

الصورة الفنية في الخطبة الموثقة للإمام علي (ع) اعتماداً على نظرية سيد قطب والتأكيد على الإيقاع

محمود شكيب*

ليلا قاسمي حاجي آبادي**، سوسن عباسيان***

الملخص

لقد استخدم الإمام (ع) الصورة لتسهيل فهم مبتغاه. وقد أبدع فيها، وهي فن يُستخدم لعرض المعاني عبر الألفاظ، يرافقها الإيقاع الملائم وإياها. والخطبة الموثقة أوردها ابن ناقة الكوفي في ملحقاته، وقد تناولها هذا المقال، لدراسة صورها، وعناصرها والجو السائد على فقراتها، معتمداً نظرية سيد قطب حول التصوير الفني في القرآن الكريم مؤكداً على الإيقاع من خلال منهج وصفي تحليلي. فالهدف من المقال تبيين الصور المعروضة في الخطبة والعناصر والفنون المستخدمة لعرضها وتوافق هذه العناصر وجو الفقرات. فالصور تختلف حسب الموضوع المطروح فيها. وقد عُرضت فيها بألفاظ تخلو من الألف وبجمل مسجعة، يتلاءم

* أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة آزاد الإسلامية فرع العلوم والبحوث، طهران، إيران

(الكاتب المسؤول)، Shakibmahmood52@gmail.com

** أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة آزاد الإسلامية فرع كرمسار، إيران

leila03ghasemi@yahoo.com

*** طالبة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها في جامعة آزاد الإسلامية فرع العلوم والبحوث، طهران، إيران

Susan.abbasian@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٨/٠١/١٤، تاريخ القبول: ١٣٩٨/٠٣/١٨

إيقاعها والموضوع، مصحوبة بالحركة والسكون، فهناك إنخفاض ورفع وطول وقصر في الجمل حسب جوّ الفقرة، فتختلف وتيرة العبارات لاختلاف الحوادث. فإن كان الموضوع يخصّ الباري تأتي الجمل قصيرة؛ لتوحي بعدم التأني من قبله. وإذا كانت الأفعال خارجة عن إرادة الإنسان تقتصر في لفظ واحد، مايزيد هول الموقف بإيحاء انعدام الوقت، وإن كانت من العبد ويخصّ موقفه من ربه فتطول الجمل لتوحي بتراخيه. وتكرر بعض الحروف حسب المعنى، كحرف التاء في الفقرة الأولى الذي يوحي بالليونة بمايناسب جو الحمد السائد على الفقرة. وقد استخدمت الفنون البديعية أكثر من البيانية في خلق الصور والمشاهد ومن البيانية، المجاز هو الغالب في الصّور.

الكلمات الرئيسية: الخطبة الموقّعة، الصّورة، الإيقاع، ابن ناقة.

١. المقدمة

هنالك من كلام الإمام، ما لم يرد في نهج البلاغة؛ يمكن العثور عليه في المستدركات والملحقات والتذييلات التي كتبت لهذا الكتاب. ومن جملتها «ملحق نهج البلاغة» برواية أحمد بن يحيى ابن ناقة (٤٧٧-٥٥٩ ق) وهو الشيخ أبو العباس أحمد بن يحيى بن أحمد بن زيد بن ناقة المسلي الكوفي. وذكره ابن الأثير الجزري بأنه كان شاعراً، وكان يسمع الحديث الكثير، وقد جمع كتاباً فيه. (الجزري، ١٤٠٧ ق: ٢١٢/٣) وقال فيه نفس الكلام ياقوت الحموي في كتابه معجم البلدان. (الحموي، ١٩٧٩ م: ١٢٩/٥) وقد ذكره أصحاب التراجم وغيرها من الكتب منهم الذهبي في تاريخ الإسلام (الذهبي، ١٤٠٧ هـ.ش: ٢١٧/٣٨) والجزري في تهذيب الأنساب (الجزري، لاتا: ٢١١/٣ و ٢١٢) والسمعاني في الأنساب (السمعاني، ١٤٠٨ ش: ٢٩٦/٥).

ملحق ابن ناقة؛ قام بتحقيقه محمد جعفر إسلامي، وقد طبع في عام ١٣٩٢ شمسي. وقد جمع ابن ناقة فيه خطباً من خطب الإمام؛ التي لم ترد في نهج البلاغة، وبعضاً من وصايا النبي محمد (ص) إلى الإمام علي (ع)، وبعض الأخبار من أهل البيت (ع)، والأدعية من الإمام علي (ع).

الصورة الفنية في الخطبة الموثقة للإمام علي (ع) اعتماداً ... ١٩٣

والخطبة الموثقة؛ هي إحدى الخطب التي رواها ابن ناقة في ملحقه؛ نقلاً عن هشام بن سائب الكلبي عن أبي صالح. (ابن ناقة، ١٣٩٢ هـ. ش: ٥٢) كما رواها أيضاً إبراهيم بن علي الكفعمي (٨٤٠-٩٥٠ ق) عن هشام بن سائب الكلبي عن أبي صالح في كتابه المصباح (الكفعمي، ١٩٩٢ م: ٨٤٩).

وجاء في الملحق عن أبي صالح: «اجتمع جماعة من أصحاب النبي (ص) فتذاكروا: أي الحروف أدخل في كلام العرب؟ فاجتمعوا أنّ الألف أكثر دخولاً في الكلام من سائر الحروف. فقام أمير المؤمنين علي بن أبي طالب عليه السلام فخطب هذه الخطبة على البديهة وسماها الموثقة. (ابن ناقة، ١٣٩٢ هـ. ش: ٥٢) لكنّها لم تخل من حرف الألف تماماً؛ لأننا نرى دخول الألف فيها مرتين؛ بإتيانه حرف «لا» حيث يقول: «وَيَسْتَصْرُخُ فَيَثْبُتُ حُفْبَةَ لَيْرِيمُ، فيندم حين لا ينفعه ندم». (ابن ناقة، ١٣٩٢ هـ. ش: ٥٤).

١.١ أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في عرض جمال الخطبة؛ حيث يعرض الإمام (ع) حياة الإنسان ونهايته في صور حاشدة؛ بموج فيها الجمال والأناقة ويُسمع منها زنين الإيقاع الموسيقي. فأخذ البحث على عاتقه إظهار هذا الجمال من خلال دراسة تلك الصور لأول مرة؛ إذ لم تُدرس الخطبة من أي جهة حتى الآن.

٢.١ منهج البحث

المنهج المعتمد عليه في هذا البحث هو المنهج الوصفي التحليلي؛ يتم من خلاله تجزئة الخطبة إلى فقرات حسب المواضيع المطروحة في كل منها. كما يتناول البحث العناصر التي استخدمها الإمام (ع) في هذه الصور كالألفاظ والعبارات وإيقاعها الموسيقي اعتماداً على نظرية سيد قطب في دراسة التصوير الفني في القرآن الكريم، مع التأكيد على عنصر الإيقاع.

٣.١ خلفية البحث

من البحوث التي قدمت عن التصوير أو الصورة في كلام الإمام(ع)، نذكر رسالة ماجستير للطالبة مريم قاضي أستراآبادي في جامعة علوم الحديث، بعنوان *مظاهر فن التصوير في نصح البلاغة* تم نقاشها عام ١٣٨٨ شمسي، تحت إشراف الدكتور سيد محمد مهدي جعفري. وبالطبع تناولت الباحثة كلام الإمام في نصح البلاغة وليس خارجه. كما أنّ لخالد البرادعي مقالة بعنوان *الصورة الفنية في كلام الإمام علي(ع)*، نصح البلاغة نموذجاً طُبعت في مجلة المنهاج عام ١٩٩٧، وللباحث فيها وقفة عابرة على التصوير في نصح البلاغة من خلال بعض الأمثلة. ولسيد محمد مهدي جعفري مقالة بعنوان *التصوير في نصح البلاغة* وقد تمّ طبعها في مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية لجامعة شيراز، في دورتها السابعة عشرة عام ١٣٨١ في عدديها الثالث والرابع. فقد أتى الباحث في مقاله بلوحات من التصوير في كلام الإمام(ع) ودراسة بعض العناصر البلاغية والأدبية فيها. ومقالة حميد محمد قاسمي بعنوان *مظاهر من فن التصوير في نصح البلاغة* عام ١٣٨٧ شمسي، يبحث فيه التصوير في نصح البلاغة أساساً على الألفاظ وفنون البلاغة والصور المتقابلة والحوار والوصف والعرض. ومقالة روح الله نصيري وحسن جلاي بعنوان *التصوير الأدبي في خطب نصح البلاغة*، خطبة الأشباح نموذجاً والتي طبعت عام ١٤٣٥ قمري في مجلة اللغة العربية وآدابها في عددها الرابع. يتناول الباحثان خطبة الأشباح وأهمّ مكونات الصورة فيها. ومقالة خليل برويني وعيسى متقي زاده ومحمد كبيري؛ وعنوانها *السياق وفاعليته في دراسة الصورة الفنية وتبيينها في رسائل الامام علي(ع) نموذجاً* طبعت عام ١٣٩٢ شمسي في مجلة *إضاءات نقدية في الأدبين الفارسي والعربي*، في عددها العاشر. والفرق واضح كما يرى القارئ بين هذه البحوث والبحث الحاضر بين يديه؛ فإنّ البحوث المذكورة تتناول قسماً من كلام الإمام علي عليه السلام مما ورد في نصح البلاغة فقط، ولم يتناول أيّ منها الخطبة الموثقة.

٤.١ أسئلة البحث

السؤال الذي يتمّ الإجابة عنه من خلال هذا البحث أنه ما هي الصورة في الخطبة والفنون والعناصر التي يستخدمها الإمام (ع) لخلقها وأيّ منها هي الأكثر استخداماً والسبب وراء

ذلك؟ والفرضية هي أنّ الخطيب أكثر في توظيف الفنون البديعية نسبة إلى الفنون البيانية في صورته، ومن البديعية يغلب السجع على الفنون الأخرى، ومن البيانية يطغى المجاز على سائر الفنون والألفاظ والمعاني والموسيقى والإيقاع والعاطفة هم من أهم العناصر المستخدمة. والسبب يكمن في ماهية المواضيع المطروحة وأهميتها في كل من فقرات الخطبة.

٢. الصّورة الفنية وعناصرها

إنّ الصّورة ليست جديدة على الأدب والنقد؛ خاصة عند العرب، بل كانت موضع اهتمام البلاغيين والناقدين منذ القدم، إذ كانت معياراً لقياس الشعر وعياره والحكم على الشعراء. وإنّ مصطلح الصّورة لم يذكر بصراحة وبشكل واضح في التراث البلاغي في الأدب العربي. لكن «ناقدًا مثل ابن رشيق، قد أقام منهج كتابه قراضة الذهب على أساس الصّور الشعرية، مقررًا من بادئ الأمر أنّ السرقات لا تقع إلّا فيها، وإنّ المفاضلة لا تقوم إلّا على أساس منها». (عبدالله، لاتا: ١٧) وتكمن أهميتها «في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونتأثر به». (عصفور، لاتا: ٣٢٧) وعند سيد قطب «التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن. فهو يعبر بالصورة المحسنة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية». (قطب، ٢٠٠٤: ٣٦) فالصورة عنده يُعبّر بها عن أمور معنوية ومادية بشكل محسوس.

والصّورة في اللغة تعني الشكل الظاهر للشيء، كما تقع على معنى حقيقة الشيء وصفته. (ابن المنظور، ١٩٨٨م: ٤٣٩/٧) وكمصطلح؛ تعتبر «إعادة تشكيل الواقع ونقله بطريقة إبداعية يسهم فيها الخيال بحيث لا ينقل الواقع أو ينسج» (عصفور، لاتا: ٣٧٣) وعلى هذا فالصورة خلق جديد من واقع يبدع فيه الأديب و يستخدم قوة الخيال. ويرى أحمد الشايب هي «وسائل نقل للفكرة والعاطفة معاً إلى القارئ عن طريق الخيال» (الدهمان، ١٩٨٦: ٢٧١) فالصورة وسائل تعبيرية يستخدمها الأديب لنقل فكرة أو تجربة ما بمساعدة الخيال ترافقها العاطفة. كما يراها محمد غنيمي هلال أيضاً «وسيلة فنية لنقل

التجربة» (هلال، ١٩٩٧:٤١٩) فتشارك الوسائل المادية لتكشف عن عملية تركيبية للصورة الخيالية لتعرض في العمل الأدبي يتلقاه المتلقي ويتأثر بها وبهذه الوسائل. وفي قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، تعرف بأنها خيال الشيء في الذهن والعقل وصورة الشيء، ماهيته المجردة والصورة الأدبية: «ما ترسمه لذهن المتلقي كلمات اللغة؛ شعراً أو نثراً، من ملامح الأفكار والأشياء والمشاهد والأحاسيس والأخيلة، وتكون إما فكرة نقلية تقريرية، ترسم معالمها الحقيقية في أحص خصائصه الواقعية، وإما معادلاً فنياً جمالياً يوحى ويومئ إليه بأشباهه من الرسوم واللوحات عن طريق الحشد الإيقاعي وسائر ضروب الإيماء البلاغي والبديعي والصياغات التشكيلية والتقنيات الأسلوبية واللغوية المختلفة». (يعقوب، حركة وشيخاني، ١٩٨٧:٢٤٧) ويُقصد من الإيماء البلاغي والبديعي في هذا التعريف استخدام الفنون البيانية كالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية، والفنون البديعية كالمحسنات اللفظية والمعنوية، ويبدو هذا التعريف تعريفاً شاملاً بما يذكره من فنون وأساليب وسائر المستلزمات للصورة. ومن الملفت هو تأكيد سيد قطب ومؤلفي القاموس على موسيقى الألفاظ وإيقاعها في إبراز الصورة.

وعناصر الصورة؛ هي الأدوات التي تستخدم في خلق الصورة، فهي عبارة عن الألفاظ والدلالات اللغوية والمعنوية لها، والمعنى الناشئ عن ترتيب هذه المفردات واجتماعها والإيقاع الموسيقي الناتج عن موسيقاها والأسلوب الذي يتبع في تناول الموضوع المطروح في الأثر. ويعتقد سيد قطب أن «التصوير يتمّ باللون والحركة والتخييل. وكثيراً ما يشترك الوصف والحوار وجرس الكلمات ونغم العبارات وموسيقى السياق في إبراز صورة من الصور تتماها العين والأذن والحس والخيال والفكر والوجدان». (قطب، ٢٠٠٤: ٣٧) وأهمّ من كل ذلك هو التناسق بين عناصر الصورة. فيرى سيد قطب هنالك ألوان من التناسق الفني ومنها تناسق أنواع الإيقاع الموسيقي مع الجو السائد ليؤدي وظيفة أساسية في البيان. «فالموسيقى تشعّ نظماً خاصاً في كلّ موضع وتتبع قصر الفواصل وطولها وهي تابعة لانسجام الحروف في الكلمة المفردة ولانسجام الألفاظ في الفاصلة الواحدة». (قطب، ٢٠٠٤: ١٠١ و١٠٢) ولكل أديب أسلوبه الخاص في استخدام عناصر الصورة ولكل عمل أدبي جو سائد؛ يتطلب

استخدام بعضها أكثر من بعضها الآخر. والطابع العاطفي هو الطابع السائد الذي يحرك الأديب من خلاله عواطف السّامع، ليتأثر به ويتفاعل معه. فإثارة العواطف هي العنصر الظاهر في الأدب. وفيما يتصل بالخطبة، «فإنّ العنصر العاطفي يظل طابعاً ملازماً لهذا النمط من الفن، نظراً لطبيعة الموقف الذي يستدعيه». (البستاني، ١٩٩٢م: ١٤٥) كما أنّ عنصر الإيقاع، يلفت إنتباه السّامع، ففي كل جزء من الخطبة، يأتي الإيقاع متلائماً متناسقاً مع المعنى المطروح فيه. والإيقاع هو «حركة النغم الصادر عن تأليف الكلام المنثور والمنظوم، والنتاج عن أصوات الحروف في اللفظة الواحدة، وعن نسق تزواج الكلمات فيما بينها. فالإيقاع هو، في حصيلته النهائية، تواتر الحركة النغمية، من حيث تآلف مختلف العناصر الموسيقية أو تنافرها، ومن حيث درجة ذلك التآلف ومؤثراته الإيحائية، غنى أو فقراً، اتساعاً أو ضيقاً، تنوعاً أو رتابة». (عاصي ويعقوب، ١٩٨٧م: ٢٧٦/١) وعند قراءة الخطبة تتواتر الحركات بأنغامها وبمختلف درجاتها فتعزز المعنى لدى المتلقي من خلال الأصوات وموسيقاها فهي تصل إلى مسامعه متلائمة مع المعنى المطروح من قبل الخطيب.

٣. الصورة الفنية في الخطبة الموقّعة

من أجل الخوض في البحث، علينا النظر في هيكل الخطبة كوحدة أدبية أولاً؛ ثم نجزّي الخطبة إلى أجزاء ثانياً؛ وكلّ جزء منها يضمّ فقرة يعرض الإمام فيها حشداً من الصّور لتبيين موضوع يخصصها فيتم فصل الفقرات حسب الموضوع؛ وهذا الحشد «تتوافر فيه الصورة والحركة والإيقاع» (قطب، ٢٠٠٢م: ١٠) ومن الملفت أنّ الخطبة تبدأ بمجملّة تعرض الصّورة الأولى من الفقرة الأولى في الخطبة، ثم تأتي الصّور في تسلسل وترتيب من بعدها، ما يلائمان الموضوع، حتى الفقرة الأخيرة التي يريد الإمام منه تحقيق بغيته، وهي تفهيم معنى الحياة الآخرة والعقاب والجزاء. فالمشاهد تبهر السّامع واحداً تلو الآخر؛ لكي تُمكنه من التهيّب للاستماع إلى الفقرة الأخيرة التي ينفذ إلى مسامعه ومن هناك إلى أعماق نفسه ووجدانه. وكأنّ السّامع أمام شاشة تُبث من عليها صور لحادث قد وقع على أرض الواقع؛ فلا يتحرك من أمام الشاشة حتى أن ينتهي العرض؛ «لأنّ الصّورة التي تنقل المشهد بشكله الواقعي قد تبدو أكثر تأثيراً وإمتاعاً،

ولانتقصها القدرة على استثارة المتلقي، وتحريك مشاعره، فإنّ من المشاهد الواقعية ما يحرك العواطف ويهزّ الوجدان المجرد». (الغنيم، ١٩٩٦م: ١٧٦) وفي الخطبة الموثقة تُعرض الصور إمّا واقعة حقاً وإمّا سوف تقع لا محال لها، فهي في الحقيقة ما يحدث للإنسان في حياته الدنيا وثم في الآخرة حيث يبعث للمحاسبة وتحديد مصيره النهائي، فينقلها الإمام (ع) عن حقيقة وليس عن خيال. ويستخدم الإمام أساليب متنوعة في عرض هذه الصور كالفنون البيانية (التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية) والفتون البديعية (السجع والجناس والتكرار والتناسب والطباق والتقابل و...) حتى تنفذ إلى نفس المتلقي ويتأثر بها وتتحرك مشاعره ووجدانه.

تبدأ فقرات الخطبة في الحياة الدنيا وتنتهي في الحياة الآخرة؛ كأنها لا تتوقف، والسّامع لا يشعر بمرّ الوقت، فتعرض الحياة في مدّة قصيرة من الزمان. وكل فقرة تضم في ألفاظها وإيقاعها صور عديدة تشكل نسج الخطبة. وترتيب أجزائها يوحى بمراحل الإيمان، بشكل غير مباشر وغير ملفوظ به.

١.٣ الحمد والثناء

«حَمِدْتُ مَنْ عَظُمَتْ مَنَّتُهُ، وَسَبَعَتْ نِعْمَتُهُ، وَسَبَقَتْ رَحْمَتُهُ غَضَبَهُ، وَتَمَّتْ كَلِمَتُهُ، وَنَفَدَتْ مَشِيئَتُهُ، وَبَلَغَتْ قَضِيئَتُهُ، حَمِدْتُهُ حَمْدَ مُقَرَّرٍ بِرُبُوبِيَّتِهِ، مُتَخَضِّعٍ بِعُبُودِيَّتِهِ، مُتَنَصِّلٍ مِنْ خَطِيئَتِهِ، مُعْتَرِفٍ بِتَوْحِيدِهِ، مُؤْمِلٍ مِنْ رَبِّهِ مَغْفِرَةً تُنْجِيهِ، يَوْمَ يُشْعَلُ عَنْ فَصِيلَتِهِ وَبَيْتِهِ، وَيَسْتَعِينُهُ، وَيَسْتَرْشِدُهُ، وَيَسْتَهْدِيهِ وَيُؤْمِنُ بِهِ، وَيَتَوَكَّلُ عَلَيْهِ». (ابن ناقة، ١٣٩٢: ٥٢)

الفقرة المذكورة أعلاها تشكل مقدمة الخطبة، فيتم افتتاح الكلام بها؛ بداية يُثار بها اهتمام السّامعين والتفاتهم إلى الخطيب والخطبة؛ إذ يعطي السّامع فكرة عما سيرعرض في الخطبة وعادة تبدأ الخطبة الدينية بالتحميد والثناء. فيبدأ بمجملتها وهي «حَمِدْتُ» ثم تأتي الأفعال الماضية مرسلّة متتالية مسرعة، في جملات قصيرة حين يتحدث عن الذي يحمده؛ فتوحي بعدم التعلل والتأني حين الأمر يتعلق بالله تعالى ونعمه ورحمته؛ فكل من هذه الجمل تتناسق وسياق الخطبة في هذا الجزء منها. وفي عبارة «حَمِدْتُهُ حَمْدَ مُقَرَّرٍ بِرُبُوبِيَّتِهِ» يأتي بجناس الإشتقاق للتأكيد على المعنى. وإنّ حرف التاء المبسوطة في آخر هذه الألفاظ «حَمِدْتُ، عَظُمَتْ، سَبَعَتْ،

سَبَقَتْ، تَمَّتْ، نَفَذَتْ وَبَلَّغَتْ» إضافة إلى السجع المتوازي والتناسق في الإيقاع، توحى بالوسعة. وتتكرر التاء المهموسة الانفجارية ثلاثون مرّة، و«على الرغم مما أسند إلى هذا الحرف من الشدّة والانفجار، وما وصف بالقرع بقوة، فإنّ صوته المتماسك المرن يوحي بلمس بين الطراوة والليونة» (عباس، ١٩٩٨م: ٥٥) وهذا ما يستوحه المعنى المطروح في هذه الفقرة من كلام الإمام، فإنّ الجو السائد على هذه الفقرة، هو جو ليونة وحمد وطلب وخضوع، ثم يتكرر حرف الهاء المهموس الرخو إحدى وعشرون مرّة، وأغلبها في نهاية الجمل، كحرف روي في السجع. مما «يوحي بأرقّ العواطف الإنسانية وأملكها للنفس». (نفس المصدر: ١٩٣) وهذا ما يقتضيه جو الفقرة من عاطفة ليحرك مشاعر متلقيه في بادئ الأمر. وترى الإيقاع والصوت يمتزج بالرفع في مَنَّتُهُ، نِعَمَتُهُ، رَحْمَتُهُ، وَكَلِمَتُهُ ما يوحي السامع برفعة من حمده الإمام، وما ينتسب إليه من منة ونعمة ورحمة وحتى غضبه وكلمته، فتأتي الألفاظ بإيقاعها متناعمة متناسقة مع بعضها البعض والفضاء المرسوم في هذه الفقرة، فالإيقاع هو الغالب فيها. فالصوت والإيقاع الناتج من هذا الحرف يأتي متناسقاً وجو الرحمة والنعمة السائدة في صور هذه الفقرة وكأَنَّها مشهد من الأخذ والعطاء بين العبد وربّه. ويلفت انتباه السامع المراعاة للنظير بين لفظي كلمته ومشيبته، فاللفظين يعززان المعنى. وأما الحامد يصف نفسه؛ حيث يعرض علينا صورته وهو في مقام الحمد؛ يقرّ بربوبيته ويتخضع بعبوديته وهو المتنصل من خطيئته، فخضع له وخضعت ألفاظه له أيضاً، فترى الإيقاع يختلف عما سبق والرفع يحلّ محله الكسر في هذا القسم من الفقرة الأولى؛ فهو يحمده «حَمْدَ مُقَرَّرٍ بِرُبُوبِيَّتِهِ وَمُنْخَصَّصٍ لِعُبُودِيَّتِهِ، مُتَنَصِّلٍ مِنْ خَطِيئَتِهِ، مُعْتَرِفٍ بِتَوْحِيدِهِ، مُؤَمِّلٍ مِنْ رَبِّهِ مَغْفِرَةً تُنْجِيهِ، يَوْمَ يُشْعَلُ عَنْ فَصِيلَتِهِ وَبَنِيهِ» إذن الإمام يحمد ربه بكل خضوع ويأتي بألفاظ تتلاءم وجو الخضوع؛ فعلها أن تخضع هي أيضاً مما يزيد الخضوع ويضاعفه، فتساعد الخطيب على إكمال الصورة وعرضها على أسمع السامعين ثم إلى أذهانهم ومن هناك إلى قلوبهم. كما إنّه يستخدم اسم الفاعل من المزيد في كل من جمالاته ليشدد ويؤكد على خضوعه: مقرّر، متخضع، متنصل، مؤمّل؛ فهي مشتقة من أفعال المضارع «وصيغة الفعل المضارع تدل على استمرار الفعل وحضوره» (عبدالعال، ١٩٩٠م: ١٥) ثم يستعينه ويسترشده ويستهديه ويؤمن به ويتوكل عليه. وأتى بها

على ترتيب خاص ليصوّر مراحل الإيمان بالرب والتوكل عليه، ولاننسى أنّ الجمل في الحمد كانت قصيرة، لكنها هنا فطالت، لأنّها تأتي من العبد، متوجهة إلى ربه وهو لا حول له ولا قوة، بل إنّه في موقف خضوع وطلب، لكن ما زالت الجمل ذات رنة وإيقاع منتظمين، وتتحلى بالطباق بين الكلمات على سبيل المثال: «منة ونعمة» و«رحمة وغضب» والجناس بين «سبغت وسبقت»، ومراعاة للنظير بين «فصيلته وبنيه» لإيضاح الصورة أكثر، والأوصاف تأتي متناسبة لا متقابلة. ومن الملفت استخدامه كلمة الربوبية في «مُقَرَّرٌ بِرُبُوبِيَّتِهِ» وهي توحى بالتربية؛ التي تعتبر من العناصر الأساسية للاستعداد إلى الإيمان والتوحيد والعبادة، كما في القرآن و«كأنّ يعبر بلفظ الرب في مواضع التربية والتعليم، بينما يعبر بلفظ الله في مواضع التأليه والتعظيم». (قطب، ٢٠٠٤م: ٨٨) فالإمام عليه السلام أتى بهذا اللفظ في موقف حمد وخضوع وهما حالتان تحصلان نتيجة للإيمان وتربية دينية، فيتخيل المتلقي الصورة المعروضة والجو السائد عليها ويشعر بالمعنى المطروح مكتملاً فيها. ولا يفوت علينا عرض صور تم استخدام الاستعارة فيها في هذه العبارات؛ «وَسَبَقَتْ رَحْمَتُهُ غَضَبَهُ»، «مُؤَمَّلٌ مِنْ رَبِّهِ مَغْفِرَةً تُنْجِيهِ»، وقد أسند فعلا «سبقت» و«تُنْجِيهِ» إلى رحمته و مغفرة وهما من أفعال الإنسان، فلاستعارة مكنية.

٢.٣ التوحيد

«وَشَهِدْتُ لَهُ شَهَادَةَ مُخْلِصٍ مَوْقِنٍ بِعِزَّتِهِ مُؤْمِنٍ مُتَيَقِّنٍ، وَوَحَّدْتُهُ تَوْحِيدَ عَبْدٍ مُدْعِنٍ لَيْسَ لَهُ شَرِيكٌ فِي مُلْكِهِ، وَلَمْ يَكُنْ لَهُ وَلِيٌّ فِي صُنْعِهِ. جَلَّ عَنِ مُشِيرٍ وَوَزِيرٍ، وَعَوْنٍ وَمَعِينٍ وَنَظِيرٍ، عَلِمَ فَسْتَرَ، وَنَطَّنَ فَخَبَّرَ، وَمَلَكَ فَفَقَّهَرَ، وَعُصِيَ فَعَفَّرَ، وَحَكَمَ فَعَدَلَ، لَمْ يَزَلْ وَلَنْ يَزُولَ، وَلَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ، وَهُوَ قَبْلَ كُلِّ شَيْءٍ وَبَعْدَ كُلِّ شَيْءٍ، مُتَفَرِّدٌ بِعِزَّتِهِ، مُتَمَكِّنٌ بِقُوَّتِهِ، مُتَقَدِّسٌ بِعُلُوِّهِ، مُتَكَبِّرٌ بِسُمُوِّهِ لَيْسَ يُدْرِكُهُ بَصَرٌ، وَلَمْ يُحِطْ بِهِ نَظْرٌ، قَوِيٌّ مَنِيعٌ، سَمِيعٌ، رَوُوفٌ رَحِيمٌ، عَجَزَ فِي وَصْفِهِ مَنْ يَصِفُهُ، وَضَلَّ عَنْ نَعْتِهِ مَنْ يَعْرِفُهُ، قَرِيبٌ فَبُعْدَ، وَبُعْدٌ فَقَرِيبٌ، يُجِيبُ دَعْوَةَ مَنْ يَدْعُوهُ، وَيَرْزُقُهُ وَيَجْبُوهُ، ذُو لُطْفٍ خَفِيِّ، وَبَطْشٍ قَوِيٍّ، وَرَحْمَةٍ مُوسِعَةٍ، وَعُقُوبَةٍ مُوجِعَةٍ، رَحْمَتُهُ حَنَّةٌ عَرِيضَةٌ مُوَبِّقَةٌ، وَعُقُوبَتُهُ مَوْلَةٌ مُوَبِّقَةٌ». (ابن ناقة، ١٣٩٢ هـ.ش: ٥٢)

وها هو عليه السلام يعرض مشهداً للشهود؛ إذ يشهد فيه شهود مخلص موقن بعزته مؤمن متيقن بسجع مطرف بين لفظي مؤمن ومتيقن، ويوحده توحيد عبد مدعن ويؤكد المعنى مستخدماً الجناس الإشتقائي بين شهدت وشهود ووحده وتوحيد؛ ففي الواقع إنّه يعرض بألفاظه صوراً عن هديه ويشهد له، فتتوالى صفاته في الجملة الأولى، من خلال أسام للفاعل من المزيد للتأكيد أكثر فأكثر بأنّه موقن ومتيقن، وبما أنّها من الأفعال المضارعة تدلّ على الديمومة. وكل منها صورة بحد ذاته لما يحمل من معان. خاصة لفظة «المدعن» ترسم بحد ذاتها صورة كاملة وبإمكان السامع تصوير العبد في ذهنه، و«الإذعان في اللغة؛ الإسراع مع الطاعة، تقول أذعن لي بحقي، معناه طواعني لما كنت أتمسه منه وصار يسرع إليه». (ابن منظور، ١٩٨٨م: ٤٥/٥) وهو مطيع غير مستكره. إذن تكتمل الصورة بالمعنى الأخير. فإنّ الألفاظ أتت في هذا الجزء بمعناها وإيقاعها لترسم الصّور واحدة تلو الأخرى. ثم يأتي الجزء التالي عمّا شهد به «ليس له شريك في ملكه ولم يكن له ولي في صنعه» فهو يصف نفسه كمن يشهد أولاً؛ ليمهد للسامع فهم مايليه ثانياً. فعلى السامع المؤمن أن يخلص له ويتيقن بعزته ويوحده ليكون مستعداً ليعترف بأنّه ليس له شريك في ملكه ولم يكن له ولي في صنعه. وتتوالى الفواصل المسجعة سجعاً متوازياً بين لفظي «ملكه وصنعه» وفي جملات فعلية متوسطة وقصيرة. تضم الصفات الإلهية متتالية ترافقها الإيضاحات، لتبين هذه الصفات، أسباب التوحيد. فالصّورة الأولى من الفقرة الثانية تصبح أقلّ إشراقاً عند الصفات الإلهية. وبما أنّه يمتنع من الإتيان بالألف، تخلو الخطبة من الصفات الإلهية على وزن «فاعل». إذن أغلبها على وزن متفعل وفعل؛ ما يوحي الشدّة والمبالغة. ونرى الإيقاع في البداية ينخفض من جديد فالمشهد يتكرر للعبد المخلص ويتكرر صوت الكسرة ويستقر عند نون التنوين الساكنة. و«النون صوت مجهور متوسط بين الشدة و الرخاوة» (أنيس، لاتا: ٥٨) و«لو وقعت في آخر الكلام، فهي لا تُلَفَّظ هناك إلّا مخففة، مرققة، منعمة، ليكنّ الصوت إليها، كأنّه يستقر على فراش من حرير، فكأنّ صوتها بذلك أصلح ما يكون للتعبير عن معاني الرقة والإناقة والجمال والاستقرار والخفاء والإحاطة والطمأنينة». (عباس، ١٩٨٨م: ١٦٧) وهذه المعاني تلائم وجو الفقرة وهو مشهد الطمأنينة والسكينة. وفي الجملات التالية يختلف الإيقاع فهناك انخفاض

ورفع ليلفت إنباه السّامع ويساعده في إدراك الصّورة فيتحوّل السّامع من جزء الجزء آخر. ويأتي الإمام بجمل موزونة مسجعة بسجع متواز، لكن على موسيقى جديدة ويصف الله بأنّه: «جَلَّ عَن مُّشِيرٍ وَ وَزِيرٍ، وَعَوْنٍ وَمَعِينٍ وَ نَظِيرٍ» إذن نرى الانخفاض من جديد بتنوين الكسر فإنّ الله جَلَّ عن اتخاذ كل منهما وإثمّ دونه فيجب أن تنخفض حتى الألفاظ الدّالة عليهم وهي ألفاظ متناظرة. وترجع إلينا من جديد الجمل القصيرة الفعلية المسجعة متوازية لتذكرنا بقدرته ولطفه على العباد: «عَلِمَ فَسَتَرَ، وَبَطَنَ فَخَبَرَ، وَمَلَكَ فَقَهَرَ، وَعُصِيَ فَعَفَرَ، وَحَكَمَ فَعَدَلَ» والسّرع في السّتر والإخبار والقهر والمغفرة والعدل هي الموحاة بهذه الجمل القصيرة فالمعنى يختصر طريقه منها إلى السّامع؛ وهو الأمر الذي يتطلبه الموقف هنا. وثمة تقابل في ما يفرض من العبد وما يصنع به الله، فالأول يخطئ وهو يغفر، فتتكرر الصّورة لكن بملامح مختلفة. كما هناك تقابل بين بعض الصّور التي توحى به الألفاظ التي أتت في الصفات الإلهية؛ ستر وخبر، قهر وغفر، لطف وبطش، رحمة وعقوبة، ما يبين الصّورة أكثر. وتأتي الصّور مسرعة تنفذ إلى المسامع؛ وإذا قرأت المقطع بصوت عالٍ؛ كأنك ترى الصّور على شريط متحرك؛ إذ توحى الصّور بحركة سريعة وإن كانت الجملات تخلو من أفعال الحركة. ثم يقول: لم يزل ولن يزول فإنّه ينفي الإزالة عنه بجزم ونصب ويقطع الأمر بجسم ويؤكد المعنى في جناس اشتقائي بين «يزل ويزول» و«ليس كمثله شيء» (الشورى/١٤) فعلى السّامع ألاّ يمثله بشيء، ولا يمكن أن يتصوره إذن يعطينا فقرة تخلو من صورة أو حتى ملامح منه عزّ وجلّ مستمداً من الآية الشريفة (إلخلاء ذهن السّامع)، وهو أمر نراه يتكرر في الخطبة بكثرة؛ إذ تأتي الآيات أو ألفاظ منها ضمن سياق كلام الإمام (ع) لاكتمال الصّورة وتفهم الموضوع. ويكرر المعنى في السطور التالية بهذه الجملة: «عَجَزَ فِي وَصْفِهِ مَنْ يَصِفُهُ» مستخدماً الجناس الاشتقائي بين «وصفه ويصفه». ثم يستمر قائلاً «وَهُوَ قَبْلَ كُلِّ شَيْءٍ وَبَعْدَ كُلِّ شَيْءٍ» ليتقابلان لفظاً «قبل وبعد» وفي الفقرة التالية من الجزء الثاني يصف الله بصفات منوّنة بالرفع متناسقة مع الإيقاع والموسيقى في جمل مسجعة متوازية ومرصعة لتقع وقع السّلطة من السّامع: «مُتَفَرِّدٌ بِعِزَّتِهِ، مَتَمَكِّنٌ بِقُوَّتِهِ، مُتَعَدِّسٌ بِعُلُوِّهِ، مُتَكَبِّرٌ بِسُمُوِّهِ...» وهي صفات فاعلة من المزيد وسبق وأن جاء الحديث عنها، إذن إنّها ذات موسيقى تبدأ بحرف الميم لتلهم القوة ومرفوعة منوّنة لتؤكد

هذه القوة وكل منها يتصل أو بالأحرى يختص باللفظ الذي يليه بحرف الباء ويُفهم أن لا شيء يتفرد بعزته إلا هو و لا شيء متمكن بقوته إلا هو و لا شيء متقدس بعلوه إلا هو، وهذا إبداع في التصوير مما يُسهل فهم المعنى على السامع عبر الألفاظ والموسيقى في صورة وصفية. ثم يغير الإيقاع ويبسط الجملتين المتتاليتين بالنفي ويردف بصفاته مرفوعات: قَوِيٌّ، مَنِيعٌ، بَصِيرٌ، سَمِيعٌ، رَوُوفٌ، رَحِيمٌ. وكلّ زوج منها متناسب؛ قوي ومنيع، بصير وسميع، ورؤوف ورحيم. ويأتي في الفقرة التالية بشيء من التحدي؛ إذ يقول عجز عن وصفه من يصفه وضلّ عن نعته من يعرفه، قرب فبعد، وبعد فقرب، فهناك تقابل بين القرب والبعد إضافة إلى فن العكس والسجع المرصع. ثم يقول: «ذو لُطْفٍ خَفِيٍّ، وَبَطْشٍ قَوِيٍّ، وَرَحْمَةٍ مُوسِعَةٍ، وَعُقُوبَةٍ مُوجِعَةٍ، رَحْمَتُهُ جَنَّةٌ عَرِيضَةٌ مُوَبَّقَةٌ، وَعُقُوبَتُهُ مَوْلَةٌ مُوَبَّقَةٌ» ونرى أيضاً فيها التقابل بين اللطف والبطش، والرحمة والعقوبة، ثم يوضح الصّورة أكثر فياذن «رَحْمَتُهُ جَنَّةٌ عَرِيضَةٌ مُوَبَّقَةٌ، وَعُقُوبَتُهُ مَوْلَةٌ مُوَبَّقَةٌ» لتتقابل المفاهيم وبالنتيجة الصّور في الجانبين وهذا هو أحد أساليب القرآن؛ والإمام (ع) لديه الكثير من الصّور المتقابلة في خطبه، متأثراً بهذا الأسلوب. والألفاظ تتوالى فتعزز بعضها البعض بجناس بين «موسعة وموجعة» و«موقنة وموقبة» وتلعب دورها في تشكيل موسيقى هذا الجزء من الخطبة وفي قوله «لَيْسَ يُدْرِكُهُ بَصَرٌ، وَلَمْ يُحِطْ بِهِ نَظْرٌ» يقصد بصر الإنسان ونظره فجاء بالمجاز المرسل وعلاقته الجزئية وقوله «وَلَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ» المقتبس من الآية الشريفة قد أتى بتشبيه متضاد وفي عبارة «رَحْمَتُهُ جَنَّةٌ عَرِيضَةٌ مُوَبَّقَةٌ» يشبه رحمة بجنة عريضة بتشبيه بليغ لما يناسب قصر الخطبة فيعرض صورة محسوسة حتى يُعبّد طريق الفهم على متلقيه ويلقي بالأمل على قلوبهم برحمته عزّ وجلّ.

٣.٣ الرسالة

«وَشَهِدْتُ بِبِعْتَةِ مُحَمَّدٍ عَبْدِهِ وَرَسُولِهِ، وَصَفِيِّهِ وَنَبِيِّهِ وَحَبِيبِهِ وَخَلِيلِهِ، بَعَثَهُ فِي خَيْرِ عَصْرِ، وَحِينَ فَتْرَةٍ وَكُفْرٍ، رَحْمَةً لِعَبِيدِهِ، وَمِنَّةً لِمَزِيدِهِ، خَتَمَ بِهِ نُبُوتَهُ، وَوَضَّحَ بِهِ حُجَّتَهُ، فَوَعَّظَ، وَنَصَحَ، وَبَلَّغَ وَكَلَّمَ، رَوُوفٌ بِكُلِّ مُؤْمِنٍ، سَخِيْرٌ بِرُكْبَتِي، عَلَيْهِ رَحْمَةٌ وَتَسْلِيمٌ، وَبَرَكَتَةٌ وَتَكْرِيمٌ».

(ابن ناقة، ١٣٩٢هـ. ش: ٥٢)

ينتقل الإمام (ع) في الفقرة الثالثة من التوحيد إلى الرسالة؛ فهو يشهد ببعثة محمد (ص) وبأنه عبده ورسوله، ويصف النبي بأنه صفي الله ونبيه وحيبيه وخليله؛ حيث الصفات أتت على وزن فعيل؛ من صيغ المبالغة متناظرة، لما تُوحى بتأكيد الخطيب على ما يشهد به. كما تأتي أيضاً على ترتيب خاص ما هو الواقع ويلائم السياق فإنَّ الله اصطفاها، ثم جعله نبياً له وقربه وجعله حبيبه وخليله ورحمةً لعبيده؛ تحريكاً لعاطفة السامع، فجو الفقرة جو تضيئي عليه العاطفة. والجملات طويلة نسبياً في بداية الفقرة وكأنَّ الخطيب يريد إعداد السامع لفهم الموضوع المطروح، ألا وهو الرسالة وتأثيرها على العباد. وبإمكان السامع أن يلحظ الفرق بين الجملات من حيث الطول في الفقرتين؛ الثالثة والثانية ما يؤثر في موسيقى الفقرتين وإيقاعهما. وتستمر نعمة الله على خلقه حيث اصطفي محمداً؛ وتتضح الصورة أكثر من ذي قبل؛ لأنه «بَعَثَهُ فِي خَيْرِ عَصْرِ، وَحِينَ فَتْرَةٍ، وَكُفْرٍ، وَرَحْمَةً لِعَبِيدِهِ، وَمِنَّةً لِمَرْبِدِهِ، حَتَمَ بِهِ نُبُوَّتَهُ، وَوَضَحَ بِهِ حُجَّتَهُ، فَوَعظَ وَنَصَحَ، وَبَلَغَ وَكَدَحَ» وكأنه في سلسلة من الرتب ويأتي بجمل فعلية فهذا هو الحدث المستمر من يوم بُعث، مستخدماً السجع المتوازي بين «العبيده ولمزيد» والمرصع منه في الجمل الأخيرة. «وَرَوْوَفٌ بِكُلِّ مُؤْمِنٍ، رَحِيمٌ، سَخِيٌّ رَضِيٌّ زَكِيٌّ» فيأتي بصفاته بالرفع لعظمته فتقع الصورة في أوصاف تمتاز بالتناسق والإيقاع والتجانس. كما أنَّ الخطيب يذكر الرحمة والمنة سببين لبعثته، لكنهما في حقيقة الأمر مسبيان للبعثة، فالجواز مرسل وعلاقته مسببية. وفي قوله «حَتَمَ بِهِ نُبُوَّتَهُ، وَوَضَحَ بِهِ حُجَّتَهُ» يذكر النبي (ص) سبباً لختم النبوة وتوضيح الحجة مجازاً فنبوته (ص) هي السبب في الأمرين، فالجواز مرسل وعلاقته مسببية. ولم نر أثراً لسائر الفنون البيانية في فقرة الرسالة.

٤.٣ التذكير والتحذير

«دَكَّرْتُكُمْ سُنَّةَ نَبِيِّكُمْ، فَعَلَيْكُمْ بِرَهْبَةٍ تُسَكِّنُ قُلُوبَكُمْ، وَخَشْيَةٍ تَذْرِي دُمُوعَكُمْ، وَتَقِيَّةٍ تُنْجِيكُمْ يَوْمَ يُذْهِلُكُمْ وَيَنْتَلِيكُمْ، يَوْمَ يَفُوزُ فِيهِ مَنْ ثَقُلَ وَزْنُ حَسَنَتِهِ، وَخَفَّ وَزْنُ سَيِّئَتِهِ، وَلَتَكُنَّ مَسْأَلَتُكُمْ وَمَلَقُكُمْ مَسْأَلَةً دُلٌّ وَخُضُوعٍ، وَشُكْرٍ وَخُشُوعٍ، وَتَوْبَةٍ وَنَزْوَعٍ، وَنَدَمٍ وَرُجُوعٍ».

(ابن ناقة، ١٣٩٢ هـ. ش: ٥٢)

وفي هذا الجزء، يذكرهم بسنته في جمل مسجعة مطرفة والحال التي يجب أن يكونوا عليها ففي الواقع يعرض على سامعيه صوراً تموج بالعاطفة لتحريك عواطفهم وأحاسيسهم والتأثير

عليهم. يقول: «فَعَلَيْكُمْ بِرَهْبَةٍ تُسَكِّنُ قُلُوبَكُمْ وَخَشِيَّةٍ تَذْرِي دُمُوعَكُمْ، وَتَقَيِّةٌ تُنْجِيكُمْ...» إنّه يتوجه إلى المتلقين في التفات متكرر بجمل مسجعة متوازية وألفاظ متناظرة «رهبة وخشية وتقية». وتكرر «الكاف» على لسان الخطيب وهي «حرف مهموس شديد... صوته يحاكي صوت احتكاك الخشب... فيوحي بشيء من الخشونة والحرارة والقوة والفعالية» (عباس، ١٩٩٨م: ٦٩) فتخلق الكاف هنا إيقاعاً ينفذ إلى قلب السامع، حيث يهزّ مشاعره وأحاسيسه ويحرك وجدانه وكيانه؛ فيخاطب سامعيه في غاية الذكاء مستخدماً الموسيقى الإيقاعية لخلق الحماس فيهم، ويوسع الحمل أكثر، لاتضح الصورة أكثر، وفتح المجال أكثر من السابق، ونرى أنّ ضمير «كُم» يتكرر في تناسق ويلقي الشدّة والتأكيد في الصورة. ويوضح الصورة أمام السامعين أكثر حين يقول: «يَوْمَ يُذْهِلُكُمْ، وَيَبْتَلِيكُمْ» فلا تنجيهم يوم الإبتلاء إلاّ التقية وهناك تقابل بين ثقل وخف، حسنة وسيئة، ثم يقول: ولتكن «مَسَأَلْتُكُمْ وتملّككم مَسْأَلَةٌ ذُلٌّ وَخُضُوعٌ وَشُكْرٌ وَخُشُوعٌ...» فتتكرر الحاء في لفظين متناظرين التي «تدل على العيوب النفسية، في بداية خشوع وخضوع، وحرف العين في آخرها والتي تدل على الظهور والسّموم» (نفس المصدر: ٢١١) والعين متأثرة بالحاء فتوحيان بصورة عبد ذليل في موقف استكانة وطلب وخنوع؛ فكلّ من هذه الألفاظ تشكل صورة جزئية تحدم اكتمال المشهد. وتأتي الألفاظ مكسورة منوّنة متناسبة مع جوّ الفقرة، لتؤكد جوّ الخشوع والخضوع وهو جوّ مسألة وطلب أيضاً. ومن الملفت استخدامه الاستعارة المكنية في قوله «فَعَلَيْكُمْ بِرَهْبَةٍ تُسَكِّنُ قُلُوبَكُمْ وَخَشِيَّةٍ تَذْرِي دُمُوعَكُمْ، وَتَقَيِّةٌ تُنْجِيكُمْ...» مستعيراً السكن للرهبة وذري الدموع للخشية والنجاة للتقية، حيث يأتي بملائمات الإنسان لأمر معنوية وفي عبارة «تُقَلُّ وَزُنُّ حَسَنَتِهِ، وَخَفَّتْ وَزُنُّ سَيِّئَتِهِ» المسجعة المتوازية يجسد الحسنه والسيئة المعنويتين كأجسام يثقل ويخف وزناهما من خلال الاستعارة المكنية أيضاً، فيكتفي بهذا القدر من الفنون البيانية لهذا الجزء من كلامه.

٥.٣ السقم والموت

«وَلِيَغْتَنِمَ كُلُّ مُغْتَنِمٍ مِنْكُمْ، صِحَّتَهُ قَبْلَ سُقْمِهِ، وَشَبِيئَتَهُ قَبْلَ هَرَمِهِ، وَسَعَتَهُ قَبْلَ فَقْرِهِ، وَفِرْغَتَهُ قَبْلَ شُغْلِهِ، وَضَرَّتَهُ قَبْلَ سَفَرِهِ، قَبْلَ يَكْبُرِ، وَيَهْرُمُ، وَيَمْرُضُ، وَيَحْرُضُ وَيَسْقَمُ، وَيَمْلَأُهُ طَبِيبُهُ،

وَيُعْرِضُ عَنْهُ حَبِيْبُهُ، وَيَنْقَطِعُ عُمُرُهُ، وَيَتَعَيَّرُ عَقْلُهُ، مِنْ قَبْلِ هُوَ مَوْعُوْكَ، وَجِسْمُهُ مَنَهْوُكَ، ثُمَّ جَدًّا فِي نَزْعٍ جَدِيدٍ، وَحَضْرَكُلُّ قَرِيْبٍ وَبَعِيْدٍ، فَشَخَّصَ بَصْرَهُ، وَطَمَحَ نَظْرَهُ، وَرَشَّحَ حَبِيْبَهُ، وَخَطَفَ عَرِيْنَهُ، وَسَكَّنَ حَنِيْنَهُ، وَجُدِبَتِ نَفْسُهُ، وَبَكَتْهُ عَرْسُهُ، وَخُفِرَ رَمْسُهُ، وَتِيَمَّ مِنْهُ وُلْدُهُ، وَتَفَرَّقَ عَنْهُ عَدْدُهُ، وَتَقَسَّمَ جَمْعُهُ، وَذَهَبَ بَصْرُهُ وَسَمْعُهُ، وَكُفِّنَ، وَوَجَّهَ، وَوَمَدَّدَ، وَجَرَّدَ، وَعَسَّلَ، وَنُشِفَ، وَسُجِّيَ، وَبُسِطَ لَهُ وَهِيْءٌ، وَنُشِرَ عَلَيْهِ كَفْنُهُ، وَشُدَّ مِنْهُ دَقْنُهُ، وَقُمِّصَ، وَعَمِّمَ، وَوُدِّعَ، وَعَلِيْهِ سَلَمٌ، وَحُمِلَ فَوْقَ سَرِيْرٍ، وَصُلِّيَ عَلَيْهِ بِتَكْبِيْرٍ». (ابن ناقة، ١٣٩٢ هـ. ش: ٥٣)

تأتي الألفاظ في هذه الفقرة لعرض مشهد على نسق ذي موسيقى تبرز فيه صنعة التقابل بينصحته وسقمه، شيبته وهرمه، سعته وفقره، فرغته وشغله، حضرته وسفره، فالأوائل منها هي أمور تتحقق التاليات بعدها وإثر انعدامها، وفي الواقع كل منها تعرض صورة، تعطي مكانها لصورة أخرى. كما الحال لفن التناظر بين يكبر ويهرم وبمرض، وصحته وشيبته وسعته والأفعال أتت مضارعة مايدل على ديمومتها واستمرارها. فالحياة مستمرة وما يواجهه الإنسان مستمر، فتتكرر هذه الصور في حياة آحاد أبناء البشر. ويرسم الصورة في جمل قصيرة موسيقية، ذات إيقاع منتظم وكأنه يريد أن يقول تمر هذه المراحل بسرعة؛ يكبر ويهرم وبمرض وبمرض (يقترّب من الهلاك) ويسقم، حتى أن يمله طبيبه. فالصّور تُعرض بسرعة متتاليةً وعلى ترتيب تسلسلي؛ وكأنها شريط يمرّ بسرعة من أمامك. ولهذا الصّور، وقع على مسامع المتلقين، يتكرر فيها الضمير المتصل للمذكر الغائب؛ فاعلاً أم مفعولاً، ليوحي إلى السّامع أهمية الشخص ذاته حتى الآن. يؤكد حال المريض بعبارة «وَيَمَلُّهُ طَبِيْبُهُ، وَيُعْرِضُ عَنْهُ حَبِيْبُهُ» المسجعة المتوازية ثم يعززها بعبارة «هُوَ مَوْعُوْكَ، وَجِسْمُهُ مَنَهْوُكَ» بنفس السجع ونسمع الكاف بعد مدّ الواو بشدة وهو «حرف مهموس شديد، يوحي بالحرارة والشدة» (عباس، ١٩٩٨ م: ٧)؛ واللفظان يوحيان بشدة الحرارة والمرض. وهما يشكّلان صورة بحد ذاتهما. وفي بداية الجملة التالية يأتي بحرف (ثم) ليوحي بالتراخي، وما يشعر به السّامع هو أنّ المريض يمرّ بفترة من المرض والصعوبة؛ ويأتي فعل جَدًّا ليؤيد ما مرّ عليه؛ فصوت حرف الدال مجهور مشدّد (نفس المصدر: ٦٧) وهنا أتت «الدال» مشدّدة فتوحي بهذه الشدّة بقوة مضاعفة، ألا وهي قوة المرض على المريض وإثّما على وتر من التّصعيد؛ والنزع هو اقتلاع الروح وحرف «الزاي» يوحي بالشدّة أيضاً، «وإنّه في نزع

جديد» أي إنّه يواجه «الموت في أوله» (ابن منظور، ١٩٨٨م: ٢/٢٠٢)؛ فالجديد وصف للموت، وعلى وزن فعيل للمبالغة. ويا له من مشهد مرعب؛ تتصاعد شدة الموقف فيه مع الحروف والألفاظ، فتدخل بشدّتها إلى مسامع المتلقين ومن هناك إلى أذهانهم ليتصوروا الموقف المخيف وكأّهم يشعرون باقتلاع الرّوح من الصدر والعنف الذي يرافقه فيعتريهم شعور بالضيق والشدّة. «فيختلط المشهد بتصوير الحادث المحسوس والحالة النفسية» (قطب ٢٠٠٤، ٣٦) ثم أتى بهذه الجملة: «وَحَضْرُكُلُ قَرِيبٍ وَبَعِيدٍ» إنّه حقّاً ما يحدث عند احتضار أحدهم، فالمشهد يأخذ طابعاً آخر ليتيقن السّامع أنّ الموت سيحدث لا محال له والتقابل بين لفظي قريب وبعيد يبين الصورة أكثر وضوحاً. وبعدها تأتي الصّور التي تعرض حال المريض والتغيرات التي تطرأ على ملامحه وجسده، «فَشَخَصَ بَصْرَهُ، وَطَمَحَ بَنَظْرَهُ، وَرَشَّحَ جَبِينَهُ، وَخَطَفَ عَرْنِينَهُ» تتوالى الأحداث العارضة على المحتضر خلال نزعه الجديد في جمل مرصّعة، فينعكس ما يعيشه من موقف صعب على وجهه؛ وكلّ عضو من أعضائه يساهم في رسم صورة جديدة، تمرّ بسرعة كما تحدث في الواقع، ولعلّ البعض منها تحدث متزامنة مع بعضها الآخر؛ فالجمل قصيرة سريعة، إذ يضيق الوقت على السّامع ويصعب عليه اللّحوق بها، فتسبق الألفاظ مسامعَه قبل أن تتمكن من إدراكها، كما يحدث في العالم الواقع. وحتى الآن كانت الأفعال معلومة مستندة إلى فاعل، فتقطع لتبدأ الأفعال المجهولة يُضمّر الفاعل فيها إمّا لشدّة وضوحه وإمّا لما يحدث لجسمه كنائب للفاعل؛ إذ لا إرادة له بما يحدث لجسمه ومن حوله. فنرى الإمام (ع) يقول: «جُدِبَتْ نَفْسُهُ، وَبَكَتْهُ عَرْسُهُ» فتقطع الأنفاس عند السّامعين هنا أيضاً. وحين يتوفاه الموت، يكيذويه الأقربين عليه، وبهذا يشعر السّامع بالمشهد ويتصور وكأنّه شاهد حاضر هناك. ثم يقول: «وَوَحْفَرَ رَمْسَهُ (قبره)، وَوَيْتَمَ مِنْهُ وُلْدَهُ» وهذا يحدث دون إرادة أو اختيار منه. ويستمر المشهد: «وَوَفَّرَقَ عَنْهُ عَدَدُهُ، وَتَقَسَّمَ جَمْعُهُ، وَذَهَبَ بَصَرُهُ وَسَمْعُهُ، وَكُفِّنَ، وَوُجِّهَ، وَمُدِّدَ، وَجُرِّدَ، وَغُسِّلَ...» إذن ينتهي المشهد وهو مشهد الموت وغسل الميت وتكفينه في صور متتالية، بالصلاة عليه والتكبير، والسّامع ورغم هول الموقف ينجذب إلى كلام الإمام (ع) متأثراً منبهراً متعاطفاً منتظراً ليرى ماذا سيحدث وكأنّه يتفرّج على فيلم يُعرض على شاشة كبيرة. يستعير الخطيب انقطاع المحسوس ذي الجريان للعمر في استعارة مكنية حيث يقول: «وَيَنْقَطِعُ عُمرُهُ»

ويستخدم لفظ جمعه بدل مجموعته في عبارة «وَتَقَسَّمُ جَمْعُهُ» عبر المجاز الاشتقائي. ويكفي بهذه العبارات «فَشَخَّصَ بَصْرَهُ، وَطَمَحَ نَظْرَهُ، وَرَشَّحَ جَبِينَهُ، وَخَطَفَ عَرْنِيْنَهُ» عن اللحظة الأخيرة قبيل الموت وبعبارة «وَتَفَرَّقَ عَنْهُ عَدَدُهُ» عن تفرق ذوي الميت وأقربائه بعد الموت، وبعبارة «وَذَهَبَ بَصْرُهُ وَسَمِعُهُ» عن الموت فهما من أواخر العارضات على الإنسان عند الاحتضار، فتوالى هنا الصور الكنائية في تكميل مشهد الموت.

٦.٣ القبر

«وَتُبِّلَ مِنْ دَوْرِ مُزَخْرَفَةٍ، وَتُصَوِّرُ مُشَيَّدَةً مُنْحَدَةً، فَجَعَلَ فِي ضَرْيْحٍ مَلْحُودٍ، ضَيِّقٍ مَصْفُودٍ، بِشَقِّ مُوصُودٍ، بِلَبَنِ مَنُصُودٍ، مُسَقَّفٍ بِجُلْمُودٍ، وَهَيْلٍ عَلَيْهِ عَقْرُهُ، وَخَثِيٍّ عَلَيْهِ مَدْرُهُ، فَتَحَقَّقَ حَدْرُهُ، وَنُسِيَّ خَبْرُهُ وَرَجَعَ عَنْهُ وَآلِيَهُ وَصَفِيُّهُ وَنَدْبِيُّهُ وَنَسِيُّهُ، وَتَبَدَّلَ بِهِ قَرِيْبُهُ وَحَبِيْبُهُ، فَهُوَ حَشُو قَبْرِهِ، زَهِيْنٌ فَقْرٍ، يَسْعَى فِي جَسْمِهِ دَوْدُ قَبْرِهِ، وَيَسِيْلُ صَدِيْدُهُ مِنْ مَنَخِرِهِ وَنَحْرِهِ، يُسْحَقُ نُوبُهُ وَحَمُهُ، وَيُنَشَفُ دَمُهُ، وَيُدْقُ عَظْمُهُ». (ابن ناقة، ١٣٩٢م: ٥٣)

يُقل الميت في هذا المشهد «من دورٍ مُزَخْرَفَةٍ وَتُصَوِّرُ مُشَيَّدَةً مُنْحَدَةً» إلى مأواه الأخير؛ «فَجَعَلَ فِي ضَرْيْحٍ مَلْحُودٍ، ضَيِّقٍ مَصْفُودٍ، بِشَقِّ مُوصُودٍ، بِلَبَنِ مَنُصُودٍ، مُسَقَّفٍ بِجُلْمُودٍ» ويستخدم الإمام لتوضيح الصورة فيه، الوصف أيضاً، على طريقته في المشاهد السابقة، وفي جمل مسجعة مطرفة ثم متوازية؛ فيأتي بالأوصاف ليساعد السامع على تحريك خياله ليرى المشهد وكأنه واقع أمامه لا خيال، وهنا نحن أمام صورتين متقابلتين؛ الدور المزخرفة والقصور المشيدة المنحدة؛ تعرض الألفاظ جمال هذه الدور المزيّنة المرتفعة، والضريح الملحود الضيق المصفود وهو شق في الأرض؛ «والصفد والصفاد: الشدّ والقيد والمصفود المقيد» (ابن منظور، ١٩٨٨م: ٣٧٥/٧)، فالألفاظ تعبّر عن المعنى وترسم الصّور بما تحمل من معان. فيتم وصف الضريح أكثر من القصور، لأنّها أصبحت من الماضي لارجعة للميت إليها فلا أهمية لها بعد الآن، والأهم منها هو ما سيمرّ به الميت. وليعطي المشهد أكثر إرعاباً يستمر قائلاً: بشقٍ موصودٍ، «والوصاد: المطبّق... وأوصد الباب وأصدّه: أغلقه» (نفس المصدر: ٣١٤/١٥). والموصود هو المغلق. فهو «موصدٍ بِلَبَنِ مَنُصُودٍ، مُسَقَّفٍ بِجُلْمُودٍ» ويشعر السامع بضيق القبر وملمسه الصلب الخشن

إثر الصخر الذي يحيط بالجسد في القبر، والذي لم يعهده ولم يأنسه الميت في حياته. فينقطع الميت عن أهله ومن حوله ليترك في هذا المكان الموحش، وتنتهي مشاهد حياته إلى هذا الحد، فيقول: «حُثِّي عَلَيْهِ مَدْرُهُ، فَتَحَقَّقَ حَدْرُهُ، وَنُسِيَ خَبْرُهُ وَرَجَعَ عَنْهُ وَلِيَهُ وَصَفِيَّهُ وَنَدِيمُهُ وَنَسِيَّهُ، وَتَبَدَّلَ بِهِ قَرِيبُهُ وَحَبِيبُهُ، فَهُوَ حَشْوُ قَبْرِهِ» وما أربعه من تعبير فهو محاط بقبره الضيق و«الحاء» في حشو «توحي بالإحاطة» (عباس، ١٩٨٨م: ١٨٦)، فهو محاط؛ لا منفذ له ولا مخرج مما يحيط به، حيث تنتهي الحركة إلى السكون، ويتركه أهله ويتعدون منه. فأنت الألفاظ والعبارات زانة مسجعة كل منها صورة تمثل جزءاً من مشهد القبر. ويزيد الإمام المشهد هولاً حين يقول: «يَسْعَى فِي جِسْمِهِ دَوْدُ قَبْرِهِ، وَيَسِيلُ صَدِيدُهُ مِنْ مَنْخَرِهِ وَنَحْرِهِ، يُسْحَقُ نُؤْبُهُ وَحَمُّهُ، وَيُشْفُ دَمُهُ، وَيُدَقُّ عَظْمُهُ». يأتي بكلمة قبره مرتين للتأكيد على السامع الظروف الجديدة التي تحيط بالميت. ثم تبدأ الحركة من جديد لكنها حركة سريعة خفيفة مستمرة للديدان، فهذا ما يوحي به لفظ «يسعى» إلى السامع، فالتصوير هنا تصوير بالحركة. (قطب، ٢٠٠٤: ٣٧) والصديد هو القيح الأصفر الذي يخرج من الجرح، واستخدم فعل يسيل ليعرض كثرتة، فيتبدد جسده في تراب القبر وفي بطن الدود. فتصوّر إفراز القيح من المناخير والنحر يُشعر السامع بالقرف والاشمزاز، ويمكن للقارئ أن ينتبه إلى أسباب اختيار الألفاظ من قبل الخطيب عندما يكون قد فهم معانيها. ففي الواقع هي بداية جديدة لتغيير يغيّر جسده فيسحق لحمه ويدق عظمه، وأتى الفعلان يسحق ويدق، يصحبان حركتين عنيفتين و«القاف» في آخرهما توحي بالقوة؛ رغم ضيق المكان، ولن يبقى منه إلا رفات، فيتبدد جسده في تراب القبر وبطن الدود. يلاحظ القارئ خلو فقرة القبر من الفنون البيانية ولعل السبب يكمن في ضرورة إيضاح المشهد بصراحة، يراه الخطيب أكثر تلاؤماً وتأثيراً، فيذكرنا بتصوير تستخدم فيه الكلمات في معانيها الأصلية، لكنها تسري إلى ضمير المتلقي حيث تتموضع لفترة طويلة.

٧.٣ الحشر والجحيم

«فَمَتَى حَقَّ يَوْمٌ حَشْرِهِ وَنَشْرِهِ مِنْ قَبْرِهِ، وَنُفِخَ فِي صُورِهِ، وَدُعِيَ لِحَشْرِهِ وَنُشُورِهِ، ثُمَّ بُعِثَتْ قُبُورُهُ، وَخُصِّلَتْ سَرِيرَةُ صُدُورِهِ، وَجِيءَ بِكُلِّ نَبِيٍّ، وَصَدِيقٍ، وَشَهِيدٍ، وَنَطِيقٍ، وَقَعَدَ لِلْفَصْلِ قَدِيرٌ،

بِعَبِيدِهِ خَيْرٌ وَبَصِيرٌ، فَكَمْ تَمَّ مِنْ زَفْرَةٍ تُفْنِيهِ، وَحَسْرَةٍ تُضْنِيهِ، فِي مَوْقِفٍ مَهِيلٍ، وَمَشْهَدٍ جَلِيلٍ،
بَيْنَ يَدَيِ مَلِكٍ عَظِيمٍ، بِكُلِّ صَغِيرَةٍ وَكَبِيرَةٍ عَلِيمٍ، حَيْثُ يُلْجِئُهُ عَرْفُهُ، وَيَحْفِزُهُ قَلْفُهُ، عَبْرَتُهُ غَيْرُ
مَرْحُومَةٍ، وَصَرَخَتُهُ غَيْرُ مَسْمُوعَةٍ، وَحُجَّتُهُ غَيْرُ مَقْبُولَةٍ، وَنُشِرَ صَحِيفَتُهُ، وَتَبَيَّنَ جَرِيرَتُهُ، وَنَظَرَ
فِي سَوْءِ عَمَلِهِ وَشَهِدَتْ عَيْنُهُ بِنَظَرِهِ وَيَدُهُ بِبَطْشِهِ وَرِجْلُهُ بِخَطْوِهِ وَفَرْجُهُ بِلَمْسِهِ وَجِلْدُهُ بِمَسِّهِ
وَتَهَدَّدَهُ مُنْكَرٌ وَتَكْوِيرٌ فَكَشَفَ لَهُ عَنِ خَبِيئِهِ بَصِيرٌ، فَسُلِّسَ جِيدُهُ وَغَلِغَلَ مَلَكُوهِيَّتُهُ وَسَيِّقَ
وَسُحِبَ وَحَدَهُ فَوَرَدَ جَهَنَّمَ بِكَرْبٍ وَشِدَّةٍ وَظَلَّ يُعَدِّبُ فِي جَحِيمٍ وَيُسْقَى شَرِبَةً مِنْ حَمِيمٍ
يَشْوِي وَجْهَهُ وَيَسْلُحُ جِلْدَهُ وَتَضْرِبُهُ زَنِيهِ بِمَقْمَعٍ مِنْ حَدِيدٍ وَيَعُودُ جِلْدُهُ بَعْدَ نُضْجِهِ بِجِلْدٍ
جَدِيدٍ يَسْتَعِيثُ فَتُعْرَضُ عَنْهُ خَزَنَةُ جَهَنَّمَ وَيَسْتَصْرِخُ فَيُثْبِتُ حُقْبَةً لِأَيْرِيمَ، فَيَنْدُمُ حِينَ لَا يَنْفَعُهُ
نَدْمٌ». (ابن ناقة، ١٣٩٢ هـ.ش: ٥٤)

لن يتخلص الإنسان بسهولة والهول مستمر في مشاهد متتالية وهي «مشاهد حاضرة
تراها العيون وتحسها النفس». (قطب، ٢٠٠٢: ٤٣)؛ حيث تنتظم الصور الجزئية متسلسلة
لتكتمل المشاهد. وسوف يحقّ يوم يحشر فيه وينشر؛ بلفظين متجانسين لاحقين، فيحين
وقت مشهد، أكثر هولاً من المشاهد السابقة بمعان تقع على الأسماع بألفاظ أكثر عنفاً
وشدّة، وفي موسيقى وسجع والكثير من الوصف. ومشهد العرض يطول هنا، وهذا ما
«تقرره الأصول الفنية القائمة على أسس نفسية شعورية وتحدده طبيعة الموقف». (نفس المصدر: ٥٠)
فيرى الإنسان نفسه في حضرة من هو قدير، خير، بصير، عظيم، وعليم
بكل صغيرة وكبيرة وهي صفات الباري التي أتت على وزن فَعِيل للمبالغة مرفوعةً من
جديد؛ ليزداد هول الموقف. وتأتي الفواصل قصيرة «لأنّ الحسم والفصم هو المقصود». (نفس المصدر: ٥١)
ويحضر المشهد كل نبي وصديق وشهيد ونطيق، وهم دون الله فأتت
الألفاظ المتناظرة الدالة عليهم بالكسر؛ ماتوحي بدرجتهم. ويا له من مشهد وما أشدّه
إرباكاً وخوفاً، ويا لها من محكمة! فالسّامع يتخيل نفسه في المشهد، فماذا لو يقف هو يوماً
ذات الموقف؟ ثم يصف الإمام، المائل في تلك المحكمة بجمل مرصعة، فيلجمه عرقه ويحفزه
قلقه ومهما بكى وضجر، فعبرته غير مرحومة. فأعراض الخوف والقلق بائنة على وجهه،
لكن لا رحمة عليه ذلك اليوم ولن تسمع منه صرخة ولن تقبل منه حجة لماقّدم. وما يزيد

الموقف أكثر إخراجاً هو أن تشهد عليه جوارحه في مشهد مهيل وجليل، فتقف منه موقف الخصومة، أو موقف الشهادة من حيث لم يكن يتوقع. (نفس المصدر: ١٧٣) وقد أتى بالصفتين على وزن فعيل أيضاً؛ فالجو السائد على المشهد هو جو هول عظيم، ما يوحي بحقارة الإنسان وذلك في تلك الساعة. وصحيفته تنشر بفعل مجهول مضارع، فالإبهام يؤيد الموقف هولاً، وتبيّن جريرته في فعل مضارع من الثلاثي المزيد للمطووعة، وكأنها هي من تبين نفسها. ثم يساق رغم إرادته إلى جهنم، حيث مشهد العنف، ثم يسلسل وتغلغل يده ويتكرر حرف «السين» ليقع جرسه في أذن السامع وينفذ إلى داخله، «فالسّين توحى بالتحرك» (عباس، ١٩٩٨م: ١١٣)، واللام توحى «بالتماسك والالتصاق» (نفس المصدر: ٥٥)، والحرفان يتكرران في الفعل، ما يعرض صورة الإنسان وهو يريد أن يتحرك ولا يستطيع بسبب القيود التي أوثق بها؛ فالسامع يشعر بها وبثقلها والضغط الذي يشعر به المتمثل في المشهد. كما تتكرر العين في تغلغل، لتلهم الحركة المصحوبة بالضوضاء، فتكتمل الصّورة المعروضة. وسيق وسحب وحده فورد جهنم بكرب وشدّة، ويتضح هنا صعوبة الموقف فهو لا يريد أن يردّها؛ بل يُساق إليها في سحبٍ وكربٍ وشدّ، رغم إرادته، وهو مسلسل بالسلاسل ومغلغل بالغلل، فهو «مشهد الأعغال في الأعناق والسلاسل في الأقدام». (قطب، ٢٠٠٢: ١٦٦) فأتى بأفعال تدلّ على الحركة العنيفة. ويستضاف فيها بشرية من حميم يشوي وجهه ويسلخ جلده وتضربه زنية بمقمع من حديد ويعود جلده بعد نضجه بجلد جديد. والجناس المصحف بين الحديد والحديد يقوي موسيقى العبارة، فإنّه مشهد مروّع مفعم بالعنف المصحوب بالحركة والضوضاء فعادة العنف هكذا يأتي بالضجيج والحركة، وأوج هذا العنف يتمثل بسلخ الجلد ويكرر لفظ الجلد لجعل المتلقي يتخيل الصورة واضحة، وضربة الزنية (ملائكة العذاب الغلاظ الشداد) بالحديد، فيشعر السامع بالعنف والألم الذي يسببها الحركتان، والأكثر وحشةً إنّّه يستغيث فتعرض عنه خزنة جهنم؛ إذ لا يُرد عليه جواب؛ فلاحوار بينه والآخرين، ما يزيد من شعوره بالهول والخوف والوحدة. ويستصرخ فيثبت حقبة لا يريم فيندم حين لا ينفعه الندم، فيؤكد المعنى بجناس اشتقاق بين يندم والندم. وكلّ ما طلب الإغاثة وصرخ، طال المقام به وحيداً معذباً موجعاً لا مفرّ له ولا مخرجاً فرط

منه. وصف الإمام المشهد باختصار وفي نفس الوقت بوضوح تام، والمشهد هنا عبارة عن صور تتوالى واحدة تلو الأخرى؛ فأنه مشهد يضم عدة صور لاستعراض الموقف في صورة أفضل وأكثر دقة. وحرف الراء هي الأكثر استخداماً مقارنة بسائر الحروف في هذه الفقرة وهي التي تدل على الحركة المتكررة فتوحي السامع بانعدام الراحة والسكينة في مشاهد الحشر والجحيم فالأوضاع مضطربة مخيفة مصحوبة بالضجيج. واستعار الخطيب كلمة «يدي» في عبارة «بَيْنَ يَدَي مَلِكٍ عَظِيمٍ» من الإنسان لله عزّ وجلّ في استعارة مكنية لتوضيح المشهد. واستخدم المجاز العقلي في إسناده فعلي تفنيه وتضمينه إلى زفرة وحسرة في هذا الجزء من الخطبة «فَكَمْ تَمَّ مِنْ زَفْرَةٍ تُفْنِيهِ وَحَسْرَةٍ تُضْنِيهِ». كما أسند الفعل في عبارة «وَيَحْفِزُهُ فَلَقَهُ» إلى مصدر قلق في مجاز عقلي مصدرى. وفي عبارة «وَتَبَيَّرُ حَرِيرَتُهُ» يسند الفعل إلى جريته والفاعل هو الله الذي يبينها. ويشخص أعضاء الجسم المتناظرة ويسند الفعل إليها في هذه العبارات: «وَشَهِدَتْ عَيْنُهُ بِنَظَرِهِ وَيَدُّهُ بِبَطْشِهِ وَرِجْلُهُ بِحُطْوِهِ وَفَرْجُهُ بِلَمْسِهِ وَجِلْدُهُ بِمَسِّهِ». وفي عبارة «فَكَشَفَ لَهُ عَن حَبِيئِهِ بَصِيرًا» جاء بمصدر حباء بدل المخبوء في مجاز مرسل اشتقائي. وفي عبارة «وَيَعُودُ جِلْدُهُ بَعْدَ نُضْجِهِ بِجِلْدٍ جَدِيدٍ» أسند فعل يعود إلى الجلد في مجاز عقلي. وكفى بفعل ورد في عبارة «فَوَزَدَ جَهَنَّمَ بِكَرْبٍ وَشِدَّةٍ» عن استضافته بمشروب من حميم في الجحيم. إذن يكثر الخطيب من الفنون البيانية لعرض مشهد الجحيم.

٨.٣ الجنة

«نَعُودُ بِرَبِّ قَدِيرٍ مِنْ شَرِّ كُلِّ مَصِيرٍ وَ نَسْأَلُهُ عَفْوَ مَنْ رَضِيَ عَنْهُ، وَمَغْفِرَةً مَنْ قَبِلَ مِنْهُ، وَهُوَ وَايُّ مَسْأَلَتِي، وَمُنْحَجُ طَلِبَتِي، فَمَنْ رُحِزَ عَن تَعْدِيبِ رَبِّهِ، وَجُعِلَ فِي جَنَّتِهِ بِقُرْبِهِ، وَخُلِدَ فِي قُصُورٍ مُشِيدَةٍ، وَمُلْكُ حُورٍ عِينٍ وَحَفَدَةٍ، وَطِيفَ عَلَيْهِ بِكُؤُوسٍ، وَسَكَنَ حَظِيرَةَ فِرْدَوْسٍ، وَيَقَلَّبَ فِي نَعِيمٍ، وَسُقِيَ مِنْ تَسْنِيمٍ، مِنْ عَيْنٍ سَلْسَبِيلٍ، مَمْرُوجٍ بِزُجْجِيلٍ، مُحْتَمٍ بِمَسْكِ وَعَبِيرٍ، مُسْتَعْنِمٍ لِلْمَلِكِ، مُسْتَشْعِرٍ لِلسَّرُورِ، وَيَشْرَبُ مِنْ حُمُورٍ، مُغْدِقٍ فِي شَرْبِهِ وَكَيْسٍ يُنْزَفُ. وَهَذِهِ مَنَزِلَةٌ مِنْ خَشَى رَبِّهِ، وَحَدَّرَ نَفْسَهُ، وَتَلَّكَ عُقُوبَهُ مِنْ عَصَى مُنْشِئُهُ، وَسَوَّلَتْ لَهُ نَفْسُهُ مَعْصِيَتَهُ».

(ابن ناقة، ١٣٩٢ هـ. ش: ٥٤)

إنّ الفقرتين الأخيرتين؛ الجحيم والجنة تتقابلان، وتتقابل الصّور وحتى الأجزاء فيهما. فالفقرة السّابعة كانت مشهد عذاب، والفقرة الثامنة مشهد قرب إلى الله وحنّته. يورد جهنم بكرب وشدّة ويُجعل في الجنة بتكريم ويخلد في القصور، «فلا شدّد فيها ولا جذب ولا اعتل ولا سحب». (قطب، ٢٠٠٢: ١٨١) هناك خزنة جهنم تعرض عنه وهنا ملكه حور عين وحفدة المتناظران، وهناك يُسقى من شرية حميم وهنا يسقى من تسنيم؛ من عين سلسبيل ممزوج بزنجبيل، وحمور لا ينزف بها. ينتقل من ذلك المشهد ويعوذ برب قدير ويسأله العفو كعفوه لمن رضي عنه، وألغى العفو والمغفرة ورضي، توحى إلى السّامع بالجو الذي يتمّ عرضه بهذه الفقرة من الأمل والطمأنينة والارتياح. ومن الملفت استخدامه صيغة المتكلم مع الغير في عوذ ونسأله؛ إذ يجمع نفسه مع السّامع ولم يسبق له الأمر في الفقرات السابقة. وفي توضيحه يأتي بياء المتكلم وحده، حيث يقول «وَهُوَ وَليُّ مَسْأَلِتي، وَ مُنْجِحُ طَلِبِتي» ليوجّه انتباه السّامع إلى المشهد الجديد بعبارة مسجعة مطرفة. ثمّ يلتفت إلى من زحزح عن تعذيب ربه؛ وقد يتمّ إبعاده عن مشهد العذاب، وفعل زحزح يدلّ على الحركة المسرعة المتكررة أو السّوق الشديد (ابن منظور، ١٩٨٨م: ٦/٢٥)، ونظراً لجو هذه الفقرة قد تكون المعنى الأولى هي الأصح. وقد أتى بالفعل مجهولاً فلا إرادة للإنسان هنا أيضاً؛ إذ الملائكة هم الذين يحركونه. وجعل في جنته بقربه وخلد في قصور مشيدة، فإنّها صورة تبدأ بالحركة فيها شيء من الخفة فإنّه يُزحزح، بسرعة ليس في ضجّة وعنّف ولا هو مسلسل مغلغل، ليبعد عن العذاب وليقترب إلى الله وحنّته، «وهذه الحركة تخيل الموقف على شفا النار، ماثلاً للخيال والأبصار». (قطب، ٢٠٠٤م: ٧٦) ها هي الصّور تتوالى من جديد دون ضوضاء وجرّ وسحب، ويمكن للسّامع أن يتخيل السّكنينة والهدوء في حركة ناعمة. ثمّ يستضاف في قصور مشيدة وملك حور عين وحفدة (خُدّام) فما يراه نعمة وجمال وراحة. ويضاف عليه بكؤوس والجمل تأتي مسجعة متوازية؛ والحركة تأتي إليه ومن حوله وليس منه؛ إنّما هو سكن حظيرة فردوس، ومستغنم للملك فيجد ما أعطي غنيمة لم يعهد لها في حياته، ويشعر بالسّرور. ويشرب من حمور مغدق في شرّبه؛ إنّه يكثر من شرب الخمر، وليست لها أعراض عليه كالخمر الدنيوية؛ فهو لا يسكر، وكأننا نقف أمام لوحة رسم فيها موصفات الجنة الفردوس

كما جاء في القرآن الكريم، ولفظة فردوس هي صورة بحد ذاتها، فهي تعني «الوادي الخصب... والبستان الذي يجمع ما يكون في البساتين». (ابن منظور، ١٩٨٨م: ١٠/٢١٦) إنّ الألفاظ والأوصاف توحى بالنعيم الذي يعيشه من رضي عنه ربه. فاستخدم فن مراعاة النظر بين تسنيم وسلسيل، وزنجبيل ومسك وعبير. ثم يذكر السامع بالمشهد الذي مرّ به الشقيّ بهذه العبارات المسجعة المطرفة؛ «وَتِلْكَ عُقُوبَةُ مَنْ عَصَى مُنْشِئُهُ، وَسَوَّلَتْ لَهُ نَفْسُهُ مَعْصِيَتَهُ» وكأنّه يريد السامع أن لا ينساه وهو على وشك الإنتهاء من الخطبة. وفي عبارة «وَيَشْرَبُ مِنْ حُمُورٍ مُغْدِقٍ فِي شَرِبِهِ وَلَيْسَ يُنْزَفُ» جاء بلفظ مُغْدِقٍ بدل مُغْدَقٍ أي اسم الفاعل بدل اسم المفعول مجازاً مرسلًا اشتقاقياً، وكنى بعبارة «وَيَقْلَبُ فِي نَعِيمٍ» عن الأجواء المريحة المطمئنة في الجنة التي يعيشها نظراً لأصل المعنى وهو «تحويل الشيء عن وجهه» (نفس المصدر: ١/٦٨٥) وفي «وَسُقِيَّ مِنْ تَسْنِيمٍ... عبارة مُخْتَمٍ بِمِسْكِ وَعَبِيرٍ» كنى بلفظ مُخْتَمٍ عن الرائحة الزكية والختم هو الطبع (نفس المصدر: ١٢/١٦٣)

٩.٣ القول الفصل

«لَهُ قَوْلٌ فَضْلٌ، وَحُكْمٌ عَدْلٌ، خَيْرٌ قَصَصٍ قَصٍّ، وَمَوْعِظٌ بِهِ نَصٌّ، تَنْزِيلٌ مِنْ عَزِيزٍ حَمِيدٍ، نَزَلَ بِهِ رُوحٌ قُدْسٌ مُبِينٌ عَلَى قَلْبِ نَبِيِّ مُهْدٍ رَشِيدٍ، صَلَّتْ عَلَيْهِ رُسُلٌ سَفَرَةٌ مُكْرَمُونَ بَرَزَةٌ، عُذْتُ بِرَبِّ رَحِيمٍ، مِنْ شَرِّ عَدُوِّ لَعِينٍ رَجِيمٍ لِيَتَضَرَّعَ مُتَضَرِّعُكُمْ، وَيَتَهَلَّلَ مُتَهَلِّلُكُمْ، وَيَسْتَغْفِرَ رَبُّ كُلِّ مَرْبُوبٍ لِي وَلَكُمْ». (ابن ناقد، ١٣٩٢ هـ.ش: ٥٤)

يخرج الإمام من مشهد الجنة وما فيها من نعيم وطمأنينة، بعبارة مرصعة لوصف القرآن، فبهذه الكلمات يطمئن السامعان العاقبة لن تنحسر في العذاب، بل هناك من يطمئن إلى جوار ربه بالجنة ومُجهد لما يقوله عن القرآن، وهو قول فضل وحكم عدل خير قصص وقص وموعظ نص، وتنزيل من عزيز حميد، وتدلّ هذه العبارات بجناس اشتقاق بين قصص وقص ورغم اختصارها، على الرسالة التي يحملها القرآن والميزات التي يعلو بها. فإنّ الله هدى به عباده وحكم عليهم به، والقصص التي قصّها للعبارة والموعظة وهو مُنْزَلٌ من قبل عزيز حميد، حيث أتت الأوصاف متناسقة مع وصف القرآن فتكتمل الصّورة. ويستمر في إكمال الصّورة؛ حيث

يقول نزل به روح قدس مبین؛ إذاً تتوالى الأوصاف، ولفظاً قدس ومبین تتناسقا والعبارات من قبل؛ فهو قول فصل من عزيز حميد ينزله روح قدس مبین، فالإبانة تتناسب والقول، وقدسية المنزل ضرورة لا بد منها لحفظ الأمانة وإبلاغها بصحة، وأن تتناسب مع المنزل منه والمنزل والمنزل عليه، أي على مهد رشيد؛ فالصورة، صورة تنزيل بكل أطرافه، والهدف منه الهداية والإرشاد. فيصف النبي بلفظين متناسقين مع الأوصاف التي أتت من قبلهما. فيرجع الإمام إلى ما بدأ به في وصف القرآن والنبي، وعادة يذكر الموضوع التي تُلقى الخطبة من أجله في آخر الخطبة ليكون آخر ما يسمعه المتلقي وما يفهمه حتى لا ينساه. والجمل تأتي مقفاة كل جملتين بقافية وتختلف الموسيقى والوزن حسب الموضوع: فصل وعدل، قص ونص، حميد ورشيد، سفرة وبررة، رحيم ورحيم، متضرعكم ومبتهلکم، جمل مسجعة وإن كانت تختلف أوزانها. ويختم بهذه الجملة: ويستغفر رب كل مرئوب لي ولكم. فالنهاية عنده الاستغفار إلى الرب فهو الغاية التي ينتهي كل شيء إليها. ويتكرر استخدامه للكلمة لأنه في موضع طلب واستغفار، وهو موضع من مواضع الخضوع والخشوع والتربية. يستخدم الإمام (ع) المجاز الإشتقائي بإتيانه لفظ تنزيل بدل المنزل أو المنزل في عبارة «تنزيل من عزيز حميد» ولفظي فصل وعدل بدل فاصل وعادل في عبارة «له قول فصل، وحكم عدل» ولفظي لعين ورحيم بدل ملعون ومرجوم في عبارة «غذت برحيم، من شرر عدو لعين رحيم». وكفى بألفاظ رسل وسفرة ومكرمون وبررة عن الملائكة في عبارة «صلت عليه رسل سفرة مكرمون بررة»

٤. النتائج

لقد تناول البحث الخطبة الموثقة، من حيث الصور التي استخدمها الإمام فيها لتبيين غايته وبلوغ مقصده؛ وأهم ما وصل إليه من نتائج هي إنه:

١. هناك تسعة فقرات تختلف في المواضيع المطروحة فيها وتختلف الصور تبعاً لها. وإن كانت الغاية في البعض منها متقاربة كالفقرتين الأولى والثانية. وفي الفقرة الأولى نرى صورة الخطيب مادحاً فتبرز فيها صفاته، ثم الفقرة الثانية وهي استمراراً للفقرة الأولى تعرض صورة الخطيب شاهداً لربه ويبرز فيها صفات ربه تعالى. وفي الفقرة الثالثة تُعرض صورة عن النبي

محمد(ص) وبعثته وكدحه في سبيل إبلاغ رسالته. وفي الفقرة الرابعة يعرض الخطيب الصورة التي يجب أن يكون عليها المؤمن، وبعدها تأتي الفقرة الخامسة تعرض صوراً عن الحالات التي تطرأ على الإنسان في هرمه وسقمه وما يحدث له في احتضاره ومماته حتى أن يُصلى عليه. وبعدها الفقرة السادسة حيث تعرض صور تدفين الميت وحاله في قبره. ثم الفقرة السابعة تعرض صور مشهد الحشر والنشر والحساب ومصير صاحب الجريرة. وبعدها الفقرة الثامنة تعرض صوراً عن مصير من يبعد عن العذاب. والفقرة التاسعة تخص قول الرب فتعرض الصورة عنه وما يخصه من خلالها.

٢. إنَّ العناصر التي يستخدمها الإمام في عرض الصور هي الألفاظ خاصة لأنها تخلو من حرف الألف؛ إذن ألفاظ الخطبة تختلف عن سائر الألفاظ وتشارك في سمة واحدة؛ فلا يسمع السامع الانطلاق الناتج عن صوت هذا الحرف، ورغم هذا الأمر إنَّ الإيقاع هو العنصر الثاني والغالب في هذه الخطبة بسبب وقع الأصوات الناتجة عن الحروف وتكرارها من خلال الألفاظ والعبارات الموسيقية. فالحروف المتكررة تختلف من فقرة إلى فقرة أخرى، حيث يتغير الموضوع والمعاني المعروضة في الصور أيضاً. فخصائص الحروف تختلف ويختلف تأثير وقعها على السامع والتكرار هذا يحصل من خلال السجع والجناس بشكل خاص والأول هو السائد، ومن بين أنواع السجع، المتوازي هو الأكثر استخداماً في الخطبة.

نسبة الاستخدام	العدد	السجع
١٥٪	٥	المطرف
٢٣٪	٧	المرصع
٦٢٪	٢٠	المتوازي

كما أنَّ المعنى عنصر آخر تمَّ توظيفه في عرض الصورة في الخطبة المونقة. والتناسق بين هذه العناصر ملفت للانتباه إذ يربط هذه العناصر ببعضها البعض لتشكيل الصورة.

٣. وفقرات الخطبة في الحقيقة هي حشد من الصور التي تمَّ عرضها من خلال جمل مسجعة يتلاءم إيقاعها وألفاظها وحتى حروفها والموضوع المطروح في تناسق يحرك الخيال

والوجدان فيبعث الأحاسيس والمشاعر؛ مصحوبة بالحركة تارة وبالسكون تارة أخرى؛ فهناك انخفاض وصعود وشدّ وجذب ورخو في الجمل حسب الجوّ السائد في كل من فقرات الخطبة؛ فإن كان الجوّ، جوّ تأليه وتوحيد فأتى الإيقاع مرفوعاً. وإن كان الجوّ جوّ خضوع وخشوع، خضعت الألفاظ بحروفها وإيقاعها، فانكسرت الأصوات، ما يُشعر السّامع بخضوعها. وإنّ الخطبة شريط من صور ومشاهد متحركة؛ تعرض الحوادث التي تقع في حياة الإنسان متكررة. وإنّ وتيرة الإيقاع تختلف باختلاف نوع هذه الحوادث. فتأتي الجمل قصيرة أو متوسطة أو طويلة حسب الموضوع؛ فإن كان الموضوع في صفات الباري وأفعاله تأتي الجمل قصيرة؛ لتوحي بوتيرة سريعة وعدم التأني من قبله عزّ وجلّ. وإذا كانت الأفعال خارجة عن إرادة الإنسان تأتي الجمل حاملة المعاني في لفظ واحد كما في الفقرة الخامسة فتقع مسرعة على مسامع المتلقين ما يزيد هول الموقف بإيجاء انعدام الوقت، وإن كانت من قبل العبد فتطول الجمل ما يوحي بتراخي العبد ومناظله.

وفي نهاية الخطبة تأتي الغاية من إقائها من خلال الفقرة التاسعة حيث يصف الخطيب القرآن ويحث سامعيه على العوذ برب رحيم والاستغفار والتضرع إليه. فالصّور السابقة تأتي متتالية متساندة تمهيداً للصورة الأخيرة وهي الرجوع إلى الله.

٤. يستخدم الإمام الفنون البديعية في التشكيل الموسيقية والمعنوية بنسب مختلفة في عرض الصور والمشاهد في الخطبة. كما نجد الفنون البيانية تشارك في خلق الصور لكنها أقلّ من الفنون البديعية ولعل السبب يعود إلى قصر الخطبة لأنّ الفنون البيانية تطلب تفكيراً أعمق من المتلقي وهو لا يملك الوقت الكافي لإدراكها. ومن هذه الفنون المجاز بشقّيه هو الغالب.

النسبة الاستخدام	العدد	الفن البياني
٦٪	٣	التشبيه
١٨٪	٩	الاستعارة
٢٥٪	١٢	الكناية
٥١٪	٢٥	المجاز

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

- ابن منظور، محمد بن مكرم، (١٩٨٨م)، لسان العرب، (د.ط)، نسقه وعلق عليه ووضع فهارسه علي شيري، لبنان، بيروت، دار إحياء التراث العربي.
- ابن ناقة، أحمد بن يحيى، (١٣٩٢هـ.ش)، ملحق نهج البلاغة، (د.ط)، تحقيق محمد جعفر اسلامي بإشراف قيس العطار، طهران، مكتبة و متحف ومركز وثائق مجلس الشورى الإسلامي.
- أنيس، إبراهيم، (لاتا)، الأصوات اللغوية، (د.ط)، مطبعة نضمة مصر.
- البيستاني، محمود، (١٩٩٢م)، الإسلام والفن، الطبعة الأولى، بيروت، مجمع البحوث الإسلامية.
- الجزري، ابن الأثير، (لاتا)، اللباب في تهذيب الأنساب، (د.ط)، بيروت، دار صادر.
- جعفري، سيد محمد مهدي، (١٣٨١هـ.ش)، تصوير آفريني در نهج البلاغه، مجله علوم اجتماعي و انساني دانشگاه شيراز، عدد ٣ و ٤، صص ٦٥-٧٣.
- حمادي، جبير صالح، (٢٠٠٦م)، التصوير الفني في القرآن الكريم دراسة تحليلية، (د.ط)، (د.ب)، مؤسسة المختار للتوزيع والنشر.
- الحموي، شهاب الدين ياقوت بن عبد الله، (١٩٧٩م)، معجم البلدان، (د.ط)، بيروت، دار إحياء التراث العربي.
- الدهمان، أحمد علي، (١٩٨٦م)، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجاً وتطبيقاً، الطبعة الأولى، دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر.
- الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد، (١٤٠٧ق)، تاريخ الإسلام، (د.ط)، تحقيق عمر عبد السلام التدمري، بيروت، دار الكتاب العربي.
- السمعاني، عبد الكريم بن محمد بن منصور، (١٤٠٨ق)، الأنساب، (د.ط)، تقلبم وتعليق: عبد الله عمر البارودي، بيروت، دار الجنان للطباعة والنشر والتوزيع.
- عاصي، ميشال ويعقوب، إميل بديع، (١٩٨٧م)، المعجم المفصل في اللغة والأدب، (د.ط)، بيروت، دار العلم للملايين.
- عباس، حسن، (١٩٩٨م)، خصائص الحروف العربية ومعانيها، (د.ط)، منشورات إتحاد الكتاب العرب.
- عبدالعال، محمد قطب، (١٩٩٠م)، من جماليات التصوير في القرآن، (د.ط)، رابطة العالم الإسلامي.
- عبدالله، محمد حسن، (لاتا)، الصورة والبناء الشعري، (د.ط)، القاهرة: المعارف.
- عصفور، جابر، (لاتا)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، (د.ط)، القاهرة، دار المعارف.

الصورة الفنية في الخطبة المونقة للإمام علي (ع) اعتماداً ... ٢١٩

الغنيم، إبراهيم عبدالرحمان، (١٩٩٦م)، الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد، (د.ط)، القاهرة، الشركة العربية للنشر.

قطب، سيد، (٢٠٠٢م)، مشاهد القيامة في القرآن، الطبعة الرابعة عشرة، القاهرة، دار الشروق.

قطب، سيد، (٢٠٠٤م)، التصوير الفني في القرآن، الطبعة السابعة عشرة، القاهرة، دار الشروق.

الكفعمي، تقي الدين ابراهيم بن علي، (١٩٩٢م)، المصباح، (د.ط)، بيروت، النعمان.

نصيري، روح الله، جلاي، حسن، (١٤٣٥ق)، التصوير الأدبي في خطب نهج البلاغة خطبة الأشباح نموذجاً، مجلة اللغة العربية وآدابها، عدد ٣، صص ٤٨٥-٥١٠.

هلال، محمد غنيمي، (١٩٩٧م)، النقد الأدبي الحديث، (د.ط)، نخضة مصر للطباعة والنشر.

يعقوب، إميل، حركة، بسام وشيخاني، مي، (١٩٨٧م)، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، الطبعة الأولى، بيروت، مؤسسة القاهرة للتأليف والنشر.

