أدبية خطب الإمام علي(ع)

١-الإيقاع

م . م. آلاء عبد نعيم
كلية الآداب / جامعة واسط

المقدّمة

الخطب لون مهم من ألوان النثر الفني، يعبر الخطيب عن طريقها عمّا يجيش في صدره ويعتمل في وجدانه، وهي نجوى الذات التي تنبعث من أغوار النفس؛ لتصور ما حولها، وتعكس أصداءه المتباينة. ورغم ما لهذا اللون الأدبي من أهمية فائقة؛ إلا أنّه لم يحظَ بعناية واهتمام النقاد ودارسي الأدب منذ القدم، كما حظيت بذلك سائر فنون الأدب الأخرى، كالشعر مثلا، الذي انصبت الدراسات على استقصاء معانيه، وأغراضه، وفنونه، وأوزانه وقوافيه، وعناصر الجمال فيه وغيرها. في حين نجد أنّ َالدراسات التي بذلت في ميدان النثر لا تصل إلى مستوى الدراسات في ميدان الشعر.

كلُّ إنسانٍ يعرف أنّ الإمام عليا ً(ع) كان متكلما ًبليغا ً يترك كلامه أثرا ًووقعا ًفي النفوس لا يدانيه وقع وأثر شعر أفضل الشعراء. فمن أين جاء هذا؟ هل كان الإمام (ع) شاعرا ً وهل كان له شعر كما هو للشعراء الآخرين؟

إنّ الأدلة تثبت أنّ الإمام عليا ً(ع) لم يكن شاعرا ً بالمعنى الذي نفهمه عند إطلاق هذه الكلمة فلم يكن له ديوان شعر كما هو الحال بالنسبة للشعراء الآخرين، أمّا الديوان المنسوب إلى الإمام (ع) فلا يمكن لأيّ عاقلٍ اطلع على نهج البلاغة الذي حوى كلام الإمام (ع) أن يصدّق أنّ هذا الديوان هو للإمام علي(ع) فلا وجه للمقارنة بين الاثنين فالمقارنة بينهما كالمقارنة بين الثرى والثريا.

ولكننا نستطيع القول: إنّ الإمام كان شاعراً بخطبه ، فكيف تحققت تلك الشاعرية؟ هذا ما سنحاول دراسته في سلسلة بحوث - إن شاء الله -

سنبين من خلالها ملامح الشعرية في خطب الإمام (ع). وأوّل ما نبدأ به في باكورة هذا العمل هو دراسة الإيقاع الشعري في خطب نهج البلاغة بوصف الإيقاع أوّل شيء يجذب السامع أو القارئ ؛ لذلك سنبدأ بدراسته، ونتمنى من الله العلي القدير أن يوفقنا لإنجاز بقية الحلقات من هذه الدراسة وأن يعيننا على إخراجها إلى النور بعد أن ظلت لسنين عدة ملاحظات مسطورة في أوراق متفرقة، نسأل الله التوفيق والسداد لإتمامها.

الإيقاع في النثر الفني :

إنّ التجربة الشعورية موجودة في نفس صاحبها حتى قبل التعبير عنها، بيد أنّها لا تتحول إلى أدب إلا بعد إظهارها في صورة ٍلفظية ٍما ؛أي: بوساطة اللّغة. فاللّغة هي مادة الأديب، ومن هنا فهي الشيء الأوّل الذي يجدر بنا الوقوف عنده حينما نتحدث عن فنية التعبير لأيّ نصٍ أدبي. فاللُّغة ألفاظ وعبارات لها دلالاتها وارتباطاتها، وعلى الأديب أن يلم بها، وهو كثير ما يزيد عليها ويوسع في آفاقها، فكلٌّ كلمةٍ لها دلالة مختلفة – حتى عن مرادفاتها – اختلافا ًما. فالتجربة نفسها إذا ما صيغت في صورتين لا تكون هي نفسها في كلا الصورتين.

إنّ التعبير باللّغة يتطلب معرفة بإمكاناتِها؛ ((لأنَّ وظيفة التعبير لا تنتهي عند الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات، بل تضاف إلى هذه الدلالة مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفني وهي جزء أصيل في التعبير الفني الأدبي، هذه المؤثرات هي الإيقاع الموسيقى للكلمات والعبارات والصور والظلال التي يعيشها اللفظ وتعيشها العبارات زائدة على المعنى الذهني، ثمّ طريقة تناول الموضوع والسير فيه؛ أي: الأسلوب الذي تعرض فيه التجارب وتنسق على أساسه الكلمات والعبارات))(١). إنّ العبرة ليست بمفردات اللّغة، بل بجملِها، وتراكيبِها، وطرائق ِالتعبير بها. فاللّفظ إنّما يكتسب قوةً فنيةً وأدبيةً متى ما دخل في جملةٍ، أو تركيبٍ أدبي، أو صورة ٍبيانية. غير أنّ طريقة استخدام اللّغة تُعدّ عاملاً أساسيا ًفي إضفاء جوّ من الشعرية، أو عدم إضفائِه. فليس هناك معجم للكلمات الأدبية والأخرى غير الأدبية.

للكلمة- عادة- معنىً مباشر، غير أنّ استخدامها في عالم الأدب يفرض عليها تجاوز ذلك المعنى إلى معنى هو أوسع وأعمق من خلال السياق الذي انتظمت فيه؛ فهي عند ذلك لابدَّ أن تشير إلى أكثر مما هي مستخدمة فيه ((فالكلمة في النتاج الأدبي ليست مجموعة متآلفة من الأصوات تدل اصطلاحاً على واقع أو شيء، وإنّما هي صورة صوتية وحدسية والعلاقة بين معناها ولفظها تقوم إمّا على اقتران الصوت بالشيء، وإمّا على اقترانه بالحدس))[٢].

ففي الإبداع الفني الأدبي تصل اللّغة إلى أقصى غاية من الغنى على وفق أوجه متعددة يتحد فيها الإيقاع والإيحاء، بلِ النظم بأكمله ؛ ليضفي عليها توهجاً لا حدود له، فتفرغ الكلمات من معانيها الموضوعة لها في المعاجم، أو على السنة الناس وتأخذ دلالات متعددة، وتختزن فيضاً من المعاني تكثر أو تقل بحسب سياقها وترابطها بغيرها وارتباطها كذلك بالحدس الشعري[٣]. وعن طريق الإبداع الفني تظهر مقدرة الأديب ويبرز تمكنه من الصنعة الأدبية، فهي ميدان عمله الذي يصوغ فيه فكرته ويصور تجربته.

ولمّا كانت اللّغة تتشكل من أصوات، وهذه الأصوات إمّا أن تكون حروفاً أو أبعاض الحروف (الحركات)، كان لكلّ صوتٍ قيمته في تشكيل اللّفظ. فتناسق الحروف في اللّفظة الواحدة يؤدي إلى انسجام صوتي في مقاطع الكلمة الواحدة، وإذا ما انتقلت ذبذبات ذلك الانسجام الصوتي ووصل صداها إلى الإذن المرهفة أحست بإيقاعه الموسيقي المتناغم ((فللألفاظ من حيث هي أصوات أثر موسيقي يوحي إلى السمع بتأثيرات مستقلة تماماً عن تأثير المعنى))[٤] وطالما أنّ الإبداع الفني قائم على طرفين: المبدع والمتلقي، والسلك الموصل بينها هو (اللّغة) فهذا يحتم على الأديب أن يختار من مفردات اللغة ما يجده الأنسب في إيصال المعنى وعندها لابدَّ من اختيار الألفاظ المشعة المصورة الغنية بالطاقة الإيحائية، وهذا ما يجعل لغة الأديب لغة إيحائية إذ ((لا يكتفى بأن تقرر وتعبر عما تقول، ولكنَّها تهدف إلى التأثير في اتجاه القارئ وإقناعه وتغييره))[٥].

لقد وضع البلاغيون للكلمة خصائص منها: ألا تكون حروفها من مخرج واحد، وألا تكون كثيرة الحروف بحيث تكون طويلة، وألا تكون

غريبة على السمع ؛ لأنّ تكرار حرف أو حرفين في كلّ لفظة من ألفاظ الكلام المنثور أو المنظوم يؤدي إلى ثقل النطق بها، وهذا ما يسميه البلاغيون بـ(المعاضلة)،ولكن هذا لا يعني أن نرفض هذه الكلمة أو تلك لأنّ مخارج حروفها متقاربة، أو لأنّها كثيرة الحروف، فكلّ لفظة لها موقعها الأمثل في السياق.ألا ترى قول الإمام علي (ع): **((... وكأنّها أشرفت بزلازلها وأناخت بكلاكلها))**[٦]. فلفظة (كلاكل) فيها أحرف مكررة وهي (الكاف واللام) وكان من الأفضل ذكر معناها المباشر وهو (الصدور)، إلا أنّ تكرار أحرف الكلمة الأولى (زلازلها) وهي (الزاي، واللام) تطلب الإتيان بكلمة حروفها مكررة على نمط هذه الكلمة؛ لأننا لو تأملنا الخطبة منذ البداية نجدها بهذه الصورة **((وكأنّها قد جاءتْ بأشراطِها، وأزفتْ بأفراطِها، ووقعتْ بكم على صرا طِها))**[٧]، فكلّ من (الطاء، والهاء) قد تكررت في ثلاث كلمات موزعة على ثلاث فقرات، ثمّ أنّ المقام يتطلب الإتيان بكلمة ذات وزن ثقيل فـ(فَعَالِل) صيغة مليئة بمعنى الغضب والسخط، على أنّ الأمر في ذلك كله راجع إلى المران السمعي الذي عن طريقه يمكن التمييز بين الأصوات المنسجمة وغيرها مما لا تآلف بينها ولا انسجام، إذ أنّ ((العرب عمدوا إلى كلّ شيء ذي أسماء كثيرة، اختاروا أحسنها سمعا وألطفها من القلب موقعا...))[٨].

إنّ الألفاظ ببنائها اللّغوي تتميز بضربٍ من التأليف في النغم، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد أنّ من غرائز الإنسان، الميل إلى الكلام الموزون شعراً كان أم نثراً، وهذا الحب دفعهم إلى أن تكون له لغة منغّمة فيها من الاتساق والتناسب، ما يعين على توفير الجميل من النغم. وإلا لماذا كان الكهّان يسجعون؟ ولماذا امتاز القرآن الكريم بأسلوب إيقاعي غني بالموسيقى مملوء نغماً[٩]، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على أنّ الأصوات لا تطرب بذاتها، وإنَّما تطرب بالشعور الذي توحيه والخاطر الذي تمثله الطبائع والأذهان، وكأنّما تفسح للنفس دائرة الطرب؛ ولذلك كثيراً ما يستعين الأدباء بهذه الموسيقى الكلامية؛ ((لأنّ الموسيقى طريق السمو بالأرواح والتعبير عمّا يعجز التعبير عنه))[١٠]. وهذا ما نجده حقاً عند تلاوة القرآن الكريم، فالإيقاع والإنشاد لدى الذاكرين حالة من الاسترواح والنشوة تصرفهم عمَّا حولهم وتبعث في نفوسهم شعوراً دينياً دافقاً.

إنّ الأصوات تكتسب شخصيتها عن طريق التوفيق بينها وبين ما يسبقها، ولا يبلغ تأثير الصوت في الكلمة أقصى قوته إلا عن طريق:

١- الإيقاع الذي هو ((وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو البيت))[١١].

٢- النغم الشعري الذي يكون حصيلة الانسجام بين الإيقاع والجرس؛ أي من خلال((اجتماع الأصوات اللّغوية تحت تنظيم الإيقاع في تموج يعلو ويهبط ويلين ويشتد متلائماً مع تموج الفكرة والانفعال))[١٢]. وللإيقاع في النصوص الأدبية أهمية كبيرة تتجلى في: إنّه يعبر عن العواطف الهائجة والإرادة القوية المنظمة؛ لأنّ الإيقاع شيء من الطبيعة، ويتيح للأذن أنْ تتوازن مع الاهتزازات الخارجية، وإنّه يتيح التنبؤ بالأصوات والتهيؤ لها.

والذي يعنينا من هذا الإيقاع الموسيقي هو الإيقاع في النثر الخطابي، فالموسيقى في النثر كالموسيقى في الشعر، فهي صورة لحركة نفسية، أو ترجمة صوتية عن تجربة لكاتب؛ أي إنَّ هذه الموسيقى تقف إلى جانب اللّغة، والكلمات لأداء المضمون الروحي للكاتب.

إنّ النثر الفني متمثلا ًفي خطب نهج البلاغة غني بالإيقاع الذي تتجلى فيه الروعة والجمال والجلال، من خلال انسجام عباراته في سياق جميل حسبما يقتضيه الحال؛ ليحل الكلام مطابقاً لمقتضى الحال،((فقد يحتاج المنشئ إلى الإيقاع البطيء؛ للإيحاء بحالةٍ نفسيةٍ معينةٍ، أو لإيقاع حالةٍ نفسيةٍ معينةٍ، والعكس في الإيقاع ِالسريع))[١٣]. إذ تكون الألفاظ فيه قوية كما في موقع التهديد والتحذير كقوله (ع): **((وَقَدْ ارعَدوا وأبرَقُوا، ومَع َهذين ِالأمْرين ِالفَشلُ، ولسنا نُرعِد حتى نُوقِع ولا نُسيل حتى نُمطِر))**[١٤]. فالموقف يتطلب مثل هذه الكلمات المليئة بالقوة المتقابلة فيما بينها (نُرعِد- لسنا نُرعِد). بينما نجدها رقيقة عذبة في موقف المودة واللطف كقوله (ع): ((**اللهمَّ اغفرْ لي ما وأيتُ مِنْ نفسِي ولَم تجد له وفاء عندي، اللهم اغفر لي ما تقربتُ به إليكَ بلساني ثمَّ خالفه قلبي، اللهم اغفر لي رمزاتِ الألحاظ، وسقطاتِ الألفاظ ، وشهواتِ الجنان ، وهفوات اللسان**))[١٥]. فموسيقى الدعاء تتطلب مثل هذه الكلمات الرقيقة العذبة، التي من سحرها ((أنَّ النغم الصاعد فيها خلال الدعاء يثير بكلّ لفظةٍ صورة، وينشئ في كلّ

لحنٍ مرتعاً للخيال منسجماً))[١٦]، فعلى كلّ لفظة في هذا الدعاء مسحة من رهبة وشعاع من نور. ولكن إذا كانت القصيدة يسيطر عليها نسق موسيقي معين نسميه بحراً فهي إذن تكتسب ذلك الإيقاع المتناغم من(الوزن والقافية). فمن أين يأتي الإيقاع للقطعة النثرية؟

لعلَّ الإيقاع في القطعة النثرية أكثر حريةً وأكثر تغيراً وأشد تنوعاً((فالنثر لم يخل من الوزن مطلقاً فلا نزال نحس فيه وزناً أيضاً، وإنْ كان أقل من وزن الشعر ظهوراً وانتظاما فهو في النثر مظهر لقوة العبارة وجمالها...))[١٧].

وإذا كان للشعر وزن، والوزن في الشعر هو الذي يعطي الإيقاع، فمن أين يأتي ذلك الإيقاع في النثر الفني؟ هذا ما سنبحث عنه في خطب نهج البلاغة بوصفه أرقى نصا نثريا بعد القرآن الكريم إذا ما استثنينا الحديث النبوي الشريف الذي قيل فيه إنّه روي بالمعنى .

مظاهر الإيقاع في نهج البلاغة :

يمكننا القول: إنَّ النثر الفني استطاع أن يعوض عن الوزن ((بالفواصل التي يتأتى بها هدوء النفس عند تلاوة الكلام المرصوف))[١٨]. وعن حرف الروي بالسجع ((الذي هو من خواص الشعر أيضاً))[١٩]. وهذا ما جعل النثر الفني المتجسد في خطب الإمام علي (ع) يحمل في طياته إيقاعاً شعرياً بمكونات إيقاعية متعددة ومتنوعة. فعندما نقرأ له (ع) نجد في كلّ عبارة من عبارات تأليفه تلك العناية بالأصوات التي تفضي إلى ضروب مختلفة من الإيقاعات الصوتية الناتجة عن:

أولاً : التكرار اللفظي الذي يشمل:

١- التكرار بالحرف، وينظم تحته السجع.

٢- التكرار بالكلمة، وينظم تحته الجناس.

٣- التكرار بالجمل، وينظم تحته الطباق والقلب.

لقد وظف النثر الخطابي في نهج البلاغة كلّ هذه المكونات الإيقاعية لينسجم هذا الإيقاع مع الأهواء المعنوية التي يرغب الخطيب في إظهارها

للمتلقي، فهو يحرص على الجمع بين الانفعالات الوجدانية والبراهين العقلية ليحقق غايتين هما: التأثير والإقناع.

وهاتان الغايتان تجعلان أسلوب الخطابة متنوعا يجمع بين ((إثارة العواطف وتقرير الحقائق فيستخدم الوجدان والفكر وينفذ منهما إلى الإرادة ، ويدفع بها إلى عمل من الأعمال))[٢٠]. والملاحظ على روافد الإيقاع في النثر الفني الخطابي أنَّ أساسها واحد، هو التكرار وهو في أبسط مستوياته ((أن يأتي المتكلم بلفظ ثمّ يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً أو يأتي بمعنى ثمّ يعيده))[٢١]. فالتكرار في النثر قائم على الاطراد والتنوع،((التكرار للأجزاء المتجاوبة أو المتساوية عبر مسافات زمنية لا يختل نظامها ولا مقياسها، أمّا التنوع فهو محاولة كسر رتابة هذا التوالي))[٢٢]. والتنوع في التكرار حاصل من هذين النوعين من التكرار (اللفظي، والمعنوي).

إنّ سبب انضمام هذه الأنواع الإيقاعية تحت التكرار عائد إلى أنّ هذا الضرب من فنون الكلام فيه ((ترجيح لذات اللفظ وما يؤديه هذا الترجيح من تناغم الجرس وتقويته))[٢٣]. فيثير في ذات المتلقي تشوقاً واستعذاباً. يرى جوستاف لوبون: أنَّ من يكرر لفظاً أو فكرة أو صيغة تكراراً متتابعاً يحوله إلى معتقد، والتكرار من القوة التي تجعل الرجل يؤمن بالكلمات التي يكررها ويُسلَّم بالأفكار التي يُعرب عنها عادةً[٢٤]. ومن ثمَّ فالسجع تكرار؛ لأنَّه((تواطؤ الفواصل على حرف واحد))[٢٥]، فهو تكرار بالحرف إذن، والجناس تكرار؛ لأنَّه عبارة ((عن اتفاق لفظتين متجانستين في الهيأة والمعنى))[٢٦]، فهو تكرار باللفظ، والتوازي تكرار، لأنَّه ((تكرار منظم للوحدات البنائية))[٢٧]، فهو تكرار بالجمل، والطباق تكرار فهو ((الجمع بين لفظتين متقاربتين في المعنى))[٢٨]، فهو تكرار بالمعنى، إذ أنَّه يُعدّ أقرب الأنواع الإيقاعية إلى الذهن فعند ذكر أحد المعنيين يكون الذهن قد تهيأ لذكر المعنى الآخر المضاد له. أمّا القلب فهو تكرار أيضاً؛ إذ أنَّ الألفاظ نفسها تعاد مرة أخرى بصورة مقلوبة، كقوله (ع):**((حتى يعودَ أسفلكُم أعلاكُم وأعلاكُم أسفلكُم، وليَسبقَنَّ سابقونَ كانوا قصّروا وليقصّرَنَّ سبّاقون كانوا سبقوا))**[٢٩]. فكلّ لفظة منه قد ساهمت في ذلك التبادل المكاني وهذا ما يسمى

بـ(القلب)، إذ أكسب ذلك التبادل النص إيقاعاً ذا طاقة فنية وإبداعية عالية، فبعد أن قال الإمام (ع) :((أسفلكُم أعلاكُم)) قال: ((أعلاكُم أسفلكُم)) وبعد أن قال (ع): ((ولِيسبقَنَّ سابقون كانوا قصّروا)) قال: ((وليقصّرَنَّ سبّاقونَ كانوا سبقوا)) وهذا النوع من الإيقاع ذو نغمٍ موسيقى يثير فينا انتباهاً عجيبا؛ وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمعه من مقاطع تتكون منها جميعا سلسلة متصلة الحلقات، وإذا كان هذا التبادل اللفظي المكاني للكلمات قد أحدث تكراراً لفظياً فقد أحدث من ناحية أخرى تكراراً معنوياً إذ نجد فيه صوراً متعددة بكلمات عدة.

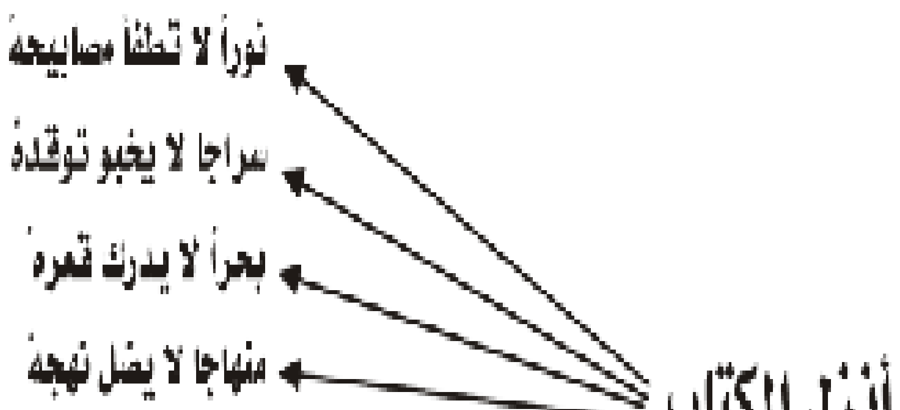
إنَّ خطب الإمام علي (ع) تحتوي على هذه الأنواع المختلفة من الإيقاع، وهذا ما جعلها تقترب كثيراً من الناحية الشعرية؛ ولذلك ذهب بعضهم إلى القول: إنّ للإمام علي (ع) ديواناً من الشعر، ولعلَّ السبب في ذلك يعود إلى ما للإمام (ع) من مكانة في النفوس ومكانة في البلاغة وإلا فلم يؤثر عن الإمام أنّه شاعر بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة. وأنّ له ديواناً مثل ما للشعراء الآخرين، ولكن له في مقابل ذلك خطب هي آيات في البلاغة العربية، وقد جاءتها البلاغة من روحها المؤثرة في بناء الكلمة إلى أختها فيكون إيقاع في الجمل، وإيقاع في أواخر الجمل ويقترب الإيقاع الأوّل من أن يكون وزناً والإيقاع الثاني من أن يكون قافيةً، ولكنّها على أيةِ حال خطب ولم نقل إنَّها شعر، ولمّا سأل أحد الطلبة الدكتور محمد مهدي البصير قائلاً: هل الإمام علي شاعر ؟ وكان الأستاذ قد أدرك قصد الطالب فأجاب : نعم، ولكن في خطبه ورسائله(٣٠).

وهذا إنّ دلّ على شيء إنّما يدلّ على عمق بلاغة الإمام علي (ع)، فكلماته كلمات رنانة لها إيقاعها العربي الأصيل، كلمات مشوقة فيها موسيقى تختلف عن كلمات غيره بصداها ووقعها وموسيقاها وأجوائها. فهي ذات إيقاع تتجلى فيه الروعة والجمال والجلال وتتظافر فيها مظاهر الإيقاع لتشكل بمجموعها نصاً أدبياً يمتلك موسيقى وإيقاعاً لا يقل شأناً عن موسيقى الوزن والقافية. فالجمل المتوازية الطويلة أشبه ما تكون بقصيدة نثرية حلّ فيها التوازي المستمر لفقرات طويلة ذات تركيبة قوية متشابهة تماماً محل الأوزان

العروضية، وفي بعض الأحيان نجد أن هذه التوازيات جاءت موزونة وفيها بناء عروضي جزئي على نحو ما نجده في قوله (ع):

((ثمّ إنّ الله سبحانَه بعثَ محمداً صلى الله عليه وآله بالحقّ ... ثمّ أنزلَ عليه الكتابَ نوراً لا تُطفأ مصابيحُه ، وسراجاً لا يخبو توقدُه ، وبحراً لا يُدرك قعرُه،ومنهاجاً لا يُضل نهجُه وشعاعاً لا يُظلم ضوءُه ، وفرقاناً لا يُخمدبرهانُه، وتبياناً لا تُهدم أركانهُ، وشفاءً لا تُخشى أسقامُه،وعزاً لا تُهزم أنصارُه، وحقاً لا تُخذل أعوانُه، فهو معدنُ الإيمانِ وبحبوحتِه ، وينابيعُ العلمِ وبحورِه، ورياضُ العدلِ وغدرانِه، وأثافي الإسلامِ وبنيانِه، وأوديةُ الحقّ وغيطانِه وبحرٌ لا ينزفُه المستنزِفون، وعيونٌ لا ينضبُها الماتِحون، ومناهلٌ لا يغيضُها الوارِدون ومنازلٌ لا يضلُ نهجهَا المسافِرون، وأعلامٌ لا يعمى عنها السائرون، وإكام لا يجوز عنها القاصِدون))(٣١).

لقد توالت عشر فقرات متوازية: ((نوراً لا تُطفأ مصابيحُه، وسراجاً لا يخبو توقدُه، وبحراً لا يُدرك قعرُه... وحقاً لا تُخذل أعوانُه)). على سياق نحوي واحد ، فالنغم يشد القارئ أو السامع من أوّل فقرة ، ذلك الشدّ الحاصل عن طريق التنوين أوّلاً ، ثمّ بتكرار حرف النفي (لا) وكان بإمكان الإمام (ع) أن يستخدم (لم) فهي أداة للنفي غير أنّها تعمل على قلب الدلالة، وهذا ما لا يقتضيه المقام هنا، أمّا أدوات النفي الأخرى كـ (ليس، ما، لن،...) لو وضعت بدلاً عن (لا) لفسد المعنى، ولذلك نجد أن اختيار(لا) دون غيرها كان أدق وأجمل في هذا الاستخدام المتأني ثمَّ أنَّ هذه المتوازيات حققت تناظراً إيقاعياً متوازناً على مستوى البنية الصرفية ، فضلاً عن التناظر الإيقاعي المتوازن الذي حققه التركيب النحوي، فنلاحظ الفعل المضارع قد تكرر عشر مرات في عشر فقرات متوازية جاء في خمس منها مبدوءاً بالتاء وفي الخمسة الأخرى مبدوءاً بالياء في نسق موسيقي متعادل يدور حول محور واحد وبمسافات صوتية متعادلة يمكننا إبرازها على النحو الآتي:



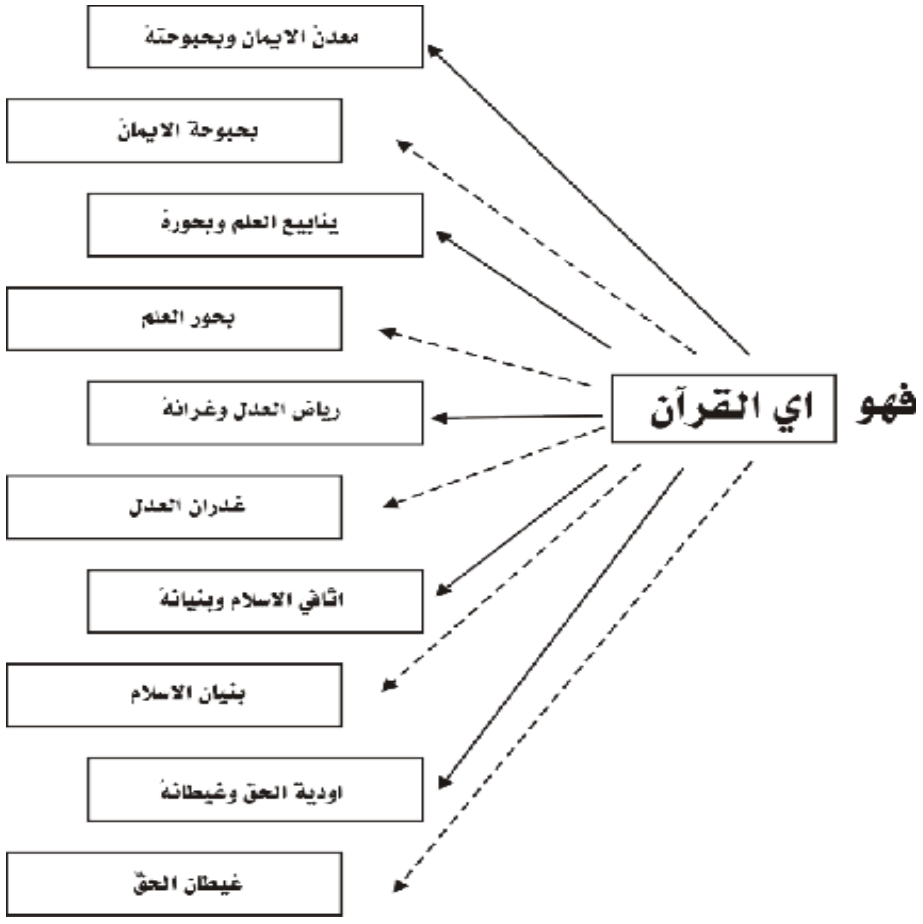
إنَّ هذه الفقرات المتوازية اتسمت بالتطابق التام في البنية من خلال عدد الكلمات وكذلك في تطابق حرف الروي في كلّ منها مشكلة بذلك وحدة صوتية تجسد إحساساً بأنّ هناك إيقاعاً داخلياً يحكمها يمكننا تلمسه عن طريق التفعيلة العروضية الموجودة في هذا النص؛ إذ احتوى على بناء عروضي جزئي أسهم بشكل أو بآخر في تهيئة الأذن للتناغم مع الإيقاع الكلي المطلوب يمكننا إيضاحه على النحو الآتي:

فُرقاناً لا يُخمد برها – نه فَعْلن فَعْلن فَعْلن فَعْلن .

تبياناً لا تُهدم أركا – نه فَعْلن فَعْلن فَعْلن فَعْلن .

شفاءً لا تُخشى أسقا – مه فَعْلن فَعْلن فَعْلن فَعْلن .

وهذه التفعيلة هي البحر المتدارك اجتمع فيها التشعيث والخبن، وهذا البحر إذا خبن، أسرع به اللسان في النطق، وهو ما يبدو لنا، أنَّ الإمام (ع) كان يقصده، فلو رجعنا إلى مناسبة هذه الخطبة وإلى أصلها لوجدنا هذا المقطع يقع في نهاية خطبة طويلة يمجد فيها الإمام الله تعالى ويعظمه ويحث الناس على الإسلام[٣٢]، وكأنَّ الإمام (ع) أراد أن لا يثقل على المتلقي وأن لا يطيل عليه؛ فلجأ إلى السرعة في الكلام من دون أن تكون تلك السرعة على حساب الغرض الرئيس من هذه الخطبة، ثمَّ أنّه من أجل إيصال ما يريده إلى المتلقي ويبقيه منشد الذهن إليه في الوقت نفسه انتقل إلى إيقاع مغاير للإيقاع الأوَّل حرصاً منه على أن لا يكون النغم المستمر للفقرات المتوازية السابقة مثاراً للملل والرتابة عند السامع، فقال(ع): **((فهو معدنُ الإيمانِ وبَحبُوحَتِه، ويَنابِيعُ العلمِ وبحورِهِ، ورياضُ العدلِ وغدرانِهِ، وأثافي الإسلامِ وبُنيانِهِ وأوديةُ الحقّ وغِيطانِه))**[٣٣]. والإيقاع المغاير هنا صادر من الاختلاف في التركيب النحوي فنلاحظ أنّ الإمام (ع) انتقل في هذا الجزء من الخطبة إلى نغم آخر تشكله خمس فقرات متوازنة، ولكنّها في الوقت نفسه تحوي في طياتها عشرة معانٍ تتمحور حول محور واحد وهو وصف القرآن الكريم، فالكلام هنا اختزل من عشر فقرات إلى خمس فقرات مع المحافظة على المعنى لأنّها تضمنت عشرة معانٍ وكأنَّه أراد الإسراع أكثر من ذي قبل مع إبقاء المعنى الذي يريده على ما هو عليه من دون نقص ولكنَّه اختزله بكلمات أقل، ولو أمكننا أن نحلل هذا الجزء من الخطبة لكان على النحو الآتي:



فالإمام (ع) هنا أراد أن لا يطيل على المتلقي ولكنّه يدفع إليه بكم من المعاني المركزة يجعله يحكم العقل والتفكير في استكناه معانيها. كلّ هذا عبر عنه الإمام (ع) بنسق إيقاعي جميل أضفى على الخطبة تنوعاً موسيقيا

مجلة واسط للعلوم الإنسانية العدد السادس

أبعد الرتابة والملل عن السامع، ولكنّه لم يخرجه عن جوّ المقطع الأوّل، فحرف التقفية لازال يمت بصلة لحرف التقفية في الفقرات الأولى، ويعمل على توحيد الإيقاعين من خلال صوت(الهاء) في الخطبة، فهذه الهاء أضافت حسناً زائداً على الألفاظ وكستها لطافة ولياقة، مما زاد من جرسها ونغمها[٣٤].

ثمّ ينتقل الإمام إلى نغم آخر مع المحافظة على ذلك السياق الموسيقي الذي صدر في أوّل الخطبة بتركيبه النحوي وقافيته، إذ يقول:**((وبحرٌ لا ينزفُه**

المستنزِفُون، وعيونٌ لا ينضبُها الماتِحُون، ومناهلُ لا يغيضُها الوارِدون، ومنازلٌ لا يضلُ نهجها المسافِرون ، وأعلامٌ لا يعمى عنها السائِرُون، وإكامٌ لا يجوزُ عنها القاصِدُون))[٣٥]. فجاء بست فقرات متوازية بالرنةِ الموسيقية نفسها التي جاءت في بداية الخطبة، وإن كان حرف السجع هنا قد اختلف وأصبحت الفقرات منتهية بـ (الواو، والنون). إلا أنّ الذي حافظ على الموسيقى والإيقاع في هذه المرة هو التركيب النحوي للفقرات المشابه تماماً للتركيب النحوي في الفقرات العشر الأولى.

إنَّ لهذا التركيب النحوي ومن ثمَّ الصوتي إعجازاً بلاغياً رائعا؛ إذ أنَّ وجود (لا) النافية التي دخلت على الفعل المضارع أفادت مطلق النفي في الحاضر والمستقبل، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى جعلت (لا) النغم محافظاً على توازنه ((فتغيير الحرف مع بقاء الوزن لا يغير من الرنة الموسيقية))[٣٦]. ولعلنا لا نخطئ إذا قلنا: إنَّ الوزن في هذه الخطبة قد مثّله التركيب النحوي المتشابه، أمّا حرف الروي فقد مثّله حرف السجع (الهاء).

إنَّ الإيقاع الفني المتناغم لا يصدر عن التوازي الموجود في جمل النص الأدبي فقط، وإنّما يصدر أيضاً عن التقابل الذي تتنوع فيه هذه الجمل، ونجد ذلك في قوله (ع): **((الحمدُ لله الذي لم يسبق له حال حالاً، فيكون أولاً قبل أن يكون آخراً، ويكون ظاهراً قبل أن يكون باطناً؛ كلّ مسمًى بالوحدة غيره قليلٌ، وكلّ عزيزٍ غيره ذليلٌ، وكلّ قوي غيره ضعيفٌ، وكلّ مالك غيره مملوك، وكلّ عالِمٍ غيره متعلم، وكلّ قادرٍ غيره يقدرُ ويعجزُ، وكلّ سميع غيره يصمُ عن لطيف الأصواتِ، ويصمه كبيرها، ويذهبُ عنه ما بَعُدَ منها، وكلّ بصيرٍ غيره يعمى عن خفي الألوان ولطيف الأجسام، وكلّ ظاهرٍ غيره باطن، وكلّ باطنٍ غيره غير ظاهر))**[٣٧].

فالإيقاع هنا يأخذ مجاله الأوسع بفعل تلك الأنواع المختلفة من التقابلات، والمقابلة هي أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر، وضديهما[٣٨]؛ أي أن يأتي المتكلم بلفظين أو ألفاظ ثمّ بمقابلها على الترتيب، ومعنى ذلك أنّ المقابلة قد تكون بين اثنين، وقد تكون بين أكثر، وكلّما كثر عددها كانت أبلغ؛ لذلك فإنَّ التقابل الموجود في فقرات النص أعلاه أعطى الإيقاع الموسيقى مجالاً واسعاً في التعبير عن شعرية النص، وذلك بفعل تلك الأنواع المختلفة

من التفعيلات الصّرفية التي تتقابل فيما بينها لتساهم في إصدار نغمة معينة، وبمجموع تلك الأنغام المختلفة يتكون ضرب من الإيقاع يحكي لنا حقيقة أزلية، ذلك الإيقاع الصادر عن توازي الفقرات المتنوعة، بل إنَّنا نجده تنوعاً غاية في الدقة، فقد استخدم الإمام علي (ع) أحد مظاهر الإيقاع وهو (التضاد) الذي هو جزء من التقابل؛ لأنَّ التقابل قد يكون بالأضداد أو بغير الأضداد، ومن ذلك قوله (ع): **((ما أصفُ مِنْ دارٍ أوّلها عناءٌ وآخرُها فناءٌ، في حلالها حسابٌ وفي حرامِها عقابٌ))**[٣٩]. يبدو أنّ استخدام التضاد في مثل هذه الخطبة ضروري لإثبات صفة الله سبحانه وتعالى، على أنّه (ع) قد جعل ذلك التضاد يأخذ أشكالاً مختلفة من الإيقاع عن طريق التنويع في الصيغ الصّرفية وعلى النحو الآتي:

١- الإيقاع الصادر عن التقابل الذي تحدثه صيغة (فَاعِل) في (ظَاهِر) و(بَاطِن).

٢- الإيقاع الصادر عن التقابل الذي تحدثه صيغة (فَعيل) في (عَزِيز) و(ذَلِيل).

٣- الإيقاع الصادر عن التقابل الذي تحدثه صيغتي (فَاعِل- مَفْعُول) في (مَالِك- مَملُوك).

٤- الإيقاع الصادر عن التقابل الذي تحدثه صيغتي (فَاعِل- يَفْعَلُ) في (قَادِر- يَعْجزُ).

٥- الإيقاع الصادر عن التقابل الذي تحدثه صيغتي (فَعِيل- يَفْعل) في (سَمِيع- يَصُم) و (بَصِير- يَعْمَى).

ويتداخل مع إيقاع التقابل هذا النسق الصوتي الذي يكاد ينبئ عن المعنى فهو يزداد رسوخاً ووضوحاً بفضل تكرار صوت (الكاف) في أوّل كلّ كلمة من كلّ فقرة، يتعقبه صوت الراء التكراري في لفظة (غير). وبهذا يكون قد ساهم أكثر من مكون شعري في إظهار المعنى العام لكمال الله المطلق. وليست الموسيقى في النّص النّثري دائماً رهينة التوازي أو التقابل كما يتبادر إلى الأذهان بل إنّ للسجع أثراً فعالاً في تلك الموسيقى، فالسجع في النثر كالقافية في الشعر[٤٠]. فهو يضفي لوناً من الجمال الإيقاعي يميل إليه السامع وينجذب إليه القارئ لاسيما إذا كانت الألفاظ المسجوعة حادة، قوية، رنانة،

مليئة بالمعاني[٤١]. ولذلك يمكن أن نعد الصفات السابقة أحد أهم متطلبات الأسلوب الخطابي ((فعن طريق عباراته المسجوعة أو المزدوجة وكلماته المؤثرة الجزلة))[٤٢] تتكون الموسيقى القوية. ولنستمع إلى موسيقى السجع في هذه الخطبة التي يقول فيها الإمام (ع): **((ليغتنم كلٌّ صحتَهُ قبلَ سَقمِه، وشبيبتَه قبلَ هرمِه، وسعتَهُ قبلَ فقرِهِ، وفرغتَهُ قبلَ شغلِهِ، وحضرَهُ قبلَ سفرَهِ، قبلَ كبرٍ وهرمٍ، ورَفضٍ وسَقمٍ، يملُهُ طبيبُهُ ويعرضُ عنهُ حبيبُه. قيلَ هو موعوك، وجسمُه منهوك ثمّ جدّ في نزعٍ شديدٍ، وحضرَهُ كلّ قريبٍ وبعيدٍ فشخصَ بصرُه، وطمحَ نظرُه، ورشحَ جبينُه، وسكنهُ حنينه، وبكته عرسه، وحُفِر رمسه...))**[٤٣]. فالإمام في هذا النص أراد أن يتحدث بهدوء وهو في موضع النصح والإرشاد وهذا الهدوء يوفره حرف التاء في قوله: (صحته، شبيبته، سعته، فرغته) وكان بإمكانه أن يقول: (شبابه، وسعه، فراغه) أمّا في (حضره) فقد عوّض عن التاء بوحدة حرف الراء والهاء معرضاً في جميع النص عن حرف الألف، وهو بهذا لا يريد مدّ الصوت، ثمّ يتغير النغم بتقديم لفظة (قبل) ليشرك بها الإمام(ع) أربعة ألفاظ انفردت بنغمة جديدة، هي نغمة (الميم) ذات الإيقاع المتردد الصدى بفعل تلك الغنة التي تصحبه عند النطق (قبل كبر وهرم ورفض وسقم) ثمّ تعود النغمة الأولى (نغمة الهاء) مرة أخرى في أربعة ألفاظ أخرى هي (يمله طبيبه، عنه، حبيبه).

وإذا كانت لفظة (قبل) قد أحدثت تغييراً في النغم، فإنَّ لفظة (قيل) قد أحدثت هي الأخرى تغييراً في النغم هنا،وما أروع دقة التعبير في هذا الإيقاع الذي سببته لفظتان متجانستان هما (قبل، قيل) ليمهد من خلاله الإمام علي (ع) إلى:

١- نغم جديد يوحي بقوته صوت الكاف الخطابي أوّلاً، ثمّ صوتي الدال وياء المد التي يمتد معها صوت الدال ليستمر فترة تتلاءم مع ما توحيه كلمة (نزع) من دلالة.

٢- لا يكاد هذا النغم يستمر طويلاً حتى يعود نغم (الهاء) ليوحي بعظمة تلك الهموم التي تنتاب كلّ من قرب أجله (فشخص بصره، وطمح نظره) فـ(بصره ونظره) لفظتان متجانستان، وفي التجانس تقوية لنغمية جرس الألفاظ[٤٤]؛ وذلك لأنَّ تكرار الألفاظ المتشابهة يدق السمع ويوقظ الأذهان،

فـ((الشيء إذا تكرر إلى حدٍ ما أثَّر في النفس وازداد قوةٍ على قوته الأصلية))[٤٥]. ويستمر التجانس بين (جبينه وحنينه)، (عرسه ورمسه) ليكوّن بهذا التجانس جملاً موحية تتوحد من خلالها الرغبة مع النفس والعقل.

وللموسيقى الخفية حظ في هذا الإيقاع الفني، فهي تشيع في النص الأدبي جوّاً خاصاً يناسب الحالة النفسية التي يعبر عنها الأديب إنَّ هذه الموسيقى لا تعتمد على المجانسة الصوتية الظاهرة بين الألفاظ، بل إنَّها تنبع من الاختيار البارع لهذه الألفاظ، ومن ثمّ التأليف بينها في نسق صوتي يمثل الفرح أو الحزن، الغضب أو الهدوء، السخط أو الرضا، ... فاللفظ بذاته لا يحقق نمطاً إيقاعياً معبراً إلا من خلال ((علاقته بالألفاظ التي تسبقه مباشرةً والتي تتلوه مباشرةً، ومن علاقته بسائر السياق ... وهناك مصدرٌ لموسيقى اللفظ هو علاقة معناه المباشر في السياق الذي ورد فيه بمعانيه الأخرى في السياقات الأُخرى؛أي درجة اللفظ في إحداث ترابط الخواطر))[٤٦]؛ ذلك لأنَّ ((الموسيقى الداخلية تنبعث... من اللفظة المفردة... فتكاد تستقل – بجرسها ونغمها- بتصوير لوحة كاملة فيها اللون زاهياً أو شاحباً وفيها الظل شفيفاً أو كثيفاً))[٤٧].

ومن ذا الذي يقرأ خطبة الإمام (ع) هذه حتى يشعر بالعتاب ، وأي عتاب حينما لا ينفع العتابِ:**((يا أيّها الإنسان، ما جرّأك على ذنبك ؟ وما غرّك بربك ؟ وما أنّسك بهلكة نفسك ؟...أمّا ترحم من نفسك ما ترحم من غيرك ؟ فلربّما ترى الضاحي من حرّ الشمسِ فتظله، أو ترى المبتلى بألم يمضُ جسدَه فتبكي رحمة له ! فما صبَّرك على دائِك ؟ وجلدك على مصابك، وعزاك عن البكاء على نفسك ؟ وهي أعز الأنفس عليك؛ وكيف لا يوقظك خوف بيات نقمة ؟ وقد تورطت بمعاصيه مدارج سطواتهِ))**[٤٨]. فأهم ما يميز جوّ هذه الخطبة هو إيقاعها المتموج بالارتفاع والانخفاض من خلال تلك الجمل الاستفهامية والتحضيضية، فبالاستفهام يتجلى الإيقاع المرتفع، ذلك الاستفهام الموزع بصورة منتظمة من البداية حتى النهاية كما في (ما جرّأك ؟ ما غرّك ؟ ...) أمّا وسط الخطبة فقد ترك لذلك الإيقاع المنخفض الذي عزفته تلك الجملة التحضيضية (أمّا ترحم نفسك) وفي كلّ هذا عتاب، عتاب مليء بالتعجب فـ(ترى المبتلى بألم يمض جسده فتبكي رحمة له، فما صبّرك على

دائك ؟) من خلال التدرج باستخدام أداة الاستفهام (ما)، فبعد أن تكررت ثلاث مرات ضمن سياق الجمل المتوازية في بداية الخطبة (ما جرّأك ؟ ما غرّك ؟ ما أنّسك؟) نجدها قد ذكرت مرة واحدة في وسط الخطبة (أمّا ترحم...) على أنَّ التوازن في عدد الجمل الاستفهامية لا يزال محافظا على عدده، وهو تكراره (ثلاث مرات) بفضل حرف عطف يفيد مطلق الجمع وهو (الواو) وكأنَّه قد قال: (ما جرأّك ؟ وما غرّك) كلّ هذا لينتقل من الاستفهام الإنكاري إلى الاستفهام التقريري بصورة متدرجة لا مفاجئة، وقد مثل هذا الاستفهام التقريري قوله (ع): ((كيف لا يوقظك خوف بيات نقمة)) ومن ذا الذي يعصمك من الله إن أراد بك سوءا ؟ وهل أخذت منه عهدا وأمانا؟ **((وكم من قرية أهلكناها فجاءها بأسنا بياتا أو هم قائلون))**[٤٩] ومما يزيد من ذلك الإيقاع المتصاعد ويجعله أكثر استرسالاً، عنصران أساسيان هما:

١- التركيب الدقيق الحاصل في بداية الخطبة والمتكون من (حرف النداء (يا) + ها التنبيه في (أيُّها)).

٢- حرف الخطاب الكاف في نهاية كلّ كلمة.

لقد ساهم هذان العنصران في دعم النغم الصاعد ، حتى أصبحا بمثابة عامل جذب للمتلقي((فكلّ عضو يرق تدريجيا ويرتفع أو يهبط تدريجيا بفضل انحراف الخطوط))[٥٠].

وإذا تحول الحديث عن الجهاد وتخاذل الناس عنه ((تحولت الموسيقى إلى أصوات نحاسية... وتحولت الكلمات إلى جلاميد صخر...))[٥١] وإذا باستصراخ الضمير تارة والسخرية من تخاذل القوم تارة أخرى تطل من الكلمات المتوترة والعبارات المشدودة. ولنعيش لحظات مع هذا الجوّ الصاخب الذي قال فيه الإمام (ع): **((فلو أنَّ امرأً مسلماً مات مِنْ بَعْدِ هذا أسَفاً ما كانَ به ملُوماً بَلْ كانَ عندي جديراً ! فيا عجباً؛ والله يُمِيتُ القلبَ ويَجْلِبُ الهمَّ، مِنْ اجتماعِ هؤلاءِ القومِ على باطِلِهِم، وتفرُّقِكُم عن حقكُم ! فقبحاً لكم وتَرْحاً حِين صِرتُم غرضاً يُرْمَى، يُغَارُ عليكم ولا تُغِيْرُون، وتُغزَونَ ولا تَغزُونَ، ويُعصَى الله وتَرْضَون ! فإذا أمرتُكُم بالسيرِ إليهم في أيامِ الحرّ قُلتُم: هذهِ حَمَارّةُ القيظِ، أمهلنا يُسَبَّخ عنّا الحرُّ، وإذا أمرتكم بالسيرِ إليهم في الشتاءِ قُلتُم هذه صَبارَّة القُرّ، أمهلنا ينسلخ عنّا البردُ؛ كلُّ هذا فراراً من الحَرّ**

والقُرّ، فإذا كنتم من الحَرّ والقُرّ تَفرُون؛ فأنتُم والله مِنْ السَّيفِ أفرُّ ! ...))(٥٢).

والتناسق الخطابي هنا قد أخذ أعلى ذروته عندما اتحد الإيقاع الخارجي مع الإيقاع الداخلي ليرسما معا جوّ هذه الخطبة، ذلك الجوّ اللاهب، الغامض تستصرخ فيه الضمائر تارة، ويثار فيه التعجب تارة أخرى، حتى ليبدو أسف الإمام (ع) من تخاذل هؤلاء القوم مرسوما في كلّ كلمة.

يبدأ الإمام (ع) خطبته بكلمات تلهب الضمائر حماساً ((فلو أنَّ امرأ مسلما مات من بعد هذا أسفاً ما كان ملوماً)) وللسين في هذه الكلمات وقع في استعلاء الضمائر، وبالنون (التنوين) أنينا قد انتاب الإمام (ع) من تخاذل هؤلاء القوم بل إنَّه (ع) يتعجب منهم (فيا عجباً) عبارة أظهرت ما في النفس من حسرة وأوحت بكلّ مظاهر القوة من خلال أصواتها فصوتي المد (الياء، والألف) قد اتسقا مع صوت (العين) وهو صوت يحمل كلّ معنى العنف ليتحد بدوره مع صوت (الجيم) الانفجاري لتعمل معاً في:

١- إبراز التعجب بصورة تهكمية عبر تلك النبرة الصوتية الساخرة ، وكأنَّه قال:

(احضر أيها التعجب فهذا أوانك).

٢- المحافظة على جوّ الحماسة والعمل على إثارة الحمية في آن واحد. والإيقاع حتى الآن لا يزال يسير ببطء بين تحريض الهمم واستنهاضها وبين إظهار الأسف المقرون بالتعجب ليمهد إلى الإيقاع ذي النغمة السريعة، والذي يرسم به (ع) غضبه وآلامه، وتساهم الموسيقى الخارجية بدور كبير في هذا الإيقاع، بدءاً من الحرف، فالكلمة، فالجملة، وذلك في الجوانب الآتية:

١- لقد برز الكاف في (تفرقكم، حقكم، لكم) كصوت متمكن في تصوير الحدث.

٢- جاء التنوين في (قبحاً، ترحاً، غرضاً) ليعكس ما في داخل نفس الإمام (ع) من آلام وأنين، يضاف إلى ذلك ما تحمله هذه الكلمات الثلاث من معانٍ هي غاية التهكم والسخرية.

ثم تأتي الألفاظ المترادفة بسياق جمل متوازية :

يُغَار -------------- لا تَغيرون

تُغزَون ---------------- لا تَغزُون

حمَارَّة القيظ ------------ صَبَارَّة القُرّ

البرد، الحرّ ------------ القُرّ

لتعطي جميعها إيقاعا صاخبا لاهباً كلهب حمارَّة القيظ.

إذن فباتحاد الإيقاع الداخلي مع الإيقاع الخارجي تكون الكلمات قد أخذت دورها في هذا التعبير الفني المليء بحرارة منبعثة من أعماق نفس مؤمنة، والواقع أنّ هذه الخطب قد أخذت هويتها الكاملة في التعبير عن جميع أغراضها، فقد أخذت هذه الخطب ((من الشعر، الموسيقي الداخلية، والفواصل المتقاربة في الوزن، التي تغني عن التفاعيل، والتقفية التي تغني عن القوافي...))[٥٣].

يتضح من هذا أنَّ لأصوات الحروف فاعلية كبيرة؛ فكلّ صوت يشكل وفق النسق اللغوي باعثاً للتأثير، فقد يكون هناك صوتاً بعينه أو تكون مجموعة أصوات ينبعث منها شعور معبر، وعندها نحكم بالتفوق لجرس الصوت؛ لأنَّه قد خرج من إطاره الجامد إلى دلالة تحرك المعنى وتقويه. ومن هنا يمكننا القول: إنَّ الإيقاع يعني ((التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة))[٥٤]. فعندما تتشابك الأصوات ودلالاتها وعلاقاتها حروفاً ومقاطع ومفردات أو جملاً، وتتكون فيها علاقة دلالية مبنية على الاستثمار الأمثل للطاقات، والقدرة على تفجيرها،عندها تكون قدرة الإيقاع كبيرة ((على التعبير والتصوير والتأثير))[٥٥].

ويبدو أنَّ العلاقات المتداخلة في النص من التكرار والمزاوجة والمقارنة والتوازي والتنسيق والتآلف والتجانس، فضلاً عن العناصر الأخرى، والتفاعل المتشابك معها هي التي تكون الطاقة الموسيقية المؤثرة للنص، ومن ثمَّ فـ((اللغة لا الوزن أو القافية هي ما يتجلى فيها أو خلالها شعرية النص ونبضه أو شرارته))[٥٦].

الخاتمـــة:

في نهاية هذه الدراسة لا أريد أن أضع خلاصة لها؛ لأنّ ذلك لا يحقق الغاية التي قصدتها، إذ لن تنقل الخلاصة إلى القارئ نكهة هذه الدراسة ومتعة

استذواق مواطن الجمال في خطب نهج البلاغة، فمذاق هذه الدراسة لا يطيب إلا لمن يقرأها كلمة كلمة، ويقلب صفحاتها واحدة تلو الأخرى، وإذا كان لابد من إبراز أهم ما فيها فأقول: إنّ أهم ما أوضحته هو:

١- إنّ وحدة النغم في السلم الموسيقي الأدبي هي اللفظة المفردة بمخارجها وأجراس أصواتها وقدرتها على التأثير، ولذلك كثيرا ما تبدو الكلمات ذات الأصوات المتجانسة ضرورية في السياق؛ لأنّها بجرسها وأصواتها التي تألفت منها تعطي دلالات وإيحاءات لا غنى للعمل الأدبي عنها.

٢- لقد استطاع النثر الخطابي التعويض عن (الوزن والقافية) بعناصر أخرى منها: التوازي والسجع، والجناس، والطباق، والقلب، والتنويع في أساليب التعبير. ويمكننا القول: إنّ النص الأدبي لا يستمد نتائجه من قانون سابق، كقانون (الوزن والقافية) فحسب، بل من بئر الروح، ومن تفجر لغتها الإشرافية.

٣- إنّ المظاهر الإيقاعية تهيئ الجوّ الذي أحسّه ورسمه الخطيب في ذهنه إلى المتلقي؛ لتجعله يعيش الحالة نفسها التي يعيشها الخطيب ففي النغم تعبير عن شخصية المتكلم، وتأكيد للمعنى، وإثارة للعواطف.

الهوامش:

١- النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، سيد قطب: ٣٢.
٢- ينظر: نفسه: ١٢٧- ١٢٨.
٣- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دماهر مهدي: ١٣٠
٤- الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل: ٣٤.
٥- ينظر: جواهر البلاغة، أحمد الهاشمي: ٧.
٦- شرح نهج البلاغة، لابن أبي الحديد: ٨٦/١٣.
٧- نفسه: ١٣/ ٨٦.
٨- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجر جاني: ٣٨.
٩- ينظر: الفن ومذاهبه في النثر العربي، د. شوقي ضيف: ٣٨.
١٠-النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال: ٣٨١.
١١- عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبدا لفتاح صالح: ٥٠.
١٢- الشعر الجاهلي، محمد النويهي: ١/ ٤٠.
١٣-في التوازن اللغوي: المعادل الإيقاعي،د.مصطفى الجوزو: ١٠٨.

١٤- شرح نهج البلاغة: ١/ ٢٠٠.
١٥- نفسه: ٦/ ١٤٢.
١٦- مباحث في علوم القرآن، د. صبحي الصالح: ٣٣٧.
١٧- الأسلوب، أحمد الشايب: ٦٥.
١٨- النثر الفني في القرن الرابع الهجري، زكي مبارك: ١/ ٨٥.
١٩- نفسه: ١/ ١٠٣.
٢٠- الأسلوب، أحمد الشايب: ١١٦.
٢١- معجم النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب: ٣٧٠/١.
٢٢- مفهوم الشعر، جابر عصفور: ٤٢١.
٢٣- جرس الألفاظ: ٢٦٣.
٢٤- ينظر: القرآن وعلم النفس ، عبد الوهاب حمودة:٩٤-٩٥.
٢٥- النثر الفني، زكي مبارك: ١/ ١١٤.
٢٦- جواهر البلاغة، ٣٩٦.
٢٧-- النظرية البنائية، د. صلاح فضل: ٣٨٩.
٢٨- جواهر البلاغة: ٣٦٦.
٢٩ - شرح نهج البلاغة: ١/ ٢٣٠.
٣٠- ينظر: مقدّمة في النقد الأدبي، د. علي جواد الطاهر: ٣٦- ٣٧.
٣١- شرح نهج البلاغة: ١٠/ ١٥٣.
٣٢- ينظر: نفسه: ١٠/ ١٤٨- ١٥٩.
٣٣- نفسه: ١٠/ ١٥٣.
٣٤- ينظر: دروس في البلاغة وتطورها: ٢٤٨.
٣٥- شرح نهج البلاغة: ١٠/ ١٥٣.
٣٦- النثر الفني: زكي مبارك: ١/ ٧٩.
٣٧- شرح نهج البلاغة: ٥/ ١٢٠.
٣٨- ينظر: مفتاح العلوم للسكاكي: ٥٣٣.
٣٩- شرح نهج البلاغة: ٦/ ١٩١.
٤٠- ينظر: النثر الفني: ١/ ١٠٣.
٤١- ينظر: نفسه: ١/ ١١٤.
٤٢- الأسلوب: ١١٨.
٤٣- مستدرك نهج البلاغة، الهادي كاشف الغطاء: ٣١.
٤٤- ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها: ٢٧٠.
٤٥- القرآن وعلم النفس: ٨٦.

٤٦- قضية الشعر الجديد ، د. محمّد النويهي: ٢٣.
٤٧- مباحث في علوم القرآن، د. صبحي الصالح: ٣٣٤.
٤٨- شرح نهج البلاغة: ١١/ ١٨٨.
٤٩- الأعراف: ٧/ ٤.
٥٠- فصول في علم الجمال، عبد الرؤوف برجاوي: ٤٠.
٥١- القرآن محاولة لفهم عصري، مصطفى محمود: ٢٦٣.
٥٢- شرح نهج البلاغة: ٢/ ٦٠.
٥٣- التصوير الفني في القرآن، سيد قطب: ٨٦.
٥٤-النظرية البنائية في النقد الأدبي ،صلاح فضل:٧١.
٥٥- نظرية إيقاع الشعر العربي، محمّد العياش: ٦٩.
٥٦- في حداثة النص الشعري ،د. جعفر العلاق :١١٢

المصادر:

١- القرآن الكريم.
٢- الأدب وفنونه، د.عز الدين إسماعيل، ط٥، دار الفكر العربي، ١٩٧٣م.
٣- الأسلوب، أحمد الشايب، ط٥، مكتبة النهضة المصرية، (د،ت).
٤- التصوير الفني في القرآن الكريم، سيد قطب، القاهرة، ١٩٤٩ م .
٥- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠ م.
٦- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، (د، ت).
٧- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تعليق وشرح: عبد المنعم خفاجي، ط١، مكتبة القاهرة، ١٩٦٩م .
٨- شرح نهج البلاغة، لابن أبي الحديد، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتاب العربي، بغداد العراق، ٢٠٠٥م.
٩ - الشعر الجاهلي، محمّد النويهي، الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٠م.
١٠- عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح، ط١، مكتبة المنارة، ١٩٨٥م.
١١- فصول في علم الجمال، عبد الرؤوف برجاوي، ط١، ١٩٨١م.
١٢- الفن ومذاهبه في النثر العربي، د.شوقي ضيف، ط٦، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١م.

١٣- في حداثة النص الشعري، د. علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، ١٩٩٠م.
١٤- القرآن محاولة لفهم عصري، مصطفى محمود، دار الشروق، بيروت، ١٩٧٠م.
١٥- القرآن وعلم النفس، عبد الوهاب حمودة، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٢م.
١٦- قضية الشعر الجديد، د. محمّد النويهي، ط٢، مكتبة الخانجي، دار الفكر، القاهرة، ١٩٧١م.
١٧- مباحث في علوم القرآن، د. صبحي الصالح، ط١٠، (د، ت) .
١٨-مجلة الفكر العربي المعاصر، مقال في التوازن اللغوي: المعادل الإيقاعي، د. مصطفى الجوزو، ع:٦٨-٦٩، لسنة: ١٩٨٩م، بيروت.
١٩- مستدرك نهج البلاغة، الهادي كاشف الغطاء، ط١، ١٣٥٤هـ.
٢٠-معجم النقد العربي القديم، د.أحمد مطلوب، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م.
٢١- مفتاح العلوم، السكاكي؛ يوسف بن محمّد بن علي، تحقيق: د.عبد الحميد هنداوي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠م.
٢٢- مفهوم الشعر، جابر عصفور، المركز العربي للثقافة، ١٩٨٢م.
٢٣- مقدّمة في النقد الأدبي، د. علي جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، لبنان، (د، ت).
٢٤- مقدّمة للشعر العربي، أدونيس، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩م.
٢٥- النثر الفني في القرن الرابع الهجري، زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٥م.
٢٦- نظرية إيقاع الشعر العربيِ، محمّد العياشي، المطبعة العصرية، تونس، (د.ت).
٢٧- النظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، ط٣، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، ١٩٨٧م.
٢٨- النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، سيد قطب، ط٤، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٠م.

٢٩- النقد الأدبي الحديث، محمّد غنيمي هلال، ط٤، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٩م.