

الترميزُ البصري الحركي في حِكَم الإمام عَلِيٍّ (ع) مُقَارَبَةً سِيمِيائيةً
**Visual-Kinesthetic Coding in the Wisdom of Imam Ali , A
 Semiotic Approach**

muhanad.hassan456@gmail.com طالب الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها - كلية اللغات الأجنبية - جامعة أصفهان - إيران	مهند حسن عبد الحسيناوي
m.rahim@fgn.ui.ac.ir الأستاذ المشارك في قسم اللغة العربية وآدابها - كلية اللغات الأجنبية - جامعة أصفهان. إيران	الدكتور محمد رحيمي خويگاني (الكاتب المسؤول)
m.Abedi@fgn.ui.a.c.ir الأستاذ المشارك في قسم اللغة العربية وآدابها - كلية اللغات الأجنبية - جامعة أصفهان. إيران	الدكتور مهدي عابدي

الإرسال: 2025/06/25	القبول: 2025/07/20	النشر: 2025/12/30
---------------------	--------------------	-------------------

الملخص:

كثيرة هي الدراسات المحققة في فضاء نهج البلاغة لأمير المؤمنين علي (ع)، ومتنوعة في مساعيها وطرحها وغاياتها وأساليبها، إلا أن التي تسعى لرصد رمزياتها الصورية المتجسدة عبر عنصر الحركة الأفقية من وجهة نظر سيميائية قليل، ولعل الانطلاق من هذه الزاوية هو واحد من بين العناصر التي تضيف أهمية على تلك الدراسة، فضلاً عن كونها قد اختارت مدونة أدبية كانت ولا زالت شاغلة الدنيا، ميداناً لدراساتها وتطبيق مفاهيمها، وكذلك اتخاذها من المنهج السيميائي وسيلة لبلوغ تلك المرامي؛ فهو وبما يملك من أدوات معرفية تشرّحية دقيقة، قادرٌ على كشف المستور من الدلالات، وإظهار المتواري من الرمزيات. وبالتالي سيساعد البحث في الحصول على إجابات وافية لتساؤلاته التي شكّله نقطة الشروع لديه في البحث والتقصي، ومن ثمّ التوصل لتلك النتائج، التي كان من أبرزها معرفة أن عنصر الصور الحركية وبمستواها الأفقي تحديداً، ساهم أياً مساهمة في بلورة صور حيّة متحركة تنبض بالحياة، جسدت أفكاراً ومعانٍ مهمّة وعميقة تتّسم

بالتجريد والثبات. كما زادت من حجم التأثير والتفاعل لدى المتلقي، وأثّرت وأثّرت في فكره ووجدانه على حدّ سواء.

الكلمات المفتاحية: نهج البلاغة . الحكم، الترميز البصري . الحركة. السيميائية .

Abstract:

There are many studies that explore the Nahj al-Balagha of the Commander of the Faithful, Ali (peace be upon him), and they vary in their endeavors, presentations, goals, and methods. However, those that seek to monitor its symbolic imagery embodied through the element of movement from a semiotic perspective are few. Perhaps starting from this perspective is one of the elements that lends importance to this study. Furthermore, it has chosen a literary corpus that has been, and continues to be, preoccupied with the world as a field for its study and application of its concepts. It also adopts the semiotic approach as a means to achieve these goals. With its precise anatomical cognitive tools, it is capable of uncovering hidden meanings and revealing hidden symbolism. Consequently, this research will help In order to obtain comprehensive information for his upcoming questions: What is defined by visual-kinetic coding, and what are its functions within the semiotic rhetorical context in the letters of the Commander of the Faithful (peace be upon him)? What is the nature of its existence between the kinetic structure and the heavenly connotations emanating through the visual symbols in the letters? What are the connotations of bodily directions and gestures within his texts (peace be upon him), and how did they contribute to building the idea of creative assistance after influencing the recipient, which it poses through an action or makes him suffer or directs him towards it, as will become clear through the example selected in this study?

Keywords: Nahj Albalagha, Visual coding, Movement, Semiotics.

1- مقدمة:

تُعَدُّ الصَّوْرة بشكل عام من أهم العناصر الفاعلة التي تمنح النصَّ هويته الأدبية، وسماته الشعريَّة، لدرجة يصعب معها تصوُّر غياب هذا العنصر وبقاء صفة الأدبيَّة فيه. فإن أمكن تصوُّر غياب، أو تحوُّل بعض ملامح تلك الهوية، كما حصل في أدب العصر الحديث، حيث تمَّ كسْرُ النمطيَّة والقواعد الكلاسيكيَّة التي ابْتَنِيَّ عليها، وخاصَّةً في الشَّعر لا سيَّما الحرَّ منه، الذي اجترح التغيُّر بتحليله عن فكرة الوزن الواحد والقافية الواحدة المقيَّدة للقصيدة، لحساب التعدُّد والتنوُّع بحسب إحساس الشَّاعر والدقَّة الشعوريَّة المستمكنة منه لحظة الإبداع، متأثرين بمدارس الأدب الأوربيَّة الحديثة آنذاك، فإنَّ الحال هذا لا يجري على عنصر الصَّورة؛ لفرط أهميَّتها، ومركزيتها في تشكُّل تلك الهوية؛ ف«هي وحدها التي حظيَتْ بمنزلة أسمى من أن تتطلَّع إلى مراقبتها باقي الأدوات التعبيريَّة الأخرى... إنَّها كيان يتعالى على التاريخ» (محمد، 1990: 7). وهي الحاسَّة الأكثر تقدُّماً على غيرها من الحواس، بل نكاد نرى انفرادها دون غيرها من الحواس، ودون غيرها مما هو وراء الحواس. (نوفل، 1995: 13). ولعلَّ من بين أهمِّ العناصر المكوِّنة للصورة الأدبية، هو عنصر الحركة الفاعلة داخلها، الذي يتخطَّى في سياقات نصوص أمير المؤمنين(ع) ذلك المستوى الفيزيائي المعروف، إلى رمزيات شاخصه، ومديات دلاليَّة عميقة، تُعزِّز من حجم الإقناع والتأثير الفكري والعاطفي عند المتلقِّي. ومن هذا المنطلق، ستحاول هذه الدراسة تسليط أضواء البحث السيميائي على مجموعة منتقاة من حِكَم أمير المؤمنين(ع) التي تزخر بهذا العنصر الفعَّال، ويتجلَّى عبرها بشكل واضح ومتنوِّع، باحثة عن الرمزيات البصريَّة المتشكِّلة عبر هذا العنصر في مستواه الأفقي داخل الصورة الأدبية، والكشف عن دلالاته السيميائيَّة العميقة، وستقسِّم دراسة الرموز البصريَّة الحركيَّة الأفقيَّة إلى ثلاثة محاور: الحركة الأفقية الدالة على السرعة، والحركة الأفقية الدالة على البطء، والحركة الأفقية الانتقاليَّة المطلقة. سعيًا منها للإجابة عن التساؤلات الآتية: ما المقصود بالترميز البصري الحركي؟ وما هي وظائفه ضمن السياق البلاغي السيميائي في رسائل أمير المؤمنين(ع)؟ وما هي طبيعة العلاقة الكامنة بين البنية الحركيَّة والدلالات السيميائيَّة المنبثقة عبر الرموزات البصريَّة في الحِكَم؟

مع اتضاح مسعى البحث وغاياته في استكشاف الرمزيات البصريّة وقراءتها سيميائيًا، بات من المنطقي أن يتخذ النقد السيميائي منهاجًا لممارسة عملية الاستكشاف تلك. فمنهج النقد السيميائي هو واحد من أهمّ مناهج النقد الحديثة؛ « شأنه شأن الأنشطة النقدية المعاصرة يرتبط ببيئة الفكر المعاصر، فهو في تركيزه على حياة العلامات في النص، ومعالجتها شكلانيًا يشبه إلى حدٍّ بعيد نشاط النقد الجديد » (الرويلي، 2002: 185). حيث يمتلك من الميّزات والأدوات المعرفيّة الكثير، ما يجعله قادرًا على تفكيك النص وسبر أغواره العميقة واستنطاق مدلولاته الكامنة المتوارية خلف الدلالات السطحيّة، باحثًا عن حياة تلك العلامات داخل نسيجها الاجتماعي كما يرى (سوسير)، أو فضائها الفلسفي كما يرى (بيرس). وبعبارة أخرى: إنّه المنهج النقدي المتبلور مع ولادة علم العلامات «الذي يدرس الإشارات أو العلامات وفق نظام منهجي خاص يبرز ويحدّد الإشارة، أو العلامة اللغويّة، أو التصويريّة في النصوص الأدبيّة وفي الحياة الاجتماعيّة » (المرجع نفسه: 185). وبالتالي فإنّ الاستعانة بهذا المنهج لتحليل الرموز البصريّة الحركيّة في رسائل أمير المؤمنين(ع)، سيساهم بشكل فعّال في اكتشاف البنية الرمزيّة والدلالات الكامنة خلف عنصر الحركة والتعبير البصريّة داخل سياقات رسائله(ع)، انطلاقًا من توصيفها بأنّها أنماط تواصلية تتجاوز محدوديّة الألفاظ إلى رحابة الدلالات العميقة المفتوحة على التأويل.

2. الإطار النظري:

2-1- الرمزية والرمزية: الرمز والرمزيّة مفردتان أصل اشتقاقهما يعود إلى الرمز، ذلك المصطلح واسع الانتشار، الذي تتخطّى مساحته حركته عالم الأدب، إلى رحاب عوالم أخرى، كالفنّ بمختلف صنفه، والدلالة والفلسفة والرياضيات والاجتماع وغيرها. وعلى سبيل الايضاح لا التقصي سيعرّج البحث على أبرز تلك العوالم التي يجوبها ذلك المصطلح. فالرمز في اللغة هو «الإشارة والإيماء بالشفيتين والحاجب. وَقَدْ رَمَزَ يَرْمِزُ وَيَرْمِزُ» (الجوهري، 1979: 880). ولو قال قائل: «رَمَزَ الشَّخْصَ: أي عَمَرَ أو أَوْمَأَ وَأَشَارَ بالشفيتين أو العينين أو الحاجبين أو الرأس أو أيّ شيء كان دون إحداث صوتٍ؛ وذلك بقصد التفاهم. ((قال أَيُّكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمَزًا)) (آل عمران 41). ورمز الشيء بعلامة:» دلّ بها عليه، مثله

بصورتها أو شكّلها أو نموذجها. فُرمزَ إلى السّلام بِعُصْنِ الزيتون، وُرمزَ إلى الوطنِ بِالْعَلَمِ» (عمر، 2008: 941). في حين أنّه ورد في خصوص الترميزيّة أنّها «اسمٌ مؤنَّثٌ منسوبٌ إلى ترميز، وهي التعبيرُ عن المعاني بالرموز والإيجاء، وترميزيّة اللغة تدلُّ على اقتصاديّتها» (المرجع نفسه: 941). أمّا الرمز في علم الدلالة ما هو إلا «مثير بديل يستدعي لنفسه نفس الاستجابة التي قد يستدعيها شيء آخر عند حضوره، ومن أجل هذا قيل أنّ الكلمات رموز لأنّها تمثّل شيئا غير نفسها، وعُرفت اللغة بأنّها نظام من الرموز الصوتيّة العُرفيّة» (عمر، 1998: 12). كما يعدّه أيضا علما يشتمل على الاهتمامات الرئيسيّة الثلاثة: «دراسة كيفيّة استخدام العلامات والرموز كوسائل اتصال في اللغة المعيّنة. ودراسة العلاقة بين الرمز وما يدلُّ عليه أو يشير إليه، ودراسة الرموز في علاقاتها بعضها ببعض، وعلى هذا يضمُّ علم الرموز كثيرا من فروع علم اللغة وبخاصّة الدلالة والنحو والأسلوب، كما يُعدُّ من الناحية الدلاليّة وحدها أعمُّ من علم الدلالة؛ لأنّ الأخير يهتم بالرموز اللغويّة فقط، أمّا الأول فيهتم بالعلامات والرموز لغويّة كانت أو غير لغويّة» (المرجع نفسه، 15). أمّا من وجهة نظر الفلسفة، فالرمز هو «علامة يُتَّفَق عليها للدلالة على شيء أو فكرة ما، ومنه الرموز العاديّة والرموز الجبريّة، ويقابل الحقيقة والواقع» (مذكور، 1983: 92). بينما تعريفها للرمزيّة (Symbolisme) أنّها «نسق من الرموز للدلالة على معانٍ خاصّة أو التعبير عن حقائق ومعتقدات، ومنه الرمزيّة الفنّيّة والرمزيّة الأدبيّة، وكثيرا ما تُستعمل في لطقوس والتعاليم» (المرجع نفسه: 92). أمّا عالم الفن فهو يقدم منظورا خاصا للرمزيّة، ويتعاطى معها مسرحا وتشكيلا وتصميما وغيرها من الضروب على نحو الضد والنِد من الواقعي والانطباعي؛ فهي عنده «رفضٌ للماديّة... فالواقع كما يراه الرمزيون، لا يقتصر على المادي، بل يتخطاه ويمتد إلى الشّعور والتأمّل الباطني، كي يتحرر من عوائقه الماديّة، ويبلغ دلالاته السّامية وقيمه الرّوحانيّة» (أهمز، 2009: 106). أمّا من في عالم الأدب فالرمزيّة (symbolism) تعني «حركة رُوحِيّة مثاليّة لدرجة التّصوّف، والصلة في إبداعاتها بين الدال والمدلول تحتاج إلى حسٍّ مرهف ونظرة ثاقبة لرصدها وتفسيرها» (راغب، 2003: 299-300). حيث شقت طريقها في هذا العالم بعيدا عن خط سير المنهج المباشر المغرق في التقريريّة وتتبع التفاصيل الدقيّة أثناء بلورة العمل الأدبي وهو يحاكي الواقع ويجسّده؛ لأنّ

الرمز كمنهج فني، تراكيب لفظية وغير لفظية مؤسّسة على «الإيحاء عن طريق المشابهة بما لا يمكن تحديده، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير مُوحّدةً بين أمثاج الشعور والفكر» (أحمد، 1977: 42). وبالتالي، فإنّ الرمزية باجتراحها عالم الفن، وفي سعيها لخلق أفكاره وتجسيدها، إنّما تفعل ذلك «في شكل متبلور لا يتشابه مع الواقع ولا يكون غايةً في حدّ ذاته، إذ إنّ مهمّته الأساسيّة تتمثل في التعبير عن الفكرة مهما كانت إيجاءاتها ودلالاتها، بحيث يظل تابعا لها» (راغب، 2003: 301). ومحصّلة لما تقدّم، يمكن القول: إنّ الرمز-وكما ورد في مقدّمة كتاب الرموز في الفن، الأديان، الحياة-هو «كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه لا بطريق المطابقة التامة وإنّما بالإيحاء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها، وعادة يكون الرمز بهذا المعنى شيئا ملموسا يحل محل المجرّد كرموز الرياضيات التي تشير إلى اعداد ذهنيّة» (سيرنج، 1992: 6). وليس بعيد عن هذا الفهم، يتقدّم منهج النقد السيميائي بمفهوم متضامن مع ما سبق، فهو وفقا لمتبنياته «وسيط تجريدي للإشارة إلى عالم الأشياء» (علوش، 1985: 102). وهو المجسّد الحقيقي للعلاقة بين الدال والمدلول، أو بين العلامة والرمز، «فالعلامة تمثل الموضوع وهي الحضور المجسّد، والرمز يتمثل في دلالة الإشارة ومعناها» (وظفة، 2021: 7). ومن أجل تدارك الخلط المتوقع بين العلامة والرمز، يمكن القول: أنّ العلامة «ليست رمزا بذاته بل يكمن الرمز في المعنى والدلالة الكامنة في العلامة، وهذا يعني أن العلامة تجسّد الكيان المادي للرمز بينما يأخذ الرمز صورة معنوية أو فكرة ذات مغزى توجد في عقل الإنسان: فالكلمة بوصفها علامة ليست رمزا بذاتها بل الفكرة التي تتضمنها تمثل الرمز» (المرجع نفسه: 7). بمعنى آخر، إذا كانت العلامات هي تجسيد وتوثيق لفكرة أو لفنٍّ من الفنون السمعية أو البصرية، أو أيّ وسيلة تعبير أخرى، فإنّ الرمز هو تجسيد للمعاني المجرّدة التي تحتضنها تلك الوسائل.

2-2- الحركة :

3-2- يعد عنصر الحركة واحدا من بين تلّكم العناصر المهمّة في تفعيل دور الصورة الأدبيّة، واعطائها مساحات أكبر للتعبير عن مكونات مبدع النص، وإيصال رسائله سواء الواضحة منها أو المشفّرة، ذات البعد الواحد أو الأبعاد المتعدّدة والمستويات المختلفة في حمل المعاني

واكتناز الدلالات. وهو وبحسب مقدرة صاحب النص لا يقتصر فقط على رسم حركات الجسد وتنقلاته الفيزيائية في فضاء الزمان والمكان، بل إنّه يمكن أن يتخطى ذلك إلى ما هو أعمق من الدلالات المعنوية، وأكثر كثافة من الرمزيات الصورية؛ فهو قادر على رسم حركة تطوّر الأحداث وطبيعة إيقاعها وتبدّل المواقف فيها، وإبراز حال الصراع بين شخص النص. وهو المنوط بتجسيد الطابع الحسي للصورة عن طريق تشخيص حركة الأجساد وتدقّقها، وكل هذا سوف يضمنها من المعاني والدلالات الرمزية، والشفرات السيميائية الكثيرة. وبالتالي سوف يتيح ذلك مساحة حركة أوسع وأرحب للكاتب في التعبير عن مكوناته وما يجول في خاطره، مع الاحتفاظ بعنصر المتعة والإثارة والحيوية التي يشيعها ذلك العنصر الفعّال. ومن أجل الوقوف على ماهيته بشكل يفهمه بعضا من حقّه، سيستعرض البحث مفهوم الحركة في ميادينها الأكثر حضورا.

2-4- الحركة في الميدان اللغوي :

جاء في العين عن معنى الحركة أنّها من مادة (حرك) : «حَرَكَ الشَّيْءَ يَحْرُكُ حَرْكًا وَحَرَكَةً وَكَذَلِكَ يَتَحَرَّكُ: حَرَكْتُ بِالسَّيْفِ مَحْرَكَةً حَرْكًا أَيْ ضَرَبْتُهُ» (الفراهيدي، ج3، بلا: 61). في حين عرّفها ابن منظور في لسان العرب بضدّها قائلا: «(حرك) و(الحركة): ضِدُّ السُّكُونِ، حَرْكٌ يَحْرُكُ حَرَكَةً وَحَرْكًا وَحَرَكُهُ فَتَحَرَّكَ» (ابن منظور، ج10، 1956: 410). ثمّ نقل عن الأزهري قوله فيها : «وَكذلكَ يَتَحَرَّكُ، وتَقولُ: قَدْ أَغْبَا فَمَا بِهِ حَرَكَ، وقال ابنُ سيدة: وما بِهِ حَرَكَ أَيْ حَرَكَةً؛ وفلانٌ مَيِّمُونُ العَرِيكَةِ والحَرِيكَةِ» (المرجع نفسه: 410). كما نقل الرازي في صحاحه عنها رأياً مشابهاً لما سبق، مضيفاً عليه معنى جديداً يُجسّدُ الخِفَّةَ والذِّكَاةَ قائلا: «ح ر ك - (الحركة) ضِدُّ السُّكُونِ و(حَرَكْتُهُ فَتَحَرَّكَ) وما بِهِ (حَرَكَ) أَيْ حَرَكَةً. وُعْلامٌ (حَرَكَ) أَيْ خَفِيفٌ ذَكِيٌّ» (الرازي، 1983: 56). أمّا الزمخشري في أساس البلاغة فقد قدّم لها معنى مغايراً عمّا سبق، وربط معناها بحارك البعير قائلا: «حرك: رَكِبَ حَارَكُ البَعِيرِ، وهو أعلى كاهله، وحَرَكْتُ البَعِيرَ: أَصَبْتُ حَارَكَهُ. ونقولُ: ظَلَلْتُ اليَوْمَ أَحْرَكُ هذا البَعِيرَ، أي أُسَيِّرُهُ فلا يَكادُ يَسِيرُ» (الزمخشري، 1998: 184).

2-5- الحركة في الميدان الأدبي

إنَّ الحديث عن عنصر الحركة في ميدان الأدب، يستلزم بالضرورة الحديث عن الصورة؛ فهي القوام الأساسي الذي يمارس فيه دوره الفاعل في إضفاء الحيويّة وبث الحياة، ومن دونه تغدو جُثّة هامدة متشحة بالسكون. فالعلاقة بين الصورة وعنصر الحركة علاقة جزء بكل، لكنّه جزء على قدر كبير من الأهميّة سواء على مستوى الشكل وجمالياته وسحره وروعة وشِدّة تأثيره، أو على مستوى المعنى والمفهوم والدلالة الناشئة من تعاضد دوره داخل ذلك الكيان. فالحركة وإن كانت واحدة من العناصر المكوّنة للصورة ككُل، إذ تشترك واللون والشكل والمعنى في ذلك التكوين، إلا أنّها - بحسب العقاد - «أصعب ما فيه؛ لأنّ تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر ولا يتوقف على ما يراه بعينه ويدركه بظاهر حسّه» (العقاد، بلا: 293). كما يعدّها من أبرز عناصر كمالها التي ترتقي بها عن التّقصّص؛ ففي معرض حديثه عن ابن الرومي وصورة الشّعريّة يقول: «فالصّورة كاملة لا تنقصها سمة من سمات المكان والزمان والحركة ولا حظّ من لواحق العين واللمس والخيال...» (المرجع نفسه: 294). بمعنى آخر، أنّ توافرها في الصّورة سبب حياتها وحيويتها، وغياها مدعاة لجمودها وموتها، وهذا ما حدّى بإسماعيل عز الدين أن ينتقد الصّورة التقليديّة القديمة، حيث كانت فقيرة من هذا الجانب، يقول في ذلك: «فالصّورة الشّعريّة القديمة إذن صورة حسّيّة حرفيّة شكلية.. فلم يكن فيها أي خاصيّة عضويّة أو حركيّة، بل كانت عناصر جامدة» (إسماعيل، 2013: 81). فكما كان هذا الغياب سببا في اعتقاده بمنقصة الصّورة الشّعريّة القديمة، كان الحضور الفعّال في الصّورة الشّعريّة الحديثة أحد أهمّ مميّزاتها؛ إذ «أنّ لها فلسفة جماليّة مختلفة، وأبرز ما فيها (الحيويّة)، وذلك راجع إلى أنّها تتكوّن تكوّنًا عضويًا، وليست مجرد حشدٍ مرصوصٍ من العناصر الجامدة... وبذلك أصبحت الصّورة تنقل مشهداً حيّاً» (المرجع نفسه: 82). وأكثر من ذلك، فقد جعلها الفيصل بين أن يكون هذا النظم أو ذاك فنّا أم ليس بفن حيث قال: «وعلى العموم فإنّ الصّورة الحيّة هي هدف الشعر الحديث، ووجود الصّورة في الشعر يجعله سهلاً التّدكّر، ممثلاً. وبعبارة أخرى يجعله فنّاً» (إسماعيل، 1974: 365).

إنّ حساسيّة الصّورة ودورها الخطير في نقل الرسائل والشفرات الدلالية والسميائية عبر النصّ الأدبي عموماً، بات من المسلّمات سواء عند مُبدِعِهِ الذي أيقن أنّ براعته في صياغتها هي محكُّه الأكبر، أو عند ناقدِهِ الذي جعل منها ميزاناً يقيّم على أساسه ثقل الشاعر أو الأديب

وعمق تجربته وصدق إحساسه تجاه الإنسان والأحداث والأشياء. وبالتالي يمكن القول: أن الصورة المدعّمة بعنصر الحركة هي أكثر تلك الصور حساسيةً وقدرة على حمل الشفرات السيميائية، والدلالات الرمزية؛ ذاك أن لعنصر الحركة المتنوعة، وبفضل تظاهراتها المختلفة سرعةً وحيويةً واتجاهاً وحقيقةً ومجازاً وخفاءً وتجلياً، منح الصورة تلك القدرة الهائلة على اكتناز أكبر قدر ممكن من تلك الشفرات السيميائية والرمزيات البصرية محل البحث. فمادة الصورة موفورة ومُتاحة في هذا العالم، لكنّ الميزة والإبداع يكمنان في زاوية الالتقاط، والبراعة في الصياغة، والحدق والخبرة في التوظيف؛ بمعنى آخر، إنّ أهمية الصورة تتجلى من خلال الطريقة التي تفرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرّضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونشأثر به» (عصفور، 1992: 327). فالعالم وما فيه مليء بالصُّور، بل أنّه لا يوجد شيء -بحسب لويس- في هذا العالم ليس صورة وليس شعرياً وليس دالاً، وبالتالي فإنّ «موضوع الصورة يعتمد على القوة الخيالية لاستجابة الشاعر أولاً، وعلى المدى الذي استوعب به وعي الشاعر هذا المشهد... فالشاعر يستطيع أن يخلق الصورة من أيّ شيء، شرط أن تكون استجابته الخيالية لهذا الشيء قوية، بما فيه الكفاية» (لويس، 1982: 103-104). وبالتالي، «إنّ الصورة الفنية -بهذا الفهم- طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من وجوه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تُحدِثه في معنى المعنى من خصوصية وتأثير» (عصفور، 1992: 323).

وبالمحصلة، يمكن القول: أنّ الصورة المدعّمة بعنصر الحركة، هي الصورة الأكثر تقبلاً عند متلقّي النصّ الأدبي، شعراً ونثراً، وهي أقربها حفظاً وأكثرها رسوخاً في مخيلته، وهي من تُضفي الحيوية وتبث الحياة في عناصرها المكوّنة، وبحركيتها هذه يضمن مُبدع النص -بشرط الإحادة- زيادة حجم التفاعل ونقل الانفعالات وتنوعها إلى المتلقّي، وأحذه بعيداً عن جو الرتابة وحال السكون والمحدودية، إلى رحابة المعاني المتحرّكة والدلالات المتنوعة، فضلاً عن الاستمتاع والاحساس العالي بجماليات اللغة وتعدّد أساليبها. فبقدر ما تكتنز من عناصر الحركة ستكون أقرب للجمال والخلود، وبقدر ما تفقد من ذلك، ستكون لقلة التفاعل أدعى وللنسيان أقرب.

2-6- الحركة في الميّدان البلاغي:

يشهد الميدان البلاغي في الكثير من فنونه وأقسامه، عمليات الانزلاق والتحوّل والتبدّل في المعاني، لِدَواعٍ مُتعدّدة، وأسباب كثيرة. وبالتالي يُقْضي هذا إلى حراك ونشاط كبيرين في عملية الانزياح الدلالي لها ضمن سياق معيّن. على سبيل المثال لا الحصر: فإنّ من يقرأ في السياق النحوي مفردة الفعل (يَسْمَعُ) ستُعْطيه دلالة المضارعة والاستمرار مع إفادة الإثبات، في حين أنّ دلالتها تلك ستتحرك وتقلب عكسيا باتجاه الماضي مع إفادة النفي، فيما لو دخل عليه الحرف (لم- لم يَسْمَعُ)، لذلك سُمّي بحرف نفي جزم وقلب، أي قلب المعنى من المضارعة إلى الماضيّة. وهذا التحوّل في حدّ ذاته جعل المفردة الفعلية تنتقل من سياقها النحوي، إلى سياق بلاغي؛ فهي تشير منعزلةً للمضارعة، بينما تدلّ في سياقها الجديد على الماضي. ومن يقرأ في السياق البلاغي المجازي: لما تبدّى لي قمرٌ، انخسف القمر. فإنّ المراد من القمر الذي لاح ليس المعنى الحقيقي للكوكب، بل الآخر المتحرّك عنه إلى المجاز، أي المحبب الذي يُشبه في وضاءته القمر. ولو قال قائل لأحدٍ في سياق استعاري: عَقْلُكَ مُظْلِمٌ، فليس المراد هنا ما هو ضدّ النور، بل المعنى الآخر المنتقل عنه إلى معنى الجهل والتخلف. ولو قال في سياق كنائي: يا كثير السُّهاد. فهو يرنو للمعنى الآخر الذي نأى عن الظاهر، فكأنّ به ربّما عمّن أرقّه العشق وأطارَ نومه. ولو أجاب أحدهم سائلاً عمّا جاء به في سياق التورية فقال: جئتُ بالخيار، فقد ثبّت فُهم السائل عند المعنى القريب، أي هذا النوع من الحُضار، في حين انتقل توريةً بمقصده للمعنى البعيد، أي خيار النَّاس، هروبا من المسألة أكثر، أو إثارة لذهن المتلقّي، أو تملّصا من الوقوع في الكذب، وغيرها من الدواعي. إذا يمكن القول: إنّ البلاغة تُعطي المصداق تلو المصداق على فاعليّة عنصر الحركة داخل المعنى ضمن السياق، أو السياقات المتعدّدة. وبالتالي يكشف هذا ويثبت من طريق آخر عن عمق العلاقات الدلاليّة بين الحقلين. «فالبلاغة تأسيسا على ذلك، تساهم في تبدّلات المعنى الدلالي. فهي أحد روافده الفنيّة ولذا نشأت علاقة وطيدة بين البلاغة وعلم الدلالة» (الشيخ، 1999: 16).

لقد ذكر الجرجاني ما يُعزّز ذلك الرأي في الخاصيّة الحركيّة، حين تحدّث عن التشبيه وعلاقته بعنصر الصّورة وتأثير أحدهما على الآخر، وكيف أنّها تضيف على المشهد التصويري جمالا

لجماله، وتُشيعه بهجةً وحيويَّةً قائلاً: «واعلم أنَّ مما يزداد به التشبيه دقَّةً وسِحراً أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات. والهيئة المقصودة في التشبيه على وجهين: أحدهما أن تقترب غيرها من الأوصاف كالشكل واللون ونحوهما، والثاني تُجَرَّد هيئة الحركة حتى لا يُرأى بها غيرها» (الجرجاني، 1988: 157). ثمَّ يسوق بعد ذلك مثالا غاية في الروعة، وهو: (الشَّمْسُ كالمِرْآةِ في كَفِّ الأَشَلِّ)، حيث يُجسِّد جمال عنصر الحركة المتَّحدِ مع الصورة، لرسم مشهد الشَّمْسِ وهي تتحرَّك وتموَّج بأشعتها وبشكلها المستدير، مشبَّها إياه بقطعة مِرْآةٍ مستديرة في كَفِّ رجلٍ أَشَلِّ. فجمال الصورة التشبيهيَّة لم يأت من وجود عنصر الاستدارة الجامع بين المشبَّه والمشبَّه به، فهذا نمطي مُعتاد، لكنَّ الروعة والسحر يكمنان في الصورة الحركيَّة التي جسَّدت حال التموَّج والاضطراب للأشعة الشمسيَّة، وكيف أنَّها تشبه تموَّج واضطراب الأنوار المنعكسة من المِرْآة وهي في كَفِّ ذلك الأَشَلِّ. (المرجع نفسه). وإلى هذا المعنى أشار أيضا أبو هلال العسكري في كتاب الصناعتين، في معرض حديثه أيضا عن التشبيه وعن الصورة. (العسكري، 1952: 248).

في حين أشار محمد محمد داود في كتابه الدلالة والحركة إلى وجود علاقة بلاغيَّة وطيدة بين الحركة والمجاز؛ «فحين يُسند الفعل (تحرَّك) إلى ما لا تأتي منه الحركة الحسيَّة، مثل الأمور المعنويَّة؛ حيث يخفي تماماً ملمح الانتقال الحسي (المسافة) يكتسب الفعل دلالة مجازيَّة. والرباط بين هذه الدلالات المجازيَّة والمعنى العام للفعل هو معنى الانتقال، وغاية ما في الأمر أنَّ الانتقال هنا معنوي» (داود، 2002: 85).

إنَّ من عناصر الجمال والتأثير المهمَّة في تشكيل الرموز الصوريَّة ذات الدلالات السيميائيَّة، هو «الإتيقان في إبراز دقائق الصُّورة، ماديَّة كانت أو غير ماديَّة، وذلك لدى رسمها في الصُّورة الكلاميَّة، مع استيفاء العناصر اللازمة لإبراز الحقيقة بشكل جميل وواضح. ويزيدُ الصُّورة جمالاً تركُّ جوانب فيها يُتابعها الفكر وحده، ويُشكِّلها الخيال بنفسه، مع إيجاد المنافذ أو الإشارات التي يُمكن الانطلاق منها إلى هذه الجوانب المتروكة، كالرمز، والإشارة الخفيَّة، وما يستتبعه الكلام باللَّزوم الذهني وغير ذلك» (الميداني، 1996: 98-99). هذا الإتيقان ودقَّة الحِرْفة في رسم المشاهد الصوريَّة، سيتجلَّى في أبهى وأوضح مصاديقه عبر توظيف عُنصر الحركة؛ فهو الأكثر

فاعلية في تبيان مقدرة الأديب أو الشاعر على خلق صورته المعبرة، ذات الدلالة أو الدلالات المتعددة، وهو ما يحتاج إلى مختلة وكفاءة عالية في تجسيد عملية التحول والانتقال وترك حال السكون، سواء عبر توظيف الأفعال، مضارعة وغير مضارعة، أو رسم اللوحات المعبرة عن ذلك الحراك.

2-7- الإطار التطبيقي:

بالعودة إلى صلب البحث وميدان اشتغاله، وهو نهج البلاغة لأمير المؤمنين علي بن أبي طالب (عليه السلام)، فهو النص الأكثر تأثيراً في عمق الضمير الإسلامي وثقافته الحية بعد القرآن المجيد، والحديث النبوي الصحيح الشريف. حيث امتد تأثيره إلى ما هو أبعد من الفقه والتشريع والسياسة. وقد رُفد أمير المؤمنين نصوصه البليغة الفذة بهذا الغنصر الفعّال، الذي أضفى عليها بعداً جمالياً ومعنوياً فضلاً عن الأبعاد الأخرى محل البحث. فقد أحيا المعاني وأغناها، وخاطب العواطف وهذّبها، واستثار العقول وأدهشها، وأوضح المقاصد وفسّر الشواهد. وفيما يلي سنتناول الدراسة بعضاً من مختارات حكمه الشريفة بالبحث والتحليل السيميائي، بُغية الإجابة عن تساؤلاتها السابقة.

- الترميز البصري الحركي الأفقي:

تم اختيار مقولات أمير المؤمنين (ع) الحكيمة الدالة على المستوى الأفقي للحركة، وبشقيها: المادي والمعنوي؛ وذلك وفقاً لما دلّت عليه سواء بدلالة الكلمة اللغوية المعجمية، أو الدلالية، أو السياقية. فأفقية الحركة يمكن أن يُستدلّ عليها من خلال الألفاظ الخاصة بها، كالمشي والسير والجري والارتحال والرواح والعبور وقطع الطريق والنفور والشُرود وركوب الدواب وما إلى ذلك كثير، حيث تشترك جميعاً في تحقّق معنى «الحركة، الانتقال، المضي والذهاب» (داود، 2002: 118). كما يمكن تحديد الأفقية من خلال وصف مكان الحركة واتجاهها و سرعتها وفضائها الذي تمّت فيه، فضلاً عن شكل الصورة البصرية بنحو عام. وكلّ ذلك سيساهم في فهم دلالة الحركة ومعرفة مقاصدها الرمزية السيميائية المتعددة.

أولاً/ الحركة الأفقية الدالة على السرعة:

من الحِكم الواردة في نهج البلاغة لأمير المؤمنين(ع)، والتي تركز على عنصر الحركة الأفقية السريعة، قوله فيمن يستغرقه الأمل حتى يبلغ الأجل: « مَنْ جَرَى فِي عِنَانِ أَمَلِهِ، عَثَرَ بِأَجَلِهِ » (عبده، د ت: 155). حيث بادر أمير المؤمنين(ع) لتجسيد ذلك المعنى المهم عن طريق رسم صورة حسية مُفَعَّمة بالحركة السريعة المنتهية بحركة التعثر. إذا نحن أمام حالة من حالات الإنسان السلبية، وصفة من صفاته الذاتية التي يجب السيطرة عليها وترويضها؛ فهي من مدمومات الخالق التي ينقمها على عباده، وقد ورد هذا المعنى كثيرا في محكم الكتاب العزيز، كقوله تعالى في سورة الأنبياء: 37 : ((خُلِقَ الْإِنْسَانُ مِنْ عَجَلٍ ۚ))، وقال كذلك في أول آية من سورة النحل: ((أَتَى أَمْرُ اللَّهِ فَلَا تَسْتَعْجِلُوهُ ۚ)). وإن كانت السرعة في حدِّ ذاتها ليست شرًّا مطلقا ولا حالة سلبية على طول الخط، إلا إنها في هذا السياق العلوي المبارك جاءت بالسليبي دون الإيجابي من المعاني؛ وذاك أنّها قد فرضت نفسها على صاحبها دون تروٍّ أو تدبُّر واستبصار، بدلالة البنية الظرفية المركزية والملفتة، (في عِنَانِ أَمَلِهِ)، فعلى الرغم من دلالة العِنان المعجمية الإيجابية، و التي تعني « سيرُ اللِّجام الذي تُمَسَّكُ بِهِ الْفَرَسُ » (مسعود، 1992: 566). إلا إنّ دلالتها الاستعارية معكوسة في هذا السياق؛ حيث إنّ الإنسان العجول هنا يمثِّل (المثقود)، أمّا الذي يملك الزمام القائد هو(الأمل) خاصّة ذاك الذي بلا حدود أو ضوابط. وبالتالي فإنّ من كان هذا حاله في ميدان الدنيا الغرور الخادعة، حتما سيكون مصيره العثرة. ومعنى أوضح، إنّ الصورة الرمزية المتحركة، ذات الاتجاه الأفقي هنا ترسم للمتلقي حال الإنسان الميقاد بالكامل لأمانيه وطموحاته ورغباته التي لا حدَّ لها يلوح في أفقِ بصيرته العمياء، حتى لكأنّها لجام مُحْكَم قبضته، يقود صاحبه العجول الطموح إلى التعثر بعثرة لا بُدَّ منها، وهي الأجل المحتوم الذي نسيه في خِصَمِ هذا السباق المحموم. وكيف عساه يلتفت ويتبصّر ويراقب خطواته ويحسب للنهاية حسابها في مشوار الحياة، وهو على تلك الشاكلة من اللهاث والسرعة والاستعجال والانقياد التام بلا بصيرة للأمل الخادع . وبالنسبة يمكن القول: إنّ تلك الصورة الحركية الأفقية التي تجسّد السرعة بفضل بنية الفعل الماضي(جرى)؛ حيث لم تبعد في دلالتها القديمة عن الحديثة، فكلاهما يشير إلى «معنى السير باندفاع وبسرعة» (داود، 2002: 273). قد شكّلت رمزا بصريّا، انتج أكثر من دلالة سيميائية عميقة، فالجري بسرعة نحو هدف أو أهداف لا متناهية ليس بالضرورة أن يمنح صاحبه الوصول وبلوغ المرام، بل على العكس من ذلك تماما؛ فكثرة الأهداف، أو عدم تناسبها وإمكانياتها، أو خطورتها، أو

استحالتها، أو انعدام جليتها عليه وشرعيتها له، قد تكون سببا لهلاكه أو خسارته. كما أن الجري المسرع وبخط واحد، كان سببا في عدم الالتفات للمخاطر والمخاطر التي ترافق ذلك الطريق، ومن هنا جاء دال العثرة بالأجل؛ فلفرط الاستعجال وكثرة المطامح والانغماس في الأمنيات اللامتناهية، جعلت ذلك الإنسان في غفلة، وبالتالي فإن حلول الموت الحتمي كان بمثابة العثرة، وفي ذلك إشارة لعنصر المياغة والفخاة وعدم الاستعداد لتلك المرحلة الحتمية في مسرة حياة كل إنسان. ومعنى أوضح: إن أمير المؤمنين (ع) أراد من هذه الحكمة العظيمة أن يُبلغ كل إنسان بدلالة (من) السابقة لفعل الجري، حيث أفادت العموم، أن يكون متزنا عقلا وواقعا، يحسب حسابه ويوازن بين سقف الأمنيات، وسقف الامكانيات، والجدوى من كل ذلك، وعلى حساب أي شيء. إنه (ع) يُحذّر الإنسان من فح الدنيا ليحرز نجا الآخرة.

وفي سياق مماثل لأمير المؤمنين (ع)، حيث تضمن عنصر الحركة الأفقية السريعة، تأتي حكمته في ذم البخيل والتحذير من اقتفاء أثره، قال: «عَجِبْتُ لِلْبَخِيلِ يَسْتَعْجِلُ الْفَقْرَ الَّذِي مِنْهُ هَرَبَ، وَيُقَوِّمُهُ الْغِنَا الَّذِي إِثْبَاهُ طَلَبَ، فَيَعِيشُ فِي الدُّنْيَا عَيْشَ الْفُقَرَاءِ، وَيُحَاسِبُ فِي الْآخِرَةِ حِسَابَ الْأَغْنِيَاءِ» (عبد، د ت: 180). حيث يبادر المتلقي من الوهلة الأولى ذلك الشعور الطاعي بالتناقض المؤدي إلى السخرية من تلك المتناقضات المحتشدة. فعلى الصعيد الدلالة المعجمية نلاحظ أن دال الاستعجال يدل على حركة معنوية سريعة ليس فيها من الإدراك والتبصر شيء جزاء تلك العجلة، باتجاه أمر معين كان يُفترض أن يكون موضع هروب، أي الفقر، ثم يبادر المتلقي دال الحرب، وهو من الناحية المعجمية يشير إلى حركة سريعة باتجاه معاكس جزاء الخوف من شيء أو عدم الرغبة في مواجهته. ثم يأتي دال الفوت الذي يدل معجميا على ضياع فرصة اللحاق بأمر محبوب مرغوب فيه بشدة، وكان في الوسع والمقدور أن لا يفوت. ثم يأتي أخيرا دال الطلب، وهو بحسب التفسير المعجمي دلالة على تحرك مادي أو ذهني نحو أمر فيه رغبة ومنفعة. وبالمحصلة سيكون الحراك من قبل البخيل حراكا معكوسا، واتجاهاته عبثية غير مثمرة؛ فهو يسرع باتجاه الفقر الذي يفترض أن يهرب منه، ويفوته الغنى وهو مُتاح أمامه، رغم أنه كرس حياته من أجل بلوغه. ومن جزاء هذه السلسلة من المتناقضات العبثية، يتبلور أمام المتلقي جوهر التناقض الكبير ورمزيته عبر هذا الحراك السريع غير العقلاني، حيث أن المتصف بالبخل حين يمتنع عن

الإنفاق وهو بمقدوره وموفور عنده، إنما يتجه بحراكه المعكوس هذا نحو منطقة الفقر، وهو يظلُّ أن نجاته في ذلك. وبالتالي، فإنَّ التحليل السيميائي لعنصر الحركة في حكمة أمير المؤمنين (ع)، سيكشف حجم التناقض عند البخيل وسوء فعله، وسيفضح سلوكه غير السوي أمام الناس وأمام نفسه؛ فالامتناع عن الإنفاق في موضع الإنفاق ومحطات استحقاقه لن يُخلِّص البخيل من الفقر أو يُنجيه منه، بل سيوقعه فيه ويحمِّله تبعاته ومسؤولياته في الدارين: ففي الدنيا سيعيش عيش الفقراء ويعاني معاناتهم، رغم أنَّه ليس منهم، وأخروياً سيحاسب بحساب الأغنياء ويتحمَّل مسؤولياتهم، لأنَّه كأحدهم. وهنا ما عاد عنصر الحركة مجرد إضافة جمالية تمنح الصورة البصريَّة حيويَّة تخلصها من براثن الجمود، بل أصبح بنية رمزيَّة ذات دلالة عميقة، كاشفة عن خلل في تفكير البخيل وتناقض كبير في سلوكياته وعبئيَّة واضحة في تصرفاته؛ فكل الأفعال الحركيَّة المرصودة في هذه الحكمة كانت سلبية بسبب اتجاهاتها المعكوسة، ومساراتها غير المجدية، (فيستعجل، وهرب، ويفوت، وطلب) تشكِّل حلقة دائرية مُفرغة ليس فيها من ثمر؛ فالبخيل يتجه مسرعاً نحو الفقر، رغم إنَّه لا يرغب فيه، ويفوته الغنى رغم أنَّه يسعى إليه. وكلُّ ذلك بسبب تلك الصفة الذميمة التي طالما أشار إليها القرآن الكريم، وسنة نبيِّه العظيم، وحديث الأئمة الطاهرين (صلوات الله وسلامه عليهم أجمعين)، وكلُّ عاقل وحكيم.

وفي حكمة أخرى لأمر المؤمنين (ع)، تتضمَّن المطلب ذاته، تأتي كلماته المباركة التي تدعو الإنسان للافتخار بمنجزه لا بحسبه حيث قال: « مَنْ أَبْطَأَ بِهِ عَمَلُهُ ، لَمْ يُسْرِعْ بِهِ نَسَبُهُ » (عبده، د ت: 247). حيث تقوم الحكمة هنا على مبدأ الثنائية الضدِّية بين (السرعة × البطء)، و(العمل × والنسب). ومن أجل بلوغ الدلالة الأساسيَّة، لا بدَّ من تفكيك تلك الدلالات على أكثر من مستوى. فمن المستوى المعجمي، تدلُّ مفردة (أبطأ) على الخمول والسلبية والتعثر والافتقار للمُخفِّز والدافع الذاتي، وهي على العموم ضدُّ السرعة. كما تدلُّ مفردة (عمل) على المنجز والفعل والحركة. وتدلُّ مفردة (يسرع) على القوَّة الكامنة الدافعة التي تنقل الشخص أو الشيء وتغيِّر موقعه نحو الأمام بزمان قياسي، وهي على العموم ضدُّ البطء. وأخيراً تأتي مفردة (نسب) التي تدلُّ على قيمة اعتبارية معنويَّة ثابتة، ليس فيها ما يدفع ويُحرِّك. وعلى المستوى الدلالي، فإنَّ النص الوارد هنا يدعو لاعتماد الحركة الذاتيّة وقدرة الإنسان الشخصيّة على التغيير

نحو الأفضل، وترك الاعتماد على القيمة الاعتبارية النسبية الثابتة، والتي يكون الفضل فيها للآخر لا للشخص بحد ذاته؛ لأنَّ ما يُشرف الإنسان ويمنحه القيمة الحقيقية هي عمله وليس نسبه. أمَّا على المستوى السيميائي، فإنَّ أمير المؤمنين(ع)، وعبر هذا التكثيف الدلالي والاختصار اللغوي، ورسم هذا المشهد الحركي الأفقي، المرتكز على قطبي السرعة والبطء، حوّل هذا العنصر الحركي من مستواه الفيزيائي الذي يعبر عن انتقال الجسم، إلى مستوى سيميائي عميق؛ حيث الحركة بشقيها هنا هي أصل القضية، فوجودها وفعاليتها صار رمزا لوجود وفعالية الإنسان العصامي المرتكز على إمكانياته الذاتية، ومواجهة الفردية، وهي رمز للإنتاج والجهد والإرادة والطاقة البشرية المؤثرة في بناء الذات والمجتمع، وبالتالي ستكون هي مناط الافتخار بالنفس والاعتزاز بها. كما أنَّ غيابها أو خمولها أو تعثرها صار رمزا لغياب وخمول تلك الطاقة الفاعلة وتعثرها، والتي لا يمكن للنسب مهما علا وارتفع أن يُنقذ من تعلّق بجائلها ويخلصه من وحل الانكسار والانتكاس على جهد ومُنجر الآخر النسبي الذي ينتمي إليه. فضلا عمّا تضمّنته هذه الحركة من الإشارة للموقف الشرعي القاضي بترك التفاخر بالأحساب والأنساب؛ فهي من خصال الجاهلية التي جَهد النبي(صلى الله عليه وآله) في التحذير منها ودعوة الأمة الإسلامية لنبذها، لا سيّما في حديثه الشريف: «أَرْبَعَةٌ لَا تَرَأَى فِي أُمَّتِي إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ الْفَخْرُ بِالْأَحْسَابِ وَالطَّعْنُ فِي الْأَنْسَابِ وَالِاسْتِسْقَاءُ بِالْخُجُومِ وَالنِّبَاحَةِ وَإِنَّ النَّائِحَةَ إِذَا لَمْ تَتَبْ قَبْلَ مَوْتِهَا تَقُومُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَعَلَيْهَا سِرْبَالٌ مِنْ قَطْرَانٍ وَدُرْعٌ مِنْ جَرَبٍ» (النجفي، 2002: 334). والخلاصة ممّا تقدّم: إنَّ عنصر الحركة في هذه الحكمة العلوية، قد أشار لوجود صراع خفي بين قيمتين لهما تأثير واضح وكبير وفاعل داخل النسيج المجتمعي عموما، هما القيمة النسبية الموروثة (الثابتة)، والقيمة العملية المكتسبة (المتحركة).

ثانياً/ الحركة الأفقية الدالة على البطء:

ورد في حِكَم أمير المؤمنين(ع) ما يتضمّن عنصر الحركة البطيئة، والمحمّل بالدلالات السيميائية العديدة. ولعلَّ حِكَمته التي كانت تتحدّث عن ضرورة التمسك بالحقوق والسعي وبذل الجهد لاستعادتها، خير دليل على ذلك حيث قال: «لَنَا حَقٌّ فَإِنْ أُعْطِيَناه وَإِلَّا رَكِبْنَا أَعْجَارَ الْإِبِلِ وَإِنْ طَالَ السَّرَى» (عبده، د ت: 155). ففي هذه الحكمة البليغة، تبرز صورة الركوب كدال بصري حركي، ثم تزداد وتكثّف الدلالة فيه بفعل تحديد مكان الركوب هذا، وهو(أعجاز الإبل)، وبالتالي

فإنَّ المتلقِّي المتفحِّص للنص يجد نفسه مدعوًا لتفكيك مستويات الدلالة على حدة، من أجل الوصول للدلالة السيميائية المركزية-إنَّ صحَّ التعبير- فعلى المستوى الدلالي المعجمي، نجد أنَّ حركة الركوب بحدِّ ذاتها تدلُّ على فعل طبيعي حركي للجسم، يشير إلى الانتقال من مكان إلى آخر، إلا أنَّه يخرج عن دائرة الفعل الطبيعي بسبب دال موضع الركوب أو الوسطة التي تتمُّ بها حركة الانتقال، وهو أعجاز الإبل لا مُقدِّمة ظهورها أو جوانبها. أمَّا (أعجاز الإبل)، فلها أكثر من دلالة: فقد تشير لعدم الارتياح أثناء السفر، أو للمشقة الكبيرة، أو الاضطراب الواضح لركوب هذا الجزء من الإبل. وقد تشير إلى المذلة؛ على اعتبار أنَّ من يركب المُقدِّمة هو السيّد، أمَّا الرديف « فيركب عَجَزَ البعير كالعبد والأسير ومن يجري مجراها » (المرجع نفسه، د ت: 156).

أما على المستوى الرمزي، فركوب الإبل على ذلك النحو له عدَّة رمزيات، منها أنَّ الركوب هنا يرمز لعزم أمير المؤمنين(ع) على أخذ الحق حتى لو تكبَّد في سبيل ذلك المشقة من أجله ومن أجل نصره العدالة؛ فالحقوق في زمن الجور تؤخذ ولا تُعطى. أو أن ركوب أعجاز الإبل فيه دلالة على تأخر صاحب الحق عن أخذ حقه، بعد أن مُنع إياه بسبب ظلم الآخر وجوره وتقدمه عليه، وخوف الفتنة وتشتت وحدة الأمة، وبالتالي فقد اختار (سلام الله عليه) طريق الصبر وتحمل مشقته وإن طال أمده. (المجلسي، د ت: 600). أمَّا على المستوى السيميائي، فإنَّ عنصر الحركة، أي حركة ركوب أعجاز الإبل المصحوبة بالمشقة، فيه دلالة سيميائية متوالية، تشير إلى الحالة النفسية غير المستقرّة أو المرتاحة بسبب الضغوط الاجتماعية والسياسية التي واجهها أمير المؤمنين(ع) آنذاك، وجعلته في حالة تحفُّز واستعداد للمواجهة. فإمَّا بركوب كلِّ صعب واختيار الجهاد بالقوّة، وإمَّا باختيار الطريق الأصعب، وهو الصبر والتأني وتجرُّع مرارة السكوت. وبحسب المعطيات والحقائق التاريخية المتسالم عليها، فإنَّه(ع) قد اختار الخيار الأصعب؛ حفاظًا على وحدة الأمة ونجاة دينها والخروج من هذه المحنة بأقلِّ الخسائر، ولو على حساب حقه الذي منحه إياه الله تعالى بواسطة رسوله الكريم(صلى الله عليه وآله)، ولعلَّ في خطبته الشَّقَشَقِيَّة ما يؤيِّد ذلك، حيث قال: « وَطَفِقْتُ أَرْتَبِي بَيْنَ أَنْ أَصُولَ بِيَدٍ جَذَاءً أَوْ أَصْبِرَ عَلَى طَخِيَةِ عَمِيَاءَ يَهْرُمُ فِيهَا الْكَبِيرُ وَيَشِيبُ فِيهَا الصَّغِيرُ وَيَكْدَحُ فِيهَا مُؤْمِنٌ حَتَّى يَلْقَى رَبَّهُ فَرَأَيْتُ أَنَّ الصَّبْرَ عَلَى هَاتَا أَحْيَى فَصَبَرْتُ وَفِي الْعَيْنِ قَدْى وَفِي الْحَلْقِ شَجَا أَرَى تَرَاثِي نَهْبًا »(عبده، 2007: 34-35). وبالحصّلة يمكن القول: إنَّ عنصر الحركة في سياق هذه الحكمة قد تجاوز مدياته الفيزيائية، إلى عمق دلالاته

السيمائية، الكاشفة عن تفاقل الحركة وبطئها؛ جرّاء هذا الضغط الهائل الذي تعرّض له صاحبها، والمحنة الشّاقة التي ألّمت به، والفتنة الكبرى التي أحاطته.

وفي سياق مقارب لتمثّل الحركة المناسبة البطيئة، تأتي حكمة أخرى لأمير المؤمنين(ع)، تصف حال النَّاس في هذه الدُّنيا، وضرورة الانتباه من الغفلة فيها، حيث قال: «أَهْلُ الدُّنْيَا كَرْكَبٌ يُسَارُّ بِهِمْ وَهُمْ نِيَامٌ» (عبد، د ت: 165). فهذا النص المختزل لحكمة عظيمة، لا يفتح أسرارها إلا بتفكيك أجزائه وتتبع مستويات الدلالة فيه؛ للخلوص بعد ذلك إلى الدلالة السيمائية العميقة داخله. فمن الناحية الدلالية يمكن فهم المقطع الأول (أهل الدنيا) إنّ ما في الخطاب موجّه لعموم الناس، ولا يختص بفئة دون أخرى. بمعنى آخر، إنّ الحكمة المتضمنة هنا تخص المجتمع الإنساني كلّّه وتعيّنه؛ مما يمنحها بعدا فلسفياً شمولياً يتجاوز حدود البيئة التي نشأت فيها وانطلقت منها. كما يمكن فهم المقطع هذا على أنّه إشارة لأولئك الناس المشغولين بحبّ الدنيا، المنغمسين في تفاصيلها، حتى لكأنّهم لم يلاحظوا، وهم لما لا غيرها؛ فأهل الشيء أصحابه والأولى به وهو أولى بهم. أما في المقطع الآخر (الركب) ففيه دلالة على الترحال والسفر بواسطة مجموعة من النَّاس، إذ يكون لسفرهم الدّواب من ناقة وجمل وخيل وما إلى ذلك. (ابن فارس، 1979: 432). وهي صورة بيئية تشي بالحركة الأفقية المتواصلة البطيئة نسبياً، لبلوغ هدف معين أو مصير ما، لم يتبيّن بعد حتى ينقضي هذا الترحال. في حين أنّ المقطع الآخر (يسار بهم) فيه دلالة على غياب الإرادة، أي إرادة السفر والانتقال. فالذي يوعز ويتحكّم بالارتحال القسري هو مؤثّر ما غير نفوسهم وإرادتهم وقناعاتهم الشخصية، ومما يُعزّز ذلك هو بنية الحال (وهم نيام) التي تكشف عن أحوالهم في ذلك السفر، فالنوم هنا فيه دلالة رمزيّة على الغياب، غياب الجسد عن فعل الحركة لأنّه في غفوة، أو غياب الوعي عن فعل الإدراك لأنّه في غفلة. إذن نحن أما ثلاث بنى دلالية مهمّة: بنية الركبان من أهل الدنيا الذين يمثلون عموم البشر، وبنية الحركة التي تشير إلى مسيرة الحياة واستمرار القدر، وبنية النوم التي تشير إلى حال الغفلة وانعدام الوعي أثناء هذا المسير القسري. وبمزيد من التمعّن، نجد أنفسنا أمام ضديّات متقابلة تحكم سيرورة الفعل والحركة هنا: فبين ركب يسير بإرادته كما يفترض، يقابله ركب يسار به خارج إرادته كما في الحقيقة. وبين قوم يعتقدون أنّهم يعون الواقع ويفهمون الحقيقة كما يُفترض، يُقابله قوم يعيشون ويسيرون بوعي غائب وفهم زائف أو محدود في

أفضل حالاته كما في الحقيقة. وهذا هو التوصيف الدقيق لحياة الناس في هذه الدنيا؛ فبينما هم يظنون أنهم يعيشون بوعي تام لكل ما يحيط بهم، وأنهم يُسيرون أمورهم وفقاً لإرادتهم الذاتية وقراراتهم الشخصية، إلا أن الحقيقة عكس ذلك تماماً. وهنا تكمن الدلالة السيميائية الكبرى، التي أشار إليها أمير المؤمنين (ع)، عن طريق توظيفه لعنصر الحركة الفاعل في هذه الحكمة رغم دلالتها على البُطء، وهي وجود التناقض الهائل بين الواقع والافتراض، بين الحركة بإرادة والغفلة عن الحركة. وباختصار شديد، إنه التناقض الخفي بين الحقيقة والوهم؛ «فإنَّ النَّاسَ نِيَامٌ، فَإِذَا مَاتُوا انْتَبَهُوا» (الرضي، 1392ش: 127).

وفي حكمة أخرى من حكم علي ابن أبي طالب حيث تتضمن ذات العنصر الحركي المحمّل بدلالة مضافة لدلالته الظاهرة، وهي الدعوة للصبر واحتمال ما يمكن احتماله حيث قال: «امشِ بِدَائِكَ مَا مَشَى بِكَ» (عبد، د ت، 156). وقبل البدء بتفكيك عناصر الحكمة وبنائها الأساسية، لابد من التنويه لأصل دلالة وحركة المشي، فهي «تدور حول معنى الانتقال من مكان إلى مكان سيرا على القدمين بإرادة» (داود، 2002: 107). إلا أنها اكتسبت طابع البُطء، بفعل اقترانها مع الداء الذي يُجبر صاحبه على السير بذلك النحو غير السريع. وبالتالي نلاحظ أن البنية الأولى (امش) فيها دلالة واضحة لدعوة الآخر لممارسة حركة المشي الذاتية، مع وجود إرادة وتحكّم توجه بذلك. أمّا البنية الثانية المتصلة بهذه الحركة وهي شبه الجملة (بدائك) ففيها دلالة على المرض، أو عموم ما يُمكن أن يُسبب حالة الضعف والوهن وخوار القوى والعجز لدى الإنسان الميتلى بذلك. ثم تأتي أخيراً البنية الظرفية الزمنية (ما مشى بك) التي تدلّ على وجود مدّة محدّدة تسمح بذلك الحراك، قد تنقضي فيما لو استفحل الداء، وقد تستمر فيما لو تلاشى بفضل الله تعالى. كما يُلاحظ أيضاً إنَّ الفاعل الموجهة لحركة المشي قد تحوّل من صاحب الداء إلى الداء نفسه؛ إذ سيكون هو مناط الإرادة المتحكّمة في استمرار المشي أو توقّفه. وبالتالي فنحن أمام حركة واحدة، لكنّها متوزّعة بين إرادتين: إحداها ذاتية متعلّقة بصاحب الداء الميتلى، والثانية خارجيّة متعلّقة بالداء نفسه، وبمعنى أوضح، إحداها إراديّة مرهونة بقرار الإنسان نفسه، إذ يرى أنّه بمقدوره الحركة والاستمرار وممارسة دوره في هذه الحياة مع إمكانيّة تحمل أعبائها. والأخرى قسريّة خارج إرادته مرهونة بمدى قوّة المرض وقسوته واستفحاله وهيمنته على مصير ذلك الإنسان.

وعليه فإنَّ المرءَ في هذه الدنيا الذي يعيش بين قوَّة وضعف، بين صحَّة وسقم، مدعوٌ للتوازن والتكيف مع الظروف المختلفة المتقلِّبة، بل مأمورٌ به بدلالة صبيغة الأمر التي توشَّح بها الفعل في بداية الحكمة (امش)، والذي يحمل دلالة شرعية وبعدا أخلاقياً في نفس الوقت، فالإنسان مدعوٌ للتريث والتقبُّل والتعايش مع ظروفه، والوقوف في برزخ يُنجيه من الإفراط والتفريط المنهيين عنهما في شرع الله (جلَّ وعلا). فلا يُفترط بوجوده باستمراره بحركته متجاهلاً تفاقم الداء، أو استفحال معوقات الحياة القاهرة التي تفوق قدراته. ولا يُفترط في فرص نجاحه وتقدُّمه ما دام بمقدوره تحمُّل ذلك والتكيف معه. فما بين الشجاعة والتهوُّر شجرة، وما بين الصمود والانهيار قرار، يقف خلفها جميعاً عقل راجح وإرادة واعية ونظرة واقعية تقيِّم الأمور بشكل سليم. وبالحصَّة، فإنَّ دال الحركة التي كانت حجر الزاوية في هذه الحكمة العلوية، قد تطاول فوق مستوى الإشارة الظاهرية لحركة جسدٍ ما بين الصحَّة والسقم، ليرتقي لمستوى الدلالة السيميائية العميقة التي تضمَّنت الإشارة لحركة الإنسان الوجودية، وطبيعة علاقته المصيرية مع أسباب قوَّته وضعفه، نجاحه وفشله، صموده وانهاره. فالصبر والتحمل والتكيف ممدوح، كما أنَّ تقبُّل الواقع والإقرار به ممدوح أيضاً، وكلٌّ بحسبه.

ثالثاً/ الحركة الأفقية الانتقالية المطلقة:

تتضمَّن حِكَم أمير المؤمنين (ع) العديد من أفعال الحركة من هذا القبيل، والتي تمتاز بميزة مشتركة، وهي دلالتها على (الانتقال، والحركة)، على نحو العموم، أي عموم الحركة الانتقالية، ولكنَّها بشكل أو بآخر لها علاقة بالأفق وسطح الأرض، ثم تأتي بعد ذلك الميزات الدلالية التي يمكن أن تتضمَّن هذه الأفعال لتؤدِّي بالتالي مهامَّها الرمزية، أو الدلالية، أو السيميائية، أو غيرها. (داود، 2000: 70). ومن بين هذه الحِكَم، تلك التي جاءت بمحملها كوحدة دلالية عامة، محدَّدة من زوال نعم الله تعالى بسبب جحود المنعم، أو عدم صيانتها، أو شكرها، أو غيرها من الأسباب الموجبة للزوال حيث قال: « اَحْذَرُوا زَوَالَ النِّعَمِ، فَمَا كُلُّ شَارِدٍ بِمَزْدُودٍ » (عبده، د ت: 207). ويتفكيك الوحدات الأساسية سيتضح ذلك أكثر، فأول ما يبادر المتلقِّي تلك البنية الفعلية الآمرة (اَحْذَرُوا) والتي تدلُّ على شمولية واضحة؛ إذ لم تخصَّص فئة دون أخرى، كما تدلُّ دلالة أخلاقية وشرعية تطالب المؤمن المكلف بضرورة التحلِّي بصفة الحفاظ على النعم؛ لأنَّ من أبرز صفاتها

إمكانية زوالها وإلى الأبد، وهذا ما أكّده البنية الدلالية التالية (نفار)، وهي حجر الزاوية الذي تأسست عليه الدلالة السيميائية العامة في هذه الحكمة. حيث تعني معجميًا التجافي والتباعد (الجوهري، 1979: 834)، كما تعني التفرُّق؛ فكلُّ جازع من شيء نُفُورٌ منه. (ابن منظور، د: 223). ولا يبعد معناها اللغوي عن الدلالي مطلقاً؛ فهي تدل على حركة مُستعجلة مفاجئة لدواعي غير إيجابية كالخوف والخطر، أو كراهة البقاء وانقضاء أسبابه، أو الغفلة عن إدامتها بما يليق ويُجدي وغيرها من الأسباب. ثم تأتي بعدها بنية فعلية مُعزّزة لما تقدّم وهي (شارد) التي تشير معجميًا إلى الثفور والاستعصاء للأنعام، والتفرُّق والحيادة عن الطريق والترك بلا مأوى للإنسان وغيره. (مصطفى، وآخرون، 1418ق: 478). وأخيراً تأتي البنية التي تعطي دلالة عكسية لمعنى الرجوع والعودة بسبب تقدّم النفي عليها وهي (مردود) التي سُبقت بـ (ماكلُّ شارد). إذا نحن أمام مجموعة وحدات دلالية يعضّد بعضها بعضاً، ويدعم ذلك المعنى الذي حدّر منه أمير المؤمنين (ع)، وهو زوال النعمة. وبالعودة لأصل البحث الذي يتتبّع الحركة ودلالاتها السيميائية، نرى أنّ النعم المشار إليها تتميز بميزة الحركة ذات البعدين، أو الفضائين: فضاء القرب والاقتراب، وفضاء البُعد والابتعاد. ومن الجدير بالذكر هو حالة الأنسنة التي أضفها إبداع أمير المؤمنين (ع) للنعم، حيث شخّصها ومنحها إمكانية المكوث والفرار كما يفعل الكائن الحي العاقل. لكن الذي يتحكّم بهذه الأحوال المختلفة المتعاكسة (الحضور × الغياب)، ليست هي بل هو، أي الإنسان. وبالتالي يمكن القول: إنّ الدلالة السيميائية لدال الحركة هنا، يرتبط ارتباطاً مباشراً بالقيم الأخلاقية ويدلّ عليها. فإذا كان أصل وجود النعم عامةً، مادية وغير مادية، هو الله جلّ وعلا، إلا أنّ سبب زوالها هو فعل الإنسان وعمله ونيتّه، إذ ليس للأمر علاقة بالصدفة بل بالأخلاق، وكلُّ ذلك مُقدّر في حكمة الله تعالى ومشيئته. وكما أنّ النعم تدوم بشكرها، فهي تزول بكفرها، كما قال تعالى في محكم كتابه العزيز من سورة إبراهيم (ع)، في آية: 7: ﴿وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ وَلَئِنْ كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ﴾. إذن عنصر الحركة هنا له طابع تحذيري يدعو الإنسان للتفكير بالدرجة الأساس، وليس الغاية منه إبحار المتلقّي بجماليات اللغة وحركة وحيوية صورها. فالأصل في النعم التنقّل خاصة فيما لو توفّر لذلك أسباب موجبة، والاستثناء هو البقاء، وبالتالي فالحالات الاستثنائية تحتاج لجهود وتفكير ومراقبة على طول الخط من أجل ثباتها. وبهذا فإنّ عنصر الحركة الرمزية البصرية، الدالة على الحركة السريعة المبالغتة إلى جهة غير معلومة تحديداً، قد تحمّل

مضامين ودلالات سيمائية فضلا عن الجمالية، إذ تشير ضمنا إلى أَنَّ النِّعم كما الأنعام، تسكن وتبقى مع من يرعاها ويراعي الله فيها، وتنفر وتفر وقد لا تعود مطلقا عمَّن رَوَّعها واستهان بها ولم يؤدَّ حقوقها بالشُّكر؛ (فبالشُّكر تدوم النِّعم).

وفي سياق آخر لأمر المؤمنين (ع) حيث تضمَّن الحديث عن واحدة من أعظم النِّعم التي منَّ الله تعالى بها على عباده، وكَرَّمهم بها عن سائر المخلوقات، وهي العقل حيث قال: «مَا اسْتَوْدَعَ اللَّهُ أَمْرًا عَقْلًا، إِلَّا اسْتَنْقَدَهُ بِهِ يَوْمًا مَا» (عبده، د ت: 251). فالمتلقِّي هنا أمام عنصرين حركيين فاعلين هما: (استودع، واستنقذ). وبمعرفه دلاليتهما المعجمية التي تقول: إِنَّ استيداع الشيء هو صيانته والمحافظة عليه (مصطفى، وآخرون، 1418ق: 1021)، وإنَّ استنقاذه يعني سلامته ونجاته وخلاصه (المرجع نفسه: 945). وبمعرفه دلاليتهما المبدئية التي تعني وضع الشيء القِيم الثمين في موضع آمن للأول، كما تعني الخلاص من الأخطار العظيمة كالموت وسائر البلاءات للثاني. تتجسَّد صورة ديناميكية محورية ذات قطبين هما: الاستيداع والاستنقاذ، وإن بدى للوهلة الأولى أهما على طرفي نقيض، إلا أنَّ المتمعَّن في الصورة ككل، يجد أنَّ العلاقة بينهما هي علاقة سبب ومسبَّب؛ فبسبب الاستيداع تم الاستنقاذ، وما الأخير إلا أثر من آثار الأول، بل هو الأثر الأعظم والنِّعمي الكُبرى لله عزَّ وجلَّ. إذا فالعقل وإن عُزِّر عنه بالشيء المؤدَّع الذي يبحث عن الأمان والصيانة، إلا أنَّه ليس عنصرا ثابتا جامدا ساكنا، بل هو محور الحراك والتفاعل والتحوُّل، وهو المنوط باستنقاذ وخلاص صاحبه، وهنا ثمة دلالة ضمنية تشي بجميَّة تعرُّض الإنسان للمخاطر والمزالق والانحرافات وغيرها من المحاذير، سواء أكانت بفعل الانسان ونتيجة لسوء تصرُّفه، أو بفعل الآخر الظالم لنفسه ولغيره، أو بفعل الخالق عزَّ وجلَّ بداعي الاختبار والابتلاء، لا سيَّما وهو القائل في سورة الأنبياء في الآية/ 35: ﴿كُلُّ نَفْسٍ دَائِقَةُ الْمَوْتِ وَنَبِّئُوهُمْ بِالشَّرِّ وَالْخَيْرِ فِتْنَةً وَإِلَيْنَا تُرْجَعُونَ﴾. ولكن لمقتضى العدل والرحمة الإلهية، أودع هذا المنقذ ليساعد الإنسان ويستنقذه، ويتحوَّل بصاحبه من حال سلبى ووضع سيِّء، إلى حال ووضِع أفضل. كما يُلاحظ ثمة دلالة رمزية زمنية وهي (يوما ما)، ترسم مساحةً بزمنها المفتوح للأمل في هذا التغيير نحو الأفضل. فما دام العقل المودع موجود وفَعَّال، يوجد أمل قادم في التغيير والتحوُّل من حال الضلالة والظلام، إلى الهداية وأنوار الحق والحقيقة. وبمراجعة شبكة العلاقات الحاكمة لعملية

الضرورة والتحول في عملية الإنقاذ، نكتشف ثلاثة محطّات أو مستويات هي: المؤرّر الأول جلّ وعلا، والمؤرّر الثاني الذي فاض من الأول وهو العقل، والأخير الذي من جهةٍ هو متأثر، ومن جهةٍ أخرى فهو مؤرّر في سير الأحداث التي تخصّ حياته واختياراته فيما بعد. وبالتالي فإنّ خلاصة الحكمة تقول: إنّ عملية الإنقاذ تمرّ بمراحل ثلاث طبقاً لمستوى العلاقات تلك، فتبدأ بنعمة إبداع العقل، ثم حلول الابتلاء والأزمة، ثم الخلاص ضمن زمن ما لا بدّ آتٍ بفضل الله تعالى. وبالمحصّلة، يمكن القول: إنّ دلالة العلاقة بين قطبي الرمز الحركي الصوري (الاستيداع × الاستنقاذ) وإن بدت على نحو الضدّيّة والتناقض، إلا أنّ دالتيهما السيميائيّة العميقة تقول بعكس ذلك تماماً، فالعلاقة بينهما علاقة تكامل، ومسؤوليّة؛ فالوديعّة أمانة عند من استودعت عنده، وهي مسؤوليته أمام المودع لأفّها تخصّصه، وما سُميت بالوديعّة إلا لفرط أهميتها وجلال خطرهما؛ ف«مَنْ لَمْ يَكُنْ عَقْلُهُ أَكْمَلَ مَا فِيهِ، كَانَ هَلَاكُهُ مِنْ أَيْسَرِ مَا فِيهِ» (الجلسي، 1403: 94). ولكن ما يُعزّي الإنسان ويدفعه لبذل الجهد وتشديد الحرص على صيانة هذه الوديعّة(العقل)، إنّهُ هو الراح والمستفيد؛ لأنّ الله تعالى هو الغني ولا غنيّ سواه، وما عداه فقير.

وفي حكمة أخرى من حكم أمير المؤمنين(ع)، حيث تتضمّن دعوة النَّاسِ لِحُسْنِ العِشْرَةِ، بالمستوى الذي يرتضيه الله ورسوله ووصيّه، ويليق بالمؤمن الصّالح، حيث قال فيها(سلام الله عليه): « خَالِطُوا النَّاسَ مُخَالَطَةً، إِنْ مِثُّهُمْ مَعَهَا بَكُوا عَلَيْكُمْ، وَإِنْ عِشْتُمْ خُتُوا إِلَيْكُمْ » (عبده، د ت: 153). وبدءاً يتعيّن علينا الوقوف على دلالات الأفعال الحركيّة بمستوياتها المختلفة هنا، ومعرفة طبيعة العلاقات التي تربطها ببعض؛ من أجل الوصول للدلالة السيميائيّة العميقة هنا. فالرمز الحركي المركزي(خالطوا) الذي جاء بصيغة فعل أمر، وهو ما يشي بوجود بعد تكليفي من قبل المشرّع للمكلف، فضلا عن البعد الأخلاقي والاجتماعي، تشير دلالاته المعجميّة إلى الممازجة بين الشئيين لدرجة يصعب أو يستحيل معها تمييز أحدهما عن الآخر، أمّا بين الناس، فتعني الاتصال بهم ومعاشرتهم ومصادقتهم والثرب منهم والتفاعل معهم؛ فمن يألّف النَّاسَ يُخالطهم. (عمر، 2008: 680-681)، وفي ذلك المعنى النبيل جاء قوله تعالى في سورة البقرة: 220: ﴿وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْيَتَامَىٰ قُلْ إِصْلَاحٌ لَّهُمْ خَيْرٌ وَإِنْ تُخَالِطُوهُمْ فَإِخْوَانُكُمْ﴾. أما معناه الدلالي، فليس ببعيد عن المعجمي؛ فهو يشير للتفاعل مع الآخر جسدياً ومعنويّاً، فضلا عن تضمّنه معنى

الانفتاح عليه. أمّا الرمز الحركي الآخر فهو (مُثَم)، والذي يعني معمميًا الضدّ من الحياة سواء الماديّة أو المعنويّة، ودلاليًا يشير إلى لحظة التحوّل من الحضور إلى الغياب، أو نهاية الشيء. أمّا الرمز الحركي التالي لهذا فهو (بكوا)، وهو فعل حركي يتمّ بجارحة العين، منشأه العاطفة الحزينة الجياشة، والحبّة والصدق في المشاعر، ويكون لأسباب كثير، منها الموت أو الفراق الطويل وغيرها. ثم يأتي بعدها الرمز الحركي التالي وهو (عِشْتُم)، الذي تتلخّص معانيه بخلاف الفعل الحركي (مُثَم). وأخيرًا يأتي الرمز الحركي المعنوي (حُثُوا)، حيث يشير دلاليًا إلى حركة داخلية منشأها العاطفة، تدفع باتجاه التواصل وتحثّ عليه. وإذا ما أعجمنا هذه الأفعال ذات المعاني الكبيرة، نستنتج دلالة حركيّة عامة، تشير بمنتهى الإبداع إلى نوع مميّز من مستوى العلاقات الإنسانيّة المتكاملة الراقية، والتي تحوّلت لإنموذج فريد يرتضيه الله تعالى ويدعو له؛ حيث تعتمد الحركة باتجاه الخير، والتفاعل والتأثير الإيجابي مع الآخر وفيه، الذي يضمن لها الاستمرار والتطوّر والقوّة في مجابهة ما يمكن أن يعكّر صفوها مستقبلا. فالحركة في هذه الحكمة العلويّة المقتضبة، تخطّي جغرافية الجسد وحدود المادة، إلى عمق الوجدان وطبّات المشاعر النبيلة الصّادقة، عابرة من قيد الحياة إلى ما بعدها. وبالتالي فإنّ مخالطة النّاس على هذا النحو سوف يترك في نفوسهم أثرا خالدا يعتصم بالبقاء والاستمرار والحيويّة، ويستعصي على النكران والنسيان، وينتصر على الغيابين: المؤقت والنهائي. وبالمحصّلة، يمكن القول: إنّ دال الحركة الفاعلة هنا، قد تخطّى عتبة الرمزية البصريّة الحركيّة المعتادة، الدّالة على التمازج بين شيئين، فتكبّد حمل أسمى الدلالات السيميائيّة في سياقها الاجتماعي والأخلاقي؛ فصيغة الأمر التي جاءت تدعو للانفتاح على الآخر بهذا النحو، الذي يتحوّل معه فعل الاختلاط إلى الانسجام إلى والوئام إلى الحنين فالبكاء، إنّما هو في الحقيقة إعلاء لقيمة الحضور المجتمعي والنشاط الإنساني، الذي يسير باتجاه التكامل، والضرورة من ضعف الفردانيّة إلى قوّة الانصهار في الجسد الواحد، والنسيج المترابط. وهذا لا يكون إلا بالتخلّي والتحليّ - إن صحّ التعبير - أي التخلّي عن كلّ ما من شأنه أن يُعكّر صفو هذا الخليط، والتخلّي بكلّ ما من شأنه زيادة تماسكه.

4. خاتمة:

1- يُعد الترميز البصري الحركي في النصوص الأدبية، واحداً من أهم الأساليب التي أخذت على عاتقها تجسيد الأفكار والمشاعر التي تحول في فكر ووجدان مُبدع النص، وإبراز الشخصيات الفاعلة والمؤثرة في سيرورة العمل الأدبي، والأحداث المهمة التي ترسم المشاهد الصورية الرمزية ذات الطابع السيميائي، من خلال اعتماد عنصر الرؤية البصرية المتحركة، والذي يسعى لإثارة خيال المتلقي وجعله يعيش تجربة مبدع النص بمشاهدة صور حية متحركة نابضة بالحياة.

2- لقد اضطلع عنصر الترميز البصري الحركي في مُدونة أمير المؤمنين(ع) بوظيفة إعادة إحياء المعاني المتسمة بالثبات والتجريد، بتحويلها إلى عناصر نابضة بالحياة داخل نسيجه الإبداعي، تتحرك أما أنظار المتلقي وتشد انتباهه وتريد من حجم التأثير فيه، سواءً العاطفي والوجداني، أو الفكري، أو الفلسفي، وتدعوه للتفكير في قضايا الدين والدنيا معاً.

3- أسس عنصر الترميز البصري الحركي لتجسيد حال الصراع، بمستواه الداخلي والخارجي للأحداث والشخصيات، وتطور تلك المستويات داخل النص.

4- أسهم عنصر الترميز البصري الحركي أيضاً إسهام في عملية إيصال الرسائل الأخلاقية والعقائدية، وبنحو من التبسيط والتيسير للمفاهيم المعقدة والشائكة والإشكالية في الحياة العقدية عند المسلمين..

5- لقد تميزت العلاقة بين عنصر الترميز البصري الحركي، لا سيما بمستواها الأفقي، والدلالة السيميائية بالتكامل والتعاضد؛ فكما أن عنصر الحركة في الرموز البصرية قد اضطلع بتحمّل أشدّ الدلالات السيميائية عمقا، كذلك قام الأخير بمنح هذا العنصر الحركي قيمةً وعمقا وبعداً تأويلياً ملحوظاً، تخطى عتبة الجماليات والبلاغة المحضة، لتأسس بذلك شبكة من الدلالات الرمزية شديدة الارتباط بالقيم والمفاهيم والبيئة والثقافة والفلسفة الإسلامية.

توضع في الخاتمة خلاصة النتائج المتوصل إليها، مع جملة اقتراحات حول موضوع البحث.

3- مصادر البحث ومراجعته:

-القرآن الكريم.

- 1- أحمد، محمد فتوح.(1977). الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ط3، مصر: دار المعارف.
- 2- أهمر، محمود.(2009). التيارات الفنية المعاصرة، ط2، بيروت: شركة المطبوعات للنشر والتوزيع.
- 3- إسماعيل، عز الدين.(1974). الأسس الجمالية في النقد العربي، ط3، القاهرة: دار الفكر العربي.
- 4- إسماعيل، عز الدين.(2013). الأدب وفنونه دراسة ونقد، ط9، القاهرة: دار الفكر العربي.
- 5- ابن منظور.(د ت). لسان العرب، بيروت: دار صادر.
- 6- الجرجاني، عبد القاهر.(1988). أسرار البلاغة، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية.
- 7- الجوهري، إسماعيل. (1979). الصَّحاح تاج اللغة وصحاح العربية ج1، تحقيق، أحمد عبد الغفور عطار، بيروت: دار العلم للملايين.
- 8- داود، محمد محمد.(2002). الدلالة والحركة، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
- 9- الرازي، محمد. (1983). مختار الصَّحاح، الكويت: دار الرسالة.
- 10- راغب، نبيل.(2003). موسوعة النظريات الأدبية، ط1، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون.
- 11- الرويلي، ميجان، وآخر.(2005). دليل الناقد الأدبي، ط4، المغرب: المركز الثقافي العربي.
- 12- الرضي، الشريف.(1392ش). خصائص الأئمة(خصائص أمير المؤمنين(ع)، ط2، تحقيق، محمد هادي الأميني، إيران: مؤسسة الطبع والنشر التابعة للآستانة الرضوية المقدسة.
- 13- الزمخشري، أبو القاسم.(1998). أساس البلاغة، ج1، تحقيق، محمد باسل، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية.
- 14- سيرنج، فيليب.(1992). الرموز في الفن-الأديان-الحياة، ط1، دمشق: دار دمشق .
- 15- الشيخ، عبد الواحد حسن.(1999). العلاقات الدلالية والتراث البلاغي، ط1، مصر: مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية.
- 16- عبده، محمد.(د ت). نَهج البلاغة، مصر: مطبعة الاستقامة.
- 17- عبده، محمد.(2007). نَهج البلاغة، ط1، لبنان: دار إحياء التراث العربي.
- 18- العسكري، أبي هلال.(1952). كتاب الصناعتين، تحقيق، علي محمد الجاوي، ط1، وآخر، سوريا: دار إحياء الكتب العربية.
- 19- عصفور، جابر.(1992). الصورة الفنية في التراث النقدي، ط3، بيروت: المركز الثقافي العربي.
- 20- العقاد، عباس محمود.(د ت). ابن الرومي حياته من شعره، مصر: مصر شركة مساهمة مصرية.

- 21- عمر، أحمد مختار. (1998). علم الدلالة، ط5، القاهرة: عالم الكتاب .
- 22- عمر، أحمد مختار. (2008). معجم اللغة العربية المعاصرة، ط1، القاهرة: عالم الكتب.
- 23- الفراهيدي. (د.ت). كتاب العين، تحقيق، مهدي المخزومي، وآخر، ج3، مصر: دار الهلال.
- 24- محمد، الولي. (1990). الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي.
- 25- مذكور، إبراهيم. (1983). المعجم الفلسفي، القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية.
- 26- المجلسي، محمد باقر. (2008). بحار الأنوار، جزء ، 29، ط1، بيروت: مؤسسة الأعلمي
- 27- المجلسي، محمد باقر. (1983). بحار الأنوار، جزء1، ط2، بيروت: مؤسسة الوفاء.
- 28- مصطفى، وآخرون. (1418ق). المعجم الوسيط، ط2، إيران: مكتبة مرتضوي.
- 29- الميداني، عبد الرحمن حبنكة. (1996). البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، ج1، ط1، دمشق: دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع.
- 30- النجفي، هادي. (2002). موسوعة أحاديث أهل البيت، جزء 8، بيروت: دار إحياء التراث العربي.
- 31- نوفل، يوسف حسن. (1995). الصورة الشعرية والرمز اللوني، مصر: دار المعارف.
- 32- وطفة، علي أسعد. (2021). الرمز ماهيةً وتحلياً، الحقل الدلالي للرمز في الفكر الإنساني، مركز نقد وتنوير للدراسات الإنسانية، 10/نوفمبر /2021 (<https://tanwair.com>).