناس الناقص
2 -	أقرهم في خير مستقر	أقرهم ، مستقر	جناس اشتقاق ، ناقص
3 -	عترته خير العتر	عترته ، العتر	وفي هذه المواضع جانس بين المبتدأ وبين المضاف الى الخبر وهو من جنس المبتدأ ولفظه ، وهذا الجناس متأت من أن (أحدى الكلمتين إذا تشابهت بالأخرى وقع بينهما مقابلة الجنسية)
4 -	شجرته خير الشجر	شجرته ، الشجر	جناس ناقص
5 -	أسرته خير الأسر	أسرته ، الأسر	جناس ناقص

وتتضح من خلال الجمل المشار إليها ظاهرة التكرار التي تعزز فاعلية المجانسة في النص بتكرار جنس الكلمة على نحو معين مع مايلحقه من تغيير .

إن المقاطع الخمسة المذكورة تتسجم عبر إيقاعاتها المتشابهة في (العبارتين الأوليين) و(العبارات الثلاث اللاحقة) في مفاصل عديدة وبانسيابيه عالية في الكلام، مع بعضها من جهة ومع الجو العام للنص من جهة أخرى، وقد (سجلت هذه الأبعاد نقطة حساسة تتمثل في تسليط الضوء على العبارات والكشف عن اهتمام المتكلم بها وتبين دلالة نفسية قيمة)[1] .

وتجدر الإشارة الى مايمتاز به هذا النص من اعتماد الإمام على نظام إيقاعي ثلاثي العناصر، (التراكيب) خلافا لما هو سائد من هيمنة ظاهرة الاعتماد على نظام ثنائي في تحقيق الإيقاع التركيبي في أكثر نصوص نهج البلاغة كما في الجمل الثلاث نفسها .

1 -عترته خير العتر .

2 -أسرته خير الأسر .

3 -شجرته خير الشجر .

فهي تعتمد على ثلاثة أجزاء تكررت بنفس البنية التركيبية وبنظام صوتي ذي نهاية واحدة مع اختلاف في المعنى واتفاق في الصيغ الصرفية، فضلا عن مجيء أخبار المبتدئات مضافة الى مايتعلق بالمبتدئات ومن جنسها وربما تجاوز هذا النظام الى رباعي أو أكثر وهو نادر[2] مما يؤكد أسلوبيا ظاهرة

---

[1] ينظر: قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة : 276 .

[2] ينظر: 96/4 باب المختار من حكمه ومواعظه ، قوله في صفة الدنيا (تغر وتضر وتمر ، لم يرضها ثوابا لأوليائه ولا عقابا لأعدائه ، وإن أهل الدنيا كركب بينا هم حلوا إذ صاح بهم سائقهم فارتحلوا) .

(انفتاح التوازي التركيبي الإيقاعي) إن صح الوصف مما يدلل على غزارة المعجم اللغوي واتساعه .

وفي ذلك مغادرة لأفق الاقتران والتوازي في الإيقاع ولكنه عمل على :

تكوين نسق (ممتد) يحرز تناغماً إيقاعياً لا في التماثل والتجانس الذي تحققه العبارات المكونة للنص فحسب وإنما في النظام الدلالي والإيقاعي الذي اتخذته كل عبارة،وهو أمر يسهم في الكشف عن مزيد من أسرار اللغة الشعرية وقوانينها .

وتزخر الخطبة بمنظومة سجعية استثمرها الخطيب في سياق وصفه الأنبياء بتوظيفها بما يخدم الحالة التي جاء الكلام في صددها، فالمتحدث في معرض الثناء والمدح والفخر والوصف لموصوفين من طراز مميز خاص لابد له من هذا الجو الذي يبعث على الاستقرار النفسي النابع من مناخ تنغيمي مرصع بتكرار السجع الذي يضمن التدفق الإيقاعي والانسيابية الصوتية بالدرجة نفسها من الثقة وبما يلائم الموضوع،ويمكن بيان الاسجاع الواردة في النص كما في المخطط التوضيحي الآتي :

جدول رقم (12)

ت	الجمل	الفواصل المسجوعة	نوع السجع
1 -	كلما مضى منهم	سلف	سجع اعتيادي/اتفاق في حرف

	سلف قام منهم بدين الله خلف	خلف	واحد من التقفية
2 -	صدع منها أنبياءه انتخب منها أمناءه	أنبياءه أمناءه	سجع مطرف
3 -	عترته خير العتر أسرته خير الأسر شجرته خير الشجر	الجمل بكاملها تركيبا	سجع مرصع
4 -	نبتت في حرم بسقت في كرم	التركيب أيضا	سجع مرصع
5 -	لها فروع طوال وثمرة لاتنال	طوال تنال	سجع متواز
6 -	سيرته القصد سنته الرشد كلامه الفصل حكمه العدل	القصد الرشد الفصل العدل	سجع مرصع سجع اعتيادي يقوم على اتفاق فاصلتي الكلام في حرف واحد من التقفية

ولابد من الإلفات الى ماورد في التسلسلات (3) و(4) و(6) من تماثل تام في مكونات العبارات الثلاث حيث تحقق السجع في الجملة كاملةً فكل جزء يتفق مع فاصلة أو فاصلتين في العبارة أو العبارتين اللتين بعده وكأن هذا التماثل في الوزن وفي التقفية أوجد سجعاً إضافياً داخل السجع الرئيس الذي تمثله الفواصل المتوافقة في نهايات الجمل .

إن التنظيم الملموس في بنية النص الإيقاعية على وفق هذه التحديدات حرك فاعلية النص الشعرية وأكدها ليتسنى القول بأن (تنظيم المقاطع

والنبرات الصوتية في التعبير تثير الإحساس بالمتعة والجمال وهو أم عناصر الشعرية)[1] التي تتوخى الدراسة الكشف عن أصولها الجمالية وتمثلاتها .

[1] الإسلام والفن : 26 .

المبحث الخامس

(الخطبة الشقشقية) أنموذج تحليلي عام

ومثلما تجتمع عناصر لتكوين الشعرية،فكذلك عنصر الصوت فهو يتألف من أكثر من طرف واحد يمكن إجمالها بالوزن والقافية والهمس والتكرار والتناظر وغير ذلك من أجل بلورة جو شعري في النص عن طريق القيمة الصوتية التي ينطوي عليها،وهناك من يرى (أن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية وجعلت تنمو يسيرا يسيرا)[1]،وصار واضحا مايحققه الصوت من حضور جمالي يحرض المتلقي على اجتراح أفق تأويلي يسعى الى عرض القيم التي تعزز الشعرية عن طريق التعرف على قوانينها،وفي الخطبة الشقشقية الشهيرة يتجسد عنصرا المحاكاة والتوافق،في أكثر من جانب،فضلا عن العناصر الأُخر، يقول صاحب النهج (عليه السلام) :

((أما والله لقد تقمصها ابن أبي قحافة وإنه ليعلم أن محلي منها محل القطب من الرحى، ينحدر عني السيل، ولايرقى إلي الطير، فسدلت دونها ثوبا، وطويت عنها كشحا، وطفقت أرتأي بين أن أصول بيد جذاء، أو أصبر على طخية عمياء، يهرم فيها الكبير ويشيب فيها الصغير، ويكدح فيها

[1] فن الشعر ، أرسطو ، ترجمة د. عبدالرحمن بدوي : 172 .

مؤمن حتى يلقى ربه، فرأيت أن الصبر على هاتا أحجا، فصبرت وفي العين قذى وفي الحلق شجا أرى تراثي نهبا، حتى مضى الأول لسبيله فأدلى بها الى عمر بعده، ثم تمثل بقول الأعشى)) :

شتان ما يومي على كورها ويـوم حيـان أخـي جـابر

فيا عجبا بينا هو يستقيلها في حياته إذ عقدها لآخر بعد وفاته،لشد ماتشطر ضرعيها،فصيرها في حوزة خشناء يغلظ كلامها ويخشن مسها ويكثر العثار فيها والاعتذار منها فصاحبها كراكب الصعبة إن اشنق لها خرم، وإن أسلس لها تقحم،فمُنيَ الناس لعمر اللّه بخبط وشماس وتلون واعتراض، فصبرت على طول المدة،وشدة المحنة،حتى إذا مضى الى سبيله جعلها في جماعة زعم أني احدهم،فياللّه وللشورى،متى اعترض الريب فيَّ مع الأول منهم حتى صرت أُقرن الى هذه النظائر،لكني أسففت إذ أسفوا وطرت إذ طاروا،فصغى رجل منهم لضغنه ومال الآخر لصهره،مع هَنٍّ وهَن،الى أن قام ثالث القوم نافجاً حضنيه بين نثيله ومعتلفه،وقام معه بنو أبيه، يخضمون مال اللّه خضمة الإبل نبتة الربيع،الى أن انتكث عليه فتلُهُ، وأجهز عليه عمله،وكبت به بطنته،فما راعني إلا والناس كعرف الضبع إلي،ينثالون علي من كل جانب،حتى لقد وُطيء الحسنان،وشق عطفاي، مجتمعين حولي كربيضة الغنم،فلما نهضت بالأمر نكثت طائفة ومرقت أخرى وقسط آخرون،كأنهم لم يسمعوا كلام اللّه حيث يقول :

((تلك الدار الآخرة نجعلها للذين لايريدون علوا في الأرض ولا فسادا والعاقبة للمتقين بلى والله، لقد سمعوها ووعوها، ولكنهم حليت الدنيا في أعينهم وراقهم زبرجها، أما والذي فلق الحبة وبرأ النسمة لولا حضور الحاضر وقيام الحجة بوجود الناصر، وما أخذ الله على العلماء أن لايقاروا على كظة ظالم ولا سغب مظلوم، لألقيت حبلها على غاربها ولسقيت آخرها بكأس أولها، ولألفيتم دنياكم هذي أزهد عندي من عفطة عنز))[1].

ويبدو واضحا في هذه الخطبة ماتسهم به البنية السياقية في منح الجوانب الصوتية شحناتٍ شعريةً تجسد شعرية هذا المستوى معتمدةً على ترددات الأصوات وانسجامها والموسيقى الداخلية والخارجية للنص بشكل أساسي، وقد كان ذلك ضرورياً مثلما كان لابد من علاقات تجسد جمالية هذا المستوى وتفسح مجالاً كافيا للتأمل قبيل الشروع في عملية التأويل وكشف أسرار الجمال بمعنى أن تردد الأصوات والمقاطع التي تتكون منها هذه الخطبة لايؤثث مناخاً إيقاعياً شعرياً بالنظر الى هذه الترددات بمعزل عن بعضها وإنما بما يتشكل من مناخ عام عبر تداخلها وقدرتها مجتمعة على خلق إحساس بجمال الإيقاع في مكونات النص .

إن أول مايستدعي الإلتفات إليه في هذه الخطبة هو ظاهرة التوافقات الصوتية موزعةً على أكثر من محور والسجعات التي توزعت أيضا على مستوى الكلمة أو الفقرة أو المقطع فعلى صعيد التوافق في سجعات النص ضمن مستوى الكلمات،نجد تحقق التجانس الصوتي بين الكلمات المتوافقة في السجعة بالحرف الأخير أو الحرفين الأخيرين مع تساوي عدد الحروف

---

[1] شرح نهج البلاغة ، محمد عبده : 30 -37 .

في كل كلمة، عدا أن بعض المقاطع احتوى ثلاث سجعات وكانت الثالثة بزيادة في عدد الحروف وهذا مايوضحه الجدول الآتي :

جدول رقم (13) يبين أنواع السجع الواردة في الخطبة

ت	الكلمة الأولى	نظيرتها	نوع السجعة	الملاحظات
1 -	ثوبا	كشحا	بحرف واحد	تنوين فتح
2 -	جذاء	عمياء	بحرفين	حرف الروي والهمزة
3 -	الكبير	الصغير	بحرفين	الياء والراء
4 -	هاتا	أحجا	بحرف واحد	الألف
5 -	قذى	شجا/نهبا	بحرف واحد	ثلاث سجعات اتفقت في الحرف الأخير مع زيادة حرف في الثالثة
6 -	حياته	وفاته	بحرفين روي	الألف والتاء والهاء
7 -	مسها	كلامها	بحرفين	الهاء والألف مع زيادة حرف في الثانية
8 -	العثار	الاعتذار	بحرفين	الروي والأخير مع زيادة حرفين في الثانية
9 -	خرم	تقحم	بحرف واحد	مع زيادة حرفين في الثانية (الحاء مشددة)
10 -	فتله	عمله بطنته	نوعان	الأولتين بحرفين اخيرين - والثالثة بالحرف الأخير- الهاء
11 -	نكثت	مرقت	بحرف واحد	التاء الساكنة
12 -	سمعوها	وعوها	بحرفين	الهاء والألف
13 -	الحبة	النسمة	بحرف واحد	التاء المنصوبة
14 -	الحاضر	الناصر	بحرفين	الروي الأخير

إن ظاهرة التوافق في مكونات هذا النص، سجعا أو تضاداً، على مستوى الشطر أو المقطع أو الكلمة، إسماً كانت أم فعلاً صنع مناخا إيقاعيا حاول أن يقسم هذه الخطبة الى عدة أقسام تخرج المتلقي من الوقوع في أزمة التراتبية والجو الواحد الذي قد يؤدي الى عدم تفاعله بالدرجة نفسها الى نهاية الخطبة نتيجة الملل أو الخدر في الذائقة .

ولم يكن التضاد الدلالي بعيداً عن ظاهرة التوافق الإيقاعي في النص، فهو قد شكل أيضا توافقات مختلفة عززت هيمنة هذه الظاهرة على نحو متغير ضمن للنص حيوية إيقاعية تساعد في انشداد المتلقي (الجمهور) الذي كان الإمام حريصاً على مخاطبته على هذا النحو في مسألة خطيرة مازالت مثار مناقشات وأحاديث، وهي مسألة الخلافة وحقه فيها، والجدول الآتي يؤشر هذه التوافقات المتضادة :

جدول رقم (14)

ت	الكلمة أو العبارة	ضدها	الملاحظات
1 -	ينحدر	يرقى	
2 -	سدلت	طويت	
3 -	أصول	أصبر	والاولى من الصولة في الحرب واتخاذ طريق السيف والقوة، والثانية من الانتظار على سوء الحال
4 -	الكبير	الصغير	
5 -	حياته	وفاته	
6 -	اسففت إذ أسفوا	طرت إذ طاروا	(أسف الطائر إذا حط ونزل وهو عكس طيرانه) وينظر في ذلك شرح الشيخ محمد عبده 35/1 -36 .
7 -	آخرها	أولها	

والملمح الثالث في ظاهرة التوافقات الصوتية يتجلى على صعيد التراكيب والجمل التي يتكون منها النص بصرف النظر عن التضاد أو الاستمرار في المعنى كما في الجدول الآتي :

جدول رقم (15)

ت	الجملة أو التركيب أو المقطع	ما يناظره أو يوافقه
1 -	ينحدر عني السيل	لا يرقى إلي الطير
2 -	سدلت دونها ثوبا	طويت عنها كشحا
3 -	أصول بيد جذاء	أصبر على طخية عمياء
4 -	يهرم فيها الكبير	يشيب فيها الصغير
5 -	وفي العين قذى	وفي الحلق شجا
6 -	يغلظ كلامها	يخشن مسها
7 -	يكثر العثار فيها	والاعتذار منها
8 -	إن اشنق لها ، خَرَم	إن اسلس لها تقحم
9 -	طول المدة	شدة المحنة
10 -	صغى رجل لضغنه	مال الآخرة لصهره
11 -	انتكث عليه فتله	وأجهز عليه عمله ، كبت به بطنته
12 -	نكثت طائفة	مرقت أخرى
13 -	والذي فلق الحبة لولا حضور الحاضر	وبرأ النسمة وقيام الحجة بوجود الناصر

ومن الواضح أن البنية السياقية لاتقتصر على ترددات الأصوات وتناغماتها التي تتكون منها المقاطع أو النصوص،فقد تكون هذه البنية مع الصوت الواحد عنصراً بارزاً في التأكيد على القيم الصوتية الجمالية وهو ما عبر عنه جاكبسون بقوله (إن الصوت مشحون بما يشبه كوكبةً من الدلالات

التي يمكن تشبيهها بفيزياء الكم لأن كل ذرة لغوية مشحونة مثل المادة المشحونة بالكهرباء)[1]،ومن دون تفكيك العبارات والكلمات يمكن الإحساس بهذه الشحنات الكهربائية موزعةً في ثنيات النص وهي تحتفظ بكوكبة من الدلالات الجمالية المحسوسة التي اشتملت على قسم منها الحقول التي أشير إليها ،في معرض التوافقات الإيقاعية .

إن التناظر الإيقاعي الذي حكم منظومة الأفعال الواردة في الخطبة، واغلبها أفعال ماضي،سجل حضوراً إيقاعياً بارزاً عبر توالي هذه الأفعال التي ترتبط بالفاعل ضميرا متصلا هو التاء،وهذه الأفعال شكلت بدورها توافقا نغميا يكرس شعرية التوافق نحو: (فسدلتُ،وطويتً،وطفقتُ،فرأيتُ، فصبرتُ، صرتُ،أسففتُ،طرتُ،نهضتُ،لألقيتُ،ولسقيتُ)،فضلاً عن افعال المضارعة التي تواشجت مع هذه المنظومة لترسيخ هذه الظاهرة،عبر فاعلية التكرار بوصفها ظاهرة أخرى تشكل إحدى المهيمنات النصية في المستوى الصوتي،في نهج البلاغة إذ لم يكن بعيداً عن مجموعة العناصر التي ضاعفت من فعالية الأداء الجمالي في هذا المستوى،ومثلما يؤتى بالتكرار لإثبات المعاني بتوكيدها والتركيز عليها (فأنه يؤتى به أيضا لأحداث الموسيقى في الكلام)[2] وكلا الامرين كان حاضراً في ماتحقق من تكرارات في (الشقشقية) فتكرار الأفعال الماضية على النسق الذي أُشِر،ينسجم مع

---

[1] البنيوية ، جان ماري ، اوزياس : 23 .

[2] ينظر: النقد الأدبي الحديث في العراق : 390 .

التكرار الذي ضم الأفعال المضارعة (ليعلم، ينحدر، يرقى، ارتأي، أصول، أصبر، يهرم، يشيب، يكدح، يستقيلها، يغلظ، يصعب، يكثر، يخضمون، ينثالون، يريدون، يقاروا) تاركا في نفس السامع أثرا جمالياً/ شعرياً بترصيع الخطبة بهذه الأفعال الماضية المنتهية بتاء الفاعل والأفعال المضارعة بضمائرها المختلفة بحسب مواقعها في النص .

فكان التكرار الذي شكل الجزء الأكبر من ظاهرة التناظر التوافقي، أو التوافق الإيقاعي يحقق فائدتين اساسيتين هما: الدلالة، والموسيقى، فضلاً عن أن هذا الحضور الذي أشرته الجداول السابقة كان سببا في تحريك فعالية النص بنحو ايقاعي مميز حرك فيما بعد فعالية النص الدلالية عن طريق عرضها بهذه الوسيلة، كما أن التناظرات المؤشرة، والسجعات والتكرارات أوجدت طاقة نغمية على وتيرة متغيرة تقابل الثبات الدلالي في سرد الجوانب الحياتية من مواقف أو مراحل شهدها الإمام قبل ولغاية تسلمه الخلافة، مما يجذب انتباه المتلقي الى فكرة الخطبة وموضوعها باستيقافه أولا عند مناطق جذب جمالية هويتها الصوت .

ويمكن القول إن الإيقاع الداخلي في الخطبة يستند الى المماثلة في الصيغ التي تؤطرها بنيتا التناظر والتكرار، مع افتقار هاتين البنيتين الى التطابق التام في مفردات التكرار والتناظر أو في مقاطعهما، ويمكن تسجيل (التكرار المزدوج) على انه ظاهرة صوتية غالبة ومهيمنة في كلام أمير المؤمنين حين تماثل صيغةً تركيبيةٌ صبغةٌ أخرى، كما في قوله :

(أَصولُ بيدٍ جذاء ⟵ تقابلها ⟵ أَصبرَ على طخية عمياء)

مع الفرق الذي يحمله هذا التماثل زيادةً أو نقصانا،وأحيانا يعمد الإمام الى جعل هذا التناظر متعديا الى ثلاث صيغ،ونادرا الى أربع فالأنموذج المذكور يتكون قسماه من الأجزاء الآتية :

القسم الأول : (فعل وفاعل مستتر + حرف جر + اسم مجرور)

القسم الثاني : (فعل وفاعل مستتر + حرف جر+ اسم مجرور)

وفي هذا الأنموذج يتصاعد الإيقاع بناء على نسبة التماثل بين الأنموذج الأول (الأصل) والأنموذج الثاني (المكرر)،وبصيغة أخرى في المعنى،فما بين (أصول وأصبر) تماثل إيقاعي في الصيغة الصرفية،مع اختلاف في البنية الصوتية،أي في الأصوات (الحروف) التي تتكون منها الأفعل،ويأخذ الاختلاف بالتأكد،بمعاينة حروف الجر في الأولى وهو (الباء)،الذي تغير في الثانية الى (على)،والزيادة واضحة،وأما في الكلمة الأخيرة فيأخذ التماثل بالتصاعد، فمع التساوي في عدد الحروف (ج،ذ،ذَ،ا،ءْ) = (ع،م،ي،ا،ء) .

ثمة تماثل آخر في حركة كل حرف من أحرف اللفظتين،ويؤطر ذلك كله التماثل في نهاية كل لفظة متمثلا بـ(الألف والهمزة) مؤدياً أثرَهُ في تعزيز الإيقاع الناتج عن التماثل غير التام بين الجملتين،وفي تحقيق إيقاع لافت بما يميز مثل هذه التناظرات في الخطبة .

ومن الأمور الأخرى التي تشكل منها الإيقاع الخارجي، الذي يحكم النص هو غرابة المفردات وانتقائيتها، فبدت متميزةً وهي تتوزع في ثنيات النص محتفظة بكوكبة من الدلالات الجمالية مشكلة مايسترعي الانتباه الى حضورها، الذي يقف خلفه سببان بارزان يمكن عرضهما بعد تحديد هذه (المنظومة الانتقائية) المميزة النابعة من اكتناز لغوي وثراء معرفيٍ في استخدامات الكلمات، وأبرزها المفردات الآتية :

(كشحا، هاتا، أحجا، طخية، شجا، كظة، غاربها، وغيرها)[1]، وهي مما يمكن وصفه (بالتميز)، الذي يحقق حضورا صوتيا مع وجود مفردات أُخر من هذا القبيل .

ومع الاعتراف بأن هذه الكلمات مما يمكن أن لايكون مميزاً وملفتاً في زمن إلقاء هذه الخطبة، إلا أنه بدا كذلك عبر نشرها بما يشبه الترصيع والتزيين في مناطق متفاوتة في النص ضمن ظاهرة صوتية أخرى مميزةٍ ولافتةٍ للنظر أيضا، يمكن تسميتها بـ(نشر المفردات أو نثر المفردات)، ولعله ممكن تحديد السببين اللذين يشيان بشعرية هذه الظاهرة وجمالها في :

---

[1] معاني المفردات قاموسيا كما في المعجم الوسيط ، ج1، ج2، ابراهيم مصطفى ، واحمد حسن الزيات هي :

ـ كشحا : كشح القوم عن الماء : ذهبوا عنه ، وطوى عنه كشحا تركه وأعرض عنه .

ـ أحجا : الحجا : الستر والعقل وما أحجاه بالشيء ما أجدره به .

ـ طخية : الطخياء ـ الطخواء : الجملة من الكلام لا يبين لها معنى والطخية الظلمة الشديدة .

ـ شجا : شجي شجا : اعترض الشجا في حلقه وأشجاه بكذا أغصه به .

أ -الشعور بندرة استعمال هذه المفردات والصيغ على نحو يستدعي الاستعانة بالمعجم،أو بالشروح والتفاسير لمعرفة معانيها الأصلية،فضلا عن معناها الدلالي في السياق .

ب -امتلاك هذه المفردات جرساً نغمياً وحضوراً يحقق استجابة فورية لدى المتلقي تعمل على تشتيت النفور،الذي قد تنتجه بعض الأصوات .

ومن كل ماتقدم يمكن الحديث عن إيقاع داخلي جاءت هذه الخطبة زاخرةً به مانحةً نفسها حضوراً شعرياً على صعيد الأنظمة الصوتية،التي شكلها الإمام (عليه السلام) .

وضمن مجموعة المفردات التي أُشرت يجدر الوقوف عند استعمال نادرٍ اتسمت به إحدى هذه المفردات في قوله (هاتا) الواردة في عبارة ((فرأيت أن الصبر على هاتا أحجى))،مشيرا بـ(هاتا) الى قضية الخلافة،التي تقمصها من ليس له حق فيها في رأيه إذ ((يشار الى المؤنثة بـ(ذي) و(ذه) بسكون الهاء و(تي) و(تا)))[1]،وقد استعمل (تا) مسبوقةٌ بـ(ها)،التي تستعمل للتنبيه في حركة ملفتة تنتمي الى المنظومة الغرائبية،التي تتوزع في سياق النص لتلونه بجمالية إيقاعية نابعة من طريقة استعمال الحروف في أبنية النص بالإلتفات الى مخارجها الصوتية .

[1] شرح ابن عقيل : 124/1 .

ولايفوت الالتفات في نهاية هذه الوقفة التحليلية للجوانب الصوتية في هذه الخطبة الى عنوانها، الذي ينطوي على قدر ذي قيمة جمالية تنبعث من الجناس الحروفي المتحقق من هذا العنوان، وهو (الشقشقية) التي جاءت أصلاً من مناسبة صدور هذه الكلمة عن الإمام ساعة قراءتها (حين سأله ابن عباس أن يمليه إياها ليحفظها قائلا : يا أمير المؤمنين لو أطردت خطبتك من حيث أفضيت ؟ فقال هيهات ياابن عباس تلك شقشقة هدرت ثم قرت، والشقشقة بكسر فسكون فكسر شيء كالرئة يخرجه البعير من فيه إذا هاج، ووردت في أحد القواميس بأنها الخطبة الشقشقية العلوية)[1]، فكانت هذه القطعة الحافلة بالجمال في أبعاده الأسلوبية المعروفة، تحمل موسقةٌ واضحةٌ من جراء تكرار الشين والقاف، ولمجيئها منحوتة بالشقشقية لتصبحَ تسميةً نهائيةٌ متداولة أثر في توضيح وجهتها الجمالية، لاسيما في ضوء ماتقدم من إشارة سياقية حول مناسبتها، حيث عكست إجابة الإمام المرتجلة عن سؤال المتلقي المعجب بالخطبة، وعياً مخزوناً يناسب المقام، ويفي بحاجة المستفهم ويمنح الكلام هوية تستحق أن يوصف من خلالها بالشعري الحافل بالجمال .

(1) ينظر: شرح نهج البلاغة ، لمحمد عبده : 37/1 -38 .

الفصـل الثانـي

شعرية المظاهر التركيبية

توطئـة

مادام النص في مستواه التركيبي متعلقاً ببنية اللغة بشكل رئيس،فلا يعني ذلك أن بناء الجملة تركيبياً يتم بمعزل عن بنائها دلالياً،فالعلاقة بين المعنى والمبنى علاقة تداخل وتبادل وظيفي يقود في النهاية الى منح الشعرية زخماً أكبر وهكذا هي الحال في لغة نهج البلاغة التي تتوج هذه العلاقة .

وترتبط العملية التركيبية بشكل أساسي بالجانب النحوي الذي قالت به نظرية النظم عند عبدالقاهر الجرجاني وصولا الى أحدث المناهج النقدية في البنيوية وماطرح بعدها من مناهج نقدية تبلورت في تجليات المنهجية النقدية الحديثة وفي الرؤى النظرية التي حملتها الحداثة وما بعد الحداثة .

ولايجب أن تستدعي نصوص نهج البلاغة شعوراً بصعوبة قراءتها تأويليا على هذا المستوى،أو خشيةً من عدم العثور على بؤر مشعة بالجمال بسبب من نظامها التركيبي،لإضاءتها وإعادة انتاجها قرائيا إذ أن ((أساس الخطاب في فعالية علي بن أبي طالب ـ من الناحية اللغوية ـ هو أساس نحوي فهو واضع النحو العربي في منطلقه الأول))[1]

وإن الوسيلة المنهجية الرئيسة التي يعتمد عليها استنباط موضوع المستويات الشعرية هي آلية التأويل الذي يتبنى في أدق معانيه ((تحديد المعاني اللغوية

---

[1] سلطة الحق ، عزيز السيد جاسم : 291 .

في العمل الأدبي من خلال التحليل وإعادة صياغة المفردات والتركيب من خلال التعليق على النص))[1] كما سيتضح في ثنيات مباحث هذا الفصل في عرض شعرية المستوى التركيبي .

وقد انقسم هذا الفصل على مباحث حاولت استيعاب أبرز الظواهر والفعاليات التركيبية وهي في الأغلب ظواهر لسانية،فضلا عن رصد المظاهر الاخرى عبر الجهد الإحصائي المسلط على نهج البلاغة بأجزائه المعروفة بطبعاتها المتعددة وفي المقدمة منها تلك الأربعة التي ضمها شرح الشيخ الأستاذ محمد عبده .

ولا مناص من الاعتراف بأن ما لم يدرس ضمن عملية التحليل والتأويل التي تناولها هذا الكتاب هو أوسع وأكثر مما حاولت الدراسة الإحاطة به فضلا عن أن النصوص المدروسة هي من السعة بمكان لأن تنفتح تأويليا أكثر مما هي عليه بعد القراءة التأويلية،فضلا عن إمكانية انضواء غير المُحلَل في الحدود الأسلوبية للنصوص الواقعة تحت فعل التحليل أو التأويل .

[1] دليل الناقد الأدبي ، ميجان الرويلي ، سعد البازعي : 47 .

المبحث الأول

شعريــة الإيجــاز

يمكن التأكيد أن الإيجاز يعدُّ الركيزة الرئيسة في عملية التحول بالكلام من مستوى التعبير العادي الى المستوى الاستثنائي الذي يمنحه صفة الجمال ويجعله قادرا على استيعاب القراءة البحثية والنقدية على سبيل التأويل من أجل تشخيص قوانين تلك النصوص التي يمكن أن توصف بالاستثنائية أو الشعرية .

ففي النص الآتي يتحقق الإيجاز بدرجة عالية في قول الإمام (عليه السلام): **(فإن الغاية أمامكم، وإن وراءكم الساعة تحدوكم، تخففوا تلحقوا، فإنما ينتظر بأولكم آخركم)**[1].

حيث ينطبق على هذا النص معنى الإيجاز في واحد من أدق تعريفاته وربما أيسرها وهو (تركيز ماله أهمية كبيرة في حيز صغير)[2] وعلى وفق هذا المعنى سار النص،ومثلهُ نصوص كثيرة في الكتاب،فكانت العبارات الصغيرة والمقاطع الموجزة تفتح مديات واسعةً للتعرف على مضامين تاريخية وافكار

---

(1) نهج البلاغة : 58/1 .

(2) الصورة الشعرية ، سي دي لويس : 44 .

وقناعات وتجارب وتوجهات[1]،ذوات أهميات جليلة أوجزتها مساحات محدودة من التعبير .

وفي هذا النص الذي يمكن تقسيمه على ثلاثة أقسام هي :

1 -الغاية والساعة في إطار الوراء والأمام .

2 -تخففوا وتلحقوا .

3 -ينتظر بأولكم آخركم .

يتضح مدى ما أنجزه مبدع النص من جهد إبداعي جمع قضيةً فلسفيةً كبرى تتراوح بين مفهومي الدنيا والآخرة والعلاقة بينهما من وجهة دينية، في مساحة تعبيرية سرعان ماتعلق في ذاكرة المتلقي لصغر حجمها وكثافتها، ويبدو أن عليا (كرم الله وجهه) أراد المعنوي واستعمل ما هو أقرب الى المادي في ألفاظ (الوراء والأمام والأول والآخر) وهي اقرب الى حيز الظروف المكانية الذي يدخل نحوياً أو تركيبياً ضمن بنية الفعل (تخففوا ـ تلحقوا ـ ينتظر) أو (التخفف واللحوق والانتظار) وهي أقرب الى النشاط الإنساني المادي، ليتسنى إيصال المعنى الذي يتمركز حول الفكرة الأساسية وهي نصيحة أصحابه،بمجموعة من العلامات اللغوية الدالة ليمتزج الحسي بالمادي جاعلا من الفكرة أكثر جمالا واسرع نفاذا لدى المتلقي .

---

[1] ينظر: 3/4 قوله (عليه السلام) **((كن في الفتنة كابن اللبون ، لا ظهرٌ فيُركَب ولا ضرعٌ فيحلب))** وقوله ((الطمع رقٌّ مؤبد)) .

(ولكي يمكن للنص أن يكون ذا وظيفة شعرية يتحتم أن تتوافر في النص نفسه تلك العلامات المعينة التي تتيح إمكانية الاعتراف بشعرية النص والحد الأدنى من هذه العلامات وهو الذي نستقبله بوصفه الخواص الأساسية المميزة للنص)[1]،وذلك ماتجسده سعة المعنى وضخامته مجتمعةً في حيز مركز من الألفاظ بأقسام ثلاثة .

وقد كان للقسم الثاني منها في قوله (تخففوا تلحقوا) الدور الأكبر في تجسيد ظاهرة الإيجاز فهذه الجملة الشرطية توجز ما تفصل قبلها وتختصر ما سيأتي بعدها مستوعبة ذلك في جملة مكثفة تقبل الانفتاح على نفسها لعرض مزيد من الدلالات المرتبطة بها فضلا عما يتسجل في خلالها من أداء صوتي حققه حرف الفاء متكرراً ثلاث مرات أدغمت الأولى بالثانية فشددت وجاءت الثالثة بعدها مباشرة (ساكنة ـ مفتوحة ـ مضمومة) لإسناد التركيب الموجز ودعمه بتعزيز جماليته من خلال الصوت بما يحمله الفاء في (تخففوا) من إيقاع خافت يتناسب مع دلالة التخفف الذي دعا إليه الإمام . مع ما أسهمت به الخاء من ترسيخ هذا الهدوء الصوتي وهي تتقدم هذه الفاءات،بينما جاء صوت القاف في الجملة الثانية (تلحقوا) أكثر تناسباً مع دلالة اللحوق الأكثر صخبا ،ليصب ذلك من ثم في شحن شعرية التركيب عن طريق الصوت .

---

[1] تحليل الخطاب الشعري : 14 .

وبهذا يتضح ملمح آخر من الإيجاز الذي اعتمد على إشراك أكثر من تقنية جمالية لاختصار تفاصيل كثيرة عن غاية البشر وانحصاره بين هذه الغاية وبين ساعة تحدوه لأن يقترب منها فهي وراءه لا مناص، فكأن هذه الساعة في تقربها نحوهم وتقليل المسافة بينها وبينهم بمنزلة سائق يسوقهم الى مايسيرون إليه، وعلى من يبتغي أن يلحق بمن فازوا بغاية الثواب أو الجنة أن يتخفف ـ معنويا ـ من أوزار الشهوات والملذات أن يتخفف من أجل الرحلة التي سيقطعها ليكون باستطاعته اللحوق من دون عناء ومشقة، والكلام في هذا النص بأقسامه المختصرة ولاسيما في أوسطها مما لو وزن بعد كلام الله وبعد كلام رسوله بكل كلام لبرز عليه متفوقا سابقا فما سمع كلام أقل منه مسموعا ولا أكثر محصولا[1]، ومثله في نهج البلاغة كثير[2].

وعلى وفق عبارة النفري في أنه (كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة)[*]، يتشعب التأمل واستنطاق العبارة الأكثر ضيقا، التي هي بمثابة النقطة المركزية في الإيجاز الذي حمله هذا الشاهد وهي الجملة الشرطية ((تخففوا تلحقوا)) فقد تقدمها حديث للخطيب له علاقة منطقية بما بعده حيث بين لمخاطبيه أن وراءهم ساعة تدفعهم وكأنها تسوقهم وهذه الساعة كما سلفت الإشارة، ذكرها القرآن الكريم مكنياً عنها بيوم

---

(1) ينظر: شرح النهج ، محمد عبده : 58/1 -59 .

(2) ينظر: قوله في : 14/4 **((الغنى في الغربة وطن والفقر في الوطن غربة))**، وقوله في : 73/4 ((كفى بالأجل حارسا)) .

(*) عبارة النفري المذكورة مشهورة جدا فلم تحتج الى تثبيت مصدرها .

القيامة، عاكسا اقترابها منهم وتضاؤل المسافة بينها وبينهم عن طريق هذا التشبيه المستوعب في إيجاز مركز، فالساعة تحدوهم نحو الأمام وتراقب مسيرتهم وربما تضمن مضيهم باتجاه الغاية التي هي أمامهم وتعد عاقبة ما سيقترفونه في خلال رحلتهم الممتدة بين الساعة التي تحدوهم وبين الغاية التي تنتظرهم، أياً كانت هذه الغاية سلبية أو ايجابية فذلك متوقف على ماسيكون في مرحلة السعي لبلوغها .

واستمرارا في الكشف عن قوانين الشعرية عبر هذا الإيجاز بانفتاح دائرة التأويل واستعراض الأفكار الواسعة وعلاقاتها في فكرة النص، يُشعَرُ في العبارة الطلبية المجزومة نفسها (تخففوا تلحقوا) أن هنالك توجيها باتجاه أن يكون الإقبال على الغاية والتوجه إليها سريعا، لكون هذه الغاية تبدو ايجابية وهي تتمثل بالفوز الأخير في نهاية المطاف والظفر بالعاقبة المرجوة الكبرى ـ الجنة والأنهار والثواب... الخ ـ وهو ما دعا صاحبَ الخطبةِ أن ينصحهم بالتخفف .

والتخفف هنا من ماذا ؟ هل هو من متاع وأحمال وقوافل مثلا ؟ بمعنى آخر هل هو تخفف مادي ؟ أو أنه من الذنوب والمعاصي وما يثقل كاهل الإنسان من أقوال وأفعال تطيل وقوفه ومسائلته بين يدي الله عند بلوغ الغاية، وهو تخفف معنوي .

واستمرارا في عرض شواهد الإيجاز الشعرية، يمكن تأشير هذا الإيجاز في الجزء الثاني من الكلام الآتي للإمام :

((**أيها الناس لاتستوحشوا في طريق الهدى لقلّة أهله، فإن الناس قد اجتمعوا على مائدة شبعها قصير وجوعها طويل**))[1] فبعد نصيحته الناس أن لايستوحشوا إذا ما كانوا على الطريق الصحيح حتى مع قلة أهله ومن يسلكونه معهم من الناس، يبين العلة من قوله بهذا الرأي الذي يدعو الى ثباتهم على اختيار الطريق الصحيح وسلوكها، فيعرج على فلسفة الحياة الدنيا في إشارة الى الآخرة من خلال توصيف موجز يقتصر على أن الناس اجتمعوا على دنيا، لذتها والتنعم بها قليلان وما بعد ذلك طويل جدا، بلغة استعارية مجازية تقوم على عرض هذه الجنبة الفلسفية عن طريق مجموعة من الجمل ذات الدلالة المركزة عبر نظام تركيبي يقوم على الإيجاز، فالدنيا التي عبر عنها بـ(مائدة) تتصف على حد تعبيره بوصفين رئيسين يمكن الاستفادة من ابعادهما لمن قد يشعر بالوحشة ممن هم ليسوا ضمن المجتمعين حول هذه المائدة/الدنيا، وهاتان الصفتان المتوازيتان على طريقة الضد، المتصلتان بالضمير العائد على المائدة/الدنيا، وهو الهاء، توصلان الفكرة الفلسفية التي عرضها الإمام بإيجاز يخلق شعرية تستقطب الاهتمام الأكبر لدى المتلقي كما لو أن بؤرة المعنى وزبدته تكمن في عبارتي: (شبعها قصير وجوعها طويل) المقترنتين بـ(المائدة) التي استعارها لتكون تعبيراً عن الدنيا التي اجتمع الناس حولها وتركوا طريق الهداية والحق خاليا إلا من قلّةٍ ربما ينتابهم شعور بالوحدة أو الغربة أو الوحشة لكونهم في طريق لاتسلكه

---

[1] النهج : 181/2 .

سوى القلة من أمثالهم،وطريق الهدى الذي أوجز من خلاله منظومة عريضة تتعلق بالجوانب الايجابية في عقيدة الإنسان وسلوكه وموقعه على جادة الحق والصواب .

من جهة ثانية كانت نقطة جوهرية دعا الإمامُ الناس الى التمركز حولها والاستعداد للثبات على هذا التمركز بأخذ العبرة من الدرس الذي يمكن أن يؤخذ من الاجتماع الى مائدة تقدم شبعا/معنويا ،سريعا وآنيا وقصيرا يعقبه جوع/معنوي،طويل ودائم،مبعثه الاجتماع الى مائدة زائلة قد تغري من يستوحشون طريقهم الصحيح لقلتهم فيه،وفي هذا النص الذي يتسم بإيجاز شديد ويحتكم الى نظام تركيبي موجز/مضغوط (إذا جاز التعبير)، ترد ثنائيات عدة تؤكد اشتمال النص على مائدة فلسفية وفكرية وتربوية واسعة تفهم من سياق الكلام الذي يزخر بتلك المضامين مما يمكن استخراجه من بين السطور من قبيل :

1 -ثنائية الإنسان الصالح والإنسان الطالح،مع اختلاف الصيغة التي ورد بها كل طرف،فالأول هو الذي اختار طريق الهدى فأمره الإمام بالثبات عليه وعدم التردد أو الخشية من وحشته،وأما الطرف الثاني فهو الأنموذج الذي ضربه الإمام مثلا للطرف الأول وهو الذي اجتمع الى مائدة الدنيا .

2 -ثنائية الهدى والضلال وتدخل ضمن الخطين السابقين فالهدى هوية الطريق الذي اختاره الصنف الأول من الناس والضلال هو العنوان الذي اجتمع حوله أهل الصنف الثاني من أهل الموائد الفانية .

3 -ثنائية الحياة والموت، وترتبطان بفلسفة كل منهما من المنظور الإسلامي الديني الذي يحمله الإمام (عليه السلام)،فمن يختار طريق الهدى ويسلكه مع قلة سالكيه يتجه الى الحياة الحقيقية وهي الأبدية التي تبدأ بالموت الذي يختتم رحلة الدنيا التي تمثل حياة مؤقتة زائلة ستؤدي بعد نهايتها الى الموت الأكبر بالنسبة لمن تغريهم ويعتنقونها ويمكن للنص أن يستمر بالانفتاح والاتساع انطلاقا من مجموعة المضامين التي توفرت عليها شعرية الإيجاز مما ذكرنا فضلا عن ثنائيات أُخر، كالقلة والكثرة في (قلة أهله ـ اجتمعوا) أو (الشبع والجوع) أو (القصير والطويل)،وغير ذلك، من الأمور التي يمكن الحديث عنها في ضوء ماتقدمه شعرية الإيجاز من أفق تأويلي، يزخر به النهج[1] .

ومن شواهد النهج على شعرية الإيجاز قوله (عليه السلام) في احدى خطبه القصيرة :

[1] ينظر النهج : 49/4 قوله : (الخلاف يهدم الرأي) وقوله أيضا في ج4 ، 71 وقد سئل عن مسافة ما بين المشرق والمغرب فقال (عليه السلام) : (مسيرة يوم للشمس) .

((**كفى بالمرء جهلا أن لايعرف قدره**))[1] ففي هذا المقطع إحساس غامض بأن شعرية ماتكتنفه جاعلةً بإمكانه أن يحقق صدىً جمالياً غالباً مايكون من غير المتيسر تحديد اسبابه مع مايقدمه من وضوح في المعنى الذي ينطوي عليه، ولكن هذا الاحساس بجمال اللغة لايقتصر على النظر إليها من زاوية واحدة، إذ أسهم أكثر من عنصر في إنتاج شعرية هذا الكلام يأتي في المقدمة منها عنصر التكثيف في إيصال الفكرة والاختصار في كمية مكونات الكلام عبر ظاهرة الإيجاز منصهرةً في تركيب الكلمات الذي يحكم نظام الجملة .

ولما كان السؤال الذي يفتش عن الشعرية غالبا مايطرح بصيغة ما الذي يجعل من النصوص أدبيةً ؟ فإن (موضوعية علم الأدب ليست في تصنيف ألوان الإنتاج الفردية بقدر ما هي في مجمل الإجراءات التي تنتظمها)[2]،بعد الاتفاق على أن الأدبية والشعرية لفظان لمفهوم واحد،ما يسوغ للتشبث بالجملة جسداً كلياً يتشكل من مجمل الإجراءات المتخذة في النص .

فبعد الألفات الذي يحققه الإيجاز في فكرة الجهل الذي يتجسد من جراء عدم معرفة المرء بقدر نفسه،يتجلى مظهر تركيبي آخر متمثلاً بتحويل مواقع الكلمات وإبراز ما يستحق التركيز عبر آلية التقديم، فإذا ماأردنا

---

(1) النهج : 50/1 .

(2) اللجنة العليا ، جان كوهين : 9 .

قراءة النص على فرض أن تكون قراءةً في السياق العادي فيمكن أن يصل القول على النحو الآتي :

-(إذا لم يعرف المرء قدر نفسه فهذا دليل كاف على جهله)،وغير ذلك من السياقات التركيبية والأبنية النحوية التي يمكن أن تحمل المعنى نفسه ولكنها ستخسر خصوصيتها الجمالية في التركيب، ولكن التركيب جاء على وفق طريقة تضمن له أن يكون أكثر حضورا واسرع تنبيها .

وعبر هذا الانحراف في تشكيل سياق الألفاظ بهذه الطريقة تتحرك فاعلية الإيجاز في تجسير العلاقة بين الجزئي والكلي بتعبير موجز، فالجزئي هنا هو جهل المرء بقدر نفسه وهو جهل بإزاء جهة واحدة، وأما الكلي هنا فهو الجهل المطلق وهو ناتج عن الجهل الأول ـ الجزئي ـ الذي كفى صاحبه أن يكون بسببه جاهلاً مطلقاً ((وإذا أخذنا درسا من الشعرية المطروحة هنا فإن الملمح الملائم للشعرية هو الكثافة))[1] في عرض المضمون بأكبر قدر ممكن من الاختصار لإيجاز الفكرة، ومن خلال ذلك يتأكد الرأي الذي يقول بأن (خط التطور البارز في الشعرية العربية المعاصرة يتمثل في التقلص المتزايد للأساليب التعبيرية)[2] يقابله توسع

---

[1] اللغة العليا ، جان كوهين : 282 .

[2] اساليب الشعرية المعاصرة ، صلاح فضل : 31 .

متزايد في القابلية التأويلية ينفتح على الدلالة، كما في شواهد مختلفة من الكتاب[1] .

ولاشك في أن (شعرية الإيجاز) تقترب في نصوصها المبثوثة في النهج من بنية المثل والمقولات المأثورة،من حيث اكتظاظها بالمحمول الدلالي الحكمي وقابليتها على الانفتاح على مناسبات مختلفة وفي ظروف متغيرة، وقابليتها على السير على الألسن وانتشارها بين جمهور النهج ومتلقيه .

[1] ينظر: 15/4 ، قوله (إذا تم العقل نقص الكلام)، وقوله في : 18/4 (قيمة كل أمرئ ما يحسنه) .

المبحث الثاني

شعرية كسر النظام

التقديم والتأخير والاعتراض

لعل ظاهرة التقديم والتأخير في بناء اللغة، من أكثر الظواهر التركيبية بروزا في الإفصاح عن الجهد المبذول من قبل مبدع نهج البلاغة، للإنحراف باللغة عن مسار الجمود والاعتياد المألوف الذي لايخرج اللغة الى حيز المغايرة والجمال مما يعرف نقدياً بشعرية كسر النظام أو خرقه توصلا الى خلق خلخلة قصدية في بنية التوقع الجمالية،وليست ظاهرة الجمل الاعتراضية ببعيدة عن هذه الظاهرة بل ربما تتداخل معها في ماتحدثه من تغيير يبعث على الإحساس بجمالها واستحقاقها أن توصف به،وفي ضوء هذين الملمحين التركيبيين يتسنى التوقف عند الشواهد الكلامية في نهج البلاغة، ومنها قوله في خطبة تعرف بخطبة الأشباح هي من جلائل خطبه وهي من الخطب الطويلة جدا وكان قد سأله سائل أن يصف الله حتى كأنه يراه عيانا، فغضب (عليه السلام) لذلك، ومنها :

((وتولّهت القلوب إليه لتجري في كيفية صفاته، وغمضت مداخل العقول في حيث لاتبلغه الصفات لتناول علم ذاته، معترفةً بأنه لايُنال بجور الاعتساف كنه معرفته، ولاتخطر ببال أولى الرويات خاطرة من تقدير جلال عزته ثم يقول (عليه السلام) فحجّتُهُ بالتدبير ناطقةٌ ودلالتُهُ على المُبدَعِ قائمةٌ))[1]

وأول مايلاحظ في الكلام المتقدم أن التوزيع في التركيب يتم على نحو

---

[1] نهج البلاغة : 1/163 - 164 .

يشي بنوع من التعقيد يقوم عليه ترتيب الجمل لاسيما في القسم الأول في الجملتين الرئيستين اللتين اتسمتا بنوع من الانسجام والتوازي،ففي الجملة الأولى يحتل الاعتراض موقعاً بين الفعل المبني للمجهول (ينال) وبين نائب الفاعل (كنه معرفته) المعرف بالإضافة المضاعفة،أي التي يقترن فيها المضاف إليه (معرفة) بمضاف إليه آخر هو الضمير (الهاء)،ولا تنفك علاقة الإضافة عن أن تلحق بالجملة الاعتراضية أيضا مع أنها مصدرة بحرف جر هو (الباء) في قوله (بجور الاعتساف)،والحال هذه تنطبق على ماورد من اعتراض في الجملة الثانية وكلاهما مما يمكن أن يأتي متأخراً عن الموقع الذي ورد فيه، في سياق يخلو من لمسة مقصدية لجعل البناء اللغوي ينحرف عن مساره التركيبي في مسعى لامتلاك الكلام سمة الشعرية/الجمالية عبر هذا الانحراف،ويمكن كتابة الجملتين على سبيل الإيضاح على النحو الآتي :

-الجملة الأولى	لا ينال	بجور الاعتساف	كنه معرفته
-الجملة الثانية	لا تخطر	ببال أولى الرويات	خاطرة من جلال عزته

ومن هذا العرض اليسير يظهر واضحا أن الجملة الثانية قد خطى التعقيد فيها خطوة أوسع ولاسيما في جملة الاعتراض المتكونة من ثلاث كلمات أو ثلاث إضافات خلافا لطبيعة الجملة الاعتراضية في الجملة الأولى فهي تتكون

من ((حرف جر + اسم مجرور (مضاف) + مضاف إليه (مضاف) + مضاف إليه)) في قوله : (ببال أولى الرويات) .

يلحظ من ذلك أن التركيز على الدلالة كان الباعث على التصرف بالجملتين على نحو يخرق قاعدة التوازن الإيقاعي بينهما على طريقة أن (اللاتشابه واللاتجانس واللاتقارب تعني الشعرية في جوهرها)[1] مع أن هناك اتفاقا في السجعة وما تقترن به بين (كنه معرفته) في الشطر الأول و(جلال عزته) في الشطر الثاني .

وكان التركيز في دقة التركيب سببا في أن يتعقد التركيب ويتصاعد من سهولة الى صعوبة ومن صعوبة الى صعوبة أكثر بطريقة تأخذ المتلقي بعيدا عن مجرد التأمل في ما أحدثه الخطيب من تقديم للجملة الاعتراضية وتأخير لنائب الفاعل (كُنهُ) وللفاعل (خاطرة) بشغله بدلالة ما ورد في الاعتراض لأهميته وبما يبدو أنه منسجم مع نوع التعبير في هذه الخطبة من ناحية الموضوع الذي قدمته ثم من ناحية نوع المتلقي الذي وجهت إليه، فمن غير الثابت أن تكون الخطبة موجهة الى جمهور عام وهي تتناول جانبا من العقيدة ولاسيما معرفة الباري عز وجل والغوص في تفاصيل حقيقته وعمقها، ما يقتضي أن يكون جمهورها خاصا وطريقتها مختلفة من قبيل التجريد وطول التركيب وهو ما يدعو متلقي هذا الكلام الى

[1] ينظر: الصوت الشعري المختلف ، محمد صابر عبيد ، جريدة الأديب ، ع(101): ص6 .

التروي والتأمل الفاحص في نوع الخطاب الذي هو بإزائه في هذا الموضع من الخطبة (وهذا التركيز التركيبي يصعد من المفرد الى المركب ومن البسيط الى المعقد ويرصد أوجه التوافق والتخالف في الحروف والكلمات والجمل لينتج دلالة من نوع خاص)[1] تستند الى جمالية ما حققه التركيب على مستوى السطح بالتقديم تارة والتعقيد تارة أخرى .

أما الدلالة العامة فيمكن أن يشتمل عليها خطاب ذو تركيب قصير يمكن إدراكه بجهد أقل من التأمل والتحليل فتكون شعرية هذا النوع التركيبي متأتية من التصاعد في مجموع مكونات كل جملة عن طريق زيادتها على الجملة التي سبقتها وكأننا أمام درجات تتصاعد باتجاه الإحاطة بالدلالة المطلوبة وتوكيدها وعند ذاك (تتضح فاعلية الجمل المنحرفة وأثر صاحب النص في إيجاد قواعد تسقط من المواد المتناهية الى المجموعة الأبعد والأكثر استغراقا في معاني الجمل فتكون تلك القواعد تنبؤية)[2]،فقد كان الفاصل الاعتراضي الذي فصل بين موقعي المسند والسند إليه في كلا الجملتين يقدم الدليل على ضرورة إدراك المسافة المعرفية التي تفصل الإدراك الإنساني عن نيل كنه المعرفة باللّه سبحانه واكتشافها ليتصاعد نسق هذه المعرفة من أجل محاولة الوصول الى إدراك جلال عزته، عن طريق هذا الجهد في طبيعة الجملة الاعتراضية، وهي مرحلة فوقية إذا

---

[1] ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى ، محمد عبد المطلب : 350 .

[2] ينظر: اللغة والخطاب الأدبي ، روجر فاولر ، ت سعيد الغانمي : 69 .

ما قورنت بالمعرفة الأولى الناجمة عن استقرار النسق الذي يبنى عليه تركيب الجملة أو اعتياديته .

وربما يختص هذا التصاعد بتلمس الطريقة الموصلة الى الاقتراب من حقيقة الجلال الإلهي وعالمه بيد أن هذا التصاعد كما يبدو مما لايمكن أن يحتل مساحة واسعة في متن الخطبة لئلا ينشغل السامع بتأمل الجمل الاعتراضية على حساب السياق العام في النص ولكي لاتضيع الفكرة في خلال القراءة التأويلية وتفكيك العبارات، فيعمد الإمام في اغلب النصوص التي تنطوي على هذه الظاهرة[1]،الى الانتقال الى حيز آخر يكتفي فيه بمجرد التقديم والتأخير ليحافظ على استمرارية اتصاف الخطبة بالشعرية، كما في العبارتين الأخيرتين في النص موضع الشاهد وهما :

1 -(فحجته بالتدبير ناطقة) .

2 -(ودلالته على المبدع قائمة) .

فقد اكتفى بتقديم شبه الجملة في المرتين مع شعور بأن الثانية اطول من الأولى بسبب أن حرف الجر في الثانية وهو (على) أطول من حرف الجر في الأولى وهو (الباء)،وهذا الأمر يوازي ما حدث في متن النص من تفوق لفظي للجملة الثانية على الجملة الأولى .

(1) ينظر: 156/1 ، قوله (فيا عجبي ـ ومالي لا أعجب ـ من خطأ هذه الفرق على اختلافها) .

زيادةً على ما سبق فأن تقديم ما قُدم جاء لبيان فساد الأداة التي يتوسل بها العبد ولاتوصله الى الغاية المنشودة لكونه لم يتخذ طريقا سليمة، وهذا القسم الأول . ولبيان أهمية التدبير في جعل الحجة ناطقة، وأهمية إبراز من تكون الدلالة قائمة عليه ومن أجله وهو (المبدع)،في القسم الثاني .

شعرية الجملة الاعتراضية

يمكن تلمس شعرية أخرى في البنية التركيبية تقوم على التوزيع الأفقي للجملة باعتماد علاقتي الاقتراب والابتعاد بين المكونات النحوية المتلازمة من دون إخلال بالتلازم فيما بينها، ومن صور ذلك التوزيع الأفقي، الاعتراض الذي (يعتمد على تحويل احد عناصر التركيب عن منزلته وإقحامه بين عناصر من خواصها التسلسل والترابط ويسلمها الى عملية تحريك للصياغة شبيهة بعملية التقديم والتأخير)[1] مما يمكن أن نمثل له بقول الإمام (عليه السلام) في خطبته الطويلة التي يذكر فيها صفة خلق أدم (عليه السلام): ((**ثم جمع سبحانه من حزن الأرض وسهلها وعذبها وسبخها، تربة سنها بالماء حتى خلصت ولاطها بالبلِة حتى لزبت**))[2] .

فقد وقع الاعتراض في قوله (من حزن الأرض وسهلها، وعذبها وسبخها) بين الفعل والفاعل من جهة وهو (جمع) وبين المفعول به (تربةً) من جهة ثانية، وكانت وظيفة هذا الاعتراض إيضاحيةً يكتمل بها المعنى ويتحقق في الدلالة إشباع يبين نوعَ ماجُمع من تربة مما هو مختلف ويشكل ثنائيةً متضادةً ترتبط بها طبيعة الإنسان على اختلاف مايتصل بها ومايصدر عنها من أفعال وسلوكيات .

---

(1) جدلية الافراد والتركيب في النقد العربي القديم ، محمد عبدالمطلب : 165 .

(2) نهج البلاغة : 20/1 .

ولكن سؤالا يحوم حول هذا المقطع مفاده: هل ستتحقق الدلالة المرجوة ؟ وهل يصل المعنى نفسه إذا ما تم تغيير هذا التركيب أو رفعه ؟ أو تأخير ما جاء معترضا في الجملة مثلا ،وجعلها مباشرة لعناصرها الأساسية ؟ .

ويمكن الإجابة بأن ذلك ممكن على نحو إعادة التركيب الى أصله فيكون مؤديا للمعنى إذا اعتبرت الدلالة مجرد إيصال للمعنى وعند ذاك يعد هذا التوزيع زائدا عن الحاجة .

ولكن تلمس ماهو أبعد من مجرد أداء المعنى هو الذي يحرك هذا التوزيع في التركيب ويكسبه أهمية مضافةً حين ينقل الجملة من مستواها الاعتيادي في الاستعمال الى مستوى يمتلك قدراً بيناً من الشعرية تحقق عنصر الجمال الى جانب الفائدة التي يقدمها المعنى وهو أمر يبدو ضروريا لنصوص لم يشأ صاحبها أن تمر مر الكرام كما هو حال الكلام المعتاد .

وقد كان للدقة في الدلالة دور في إيجاد هذا النوع من التوزيع التركيبي إذ أراد الإمام أن يقدم الأصل التكويني للتربة قبل اكتمال هويتها ،مع ملاحظة أن هذا الجمع قد تم من مناطق متعددة انطلاقا من اختلاف أنواعها وبذلك لاتكون التربة المجموعة من قبل (اللّه سبحانه) من موضع واحد ،مما قد يساعد في تضييق المعنى وجعل الفكرة تصل بشكل عام .

وهذا يعني أن التركيز على الاختلاف كان مقدما على أصل التراب الذي هو أصل الإنسان والمكون له ،لذا بادر المتكلم بإيعاز من وعيه الجمالي

الناضج الى تقديم الاختلاف التكويني على سواه قبل اكتمال الجملة التي يكون بها تمام المعنى،كاملةً،معوضاً عن تشخيص تفاصيل ما أراد أن يوصله عنها وتحديد دقائقه،بمعنى أن المبدع قدم ما هو أولى بالتقديم والعناية مع ما يحققه من خرق تركيبي خلال هذا التقديم، إلا إن هذا الخرق يتوفر على قدرة جيدة لتحقيق شعرية ترتفع بقيمة الكلام .

ويمكن أيضا على الصعيد نفسه إيجاد أفق تأويلي آخر حين نجد ما هو اخف أثرا وأكثر رشاقةً في الأداء من أنواع الاعتراض المتوفرة في نصوص نهج البلاغة في قول الإمام في أولى خطبه في معرض ذكر ابتداء خلق السموات والأرض (الهواء من تحتها فتيق،والماء من فوقها دفيق)[1]. ويتضح أن الاعتراض قد وقع في كل من الجملتين بين المبتدأ والخبر،وكان ممكنا أن يتحقق الإيقاع من إعادة ترتيب الكلمات على نحو مألوف بحيث تكون الجملتان على النحو الآتي :

1 -الهواء فتيق من تحتها .

2 -الماء دفيق من فوقها .

وممكن في هذا التركيب أن يتحقق المطلوب نفسه من دون اجراء هذا التوزيع الذي خرق اعتيادية اللغة بالانزياح في تركيبها النحوي[2]،ولكن

---

[1] نهج البلاغة : 17/1 .

[2] ينظر: 82/1 ، قوله من خطبة له (عليه السلام) في استنفار الناس الى أهل الشام **((أرضيتم بالحياة الدنيا من الآخرة عوضاً وبالذل من العز خلفاً))** .

تركيب الكلام على أساس هذا التوزيع منحه خصوصية تتعلق أولا بالدلالة الكلية لهذا المقطع من الخطبة،ولما كان القصد مرتبطا بالريح فقد كان تأخير ما يتعلق بها بمثابة نوع من الغموض لابتعاد تعلق أصل الخطاب بها .

وإذا ماجاءت الجملة في السياق الاعتيادي المفترض فكأننا بإزاء سياق جديد يكون مركزه المبتدأ والخبر في موضعي ورودهما .

فضلا عن ذلك فأن الإيقاع الذي يتكون من هاتين الجملتين على وفق النظام التركيبي الذي اختاره المبدع،له ميزة شعرية وأفضلية من ناحية الانسجام بالقياس له فيما لو كان على وفق التركيب المقترح الذي أشير إليه سابقا فحدود التماثل الصوتي في السجعة بين (فتيق ودفيق) لاتصل الى ماهي عليه في السياق العادي الذي لايتوسط الاعتراض فيه بين المبتدأ والخبر،ولن يكون الحضور الشعري مثلما هو في السياق التركيبي الذي جاء في الخطبة فكان التناظر التركيبي القائم على توسيط الاعتراض سببا في الحضور الإيقاعي باتجاه رفع شعرية النص،ولاسيما في السجعة التي يحددها حرف الروي وهو (القاف) الذي اكتسب حضوره الأكبر من كونه مسبوقا بوجود حروف اللين ولاسيما (الياء) التي سبقت القاف في (فتيق ودفيق)،فيدخل الصوت من جديد في تعزيز الشعرية التركيبية القائمة على كسر النظام . وعبر هذا الاعتراض الذي تقدم على الخبر،يتعزز القول

بأن (الشعرية ليست خصيصة في الأشياء ذاتها بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات)[1] له طابعه وخصوصيته البنائية .

ومما يعزز أثر الدلالة في اختيار هذا النوع من التوزيع هو أهمية الموقع الذي رصده الإمام في وصفه الملفت، إذ الهواء (تحت)، والماء (فوق)، وهذا يؤشر نوعاً من شعرية المفارقة بطرح ماهو مختلف عن المعتاد من حيث الواقع الطبيعي الذي يجعل من موقع الهواء مرتفعاً ومن موقع الماء منخفضاً، إلا إن متابعة الوصف ومعرفة القصد تكشف عن حقيقية المقصود بدلالة أهمية الموقع من الكلام وارتباطه بما سبقه واجتماع كل ذلك لتوليد قدر اكبر من الشعرية .

ومن الملاحظ انه يصعب القول بتحييد مستوى ما من مستويات الشعرية من دون تعالقها بغيرها من المستويات، فعلى صعيد شعرية التركيب نلمس العمق الشعري الدلالي فضلا عن النسيج الإيقاعي المتمثل في تضاريس الصوت علواً وانخفاضاً وتجانساً، ونجد تمثلات هذا التعالق في نصوص النهج الشعرية .

ويتواصل ما تؤديه الوظيفة الشعرية من خلخلة مع ما يمكن أن يوصف بأنه مستقر في اللغة الاعتيادية ليتم الانتقال الى ماتوفره الانزياحات من مساحة كافية للشعرية بتغيير طبيعة العلاقات في التراكيب أو الجمل،

---

[1] في الشعرية ، كمال أبو ديب : 58 .

ففي قوله (عليه السلام) من كلام له كان يقوله لبعض أصحابه في أيام صفين في معرض وصفه للشيطان الذي ينبغي على محاربيه أن يهزموه : (قد قدَّم للوثبة يداً ، وأخَّرَ للنكوص رجلاً)[1] .

قدم الجار والمجرور كعادته في تقديم أشباه الجمل، على المفعول به مع أن الأول هو مما يتمم به المعنى وحقه في السياقات الاعتيادية التأخير بعد استكمال عناصر الجملة الفعلية التي يتعلق الجار والمجرور بفعلها .

ولايختفي وجه الأهمية في التوجيه الدلالي عندما ترتسم ملامح هذا التركيب فقد أراد تقديم الجار والمجرور في الجملتين لأنهما أولى بالاهتمام دلاليا وهما الكاشفان عن المقصد وقد توخى المتحدث الألفات الى أهميتهما كضدين يتمحور أصل الموضوع حولهما ، مع أنهما من حيث الوظيفة التركيبية النحوية غير مؤثرين في بناء الجملتين تأثيرا ملحوظا ،إلا أنهما يشكلان البؤرة الدلالية التي أراد الإمام تأكيدها في معرض وصف الشيطان في دائرة الحديث عن استعداد معاوية بن أبي سفيان لمواجهة جيشه ،فما بين (الوثبة) و(النكوص) ، علاقة ضدية لاتجتمع في حركة واحدة أو في هيأة ثابتة .

غير أن تقديم اليد للدلالة على المكشوف الظاهر (المادي) من موقفه العسكري ،لايناسب المخبوء والأصل في موقف كهذا ،حيث يمثل الثبات

---

[1] نهج البلاغة : 115/1 .

والصبر ركيزة أساسية في النصر وهو أمر لايتوفر في موقف معاوية المدافع تجاه جيش الإمام المهاجم،ولذا فأن نكوص الرجل مظهر ملائم للموقف المتزلزل والثقة المتزعزعة والارتباك الذي كان عليه معاوية .

فضلا عن أن النكوص في عضو يمكن أن يكون علامةٌ على الثبات المادي وهو (الرجل) دليل كافٍ على انهزامية الموقف وخواء الحجة فيتجلى وجه الشعرية عبر هذا التركيب إذ (تعمل اللغة على ضمان سلامة الرسالة بترتيب الكلمات حسب مقتضيات قواعد اللغة وتعمل الشعرية على تشويشها بالتقديم والتأخير)[1] وقد عمد الإمام (عليه السلام) الى إبراز هذا المعنى حين استقطب اهتمام السامع ببؤرة اهتمامه بالتركيز على مفردتي الوثبة والنكوص فقدمهما محققا انزياحاً تركيبيا يضمن للجملة قدرا من الجمال والانفتاح أمام تأويلات التلقي على طريقة الأقدمين التي تعد ابرز العناصر في عملية إنتاج الشعرية ليترسخ (أن هذا الكلام الذي يروق المتلقي مسمعه ويلطف لديه موقعه حين ينظر فيه يجد سبب أن راقه ولطف عنده أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان الى مكان)[2]،وهذه إحدى ظواهر الكتاب[3] وفضلاً عن الى التحويل الذي أوجده منتج النص فقد أوجد

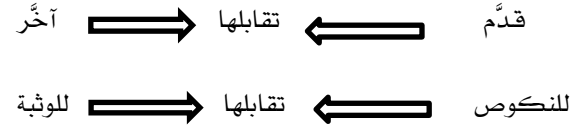
---

(1) بنية اللغة الشعرية ، جان كوهين : 7 .

(2) ينظر: دلائل الإعجاز ، عبدالقاهر الجرجاني : 142 .

(3) ينظر قوله في : 50/4: **((بكثرة الصمت تكون الهيبة وبالنصفة يكثر المواصلون وبالأفضال تعظم الأقدار وبالتواضع تتم النعمة وباحتمال المؤن يجب السؤدد وبالسيرة العادلة يقهر المناوي وبالحلم عن السفيه تكثر الأنصار عليه))** .

من خلاله جوا لافتا يعتمد التضاد في مكونات الجمل بطريقة التقابل على النحو الآتي :



وربما يمكن أن تعد المقابلة بين (اليد) و(الرجل القدم) من ضمن عناصر التضاد التي تفعل شعرية اللغة إذ إن (ازدياد درجة التضاد ثم البلوغ الى التضاد المطلق قادر على توليد طاقة اكبر من الشعرية)[1]،وقد استطاع الإمام أن يتصاعد في جعل درجة التضاد تزداد من المفردة (قدَّم ـ أخَّر) الى اللفظة المركبة (للنكوص ـ للوثبة) الى الجملة كاملة حيث تتقابل الجملة الأولى مع نظيرتها الجملة الثانية .

وتستمر إضاءة المستويات التركيبية في نهج البلاغة انطلاقا من (أن للعمل الأدبي معنى منطقيا ولكنه يتميز على أنواع الكلام الأخرى بمعناه التركيبي)[2] الذي يمكن استجلاؤه بالكشف عن المظاهر التركيبية في بنية اللغة الشعرية ومنها هذا الاستكمال لمبحث التحول في الموقع عبر ظاهرة التقديم والتأخير ففي قوله:(أيها الناس،سلوني قبل أن تفقدوني، فلأنا بطرق السماء أعلم مني بطرق الأرض)[3]،تتكرر هذه الظاهرة ملمحا أسلوبيا في نصوص نهج البلاغة لتشكل عاملاً جمالياً يعمل على

---

(1) في الشعرية : 47 .

(2) التحليل النقدي والجمالي للأدب ، عناد غزوان : 22 .

(3) النهج : 130/2 .

استجلاء قوانين الشعرية[1] فقد قدم شبه الجملة من الجار والمجرور المضاف والمضاف إليه (بطرق السماء) على (أعلم) التي هي خبر لـ(أنا)، فالجملة إذا ما جاءت في سياق اعتيادي على سبيل الفرض فستكون: فلأنا أعلم بطرق السماء مني بطرق الأرض .

ولم يقل (من طرق الأرض) لكي لاتختلف الدلالة التي أرادها فهو (بطرق الأرض) عليم أيضا ولكنه كذلك وبمستوى أعلى (مع طرق السماء)، لكون طرق الأرض والعلم بها مما هو مألوف في حين أن طرق السماء والعلم بها مما يقع في حيز غير المألوف ولهذا فليس من السلبية حينما (تبدو اللغة الشعرية وكأنها إخلال منظم بالأعراف اللغوية)[2] بل إنها وعلى العكس من ذلك، تؤدي وظيفة ايجابية .

وقد أضاف خطا التوازي في النص وهما (طرق السماء ـ وطرق الأرض) طاقةً جديدةً لشعرية التركيب فضلا عن خطي التوازي في الزمن بين الحضور والغياب، فالأول من الزمن الحاضر في قوله (سلوني) أي اسألوني الآن مادمت حياً بينكم، والثاني من (تفقدوني) وهو ماسيكون حتما بطبيعة فلسفة الحياة والموت .

---

(1) ينظر: 54/3، ((لايكونن أخوك أقوى على قطيعتك منك على صلته ، ولا تكونن على الإساءة أقوى منك على الإحسان ، ولا يكبرن عليك ظلم من ظلمك)) .

(2) تحليل الخطاب الشعري : 9 .

وكان لدخول الفاء على لام التوكيد في قوله (فلأنا) أثرٌ في حفز ماحدث من إبدال في تركيب الكلمات،وهي فاء سببية على الأرجح لارتباط معنى ماقبلها بما بعدها وكأن مايفهم من السياق مما يمكن تقديره على سبيل الافتراض بلغة مبسطة هو :

(ياأيها الناس عليكم أن تسألوني لأنني امتلك علماً بهذا الحجم وهذه الضخامة، ويجب أن تسألوني قبل أن تفقدوني،لهذا السبب،وهو مسوغ لأن اتصدى للإجابة وأنا أهل لذلك)،فالفاء السببية مع لام التوكيد المقترنة بالضمير (أنا) المقدر شكلت كلمة ذات خصوصية ووقع متميز حقق حضور الشعرية التركيبية في الجو الكلي لهذه المقولة .

المبحث الثالث

شعرية التحول الوظيفي

((الاستفهام))

من أبرز صور ظاهرة التحول في الوظيفة في لغة نهج البلاغة هو الاستفهام . وللاستفهام دلالته الأساسية التي (تستعمل لطلب الفهم لما ليس مفهوما أو لما هو غامض أو لطلب حصول الصورة الذهنية بوساطة أدوات محددة، ولكن الاستعمال الخاص للاستفهام يفرغ هذه الأدوات من دلالة الاستفهام الى دلالات بديلة يعكسها السياق الذي ترد فيه)[1] محققا انزياحاً عن وظيفته الأصلية بالتحول من غرضها التقليدي المعروف الى غرض آخر، مايوجد تبدلاً في صيغ الاستفهام ومن ثم يولد قوانين الشعرية والجمال .

ويمكن الإحاطة بقدر من فاعلية الإزاحة عن الوظيفة التي يؤديها استعمال الاستفهام باستقراء نماذج من خطب النهج ونصوصه مجزوءةً ومقتطفةً بما يلبي حاجة الكلام في هذه الظاهرة ومن ذلك بعض الاستفهامات في النص الآتي من كتاب لعلي بن أبي طالب إلى عثمان بن حنيف الأنصاري وهو عامله على البصرة بعدما بلغَهُ (عليه السلام) أنه دُعي إلى وليمة قومٍ من أهلها فمضى إليها ، يقول:

((وما أصنعُ بفدكٍ وغيرِ فدك والنفس مظانُّها في غد جدث، إليك عني يا دنيا ، أين القرون الذين غررتهم بمداعبك، أين الأُمم الذين فتنتهم بزخارفِك، ها هم رهائن القبور، ومضامين اللحود))[2] .

---

[1] جدلية الافراد والتركيب : 194 .

[2] نهج البلاغة : 3/70 -75 .

فأول استفهام، عن ماذا يصنع بفدك وهي الضيعة التي أهداها رسول الله (ﷺ) الى ابنته فاطمة زوج المتكلم، وهو استفهام يخرج عن إطار الوظيفة الأصلية له متحولا من البحث عن الإجابة الى استنكار الأمر بصيغة استفهامية يفهم أنها تحولت الى الاستنكار من خلال الجملة التي تلت هذا الاستفهام وهي جملة اخبارية يقينية تتحدث عن فلسفة مابعد الحياة الدنيا ملخصةً أن هذه النفس التي قد يتصور أحد أنها بحاجة الى (فدك) أو غير فدك هي نفس يوقن صاحبها أن مصيرها جدث (قبر) مهما كان الأمر ولهذا فهو ليس بحاجة الى ما لن ينفعه ساعتها، فتساءل مستنكرا وربما مستغربا ماذا يصنع بفدك ؟.

ويتأكد التحول في الوظيفة الاستفهامية باستخدام أداة الاستفهام (أين) في صياغتين مختلفتين، فيعمد الى أن يصعِّد من وتيرة التساؤل في هذا القول الموجه الى من هو غير قادر على الإجابة كلاما ـ وهي الدنيا ـ دلالةً على رفض الانقياد الى الملذات الزائلة واستنكار الانجرار الى المغريات الدنيوية فنجده يكرر (أين) وكان من الممكن الاكتفاء باستعمال الاستفهام مرة واحدة لتأدية الغرض المطلوب، ولكنه أراد إيصال رسالته بطريقة غير معتادة يضفي عليها سمة الانزياح لتتحقق الشعرية بجعل الرسالة أكثر تأثيراً في السامع فكان أن مارس أكثر من خرق لاعتيادية اللغة في هذا الكلام .

الخرق الأول يتمثل في قيامه بتحويل الكلام من مخاطبة المعنيين بالأمر (المقصودين) وهم الذين تخدعهم الدنيا، الى معالجة جذور هذا الاغواء الذي

تمثله الدنيا،وقد عمل على شخصنتها لكي تؤدي دور المتلقي المباشر لما يقول .

أما الخرق الثاني فهو تكرار (أين) كما سبقت الإشارة وفي أصل السياق وعمد الى أن يؤدي التكرار مهمة عطف (أين) الثانية مع المحافظة على عمل (أين) الأولى دون اختلال .

يزاد على ذلك أنه لم يربط الجملتين بـ(الواو) عند ذكر (أين الثانية) وإنما أتى بها مكررة دون ربط ليحقق إحدى صور الانزياح عن المألوف أو المعتاد من الاستعمال .

ويهيمن على ذلك كله انزياح واضح عن وظيفة الاستفهام الحقيقي الذي يختلف عن الاستفهام الأول المختلف بدوره،فيورد جزءا يكمل جملة السؤال ليكون بمثابة الإجابة التي تصرف الاستفهام عن تطلب الإجابة، بل أن المتحدث أجَّل ذلك ليجمعه في جملة مستقلة في قوله ((ها هم رهائن القبور ومضامين اللحود))،مع أن أثرها الدلالي يشمل السؤال المتكرر بالأداة نفسها . وقد تنبه الى إحراز مايحقق التوازن بجعل الجملة ذات نسق موحد في نهاية كلٍ من جزأيها،مع إنه احترز من أن تكون جملته كلها ـ بأجزائها ـ ذات نسق موحد لئلا يبعث على الشعور بالرتابة والتكرار الاعتيادي إذا ماأتى بها مزدوجةً ليكافىء كل تركيب جزئي تركيبا كليا من السؤالين الاستفهاميين مع مراعاة أن التركيز على المكان جعل

الإجابة المقترنة بالاستفهام تتصرف الى المكان الذي هو القبر،وقد انفصل هذا المكان عن تسمية أحادية الى تسمية ثنائية منتجة للغنى التعبيري في جمع كلمة (قبر ـ قبور) لتوسيع المعنى وكذلك الحال مع مرادفتها في المعنى (اللحود) وفي حين اقتضت مغايرة المعتاد وخرق المألوف الربط في المصير الموحد لضخ اكبر قدر من الشكوى النفسية والانفعال تجاه مايؤول إليه مصير من يهتم بالدنيا ويستجيب لإغراءاتها من خلال رفع أداة العطف بين جملتي الاستفهام مما اقتضى أن ترتبط جملتا الإجابة الضمنية بحرف العطف (الواو) .

إن ذلك كله يدخل في تمثيل (عناصر مسافة التوتر التي تحتوي عليها جميع أشكال المغايرة والتمايز)[1]،لتنتج خطابا شعريا جديرا بالتأويل والتحولات في الأداء الوظيفي التي شهدها هذا النص المجزوء وشهدتها نصوص أُخر[2]،تؤشر أثراً واضحاً في إحدى ظواهر الشعرية التي تطال التركيب بتحقيقها أكثر من نقلة في الخطاب المعتاد لتحوله الى خطاب له ميزته الشعرية وبُعده الجمالي اللافت ..

---

[1] ينظر: في الشعرية : 45 .

[2] ينظر: 271/2 ، قوله: ((يا عقيل أتئن من حديدة أحماها انسانها لِلَعبه ؟، وتجرني الى نار سجرها جبارها لغضبه ، أتئن من الأذى ولا أئن من لظى ؟)) .

وفي السياق نفسه يمكن الوقوف عند شاهد آخر على ظاهرة التحول في الوظيفة حين يتساءل الإمام في غضون خطبته الشقشقية قائلاً (متى اعترض الريب فيَّ مع الأول منهم حتى صرت اقرن الى هذه النظائر)[1].

ويدخل هذا الاستفهام في إطار الاستعمال المجازي الذي حدد له البلاغيون دلالات مختلفة غير أن العامل الأهم في هذا النوع من الاستعمال هو الانزياح الذي يمارسه المتكلم فيحول الوظيفة الأصلية التي يؤديها استعمال أدوات الاستفهام الى وظيفة مختلفة تحقق انزياحا آخر ولكنه دلالي هذه المرة، لأنها (أداة الاستفهام) تفارق الطريقة التي تؤدي بها الدلالة بتركيبها الأصيل، والمهم في هذا الانزياح هو نوع التركيب الذي لايتوقف عند الاستعمال المباشر لأداة الاستفهام المتطلبة تركيبا لاتضاف إليه جملة أخرى كما هو حاصل في تركيب جملة الاستفهام المنزاح في النص، المتكونة من جزأين أولهما يمكن ان يكون الاستفهام فيه حقيقياً في قوله: ((متى اعترض الريب فيَّ مع الأول منهم)) إلا إن استكمال الجملة بوساطة أداة للربط هي (حتى) أفضى الى أن تكون الإجابة مضَّمنةٌ في السؤال نفسه وتحديدا في تكملته المتمثلة بقوله : (حتى صرت أُقرَنُ الى هذه النظائر)، ومع أن التركيب لايغادر منطقة التساؤل برمته كلياً، غير أنه لايستسلم لدلالته المباشرة مادام عنصر الاستفهام عن الزمن (متى) قد فارق مهمة انعدام

(1) نهج البلاغة : 1/34 -35 .

المعرفة والبحث عن إجابة،بحصول ماحدث باستعمال (متى) في الماضي واستمراره الى الحاضر بدلالة (حتى) .

وعن طريق هذا التحول الوظيفي يكتسب الجانب التركيبي زخما شعريا على خلفية التمكن من (مفاجأة ذهن المتلقي بالتشابه نطقاً والتباين مغزىً)[1] والتشابه هنا هو في أداة الاستفهام التي تستعمل في الوظيفة التقليدية،وأما التباين في المغزى فهو فيما أصبحت تؤديه هذه الأداة من دور مغاير .

ويبقى بعد ذلك عامل الدلالة الذي يحول التركيب الى مهمة تأدية دور النفي لحصول الشك في الحادثة المقترنة بالماضي كما يمكن أن يفهم من قابلية النص على التأويل بهذا الاتجاه،وكذلك استمرار نفي الشك عن الحاضر وهو مايكون قريبا من تأدية معنى الإنكار للحدث وليس لزمنيته مع أن الذي استُعمل هو مما يناسب التساؤل عن الزمن أي استفهاما بـ(متى) .

وفي هذا الاستخدام وما يماثله نلمس أشكال التحول الدلالي التي يخلقها الاستفهام وتراكيبه وأدواته المختلفة التي لاتلتزم بخط دلالي واحد .

ومن أمثلة التحول الوظيفي التي انعقد هذا المبحث حول أحد أبرز وجوهها وهو الاستفهام الذي لم يخل منه جزء في نهج البلاغة،يطالعنا هذا النص

---

[1] البناء في شعر الهذليين ، اياد عبدالمجيد ابراهيم : 333 .

وفيه يتساءل الإمام أيضا على طريقة التحول بالاستفهام من وظيفته الحقيقية التي تبحث عن إجابة الى وظيفة تستند إليه بوصفه وسيلة بلاغية يمكن استعمالها على غير الوجه الذي وضعت من أجله لمنح اللغة هوية استثنائية تنأى بها عن الجمود والعلمية والمنطق الصرف، فكان (عليه السلام) يقول: ((**متى أُشفي غيضي إذا غضبت، أحين أعجز عن الانتقام فيقال لي لو صبرت، أم حين أقدر عليه فيقال لي لو عفوت**))[1]، فيرد الاستفهام في النص ثلاث مرات هي :

1 -متى أشفي غيضي إذا غضبت ؟

2 -أحين أعجز عن الانتقام ...؟

3 -أم حين أقدر عليه ...؟

ومايؤكد تحول الاستفهام الرئيس الأول عن الوظيفة الاستفهامية الحقيقية الى وظيفة أخرى هو انقسام هذا الاستفهام فيما بعد الى استفهامين جديدين فكان السؤال الأول هو للاستفهام عن أي من الاستفهامين اللاحقين يمكن أن يجد الإجابة (تقديرا) ؟

والاستفهامان الثاني والثالث يبدآن بهمزة استفهام وتفصل بينهما (أم) التي أغنت عن الهمزة في الاستفهام الأخير، حين عطفت السؤال على الذي قبله، فالإمام إذ يتساءل هنا فليس بحثا عن إجابة لسؤاله، (متى يشفي غيظه)، وإنما لعرض موقفه في هذا الصدد حين يستعرض حاله عند الغضب

---

(1) النهج : 45/4 .

وهو يحصره في صورتين تتحققان عندما يغضب، الأولى عجزه عن الانتقام، والثانية قدرته عليه وتمكنه منه وكأنه يريد القول بأنه لم يشف غيظه يوماً وأنى له ذلك وهو على هذه الحال، حين يكون المقام مواتيا والفرصة سانحة وهي عندما يكون غاضبا فيعرض الصورتين اللتين هو عليهما وكل منهما تنتهي الى مايمنعه من أن يشفي غيظه ويأخذ حقه فحينما يكون عاجزاً يُطلب منه أن يصبر وحين يكون قادرا يرجى منه أن يعفو وهو ماياسب فروسيته ورجولته ومواقفه وقيَمَهُ، فيعفو، ليبقى السؤال مفتوحاً وغير باحث عن إجابة نهائية جاعلا النص يتحرك في المساحة الشعرية بعد أن تحولت الوظيفة عن وجهتها الأصلية الى وجهة جديدة في ضوء الاستفهام .

المبحث الرابع

شعرية التوكيد والحذف

((التوكيد))

أحد أهم الأسئلة عن الشعرية في مستوياتها المتعددة هو: ما الذي يحقق قدراً من الفرادة في التركيب لجعل السياق النصي مميزا قادرا على الاتصاف بالجمال،ولاشك في أن الحافز الدلالي له القدرة على توجيه الصياغة التركيبية لكل عبارة منغلقة،باتجاه يضمن لها تأدية ما تريد إيصاله، ففي حديث الإمام عن قضية الخلافة التي (تقمَّصَها) أبو بكر بن أبي قحافة يؤكد الإمام أنه قعل ذلك وتقمّصها مع علمه الأكيد بأن الإمام أحق بها وأن موقعه منها هو موقع المركز في قوله: ((وإنه ليعلم أن محلي منها محل القطب من الرحى))[1] فتسجل دلالةُ التأكد حضورا ملحوظا في تركيب العبارة التي يريد الإمام منها أن يدفع شبهة عدم معرفة أبي بكر بمكانته الخصيصة وصلاحيته (الإمام) للخلافة فالهاء في (إنه) تعود على الخليفة أبي بكر في وعرض الحديث عنه وعن إصراره على تقلد الخلافة وهي حق غيره فلجأ لكي يوصل هذا المعنى إلى المؤكدات التي هيمنت بوضوح على التركيب .

---

[1] نهج البلاغة : 33/1 .

فصدَّرَ العبارة بـ(أن) المقترنة بالضمير الدال على المقصود من الكلام، (الهاء)،ليقصر الأمر عليه دون غيره،ثم عمد الى الفعل فلم يدعه يؤدي الدلالة بلفظة فحسب فتكون اللفظة (يعلم) فقط،وإنما لجأ الى اللام التي تفيد زيادتها على الفعل تأكيدا لايقبل الشك في علمه/(ل + يعلم)،ليعود مرة أخرى وليدفع بمؤكد آخر ومن جنس المؤكد الذي صدر به عبارته في قوله (أن محلي) وهذه المرة جاء التأكيد على المكانة بعد أن تم التأكيد على هوية القائم بالفعل ونسبة الفعل إليه ليأتي التأكيد على المحل (محلي) أخيرا،وهو عماد القضية المراد توكيدها (وقد بين ياكبسون أن الوظيفة الشعرية هي ليست الوظيفة الوحيدة لفن اللغة بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة)[1] .

وقد هيمنت وظيفة التوكيد في هذا المقطع بمقصدية أوصلت دلالة الباث محسومة الى المتلقي،فبعد ماتقدم من إشارات حول الأداء التركيبي، يتحول مبدع اللغة/الخطيب،الى اتجاه آخر في التأكيد ينتقل فيه من الأحرف الى الألفاظ فيأتي بمرادف للأسم (محل) مع إضافة صورة تشبيهية لتقديم دليل جديد على المعنى المراد تأكيده،إذ إن (محلي) المؤكد بـ(أن) في مقدمته ذيل بصيغة تشبيهية لم تتخل عن التأكيد اللفظي حين استعمل (محل) مرة أخرى === (محل القطب من الرحى)،مع أن الدلالة انصرفت إلى مكون آخر هو علاقة (القطب بالرحى) المماثلة لعلاقة المتحدث بالخلافة

(1) اللغة الثانية ، فاضل ثامر : 101 .

ولياقتها به من حيث أهميته وكفاءته ومن حيث مركزية الفعل والعلاقة، فلا رحى تعمل من دون قطبها،وهو ما يؤكده الإمام في الماحه الى أن لا خلافة صالحة من دون أن يتوفر الخليفة المناسب لها،قاصدا نفسه .

ويلاحظ على هذا المقطع التوكيدي أن نوع التشبيه المختار في هذه العبارة جاء ليضيف الى بنية التأكيد عنصرا آخر[1] يقوم على الحذف، فقد اسقط منه حرف التشبيه/الكاف أو غيره/فرضا،واندمجت العبارة لتحقيق قدر مضاعف من المماثلة في الدلالة والوظيفة أو في المكانة بين الخليفة والقطب/المحل،والوظيفة في كل مايقدمه كل طرف منهما وسيأتي الحديث عن شعرية الحذف بتفصيل أكثر عبر أمثلة لاحقة ولاشك في أن استخدامات صيغ التوكيد تخرج عن التوظيف النمطي أو الشكل الموحد الى أنماط من التوظيف مختلفة في نصوص نهج البلاغة كلها .

(1) ينظر: 172/2 من كلام له قوله : ((فو الذي لا إله إلا هو إني لعلى جادة الحق وإنهم لعلى مزلة الباطل))، وينظر كلامه (عليه السلام) لما اجتمع الناس عليه وشكوا ما نقموه على عثمان وسألوه مخاطبته عنهم واستعتابه لهم ، حيث يحفل النص بتوكيدات عديدة تشكل ملمحا اسلوبيا واضحا .

((الحـذف))

ويستمر تقصي الشعرية بالكشف عن قوانين النظام التركيبي الذي يحكم اللغة وإماطة اللثام عن المهيمنات الجمالية في هذه القوانين،ومن ثم إيضاح و(تجلية الرؤيا الشعرية،فهذه الرؤيا ترتبط ارتباطا حميما بشكلها التعبيري)[1]،وأحد مظاهر هذا الشكل التعبيري هي ظاهرة الحذف التي يمكن ملاحظتها في المستوى التركيبي للغة النهج على صعيد واضح،ومن ذلك ما في قول الإمام (عليه السلام) وهو على قبر رسول الله (ﷺ) ساعة دُفن :

((إن الصَبرَ لَجميلٌ إلا عنكَ وإن الجَزع لقبيحٌ إلا عليكَ وإن المُصاب بك لجليلٌ وإنه قبلك وبَعدَك لجَلل))[2] .

والحذف هو ((مايكون بحذف كلمة أو جملة أو أكثر مع قرينة تعين المحذوف))[3] أو هو ((مايحذف منه المفرد والجملة لدلالة فحوى الكلام على المحذوف ولا يكون إلا فيما زاد معناه على لفظه وهو عجيب الأمر أشبه بالسحر،وترك الذكر فيه أفصح من الذكر))[4]،وقد استعمل

---

(1) في حداثة النص الشعري ، علي جعفر العلاق : 22 ، وقد وردت كلمة رؤيا في المصدر والاصح هو رؤية .

(2) نهج البلاغة : 71/4 .

(3) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، احمد مطلوب : 349 .

(4) ينظر: المثل السائر ، ابن الأثير : 78/2 -80 .

الإمام في هذا النص هذه الظاهرة مع كل مقطع من المقاطع المكونة له،فالمقطع الأول (إن الصبر لجميل إلا عنك) مما يمكن تقديره على النحو الآتي :

إن الصبر لجميل ـ إلا عن العيش دونك أو العيش معك أو إلا عن النظر إليك أو غيرها من التقديرات المناسبة .

أي إن هذا الصبر الذي أكد بـ(أن) وبـ(اللام) جميلٌ مع كل شيء وفي كل حال ماعدا عندما يكون صبراً على فراقك وصبراً عن عدم وجودك في الحياة،فهو صبر ليس جميلا إذا كان كذلك،فحذف (عليه السلام) كل التقديرات التي بها يستقيم المعنى معوضا عنها بشبه الجملة من حرف الجر (عن) و(الكاف) ضميرا متصلا مجرورا ، محققا بهذا الحذف انزياحا عن مألوفية السياق واعتياديته بجعله أكثر اختصارا وأقل طولاً مع محافظته على قدرة إيصال المعنى كاملا ،وقابلا لأن ينفتح ويتسع في أفق التأويل عبر إيجاز اللغة بحذف مايمكن الاستدلال عليه من فحوى الكلام ولاشك في أن (الإيجاز) واحد من المظاهر الشعرية التي تجسدت في نصوص النهج وتمثلت بجلاء وعكست مظهرا شعريا أسلوبيا من المظاهر الأسلوبية القارة في الكتاب وقد أخذت الدلالة حيزا أوسع بعد أن تحدث الإمام عن الصبر بإطلاقه في قوله (إن الصبر) مايشير الى موقفه الإيجابي من هذه الخصلة الحميدة في كل حال،فالصبر جميل أبدا وفي كل الأحوال،باستثناء حال واحدة هي فراقك يارسول الله،ولم تتعدم هذه الظاهرة بل أنها لم تضعف

مع المقطع الثاني الذي تغيرت الدلالة فيه على نحو معاكس تماما فالصبر الذي هو ايجابي وحميد يقابله الجزع الذي يعطي دلالة مضادة،كما إن صفة الجميل التي لازمت الصبر جاءت في قبالتها صفة القبيح لتلازم الجزع مع تساوي العبارتين في دخول اداتي التوكيد (إن واللام) عليهما واستثناء ما بعد خبري إن بـ(إلا) وتحول المستثنى بـ(إلا) من حرف الجر (عن) الى حرف الجر (على) مع بقاء الكاف ضميرا متصلا في محل جر ليكتمل شبه الجملة وكأن الجملة المقدرة على ماحذف في قوله (لقبيح إلا عليك) هي :

إن الجزع لقبيح إلا الجزع عليك أو

إن الجزع لقبيح إلا عندما يكون جزعا عليك فهو ليس قبيحاً

وغير ذلك من التقديرات التي يمكن أن تأتي في هذا السياق

أما الجملة الثالثة في النص فقد اعتمدت على الحذف في غير موقع ليبدو تركيب اللغة أكثر اتساما بالجمال فالحذف الأول وقع في قوله (إن المصاب بك لجليل) مختصرا تفاصيل المصاب بشبه جملة أيضا،(بك) على تقدير (المصاب بفقدك أو بفراقك أو برحيلك أو غيرها،فعوض عن ذلك بالكاف،أما الحذف الثاني فوقع في قوله (وإنه) فالهاء هنا عوضت عن المصاب المذكور فهي ضمير متصل في محل نصب خبر (إن) يعود على المصاب فيبرر حذفه .

أما الجملة الاعتراضية الزمنية (قبلك وبعدك) فقد انطوت على حذف في قسميها وعن طريق التعويض بالكاف أيضا ،(فقبلك) أي قبل أن ترحل، قبل أن تموت وتفارقنا ،قبل أن نشهد المصاب الجليل بفقدك،و(بعدك) أي بعدما شهدنا المصاب الكبير العظيم/الجليل بفقدك،وبعد أن غادرتنا يارسول الله فأن المصاب بعد مصابك مثلما هو قبل مصابك هين ويسير/جلل .

وتجدر الإشارة الى أن (جلل) في هذا الموضع جاءت في مقابلة (جليل) أي أنها أعطت ماهو خلاف للمعنى الشائع وهو الأمر العظيم الفادح،فهي من ألفاظ الأضداد .

والنصوص التي تحفل ببلاغة الحذف كإحدى ظواهر شعرية اللغة ومظاهرها في النهج،وهي كثيرة[1] .

وفي ضوء الشعرية التي تحققها ظاهرة الحذف يمكن التوقف على الانزياح الدلالي الذي أنتج جمالية في الشاهد الآتي وهذه المرة ليس عن طريق حذف حرف أو كلمة لدلالة السياق عليهما وإنما بحذف سياق وإجابة بأكملها عن طريق اختصارهما بكلمة واحدة فحذف ما يمكن أن يستدل عليه من دون ذكره، حين ((**قيل له** (عليه السلام)**: صف لنا العاقل فقال** (عليه

[1] ينظر النهج : 12/2، كلامه (عليه السلام) لأبي ذر رحمه الله لما خرج الى الربذة ومنه : ((إن القوم خافوك على دنياهم وخفتهم على دينك ، فاترك في أيديهم ما خافوك عليه واهرب منهم بما خفتهم عليه)) .

(السلام): **هو الذي يضع الشيء مواضعه (فقيل: فصف لنا الجاهل) فقال: قد فعلت))**[1] .

فلم يحتج الى مجموعة الكلمات التي استعملها في معرض وصف العاقل الذي سئل عنه بوصفه يمكن أن يكون نقيضا للنوع الثاني الذي سئل فأجاب بما يشبه التعريف الذي يعتمد على الكثافة والاختصار بأن العاقل هو الذي يفعل كذا ،فيكون الجواب عن السؤال الثاني مفهوما من امتناعه عن الإجابة من جديد باعتبار الإجابة الأولى يمكن أن تفي بحاجة السؤال الثاني وهو ماعبر عنه بقوله (قد فعلت) فنبه السائل الى إنه يمكن معرفة الإجابة عن الجاهل من خلال الإجابة عن العاقل،ولما كان العاقل هو من يضع الشيء في موضعه المناسب،فيقتضى أن يكون الجاهل الذي هو بالضد من العاقل هو من لايضع الشيء في مكانه المناسب وكأن ترك صفته هي صفة له مادام بخلاف وصف العاقل،فحقق من خلال حذف الإجابة فراغا ينشط عملية التلقي ويحرك آلية التأويل لملء الفراغات المفترضة في دلالة النص بإجابة مؤجلة في السياق وعلى الورق ولكنها حاضرة في عملية تأمل النص وفهمه .

---

[1] المصدر السابق : 52/4 .

فكانت الإجابة المحذوفة تفصيليا والحاضرة عن طريق الإشارة والتلميح سببا في أن يكتسب الموضوع طابعا منزاحا عن النسق التقليدي في الكلام ومن ثم ليكتسب سمة اللغة الشعرية[1] .

(1) ينظر النهج: 6/4 ،قوله في السياق نفسه : ((الحذر الحذر ،فواللّه لقد ستر حتى كأنه قد غفر)) .

المبحث الخامس

شعريــة المعجمــة

يكتسب المعجم في كتاب نهج البلاغة أهمية لافتة للنظر تدخل في تعزيز المستويات الشعرية وحضورها الجمالي عبر بعدها التوصيفي الذي يساند بعدها الآخر ويعززه متمثلا بالانزياحات التي تخلق هذه الشعرية بحرف اللغة عن مسارها الاعتيادي .

ومايجعل من هذا المعجم ذا أهمية واضحة هو التنوع والسعة في تعدد مفردات المعجم وعنواناته فضلا عن خصوصية كل منها وقدرته على منح النصوص ملمحا إضافيا يعزز سمة اللغة الشعرية .

وفي الوقت الذي يمثل فيه المعجم أحد مصادر ثراء اللغة عند الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) فانه يعد مصدرا مهما من مصادر شعرية هذه اللغة ، ويعكس صورة مهمة من صور الثقافة التي تنهل الشعرية من تداعياتها ، وما توفره من مساحة للاشتغال في حقول الشعرية.

ولما كانت (مقاييس الجمال لايُتفق فيها إلا على ما هو عام وشامل)[1] فإن بالإمكان الحديث عن شعرية معجمية تنطلق من هذا المعنى، بالنظر الى ماهو متشكل من الوجه العام أو أقسام المعجم التي سنأتي الى ذكرها .

إن دراسة المعجم الذي ينطوي عليه النهج من شأنها أن تقود الى التعرف على طبيعة اللغة الشعرية ومكوناتها وبؤر إشعاعها الجمالي وتساعد في عملية تأويل النصوص وتوجيهها دلاليا بالاستفادة مما توفره من إضاءة خلفيات النصوص، من جملة أمور في مقدمتها إضاءة الجوانب المتعلقة بالوضع النفس والكشف عن

---

(1) النقد الأدبي ، سهير القلماوي : 87 .

الحالة النفسية التي عاش فيها المبدع قبل إنتاج نصه، إذ إن معرفة الحقول المعجمية بألفاظها وتراكيبها ودلالاتها يفصح عن إحدى صور المنظومة المعرفية المرتبطة بالحالة النفسية للمبدع، التي تنبثق عنها الشعرية، ومن المزايا الأخر التي توفرها دراسة المعجم الشعري هي أنها تكشف عن وجه الحقبة الزمنية، وعن ملامح البيئة التي احتضنت عملية إنتاج النص آنذاك والتحولات التي شهدتها شخصية الذات المبدعة في مراحلها المختلفة.

ولاتسجل الحقول المعجمية مزيةً شعريةً بمجرد ألفاظها وتنوعها بل تؤدي ذلك على وفق مواضعها في النصوص وقدرتها على إيجاد عناصر الجمال فيها .

وتكمن شعرية المعجم في مايستطيع تأديته من (حضور شعري يُمَكِّنُ اللغة من تأدية مهامها عبر المهيمنات الأسلوبية في عملية التعبير على النحو الذي يكشف عن الشفرة الأسلوبية التي يمتاز بها المبدع)[1]، وتُعِّبرُ عن قدرته على إبراز المنظومة الجمالية .

ولابأس قبل الدخول في تقسيمات نهج البلاغة معجميا من المرور بهذا الإيجاز الاصطلاحي عن أصل كلمة معجم واشتقاقاتها :

فهي أي كلمة (معجم) جاءت ((بمعنى الكتاب الذي يجمع كلمات لغة ما ويشرحها ويوضح معناها ويرتبها بشكل معين، ولفظ

[1] ينظر : نظرية التلقي : 82 .

(معجم) يعد اسم مفعول من الفعل (أعجم) ويحتمل من ناحية أخرى أن يكون مصدراً ميمياً من الفعل نفسه ويكون معناه الاعجام أو إزالة العجمة والغموض))[1]، وقد جاء هذا المعنى من الأصل اللغوي للكلمة، إذ تفيد مادة (عجم) في اللغة معنى الإبهام والغموض، ففي اللسان (الأعجم الذي لايفصح ولايبين كلامه وفيه سميت البهيمة عجماء لأنها لاتتكلم، وسمى العرب بلاد فارس بلاد العجم، لأن لغتها لم تكن واضحة ولا مفهومة عندهم)[2].

أما أبرز مايمكن رصده في الدائرة المعجمية التي ترصعت بها نصوص نهج البلاغة، فينقسم الى الحقول والعنوانات الآتية :

أولا: معجم الأمكنة والوقائع، وكثيرا ماترتبط عنوانات النصوص ومناسباتها بإسم الموقع، أو المكان الذي قيلت فيه، وترد أسماء بعض الأمكنة والبلدان في ثنيات النصوص، وقد تكون المادة التي يتمحور النص حولها .

ثانيا: معجم ألفاظ الطبيعة وقد وردت على نحوي الحقيقة والمجاز وإن كان ورودها على النحو الأول ابرز وأكثر .

ثالثا: معجم الأعلام ويشتمل على صفات الأعلام وكناهم، ويبدأمن آدم (عليه السلام)، وإبليس عليه اللعنة مرورا بمن تستدعي المناسبة ذكرهم من رموز تاريخية، وانتهاءاً بكل من أخذوا حيزا في تجربة علي (عليه السلام)، وقد كان نصيب الإمام بحكم طبيعة النصوص وبوصفه قائدا أو والداً أو خليفة وموجهاً، هو الأكبر مع تعدد التسميات، فمرة من علي، وثانية من

---

(1) المعجم الوسيط ، ابراهيم مصطفى : 20 .

(2) المصدر نفسه : 19 .

أمير المؤمنين،وثالثة من عبدالله،ومن أبي الحسن... وغيرها،وتأتي بالمرتبة الثانية منظومة أسماء النبي محمد (ﷺ) وصفاته وألقابه .

رابعا: معجم الموضوعات والمناسبات التي تدور النصوص حولها وتتشكل منها طبيعة اللغة وهويتها،وهناك موضوعات وعنوانات شكلت مهيمنات موضوعية عبر تكرارها،أو تناولها من جهات وزوايا متعددة في غير مرة .

ولما كان العمل الأسلوبي الشعري يتجلى عبر بعدين يتمثلان في :

أ -الفرادة/الخصوصية/الانزياح/قوانين الشعرية .

ب -الكثرة/دوال احصائية/دوال اسلوبية .

فقد كان ممكنا النظر الى الجوانب السابقة على أنها تدخل ضمن عناصر تكوين شعرية نهج البلاغة،ويمكن الكشف عن هوية أبرز الموضوعات المعجمية على سبيل الشاهد المستند الى رصد الأبرز والمهيمن،وليس على سبيل الاحصاء الدقيق،من خلال الحقول الآتية .

جدول رقم (16) يبين جانبا من معجم الأمكنة والوقائع في نهج البلاغة

ت	الأمكنة والوقائع	مواضعها ومناسبتها	الجزء	الصفحة
1	صفين/ اسم موضع	خطبة له بعد انصرافه من معركة صفين	الأول	27
2	يوم الجمل	من كلام لما أعطى الراية لولده محمد بن الحنفية	الأول	43
3	الكوفة	على منبر الكوفة/من كلام قاله للأشعث بن قيس	الأول	64- 56
4	الأنبار	خطبة الجهاد	الأول	68
5	الحجاز	كلامه لأبن العباس لما أرسله الى الزبير قبل حرب الجمل	الأول	76
6	الشام	خطبة في استنفار الناس الى أهل الشام	الأول	82
7	البصرة/ويل لكِ يابصرة	كلام له يجري مجرى الخطبة	الأول	196
8	مكة ـ طيبة	خطبة له في خصال الرسول	الثاني	61
9	يوم السقيفة	رسالة الى محمد بن أبي بكر	الثالث	33
10	فدك	كتاب له الى عثمان بن حنيف عامله على البصرة	الثالث	71
11	قرقيسيا	من كتاب له الى كميل بن زياد وهو عامله على هيت	الثالث	118

جدول رقم (17) طائفة من معجم ألفاظ الطبيعة

ت	ألفاظ الطبيعة	مواضع ومناسبات ورودها	الجزء	الصفحة
1	السماء والأرض	خطبة له في ذكر ابتداء خلق السماء والأرض وخلق آدم	الأول	14
2	الأجواء، والهواء، والماء	الخطبة نفسها	الأول	17
3	الريح العاصفة والقمر المنير	الخطبة نفسها	الأول	20
4	نبتة الربيع	الخطبة الشقشقية	الأول	35
5	نرعد	كلام له يجري مجرى الخطبة	الأول	43
6	الزلازل	كلام له ذكر الكوفة	الأول	97
7	الأودية، الامطار، وسيولها	خطبة الأشباح، في مقطع صفة الأرض	الأول	167
8	الغيوم/كثبان الرمل	الخطبة نفسها	الأول	169
9	نجوم السماء	خطبة مطلعها الحمدلله الناشر في الخلق فضله	الأول	194
10	الثمرات	خطبة له في الاستسقاء	الثاني	25
11	الأشجار	الخطبة نفسها	الثاني	26
12	الليل، النهار، الشمس	كلام له لما عزم على لقاء القوم بصفين	الثاني	83
13	الصباح، المساء	وصية له وصى بها شريح بن هانئ لما جعله على مقدمة الجيش	الثالث	113
14	السراب ـ السحاب	كتاب له لأهل مصر مع مالك الأشتر	الثالث	190
15	البرد	من أقواله الحكمية الوعظية	الرابع	30
16	الثرى	كلامه حين سمع رجلا يذم الدنيا	الرابع	31
17	ظهر، مغرب، عشاء، غداة	كتاب الى أمراء البلاد في معنى الصلاة	الثالث	82

جدول رقم (18) يبين جزءا من معجم الأعلام في النهج

ت	الأعلام	مواضعها	الجزء	الصفحة
1	آدم عليه السلام	خطبة يذكر فيها ابتداء خلق السماء والأرض وخلق آدم	الأول	14
2	أبو بكر/عمر بن الخطاب	الخطبة الشقشقية	الأول	30
3	موسى عليه السلام	خطبة في فضله وأهل بيته	الأول	39
4	حسان بن حسان البكري	خطبة الجهاد	الأول	68
5	جرير بن عبدالله البجلي	كلام له بعد اشارة من اصحابه	الأول	93
6	مصقلة بن هبيرة الشيباني وهاشم بن عتبة	كلامه لما هرب مصقلة	الأول	94 -95
7	مروان بن الحكم	كلام قاله بالبصرة	الأول	123
8	ابن النابغة (عمرو بن العاص)	خطبة في ذكره	الأول	147
9	عقيل بن أبي طالب	**من كلام له في الزهد وحرمة أموال المسلمين**	الثاني	217
10	ابن عباس/ عثمان	**من جوابه عن رسالة من عثمان جاء بها ابن عباس**	الثاني	233
11	معاوية	من كلام له (عليه السلام) الى معاوية	الثالث	58
12	مالك الاشتر	كتابه الى محمد بن أبي بكر	الثالث	59
13	محمد بن أبي بكر	**كتاب له (عليه السلام) الى عبدالله بن العباس**	الثالث	60
14	أبو سفيان	كتاب له (عليه السلام) الى زياد بن أبيه	الثالث	69
15	عبدالله بن قيس	**كتاب له الى أبي موسى الأشعري عامله على الكوفة**	الثالث	121
16	كميل بن زياد	**كلام له (عليه السلام) لكميل بن زياد النخعي**	الرابع	35
17	عمار بن ياسر	كلامه (عليه السلام) له حين سمعه يراجع المغيرة	الرابع	95

جدول رقم (19) طائفة من معجم موضوعات النصوص وعنواناتها

ت	الموضوعات والعنوانات	الهيآت التي ورد عليها النص	الجزء	الصفحة
1	وصف حال الناس قبل الرسالة وسوء طاعة الناس للعلماء وأهل البيت	خطبة قصيرة بعد انصرافه من صفين	الأول	27 -30
2	موقفه وحقه من الخلافة	خطبته الشقشقية	الأول	30 -37
3	في فضله وأهل بيته وخصائصهم	خطبة قصيرة	الأول	38 -39
4	عن يقظته ومعرفته واستعداده	لما أشير عليه بعدم اتباع طلحة والزبير	الأول	41 -42
5	فيما ينبغي أن يكون عليه المقاتل في الحرب	كلامه لابنه محمد بن الحنفية	الأول	43 -44
6	فيما سيمر على الناس من اختبار وتمحيص	كلام له لما بويع بالمدينة	الأول	46 -49
7	في صفة من يتصدى للحكم وليس أهلا لذلك	كلام له قصير	الأول	51 -54
8	في المال والبنين والعمل الصالح والعشيرة	خطبة له	الأول	60 -63
9	في فضل الجهاد وعاقبة المتخلف عنه	خطبة الجهاد	الأول	67 -70
10	في معنى قتل عثمان بن عفان	كلام موجز	الأول	75 -76
11	في ذكرى يوم النحر وصفة الاضحية	كلام له بهذا الخصوص	الأول	102

12	في استشراف مصارع من قاتلهم من الخوارج وقد عبر جسر النهروان	خطبة له في حرب النهروان	الأول	107 -108
13	كلماته في الدعاء والتضرع الى الله	من كلمات مشهورة له في هذا الموضوع	الأول	127
14	في صفة خلق الإنسان	خطبة عجيبة يقال لها الغراء	الأول	132 -147
15	في وصف الله كأنه يراه	من جلائل خطبه تسمى بخطبة الاشباح	الأول	160 -181
16	في المكاييل والموازيين	خطبة له (عليه السلام) في ذكر ذلك	الثاني	1 -12
17	الاستسقاء	خطبة له (عليه السلام)	الثاني	25 -27
18	في خلقة الخفاش	خطبة له (عليه السلام)	الثاني	45 -47
19	في ذم أصحابه	خطبة له أيضا	الثاني	100 -102
20	في التوحيد	خطبة له تجمع من أصول العلم ما لاتجمعه خطبة	الثاني	119

جدول رقم (20) يبين قسماً من معجم ألفاظ الحكمة والفلسفة والوعظ

ت	الألفاظ والتراكيب	الجزء	الصفحة	الملاحظات
1	دار أولها عناء وآخرها فناء في حلالها حساب وفي حرامها عقاب ... الكلام	الأول	121	كلام طويل في هذا المعنى والحكمة من الدنيا
2	نعم الخلق التصبر	الثالث	39	من الوصية نفسها
3	إياك والعجب بنفسك	الثالث	108	من النصوص الطويلة جدا
4	من عبد الدنيا وتاجر الغرور وغريم المنايا وخليفة الأموات	الثالث	37	وصيته لولده الحسن (عليهما السلام)
5	الهدى والحق والعمى والجهل	الثالث	131	كتابه الى سهل بن حنيف الأنصاري عامله على المدينة
6	ولتكفك أقراصك ليكون من النار خلاصك	الثالث	75	مخاطبا عثمان بن حنيف الانصاري
7	من كساه الحياء ثوبه لم ير الناس عيبه	الرابع	50	منظومته أقواله الحكمية
8	كل وعاء يضيق بما جعل فيه إلا وعاء العلم فأنه يتسع	الرابع	47	أقواله الحكمية
9	أكبر العيب أن تعيب ما فيك مثله	الرابع	82	من أقواله الحكمية المشهورة
10	قطع العلم عذر المتعللين	الرابع	68	من أقواله المعروفة

ولايقتصر معجم نهج البلاغة على الحقول التي ذكرت،ولا يتوقف عند حقول أخرى من قبيل معجم ألفاظ المعادن والحيوانات وأعضاء الجسد والمواقيت وكذلك الألفاظ التي يتكون منها المعجم القيمي والأخلاقي، ومعجم ألفاظ الحرب ودلالاتها ،وألفاظ العبادات ودلالاتها وغير ذلك .

ومن هذا التنوع والثراء الذي تكتنز به لغة نهج البلاغة يأخذ المستوى التركيبي طبيعته الجمالية منبعثة مما يولده هذا الثراء والتنوع من إحساس لدى السامع بثقافة عالية وقيمة معرفية ينطوي عليها النهج تجتذب السامع الى التأمل وتشده لمعرفة المزيد .

المبحث السادس

(عهد الإمام للأشتر النخعي) أنموذج تحليلي عام

على الرغم من توزيع الظواهر التركيبية على مباحث هذا الفصل وأقسامه على سبيل تيسير المادة البحثية ومنهجتها ،ومن أجل إعطاء الظواهر البارزة في المستوى التركيبي مجالا كافيا للحديث عنها ،إلا أن أنموذجا عاما من نصوص نهج البلاغة بوسعه عبر انفتاحه تأويليا ،أن يعكس أبرز تلك الظواهر مجتمعة وعلى نحوٍ أوسع ،لأن الشعرية من إحدى جهاتها التي تتجلى من خلالها (لا تكون ولا توصف ما لم تتبلور في بنية كلية لأنها خصيصة علائقية في مكونات النص ،وهي تجسيد لشبكة العلاقات التي تنمو في نسيج النصوص الأدبية التي تشتغل بها الشعرية)[1]، فكثيرا ما لايكون الحديث وافيا عن عبارة أو جملة بمعزل عن السياق الذي تنتمي إليه ،فطريقة التخاطب مع الآخر والبنية التركيبية للنص والمضمون الذي قصده المبدع ونظام النص بشكل عام ،تؤسس مناخها العام مجتمعةً وتجسد الشعرية التي تسعى الدراسة الى الكشف عنها في ظل العلاقات التي ينطوي عليها مستوى اللغة في تركيب النص الآتي: وهو عهد الإمام (عليه السلام) كتبه للأشتر النخعي لما ولاه على مصر وأعمالها حين اضطرب محمد بن أبي بكر وهو أطول عهد للإمام واجمع كتبه للمحاسن جاء فيه :

((هذا ما أمر به عبدالله علي أمير المؤمنين مالك ابن الحارث الأشتر في عهده إليه حين ولاه مصر: إعلم يا مالكُ أني قد وجهتك الى بلاد قد جرت عليها دولٌ قبلَك من عَدلٍ وجور وإن الناس ينظرون من أمورك في

---

[1] ينظر: في الشعرية : 14 .

مثل ما كنت تنظر فيه من أمور الولاة قبلك ويقولون فيك ماكنت تقول فيهم، وأشعِرِ قلبَكَ الرحمةَ للرعيةِ والمحبةَ لهم واللطفَ بهِم، ولا تكونَّن عليهم سبُعا ضارياً تغتنم أُكلَهم فإنهم إما أخٌ لك في الدين، أو نظيرٌ لك في الخَلق، فأعطِهم من عفوك وصفحك مثل الذي تحب أن يعطيك الله من عفوه وصفحه، أنصِف الله وأنصِف الناسَ من نفسك ومن خاطةِ أهلك ومن لك فيه هوىً من رعيتك، وليكن أحبَّ الأمور إليك أوسطُها في الحق، وأعمُّها في العدل وأجمعُها لرضى الرعية، ولاتُدخِلن في مشورتِكَ بخيلاً يعدل بك عن الفضل ويعدك الفقر، وآعلم أن الرعية طبقات لايصلح بعضها إلا ببعض ولا غنى ببعضها عن بعض، فمنها جنود الله ومنها كُتّاب العامة والخاصة، ومنها قضاة العدل ومنها عمال الأنصاف والرفق ومنها أهل الجزية والخِراج من أهل الذمة ومسلمة الناس ومنها التجار وأهل الصناعات ومنها الطبقة السفلى من ذوي الحاجة والمسكنة، وكُلاً قد سمى الله سهمه ووضع على حده فريضته في كتابه أو سنة نبيه صلى الله عليه وآله عهداً منه عندنا محفوظا .

ثم استوصِ بالتجار وذوي الصناعات وأوصِ بهم خيراً فإنهم مواد المنافع وأسباب المرافق وجُلابُها من المباعد والمطارح، في برك وبحرك وسهلك وجبلك، ثم الله الله في الطبقة السفلى من الذين لا حيلة لهم والمساكين وأهل البؤسى والزمني .

ولا تدفعن صلحا دعاك إليه عدوك ولله فيه رضىً فأن في الصلح دعة لجنودك وراحة من همومك وأمنا لبلادك، ولكن الحذر كل الحذر من عدوك بعد صلحه فأن العدو ربما قارب ليتغفل .

وإياك والإعجاب والثقة بما يعجبك منها وحب الإطراء، وإياك والمن على رعيتك بإحسانك، وإياك والعجلة بالأمور قبل أوانها، وإياك والاستئثار بما الناس فيه أسوة .

والواجب عليك أن تتذكر مامضى لمن تقدمك من حكومة عادلة أو سُنَّةٍ فاضلة أو أثر عن نبينا صلى الله عليه وآله وسلم))[1]

إن أبرز المظاهر الجمالية في البنى التركيبية الواردة ضمن هذا النص المتكون من أبرز ما حمله هذا العهد الذي عهده الإمام للأشتر ـ وهو من النصوص الطويلة جدا ـ من متون دلالية وتوجيهات وأوامر،يمكن تشخيصها إجمالا على النحو الآتي :

أولا: تداخل الظواهر ـ التي سنأتي إليها ـ ببعضها وتمكنها من خلق عالم تأملي يستدعيه تنوع الظواهر فيشكل جواً جمالياً عاماً ينتج بدوره حضوراً إيقاعيا ينبعث من (التدفق والانسياب وهو ما يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن،وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات)[2] مما يمنح

---

(1) نهج البلاغة : 3/82 -111 .

(2) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابيث دورو : 84 .

الافكار في النص زخما شعرياً في خلال انتقالها الى المتلقي بما يمكن توصيفه بالانتقال الى خارج حدود الوعي المباشر نتيجة لما أحدثته الوظائف التركيبية من آثارٍ هيمنت على النص لتجعله شعرياً في بعده التركيبي .

ثانيا: يمكن على وجه الإجمال القول بأن أبرز مايلاحظ على النص وعلى طريقة من يرى أن الملاحظة (تعني القدرة على ملاحظة شيء ما وعدم ملاحظة شيء آخر)[1]،لتبرير ما قد ينفلت من مجموع الملاحظات هي الأمور الآتية :

أ -إن النص يعتمد بصورة عامة على أسلوب الطلب وهو أمر طبيعي لكونه موجهاً من الخليفة الى أحد قادته ومن بين أساليب الطلب الكثيرة، يعتمد (الأمر) تحديداً لكونه يصدر من الأعلى رتبة الى الأدنى ومن جهة رسمية هي الدولة آنذاك الى أحد مسؤوليها في أحد اجزائها،فيتجلى هذا الطلب بمنظومة أقواله الآتية :

[1] تحليل الخطاب الشعري : 39 .

جدول رقم (21)

1	اعلم يا مالك	لا تكونن عليهم	وليكن أحب الأمور
2	اشعر قلبك	لا تدخلن	والواجب عليك
3	فاعطهم من عفوك	لا تدفعن صلحاً	
4	أنصف اللّه		
5	أنصف الناس		
6	واعلم أن الرعية		
7	واستوصِ بالتجار		
8	وأوصِ بهم		

وقد بدا واضحا أن أفعال الأمر تهيمن على لغة الطلب التي انطوت على نهي ورد ثلاث مرات وعلى صيغ طلبية تقدر على وجه ما ،كما هو مبين .

ولم يقتصر أسلوب الطلب على ذلك فحسب،فقد استعمل الإمام أسلوب التحذير الذي ينزع مجازا نحو الطلب،وبشكل لافت في :

إياك والإعجاب

إياك والمنَّ

إياك والعَجَلَةَ

إياك والاستئثار

فضلاً عن التحذر المباشر في قوله (الحذَرَ كل الحذَر)،والنصح أو الدعوة الترغيبية التي تنسحب الى الطلب في قوله (اللّه اللّه) .

ب -عدم خلو النص من ظاهرة التكثيف والإيجاز الدلالي كأحد الظواهر الرئيسة في شعرية التركيب، وتتمثل في قوله وهو يتحدث عما ينبغي على الوالي الجديد أن يعلمه عن الناس عموماً، وعن الرعية التي هو مأمور بكفالة أمورها ورعايتها :

(فأنهم صنفان: إما أخ لك في الدين، أو نظير لك في الخلق)، فأوجز وصف هوية الرعية بتقسيمهم على صنفين رئيسين تتكثف في وصفهما فلسفة العيش في هذه الحياة، فلابد من شراكة حقيقية بين الوالي/القائد/الأمير، وبين رعيته وجنده وأصحابه وعموم الناس الذين يقوم على مسؤوليتهم، وهذه الشراكة لامناص منها، أما في الاعتقاد بدين واحد يجمعهما، أو بالنظر الى تساويهما في الخلق بحكمة الخالق وعدله .

ج -وضوح ظاهرة السرد لما يبتغيه سياق العهد من تفصيل واستطراد دقيق بوصف (العهد) مرتبطاً بمصلحة الأمة وصلاحها وطبيعتها، لاسيما بعد كل فقرة جديدة تبدأ بالطلب، فنراه يفصل في النظرة المتبادلة بين الرعية والراعي، ومايقال صادراً من كليهما، وفي أخلاق البخيل وسلوكه وفي طبقات الرعية التي احتلت المساحة الأوسع في هذا الجانب من النص فهم (جنودُ وكتّابٌ وهؤلاء الكتّاب للعامة والخاصة، وقضاةُ عدلٍ، وعمالٌ وأهل جزيةٍ وخراجٍ وتجار وأهلُ صناعاتٍ وطبقةٍ سفلى...الخ) والتفصيل أحيانا في كل صنف من هذه الصنوف من الناس .

د -خلو النص من أبرز الظواهر التي اعتمد هذا الفصل على تسليط الضوء عليها بوصفها مهيمنات جمالية في تركيب لغة نهج البلاغة،وهي ظواهر التحول في الموقع (تقديما وتأخيرا واعتراضا) والتحول في الوظيفة (استفهاما) مع استيعاب النص للظواهر الأخرى كالتوكيد الذي يتمثل في جزئه الأكبر بحرف التوكيد المشبه بالفعل (إن) وبعض نونات التوكيد ولاماتِه .

هـ -وجود معجم شعري توزع على مناح متعددة رصَّعت لغة النص وأكسبته ثراءً وتنوعاً عكست ثقافة صاحب النص التي تعزز إحساسا جماليا بلغته وتتسبب في مزيد من التشويق والانشداد الى النص وتأشير جمالياته،فمنذ مطلع النص/العهد،يتأسس هذا المناخ المعجمي بأسماء الاشخاص وكناهم، ثم مناصبهم في قوله: (هذا ما أمر به عبدالله علي أمير المؤمنين مالك بن الحارث الأشتر في عهده إليه حين ولاه)،ولايعدم المعجم ذكراً لأسماء المدن والأماكن،(مصر) مثلاً،وأسماء الحيوانات (سبُعاً ضاريا)،وأصناف الناس (البخيل)،وطبقاتهم (خاصةٌ وعامةٌ)،وعنواناتهم الوظيفية والاجتماعية من قبيل (القضاة والتجار وذوي الصناعات وأهل الطبقة الوسطى من مساكين ومرضى وفقراء) وسوى ذلك .

وعن طريق ماتقدم تتحقق شعرية المعجم لتجسد مع ماتقدم من ملاحظات مهيمناتٍ جماليةً على تركيب لغة النص .

ثالثا: تلازُم هذه الظواهر أو تداخلها كما أشير في (أولا) وانصهارها في بنية تركيبية شكلت فضاء اللغة (الذي هو أساس شعرية النص)[1]، والوعاء الذي يحتوي على كل ما سجلته المهيمنات التركيبية من حضور.

ومما تقدم يمكن وصف لغة النص من حيث تركيبها، بالشعرية على وفق النظرية التي تقول بأن (اللغة الشعرية ليست معجماً أو كلماتٍ أو قاموساً من الألفاظ والمصطلحات، أو تراكيب لها أنظمتها، أو أنساق من الأصوات والمفردات وإنما هي عالم من الألفاظ والتراكيب والصيغ لا حدود لها في الإيحاء)[2] ولاتقتصر على ماذكر من ملاحظات، لقابلية النص على إنتاج مزيدٍ من التأويلات .

---

[1] مجلة الأقلام ، سؤال اللغة ومغامرة التحديث : 39 .

[2] مجلة الأقلام ، سؤال اللغة ومغامرة التحيث : 39 .

المبحث السابع

شعرية الملامح العامة للكتاب

((قراءة توصيفية تصنيفية))

لا تقتصر شعرية نهج البلاغة على رصد الظواهر الشعرية والكشف عن قوانينها،وإنما تستمد وجودها وهويتها،فضلا عن ذلك من البعد العام الذي يتكون من مجموعة من العناصر التي تحقق فرادة النصوص عن طريق ميزاتها الجمالية لتدخل من ثم في تحقيق فرادة في المستوى العام، تعزز الجزئيات الشعرية من جهة،وتنبثق عنها من جهة ثانية .

ولاشك في أن تأشير الملامح العامة لبنية النهج من شأنه أن يبلور عملية الكشف عن قوانين الشعرية بالنظر الى المعطيات التي يوفرها فرز تلك الملامح في الكتاب وتشخيصها .

وبالاستناد الى هذا المضمون يتوجه هذا المبحث الى دعم الحديث عن مستويات الشعرية في نهج البلاغة عبر قراءةٍ توصيفية للكتاب تحاول في بعض جوانبها أن تكون تصنيفيةً لتعكس بدرجة ما احاطة الدراسة بالهوية العامة للنهج بوصف ذلك أحد الجوانب الرئيسة في تكوين البنية التركيبية، وإذا كانت مادة هذا المبحث ستتسم بالتفاوت وعدم التوازن أو التكافؤ في النسب والأطوال،بالنسبة الى المهيمنات النصية والتشكيلات الشعرية

فلأن النصوص نفسها تتسم بذلك،إذ إن (الشعرية المتحققة في النص الأدبي لاتحتكم دائما الى سياق معتاد أو عام يشتمل على نحو متشابه باطراد)[1]، وإذا كان صلب الحديث عن الشعرية متمثلاً في الكشف عن أصولها وقوانينها فأنه لايستغني عن الاستعانة بالخصائص التي تحيط بالنصوص (الشعرية)،وهي ماينبثق عن الشعرية نفسها فهي (تستنبط الأنظمة والخصائص التي تتشكل بها فرادة النصوص الأدبية ويتوطن الإبداع)[2] .

أما أبرز الأمور التي يمكن تأشيرها على هذا الصعيد ،ويمكن عدها أبرز مايستدعي أن يسجل في الدائرة التركيبية في البعدين،التوصيفي والتصنيفي فهي مايمكن تحديده على سبيل الإجمال بالآتي :

أولا: نوعية اللغة في نهج البلاغة،وتنقسم الى: (حقيقية) و(مجازية)،وقد تفصل الحديث في ذلك عند مبحث الدلالة الشعرية،إلا أن من الراجح القول بأن النصيب الأوفر كان للغة المجازية بوصفها (الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري)[3] . وكثيرا ماتضعف اللغة المجازية في مقابل اللغة الخطابية التي تعتمد قوة الفكر والتركيز على أسلوب التوجيه والوعظ والإقناع بالمنطق والحجة .

---

(1) شعرية المعجم ، فائز الشرع ، جريدة الأديب ، العدد 71 ، السنة الثانية : 12 .

(2) نظرية الانزياح ، عباس رشيد الدده ، مجلة الطليعة الأدبية ، ع الأول سنة 1999 .

(3) اللغة الشاعرة : عباس محمود العقاد : 40 .

ثانيا: أطوال النصوص وسعتها، ويتضح ذلك على النحو الآتي :

أ -النصوص الطويلة جداً ويمكن تقديرها بـ(ثمانية وستين) سطراً فما فوق ذلك، وتتسع مساحة هذا النوع في الفصل الثاني، ينظر الجدول (22).

ب -النصوص الطويلة وتتراوح في الغالب بين (ثمانية وستين) و(خمسة وأربعين) سطراً، والجدول رقم (23) يبين طائفة منها .

ج -النصوص متوسطة الطول وهي بين (خمسة وأربعين) و(خمسة عشر) سطراً، كما يتبين في الجدول (24)

د -النصوص القصيرة وغالبا مايتراوح طولها بين سبعة أسطر وخمسة عشر سطراً وتأتي بصيغة (من كلام له)، أو (من كلامه وهو يجري مجرى الخطبة)، كما يتبين في الجدول (25) .

هـ -النصوص القصيرة جدا ويحتل الجزء الرابع من نهج البلاغة مكان الصدارة في استيعابها، وغالبا ما ترد على شكل أقوال مأثورة في الحكمة والنصيحة، وكثير منها ينتمي الى منظومة الأمثال العربية الشهيرة[1]، وتتراوح بين نصف سطر وبضعة أسطر، تنظر في ذلك الجداول اللاحقة .

ثالثا: التناصات القرآنية (الاقتباسات) وتعد كثيرة بالقياس الى الشواهد الشعرية والحديث الشريف، كما أن كلامه (عليه السلام) من حيث المضامين،

---

[1] يلحظ قوله : (ماعدا مما بدا) ، وقوله (عند الصباح يحمد القوم السرى) .

يكاد يكون تناصا كاملا، في أكثره مع القرآن الكريم، إلا إنه في كثيرٍ من نصوصه تأتي الآية الكريمة مكملةً لسياق الكلام، وجزءاً منه وليس على طريقة التعضيد أو الشاهد، لتعزيز المعنى.

والجدول (26) لاحقا، يبين جزءاً من المساحة التي يشغلها هذا الحيز .

رابعا: الشواهد الشعرية وهي قليلة أيضاً، فلم ترد إلا في أحد عشر موضعا، ولكل شاهد شعري مناسبة تنسجم مع طبيعة السياق الذي ترد فيه وجميعها من مأثور كبار الشعراء العرب، الجدول رقم (27) يبين تلك الشواهد .

خامسا: الغريب والنادر في معجم لغة الكتاب في المفردات والتراكيب بالقياس الى عموم المعجم في النهج، مع التنبيه الى وعورة كثير من الاستعمالات التركيبية والنحوية وصعوبتها، فما يمكن الوقوف على مغزاه ومعرفة كنهه هو بخلاف المنظومة (الغرائبية) التي تضيف انزياحاً جديداً الى الهوية التركيبية في الكتاب، وهذا التوظيف الأسلوبي الذي ينتشر على مساحات متفرقة من الكتاب يدخل ضمن (التداخل الذي يعتمده المبدع في فضاء المخالفة، فيدعم سلسلة العمليات الشعرية بمتخيل شعري صحي مرهون بالوعي التام لهذا التداخل)[1]، ويمكن التمثل ببعض النماذج على ذلك في الجدول (28) .

[1] ينظر: فضاء المخالفة ، محمد صابر عبيد ، مجلة الأقلام ، العدد 2 ، سنة 2000 : 41 .

سادسا: استعمال الأمثال والحكم المعروفة على نحو محدود مع جلالة معانيها،وفخامة دلالاتها وارتباط قسم منها بقصص تراثية ومناسبات تاريخية كقوله مثلا (لو كان يطاع لقصير أمر)[1]،أو قوله (لّبث قليلاً يلحق الهيجا حَمَل)[2]،أو مما هو من أقواله أصلا وذهبت أمثالاً فيما بعد كقوله (ما عدا مما بدا ؟)[3] وهو أول من نطق بها،أو قوله (من وثق بماء لم يظمأ)[4] .

سابعا: تكرار بعض المضامين والأفكار والصور والتراكيب والعبارات، فمن ذلك مخاطبته الدنيا زاهدا غير مبال بقوله في موضع من النهج: (لألقيتُ حبلها على غاربها)[5]،وفي موضع آخر (حبلُكِ على غارِبك)، وكذلك تكرار قسمه بـ(أما والذي فلق الحبة وبرأ النسمة)[6]،أو تكرار بعض المفردات النادرة الاستعمال كعبارة (لها ميم العرب)[7]،أو مفردة (هيهات) التي انتشرت بوضوح في ثنيات الأجزاء الأربعة،أو لفظ الجلالة المكرر بصيغة (اللّه اللّه)، وعدا ذلك كثير .

---

(1) النهج : 85/1 .
(2) نهج البلاغة : 35/3 .
(3) المصدر نفسه : 77/1 .
(4) المصدر نفسه : 39/1 .
(5) المصدر نفسه : 73/3 .
(6) ورد في : 36/1 ، 68/3 .
(7) وردت في عدة مواضع منها في : 205/1 وفي : 3/2 .

جدول رقم (22) يبين أسماء أو مواضع النصوص الطويلة جدا

ت	اسم النص ومناسبتها	الأجزاء	الصفحات	الملاحظات
1	الخطبة (الغراء)	الأول	132 -147	تعد من الخطبة العجيبة
2	خطبة (الاشباح) حينما سئل أن يصف الله كأنه يراه عيانا	الأول	160 -181	من جلائل خطبة (عليه السلام)
3	خطبة مطلعها (أمره قضاء وحكمه ورضاه أمان ورحمة)	الثاني	55 -61	الخطبة في رجاء الله وخوفه وعلامات من يرجو غير الله
4	خطبة له مطلعها (انتفعوا ببيان الله واتعظوا بمواعظه)	الثاني	90 -97	في طاعة الله والكف عن المعاصي
5	خطبة له مطلعها (الحمدلله الذي إليه المصائر)	الثاني	103 -110	روي عن نوف البكالي أن الإمام خطبهم وهو قائم على حجارة نصبها له جعدة المخزومي بالكوفة وعليه مدرعة من صوف وحمائل سيف من ليف .
6	خطبة له (عليه السلام) في التوحيد	الثاني	119 -126	تجمع من أصول العلم مالا تجمعه خطبة
7	خطبة تسمى (القاصعة)	الثاني	137 -160	تتضمن ذم إبليس وتحذر الناس من سلوك طريقته

8	خطبة يذكر فيها عجيب خلقة الطاووس	الثاني	70 -77	يذكر فيها تفاصيل هذا الحيوان وفيها طائفة من الغريب
9	وصيته (عليه السلام) الى ولده الحسن المجتبى (عليه السلام)	الثالث	37 -57	كتبها إليه بحاضرين منصرفا من صفين
10	عهد له (عليه السلام) كتبه للأشتر النخعي لما ولاه على مصر	الثالث	82 -111	هذا أطول عهد واجمع كتب الإمام للمحاسن

جدول رقم (23) يبين طائفة من النصوص الطويلة في نهج البلاغة

ت	اسم النص أو مناسبته	الاجزاء	الصفحات	الملاحظات
1	خطبة له (عليه السلام) يذكر فيها ابتداء خلق السماء والأرض	الأول	14 -20	وكلاهما بمثابة خطبة واحدة مفصولة بفاصل
2	في صفة خلق آدم (عليه السلام)	الأول	20 -27	
3	خطبة مطلعها (كل شيء خاشع له وكل شيء قائم به)	الأول	209 -215	في وصف عظمة الله وحقه
4	خطبة مطلعها (أما بعد فأني أحذركم الدنيا فأنها حلوة نظرة)	الأول	216 -220	في وصف الدنيا والحكمة منها
5	خطبة مطلعها (الحمدلله المعروف من غير رؤية والخالق من غير منصبة)	الثاني	110 -114	مطلعها يتصل بمضمونها
6	خطبة له أولها (الحمدلله الذي لاتدركه الشواهد)	الثاني	115 -119	في حمد الله والثناء على فضله
7 -	خطبة له أثنى على النبي ثم قال بعد أن تثاقل في البدء ((أما بعد فإن الله سبحانه وتعالى خلق الخلق حين خلقهم غنيا عن طاعتهم..))	الثاني	160 -165	روي أن صاحبا له (ع) يقال له همام كان رجلا عابدا، فقال ياأمير المؤمنين صف لي المتقين حتى كأني أنظر إليهم، فأنشأ الخطبة
8	خطبة مطلعها (يعلم عجيج الوحوش في الفلوات ومعاصي العباد في الخلوات)	الثاني	172 -178	

9	خطبة له بصفين مطلعها (أما بعد فقد جعل الله لي عليكم حقا بولاية أمركم)	الثاني	198 -202	يتحدث عن حقه على الرعية وواجبهم في طاعته
10	كلام له (عليه السلام) بعد تلاوته (ألهكم التكاثر حتى زرتم المقابر)	الثاني	204 -210	عن المال وكنزه والدنيا والآخرة
11	كتاب الى عثمان بن حنيف الأنصاري وهو عامله على البصرة	الثالث	70 -75	بعد أن بلغه أن عثمان قد دعي الى وليمة قومٍ فمضى إليها

جدول رقم (24) يبين طائفة لأمثلة من النصوص متوسطة الطول

ت	اسم النص أو مناسبته	الأجزاء	الصفحات
1	خطبة مطلعها (عباد اللّه أوصيكم بالرفض لهذه الدنيا)	الأول	191 -193
2	من خطبة له وهي من خطب الملاحم مطلعها (الحمدللّه المتجلي لخلقه بخلقه)	الأول	206 -209
3	خطبة له مطلعها (فبعث محمداً (ﷺ) بالحق ليخرج عباده من عبادة الأوثان)	الثاني	30 -33
4	خطبة له مطلعها (وأحمده واستعينه على مداحر الشيطان)	الثاني	37 -39
5	كلام له خاطب به أهل البصرة على جهة اقتصاص الملاحم	الثاني	47 -50
6	كتاب له (عليه السلام) لشريح بن الحارث قاضيه	الثالث	4 -6
7	من كتاب له الى بعض عماله مطلعه (أما بعد فأني كنت أشركتك في أمانتي)	الثالث	65 -67
8	من كلام له (عليه السلام) لكميل بن زياد النخعي	الرابع	35 -38

جدول رقم (25) يبين طائفة من النصوص القصيرة والقصيرة جدا

ت	اسم النص أو مناسبته	الأجزاء	الصفحات	الملاحظات
1	كلام له يجري مجرى الخطبة مطلعه (وذلك يوم يجمع الله في الأولين والآخرين لنقاش الحساب)	الأول	196	نص قصير
2	من خطبة له يذكر فيها ملك الموت وتوفيه النفس	الأول	221	نص قصير جدا
3	خطبة له (عليه السلام) في الاستسقاء	الأول	226	نص قصير
4	من كلام له (عليه السلام) قاله للخوارج وقد خرج الى معسكرهم وهم مقيمون على إنكار الحكومة	الأول	235 -236	نص قصير
5	كلام له لما عوتب على التسوية في العطاء	الثاني	7	نص قصير جدا
6	كلامه لأبي ذر لما خرج الى الربذة	الثاني	12 -13	نص قصير
7	كلام له (عليه السلام) قبل موته	الثاني	33 -34	نص قصير
8	كلام له وقد سأله ذعلب اليماني هل رأيت ربك ياأمير المؤمنين	الثاني	99	نص قصير جدا
9	وصية له لمعقل بن قيس الرياحي لما بعثه الى الشام في ثلاثة الآف مقدمةً له	الثالث	13 -14	نص قصير جدا
10	كتاب له زياد بن أبيه وقد بلغه أن معاوية كتب إليه يريد خديعته باستلحاقه	الثالث	69	نص قصير جدا

11	كتاب له الى أهل مصر مع مالك الأشتر لما ولاه إمارتها	الثالث	118 -119	نص قصير
12	نصوص ومقولات حكمية ووعظية	الرابع	14	نصوص قصيرة جدا
13	كلام له وقد سمع رجلاً يذم الدنيا	الرابع	31 -32	نص قصير
14	أمثال وحكم ومواعظ وأقوال مأثورة	الرابع	41 -42 -43	نصوص قصيرة جدا
15	كلام قاله لجابر بن عبدالله الأنصاري	الرابع	88	نص قصير

جدول رقم (26)

يبين طائفة من النصوص القرآنية المقتبسة في نهج البلاغة

ت	الآية الكريمة	الأجزاء	الصفحات
1	((تلك الدار الآخرة نجعلها للذين لا يريدون علوا في الأرض لا فسادا والعاقبة للمتقين))	الأول	36
2	((ولو كان من عند غير الله لوجدوا فيه اختلافا كثيرا))	الأول	55
3	((تالله إن كنا لفي ظلال مبين إذ نسويكم برب العالمين))	الأول	164
4	((لايسبقونه بالقول وهم بأمره يعلمون))	الأول	169
5	((إن الذين قالوا ربنا الله ثم استقاموا تتنزل عليهم الملائكة إلا تخافوا ولاتحزنوا وابشروا بالجنة))	الثاني	93
6	((فعقروها فأصبحوا نادمين))	الثاني	181
7	((رجال لاتلهيهم تجارة ولا بيع عن ذكر الله))	الثاني	211
8	((ياأيها الإنسان ما غرك بربك الكريم))	الثاني	213
9	((ربنا افتح بيننا وبين قومنا بالحق وأنت خير الفاتحين))	الثالث	15
10	((وأولوا الأرحام بعضهم أولى ببعض في كتاب الله))	الثالث	32
11	((كبر مقتا عند الله أن تقولوا مالا تفعلون))	الثالث	109
12	((ذلك ظن الذين كفروا فويل للذين كفروا من النار))	الرابع	17
13	((ادعوني استجب لكم))، ((ومن يعمل سوءا يظلم نفسه ثم يستغفر الله))	الرابع	33
14	((ونريد ان نمن على الذين استضعفوا في الأرض ونجعلهم أئمة ونجعلهم الوارثين))	الرابع	47
15	((كل نفس بما كسبت رهينة))	الرابع	80
16	((فلا يأمن مكر الله إلا القوم الخاسرون))	الرابع	90
17	((لكيلا تأسوا على ما فاتكم ولا تفرحوا بما آتاكم))	الرابع	102

جدول رقم (27)

يبين مناسبات ومواضع الشواهد الشعرية في النهج

ت	الشاهد الشعري	الأجزاء	الصفحات	الملاحظات
1	شتان ما يومي على كورها ويوم حيان أخي جابر	الأول	32	البيت من قصيدة أولها: (علقم ماأنت الى عامر)، وهي للأعشى الكبير
2	لعمر أبيك الخير ياعمرو أنني على وضر من ذا الإناء قليل	الأول	64	قاله ضجراً بتثاقل أصحابه عن الجهاد بعد تواتر الأخبار باستيلاء أصحاب معاوية على البلاد
3	هنالك لو دعوت أتاك منهم فوارس مثل ارميه الحميم	الأول	65	ورد في الخطبة نفسها التي ورد فيها البيت السابق وفي نسخة: لو دعوت أتاك،بخطاب المؤنث
4	أدمت لعمري شربك المحض صابحا وأكلك بالزبد المقشرة البجرا ونحن وهبناك العلاء ولم تكن	الأول	82	أشار الى الشاعر بقوله: (كما قال الأول) علينا وحطنا حولك الجرد والسمرا
5	أمرتكم أمري بمنعرج اللوى فلم تستبينوا النصح إلا ضحى الغد	الأول	86	استشهد بالبيت بنسبته الى قائله بقوله: ((كما قال أخو هوازن))

6	ودع عنك نهبا صيح في حجراته	الثاني	64	ذكر صدر البيت فحسب وعجزه: (وهات حديثا ماحديث الرواحل وهو لأمرئ القيس
7	لبث قليلا يلحق الهيجا حمل	الثالث	35	ذكر المصدر وعجزه: (لابأس بالموت إذا الموت نزل)
8	فأن تسألاني كيف أنت فأنني صبور على ريب الزمان صليب يعزُّ عليَّ أن تُرى بي كآبة فيشمت عاد أو يساء حبيب	الثالث	62	ورد في كتاب له (ع) الى عقيل بن أبي طالب وهو جواب كتاب كتبه إليه عقيل، ونسبهما بقوله: (كما قال أخو بني سليم)
9	وحسبك داء أن تبيت ببطنة وحولك أكباد تحنُّ الى القد	الثالث	72	تمثل به على صيغة ((كما قال القائل))
10	مستقبلين رياح الصيف تضربهم بحاصب بين أغوار وجلمود	الثالث	123	تمثله قائلا: (كما قال اخو بني اسد)
11	فان كنت بالشورى ملكت أمورهم فكيف بهذا والمشيرون غيب وان كنت بالقربى حججت خصيمهم فغيرك أولى بالنبي وأقرب	الرابع	43	روي أن هذا الشعر له (عليه السلام) في مورد تعجبه ممن تحججوا بالصحابة والقرابة من رسول الله، في أخذ الخلافة

جدول رقم (28)

يبين طائفة من أمثلة النادر والغريب في النهج

ت	الغريب والنادر	الأجزاء	الصفحات	الملاحظات
1	هبلتهم الهبول	الأول	61	الهبول النساء التي لايبقى لها ولد ،دعاء عليهم بالموت
2	حيدي حيادي	الأول	74	كلمة يقولها الهارب كأنه يسأل الحرب أن تتنحى عنه،من الحيدان وهو الميل والانحراف عن الشيء،شرح النهج محمد عبده: 74
3	امرتهم بلزوم الملطاط	الأول	97	الملطاط حافة الوادي وشفيره وساحل البحر
4	موتات الدنيا	الأول	103	جمع موتة وهو نادر
5	صمدا صمدا	الأول	115	الصمد القصد أي فاثبتوا على قصدكم، كما في شرح النهج
6	لهاميم العرب	الثاني	3	جمع لهميم وهو الجواد السابق من الإنسان والخيل
7	تكشون كشيش الضباب	الثاني	2	صوت احتكاك جلود الخيل عند ازدحامها والمراد حكاية حال أصحابه عند الهزيمة في الحرب
8	اليفن الكبير	الثاني	113	اليفن: الشيخ يريد الشيخ المسن،ينظر شرح النهج في هذا
9	هذا الخطيب الشحشح	الرابع	57	يريد الماهر في الخطبة ،وفي غير موضع، البخيل الممسك،فهي من الأضداد

الفصـل الثالـث

شعريــة الظواهــر الدلاليــة

توطئـة

تعد الدلالة العنصر الرئيس في تكوين الشعرية لكونها تمثل الناتج الذي يستخلص من الخطاب بمكوناته كلها التي يشغل الدال فيها موقع الخصوصية في أداء المعنى المراد إيصاله في حين يمثل الناتج الدلالي الأول انعكاساً لهذه الخصوصية التي تصب في دلالة عامة يمكن أن تشترك مع معانٍ أُخر، لكنها اختلفت عنها في وسيلة الإيصال وقد بينَ ذلك الجرجاني في نظرية اللفظ والمعنى لديه بقوله : (الكلام على ضربين : ضربٌ أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ ، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ومدارُ هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل)[1] وإذا كانت الشعرية تمنح اللغةَ قوةً ثانيةً وطاقةً إضافيةً تبعث على الإدهاش بما تفضي به من سحرٍ وافتتان (فإن موضوعَ علمها هو التقصي المتواصل لاكتشاف مساحات مليئة بالأسرار)[2] ، ومن هنا فأن الكشف عن أسرار النصوص التي اختارتها هذه الدراسة يعيدنا إلى السؤال الذي تتمركز حوله القضية الشعرية، الذي طالما يتكرر إبانَ الخوض في تفاصيل شعريات النصوص وهو: (ما الذي يجعل من نصٍ ما ،نصاً أدبياً)[3]،)، وبصيغة مختلفة ما الذي يفصل بين النص العادي والنص الشعري ، وإذا كان الأول في دائرة اللة اليومية والثاني في دائرة اللغة الشعرية، فبالإمكان تحديد التقابل بين اللغة الشعرية واللغة اليومية من خلال هدف المتكلم (فإذا كانَ يستعملُ اللغةَ بغية التوصيلِ فستنتمي إلى اللغة اليومية)[4] وهو ما

---

(1) دلائل الإعجاز : 202 .

(2) ينظر : اللغة العليا : 9 .

(3) ينظر : قضايا الشعرية : 19

(4) مفاهيم الشعرية : 86 .

ما لا تتشغل الشعريةُ بجعلهِ واحداً من مستوياتها مثلما لا تتشغل به اللغة في الأعم الأغلب من نصوص نهج البلاغة .

إن (الأسلوبَ الذي يحقق أعلى نسبة من التحول أو الانحرافات النصية هو الأسلوب الأعلى في سلم الشعرية)[1] ،وهو ما يسعى البحث إلى اضاءته بالوقوف على معالم الشعرية ،ودراستها في نصوص مكتنزة بالدلالة كهذه التي يعتمد البحث عليها مادةً أساسية .

إما (إذا تخلف هدف التوصيل إلى المرتبة الثانية وبرزت الظاهرةُ اللغويةُ بقيمةٍ مستقلةٍ لأصواتها وعناصرها العرفية فستنتمي إلى اللغة الشعرية)[2] وهذا ما يسعى البحث إلى تشخيصه .

وقد انقسمَ الحديثُ في الظواهر الدلالية على مبحثين رئيسين تتبع منهما الشعرية الدلالية هما :

1 - اللغة الحقيقية

2 - اللغة المجازية

تنبثق عنهما عنواناتُ أبرزِ الظواهرِ الدلالية التي يزخر بها متن الدلالة في الكتاب.

ولما كان محورا الحقيقة والمجاز يمثلان العمودَ الفقري في شعرية المستوى الدلالي فقد كان من المناسب على وجه الإجمال أن نسلط الضوء حولهما كالآتي :

أ ـ الحقيقة :وهي بشكل عام، تعني الابتعاد قدر المستطاع عن الألفاظ التي يمكن أن تشتمل في أنساقها الدلالية على معان قد لا يقصدها المتكلم،فضلاً

---

[1] المرأة والنافذة : 92 .

[2] مفاهيم الشعرية : 86 .

عن المعنى الأساسي المقصود، وقد وردت تعريفات عديدة لهذا المصطلح لعل أبرزها ما ورد في (الخصائص) لابن جني بعنوان (الحقيقة والمجاز) وهو أن (الحقيقة ما أُقرَّ في الاستعمال على أصل وضعه، والمجازُ ما كانَ خلافَ ذلك)[1].

ب ـ المجاز : وقد ورد ضمنا في تعريف ابن جني المتقدم الذي يشبه إلى حد كبير تعريفَ ابن الأثير الذي يرى أن (المجاز تَوسُّعٌ وأن الحقيقةَ أصل)[2] ويمكن أَن نعبّر عنهما بأن :

(الحقيقةَ : هي نزوعُ الكلمةِ إلى ما نتوهم أنها وضعت للدلالة عليه .

والمجازُ : هو نزعة الكلمة إلى ما نتوهم أنها لم توضع للدلالة عليه)[3].

وتبقى الإشكالية قائمةً إلى حدٍ ما، بين تحديد المعنى على وجه أدق بين هذين المفهومين، ما يبررُ ضرورةَ الإتيان بالتعريفات المتقدمة ولو على هذا النحو الموجز.

وإذا تناول هذا الفصل في مباحثه نصوصاً مجتزأة فأن الحديثَ عن شعريات مجتزأةٍ ربما يحتل المقامَ الأوسعَ في طبيعة الفصل والمباحث التحليلية، إلا إنه تجدرُ الإشارةُ إلى إن أخذ نصوص بعينها ودراستها لايعني أنها تمتلكُ مزايا واستحقاقاتٍ تؤهلها لأن تُدرسَ دون غيرها أو إن غيرها أقلُ نصيباً منها في أهميتها وما تمتلكه من خصائص، فقد يكون العكس صحيحاً تماما، إلا إنه ينبغي الاعتراف بالدور الذي لعبته الحساسية الجمالية في اختيار نصوص تنطوي بالأساس على ظواهر شعرية تلفت النظر، وتمتلك مقومات اللغة الشعرية وانفتاحاتها الجمالية .

---

(1) الخصائص ، ابن جني : 208/2 .

(2) المثل السائر ، ابن الأثير : 106 .

(3) صورة بخيل الجاحظ الفنية ، احمد بن محمد بن امبيريك : 27 .

المبحث الأول

((الدلالـة المجازيـة))

شعرية التوازي الدلالي

تتجلى عبر ظاهرة التوازي إحدى أهم القيم الشعرية على الصعيد الدلالي في نهج البلاغة بوصفها إحدى المهيمنات الأسلوبية التي تجعل من لغة النهج جديرة بالتأمل بما تضفيه عليها من مسحة جمالية تستدعي تفعيل مهمة الكشف عن قوانين الشعرية في مكونات لغة النصوص التي تتسم بذلك[1]، ويمكن استعراض جوانب عديدة من وجوه هذه الظاهرة في النص الآتي :-

((وهو من خطبة له (عليه السلام) وقد تواترت عليه الأخبار باستيلاء أصحاب معاوية على البلاد وقدم عليه عاملاه على اليمن وهما عبيد الله بن العباس وسعيد بن نمران لما غلب عليها بسر بن أرطاة فقام(عليه السلام) إلى المنبر ضَجِراً بتثاقل أصحابه عن الجهاد ومخالفتهم له في الرأي قائلا: ما هي إلا الكوفة اقبضُها وأبسطها ،ثم قال وإني والله لأَظنُّ أن هؤلاءِ القوم سيدالون منكم باجتماعهم على باطلهم وتفرقكم عن حقكم، وبمعصيتكم إمامَكم في الحق، وطاعتهم إمامَهم في الباطل، وبأدائهم الأمانة إلى صاحبهم وخيانتكم، وبصلاحهم في بلادهم وفسادكم، فلو ائتمنتُ

---

[1] ينظر النهج : 23/4 ، قوله في توصيف الدنيا والآخرة (إن الدنيا والآخرة عدوان متفاوتان وسبيلان مختلفان ، فمن أحب الدنيا وتولاها أبغض الآخرة وعاداها وهما بمنزلة المشرق والمغرب وماش بينهما ، كلما قرب من واحد بعد من الآخر ، وهما بعد ضرتان) .

أحدكم على قعبٍ لخشيتُ أن يذهب بعلاقته، اللهم اني قد مللتهم وملوني وسئمتهم وسئموني، فأبدلني بهم خيراً منهم وأبدلهم بي شراً مني))[1].

ويتضح من تنوع الأساليب التي بني النص عليها أن عوامل عديدة تسهم في جعل هذا النص مميزا حافلا بالإضاءات، عبر هذا الكم الشاخص من الأساليب البلاغية التي جعلت النص حافلا بما يمنحه من شحناتٍ متصاعدة في الشعرية، عن طريق المقابلة مرةً والتلاعب بالضمائر مرة ثانية والحذف إيجازا والتضاد والطباق وسوى ذلك . ويمكن القول بأن هذه الأساليب قد شكلت شبكة من العلاقات المتداخلة التي يمثل التوازي فيها الخيطَ الرئيس الذي نسجت عليه هذه الشبكة .

فقد أوجدَ الإمامُ في هذه الخطبةِ مجموعةً من العلاقات الثائية المتوازية التي تتبدل بتبدل التراكيب والألفاظ مع التأرجح حول خطين رئيسين متوازيين في النص تتفرع عنهما هذه العلاقات الثائية المتوازية، ولعله (من غير المجدي تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة)[2] من قبيل ما مرَّ ذكره أو من قبيل فنون بلاغية أُخر، قد وردت في النص، والشبكة التي توفر عليها النص هي اكبر عناصر ضخ القوة الشعرية في هذا المقام .

ويشكل التوازي مهيمناً أسلوبيا في هذه الخطبة مثلما في كثير غيرها من خطب نهج البلاغة ونصوصه[3]. يمتد من التوازي في المعنى إلى التوازي في البنية إلى توازيات صوتية في القافية والإيقاع .

---

[1] المصدر نفسه : 1/63 ـ 65 .

[2] في الشعرية : 13 .

[3] ينظر: نهج البلاغة /4/13 قوله ((قدر الرجل على قدر همته وصدقه على قدر مروءته))، وقوله : ((رب عالم قد قتله جهله وعلمه معه لاينفعه)) .

وبالاستناد إلى مجموعة التوازيات في النص التي يمكن رسمها عن طريق التعريف الذي يرى بأن التوازي (مركب ثنائي التكوين، لايُعرف أحد طرفيه إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر يرتبط بدوره مع الأول بعلاقة اقرب إلى التشابه أي إنها ليست علاقة تطابق كامل)[1]، يحق للباحث أن يفصل في هذا التوازي على وفق الأوجه الآتية :

أولا : توازي ركني العلاقة في مجمل مكونات النص بين مفهومين رئيسين هما (الخذلان والنصرة)، أو الطاعة والعصيان، وما يتفرع عنهما من دلالات وقيم ومواقف، وهو بمثابة التوازي المركزي في النص .

ثانيا : توازي النتيجة التي يتوجها النص في خطين شبه متساويين تماماً في التركيب مع اختلاف طبيعي في مدلول الكلمات بحسب طبيعة الضمائر المتحولة لإعطاء الدلالة المطلوبة وهو التوازي الرئيس الذي يأتي بالمرتبة الثانية ممثلاً بـ :

(اللهم إني قد) ـ
- مللتهم ⟷ ملوني
- سئمتهم ⟷ سئموني
- أبدلني بهم ⟷ أبدلهم بي
- خيراً منهم ⟷ شراً مني

مع ملاحظة خطوط التوازي الداخلية في هذين الخطين على صعيد التلاعب بالضمائر أو التضاد في المعاني أو التراكيب أو الألفاظ .

ثالثا : اقتران كل من المفهومين في (أولا) بدلالات مختلفة ولكنها ليست مناقضةً للخط الذي يقترن به، وهي منسجمة مع سياق الفكرة عبر خطيها الرئيسين، كاقتران الخذلان بالباطل والتفرق بالنصرة على سبيل الشاهد .

---

[1] تحليل النص الشعري : 243 .

رابعا : تشكيل خط توازٍ إضافي ،من مجيء مفردات ذات دلالة ايجابية في سياق سلبي والعكس صحيح بمجيء مفردات ذات دلالة سلبية في سياق ما ينبغي أنه ايجابي،فالاجتماع الذي هو من النصرة ومن الايجابية جاء مع الباطل،والتفرق الذي هو من الخذلان ومن السلبية،جاء مع الحق في قوله : (باجتماعهم على باطلهم،وتفرقكم عن حقكم)

وكذلك في قوله :

(بمعصيتكم إمامَكم في الحق == توازيها == وطاعتهم إمامَهم في الباطل)

فهنا قرن المعصيةَ بالحق على نحو التضاد في التركيب الأول والطاعة بالباطل في التركيب الثاني محققا توازياً من نوع مميز .

خامسا: خطا التوازي المفارقي المتشكل من ورود ألفاظ متضادة بشكل مركزي ومكثف تأكيداً لشعرية المفارقة في إعطاء مدلولات أكثر ترسيخا للمعنى الذي أراده الإمام (عليه السلام) من خلال كسر توقع المتلقي حين يكون الحديث عن قوم اجتمعوا على باطل،فينتظر أن يستمع إلى ما يتناسب مع هذا الباطل فإذا به بإزاء نتيجة مغايرة لهذا الانتظار حين يؤدي هؤلاء الأمانةَ إلى صاحبهم بينما تكون الخيانة صفة أولئك الذين يمتلكون إمامَ حقٍ عصوه وتفرقوا عنه،(بأدائهم الأمانة إلى صاحبهم) في قبالة (وخيانتكم) .

وصاحبهم هنا هو (معاوية) الذي يمثل رأس الخط الثاني في التوازي وهو الخط السلبي،والخيانة هنا مع رأس الخط الاول في التوازي وهو الإمام نفسه الذي حذف مايدل عليه من التركيب لدلالة السياق العام على المقصود .

سادسا: التوازي في ظاهرة الحذف التركيبية عبر خطين يتمثلان في قوله (عليه السلام) :

1 ـ بأدائهم الأمانة إلى صاحبهم ـ وخيانتكم

2 ـ بصلاحهم في بلادهم ـ وفسادكم

فكلاهما ينتهي بجملة حذفت تتمتها لتوفر ما يشير إليها في الجملة التي قبلها.

ويستمر النص في الاتجاه الذي يكرس المعنى عبر تصاعد مفارقي قَصَدَهُ الإمام لإفهام المتلقي بتفاصيل ما يقترفه أصحابه معه، وأعداؤه مع كبيرهم (فبالصلاح في بلادهم وبفسادكم)، ومن المنطقي والمقبول أن يكون لهم صلاح في بلادهم ما داموا (سيدالون) وتكون الدولة لهم والأمر والزمام في أيديهم[1] ، وقد قدم هذه النتيجة أولا ثم بعد ذلك عمد إلى ذكر الأسباب التي أوصلت إليها من قبيل القوة والمنعة والعزة التي جاءت بعد تحقق العناصر الأساسية وهي الاجتماع، وإنْ على الباطل، وأداء الأمانة للصاحب وإنْ لم يكن على صواب، وقد اقتفى في ذلك أسلوب القرآن الكريم في التشويق حين يبدأ من النهاية ثم يعود إلى المعطيات والمسببات كما يرد في سياق سورة البقرة[2]، وعلى وفق هذه العلاقات البنائية في سياق حافل بالتضادات اللفظية والمفارقات الدلالية تتسع مساحة الشعرية ما دامت هذه الشعرية (لا تعتمد على مواقف القبول والاطمئنان والموافقة بقدر ما تسعى إلى الاندماج والاعتماد على مواقف التغيير والزعزعة والهجس بعوالم جديدة)[3] تبعث على التأمل وتتقصى القوانين التي منحت اللغة هذا الجمال كله ؟ .

---

[1] ينظر: شرح النهج ، محمد عبده : 65/1 .

[2] يقول تعالى (وَإِذْ قَتَلْتُمْ نَفْساً فَادَّارَأْتُمْ فِيهَا وَاللّه مُخْرِجٌ مَّا كُنتُمْ تَكْتُمُونَ فَقُلْنَا اضْرِبُوهُ بِبَعْضِهَا...) البقرة : الآية 72 .

[1] ينظر: في الشعرية : 70 .

إن مجموعة علاقات التوازي الثنائية في الغالب والمتصاعدة من الفكرة إلى التركيب وحتى الإيقاع، أكدت أن الدلالةَ اكتسبت أهميتَها من تضافر خطوط التوازي بهذا المقدار، وأن المعنى الشعري ((يؤخذ من هذه المكونات كلها مجتمعةً وقبل تفكيكها، فهو (المعنى الشعري) كليٌ ولا مقابل أو مضاد له))[1]، كما أوحت فكرة النص بذلك، فقد أعطت نتيجة كلية موحدة مفادها أن أصحابَ الإمام الذي هو على الحق، أسوأ من أصحاب معاوية الذي هو على الباطل، فاقتضى أن يدعو ربه أن يبدله خيراً منهم بعد أن وصل إلى مرحلة الملل والسأم، والتوازي الذي حكم النص كان من شأنه أن يعزز وصول المعنى ويضمن الدلالة التي أرادها الإمام على نحو من الجمال المتميز في الصياغة، ولا تفوت الإشارة إلى تنبه الباحث إلى مسألة مفادها أن مفهوم التوازي يقترب من المستوى التركيبي أكثر مما يقترب من سواه بوصف التوازي ظاهرة تركيبية في أصلها، إلا إن الحديث في الدائرة الدلالية عن هذه الظاهرة لا ينأى بها بعيداً عن أفق الدلالة على وفق ما عنونا به هذا المبحث، فالتوازي الذي يحفل به التركيب ساعد من ثم على إيجاد توازيات في الدلالة نجمت عن التوازيات التركيبية فخلقت شعريةً دلاليةً على وفق هذا التداخل .

إن من غير المؤكد ما إذا كانت نهائيةً وحاسمةً تلك النتائج التي تسعى إليها عملية البحث عن خصائص الشعرية والكشف عن أهم أنظمتها، فالشعرية بوصفها نظرية متماسكة، تبحث عن الثوابت التحتية التي تتعالى فوق التنوع اللامتناهي للنصوص الفردية[2]، ومن هذا التنوع أن تجيء الشعرية في نص ما،

---

[1] ينظر: اللغة العليا : 133 .

[2] نظرية الانزياح ، عباس رشيد الددة ، مجلة الطليعة الأدبية ، العدد الاول ، 1999 .

بلغةٍ مجازيةٍ تتوازى مع اللغة الحقيقية في النص نفسه أو تأتي في أحد هذين التوصيفين على أكثر من صعيد واحد، كأن تشتمل اللغة الشعرية عبر دلالاتها المجازية على خطي التجاور والتوازي مع هيمنة احدهما كما في النص الآتي الذي يمكن ضمه إلى شعرية المجاز في توازي خطوط الدلالة التي تؤثث لغته، وهو جزء من كلام له (عليه السلام) لما بويع بالمدينة يقول: **((ألا وإن الخطايا خيلٌ شُمسٌ، حُمِلَ عليها أهلُها، وخُلِعَت لجُمُها فتقحمت بهم في النار، ألا وإن التقوى مطايا ذُلل حُمِلَ عليها أهلُها وأُعطوا أزمَّتها فأوردتهم الجنَّةَ، حقٌّ وباطل))**[1].

إن الذي يجعل من هذا المقطع أقرب إلى ظاهرة التوازي هو أنه مكتظ بالتقابلات والتضادات الدلالية لفظاً ومعنى، حافلٌ بشبكة من العلاقات المتداخلة لتشكيل إضاءة تمكن من قراءة شعريته وتلمس مناطقه الجمالية على طريقة أن (الشعريَ هو الفضاء الذي يتموضع بين الأشياء، بين شيئين فأكثر، ينتظمان أولا في علاقات تراصفية منسقةٍ، ثم ثانيا في علاقات تشابك وتقاطع وإضاءة داخلية متبادلة داخل النص الواحد)[2]، والركنان الأساسيان اللذان يقعان على طرفي الكلام في هذا النص هما (الخطايا والتقوى) وهما معنيان متناقضان عمل المتكلم على جعلهما يتفرعان لتتسع الدلالة وتصل عبر الوظائف الجمالية التي تتجلى كلما أُمعِنَ النظرُ إلى التوازي الذي يحكم النص والى أشكال هذا التوازي .

لقد استعار المتكلم لهذين المعنيين المتناقضين ما يعزز دلالة كل منهما بوصف شعري لافت فقد استعار عبارة (خيلٌ شُمُس) للركن الأول بينما

---

(1) النهج : 48/1 .

(2) في الشعرية : 58 .

استعيرت (المطايا الذلل) للتقوى وهي الطرف الثاني في تداخل بدا متناسقا بوضوح ليتأكد دور الاستعارة في ضخ الشعرية لكونها(الأداة الفعالة في تحويل المعاني النثرية إلى معان شعرية مع أنها ليست وحدها ما يضطلع بهذا الدور ولكن دورها لا يقارن بدور أية أداة أخرى)[1] كما يتضح في النص حيث تستمر اللغة الاستعارية بالتنامي والاتساع لإشباع وظيفتها في منح الشعرية،وفي كل مرة مع الطرفين،(الخيل والمطايا) وبدلالة كل منهما المختلفة عن صاحبتها لملائمة المستعار له،يحمل أهل الخطايا على الخيل الشمس وأهل التقوى على المطايا الذُلل فيشتركان في أنهما يُحملان على مطية ولكنها تختلف من هذه الحال إلى تلك بطبيعة الوصف المتعلق بسلبية المعنى أو إيجابيته بحسب هوية المحمولين وانتمائهم،إلى الخطايا أو إلى التقوى،وتعود اللغة بعد نقطة الالتقاء هذه،إلى الانفراج من جديد في خطي التوازي،ففي المرة الأولى ـ مع الخطايا ـ خلعت لجم هذه (الخيل الشُمُس) وهي كناية عن كون الخطايا مما لا يستطيع المرء إحكام سيطرته عليها، فتقحمت بمن حُمِل عليها[2] لتورده إلى النار مكنياً مرة أخرى،ولكن عن سوء العاقبة التي تنتظر أولئك الذين أسرفوا فيما اقترفوه من سوء وعصيان وحرام حتى صارت هذه الاستعارة ((خيلٌ شُمُس)) كناية عنهم .

أما بالنسبة لأهل التقوى الذين وصفت تقواهم بأنها مطايا ذلل فحالهم على النقيض من حال أهل الطرف الآخر،ففضلا عن كون هذه المطايا ذُللاً فقد كانت طوع أيديهم وأعطوا أزمتها يتحكمون بها كيفما يشاؤون

---

(1) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي ، الولي محمد : 65 .

(2) يستعمل الإمام صورة تقحم الخيل في مواضع عديدة ، ينظر مثلاً قوله في الخطبة الشقشقية : 33/1 ((فصاحبها كراكب الصعبة إن أشنق لها خرم وان أسلس لها تقحم)) .

وهو أمر منطقي عندما تكون الدابة المركوبة من نوع المطايا الذلل، ومع هذه المزية تبرز مزية أخرى وهي أن هذه المطايا فضلا عن كون أصحابها يمتلكون زمامها وتوجيهها فهي تعرف طريقها إلى الجنة فهي التي (أوردتهم الجنة) بعد أن حُملوا عليها .

ويزداد حجم الفارق بين الطرفين الضدين في الدلالة لتتسع الفجوة/ مسافة التوتر، ما يساعد في تشخيص إحدى أبرز علامات الشعرية إذ (كلما تعمقت درجة الاختلاف بين معطيين، كلما ازدادت مسافة التوتر بينهما)[1] وهو ماحرص الإمام على تفعيله بترسيخ ملامح كل طرف بمعزل عن الآخر، وتزداد المسافة توترا كلما ازدادت الخصوصية، فالقضية بعد هذا وذاك وذياك، تختصر نفسها لتفصح عن الهوية بعبارة أكثر وضوحا وأقل طولا وأشمل معنى، فكل ما تقدم في توصيف الأمرين تم إيجازه واختصار تفاصيله بعبارة (حق وباطل) فجاءت هاتان الكلمتان بدلا عن ما تقدم شرحه حول الخطين الممتدين على طول النص، بتواز مقصود أنتج وظيفة جمالية ضمت أكثر من ظاهرة أزاحت اللغة عن جمودها ورتابتها[2] .

وكأنَّ المفهوم بعد ما ذكره من تفريعات حول وصف جانبين متعاكسين في الدلالة والوظيفة التي يؤديانها هو أنهما في النهاية (حق وباطل) بما يشتملان عليه من مساحة دلالية واسعة، فتشترك الجملتان وتختلفان في آن واحد، فما يمكن أن يوصف بينهما بالشراكة هو طاقة كل منهما وقدرته على إيصال المعنى وتأدية كل منهما غرضه عن طريق غير مباشر بالاستعارة

---

[1] في الشعرية : 123 ، وقد وردت لفظة (كلما) مرتين في النص والصواب حذف الثانية .

[2] ينظر: 89/1 ، وهو من كلام له يجري مجرى الخطبة ومنه (الذليل عندي عزيز حتى آخذ الحق له والقوي عندي ضعيف حتى آخذ الحق منه) .

والكناية وتساوي كل منهما في عدد الكلمات والتراكيب كما سيُفصَل لاحقا .

أما وجه الفارق بين الركنين الدلاليين فهو ما تقدم الحديث فيه، ولهذا يتسنى في سياق الدلالة الشعرية القول بالرأي الذي يرى أنه ((إذا أردنا أن تكون الشعرية مرتبطة بالمعنى فينبغي أن نقبل أن الجملتين (س) و (ص) هما من الناحية الدلالية متطابقتان ومختلفتان في آن واحد))[1].

وإذا (لم يكن المجاز ليقع في الكلام ويُعدل عن الحقيقة إليه إلا لمعان ثلاثة، هي الاتساع والتوكيد والتشبيه)[2] كما يرى ابن جني فإنَّ بالإمكان القول أن هذه المعاني الثلاث قد تحققت بما فصله الإمام حول الموضوع وما أوجزه بـ(حق وباطل)، فقد توسع عليه السلام في مطلع النص بما وظفه غير تشبيهاته الاستعارية مؤكدا على الدلالة عائدا من جديد إلى محور النص وهو الحق بما يستتبعه من تداعيات ايجابية وانعكاسات هي في مصلحة الناس، والباطل وما ينسحب عليه من تبعات وآثار، وهما أمران يقوم العالم عليهما ولا تتحقق جدلية الصراع الإنساني الأزلي إلا بهما، ولكل منهما أهله واتباعه الذين يتجسد بهم ويتضح حجمه ومداه عبرهم فهما طرفا هذه الحياة .

والخط الأول مواز للخط الثاني على نحو متميز ولافت، حين يقابل الركن الأول نظيره في النص مقابلة ضدية تكاد تكون قياسية وحرفية، فالخطايا - وكما سبق - بمقابلة التقوى (والخيل الشمس) بمقابلة (المطايا الذلُلُ) والخيل الشُمسُ التي هي صورة من يتخبط عن طريق الهدى

---

[1] اللغة العليا : 140 .

[2] الخصائص : 208/2 .

والحق هي من نصيب أولئك الذين يقترفون الخطايا وتسول لهم أنفسهم وصولا إلى غايات دنيوية بمعزل عن رضا الله وشريعته، بينما جعل المطايا الذل - وهو جمع ذلول - من نصيب المتقين الواثقين .

فكانت دلالة أهل الخطايا بخيلهم الشمس التي لا يسيطرون عليها هي الجموح وفقدان التوازن وعدم القدرة على السيطرة لتصبح هذه الخطايا سببا في اقتياد صاحبها إلى التهلكة بفعل الأثر الذي تتركه الخيل التي خلع لجامها، وهذا المعنى وماينز عنه من دلالة ينضوي تحت عنوان الباطل الذي يشكل النص الآخر في المعادلة الدلالية التي يوجزها قوله (حق وباطل) .

بينما تتدرج الصورة الثانية وهي المناقضة للصورة الأولى تحت عنوان الحق، فهي صورة التقوى وأهلها وما ستؤول إليه من مصير ايجابي ونهاية سعيدة .

لقد تجسد في خطي التوازي اللذين شكلا ملمحا واضحا في الدلالة المجازية للنص أن (الوظيفة الشعرية بإيجاز شديد تخلق بنية التوازي من خلال خلق تماثلات بين المقاطع)[1] التي تتكون منها النصوص الشعرية لتعزيز الحضور الجمالي في السياق وهو ما يبينه المخطط الآتي :

[1] مفاهيم الشعرية : 100 .

جدول رقم (29)

ت	الخط الأول	الخط الثاني	العلاقة	الملاحظات
1 -	الخطايا	التقوى	تضاد	الركنان الأساسيان
2 -	خيل شمس	مطايا ذلل	تضاد	اختلاف صفة المركوب
3 -	حمل عليها أهلها	حمل عليها أهلها	توافق	نقطة التقاء / تقابل
4 -	خلعت لجمها	أعطوا أزمتها	تضاد	تحول في الوصف الخارجي
5 -	تقحمت بهم	أوردتهم	تضاد	اختلاف في المبنى
6 -	في النار	الجنة	تضاد	اختلاف وزيادة في الأول
7 -	حق	باطل	تضاد	الركنان الأساسيان بتعبير أشمل

وعبر هذا الجدول يتجلى إسقاط مبدأ التماثل على محور التأليف الذي قال به ياكبسون حين تنقسم التقابلات السبعة السلبية إلا في موضع واحد لتجعل النص منقسما بطريقة جمالية منحته استحقاق الانتماء إلى الشعرية في أحد عوالمها ،ويبقى لهذه الشعرية إذا ما اعترفت بعدم الإحاطة المطلقة بقوانين النص (أن تجد استمراريتها في شرح النص الذي يثق بالجزئي الذي هو بذرته)[1] لكشف قدر آخر من الشعرية في النص، لاسيما في ضوء قراءة تسعى إلى إحاطة أوسع بالمهيمنات الأسلوبية الأخرى التي تتشكل منها قوانين هذا النص والنصوص الأُخر .

لقد كانت التوازيات التركيبية على امتداد لغة النص تولد توازيات دلالية تحققُ الظواهرَ التي تتكون منها شعريات التجاور كالتشبيهات والتماثلات والاستعارات والكنايات .

(1) مفهومات في بنية النص : 60 .

ولا تنحصر شعرية التوازي الدلالي عند حدود ضيقة في النهج ولا تقتصر على ما تناوله هذا المبحث من نماذج وشواهد، وإنما تستمد امتدادها من توازيات مختلفة ومتباينة يشتمل عليها نهج البلاغة، إذ إن (من أهم ما يميز فن التعبير هو خضوعه لتخطيط هندسي تتوازى وتتقاطع خطوطه وفقا لقواعد السببية والنمو)[1] التي تمثل إحدى سمات لغة الإمام علي (عليه السلام)، ومن ذلك النصوص الآتية :-

(من حاسبَ نفسَه ربحَ ومن غَفل عنها خَسرَ ومن خافَ أمِن)[2] وفي هذا الشاهد يكمن توازيان دلاليان يختلفان من حيث حجم الجملة ومكوناتها فالتوازي الأول يتحقق بين جملتين هما :

من حاسب نفسه ربح

من غفل عنها خسر

ويردُ أيضاً في الدلالة بين كلمتين ضمن جملة واحدة هي :

(من خافَ أمِن)

ففي الأول نجد محاسبة النفس بموازاة الغفلة عنها والربح بموازاة الخسارة مع تعلق الربح بمحاسبة النفس وتعلق الخسارة بالغفلة عنها ليمتزج التوازيان الفرعيان في الطرف الأول بمقابلة الطرف الثاني المتكون من توازيين فرعيين أيضا، فكان التوازي الدلالي الذي أنتجته هذه التداخلات في خطي المعنى الرئيسين يحقق حضورا جماليا واضحا في موضوعة التربية وانعكاسات السلوك على ما تؤول إليه الأمور في ضوء محاسبة النفس أو الغفلة عنها، والجملتان المتوازيتان في الدلالة القائمة على وظيفة ضدية يشتركان في

---

(1) أدب الشريعة الإسلامية : 150 .

(2) النهج : 47/4 .

تعلقهما بنقطة محورية هي النفس وبحسب ما يتخذ من سلوك بإزائها ،وهو أمر قريب من الدلالة التي يخلقها التوازي في قوله (من خاف أمن) إذ يتعلق فعلا الخوف والأمن المتناقضين بالاسم الموصول (من) وتعتمد نتيجة الفعل الثاني (أمن) على سببية الفعل الأول (خاف) على وفق طريقة تشعر بأن توازياً ما بين المعنيين يحكم سياق الدلالة .

ولا تنعدم شعرية التوازي الدلالي في قوله عليه السلام **((أفأمرهم الله تعالى بالاختلاف فأطاعوه أم نهاهم عنه فعصوه))**[1] . إذ يتحدد مركز التوازيات الدلالية متمثلا بمقام الفاعل وهو رب العزة جل وعلا وهو الناهي في كلا الاستفهامين الاستنكاريين اللذين ينتهيان إلى نتيجتين مفترضتين ومختلفتين ، عمد الإمام إلى تحريك منظومة التأمل لدى المتلقي من خلالهما عبر خطين متوازيين في الدلالة المنسوجة على وفق عملية مجازية تجنح إلى فضاء جمالي على نحو يشبه ما انطوى عليه قوله عليه السلام في كتابه إلى الحارث الهمذاني: **((واحذر كل عمل يرضاه صاحبه لنفسه ويُكرهُ لعامة المسلمين،واحذر كل عمل يُعملُ به في السر ويُستَحى منهُ في العلانية))**[2]، فقد تعددت خطوط التوازي في دلالات هذا الكلام مع تكرار صيغة ثابتة في التحذير، ففي كل مرة هو تحذير من (عمل) ولكن نوعه وصيغته واقعان على طرفي نقيض، فالرضا للنفس (المفردة) تقابله الكراهة للعامة (المجموع) مثلما في الجزء اللاحق من الكلام حين توازي دلالةُ العمل في السر دلالةَ العمل في العلانية في خطي (الاستيحاء) الذي بينه الإمام ونقيضه الذي لا يستحي منه، مفهوماً من السياق .

---

(1) دراسة فنية في شعر الإمام الشافعي، حكمت صالح، مطبعة الزهراء الحديثة، الموصل، 1988م.

(2) دفاعاً عن الأدب، جورج ديهاميل، ترجمة محمد مندور، القاهرة، 1942.

ثانيا : شعرية التجاور

لاشك في أن علاقات التجاور والتداعي تندرج تحت مسميات اللغة المجازية التي يحاول البحث أخذ أمثلة تفي الحديث عن الشعريات الدلالية في ضوئها وعلى وفق ذلك فإنَ هذا المبحث يعني بتناول أبرز تمظهرات الانزياح في الدلالة عن طريق الظواهر التي تهيمن على نصوص ينطبق عليها هذا التوصيف، ولكن التأمل في أي من نصوص نهج البلاغة في ضوء الظاهرة الشعرية سيظل نظريا إذا كان خاليا من الملاحظات وحينذاك (سيكون عقيماً وغير إجرائي)[1]، مما يؤكد ضرورة تأشير ما يتكون من ملاحظات وإشارات لدى المتأمل ليكون الحديث عن الشعرية مسوغا له مبرراته، على النحو التأويلي في الجزء التالي من خطبة للإمام عليه السلام لما قبض رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم) وخاطبه العباس وأبو سفيان بن حرب في أن يبايعا له بالخلافة فعرض موقفه من عدم أخذ البيعة منهما آنذاك مبتدئا بالتركيب المتكرر في لغته (أيها الناس) قائلا :

((هذا ماءٌ آجن، ولقمةٌ يغصُّ بها آكِلها، ومجتني الثمرة لغير وقت إيناعها كالزارعِ بغيرِ أرضه، فإن أقُل يقولوا حَرَصَ على المُلك، وإن أسُكت يقولوا جَزِعَ من الموتِ، هيهات بعد اللتيا والتي، واللّه لابنُ أبي طالب آنسُ بالموتِ من الطفل بثدي أُمه))[2].

---

[1] ينظر : الشعرية : 24 .

[2] نهج البلاغة : 1/40 – 41 .

وأبرز ما تتبع منه الشعرية هو استخدام الأساليب المجازية كالاستعارة والكناية والتشبيه للعدول عن الصيغ الاعتيادية للتعبير عن المعنى[1]، فقد كنّى الإمام عن الخلافة التي عرضت عليه البيعة عليها، بالماء الآجن وحين يستعمل الماء الآجن ليكني به عن الخلافة فإنهُ يريد الإشارة إلى القاسم المشترك بينهما وهو التغير والتحول في الطعم والمنظر بالنسبة للماء عندما يكون آجنا، والتحول والتغير الطبيعيين في نفوس الناس وقناعاتهم وتصرفاتهم بمرور الأيام بما لا يجعلهم راضين عمن يتولى أمرهم عبر الخلافة، فتوليها يشبه شرب الماء الآجن وهذا ما لا يُقبل أبداً، لما له من نتيجة سلبية يؤول الأمر إليها، وإذا كان قبل بالخلافة فيما بعد، فلأسباب بيَّنها في مواضع أُخرَ من خطبه، ولاشك في (أن الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغير في المعنى، بل انها تغير في طبيعة ونمط ذلك المعنى وانتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي)[2] كما حدث ذلك حين انتقل إلى هذا المستوى في الدلالة ليصل إلى الفكرة بلغة تحفل بالانزياحات والتوتر، بالاستعارة وبغيرها مستدعيا أن يتم الكشف عنها بتحريك آليات الكشف عن القوانين عبر التلقي، الذي يعتمد على قراءة الأسلوب في ذلك إذ (يعد الأسلوب الشعري متوسط مجموع النصوص الذي يكون من الممكن نظريا الاعتماد عليه لقياس معدل الشاعرية كيفما كانت)[3] .

---

[1] ينظر المصدر السابق : 26/4 ، قوله وقد توفي سهل بن حنيف الأنصاري بالكوفة بعد مرجعه من صفين وكان من أحب الناس إليه : (لو أحبني جبل لتهافت) كناية عن صعوبة تحمل هذا الحب وما يستتبعه من نتائج الصبر عليه .

[2] بنية اللغة الشعرية : 205 .

[3] ينظر : المرآة والنافذة : 14 .

واستمرارا في تشكيل أسلوب شعرية هذا المقطع من خطبة الإمام يعود الخطيب ليركز على رفضه لما عرض عليه، وعلى رأيه فيه، فيردف التوصيف الأول (الماء ـ الآجن) بما لا تبتعد دلالته عن دلالة المتقدم، فالعواقب هنا أيضا وخيمة حين يكون تولي أمر الناس شبيها باللقمة التي يغص بها آكلها وقد تكلفه حياته وهي استعارة أخرى عطفها على الأولى التي هي (ماء آجن) خبر المبتدأ (هذا) والتقدير (هذا الأمر أو أمر الخلافة) والعطف هذا يوحي بأن الجملتين مكملتان لبعضهما ومرتبطتان بمهمة تأدية معنى واحد . إلا أنهما مختلفتان ومستقلتان في الآن نفسه (فاللغة الشعرية تطلق سراح المعنى من الصلات الداخلية التي تربطه بنقيضه)[1]، وقد بدا ذلك واضحا في المقطع الأول من النص (مبتدأ وخبرا) باعتبار أن من يغص باللقمة بحاجة إلى الماء، ماجعل الطريق مسدودا بوجه هذه الحاجة لكون الماء آجناً ولا يفي بالغرض، فجاء إطلاق سراح المعنى تعزيزاً واضحا لشعرية الدلالة في هذا التعبير .

ثم يعود علي عليه السلام ليقدم دليلا عقليا آخر على صوابه وحجته في رفض هذا الأمر آخذاً على ذلك مثلا، جني الثمار في غير مواسم جنيها وشبه هذا (المُر) بأمر من يزرع في ارض لا يملكها فيذهب زرعه إلى غيره ودونما فائدة . والتشبيه بحرف الكاف بين مجتني الثمرة في غير أوانها وبين الزارع بغير أرضه أضفى على الجملتين طاقة شعرية تفسح مجال التأمل ولاسيما أن كلا منهما يحمل معنى سلبيا لوحده، فكان تشبيه السالب بالسالب يعكس تركيزا واضحا على ما أراد أن يوصله الإمام حول

---

[1] اللغة العليا : 133 .

رأيه واقتناعه بأن من الخطأ القبول بأمر الخلافة ومن الصحة عدم الموافقة على أخذ البيعة لنفسه في هذا الأوان غير المناسب حسب قراءته واستشرافه .

فالخلافة وتولي أمر الناس، كما يفهم، لهما وقت إيناع آخر. وفي فلسفة الزهد هذه التي يُعرض صاحبها عما يتمناه الآخر (أيا كان)، تذكير بخصوصية الموقف وفرادة التفكير لتكون المنطقة المتوترة في النص اكبر وأبعد من مسافة التوتر على صعيد اللغة فحسب إذ إن (الفجوة: مسافة التوتر ليست لعبة لغوية بسيطة، بل إنها تجسيد لرؤية عميقة للعالم، مغايرة للرؤيا المتضمنة في التعبير)[1] .

ويتواصل ترسيخ الموقف فيجيء تأكيد جديد عليه في قوله: (فإن أَقُل يقولوا كذا... إلى قوله جَزِعَ من الموت)، حيث يعرض لصورة أخرى تسوغ رأيه وموقفه الرافض مفادها القلق واللانصرة اللذين عليهما الناس وأنى له أن يتصدى وحال الناس على هذه الشاكلة، إذا قال بالخلافة، اتهموه بحب الدنيا والمنصب والحرص عليهما وهو الأبعد عنهما وإذا سكت يتحول الاتهام إلى عدم القدرة على اخذ حقه خشية من الموت وجزعا من المواجهة وعلى ذلك يعلق بـ((هيهات .. بعد اللتيا والتي))، وهيهات التي هي اسم فعل ماض بمعنى ((بَعُدَ)) تمنح هذا الكلام مستوى جماليا يعزز الدلالة التي تقدمت لما تحمله لفظة (هيهات) من إيقاع يتوزع في قسميها (هي ـ هات) بتكرار الهاء، وبالألف الممدودة والتاء فضلا عن الإيقاع المميز الذي تصبح به عبارة (اللتيا والتي) القصيرتين اللتين أوردهما كناية عن نضوج تجربته وعمقها وخبرته الطويلة بالقتال والحرب والرجال مما لايدع مجالا لمن قد ينعته بالجزع والتهيب وهو أمرٌ مبنيٌ على أمر مفترض أصلا، فأورد هذا المثل

---

(1) في الشعرية : 32 .

((اللتيا والتي)) على طريقة الكناية مستفيدا مما يحمله من معنى هو خلاصة أو إيجاز لقصةٍ تحكي ((أن رجلا تزوج بقصيرة فشقي بها لسوء خلقها فطلقها وتزوج بأخرى طويلةٍ فكان شقاؤه بها أشد فطلقها وقال: لا أتزوج بعد اللتيا والتي))[1] فكان إيراد هذا المثل بمثابة طاقة مكملة تتجسد عبرها شعرية الدلالة، ولعل وراء أسباب هذه الطاقة المضاعفة هو ما تستدعيه هذه الجملة من استفهام واستفسار عن أصلها ومغزاها فيستدعى استحضار ذلك الأصل أو المغزى والربط بينه وبين ما أراده صاحب الخطبة مرة أخرى وهذه المرة عن طريق المتلقي بعد أن كانت في المرة الأولى عن طريق منتج النص وكأن الإمام كان يقول لمن قد يتوقع أن إعراضَهُ وزهده في أمر الولاية متأت من جزعه وتهيبه، بعيد لمثلي أن يكون كذلك بعد المحن والتجارب التي انقضى في غضونها عمري، وهذا الانفتاح الذي يشهده النص في الدلالة متأت من انزياح اللغة عن البناء الدلالي الاعتيادي إلى توظيف المثل بعدما وظف الاستعارة على نحو متميز في مطلع النص ليختتم بكناية مركبة حديثه عن طبيعة العلاقة والموقف بينه وبين الموت .

فالاستعارة التي ((يكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل وتنقل العبارة فتجعل في مكان غيرها، وفيها ينقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركةٍ بينهما))[2] قد وسعت مساحة الانزياحات الدلالية في النص كمهيمن أسلوبي يحقق شعرية اللغة بالتجاور مع الاستعمالات الكنائية التي تتجلى في اللغة الشعرية[3] . فالكناية بوصفها ((تعبير يساق ولا يرد لذاته، تهدف إلى إقناع

---

[1] شرح نهج البلاغة ، محمد عبده : 41/1 .

[2] ينظر : معجم المصطلحات البلاغية ، احمد مطلوب : 139 – 140 .

[3] ينظر : 9/2 ، من كلام له فيما يخبر به من الملاحم في البصرة ،قوله : **(ويلٌ لسككم العامرة والدور المزخرفة التي لها أجنحة كأجنحة الطيور وخراطيم كخراطيم الفيلة)** .

الذهن بتقديمها المعاني والصفات مؤكدة بدليل ثبوتها))[1] كما يتجسد ذلك في هذا النص وسواه[2] .

وهكذا يوصل علي عليه السلام للآخر رسالةً على طريقتهِ الخاصة في موضوعِ الخلافة وموقفه منها وكأنه أرادَ بالصورة الشعرية الختامية : (آنس من الطفل بثديِ أمهِ) أن يثير مرة أخرى تفاصيل تاريخه ومواقفه عبر ما تفتحه هذه الصورة من آفاق دلالية ،فيلمح من هذه الرسالة اتصال حديث الإمام بما سبقه شارحا هذه المرة كيفية ترحيبه واستئناسه بالموت وهو استئناس غريب فهو يشبهه باستئناس الطفل بثدي أمه ،وهل من أحد على مثل هذه الحال في علاقته بالموت سوى علي بن أبي طالب (عليه السلام) ؟

وفي هذه الصورة التي اجتمعت عناصر عديدة لتكوينها كالقَسَم والتوكيد والتشبيه والكناية الكلية ينطبق القول على أنها(بروز متوثب ومفاجئ على سطح النفس)[3] ،فجمالية الإطراب والإسماع في النص واضحة الدور في تعزيز الأداء الجمالي للدلالة التي دارت الخطبة حولها .

لاسيما أن هذا الأداء الجمالي متمثلا بمستويات الشعرية في اللغة غالبا ما ((ينبني على جمالية الإسماع والإطراب التي حولها الاستخدام السياسي الخاص والأيديولوجي العام إلى نوع من جمالية الإيصال والإعلامي))[4] الذي كان لابد منه في تلك الحقبة السياسية من عمر الدولة الإسلامية التي شهد الإمام ولادتها . وقد وفق الإمام في استخدام هذا المعنى سياسيا عن

---

[1] البلاغة العربية وسائلها وغاياتها ، ربيعي محمد علي عبد الخالق : 64 ، و68 .

[2] ينظر : 72/2 ، في خطبته التي يذكر فيها عجيب خلقة الطاووس ومنها : **(ولو كان كزعم من يزعم أنه يلقح بدمعة تسفحها مدامعه فتقف في ضفتي جفونه)** .

[3] جماليات المكان ، جاستون باشلار : 18 .

[4] الشعرية العربية : 23 .

طريق هذا الوصف المميز للعلاقة الحميمة بينه وبين الموت فوصل ما أراده على قدر كاف من الجمال ودرجه عالية من البناء الفني الذي يجترح خطوط تأويل في هذا الوقت من التلقي وفي وقت إنشاء الخطبة في ظل ظروف لها أدلجتها وخطاباتها الخاصة .

إن من بين ماجعل اللفظ يمتلك أكثر من مزية شعرية في مقطع النص الختامي ـ والحديث مازالَ عن صورة العلاقة بين علي والموت ـ هو ابتداء المقطع بتوكيد سيتكرر فيما بعد ،فواو القسم التي يأتي بعدها لفظ الجلالة (اللّه) الذي يأتي قبل لام التوكيد في قوله : (لآبنُ أبي طالب) أعطت زخماً جديدا لمنظومة الشعرية المتداخلة ،ومن ضمنها توارد الباءات خمس مرات متداخلة مع اللامات الستة والألف المتكررة ثماني مرات بين الهمز والوصل مشكِلَةً نظاماً صوتياً واضحاً في الجرس والإيقاع وفي تعضيد الحالة الشعرية التي تكتنف المقطع فتمنحُهُ حضوراً جمالياً قاراً!!

((ومن هنا يعود الدراس ليؤكد أن موضوع الشعرية التي تكتنف هذا التعبير والخطبة عموما هو ليس مجموع الوقائع الاختبارية في الأعمال الأدبية بل هو بنية مجردة هي (الأدب))[1] ،ولا يمكن التماس هذا المفهوم دفعة واحدة عند التصدي لاكتشاف الشعريات الدلالية عبر لغة المجاز .

ومع أن الحديث المتقدم يبدو قريباً من قوانين ومناخات الشعرية التركيبية إلا إن هذه الإشارات التي تقع ضمن دائرة البناء التركيبي هي التي أبرزت المهيمنات الأسلوبية في لغة المجاز القائمة على علاقات التجاور والامتداد الأفقي في النص من استعارات وكنايات وتشبيهات وسواها .

---

[1] ينظر : في الشعرية : 24 .

وتجدر الإشارةُ إلى العلاقة التي أنتجتها اللغةُ الاستعارية بين الصورتين الأولى والثانية في قوله ((لابنُ أبي طالبَ آنسُ بالموتِ من الطفل بثدي أمه)) فالموت يشبه الولادةَ في هذه العلاقة، حيث ترتسم تلك الولادة في صورة استئناس الطفل المولود توا، بثدي أمه، وهنا تتحقق الغاية التي أراد الإمام إيصالها عن طريق المعنى من خلال دلالتين متعاكستين في المعنى ومتعلقتين ببعضهما في تكوين الصورة الكلية لاكتمال المعنى، فالموت الذي يمثل النهاية المادية لحياة الإنسان يرتبط بما يمثل البداية المادية لهذه الحياة وهي الطفولة التي تستمد امتدادها للحياة القادمة من صدر الأم وهذا على العكس من الوظيفة التي يمارسها الموت ولكنهما متآزرتان في تشكيل الجملة الكنائية لإيصال ما أراده الإمام من معنى .

إن المهيمنات البارزة في النصوص المدروسة هنا لاتقتصر على ما تم تناوله عبر المساحة التحليلية من توظيفات كنائية أو استعارات دلالية فقد انطوى النص على أمور أخرى من قبيل التشبيهات التي وردت على غير صيغة فمرة (هذا ماءٌ آجن) وهي استعارة تقوم على التشبيه المؤكد ومرة (كالزارع) وهنا استعمل حرف التشبيه الكاف، يزاد على ذلك ما يحققه أسلوب الشرط من حيوية في الدلالة وحركية في ثنيات لغة النص بقوله : (فإن أُقل.. ، وإن أسكُت) فضلا عن التوكيدات المتلاحقة في نهاية كلامه وسبقت الإشارة إليها .

ولعل (الاستعارة) بوصفها مهيمنا أسلوبيا بارزا في النهج، مما يستدعي مبحثاً مستقلاً في الشعريات الدلالية إلا أن التقسيمات التي احتكم إليها هذا الفصل وضمن الظواهر الأعم والأكبر، تسوغ اندراجها ضمن شعريات تؤسسها وتربطها علاقات التجاور في الكتاب، التي تدخل الاستعارة ـ على سعتها ـ إلى جانب الظواهر الأخرى في تكوينها ولعل أكثر النصوص التي

تم تناولها عبر مباحث وفصول هذه الرسالة هي مما يسجل رصيدا إضافيا في شواهد هذه المهيمنة الجمالية .

ومن أمثلة الاستعارات الواضحة التي تناولها البحث في مواطن مختلفة، الآتي :-

قوله (عليه السلام) ((**{ قدَّم للوثبةِ يداً وأَخرَّ للنكوص رجلاً }**

وقوله **{ زرعوا الفجور، وسقوه الغرور، وحصدوا الثبور }**

وقوله **{ لسنا نرعُدُحتى نوقع، ولا نَسيلُ حتى نُمطر }**))[1]

وقد توزعت في ثنيات الفصول، وليس من باب المبالغة القول بأن الظاهرة الاستعارية تحتل المساحة الأكبر في المهيمنات الأسلوبية في النهج .

وفي ضوء علاقات التجاور التي تؤثث الظواهر المجازية في دلالة نهج البلاغة وضمن المقاطع التي تستدعي خوضا في شعريتها بوصفها علامات بارزة وإشارات مضيئة ضمن المنظومة التي تقع فيها، تتصاعد درجة الانزياح في المقطع اللاحق من إحدى خطب الإمام علي، وهي بعد انصرافه من صفين وتحديدا بعد حديثه عن أولئك الذين وصفهم بأنهم **((أطاعوا الشيطان فسَلكوا مسالكه ووردوا مناهله، بهم سارت أعلامه وقام لواؤه))** بلغةٍ لاتعتمد على المجاز لإيصال الفكرة وإنما تتدرج تحت عنوان الدلالة الحقيقية متحولا منها إلى أفق مجازي يتعامل مع اللغة بشكل مغاير في قوله: **((في فتنٍ داستهم بأَخفافها ، ووطئتهم بأظلافها، وقامت على سنابكها.. نومهم سهود، وكحلهم دموع))**[2]. وحين تكون الفتن على هذه الهيأة ـ تدوسُ وتطأ وتقوم ـ وحينَ يقعُ فعلها المعنوي على كيانات مادية مجسدة، تولد

---

[1] نهج البلاغة : 115/1 ، 30 ، 43 .

[2] نهج البلاغة : 29/1 .

علاقةٌ تساعد في نشوء شعريةِ هذا المقطع من خطبة جاءت بعد انتهاء أحداث غير عادية شهدتها صفين .

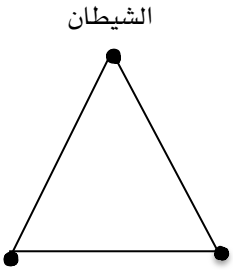
فالحديث هنا عن فتنٍ احتضنت لواء الشيطان بعد أن سارت أعلامه بمن أطاعوه مفتونين لتتحول هذه الفتن وبالاً عليهم وتنقلب إلى حيوان يطأ الآدميين بأظلافه ويدوسهم بأخفافه بكل وحشية وقسوة ولا مبالاة، يحول المعنى إلى خشبة التجلي الشعري عابراً من الاعتيادية إلى الاستثنائية في الكلام عبر ما تحققه الكلمات الشعرية في السياق فمن ابرز خصائص هذه الكلمات الشعرية أنها ((لا تغير محتوى المعنى وإنما تغير شكله أي أنها تعبر من الحياد إلى التكثيف، فيكون المعنى الشعري أظهر تجليات الشعرية))[1] .

وعبر العلاقة المتغيرة والتحولات في أشكال أو وظائف الأطراف المشتركة في المثلث المتكون من الشيطان طرفاً أول ومن أنصاره طرفاً ثانياً ومن الفتنة طرفاً ثالثا ً ينفتحُ أفقٌ قرائي يتسعُ لمزيدٍ من التأمل لتحقيق انتعاش متبادل بين الكلمات يقوي الحالة الشعرية في هوية الكلام، ((بعد أن يتحقق تأثير الكلمات على بعضها وينعش بعضُها بعضاً ومن ثم تفرض طريقتها في الوجود))[2] .

---

[1] صياغات في إنتاج المعنى ، رحمن غركان ، مجلة الطليعة الأدبية ،العدد (3) ، أيلول 1999 .

[2] ينظر : اللغة العليا : 143 .



لقد استعار النص مفردات (أخفاف، أظلاف، سنابك) ليُكسِبَ المعنى زخماً واسعاً يعمق الدلالة التي أرادها الخطيب في وصف تلك الفتن باقصى ما يمكن من السلبية والسوء، وإذا كانت الاستعارة قد جاءت على هذا الوجه فذلك لتأدية قدر اكبر في دعم شعرية الكلام وجماليته، إذ ((لابد من عدم ذكر وجه الشبه ولا أداة التشبيه في الاستعارة ولابد من تناسي التشبيه الذي من أجله وقعت الاستعارة))[1]، كما إن المعاني المعجمية للمفردات السابقة تكرس الدلالة التي أراد إيصالها بلغته الاستعارية ((فالخُفُ الذي هو مفرد أَخفاف والظِلفُ الذي هو مفرد أظلاف هما مما يتعلقان بأجزاء أقدام الدابة التي استعيرت للفتن، والظِلف بالكسر للبقر والشاة والخف للبعير، والسنابك جمع سنبك وهو طرف الحافر))[2].

وتستمر الشعرية حين يتحول الخطيب إلى وصف هؤلاء المصاحبين للشيطان بطريقة أخرى فبعد الدلالة الحقيقية من قوله : (سارت بهم أعلامُهُ وقام لواؤُه) برزت الدلالة المجازية في ((داستهم ... الخ المقطع)) ثم برزت شعرية أخرى في الصورة التي شكلها قوله ((نومُهم سهود وكحلهم دموع)) تعزز

---

(1) جواهر البلاغة : 185 .

(2) ينظر : شرح النهج ، محمد عبده : 29/1 .

الوصف السلبي لنتيجة هذه الفئة من الناس الذين خذلوه وهو الحق الذي يبعث على الاطمئنان .

وقد اختار هذه التعالقات النصية بطريقة جمالية تستند أصلا إلى التعالقات التي هي في أصل العلاقة بين مكونات هذه الصورة المكثفة، فالنوم الذي هو محطة استراحة الفرد ونقطة اخلاده إلى السكينة وموطن راحته واستقراره النفسي والجسدي تحول إلى نقيضه عبر التشبيه المؤكد وهو السهاد الذي ورد على صيغة مغايرة للمبتدأ (نومهم) فكان خبرا بلفظة (سهود) وهي جمع ساهد وهي وصف لحال السهر والسهاد الذي استبدلوا به نومهم وراحتهم حين اتبعوا الشيطان ولفتهم الفتنة، والعلاقة العكسية في الدلالة، واضحة بين اللفظتين كما هي الحال بين (الكحل والدموع) إذ اجتمعت لفظتان متباينتان ولكنهما متعلقتان بجزء واحد هو (العين) فالكحل الذي ينطوي على دلالة ايجابية غالبا ما تقترن بالراحة والاطمئنان كونها من الكماليات الجمالية وربما الطبية التي تساعد وتحفظ العين، بمادة الكحل المعروفة التي تعكس جمالية المقلتين وحضورهما، تحول بفعل ما جناه هؤلاء الأصحاب من مجموعة مواقف متتالية وما اقترفوه في صفين تحديدا، إلى عنصر يرتبط بدلالة معاكسة تماما ولفظة توجه المعنى توجيها سلبيا يرتبط بالحزن أو الخسارة أو النكبة في مفردة (دموع) التي واءم بها طبيعة الوصف الأول من حيث التركيب والقيمة الصرفية، (فليلهم) تقابلها (كحلهم) وكلاهما مبتدأ بصيغة المفرد، و(سهود) تقابلها (دموع) وكلاهما خبر بصيغة الجمع :

1 - ليلهم ـــــ سهود

2 - كحلهم ـــــ دموع، وهي مزية جمالية إضافية .

والفارق بين النوم والسهاد تحكمه علاقة النقيض والمسافة بين الكحل والدمع واضحة من حيث المعنى والمؤدى، فدخل كل ذلك في جعل العبارتين تضجان بشعرية تحقق جمالية ملفتة في مسافة التوتر التي يقعان عليها زائدا على ذلك ما أوجده من إحساس جمالي عند وصفه الناس بهذه الصورة فهم من التخبط والضياع والحيرة في أمرهم بدرجة قلبت عليهم الموازين فصار نومهم مستحيلا وبعيدا لأنه قلق وسهاد وسهر طويل وكأنه أراد بعبارة ((نومهم سهود)) استعراضَ حالٍ أكيدة، هم عليها، من خلال هذا الإخبار الذي يجعل من الجملة حالة ثابتة وأكيدة

كما يفهم مثل هذا المستقبل الأكيد من عيونهم التي بدلا من أن تكتحل بالكحل المعروف لدى الناس فإنها اكتحلت بالدمع الذي لم يكن من بديل سواه .

ولعل مما ضاعف الإحساس بشعرية المقطع كله هو انعدام التطابق بين الألفاظ وإن كانت تتداخل من أجل تكوين معنى واحد عام، ويمكن هنا قراءة العبارة على طريقة تشومسكي الذي يرى (أن الشعرية تنعدم أو تخف إلى درجة الانعدام حين يكون التطابق مطلقا، بينما تتحقق الشعرية حين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين)[1] تماماً كما حدث في هذا المقطع من الخطبة .

---

[1] ينظر : في الشعرية : 57 .

المبحث الثاني

((الدلالة الحقيقية))

أولا : شعرية الإخبار

وتتأكد فاعلية اللغة الحقيقية وأثرها في تحقيق الشعرية عن طريق الأساليب الاخبارية عبر فاعلية النداء أو الشرط أو الإخبار المباشر بالوصف أو غيره، كما في هذا المقطع المجتزأ من كلام له (عليه السلام) :

((أيها الناس، سلوني قبل أن تفقدوني، فلأنا بطرقِ السَماء أَعلمُ مني بطرق الأرض، قبل أن تشَغرَ برجلها فتنةٌ تطأُ في خطامها وتذهب بأحلام قومها))[1].

يبدأ المقطع بالنداء (أيها الناس) وهو نداء مباشر لا يستند إلى كناية أو استعارة قد تسحب السامع إلى التأمل فيها على حساب المعنى والفكرة التي أراد استقطابه وشده إليها ، إذ دخل عليه السلام مباشرة إلى غرضه من الكلام، وعلى الرغم من أن سياق النص يندرج ضمن أسلوب الإخبار الذي يدور حول علم الإمام الذي لابد للسامعين من استثماره قبل فوات الأوان، إلا إن أسلوب الطلب الذي يتمركز في قوله (سلوني) وهو فعل أمر فاعله (أنتم) ومفعوله (أنا) المتكلم، يشكل مركز الكلام في المقطع وهذا الأسلوب ينتمي إلى القسم الآخر في اللغة الحقيقية فيتعاضد الطلب والإخبار فيجعل اللغة أكثر تطابقا مع رغبة المتحدث في تفعيل قوانين الشعرية، والنص هذا يدعو منذ مطلعه إلى اجتراح إجابة لسؤال الشعرية المزمن، ما الذي جعل منه نصا أدبيا ؟ فالعبارة الأولى (أيها الناس) تُحَرّكُ أفق الإحساس بتلقيها

---

[1] النهج : 130/2 .

وكأن هناك ضرورةٌ في الالتفات إليها فيبدو للسامع أنه معني بها ـ أيا كان السامع ـ لكونه من الناس، فـ(أيها الناس) لم تأت لنوعية محددة منهم ولا تشير إلى أنها مخصوصة بأناس دون سواهم على الرغم من أن الإمام كان يخاطب بها جماعة معينة كانت قريبة منه في مناسبة معينة هي في الأرجح مرحلة احتضاره وإشرافه على الموت بعد طعنة ابن ملجم .

وقوله (أيها الناس) بإطلاقها ، يوحي بعموميتها على نحو يقلل من درجة عدها موجهةٌ إلى الفئة الفلانية مثلما يقلل من أهمية عامل الزمان الذي ألقيت فيه، فينفتح الخطاب إلى مساحةٍ أوسع من حيث الناس وزمنٍ أكثرَ امتدادا ، وهو أمر من دون شك يحسب لصالح النص،ولعبارة (أيها الناس) اثر خاص في ثقافة العرب وتراثهم كونها تمتلك تواجداً مخضرماً في تراثهم العربي عموما والإسلامي على وجه الخصوص،فقد ترددت في خطب الجاهلية التي يحفل (قس بن ساعدة) بمكانة بارزة فيها ، وفي أسواق العرب ومناظراتهم ومنافراتهم،وصار لها بعد مجيء الإسلام وقع خاص،فطالما وردت في القرآن الكريم على لسان رب العزة وفي مواضع كثيرة،ولم تك محصورة أو مقيدة أبدا فهي للأسود والأبيض من البشر وللحر والعبد على السواء وللكبير والصغير ذكرا أم أنثى،وجاء في تفسير ابن كثير (يا أيها الناس: وهذا خطاب للأحمر والأسود والعربي والعجمي)[1]،وليس غريبا في مواضع متعددة أنه تأتي (أيها الناس) على لسان علي بن أبي طالب موجهة على هذا النحو الجماعي لمكانته الواضحة ومعرفته بالقرآن وقربه من نبي الإسلام فحق له أن يوجه كلامه للناس جميعا ومن دون استثناء مادام يمتلك المزايا التي أشار إليها في معرض النص بعد شد الناس ولفت أنظارهم ناصحاً ومنبهاً

[1] ينظر تفسير ابن كثير : 254/2 .

بلغةٍ مباشرةٍ تقوم على الحقيقة، قبل أن يفوت الأوان بفقده وبقائهم من دون الإسراع إلى سؤاله عن أمورهم ودينهم بالنظر لما يمتلك من مزايا يفتقر غيره إليها، وهو حديث عن النفس ما تحدث بمثله من قبلِ عليٍ أحدٌ . والثقة بالنفس بهذا الحجم والاعتداد بها والإشارة إلى ما لم يشر إليه أحد من قبل بأن علمه بطرق السماء يفوق علمه بطرق الأرض، والحديث عن طرق للسماء (حقيقةً أو مجازاً) وعن علمه بها، كانت عناصر إضافية تضافرت مع العناصر الأخرى لإيجاد شعرية في هذا المقطع عن طريق لغة حقيقية تناسب الهدف والمقام[1] .

ويمتد الحديث في السياق الدلالي ضمن ظاهرة نزوع اللغة إلى الحقيقة مع أن الألفاظ تنزع أحيانا إلى المجاز العقلي، فالعلم والدراية بطرق السماء التي جاءت على وجه الإطلاق ليس مسألة عادية يتم استقبالها من دون أن تكون هناك وقفة ما لاستيعابها، فضلا عن أن العلم بطرق السماء بدرجة أعلى منه بطرق الأرض لايقلل من درجة العلم بالأخيرة وكأنما أراد السياق إظهار الدرجة الرفيعة في العلم والمعرفة والإحاطة مع ما قد يفهم من مبالغة وتضخيم يبتعد عن الحقيقة .

والعلم بطرق السماء لايفهم منه علم تقليدي بالطرق التي ربما ينصرف إليها الذهن عندما تكون هذه الطرق في الأرض، فطرق السماء إذا ما أردنا الخروج على السياق الحقيقي والمباشر في فهم التعبير، هي كناية عن العلوم والمعارف الإلهية والروحية فكأنما قصد (أنه في العلوم الملكوتية والمعارف الإلهية

---

[1] ينظر ما قاله للبرج بن مسهر الطائي بعد قوله بحيث يسمعه : لا حكم إلا لله ، وكان من الخوارج : **(اسكت قبحك الله يا أثرم ، فوالله لقد ظهر الحق فكنت فيه ضئيلا شخصك ، خفيا صوتك ، حتى إذا نعر الباطل نجمت نجوم قرن الماعز)** .

أوسع إحاطة منه بالعلوم الصناعية، وفي تلك تظهر مزية العقول العالية والنفوس الرفيعة)[1] فكانت الكناية وهي من المجاز في هذا المقام تقابل حقيقة لفظية ومعنوية في الغالب هي (طرق الأرض) مع ثبات قرينة العلم بهما، لتمثلَ عنصراً رافد للشعرية في النص .

إن ما يبدو من توازنٍ وثقةٍ واعتدادٍ عال بالنفس ينبع من وعي كامل بالطريقة التي تمت بها تأدية النص بلغةٍ أكثر قربا ووضوحا لدى السامع كما ينعكس ذلك من الوجه العام للسياق لأن ماصدر عن الإمام كان يصدر في ظرف خاص هو الأقرب من أجواء الروح التي كانت تراوح بين الدنيا وبين العالم الآخر إذ أن (الوعي المتصل بالروح أكثر استرخاء وأقل قصديةً من الوعي المتصل بظاهرة العقل)[2] .

والتقليل في مثل هذه السياقات من القصدية الفنية/المجازية، مع رفع درجة الاسترخاء في منظومة الكلام بشكل عام يعزز الحالة الشعرية[3] كما إن التلقائية وعدم التكلف اللذين تجليا واضحين في النص واسهما في ترسيخ سمة اللغة الحقيقية، أكثر إيجابا في رفع مستوى الأداء الدلالي وترسيخ فكرة الشعرية في النص (بوصفها ممارسةً إبداعيةً لا تخضع إلى وسائل مرسومةٍ أو محددةٍ سلفاً وهي غير معنية باشتراطات التحليل العلمي الذي يحاول تحجيم الظاهرة)[4]، كما سيتأكد ذلك في نصوص لاحقة .

---

(1) شرح النهج ، محمد عبده : 130/2 .

(2) جماليات المكان : 24 .

(3) ينظر : 47/2 من خطبة له يذكر فيها بديع خلقة الخفاش منها : **(له جناحان لما يرقا فينشقا ولم يغلظا فيثقلا، تطير وولدها لاصق بها ... النص) .**

(4) شعرية المعجمة ، فائز الشرع ، جريدة الأديب / العدد / 71 .

ومع ماتزخر به اللغة المجازية من طاقات شعرية وقابلية لمنح اللغة خصائص تجعل منها شعرية حافلة بالجمال، تبقى للغة الحقيقية خاصيتها المميزة في إيصال الدلالة بطريقة تكسب هذه اللغة سمة الشعرية، ومن أدلة هذا القول هو النص الآتي الذي ينتمي إلى شعرية الإخبار عن الدلالة الحقيقية للغة في نهج البلاغة، من كلام للأمير (عليه السلام) في معرض الزهد وحفظ الأمانة والحفاظ على أموال المسلمين ونبذ الرشوة ومخالفة الدين يقول :

((والله لو أُعطيتُ الأقاليمَ السبعةَ بما تَحتَ أفلاكها على أن أَعصيَ اللّه في نملةٍ أسلبها جلبَ شعيرةٍ، ما فعلت، وإن دنياكم عندي لأهوَنُ من ورقةٍ في فمِ جرادةٍ تقضمُها، ما لعليٍ ولنعيمٍ يفنى ولذةٍ لاتبقى))[1] .

إنَّ وضوح الدلالة عبر اللغة الحقيقية في هذا النص مما لايحتاج إلى إثبات فالإمام يقسمُ باللّه أنه لن يعصيه ولو في نملة يسلبها قشرَ حبةٍ ليس له، ولو كانت جائزة القيام بهذا العمل انه سيعطى القارات السبع بما تحتوي عليه وهي مجموع ما تتكون منه الأرض والعالم الذي نحيا فيه، بخطاب وعظي إخباري كان من الأنسب له أن يأتي على وفق هذه الدلالة الحقيقية ليكون أكثر وقعا في نفوس من يريد الإمام أن يُسمعَهم هذا الكلام ليتعضوا وليعرفوا أهمية التمسك بشروط الإسلام وأخلاقه، وأحقية أن يمتلكوا نَفساً لا تتراجع أمام المغريات ومن خلال حديثه عن نفسه بلغة حقيقية الدلالة تعتمد الشرط تارةً والإخبار المباشر تارة أخرى[2] والاستفهام الاستنكاري تارة ثالثة، يرسم لسامعيه صورة ماينبغي أن يكونوا عليه، لاسيما عندما

---

(1) نهج البلاغة : 218/2 .

(2) ينظر : 70/4 ، ما قاله عليه السلام حين عزى الأشعث بن قيس عن ابن له : **(إن تحزن على ابنك فقد استحقت ذلك منك الرحم ، وإن تصبر ففي كل مصيبة خلف ، يا أشعث إن صبرت جرى عليك القدر وأنت مأجور... الخ النص)** .

يكون موقف أميرهم وخليفتهم على هذه الشاكلة فتحقق آلية عرض الفكرة بلغة حقيقية لا تعتمد الأساليب المجازية في تمظهراتها، قدراً شعريا كافيا حين يكون الإحساس بهذه الشعرية نابعا من قدرتها على ترسيخ الدلالة وإيجاد دليل على تثبيت المعنى الذي أراده المتكلم وإن كان هذا الدليل متعلقا بموقفه من الموضوع المطروح، وقدرته الاستشرافية في الثبات وعدم التفريط بما هو مقتنع به .

وحين (تندرج الشعرية ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات وتتخذ الدليل في مختلف تجلياته موضوعا لدراستها)[1] يأتي الحديث في هذا السياق عن الأدلة التي قدمها النص في خطابه مع الآخر لإقرار هذه الشعرية، فما قدمه الإمام من دليل على ضبط النفس أمام ما يقدم من عروض في مقابل معصية الله وإن كان لم يتحقق بعد إلا أنه يبدو مقنعاً ومقبولاً فهو يصدر من شخص لا تتنافى شخصيته مع هذه الثقة بالنفس ومما سيكون منها مستقبلا، لاسيما وقد تعززت هذه الثقة بتوكيدها عن طريق القسم بـ((والله)) في بداية الكلام وبـ((ما فعلت)) في نهاية الجملة .

إن أسلوب الشرط المتمثل بـ((لو أُعطيتُ... ما فعلتُ)) بما بين ركني هذا الشرط من جملة اعتراضية، يؤكد هوية اللغة الحقيقية في هذا النص المجزوء فما يتحدث عنه في أسلوب الشرط هذا ـ وإن بدا مستحيلا نوعا ما ـ ولكنه ينزع نحو الحقيقة في ما عرض من موقف بإزاء التمسك بالله، أو معصيته . إذ من الممكن أن يعطى الإمام (عليه السلام) الأقاليم السبعة بالذي فيها من خيرات وسعة في مقابل أن يسلِبَ نملةً قشرةً تقتات عليها وليس في ذلك ضرب من التعريض أو الكناية أو الأساليب المجازية ــ مع

---

[1] ينظر : الشعرية : 6 .

وجودها من طرفٍ خفي ـ إلا إنه أمر مستبعد الحصول وقد لا يتوقع حدوثه غير الإمام (عليه السلام) .

ومايؤكد الفكرة التي يمكن اتخاذها دليلا على موقف الإمام بهذا الصدد ،ماتلا هذه الجملة الشرطية من وصف هو الآخر لا يقفز على الحقيقة ـ في رأي المتكلم على الأقل ـ حين يؤكد الإمام أن الدنيا التي خلع عن نفسه صفة الارتباط بها وبقرنها ،بمضاف إليه هو الكاف في قوله (دنياكم) هي أهون عنده من ورقة في فم جرادة تقضمها ،فهذا الهوان وهذا التصغير من شأن الدنيا التي تبرأ منها سلفا لايعد خروجا على دلالة حقيقية لا يستحيل تحققها طالما أن هذا التوصيف المؤكد متعلق بالمتحدث نفسه وهو الأعلم بقدرته على اتخاذ هذا التوصيف .

ثم إن المفارقة المتحققة من اختلاف معطيات النص في أصولها وانصهارها لإعطاء ثيمة رئيسة للدلالة باستعمالات حقيقية على سبيل الإخبار أو الشرط[1] كشف ملمحاً جمالياً إضافياً فالأقاليم السبعة وما تحت أفلاكها بمقابل نملة وجلب شعيرة ،والدنيا برمتها في مقابل ورقة في فم جرادة، يكمل حالة الإحساس بأن أمورا عدة انصهرت في اللغة الحقيقية لتوفر جواً شعرياً ملفتاً ولتؤكد المقولة التي ترى بأن (الشعرية بحاجة إلى فرضية تعقد جدلاً بين القيمة الجمالية في النص والقوانين المستنبطة منه اختصارا بين الجمالية والشعرية)[2] وفي نهاية النص واستمرارا في عرض الدلالة بلغةٍ حقيقيةٍ ـ وهذه المرة عبر الاستفهام ـ يتساءل الإمام عن نفسه بصيغة الآخر (ما لعليٍ ؟... ولنعيمٍ يفنى ؟...) مستتكراً على نفسه ـ بعد ما

---

(1) ينظر : 68/4 ، من أقواله الموجزة المشهورة : **(إذا أضرت النوافل بالفرائض فارفضوها)** .

(2) مفاهيم الشعرية : 113 .

تقدم من وصف لشكل العلاقة بينه وبين الدنيا وما فيها ـ أن يكون له شأن أو علاقة بنعيم سيفنى وينتهي إلى الأبد بعد الموت وبعد الانتقال من هذه الحياة الدنيا التي تنقضي لذاتها مهما كان إغراؤها.

وهذا المعنى كثيراً ما يتردد في نهج البلاغة فمرةً يقول **((يا صفراء يا دنيا يا دنيا غري غيري .. لقد طلقتك ثلاثاً لا رجعةَ لي فيك))** .

ومرةً يقول **((دنياكم هذي أزهد عندي من عفطة عنز))**[1]، وغيرهما .

ويمكن أن يكتسب النص مزيداً من الشعرية بمزج القراءة الدلالية بالصوتية ومن بين ابرز عناصر المادة الصوتية فيه هو التنوين الذي شكل مناخاتٍ صوتيةً جماليةً عبر ما يتوفر من جرس نغمي في أنواع التنوينات التي كان تنوين الكسر أكثرها وروداً ، إذ (لا يخفى ما للتنوين في العربية من معطياتٍ نغميةٍ باعتباره نبراً يشبع اللفظ موسَقةً هي أشبه بالزخارف الإيقاعية وأثره في العربية أوضح من أثره في غير العربية)[2]، ويدخل هذا الأمر في تقوية الروح الشعرية وبث مزيدٍ من الجمال والحضور في هذا النص الشاخص في نهج البلاغة .

---

(1) ينظر خبر ضرار بن ضمرة الضباني عند دخوله على معاوية ومسألته له عن أمير المؤمنين فوصفه وقد أرخى الليل وغارت نجومه سدُوله وهو يقول (يادنيا يادنيا إليك عني .. الخ النص): 16/4 ، وتنظر الخطبة الشقشقية في مقطعها الأخير : 37/1 .

(2) شعر الإمام الشافعي : 189 ، وردت لفظة (باعتباره) والصواب (بوصفه) .

ثانيا : شعرية الطلب

من بين النصوص التي تؤثث اللغة الحقيقية في نهج البلاغة، وتدخل ضمن اختيارات المادة الجديرة بالبحث عن قوانينها عبر التأويل الذي لا يؤثر في موضوعية الباحث ومنهجيته، هذا النص وهو كلام للإمام عليه السلام لابنه محمد بن الحنفية لما أعطاه الراية يوم الجمل، يقول :

((تزولُ الجبالُ ولا تزل، عضَّ على ناجذك، أعِر اللّهَ جمجمَتَك، تِدْ في الأرض قَدَمَك، أرمِ ببصرك أقصى القوم وغُضَّ بصَرَكَ، واعلم أن النصرَ من عند الله سبحانه))[1]

يتكون هذا النص من سبعة مقاطع تبدأ كلها ماعدا المقطع الأول منها بأفعال أمر يقتضيها الحال وتنسجم انسجاماً كاملاً مع السياق المضموني للنص لأمرين :

أولهما : أن الكلامَ موجه من الأعلى إلى الأدنى أي من الوالد إلى الولد فاقتضى أن تأتي منظومة الأفعال الأمرية مقبولة ومستساغة ومألوفةً.

ثانيهما : أن الذي يعطي هذه الأوامر هو قائد عسكري يوجه أحد جنوده وهو ولده الذي استلم الراية في معركة الجمل، ومن خلال هذه الأوامر الموجهة إلى الأدنى رتبةً يخاطب قواته وجيشه فلا ينبغي على الخطاب إلا أن يكون على هذه الصيغة

المهم أن مجموعة (العبارات/المقاطع) المكونة للنص تدخل في دائرة الطلب وهي إحدى دوائر اللغة الحقيقية على الرغم من أن بعضها تعطي دلالات مجازية، كما سيأتي، إلا أن لغة النص بشكل عام هي لغة حقيقية .

أما أسباب منح اللغة في هذا الكلام سمة الشعرية، فأهمها الآتي :

---

[1] نهج البلاغة 1/43 .

((أ)) التداخل في شبكة العلاقات الدلالية المهيمنة على النص، فقد عزز هذا الأمرُ روح الشعرية واسهم في تقوية طابعها الجمالي ولأن ((كل تحديد للشعرية يطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدقة والشمولية ينبغي أن يتم ضمن معطيات العلائقية أو مفهوم أنظمة العلاقات (reports systemed)[1] ومن هنا كان لابد من التوقف عند هذه الشبكة العلاقية للدخول في تشخيص دقيق وشمولية أوسع للاقتراب من مشهد انعكاس الشعرية في النص، ولهذا فالعلاقات الرابطة بين كل مقطع من المقاطع السبعة التي يتكون النص منها هي علاقات تكميلية بالدرجة الأساس، فكل واحدة منها تكمل ما سبقها من معنى وتعززه بانفتاح دلالة جديدة توثق المعنى وتعزز وحدة المضمون بما يؤكد للنص تجلياته الجمالية، فكأنما أراد الإمام (عليه السلام) ليؤسس المراحل التي ينبغي على ولده أن يمر بها لكي يصل عبرها إلى الانتصار المنشود، ومن خلال ولده أوصل المراحل المتسلسلة إلى الآخرين، وهي خلاصة أوامر وتوجيهات لمن يستمعون إليها ويعتقدون بها[2] وتهمهم، بخطاب توجيهي/تعليمي، مباشر ينزع نحو الحقيقة بصيغة الطلب، ويمكن عرض المراحل التي اعتمد الإمام عليها في إيصال خطابه التعبوي في ساحة الحرب على النحو الآتي :

أولا : مرحلة الثبات مهما كلف الأمر، وحتى إذا تزلزلت الجبال الرواسي عن أمكنتها، وهذا مستحيل وبعيد إلا بأمر الله، وعلى قاعدة فرض المحال ليس بمحال، وعلى هذا المأمور وهو ابن المتكلم أن يكون ثباته مطلقا، وراسخا

---

(1) في الشعرية : 13 .

(2) ينظر : 114/1 ، من كلام له يقوله لبعض أصحابه في صفين منها **(استشعروا الخشية، وتجلببوا السكينة وقلقلوا السيوف ، والحظوا الخزر، واطعنوا الشزر، ونافحوا بالظبا ...)**.

وأكثر رسوخا من هذه الجبال نفسها التي طرَحَ الإمام إمكانيةَ زوالها والزوال هو الغياب والاختفاء، بتقديم المقطع بعبارة (تزول الجبال)، وجعل من هذا الأمر البعيد المستصعب قابلا للحدوث، ولم يسمح لجنوده وقادة جيشه بالتراجع أو التماهل أو التراخي في ساحة الحرب، مع فرضية تحقق المستحيل والخارق للعادة، ومع انتماء هذه المرحلة إلى منظومة الطلب، إلا أنها وكما سبق اختلفت عند المراحل اللاحقة في جانبين هما :

أ ـ تقديم عبارة (تزول الجبال) على الجملة الطلبية .

ب ـ استعمال صيغة النهي في الطلب خلافا لصيغة المراحل الأخر، في قوله (ولا تزل) في هذه المرحلة، ومجيئه بأفعال أمر مترادفة بعدها، ويختلف الأمر عن النهي في أن (الأمرَ دالٌ على الطلب، والنهيَ دالٌ على المنع ويتفقان في أنه لا بد لكل واحد منهما اعتبار الاستعلاء، وكلاهما يتعلقان بالغير فلا يكون الإنسان آمراً لنفسه أو ناهياً لها)[1]، وبعد هذا النهي من أن يزل السامع، في مقطع يكاد يكون مستقلا عن بقية النص، ينتقل الكلام إلى مرحلة مكملة لسياق الدلالة، ولكن بصيغة الأمر .

ثانيا : مرحلة (عُضَّ على ناجذِك) وفيها يرسم المتكلم لمستمعه هيأته التي ينبغي أن يكون عليها من انشداد الأعصاب وتوترها، وانقباض العضلات استعداداً لخوض المعركة، وفي ذلك قيل (إن الرجل يوصي بهذا عند الشدة ليقوى ويشتد غيضه على عدوه)[2]، فبعد الثبات على الموقف، والإصرار على خوض المعركة ـ وهو أمر معنوي ـ يأتي الفعل المادي ابتداء من هذه الحركة وهي العض على النواجذ .

---

[1] البلاغة والتطبيق ، أحمد مطلوب ، وحسن البصير : 129 .

[2] شرح النهج ، محمد عبدة : 43/1 .

ثالثا : وهي مرحلة تتعلق ويرتبط تحققها بالعقيدة والقناعة النهائية بأن من تقاتل من أجله (يا ولدي محمد ـ على التقدير) سيضمن لك عاقبة تمنحك الراحة أبدية بعد ذلك، وللتأكيد على هذا المضمون استعمل لفظة (اعِر) من الفعل (أعار) ذي الدلالة الواضحة، في إشارة واضحة للمعنى الذي قصد، فالعلاقة بين المعير والمستعير هي علاقة مؤجلة حتى يعود المعار إلى أصله ومكانه ـ أي أنك ـ أيها السامع أو المحارب ـ حين تبذل نفسك في الدنيا لله، فإنما أنت مسترد إياها في الحياة الأخرى، واستعمل (الجمجمة) كناية عن الرأس الذي هو مركز القرار البشري، الذي بدونه لا وجود ولا قيمة لعداه، وإنما جاءت هذه الكناية للتذكير بالمغزى من استعمالها، فهي أي (الكناية) : (لغةُ ما يتكلمُ به الإنسان ويريدُ به غيرَه).

واصطلاحاً هي: (لفظٌ أريد به لازم معناه مع قرينة لاتمنع من إرادة المعنى الأصلي)[1]، وقد وفق في توظيفها ضمن جو الطلب العام في النص .

رابعا : وهي قوله عليه السلام (تد في الأرض قدمك) وهي في الصدد نفسه ولدلالتها علاقة واضحة بدلالة المرحلة الأولى فهو يؤكد من جديد على الثبات الذي دعا إليه في عبارة (لا تزل) معنوياً، وهو ثبات نفسي فرقه عن الثبات في هذه المرحلة أن الأخير ميداني مادي فهو على أرض المعركة، وعليه أن يدق أقدامه فيها كما تدق في الأرض أوتاد الخيمة، ولجملة (تِدْ) وقعٌ يشعر بندرة استعمالها، ويعكس مدى انسجامها مع بيئة الحرب، ويفضح علاقة المفارقة بين قصر الجملة في التركيب والبناء فهي من حرفين وبين اتساعها في الغرض والمعنى وهو ملمح جمالي يعزز أفق المتلقي في جعله منسجما مع مشهد ساحة الحرب .

---

[1] جواهر البلاغة : 207 .

خامسا : وهذه المرحلة تتعلق بالتي تليها وتلازمها وهي (ارمِ ببصرك أقصى القوم) .

سادسا: وترتبط هذه المرحلة بسابقتها في أنهما تتعلقان بمحور وحيد هو البصر، ففي الأولى يحثه أن يرمي بصره أقصى القوم، وفي الثانية أن يغضه وهي مفارقة مطلبية، ولكنها مستساغة حين يكون (رمي البصر) جزءا من تحرك المقاتل في أثناء الحرب، وفطنته لأخذ الحذر والحيطة من العدو بمعرفة حجمه بطريقة الاستيعاب، وجعل البصر مستوعبا لهذا الحجم، فهو يرمي أقصى القوم، ويكون (غض البصر) عنصرا جديدا في التهيؤ للعدو، وعدم التفاجؤ به والتغاضي عن حجمه الذي عرفه حين رمي ببصره أقصاه، وكأنه لا يرى كثرته، أو لا يريد أن يراها كي لا تثني عزيمته وهمته كما يفهم من المتكلم وهو الخبير بالحروب، وتصبح مفارقة (رمي البصر وغضه) أكثرَ منطقيةً وجمالاً حين يكون الطرف الثاني وهو (الغض) رداً نابعا من عزيمة كبيرة وثقة أكيدة بالنفس، تجاهلاً أو استصغاراً لما قد يراه من عدد وعدة، وكأنما هذه اللامبالاة وهذا الاستخفاف والتجاهل يتحققان عندما يرمي بالبصر أقصى القوم، بعد ذلك يصل الكلام إلى المرحلة الأخيرة وهي :

سابعا: وهذه المرحلة السابعة تمثل المطاف الأخير الذي بتحققه لدى سامعه يكون يسيرا أن يتحقق ما تقدم من عناصر وظروف ومستلزمات لدى الفارس الذي يتسلم الراية يوم الجمل داخلا بها أرض المنايا وحياض الموت، فبعد أن يقتنع هذا الفارس بهذه المقدمات له أن يعلم أنه منتصر، لأن هذا النصر من عند الله سبحانه، وحري بمن يمتلك هذه الصفات وهذه القناعة في العلاقة بالله، أن يحرز نصره .

((ب)) : مجيء المقاطع السبعة، كلا على حدة، بمثابة مرحلة مستقلة مع الاحتفاظ بخصوصية ودور كل مقطع واستقلاليته، فلكل وظيفته التي لايشغلها ولايؤديها غيره واتحاد مجموع المقاطع لإعطاء نتيجة كلية مع عدم إشعار المتلقي بفارق أو هوَّةٍ بين مكونات النص، على الرغم من تباينها في عدد الكلمات والتراكيب، فبعضها يتألف من كلمتين (غُضَّ بصرَك) وبعضها من سبعة أجزاء كما في المقطع الأخير (واعلم أن النصر من عند الله سبحانه)، اشترك مع ما تقدم من تفصيلات في تأويل النص لتأكيد وتفعيل نظرية (انتعاش الكلمات لتفرض علينا طريقتها في الوجود)[1] .

ولا تفوت الإشارة إلى العلامة الفارقة الأولى في شعرية هذا الكلام، وقد تقدم الحديث فيها وهي قوله (تزول الجبال)، التي تميزت بموقعها وتركيبها، وفخامة معناها فقد قدمها على مانهى عنه ولده (لاتزل) لتعميق الدعوة إلى الثبات والتأكيد عليها بوضع ما هو أقرب إلى المستحيل في ذهن السامع منذ البداية ليكون عليه أن يضع في باله أن تراجعه أو تلكؤه يجب أن يكون مستحيلا أيضا. إن تأويل مثل هذا النص واكتشاف جمالياته يجد لنفسه متسعا وامتدادا يسعى إلى جعله قادرا على الإيفاء بحاجة الذائقة الشعرية لما في النصوص الشعرية من جهد فكري ومعرفي ولغوي (والجهد الفكري والمخاطرة والمشقة في العثور على الحقيقة، إنما تتضافر كلها من أجل التوصل إلى الصيغة الشعرية وجعلها أشد قوة وأطول ديمومة وأكثر قدرة على الصمود أمام تقلبات الأذواق، وذلك بمنحها قوةً احتياطيةً ربما تكون مفقودة في الأعمال الأكثر تلقائية وعفوية)[2]، وذلك ينطبق على

---

(1) اللغة العليا : 143 .

(2) التجربة الخلاقة ، س.م. بورا ، ترجمة سلافة حجاوي : 31 .

نصوص نهج البلاغة عموما مع خصوصيات كل منها، وعلى لغة صاحب النهج وأسلوبه في هذا النص وغيره، ودقته في معرفة كل ذلك وتجسيده .

وضمن شعرية الطلب في الدلالة الحقيقية يأتي النص الآتي في باب المختار من حكم أمير المؤمنين ومواعظه، وكلامه القصير في سائر أغراضه، وهو قوله (عليه السلام):

((توقوا البردَ في أولِهِ، وتلقوهُ في آخرِهِ، فإنه يفعل في الأبدان كفعله في الأشجار، أولُهُ يحرق وآخرهُ يورق))[1] حيث يقوم النص على لغة مباشرة تعتمد على أسلوب الطلب، وهذه المرة ليست في ساحة الحرب أو الزهد أو العبادة أو الدعاء، وإنما تدخل فيما يمكن أن يعدَ ضمنَ سلطة النصح التي يوليها الإمام للرعية بوصفه إنساناً أولاً ثم عالماً ثم قائداً ثم خليفة[2]، والنصيحة هنا موضوع عام هو تجنب خطر محتمل مع حلول موسم البرد، فيخاطب الإمام شريحة لم يحددها من الناس ليحتمل خطابه صفة الانفتاح والانطباق على أكبر عدد ممكن من السامعين من دون أن يكون مختصا بفترة زمنية لجعله قابلاً لأن يُقرأَ لمستقبلٍ مفتوح فيتلخص أسلوب طلبه بفعلي أمر هما (توقوا وتلقوا) مع اقتران كل منهما بمدة زمنية محددة، وليس على وجه الإطلاق، فالتوقي يكون في بداية البرد والتلقي في نهايته، ثم يأتي بعد ذلك تسويغ لهذه النصيحة التي تجسدت عبر أفعال الأمر، لأن هذا البرد يفعل في الأبدان كما يفعل في الأشجار- بتشبيه عادي بحرف الكاف - وبمشبه به هو الأقرب إلى جعل المثل مفهوما وقريبا من المتلقي في إيصال

---

(1) نهج البلاغة : 30/4 .

(2) ينظر : 54/4 ، قوله عليه السلام **(احذروا نفار النعم فما كل شارد بمردود)** ، وقوله أيضا **(من ظن بك خيرا فصدق ظنه)** .

الفكرة، فما يلحق بالأشجار من جراء هذه المعادلة يكاد يكون معروفا لدى الجميع، لكون هذا النموذج قريبا وحاضرا من المشاهدة الحياتية المعروفة، ولأن هذا البرد في أوله (يأتي على عهد من الأبدان بالحر فيؤذيها، أما في آخره فيمسها بعد تعودها عليه وهو إذ ذاك أخف)[1] وهو كلام لايحتاج إلى تفسير يوضح مغزاه، وإذا كان كذلك فإن المتحدث نفسه قد تولى هذه المهمة شارحا ماينتج بأثر فعله في الأشجار بقوله **(أوله يحرق وآخره يورق)** .

والشعرية المتحققة في هذا الكلام تتأتى من بساطة اللغة ومجيئها في إطار الحقيقة متناسبة مع طبيعة الموضوع الذي أراد الإمام أن يبين من خلاله ما الذي يتوجب على السامعين فعله في هذا الصدد، فالحديث عن الصحة والعناية بها لايستدعي استحضار صياغات بلاغية مجازية أو معقدة لئلا تفقد لغة النص قابلية الوصول المباشر اليسير لتتحقق الدلالة التي يقتضي أن ينشغل المتلقي بالاستجابة لها، لا بالتأمل في بنائها وصياغتها .

وإذا ما أرادت الشعرية اكتناه طبيعة اللغة بمعرفة وتشخيص ظواهرها، فإنَّ هذا الاكتناه قد لايكون ميسورا، إذا ما أريد على وجه التشخيص الدقيق، ولكن أمر استخراج الشعرية وتحديدها مما يمكن أن يعول فيه على (الألفة الفنية بين المبدع والمتلقي فهي توجد تقاربا وتآلفا وتوحدا في شيئين يسهل استخراج الكامن وكشف قيم جديدة للتجربة الجمالية)[2]، وقد عمد الإمام إلى إيجاد هذه الألفة بينة وبين متلقيه عن طريق لغة حقيقية تختصر مسافة التأمل بينهما وتناسب التعبد الدلالي للنص .

---

(1) شرح النهج ، محمد عبدة : 30/4 .

(2) فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني ، مصطفى عبدة : 75 .

وعلى ذلك أمثلة كثيرة في نهج البلاغة منها قوله :

((كُن سمَحاً ولا تكُن مبذراً، وكن مبذراً ولاتكن مقتراً))[1] .

وهو كلامٌ يمكن أن يحمل على التوجيه المتقدم في أنه، لكي يكون أكثرَ تأثيراً وفاعليةً في شعرية الدلالة وجماليتها، فإنه ينبغي أن يكون على هذا النحو من الصياغة التي تتوخى إظهار الشعرية عبر الدلالة الحقيقية، والنصوص المماثلة تتباين من حيث الطول والقصر[2] .

ويمكن القول إن هذه الأمثلة مما يمكن أن يندرج تحت عنوان الخطب الاجتماعية العامة، أو الخطب الحِكمية التي تنسجم مع شعرية الطلب والالتماس، وقد تخرج لدواع معينة إلى شعرية الأمر، ولاسيما في الضروريات الملجئة، ومنها ضرورةُ الحرب . ونلمح في أغلب تلك الخطب تغلغلاً للتضاد والطباق بنوعيه السلبي والايجابي لخلق حالات من التوازن الدلالي بين فواعل الخطبة .

ومن المناسب القول في نهاية هذا المبحث الذي يدور في دائرة (اللغة الحقيقية) أنَّ هذه النصوص التي تناولناها كاملةً ويحمل أغلبها هويةَ الخطبة، تؤشر أن (هذه المستويات من الخطب فرضتها مناسبات مختلفة لم تقف عند المناسبة العسكرية والسياسية، بل تجاوزتها إلى طبيعة العلاقة القائمة بين الإمام (عليه السلام) وبين الجمهور سواءٌ أكانَ في زمن تسلمه للمسؤولية الرسمية أم في زمن عزلته عنها)[3] الأمر الذي يمنح كل نص طابعاً مميزاً وبعداً دلالياً يعززُ حضورَه الشعريَ الجمالي .

---

(1) نهج البلاغة : 11/4 .

(2) ينظر : 52/4 قوله لابنه الحسن عليهما السلام **(لا تدعون إلى مبارزة، وان دعيت إليها فأجب ، فإن الداعي باغٍ والباغَي مصروع)** .

(3) أدب الشريعة الإسلامية : 141 .

المبحث الثالث

(خطبة الجهاد) أنموذج تحليلي عام

تعد خطبة الجهاد إحدى أشهر الخطب وأبرزها وأكثرها انتشارا من بين خطب نهج البلاغة لما تشتمل عليه من مضامين ودلالات تحتل أهمية متقدمة في قائمة الموضوعات التي انطوى عليها الكتاب بأجزائه الأربعة، وتدور هذه المضامين ودلالاتها في فلك الجهاد الذي انفق الإمام (عليه السلام) عمره في سوحه صابراً ذاباً عن نفسه خبيرا بالحرب وأصولها راسما معالم ما ينبغي على المجاهد أن يتصف به روحيا وأخلاقيا في الجهادين الأكبر والأصغر بوصفهما من الأركان المعروفة التي يقوم الإسلام عليها .

إن هذه الخطبة المعروفة بخطبة الجهاد تمتلك لغة شعرية تضمن لها أن تتجلى بظواهرها الدلالية في بعديها الأساسيين/الحقيقي والمجازي/ على الرغم من إمكانية ضمها في القسم الأكبر من ملامحها التعبيرية، إلى القسم الأول المتمثل بالدلالة الحقيقية وما يتحقق عبرها من تمظهرات شعرية على المستوى الدلالي، مع انتمائها في الوقت نفسه إلى حيز الدلالة المجازية كما سيتبين لاحقا في تحليلها على طريقة استقراء الشعرية بالتأويل،وهذا نص الخطبة كاملة :

((أمّا بَعدُ فإنَّ الجهادَ بابٌ من أبواب الجنة،فتَحهُ اللّهُ لخاصة أوليائه وهو لباسُ التقوى ودرعُ اللّه الحصينة وجُنَّتُهُ الوثيقة،فمن ترَكَهُ رغبةً عنه ألبسَهُ اللّهُ ثوبَ الذُلِ وشَملةَ البلاء، ودُيّث بالصَغار والقَماءةِ،وضُربَ على قلبهِ بالأسداد وأُديل الحقُّ منه بتضييع الجهاد وسيمَ الخَسفَ ومُنعَ النَصف،ألاَ وإني قد دعوتكم إلى قتالِ هؤلاءِ القومِ ليلاً ونهاراً وسراً وإعلاناً وقلت

لكم اغزوهم قبل أن يغزوكم، فواللّه ما غزي قوم في عقر دارهم إلا ذلوا، فتواكلتم، وتخاذلتم حتى شُنَّت الغاراتُ عليكم ومُلِكَتْ عليكم الأوطانُ، وهذا أخو غامدٍ قد وردت خيلُهُ الأنبارَ، وقد قتل حسانَ ابنَ حسان البكري وأزالَ خيلَكم عن مسالحها، ولقد بلَغني أن الرجُل منهم كان يدخل على المرأةِ المسلمة والأخرى المعاهدة فينتزعُ حِجلها وقُلُبها وقلائدها ورُعاثها، ما تمتنع منه إلا بالاسترجاع والاسترحام، ثم انصرفوا وافرين، ما نالَ رجلاً منهم كَلَمٌ ولا أُريقَ لهم دَمٌ، فلو أن امرءاً مسلماً ماتَ من بعد هذا أسفاً ما كانَ به ملوماً بل كانَ به عندي جديرا، فيا عجباً واللّهِ، يُميتُ القلبَ ويجلِبُ الهمَّ من اجتماع هؤلاء القوم على باطلهم وتفرقكم عن حقكم، فقبحاً لكم وتَرَحاً، حين صرتم غرضاً يرمى، يُغار عَليكم ولاتُغيرون وتُغزَون ولا تَغزون، ويُعصى اللّهُ وترضون، إذا أمرتكم بالسير إليهم في أيام الحرِّ قلتم هذه حمارَّة القَيظ، أمهلنا يَسبخ عنا الحرِّ، وإذا أمرتكم بالسير إليهم في الشتاء قلتم هذه صبارةٌ القرُ، أمهلنا ينسلخ عنا البرد، كل هذا فراراً من الحرَّ والقُرّ فإذا كنتم من الحرَّ والقُر تفرون فإذاً أنتم واللّه من السيوف أَفرُّ.

يا أشباهَ الرجالِ، ولا رجالَ، حلومَ الأطفالِ وعقولَ ربّاتِ الحِجال، لوددتُ أني لم أركم ولم أعرفكم، معرفةً واللّهِ جرَّت ندما وأعقبت سُدما، قاتلكم اللّهُ لقد ملأتم قلبي قيحاً وشحنتم صدري غيظاً، وجرعتموني نُغَبَ التهمام أنفاسا وأفسدتم علي رأيي بالعصيانِ والخذلان حتى لقد قالت قريش إن ابنَ أبي طالبَ رجلٌ شجاع ولكن لا علمَ له بالحرب، للّهِ أبوهم، وهل أحدٌ منهم اشدُّ لها مراساً مني وأقدم فيها مقاما

مني، لقد نهضتُ فيها وما بلغتُ العشرين وها أنا ذا قد ذرَّفتُ على الستين، ولكن لا رأي لمن لا يطاع))[1] .

والشعرية في ابرز تجلياتها هذه المرة تتبعُ من حقيقية اللغة وموضوعيتها في التعامل مع الثيمة الرئيسة في الموضوع إذ ليس ثمة إفراط في ارتفاع متوسط الانزياحات الدلالية بما يجعل المجاز مهيمنا على أسلوبية الإمام في النص .

ولعل السبب الرئيس في تحقق شعرية الخطبة عن طريق لغة تعتمد على دلالة حقيقية تعود إلى مطابقة هذه اللغة لمقتضى الحال، فالخطبة على امتداد مراحلها التي سيأتي الحديث عنها أشبه بعرض تفصيلي يكاد يكون حرفيا لما عاشه ومرَّ بهِ الإمام في بعض مراحل الخطبة، فكان يستعرض في بعض أقسامها استعراضا دقيقا، بلغة مباشرة ووصف حقيقي، دون تعقيد الفكرة والإتيان بها عن طرقٍ استثنائيةٍ لوعيه بعدم الحاجة لذلك، فحقق شعريةً في عموم جو الخطبة، إذ يكتظ جوها العام بلغة لا تحفل بالمجاز إلا في مراحلَ محددةٍ من الخطبة متناثراً في طياتها .

إن قوةَ الفكرة وأهميةَ أن تأتي اللغة على نحو من الوضوح بما لا يشتت السامع أو يستدعي جهدا تأمليا قد يسحبه بعيداً عن الفكرة المباشرة وقيمتها إذ يقتضي في مقام المناسبة أن تُستخَدم الألفاظ بدلالتها الحقيقية في العلاقة بين المسند والمسند إليه ليتناسب الواقع الذي يريد الخطيب اضاءتهَ مع جو اللغة التي تؤثث النص، في تلبيةٍ لمقصدية المبدع في إيجاد هذه العلاقة التي تعكس نجاحه في تحقيق ما أراد، ومن ثم تسجل علامةً جماليةً غطت السواد الأعظم في النص متحولةً إلى مهيمنةٍ شعرية .

---

(1) نهج البلاغة : 1/67 ـ 70 .

أما مراحل الخطبة التي قطعها الإمام علي، التي يمكن أن نَتبينَ من خلالها مواطنَ اللغة الحقيقية من سواها، فيمكن تحديدأبرزها على النحو الآتي :

- **المرحلة الأولى/** وتبدأ من قوله (أما بعد...) وتنتهي بقوله (ومُنِعَ النَصفَ) وفيها يتحدث عن تعريف الجهاد ووصفه وعاقبة من يتخلف عنه ويمتنع عن الالتحاق به، معرِّضاً بمزيةٍ وحسَنةٍ من ينخرط فيه ويلبي نداءه دون ذكر ذلك، بالاستناد إلى مايمكن فهمه من طبيعة السياق الذي يكاد يكون مقتصراً على الترهيب دون الترغيب، بلغة مجازية تغلب عليها الاستعارات والكنايات على نحو يعززُ القولَ أنها تنتمي إلى مساحة اللغة المجازية في الخطبة .
- **المرحلة الثانية/** وتبدأ من قوله (إلا وإني قد دعوتكم) وتنتهي بقوله (ومُلِكَتْ عليكم الأوطان)، وفيها يُذَكِّرُ قومَه بما قاله لهم ونصحَهم به حين دعاهم إلى قتال أعدائهم من قوم معاوية معضداً هذا التذكير بقرائن الليل والنهار والسر والعلن، ويستطرد في سرد مادار بينه وبين قومه وتحذيرهم من الذلة، إذا ما بَدأ الآخر بغزوهم، ولكنهم لم يستجيبوا بل تواكلوا وتخاذلوا حتى سَيطرَ عليهم العدو ومُلكت عليهم الأوطان، بلغة حقيقية مباشرة تنسجم مع حيوية الخطاب الذي انتقل به من المطلع المجازي إلى أصل الموضوع وهو الجهاد والنصرة والخذلان والدروس التي عاشها وجربها وهو في صددها ميدانيا (في زمن الخطبة) .
- **المرحلة الثالثة/** وتبدأ بقوله (وهذا أخو غامدٍ) وتنتهي بقوله (ولا أُريقَ لهم دَمٌ) وهي استمرار للمرحلة الثانية من حيث حقيقية اللغة، إلا إنها

تمثل انتقالةً جديدة على صعيد المعنى حيث يشرع الإمام في مواصلة الأداء الجمالي عبر شعرية السرد فيشرح المرحلة الجديدة بالاستدلال عليها بما تحقق على الأرض من فعل عسكري حربي (فها هي الأنبار وهي بلدة على الشاطئ الشرقي للفرات قد سيطر عليها أحدُ رجال معاوية وهو سفيان ابن عوف من بني غامد وهي قبيلة من اليمن، بعثه لشنِّ الغارات على أطراف العراق لتهويل أهله)[1]، وهو ما كنى عنه الإمام بقوله (**هذا اخو غامد قد وردت خيله الأنبار وقد قَتَلَ حسانَ البكريَ وأزالَ خيلكم**) عن الثغور التي يخشى طروق الأعداء منها وهي (المسالح) وقد بلغت الإمامَ أخبارُهم وكيفَ كانوا ينتهكون حرمةَ النساء ــ مفصلاً في هذا المعرض أيضا ــ وكيف انصرفوا دون أن يطالهم أدنى أذى وهذه المرحلة مع أشتمالها على بعض ألوان المجاز إلا إنها في العموم تقع ضمنَ مساحة الحقيقة .

- **المرحلة الرابعة/** من قوله (فلو أن إمرءاً مسلماً) إلى قوله (عندي جديرا) وتأتي هذه المرحلة أشبه بالجملة الاعتراضية الطويلة التي ينتقل بعدها إلى مواصلة تشكيل صياغاته العالية في مناخ تهيمن عليه لغة حقيقية يقتضيها وضعُ الخطيب وبيئة المخاطبين وجوُ الخطبة، ومعناها جليٌ واضح وانتماؤها صريح إلى المساحة الحقيقية من حيث وضوح المعنى ومباشرته .
- **المرحلة الخامسة/** وتَبدأ من تَعُّجِبهِ قائلاً: (فيا عجباً والله..) إلى قوله (أنتم والله من السيف أَفَرّ) وهي على الرغم من اشتمالها على استعمالات مجازية من قبيل (حَمارّةُ القيظ، صَبارَّة القُر) إلا إنها تندرج أيضا ضمن

[1] ينظر شرح النهج ، محمد عبده : 68/1 .

إطار عام يتسم بخطابية مباشرة تمثل لغة النص في سرد المواقف وعرض الحقائق، وسيأتي الحديث عن ذلك لاحقاً، في الإطار المجازي .

- **المرحلة السادسة/** وهي المرحلة الأخيرة وتبدأ من مخاطبة أصحابه وهو غاضب ساخط عليهم منتقصاً من قدرهم مشكّكاً في رجولتهم قائلاً (يا أشباهَ الرجال) متمنياً لو لم يعرفهم، لما نَجمَ عن هذه المعرفة من سوء داعيا عليهم بالهلاك (قاتلكم الله) عارضا قائمة جديدة مما اقترفوه معه من عصيان وخذلان أوصله إلى أن تتجرأ قريش بالقول أنه يجهل بالحرب مع علمها بكفاءته وسبقه إلى نهاية الخطبة في ختامٍ مختلفٍ عما صدرها به من مجاز .

ومن المراحل المتقدمة التي اقترحتها قراءةُ الباحث يمكن القول بأن خمساً منها ينطبق عليها توصيف اللغة الحقيقية مع عدم القول في ذلك الإطلاق لما حفلت به الخطبة من أساليب مجازية رصعت النص وأتاحت القول بامتلاكه هوية اجناسية بين المجاز والحقيقة، أما على صعيد المجاز فتقوم الشعرية في هذه الخطبة من ناحية الدلالة ـ وهي الأكثر بروزا ـ على تجسيد المجردات وإحلال القيم التي تشير إلى ممارسة معروفة، محلاً مدركاً بالتشخيص والتجسيد والأنسنة وسوى ذلك، وللمرحلة الأولى نصيب الأسد من هذه القراءة التأويلية التي تعتمد على المجاز، بوصفها المساحة الأبرز والأكبر منه في عموم الخطبة، ففيها نلحظ أن مستوى التعبير الدلالي الذي يحاول تقريب الفكرة عن طريق اللغة المجازية لكون المجاز (حدثاً لغوياً يفسر لنا تطور اللغة بتطور دلالة ألفاظها على المعاني الجديدة)[1]، يرتفع عن مستوى الأداء المباشر .

---

[1] غريب نهج البلاغة : 91 .

فقد تحول الجهاد الذي هو فرض معروف له ما يحتم وجوبه إلى مظهر مجسد وإن كانت معالمه غير مدركة في الواقع، فهو باب ولكن من أي الأبواب ؟ إنه من أبواب الجنة، وإذا انسحب هذا التشبيه إلى غير المعقول كان مظهرا من مظاهر الانزياح التي تجعل من النص شعريا .

(ولن يكون الانزياح الذي نسعى إلى الكشف عنه وتحديده، شعريا، إلا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول)[1]، ويستمر التمسك بالطرف الآخر من علاقة التشبيه المجسدة للقيمة التي يسعى النص إلى إبرازها فيمارس (هذا الباب ـ الجهاد) وظيفته في التأدية إلى الجنة التي اقتصر الباري سبحانه في فتحها على إدخال خاصة أوليائه وهم من ينضوون تحت قيمة الجهاد .

ثم ينتقل حيز التشبيه إلى تأكيد أفضلية هذا العمل بعملية دمج تقوم بين ما هو مادي (لباس) وبين ما هو معنوي (التقوى) ولم يترك التعبير ليكتفى به وإنما عزز بتعبير آخر وعلى أساس تشبيهي أيضا هو (درع اللّه الحصينة) و(جنته الوثيقة) فكان الانتقال من قيمة واحدة (الجهاد) إلى أربعة أحوال، تأكيدا على الأفضلية التي اتخذت طريقة التعدد في تأكيد نفسها فلم يتوقف تحقق الشعرية على علاقة التشبيه وإنما شارك في ذلك ما هو موجود من تعدد في مقابل الافراد، ويدخل ذلك ضمن علاقة ثنائية طرفاها كما سبقت الإشارة هما الترغيب والترهيب، فينتمي ما تقدم إلى الطرف الأول .

أما الطرف الثاني في هذه العلاقة ذات الدلالة المهيمنة على النص، فإنهُ يشتمل على نقل الدلالة السلبية، بعد أن كان الطرف الأول معنيا بنقل

---

[1] بنية اللغة الشعرية : 6 .

الدلالة الايجابية إذ يمثل تعبير (فمن تَركَهُ رغبةً عنه) فاصلاً للانتقال إلى الطرف الدلالي الآخر وهو الترهيب .

وفي المقطع المجازي نفسه وهو المقطع الأول نجد في قوله (ديث) تركيزا على التحقير والوضاعة ،فذُلَ وألين (دُيِّثَ) لا بالماء وإنما بالصغار والقماءة فجمع إلى جانب صغر الحجم نقصه وقبحه إيغالا في الذم وتأكيدا عليه .

وقد استخدم (عليه السلام) المقابلة من اجل الترغيب والترهيب، فعقد مقابلة بين صورتين في مقدمة خطبته، الأولى صورة الجهاد والمجاهد المتفاني الذي يمكن استنباطه من خاصة الأولياء الذين يدخلون باب الجنة ،وهي صورة مشرقة ثوابها شاخصٌ وبَيّن .

والثانية هي صورة تارك الجهاد رغبةٌ عنه دون مسوغ وهي صورة منكرة صاحبها مدحور مهان وقد (أمعن في تقبيح صورة المتخاذل كي يولد النفور في نفوس السامعين ويستنهض هممهم للقتال)[1] ،لدرجة جعلت التركيز على الذم والترهيب يتفوق على الحديث في الجانب الآخر مايدعو إلى تحقيق شعرية أخرى باستمرار التعبيرات السلبية ليفوق عددها عدد تعبيرات الترغيب والإيجاب .

فمورس التعدد في إيضاح الإيجاب في الطرف الأول ومورس التعدد مع زيادة في إظهار سوء ترك الجهاد في الطرف الثاني، وفي ذلك دلالة على محاولة استفراغ الانفعال للتأثير في النفس بإثارة الرغبة والحث على السعي إليها أو إثارة الرهبة والخوف، وحيث يتفوق احد طرفي المقابلة على الآخر في علاقة توازٍ جماليٍ فإنَّ ذلك من شأنه كسر المألوف وإحداث خلخلة فيما قد يتوقعه المتلقي من بناء تراتبي في النص، وتعزيز أداء الوظيفة الشعرية إذ

---

[1] مجلة التضامن الإسلامي ، واقعية الحدث وحيوية المضمون ، فليح كريم الركابي ، ع6 و7 : 57 .

أن (الوظيفةَ الشعريةَ بإيجاز شديد تخلق بنية التوازي من خلال خلق تماثلات بين المقاطع، وذلك بإسقاطها مبدأَ التماثل على محور التأليف)[1] .

ولاتختفي شعرية التضاد من النص حيث تتجلى في إظهار صور الطرفين فنحن مع باب للجنة ولباس للتقوى ودرع حصينة تمثل الصلابة التي تحمي من الخطر في قوله (جُنة) فعمل هذا التعبير على إيجاد اشد أنواع الستر منعةً، بينما مال في الطرف الآخر إلى الليونة المهينة في ثوب الذل، والإذلال بواسطة الصَغار وما إلى ذلك من دلالات الانخفاض متضادا مع الارتفاع وهي مقابلة أخرى في المعنى .

ويدخل تركيب الجمل في ترسيخ دلالة ما مرَّ من مضمون فقد عكس الإيجاب والثبات في المصير ـ في الطرف الأول ـ باستعمال الجملة الاسمية من المبتدأ والخبر ما عدا عبارة (فتحه اللّه ... الفعلية) في حين اختص الطرف الثاني بالجملة الفعلية للدلالة على استمرار اثر الإذلال على من يترك الجهاد، لحين تركه الرغبة عنه، بمعنى أن الدخول في الجهاد يقتضي قطعيةً في الحكم بينما يؤدي تركه إلى الذل المستمر لحين العودة إليه، وهنا يمنح الفعل هذه الفرصة للمعنى، في الوقت الذي يمنع من حصولها استعمال الجملة الاسمية .

وبذلك يتأكد تآزر المعنى وتداخل التركيب في إنتاج شعرية النص التي يظل الحديث عنها مستوعبا المزيد بعد أن (اعتمدَ في خطبته بناءً محكماً وقدرةً عاليةً على حسن تخلصه من موضع، لينتقل لآخر، وإيقاعاً زادها إشراقا)[2] .

---

(1) مفاهيم الشعرية : 100 .

(2) الطليعة الأدبية، الأسس الجمالية في خطبة الجهاد ،فليح الركابي، العدد 3/1999 : 108 .

وقد جاء هيكل الخطبة محكماً مترابطاً بكل دقةٍ وأناةٍ فهو بناء متكامل من اجل موضوع واضح هو الجهاد)[1] وتتوالى الانزياحات عبر اللغة المجازية في المقاطع التالية (المراحل) عن قوانين اللغة الاعتيادية وإن بمستوى أقل وهو ما يمكن رصده في جميع المقاطع بتفاوت وعلى المستويات الرئيسة الثلاثة غير أن (بناء المعيار ليس أمرا ميسورا)[2] طالما أن لكل جملة أو عبارة شعرية قانونها الخاص وتأويلها الذي يقترب من طبيعتها .

وعلى صعيد اللغة الحقيقية لابد من الإشارة إلى شعرية ناجمة عن يسر وسلاسةٍ في النص من ناحية البناء اللغوي للجمل تراكيبَ ومعانٍ لأن هذه (البساطة الفنية أكثر تعقيدا من التعقيد الفني ذاته ما دامت لا تنشأ إلا من باب تبسيط ذلك الأخير وعلى خلفية منه)[3]، وهذا ما يستشف من حديث الإمام مخاطبا أصحابه بهذا الوضوح في القول واضعا أمامهم صورتهم التي يتعاملون بها معه، حين يأمرهم وهو القائد، لمن يستحق ذلك في معرض (التحجج بالصيف والشتاء)، بناء على ماتقدم من أوصافهم وسلوكهم في أحد مقاطع الخطبة المارة، وكأنه عبر هذه اللغة الحقيقية المباشرة، يريد حصرَ الموضوع برمته بين ركنين هما الأبرز وهما محور الخطبة متمثلين بطرفي العلاقة بين الخطيب والمخاطبين، مشخصا موقفهم بالتردد والمماطلة والتحجج بدلاً من الطاعة والتنفيذ، فيبرز موقفان زمنيان رئيسان يمثلان أصل الذريعة الكبرى لهؤلاء المتخلفين من أداء الواجب وهذان العاملان كما هو جلي في الخطبة هما، الحر والبرد .

---

(1) المصدر نفسه : 108 .

(2) بنية اللغة الشعرية : 7 .

(3) تحليل النص الشعري : 63 .

وعلى بساطة هذا الأسلوب في جعل الموقف بينه وبينهم مختصرا بهذه الطريقة أي بحجتي (حمارَّة القيظ في الصيف وصبارَّة القر في الشتاء)، وبهذا النقل الصريح لطبيعة العلاقة بين الرعية والقائد بصرف النظر عما إذا كان النص مشتملا على انزياحات أو قوانين عادة ما تدخل في صناعة الشعرية، لاتغيب شعرية التوازي عن أجواء الخطبة وفي مناطق اللغة الحقيقية لإنتاج لغة مجازية عبر هذا التداخل، وأبرز تمظهرات هذا التوازي تتمثل في قسمين، الأول قائم على التضاد والاختلاف في المعنى والمبنى على وفق التقابل الآتي :

القسم الأول

الخط الأول{ أيام الحر	حمارّة القيظ	يسبخ عنا الحر}
الخط الثاني {الشتاء	صبارّة القُر	ينسلخ عنا البرد}

وهذا القسم حافل بالطباق والتضاد وبما يكسر رتابة المتوقَع، فأيام الحر تقابلها أيام البرد ولكنه جاء بالشتاء بدلاً عن أيام البرد في مقابل الصيف الذي استعاض عنه بأيام الحر، وجاء بعبارة (يسبخ في الصيف وينسلخ في الشتاء) لمناسبة الحال وملائمة الألفاظ لمحلها وهذا جمال آخر يبرهن على شعرية هذا الكلام فضلا عن الجمال الذي تسجله مفردتا (حمارَّة وصبارّة) وكل ما تقدم لايجدُرُ تجاوزه أو المرور عليه بنحوٍ عابر لأن (الشعرية التي تهمل القيمة الجمالية تبرهن على عدم جدواها ـ بحسب تودوروف)[1] وهو خلاف للغايات التي يسعى البحث إليها .

[1] في الشعرية : 17 .

وفي هذه الاختلافات التي كسرت رتابة الجو المفترض في خطي التوازي المارين يتحقق مفهوم (خيبة التوقع) الذي يفترق عن مفهوم (كسر التوقع) في أن الثاني هو (المقصدية الفنية للانزياحات الأسلوبية أما مفهوم خيبة التوقع فهو مفهوم يشيده المتلقي لقياس التغييرات أو التبدلات التي تطرأ على بنية التلقي)[1] .

أما القسم الثاني في شعرية التوازي التي تهيمن على النص فهو حافل بالتقابلات والنظائر الحرفية والتطابق كما يأتي :

القسم الثاني	الخط الأول { أيام الحر / الخط الثاني { الشتاء	أمرتكم بالسير / أمرتكم بالسير	قلتم / قلتم	أمهلنا } / أمهلنا }

وقد تداخلت هذه التقسيمات مكوِّنةً خطاً عاماً للتوازي الذي امتزج بمعطيات النص الأُخر في وجهي اللغة الدلالية ـ المجازي والحقيقي ـ ليحقق الشعريةَ باستمرار النص في دورانه ضمن فلك هذين الخطين المتوازيين .

وقد اعتنى الباحث بمتلقيه آخذاً بنظر الاعتبار بيئة هذا المتلقي وظرفَه وطبقته مع عدم إغفال التنبه إلى حالات التحول في النص تناسبا مع استحقاقات المضمون على نحو ينزع إلى الحقيقة لإيصال الفكرة، وتواصلا في استعراض جماليات خطبة الجهاد يمكن تسجيل أبرز المفردات والصيغ أو التراكيب التي جاءت على نحو يبدو مغايراً للمألوف في الاقل ـ لقراءةٍ معاصرةٍ ـ ومقارباً لإرضاء الذائقة الجمالية التي تشحذ همة النص الشعرية مؤكدةً أن

---

[1] نظرية التلقي : 32 .

(اللغة هي مادة الأديب، وكل عمل أدبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة)[1]، ويمكن تلمس ذلك عبر الرصد المشار إليه في الجدول الآتي :

جدول (30) ابرز ما سجلته القراءة البحثية لما هو مغاير وملفت من استعمالات لغوية

الكلمات	الصَغار ، حمارّة ،
الصيغ	أفرُّ ـ من الفِرار
التراكيب	صبارّة القُر، حلوم الأطفال، نُغَب التهمام، انتم والله
الأفعال	يَسبخ ، يَنسلخ ،

وهكذا تنتهي الثيمة الأساسية في النص برغبةٍ مرة، أو أمنيةٍ فات أوانها حين يشرح الإمام حال العلاقة بينه وبين هؤلاء القوم في البداية وصولاً إلى هذا المقام الذي لا تنتهي عنده الخطبة، فيود لو أنه لم يرهم ولم يعرفهم مُدخِلاً لامَ التوكيد على الجملة الفعلية ليمنحها خصوصيةً في الجرس الإيقاعي المتحقق من أصوات الواو والدال المتكرر والتاء في قوله: (لوددت) التي تضيف بعداً جمالياً للكلام، ويختتم بالدعاء على هذا الصنف من الأصحاب بالهلاك لما جرت عليه صحبتهم من ألم ووجع حتى جعلوا قريشا تتجرأ ـ مع علمها بالعكس ـ على القول بعدم كفاءته، ويختصر كثيراً من هذه التفاصيل بعبارة مركزة ذهبت مثلا لما تشتمل عليه من حكمةٍ بالغةٍ ومعنىً واسعٍ بتعبيرٍ أوجزه بقوله : (لا رأي لمن لا يطاع) .

---

[1] نظرية الأدب : 223 .

الخاتمـة

مثلما كان البدء بالحمد والتسبيح للّه والصلاة على حبيبه النبي الأمي العظيم وآل بيته الميامين، يكون المنتهى، وبهذا المنتهى يختتم البحثُ رحلته المضنيةَ معترفاً بالبقاء في دائرة سؤال مفاده: هل شكلت هذه الدراسة إضافة فعليةً يمكن من خلالها أن يعد إنجازاً بحثيا بكل ماانطوت عليه الرحلة، من شغف وقلقٍ وسهادٍ وتفتيش، في طيات المصادر، تحيطها سجالات مع الذات تارةً ومع النصوص تارة أخرى، وهل يتجاوز هذا السؤال نفسه أو يعثر على إجابة وافيةٍ تروي عطشَ السؤال .

وإذ يعتز صاحب هذا الكتاب/الدراسة بما بذله طيلة مشوار الرحلة البحثية بشهورها وأسابيعها وساعاتها التي كانت مفتوحةً للقلق والهواجس القرائية والنقدية، ومستعدةً للبحث عن المزيد ومراجعة ما كتبه الباحث سطراً سطراً وكلمةً كلمةً، فلم يألُ جهداً أو يدخر وسعاً، فإنه بعد الانتهاء من فصول البحث واقسامه العلمية في إبراز المستويات الشعرية/الجمالية في كتاب (نهج البلاغة) يخلص الى القول بالنتائج الآتية :

1 -الآراء التي مّرت على مساحة البحث تمثل بالدرجة الأولى صورةً من صور التفاعل الجمالي بين النص والمتلقي من جهة، وبين مبدع النص والمتلقي من جهة أخرى على مدى مساحة التجاوب بين الإنتاج الجمالي وبين الاستهلاك التأويلي .

2 -يعتقد الباحث بأنه تم رصد أبرز الظواهر الشعرية في مستويات التعبير الرئيسة الثلاثة التي يمكن أن تشكل بمجملها المناخ الشعري العام الكلي الذي تسبح فيه مادة الكتاب، وليس جميع الظواهر الشعرية فيه،

بسببٍ من سعتها وفخامة الكتاب وضيق الوقت من جهة القدرة على الإحاطة بها كلها .

3 -تُعدُّ النصوصُ التي انطوت عليها الدراسة وتناولها البحث النقدي، أبرز متون الكتاب التي تزخر بالشعرية وبأسبابها ،وأكثرها استجابةً لما تفتش عنه الدراسة وتسعى الى رصده والكشف عن معالمه ،وهي من أشهر نصوص النهج وتراث صاحبه، فضلاً عن كونها جاءت حصيلةَ عشرات المرات من القراءة والمراجعة والتأمل لتحقيق الاختيار .

4 -يمكن عبر هذه الدراسة قراءة ملامح المناخ العام لكتاب (نهج البلاغة) مبدعاً ومادةً إبداعيةً ،عبر ما مرَّ في متون الفصول التي كونت هذه الدراسة البحثية ،من تأشيراتٍ والتقاطاتٍ وتأويلاتٍ أدت الى إماطة اللثام عن أمور متعددة ومن ثم ساعدت على التعرف على ما يمكن أن يدورَ في الخلد من اسئلة واستفسارات .

5 -بينت الدراسة انطواءَ البنية التعبيرية لنصوص الإمام على اعتماد ظواهر إيقاعية تُكسِبُ النصوصَ شعريةً إيقاعيةً فائقةً في اعتماد الانساق الرئيسة التي تحفل بها نصوص النهج وتنبثق عنها شعرية التشكيلات الإيقاعية وهي: (نسق التكرار ونسق التقابلات والتناظر الإيقاعي ونسق السجع والجناس المزدوج) فحققت هذه الانساق توازياً في الأداء وخلقت إيقاعا قائما على الاختلاف، فضلا عن الاتفاق وقد تم اعتماد الوسائل المعتادة من الفنون الإيقاعية المذكورة من دون إغراق النصوص بها على نحو مكرر، فضلا عما تحقق من تقابلات في العبارات على صعيد المفردة أو التركيب عبر امتداد الإيقاع .

6 -استطاعت الدراسة فيما يتعلق بالمظاهر التركيبية أن ترصد منظومةَ شعريات، من بينها ماتحققُهُ خصوصية المعجم الذي تناول فيه الإمام مجمل القضايا التي ضمتها نصوصه، توافقاً مع نوع الموضوعات التي طرحها، فضلا عن معجم يكاد يكون استثنائيا يتناسب مع فصاحة اختصَّ بها الإمام دون غيره وكذلك استعمال تراكيب مميزة تخرق النسق المعتاد من التراكيب المألوفة في دائرة الغريب، على أن الغرابة تبقى أمراً نسبياً محكوماً بزمن نظمه ولكنه يؤَشَّرُ من قلة الاستعمال والندرة، وغريبه ليس حوشياً وليس خالياً من شعرية مميزة، كما يوضح الكشفُ عن أبرز المظاهر التركيبية التي تجلت عبر ظاهرتي التحول الوظيفي وكسر النظام وما انطوت عليه شعريات الإيجاز والتوكيد والحذف .

7 -توصلت الدراسة الى أن (لغة النهج) من حيث شعريتها الدلالية تتوزع على محورين رئيسين: (دلالة مجازية ودلالة حقيقية) مع التمثيل لكل منهما بأبرز الشعريات التي تنتمي إليه وتعكسه في المادة البحثية مع رجوح كفة المحور الأول على اختلاف مايتعلق به من عنوانات، فضلاً عن انضواء معظم مباحث الفصلين السابقين تحته بوصفه وعاءً أساسيا للشعرية وتمظهراتها الجمالية.

8 -إن رصدَ المظاهر الشعرية على وفق مابينته مباحث الدراسة بيَّنَ التأثير الواضحَ والعميقَ للقرآن الكريم في لغة صاحب نهج البلاغة بما يكشف عن كونهِ من أوائل المؤسسين لعلاقة تبادل عاليةً بين نصوص القرآن الكريم وبين المبدعين من الكتاب، فضلاً عن حضور الحديث الشريف في نصوص النهج بلغةٍ احترافيةٍ ممزوجة تداخلت في نصوص النهج وامتزجت بأسرارها .

9 -يقول الدارس بصحة نسبة ماضمّهُ كتاب (نهج البلاغة)، الى الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) لعدم وجود ماهو مقنع بانتفاء هذه النسبة، مع الأخذ بعين البحث أهمية الجهود الفكرية والآراء والطروحات التي صدرت بهذا الصدد .

10 -لاتتفاوت نصوص الإمام علي في قيمتها الفنية والدلالية وإنما في درجة شعريتها، وهو ماسوَّغَ لنا اختيار نصوصٍ محددة دون سواها مع قابلية النصوص المختارة على الانفتاح التأويلي بدرجة أعلى في مساحات الشعرية .

أخيراً يمكن القول بأن هذه الدراسةَ قد أوضحت ما كان ملتبساً في زوايا عديدة من نهج البلاغة وقدمت ما هو جديد لمن يبتغي دراسة هذا الكتاب الخالد من زواياه الأُخر، على وفق مناهج الأسلوبية والبنائية والحداثة. وإنَّ جميع ما تم تناوله فيها يمكن أن يُدرس ببحثٍ مستقل تستنبط منه مباحث عديدة وموضوعاتٌ جديدة، فهو (النهج) مازالَ وسيبقى، مجالاً خصباً قابلاً للاكتناه والتقصي .

ختاماً يتمنى صاحب هذه الدراسة أن يكونَ فيها ما يعُين الدارسين والباحثين عبر بما يعتقدُ أنه إضافةٌ معرفية تحقّقت في ضوء المساحة الاستعراضية والتأويلية التي خاضتها الدراسة وانشغل بها الدارسُ، واللّه المسدد، وهو ولي التوفيق .

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم

1 -اتجاهات الشعرية الحديثة،الأصول والمقالات،يوسف اسكندر،سلسلة رسائل جامعية،دار الشؤون الثقافية العامة،ط1، 2004 .

2 -أخلاق الإمام علي، محمد صادق الخرسان،دار المرتضى،لبنان ـ بيروت، ط1، 1425هـ ـ 2004م، الغبيري .

3 -أدب الشريعة الإسلامية،دراسة جديدة في بلاغة القرآن الكريم ونصوص الأربعة عشر معصوما، محمود البستاني،مؤسسة السبطين عليهما السلام العالمية، مطبعة محمد، ايران، ط، 1424هـ .

4 -أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل،دار الآداب،ط1 .

5 -أسرار البلاغة في علم البيان،الإمام عبدالقاهر الجرجاني، صححها وعلق على حواشيها السيد محمد رشيد رضا،دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978م -1398هـ .

6 -الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، عزالدين إسماعيل، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط3، 1986 .

7 -الإسلام والفن، محمود البستاني، بيروت، لبنان، ط1، 1992 .

8 -الأصوات اللغوية، ابراهيم أنيس، الناشر مكتبة الانجلو المصرية، مطبعة محمد عبدالكريم، ط3، 1999 .

9 -أصول النقد الأدبي احمد الشايب، مطبعة السعادة، القاهرة، ط3، 1973.

10 -الأعلام، الزركلي خير الدين، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1986م.

11 -الأفكار والأسلوب، دراسة الفن الروائي ولغته، تأليف: أ. ف. تشينشرين، ترجمة: د. حياة شرارة، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، دار الحرية للطباعة، 1978 .

12 -الإمام علي القوة والمثال، ميثم الجنابي، دار المدى للثقافة والنشر، دراسات، 7، 1995 .

13 -البلاغة العربية قراءة أخرى، محمد عبدالمطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1997م .

14 -البلاغة العربية وسائلها وغاياتها في التصوير البياني، ربيعي محمد عبدالخالق، كلية التربية، جامعة طنطا، دار المعرفة الجامعية، 1987 .

15 -البناء في شعر الهذليين، دراسة تحليلية، أياد عبدالمجيد ابراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد .

16 -بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ضمن سلسلة المعرفة الأدبية .

17 -البنيوية، جان ماري اوزياس، ترجمة ميخائيل مخول، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مطبعة سمير أميس، دمشق، 1972 .

18 -البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر للجميع، 1968 .

19 -التجربة الخلاقة، س. م. بورا، ترجمة سلافة حجاوي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد، 1986م .

20 -تحت راية الحق، عبدالله السبيتي، باكتجي طهران، سنة 1364هـ، 1945م .

21 -تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، د. محمد مفتاح، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1985م .

22 -التحليل النقدي والجمالي للأدب، د. عناد غزوان، سلسلة شهرية عن دار آفاق عربية للصحافة والنشر، 1985 .

23 -التصوير الفني في القرآن الكريم، سيد قطب، دار المعارف، مصر، ط3، (د . ت) .

24 -تعريف الأدب ومقالات أخرى، دبليو روبنسون، ترجمة كمال قاسم نادر، مراجعة أمجد حسين، سلسلة المائة كتاب الثانية، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، ط2، بغداد، 1990 .

25 -تفسير القرآن الكريم، للحافظ عمادالدين بن كثير، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط3، 1373هـ .

26 -ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، للثعالبي، طبع بالقاهرة، مصر 1326هـ ـ 1965م .

27 -جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، محمد عبدالمطلب، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1995 .

28 -جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، سلسلة دراسات، وزارة الثقافة والاعلام، 1980.

29 -جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، كتاب الأقلام، دار الجاحظ للنشر، دار الحرية للطباعة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1980 .

30 -جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، احمد الهاشمي، طبعة مجددة، اشراف صدقي محمد جميل، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، طهران، ط1، 1379 .

31 -الخصائص، ابن جني، تحقيق عبدالحميد هنداوي، ج2، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2003 .

32 -دراسة فنية في شعر الإمام الشافعي، حكمت صالح، مطبعة الزهراء الحديثة، الموصل، 1972م .

33 -دفاعاً عن الأدب، جورج ديهاميل، ترجمة محمد مندور، القاهرة، 1942 .

34 -دلائل الإعجاز، للإمام عبدالقاهر الجرجاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988 .

35 -دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، د. ميجان الرويلي، ود. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000 .

36 -دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيمش، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، سلسلة دراسات، دار الرشيد للنشر، 1982 .

37 -ديوان الإمام علي، جمع وتعليق احمد احمد الفكيكي، دار الغد الجديد، ط1، المنصورة، مصر، 2003 .

38 -الراعي والرعية، توفيق الفكيكي، منشورات مكتبة المعارف، بغداد، ط2، 1962 .

39 -رسائل البلغاء محمد كرد علي، دار الكتب العربية، مصر، (د. ت).

40 -رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، عبدالكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ط1، 1988 .

41 -روائع الأشعار في حكم الإمام علي، جمع عبود احمد الخزرجي، نشر وتوزيع المكتبة العالمية، بغداد، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، (د. ت) .

42 -شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، راجع الطبعة ونقحها د. محمد اسعد النادري، ج1، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2002.

43 -شرح نهج البلاغة، لابن أبي الحديد، ج3، ج4، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، إيران 1959 .

44 -الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، ترجمة محمد ابراهيم الشوس، مكتبة منيمنة، بيروت، 1961 .

45 -الشعرية، تودوروف، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987 .

46 -الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990 .

47 -صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء،احمد بن محمد بن امبيريك،مشروع النشر المشترك بين دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،والدار التونسية للنشر،(د . ت) .

48 -الصورة الشعرية،سي . دي. لويس،ترجمة احمد نصيف الجنابي، ومالك ميري،مراجعة د. عناد غزوان،الجمهورية العراقية،وزارة الثقافة والاعلام،دار الرشيد للنشر،1984 .

49 -علي بن أبي طالب سلطة الحق،عزيز السيد جاسم،مؤسسة الزمان، (د . ت) .

50 -فضاء البيت الشعري،عبدالجبار داود البصري،وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1996 .

51 -فلسفة الجمال ودور العقل الإبداع الفني،مصطفى عبده،الناشر مكتبة مدبولي،القاهرة،ط2،1999 .

52 -فن الشعر،ارسطو،ترجمة وتحقيق الدكتور عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة،بيروت،ط2،1983.

53 -في البنية الإيقاعية للشعر العربي،كمال أبو ديب،دار الشؤون الثقافية العامة،وزارة الثقافة والاعلام،بغداد،ط3،1987 .

54 -في الشعرية، كمال أبو ديب، الناشر مؤسسة الابحاث العربية، ش . م. م، ط1، 1987 .

55 -في الشعرية العربية، أدونيس، محاضرات ألقيت في الكوليج دو فرانس، باريس، آيار، 1984، دار الآداب، بيروت، ط1، حزيران، 1985 .

56 -في بلاغة الخطاب الإقناعي، مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، محمد العمري، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، سلسلة الدراسات النقدية، ط1، 1986 .

57 -في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2003 .

58 -في ظلال نهج البلاغة، محاولة لفهم جديد، شرح محمد جواد مغنية، دار العلم للملايين، بيروت، تموز (يوليو)، ط1، 1972 .

59 -قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا، سوزان بيرنار، ترجمة زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد، 1983 .

60 -قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981 .

61 -قضايا الشعرية،رومان باكبسون،ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، 1988 .

62 -قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد زكي العشماوي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ط3، 1978م .

63 -قضية الشعر الجديد،د. محمد النويعي،دار الفكر،مكتبة الخانجي، ط2، فبراير، 1971 .

64 -اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م .

65 -اللغة الشاعرة، مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية، عباس محمود العقاد، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، صيدا (د. ت) .

66 -لغة الشعر بين جيلين، ابراهيم السامرائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1980 .

67 -اللغة العليا، النظرية الشعرية، جان كوهن، ترجمة وتعليق د.احمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1995 .

68 -ماالقواعد؟ كتاب اللغة والخطاب الأدبي، روجر فاولر، اختيار وترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1993 .

69 -المرآة والنافذة،د. بشرى موسى صالح،دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة، بغداد، ط1، 2001 .

70 -المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين نصرالله بن أبي الكرم بن محمد بن عبدالكريم ابن الأثير الجزري المتوفى 637هـ حققه وعلق عليه الشيخ كامل محمد محمد عويضة، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ ـ 1998م .

71 -مروج الذهب ومعادن الجوهر، أبي الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، تحقيق عبدالأمير مهنا، بيروت، لبنان، ط1، 1992 .

72 -المعجزة الخالدة، هبةالدين الشهرستاني، مكتبة الجوادين العامة، الكاظمية، ط2، بغداد .

73 -معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، احمد مطلوب، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، ط1، 1983 .

74 -المعجم المفصل في علوم البلاغة، البديع والبيان والمعاني، أنعام فوال عكاوي، مراجعة احمد شمس الدين، طبعة جديدة ومنقحة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 1996م .

75 -المعجم المفهرس لألفاظ نهج البلاغة، محمد دشتي، سيد كاظم مهدي، قسم مؤسسة انتشارات مشهور، خيابان ارم، (د. ت) .

76 -المعجم الوسيط، ابراهيم مصطفى، واحمد حسن الزيات، ج1، ج2، دار العودة، استانبول، تركيا، 1989 .

77 -مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.

78 -مفهومات في بنية النص، مقدمة للدراسات الأدبية، وائل بركات، عن كتاب مناهج النص لجورج مونان، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 1996 .

79 -مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، د. رحمن غركان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004 .

80 -المنفى والملكوت، كلمات في الشعر والنقد، جلال الخياط، شركة المعرفة، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.

81 -موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، عبدالرضا علي، دار الشروق، عمان، ط1، 1997 .

82 -نظرية الأدب، رينيه ويليك، واوستن وارين، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسان الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطريشي، 1972 .

83 -نظرية التلقي أصول وتطبيقات،د. بشرى موسى صالح،دار الشؤون الثقافية العامة،وزارة الثقافة والاعلام،بغداد،ط1، 1999 .

84 -النقد الأدبي،سهير القلماوي،دار المعرفة،القاهرة،ط1، 1959 .

85 -النقد الأدبي الحديث،د. محمد غنيمي هلال،دار نهضة مصر للطباعة والنشر،(د. ت) .

86 -النقد الأدبي الحديث في العراق،د. احمد مطلوب،مجموعة محاضرات ألقاها على طلبة قسم البحوث والدراسات الأدبية واللغوية،مطبعة الجيلاوي، 1968 .

87 -نهج البلاغة،تنقيح وشرح صبحي الصالح،المرتب محمد علي الشرقي، مطبعة خورشيد،ناشر دار الكتب الإسلامية،ط1،طهران .

88 -نهج البلاغة،حققه وضبط نصه السيد جعفر الحسيني،دار الثقلين للطباعة والنشر،قم،ايران،ط1، 1419هـ .

89 -نهج البلاغة،شرح الاستاذ محمد عبده،مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت بأجزائه الأربعة،(د. ت) .

90 -نهج البلاغة،شرح الإمام الشيخ محمد عبده،منشورات مكتبة النهضة، بغداد،مطبعة بابل، 1984 .

الرسائل الجامعية

1 -غريب نهج البلاغة، عبدالكريم حسين، أطروحة دكتوراه، اشراف أ. د. عبدالله الجبوري، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، آذار، 2004 .

البحوث والدوريات

1 -الأسس الجمالية في خطبة الجهاد، فليح كريم الركابي، الطليعة الأدبية، العدد (3)، أيلول، 1999 .

2 -دفاعا عن الشعر، ادورد هرش، ترجمة زيد نعمان، مجلة الأقلام، العدد (2)، السنة الخامسة والثلاثون، دار الشؤون الثقافية العامة.

3 -سؤال اللغة ومغامرة التحديث، خالد الغريبي، الأقلام العدد (1)، السنة الرابعة والثلاثون، 1999، دار الشؤون الثقافية العامة .

4 -شعرية المعجمة، د. فائز الشرع، جريدة الأديب، العدد (71)، بغداد دار الأديب للطباعة والنشر .

5 -الصوت الشعري المختلف، محمد صابر عبيد، جريدة الأديب، العدد (101)، بغداد، دار الأديب للطباعة والنشر .

6 -صياغات في إنتاج المعنى، رحمن غركان، مجلة الطليعة الأدبي، العدد (3)، أيلول 1999، دار الشؤون الثقافية العامة .

7 -في الشعرية العربية، دراسات، ثابت الآلوسي، مجلة الأقلام، العددين (3، 4)، 1992، بغداد .

8 -المفكرة النقدية، في الشعرية، د. بشرى موسى صالح، الجامعة المستنصرية، جريدة الثورة، 2002/12/5 .

9 -نظرية الانزياح، الحقول والعلاقات، د. عباس رشيد الدده، مجلة الطليعة الأدبية، العدد (1) كانون الثاني 1999م .

10 -واقعية الحدث وحيوية المضمون في خطبة الجهاد، فليح كريم الركابي، مجلة التضامن الإسلامي، العدد (6، 7) السنة السابعة 2005.

الفهرست

ت	الموضــوع	رقم الصفحة
1 -	الاهداء	5
2 -	المقدمـة	11
	مدخل لدراسة المستويات الشعرية/الجمالية في نهج البلاغة	
3 -	القسم الأول: ثقافة الإمام علي (عليه السلام)	19
4 -	القسم الثاني:حول كتاب نهج البلاغة ـ إضاءة تمهيدية	35
5 -	القسم الثالث: مهاد تنظيري في الشعرية	45
6 -	القسم الرابع: القراءة الخارجية (المنهج والكتاب)	57
	الفصل الأول: شعرية التشكيلات الإيقاعية	
7 -	توطئــة	73
8 -	المبحث الأول: نسق التكرار	77
9 -	المبحث الثاني: نسق التضاد	89
10 -	المبحث الثالث: نسق التقابلات والتناظر الإيقاعي	103
11 -	المبحث الرابع: نسق السجع والجناس المزدوج	119
12 -	المبحث الخامس : الخطبة الشقشقية (انموذج تحليلي عام)	131
	الفصل الثاني: شعرية المظاهر التركيبية	
13 -	توطئــة	145
14 -	المبحث الأول: شعرية الإيجاز	147
15 -	المبحث الثاني: شعرية كسر النظام (التقديم والتأخير والاعتراض)	159
16 -	المبحث الثالث: شعرية التحول الوظيفي	175
17 -	المبحث الرابع: شعرية التوكيد والحذف	183
18 -	المبحث الخامس: شعرية المعجمة	193
19 -	المبحث السادس: (عهد الإمام للأشتر النخعي) انموذج تحليلي عام	205

20 -	المبحث السابع: شعرية الملامح العامة للكتاب (قراءة توصيفية تصنيفية)	213
الفصل الثالث/ شعرية الظواهر الدلالية		
21 -	توطئــة	231
22 -	المبحث الأول: الدلالة المجازية	235
23 -	المبحث الثاني: الدلالة الحقيقية	263
24 -	المبحث الثالث: خطبة الجهاد(انموذج تحليلي عام)	281
25 -	الخاتمـــــة	395
26 -	المصادر والمراجع	299

سياحة في شعرية النثر

أنَّ اختيارَ المنهج الأسلوبي يُعد ضَرباً من المغامرة النقدية، ولاسيّما مع المتون ذات المرجعية التراثية، فتتصاعد بشأنها أصواتٌ لاتجد ضالَّةَ المنهجيات الحديثة إلا في نصوص الحَداثةِ وخطوط التقانة الحديثة.

فإذا كانت هذه الاحترازاتُ مما يعانيه الدارسُ للنصِ التراثي فما حدودُ المغامرة وارتياد المجاهيل في دراسة هذا الكتاب (نهج البلاغة) الفريد في اسلوبه؟، الذي يخلق التحدي ويصوغُ المواجهةَ، بدءاً من عنوانه، وما عسى الدارسَ أو الباحثَ أن يفعل، وهو يستنبط (مستويات البلاغةِ/ الشعرية/ الجمالية) ؟ وكيفَ لهُ أن يستخرجَ القوانينَ العامة للصوغ الجمالي من هذا السفر المعجزِ في أسراره وأفانينه وقوانينه الخاصة.

كانَ لابد، في السعي لاستيعاب هذه التراكبات والتشاكلات، من التركيز على الدرسين الأسلوبيين (النصّي والسياقي)، بمعنى الأخذِ بأطرافِ الأسلوبية التعبيرية التي تقوم على علاقة الأسلوب بمنشئهِ، والأسلوبية الوظيفية التي تقوم على العزلة النصية.

لينصَّبَ الاشتغال على ربط بلاغة النهج ببلاغة الإمام علي عليه السلام لأن بلاغَة الإمام، وبلاغَة النص (النهج) سياقٌ واحد متصل، لامنفصل، وهو ما بدا واضحاً عبر هذه الدراسة،إذ كانَ الخارج والداخل يتضايفان، على نحوٍ يتجاوزُ المعياريَ القبلي الجاهز مما تحتشد به كُتبُ البلاغة، الى الوصفي المنبثق من النص، ففي النهج أسرار ودلائل.

وما كانَ لهذا الأمر أن يفلحَ، ويصل الى الحدود والتخوم المهمة خوضاً في الأسرار والدلائل، لافي السطوح والأغلفة، لو لم يتصد له من هو عالي الهمة والعزيمة، فكانَ (نوفل ابورغيف) الشاعر الناقد والباحث الجاد ومزايا أُخر، تضيفُ الى العامِ خصوصاً، فهو العارف بأسرار صناعة النص الأدبي ومكامن بلاغته.

وما كان للكتابةِ أن تجدَ طريقها المكتمل الناضج، لولا ما يمتلكه أبورغيف من طاقةٍ نقدية خاصةٍ وأخرى شعريةٍ رديفة، وهو ماعزَّز وجودَ بحبوحةٍ شعريةٍ بسطت ظلّها الوارفَ على لغة الكتاب، ومنحته طلاوةً اسلوبية.

ويبقى القولُ بأن (نهجَ البلاغة) كتابٌ لايمكن الإحاطةُ بأسرارِ بلاغته فهو نهجٌ مكتنزٌ بالأسرار، وحَسبُ هذا الكتاب أنه حرصَ على تأشير كثيرٍ منها، وخاض في نهج تأويلها.

978-9922-9213-1-0

دار إنكي
للنشر والتوزيع

صدر
عن تجربة المؤلف

• (الأقاصي والتجليات في تجربة نوفل أبورغيف) تأليف (د.عقيل مهدي ومنذر عبدالحر) بغداد / دار الشؤون الثقافية 2012.

• (بنائية الصوغ الشعري ومقاصده في تجربة نوفل أبورغيف) د. نادية هناوي / دار المكتبة الأهلية / البصرة 2016 .

• (أركان الصورة في تجربة نوفل أبو رغيف) سرى الدوري / جامعة تكريت / عن دار الكتب العلمية ببغداد 2015 .

• (وعي التجربة والتجديد عند نوفل ابورغيف) دراسة في الخطاب الشعري / د.سعيد حميد كاظم / دار تموز / 2016.

• (الأفق والمنبر) عن التجربة النقدية للدكتور نوفل أبورغيف جمع وتأليف د.عبدالباقي الخزرجي / وزارة الثقافة / بغداد / 2014 .

• (المعنى المغاير في تجربة نوفل أبورغيف) د.ورود حامد عبدالصمد / البصرة 2022 / دار معنى .

• (آفاق الشموخ) بحوث ودراسات وشهادات في أفق الدكتور نوفل أبورغيف / إعداد وتقديم حميد المطبعي / دار معنى / 2023 .

• (التشكيل الشعري في نتاج نوفل ابورغيف / كريم نجم كامل / رسالة ماجستير / جامعة بابل / 2023 .

صدر للمؤلف

• (ضيوف في ذاكرة الجفاف) شعر، بطبعتين / 1998-2009.

• (مطر أيقظتة الحروب) شعر ، بطبعتين / 2005 - 2010.

• (المستويات الجمالية في نهج البلاغة) / دراسة في شعرية النثر. بطبعتين (2007) و(2012).

• (ملامح المدن المؤجلة) / شعر / بغداد 2009.

• (مكنز الأدب) قراءات في ديوان المعاني للعسكري) بحث أكاديمي ،2009.

• (مدار الصفصاف) مشروع قصيدة الشعر / الاتجاه ، الجذور، الرؤية / الجزء الاول (2010).

• (مدار الصفصاف) مابعد قصيدة الشعر / التحول، الانفتاح ، الملتقى الاول / الجزء الثاني (2013).

• (مستويات اللغة في النقد العربي القديم) دراسة في (نقد النقد) 2013.

• (السياسي والمعرفي / إشكالية العلاقة وجدل القيادة) دراسات ومقالات (2019).

• (حائط المساء) / نصوص ابداعية / بغداد 2020.

• قوافل الضوء / شهادات ومرثيات واحتفاءات / بغداد 2021

• في مختبر الوعي والحياة / دراسات ومقالات في النقد الثقافي / تحت الطبع.