

## الصورة الفنية في رسائل الإمام علي (عليه السلام) (دراسة في ثلاث رسائل من نهج البلاغة نموذجاً)

خليل پرويني\*

عيسى متقى زاده\*\*، محمد كبرى\*\*\*

### الملخص

تعتبر الصورة الفنية عنصراً هاماً في دراسة ونقد الأعمال الأدبية؛ فقد أصبحت إلى ما تضمّ فيما بينها من الأحيلة، والعواطف، والظلال، والإيقاعات، معياراً أساسياً في تقييم العمل الأدبي الذي يُتقوّم بما ابنت عليه الصورة الفنية من تلك المقوّمات الفنية والأدبية الأصيلة. هذا وقد احتوت رسائل الإمام علي (ع) على ملامح أصيلة للصورة الفنية، هي من أهم الآليات والمقوّمات للصورة الفنية في النقد الأدبي الحديث. يقوم هذا البحث بدراسة تحليلية لأهمّ آليات الصورة الفنية في ثلاث رسائل من نهج البلاغة، معتمداً في ذلك على المنهج الوصفي — التحليلي، للوقوف على مكانة الصورة في الرسالة العلوية وخصائصها الفنية، ودور السياق في الكشف عن الصور المتنوعة الموظّفة في رسائل الإمام علي (ع). لقد قام الإمام علي (ع) من خلال الخيال برسم صور فنية تفتح على متلقّيها عوالم جديدة من المعاني والدلالات التي تتّصف بالأصالة الناجمة عن اعتمادها على الواقعيّات والحقائق الدينية والاجتماعية. وقد زاد من حيوية هذه الصور اصطباغها بمشاعر وأحاسيس

\* أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس (الكاتب المسؤول) parvini@modares.ac.ir

\*\* أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس motaghizadeh@modares.ac.ir

\*\*\* ماجستير في اللغة العربية و آدابها بجامعة تربيت مدرس m.kabiri@modares.ac.ir

تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٤/١٨، تاريخ القبول: ١٣٩٢/٦/١٥

نابعة من أسمى العواطف الإنسانية الخالدة. وهذا إضافة إلى إخضاع الألفاظ والتراكيب التي تشع بمفردها مجموعة من الأخيلة والظلال التي تقوم برسم صور تعرض على المخاطب مشهداً متكاملًا من الدلالات والمعاني. وقد تبين من خلال هذا البحث أن للسياق دوراً ريادياً في تبين الجوانب المختلفة للصورة الفنية في الرسالة العلوية، والكشف عن مدى نجاح هذا العنصر الأدبي في رسائل الإمام علي (ع).

**الكلمات الرئيسية:** نهج البلاغة، الرسائل، الصورة الفنية، السياق.

## ١. المقدمة

إنّ الصورة الفنّية هي من أهمّ المقاييس النقدية التي يتوسل بها الناقد للكشف عن موقف الأديب وتجربته ومدى الأصالة التي يتمتع بها في إنتاجه الفنّي. ويكفي لبيان أهمّيّتها من أن نذكر بأنّها «الأداة المفضّلة في [التعبير] والأسلوب القرآني» (قطب، ٢٠٠٢: ٣٦). ومن ثمّ فإنّها «تحتلّ في الدراسات الجديدة والحداثانية موقفاً يكاد ينفرد في أهميته من بين عناصر الأدب، بل يُمكن القول: إنّ بعض الاتجاهات تضع من خلال الصورة الفنية، الفارقة بين اللغة الأدبية و بين سواها» (البستاني، ١٤٢٢: ١٤٩).

وقد استخدم الإمام علي (ع) الصورة الفنية في رسائله، واتّخذها وسيلة تُوصّله إلى ما قد قصد تبيانه من مقاصد وأغراض دينية، أو اجتماعية، أو سياسية، أو غيرها ممّا يجب عرضه في رسالة يعيّنّها إلى وال من وُلّاته، أو عامل من عمّاله، أو أمير من أمراء جيشه. أو وصية يُوجّهها إلى وُلده فيُضمّنّها ما يُفيدهم في انتهاج الصراط المستقيم.

أمّا هذا البحث فقام بدراسة تحليلية للصورة الفنية في ثلاث رسائل من نهج البلاغة، وهي: أولاً: الرسالة ذات الرقم (٣١) وهي وصية كتبها (ع) لولده الحسن (ع) وضمّنّها أموراً دينية مختلفة. ثانياً: الرسالة ذات الرقم (٤٥) والتي بعثها إلى عثمان بن حنيف مستعجباً إيّاه. ثالثاً: الرسالة ذات الرقم (٥٣) وهي التي بعثها إلى مالك الأشتر، وضمّنّها أموراً أساسية في إدارة المجتمع. وقد وقع اختيارنا على هذه الرسائل الثلاث لأمرين مهمّين: (أ) أنّ هذه الرسائل قد وردت كاملة في نهج البلاغة<sup>١</sup> بخلاف سائر الرسائل التي قد تكون قطعة

مأخوذة من بدايات رسالة أو نهاياتها أو أواسطها، دون أن يكون لها بداية أو نهاية معيّنة؛ (ب) إنّ هذه الرسائل قد اشتملت على موضوعات هامة شغلت كثيراً من الباحثين والدارسين منذ زمن بعيد.

وقد أحضع الإمام علي(ع) الصورة الفنية وما قامت عليه من عناصر ومكوّنات متنوعة؛ لتقوم بعرض ما تمحورت عليه كلّ رسالة من رسائله الثلاث من فكرة أساسية تتمثّل في التربية الدينية (في وصيّته إلى ولده)، والزهد في الدنيا (في رسالته إلى عثمان بن حنيف)، وتحقيق العدالة في المجتمع (في رسالته إلى مالك الأشتر). ومن ثمّ فإنّ الصورة الفنّية لما تقوم به من وظيفة خطيرة في عرض الأفكار الأساسية والنواة المركزية لكلّ رسالة من رسائل الإمام علي(ع) من جانب ونظراً لمقوماتها المتأصلة في جذور الأعمال الأدبية من خيال، وواقع، وعاطفة، ولغة، و... إلخ من جانب آخر، أصبحت عنصراً هاماً جدّاً الأهميّة في دراسة وتحليل الرسالة العلوية على أساس منها.

## ٢. أهمية الدراسة وطرح سؤاليين

قد اكتسبت الصورة الفنية في ظلّ الدراسات النقدية الحديثة مفهوماً متكاملًا وجديدياً يتّسم بالحيوية والانتعاش. فقد كشف النقد الأدبي الحديث عن زوايا خفيّة للغة الأدبية في قيامها برسم صور فنية قد تعتمد في بنائها الفني على غير تلك الصور البيانية المعروفة من تشبيه، واستعارة، ومجاز، وكناية، فأصبحت تضمّ فيما بينها، إضافة إلى هذه الصور، كلّ ما له صلة بالعملية التصويرية من طاقات فنية تحتوي عليها اللغة الأدبية، وعواطف وأحاسيس تنبثق من التجربة الشعرية للأديب أو الشاعر، وواقع يحتفظ بأصالة الأدب ويعده عن الزيف والزيغ. ومن هنا أصبح من المحتوم على الباحث عن الصور الفنية في الأعمال الأدبية بأن يخضع دراسته لهذا المفهوم المتكامل للصورة الفنية.

أمّا رسائل الإمام علي(ع) فقد احتوت على ملامح أصيلة للصورة الفنية من خيال، وواقع، وعاطفة، ولغة، وهي من أهمّ الآليات والمقومات للصورة الفنية في النقد الأدبي الحديث. إلّا أنّه ليس هناك دراسة مستقلة تكشف عن جماليّاتها، ووظائفها، وعلاقتها

بالسياق. وعلى هذا جاءت هذه الدراسة لتبحث عن الصورة الفنية في رسائل الإمام علي (ع)، وتسعى لتجيب عن سؤالين هامّين هما:

أ) ما هي المكانة التي تحظى بها الصورة الفنية في رسائل الإمام علي (ع)؟

ب) ما هو دور السياق في الكشف عن الصور الفنية في الرسالة العلوية (ع)؟

**الفرضية الأولى:** استخدم الإمام علي (ع) الصورة الفنيّة وبكلّ ما تملك من الآليات المتمثّلة في الخيال، والواقع، والعاطفة، واللغة، ليقوم من خلالها بعرض أفكاره وأغراضه التي يرمي إيصالها إلى مخاطبي ومتلقّي رسائله. وقد استطاعت الصورة الفنية ومن خلال تلك المقوّمات بأن تنقل إلى مخاطب رسائله (ع) الأفكار الدينية أو السياسية أو الاجتماعية أو ... إلخ، نقلاً كاملاً وبشكل حسن. وهذا ما يكشف عن أهمّيّتها ومكانتها ودورها الأساسي في القيام بما وُظّفت من أجله.

**الفرضية الثانية:** يتمكّن السياق وبأنواعه المختلفة من الكشف عن مختلف الآليات التي ابتنت عليها الصورة الفنية في الرسالة العلوية. بل للسياق الفاعلية المؤثّرة في تبين جوانب مختلفة وزوايا خفية للصورة في رسائل الإمام علي (ع) ممّا يدلّ على العلاقة الوثيقة بين الصورة الفنية والسياق.

### ٣. خلفية البحث

لاشك أن نهج البلاغة قد حظى بدراسات كثيرة؛ تناولته بالبحث والدراسة من زوايا مختلفة. إلّا أنّ هذا، لا يعني أن نعني بها عناية تصرفنا عن القيام بدراسات جديدة، بل يجب على كلّ باحث يرغب في موضوعات تتصل بالنهج، أن يسعى في تطوير هذه الدراسات وتنميتها ليكشف بذلك عن زوايا خفية لم تتطرق إليها الدراسات والبحوث السابقة لبحثه. فيما يلي إشارة إلى بعض البحوث التي درست الصورة في نهج البلاغة:

أ) «الصورة الفنية في كلام الإمام علي (ع) (نهج البلاغة نموذجاً)» (١٩٩٧م) —  
«خالد البرادعي»؛ ب) «التصوير الفني وملاحيه في نهج البلاغة» (١٣٨٧ش) لـ «حميد

محمد قاسمي»؛ ج) «حركية الصور الأدبية في خطب نهج البلاغة» (١٣٩٠ش) لـ «مرتضى قائمي ومجيد صمدي»؛ د) «مكوّنات الصورة الفنية للرسالة الحادية والثلاثين من نهج البلاغة» (١٣٩٠ش) لـ «محمد خاقاني وحמיד عباس زاده»؛ ر) «أسلوب علي بن أبي طالب في خطبه الحربية» (٢٠١١م) لـ «علي أحمد عمران».

وبالرغم من أنّ هذه البحوث قد درست الصورة الفنية في نهج البلاغة إلا أنّها ينقصها أمران الأول: إنّ الصورة الفنية في أكثر هذه الدراسات والبحوث قد درست على أساس المفهوم التراثي للصورة الفنية. فلم تتطرق إلى جوانب جديدة استكشفتها النقد الأدبي الحديث للصورة الفنية<sup>٢</sup>. والآخر: إنّ هذه الدراسات لم تعنّ في بحثها عن الصورة الفنية في نهج البلاغة، بالعلاقة الوثيقة بين الصورة والسياق<sup>٣</sup>.

#### ٤. منهج الدراسة

قد اعتمدت دراستنا على المنهج الوصفي — التحليلي الذي تطرّقنا من خلاله إلى استخراج المبادئ والأصول النظرية للبحث ثم تطبيقها على الشواهد التي تمّ استخراجها من تلك الرسائل الثلاث.

#### ٥. إطلالة على مفهوم الصورة الفنية ومقوماتها

لقد اهتمّ النقاد المحدثون بالصورة الفنية اهتماماً بالغاً وتناولوها من زوايا مختلفة، فوسعوا مجالها، ووضعوا عدداً من التعريفات لها، وعرضوا مفهومات تتفق في إطارها العام و تتباين في التفاصيل<sup>٤</sup>. إلا أنّ أكثر التعريفات التي ذكروها للصورة، إنّما تنمُّ عن وظيفتها، ومجالها في الأدب. فهي من الوسائل التي «يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرائه أو سامعيه» (الشايب، ١٩٩٤: ٢٤٢)؛ إذ هي «طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدّثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير» (عصفور، ١٩٩٢: ٣٢٣).

وهي التي تتكفل بنقل ما يدور في خلد الأديب من أفكار ومعان، وما يتحسسه من مشاعر وتجارب موحية، بكل ما تملك من عواطف، وأخيلة، وظلال، و... إلخ؛ فإنها «تعبير عن نفسية الشاعر [أو الأديب] ووعاء لإحساسه، وفكره، تُعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري» (دهمان، ١٩٨٦: ١ / ٢٩٩).

والصورة في كل عمل أدبي تتألف من مكونات أساسية متنوعة تربطها فكرة الأديب التي هي النواة المركزية في كل عمل أدبي. هذه المكونات هي: الخيال، والواقع، والعاطفة، واللغة. كلٌّ منها يعرض جانباً من تلك الفكرة. وعندما تتجمع هذه العناصر في قالب وتماسك وتتآزر فيه، تُشكل صورةً فنيةً تقوم بوظيفة نقل الفكرة الأساسية وعرضها عرضاً كاملاً ووافياً على المتلقي والمخاطب (الراغب، ٢٠٠١: ٤٢-٥٣، بتصرف).

أمّا الخيال: فهو «قوة تجمع بين الأشياء المتباعدة في نسق فني. فيقرّب فيما بينها ويصهرها في «الصورة» التي يحلّ فيها الانسجام بين الأشياء المتنافرة والتوافق بينها» (المصدر نفسه: ٤٨). وتتجلى فاعلية الخيال، نظراً لهذا، في أنه «يُعيد تشكيل المدركات الحسية، ويبيّن منها عالماً متميّزاً في جدته وتركيبه بجمعه بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، فيخلق الانسجام والوحدة في النص الأدبي» (العصفور، ١٩٩٢: ١٣).

وأما الواقع فهو أن يبيّن الأديب عمله الفني على أساس من الواقع والحقائق؛ إذ «إنّ الأدب الصحيح لا يتجاوز منطقة الحقائق ولو شطّ به الخيال» (قطب، ٢٠٠٣: ١٤) وعلى كلّ أديب أن يجمع بين الحقيقة والفنّ، فيهتم أولاً بالصدق الواقعي ثمّ بالصدق الفني في عمله الأدبي.

وأما العاطفة: ف«هي التي تمدّ الصورة بنسغ الحياة والتأثير، و بدونها تُصبح الصورة باردة جافة» (الراغب، ٢٠٠١: ٥٠). «فلا ترتقي الصورة إلى عالم الفنّ ولا تحظى بقيمة أدبية في ذلك العالم، إلّا عندما تُضمّ فيما بينها عاطفة إنسانية سائدة» (فتوح، ١٣٨٩: ٦٨).

وأما اللغة: فهي وسيلة لنقل الأفكار والعواطف. وقد تميّزت اللغة العربية في «أنها من

أكثر اللغات انسجاماً مع التعبير الفني، وإثارة الأحاسيس الفنية والإنسانية، وتلاؤماً مع المعايير الجمالية» (الراغب، ٢٠٠١: ٥١). ويتجلى ذلك «في تركيب حروفها، ومفرداتها، وعباراتها» (العقاد، ١٩٩٥: ٣٣)؛ فـ «اللغة العربية لغة تصويرية. يظهر ذلك في الاستعمالات المجازية والحقيقية، فحين نقول مثلاً: «تمایل الرجل» فإنّ هذا التعبير الحقيقي، يرسم صورة لرجل يترنح يميناً وشمالاً» (الراغب، ٢٠٠١: ٥٢).

وتتضح الصورة الفنية التي تُعنى بعرض الفكرة الأساسية في العمل الأدبي، اتّضحاً أكثر، حين تُربطُ بالسياق الذي ترد فيه. فالسياق — بأنواعه المختلفة — يُعين المخاطبَ على تلقّي ما تسعى إليه الصورة الفنية من عرض الأفكار و العواطف، والظلال، والمعاني، وما تتجلى من خلاله فكرة الأديب الأساسية.

## ٦. السياق: تعريفه وأنواعه

يُقصد بالسياق (context)<sup>٦</sup> من حيث المدلول العام، ذلك «الإطار العام الذي تنتظم فيه عناصر النص، ووحدته اللغوية، ومقياس تتصل بوساطته الجملُ فيما بينها وتربط، بحيث يؤدّي مجموع ذلك إلى إيصال معنى معيّن، أو فكرة محددة لقارئ النص» (عبد الراضي، ٢٠١١: ١٩٧).

وقد اقترح K.Ammer تقسيماً للسياق شمل كل ما يتصل بالنصّ الأدبي من علاقات لغوية، وظروف اجتماعية، وخصائص، وسمات ثقافية، ونفسية. وعلى هذا يمكن أن يقسم السياق إلى أربعة أقسام: ١. السياق اللغوي، ٢. السياق الثقافي، ٣. السياق العاطفي، ٤. سياق الحال أو الموقف (السياق الاجتماعي) (مختار عمر، ١٩٩٨: ٦٩). ويبدو أنّ هذا التقسيم هو الأجدر والأنسب في دراسة الصورة الفنية؛ إذ يتطرق إلى دراسة مقوماتها وآلياتها المتنوعة فيكشف بذلك عن زواياها المختلفة.

أمّا السياق اللغوي (Linguistic context): فـ «هو حصيلة استعمال الكلمة داخل نظام الجملة، متجاورة وكلماتٍ أخرى، ممّا يكسبها معنى خاصاً محدداً» (قدور، ٢٠٠٨:

٣٥٥). فـ «معنى الكلمة في المعجم متعدد ومحتمل، ولكن معنى اللفظ في السياق اللغوي واحد لا يتعدد، والمتكلم في الحقيقة لا يستخدم الكلمات وإنما يجوّها إلى ألفاظ محددة الدلالة في بيئة النص<sup>٧</sup>» (حسان، ١٩٩٤: ٣١٦-٣١٧).

وأما السياق الثقافي (Cultural contex): فـ «يقتضي تحديد المحيط الثقافي الذي يُمكن أن تُستخدم فيه عناصر النصّ المختلفة ممّا تقتضيه ثقافة الأديب الخاصّة» (عثمان، ٢٠٠٣: ١١٨). فعلى سبيل المثال «إنّ عديداً من الكلمات لها ارتباط وثيق بالثقافة؛ إذ تحمل الكلمات وضعيّات ثقافية معيّنة فتكون علامات على الانتماء العرقي أو الديني أو السياسي، من ذلك أنّ استخدام كلمة (المجاهد) لا يطابق دائماً مع كلمة (المناضل) أو (المقاتل) أو (الفدائي)، لأنّ لكلّ كلمة من هذه الكلمات ظلالاً ثقافية ذات ارتباط بالتاريخ أو الدين أو السياسة» (قدور، ٢٠٠٨: ٣٥٩-٣٦٠).

وأما السياق العاطفي (Emotional context): فـ «يحدد درجة القوة والضعف في الانفعال ممّا يقتضي تأكيداً أو مبالغة أو اعتدالاً» (مختار عمر، ١٩٩٨: ٧٠) كما أنّه «يوضح لنا ما إذا كان النصّ ينبغي أن يُؤخذ على أنّه إنّما يُعبّر عن أمور موضوعية خالصة أو أنّه قُصد به — أساساً — التعبير عن العواطف والانفعالات. وهو الذي يساعدنا على إدراك التبادل بين المعاني الموضوعية والمعاني العاطفية والانفعالية» (أولمان، بلاتا: ٦٠).

وأما سياق الحال أو الموقف (السياق الاجتماعي: situational context): فهو جملة العناصر المكوّنة للموقف الكلامي أو للحال الكلامية. ومن هذه العناصر: ١. شخصية المتكلم والسامع، وتكوّينهما الثقافي، ٢. العوامل والظواهر الاجتماعية ذات العلاقة باللغة، ٣. أثر النصّ الكلامي في المشتركين، كالاقتناع، أو الإغراء، أو الضحك<sup>٨</sup> (عثمان، ٢٠٠٣: ١١٣).

## ٧. البنية التكوينية لرسائل الإمام علي (ع) الثلاث

إنّ كلّ رسالة من رسائل الإمام علي (ع) الثلاث تحمل في طيّاتها فكرةً أساسيةً يسعى الإمام (ع) إلى عرضها على مخاطبه مستخدماً في ذلك، الصورةَ بجميع مكوّناتها الأربعة.



أما الرسالة (٣١) فالفكرة الأساسية فيها هي «التربية الدينية»، فيقوم الإمام (ع) بعرض ما يُحقّق هذا الهدف من بيان أمور تتصل بالدين وبالحياة الدينية. يستهلّ الإمام (ع) رسالته ببيان الدافع له لكتابتها. ثمّ يتّجه إلى عرض وصاياه التي تمثّلت في الأمور التالية (على حَسَب التوالى): أ) الإيضاء بالتقوى الإلهية المتمثلة في الاتّعاظ بالمواعظ والحكم الدينية، وتقوية اليقين، و... إلخ؛ ب) إثبات أصليّ التوحيد والنبوة؛ ج) الحثّ على التحلّي بمكارم الأخلاق؛ د) ضرورة التزوّد بالأعمال الصالحة وجعلها ذخيرة لآخرة؛ و) ضرورة التضرّع إلى الله والدعاء؛ هـ) ضرورة ذكر الموت وما بعده؛ ي) إيراد بعض الحكم والأمثال التي تعرض تجارب قيمة لحياة الإنسان.

وتتمحور الفكرة الأساسية في الرسالة (٤٥) على فكرة «الزهد في الدنيا». يبدأ الإمام (ع) هذه الرسالة بعتاب يُوجّهه إلى عثمان بن حنيف، حيث يقول (ع): «وَمَا ظَنَنْتُ أَنَّكَ تُجِيبُ إِلَى طَعَامِ قَوْمٍ، عَائِلُهُمْ مَجْفُوفٌ وَعَنْيَهُمْ مَدْعُوفٌ» (الشريف الرضي، ١٩٩٠: ٦٠٦). ثمّ يتّجه (ع) إلى ما يحثّ المخاطب على الزهد والقناعة، فيعرض أولاً صورة من حياته (ع) وما ابتنت عليه من زهد وقناعة. ثمّ يقوم بتبيين ضرورة مشاركة الفقراء والمساكين في «جشوبة العيش» وصعوبته. ثمّ يعمد إلى عرض صورة من إعراضه عن الدنيا وتشوّقه إلى الله تعالى.

أما الرسالة (٥٣) فمدارها على «تحقيق العدالة في المجتمع». وإليك أهمّ ما ورد في هذه الرسالة: أ) إيضاء مالك بالتقوى وأتباع ما أمر به الله تعالى؛ ب) الإشارة إلى تاريخ مصر وضرورة العناية بماضي هذه البلدة، ليأخذ منه ما يصلح به حاضرها؛ ج) التأكيد على وجوب تعميم العدل الاجتماعي مع الاجتهاد في اكتساب رضا العامّة من الأمّة؛ د) عدم إدخال البخيل، والجبان، والحريص في المشورة، وأيضاً عدم اتّخاذ بطانة السوء وأعوان الأشرار وزراء له؛ هـ) الإشارة إلى عوامل الثقة الاجتماعية بين الراعي والرعيّة منها: حسن ظنّ الراعي برعيّته، ومدارسة العلماء والحكماء؛ ي) تقسيم المجتمع إلى سبع طبقات وبيان أحوال كلّ طبقة منها.

## ٨. الصورة الفنية في الرسالة العلوية

تقوم الصورة الفنية في الرسالة العلوية بعرض الفكرة الأساسية التي تتمحور عليها كل رسالة من رسائله (ع) الثلاث، وذلك من خلال مكوناتها الأربعة المتمثلة في الخيال، والواقع، والعاطفة، واللغة؛ فإن كل مكون من الصورة الفنية يقوم بإبراز جانب من تلك الفكرة، وعندما تتجمع هذه المكونات في قالب موحد، تتجلى منه ومن خلال السياق وأنواعه، صورة فنية تعرض على متلقيها فكرة الإمام (ع) الأساسية، عرضاً كاملاً ووافياً.

### ١.٨ الخيال

إن الصورة في بنائها الفني لا تخلو من معطيات يوفّرها خيال الأديب وقوّته على إحداث علاقة بين أشياء لا صلة بين أجزائها في عالم الواقع. فيقوم الخيال بصهرها في صورة فنية تثير مخيلة المتلقي لتوقفه على عالم جديد من المعاني والمشاعر والعواطف.

والصورة بهذا المفهوم تشمل كل الوجوه البلاغية المتمثلة في مختلف الصور البيانية<sup>١</sup> مما يضطلع الخيال في تكوينه وبنائه. والأديب يتوسل بها ليعبّر بوساطتها عن حالات ومعان لا يمكنه أن يجسدها لولا أن تقوم الصورة بتجسيدها وعرضها بأسلوب يقتضيه الحال والموقف. وبذلك «تُصبح الصورة [المجازية] وسيلة حتمية لإدراك نوع متميّز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه، أو توصيله» (عصفور، ١٩٩٢: ٣٨٣) وعندما تكون الصورة كذلك، يكون المجاز — بمفهومه العام — هو التعبير الأصيل الذي لا يُستغنى عنه في رسم الصورة المرادة. وفي هذا «لا يكون المجاز تجاوزاً للحقيقة. وإنما يكون هو الطريق للوقوف على صورة الفكر والشعور اللذين يراد التعبير عنهما» (غنيمي هلال، ١٩٩٧: ٤٣٣).

و الإمام علي (ع) لا يتخلّى في رسائله الثلاث عن استخدام صور فنية تتمثل في صور مجازية، وذلك لتُصبح وسيلة للتعبير عن معان دينية، أو تربوية، أو إنسانية، أو غير ذلك من المعاني التي قد يعجز التعبير الحقيقي عن تمثيلها وتجسيدها للمتلقى. يقول (ع) في تصوير سير الإنسان نحو الآخرة: «وَأَعْلَمُ، أَنَّ مَنْ كَانَتْ مَطِيئَتُهُ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ، فَإِنَّهُ يُسَارُ بِهِ وَإِنْ

كَانَ وَأَقْفًا» (الشريف الرضى، ١٩٩٠: الرسالة ٣١ / ٥٨٤). فقد رسم (ع) بهذا، ما يُوقَفُ مخاطبه على حقيقة انتقال الإنسان إلى الآخرة وعدم بقاءه في الدنيا. والدال على هذه الحقيقة الاعتقادية هو أنّ الإنسان في مدّة عمره إنّما هو مسافر إلى الآخرة لأُمّحالة، ومطّيته في هذا السفر إنّما هي الليل والنهار اللذان لا يتمّ لهما الوقوف والسكون والتعاقب إلّا بعد أن أوصلا بصاحبهما إلى غاية سفره وهي الآخرة. وقد اتّخذ الإمام (ع) لهذا التعبير، طريقة خاصة تتمثل في ما أحدثه من صورة مجازية تعبّر عن تلك الحقيقة، تعبيراً ذا أثر خلّاب في المخاطب ليتنبّه إلى أنّ بقاءه في الدنيا إنّما هو بقاء وقتي، له مدّة معينة، وأنّ حياته تَمْتطي الزمان وهو لا يتوقف بحال إلى أن يُوصِلَ من امتطاه إلى غاية سفره النهائيّة.

وفي موقف آخر يَصوّر (ع) هذا السفر بأنّه يُوشِكُ أن ينتهي: «رُويَداً يُسْفِرُ الظَّلَامَ، كَأَنَّ قَدَ وَرَدَتِ الْأَطْعَامُ، يُوشِكُ مَنْ أَسْرَعَ أَنْ يَلْحَقَ!» (المصدر نفسه: الرسالة ٣١ / ٥٨٤).

حيث يرسم الإمام (ع) لمخاطبه صورةً من جهل الإنسان لحقيقة الآخرة، وذلك من خلال ربط هذا الجهل بالظلام الذي يحجب المرء عن رؤية الأشياء. ثمّ إنّ هذا الظلام (أي الجهل) سينجلي عن قريب، وسيُدرك الإنسان المسافر حقيقة الآخرة، ولا يطول ذلك كما لا يستغرق ظلام الليل إلّا مدّةً معينةً غيرَ طويلة. فتمكّن (ع) من التعبير عن هذين المعنيين (أي جهل الإنسان لحقيقة الآخرة، وقصر مدّة بقاءه في الدنيا) باستحضار صورة مجازية واحدة. و يرمي الإمام (ع) من خلال هذه الصور إيقاف مخاطبه على ضرورة ذكر الموت والاستعداد له بالتزوّد بزيادة التقوى والإيمان والأعمال الصالحة، أو بعبارة أخرى أنّه (ع) يُريد القيام بتربية ولده تربية دينية باستحضار صور تحثّ على التحلّي بالصفات الدينية الحميدة.

ويقول (ع) في معرض حثّ مخاطبه (عثمان بن حنيف) على الزهد في الدنيا وهو يُخاطبها: «إِلَيْكَ عَنِّي يَا دُنْيَا، فَحَبْلُكَ عَلَيَّ غَارِبِكُ، قَدِ انْسَلَلْتُ مِنْ مَخَالِبِكَ، وَأَقَلْتُ مِنْ حَبَائِلِكَ» (الشريف الرضى، ١٩٩٠: الرسالة ٤٥ / ٦١٠). فتواجه في هذا التعبير ما يدلّ على نفوره من الدنيا وعدم تعلّقه بها، ولهذا تجده (ع) يُصوّرُها بصور مختلفة تارةً بالناقاة المَهْمَلَة وتارةً بالحيوان المفترس، وتارةً بالصائد. وقد أحدث بذلك كلّ صوراً جزئية متنوعة تُعبّر عن معنى واحد هو: «الزهد في الدنيا».

وتتخذ الصور المجازية في رسالته (ع) إلى مالك صبغة اجتماعية خاصة، تعرض على مخاطبها ما يُوجّهه إلى الطريقة الفضلى في المعاملة مع الرعية، والقيام بتحقيق العدالة في المجتمع، حيث يقول (ع): «وَلَا تُكُونَنَّ عَلَيْهِمْ سُبُعًا ضَارِيًا تَغْتَنِمُ أَكْلَهُمْ» (الشريف الرضي: الرسالة ٥٣ / ٦٢٢). فيحذّره من سوء الخلق ممّا يمسّ بكرامة الإنسان، وذلك باستحضار صورة من الحيوان المفترس الضاري الذي لا يمتنع شئٌ من تمزيق فريسته وتقطيعها.

وعلى هذا الأساس؛ فإنّ رسائل الإمام علي (ع) الثلاث، نظراً لما تقوم به الصور القائمة على الجاز من وظائف جمالية وفنية لتحريك المشاعر للعمل بنصيحة أو وعظ، أو توجيه اعتقادي، أو خلقي، أو ... إلخ، لا تخلو من الصور البلاغية المختلفة. إلا أنّ الموقف والمقام هو الذي يحدد مقدار تواجدها وحضورها في هذه الرسائل. والجدول أدناه يكشف عن مدى هذا التواجد للصور المجازية في رسائل الإمام علي (ع) الثلاث:

الرسالة	عدد السطور	الصور المجازية	نسبة الاستخدام
ذات الرقم ٣١	٢٤٠ سطراً	٥٤ صورة	٢٢/٥٧ %
ذات الرقم ٤٥	٦٢ سطراً	٢٨ صورة	٤٥/١٦ %
ذات الرقم ٥٣	٣١٢ سطراً	٤٠ صورة	١٢/٨٣ %

وتدلّ هذه الإحصائية على الدور الذي يلعبه المقام و الموقف في استخدام الصور المجازية القائمة على الخيال. فلمّا كان المقام في الرسالة (٤٥) مقام إقناع وحثّ على الإعراض عن الدنيا وزخرفها، أخذت الصور المجازية تتجلّى في هذه الرسالة لتبرز ما عليه الدنيا من الإغواء والتضليل لأهلها<sup>١١</sup>، وإذا نظرت إلى الرسالة (٥٣) تجد عكس ذلك، حيث يتضائل فيها تواجد الصور المجازية إلى حدّ أدنى ممّا ورد في الرسالتين السابقتين، وإذا فتّشت عن السبب، تجد أنّ هذه الرسالة إنّما هي أشبه ما تكون بميثاق اجتماعي يتضمن القواعد والمبادئ التي يحتاج إليها كلّ والٍ لإدارة مجتمع إسلامي. وهذا يتطلب لغة سهلة لبيان تلك الأمور ولغة خالية من أنواع الجاز وممّا يكتنف الدلالات فيحجبها عن المتلقين.

وفي معرض دراستنا للصورة المجازية في رسائل الإمام علي (ع) الثلاث، ينبغي الاعتناء بالسياق اللغوي لتبيين وإبراز هذا النوع من الصور؛ حيث إنّ «فاعلية السياق [اللغوي]

هي التي تساعد الكلمة على تجاوز بعدها المعجمي لصالح دلالات جديدة» (مراح، ٢٠٠٦: ٧٤). ويتطلب السياق اللغوي مسألة مهمة في التحليل البياني، هي «الوقوف في المقام الأول على الانحراف عن دلالة المواضع لخدمة الدلالات الخاصة التي يأتي بها التوظيف المتفرد للغة؛ حيث يمنحنا السياق اللغوي أبعاداً استثنائية ترتبط بشديد الارتباط بظاهرة العدول» (مراح، ٢٠٠٦: ٧٥).

والصورة البلاغية المتمثلة في أنواع المجاز إنما هي عدول وانزياح عن الدلالة الاعتيادية للغة بما فيها من ألفاظ وكلمات<sup>١٢</sup>. وهذا يتطلب معياراً خاصاً لتتضح من خلاله ظاهرة العدول والانزياح مما يُنتج صورة مجازية تحمل في طياتها دلالات ومعاني جديدة. وقد اعتبر بعض الباحثين السياق اللغوي معياراً هاماً وقوياً للانزياح، أي «أنّ الانزياح...، ينماز ويتضح من خلال سياقه الذي يرد فيه» (محمد ويس، ٢٠٠٥: ١٣٧).

وعلى هذا الأساس؛ يجب أن تتم دراسة الصور المجازية الواردة في رسائل الإمام علي(ع) الثلاث، وفقاً لما يقرره السياق اللغوي؛ إذ إنّ الصورة المجازية يتمّ الكشف عنها بواسطة من السياق اللغوي وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على ارتباطهما الوثيق وتفاعلهما المتناسك في النص الأدبي. فعلى سبيل المثال، عندما قال(ع): «وَابْعَثِ الْعُيُونَ مِنْ أَهْلِ الصِّدْقِ وَالْوَفَاءِ عَلَيْهِمْ (أي على العمّال)» (الشريف الرضي، ١٩٩٠: الرسالة ٥٣ / ٦٣٤). لم تتضح انزياحية لفظة «عيون» (الدالة على معنى «الجواسيس») إلّا من خلال وقوعها ضمن سياق لغوي معيّن وبما فيه من القرائن التي تُشير إلى خروج اللفظة من مفهومها المعجمي (العين الجارحة) لتؤدّي بذلك وظيفة هي إحداث صورة مجازية<sup>١٣</sup>. وكذلك قوله(ع) في أهل الدنيا: «فَإِنَّمَا أَهْلُهَا كِلَابٌ عَاوِيَّةٌ، وَسِبَاعٌ ضَارِيَةٌ يَهْرُ بَعْضُهَا بَعْضًا، يَأْكُلُ عَزِيرُهَا ذَلِيلَهَا» (الشريف الرضي، ١٩٩٠: الرسالة ٣١ / ٥٨٣)؛ حيث تتضح الصورة المجازية عبر ما أسند لأهلها من «كِلابٌ عَاوِيَّةٌ، وَسِبَاعٌ ضَارِيَةٌ». وكثيراً ما تتضح الصور المجازية في الرسالة العلوية من خلال هذه القرينة أي قرينة الإسناد؛ حيث يُحدث(ع) صوره المجازية غالباً عن طريق إسناد شيئين لا علاقة بينهما في الواقع والحقيقة، وذلك بما يستمدّه من قوّة الخيال والتخييل.

## ٢.٨ الواقع

إنّ بالرغم من أنّ الخيال يقوم بصياغة صور فنية متنوعة في رسائل الإمام علي (ع)، إلّا أنّ هذا لا يعني أنّ الصورة الفنية تقوم على أساس اللواقعية والأمور الوهميّة في رسائله (ع)، بل إنّ الخيال إنّما يكون مجرد طريقة خاصة في عرض الحقائق والأمور الواقعية، فإذا رجعنا إلى ما قام الخيال بصياغته من الصور البلاغية، نجد عناصر هذه الصور مستمدة من الواقع<sup>١٤</sup>. وهي إلى ذلك تعرض على مخاطبتها فكرة ومفهوماً قائماً على أمر واقعي وحقيقي.

إنّ «الواقع» الذي تقوم عليه الصورة الفنية في رسائل الإمام علي (ع) الثلاث، هو واقع متّصل بثقافته الدينية والاجتماعية. وقد أبرز السياق الثقافي الذي يُعنى بدراسة شخصية الأديب وثقافته فيما يجعل عمل الأديب أن يتّسم بسمات قد تختص به دون غيره، أنواعاً مختلفة من الصور التي تمّ بناؤها على أساس من تلك الثقافة الدينية، والاجتماعية في رسائله (ع). وبالرغم من تفاوت هذه الصور واختلافها في الفروع والأفنان، إلّا أنّها تنشأ من أصل ثابت هو: «الفكر الديني» عند الإمام علي (ع). أمّا هذا الاختلاف فهو راجع إلى ما اقتضاه الموقف والمقام في كلّ من الرسائل الثلاث.

قد تمثّل «الواقع» في الرسالة (٣١) في أمور تتناسب وما يرمي إليه الإمام (ع) في تربية ولده الدينية، فيستحضر له صوراً من الواقع الديني المتمثل في: اتّقاء الله في المعاصي، والاعتبار بما حلّ بالقرون الماضية من قبله، والإخبار عن الآخرة وضرورة الاستعداد والتهيؤ لها، و... إلخ.

يقول (ع): «أحي قلبك بالموعظة، وأمته بالزهد، وقوه باليقين، ونوره بالحكمة، وذلك بذكر الموت، وقرره بالفناء وبصره فجائع الدنيا، وحذرته صولة الدهر وفحش تقلب الليالي والأيام، وأعرض عليه أخبار الماضين، وذكره بما أصاب من كان قبلك من الأولين، وسير في ديارهم وآثارهم، فانظر فيما فعلوا وعمّا انتقلوا، وأين حلوا ونزلوا!» (الشريف الرضي، ١٩٩٠: الرسالة ٣١ / ٥٧٣ - ٥٧٤) فيعرض (ع) على ولده صورة من بعض الحقائق الدينية التي تتمثّل في: الموعظة، والزهد، واليقين، والحكمة، وذكر الموت،

والإقرار بالفناء، و... إلخ. ويدعو متلقيها إلى الإمتثال بما لتحلّ فيه التربية الدينية. ثم يُوصيه (ع) بمُعَاينة أخبار الماضين والسير في ما بقى من آثارهم، ليعتبر بما فعلوا من الأعمال وبما واجهوه نتيجة لها.

ويعرض في صورة أخرى حقيقة التوحيد؛ حيث يقول (ع): «وَأَعْلَمَ يَا بُنَيَّ، أَنَّهُ لَوْ كَانَ لِرَبِّكَ شَرِيكٌ لَأَتَتْكَ رُسُلُهُ، وَلَرَأَيْتَ آثَارَ مُلْكِهِ وَسُلْطَانِهِ، وَكَعَرَفْتَ أَفْعَالَهُ وَصِفَاتِهِ، وَلَكِنَّهُ إِلَهٌ وَاحِدٌ» (المصدر نفسه: ٥٧٨)؛ فقد قامت هذه الصورة بعرض واقع تدعمه حجة عقلية في إثبات الوجدانية لله تعالى، إذ لو لم يكن الله واحداً لا شريك له في ملكه، وكان هناك آلهة أخرى، لقام كلّ إله يارسال رسول يدعو إلى عبادته وأتباع أحكامه، ولشاهد الإنسان أثر تنازع هذه الآلهة في وضع الأحكام المتضاربة وأثر ذلك كله في الأرض من الفساد وسوء الإدارة.<sup>١٥</sup>

وإذا اتجهنا إلى الرسالة (٤٥) نجد صورها مبنية على واقعيّات وحقائق أخرى تساير الموقف والمقام الذي يتطلب ما يحثُّ المخاطب على القناعة وما يكفيه في سدّ حوائجه، أو ما يُرغبه إلى الزهد في الدنيا. فيشرع الإمام (ع) بعرض صورة من واقع حياته أولاً، لأنّه واقع يدلّ على ذروة القناعة والزهد: «أَلَا وَإِنَّ إِمَامَكُمْ قَدْ اكَتَفَى مِنْ دُنْيَاهُ بِطَمْرِيهِ وَمِنْ طَعْمِهِ بِقُرْصِيهِ، ... فَوَاللَّهِ مَا كَنْزَتْ مِنْ دُنْيَاكُمْ تَبِرًا وَلَا ادَّخَرَتْ مِنْ غَنَائِمِهَا وَفِرًّا، وَلَا أَعَدَّتْ لِبَالِي ثَوْبِي طِمْرًا» (المصدر نفسه: الرسالة ٤٥ / ٦٠٧) وهذه صورة من واقع حياته، ولا من شكّ في أنّه (ع) كان يقنع بالقليل الزهيد في عيشه، فاستحضر هذا الواقع لمخاطبه ليدفعه إلى التأسّي به (ع) في الزهد والقناعة في الحياة الدنيا؛ لأنّ «لِكُلِّ مَأْمُومٍ إِمَامًا، يَقْتَدِي بِهِ، وَيَسْتَضِيءُ بِنُورِ عِلْمِهِ».

ثمّ يتّجه الإمام (ع) إلى استحضار صورة أخرى من الواقع، تتمثل في الموت وأنّ الإنسان لا مُحَالَة سِلاقيه: «وَالنَّفْسُ مَطَانُهَا فِي غَدٍ حَدَثٌ، تَنْقَطِعُ فِي ظِلْمَتِهِ آثَارُهَا، وَتَغِيْبُ أَحْبَارُهَا، وَحُفْرَةٌ لَوْ زِيدَ فِي فُسْحَتِهَا، وَأَوْسَعَتْ يَدًا حَافِرِهَا، لِأَضْعَطَهَا الْحَجْرُ وَالْمَدْرُ، وَسَدَّ فُرْجَهَا التُّرَابُ الْمُتْرَاكِمُ» (المصدر نفسه: ٦٠٨) وهذه صورة تستحضر واقعاً يتمثل في أنّ الإنسان وإن كان غنياً، فهو عندما يموت سيحلّ في حفرة مظلمة من

القبر دون أن يُصاحبه شيء من المال والغناء. وهذه الصورة القائمة على أمر واقعيّ (الموت والفناء) لا شكّ هي داعية إلى الزهد والقناعة.

وغالبا ما تتخذ الواقعيّات والحقائق في رسالته (ع) إلى مالك الأشتر صبغة إجتماعيّة، وذلك مسaire للفكرة الأساسية المتمثلة في تحقيق العدالة في المجتمع أو العدل الاجتماعي. يقول (ع) في معرض تحذير مخاطبه من أن يظلم الرعيّة: «وَلَيْسَ شَيْءٌ أَدْعَى إِلَى تَغْيِيرِ نِعْمَةِ اللَّهِ وَتَعْجِيلِ نِقْمَتِهِ مِنْ إِقَامَةِ عَلَيِّ ظُلْمٍ، فَإِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ دَعْوَةَ الْمَظْلُومِينَ، وَهُوَ لِلظَّالِمِينَ بِالْمِرْصَادِ» (المصدر نفسه: الرسالة ٥٣ / ٦٢٤). حيث يدعو إلى إقامة العدل بين العباد، ويحذره الظلم والاضطهاد بالنسبة لهم، لأنّ الظلم يذهب بالسلطان وهو داع إلى الهلاك. وهذا واقع لا ريب فيه، إذ أثبت التاريخ ما حلّ بالظالمين من عاقبة السوء والبلاء.

ويعرض (ع) على مخاطبه في موقف آخر واقعا اجتماعيا في إدارة المجتمع، حيث يقول: «فَلَا تُطَوِّكَنَّ احْتِجَابَكَ عَنْ رَعِيَّتِكَ، فَإِنَّ احْتِجَابَ الْوَلَاةِ عَنِ الرَّعِيَّةِ شُعْبَةٌ مِنَ الضُّيْقِ، وَقَلَّةٌ عِلْمٍ بِالْأُمُورِ» (المصدر نفسه: ٦٤٢) وهذا واقع يتمثل في أن احتجاب الولاة يخلف الجهل بأمر الرعيّة<sup>١٨</sup> وهو إلى ذلك يدعو إلى الظلم وعدم تحقيق العدالة في المجتمع.

وهكذا نجد أن «الواقع» يقوم بعرض جانب من الفكرة الأساسية في كلّ من رسائل الإمام (ع) الثلاث، ممّا يكشف عن أهميّة هذا العنصر في بناء الصورة الفنية في الرسالة العلوية. ثمّ عن دور السياق الثقافي الذي تكفّل بإبراز ثقافة الإمام علي (ع) الدينية والاجتماعية التي قام عليها «الواقع» في تلك الرسائل الثلاث.

### ٣.٨ العاطفة

قد أبرز السياق العاطفي أنواعا مختلفة من العواطف في رسائل الإمام علي (ع) الثلاث، يساير كلّ منها وما اقتضاه الموقف والمقام في عرض الفكرة الأساسية في الرسالة العلوية. وقد اتّخذ الإمام (ع) العاطفة ليحثّ بها مخاطبه على تلقي الفكرة والعمل بها.



فقد تجلّت العاطفة في وصيته إلى ولده (ع)، في عاطفة الأبوة بين الأب وابنه وذلك ليعت في نفس المخاطب من التأثير ما يدفعه إلى العمل بما يُوصى به، يقول (ع) مخاطباً ولده: «وَوَجَدْتُكَ بَعْضِي، بَلْ وَجَدْتُكَ كُلِّي، حَتَّى كَأَنَّ شَيْئاً لَوْ أَصَابَكَ أَصَابَنِي، وَكَأَنَّ الْمَوْتَ لَوْ أَتَاكَ أَتَانِي، فَعَنَانِي مِنْ أَمْرِكَ مَا يَعْنِينِي مِنْ أَمْرِ نَفْسِي، فَكَتَبْتُ إِلَيْكَ كِتَابِي هَذَا، مُسْتَظْهِراً بِهِ إِنَّ أُنَا بَقِيْتُ لَكَ أَوْ فَنَيْتُ» (المصدر نفسه: الرسالة ٥٧٣ / ٣١). إنَّ الإنسان لَيَنْفَعَلُ حَقّاً بِهَذِهِ الْعَاطِفَةِ الْإِنْسَانِيَةِ الْخَالِدَةِ. فَالْأَبُ يَخْشَى عَلَى ابْنِهِ رَيْبَ الْمُنُونِ بِمَا فِيهِ مِنْ بَلَايَا وَمَصَائِبَ قَدْ تَنْزِلُ عَلَى ابْنِهِ مِنْ بَعْدِهِ. فَالْإِنُّ بَضْعَةٌ مِنْ كِيَانِ أَبِيهِ، وَلَا ضَيْرَ أَنْ يَخْشَى عَلَيْهِ تِلْكَ الْأُمُورَ. وَكَمْ لِهَذِهِ الْعَاطِفَةِ مِنْ أَثَرٍ فِي تَهْيِئَةِ الْمَخَاطَبِ لِيَتَلَقَّى مَا سَيُعْرَضُ عَلَيْهِ مِنْ وَصَايَا وَتَجَارِبِ ثَمِينَةٍ قِيَمَةٍ، وَهِيَ — فِي الْوَاقِعِ — لَمْ تُوجَّهْ إِلَى مُخَاطَبِهَا — الْإِمَامِ الْحَسَنِ (ع) — فَحَسَبَ، بَلْ هِيَ مَعْرُوضَةٌ عَلَى كُلِّ مَنْ لَهُ قَلْبٌ سَلِيمٌ، يَتَأَثَّرُ بِمِثْلِ هَذِهِ الْعَوَاطِفِ الْإِنْسَانِيَةِ الْخَالِدَةِ.

وَكثيَراً مَا يُخَاطَبُ الْإِمَامُ (ع) وَلَدَهُ بِعِبَارَاتٍ كـ «أَيُّ بُنِيٍّ»، وَ «يَا بُنِيٍّ»<sup>١٩</sup> الدَّالَّةُ عَلَى تَحَنُّنِهِ لَوْلَدِهِ فَيُعِثُّ فِيهِ إِحْسَاساً وَشَعُوراً مِنْ عَطُوفَةِ الْوَالِدِ وَمَحَبَّةِ لَابْنِهِ، وَهَذَا الْإِحْسَاسُ هُوَ الْمُهَيَّبُ لَهُ لِيَتَلَقَّى الْوَصَايَا فَيَعْمَلُ بِهَا.

ثُمَّ تَصْطَبِغُ الْعَاطِفَةُ فِي الرَّسَالَةِ (٤٥) بِصِبْغَةٍ دِينِيَّةٍ لِلْقِيَامِ بِعَرْضِ الْفِكْرَةِ الْأَسَاسِيَّةِ الْمُمَثَّلَةِ فِي حَثِّ الْمَخَاطَبِ عَلَى الزَّهْدِ فِي الدُّنْيَا، حَيْثُ يَعْرُضُ الْإِمَامُ (ع) شَيْئاً مِنْ تَشْوِيقِهِ إِلَى الْعِبَادَةِ فَيَقُولُ: «طُوبَى لِنَفْسٍ أَدَّتْ إِلَى رَبِّهَا فَرَضَهَا، وَعَرَّكَتْ بِجَنَبِهَا بُؤْسَهَا وَهَجَرَتْ فِي اللَّيْلِ غُمُضَهَا، حَتَّى إِذَا غَلَبَ الْكِرَى عَلَيْهَا افْتَرَشَتْ أَرْضَهَا، وَتَوَسَّدَتْ كَفِّهَا، فِي مَعْشَرٍ أَسْهَرَ عَيْنُوهُمْ خَوْفُ مَعَادِهِمْ، وَتَجَافَتْ عَنْ مَضَاجِعِهِمْ جُنُوبُهُمْ، وَهَمَّهَمَتْ بِذِكْرِ رَبِّهِمْ شَفَاهُهُمْ، وَتَفَشَّعَتْ بِطُولِ اسْتِغْفَارِهِمْ ذُنُوبُهُمْ» (المصدر نفسه: الرسالة ٤٥ / ٦١٢).

وَيَصَوِّرُ فِي مَوْقِفٍ آخَرَ عَزَمَهُ لِتَحْقِيقِ مَا يَقْرَبُهُ مِنْ خَالِقِهِ وَمَعْبُودِهِ: «وَالَيْمُ اللَّهُ — يَمِيناً أَسْتَنِي فِيهَا بِمَشِيئَةِ اللَّهِ عَزَّ وَجَلَّ — لِأَرْوَضِنَ نَفْسِي رِيَاضَةً تَهْشُ مَعَهَا إِلَى الْقُرْصِ إِذَا قَدَرْتُ عَلَيْهِ مَطْعُوماً، وَتَفْتَعُ بِالْمَلْحِ مَا دُوماً وَلَا دَعَنَّ مُقْلَتِي كَعَيْنِ مَاءٍ، نَضَبَ مَعِينُهَا

مُسْتَفْرِغَةً دُمُوعَهَا» (المصدر نفسه: ٦١١). وذلك مسابرة لتحقيق فكرة الزهد في الدنيا لدى المخاطب من خلال ما تبعته العاطفة الدينية من التأثير في متلقيها.

ثم يقوم الإمام (ع) في رسالته إلى مالك ببعث نوع آخر من العواطف، حيث يعتمد على العاطفة الإنسانية لتوجيه مخاطبه نحو المعاملة الصحيحة مع الرعية. يقول (ع): «وَأَشْعِرْ قَلْبَكَ الرَّحْمَةَ لِلرَّعِيَّةِ، وَالْمَحَبَّةَ لَهُمْ، وَاللُّطْفَ بِهِمْ، وَلَا تَكُونَنَّ عَلَيْهِمْ سُبْعًا ضَارِبًا تَغْتَنِمُ أَكْلَهُمْ؛ فَإِنَّهُمْ صِنْفَانِ: إِمَّا أَخٌ لَكَ فِي الدِّينِ، وَإِمَّا نَظِيرٌ لَكَ فِي الْخَلْقِ» (المصدر نفسه: الرسالة ٥٣ / ٦٢٢). يُعبّر الإمام (ع) هنا عن عاطفة إنسانية تدعو إلى الإخوة والحنان والترحم والعفو عن الآخرين، وكل ذلك ليتأثر المخاطب بما فيتحملى بمكارم الأخلاق ليقوم من خلال ذلك بإدارة المجتمع فينظر إلى كل واحد من أفرادها بنظرة أخوة ومساواة.<sup>٢٠</sup>

وكتيراً ما يعكف الإمام (ع) همّه على الطبقة السفلى من ذوي الحاجة والمسكنة، ليحث مخاطبه على العناية بهم، فهم أولى بذلك من غيرهم: «ثُمَّ اللَّهُ اللَّهُ فِي الطَّبَقَةِ السُّفْلَى مِنَ الَّذِينَ لَا حِيلَةَ لَهُمْ مِنَ الْمَسَاكِينِ وَالْمُحْتَاجِينَ وَأَهْلِ الْبُؤْسَى وَالزَّمْنَى ... فَلَا يَشْعَلَنَّكَ عَنْهُمْ بَطْرٌ ... [و] لَا تُشْخِصْ هَمَّكَ عَنْهُمْ، وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لَهُمْ وَتَفْقِدَ أُمُورَ مَنْ لَا يَصِلُ إِلَيْكَ مِنْهُمْ مِمَّنْ تَفْتَحِمُهُ الْعُيُونُ وَتَحْقِرُهُ الرَّجَالُ»<sup>٢١</sup> (المصدر نفسه: الرسالة ٥٣ / ٦٣٩).

فيستخدم الإمام (ع) في رسالته هذه، العاطفة الإنسانية ليعث في مخاطبه من التأثير ما هو داع له للقيام بتنفيذ الفكرة الأساسية المتمثلة في تحقيق العدالة في المجتمع الإسلامي. وهكذا نجد الإمام علياً (ع) يُخضع العاطفة في كل من رسائله الثلاث، لما يتطلبه الموقف والمقام. فقد تمثلت العاطفة في وصيته (ع) إلى ولده في عاطفة الأبوة، وفي رسالته إلى عثمان بن حنيف في العاطفة الدينية، وفي رسالته إلى مالك الأشتر في العاطفة الإنسانية. وقد تجلّى كل ذلك من خلال السياق العاطفي، فقد تكفل هذا النوع من السياق بما تميّزت به رسائل الإمام (ع) من العواطف والانفعالات النفسية الخاصة؛ إذ إنّ السياق العاطفي إنّما يتكفل بدراسة ما يميز به العمل الفني من عواطف خاصة، يتمحور عليها النص الأدبي. فيقوم بإبرازها وتحديدتها للمتلقى والقارئ.

## ٤.٨ اللغة

لا يغفل الإمام علي (ع) عمّا تكنّه اللغة العربية من طاقات فنيّة في عرض الأفكار والمعاني على متلقيه؛ فإنّه يستخدم «ما للألفاظ من قوّة تعبيرية بحيث يؤدّي بها فضلاً عن معانيها الفعلية كلّ ما تحمّل في أحشائها من صور مدخّرة ومشاعر كامنة لفتّ نفسها لفاً حول ذلك المعنى الفعلي» (الفحام، ٢٠١٠: ٦٨). ويُمكن الوقوف على ما قام به (ع) من إحداث صور فنية تقوم على أساس لغوي، من خلال فهم ألفاظه داخل النصّ وتفاعلهما مع جارّاتها من المفردات الأخرى، وليس بمعزل عن السياق اللغوي الذي وردت فيه. فـ «الألفاظ تتداخل وتتجاوز بإشعاعاتها حدودها العادية، وتكتسب كلّ كلمة من التي تليها معاني جديدة ما كانت لتكون لولا السياق [اللغوي] الذي جمعها، والبناء الذي انتظمها»<sup>٢٢</sup> (العشماوي، ١٩٩٤: ٢٥٩).

وقد تجلّت صورته (ع) المبتنية على الأساس اللغوي في رسائله الثلاث، عبر أمرين: الأول: الدقة في استعمال الألفاظ والكلمات، والآخر: استخدام الألفاظ الموحية. إنّ المتعمّق في كلام الإمام علي (ع)، يجد كلامه مبنياً على أساس من الدقة في انتقاء ألفاظٍ تُناسب الفضاءَ المسيطر على الرسالة في التعبير عمّا يتعلّق ببيان الفكرة الأساسية. انظر إلى استخدام كلّ من لفظة «الطريق» في وصيّته (ع)، ولفظة «الزلق» في رسالته إلى عثمان بن حنيف، فبالرغم من أنّ هاتين اللفظتين تدلّان على الدرب المؤدّي إلى الغاية إلّا أنّ بينهما فرقاً في عرض نوعيّة هذا الدرب. فلفظة «الطريق» تدلّ على «كلّ مسلك يسلكه الإنسان وهو لا يقتضي السهولة»<sup>٢٣</sup> (الفحام، ٢٠١٠: ٦٠). ولهذا نجد (ع) يُوظّفها غالباً على ما يصعب الوصول إليه؛ حيث يقول في الوصيّة: «واعلم، أنّ أمّامك طريقاً ذا مسافةٍ بعيدة، ومَشَقَّةٍ شديدة» (الشريف الرضي، ١٩٩٠: الرسالة ٣١/٥٨٠). فلمّا كان الطريق إلى الجنّة والسعادة الأبدية، يتطلّب من قاطعه التزوّد من الزّاد ما هو يكفيه لبلوغ الغاية، استخدم (ع) لفظة «الطريق» دون غيرها، ليُصوّر لمخاطبه — وفي معرض تربيته الدينية — ما يجب أن يتحمّله من صعوبة في سبيل الوصول

إلى تلك الغاية من التصبر على المكاره والقيام بالأعمال الصالحة و... إلخ. ولكن لو اتجهت إلى لفظة «المرلق» والتي تدلّ على الطريق الذي لم تثبت عليه قَدَمُ رَاكِبِهِ أَنْ زَلَّتْ عَنْهُ وَزَلَقَتْ،<sup>٢٤</sup> تجدها تناسب المقام الذي يُعبّر الإمام (ع) فيه عن صعوبة قطع الصراط يوم القيامة: «وَإِنَّمَا هِيَ نَفْسِي أَرُوضُهَا بِالتَّقْوَى لِتَأْتِيَّ آمِنَةً يَوْمَ الخَوْفِ الأَكْبَرِ، وَتَثْبُتَ عَلَيَّ جَوَانِبِ المَرْلِقِ<sup>٢٥</sup>» (المصدر نفسه: الرسالة ٤٥ / ٦٠٨).

وقد تراه (ع) يستخدم ألفاظاً موحية تحمل في طياتها شحنة من الصور ما لا تتمكّن من عرضها إلّا مجموعة كبيرة من الألفاظ العادية، فانظر إلى قوله في معرض التعبير عن زوال الدنيا وأنّ الإنسان إنّما خُلِقَ لِلآخِرَةِ لا لِلدُّنْيَا: «... وَأَنْتَ فِي مَرَلٍ قُلْعَةٍ» (المصدر نفسه: الرسالة ٣١ / ٥٨٣). فإنّ لفظة «قُلْعَةٍ» تشعُّ بمفردها ظلالاً ترتسم من خلالها صورةٌ من فناء الإنسان وعدم بقائه في الدنيا بقاءً طويلاً. فالمخاطب يستحضر هذه الصورة بمجرد سماعه للفظ «قُلْعَةٍ» التي تبعث في مخيلته معاني من الإقلاع والنزع الشديد لسكان منازل الدنيا، فكأنّها تُقلِّعُ بصاحبها من منزله إقلاعاً وتنزعه من مكانه نزعاً، كأنّه قد سكن غير مسكنه ونزل غير منزله.

ثمّ انظر إلى قوله (ع): «وَاجْعَلْ لِدَوِي الحَاجَاتِ مِنْكَ قِسْمًا تُفَرِّغُ لَهُمْ فِيهِ شَخْصَكَ، وَتَجْلِسُ لَهُمْ مَجْلِسًا عَامًّا... وَتُقْعِدُ عَنْهُمْ جُنْدَكَ وَأَعْوَانَكَ مِنْ أَحْرَاسِكَ وَشَرِّطِكَ حَتَّى يُكَلِّمَكَ مُتَكَلِّمُهُمْ غَيْرَ مُتَنَبِّعٍ» (المصدر نفسه: الرسالة ٥٣ / ٦٤٠). فإنّ فيه لصورة مثالية للعدالة الاجتماعية بين كافة أفراد المجتمع. حتّى أنّ أضعف من سلب حقّه، كمرجوع إليه ما سلب منه دون أن يطلب مطلوبه بتعثر في الكلام. وإذا أردنا أن نقف على ما استقامت عليه هذه الصورة، لتحتّم علينا الوقوف على لفظة «مُتَنَبِّعٍ». فاللسان ليكاد يتعثر وهو يتخبّط فيها لتلفظها وبيائها. وهي إلى ذلك تعرض مفهوم ضرورة تحقيق العدالة في المجتمع.

وهكذا تجده (ع) مستغلاً لجميع ما تُقدّمه له اللغة من طاقات تعبيرية خاصّة ليعرض بها وبأدقّ شكل وصورة جانباً من فكرته الأساسية المتمثلة في كلّ من رسائله الثلاث.

## ٩. النتيجة

أ) إنَّ أهمَّ ما يخلص إليه هذا البحث هو أنَّ الإمام علياً (ع) لم يستخدم الصورة الفنية إلَّا لمجرد غرضٍ وظيفيٍّ يتمثَّل في تجسيد وعرض الفكرة الأساسية التي تشتمل عليها كلُّ رسالة من رسائله الثلاث المشار إليها في ثنايا هذا البحث.

١. فقد قام (ع) من خلال «الخيال» برسم صور فنيَّة تعرض على متلقِّيها معاني ودلالات ما كانوا ليتلقَّونها كاملة لولا ارتداؤها برداء من الخيال الذي هو إنَّما طريقة خاصَّة في التعبير عن معانٍ لم تتمكن العبارات والألفاظ العاديَّة من نقلها وتوصيلها إلى المخاطب والمتلقِّي. ومن هنا نشأت أهميَّة هذا المقوم الأساسي وضرورة تواجده في رسائله (ع) فقد قام بعرض تلك الأغراض والمعاني التي كان هو نفسه أفضل طريقة لنقلها وإيداعها نفوس متلقِّيها.

٢. ثمَّ «الواقع» الذي هو أيضاً قد كثرَ تواجده كمقومٍ أساسي للصورة الفنيَّة يقوم بوظائف متنوعة في عرضه الأغراض المختلفة في رسائل الإمام علي (ع)؛ فقد استحضر (ع) في رسائله صوراً تقوم على أساس من الواقع والحقيقة، وذلك لعرض بعض المفاهيم العقلية التي تحتاج إلى أمور واقعيَّة وحقيقيَّة.

٣. ثمَّ تظهر «العاطفة» كمقومٍ أساسي ذي أهميَّة بالغة في رسائل الإمام علي (ع)، وقد اتخذها (ع) ليحثَّ بها مخاطبه على تلقِّي الفكرة في كلِّ رسالة والعمل بها.

٤. أمَّا «اللغة» فهي مقومٌ هامٌّ للصورة الفنية في رسائل الإمام (ع)، فقد اتخذها (ع) ليعبِّر بها عن أدقِّ المعاني والدلالات وذلك بانتقاء واختيار ألفاظ وكلمات هي أكثر تناسباً وأوسع تناسقاً للمقام والموقف الكلامي في رسائله (ع). وقد يستخدم ألفاظاً تشعُّ بمفردها إضافة إلى المعاني المعهودة لها، مجموعة من الأخيلة والظلال التي تقوم برسم صورة تعرض على المخاطب مشهداً متكاملًا من الدلالات والمعاني. والجدول أدناه يكشف عن مدى تواجده هذه المقومات في كلِّ رسالة: (إثبات الفرضية الأولى).

الرسالة	عدد السطور	الخيال	الواقع	العاطفة	اللغة	المجموع	نسبة الاستخدام
(٣١)	٢٤٠	٥٤	٤٠	٥	١٠	١٠٩	٪٤٦
(٤٥)	٦٢	٢٨	٤	٥	٤	٤١	٪٦٧
(٥٣)	٣١٢	٤٠	٢٥	٨	١٢	٨٥	٪٢٨

(ب) ثم إنَّ هذا البحث لم يغفل عن السياق ودوره في تبيين وتقييم الصورة الفنية في الرسالة العلوية:

١. فقد قام السياق اللغوي بتبيين وإبراز ما قام به الخيال من خلق الصور المتنوعة، وأيضاً ما تضمّنته اللغة من طاقات تكتسب بها كلّ كلمة معاني جديدة ما كانت لتظهر لولا السياق اللغوي.
٢. وقد كشف السياق الثقافي عن ثقافة الإمام علي (ع) الدينية والاجتماعية التي تكفّلت باستدعاء الحقائق والواقعيّات في رسائله (ع) الثلاث.
٣. وقد وقفنا من خلال تتبّعات السياق العاطفي، على أنّ كلّ رسالة تتميز بنوع خاصّ من العواطف وذلك مسايرة لما تحمله تلك الرسالة من موضوع خاص أو غرض محدد.
٤. ثمّ ظهر سياق الحال فدرس هذه المقوّمات في رسائل الإمام (ع) الثلاث فدّلنا على أنّ الصورة الفنية وبكلّ مكوّناتها الأربعة ظهرت متناسبة ومسايرة لما اقتضاه الموقف والمقام (إثبات الفرضية الثانية).

### الهوامش

١. إلّا بضعة أسطر منها لم يُوردها الشريف في النهج. أنظر تمامها في (موسوي، ١٣٧٦: ٧٩٨-٨٠٣، ٩١٧-٩٤١، ٩٤٧-٩٨٨).
٢. ما عدا بعض الإشارات العابرة التي قد يشير إليها الدارسون في مقدمات بحوثهم النظرية، دون ما تطبيقٍ منهم على الشواهد المدروسة. كما جاء في دراسة «علي أحمد عمران» مثلاً.
٣. إلّا ما جاء في دراسة الدكتور محمد خاقاني والسيد حميد عباس زاده، فقد تنبّها إلى هذه العلاقة فحاولوا أن يدرسا الصورة الفنية على أساسٍ من تلك العلاقة.

٤. إن ظهور المفهوم البدائي للصورة يرجع إلى معركة النقاد والبلاغيين في الفصل بين اللفظ والمعنى، في القرن الثالث من الهجرة، فلما قال الجاحظ: «فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير» (الحيوان، ١٩٦٥: ١٣١/٣، ١٣٢) شرع بالحكم على العمل الفني حكماً يتناول من خلاله المعايير اللفظية والشكلية في بيان قيمته وأصالته، فتبعه في هذا الحكم عدد من النقاد ففصلوا بين اللفظ والمعنى، فجاءت أحكامهم التي أصدروها على الأعمال الأدبية، ناقصة لا تُبين عن جوهر العمل الأدبي أبداً. وذلك أنهم لم يعوا بالعلاقة الوثيقة بين الصورة المكوّنة من الألفاظ والمعاني والمشاعر، وبين السياق الذي يربط بينهما ليحدث بذلك صورة فنية تُعبّر عن القيم الفنية والشعورية في النص الأدبي.

٥. وقد اعتبر بعض الباحثين «الإيقاع» عنصراً من عناصر تكوين الصورة الفنية (الراغب، ٢٠٠١: ٥٣) وقد صرّفنا عن دراسة هذا العنصر قلةً تواجهه في رسائل الإمام علي (ع) وندرة الشواهد عليه فيها. وربما يرجع هذا إلى نوعية فنّ الرسائل وطبيعته التي لا تتطلب هذا العنصر كما يتطلبه فنّ الخطابة مثلاً.

٦. يتكون مصطلح context من مقطعين con+text استعمل المصطلح أولاً ليعني الكلمات المصاحبة للمقطوعات الموسيقية ثم استعمل بعد ذلك في معنى النص، أي تلك المجموعة من الكلمات المترابطة مكتوبة أو مقروءة، ثم أصبح المصطلح يعني ما يحيط بالكلمة المستعملة في النص من ملابس لغوية وغير لغوية (زكي حسام الدين، لاتا: ٨٥).

٧. ومثال ذلك كلمة «صاحب» التي ترد في سياقات مختلفة، فتكتسب على حسب كل سياق معنى مستقلاً يختلف عنه إذا دخلت في سياق غيره: ١. لقب (أي ذو)، نحو: صاحب الجلال، ٢. مالك، نحو: صاحب البيت، ٣. صديق، نحو: صاحبي، ٤. رفيق، نحو: صاحب رسول الله (ص)، ٥. منتفع، نحو: صاحب المصلحة، ٦. مستحق، نحو: صاحب الحق، ٧. مقتسم، نحو: صاحب نصيب الأسد. فكلمة «صاحب» بمفردها تحمل هذه المعاني السبعة ولا تختص بواحد منها إلا عند التضام مع المضاف إليه وهذا التضام أضعف صورة من صور الدخول في السياق اللغوي ولذلك يعتبر كلٌّ مثال من الأمثلة السبعة الواردة مما يحدد معنى واحداً معيّناً للكلمة (← حسان، ١٩٩٤: ٣٢٤).

٨. للمزيد ← زكي حسام الدين، بلاتا: ٨٥؛ طهماسبي وآخرون، ٢٠٠٥: ٣٥-٣٦.

٩. للمزيد ← إيرواني زاده، ١٣٨٩: ١٧-٣٢.

١٠. «فوجوه البلاغة المختلفة هي من وسائل الإيحاء بالحقيقة عن طريق الخيال» (غنيمي هلال، ١٩٩٧: ٢٢٦).

١١. «... أَيْنَ الْأَمَمُ الَّذِينَ فَتَنْتَهُمْ بِزَخَارِفِكَ؟! هَاهُمْ رَهَائِنُ الْقُبُورِ، وَمَضَامِينُ اللَّحُودِ وَاللَّهُ لَوْ كُنْتُ شَخْصًا مَرْتَبًا، وَقَالِبًا حَسِيًّا، لَأَقَمْتُ عَلَيْكَ حُدُودَ اللَّهِ فِي عِبَادِ غَرَرْتَهُمْ بِالْأَمَانِي، وَأُمَمٍ أَلْفَيْتَهُمْ فِي الْمَهَاوِي وَمُلُوكٍ أَسْلَمْتَهُمْ إِلَى التَّلْفِ، وَأَوْرَدْتَهُمْ مَوَارِدَ الْبَلَاءِ، إِذْ لَا وَرْدَ وَلَا صَدْرَ، هَيْهَاتَ! مَنْ وَطِئَ دَحْضَكَ زَلِقَ وَمَنْ رَكِبَ لُحْجَكَ غَرِقَ» (الشريف الرضي، ١٩٩٠: الرسالة ٤٥ / ٦١١).

١٢. فقد ذهب جمهور كبير من الدارسين المحدثين إلى تعريف الصورة البلاغية بأنها عدول أو انزياح عن الدرجة الصفر (← على سبيل المثال: عمران، ٢٠١١: ٣٧٩ - ٣٨٠). والمقصود بالدرجة الصفر هو أن يأتي الكلام على الأصل اللغوي والنحوي، فهو يعني الكتابة غير الأدبية التي تقوم على النظم الشكلي دون الفني، أو كما يقول عبد القاهر الجرجاني: «الكلام المتروك على ظاهره» (← الجرجاني، ٢٠٠١: ٦٣).

١٣. أما القرائن فهي: «ابعث...» و «من أهل الصدق و...».

١٤. فإنها مصوغة من: الليل والنهار، والنور والظلام، والمطية والسباع والسنعم، والأطعمان، و... إلخ. فالإمام علي (ع) لا يستمد عناصر صورته من أمور وهمية أو مما لا تمت بصلة إلى الواقع، بحيث تُصبح غريبة لا تُدرَك، فهذا يتعارض وما يرمي إليه الإمام (ع) من إيصال مقاصده وأفكاره إلى مخاطبه.

١٥. «لَوْ كَانَ فِيهِمَا آلِهَةٌ إِلَّا اللَّهُ لَفَسَدَتَا» (الأنبياء: ٢٢).

١٦. الطير: الثوب الخلق. والتير: فتات الذهب والفضة قبل أن يُصاغ، والوفر: المال.

١٧. المطان: جمع مطنة: أي المكان الذي يُظن فيه وجود الشيء. الحدث: القبر. أضغطها: جعلها من الضيق بحيث تضغط وتعصر الحال فيها.

١٨. «فَيَصْعُرُ عِنْدَهُمُ الْكَبِيرُ، وَيَعْظُمُ الصَّغِيرُ، وَيَقْبِحُ الْحَسَنُ، وَيَحْسُنُ الْقَبِيحُ، وَيُشَابُ الْحَقُّ بِالْبَاطِلِ» (الشريف الرضي، ١٩٩٠، الرسالة ٥٣ / ٦٤٢).

١٩. قد تكررت هاتان العبارتان عشر مرات في هذه الرسالة.



٢٠. ومثل هذا التعبير عن العاطفة الإنسانية، قوله (ع): «تَمَّ تَفَقُّدٌ مِنْ أُمُورِهِمْ مَا يَتَفَقَّدُهُ الْوَالِدَانِ مِنْ وَلَدَيْهِمَا» (المصدر نفسه: ٦٣٠).
٢١. البؤسى: شدة الفقر. والزمنى: جمع زمين، وهو المصاب بالزمانة أي العاهة والمريض. البطر: الطغيان بالنعمة. لا تشخص: أي لاتصرف همك عن ملاحظة شؤونهم. وصغر خده: أي أماله إعجاباً وكبراً. تقتحمه العين: تكره أن تنظر إليه احتقاراً.
٢٢. ف «اللغة — وحدها — لا تكفي لتشكيل الصورة لكونها لغةً، وإنما من تفاعلات اللغة وعلاقتها بالسياق، فالسياق اللغوي هو الذي يمنح الصورة إيجاءاتها وظلالها وتأثيرها» (الراغب، ٢٠٠١: ٣٥).
٢٣. خلافاً لمعنى السبيل أو الصراط الذي يعني الطريق الواضح الذي لا اعوجاج فيه (← الثعالبي، ٢٠٠٠: ٣١٧).
٢٤. فالملزق من زَلَقَتِ الْقَدَمُ زَلَقًا: أي زَلَّتْ ولم تثبت (← المعجم الوسيط، ٢٠٠٤: ٣٩٨).
٢٥. ولدينا إضافة إلى هذا كثرة من الأمثال، ولولا خوف الإطالة لأتينا بها. للمزيد منها (← خاقاني وآخرون، ١٣٩٠: ٢٦٥-٢٦٨).

## المصادر

القرآن الكريم.

أولمان، ستيفن (بلاتا). دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال محمد بشير، لا.ب: مكتبة الشباب. إيرواني زاده، عبدالغني (١٣٨٩ش). «أثر عهد الإمام علي (ع) إلى الأشر في كتاب طاهر بن الحسين إلى ابنه»، مجلة بحوث في اللغة العربية وآدابها، العدد ٢.

البحراني، ميشم بن علي (١٣٦٢ش). شرح نهج البلاغة، لا.ب: دفتر نشر الكتاب.

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

الثعالبي، أبو منصور (٢٠٠٠م). فقه اللغة وأسرار العربية، تحقيق: ياسين الأيوبي، بيروت: المكتبة العصرية.

الجاحظ، أبو عثمان (١٩٦٥م). الحيوان، تحقيق: عبدالسلام هارون، مصر: مكتبة مصطفى الباي.

الجرجاني، عبد القاهر (٢٠٠١م). دلائل الإعجاز، تحقيق: محمدرشيد رضا، بيروت: دار المعرفة.

حجازي، محمود فهمي (بلاتا). مدخل إلى علم اللغة، القاهرة: دار قباء.

- حسان، تمام (١٩٩٤م). اللغة العربية معناها ومبناها، المغرب: دار الثقافة.
- خاقاني، محمد، وحميد عباس زاده (١٣٩٠). «مؤلفه های تصویر هنري در نامه سي ويكم نهج البلاغة»، مجلة حديث پژوهي، السنة ٣، الرقم ٥.
- دهمان، أحمد علي (١٩٨٦م). الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دمشق: طلاس.
- الراغب، عبدالسلام أحمد (٢٠٠١م). وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم، حلب: فصلت.
- زكي حسام الدين، كريم (بالاتا). التحليل الدلالي: إجراءاته ومناهجه، لا نا.
- سيد، قطب (٢٠٠٢م). التصوير الفني في القرآن، القاهرة: دار الشروق.
- سيد، قطب (٢٠٠٣م). النقد الأدبي أصوله ومناهجه، القاهرة: دار الشروق.
- الشايب، أحمد (١٩٩٤م). أصول النقد الأدبي، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
- الشريف الرضي، محمد بن الحسين (١٩٩٠م). نهج البلاغة، شرح: محمد عبده، بيروت: مؤسسة المعارف.
- طهماسبي، عدنان وآخرون (٢٠٠٥م). «البنية والسياق وأثرها في فهم النص»، مجلة اللغة العربية وآدابها، السنة ١، العدد ١.
- عبد الراضي، أحمد محمد (٢٠١١م). المعايير النصية في القرآن الكريم، القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية.
- عثمان محمد، رجب (٢٠٠٣م). «مفهوم السياق و أنواعه»، مجلة علوم اللغة، المجلد ٦، العدد ٤.
- العشماوي، محمد زكي (١٩٩٤م). قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، القاهرة: دار الشروق.
- عصفور، جابر (١٩٩٢م). الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، بيروت: المركز الثقافي العربي.
- العقاد، عباس محمود (١٩٩٥م). اللغة الشاعرة، القاهرة: هضمة مصر.
- عمران، علي أحمد (٢٠١١م). أسلوب علي بن أبي طالب في خطبه الحربية، مشهد: المكتبة المختصة بأمير المؤمنين (ع).
- غنيمي هلال، محمد (١٩٩٧م). النقد الأدبي الحديث، القاهرة: دار هضمة مصر.
- فتوح، محمود (١٣٨٩ش). بلاغت تصوير، تهران: سخن.
- الفحام، عباس علي حسين (٢٠١٠م). الأثر القرآني في نهج البلاغة، بيروت: الفجر.
- قدور، أحمد محمد (٢٠٠٨م). مبادئ اللسانيات، دمشق: دار الفكر.
- لجنة من المؤلفين (٢٠٠٤م). المعجم الوسيط، القاهرة: مكتبة الشروق الدولية.
- محمد ويس، أحمد (٢٠٠٥م). الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، بيروت: مجد المؤسسة الجامعية.
- مختار عمر، أحمد (١٩٩٨م). علم الدلالة، القاهرة: عالم الكتب.
- مراح، عبد الحفيظ (٢٠٠٦م). ظاهرة العدول في البلاغة العربية، الجزائر: جامعة الجزائر.
- موسوي، صادق (١٣٧٦ش). تمام نهج البلاغة، طهران: مؤسسة أمام صاحب الزمان (عج).