جماليات التشكيل الإيقاعي في خطبة ١١١ من نهج البلاغة

الأستاذ المساعد الدكتور سميه كاظمي نجف‌آبادي
s.kazemi@fgn.ui.ac.ir
جامعة أصفهان - كلية اللغات - قسم اللغة العربية وآدابها - إيران

Rhythmic aesthetics of sermon number 111of Nahj Al- Balagha

Somayye Kazemi Najafabadi
Associate Professor , Isfahan University , College of Languages , Department of Arabic Language and Literature , Iran

الخلاصة :

يتمتع النص في نهج البلاغة بميزة أدبية فريدة وهي إمكانية إحالة المتلقي إلى أنموذج العلاقة بين الأفكار والأسلوب، فالاهتمام باللفظ والإلمام بالتجانس والتناسق بين الأصوات والحروف في نهج البلاغة ليس لأهمية اللفظ مجردا عن المفهوم الدلالي، وذلك لمعرفة مدى أهمية هذا الملمح الأسلوبي في تأدية وظيفة الوعظ والتحذير عن حبّ الدنيا. وقد تبيّن من خلال الدراسة أنّ الخطبة المدروسة متسمة بالتنويع الإيقاعي المنسجم مع المعنى المراد إيصاله إلى المتلقي، فهناك توازن مقصود في إيقاع الخطبة مما يجمع بين الشدة واللين في الأصوات والحروف في تبيين حقيقة الدنيا والحثّ على مواجهتها والعبرة بالماضين، ويُعدُّ التكرار خاصة تكرار الوحدات الصوتية في قالب السجع والجناس من العناصر الهامّة في إثراء هذا الإيقاع الجميل الموحي. وقد تلاءمت ظاهرة التكرار مع التناظر الإيقاعي الذي كان مهيمناً على البنية الصوتية والبنية الشكلية في الخطبة لتخلق علاقات إيقاعية تزخر بالإيحائية الشعرية والجرس الموسيقي من غير أن يُفقد الوضوح الدلالي.

الكلمات المفتاحية : نهج البلاغة - خطبة ١١١ - البنية الإيقاعية – التكرار - التوازي الإيقاعي.

Abstract:

The Nahj Al- Balagha has a unique literary feature for relationship between its ideas and style. Paying attention to the words and high harmony between sounds and letters in Nahj Ol- Balagha is not for importance of words without the concept, because the words are influencing tools used to displaying the intended meaning.

This research aims to demonstrate the features of the rhythmic structure and its semantic consequence in Nahj Al- Balagha through the study of the different types of rhythm and their functions in sermon number 111 of Nahj Al- Balagha, because of the effectiveness of sounds and letters in the meaning of text and its psychological impact in receiver.

The most important of this research indicate the sermon is characterized by rhythmic diversification that is consistent with the meaning of the content. Also, there is equivalence in the rhythm of the sermon in explaining the reality of the world. The repetition especially repetition of the phonic units in rhyme and alliteration is one of the important elements to enrich this beautiful rhythm. The reiteration harmonized with rhythmic symmetry, which was dominant to the rhythmic structure of the sermon to create the beautiful relationship between the rhythm and form of sermon and clarity meaning of it.

Key words : "Nahj Al- Balagha" , sermon 111, Rhythmic structure , Repetition , Rhythmic parallelism

١- المقدمة

لكلام الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) نفوذ في القلوب والعقول، وتأثير عظيم في تحريك العواطف والأحاسيس، ومن يقرأ كلام أمير المؤمنين (عليه السلام) في نهج البلاغة يرى أنه يبدي براعة لغوية وبيانية نادرة في تناول المسائل الفكرية، فهو إمام الفصحاء وسيد البلغاء، يُظهر نفسه في نهج البلاغة من جانب، ويزودها بالطاقة التوصيلية للتأثير في الآخرين من جانب آخر، ولذلك أضفى على جواهر أقواله في نهج البلاغة الطاقة التعبيرية، والجمالية الأسلوبية في الكشف عن الدلالات المعنوية ليحرز أكبر نجاح في مخاطبة الآخرين والوصول إلى عقولهم وقلوبهم.

لقد وصل نهج البلاغة من مراتب الكمال حدا قيل فيه إنه كلام دون مستوى الخالق وفوق مستوى المخلوق ومنه تعلّم الناس الخطابة والكتابة[١]، وهو إشارة إلى أهمية هذا الكتاب وخصوصيته ومكانته في العربية فهو كتاب فريد في أسلوبه، وفي فصاحته وبلاغته يستقي من نبع واحد لا يختلف أوله عن آخره فإذا تأملته، «وجدتَه كلَّه ماء واحدا، ونَفَسا واحدا، وأسلوبا واحدا، كالجسم البسيط الذي ليس بعض من أبعاضه مخالفا لباقي الأبعاض في الماهية»[٢].

إن النص في نهج البلاغة ثمرة التزاوج الطبيعي بين البلاغة والأفكار، وهو قمة تتويج العلاقة الحرة بين المعنى والمبنى[٣]، تتلازم الفكرة والأداة أو بعبارة أوضح المضمون والشكل في نهج البلاغة في أسلوب أدبي فريد يزيد من درجة الطاقات التوصيلية للفكرة والمضمون وفي الوقت نفسه يترك أكبر تأثير في قلوب المتلقين، ولذلك كانت اللغة الفنية التي استخدمت فيه تحتشد بإيقاعات هائلة رائعة بحيث نجد أن العبارات والجمل التي ظهرت في نهجالبلاغة تجلت في أحلى الثياب وأجملها، فهي في الأعم الأغلب تحمل طاقة إيقاعية بديعة

بسبب جزالة الكلمات، وحسن جرسها، وسلامتها من العيوب البلاغية كالتعقيد والتنافر، مع دقة في اختيار اللفظ، وحسن مطابقته للمعنى. فقد كان توظيف الأصوات والكلمات في خدمة المعاني ولغرض زيادة التأثير وإثارة الانتباه؛ «لأن رنين الكلمات وجرسها، وتوافق إيقاعاتها، لغة تتغلغل في النفس والضمير»[٤].

أصبحت ظاهرة الإيقاع في نهج البلاغة ظاهرة أسلوبية تؤدي وظائف جمالية وأخرى دلالية خاصة في الخطب بحيث نلاحظ أنها تمتاز بأسلوب إيقاعي رائع تستسيغها الأذهان، وتصغي إليها الآذان. والخطابة لا بد أن تستعين بالإيقاع لدعم طاقاتها التعبيرية وتوفير حظها من جمال التعبير، «إذ غايتها الإقناع عن طريق تحريك الأفكار و إثارة المشاعر معا»[٥]، فالخطابة «كلام بليغ يلقى في جمع من الناس لإقناعهم برأي أو استمالتهم إلى مبدأ أو توجيههم إلى ما فيه الخير لهم في الدنيا والآخرة»[٦].

أهمية الإيقاع في نهج البلاغة وأثره في إيصال المباحث الفكرية إلى المخاطب أمر يستحق إماطة اللثام عن كوامنه ليتجلى سر الإبداع الفني لهذا الأثر العظيم بكل وضوح، وثمة دراسات قامت بتناول هذا الموضوع، فنخصّ بالذكر كتاب المستويات الجمالية في نهج البلاغة لنوفل أبي رغيف إذ تناول فيه المؤلف شعرية النثر وخصائص الأسلوب في نهجالبلاغة وأشار إلى بعض الظواهر الإيقاعية في كلام الإمام علي (عليه السلام). وهناك بحوث قامت بدراسة مستقلة حول البنية الإيقاعية في الخطب بأجمعها دون أن تتركز على خطبة بعينها، نحو رسالة الماجستير بعنوان «الإيقاع في خطب نهجالبلاغة: دراسة أسلوبية» لاسماعيل مهدي زوين، ومقالة معنونة بـ«الإيقاع في خطب نهجالبلاغة» لنصراله شاملي وجمال طالبي. ولا شك أن نهجالبلاغة كتاب أدبي فريد في أسلوبه إذ يفسح المجال مفتوحا للدراسة والتمحيص والتحليل ويغري الباحث بالاستمرار في الكشف عن جماله الأسلوبي البديع، فالقيام

بالبحث والفحص في نصّ بعينه من هذا البحر الزاخر لاستخراج أصناف الدرر الكامنة فيه يكشف عن كوامن أسراره أكثر من الدراسات التي تنظر إلى العمل الإبداعي نظرة شمولية.

والجدير بالذكر أن سعة مادة الكتاب، وتنوعها وامتلاكها مستويات من النضج الفني والأداء الجمالي العالي مما يجعل من العسير الانتقاء منها وترجيح بعضها على الآخر بوصفها شبكة متجانسة من مستويات تعبيرية تمتلك خصوصية تتناسب مع طبيعة الموقف أو المناسبة التي يكون الكلام بصددها٧، ولكن البحث والتنقيب في خطبة محددة تدور حول موضوع معين كالتحذير عن الدنيا يعكس لنا نوعية الإيقاع الأسلوبي الذي يكون متناسقا مع موضوع الخطبة رغم ما نلمس في نهجالبلاغة من التوحد الأسلوبي. بناء على ذلك، يهدف هذا البحث إلى القيام بدراسة ضافية حول العناصر المؤثرة في تشكيل البنية الإيقاعية في خطبة وعظية من نهج البلاغة بالتركيز على خطبة (١١١) وهي خطبة بديعة ومؤثرة في ذم الدنيا وتبدأ بقوله (عليه السلام): «أما بعد، فإنى أحذركم الدنيا، فإنها حلوة خضرة، حفت بالشهوات، وتحببت بالعاجلة، وراقت بالقليل، وتحلت بالآمال، وتزينت بالغرور»٨، متبعا فيها المنهج الوصفي-التحليلي في استقراء العناصر الإيقاعية الخارجية والداخلية، ولكن قبل ذلك ينبغي أن يبدأ البحث بتمهيد موجز حول مفهوم مصطلح الإيقاع بأنواعه المختلفة وقيمته الفنية في الدراسات الأسلوبية.

٢- الإيقاع

دراسة المستوى الإيقاعي هي الخطوة الأولى لدراسة المستويات الأسلوبية، ولها أهمية كبيرة في فهم طبيعة النصوص الأدبية وفي الكشف عن الجمال الفني الكامن فيها بالإضافة إلى فاعليتها في البحث والتنقيب عن الانفعالات النفسية والعواطف التي تحكم مبدع الأثر الأدبي، وتدفعه إلى اختيار أصوات معينة تعين المبدع في تكثيف المعنى وزيادة طاقاته التعبيرية. «ليس يخفى أن مادة

الصوت هي مظهر الانفعال النفسي، وأن هذا الانفعال بطبيعته إنما هو سبب في تنويع الصوت بما يخرجه فيه، مدا أو غنة، أو لينا أو شدة، وبما يهيئ له من الحركات المختلفة في اضطرابه وتتابعه على مقادير تناسب ما في النفس من أصولها»٩.

إن الإيقاع في الاصطلاح الأدبي عبارة عن «وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة»١٠. يشكّل الإيقاع «السمة المشتركة بين الفنون جميعا»١١، ومع أنه أساس الفنون كافة، لكنه يبدو في الشعر والموسيقى أكثر تقاربا، لأن كلا منهما يقوم على المبدأ نفسه، وهو تناسب حركة الأصوات في تتابعها المنتظم في الزمان١٢، واللافت للنظر أن الإيقاع يعدُّ ملمحا أسلوبيا لا يقتصر على الشعر بل يتعداه إلى الفنون النثرية خاصة الخطابة، إذ إن الغاية منها - كما أشرنا آنفا - الإقناع بتحريك الأفكار وإثارة المشاعر١٣.

للبناء الإيقاعي في الكلام المنثور وجهان مترابطان، يدعم أحدهما الآخر، وهما الإيقاع الداخلي الناتج من الأبعاد الصوتية للحروف والألفاظ وهندستها، والآخر هو الإيقاع الخارجي المتمثل بإيقاعات الأسجاع والفواصل المتقاربة في الوزن، فالإلمام بالموسيقى بمستوييه الكبيرين: الداخلي والخارجي يشكل الأساس القويم في دراسة البناية الصوتية لأي نص أدبي يمتاز بالجدة والإبداع، بناء على ذلك انصبّ جلّ اهتمامنا في دراسة البنية الإيقاعية للخطبة المذكورة على هذين المستويين:

٢-١- الإيقاع الخارجي

يعتمد الإيقاع في مستواه الخارجي على الجانب الصوتي المتولد من تناسق الحروف مخرجا، وصفة، وحركة، ومن أوزان الكلمات، والفواصل،

وضروب البديع، والتوازن بين الجمل والعبارات١٤. يتمتع النص في نهج البلاغة بالإيقاع الخارجي الذي تمثّل في الكلام المنثور بشكل الفواصل المتقاربة في الوزن التي تغني عن التفاعيل، والسجع الذي يغني عن القوافي١٥. يشكل السجع أو التسجيع جزءا مهما من موسيقى الكلام المنثور فهو من أهم الأركان الصوتية في تشكيل البنية الإيقاعية للنص الإبداعي. والسجع هو «تواطؤ الفواصل في الكلام المنثور على حرف واحد»١٦، و«إنه في الكلام كمثل القافية في الشعر وإن كانت القافية غير مستغنى عنها في الشعر القديم والسجع مستغنى عنه»١٧.

إن الأصل في السجع الاعتدال في مقاطع الكلام، والاعتدال أمر تميل إليه النفس بالطبع. وشرط السجع الحسن أن يُصفى من الغثاثة وأن يكون اللفظ تابعا للمعنى١٨. من الواضح أن الكلام إذا كان مسجوعا أنست به النفس وألمت بحفظه، ولهذا السبب نجد أن السجع حظي بنصيب وافر بين المحسنات اللفظية والعناصر الإيقاعية في خطب نهج البلاغة، وقد ظهرت طاقاته الفنية والجمالية في هذه الخطبة في جميع المستويات بشكل ملحوظ. والمتوقَّع أن يتحقق عنصر الإيقاع في هذه الخطبة كبقية الخطب في أبعد حدوده الجمالي من خلال تكرار الأصوات المعينة في الأسجاع لكونه نثرا خطابيا يستخدم اللغة الانفعالية ضمن أسلوب أدبي يسعى إلى تحريك أفكار المخاطبين ومشاعرهم لتناول المسائل الفكرية.

تمثّل السجع في هذه الخطبة في أشكال عدة، منها: السجع المتوازي «وهو أن تتفق اللفظة الأخيرة من القرينة مع نظيرتها في الوزن والرويِّ»١٩. اتفاق الفقرتين في الوزن أو بالأحرى تردد الصيغ في فواصل الكلام المنثور يسبغ على النص تناسقا صوتيا بديعا يزيد الاتحاد في التقفية من جماله الإيقاعي، ومن أمثلة ذلك في الخطبة قوله (عليه السلام): «لا تدوم حَبرتُها ﴿الدنيا﴾ ولا تؤمن فَجعتُها»٢٠، حيث اتفق لفظي «حَبرة» و«فَجعة» وزنا وتقفية، وقد ضاعف

تكرار الضمير «ها» وحرف «التاء» من الشحنات الإيقاعية المؤثرة في المخاطب.

والأمثلة على ذلك كثيرة في الخطبة نشير إشارة عابرة إلى عدد منها، نحو قول الإمام (عليه السلام): «لم يكن امرؤٌ منها ﴿الدنيا﴾ في حَبرةٍ إلا أعقبته بعدها عَبرةً»، «ولم تَطُلَّه فيها ﴿الدنيا﴾ ديمةُ رخاءٍ إلا هتنت عليه مزنةُ بلاءٍ»، «حريٌّ إذا أصبحت ﴿الدنيا﴾ له منتصرةً أن تمسي له متنكرةً»، «لا ينال امرؤٌ من غضارتها ﴿الدنيا﴾ رَغَبًا إلا أرهقته من نوائبها تَعَبًا»، «غذاؤها ﴿الدنيا﴾ سِمامٌ، وأسبابها رِمامٌ، ... مُلكها مسلوبٌ، وعزيزها مغلوبٌ، ومَوفورها منكوبٌ، وجارها محروبٌ»[٢١].

لا شك أن هذه الكثرة من التكرارات وراءها دلالات قصدها المبدع الأدبي حتى يسترعي الآذان بألفاظه كما يسترعي القلوب والعقول بمعانية فأصبح أصوات الألفاظ ودلالاتها بعضها لبعض ظهيرا، فلا تكمن القيمة الحقيقية للإيقاع في العلاقات الصوتية المجردة بل في الأثر النفسي لها من خلال شبكة من الشفرات الدلالية التي تجمع بين المبدع والنص والمتلقي[٢٢].

والسجع المرصع «هو مقابلة كل لفظة بلفظة على وزنها ورويها»[٢٣]، ومن أمثلة الترصيع في الخطبة، قول الإمام (عليه السلام): «حُلماء قد ذهبت أضغانهم، وجُهلاء قد ماتت أحقادهم، لا يُخشى فَجعُهم ولا يُرجى دَفعُهم»[٢٤]، حيث نلمح نوعا من الترصيع بين ألفاظ الفقرة الأولى («حُلماء»، «قد ذهبت»، «أضغانهم») والفقرة الثانية («جُهلاء»، «قد ماتت»، «أحقادهم»)، إذ تتفق ألفاظ الفقرة الأولى مع الفقرة الثانية وزنا وتقفية ما عدا اللفظة الأخيرة («أضغانهم»، «أحقادهم»)، إذ تتفق وزنا دون تقفية ومن هنا يظهر ما يشبه الترصيع بين الفقرتين. وفي الجملتين الأخيرتين ظهر الترصيع منطبقا على التعريف فكل لفظة من الفقرة الأولى («لا يخشى»، «فجعهم») تقابل لفظة على وزنها ورويها من الفقرة الثانية («لا يرجى»، «دفعهم»).

أما السجع المتوازن فهو «أن تكون الفاصلتان متساويتين في الوزن دون التقفية»[٢٥]، نحو قول الإمام (عليه السلام): «بل أرهقتهم (الدنيا) بالقوادحِ، وأوهقتهم بالقوارع، ...، وعفّرتهم للمناخرِ، ووطئتهم بالمناسمِ»[٢٦]، فتردد وزن «الفواعل» في كلمتي «القوادح» و«القوارع»، ووزن «المفاعل» في «المناخر» و«المناسم» أتاح للكلام جمالا موسيقيا زاد وقعه في النفس باتفاق لفظتي «أرهقتهم» و«أوهقتهم» وزنا وتقفية.

وفي قوله (عليه السلام): «ولم يلق في سرّائها ﴿الدنيا﴾ بطنا إلا منحته من ضرّائها ظهرا»[٢٧]، اختلفت «البطن» و«الظهر» في التقفية دون وزن كاختلاف «الأمن» و«الخوف» فيها في قوله (عليه السلام): «لا يمسي منها ﴿الدنيا﴾ في جناح أمنٍ، إلا أصبح على قوادم خوفٍ»[٢٨]، ولا شك أن السجع الذي تمثّل في خطبة الإمام (عليه السلام) هو السجع الذي يكون تابعا للمعنى وليس فيه الجري وراء الألفاظ دون الاهتمام بالمعاني، وما بين «البطن» و«الظهر»، و«الأمن» و«الخوف» من تضاد يشجع المخاطب إلى التأمل في حقيقة الدنيا وعدم دوام أحوالها.

وإذا أنعمنا النظر في جمل الخطبة نجد أن التلوين الإيقاعي والتنويع الأسلوبي في الجملات المتلائمة والمتناسقة صوتيا إثر استخدام السجع من الميزات الأساسية في تشكيل التناغم الصوتي البعيد عن الرتابة والجمود، كقوله (عليه السلام): «كم من واثق بها ﴿الدنيا﴾ قد فجعته، وذي طمأنينة إليها قد صرعته، وذي أبّهة قد جعلته حقيرا، وذي نخوة قد ردّته ذليلا»٢٩، إذ بدأ الكلام بالسجع المتوازي وانتهي بالسجع المتوازن مما أضفى على النص الحركة والنشاط كي لا يشعر المتلقي (السامع والقارئ) بالملل والضجر من التوحد الأسلوبي، هذا النمط الأسلوبي يخرج الإيقاع من الرتابة وثبات النغمة، ومن ثم تخرج النغمة إلى حيز أرحب وأعمق وهو التنوع الموسيقي والثراء الدلالي،

فللسجع وتلوينه وتنويعه أثر واضح في الإيقاع الخارجي والانفعالات الصادرة من لين مقاطعه أو شدته.

ومن أجمل هذا التلوين الصوتي وأحلاه قوله (عليه السلام): «أما بعد فإني أحذّركم الدنيا، فإنها غرّارةٌ ضرّارةٌ، حائلةٌ زائلةٌ، نافدةٌ بائدةٌ، أكالةٌ غوّالةٌ»[٣٠]، فقد اجتمع فيه عدد من الألفاظ المقفاة ذات تجانس صوتي رنّان،كل اثنين منها علىٰ وزن واحد والذي صبغ الكلام صبغة موسيقية بديعة هو التناسب والتناسق بين (غرّارةٌ ضرّارةٌ) و(أكالةٌ غوّالةٌ) في الوزن وقد وقعت وسطها ألفاظ موحدة الوزن والإيقاع وهي (حائلةٌ زائلةٌ، نافدةٌ بائدةٌ)، وهذا التنويع الصوتي يزيد انتباه المتلقي إلىٰ سمات عدوّه الذي لابد أن يأخذ حذره منه؛ هذا العدوّ الزائل الفاني الذي يغرّ ويضرّ ويمرّ.

واللون الآخر من السجع توافق الفواصل في الحرف الأخير دون الوزن مما يسمى «السجع المطرف» ومن أمثلته هذه الفقرة من كلام أمير المؤمنين (عليه السلام):«وإن جانب منها ﴿الدنيا﴾ اعذوذب واحلولى، أمرّ منها جانب فأوبىٰ».

ما يلفت الانتباه في هذه الفقرات أن الجمل قصيرة والأسجاع سريعة شكلت ضروبا من النظم الموسيقي. والسجع القصير هو أن تكون كل واحدة من السجعتين مؤلفة من ألفاظ قليلة وكلما قلّت الألفاظ كان أحسن لقرب الفواصل المسجوعة من سمع السامع[٣١].

إن اللجوء إلىٰ توظيف السجع في الفواصل ظاهرة بارزة في هذه الخطبة وأهم ميزة في نوعية استخدام السجع فيها هو التنويع في السجع بين الفقرات المختلفة طولا وقصرا مما حال دون الرتابة والملل والاستمداد من الأسجاع القصيرة بعث في النفس الحركة والنشاط، فالأسجاع القصيرة أخف علىٰ القلب وأطيب على السمع. والميزة الثانية هي أن السجع في الكثير الغالب من هذه الجمل وقع بين الكلمات المترادفة أو المتضادة.

٢-٢- الإيقاع الداخلي

أما الإيقاع الداخلي فهو الانسجام الصوتي المتولد من أصوات الحروف والحركات والكلمات، والجمل والمقاطع والعلاقات الناشئة بين تلك المكونات وترديدها داخل النص الأدبي، فهو تردد ظاهرة صوتية مؤثرة في النص بما في ذلك الصمت على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة٣٢.

تقوم الموسيقى الداخلية على عدة مقومات من أهمها: انتقاء الألفاظ المناسبة، تفاعل الألفاظ مع بعضها، وتأليفها في صورة صوتية معينة، وتناسب الأساليب المستخدمة وتكاملها، والانسجام مع الجو الذي ورد فيه. كل هذه الأمور يتضافر مع التكرار كأهم عنصر في تشكيل البناء الصوتي أو بالأحرى كأساس الإيقاع٣٣ ليتحقق التناغم الإيقاعي المؤثر في النص الأدبي في أبعد حدوده بحيث يكون قادرا على خلق الدلالات الجديدة التي تنطلق من سياق خاص.

لا غرو أن تلك المقومات تظهر في الخطابة بشكل جلي وبيّن، إذ إنها تعتمد على الإقناع عن طريق تحريك الأفكار والمشاعر فمن الطبيعي أن تكون الحاجة إلى الموسيقى الداخلية التي تعتمد كثيرا على المحسنات اللفظية أشد وأقوى. ومن أهم العناصر الإيقاعية المؤثرة في تشكيل الموسيقى الداخلية في الخطبة المدروسة ما يلي:

٢-٢-١- البناء الصوتي للكلمات

يمكن التعرف على البناء الصوتي للكلمات، من خلال تبيّن نوعية المقاطع الصوتية المكونة لها، وإذا رمزنا للصامت بالرمز (ص)، وللصائت أو الحركة بالرمز (ح)، فيمكن عرض الأشكال الرئيسة الشائعة للمقاطع العربية كما يأتي:

١- المقطع القصير (ص ح)، ويتألف من صامت وحركة قصيرة.

٢- المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)، ويتألف من صامت وحركة طويلة.
٣- المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)، ويتألف من صامت ثمّ حركة قصيرة يتلوها صامت٣٤.

وتجدر الإشارة إلى أن الخطبة التي نحن بصدد تحليلها صوتيا تتألف من الفقرات التي يتفق عدد منها في الوزن أو التقفية أو في الوزن والتقفية معا، لذلك قد وقع اختيارنا على عدد معين من الفقرات من مواقع متفرقة لتحليل المقاطع الصوتية:

أولا: فقرات من بداية الخطبة (في ذم الدنيا):

- «لا تدوم حبرتها / ولا تؤمن فجعتها»٣٥؛

فقد تساوت المقاطع القصيرة في الفقرتين، وقد بلغ عددها أربعة في كل فقرة في حين اختلف عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة والمغلقة في كل من الفقرتين لكنها توزعت فيهما بنسب متساوية بمعنى أن المقاطع المتوسطة المفتوحة عددها ثلاثة في الفقرة الأولى واثنتين في الفقرة الثانية، وعدد المقاطع المتوسطة المغلقة واحدة في الأولى واثنتين في الثانية والمجموع من المقاطع المتوسطة المفتوحة والمغلقة في كل فقرة أربعة مقاطع مما أحدث نوعا من الإيقاع المتوازن. تساوي المقاطع القصيرة وبلوغها أكبر عدد من المقاطع الصوتية ينمّ عن جوّ الحركة وعدم الاستقرار والثبات مما يتناسق تناسقا بديعا مع عدم دوام الحبرة والنعمة في الدنيا.

- «غرّارة ضرارة / حائلة زائلة / نافدة بائدة / أكالة غوالة»٣٦؛

بلغ عدد المقاطع القصيرة في الفقرة الأولى والأخيرة (٢)، والمقاطع المتوسطة المفتوحة (٢)، والمقاطع المتوسطة المغلقة (٤)، وتوزعت المقاطع الصوتية في الفقرة الثانية والثالثة على الترتيب التالي: المقاطع القصيرة (٤)، المقاطع المتوسطة المفتوحة (٢)، والمقاطع المتوسطة المغلقة (٢). مما لا شك فيه

أن المعاني تتلاءم مع الألفاظ والأصوات في هذه الفقرات؛ ففي الفقرة الأولى والأخيرة زاد عدد المقاطع المغلقة على المقاطع القصيرة والمفتوحة وفق ما تؤكده صيغة المبالغة ليزداد التأكيد على تشنيع فعل الدنيا وما تفعل بأهلها، ولكن في الفقرة الثانية والثالثة يزيد عدد المقاطع القصيرة على المقاطع الأخرى ليوحي بسرعة زوال الدنيا وفنائها.

ثانيا: فقرات من وسط الخطبة:

- «ملكها مسلوب / وعزيزها مغلوب / وموفورها منكوب / وجارها محروب»٣٧؛

لو حذفنا حرف العطف لتساوت الفقرة الأولى والأخيرة في نوعية المقاطع الصوتية مما يزيد الكلام إيقاعا وتوازنا. في هذه الفقرات الأربعة غلبت المقاطع المتوسطة بنوعيها على المقاطع القصيرة، وقد بلغ عدد المقاطع المفتوحة والمغلقة (٢١) مقطعا وتوزعت بنسب متقاربة مع زيادة عدد المقاطع المفتوحة على المغلقة بمقطع واحد مما يوحي بتردد أصوات المد الدالة على عظمة الألفاظ وهيبتها امتدادا للمعنى المراد، والجدير بالذكر أن صوت المد يسبغ على اللفظ امتدادا إيقاعيا يؤثر في زيادة انتباه المتلقي.

ثالثا: فقرات من خاتمة الخطبة:

- «جميعٌ وهم آحادٌ / وجيرة وهم أبعاد»٣٨؛

بلغ عدد المقاطع الصوتية في كل فقرة ثمانية مقاطع بغضّ النظر عن حرف العطف في الفقرة الثانية؛ فالمقاطع القصيرة متساوية وعددها (٢) في كل فقرة، وعدد المقاطع المتوسطة بنوعيها غير متساوٍ، فالمقاطع المتوسطة المفتوحة (٣) في الفقرة الأولى، و(٢) في الفقرة الثانية، والمقاطع المغلقة (٣) في الأولى و(٤) في الثانية. إن التساوي في عدد المقاطع المغلقة والمفتوحة في الفقرة الأولى، وتساوي المقاطع القصيرة وعدد كل المقاطع بين الفقرتين تشكل أثرا بارزا في

تشكيل التناغم الإيقاعي الذي تستلذّ به النفوس، فالتناسب والتناسق في هذه المقاطع الصوتية يشفّ عن مدى براعة القائل الفنية في اختيار الكلمات الموزونة التي تجلب الانتباه، فهذا التوازن إلى جانب التضاد الدلالي بين «جميع» و«آحاد»، و«جيرة» و«أبعاد» وكذلك تكرار ضمير «هم» وحرف «الواو» وصوت «الجيم» أضفى على الكلام تميزا إيقاعيا باهرا يؤكد معنى الوحدة في الدنيا رغم العيش بين الجماعة.

توالي المقاطع الصوتية والقوانين المقطعية هو جزء يسير من الإيقاع العذب والمتدفق الذي تتسم به الخطبة فهناك عوامل عدة أسهمت في ذلك الإيقاع الجميل النابع من الخطبة وهي كما يلي:

٢-٢-٢- تناسق الحروف

تتسم هذه الخطبة كسائر خطب الإمام (عليه السلام) بحسن توزيع الأصوات والحروف المتناسقة عبر مقاطع معينة من النص وفقا للموضوع الذي يدور حول التنفير عن الدنيا، فقد توافرت فيها صفة التجانس بين الألفاظ من جهة وبين اللفظ والمعنى من جهة أخرى في توصيل رسالة الإمام التحذيرية. انتقاء الأصوات التي تحمل شحنات إيقاعية وإحداث التناغم الإيقاعي والانسجام بين الوحدات الصوتية تضافرا في إنتاج البنية الإيقاعية التي يؤدي فيها اللفظ بحروفه وأصواته وصفاتها الصوتية المعنى المتلائم مع الجو الذي ورد فيه؛ فقد استعملت العذوبة في مقام اللين إلى جانب الفخامة في مقام الشدّة بتصاعد الإيقاع عبر استخدام الأصوات المجهورة والأوزان الفخمة المؤكدة، كما نلاحظ في الخطبة المدروسة في قوله (عليه السلام): «غرّارة ضرّارة، أكالة، غوّالة» في تبيين حقيقة الدنيا.

٢-٢-٣- التكرار

يعتبر التكرار واحدا من أهم الأساليب الفنية في التعبير الأدبي، وهو سواء كان في مستوى الحرف أو الكلمة أو الجملة والتركيب يضفي على النص طابعا

إيقاعيا، فللأصوات فاعلية جمالية ومعنوية تؤثر في تشكيل البنية الإيقاعية، كما تكشف عن الانفعالات النفسية لمبدع العمل الأدبي. ترى الناقدة نازك الملائكة أنّ «التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كتابه»٣٩.

يعدُّ التكرار عنصرا أسلوبيا يتجاوز وظيفته التأكيدية ليصبح تقنية تزيد فاعليته التعبيرية في فن الخطابة إذ نجد له أثرا بارزا في رفع درجة تأثير الكلام بإثارة مشاعر المخاطبين وتركيز الدلالة في أذهانهم، فالتكرار بوصفه أهم أسلوب تعبيري في الخطاب الأدبي يحمل طاقات تعبيرية ذات علاقة وثيقة بنفسية القائل والمخاطب، وقد بلغ ذروة أدائه الأسلوبي المتميز في خلق البناء الصوتي للخطبة المدروسة إذ وصل حد التدويم مما أثرى الإيقاع الداخلي. تتجلى الموسيقى النابعة من التكرار في الخطبة المذكورة على عدة أنماط، منها:

أ. الموسيقى النابعة من تردد الأصوات

لقد تحول تكرار الأصوات والحروف في هذه الخطبة إلى ظاهرة أسلوبية لافتة أسهمت في إثراء الإيقاع الداخلي والخارجي وبالتالي في ترسيخ المعنى وتوطيده. ومن أشهر أنواعه تكرار الحروف في الأسجاع مما تتمّ الإشارة إليه آنفا في بناء الإيقاع الخارجي.

إثر تتبع الوحدات الصوتية المتكررة في النص وما تتميز به من الخصائص والصفات تبين لنا أن الإمام علي (عليه السلام) لجأ إلى خلق موسيقاه الداخلية من خلال ترديده لمجموعة من الأصوات التي تمتاز بنوع معين من الخصائص الصوتية، منها أصوات المد التي تؤثر أثرا بالغا في تشكيل الانسجام الإيقاعي لتميزها في إعطاء لون من الوضوح والإبانة للنص الأدبي إذا تكررت، ففي أصوات المد تطريب وفيها جمال إيقاعي، كما أنها بطولها وامتدادها في النطق

تسهم إسهاما مؤثرا في بيان الأغراض والمعاني، فهناك تناسق وانسجام بين الأصوات والجو الذي تطلق فيه الموسيقى النابعة منها.

من الأصوات المتكررة في الخطبة، حركة الفتحة الطويلة في قوله (عليه السلام): «أما بعد فإني أحذّركم الدنيا فإنها ﴿...﴾ غرّارةٌ ضرّارةٌ، حائلةٌ زائلةٌ، نافدةٌ بائدةٌ، أكالةٌ غوّالةٌ»٤٠، فقد جاءت حركة الفتحة الطويلة في هذه العبارة بداية من قوله «غرّارة»، ثماني مرات مما منحت الكلام العذوبة في النطق والوضوح في الصوت، كما أنها تؤدي غرض المبالغة والتعظيم في جو من الوضوح الإيقاعي، فقد تجلى دور المد في تكثيف وقع الإنذار والوعيد على النفس.

وكذلك في قوله (عليه السلام): «غرّارةٌ، غرورٌ ما فيها، فانيةٌ فانٍ من عليها»٤١، تكرّر صوت الفتحة الطويلة ست مرات لتؤدي غرض تنبيه السامع على أمر جليل. واللافت للنظر أن تبديل الصوت من الفتحة الطويلة (غرّارةٌ) إلى الضمة الطويلة في لفظة «غرورٌ» ينمّ عن الإنذار الذي يفخّمه التبديل في الأصوات مع إشاعة جو موسيقي عذب يزيد قوة الكلام وتأثيره.

وفي قوله (عليه السلام): «مُلكها مسلوبٌ، وعزيزها مغلوبٌ، ومَوفورها منكوبٌ، وجارها محروبٌ»٤٢، جاء صوت الضمة الطويلة خمس مرات وشكّل تآلفا إيقاعيا وانسجاما صوتيا مع حركة الفتحة الطويلة التي تكررت أربع مرات لتجسيد جسامة الأمر وضخامته.

وكذلك أسهمت حركات الفتحة الطويلة في قول الإمام (عليه السلام): «ألستم في مساكنِ من كان قبلكم أطولَ أعمارا، وأبقى آثارا، وأبعدَ آمالا، وأعَدَّ عديدا، وأكثفَ جنودا»٤٣ في تبيين عظمة من عاش في العصور الغابرة وكيف انتهى أمرهم إلى الشتات والتباب ليبلغ مبلغا بعيدا في تأثير الكلام في عقول السامعين، فلا شك أن هذه الألفاظ تكتسب إيقاعها الهادئ الرخي وبيانها الواضح الجلي من أصوات المد التي تزيد الكلام وضوحا وجمالا بالإضافة إلى شحناتها التعبيرية التي تأتي لخدمة المعاني في أجوائها المناسبة.

ويبرز جو العظمة والتفخيم في قوله (عليه السلام): «بل أرهقتهم ﴿الدنيا﴾ بالقوادح، وأوهقتهم بالقوارع، وضعضعتهم بالنوائبِ، وعفّرتهم للمناخرِ، ووطئتهم بالمناسم»٤٤، من خلال أصوات حركات الفتحة الطويلة الخمسة، إذ يهزّ تكرار هذه الأصوات مشاعر الخوف والاعتبار ويُشعر بما تفعل الدنيا بمن فيها.

وقد أوحت حركات الكسرة الطويلة في (جميع وجيرة)، في قوله (عليه السلام): «جميعٌ وهم آحادٌ، وجيرةٌ وهم أبعادٌ»٤٥، بجو من الطمأنينة والأمان والهدوء الذي تتلاشى سلاستها في جوار حركات الفتحة الطويلة الثلاثة التي تجسد تفخيم الأمر ليدب في النفس من وقعها الشعورُ بالوحدة والوحشة والعزلة.

أما الحركات القصيرة ففي تواليها جمال إيقاعي يسهم في أداء المعنى المراد كما جاء خمس حركات متوالية في كلام الإمام (عليه السلام): «حيُّها ﴿الدنيا﴾ بِعَرَضِ مَوتٍ وصحيحها بِعَرَضِ سُقمٍ»٤٦، في قوله «بِعَرَضِ مَ» و«بِعَرَضِ سُ» مما يمنح فيضا من الاحساس بالسرعة والاضطراب. وانسجمت السرعة المنبثقة من الأصوات المتكررة مع المعاني الكامنة خلف ستار الألفاظ فكأنها تخبر بحركاتها السريعة المتتالية ما تعبر عنه الألفاظ بأن الدنيا ليست بدار ثبات وقرار.

يساعد تكرار الوحدات الصوتية على تكثيف درجة إيقاعية النص الأدبي بدخوله في إطار الزخارف اللفظية والمحسنات البديعية كالجناس. يؤثر تردد الأصوات في الكلمات المتجانسة أثرا واضحا في إحداث التناغم الموسيقي، فالجناس ضرب من الاهتمام بهندسة الكلمات ليبني سياقا إيقاعيا بديعا، من أمثلة تجلّي الجناس في هذه الخطبة في تكثيف وقع الكلام على النفس قوله (عليه السلام): «فإنها ﴿الدنيا﴾ غرّارةٌ ضرّارةٌ، حائلةٌ زائلةٌ»، إذ وقعت المجانسة بين (غرّارة وضرّارة)، و(حائلة وزائلة) باختلاف في الحرف الأول. والجدير بالذكر أن الصفات والخصائص الصوتية للحرف الذي يختلف في الكلمات

المتجانسة تمثّل أثرا بارزا في إضفاء جوّ موسيقي عذب متوائم مع المعنى المطلوب، كما نلاحظ ذلك في صوتي الحاء والزاي - وهما من الأصوات الاحتكاكية - المصحوبين بحركة الفتحة الطويلة والهمزة التي تزيد من صعوبة نطق الكلمة تساعد في تصوير فداحة أمر الدنيا وخطورتها.

وتبرز المجانسة بين (الحبرة والعبرة) في قول الإمام (عليه السلام): «لم يكن امرؤٌ منها ﴿الدنيا﴾ في حَبرةٍ إلا أعقبته بعدها عَبرةً»٤٧ - وهما من كلمات السجع الذي له أثر بارز في تشكيل التناغم الإيقاعي - وكذلك بين (السمام والرمام) و(المسلوب والمغلوب) في قوله (عليه السلام): «غِذاؤها ﴿الدنيا﴾ سِمامٌ، وأسبابها رِمامٌ ... مُلكها مسلوبٌ، وعزيزها مغلوبٌ»٤٨. يتجلى في الكلام الأخير وضوح سمعي وجمال صوتي من خلال تردد أصوات «الميم» التي يكمن في جوفها صوت الغنة ليسمع صوت الإنذار والوعيد بكل سهولة ويسر ويقع موقعا حسنا في أعماق القلب، أضف إلى ذلك أن التنوين يمنح النص وضوحا صوتيا لما يحمل من صوت الغنة، وقد تكرر بشكل تدويمي في الخطبة خاصة في نهاية التراكيب بحيث أصبح من أبرز العناصر الصوتية التي زادت من مستوى شعرية النص الأدبي.

جاء التناسب بين الحروف في أصواتها ومخارجها لغرض تجسيد المعاني التي تتواءم مع الجو الذي وردت فيه هذه الحروف فلا شك أن «تتابع الأصوات على نسب معينة بين مخارج الحروف المختلفة، هو بلاغة اللغة الطبيعية التي خلقت في نفس الإنسان»٤٩.

ويعود الأصل في ذلك الأثر الموسيقي الصاخب الناتج عن تكرار صوتي «الهاء» و«القاف» في قول الإمام (عليه السلام): «بل أرهقتهم ﴿الدنيا﴾ بالقوادحِ، وأوهقتهم بالقوارعِ»٥٠، إلى المجانسة التي وقعت بين فعلي (أرهقتهم وأوهقتهم). تجاوُر صوتي «الهاء» بإيقاعها المهموس المرقّق و«القاف» بإيقاعها المفخم وتردُّدهما في اللفظ المجانس أسفر عن نوع من التفخيم البيِّن في

وصف الدنيا، فالعلاقة وثيقة بين هذه الأصوات وما يتميز به من الخصائص والصفات وبين الجو الذي وردت فيه هذه الأصوات. وقد ازداد التأثير الإيقاعي بتردد «القاف» و«الواو» وصوت المد في كلمتي (القوادح والقوارع) مع تجاور حروف الحلق (الحاء والعين) التي تتطلب جهدا عظيما في النطق.

أما السجع فهو من أهم الأركان الصوتية التي تعتمد على تكرار الحروف ضمن نظام صوتي منسق وقد سبق أن أشرنا إلى شحناته الجمالية في تشكيل الإيقاع الخارجي وهنا نشير إلى أقسام التكرار في الخطبة المدروسة والموسيقى التي تنبع منه:

ب. الموسيقى النابعة من تردد الألفاظ

تردُّد الألفاظ يوحي بتردُّد أصوات معينة ضمن نظام منسق مما يولّد انسجاما صوتيا يتغلغل في أعماق النفوس ويجذب القلوب والأسماع فضلا عن إنه يخلب العقول والألباب. تكرار الألفاظ يعكس الموقع الذي تحتله اللفظة في نفس القائل وهو في هذه الخطبة على نوعين:

الأول: تردُّد اللفظة بعينها اسما كانت أو فعلا أو حرفا: نحو قوله (عليه السلام): «من أقلَّ منها ﴿الدنيا﴾ استكثر مما يؤمنه! ومن استكثر منها استكثر مما يوبقه»٥١، إذ ترددت كلمة «استكثر» وأحدث صوتا مدويا تغلّب على جميع الأصوات المسموعة من الفقرة وقد تضافر تكرارها مع تكرار كلمات معينة في كل فقرة وهي («من»، «منها»، «مما») في فواصل معينة مما يوحي بالتناظر الصوتي، ومنه أيضا قوله (عليه السلام): «حيُّها بِعَرَضِ مَوتٍ وصحيحها بِعَرَضِ سُقمٍ»، وقوله (عليه السلام): «حُملوا إلى قبورهم فلا يُدعون رُكبانا، وأُنزلوا الأجداث فلا يُدعون ضيفانا»٥٢.

واللافت للنظر أن الضمير شكّل حضورا واضحا ومميزا في هذه الخطبة خاصة الضمير العائد على «الدنيا» و«الناس»، ففي تكراره دليل يرشد

المخاطب إلى أهمية مرجع الضمير وشأنه الرفيع بحيث أدّى إلى التدويم والتركيز على ذكره مضمرا بطريقة أحدثت رنينا مدويا ومؤثرا، ومن أمثلة ذلك تكرار ضمير «ها» العائد إلى الدنيا في قوله (عليه السلام): «سلطانها ﴿الدنيا﴾ دوَلٌ، وعيشها رَنِقٌ، وعذبها أجاجٌ، وحُلوها صبرٌ، وغِذاؤها سِمامٌ، وأسبابها رِمامٌ»، وقوله (عليه السلام): «فقد رأيتم تنكرها ﴿الدنيا﴾ لمن دان لها، وآثرها وأخلد إليها حين ظعنوا عنها لفِراق الأبد»، وتكرار ضمير «هم» العائد إلى «الناس» في قوله (عليه السلام): «بل أرهقتهم ﴿الدنيا﴾ بالقوادحِ، وأوهقتهم بالقوارعِ، وضعضعتهم بالنوائبِ، وعفّرتهم للمناخرِ، ووطئتهم بالمناسمِ»٥٣. إن التدويم على الضمير حقّق نغما موسيقيا يتردد على مسامع المتلقين مما يمنح إيقاعا عاليا وجرسا موسيقيا يساير المعنى.

ليس الكلام في هذه الخطبة مستمرا على نمط واحد بل فيه افتنان في ضروب الفصاحة، فقد تأرجح مرجع الضمير بين «الدنيا» و«الناس» في أسلوب شائق بلغ مبلغا عظيما في الروعة الإيقاعية والجمال الدلالي، كقوله (عليه السلام): «هل زوَّدتهم (الدنيا) إلا السَّغَبَ أو أحلَّتهم إلا الضَّنك أو نوَّرت لهم إلا الظُّلمةَ، أو أعقبتهم إلا النَّدامةَ أفهذه تؤثرون، أم إليها تطمئنُّون، أم عليها تحرِصون»٥٤، إذ توزّع مرجع الضمير الفاعلي والمفعولي بين «الدنيا» و«الناس» في القسم الأول ثم «الناس» و«الدنيا» في القسم الثاني من الكلام مما زاد من حركة التوتر والتدفق وأخرج الإيقاع من الرتابة والجمود.

والثاني: تردد اللفظة بذكرها مع صيغ اشتقاقية أخرى من مادتها

اللفظية: وهو ما يسمى بالتجنيس الاشتقاقي بمعنى أن يتجانس ركناه في الأصل ويختلفان في الهيئة. لهذا الجناس أثر بارز في الإيقاع من خلال تكرار الجذر اللغوي للمتجانسات وبهذا الاعتبار يمكن أن نسمي هذا الجناس بالتكرار الاشتقاقي، ومن أمثلته في هذه الخطبة قوله (عليه السلام):

«﴿الدنيا﴾ غرارةٌ غرورٌ ما فيها، فانيةٌ فانٍ من عليها»٥٥. ضاعف ترديد مادتي «غرر»، و«فني» في صيغ اشتقاقية مختلفة من الترابط في هذه العبارة، وجعلها أكثر انسجاما لتشابه أصواتها. ولا شك أن هذا التكرار أكثر قدرة على لفت انتباه المتلقي إلى ذلك الجذر، ويعمل على تركيز الدلالة في ذهن القارئ، فهذه المفردات المكررة الجذر أي (غرارة وغرور، فانية وفانٍ) يسهم في شدّ انتباه المتلقي ودعوته لإطالة النظر في ما يختار في حياته.

ومن أنماط هذه الصورة أن يكون الطرف الأول في المجانسة فعلا والآخر مصدرا لهذا الفعل، كقول الإمام (عليه السلام): «ألستم في مساكن من كان قبلكم أطولَ أعمارا ... وأعدَّ عديدا ... تعبّدوا للدنيا أيَّ تعبُّدٍ، وآثروها أيَّ إيثارٍ»، و«هل بلغكم أن الدنيا ... أعانتهم بمعونةٍ»٥٦. فقد ترددت في هذه الجمل مادة («عدّ»، و«عبد»، و«أثر»، و«عون») مرة في صيغة الفعل الماضي («أعدَّ»، و«تعبّد»، و«آثر»، و«أعان») وأخرى في صيغة المصدر («عديد»، «تعبُّد»، «إيثار»، «معونة»)، فهذا الاختيار لما سمّي في النحو بالمفعول المطلق ويدلّ على التأكيد أسبغ على الكلام تميزا إيقاعيا ودلاليا يسترعي انتباه المتلقين ليعرفوا مدى أهمية الأمر وخطورته.

لقد وردت الألفاظ المتجانسة في نهج البلاغة في نهاية التراكيب كثيرا إذ يستخدم الجناس استخداما شكليا لتحقيق السجع. هذا التواشج الوثيق بين السجع والجناس يزيد الإيقاع تناسقا وتناسبا. وقد أشار عبد القاهر الجرجاني في كتابه "أسرار البلاغة" إلى أسراره الفنية والجمالية، إذ يقول: «وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه، وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلاً، ولا تجد عنه حولا، ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقه بالحسن وأولاه ما وقع من غير

قصد المتكلم إلى اجتلابه، وتأهب لطلبه، أو ما لحسن ملاءمته - وإن كان مطلوباً - بهذه المنزلة، وفي هذه الصورة»٥٧.

ج. الموسيقى النابعة من تردد الصيغ

تردُّد الألفاظ التي تتفق في الوزن يبعث في النص نوعا من الانسجام الإيقاعي الذي يؤثر في النفس وهو على أنواع عدة؛ منه ما يتحقق في فواصل الكلام المنثور، كالسجع بأنواعه المختلفة، ومنه ما يتوافق بعض ألفاظ الفقرة في الوزن دون الفواصل.

لا غرو أن تردُّد الصيغ في الفواصل يؤدي أثرا هامّا في تشكيل البنية الإيقاعية للنص الأدبي، وقد أشرنا آنفا إلى ذلك، فلم يبق لنا إلا أن نأتي هنا بأمثلة من القسم الذي يتكرر فيه بعض الصيغ في فقرة واحدة كقول الإمام (عليه السلام): «وإن جانب منها اعذوذب واحلولى، أمرَّ منها جانب فأوبى»٥٨، حيث وقعت فيه لفظة «احلولى» بجانب مرادفها الذي يتفق معها في الوزن وهي لفظة «اعذوذب» لتنسجم الفقرتين صوتيا وتنبثق منهما الموسيقى الداخلية، ومثلهما لفظتي «أمرّ» و«أوبى». وكذلك في قوله (عليه السلام): «فجاؤوها ﴿الدنيا﴾ كما فارقوها حُفاةً عُراةً، قد ظعنوا عنها بأعمالهم إلى الحياة الدائمة والدار الباقية»٥٩، تردَّد وزن «فُعَلَة» في لفظين متجاورين (حُفاةً عُراةً) من فقرة واحدة ليعطي النص حرارة الكلام الموزون المسجَّع كما تردد في الجملة الأخيرة وزنُ «الفاعلة» في كلمتي «الدائمة» و«الباقية».

لقد اتضح مما تقدم أن التكرار في كل أنماطه يمثّل ظاهرة ملفتة للنظر، بوصفها عنصرا إيقاعيا بارزا له وظيفة دلالية.

٢-٢-٤- التضاد

يعدُّ التضاد وهو الجمع بين المعنى وضده من المحسنات المعنوية التي يكون التحسين فيها راجعا إلى المعنى أولا. قال السعد التفتازاني في شرح المفتاح:

«إنما سمي هذا النوع ﴿التضاد﴾ مطابقة لأن في ذكر المعنيين المتضادين معا توفيقا، وإيقاع توافق بين ما هو في غاية التخالف كذكر الإحياء مع الإماتة والإبكاء مع الضحك ونحو ذلك»٦٠.

للتضاد دور هام في تشكيل الأبعاد الإيقاعية في النص الأدبي لما بين المتضادين من إيقاع توافق وتباين معنوي يعمل على تركيز الدلالة في ذهن القارئ كقول الإمام (عليه السلام): «استبدلوا بظهر الأرض بطنا، وبالسعة ضيقا، وبالأهل غربة، وبالنور ظلمة»٦١، فالتضاد بين «الظهر» و«البطن»، «السعة» و«الضيق»، «الأهل» و«الغربة»، «النور» و«الظلمة» ساهم في خلق التآلف والتناسق الإيقاعي بين الأجزاء المتباينة دلاليا في فقرة واحدة. وقد ازداد الانسجام الصوتي بوقوع الألفاظ بالقرب من البعض والجدير بالذكر أن التضاد رافق التوازي القائم بين التراكيب السابقة ليصبح تكرار هذه التراكيب الموحدة بشكل متتابع وسيلة في إسباغ درجة عالية من الوجد الموسيقى والنشوة اللغوية على الكلام. ومثله قوله (عليه السلام): «عذبها أجاج، وحلوها صبر ... وعزيزها مغلوب».

ومن التضاد في الخطبة قوله (عليه السلام): «حيها بعرض موت وصحيحها بعرض سقم»، لكن التضاد في هذه الجمل ليس كغيره مما ذكرناه، فهو من نوع خاص إذ إن الكلمة المتضادة لـ«الحي» و«الصحيح» هي «الميت» و«السقيم» وليست «الموت» و«السقم».

٢-٢-٥- التوازي الإيقاعي

يُعد التوازي من المعالم الإيقاعية التي ورد ذكرها فيما يخص تحليل البناء الصوتي للنص الشعري وهو في حصيلة النظام اللغوي، ناتج عن الانسجام والتناسق بين البناء النحوي - الصرفي، والبناء العروضي. يبدو أن التوازي في أكثر تجلياته صورة من صور التكرار إذ هو تكرار في البنية التركيبية غير أن

طبيعة المنهج تقتضي فصل هذا عن ذاك في سبيل بيان ما ينفرد به الشاعر عن غيره من خلال اعتماده هذا الإجراء الأسلوبي٦٢. والجدير بالذكر أن هناك فارق يهيئ لنا فكرة الفصل بين التوازي والتكرار وهو أن التكرار يعني التطابق في حين أن التوازي يعني التعادل، كما يقول رومان جاكوبسن: «التوازي تماثل وليس تطابقا»٦٣. والتوازي على عدة أنماط: التوازي النحوي - الصرفي، التوازي المتقابل، والتوازي الأحادي.

٢-٢-٥-١- التوازي النحوي - الصرفي

لا شك أن التوازي لا يقتصر في بعض أنماطه على الشعر دون النثر فقد تبين لنا من خلال قراءة تحليلية في الخطبة نماذج من التوازي النحوي - الصرفي حيث تتخذ فيه الفقرات المتوالية من الكلام المنثور صياغة نحوية وصرفية موحدة لتتشكل منها التراكيب المتجانسة في أعداد مقاطعها، ومن أمثلة هذا النوع من التوازي قول الإمام (عليه السلام): «هل زوّدتهم ﴿الدنيا﴾ إلا السغب، أو أحلّتهم إلا الضنك، أو نوّرت لهم إلا الظلمة، أو أعقبتهم إلا الندامة»٦٤، فالفقرات المتوالية - المشار إليها آنفا - تعكس نسقا موحدا يقوم على البنية التركيبية نفسها ونستطيع فك البنية التركيبية الآتية على وفق تصنيف عناصرها من خلال الخطاطة الآتية:

البناء التركيبي	أداة الاستفهام + فعل + الضمير المفعولي + أداة الاستثناء + اسم منصوب
الفقرة الأولى	هل + زوّدت + هم + إلا + السغب
الفقرة الثانية	أو (بدلا من هل) + أحلّت + هم + إلا + الضنك
الفقرة الثالثة	او (بدلا من هل) + نوّرت + لهم + إلا + الظلمة
الفقرة الرابعة	أو (بدلا من هل) + أعقبت + هم + إلا + الندامة

تكرار هذه البنية التركيبية يكشف عن مدى اهتمام الإمام علي (عليه السلام) بالجانب الدلالي للكلام إذ أراد تفخيم فعل الدنيا بالتزامه لنسق تركيبي موحّد يتميز بتكرار بعض الوحدات اللغوية وقد أصبح التدويم بأداة الاستفهام

والاستثناء من أهم المظاهر التكرارية التي تمنح النص جمالا صوتيا باهرا بحيث جعل بؤرة الاهتمام على ما ورد بعد أداة الاستثناء. ومثل هذا النسق من التوازي النحوي - الصرفي نجد أيضا في قوله (عليه السلام): «وجُعل لهم من الصفيح أجنانٌ ومن التُّراب أكفانٌ ومن الرُّفات جيرانٌ»٦٥ حتى نستطيع تمثيل النص على الوجه الآتي:

البناء التركيبي	شبه جملة (جار ومجرور) + اسم (جمع)
الفقرة الأولى	من الصفيح + أجنان
الفقرة الثانية	من التراب + اكفان
الفقرة الثالثة	من الرفات + جيران

إن التوحد في البنية الشكلية ينمّ عن مدى الإلمام والاهتمام بأداء المعنى المراد في أسلوب أدبي مؤثر. لا شك أن تقديم الجار وتسجيع الاسم تضافرا مع قصر الفقرات ليتكامل هذا التوحد الأسلوبي وتتشكل منه البنية الموسيقية المؤثرة في المتلقي. وهذا هو أسلوب خطيب بليغ يحتفل بالعلاقات اللفظية لتعينه في توصيل المعنى المقصود وترسيخ الرسالة الفكرية في القلوب والعقول، وكذلك قوله (عليه السلام): «إن جيدوا لم يفرحوا وإن قُحِطوا لم يَقنَطوا»٦٦ حيث تتكرر فيه البنية التركيبية على الوجه الآتي:

البناء التركيبي	إن + فعل ماض مجهول + لم + فعل مضارع معلوم
الفقرة الأولى	إن + جيدوا + لم + يفرحوا
الفقرة الثانية	إن + قحطوا + لم + يقنطوا

فالبناء التركيبي الموحد تضافر في هذه الفقرات مع تكرار حروف «إن» و«لم» والضمير الفاعلي ليساهم في خلق شعرية النص الخطابي وبالتالي يكشف عن مهمته الدلالية في تبيين حال الإنسان بعد الموت. وكذلك في قوله (عليه السلام): «سلطانها دوّل وعيشها رنق وعذبها أجاج وحلوها صبر وغذاؤها سمامٌ وأسبابها رمامٌ»٦٧، تكررت ستّ جمل اسمية تشكلت من المبتدأ والخبر المفرد في تراكيب متوازية مما يثري البنية الدلالية للنص.

واللافت للنظر أن التراكيب المتوازية احتلت مساحة كبيرة من هذه الخطبة كبقية خطب نهج البلاغة، فكثيراً ما تأتي الجمل في الخطبة متوازنة، بأن يتساوى عدد كلماتها، أو تتماثل أوزانها خاصة أوزان نهاياتها في صورة السجع الذي أصبح بمثابة القوافي الداخلية، وبذلك أصبح الإيقاع في هذا الكلام المنثور، إيقاعا في نطاق التوازن وليس في نطاق الوزن الذي يخص الشعر. والميزة البارزة التي تتسم بها هذه التراكيب المتوازية المتوازنة هي التنويع الأسلوبي في فواصل متقاربة من الكلام لغرض التأثير في كسر الرتابة في النص الخطابي كقوله (عليه السلام): «جميعٌ وهم آحاد وجيرةٌ وهم أبعادٌ، متدانون لا يتزاورون، قريبون لا يتقاربون» حيث توحدت البنية الشكلية في جملتين متواليتين فحسب (الجملة الأولى مع الثانية والجملة الثالثة مع الرابعة).

٢-٢-٥-٢- التوازي المتقابل

المقابلة من الفنون البديعية التي تخلق نوعا من الانسجام الصوتي في الكلام، وقد أشار إليها القزويني بقوله: «دخل في المطابقة ما يخص باسم المقابلة وهو أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة ثم بما يقابلهما أو يقابلها على الترتيب»٦٨. تقوم المقابلة على نوع من المحاذاة والتوازي بين جانبين كل منهما يشتمل على معنيين أو أكثر٦٩، مما يشكل انسجاما صوتيا يتصل اتصالا وثيقا بالمعاني. للتوازي التقابلي أثر في تأكيد المعنى وإيضاحه وجعله أكثر رسوخا في ذهن المتلقي بفعل وقعه الجمالي والنفسي، فيتوقف المتلقي حينئذ بإزاء المتقابلات ويحاول رصد دلالاتها الصريحة والضمنية٧٠، كقوله (عليه السلام) في وصف الدنيا: «لم يلق في سرّائها ﴿الدنيا﴾ بطنا إلا منحته من ضرائها ظهرا»٧١:

لم يلق في سرّائها بطنا
↕ ↕
إلا منحتـه مـن ضـرائها
ظهـــــــــــــرا

فالتقابل الدلالي بين «السراء» و«الضراء»، و«البطن» و«الظهر» يمنح النص تقابلا صوتيا زاد جماله بالجناس بين «السراء» و«الضراء»، وتكرار الضمير «ها» وذلك أوقع في نفس المتلقي. ومنها قوله (عليه السلام): «لا يمسي منها ﴿الدنيا﴾ في جناح أمن إلا أصبح على قوادم خوف»٧٢، حيث أقيمت المقابلة بين «يمسي» و«أصبح»، «أمن» و«خوف»، وبين «الجناح» و«القوادم» باعتبار المعنى المقصود للفقرة:

لا يمسي منها في جناح أمن

إلا أصبح على قوادم خوف

ومن التوازي التقابلي أيضا قوله (عليه السلام): «لا ينال امرء من غضارتها رغبا إلا أرهقته من نوائبها تعبا»٧٣، حيث وقع التقابل بين «يمسي» و«أصبح»، «جناح» و«قوادم»، وبين «أمن» و«خوف» وهذا النوع من الإيقاع له أثر واضح في توصيل المعنى إلى المتلقي عن طريق تسهيل المقارنة بين الأمور المتباينة، فالتوازي المتقابل يحقق إيضاح المعنى وإظهاره، وتأكيده وتقويته عن طريق المقارنة بين المتقابلين، فإن تصور أحدهما يستدعي في الذهن تصور الآخر وبذلك يتضح خصائص كل منهما، وتحدد المعاني المرادة في الذهن تحديدا قويا٧٤.

الختام

إن المظاهر الإيقاعية في خطب نهجالبلاغة رغم التوحد الأسلوبي قد تختلف وفقا للموضوع الذي تطرق إليه الإمام (عليه السلام)؛ ففي خطبة (١١١) التي تدور حول التحذير من الدنيا والأسلوب الأمثل لمواجهتها والاعتبار عن الأمم السالفة يكون الإيقاع هادئا لينا في فقرات وعنيفا قويا في فقرات أخرى حسب الموقف وما يتطلبه المعنى ويستدعيه السياق، فعندما يتحدث الإمام

(عليه السلام) عن حقيقة الدنيا يغلب الأسلوب القوي العنيف باستخدام الأصوات المجهورة الشديدة والأوزان المؤكدة كصيغ المبالغة لزيادة التأكيد على مدى خطورة الدنيا، وفي الحديث عن مواجهة الدنيا والعبرة عن الماضين تخفّ الشدة والقوة لزيادة التأثير في المخاطب. وقد تمثل الإيقاع الخارجي في الخطبة المدروسة في صورة السجع الذي أصبح بمثابة القوافي الداخلية، في فقرات تختلف طولا وقصرا واتصالا وانفصالا مما حال دون الرتابة والملل وجعل للغة إيقاعا مؤثرا في نفوس المخاطبين. وقد تضافرت الأسجاع مع الجمل المتوازنة التي احتلت مساحة كبيرة من الخطبة ليكون الإيقاع في هذا الكلام المنثور إيقاعا في نطاق التوازن لا في نطاق الوزن الذي يخص الشعر. أما الإيقاع الداخلي فيها فقد انبعث من الحروف والحركات والكلمات، والجمل والمقاطع الصوتية وما يتراتب معها من علاقات، وحسن توزيعها وترديدها على مسافات متقاربة بالتساوي لإحداث الانسجام أو مسافات غير متقاربة تجنبا للرتابة، وتناسُب الأساليب المستخدمة وتكاملها، والانسجام مع الجو الذي ورد فيه. تآلَف الإيقاع الخارجي في هذه الخطبة مع الإيقاع الداخلي وتكامل معه ليتكون البناء الإيقاعي الذي يعمل على خلق إيحاء شعوري مؤثر ينسجم مع معنى النص.

وقد تبين من هذه الدراسة أن ظاهرة التكرار من أبرز الظواهر الأسلوبية وأهمها في إضفاء الطابع الإيقاعي على الخطبة المدورسة لما يمتلكه من تنغيم داخلي وخارجي يؤثر في ترسيخ المعنى وتأكيده كما يؤثر في إثارة المشاعر والأفكار، وقد برز دوره في نسق الجناس والسجع الذي أصبح اللون الغالب على نصوص نهج البلاغة والذي غالباً ما يحرِّك فاعلية النص الشعرية ويترك آثارا واضحة في البناء الصوتي. وقد تلاءمت ظاهرة التكرار مع نسق التقابلات والتناظر الإيقاعي الذي كان مهيمنا على البنية الصوتية والبنية الشكلية في الخطبة المدروسة لتخلق علاقات إيقاعية تزخر بالإيحائية الشعرية

والجرس الموسيقي من غير أن يُفقد الوضوح الدلالي، فالقيمة الأساسية لهذا النص الخطابي تكمن في تلازم المعنى والمبنى، فقد تحقّق فيه جمال الإيقاع الموسيقي وعمق الدلالة في أسلوب بديع يسترعي انتباه المتلقين. وهذه ميزة عامة في نهج البلاغة تومئ بتكامل الإبداع النصي في خطبه على محور الأفكار والمعاني.

هوامش البحث

١. ابن ابي الحديد، عبد الحميد بن هبة الله. شرح نهج البلاغة. تحقيق: محمد ابو الفضل إبراهيم، ط٢. دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٦٥م، ج١: ص٢٤.

2. ابن ابي الحديد، عبد الحميد بن هبة الله. شرح نهج البلاغة. ج١: ص٩.

. «البلاغة في نهج البلاغة»: موقع إلكتروني. ٣

. أبو موسى، محمد. خصائص التركيب، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني. ط٢. دار التضامن للطباعة، ١٩٨٠م، ص٢٨٧. ٤

. هلال، محمد غنيمي. النقد الأدبي الحديث. دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م، ص٩٩. ٥

. خفاجي، محمد عبد المنعم. الشعر الجاهلي. دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٦م، ١٥١. ٦

. أبو رغيف، نوفل. «المستويات الجمالية في نهج البلاغة "دراسة في شعرية النثر"»، ٢٠١٠م. ٧

. نهج البلاغة. ط٧، قم: پارسايان، ص٢١٠. ٨

. الرافعي، مصطفى صادق. إعجاز القرآن والبلاغة النبوية. ط٩. دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٧٣م، ص٢١٥. ٩

. هلال، محمد غنيمي. النقد الأدبي الحديث. ١٩٧٣م، ص٤٦١. ١٠

. إسماعيل، عز الدين. الأسس الجمالية في النقد العربي. دار الفكر العربي: مصر، ١٩٥٥م، ص١١٥. ١١

. حمدان، ابتسام أحمد. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي. دار القلم العربي، حلب، ١٩٩٧م، ص٢٣. ١٢

. هلال، محمد غنيمي. المصدر نفسه. ص٩٩. ١٣

. الرافعي، مصطفى صادق. إعجاز القرآن. ط٩. الكتاب العربي، بيروت، ١٩٧٣، ص٢١٥. ١٤

. سيد قطب. التصوير الفني في القرآن. ص٨٧. ١٥
٥. ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن أبي الكرم. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. حققه وعلق عليه: الشيخ كامل محمد محمد عويضة. دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م، ج١: ص١٩٠.
. مطلوب، أحمد. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠٠٧م، ص٣١١. ٦
. مطلوب، أحمد. المصدر نفسه. ص٣١٣. ٧
. المصدر نفسه. ص٣١٥. ١٩
٢٠. نهج‌البلاغة، خطبة ١١١، ص٢١٠.
٢١. المصدر نفسه، ص٢١٢-٢١٤.
. العف، عبدالخالق. «تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر□. مجلة الجامعة الإسلامية. التاسع، العدد الثاني، ٢٠٠١، ص٢١٦. ٢٢
. مطلوب، أحمد. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. ٢٠٠٧م، ص٣١٥. ٢٣
٢٤. نهج‌البلاغة، خطبة ١١١، ص٢١٤.
. مطلوب، أحمد. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. ٢٠٠٧م، ص٣١٥. ٢٥
٢٦. نهج‌البلاغة، خطبة ١١١، ص٢١٤.
٢٧. المصدر نفسه، ص٢١٢.
٢٨. المصدر نفسه، ص٢١٢.
٢٩. المصدر نفسه، ص٢١٢.
٣٠. المصدر نفسه، ص٢١٢.
. مطلوب، أحمد. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. ٢٠٠٧م، ص٣١٢. ٣١
. عبيد، محمد صابر. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص٤٦. ٣٢
. وهبه، مجدي، وكامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م، ص١١٨. ٣٣
. شاهين، عبد الصبور. المنهج الصوتي للبنية العربية، رؤية جديدة في الصرف العربي. مؤسسة الرسالة، ١٩٨٠م، بيروت، ص٣٨ - ٤٠. ٣٤
٣٥. نهج‌البلاغة، خطبة ١١١، ص٢١٠.
٣٦. المصدر نفسه، ص٢١٢.

٣٧. نهج‌البلاغة، خطبة ١١١، ص٢١٢.
٣٨. المصدر نفسه، ص٢١٤.
. الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر. ط٨. دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٩م، ص٢٧٦. ٣٩
٤٠. نهج‌البلاغة، خطبة ١١١، ص٢١٢.
٤١. المصدر نفسه، ص٢١٢.
٤٢. المصدر نفسه، ص٢١٢.
٤٣. المصدر نفسه، ص٢١٢.
٤٤. المصدر نفسه، ص٢١٤
٤٥. نهج‌البلاغة، خطبة ١١١، ص٢١٤.
٤٦. المصدر نفسه، ص٢١٢.
٤٧. المصدر نفسه، ص٢١٢.
٤٨. المصدر نفسه، ص٢١٢.
. عبد التواب، صلاح الدين. الصورة الأدبية في القرآن الكريم. الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ١٩٩٥م، ص٧٥. ٤٩
٥٠. نهج‌البلاغة، خطبة ١١١، ص٢١٤.
٥١. نهج‌البلاغة، خطبة ١١١، ص٢١٢.
٥٢. المصدر نفسه، ص٢١٤.
٥٣. المصدر نفسه، ص٢١٢-٢١٤.
٥٤. المصدر نفسه، ص٢١٤.
٥٥. المصدر نفسه، ص٢١٢.
٥٦. المصدر نفسه، ص٢١٢.
. الجرجاني، عبد القاهر. أسرار البلاغة. مطبعة الاستقامة، القاهرة، ١٩٤٨م، ص١٥. ٥٧
٥٨. نهج‌البلاغة، خطبة ١١١، ص٢١٢.
٥٩. المصدر نفسه، ص٢١٤.
. مطلوب، أحمد. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. ٢٠٠٧م، ص٣٦٨. ٦٠
٦١. نهج‌البلاغة، خطبة ١١١، ص٢١٤.

٣. بيري الحساني، عادل نذير. «الأداء الأسلوبي في المستوى الصوتي لأدونيس في أغاني مهيار الدمشقي.» الأطروحة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة القادسية، كلية الآداب، ٢٠٠١م، ص١٥٤ - ١٥٥.

. رومان جاكوبسن. قضايا الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون. الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨م، ص١٠٥. ٦٣

٦٤. نهج‌البلاغة، خطبة ١١١، ص٢١٤.

٦٥. نهج‌البلاغة، خطبة ١١١، ص٢١٤.

٦٦. المصدر نفسه، ص٢١٤.

٦٧. المصدر نفسه، ص٢١٢.

. مطلوب، أحمد. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. ٢٠٠٧م، ص٣٦٨. ٦٨

. حمدان، ابتسام أحمد. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي. ١٩٩٧م، ص٢٩٣. ٦٩

. عبدالواحد حسن الشيخ. البديع والتوازي. مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ١٩٩٩م، ص٥٠. ٧٠

٧١. نهج‌البلاغة، خطبة ١١١، ص٢١٢.

٧٢. المصدر نفسه، ص٢١٢.

٧٣. نهج‌البلاغة، خطبة ١١١، ص٢١٢.

. أبو ستيت، السحات محمد. دراسات منهجية في علم البديع. دار خنلجي للطباعة والنشر، ١٩٩٤م، ص٥٠، ٦٦. ٧٤

قائمة المصادر والمراجع

أولا : المصادر والمراجع المطبوعة

- ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن أبي الكرم. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. حققه وعلق عليه: الشيخ كامل محمد محمد عويضة. دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م.
- أحمد صالح، معين رفيق. «دراسة أسلوبية في سورة مريم.» الأطروحة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة النجاح الوطنية في نابلس، كلية الآداب للدراسات العليا، ٢٠٠٣م.

- إسماعيل، عز الدين. الأسس الجمالية في النقد العربي. دار الفكر العربي، مصر، ١٩٥٥م.
- بيري الحساني، عادل نذير. «الأداء الأسلوبي في المستوى الصوتي لأدونيس في أغاني مهيار الدمشقي.» الأطروحة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة القادسية، كلية الآداب، ٢٠٠١م.
- الجرجاني، عبد القاهر. أسرار البلاغة. علق حواشيه : أحمد مصطفى مراغي بك. مطبعة الاستقامة، القاهرة، ١٩٤٨م.
- ابن ابي الحديد، عبد الحميد بن هبة الله. شرح نهج البلاغة. تحقيق: محمد ابو الفضل إبراهيم، ط٢. دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٦٥م.
- حمدان، ابتسام أحمد. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي. دار القلم العربي، حلب، ١٩٩٧م.
- الخفاجي، محمد عبد المنعم. الشعر الجاهلي. دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٦م.
- الرافعي، مصطفى صادق. إعجاز القرآن والبلاغة النبوية. ط٩. دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٧٣م.
- رومان جاكوبسن. قضايا الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون. الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨م.
- أبو ستيت، السحات محمد. دراسات منهجية في علم البديع. دار خنلجي للطباعة والنشر، ١٩٩٤م.
- سيد قطب. التصوير الفني في القرآن. دار المعارف، مصر، ١٩٥٦م.
- شاهين، عبد الصبور. المنهج الصوتي للبنية العربية، رؤية جديدة في الصرف العربي. مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٠م.
- عبد التواب، صلاح الدين. الصورة الأدبية في القرآن الكريم. الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ١٩٩٥م.
- عبيد، محمد صابر. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
- عبدالواحد حسن الشيخ. البديع والتوازي. مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ١٩٩٩م.

- العف، عبدالخالق. «تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر». مجلة الجامعة الإسلامية. التاسع، العدد الثاني، ٢٠٠١م.
- علی بن ابي طالب (عليه السلام). نهج البلاغة. ترجمه محمد دشتي، ط٧، پارسايان، قم، ١٣٨٤هـ.ش.
- مطلوب، أحمد. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠٠٧م.
- أبو موسى، محمد. خصائص التركيب، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني. ط٢. دار التضامن للطباعة، ١٩٨٠م.
- الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر. ط٨. دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٩م.
- وهبه، مجدي، وكامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط٢. مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م.
- هلال، محمد غنيمي. النقد الأدبي الحديث. دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.

ثانيا : المصادر الإلكترونية

- أبو رغيف، نوفل (٢٠١٠م). «المستويات الجمالية في نهج البلاغة "دراسة في شعرية النثر"»:
http://www.sotaliraq.com/articlesiraq.php?id=67539#axzz3RcssJ32B
- «البلاغة في نهج البلاغة»، ٢٠١٢/٢/١٤:
http://3rdimam.com/showdata.aspx?dataid=911742&siteid=2