**Quarterly Journal of Contemporary Literature Studies** **Volume 17, Issue 66**
**Islamic Azad University in Jiroft** **September 2025**
**https://sanad.iau.ir/journal/cls/** **pp. 20-40**

***Research Article***

# Visual Framing of Artistic Imagery in Imam Ali's (AS) Words Based on the Theory of Kress and Van Leeuwen (Case Study: The Sermon of Al-Durrah Al-Yatima)

Susan Abbasiyan[1], Alireza Bagher[2*], Leila Ghasemi Hajiabadi[3]

## Abstract

This paper aims to explore the novel and innovative aspects of artistic imagery in Imam Ali's (AS) sermons, particularly in the Sermon of Al-Durrah Al-Yatima, which was added to Nahj al-Balaghah by Ibn Naqah. The central theme of this sermon is to prove monotheism. What distinguishes the novelty of artistic imagery in Al-Durrah Al-Yatima is the possibility of adapting the grammar of image reading in its artistic imageries and placing them in a visual frame. Thus, in this sermon, the Imam, through the use of figures of speech such as metaphor and allegory as artistic and visual branches that support discursive units, creates a coherent and continuous textual discursive frame in the form of technical images based on visual imagery. In light of this, our study attempts to read the artistic images of this sermon using the rules of image reading grammar with an emphasis on the representational metafunction and its types. The results show that in the representational metafunction of the sermon, despite the abundance of narrative samples and the predominance of the narrative pattern in it, it appears that conceptual samples and the conceptual pattern embodied in metaphor and allegory have managed to find a special place among the representational metafunction patterns. This research aims to give a visual frame to the textual frame of the artistic images of Al-Durrah Al-Yatima by relying on the method of Kress and Van Leeuwen in image reading.

**Keywords:** Nahj al-Balaghah, Al-Durrah Al-Yatima, Framing, Grammar of Visual Reading, Kress, Van Leeuwen

**How to Cite:** Abbasiyan S, Bagher A, Ghasemi Hajiabadi L., Visual Framing of Artistic Imagery in Imam Ali's (AS) Words Based on the Theory of Kress and Van Leeuwen (Case Study: The Sermon of Al-Durrah Al-Yatima), Quarterly Journal of Contemporary Literature Studies, 2025;17(66):20-40.

1. PhD student in Arabic Language and Literature, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran
2. Associate Professor of Arabic Language and Literature, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran
3. Associate Professor of Arabic Language and Literature, Islamic Azad University, Garmsar Branch, Garmsar, Iran

**Correspondence Author:** Alireza Bagher **Email:** Bagheralireza45@gmail.com

فصلنامه علمی دراسات الادب المعاصر
دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت
https://sanad.iau.ir/journal/cls/

دوره ۱۷، شماره ۶۶
تابستان ۱۴۰۴
صص: ۴۰-۲۰

*مقاله پژوهشی*

# قاب‌بندی دیداری تصویرهای هنری کلام امام علی (ع)؛ با تکیه بر نظریهٔ «کراس» و «ون لیوون» (نمونه موردی؛ خطبهٔ دره یتیمه)

**سوسن عباسیان[۱]، علیرضا باقر[۲]*، لیلا قاسمی حاجی آبادی[۳]**

## چکیده

این جستار بر آن است تا به جلوه‌های تازگی و نوگرایانهٔ تصویرسازی هنری خطبه‌های امام علی (ع) به ویژه خطبهٔ «الدرة الیتیمة» که ابن‌ناقه آن را به نهج البلاغه ملحق کرده است، بپردازد. اثبات توحید، موضوع محوری است که در این خطبه بدان پرداخته می‌شود. آنچه جلوه‌های تازگی را در تصویرسازی هنری الدرّة الیتیمة متمایز می‌کند، امکان تطبیق دادن دستور زبان خوانش تصویر در تصویرسازی‌های هنری این خطبه و قرار دادن آنها در قاب دیداری است. بدین سان که امام علی(ع) در این خطبه با به کار گیری آرایه‌هایی همچون مجاز و استعاره، به عنوان شاخه‌های هنری و بصری یاری دهنده به واحدهای گفتمانی، یک قاب گفتمانی متنی منسجم و پیوسته‌ای را در قالب تصویرهای هنری و بر پایهٔ تصویر بصری به وجود می‌آورد. بر این اساس جستار پیش رو سعی دارد از رهگذر قواعد دستوری و با تأکید بر فرانقش بازنمودی و الگوهای آن، خوانش جدیدی از تصویرهای هنری این خطبه به دست دهد. این الگوها، الگوی روایی و الگوی مفهومی هستند. در الگوی روایی مخاطب شاهد یک بردار است که حرکت آن از سوبژه(فاعل) تصویر آغاز و به ابژّه(مفعول) تصویر منتهی می‌شود. الگوی مفهومی مبتنی بر دو محور جانشینی و همنشینی است که در استعاره و مجاز تجلی می‌یابد. نتایج به دست آمده نشان می‌دهد که از میان الگوهای فرانقش بازنمودی این خطبه، علی‌رغم کثرت نمونه‌های روایی و فزونی الگوی روایی در آن، نمونه‌های مفهومی والگوی مفهومی تجلی یافته در مجاز و استعاره، توانسته است جایگاه ویژه‌ای به خود اختصاص دهد. این پژوهش قصد دارد با تکیه بر روش «کراس» و «ون لیوون» در خوانش تصویر، به قاب متنی تصویرهای هنری الدرّة الیتیمة قابی دیداری ببخشد.

۱. دانشجوی دکتریزبان و ادبیات عرب، واحد علوم و تحقیقات،دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
۲. استادیار، گروه زبان و ادبیات عرب، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
۳. استادیار، گروه زبان و ادبیات عرب، واحدگرمسار، دانشگاه آزاد اسلامی، گرمسار، ایران

نویسنده مسئول: علیرضا باقر ایمیل: Bagheralireza45@gmail.com

**واژگان کلیدي:** نهج البلاغه، الدرّة الیتیمة، قاب‌بندی دیداری، دستور خوانش دیداری، کراس، ون لیوون

**ارجاع:** عباسیان سوسن، باقر علیرضا، قاسمی حاجی آبادی لیلا، قاب‌بندی دیداری تصویرهای هنری کلام امام علی (ع)؛ با تکیه بر نظریهٔ «کراس» و «ون لیوون» (نمونه موردی؛ خطبهٔ دره یتیمه)، دراسات ادب معاصر، دوره ۱۷، شماره ۶۶، تابستان ۱۴۰۴، صفحات ۴۰-۲۰.

دراسات الأدب المعاصر
جامعة آزاد الإسلامية فی جيرفت
https://sanad.iau.ir/journal/cls/

السنة ١٧ ، العدد ٦٦
الصيف ١٤٤٦
صص: ٤٠-٢٠

المقالة البحثية

# التأطير البصري للصورة الفنّية عند الإمام علي (ع)؛ على ضوء نظرية "كريس" و"فان ليوين" (خطبة الدّرة اليتيمة اختيارًا)

سوسن عباسيان[١]، عليرضا باقر[٢]*، ليلا قاسمي حاجي آبادي[٣]

## الملخّص

يطمح هذا البحث إلى استجلاء مظاهر الجدّة للصورة الفنّية في خطب الإمام علي عليه السلام وتحديدًا في "الدرّة اليتيمة" التي ألحقها ابن ناقة بنهج البلاغة. يُعتبر إثبات التوحيد أهمّ ما تمحورت حوله هذه الخطبة من حيث المضمون. ما يميّز عناصر الجدّة للصور الفنيّة في الدرّة اليتيمة هو إمكان تطبيق القواعد البصرية النحوية عليها ومن ثمّ تأطيرها تأطيرًا بصريًا. حيث استثمر الإمام المحسّنات البيانية مثل المجاز والاستعارة كروافد فنية بصرية لوحدات الحكي لتتآزر من أجل بناء خطاب نصيّ متماسك وتأليف فسيفساء متلائمة للصورة الفنية على معمار المرئي. فقد قام البحث بمراجعة وتطبيق قواعد الرسم البصري النحوية بالإضاءة على الوظيفة التمثيلية بنموذجيها السردي والمفهومي. والنموذج السردي هو ما يحمل نمطه التصويري متجهًا روائيًا ينطلق بدءًا من فاعل الصورة وانتهاءً بالمفعول به، فيشكل عملية الفعل السردية. أمّا النموذج المفهومي فينطلق من محوري الاستبدال والتركيب المتجلّيين في الاستعارة والمجاز. وقد توصّل البحث إلى أنّ من بين أنماط الوظيفة التمثيلية رغم كثرة التمثيلات السردية والنمط السردي، فإنّ التمثيلات المفاهيمية المتجلية عبر المجاز والاستعارة هي التي تسود على الخطبة. يهدف هذا البحث إلى تأطير الصورة الفنية في الدرّة اليتيمة عبر القواعد البصرية النحوية وينهض على منهج "كريس" و"فان ليوين" في هذا المجال.

**الكلمات الرئيسة:** ملحق نهج البلاغة، الدرّة اليتيمة، التأطير البصري، النحو البصري، كريس، فان ليوين

١. طالبة دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، فرع علوم وتحقيقات، جامعة آزاد الإسلامية، طهران، إيران
٢. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، فرع طهران المركزي، جامعة آزاد الإسلامية، طهران، إيران
٣. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، فرع گرمسار، جامعة آزاد الإسلامية،گرمسار، إيران
نويسنده مسئول: عليرضا باقر ايميل: Bagheralireza45@gmail.com

## المقدمة

إلى جانب البعد التاريخي والديني، يقتاد بنا المخزون الفنّي والدلالي في خطب الإمام علي عليه السلام إلى الكشف عن سرّ الإبداع الفنّي واستجلاء أهمّ المظاهر والمسوّغات التي تخلق فضاء مختلفًا وحداثيًا تتطلبه ضرورة عصرية؛ إذْ يضمّ هذا المناخ الأدبي في حيّز النص الديني للخطب حمولة فنية بدلالات مرئية وإيحاءات بصرية تجمع بين لحمتها طابعًا حداثيًا، ظهر في تداخل لغة الإمام الأدبية ووليدتها الصورة الفنية وإمكانية تقصّيها بمنهج حديث هو منهج (النحو البصري) أو السيميائية الاجتماعية.

ومن الخطب التي أوردها ابن ناقه في ملحق نهج البلاغة هي خطبة «الدرة اليتيمة» للإمام علي عليه السلام والتي «لم ترد كاملة في مصدر آخر، بل وردت عبارات منها في عدد من الكتب منها: مناقب آل أبي طالب عليهم السلام لـابن شهرآشوب». (مجلسى ١٤٠٦ق، ٤: ٢٥٣)

وعن «أحمد بن ناقة الهمداني» فإنّه ولد عام ٤٧٧ للهجرة وكان والده أبو القاسم يحيى بن أحمد يجيد العلم والحديث في الكوفة فنشأ وترعرع أبو العباس أحمد بن ناقة في أسرة عالمة. (السلفي، ١٩٩٣م: ٤٤٦و٤٤٧) كما عُرف في كتب التراجم بالعلم والفضل وقد ألحق بخطب الإمام علي عليه السلام بنهج البلاغة أربع خطب منها «الدرّة اليتيمة» والتي هي محطّ اهتمام هذا البحث.

والصورة الفنية فإنّها طريق للتعبير وتكمن أهميّتها في المعنى الذي تعكسه بل هي «أثر الشاعر المبدع الذي يصف المرئيات بحيث لا يظن القارئ يقرأ نصًّا بل يظن نفسه أمام مشهد من مشاهد الكون». (مبارك، لاتا: ٦٩). وبما أنّ الصُّورَة - وهي بالضم تعني: الشَّكلُ وَتُستَعمَلُ بِمَعنَى النَّوعِ وَالصِّفَةِ.» (فيروزآبادي ٢٠٠٥م، مادة صور)- عبارة عن «نقل الأمور الموجودة كما تقع في الحس و الخيال»، (العقاد، ١٩٨٢م: ٢٥٨) وهي طريقة لتوعيتنا بالمعنى الذي تعرضه فـ«أهميّتها تكمن في مدى تأثّرنا بها وانشغال بالنا بالمعنى». (عصفور، ١٩٩٢م: ٣٢٧) كما تُعتبر الصورة الفنية المصطلح الأكثر استخدامًا في النقد الأدبي، «وقد ورد ذكرها في البلاغة الإسلامية منذ زمن طويل، بلْ وحظيت بشعبية كبيرة في فترة ازدهار النقد الجديد في الأدب الغربي». (فتوحى، ١٣٨٥ش: ٣٧)

وقد تميّز كلام أمير المؤمنين علي عليه السلام في خطبه بدمج الأبعاد الوظيفية والجمالية للصورة الفنية؛ إذ ظهرت المعاني إلى جانب الألفاظ لتؤثث صورًا مؤطّرةً بأطر بصرية لا فنيّة فحسب، ذلك كي تؤسس لضرورة قراءة هذه الصور الفنية قراءة بصرية حسب قواعد النحو البصرية التي وضعها «غانثر كريس» Gunther Kress و«ثيو فان ليوين» Theo van Leeuwen وأكّدا من خلالها أنّ «اللغة والتواصل المرئي يدركان نفس أنظمة المعنى الأكثر جوهرية والبعيدة المدى التي تشكل ثقافاتنا» (شومان، ٢٠٢١م) خلافًا لنظرية «رولان بارت» حيث يرى أن معاني الصور

مرتبطة دائمًا بالنص اللفظي وتعتمد عليه بمعنى ما، أي أنّ الصور وحدها متعددة المعاني وللوصول إلى معنى محدّد، يجب أنْ تقوم اللغة بذلك. فيذهب فان ليوين وكريس أنّ «النصّ متعدد الوسائط باستخدام الصور والكتابة، قد يحمل معاني مختلفة بل متضاربة.. وقد تنقل الكتابة مجموعة واحدة من المعاني وتنقل الصور - فنية كانت أم بصرية - المعاني الأخرى». (المصدر نفسه) ويخلّص المنظّران إلى أنّ معرفة القراءة والكتابة متعددة الوسائط هي القدرة على استخدام ودمج الأنماط السيميائية المختلفة بطرق مناسبة لسياق معين. وهذا ما دفع هذا البحث أن ينهض على منهج كريس وفان ليوين في دراسته تأسّيًا بكتابهما قراءة الصورة: قواعد النحو البصرية الذي يعدّ أساس نهجهما النظري، ومن ثمّ تطبيق قواعد الرسم البصري النحوية على الصورة الفنية.

## خلفية البحث

قلّما توجد ثمّة دراسات تطرّقت إلى تطبيق منهج كريس وفان ليوين الحديث على النصّ، ناهيك عن دراسات تقوم بتطبيق هذه القواعد البصرية الحديثة على نصّ قديم والمفارقة بين جانب الجدّة في نصّ خطبة الدرّة اليتيمة بألفاظها وصورها القديمة هي التي دفعت البحث لاختيار هذا العنوان. هذا وإنّ هناك بحثين كادا أن يكونا خلفية لهذا البحث:

- مقال يحمل عنوان «تحليل دو اثر از سلطان محمد در شاهنامه طهماسبي به روش نشانه‌شناسى اجتماعى تصوير» (دراسة تحليلية لعملين من أعمال سلطان محمد في شاهنامة الطهماسبي بالتركيز على السيميائية الاجتماعية للصورة) للكاتبين مهدي محمد زاده، وإلهام شمس، (الخريف ١٤٠١) روايت‌شناسي كاربردي، فصلية روايت‌شناسي، رقم ١٢، صص ٢٦٧-٢٩٣. وقد اعتمد هذا البحث على منهج كريس وفان ليوين في قراءة صورتين من كتاب (شاهنامه طهماسبي) بالإضاءة على الجوانب الصوفية والجمالية في هذا الكتاب.

- وأيضًا مقال تحت عنوان «دراسة سيميولوجية اجتماعية لصور الكتب العربية للمرحلة الثانوية الأولى في المدارس الإيرانية؛ تركيزًا على نظرية كريس وفان ليوين» لبهنام آقائي نجاد ومريم جلائي، فصلية لسان مبين العلمية، السنة ١٤، العدد ٤٩، خريف ١٤٠١، صص ٤٣-٦٧ وقام الكاتبان في هذا البحث بمراجعة الصور في الكتب الدراسية العربية ودراستها على مستوى الوظيفة التمثيلية والوظيفة التركيبية انطلاقًا من منهج قواعد النحو البصرية.

## أسئلة البحث

من أهمّ التساؤلات التي يمكن أن يطرحها هذا البحث هي:

- ما أهمّ تجليات النحو البصري في قراءة الدّرة اليتيمة؟

- كيف استطاعت الآليات البصرية أنْ تؤطّر الصورة الفنية في الدرّة اليتيمة تأطيرًا بصريًا؟

## جانب النظري

انطلاقًا من نظرية «هاليداي» Halliday الذي طوّر فكرة السياق في الترابط اللغوي وتحليل النصوص واقترح أسلوبًا آخر لتحديد العناصر السياقية التي تلعب دورًا في بيان معنى النص، وكذلك بناءً على السيميائية الاجتماعية التي استخدمها كريس وفان ليوين في قراءة الصورة، فيمكن القول إنّ النص الديني بأبعاده اللغوية والأدبية وغايته الإعلامية والتفاعلية، من شأنه أن يكّون مسرحًا اجتماعيًا متماسكًا، من خلال الصورة الفنية التي يرسمها النص ويؤطّرها للمتلقي. كما نجد في خطبة الدرّة اليتيمة التي تؤسس لمثل هذا المسرح في عملية التصوير الفني فيها، إذْ إنّها تمهّد لمراجعتها التحليلية على ضوء منهج كريس وفان ليوين في سيميائية خطاب الصورة والتي هي محطّ اهتمام هذا البحث.

وعن النظرية التي قدّمها الكاتبان في كتاب قراءة الصور: قواعد الرسم البصري النحوية الذي ينهض على السيميائية الاجتماعية في الصورة، فـ«تكشف هذه السيميائية أنّ النصّ المكتوب كيف تحوّل عبر الأزمان إلى نصّ تصويري بأشكال فنية حديثة» (محمد زاده، ١٤٠١ق: ٢٩٤) وقد أصبحت وليدة هذا التطور اللغوي والتصويري، الصورة الفنية الخطابية.

أما الأشكال الوليدة هذه فإنّها إلى جانب وظيفة بيان الهدف المطلوب، «تبرز أهدافًا أخرى ترتبط بساحة بلاغة الصورة في عملية خلق النص التصويري وإعادة خلق النص الأدبي». (المصدر نفسه، ٢٦٩) وهنا يأتي النحو البصري إلى جانب الوظائف الثلاث التي يختارها كريس وفان ليوين كأداة مسعفة لتحليل خطاب الصورة وقراءة الصورة الفنية في النص، قراءة تحليلية.

تمثّل خطبة الدرّة اليتيمة النصّ متعدد الوسائط؛ إذْ توظّف هذه الخطبة مجموعة من الأساليب اللفظية والبصرية من أجل نقل القيم والمعاني التي ترومها. ويتبنّى التحليل متعدد الوسائط المبادئ الاجتماعية ـ السيميائية وهي تعتمد بصورة رئيسية على ما ألّفه كريس وفان ليوين اللذان تتمثّل فرضيّتهما الأساسية فيما يلي:

«بما أنّ المعاني تُصنَع كإشارات بطرقٍ متمايزةٍ وفي صيغٍ محدّدة.. بمعنى أنّ ما يجري تمثيله في علامةٍ أو تراكيب علامةٍ يحقّق المصالح، ووجهات النظر، والقيم والمواقف التي يتبنّاها أولئك الذين يصنعون تلك العلامة فالتمثيل حاضر دائما». (Kress, 2003 : p. 37 and p.44)

وبناءً على هذا فإنّ هذه النظرية أو وجهة النظر أساسًا ترفض فكرة الاعتباطية إذ تشير إلى أنّ: «تحفيز العلاقات القائمة بين الدال Signifier والمدلول Signified يتمّ في جميع الأحوال، بمعنى

أنّ شكل الدال، وهيئته، الذي يُدرس من ناحيةٍ ماديةٍ أو مجردة، يجري اختياره بسبب ملاءمته للتعبير عمّا يراد الدلالة عليه». (نوريت بيلد، ٢٠١٢م: ٢٠٣)

ويرى هاليداي أنّ اللغة المنطوقة والمكتوبة «ما هي إلّا وجه من أساليب عدّة ووسائط ممكنة كلّها تخدم تكوين المعنى وصناعة المحتوى. ولقد اعتادت اللسانيات على الاهتمام بالنصوص المنطوقة والمكتوبة، لكنّها أخيرًا التفتت للوسائط التي اتّسعت مجالات دراستها». (Halliday,M,K,A, 1978 : 102)

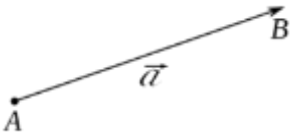
## الوظائف الثلاث لدى كريس وفان ليوين

يذهب كريس وفان ليوين إلى أنّ وظائف ثلاث من وظائف هاليداي اللغوية من شأنها أن تشكّل القواعد النحوية للصورة وهي:

- الوظيفة التمثيلية
- الوظيفة التفاعلية
- الوظيفة التركيبية

فيرى كريس وفان ليوين أنّ استعادة المعاني التمثيلية والتفاعلية والمركبة في الصور «ستقود المشاهد إلى فهم المعاني الخفية فيها وتتجلّى المعاني في الصور والنص والصورة». (جواهري، ١٣٩٧ش: ٥٩) وهذه الوظائف هي مرادفة لوظائف هاليداي «الفكرية والاجتماعية والنصية». فقد طوّر كريس وفان ليوين أنموذجًا نحويًا ثلاثيًا للتصميم البصري بهدف قراءة أو تأويل أنواع المعاني المتشابكة وهي أولًا المعنى التمثيلي:

«يتعامل المعنى التمثيلي مع من أو ما هو موجود في الإطار البصري؛ المشاركون الممثلون، إن كانوا كائنات حيةً أو غير حيةً، والمشاركون المتفاعلون والفعل الذي يحصل، وأين ومع من وبأية وسيلة يحصل». (الثامري، ٢٠٢٣م: ١٥) وطبقًا لمنهج قواعد النحو البصري، فإنّ في المعنى التمثيلي «عندما يرتبط المشاركون في الصورة ببعضهم البعض من خلال المتّجه، فإنّهم يقومون بعمل لبعضهم البعض». (Kers,1996 : 88) وينقسم المعنى التمثيلي إلى نوعين من حيث البنى؛ السردية والمفاهيمية. والفرق بين هذين هو وجود أو عدم وجود المتّجه؛ إذ إنّ «للبنى السردية متّجهات دون البنى المفاهيمية. والمتّجهات هي عبارة عن خطوط مائلة غالبًا ما تكون مثل الخطوط المتقاطعة في الأشكال الهندسية». (المصدر نفسه)




**الشكل الأول. المتجه في البنى السردية**

ثانيًا المعنى التفاعلي:

ويتعامل المعنى التفاعلي لنصّ الصورة مع أنماط التفاعل أو على حد تعبير كريس وفان ليوين تتعامل مع الأشياء التي يمكننا القيام بها لبعضنا البعض عبر الاتصال البصري.

وثالثًا المعنى التركيبي:

و«يتعامل المعنى التركيبي للصورة مع السمات البصرية التي تجعل نصًّا بصريًا متماسكًا داخليًا مع بعضه البعض وخارجيًا مع السياق الذي انتج فيه وله». (الثامري، المصدر السابق)

أمّا هذا البحث وقد عزم على قراءة الصورة الفنية في خطبة الدرّة اليتيمة قراءة بصرية تأسيًا بمنهج كريس وفان ليوين في كتابهما قراءة الصور: قواعد الرسم البصري النحوية فإنّه يسلط الضوء على الوظيفة التمثيلية دون سواها. ذلك أنّ الوظيفتين التفاعلية والتركيبية تنطبقان على قراءة الصورة البصرية لا الفنية عكس الوظيفة التمثيلية التي تأخذ بعين الاعتبار الجانبين اللغوي والبلاغي في الصورة الفنية لتتخذ منهما قواعدًا للقراءة البصرية.

## الوظيفة التمثيلية

وتسمّى الوظيفة الفكرية الشارحة وما يهمنا منها هو المعنى التمثيلي. المعنى التمثيلي للنص البصري يتعامل مع أنماط التمثيل، ويمكن أن تكون هذه إمّا أنماطًا سردية أو أنماطًا تصورية.

يتعامل المعنى التمثيلي مع «من» أو «ما» هو موجود في الإطار البصري فيشمل:

أولًا: المشاركون الممثلون، إن كانوا كائنات حيةً أو غير حيةً

ثانيًا: المشاركون المتفاعلون

وثالثًا: الفعل الذي يحصل كما يشمل «أين» و«مع من» وبـ«أية وسيلة» يُحصل هذا الفعل.

يُقدّم المعنى التمثيلي في فهم وقراءة الصورة من منظور قواعد النحو البصرية لـكريس وفان ليوين عبر نموذجين أساسيين:

إمّا عبر النموذج السردي للأنماط السردية وإمّا عبر النموذج المفهومي للأنماط التصورية التي يعبّر عنها المعنى التمثيلي. «وأمّا "الصورة" فإنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلّما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس التي تكون من جهة الصورة، فكان بينُ إنسان

من إنسان وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك». (الجرجاني، ٢٠٠٤ق: ٥٠٨) وكلما ابتعدت الصورة الأدبية عن «مستوى نقل الموضوع ووصلت إلى مستوى فنّي أعلى، اقتربت من مستوى النثر الفكري إلى مستوى فنّ الشعر الإبداعي». (عاصي: ١٩٨٧م، ٢: ٧٧٥)

## النموذج السردي

يمثّل هذا النموذج المعنى التمثيلي إذاما كانت الصورة تخلق الأنماط أو التمثيلات السردية، أو البنى السردية وذلك من خلال:

أولًا: المشاركين الممثلين

وثانيًا: المتّجهات التفاعلية التي تشير إلى الفعل، فعلًا اجتماعيًا، ومن ثمّ تعمل على تقديم الأفعال وعمليات التغيير والترتيبات المكانية المؤقتة.

وتُصَنّف هذه في مجموعة من أربعة «بنى تعاملية» تُسمّى «العمليات السردية».

أما العمليّات السردية فهي:

- عمليات الفعل وردود الفعل
- عمليات الكلام
- العمليات العقلية
- عمليات التحويل

## النموذج المفهومي

والأنماط / التمثيلات التصورية وبنى التصميم الاجتماعي فإنّها تمثّل المشاركين من حيث:

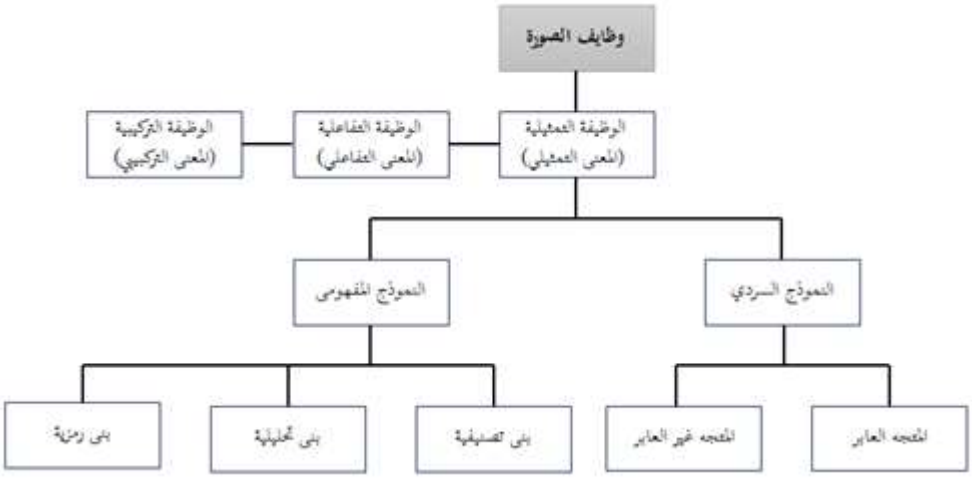
الطبقة أو البنية أو المعنى.

وتصنف أيضًا إلى ثلاث بنىً هي:

١. بنى تصنيفية: حيث يرتبط المشاركون ببعضهم البعض بعلاقة تصنّف على أنّها «نوع من» أي علاقة تصنيف.

٢. بنى تحليلية: حيث يرتبط المشاركون ببعضهم البعض «من حيث بنية جزء-كل».

٣. بنى رمزية: حيث تدور «العمليات حول ما يعنيه المشارك أو ما هو المشارك». (كراس، ١٣٩٦ش: ٥٦)




**الشكل الثاني: وظايف الصورة**

## الفارق بين النموذج السردي والنموذج المفهومي

يمكن القول صراحة إنّ الفارق الأساس بين النموذج السردي/ التمثيل السردي والنموذج المفهومي/ التمثيل التصويري هو وجود «المتّجه» في التمثيل السردي كسمة مائزة لهذا التمثيل. حيث إنّ البنى السردية تحتوي على متّجه، في حين أنّ البنى التصورية لا تمتلك ذلك.

والمتّجهات في الصور، هي عبارة عن خطوط مائلة تتشكّل من خلال عناصر مصورّة وغالبًا ما يكون المتّجه خطًا قطريًا قويًا جدًا.

هذا وإنّ «فئات النحو البصري ليس لها حدود واضحة، ويمكن للتمثيلات المحددة أنْ تدمج بنيتين أو أكثر من نموذجين مختلفين هما النموذج السردي والنموذج المفهومي. على سبيل المثال أنْ تجمع الصورة الواحدة بين البنى السردية من النموذج السردي والبنى التحليلية من النموذج المفهومي، أو بين البنى السردية والبنى الرمزية». (المصدر نفسه)

وجود المتّجة في عملية الفعل وردود الفعل بين الفاعل والمفعول من أهمّ المحاور التي تشكّل النموذج السردي والأنماط السردية في العملية السردية للصورة. ومحور الاستبدال ومحور التركيب فإنّهما يظهران في الاستعارة والمجاز في النموذج المفهومي في القواعد النحوية البصرية التي دوّنها كريس وفان ليوين

ولا تهدف السيميائية الاجتماعية «إلى التعامل مع السياق على أساس ثنائية السياق- النص، بل على أساس افتراض أنه يجب التنظير للسياق وفهمه على أنه مجموعة أخرى من النصوص». (هودج، ٢٠٢٣م: ١١٥)

وينطوي هذا الأمر على الخروج من فرضية أنّ اللغة اللفظية مستقلة ومهيمنة. فـ«كان التطور السيميائي الرئيسي في أوائل القرن العشرين هو "المنعطف اللغوي"، أي "الاعتراف بأنّ اللغة ليست وسيلة محايدة لنقل المعرفة"» (الثامري،٢٠٢٣م: ٣٨)

## الجانب التطبيقي

تتصنّف خطبة الدرّة اليتيمة إلى ثمانية أجزاء من حيث المضمون والموضوعات التي تتفرّع من أصل أساس هو أصل التوحيد. وقد تمحورت هذه الأجزاء الثمانية حول: حمد الله تعالى على نعمائه، ذكر صفات تُنسَب للمخلوق دون الخالق، عدّ النعماء الإلهية وآلاء الرحمان سبحانه وتعالى لإثبات وجوده جلّ وعلا، عدم قدرة البشر وعجزهم على فهم الله وقد تمّ توظيف هذه المضامين في الدرّة اليتيمة لتخدم الفكرة الكبرى للخطبة وهي التوحيد وإثبات وجود الله تعالى. هذا وإنّ الإمام عليه السلام قد وظّف في كل مضمون، الصورة الفنية لرسم صور بصرية عينية مؤطّرة عبر المحسّنات البيانية مستعينًا بتمثيلات سردية وأخرى مفهومية للتعبير عن مفاهيم عقلية مجرّدة يستعصي على الفهم إدراكها.

### النموذج/ التمثيل السردي في الدّرة اليتيمة

إنّما الجزء الأول المستهل من خطبة الدرّة اليتيمة يضمّ بين دفتيه حَمْدَلة الله عزّ وجل عن طريق ذكر الصفات التي تُنسَب إلى المخلوق ومن ثمّ نفيها عن الخالق، والملفت للنظر هو أنّ العبارات القصيرة والتركيبية من حيث قواعد النحو البصرية لـكريس وفان ليوين تأتي لتخلق مناخًا سرديًا في الصورة الفنيّة بمتّجهات تعكس حركة الفعل وانطلاقه من الفاعل Subject إلى المفعول Object:

**- الحَمْدُ لِـلَّهِ حَمْدَ مُعْتَرِفٍ بِحَمْدِهِ، مِنْ بِحارِ مَجْدِهِ، بِلِسَانِ الثَّنَاءِ شَاكِرًا، وَلِحُسْنِ آلائِهِ ذَاكِرًا، الَّذِي خَلَقَ الْـمَوْتَ وَالْحَيَاةَ، وَالْخَيْرَ وَالشَّرَّ، وَالنَّفْعَ وَالضَّرَّ، وَالسُّكُونَ وَالْحَرَكَةَ، وَالْأَرْوَاحَ وَالأَجْسَامَ، وَالذِّكْرَ وَالنِّسْيَانَ، وَأَلزَمَ ذَلِكَ كُلَّهُ حالَ الحَدَثِ؛ إِذِ الْقِدَمُ لَهُ؛ لِأَنَّ الَّذِي بِالْحَياةِ قِوامُهُ فَالْـمَوْتُ يُعْدِمُهُ..** (ابن ناقة، ١٣٩٢ش: ٤٠)

تتجلّى التمثيلات السردية في هذا المقطع من الخطبة مرتين؛ مرّة في العبارات القصيرة التي كلّ منها تحتوي على متّجه في عملية الفعل، ثمّ في المعنى السردي الذي تبدأ نقطة انطلاق حركة المتّجه الرئيس فيه من عبارة الَّذِي خَلَقَ الْـمَوْتَ وَالْحَيَاةَ وينتهي بعبارة وَأَلزَمَ ذَلِكَ كُلَّهُ حالَ الحَدَثِ

ليؤطرها ويقدّمها الإمام بإمعان من حيث ترتيب المعاني وقد يحتوي هذا المتّجه على متّجهات عديدة أخرى أقّل سرعة ومسافة. فانّها صورة «تبدأ بالحركة فيها شيء من الخفة وتنطلق وتسير بسرعة ليس في ضجّة ولم يكن المسار الذي يقطعه المتّجه مسارًا مضطربًا ولا هو مسلسل مغلغل». (قطب، ٢٠٠٤م: ٧٦)

**عملية الفعل:** البنى التعاملية التي تكوّن العملية السردية في هذا المقطع هي عمليات كلامية عقلية. إذ إنّ تقديم الموت في عملية الخلق السردية تبدأ من الموت والذي يدلّ على العدمية وينتهي باستنتاج أنّ القدم لله تعالى وأنّ الحدث للمخلوق لأنّ الحياة قوامه والموت يعدمه.

**المشاركون الممثلون:** هم مجموعة من المعاني المجرّدة (الموت، الحياة، الحركة، السكون..) تأتي لتكوّن وفق ترتيب خاص صورة مجردة من عملية الخلق أمّا الفاعل والمشارك المتفاعل الوحيد فهو الله عزّ وجل وتبدأ عملية الخلق منه جلّ جلاله وتنتهي بالمفعول أي كل ما هو حدث.

**المتّجهات التفاعلية:** تتضمّن كلّ من عملية خلق الموت والحياة، الخير والشر و إلى الذكر والنسيان متجّه أساس. في عبارة خلق الموت والحياة إشارة مباشرة إلى الآية الثانية من سورة الملك Π الَّذِي خَلَقَ الْمَوْتَ وَالْحَيَاةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا وَهُوَ الْعَزِيزُ الْغَفُورُ O (الملك/ ٢) إذْ قدّم القرآن خلق الموت على الحياة بقرينة ليبلوكم لثلاثة أغراض: أولًا أنّ نتيجة البلاء حاصل ما بعد الموت إذًا خلق الله سبحانه وتعالى الموت مقدّمًا من أجل أن يبلونا فقدّم الغرض والدافع على النتيجة أو خلق الموت علّة متقدّمة للغفران فالغفران يحصل عند الموت. ثانيًا هناك من يقول إنّ الموت متقدّم أصلًا إذْ إنّ الإنسان نطفة، علقة، مضغة ثمّ ينفخ فيه الروح فالعدمية تتقدّم على حدوث الإنسان وحياته. ثالثًا إنّ الموت يكون في الدنيا دون الآخرة التي لا يعتريها الموت فيكون الموت في الدنيا سبّاق على الحياة في الآخرة. (السامرائي، ٢٠٠٠م: ٣، ٩٨)

أمّا في الدّرة اليتيمة فقدّم الإمام علي عليه السلام الموت على الحياة كما قدّم عبارة خلق الموت والحياة على خلق جميع المعاني الأخرى. وكأنّه يوازن في كلّ عبارة بين المعاني المتقابلة مقدِّمًا المعنى المستطاب على نقيضه ليدلّ على أنّه هو الأصل وهو الغرض والغاية من الخلق فالخير والنفع والسكون والروح والذكر هي الأصل والغاية، وإنها المعاني المتقدّمة على معانيها المتقابلة. والموت فإنّه أساس خلق الحياة، خلقه الله ابتداءً ومن ثمّ خلق المعاني الأخرى المذكورة في ما بعد. وقد قام الإمام عليه السلام بهذه الموازنة للدلالة على أنّ الموت أمر محبب ومطلوب فقدّمه على الحياة أولًا ثمّ على مظاهر الحياة وما فيها من معاني.

**التمثيل السردي:** يتجلّى التمثيل السردي في هذا المقطع بالالتزام بالطريقة الروائية التي تبدأ بالمقدمة ثمّ تأتي الذروة والتي تنعكس في تقديم الموت من حيث الخلق وعبر الوصف السردي للعبارات تتشكل عُقَد وفي النهاية وبعبارة **وَأَلْزَمَ ذَلِكَ كُلَّهُ حالَ الحَدَثِ؛ إِذِ الْقِدَمُ لَهُ؛ لِأَنَّ الَّذِي**

**بِالْحَياةِ قِوامُهُ فَالْمَوْتُ يُعْدِمُهُ** تُحَل العقدة الرئيسة في الحركة السردية وهي كون الموت أصلًا وكلّ مظاهر ومعاني الحياة هي حدث والقدم هو لله جلّ وعلا والاعتراف بهذا الأمر بمثابة الخطوة الأولى للتوحيد وإثبات وحدانية الله تعالى أي الغاية القصوى لهذه الخطبة.

وقد استخدم الإمام عليه السلام المجاز المرسل في هذه العبارة «...بِلِسَانِ الثَّنَاءِ شَاكِرًا»؛ فاللسان هو وسيلة للثناء ويقصد به قول الثناء فالمجاز هو مرسل بعلاقة آلية.

والمجاز المرسل الاشتقاقي «وَلِحُسْنِ آلائِهِ ذَاكِرًا»؛ فيقصد الخطيب فيها آلاءه الحسنة.

ومن المجاز العقلي على سبيل المثال ففي هذه العبارة: «وَلَا تُوَقِّتُهُ مَتَى، وَلَا تَشْتَمِلُهُ حِينَ»؛ أسند الخطيب الفعل فيها إلى متى وحين وهما ظرفان للزمان فالمجاز هو مجاز عقلي زماني

**- عِلّةُ مَا صَنَعَ صُنْعُهُ وَهُوَ لَا عِلّةَ لَهُ، لَيْسَ لـ"كَانَ" "كَوْنُهُ كَانَ وَلَكِنَّهُ كَوَّنَ الـ"كَانَ" فَكَانَ، وَإِنَّما "كَانَ" حُرُوفٌ تَأْتَلِفُ وَتَفْتَرِقُ، لَـمْ يَسْبِقْهُ"قَبْلُ" وَلَـمْ يَقْطَعْهُ "بَعْدُ"، تَقَدَّمَ الْحَدَثَ قِدَمُهُ، وَالْعَدَمَ وُجُودُهُ، وَالصِّفَةَ ذَاتُهُ، وَالْغَايَةَ أَزَلُهُ.. ظَاهِرٌ فِي غَيْبٍ، غَائِبٌ فِي ظُهُورٍ.** (ابن ناقة، ١٣٩٢ ش: ٤٠)

ينتقل هذا المقطع الذي كذلك يمثّل النموذج السردي إلى ذكر صفات الخالق لإثبات وجوده عن طريق العملية السردية الكلامية - العقلية التي تخدم الصورة المجرّدة في رسمها. والصورة هنا في الحقيقة هي «وسيلة من وسائل التعبير وأهميتها تكمن في المعنى الخاص الذي تعكسه وتؤثر به في الآخرين». (عصفور، ١٩٩٢م: ٣٢٣) والملحوظ أنّ التمثيل السردي في هذا المقطع فضلًا عن المتّجه السردي يظهر في عملية تكرار بعض الحروف والكلمات أهمّها الكاف ومفردة «كان».

**الفعل:** يوظّف الإمام عليه السلام في هذا المقطع عملية الفعل وردود الفعل وبفعل حركة المتّجه وتبدأ من الفاعل «الخالق» نحو ما صَنَعَ صنعه وهو المفعول الأول ثمّ من خلال عملية ردود الفعل يعود إلى الخالق ليبرهن أنّه جلّ وعلا هو علّة ما صَنَعَهُ صنعُه. وكذلك تأتي العبارات الأخرى بالعملية نفسها. فالحركة تبدأ من خلق كان وهو المفعول وتعود لتدّل على أنّ الله هو الذي كوّن «كان» أو الوجود.

**المشاركون الممثلون:** يبقى المشارك المتفاعل في هذا المقطع وفي جميع مقاطع الدرّة اليتيمة الخالق الذي له فعل الخلق والمشاركون الممثلون هنا فعل الوجود المتمثّل في «كان»، والظرفية الزمانية المتجلية في «قبل» و في «بعد» والتي هي مفاهيم مجرّدة مشاركة في خلق الصورة الفنية.

**المتّجهات التفاعلية:** تضمّ هذه الفقرة من الخطبة متّجهات بنوعية مختلفة مما تضفي إلى عملية التصوير الفنّي رونقًا وبهاءً حيث إنّ في حركة متّجه كلّ عبارة نجد عودة من خلال عملية رد الفعل والظاهر في استعمال الإمام علي عليه السلام لعبارات فيها تقديم المفعول به على الفاعل وعودة الضمير للمتقدّم لفظًا. ففي «**تَقَدَّمَ الْحَدَثَ قِدَمُهُ، وَالْعَدَمَ وُجُودُهُ، وَالصِّفَةَ ذَاتُهُ، وَالْغَايَةَ أَزَلُهُ**»

صورة كون القِدَم والأزل مقدّم على حال الحدث مرّتين؛ مرّة من خلال المعنى الظاهر وحركة المتجه من نقطة الانطلاق ومرّة عند عودة الضمير وعودة المتجة إلى نقطة البدأ وقد جاء ذلك لتوكيد المعنى المطلوب.

**التمثيلات السردية:** البنى التعاملية في هذه الفقرة ومن خلال صورة مجردة تخلق أنماطًا سردية تحافظ على الجانب السردي في الفقرة ويعبّر عنها المعنى التمثيلي. الترتيب في المعنى هو الاستعمال المساعد الآخر في عملية السرد. فالترتيب من حيث المعنى في الوهلة الأولى يأتي في تقديم مضمون القدم والحدث، فالوجود والعدم ثمّ الذات والصفة وأخيرًا الأزلية والغاية. وفي حركة معاكسة وبغرض التأكيد تعود العملية السردية في بطن العبارات إذْ إنّ السرد في الألفاظ يأتي معاكسًا للمعنى بتقديم ما هو مؤخر في المعنى على ما هو مقدّم معنىً؛ تقديم الحدث، العدم، الصفة، الغاية على القدم، الوجود، الذات والأزل. وفي ثنائية هذا الاستخدام تناسب بلاغي مع ثنائية المعاني المتقابلة في كلّ عبارة.

## النموذج/ التمثيل المفهومي في الدرّة اليتيمة

رغم أنّ فقرات الدرّة اليتيمة كثيرًا ما تحتوي على النموذجين السردي والمفهومي معًا إلّا أنّ أحد النموذجين غالبًا ما هو أكثر بروزًا. الطبقة، البنية والمعنى هي المفاهيم التي يتأسس عليه النموذج المفهومي فأحيانًا نجد أنّ تمثيلات التصويرية التي هي وليدة النموذج المفهومي لا تحتوي على متّجه بل إنّها موازنة طبقية أو تصنيف لطبقات اجتماعية أو دلالية ما تشكّل البنى التصنيفية يعني المشاركون في الصورة الفنية تربطهم علاقة التصنيف، أو إنّها تحليلية تظهر عبر توظيف المجاز المرسل بعلاقة الجزء إلى الكلّ التي تربط المشاركون ببعض فتنتج البنى التحليلية وأخيرًا العلاقة الرمزية أي أنّ العمليات والأنماط التصويرية تدور حول المشارك في الصورة فيرمز المشارك إلى المعنى التمثيلي المفهومي وتنتج عنه البنى الرمزية.

وهنا لا بدّ من الإشارة إلى محورين يرافقان النموذج المفهومي هما محور الاستبدال ومحور التركيب. في عملية توظيف محور استبدال يتمّ استبدال معنى أو دلالة معهودة بدلالة جديدة فلا يُؤخذ المعنى الأول بعين الاعتبار أما في محور التركيب فالأمر مختلف حيث إنّ المعنى يأتي لتُركب مع المعاني والدلالات الأخرى فتكون الدلالة الجديدة نتيجة هذا التركيب.

**- وَإِنْ قُلْتَ: "مَتى"؟ فَقَد سَبَقَ الْوَقتَ كَوْنُهُ، وَإِنْ قُلْتَ: "قَبْلُ"، فَالقَبْلُ بَعْدَهُ لَا يُزَاوِجُهُ شَيْءٌ بَلْ هُوَ مُزَاوِجُ الـمُزْدَوَجَاتِ، ازْدَوَجَ الْـمَوْتَ بِالْحَياةِ، وَالْخَيرَ بِالشَّرِّ بِهِ تُوصَفُ الصِّفَاتُ لَا بِهَا يُوصَفُ، وَبِهِ تُعْرَفُ الْـمَعَارِفُ لَا بِهَا يُعْرَفُ، وَبِهِ عُرِفَ الْـمَكانُ لَا بِالْـمَكانِ عُرِفَ، وَبِهِ كَانَ الْخَلْقُ لَا بِالْخَلْقِ كَانَ.**

**الْأَمْكِنَةُ لَاتُكِنُهُ لِأَنَّهُ لَوْ كَانَ فِي مَحَلٍّ دُونَ مَحَلٍّ لَأَنِسَ الْمَسْكُونُ فِيهِ وَأَوْحَشَ الخَالي مِنْهُ.**
(ابن ناقة، ١٣٩٢ش: ٤٠)

يتمثّل النموذج المفهومي بشكل ملحوظ في هذه الفقرة من الخطبة من حيث كثرة المجاز المرسل والاستعارة ووجود محاور الاستبدال والتركيب في العبارات. ومن ثمّ يمكن الإشارة إلى البنى التصنيفية التي تأتي لتصنف طبقات الخالق والمخلوقات والفارق الطبقي بينهما. وتكمن أهمية الصورة في «طريقة جعلنا ندرك المعنى الذي تقدمه لنا لنتأثر به ولذلك فإنّها تشغل الأذهان بالاهتمام بهذا المعنى.» (عصفور، ١٩٩٢م: ٣٢٨)

**البنى التصنيفية:** يعبّر كريس وفان ليوين عن البنى التصنيفية في النموذج المفهومي على أنّها أنماط تصورية تمثّل المشاركين من حيث الطبقة أو البنية أو المعنى وتربط المشاركين علاقة تصنيف. ومن حيث التصميم الاجتماعي فمثلًا الأغنياء، البيض، الرجال هم في طبقة اجتماعية والفقراء، السود، النساء في طبقة أخرى تقابل الطبقة الأولى حسب تصنيف المؤلفين وطبقًا للنظام الطبقي القديم في المجتمعات.

ففي العبارات أعلاه نجد نوعين من العلاقات التصنيفية: الأول التقابل الطبقي بين الخالق والمخلوق أو كلّ شيء سواه في **لَا يُزَاوِجُهُ شَيْءٌ بَلْ هُوَ مُزَاوِجُ الـمُزْدَوَجَاتِ** و **بِهِ تُوصَفُ الصِّفَاتُ لَا بِهَا يُوصَفُ** وإلخ في طبقتين متقابلتين؛ الله سبحانه و تعالى بصفاته والطبقة الأخرى كلّ شيء لا يزاوجه، الصفات التي توصف به، المعارف والأمكنة التي تُعرف به وكون الخلق. فيكون التصنيف هنا تصنيفًا طبقيًا. أما في عبارة **ازْدَوَجَ الْـمَوْتَ بِالْحَياةِ، وَالْخَيرَ بِالشَّرِّ**
فثمّة تصنيف آخر يعتمد على المعنى إذ الموت والخير يصنفان في طبقة وفي الطبقة الأخرى الحياة والشر يقابلان اللطبقة الأولى من حيث المعنى.

**الاستبدال والتركيب:** عن دلالة محوري الاستبدال والتركيب في هذه الفقرة تبرز في استخدام «متى» و«قبل» وهما مجاز مرسل لمفهوم الأزلية بذكر الجزء وصولًا إلى الكلّ. فقد اعتمد الإمام عليه السلام هنا على محور التركيب لبيان عدم إمكانية إطلاق عنصر الزمن على الخالق والأزلية معًا عند التركيب بجواب سبق الوقت كونه والتي هي استبدال لقول إنّه قديم ليس بحادث وقد تمّ هذا الاستخدام لإضفاء دلالات إضافية إلى المعنى المطلوب. كذلك هو الأمر بالنسبة لعبارة فالقَبْلُ بَعدَهُ حيث إنّها تعني أيضًا الأزلية وتم استبدال الأزلية بها لتترك أثرًا دلاليًا أشدّ عمقًا على المتلقي.
**- وَلَا تَنالُهُ الحَوَاسُّ، وَلا يَبْلغُهُ القِيَاسُ، وَلَا يُقَاسُ بِالنَّاسِ. لا تُخَيِّلُهُ "في"، وَلا تُوَقِّتُهُ "إِذْ" وَلَا يُؤَامِرُهُ "لِـمَ".**
**ظَاهِرٌ فِي غَيْبٍ، غَائِبٌ فِي ظُهُورٍ،**

**حَدَثُ كُلِّ حَادِثٍ دَلِيلٌ عَلَيهِ، وَمُشِيرٌ بِالرُّبُوبِيَّةِ إِلَيْهِ، فَإِقْرارُ الحادِثِ بِالْمُحْدَثِ دَلِيلٌ عَلَى الْمُحْدِثِ، وَهُوَ سُبْحَانَهُ بِخلافِهِما، فَرْدٌ لَا يَقْبَلُ الْقَرِينَ، قَدِيمٌ لَا يَلْحَقُهُ وَصْفٌ.** (ابن ناقه، ١٣٩٢ش: ٤٠)

تقدّم هذه الفقرة نموذجًا مفهوميًا آخر من حيث الأنماط والتمثّلات التصويرية نجدها في براعة استخدام حروف «في» و«إذ» و«لِمَ» المبنية على الاستعارة والمجاز وأصل الاستبدال. أما المشاركون في الصورة الفنية في هذه الفقرة يتمثلون في البنى التحليلية من جهة ومن جهة أخرى البنى الرمزية. وتأتي العبارات الفعلية كمدخل هذه الفقرة بالنفي لإيصال المعاني التي لا نقاش فيها ونقلها إلى المتلقي دون تلكؤ حيث «إنّ الصّورة التي تنقل المشهد بشكله الواقعي قد تبدو أكثر تأثيرًا وإمتاعًا، ولاتنقصها القدرة على استثارة المتلقي، وتحريك مشاعره، فإنّ من المشاهد الواقعية ما يحرك العواطف ويهزّ الوجدان المجرد». (الغنيم، ١٩٩٦م: ١٧٦) بينما تأتي الجمل التي تليها اسمية لتتناسب والصّورة المعروضة عن جوّها السّاكن الهادئ.

**البنى التحليلية والمجاز المرسل:** في عبارة **لا تُحَيِّلُهُ "في"، وَلا تُوَقِّتُهُ "إِذْ" وَلَا يُؤَامِرُهُ "لِـمَ"** يظهر المجاز المرسل العقلي السببي في توظيف «في» و«إذ» و«لم». حيث إنّ «في» مجاز للمكان و«إذ» مجاز مرسل للزمان و«لِمَ» عن الكيفية. وعن علاقة توظيف المجاز المرسل للبنى التحليلية وأثرها على المشاركين في الصورة الفنية لا بد من القول إنّ المشاركين في المشهد هم بنية الزمان وبنية المكان وبنية الكيفية أو الكينونة، فالارتباط بين المشاركين يأتي عبر البنية من حيث ذكر الجزء وهنا السبب وإرادة الكل. فذكر حرف في وهو للمكان وإذ وهو للزمان لحمل دلالات أوسع لمفهومي الزمنية والمكانية للتعبير المتلائم مع صفات الله سبحانه وهي اللامكانية واللازمانية.

وعن «لِـمَ» للاستفهام ففيه إيجاز واضح في البنية وآخر مبطّن في الدلالة أو المعنى الدلالي؛ إذ إنّ في دلالة نفي أي تساؤل عن ذاته جلّ وعلا نجد حالة بعد ثنائي: أولًا لا يعني التساؤل عنه بشيء لأنّ إثبات وجوده أمر لا جدال فيه وثانيًا إثبات هذا الوجود لا تدركه العقول ولا الأبصار. وعبارة **ظَاهِرٌ فِي غَيْبٍ، غَائِبٌ فِي ظُهُورٍ**، هي تأكيد لهذه الدلالة الثنائية في وصف وإثبات وجود الخالق ليس إلاّ.

**الاستبدال والتركيب:** أراد الإمام علي عليه السلام في الدرّة اليتيمة أن يقوم بتصوير معانٍ انتزاعية لا يمكن تصويرها والتي تأتي ضمن معنى أكبر هو إثبات وجود الله تعالى فبرع في استعمال الألفاظ والتراكيب مستعينًا بآليات بيانية ودلالية مختلفة. ففي الصورة الوليدة من **حَدَثُ كُلِّ حَادِثٍ دَلِيلٌ عَلَيهِ** وإلخ ظهر أصل التركيب في العبارات التشريحية للوصول إلى العبارة الاستنتاجية الأخيرة التي تنسب القدم لله سبحانه. وأما الاستبدال فقد برز في الاستعمالات المجازية التي استبدلت الزمان والمكان والكيفية بالحروف.

**- وَابْتِداؤُهُ لَهُمْ دَلِيلٌ عَلَى أَنْ لَا ابْتِداءَ لَهُ؛**
**لَا يَتَغَيَّرُ اللهُ تَعالَى بِتَغايُرِ الْـمَخْلُوقِ، وَلَا يَتَحَدَّدُ بِتَحَدُّدِ الْـمَحْدُودِ.**
**مُبايِنٌ لَا بِمَسافَةٍ، قَرِيبٌ لَا بِمُدانَاةٍ، لَطِيفٌ لَا بِتَجْسِيمٍ، مَوْجُودٌ لَا عَنْ عَدَمٍ، فَاعِلٌ لَا بِاضْطِرارٍ، مُقَدِّرٌ لَا بِفِكْرَةٍ، مُدَبِّرٌ لَا بِحَرَكَةٍ،**
**لَا تَصْحَبُهُ الأَوْقَاتُ، وَلَا تَضْمُّهُ) الأَمَاكِنُ وَلَا يَأْخُذُهُ السُّبَاتُ، (وَلَا تَحُدُّهُ الصِّفَاتُ، وَلَا تُفِيدُهُ الأَدواتُ)، وَلَا تَجْرِي عَلَيْهِ الْحَرَكَاتُ وَالسَّكَناتُ. سَبَقَ الأَوْقاتَ كَوْنُهُ، وَالْعَدَمَ وُجُودُهُ، وَالابْتِداءَ أَزَلُهُ.**
**فَرَّقَ بَيْنَ "قَبْلَ" وَ"بَعْدَ" لِيُعْلَـمَ أَنْ لَا قَبْلَ لَهُ وَلَا بَعْدَ، شاهِدَةٌ بِغَرائِزِها أَنْ (لا غَرِيزَةَ لِـمُغَرِّزِها، دَالَّةٌ بِتَفاوُتِها أَنْ لَا تَفاوُتَ) لِـمُفَوِّتَها، مُخْبِرَةٌ (بِتَوْقِيتِها أَنْ لا وَقْتَ لِـمُوَقِّتَها)** (ابن ناقة، ١٣٩٢ش: ٤١)

تجمع هذه الفقرة من خطبة الدرة اليتيمة بين بنى النموذج المفهومي الثلاث أي البنى التصنيفية والبنى التحليلية والبنى الرمزية من حيث التصنيف الطبقي بين الخالق والمخلوق، ومن حيث البنية في الاستخدام وتوظيف المجاز العقلي في إسناد الفعل إلى المصدر ومن ثمّ من حيث المعنى في استعمال الرموز التي هي استبدال عن معانٍ ودلالات واسعة. وفي المشهد العام للصورة الفنية كما اللقطة العامة والبعيدة في الصورة البصرية كلّ مكونات عملية التصوير والتوصيف في هذه الفقرة تكون «على نطاق أوسع وأبعد حيث لا تكوّن علاقة اجتماعية». (رويس، ١٩٩٩م: ٧٦)

**البنى التصنيفية:** تباشر البنى التصنيفية في هذه الفقرة بالبروز في عبارات **وَابْتِداؤُهُ لَهُمْ دَلِيلٌ عَلَى أَنْ لَا ابْتِداءَ لَهُ؛ لَا يَتَغَيَّرُ اللهُ تَعالَى بِتَغايُرِ الْـمَخْلُوقِ، وَلَا يَتَحَدَّدُ بِتَحَدُّدِ الْـمَحْدُودِ.** فيبادر الإمام مرّة أخرى بتصنيف طبقتين مختلفتين هما طبقة الخالق وحده وطبقة جميع المخلوقات وكائنات ويقارن بين الطبقتين. ففي الصور التصنيفية يعمد أمير المؤمنين عليه السلام إلى تقنية التصنيف لبيان الفوارق بين الخالق والمخلوق بسلب صفاتهم عن بعض ذلك لغرض الإثبات بالنفي.

**البنى التحليلية:** وقد برزت في هذه الفقرة عبر المجاز العقلي وبإسناد الفعل إلى المصدر في عبارات **سَبَقَ الأَوْقاتَ كَوْنُهُ، وَالْعَدَمَ وُجُودُهُ، وَالابْتِداءَ أَزَلُهُ** والتي فيها عود الضمير للمتقدم اللفظي بتأخير الفاعل عن المفعول به بغرض التأكيد على الكينونة والوجود والأزلية. والمجاز العقلي الزماني في «قبل» و«بعد». و«قبل» يدلّ عن الأزلية كما أنّ «بعد» يعني الأبدية.

**البنى الرمزية:** وقد ظهرت في المعنى والدلالة في رمزية مفردات «قبل» و«بعد» للأزلية والأبدية بدلالاتها الغزيرة في انتساب القدم والأزلية والأبدية له سبحانه وسلب صفة الحدث منه.

**الاستبدال:** أما عبارات **وَلَا تَحُدُّهُ الصِّفَاتُ، وَلَا تُفِيدُهُ الأَدواتُ، وَلَا تَجْرِي عَلَيْهِ الْحَرَكَاتُ وَالسَّكَناتُ** فهي بنى رمزية تخضع لمحور الاستبدال من حيث توظيفها بدل عبارة لا يمكن رسمه

وتصّوره جاءت ليكون أثرها أكثر وقعًا على المتلقي. فيرسم الإمام علي عليه السلام الصّورة في جمل قصيرة موسيقية، ذات إيقاع وكأنّه يريد أن يستبدلها مستعينًا بالسرعة. (عباس، ١٩٩٨م: ٧)**الاستبدال:** أما عبارات **وَلَا تَحُدُّهُ الصِّفَاتُ، وَلَا تُفِيدُهُ الأَدواتُ، وَلَا تَجْرِي عَلَيْهِ الْحَرَكَاتُ وَالسَّكَنَاتُ** فهي بنى رمزية تخضع لمحور الاستبدال من حيث توظيفها بدل عبارة لا يمكن رسمه وتصّوره جاءت ليكون أثرها أكثر وقعًا على المتلقي. فيرسم الإمام علي عليه السلام الصّورة في جمل قصيرة موسيقية، ذات إيقاع وكأنّه يريد أن يستبدلها مستعينًا بالسرعة. (عباس، ١٩٩٨م: ٧)

## النتيجة

١. من بين الوظائف الثلاث التي عرفّها كريس وفان ليوين كقواعد النحو البصرية، يمكن القول إنّ الوظيفة الوحيدة التي يمكن تطبيقها على الدّرة اليتيمة وقد تجلّت في هذه الخطبة بشكل ملحوظ هي الوظيفة التمثيلية حيث إنّ الوظيفة التفاعلية والوظيفة التركيبية يمكن تطبيقهما على الصورة البصرية دون الفنية بينما الوظيفة التمثيلية تشمل البصرية والفنية.

٢. على الرغم من النمط السردي والتمثيلات السردية التي يكثر استخدامها في الخطبة مضمونًا حيث إنّ عملية تجسيد المفاهيم العقلية المجردة وأهمّها مفهوم التوحيد ومن ثمّ رسمها كصورة فنية تطلبت إثباتها عبر عملية سردية ترتيبية إلا أنّ النمط المفهومي هو النمط الذي يسود على هذه الخطبة لفظًا ومعنىً.

٣. قد وظّف الإمام علي عليه السلام في خطبته الدرّة اليتيمة المحسّنات اللفظية والمعنوية توظيفًا مختلفًا جمع بين الاستعمال المعهود الذي يضفي جمالًا إلى اللفظ ويزيد المعنى دلالةً، والاستعمال الحديث الذي أضفى إلى الصورة الفنية أطرًا بصريةً وذلك عن طريق الاستعارات والمجازات التي شكّلت النموذج المفهومي وتمّ توظيفها لترسم صورًا فنية يمكن قراءتها وفق قواعد النحو البصري التي دوّنها كريس وفان ليوين.

## المصادر و المراجع

القرآن الكريم

ابن ناقة، أحمد بن يحيى. (١٣٩٢ش). **ملحق نهج البلاغة**. تحقيق محمد جعفر اسلامي بإشراف قيس العطار. طهران: مكتبة ومتحف ومركز وثائق مجلس الشورى الإسلامي.

الثامري، عادل. (٢٠٢٣م). «السيميائية الاجتماعية: مفاهيم أساسية». **مجلة الفكر الثقافية**. العدد ٣٨، العراق.

الجرجاني، عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد. (٢٠٠٤م). **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر. الطبعة الخامسة. القاهرة: مكتبة الخانجي.

جواهري، لادن وآخرون. (١٣٩٧ش). «مطالعه موردی نگاره های ضحاک و سیاوش (بر اساس نظریه خوانش کرس و ون لیوون)». **پژوهش های زبانی** سنة ٩. رقم ١. صص ٥٩ - ٩٨.

السامرائي، فاضل صالح .(٢٠٠٠م). **معاني النحو**. مج ٤. الأردن: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

السلفي، ابو طاهر احمد بن محمد. (١٩٩٣م). **معجم السفر**. تحقيق عبد الله عمر البارودي. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

شومان، محمد. (٢٠٢١م). محو أمية الوسائط المتعددة. **جريدة الجزيرة اليومية**. السعودية.

عاصي، ميشال. وإميل يعقوب. (١٩٨٧م). **المعجم المفصل في اللغة والأدب**. بيروت: دار العلم للملايين.

عباس، حسن. (١٩٩٨م). **خصائص الحروف العربية ومعانيها دراسة**. منشورات اتحاد كتاب العرب.

عصفور، جابر. (١٩٩٢م). **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**. الطبعة الثالثة. المركز الثقافي العربي.

العقاد، عباس محمود. (١٩٨٢م). **ابن الرومي حياته من شعره**. الطبعة الأولى. منشورات المكتبة العصرية.

الغنيم، إبراهيم بن عبدالرحمن. (١٩٩٦م). **الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد**. الطبعة الأولى.الشركة العربية للنشر.

فتوحی رود معجنی، محمود. (١٣٨٥ش). **بلاغت تصویر**. تهران: سخن.

الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب. (٢٠٠٥م). **القاموس المحيط**. لبنان: بيروت: مؤسسة الرسالة. الطبعة الثامنة.

قطب، سيد. (٢٠٠٤م). **التصوير الفني في القرآن**. الطبعة السابعة عشرة. القاهرة: دار الشروق.

کرس، گوانترآر (١٣٩٦ش): **خوانش تصاویر: دستور طراحی بصری**. مترجم: سجاد کبگانی. ویراستار: فرزان سجودی. هنر نو.

مبارك، زكي. (لاتا). **النثر الفني في القرن الرابع**. الطبعة الثانية. مصر: المكتبة التجارية الكبرى.

المجلسی، محمد باقر. (١٤٠٦ق). **بحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الأئمة الأطهار عليهم السلام**. بيروت: مؤسسة الوفاء.

محمد زاده، مهدي وشمس إلهام . (١٤٠١ش). «تحليل دو اثر از سلطان محمد در شاهنامه طهماسبي به روش نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر روایت شناسي كاربردي». **فصلية روايت‌شناسي**. رقم ١٢. صص ٢٦٧-٢٩٣.

نوريت بيلد، إلحنان. (٢٠١٢م). **جغرافيا العداوة والإقصاء! تحليل متعدّد الوسائط للكتب المدرسيّة المتداولة في إسرائيل**. الترجمة: المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية. دار .I,B.Tauris

هودج، بوب. (٢٠٢٣م). **السيميائية الاجتماعية لعالم معقد؛ تحليل اللغة والمعنى الاجتماعي**. الترجمة: محمود أحمد عبد الله. البصرة: دار شهريار للنشر والتوزيع.

Kress, G. and Van Leeuwen, T. (1996) . *Reading Images the. Grammar of Visual Design*, London, Routledge.

Royce, T. (1999). Visual- Verbal intesemiotic complementarity in the economist magazine, A thsis Submitted in fulfilment of requirements for the degree of PHD. *In Linguistic Science*, for the

University of Reading centre for Applied Language Studied in the Faculty of Letters and Social Sciences.

Halliday, M. A. K. (1978). *Language as social semiotic*: The social interpretation of language and meaning. Maryland. University Park Press.

**COPYRIGHTS**

© 2025 by the authors. Licensee Islamic Azad University Jiroft Branch. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

**ارجاع:** عباسيان سوسن، باقر عليرضا، قاسمي حاجي آبادي ليلا، صورة محمد الدّرة الشهيد اليافع الفلسطيني في الشعر العربي المعاصر (دراسة حالة: الصور التشبيهية)، دراسات الأدب المعاصر، السنة ١٧، العدد ٦٦، الصيف ١٤٤٦، الصفحات ٤٠-٢٠.