مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية

اسم المقال: خطب ابن نباتة الفارقي : البنية التصويرية والإيقاعية
اسم الكاتب: د. لميس عبد العزيز داود
رابط ثابت: https://political-encyclopedia.org/library/2867
تاريخ الاسترداد: 2026/04/12 22:53 +03

الموسوعة السياسيّة هي مبادرة أكاديمية غير هادفة للربح، تساعد الباحثين والطلاب على الوصول واستخدام وبناء مجموعات أوسع من المحتوى العلمي العربي في مجال علم السياسة واستخدامها في الأرشيف الرقمي الموثوق به لإغناء المحتوى العربي على الإنترنت.
لمزيد من المعلومات حول الموسوعة السياسيّة – Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

استخدامكم لأرشيف مكتبة الموسوعة السياسيّة – Encyclopedia Political يعني موافقتك على شروط وأحكام الاستخدام المتاحة على الموقع https://political-encyclopedia.org/terms-of-use

تم الحصول على هذا المقال من موقع مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية ورفده في مكتبة الموسوعة السياسيّة مستوفياً شروط حقوق الملكية الفكريّة ومتطلبات رخصة المشاع الإبداعي التي ينضوي المقال تحتها.

خطب ابن نباتة الفارقي[1]: البنية التصويرية والإيقاعية

د. لميس عبد العزيز داود*

الملخّص

يُعدّ ابن نباتة الفارقي من أهم خطباء بني العباس في القرن الرابع الهجري، وأفصحهم لسانًا وأبلغهم. وقد سلّط الباحث الضوء على هذه الخطب، فيما يخصّ مضمونَها وبناءَها الفكري، وما يخصّ بنيتها اللّغويّة والأسلوبيّة في مقالين سابقين. وخُصِّصَ هذا البحث لدراسة بنيتها التّصويريّة والإيقاعية، نظرًا إلى أهمية الصورة، والإيقاع، وأثرهما الجوهري في بناء الدلالة، والتأثير الوجداني في المخاطَبين.. فالخطيب الماهر يدرك أنّ من أنجع السبل لإثارة شعور المخاطَبين واستمالتهم إلى مذهبه، اتّباع الأسلوب التّصويري في التعبير عن أفكاره ومعانيه. ومن المؤكّد أنّ الصّورة الخياليّة تفعل في النّفس ما لا يفعله أداء الفكرة أداءً حقيقيًّا مباشرًا. وهذه الحقيقة الفنيّة أدركها الخطباء الممتازون ففسحوا للتعبير الخيالي مكانًا رَحْبًا في خطبهم، واستعانوا بالصور في أداء معانيهم. وهذا ما نجده في خطب الفارقي؛ فقد جنح إلى الاستعارة والتخييل والمبالغة المقبولة، وبرع في التجسيم والتشخيص، ولاسيّما حين كان يريد التحدّث عن الدنيا، وتمثيل سرعة زوالها وفنائها.. وكان من أهمّ النتائج التي توصّل إليها البحث:

- تحقّق الصّورة الذهنيّة في خطب ابن نباتة حضورًا متميّزًا، فخطيبنا لم يقف عند ظواهر الأشياء بل نفذ إلى بَوَاطِنها واستكنَه حقيقَتَها. وصوره الذهنيّة – في معظمها– دقيقة، تحتاج إلى إعمال الذّهن، لفهمها واستيضاحها. وهذا طبيعي في هذا العصر، حيث نضجت الحركة الفكريّة، وتُرْجِمت آثار فلاسفة اليونان وغيرهم.
- كانت فكرة (الموت) من أكثر الأفكار الذّهنيّة المجرّدة التي أضفى عليها خطيبنا صفات الكائن الحيّ، فشخّصها، أو صفات الجماد، فجسّدها، في صور طريفة، مبتكرة.

* جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية.

[1]- هو أبو يحيى عبد الرحيم بن محمد بن إسماعيل بن نباتة، من أهل ميَا فارقين، كان إمامًا في علوم الأدب، وكان خطيب حلب، وبها اجتمع مع أبي الطيب المتنبي في خدمة سيف الدولة، الذي كان كثير الغزوات، فكثرت خطب الفارقي في الحرب والقتال ليحضَ الناس على نصرة سي، وفيها دلالة على غزارة علمه وجودة قريحته؛ توفي سنة (374هـ)؛ وممن اهتم بشرح ديوان خطبه: الشيخ طاهر الجزائري (ت 1338هـ)؛ ينظر: وفيات الأعيان: ص: 3\156؛ وإعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء: ص: 4\61.

- أكثر الفارقي من المزاوجات الاسمية، قوالبَ لصوره الذهنيّة. ومعظم الإضافات الاسمية في الخطب تجمع بين المحسوس والمجرّد.. ويشي هذا بالرؤية الفنية للخطيب القائمة على استبطان حقائق الوجود.
- إنّ تميُّز الصورة الحسيّة (البصريّة، والسمعيّة، والذوقيّة، واللمسيّة) عند ابن نباتة كَمَنَ وراء استقصاء جوانب المظهر الحسّي المرصود، وإقامة صِلات التّشابه والتماثل بين المحسوسات (وغير المحسوسات).
- كان من أهم خصائص الصورة في الخطب: التركيب في بناء الصورة، المفارقة وتوتّر الأضداد، تبديل الأفعال المنسوبة إلى الإنسان والحيوان، بثّ الحركة والحيويّة في مكوّنات الصورة، كما وُجدت بعض الصور الجامدة التي صاغها بأسلوبٍ مبتكر، تكرار صورٍ بعينها، بحيث يمكننا أن نعدّها رموزًا تستحضر غيب النفس والوجود..

وتوصّل البحث إلى أنّ هذه الصّور فاعلة في السياق ومؤثّرة فيه وليست زينة ولا فضلة

- وكان من أهم الظواهر الصوتيّة التي خلقت إيقاعًا موسيقيًّا رنّانًا، وحقّقت التناسق والانسجام الصوتي، والدلالي: السجع، والازدواج، والجناس..
- إنّ عناية خطيبنا بالصورة على هذا النحو، يجعلنا نؤكّد أنّه كان يُعِدّ لخطبه جيّدًا قبل إلقائها..

وقد اتُّبِعَ المنهج الوصفي التحليلي الذي يستقصي الظّاهرة، ويحلّلها. كما استعان البحث بمعطيات المنهج الأسلوبي (خاصة الاختيار)، والمنهج النفسي الذي لا يمكن الاستغناء عنه في دراسة الخطابة بصورة عامة.

Ibn-Nubata Alfariki Oratory: The Imaginary and Rhythmic Structure

Dr. Lamis Abd Al Aziz Dawoud**

Abstract:

Ibn Nubata Al-fariki is one of the most outstanding Orators of Abbasiyeen orators in the fourth Hijri- century, and he was the most articulate and eloquent of them. The research addresses the content and intellectual structure, and the linguistic and stylistic structure. This research is devoted to examine the imaginary and rhythmic structure of these orations, because of the importance of the imaginary and rhythmic and their role they play in building signification, and in the emotional effect on the audience. And this is available in Alfariki' oratory: He preferred metaphor and acceptable exaggeration. And he was skillful in embodying and personifying, especially where he wanted to speak about life and death.

The findings of this research are as follows:

- The mental image is strongly present in Ibn Nabata's orations, and it is –in general- , a deep, thoughtful, and accurate image. And this is natural in such period, as the intellectual enlightenment flourished at that time.
- Death is a favorite motif for him, which he has personified and presented in a very interesting and humorous style.
- Alfariki uses genitive construction as a favorite pattern for his mental images. This displays a special vision of the world that requires deep thought that seeks to search facts of existence..
- The perception image in the orations is various and universal.

** Damascus University, College of Arts and Human Sciences, Department of Arabic Languag.

- As for the main characteristics of these images: they are: complex in structure, in the use of paradox and irony, in binary oppositions, and in repetition special images, so that we can consider symbols of existence. They are also very effective and dynamic in the context and not only for decoration.
- The most important rhythmic phenomena that created musical resonant rhythm in the orations are: Assonance, diglossia, and anagram.

The research was in accordance with the descriptive analytical approach that fits this type of analysis and in accordance with the psychological approach, which is very important in studying oratory, in general.

مقدمة:

تعدّ الخطابة من أهمّ وسائل تبليغ الأفكار للآخرين، وأداة بارزة في إقناع السامعين واستمالتهم والتأثير فيهم، ولتحقيق ذلك عمد الخطباء إلى توظيف عُنْصُرَيْ الخيال والتصوير الفنّي في خطبهم؛ وذلك «**لإبراز أفكارهم وتوضيحها وتجسيمها في قوالب من التخييل ومن التضاد**»[1]، فالصورة الفنية عنصر من عناصر التأثير الوجداني في السامعين، و«**الخطيب الذي يعرف طريقة التأثير في تخيّل الجماعات هو الجدير بأن يقودها ويتزعّمها**»[2].

وقد ذكر الدكتور زكي مبارك أنّ الخيال إذا ورد في الخطب الدّينيّة «**وقع من أنفس الجماهير موقع السِّحر؛ لأنّ روّاد المساجد والمعابد يقبلون عليها غالبًا بنفوس صافية سريعة التأثُّر والقبول**»[3].

فالجماعة تتأثر بالصور كثيرًا، ومتى كان الخطيب حاذقًا بليغًا أسكرَ الجمعَ بتصويره، فيثيره أو يهدِّئُه[4].

وتحوي خطب ابن نباتة، أمثلة من الصور وألوانًا من التصوير شتّى، تتميّز بالدّقة في الوصف والقدرة العجيبة في التجسيم والتشخيص، والتوفيق في التعبير عن أفكاره وأخيلته بالصورة..

واعتمد على الأسلوب التصويري. ولاسيّما حين كان يريد التحدّث عن الدنيا، وتمثيل سرعة زوالها وفنائها، واغترار الناس بها. وجنح إلى التشبيه والتخييل والمبالغة المقبولة، وأكثر من الاستعارة بصورة خاصة.

الصورة الفنية:

تعرّف الصورة الفنية بأنَّها «**التركيب القائم على الإصابة في التنسيق الفنّي الحيّ لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الفنّان –أي خواطره ومشاعره وعواطفه- المطلق من عالم المحسوسات؛ ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى، في إطارٍ قويّ نامٍ مؤثّر، على نحوٍ يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين**»[5]

وتعرّف روز غريب الصورة الفنية بأنَّها: تعبير عن حالة، أو حدث بأجزائهما، أو مظاهرهما المحسوسة، فهي لوحة مؤلَّفة من كلمات، وهي ذات جمال ذاتي، تستمدّه من اجتماع الخطوط والألوان والحركة، ونحو ذلك من عناصر حسّية، وهي ذات قوّة إيحائيّة تفوق الإيقاع، لأنها توحي بالفكرة كما توحي بالجوّ والعاطفة.[6]

---

[1]- فن الخطابة: ص: 202.
[2]- المرجع السابق: ص:61.
[3]- النثر الفني في القرن الرابع: ص: 197/2.
[4]- فن الخطابة: ص: 196-197.
[5]- البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر: ص: 11.
[6]- النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص: 23-24-95- 98.

فالصورة الفنّيّة هي «**تلك الألفاظ التي ينظمها العقل الممزوج بالعواطف والخيال في كل زمان ومكان**»[1] لهذا فالصورة الفنية هيئة سياقيّة متعدّدة الإيحاء في ذاتها، لما تحمله من دوافع ونزعات ذاتية وموضوعية هيّجت مشاعر مبدعها ومخيّلته. أي إنّ حواس الفنّان تتلقّف ما تشعر به وتعبّر عنه بصيغة جماليّة موازية للوسط المحيط، وفي الوقت نفسه تعبّر عن الواقع التاريخي والثقافي والاجتماعي للعصر الذي يعيش فيه[2].

ويرى بعض الباحثين المحدثين أنّ «**على بنية النص أن تجسّد رؤية مبدعه للعالم من حوله**»[3] وهي رؤية استشرافية بعيدة الغور للعالم الذي يعيش فيه المبدع.

فالمبدع «**محكوم بمدى ما يعيه من مدخلات ذهنية، وبمدى قدرته على صياغة تأثراته بأسلوب موح ومؤثر.. وإنْ فقدت صورته الفنية هذه الملامح حُرِمت من الخلود وضاع تأثيرها**»[4]

وهنا لا يمكن أن نغمض أعيننا عن المعاني المجازية التي تحملها الصورة.

والاختيار من المفاهيم والمحددات الأسلوبية، ويشمل انتقاء الصور الحية والمركبة، أو الصور التقليدية البسيطة المتداولة.. والاختيار يؤدي ثلاث وظائف:

- تأدية الفكرة أو الغرض.
- الرغبة في إيصال انطباع وجداني إلى المتلقي.
- الرغبة في إحداث أثر فني وجمالي عند المتلقي.

ويتسع مفهوم الاختيار عند الصورة في حسن انتقائها وتركيبها المعنوي وفي إمكانية مخاطبة خيال المتلقي وإثارة ارتباطات ذهنية متباعدة.

والصورة هي أوسع أبواب الاختيار وأهمها، لأنها ركيزة أساسية في خلق أي نصّ أدبي[5]. ويتّسع مفهوم الاختيار أيضًا في بناء التراكيب ورصف الكلام، وهذا مبحثٌ يتّصل بالتقديم والتأخير والحذف والاعتراض... إلخ[6].

ولنتأمّل حسن اختيار الفارقي لهذه التراكيب اللغوية، التي شكّلت أعمق الصور الذهنيّة، التي ترتبط بدلالات التفكّر والتّأمّل، وحسن اليقين بالخالق والخَلْق:

«**مَنْ قدح بصيرته بزناد الاعتبار، أنارت له ظُلَمُ العواقب بمصابيح الاستبصار**»[7]

---

[1]- الرثاء في الجاهلية والإسلام: ص: 207.
[2]- في الشعرية: ص: 23-61.
[3]- المرجع السابق: ص: 57-58
[4]- المسبار في النقد الأدبي: ص: 97
[5]- المدخل إلى علم الأسلوب، ص: 24-26-44-45.
[6]- وقد درس الباحث هذه الانزياحات في خطب ابن نباتة في مقال سابق.
[7]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 55.

والانزياح هنا يحقّق شرطه الجمالي من خلال كسر أفق التوقع لدى المتلقي، وإخراجه من دائرة المألوف والاعتيادي[1] إلى مجال المبتكر والمُبدَع.

مصادر الصورة في الخطب:

يمكننا تحديد مَصْدَرَيْن بارزَيْن تنضوي تحتهما مصادر الصورة والمؤثِّرات فيها جميعًا، ذاتًا وموضوعًا، هما: الخيال، والواقع.

الخيال:

كان الخيال مصدرًا للصورة عند ابن نباتة يمتاح منه الخطيب صوره، فيمتلك القدرة على إبداع العلائق التي تتصف بسمة الرؤية الشاملة في محاورة العالم وإضفاء الحياة على مادياته حركةً وتفاعلًا وتجاوزًا بإكسابها بعدًا فنّيًا ذاتيًّا.. والخيال هو مصدر الإبداع المطلق، حيث لا حدود لاتّساعه ولا قيود على قدراته. ويمكن أن نبيّن مكانة الخيال بما قاله ابن عربي عن مكانته السامية: «**فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدَتْه أعظم وجودًا من الخيال، وبه ظهرت القدرة الإلهية والاقتدار الإلهي، فهو أعظم شعائر الله على الله**»[2]. ومَنْ أطلق العنان لخياله فلن يعود إلّا بالإبداع والتميّز.

وقد جاء تعريف كولردج للخيال بأنّه قوة تركيبية سحريّة تكشف عن ذاتها من خلال خلق التوازن والتوفيق بين المتعارضات، وخلق أثر مشترك بواسطة انفعال مهيمن.[3]

ولا ننكر الإلهام والعبقرية مصدرين في خلق الصور وإبداعها.[4]

يقول ابن نباتة: «**ارمقوا العواقب بِمُقَلِ الفكر، وانظروا لنفوسكم أجمل النظر، وادّرعوا لأهوائكم مدارع الحذر، واحتقبوا زادًا كافيًا لبعد السفر**»[5] استخدم خطيبنا الخيال، تلك القوة التركيبية السحريّة التي منحته هذه الصورة: حيث شخّص الفكر، وجسّد الحذر. وهي أمور معنوية مجرّدة، وجعل للأوّل عيونًا تنظر، وللثاني مدارع تُلبس.

وبعد أن وقفنا عند الخيال، المصدر الأول من مصادر الصورة (عند ابن نباتة وعند كل فنان) نقف قليلًا عند المصدر المهم الثاني من مصادر الصورة وهو: **الواقع.**

يعدّ الواقع من المصادر المهمة في تشكيل الصورة، فهو المصدر الذي يستمدّ منه المضمون، وتمثّل الصورة حوارًا ذاتيًا بين المبدع والواقع يكشف عن طبيعة المواقف التي تثيرها التجربة في حياة المبدعين، تعبيرًا عن أنَّ «**ذات المبدع أو الأديب تتحقّق موضوعيًا**

---

[1]- كان بإمكان الخطيب أن يقول: من تفكّر وتأمّل في هذا الكون، وأخذ العبرة من حوادثه.. فقد أمن سوء العاقبة

[2]- الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي: ص: 6.

[3]- مبادئ النقد الأدبي: ص: 312.

[4]- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: ص: 46.

[5]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 242؛ المدرع ثوب من صوف، احتقبها حملها.

في الصورة أكثر ممّا تتحقّق في أي عنصر من عناصر البناء الأدبي»[1] وبمناقشة هذا المحور يؤكّد النّقاد مكانة العقل في تركيب الصورة وبنائها، وأثر الانفعال في هذا التركيب إفصاحًا عن أنّ «**الانفعالات هي أولًا علامات للمواقف**»[2] ويبدو أثر الواقع بمتغيّراته المختلفة عند الفنّان في جانبين: الحسّي متمثّلًا في الصور التي ترتدّ موضوعاتها إلى مجالات الحياة الإنسانية واليوميّة، والطبيعة بأنواعها المختلفة.. وما إليها. والذهني متجسّدًا في حدّين الأول: المؤثّرات النفسيّة والانفعالات المتباينة التي تخلقها التجارب وحركة الواقع في ذات الفنّان وموقفه الخاص منها، والثاني: المؤثرات العقليّة التي تتّصل بثقافة الفنان وخبراته الخاصة وخزين اللاوعي متمثّلًا في رمزية تتجاوز حدود الزمان والمكان.

ويتّحد الجانبان أو الموقفان الحسّي والذّهنيّ في الصورة الفنّية اتحاد الذات بالموضوع، فالفنان في اندماج حَدّي معادلة (الذات–الموضوع): «**ذو موقف انفعالي يوصف بالكليّة والتركيب، ويكون ذهنه عند الخَلْق في حالة ترابطيّة متّصلة**»[3].

وحاول بعض النّقاد تلخيص مفهوم الصورة الواقعيّة في موقفين: الموقف الأول تشكيلي، أي إنَّه محاولة لإعادة خلق الواقع في الفنّ، وخلق واقع جمالي جديد. لذا يميل الفنّان إلى التعامل مع الحسيّات ويحاول تجسيد ما هو مرئي أولًا عبر الصورة الحسية، ويظلّ ملتصقًا بالواقع اليومي والتاريخي والنفسي مستلهمًا أبعاد العالم الواقعي بحسيّة شديدة، ويقدم خلاله دلالاته الفكريّة ورموزه ورؤيته... أمّا الموقف الثاني فيجاوز الفهم السطحي للعالم ويتخطّاه، ويميل إلى إقامة علائق مع الأشياء، ويحجم عن تجميد الصور عند خصائصها الحسية أو دلالات الأشياء الوضعيّة المألوفة، ويتم ذلك بقدرة الفنّان الحدسيّة وكشفه و(رؤياه)، فهو لا يلمس العالم المادي الحسي إلّا لكي يحيله إلى مدركات ذهنية تجريدية، إلى شيء غير منظور ولا مألوف[4]..

ومن هنا تبدو الصورة غير واقعية، وإنْ كانت منتَزَعة من الواقع؛ فالطبيعة بموجوداتها الحسيّة كلّها، من أشياء، وظواهر، مصدر مهمّ يمدّ الفنان بمكونات صوره، ولكنه لا ينقلها إلينا بعلائقها النّاجزة وصورها الموضوعية: «**إنّه يدخل معها في جدل، فيرى منها، أو تريه من نفسها جانبًا يتوحّد معه بإدراك حقيقة كونية وشخصية معًا**»[5].

ففي التجربة الأدبية، كما في بناء الصورة، «**تتنفّس الذات والموضوع في اتحاد مطلق يعيد للرؤية الإنسانية مداها غير المحدود**»[6].

---

[1]– الصورة والبناء الشعري: ص: 112.
[2]– مبادئ النقد الأدبي: ص: 187.
[3]– مقدمة لدراسة الصورة الفنية: ص: 14.
[4]– فلسفة الجمال في الفكر المعاصر: ص: 32؛ ومعالم جديدة في أدبنا المعاصر: ص: 86–90.
[5]– الصورة والبناء الشعري: ص: 33.
[6]– المرجع السابق: ص: 33.

ومن شواهد الصور -في الخطب- المستمدَّة من الواقع (ويشمل الواقع اليومي والتاريخي والنفسي، والطبيعة الصامتة والحيّة، والبيئة البدوية، والبيئة الحضرية الجديدة):[1]

• «**فَتَحَ الله لنا ولكم أقفالَ القلوب**»[2]، «**نسكن إلى المُنْكَر سكونَ الباني بالخَوْدِ الكعاب**»[3] ففتح الأقفال، وسكون الرجل إلى عروسه، مشاهد مستمدَّة من الواقع اليومي[4].

• «**أيها الناس: اقطعوا بتقوى الله أودية الأعمار**»[5]، ومن خطبة حربية يحضّ الناسَ فيها على القتال: «.. **فالتشميرَ التشميرَ أيها القاعدون.. قبل تقاذُفِ نجوم الحياة، وترادف قدوم الوفاة**»[6].

فمكوّنات هذه الصور (أودية الأعمار، تقاذُف نجوم الحياة) فيها عناصر مستمدّة من الطبيعة الصّامتة[7]، والمتحرّكة.

أمّا المكوّنات في الصور الآتية: «**واعلموا أنّ (الدّنيا مفازة) فيها الطريق إلى الآخرة**»[8]، «**فقد (أسرع الدهرُ نَقْضَ مِرَرِكم)، وأزمع تعجيل سفركم**»[9]، «**أيّها النّاس:.. ما (للنّفوس إلى موارد الهَلَكَة موجِفة)، وما للأهواء عن مقاصد البركة متخلِّفة**»[10]، «**اللهمّ اشدد (بأوتاد عِزِّكَ) (أطنابَ بقائه)**»[11] فمأخوذة من البيئة البدويِّة. وقد أكثر الخطيب، في الحقيقة، من استقاء عناصر صوره من أنواع سير النّاقة في الصحراء، كالوجيف، والإيضاع[12]، والتقريب والخَبب[13].

---

[1]- وثمة صور مستمدة من ثقافة الخطيب، وقد تنوّعت روافد الخطيب الثقافية، وكان أبرزها الموروث الشعري العربي، والدين الإسلامي. وقد توسّعنا في هذه الفكرة في المقال الأول. وذكرنا أنّ أهم عناصر ثقافته خطب الإمام علي رضي الله عنه.

[2]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 45.

[3]- المصدر السابق: ص: 132.

[4]- وتنظر الصفحات: 111/77 بدءًا من قوله «... وقطَعوا الأطماع بسيوف الإملاق.. إلخ»، «سدِّدوا أودَ أعمالكم بثقافها» فعناصر هذه الصور السيوف، الثّقاف) مستمدّة من الواقع الحربي آنذاك

[5]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 152.

[6]- المصدر السابق: ص: 151؛ تقاذف النجوم: تصادمها، شبَّه الحياة بفَلَكٍ دوّار، فيه نجوم متلألئة، وجعل تصادم هذه النجوم كناية عن خراب الحياة ونهايتها.

[7]- وتنظر الصفحات: 68-208-272، من ذلك قوله: «اللهم صلّ على محمد وعلى آل محمد ما تمزّقت الدياجر..»/208 فتمزّق الدياجر كناية عن طلوع الفجر، ومكونات الصورة من الطبيعة الصامتة.

[8]- المصدر السابق: ص: 47.

[9]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 45؛ مِرَة الجبل: قوته وإحكامه.

[10]- المصدر السابق: ص: 64؛ الوجيف: ضرب من سير الإبل والخيل.

[11]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 218؛ الأطناب: جمع طُنُب: حبل الخِباء.

[12]- سير سريع سهل يقال: وضعت الدابة إذا سارت هذا السيرَ وأوضعَها راكِبُها، يقول: «توضِعون في غير الحقوق»، ص: 88.

[13]- التقريب نوع من أنواع سير الناقة تقارب فيه خطوها؛ والخبَب: ضَرْبٌ من العَدْو مثل الرَّمَل؛ ينظر: لسان العرب: مادتا قرب، خبب.. يقول مثلًا: «وسارت بهم الدنيا مسير التقريب والخَبَب»، ص: 50.

كما أكثر ابن نباتة من استقاء مكوّنات صوره من البيئة الحضريّة الجديدة، فالخطابة ظاهرة اجتماعية وليست ظاهرة فردية كالشعر، وهي ترتقي وتنمو بارتقاء الحياة الاجتماعية ونموّها. وقد أصبحت الحواضر في العصر العباسي الموجِّه الأول للحياة العلميّة والأدبية والفكرية والسياسية، كما أصبحت موطن النشاط الخطابي الخصب – في العصر العبّاسي الأول بصورة خاصة–، ففي هذه المراكز الحضرية نافح الخلفاء العباسيون عن حقّهم في الخلافة، وفي مساجدها وحلقاتها ألقيت أروع الخطب وانعقدت مجالس المناظرة والجدل[1].

فحياة التحضّر وما فيها من ترف ونعيم، وما يتصل بها من أدوات الحضارة وأسباب الرّفاهية، وما يشاهَد فيها من عناية بالعمران ونشاطٍ تجاري وزراعي، وما تستلزمه حياة المدنيّة الجديدة من كتابة وتدوين ونظم إدارية ...الخ ، ذلك كلّه كان يلقي بظلاله على صور ابن نباتة ويسهم في تكوينها وبنائها.

فنحن نجد في خطبه صورًا مختلفة مستوحاة من أنواع الملابس والأقمشة الفاخرة التي شاعت في مجتمعه وما فيها من ألوان وتزيينات.. يقول، مثلًا، في سياق حديثه عن أعمال المتصوّفة، والجزاء الذي استحقّوه من ربّهم لقاء تلك الأعمال: «**جَنَّبُوا الجُنُوبَ مهادَ الفُرُشِ الوثيرة، وغسّلوا الذنوبَ بفيض الأدمع الغزيرة .. وآثروا المحبوبَ (بنفائس الأنفس الأثيرة).. فأعاضهم قررَ الأعين القريرة، .. وتوَّجهم (بتيجان الكرامة)، وزوَّجهم بالحور الحِسان في دار المقامة**»[2].

أنماط الصورة الفنية في الخطب:

الصورة الذهنيّة:

يتميّز الإنسان بقدرة توليد ذاتي ذهني للتّصوّرات التي يستقبلها استقبالًا حسّيًّا، وقد أثبتتْ طبيعتنا على نحو أنّ الحدس لا يمكن أن يكون إلّا حسّيًّا، أي لا يتضمّن سوى نمط تأثّرنا بالموضوعات، وعلى النقيض من ذلك، فإنّ الفاهمة هي القدرة على التفكير بموضوع الحدس الحسّي. ولا تَفْضُل واحدة من هاتين الخاصّيتين الأخرى. فمن دون الحساسيّة لن يُعطى لنا أيّ موضوع، ومن دون الفاهمة لن يُفكرَّ بشيء. والأفكار من غير مضمون فارغة، والحدوس من غير أفاهيم عمياء.. وباتحاد الحواس والفاهمة، فقط، يمكن أن تتولّد المعرفة[3]..

---

[1]– أعلام النثر الفني في العصر العباسي: ص: 366–367.

[2]– شرح خطب ابن نباتة: ص: 78؛ ومن المكونات الحضريّة لصوره: الزّرع، كما في قوله–من خطبة يخطب بها في شهر ذي القعدة: «أيّها الناس: إنّا قد أصبحنا في دهرٍ مذيقٍ محضه، مضيِّق خفضه، سريع نقضه، ثقيل علينا فرضه، كأنّا فيه زرعٌ قد قلبته أرضه»، ص: 68–230–272.

[3]– نقد العقل المحض: ص: 75.

ويؤكّد حازم القرطاجنّي أنّ المعاني عند الشعراء والكتّاب، هي الصّور الحاصِلة في الذهن، عن الأشياء الموجودة في الواقع الحِسِّي المحيط بهم، يقول: «**فكلّ شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أُدْرِك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظُ المعبَّر به هيئةَ تلك الصّورة الذهنية في أفهام السّامعين وأذهانهم**»[1].

ويقول العلّامة القزويني، في سياق حديثه عن (وجه الشبه) في الصّورة: «**والحسّي لا يكون طرفاه إلّا حِسِّيَّيْن، لامتناع أن يُدْرَك بالحسّ من غير الحسّي شيء. والعقلي طرفاه إمّا عقليّان أو حسّيّان أومختلفان؛ لجواز أن يُدرَك بالعقل من الحسّي شيء**»[2].

من هنا، فالصورة الذهنية هي الصورة المتخيَّلة التي لا تُدرك بالحواس الخمس، أو يكون أحد طرفي الصورة خياليًا غير محسوس: «**الصورة الذهنية تقوم على ترجيح المعطيات الخياليّة التي تفرزها العلاقة بين عناصر الصورة، والتي تحاول أن تجرّدها من الحدود المؤطِّرة للمكان والزمان**»[3].

وتحقّق الصورة الذهنية في خطب ابن نباتة حضورًا متميزًا (نسبة حضور الصور الذهنية إلى مجموع الصور الكلي يساوي 73.81%) فخطيبنا لم يقف عند ظواهر الأشياء بل نفذ إلى بواطنها واستكنه حقيقَتَها، ممّا جعل صوره ذهنيّة تتّسم باستقصاء المشاعر والأفكار الإنسانيّة، وتولّد عن ذلك وحدة الجوّ العام في خطبه، ووحدة الشعور المُسَيطِر والفكرة الواحدة.

وصوره الذهنية –في معظمها– دقيقة، تحتاج إلى إعمال الذهن، لفهمها واستيضاحها. وهذا طبيعي في هذا العصر، حيث نضجت الحركة الفكرية وتُرجمت آثار فلاسفة اليونان وغيرهم، ونشطت المذاهب الكلامية.. يقول، مصوّرًا غفلة الإنسان: «**قد ضربت الغفلةُ على قلبه سرادقها**»[4]. شبّه الغفلة بخيمة واسعة قد أحاطت بقلب هذا الإنسان وضُرِبَت عليه، حذف المشبه به وأبقى شيئًا من لوازمه، فالاستعارة مكنية والصّورة ذهنية.. لكن ليست صورة الخيمة وحدها هي التي أنتجت لنا هذه الدلالات والمعاني النفسية، وإنّما حسن اختيار الخطيب لفظتي: ضربَتْ التي تفيد معاني الثبات والانقياد، وسُرادق التي تعني كل ما أحاط بشيء ما؛ ويصوّر حال الإنسان وقد شعر باقتراب منيّته: «..**انجاب ظلامُ شكّه عن صبح اليقين**»[5] جسّد الشّكّ واليقين مشبِّهًا إياهما بالظلام، والصباح، فصوره الذهنية عميقة، تنفذ من الواقع المرئي البسيط، المألوف إلى الجوهر المركّب.

---

[1]– منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص: 18–19.
[2]– الإيضاح في علوم البلاغة: ص: 173.
[3]– قضايا الإبداع في قصيدة النّثر: ص: 147.
[4]– شرح خطب ابن نباتة: ص: 99.
[5]– شرح خطب ابن نباتة: ص: 90.

ويحثُّ النّاسَ على محاربة العدوّ (الروم) بقوله: «**أحين تألّق شهابُ الإيمان فسطع، وتمزّق ضباب البُهْتان فانقشع، وخفق قلب الضّلال فانخلع.. أخلدتم إلى الدَّعَة قبل أوان الإخلاد، وأغمدتم سيوفكم عن مقارعة الأضداد**»[1] نجد تشخيصًا رائعًا للضلال وتجسيدًا للإيمان والبهتان وجميعها أفكار ذهنيّة مجرّدة.. وتمثّل هذه الصّور محاولة جديدة ونوعًا من الكَشْف والتّصوّر. حيث تنبثق من إحساس عميق وشعور مكثّف يسعى إلى أن يتجسّد في تركيبة لغويّة ذات نسقٍ خاصّ؛ كما شخّص (الزمان)، وجعله كائنًا حيًّا يغفل أحيانًا، وشبّه الآخرة بالجوهر، والدنيا بالعَرَض، وهي صور مستمدّة من الفكر الفلسفي السائد آنذاك: «**بادروا غَفَلات الزمان بانتهاز فُرَصِه؛ فإنّ الصحّة يعتريها المَرَض وجوهر الآخرة لا يفي به من الدنيا عَرَض**»[2] وإنّنا نرى في هذه الصور روحَ الفلسفة، ودقّتها، وعمقها[3]، وحكمتها، كما نجد الفارقي مصوّرًا بارعًا في تجسيم الأحاسيس والتعبير عن المعنويّات؛ ولعلّ فكرة (الموت) من أكثر الأفكار الذهنيّة المجرّدة التي أضفى عليها خطيبنا صفات الكائن الحيّ، فشخّصها أو صفات الجماد، فجسّدها، في صور طريفة مبتكرة:

- فقد يشبّه الموت بشخص يهتف بالناس بصوت قويّ لينبّههم ويفارس يُعمِل سيفه البتّار فيهم فيحصد أرواحهم: «**لقد هتف بكم هادم اللّذّات فأسمع وأثخن فيكم سيف الممات فأوجع**»[4]
- أو يشبه المَنون بجنود تسرع إلى بني آدم، كالقَدَر المحتوم، وقت حلول آجالهم: «.. **وسعى إليكم فيلق الآفات فأسرع**»[5].
- وتارةً يصوّر الموت بصورة وحش: «**يا له مبضَّعًا بأفواه المنون، مشيَّعًا بأمواه العيون، مستبدِلًا من الحركة بالسكون**»[6]؛ «**وكأنْ قد أسمعها الموتُ صريفَ أنيابه، وجرّعها ذعاف شرابه**»[7]
- أو يشبّهه بالغراب الذي ينعب، ويكون نعيبه بمنزلة إنذار للناس: «**لقد صفّق الموت في دياركم فنعب، وصَدَقَكُم صَرْف الزمان فما كذب، ووعظكم الدهر بمن ذهب، وأراكم من تقلّبه بكم العَجَب**»[8].

---

[1]- المصدر السابق: ص: 154.

[2]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 152.

[3]- وانظر أيضًا عمق الصورة الذهنية في قوله: «الحمد لله.. الذي طفئت كواكب أفكار المتخيّلين عند التماس معرفة ذاته»، ص: 91.

[4]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 18-44؛ بدءًا من قوله: «وسدّدت المنون إلى نفوسكم سهامها القاتِلات، وأنتم راقدون في مَرَاقد الغَفلات»

[5]- المصدر السابق: ص: 44؛ الفيلق: الكتيبة العظيمة.

[6]- المصدر نفسه: ص: 99؛ والضمير في قوله: (يا له) يعود على الميّت.

[7]- المصدر نفسه: ص: 92؛ والضمير في (أسمعها) يعود على النفس.

[8]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 251-272 بدءًا من قوله «وترنّمت غربان الفناء في نعيبها».

• وقد يشبّهه بمورد الماء الذي يرده الناس كلّهم، ولكنّ الفرق بين هذا المورد الغريب وموارد الماء المعتادة، أنّه لا يمكن لأحد وَرَدَه أن يصدر عنه، كما شبّهه بالمنهل مرّ المذاق، ولكنْ يتحتّم على الجميع – من غير استثناء- تذوّقه، على الرغم من مرارته الشديدة: «..**لَتَرِدُنَّ وشيكًا موردا لا صَدَرَ لكم عنه، ولتنهلُنَّ منهلًا مرّ المذاق لابدّ لكم منه**»[1].

• وقد يشبّه المَنون بالرّحا، والنّاسَ بالحَبّ الذي تطحنه هذه الرّحا، في صورة طريفة: «**إنّي وأنتم سُؤرَ النّوازل، وَوَشَلَ الجداول، وحَبَّ رحا المنون**»[2].

تميّز ابن نباتة في هذه الصّور بقوّة الخيال، والقدرة على إقامة الصِّلات المتفرّدة بين الأشياء، وَرَبْطِها بالوجدان، وصولًا إلى الإبداع وابتكار صور عن الموت لم تكن متداولة من قبله، كما في قوله مثلًا: «..**قد أذابَتْ عليه نارُ المَنون، جوامدَ مياه العيون**»[3]، مشبِّهًا المنون بالنار التي تُسيل الدّموع.. حتّى الجامِدَةَ منها، في عيون الأعداء والشّامتين.. فالصّورة الزّمانية للموت، كما رأينا، في خطب ابن نباتة، وسيلة لنقل الإحساسات من منطقة التجريد إلى التجسيد، أو التشخيص.

وإذا تأمّلنا سياقات كثير من الألفاظ الدّالة على الموت في خطب ابن نباتة (كالموت، هادم اللّذات، المنون، ..إلخ) وجدنا أنّ الموت عنده ليس –فحسب– الموت الذي يحلّ بالإنسان بغتة، وعلى حين غرة. وليس الموت المتلصّص في جوف الليل، يصول بلا كفّ ويسعى بلا رِجْل. ولكنّه الموت الذي يعلن عن نفسه باستمرار، إعلانًا مُلِحًّا صارخًا.. وهو – في هذا الأمر– متأثّر تأثّرًا كبيرًا بأسلوب أبي العتاهية في حديثه عن الموت[4]. كما يبدو متأثرًا – في هذا المجال– بالحسن البصري الذي كان لا ينى يذكّر الإنسان بالموت ووشك نزوله ليعتبر ويتّعظ، كما في قوله، مثلًا: «**يا بنَ آدم، طأ الأرضَ بقدمك، فإنها عمّا قليل**

---

[1]– المصدر نفسه: ص: 13–14/177.

[2]– شرح خطب ابن نباتة: ص: 25–26؛ السّؤر: بقية الشيء، الوشل: الماء القليل يتحلّب من جبل أو صخرة؛ كما تُنظر: ص: 32، بدءًا من قوله «واعلموا أنّ للموت رحا تعرككم بثقالها».

[3]– المصدر نفسه: ص: 90.

[4]– من ذلك قول أبي العتاهية–مثلًا– مخاطبًا الدنيا:

قطعتُ منكِ حبائلَ الآمالِ ... وحططتُ عن ظهرِ المطيّ رحالي

ولقد رأيتُ الموتَ يبرق سيفه ... بيد المنية، حيث كنتِ، حيالي

ولقد رأيتُ على الفناء أدلّةً ... فيما تنكّر من تصرّف حالي

جِيَلُ ابن آدم في الأمور كثيرة ... والموت يقطع حيلةَ المحتال

اضرب بطرفك حيث شئت فأنت في ... عبرٍ لهنّ تداركٌ وتوالِ

أبو العتاهية أشعاره وأخباره: القصيدة رقم 295، ص: 280.

قبرك. واعلم أنك لم تزل في هدم عمرك مذ سقطتَ من بطن أمّك. فرحم الله رجلًا نظر فتفكّر، وتفكّر فاعتبر، واعتبر فأبصر، وأبصر فصبر»[1].

وقد أكثر خطيبنا من المزاوجات الاسمية، قوالب لصوره الذهنيّة. ومن الجدير بالذكر أنّ معظم الإضافات الاسمية في الخطب تجمع بين المحسوس والمجرّد.[2] من ذلك قوله:

(شمس اليقين، مهاد الخفض، أركان الطغيان، زناد الاعتبار، ظُلَم العواقب، مصابيح الاستبصار، أيدي المنايا، سيوف الانتقام، كواكب الأعمار، عقارب الأقدار، شهاب الإيمان، ضباب البهتان، قلب الضلال، مُقَل الفكر، ظلام الشّك، صبح اليقين، كواكب الأفكار، صدأ الشُّبُهات، مصابيح الفكر، ذُلَلَ الأهواء[3]، مهاد الغفلة[4].. إلخ)

هذه المزاوجات الاسمية التي أكثر منها ابن نباتة، تلفت الانتباه، فهذا الاستخدام المجازي للألفاظ أعطانا علاقات جديدة تتجاوز الدلالة المباشرة، فإن الكلمة «**تتغيّر قيمتها الدلالية عندما تستخدم بصورة مجازيّة، وتتحول من مجال إلى مجال، فتكتسب في موقعها الجديد درجةً أعلى من الوضوح لأنها تسترعي الانتباه في سياقها الجديد**»[5]

فقد استطاع الفارقي، في هذه الإضافات الاسمية، أن يجمع بين كلمات من حقول دلالية مختلفة، كما في قوله: «**وأنتم مغترّون (بغمائم الآمال)، الساترة بينكم وبين (حوائم الآجال)**»[6]، «**وأشهد أن محمدًا عبده ورسوله، أرسله و(غمرات الشكّ) طافحة، و(جمرات الشكّ) لافحة**»[7]، «**أروى الله (ببحور الحِكَم) صوادي قلوبنا**»[8].

«**فأطلقوا رحمكم الله (أعنّةَ الأعمال) في (حَلَبات الإمهال)**»[9]: ثمة استعارتان في هذا السياق ، اتخذتا صيغة الإضافة (استعارتا نقْل جمالي): حيث نجح خطيبنا –بواسطة هذه الصيغة للاستعارة– في إبداع المعنى عن طريق الجمع بين اسمَيْن من حقلين دلاليين مختلفَيْن (أعنّة، الأعمال) – (حلبات، الإمهال) على نحوٍ جديدٍ ومبتكر. وإذا كان لكلّ كلمة في اللغة مزاوجاتها المألوفة، فإنّ الخيال يُخرج الأديب –أحيانًا– عن عُرْف اللغة إلى رؤية علاقات حتميّة جديدة بين الألفاظ التي لا ترتبط قطّ في الاستعمال

---

[1]– البيان والتبيين: ص: 90/3

[2]– إذا كان طرفا الصورة ذهنيًّا وحسيًّا، فالمحصّلة صورة ذهنيّة ولنا سَنَدٌ من النقد العربي القديم: قول القزويني الذي ذُكرَ سابقًا

[3]– شبّه الأهواء بالنوق الذليلة التي يسهل قيادها

[4]– شرح خطب ابن نباتة: ص: 49–50–54–53–39–272–154–242–90–91–17–18–301–205.

[5]– الأسس الدلالية في تحليل النّصوص العربية: ص: 224.

[6]– شرح خطب ابن نباتة: ص: 44.

[7]– المصدر السابق: ص: 250.

[8]– نفسه: ص: 68.

[9]– نفسه: ص: 77.

العادي. وهذه الاستعارة يطغى عليها الإيحاء الشديد، والإدهاش. فالصورة في مفهوم أولمان (Ulman): «**يجب أن تملك شيئًا مدهشًا وغير مُنتظَر، كما يجب أن تُحدِث مفاجأة نتيجة لاكتشاف علاقة غير متوقّعة بين الأغراض المُتباينة**»[1].

وتندر ندرة ملحوظة، الإضافات الاسمية التي يجمع طرفاها بين مَحْسوسيْن[2] بالقياس إلى تلك التي تجمع بين المحسوس والمجرّد. ويشي هذا بالرؤية الفنية للخطيب القائمة على استبطان حقائق الوجود من خلال نظرة جدلية تتواشج فيها الأشياء وتتواصل وتتفاعل من خلال هذا الانحراف اللغوي بين المضاف والمضاف إليه، وبين ماهيّة كلّ منهما وتجرّد أحدهما وتجسّد الآخر.. ومن خلال هذا المزيج غير المتجانس، يقيم الخطيب تجانسًا على المستوى النفسي[3] يغدو فيه الشيء من خلال الإضافة مادة جديدة «**تستعلي على أكتاف المضاف والمضاف إليه، وتكتسب دلالة المنازعة بين طرفي الإضافة وبين طرفي المحسوس والمجرّد**»[4]

وممّا أسهم في تغليب الصور الذهنية في خطب ابن نباتة أنّه –في بعض الأحيان– تكون مكوّنات الصورة حسيّة، ومع ذلك فنحن نستطيع أن نلمح ما يعتمل في نفس الخطيب من خلال هذه الصورة؛ لأنها تؤدي فعلًا تخييليًا، أو كما يعرّفها الدكتور جميل صليبا: «**بقاء أثر الإحساس في النفس بعد زوال المؤثّر الخارجي**»[5]، كما في قوله: «**ألا وإنّ (المشيبَ) ثغرُ الحياة الذي لا يمكن سداده، و(كسرُ القناة) الذي لا يُصلح الدهرُ فساده**»[6] فطرفا الصورة حسّيّان، ولكنّنا نلمح الحزن والتّحسّر على ما فات من الشباب، يعتملان في نفس الخطيب.. من خلال هذه الصورة بمكوناتها الحسية، لذلك فهي صورة ذهنيّة.

وكما في قوله: «**نتهارش على حطامها تهارشَ الكلاب، و(نلبس فيها جلودَ الضّأنِ على قلوبِ الذّئاب)..**»[7] فهذه الصورة (نلبس.. إلخ) غير موجودة بالواقع، لكنّ عناصرها حسّيّة وموجودة. فالصورة الفنية هنا هي صورة الفنان (الخطيب هنا) الذهنيّة المميّزة؛ لأنّها تحمل ذاتيّته المتفرّدة وعواطفه، وأحاسيسه ومشاعره الإنسانيّة. فالفنّان «**قد يتّخذ من**

[1]– الصورة الشعرية في الكتابة الفنية: ص: 96.
[2]– سترد معنا شواهد على الصور الحسية
[3]– يُلحظ قوله مثلًا: (أقفال القلوب)، ص: 45؛ (مُقل الفكر): ص: 242؛ (ضباب البُهتان): ص: 154.
[4]– بنية القصيدة في شعر أبي تمام: ص: 418.
[5]– علم النفس: ص: 342.
[6]– شرح خُطب ابن نباتة: ص: 268؛ الثغر من البلاد الموضع الذي يُخاف منه هجوم العدوّ فهو كالثغرة في الحائط، والسّداد إصلاح الشيء.
[7]– شرح خطب ابن نباتة: ص: 132؛ (والضمير في حطامها) يعود على الدّنيا.

التّصوير المرئي سببًا إلى عالم معنويّ، فلا يكون الحسّ غايةً في ذاته، وإنّما وسيلةً للتعبير عمّا كَمَنَ في ذهن الفنّان من معانٍ، أو اختلج في نفسه من مشاعر»[1]

فعنصر العقل في عمليّة الخلق الفنّي لا يتناقض مع الإحساس والعاطفة.. ففي الأدب تتعانق المعاني والأحاسيس والأفكار والعواطف، وتتحقق معجزة العناق هذه بأصالة التجربة الإبداعية وبروعة الصور الحسية المستخدَمة في التعبير والإبانة.[2]

ويُلحَظ أنّ أغلب صور ابن نباتة الذهنيةّ هي **صور انفعاليّة**، والصورة الانفعالية **«هي التي تصوّر انفعالًا ألمَّ بالفنّان، أو حالةً وجدانية تربطه بالموضوع المصوَّر»**[3].

يقول خطيبنا في سياق حديثه عن حجّاج بيت الله: «**يحنّون إليّ حنين الطّير إلى أوكارها، ويَفِدون عليّ من فجاج الأرض وأقطارها**»[4] شبَّه حنين الحجّاج إلى ربّهم بحنين الطّيور إلى أعشاشها، في تشبيهٍ بليغ (عن طريق المصدر)، وصورةٍ ذهنيّة انفعالية. ولهذه الصورة دلالة على وَلَه العابد بربّه، واشتياقه إليه، كاشتياقه لأهله ووطنه.. فالانفعال شرط ضروريّ لابدّ من توافره في الصورة، حتّى تتمكّن من التأثير في المتلقّي.

ويقول أيضًا: «**فاتقوا الله عبادَ الله، واعملوا ليومٍ تقذف فيه الأرض أفلاذ كبدها**»[5] ففيها جانب انفعالي واضح[6]

وتُلحَظُ حرارة العاطفة في معظم صوره الفنية، فالخطيب «**المتأثّر المعتقد صدق ما يدعو إليه تلتهب كلماته، وتستقرّ في القلوب عبارته؛ لأنها قَبَس من نفسه المشتعلة، وصورة من عواطفه المنفعلة. وسرعان ما تتصل أرواح السّامعين بروحه، تستمدّ منها وتتّحد معها وتتجاوب، وتندفع إلى الطريق التي يشقّها الخطيب ويريدها، فهو لا يكاد ينطق بالجملة حتى تكون أسماعهم قد تلقّفتها، وقلوبهم قد وَعَتها**»[7]

ويظهر من الصور الذهنيّة العميقة، وجمال التخييل والتضاد أنّ جمهوره كان على درجة عالية من الثقافة والمعرفة، والتذوّق الأدبي والجماليّ.

---

[1]- نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم: ص: 97.

[2]- ماهية الأدب ومهامه في النقد الأدبي الحديث: ص: 70.

[3]- الصورة الفنية في شعر الطّائيّين بين الانفعال والحسّ: ص: 31.

[4]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 127.

[5]- المصدر نفسه: ص: 26.

[6]- وللاستزادة من شواهد الصّور الانفعالية تُنظر: ص: 86-44-45، بدءًا من قوله «إن الفتنة نار شديد ضرامها»، «فيومئذٍ تتفطّر القلوب من الإملاق إشفاقا».

[7]- فن الخطابة: ص: 30.

الصور الحسيّة:

يستطيع خطيبنا، عن طريق الإدراك الحسي الذي تسببه الحواسّ المختلفة، أن يُكوِّن المادة الخام لهذه الصورة. فالصورة الحسيّة هي«**محتوى لفكرٍ يتركّز فيه الانتباه على خاصيّة حسيّة نوعًا ما**»[1]، ويؤكّد حازم القرطاجني بآرائه أنّ الصورة الأدبيّة التي تتكوّن في الواقع من عناصر حسيّة تكاد تلغي الحدود الفاصلة بين الأدب (شعرًا ونثرًا) والرسم، يقول: «**إنّ المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة بالمتلوّنات من البصر**»[2].

وقد اتّكأ ابن نباتة على الحواس جميعها في تكوين صوره على اختلاف في حظ كل منها، وتأتي الصور البصريّة في مقدّمة الصور الحسيّة إذْ أكثر من اعتماده عليها، وكان ينتزع تشبيهاته من البيئة المادّية المحسوسة.. يقول في مدح الأمير أبي المكارم (ابن سيف الدّولة)، من إحدى خطبه التي خطب بها يوم إقامة الدّعوة له، لولاية ديار بكر: «**فأبشروا عبادَ الله بالعزِّ المؤيَّد، والسّلطان المجدّد، والخصب السّرمد، بطلوع هذا الكوكب الأسعد، (فهو جوهرة) من ذلك البحر، و(ثمرة من ذلك النّجر)، و(صباحٌ من ذلك الفجر)، و(غطريف من ذلك الصّقر)**»[3]

جاء المشبَّه به في هذه الصور المتلاحقة خبرًا، في أسلوب التشبيه البليغ الذي يوحي بالتلاحم بين الشبّه والمشبّه به ويزيح ذلك الفاصل (الأداة) بينهما. ولذلك عُدّ التشبيه البليغ أقرب أنواع التشبيه إلى الاستعارة. فثمّة إذًا صورٌ مكثّفة سريعة يتوحّد فيها طرفا التشبيه (أبو المكارم من جهة، والجوهرة، والثمرة، والصباح، والغطريف من جهة ثانية) في دلالة مشتركة على عراقة النّسب، والكرم، والقوّة، والإشراق .. إلخ[4]

أمّا الصّور الضوئيّة، فتتجلّى في انبلاج الصّباح، وضوء النهار، ونور البدر، وضوء النار، والشمس، والكواكب، والنّجوم..

وترتبط الصّور الحسّيّة الضوئيّة –في الخطب– بدلالات رمزيّة، كالبأس والقوّة والإقدام كما في قوله، في سياق حديثه عن قدوم القائد (نجا) من الشام: «.. **بقدوم ليث العرين، وسيف الحق المبين، و(شهاب الحرب الزّبون)..**»[5]، أو التفكّر والاعتبار: «**إنّ (أنوَرَ ما أوقِدَتْ به مصابيح الفِكْر)، كلام مَنْ يَسّر القرآن للذكر**»[6]، أو التقى واليقين

[1]- الصورة الفنية نورمان فريدمان: مقال: 33.
[2]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص: 104.
[3]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 201؛ الغطريف: السيّد وجمعه الغطاريف، وقيل: الفتى الجميل السخيّ.
[4]- ويقول أيضًا: «فاسألوا الله حراسة بحرٍ منحكم جواهره»؛ ص: 97-98.
[5]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 198.
[6]- المصدر السّابق: ص: 301، لكنّ الصّورة الكليّة –هنا– ذهنية، وبعض مكوّناتها حسيّ ضوئي.

الصّادق: «**الحمد لله الذي أشرقت بنوره مصابيحُ قلوبِ أوليائه**»[1]، أو الدلالة على الهرم وقرب النّهاية: «**أيّها الناس: إنّ ضياء نهار المشيب في ظلام ليل اللحى والرّؤوس، حقّق عند الفَطِنِ اللّبيب قربَ انهدام القوى واختزام النفوس**»[2].

وفي الصور ذات المكوّنات الحسّيّة اللونيّة: تناول خطيبنا من الألوان: الأسود، والأحمر. ولون السّواد عنده يرتبط غالبًا بظلام الليل الحالك، كما في قوله من بعض تحميداته في مقدّمات الخطب: «.. **وعَلِمَ دبيبَ النّملة السوداء، على صفا الصّخرة الصمّاء، تحت (جلابيب حندس الظلماء)**»[3]

أما اللون الأحمر، فيرتبط بالقتل وسفك الدّماء في ساحة الوغى: «.. **و(اختيال الموت في حُلَلِه الحمر)**»[4].

وهذا يعني أنّ التشكيل الحسيّ للصورة صار جُزءًا من الواقع النّفسيّ والموقف الشعوريّ للخطيب، يُستثمر للدلالة على ما هو حيويّ وعميق.. ومن ثَمّ إيصال هذه الدّلالات والمواقف والأحاسيس إلى جمهور المستمعين، لإحداث التأثير المطلوب..

ويأتي اعتماد ابن نباتة على حاسّة السّمع بعد حاسّة البصر في التعبير عن معانيه الوعظيّة والإرشاديّة، وأداء أغراضه الدّلاليّة. ويُلحظ أنّ صوره السمعيّة تصوّر الأصوات العالية، في حين لا نجد أثرًا للأصوات الخفيّة أو المهموسة، وذلك يتناسب ورغبة الخطيب المُلحّة في إيصال صوت النصح والوعظ، والأخذ بيد النّاس، ليستدرك الغافلون أنفسهم قبل فوات الأوان[5].

يقول متحدّثًا عن قصر عمر الإنسان، وضرورة الاعتبار بِمَنْ رحل عن الدّنيا قبله: « **لقد هتف بكم هادم اللّذات فأسمع..**»[6] فالاستعارة مكنيّة تشخيصيّة، ومكوّنات هذه الصّورة بعضها ذهني(فكرة الموت)، وبعضها حسي سمعي (صوت الصياح والضّجيج، والجَلَبة التي يحدثها الموت).

ويقول: «**أيها الناس: أصيخوا بأسماع القلوب لقراع الخطوب. تسمعوا له دويًّا في انتهاب الأعمار، وتجدوه مليًّا بإخراب الدّيار**»[7].

---

[1]- نفسه: ص: 29.

[2]- نفسه: ص: 268.

[3]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 81؛ حندس: الظلمة الشديدة.

[4]- الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني: ص: 199.

[5]- وثمة ملحوظة فيما يتعلق بما سيأتي من أنواع الصّور الحسيّة، وهي ولع الخطيب بمزج مكوّنات الصورة الذهنية بمكونات حسية سمعية أو ذوقيّة أو لمسيّة، أو بنوعين منهما معًا. ولم يجد الباحث –على الإطلاق– صورًا سمعيّة أو ذوقيّة حسيّة خالصة، وما سنذكره من هذه الصّور، إنّما هي صور ذهنيّة، ذات مكوّنات حسّيّة سمعيّة أو ذوقيّة أو لمسية.

[6]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 44.

[7]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 92؛ الإصاخة: الاستماع.

لجأ إلى الاستعارة المكنيّة التشخيصيّة، مستعيرًا للقلوب صفة السّمع من صفات الكائن الحيّ، ورشّح هذه الاستعارة بالألفاظ (قراع، دويًّا). وجعل من آثار هذه الاستماع، العظة والاعتبار.. فخطيبنا لم يقف عند التّشابه الحسّيّ بين الأشياء من مرئيّات ومسموعات، ولكنّه يحاول دومًا أن يربط هذا التّشابه بالشعور المسيطر عليه.[1]

كما مزج الخطيبُ مزْجًا مُوفّقًا بين المكوّنات الحسّيّة الذّوقيّة، والذهنيّة، كما في قوله، بعد حمد الله، والشهادة : «.. **فلم يزل صلى الله عليه وعلى آله لمن تابعه سراجًا، وعلى مَنْ نازَعَه عَجاجًا، حتى (عاد عذبُ الكفر أُجاجًا)، ودخل الناس في دين الله أفواجًا**»[2]

فقد شبّه الكفر –على مرارته– بشرابٍ عذبٍ مُستساغ في فم الكُفّار. وهي صورة ذات مكوّناتٍ حسّيّة ذوقيّة، وذهنيّة (الكفر)/ قائمةٌ على التضاد، لها دلالات وأبعاد نفسيّة عميقة . ترتبط ببيان جهل هؤلاء الكفّار وانخداعهم بكفرهم. وتتميّز بكثافتها.. فتركيز الفكرة وتكثيفها في صورة تقتطع جانبًا نفسيًّا متكاملًا لتعبّر عنه يقتضي قدرةً متميّزة في الانتقاء للتجربة والموقف، والاقتصاد في المفردات اللغويّة وصور المحسوسات على نحو لا يقبل الاختصار ولا يخوض في التفصيلات، مستغنيًا عن الزوائد والإطالات التي لا توحي بل تقدح في حيوية الصّورة وتركيزها.

أمّا الصّورة الحسّيّة اللّمسيّة، فقد اقترنت عند الخطيب، أيضًا، بمعان ودلالاتٍ مؤثّرة تخدم غرض الوَعْظ والنّصيحة، من ذلك قوله: «**أَلا غاسِلًا ذنبه بفيض أدمعه، ألا موقظًا قلبه بذكر مرجِعِه.. قبل أن تخلوَ المنازل من أربابها، و(تلتحف الجسوم بترابها)**»[3] شبه تراب القبر باللحاف يلتحفه جسد الميّت، وهي صورة حسّية لمسية، لها دلالات نفسية عميقة، ترتبط بفكرة افتقار الإنسان بعد الموت من كلّ شيء إلّا من عمله الصّالح.

ممّا سبق، نجد أنّ تميّز الصورة الحسيّة عند ابن نباتة كَمَنَ وراء استقصاء جوانب المظهر الحسيّ المرصود، وإقامة صلات التشابه والتماثل بين المحسوسات (وغير المحسوسات). فعناصر المقياس التصويري لديه تتمثّل في قدرته على إقناع المستمعين بصلات التشابه المنطقيّة بين دقائق المنظر، والأهمّ، أننا نجد في هذه الصّورة الحسية – أيضًا– امتزاج ذات الخطيب وإحساساتها بالأشياء، ورغبته في نقل مشاعره ومواقفه الوجدانيّة والفكريّة للمستمعين.

---

[1]– وقد تفنّن الفارقي حقًا وأبدع في هذه الصور الذهنية – الحسية السمعية، كما في قوله، أيضًا: «أيها الناس: تجهّزوا فقد ضرب فيكم بوق الرحيل)»، ص: 52، وتُنظَر: ص: 68، بدءًا من قوله:«أرسله ﷺ حين خطبتْ من الباطل مكاكي أعصره»؛ المكاكي: جمع مكاء طائرٌ أبيض له مكّاء أي صفير

[2]– شرح خطب ابن نباتة: ص: 235؛ العَجاج الغبار، وقيل هو من الغبار ما ثوّرَتْه الريح، واحدته عجاجة. يُنظر: لسان العرب، مادّة عجج.

[3]– شرح خطب ابن نباتة: ص: 243.

خصائصها:

- **المشاهد المركبة أو اللّوحة الحيّة:**

ابتعد خطيبنا، في تشكيل صوره الذهنيّة والحسّيّة، عن البساطة، فكانت في معظمها صورًا مركّبة. وقد ذكر التوحيدي الصّور المركبة، ووصفها بقوله: «**والصورة المركّبة باديةٌ للحسّ بآثار الطبيعة في مادّتها، وباديةٌ أيضًا للنفس بآثار العقل في سَيْحه عليها**»[1]

إنّ للمشاهد المركّبة دورًا بارزًا في تجسيد المواقف، وإبراز الأفكار، وتوخّي المعاني. وفي هذه اللوحة يضاعف الفنّان جهده في تغيير مشاعر المتلقّي تجاه الأشياء، حيث ينقلها من حياديّتها إلى الانفعال والتفاعل معها ومع العوالم الجديدة التي يرسمها لنا. «**اللوحة الحيّة لها أبعادها في تشكيل العلاقة بين المَوْجود والوجود، ولها ظلالها الفاعلة في نفوسنا**»[2]

ويبرز التركيب في صور الفارقي من خلال التشبيه التمثيلي، أو الاستعارة التمثيلية، أو من خلال تلاحق الصور التشبيهية أو الكنائية أو المجازية المرسلة (والاستعارية بصورة خاصة) في السياق، وتداخلها، مُكوّنة لوحة حيّة.

فمن أمثلة الاستعارة التّمثيليّة ، قوله، من خطبة في حثّ الناس على الحرب: «**أدموا الكَلْمَ بالكَلْم، وصلوا الحزم بالعزم؛ فإنّ الكسير أسرع انجبارًا من المهيض، والنّكيس أفظع داءً من المريض**»[3] شبّه حال الأعداء (الروم) الذين يتتابع عليهم ضرب جنود سيف الدولة ، بحزمٍ واستمرار وإصرار، بحال المَهِيض الذي كُسر مرّة ثانية بعد أن جُبر كسره، وبحال النّكيس الذي عاد إلى المرض بعد أن بَرِئ ، فصار داؤهما فظيعًا، وكسرهما لا يُجْبر.. فهذا التركيب مجاز قرينته حالية تُفهم من سياق الكلام، وعلاقته المشابهة، والصورة الكلية استعارة تمثيلية..[4]

ويرى الجرجاني أنّ المعنى عندما يُقَدَّم عاريًا أو مجرَّدًا لا يحدث فيه لذة؛ لأنه يقرّر للمتلقي ما هو معروف بأسلوب معروف، فلا يثير فضولًا أو شوقًا إلى التعرّف إلى المعروف. أمّا إذا ورد المعنى عن طريق التمثيل، فإنه يرد بشكل غير مباشر لا يتجلّى إلّا بعد طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له[5].

---

[1]- الإمتاع والمؤانسة: ص: 142/3.
[2]- الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني: ص: 209.
[3]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 155؛ الكَلم: الجرح.
[4]- حذف الطرف الأول من هذا التشبيه حال الأعداء..؛ وذكر من الطرف الثاني ماله علاقة بالمَثَل.
[5]- أسرار البلاغة: ص: 115-118-121-127.

وكثيرًا ما يحشد ابن نباتة عددًا من الصور في مقطع واحد، من غير أن يؤثّر ذلك في المضمون، بل تكون الصورة ذاتها أحد أركان المضمون، وتسهم في بنائه بناءً عضويًا. يقول مثلًا في سياق حديثه عن فضل الأيّام العشرة من ذي الحجة، وعن قصة نبي الله إبراهيم مع ولده إسماعيل عليهما السلام ، في مشهد عاطفي رائع: «**يسعى إليه وفد الله من كل فجٍّ وإقليم، ملبّين دعوة أبيهم إبراهيم، عليه أفضل الصلاة والتسليم، إذْ ابتلاه الله في مثل هذه العشر بذبح ولده، وأمره أن يتولى ذلك بيده، فانتهى إلى أمر ربّه، وأطفأ بنور رضوانه نارَ قلبه.. حتّى إذا تلّه للجبين، وأخذ الشّفرة باليمين، فأهوى بها على نحره، معلنًا بحمد الله وشكره، والملائكة بالدّعاء لهما تضجّ، والوحش وَجْدًا بهما تعجّ، والسماء من فوقهما تثجّ، والأرض من تحتهما ترجّ، واطّلع الله من كلٍّ على صدق نيّته.. أتاه جبريل بالفدية.. إلخ**»[1]

فخطيبنا يستغلّ وسائل التعبير الدرامي لتصوير العالم الموضوعي، والكشف عن تناقضات الحياة وإضفاء سمة التجانس الكوني عليها، والحرص على تجسيد حركة الواقع الإنساني، المادي، والذهني، تجسيدًا حيًّا غنيًّا بالتفصيلات الدّقيقة على نحو يطلّ منه النّاقد على شذرات من عالم الخطيب النفسي.. فأصل القصة موجود في القرآن الكريم[2]، لكنّ هذه التفصيلات التي أضافها الخطيب إلى المشهد (الملائكة بالدّعاء لهما تضجّ..) حتى قوله: (والأرض من تحتهما ترجّ) كشفت لنا عن رهافة حسّ الخطيب، وتوهّج انفعاله، وصدق إحساسه ويقينه بما أخبرنا الله تعالى به هذه القصة القرآنيّة المؤثّرة. كما وظّف الخطيب الصّوت توظيفًا رائعًا (صوت الجيم في قوله تضجّ، تعجّ، تثجّ، ترجّ) لإضفاء الجمال على المعنى[3].

وتجدر الإشارة إلى أنّ خطباء المواعظ كانوا يكثرون من الاستشهاد بالقصص، وما رُوي على ألسنة الأنبياء والرّهبان والزّهاد، لما لهذه القصص من أثر بليغ في الدخول إلى قلوب الناس، وتهييج المشاعر الإيمانية عندهم. وذلك لأنّ الخطيب يفيد من التخييل في جعل المستمع يتجاوز بخياله حدودَ واقعه وزمانه، وينتقل مع الأحداث القصصيّة والشخصيّات التي فيها، إلى عصرها، فتظهر له الأحداث والشخصيات في صورة محسوسة، تفوق في تأثيرها الكلمات المنطوقة، والمعاني المسرودة[4].

---

[1]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 125؛ ثج الماء: سال، ومطر ثجاج منصبّ جدًا.

[2]- سورة الصّافات: الآيات: 102-107.

[3]- ونشير إلى تلاحق الصور الاستعارية في هذا السياق: (أطفأ بنور رضوانه نارَ قلبه، الوحش وَجْدًا بهما تعجّ.. إلخ)، (وتداخلها مع الصور المجازية المرسلة السماء من فوقها تثج..إلخ).. وتمثلئ الخطب بمثل هذه اللوحات الحية: تنظر: ص: 199، حيث وصف مشهد الحرب، بدءًا من قوله «ومنحهم من جليل الفتح والنصر»، كما وصف مشهد الفتنة: تنظر: ص: 87، بدءًا من قوله: «وهل هي إلّا نارٌ وقودها الغضب..»

[4]- فن الخطابة: ص: 195-196.

وتحفل خطب ابن نباتة بمقاطع وصفية كاملة، يصف فيها مشهد الغيث وصفًا مؤثّرًا، كما في قوله: «.. **وأنشأ لكم من رحمته سحابا، كوّنها في غيب علمه، وأتقنها بلطفه وحكمه، وأمرها فارتفعَتْ مستقِلّة، ونشرها فاتّسعت مُظِلّة. وساقها بالرياح سوقًا حثيثًا، وأوقرها من البركة غيثًا مغيثًا. حتى إذا عمّت الآفاقَ طولًا وعرضًا، وركضها الملكُ الموكّل بها ركضا، وتمخّضت تمخُّض الحامل، وكادت تنالها بسطة المتناول. أنطق الله بالبشارة رعدَها، وحقّق بالنّضارة وعدها، وأطلع بالعمارة سعدها، وأوسع في كل ربوةٍ وقرارة رفدَها، وأصْلَتَ في أرجائها سيوفَ البرق، وأسبل من خلالها سجال الودق، وأمر الرياح فَمَرَتْ أخلافها، وزمَّ بالسّلامة أوساطها وأطرافها، فطبّق بصوبها السّهْل والجبل، وحقّق بغيثها السؤلَ والأمل، فأصبحت الوهاد مترعة والبلاد ممرعة.. وطابت النفوس، وغابت النحوس**»[1]

هذه اللوحة تشتمل على صور عدّة: أوّلها التشبيه البليغ عن طريق المصدر (تمخّضت تمخُّض الحامل)، ثمّ تتلاحق الاستعارات التشخيصية التي تعيد رسم العلاقات بين الأشياء في إطار تعامل خاص مع الوجود، وهي أعمق من التشبيه من حيث سريانها في المجرّدات ومظاهر الطبيعة: (أنطق الله بالبشارة رعدَها، أصْلت في أرجائها سيوفَ البرق، أمر الرياحَ فَمَرَتْ أخلافَها..)، ويلحظ أن ما يميّز هذه القطعة هو التفصيل في الوصف، والاهتمام بالجزئيّات، واستقصاء المعنى حتّى آخره. ويمكننا القول: إنّ هذه الصور الجزئيّة جاءت لتشكّل صورة كلّيّة «**تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات في بنائها العام**»[2]

وتتّسم هذه الصور المتلاحقة بالنّمو والتكامل، فتضيف الصورة اللّاحقة إلى السّابقة بنية فكرية جديدة أو إحساسًا جديدًا، حتى إذا انتهت الخطبة في صورتها الكليّة أحسسنا باستحالة التّخلّي عن أيّة صورة، وأنّ الصور أسهمت في خلق بنية حيّة فريدة لا يمكن أن نضيف إليها أو نحذف منها.. وأخيرًا لابدّ من القول: إنّ اختيار الخطيب للصّور الاستعاريّة للدلالة على معانيه على هذا النحو من الكثافة أغنى النّصّ وعمّق انفعال المتلقّي بالنّعوت التي أسبغها على السحاب[3] «**وهذه قيمة تعبيريّة تقدّم للمستمع أو القارئ ما يفتح أبواب التفاعل مع الموقف أو المشهد.. إنّ الإلحاح بهذه الطّريقة يُعدّ اختيارًا للشاعر أو الناثر يمارسه ضمن ألوان التواصل الفنّيّة**»[4]

---

[1]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 193-194، ركضها؛ حثّها بالسير؛ تمخّضت: اضطربت بثقل ما فيها وبسطةُ المتناول رفعُ يديه ممدودتيْن، الودق: المطر؛ الأخلاف: جمع خِلف وهو الضّرع، ومريتُ الضرع بيدي مريًا إذا مسحته وعصرته عصرًا خفيفًا ليدرّ.

[2]- مقدمة لدراسة الصور الفنية: ص: 40.

[3]- في الخطب مقاطع وصفية كثيرة عن السّحاب، أبدع فيها الخطيب، تنظر مثلًا: ص: 188-189.

[4]- جماليّات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي: ص: 153.

- **المفارقة وتوتّر الأضداد:**

المفارقة عند شليكل «توتر الأضداد»[1]، والسمة الجوهرية للمفارقة تكمن في التباين والتعارض، فهي «**ليست مسألة رؤية معنى حقيقي تحت آخر زائف، بل مسألة رؤية صورة مزدوجة على صفحة واحدة**»[2].

وتظهر (المفارقة) واضحة جليّة في صور ابن نباتة، والمفارقة جوهر في الأدب، فهي تعكس وظيفته النهائية التي تقوم على الصّراع بين الذّات والموضوع، الخارج والدّاخل، الحياة والموت، الفاني والأزلي، ولأنها تعكس الرؤية المزدوجة في الحياة، فإنها خير ما يمثّل الأدب. إنّ المفارقة تخلق توازنًا في الحياة والوجود، فهي نظرة فلسفية للحياة، قبل أن تكون أسلوبًا بلاغيًّا، ندرك بها سرّ وجود التنافرات والتناقضات، التي هي جزء من بنية الوجود نفسه.. يقول، في سياق حديثه عن الميّت وقد صار في التراب: «**يا له أسير جَدَثٍ لا يؤمَل، وقرين شَعَثٍ لا يُرجَّل. جار جيرانٍ لا يتزاورون، وأخا إخوانٍ لا يتعاشرون. فهم في حال الوجود معدومون، وعلى ظهر سَفَرٍ مقيمون. إنْ خوطبوا لم يملكوا خطابا أو سئلوا أعيوا جوابًا. صال عليهم القضاء فَخَمَدوا، وألحّ بهم الفناء فنفدوا، وغشيَتْهم سنة الموت فرقدوا، فليت شعري أشقوا أم سعدوا**»[3]

فالصورة الكلية تقوم على التّضاد والتوتّر بين عالَمَيْن: انعدام الحياة وفناء الجسد/وبقاء روح الميّت.. لكنه –مع ذلك– عاجز عن الرّدّ إن خاطبه أحد، ولا يملك لنفسه نفعًا ولا ضرًّا. وما أجمل الاستعارات المكنيّة المتلاحقة: (أسيرَ جدَثٍ لا يؤمل)، و(قرين شعثٍ لا يرجَّل)، وهي صور جامدة، تدلّ على الملازمة والثّبات. ولنتأمّل كيف ينبع التضاد من قلب الصورة ذاتها (فهم في حال الوجود معدومون، وعلى ظهر سَفَرٍ مقيمون) ويلتحم بها التحامًا عضويًا ونفسيًّا. وقد أبدع الفارقي كلّ الإبداع في تشكيل هذه الصّورة، في مواضع كثيرة من الخطب، كما في قوله: «**أيّها الناس: إنّ الدّنيا متاع، مقامكم فيها اطّلاع، ووصلها لكم انقطاع، وارتفاعها بكم اتّضاع**»[4]

وقوله أيضًا: «.. **وأنتم راحلون في حال الإقامة، هالِكون من جانب السلامة، تاركون لما قد عرفتموه، شاكّون فيما قد تحقّقتموه**»[5]؛ هذه نظرات ثاقبة في أعماق الإنسان، تجعله يقف على شاطئ الحقائق؛ ليدرك بقوّة البصيرة مبرّرات الأفعال الإنسانية، وتكون النجاة بالوصول إلى المعرفة الحقّة، والهدف المُبتغى، وهو محبة الله، والتّوجّه إليه.

---

[1]- المفارقة وصفاتها: ص: 40.

[2]- المرجع السابق: ص: 56.

[3]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 114؛ الشَّعَث: الدّنس والغبار، ترجيل الشعر تسريحه.

[4]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 72.

[5]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 262-258-266.

- **تبديل الأفعال المنسوبة إلى الإنسان والحيوان:**

نقف في الخطب عند لونٍ من الاستعارات يتم فيها تبديل الأفعال المنسوبة إلى الإنسان، والحيوان، فيحلّ فعل حسي ذو دلالة مادية محل فعل آخر «**ممّا يحقّق مفاجأة المجاز الاستعاري، ويحمل إيقاع التداخل الدلالي وإشعاعه الذي يجلو أبعاد الموقف**»[1]

ففي هذه الصّور نجد الإنسان يلبس لبوس الحيوان أو الطبيعة، ونرى الحيوان والطبيعة والجماد والمجرّد يتحوّل إلى شخوص حيّة، وفي معظم الأحيان – كما رأينا في الصور الذهنيّة للموت، والزمان، والضّلال، والبهتان، والغفلة، والفكر، والشكّ، واليقين ..إلخ – يتحوّل المجرّد إلى هيئة المادة المحسوسة.

فالإنسان في كثير من صور ابن نباتة الاستعارية يلبس لبوس الحيوان أو يخرج في أردية الطبيعة، يقول من خطبة يذمّ فيها الفتنة، وينهى عنها: « **ترضعون ثديَ العقوق، و(توضِعون في غير الحقوق)** »[2] فالإيضاع سير سريع سهل يقال وضعت الدابة إذا سارت هذا السير وأوضعها راكبها، وفي هذه الصورة كناية عن قطعهم الأرحام، وتقصيرهم بحقوق الأقارب.

ويتواصل الفارقي في معظم صوره الاستعارية مع الكون ويتّحد معه فإذا به يرى الحيوان والطبيعة والمجرّدات شخوصًا آدميّة وكائنات حيّة لها خصائص الحياة كلّها، فهي تفكّر وتحسّ، وتناضل وتدافع عن حماها: «**هذه البهائم (تناضل) عن ذمارها، وهذه الطّير تموت حمية دون أوكارها، بلا كتابٍ أُنزل عليها، ولا رسولٍ أرسل إليها، وأنتم أولو العقول والأفهام، وأهل الشرائع والأحكام (تندّون من عدوكم نديد الإبل)، و(تدّرعون له مدارع العجز والفشل)، وأنتم والله أولى بالغزو إليهم، وأحرى بالمغار عليهم**»[3]. (من خطبةٍ يوبّخ فيها النّاس على الفرار من الزحف على الروم).

إنّ الفعل (تندّون) فعل مادّي حلّ في سياقٍ غريب عنه فأعطى دلالة حسّيّة معبّرة لم يكن يؤدّيها الفعل المناسب للسياق (تفرّون وتهربون) إذْ ازدحم معه إيحاء التفرّق من الخوف، والتّخبّط، والذهاب على وجوههم. كما غدت الأفكار المجرّدة (العجز والفشل) مدارعَ تُلبَس[4].. وقد أغنت الصور بدلالاتها الحسية النّص في التعبير عمّا أراد الخطيب الإيحاء به، من إثارة الحمية والغيرة في نفوس هؤلاء المقاتلين.

وتعجّ خطب ابن نباتة بالصور الاستعاريّة حيث نجد المُجرّدات وقد تحوّلت إلى مظاهر طبيعيّة، أو شخوص لها ملامح الحياة وخصائصها، كما في قوله، من خطبة

---

[1]- جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي: ص: 133.

[2]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 88.

[3]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 138–139، ندّت الإبل إذا تفرّقت خوفًا، المدارع: جمع مدرعة وهي قميص المرأة.

[4]- وفي الشاهد السابق يبدع الخطيب في تشخيص الفكرة المجردة العقوق، إذْ صوّرها امرأة يرضع هؤلاء الناس ثديها.

يذكر فيها قدوم والٍ عادل: «**فالآن قرَّ في دياركم الخصب إن شاء الله شامِلا.. ودرَّ عليكم غمام الدَّعة هاطلا، وفرّ عنكم زمان الخوف والبؤس راحلا**»[1].

فهاتان الصورتان (غمام الدّعة)، (فرّ عنكم زمان الخوف والبؤس راحلا) بمعطياتهما الحسّيّة نَقَلتا لنا وهج الانفعال عند الخطيب، واستبشاره بقدوم الخير مع قدوم هذا الوالي.

وقد توصل البحث –بعد استقصاء لمعظم أنواع الصّور في الخطب– إلى أنّ الاستعارة المكنية أكثر تواترًا من التّصريحيّة في نصّ الخطبة؛ لأنّه نص محكوم بالأفعال والصفات المجازيّة، في حين يقلّ الحديث عن الجوامد وهي التي تصنع الاستعارة التصريحية. وإذا كانت هذه ترتفع بالإنسان لتخلق منه شيئًا خارقًا أو أنّها تنزله مراتب وضيعة فإنّ الحركة واحدة: تربط غالبًا بين الإنسان من ناحية والطّبيعة والقيم من ناحية أخرى. غير أن الاستعارة المكنية يختلف فيها الفعل فتصبح الفكرة المجرّدة أو الحيوان شخصًا يمتلئ بالحركة والحيوية... وهنا تظهر مهارة الخطيب[2].

- **الحركة والجمود:**

الحركة عنصرٌ من عناصر الصورة الناجحة، لأنها تضيف بعدًا زمنيًّا. فثمّة فرق كبير بين ماء راكد هادئ وبين شلال من المياه المتدفّقة[3].

والنشاط الحركيّ عنصر أساسي في ملكة التصوير عند الفارقي، فقد برع في تحريك المجرّدات، كما يُلحظ في معظم الشواهد السابقة التي مرّت بنا ونذكر، على سبيل المثال، قوله: «**واعلموا أنّ للموت رحى تعرككم بثفالها، وتهلككم باغتيالها**»[4]

فقد جسّد لنا هذه الفكرة المجرّدة (الموت)، حين شبهها برحى الطاحون التي تدور باستمرار.. والحركة هنا شعوريّة تصوّر حالةً نفسية زاخرة بالقلق والاضطراب..

كما تظهر براعة الخطيب في المزج بين الحسّ (الرحى)، والفكر (فكرة الموت)، والانفعال

ويقول، في سياق حديثه عن متاع الدّنيا الزّائل: «**قد أوردت أبناها شرَّ الموارد، وأرصدَتْ لهم آفاتها بكل المقاصد. (تحزُّهم أيّامها حزّ المبارِد)، وتشوب لهم صفو الحياة بسمِّ الأساوِد**»[5]

---

[1]– شرح خطب ابن نباتة: ص: 98.

[2]– ومن الجدير ذكره أنّ فلاسفة العرب (كابن سينا وابن رشد) كانوا يفضّلون استخدام الاستعارة على التشبيه في الخطابة لأنها أنسب للتمثيل الخطابي، وتقديم القياس الذي يحقق التصديق. وهذا ما نجده في خطب ابن نباتة، إذْ بلغت نسبة استخدام الاستعارة إلى مجموع الأشكال البلاغية الأخرى للصورة (80%)

يُنظر: الجدل لابن رشد: ص: 48؛ وتلخيص الخطابة: ص: 562.

[3]– قضايا في الأدب والنقد: ص: 17.

[4]– شرح خطب ابن نباتة: ص: 32؛ تعرككم: تطحنكم؛ الثفال: جلدة تكون تحت الرحى إذا أديرت يقع الدقيق عليها

[5]– المصدر السابق: ص: 72؛ أرصد الشيءَ لكذا أعدّه له.

وإذا أردنا تتبع حركة الصورة، فسوف نجدها ضمن الحيويّة التي أرادها الخطيب. تتجلّى هذه الحيوية في تشخيص المجرّدات (نتخيّل الزمان/الأيّام وقد صارت أشخاصًا تمسك بالمَبَارد تحزّ بها الناس، كما نتخيّل حركة حزّ المبارد جيئة وذهابًا، فندرك مدى الضّرر والأذى الذي تُلحقه الدنيا بالناس).. فالتشخيص إبداع يمكنه أن يستمد قدرته من سمة الشعور ودقّة الإحساس، خاصّةً وأن الشعور واسعٌ لا حدود له، فهو القادر على استيعاب دقائق الكون كلّها، وحتى الأمور الذهنيّة تتحوّل إلى أشخاص وكائنات تفعل وتتحرّك؛ فالحركة **«ركن مهمّ من أركان تكوّن الصّورة الفنية تسهم في إيجاد صورة مدهشة للنفس»**[1]

أما الصورة الجامدة، فهي « **تلك التي تهدف إلى تثبيت اللحظة الزمنيّة، ومن ثمَّ الفعليّة التي يدور في فلكها الموصوف .. إنّ الصورة الجامدة، والحال هذه، تصبح شديدة الشّبه بلوحة الرّسام أو تمثال النّحات، وذلك من حيث الثبات وتجاوز الزّمن»**[2]

ويعمد خطيبنا، في سبيل رسم هذه الصورة، إلى وسائل متعدّدة، وصور متنوّعة، منها صورة الحبل المتين، المنعقد بإحكام، للتعبير عن تقوى الله: « **أوصيكم عبادَ الله بتقوى الله فإنّها (عروة مالها انفصام)، وذروة مالها انهدام، وقدوة يأتمّ بها الكرام** »[3]

ومنها صورة (الذنوب) التي تغدو، لكثرتها على ابن آدم، كطوقٍ ثقيل. أو قيدٍ لا فكاك منه: «**فيومئذٍ تتفطّر القلوب من الإملاق إشفاقا، و(تصير الذنوب في الأعناق أطواقا)**»[4]، « **فتأهّبوا –رحمكم الله– لقصدها، وشمِّروا لاغتنام وِرْدها، فكم طليقٍ فيها من (وثاق الذّنوب)، وحقيق بنيل كل مطلوب**»[5].

ومن الصّور الجامدة الطّريفة، التي تكرّرت في الخطب: تصوير (الغفلة) بفراشٍ وثيرٍ يسترخي فيه النّاس: «.. **واضطجعتم في مهاد الغفلة حتى استحوذت عليكم فغلبت**»[6]

فعبقريّة الخطيب هنا تحاكي عبقريّة النّحات في تجميد لحظةٍ معيّنة في مكانٍ ثابت..

- **الصورة العنقوديّة:**

في دراسة (الصورة العنقودية) يتتبّع الباحث صورة الشيء الواحد في أعمال الفنّان كلها، وتقوم دراسة الصور العنقودية على مبدأ (التراكم)، وهو «**حَشْد صغير أو كبير من**

---

[1]– الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني: ص: 219.

[2]– الصورة الفنية في شعر الطائيَّيْن بين الانفعال والحسّ: ص: 185.

[3]– شرح خطب ابن نباتة: ص: 263.

[4]– في سياق الحديث عن يوم الحساب، شرح خطب ابن نباتة: ص: 44.

[5]– شرح خطب ابن نباتة: ص: 115، والضمير في قوله (لقصدها) يعود على ليلة النّصف من شعبان–كما شبّه (الميّت) بالأسير الذي لا أمل بافتدائه: «يا له أسيرًا لا يُرْتَقَبُ له الفداء، ومندوبًا لا يُسْمعه النداء»، ص: 300.

[6]– نفسه: ص: 205–9–15–19–30–159–178–181–262؛ ولنتأمل جمال الصورة في قوله: «(فانتبه أيّها الرّاقد من وَسَن الطبع)، والتمس الأمان ليوم الفزع»، ص: 30.

العناصر (الألفاظ، الشّذرات التصويرية، الأنسوجات التحليليّة) المتشابهة أو المتقاربة، التي من شأنها أن تستثير حالة داخلية واحدة، أو تنبش انفعالًا واحدًا، أو مجموعة متقاربة من الانفعالات وتستهدف آلية التراكم تقليب الشعور من عدة وجوه بحيث تأتي العناصر التراكميّة على هيئة تنويعات للبؤرة الواحدة ومن ثمَّ تكون بمنزلة إغناء لها»[1]

وهذا الرّابط الموحِّد للصور والعناصر داخل النّصوص يُسمّى بالشعور المُسيْطر أو ما يسمّيه مكليش (بالحالة العاطفية الفائقة للعادة)[2] وممّا يساعد على اكتشاف الشّعور المسيطر أو الحالة العاطفية الفائقة للعادة في الخطب النُّباتيّة، تكرار موادّ الصّور فيها. فتكرار هذه الصّور يسهم في إضفاء إحساس واحد وانفعال واحد في الخطب جميعها.. وبعد الإحصاء الدّقيق للصور في الخطب تبيّنَ أنّ الصّورة الأكثر تراكمًا في الخطب هي صورة الأمم السّابقة التي فنيت وذهبت بعد أَنْ عَمَرَت الأرضَ زمانًا.. من ذلك قوله: **«فقد سمعتم ما كرّر الله عليكم من قصص أبناء القرى، وما وعظكم به من مصارع مَنْ سلف من الورى، مما لا يعترض ذوي البصائر فيه شكّ ولا مِرى، وأنتم معرضون عنه إعراضكم عمّا يُختلق ويُفترى، فالقهقرى رحمكم الله عن حبائل العطب القهقرى»**[3]

ويقول في موضع آخر: **«أيّها النّاس: أجيلوا الأفكار في انقراض الأمم، الذين كانوا من قبلكم في الأرض قاطنين، وعلى مهاد الخفض مستوطنين.. حتى إذا استحكمت فيهم طماعية التخليد، واستولت عليهم رفاهية التمهيد.. وقادوا الخليقَةَ بأزمّة الرّغَب والرَّهَب، وسارت بهم الدّنيا مسيرَ التقريب والخَبَب رَغًا في وسط ديارهم سقب العطب»**[4]

إذ بُنيَت الصورة الكليّة للمقطع بصورة واحدة مركّزة تتميّز بتكثيفها، وتقديم الفكرة أو الانطباع باختصار فنّي شديد: (حتى إذا استحكمت .. رَغًا في وسط ديارهم سقب العطب)، وما أحسن تشبيهه الموت بالسّقب (ولد النّاقة) الذي يرغو وسط ديار بني آدم، معلنًا عن هلاكهم، في صورة ذهنيّة مبتكرة.[5]

ومن الصّور التي تتكرّر في الخطب: اقتحام الناس حلبة السّباق، ويكون المعنى مجازيًا دومًا، أي لا توجد حلبة سباق وخيول، ولكنّ خيال الخطيب استوحى هذه الصّورة

---

[1]- دراسة في الحب المقموع: ص: 138.

[2]- الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ص: 261.

[3]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 53.

[4]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 50؛ الرفاهية والرفاهة الراحة وسعة العيش؛ الطماعيّة: الطمع-التقريب والخبب نوعان من أنواع سير النّاقة.

[5]- وانظر أيضًا هذه الصورة لانقراض الأمم السابقة، ص: 72، بدءًا من قوله «ألا فاسرحوا الأبصار في آثار معاركها، واقدحوا الأفكار بتذكار ملوكها وممالكها.. إلخ»، وتتكرّر الصورة ذاتها، ولكن بصياغة جديدة في كلّ مرّة، ص: 32-35-39-43-48-59-70-75-80-116-240-248-260.

من الواقع الحضاري آنذاك وغايته من ذلك بثّ روح الحماسة والإقدام في النّفوس.. من ذلك قوله: «**أيها الناس: اقتحموا حلبة السّباق إلى الفوز الأكبر.. إلخ**»[1]، وقوله: «**فأطلقوا رحمكم الله أعنّة الأعمال، في حَلَبات الإمهال**»[2].

وفيما يخصّ الصورة العنقوديّة الأولى: من الجدير ذكره أنّ (المعنى الموضوعي)[3] للموت هو الذي يسيطر على الخطب، وهنا ليست صورة الموت على هذه الدّرجة من القَتَامة، كما أنّ أفعاله لا تتصف بالجور لأنها تنطبق على النّاس كافّة: كبيرهم وصغيرهم، سادتهم وعبيدهم. وسرّ ذلك أنّ المقصود بالزمان أو الدهر أو الموت هنا (قانون الحياة)،وهذا القانون يسري على الجميع، كما في قوله مثلًا: « **أيّها الناس: إنّ الموت بابٌ لابدّ من دخوله، وضيف لا ريب في نزوله، وهاجم لا مدفع لحلوله، وصارمٌ لا مطمع في كلوله. فرحم الله امرًا أخذ من صحّته لسقمه، ومن شبيبته لهرمه، ومن قوّته لألمه، ومن جِدَته لعدمه، ومن مقامه لرحلته، ومن دنياه لآخرته**»[4]

«**أيّها النّاس اتّقوا الله وحده، واعتصموا بحبله واحفظوا عهده.. واعلموا أنّ الموت بحرٌ لابدّ أن تلجوا مدّه، ومنهلٌ كتب الله على كلّ حيٍّ وِرْدَه**»[5]

فخطيبنا يريد أن يعبّر عن فكرة مهمّة، وهي أنّ الحياة تقتضي الموت، وما الموت إلّا حدٌّ للحياة.. إنّه الصّورة التي تلبسها الحياة وتحطّمها مِنْ بَعْد، وهذه الصّورة لا توجد في اللحظة الأخيرة فحسب، بل توجد في كلّ لحظةٍ من لحظات الحياة.. ونتيجة لذلك، فقد أصبح وَعْي (ذات الخطيب) بحضور الموت المهيمن على الحياة ليس غريبًا، أي قوّى من فاعليّة وجود الموت، فاندغم مع الحياة، وطرح جزع الذات منه، لكونه الغاية الحتميّة لحياة البشر.

ممّا سبق، وجدنا أنّ (صورة الموت، وانقراض الأمم السّابقة) تتكرّر في الخطب، بطريقة لافتة للنّظر.. لذلك يمكن أن نعدّها رمزًا، فالصورة –كما يرى صاحبا نظرية الأدب– يمكن استثارتها مرّة على سبيل المجاز، لكنّها إذا عاودت الظهور بإلحاح فإنّها تغدو رمزًا[6].

والصورة الرمزية المُثلى هي التي «**تستحضر غيب النّفس والوجود، وهي التي توحي بيقينها المبرم وتحتّمه في النفس دون أن تقوى النّفس على فهمه**»[7]

---

[1]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 119.

[2]- المصدر السابق: ص: 775–242.

[3]- هو المعنى الفلسفي الذي يدلّ على الاطلاع العميق على المذاهب الفلسفيّة بالروح والجسم.

[4]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 177؛ الكلول: مصدر كلّ السيف إذا زال حدّه حتى لا يقطع، الجِدَة: الغنى

[5]- المصدر السابق: ص: 176.

[6]- نظرية الأدب: ص: 244.

[7]- الرمزيّة والسريالية في الشعر الغربي والعربي: ص: 116.

وظائفها في الخطب

ليست الصّورة لغوًا يُقصَد بها مجرّد تجميل وزينة، وإنّما هي تعبير عن نفسيّة الفنّان. فالصّورة هي «**الوسيلة الفنّية الجوهريّة لنقل التجربة، في معناها الجزئي والكلّي**»[1]

وتبقى الصّورة قاصرة، إنْ هي اكتفت بتصوير تجربة الأديب، إذْ ما الفائدة إن كان قد أجاد تصوير تجربته، لكنّه لم يستطع أن يوصلها إلينا؟ .. لهذا فإن وظيفة الصّورة لا تكتفي بمجرّد التنفيس، بل تحاول عامدة أن تنقل الانفعال إلى الآخرين وتثير فيهم نظير ما أثارَتْه تجربة الأديب (شاعرًا كان أم ناثرًا) فيه من عاطفة.[2]

إن هذا يعني أنّ الصورة مرتبطة بالمتلقي على قدر ارتباطها بالقائل.. فالمتلقي يشارك الأديب في صنع صورته وذلك بما يلقي عليها من روحانيّته في أثناء تلقّيها: إنّه يبعث الحياة فيها عن طريق ربطها بعواطفه وآماله ومخاوفه[3]؛ ومن وظائفها في خطب ابن نباتة:

- **التعبير عن النفس الإنسانيّة والحديث عن سرّ الوجود:**

يربط كثير من النّقاد بين الأدب والمعرفة، ويرون أنّ الأدب يساعد على فهم الواقع ومعرفة حقيقته وأوضاعه، ومن معرفة الواقع نستطيع تسديد سلوكنا وتوجيهه إلى الحياة الحرّة الكريمة، وذلك عن طريق الفهم للحياة ودوافعها الخفيّة والظاهرة، وحقيقة الخير والشرّ، ونتائجهما القريبة والبعيدة. وليس من شك في أنّ الفهم الصّحيح للحياة وللخير والشرّ يُعَدّ من العوامل الفعّالة في تسديد السّلوك الفردي والجماعي.[4]

ولمّا كان الأدب في جوهره تعبيرًا عن النفس الإنسانية، وتفسيرًا لما في هذا الكون من أسرار وخفايا بواسطة هذا التعبير، فإنّ العلاقة بين القيم الأدبية والقيم الصوفية وطيدة جدًا، فهي في رأي الأستاذ العقّاد: «**العلاقة بين استطلاع أسرار الوجود وبين معرفة النفس ومعرفة الإفصاح عن معانيها والإبانة عن أشواقها بلسان الأدب أو بلسان الفنّ على التعميم. فكلّ تعبير ينطوي على سرّ موضح مكشوف. وأيّ سرّ أعمق من سرّ الوجود وأحوج منه إلى التعبير**»[5]

عاش ابن نباتة في القرن الرابع الهجري، وفي هذا القرن، فضلًا عن القرن الثالث، تجلّى التّصوّف بأعمق معانيه، وأرقى مظاهره، فكان إشباعًا عاطفيًّا، وتغذيةً قلبيّة، في مقابل المنحى العقلي الذي حمل لواءه المتكلّمون والفلاسفة.

---

[1]- النقد الأدبي الحديث: ص: 442.

[2]- وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي: ص: 26.

[3]- الفنون والإنسان: ص: 75.

[4]- ماهية الأدب ومهامه في النقد الأدبي الحديث: ص: 70-71، ومن هؤلاء النقاد محمد مندور.

[5]- يسألونك: ص: 46.

ويقوم التصوّف في أساسه على النّضج الرّوحي، الذي يمثّل قمّة الرّقيّ، وجوهر الإنسان وحقيقة سلوكه. فالإنسان يحيا بعقله وروحه، فإذا نضج عقله، وسَمَت روحُه، فإنّه يقف من الوجود موقفًا له أهميّة ومكانةٌ كبرى، فلا قيمة للمرء دون موقف إزاء ما يجري في الحياة والكون والأحياء.

فقد بدا ابن نباتة منقِذًا للإنسان من غفلته التي تجعله يجري مع متاع الدنيا، والتمسّك بأذيالها، فهو يريد انتشاله ممّا ألمّ به من حيرة واضطراب: «**فلا تحرقوا رحمكم الله نورَ مشيبكم بنار ذنوبكم، وارمقوا غِيَرَ الحوادث بأبصار قلوبكم**»[1]

وهو يدعو الإنسان دومًا للتفكّر في آيات الله، وهذا الكون البديع، ليصل إلى حقيقة اليقين وجوهره: «**مَنْ قدح بصيرته بزناد الاعتبار، أنارَت له ظُلَمُ العواقب بمصابيح الاستبصار**»[2]، كما يدعوه إلى التّسامح، ونقاء السّريرة: «**والله لو صفت الضّمائر من كَدَرِ نفاقها، وانكفت السرائر إلى الثقة بخلّاقها، لأعذَبَ لكم من الحياة مرَّ مذاقها**»[3]

الشرح والتوضيح:

الصورة خطوة أوّليّة في عمليّة الإقناع؛ إذ إنّ إقناع الآخرين بمعنى من المعاني يتطلّب شرحه وإيضاحه، ولا بدّ من الانتقال في الصورة من الواضح إلى الأوضح، أو من المعنويّ إلى الحسّيّ[4]. وهذا ما نراه في قول ابن نباتة: «**فكما حلّ بكم من المشيب ما تكرهون، كذلك يحُلّ بكم الموت أفلا تنتبهون.. فيا معشر الشّيوخ هل بعد ابيضاض الزّرع إلّا حصاده، ويا معشر الكهول ما نَصَف من الثمار فقد آن جداده، ويا معشر الشباب كم من زرع أباده قبل البلوغ جراده**»[5]

شبّه حالة الشيخ الذي قربت منيّته، بحال الزّرع الذي نضج ثمره وآن وقت حصاده، ثمّ حذف الطرف الأول وذكر من الطرف الثاني ما له علاقة بالمَثَل (ما بعد ابيضاض الزرع إلّا حصاده) على سبيل الاستعارة التمثيلية. وشبّه حالة الكهل الذي جاء أجله، وهو في عمر الأربعين بحال النخيل الذي حان وقت قطاف محصوله من الأرطاب الذي بلغ نصف بسره .. كمّا شبّه حال الشاب الذي أتاه الموت بغتة وهو في عزّ نشاطه، وريعان شبابه، بحال الزّرع الّذي لم ينضج بعد، فهجم عليه الجراد، ولم يبق ولم يَذَر، ثم حذف الطّرف الأول.. إلخ.

---

[1]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 268.
[2]- المصدر السابق: ص: 54-55.
[3]- المصدر نفسه: ص: 161.
[4]- الفنون والإنسان: ص: 28-31.
[5]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 268.

فخطيبنا، هنا، انتقل من المعنويّ إلى الحسّيّ، وأتى باستعارات تمثيلية متلاحقة[1]، مناسِبة لحال الشاب، والكهل، والشيخ، كلّ المناسبة، مستمدًّا مادّة صوره من الطّبيعة الصّامتة أو المتحرّكة .. وغايته من ذلك كلّه أن يتجسّد المعنى في ذهن المتلقّي واضحًا لا لبس فيه.

الإيحاء:

وهنا يتخلّى الخطيب عن نقل موصوفه نقلًا واقعيًّا دقيقًا، ويضيف إليه ظلالًا من نفسه وروحه، فتضحي الصورة مشعّة بدلالات غنيّة وأجواء متعددة تتيح للمتلقّي وجوهًا متعددة في تفسيرها حين ابتعدت عن الدلالة الحرفيّة الواقعيّة .. ففي سياق وصفه قلوب الأعداء (الروم)، يقول: «**ولو مسّتها صوارم أهل الحقّ، ونَحَتْها عزائم الإخلاص والصدق؛ (لتهافَتَتْ تهافُتَ الفَرَاشِ المنثور، هبَّتْ به ريحا جَنوبٍ ودبور)**»[2]

وهي صورة موحية جدًا، ومعبّرة عن خوف الروم وانخلاع قلوبهم لكثرة ما رأوا من إقدام جنود سيف الدولة، واستماتتهم في الدّفاع عن حمى الأمة.

وهكذا تبيّنّا أنّ الصورة الفنّيّة في خطب ابن نباتة لها وظائف عدّة أبرزها التعبيرعن النفس الإنسانية، والحديث عن سر الوجود، والإيحاء، والشرح والتوضيح، وأنّ صورته تدخل في بنيان النص وتتفاعل معه وتتضافر مع الفكرة العامة أو الشعور المراد تصويره، وهذا يعني أنها ذات وظيفة عضويّة في النّص، وأنّها فاعِلة في السياق ومؤثّرة فيه وليست زينة ولا فضلة

- **البنية الإيقاعية:**

يتجاوب المتلقي مع العمل الفني، من خلال موسيقاه وإيقاعاته المنسجمة، التي تتماوج وتتوافق وحركةَ النّفس، فالموسيقا «**طريق السّموّ بالأرواح ، والتعبير عمّا يُعجز التّعبير عنه**»[3]. ولا يمكن، بحالٍ من الأحوال، عزل الإيقاع عن المعنى والسّياق، وعاطفة المبدع. فالإيقاع ينبع من تآلف الكلمات وانسجامها وتلاؤمها في علاقات صوتيّة لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحويّة[4].

ومن صفات الأسلوب الخَطابي الرفيع أن يكون موسيقيًّا رنّانًا، ليكون خفيفًا على اللسان، حسن الوقع في الآذان.. وننتقل إلى بيان أهمّ الظواهر الصوتيّة الإيقاعية التي أسهمت في رسم (البنية الإيقاعية) لخطب ابن نباتة.

---

[1]- وميزة الأمثال التي وظّفها ابن نباتة -هنا- أنّها من ابتكاره، فهي ليست من الأمثال السّائرة

[2]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 144، نحَتْها: قصدَتْها، تهافتت: تساقطت، الدَّبور: الريح التي تقابل الصَّبا. ولم تخل معظم صوره من الإيحاء، ففي قوله مثلًا: «أرسله صلى الله عليه وسلم عند تلاطم أمواج الضلال، (وتزاحم أفواج المُحال)»، ص: 265؛ كناية عن كثرة الجهل، والبعد عن الطريق الصحيح، طريق الله..

[3]- النقد الأدبي الحديث: ص: 380.

[4]- نظرية اللغة والجمال: ص: 166.

- **إيقاع السجع والازدواج:**

تأثّرت الخطابة في القرن الرّابع وما بعده، شأنها شأنُ النثر الفني عامةً، بأسلوب الصّنعة البديعية، التي انتهج سبيلَها الكُتّاب والخطباء مقتدين فيها بأسلوب ابن العميد وطريقته في اعتماد السجع والجناس والطّباق وغير ذلك من ألوان البديع. إلّا أنّ الصنعة البديعية في الخطابة كانت أخفّ وطأةً وأقلّ تعقيدًا ممّا عليه الحال في الرسائل والمؤلّفات الأدبيّة والتاريخيّة؛ لأنّ الخطباء كانوا يراعون المستوى الفكري لجمهورهم. وكانوا يسعون في الغالب إلى إقناعه وتكوين المواقف لديه تجاه القضايا التي يؤمنون بها، عن طريق التأثير في مشاعره ووجدانه.

ويُلحظ من خطب ابن نباتة، أنه يجمع بين السجع والازدواج[1]، من غير تكلّف.. وسجعه مقبول، لاقترانه بجودة التعبير، وحسن الإلقاء، وإحكام الفكر، والتأثير في وجدان السّامعين.. ومن المعلوم أنّه يجب على الخطيب أن يختار المقاطع التي يقف عليها، بحيث يكون وقوفه عند نهاية جزء تامّ من المعنى الذي يريده، وبأن يكون المقطع ذا رنين قوي، يملأ النفس، ويوجهها نحو الغرض الذي يريده الخطيب.. وتخيّر المقاطع في الكلام، وأماكن الوقوف عمل مهم من أعمال الخطيب، وقد جاء في (الصّناعتين): «**قال الأحنف بن قيس ما رأيت رجلًا تكلّم فأحسن الوقوف عند مقاطع الكلام، ولا عرف حدوده، إلّا عمرو بن العاص؛ كان إذا تكلّم تفقّد مقاطع الكلام، وأعطى حقّ المقام، وغاص في استخراج المعنى بألطف مخرج**»[2].

يقول ابن نباتة: «**أوصيكم عبادَ الله، وإيّاي بتقوى الله.. وأحذّركم الغفلةَ عن الأمر المُظِلّ، والإدبارَ عن الخَطْب الأجلّ. فإنكم مطلوبون، والمطلوب أولى بالوَجَل. وإنّكم مسؤولون، والمسؤول أحقّ بتصحيح العمل.. إلخ**»[3]

يُلحظ في هذه الخطبة البليغة تعانق الألفاظ والمعاني والموسيقا؛ إذ استعمل الخطيب ألفاظًا جزلةً مألوفة، وحقّق السّجع بين كلّ قرينَتَيْن، وأحسن الوقوف عند مقاطع الكلام: (الأجلّ، بالوَجَل، العمل)، وهو يحاول شدّ المستمع إلى معنى اللفظة ضمن بنية الفاصلة، فيتوقّع معه ترديد الوحدة اللفظيّة المتضمّنة لموسيقا الفاصلة التالية (وهو ما يُسمّى بالإرصاد). وكان الخطيب يغيّر الفاصلة بعد عددٍ من الجمل، لينوّع الإيقاع الموسيقيّ لنغم حرف الفاصلة، وليشدّ انتباه المستمع إلى جرس موسيقي جديد ليكسر

---

[1]- عرّفه السجلماسي بقوله: «تصيير أجزاء القول متناسبةَ الوضع، متقاسمة النظم، معتدلة الوزن، متوخًّى في كل جزء منهما أن يكون بزنة الآخر، دون أن يكون مقطعاهما واحدًا»؛ المنزع البديع: ص: 514.

[2]- كتاب الصناعتين: ص: 438/1

[3]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 184.

الرتابة الموسيقية.. فإذا أضيف إلى ذلك كلّه جودة الإلقاء وحسن الصّوت، والمؤثّرات المسموعة والمرئيّة، فإنّ الخطبة يمكن وصفها بأنها من النثر الشعري..

فإذا انتقلنا إلى الازدواج، وجدنا أنه يقوم على التعادل والتوازن دون التقفية. يقول أبو هلال العسكري: «**لا يحسن منثور الكلام ولا يحلو حتى يكون مزدوجًا، ولا تكاد تجد لبليغ كلامًا يخلو من الازدواج**»[1]، ويقول: «**واعلم أنّ الذي يلزمك في تأليف الرسائل والخطب هو أن تجعلها مزدوجة فقط، ولا يلزمك فيها السجع؛ فإنْ جعلتَها مسجوعة كان أحسن، مالم يكن في سجعك استكراه وتنافر وتعقيد**»[2].

ويقترن الازدواج عند خطيبنا بالسّجع في معظم الأحيان: «**أيّها النّاس: مَنْ عرف الحقَّ أنكر الباطل، ومَنْ أحبّ الآجِل أبغض العاجل، ومَنْ فكّر في العواقب، لم يقدم على المعاطب. وطَلَبُ الفائِتِ عناء، والقول بغير عملٍ هَبَاء.. والمرءُ أعلمُ بسريرته. وكلٌّ عامِلٌ على بصيرته**»[3]

يُلحظ التوازن بين الجمل، بتقسيمها إلى فقرات قصار متناسبة الطول متشابهة الأداء، حيث تتسربل الجمل ضمن مجموعة متجانسة، وفقرات متلائمة (مَنْ عرف الحقّ.. ومَنْ أحبّ..)، (والمرء أعلم.. ، وكلٌّ عاملٌ ..) ولم يقصد ابن نباتة أن يتخذ من هذا الازدواج معرضًا للبراعة والزخرف، بل الغاية منه جلاء المعنى في الذهن وتوكيده في النّفس يُضاف إلى ذلك «**هدفٌ فنيّ يتمثّل في تلوين التعبير وإغنائه بعنصر الإيقاع والموسيقا**»[4]

أما السجع في هذا الشاهد، فلم يكن حاجِبًا للمعاني، وإنّما كان وسيلةً لجلائها وعاملًا لبروزها وتوهّجها[5].

من الشّواهد السّابقة[6]، تبيّنا عزفَ الخطيب على أنغام السّجع والازدواج في البناء الصّوتيّ الدّاخلي للخطبة، فأصوات الحروف متناغمة ومؤلَّفة بوسائل فنّيّة، في محاولة منه لتطبيق هندسة عقليّة متولّدة من انفعالاته التي تتنامى لتبلغ الذروة عند كل فاصلة. لتصدح منها حدّة نبرته الصّوتيّة، وهذا كلّه يستثير انتباه المتلقّي بهذا النّظام المتناسق للجمل الموسيقية.

---

[1]- كتاب الصناعتين: ص: 260/1.

[2]- المصدر نفسه: ص: 159/1.

[3]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 113.

[4]- أعلام النّثر الفني في العصر العباسي: ص: 256.

[5]- ومن المواضع التي جاء فيها السجع خفيفًا لطيفًا مواضع الدّعاء في خواتيم الخطب، كما في قوله، مثلًا: «جَعَلَنا الله وإيّاكم ممّن اطّرح اللّهو جانبًا، واتّخذ الجدّ صاحبًا، وكان لهواه غالِبًا، ولمولاه مراقِبًا»، ص: 116.

[6]- وللاستزادة من شواهد السجع والازدواج: ص: 9-69-90-110-182-307-308.

- **إيقاع الجناس:**

إنّ فنّ إلقاء الخطب كان سماعيًّا يعتمد على حسن سماع الجمهور، وكان الجناس أحد المظاهر التي أبرزت ذوق الحضارة القائم على تفضيل التناسق والتناسب. وذلك بما فيه من ميزات إيقاعيّة تقوم على التشابه، والتّماثل والتّرجيع. ممّا يؤدّي إلى استقطاب السمع، وجذب الخيال لتتبّع عناصر التّشابه الصوتيّ التي تنطوي على اختلاف معنوي وتدعو إلى المقارنة، والبحث عن الفروق والاختلافات.. الأمر الذي يؤدّي إلى نشاط خيالي معنوي متكامل في حيّز التّماثل الصّوتي.

والجناس نوع من أنواع التكرير بالمعنى العامّ، يختصّ بإعادة اللّفظ مع اختلاف المعنى. ولا يخفى ما للجناس في الكلام من تأثير في السّامع « **ولعلّ السرّ في تأثير الجناس ما فيه من إيهام النّفس أنّ الكلمة المكرّرة ذات معنى واحد، فإذا أمعن المرء فيها النظر، رأى للكلمتَيْن مَعنَيَيْن مختلفيْن**»[1] فيدفع ذلك إلى الإعجاب بالخطيب الذي اهتدى إلى هذا الاستخدام. من ذلك قوله: «.. **ولو ردعَ الموتَ شَرَفٌ أصيل، أو دفع القَدَرَ قَدْرٌ جليل، أو منع الحذرَ وجهٌ جميل، لكان أوّلَ ناجٍ بكماله الرسول**»[2]

ف(القدر)، (قدر) كلمتان متّفقتان في الشكل، مختلفتان في المعنى، مرتبطتان بالسياق لغرض إتمام المعنى وإضفاء الجمال الموسيقي النابع من ترديد حروف كلمة (قدر).. إلّا أنّ خاصية الترجيع الإيقاعي لا يمكن أن تتم بمعزل عن المعنى (نشعر بالرّهبة والجلال لِما تحمله كلمتا القَدَر، قدْرٌ جليل من معانٍ قدسية عظيمة تلائم السياق) ولهذا أكّد عبد القاهر الجرجانيّ أنّ «**ما يعطي التجنيس من الفضيلة، أمرٌ لم يتمّ إلا بنُصْرة المعنى؛ إذْ لو كان باللفظ وَحْدَه لَما كان فيه مستحسنٌ، ولَمَا وُجد فيه معيبٌ مستهجَن**»[3]

وتقوم الموسيقا التعبيريّة للخطبة بدور المساعد للعبارة اللغوية على تحقيق الغاية من التأثير (لا يمكننا تجاهل فنّ الإلقاء عند الخطيب الذي يرفع صوته في العبارات الثلاث الأولى، فيصدر لحنًا فنّيًّا متناسقًا له أثره الخلّاب في شدّ المستمعين؛ لأنّ ألفاظه وعباراته متلوّنة بهذا الإيحاء النفسي الصّادق الذي يظهرأثره واضحًا في نبرة صوته..ثمّ يخفضه عند قوله:لكان أوّل ناجٍ بكماله الرّسول).

وعندما يذكر الخطيب كلمَتيْن متجانستيْن تختلف إحداهما عن الأخرى في عدد الحروف، أو نوعها أو هيئتها، أو ترتيبها، فإنّ نقصان هذا الجناس معناه أنّه قد حَدَث

---

[1]- أسس النقد الأدبي عند العرب: ص: 476.
[2]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 106.
[3]- أسرار البلاغة: ص: 8.

اختلاف في إيقاع المقطعيْن: إمّا في زمن الإيقاع، أو في مسافته أو درجته[1]. يقول الدكتور منير سلطان: «**الجناس الناقص هو: مقطعان صوتيّان مختلفان في الإيقاع مختلفان في المدلول**»[2]. فالنّقص في الجناس الناقص يلبّي حاجة النّفس إلى الإيقاع المُتباين، كما يلبّي الجناس التّام، حاجتها إلى الإيقاع الواحد المتكرّر. وقد وُجد هذا النوع من الجناس بكثرة في الخطب، يقول مثلًا: «**أيّها النّاس: مَنْ استمع لخطوب الأيّام، غَنِيَ عن خُطَبِ الأنام**»[3]

والجناس هنا بين (خطوب، خطب) وهما مقطعان صوتيان غير متماثلين، ومختلفان في المعنى. والاختلاف في الإيقاع نتجَ عن نقص في حركة المدّ من لفظة (خُطَب) وفيه ما فيه من إيحاء بالسرعة، بينما يوحي إيقاع (خطوب) بالبطء والامتداد فهي أطول زمنًا في نطقها.. ويُلحظ أنّ اختلاف الإيقاع عن طريق الجناس الناقص، يجد في نفس المتلقي قبولًا وفي أذُنه وَقْعًا متناسقًا، وهذا هو المطلوب.

وثمّة نوع من الجناس يكثر في الخطب هو (الجِناس الاشتقاقي): وفي هذا اللون يكرّر خطيبنا عدّة مشتقّات للكلمة الواحدة، كما في قوله، في سياق حديثه عن أعمال المتصوّفة: «.. **رَمَقُوا العواقبَ بالبصائر البصيرة، وخرقوا الغياهب بالأفكار المنيرة، وجنّبوا الجنوبَ مهادَ الفُرُشِ الوثيرة، وغسلوا الذنوبَ بفيض الأدمع الغزيرة،، وعَقَلوا القلوبَ بعُقُلِ الصّبر المريرة..**»[4]

يُلحظ أنّ هذا الجناس يُحدث تنغيمًا موسيقيًّا من شأنه أن يثير انتباه المتلقّي ويلفت عنايته إلى المعنى الذي تحمله هذه الألفاظ. وهذا ما يريد الخطيب أن يؤكّده لِما له من دواعٍ نفسيّة تموج في أعماقه (حبّ التصوّف، ودعوة المستمعين إلى تمثّل هذه الصّفات الروحانية للمتصوّفة).. ولعلّ التّلاحم بين الصورة الإيقاعيّة والصّورة البلاغيّة، في قوله (رمقوا العواقب..)، (عقلوا القلوبَ..) يجعلنا نؤكّد أنّه «**لا يخدم الجناس الصّورة الإيقاعيّة فحسب، بل إنّه يقيم علاقة مع الصورة بعامة حين يقيم العلاقات بين الدّال والمدلول. إنّه جناس دائري بين أجزاء الصورة وأجزاء العبارة وليس جناسًا بمفهومه التقليديّ تتماهى فيه الكلمات بمعزلٍ عن علاقتها بالمبدع**»[5]

---

[1]- تختلف مسافة الإيقاع بأن تكون الكلمة الأولى أبعد من الثانية في مخارج حروفها، أو أقرب، مثل (دامِس) و(طامِس)، وتختلف درجة الإيقاع بأن تكون الكلمة الأولى أقوى في مخارج حروفها، أو أضعف من الكلمة الأخرى، مثل (القَدَر) و(القدْر) في الشاهد الذي مرّ معنا؛ البديع في شعر شوقي: ص: 109-110.

[2]- البديع في شعر شوقي: ص: 109.

[3]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 54.

[4]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 78؛ العُقُل: جمع عِقال وهو ما يُعقل به البعير؛ المريرة: القويّة المحكمة.

[5]- فن القول عند المتنبي: 92؛ وللاستزادة من شواهد الجناس تنظر ص: 37 بدءًا من قوله: «إنّ سُبُلَ العافية عافيةٌ لقلّة سلاكها..»، ص: 197، بدءًا من قوله: «وإن ظُلَم ذنوبنا ليوجب إظلام النهار، وانفصام الفلك الدّوار..»

- **إيقاع التنكير:**

تقوم ظاهرة التّنكير بدورٍ فعّال في رسم أبعاد الإيقاع في الخطب من جانبَيْن: الأول منهما جانب إيحائي معنويٍ يتمثّل فيما يحمله التنكير من إيحاءات غنيّة بمعاني الإطلاق وعدم التحديد، مما يسمح بالانطلاق إلى آفاق واسعة تخلّف لدى المتلقّي إحساسًا عميقًا بالكليّة، ويضفي نوعًا من الغموض والتّهويل، ويخلق جوًّا ملحميًّا يعمّقه الجانب الآخر للنكرة، وهو جانب مادّي صوتي يتجلّى في تنوين التنكير الذي يترك ترجيعًا صوتيًّا عاليًا يصاحبه رنين ممتدّ يرفع وتيرة الإيقاع ليتردّد صداه، ممّا يساعد المتلقّي في تمثّل اللحظة الوجدانيّة والتّفاعل معها[1].

ومن أمثلة هذه الظّاهرة، قول الخطيب مشيرًا إلى صيحة إسرافيل عليه السلام ، ونفخه في البوق: «**فإنّ صيحةً تُشَقِّقُ القلوبَ عن حبّاتها، وتُلحِقُ الأحياءَ بأمواتها، لَأَهْلٌ أن يطيّشَ العقولَ ذِكرُ ميقاتها، وتُذْهِلُ النفوسَ عن ملذّة حياتها، وتسبل من العيون سجال عبراتها**»[2]

لابدّ أنّه تلفّظ بكلمة (صيحةً)[3] بكثافة دلالية تفصح عن نغمة المأساة، والخَطْب العظيم الذي يتناسب ومعنى هذه الكلمة.. ولابدّ أنّه وقف وقفة سريعةً عندها، غير أنّها كافية لتشكّل منعطفًا إيقاعيًا يكسر امتداد النَّفَس، ويعطي الخطيب فرصةً لاسترداد قوته، واستجماع أفكاره.. كما يُلحظ أنّ حرف المدّ أصبح جزءًا من بنية الفاصلة (حبّاتها، بأمواتها، ميقاتها.. إلخ)، فهو يحمل الدلالة الشعوريّة التي مَنَحَتْ إحساسَ الخطيب بالضّيق الخفيّ، فأطلق حرف الألف محاولةً منه للتفريج عن نفسه وعن الآخرين.. وقوله، في سياق حديثه عن الفتنة: «**وهل هي إلّا نارٌ وقودها الغضب، ومُذْكيها الصَّخَب وقادِحها اللّعب، ومؤجّجها الكذب يطمع العدو في أهلها وتُقطع المودّةُ بوصلها**»[4]

لم يعد خافيًا أثر التنكير في كلمة (نار) في رسم إيحاءات التهويل والتعظيم، ليذهب ذهن السّامع كلَّ مذهب في تخيُّل الأثر السّلبي للفتنة.. كما يُلحظ وجود الائتلاف بين أصوات الحروف المهموسة (الهاء، والصاد، والحاء) في ثنايا الجمل، والمجهورة في الفواصل (حرف الباء) الذي ورد منساقًا في خدمة البناء الموسيقي للخطبة المطبوعة بطابع انفعال الخطيب، وهو يبلّغ ويحذّر. فعند النّطق بـ (الباء) تنطبق الشّفتان انطباقًا محكمًا،

---

[1]- ينظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العبّاسي، ص: 231.
[2]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 295.
[3]- المقصود بالنكرة التي سندرسها في معظم الشواهد: النّكرة الموصوفة.
[4]- شرح خطب ابن نباتة: ص: 87.

وبعد انفصالهما فجأة ينفجر النّفَس المحبوس محدثًا صوتًا انفجاريًّا مدوّيًا[1].. وهذا الأمر يتّفق وطبيعة تجربة الخطيب وهو إزاء التقريع واللَّوم والتّعنيف والتّرغيب والترهيب

هذه الأساليب البديعية لم تكن في خطب ابن نباتة مقصودة لذاتها، أو متكلَّفة. لذا لم نشعر بكثرتها إلّا إذا تعمّدنا الوقوف عليها، لأنّها كانت موظَّفَةً لخدمة النظام الإيقاعيّ العامّ، على نحوٍ جعلها عنصرًا أساسيًّا في نسيج المعنى والمبنى معًا.

خاتمة:

عبّر خطيبنا عن أفكاره في الوعظ والإرشاد، والتأمّل العميق في الحياة والزمن والوجود، ومصير الإنسان، وبثّ روح الحماسة والفداء في نفوس جنود سيف الدولة الحمداني، بأسلوب تصويري. واستطاع أن ينفذ من خلال هذا التصوير إلى أدقّ المجرّدات الذهنيّة، ولم يَخْل تصويره من الصّبغة الفلسفيّة، كما لم يخل من المشاعر الإنسانية العميقة في معظم الأحيان. وكان اعتماده الرئيس على الاستعارة؛ لأنها أنسب للتمثيل الخَطابي وتقديم القياس الذي يحقّق التصديق. ولم يعتمد كثيرًا على الصور المألوفة أو الجاهزة، فاتّسمت صوره بالجِدّة والابتكار.. ممّا سبق، نجد أنّ خطيبنا كان قادرًا حقًّا على الاستهواء، وعلى استمالة الناس إلى مذهبه، بفضل براعته البيانيّة، وجنوحه إلى الاستعارة والتخييل والمبالغة المقبولة. وبهذا يسكب في عبارته قوة وحرارة؛ لأنّ الحياة تسري في العبارة على مقدار غناها بالمشاعر الحيّة، والعواطف المشبوبة، والصور الذهنيّة.

[1]- الأصوات اللغوية: ص: 23.

المصادر والمراجع:

المصادر:

1. القرآن الكريم.
2. أبو العتاهية (أشعاره وأخباره)، الديوان: تحقيق د. شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، 1965م.
3. أسرار البلاغة: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، اعتنى به مصطفى شيخ مصطفى، ميسّر عقّاد، ط1، مؤسّسة الرسالة ناشرون، بيروت، 2004م.
4. إعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء: محمد راغب الطباخ الحلبي، صححه وعلّق عليه: محمد كمال، ط2، دار القلم العربي، حلب، 1409هـ.
5. الإمتاع والمؤانسة: علي بن محمد التوحيدي (أبو حيان)، صحّحه وضبطه: أحمد أمين، وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ت).
6. الإيضاح في علوم البلاغة: محمد بن عبد الرحمن، جلال الدين القزويني، تحقيق: رحاب عكاوي، ط1، دار الفكر العربي، بيروت، 2000م.
7. البيان والتبيين: عمرو بن بحر أبو عثمان (الجاحظ)، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1423هـ.
8. تلخيص الخطابة: ابن رشد، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1967م.
9. الجدل: ابن رشد، تحقيق: تشارلس بيتروث، الهيئة المصرية العامة، 1979م.
10. شرح خطب ابن نباتة: الشيخ العلامة طاهر بن صالح الجزائري المتوفّى 1338هـ، قدّم له واعتنى به أحمد فريد المزيدي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1428هـ.
11. كتاب الصّناعتين: الكتابة والشعر: أبو هلال الحسن بن عبد الله (العسكري)، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1419هـ.
12. لسان العرب: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، (د.ت).
13. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: أبو محمد القاسم بن محمد بن عبد العزيز الأنصاري السجلماسي، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، 1980م.
14. منهاج البلغاء وسراج الأدباء: أبو الحسن حازم بن محمد القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986م.
15. وفيات الأعيان: أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد ابن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، (د.ط)، دار صادر، بيروت.

المراجع:

1. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: ابتسام حمدان، ط1، دار القلم العربي، حلب، 1997م.
2. الأسس الدلالية في تحليل النصوص العربية: محمود فهمي حجازي، القاهرة، 1979م.
3. أسس النقد الأدبي عند العرب: أحمد محمد بدوي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، (د.ت).
4. الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، دار وهدان للطباعة والنشر، 1979م.
5. أعلام النثر الفني في العصر العباسي: عمر الدقاق، ط1، دار القلم العربي؛ دار الرفاعي، حلب، سوريا، 2004م.
6. البديع في شعر شوقي: منير سلطان، ط2، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1992م.
7. البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر: علي صبح، المكتبة الأزهرية للتراث، مصر، 1996م
8. بنية القصيدة في شعر أبي تمام: يسرية المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م.
9. جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي): د. فايز الداية، ط2، دار الفكر، دمشق، 1996م.
10. الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي: محمود قاسم، القاهرة، 1969م.
11. دراسة في الحبّ المقموع: يوسف اليوسف، ط2، دار الحقائق، 1982م.
12. الرثاء في الجاهلية والإسلام: حسين جمعة، دار معد للطباعة والنشر، دمشق 1991م.
13. الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي: إيليا حاوي، بيروت، 1980م.
14. الصّورة الشّعريّة عند عبد الله البردوني: وليد مشوح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1991م.
15. الصورة الشعرية في الكتابة الفنية: صبحي البستاني، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1986م.
16. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: بشرى موسى صالح، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994م.
17. الصورة الفنية في شعر أبي تمام: عبد القادر الرباعي، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م.

18. الصورة الفنية في شعر الطّائيَّيْن بين الانفعال والحس: وحيد كبابة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م.
19. الصورة الفنية: نورمان فريدمان، ترجمة: جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر، العدد(16)، 1976م.
20. الصورة والبناء الشعري: محمد حسن عبد الله، القاهرة، 1981م.
21. علم النفس: جميل صليبا، دار الكتاب، لبنان، (د.ت).
22. فلسفة الجمال في الفكر المعاصر: محمد زكي العشماوي، (د.ط)، بيروت، 1981م.
23. فن الخطابة: أحمد الحوفي، دار الفكر العربي، ط3، (د.ت).
24. فن القول عند المتنبي، الشاذلي البوغماني وتوفيق قريرة، مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر، الجمهورية التونسية– سوسة، (د.ت)
25. الفنون والإنسان: إروين إدمان، ترجمة: مصطفى حبيب، مكتبة مصر، (د.ت).
26. في الشعرية: كمال أبو ديب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987م.
27. قضايا الإبداع في قصيدة النثر: يوسف حامد جابر، ط1، دار الحصاد، دمشق، 1991م.
28. قضايا في الأدب والنقد: ماهر حسن فهمي، دار الثقافة، الدوحة، 1986م.
29. ماهية الأدب ومهامه في النقد الأدبي الحديث: محمد حامد الحضيري، ط1، رابطة الأدب الحديث بالقاهرة، 1992.
30. مبادئ النقد الأدبي: ريتشاردز، ترجمة: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، 1961م
31. مبادئ النقد الأدبي: ريتشاردز، ترجمة وتقديم: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، القاهرة، 1963م.
32. المدخل إلى علم الأسلوب: شكري عياد، ط4، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م.
33. المسبار في النقد الأدبي: حسين جمعة، دار مؤسسة رسلان، دمشق، 2011م.
34. معالم جديدة في أدبنا المعاصر: فاضل ثامر، بغداد، 1975م.
35. المفارقة وصفاتها: سي. ميويك، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، (د.ت).
36. مقدمة لدراسة الصورة الفنية: نعيم اليافي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1982م
37. النثر الفني في القرن الرابعك: زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، 1975م.

38. نظرية الأدب: رينيه ويليك وأوستن وارين، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعيّة، (د.ت).
39. نظرية اللغة والجمال، تامر سلوم، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 1983م.
40. نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم: عصام قصبجي، ط1، دار القلم العربي، حلب، 1980م.
41. النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، 1987م.
42. النقد الجمالي وأثره في النقد العربي: روز غريب، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1952م.
43. نقد العقل المحض: عمانوئيل كنط، ترجمة: موسى وهبة، مركز الإنماء القومي، لبنان، (د.ت).
44. وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي: محمد النويهي، معهد البحوث والدراسات العربية، 1966-1967م.
45. يسألونك: عباس محمود العقاد، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1978م.