Current Studies in Nahj-ul-Balaghah Open Access

Vol. 8, No. 2, (Issue 16) Spring & Summer 2025: 49-62
DOI: 10.30473/anb.2026.74678.1453

ORIGINAL ARTICLE

The Aesthetics of Place in the Discourse of Imam Ali (AS)

Ramazan Rezaei[1*], Fahimeh Yeganeh Dizajwar[2]

1. Associate Professor, Academy of Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran.
2. Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Payam Nour University, Tehran, Iran.

Correspondence:
Rezaei, Ramazan
Email: drr_rezaei@yahoo.com

Received: 24 May 2025
Accepted: 15 Feb 2026

How to cite
Rezaei, R. & Yeganeh Dizajwar, F. (2025) The Aesthetics of Place in the Discourse of Imam Ali (AS). Current Studies in Nahj-ul-Balaghah, 8(2), 49-62.
(DOI: 10.30473/anb.2026.74678.1453)

ABSTRACT

The depiction of place and its aesthetics is a recurring motif in Arabic literature, both classical and modern, owing to place's profound influence on the writer's psyche. Through place, writers articulate multifaceted concerns-psychological, social, political, and intellectual. Place shares an essential bond with humans in general and writers in particular; it cannot be reduced to a mere geometric dimension enclosing the writer prior to the intervention of imagination. This is perhaps what distinguishes writers-their deployment of place in its diverse forms and their emphasis on its artistic or aesthetic dimensions. Thus, place emerges as a pivotal element in shaping the aesthetic quality of literary texts. In the modern era, place has assumed multifaceted aesthetic significance for researchers, and writers have leveraged it to express ideological, social, political, and artistic perspectives. This study seeks to illuminate the representation of place in the discourse of Imam Ali (AS) and to unravel its aesthetics through an analysis of his words. The choice of Imam Ali (AS) stems from his authentic engagement with place—a connection palpable in the trajectory of his life, his transitions between cities, and his profound sense of estrangement and displacement. Notably, Imam Ali's (AS) discourse carries implicit allusions to place; through his lived experience, he illuminated his intellectual, social, and political stances. Adopting a descriptive-analytical methodology, the study employs artistic analytical tools, including comparative analysis, without overlooking the underlying content and its implicit objectives. The findings reveal that the Imam's metaphorical imagery is strikingly precise, drawn from lived reality to encapsulate dimensions of time and place. These dimensions were imbued with his ideas—ideas he sought to instill in Islamic society. Most depictions of place adopt a persuasive, argumentative style, wherein the Imam conveyed his thoughts bolstered by evidence and reasoning. This approach appeals to the intellect to foster conviction while simultaneously achieving an artistic aesthetic that captivates the soul, harmonizing pleasure and persuasion.

KEYWORDS

The Discourse of Imam Ali (AS), Place, Aesthetics, Poetics of Space, Simile, Metaphor.

Copyright © 2025 The Authors. Published by Payame Noor University.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Non-commercial uses of the work are permitted, provided the original work is properly cited.

دراسات حديثة في نهج البلاغة

السنة الثامن، العدد الثاني (المتوالي ١٦) ربيع و صيف، ١٤٠٤ش/ ١٤٤٧ق. (٤٩-٦٢)

DOI: 10.30473/anb.2026.74678.1453

«مقاله پژوهشی»

جمالية المكان في كلام الإمام علي (ع)

رمضان رضائي[١*]، فهيمة يكانه ديزجور[٢]

١. أستاذ مشارك، معهد الدراسات الإنسانية والثقافية، طهران، إيران.

٢. أستاذ مشارك، معهد الدراسات الإنسانية والثقافية، طهران، إيران.

المؤلف المسؤول:
رمضان رضائي

بريد االكتروني: drr_rezaei@yahoo.com

تاريخ القبول: ١٤٤٦/١١/٢٦

تاريخ الاستلام: ١٤٤٧/٠٨/٢٦

إرسال الاستشهاد إلى:

رضائي، رمضان و يكانه ديزج ور، فهيمة. (١٤٤٧). جمالية المكان في كلام الإمام علي(ع). *دراسات حديثة في نهج البلاغة*، ٨(٢)، ٤٩-٦٢.
(DOI: 10.30473/anb.2026.74678.1453)

المخلص

تعد صورة المكان وجمالياته من الصور الشائعة في الأدب العربي قديماً وحديثاً، لما يملكه المكان من تأثير مباشر في نفس الأديب، والذي استطاع من خلاله التعبير عن قضايا وهواجس متعددة سواء أكانت نفسية أم اجتماعية أم سياسية أم فكرية. فالمكان له علاقة جوهرية بالإنسان بشكل عام وبالأديب بشكل خاص، ولا يمكن النظر إليه بوصفه بعداً هندسياً يحيط بالأديب قبل أن يتدخل فيه الخيال. ولعل هذا ما يميز الأدباء فيما بينهم في توظيفهم للمكان بمختلف صوره، ومحاولتهم إبراز جوانبه الفنية أو الجمالية؛ لذا يمكن أن يكون المكان من أهم العناصر التي تشكل جمالية النص الأدبي. وفي العصر الحديث أخذ المكان نواحي جمالية متعددة عند الباحثين، وظفها الأديب للتعبير عن مواقف فكرية واجتماعية وسياسية وفنية. لذلك هدفت الدراسة إلى استجلاء صورة المكان في كلام الإمام، وكشف جمالياته من خلال دراسة كلامه، والذي كان سبب اختيار الباحث له كونه يمثل التجربة الصادقة مع المكان، يمكن لنا أن نلمسها من خلال مسيرة حياته، وانتقاله بين المدن، وإحساسه بالغربة والضياع بين المدن والاغتراب لديه. ويمكن ملاحظة أن في كلام الإمام شيء ما تشير إلى المكان، فقد استطاع الإمام (ع) من خلال تجربته مع المكان أن يسلط الضوء على مختلف مواقفه الفكرية والاجتماعية والسياسية. واعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي_التحليلي وعلى آليات المنهج الفني بما يقتضيه من تحليل وموازنة، كما لم تغفل المضمون وما يندرج خلفه من أهداف وغايات. تشير نتائج البحث إلى أن جاءت الصورة التشبيهية معبرة بدقة ومستوحية من واقع الحياة المعاشة لتعبر عن صور الزمان والمكان التي حاول الإمام شحنها بأفكاره التي كان يروم غرسها في المجتمع الإسلامي وجاءت معظم صور المكان بأسلوب حجاجي إقناعي حاول الإمام من خلاله إيصال الأفكار مدعمة بالحجج والبراهين لتكون إلى العقل أقرب للإقناع والاقتناع مع تشكيل جمالي فني يأخذ بالنفوس ليحقق الامتاع والإقناع في آن واحد.

الكلمات الدليلية:

كلام الإمام (ع)، المكان، الجمالية، شعرية الأمكنة، التشبيه، الإستعارة.

حق نشر هذه الوثيقة يعود لمؤلفيها. ١٤٤٧. ناشر هذه المقالة هو جامعة بيام نور.

تم نشر هذه المقالة بموجب الشهادة التالية ويسمح بأي استخدام غير تجاري لها بشرط االستشهاد بالمقالة بشكل صحيح وبما يتوافق مع الشروط المذكورة في العنوان أدناه.

Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

المقدمه

للمكان أهمية كبيرة؛ وذلك لما يحويه لباقي العناصر داخل بنية الحكي، فهو الذي يوفر لها المناخ للظهور، وليس الظهور فقط بل الاستمرارية، فالمكان «إذاً سواء أكان واقعياً أم خيالاً يبدوا مندمجا بالشخصيات كارتباطه واندماجه بالحدث أو جريان الزمن» (بورنوف، ١٩٩١: ٩٨). أذاً فالمكان له ارتباط وثيق بكل عناصر السرد، ويتم تشكيله من خلال الكلمات «والمكان في الرواية يتشكل عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وأبعاده» (قاسم، ٢٠٠٤: ٧٤). وتكمن الصعوبة في تشكيل المكان في أنَّه يتم ذلك من خلال عدة مقاطع لغوية تستمد مقوماتها من الموجودات في الحياة، ولا تقتصر أهمية المكان على ظهور باقي عناصر السرد بل إن في كثير من الأحيان يصبح للمكان دلالات عدة يوحي بها داخل القصة. وأنّ عنصر المكان أو الفضاء قد صار بداية العنصر الأهمّ في الدّراسات السّرديّة النّقديّة المعاصرة، بعد أن خاض النّاقدون في عناصر العمل السّرديّ ومكوّنّاته خوضًا كافيًا، خلّف للمكتبة العالميّة والعربيّة، من الدّراسات ما فيه الغَناء الكبير. لذا كان على البحث أن يتأنى قدر المستطاع وهو يتعامل مع نصوص نهج البلاغة؛ لأن كل كلمة فيه قد أختارها الإمام بدقة وقصدها وقصد ما فيها من معاني متولدة ودلالات عديدة. ونظرا إلى أهمية المكان في الأدب وما لهذه الدراسات من قيمة علمية تصب في خدمة الدرس الأدبي التحليلي وأيضا إلى الصورة التشبيهية وما فيها من قدرة على إبراز الزمان والمكان وتصويره من أجل إيصال الفكرة بشيء عن الموضوع والمبالغة والاعتماد على المحسوس من الصور المعاشة لتكون أكثر لصوقًا بأذهان الناس، وإلى الصورة الاستعارية وما تحمله من تشخيص وتجسيد قادر على إيصال الفكرة إلى المتلقي لتكون ذات تأثير نفسي قوي، في حين خصّ المبحث الأخير لدراسة الصورة الضدية وأثرها في إبراز المكان. للوصول إلى التحليل والتفسير واعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي_ التحليلي وعلى آليات المنهج الفني بما يقتضيه من تحليل و موازنة.

خلفية البحث

عن المكان في الرواية وجمالياته كتبت مقالات وكتب متعددة منها: «المكان في الرواية العربية» لياسين النصير، «المكان في الرواية العربية» لعوض سعود عوض و«دلالة المكان في مدن امللح» لعبد الرحمن منيف وألخ. ولكن في كل هذه المقالات نشاهد تحليلات عن المكان وجزئياته. أما في كلام الإمام هناك دراسة يرتبط بهذه الموضوع وهي: «الامتداد الزمكاني في نهج البلاغة مقاربات في الأسطورة والملحمة والوجود» لعبد الحسين العمري، ٢٠١٣، درس الباحث فيها الامتداد المكاني الملتبس بالأسطورة وعلاقتها به، وموقف نهج البلاغة من ذلك وأين تقع الاسطورة منه. أوضح الامتداد الزمكاني الملحمي، فجاءت دراسة الملحمة وطبيعتها في نهج البلاغة وخارجه بما يمكن أنْ يفسح المجال باتجاه الربط بين المفهوم العلوي للملحمة والمفهوم. المعاصرة لعلم وبلاغة الإمام علي (ع)، لا سيما في تناولها لفكرة الامتداد الزمكاني الوجودي، ومقاربتها للزمكان من منظور فلسفي ونقدي، بل وحتى فيزيائي.

أما دراستنا هذه، فتتناول «تشاكلات الصورة في أبعاد المكان»، وهو مجال بحثي لم يسبق للباحثين الخوض فيه –وفقاً لما أسفرت عنه عملية الرصد والاستقراء للدراسات السابقة–، مما يمنح بحثنا هذا قيمة الإضافة العلمية.

دراسة وتحقيق

المكان

ما المكانُ؟ إنّ المكان –الّذي نحنُ في معرِض الحديث عنه والخوض فيه– لم يكن يومًا مجرَّد وجودٍ ماديّ نركنُ فيه إليه، إنَّه ذلك الوجود الّذي يستوعبنا بكلّ حركاتنا وسكناتنا، أيْ أنّه ذلك الجسمُ الّذي نحويه ويحْوِينا، وإنَّه تلك الجزئيّة الّتي يرفضُ لا وعيُنا التّنازل عنها، حين يُسْلمها إلى الحُضور كّلما عنّ له. وإذا كان عنصر المكان جزئيّة في النّصّ السّرديّ عاديّة، في ما قبل البنيويّة، فإنّه قد شهد اهتمامًا بالغًا منذ أن رجحت كفة النّسق ومقولتُه، أي منذ أن صار المكان كغيره بنيةً دالّةً لا تعريفُ قرارًا على مستوى الدّلالات والرّمزيّات والمعنى، ومن ثمّة أضحى التّعامل مع البنية المكانيّة تعامُلاً استشكاليًّا. خلال الّذي قلْناه آنِفًا نخلُص إلى أنّ الحديث عن المكان لم يكُ

يوْمًا غريبًا عن الدّرس العربيّ، إذ الحديث عنه وعن فلسفته، قديمٌ قدم الدّرس الفلسفيّ العربيّ الإسلاميّ، وقبله، فلقد احتفى الشّاعر العربيّ بالمكان، حتّى صار الطّللُ والدّارُ والرّبْعُ وغيرها منطلقًا ومآلاً، ومن ثمّة راح العرب يبنون على المكان جماليّات القصيدة، فلم يُعدّ شاعِرًا من لم يقفْ، وما الوقفةُ إلا استدعاءٌ للمكان، وتصييره من جغرافيا إلى تراجيديا، فأنطولوجيا، ومن ثمّة راح العرب والمسلمون يتلقّون عن الفلسفة اليونانيّة ما يؤسّسون به لشعريّة المكان، بعد أن كانت الْمُعْجمات العربيّة قد خاضتْ فيه تفصيلاً وتنخيلاً لغويّا، في الدّلالة الّتي تشي بها الكلمة في الفضاء العربيّ الصّحراويّ المفتوح، فإذَا «المكانُ يساوي الموضِع، وجمعهُ أمكنةٌ وأماكن» (ابن منظور: لسان العرب، مادّة: مكَنَ). إنّ كلمة موضِع في أصل تقدير الفعل مفعِل، لأنّهُ موضِعٌ لكينونة الشّيء فيه... فلقد نشأ المفهوم، ويقول أبو البقاء في كتابه «الكُلّيّات»: «إنّ المكانَ لغةً، الحاوِي للشّيء المستقرّ من التّمكّن لا مفعِل من الكون» (أبو البقاء، ١٩٩٨: ٣٣٢). وللمكان عند العرب وغيرِهم مرادِفات عديدات، إذ تستعمَلُ للدّلالة عليه، وللنّيابة عنه، منها: المحلُّ، والأينُ، والملاَءُ، والحيّزُ، والموضِعُ، والخَلاَءُ، والفَضَاءُ. فإذا بدأنا بالمحلّ فإنّ العرب تطْلِقُهُ على البعد والبيْن، ولذلك قالوا: «وأمّا الأيْنُ، فعِندهم هو سؤالٌ عن مكان. وهي مُغْنِيَةٌ عن الكلام الكثير وعن التّطويل، وذلك أنّك إذا قلت أينَ بيتُك؟ أغناك ذلك عن ذكر الأماكن كلّها، وهو اسمٌ لأنّك تقول مِن أين.... اللّيث: الأَيْنُ وقتٌ من الأمكنة، تقول أين فلانٌ فيكون منتصبًا في الحالات كُلّها ما لم تدخله الألِفُ واللاّم» (ابن منظور: لسان العرب، مادّة: مكَنَ).

أما الصورة، تعدّ الصورة واحدة من أهم آليات التعبير التي يلجأ إليها المبدع لتحويل أفكاره من مواد أوليّة إلى مادة أدبيّة فنيّة، فهي تشكيل لغويّ لعوالم ذهنيّة يكون للخيال فيها الدور الكبير في إبراز المعنى وتصويره في الذهن فهي «جزء حيوي من عملية الخلق الفنيّ» (أبو ديب، ١٩٧٩: ٢٩). بما تملكه من خيال يعمل على تشكيل الألفاظ تشكيلاً بصريًا مرئيًا بما تمتلكه اللغة من مقومات لسانية إبداعية تمد المبدع بروافد إبداعه وتجعل من الكلام صورة تولد لحظة يدركها المبدع ويستقبلها المتلقي، لتكون الصورة بذلك إحدى الأدوات التوصيلية التي توطد العلاقة بين الشاعر والمتلقي، والتي تسعى إلى بث العاطفة المكنونة في مجاهيل الذات الشاعرة إلى العالم الخارجي بإيحائية الغموض والتكثيف، فتكون انحرافًا عن المألوف لأنها «عدل عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية» (موسى، ١٩٩٤: ٣). بما تمتلكه من «قوة خلاقة قادرة على نقل الفكرة، وإبراز العاطفة، وهي الشكل الخارجي المعبر عن الحالة النفسيّة للمنشئ وعن تفاعله الداخلي» (علي الصغير، ١٩٨١: ٣٢). لذا تعدّ من أهم الأدوات التي يعمد إليها منشئ النص لإيصال أفكاره ومضامينه. ومن هنا يمكن عدّها «الأداة التي تتربع على سائر الأدوات الشعرية» (موسى، ١٩٩٤: ١١٦). والتي تكشف عن وجدان الأديب وتعمل على إيصال البث الجمالي للمعنى مخاطبة وجدان المتلقي بهدف تحريك شعوره والتأثير ذهنيًا به بما تحمله من أبعاد حسية تنطلق إلى المتلقي مليئة بالعاطفة والانفعال مما يؤدي إلى الارتفاع بذوق المتلقي؛ لأنَّ من مهمات الصورة «أن تنهض بذوق المتلقي وترتفع به إلى إحساس جمالي يبّد عن أبعاد لا تنضب، وتدعوه إلى استثمار قدراته العقلية والنفسية جميعًا» (المصدر السابق: ١١٦). وهي بذلك تمتلك إمكانية التأثير وتحريك النفس الإنسانية بوصفها منزلة وسطية تترجح بين الواقعية والمثالية فلا تتعدى المثالية، ولاتدنو إلى الواقعية لأنها بنية لغوية تقدم «عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن» (وليك، رينيه وأوستن وارن، ١٩٩٢: ٢٤١). فهي تعد الرابط بين رؤيتين، رؤية العاطفة التي تتولد من رؤية الأشياء في الذات واللامعقول، ورؤية العقل الذي يحتضن المعقول من رؤية العاطفة والخيال لتكون مؤثرة في ذات المتلقي التي «تتفاعل مع مايتماشى وحركتها الشعرية ومايتحده معبرًا بصدق عن خلجاتها» (المصدر السابق». وهنا تكمن قدرة المبدع على إيجاد الصور المعبرة والمؤثرة في ذات المتلقي ووجدانه؛ لأنَّ هدفه إيصال مشاعره التي أفرغها في كلمات كونت صورة إلى المتلقي، وتحريك وجدانه لتصبح الصورة هي حلقة الوصل بينهما وهنا يمكن «مقياس جودة الصورة النهائية هو قدرتها على الاشعاع، وما تزخر به من طاقات إيحائية فبمقدار ثراء الصورة الشعرية بالطاقات الإيحائية ترتفع قيمتها الشعورية» (عشري الزايد، ١٩٧٨: ٩١). وإن كانت الصورة الشعرية يضبطها عرفيًا رسم قوامه الكلمات، فإن الاستعمال المجازي يكون ركيزتها الأساس ونمط من أنماطها شريطة أن تكون الصورة جوهرية في القصيدة وأن يكون الخيال الملكة التي تخلق وتبث الصورة الشعرية ليتعاون المجاز مع الحقيقة فضلاً عن الفكرة والعاطفة التي تستجلب إلى الشعر

بأدوات لغويّة مجازيّة تتجاوز الحقيقة لتشكيل صورة تهز وجدان المتلقي وتحمله على التأثر به لأنها قيمة رمزية مكثفة تعبر عن اللاشعور إلى الشعور بومضة من ومضات التوقد الفكري والابداعيّ ليشكل الخيال القوة الفعالة في الخلق الشعري لتصبح الصـورة «أداة الخيال ووسيلته ومادته الهامـة التي يمارس فيها ومـن خلالها فاعليته ونشاطه» (عصفور، ١٩٩٢: ١٤). ليضفي عليها ذلك الغموض الشفاف الذي يداعب الفكر والإحساس فقدرة الصورة على التأثير لا تكون بوضوحها وجلائها التام، بل إنَّ الإحساس هو الذي يخلق الصورة عند المتلقي القادر على توليدها، ولكل إحساس ممكن صورة تطابقه لذا يختلف تأثير الصورة من متلقي إلى آخر تبعاً لطبيعة الصورة التي يولدها إحساسه بها، وكون الصورة تجسيد لعلاقة لغويّة بين شيئين أو أشياء متعددة فقد سعى النقاد إلى بيان هذه العلاقة من خلال التشبيه والاستعارة والكناية وتوظيفها ضمن مصطلح الصورة فضلاً عن ما آلت إليه الدراسات النقدية الحديثة من أهمية التضاد في تكوين الصورة كونه يعمل على جذب الحقائق المتنافرة لأن التباعد بين الحقيقتين هو الذي يقوي الجمالية والإنجاز الفني للصورة ، ويُنمي درجة اللاواقع واللا منتظر منها.

وبهذا تكون «الصورة الشعرية تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيل لعلاقة بين شيئين يمكن تصويرهما بأساليب عدة إما عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص» (أبو أصبع، ١٩٧٩: ٣١). وكذلك عن طريق التضاد مستسقية من الخيال لبناتها ومستعلية على أشكال التعابير اللغويّة المتداولة والمألوفة لتبرز الفكرة أو العاطفة في صورة ترسمها المقدرة الإبداعية للمبدع موظفاً المخزون الفكري له ومستعيناً بوسائل البلاغة في رسم صورة ذهنية مرئية متحركة تستنطق ماوراء البلاغة صورًا إيحائية تكشف فيها المعاني وتشتق من ألفاظها رموزًا تستدعي التأويل وإعمال الفكر، فتكوّن لوحة من كلمات أو مقطوعة وصفية ترتكز قيمتها على طاقتها الإيحائية. لهذا يقال إن الزمان والمكان يمثلان عنصرين مهمين متلازمين بالضرورة، وتحديد معالم أية مسألة أو قضية معينة تتسم بالحداثة لا بدَّ من اللجوء —منطقياً– إلى هذين العنصرين اللذين هما الزمان والمكان؛ إذ يظل مفهومنا عن الزمان متعلقاً بمفهومنا عن المكان، فالزمان والمكان هما «العامل الأساس في تحديد سياق الآثار الأدبية من حيث اشتمالها على معنى إنساني»، وهما من حيث التصور الانساني للحدس الحسي، الصورة التي ندرك فيها العلاقة بين الأشياء من حيث هي متقابلة أو متجاورة، أو هما الصورة التي ندرك بفضلها الأشياء من حيث هي متعاقبة أو متآنية في تسارع الزمان وتباطؤه، ومدى علاقة ذلك بالمكان. (العمري، ٢٠١٦: ١٣).

الصورة التشبيهيّة

تشكل الصورة التشبيهية إحدى الوسائل التي يعمد إليها المبدع في إيصال أفكاره؛ كونها من أكثر الصور وضوحًا في التعبير الإبداعي، فضلاً عن ما تحتويه من جماليات إبداعية وشعريّة للنص فهو «شكل من أشكال التعبير اللّغويّ توفره اللغة عبر منافذها البلاغية للمتكلم سواء كان عاميًا أم فنانًا مبدعًا، حتى يتمكن من عقد علاقات تماثل بين ما في الكون من أشياء وأحداث يريد التعبير عنها، وذلك وصف لما غمض من أفكار وتعبير عما دق من عواطف ومشاعر مما كشفت قدرات المتكلم اللّغوي عن عجزها في الإفصاح والإبانة عنها فكان ميله إلى التشبيه ضرورة تعبيرية فشاع هذا الإجراء في الإبداع الأدبيّ، ولاسيما الشعري منه فغدا من أكثر الأساليب انتشارًا» (محمد ناعور، ٢٠١١: ١٣). كما صرح بذلك المبرد (٢٨٥هـ) إذ قال: «والتشبيه جار كثير في كلام العرب، حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم لم يبتعد» (المبرد، د.ت: ٣/ ٩٣). والتشبيه ليس وسيلة تتوصل بها إلى معرفة حقيقة بعينها فحسب، بل هو مقصود لذاته بما يحويه من قدرة إقناعيّة لتؤثر في النفوس بإبرازها خفايا المعاني ورفع الأستار عن الحقائق، فضلاً عن مداعبتها لعقول السامعين لفهم مقصدية المخاطب بدون إعمال فكر طويل لشيوعه في استخدامهم اليومي فهو «من أصول التصوير البياني ومصادر التعبير الفني، ففيه تتكامل الصور، وتتدافع المشاهد، وهو محاولة جادة لصقل الشكل، وتطوير اللفظ وسمته تقريب المعنى إلى الذهن بتجسيده حيًا، ومن ثم ينقل اللفظ من صورة إلى صورة أخرى على النحو الذي يريده المصور» (علي الصغير، ١٩٨١: ١٦٦). ويتميز التشبيه في إخراجه الخفي إلى الجلي إدنائه البعيد من القريب، فيزيد المعاني رفعة ووضوحًا، ويكسبها جمالاً وفضلاً، ويكسوها شرفاً ونبلاً، فهو يجمع بين البلاغة والبيان والإيجاز والتوكيد وهذا ما ذكره الجرجاني من تأثير التشبيه في النفس، أول ذلك وأظهره أنه أُنس النفوس موقوف على إخراجها من خفي إلى جلي وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردها في الشيء تعلمها إياها إلى شيء هي بشأنه أعلم وثقتها به في المعرفة أحكم نحو أن ينقلها من الفعل إلى الإحساس عما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع.

مما سبق تبرز قيمة الإبداع للأدب في قدرته على إيجاد المشتركات التي تربط المشبه بالمشبه به وكلما طرفت وبعدت كان التشبيه أوقع في النفس على أن يكون التشبيه عنصرًا أساسيًا في التركيب الجملي، وليس محسنًا خارجًا عن إطار المضمون بل هو أساس المضمون وجوهره الرامي إلى التأثير بالمتلقي. وفي ضوء ما تقدّم نجدّ أنّ «الصورة التشبيهية ليس المقصود منها مثلاً إعطاء مبالغات ذهنية سطحية، وكما يعبر البلاغيون زيادة الصفة في المشبه به، بل المطلوب أن تتعانق الصور وأجزاؤها مع السياق العام الذي يولد علاقات رمزية تشير إلى المتلقي تجاه نقاط تفجر كل واحدة منها طاقات فنية ذات اشراقات نفسية وكذلك فإن قيمة التشبيه لا يكتسبها من طرفيه فقط ولامن وجه الشبه التام بينهما بقدر استمدادهما من الموقف الذي يدل عليه السياق، ويستدعيه الحس الشعوري المنبث خلال الموقف التعبيري، وكذلك فإن التفنن اللغويّ يضفي حياة الصورة التشبيهيّة ويكسبها ظلالاً إيحائية لا يستطيع التشبيه بطرفيه وبوجهه أن يقوم بها» (عيد، ٢٠٠٧: ٣٠٥). وليس التشبيه إلاّ دعوة لولوج المتلقي إلى ماورائيات الأشياء أو توجهًا إليه ليحضن مختلف الإيحائيات التي تظل تحوم فوق آفاق الصورة؛ لتتجاوز بذلك حدود وجه الشبه لتصل بالصورة العامة للموقف والسياق تمده وتستمد منه جمالها وظلالها الإيحائية لتكسب الكلام روعته وسحره كما جاء في كلام الإمام علي (ع). ومن خطبة له عرفت بالشقشقية التي يذكر فيها حقه في الخلافة، نجدّ له من بديع التشبيهات التي اتخذت من المكان أساسًا لها قوله:

«وإِنَّهُ لَيَعْلَمُ أَنْ مَحَلِّي مِنْهَا مَحَلُّ اَلْقُطْبِ مِنَ اَلرَّحَى يَنْحَدِرُ عَنِّي اَلسَّيْلُ وَلاَ يَرْقَى إِلَيَّ اَلطَّيْرُ» (الخطبة: ٣).

فهنا نجدّ أنّ الإمام وظّف مكانًا مألوفاً لدى السامعين ومعروفًا فائدته وأهميته لبيان مكانته من الخلافة، فهو كقطب الرحى، ويقول صاحب الشرح «لكنه تشبيه محض... فكما أنَّ الرحى لا تدور إلا على القطب، ودورانها بغير القطب لا ثمرة له ولا فائدة فيه، كذلك نسبتي إلى الخلافة فإنّها لاتقوم إلاّ بي، ولاتدور أمرها إلاّ علي، هكذا فسروه. وعندي أنّه أمر آخر، وهو أنّي من الخلافة في الصميم وفي وسطها وبحبوتها كما أن القطب وسط دائرة الرحى» (ابن أبي الحديد، ٢٠١٢: ١/١٠١). فهنا نجدّ أنّ المكان المشبه به قد لعب دورًا مهماً في إيصال المضمون الذي قصده الإمام من عظمة منزلته وقربها من محل خلافة رسول الله (ص) بمشهد مألوف لديهم، وكذلك فأن في الرحى منافع لهم لو استقام القطب في موضعه وإلاّ فلا فائدة فيها فهنا نبّه على أنّ الخلافة إن لم يكن هو صاحبها فلا خير فيها كما أنّ الرحى بلا قطب لا قيمة لها ففيه تدار رحى الخير وبدونه فلا. وهنا نجد أنّ المكان قد وظّف بشكلٍ دقيق وكان لحذف وجه الشبه والأداة، الأثر الكبير في إعطاء البعد الدلاليّ المطلق له. ثم نراه (ع) يقول في الخطبة نفسها:

«فَصَاحِبُهَا كَرَاكِبِ الصَّعْبَةِ إِنْ أَشْنَقَ لَهَا خَرَمَ وَإِنْ أَسْلَسَ لَهَا تَقَحَّمَ» (الخطبة: ٣).

فهنا تشبيه لخلافة من تولى الأمر بعد رسول الله (ص) حاله كحال راكب الصعبة فهنا المكان ظهر الناقة الصعبة إن شدد عليها خرم أنفها وإن تركها أهلكته بمعنى «يريد إذا شدد عليها في جذب الزمام وهي تنازعه رأسها خرم أنفها، وإن أرخى لها مع صعوبتها تقحّمت به فلم يملكها يقال: أشنق الناقة إذا جذب رأسها بالزمام فرفعه وشنقها أيضًا» (ابن أبي الحديد، ٢٠١٢: ١/١٣٦). فهنا شبه من تقمص الخلافة كمن ركب الصعبة من الأبل التي ليست بذلول وظل محتارًا بها إن جذبها شدت، وإن أرخى لها فسدت وفسد معها، فهنا يريد أن يبيّن أحقيته بها لأنه القادر على سياستها ومعرفة أحوالها، وإنَّ من سلبها منه لم يستطع أن يديرها بشكل صحيح كما يقول (ع):

«فَمُنِيَ النَّاسُ لَعَمْرُ اللَّهِ بِخَبْطٍ وَشِمَاسٍ» (الخطبة: ٣).

أي السير على غير الجادة والشماس ظهر الفرس عن الركوب والنفر، فهنا حالتين، حال من استلم الخلافة، وهو لا يتمكن منها، وحال الناس وما أصابهم لعدولهم عنه وهو صاحبها، فكان توظيف مكان (كراكب الصعبة) موفقًا بشكل دقيق، إذ بيّن (سلام الله عليه) أن لا راحة لكلا الطرفين فلا من حكم نال نصيبه من الراحة والهدوء بأخذه الحكم والخلافة، ولا المحكوم أخذ ما يرتجيه ممن يحكم بأن ينال راحته، إذا لا راكب الصعبة أجاد ركوبها وسار بها براحة، ولا الصعبة مرتاحة ممن اعتلى ظهرها. ونلحظ مما تقدّم أن التشبيه قد جاء من مألوف حياتهم؛ ليكون أوقع في النفس وأشد تأثيرًا. وفي خطبة له (ع) يذكر الدنيا وحالنا فيها ومدة بقائنا فيها موظّفاً المكان لبيان دلالة زمنية:

«فَإِنَّمَا مَثَلُكُمْ وَمَثَلُهَا كَسَفْرٍ سَلَكُوا سَبِيلاً فَكَأَنَّهُمْ قَدْ قَطَعُوهُ، وَأَمُّوا عَلَماً فَكَأَنَّهُمْ قَدْ بَلَغُوهُ» (الخطبة: ٩٩).

فشبّه الإمام (ع) مسيرة الإنسان في الحياة كالمسافرين القاصدين إلى مكان ما فسرعان ما يصلوه، أو كالقاصدين جبلاً فسرعان ما أن يصلوا لغايتهم فكل ما هو آتٍ قريب وإن بَعُد، وهنا نجدّ أنّ التشبيه استخدم مكانًا للدلالة على زمانًا معينًا فنجده هنا يريد بيان قصر مدة الإنسان في هذه الحياة، فهو مسافرٌ وإن طال بقائه، ولا بدّ أن يصل إلى نهايته قصرت أم بعدت فهنا يريد من خلال هذا التشبيه الأول والثاني أن يصور بدقة مسيرة الإنسان في الحياة، فهي قصيرة بكل المقاييس، لنجدّ في هذه الخطبة تشبيهًا مكانيًا لبيان دلالة زمنية. وجاء في خطبة أخرى له يحذر فيها من فتنة الدنيا وزينتها، وإنّه لا ينغر فيها إلاّ أصحاب العقول القاصرة بينما أصحاب العقول الراجحة:

«فَإِنَّهَا عِنْدَ ذَوِي الْعُقُولِ كَفَيْءِ الظِّلِّ، بَيْنَا تَرَاهُ سَابِغاً حَتَّى قَلَصَ وَزَائِداً حَتَّى نَقَصَ» (الخطبة: ٦٣).

يريد الإمام (ع) مما تقدّم في خطبته وصف زمن الدنيا وقصره، وإنّه سرعان مالبث أن يزول ولا يدوم على حال، وهذا الأمر قد عرفه أصحاب العقول ومن خبرته الدنيا فشبهها (كفيء الظل) الذي سرعان ما تنسخه الشمس فيزول ولا يبقى على حال، فهو في الزيادة والنقصان على دوام، فهنا صوّر وقتها بدقة فعلى الإنسان أن لا يغتر بها ولا يفرح، فصاحب الظل الذي يستظل به من حر الهجير سرعان ما يفارقه، فكذا الدنيا مهما كانت حلوة فإنّها ستزول وتتركه، لذا صار لزامًا عليه أن يتعظ فيها فلا يفرح بقدومها ولا يحزن لذهابها، وهذا المثال يكاد يكون الأكثر تأثيرًا في نفوس سامعيه كونهم أصحاب البادية الذين خبروا الظل وسرعة زواله عندما يستظلون به من هجير البيداء. ومن جميل حكمه(ع) التي وظّف الزمان فيها توظيفًا تصويريًا تشبيهيًا لإيصال حكمته إلى الناس قوله (ع):

«تَوَقَّوا الْبَرْدَ فِي أَوَّلِهِ، وَتَلَقَّوْهُ فِي آخِرِهِ، فَإِنَّهُ يَفْعَلُ فِي الْأَبْدَانِ كَفِعْلِهِ فِي الْأَشْجَارِ، أَوَّلُهُ يُحْرِقُ وَآخِرُهُ يُورِقُ» (الحكمة: ١٢٥).

هنا نحن أمام صورة تشبيهية مكتملة الأركان مشبّه (الأبدان) ومشبّه به (الأشجار) وأداة تشبيه (الكاف) ووجه الشبه (الإحراق والنمو). فنحن هنا نقف عند سر الاستعمال اللّغوي لذكر وجه الشبه، ففي الحكمة أراد الإمام أن يوصل فكرته وحكمته وعلمه إلى الناس فرغب (ع) أن يدرك الناس ما يفعله تقلب الزمن في فصوله بأبدان الناس من حر وبرد وما يجب على المكلف أن يفعل أمامه، وكيف يتقي شره ويفيد من خيره، فحاول أن يرسم هذا الشيء بصورة مألوفة للجميع سهلة الإدراك ومتجددة سنويًا، صورة الأشجار كيف وهي تنفض أوراقها مع بداية الشتاء في موسم الخريف، وكيف أن البرد قد أيبس ما أخضر منها بالأمس، فهو له الفعل نفسه بالبدن والذي صوّره الإمام بالإحراق وهو وصف دقيق جدًا فأوصل الفكرة بسهولة ويسر وهي حقيقة علمية بحتة ثم كيف يكون خروج البرد وقدوم الربيع مبشرًا بالاخضرار (يورق) ويكسي الأرض والأشجار زينتها الخضراء؛ لتكون بأجمل صورة وأبهى منظر، كذلك الأبدان فهي الحقيقة العلمية قد صاغها الإمام بسحر بلاغته بشكل جعلها تستقر في النفس مخاطبًا بها الجميع على مختلف مستويات إدراكهم العقلي فهي لاتحتاج إلى إعمال فكر، فهي صورة مألوفة متداولة بل ويعرف الإنسان أدق تفاصيلها، فجاءت الصورة التشبيهية هنا متكأة على تصوير الزمن عاملاً مهماً من عوامل اتساع دلالة النص وإثراء الدلالة، وعليه نجد أنّ للصورة التشبيهية التي اتخذت من المكان والزمان في كلام أمير المؤمنين الأثر البالغ في إعطاء النص سحره وتأثيره في النفوس بما ألفه الناس من هذا الفن؛ كونه دائرًا على ألسنتهم مما أعطى البعد التعبيري المؤثر وارتفع بشعرية النص إلى مستويات الإبداع والخيال. وفي أحدى روائع حكم الإمام يقول (ع):

«المتواضع كالوهدة يجْتَمع فِيهَا قطرها وقطر غَيرهَا، والمتكبر كالربوة لَا يقر عَلَيْهَا قطرها وَلَا قطر غَيرهَا» (الحكمة: ٢٩١).

نجد هنا الإمام يحاول أن يوصل فكرة مهمة عن التواضع والتكبر عن طريق تشبيههما بمكان مألوف متعارف عليه؛ ليكون أكثر فاعلية في التأثير والإقناع والمحاججة، فالمتواضع (وهدة) أي الأرض المنخفضة التي تجتمع فيها المياه من كل حدب وصوب، وليس مانزل عليها من المطر فقط، فكذلك المتواضع يكتسب ويمدح من الناس بصفات كثيرة وإن لم تكن له فتواضعه جعله محط للصفات الحسنة، ولكن المتكبر فهو كالربوة العالية التي لا يستقر عليها ماء حتى ماؤها، فالتكبر يسلب صفات الإنسان حتى الخاصة به ويجعله يبدو مجردًا من كل إنسانيته فهنا تمكن الإمام من خلال هذا التوظيف للمكان المألوف أن يوصل ماهية صفة التواضع، وماهية صفة المتكبر بحيث تكون راسخة بالأذهان فضلاً عن نتيجة هذه الصفات وماتفعله بالإنسان بأروع وأوجز قول. فنجدّ

أنّ التشبيه الذي اتخذ من الزمان والمكان قد لعب دورًا مهمًا في الارتفاع بشعرية الزمان والمكان وعمل على التأثير الوجداني في نفس المتلقي وإيصال أفكار الإمام بشكلٍ فني جمالي إبداعي.

الصورة الاستعارية

تعدّ الصورة الاستعارية من الوسائل الفنية التي تفتح أمام المبدع سبل القول وتتيح له قدرًا من التصرف في التعبير بالألفاظ عن المعاني لما لها من بعد جمالي يتجاوز حدود المباشرة في التعبير باحثة عن آفاقٍ تتخطى حدود الدلالة الوضعية للفظة فهي «عملية خلق جديد في اللغة، ولغة داخل لغة فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات» (الفيل، ١٩٨٧: ١٩٧). مستمدة من الخيال قدرتها التأثيريّة لتجعل من السياق اللغويّ قيمة جمالية بالنظر إلى خاصية الاستعارة التركيبية والدلاليّة والتفاعلية من خلال العلاقة النحويّة، وتحدد المدلولات والتفاعل بين فكرتين مختلفتين داخل الجملة الاستعارية، لهذا يمكن عدّها من أبرز صور البيان العربي وأروع مشاهد التصوير الفني أو أنها من أبرز أدوات الشاعر في رسم صوره الشعرية، فهي الأساس الذي ينطلق منه إلى فتح آفاق جديدة تكشف باستمرار عن تولد اللامنتظر من المنتظر. وتتميز الصورة الاستعارية بوصفها تشكيلاً بيانيًا جماليًا بقدرتها على بناء صورة ذهنية دقيقة قائمة على اقتناص دلالة جديدة تحمل صفاء ودقة من دلالة شيئين مختلفين، إذ تصهر عنصرين متناقضين فتذيبهما في وعائها فيتلاشى تناقضهما وتربط بوساطتها الأشياء المتغايرة وغير المتربطة فتبث لذة في النص، فضلاً عن قوة تخيل في المتلقي كونها «من أكثر الأساليب تأثيرًا في النفس وإرهافاً للحس» (حسن عباس، ١٩٨٧: ٢/٢٣٠). بسبب ما تحويه من مزايا التشبيه وجمال المجاز فقد «زوج المجاز بالتشبيه فتولد بينهما الاستعارة» (السيوطي، ١٩٦٧: ٣/١٠٩). فالاستعارة انزياحًا استبداليًا يقوم على خرق قوانين اللغة معتمدًا على التشبيه لينشئ علاقات جديدة بين الألفاظ لتشكل الصورة بوصفها وسيلة لاستثارة الغموض في السياق الاستعاري لنقل المفردة من سكونها المعجمي إلى حركية الصورة التي تتوالد منها قوة تعبيريّة غير مألوفة وتشكل إنزياحًا إيحائيًا عن بنية المفردة اللّغوية في المعجم فتحتاج إلى إدراكها «العبور من منطقة الحقائق إلى منطقة المجاز عمومًا ثم التحول من المجاز إلى الاستعارة على الخصوص» (عبد المطلب، ١٩٩٧: ١٦٥).

وتتمثل القوة التعبيريّة للصورة الاستعارية بمشعات تخيلية تقدمها الصفات الحسية والمعنوية داخلها، لتكشف ضبابيتها، وتوطد العلاقة بين المتنافرين، وتحددّ دلالة تأويلية للحكم على قيمتها المنبثقة منها كونها تسقط في الذهن عمليات معقدة تفسرها هذه المشعات، وإذا كان وجه الشبه يقود المتلقي إلى تخيل الصورة، تفسير الخفاء المتجلي فيها لأنها تعبير عن تمثل خيالي وإن المخيلة تقوم برسم ملامحها ومعرفة قيمتها وأبعاد تأثيرها على المتلقي، فالاستعارة إذن «ليست حركة في ألفاظ فارغة من معانيها ولا تلاعبًا بالكلمات، وإنَّما هي إحساس وجداني عميق، ورؤية قلبية لهذه المشبهات التي تشكّلت في الكلمات المستعارة» (أبو موسى، ١٩٩٣: ١٨٤). وبهذا تكون الاستعارة أحد أهم الوسائل التي تمد اللغة بسر ديمومتها، وجمالها متأتٍ من ناحيتين: الأولى: من ناحية اللفظ، لأنَّ تركيبها يدل على تناسي التشبيه ويحملك عمدًا إلى تخيل صورة جديدة تنسيك روعتها ما تضمنه الكلام من تشبيه خفي مستور. والأخرى: من ناحية عنصر الابتكار وروعة الخيال ماتحدثه في النفوس من أثر واضح وما تمد به اللغة من صورة جديدة وبهذا تصبح الاستعارة القمة في التعبير البيانيّ مستمدة هذه المنزلة من مكانتها على احتواء جماليات التشبيه والمجاز، لأنها متكّونة من طرفي تشبيه خفي وانزياح استبدالي لتصبح بذلك وسيلة تجديد وتنويع للثروة اللغوية، وبها تكتسب الكلمات شحنة إيحائية جديدة. وتعمل الاستعارة على التأكيد على الانفعالات النفسية وإثارة المشاعر، فهي ليست ناقلة معلومات لمتلقيها، وإنَّما تذهب إلى ما وراء اللغة المرئية باعثةً طاقاتها الكامنة بقوة وفعالية بهدف التأثير من خلال صورها الإيحائية الملمحّة وهي بذلك تفرض على المتلقي تأثيرات نفسية الغاية منها التأثير فيه وجدانيًا، ومن ثمة فكريًّا عن طريق افساح المجال للأذهان في التنقل بين مستويات التفاعل الدلاليّ والقدرة على التأمل والتأويل، وبهذا تكون قد نقلت النص من الجمود اللفظي والمحدد إلى السيرورة في التعبير والمرونة في الاستعمال وقد وظّفت الاستعارة في كلام أمير المؤمنين(ع) بأحسن شكل لتعبر عن المكان والزمان بصورة محسوسة تثير الفكر،

وتهز الوجدان لتعبر عن معانيه وأفكاره بشكل واضح ودقيق ومعبّر كما جاء في أحدى خطبه بذم من اتبع الشيطان:

«اتَّخَذُوا الشَّيْطَانَ لِامْرِهِمْ مِلاَكاً، وَاتَّخَذَهُمْ لَهُ أَشْرَاكاً، فَبَاضَ وَفَرَّخَ فِي صُدُورِهِمْ، وَدَبَّ وَدَرَجَ فِي حُجُورِهِمْ، فَنَظَرَ بِأَعْيُنِهِمْ، وَنَطَقَ بِأَلْسِنَتِهِمْ، فَرَكِبَ بِهِمُ الزَّلَلَ، وَزَيَّنَ لَهُمُ الخَطَلَ» (الخطبة: ٧).

فنحن نجد هنا توظيفًا استعاريًا للمكان قد اتخذ من صورة الطبيعة عنصرًا فعالاً في بناء صوره لتكون ذات وقع في النفوس، فهنا صوّر الشيطان بطائر قد وجد مأمنه ووطنه في صدور هؤلاء حتى وصل الأمر من الاطمئنان به إلى أن يتخذها عشًا ليضع بيوضه وفراخه فهي العش الأمين لها، مما يعكس مدى توطن النفاق والكفر بها بصورة بالغة الدقة في الوصف ثم ليصلها بصورة استعارية لا تقل روعة ودعة مشاهد للعيان (ودب ودرج في حجورهم) فهم للشيطان كالوالدين الذين يوفرون الأمان والسكينة ليدب الوليد ويدرج فهم أهله ووطنه وأصحابه ورعاته وهذه الصورة مألوفة ومعاينة والكل يعلم بمدى حب الوالدين لأبنائهم، فهنا قد صوّره لنا عن طريق توظيف المكان في بناء الصورة لينقل لنا بصدق مدى الكفر والنفاق الذي استوطن قلوبهم حتى يتخذها الشيطان مأمنه ولتربى الفتن فيها. نلاحظ مما تقدم استعارة مشاهد الطبيعة من مكان العش وحجر الوالدين ليصوّر لنا كفرهم وضلالتهم قد أعطى عمقًا في الدلالة و تأثيرًا في المتلقي كونها (أي صورة العش) مألوفة لديهم حتى تكون أوقع في النفس وأقنع لها وأكثر إقناعًا لها. وفي خطبة له (ع) يقول:

«فإنّ الغايَةَ أمامَكُم، وإنَّ وَراءَكُم السّاعَةَ تَحْدُوكُم. تَخَفَّفوا تَلحَقُوا» (الخطبة: ٢١).

نجد في هذه الصورة قد اجتمعت فنون عدة لتشكّل لنا تعبيرًا فنيًا فيه من البساطة والوضوح بقدر ما فيه من العمق والتأثير، فهنا نجده قد جسّم الغاية (الغاية أمامكم) والغاية هنا الثواب والعقاب قد جعل لها كتلة ووصفها بأمامكم، وكأن لها مكانًا معلومًا تتشوق له النفس ليكون مدعاة لحثهم لهذا الثواب ثم وصل عليها بصورة ثانية فيها من المفارقة ما فيها (وإن وراءكم الساعة تحدوكم) فهنا قصد بوراء أمام لأنه يقصد بالساعة يوم الحساب، فهو في المستقبل يعني أمام الإنسان، ولكنه قالها جريًا على أساليب العرب فهي تقول للأمر الملازم للمرء بوراءك، وإن كان مستقبلاً ثم جعلها الساعة تحدوكم كالشخص السائق الذي يسوق دوابه بتشخيص الساعة مع تبادل بين ألفاظ الزمان والمكان، فالساعة هنا يوم الحساب ومكان الحساب، فها هي الساعة تسوق الناس كما يسوق الحادي إبله إلى مكان وزمان معلومين؛ لذا نجده (ع) يطلب من الناس أن يخففوا من الذنوب ليلحقوا بركب الجنة، فنجدّ الصورة هنا من جنس حياتهم حتى تكون أوقع في النفس وأكثر حجة في التأثير والإقناع وأقرب إلى الفهم والإفهام. وفي خطبة له يصف فيها حال الدنيا قبل بعثة النبي (ص) وما حصل فيها من الفتن والحروب، يقول (ع):

«والدُّنْيَا كَاسِفَةُ النُّورِ، ظَاهِرَةُ الغُرُورِ، عَلى حِيْنِ اصْفِرَارٍ مِنْ وَرَقِهَا، وإياس مِنَ ثَمَرِهَا، وَاغوِرَار مِنْ مَائِهَا، قَدْ دَرَسَتْ مَنَار الهُدى، وَظَهَرتْ اَعلامُ الرَّدى، فَهِيَ مُتَجَهِّمَةٌ لأَهْلِهَا، عَابِسَةٌ فِي وَجْهِ طَالِبِهَا، ثَمَرُهَا الفِتْنَةُ، وَطَعَامُهَا الجِيْفَةُ، وَشِعارُهَا الخَوْفُ، وَدِثَارُهَا السَّيْفُ» (الخطبة: ٨٩).

هنا نجده (ع) يصوّر الدنيا بشكل منفر جدًا ليحذر الناس منها، فيصوّر الدنيا بمفهومها المكاني والزماني هنا بأنها قد أفلّ نجمها وخفت نورها وذهب بهائها، فهي كالشجرة التي اصفرّت أوراقها فلم تعد يانعة خضراء تسر من يراها، ولا ينتفع فيها، فالاستعارة هنا قربت هذا المفهوم للأذهان فلا ورق فيها ينتفع فيه ولاثمرة يرتجى منها ثم يزيد في إيصال المعنى فيستعير لها وصف البئر المعطلة التي قد غار مائه فلا فائدة يستفيد منه، وهذه صورة مشاهدة سوى عند الفلاح أو عند البدوي ثم يعود ويستعير لها صفات إنسانية ويصفها بها عن طريق التشخيص، فيقول عنها بأنها (متجهمة لأهلها) فهي تستقبل طلابها بوجه كريه لا حياة فيه ، ويزيد في وصفها (عابسة في وجه طالبها) فهي قاطبة الوجه عبوس متجهمة فهو يرسم لها صور استعارية تشخيصية بالغة الدقة لينفر عنها فنجده قد استخدم أوصافًا مألوفة عند الجميع يدركون أبعادها وحقيقتها من أجل إيصال الفكرة وإدخال النفور والاشمئزاز في هذه الدنيا التي لا خير فيها ولاثمرة ترتجى منها سوى الفتن، فنجد أنّ التجسيد والتشخيص قد تناوبا على الصورة الاستعارية مما جعل هــذه الصورة نابضة بالحياة مصورًا لنا (ع) من خلال هذه الصورة مدى وحشة مكان وزمان هذه الدنيا بأدق تفصيل وأشد إيجاز. وفي خطبة له (ع) في ذكر المكاييل والموازين، وكيف الناس قد نسوا الحساب وبدأوا يغشون الكيل من أجل ربح زائل وحياة فانية في زمن كنود:

«وَقَدْ أَصْبَحْتُمْ فِي زَمَنٍ لاَ يَزْدَادُ اَلْخَيْرُ فِيهِ إِلاَّ إِدْبَاراً وَلاَ اَلشَّرُّ فِيهِ إِلاَّ إِقْبَالاً وَلاَ اَلشَّيْطَانُ فِي هَلاَكِ اَلنَّاسِ إِلاَّ طَمَعاً» (الخطبة: ١٢٩).

فهنا نجدّه يصف الزمان وما حصل فيه، فنجد الخير هنا وقد صوّره الإمام بالشخص المدبر عن طريق الاستعارة التشخيصية فهذا الزمان لا خير فيه، وإذا وجد فهو مدبر عنه مما يدلل على انتشار الظلم والفساد فيه مما أدى إلى إدبار الخير في حين نجد الشر قد أقبل على هذا الزمن، فنجد أن الصورة الاستعارية التشخيصية قد امتزجت بالتضاد لترسم لنا صورة مكتملة المعالم لحال الزمن وما أصبح عليه فهذا الخير الذي هو اسم جامع لكل معاني الصلاح والأمان والطمأنينة وكل ما فيه صلاح الأمة قد أدبر ومضى ليحل الشر الذي هو اسم جامع لكل معاني الرذائل والخوف والطمع قد حلّ محله وقد أقبل على هذا الزمن، فهنا من خلال التشخيص والتضاد تم اكتمال رسم الصورة والمعنى في عبارة رشيقة، أنيقة، واضحة المعالم والأبعاد، فالتشخيص هنا بامتزاجه مع العناصر البنا ئية والتضاد في النص قد أعطى عمقًا للنص بما يمتلكه من «قدرة التكثيف والإيجاز وبناؤه وصلات بين أطراف الاستعارة لا تقف عند مجرد التشبيه» (أبوالعبدوس،١٩٩٧: ٢٤). مما جعل العبارة تتدفق إلى الذهن عن طريق الحياة التي فتحت لها عن طريق التشخيص والصورة قد استوضحت أبعادها عن طريق التضاد والمعنى كان أوقع في النفس والذهن على حد سواء.

الصورة الضدية

تحمل الألفاظ المتضادة قيمة فنية داخل النص الأدبي ولها أبعاد تأثيرية ترتقي عن أن تكون «مجرد نكتة بلاغية منتمية إلى مفهوم الطباق اللفظيّ بين كلمتين على جهة التغاير أو بين تركيبين لغويين بلاغيين يتعارضان لفظًا ومعنى، ويعرفان عند البلاغيين بأسلوب المقابلة وكذلك يرتقي عن مفهوم الجدل من الثنائيات المتعارضة» (جمعة، ٢٠٠٥: ١٥٦). فالصورة الضدية واحدة من أهم الأشكال التعبيرية التي تزخر بها اللغة الشعرية وعنصرًا مهمًا في التشكيلات التصويرية بما يحققه من المفاجأة والصدمة مما يحقق الاتصال بين النص ومتلقيه بما يحققه داخل النفس من توق لمعرفة النقيض المختلف فهو شكل من أشكال الاختلاف مما يعطي الكلام نوعًا من القوة والتأثير في النفس وتضفي على القول رونقًا وبهاءً وكونه «آلية فنية وجمالية تقوم بعملية ربط لفظي ومعنوي بين أنساق أسلوب التقابل ثنائية كانت أم أكثر» (المصدر السابق: ١٥٦).

وضدية المعنى لها تطور ملموس في المدونة البلاغية قديمًا وحديثًا وجاءت تحت مسميات متنوعة فهي عند قدامة تحت مصطلح التكافوء والبعض أسماها المقابلة ولكن على تنوع مسمياتها واختلافها إلاّ أنها كلها تدور في فلك واحد هو الجمع بين المعنى وضده كما وصفها أبو هلال العسكري «الجمع بين الشيء وضده في جزءٍ من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو بيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين السواد والبياض، الليل والنهار والحر والبرد» (العسكري، ١٩٧١: ٢٧٦).

وعليه فالصورة الضدية تقوم على رؤية جدلية ممتلئة بتنافر المعاني لتحدث هزة في النفس فهي آلية فنية ملموسة تتجسد بخصائص لفظية محددة، ومن ثم بأنظمة تركيبية معلومة كثيرًا ما تنحرف عن معيارية النمط اللغوي السائد. فهي لا تقف عند حدود التزيين اللفظي والزخرفة القولية وإنما تكون ذات رؤية عميقة بوساطة هذا الاجتماع المتضاد وتفاعله داخل النص يحدث عن طريق الانزياحات المجازية إذ «يقوم المجاز بإبدال المتقابلات والمتضادات أو بإدماج بعضهما في بعض مما يجعلها ذا وظيفة إبدالية» (فتاح، ١٩٩٤: ٧٦). مما يمكننا من القول أن قانون التضاد يوجد شبكة من العلاقات التي تتنامى فيها الانساق المتضادة في النص الشعري، فيكون لها الأثر البالغ في نسج الصورة التي تجعل المتلقي متأملاً في معانيها ودلالاتها الإيحائية لأن «مفهوم التضاد التقابلي يمثل آلية الحدس الفني الجمالي الاستبدالي التي تربط الجمالية الفنية بمعادلها النفسي والموضوعي» (جمعة، ٢٠٠٥: ١٥٦). فوجود الألفاظ والصور المتعاكسة في سياق واحد يستوقف المتلقي ويثير انتباهه للبحث عن الهدف من وراء هذا التضاد وما يحاول النص إيصاله «فأسلوب التقابل لم يعد ظاهرة فنية بلاغية وجمالية تستند إلى اقتران المتضادات اقترانًا جدليًا، بل صار نسقًا بلاغيًا جماليًا ينماز بالتناغم الإيقاعي لبنية الألفاظ وأصواتها في صميم ترتيب نظامها (المصدر السابق: ١٦١). فهناك معانٍ خفية يحاول المبدع بثها بصيغة الضدّ من أجل الإيغال في المعنى ومفاجأة المتلقي عن طريق التفنن بالخيال لأن فاعلية التضاد تتوقف على مدى توقعه والإحساس به وخلقه لصور تحمل طابع الغرابة عن طريق خرقها لقانون التصوير فيوظّف حركة معينة تنقل متذوق الصورة من نقطة إلى أخرى مضادة لها تمامًا مما يسهم في إحداث حالة التوتر كما يراها كمال أبوديب لأن عرض المتضادات في نسقٍ مؤتلف يثير

انتباه السامع إلى الفكرة، فيشتد تقبله لها لما بين التفكر والتعبير من انسجام. لأن الصورة الضدية تحمل من الطرافة الفنية والبعد الفكري الكثير مما يجعلها تسيطر على ذهن المتلقي وتستحوذ عليه وتجعله أسير الصورة التي عُبّر عنها بألفاظ متنافرة من أجل خلق روح جمالية يتمكن المتلقي من خلالها استخلاص المعنى بوساطة مقارنة الشيء بضده وهنا يحصل التبئير الدلاليّ والجمال الفني لأن «الطباق والتضاد من الأمورالتي لها علاقة وثيقة ببلاغة المتكلم. إذ الضد أقرب حضورًا بالبال عند ذكر هذه، فالطباق ينقل غرض المتحدث ويبرزه في صورة قوية مؤثرة» (حسين فريد،٢٠٠٠: ٢٦). ولأنَّ هذا الترابط بين المعاني بوساطة الضد امتلك تلك الامكانات الجمالية التي احدثت تلاعبًا في ذات المتلقي شعوريًا وفكريًا، ورصد الشعراء والأدباء تلك الثنائيات المتضادة واستعملوها بوصفها وحدة إرسال تبث المعاني والأفكار للمتلقي والإفادة من إمكاناتها التعبيرية والتأثيرية على حد سواء مما جاء منها في قوله (ع) وهو يصف نعم الدنيا الزائلة مقابل نعم الآخرة وحلاوتها:

«مَرَارَةُ الدُّنْيَا حَلاَوَةُ الْآخِرَةِ، وَحَلاَوَةُ الدُّنْيَا مَرَارَةُ الْآخِرَةِ » (الحكمة: ٢٥١).

يطالعنا هنا مجموعة صور ضدية لتشكل بمجموعها العام الصورة الكلية المراد إيصالها من أن الدنيا نعيم زائل زائف فلا تخدعك، فنقف عند الصورة الأولى (مرارة الدنيا، حلاوة الآخرة) بهذه الصورة المتضادة يصوّر لنا (ع) الفرق بين نعم الدنيا وعذاباتها والآخرة ونعيمها، فهنا يحاول أن يسلي من ذاق مرارة الدنيا بأنها الثمن لحلاوة الآخرة الأبدية فعليه أن يصبر، فالتقابل الضدي في هذا النص هنا ليس فقط شكل بلاغي طباقيّ بل أصل تدور حوله رحى الدلالة فبإيجاز شديد لخص الإمام عذابات الإنسانية وما تلاقيه في الدنيا وبخاصة المؤمنين منهم بأنه هو الثمن البخس الذي يقدمه للحصول على حلاوة الآخرة ليكون أدخل في باب التسلية ثم نجد (ع) لا يترك المعنى دون أن يستقصي أبعاده فيضيف صورة أخرى متضادة في بنائها الداخلي فضلاً عن تضادها مع الصورة الأولى دلاليًا فيقول (وحلاوة الدنيا، مرارة الآخرة) وهنا يحاول أن يحقق شقين في المعنى الأول أن يزيد في معنى التسلية في الصورة الأولى، والثاني أن يولد معنى الترهيب والوعيد في نفوس محبي الدنيا فكل حلاوة في الدنيا هي مرارة في الآخرة فعلى الإنسان أن يحذر في الانقياد إلى شهواته لأن ثمنها غالٍ جدًا وأبدي، فنجد أن الصورتين وإن تشابهتا في البناء إلاّ أن في كل واحدة معنىً مستقل وموجهه إلى جهة وجماعة مخصوصة «فالبيئة التقابليّة هنا ليست صيغًا طباقية ثنائية بل هي آلية متنوعة في داخل النسق الواحد» (جمعة، ٢٠٠٥: ١٦٣). فنجد هنا أنّ الصورة الأولى والثانية قد اتحدتا لتكونا صورة ضدية كلية بين وجهة نظر الإمام إلى زمن الدنيا وزمن الآخرة، فنجد الإمام قد فرّق بين الزمنين بصورة محسوسة فقد أضفى الحلاوة والمرارة، وهما صفتان حسيتان متضادتان للزمن من أجل إعطائه القيمة الدلاليّة المعبرة بدقة عنهما، فضلاً عن إيصال المعنى إلى المتلقي والتأثير به عن طريق نقله من النقيض إلى النقيض وإحداث الصدمة الوجدانية لديه مستهدفًا فيها المؤمنين وتسليتهم لتحمل مشاق الدنيا، وتهديد الكافرين وحملهم على النظر في حلاوة الدنيا الزائلة ومراجعة النفس، وبذلك يكون النص قد استهدف كل طبقات المجتمع مؤثرًا فيها، وهذا يعدّ من براعة المتكلّم في كسب أكبر قدر ممكن من انتباه المتلقين «فالتضاد هنا لم يعدّ مجرد تباين بين الشيء وضده، وإن ارتفع إلى نمط المقابلة، بل صار في صميم التقابل أسلوبًا يعبر عن حالات نفسية وموضوعية متقابلة في تداعياتها الضدية وغيرها مما يوضح بعضه بعضاً باعتباره انساقًا تقابلية بنائيّة» (المصدر لسابق: ١٦٣). ففي التضاد المتقدم اجتمع التضاد فضلاً عن إيجاز القصر زائد الاستعارة فضلاً عن الفصل والوصل كلها أمور جعلت من التضاد نابضًا بالحياة ومشعًا بالدلالة. وفي ذات المعنى في وصفه للدنيا ونعيمها الزائل وإنَّها لا تستحق هذه المكابدة والتعب والمجاهدة يقول:

«إِنَّ اللهَ تَعَالَى لَمْ يَرْضَهَا ثَوَاباً لِأَوْلِيَائِهِ، وَلاَ عِقَاباً لِأَعْدَائِهِ، وَإِنَّ أَهْلَ الدُّنْيَا كَرَكْبٍ بَيْنَا هُمْ حَلُّوا إِذْ صَاحَبِهِمْ سَائِقُهُمْ فَارْتَحَلُوا» (الحكمة: ٤٠٧).

فهنا نجده (ع) يحاول أن يبيّن مكانة الدنيا ومنزلتها عند الله، فهذه الدنيا المتكالب عليها والمتصارع بين الناس للحصول عليها غيرها في المقاييس الإلهية لاتساوي شيئًا فهي تافهة جدًا فعلى الرغم مما فيها من جمال غير أنّه سبحانه لم يرضها ثوابًا لعباده المؤمنين، فهي أقل من أن تكون ثوابًا لحقارة ما فيها وفي صورة متضادة ليعرف بها حدودها عند الله يقول ولم يجعلها عقاباً لأعدائه لأنها زائلة فهي لا تستحق أن تعطى للأولياء كونها تافهة حقيرة، ولا عقاباً للأعداء لزوالها وقصرها، فهنا يرسم لنا صورة مدى هوان الدنيا عند الله فهي لا تصلح لا للثواب ولا للعقاب، ثم يردفها بصورة تشبيهية تبين مدى قصر وقتها فأهلها

مثل المسافرين سرعان ما حلوا للراحة وإذا بهم يصاح للتجهز للرحيل فهنا تكتمل معالم الصورة بين سبب عدم جعلها ثوابًا ولا عقاباً فهي أقصر من أن تكون لذلك، فنجد التضاد هنا قد رسم لنا أبعاد الصورة فجمالية التضاد أو التقابل هنا لا تكمن في تعاقب الأضداد في جزئيات الصورة وفق نسقين متناظرين ومتـوازيين (ثواب للأولياء، عقاب للأعداء) وإنما تكمن بالتجلي المحسوس للفكرة وما تتركه وتثيره في النفس من تأثيرات وجدانية عميقة. وفي سياق آخر نجده(ع) يوظّف الزمان بدلالته النفسية ليبين لنا قسوة الظلم ومرارته على الظالم عندما تدور به الأيام فيقول:

«يَوْمُ الْمَظْلُومِ عَلَى الظَّالِمِ أَشَدُّ مِنْ يَوْمِ الظَّالِمِ عَلَى الْمَظْلُومِ» (الحكمة: ٢٤١).

وبذات الموضوع قال: «يَوْمُ الْعَدْلِ عَلَى الظَّالِمِ أَشَدُّ مِنْ يَومِ الْجَوْرِ عَلَى الْمَظْلُومِ» (الحكمة:٣٤١).

في الكلام السابقين للإمام (ع) نجد الزمن قد وظّف وقيس من ناحية الإحساس به لا من ناحية وجوده الفعلي، فنجد أن سياق التضاد هنا يبرز هذا الإحساس، ويحاول أن يبين نتيجة الظلم وما يحصده الإنسان فعندما ينتصر المظلوم على الظالم يكون الإحساس به أشد وأشنع لأنه يتخلل هذا الانتصار الإحساس بالشماتة والانكسار والذل بالنسبة للظالم في حين المظلوم يحس فقط بالضعف، فهنا يكون يوم الظالم أشد وأقسى من يوم المظلوم؛ لأنه يحس بهوانه وذله فكان سياق التضاد بين هذا الأمر بشكل تفصيلي مع وجود علاقة جمالية فاعلة بين الشكل والمضمون قائمة على أساس الدقة في اختيار الألفاظ وإنزالها في مواضعها دون تعقيد أو غموض. وعليه فإنّ التضاد في كلامه (ع) لم يكن مقتصرًا على مجرد الدقة في اختيار الألفاظ وإنزالها في موضعها لتكون الغاية في الجودة والسبك، وحسن الديباجة لإحداث الأثر المرجو منها في أدهاش المتلقي وإثارة ذهنه، وإنما يؤسس لجماليات أخرى في الحجاجية الإقناعية لتكون أرسخ في النفس وأقوى في البرهان والحجة؛ لأن «التقابل بين صورتين متضادتين ترسمان موقفًا نفسيّاً معينًا أو تبرزان منحىً جماليًا أو تعالجان موقفًا خاصًا لتكونان ذا أمر بالغ في المستوى الشعوري من خلال القيم التعبيرية الفائقة والمنجزة» (القرعان، ١٩٩٨: ٨٥). لذا فقد كان لهذا التوظيف المكثف أثره البالغ على الصعيدين الفكري والشعوري في إيصال المعنى وبيانه لأن الضد أقرب حضورًا بالبال مما يجعل المتلقي مشاركًا في النص من ناحيتي الفكر والشعور.

الخاتمة

١. يؤثّر المكان في عناصر العمل الأدبي ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأدوات الفنية التي تحدد أبعاده وجزئياته الفنية ولاسيما عنصر الحدث الذي يحصل من خلال الأمكنة التي تسمح للأديب إنتاج شخصياتها المختلفة والمتمايزة. انطلاقًا من هذا يكون بإمكاننا أن نخلص إلى أنّ المكان ظاهرة لاحد لها، فكما تنطوي على غرفة صغيرة، تتسع حتّى تشم العالم بأسره؛ المكان بنية دالة في عالم الخارج، وعندما يدخل النصّ الأبي يغدو علامة سيميولوجية، وهو يشكل داخله، لوناً إيقاعياً متناغماً مع سائر الألوان الإيقاعيّة المترتّبة على الشّخصيّات والأحداث.

٢. المقصود من الصورة التشبيهية للمكان في كلام الإمام (ع) ليس مثلاً إعطاء مبالغات ذهنية سطحية، وكما يعبر البلاغيون زيادة الصفة في المشبه به، بل أن المطلوب أن تتعانق الصور وأجزاؤها مع السياق العام الذي يولد علاقات رمزية تشير إلى المتلقي تجاه نقاط تفجر كل واحدة منها طاقات فنية ذات اشراقات نفسية.

٣. أما جمالية الاستعارة بالمكان في كلام الإمام (ع) وبها تكتسب الكلمات شحنة إيحائية جديدة وتعمل هذه على التأكيد على الانفعالات النفسية وإثارة المشاعر، فهي ليست ناقلة معلومات لمتلقيها، وإنما تذهب إلى ما وراء اللغة المرئية باعثةً طاقاتها الكامنة بقوة وفعالية بهدف التأثير من خلال صورها الإيحائية الملمحّة وهي بذلك تفرض على المتلقي تأثيرات نفسية الغاية منها التأثير فيه وجدانيًا، ومن ثمة فكريًّا عن طريق افساح المجال للأذهان في التنقل بين مستويات التفاعل الدلاليّ والقدرة على التأمل والتأويل.

٤. إنّ التضاد في كلامه (ع) لم يكن مقتصرًا على مجرد الدقة في اختيار الألفاظ وإنزالها في موضعها لتكون الغاية في الجودة والسبك، وحسن الديباجة لإحداث الأثر المرجو منها في أدهاش المتلقي وإثارة ذهنه،

وإنما يؤسس لجماليات أخرى في الحجاجية الإقناعية لتكون أرسخ في النفس وأقوى في البرهان والحجة.

٥. وقد تميزت فضاءات في كلامه (ع) حسب دراستنا بعدة أمور هي: امتزاج الواقع المرير والمحبط بالعاطفة الهادئة حيناً، والمتوثبة حيناً آخر. امتزاج الحزن والألم، بالتفاؤل وضياء المستقبل. إبراز بعض الدلالات الرمزية الكاشفة قبح المجتمع، كالتَّسلط والظّلم والقهر الإنساني. لم تكن صورة المكان عابرة أو معتمة، بل شغلت حيزاً جيداً ومتناسقاً مع سياق الحدث. إن الإمام عند وصفه المكان، يكتفي بذكر بعض المكونات المكانية ليعطي صورة موحية عن المكان الذي ينوي الحديث عنه، أي من خلال الجزء نتعرف على الكل.

المصادر والمراجع

نهج البلاغة

ابن أبي الحديد، (٢٠١٢م)، *شرح نهج البلاغة*، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مؤسسة الصفاء للمطبوعات، بيروت.

ابن منظور، (د.ت)، *لسان العرب*، دار صادر، بيروت.

أبو أصبع، صالح، (١٩٧٩م)، *الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة (دراسة نقدية)*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

أبو البقاء، (١٩٩٨م)، *الكُلّيات*، مؤسّسة الرّسالة، بيروت.

أبو موسى، محمد، (١٩٩٣)، *التصوير البياني (دراسة تحليلية لمسائل البيان)*، مكتبة وهبة القاهرة.

أبوالعبدوس، يوسف، (١٩٩٧م)، *الاستعارة في النقد الأدبي الحديث*، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن.

أبوديب، كمال، (١٩٧٩م)، *جدلية الخفاء والتجلي*، دار العلم للملايين، بيروت.

بورنوف، رولان واوئيلية، (١٩٩١م)، *عالم الرواية*، ترجمة: نهاد التكرلي، دار الشئون الثقافية، بغداد.

جمعة، حسين، (٢٠٠٥م)، *التقابل الجمالي في النص القرآنيّ (دراسة جمالية فكرية أسلوبية)*، دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق.

حسن عباس، فضل، (١٩٨٧م)، *البلاغة فنونها وأفنانها، علم البيان والبديع*، دار الفرقان.

حسين فريد، عائشة، (٢٠٠٠م)، *وشى الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية*، دار قباء للطباعة والنشر.

السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، (١٩٦٧م)، *الاتقان في علوم القرآن*، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة المشهد الحسيني، القاهرة.

عبد المطلب، محمد، (١٩٩٧م)، *البلاغة العربية قراءة أخرى*، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.

العسكري، أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، (١٩٧١م)، *كتاب الصناعتين*، الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه.

عشري الزايد، علي، (١٩٧٨)، *عن بناء القصيدة العربية الحديثة*، دار الفصحى للطباعة والنشر.

عصفور، جابر، (١٩٩٢)، *الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب*، المركز الثقافي العربي، بيروت.

علي الصغير، محمد حسين، (١٩٨١م)، *الصورة الفنية في المثل القرآني*، دار الرشيد للنشر، بغداد.

العمري، عبد الحسين، (٢٠١٣م)، *الامتداد الزمكاني في نهج البلاغة (مقاربات في الأسطورة والملحمة والوجود)*، دار نيبور.

عيد، رجاء، (٢٠٠٧م)، *فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور*، منشأة المعارف بالاسكندرية، جلال حربي وشركاؤه.

فتاح، محمد، (١٩٩٤م)، *التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)*، المركز الثقافي العربي، بيروت.

الفيل، توفيق، (١٩٨٧م)، *فنون التصوير البياني*، منشورات ذات السلاسل، الكويت.

قاسم، سيزا، (٢٠٠٤م)، *بناء الرواية*، مكتبة الأسرة.

القرعان، فايز، (١٩٩٨)، *ظاهرة التقابل الدلالي في اللغة العربية*، عمان، الأردن.

المبرد، أبي العباس محمد بن يزيد، (د.ت)، *الكامل*، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، السيد شحاته، مكتبة نهضة مصر، الفجالة، مصر.

محمد ناعور، منيرة، (٢٠١١م)، *التشبيه آفاقه النظرية والجمالية*، دار البشائر، دمشق.

موسى، بشرى، (١٩٩٤م)، *الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث*، المركز الثقافي العربي، بيروت.

وليك، رينيه وأوستن وارن، (١٩٩٢م)، *نظرية الأدب*، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض السعودية.

دراسات حديثة في نهج البلاغة

سال هشتم، شماره دوم، پیاپی ۱۶، بهار و تابستان ۱۴۰۴ (۴۹-۶۲)
DOI: 10.30473/anb.2026.74678.1453

«مقاله پژوهشی»

زیبایی‌شناسی مکان در کلام امام علی(ع)

رمضان رضائی[1*]، فهیمه یگانه دیزج‌ور[2]

۱. دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران.
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.

نویسنده مسئول:
رمضان رضائی
رایانامه: drr_rezaei@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۴/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۲۶

چکیده

تصویر مکان و زیبایی‌های آن از تصاویر رایج در ادبیات عربی، چه در دوران قدیم و چه در دوره معاصر است. این اهمیت به دلیل تأثیر مستقیمی است که مکان بر روحیه ادیب دارد و از این طریق می‌تواند مسائل و دغدغه‌های مختلفی را بیان کند، خواه روانی، اجتماعی، سیاسی یا فکری باشد. مکان ارتباطی اساسی با انسان به طور عام و با ادیب به طور خاص دارد و نمی‌توان آن را صرفاً بعدی هندسی دانست که ادیب را احاطه کرده است قبل از آنکه تخیل در آن دخالت کند. شاید این همان چیزی باشد که نویسندگان را در استفاده از مکان به اشکال مختلف و تلاش آنها برای برجسته کردن جنبه‌های هنری یا زیبایی‌شناختی آن از یکدیگر متمایز می‌کند. بنابراین مکان می‌تواند یکی از مهم‌ترین عناصری باشد که زیبایی متن ادبی را شکل می‌دهد. در عصر حاضر، مکان جنبه‌های زیبایی‌شناختی متعددی برای محققان یافته است که ادیب از آنها برای بیان مواضع فکری، اجتماعی، سیاسی و هنری استفاده کرده است. از این رو این مطالعه بر آن است تا تصویر مکان را در کلام امام علی(ع) روشن سازد و زیبایی‌های آن را از طریق بررسی سخنان ایشان آشکار کند. انتخاب امام علی(ع) به این دلیل بود که ایشان تجربه‌ای اصیل با مکان دارند که ما می¬توانیم آن را در مسیر زندگی ایشان، جابجایی بین شهرها و احساس غربت و گمگشتگی در بین شهرها مشاهده کنیم. این مطالعه با اتخاذ روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از مکانیسم‌های روش هنری که مستلزم تحلیل و مقایسه است، انجام شده است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که تصاویر تشبیهی به کار رفته در کلام امام دقیق و الهام گرفته از واقعیت زندگی هستند تا تصاویر زمان و مکان را بیان کنند. بیشتر تصاویر مکان در کلام امام به شیوه‌ای استدلالی و اقناعی ارائه شده‌اند که ایشان از طریق آنها می‌کوشیدند اندیشه‌های خود را با پشتوانه استدلال‌ها و براهین منتقل کنند تا هم عقل را قانع کنند و هم از طریق زیبایی هنری، روح را جذب نمایند و در یک زمان هم لذت و هم اقناع را ایجاد کنند.

واژه‌های کلیدی

کلام امام علی(ع)، مکان، زیبایی‌شناسی، شاعرانگی مکان‌ها، تشبیه، استعاره.

استناد به این مقاله:

رضائی، رمضان و یگانه دیزج‌ور، فهیمه. (۱۴۰۴). زیبایی‌شناسی مکان در کلام امام علی(ع). دراسات حديثة في نهج‌البلاغة، ۸(۲)، ۴۹-۶۲.
(DOI: 10.30473/anb.2026.74678.1453)

حق انتشار این مستند، متعلق به نویسندگان آن است. ۱۴۰۴ ©. ناشر این مقاله، دانشگاه پیام نور است.
این مقاله تحت گواهی زیر منتشرشده و هر نوع استفاده غیرتجاری از آن مشروط بر استناد صحیح به مقاله و با رعایت شرایط مندرج در آدرس زیر مجاز است.
Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)