إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ٩٠ ـ ٦٩

السياق وفاعليّته فی دراسة "الصورة الفنّية" وتبيينها؛ "رسائل الإمام علی(ع) نموذجاً"

خليل پروينی*
عيسی متقی‌زاده**
محمد كبيری***

الملخص

تُعتبر الصورة الفنية عنصراً هامّاً فی دراسة ونقد الأعمال الأدبية، فقد أصبحت إلى ما تضمّ فيما بينها من الأخيلة، والظلال، والإيقاعات والعواطف، والواقعيّات، معياراً أساسيّاً فی تقييم العمل الأدبی الذی إنّما يتقوَّم بما ابتنت عليه الصورة الفنية من هذه المكونات الأدبية الأساسية.

ونظراً للعلاقة الوثيقة الرابطة بين الصورة الفنية والسياق، يتحتّم على دارس الصورة فی الأعمال الأدبية أن يعتنی فی دراسته النقدية التحليلية بالسياق، ليقف من خلاله على صورة فنية هی أكثر اتّضاحاً وبياناً.

قد تطرّقت هذه الدراسة المعتمدة على المنهج الوصفی- التحليلی إلى الكشف عن مدى تواجد وتوافر تلك العلاقة بين الصورة الفنية والسياق فی رسائل الإمام علی(ع) الواردة فی نهج البلاغة.وقد خلصت دراستنا هذه إلى دور السياق الريادی فی تبيين الجوانب المختلفة للصورة الفنية فی الرسائل العلوية، والكشف عن مدى نَجاح هذا العنصر الأدبی فی رسائل الإمام علی(ع).

الكلمات الدليليّة: نهج البلاغة، الرسائل، الصورة الفنية، السياق.

---

*. أستاذ مشارک بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. parvini@modares.ac.ir
**. أستاذ مساعد بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. motaghizadeh@modares.ac.ir
***. طالب ماجستير بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. m.kabiri@modares.ac.ir

التنقيح والمراجعة اللغوية: د.حسن شوندی
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١١/٨ش تاريخ القبول: ١٣٩٢/٣/٢٩ش

المقدمة

تُعتبر الصورة الفنيّة من أهمّ المقاييس النقدية التى يتوسل بها الناقد للكشف عن موقف الأديب وتجربته ومدى الأصالة التى يتمتع بها فى إنتاجه الفنّى.ويكفى لبيان أهميّتها من أن نذكر بأنّها «الأداة المفضلة فى [التعبير] والأسلوب القرآنى.» (قطب، ٢٠٠٢م: ٣٦) ومن ثَمّ فـ«إنّها تحتلّ فى الدراسات الجديدة والحداثانية موقفاً يكاد ينفرد فى أهميته من بين عناصر الأدب، بل يُمكن القول: إنّ بعض الاتجاهات تضع من خلال الصورة الفنية، الفارقيةَ بين اللغة الأدبية وبين سواها.» (البستانى، ١٤٢٢ق: ١٤٩)

إنّ الصورة الفنيّة ترتبطت ارتباطاً وثيقاً بالسياق. حيث إنّ السياق- بأنواعه المختلفة- يقوم بتفسير وتبيين جوانب مختلفة من الصورة الفنية فى كلّ نصّ أدبىّ. ونظراً لهذه العلاقة الوثيقة بين الصورة والسياق، سُلِّط الضوء فى هذا البحث على دراسة الصورة الفنيّة فى رسائل الإمام على(ع) باعتبارها تتّصف بِميزات وخصائص ترتبط شديد الارتباط بمكوِّنات الصورة الفنية وآليّاتها المتنوعة، هذا من جهة ومن جهة أخرى أنّ للصورة وكيفية استخدامها فى الرسالة كفنّ أدبى متميز، علاقة وثيقة بالسياق وأنواعه فى تبيين وتحليل الصور الفنية المستخدمة فى الرسالة.[١]

الدراسات السابقة

إنّه قد قلّت البحوث التى درست الصورة الفنية فى نهج البلاغة دراسة تعتنى بالسياق وأنواعه المختلفة. ثمّ إنّ معظم الدراسات التى تناولت موضوع الصورة فى النهج اقتصرت على الخطب دون الرسائل. وفيما يلى إشارة إلى أهمّ هذه البحوث: أ- دراسة معنونة بـ"الصورة الفنية فى كلام الإمام على(ع) (نهج البلاغة نموذجاً)"(١٩٩٧م)

١. ربّما ترجع هذه العلاقة الوثيقة بين الصورة الفنيّة والسياق فى الرسالة، إلى نوعية الرسالة ذاتها، فهى تُوجَّه غالباً لتبيين ما تتضمّنه من الأمور المختلفة وهذا يتطلب فى كثير من الأحيان لغة سهلة عادية ليَسهُلَ على المتلقىّ و المخاطب تلقىّ الفكرة فى الرسالة، إلّا أنّه لمّا كان الموقف والمقام يتطلب فى بعض الأحيان استخدام الصور الفنية من صور بلاغية ومجازية، أوتوظيف العواطف والأحاسيس المختلفة، أوبيان الأمور الواقعية، والعقلية، و...إلخ يتحتم حينئذ على الدارس والناقد للصورة الفنية فى الرسالة أن يعتنى بالسياق وأنواعه فى الكشف عمّا خفى أو ليكاد يختفى عن إدارك المتلقى للفكرة الأساسية فى الرسالة.

لـ«خالد البرادعی». وهی دراسة تطرّقت إلی مجالات عامّة من مفهوم الصورة الفنيّة، ثم إلی تطبيقها علی شـواهد مبعثرة من هنا وهناک دون أیّ نظام منطقی خاص فی دراسة الصورة الفنية فی نهج البلاغة.

ب- دراسة معنونة بـ"جلوه‌هایی از هنر تصویر آفرینی در نهج البلاغه"[1](١٣٨٧ش) لـ"حمیـد محمد قاسمی". يبدو أنّ هذه الدراسـة هی من أقرب الدراسـات التی تناولت دراسة الصورة الفنيّة علی أساس ما توصّل إليه النقد الأدبی الحديث من مفهوم متكامل للصورة الفنية. فقد حاول الباحث أن يدرس ما جاء فی النهج من الصور دراسـة قائمة علی أسلوب هو أقرب ما يكون من أسلوب الباحثين المعاصرين كـ"سيد قطب" وغيره.

ج- دراسة معنونة بـ"تصویر پردازی‌های زنده در خطبه‌های نهج البلاغه"[2](١٣٩٠ش) لـ"مرتضی قائمی ومجيد صمدی". فالباحثان قد توصّلا فی دراستهما هذه إلی أنّ الإمام علیـاً(ع) قـد جعل خطبه أكثر تحركاً وفهماً باسـتخدامه الدقيق للتشـبيهات الحسـية والاستعارات القوية والألوان المتنوعة والأصوات الدالة علی المعنی والتناقض والصور الفنية الدقيقة.

د- دراسـة معنونـة بـ"مؤلفه‌هـای تصویـر هنـری در نامـه سـی ویکـم نهـج البلاغـة"[3](١٣٩٠ش) لـ"محمد خاقانی وحميد عباس زاده". وقد توصّل الباحثان إلی أنّ أهم مكوّنات هذه الرسالة هی: التعاليم الدينية، والحقائق، والأخيلة، والعواطف، واللغة، والموسيقی. ثمّ إنّها كانت مسايرة للسياق وما اقتضاه المقام فی هذا الرسالة.

ی- دراسة معنونة بـ"أسلوب علی بن أبی طالب فی خطبه الحربية"(٢٠١١م) لـ"علی أحمد عمران". فقد اعتقد الباحث فی دراسـته أنّ دراسة الصورة الفنية فی خطب الإمام علی(ع) الحربية هی أفضل طريقة للوقوف علی أسـلوب الإمام فی هذه الخطب، وذلک لأنّ الصورة الفنية تعتبر المستوی الأكبر فی علم الأسلوب. ومن ثم درس الصور القائمة علی التشـابه من تشبيه واستعارة وأيضاً الصور القائمة علی التداعی من مجاز وغيره، ثم مصادر الصورة الفنية، ووظائفها.

١. «التصوير الفنی وملامحه فی نهج البلاغة».
٢. «حركية الصور الأدبية فی خطب نهج البلاغة»
٣. «مكوّنات الصورة الفنية للرسالة الحادية والثلاثين من نهج البلاغة»

وبالرغم من أنّ هذه البحوث قد درست الصورة الفنية فى نهج البلاغة إلّا أنّها ينقصها أمـران: الأول: إنّ الصـورة الفنية فى أكثر هذه الدراسـات والبحوث قد دُرسـت على أسـاس المفهوم التراثى للصورة الفنية. فلم تتطرق إلى جوانب جديدة استكشفها النقد الأدبى الحديث للصورة الفنية.[١] والآخر: إنّ هذه الدراسات لم تعتنِ فى بحثها عن الصورة الفنية فى نهج البلاغة، بالعلاقة الوثيقة بين الصورة والسياق.[٢]

منهج الدراسة

قد اعتمدت دراسـتنا على المنهج الوصفى – التحليلى الذى تطرّقنا من خلاله إلى استخراج المبادئ والأصول النظرية للبحث ثم تطبيقها على الشواهد التى تمّ استخراجها من الرسـائل. أمّا دراسـتنا هذه فقد حاولنا فيها التطرق إلى دراسـة علاقة السـياق بالصورة الفنية فى مختلف الرسـائل الواردة فى نهج البلاغة[٣] دراسـة تكشـف عن مدى فاعلية السياق فى تبيين وتحليل الصورة الفنية فى رسائل الإمام على(ع).

إطلالة على مفهوم "الصورة الفنية" فى الأدب العربى

لقـد اهتمّ النقاد المحدثون بالصورة الفنيـة اهتماماً بالغاً وتناولوها من زوايا مختلفة، فوسعوا مجالاتها، ووضعوا عدداً من التعريفات لها، وعرضوا مفهومات تتفق فى إطارها العـام و تتباين فى التفصيـلات[٤]. إلّا أنّ أكثر التعريفات التى ذكروهـا للصورة، إنّما تَنمُّ

١. ما عدا بعض الإشارات العابرة التى قد يشير إليها الدارسون فى مقدمات بحوثهم النظرية، دون ما تطبيق منهم على الشواهد المدروسة.كما جاء فى دراسة «على أحمد عمران» مثلاً.

٢. إلّا ما جاء فى دراسـة الدكتور محمد الخاقانى والسيد حميد عباس زاده، فقد تنبّها إلى هذه العلاقة فحاولا أن يدرسا الصورة الفنية على أساس من تلك العلاقة.

٣. إنّ عدد رسـائل الإمام على (ع) الواردة فى النهج تسـع وسـبعون رسـالة. أربعة منها شفهية غير مكتوبة، وهى:الرسائل ذات الأرقام: ١٢، و٢٥، و٧٦، و٧٧.(أنظر:موسوى،١٣٧٦ش: ٧٤٣–٧٥٠)

٤. على أنّ ظهورها يرجع إلى معركة النقاد والبلاغيين فى الفصل بين اللفظ والمعنى، منذ القرن الثالث مـن الهجـرة، فلمّا قال الجاحظ: « فإنّما الشـعر صناعة وضرب من النسـيج وجنس من التصوير.» (الحيوان،١٩٦٥م:ج٣/: ١٣٢و١٣١) شـرع بالحكم على العمل الفنى حُكماً يتناول من خلاله المعايير اللفظية والشكلية فى بيان قيمته وأصالته، فتبعه فى هذا الحكم عدد من النقاد ففصلوا بين اللفظ والمعنى، فجـاءت أحكامهم التى أصدروها على الأعمال الأدبية، ناقصة لا تُبين عن جوهر العمل الأدبى أبداً. وذلک أنّهم لم يَعوا بالعلاقة الوثيقة بين الصورة المكوَّنة من الألفاظ والمعانى والمشـاعر، وبين السـياق الذى يَربط بينهما ليُحدِث بذلک صورة فنية تُعبّر عن القيم الفنية والشعورية فى النص الأدبى.

عن وظيفتها، ومَجالها فی الأدب. فهی «هذه الوسائل التی يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلی قرّائه أو سامعيه.» (الشايب، ۱۹۹٤م: ۲٤۲) إذ هی «طريقة خاصة من طرق التعبير، أووجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميّتها فيما تحدثه فی معنی من المعانی من خصوصية وتأثير.» (عصفور، ۱۹۹۲م: ۳۲۳)

وهی التی تتكفّل بنقل ما يدور فی خلد الأديب من أفكار ومعان، وما يتحسسه من مشاعر وتجارب موحية، بكلّ ما تَملک من عواطف، وأخيلة، وظلال، و... إلخ. فإنّها «تعبير عن نفسية الشاعر [أو الأديب] ووعاء لإحساسه وفكره، تُعين علی كشف معنی أعمق من المعنی الظاهری.» (دهمان، ۱۹۸٦م: ج۲۹۹/۱)

والصورة فی كلّ عمل أدبی تتألف من مكوِّنات أساسية متنوعة تربطها فكرةُ الأديب التی هی النواة المركزية فی كلّ عمل أدبی.هذه المكوِّنات هی: الخيال، والواقع، والعاطفة، واللغة.۱كلٌّ منها يعرض جانباً من تلک الفكرة.وعندما تتجمّع هذه العناصر فی قالب وتتماسک وتتآزر فيه، تُشكلّ صورةً فنيةً تقوم بوظيفةِ نقلِ الفكرة الأساسية وعرضِها عرضاً كاملاً ووافياً علی المتلقی والمخاطب. (الراغب، ۲۰۰۱م: ٤۲-٥۳، بتصرّف)

أمّا الخيال: فهو «قوّة تَجمع بين الأشياء المتباعدة فی نسق فنّی. فيقرّب فيما بينها ويصهرها فی "الصورة" التی يَحلّ فيها الانسجام بين الأشياء المتنافرة والتوافقُ بينها.»(الراغب، ۲۰۰۱م: ٤۸) وتتجلّی فاعلية الخيال، نظراً لهذا، فی أنّه «يُعيد تشكيل المدركات الحسيّة،ويَبنی منها عالَماً متميّزاً فی جِدّته وتركيبه بجمعه بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة فی علاقات فريدة، فيَخلق الانسجام والوحدة فی النص الأدبی.» (العصفور، ۱۹۹۲م: ۱۳)

وأمّا الواقع: فهو أن يبنی الأديب عمله الفنّ علی أساس من الواقع والحقائق. إذ «إنّ الأدب الصحيح لا يتجاوز منطقة الحقائق ولو شطّ به الخيال.» (قطب، ۲۰۰۳م: ۱٤) وعلی كلّ أديب أن يَجمع بين الحقيقة والفنّ، فيهتم أولاً بالصدق الواقعی ثمّ بالصدق الفنی فی عمله الأدبی.

وأمّا العاطفة: فـ«هی التی تمدّ الصورة بنسغ الحياة والتأثير، وبدونها تُصبح الصورة

۱. فقد يعتبر بعض الباحثين" الإيقاع " عنصراً من عناصر تكوين الصورة الفنية.إلّا أنّ تواجده فی رسائل الإمام علی(ع) يتضائل إلی حدّ أدنی ممّا يُوجد فی خطبه(ع). وربّما يرجع هذا إلی نوعية فنّ الرسائل وطبيعته التی لا تتطلب هذا العنصر كما يتطلّبه فنّ الخطابة مثلاً.

باردة جافة.» (الراغب، ٢٠٠١م: ٥٠) فـ«لا ترتقى الصورة إلى عالم الفنّ ولاتحظى بقيمة أدبية فى ذلک العالم، إلّا عندما تَضمّ فيما بينها عاطفة إنسانية سائدة.» (فتوحى، ١٣٨٩ش: ٦٨)

وأمّا اللغة: فهى وسيلةُ نقل الأفكار والعواطف. وقد تميّزت اللغة العربية فى «أنّها من أكثر اللغات انسجاماً مع التعبير الفنى، وإثارة الأحاسيس الفنية والإنسانية، وتلاؤماً مع المعايير الجمالية.» (الراغب، ٢٠٠١م: ٥١) ويتجلّى ذلک فى « تركيب حروفها، ومفرداتها،وعباراتها.»[١] (العقاد، ١٩٩٥م: ٣٣)

وتتّضح الصورة الفنية التى تُعنى بعرض الفكرة الأساسية فى العمل الأدبى، اتّضاحاً أكثر، حين تُربَطُ بالسياق الذى ترد فيه. فالسياق -بأنواعه المختلفة- يُعين المخاطبَ على تلقّى ما تسعى إليه الصورة الفنية من عرض الأفكار والعواطف، والظلال، والمعانى، وما تتجلّى من خلاله فكرة الأديب الأساسية.

السياق؛ تعريفه وأنواعه

يُقصد بالسياق (context) من حيث المدلول العام، «ذلک الإطار العام الذى تنتظم فيه عناصر النص، ووحدته اللغوية، ومقياس تتصل بوساطته الجملُ فيما بينها وتترابط، بحيث يؤدّى مجموع ذلک إلى إيصال معنى معيّن، أو فكرة محددة لقارئ النص.» (عبدالراضى، ٢٠١١م: ١٩٧)

وقد اقترح K.Ammer تقسيماً للسياق شمل كلَّ ما يتصل بالنصّ الأدبى من علاقات لغوية وظروف اجتماعية وخصائص وسمات ثقافية ونفسية. وعلى هذا يمكن أن يقسم السياق إلى أربعة أقسام:١- السياق اللغوى ٢- السياق الثقافى ٣- السياق العاطفى ٤- سياق الحال أو الموقف (السياق الاجتماعى)[٢]. (مختار عمر، ١٩٩٨م: ٦٩)

أمّا السياق اللغوى:[٣] فـ«هو حصيلة استعمال الكلمة داخل نظام الجملة، متجاورة

١. فاللغة العربية لغة تصويرية. يظهر ذلک فى الاستعمالات المجازية والحقيقية، فحين نقول مثلاً: « تمايل الرجل» فإنّ هذا التعبير الحقيقى، يرسم صورة لرجل يترنّح يَميناً وشمالاً. انظر: (الراغب، ٢٠٠١م: ٥١و٥٢)

٢. ويبدو أنّ هذا التقسيم هو الأجدر والأنسب فى دراسة الصورة الفنية، إذ يتطرّق إلى دراسة مقوِّماتها وآلياتها فيكشف بذلک عن زواياها المختلفة.

3. Linguistic context

وكلماتٍ أخرى، ممّا يكسبها معنى خاصّاً محدّداً.» (قدور، ٢٠٠٨م :٣٥٥) فـ«معنى الكلمة فی المعجم متعدد ومحتمل، ولكن معنى اللفظ فی السياق اللغوی واحد لايتعدد، والمتكلم فی الحقيقة لايستخدم الكلمات وإنما يحوّلها إلى ألفاظ محددة الدلالة فی بيئة النص.»[١] (حسان، ١٩٩٤م: ٣١٦- ٣١٧)

وأمّا السياق الثقافی:[٢] فـ«يقتضی تحديد المُحيط الثقافی الذی يُمكن أن تُستخدَم فيه عناصر النصّ المختلفة ممّا تقتضيه ثقافة الأديب الخاصّة. فعلى سبيل المثال إنّ عديداً من الكلمات لَها ارتباط وثيق بالثقافة، إذ تحمل الكلمات وضعيّات ثقافية معيّنة فتكون علامات على الانتماء العرقی أو الدينی أو السياسی.» (قدور، ٢٠٠٨م: ٣٥٩- ٣٦٠)

وأمّا السياق العاطفی:[٣] فـ«يحدد درجة القوة والضعف فی الانفعال ممّا يقتضی تأكيداً أو مبالغة أو اعتدالاً. (مختار عمر، ١٩٩٨م: ٧٠) كما أنّه يوّضح لنا ما إذا كان النص ينبغی أن يُؤخذ على أنّه إنّما يُعبّر عن أمور موضوعية خالصة أو أنّه قُصد به- أساساً- التعبير عن العواطف والانفعالات. وهو الذی يساعدنا على إدراک التبادل بين المعانی الموضوعية والمعانی العاطفية والانفعالية.» (أولمان، لاتا: ٦٠)

وأمّا سياق الحال أو الموقف (السياق الاجتماعی)[٤]: فهو جملة العناصر المكوِّنة للموقف الكلامی أو للحال الكلامية. ومن هذه العناصر: ١- شخصية المتكلم والسامع، وتكوينهما الثقافی ٢- العوامل والظواهر الاجتماعية ذات العلاقة باللغة ٣- أثر النصّ الكلامی فی المشتركين،كالاقتناع، أو الإغراء، أو الضحک.[٥] (عثمان، ٢٠٠٣م: ١١٣)

١. ومثال ذلک كلمة "صاحب" التی ترد فی سياقات مختلفة، فتكتسب على حسَب كلِّ سياق معنى مستقلاً يختلف عنه إذا دخلت فی سياق غيره:١- لقب (أی ذو)، نحو: صاحب الجلال ٢- مالک، نحو:صاحب البيت ٣- صديق، نحو: صاحبی ٤- رفيق، نحو: صاحب رسول الله(ص) ٥-منتفع، نحو: صاحب المصلحة ٦- مستحق، نحو: صاحب الحقّ ٧- مقتسم، نحو: صاحب نصيب الأسد.فكلمة "صاحب" بمفردها تحتمل هذه المعانی السبعة ولاتختص بواحد منها إلّا عند التضام مع المضاف إليه وهذا التضام أضعف صورة من صور الدخول فی السياق اللغوی ولذلک يعتبر كلّ مثال من الأمثلة السبعة الواردة ممّا يحدد معنى واحداً معيّناً للكلمة. (انظر حسان، ١٩٩٤م: ٣٢٤)

2. Cultural context

3. Emotional context

4. Situational context

٥. للمزيد، أنظر: (زكی حسام الدين، لاتا: ٨٥؛ وطهماسبی وآخرون، ٢٠٠٥م: ٣٥-٣٦)

الصورة الفنية فى الرسالة العلوية

لا يعـدم الإمام على(ع) فى رسـائله، اسـتخدامَ الصورة الفنيـة بجميع ما تَملک من العناصـر والمكوِّنات. فقد اتّخذها(ع)وسـيلةً تُوصله إلى ما قـد قصد تبيانه من مقاصد وأغراض دينية، أوسياسـية، أواجتماعية، أوغيرها ممّا يَجب عرضه فى رسالة يبعثها إلى والٍ من وُلاته، أوعامل من عُمّاله،أو أمير من أمراء جيشـه. أو وصية يُوجّهها إلى وُلده فيُضمّنها ما يُفيدهم فى انتهاج الصراط المستقيم. واستطاعت الصورة الفنية بكلّ ما تملک مـن مكوِّنات تتمثّل فى الخيال، والعاطفـة، والواقع، واللغة، ومعطيات دينية، أوتاريخية، أوأدبية، بأن تقوم بهذه المهمّة.

إنّ مـن أهـمّ ما يجب ملاحظته هو أنّ الإمام على(ع) لم يسـتخدم الصورة الفنية فى رسائله إلّا لِمجرد غَرَض وظيفىّ يتمثّل فى تجسيد وعرض الفكرة الأساسية التى تشتمل عليها كلّ رسالة من رسائله(ع).

الصورة الفنية فى الرسالة العلوية وفاعليّة السياق

كما أشـرنا آنفاً إنّ الصورة الفنية فى رسـائل الإمام على(ع) ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسـياق وأنواعه الأربعة. وفيما يلى تفصيل يكشف عن هذه العلاقة المَتينة والارتباط الوثيق بين الصورة والسياق فى الرسالة العلوية.

الصورة الفنية فى الرسالة العلوية(ع) وفاعلية السياق اللغوى

إنّ للسـياق اللغوى دوراً أساسـيّاً فى تبيين جانب من الصورة الفنية، يتقوّم على ما تُحدثـه اللغة من صـور قائمة على تفاعلات الألفاظ مـع جاراتها من المفردات داخل النصّ، فـ«الألفاظ تتداخل وتتجاوز بإشـعاعاتها حدودها العادية، وتكتسب كلّ كلمة من التى تليها معانى جديدة ما كانت لتكون لولا السـياق[اللغوى] الذى جمعها، والبناء الذى انتظمها.» (العشماوى، ١٩٩٤م: ٢٥٩)

انظر إلى قوله(ع) فى معرض التعبير عن زوال الدنيا وأنّ الإنسـان إنّما خُلِقَ للآخرة لا لِلدنيا: «...وَأَنَّکَ فِي مَنـزِلِ قُلْعَةٍ.» (الشريف الرضى، ١٩٩٠م، الرسالة٣١: ٥٨٣) فإنّ

لفظة "قُلْعَة" تشعُّ ظلالاً ترتسم من خلالها صورةٌ مِن فَناء الإنسان وعدم بقائه فی الدنيا بقاءاً طويلاً. فهی تبعث فی مخيلة المخاطب معانی من الإقلاع والنزع الشديد لساكن منازل الدنيا، فكأنّها تُقلِعُ بصاحبها من منزله إقلاعاً وتنزعه من مكانه نزعاً،كأنّه قد سكن غير مسكنه ونزل غير منزله. ولا نظنّ أنّ اللفظة "قلعة" هذه، اكتسبت هذه الخاصيّة مجرّدة عن وقوعها داخل نظام من المفردات والألفاظ، ممّا انتظمت فی سياق لغوی خاص أكسب مفرداته خاصيّة وميزة لم تكن تتّصف بها من قبل.

ثمّ انظر إلى قوله(ع): «وَاعلَمُوا أَنَّ دَارَ الهِجرَةِ قَد قَلَعَت بِأَهلِهَا وَقَلَعُوا بِهَا وَجَاشَت جَيشَ المِرجَلِ، وَقَامَتِ الفِتنَةُ عَلَى القُطبِ، فَأَسرِعُوا إِلَى أَمِيركم وبادروا جهادِ عَدُوِّكُم، إِنْ شَاءَ اللهُ.» (المصدر نفسه، الرسالة ١: ٥٣٨) فشاهِدُنا فی قوله «دَارَ الهِجرَةِ» حيث نری فی هذه اللفظة المركبة صورة فنيّة ترسم فی مخيلة المخاطب حالةً للاستعداد والتأهّب.[١] فالظلال التی تشعّها هذه اللفظة لسبب وجود لفظ «الهجرة» داعية إلى هجرة أهل الكوفة وحاثّة لهم إلى نصرة الإمام(ع). فقد تركت فی نفوسهم شيئاً من مؤثّراتها وذكّرتهم بالنصرة الإلهية وهجرة الرسول(ص) التی خلّفت فی النفوس ذكرة النصر والانتصار للمسلمين وغلبتهم على المشركين.

ومن الواضح أنّ ما اكتسبته لفظة «دار الهجرة» كان متأثراً بذاک النظام الخاص الذی تولّد من تفاعلات الألفاظ وانتظامها نظماً متميّزاً. وفی معرض تبيين ما أجملنا نقول: إنّه من خلال وقوع المفردة «دار» بجانب المفردة «الهجرة» صيغت لفظة «دار الهجرة» التی كنّی بها الإمام(ع) عن «المدينة»، ثمّ أصبحت، بعد وقوعها فی تركيب كلامی موجّه إلى مخاطب يحمل فی ذاكرته ذكراً حسناً من الهجرة، تشعّ بكلّ تلک الطاقات الفنية المتميّزة الخاصة.[٢]

على أنّ فاعليّة السياق اللغوی لاتقتصر على هذا فحسب بل له فاعلية ودور فی تبيين تلک الصور التی تعتمد على الخيال فی سبک الصور البيانية من تشبيه، واستعارة، ومجاز، وكناية.

١. فقد كنّی الإمام(ع) بها عن"مدينة الرسول(ص)"واستعاض بها عن اللفظة الأصليّة لغرض تهييج أهل الكوفة للقيام بالجهاد ومقابلة العدو.

٢. للمزيد انظر: (خاقانی، محمد، وحميد عباس زاده، (١٣٩٠ش)، مؤلفه های تصوير هنری در نامه‌ی سی ويكم نهج البلاغة، (صص:٢٤٧ – ٢٧٢)

إنّ السياق اللغوى «يتطلب مسألةً مهمة فى التحليل البيانى، هى الوقوف فى المقام الأول على الانحراف عن دلالة المواضعة لخدمة الدلالات الخاصة التى يأتى بها التوظيف المتفرد للغة، حيث يَمنحنا السياق اللغوى أبعاداً استثنائية ترتبط شديد الارتباط بظاهرة العدول والانزياح.» (مراح، ٢٠٠٦م: ٧٥)

والصورة البلاغية المتمثلة فى الأنواع البيانية إنّما هى عدول وانزياح عن الدلالة الاعتيادية للغة بما فيها من ألفاظ وكلمات.[١] وهذا يتطلب معياراً خاصّاً لتتضح من خلاله ظاهرة العدول والانزياح ممّا يُنتج صورة مجازية تحمل فى طيّاتها دلالات ومعانىَ جديدة. وقد اعتبر بعضُ الباحثين السياقَ اللغوى معياراً هاماً وقويّاً للانزياح، أى «أنّ الانزياح ينماز ويتّضح من خلال سياقه الذى يَرِدُ فيه.» (محمد ويس، ٢٠٠٥م: ١٣٧)

ورسائل الإمام على(ع)، نظراً لما تقوم به هذه الصور من وظائف جمالية وفنية لتحريک المشاعر للعمل بنصيحة، أو وعظ، أو توجيه اعتقادى، أو خلقى، أو...إلخ، لاتخلو من التشبيهات، والمجازات، والاستعارات، والكنايات المتنوعة. وإذا أنت فتّشتَ عنها لوجدتها منتشرة فى جميع رسائله تضائلَ تواجدُها فى بعضها أو تعاظم فى بعضها الآخر. إلّا أنّه يجب على الباحث فى دراسته لهذا النوع من الصور، أن يَعتنى بالسياق اللغوى حيث إنّ «فاعلية السياق [اللغوى] هى التى تساعد الكلمة على تجاوز بعدها المعجمى لصالح دلالات جديدة.» (مراح، ٢٠٠٦م: ٧٤)

وعلى هذا الأساس يجب أن تتم دراسة الصور المجازية الواردة فى رسائل الإمام على (ع) وَفقاً لما يقرّره السياق اللغوى. إذ إنّ الصورة المجازية يتمّ الكشف عنها بوساطة من السياق اللغوى وهذا إن دلّ على شئ فإنّما يدلّ على ارتباطهما الوثيق وتفاعلهما المتماسک فى النص الأدبى.

فنعدما نتّجه إلى قول الإمام(ع) حيث قال: «فَإِنَّ عَينِى بِالمَغرِبِ كَتَبَ إِلَىَّ يُعلِمُنِى أَنَّهُ وُجِّهَ إِلَى المَوسِمِ أُنَاسٌ مِن أَهلِ الشَّامِ... .» (الشريف الرضى، ١٩٩٠م، الرسالة٣٣:

١. فقد ذهب جمهور كبير من الدارسين المحدثين إلى تعريف الصورة البلاغية بأنّها عدول أو انزياح عن الدرجة الصفر. (أنظر على سبيل المثال: عمران، ٢٠١١م: ٣٧٩-٣٨٠) والمقصود بالدرجة الصفر هو أن يأتى الكلام على الأصل اللغوى والنحوى، فهو يعنى الكتابة غير الأدبية التى تقوم على النظم الشكلى دون الفنى، أو كما يقول عبد القاهر الجرجانى: «الكلام المتروک على ظاهره.» (انظر: الجرجانى، ٢٠٠١م: ٦٣)

٥٩٢) لم تتضح انزياحية لفظة "عينی" إلّا من خلال وقوعها ضمن سياق لغوی معيّن وبما فيه من القرائن التی تُشير إلی خروج اللفظة من مفهومها المعجمی (العين الجارحة) لتُؤدّی بذلک وظيفة هی إحداث صورة مجازية. أمّا القرينة فتتمثل فی محورين، الأول: القرينة اللفظية: وهی قوله(ع): «...كَتَبَ إِلَيَّ يُعْلِمُنِي» حيث يقف المخاطب من خلال هذه العبارة علی ما تجاوزته لفظة "العين" من معناها الحقيقی إلی المفهوم المجازی وهو (الجاسوس). والمحور الثانی: القرينة الحالية: وقد تمثلت فی قوله"بِالمَغرِبِ" حيث يخلص المخاطب منها إلی مجازية اللفظة وانزياحها عن استعمالها الحقيقی.١

وقوله(ع) فی أهل الدنيا: «فَإِنَّمَا أَهلُهَا كِلاَبٌ عَاوِيَةٌ، وَسِبَاعٌ ضَارِيَةٌ يَهِرُّ بَعضُهَا بَعْضاً، ويَأكُلُ عَزِيزُهَا ذَلِيلَهَا.» (المصدرنفسه، الرسالة٣١: ٥٨٣)حيث تتّضح الصورة المجازية عبر ما أُسند لأهلها من صفة الكلاب والسباع.

وكذلک قوله(ع) مخاطباً أهل مصر لمّا وَلّی عليهم مالكاً الأشتر: «من عَبدِ اللهِ عَلِيّ أَمِيرِالمُؤمِنِين، إِلَی القَومِ الَّذِينَ غَضِبُوا للهِ حِينَ عُصِیَ فِی أَرضِه، وَذُهِبَ بِحَقِّه، فَضَرَبَ الجَورُ سُرَادِقَهُ عَلَی البَرِّ وَ الفَاجِرِ، وَالمُقِيمِ وَالظَّاعِنِ....» (المصدر نفسه، الرسالة٣٨: ٥٩٨) فنسبة "ضرب السرادق" إلی "الجور" هی دليل وإشارة إلی عدول العبارة من أصلها إلی حيث تتولد منه صورة تُعبّر عن مدی ازدياد الجور والظلم فی تلک البلدة.٢

وهذا ما يُبرز أهمية السياق اللغوی وفاعليته فی إبراز العدول والانزياح الذی يتكفل فی إحداث صورة مجازية تُعبّر عن معان ودلالات جديدة يقوم السياق اللغوی بعرضها وتحديدها للمتلقی.

الصورة الفنية فی الرسالة العلوية(ع) وفاعليةُ السياق العاطفی

إنّ العواطف فی رسائل الإمام علی(ع)، قد تراوحت بين أمور مُختلفة، شخصية كانت

١. ومثل ذلک قوله(ع): «وَابعَثِ العُيُونَ مِن أَهلِ الصِّدقِ وَالوَفَاءِ عَلَيهِم (أی علی العمّال).» (الشريف الرضی، ١٩٩٠م، الرسالة ٥٣: ٦٣٤) إذ لا تتضح انزياحية لفظة «عيون» (الدالّة علی معنی «الجواسيس») إلّا من خلال وقوعها ضمن سياق لغوی معيّن وبما فيه من القرائن التی تُشير إلی خروج اللفظة من مفهومها المعجمی لتُؤدّی بذلک وظيفة هی إحداث صورة مجازية.

٢. وكثيراً ما تتّضح الصور المجازية فی الرسالة العلوية من خلال هذه القرينة أی قرينة الإسناد،حيث يُحدث(ع) صوره المجازية غالباً عن طريق إسناد شيئين لا علاقة بينهما فی الواقع والحقيقة، وذلک بما يستمدّه من قوّة الخيال والتخييل .

أم غيرها ممّا يَختصّ بالمجُتمع الإسلامى فى جميع أموره. على أنّ السياق العاطفى هو الذى يُحدِّد ما تَميّزت به الرسالة العلوية من العواطف والانفعالات النفسية الخاصة، إذ إنّه إنّما يتكفلّ بدراسة وتتبّع ما يتميز به العمل الفنى من عواطف خاصة متميّزة، يتمحور عليها النص الأدبى. فيقوم هذا السياق بإبرازها وتحديدها للمتلقى والمخاطب.

وقد أبرز السياق العاطفى -بعد تتبّعه للعواطف المختلفة فى رسائل الإمام على(ع)- أنواعاً مختلفة من العواطف منها: العاطفة الدينيّة والروحانية، والعاطفة الاجتماعيّة، والعاطفة الإنسانيّة، و... إلخ.

وقد ساير كلٌّ من هذه العواطف وما اقتضاه الموقف والمقام فى عرض الفكرة الأساسية فى الرسالة العلوية. فإذا كان الموقف يتطلّب عاطفة إنسانيّة، نجد هذا النوع يتكاثر وينمو ويتفوّق على سائر أنواع العواطف، وإذا كان المقام يتطلّب التعبير عن مشاعر وأحاسيس روحانيّة - إلهيّة نجد العاطفة الدينيّة أكثر بروزاً من غيرها، وهكذا بالنسبة إلى سائر أنواع العواطف والمشاعر. فإذا راجعنا رسالته(ع) إلى ولده الحسن(ع)[1] مثلاً، نجد فيها نوعاً من العاطفة الإنسانيّة الخالدة بين الأب وابنه، فإنّها عاطفة الأبوّة التى تتواجد فى نفوس كلّ الآباء. فلمّا أراد الإمام(ع) توصية ولده بأمور قد يصعب تطبيقها و اتّباعها، نجده(ع) يُزوّد وصاياه بذلك النوع من العواطف، ليسهل على مخاطبه تلقّيها ومن ثَمّ القيام بها، ولهذا نشاهد أنّه(ع)كثيراً ما يُخاطب ولده بعبارات كـ "ى بُنىّ"، و"يا بُنىّ"[2] الدالّة على تحنّن الوالد لولده، فيبعث فيه إحساساً وشعوراً من العطوفة والمحَبّته له، وهذا الإحساس هو المُهيّئ للمخاطب ليتلقّى الوصايا فيقوم بتطبيقها والقيام بها.

ثمّ لو اتّجهنا إلى سائر رسائله(ع) لوجدنا أنواعاً مختلفة أخرى من العواطف والأحاسيس قد تبيّنت لنا من خلال تتبّعات السياق العاطفى فى رسائل الإمام على(ع). فعلى سبيل المثال إنّه(ع) يقوم فى عهده إلى مالك الأشتر ببعث نوع آخر من العواطف، حيث يعتمد فيه على العاطفة الاجتماعية -الإنسانية لتوجيه مخاطبه نحو المعاملة الصحيحة مع الرعية. يقول(ع): «وَأَشعِر قَلبَکَ الرَّحمَةَ لِلرَّعِيَّةِ، وَالْمَحَبَّةَ لَهُم، وَاللُّطفَ بِهِم، وَلاَ تَكُونَنَّ عَلَيهِم سَبُعاً ضَارِياً تَغتَنِمُ أَكلَهُم، فَإِنَّهُم صِنفَانِ: إِمَّا أَخٌ لَکَ فِى الدِّينِ،

١. الرسالة ذات الرقم ٣١.

٢. قد تكرّرت هاتان العبارتان فى هذه الرسالة عشر مرّات.

وَإمّا نَظِيرٌ لَکَ فِی الْخَلقِ.» (الشـريف الرضی، ١٩٩٠م، الرسـالة٥٣: ٦٢٢) فيُعبّر الإمام علی(ع) هنا عن عاطفة اجتماعيّة-إنسـانية تدعو إلی الإخوّة والحنان والترحّم والعفو عـن الآخرين، وكلّ ذلک ليتأثر المُخاطب بها فيتحلّی بمكارم الأخلاق ليقوم من خلال ذلک بإدارة المجتمع فينظر إلی كلّ واحد من أفراده بنظرة أخوّة ومساواة.[١]

ثمّ انظر إلی نوع آخر من الرسائل لتقف من خلال السياق العاطفی علی عاطفة متميّزة أخری غير التی مرتّ عليک آنفاً، انظر إلی رسـالته(ع) التی بعثها إلی عثمان بن حنيف، فستجد أنّ العاطفة فی هذه الرسالة تصطبغ بصبغة دينية ليعرض بذلک، فكرته الأساسية المتمثّلة فی حثّ المخاطب علی الزهد فی الدنيا، حيث يعرض الإمام علی(ع) حبّه وتشوّقه إلی العبادة فيقول:«طُوبَی لِنَفسٍ أَدَّت إِلَی رَبِّهَا فَرضَهَا،وَعَرَكَت بِجَنبِهَا بُؤسَـهَا وَهَجَرَت فِی اللَّيلِ غُمضَهَا، حَتَّی إِذَا غَلَبَ الكَرَی عَلَيهَا افتَرَشَت أَرضَهَا، وَتَوَسَّدَت كَفَّهَا،فِی مَعشَرٍ أَسهَرَ عُيُونَهم خَوفُ مَعَادِهـم، وتَجَافَت عَن مَضَاجِعِهِم جُنُوبُهُم، وَهمهَمَت بِذِكر ربِّهِم شِـفَاهُهُم، وَتَقَشَّعَت بِطُولِ استِغفَارِهِم ذُنُوبُهُم.» (الشريف الرضی، ١٩٩٠م، الرسالة ٤٥: ٦١٢) يبرزُ الإمام علی(ع) فی هذه الرسـالة وفی معرض حثّ مخاطبه علی الزهد والقناعة فی الدينا، شيئاً من عاطفته الدينيّة تناسباً ومسايرة للموقف والمقام.

وهكـذا نجد الإمام عليّاً(ع) يخضع العاطفة فی كلّ من رسـائله، لِمـا يتطلّبه الموقف والمقام. فقد تمثّلت العاطفة فی وصيّته(ع) إلی ولده فی العاطفة الإنسـانية، وفی عهده إلی مالک الأشـتر فی العاطفة الاجتماعية-الإنسانية، وفی رسالته إلی عثمان بن حنيف فی العاطفة الدينية.[٢] وقد تجلّی كلّ ذلک من خلال السـياق العاطفی، فقد تكفّل هذا النوع

١. وكثيراً ما يعكف الإمام(ع) همَّه فی هذه الرسـالة، علی الطبقة السـفلی من ذوی الحاجة والمسكنة، ليَحثّ مخاطبه علی العناية بهم، فهم أولی بذلک من غيرهم: «ثُمَّ اللهَ اللهَ فِی الطَّبَقَةِ السُّفلَی مِنَ الَّذِينَ لاَ حِيلَةَ لَهُم من الْمَسَاكِين وَالْـمُحتَاجِينَ وَأَهلِ الْبُؤسَی وَالزَّمنَی...فَلاَ يَشغَلَنَّکَ عَنهُم بَطَرٌ ... [و]لاَ تُشخِص هَمَّـکَ عَنهُـم، وَلاَ تُصَعِّر خَـدَّکَ لَهُم وَتَفَقَّد أُمُورَ مَن لاَ يَصِـلُ إِلَيکَ مِنهُم مِمَّن تَقتَحِمُـهُ الْعُيُونُ وَتَحقِرُهُ الرِّجَالُ.» (الشريف الرضی، ١٩٩٠م، الرسالة٥٣: ٦٣٩)

٢. وهذا جارٍ فی جميع رسـائل الإمام علی(ع) لا فيما ذُكِر من الرسـائل، فالسياق العاطفی قد كشف عـن عواطف مختلفة فی مختلف رسـائله(ع)، فقد حملت كلّ رسـالة منها شُـحنة مـن نوع خاص من أنواع العواطف الإنسـانيّة الخالدة، وقد تنوَّعت تنوعاً مسـايراً لِما تحمله كلّ رسـالة من الموضوعات والأغراض المختلفة التی يرمی الإمام إلی عرضها وتبيينها لمخاطبيه ومتلقّی رسائله(ع).

من السياق بِما تَميّزت به رسائله(ع) من العواطف والانفعالات النفسية الخاصة.

فالسياق العاطفي – هونفسه -يتكفّلُ بتتبع عنصر العاطفة المكوِّن لجزء مهم من الصورة الفنية فى العمل الأدبى، فيُبرزه ويُجسِّد ما اختصت به الصورة الفنية من عاطفة خاصة يسعى الأديب إلى استخدامها أكثر من غيرها من العواطف والمشاعر والأحاسيس الإنسانية المختلفة.

الصورة الفنية فى الرسالة العلوية(ع)، وفاعليةُ السياق الثقافى

إنّ الصورة الفنية فى بنائها وانتقاء مكوّناتها الفنية، ذات صلة وثيقة بشخصية الأديب الثقافية فى مختلف جوانبها، حيث يستلهم الأديب ممّا طُبِع فى نفسه من ثقافة دينية، وتاريخيّة، وأدبية، و...إلخ ما يُقوّم به صوَرَه الفنيّة فى عمله الإنتاجى.وعلى هذا الأساس، تبرز أهميةُ السياق الثقافى الذى يُعنى بدراسة شخصية الأديب وثقافته فيما يَجعل عمل الأديب أن يتّسم بسمات قد تختص به دون غيره. فلايُمكن دراسة مكوّنات الصورة الفنية دون ما اهتمام بدراسة ثقافة الأديب أولاً، ومعرفة مدى اتصال تلك المكوّنات بثقافته ثانياً.

هذا وقد تكونت الصورة الفنية فى رسائل الإمام على(ع) فى كثير من الأحيان من مصادر ومكونات تصدر عن ثقافته الدينية، أوالتاريخية، أوالأدبية، حيث يُحيلنا هذا إلى الاعتناء بالسياق الثقافى لتتبع هذه المكونات ومعرفة مدى تواجدها وتضافرها فى بناء الصورة الفنية.

أمّا ثقافة الإمام على(ع) الدينية فقد كان(ع) يستحضر ما تدّخره ذاكرته الدينية من صور ومشاهد قد استسقاها من القرآن الكريم والكلام النبوىّ الشريف، فيستمد بها فى خلق صور فنية تقوم بوظيفتها الفنيّة والدينيّة فى هداية المسلمين وتوجيههم إلى الطريق المنشود والأسلوب الصحيح فى أمر دنياهم وآخرتهم.فاستلهم – مثلاً– من القرآن الكريم فى رسالة وجّهها إلى عامله على البصرة[١]، ما يصوغ به صورة فنية تستحضر لمتلقّيها من الظلال والأخيلة ما يُعينُه على أن يسلك طريقة أفضل فى معاملته مع أهل تلك البلدة: «وَاعلَمْ أَنَّ البَصرَةَ مَهبِطُ إِبلِيسَ، وَمَغرِسُ الفِتنِ، فَحَادِثْ أَهلَهَا بِالإحسَانِ إِلَيهِم، وَاحلُلْ

١. وهو عبدالله بن العبّاس.وذلک عندما بلغه(ع) نبأءُ تنكّر أخلاقه لأهلها،لأنّهم كانوا مع طلحة والزبير يوم الجمل.

عُقدَةَ الخَوفِ عَن قُلُوبِهِم[١].» (الشـريف الرضی، الرسالة ١٨،١٩٩٠م: ٥٥٣-٥٥٤) فلمّا أراد الإمـام أن يصـور لعامله ما كانت عليـه البصرة يوم الجمل مـن احتفالها بالفتن المُغويـة لأهلها، عـبّر عنها بـ"مهبط إبليس"[٢] وذلک ليُوقِف مُخاطَبَه على شـدة تواجد الفـتن فی البصـرة آنذاک ومدی تَفشـيّها بين أهلها، لأنّ إبليس هـو المصدر لكلّ تلک الفتن، وأينما يكن هبوطه فهنالک تثور بَراكينُ فِتنه ممّا يسبّب ضلال متلقّيها وإغواءَهم. فاسـتطاع الإمام أن يخلـق من قصة هبوط إبليس من الجنة، صـورةً فنيةً تقوم بوظيفة تعليمية وإرشـادية لتوجيه مخاطبها نحو الطريقة الفضلی فی المعاملة مع أهل بلدة وقعوا فی خِضَم من الفتن ولا سبيل لهم سوی الخضوع لها.

وإذا ولّيتَ وجهکَ شَـطرَ نوع آخر من الصور فی رسـائل الإمام علی(ع) لوجدتها مُنتقـات مـن ثقافته التاريخية حيث يسـتلهم ممّا طُبع فی نفسـه من تاريـخ العرب فی الجاهلية وغيرهم من الأمم، صوراً يتخذها - غالباً - وسيلة يحتجّ بها علی طلاب الدنيا وزينتها:«...فَمَا أَدرَکَ هذَا المُشـتَرِی فِيما اشتَرَی مِن دَرَکٍ فَعَلَی مُبَلبِلِ أَجسَامِ المُلُوکِ، وسَـالِبِ نُفُوسِ الجَبَابِرَةِ، وَمُزِيلِ مُلکِ الفَرَاعِنَةِ، مِثلِ کِسـرَی وَقَيصَـرَ، وَتُبَّعٍ وَحِميرَ... ، إِشـخَاصُهُم[٣] جَمِيعاً إِلَی مَوقِفِ العَرضِ وَالحِسَابِ، وَمَوضِعِ الثَّوَابِ وَالعِقَابِ.» (الشريف الرضی، الرسـالة ٣،١٩٩٠م: ٥٤١) فقد عاب علی قاضيه[٤] شراءَه داراً بثمانين ديناراً، فوبّخه باسـتحضارصورة من مصير كلّ من الملوک، وهـو مصير واحد يتمثل فی الموت

---

١. والشـاهد فی "مهبط إبليس" حيث يشير إلی قصة هبوط إبليس من الجنة نتيجة لعصيان أمر ربّه فی أن يسـجد لآدم.﴿...ثُمَّ قُلْنا لِلْمَلائِكَةِ اسْـجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلاَّ إِبْلِيسَ لَمْ يَكُنْ مِنَ السَّاجِدِينَ × قالَ ما مَنَعَکَ أَلاَّ تَسْـجُدَ إِذْ أَمَرْتُکَ قالَ أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نارٍ وَ خَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ × قالَ فَاهْبِطْ مِنْها فَما يَكُونُ لَکَ أَنْ تَتَكَبَّرَ فِيها فَاخْرُجْ إِنَّکَ مِنَ الصَّاغِرِينَ.﴾ (الأعراف:١١-١٣)

٢. ولعـلّ ذلک باعتبار إلقائه الفتن، يوم الجمل، كأنّه هبط هناک للإضلال والإغواء. راجع: (حسـينی شيرازی، لاتا، ج٣: ٤٦١) «فلـمّا أحاط القضاء الإلهی بما يجری من أهل البصرة من نكث بيعته عليه السـلام و مخالفته وكانوا ممّن عزلوا عقولهم عن الآراء المصلحية رأساً وهبط إبليس وجنوده بأرضهم فأروهم الآراء الباطلة فی صور الحق فلحقوا بهم فكان منهم ما كان ونزل بهم ما نزل من سوء القضاء ودرک الشقاء فكانت بلدتهم لذلک مهبط إبليس ومغرس الفتن الناشئة عن وسوسته وآرائه الفاسدة.» (راجع: البحرانی، ١٣٦٢ش، ج٤: ٣٩٦)

٣. "إشخاصهم": مبتدأ مؤخر، و"علی مبلبل..." خبره المقدم. ومبلبل الأجسام: مَن يُهيِّج داءاتها المهلكة لها، ويعنی به مَلَک الموت.

٤. هو شريح بن الحارث الكندی.

والانتقال من دار الدنيا إلى الآخرة.فإذا كان مصير أولئک الملوک والفراعنة وما كانوا يكنـزونه من ذهب وفضّة، هو الموت والفَناء، فالأولى لمثل شريح أن يقنع بِما يكفيه من المال فی سدّ حوائجه وألّا يطمع بِما يَزيدُ عليه.

وإذا انتقلنا من المصادر الدينية والتاريخية للصورة الفنية فی رسـائل الإمام(ع) إلى المصادر الأدبية ممـّثل الأمثال، والأشعار، و... إلخ لوجدنا رسائله لا تخلو من حين لآخر من بيت شـعرٍ أو مَثَل إلى حيث يقتضيه سياق الحال أو الموقف. فالإمام يضمّن رسائله بكلّ بيت شعرى أو بكل مَثَل عربى حيث الموقف يطلب ذلک.

وإنّنا نقف على كثير من استخدامات الإمام(ع) للأبيات الشعرية والأمثال العربية،حين نتابع رسـائله التى بعثها إلى معاوية، وذلک للاحتجاج بها عليه، أوالتوبيخ والتأنيب، أو لتبرئة نفسـه عن تهمة يوجّهها أعداؤه إليه و...إلخ. ونـأتى هنا بِمثال واحد[1] حيث يقول الإمام ردّاً على معاوية الذى وجّه إليه(ع) تهمة الحسد والبغى على الخلفاء: «وَزَعَمتَ أَنى لِكُلِّ الخُلَفَاءِ حَسَدتُ،وَعَلَى كُلِّهِم بَغَيتُ، فَإِن يَكُن ذلِکَ كَذلِکَ فَلَيسَ الجِنَايَةُ عَلَيکَ، فَيَكُونَ العُذرُ إِلَيکَ.» (الرضى، ١٩٩٠م، الرسالة ٢٨: ٥٦٩) ثم يستشهد الإمام(ع) بعجز البيت التالى وهو لأبى ذؤيب الهذلى توبيخاً لمعاوية وأخذاً عليه: (الهذلى، ٢٠٠٣م: ١٠٩)

وَعَيّرها الواشُـونَ أنّى أحبّها وَتِلکَ شَكَاةٌ ظَاهِرٌ عَنکَ عَارُهَا

وكلّ ذلـک يدعو الباحثَ عن الصورة الفنيـة فى كلام أميرالمؤمنين(ع) إلى الاعتناء بالسياق الثقافى ليتتبع انعكاسات مظاهر ثقافته(ع) فى مختلف جوانبها الدينية والتاريخية والأدبية ممّا يتكفّل بتزويد المنشئ بِما يكوّن منه صوره الفنية.

الصورة الفنية فى الرسالة العلوية(ع)، وفاعليةُ سياق الحال أو الموقف

تظهر الصورة الفنية فى رسـائل الإمام على(ع) متناسـبة لِما يقتضيه الموقف والمقام. فـإذا كان المقام يتطلب صـوراً مجازية مثلاً، أخذت الصورة بإبـراز هذا الجانب الذى يتمثل فى أنواع الصور البيانية من تشـبيه، واسـتعارة، ومجاز، وكناية. وإذا كان يتطلب عنصرَ العاطفة، ترى هذا العنصر أكثر بروزاً من سائر عناصر الصورة الفنية وأكثر ظهوراً

١. ونُحيل القارئ إلى الرسـالة ذات الرقم٢٨ ليقف علـى أمثلة أكثر، فقد ضمّنها الإمام(ع) بكثير من الأبيات الشعرية والأمثال العربية. وأيضاً الرسالة ذات الرقم ٣١، و٤١.

فی الرسالة العلوية.وهكذا بالنسبة إلى سائر مكونات الصورة وعناصرها. وهذا ممّا دعا جورج جرداق إلى القول بأنّ: «شروط البلاغة، التی هی موافقة الكلام لمقتضى الحال،لم تجتمع لأديب عربیّ كما اجتمعت لعلیّ بن أبی طالب.فإنشاؤه مثل أعلى لهذه البلاغة، بعد القرآن.» (جرداق، ١٣٧٥ش: ٢٨)

فانظر على سبيل المثال إلى رسالة منه(ع) وجّهها إلى معاوية جواباً له.[١] فإنّک تراها لاتخلو من حين لآخر من بيت من الأبيات الشعرية، أومَثَل من الأمثال العربية.وإن أردت معرفة السبب فی ذلک فنُحيلک إلى الرسالة التی وجّهها معاويةُ[٢] إلى الإمام(ع)، فإنّه قد تعسّف فيها بالكلام، وأراد أن يأتی بأنواع الضروب البلاغية، والمحسنات البديعية، ثمّ أراد بذلک كلّه أن يبارى الإمامَ(ع) ويتحدّاه فی مضمار البلاغة والفصاحة. فكتب الإمام(ع) تلک الرسالة وضمّنها كثيراً من الأبيات الشعرية والأمثال العربية، إضافة إلى كثير من الضروب البلاغية والأنواع المجازية والمحسنات البديعية وغير ذلک ممّا له صلة بالبلاغة والفصاحة.[٣]

ثم انظر إلى رسالته(ع) التی وجّهها إلى عثمان بن حنيف،[٤] فإنّک تجدها لاتخلو من العاطفة المتمثلة فی تشوّقه(ع) إلى الزهد عن الدنيا والاكتفاء بالقليل الزهيد من زادها وقوتها. وذلک مسايرة لِما قد اقتضاه الموقف والمقام. فقد كان القصد من إرسال تلک الرسالة، هو إبعاد مخاطبها عن الدنيا وزينتها، والزهد فيها.

ثمّ قِس هذه الرسالة والتی قبلها مع الرسالة التی قد وجّهها(ع) إلى مالک الأشتر.[٥] فإنّک ستجد هذه الأخيرة، يتضائل فيها عنصر العاطفة والخيال وأنواع المجاز والبديع. ويتّضح هذا الفرق من خلال الجدول أدناه الذی كشف عن مدى استخدام الصور المجازية فی أربع رسائل كنموذج لبيان أهمية سياق الحال والموقف فی إخضاع الصور

١. الرسالة ذات الرقم ٢٨.
٢. انظر الرسالة فی: (ابن أبی الحديد، ١٣٣٧ش، ج١٥: ١٨٥-١٨٧).
٣. انظر إلى دراسة الدكتور محمد خاقانی، والسيدة ريحانة مير لوحی، والتی عُنونت بـ «أدب المكاتبة فی ردّ الإمام علی عليه السلام علی كتاب معاوية» فالباحثان قد درسا الأنواع البلاغية المختلفة الواردة فی الرسالتين، وقد وصلا إلى تفوق الإمام علی(ع) فی استخدامه تلک الأنواع تفوقاً كمّيّاً ونوعيّاً.
٤. الرسالة ذات الرقم ٤٥.
٥. الرسالة ذات الرقم ٥٣.

المجازية التى هى من أهمّ آليات الصورة الفنية فى الرسالة العلوية:

الرسالة	عدد السطور	الصور المجازية	نسبة الاستخدام
ذات الرقم (٢٨)	٥٩ سطراً	٢٣ صورة	٪ ٣٨/٩٨
ذات الرقم (٣١)	٢٤٠ سطراً	٥٤ صورة	٪ ٢٢/٥٧
ذات الرقم (٤٥)	٦٢ سطراً	٢٨ صورة	٪ ٤٥/١٦
ذات الرقم (٥٣)	٣١٢ سطراً	٤٠ صورة	٪ ١٢/٨٣

فتدلّ هذه الإحصائية على الدور الذى يلعبه المقام والموقف فى استخدام الصور المجازية القائمة على الخيال. فَلَمّا كان المقام فى الرسالة(٤٥) مقامَ إقناعٍ وحَثّ على الإعراض عن الدنيا وزخرفها، أخذت الصور المجازية تتجلّى فى هذه الرسالة لتُبرز ما عليه الدنيا من الإغواء والتضليل لأهلها[١]، وكذلك بالنسبة إلى الرسالة(٢٨)[٢]، وإذا نظرتَ إلى «العهد» تجد عكس ذلك، حيث يتضائل فيه تواجد الصور المجازية إلى حدٍّ أدنى ممّا ورد فى سائر الرسال الثلاث الأخرى، وإذا فتّشتَ عن السبب، تجد أنّ هذا «العهد» إنّما هو أشبه ما يكون بميثاق اجتماعى يتضمن القواعد والمبادئ التى يحتاج إليها كلّ والٍ لإدارة مجتمع إسلامى. وهذا يتطلب لغة سهلة لبيان تلك الأمور ولغة خالية من أنواع المجاز وممّا يكثّف الدلالات فيحجبها عن المتلقين.

ثمّ إنّنا إذا عمدنا إلى دراسة الصور المجازية فى الرسالة العلوية، نجدها لاتنفصل عن السياق والموقف فى رفعها معانى وإيحاءات لم تكن لتتراءئ لنا لو درسنا تلك الصور منفصلةً عن السياق الذى وردت فيه. انظر إلى قوله: «وَقَد أَمَّرتُ عَلَيكُمَا وَعَلى مَن فى حَيِّزِكُمَا مَالِكَ بنَ الحَارِثِ الأشتر، فَاسمَعَا لَهُ وَأَطِيعاً، واجعَلاَهُ درعاً وَمِجَنّاً فَإِنّهُ مِمَّن لاَيُخَافُ وَهنُهُ وَلاَسَقطَتُه.» (الشريف الرضى، ١٩٩٠م، ر١٣: ٥٤٩) فإنّه(ع) لمّا أراد أن يُعرِّف مالكاً إلى أميرين من أمراء جيشه، شبّهه بالدرع والمِجنّ، فأحدث بذلك صورة هى أكثر تناسباً وأوسع تناسقاً للموقف والمقام الذى يتطلب ما له صلة بالحرب والجهاد

١. «...أَيْنَ الاْمَمُ الَّذينَ فَتَنتهم بزَخَارِفِكِ؟! هَاهُم رَهَائنُ القُبُور، وَمَضَامينُ اللُّحُود وَاللهِ لَو كُنتِ شَخصاً مَرئيّاً، وَقَالَباً حِسِّيّاً، لاَقَمتُ عَلَيكِ حُدُودَ الله فِى عِبَاد غَرَرتِهِمْ بالأَمَانى، وَأُمَم أَلقَيتِهم فِى المَهَاوِى وَمُلُوكٍ أَسلَمتِهِم إِلَى التَّلَف، وَأَورَدتِهم مَوَارِدَ البَلاَء، إِذ لاَ وِردَ وَلاَ صَدَرَ، هَيهَاتَ! مَن وَطِىءَ دَحْضَكِ زَلِقَ وَمَن رَكِبَ لُجَجَكِ غَرِقَ.» (الشريف الرضى، ١٩٩٠م، الرسالة ٤٥: ٦١١)

٢. وقد ذكرنا سبب كثرة هذه الصور وغيرها من المحسنات البلاغية الأخرى فى هذه الرسالة.

من قائد هو كالدرع والمجنّ وهو«مِمَّن لاَ يُخَافُ وَهنُهُ وَلاَ سَقطَتُهُ.» فلم تقع هذه الصورة لمجرد تشبيه الرجل بالدرع والمجن، لا، بل ووقعت موقعاً من الحسن والمزية ما هو صادر عن تناسبه مع ما اقتضاه الموقف والمقام.[1]

ثم انظر إلى قوله(ع) لمّا كتب لأصحابه عند الحرب: «لاَ تَشتَدَّنَّ عَلَيكُم فَرَّةٌ بَعدَهَا كَرَّةٌ وَلاَ جَولَةٌ بَعدَهَا حَملَةٌ، وَأَعطُوا السُّيوفَ حُقُوقَهَا، وَوَطِّئُوا لِلجُنُوبِ مَصَارِعَهَا وَاذمُرُوا أَنفُسَكُم عَلَى الطَّعنِ الدَّعْسِيِّ وَالضَّربِ الطِّلَحْفِيِّ وَأَمِيتُوا الأصوَاتَ فإِنَّهُ أَطرَدُ لِلفَشَلِ.»[2] (الشريف الرضی، ۱۹۹۰م، الرسالة۱٦: ٥٥١) حيث استعار لفظ الإماتة لانقطاع الأصوات، فجاءت الاستعارة متناسقة مع ما ورد فی الرسالة من بيان الأمور الحربية من فرّة وكرّة، وجولة وحملة، وسيوف ومصارع، وطعن وضرب.فجاء كلّ ذلک مسايرة لما اقتضاه المقام الذی هو مقام حرب وجهاد.[3]

وهكذا تظهر الصورة بكلّ مكوِّناتها وعناصرها خاضعة للسياق الاجتماعی فی رسائل الإمام علی(ع). وأنت لا تجدها منفصلة عنه وعن متطلِّباته.

النتيجة

قد تبيّن من خلال هذا البحث أنّ الصورة الفنّيّة فی رسائل الإمام علی (عليه السلام) ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسياق وأنواعه الأربعة.فكلّما عقدنا بينهما بصلة فی الدراسة كلّما وقفنا علی صورة فنيّة هی أكثر اتّضاحاً وبياناً.

فقد اتّضح لنا من خلال السياق اللغوی، ما صوَّره الخيال فی رسائل الإمام علی(ع) من صور تجسَّدت فی هيئة جديدة تُعبر عن دلالات ومعان جديدة.فهو المعيار الذی اتّضحت من خلاله تلک الصور التی عدلت عن استعمالها الحقيقی لصالح دلالات جديدة.

---

۱. ومثل ذلک قوله(ع) فی مالک أيضاً لأهل مصر لمّا ولّاه عليهم: «فَإِنَّهُ سَيْفٌ مِنْ سُيُوفِ اللهِ، لاَ كَلِيلُ الظُّبَةِ وَلاَ نَابِی الضَّرِيبَةِ.» (الشريف الرضی، ۱۹۹۰م، الرسالة۳۸: ٥۹۸)

۲. أن يُميتوا الأصوات: أی لايكثروا الصياح، فإنّه من علامات الفشل، فعدمه يكون علامة للثبات المُنافی للجبن والصياح. (انظر: البحرانی، ۱۳٦۲ش، ج٤: ۳۳۸)

۳. فسياق الحال أو الموقف «هو الذی يحدد اللفظ المناسب، المناسب بحروفه، وجرسه، وإيقاعه، والمناسب بمعناه المتّفق مع معانی الألفاظ الأخری مجتمعة.» (الخالدی، ۲۰۰۸م: ۱۳۲)

ثمّ السياق العاطفى الذى تكفّل بدراسة أنواع العواطف والمشاعر والأحاسيس التى وظّفها الإمام على(ع) فى رسائله. وقد تجلّت فاعليّة هذا السياق من خلال تتبّعه لعنصر العاطفة فى الرسالة العلويّة، ليدرس بذلک ما تميّزت به كلُّ رسالة من رسائل الإمام(ع) من عاطفة خاصة. وقد وقفنا من خلال تتبّعات هذا السياق، على أنّ كلّ رسالة فى النهج تتميّز بنوع خاصّ من العواطف وذلک مسايرة لِما تحمله تلک الرسالة من موضوع خاص أو غرض محدد.

وقد وقفنا من خلال السياق الثقافى على جزء كبير من أجزاء تكوين الصورة الفنية فى رسائل الإمام على(ع) تمثّل فى مصادر ومكونات تصدر عن ثقافته(ع) الدينية، والتاريخية، والأدبية. فقد دلّنا هذا السياق على مدى تواجدها وتضافرها فى بناء الصورة الفنية فى الرسالة العلوية.

أمّا السياق الاجتماعى (سياق الحال أوالموقف) فقد ظهر كمعيار خارجى للحكم على الصورة الفنية ومكوّناتها فى رسائل الإمام على(ع). وقد تبيّن من خلال هذا السياق أنّ الصورة الفنية ومكوّناتها فى رسائل الإمام على(ع)، قد ظهرت مطابقة ومتناسبة لِما اقتضاه الموقف والمقام.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

ابن أبى الحديد، عزّ الدين. (١٣٣٧ش). شرح نهج البلاغة.ط١. قم: المكتبة العامّة لآية الله المرعشى النجفى.

أولمان، ستيفن. (لاتا). دور الكلمة فى اللغة. ترجمة:كمال محمد بشير. مكتبة الشباب.

البحرانى، ميثم بن على. (١٣٦٢ش). شرح نهج البلاغة. ط٢. لامک: لانا.

البستانى، محمود. (١٤٢٢ق). الأدب والإسلام. قم: المكتبة المختصة.

الجاحظ، أبو عثمان. (١٩٦٥م). الحيوان. تحقيق: عبد السلام هارون. مصر: مكتبة مصطفى البابى.

الجرجانى، عبد القاهر. (٢٠٠١م). دلائل الإعجاز. ط٣. تحقيق: محمد رشيد رضا. بيروت: دارالمعرفة.

جرداق، جورج. (١٣٧٥ش). روائع نهج البلاغة. ط٢. مركز الغدير للدراسات الإسلامية.

حسان، تمّام. (١٩٩٤م). اللغة العربية معناها ومبناها. المغرب: دار الثقافة.

حسینی شیرازی، محمد. (لاتا). توضیح نهج البلاغة. تهران: دار تراث الشیعة.
الخالدی، صلاح عبد الفتاح. (٢٠٠٨م). إعجاز القرآن البیانی ودلائل مصدره الرّبّانی. ط٣. عمّان: دار عمان.
دهمان، أحمد علی. (١٩٨٦م). الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجانی. ط١. دمشق: طلاس.
الراغب، عبد السلام أحمد. (٢٠٠١م). وظيفة الصورة الفنية فی القرآن الكريم. ط١.حلب: فصِّلت.
زکی حسام الدین،کریم. (لاتا). التحلیل الدلالی:إجراءاته ومناهجه. لانا.
فتوحی، محمود. (١٣٨٩ش). بلاغت تصویر. چاپ٢.تهران:انتشارات سخن.
قدور، أحمد محمد. (٢٠٠٨م). مبادئ اللسانيات. ط٣. دمشق: دارالفكر.
سید، قطب. (٢٠٠٢م). التصوير الفنی فی القرآن. ط١٦. القاهرة: دار الشروق.
ـــــــ (٢٠٠٣م). النقد الأدبی أصوله ومناهجه. ط٨. القاهرة: دار الشروق.
الشايب، أحمد. (١٩٩٤م). أصول النقد الأدبی. ط١٠. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
الشـريف الرضی، محمد بن الحسـين. (١٩٩٠م). نهج البلاغة. ط١. شـرح: محمـد عبده. بيروت: مؤسسة المعارف.
عبد الراضی، أحمد محمد. (٢٠١١م). المعايير النصّية فی القرآن الكريم. ط١. القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية.
العشـماوی، محمد زكـی. (١٩٩٤م)، قضايا النقد الأدبی بين القديم والحديـث. ط١. القاهرة: دار الشروق.
عصفـور، جابر. (١٩٩٢م). الصورة الفنية فی الـتراث النقدی والبلاغی عند العرب. ط٣. بيروت: المركز الثقافی العربی.
العقاد، عباس محمود. (١٩٩٥م). اللغة الشاعرة. القاهرة: نهضة مصر.
عمران، علی أحمد. (٢٠١١م). أسـلوب علی بن أبی طالب فی خطبه الحربية. ط١. مشـهد: المكتبة المختصة بأمير المؤمنين(ع).
مختار عمر، أحمد. (١٩٩٨م). علم الدلالة. ط٥. القاهرة:عالم الكتب.
محمد ویس، أحمد. (٢٠٠٥م). الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية. ط١. بيروت: مجد المؤسسة الجامعية.
موسوی، صادق. (١٣٧٦ش). تمام نهج البلاغة.چاپ اول.تهران: مؤسسة إمام صاحب الزمان(عج).
مراح، عبدالحفيظ. (٢٠٠٦م). ظاهرة العدول فی البلاغة العربية. الجزائر: جامعة الجزائر.
الهذلی، أبو ذويب. (٢٠٠٣م). الديوان. ط١. تحقيق: أنطونيوس بطرس. بيروت: دارصادر.
المقالات العلمية
خاقانی، محمد، وریحانة میر لوحی. (١٤٣١ق). «أدب المكاتبة فی ردّ الإمام علی علی السلام علی

كتاب معاوية». مجلة العلوم الإنسانية الدولية. السنة ١٧. العدد٤. صص١-١٨.

خاقانی، محمد، وحمید عباس زاده. (١٣٩٠ش). «مؤلفه های تصویر هنری در نامه ی سی ویکم نهج البلاغة». دوفصلنامه حدیث پژوهی. سال سوم. شماره پنجم. صص٢٤٧ – ٢٧٢.

طهماسبی، عدنان، وآخرون. (٢٠٠٥م). «البنية والسياق وأثرها فی فهم النص». مجلة اللغة العربية وآدابها. السنة الأولی. العدد ١. صص٣١-٤٨.

عثمان محمد، رجب. (٢٠٠٣م). «مفهوم السياق و أنواعه». مجلة علوم اللغة. المجلد السادس. العدد ٤. صص٩٣-١٦٢.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی