Current Studies in Nahj-ul-Balaghah Open Access

Vol. 9, No. 1, (Issue 17) Autumn & Winter 2025: 141-158
DOI: 10.30473/anb.2026.78445.1499

ORIGINAL ARTICLE

The Functions of the Exclamatory Style in Nahj al-Balāghah A Rhetorical and Value-Oriented Analysis of the Exclamatory Discourse of Imam ʿAlī (peace be upon him)

Zahra Samadi[1], Faroogh Nemati[2], Masoud Bavanpouri[3*]

1. PhD student, Department of Arabic Language, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
2. Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran.
3. Assistant Professor in the Department of Arabic Language and Literature at the University of Religions and Denominations, Tehran, Iran.

Correspondence:
Masoud Bavanpouri
Email:
masoudbavanpouri@yahoo.com

Received: 24 Jul 2026
Accepted: 16 Sep 2026

How to cite
Samadi, Z., Nemati, F. & Bavanpouri, M. (2025) The Functions of the Exclamatory Style in Nahj al-Balāghah A Rhetorical and Value-Oriented Analysis of the Exclamatory Discourse of Imam ʿAlī (peace be upon him). *Current Studies in Nahj-ul-Balaghah*, 9(1), 141-158. (DOI: 10.30473/anb.2026.78445.1499)

ABSTRACT

This study aims to examine the functions of the exclamatory style in Nahj al-Balāghah and to clarify its rhetorical role in conveying educational, ethical, and theological concepts in the words of Imam ʿAlī (peace be upon him). The central problem of the research lies in the fact that the exclamatory style in Nahj al-Balāghah is not limited to being a linguistic structure for expressing astonishment; rather, it constitutes a rhetorical device employed for emotional impact, warning, reproach, commendation, and awakening the audience.Given the significance of Nahj al-Balāghah as one of the most prominent texts in Arabic and Islamic literature, a precise analysis of its rhetorical techniques—especially the exclamatory style—can contribute to a deeper understanding of its semantic layers and discursive functions. The study adopts a descriptive-analytical approach. Its material has been collected through the extraction of selected examples from Nahj al-Balāghah, which are then analyzed rhetorically in light of classical Arabic rhetorical sources.The findings indicate that the exclamatory style in Nahj al-Balāghah appears in two main forms: explicit exclamation and implicit exclamation. It employs particles and expressions such as mā (how/what), kayfa (how), kam (how many/how much), and yā lahu (how remarkable!), in addition to declarative constructions carrying exclamatory implications. The study further reveals that, beyond evoking astonishment, this style fulfills multiple functions, including reproach, warning, glorification, rebuke, the arousal of educative fear, and the stimulation of reflection within the discursive context of the Imam's speech. In doing so, it enhances the effectiveness of the moral and social messages conveyed by the text.

KEYWORDS

Nahj al-Balāghah, exclamatory style, Arabic rhetoric, rhetorical analysis, discursive functions.

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 التاسع، العدد الأول (المتوالي ١٧) خريف و شتاء ١٤٠٤ش/ ١٤٤٧ق. (١٤١-١٥٨)

DOI: 10.30473/anb.2026.78445.1499

«مقاله پژوهشی»

وظائف أسلوب التعجّب في نهج البلاغة تحليل بلاغي وقيمي للخطاب التعجّبي عند الإمام عليّ (ع)

زهرا صمدي[١]، فاروق نعمتي[٢]، مسعود باوان بوري[٣*]

١ طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية، جامعة تربيت مدرس، طهران، إيران.

٢. أستاذ مشارک في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة بيام نور، طهران، إيران.

٣. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الأديان والمذاهب، طهران، إيران.

المؤلف المسؤول:
مسعود باوان پوری

بريد االكتروني:
masoudbavanpouri@yahoo.com

تاريخ القبول: ١٤٤٨/٠٢/٠٩
تاريخ الاستلام: ١٤٤٨/٠٤/٠٤

إرسال الاستشهاد إلى:
صمدی، زهرا؛ نعمتی، فاروق و باوان پوری، مسعود. (١٤٤٧). وظائف أسلوب التعجّب في نهج البلاغة تحليل بلاغي وقيمي للخطاب التعجّبي عند الإمام عليّ (ع). *دراسات حديثة في نهج البلاغة*، ٩(١)، ١٤١-١٥٨.
(DOI: 10.30473/anb.2026.78445.1499)

المخلص

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل وظائف أسلوب التعجّب في *نهج البلاغة*، وبيان دوره البلاغي في نقل المفاهيم التربوية والأخلاقية والعقدية في كلام الإمام عليّ (ع). وتتمثّل المشكلة الرئيسة للبحث في أنّ أسلوب التعجّب في *نهج البلاغة* لا يقتصر على كونه بنية لغوية للتعبير عن الدهشة، بل يُعدّ أداة بلاغية للتأثير العاطفي، والإنذار، والتوبيخ، والتحسين، وإيقاظ المتلقّي. ونظراً إلى أهمية نهج البلاغة بوصفه أحد النصوص البارزة في الأدب العربي والإسلامي، فإنّ التحليل الدقيق لأساليبه البلاغية، ولا سيما أسلوب التعجّب، يمكن أن يسهم في فهم أعمق لطبقاته الدلالية ووظائفه الخطابية. وقد اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي، وجُمعت مادته من خلال استخراج نماذج من عبارات نهج البلاغة وتحليلها بلاغيًا في ضوء مصادر البلاغة العربية. وتُظهر نتائج البحث أنّ أسلوب التعجّب في *نهج البلاغة* قد ورد في نوعين رئيسين: التعجّب الصريح، والتعجّب الكامن، مستعيناً بأدوات مثل: «ما»، و«كيف»، و«كم»، و«يا له»، فضلًا عن التراكيب الخبرية ذات الدلالة التعجّبية. كما يكشف البحث أنّ هذا الأسلوب، إلى جانب إحداث الدهشة، يؤدي وظائف متعددة، منها: التوبيخ، والتحذير، والتمجيد، والتقريع، وإثارة الخوف التربوي، وتحفيز التفكير، وذلك في السياق الخطابي لكلام الإمام (ع)، مما يسهم في تعزيز فاعلية الرسائل الأخلاقية والاجتماعية التي يحملها النص.

الكلمات الدليلية:
نهج البلاغة، أسلوب التعجّب، البلاغة العربية، التحليل البلاغي، الوظائف الخطابية.

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/)

المقدمة وإشكالية البحث

يحتلّ نهج البلاغة موقعاً متميزاً في التراث العربي والإسلامي، لا بوصفه نصّاً دينيّاً وأخلاقيّاً فحسب، بل بوصفه مدوّنة بلاغية عالية الكثافة تتداخل فيها وظائف البيان مع مقاصد التربية والإصلاح والهداية. فالخطاب العلويّ، كما تكشفه الخطب والرسائل والحِكَم، لا يستعمل اللغة استعمالاً إخباريّاً محايداً، بل يجعلها أداةً للتأثير في العقل والوجدان معاً، بحيث تتحول البنية الأسلوبية إلى طاقة حجاجية وقيمية تكشف الحقائق، وتوقظ الضمائر، وتعيد ترتيب علاقة الإنسان بنفسه وبربّه وبالمجتمع من حوله. ولهذا عُدّ نهج البلاغة عند كثير من الدارسين نصّاً جامعاً بين فصاحة اللفظ وعمق المعنى، وبين قوة الإقناع وجمالية التصوير، حتى صار ميداناً خصباً للدراسات البلاغية والأسلوبية والفكرية (الرضي، ١٩٦٧: ٥؛ ابن أبي الحديد، ١٩٥٩، ج١: ٢٤؛ البحراني، ١٩٩٦، ج١: ٣١؛ الصالح، ١٩٦٧: ١١؛ الجلالي، ١٩٨٧: ١٩). غير أنّ هذه الكثافة البلاغية لا تزال تفتح أمام الباحثين مجالات متعددة للمساءلة والتحليل، ولا سيما حين يُنظر إلى الأساليب الإنشائية لا بوصفها تراكيب نحوية مستقلة، بل بوصفها آليات خطابية موجّهة تتصل بسياق القول، ومقام المخاطبة، وطبيعة المتلقي، والغاية الإصلاحية التي ينهض بها النص (الجرجاني، ٢٠٠٤: ٨٢؛ السكاكي، ١٩٨٧: ٣٠٣؛ القزويني، ٢٠٠٣: ٢٤١؛ مطلوب، ١٩٨٦: ١٣٧/٢).

ومن بين هذه الأساليب يبرز أسلوب التعجّب بوصفه أحد الأساليب التي تتجاوز حدود الدلالة النحوية المباشرة إلى آفاق بلاغية وتداولية أوسع. فالتعجّب في النحو العربي يُعرّف غالباً بأنه انفعال يحدث في النفس عند استعظام أمرٍ خفيّ سببه، وله صيغ قياسية معروفة، مثل: "ما أفعلَه" و"أفعلْ به"، كما وله صيغ سماعية ترد خارج القياس المشهور (ابن هشام، ٢٠٠٤: ٣١٠؛ حسن، ١٩٧٤، ج٣: ٣٣٢؛ الغلاييني، ١٩٩٣، ج٣: ٤٥). غير أنّ هذا التحديد، على أهميته، لا يكفي وحده لفهم التعجّب في النصوص البلاغية الكبرى؛ لأنّ التعجّب قد يُستفاد من الاستفهام، أو النداء، أو النفي، أو الدعاء، أو الاستعارة، أو المقابلة، أو المفارقة التصويرية، بل قد يكون كامنًا في بنية الجملة من غير أن تظهر له أداة صريحة. وقد نبّه علماء البلاغة إلى أنّ المعاني الإنشائية كثيرًا ما تخرج عن أصل وضعها إلى أغراض أُخر يقتضيها المقام، كالتوبيخ، والإنكار، والتحسّر، والتهويل، والتقرير، والتعظيم، والتعجّب (الجرجاني، ٢٠٠٤: ١٤٥؛ السكاكي، ١٩٨٧: ٣١٨؛ التفتازاني، ١٩٩١: ٣٨٢؛ القزويني، ٢٠٠٣: ٢٥٣). ومن هنا، فإنّ دراسة التعجّب في نهج البلاغة لا ينبغي أن تقتصر على البحث عن الصيغ النحوية الظاهرة، بل يجب أن تمتد إلى الكشف عن الطاقة التعجّبية الكامنة في الأساليب الأخرى التي يستثمرها الإمام عليّ (ع) في مقام الاحتجاج والتقريع والإنذار والتربية.

وتنبع مشكلة هذا البحث من أنّ جانباً معتبراً من الدراسات التي تناولت نهج البلاغة انصرف إلى بيان مكانته الأدبية العامة، أو شرح معانيه التاريخية والكلامية، أو تحليل بعض صوره البيانية، أو الوقوف عند خصائصه اللغوية الكبرى، غير أنّ أسلوب التعجّب بوصفه نظاماً دلاليّاً ووظيفيّاً متكاملاً لم يحظَ ـ في حدود ما يظهر من المتابعات البحثية ـ بالعناية الكافية التي تكشف أنماطه المتعددة ووظائفه العميقة في بنية الخطاب العلويّ (ابن أبي الحديد، ١٩٥٩، ج١: ٣٠؛ البحراني، ١٩٩٦، ج١: ٤٢؛ مغنية، ١٩٨٨، ج١: ١٨؛ الجعفري، ١٩٩٩، ج٢: ٧٧). فكثيراً ما تُقرأ عبارات التعجّب في الشروح بوصفها إشارات انفعالية أو تعليقات وجدانية على حدثٍ ما، بينما هي في الحقيقة في مواضع كثيرة أدواتٌ حجاجية دقيقة تُعيد بناء موقف المتلقي من القضية المطروحة، وتدفعه إلى إدراك التناقض بين المبدأ والسلوك، وبين العلم والعمل، وبين ظاهر الفعل وحقيقته الأخلاقية. وهذا ما يقتضي معالجةً بلاغيةً مركّبة تربط بين الصيغة اللغوية، والسياق التداولي، والمقصد القيمي، بدل الاكتفاء بوصف التعجّب وصفاً نحويّاً أو تسجيله بوصفه مظهراً من مظاهر الانفعال الأسلوبي (البستاني، ٢٠٠٤: ٥٨؛ مطهري، ١٣٧٥ش: ٦٣؛ عبد الرحمن، ١٩٩٨: ١٩٠).

وتتحدد إشكالية البحث بصورة أدق في السؤال الآتي: كيف يوظّف الإمام عليّ (ع) أسلوب التعجّب في *نهج البلاغة* لإنتاج

أثر بلاغي يتجاوز إظهار الدهشة إلى بناء خطاب احتجاجي وتربوي وقيمي؟ ويتفرع عن هذا السؤال الرئيس عدد من الأسئلة الجزئية: ما الأنماط التي يتخذها التعجّب في *نهج البلاغة*؟ وهل يقتصر على الصيغ الصريحة، مثل النداء التعجّبي أو التعجّب السماعي، أم يظهر كذلك في الاستفهام الإنكاري، وفي تراكيب ما بالكم، وكيف، وفي بنى الاستعارة والتصوير والمقابلة؟ وما العلاقة بين التعجّب والتوبيخ في خطاب الإمام؟ وكيف يتحول التعجّب إلى أداة لفضح المفارقة الأخلاقية بين علم الإنسان وسلوكه، أو بين الحقّ الواضح والإعراض عنه، أو بين النعمة ومسار الكفران؟ ثم كيف تسهم الصور الاستعارية ـ كاستعارة الزرع والحصاد، أو البيع والشراء، أو الفتن التي تطأ الناس بأخفافها وأظلافها ـ في إنتاج تعجّب كامن لا تصرّح به الصيغة، بل يولّده المشهد البلاغي نفسه؟ إنّ هذه الأسئلة هي التي تجعل دراسة التعجّب في *نهج البلاغة* ضرورةً منهجية، لا مجرد اختيار موضوعي محدود، لأنها تمسّ جوهر العلاقة بين البلاغة والمعنى والقيمة في النص العلويّ (الجرجاني، ٢٠٠٤: ٢٠١؛ السكاكي، ١٩٨٧: ٣٢٥؛ العقاد، ٢٠٠٢: ١١٧؛ البستاني، ٢٠٠٤: ٩٣).

وتظهر أهمية هذه الإشكالية حين يُلاحظ أنّ التعجّب في *نهج البلاغة* لا ينفصل عن طبيعة المواقف التي يواجهها الإمام عليّ(ع). فهو يتعجّب من أمة تعلم ثم لا تعمل، ومن قوم يُدعون إلى الحقّ ثم يسكتون، ومن إنسان يذمّ غيره بعيبٍ هو واقع فيه، ومن مجتمع يزرع الفجور ثم ينتظر السلامة، ومن نفسٍ تبيع اليقين بالشك والعزيمة بالوهن. وهذا يعني أنّ التعجّب لا ينشأ من غرابة الحدث وحده، بل من اختلال المعيار القيمي الذي يكشفه الحدث. فالمفارقة في الخطاب العلويّ ليست مفارقة لغوية فحسب، بل هي مفارقة وجودية وأخلاقية؛ لأنّها تكشف اضطراب الإنسان حين ينفصل علمه عن عمله، وعقله عن هواه، وبصيرته عن قراره. لذلك تتحول الصيغة التعجّبية إلى مرآة تظهر فيها مأساة الإنسان مع الحقيقة، وإلى وسيلة لإعادة توجيه الوعي نحو ما ينبغي أن يكون عليه الفعل الإنساني في ضوء التكليف والمسؤولية (ابن أبي الحديد، ١٩٥٩، ج٢: ٤٥).

ويزداد الأمر دقة إذا التفتنا إلى أنّ كثيرًا من مواضع التعجّب في *نهج البلاغة* تتخذ صورة الاستفهام. فالاستفهام في البلاغة العربية من أكثر الأساليب قابلية للخروج عن معناه الأصلي إلى أغراض متعددة، منها الإنكار والتوبيخ والتقرير والتعظيم والتهويل والتعجّب (القزويني، ٢٠٠٣: ٢٥٧؛ التفتازاني، ١٩٩١: ٣٨٥؛ عتيق، ١٩٨٥: ٨٨). وفي الخطاب العلويّ نجد أنّ أدوات مثل كيف وما بالكم لا تعمل غالبًا عمل السؤال الحقيقي الذي ينتظر جوابًا، بل تعمل عمل الصدمة البلاغية التي تضع المخاطب أمام حاله. فقوله: «ما بالكم؟ أمخرسون أنتم؟» لا يطلب معرفة سبب الصمت بقدر ما يوبّخ على هذا الصمت، ويحوّل السكوت إلى علامة على الخذلان والتراجع. وكذلك فإنّ استعمال كيف في بعض المواضع لا يُراد به طلب الحال، بل تهويل الموقف، وتصوير فداحة العاقبة، واستدعاء المتلقي إلى مشاهدة المصير كأنه حاضر أمامه. وعليه، فإنّ التعجّب هنا يتكون داخل الاستفهام، ويمنح السؤال قوةً إنكاريةً وتقريعيةً تجعل المخاطب شريكًا في محاكمة نفسه (ابن هشام، ٢٠٠٤: ٧٦؛ السامرائي، ٢٠٠٣، ج١: ٢١٥).

كما تتجلى المشكلة البحثية في ضرورة التمييز بين التعجّب الصريح والتعجّب الكامن. فالأول تظهر علاماته في ألفاظ مباشرة مثل «وا عجبًا»، كما في قوله: «وا عجبًا! أتكون الخلافة بالصّحابة ولا تكون بالصّحابة والقربة؟»، حيث يقترن النداء التعجّبي باستفهام إنكاري احتجاجي يكشف التناقض في معيار الاستحقاق. وفي هذا الموضع لا يكون التعجّب مجرد انفعال شخصي، بل يتحول إلى برهان مضغوط يقوم على إلزام الخصم بمنطقه نفسه. أما التعجّب الكامن فيظهر في الصور البلاغية التي لا تذكر لفظ العجب، ولكنها تولّد أثره في النفس، كما في قوله: «زرعوا الفجور وسقوه الغرور وحصدوا الثبور»، حيث تُنقل مفردات الزراعة من مجال الحياة والنماء إلى مجال الانحراف والهلاك، فتتولد الدهشة من انقلاب وظيفة الصورة ومن مفارقة النتائج. وكذلك في قوله: «فباع اليقين بشكّه والعزيمة بوهنه»، إذ تتحول القيم إلى سلع في صفقة خاسرة، فيتعجّب المتلقي من إنسان يفرّط

في الأعلى ليستبدله بالأدنى. إنّ عدم الوقوف عند هذا التمييز يجعل التحليل قاصرًا عن إدراك ثراء التعجّب في النص، لأنّ التعجّب في *نهج البلاغة* لا يُقال دائمًا، بل يُصوَّر ويُبنى ويُستنتج من علاقات الألفاظ والمعاني (بيضون، ٢٠٠٨: ٤٥٠).

وتتصل هذه الإشكالية كذلك ببعدٍ تداوليّ مهم، هو أثر التعجّب في المتلقي. فالنصّ العلويّ لا يكتفي بأن يخبر المخاطب بخطئه، بل يصوغ الخطأ في هيئة مثيرة للدهشة والاستنكار، بحيث لا يعود المخاطب قادرًا على المرور عليه مرورًا عاديًّا. إنّ التعجّب هنا يكسر الألفة مع الانحراف؛ فهو يجعل المألوف المنحرف غريبًا، ويكشف أن ما اعتاده الناس من سكوت أو تهاون أو تناقض ليس أمرًا طبيعيًّا، بل موضع دهشة وإنكار. وهذه الوظيفة تمثل جوهر التأثير البلاغي في كثير من الخطب؛ لأنّ الإمام لا يخاطب الذهن وحده، بل يستثير الوجدان ليكون طريقًا إلى إصلاح الحكم العقلي. فحين يسمع المتلقي عبارة مثل «أمخرسون أنتم؟» لا يتلقى خبرًا عن صمته، بل يشعر بأنّ صمته صار عيبًا ظاهرًا يستدعي المساءلة. وحين يسمع «زرعوا الفجور... وحصدوا الثبور» يرى نتيجة الفعل الأخلاقي في صورة محسوسة، فيدرك قانون الجزاء إدراكًا وجدانيًّا لا نظريًّا فقط (بيضون، ٢٠٠٨: ٤٥٢).

ومن هنا فإنّ مشكلة البحث لا تتمثل في إثبات وجود التعجّب في *نهج البلاغة*، فهذا أمر واضح من خلال الشواهد المتعددة، بل تتمثل في تحليل كيفية اشتغاله داخل النص، وبيان الأدوار التي يؤديها في تشكيل الدلالة. وبعبارة أخرى، فإنّ السؤال المركزي ليس: هل استعمل الإمام عليّ (ع) التعجّب؟ بل: كيف حوّل الإمام التعجّب إلى أداة للبرهنة، والتوبيخ، والإيقاظ، والتصوير، وبناء القيم؟ وكيف استطاعت الصيغة القصيرة أو الصورة المركزة أن تؤدي وظيفة خطابية واسعة تتجاوز حدود الجملة الواحدة إلى بناء موقف كامل من الإنسان والمجتمع والتاريخ؟ إنّ الإجابة عن هذه الأسئلة تستلزم قراءة أسلوبية بلاغية تنظر إلى التعجّب بوصفه مكوّنًا من مكوّنات الرؤية العلوية للإنسان، لا بوصفه شاهدًا لغويًّا منفصلًا عن البنية الفكرية للنص.

وبناءً على ذلك، يسعى هذا البحث إلى معالجة الفجوة القائمة بين الدراسة النحوية التقليدية للتعجّب والدراسة البلاغية الوظيفية له في *نهج البلاغة*. فهو ينطلق من فرضية مفادها أنّ التعجّب في الخطاب العلويّ يتخذ صورًا متعددة، بعضها صريح ظاهر، وبعضها كامن في الاستفهام والصورة والمفارقة، وأنّ هذه الصور جميعًا تشترك في أداء وظيفة كبرى هي إيقاظ الوعي الأخلاقي وكشف الاختلال القيمي. كما يفترض البحث أنّ التعجّب في *نهج البلاغة* ليس حالة انفعالية منعزلة، بل بنية خطابية مقصودة تتكامل مع الإنكار والتوبيخ والاحتجاج والاستعارة، لتنتج أثرًا معرفيًّا ووجدانيًّا في المتلقي. ومن ثمّ، فإنّ دراسة هذا الأسلوب يمكن أن تكشف جانبًا مهمًّا من آليات التأثير في النص العلويّ، وتوضح كيف تتحول البلاغة فيه إلى ممارسة إصلاحية تهدف إلى إعادة بناء الإنسان من الداخل، لا إلى مجرد إمتاعه بجمال العبارة.

أسئلة البحث

- ما الوظائف الخطابية والتربوية والعاطفية والدلالية التي تؤديها نماذج التعجّب في *نهج البلاغة*؟ وكيف تسهم في نقل رسائل الإمام عليّ(ع)؟
- ما الأنماط الدلالية والخطابية التي يُنتجها توظيف أسلوب التعجّب في *نهج البلاغة*؟ وكيف تؤثر هذه الأنماط في بيان الدور الكلامي والقيادي للإمام عليّ (ع)؟

الدراسات السابقة

يُلاحظ عند مراجعة الدراسات التي تناولت *نهج البلاغة* أنّ معظمها انصرف إلى بيان مكانة هذا الكتاب في التراث الإسلامي وتحليل مضامينه العقدية والأخلاقية والتاريخية، أو إلى دراسة خصائصه البلاغية العامة من حيث الفصاحة والبيان والتصوير، في حين أنّ البحث في الأساليب الإنشائية الجزئية، ومنها أسلوب التعجّب، لم يحظَ بعناية مستقلة إلا في حدود إشارات متفرقة ضمن الشروح أو الدراسات البلاغية العامة. وقد تناول عدد من الباحثين بلاغة الإمام عليّ (ع) في إطار واسع يبرز جماليات الخطاب العلويّ وقوة تأثيره، ومن ذلك ما كتبه عباس محمود العقاد في كتابه «عبقرية الإمام علي»، حيث أشار إلى أن البيان العلويّ يقوم على طاقة تصويرية وحجاجية تجعل العبارة القصيرة قادرة على إثارة

الدهشة وإيقاظ الوعي، غير أنّ دراسته لم تتوقف عند تحليل أسلوب التعجّب بوصفه ظاهرة أسلوبية قائمة بذاتها.

كما تناول بعض الباحثين بلاغة نهج البلاغة من زاوية تحليل الصور البيانية والخصائص الأسلوبية العامة، إلا أنّ هذه الإشارات جاءت ضمن تحليل عام للصور البلاغية ولم تتخذ من التعجّب موضوعًا مستقلاً للدراسة. وفي السياق نفسه، تناول أحمد مطلوب في بعض دراساته البلاغية خصائص البيان في النصوص التراثية، ومن بينها نصوص *نهج البلاغة*، مبيناً أن الأساليب الإنشائية فيه كثيراً ما تتجاوز معناها الأصلي إلى أغراض بلاغية كالتوبيخ والإنكار والتعجّب، غير أنّ حديثه بقي في إطار التأصيل النظري العام لعلم البلاغة دون تحليل تفصيلي للنماذج التعجّبية في النص العلويّ.

أما في شروح *نهج البلاغة*، مثل شرح ابن أبي الحديد وشرح ابن ميثم البحراني، فقد وردت إشارات تفسيرية لبعض المواضع التي تحمل طابع التعجّب أو الاستنكار، غير أنّ هذه الشروح كانت تهدف أساسًا إلى بيان المعنى اللغوي أو التاريخي للنص، ولم تتجه إلى بناء دراسة منهجية حول الوظيفة البلاغية لأسلوب التعجّب في الخطاب العلويّ.

وينبغي أن نذكر بعض المقالات حول نهج البلاغة:

– خليل عبد السادة الهلال وشهاب جمعة إبراهيم (٢٠١٣م) في مقالة «أثر التصوير الفني للخطابة النبوية في نهج البلاغة» (مجلة اللغة العربية وآدابها: العدد ١٨)، إذ ما يزال نهج البلاغة معيناً يتزّود منه الباحثون؛ لذا آثر البحث أنْ ينتقيَ من هذا التراث أغناه وأنفعه مضيفاً إليه أشرفه ولبابه، ودرس أثر الخطب النبوية في نهج البلاغظ من منظور الصور المختلفة الأدبية فيها.

– عدنان أحمد ومنتجب عمران (٢٠١٩م) في مقالة «أنواع الصورة الفنية (التشبيه– الاستعارة– الكناية) قراءة في نهج البلاغة» (جامعة البعث: العدد١٠٨)، يدرسُ البحث أنواع الصّورة الفنَيّة في نهج البلاغة؛ فيقف على كل نوع على حدة، وهي التشبيه والاستعارة والكناية، ويرصد السّياق الّذي ترد فيه والغايات التي تدفع إلى استخدام هذا النّوع دون سواه من الصّور الفنيّة الأخرى، ومدى دور التخييل وفاعليّته في ذلك.

– مقالة بعنوان «ظاهرة الاشتغال في النحو العربي بين الدلالة والتوجيه: استقراء وتحليل» للباحثة فاطمة محمد أحمد إبراهيم (المجلة العلمية في جامعة الأزهر: ٢٠٢٣م)، إذ تبحث عن هذه الظاهرة في النحو ودلالاتها في العبارات والجمل.

ومن خلال هذه الإشارات يتبين أنّ الدراسات السابقة قد أسهمت في إظهار ثراء البلاغة في *نهج البلاغة* والكشف عن جانب من طاقته البيانية، غير أنّها لم تتناول أسلوب التعجّب بوصفه ظاهرة أسلوبية مستقلة ذات وظائف حجاجية وتربوية وقيمية داخل النص. ومن هنا تأتي أهمية هذا البحث الذي يسعى إلى سدّ هذه الثغرة من خلال تحليل أنماط التعجّب في *نهج البلاغة*، وبيان دوره في بناء الخطاب البلاغي للإمام عليّ (ع)، والكشف عن العلاقة بين الصيغة اللغوية والتأثير القيمي الذي يحدثه هذا الأسلوب في المتلقي.

أساليب التعجّب في خطب نهج البلاغة

التعجّب بالاستفهام

في التحليل الجمالي لكلام الإمام عليّ (ع)، تتجاوز أدوات الاستفهام أحياناً معناها الوضعي، لتؤدّي وظيفة بلاغية تقوم على التعبير عن الدهشة والإنذار. ويتجلّى هذا التحوّل الدلالي بوضوح في قوله:«**كَيْفَ نَزَلَ بِهِمْ مَا كَانُوا يَجْهَلُونَ**» الخطبة: ١٠٩

فأداة الاستفهام «كيف» تنتقل هنا من وظيفتها الأصلية، وهي طلب بيان الحال، إلى وظيفة بلاغية قائمة على إثارة الذهول والاستبعاد. ففي هذا السياق لا ينتظر المخاطَب جوابًا؛ لأنّ الغاية ليست بيان كيفية وقوع الأمر، بل تصوير هول الواقعة وفداحتها. وتتعزّز الدلالة التعجّبية في هذه العبارة من خلال تضافر الدلالات اللغوية؛ فالفعل «نزل» يوحي بوقوع مفاجئ وثقيل، وكأنّ الحدث قد هبط عليهم بغتةً ومن غير سابق إنذار. وفي المقابل، تدلّ عبارة «ما كانوا يجهلون» على استمرار الغفلة والعمى الباطني زمنًا طويلًا. ومن خلال هذا التقابل بين عنف وقوع الحدث وسرعته من جهة،

وطول أمد الجهل والغفلة من جهة أخرى، تنشأ صدمة شعورية تجعل الاستفهام ينتقل من كونه أداة للاستعلام إلى وسيلة للإيقاظ والتنبيه. وهكذا تتحوّل «كيف» إلى أداة للإنكار والتعجّب، تستدعي من المخاطب الاتّعاظ ومراجعة جذور الغفلة قبل حلول ما لا يمكن تداركه.

تُعدّ عبارة الإمام عليّ (ع): «**كَيْفَ أَصْبَحَتْ بُيُوتُهُمْ قُبُورًا**» الخطبة: ١٣٢، نموذجًا واضحًا للاستفهام التعجّبي في البيان البلاغي للإمام عليّ (ع). ففي هذه العبارة تخرج «**كيف**» عن معناها الأصلي، وهو السؤال عن الكيفية والحال، لتؤدّي وظيفة بلاغية؛ إذ لا يقصد المتكلّم طلب الجواب، بل يريد إثارة الدهشة والعبرة في ذهن المتلقّي. فالسؤال هنا ليس استفهامًا حقيقيًا، بل هو مدخل للتعبير عن حقيقة صادمة، وهي أنّ أناسًا كانوا يعيشون في بيوت عامرة بالحياة والحركة، قد انتهى أمرهم إلى القبور والسكون والانقطاع عن الدنيا. ويكمن العنصر الأساس في توليد التعجّب في هذه العبارة في التقابل الدلالي بين «البيوت» و«القبور»؛ فالبيت في الوعي الإنساني يرمز إلى الحياة، والطمأنينة، وحضور الأسرة، واستمرار حركة العيش، في حين يرمز القبر إلى السكون، والانقطاع، ونهاية الحياة. ومن ثمّ فإنّ الجمع بين هذين المعنيين المتقابلين يخلق صورة شديدة التأثير لتحوّل مصير الإنسان. ويؤدّي الفعل «أصبحت» دورًا مهمًا في بناء هذه الدلالة؛ فهو لا يدلّ على التحوّل والتبدّل فحسب، بل يوحي كذلك بسرعة الانتقال ومفاجأته، فكأنّ المسافة بين عمران البيت ووحشة القبر قصيرة جدًا، بل كأنها انتقال زمني خاطف. وبذلك لا تقتصر الجملة على الإخبار عن مصير السابقين، بل تستثير في المتلقّي حالة من التعجّب والتأمّل، وتدعوه إلى التفكير في عدم دوام الدنيا ومآل الإنسان. ومن هنا يتحوّل الاستفهام إلى أداة بلاغية لإيقاظ الضمير، وترسيخ روح الزهد والاعتبار، حتى يتأمّل الإنسان حقيقة فناء الحياة قبل فوات الأوان.

تُعَدّ عبارة الإمام عليّ (ع): «**وَكَيْفَ يَذُمُّهُ بِذَنْبٍ قَدْ رَكِبَ مِثْلَهُ**» الخطبة: ١٤٠، نموذجًا واضحًا لتوظيف الاستفهام الإنكاري المشوب بدلالة تعجّبية في البيان البلاغي للإمام عليّ(ع). ف «**كيف**» هنا تبتعد عن معناها الأصلي الذي يفيد السؤال عن الكيفية، لتتحوّل إلى أداة تُعبّر عن الإنكار والدهشة الأخلاقية؛ إذ لا يراد بها الاستفهام الحقيقي، وإنما يراد بها الكشف عن تناقض لا يقرّه العقل ولا يرضاه الضمير. فالجملة تواجه ظاهرة مألوفة في السلوك الإنساني، وهي أن يذمّ الإنسان غيره على ذنب، مع أنّه قد اقترف الذنب نفسه. ومن هنا تتجلّى القيمة البلاغية في المقابلة الدلالية بين شطري العبارة: فالفعل «**يذمّه**» يدلّ على موقف الحكم والتوبيخ وادّعاء التفوّق الأخلاقي، في حين يكشف التعبير «**قد ركب مثله**» عن وقوع الذنب نفسه من الذامّ. وهذه المقابلة تولّد تضادًا معنويًا يُعدّ المصدر الرئيس للتعجّب في العبارة؛ لأنّ مقتضى الفطرة والعدل أن من وقع في الخطأ نفسه لا يكون في موضع تعيير غيره به. ويزيد الفعل «**ركب**» من عمق الدلالة؛ إذ هو في الاستعمال العربي يوحي بالإقدام الواعي، بل بشيء من الجرأة والمباشرة، فكأنّ الفاعل قد اندفع إلى الذنب اندفاعًا مقصودًا. كما أنّ دخول حرف التحقيق «قد» يضفي على الفعل معنى التحقّق والثبوت، فيؤكّد أنّ هذا السلوك قد وقع بالفعل، مما يزيد من حدّة المفارقة الأخلاقية. ومن خلال هذا التركيب تنشأ مفارقة تثير التعجّب والإنكار في آن واحد: كيف يُعقل أن يلوم المرء غيره على زلّة هو واقع في مثلها؟ وهكذا يتحوّل الاستفهام إلى أداة بلاغية للتقريع غير المباشر، تدعو المتلقّي إلى محاسبة نفسه، وتذكّره بأنّ إصلاح الذات مقدَّم على تعيير الآخرين والتشديد عليهم.

تُبرِزُ عبارة الإمام عليّ (ع): «**وَكَيْفَ مَحَقَ مَنْ مَحَقَ بِالْمَثُلَاتِ**» الخطبة: ١٤٧، تجليًا قويًا لأسلوب التعجّب القائم على الإنكار، والذي صِيغَ في قالب استفهامي باستخدام أداة «**كيف**». في هذا الموضع، يخرج الاستفهام عن وظيفته الطلبية (الإخبارية) ليؤدّي غرضًا بلاغيًا يتمثّل في الإيحاء بالاستبعاد القطعي والإنكار الشديد؛ إذ لا يهدف الإمام (ع) إلى السؤال عن كيفية وقوع الهلاك أو آليّته، بل يهدف إلى مواجهة المخاطب بحقيقة لا مفرّ منها، وهي أنّ من أحاطت به أسباب المحق والعقوبة الإلهية، فلا سبيل له إلى النجاة أبدًا. ويكمن سرّ هذا التعجّب في تكرار مادة «**محق**» في بنية الجملة؛ فالفعل الأول «محق» يشير إلى الزوال والاندثار الكلّي، بينما تؤكّد عبارة «مَحَقَ بالمثُلات» أنّ هذا

الهلاك قد وقع بأشدّ صور العقوبة وأقساها. وتأتي كلمة «**المُثُلات**» (جمع مَثُلة) لتشير إلى العقوبات الرادعة والمنكّلة التي تجعل من صاحبها عبرةً لغيره، وهي تحمل في طيّاتها دلالات ثقيلة من القطعية والصرامة.

إنّ هذا التكرار لا يقف عند حدود التأكيد اللفظي فحسب، بل يرسم دائرة مغلقة من الفناء والعدم، لا يُتخيّل معها أيّ مخرج. وبذلك، يتحوّل الاستفهام هنا إلى أداة للوعيد والترهيب؛ غايتها إيقاظ الوجدان، والتنبيه إلى السنن الإلهية في الجزاء. فكلام الإمام يدعو المتلقّي إلى الاعتبار بمصير من استحقّوا العقوبة، إيقاظًا للنفس من غفلتها، وتبديدًا لتوهم القدرة على الإفلات من عواقب الأعمال. إنها صرخة تحذيرية حازمة لكلّ من يظنّ أنّه بمنأى عن آثار أفعاله ونتائج مسلكه.

تُقدّم لنا عبارة الإمام عليّ (ع): «**فَأَعْبُدُ مَا لَا أَرَى، فَقَالَ: وَكَيْفَ تَرَاهُ؟**» الخطبة: ١٧٩، مشهدًا بلاغيًا دقيقًا يتجلّى فيه التعجّب في قالب **الاستفهام الإنكاري** الذي يحمل أبعادًا معرفية عميقة. تبدأ العبارة بـ «أعبد ما لا أرى»، وهي جملة تثير في ذهن المتلقّي نوعًا من الدهشة الأوّلية؛ نظرًا لربطها بين فعل «العبادة» وبين «عدم الرؤية»، وهو ما يبدو للوهلة الأولى مناقضًا لمعايير الإدراك الحسي الذي يميل عادةً إلى ضرورة مشاهدة المعبود.

هذه الدهشة تمثّل **ممهّدًا** ذكيًا للسؤال اللاحق: «**وكيف تراه؟**». وهنا يتجاوز استخدام أداة الاستفهام «**كيف**» معناها الوضعي المتمثّل في السؤال عن ماهية الرؤية أو كيفيتها، ليتحوّل إلى أداة إنكارية تؤكّد عجز الحواس الظاهرة عن إدراك الذات الإلهية.

تتجلّى القوة البلاغية في هذه العبارة من خلال التقابل الفنّي بين الفعلين «**أرى**» و«تراه»؛ فهذا التقابل يولد تنشيطًا ذهنيًا يوجّه المتلقّي لتمييز نوعين من الإدراك:

١. الإدراك الحسيّ البصري: المحدود والمقيد بأدوات مادية، وهو الذي يستبعده السؤال.
٢. الإدراك القلبيّ المعرفي: القائم على اليقين والبصيرة والاتّصال الروحي.

وعليه، فإنّ التعجّب هنا ليس مجرد دهشة لفظية عابرة، بل هو «تعجّب معرفي» يرتقي بوعي المخاطب من مستوى المشاهدة الحسيّة السطحية إلى مستوى المعرفة القلبية اليقينية. وهكذا، ينجح الإمام (ع) من خلال هذا الأسلوب في نفي إمكانية الرؤية البصرية لله سبحانه، وفي الوقت ذاته، يفتح أفقًا إيمانيًا جديدًا يوضح أنّ حقيقة العبادة لا تستقيم إلا بمعرفة الله التي تتجاوز حدود البصر وتستقر في سويداء القلب.

التعجّب في قوله: «كَيْفَ أَنْتَ إِذَا الْتَحَمَتْ أَطْوَاقُ النَّارِ بِعِظَامِ الْأَعْنَاقِ وَنَشِبَتِ الْجَوَامِعُ حَتّى أَكَلَتْ لُحُومَ السَّوَاعِدِ» الخطبة: ١٨٣، تمثّل هذه العبارة من كلام الإمام عليّ (ع) نموذجًا بالغ التأثير لأسلوب التعجّب الكامن في صيغة الاستفهام التصويري التهويلي. فـ «كيف» هنا لا تُستعمل للسؤال الحقيقي عن الهيئة أو الحال، وإنما تُساق لتوليد حالة من الذهول الممزوج بالإنكار والخوف، بحيث يُلقى بالمخاطَب مباشرة في قلب مشهد مرعب، لا ليجيب عنه، بل ليتخيّل نفسه فيه تخيّلًا حيًّا لا مهرب منه.

وتزداد قوّة هذا التصوير بذكر الظرف «**إذا**»، إذ يفيد معنى التحقّق والوقوع المنتظر الذي يكاد يكون حاضرًا، فينقل المشهد من دائرة الإمكان البعيد إلى أفق الحقيقة المترقّبة التي لا مفرّ منها. وكأنّ الإمام(ع) لا يحدّث عن أمر مفترض، بل يكشف عن مشهد آتٍ لا محالة.

أما الفعل «الْتَحَمَتْ» فيحمل دلالة شديدة الإيحاء؛ إذ يدلّ على الالتحام الكامل والاتصال المحكم، بما يفيد شدّة الالتصاق وانعدام أيّ منفذ للخلاص. ومن هنا تأتي صورة «أطواق النار» لتشكّل مشهدًا حسّيًا عنيفًا: حلقات من نار تُطوّق الأعناق وتلتفّ عليها التفافًا خانقًا، بما يرمز إلى الإحاطة التامّة بالعذاب.

ثم تتصاعد حدّة الصورة في قوله: «وَنَشِبَتِ الْجَوَامِعُ حَتّى أَكَلَتْ لُحُومَ السَّوَاعِدِ»، حيث ينتقل التصوير من الإحاطة الخارجية إلى الاختراق الجسدي المباشر. فالفعل «**نشبت**» يوحي بالتعلّق الشديد والغرز المؤلم، في حين يُظهر التعبير «أكلت لحوم السواعد»

مدى تغلغل العذاب في الجسد، حتى يبلغ اللحم نفسه. وهكذا تتكوّن صورة تتجاوز مجرد الوصف إلى التجسيد الحيّ للألم.

وفي هذا السياق، يتحوّل الاستفهام إلى وسيلة بلاغية للتهديد وإيقاظ الضمير. فالتعجّب هنا ليس غايته إثارة الدهشة فحسب، بل هو أداة لبثّ الخوف الواعي في النفس، وتنبيه الإنسان إلى المصير الذي قد ينتهي إليه إن هو استمرّ في الغفلة والذنوب. ومن ثمّ، لا يكتفي هذا الأسلوب بتحريك الفكر، بل ينفذ إلى الوجدان، فيدفع المتلقّي إلى مراجعة أعماله، والاستعداد للآخرة قبل أن يصير هذا المشهد المروّع حقيقةً معاشة.

في مقام الاستفهام التعجّبي التوبيخي

تُعَدّ عبارة الإمام عليّ (ع): «**مَا بَالُكُمْ أَ مُخْرَسُونَ أَنْتُمْ؟**» الخطبة: ١١٩، نموذجًا واضحًا من التعجّب السماعي الوارد في صورة استفهام تعجّبي ممتزج بالتوبيخ. فالتعبير «**ما بالكم**» في الاستعمال البلاغي العربي لا يُراد به ـ في الغالب ـ الاستفهام الحقيقي عن السبب، بل يُستعمل لإظهار الدهشة والإنكار والاستنكار إزاء حالٍ غير مألوفة أو موقفٍ لا ينسجم مع مقتضى الحال. ومن ثمّ، فإنّ الإمام (ع) لا يطلب من مخاطبيه جوابًا يفسّر صمتهم، وإنما يُفصح عن شدّة استغرابه وسخطه من هذا السكوت والجمود في مقامٍ يقتضي الكلام أو المبادرة.

ثمّ تأتي الجملة التالية: «**أَمُخْرَسُونَ أَنْتُمْ؟**» لتضاعف من شدّة هذا التعجّب، إذ إنّها تمثّل استفهامًا إنكاريًا ينطوي في داخله على معنى اللوم والتقريع. فكأنّ المتكلّم يستبعد أن يبلغ صمت المخاطبين هذا الحدّ حتى يُشبَّهوا بالمخرَسين الذين سُلبوا القدرة على النطق. وبذلك، ينتقل الكلام من مجرّد الاستغراب من الحالة إلى فضح بشاعتها والتنديد بها.

ومن الناحية البلاغية، فإنّ تقديم الخبر «**مخرسون**» ثمّ الإتيان بالضمير المنفصل «**أنتم**» يسهم في تقوية النبرة الانفعالية للجملة، ويجعل الخطاب أشدّ وقعًا وأقوى توجيهًا. فهذا الترتيب لا يعبّر فقط عن مضمون السؤال، بل يمنحه طاقة توبيخية عالية، حتى يبدو كأنّه مواجهة مباشرة للمخاطبين بحقيقة تقاعسهم وسكوتهم.

وعلى هذا الأساس، لا يكون هذا التركيب مجرّد سؤالٍ عابر، بل يتحوّل إلى وسيلة بلاغية لإيقاظ السامعين، واستثارة إحساسهم بالتقصير، ودفعهم إلى كسر حالة الصمت والركود. فالتعجّب هنا ليس غرضه إظهار الدهشة فحسب، بل هو أداة تحريك وتعبئة، تُثير في النفس الشعور بالخجل من السكون، وتدعو إلى استعادة الفاعلية والموقف. وهكذا يتجلّى في هذا التعبير جانب من عظمة البيان العلوي؛ إذ استطاع الإمام (ع) بكلمات قليلة أن يجمع بين التعجّب والتوبيخ والتحريض على الحركة، في أسلوب مكثّف نافذ الأثر في الوجدان والعقل معًا.

تُظهر هذه العبارة من كلام الإمام عليّ (ع): «**لَا سُدِّدْتُمْ لِرُشْدٍ وَلَا هُدِيتُمْ لِقَصْدٍ**» الخطبة: ١١٩، وجهًا من وجوه التعجّب السماعي الذي يَرِد في صيغةٍ توبيخية شديدة، جاءت في سياق ذمّ المخاطبين والتعبير عن شدّة الاستياء من حالهم. فالتعجّب هنا لا يقف عند مجرّد إظهار الحيرة أو الاستغراب، بل يتحوّل إلى أداة بلاغية للتقريع والتنبيه، تكشف عن مبلغ السخط من موقفٍ بلغ من الانحراف والجمود ما يستدعي هذا الأسلوب الحادّ.

ومن حيث البنية، تبدو الجملتان في صورة دعاء: «**لا سُدِّدتم لرشد**» و«**ولا هُديتم لقصد**». غير أنّ هذا الدعاء ليس مرادًا به حقيقته الظاهرة فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى وظيفة بلاغية تقوم مقام النفرين المعنوي أو الإعلان عن الحرمان من التوفيق؛ فكأنّ الإمام (ع) يواجههم بأنّ حالهم من الاعوجاج والتخاذل قد جعلهم في موضع من لا يستحقّ التسديد إلى الرشد، ولا الهداية إلى الطريق القويم. ومن هنا تشتدّ لهجة التوبيخ، ويتجلّى التعجّب في صورة حكم أخلاقي قاسٍ يفضح ما آلوا إليه.

وتزداد القوة البلاغية لهذا التركيب من خلال التوازي البنيوي والدلالي بين العبارتين؛ فهناك مقابلة واضحة بين: «سُدِّدتم» و«هُديتم»، و بين«الرشد» و«لقصد». وهذا التوازي لا يمنح الكلام إيقاعًا قويًا فحسب، بل يرسّخ المعنى أيضًا من خلال إعادة فكرة الهداية والاستقامة بصيغتين متقاربتين، فيتضاعف الأثر النفسي في ذهن السامع. فالتوازن بين الألفاظ والمعاني يجعل العبارة أكثر رسوخًا وأشدّ تأثيرًا، حتى تبدو كأنّها طرقٌ متتالٍ على وجدان المخاطب.

وعليه، فإنّ هذا الكلام ليس مجرّد وصف لحالة قائمة، بل هو تقويم أخلاقي صارم لحال المخاطبين، تتلبّس فيه الدهشة لبوسَ اللوم، ويتحوّل فيه التعجّب إلى إنذار شديد. فالإمام (ع) لا يصف انحرافهم فحسب، بل يريد أن يزعزع في نفوسهم الاطمئنان إلى هذا المسلك، وأن يدفعهم إلى مراجعة أنفسهم والعودة إلى سبيل الرشد والقصد قبل أن يستحكم فيهم الضلال والخذلان.

التعجّب بالاستعارة والتصوير

تُمثّل عبارة الإمام عليّ (ع): «**وَيَأْلَهُونَ إِلَيْهِ وُلُوهَ الْحَمَامِ**» الخطبة الأولى، نموذجًا دقيقًا **من** التعجّب المعنوي الكامن في الصورة البلاغية؛ إذ لا يظهر التعجّب هنا من خلال أداة استفهام أو صيغة صريحة من صيغ التعجّب، وإنما ينهض من داخل التصوير نفسه. فالجملة في ظاهرها خبرية، غير أنّ الصورة التي تبنيها تُحدث في نفس المتلقّي حالةً من الدهشة والتأمّل، بما تنطوي عليه من كثافة شعورية وعمق دلالي.

فالفعل «**يألهون**» لا يدلّ على مجرّد القصد أو التوجّه، بل يفيد معنى الميل العميق والانجذاب الممزوج بالخشوع والشوق والتعلّق القلبي. إنّه تعبير عن حركةٍ روحية لا تقتصر على مجرّد الاتجاه، بل تعبّر عن انجذاب الوجدان إلى الجهة التي يجد فيها الإنسان سكينته وملاذه الحقيقي.

أما بؤرة الصورة، ومصدر ما فيها من إدهاش بلاغي، فتتجلّى في قوله: «وُلُوهَ الحَمَامِ» فالـ وَلوه هو شدّة القلق والاضطراب والحنين، وهي حالة تُعرف في الطير ـ ولا سيما الحمام ـ عند مفارقته وكره أو موطنه أو أليفه، فيظلّ مضطربًا متشوّقًا إلى العودة، مدفوعًا بغريزة عميقة تجمع بين الخوف والمحبّة والافتقار إلى المأمن. وحين تُستعار هذه الحالة الغريزية المحسوسة لتصوير توجّه الإنسان إلى الله تعالى، تنشأ صورة حيّة تترجم الشوق الإيماني ترجمة حسية نابضة.

ومن هنا يتولّد التعجّب البلاغي في العبارة؛ ذلك أنّ التجربة الروحية للإنسان تُرسم في صورة تشبه اضطراب طائر صغير وحنينه الفطري إلى مأواه. وهذا التقريب بين المجال الروحي المجرّد والمشهد الحسي المألوف يثير في النفس دهشة عميقة؛ إذ يكشف أنّ الشوق إلى الله ليس مجرد فكرة عقلية أو نزوع نظري، بل هو انجذاب فطريّ أصيل، يشبه في شدّته وحرارته اندفاع المخلوق الضعيف إلى موطن أمنه وراحته.

وبذلك يكون التعجّب هنا كامنًا في بنية التشبيه والتصوير، لا في اللفظ الظاهر؛ فهو تعجّب يتسرّب إلى نفس السامع عن طريق الخيال، لا عن طريق الصيغة المباشرة. ومن ثمّ تتحوّل الجملة الخبرية إلى مشهد وجداني محسوس، يُشعر المتلقّي بعمق العلاقة بين العبد وربّه، ويقرّبه من إدراك أنّ التوجّه إلى الله قد يبلغ من شدّته مبلغ الغريزة الحارّة التي لا تهدأ حتى تصل إلى مأمنها.

تُجسّد هذه العبارة من الخطبة الأولى: «**فَبَاعَ الْيَقِينَ بِشَكِّهِ وَالْعَزِيمَةَ بِوَهْنِهِ**»، ذروةً من التعجّب الباطن الكامن في التصوير الاستعاري؛ وهو تعجّب لا يُفصح عنه بلفظٍ صريح، ولا يُبنى على أداة من أدوات الاستفهام أو صيغة من صيغ التعجّب، وإنما يتولّد من داخل الصورة نفسها، حتى يغدو المشهد البلاغي هو الذي ينطق بالدهشة والأسف معًا.

فالفعل «**باع**» منقولٌ من حقل المعاملة والتجارة إلى مجال القيم النفسية والمعنوية، وبذلك تتشكّل استعارة تداولية/معاملاتية تُصوّر الإنسان كأنّه دخل في صفقة، غير أنّها ليست صفقةً في الأموال، بل في الإيمان والبصيرة والإرادة. ومن هنا تنشأ المفارقة التي هي أساس التعجّب: إذ كيف يُتصوّر من عاقل أن يُقدِم على بيع اليقين ـ وهو أثمن ما يملكه الإنسان في بناء الهداية والثبات ـ في مقابل الشكّ، وهو موطن التردّد والاضطراب والقلق؟ إنّ هذا التبادل، بمقياس العقل والفطرة، معاملة خاسرة، بل صورة من صور الاختلال الداخلي الذي يبعث على العجب المشوب بالتحسّر.

ومحور التأثير البلاغي في هذا التركيب قائم على التضادّ القيمي بين طرفَي المعاملة؛ فـ اليقين قيمة عليا راسخة، تهب صاحبها وضوح الرؤية وثبات القلب، في حين أنّ الشكّ يمثّل تزعزعًا في الإدراك واضطرابًا في الموقف. وعندما يُقدَّم الثاني في صورة الثمن الذي يُقتنى به الأول أو يستبدل به، تتجلّى الصورة في أقصى درجات انقلاب الميزان وانحراف الفطرة، فينشأ من ذلك تعجّب داخلي عميق.

ثمّ تزداد الصورة إحكامًا وقوّة في قوله: «**وَالْعَزِيمَةَ بِوَهْنِهِ**»، فهنا تتكرّر البنية نفسها، ولكن في مستوى آخر من مستويات الكيان الإنساني؛ إذ لم يعد الأمر متعلقًا بالمعرفة وحدها، بل بالإرادة أيضًا. فكما باع يقينه بشكّه، باع كذلك العزيمة. وهي رمز القوّة الداخلية والثبات على الحقّ. بـ الوهن، وهو عنوان الضعف والانكسار والتراخي. وبهذا التوازي بين الجملتين تتكوّن بنية بلاغية متماسكة قائمة على التناظر اللفظي والتقابل المعنوي، الأمر الذي يضاعف وقع الصورة في النفس، ويجعلها أكثر قدرة على تصوير الانحدار النفسي والأخلاقي.

والجدير بالانتباه أنّ الإمام (ع) لم يلجأ هنا إلى تعبير مباشر في الذمّ أو التقريع، فلم يقل مثلًا: *ما أجهله* أو *ما أسفه فعله*؛ وإنما آثر أن يترك الصورة نفسها تؤدّي وظيفة الحكم. فالمشهد البلاغي هنا مكتفٍ بذاته؛ لأنّ تصوير اليقين والعزيمة في صورة سلعتين تُبدّلان بالشكّ والوهن يكفي وحده لإثارة الشعور بفظاعة الخسارة وسخف هذا الاختيار.

ومن ثمّ، فإنّ التعجّب في هذا الموضع لا يُلقى جاهزًا في العبارة، بل يُولَد في وجدان المتلقّي لحظةَ إدراكه لعمق هذه المفارقة. إنّه تعجّب وجوديّ من سقوط الإنسان حين يترك النور إلى الظلمة، والرسوخ إلى التصدّع، والقوّة إلى الانهيار. وهنا تتجلّى براعة البلاغة العلوية في أصفى صورها: إذ تجعل من الاستعارة مشهدًا أخلاقيًا ناطقًا، ومن الصورة الصامتة خطابًا صارخًا يوقظ البصيرة، ويهزّ الضمير من غير حاجة إلى تصريح أو إطالة.

في عبارة الإمام علي (ع): «**وَاسْتَبْدَلَ بِالْجَذَلِ وَجَلًا وَبِالِاغْتِرَارِ نَدَمًا**» الخطبة الأولف نتلمّس مثالاً واضحًا آخر للتعجّب البلاغي المستتر، حيث يتولّد من صورة مبادلة داخلية خاسرة. فالجملة، وإن جاءت في ظاهرها خبرية، فإنّ محتواها وتصويرها يعمقان في نفس المتلقّي إحساسًا بالدهشة والتأمّل.

الفعل «**استبدل**» يفيد معنى الاختيار الواعي والمقصود، أي عملية تنبع من الإرادة والتصميم. غير أنّ ما يحدث هنا، من منظور العقل والفطرة، هو ضربٌ من الاختيار المعكوس والضارّ. ففي هذه الصورة، يختار الإنسان «**الوَجَل**» ـ وهو حالةٌ مليئة بالخوف والقلق والاضطراب ـ بدلاً من «**الجَذَل**»، الذي يعبّر عن الفرح والراحة والطمأنينة الداخلية. هذا الانقلاب في الاختيار هو المنبع الأساسي للتعجّب البلاغي؛ لأنّ الذهن بطبيعته يتوقّع أن يُفضّل الإنسان الراحة على القلق، لا العكس.

وهناك ظرافة بلاغية أخرى تتجلّى في المقابلة الصوتية بين كلمتي «**الجَذَل**» و«الوَجَل». فهاتان الكلمتان متقاربتان جدًا في النطق، لكنّهما تفصلان في المعنى إلى حدّ التضادّ التام. هذا التقارب الصوتي، مع هذا البُعد الدلالي، يُحدث ضربة بلاغية: فكأنّ مجرّد تغيير حرف واحد يهوي بالحالة النفسية للإنسان من السرور إلى الهلع. وهذه اللعبة الدقيقة بين موسيقى اللفظ والتضادّ المعنوي تجعل الصورة أكثر تأثيرًا.

وفي الجزء التالي من العبارة، «**وَبِالِاغْتِرَارِ نَدَمًا**»، يتكرّر النمط المعنوي نفسه. فـ «**الاغترار**» يعني الخِداع أو الثقة الزائفة، والنتيجة الطبيعية لذلك هي «**الندم**». وبذلك، يرسم بناء الجملة، من خلال التوازي النحوي والتضادّ المعنوي، سلسلةً من الاختيارات الخاطئة التي تبدأ بالقلق وتنتهي بالأسف.

والنقطة الجوهرية هنا هي أنّ هذه الدهشة تُعبّر عنها الجملة دون أيّ أداة تعجّب صريحة. فالنصّ يقدّم خبرًا، ولكنّ هذا الخبر يرسم صورةً لا معقولة للاختيار الإنساني، بحيث يدفع ذهن المتلقّي لا شعوريًا إلى التساؤل: كيف يمكن للإنسان أن يستبدل بنفسه، عن وعي، القلق بالشّيء الذي كان يفترض أن يجلب له السعادة، والندم بما كان يفترض أن يمنحه الاطمئنان؟

لذلك، فإنّ التعجّب في هذه العبارة لا يكمن في اللفظ، بل في التضادّ الداخلي بين الحالات النفسية وفي منطق الاختيارات المعكوسة. فاختصار الكلام، مع التضادّ المعنوي والموسيقى اللفظية، يحوّل الجملة إلى صورةٍ مُنبّهة تدعو الإنسان إلى إعادة النظر في ميوله الداخلية وقراراته الوجودية.

في هذه العبارة من الخطبة الثانية، يبلغ التعجّب البلاغي ذروةً جديدةً من خلال التجسيد والتشخيص الهائل للمفاهيم المجردة:«**فِتَنٍ دَاسَتْهُمْ بِأَخْفَافِهَا وَوَطِئَتْهُمْ بِأَظْلَافِهَا**». إنّ قوّة هذا النص تكمن في تحويل «**الفتن**» من مفهومٍ ذهنيٍّ مجرّد (بمعنى الاختبار أو الاضطراب) إلى **كيانٍ حيٍّ متوحّش** يمتلك القدرة على الفتك والبطش. هذا الانتقال هو الذي يوقد شرارة التعجّب في

نفس المتلقّي؛ إذ يجد نفسه فجأةً أمام مشهدٍ يضجّ بالحركة العنيفة، وكأنّ الفتنة لم تعد مجرد أحداث عابرة، بل صارت وحشًا كاسرًا (أو قطيعًا هائجًا) يطأ الناس بأقدامه.

وتتجلى براعة الإمام(ع) في استعارة «الأخفاف» و«الأظلاف»؛ وهي أدوات البطش عند الحيوان. فإسناد الدوس (الداسّ) والوطء إلى الفتن، واستخدام هذه المفردات المادية الثقيلة، يُحدث تعجّبًا صوريًا؛ حيث يتعجب السامع من قدرة البلاغة على إلباس المعنى المعنوي ثوبًا حسيًا مرعبًا.

إنّ التكرار في الأفعال «داسَتْ» و«وَطِئَتْ» لا يهدف إلى مجرد التأكيد، بل إلى تعميق صورة «الإسحاق»؛ أي كيف يُسحق المجتمع ويُذلّ تحت وطأة هذه القوى الغاشمة. فالمشهد يُصوّر ضياع الإرادة الإنسانية أمام قوة الفتنة العمياء، وهو مشهدٌ يثير في النفس شعورًا بالدهشة الممزوجة بالأسى والرهبة.

ومن الناحية الموسيقية، نلاحظ تناغمًا صوتيًا خشنًا ينسجم تمامًا مع موضوع الفتنة. حروف التاء والطاء والدال في «داسَت»، «وَطِئَت»، «أخفاف»، «أظلاف»، تخرج من مخارج تجعل النطق بها يوحي بحركة السحق والضغط. هذه الموسيقى التصويرية (Onomatopoeia البلاغية) تجعل السامع «يسمع» وقْع أقدام الفتنة وهي تعيث في المجتمع فسادًا.

وعليه، فإنّ التعجّب هنا تعجّبٌ وجودي؛ فنحن لا نتعجب من الفتنة في ذاتها، بل نتعجب من تحوّل المجتمع إلى ضحيةٍ عاجزةٍ تحت أقدام فتنٍ كان بإمكان العقل والبصيرة أن يصدّها، لولا الغفلة. إنّها صورةٌ صادمة، تجعل الفتنة تبدو كقدرٍ لا مفرّ منه لمن فقدوا هدايتهم.

وهكذا، ينجح الإمام (ع) في إثارة دهشة المتلقّي ليس من خلال أداةٍ لغوية، بل من خلال «إدهاش التصوير»؛ حيث تجتمع الحركة العنيفة، والموسيقى الخشنة، والاستعارة الجريئة، لتنقل الفكرة من العقل إلى الوجدان، ولتكون بمثابة صرخةٍ تحذيريةٍ تُزلزل كيان المخاطب، وتدفعه إلى إدراك فداحة عاقبة الانزلاق في الفتن.

يمثّل هذا التعبير من الخطبة الثانية أحد أوضح النماذج لما يمكن تسميته بالتعجّب البلاغي الكامن في الاستعارة المتسلسلة؛ إذ يبني الإمام (ع) صورةً كاملةً مستمدّة من عالم الزراعة، تتألّف من ثلاث مراحل متتابعة: الزرع، والسقي، والحصاد. وهذه المراحل في التجربة الإنسانية ترتبط عادةً بالحياة والنماء والرجاء في الثمرة الطيبة، غير أنّ الإمام يوظّفها هنا لتصوير مسارٍ معاكس تمامًا، هو مسار الانحراف الأخلاقي والسقوط الروحي. ومن هذا الانقلاب في الدلالة يتولّد التعجّب البلاغي.

في المرحلة الأولى، «**زَرَعُوا الْفُجُورَ**»، يُصوَّر الفجور على أنّه بذرة تُلقى في الأرض. غير أنّ اختيار فعل «زرعوا» يحمل دلالة مهمّة؛ إذ يشير إلى عملٍ مقصودٍ ومنظّم، لا إلى حادثٍ عارض أو خطأ عابر. فكأنّ القوم قد تعمّدوا أن يضعوا بذور الانحراف في تربة حياتهم، وأن يبدؤوا بأنفسهم مسار الفساد.

ثم تأتي المرحلة الثانية: «**وَسَقَوْهُ الْغُرُورَ**»، حيث يكتمل البناء الاستعاري. فكما أنّ الماء سبب نموّ النبات وازدهاره، يصبح الغرور هنا هو العنصر الذي يغذّي الفجور ويمنحه القدرة على الامتداد والاستمرار. والغرور ـ بمعناه النفسي ـ يشير إلى حالة من الخداع الذاتي والثقة الزائفة التي تمنع الإنسان من إدراك خطئه، فيظلّ ماضيًا في طريق الانحراف وهو يظنّ أنّه على صواب. وهكذا تتضح العلاقة العضوية بين الفجور والغرور: فالأول بذرة الفساد، والثاني مادّة نموّه.

أما المرحلة الثالثة، «**وَحَصَدُوا الثُّبُورَ**»، فهي ذروة الصورة ونهايتها المنطقية. فالحصاد في التجربة الزراعية هو لحظة جني الثمرة التي طال انتظارها. غير أنّ الثمرة هنا ليست خيرًا ولا نماءً، بل «**الثبور**»؛ أي الهلاك والخسران العظيم. وبذلك تكشف الصورة عن قانون أخلاقي واضح: ما يُزرع في البداية لا بدّ أن يُحصد في النهاية، وما دام المزروع فجورًا، فإنّ المحصول لا يمكن أن يكون إلاّ هلاكًا.

التعجّب بأسلوب النداء التعجّبي (وا عجبًا، يا للعجب)

يعدّ تعبير «وا **عجبًا! أتكون الخلافة بالصّحابة ولا تكون بالصّحابة والقربة؟**» (خطبه ١٥) نموذجًا فريدًا يجمع بين أسلوبي التعجب الصريح والكامن ذي الصبغة الاحتجاجية. فالبدء بالنداء التعجّبي «وا عجبًا» يصبغ الجملة بنبرة اعتراض مشوبة بالألم، ليهيّئ

الذهن لمعاينة خلل منطقي فادح. أمّا مركز الدهشة فيتجلّى في الاستفهام الإنكاري الذي يضع السامع أمام تقابل صادم؛ فإذا كانت «الصّحابة» معيارًا مقبولًا لتولّي الأمر، فكيف يُهمَل من حاز «الصّحابة والقربة» معًا؟ هذا الكسر للتوقع العقلي ينتج تعجبًا ينبع من مواجهة المراد بضده، ممّا يحوّل العبارة إلى أداة لتعريّة تناقض المعايير. كما أنّ التوازي النحوي بين الشطرين وتكرار لفظ «الصّحابة» يضاعف من قوّة الصدمة وينقل التعجب من مساحة العاطفة إلى حيّز الدليل القاطع. وهكذا، يلتحم التعجب الصريح بالإنكار الاستدلالي ليُرسُم صورة بلاغية تظهر مدى الاستغراب من قلب الموازين المنطقية في أمر الخلافة.

يظهر في قوله «**وا عجبًا! من هذه الأمة مع كثرة علمها بربها**» (خطبه ٤٤) أروع صور التعجب الصريح الذي يمتزج فيه التعجب بالنبرة التوبيخية. فالنداء في «وا عجبًا» يوقظ السامع إيقاظًا فوريًا، وينقله من حال السكون إلى دهشة تحمل معها ألما واستنكارًا. ثم يأتي التركيب «من هذه الأمة» في صورة استفهام، لكنه استفهام إنكاري يقصد التعجب من حال أمة كان ينبغي أن تكون أهل الهداية والبصيرة. ويبلغ التعجب ذروته عند قوله «مع كثرة علمها بربها»، لأن المناقضة بين فرط العلم وقلة العمل تشكل مجالًا صارخًا للدهشة. ويسهم تركيب «مع كثرة» في تضخيم هذا التعارض، فكأن الزيادة في المعرفة تؤدي ـ بمفارقة غريبة ـ إلى زيادة الغفلة. أما اسم الإشارة «هذه» فيقرب الصورة إلى الذهن، حتى ترى الأمة كأنها حاضرة أمام عينَي السامع. وبهذا يتحول التعجب إلى نداء إصلاحي يُفضح فيه العلم الذي لا يُثمر عملًا، وتدعى النفوس إلى مراجعة مواقفها وتجديد صلتها بالحق.

يجسّد قول الإمام «وا عجبا! أتطاع الأهواء وتترك السنن؟» (خطبه ١٩) أرقى صور التعجب الصريح السماعي، ثم ينتقل مباشرة الى استفهام انكاري تعجبي يعمّق معاني اللوم والاستغراب. فالنداء «وا عجبا» ليس مجرد أداة لغوية، بل هو استغاثة بصميم الدهشة ليشهد على انقلاب خطير في بنية الأمة. ثم تأتي همزة الاستفهام في «أتطاع الأهواء؟» للتوبيخ لا لطلب الخبر، وكأن الإمام يستغرب كيف تحول المستبعد الى واقع. وإن المقابلة بين «طاعة الهوى» و«ترك السنة» هي لبّ التعجب؛ ففي ميزان الهداية ينبغي أن ينقلب الموضعان. وزادت الأفعال المبنية للمجهول البعد الاجتماعي لهذه الفوضى، حيث يبدو أن النظام كله قد اضطرب. وهذا التراكب بين النداء والتساؤل الانكاري يصنع «صدمة ادراكية» توقظ القلوب بعرض وقائع معكوسة لا يليق أن تتم في أمة مهتدية. كما أن تناسق الايقاع وقصر الجمل يضفي موسيقى تحذيرية تضاعف وقع التعجب ووقع الرسالة.

تمثّل عبارة «يا قوم هذا إبّان ورود كل موعد» (خطبه ٨٧) نمطًا من التعجب الكامن الممتزج بنداء التنبيه، فإن الافتداء بـ«يا قوم» يحمل نفس المخاطب من غفلة السكون إلى يقظة الانتباه، ويهيئه لاستقبال خبر عظيم يقرن فيه التنبيه بالتعجب. ثم يأتي اسم الإشارة «هذا» ليدلّ على قرب الوقت وحضور الحدث؛ كأنّ القائل يعلن متعجبًا أنّ الزمان الذي كان يُنتظر طويلًا قد حلّ الآن. ويتجلّى لبُّ التعجب في تعبير «إبان ورود»، فـ«إبان» تفيد الوقت المحقق المحدد، و«الورود» يؤكّد الوقوع القطعي، فيرسم المقام صورة وصول الوعود وصولًا مشهودًا. أما «كل موعد» فيضفي معنى العموم، ويحول الخبر إلى إعلان هائل ينبئ بتحقق الوعود جميعًا. ويتضح أنّ المراد من هذا الأسلوب تحذير القوم واستنهاضهم وإعدادهم لما يقترب من أحداث فاصلة تغيّر مجرى الأمور.

يتكشف في قوله «ومن العجب بعثهم إلي أن أبرز للطعان» نمط صريح من أنماط التعجب السّماعي الذي يرد في لفظ خبري، معتمداً على المصدر «العجب» مسبوقًا بـ«من» للتهويل وإثارة الدهشة. وتقديم الجر والمجرور في أول الجملة يجعل السامع مواجهًا منذ اللحظة الأولى بمشهد يتسم بالغربة والاستنكار. ثم يأتي موضع التعجب في «بعثهم إلي أن أبرز للطعان»، فليس المقصود دهشة حقيقية من أمر مبهم، بل تعجب توبيخي يُفضح به سوء تدبير الخصم وانقلاب موازنه. فكيف يُطلب من قائد يُفترض أن يُحاط بالنصرة أن يخرج وحده لوغى الطعان؟ وهذا التناقض بين «العجب» و«الطعان» يولد نبرة استهجانية تبين قلة رأي القوم ووهن بصيرتهم. وبهذا الأسلوب يصبح التعجب أداة لكشف اعوجاج القيم وتثبيت موقف الحق أمام تصرفات لا يقبلها العقل ولا العرف.

يعدّ قول الإمام «عجبا لابن النابغة يزعم لأهل الشام أن فيّ دعابة» (خطبه ١٦) مثالا جليا لأسلوب التعجب السماعي

الصريح، اذ يفتتح الكلام بالمصدر المنصوب «عجبا» ليفصح عن دهشة مفاجئة مشوبة بالتوبيخ والتحقير. وهذا التعجب ليس تعجبا بريئا، بل هو انكار يستهدف تفنيد الادعاء وتقويض هيبة المدّعي. ويكمن سره البلاغي في التضاد البيّن بين وصف «الدعابة» الذي يدل على الخفّة، وبين وقار الإمام وجدّيته. كما أن الفعل «يزعم» يوحي بضعف الدعوى، فينقل التعجب من دائرة العاطفة الى ميزان الحكم العقلي. ويأتي التعبير «لابن النابغة» ليحدد جهة الطعن، فيتعاظم وقع التحقير. وهكذا يغدو «عجبا» سلاحا خطابيا مكثّفا، يجمع بين اسقاط التهمة وتثبيت الهيبة في آن واحد، فيبلغ الايجاز أقصى طاقته في التأثير والفضح.

تمثل العبارة «لقضيت من خلقها عجبًا، ولقيت من وصفها تعبًا» (خطبه ٦٣) مثالًا بلاغيًا لأسلوب التعجب الكامن؛ فالتعجب هنا لا يظهر في صيغته القياسية كقولهم ما أفعلُه أو أفعل به، بل يتجلى في بنية الجملة وفي المصدر عجبًاالذي يصور حالة الانفعال النفسي أمام عظمة الخلق. ففي قوله لقضيت من خلقها عجبًا إشارة إلى أن التأمل في صنع الله يملأ النفس دهشة وحيرة، حتى يكون الزمن الذي يقضيه المتأمل زمن عجب وتدبر. أما قوله ولقيت من وصفها تعبًا فيبين عجز اللسان عن إحاطة الوصف بتلك العظمة، فينتهي الواصف إلى التعب والعيّ. ويزيد الأثر البلاغي قوة التوازي النحوي بين لقضيت ولقيت، والتقابل الدلالي بين عجبًا وتعبًا، فيتجلى تعجب معرفي يدعو الإنسان إلى التفكر في عظمة الخلق وإدراك حدود البيان الإنساني.

يمثل قول الإمام «يا للعجب! كيف يختلفون في دينهم» (خطبه ٤٨) صورة واضحة من أسلوب التعجب الصريح، حيث يبدأ بتعجب سماعي ثم يتعزز باستفهام إنكاري ذي طابع تعجبي. فالتركيب «يا للعجب» نداء خصص في البلاغة لإظهار الدهشة الشديدة، وكأن المتكلم يستدعي نفس العجب ليشهد على هذه الحالة المستغربة. وبهذا الافتتاح يتشكل الجو العاطفي للكلام ويهيأ السامع لتلقي أمر يخالف المألوف. ثم يأتي قوله «كيف يختلفون في دينهم» في صورة استفهام ليس المقصود به طلب الجواب، بل إنكار هذا الاختلاف وتقبيحه. ويقوم محور التعجب على التقابل بين «الدين» الذي يُفترض أن يكون سببًا للوحدة، و«الاختلاف» الذي يفكك الجماعة. ومن هذا الاتصال بين النداء والاستفهام ينشأ تكاثف في معنى التعجب، إذ يعلن أولًا صراحة ثم يعمق بالسؤال الإنكاري. ولا يقف الغرض عند مجرد الدهشة، بل يتجاوزه إلى تنبيه الأمة إلى خطر التفرّق والحث على صون وحدتها الدينية.

تمثل العبارة «فَيَالَهُ مِنْ بَيْتِ وَحْدَهُ، وَمَنْزِلِ وَحْشَهُ، وَمُفْرَدِ غُرْبَهُ» (خطبه ٦٢) مثالًا واضحًا لأسلوب التعجب الصريح السماعي الذي يرد بصيغة «يا له من». فحرف «يا» وإن كان في الأصل للنداء، إلا أنه في السياق البلاغي يتخذ دلالة عاطفية تفيد التعجب وشدة التأثر، فيفهم القارئ أن المقام مقام دهشة واتعاظ. ويقوم محور التعجب هاهنا على تصوير شدة وحدة القبر وهواله، حيث جمعت ثلاث صور متتابعة: «بيت وحدة»، و«منزل وحشة»، و«مفرد غربة». ويتحقق بين هذه التعبيرات تصاعد معنوي ينتقل بالمعنى من مجرد الوحدة إلى إحساس الوحشة، ثم إلى غربة كاملة لا مؤنس فيها. ويعزز الأثر البلاغي سجع لطيف بين «وحدة – وحشة – غربة» يضفي إيقاعًا حزينًا يوافق جو الموقف. ولا يكون التعجب هاهنا حقيقيًا، بل هو تعجب تربوي تنبيهي يراد به إيقاظ القلوب وحثها على الاستعداد للآخرة.

التعجّب بـ«أسلوب القسم» (واللهِ...)

يُجَسِّدُ تعبير «**واللهِ لا أكون كَالضبع: تنام على طول اللدم حتى يصل إليها طالبها ويختلها راصدها**» (خطبه ١٢) صورةً عميقةً من أسلوب التعجب الكامن الذي يتشكّل سبيل التشبيه التمثيليّ والتضاد المعنويّ، لا بقوالب التعجب النحوية الصريحة. فالقسم بـ«واللهِ» يؤكّد نفيًا قاطعًا ويُوحي ضمنًا بأنّ تصور هذه الحالة في حقّ الإمام أمرٌ عجيب ومستبعد. وتشبيه «كالضبع» يطلق لحظةً ساخرةً ترمز إلى حيوانٍ ينخدع باللدم، أي بضرب هادئ للأرض، حتى يغفل ويغدو صيدا سهلا. وتوالي الصور في «تنام... حتى يصل... ويختلها» يكون مشهدًا تدريجيًّا للغفلةِ العميقة، وهنا ينتج التعجب من مقابلة تلك الغفلة المقيتة بشخصية القائل المتيقظة الحذرة. ويبلغ الأسلوب غايته البلاغية في تحويل النفي إلى إثبات لحضور الوعي السياسي والإدراك العميق، ليُدرك السامع – وفي

نفسه خطورة الفتنة – أنّ الإمام لا يمكن أن يغفل عن مكر عدوٍّ ولا أن ينام طول اللدم كما تنام الضبع المخدوعة.

يبرز قوله «**فواللهِ ما زِلت مدفوعًا عن حقّي، مستأثرًا عليّ، منذ قبض الله نبيه**» (خطبه ١١) أرقى صور أسلوب التعجب الكامن الذي يتولد من التركيبات والدلالات من غير أدوات صريحة. فالقسم في «فواللهِ» يلقي ظلًّا من التأكيد والجدّ، ويهيّئ السامع لحادثة تخالف المتوقّع. ثم يجيء التعبير «ما زِلت» ليَرسم خطًّا ممتدًّا من المظلومة، ويشعر بأنّ هذا الدفع عن الحقّ لم يكن طارئًا، بل مستمرًّا لا ينقطع. ويصوّر «مدفوعًا عن حقّي» حالة الإقصاء العمديّ، ثم يأتي «مستأثرًا عليّ» ليضاعف معنى السلب، فيتكشف سياقٌ من استئثار جائر يكسِر منطق العدل. أمّا «منذ قبض الله نبيه» فتُحدث صدمة بلاغيّة، لأنّها تُظهر أنّ رحيل النبيّ، الذي كان مهبط النور، غدا نقطة البداية لحرمان طال أمده. وهكذا يتشكّل التعجب من تضادّ بين مقام الإمام وترادف المظلومة، ومن إيقاع الجملة الذي يحمل ثقل التاريخ ومرارة الحقّ المسلوب.

التعجّب بعبارة (سبحان الله)

يعدّ قول الإمام «سبحان الله! ما أعظم جُرأة هؤلاء على الباطل» (خطبه ٢٢) نموذجًا فريدًا يجمع بين التعجب السماعي والقياسي لإحداث صدمة إدراكية لدى المتلقي. فالافتتاح بـ«سبحان الله» يتجاوز معنى الذكر ليصبح رد فعل عفوي أمام قبح يخالف الفطرة، وكأنه استجارة بقدس الله من بشاعة الواقع. ثم تمد صيغة «ما أعظم» خطوط الدهشة لتُقاس بها ضخامة تلك الجسارة. وتكمن البلاغة في «مفارقة الجرأة»، إذ تُحول تلك الصفة الممدوحة بذاتها إلى أداة للتوبيخ عندما تلتصق بـ«الباطل». إن الإمام يتعجب هنا من اكتمال القوة في الموضع الخاطئ. كما أن الإشارة بـ«هؤلاء» تجعل الذم عينيًا وملموسًا. إن الغرض النهائي ليس مجرد الحيرة، بل هو «استنهاض الغيرة» وفضح تخاذل الأتباع عبر إظهار ثبات العدو في ضلاله. فهذا التقابل بين تنزيه التسبيح وظلمة الباطل يُفجّر في النفس رغبة في التصحيح والثورة على الغفلة.

التعجّب بـ «كم الخبريّة

تعد عبارة «فكم من مستعجل بما إن أدركه ودّ أنّه لم يدركه» (خطبه ٦٤) مثالًا جليًا للتعجب الكامن الذي يرد عن طريق صيغة «كم الخبرية». فهي في الظاهر للدلالة على الكثرة، ولكنها في السياق الخطابي تحمل أيضًا نبرة التعجب والتوبيخ؛ كأنّ القائل يقول متعجبًا: ما أكثر من يسعى بعجلة إلى شيء يظنه خيرًا، فإذا بلغه تمنى لو لم يبلغه. ويتكوّن محور التعجب من التقابل بين الاستعجال والندم بعد الإدراك؛ فالإنسان قبل الوصول يتصوّر المطلوب خيرًا مطلقًا، ثم تنكشف حقيقته بعد التحقق فينقلب الفرح حسرة. وتبين الجملة الشرطية «إن أدركه ودّ أنّه لم يدركه» سبب هذا التعجب، إذ تظهر أن ثمرة العجلة كثيرًا ما تكون ندَمًا. ويزيد التقابل بين «أدركه» و«لم يدركه» أثرًا بلاغيًا يبرز شدة الحَسرة. وبهذا يتّخذ الأسلوب طابعًا تربويًا تحذيريًا يدعو إلى التأنّي وتدبّر العواقب قبل الإقدام.

التعجّب بـ«صيغ تفضيل»

يتجلّى في قوله «فإنه أرجح ما وزِن وأفضل ما خُزِن» (خطبه ٣) أسلوب تعجب كامن يظهر من غير أدوات صريحة. فالإمام يستعمل صيغتي التفضيل «أرجح» و«أفضل» مع «ما» العامة ليوسّع ميدان المقارنة إلى أقصى حد، فيجد السامع نفسه أمام سؤال ضمني: أي شيء يبلُغ أن يكون أثقل ما يُوزَن وأنفس ما يُدَّخر؟ وتحيل استعارة الوزن إلى ميزان القيمة، حيث الثقل هنا عظمة معنوية لا مادية. ثم تنتقل الصورة إلى عالم الكنوز في «أفضل ما خُزن»، فيصبح المعنى كأنه جوهر يُصان في خزانة نفيسة. ويعزز التوازن بين «وزن» و«خزن» وتقاربهما الصوتي إيقاعا بليغا يضاعف الإحساس بالدهشة. وهكذا يتحول الخبر الموجز إلى إعلان لعظمة الحقيقة التي يقصدها الكلام، وهي في سياقه حقيقة الإيمان أو التقوى، فيغرس في قلب السامع إعجابا وإجلالا عميقين.

النتائج

تُظهرُ النماذجُ المدروسةُ أنّ أسلوبَ التعجّب في نهج البلاغة يتجلّى في قوالب بلاغيّة متنوّعة، ويمكن تمييزه إجمالاً في صورتين رئيسيتين: التعجّب الصريح (السماعي) والتعجّب الكامن أو الضمني. ففي

التعجّب الصريح تُستعمل أدواتٌ معروفة مثل «عجباً»، و«يا له»، و«ما بالكم»، وأحياناً صيغ التعجّب القياسيّة مثل «ما أفعلَه»، وهي أدوات تُعبّر مباشرةً عن دهشة المتكلّم واستغرابه؛ كما في قوله: «عجباً لابن النابغة...» أو «فيا له من بيت وحدة...». أمّا في كثيرٍ من المواضع الأخرى فيأتي التعجّب كامناً في صيغ بلاغيّة مختلفة، كأن يظهر في صورة استفهام بأدوات مثل «كيف» و«كم»، أو حتى في تراكيب خبريّة؛ كما في العبارات من نحو «وكيف نزل بهم ما كانوا يجهلون» أو «فكم من مستعجل...»، حيث يُفهم التعجّب في ثوب السؤال أو الخبر. ويكشف هذا التنوّع البنيوي عن أنّ الإمام عليّ (عليه السلام) أفاد من الطاقات المتعدّدة للّغة العربيّة في التعبير عن الدهشة، فجاء التعجّب في كلامه مرناً متكيّفاً مع السياق الخطابي الذي يَرِد فيه.

وتدلّ النماذج المدروسة كذلك على أنّ أسلوب التعجّب في نهج البلاغة لا يقتصر على مجرّد إظهار الدهشة، بل يتجاوز ذلك ليخدم أهدافاً خطابيّة وتربويّة وعاطفيّة متعدّدة. ففي كثيرٍ من المواضع يؤدّي التعجّب وظيفة التوبيخ والتقريع، ويُستعمل في ذمّ سلوكيات الضعف أو الغفلة لدى المخاطبين؛ كما في قوله: «ما بالكم أمخرسون أنتم؟». وفي مواضع أخرى يتّخذ هذا الأسلوب طابع التحذير والتنبيه، إذ يرسم صوراً مؤثّرة لنتائج الأفعال وعواقبها، فيدعو السامع إلى التأمّل واليقظة؛ مثل تصوير أهوال العذاب أو وحشة القبر. كما يكتسب التعجّب أحياناً بُعداً تحسينيّاً تمجيديّاً، يُقصد به إبراز الفضائل وبيان مكانة الشخصيّات البارزة، كما يظهر في وصف بعض الأفراد من خلال أفعال متتابعة تدلّ على الإصلاح والهداية. وإلى جانب ذلك، قد يؤدّي التعجّب دوراً في إثارة التفكير والتأمّل العقلي، ولا سيّما في العبارات التي تأتي في صيغة الاستفهام، حيث تدفع المخاطب إلى إعادة النظر في معتقداته وسلوكه.

ومن جهةٍ أخرى، فإنّ استعمال أسلوب التعجّب في نهج البلاغة يكوّن أنماطاً دلاليّة وخطابيّة خاصّة تسهم في تعزيز الدور الإرشادي والقيادي لكلام الإمام عليّ (عليه السلام). فأوّلاً، يُحدث هذا الأسلوب نوعاً من التضادّ المعنوي بين الواقع المنشود وسلوك المخاطبين المنحرف، ممّا يولّد حالة من اليقظة الفكريّة والأخلاقيّة. وثانياً، يضفي التعجّب على الخطاب شحنة عاطفيّة قويّة تُكثّف تأثير الرسالة وتستثير استجابةً وجدانيّة وذهنيّة لدى المتلقّي. وثالثاً، إنّ تكرار هذا الأسلوب في موضوعات مثل الموت، والدنيا، وغفلة الإنسان، والمسؤوليّة الاجتماعيّة، يكوّن نسقاً خطابياً تربوياً تحذيرياً يدفع المخاطب إلى الانتقال من مجرّد المعرفة إلى مرحلة التأمّل والإصلاح. وبذلك يتبيّن أنّ التعجّب في نهج البلاغة ليس مجرّد صناعة بلاغيّة، بل أداةٌ استراتيجيّة في بيان القيادة الفكريّة والأخلاقيّة للإمام عليّ (عليه السلام)، إذ تُسهم في إيصال الرسائل الدينيّة والاجتماعيّة بقوّة تأثيرٍ أعمق في نفوس المخاطبين.

المصادر والمراجع

نهج البلاغة.

ابن أبي الحديد، عبد الحميد بن هبة الله. (١٩٥٩م) *شرح نهج البلاغة*. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية.

ابن هشام الأنصاري، جمال الدين عبد الله بن يوسف. (٢٠٠٤م) *مغني اللبيب عن كتب الأعاريب*. تحقيق: مازن المبارك ومحمد علي حمد الله. بيروت: دار الفكر.

البحراني، ميثم بن علي بن ميثم. (١٩٩٦م) *شرح نهج البلاغة*. بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات.

البستاني، محمود. (٢٠٠٤م) *الإسلام والفن*. قم: مجمع البحوث الإسلامية.

بيضون، لبيب. (٢٠٠٨م) *تصنيف نهج البلاغة*. بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات.

التفتازاني، سعد الدين مسعود بن عمر. (١٩٩١م) *المطوّل في شرح تلخيص المفتاح*. بيروت: دار الكتب العلمية.

حسن، عباس (١٩٧٤م) *النحو الوافي*. ط١. دمشق: دار الفكر.

الجرجاني، عبد القاهر. (٢٠٠٤م) *دلائل الإعجاز*. تحقيق: محمود محمد شاكر. القاهرة: مكتبة الخانجي.

الجلالي، السيد محمد حسين. (١٩٨٧م) *دراسة حول نهج البلاغة*. القاهرة: دار المعارف.

الجعفري، محمد تقي. (١٩٩٩م) *ترجمة وتفسير نهج البلاغة*. طهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

الراغب الأصفهاني، الحسين بن محمد. (١٩٩٢م) *مفردات ألفاظ القرآن*. تحقيق: صفوان عدنان داوودي. دمشق: دار القلم.

الرضي، الشريف محمد بن الحسين. (١٩٦٧م) *نهج البلاغة*. تحقيق: صبحي الصالح. بيروت: دار الكتاب اللبناني.

الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله. (١٩٥٧م) *البرهان في علوم القرآن*. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية.

السكاكي، يوسف بن أبي بكر. (١٩٨٧م) *مفتاح العلوم*. ضبطه وكتب هوامشه: نعيم زرزور. بيروت: دار الكتب العلمية.

السامرائي، فاضل صالح. (٢٠٠٣م) *معاني النحو*. عمّان: دار الفكر.

الصالح، صبحي. (١٩٦٧م) *دراسات في نهج البلاغة*. بيروت: دار العلم للملايين.

عبد الرحمن، عائشة. (١٩٩٨م) *الإعجاز البياني للقرآن ومسائل ابن الأزرق*. القاهرة: دار المعارف.

العقاد، عباس محمود. (٢٠٠٢م) *عبقرية الإمام علي*. القاهرة: نهضة مصر.

عتيق، عبد العزيز. (١٩٨٥م) *علم المعاني*. بيروت: دار النهضة العربية.

الغلاييني، مصطفى. (١٩٩٣م) *جامع الدروس العربية*. بيروت: المكتبة العصرية.

القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن. (٢٠٠٣م) *الإيضاح في علوم البلاغة*. بيروت: دار الكتب العلمية.

مطلوب، أحمد. (١٩٨٦م) *معجم المصطلحات البلاغية وتطورها*. بغداد: المجمع العلمي العراقي.

مطهري، مرتضى. (١٣٧٥ش) *في رحاب نهج البلاغة (سيري در نهج البلاغه)*. طهران: صدرا.

مغنية، محمد جواد. (١٩٨٨م) *في ظلال نهج البلاغة*. بيروت: دار العلم للملايين.

دراسات حديثة في نهج البلاغة

سال نهم، شماره یکم، پیاپی ۱۷، پاییز و زمستان ۱۴۰۴ (۱۴۱-۱۵۸)
DOI: 10.30473/anb.2026.78445.1499

«مقاله پژوهشی»

اسلوب تعجب در نهج‌البلاغه (تحلیلی بلاغی و جایگاه گفتمان تعجب در کلام امام علی(ع))

زهرا صمدی[۱]، فاروق نعمتی[۲]، مسعود باوان پوری[۳*]

۱. گروه زبان وادبیات عربی، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه ولی عصر (عج)، رفسنجان، ایران.
۲. گروه زبان وادبیات عربی، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه ولی عصر (عج)، رفسنجان، ایران.
۳. گروه زبان وادبیات عربی، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه ولی عصر (عج)، رفسنجان، ایران.

نویسنده مسئول:
مسعود باوان پوری
رایانامه:
masoudbavanpouri@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۵/۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۶/۲۵

چکیده

این پژوهش با هدف بررسی کارکردهای اسلوب تعجب در نهج‌البلاغه و تبیین نقش بلاغی آن در انتقال مفاهیم تربیتی، اخلاقی و اعتقادی در سخنان امام علی (ع) انجام شده است. مسئله اصلی پژوهش آن است که اسلوب تعجب در نهج‌البلاغه تنها به‌عنوان ساختاری زبانی برای بیان شگفتی محدود نمی‌شود، بلکه ابزاری بلاغی برای تأثیرگذاری عاطفی، هشدار، سرزنش، تحسین و بیدارسازی مخاطب به‌شمار می‌آید. با توجه به اهمیت نهج‌البلاغه به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین متون ادبی و اسلامی، تحلیل دقیق شیوه‌های بلاغی آن، به‌ویژه اسلوب تعجب، می‌تواند به فهمی عمیق‌تر از لایه‌های دلالی و کارکردهای خطابی آن کمک کند. این پژوهش با روش توصیفی ـ تحلیلی انجام شده و داده‌های آن از طریق استخراج نمونه‌هایی از عبارات نهج‌البلاغه و تحلیل بلاغی آن‌ها در پرتو منابع بلاغت عربی گردآوری شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که اسلوب تعجب در نهج‌البلاغه در دو گونه اصلی آمده است: تعجب صریح و تعجب ضمنی، که با بهره‌گیری از ابزارهایی مانند «ما»، «کیف»، «کم» و «یا له»، افزون بر ساختارهای خبری با دلالت تعجبی، به‌کار رفته است. همچنین این پژوهش آشکار می‌سازد که این اسلوب، افزون بر ایجاد شگفتی، کارکردهای متعددی مانند سرزنش، هشدار، تمجید، توبیخ، برانگیختن هراس تربیتی و تحریک اندیشه را در بافت خطابی سخنان امام (ع) ایفا می‌کند؛ امری که به تقویت اثربخشی پیام‌های اخلاقی و اجتماعی نهفته در متن یاری می‌رساند.

واژه‌های کلیدی

نهج‌البلاغه، اسلوب تعجب، بلاغت عربی، تحلیل بلاغی، کارکردهای خطابی.

استناد به این مقاله:

صمدی، زهرا؛ نعمتی، فاروق و باوان پوری، مسعود. (۱۴۰۴). اسلوب تعجب در نهج‌البلاغه (تحلیلی بلاغی و جایگاه گفتمان تعجب در کلام امام علی(ع)). *دراسات حديثة في نهج‌البلاغة*، ۹(۱)، ۱۴۱-۱۵۸.
(DOI: 10.30473/anb.2026.78445.1499)

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/)