

## ORIGINAL ARTICLE

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

Ramazan Rezaei<sup>۱\*</sup>, Fahimeh Yeganeh Dizajwar<sup>۲</sup>

<sup>۱</sup>. Associate Professor, Academy of Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran.

<sup>۲</sup>. Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Payame Nour University, Tehran, Iran.

Correspondence:  
Rezaei, Ramazan  
Email: [dr\\_rezaei@yahoo.com](mailto:dr_rezaei@yahoo.com)

Received: ۲۴ May ۲۰۲۰  
Accepted: ۱۰ Feb ۲۰۲۱

#### How to cite

Rezaei, R. & Yeganeh Dizajwar, F. (۲۰۲۰) The Aesthetics of Place in the Discourse of Imam Ali (AS). *Current Studies in Nahj-ul-Balaghah*, ۸(۲), ۴۹-۶۲.  
(DOI: [10.30473/anb.2026.74678.1453](https://doi.org/10.30473/anb.2026.74678.1453))

#### ABSTRACT

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

#### KEYWORDS

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

«مقاله پژوهشی»

## جمالیه المكان في كلام الإمام علي (ع)

رمضان رضائي<sup>١</sup>، فهمية يكانه دينجور<sup>٢</sup>

### المخلص

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

### الكلمات الدليلية:

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

١. أستاذ مشارك، معهد الدراسات الإنسانية والثقافية، طهران، إيران.
٢. أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة بيار نور، طهران، إيران..

المؤلف المسؤول:

رمضان رضائي

بريد الكتروني: [dr\\_rezaei@yahoo.com](mailto:dr_rezaei@yahoo.com)

تاريخ القبول: ١٤٤٦/١١/٢٦

تاريخ الاستلام: ١٤٤٧/٠٨/٢٦

### إرسال الاستشهاد إلى:

رضائي، رمضان و يكانه دينجور، فهمية. (١٤٤٧). جمالية المكان في كلام الإمام علي(ع). دراسات حديثة في نهج البلاغة، ٨(٢)، ٤٩-٦٢.

(DOI:

١٠,٣٠٤٧٣/anb.٢٠٢٦,٧٤٦٧٨,١٤٥٣)

## المقدمة

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

## خلفية البحث

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

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

## دراسة وتحقيق

## المكان

ما المكان؟ إنّ المكان -الذي نحن في معرض الحديث عنه والخوض فيه- لم يكن يوماً مجرد وجود مادي نركن فيه إليه، إنّ ذلك الوجود الذي يستوعبنا بكل حركاتنا وسكناتنا، أي أنّه ذلك الجسم الذي نحويه ونحويها، وإنّ تلك الجزئية التي يرفض لا وعينا التنازل عنها، حين يُسلمها إلى الحضور كلّما عن له. وإذا كان عنصر المكان جزئية في النصّ السردية عادية، في ما قبل النبوية، فإنّه قد شهد اهتماماً بالغاً منذ أن رجحت كفة النسق ومقولته، أي منذ أن صار المكان كغيره بنية دالة لا تعريف قراراً على مستوى الدلالات والرمزيات والمعنى، ومن ثمة أضحت التعامل مع البنية المكانيّة تعامللاً استشكالياً. خلال الذي قلناه آنفاً نخلص إلى أنّ الحديث عن المكان لم يك

يؤمًا غريبًا عن الدرس العربي، إذ الحديث عنه وعن فلسفته، قديمٌ قدم الدرس الفلسفي العربي الإسلامي، وقبله، فلقد احتفى الشاعر العربي بالمكان، حتى صار الطلل والدار والزئج وغيرها منطلقًا ومآلاً، ومن ثمّ راح العرب يبنون على المكان جماليات القصيدة، فلم يُعدّ شاعرًا من لم يقف، وما الوقفة إلا استدعاءً للمكان، وتصبيره من جغرافيا إلى تراجيديا، فأنتولوجيا، ومن ثمّ راح العرب والمسلمون يتلقون عن الفلسفة اليونانية ما يؤسسون به لشعرية المكان، بعد أن كانت المعجمات العربية قد خاضت فيه تفصيلاً وتنخيلاً لغويًا، في الدلالة التي تشي بها الكلمة في الفضاء العربي الصحراوي المفتوح، فإذا «المكان يساوي الموضع، وجمعه أمكنة وأمكن» (ابن منظور: لسان العرب، مادة: مكن). إنّ كلمة موضع في أصل تقدير الفعل مفعّل، لأنّه موضعٌ لكنونة الشيء فيه... فلقد نشأ المفهوم، ويقول أبو البقاء في كتابه «الكليات»: «إنّ المكان لغةً، الحاوي للشيء المستقر من التمكن لا مفعّل من الكون» (أبو البقاء، ١٩٩٨: ٣٣٢). وللمكان عند العرب وغيرهم مرادفات عديدة، إذ تستعمل للدلالة عليه، وللتيابة عنه، منها: الحُلّ، والأين، والملاء، والحيز، والموضع، والحلاء، والفضاء. فإذا بدأنا بالحلّ فإنّ العرب تطلّعه على البعد والبين، ولذلك قالوا: «وأما الأين، فعندهم هو سؤال عن مكان. وهي مُعنيّة عن الكلام الكثير وعن التطويل، وذلك أنّك إذا قلت أين بيتك؟ أغناك ذلك عن ذكر الأماكن كلّها، وهو اسمٌ لأنّك تقول من أين... الليث: الأين وقتٌ من الأمكنة، تقول أين فلان فيكون منتصبًا في الحالات كلّها ما لم تدخله الألف واللام» (ابن منظور: لسان العرب، مادة: مكن).

أما الصورة، تعدّ الصورة واحدة من أهم آليات التعبير التي يلجأ إليها المبدع لتحويل أفكاره من مواد أولية إلى مادة أدبية فنية، فهي تشكيل لغويّ لعوالم ذهنيّة يكون للخيال فيها الدور الكبير في إبراز المعنى وتصويره في الذهن فهي «جزء حيوي من عملية الخلق الفني» (أبو ديب، ١٩٧٩: ٢٩). بما تملكه من خيال يعمل على تشكيل الألفاظ تشكيلاً بصرياً مرئياً بما تملكه اللغة من مقومات لسانية إبداعية تمد المبدع بروافد إبداعه وتجعل من الكلام صورة تولد لحظة يدركها المبدع ويستقبلها المتلقي، لتكون الصورة بذلك إحدى الأدوات التوصيلية التي توطد العلاقة بين الشاعر والمتلقي، والتي تسعى إلى بث العاطفة المكنونة

في مجاهيل الذات الشاعرة إلى العالم الخارجي بإيجابية الغموض والتكثيف، فتكون انحرافاً عن المؤلف لأنها «عدل عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيجابية» (موسى، ١٩٩٤: ٣). بما تملكه من «قوة خلاقة قادرة على نقل الفكرة، وإبراز العاطفة، وهي الشكل الخارجي المعبر عن الحالة النفسية للمنشئ وعن تفاعله الداخلي» (علي الصغير، ١٩٨١: ٣٢). لذا تعدّ من أهم الأدوات التي يعمد إليها منشئ النص لإيصال أفكاره ومضامينه. ومن هنا يمكن عدّها «الأداة التي ترتفع على سائر الأدوات الشعرية» (موسى، ١٩٩٤: ١١٦). والتي تكشف عن وجدان الأديب وتعمل على إيصال البث الجمالي للمعنى مخاطبة وجدان المتلقي بهدف تحريك شعوره والتأثير ذهنيًا به بما تحمله من أبعاد حسية تنطلق إلى المتلقي مليئة بالعاطفة والانفعال مما يؤدي إلى الارتفاع بذوق المتلقي؛ لأنّ من مهمات الصورة «أن تنهض بذوق المتلقي وترتفع به إلى إحساس جمالي يند عن أبعاد لا تنضب، وتدعوه إلى استثمار قدراته العقلية والنفسية جميعاً» (المصدر السابق: ١١٦). وهي بذلك تمتلك إمكانية التأثير وتحريك النفس الإنسانية بوصفها منزلة وسطيّة تترجح بين الواقعية والمثالية فلا تتعدى المثالية، ولاتدنو إلى الواقعية لأنها بنية لغوية تقدم «عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن» (وليك، رينيه وأوستن وارن، ١٩٩٢: ٢٤١). فهي تعد الرابط بين رؤيتين، رؤية العاطفة التي تتولد من رؤية الأشياء في الذات واللامعقول، ورؤية العقل الذي يحتضن المعقول من رؤية العاطفة والخيال لتكون مؤثرة في ذات المتلقي التي «تتفاعل مع مايتماشى وحركتها الشعرية وماتجده معبراً بصدق عن خلجاتها» (المصدر السابق). وهنا تكمن قدرة المبدع على إيجاد الصور المعبرة والمؤثرة في ذات المتلقي ووجدانه؛ لأنّ هدفه إيصال مشاعره التي أفرغها في كلمات كونت صورة إلى المتلقي، وتحريك وجدانه لتصبح الصورة هي حلقة الوصل بينهما وهنا يمكن «مقياس جودة الصورة النهائية هو قدرتها على الإشعاع، وما تخر به من طاقات إيجابية فبمقدار ثراء الصورة الشعرية بالطاقات الإيجابية ترتفع قيمتها الشعرية» (عشري الزايد، ١٩٧٨: ٩١). وإن كانت الصورة الشعرية يضبطها عريقاً رسم قوامه الكلمات، فإن الاستعمال المجازي يكون ركيزتها الأساس وخط من أنماطها شريطة أن تكون الصورة جوهرية في القصيدة وأن يكون الخيال الملكة التي تخلق وتبث الصورة الشعرية ليتعاون المجاز مع الحقيقة فضلاً عن الفكرة والعاطفة التي تستجلب إلى الشعر

متعاقبة أو متآنية في تسارع الزمان وتباطؤه، ومدى علاقة ذلك بالمكان. (العمرى، ٢٠١٦: ١٣).

### الصورة التشبيهية

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

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

وبهذا تكون «الصورة الشعرية تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيل لعلاقة بين شيئين يمكن تصويرهما بأساليب عدة إما عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص» (أبو أصعب، ١٩٧٩: ٣١). وكذلك عن طريق التضاد مستسقية من الخيال لبنائها ومستعيلة على أشكال التعابير اللغوية المتداولة والمألوفة لتبرز الفكرة أو العاطفة في صورة ترسمها المقدرة الإبداعية للمبدع موظفاً المخزون الفكري له ومستعيناً بوسائل البلاغة في رسم صورة ذهنية مرئية متحركة تستنطق ما وراء البلاغة صوراً إيحائية تكثف فيها المعاني وتشق من ألفاظها رموزاً تستدعي التأويل وإعمال الفكر، فتكون لوحة من كلمات أو مقطوعة وصفية تركز قيمتها على طاقتها الإيحائية. لهذا يقال إن الزمان والمكان يمثلان عنصرين مهمين متلازمين بالضرورة، وتحديد معالم أية مسألة أو قضية معينة تتسم بالحدثة لا بدّ من اللجوء -منطقياً- إلى هذين العنصرين اللذين هما الزمان والمكان؛ إذ يظل مفهومنا عن الزمان متعلقاً بمفهومنا عن المكان، فالزمان والمكان هما «العامل الأساس في تحديد سياق الآثار الأدبية من حيث اشتمالها على معنى إنساني»، وهما من حيث التصور الانساني للحس الحسي، الصورة التي ندرك فيها العلاقة بين الأشياء من حيث هي متقابلة أو متجاوزة، أو هما الصورة التي ندرك بفضلها الأشياء من حيث هي

في إيصال المضمون الذي قصده الإمام من عظمة منزلته وقرعها من محل خلافة رسول الله (ص) بمشهد مألوف لديهم، وكذلك فإن في الرحي منافع لهم لو استقام القطب في موضعه وإلا فلا فائدة فيها فهنا تبه على أنّ الخلافة إن لم يكن هو صاحبها فلا خير فيها كما أنّ الرحي بلا قطب لا قيمة لها ففيه تدار رحي الخير وبدونه فلا. وهنا نجد أنّ المكان قد وظّف بشكل دقيق وكان لحذف وجه الشبه والأداة، الأثر الكبير في إعطاء البعد الدلالي المطلق له. ثم نراه (ع) يقول في الخطبة نفسها: «فَصَاحِبُهَا كَرَكَابِ الصَّعْبَةِ إِنَّ أَشْنَقَ لَهَا حَرَمٌ وَإِنْ أَسْلَسَ لَهَا تَفَحَّحَمٌ» (الخطبة: ٣).

فهنا تشبيه لخلافة من تولى الأمر بعد رسول الله (ص) حاله كحال راكب الصعبة فهنا المكان ظهر الناقة الصعبة إن شدد عليها خرم أنفها وإن تركها أهلكته بمعنى «يريد إذا شدد عليها في جذب الزمام وهي تنازع رأسها خرم أنفها، وإن أرحى لها مع صعوبتها تقحّمت به فلم يملكها يقال: أشنق الناقة إذا جذب رأسها بالزمام فرفعه وشنقها أيضاً» (ابن أبي الحديد، ٢٠١٢: ١/١٣٦). فهنا شبه من تقمص الخلافة كمن ركب الصعبة من الأبل التي ليست بذلول وظل محتاراً بها إن جذبها شدت، وإن أرحى لها فسدت وفسد معها، فهنا يريد أن يبين أحقيته بما لأنه القادر على سياستها ومعرفة أحوالها، وإن من سلبها منه لم يستطع أن يديرها بشكل صحيح كما يقول (ع): «فَمَنْ يَتَنَاسَّى لَعَمْرُ اللَّهِ بِحَبْطِ وَثِمَاسٍ» (الخطبة: ٣).

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

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

«وَأِنَّهُ لَيَعْلَمُ أَنَّ مَحَلِّي مِنْهَا مَحَلُّ الْقُطْبِ مِنَ الرَّحَى يَنْخَلِرُ عَنِّي السَّيْلُ وَلَا يَرْقَى إِلَيَّ الطَّيْرُ» (الخطبة: ٣).

فهنا نجد أنّ الإمام وظّف مكاناً مألوفاً لدى السامعين ومعروفاً فائدته وأهميته لبيان مكانته من الخلافة، فهو كقطب الرحي، ويقول صاحب الشرح «لكنه تشبيه محض... فكما أنّ الرحي لا تدور إلا على القطب، ودورانها بغير القطب لا ثمرة له ولا فائدة فيه، كذلك نسبتني إلى الخلافة فإنّها لا تقوم إلا بي، ولا تدور أمرها إلا علي، هكذا فسروه. وعندي أنّه أمر آخر، وهو أنّي من الخلافة في الصميم وفي وسطها وبجوهاً كما أن القطب وسط دائرة الرحي» (ابن أبي الحديد، ٢٠١٢: ١/١٠١). فهنا نجد أنّ المكان المشبه به قد لعب دوراً مهماً

(ع) أن يدرك الناس ما يفعله تقلب الزمن في فصوله بأبدان الناس من حر وبرد وما يجب على المكلف أن يفعل أمامه، وكيف يتقي شره ويفيد من خيره، فحاول أن يرسم هذا الشيء بصورة مألوفة للجميع سهلة الإدراك ومتجددة سنوياً، صورة الأشجار كيف وهي تنفض أوراقها مع بداية الشتاء في موسم الخريف، وكيف أن البرد قد أيس ما أخضر منها بالأمس، فهو له الفعل نفسه بالبدن والذي صورّه الإمام بالإحراق وهو وصف دقيق جداً فأوصل الفكرة بسهولة ويسر وهي حقيقة علمية بحتة ثم كيف يكون خروج البرد وقدم الربيع مبشراً بالأخضر (يورك) ويكسي الأرض والأشجار زيتها الخضراء؛ لتكون بأجل صورة وأهى منظر، كذلك الأبدان فهي الحقيقة العلمية قد صاغها الإمام بسحر بلاغته بشكل جعلها تستقر في النفس مخاطباً بها الجميع على مختلف مستويات إدراكهم العقلي فهي لاحتاج إلى إعمال فكر، فهي صورة مألوفة متداولة بل ويعرف الإنسان أدق تفاصيلها، فجاءت الصورة التشبيهية هنا متكأة على تصوير الزمن عاملاً مهماً من عوامل اتساع دلالة النص وإثراء الدلالة، وعليه نجد أن للصورة التشبيهية التي اتخذت من المكان والزمان في كلام أمير المؤمنين الأثر البالغ في إعطاء النص سحره وتأثيره في النفوس بما ألقه الناس من هذا الفن؛ كونه دائراً على ألسنتهم مما أعطى البعد التعبيري المؤثر وارتفع شعرية النص إلى مستويات الإبداع والخيال. وفي إحدى روائع حكم الإمام يقول (ع): «المتواضع كالوهدة يجتمع فيها قطرها وقطر غيرها، والمتكبر كالربوة لا يقر عليها قطرها ولا قطر غيرها» (الحكمة: ٢٩١).

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

«فَإِنَّمَا مَثَلُكُمْ وَمَثَلُهَا كَسَفَرٍ سَلَكَوا سَبِيلًا فَكَأَنَّهم قَدْ قَطَعُوهُ، وَأَمُوا عِلْمًا فَكَأَنَّهم قَدْ بَلَغُوهُ» (الخطبة: ٩٩).

فشبّه الإمام (ع) مسيرة الإنسان في الحياة كالمسافرين القاصدين إلى مكان ما فسرعان ما يصلوه، أو كالقاصدين جبلاً فسرعان ما أن يصلوا لغايتهم فكل ما هو آت قريب وإن بُعد، وهنا نجد أن التشبيه استخدم مكاناً للدلالة على زماناً معيناً فجلده هنا يريد بيان قصر مدة الإنسان في هذه الحياة، فهو مسافر وإن طال بقائه، ولا بد أن يصل إلى نهايته قصرت أم بعدت فهنا يريد من خلال هذا التشبيه الأول والثاني أن يصور بدقة مسيرة الإنسان في الحياة، فهي قصيرة بكل المقاييس، لنجد في هذه الخطبة تشبيهها مكانياً لبيان دلالة زمنية. وجاء في خطبة أخرى له يحذر فيها من فتنة الدنيا وزينتها، وإنه لا ينغر فيها إلا أصحاب العقول القاصرة بينما أصحاب العقول الراجحة:

«فَإِنَّمَا عِنْدَ ذَوِي الْعُقُولِ كَفْيٌ الظِّلِّ، بَيْنَا تَرَاهُ سَابِعًا حَتَّى قَلَصَ وَزَائِدًا حَتَّى نَقَصَ» (الخطبة: ٦٣).

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

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

هنا نحن أمام صورة تشبيهية مكتملة الأركان مشبّه (الأبدان) ومشبّه به (الأشجار) وأداة تشبيه (الكاف) ووجه الشبه (الإحراق والنمو). فنحن هنا نقف عند سر الاستعمال اللغوي لذكر وجه الشبه، ففي الحكمة أراد الإمام أن يوصل فكرته وحكمته وعلمه إلى الناس فرغب

منطقة الحقائق إلى منطقة المجاز عمومًا ثم التحول من المجاز إلى الاستعارة على الخصوص» (عبد المطلب، ١٩٩٧: ١٦٥).  
وتتمثل القوة التعبيرية للصورة الاستعارية بمشعات تخيلية تقدمها الصفات الحسية والمعنوية داخلها، لتكشف ضبايتها، وتوطد العلاقة بين المتنافرين، وتحدد دلالة تأويلية للحكم على قيمتها المنبثقة منها كونها تسقط في ذهن عمليات معقدة تفسرها هذه المشعات، وإذا كان وجه الشبه يقود المتلقي إلى تخيل الصورة، تفسير الخفاء المتجلي فيها لأنها تعبير عن تمثل خيالي وإن المخيلة تقوم برسم ملامحها ومعرفة قيمتها وأبعاد تأثيرها على المتلقي، فالاستعارة إذن «ليست حركة في ألفاظ فارغة من معانيها ولا تلاعبًا بالكلمات، وإنما هي إحساس وجداني عميق، ورؤية قلبية لهذه المشبهات التي تشكلت في الكلمات المستعارة» (أبو موسى، ١٩٩٣: ١٨٤). وبهذا تكون الاستعارة أحد أهم الوسائل التي تمد اللغة بسر ديمومتها، وجعلها متأثرت من ناحيتين: الأولى: من ناحية اللفظ، لأن تركيبها يدل على تناسي التشبيه ويحمل عمداً إلى تخيل صورة جديدة تنسيك روعتها ما تضمنه الكلام من تشبيه خفي مستور. والأخرى: من ناحية عنصر الابتكار وروعة الخيال ما تحدثه في النفوس من أثر واضح وما تمد به اللغة من صورة جديدة وبهذا تصبح الاستعارة القمة في التعبير البياني مستمدة هذه المنزلة من مكانتها على احتواء جماليات التشبيه والمجاز، لأنها متكونة من طرفي تشبيه خفي وانزياح استبدالي لتصبح بذلك وسيلة تجديد وتنوع للثروة اللغوية، وبها تكتسب الكلمات شحنة إيجابية جديدة. وتعمل الاستعارة على التأكيد على الانفعالات النفسية وإثارة المشاعر، فهي ليست ناقلة معلومات لمتلقيها، وإنما تذهب إلى ما وراء اللغة المرئية باعثة طاقاتها الكامنة بقوة وفعالية بهدف التأثير من خلال صورها الإيحائية الملمحة وهي بذلك تفرض على المتلقي تأثيرات نفسية الغاية منها التأثير فيه وجدائياً، ومن ثمة فكرياً عن طريق افساح المجال للأذهان في التنقل بين مستويات التفاعل الدلالي والقدرة على التأمل والتأويل، وبهذا تكون قد نقلت النص من الجمود اللفظي والمحدد إلى السيرة في التعبير والمرونة في الاستعمال وقد وظفت الاستعارة في كلام أمير المؤمنين (ع) بأحسن شكل لتعبر عن المكان والزمان بصورة محسوسة تثير الفكر،

أن التشبيه الذي اتخذ من الزمان والمكان قد لعب دوراً مهماً في الارتفاع بشعرية الزمان والمكان وعمل على التأثير الوجداني في نفس المتلقي وإيصال أفكار الإمام بشكل جمالي إبداعي.

### الصورة الاستعارية

تعد الصورة الاستعارية من الوسائل الفنية التي تفتح أمام المبدع سبل القول وتتيح له قدرًا من التصرف في التعبير بالألفاظ عن المعاني لما لها من بعد جمالي يتجاوز حدود المباشرة في التعبير باحثاً عن آفاق تتخطى حدود الدلالة الوضعية للفظة فهي «عملية خلق جديد في اللغة، ولغة داخل لغة فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات» (الفيل، ١٩٨٧: ١٩٧). مستمدة من الخيال قدرتها التأثيرية لتجعل من السياق اللغوي قيمة جمالية بالنظر إلى خاصية الاستعارة التركيبية والدلالية والتفاعلية من خلال العلاقة النحوية، وتجدد المدلولات والتفاعل بين فكرتين مختلفتين داخل الجملة الاستعارية، لهذا يمكن عدّها من أبرز صور البيان العربي وأروع مشاهد التصوير الفني أو أنها من أبرز أدوات الشاعر في رسم صوره الشعرية، فهي الأساس الذي ينطلق منه إلى فتح آفاق جديدة تكشف باستمرار عن تولد اللامنتظر من المنتظر. وتتميز الصورة الاستعارية بوصفها تشكيلاً بيانياً جمالياً بقدرتها على بناء صورة ذهنية دقيقة قائمة على اقتناص دلالة جديدة تحمل صفاء ودقة من دلالة شيئين مختلفين، إذ تصهر عنصرين متناقضين فتذيبهما في وعائهما فيتلاشى تناقضهما وترتبط بوساطتها الأشياء المتغايرة وغير المترتبة فتنبث لذة في النص، فضلاً عن قوة تخيل في المتلقي كونها «من أكثر الأساليب تأثيراً في النفس وإرهاقاً للحس» (حسن عباس، ١٩٨٧: ٢/٢٣٠). بسبب ما تحويه من مزايا التشبيه وجمال المجاز فقد «زوج المجاز بالتشبيه فتولد بينهما الاستعارة» (السيوطي، ١٩٦٧: ١٠٩/٣). فالاستعارة انزياحاً استبدالياً يقوم على خرق قوانين اللغة معتمداً على التشبيه لينشئ علاقات جديدة بين الألفاظ لتشكل الصورة بوصفها وسيلة لاستثارة الغموض في السياق الاستعاري لنقل المفردة من سكوتها المعجمي إلى حركية الصورة التي تتوالد منها قوة تعبيرية غير مألوفة وتشكل إنزياحاً إيحائياً عن بنية المفردة اللغوية في المعجم فتحتاج إلى إدراكها «العبور من

وتَهْزُ الوجدان لتعبر عن معانيه وأفكاره بشكل واضح ودقيق ومعبر كما جاء في إحدى خطبه بدم من اتبع الشيطان:

«اتَّخَذُوا الشَّيْطَانَ لِأَمْرِهِمْ مَلَكَاً، وَاتَّخَذَهُمْ لَهُ أَشْرَكَاً، فَبَاضَ وَفَرَّخَ فِي صُدُورِهِمْ، وَدَبَّ وَدَرَجَ فِي حُجُورِهِمْ، فَتَنَظَّرَ بِأَعْيُنِهِمْ، وَنَطَقَ بِأَلْسِنَتِهِمْ، فَزَكَبَ بِهِمُ الرَّئِلَ، وَزَيَّنَ لَهُمُ الْخَطْلَ» (الخطبة: ٧).

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

«فَإِنَّ الْغَايَةَ أَمَامَكُمْ، وَإِنَّ وَرَاءَكُمْ السَّاعَةَ تَحْدُوكُمْ. تَحَقَّقُوا تَلَحُّقُوا» (الخطبة: ٢١).

نجد في هذه الصورة قد اجتمعت فنون عدة لتشكّل لنا تعبيراً فنياً فيه من البساطة والوضوح بقدر ما فيه من العمق والتأثير، فهنا نجد قد جسّم الغاية (الغاية أمامكم) والغاية هنا الثواب والعقاب قد جعل لها كتلة ووصفها بأمامكم، وكأن لها مكاناً معلوماً تتشوق له النفس ليكون مدعاة لحثهم لهذا الثواب ثم وصل عليها بصورة ثانية فيها من المفارقة ما فيها (وإن وراءكم الساعة تحدوكم) فهنا قصد ببراء أمام لأنه يقصد بالساعة يوم الحساب، فهو في المستقبل يعني أمام الإنسان، ولكنه قالها جرياً على أساليب العرب فهي تقول للأمر الملازم للمرء بوراءك، وإن كان مستقبلاً ثم جعلها الساعة تحدوكم كالشخص السائق الذي يسوق دوابه بتشخيص الساعة مع تبادل بين ألفاظ الزمان والمكان، فالساعة

هنا يوم الحساب ومكان الحساب، فهنا هي الساعة تسوق الناس كما يسوق الحادي إبله إلى مكان وزمان معينين؛ لذا نجده (ع) يطلب من الناس أن يخففوا من الذنوب ليلحقوا بركب الجنة، فنجد الصورة هنا من جنس حياتهم حتى تكون أوقع في النفس وأكثر حجة في التأثير والإقناع وأقرب إلى الفهم والإفهام. وفي خطبة له يصف فيها حال الدنيا قبل بعثة النبي (ص) وما حصل فيها من الفتن والحروب، يقول (ع):

«وَالدُّنْيَا كَأَسْفَةِ الثُّورِ، ظَاهِرَةُ الْغُرُورِ، عَلَى حَيْنٍ اصْفَرَّارٍ مِنْ وَرَقِهَا، وَإِيَّاسٍ مِنْ ثَمَرِهَا، وَاغْوَرَّارٍ مِنْ مَائِهَا، قَدْ دَرَسَتْ مَنَارَ الْهُدَى، وَظَهَرَتْ أَعْلَامُ الرَّدَى، فَهِيَ مُتَجَهِّمَةٌ لِأَهْلِهَا، عَابِسَةٌ فِي وَجْهِ طَالِبِهَا، تَمَرُّهَا الْفِتْنَةُ، وَطَعَامُهَا الْجَيْفَةُ، وَشِعَارُهَا الْخَوْفُ، وَدَنَائِرُهَا السَّيْفُ» (الخطبة: ٨٩).

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

«وَقَدْ أَصْبَحْتُمْ فِي زَمَنِ لَا يَزِدَادُ الْحَيُّ فِيهِ إِلَّا إِدْبَاراً وَلَا الْكَثْرُ فِيهِ إِلَّا إِقْبَالاً وَلَا الشَّيْطَانُ فِي هَلَاكِ النَّاسِ إِلَّا طَمَعاً» (الخطبة: ١٢٩).

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

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

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

### الصورة الضدية

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

وإن تشابها في البناء إلا أن في كل واحدة معنى مستقل وموجه إلى جهة وجماعة مخصوصة «فالبينة التقابلية هنا ليست صيغاً طباقية ثنائية بل هي آلية متنوعة في داخل النسق الواحد» (جمعة، ٢٠٠٥: ١٦٣). فنجد هنا أن الصورة الأولى والثانية قد اتحدتا لتكونا صورة ضدية كلية بين وجهة نظر الإمام إلى زمن الدنيا وزمن الآخرة، فنجد الإمام قد فرق بين الزمنين بصورة محسوسة فقد أضفى الحلاوة والمرارة، وهما صفتان حسيّتان متضادتان للزمن من أجل إعطائه القيمة الدلالية المعبرة بدقة عنهما، فضلاً عن إيصال المعنى إلى المتلقي والتأثير به عن طريق نقله من النقيض إلى النقيض وإحداث الصدمة الوجدانية لديه مستهدفاً فيها المؤمنين وتسليةهم لتحمل مشاق الدنيا، وتهديد الكافرين وحملهم على النظر في حلاوة الدنيا الزائلة ومراجعة النفس، وبذلك يكون النص قد استهدف كل طبقات المجتمع مؤثراً فيها، وهذا يعدّ من براعة المتكلم في كسب أكبر قدر ممكن من انتباه المتلقين «فالتضاد هنا لم يعدّ مجرد تباين بين الشيء وضده، وإن ارتفع إلى نمط المقابلة، بل صار في صميم التقابل أسلوباً يعبر عن حالات نفسية وموضوعية متقابلة في تداعياتها الضدية وغيرها مما يوضح بعضه بعضاً باعتباره انساقاً تقابلية بنائية» (المصدر لسابق: ١٦٣). ففي التضاد المتقدم اجتمع التضاد فضلاً عن إيجاز القصر زائد الاستعارة فضلاً عن الفصل والوصل كلها أمور جعلت من التضاد نابضاً بالحياة ومشغلاً بالدلالة. وفي ذات المعنى في وصفه للدنيا ونعيمها الزائل وإنها لا تستحق هذه المكابدة والتعب والمجاهدة يقول:

«إِنَّ اللَّهَ تَعَالَى لَمْ يَرْضَها ثَوَاباً لِأَوْليائِهِ، وَلَا عِقَاباً لِأَعْدَائِهِ، وَإِنَّ أَهْلَ الدُّنْيَا كَرَّكِبَ بَيْنَا هُمْ حَلُّوا إِذْ صَاحِبِهِمْ سَأَفُتُهُمْ فَأَزْتَحَلُّوا» (الحكمة: ٤٠٧).

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

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

«مَرَارَةُ الدُّنْيَا حَلَاوَةُ الْآخِرَةِ، وَحَلَاوَةُ الدُّنْيَا مَرَارَةُ الْآخِرَةِ» (الحكمة: ٢٥١).

يطالعنا هنا مجموعة صور ضدية لتشكل بمجموعها العام الصورة الكلية المراد إيصالها من أن الدنيا نعيم زائل زائف فلا تخدعك، فنقف عند الصورة الأولى (مرارة الدنيا، حلاوة الآخرة) بهذه الصورة المتضادة يصوّر لنا (ع) الفرق بين نعم الدنيا وعذاباتها والآخرة ونعيمها، فهنا يحاول أن يسلي من ذاق مرارة الدنيا بأنها الثمن لحلاوة الآخرة الأبدية فعليه أن يصبر، فالتقابل الضدي في هذا النص هنا ليس فقط شكل بلاغي طباقي بل أصل تدور حوله رحي الدلالة فبإيجاز شديد لخص الإمام عذابات الإنسانية وما تلاقيه في الدنيا وبخاصة المؤمنين منهم بأنه هو الثمن البخس الذي يقدمه للحصول على حلاوة الآخرة ليكون أدخل في باب التسلية ثم نجد (ع) لا يترك المعنى دون أن يستقصي أبعاده فيضيف صورة أخرى متضادة في بنائها الداخلي فضلاً عن تضادها مع الصورة الأولى دلاليًا فيقول (وحلاوة الدنيا، مرارة الآخرة) وهنا يحاول أن يحقق شقين في المعنى الأول أن يزيد في معنى التسلية في الصورة الأولى، والثاني أن يولد معنى الترهيب والوعيد في نفوس محبي الدنيا فكل حلاوة في الدنيا هي مرارة في الآخرة فعلى الإنسان أن يحذر في الانقياد إلى شهواته لأن ثمنها غالٍ جداً وأبدى، فنجد أن الصورتين

المكثف أثره البالغ على الصعيدين الفكري والشعوري في إيصال المعنى وبيانه لأن الضد أقرب حضوراً بالبال مما يجعل المتلقي مشاركاً في النص من ناحيتي الفكر والشعور.

#### الخاتمة

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## المصادر والمراجع

### نهج البلاغة

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

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

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

أبو البقاء، (١٩٩٨م)، *الكليات*، مؤسسة الرسالة، بيروت.

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

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

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

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

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

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

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

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

## «مقاله پژوهشی»

## زیبایی‌شناسی مکان در کلام امام علی(ع)

رمضان رضائی<sup>۱\*</sup>، فهیمه یگانه دیزج‌ور<sup>۲</sup>

### چکیده

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

### واژه‌های کلیدی

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

۱. دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران.

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.

نویسنده مسئول:

رمضان رضائی

رایانامه: [drm\\_rezaei@yahoo.com](mailto:drm_rezaei@yahoo.com)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۴/۰۳

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۲۶

### استناد به این مقاله:

رضائی، رمضان و یگانه دیزج‌ور، فهیمه. (۱۴۰۴). زیبایی‌شناسی مکان در کلام امام علی(ع). *دراسات حديثة في نهج البلاغة*. ۶۲-۴۹، (۲)۸.

(DOI:

۱۰,۳۰۴۷۳/anb.۲۰۲۶,۷۴۶۷۸,۱۴۵۳)