بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة أم درمان الإسلامية

كليــة الدراســات العليــا

كليــة اللغــة العربيــة

قسم الدراسات الأدبية والنقدية

المعنى والدلالة في البلاغة العربية

دراسة تحليلية لعلم البيان

بحث لنيل درجة الدكتوراه تخصص البلاغة والنقد .

إعداد الطالب

محمد جاسم محمد جبارة

إشراف البروفسير

مصطفى محمد الفكي

٢٠٠٦م – ١٤٢٧هـ

الإهداء

إلى الذين أُحبُّهم ويحبّونني . .

وطني العراق . . وأُسرتي .

شكر وتقدير

أتقدّم بوافر شكري وتقديري للأستاذ الدكتور (كاظم صليبي عيدان العائدي) الذي حرص على أنْ أكون أفضل ما أكون، فلم يترك شيئاً ينفعني إلا وجّهني إليه، ولم يترك شيئاً يضرّني إلا صرفني عنه، فأَسأَلُ اللهَ العليّ القدير أنْ يبارك له بجهده وعلمه.

كما أتقدّم بالشكر إلى كلّ مَنْ يقرأ هذه الأطروحة ويقدّم لي النصح والتوجيه من لجنة المناقشين أو المتخصصين، هدانا الله وإياهم لخدمة لغة القرآن الكريم ولسان أمّة سيّد المرسلين محمد (ﷺ).

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	١ - ٤
تمهيد عام :	٥ – ٢٧
- البلاغة بين التقليد والتحديث	٦ – ٢٠
- البلاغة وعلم الأسلوب	٢١ - ٢٧
الفصل الأول : (دلالة المعنى ومعنى الدلالة)	٢٨ – ٨٧
المبحث الأول : مفهوم المعنى عند العرب والغربيين	٢٩ – ٥١
. عند العرب	٢٩ – ٤٤
. عند الغربيين	٤٥ – ٥١
المبحث الثاني : الدلالة	٥٢ – ٧٠
. المعنى والدلالة	٥٤ – ٦٢
. المتلقي والدلالة	٦٣ – ٧٠
المبحث الثالث : (مطابقة الكلام لمقتضى الحال)	٧١ – ٨٧
. السياق ومرجعيات النص	٧٤ – ٨١
. النص ومطابقة الواقع	٨٢ – ٨٧
الفصل الثاني : (عناصر التشكيل البياني)	٨٨ – ١٤٤

المبحث الأول : التشابه : ..... ٩١ – ١١٢

. الجملة النحوية وجملة التشبيه ..... ٩١ – ١٠٢

. الاستعارة واللفظ المفرد ..... ١٠٣ – ١١٢

المبحث الثاني : التجاور ..... ١١٣ – ١٣٠

المبحث الثالث : وظائف التركيب البياني ..... ١٣١ – ١٤٤

الفصل الثالث : (شعرية البيان) ..... ١٤٥ – ١٩٠

المبحث الأول : الحقول الدلالية وأنساق الخطاب ..... ١٤٨ – ١٦٠

المبحث الثاني : التعبير البياني بين الجمال والجلال ..... ١٦١ – ١٧٤

المبحث الثالث : علم البيان و الأجناس الأدبية ..... ١٧٥ - ١٩٠

الخاتمة والنتائج ..... ١٩١ – ١٩٣

فهرس المصادر والمراجع ..... ١٩٤ – ٢٠٥

ملخّص البحث

يُعنى البحث بالتمييز بين مصطلحَي (المعنى) و(الدلالة) بشكل عام، فبينما يرتبط الأول بالتركيب النحوي والمعجمي، فإن الثاني يرتبط بالسياق والمتلقّي.

وكان ميدان تطبيق المصطلحَين يصبّ في تحليل مباحث علم البيان لكونها تتأسس على المجاز وهو مصطلح يختلط في مسائل اللغة والبلاغة معاً . لذا فإن البحث يوّفق بين البلاغة القديمة والنقد الحديث ليعالج قضية البلاغة والنص، معتمداً على تحليل الأفكار والمصطلحات والشواهد، عند كلٍّ من النقاد العرب القدامى والغربيين المحدثين .

وقد حاول البحث أن يضع خطّة تستوفي الجوانب التنظيرية والتطبيقية معاً . فضلًا عن ذلك فإن البحث لم ينسَ أن يتطرّق بين الحين والآخر إلى مسائل الإعجاز القرآني التي بُنِي عليها علم التأويل وهو علم وثيق الصلة بالبلاغة.

وأما خطة البحث فهي تتضمّن مقدّمة توضّح أهمية الموضوع وخطته وأهدافه ومشاكله على مستوى المصطلح والمنهج، وتمهيداً عرضنا فيه لبعض الدراسات العربية الحديثة المعنية بتجديد الدرس البلاغي. كما تضمن التمهيد عرضاً لأهم الأفكار المتعّلقة بعلاقة البلاغة بعلم الأسلوب.

أما فصول البحث فهي ثلاثة ينقسم كل فصل منها إلى ثلاثة مباحث؛ الأول (دلالة المعنى ومعنى الدلالة)، يتناول مبحثه الأول مصطلح المعنى عند العرب والغربيين، ليأتي المبحث الثاني في الدلالة التي ندرسها من خلال علاقتها بالمعنى والمتلقّي. أما المبحث الثالث فهو في مطابقة الكلام لمقتضى الحال، ويكون في السياق والمرجعية وعلاقتهما بالواقع. ثم يُعنى الفصل الثاني بالأبنية والتراكيب البيانية ووظائفها تحت عنوان (عناصر التشكيل البياني ووظائفه)، فيكون المبحث الأول في التشابه، والثاني في التجاور، وقد خُصِّصا لدراسة التراكيب والأبنية البيانية، ثم خُصِّص المبحث الثالث لوظائف التشكيل البياني. أما الفصل الثالث فهو في (شعرية البيان) التي أوضحناها من خلال دراسة الحقول الدلالية وأنساق الخطاب ثم في بيان الجمال والجلال بوصفهما قيماً أخلاقية وفنية للتعبير البياني، ثم في دراسة العلاقة بين علم البيان والأجناس الأدبية.

وتتلخّص غاية البحث في محاولة وضع أسس منهجية لتحديث الفن البياني بوصفه الفن الأقرب إلى مسائل النقد المعاصر والعلوم المتخصصة في دراسة النص الأدبي وأجناس الخطاب، وسيجد القارئ في نتائج البحث مقترحات عديدة لدراسة الأدب والتاريخ والفن وفق المنهج البياني الذي نقترحه.

Abstract

The present study is basically concerned with the difference between the terms 'meaning' and 'semantics' (i.e. lexical meaning and contextual meaning , respectively) with the attention to find a clear-cut boundary between their notion or concepts . Fusing insights from the traditional Arab critics and the most recent theories related to linguistics, stylistics as well as semiotics, the study offers an innovative account of analyzing the text-data and understanding the rhetorical term. In this sense, it characterizes more accurately the reconciliation between the old rhetorical term and the modern critical approaches, so as to reach the theoretical and applying end simultaneously.

Driving to such end within the context of various literary rhetorical types of genre, many authentic examples selected from the Holy Qur'an, El-Hadeeth and old Arabic poetry are used here, in addition to a short Arabic narrative text and a modern poem.

The essence of the hypothesis presented here lies in the differentiation between the meaning submitted to the lexical form and grammatical rules,

and the contextual meaning (i.e. semantics in its broader sense) which is solely determined by non-lexical properties such as context, intention, interpretation, etc. It is in such conception, the hypothesis is to be tested and proved against the eloquent structures considered here.

As for the presentation, the study is organized in a transitional way, so as to serve the global aim that concerns us most here. In this regard, the study, in addition to a little bit long introduction, falls into three major chapters, each contains three sections. In the **introduction**, details about the plan, aim, problems (on the level of the term and approach) and the importance of the study are presented. It also offers a brief background of the most modern Arabic studies interested in the renewing the rhetorical lesson, in addition to the most significant thoughts concerned with the relationship between rhetoric and stylistics. In **chapter one**: "*The Contextual Meaning of the Lexical Meaning and the Lexical Meaning of the Contextual Meaning*", the determination of the term' lexical meaning' and ' contextual meaning' by both Arabs and western scholars is given. In its subsequent section, we study the term ' contextual meaning' with reference to its relation to the lexical meaning and the addressee. Lastly, it discusses the compatibility of speech with regard to the actual context of situation, viz. the relationship between the context and the reference, on the one hand, and the reality or physical world on the other. **Chapter two**, under the title: "*The Elements of the El-Bayan (eloquent) Patterning and its Functions*", presents an analytical study for the following topics: **similarity**, **contiguity**, **structures** and **patterning**, and the **functions** of the El-Bayan patterning. **Chapter three**, which is the last, basically concerns with the "*Poetics of El-Bayan* (eloquence)" that has been already clarified in relation to our study concerning the **semantic fields**, **discourse syntagmatic orders**, **El-Bayan beauty and sublime** as being ethical as well as esthetic values for the eloquent (well-formed) expression, and also with regard to the relationship between El-Bayan and literary

genres.

In addition to some relevant suggestions for further research, the study comes up with a number of significant findings stressing mostly on the necessity of combining rhetoric with modern criticism, due to its national and ideological characteristics that actually compete literature in their expressive power about the reality and history.

تمهيد عام

- البلاغة بين التقليد والتحديث.
- البلاغة وعلم الأسلوب.

أولاً: البلاغة بين التقليد والتحديث:

يرى بعض الدارسين أن المؤسس الحقيقي لعلم البلاغة هو أبو يعقوب السكّاكي (ت٦٢٦هـ)، فقد جمع فنونها الثلاثة (المعاني والبيان والبديع)، وقسّم كل فن منها إلى أقسام وفصول، وحوّل الدرس البلاغي من فنٍّ تعليليٍّ يعتمد على وجهات النظر في تحليل الكلام، إلى علم له أصوله وقواعده في دراسة صناعة الكلام، غايته صون اللسان من الوقوع في فساد القول وضعف التعبير. وقد مثّل السكّاكي بذلك مرحلة مختلفة في تاريخ البلاغة العربية عن سابقِيه، حتى أصبح الدارسون يقسّمون تاريخ علم البلاغة إلى مرحلتين هما: ما قبل السكاكي، وما بعده؛ فلم تكن البلاغة عند الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، والمبرّد (ت٢٨٥هـ)، وأبي هلال العسكري (ت٣٩٥هـ)، وعبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، وغيرهم علماً خالصاً، بل كانت فناً يركّز على الموازنة في إجادة الفنون البلاغية بين الشعراء والأدباء ، أو يركّز على تحليل النص القرآني لبيان إعجازه كما هو الحال مثلاً عند الرماني (ت٣٨٦هـ) والخَطّابي (ت٣٨٨هـ) وآخرين. وعلى الرغم من اتهام السكاكي بانحطاط البلاغة على يديه وتحويلها إلى علم جامد، إلا أنني أجد فيه أفضل من خدم المصطلح البلاغي وحدَّدَه عن طريق استقرائه لمؤلفات مَنْ سبقه، لذا كَثُرتْ بعده الشروح والتلخيصات، كما اعتمد على منهجه الكُتّاب والمؤلفو ن حتى يومنا هذا، مما يشير إلى عناية المختصّين بكتابه (مفتاح العلوم)، برغم ادعاء الكثير منهم تحرُّرَهم منه، فما زال التقسيم الثلاثي الذي وضعه كما هو، وما زالت الشواهد التي اختارها، من سابقِيه، تتكرّر في المؤلَّفات البلاغية الحديثة منها والقديمة.

فضلاً عن ذلك فقد كانت البلاغة قبل السكاكي متفرّقة في متون مؤلَّفات مختلفة لا تتَّبع منهجاً واضحاً ومحدَّداً، بل تعتمد على المذهب الفلسفي أو الأدبي لأصحابها، غير شاملة للفنون البلاغية كافة. فالملاحَظ أن المؤلفين قبل السكاكي كانت تختلط عندهم فنون البيان بالبديع والمعاني، كما يُطلقون كلمة البيان ويريدون بها علم البلاغة، كذلك يأتي مصطلح البلاغة مرافقاً للفصاحة، فالجرجاني مثلاً، على الرغم من أن بعض الدارسين يعدّه مؤسساً لنظرية المجاز في البلاغة العربية[١]، وهو كذلك حقاً، إلا أنه لم يصنّف الفنون البلاغية بشكل واضح كما هو الحال عند السكاكي، فنرى اختلاط فنون البيان مع المعاني في كتابيه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة). فهو يتحدث عن المجاز والاستعارة والكناية في كتابه دلائل الإعجاز مع حديثه عن النَّظم ومعاني النحو، ولا يذكر الكناية في أسرار البلاغة الذي خصّصه لعلم البيان. وكذلك نجد قبله ابن المعتز (ت٢٩٦هـ) يجعل الاستعارة من ضمن فنون البديع. وقد قام السكاكي بالفرز والتبويب والتجميع حتى خرج بأصول للدرس البلاغي التقليدي، فأصبح بذلك مقياساً للتقليد والاتّباع، كما يُقاس التحديث بمقدار الخروج على منهجه. فحينما ندرس البلاغة التقليدية فأفضل ما يمثلها هو (مفتاح العلوم) الذي أرسى تقاليد البلاغة وقواعدها.

نعود مرة أخرى فنقول: إنّ تخلّف الدرس البلاغي لا يُمكن أن يُعزى إلى رجل أو إلى كتاب، بل لا بدَّ أن يعود ذلك إلى مُجمل النشاط الثقافي والإبداعي للأمة، ونرى أن أسباب ضعف البلاغة تتلخّص في أمرين؛ الأول: يتعلّق بالوظيفة التي تبنّاها الدرس البلاغي منذ تأليف (المفتاح)، وهي وظيفة تعليمية غايتها صون اللسان عن الخطأ في أداء المعاني. وهذه الوظيفة هي أدنى الوظائف في دراسة النصوص، حيث ابتعدت البلاغة عن تحليل النص

---

(١) ينظر: "نظرية المجاز عند عبد القاهر الجرجاني"، غازي يموت، مجلة عالم الفكر، ع (٤٦)، (١٩٨٧): ١١١.

القرآني وما فيه من إعجاز، وصار همُّها تقديم أَيْسَر ا لطرق للمتعلّمين في تأدية الكلام. والثاني: يتعلّق بابتعادها عن علم الأصول وعلم الكلام اللَّذَين نشأت فيهما وترعرعت بأفكارهما؛ وعلى الرغم من أن بعض الدارسين، وعلى رأسهم (شوقي ضيف)، يُرجع سبب الجمود والتعقيد في البلاغة إلى كونها امتزجت بمباحث منطقية وفلسفية وكلامية وأصولية ونحوية كثيرة مما أسرع إلى جفافها وجمودها[١]، إلا أننا نرى أن علماء الأصول هم أفضل مَنْ درس دلالة النص ووضعوا أُسساً في فهم النص القرآني خدَمتْ بشكل كبير الدرس البلاغي والنقدي. كما أننا نجد علماء الكلام من المعتزلة والأشاعرة هم أوّل من وضعوا تعريفاً للبلاغة؛ فأفضل من عرّف البلاغة هو الجاحظ المعتزلي الذي وضع الأصول الأولى لنظرية النظم وعلم المعاني، ونَقَل العديد من آراء المعتزلة وتعريفاتهم للبلاغة في كتابه (البيان والتبيين)، وأهمّها صحيفة بشر بن المعتمر(ت٢١٠هـ) وهي أول صحيفة في تاريخ البلاغة[٢]، وقد عدّ شوقي ضيف بشر بن المعتمر مؤسس البلاغة العربية بلا منازع[٣]، وهو من المتكلمين المعتزلة. وخير من ألّف في المعاني والبيان هو الجرجاني الأشعري، ويأتي الزمخشري المعتزلي (ت٥٣٨هـ) على رأس من فسّر القرآن تفسيراً بيانيّاً؛ فكيف لهؤلاء المؤسسين لعلوم البلاغة أن يكون منهجُهم الكلامي أو الاعتزالي أو الفلسفي سبباً في جمود البلاغة وقد وصلت على أيديهم أَوْجَ ازدهارها، ولم تضعف إلا حينما اقتصرت على الجانب الأدبي البحت في فهم النص، ولم يكن مفهوم الأدب عند القدماء مُعَمَّقاً بالقدر الذي يُتيح للتحليل البلاغي أن يخوض في أروقة الفكر وطبائع المجتمع التي يتعرّض لها الأدب. ولذلك ظلّت البلاغة

---

(١) ينظر: البلاغة تطور وتاريخ، شوقي ضيف، ط٨. (مصر: دار المعارف، (د.ت)): ٣٧٤.

(٢) ينظر: البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، ط٥. (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٥): ١ / ٨٥. والبلاغة تطور وتاريخ (مرجع سابق):٤١.

(٣) ينظر: البلاغة تطور وتاريخ (مرجع سابق): ٥٨.

تـدور فـي فلـك الأدب (الترفيهـي أو الـدعائي)، وصـار الأدبـاء يسـعَون لتحقيق غاية البلاغيين، فضعف هذا وتخلَّفتْ تلك. ولا بدّ لنا أن نُـدرك السمة العقائدية للدرس البلاغي، حيث إنها نشأت لدراسـة الإعجـاز القرآني وهذا الجانب يحتاج إلى طرح البـراهين والحجـج، ممـا يشـير إلى أن البلاغة ليست ذات طبيعة أدبية في جوهرها وإنما فلسـفية، غير أنها استفادتْ من الأدب بوصفه موضوعاً تطبيقيّاً لمباحثها، وليس بوصفه منهجاً لها، وربما أفضل تعريف للبلاغة هو أنها علم البرهان.

من هنا عانتْ البلاغة التقليدية ما عانته من جمود طويل شاركها فيه النقد الأدبي لاعتمـاده فـي الغالـب علـى منطلقـات بلاغيـة فـي تقويم النصوص، ولم يستعيدا بعض عافيتهما من هذا الجمـود إلا بعـد عصر النهضة، وتحديداً في بداية القـرن العشـرين، حـين راجَـعَ الأدبـاء والنقاد قراءة الموروث العربي في ضوء معطيات العصـر الثقافيـة، بـدءاً بجهود محمد عبده (ت١٩٠٥م)، ثم ظهرت مجموعة مدارس أدبيـة، أو بالأصـح مجموعـة نقـاد، شـكّلوا ظـواهر أدبيـة متميّـزة مثـل مدرسـة الديوان وأبوللو والمهجر، وذلك بما قدمه نقاد هذه المدارس من الأفكار حول الخيال والصورة واللغة الشعرية والعاطفة والأسلوب وغيرهـا مـن المصـطلحات المتـأثرة بـالآداب الغربيـة. ولا أريـد الخـوض فـي هـذه المدارس ورجالها إلا أنني أقول إنها فتحت أبواب المقارنـة والمنافسـة بين القديم والحديث، وأنتجت حواراً فكريّـاً بـين العـرب والغـرب، فظهـر مجموعة من الدارسين الذين حاولوا تجديد الدرس البلاغي التقليدي، وقد وقف (محمد عبد المطلب) في كتابه (البلاغة والأسلوبية) علـى مجموعة كبيرة منهم مثل: حسين المرصفي (ت١٨٩٠م) في مؤلَّفـه (الوسـيلة الأدبيـة إلـى العلـوم العربيـة)، ومصـطفى صـادق الرافعـي (ت١٩٣٧م) فـي كتابـه (إعجـاز القـرآن)، وأحمـد حسـن الزيـات (ت١٩٦٨م) في كتابه (دفاع عن البلاغة)، وأحمد الشايب فـي كتابـه (الأسـلوب)، وسـنعرض لـه لأهميّتـه فـي بحثنـا، وأمـين الخـولي (ت١٩٦٦م) فـي كتابـه (فـن القـول)، ثـم يتنـاول بشـكل مسـتفيض

موضوع الأسلوب عند عباس محمود العقاد في مجموعة من مؤلّفاته. ثم بعد ذلك ينتقل إلى رصد بعض المباحث التي يراها تشترك بين علم البلاغة والأسلوبية مثل: العدول والتكرار النمطي والسياق والحذف والذكر وغيرها، فيعرض لها عند القدماء ويقابلها بالمفاهيم الحديثة في علم الأسلوب(١).

غير أن الدراسات لم تقف عند هؤلاء بل استمرّت مع مصطفى ناصف، وعلي البطل، وعز الدين إسماعيل، وصلاح فضل، وجابر عصفور، وأحمد مطلوب، ومحمد عابد الجابري، وعبد السلام المسدّي وغيرهم، حيث درس بعضهم البلاغة بوصفها مدخلاً لدراسة علم الأسلوب، ومنهم مَنْ درسها بوصفها مدخلاً لدراسة الصورة الشعرية والتخييل، ودرسها آخرون بوصفها منهجاً لتحليل العقل البياني العربي.

وسنشير إلى أهم هذه الدراسات التي وقفتْ أمام الدرس البلاغي القديم في محاولة تحديده وفهمه سلباً أو إيجاباً، والتي نراها الأقرب إلى موضوعنا الذي نمهّد له وهو علم البيان الذي يتضمن جانبين من الدراسات؛ يتعلق الأول بالدراسات الأسلوبية وما تحتويه من دراسة المعنى والدلالة والمتلقي، والثاني يتعلق بدراسة الصورة الشعرية وما تحتويه من تخييل وعاطفة. ونحن نسعى من خلال عرض هذه المؤلفات إلى ملامسة المنهج التحليلي للنصوص وكيفية معالجة الموضوع البلاغي للنص الإبداعي. ولم نتعرّض لمؤلفات قد تكون أكثر أهمية مما نعرضه، وذلك لأننا نركّز على إبراز بعض الجوانب التي ستعيننا في تحديد موضوع بحثنا، كما أننا لا نريد التعرّض لآراء نوقشتْ من قبل.

أما الجانب الأول فأهم مَنْ يمثله هو (أحمد الشايب) في كتابه (الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، الذي

---

(١) ينظر: البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، ط١. (القاهرة: دار نوبار للطباعة، ١٩٩٤).

صدر في طبعته الأولى سنة (١٩٣٩م)، ويعد هذا الكتاب الأكثر شهرةً وتداولاً بين الدارسين لريادته في دراسة الأسلوب ولمزجه بين الموضوعات البلاغية التقليدية وبعض المفاهيم الغربية في نظرية الأسلوب.

ويوضّح المؤلف في مقدمة الطبعة الرابعة من الكتاب منهجه في دراسة الأسلوب عند العرب؛ ويصف هذا المنهج بأنه يقوم "على ملاحظة أن الدراسة النظرية للبلاغة العربية انتهتْ عند المتقدمين إلى علوم المعاني، والبيان، والبديع، يدرسون في الأول الجملة منفصلة أو متصلة، ويدرسون في الأخيرين الصورة بسيطة أو مركبة من تشبيه ومجاز وكناية وحُسن تعليل مع توابع أخرى في علم البديع، وهذه الدراسات على خطرها لا تستوعب أصول البلاغة كما يجب أن تكون، لتساير الأدب الإنشائي في أساليبه وفنونه"[١]. فهو يرى أن المنهج البلاغي القديم لم يعد يستوفي فهم النص الأدبي لأنه، كما يبدو، وضع الفنون البلاغية على محكّ الاختبار أمام الأجناس الأدبية الحديثة التي عرض لها في كتابه مثل: المسرحية والمقالة والقصة، كما فرّق بين النثر العلمي والنثر الأدبي، فلم يجد ما يساعده من البلاغة على فهم هذه النصوص الجديدة لذلك أضاف إليها بعض المصطلحات العامة لتتناسب مع هذه الأجناس الجديدة. فحاول استبدال عناصر الأدب الأربعة وهي: (العاطفة، الفكرة، الخيال، والأسلوب) بعناصر البلاغة، على الرغم من أنه لم يصرّح بذلك. كما عرّف الأدب بأنه: الكلام الذي يعبّر عن العقل والعاطفة[٢]. وهو يقول عن ذلك: "إن علم البلاغة العربية يجب أن يوضع وضعاً جديداً يلائم ما انتهت إليه الحركة الأدبية من ناحيتيها: العلمية والإنشائية"[٣]. كما

---

(١) الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، ط٨. (مصر: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩١)، (المقدمة): ٣.

(٢) ينظر: المرجع السابق: ١٢ ـ ١٣.

(٣) المرجع السابق، (المقدمة): ٣.

اقترحَ أن يوضع علم البلاغة في بابين:

الأول: باب الأسلوب، ويتناول دراسة الحروف والكلمات والجمل والصور والفقرات، على أن تُدرس درساً مفصّلاً يعتمد على علوم الصوت والنفس والموسيقى. وفي هذا الباب تدخل موضوعات المعاني والبيان والبديع على أنها فصول من باب الأسلوب وليس علوماً مستقلة.

أما الباب الثاني فيدرس الفنون الأدبية وقوانينها شعراً ونثراً مثل: المقالة والخطابة والرسالة والقصة والملحمة ..[٤].

وظاهر هذا التقسيم أن غايته تحديث البلاغة العربية بإدراجها مع مصطلحات النقد الحديثة في عصر الشايب، من جهة، وتوسيع نطاق البحث البلاغي ليشمل الفنون الأدبية القديمة وكذلك الفنون الداخلة على الأدب العربي من جهة ثانية.

ولغرض الوصول إلى منهج جديد في البلاغة يرفض الشايب تقسيمها إلى ثلاثة فنون: المعاني والبيان والبديع، ويرى الالتزام بالقاعدة العامة للبلاغة في كونها (مطابقة الكلام لمقتضى الحال)[١]. ثم يحدّد وظيفة البلاغة على أنها ذات وظيفة تعليمية لا تتجاوز إرشاد الأديب إلى الإنشاء الصحيح، وهي تُعنى بالأسلوب على الأغلب، إذْ إنها ترسم للكاتب خطة الأداء قولاً أو كتابةً. وأما النقد فوظيفته الحكم على النصوص بالجودة أو الرداءة ومهمّته محاسبة الأديب بعد أن ترشده البلاغة إلى حسن التعبير، ويُعنى النقد بالمعاني والأساليب معاً، فيسأل عن صحة المعاني وقيمتها ومقدار آثارها في القُرّاء والسامعين[٢].

وعند تأمّلنا لمنهج الشايب وجدنا العديد من التناقضات المنهجية

---

(٤) ينظر: المرجع السابق: ٣ . ٤.

(١) ينظر: الأسلوب (مرجع سابق): ٣٦.

(٢) ينظر: المرجع السابق: ١٥.

التي وقع فيها بسبب اتّباعه لمنهج توفيقي حاول أن يستوعب فيه مجمل الأفكار القديمة والحديثة، وكذلك الفنون بجملتها الشعرية والنثرية، فضلاً عن محاولته الجمع بين المصطلح العربي القديم والمصطلح الغربي الحديث، فنجد الخلط في فهم المصطلح وعدم تحديده بدقة، فيعرّف الأسلوب، مثلاً، معتمداً على تعريف (بوفون): "الأسلوب هو الرجل"، فيقول: "الأسلوب هو الموضوع"(٣)، ليؤكّد على دور الموضوع في صياغة الأسلوب، فهو يرى أن الأسلوب "يختلف باختلاف معناه الوجداني، فالعبارة التي تصوّر الغضب أو السخط أقوى من تلك التي تعبّر عن الحزن أو الخوف أو الوَلَه أو الخذلان"(٤)، والذي يعنيه بالقوة ليس الجودة وإنما يعني نبر الأصوات وحِدَّة إيقاعها وكأنه يريد تطبيق النظرية اللغوية التي تقول بتماثل أصوات الطبيعة مع صوت الكلمات على الأدب وأغراضه شعراً ونثراً.

وعلى الرغم من ذلك فإن الكتاب يعد من أوائل المؤلفات التي تعرّضت لمصطلح الأسلوب عند العرب بدراسة مستقلة. أما إذا وقفنا عند مدى استيعاب منهج الشايب لتحليل النصوص الإبداعية فننقل له بعض تحليلاته، رغم أنه ترك الكثير من النصوص بغير تحليل، ومنها تحليله لقصيدة البحتري التي يمدح فيها المتوكل ويذكر الحرب بين تغلب وقتال أولاد العمومة من [الطويل]:

أَسيتُ لأخوالي ربيعةَ إذْ عَفَتْ ... مصايِفُها منها، وأَقْوَتْ ربوعُها

بكرهِيَ أنْ باتتْ خلاءً ديارُها ... وَوَحْشاً مغانيها، وشتّى جميعُها

وأَمْسَتْ تُساقي الموتَ من بعدما غَدَتْ ... شَروباً تُساقي الراحَ رِفْهاً شُروعُها

---

(٣) المرجع السابق: ١٢١.

(٤) المرجع السابق: ٧٥.

إذا افترقوا عن وقعةٍ لأخرى دماءٌ لا يُطَلُّ نجيعُها
جَمَعَتْهُمُ بَعْلِها

تذمُّرالفتاةُالرُّودُ شيعةَ إذا باتَ دون الثأرِ وهو ضجيعُها
بَعْلِها

....إلخ .

يقول الشايب:"فمِن أية ناحية نظرت إلى هذا النص وجدتَه مطابقاً لمعناه أحسن مطابقة: جَزالةٌ تلائم مواقف الحروب، وتقسيم، ومقابلات لتصوير الصلات المتناقضة، وصور تملك ما ملك النفوس من تعاطف مكبوت وغلٍّ ثقيل بغيض وعبارة موسيقية تردّد بعناصرها اللفظية ما يتردد في النفس من تيارات عاطفة متنافرة، لذلك تجد أسلوب الشاعر هنا بطيئاً بعض الشيء .. فذلك هو الأسلوب المثالي المطبوع، وهذا النص من أروع الشعر العربي جميعه"(١).

وظاهر التحليل يدلل على ما ذهبنا إليه من منهجه التوفيقي الذي مزج فيه بين القديم والحديث، ولكنه لم يستطع أن يضع قواعد أو أسساً عامة لتحليل النص، وليس تحليله سوى عبارات انطباعية غير محددة، ولا واضحة، فما زال يتحدث عن الجزالة والتصوير والعبارة الموسيقية حتى ختمها بعبارة غامضة هي أن أسلوب الشاعر كان (بطيئاً بعض الشيء)، ولا نعلم كيف يكون الأسلوب بطيئاً!، ثم أَثْنَى على القصيدة بشكل عام. ولا نخرج من هذا النقد إلا بوصفٍ لا يعطينا مادة علمية أو ثقافية يمكن من خلالها تطوير الأفكار والمفاهيم حول النصوص الإبداعية. كما لا يمكن أن تقف البلاغة عند الوظيفة التعليمية المدرسية التي أسّسها السكاكي، بل هي ذات وظيفة تحليلية في أساسها بدليل ما قام به الأوائل من تحليل الإعجاز القرآني وإظهار الفنون البلاغية فيه، بل إن البلاغة نشأت في أجواء

---

(١) الأسلوب (مرجع سابق): ١٦٧- ١٦٨. والأبيات في: ديوان البحتري، (بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٠): ١/ ١٠ ـ ١١.

التعليل والتحليل والجدل والحوار المعرفي على موائد المعتزلة والأشاعرة من المتكلمين ـ كما ذكرنا ـ الذين بيّنوا عناصر الجلال والجمال في التعبير القرآني، وكذلك في الموروث الشعري العربي.

ويقف أمامنا مؤلف آخر هو (مصطفى ناصف) في كتابه (نظرية المعنى في النقد العربي)، والكتاب في مجمله نقد لتحليلات القدماء حول بعض الأبيات في التشبيه والاستعارة، محاولاً أن يبيّن سطحيّة التفكير البلاغي القديم، وهو لا يتحدث عن أصول نظرية المعنى أو أُسُسِها عند العرب، وإنما هي أفكار يظن ناصف أنها تمثّل نظرية المعنى لدى دارسي الشعر العربي القديم من البلاغيين والنقاد القدماء، ويقف هو ليقلّل من قيمة تحليلات القدماء للاستعارات والتشبيهات، ويقترح تفسيراً جديداً للشواهد التي حلّلها البلاغيون، وغالباً ما تأتي تحليلاته انطباعية. فالكتاب ليس كشفاً لعناصر نظرية المعنى في النقد العربي، وإنما هو مجموع الأفكار التي بنى القدماء عليها تحليلاتهم البلاغية، ولا نظن أن النقد العربي استطاع أنْ يضع نظرية في المعنى قديماً أو حديثاً، إن كان هناك نظرية عربية للنقد الأدبي قائم على أصول عربية. فالأفكار التي نقرأها عند النقاد القدماء تندرج تحت الدرس البلاغي، باستثناء قدامة بن جعفر البغدادي (ت٣٣٧هـ) وحازم القرطاجنّي (ت٦٨٤هـ) اللذين اعتمدا على بعض مفاهيم أرسطو المنقولة بشكل سيّءٍ إلى العربية، ولم يقدّما إلا مفاهيم مركبة من البلاغة العربية والأفكار الأرسطية. وأما القضايا النقدية مثل قضية اللفظ والمعنى والشعر والأخلاق والقديم والمحدث وغيرها من الطروحات النقدية، فهي مصطلحات نقدية قائمة على قيم بلاغية، أي أنها تعتمد على المنجَز البلاغي في تحديد مفاهيمها.

إن نظرية المعنى الحقيقية يُمكن أن نجدها بشكل واضح ودقيق، قائم على مبادئ علمية ومنهجية، عند الأصوليين (علماء أصول

الفقه) الذين عنوا بمفهوم المعنى وأنواعه وأشكال العلاقة بين اللفظ والمعنى، وأسّسوا المفاهيم النظرية والتطبيقية لتحليل المعنى ابتداءً من اللفظ المفرد فالتركيب فالسياق فالمتلقّي. لكن ناصف، كغيره من دارسي البلاغة والنقد، لم يتطرّق إلى آراء علماء أصول الفقه مطلقاً.

ويذهب ناصف بعيداً في تصوّراته حتى يأخذ بالتحليل الأخبار الواردة عن الشعراء ويلتقط منها الأكثر غرابةً وأسطورية ليؤكّد على ضعف فهم القدماء للأدب، مثل خبر تسمية الشاعر (تأبّط شراً)، أو قصة قيس لبنى[١]. ثم يعود فيؤكّد على أهميّة استكشاف رموز الشعر العربي وتحليل النصوص حسب هذه الرموز وتَرْك التحليل القائم على أساس المقدمات والأغراض، فالسحابة ترمز للمرأة الخَفِرة، والرِّداء يعبّر عن معاني الفضيلة الخلقية والعقلية فضلاً عن ارتباطه بفكرة العافية الجسدية، والشقائق ترمز للشرف والغنى، والثوب يدلّ على معنى الطهر والكرم[١]. والحقيقة إن ما يتحدث عنه ناصف هو ما أسماه الأصوليون بالدلالة الاجتماعية العُرفية للّفظ، ولكنه جعل منها رموزاً لتحليل النصوص.

ويبدو لي أن عناية بعض القدماء والمحدثين بشرح ملابسات النص والقصة التي أُنشئَ من أجلها وإدخال ذلك في أُسس فهم النص ترجع إلى تأثير الطريقة الغالبة في تفسير القرآن الكريم على النقد الأدبي والبلاغة، حيث عُني المفسّرون بدراسة أسباب نزول السور والآيات وبيّنوا أثر ذلك على معنى الآيات، لذلك نجد أن نقاد الأدب ما زالوا يبحثون عن مرجعيات النص التاريخية كقصة حرب أو مغامرة حب أو سيرة بطل ليفسّروا بها النصوص، وهو ما يمثّل المنهج التاريخي في دراسة الأدب.

---

(١) ينظر: نظرية المعنى في النقد العربي، مصطفى ناصف، (بيروت: دار الأندلس، (د.ت)): ١١٥.

(١) ينظر: نظرية المعنى في النقد العربي (مرجع سابق): الصفحات: ١٢٠ و١٢٦و ١٣٨.

إن طريقة مصطفى ناصف في دراسة نظرية المعنى تكشف عن عدم موضوعيّته في تقليله من شأن العقل العربي القديم، ذلك أنه اعتمد في نقده على أضعف النماذج المشروحة، مقيداً نفسه ببعض المؤلَّفات البلاغية والنقدية حصراً دون الرجوع إلى الأصول والمنابع التي نهل منها البلاغيون والنقاد العرب القدماء، وهي أصول تُشير إلى منابع الفقه وعلم الكلام. هذا فضلا عن محاولته الانتقاص من الفكر النحوي الذي اعتمد عليه عبد القاهر الجرجاني من أجل تثبيت فكرته عن رموز الشعر العربي فيقول :"لقد كان عبد القاهر متأثراً بالطريقة البصرية إلى حدٍّ كبير، والطريقة البصرية لا تحترم فردية المعنى احتراماً كاملاً، وتحاول باستمرار أن تُدخل النصوص المختلفة في إطار واحد...، وراح عبد القاهر كما راح كثيرون يتصوّرون اللغة قواعد . ومن المؤكّد أن طريقتهم تُجدي في تيسير التعلّم والتصنيف السهل، ولكنها من جهة أخرى معيبة لأن العبارة في ضوء هذا الفهم لا تُرى إلا في ضوء تيار واسع"(٢)، ولا أعلم على ماذا اعتمد ناصف في إنكاره قواعد اللغة وهل هناك نظرية لغوية حديثة أو قديمة سواءٌ غربية أم عربية تقول إن اللغة لا تقوم على قواعد أو إن المعاني النحوية فردية!.

وعلى الرغم من ذلك فإننا لا نُنكر أن الكتاب لا يخلو من أفكار جيدة من الممكن تطويرها في سبيل الوصول إلى مبادئ للتحليل البلاغي، وسوف نستشهد ببعض هذه الأفكار في ثنايا البحث.

أما الكتاب الثالث فهو بعنوان (التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان) لـ (محمد أبي موسى)، الذي زعم أنه في دراسته هذه يسعى للتعرف "على ما وراء صور البيان من حسّ ومعنى وهي مشغولة بذلك أكثر مما هي مشغولة بالمقرّرات والمصطلحات التي شاعت في الكتب والتي لا تعدو شكل العبارات وسطحها الخارجي،

---

(٢) المرجع السابق: ٣١ ـ ٣٢.

إلى سرائرها الروحية"[١]. والواقع أن الجانب التحليلي من الدراسة لا يحمل سوى ثلاث كلمات هنّ فصوله؛ الأول: التشبيه، والثاني: المجاز، والثالث: الكناية، وفي كل فصل مجموعة من الشواهد القرآنية والشعرية يقوم المؤلف بتحليلها ملتزماً بنفس القيم التي أقامها البلاغيون القدماء، كالجرجاني حين يحلل نصاً شعرياً والزمخشري حين يحلل نصاً قرآنياً، ومن ذلك مثلاً نعرض لتحليله التشبيه في قوله تعالى: ﴿**فَتَوَلَّ عَنْهُمْ يَوْمَ يَدْعُ الدَّاعِ إِلَى شَيْءٍ نُّكُرٍ ۞ خُشَّعاً أَبْصَارُ هُمْ يَخْرُجُونَ مِنَ الأَجْدَاثِ كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُّنتَشِرٌ ۞ مُّهْطِعِينَ إِلَى الدَّاعِ يَقُولُ الْكَافِرُونَ هَذَا يَوْمٌ عَسِرٌ**﴾[٢]، يقول أبو موسى:

"الآيات تصف واحداً من أهوال يوم القيامة حيث يدعو الداعي وينفخ فيه أخرى، فينبعث الموتى من قبورهم، ويخرجون منتشرين في هذا المشهد الحافل، والذي تراه مصوَّراً في هذه الكلمات أدقّ تصوير: شبّه الناس حين خروجهم من جوف الأرض وانتشارهم على ظهرها بالجراد المنتشر في الكثرة وما يحدث عند الهول من التفرّق والتناثر على غير نظام فكل واحد ذاهب في وجهة لا يدري لها وجهاً، الكل يتحرّك ويموج من غير تحديد، ومن غير تعقّل وسيطرة على النفس والحركة، وفي كلمة (نُكُر) ثقل يحكي صعوبة هذه اللحظات، تأمّل الضمّتين على الحرفين الأول والثاني وما فيها من معنى ارتفاع الشدّة وأنها سيطرتْ على القلوب فخشعتْ الأبصار وأُهْطِعَتْ الأعناق"[٣].

يمكن أن نلحظ في هذا التحليل أمرين؛ الأول أنه افتراضي، أي أنه يأتي بمعنى من خارج النص وذلك بجعل الداعي ينفخ فيه أخرى، والآية لا تذكر النفخة الأولى ولا الأخرى، وهذا المعنى خارج النص؛ والثاني: أنه شَرَح الآية بمفرداته هو وليس بمفاهيم الكلمات

---

(١) التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان، محمد أبو موسى، ط١. (بنغازي: منشورات جامعة قاريونس، ١٩٧٨): ١٨.

(٢) سورة القمر، الآية: (٦ ـ ٨).

(٣) التصوير البياني (مرجع سابق): ٢٢ ـ ٢٣.

ودلالاتها، أي أنه يحمل تصوّرات مسبقة عن النص. وأخيراً يختتم تحليله بقضية متكلَّفة في تفسير الضمّتين على كلمة (نُكُر)، وإعطائها معنى ارتفاع الشدة. وهذه الكلمة فيها عدة قراءات، فتُقرأ بتسكين الكاف وتُقرأ بكسرها وفتح الراء[١]، فهل ستفقد الكلمة بلاغتها وفصاحتها بالقراءتين الأخريين؟!. فضلاً عن ذلك فإن أغلب التفسير مأخوذ من الزمخشري[٢].

ولا أريد أن أدخل في نقاش تحليلات أبي موسى لأنها مهما كانت فهي تعبّر عن رؤيته ووجهة نظره حول النصوص، ولكنني أرى في منهجه الذي وضعه لتحليل مسائل البيان أنه أوقعَه في التكرار والخلط، فما إنْ تحدّث عن التشبيه في الآية السابقة حتى اضطرّ للحديث عن الكناية فيها في قوله تعالى: ﴿**خُشَّعاً أَبْصَارُ هُمْ**﴾، فيقول: "انظر إلى هذه الكناية الواصفة في قوله (خُشَّعاً أَبْصَارُهُمْ) وما في البصر من معنى الاستسلام والخضوع لأن تماسك النفس، وتخاذلها يظهران في أحوال البصر"[٣]. فقد اضطر للحديث عن الكناية مع التشبيه رغم أن منهجه قائم على الفصل بين فنون البيان، وهذه الكناية يمكن أن تكون مجازاً علاقته الجزئية حيث ذكر الجزء وهو الأبصار وأراد به الكل وهو الأجسام[٤]، فالآية مبنية على التشبيه والكناية والمجاز والاستعارة أيضاً في قوله تعالى: ﴿**مُهْطِعِينَ إِلَى الدَّاعِ**﴾، فقد شبّه الخَلق في امتداد أعناقهم ونكوسها بالإبل، وذكر لفظاً يُستعمل في صفة الإبل فأثبتَه للخَلق، ولم يذكر أبو موسى

---

(١) ينظر: الجامع لأحكام القرآن، أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، راجعه وعلّق عليه: محمد إبراهيم الحفناوي، خرَّج حواشيه: محمد حامد عثمان، ط١. (القاهرة: دار الحديث، ١٩٩٤): سورة القمر الآية(٦): ١٧/ ١٢٧.

(٢) الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، جار الله محمود بن عمر الخوارزمي الزمخشري، (لبنان : دار المعرفة للطباعة والنشر ، (د.ت)): ٣٦/٤-٣٧.

(٣) التصوير البياني (مرجع سابق): ٢٣.

(٤) ينظر: جامع البيان عن تأويل آي القرآن، أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، ط٢. (مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ١٩٥٤): تفسير سورة القمر، الآية (٧).

هذه الاستعارة وإنما قال عنها "التعبير المصوِّر"(٥).

إن الآية في جملتها، تشبيهاً وكناية واستعارة، صورة مركبة غايتها إثارة الفزع من يوم النشور حيث تتشقق الأرض عن الأجداث ويخرج الموتى مؤمنون وكافرون كلّهم تحت سطوة الله وعظمته سبحانه وتعالى، فالآية تؤدي معنى التعظيم والوحدانية لله جلَّ وعلا، كما تؤدي معنى التسوية بين جميع الخَلق حتى يفصل بينهم الله جلّتْ قدرته، والآية من السمو والجلال ما يُفزع القلب في استعمال الألفاظ التي حوّلت مشهد البَعْث إلى مشهد غرائبي تصوُّري لا يمكن تمثّله في الواقع الموضوعي إلا عن طريق التخييل.

فجهود أبي موسى انصبّت على توسيع تحليل الشواهد دون تعميق الرؤية أو تحديث منهج التحليل البلاغي. وقد أوردناه هنا لأنه ركّز على تحليل النصوص وليس على تصنيف المصطلحات البلاغية، فمنهجه تحليلي.

وإذا كانت هذه النماذج التي ذكرناها تدّعي، نظرياً، أنها تحاول تجاوز القصور الجزئي في البلاغة العربية القديمة، فإن من الدراسات ما يدّعي أكثر من ذلك بكثير، ويتمثل في ابتكار منهج جديد للبلاغة العربية، والنموذج على ذلك دراسة (سناء حميد البياتي) وعنوانها: (نحو منهج جديد في البلاغة والنقد، دراسة وتطبيق)، وهو عنوان يثير فضولاً كبيراً يستدعي الوقوف والتأمل في تفاصيل المنهج الجديد الذي تقدمه الباحثة للبلاغة والنقد، وإنْ كنّا نعترض على المزج بين البلاغة والنقد بعد أن انفصلا منذ زمن بعيد ربما يعود إلى زمن ظهور كتاب (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر البغدادي.

تنقسم الدراسة إلى أربعة فصول؛ كل فصل يأخذ واحداً من المستويات التي تقترحها الباحثة لتجديد الرؤية إلى المنهج البلاغي

---

(٥) التصوير البياني (مرجع سابق): ٢٣، ويُنظر في تفسير كلمة (مهطعين): جامع البيان (مصدر سابق): سورة إبراهيم، الآية (٤٣): ١٣/ ٢٣٦ ـ ٢٣٧.

القـديم. فتخصّـص الفصـل الأول لــ "مسـتوى الجملـة"، لتـدرس فيـه علاقات الإسناد من المسند والمسند إليه، متناولة في هذا السـياق فصول علم المعاني من الجملة الخبريـة والإنشـائية، ثـم تـدرس فـي الفصل الثاني: "مستوى السياق"، وتستوفي فيـه بعضـاً مـن الفنـون البديعية؛ وأما الفصل الثالث فهو في: "مستوى الموسيقى"، وتتناول فيـه الموسـيقى الخارجيـة (الـوزن والقافيـة)، والموسـيقى الداخليـة (النغم والإيقاع)، وفيه تضمّ مجموعة كبيرة من الفنون البديعيـة أيضـاً. ويـأتي الفصـل الرابـع ليـدرس "مسـتوى التصـوير"، وتقـدّم لـه بعـرض مفهوم التصوير ومصادره، ثم عناصـر التصـوير وهـي الخيـال والعاطفـة والإيحاء، وأخيراً وسائل التصوير؛ وهي التشـبيه والاسـتعارة والكنايـة. ويندرج تحـت هـذا الفصـل أنـواع الصـور وأسـاليب بنائهـا وهـي الصـور الحسيّة والصور الذهنية. وفي هذا الفصل تستكمل مسائل البيان.

هذا ملخص لمباحث الدراسة يبيّن خطة الباحثة في إيجاد مـنهج جديد لدراسة البلاغة والنقد، وفكرتها كما هـو واضـح تـتلخّص بـالمزج بين العناصر البلاغية وعناصر الدراسة الأدبية مع الاستفادة من بعـض المصطلحات النقدية. وقبل أن نستشـهد بـبعض مـا جـاء فـي الكتـاب، نقول إن المنهج الجديد الذي تدّعيه الباحثة لم يغيّر البناء المفهـومي للبلاغة التقليدية، فما زالت تنظر إلى علم المعـاني باعتبـار المسـند والمسند إليه، وما زالت تفرّق بين الفنون البلاغية الثلاثة ولم تؤسس لنظرية بلاغية تحليلية تستطيع تجاوز الجزئي إلـى الكلـي، والجملـة إلى النص. فهي لم تتخلص من المصطلحات البلاغية التقليدية، وإنما عملتْ على ضمّ كل مجموعـة مـن المصـطلحات تحـت عنـوان واحـد، كقولها في مستوى الموسيقى في حديثها عن الموسيقى الداخلية تحت عنوان (النغم): "ويضمّ النغم كل ما له علاقة بالأصوات وترديدها كالجناس بأنواعـه كافـة والتكـرار اللفظـي بصـنوفه المتنوّعـة والتكـرار

الصوتي وما يسبّبه من تجانس أو تنافر"[١]. وتقول أيضاً في (الإيقاع): "ويمكن أن تذوب تحت هذا العنوان كثير من المصطلحات البلاغية كالترصيع والتفويف والتسميط والتطريز والتقسيم.."[٢].

وإذا انتقلنا إلى التحليل لنطّلع على ثمرة هذا التصنيف والضمّ نجد تحليلاً أقلّ ما يقال عنه إنه سطحي لا يحمل أية قيمة جمالية أو فكرية، وهي تصرّح بأن التطبيق سيكون على شعر الغزل العذري فقط، ومنه هذا النموذج؛ تقول:

"ويفيد قيس لبنى من صوت (الشين والراء) في قوله من [الطويل]:

فإنْ ذُكرتْ لبنى كما هشَّ للثَّدي الدَّرور
هشَشْتُ لذكرها وليدُ

فقد تردّد صوت (الشين) عدة مرّات في (هششتُ وهشّ) محْدِثاً بذلك جِرْساً مميّزاً ونغماً عريضاً، فصوت الشين يتّصف بالتفشّي حيث يمتلئ الفم بالصوت حين أدائه وهذا يساعد على تصوّر الفرحة الغامرة التي تعمّ أرجاء نفسه إذا ما ذكرتْ لبنى، كما تكرّر في البيت نفسه صوت (الراء) عدة مرّات أيضاً، والصفة المميّزة للراء هي تكرّر طَرْق اللّسان للحنك عند النطق بها، وهذه الصفة العضوية في النطق تنسجم مع ما يمكن تصوّره من تكرّر العطاء .."[٣].

ولا أريد الحديث عن هذا التحليل (الإيقاعي) الغريب للحروف، ولكنني أقول إنها أرادتْ في منهجها أن تضمّ الأجزاء وتجمع المصطلحات لتوسّع رؤيتها في تحليل النص وإذا بها تعود فتبحث في صفات الحروف وجرسها حتى تخلّتْ عن دراسة التراكيب والألفاظ وعادت إلى الحروف، ومن غير الممكن أن تقوم القيم البلاغية والجمالية في النص الأدبي على صفات الحروف. أما تحليلها

---

(١) نحو منهج جديد في البلاغة والنقد (دراسة وتطبيق)، سناء حميد البياتي، ط١. (بنغازي: منشورات جامعة قاريونس، ١٩٩٨): ٢٠١.

(٢) المرجع السابق: ٢٠١.

(٣) المرجع السابق: ٢١٣. والبيت نقلاً عن: قيس ولبنى، شعر ودراسة، تح: حسين نصّار. (القاهرة: د.م): ٨٠.

للاستعارة فنقرأ لها تحليلاً لقول قيس لبنى من [الطويل]:

أذودُ سَوام النفسِ على أحدٍ إلا عليكِ
عنكِ وما لهُ طريقُ

تقول: "خَلَق الشاعر علاقة جديدة بين الألفاظ في قوله (سوام النفس) إذ المعهود والمألوف قول العرب (سوام الإبل) وهي الإبل التي تُترك حُرّة في المرعى تذهب أنَّى تشاء، ولكن الشاعر ربط بين الأشياء غير المرتبطة في الواقع، فعبّر عن جهاده النفس وخَلَق صورة توحي بمدى توق نفسه للانعتاق حرة لا تبغي سوى طريق الحبيب طريقاً"(١). وأتساءل: أين هو المنهج الجديد في هذا التحليل؟!.

إننا حين نعرض لهذه المجموعة المختارة من المؤلفات البلاغية لا نريد إعطاء ملخص تاريخي حول التأليف البلاغي، ولكننا نعرضها لأنها تعطينا تنوّعاً في التأليف ووجهات النظر حول البلاغة ومعالجة مباحثها. وهناك العديد من الكتب الجيدة في البلاغة غير ما ذكرنا ولكن وقع اختيارنا على هذه النماذج لأنها تمثّل بعض المسارات الحديثة في مناهج دراسة البلاغة، فهي عيّنات غير عشوائية حاولنا من خلالها عرض الأفكار التي نأمل أن نحققها في الفصول القادمة.

إن وضع منهج جديد للبلاغة التقليدية لا بدّ أن يبدأ أولاً في الفهم العميق للعناصر والأسس التي قام عليها الدرس البلاغي، ثم في فهم الواقع والمعطيات المعاصرة، وأخيراً في القدرة على بناء جسور ائتلاف بين التنظير والتطبيق. وأُؤكّد هنا على إن البلاغة ذات مضمون عقائدي محافظ، لذلك لا بدّ أن تؤخذ من هذا الأصل، كما أنها بُنيتْ وفق البناء اللغوي الكلاسيكي الذي هو أيضاً ذو طبيعة محافظة. وستتضح من فصول بحثنا الجوانب التي ندعو إلى تطويرها في البلاغة، وأول ما ندعو إليه هو تحديد الأهداف الإنسانية والاجتماعية

---

(١) نحو منهج جديد في البلاغة والنقد (مرجع السابق): ٢٩٣. والبيت نقلاً عن: قيس ولبنى، شعر ودراسة (مصدر سابق): ١٢٨.

في فهم النص بلاغياً، وما أعنيه بالأهداف الإنسانية هو مزج الأفكار بالواقع الاجتماعي، فكل كلمة وكل نصّ يمثل واقعاً معيّناً، وبنية النص هي تجسيد لبنية العالم الخارجي.

إن اللغة الحديثة في واقعنا العربي هي لغة لم تتفاعل مع روح العصر بجوانبه الحيوية بسبب ضعف الممارسة الأدبية فيها، فلم تعدْ تستدعي جوانب الانتباه عند القارئ العربي لذلك أصبح الأمر يستوجب مزج اللغة والممارسة الأدبية بمعطيات العصر من مؤسسات الاتصال الجماهيري لإعادة الثقة بالمقروءات وتحديث دور الأديب في المجتمع. ولا يكون ذلك إلا بردم الهوّة الإبستيمولوجية بين القارئ العربي والموروث الثقافي للأمة.

ثانياً: البلاغة وعلم الأسلوب:

بعد أن عرضنا جانباً من المؤلفات البلاغية الحديثة التي عُنيتْ بتحديث الدرس البلاغي التقليدي، رأينا أن نستكمل هذا التمهيد بوضع الفنون البلاغية على ترسيمة ثانية تتعلق بربط هذه الفنون بعلم الأسلوب، ليكون ذلك مرتكزاً لفصول البحث عند دراسة علم البيان. وليست الغاية من وضعنا البلاغة وعلم الأسلوب تحت عنوان واحد هي الحديث عن آراء الدارسين والتتبع التاريخي للموضوع، وإنما

الغاية تحديد وجهة البحث؛ فالفصول القادمة ستقف عند أهم القضايا الأسلوبية المتعلّقة بالبلاغة، إما من جهة الأصول النظرية، وإما من جهة التطبيق والتحليل الدلالي، فالكثير من مسائل البلاغة اتخذت مسارها الطبيعي في التطوّر ودخلت في علم الأسلوبية، وما زالت المباحث البلاغية تخضع للتطوير والتحديث عند منظّري الحداثة من النقاد أو الشعراء، وسنعرض لبعض آرائهم في مباحث الفصول القادمة.

وعلى الرغم من وجود مجموعة من الدراسات التي تناولت موضوع البلاغة وعلم الأسلوب إلا أنني سأعمد هنا إلى مناقشة الموضوعات والأفكار التي تخصّ علم البيان بشكل مباشر، وخاصة تلك التي ربطت بين الاثنين من أجل تحديث البلاغة التقليدية بشكل عام. ومعروف أن هناك العشرات من البحوث والمقالات التي تعرّضت لهذا الموضوع ولكن الأمر الغريب الذي نلاحظه على هذه الدراسات العربية عموماً أنها ما إنْ تذكر علم الأسلوب إلا لجأت سريعاً إلى نظرية النظم وجهود عبد القاهر الجرجاني فيها، حتى أصبحت تقارَن بأعمال البنيويين ونظرية النحو التوليدي[١]. وكما نعلم أن نظرية النظم خاصة بعلم المعاني، والجرجاني كان يسمّيها (معاني النحو)، فهي قائمة على أساس الكشف عن علاقة التركيب بالمعنى، يقول الجرجاني: "معلومٌ أنْ ليس النظم سوى تعليق الكَلِم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض. والكلم ثلاث: اسم، وفعل، وحرف. وللتعليق فيما بينها طرق معلومة ، وهو لا يعدو ثلاثةَأقسام: تعلُّق اسم باسم، وتعلّق اسم بفعل ، وتعلّق حرفٍ بهما"[١]. فجوهر نظرية

---

(١) للاطلاع على الدراسات الخاصة بنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني يراجع كتاب: نظرية النظم تاريخ وتطور، حاتم الضامن، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام (الموسوعة الصغيرة ٤٧)، ١٩٧٩)، الفصل الثالث بعنوان: (عبد القاهر ونظرية النظم في دراسات المحدثين): ١٠٥ وما بعدها، وكذلك: "النحو بين عبد القاهر وتشومسكي"، محمد عبد المطلب، مجلة فصول المصرية، مج (٥)، ع (١)، (١٩٨٤).

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تعليق: محمود محمد شاكر، ط٣. (القاهرة: مطبعة المدني، جدة: دار

النظم يقوم على أساس أن الألفاظ لا تستقل بنفسها، وإنما تكتسب دلالتها وأهميتها من خلال التعلّق أو العلاقة داخل السياق. فإذا كان النظم يعني الأسلوب، فلا يمكن أن يكون الأسلوب خاضعاً للمعايير النمطية الثابتة التي تخضع لها نظرية النظم النحوية، لأن الأسلوب يعبّر عن حرية الأديب وحرية القارئ معاً، والأسلوب كما يعرّفه (جان كوهن) بالاعتماد على (بيير كيرو): "انزياح يُعرَف كميّاً بالقياس إلى معيار"(٢). وعلى هذا الأساس لا بد من فهم نظرية النظم على أنها النظرية التي تبحث داخل النمط المعياري عن الانزياح، لكي تصبح نظرية إجرائية في علم الأسلوب.

إن الفنون البلاغية يمكن تفريعها إلى مجموعة من العلوم الأخرى كالنحو واللغة والدلالة والأسلوب والشعرية وغيرها من العلوم الحديثة والقديمة المتخصصة بمعالجة النصوص الإبداعية سواء على الظاهر أم على التأويل؛ يقول محمد عبد المطلب: "لا شك في أن كثيراً من مباحث هذه البلاغة قد اتصل بشكل مباشر بالأسلوب وتركيبه في المعاني والبيان والبديع، حيث نجد في المعاني دراسة وافية للمقام والحال مع ربطهما بالصياغة الأدبية، كما نجد في البيان توافقاً مع دروس علم اللغة في مباحث الدّلالة، وفي البديع تحرّكاً على مستويات مختلفة صوتية ودلالية لها أهميّتها في الصياغة الأدبية"(٣).

ولا نريد هنا أن نوزّع المباحث البلاغية على العلوم المختلفة، بل نريد أن نجمع للبلاغة كل ما يُغنيها ويطوّرها، حتى تستطيع النهوض بمواجهة النصوص الإبداعية وتعميق الرؤية للفن والوجود، لأن البلاغة، كما نعتقد، لا تعني أساليب القول والتعبير فقط بل هي أساليب للواقع والحياة ومضامين للمجتمع، وذلك لأنها استوفتْ (شرف

المدني، ١٩٩٢): ٤.

(٢) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد برادة ومحمد العمري، ط١. (المغرب: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦): ١٦.

(٣) البلاغة والأسلوبية (مرجع سابق): ٥ . ٦ .

المعنى) الذي تحدّث عنه المرزوقي (ت٤٢١هـ) في مقدمة الحماسة في تحديد عمود الشعر العربي، فهي إذن تمثّل قيمة في نفسها؛ ولطالما كانت البلاغة ذات سمة آيديولوجية تشير إلى فئات معينة من المثقفين. فمنذ السوفسطائيين الإغريق وحتى المعتزلة المسلمين ظلّت البلاغة تعبّر عن منطق الجدل والحوار السياسي والآيديولوجي.

إن المسائل التي تعرّضت لها البلاغة التقليدية متعددة ومهمة جداً وقابلة للتطوير والترقية، فقد ابتدأت من اللفظ المفرد فالتركيب فعلاقات الألفاظ فالسياق ثم المتلقي، وهذه الأمور جميعها ناقشها النقاد الغربيون ودرسوها دراسة وافية حوّلتْ كلَّ واحد منها إلى علم قائم بذاته، فهناك علم للغة وللدلالة وللأسلوب وللسياق وللقراءة وللقاريء وكلها ترتكز على مسائل البلاغة.

وإذا راجعنا أسس التفكير البلاغي عند العرب نجد أنها نَهِلتْ من موارد الفقه الإسلامي، وبخاصة من أصول الفقه التي فتح أبوابها الإمام محمد بن إدريس الشافعي (ﷺ)(ت٢٠٤هـ)، ووضع ثوابتها كلٌّ من سيف الدين أبي الحسين الآمدي (ت٤٦٧هـ) وأبي حامد الغزالي (ت٥٠٥هـ)، وأبي إسحاق الشاطبي (ت٧٩٠هـ) وآخرين[1]. فقد كانت دراسة الأصوليين للألفاظ والمعاني لا تقل أهمية عن دراسة البلاغيين أو اللغويين إن لم تتفوّق عليهم في كثير من الأحيان. ومن الغريب ألا نجد عناية من الدارسين المحدثين للبلاغة أو لعلم اللغة بجهود الأصوليين فقد"كان الأصوليون أكثر الطوائف العلمية الإسلامية عناية بدراسة المعنى، وكانت عنايتهم في ذلك تفوق عناية اللغويين والبلاغيين، وقد حاولوا فهم نصوص القرآن الكريم والسنة النبوية بالاعتماد على استقراء الأساليب والمفردات العربية ودراستها مع

---

(١) ينظر: أصول الفقه الإسلامي، زكي الدين شعبان، ط٢. (الجماهيرية الليبية: منشورات الجامعة الليبية، كلية الحقوق، ١٩٧١): ١٧ وما بعدها.

الاستعانة بالنتائج التي توصل إليها البلاغيون واللغويون"[٢]. وما يميّز دراسة الأصوليين أنها درست النص بالنص، وربما يعد الشافعي(رضي الله عنه) أول من أسس للأنظمة اللغوية في دراسة المعنى في المفردات المجرّدة وفي السياقات الأسلوبية العامة، وكذلك الخاصة، من خلال دراسة سياقات القرآن الكريم وإرجاع ذلك إلى لغة العرب وقوانينها. فضلاً عن ذلك فإن علماء أصول الفقه يمثّلون الوجه الأقل انحيازاً للمذهبية السياسية، لذلك جاءت طروحاتهم أكثر إقناعاً وأعمق رأياً وأفضل تقسيماً.

وإذا بحثنا عن عناصر الارتباط بين الأسلوبية وعلم البلاغة سنقع على نقاط التقاء واسعة ورئيسة حتى رأى بعض الباحثين الغربيين المعاصرين أن الأسلوبية المعاصرة تُعَدّ مكمّلة للبلاغة الكلاسيكية التي لم تَعُدْ موجودة فعليّاً كعلم مستقل منذ نهاية القرن التاسع عشر[١].

وإذا استطاع النقاد الغربيون أن يُروّضوا مصطلحات البلاغة الكلاسيكية ويُعيدوا صياغتها باسم الأسلوبية، فإن مشكلة البلاغة العربية لم تستطع أن تجد لها ركائز للتطوير أو بواعث للتغيير. فقد اتجه الدارسون الراغبون بالتطوير إلى التخلّي عن البلاغة التقليدية وتبنّي المصطلحات الغربية الجاهزة، إذ إن مصطلحاتنا العربية ما زالت بحاجة إلى الكثير من النقاش والتحديث والتداول لكي يتمّ تنشيطها وفق معطيات العقل العربي، على الرغم من الجهود التي يبذلها المعنيون في هذا الجانب.

إن البلاغة التقليدية هي بلاغة وصفية معيارية، وقد ارتبطت

---

(٢) دراسة المعنى عند الأصوليين، طاهر سليمان حمودة، (الإسكندرية: الدار الجامعية للطباعة والنشر، (د.ت)): ١١.

(١) ينظر: علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، تون.أ. فان دايك، ترجمة: سعيد حسن بحيري، ط١. (القاهرة: دار القاهرة للكتاب، ٢٠٠١): ١٨٢.

ارتباطاً وثيقاً بنحو الجملة، خاصة عند السكاكي، يقول (تمام حسان) إن: "البلاغة السكاكية صناعة كصناعة النحو، بل إن علم المعاني يُعَدّ من النحو، ولكنه ليس نحو الجملة المفردة، بل نحو النص المتّصل"[٢].

على أنني لا أوافق على عبارة (نحو النص المتّصل) لأن النحو العربي هو نحو جملة، والبلاغة كذلك استندت على الجملة المفردة في تحديد تراكيبها مثل علاقة الإسناد التي بُني عليها علم المعاني، وجملة التشبيه وجملة الاستعارة والمجاز التي اعتمد عليها علم البيان، وكذلك البديع الذي عالج الألفاظ والجمل دون النص. والسبب في ذلك يعود إلى سيادة المدرسة النحوية البصرية على المدرسة الكوفية، فقد كانت الأُولى تُعنى برسم القواعد العامة، غير أن الثانية كانت تأخذ بالشواذ حتى اتّسعتْ لكل قول أعرابي. وقد تنبّه مصطفى ناصف لذلك فرأى أن المدرسة البصرية أخضعت الأقلّيّات لفكرة الأغلبية وتخلّصت من فردية النص بجعله شاذاً وضرورة لا يُقاس عليه، فالبصريون لا يُعطون استقلالاً للنص بخلاف الكوفيين[٣].

ولا خلاف في أن أكثر البلاغيين هم من أصول نحوية فأغلبهم كَتَبَ في النحو البصري، لذلك عُنوا بأساليب القول العامة ووضعوا قواعد بلاغية مبنيّة على تراكيب ثابتة مما أدى إلى حصر البلاغة في أشكال ثابتة وقيم جامدة. والحقيقة أن أول مَن عزّز ارتباط البلاغة بنحو الجملة هو الجرجاني في نظرية النظم الخاصة بعلم المعاني، فهي قائمة على أساس الموازنة بين المبنى النحوي والمعنى، ومعلوم أن عبد القاهر كان ينطلق من فكر نحوي بصري وهو ينتمي إلى النحاة، وله العديد من المصنفات في النحو مثل كتاب (المقتصد) في شرح الإيضاح لأبي علي الفارسي، وشرح كتاب (العوامل)

---

(٢) الأصول، دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، تمام حسان، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨): ٣١٦.

(٣) ينظر: نظرية المعنى في النقد العربي (مرجع سابق): ٣١.

سماه (الجمل)، وكتاب (التكملة)، وكلها في النحو[١]. لذلك كان حريصاً على الاستناد إلى قواعد محكمة في فهم النصوص، فأخضع الكلام لقوانين النحو على أساس العلاقة الحتمية بين التركيب والمعنى، وتكمن عبقرية الجرجاني في كونه لم يبدأ بالنحو أوّلاً بل بدأ بالقول؛ أي إنه كشف عن أسباب الإبداع عن طريق الموازنة بين النص الجيد والنص الرديء، وعزا سبب الجودة والرداءة إلى التركيب، وللتركيب عنده ثلاثة أبعاد: الأول تركيب في النفس، والثاني تركيب في اللسان أو القول، والثالث تركيب في السمع، فقال: "إن الكلم تترتّب في النطق بسبب ترتّب معانيها في النفس، وأنها لو خلتْ من معانيها حتى تتجرد أصواتاً وأصداء حروف، لما وقع في ضمير ولا هَجَسَ في خاطر، أن يجب فيها ترتيب ونظم، وأن يُجعل فيها أمكنةٌ ومنازل، وأن يجب النطق بهذه قبل النطق بتلك"[٢].

غير أن جهود الجرجاني لم تجد مَنْ يطوّرها أو يعمّق مفاهيمها، لذلك تحوّلت إلى قوانين جامدة إذا خرج عليها المتأخّر حُسِب عليه عيباً، مما جعل ابن خلدون (ت٨٠٨هـ) يُطلق على مثل هذا العيب (لحناً) وهو (لحن المعاني)، ويضرب مثلاً على الألفاظ التي تختص في الاستعمال فيقول: "وُضِعَ الأبيض بالوضع العام لكلِّ ما فيه بياض ثم اختصّ ما فيه بياض من الخيل بالأشهب ومن الإنسان بالأزهر ومن الغنم بالأملح حتى صار استعمال الأبيض في هذه كلّها لحناً وخروجاً عن لسان العرب .. وأكثر ما يحتاج إلى ذلك الأديب في فنَّي نظمه ونثره حذراً من أن يَكثُرَ لحنه في الموضوعات اللغوية في مفرداتها وتراكيبها وهو أشدّ من اللحن في الإعراب وأفحش .."[٣].

---

(١) ينظر: إنباه الرُّواة على أنباه النحاة، تأليف القفطي، أبي الحسن علي بن يوسف (ت٦٢٤هـ)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١. (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٦): ١٨٨/٢ . ١٨٩.

(٢) دلائل الإعجاز (مصدر سابق): ٥٦.

(٣) مقدمة العلامة ابن خلدون، عبد الرحمن بن خلدون، (مصر: المكتبة التجارية الكبرى، (د.ت)): ٥٤٩ . ٥٥٠.

وهذا الذي يتحدّث عنه ابن خلدون أمرٌ غريبٌ ومهمّ، حيث يصعب تحديد الخطأ في المعاني لعدم ارتكاز ذلك على قاعدة ثابتة من جهة، ولعدم تحديد القدماء لعصر الاستشهاد في المعاني والموضوعات كما هو الحال في شواهد النحو واللغة من جهة ثانية، ويؤكد هذا ابن جني (ت٣٩٢هـ) في قوله: "إن المعاني يتناهبها المولَّدون كما يتناهبها المتقدِّمون. وقد كان أبو العباس (يريد المبرّد ت٢٨٥هـ)، وهو الكثير التعقّب لجِلّة الناس، احتجّ بشيء من شعر حبيب بن أوس الطائي في كتابه الاشتقاق، لما كان غرضه فيه معناه دون لفظه"(١). ومن غير المعقول أن توضع قواعد للسياقات المقبولة والمرفوضة لأنها غير منتهية مَ ُلها مَ َل المعاني. وهذا بدوره يُحيلنا إلى قضية شائكة ومعقّدة وقد كثرتْ آراء العلماء من القدماء والمحدثين حولها وهي قضية اللفظ وعلاقته بالمعنى المفرد والسياق. كما يحيلنا إلى قضية الحقيقة والمجاز. ونتساءل هنا عن مكوّنات الأسلوب وآليّات صناعته وعن كيفية معالجة الألفاظ داخل المعجم وخارجه؟، لكي نستطيع ربط عناصر الأسلوب بعناصر البلاغة، ولكي نقف موقفاً إيجابيّاً تجاه اللغة واستعمالاتها. فالأسلوب لا يمكن أن يكون، فقط، مجموع الخبرات اللغوية التي يكتسبها الأديب ويوظّفها في مؤلّفاته ، بل هو ممثّل المنابع التاريخية التي يصمّم الأديب لغته من معطياتها. كما لا يمكن أن تكون الألفاظ وعاءً للمعاني، لأن المعنى هو جزء من الوظيفة التي تؤديها اللغة مع وظائف أخرى كالإيقاع والتخييل والعاطفة. فاللفظ المفرد قد يُحيل إلى شيء مُتَخَيَّل قبل أن يحيل إلى معناه، وإيقاع المفردة قد يصل قبل المعنى، وكذلك الإحساس والأُلفة يؤديان إلى الاستجابة أو الرفض قبل المعنى أحياناً كثيرة.

وما دمنا نتحدث عن الأسلوب والبلاغة فهذا يعني أننا نتحدث عن

---

(١) الخصائص، صنعة أبي عثمان ابن جني، تح: محمد علي النجار، (بيروت: المكتبة العلمية (د.ت)): ٢٤/١.

النص والسياق لا عن الألفاظ المفردة؛ ولكي نختصر المسافة بين البلاغة والأسلوب نحدّد طرق البيان في الكشف عن خصوصية العلاقة بينهما. ومن الواضح أن العلاقة القائمة بينهما تكمن في اللغة واستعمالاتها، حيث يُعرّف الأسلوب، حسب (ونفرد نوتني): بأنه المعجم أو فعاليّة المعجم في سياق خاص أو قد يعني الإيثارات التي تبدو في قصيدة خاصة أو أعمال شاعر بعينه أو مجموعة شعراء[٢]. وليست الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز سوى ظواهر لغوية في سياقات خاصة وواحدة من فعّاليات اللغة، وهذه الفعّاليّات هي التي تحدد الجودة والرداءة في النص "فليس ثمّة كلمات سيئة أو كلمات جيدة؛ هناك كلمات في مواضع رديئة أو مواضع جيدة فحسب"[١].

ما نريد أن نبيّنه هنا هو التأكيد على حرية النص من جميع القيود المسبقة، سواء كانت هذه القيود معاني التصقتْ بالألفاظ المفردة، أم معاني التصقتْ بالتراكيب. فقد لاحظنا عند مراجعتنا للنصوص وتحليلاتها أنها اتخذت طابع الاستقراء الثابت، فهناك أنماط من المعاني الثابتة عند القدماء، وكذلك عند المحدثين عند قراءتهم للنصوص والشواهد القديمة، على الرغم من أننا نتعامل مع أساليب متنوّعة ونتحدث عن مناهج في التفكير مختلفة، لكننا نجد أن المعتزلي والسلفي والأصولي يقرؤون النص الواحد ويخرجون بمعنى واحد، ثم يختلفون بطرق التحليل والنظر ويتنازعون فيها والنتيجة واحدة.

وسنقوم في الفصول القادمة بمراجعة جميع الأفكار التي ألمحْنا إليها هنا وبتعزيزها بالشواهد والأقوال.

***

(٢) ينظر: لغة الشعراء، ونفرد نوتني، ترجمة: عيسى العاكوب، وخليفة العزابي، ط١. (بيروت: معهد الإنماء العربي، ١٩٩٦): ٤٣.

(١) لغة الشعراء (مرجع سابق): ٥١.

مُقدّمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد المرسلين محمد، وعلى آله وأصحابه إلى يوم الدين، وبعد ..

فإن الدرس البلاغي العربي يُتَّهم بالكثير من التراجع الذي يصل إلى حدّ التخلّف أمام المدارس النقدية الغربية الحديثة التي قطعت شوطاً بعيداً في مجال دراسة اللغة والنص والخطاب الأدبي، وطرحت العديد من المصطلحات التي عمّقت المنظور الفكري والفني للأدب سواء على مستوى التنظير أو على مستوى التطبيق.

ورغبة منّا في إيجاد منابع جديدة للدرس البلاغي يمكن من خلالها تطويره دون التعرّض لجوهره وروحه، قمنا باختيار موضوع (المعنى والدلالة) الذي تناوله القدماء والمحدثون على السواء، وهو الآن يشغل العديد من مجالات العلوم الإنسانية وخاصة الأدبية منها. ونحاول في هذا البحث أن نستعرض مفهوم المعنى والدلالة من خلال طروحات العلماء العرب والغربيين لنستوفي بهما دراسة علم البيان الذي هو الآخر تتأسس مباحثه عليهما. فالموضوع يبدأ بمعالجة المصطلح البلاغي القديم بالمصطلحات النقدية الحديثة ثم بمزجهما معاً مع اعتبار خصوصية الأصول وعلمية الطرح. والهدف من ذلك هو ترقية الدرس البلاغي وردم الهوّة بين البلاغة التقليدية والنقد الحديث، فضلاً عن توسيع مباحث البيان لتشمل تحليل نصوص مختلفة شعرية ونثرية من خلال تحليل عناصر المجاز. فمصطلح المجاز، كما نظن، هو أحد أهم المصطلحات التي يمكن تطويرها بشكل فعّال ومفيد.

ومن أجل تحقيق هذا الهدف قمنا أولاً بمقارنة غير مباشرة بين جهود الغربيين المحدثين في مجال المعنى والدلالة وجهود العرب القدامى وفق منهج تحليلي تأويلي في التنظير على مستوى التعريفات والحدود، وفي التطبيق على مستوى تحليل الشواهد القديمة والشواهد التي اخترناها، وربما ستكون كَفّة التنظير أرجح من كفة التطبيق لأننا نريد فتح أبواب جديدة أو وضع مقدمة للتحليل البياني، أو بالأحرى وضع

المصطلح البلاغي على محكّ النقد الحديث. وقد واجهتنا بعض الصعوبات في ترويض المصطلح وتوظيفه ليتناسب مع البلاغة العربية القديمة وتحليل النصوص والشواهد، خاصة القرآنية منها، فما زالت مشكلة المصطلح وترجمته تواجه كثيراً من الخلط والتشويه، لأن المصطلح الغربي مبني على آيديولوجيات وفلسفات تتناقض أحياناً مع الأصول التي قامت عليها البلاغة العربية الإسلامية.

وقد قمنا بعملية مسح للمكتبة البلاغية العربية بما توفّر لنا من وقت وصبر، فوجدنا أكثر المؤلّفات الحديثة تندرج تحت المدرسة التعليمية من الكتب المنهجية، لذلك سنكتفي بعرض نماذج من المؤلّفات التي تمثل أنماطاً مختلفة من التأليف البلاغي. كما وجدنا دراسات عربية أكثر أهمية لموضوعنا من كتب البلاغة غير أنها لا تعالج القضايا النقدية المعاصرة بالمصطلح البلاغي، وإنما تعالج قضايا نقدية معاصرة بمصطلحات غربية وكأنها تتكفّل بتطبيق المصطلح الغربي على الأدب العربي. كما وجدنا بعض المؤلفات التي تُعنى بالمصطلح البلاغي من وجهة نظر فقهية أو فكرية بحتة دون التطرّق للقيم الفنية والجمالية للبلاغة العربية، مثل كتابات محمد عابد الجابري، ونصر حامد أبو زيد، ومحمد مفتاح، فهي دراسات مفيدة جداً ويمكن أن تعمّق الدرس البلاغي إذا ما أضيفت إليها بعض الملامح الفنية والأدبية.
أما الدراسات السابقة حول المعنى فإن أغلب الدراسات التي اطّلعنا عليها تُعنى بمناقشة قضية اللفظ والمعنى عند القدماء أو تستعرض آراء البلاغيين والنقاد. وأما دراسات الدلالة فهي مختصة بعلم الدلالة وليس بالبلاغة، وهي تستفيد من مباحث المجاز في قضايا اللغة والمعجم والتطوّر الدلالي.

إن ما نريد عرضه في هذا البحث يمكن أن نُجْمله فيما يأتي:

١. التفرقة بين مصطلَحَي المعنى والدلالة .

٢. مزج المصطلح النقدي الحديث بالمصطلح البلاغي القديم.

٣. الاستعا نة بعلوم الدلالة واللغة والنص والشعرية والأسلوبية، فضلاً عن مصطلحات: القارئ والخطاب والسياق وتوظيفها في فهم المصطلح البلاغي، وذلك من أجل ترقيته وإخراج البلاغة من عزلتها المدرسية.

٤. وضع الشواهد البلاغية القديمة بين تحليل القدماء وقراءتنا نحن لها.

٥. توسيع مجال التحليل البلاغي ليشمل النصوص السردية والشعرية معاً، حيث يتم التركيز على الشواهد القديمة من القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر الغنائي لأنها تمثل القاعدة الحقيقية التي قامت عليها البلاغة العربية، وكذلك توسيع مجال التحليل من الجملة البلاغية إلى النص والخطاب.

ومن أجل تحقيق هذه الفروض والأهداف وضعنا هيكلية عامة للبحث تقوم على تمهيد عام وثلاثة فصول مقسمة على ثلاثة مباحث لكل فصل. فأما التمهيد فقد عرضنا فيه بعض الدراسات العربية التي تحاول تجديد الدرس البلاغي في التنظير أو في التطبيق، ثم تناولنا موضوع علاقة البلاغة بعلم الأسلوب، وقد أخذنا علم الأسلوب دون غيره من العلوم لأن أكثر النقاد يربطونه بشكل مباشر بالبلاغة سواء من العرب أو من الغربيين. ثم يأتي الفصل الأول ليستعرض مفاهيم المعنى والدلالة في ثلاثة مباحث خُصِّص الأول في المعنى والثاني في الدلالة والثالث في مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وهو يستوفي علاقة اللغة بالواقع وبالمرجعيات الثقافية والعقائدية، عن طريق دراسة العلاقات الرابطة بين النص وقارئه ومرجعه وسياقه. ثم يأتي الفصل الثاني في دراسة التراكيب البيانية تحت مصطلَحَي (التشابه) و(التجاور)، حيث يمثل التشابه العلاقات الداخلية للتركيب البياني ويمثل التجاور العلاقات الخارجية له، وتُدرس فيه مباحث البيان من خلال مباحث النحو والمعجم، ثم يكون المبحث الثالث في وظائف التراكيب. وفيه نتناول القيم الفنية الدقيقة للتراكيب التي تتشابه في بنائها الهيكلي وتختلف في وظائفها المعنوية والدلالية.

أما الفصل الثالث فهو في (شعرية البيان) وهذا الفصل مخصص لإظهار المزايا والقيم الفنية على المستوى الجمالي وعلى المستوى المعرفي، فيأتي المبحث الأول لدراسة الحقول الدلالية وأنساق الخطاب، ثم الثاني لدراسة التعبير البياني بين الجلال والجمال، ثم الثالث في علاقة البيان بالأجناس الأدبية، ونستوفي في هذا الفصل جميع الطروحات التي قدّمناها في الفصلين السابقين، أي أن هذا الفصل هو خلاصة الأفكار التي نتبنّاها في تحليل النص من وجهة النظر البيانية.

إن الصعوبات التي واجهها الباحث تتمثّل في جانبين: الأول في اختيار المنهج الذي يُراد منه استيعاب التنظير والتطبيق معاً، فضلاً عن استيعابه للقديم والحديث، وقد اخترنا لبحثنا منهجاً

تحليلياً استقرائياً؛ والثاني يكمن في اختيار الشواهد التي رأينا أن يكون التركيز فيها على شواهد البلاغيين نفسها من أجل فهم طبيعة الدرس البلاغي ضمن معطياته التاريخية، وكذلك لمحاجّة البلاغيين من خلال اختياراتهم للشواهد وفهمهم لها والتي كانت مبنية على البيت الواحد أو البيتين، والآية أو جزء من الآية. ثم رأينا حاجة البحث إلى تطبيق مفاهيمه التي يقدمها على نماذج مغايرة للشواهد القديمة، فقمنا باختيار نموذجين كاملين؛ الأول نثري قديم من حكايات كليلة ودمنة، والثاني شعري حديث وهو قصيدة للشاعر عبد الوهاب البياتي. وربما يتساءل القارئ لِمَ هذا أو ذاك؟، ونقول: رغبةً منا وتأكيداً على قدرة المنهج البياني في تحليل النصوص المختلفة من حيث الجنس الأدبي ومن حيث القدم والحداثة. ونأمل أن يكون الاختيار موفقاً.

أخيراً أسأل اللّٰه العليّ القدير أن يهديني إلى علم نافع، وأنْ يثبِّتَني على الصدق في النيّة والعمل.

محمد جاسم جبارة

الجماهيرية الليبية: ٢٠٠٦/٥/٥

الفصل الأول

دلالة المعنى ومعنى الدلالة

المبحـــث الأول: مفهوم المعنى عند العرب والغربيين.

المبحث الثاني: الدّلالـــــــة:

- المعنى والدلالة.

- المتلقّي والدلالة.

المبحث الثالث: مطابقة الكلام لمقتضى الحال:

- السياق ومرجعيات النص.

- النص ومطابقة الواقع.

المبحث الأول

مفهوم المعنى عند العرب والغربيين

انشغل النقاد العرب والغربيون قديماً وحديثاً بموضوع المعنى، وحاولوا تحديده بطرق مختلفة، وتمييزه عن المصطلحات القريبة منه والتي تقع في دائرته مثل: المضمون، الموضوع، والمغزى، وكذلك: اللفظ، السياق، والمتلقي. وسنتناول بعضاً من هذه المصطلحات خلال دراستنا للمعنى عند العرب القدماء والغربيين المحدثين، أما العرب المحدثون فهم اعتمدوا على النتاج الغربي أو على النتاج العربي القديم، وأما الغربيون القدماء فتتلخص جهودهم بشروح مؤلفات أفلاطون وأرسطو، وقد اعتمد عليها المحدثون، لذلك سنختصر الطريق إلى أهم المفاهيم التي تناولت موضوع المعنى فلا نتعرض لتفصيلات تاريخية غير ضرورية، ونستثني الحديث عن جهود العرب المحدثين والغربيين القدماء في هذا الموضوع إلا ما نحتاج إليه أحياناً.

أولاً: عند العرب القدامى:

يجد المتتبع للتراث العربي أن الفكر العربي تتنازعه ثلاثة اتجاهات مهمة حول المعنى هي:

أ- إعلاء اللفظ على حساب المعنى.

ب- إعلاء المعنى على حساب اللفظ.

ج- التسوية بين اللفظ والمعنى.

لذا فإن أول ما بدأ به النقاد العرب القدامى هو تحديد العلاقة بين اللفظ والمعنى نظراً لما للألفاظ من وظيفة مباشرة في تجسيد المعاني؛ فالمعاني تصلنا عن طريق الألفاظ،

وليست الألفاظ صانعةًللمعاني، لأن المعاني موجودة وقائمة، أو كما قال الجاحظ:"مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي"[١]، ولكن الأمر يتوقف على معالجتها واكتشافها بوساطة الألفاظ. كما أن المعاني تصلنا بطرائق متعددة وليست مقصورة على الألفاظ. فالإشارة والإيماءة والسكوت والألوان تشير جميعها إلى معانٍ مختلفة. وإذا وسّعنا دائرة البحث في المعاني سنجد وسائط أخرى تدلّ على المعنى مثل: لغة الصُّمّ والبكم وحروف (بريل) للعميان ونوتات الموسيقا وإشارات المرور والعلامات التجارية والإعلانات ، كلّها تؤدي معاني من دون استخدام الألفاظ. لذا علينا أن ندرك منذ البداية أن المعنى ليس جزءاً من اللفظ وليس الأمر كما قال ابن رشيق (ت٤٥٦هـ) في أن:"اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم"[٢]. فإن اللفظ ليس سوى دالٍّعلى المعنى ، وإن وظيفته لا تقف عند أداء المعنى، لأن اللفظ قد لا يستطيع تأدية المعنى بشكل تامّ إلا إذا نشّط ذاكرة المتلقي بالإيقاع أو الإيحاء أو الاستدعاء، فتكون استجابة المتلقي حسب الوظيفة التي يؤديها اللفظ. ورغم ذلك فقد كان المعنى عند القدماء معياراً للتفاضل بين الشعراء.

وقد تنبه النقاد العرب القدامى إلى خواصّ المعنى فأخذوا يجمعون معاني الشعراء المبتكرة في أساليب القول من تشبيه واستعارة، ويشرحون المعاني الغامضة، وأطلقوا على الأبيات الصعبة أبيات المعاني"لأنها تحتاج أن يُسأل عن معانيها"[٣]. ويُعد (كتاب المعاني الكبير) لابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) من أشهر هذه المؤلفات، وهو أشبه بالمعجم السياقي إن صحّ هذا التعبير، حيث يشرح معاني الألفاظ حسب سياقها في الأبيات، وقد قسّم الكِتاب على ثلاثة مجلدات؛ الأول يتضمن: كتاب الخيل، وكتاب السباع وكتاب الطعام والضيافة، ويتضمن الثاني: كتاب الذباب وغيره، وكتاب الوعيد والبيان، وكتاب الحرب، ويتضمن الثالث: كتاب الميسر وغيره. والكتاب شبيه بمعاجم المعاني حيث يتتبع الألفاظ

---

(١) الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، (بيروت: دار الجيل، ١٩٩٦): ٣ / ١٣١.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط٥. (بيروت: دار الجيل،١٩٨١): ١/١٢٤.

(٣) المزهر في علوم اللغة وأنواعها، عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، شرحه وضبطه: محمد أحمد جاد المولى وآخرون، ط٣. (القاهرة: مكتبة دار التراث، (د.ت)): ١/٢٧٥.

ويحدد معانيها وينظر في استخدام الشعراء لها ودقّتهم في معالجة المعاني، نورد له بعض شرحه في باب تشبيه الخيل بالعقاب في قول الشاعر من [الخفيف]:

هو سِمعٌ إذا تمطّو مشياً وعقابٌ يحثُّها عِسْبارُ

قال:"فالسِّمْعُ وَلَدُ الذئب من الضبع والعِسْبار ولد الضبع من الذئب، وقوله يحثّها عِسْبار يريد أن العِسْبار يُسرع في عَدْوه فتُسرع العقاب في طلبه كأنه هو يحثها"[1]. فهو يبين قصْد الكلام ومعنى الألفاظ كما وردت في السياق، خاصة في الفعل (يحثُّها) لمجيئه مغايراً للمعنى المعتاد في كون الطريدة هي التي تحثّ صيّادَها على اصطيادها من غير قصد، وذلك لغرض بيان التشبيه في شدّة العدْو.

ومن المعاني المبتكرة التي يذكرها القدماء قول امرئ القيس من [الطويل][2]:

سموتُ إليها بعدما نام أهلُها سموَّ حَبابِ الماء حالاً على حالِ

وكذلك قوله من [الطويل][3]:

كأنَّ قلوبَ الطير رطباً ويابساً لدى وكْرِها العُنّابُ والحَشَفُ البالي

قال ابن رشيق عن هذه الأبيات:"إنه أول من طرق هذا المعنى وابتكره، وسَلّم الشعراء إليه فلم ينازعه أحد إياه"[4].

وقد تتبّع نقاد آخرون أخطاء المعاني عند الشعراء فوازنوا بين معنى شاعر وما يقابله عند آخر، كما فعل أبو هلال العسكري (ت٣٩٦هـ) في الصناعتين، حيث أورد جملة من الأخطاء على الشعراء؛ وهو يقف موقف الجاحظ تجاه المعاني فيرى أن الشأن ليس في إيراد المعاني"لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه،

---

(١) المعاني الكبير في أبيات المعاني، أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري، ط١. (الهند: مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد الدّكن، ١٩٤٩): ١/ ٣٧.

(٢) ديوان امرئ القيس، حققه وشرحه: حنا الفاخوري، ط١. (بيروت: دار الجيل، ١٩٨٩): ٦١.

(٣) المصدر السابق: ٦٨.

(٤) العمدة (مصدر سابق): ١/ ٢٦٢.

وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السّبك والتركيب، والخلوّ من أَوَد النظم والتأليف. وليس يُطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً"[٥]. ثم قسّم المعاني إلى أربعة وجوه: فمنها ما هو مستقيم حسن، ومنها ما هو قبيح، ومنها ما هو مستقيم النظم وهو كذب، ومنها ما هو محال[١]. وفاضل بين الشعراء على هذا الأساس، وخاصة في التشبيه، من ذلك ما ذكره في قول امرئ القيس من [الطويل][٢]:

ألم تسألِ الرَّبعَ القديمَ بعَسْعَسا ... كأنّي أُ نادي أو أكلّم أخرَسا

قال:"هذا من التشبيه الفاسد لأجل أنه لا يقال : كَلَّمْتُ حجراً فلم يُجِبْ فكأنه كان حجراً، والذي جاء به امرؤ القيس مقلوب"؛ وفضّل عليه قول كثيّر في وصف عزة من [الطويل] بقوله:

فقلت لها: يا عزُّ كلُّ مصيبةٍ ... إذا وطّنت يوماً لها النفسُ ذلتِ

كأني أنادي صخرةً حين أعرضت ... من الصُّمِّ لو تمشي بها العُصْمُ زلّتِ

قال العسكري:"فشبّه المرأة عند السكوت والتغافل بالصخرة"[٣]. ثمّ يُفرد فصلاً من كتابه في التنبيه على أخطاء المعاني وصوابها معتمداً على التقسيمات الأربعة التي أوردناها له آنفاً. والملاحظ على موازنته أنه يأخذ المعنى الضيّق للتشبيه دون النظر في سياقه الذي ورد فيه ، فامرؤ القيس كان يصف طللاً،وعدّه العسكري حجراً، وامرؤ القيس قال ربعاً ولم يذكر الطلل أو الحجر، والربع لغةً هو المكان المأهول بالناس ، فهو عند امرئ القيس ما زال حاضراً وحياً وليس حجراً كما ذكر العسكري. أما كُثيّر فهو يشبه امرأة بصخرة صمّاء تزلّ من فوقها العُصْم. فأين تكون الموازنة بين المعنيين، وكلٌّ منهما يختلف

---

(٥) الصناعتين، الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تح: علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢. (دار الفكر العربي، (د.ت)): ٦٣ . ٦٤.

(١) الصناعتين (مصدر سابق): ٧٦.

(٢) ديوان امرئ القيس (مصدر سابق) ٣٥٠. ورواية الديوان: ألِمّا على الرَّبع القديم بعسعَسا ..، فليس فيه شاهد لأنه يخاطب أصحابه.

(٣) الصناعتين (مصدر سابق): ٧٧.

عن الآخر اختلافاً بعيداً، ومن غير الصواب أن ننظر إلى التشبيه خارجاً عن سياقه ، وخاصّة أن التشبيه عُدَّ مقياساً للشاعرية عند غير واحد من البلاغيين القدماء، حتى قيل عنه إنه أكثر كلام العرب وأشرفه ومظهر الفطنة والبراعة وإنه مستَوعَر المذهب ومقتل من مقاتل البلاغة[٤]. وربما ركّز أكثر القدماء في موازنة المعاني بالنظر إلى التشبيه لكونه يلتزم "في الأغلب الأعم من حالاته بمستوى الدلالة الحقيقية في العبارة"[١]. فهو ليس من المجاز كما زعم القدماء، ونحن نرى غير ذلك وسيأتي توضيح رأينا فيما بعد.

وفضلًاعما ذكرنا من منزلة التشبيه في أداء المعاني، فقد شغلت القدماء قضية نقدية مهمة وذهبوا فيها مذاهب شتّى وهي قضية السرقات الشعرية، فقد قسّموا الشعراء إلى قسمين: فمنهم مَنْ يسرق المعاني، ومنهم مَنْ يسرق الألفاظ، وهذه القضية قائمة على الفصل بين اللفظ والمعنى، فلم يجدوا حَرَجاً أن يأخذ الشاعر معنىً من غيره دون لفظه، كما فعل سَلْمُ الخاسر مع بشار بن بُرد، لأنهم نظروا إلى المعاني بوصفها عاملًا مشتركاً بين الناس، ولا تكون العبرة إلا في صياغتها داخل الألفاظ، قال العسكري:"ليس لأحدٍ من أصناف القائلين غنىً عن تناول المعاني ممَّن تقدَّمهم والصّبّ على قوالب مَن سبقهم، ولكن عليهم ـ إذا أخذوا ـ أن يكسوها ألفاظاً من عندهم، .. ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها، .. فإذا فعلوا ذلك فهم أحقُّ بها ممَّن سبق إليها، ولولا أن القائل يؤدّي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول"[٢]. فالمعاني، إذن، سابقة للألفاظ، والألفاظ ليست جوهراً للمعنى وإنما هي عَرَضٌ له، وعليه فلا يُشترط أن يكون لكل معنى لفظ، وبما أن الأمر كذلك فليس لأحدٍ من الشعراء أن يدّعي معنى لنفسه. وبرغم ذلك نراهم يُحصون للشعراء المعاني المبتكرة، ويوازنون بين شاعر وآخر إذا أخذ هذا معنى ذاك فأجاد فيه أو أخفق.

وقد ربط العسكري المعنى بالقَصْد فقال :"إن المعنى هو القصد الذي يقع به القول على وجه دون وجه ، وقد يكون معنى الكلام في اللغة ما تعلّق به القصد"[٣]. ولا يعني هنا

---

(٤) ينظر: إنتاج الدلالة الأدبية، صلاح فضل، ط٢. (القاهرة: مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٢): ١٥٦.

(١) إنتاج الدلالة الأدبية (مرجع سابق): ١٥٧.

(٢) الصناعتين (مصدر سابق): ٢٠٢.

(٣) الفروق في اللغة، أبو هلال العسكري، تح: لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة، ط٧. (بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة، ١٩٩١): (الفرق بين الحقيقة والمعنى): ٢٥.

بالقصد نوايا المؤلف، لأنه قد يقول المؤلف شيئاً وفي نفسه شيء آخر، بل القصد هو قصد الكلام وبُنْيَته وسياقه لذلك قال بأنه القصد الذي يقع به (القول). فلا يكون المعنى بحثاً عن نوايا المؤلف بقدر ما يكون بحثاً عن إمكانية الألفاظ في أداء المعاني.

أما النحاة واللغويون فقد ربطوا المعنى بجوانب من الأداء الصوتي"مثل الوقف (الذي يدل على تمام المعنى)، والتشديد (الذي يدل على التَّعْدية النحوية أو المبالغة الدلالية)، وزيادة الحروف (إذ يكون للزائد معنى)، وبعض لواصق التصريف، مثل تاء التأنيث، ونون التوكيد ... والفروق النطقية بين الأصوات من حيث المخارج والصفات، نحو التفريق بواسطة التفخيم فقط بين الفعلين الماضيين (صام) و(سام)"[1]. وهذا يسمى بمعاني النحو. وقد أشار ابن خلدون لمثل هذا حين مقارنته بين لغة العرب ولغة العجم، فرأى أن اللغة العربية تؤدي المعاني المختلفة بأقصر العبارات لما لها من حركات وهيئات لها اعتبار في الدلالة على المقصود[2]. وواضح أن الدرس النحوي أفاد كثيراً من البلاغة بالنظر إلى الاستعمال، مما جعل الجرجاني يضع المعايير النحوية على الموضوعات البلاغية، وليست معاني النحو أو (علم المعاني) سوى نتيجة طبيعية لالتقاء البلاغة بالنحو. على أن لا ننسى أن النحو والإعراب هو معنى بذاته، فلا يقوم النحو إلا على الجمل المفيدة.

وأما على المستوى اللغوي فقد كانت جهود ابن جني في الاشتقاق الأصغر والأكبر من أفضل الدراسات اللغوية التي أظهرت المعاني الكلية للألفاظ، فالاشتقاق الأصغر هو"أن تأخذ أصلًامن الأصول فتتقرّاه فتجمع بين معانيه وإن اختلفتْ صيغه ومبانيه، وذلك كتركيب (س ل م) فإنك تأخذ منه معنى السلامة في تصرّفه نحو: سَلِم ويسلم وسالم وسلمان وسلمى والسلامة ...

وأما الاشتقاق الأكبر فهو أن تأخذ أصلًامن الأصول الثلاثية فتعقد عليه وعلى تقاليبه الستة معنى واحداً تجتمع التراكيب الستة وما يتصرّف من كل واحد منها عليه وإن تباعد شيء من ذلك عنه رُدَّ بلطف الصنعة والتأويل إليه .. فمن ذلك تقليب (ج ب ر)

---

(١) "اللغة العربية والحداثة." تمام حسان، مجلة فصول المصرية، مج (٤)، ع (٣)، (إبريل، مايو، يونيه، ١٩٨٤): ١٣٢.

(٢) ينظر: مقدمة العلامة ابن خلدون (المصدر السابق): ٥٤٦.

فهي ـ أين وقعت ـ للقوة والشدة"[٣]، ويعد الاشتقاق الأصغر أول مراحل التفكير الاشتقاقي، وقد مكّن اللغويين من معرفة الأصول الدقيقة لنشوء المعاني وتطوّرها[٤].

ويبدو الاشتقاق بنوعيه إنما يرمي إلى حصر الألفاظ بمعاني عامة ثابتة، وكأنها تمثّل القيم المعيارية التي يقاس عليها معنى اللفظ على الحقيقة والأصل. أما دعوة ابن جني إلى تأويل معنى الألفاظ إذا ابتعد أحدها عند تقليبه عن المعنى المركزي في الاشتقاق الأكبر، فهذا يشير إلى حرصه على إيجاد أنساق ثابتة من المعاني في كل مجموعة صوتية، حتى أَدخَلَ التأويل إلى الألفاظ المفردة. وربما اعتمد أبو إسحق الشاطبيّ (ت٧٩٠هـ) فيما بعد على ابن جني في قوله:"إن للألفاظ في أصل وضعها مجردة عن القرائن معاني تدلّ عليها، وأن هذه المعاني تتعرّض للتغيّر بحسب المقاصد الاستعمالية"[١].

وشارك مؤلفو المعاجم العربية في تأليف معاجم للألفاظ ومعاجم للمعاني، حيث تختص الثانية بجمع ألفاظ المعنى الواحد، فيكون مدار الألفاظ حوله،"ومعجم المعاني هو المعجم الذي يرتّب ألفاظه على معانيها وموضوعاتها، وذلك بوضع الألفاظ التي تدور في فلك واحد، وحول موضوع واحد، في كتب أو أبواب أو فصول واحدة. فمهمة معجم المعاني ـ إذن ـ تقديم اللفظ المناسب للمعنى الذي نريده، على العكس من معجم الألفاظ فإنه يقدم لنا شرح اللفظ الذي استغلق علينا مفهومه ومعناه"[٢].

وقد فرّق القدماء بين معنى اللفظ خارج السياق ومعناه داخل السياق، ولم يكن ذلك عند البلاغيين فقط بل يظهر هذا بوضوح في التأليف المعجمي، حيث يعتمد المعجميون على السياقات التي وردتْ فيها الألفاظ، ويحددون معناها داخل سياقاتها، سواء أكانت سياقات عامة تبلغ مبلغ (الدلالات العُرفية) أم سياقات خاصة تشير إلى لهجة قبيلة أو إلى استخدام شاعر. وهذا يعود إلى حرص القدماء على جمع أكبر عدد من المعاني للّفظ الواحد.

---

(٣) الخصائص (المصدر السابق): ١٣٤/٢ ـ ١٣٥.

(٤) ينظر: المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، السيد أحمد خليل، (لبنان: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٦٨): ٥٠.

(١) دراسة المعنى عند الأصوليين (مرجع سابق): ٣٦.

(٢) مناهج معجمات المعاني إلى نهاية القرن السادس الهجري، أحمد فرج، ط١. (الإسكندرية: مركز الإسكندرية للكتاب، ٢٠٠١): ٢٥.

إلى ذلك فقد خاض القدماء في قضية الحقيقة والمجاز لما لها من أثر واضح على تحديد معنى الكلمة وعلى تفسير النص، واختلفوا في ورود المجاز في النص القرآني وفي اللغة عموماً. وقد أوضح الشيخ ابن تيمية (رحمه الله) (ت٧٢٨هـ) هذا الاختلاف وأكّد على خلوّ كتب السلف من الحديث عن المجاز حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ويذكر أن أول من تحدث به هو أبو عبيدة معمر بن المثنى (ت٢١٥هـ) فلم يَرِدْ عن الصحابة أو التابعين أو الأئمة المشهورين كمالك والأوزاعي وأبي حنيفة والشافعي، بل ولم يتكلم به أئمة اللغة والنحو كالخليل وسيبويه وأبي عمرو بن العلاء ونحوهم، ويرجِّح أن يكون هذا الاصطلاح حادثاً من جهة المعتزلة والمتكلمين[١]. لذلك أنكر ابن تيمية وكذلك تلميذه ابن قيّم الجَوزيّة (ت٧٥١هـ) تقسيم الكلام إلى حقيقة ومجاز ورأى أن ذلك لا يستند إلى أساس عقلي أو شرعي أو لغوي[٢]. أما كتاب (مجاز القرآن) لأبي عبيدة، فقد قال عنه ابن تيمية إنه لم يعنِ بالمجاز قسيم الحقيقة[٣]، المعروف بالاصطلاح وهو: استعمال اللفظ في غير ما وضع له في الأصل، إنما كان يعني بالمجاز "الطريقة التي يسلكها القرآن في تعبيراته، وهذا المعنى أعمّ بطبيعة الحال من المعنى الذي حدده علماء البلاغة لكلمة (المجاز) فيما بعد"[٤].

وقد اختلفت آراء العلماء في مسألة الحقيقة والمجاز إلى ثلاثة اتجاهات أساسية: الأول هو اتجاه المعتزلة الذين قالوا بالمجاز، والثاني اتجاه الظاهرية الذين أنكروا المجاز إنكاراً شديداً وعدّوه من الكذب ولم يقبلوا بأي تفسير للقرآن يقوم على التأويل المجازي، كما رفضوا الخوض في تأويل متشابه القرآن ورأوه مما استأثر الله بعلمه، والثالث اتجاه الأشاعرة الذين اتخذوا موقفاً وسطاً بين المغالين والرافضين[٥].

وما يعنينا من هذا الخلاف هو الموقف الأدبي تجاه النصوص وليس الخلاف الفقهي، على الرغم من أن الأثر الفقهي واضح جداً في تحليل النصوص الأدبية عند معظم البلاغيين

---

(١) ينظر: كتاب الإيمان، ابن تيمية، تعليق: جماعة من العلماء، ط٣. (لبنان: دار الكتب العلمية،١٩٩١): ٨٠.

(٢) ينظر: إشكالية القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، ط٥. (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩): ١٢٦ ـ ١٢٧.

(٣) ينظر: كتاب الإيمان (مصدر سابق): ٨٠.

(٤) مجاز القرآن، صنعة أبي عبيدة معمر بن المثنى، تح: محمد فؤاد سزكين، (القاهرة: مكتبة الخانجي (د.ت))، (مقدمة المحقق): ١٩/١.

(٥) ينظر: إشكالية القراءة وآليات التأويل (مرجع سابق): ١٢٢ ـ ١٢٣.

واللغويين. ويقف ابن جني على رأس قائمة القائلين بالمجاز في عموم اللغة حتى بالغ في جعل اللغة كلها مجازاً. فإذا قلت: رأيت زيداً. فهو مجاز لأن المرئي ليس زيداً كله بل جزء منه. وهو بهذا ينطلق من مبدأ فني أدبي ينظر إلى اللغة بوصفها علامات ذات وظيفة دلالية. وقد أشرنا فيما سبق إلى نظرته التأويلية في المفردات عند حديثه عن الاشتقاق الأكبر. أما عن المجاز فيرى أن أكثر اللغة مجاز لا حقيقة. وذلك عامة الأفعال فقولنا: قام زيد. مجاز ومعناه: كان منه هذا الجنس من الفعل. ومعلوم أنه لم يكن منه جميع القيام. وإنما هو وَضْعُ الكلّ موضعَ البعض لغرض الاتساع والمبالغة وتشبيه القليل بالكثير. ثم يشرح وظائف المجاز الثلاثة هذه فيقول: "أما الاتساع فإنك وضعت اللفظ المعتاد للجماعة على الواحد. وأما التوكيد فلأنك عظّمت قدر ذلك الواحد بأن جئت بلفظه على اللفظ المعتاد للجماعة. وأما التشبيه فلأنك شبَّهت الواحد بالجماعة لأن كل واحد منها مثله"[(١)]. وربما نتفق مع ابن جني فيما ذهب إليه لأننا نتعامل مع نصوص أدبية. وقد كان خلاف القدماء على أسس فقهية بسبب النظرة السلبية للمجاز بوصفه كذباً. ونحن لا نرى هذه الثنائية في استخدام اللغة بين الصدق والكذب. فمَنْ يستطيع أن يحدد الصدق في قولنا: (أطفأَتْ الريحُ النارَ). وقولنا: (أشعلتْ الريحُ النارَ)؟! فكلا الجملتين تقومان على المجاز لأن الريح لا تشعل ولا تطفئ. وهما من حيث الواقع مطابقتان للمنطق والعقل برغم تناقضهما من حيث الظاهر. وإذا كان ابن جني يعتمد على العبارات السهلة لإثبات صحة نظريته مثل قام زيد وقعد عمرو فإننا نتعامل مع نصوص إبداعية مؤسسة على لغة إيحائية فنكون أَوْلَى بالاعتماد على المجاز منه.

أما الجرجاني الأشعري فقد اتخذ موقفاً وسطاً فرأى أن الأسبقية للحقيقة إلا إذا دلّت القرينة على المجاز. وأكّد على ضرورة وجود علاقة يستند إليها اللفظ بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي وهذه العلاقة مهمة لنفي مظنة الكذب عن المجاز الذي اتهمه به الظاهرية[(٢)].

وأما مَنْ أنكر المجاز في اللغة وفي القرآن الكريم فمنهم أبو علي الفارسي (ت٣٧٧هـ) وأبو اسحق الأسفرائيني (ت٤١٨هـ) اللذان قالا: إنه لا مجاز في اللغة أصلاً ثم فصّل

---

(١) ينظر: الخصائص (مصدر سابق): ٤٤٨/٢.

(٢) ينظر: إشكالية القراءة وآليات التأويل (مرجع سابق): ١٤٠.

بعدهم ابن قيّم الجوزية (ت٧٥١هـ) الكلام في منع المجاز في القرآن الكريم وفي اللغة عموماً، وذكر في ذلك أدلة عديدة في كتابه (الصواعق المرسلة على الجهمية والمعطّلة)، متتبّعاً خُطا أستاذه ابن تيمية الذي يظهر من حديثه مَنْعُه للمجاز[٣]. وقد عرض الشِّنقيطي (ت١٣٩٣هـ) آراء القدماء من كلا الطرفين، وكان يرى منع المجاز في القرآن الكريم، لأنه نظر إلى المجاز وكأنه ضد الحقيقة، لذلك يقول:"فإنا لما رأينا جُلّ أهل هذا الزمان يقولون بجواز المجاز في القرآن، ولم ينتبهوا لأن هذا المنزَّل للتعبّد والإعجاز كلّه حقائق وليس فيه مجاز، وأن القول فيه بالمجاز ذريعة لنفي كثير من صفات الكمال والجلال، وأن نفي ما ثبت في كتاب أو سنة لا شكّ محال، أردنا أن نبيّن في هذه الرسالة ما يفهم منه الحاذق الذائق أن القرآن كلّه حقائق"[١]. وعند تأمّلنا فيما أورده من أدلة منع المجاز في القرآن الكريم لم نجد في مصطلح المجاز ما يعيب إلا في كونه شكّل ثنائية مع الحقيقة، مما جعل هؤلاء العلماء يتحفّظون من ترك لفظ الحقيقة في وصف القرآن. أما ما يتعلّق بآيات الصفات، فإننا نرى أن الآيات التي اختلف فيها القدماء ليست آيات صفات لأن الله سبحانه وتعالى وصف ذاته في كل آيات القرآن، بل حتى في (بسم الله الرحمن الرحيم) صفات لله تعالى. أما اليد والاستواء والوجه وغيرها، فهذه تُحمل على كلام العرب لأن سياق الآيات التي وردت فيها ليس في ذكر الصفات.

وعلى هذا فليس لنا أن ننكر المجاز بحجة الكذب أو أن ننكر الحقيقة بحجة الاستعمال، فالألفاظ لها معانٍ في أصل وضعها كما قال الشاطبي ولها استعمالات تحدّد معانيها حسب الحال، ولا يمكننا أن نفرض قوانين تحدّ من إمكانية اللغة على التحديث، ولكن المشكلة تكمن في التفريق بين الأصل الحقيقي والاستعمال المجازي. فهل مسألة الحقيقة والمجاز لها علاقة بتاريخ التطور الدلالي للألفاظ؟، وهل المعنى الحقيقي هو المعنى الظاهري البسيط؟، وهل لدينا مستندات تاريخية تحدد الاستعمالات الأولى للألفاظ على الحقيقة؟. فإذا افترضنا أن اللغة انتقلت من الحقيقة إلى المجاز فهذا يعني أن الوعي البشري انتقل من التسطّح إلى العمق ، وكأن وعي الفرد تطور من استخدام المعاني المباشرة إلى استخدام المعاني المعقدة، فاحتاج أن يطور استخدام الألفاظ من الحقيقة إلى المجاز. وكلُّ نا

---

(٣) ينظر: منع جواز المجاز في المنزَّل للتعبّد والإعجاز، محمد الأمين بن محمد المختار الشِّنقيطي، تح: أبو حفص سامي بن العربي، ط١. (القاهرة: مكتبة السنة، ١٩٩٣): ٣٤.٣٥.

(١) منع جواز المجاز في المنزَّل للتعبّد والإعجاز (مصدر سابق): ٣٢.

نعلم أن لغة الإنسان الأول كانت قائمة على الترميز وهي أشبه بلغة الأطفال المعقدة. ومن غير الصحيح أن نتعامل مع العقل القديم بوصفه عقلاًمسطّحاً، خاصةً في استخدام اللغة التي استعملها هو أوّل مرة، وذلك لمقدرته على التعامل بالرموز. ففي مقال عن (أصل اللغة) يعتقد الناقد الألماني (هردر): "أن الإنسان البدائي يفكر في شكل رموز. لذلك يربط (هردر) الاستعارة ببداية اللغة نفسها فيرى أن اللغة الأولى كانت قاموس الروح، وقد تعاونت استعاراتها ورموزها على خلق الأساطير والملاحم العجيبة"[٢]. فالمجاز، إذن، هو ببساطة رؤية للعالم تنبثق من اللغة التي لا ترغب بالتعبير عن الواقع القائم بل تعبّر عن الواقع الفني وهو واقع أكثر اتساعاً وجمالاًمن الواقع الموضوعي. والمسألة ليست قوانين معيارية يمكن من خلالها تحديد حقيقة اللفظ أو مجازه وإنما هي رحلة تبدأ مع كل مستخدم للغة سواء أكان مؤلفاً أم قارئاً أم مجموعة اجتماعية.

وإذا كانت وظيفة المجاز تكمن في نقل اللفظ من معناه إلى معنى آخر فقد اشترط الجاحظ في هذا النقل شرطين: "الأول أن يكون بين المعنى الأول المنقول عنه اللفظ والمعنى الثاني المنقول إليه علاقة ما، والشرط الثاني أنه يعتبر النقل من حق الجماعة لا من حق الفرد. وقد استثنى الجاحظ بالطبع من هذا الشرط الثاني شعراء العصر الجاهلي باعتبارهم سَدَنة اللغة وأربابها الأوائل"[١]. وهذا الكلام يؤكد على احتواء الألفاظ على المعاني وأنها تتغير بالاستخدام، ويبقى الاستخدام مشروطاً بقانون العلائق اللغوية وبموافقة الأغلبية الاجتماعية المستخدِمة للغة.

ولكن أين يكون المجاز؟، هل في اللفظ المفرد أم التركيب؟. ونعود مرة أخرى إلى الجرجاني الذي يرى أن المجاز يكون في الكلمة والجملة، فالأولى هي"كل كلمة أُريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول"[٢]. وأما الثانية فهي"كل جملة أَخرجت الحكم المفاد بها عن موضوعه في العقل لضرب من التأويل"[٣]. ثم قسّم المجاز على ضربين؛ اللغوي: ويقع في الكلمة المفردة كقولنا: اليد مجاز في النعمة، والعقلي: ويقع في

---

(٢) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، علي البطل، ط١. (بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٠): ٢٤.

(١) إشكالية القراءة وآليات التأويل (مرجع سابق): ١٣٤، وينظر: الحيوان (مصدر سابق): ١ / ٢١١.

(٢) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تح: هـ . ريتر، ط٣. (بيروت: دار المسيرة، ١٩٨٣): ٣١٩.

(٣) المصدر السابق: ٣٤٨.

الجملة لاختلاف العلاقة في الإسناد[٤]. ولكننا نقول إن المجاز لا يكون إلا في التراكيب لأن الألفاظ المفردة لا تحتوي على علائق أو مقاصد ليتم نقلها من المعنى الأول إلى الثاني، فكيف تكون اليد للنعمة أو تكون للقدرة والبطش دون معرفة السياق الاجتماعي أو اللغوي الذي وردت فيه؟. يقول (بول ريكور): "الكلمة المفردة ليس لها معنى في ذاتها، بل تستمد معناها من الوحدات أو الكلمات الأخرى المجاورة لها في السياق الذي ترد فيه"[٥]. وأجد أن مشكلة البلاغيين في تحديد المجاز تكمن في خلطهم بين مستويات اللغة، وعدم فرزهم للغة الأدبية عن اللغة الشرعية ومصطلحاتها وكذلك اللغة العامة. ما نحن فيه هنا هو اللغة الأدبية التي لا تقوم إلا على السياق وسوف نحدد مفهوم السياق فيما بعد، ولكننا نقول منذ الآن إن الأدب لا يوجد بدون سياق لغوي أو اجتماعي أو نفسي. أما التغيّرات التي تقع على المفردات فلا تدخل في باب المجاز لأن اللفظ إذا كثر استعماله في المجاز صار حقيقة عامة، وهذا ما ذهب إليه (إبراهيم السامرائي) بقوله: "إن المجاز والاستعارة والكناية، من الوسائل التي أَمَدَّتْ العربية بأساليب كثيرة وأفادتْ منها فائدة عظيمة بحيث لم نستطع الآن أن نحصي هذه الأساليب أو أن نتبيّنها، ذلك بأن جزءاً كبيراً من هذه المجازات صار متلبِّساً بالحقيقة، أو كأنه استعمال حقيقي لشيوعه وذيوعه، ولأن الاستعمال الحقيقي الأصيل قد نُسي، فامّحى أثره ولم يبقَ له أثر"[١]. مثال ذلك المصطلحات الشرعية كالصلاة والزكاة والربا وغيرها حيث لا يحضر معناها في أصل اللغة إلا إذا نُبِّه لذلك. ونذكّر هنا أن هذه المصطلحات قد دخلت في سياق عقائدي يتمثّل بالقرآن والسنة، ثم خرجت بمعانٍ جديدة، فهي ليست مجازات مفردة، بل مجازات تنتمي إلى سياقات من الخطابات التاريخية والعقائدية والعرفية. أما الاستعمال في الأدب فلا يُفقد الألفاظ دلالاتها وقدرتها على تحميل المعاني الجديدة، فهل يكون معنى الطلل أو الناقة أو الفرس أو الليل حقيقة باردة لكثرة الاستعمال؟! بالتأكيد لا يصحّ لنا أن نقسّم الألفاظ إلى ألفاظ ذات خواصّ أدبية وأخرى بلا خواصّ، وذلك لأن في الأدب لا وجود للتفريق

---

(٤) المصدر السابق: ٣٦٨.

(٥) نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، ط١. (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣): ٢٩.

(١) العربية تواجه العصر، إبراهيم السامرائي، (بغداد: منشورات دار الجاحظ، الموسوعة الصغيرة رقم ١٠٥، ١٩٨٢): ٥٠.

بين الألفاظ، فهي كلها ذات صفة تعبيرية واحدة وتبقى العبرة في السياق والتلقي.

أما الأصوليون فكانت مشكلتهم تكمن في شيوع مفهوم الكذب على المجاز لذلك قدّموا الحقيقة، ولم يجوّزوا حَمْل الكلام على المعنى المجازي إذا أمكن حمله على المعنى الحقيقي، على الرغم من قولهم بالمجاز في القرآن الكريم وفي اللغة عموماً، وسنذكر آراءهم فيما يأتي، وهي تبدأ بتحديد الحقيقة لأن المجاز عندهم يأتي بعدها.

لقد فصّل الأُصوليّون الكلام حول مصطلح الحقيقة لما له من تأثير على الحكم الشرعي، ولم يرضوا برأي ابن جني في جعل اللغة كلها مجازاً بل لابدّ من النظر في اللفظ على الحقيقة أولًاًفإذا كان فيه قرينة تدل على المجاز فهو مجاز وإلا فهو حقيقة قال الغزالي (ت٥٠٥هـ): "إذا دار اللفظ بين الحقيقة والمجاز فاللفظ للحقيقة إلى أن يدلّ الدليل أنه أراد المجاز"[١]. وأما مصطلح الحقيقة عندهم فقد مرّ بمراحل متعددة من التغيّر الدلالي فهو بمعنى الثبوت كما في قوله تعالى: ﴿وَلَكِنْ حَقَّتْ كَلِمَةُ الْعَذَابِ عَلَى الْكَافِرِينَ﴾[٢]، أي ثبتتْ، ومن أسمائه تعالى (الحقّ) أي الثابت، ثم نُقلت من الثابت إلى الاعتقاد المطابق للواقع، ثم نُقلت إلى القول الدال على المعنى المطابق للواقع أي الصدق، ثم نُقلت إلى المعنى المصطَلَح عليه عند الأصوليين وهو اللفظ المستعمل فيما وضع له في اصطلاح التخاطب فإن كان التخاطب بين أهل اللغة سُمِّيتْ حقيقة لغوية، وإن كان بين أهل الشَّرع سُمِّيتْ حقيقة شرعية، وإن كانت بين أهل حِرفة أو أصحاب علم خاص سُمِّيتْ حقيقة عُرفية خاصة[٣]. وعلى هذا الأساس قسّموا الحقيقة إلى قسمين: لغوية وشرعية، واللغوية إلى قسمين: وضعية وعُرفية، والعرفية إلى قسمين: عرفية عامة وعرفية خاصة[٤]. وهذه التقسيمات من أفضل ما ورد عن القدماء، لكونها لا تقف عند التنظير وإنما طُبّقت على النص القرآني، بالدرجة الأساس، وكذلك على الأحاديث النبوية الشريفة، وقد قدّموا الحدود والتعريفات لكل نوع منها. وما يعنينا هنا هو الحقيقة اللغوية، وتعني عندهم ما

---

(١) المستصفى من علم الأصول، أبو حامد محمد بن محمد الغزالي، تصحيح: نجوى ضو، ط١. (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٧): ١/ ٢٣٧.

(٢) سورة الزمر: الآية (٧١).

(٣) ينظر: محاضرات في أصول الفقه على مذاهب أهل السنة والإمامية، بدر المتولي عبد الباسط، ط١. (بغداد: مطبعة دار المعرفة، ١٩٥٥): ٢/ ٢١.

(٤) ينظر: دراسة المعنى عند الأصوليين (مرجع سابق): ١٠٢.

استُعمل من الألفاظ في معناه اللغوي ولم ينتقل إلى معنى شرعي أو اصطلاحي[٥]. وواضح أن الأصوليين ينطلقون من موقف شرعي محدد بالقرآن الكريم والسنة النبوية المشرّفة، فقياسهم للغة قائم على الاستخدام اللغوي الخاص بالأحكام الشرعية. أما عموم اللغة فيبدو أنهم يُحكِّمون حقائقها إلى الشائع من الاستعمال بين العامة والمتأدّبين. وعلى هذا فالحقيقة اللغوية الوضعية: هي اللفظ المستعمل فيما وضع له أولاً في اللغة، والحقيقة العرفية: هي اللفظ المستعمل فيما وضع له بعُرف الاستعمال اللغوي[٦]. وقد رصدوا التطور الدلالي الحاصل على الألفاظ الشرعية والاصطلاحية بمجموعة من الأمور، سنبيّنها عند دراستنا للدلالة.

ولا يختلف تحديد البلاغيين للحقيقة عن تعريف الأصوليين غير أنهم جعلوا الفنون المجازية مقياساً للحقيقة، لأن أصل الوضع لا يمكن الوصول إليه، حتى رأى بعض المتأخرين أن الأصل الأوّل للألفاظ لا حقيقة ولا مجاز. قال السكاكي:"اعلم أن الكلمة حال وضعها اللغوي لما عرفت من أن الحقيقة ترجع إلى إثبات الكلمة في موضعها وأن المجاز يرجع إلى إخراج الكلمة عن موضعها، حقُّها أن لا تسمى حقيقة ولا مجازاً كالجسم حال الحدوث لا يسمى ساكناً ولا متحرّكاً"[١]. ولا تأخذ صفة الحقيقة أو المجاز إلا عند الاستعمال فإذا استُعمل اللفظ فيما وضع له فهو حقيقة وإذا استعمل في غير موضوعه الأصل فهو مجاز[٢].

وقد قسّم الجرجاني الحقيقة على وفق تقسيمه للمجاز إلى ضربين في المفرد وفي الجملة، وعُني كثيراً بوضع الحقيقة في موضعها الشرعي بربطها باعتقاد القائل، فأما المفرد فهو كل كلمة أُريد بها ما وقعت له في وضع واضع ـ أو مواضعة ـ وقوعاً لا يستند إلى غيره، ويدخل في هذا: العُرف وأسماء الأعلام المنقولة كزيد والمرتجلة كغطفان[٣]. وأما

---

(٥) ينظر: المرجع السابق: ١٠٢ ـ ١٠٣.

(٦) ينظر: المرجع السابق: ١٠٣.

(١) مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، (مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ١٩٣٧): ١٧١.

(٢) ينظر: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٠): ١/ ٥٧، وكذلك كتاب الإيمان (مصدر سابق): ٨١ ـ ٨٢.

(٣) ينظر: أسرار البلاغة (مصدر سابق): ٣٢٤.

الجملة فهي كل جملة وضَعْتَها على أنّ الحكم المفاد بها على ما هو عليه في العقل وواقع موقعه، ولن تكون كذلك حتى تعرى من التأوّل، ولا فصل بين أن تكون مصيباً فيما أفدت بها من الحكم أو مخطئاً، وصادقاً أو غير صادق، فمثال الصادق قولنا: خلق الله الخَلْقَ، ومثال الكاذب باعتقاد الكافرين في قوله تعالى: ﴿**وما يُهلِكُنا إلا الدَّهرُ**﴾[٤]. فمن الخطأ أن نؤوّل قول الكافرين على المجاز لأنهم معتقدون به على الحقيقة، فالحقيقة ترتبط باعتقاد القائل.

وفصّل يحيى بن حمزة العلوي (ت٧٠٥هـ) أنواع الألفاظ حين تكون خالية من المجاز، أو الحقيقة والمجاز كما يأتي[٥]:

١. الأسماء والأعلام : فإن دّلت على موضوعها فهي حقيقة وإذا كانت مستعملة في غير ذلك فهي مجازات. أما كونها موضوعة للتفرقة بين الأعلام نحو: زيد وعمرو فهي خارجة عن المجاز والحقيقة.

٢. ما يكون حقيقة على الإطلاق مثل الأسماء المضمرة، وأسماء الإشارة، والأسماء المبهمة.

٣. ما يكون خالياً عن الحقيقة والمجاز جميعاً، ويجوز ورودهما فيه بعد ذلك، ويقصد به أول الوضع.

ولا بدّ من أن يكون هناك مسوّغ للانتقال من الحقيقة إلى المجاز كالتعظيم أو التحقير أو الخفة في استبدال لفظ بلفظ أو للضرورة في القافية أو السجع[١].

وأما العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي فهي التي تحدد نوع الفن البياني، فإذا كانت علاقة مشابهة فهي استعارة وإذا كان غير ذلك فهي مجاز مرسل، ولا يُقصد كِلا المعنيين الحقيقي والمجازي في السياق الواحد، لاشتراط القرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي في حالة المجاز، وفي هذا نظر سيأتي ذكره. وقد أخرج البلاغيون التشبيه من المجاز لكونه يعتمد على حقيقة اللفظ، وهذا يدلّ على أن القدماء نظروا للمجاز على أساس اللفظ المفرد حتى عند حديثهم عن الجملة، فوجدوا أن طرفي التشبيه يبقيان على معناهما معزوَلين، ونرى أن التشبيه من المجاز ، وهذا ما ذهب إليه ابن رشيق من القدماء

---

(٤) ينظر: المصدر السابق: ٣٦٠. والآية من سورة الجاثية رقم (٢٤).

(٥) ينظر: الطراز (مصدر سابق): ١/ ١٠٠ ـ ١٠٢.

(١) ينظر: الطراز (مصدر سابق): ١/ ٧٩.

فقال: "أما كون التشبيه داخلاً تحت المجاز فلأن المتشابهين في أكثر الأشياء يتشابهان بالمقاربة على المسامحة والاصطلاح، لا على الحقيقة"[٢]. وذهب إلى مثله من المحدثين (أحمد مطلوب) فقال:"يعدّ التشبيه من المجاز لأنه يعتمد على عقد الصلة بين شيئين أو أشياء لا يمكن أن تُفسَّر على الحقيقة لأنها لو فُسِّرت كذلك لأصبحت كذباً"[٣]. فلا يمكن فصل العلاقة القائمة بين المشبه والمشبه به لكون اللغة في مجملها قائمة على التشابه أو التجاور فكيف نفصل بين الشيئين بعدما جمع المبدع بينهما؟. بل نلاحظ أن البلاغيين عند تفسيرهم لأقوال الشعراء والكُتّاب يقومون بنقل المعنى من المجاز إلى الحقيقة، مما يقلل من جمالية النص. كما قالوا عن الكناية إنها تتوسّط بين الحقيقة والمجاز لأن المعنى الحقيقي من الممكن أن يكون مقصوداً فيها دون أن يُخلَّ بالمعنى المجازي، وهذا خطأ، لأن القصْد في الكناية هو أساس المجاز، فإذا قُصدت الحقيقة فلا تعدّ كناية. وقد فرّق السكاكي بين الكناية والمجاز من جهتين:"أحدهما أن الكناية لا تُنافي إرادة الحقيقة بلفظها فلا يمتنع في قولك: فلانة نؤوم الضحى، أن تريد أنها تنام ضحى، لا عن تأويل يرتكب في ذلك مع إرادة كونها مخدومة مرفّهة، والمجاز ينافي ذلك فلا يصحّ في نحو رعينا الغيث أن تريد معنى الغيث، وفي نحو قولك في الحمّام أسد أن تريد معنى الأسد من غير تأويل،... والثاني أن مبنى الكناية على الانتقال من اللازم إلى الملزوم ومبنى المجاز على الانتقال من الملزوم إلى اللازم"[١]. وقد بيّنّا أن من الخطأ النظر إلى الكناية بعين الحقيقة لأنها ستخرج من البيان ولا تعد كناية. وإذا كان الأمر متيسّراً في شواهد مثل: (نؤوم الضحى، وطويل النجاد) فهو ليس كذلك في الكناية عن النسبة كقول الشنفرى من [الطويل]:

يبيت بمنجاةٍ من اللوم بيتُها إذا ما بيوتٌ بالملامة حُلّتِ

أو ما خرج منها إلى التعريض، لذلك تراجع السكاكي وعدّ قسماً من التعريض

---

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده (مصدر سابق): ٢٦٨/١.

(٣) فنون بلاغية، أحمد مطلوب، ط١. (الكويت، ١٩٧٥): ٣٦، نقلاً عن: نحو منهج جديد في البلاغة والنقد (مرجع سابق): ٢٨١.

(١) مفتاح العلوم (مصدر سابق): ١٩٠.

مجازاً[٢].

ثانياً: عند الغربيين المحدثين:

تمتاز الدراسات الغربية الحديثة للمعنى بالتخصص والتقسيم، فقد تم تناوله من جوانب عدة ابتداءً من المستوى الصوتي وعلاقة الدال بالمدلول ثم المستوى المعجمي ثم المستوى السياقي؛ وفي كل مستوى من هذه المستويات يظهر جانب من المعنى أو من وظائفه. كما أن هناك مجموعة من العلوم المتخصصة عنيت عناية فائقة بدراسة المعنى، كعلم اللغة وعلم الدلالة وعلم الإشارة وعلم القراءة والأسلوبية والشعرية والبلاغة، فهي جميعاً تنظر في طبيعة الألفاظ ومستوى أدائها للمعنى من وجوه مختلفة، ولا يمكن أن نتطرق إلى جميع هذه العلوم في بحثنا هنا، لذا سنأخذ أهم الأفكار التي توضح أشهر الاتجاهات والنظريات في دراسة المعنى، وغايتنا من ذلك الوصول إلى رؤية أدبية تحليلية في دراسة النص من خلال معطيات الدرس البلاغي والمفاهيم الحديثة.

إذا ابتدأنا بالجانب الصوتي في دراسة المعنى، فإننا نجد أن أول من قسم اللفظ إلى صوت ومعنى هو عالم اللغة السويسري (فردينان دي سوسير) الذي يرى: أن العلامة اللغوية تتألف من جانبين: الصورة الصوتية (sound image)، والصورة الذهنية أو التصوّر (concept)، فالصورة الصوتية هي الدال (signifier)، والصورة الذهنية هي المدلول (signified)، وكلتا الصورتين فكرٌةمجرّدٌةثم إن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية، وكلٌّ منهما مرتبط برباط نفسي متعلق بتداعي المعاني (associative)[١]. فالصورة الصوتية هي مجرد دالٍّلا علاقة له بالمدلول، أي أن صوت الكلمة لا يعبّر عن معنى. وبما أن العلاقة اعتباطية بين الدال والمدلول فإن المعاني التي يقدمها لنا المعجم

---

(٢) المصدر السابق: ١٩٤.

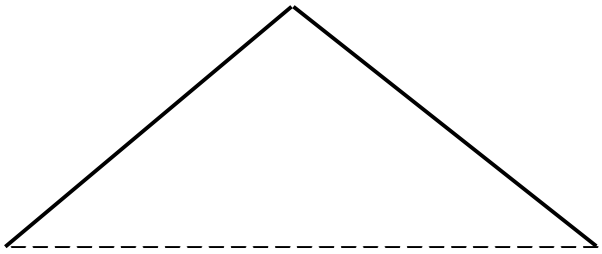
(١) ينظر: علم الدلالة، إطار جديد ، ف. ر. بالمر، ترجمة: صبري إبراهيم السيد، (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٢): ٤٦، وكذلك: المعنى والترجمة، يوئيل يوسف عزيز، ط١. (بنغازي: منشورات جامعة قار يونس،١٩٩٧): ٢٠، وكذلك: فصول في علم اللغة العام، ف. دي سوسير، ترجمة: أحمد نعيم الكراعين، (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٥): الفصل الأول (طبيعة العلامة اللغوية): ١٢١ وما بعدها.

للألفاظ هي ليست معاني بل ألفاظٌأخرى، حيث يتم ـ كما يقول (ف.ر.بالمر) ـ تقديم كلمة أكثر إلْفاً من تلك التي نسأل عن معناها. أي إننا نترجم من كلمات غامضة أو مصطلحات فنية، أو لغة أجنبية إلى كلمات نستطيع أن نفهمها بسهولة[٢]. وقد تطورت فكرة العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول في النقد الأدبي فأصبح النص الأدبي مجموعة من الدوال التي تترابط فيما بينها بعلاقات جديدة لا تشير إلى معنى خارج النص.

وقد سار الناقدان (سي. جي. أوجدن و أ.آ. ريتشاردز) في كتابهما (معنى المعنى) الصادر عام (١٩٢٣) على خُطا دي سوسير في اعتبار العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول، ووضعوا مخططاً ثلاثياً يبيّن نوع العلاقة بينهما كالآتي:

الفكرة ـ المرجع ـ المدلول

Thought – reference – sense



الشيء الخارجي ـ المشار إليه الرمز ـ الكلمة ـ الاسم

referent – thing Symbol – word – name

فالدال هو (الرمز والكلمة والجملة)، والمدلول هو (التصوّر) الذي تحدّث عنه دي سوسير، والمشار إليه هو (الشيء في الخارج)، وليس هناك علاقة تربط بين الكلمة وما تشير إليه في الخارج إلا عن طريق التصوّر. فنحن نتصور الأشياء فقط، فكلمة (كرسي) تشير إلى تصور مجرد لا إلى الشيء نفسه، والمعنى حسب هذا المفهوم يتكون من قدرتنا على ربط الرمز بالتصور[١]. وقد واجهتْ هذه النظرية (التصوّرية) مجموعة من الاعتراضات، فما التصور الذي يكون عند الفرد عن الرمز (كرسي)، هل هو لكرسي كبير ذي مسند

---

(٢) ينظر: علم الدلالة، إطار جديد (مرجع سابق): ١٣.

(١) ينظر: علم الدلالة، إطار جديد (مرجع سابق): ٤٦ ـ ٤٧.

ويدين؟، أم لكرسي صغير له مسند فقط؟[٢]. كما أن الكلمات ليست، دائماً، رموزاً لأشياء موجودة في الخارج، فما تصور الرمز (عنقاء) مثلاًوهو طائر لا وجود له في الخـ ارج. فنحن لا نتعامل مع أشياء بل مفاهيم موجودة في زمن ما وتتغير في زمن آخر ولا بد أن تكون اللغة تعبيراً عن المفاهيم الاجتماعية القائمة في مرحلة زمنية محددة. إن اللغة، باختصار، هي تاريخ للأفكار والمعتقدات، ودراسة المعنى هي تتبع لهذا التاريخ وليس لتاريخ الألفاظ.

وربما أدرك (ريتشاردز) قصور مثلثه عن تحقيق نظرية للمعنى لذا أكّد على أن المعنى لا يمكن تقليصه إلى معنى ذي علاقة بالمفاهيم وإن الجوانب المؤثرة والمعبِّرة في اللغة هي أيضاً جزء من المعنى. ووضع أربع وظائف للمعنى في استخداماتها العلمية والسياسية والدبلوماسية والأدبية كافة وهي:

١. sense (الإدراك): وهو المعنى المتعلق بالمفهوم، ويمثل الجانب المنطقي والفكري للغة، فنحن نتكلم لنقول شيئاً ما، وهذه الوظيفة تُستخدَم في اللغة العلمية.

٢. feeling (الشعور): وهو الموقف العاطفي تجاه الموضوع الذي يقدِّمه الإدراك.

٣. tone (النغمة أو اللهجة): التي تمثل الموقف تجاه الشخص المخاطَب في الحقيقة أو في الخيال، مثل نبرة الحزن أو التهكّم أو السؤال.. وهذه الوظيفة تُستخدم مع الشعور في اللغة الدبلوماسية لغرض التأثير.

٤. intention (القَصْد): وهو الغرض الشعوري أو اللاشعوري للكلام كله. وهذه الوظيفة تُستخدم في تحليل الخطابات السياسية.

وأما المعنى الأدبي فهو اندماج متميّز لهذه الوظائف الأربع[١].

ثم جاء اللغوي المحدَث (إميل بنفينست) عام (١٩٣٩) لينشر مقالاًبعنوان (طبيعة الإشارة اللغوية) ويذهب فيه عكس مذهب دي سوسير فقال إن الارتباط بين الدال والمدلول ليس اعتباطياً، بل هو ارتباط ضروري، لأن الدال يُستثار مع مدلوله بصورة متبادلة في

---

(٢) ينظر: المعنى والترجمة (مرجع سابق): ٢٠.

(١) ينظر: الأسلوب والأسلوبية، كراهم هاف، ترجمة: كاظم سعد الدين، (بغداد: دار آفاق عربية للصحافة والنشر، ١٩٨٥): ٨٩ ـ ٩٠.

الظروف كافة حيث يوجد بينهما تكافل أساسي[٢].

إن ما عزز رأي سوسير حول اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول هو اختلاف اللغات، فلفظ (شجرة) هو عبارة عن صوت يشير إلى تصور وليس إلى الشجرة في الطبيعة، وعلاقة هذا الصوت بمعناه ليست حتمية بدليل أن الشجرة (tree) بالإنجليزية و (arbre) بالفرنسية، فالصوت الدال على المعنى يتغيّر من لغة إلى أخرى مما يدل على عدم ارتباط الصوت بمعناه، ولو كان الأمر غير ذلك لتحدّث الناس جميعاً بلغة واحدة. أما بنفينست فرأى أن ارتباط الدوال مع مدلولاتها في اللغة الواحدة ارتباط ضروري، لأن الذهن يستحضر الشيء عند حضور لفظه، وهو بهذا يذهب إلى أبعد من مطابقة أصوات الطبيعة (onomatopoeia) في كون الصوت مرتبطاً بمفهومه وحاضراً معه. ويشرح ياكوبسون فكرة بنفينست فيقول: "إن الارتباط بين الدال والمدلول، أو بتعبير آخر، الارتباط بين سلسلة الفونيمات والمعنى، هو ارتباط ضروري، ولكن العلاقة الضرورية الوحيدة بين الجانبين هو ارتباط يقوم على تجاور [contiguity]، أي على علاقة خارجية، في حين أن ارتباطاً يقوم على تشابه [similarity]معين (أي يقوم على علاقة داخلية) هو ارتباط عَرَضي فقط، يظهر على سطح المعجم المفهومي، في كلمات معبّرة وتوحي بمعانيها مثل (كوكو cukoo ـ الوقوقة)، (زكزاك zigzag ــ خط متعرّج)"[١]. ويعتقد ناقد آخر هو (أبرامز m.h.Abrams) بوجود معنى محدّد لكل نص، ويرى أن المعنى المحدّد لا بدّ أن يُفهَم على أن له وجوداً مستقلاًعن أي مؤوِّل، كما اقترح ثلاث استراتيجيات مختلفة لمَوْضَعَة المعنى وضمانته؛ وأوّل هذه الاستراتيجيات هي استحضار قصد المؤلف، والثانية هي الاستعانة بالواقع اللساني للنصّ نفسه، أي معايير اللغة والشكل الأدبي، والثالثة هي الاستعانة بالقدرة الاحترافية لقرّاء متدرّبين[٢].

وقد استقر عند معظم النقاد وفلاسفة اللغة الغربيين اعتبار الكلمات مجرّدة من

---

(٢) ينظر: ست محاضرات في الصوت والمعنى، رومان ياكوبسون، ترجمة: حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، ط١. (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤): ١٤٥ ـ ١٤٦.

(١) ست محاضرات في الصوت والمعنى (مرجع سابق): ١٤٦.

(٢) ينظر: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تحرير: جين. ب. تومبكنز، ترجمة: حسن ناظم و علي حاكم، مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي، (الكويت: الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٩٩)، مقال بعنوان: "ذات المؤوِّل، موقف بيرس من الذات الديكارتية"، والتر بن ميشيلز: ٣١٧.

المعاني خارج سياقاتها. فهي علامات بلا معنى، خاصة عند أصحاب المدرسة السياقية. ويوضح ذلك (فيرث Firth) الذي يعرّف المعنى بأنه: "كلٌّ مركبٌ من مجموعة من الوظائف اللغوية، بالإضافة إلى (سياق الحال) غير اللغوي، ويشمل الجانب اللغوي الوظيفة الصوتية ثم الصرفية (المورفولوجية) والنحوية (التركيبية) والمعجمية، ويشمل سياق الحال عناصر كثيرة تتصل بالمتكلم والمخاطب، والظروف الملابِسة والبيئة"[٣]. فالمعنى لا يتحدد بالعناصر اللغوية التركيبية بل لا بد من اعتبار السياق فيه. وبهذا يكون للمعنى جانب لغوي وجانب اجتماعي؛ فأما الأول فيتضمن القوانين العامة للغة التي تفرض على الألفاظ معاني ثابتة، وقد أشرنا إلى مثل هذا في حديثنا عن الاشتقاق الأصغر عند ابن جني أو معاني النحو عند الجرجاني. وأما الجانب الاجتماعي فيدخل فيه العُرف والتقاليد اللغوية وما تحمله الألفاظ خلال استخدامها في مرحلة زمنية معينة أو في مجال اجتماعي محدد، وهذا ما أَطلق عليه الأصوليون بالدلالة العُرفية.

وقد قدّم علم الإشارة (semiotics) تقسيمات ثلاثة تندرج تحتها دراسة اللغة حسب طبيعة استخدامها ووظيفتها هي:

١. البراغماتيك (pragmatics): وهي دراسة علاقة منظومات الإشارات بمن يستعملها.

٢. السينتاكسيك (syntax): ويدرس البنية الداخلية لمنظومات الإشارات.

٣. السيمانتيك (semantics): الذي يدرس منظومات الإشارات باعتبارها وسيلة للتعبير عن المعنى[١].

وبهذه التقسيمات تُعامَل اللغة باعتبارها (إشارة) لها طبيعة داخلية وأخرى خارجية. فأما الداخلية فتتعلق بدراسة الإشارة من حيث الصوت أو البناء، وأما الخارجية فتدرس اللغة من حيث جانبها الاجتماعي وأثر الاستعمال في أداء المعنى.

ولا بد من تكامل الأقسام الثلاثة في دراسة الأدب، لأن الأدب هو بنية تؤدي معنى. وهذه الأقسام يمكنها أن تحقق لنا أهم جانبين في الدراسة وهما: تحقيق المعنى، من جهة،

---

(٣) دراسة المعنى عند الأصوليين (مرجع سابق): ٢١٤.

(١) ينظر: الانعكاس والفعل، ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني، هورست ريديكر، ترجمة: فؤاد مرعي، (دمشق: دار الجماهير، بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٧): ٦٨.

والكشف عن مواطن الجمال في النص الأدبي، من جهة ثانية. وكلاهما المعنى والجمال يظهران على المستوى اللغوي . فلا نحمّل النص معاني خارجية، بل إن جمالية النص تظهر في قدرته على (التَّخارُج) من عالم اللغة إلى عالم الواقع، ومن الذات إلى الموضوع. وكما قال (جان كوهن) في تعريفه للقصيدة الشعرية بأنها: "ليست التعبير الأمين عن عالم غير عادي، إنما التعبير غير العادي عن عالم عادي"[1].

فاللغة هي أساس شعرية النص، ومن غير الصحيح أن نضع معايير تقويمية من خارج النص لإثبات معناه أو جماله، وإنما يظهر ذلك بقدرة اللغة على خلخلة المفاهيم والخروج عن السياق المعجمي، يقول رولان بارت: "إذا لم يكن للكلمات سوى معنى واحد هو المعنى المعجمي، وإذا لم تأتِ لغة ثانية لِبَلْبَلَة (يقينيات القول) وفكّ ربقتِها فإنه لن يكون هناك أدب"[2]. فبينما تكون أُولى مراحل التفكير اللغوي عند العامة في ربط الألفاظ بالأشياء، فإن أُولى مراحل التفكير اللغوي عند الفنان تكون في الفصل بين الألفاظ والأشياء وإعادة صياغتها من جديد، ولا نعني بالفصل هنا فصل الدال عن المدلول كما قال دي سوسير، وإنما إعادة تركيب علاقات الدوال فيما بينها، ففي فصل الصوت عن المعنى تنشأ، مثلاً بعض الظواهر البلاغية واللغوية مثل ظاهرة الترادف والجناس، فيكون المعنى على هذا الأساس، وكما يقول (بنفينست): "قدرة الوحدة اللغوية على التكامل مع وحدة من مستوى أعلى. ومعنى الكلمة يتحدد بالتأليفات التي تحقق بها وظيفتها اللغوية، أي مجموع علاقاتها الممكنة بكلمات أخرى"[3]. وهو قريب جداً من مفهوم الجرجاني في نظرية النظم.

إننا في الأدب لا نتعامل مع ألفاظ، بل مع سياقات نصية مرتبطة بالكثير من المؤثرات الشخصية والاجتماعية، لذلك لا يمكن الربط بين ألفاظ ومعانٍ، أي دوال ومدلولات مفردة، وإنما يكون الربط حسب الأنساق؛ ويوضح هذا الأمر (جان كوهن) بالاعتماد على دي سوسير فيقول: "إن علاقة الصوت والمعنى، كما نعلم، علاقة اعتباطية غير أن هذا لا يصدق إلا على

---

(١) بنية اللغة الشعرية (مرجع سابق): ١١٣.

(٢) النقد والحقيقة، رولان بارت، ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب، مراجعة: محمد برادة، ط١. (الدار البيضاء: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٥): ٥٦.

(٣) ينظر: اللغة والخطاب الأدبي، إدوارد سابير، وآخرون، اختيار وترجمة: سعيد الغانمي، ط١. (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤): ٤٥ . ٤٧.

الدليل المفرد. فبمجرد ما ننتقل إلى النسق تبرز المناسبة بين الصوت والمعنى، فالعلاقات بين الدوال هي تماماً مثل العلاقات بين المدلولات،... عليه فما دامت آلية اللغة تسير كلها حسب التطابقات والاختلافات (حسب سوسير) فيمكن أن يُعرض هذا المبدأ بصيغتين:

دا١ = دا٢ دا١ ≠ دا٢

مدا١ = مدا٢ مدا١ ≠ مدا٢

سيكون للدوال المختلفة مدلولات مختلفة، وللدوال المؤتلفة، كلّاًأو جزءاً مدلولات مؤتلفة، كلّاًأو جزءاً"[1].

وعلى هذا الأساس من الاختلاف والائتلاف يمكننا أن نضع فنون البيان في تفسير الظواهر النصية، وبإمكاننا أن نُدخل التشبيه في المجاز لأنه لا يعبّر عن علاقة مشبه ومشبه به منفصلين، بل يعبر عن وحدة نصية متكاملة. فلماذا يقع الائتلاف بين معنيين ولا يقع في غيرهما؟!. إننا هنا نتعامل مع روابط جديدة من المعاني، وجميع فنون البيان من مجاز مرسل واستعارة وتشبيه وكناية تقوم على الائتلاف أو الاختلاف أو ما يُطلق عليه بالتجاور والتشابه، ويمكننا أن نسميها معاني، فالتشبيه معنى وليس وجه الشبه، والمجاز معنى وليس العلاقة الرابطة ... وهكذا. فإذا قلنا: زيد كالأسد، فلا نريد من زيد كله بل الشجاعة والجرأة ولا نريد من الأسد كله بل الجزء الخاص بمفهوم الشجاعة والهيبة، وعلى هذا فالتشبيه لا يقوم على الحقيقة بل على المجاز لما فيه من اختلاف المعنى الأصلي وإرادة المعنى الجزئي أو غيره، وكيف لنا أن نعدّ التشبيه حقيقة وهو مبدأ الشاعرية كما ذكرنا عند أكثر النقاد وهو كذلك المبدأ الذي تقوم عليه الاستعارة!.

فضلًاعن ذلك فإن الأدب يمثل خطاباً اجتماعياً محتملًا وهو مجموعة بنائية من الدوال تتماثل مع مجموعة بنائية من المدلولات في الواقع القائم. وطالما أننا نتعامل مع النص بوصفه خطاباً فلا بدّ من اعتبار مجموعة من المترابطات تشتغل معه في أداء الوظيفة الجمالية التي يقوم بها، منها ارتباط النص بالواقع وبالمجموعة الاجتماعية وبالمتلقي وثقافة العصر مع إضافة جميع العلائق الداخلية البنائية للنص في سبيل

(١) بنية اللغة الشعرية (مرجع سابق): ٧٥.

الوصول إلى معطيات جديدة من خلال قراءة الأعمال الإبداعية قراءة منتجة، وليس من أجل تحقيق وثائق معنوية للنص.

وستأتي المباحث القادمة لتعزيز هذه المفاهيم بالأقوال والشواهد.

**

المبحث الثانـــــــي
الدِّلالـــــــــة

مدخل:

قد يهيئ لنا تعريف علم البيان مدخلاًجيداً لمناقشة مصطلح الدِّ لالة، إذ إن مدار البحث فيه يتأسس على الدلالة، فهو كما يعرّفه الجاحظ: "الدلالة الظاهرة على المعنى الخفي"[1]، ويعرّفه القزويني بأنه: "علمٌ يُعرف به إيراد المعنى الواحد بطرقٍ مختلفة في وضوح الدلالة عليه"[2]. وواضحٌ من التعريفين أنهما يُفرّقان بين المعنى والدلالة التي تشير إلى المعنى، وكأن الدلالة تعني الهيئات التركيبية أو التشكيل الذي يوضع فيه المعنى. فالفنون البيانية من تشبيه ومجاز هي الطرائق المختلفة التي يأتي فيها المعنى، ومادّتها هي الدلالات؛ فقولنا: زيدٌ كالبحر، وقولنا: زيدٌ كثير الرّماد، كلاهما بمعنى: زيد كريم، وجاءت الأولى بطريق التشبيه والثانية بطريق الكناية. وأما دلالتها فهي علاقة البحر وكثرة الرماد بالكرم، وهذه العلاقة هي القيمة المعيارية التي تُبيّن مقدرة القائل على إيصال المعنى في الوضوح أو التعقيد، حيث يكون الربط بين الأشياء حسب العلاقة التي يكشفها القائل لتبليغ المعاني التي يقصدها. فلو قال قائل: زيدٌ كالبحر، وأرادَ معنى الغضب فربما لا يَفهم السامع قصد الكلام لأن البحر يتضمّن، عُرفيّاً، معاني الكرم دون غيره، فلا تصل دلالة التشبيه إلى السامع، ومثله لو قال: زيدٌ كثير الخيل، وأرادَ الكرم، فلا يتحقق المراد لكون الكلام لا يدلّ على القصد. فهذه العبارة ربما تدلّ على الحقيقة أو تدل على البخل فتكون الكثرة بسبب الحرص والبخل، .. وهكذا.

وقبل أن نفصّل القول في الدلالة ننبّه إلى الفرق بين مصطلح الدلالة (signification)، ومصطلح علم الدلالة (semantics)، فأما الأخير فهو مصطلح فني يُستخدم في الإشارة إلى دراسة المعنى (meaning)، وهو جزء من علم اللغة

---

(١) البيان والتبيين: ١/٧٥.

(٢) التلخيص في علوم البلاغة، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن الخطيب القزويني، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي، ط٢. (بيروت: دار الفكر العربي، ١٩٣٢): ٢٣٥ . ٢٣٦.

(linguistics)[1]. وأما الدلالة فهو مصطلح عام ورد كثيراً في كتب القدماء من اللغويين والبلاغيين والأصوليين. وسنقف على تحديداته من خلال موازنته مع مصطلح المعنى الذي تحدثنا عنه في المبحث السابق. وكذلك بدراسته مع موضوعين آخرين هما: المتلقي والسياق.

وقد تصدّى لمشكلة المعنى والدلالة مفكّرون غربيون في حقل علم العلامات السميوطيقا (semiotic) وعلم التأويل الهرمنيوطيقا (hermeneutic) من أمثال (شارلز سوندرز بيرس) مؤسس علم السميوطيقا، و (بول ريكور) وهو صاحب مدرسة حديثة في التأويل[2]. على أنهما تناولا موضوع المعنى والدلالة من حيث علاقتهما بالغموض في الأدب.

فعلم الدلالة له مباحثه الخاصة، ويعدّ المجاز واحداً من مباحثه، لذا سنأخذ منه ما يخدم موضوعنا في المعنى والدلالة مع محاولة الاحتفاظ بالطرح البلاغي والأدبي لكي لا يكتسب بحثنا سمة لغوية تنظيرية بحتة. ولغرض عرض موضوع الدلالة بشكل تفصيلي ومنهجي نضع أمامنا مجموعة من الأسئلة معتمدين على ما ذكرناه في المبحث السابق وهي كالآتي:

إذا كان اللفظ هو الدال والشيء في الخارج هو المدلول فما الدلالة؟ هل هي سياق النص أم سياق خارج النص؟، وهل تُعدّ المفردات قبل السياق فارغة من الدلالة؟، وإذا كانت العلاقة بين اللفظ والمعنى تتمثّل بالمعجم وبالتركيب (النحو والصرف)، فما العلاقة التي تربط اللفظ بالدلالة؟، ومتى نطلق مصطلح (المعنى)، ومتى نطلق مصطلح (الدلالة) على موضوع النص؟.

---

(١) ينظر: علم الدلالة، إطار جديد (مرجع سابق): ٩ . ١٥.

(٢) "فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر"، فريال جبوري غزول، مجلة فصول المصرية، مج (٤)، ع (٣)، ج (١)، عدد خاص عن (الحداثة في اللغة والأدب)، (إبريل، مايو، يونيه، ١٩٨٤): ١٧٦.

أولاً: المعنى والدِّلالة:

يُترجَم مصطلح (semantics) بعلم الدلالة أو علم المعنى، ويُحترز من ترجمته بعلم المعاني لكي لا يختلط بالبلاغة[1]، لكونه يندرج تحت علم اللغة كما أشرنا. وقد أدّت الترجمة إلى خلط مصطلح المعنى والدلالة بمفهوم واحد حتى صار يطلق المصطلحان على موضوع النص دون تفريق، فهما يأخذان اتجاهاً واحداً في الدرس اللغوي، ويسلكان الآليات نفسها للوصول إلى الأفكار والمفاهيم المتضمّنة في اللغة المستخدمة. لذا رأينا أن نَفْصل بين المصطلحين من خلال الحدود والمعطيات لكلٍّ منهما، لغرض تحويلهما من مصطلحين تنظيريين إلى مصطلحين إجرائيين تطبيقيين؛ وقد راجعنا المؤلفات الحديثة في علم الدلالة عند العرب مع المترجَم منها للوقوف على استخدام مصطلح الدلالة عندهم، فرأينا أنهم يعتمدون بشكل كبير على الطروحات الغربية التي تصل في كثير من الأحيان إلى استخدام الأمثلة نفسها. وتتّسم معظم الدراسات بالمزج بين مباحث من علم اللغة وفقه اللغة وعلم الأسلوب مثل دراسة نظريات نشأة اللغة والحديث عن المشترك والتضاد والمترادف، ثم بعض مباحث علم الدلالة كالحديث عن أنواع الدلالات والتطور الدلالي. كما وجدنا أن أغلب الدراسات لها طابع تاريخي تستعرض جهود القدماء في اللغة أو طابع معجمي لغوي يُعنى برصد تغيّر معنى الألفاظ بين المعجم والاستخدام[2]. أما معالجة النصوص الأدبية فلا نجد لها مساراً بين مباحث هذه الدراسات.

ومعلوم أن الدراسة الأدبية لا تكتمل إلا بمنهج يستقرّ فيه التنظير مع التطبيق، كما أن دراسة اللغة العامة تختلف عن دراسة اللغة الأدبية، ولا يصحّ أن نطبّق مباحث اللغة وفقهها على لغة الأدب، لأن لغة الأدب هي لغة شاذة قابلة للتأويلات والاحتمالات، ولأنها ليست ذات وظيفة إفهامية مباشرة وليس غايتها نقل المعلومات. لذا وسَّعَ علم الدلالة مباحثه ليشمل دراسة الجوانب الاجتماعية والسياقية في اللغة، كما أدخَلَ عناصر إضافية في فهم اللغة، وذلك لشعور المختصّين بقصور الدرس اللغوي التقليدي في

---

(١) ينظر: علم الدلالة، أحمد مختار عمر، ط٤. (القاهرة: عالم الكتب، ١٩٩٣): ١١، و: دور الكلمة في اللغة، ستيفن أولمان، ترجمة: كمال بشر، (القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٩٢): ١٣ ـ ١٥.

(٢) من هذه الدراسات نذكر على سبيل المثال لا الحصر: دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٧)، وعلم الدلالة، أحمد مختار عمر (مرجع سابق)، وعلم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، منقور عبد الجليل، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١).

فهم لغة النصّ الأدبي، فالنص ثابت لا يتغيّر وأما الذي يتغيّر فهو القراءات المتعددة. من هنا تقوم الجدلية بين النص ونموذجه عند القراءة. كما أننا في الأدب لا نبحث عن معلومات، لأن المعلومة ـ كما يقول (بالمر) ـ بالمعنى الفني ليست معنى (meaning) وليس ما يعنينا في علم الدلالة هو تأثير إرسال المعلومات، وإنما الذي يعنينا ـ على وجه الدقة ـ ما يُقصد بهذه المعلومات[١]. كما ظهرت إلى جانب ذلك علوم مختصة بدراسة النص الأدبي مثل (علم النص) و(الشعرية)، وتندرج تحتها مجموعة من الفروع التي تُعنى بالاتصال والتلقي وجمالية النص وقدرته على التعبير وغيرها.

ويمكن تصنيف المعنى والدلالة في قسمين أساسيين: الأول يتعلّق بالمعجم والتركيب (النحو والصرف)، والثاني يتعلّق بالسياق والتلقّي، ويستوفي الأول مصطلح المعنى، ويستوفي الثاني مصطلح الدلالة.

و إذا بدأنا بالقسم الأول المتعلّق بالمعجم والتركيب فإنه يُعنى بالألفاظ المفردة باعتبارها أصغر وحدة ذات معنى، فلكل لفظ معنى يحدده المعجم، كما أن النحاة قسّموا اللفظ المفرد (الكلمة) إلى ثلاثة أقسام هي: الاسم، الفعل، والحرف؛ فالاسم هو ما دلَّ على معنى في نفسه غير مقترن بزمن، والفعل هو ما دلّ على معنى في نفسه مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة، والحرف هو ما دلّ على معنى في غيره[٢]. وكلام النحاة هذا يَنظر إلى الألفاظ المفردة بوصفها الوحدات الأساسية لبناء الجملة، وهو قوٌل عام وفيه تفصيل من حيث معناه ودلالته. فالاسم المفرد قد لا يُراد معناه الحقيقي، مثل اسم العلم، بل تُراد دلالته على الشخص المسمّى حتى إن الناس كثيراً ما تسمّي أبناءها بأسماء لا يعرفون معناها، لأن المراد هو إشارة الاسم وإيقاعه في النفس وليس المعنى، أو أن تسمّي الأولاد بأسماء سيّئة خوفاً من الحسد. وقد تباينت آراء الفلاسفة في موضوع الاسم وتحديد وظيفته فرأى (جون ستيوارت ميل) أن اسم العلم له إشارة فقط وليس له مفهوم، وخالفه (فريكه) إذ رأى أن لاسم العلم إشارة ومفهوماً، وحاول (سيريل) أن يوفق بين الرأيين فقال: إن اسم العلم له إشارة ونوع من المفهوم[٣]. وفي هذه الأسماء تلعب الاستعارة والمجاز دوراً كبيراً في

---

(١) ينظر: علم الدلالة، إطار جديد (مرجع سابق): ٣٥.

(٢) ينظر: شرح شذور الذهب، عبد الله بن هشام، تح: عبد الغني الدقر، ط١. (دمشق: الشركة المتحدة للتوزيع، ١٩٨٤): ١٨.

(٣) ينظر: المعنى والترجمة (مرجع سابق): ٢٤.

نقلها من معناها الأصل إلى العَلَمِيّة سواء في المنقول منها أم المرتجل، لأن المجاز سينقل الاسم من معناه إلى دلالته فيغيّر الوظيفة اللغوية للاسم. وربما يكون دور الأسماء أوسع في الأدب حيث يكون لها وظيفة إشارية لا تقف عند حدود تعريف الشخصية بل تمتد إلى الحدث وإلى رؤية الفنان وآيديولوجيته تجاه الواقع والحياة. كما أن لذكر الاسم أو حذفه أو استعمال اللقب والكنية بدلاً عنه دلائلَ متعددةً كالتحبّب أو التعظيم أو التحقير، وتعدّ محاولة الفرزدق في هذا الجانب من أشهر المحاولات الفاشلة في حذفه لاسم العلم للممدوح لغرض التعظيم في قوله من [الطويل]:

وما مثلُهُ في الناسِ إلا مملّكاً أبو أمِّهِ حيٌّ أبوه يقاربُهْ

فقد اتفق جميع البلاغيين على إنكار هذا البيت لما فيه من تعقيد معنوي سببه التقديم والتأخير وعدم ترتيب الكلام على ما يوجبه النظم كما قال الجرجاني[1]، وأعادَهُ القزويني إلى ترتيبه فقال: "كان حقّه أن يقول وما مثله في الناس حيٌّ يقاربه إلا مملّكاً أبو أمه أبوه"[2]. وعدّه ابن رشيق القيرواني من باب الاشتراك في الألفاظ وهو أن يكون اللفظ يحتمل تأويلين أحدهما يلائم المعنى والآخر لا يلائمه ولا دليل على المراد فقوله (حيّ) يحتمل القبيلة ويحتمل الواحد الحي من سائر الحيوان، وهذا الاشتراك مذموم قبيح[3]. وقد يكون في هذا الاشتراك شيء من التعقيد، إلا أن أكثر البلاغيين يردّون التعقيد فيه إلى التقديم والتأخير مثل المبرّد (ت٢٨٥هـ) الذي كان أول من ذكر هذا البيت ورأى أنه قبيح حتى لو كان على وجهه[4]. وعند مراجعتنا للبيت وتأمُّلِنا فيه نجد أن التعقيد ليس في التقديم والتأخير لأننا لو رددناه إلى أصله لم يكن جميلاً وهذا ما ذهب إليه المبرد بالرغم من قوله بالتقديم والتأخير، وسبب التعقيد فيه، كما أرى، متعمَّدٌ من الشاعر لأن موضوع البيت في مديح خال الخليفة هشام بن عبد الملك واسمه إبراهيم بن هشام بن إسماعيل، والعرب لا

---

(١) ينظر: أسرار البلاغة (مصدر سابق): ٢٥.

(٢) الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين الخطيب القزويني، اعتنى به وراجعه: عماد بسيوني زغلول، ط٣. (بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، ١٩٩٨): ١١.

(٣) ينظر: العمدة (مصدر سابق): ٢ / ٩٦.

(٤) ينظر: الكامل، أبو العباس محمد بن يزيد المبرّد، تعليق: محمد أبو الفضل إبراهيم، (بيروت: دار الفكر العربي، (د.ت): ١/ ٢٨. ويعني بقوله: "حتى لو كان على وجهه" أي حتى لو كان من دون تقديم وتأخير، لأن المبرد يرفض معنى البيت كله.

تفخر بالأخوال لذا استبدل الفرزدق لفظ الخال بلفظ الأب والأم ليقرّب النسب ويشرّفه ، ولم يصرّح بالاسم تعظيماً لشأنه وشأن الخليفة، ومعروف عن الفرزدق شَغَفُه بمديح الأنساب، فأخفق بذلك لكونه لم يحقق المعنى الأول للكلام وهو المتعلق بالصياغة النحوية. وله مثل هذا في قوله يمدح الوليد بن عبد الملك من [الطويل]:

إلى ملكٍ ما أمُّه من محاربٍ أبوه ولا كانت كليبٌ تصاهرُه

وقضية التعقيد المعنوي تتعلق بآلية الانتقال من اللفظ إلى الدلالة، فلا يمكن الانتقال إلى دلالة اللفظ دون المرور بمعناه؛ فإذا لم يحقّق اللفظ المعنى الأول لا يحقق المعنى الثاني أو الدلالة، والمعنى الأول يتمثّل بعلاقة اللفظ بالمعجم والتركيب ـ كما ذكرنا ـ فإذا استوفاهما فله أن يحقق دلالة ما يريد القائل أن يقصده من الكلام. وقد أشار الجرجاني إلى هذا الترتيب في حديثه عن المعنى ومعنى المعنى، فالمعنى عنده هو المفهوم من ظاهر اللفظ الذي تصل إليه بغير واسطة، ومعنى المعنى هو أن تعقل من اللفظ معنىً ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر. ومثّل لمعنى المعنى بالاستعارة والكناية والتمثيل[1].

ونفهم من كلام الجرجاني أن اللفظ ينتج عنه المعنى وأن المعنى تنتج عنه الدلالة، ولا تكون العلاقة بين اللفظ والدلالة مباشرة، بل لا بدّ من أن يتوسّطها معنى اللفظ على المستوى الأول؛ فإذا قصّر اللفظ عن أداء المعنى فلا يمكن أن نصل إلى دلالته، ولا يصحّ أن نتأوّل الكلام بدون أن نتمثّل معنىً أوليّاً له فنقفزَ من اللفظ إلى دلالته. وهذا الكلام لا ينطبق على الاسم فقط بل على الفعل كذلك. وقبل أن نتحدث عن الفعل نورد ما ذكره يحيى بن حمزة العلوي بشأن الأسماء التي قسّمها إلى ثلاثة أنواع، فرأى أن **الاسم العلم**: لا يدخله المجاز لأنه في جميع مواقعه أصل، **والاسم المصدر**: وهو المشتق قد يدخله المجاز إذا وقع في غير موضعه، **والاسم الجنس**: وأكثر المجاز في المفرد منه كأسد وبحر. وأما الفعل فهو مرتبط بالمصدر فإن وقع فيه المجاز فالفعل تابع له وإن تعذر وقوع المجاز في المصدر فالفعل أحق بالتعذر[2]. وعلى هذا الأساس بنى البلاغيون تحليلاتهم للمجاز، فنظروا إليه

---

(١) ينظر: دلائل الإعجاز (مصدر سابق): ٢٦٣.

(٢) ينظر: الطراز (مصدر سابق): ١/ ٨٨ ـ ٨٩.

باعتبار الأسماء وليس الأفعال لذا يقولون في قوله تعالى: ﴿إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا﴾[٣]، مجاز في قوله (خمراً) ولا ينظرون إلى الفعل (أعصر) الذي هو أحق بالمجاز لكونه مسنداً، فيكون الفعل (أعصر) مجازاً بمعنى (أصنع). ونحن لا نرى هذا ولا ذاك ولا نؤيّد تقسيم الكلام من حيث قبوله للمجاز أو عدم قبوله لأن هذا الأمر متعلّق بالاستخدام وبالفهم، فليس هناك كلمات صالحة للمجاز وكلمات غير صالحة بل هناك سياق وعلاقات هي التي تحدد قيم الألفاظ وصلاحيتها. وقد أشار إلى ذلك (بيرس) في تصنيفه للعلامات حيث ذكر المصطلحات الآتية:

١. **الإيقون**: وهي علامة تشير إلى موضوعها على أساس تشابه بينهما.

٢. **المؤشر**: وهي علامة تشير إلى موضوعها من خلال ارتباطها الوجودي بالموضوع.

٣. **الرمز**: وهي علامة تشير إلى موضوعها من خلال عُرف أو اتفاق[١].

وتلخيصاً للقول في الاسم المفرد على ما ذكرناه هنا وفي المبحث السابق نقول إن من الأسماء ما كثر استخدام المجاز فيها حتى فقد دلالتَه وصار معنى معجميّاً، ومنها ما بقي محافظاً على دلالته لكونه قابلًاللتأويل . فهي تدخل في المعنى وفي الدلالة حسب النشاط الدلالي الذي تحمله في السياق النصي أو الاجتماعي أو النفسي.

وأما الفعل فأول ما يدلّ عليه هو الفاعل (الاسم)، فهو متضمّن للزمن وللفاعل ولا يمكن أن نتصور الفعل لفظاً مفرداً لأن الفعلية حالة متضمّنة للفاعلية، والفعل يكتسب دلالته من جهتين، الأولى من جهة زمنه، والثانية من جهة فاعله؛ فمن جهة زمنه يقع استبدال زمن بزمن كأنْ يستخدم الماضي لثبوت الفعل ودوامه كما في قوله تعالى: ﴿إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُّبِينًا﴾[٢]، أي قضينا بفتح مكة، قال الزمخشري (ت٥٣٨هـ): "وجيء به على لفظ الماضي على عادة ربّ العزة سبحانه في أَخباره لأنها في تحقُّقها وتيقّنها بمنزلة الكائنة الموجودة"[٣]. فالفعل لا يشير إلى الماضي بل إلى الثبات والديمومة. ومن جهة الفاعلية في أن يُسند الفعل إلى غير فاعله المعروف، وأكثر المجاز في هذا فنقول: جرى

---

(٣) سورة يوسف، الآية (٣٦).

(١) نقلاً عن: "فيض الدلالة وغموض المعنى" (مقال سابق): ١٨٠.

(٢) سورة الفتح، الآية (١).

(٣) الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل (مصدر سابق): ٣ / ٥٤٠.

النهر، والمراد ماء النهر لأن فعل الجريان يكون للماء لا للحفرة، وتتشكل العلاقة الإسنادية بين الفعل وفاعله على أساس المعاني المعجمية، ويقع المجاز في خروج الإسناد عن هذا المعنى، يقول (تمام حسان): "فإن كل مجاز إنما كان مجازاً لأنه يمثّل بالضرورة مفارقات في العلاقات المعجميةِ بين عناصر التركيب، ثم يمثل الاستعانة بالعلاقات المجازية، لتحلّ محل العلاقات المعجمية المهدرة، وتبدو هذه الظاهرة على الخصوص في الاستعارات التبعية والمجازات العقلية التي هي بحكم التعريف (إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير مَنْ هو له)، لأن المسند إليه لم يكن صالحاً للفعل أو ما في معناه، لسبب المفارقات في العلاقات المعجمية المذكورة"[1]. وقد عرّف السكاكي المجاز في أنه "الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق استعمالاًفي الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع"[2]. وبهذا تكون الحقيقة هي المعنى المعجمي وهذا المعنى هو القياس الذي يقاس عليه المجاز، ولا يكون هذا القياس إلا ضمن العلاقة الإسنادية. ويمكننا تحويل هذا القياس إلى صيغة أخرى تعتمد على الدال والمدلول اعتماداً على (جورج مولينيه) الذي يقول في تحليله للمجاز: "هناك دالّ يقع في خطاب، لكنه لا يتطابق مع مدلوله العادي، وإنما مع مدلول ثانٍ لا يوجد دالّه العادي في الخطاب، بحيث يوجد نوع من العلاقة الدلالية بين المدلول الأول والمدلول الثاني. في المجاز المرسل تعمل هذه العلاقة على دلالة التشبيه ـ الصورة (التي يمكن تحليل انتشارها في الخطاب ومادتها الكاملة كصورة تركيبية صغرى) وهي بالتالي تربط منظومة من الدلالات الإيحائية"[3]. وبهذه الصيغة الدلالية ننتقل باللفظ من معناه المعجمي عن طريق خلق علاقة إسنادية جديدة بين الألفاظ إلى علاقة مجازية تكشف عن ترابطات خارجة عن الواقع الموضوعي، ثم إلى علاقة دلالية تحوّل الصور المجازية من وحدات لفظية صغرى إلى خطاب دلائلي يفترض إقامة مؤسسة حوارية اجتماعية بين مرسِل، ومرسَل إليه، ونص يمثّل رسالة حوارية مفترضة. كما يتحوّل النص الأدبي من تركيب جُمَلي إلى تركيب خطابي. والخطاب كما يُعرّفه (إميل بنفينست) هو: "أيُّ منطوقٍ أو فعل كلامي يفترض وجود راوٍ ومستمع، وفي نية الراوي

---

(١) الأصول (مرجع سابق): ٣٧٣.

(٢) مفتاح العلوم (مصدر سابق): ١٧٠.

(٣) الأسلوبية، جورج مولينيه، ترجمة: بسام بركة، ط١. (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٩): ٢١٢.

التأثير على المستمع بطريقة ما"[٤]. ونقصد بهذا التحويل من الجملة إلى الخطاب إلغاء تقسيم النص نحوياً إلى جمل لها محل من الإعراب وجمل ليس لها محل من الإعراب؛ أو إلى مسند ومسند إليه، فيصبح النص خطاباً متكوّناً من أنساق دلالية نصية وأنساق دلالية غير نصية ، وكلا النسقين يشكّلان مكوّناً دلالياً يمثل البنية المجازية للنص وتقوم العلاقة بين النسقين على أساس التشابه أو التجاور؛ حيث يمثل مبدأ التشابه (التشبيه والاستعارة)، ويمثل مبدأ التجاور (المجاز المرسل والكناية)، لأن مبدأ التشابه يقوم على علاقة نصيّة داخلية، أما مبدأ التجاور فيقوم على علاقة خارجية غير نصية[١].

وأما الحروف فتعدّ أهم العناصر الرابطة للدلالات، وتظهر فيها القدرة والتفوّق في استخدام اللغة، لأن الحروف وحدات غير محمّلة بدلالات سابقة على السياق كالأسماء والأفعال التي تكون غالباً معبّأة بالدلالات الخارجية، يقول (ميخائيل باختين): "إن اللغة ليست بيئة محايدة، إنها لا تصبح بسهولة وبحرية ملكية للمتكّلم، إنها مسكونة ومكتظة بالنوايا الأجنبية، والسيطرة على تلك النوايا وإخضاعها لنوايانا ونبراتنا هي سيرورة وَعِرة ومعقّدة"[٢]، ويؤيد هذا القول (رولان بارت) إذ يقول: "تظل الكتابة ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة، لأن اللغة لا تكون قط بريئة، فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد بغموض وسط دلالات جديدة"[٣]. وقد نستثني الحروف من نوايا (باختين) وذاكرة (بارت)، لأنها لا تشير إلى أية دلالة حقيقية خارج سياق النص، وإنما يكون ذلك داخل السياق حينما يقوم المبدع بتفعيلها داخل النص. ومن النماذج الواضحة في هذا الشأن قول أبي نواس [من الوافر][٤]:

---

(٤) اللغة والخطاب الأدبي (مرجع سابق)، مقال بعنوان: اللغة والأدب، تودوروف: ٤٨.

(١) اعتمدنا في مفهوم التجاور والتشابه على رومان ياكوبسون في كتابه: ست محاضرات في الصوت والمعنى (مرجع سابق): ١٤٦، وكان يطرحه في مفهوم الارتباط بين الدال والمدلول وأخذناه ليعبر عن العلاقة بين الحقيقة والمجاز.

(٢) الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة وتقديم: محمد برادة، ط٢. (الرباط: دار الأمان للنشر والتوزيع، ١٩٨٧): ٥٦.

(٣) الدرجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة: محمد برّادة، ط٢. (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٢): ٣٨.

(٤) ديوان أبي نواس، الحسن بن هانئ، تح: أحمد عبد المجيد الغزالي، (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٤): ٦١٠.

أيا مَن ليس لي منه مجيرُ بعفْـوِكَ مـن عـذابِ ك أستجيرُ

أفـرُّ إليـك منـك وأيـنَ إلا إليكَ يفِرُّ منكَ المستجيرُ

وبالطبع لا يمكن تحديد المجاز في الحروف لأنها لا تتضمّن معنىً حقيقيّاً يُقاس عليه، وإنما هي تساعد في ربط الألفاظ داخل الجمل التي تتكوّن منها الصور المجازية. وقد ذكر بعض البلاغيين أن المجاز جائز في الحروف في حال تركيبها أما في حالة إفرادها فلا يقع فيها المجاز[١].

وإذا راجعنا مفهوم الدلالة عند العرب القدماء فإننا نجدهم قد عرّفوها وقسّموها إلى أنواع، وأدركوا أن الدلالة لا تكون في الألفاظ فقط بل كل ما يدلّ على معنى، قال الجاحظ: "جميع أنواع الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد؛ أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العَـْقد، ثم الخطّ، ثم الحال التي تُسمّى نِصْبة"[٢]. ويقصد باللفظ عموم البيان وبالإشارة ما يكون باليد أو بالرأس أو بالعين، وأما العَـْقد فهو الحساب، ومنافعه جليلة لأن معرفة الحساب في الدنيا يعلّم حساب الآخرة، وأما النِّصْبة فهي الحال الناطقة بغير لفظ والمشيرة بغير يد كدلالة الموت في العِبرة[٣].

وأما الأصوليون فقد قسموا الدلالة إلى قسمين هما: الدلالة اللفظية والدلالة غير اللفظية، فاللفظية هي ما كانت بوساطة اللفظ للمعنى أي أن نجعل اللفظ بإزاء المعنى ليدلّ عليه، وأما غير اللفظية فهي أن تكون دلالة اللفظ على المعنى بوساطة العقل. والدلالة اللفظية عندهم لها اعتبارات متعددة: فباعتبار المتكلم هناك الدلالة الحقيقية، وهي ما يقصده المتكلم بألفاظه، وباعتبار المخاطب هناك الدلالة الإضافية (النسبية) وهي ما يفهمه المخاطب، وباعتبار كمال المعنى الموضوع له اللفظ هناك دلالة المطابقة والتضمّن والالتزام[٤]. وأما طرائق الدلالة فيقسّمها الحنفية إلى أربعة أقسام:

١. عبارة النص: وهي المعنى المفهوم من ذات ألفاظ النص.

---

(١) ينظر: الطراز (مصدر سابق): ٨٨/١.

(٢) البيان والتبيين (مصدر سابق): ٧٦/١.

(٣) ينظر: المصدر السابق: ٧٧/١ ـ ٨١.

(٤) ينظر: دراسة المعنى عند الأصوليين (مرجع سابق): ١٢.

٢. إشارة النص: وهي ما يدل عليه اللفظ بغير صيغته، مثل النبر والإشارة والحركة التابعة للكلام.

٣. دلالة النص: وتسمّى بفحوى النص أو دلالة الأَوْلى.

٤. دلالة الاقتضاء: وهي ما كان المدلول فيه مضمراً ويكون تقديره ضروريّاً يتوقّف عليه صدق الكلام، ويستحيل فهمه إلا بتقديره، مثال ذلك قوله تعالى: ﴿**حُرِّمَتْ عَلَيْكُمُ الْمَيْتَةُ وَالدَّمُ وَلَحْمُ الْخِنْزِيرِ**﴾[1]، أي أَكْلُ لحمِ[2]. ويدخل في هذا بعض المجاز بالحذف كقوله تعالى: ﴿**وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ**﴾[3] أي أهلَ القريةِ. وقد ذكرنا تقسيم الحنفية دون غيرهم لما فيه من وضوح وكذلك لتأثّر أغلب الأصوليين بهذه التقسيمات، فضلًا عن أننا لا نريد الخروج عن موضوعنا فلا نختار إلا ما ينفع في تعزيز مسار البحث.

وقد اعتمد السكاكي في توضيح حدّ البيان على دلالة المطابقة والتضمّن والالتزام، وسيأتي تفسير هذه الدلالات.

ونجد في هذه التقسيمات مجموعة من الأفكار التي تخدم موضوعنا بشكل مباشر أو غير مباشر وسنشير إلى ذلك في كل موضع. المهم أن نعرف هنا أن علاقة الألفاظ بالدلالة ليست مباشرة وإنما تحيط بها مجموعة من المؤثرات التي تعطيها قابلية التأويل والتفسير، وقد فَهِم القدماء هذه المؤثرات لذلك ربطوا الدلالة بالتأويل وبتفسير النص القرآني فلم يكونوا حَرْفيين حتى في تعاملهم مع الظاهر، وإنما أخذوا بالاعتبار الجوانب الاجتماعية والعُرفية في فهم دلالة الألفاظ، ويوضّح قولنا هذا تعريف ابن رشد للتأويل بأنه: "إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية من غير أن يُخَلَّ في ذلك بعادة لسان العرب في التجوّز من تسمية الشيء بشبيهه أو بسببه أو لاحقه أو مقارنه"[4] . فهو يجعل المجاز تأويلًا لكونه ينقل مجال اللفظ من مستواه الحقيقي إلى مستوى مغاير يقوم على المشابهة أو السببية أو الإلحاق أو المقارنة وهذه جميعاً محكومة بعُرف الاستعمال وموافقة الذوق الاجتماعي.

---

(١) سورة المائدة، الآية (٣).

(٢) ينظر: دراسة المعنى عند الأصوليين: ١٥١ ـ ١٥٣.

(٣) سورة يوسف، الآية (٨٢).

(٤) فصل المقال في تقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال أو وجوب النظر العقلي وحدود التأويل (الدين والمجتمع)، ابن رشد، ط١. (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٧): ٩٧.

نخلص من كل هذا إلى أن المعنى هو المستوى الأول الذي يعطيه القارئ للنص، ولا وجود للمعنى المفرد في الألفاظ، وأن أصل الوضع يعتمد على ما تثيره الألفاظ عند مجموعة من القرّاء، وأن الدلالة لا تعني فقط معنى المعنى الذي تحدث عنه الجرجاني ولكن هي كل نشاط تأويلي يستطيع القارئ أن يعطيه للنص بشرط توفّر القرائن والحجج، لأن البلاغة هي باختصار علم البرهان. كما أن المجاز قد يظهر على مستوى المعنى وقد يظهر على مستوى الدلالة. وسيأتي القسم الثاني لنوضّح فيه دور القارئ في صياغة المعنى وفهم النص.

ثانياً: المتلقّي والدلالة:

يعد المتلقّي أو القارئ أو المرسَل إليه من أهم استراتيجيّات العملية الإبداعية، لأن النص، كما يقول (فولفغانغ آيزر): "ليس في وسعه أن يمتلك المعنى إلا عندما يكون قد قُرئ"[1]. فالمعنى لا يمكن أن يوجد إلا من خلال القارئ لأنه يمثّل سياقاً لغويّاً داخل النص .

وقد اختلفت مسمَّيات القارئ بحسب اعتبارات النص، وفضّلنا استخدام كلمة (المتلقّي) في العنوان لأنها تشمل جميع أنواع التلقّي. فإذا كان النص مكتوباً فهو (قارئ)، وإذا كان رسالةً ـ بوصفه خطاباً ـ فهو (مُرسَل إليه)، وإذا كان ملفوظاً فهو (سامع).إن القارئ يتلقّى النص بفضاء الكتابة (الأبيض والأسود) فتكون للإشارات وعلامات الترقيم والتنقيط والخط المائل أ و المظلَّل دلالات خاصة بالقراءة. أما المرسَل إليه فهو يتلقّ ى النص بوصفه رسالة موجهة إليه من المرسِل ، فتكون بذلك خطاباً حواريّاً بينهما. وأما السامع فهو يعتمد على شخصية القائل وإشاراته وحركاته، ف ضلًاعن اعتبارات المقام والمقال ، وهذا الأخير هو ما نجده مستخدَماً في التراث العربي الذي تحدَّدَ في ميدانين هما: الشعر والخطابة. وبالرغم من انتشار الكتابة والقراءة إلا أن مصطلح السامع بقي معتَمَداً عند العرب من البلاغيين واللغويين والنحاة في المعايير الجمالية والفنية، فكان السَّماع قبل القياس في توثيق اللغة الصحيحة، كما كانت الرواية هي الفن الذي يقوم عليه الإبداع.

غير أن هذه المصطلحات تداخلت في الكتابات النقدية المعاصرة لاعتبارات متعددة تختصّ بتطور القارئ وانفتاح قدراته التحليلية وزيادة استيعابه وتعقيد رؤيته. لذا

---

(١) فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ آيزر، ترجمة: حميد لحمداني، والجلالي الكدية، (فاس: منشورات مكتبة المناهل، (د.ت)): ١١.

سنستخدم هذه المصطلحات وفق الرؤية التي نتبنّاها للنص المدروس ، فضلًاعن اعتبارنا للبيئة الثقافية التي يمثلها النص، وغايتنا من ذلك تحديد طرائق الدلالة التي يعطيها المتلقي عند قراءة النص.

وما يواجهنا من مصاعب في هذا الموضوع هو كيفية تحديد القارئ من منظور عربي معاصر إذا ما وضعنا الواقع المغيَّب للقراءة في الاعتبار. صحيح أن القارئ في النص هو قارئ ضمني متخيَّل وليس قارئاً واقعيّاً، إلا أن القارئ الواقعي يبقى تمثيلًاصادقاً للرؤية الإبداعية، فإذا ما غاب القارئ، فهذا يعني غياب العملية الإبداعية برمّتها حتى لو كنا نتحدث عن التراث، لأن التراث هو ما يُقرأ وليس ما يُجمع. ونجد بالمقابل أن نظريات القراءة عند الغربيين المعاصرين أصبحت علماً قائماً بذاته لوجود أنماط متعددة من القرّاء تشكل القاعدة الجماهيرية للإبداع. أما الحديث عن القارئ العربي فهو أشبه بالحديث السّرّي، حيث أصبحت القراءة فضاءً مغلقاً كما أصبح النص خارجاً عن بنية الاتصال الجماهيري. وهذا الكلام، بالطبع، ينسحب على البلاغة العربية التي أصبحت أيضاً موروثاً جامداً. وما دام الأمر كذلك فلا يمكن أن نعتمد على القارئ في إيجاد دلالات النص إلا بإعادة العلاقة بين المكتوب والمقروء وبين الملفوظ والمسموع عن طريق خلق روابط آيديولوجية بين الكاتب و القارئ، ثم نحدد الكيفية التي تجعل من خطاب الموروث خطاباً معرفيّاً موجّهاً لنا نحن بالذات.

وقبل الدخول في تفاصيل مفهوم القارئ نوضح الاختلاف بين المتلقي أو القارئ، والناقد. فالناقد هو قارئ بالضرورة ينظر إلى العمل الأدبي وفق معايير منهجية محددة تنتهي به إلى التقويم والحكم. وأما القارئ فليس هذا من وظيفته لكونه يمثل مرحلة زمنية واجتماعية معينة وهو يعطي النص إمكانية التحوّل من مرحلة إلى أخرى، كما أنه يمثل قيمة فنية داخل النص لأنه مظهر من مظاهر لغة النص. وقد أدرك النقاد العرب القدماء هذا الفارق حينما وضع ابن سلام الجُمَحي (ت٢٣١هـ) وصفاً دقيقاً للناقد ميَّزه عن القارئ، ومما أورده في ذلك قول القائل لخلف الأحمر: "إذا سمعتُ أنا بالشعر أستحسنُه فما أبالي ما قلتَ أنت فيه وأصحابك. قال [خلف]: إذا أخذتَ درهماً فاستحسنتَه فقال لك الصرّاف إنه رديء فهل ينفعك استحسانُك إياه؟"[1]. وهذا يعني أن ابن سلام ومن قبله أستاذه

(١) طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، شرح: محمود محمد شاكر، (جدة: دار المدني، (د.ت)): ٧/١.

خلف الأحمر يميّزان بين القارئ العادي والناقد المتخصص.

أما السامع فهو عند جميع البلاغيين معيار للفصاحة والبلاغة، بل إن البلاغة سُمّيتْ بلاغة "لأنها تُنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه"[٢]. وقد أصبح السامع يمثل تمايزاً طبقيّاً معرفيّاً تتأسس عليه البلاغة، يؤكّد ذلك حديث الجاحظ في وصفه اجتماعَ آلةِ البلاغة لدى الخطيب في أن يكون "رابط الجأش ساكن الجوارح قليل اللَّحظ متخيّر الألفاظ لا يكلّم سيد الأمة بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السُّوقة ويكون في قواه فضل التصرّف في كل طبقة ولا يدقّق المعاني كل التدقيق ولا ينقّح الألفاظ كل التنقيح، .... ولا يفعل ذلك حتى يصادف حكيماً أو فيلسوفاً عليماً ومَنْ تعوّد حذف فضول الكلام وإسقاط مشتركات الألفاظ قد نظر في صناعة المنطق على جهة الصناعة والمبالغة لا على جهة الاعتراض والتصفّح وعلى جهة الاستطراف والتظرّف"[٢]. فهذا التصنيف لنوع السامعين يكون من مهمة الخطيب وفطنته، لكي يكون كلامه مطابقاً لفهم السامعين ومؤتلفاً مع رغبتهم وحاجتهم. وأما حديثه عن الهيئة والهيبة فهو يشير إلى جوانب التأثير الخارجية في أداء المعاني، فعلى الخطيب أن يستعدّ لمواجهة السامع الذي يقدّر فيه ما يرى ويبني قوله على ما يظنّ. فالسامع هو جزء لا يتجزّأ من لغة النص لأنها بُنيتْ على حسب افتراض الخطيب له.

وكان الجرجاني يُصاحب السامع على امتداد الشواهد في كتابيه (دلائل الإعجاز) و (أسرار البلاغة)، فيعرض على سامعه النصوص ويجعل أريحيّته أو نفوره مقياساً لقبول النص أو رفضه. وليس السامع فرداً عيانيّاً واقعيّاً، بل هو تمثيل للذوق الاجتماعي ونموذج لثقافة العصر ووسيلة مركزية من وسائل الاتصال الجماهيري. وهو قارئ افتراضي تتأسس عليه أساليب القول وطروحات المعاني، كما إنه يشكّل مستويين من الوعي؛ المستوى الأول هو العام المشترك الذي يمثل الحد الأدنى من الاتصال، والمستوى الثاني هو الخاص الذي يمثل الدلالة التي لا يعرفها إلا أهل الصنعة. وقد رأى بعض الأصوليين والفلاسفة أن المستوى الثاني لا يُشترط أن يصل إلى جميع الناس؛ وهذا ما ذهب إليه ابن رشد حين قسّم الناس في الشريعة ثلاثة أصناف:

---

(٢) الصناعتين (مصدر سابق): ١٢.

(١) البيان والتبيين (مصدر سابق): ٦٤/١.

١. صنف ليس من أهل التأويل وهم الخطابيّون الذين هم الجمهور الغالب.

٢. وصنف من أهل التأويل الجدلي وهم الجدليّون.

٣. وصنف هو من أهل التأويل اليقيني وهؤلاء هم البرهانيّون بالطبع والصنعة، أي صنعة الحكمة. ويرى أن التأويلات البرهانية خاصة لا ينبغي أن يُصرَّح بها لأهل الجدل فضلًاعن الجمهور لبُعدها عن المعارف المشتركة، ومتى صُرِّح بشيء منها إلى مَنْ هو من غير أهلها أفضى ذلك بالمصرِّح والمصرَّح له إلى الكفر، لأن التأويل يتضمَّن شيئاً من إبطال الظاهر وإثبات المؤوَّل[١].

ورأى الغزالي في تعريفه للبيان "أنه ليس من شرط البيان أن يحصل التبيين لكل أحد، بل أنْ يكون بحيث إذا سُمِعَ وتُؤمِّل وعُرِفتْ المواضَعة صحّ أن يُعلم به، ويجوز أن يختلف الناس في تبيّن ذلك وتعرّفه .."[٢].

ويمكننا الاستفادة من قول ابن رشد والغزالي في صياغة مفهوم عام حول نوعية القارئ خارج الحدود الفقهية فنحدد القارئ في نوعين: الأول هو المتلقّي المستهلِك للنص، وهو ما يسمّى بالقارئ السلبي الذي لا يستطيع أن يُدخل وعيَه في وعي النص. والثاني هو القارئ المنتِج الذي يستطيع أن يُخرج النص من عزلته إلى عالمه الشخصي وأن يُموضِع فيه وعيَه، حيث يكون به التأويل. وهذا الثاني هو الذي يعطي الدلالة الإضافية (النسبية) التي قال بها الأصوليون وعرّفوها بأنها تلك الظِّلال التي تختلف باختلاف الأفراد وتجاربهم وأمزجتهم وثقافتهم وما ورثوه عن آبائهم وأجدادهم[٣]. فيكون القارئ هو المسؤول عن إعطاء الدلالة وتفسير سياق النص. ونشير هنا إلى بعض الأنماط من القراءة التي وردت في التراث العربي وفي القرآن الكريم مثل القراءات القرآنية، وتفسير الأحلام بوصفها قراءات تأويلية، فكل قراءة للنص القرآني فيها دلالات ومعانٍ جديدة تختلف عن الأخرى. وكذلك تفسير الحلم هو قراءة تناصّيَة قائمة على ربط الحلم بنصوص سابقة، يستند فيها المؤوِّل على دلالة المفردات وإمكانيّتها على توثيق الصور الباطنية. ولتوضيح هذين النموذجين نستشهد بقوله تعالى: ﴿**وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانِ قَالَ أَحَدُهُمَآ إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا**

---

(١) ينظر: فصل المقال (مصدر سابق): ١١٨ ـ ١١٩.

(٢) المستصفى من علم الأصول (مصدر سابق): ٢٣٨/١.

(٣) ينظر: دراسة المعنى عند الأصوليين (مرجع سابق): ١٢٧.

وقَالَ الآخَرُ إِنِّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزًا تَأْكُلُ الطَّيرُ مِنْهُ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ﴾[٤]، فعلى مستوى القراءة قرأ ابن مسعود (إني أراني أعصر عنباً)[٥]، حيث لا يكون فيه مجاز، وعلى مستوى الرؤيا فإن سورة يوسف (عليه السلام) قائمة على دلالة الرؤيا بين الواقع المتحقّق والاعتقاد الصادق والمصدَّق، فرؤيا يوسف (عليه السلام) وصاحبي سجنه ورؤيا الملك، هي أشكال من المجاز النصّي الذي تتركّب الدلالة المجازية فيه داخل النص نفسه ، إذ يشكّل مجاز الجملة وحدةً مجازية صغرى كما في قوله تعالى:﴿أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْراً﴾، قال المبرّد: "أي أعصر عنباً فيصير إلى هذه الحال"[١]، ويذكر بعض المفسرين أن أهل عُمان كانوا يسمُّون العنب خمراً[٢]، لكي يبتعدوا عن القول بالمجاز في القرآن الكريم فيكون اللفظ على الحقيقة. وبهذا يصبح للآية ثلاث قراءات: الأولى غيّرت اللفظ بمعناه في (الخمر/ العنب)، والثانية فسّرت الخمر على اعتبار ما يكون بطريق المجاز المرسل، والثالثة أوجدت معنىً حقيقياً في إحدى اللهجات العربية. وجميع هذه القراءات تنظر إلى حدود الجملة المجازية، وكذلك يقع المجاز في الجار والمجرور (منه) في قوله تعالى: ﴿أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزاً تَأْكُلُ الطَّيرُ مِنْهُ﴾، مجاز في الهاء التي تعود إلى الخبز في الرؤيا ثم إلى الرأس في التأويل، فذكر الحال وأراد المحل لكون الخبز فوق الرأس حيث نشأ المجاز في الإضمار ثم الذكر في قوله (منه/ من رأسه)، وهذه أيضاً وحدة مجازية صغرى. ويمكننا اعتبار الرؤيا وحدة مجازية كبرى، ونقرأ السورة كاملة حسب دلالاتها، فهي ليست رؤيا واحدة بل هناك رؤيا يوسف (عليه السلام) وصاحبي سجنه ورؤيا الملك، وقد تحققت دلالة الرؤيا داخل نص السورة، فأشارت الآية السابقة إلى التأويل الآتي في قوله تعالى: ﴿يَا صَاحِبَيِ السِّجْنِ أَمَّا أَحَدُكُمَا فَيَسْقِي رَبَّهُ خَمْرًا وَأَمَّا الآخَرُ فَيُصْلَبُ فَتَأْكُلُ الطَّيرُ مِن رَّأْسِهِ قُضِيَ الأَمْرُ الَّذِي فِيهِ تَسْتَفْتِيَانِ﴾[٣]. وكذلك باقي الرُّؤى يأتي تأويلها داخل النص، وهي تكشف عن الرؤية البصرية والرؤية الظنية اللّتين تكاملتا في يوسف (عليه السلام)، وجاءتا في نسقين متوازيين في السورة؛ الأول

---

(٤) سورة يوسف، الآية (٣٦).

(٥) ينظر: الجامع لأحكام القرآن (مصدر سابق): ١٩٦/٩.

(١) الكامل (مصدر سابق): ٩٢/٣.

(٢) ينظر: تفسير القرآن العظيم، عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي، متضمنة تحقيقات العلامة ناصر الدين الألباني خرج أحاديثه محمود بن الجميل وآخرون، ط١. (القاهرة: مكتبة الصفا القاهرة، ٢٠٠٢): تفسير سورة يوسف، الآية (٣٦): ٢٢٤/٤.

(٣) سورة يوسف، الآية (٤١).

يمثل الرؤية البصرية وفيه تتكون الصورة المرئية لوجه يوسف وجماله، والثاني يمثل رؤيا يوسف (عليه السلام) في قوله تعالى: ﴿**إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ**﴾[٣]. ولتمثيل يوسف (عليه السلام) لهما جميعاً (الرؤية البصرية والرؤية الاعتقادية)، وصَفَهُ الله بالصدّيق، والسورة بهذا المشهد تتناصّ مع مشهد رؤيا إبراهيم (عليه السلام) الذي وصفه الله سبحانه وتعالى بالصدّيق أيضاً لأنه صدّق الرؤيا.

وننبّه هنا على أننا لا نريد أن ندخل في تأويل النص القرآني بل نعمل على إعادة البحث عن مواطن الإعجاز فيه وفق النظريات الحديثة التي غيّرت كثيراً من النظرة العامة والتقليدية للّغة، فلم يعد القارئ المعاصر يرضى بالطروحات البسيطة أو التقليدية بعد الاتساع الكبير الذي تشهده وسائل الاتصال، والتي طوّرت رؤية القارئ وعقّدت القاعدة المفهومية لديه. وكما ذكرنا سابقاً إننا نريد تفعيل العلاقة بين المتلقي والنص عن طريق تحديث الأصول التي يثق بها القارئ العربي ويتعاطف معها إلى حدٍّ بعيد. فنحن نجد للقارئ الضمني في الموروث العربي مظاهرَ متعددةً تحتاج إلى دراسة متخصصة لإغناء الدرس الدلالي وفهم استراتيجيات العقل العربي والبناء المعرفي الذي طرح من خلاله مجموع المفاهيم الأدبية والمعرفية المختلفة. ونريد من هذا العرض أن نستطلع عناصر الدلالة من خلال عرض أنماط القارئ في الموروث البلاغي والفقهي بشكل عام، لما له من أثر كبير في تحديد الدلالة وتشكيل الأنساق الدلالية داخل النص.

ونجد في الدراسات الغربية تصنيفاً دقيقاً لأنواع القُرّاء وعمقاً في فهم دور القارئ في تمثيل النص وتشكيله، وقد تطوّر نموذج القارئ مع تطور النظرة إلى الأدب الذي لم يعد انعكاساً مباشراً للواقع بل أصبح تأويلًا مبتكراً في الشكل والمضمون وعلى القارئ أن يفقه دوره في تأويل النص وإلا ستنقطع الصلة بين النص ومتلقيه، كما أن المبدع لا يستطيع أن يتخيل قارئاً أكبر من ثقافة المجتمع والبيئة التي يمثلها، وعلى هذا الأساس صنّف (فولفغانغ آيزر) القارئ إلى نوعين: "فهناك في المقام الأول القارئ (الحقيقي) الذي تعرفه من خلال ردود أفعاله الموثّقة، وهناك في المقام الثاني القار ئ (الافتراضي) وهو الذي يمكن أن تُسقط عليه كل تخيينات النص الممكنة، وعادة ما تتفرع المقولة الثانية إلى ما

---

(٤) سورة يوسف، الآية (٤).

يُدعى بالقارئ (المثالي) ثم القارئ المعاصر"[١]. فالأول يتمثل بالمرحلة الثقافية التي يُقرأ فيها النص، ويمكننا إدراج معظم ردود الأفعال حول الأبيات الشعرية أو الخطب والمواقف والتحليلات البلاغية في الموروث العربي تحت النوع الأول من القُرّاء. وأما النوع الثاني فهو يمثل المرحلة الزمنية والفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها. وقد اختلف النقاد الغربيون في تسمية القارئ (الافتراضي) أو الضمني، لكونه قارئاً من ورق لا نعرف ملامحه إلا عن طريق لغة النص، فوضعوا له أنماطاً حسب رؤية كلٍّ منهم إلى النص. فأطلق عليه (ريفاتير) اسم القارئ الأعلى (super reader)، ويعرّفه بأنه: مجموعة من المُخَبَّرين الذين يلتقون دائماً عند النقط المحورية في النص وبالتالي يؤسسون واقعاً أسلوبياً من خلال ردود أفعالهم، وهو بهذا يمثل مصطلحاً جمعيّاً لقرّاء متباينين لهم كفاءات مختلفة[1]. وأطلق عليه (فيش) اسم القارئ المُخبَر (informed reader)، وهو الشخص الذي يكون متكلّماً كفئاً باللغة التي يُ بنى بها النص كما يكون متمكّناً من المعرفة الدلالية التي تشتمل على الخبرة المعجمية واللهجات الخاصة والمهنية فضلاًعن كفاءته الأدبية. أما (وولف) فسمّى القارئ الضمني بالقارئ المقصود (intended reader)، وهو القارئ الذي يقصده المؤلف[٢].

وسنستخدم هذه المفاهيم لتعزيز موضوع الدلالة في البلاغة العربية، ونعود هنا إلى تعريف علم البيان الذي أوردناه في أول الكلام، حيث اعتمد السكاكي في تحليله للبيان على ثلاثة أنواع من الدلالات، وهي دلالة المطابقة، ودلالة التضمّن، ودلالة الالتزام[٣]، وتكون بحسب منزلة القارئ وفهمه لمستويات المعاني. فأما دلالة المطابقة فهي مطابقة الدال للمدلول على ظاهر المعنى، وتسمى بالدلالة الوضعية والدلالة اللفظية، أي ما يتبادر إلى ذهن السامع عند سماعه للكلام وهذا هو المعنى المعجمي الذي يدخل فيه العُرف، وفي هذه الدلالة يدخل التشبيه، حسب ما يرى البلاغيون، لأنه يُبنى على الحقيقة وليس على المجاز، فكلا المشبه والمشبه به يكونان على المعنى الوضعي، وقد وضّحنا رأينا في هذه المسألة من قبل في أن التشبيه ليس حقيقة. وأما دلالة التضمّن فهي دلالة عقلية وفيها

---

(١) فعل القراءة (مرجع سابق): ٢٠.

(١) ينظر: فعل القراءة (مرجع سابق): ٢٤.

(٢) ينظر: المرجع السابق: ٢٥ ـ ٢٧.

(٣) ينظر: مفتاح العلوم (مصدر سابق): ١٥٦.

يكون المعنى على المستوى الثاني حيث يتعلّق المعنى الأول بالثاني والثاني بالثالث وهكذا، ونصل إلى هذه المعاني عن طريق العقل ويدخل المجاز المرسل في دلالة التضمّن. وأما دلالة الالتزام فهي دلالة عقلية كذلك ولا يجب فيها أن يثبتها العقل فقط بل أن تكون كذلك مما يثبته اعتقاد المخاطب، وتشتمل على الاستعارة والكناية، والفرق بينهما يكون في طبيعة الملازمة بينهما ففي الاستعارة ينتقل المعنى من الملزوم إلى اللازم وفي الكناية ينتقل من اللازم إلى الملزوم[٤]. ويبدو أن السكاكي اعتمد على الغزالي أو غيره من الأصوليين في تفسير معنى الدلالات الثلاثة في تشبيه دلالة المطابقة بلفظ البيت الذي يشير إلى معناه الأصل، فقولنا: بنيت بيتاً، يشير البيت إلى معناه الحقيقي، ودلالة التضمّن هي بمنزلة الحائط أو السقف بمفهوم البيت لأنهما جزء منه، ودلالة الالتزام هي بمنزلة السقف في مفهوم الحائط فليس الحائط جزءاً من ذات السقف كما كان في حال البيت من السقف والحائط، ولكن السقف لا يكون بلا حائط فهو كالرفيق الملازم له الخارج عن ذات السقف. ورأى الغزالي أن الدلالة الشرعية لا تكون إلا بدلالة المطابقة والتضمّن، أما دلالة الالتزام فهي لا حصر لها، إذ إن السقف يلزم الحائط والحائط يلزم الأُسّ والأُسّ يلزم الأرض وهكذا، لذا يحثّ من أن يُعتمد عليها في الوصول إلى الحكم الشرعي[١]. وعلى الرغم من اعتماد السكاكي على هذه الدلالات في تحديد البيان إلا أنه لم يطبقها في منهجه بشكلها المطلوب. ويبدو لي أن مشكلة البلاغيين، عموماً، كانت في محاولتهم للتوفيق بين منطق الفقهاء ورغبة الشعراء، لذلك نجدهم في فهمهم للنصوص يتنقّلون بين المنطق والرغبة، فكان المنطق يحدّ من جنوح الرغبة، والرغبة تحدّ من تزمّت المنطق. فنجد أن القراءة البلاغية لم تتحرّر من الأصول المنطقية، فاعتمدت على المنطق النحوي أحياناً والمنطق الفقهي أحياناً أخرى، وذلك من أجل توازن الرؤية مع الذوق الاجتماعي والعرف.

هذه هي مستويات القراءة في الفنون البيانية حسب ما نفهمه من آراء القدماء، غير أن تحقيق الحدود والتعريفات في البيان صعب جداً لأنه يعتمد على مهارة القائل وخبرة السامع، كما يعتمد على قضايا غير ثابتة كالإرث الثقافي للمجتمع واستجابة اللغة للتطور ودخولها في مجالات جديدة. كما تحتاج هذه القضايا إلى تطبيق واسع واستقراء

---

(٤) ينظر: المصدر السابق: ١٥٦ ـ ١٥٧.

(١) ينظر: المستصفى من علم الأصول (مصدر سابق): ١/ ٣٨.

متقصٍّ للنصوص الإبداعية على اختلاف أجناسها ومستوياتها لنستطيع الوصول إلى الأحكام الأقرب إلى الفهم الصحيح للعقل العربي.

على أية حال سيكون لنا وقفة عند بعض النصوص المطوّلة لفهم واستيعاب المستويات التي نتحدّث عنها هنا. وربما نكون قد استوفينا جانباً مهماً من الدلالة وهو القارئ، وما زال أمامنا جانب آخر لا يقلّ أهمية عن القارئ وهو السياق الذي سيكون ميدان المبحث الآتي.

**

المبحث الثالث

مطابقة الكلام لمقتضى الحال

مدخل:

تعرَّف البلاغة في الكلام بأنها: "مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته"[١]، ويُفسَّر مقتضى الحال بالمقامات التي يَرِدُ فيها الكلام، وهي تشتمل على مقامات البناء النحوي الذي أَطلق عليه الجرجاني (النظم) أو معاني النحو. لذلك دُرِستْ المطابقة لمقتضى الحال في علم المعاني على أحوال الإسناد ، ومتعلّقات الفعل، والفصل والوصل، والإيجاز والإطناب، والقَصْر وغيرها.ويوضّح القزويني مقامات الكلام بقوله: "فمقام التنكير يباين مقام التعريف ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد ومقام التقديم يباين مقام التأخير ومقام الذكر يباين مقام الحذف، .... وكذا خطاب الذكي يباين خطاب الغبي وكذا لكل كلمة مع صاحبتها مقام"[٢]. فالتركيب النحوي يعطي معنىً إضافياً للكلام يزيد على المعنى المعجمي، فضلًاعن ذلك تكون للمخاطب منزلةٌ في أداء المعنى، وقد ذكرنا ذلك في حديثنا عن المتلقي. كما يشير القزويني في كلامه السابق، إلى مصاحبة الألفاظ لبعضها بعضاً، ويعني بها انسجام الألفاظ من حيث النطق للابتعاد عن التعقيد اللفظي الذي يقع بسبب تنافر الكلمات أو التكرار مما يؤدي إلى ثقلها على اللسان، من ذلك الشاهد المشهور الذي يرويه الجاحظ[٣]من [الرجز]:

وقبرُ حَرْبٍ بمكانٍ قفرُ وليس قربَ قبرِ حَرْبٍ قبرُ

غير أن المصاحبة قد تعني أَبعدَ من ذلك، حيث لا تقف عند التنافر الصوتي للألفاظ فحسب، بل إنها تُعدّ من أهم مبادئ اللغة التي اعتمد عليها (فيرث) في وضع نظريته السياقية وأطلق عليها المصاحبة اللفظية أو (الانتظام)؛ وتتلخص في إمكانية تعرُّف

---

(١) التلخيص (مصدر سابق): ٣٣.

(٢) الإيضاح (مصدر سابق): ١٣.

(٣) ينظر: البيان والتبيين (مصدر سابق): ٦٥/١.

الكلمة من خلال قرينتها[١]. ويمكننا الاستفادة من المصاحبة اللغوية في تعيين الدلالة في المجاز، فلو أخذنا كلمة (سِرْب)، على سبيل المثال، فهي تُطلق على قطيع القطا والظباء والوحش والنساء، وقد ذكر صاحب اللسان أن النساء جاءت على طريق التشبيه بالظباء، كما أَورَدَ عن أبي حنيفة قوله في جماعة النَّخْل السِّرب وهو على التشبيه أيضاً[٢]. فإذا قال قائل: سرب الغمام، خرج اللفظ من مصاحباته المعروفة إلى لفظ مغاير، وتتشكل مصاحبة جديدة بين السرب والغمام لما في لفظ (سرب) من مصاحبات الماء فضلًاعما ذكرناه، فمنه السَّراب وهو شبيه الماء والسَّرْب وهو الماء السائل[٣]، فيجوز نقل المصاحبة من أصلها المعجمي إلى العلاقة الجديدة التي يتصوّرها القائل في الألفاظ، حيث يقوم التصوّر، غالباً، على مفهوم بلاغي. لذا نجد المصاحبة تكون في مباحث بلاغية متعددة على مستوى الألفاظ والجمل مثل الطباق والمقابلة ومراعاة النظير وتشابه الأطراف والإرصاد والمشاكلة وغيرها من فنون ا لبديع فضلًاعن فنون البيان كافة . فقولنا على سبيل المثال في الطباق: الليل والنهار، والظلمات والنور، والعلم والجهل، فكل كلمة تصاحب ما يناسبها في اعتبار الضديّة، ومثله في المقابلة على اعتبار الجمل كقوله تعالى: ﴿ **قلِ اللَّهُمَّ مالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَن تَشَاء وتَنزِعُ الْمُلْكَ مِمَّن تَشَاء وتُعِزُّ مَن تَشَاء وتُذِلُّ مَن تَشَاء** ﴾[٤]. وهكذا تكون باقي الفنون التي ذكرناها. ونحن نحتاج في فهم المصاحبات اللفظية إلى تفسير بلاغي للعلاقات المعجمية لكي نستخرج الأسس الفنية التي تقوم عليها، ويمكننا إجراء ذلك مع المفردات التي تَرِد في النصوص على سبيل المجاز.

وأما مطابقة الكلام فهي تشير إلى المرجع (reference)، وما نعنيه بالمرجع هو العلاقة بين الكلمة ومدلولها، وكما ذكرنا في مبحث المعنى فإن مصطلح المرجع يعود إلى الناقدين (ريتشاردز وأوكدن) اللذين اعتمدا على (دي سوسير) في جعل المرجع أو المدلول هو الرابط بين الكلمة (الدال) والشيء في العالم الخارجي، ونحن في هذا المبحث نريد تحويل

---

(١) ينظر: مدخل إلى علم الدلالة، فرانك بالمر، ترجمة: خالد محمود جمعة، ط١. (الكويت: مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ١٩٩٧): ١٦٩.

(٢) ينظر: لسان العرب، ابن منظور. تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، (مصر: دار المعارف، (د.ت)): مادة: (سرب).

(٣) ينظر: المصدر السابق: المادة نفسها.

(٤) سورة آل عمران، الآية (٢٦).

مفهوم المرجع من كونه يمثل العلاقة بين الكلمة والشيء إلى تمثيله للعلاقة بين المقام والمقال، ليتناسب مع تعريف بلاغة الكلام (المطابقة لمقتضى الحال)، أي مطابقة الكلمات لمرجعها النصّي وليس الخارجي. لذا خصّصنا هذا المبحث لدراسة جانبين من المرجعيات أو المقامات؛ يكون الأول في المستوى الفني للغة والتراكيب، ويكون الثاني في المستوى الموضوعي للمعاني والدلالات. وسيأتي شرح ذلك بالتفصيل فيما يأتي.

أولاً: السياق ومرجعيّات النص:

تُعَدّ محاولة أبي عبيدة معمر بن المثنى في دراسة مجاز القرآن من أهم المحاولات المرجعية حين استعان ببيت امرئ القيس في قوله من [الطويل]:

أيقتلُني والمشرفيُّ مُضاجعي ... ومسنونةٌ زُرْقٌ كأنيابِ أغوالِ

في فهم قوله تعالى: ﴿طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُؤُوسُ الشَّيَاطِينِ﴾[1]، ونجاحِه في إقناع السائل عن التشبيه بوجود مرجع دلالي لنص الآية في نصوص سابقة من الشعر الجاهلي على اعتبار أن القرآن الكريم نزل بلغة العرب فخاطبهم بما يفهمون. فأبو عبيدة لم يجد في العالم الخارجي ما يمكن أن يصلح مرجعاً للمشبه والمشبه به فوجد نصاً واضحاً ومعروفاً استند إليه بوصفه مرجعاً دلالياً، لا على أساس تشابه المعنى بين الشاهدين بل على أساس تشابه البناء البياني بينهما. غير أن بعض المفسّرين ذهب إلى البحث عن مرجع واقعي للآية فقال في رؤوس الشياطين هي الحيّات ، وقال آخرون هي ثمرةُنَبْتٍ كريه المنظر يسمى أَسْتَن[2] ، ويبقى قول أبي عبيدة الأفضل والأدّقلأنه اعتمد على مرجع دلالي وليس على مرجع واقعي لا يستند إلى دليل.

وإذا كان أبو عبيدة استطاع أن يجد تبريراً مرجعيّاً في فهم الآية، فماذا نفعل نحن لو سأَ نَلا السائلُ نفسُه عن بيت امرئ القيس السابق؟. فأين نجد (المسنونة الزرق) و(أنياب الأغوال)؟. وليس لنا إلا أن نردَّ ذلك إلى الوعي الجماعي والعُرف الذي يسمح بإقناع السائل

---

(١) سورة الصافات، الآية (٦٥). وينظر في هذا الخبر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، تح: إحسان عباس، (بيروت: دار صادر، ١٩٧٧): مج ٥ / ٢٣٦، وبيت امرئ القيس في الديوان (مصدر سابق): ٦٢.

(٢) ينظر في ذلك على سبيل المثال لا الحصر: الكامل للمبرد: ٩٣/٣، والعمدة: ٢٨٨/١.

بدلالة التشبيه في بيت امرئ القيس والذي لم يَسأَل عنه السائل لأنه جزء من الثقافة العامة المتعارَف عليها. فليس ثمة واقع حقيقي نُحيل إليه المعنى سوى الخطاب الاجتماعي.

وقضية المرجع أو المدلول من القضايا الشائكة والمعقدة، وتعود في شكلها ومضمونها إلى مسألة الفن وعلاقته بالواقع. وقد تناولنا بعض الجوانب اللغوية المتعلقة بالمرجع في مبحث المعنى إلا أن الأمر يبقى بحاجة إلى معالجات أخرى، لأننا لا نتعامل مع ألفاظ مجرّدة أو مصطلحات علمية يمكن تحديدها بسهولة في الرجوع إلى معانيها المعجمية، بل نحن نتعامل مع نصوص وكلمات داخل تراكيب. وإذا كنّا نستطيع أن نتصوّر مرجعاً خارجيّاً للكلمات المفردة "فنحن لا نستطيع أن نربط بين معنى جملة وأشياء وأحداث في الحياة على نحو مباشر"[١].

إن الضرورة المعرفية تحتّم وجود مرجعية للكلمات، لأن المرجعية كما يعرّفها (بالمر) هي: "العلاقة التي تلاحَظ بين العناصر اللغوية: ألفاظ، جمل، والعالم الخارجي"[٢]، وهذه العلاقة هي التي توحّد المجموعة الاجتماعية من الناس في وعي مشترك فيتشكّل التاريخ والعُرف والثقافة في خطاب موحّد، وعلى هذا الأساس يفرّق (بالمر) بين المرجعية والدلالة فيقول بعد ذلك: "أما الدلالة فمصدرها النظام المعقّد لطبيعة العلاقات الداخلية التي بين عناصر لغة ما، ولهذا يبدو من المفيد أن يُفترَض كون الموضوع الحقيقي لعلم الدلالة متلخصاً في البحث بالطريقة التي يتمّ بها ربط اللغة بالتجارب والخبرات والمعارف، فيمهّد بذلك السبيل لجعل المرجعية جوهر الدراسة الدلالية إلى درجةٍ يحتلّ فيها بحث العلاقات الدلالية المساحة الأكبر من الدراسة اللغوية"[٣]. فالمرجع، إذن، هو أساس الدرس الدلالي لأنه يتخذ مسارين: الأول لغوي، والثاني معرفي، ومن الطبيعي جداً أن نتعامل مع الفنون البيانية على هذا الأساس لأن المجاز والاستعارة والتشبيه والكناية هي بالأساس بناء لغوي.

ومهما كانت التصوّرات حول طبيعة العلاقة الرابطة بين المرجع ومعطياته فإن

---

(١) علم الدلالة، إطار جديد (مرجع سابق): ٤٥.

(٢) مدخل إلى علم الدلالة (مرجع سابق): ٦٩.

(٣) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

السؤال الذي يبقى أمامنا يدور حول ماهيّة الواقع الذي نتحدث عنه. ويمكننا الإجابة، باختصار، بأن الواقع، على المستوى الفني، ليس سوى ظاهرة لغوية، وهو لا يُعَدُّ مرجعاً للكلمات إلا بوصفه نسقاً دالاًّفي خطاب مستحدَث. وبناءً على ذلك يمكننا تقسيم السياقات إلى قسمين رئيسين هما: سياقات خارجية، وسياقات داخلية؛ فأما الخارجية فتتمثّل في السياق المعجمي والسياق النحوي، وهما سياقان مسطّحان يتعاملان مع شكل الخطاب بوصفه منظومة عامة خاضعة لقوانين اللغة المشتركة. وأما الداخلية فتتمثّل في سياق التلقّي وسياق الخطاب الآيديولوجي الذي يُعنى بتوحيد رموز الواقع الاجتماعي من خلال اللغة المستخدمة، وهو الذي أشار إليه (بالمر) بربط اللغة بالتجارب والخبرات والمعارف كما ذكرنا أعلاه. فالمرجع ينتقل من السياق المعجمي إلى السياق النحوي، ثم منهما إلى سياق الخطاب والتلقّي.

وقبل أن ننتقل إلى موضوع آخر نقف عند بعض النماذج البيانية لتفسير المسائل التي نتحدث عنها، من ذلك قول الشمّاخ بن ضرار في وصف القوس التي صنعها بيده ثم باعها وندم عليها من [الطويل][1]:

إذا أَنْبَضَ الرامون عنها ترنّمَت ترنُّمَ ثكلى أوجَعَتْها الجنائزُ

يتضمن البيت مجازاً (بالاستعارة) في قوله (ترنَّمتْ)[2]، وتشبيهاً محذوف الأداة في قوله (ترنّمَ ثكلى)، ويكون وجه الشبه هو ترديد الصوت بين الاثنين. وقد أعطى التشبيهُ دلالةًإضافيةًلمعنى الترنيم لكونه مضافاً إلى ثكلىفجعل للقوس صورة جنائزية تشير إلى حتمية قضائها على الطريدة، كما تعبّر عن حزنه لبيعها. فلم يكن التشبيه لتسوية وجه الشبه بين الطرفين وإنما غايته إضافة دلالة جديدة للقوس، وهي دلالة الحزن من جهة ودلالة القتل من جهة أخرى، وقد وقعَا الاثنين على الطريدة وصاحب القوس معاً، فكأن القوس فعلت به ما فعلت بالطريدة. فهنا لا يكفي أن نحدد وجه الشبه بين ترنّم القوس والثكلى دون النظر في مجمل الصورة التي وردت في السياق لأن وظيفة وجه الشبه هي

---

(١) بيت الشماخ في: جمهرة أشعار العرب، أبو زيد القرشي، شرحها وضبط نصوصها: عمر فاروق الطبّاع، (بيروت: شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع (د.ت)): ٢٤٨.

(٢) كذا قال الزمخشري فيه إنه مجاز، ينظر: أساس البلاغة، محمود بن عمر الزمخشري، (مصر: دار الكتب المصرية، ١٩٣٣): مادة (رنم).

الجمع بين المشبه والمشبه به، وهذا لا يصحّ هنا، لأن القوس أُضيف إليها مشهد آخر عن طريق التشبيه، حيث وقع التشبيه داخل جملة الاستعارة فـ (ترنُّمَ ثكلى) هو مفعول مطلق لـ (ترنَّمتْ)، وحسب هذا التركيب يصبح التشبيه جملة مجازية صغرى، وتصبح الاستعارة جملة مجازية كبرى. ونلاحظ أن السياق في البيت لم يخرج عن العلائق البيانية بين الاستعارة والتشبيه داخل النص نفسه، دون حاجتنا إلى الخروج من النص بحثاً عن مرجعية تؤيد المعنى الذي نذهب إليه.

ومثل هذا السياق قول أبي العتاهية من [الوافر][٣]:

هي الدنيا إذا كملت وتمَّ سُرورُها خُذْ مَك

وتفعلُ في الذين بقوا كما فيمن مضى فعلت

وهذان البيتان يقومان أيضاً على تناصّ بياني، حيث يكوّن التشبيه جزءاً من الجملة المجازية، فقوله: (كملت)، (خذلت)، (تفعل)، (فعلت)، مجاز عقلي أو استعارة مكنية، فقد جعل الدنيا هي القائمة بهذه الأفعال، والحقيقة أنها قضاء الله وقدره، ومصير الإنسان في الدنيا وحسن تدبيره لأموره فيها، ولا يمكن فصل المجاز عن التشبيه لأنه يشكّل جملة مجازية صغرى داخل الجملة المجازية الكبرى، فالتشبيه يصلح للعاقل، وقد استعاره للدنيا، واستخدم (ما) المبهمة و(مَنْ) التي لعموم العقلاء لغرض التهويل بجعل المعلوم غير معلوم، وكذلك أعطى للتشبيه معنىً إضافياً ولم يكن للتسوية بين الطرفين لأن الفعل (تفعل) أَخَذ معنى (فعلت) وبالعكس، ليس على دلالة الزمنية ولكن على دلالة الحتمية في وقوع الكمال ثم الخذلان. ولا يعني هذا تسوية الطرفين لأن الفعل الماضي أضاف معنى الثبات للفعل المضارع، والفعل المضارع أضاف معنى الاستمرار للفعل الماضي. وهكذا تكون العلاقات النصية هي الواقع الذي يتأسس عليه العالم الشعري.

وإذا كانت هذه النصوص تحيل دلالاتها إلى مرجع داخلي، فهناك نصوص أخرى لا يمكن تفسيرها إلا بإرجاع خارجي، ولا نعني بذلك الاستعانة بالواقع الموضوعي في تفسير النص بل أن نستعين بنصوص أخرى تشكّل تناصّاً فيما بينها، وفي هذا يقول (ريفاتير): "إن النص الشعري مكتفٍ بذاته، فإذا كان هناك إرجاع خارجي، فإنه لا يكون إلى الواقع، بل هو أبعد

---

(٣) ديوان أبي العتاهية، (بيروت: دار لبنان للطباعة والنشر، ١٩٦٤): ٩٢.

من هذا، ليس هناك إرجاع خارجي إلا إلى نصوص أخرى"[1]. وقد لاحظنا وجود دلالات مشتركة بين بعض الألفاظ في الشعر القديم، منها مثلاًألفاظ الثياب التي تشير إلى المجد والمروءة أو الجمال والعفة، حيث تفسِّر بعضُها بعضاً، من ذلك قول دريد بن الصّمّة من [الطويل][2]:

كميشُ الإزارِ خارجٌ نصفُ ساقِهِ ... بعيدٌ من الآفاتِ طلاعُ أنجُدِ

فالكناية في قوله (كميشُ الإزارِ) لا تدل على الهمة والنشاط أو الفروسية فقط، بل هي تشير أيضاً إلى المجد والمروءة، فكلمة (إزار) لا تأتي إلا عند الحديث عن المفاخر، ومثله قول الخنساء في رثاء أخيها صخر من [المتقارب][1]:

وإن ذُكِرَ المجدُ ألفيتهُ ... تأزَّرَ بالمجدِ ثمَّ ارتدَى

ومثله قول أبي تمام من [الطويل]:

رآك سديدَ الرأيِ والرمحِ في الـ ... ـوغى تأزَّرُ بالإقدامِ فيه وترتدي

فنجد الكناية في (تأزَّرَ بالمجد) و(تأزَّرُ بالإقدامِ) واضحة الدلالة على تناصّ المعاني بين الألفاظ، إذ تمهّد كلُّ واحدةٍ من هذه الكنايات الطريق لفهم الأخرى. وإذا تأمّلنا الكناية الأولى، مرة أخرى، نرى أن قوله (خارجٌ نصف ساقه) هو كناية عن المعنى نفسه الذي في الأولى، وقد جاء التفصيل في الجملة الثانية للتحبّب في ذكر جسد القتيل وإبراز جمال رجولته ، بل يمكننا القول إن البيت كلّه في معنى واحد وبدلالات مختلفة فقوله (بعيدٌ من الآفات) و(طلاع أنجد) تشير إلى المعنى نفسه في الكنايتين السابقتين.

وقد تناول (مصطفى ناصف) بعضاً من الألفاظ التي رأى أنها تمثل رموزاً للشعر العربي، فوجد أن الرّداء يعبر عن معاني الفضيلة الخُلُقية والعقلية فضلاً عن ارتباطه

---

(١) الأدب والواقع، رولان بارط، وآخرون، ترجمة: عبد الجليل الأزدي ومحمد معتصم، ط ١. (مراكش: ج.ج تنسيفت، ١٩٩٢)، مقال بعنوان (الوهم المرجعي)، لريفاتير: ٦٧.

(٢) جمهرة أشعار العرب (مصدر سابق): ١٨١.

(١) ديوان الخنساء، (بيروت: دار لبنان للطباعة والنشر، ١٩٦٣): ٣٠.

بفكرة العافية الجسدية، لذا رأى أن التحليل الأفضل للشعر لا بد أن يكون عن طريق كشف رموزه[٢]، وقد أشرنا إلى بعض آرائه في التمهيد. وعلى الرغم من أننا نجد شيئاً من هذا الاشتراك في دلالة الألفاظ إلا أن تحليل النصوص على الأساس الرمزي يضع الألفاظ في حقول ضيقة، لذلك نفضّل تحليل النصوص على أساس الدلالة والمرجعية لأن النص يفتح آفاقه بنفسه، والتحليل الدلالي يعطي للقارئ إمكانية واسعة في البحث عن شبكة العلاقات الدلالية، كما أن السياق الداخلي يؤثر تأثيراً كبيراً على الرمز ودلالته، فلا يبقى واحداً في كل النصوص.

إن دلالة الألفاظ في البناء البياني في الأبيات السابقة تعتمد على القاعدة الآيديولوجية للفن الشعري العربي، فنحن لا نستطيع أن نردَّ الدلالات إلى أشياء خارجية لأن ذلك لن يؤدي إلى صناعة مفاهيم ورؤىً بل سيؤدي إلى تجميد المعنى في إطار ضيّق. أما الاتساع في شبكة الدلالا ت فإنه يشكّل تناصاً مرجعياً ، وربما هذا الذي دعا (ريفاتير) إلى الاعتماد على التناص بوصفه مصطلحاً إجرائياً في فهم دلالة الألفاظ داخل سياقاتها، وعرّفه بأنه: "إدراك المتلقي للعلاقات بين عمل أدبي وأعمال أدبية أخرى سبقته أو تلته"[١]. ويعتمد المتلقي في إدراكه للعلاقات الدلالية على خطاب الموروث الجماعي. فالواقع خارج النص ليس واقعَ أشياء بل مفاهيم، وهذه المفاهيم تمثل مرجعاً ضرورياً للدلالة كما أشرنا في قول (بالمر) السابق، وربما أن النص هو الذي يوجه الكلمات إلى فصائلها الدلالية إلا أنه لا بد من وجود واقع من الخبرة التي توحّد عناصر الخطاب. وواقع الخبرة الذي نتحدّث عنه هو واقع سيميائي كما أن النص هو نظام سيميائي كذلك، والأنظمة السيميائية، كما يقول ريكور: "هي أنظمة مغلقة، أي أن العلاقة بين اللغة والواقع الخارجي غير السيميائي منفصلة"[٢].

بقي أن نذكر قضية أخرى من القضايا التي تدخل في موضوع السياق والمرجعية ، وهي قضية المقام والمقال التي قامت عليها بلاغة الكلام والمتكلم. ولها جوانب متعددة، منها ما يكون في اعتبار المقام الخارجي، ومنها ما يكون في اعتبار المقام الداخلي؛ فأما

---

(٢) ينظر: نظرية المعنى في النقد العربي (مرجع سابق): ١٢٠.

(١) عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، عمر الطالب، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠): ١٦٨.

(٢) نظرية التأويل (مرجع سابق): ٣٠.

الأول فهو الذي يمثل زمن قراءة النص ومكانه التاريخيين، أي السياق التاريخي للنص، ونجد في كتب البلاغة والأخبار الكثير من المواقف التي تبيّن أخطاء الشعراء والأدباء في اختيارهم للمقال غير المناسب للمقام، وخاصة في باب المديح، من ذلك ما يُروى عن جرير في إنشاده قصيدته التي يمدح فيها عبد الملك بن مروان ، وقد ابتدأها بقوله من [الوافر]:

أتصحو أم فؤادُكَ غيرُ صاحِ ... عشيةَ همَّ صحبُكَ بالرواحِ

فلم يعجب عبد الملك أن يوجَّهَ إليه هذا الخطاب رغم علمه بأن الشاعر خاطب نفسه على سبيل التجريد، حتى إذا بلغ قوله:

ألستم خيرَ من ركب المطايا ... وأندى العالمينَ بطونَ راحِ

طرب لهذا البيت وقال نحن كذلك واللّهِ ومَنْ أَراد أن يمدحنا فليمدحنا بمثل هذا أو فليسكتْ[1].

وترد مثل هذه الأخبار بكثرة في المؤلفات البلاغية حتى وُضِعتْ لها مجموعة من مباحث البديع مثل حسن الابتداء وحسن التخلص وحسن الختام وغيرها، وهي تعتمد على تحكيم السامع في النص حيث يكون هو المسؤول عن إعطائه دلالته. غير أننا لا نرى أن نجعل مثل هذه الأخبار معياراً نقدياً أو مبحثاً من مباحث البلاغة، ولا أن نعتمد عليها في تحليل النصوص لأنها لا تعطي قيمة حقيقية للنص، فلا يمكن أن ننظر إلى النص الواحد بمنظارين، فيكون مرةً جيداً وأخرى رديئاً. كما أن دراسة علاقة المقام بالمقال، بهذا الشكل، تجعل من الدرس البلاغي درساً تعليمياً تهذيبياً يتعلّم فيه الطالب أن يختار مناسبات كلامه ، فضلًاعن ذلك فنحن لا نمتلك بيانات وثائقية يمكننا أن نعرف بها جميع المقامات التي قيل فيها خطاب الملفوظ في التراث العربي. فمثل هذه المقامات لا تصلح أن تكون مرجعاً للنصوص.

وأما الاعتبار الثاني فيكون في المقام الداخلي، وهو على قسمين: الأول يختص بما

---

(١) ينظر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان (مصدر سابق): ٣٢٥/١. وديوان جرير، (بيروت: دار صادر، (د.ت)): ٧٦.

تحدَّثَ عنه البلاغيون في مقامات الكلام حين ربطوا بين غرض القصيدة وموضوعاتها. فلا يجوز في مقام المديح ذكر الموت أو في مقام التهنئة ذكر المصائب. مثال ذلك قول أبي نواس يمدح الفضل بن يحيى البرمكي من [الطويل][٢]:

أَرَبْعَ البلى إنَّ الخشوعَ لبادِ ... عليكِ وإنّي لم أخُنكِ ودادي

سلامٌ على الدنيا إذا ما فقِدتمُ ... بني بَرمَكٍ مِن رائحينَ وغادِ

والبيت الأول كان مطلع القصيدة والثاني خاتمتها. فتطيّر (الفَضْل) من قوله لما فيه من ذكر البلى والموت وهو في مقام مديح[٣]. وهذا يشبه ما أوردناه أعلاه في المقام والمقال إلا أنه يختلف عنه في أنه مقام داخل النص وليس خارجه.

والقسم الثاني يختص بالاقتباس والتضمين من نصوص سابقة. وهو لا يدخل في باب التناص الذي تحدثنا عنه. وإنما يدخل في باب المقام والمقال لأن تضمين نص قديم أو اقتباس آية يعدّ شكلًامن أشكال الاستعارة من مقام إلى مقام. وقد ذكر (بالمر): "أن الأقوال المأثورة والأمثال السائرة وحدات دلالية مغلقة. وليست وحدات نحوية لعدم معرفتها صيغة الماضي"[١]. أي أنها ليست جوهراً لزمن معين. فهي صيغ دلالية جاهزة يمكن توظيفها حسب السياقات الزمانية والمكانية. وهي ما يُطلق عليها بالدراسات الأدبية مصطلح الاستلهام أو الاستدعاء أو التوظيف. مثال ذلك قول الإمام الشافعي (رضي الله عنه) من [مجزوء الوافر]:

قضاةالدهر قد ضلّوا ... فقد بانت خسارتهم

فباعوا الدين بالدنيا ... فما ربحت تجارتهم

فقوله (فما ربحت تجارتهم) اقتباس من قوله تعالى: ﴿ أُوْلَئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُاْ الضَّلاَلَةَ بِالْهُدَى فَمَا رَبِحَت تِّجَارَتُهُم وَمَا كَانُواْ مُهْتَدِينَ﴾[٢]. والآية نفسها تقوم على الاستعارة. لكن هذه الاستعارة غير مطلوبة في البيتين. وإنما المطلوب هو استعارة جملة (فما ربحت تجارتهم) لإعطاء دلالة عقائدية لمعنى الخسارة والبيع الذي نصَّ عليه البيتان. ويمكننا

---

(٢) ديوان أبي نواس (مصدر سابق): ٤٧١ ـ ٤٧٣.

(٣) ينظر: الصناعتين (مصدر سابق): ٤٥١.

(١) مدخل إلى علم الدلالة (مرجع سابق): ٨٥ ـ ٨٦.

(٢) سورة البقرة، الآية (١٦).

الاستفادة من الأقوال والأمثال والآيات القرآنية التي تَرِد في النصوص على شكل اقتباس أو تضمين في فهم دلالة النص باعتبارها مرجعية نصيّة، حيث تؤسس فضاءً منفتحاً تتحرّك فيه المعاني والدلالات.

وعلى هذا الأساس تتمثل المطابقة لمقتضى الحال في مطابقة بنية النص لمرجعه، على أن المرجع لا يمكن تحديده وفهمه إلا من خلال النص نفسه. أما الواقع الخارجي الموضوعي فهو تمثيل غير مباشر لواقع النص. وسوف نعزز هذا الكلام عند تحليل نصوص أخرى فيما بعد.

ثانياً: النص ومطابقة الواقع:

يعدّ مصطلح (المحاكاة) من أقدم المصطلحات التي عالجت موقف الأدب من الواقع، فقد قامت نظرية الأدب عند اليونان والرومان عليه، عند كلٍّ من سقراط وأفلاطون وأرسطو ثم هوراس. وعلى الرغم من كثرة استخدام هذا المصطلح وشروحه، ثم انتقاله إلى البلاغة العربية كما هو معروف عند حازم القرطاجني، إلا أنه ما زال يحمل أفكاراً جديدة عند المحدثين، وأما عند القدماء من الغربيين، كما يقول (رينيه ويليك): "فغالباً ما فُسِّر مفهوم المحاكاة في تاريخ النقد الأدبي على أنه مرادف للنقل الحرفي أو للطبيعية"[1]. أما في النقد العربي فقد"جمع الفلاسفة العرب في شروحهم لأرسطو بين مصطلحين: أحدهما من كتابه (فن الشعر) وهو المحاكاة، والثاني من كتابه في النفس هو (الفنطازيا) في مصطلح واحد هو (التخييل) وهو: حضور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها"[2]، فكثير من النقاد القدماء والمحدثين من عرب وغربيين يتفقون على أن الفن محاكاة للواقع وللطبيعة، ولكنهم يختلفون في تحديد طبيعة هذه المحاكاة وأساليبها، وهذا التباين في فهم طبيعة المحاكاة يعود إلى الاختلاف حول فكرة الواقع التي تقوم عليه، والذي يعرّفه رينيه ويليك بقوله: "الواقع، كالحقيقة أو الطبيعة أو الحياة، هو في الفن كما في الفلسفة والاستعمال اليومي، كلمة مشحونة بالقيمة. وقد هَدَفتُ كل فنون الماضي إلى

---

(١) مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، ترجمة: محمد عصفور، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، ١٩٨٧): ١٨٣.

(٢) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (مرجع سابق): ١٧.

تصوّر الواقع حتى ولو تكلّمت عن واقع أعلى: واقع من الماهيّات، أو واقع من الأحلام والرموز"[٣].

إن الواقع لا يعني الشكل الفيزيائي للزمان والمكان، بل هو السلوك والخبرة والتعايش، كما أنه لا يعني الحقيقة لأن الحقيقة أكثر غموضاً من الواقع، فهي ليست أكثر من مفهوم تُبنَى عليه آيديولوجية العصر. وهذا لا يعني عدم وجود حقيقة أو واقع موضوعي، ولكنه يشير إلى صعوبة إدراكنا لهما، فما أراه أنا غير ما تراه أنت على الرغم من وجود أواصر مشتركة داخل البيئة الاجتماعية الواحدة، ومن غير المنطقي أن نبحث عن واقع ثابت أو حقيقة نهائية نتفق عليها جميعاً. فما الواقع ولا الحقيقة إلا شكل من أشكال اللغة، ونمط من أنماط السلوك. يقول الشاعر الألماني (جوتفريدبن): "ليس هناك واقع خارجي، هناك الوعي الإنساني فقط الذي يبني على الدوام عوالم جديدة"[١]. فالحلم والخيال والأدب وحتى الأساطير هي مظاهر للوعي الإنساني تجاه الواقع، وغالباً ما تكون هي الواقع الأكثر صدقاً والأقرب إلى الفهم. وقد أشرنا فيما سبق إلى طبيعة تشكيل اللغة للواقع، ورأينا أن النص عبارة عن تشكيلات لا نهائية من القراءة، فهو ينتقل من عصر إلى عصر بمفاهيم جديدة تقوم عليها البنية الاجتماعية للمرحلة الزمنية التي يكون فيها، وكل ذلك ناتج عن القدرة الكامنة في اللغة، يقول (روجيه غارودي): "إن مهمة الكلمة ليست محاكاة الأشياء والتشكّل عليها، بل مهمّتها على العكس ، تفجير تعريفاتها وحدودها النفعية ومعانيها الشائعة الاستعمال لنستخلص منها إمكانيات غير متوقّعة وآمالاًومعاني كامنة مدهشة تحملها في طيّاتها، تحوّل الوقائع المعروفة بابتذالها الشديد إلى مادة تخلق الأساطير"[٢].

ويكمن دور الفنان تجاه الواقع في خلق النماذج التي تعمّق الرؤية للواقع وتنقله من شكل بلا قيمة إلى قيمة لها نفوذها المعرفي والتاريخي في تراث المجتمع. ولو تأمّلنا الشعر

---

(٣) مفاهيم نقدية (مرجع سابق): ١٨٤.

(١) معنى الواقعية المعاصرة، جورج لوكاش، ترجمة: أمين العيوطي، (مصر: دار المعارف، ١٩٧١): ٢٧. وقد أوضحنا رأينا حول الواقع بشكل مفصّل في رسالتنا: الواقع والمثال في الشعر العراقي بين عامي: ١٩٥٨- ١٩٦٨، محمد جاسم جبارة، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب جامعة الموصل، ١٩٩٢: ٢، ١٨.

(٢) واقعية بلا ضفاف، روجيه غارودي، ترجمة: حليم طوسون، (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٨): ١٢٨.

العربي القديم سنجد نماذج من هذا النوع. فالصحراء والناقة والحصان والطلل والمرأة، كلها نماذج عبّرتْ عن واقع متميّز له قوانينه وأعرافه . فعلى قلّة أغراض القصيدة العربية وموضوعاتها إلا أن التنوّع البارع في معالجتها جعلها ذات قيمة فنية عالية . فضلاً عن تكثيرها للواقع وتعميق الإحساس به. غير أن هذه النماذج تبقى كائنات من ورق، مادّتها الأساسية هي اللغة التي نُسِجتْ فيها. وقد لعبت الفنون البيانية من تشبيه واستعارة دوراً مهماً في خلق النماذج وتوحيدها.

وإذا راجعنا تقسيمات الاستعارة والتشبيه عند البلاغيين نجدهم يعتمدون في تصنيف أنواعها على مدى مطابقة التشبيهات للعقل والمنطق، كما أنهم يميّزونها حسب المادي والمعنوي، ويضعون اعتقاد السامع مقياساً لمطابقة الكلام للواقع، كما في أحوال الإسناد والخبر والإنشاء، وكذلك في التشبيه نظروا إلى طرفيه على أساس المادي والمعنوي فهما إما حسيّان يُدركان بإحدى الحواس كالـ بصر والشم واللّمس والسمع والذوق ، وإما عقليّان يدركان بالعقل كتشبيه العلم بالحياة، وإما مختلفان، ومن العقلي الوهمي وهو ما ليس مدركاً بشيء من الحواس الخمس الظاهرة مع أنه لو أُدرِك لم يُدرَك إلا بها. كما قُسّم باعتبار وجه الشبه إلى تحقيقي وتخييلي، ومثلها قُسِّمت الاستعارة كذلك، وسيأتي تفصيل ذلك فيما بعد. غير أننا نجد أن مفهوم الواقع أُخذ مما يُدرك بالحواس أو بالعقل وبالاعتقاد. وعلى أساسه تمّ تصنيف بعض فنون البلاغة ومنها التشبيه والاستعارة. ولا يمكننا أن نفهم كيف يستقيم هذا القياس وليس في الصورة الشعرية من تشبيه أو استعارة ما يمكن أن يُدرك بالحواس. فالبلاغيّون اعتمدوا على معنى الألفاظ المعجمي وقالوا ما قالوا. فإذا شُبِّهت المرأة بالبدر فهذا تشبيه حسي لأنه يُدرَ ك بالبصر. وقد لاحظ مصطفى ناصف هذا الجانب من الفهم السطحي للواقع فقال: "إن جميع الباحثين [أي القدماء] يرون أن المعنى في الشعر هو هو في خارجه، وأن الخلاف محصور في (طُرُز) أو (حواشٍ) هذه الطرز تسمّى أحياناً إيجازاً وأحياناً استعارة"[1]. فكيف لنا أن نتصوّر حصان امرئ القيس أو ناقة الأعشى حيوانين واقعيين، بل كيف يكون النعمان بن المنذر شخصية واقعية وقد قال فيه النابغة من [الطويل][2]:

---

(١) نظرية المعنى في النقد الأدبي (مرجع سابق): ٤٧.

(٢) ديوان النابغة الذبياني، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣. (مصر: دار المعارف، ١٩٩٠): ٧٤.

بأنّك شمسٌ والملوكُ كواكبُ إذا طلَعَت لم يبْدُ منهنَّ كوكبُ

ثم قال فيه من [الطويل][٣]:

فإنّك كالليل الذي هو مُدْرِكي وإن خلتَ أنّ المُتأى عنكَ واسعُ

فهو مرة شمس وأخرى كالليل، فهل نقول عن هذا التشبيه إنه حسي لأننا ندرك الليل والشمس والنعمان بالبصر، مع أن الصورة تتجاوز حدّ المنطق وشكل الواقع لما فيها من تهويل وتعظيم وتناقض بين المعنيين، على الظاهر، في البيتين لشخصية واحدة.

ومثل هذا التشبيه قول امرئ القيس في حصانه الذي جمّع صورته من الواقع وتخطّى حدود التصوّر والتوقّع فجعله كائناً أسطوريّاً فذّاً، فقال في بعض ما قال فيه من [الطويل][١]:

كُميتٍ يَزِلُّ اللِّبْدُ عن حالِ متنِهِ كما زَلَّتِ الصَفواءُ بالمُتَنَزَّلِ

دَريرٍ كخُذروفِ الوليدِ أمَرَّهُ تتابعُ كفَّيهِ بخَيطٍ مُوصَّلِ

لهُ أيطَلا ظَبيٍ وساقا نَعامةٍ وإرخاءُ سِرحانٍ وتقريبُ تَتْفُلِ

كأنَّ على المتنينِ منهُ إذا انتحى مداكُ عَروسٍ أو صَلايةُ حَنظَلِ

فجميع التشبيهات ندركها بالحواس، غير أن الصورة النهائية التي يكون عليها الحصان لا يمكن إدراكها إلا بالعقل، فليس قصد الوصف هو إعطاء معنى السرعة والقوة للحصان، بل في تأمّل جماله وجعله نموذجاً ملتحماً بالواقع رغم أنه لا يشابهه شيء منه، وربما يأخذنا هذا الوصف إلى صورة الثور المجنّح في حضارة وادي الرافدين الذي يتكوّن من رأس إنسان وجسد ثور وجناحَي طائر وخمسة أرجل، فكل عناصر التشكيل مأخوذة من الواقع ورغم ذلك فالصورة ليست واقعية. لذلك قال امرؤ القيس بعد أن انتهى من وصف حصانه[٢]:

---

(٣) المصدر السابق: ٣٨.

(١) ديوان امرئ القيس (مصدر سابق): ٤٦ ـ ٤٨.

(٢) المصدر السابق: ٥١.

ورُحْنا يكادُ الطَّرْفُ يقصرُ دونَه متى ما تَرَقَّ العينُ فيه تسفَّلِ

إذ العين عاجزة عن تأمل أوصافه، لأنه فوق المحسوس، وقد قام التشبيه بتحديث عناصر الواقع وإدخالها في مضامين جديدة. وليس قوة البيان في تشبيه أربعة أشياء بأربعة أشياء، كما قال البلاغيون، بل إن التأمل الذي تدفعنا إليه الصورة وقوة الإيحاءات التي تبثها لدى القارئ، المتأتّية من انسجام المتشابهات التي لم نكن نتوقّعها أو ندركها بين الحصان والحجارة وخذروف الوليد (وهي لعبة للأطفال) والنعامة والظبي والذئب والثعلب وحنّاء العروس. إنها الوحدة والتناغم التي يراها امرؤ القيس في الواقع الذي صنع منه نموذجه، وهنا تكون المحاكاة كما عرّفها (ريفاتير) هي: "طريقة أسلوبية مكرّسة لتعديل الإيحاءات"[٣]. فحينما نعجز عن فهم إيحاءات النص ننزل به إلى التفسير الواقعي المسطَّح. ولا بد لنا أن ندرك أن الوصف في الشعر العربي غير خاضع للواقعية، ولا يشكّل له الواقع مرجعاً حقيقياً، ولا تعني المطابقة أن يكون الشعر شعراً تسجيليّاً ينقل لنا الأحداث والأخبار ويسجّل الوقائع والأيام. بل تكون المطابقة في مدى قدرة النص على تغيير انطباعاتنا عن الواقع، وإقناعنا بواقعه هو حيث يصبح "الأسلوب والصور والكلمات والاستعارات والرؤى والمشاهد، كل هذا هو الحياة، الحياة الحقيقية، حياتنا، وهي أكثر أصالة من تلك الحياة الوهمية المنبثقة عن الرؤية المباشرة التي نُسب إلى الأدب حتى ما فيها من تفاهة"[١].

وهناك العديد من الشواهد في الشعر العربي التي تتألق فيها صور التشبيه والاستعارة برسم عوالم غرائبية لا نستطيع إدراكها إلا عبر مدّ جسور من التأمّل بيننا وبين الصورة الشعرية المعبّأة بالإيحاءات، مثال ذلك قول أم الصريح الكندية ترثي أولادها من [الطويل]:

ولمّا اكفهرّت مِن عليهِم سحابةٌ إذا بَرِقت بالموتِ أمطرتِ الدّما

أبَوا أن يفرّوا والقنا في وَلم يبتغوا مِن رهبةِ الموتِ

(٣) الأدب والواقع (مرجع سابق)، مقال: (الوهم المرجعي): ٦٣.

(١) علم الأدب السوفياتي، ب. غورييلي، ترجمة: جلال فاروق الشريف، (دمشق: منشورات دار الصحافة، ١٩٦٤): ١٩٠.

نحـــــــــــــــــــورِهم سُد ـــــــــــــــــــــــــّلها

فإذا بحثنا عن أشكال واقعية لهذه الاستعارات والكنايات نقول إن السحابة هي كناية عن غبار المعركة، وبرقها كناية عن لمعان السيوف، والدم كناية عن القتل، وكذلك في البيت الثاني في قولها (والقنا في نحورهم) كناية عن شدة المعركة ودنوّ الموت، والسُّدّ لَم كناية عن الفرار والنجاة. كما يمكننا أن نفهم البيت الأول على أساس التشبيه فتكون السحابة مشبهاً به لغبار المعركة والبرق مشبهاً به للمعان السيوف. ولكننا بهذا الشرح نقضي تماماً على الإيحاء الغرائبي الذي يصوّره البيتان، فالسحابة التي رآها مصطفى ناصف رمزاً للمرأة الخَفِرة[٢]، أصبحت هنا فضاءً للموت والدم، والبرق والمطر اللذان يرمزان للخصب والخير صارا موتاً. فهذه الصورة الجنائزية لا يمكن أن تُحَدَّدَ بكناية عابرة أو استعارة طريفة فتتحول إلى مفردات وصيغ فارغة من الدلالة، إذ إنها أبعد من ذلك، إنها إسقاط للعالم القائم، وإحلال عالم مغاير يعبّر عن حزن أم الصريح على أولادها الصرعى.

إن اللغة الشعرية مركّب غير قابل للتجزئة، فهي لا تشير إلى أجزاء الواقع بل تتعامل مع رؤية كلّية وليس مع معلومات جزئية متفرقة. وهذا الكلام ينطبق تماماً على الشعر الغنائي حيث يستعين فيه الشاعر بالوعي المشترك بينه وبين المتلقي الذي يقترب منه عن طريق إيجاد روابط من التجارب المشتركة بينهما. فالفنان، كما تعرّفه أميرة حلمي مطر:"هو ذلك الإنسان الذي وُهِب قدرة المخادعة، إنه القادر على أن يقدّم الصورة فنظنّها حقيقة"[١]، وعلى المتلقي أن يترك واقعه المباشر قبل أن يدخل إلى عالم النص لكي يتآلف مع واقع جديد من التصوّرات والأخيلة والقيم. ونؤكّد هنا مرة أخرى على أن المجاز في عمومه ليس استبدال مفردة بمفردة أخرى وليس من وظيفته تفسير الواقع، بل هو إضافة جديدة على الواقع.

***

(٢) ينظر: نظرية المعنى في النقد العربي (مرجع سابق): ١٢٠.

(١) فلسفة الجمال، أميرة حلمي مطر، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٢): ١٧.

الفصل الثاني

عناصر التشكيل البياني ووظائفه

المبحث الأول: التشابه:

- الجملة النحوية وجملة التشبيه.

- الاستعارة واللفظ المفرد.

المبحث الثاني: التجاور.

المبحث الثالث: وظائف التشكيل البياني.

مدخل:

إن القاعدة العامة لبناء المعنى في الجملة العربية تقوم على أساس العلاقة النحوية الإسنادية بين المسند والمسند إليه. وقد انشغل النحاة من بصريين وكوفيين في تثبيت قواعد النحو العربي الذي يعتمد عليه المعنى، والذي انتهى إلى تحديد عناصر التركيب النحوي المتكونة من: الاسم والفعل والحرف، والتي تُبنى عليها علاقة الإسناد في صياغة الجمل. وتعد الجملة أكبر وحدة نحوية ذات معنى، وأصغر وحدة دلالية داخل النص. ولم يستطع الدرس النحوي أن يعالج في تراكيبه وآليّاته النص الكامل إلا عن طريق البلاغة، يقول تمام حسان: "لقد اتخذ النحاة الكلمة المفردة وحدة تحليلية للجملة فحمّلوها وظيفة الأبواب النحوية المفردة، ...، فإذا وضعنا الكلمة في ضوء هذا الاعتبار الأخير وجدنا الكلمات تتكون منها الجملة؛ وهذه الجملة هي المدى الأقصى الذي وقف عنده النحاة، فلم يتناولوا وحدة أكبر منها حتى حين كان النحاة يتكلمون عن عطف الجمل أو عن الاستدراك أو الإضراب.."[(١)]. وقد فعل البلاغيون كما فعل النحاة، واجتهدوا في وضع قواعد للبلاغة متضمنة لثلاث غايات يمكن إجمالها بثلاث كلمات هي: التصحيح والتبيين والتزيين. فأما التصحيح فهو ما يختص به علم المعاني التابع لعلم النحو، ويشتمل على قاعدة (مطابقة الكلام لمقتضى الحال)، وأما التبيين فهو ما يختص به علم البيان التابع لعلم الدلالة ويشتمل على قاعدة (لكل مقام مقال)، وأما التزيين فهو ما يختص به علم البديع، وفيه تكتمل جوانب النقص في العلمين السابقين في تحسين استخدام عناصر التشكيل في أداء المعنى[(٢)].

---

(١) الأصول (مرجع سابق): ٣١٧.

(٢) لقد اختلف البلاغيون في علم البديع فمنهم من جعله تابعاً لعلم المعاني ، ومنهم من جعله تابعاً لعلم البيان، ومنهم من أخرجه من البلاغة كلها وجعله تابعاً لها، ينظر في تفصيل ذلك: جامع العبارات في تحقيق الاستعارات،

وبهذا أصبح للبلاغة ـ كما هو الحال في النحو ـ جانبان: وظيفي وتركيبي، وستكون مهمة هذا الفصل رصد التراكيب البيانية ومناقشة أصولِها وفروعِها، ثم الحديث عن وظائفها، وغايتنا من ذلك هي ربط التركيب بالوظيفة، ثم كلاهما بالدلالة؛ فما الذي يجعل التركيب ذا معنى؟، وما الذي يجعله ذا دلالة بيانية؟، ولماذا يتماثل التركيبان ثم يؤدي كلٌّ منهما وظيفةً مغايرة لما يؤدّيه الآخر؟، أو يختلفان ويؤدّيان الوظيفةَ نفسَها؟.

وقبل أن نمضي في إجابة هذه الأسئلة، نؤكد ما ذكرناه فيما سبق حين حدَّدْنا موقفاً شاملاً حول طبيعة الفنون البيانية وما تعبّر عنه من جهة أنها ليست سوى تراكيب لغوية لا علاقة لها بالواقع إلا بوصفه واقعاً لغوياً. وعلى هذا الأساس قسَّمنا العلاقات اللغوية التي تُبنى عليها فنون البيان إلى قسمين: قسم يقوم على التشابه، وآخر يقوم على التجاور، وهما مصطلحان استخدمهما (رومان جاكوبسون) في حديثه عن علاقة الدال بالمدلول، وقد أشرنا إلى ذلك فيما سبق[١].كما تحدّث عن التشابه والتجاور حين قسم الأشكال البلاغية بالاعتماد على بعض المبادئ اللغوية المتعلّقة بعيوب النطق فجعل الاستعارة من التشابه وهو علاقة داخلية، والمجاز المرسل من التجاور وهو علاقة خارجية[٢]. ونستخدمهما نحن هنا للحديث عن استراتيجيات المجاز في النص بوصفه بنية دالّة. فإن لكل دلالةٍ شبكةً من الروابط التي تشكّل معجم الخطاب فيها، فهي إما أن تكون روابط داخل النص، وإما روابط خارج النص تعتمد على الخطاب الاجتماعي. فالعلاقة الأولى أطلقنا عليها ـ بالاعتماد على جاكوبسون

لأحمد مصطفى الطرودي التونسي (ت١١٦٧هـ)، دراسة وتحقيق: محمد رمضان الجربي، ط١. (طرابلس: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٨٦): ١/ ١٣٢ ـ ١٣٣.

(١) ينظر: ست محاضرات في الصوت والمعنى (مرجع سابق): ١٤٦، وكذلك: الفصل الأول (المبحث الأول) من هذا البحث.

(٢) ينظر: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ط١. (بيروت: دار الشروق، ١٩٩٨): ٢٩٥.

ـ التشابه لأنها تحتاج إلى طرفين ووجه شبه أو جامع، والتركيب هو الذي يحدد نوع التشابه. والثانية أطلقنا عليها التجاور لأن التركيب لا يدلّ على المعنى إلا بالاعتماد على المفاهيم الاجتماعية. وهذا أدّى بالضرورة إلى أن يكون الأول في الألفاظ المفردة، والثاني في الجمل، وسيأتي الحديث عنهما بالتفصيل.

المبحـــــث الأول

التشـــابـه

أولاً: الجملة النحوية وجملة التشبيه:

يمثل التشابه مبدأً أساسياً من المبادئ التي يقوم عليها النظام اللغوي والمعرفي، فعلى المستوى المعجمي نجد مجموعة من الأسس التي تنتظم عليها المادة المعجمية وفقاً لقاعدة التماثل أوالتضاد (الصوتي أو المعنوي)، مثل المشترك اللفظي، الترادف، الأضداد، الحقل الدلالي، الاشتقاق، وغيرها، حيث تنقسم المواد المعجمية إلى فصائل صوتية أو معنوية سواء على مستوى التشابه أم مستوى الاختلاف.

كما أن التشابه يعدّ من أهم وسائل التعلّم وإدراك الواقع، لأننا غالباً ما نتعلم الأشياء عن طريق (المقايسة والموازنة)، فنكتفي بتعلّم النماذج لكي نقيس عليها جميع ما يواجهنا من أمور جديدة سواء في معرفة الأشياء أم في معرفة الطبائع من التصرف والسلوك في مجال الخبرة النفسية والاجتماعية.

وقد عَرَفْنا فيما سبق أن مهمة الفنان هي (خلق النماذج) التي تختزل الواقع وتحيله إلى عناصر قابلة للتكرار والتحديث. وهذه النماذج تُبنى وفقاً لوعي الفنان بالواقع وخبرته في نقل الأنظمة الخارجية وتحويلها إلى أنظمة داخلية عن طريق اللغة. وليس ثمة تشابهٌ أو تضادّ بين الأشياء خارج الوعي البشري، إنما هذه العلائق هي من صناعة الخبرة البشرية في محاولتها لتجزئة الواقع من أجل التعرّف عليه وفهمه، فلماذا يكون الأبيض ضد الأسود ولا يكون الأزرق ضد الأحمر؟!، ولماذا ارتبط مفهوم العبودية باللون الأسود مع أن العبودية تعود إلى الملكية وليست إلى اللون؟!.

إن الخطاب الاجتماعي الذي ينشأ في مرحلة تاريخية معينة هو الذي يفترض عناصر التشابه والتضاد، لذلك نرى أن التشابه يمثل استراتيجية عامة لخلخلة العلاقات اللغوية وانزياحها عن أنظمتها العادية. وهو يعدّ واحداً من آليات صناعة النماذج باستخدام مبدأ المقايسة التي تقع بين خبرة الفنان وخبرات مَنْ سبَقَه، فتنشأ الأَشكال الأدبية (والبلاغية) من خلال الترابط بين المعاني والأشياء.

وبناءً على هذا سيندرج تحت مصطلح التشابه كلٌّ من فن التشبيه والاستعارة، فكلاهما يجمعهما مبدأ واحد وهو المشابهة بين الطرفين، فمرّةً يكون المشبه والمشبه به، ومرّةً يكون المستعار له والمستعار منه، ولكلٍّ منهما تراكيبه وآليّاته التي تُبنى عليها عبارته. ويمثل التشابه علاقة داخلية حيث يتم الربط بين المتشابهين عن طريق النص نفسه وليس عن طريق الاحتمال أو العُرف كما هو الحال في المجاز المرسل والكناية، فالقرينة اللفظية أو السياقية (الحالية) تمنع وقوع الاحتمال، أما في المجاز المرسل والكناية فالقرينة عقلية تحتمل تخريجات مختلفة سنبيّنها في حينها. لذلك أطلقنا على العلاقة التي تضم المجاز المرسل والكناية بالتجاور لأنها علاقة خارجية.

إذا عدنا إلى طبيعة البنية التركيبية للفنون البيانية نجد أن البلاغيين اعتمدوا على مفهوم الجملة النحوية وحاولوا صياغة مفهوم مشابه للجملة البلاغية. وعلى الرغم من أن الجملة النحوية قائمة على الإسناد الذي يكون به الإعراب إلا أن النحاة استندوا على المعنى في تعريف الجملة، وزعموا أن المعنى هو الإعراب كما هو معروف عند الجرجاني في نظرية النظم. ولم يضع أوائل النحاة تعريفاً واضحاً للجملة مثل سيبويه (ت١٨٠هـ)، غير أن ابن جني استنبط تعريفاً من كلام سيبويه يتلخص بأن الجملة هي قطعة من الكلام

مستغنية بنفسها يمكن السكوت أو انقطاع الكلام بعدها[١]. وتحدَّدتْ الجملة بعد ذلك عند معظم النحاة بأنها أصغر وحدة ذات معنى[٢]. وتبقى قضية الوحدة المعنوية والإعراب موضع خلاف وتساؤل، لأن الجمل في العربية تنقسم إلى قسمين: جمل لها محل من الإعراب، وجمل ليس لها محل من الإعراب. فإذا كان الإعراب هو علّة المعنى، فما يكون وضْعُ التي ليس لها محل؟، يقول (فخر الدين قباوة): "الأصل في الإعراب أن يكون للمفرد، اسماً أو فعلاً مضارعاً، لأنه كلمة واحدة يمكنها أن تظهر على آخرها حركات الإعراب، أو تقدَّر تقديراً. أما الجملة فبعيدة عن الإعراب، لأنها مركّبة من كلمتين أو أكثر، تركيباً إسناديّاً، أو شرطيّاً، ويستحيل أن يظهر عليها أو يقدَّر بمجموعها، حركات الإعراب، في حال من الأحوال. وأما ما تراه في كلماتها، من مظاهر إعرابية، فهو خاص بالمفردات، ولا علاقة له بالجملة"[٣]. وقال أبو حيان: "أصل الجملة أَلا يكون لها موضع من الإعراب، وإنما كان كذلك لأنها إذا كان لها موضع من الإعراب تُقدّر بالمفرد، لأن المُعْرَب إنما هو المفرد، والأصل في الجملة أن لا تكون مقدّرة بالمفرد"[١].

هذا يعني أن علاقة الإسناد هي علاقة معنى وليست علاقة إعراب، وأن الإعراب لا يمثل المعنى، ويضيف قباوة إلى ذلك قوله عن معنى عبارة (لا محل له من الإعراب): "لا يعني تجريده من الدلالة المعنوية والعلاقات التي بينه وبين الكلمات المحيطة به. وإنما يعني أنه لا يتأثر لفظ آخره بتغيّر معانيه وعلاقاته، أو بالكلمات التي قبله. فهو يلتزم صورة واحدة لا علاقة لها بظواهر الإعراب"[٢]. وهذا يعني

---

(١) ينظر: مدخل إلى دراسة الجملة العربية، محمود أحمد نحلة، (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٨): ١٧.

(٢) ينظر: المرجع السابق: ١٧ ـ ٢٢.

(٣) إعراب الجمل وأشباه الجمل، فخر الدين قباوة، ط٤. (دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٣): ٣١.

(١) الأشباه والنظائر في النحو، جلال الدين السيوطي، راجعه: فايز ترحيني، ط١. (لبنان: دار الكتاب العربي، ١٩٨٤): ٢/ ٢٥.

(٢) إعراب الجمل وأشباه الجمل (مرجع سابق): ٣٣.

أيضاً أن الحركات الإعرابية ليس لها معنى. وقد برهن (تشومسكي) ذلك بقوله:

"إن قبول أية جملة لا يجوز أن يُقرَّر بسرعة بناءً على معنى الجملة، لأن ثمة جملاً بلا معنى ولكنها صحيحة نحويّاً مثل جملة: (الأفكار الخضراء المجرّدة من اللون تنام حانقة)، وقرّر (هرينجر)، على العكس من ذلك، أن كل الأقوال النحوية جمل، وأن كل الجمل لها معنى، وأن معنى الجملة قد يكون بلا شكّ غريباً أو شاذّاً أو غير مألوف، ولكنه قابل للتفسير والتحليل، أما الجمل التي تخرج على النحو فهي التي لا معنى لها، ...، ثم انتهى (هرينجر) إلى وضع تعريف للجملة بأنها (أصغر قول مستقل)"[٣].

وإذا تأمّلنا اعتراض (هرينجر) نجد أن قابلية التفسير والتحليل في الجملة يعني خلخلة العلاقة الإسنادية، وهذا هو تماماً ما يحدث في الأبنية المجازية، حيث يتم ربط الجمل استناداً إلى المعنى ولا يكون لآلية التركيب البياني الفضل في أداء المعنى، ولكن الفضل يرجع إلى قدرة المبدع في التلاعب بالمعاني وألفاظها. فلا تكون المزية في حذف الأداة أو ذكرها ولا في تفوّق الاستعارة على التشبيه ولا تكون المفاضلة بين التشبيهات باعتبار ذكر الأركان أو حذف بعضها، ولكنها في الابتكار الحاصل عن طريق تغيير الوظائف المعجمية للّغة. فمن غير الصحيح فهم الاستعارة أو التشبيه باعتبار أجزائها، لأنها تختلف عن الجملة النحوية، بل حتى في النحو لا يمكن الوصول إلى معنى الجملة بشرح أجزائها، يقول بول ريكور في هذا الصدد: "فالجملة، وهي وحدة الخطاب الأساسية، ليست مجرّد كلمة أوسع أو أعقد من الكلمة المفردة، بل هي وحدة من نوع آخر. قد يمكن تحليل الجملة إلى عناصرها المكوّنة التي تتألف من عدة كلمات، لكن الكلمات ليست جملاً قصيرة. الجملة كلٌّ غير قابل للتجزئة إلى مجموع أجزائه. صحيح أنها تتكوّن من كلمات، لكنها، من حيث التعريف،

---

(٣) نظام الجملة في شعر المعلقات، محمود أحمد نحلة، (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩١): ١٦.

ليست الوظيفة الاشتقاقية لكلماتها المفردة. الجملة تتكون من علامات، ولكنها ليست علامة"[١].

ونلاحظ ذلك في التشبيه والاستعارة، فقد تأتي الجملة، أحياناً، صالحة لأن تكون تشبيهاً أو استعارة، من الناحية النحوية، ومع ذلك لا تكون منهما لأن معناها لا يتضمّن التشابه بين الطرفين لا لفظاً ولا تقديراً، مثال ذلك قوله تعالى: ﴿**اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ**﴾[٢]، فلا يصح أن نقدّر معنى التشبيه أو أداته في الآية الكريمة، لأن النور صفة مطلقة لله تعالى، قال الزمخشري: "المعنى: ذو نور السماوات وصاحب نور السماوات"[٣]. وقد جاز أن تشبَّه الصفة ـ باعتبار المعنى وليس الإعراب ـ دون الموصوف بعد ذلك بقوله عزّ وجلّ: ﴿**مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ**﴾، فشبّه (النور بالمشكاة) ولم يشبه (الله، جلّ وعلا، بالنور) لأن العلاقة بين الله والنور ليست علاقة تسوية أو تشابه. ومثله قوله تعالى: ﴿**وَامْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ ۝ فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ**﴾[٤]، فكذلك لا يمكن أن تكون هذه من باب التشبيه لأن الصفة قائمة على الإثبات في الموصوف دون غيره، ولا مجال للتفاوت بين المتساندين سواء قُرئتْ (حمالةَ) بالنصب على الذم أ م بالرفع خبراً لـ (وامرأَتُهُ) أم لمبتدأ محذوف[٥]. فمثل هذه الأبنية تُحمل على الوصف وليس على التشبيه أو الاستعارة، على الرغم من أن البناء ليس فيه ما يمنع ذلك، فلو قلنا: زيدٌ أسد، جاز حمل التركيب على التشبيه المحذوف الأداة أو الاستعارة وهو مبتدأ وخبر. وليس العبرة أو العلّة في حذف الأداة ولكن ذلك في المعنى، لأن الأداة قد تقع في الجملة ولا يُقصد التشبيه، قال السكّاكي: "إذا تساوى

---

(١) نظرية التأويل (مرجع سابق): ٣٢.

(٢) سورة النور، الآية (٣٥).

(٣) الكشاف (مصدر سابق): ٦٧/٣.

(٤) سورة المسد، الآية (٤ . ٥).

(٥) ينظر: الجامع لأحكام القرآن (مصدر سابق): ٢٣٧/٢٠.

الطرفان المشبه والمشبه به في جهة التشبيه فالأحسن ترك التشبيه إلى التشابه ليكون كلّ واحد من الطرفين مشبّهاً ومشبّهاً به تفادياً من ترجيح أحد المتساويين، ويظهر من هذا أن التشبيه إذا وقع في باب التشابه صحّ فيه العكس بخلافه فيما عداه، ...، فصحّ أن يُقال لون هذه العمامة كلون تلك وأن يقال لون تلك كلون هذه .."[١]. ويمكننا أن نطلق على مثل هذا التشابه (تشبيهَ التقرير) لأنه يقرّر معنى المشبه في المشبه به ومعنى المشبه به في المشبه دون مفاضلة أو زيادة في المعنى، ووظيفته تقريرية وليست بيانية.

وهذا يعني أن التراكيب التي اعتمد عليها البلاغيون في تقسيماتهم للتشبيه أو الاستعارة تحتاج إلى مراجعة ونظر، لأن التركيب إذا لم يكن من خاصيّته أداء المعنى، فإن ذلك يعني أن المعنى هو الذي يوظف التركيب في أداء مهمته داخل العبارة. وأن اللغة هي المسؤولة عن تفاعلات النص في الشكل والمضمون. فالقانون اللغوي الدلالي الذي تحدّثنا عنه في المرجع والسياق هو الذي يحدد أنماط القول وليس البناء النحوي. فعلى الرغم من أن وظيفة الجملة النحوية هي أداء المعنى إلا أن المعنى الذي تؤديه هذه الجمل هو معنى جزئي لا يحقق في الغالب معنى (التشكيل)، وما نعنيه بالتشكيل هو أصغر وحدة فنية في الجنس الأدبي، كالبيت في القصيدة الغنائية، والفقرة في الخطبة، والجملة السردية في الرواية، وجملة الحوار في المسرحية، وهكذا. ولكي نوضح ما نقصده من هذا التنميط نقرأ بيت ذي الرمّة في وصف امرأة بقوله من [البسيط][٢]:

برّاقةُ الجيدِ واللَّبَّاتُ واضحةٌ ... كأنّها ظبيةٌ أَفْضَى بها لَبَبُ

---

(١) مفتاح العلوم (مصدر سابق): ١٦٤.

(٢) ديوان شعر ذي الرُّمّة، تنقيح: كارليل هنري هيس مكارتني، (المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت)): ١/ ٣.

نجد أن جملة (أفضى بها لَبَبُ) نحويّاً هي جملة وصفية يكون محلها من الإعراب صفة لظبية، وتعطي علاقة الإسناد بين الفعل (أفضى) وفاعله (لَبَبُ) معنى دخول الظبية في فضاء من الرمل الناعم. أما دلالياً فإن مزية التشبيه تكمن فيها وهي ليست وجه الشبه، وإنما جملة خارجة عن جملة التشبيه، وقد تعدّ قيداً للمشبه به. وعند التأمل في معنى البيت ودلالة جملة الوصف، نقول: إن اللَّبَب هو الرمل الناعم الذي يكون على أطراف الواحة، فإذا جاءت الظبية لشرب الماء تنغرس قوائمُها في الرمل فترفع رأسها وجسدها فيكون عُنُقُها أجملَ ما يكون انتصاباً، فالمراد بالتشبيه هو الجِيد وليس العيون أو الرشاقة أو غيرها مما توصف به المرأة من الظبية، فكان الشطر الثاني مفسّراً للشطر الأول. ونرى أن الجملة النحوية لم تستوفِ المعنى، وكذلك جملة التشبيه المبنية على اعتبار نحوي قصّرتْ عن إعطاء الدلالة، ولم يكن منّا إلا الاعتماد على القيم الدلالية للألفاظ للوصول إلى معاني الأبنية كافة القائم عليها تشكيل البيت.

وقبل الحديث عن الأركان وتفاصيل التراكيب نشير إلى مخطط العلاقات البيانية الذي وضعه تمام حسان كما في الشكل رقم (١) المثبت في نهاية هذا المبحث، والذي جمعه من مجمل آراء البلاغيين القدماء، وبالاعتماد عليه فإن ما نتحدّث عنه هنا في التشابه يدخل ضمن القسم التخييلي، وهو يفرّق بين التشبيه والاستعارة على أساس ذكر الطرفين (المشبه والمشبه به) في التشبيه، أو حذف أحدهما في الاستعارة، مع أن البلاغيين لم يفرّقوا بينهما على هذا الأساس فقط، وإنما على أساس ذكر الأداة أو حذفها، فعَدَّ بعضهم التشبيه مضمر الأداة من الاستعارة وأدخله في المجاز[١]. ويبدو أن مرجع ذلك يعود إلى أنهم رأوا أن الأداة تقطع مجال نقل الكلمة من الحقيقة إلى المجاز حيث يعتمد عليها المعنى

(١) ينظر في هذا الخلاف: الطراز (مصدر سابق): ١/ ٢٦٥، و ٢/ ٢ . ٣.

في الانتقال من الطرف الأول إلى الطرف الثاني مع احتفاظ اللفظ بحقيقته، فهي تحجب لفظ المشبه من الاختلاط بلفظ المشبه به، فيبقى كلٌّ منهما على حقيقته، لأن الأداة في التشبيه، كما يقول (علي البدري)، بمنزلة القرينة في الاستعارة[٢]. وفي هذا نظر لأن الأداة ليست من وظيفتها التفرقة بين المشبه والمشبه به، كما هو حال القرينة التي تمنع إرادة المعنى الحقيقي، وإنما على العكس هي تجمع الطرفين، وعلّة الجمع تكون سبباً في إنشاء علاقة جديدة مَ ُلها مَ َلُ الجمع بين الدوال ومدلولاتها على أساس الدلالة كما شرحناها من قبل.

والأداة تأتي على نوعين: ظاهرة ومضمرة، فأما الظاهرة فلها ثلاثة أنواع هي: حرف: (الكاف، كأن)، واسم: (شبيه، مشابه، شبه، مثل، مثيل،..)، وفعل: (يشابه، يماثل،..)، ويمثل التشبيه ظاهر الأداة القاعدة العامة للتشبيه، وفي الأداة تكمن علة العلاقة الداخلية التي تكون في التشابه لأنها الرابط المبرِّر لجمع شيئين لم تكن بينهما علاقة مسبقة. وأما ما يكون بغير أداة فهو أعلى صور التشبيه كما قال البلاغيون الذين عدّوا هذا النوع من باب التشبيه وليس من الاستعارة، لأنه دائر على طرفَي التشبيه فقط، ويأتي بصيغ الجمل النحوية الآتية: أن يأتي المشبه به خبراً أو ما بحكم الخبر مثل خبر كان أو إن أو مفعولاً ثانياً لظن أو إحدى أخوات هذه الأدوات، أو بأن يكون المشبه به مضافاً إلى المشبه أو مصدراً مبيّناً لنوعه[١]، كقولنا زيدٌ أسدٌ، أو رأيتُ زيداً أسداً، ومنه قول المتنبي [من الطويل][٢]:

شَوائِلَ تَشوالَ العَقارِبِ بِالقَنا ... لَها مَرَحٌ مِن تَحتِهِ وَصَهيلُ

---

(٢) ينظر: علم البيان في الدراسات البلاغية، علي البدري، ط٢. (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٤): ٢١٨.

(١) ينظر: علم البيان في الدراسات البلاغية (مرجع سابق): ٣٢، وكذلك: الإيضاح (مصدر سابق): ١٢٢ ـ ١٢٣.

(٢) ديوان المتنبي، (بيروت: دار الجيل، (د.ت)): ٣٥٦.

حيث جاءت (تشوالَ) مفعولاً مطلقاً لاسم الفاعل شوائل وهو جمع شائلة وقد وقع مشبّهاً به، والمعنى أن الخيل وهي تحمل على ظهورها الفرسان الذين يحملون الرماح كالعقارب التي يتقدّم ذنبُها رأسَها.

أما وجه الشبه فمنزلته كمنزلة الأداة، فإذا حُذف كان التشبيه أبلغ، وكلما كان وجه الشبه محتاجاً إلى تأوّل فالتشبيه أجمل، كما قال البلاغيون، وقد أطلق الجرجاني على ما يحتاج فيه وجه الشبه إلى تأوّل: تشبيه التمثيل، وعدّه من المجاز، وهو أخصّ من التشبيه، قال: "اعلم أن التشبيه عامٌّ والتمثيل أخصّ، فكل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلاً"(٣). كما أدخل الجرجاني في باب التمثيل ما كان وجه الشبه فيه عقلياً سواء كان تشبيهَ مفردٍ أم صورة، ومنه كذلك الأمثال السائرة(٤).

وقد اختلفت آراء العلماء في حدّ التمثيل وهم فيه على فريقين: الأول أدرجوه ضمن قاعدة التشبيه كالمطّرزي. أما ابن الأثير فقد أدرج التشبيه والتمثيل في باب واحد. والفريق الثاني فرّق بينهما، وهذا هو ظاهر كلام ابن الخطيب الرازي في نهاية الإيجاز، حيث رأى أن التشبيه غير معدود من المجاز بخلاف التمثيل، فإنه معدود من جملته. أما العلوي فيرى أن الخلاف لفظي ووضع التمثيل على قاعدة التشبيه في ذكر الأداة أو حذفها، فما كان منه ظاهر الأداة فهو من التشبيه، وما كان مضمر الأداة فهو التمثيل. وتردّد الزمخشري في تطبيقه للتمثيل في قوله تعالى: ﴿**خَتَمَ اللّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ وَعَلَى أَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةٌ وَلَهُمْ عَذَابٌ عظِيمٌ**﴾(٥)، فجعلها مرة من باب التمثيل وأخرى من باب الاستعارة(٦). وكثيراً ما

---

(٣) أسرار البلاغة (مصدر سابق): ٨٤.

(٤) ينظر: المصدر السابق: ٩٠، ٩٥.

(٥) سورة البقرة، الآية (٧).

(٦) ينظر: الطراز (مصدر سابق): ٢/ ٢ . ٣، و كذلك: الكشاف (مصدر سابق): ١/ ١٥٥ . ١٥٦.

يتداخل التمثيل في الاستعارة ويفرّق العلوي بينهما في كون الاستعارة تكون في المفرد والمركب، وأما التمثيل فلا يكون إلا في المركب[١]. أما الجرجاني فأدخَل المفرد في التمثيل لأن قاعدة التمثيل عنده متعلقة بوجه الشبه المحتاج إلى تأوّل، بخلاف العلوي الذي جعلها في الأداة المحذوفة، لذلك اختلط بالاستعارة عنده. واستشهد الجرجاني للتمثيل بالمفرد بقول النابغة من [الطويل]:

فإنّكَ كاللَّيل الذي هو مُدْرِكي ... وإنْ خلتُ أن المُنْتَأَى عنكَ واسِعُ[٢]

أما العلوي فيورد أمثلة كثيرة من القرآن والأحاديث الشريفة والشعر، من ذلك قوله تعالى: ﴿ **وَجَعَلْنَا مِن بَيْنِ أَيْدِيهِمْ سَدًّا وَمِنْ خَلْفِهِمْ سَدًّا فَأَغْشَيْنَاهُمْ فَهُمْ لَا يُبْصِرُونَ**﴾[٣]، وقول النبي (ﷺ): {**إيّاكم وفضولَ المَطْعَم فإنه يَسِمُ القلبَ بالقسوة ويُبطئ الجوارحَ عن الطاعة ويُصِمُّ الآذانَ عن سماع الموعظة، وإيّاكم وفضولَ النظر، فإنه يَبْذُرُ الهوى، ويولِّدُ الغفلة**}[٤]. ومن الشعر قول أبي تمام من [الطويل]:

مها الوحشِ إلا أنّ هاتا أوانسٌ ... قَنَا الخَطِّ إلا أنّتلكَ ذوابلُ[٥]

وكذلك أدخله القزويني في باب الاستعارة وهو عنده من المجاز المركب ومتى فشا استعماله سمّيَ مثلاً[٦]. وسنعود للحديث عنه في مبحث التجاور.

---

(١) ينظر: الطراز (مصدر سابق): ٢/ ٨.

(٢) ينظر: أسرار البلاغة (مصدر سابق): ٢٧.

(٣) سورة يس، الآية (٩).

(٤) لم نعثر على هذا الحديث في الصحاح ووجدنا رواية قريبة من معناه ولفظه في: فيض القدير، عبد الرؤوف المناوي، ط١. (مصر: المكتبة التجارية الكبرى، ١٣٥٦هـ): ٣/٤٥٩.

(٥) ينظر: الطراز (مصدر سابق): ٢/ ٦.

(٦) ينظر: التلخيص (مصدر سابق): ٣٢٢ . ٣٢٤.

وعند تأمّل هذه الشواهد نجد أنها تتكون من معانٍ متداخلة حيث تترك للقارئ أبواباً للدخول إليها وتأويلها واستبطان ما فيها من دلالات كامنة في تراكيبها وألفاظها، وجميعها تتشكل عبر علاقات داخلية نصية، ولا نرى في التفريق بين أنواع التشبيه على أساس اصطلاحي ضرورياً في التحليل الدلالي، بل إن الاستغناء عن الحدود الطفيفة والفروق المفترضة يوسّع من أفق النظر إلى النصوص.

ومثل هذا تقسيم التشبيه باعتبار وجه الشبه إلى مفرد ومركب ومتعدد، فهذه أيضاً لا تثبت أمام التحليل الدلالي لأمرين؛ الأول: يتعلق بالسياق، فلا يمكن النظر إلى التراكيب نظرة جزئية ونحن نتعامل مع النص بوصفه شبكة من الدلالات، والثاني: أننا عند تأمّلنا لوظيفة هذه التقسيمات لم نجد لها وظيفة دلالية يمكن الاستفادة منها وإثراء معنى النص بها.

فالمفرد هو ما كان وجه الشبه فيه منتزَعاً من أمر واحد، مثل: زيدٌ كالأسد في الشجاعة، ولكننا لا نجد مثل هذه النصوص المباشرة في الأدب، وإنْ وُجِدَت فهي تكون في سياقٍ أو قيد له اعتباره في التركيب، فالتشبيه المفرد بمنزلة اللفظ المفرد ليس له معنى خارج السياق.

وأما المتعدد والمركب فكلاهما يكون فيهما وجه الشبه منتَزَعاً من أمرين أو أكثر، غير أنّ الفرق بينهما يكون في عدم إمكانية الفصل بين أجزاء التركيب في المركّب، وإمكانية الفصل في المتعدد. ومثال المتعدد قول امرئ القيس من [الطويل][(١)]:

كأنّ قلوبَ الطيرِ رَطْباً ويابساً ... لدى وَكْرِها العُنّابُ والحَشَفُ البالي

فهذا تشبيه متعدد، كما ذكر الجرجاني، لأن الشاعر لم يقصد

(١) ديوان امرئ القيس (مصدر سابق): ٦٨.

امتزاج الرطب باليابس أو العُنّاب بالحشف البالي حيث كان العطف بالواو التي ليست بمعنى (مع)، وإنما أراد أن يجمع الشيئين في مكان فقط[٢]. وليس هذا كلّ ما في البيت لأن قلوب الطير (المشبه) له دلالتان على الزمن فمنها قلوب جديدة كالعُنّاب وقديمة كالحَشَف البالي والشاعر يناسب في حديث القديم والجديد مع حديث الموت والحياة، فالعناب يرمز إلى طراوة الحياة وحمرة الدم الحيّ، والحشف يرمز إلى جفاف الموت وهو كالدم اليابس، فالعلاقة قائمة بين المتجاورين على أساس الزمن وليس الهيئة أو الشكل أو اللون، وليس صحيحاً أن نقرر إمكانية الفصل بينهما لأن هذا سيؤدي إلى خلل في شعرية التركيب.

وأما المركب، عند البلاغيين، فهو الذي لا يمكن الفصل بين أجزائه، وشاهده قول بشار بن برد من [الطويل][٣]:

كأنّ مُثارَ النَّقْعِ فوقَ رؤوسِهِمْ ... وأسيافَنا ليلٌ تَهاوى كواكِبُهْ

فوجه الشبه هنا منتَزَع من أمور متعددة بُنِيَ بعضها على بعض، حيث لا يمكن الفصل بينها، فلا بدّ من اعتبار الحركة والاضطراب الحاصل في صورة كِلا التشبيهين لكي يكتمل المشهد ويتّضح المعنى. وهذا صحيح غير أنه لا يختلف عن الأول وهو المتعدد إلا من ناحية التأويل فعلاقة التشابه متداخلة في كلٍّ منهما ولا نرى ضرورة في الفصل بينهما لأن هذا الفصل لا يؤدي معاني إضافية.

ومن التشبيه المركب نوعٌ يُدعى بالتخييل، وهو ما جُمِعتْ أطرافه من أمور عدة، وقد قسّمه الجرجاني إلى قسمين؛ الأول: أن يكون شيئاً يقدِّره المشبِّه ويضعه ولا يكون، ومثاله قول الصنوبري من

---

(٢) ينظر: أسرار البلاغة (مصدر سابق): ١٧٦ ـ ١٧٧.

(٣) ديوان بشار بن برد، شرح: حسين حموي، ط١. (بيروت: دار الجيل، ١٩٩٦): ١/ ٢٧٣.

[مجزوء الكامل][1]:

وكـــأنَّ مُحمَـــرَّ الشَّقيـــــــــــ .. ـــقِ إذا تَصَـوَّبَ أو تَصَـــــــــــعَّدْ

أعلامُ ياقوتٍ نُشِـرْ .. نَ علـى رمـاحٍ مـن زَبَرْجَـــــــــــدْ

والقسم الثاني: أن تعتبر في التشـبيه هيئـةً تحصـل مـن اقتـران شـيئين ذلك الاقتران مما يوجد ويكون، وشاهده قـول ابـن المعتـز مـن [الوافر]:

غـدا والصـبحُ تحـت اللّيـــــلِ بـــــادٍ .. كطِـــرْفٍ أَشْـــهَبٍ مُلَقَّــى الجِــلالِ[2]

وأما العلوي فيعتمـد علـى كـلام الزمخشـري فـي فهـم التخييـل الذي قال فيه: "ولا نرى باباً في علـم البيـان أدقَّ ولا ألطـفَ مـن هـذا الباب ولا أنفعَ لي عوناً على تعاطي المشتبهات من كلام الله تعـالى وكلام الأنبياء"[3]، ثم يقول العلوي: "إن السبب في حسن موقعه في البلاغة هو ما اختصّ به هذا النوع من كونه موضوعاً على تشبيه غير المحسوس بالمحسوس، كقوله تعالى: ﴿**بَلْ يَدَاهُ مَبْسُـوطَتَانِ**﴾[1]، وقوله تعالى: ﴿**تَجْـرِي بِأَعْيُنِنَـا**﴾[2]"[3]. ويظهـر مـن شـواهد التخييـل التي يوردها العلوي أنه عالج فيهـا آيـات الصـفات مـن المتشـابه فـي القرآن الكريم والسـنة المشرَّفة، ويذكر مجموعة من تعريفات التخييـل

---

(١) الأبيات منسوبة إلى الصنوبري، ينظر: معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، للشيخ عبد الرحيم بن أحمد العباسي (ت٩٦٣هـ)، حققه وعلّق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد (بيروت: عالم الكتب، ١٩٤٧): ٤/٢.

(٢) ينظر: أسرار البلاغة (مصدر سابق): ١٥٤ . ١٥٥. والبيت في: ديوان ابن المعتز، (بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٠): ٣٨.

(٣) نقلاً عن: الطراز (مصدر سابق): ٣/ ٣.

(١) سورة المائدة، الآية (٦٤).

(٢) سورة القمر، الآية (١٤).

(٣) الطراز (مصدر سابق): ٣ / ٣.

منها تعريف الشيخ عبد الكريم صاحب التبيان الذي قال: "هو تصوير حقيقة الشيء حتى يتوهم أنه ذو صورة تُشاهد، وأنه مما يظهر للعيان". وكذلك عرّفه المُطَّرِزي بقوله: "هو أنْ تذكر ألفاظاً لكل واحد معنيان، أحدهما قريب، والآخر بعيد، فإذا سمعه الإنسان سبق فهمُه إلى القريب ومراد المتكلم فهم البعيد". ثم يعرّفه العلوي بقوله: "هو اللفظ الدال بظاهره على معنى، والمراد غيره على جهة التصوير"(٤). وهذه التعريفات تختلف عما ذكره الجرجاني في كونها معنية بتحليل آيات الصفات التي دخلت عنده في باب تشبيه التخييل، وأما الجرجاني فأدخلها في باب المجاز(٥). وما ورد من هذا الباب في الشعر قول الشّمّاخ من [الوافر]:

إذا ما رايةٌ رُفعتْ لمجدٍ تلقّاها عُرابةُ باليمينِ

قال العلوي: "فليس الغرض ههنا الجارحة على جهة الحقيقة، وإنما أراد ما يكون على جهة التخييل"(٦). أما الجرجاني فاعتمد على المبرّد في تفسيره للبيت الذي رأى معنى (باليمين) أي (بالقوة)، ليبرّر الجرجاني، كالمبرّد، نفي الجارحة في آيات الصفات عن الله تعالى فرأى أن اليمين ليست اسماً للقوة والقدرة بل يكون ذلك عن طريق التأويل على الاستعارة(٧).

وقد ذكرنا سابقاً ما يتعلّق بآيات الصفات، من أن سياق هذه الآيات التي عدّها القدماء من الصفات لم يكن سياقها الذي وردت فيه يشير إلى الوصف، لذلك نرى أن تُحمل المفردات على ما جاء منها في لغة العرب في الشعر وغيره، فقد ورد عن رسول الله (ﷺ) قوله:

---

(٤) ينظر في هذه التعريفات: الطراز (مصدر سابق): ٣ / ٤ . ٥.

(٥) ينظر: أسرار البلاغة (مصدر سابق): ٣٢٦ . ٣٢٧.

(٦) الطراز (مصدر سابق): ٣ / ١٠.

(٧) ينظر: أسرار البلاغة (مصدر سابق): ٣٣٢، والكامل (مصدر سابق): ١/ ١٢٩.

{**إذا التبس عليكم شيءٌ من القرآن فالتمسوه من الشعر فإنه عربي**}[١]،والله أعلم.

وعند قراءة النصوص الواردة في تشبيه التخييل والمتعدد والمركب نجدها تخضع تحت قياس آخر هو الحسي والعقلي في اعتبار المشبه أو المشبه به، وهذه القضية نؤجّل الحديث عنها فيما سيأتي من الحديث عن فلسفة الحواس وجمالية الصور وإدراكها، ونشير إلى أن الغاية من التشبيه تكمن في وجه الشبه ولا أظن أن في وجه الشبه ما يمكن أن يُدرك بالحواس لأنه تجسيد للغاية الجمالية في التعبير الفني، وعلى هذا أرى أن هذه التقسيمات وُضِعتْ لغاية تعليمية وليست تعليلية، فهي لا تشكل استراتيجيات في قراءة النص. وغايتنا أن نتعامل مع جملة التشبيه بوصفها مجموعة من الصور والدلالات وليست مجموعة من المفردات.

نخلص من كل ما ذكرنا إلى أن تقسيمات البلاغيين لفنون البيان لا تصلح دائماً للوصول إلى المعنى المراد من النصوص، وإنها أحياناً تضيّق المعنى لأنها تحصره في الأبواب والتقسيمات، لذلك نحن بحاجة كبيرة لفرز المصطلحات البلاغية المفيدة والتي تطوّر الدرس البلاغي. وسنجد فيما بعد أن بعض الفنون البلاغية تشترك بين علم المعاني وعلم البيان، خاصةً فيما يتعلّق بالمجاز، ولكن البلاغيين لعنايتهم بالتقسيم فصلوها بين العِلمين، فكل الجمل الخبرية والإنشائية التي تخرج لأغراض بلاغية هي في الحقيقة تدخل في باب المجاز. فضلاً عن ذلك فإننا نجد تحليل البلاغيين للنصوص يقتصر على جملة الشاهد فقط حتى إذا تضمَّن النص أكثر من فن بياني، فإذا كان الحديث عن التشبيه فالتحليل يقتصر عليه، وهكذا فلا ينظرون إلى ما يتضمنه النص من استعارة أو كناية أو غيرها، مما

---

(١) سنن البيهقي الكبرى، أحمد بن الحسين بن علي بن موسى أبو بكر البيهقي (ت٤٥٨هـ)، تح: محمد عبد القادر عطا، (مكة المكرمة: مكتبة دار الباز، ١٩٩٤): ٢٤١/١٠.

يؤدي إلى القصور في فهم المعنى، أو تكرار الشاهد نفسه في أكثر من موضع. وكلّ هذا يؤدي بالتالي إلى ضعف الأداء في التحليل البلاغي، على الرغم من وجود إشارات جيدة حول ما يتعلّق بمجاز المجاز الذي سنذكره فيما يأتي.

ثانياً: الاستعارة واللفظ المفرد:

إذا انتقلنا الآن إلى الاستعارة وهي الوجه الأكثر عمقاً للتشبيه، كما قال البلاغيون، نجد أن لها تقسيمات لا تختلف عن تقسيمات التشبيه إلا بالتسمية، غير أن مبدأ التشابه الذي تقوم عليه الاستعارة يختلف من حيث الشكل عن التشبيه لكونه ليس له آلة كآلة التشبيه المتكونة من المشبه والمشبه به والأداة ووجه الشبه. وقد قرّب البلاغيون هذه الأركان في الاستعارة بما يماثلها "فالمستعار منه هو معنى المشبه به والمستعار له هو معنى المشبه والمستعار هو اللفظ"[١]، وتُبنى الاستعارة على قرينة لغوية أو حالية تمنع إرادة المعنى الحقيقي للّفظ المستعار، وهي تقابل أداة التشبيه كما ذكرنا، وأما الجامع في الاستعارة فهو يقابل وجه الشبه.

وإذا كان التشبيه يدخل في المجاز بالتأويل فإن الاستعارة مجاز بالأصالة، وهي "مجاز لغوي كونها موضوعة للمشبه به لا للمشبه ولا لأمر أعمّ منهما كالأسد فإنه موضوع للسبع المخصوص لا للرجل الشجاع ولا للشجاع مطلقاً"[٢]، وبهذا يكون التأويل فيها أصلاً للفهم

---

(١) جامع العبارات (مصدر سابق): ١٩٢/١.

(٢) الإيضاح في علوم البلاغة (مصدر سابق): ١٦٢.

وإلا يخرج القول عن المعقول. وأما التشبيه فقد ذكرنا قول ابن رشيق الذي جعل المقاربة بين المتشابهين هي مبدأ المجاز فيه. وعلى هذا الأساس تكون علاقة التشابه هي علاقة مجازية سواء كانت بآلة التشبيه أم بإسناد الاستعارة. فالتشابه هو مبدأ الجمع الذي تقوم عليه الاستعارة بين المعاني والأشياء، قال أرسطو في تعريف الاستعارة بأنها: "إدراك فطري للشبه في غير المتشابه"(٣)، وإدراك التشابه مهمة تقع على طرفَي التلقّي (المؤلف والقارئ)، فمن أجل أن تكون الاستعارة مفيدة وتحقق الغاية التي وُضِعتْ لها لا بدّ أن يمهّد المؤلف السياقات التي تجعل القارئ قادراً على أن يمزج وعيَه بوعي النص، تقول (ونفردنوتني) عن علاقة طرفَي الاستعارة: "ينبغي أن يكون ثمة تشابهٌ بين شيئين كافٍ للجمع بينهما، واختلافٌ بينهما كافٍ لجعل متلقّيهما متأثراً"(٤)، فكما يُطلب التشابه بين الطرفين كذلك يُطلب الاختلاف لتحقيق الاستعارة، وهذا ما يدعونا إلى القول إن القرينة التي ادّعى البلاغيون أنها تمنع إرادة المعنى الحقيقي للفظ الاستعارة ليست دقيقة تماماً لأن المعنى الحقيقي غير موجود أصلاً، فلفظ الأسد له عدة معانٍ كلها حقيقية كالشجاعة والرهبة والقوة والبطش ثم المعنى الفيزيائي له وهو الحيوان المفترس، فمعنى الحيوانية في الأسد هو واحد من المعاني الحقيقية وليس هو المعنى الوحيد الحقيقي. وهذا يدعونا للقول إن التشابه في الاستعارة لا يكون بين المعاني والأشياء وإنما يكون بين المعاني مع بعضها بعضاً، أي بين المعنى القائم المعروف اجتماعياً (معجمياً) والمعنى الذي وُضعت لأجله الاستعارة، فلو كان المستعار منه هو الأشياء (المحسوسة أو العقلية) لتساوت الاستعارات في الوضوح والخفاء، ولكننا نجد تفاوتاً بين الاستعارات يعود إلى شعرية النص

---

(٣) المجاز الذهني، ك.ك. رثفن، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، (الجمهورية العراقية: منشورات وزارة الثقافة والفنون، موسوعة المصطلح النقدي، ١٩٧٨): ٢٣.

(٤) لغة الشعراء (مرجع سابق): ٧٦.

المتمثل بخصوصية ثقافة المبدع في تحديث الوظائف اللغوية للمعجم، يقول (سبنكاردن): "إن الشاعر كلما ازداد معرفة ازداد احتمال تشبيهاته أن تكون غير مألوفة، للسبب البسيط أن من المعرفة الواسعة تصدر ضروب عجيبة وجديدة من الاستعارات والتشبيهات مما لا يمكن العثور عليه في مجال المعرفة الضيقة. المعرفة غير العادية تولد استعارات غير عادية لا يقدّرها سوى قراء غير عاديين"(١). ولأن الاستعارة تُبنى على التأويل كما أوضحنا، فإن دور القارئ فيها يكون أكبر من دوره في التشبيه.

إن علاقة التشابه في الاستعارة هي علاقة داخلية لأنها مجاز لغوي، غير أن من الغريب أن تكون مجازاً في المفرد، فكما مرّ بنا سابقاً في تقسيم المجاز إلى لغوي في المفرد، وعقلي في الجملة، تندرج الاستعارة ضمن المجاز في المفرد. وهذا ما جعل الاستعارات تُغيّر وظيفتها الدلالية إلى وظيفة معجمية ضيقة، ويظهر هذا الجانب بوضوح عند دراسة تراكيب الاستعارة كما يأتي:

يقول الجرجاني في الاستعارة المفيدة بأنها: "لا تخلو أن تكون اسماً أو فعلاً، فإذا كانت اسماً فإنه يقع مستعاراً على قسمين، أحدهما أن تنقله عن مسمّاه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم، ...، وذلك قولك (رأيتُ أسداً) وأنت تعني رجلاً شجاعاً"(٢)، فلفظ الأسد أعطى معنى الرجل الشجاع في هذا السياق، وكلاهما معلومان عيانيّان. وأما الثاني فهو: "أن يؤخذ الاسم عن حقيقته ويوضع موضعاً لا يبين فيه شيءٌ يُشار إليه فيقال هذا هو المراد بالاسم والذي استُعير له وجُعل خليفة لاسمه الأصلي ونائباً منابه ، ومثاله قول لبيد من [الكامل]:

وغداةِ ريحٍ قد إذْ أصبحتْ بيدِ

---

(١) المجاز الذهني (مرجع سابق): ٢٣.

(٢) أسرار البلاغة (مصدر سابق): ٤٢.

كشـــــفتُ وقِـــــرَّةٍ الشـــمالِ زمامُهـــا

وذلك أنه جعل للشمال يداً ومعلوم أنـه لـيس هنـاك مشـار إليـه يمكن أن تجري اليد عليه"[١]. وعلـى هـذا نسـتعين بالخيـال والـوهم ونقدّر في أنفسنا "أن الشمال في تصريف الغداة على حكم طبيعتها كالمـدبّر المصـرّف لمـا زمامـه بيـده"[٢]، فـلا بـد مـن تـأوّل التشـبيه المتضمن للاستعارة، غير أن التأوّل يُخضِع اليـد لمفهومهـا المعجمـي مما يقصّر في توسيع دلالة الاستعارة ويحصرها في وظيفـة معجميـة مغلقة على معانٍ فردية محددة.

ويجري الفعل مجرى الاسم في تحقيق الاسـتعارة إلا "أن الفعـل يكون استعارة مرة من جهـة فاعلـه الـذي رُفـع بـه [كقولنـا: أخبَرَتْنِـي أسـاريرُ وجهِهِ بما في ضميرِهِ]، ويكون أخرى استعارة من جهة مفعوله وذلك نحو قول ابن المعتز من [المديد]:

جُمِعَ الحـقُّ لنـا فـي إمـــــــــــــامٍ قَتَـلَ البخـلَ وأَحْيَـي السَّـــــــــماحا"[٣]

فقد استُعير القتل والإحياء لغير مـا وُضِعَا لـه، وهمـا هنـا بمعنـى واحد هو الكرم، وهو معنى مفرد. ويبدو لي أن هذه الاستعارة تعطي دلالات أوسع من هذا المعنى، فالقتل له مدلول سلبي، وتحـوّل هنـا إلى مدلول إيجابي، والإحياء ليس من فعل البشر ووقع هنا للممـدوح على سبيل المبالغة في تعظيمه، فضلاً عن دلالة الماضي في (قَتَلَ) ودلالة الحاضر في (أَحيَى)، وكلاهما فعلان ماضيان، فلا يجوز أن يكون القتل والإحياء في الماضي. فالجملة الأولى تتوازى مع الجملة الثانية على المستوى الدلالي، ولا يعني أن الفعـل (قتـل) بمعنـى (أحيـى) في هذا السياق، أي أن معنى الألفاظ المفردة مختلف وهو (طباق)،

---

(١) أسرار البلاغة (مصدر سابق): ٤٢ . ٤٣.

(٢) المصدر السابق: ٤٤.

(٣) المصدر السابق: ٥٠، والبيت في: ديوان ابن المعتز (مصدر سابق): ١٤١.

ومعنى الجمل متّحد وهو (استعارة)، فتصبح الاستعارة في الجمل وليست في المفرد، وكما قال بول ريكور: "الاستعارة تهتمّ بعلم دلالة الجملة، قبل أن تهتمّ بعلم دلالة الكلمة المفردة"[٤].

ثم تنقسم الاستعارة على عدة أقسام[١]، فإذا حُذف المشبه وبقي لازمه فهي استعارة ***تصريحية***، وإذا كانت في أسماء الأجناس مثل: (رجل، أسد، قيام، قعود) فهي **أصلية**، وإذا كانت في الأفعال أو المشتقات مثل: (اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة، ..) أو الحروف فهي **تبعية**. وإذا حُذف المشبه به وبقي لازمه فهي استعارة ***مكنية***.

كما تنقسم باعتبار لازمها إلى ثلاثة أقسام: ***مطلقة***، وهي التي لم تُقرَن بما يلائم أيّاً من طرفيها أو قُرنت بما يلائم كلاً منهما ، ومثال الأول قوله تعالى: ﴿ **وَتَرَكْنَا بَعْضَهُمْ يَوْمَئِذٍ يَمُوجُ فِي بَعْضٍ وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَجَمَعْنَاهُمْ جَمْعًا**﴾[٢]، فقد استُعير الموج لاضطراب الناس يوم القيامة، وليس في الآية ما يلائم أحد طرفَي الاستعارة لذلك سُمّيت مطلقة. ومثال التي قُرنتْ بما يلائم طرفيها معاً قول زهير من [الطويل]:

لِدى أَسَدٍ شاكي السّلاحِ مُقَذَّفٍ ... لَهُ لَبَدٌ أظفارُهُ لم تُقَلَّمِ

فشاكي السلاح يلائم المستعار له (الممدوح)، وله لبدٌ أظفاره لم تقلّم يلائم المستعار منه (الأسد)، و(مقذّفٍ) تلائم كلا الطرفين، فهي تأتي بمعنى القذف في الحروب مما يلائم المستعار له، أو

---

(٤) نظرية التأويل (مرجع سابق): ٩٠.

(١) اعتمدنا في تقسيمات الاستعارة على الفروع الرئيسة التي تخصّ بحثنا، وقد جمعنا مفاهيمها وتعريفاتها من المصادر الآتية: أسرار البلاغة (مصدر سابق): ٤٢، ٤٨، و: مفتاح العلوم (مصدر سابق): ١٧٦، و: الطراز (مصدر سابق): ٢٢٩/١، ٢٦٠، والتلخيص (مصدر سابق): ٣١٤ ـ ٣١٨.

(٢) سورة الكهف، الآية (٩٩).

القذف باللحم مما يلائم المستعار منه، فهي استعارة تصريحية مطلقة.

ومجرّدة، وهي التي قُرنت بما يلائم المستعار له كقوله تعالى: ﴿ **فَأَذَاقَهَا اللّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُواْ يَصْنَعُونَ**﴾[٣]، فقد استعار اللباس لما غشي القرية من العذاب، وقوله تعالى (أذاقها) يناسب المستعار له وهو العذاب لأن الإذاقة ـ كما قال الزمخشري ـ مستعملة في مفهوم العذاب وهي من الاستعارات الجارية مجرى الحقيقة، ولو قال (كساها) بدل (أذاقها) لكانت مرشّحة.

ومرشّحة، وهي التي قُرنت بما يلائم المستعار منه كقوله تعالى: ﴿**أُوْلَـئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُاْ الضَّلَالَةَ بِالْهُدَى فَمَا رَبِحَت تِّجَارَتُهُمْ وَمَا كَانُواْ مُهْتَدِينَ**﴾[٤]، فحينما استعار الشراء لفعل الكفار أعْقبه بذكر التجارة التي تلائم المستعار منه وهو الشراء.

وقد فضّل البلاغيون الترشيح في الاستعارة على التجريد، قال القزويني: "والترشيح أبلغ لاشتماله على تحقيق المبالغة، ومبناه على تناسي التشبيه"[١]، فالقاعدة المعتمدة عند جمهور البلاغيين في التشابه تقوم على مدى إخفاء التشبيه، فكلما كان أخفى كان أجمل، سواء كان على مستوى الأداة أم على مستوى المعنى. وذكر العلوي الترشيح بمفهوم آخر فضلاً عما ذكرناه آنفاً ويسميه (التوشيح) بالواو بمعنى التزيين وهو أن تتعاقب الاستعارات الواحدة تلو الأخرى ويكون لها علاقة مع بعضها ومناسبة، ومثَّلَ لها بقوله تعالى: ﴿ **وَضَرَبَ اللّهُ مَثَلاً قَرْيَةً كَانَتْ آمِنَةً مُّطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَدًا مِّن كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ اللّهِ فَأَذَاقَهَا اللّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ**

---

(٣) سورة النحل، الآية: (١١٢). ويُنظر في تفسيرها: الكشاف (مصدر سابق): ٢/ ٤٣١ ـ ٤٣٢.

(٤) سورة البقرة، الآية (١٦).

(١) التلخيص (مصدر سابق): ٣١٨.

وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُواْ يَصْنَعُونَ﴾[٢]، فالآية متضمّنة أربع استعارات هي: استعارة القرية للأهل، والذوق في اللباس، واللباس في الجوع، واللباس في الخوف[٣]. فدخلت هذه الآية مرة في باب التجريد لاعتبار لازم المستعار له، ومرة في باب التوشيح لاعتبار تعاقب الاستعارات.

وتشير هذه التقسيمات والتراكيب التي عرضنا لها إلى حرص البلاغيين على تحديد الاستعارة في الألفاظ المفردة، فعلى الرغم من اختلافهم حول طبيعة المستعار، أَهو في اللفظ أم في المعنى؟، فقد قال العلوي: "والذي عليه أهل التحقيق أن الاستعارة إنما تكون متعلقة بالمعنى، وهذا هو المختار"[٤]، إلا أنهم دوماً كانوا يبحثون عن المعنى المفرد في جميع أنواع الاستعارات، لذلك أدخل بعضهم كالسكاكي والعلوي والقزويني الاستعارة في الحروف والأسماء المبهمة (الضمائر، أسماء الإشارة، الأسماء الموصولة،..)، بل حتى عند حديثهم عن الاستعارة في الجمل الخبرية والإنشائية إذا خرجت إلى أغراض مجازية عدّوها من المجاز المفرد بالاستعارة، وسنأتي على هذه الأبنية الاستعارية في المبحث القادم. وتبدو الاستعارة فيما نقرأ من شواهد وتحليلات مجرّد استبدال لفظ مكان لفظ، حتى أصبحت غاية تحليل الاستعارة إعادة التعبير إلى حقيقته، أي إن البلاغيين يقومون بعكس ما يقوم به المبدع بإرجاع الانزياح الشعري إلى مساره المعجمي، وربما نستثني من هذا جهود الجرجاني والزمخشري، ويعود ذلك إلى مفهوم اللغة وطبيعة وظيفتها عند أكثر القدماء، ونؤكّد هنا على أن وظيفة الاستعارة ليست في استبدال لفظ مكان لفظ آخر ولا يؤخذ معناها من إحالتها إلى الواقع وترجمة معنى ألفاظها بما نعرفه في حياتنا، فالاستعارة كما يقول بول ريكور:

---

(٢) سورة النحل، الآية: (١١٢).

(٣) ينظر: الطراز (مصدر سابق): ١/ ٢١١ ، ١١٢ ، ٢٣٦.

(٤) المصدر السابق: ١/ ٢٤٨.

"ليست تزويقاً لفظيّاً للخطاب، بل لها أكثر من قيمة انفعالية، لأنها تخبرنا شيئاً جديداً عن الواقع"[١]. ويقول (جان كوهن) في سياق مماثل لما نحن فيه: "إذا ما كان الانزياح، في الواقع، هو الشرط الضروري لكل شعر فالأكيد حينئذٍ أن الجمالية الكلاسيكية كانت قليلة الاستعداد لاستغلال طريقة من هذا القبيل. ففي عصرنا يكوّن الابتكار أحد عناصر القيمة الجمالية، أما في العصر الكلاسيكي فإن العكس كان صحيحاً، إذ المعيار هو القيمة، ولم يكن مسموحاً بالانزياح إلا في حدود ضيّقة، مضمونة، هي الأخرى من التقليد والمواضعة، فتكبح حينئذٍ، وبقوة، جسارة اللغة"[٢]. فقيمة الاستعارة لا تكمن في الاستبدال بل في فهم قيمة الاستبدال الجمالية وغايتها الدلالية. وهذا له علاقة بأزمنة القراءة، لأن الاستعارة تمثل إحدى قراءات الخطاب التاريخي التي تشكّل آيديولوجية عصر معيّن .

وقد مرّت دراسة الاستعارة في البلاغة الكلاسيكية بمراحل عديدة تمثّل تاريخ تطوّرها، ويلخّص بول ريكور هذه المراحل ابتداءً من السوفسطائيين ثم أرسطو وشيشيرون وكونتليان ولغاية القرن التاسع عشر بستة أمور كالآتي:"

١) أن الاستعارة هي مجاز، أو صورة خطابية تُعنى بالتسمية.

٢) أنها تمثّل توسيعاً لمعنى الاسم من خلال العدول عن المعاني الحرفية للكلمات.

٣) أن السبب في العدول هو المشابهة.

٤) أن وظيفة المشابهة هي ترسيخ إحلال معنى مجازي للكلمة محلّ المعنى الحرفي الذي كان يستخدم في هذا الموضع.

٥) من هنا فإن الدلالة المستبدل بها لا تمثل أي ابتكار دلالي. فنحن نستطيع

---

(١) نظرية التأويل (مرجع سابق): ٩٤.

(٢) بنية اللغة الشعرية (مرجع سابق): ٢٠ . ٢١.

أن نترجم الاستعارة، أي أن نستردّ المعنى الحرفي الذي حلّت محلّه الكلمة المجازية. وبالتالي فالاستبدال زائداً التراجع يساوي صفراً.

٦) ما دامت الاستعارة لا تمثل ابتكاراً دلالياً، فإنها لا تنقل لنا أية معلومات عن الواقع. وهذا هو السبب في أنها يمكن أن تعدّ وظيفة من الوظائف الانفعالية للخطاب"[١].

ثم يبيّن ريكور سلبيات البلاغة الكلاسيكية من خلال تحليله ونقده لهذه المسلّمات الستة . ونحن نعرضها هنا لكونها تتشابه في كثير من الأمور مع القيم التي بنيتْ عليها البلاغة العربية، وقد عرضنا لبعض آراء ريكور عند معالجتنا لبعض مسائل البلاغة العربية.

وهناك تلخيص آخر لنظريات الاستعارة التي ظهرت عند القدماء والمحدثين، وفيها أيضاً ما يتناسب مع مفهوم الاستعارة عند العرب، وهي كما يعرضها (محمد مفتاح) كالآتي:

١. النظرية الإبدالية: ومرتكزاتها هي:

أ- إن الاستعارة لا تتعلّق إلا بكلمة واحدة بقطع النظر عن السياق الواردة فيه.

ب- إن كل كلمة يمكن أن يكون لها معنيان: معنى حقيقي، ومعنى مجازي.

ت- تحصل الاستعارة باستبدال كلمة مجازية بكلمة حقيقية.

ث- يُبنى الاستبدال على علاقة المشابهة الحقيقية أو الوهمية.

٢. النظرية التفاعلية: وهي ما اهتدى إليه البلاغيون المحدثون ومسلّماتها هي :

أ. تتجاوز الاستعارة الاقتصار على كلمة واحدة.

ب. إن الكلمة أو الجملة ليس لها معنى حقيقي محدد بكيفية

---

(١) نظرية التأويل (مرجع سابق): ٨٨ . ٨٩.

نهائية، وإنما السياق هو الذي يُنتجه.

ج. إن الاستعارة لا تنعكس في الاستبدال ولكنها تحصل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز وبين الإطار المحيط بها.

د. إن المشابهة ليست هي العلاقة الوحيدة في الاستعارة، فقد تكون هناك علاقات أخرى غيرها. [وقد قال الطرودي بهذا الرأي من قبل وسيأتي ذكره فيما بعد].

هـ. ليست الاستعارة مقتصرة على الهدف الجمالي والقصد التشخيصي، ولكنها أيضاً ذات قيمة عاطفية ووصفية ومعرفية.

٣. النظرية العلاقية: وهي تُعنى بتركيب الاستعارة وليس بمعناها، ونجد ذلك عند البلاغيين العرب فإنهم قسّموا أنواع الاستعارة حسب اللفظ الذي ترد فيه كالفعل أو الاسم أو الحرف(١).

وعلى الرغم من أن هذه النظريات وليست الأخيرة فقط قد تطرّق إليها البلاغيون العرب مرّةً بفهمهم لتراكيب الاستعارة ومرّةً بتحليلهم لجوانبها الدلالية إلا أن غَلَبَة التقسيمات عندهم أضاعت الكثير مما يرجوه دارس البلاغة عند قراءته للدراسات الغربية الحديثة.

وعلى أية حال فإن تحليل النص لا بد أن يتخذ مساره في البحث عن علاقة التشابه وليس عن أجزاء الاستعارة وتقسيماتها لأننا نجد من هذه التقسيمات ما يتغيّر مفهومه في النص الواحد، مثال ذلك قوله تعالى: ﴿**وَآيَةٌ لَّهُمْ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُم مُّظْلِمُونَ**﴾(٢)، قال القزويني: "المستعار منه كَشْط الجلد وإزالته عن الشاة ونحوها والمستعار له إزالة الضوء عن مكان اللّيل ومَلْقَى ظلِّه

---

(١) ينظر: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، ط١. (لبنان: دار التنوير للطباعة والنشر، المغرب: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٥): الصفحات: ٨٢، ٨٤، ٩٦.

(٢) سورة يس، الآية (٣٧).

وهما حسيان والجامع لهما ما يُعقل من ترتّب أمرٍ على آخر"[٣]، فالاستعارة على هذا تصريحية تبعية، ويمكن فهمها بطريق آخر وهو أنه شبّه الليل والنهار بالشاة فحذف المشبه به وأبقى شيئاً من لوازمه وهو السلخ على سبيل الاستعارة المكنية. غير أن الآية تختلف تماماً عن سلخ الشاة لأن الشاة إذا انسلختْ ظهر شحمُها ولحمها، وأما النهار إذا انسلخ أظْلَمَ الليلُ ولم يظهر شيءٌ بعده، فالمعنى معكوس بين فعل السلخ الحقيقي وفعله المجازي. وإذا كان الفعل (سلخ) مستدعياً للشاة فإن معنى الشاة ليس له دلالة في الآية إلا إذا أوّلناه بمعنى التمكّن وقدرة السالخ على المسلوخ لكون الشاة توصف بالضعف، ويبدو لي أن الجامع بين الاثنين ليس الإزالة فقط، وإنما زمنُها ومهارتها، لأن السلخ يحتاج إلى وقت وتمهّل ومداراة ومهارة من لدن السالخ، وكذلك الليل والنهار يخرج أحدهما من الآخر ببطء، والفعل المضارع (نسلخ) يدلُّ على الاستمرار، لأن وقت الإزالة لا ينتهي حتى تقوم الساعة، فدائماً هناك سلخ مستمر مع دوران الشمس. وهذا يعني أن التركيب الاستعاري ليس له دلالة على المعنى إذا بحثنا فيه عن المعاني المفردة، فيجب اعتبار البحث الدلالي في كل بحث مجازي.

نخرج من كل ما سبق أن مبدأ التشابه مشترك بين التشبيه والاستعارة وأنه رُكّب فيهما على أساس اللفظ المفرد، لذلك خرج منه المجاز المركب والتمثيل والتخييل والاستعارة في الحرف والاسم المبهم والجملة الخبرية والإنشائية إذا أعطت غرضاً بلاغياً. ويمكننا إجراء تغييرات بين أقسام الاستعارة والتشبيه تتأسس على العلاقات التي يقوم عليها التشكيل، فإذا كانت العلاقة نصّية سياقية فهي علاقة تشابه وإذا كانت علاقة خارجية فهي علاقة تجاور كما سيأتي.

وقبل أن ننتهي من هذا الحديث نؤكد على أن المجاز المفرد

---

(٣) الإيضاح (مصدر سابق): ١٦٨ ـ ١٨٧.

يقوم على التشابه لأنه يعتمد بالضرورة على القرينة والسياق، وأن الإفراد لا يعني النظر إلى المعاني نظرة معجمية لأنها معانٍ داخل سياق، ويكون دور القارئ في الربط بين الدلالات والمعاني، وهذا الدور يختلف عن الدور الذي سنحدده له في التجاور إذ سيكون هناك الربط بين الدلالات ومرجعياتها كما سنرى.

تترك صفحة للشكل رقم (١)

المبحث الثاني

التجاور

إذا كان التشابه، في جوانبه العامة، يمثل المبدأ الفني لعلم البيان، فإن التجاور هو المبدأ الاجتماعي له. وما نعنيه بالتجاور هو علاقة معنى النص بالمفاهيم الخارجية التي تمثل مرجعيّات قُرّ اِء عصرٍ معينٍ، حيث تكون علّة المجاز في التركيب مرتبطة بالتأويلات التي يقدّمها القارئ وليس بعلّة داخلية سياقية.

وعند استقراء أنماط المجاز القائمة على التجاور وجدنا العديد من أقسام البيان تندرج تحته، كما أن بعض مباحث الدلالة تشترك فيه، خاصةً تلك التي تُعنى بالجوانب الاجتماعية، وقد أشرنا إلى أقسام مختلفة منها فيما سبق، ونشير هنا إلى النظرية السياقية للّغوي (فيرث)، والنظرية الاجتماعية للغة للأنثروبولوجي (مالينوفسكي)، في تحليل التراكيب البيانية. فقد ربط (فيرث) اللغة بالسياق عن طريق المصاحبة اللفظية، كما مرّ بنا، وأما (مالينوفسكي) فقد"وقف أمام مجموعة من العبارات التي تُستعمل في مواقف الاستفسارات عن الطقس والأسرة والصحة، ...، فحمّلها وظيفة متميّزة في اللغة هي (وظيفة تبادل المشاعر) وعدّ بعض ألفاظها التي يتم تبادلها في هذه المواقف كلمات فارغة دلالياً على الرغم من فائدتها في تصوير العلاقات الاجتماعية"[١]. ووجدنا أن بإمكاننا تحويل هذه المفاهيم إلى الدرس البلاغي بربطها بعلاقات المجاز التي هي الأخرى لا تخلو من المواقف والتفسيرات الاجتماعية التي تتخذ دلالات متنوعة حسب

(١) مدخل إلى علم الدلالة (مرجع سابق): ٩٧.

السياق الخارجي للنص. وأما الموقف الاجتماعي في الدرس البلاغي فيمكن أن يؤخذ من جهتين:

الأولى: تمثل التعبيرات الشائعة المعروفة لدى فئة اجتماعية تحمل مجموعة من العادات والتقاليد والأعراف المشتركة، وهي غير العُرْف الذي تحدّث عنه الأصوليون واللغويون والذي يشترك مع الحقيقة، فما نعنيه بهذا هو المرجع المشترك الذي يتضمّن المكتسبات الثقافية التاريخية والوراثية لفئة اجتماعية معينة، كالعقيدة والذوق وغيرها.

والثانية: تمثل التعبيرات الشخصية التي تتضمّن دلالات مغايرة للمعنى الظاهر للنص، حيث يخضع التأويل لقصد المؤلف أو لقصد القارئ.

وقد وردت في الموروث الشعري بعض الأبيات التي تشير إلى الجوانب الاجتماعية والنفسية للحوار من ذلك قول عروة بن الورد من [الطويل][(١)]:

أُحدّثُهُ إنَّ الحديثَ من القِرَى ... وتَعْلَمُ نفسي أَنّه سوف يَهْجَعُ

ومثله قول المتنبي من [الخفيف][(٢)]:

نَحنُ أَدرى وَقَد سَأَلنا بِنَجدٍ ... أَطويلٌ طَريقُنا أَم يَطولُ

وَكَثيرٌ مِنَ السُؤالِ وَكَثيرٌ مِن رَدِّهِ تَعليلُ ... اِشتِياقٌ

فهذه وغيرها من أنماط الخطاب لا تؤدي وظيفة إيصال المعلومات بالإخبار أو السؤال وإنما وظيفتها اجتماعية أو نفسية ، وهي تؤكّد

---

(١) ديوان عروة بن الورد، شرحه وقدّم له: سعدي ضنّاوي، ط١. (بيروت: دار الجيل، ١٩٩٦): ١٩٠.

(٢) ديوان المتنبي (مصدر سابق): ٤٣٠.

على ضرورة الفصل بين منطق العبارة وغايتها، إذ وَضَع التقليد والعُرف مناسبات ووظائف للتراكيب تخرج عن المنطق النحوي أو اللغوي لكونها لا تبحث عن المعلومات وإنما غايتها إنشاء روابط اجتماعية.

وبعد دراسة الفنون البيانية والتأمّل فيها وضعنا مساراً عاماً لعلاقات التجاور وهي كالآتي:

١. المجاز الحكمي (العقلي): وعلاقة التجاور فيه تقوم بين وظائف الإسناد والمنطق العقلي، وتدخل فيه الجمل الخبرية والإنشائية التي تؤدي أغراضاً مجازية.

٢. المجاز المرسل: وله علاقات تزيد على أربع وعشرين تركيباً، وهي استقرائية مأخوذة من مذهب العرب في صياغة كلامها[٣].

٣. الكناية: على الرغم من أن السكاكي أخرجها من المجاز[٤]، فقد أدخلها غيره من البلاغيين فيه[١]، إلا أننا نجد تراكيبَها تختلط بالمجاز المرسل مرة وبالاستعارة مرة أخرى، لذا نراها من المجاز باعتبار قصد قائلها ودلالة التركيب على التعظيم أو التحقير.

٤. الاسم العلم: وقد أَفْرَدنا القول فيه لأن البلاغيين أخرجوه من باب المجاز واشترطوا في دخوله أن يتضمّن وصفاً لسبب خارج مثل: حاتم في الجود ومادر في البخل، فيدخل في الاستعارة، وقد أدرجناه في التجاور لكونه لا يؤدي العلاقة المجازية بشكل مباشر، كما أنه مجاز من دون اشتراط تضمّن الوصف فيه، لأن الأسماء في الأعمال الأدبية سواء في الشعر أم الرواية أم المسرحية تتضمن دلالات أبعد من الإشارة إلى الأشخاص،

---

(٣) ينظر في علاقات المجاز المرسل: جامع العبارات في تحقيق الاستعارات (مصدر سابق): ١/ ٢٣٠ . ٢٤١.

(٤) ينظر: مفتاح العلوم (مصدر سابق): ١٧٠.

(١) ينظر في آراء البلاغيين حول الكناية: جامع العبارات (مصدر سابق): ١/ ٢٤٩ . ٢٥٤.

لذلك يقع فيها المجاز عن طريق التأويل.

٥. التراكيب المختلطة: وهي على قسمين؛ **<u>الأول</u>**: يشتمل على التراكيب والشواهد التي اختلف فيها البلاغيون لقبولها أكثر من تأويل. **<u>والثاني</u>**: يشتمل على المجازات المتداخلة أو ما يسمى بمجاز المجاز.

وقد نظر البلاغيون إلى هذه الأقسام باعتبارات مختلفة منها اعتبارات نحوية ومنها اعتبارات شرعية ومنها اعتبارات القياس اللغوي المنقول عن العرب.

فالاعتبار النحوي يتمثل في معالجة البلاغيين لتراكيب المجاز في المجاز المرسل والمجاز الحُكمي (العقلي). فأما المرسل فهو من المجاز اللغوي المفرد، وأما الحُكمي فهو من المركب، وهما يختلطان من هذه الناحية مع الاستعارة والتشبيه إلا أن البلاغيين فرّقوا بينهما بعلاقة المشابهة أو غيرها، فالاستعارة والتشبيه يُبنيان على التشابه، والمجاز المرسل والحُكمي والكناية تُبنى على غير المشابهة وهي العلاقة التي أطلقنا عليها بالتجاور. وعلى هذا الأساس ينقسم كلٌّ من المجاز المفرد والمركب إلى قسمين هما (التشابه والتجاور)، وقد وضعنا مخططاً عاماً لعلاقات المجاز كما موضّح في الصفحة الآتية حاولنا فيه أن نتخطّى بعض الفروق في المصطلح كالمجاز المركب (العقلي والحكمي) والمرسل (اللغوي)، حيث وجدنا لها فروعاً وأصولاً وعلاقات، كما لاحظنا اختلاف التسميات وتشابه المفاهيم عند البلاغيين بين أنواع المجاز، فضلاً عن اختلافهم في شرح الشواهد وعلاقاتها. وربما سنعرض لشيءٍ من ذلك فيما بعد.

تترك صفحة للمخطط رقم (٢)

وعلى أية حال فإن علاقة التجاور تكون بين محورين هما، منطق التركيب (النحوي)، والقصد، وهما شيءٌ واحد عند القدماء، قال البابرتي (ت٧٨٦هـ): "قيل إن الإسناد في هذين القسمين [الحقيقة والمجاز العقليين] من الكلام عقلياً لإسناده إلى العقل دون الوضع لأن إسناد الكلمة شيءٌ يحصل بقصد المتكلم دون واضع اللغة"(١). وهذا يعني أن النحو يعتمد على القصد وهو يختلف بذلك عن اللغة التي تقاس على الوضع من الواضع في الأصل. وعند مراجعة أنواع المجاز المرسل وجدنا أغلب البلاغيين، كالجرجاني والسَّكّاكي ، يفسّرونه تفسيراً نحويّاً، يقول الجرجاني: "اعلم أن الكلمة كما توصف بالمجاز لنقلِك لها عن معناها، ...، فقد توصف به لنقلها عن حكم كان لها إلى حكم ليس هو بحقيقة فيها. مثال ذلك أنّ المضاف إليه يكتسي إعراب المضاف في نحو [قوله تعالى]: ﴿ **وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ**﴾(٢)، والأصل (وَاسْأَلْ أَهلَ الْقَرْيَةِ)، فالحكم الذي للقرية في الأصل وعلى الحقيقة هو الجر والنصب فيها مجاز"(٣)، ويطلق الجرجاني على هذا النوع مجازاً بالحذف، وهو ما ذهب إليه سيبويه في (باب استعمال الفعل في اللفظ لا في المعنى لاتّساعهم في الكلام والإيجاز والاختصار)، وفيه يقول سيبويه في الآية المذكورة: "إنما يريد: أهلَ القرية، فاختصر وعمل الفعل في القرية كما كان عاملاً في الأهل لو كان ها هنا"(٤). إلا أن المجاز، كما يرى الجرجاني، ليس في عموم

---

(١) شرح التلخيص، محمد بن محمد بن محمود البابرتي، دراسة وتحقيق: محمد مصطفى رمضان صوفية، ط١. (طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٨٣): ١٨٢.

(٢) سورة يوسف، الآية (٨٢).

(٣) أسرار البلاغة (مصدر سابق): ٣٨٣.

(٤) كتاب سيبويه، أبو بشر عمرو بن قنبر، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط٣. (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٨): ١ / ٢١٢.

الحذف فقد تُحذف أجزاءٌ من الجملة دون أن يقع فيها مجاز كقولنا: زيدٌ منطلقٌ وعمروٌ. وكذلك المجاز الذي يقع في الزيادة، فليس الزيادة علّة للمجاز، ولا تكون كذلك إلا إذا أعطت معنىً إضافياً أو نُقِلتْ عن معناها في الأصل كقوله تعالى: ﴿**لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ**﴾[٥]، يقول الجرجاني: "إن الجرّ في المِثْل [كمِثْلِهِ] مجاز لأن أصله النصب والجرّ حكم عَرَض من أجل زيادة الكاف"[٦].

وعلى هذا النهج يمضي السكاكي في تفسير قوله تعالى: ﴿**وَجَاء رَبُّكَ**﴾[١]، يقول: "فالأصل وجاء أمرُ ربِّك، فالحكم الأصلي في الكلام لقوله ربُّك هو الجر وأما الرَّفع فمجاز"[٢]، ثم بعد ذلك يُنكر السكاكي هذا النوع من المجاز الحكمي الجاري في الحذف أو الزيادة ويسميه (ملحقاً بالمجاز)[٣]، ابتعاداً عن الخوض في تأويل آيات الصفات أو حملها على ظاهرها.

وعند تأمل هذه الشواهد نرى أن التبرير النحوي غير دقيق، فلا وجود لمسوّغ التقدير، وليس قياس الحذف الوارد في الآيتين السابقتين على جملة (زيدٌ منطلقٌ وعمروٌ) بصحيح، لأن هذه الجملة احتملت التقدير لوجود الواو، كما أن كلمة (القرية) في الآية يمكن حملها على الحقيقة لأن معناها هو جمع الناس، مأخوذة من (القَرْيُ وهو الجمع)[٤]، وقد ذكرها القرآن الكريم لحمل الكلام على المبالغة في السؤال والإلحاح فيه للتأكد من صحة الخبر الذي حمله إخوة يوسف (عليه السلام) لأبيهم (عليه السلام) وهو بعض ما ذهب إليه ابن جني في تفسيره للآية بإعطائها ثلاث دلالات هي الاتساع والتشبيه

---

(٥) سورة الشورى، الآية (١١).

(٦) أسرار البلاغة (مصدر سابق): ٣٨٤.

(١) سورة الفجر، الآية (٢٢).

(٢) مفتاح العلوم (مصدر سابق): ١٨٥.

(٣) المصدر السابق: ١٨٥.

(٤) ينظر: لسان العرب (مصدر سابق): مادة (قرا).

والتوكيد[٥]، ويدل على ذلك بقية الآية في قوله جلّ وعلا: ﴿ **وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا وَالْعِيْرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا فِيهَا وَإِنَّا لَصَادِقُونَ**﴾[٦]، فكما ذكر القرية ذكر العِير وأراد مَنْ عليها فذكر المحلّ وأراد الحالّ، أو حذف أهل العير كما في القرية، غير أن حمل الكلام على توسيع الدلالة أفضل من تقدير محذوف لا مبرّر له نحوياً ولا معجميّاً، لأن الآية وظَّفت المجاز من أجل التوكيد، فكأن المعنى هو: لو سألتَ جميع مَنْ في القرية وسألت جميع أهل العير والعِيرَ نفسَها، على سبيل المبالغة، لأجابتك بصدق حديثنا ، ويؤكّد هذا المعنى أن الآية تحتوي على مؤكدات عدة تشير إلى حاجة المعنى لها لأن الموقف في تصديق الخبر أو تكذيبه، فالمجاز في الآية ليس في الحذف وإنما في إسناد لفظ القرية والعِير إلى غير فعلهما الأصلي في سبيل تحقيق المبالغة. وكذلك في قوله تعالى: ﴿**وَجَاء رَبُّكَ**﴾، فالمجيء ليس فعلاً خالصاً للمخلوقات، ومجيء الله فعل يليق بعظمته وهيبته، وليس التقدير واجباً هنا. وهذا يعني أن علة التقدير ليست علة نحوية وإنما لغوية ترجع إلى مذهب العرب في كلامهم. وهذه جميعها ذكرها سيبويه في كتابه من غير أن يقدر تعليلاً نحوياً بل قدّر الكلام على المعنى العام.

وقد اعتمد البلاغيون على بعض المسائل النحوية في تحديد جُمَل المجاز، في مجال الحذف والذكر، كما اعتمد عليها الأصوليون في تفسير آيات الأَحكام أو الأحاديث، ومنها جُمَل يجب فيها التقدير وإلا يخرج الكلام عن الصدق، ومعلوم أن قضية الصدق في المجاز من القضايا التي شغلت البلاغيين والفقهاء، وقد تطرّقنا إلى هذه المسألة من قبل. فمثال ما يجب فيه التقدير قول النبي (ﷺ): "**رُفِعَ عن أُمَّتِي الخطأُ والنّسيانُ**"، والتقدير إثْمُ الخطأ أو حُكْمُه وليس نفس الخطأ والنسيان لأن الأمة ما زالت تخطيء، والكلام يقتضي

---

(٥) الخصائص (مصدر سابق): ٢ / ٣٦٢.

(٦) سورة يوسف، الآية (٨٢).

نفيَهما عن الأمة وهذا غير موجود في حقيقة الأمر[١]، لذلك وجب تقدير محذوف.

غير أن علاقات المجاز لا تتوقف عند الاعتبار النحوي بل تتخطّاه وتتّسع إلى مذاهب العرب في الكلام "ولا يُشترط النقل عنهم في كل جزئي، مثلاً يجب أن يُعْلَمَ أن العرب تُطلق اسم السبب على المسبّب، ولا يجب أن يُسمع إطلاق الغيث على النبات وهذا معنى قولهم (المجاز موضوع بالوضع النوعي لا الشخصي) والعمدة في ذلك الاستقراء"[٢]. ونعود مرة أخرى للبحث في قضية القياس في المجاز على أية حقيقة؟. وهو هنا يتسع من مجال المفرد إلى المركب، قال التفتازاني: "إن الواضع كما وضع المفردات لمعانيها بحسب الشخص كذلك وضع المركبات لمعانيها التركيبية بحسب النوع"[٣]. وهذا يعني أن خروج التركيب عن وظيفته التي وُضع لها يُدخله في المجاز من باب استعارة المباني للمعاني فإذا كانت قائمة على التشابه فهي استعارة وإلا فغيرها، وبهذا تدخل الجمل الخبرية والإنشائية في المجاز إذا أدّت معنىً غيرَ الذي وضعت له، كاستعارة الخبر للأمر في قوله تعالى: ﴿**وَالْمُطَلَّقَاتُ يَتَرَبَّصْنَ**﴾[٤]، واستعارة صيغة الماضي للمستقبل كقوله تعالى: ﴿**أَتَى أَمْرُ اللَّهِ فَلَا تَسْتَعْجِلُوهُ**﴾[١]. وعلى الرغم من أن بعض هذه الأبنية دخلت في باب الاستعارة وأخرى دخلت في باب المجاز المرسل أو الحكمي إلا أننا نرى أن جميع

---

(١) ينظر: المستصفى (مصدر سابق): ١/ ٢٣٢، والحديث رواه ابن ماجة في كتاب طلاق المكره والناسي رقم (٢٠٤٣)، وروايته:"إن الله تجاوز عن أمّتي الخطأَ والنسيانَ وما استُكرهوا عليه"، ينظر: سنن أبي عبد الله محمد بن يزيد القزويني ابن ماجة، حقق نصوصه: محمد فؤاد عبد الباقي، (القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، (د.ت)): ١/ ٦٥٩.

(٢) جامع العبارات (مصدر سابق): ١/ ٢٢٨.

(٣) المطوّل، سعد الدين التفتازاني، (مصر: مطبعة أحمد كامل (د.ت)): ٣٨٠، نقلاً عن: جامع العبارات (مصدر سابق): ٢/ ٤٩٢.

(٤) سورة البقرة، الآية (٢٢٨).

(١) النحل، آية (١)، وينظر في هذه الشواهد: جامع العبارات (مصدر سابق): ٢ / ٥٠٢ . ٥٠٣.

التراكيب التي تحتاج إلى تأوّل القارئ تدخل في باب التجاور لأنها غير خاضعة لمنطق التركيب، ففيها سعة وفسحة للتأويل، ومعلوم أن التأويل يخضع للمرجعيات الخارجية أكثر من خضوعه لسياق الجمل. وبهذا تدخل أغراض الخبر والإنشاء الخاصة بعلم المعاني في باب المجاز على سبيل استعارة المباني للمعاني، وهذه التراكيب تدخل أحياناً في التشابه وأخرى في التجاور، وهما لا يتعارضان لكون التراكيب تنتقل من النص إلى الخطاب، فحينما ننظر إلى النص بوصفه مجموعة من التراكيب اللغوية فهي علاقة تشابه، وحينما ننظر إليه بوصفه بُنية دالة فهو تجاور، لأن دلالة التجاور تقوم على ربط موضوع النص بموضوع العالم الخارجي من حيث السياق الزمني التاريخي والسياق الاجتماعي الحضاري.

وعلى هذه الطريقة يمكننا قياس المجاز الذي يؤدي غرضاً خارجياً ، كأن تأتي الاستعارة للتهكّم كما في قوله تعالى:﴿ **ذُقْ إِنَّكَ أَنتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ**﴾[٢]، فقد استعار صيغة الأمر للتهكّم. أو أن يأتي التشبيه لإظهار الشجاعة والإيثار كقول أبي فراس الحمداني من [الطويل][٣]:

وكنّا كالسهامِ إذا أصابتْ ... مرامِيَها فرامِيْها أصابا

فالتشبيه جاء لبيان التضحية وإيثار الموقف على النفس من احتساب فعل المرء لغيره. وهنا نخرج بأمرين؛ الأول: هو أن جملة التشابه قد تتسع لتشمل التجاور، أي أن تنتقل من البنية الداخلية إلى البنية الخارجية وهو انتقال من الجملة المجازية الصغرى إلى الجملة المجازية الكبرى. والثاني: أن هذا الاتساع في دلالة الكلمات لتشمل عموم التركيب يقلل من حاجة الجملة إلى تقدير محذوف، إذ

---

(٢) سورة الدخان، الآية (٤٩).

(٣) ديوان أبي فراس، رواية أبي عبد الله الحسين بن خالويه، (بيروت: دار لبنان للطباعة والنشر، ١٩٦٦): ١٥.

يتسع معنى اللفظ بالتركيب فيعطي المعنى دون الحاجة إلى زيادة الشرح بتقدير محذوف، خاصة إذا كان التقدير غير واجب نحوياً.

وقد اختلفت تفسيرات الشواهد الواردة وما شابهها بين البلاغيين لكونهم اختلفوا في تفسير طبيعة العلاقة الرابطة بين أطراف المجاز، فمَنْ أنكر المجاز الحكمي كالسكاكي، الذي قال إن المجاز كلَّه لغوي، أوَّلَها تأويلاً مغايراً عمّن أثبت المجاز الحكمي كالجرجاني، فبينما بناها الجرجاني على طرفَي الإسناد وحكمِهما بناها السكاكي على الاستعارة المكنية فقال في قولنا: (أنبتَ الربيعُ البقْلَ): "فالذي عندي هو نظم هذا النوع في سلك الاستعارة بالكناية بجعل الربيع استعارة بالكناية عن الفاعل الحقيقي بوساطة المبالغة في التشبيه"[١]، ونرى أن رأي السكاكي في جعله المجاز كله لغوياً أدقّ مما ذهب إليه الجرجاني، فإننا نجد الشواهد التي تَرِد في المجاز الحكمي عند الجرجاني تدخل في المجاز المرسل عند المتأخرين، بل إن قاعدة كلا المجازين واحدة في التركيب. فقد وضع الجرجاني هذه الفروق بين المجاز اللغوي والعقلي (الحكمي) لغرض إثبات المواقف العقائدية، لذلك فسّر به بعض الآيات القرآنية مُثبتاً قصد المتلقي في فهم الآية، مثال ذلك قوله تعالى: ﴿**تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا**﴾[٢]، فرأى أن الفعل أُثبت لما لا يَثبُت له فقال: "معلوم أن النخلة ليست تُحدث الأُكُل،...، ولكن إذا حدثت فيها الحركة بقدرة الله ظهر ما كنز فيها وأُودع جوفَهَا"[٣]. كما أن هذه النظرة تتناقض مع موقفه تجاه النَّظم والتركيب، فهو لا يعوّل على النظم فيه بل على القصد، وهو في هذا يحافظ على الأصول العقائدية التي ينطلق منها ويتخلّى عن نظرية النظم لكونها، كما يرى، تتناقض مع هذه الأمثلة، يقول (نصر أبو زيد): "إن الأمثلة التي

---

(١) مفتاح العلوم (مصدر سابق): ١٨٦.

(٢) سورة إبراهيم، الآية (٢٥).

(٣) أسرار البلاغة (مصدر سابق): ٣٥٧.

يضربها عبد القاهر للمجاز العقلي تشير إلى طبيعة المعضلات الدينية التي تجعله يلح على عقلية المجاز في هذه الأمثلة، إذ كلها أمثلة تسند بعض الأفعال إلى غير الله، وهو أمر يمكن أن يؤرّق أشعرياً كعبد القاهر يؤمن أن الله هو الفاعل على الحقيقة"[٤]، ونحن كذلك، وكل مسلم، نؤمن بما يؤمن به عبد القاهر، غير أن وضع الحدود العقائدية المُسَلَّم بها في مسارات الاستخدام اللغوي أمر يجعل التفكير البلاغي مسطَّحاً جداً، فلو قلنا: جاء زيدٌ، لكانت من المجاز العقلي لأن زيداً لا يجيء إلا بقضاء الله وقدره. فضلاً عن ذلك فإن الجرجاني يتخلّى عن هذه القاعدة عند تحليله للشعر، فرأى في قول أبي نواس من [مجزوء الوافر]:

يزيـــدُكَ وجهُـــهُ حُسْـــــــــناً إذا مـا زدتَهُ نَظَـرا

قال: "إن الزيادة في قوله: (يزيدُك وجهُهُ) موجودة على الحقيقة، وإذا كان معنى اللفظ موجوداً على الحقيقة، لم يكن المجاز فيه نفسِه، وإذا لم يكن المجاز في نفس اللفظ، كان لا محالة في الحُكم"[١]، فلم يرضَ بتقدير محذوف في الشعر ورضي ذلك في القرآن الكريم لكي لا يقع في مشكلة فقهية، مع أن غيره رأى في بيت أبي نواس أنه محمول على تقدير محذوف، قال القزويني: "أي يزيدك الله حسناً لما أودعه من دقائق الجمال متى تأمّلتَ"[٢]، وكذا رأى البابرتي[٣]. وربما تكون هذه الدقائق في التفرقة بين تحليل النص القرآني وتحليل الأدب سبباً في اضطراب القيم البلاغية التي نراها بين الحين والآخر عند البلاغيين.

---

(٤) إشكالية القراءة وآليات التأويل (مرجع سابق): ١٤٣.

(١) دلائل الإعجاز (مصدر سابق): ٢٩٧، والبيت في ديوان أبي نواس (مصدر سابق): ٥٥٩.

(٢) الإيضاح (مصدر سابق): ٢٦.

(٣) شرح التلخيص (مصدر سابق): ١٨٨.

ونستنتج مما سبق أن المعنى النحوي لا يكفي لتفسير جمل المجاز كافة بشكل تام كما أنها لا يمكن قياسها قياساً واحداً فلا بد من إعطاء كل تركيب خصوصيته في التحليل. ويبدو أن البلاغيين وضعوا القياس النحوي في معالجة المجاز المرسل لتبرير المجاز الحكمي (العقلي) الذي يعدّ انزياحاً عن الأصل، أي أن التركيب وُضِع لحقيقةٍ هي ليست له، مثال ذلك قوله تعالى: ﴿**وَأَخْرَجَتِ الأَرْضُ أَثْقَالَهَا**﴾[٤]، فقد أثبت الفعل لما لا يَثْبُت له لأن الفعل لله، وقد أُسند للأرض، قال الجرجاني: "النكتة أن المجاز لم يكن مجازاً لأنه إثبات الحكم لغير مستحقّه، بل لأنه أُثبت لما لا يستحق، تشبيهاً وردّاً له إلى ما يستحق"[٥]، لذلك رُدّ هذا المجاز إلى العقل واعتقاد القارئ لأنهم لم يجدوا تبريراً نحوياً لتقدير محذوف. وبسبب ورود هذا النوع من المجاز الحكمي في القرآن الكريم بشكل كبير جُعل اعتقاد المتلقي مقياساً لحقيقته أو مجازه، فقولنا: شفى الطبيب المريض، حقيقة لغير المؤمن، ومجاز للمؤمن بأن الله هو الذي يشفي وليس الطبيب[٦].

وعند موازنة التراكيب التي جاءت عليها الآيات السابقة نجدها متماثلة من حيث الظاهر ومختلفة من حيث التقدير، فلا فرق بين قوله تعالى: ﴿ **وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ**﴾، وقوله جلّ وعلا: ﴿**وَأَخْرَجَتِ الأَرْضُ أَثْقَالَهَا**﴾، فالقرية لا تُجيب لكي تُسأل، والأرض لا تُخرج شيئاً إلا بأمر الله، فلماذا عَدَّ البلاغيون الآية الأولى من المجاز المرسل والثانية من المجاز الحكمي؟؛ وقد أجبنا على ذلك بأن العلة تكمن في قبول التركيب للتقدير أو عدم قبوله، مع مراعاة قضية الدين والاعتقاد، فضلاً عن اختلاف البلاغيين في المجاز هل هو لغوي فقط؟، أم إنه لغوي وعقلي؟.

---

(٤) سورة الزلزلة، الآية (٢).

(٥) أسرار البلاغة (مصدر سابق): ٣٥٧.

(٦) ينظر: المصدر السابق: ٣٥٩.

أما الكناية فقد اختلف البلاغيون في نسبتها إلى الحقيقة أو المجاز، فمنهم من أخرجها من المجاز كالجرجاني الذي ذكرها في مباحث علم المعاني من (دلائل الإعجاز)، ولم يذكرها في (أسرار البلاغة)، كما جعلها مشتركة مع التعريض فقال فيها: "هذا فنٌّ من القول دقيق المسلك، لطيف المأخذ، وهو أنّا نراهم كما يصنعون في نفس الصفة بأن يذهبوا بها مذهب الكناية والتعريض كذلك يذهبون في إثبات الصفة هذا المذهب"(١).

وكذلك فعل السكاكي الذي لم يجعلها من المجاز ورأى أن سبب ذلك يعود إلى أمرين: الأول: هو أنها لا تنافي إرادة الحقيقة بلفظها، فإذا قلت: طويل النِّجاد، فليس فيه قرينة تمنع إرادة المعنى الحقيقي، وأما المجاز فقرينته تمنع إرادة المعنى الحقيقي. والثاني: هو أن مبنى الكناية على الانتقال من اللازم إلى الملزوم، أي من المجاز إلى الحقيقة، والمجاز عكسه تماماً(٢). وهذا الرأي يأخذ القرينة في الاعتبار لأن تركيب الكناية لا يعتمد عليها، والحقيقة إن قرينة الكناية عقلية متعلقة بالقصد، لأنها إذا جاءت على الحقيقة فهي لا تسمى كناية كقولنا: نؤوم الضحى، نريد به حقيقة النوم. فلا يصح أن نجعل الكناية من باب الحقيقة. وعلى هذا ذهب ابن الأثير والعلوي اللذان أدخلاها في باب المجاز كما جعلاها نوعاً من الاستعارة، قال ابن الأثير: "أما الكناية فهي جزء من الاستعارة ولا تأتي إلا على حكم الاستعارة خاصة، ...، فيقال كل كناية استعارة وليس كل استعارة كناية"(٣). ومثله رأى العلوي حين ردّ على ابن الخطيب الرازي الذي أنكر جَعْل الكناية من المجاز مع اعترافه بكون الاستعارة مجازاً فقال: "والعجب من ابن الخطيب حيث أنكر كون

---

(١) دلائل الإعجاز (مصدر سابق): ٣٠٦.

(٢) ينظر: مفتاح العلوم (مصدر سابق): ١٩٠.

(٣) المثل السائر، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الموصلي، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، (بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٩٥): ١ / ١٨٤ . ١٨٥.

الكناية مجازاً، واعترف بكون الاستعارة مجازاً، وهما سيّان في أن كلَّ واحدٍ منهما دالٌّ على معنى يخالف ما دلَّ عليه بأصل وضعه"[١]. ثم وضع ثلاثة أوجه للتفرقة بين الكناية والاستعارة؛ الأول: أن الاستعارة عامة والكناية خاصة، والثاني: أن الكناية يتجاذبها أصلان حقيقة ومجاز وتكون دالة عليهما معاً بخلاف الاستعارة التي تتضمن قرينة مانعة، والثالث: أن لفظ الاستعارة صريح بخلاف الكناية فإن دلالتها على معناها المجازي من جهة الكناية وليس التصريح[٢].

ويمكننا ردّ هذا الاختلاف في فهم طبيعة الكناية إلى أنها لا تعتمد على سياق داخلي أو قرينة تحدد معناها، فهي تعبير مشترك يمثل المفاهيم المتعارف عليها عند مجتمع معين، حيث يستعين المتكلم بوعي المتلقي ويرتكز عليه في بناء مفهومه، لذلك جعلها البلاغيون موطناً للفطنة والبراعة لأنها تُدرَك بالعقل وليس بظاهر اللفظ، قال الجرجاني: "وإذا نظرتَ إليها [أي الكناية] وجدتَ حقيقتَها ومحصولَ أمرِها أنها إثباتٌ لمعنى، أنت تعرف ذلك المعنى من طريق المعقول دون طريق اللفظ"[٣]. كما قسّموها إلى تعريض وتلميح وإيماءة وإشارة لما فيها من استعانة بقدرة المخاطب على الفهم بحسب منزلته. وهي بهذا تدخل في التجاور لأنها تعتمد على سياق خارجي، وتختلف عن الاستعارة القائمة على التشابه وهو سياق داخلي كما ذكرنا، وليس ربط الكناية بالاستعارة صحيحاً تماماً كما ذهب العلوي إلا أنه أراد أن يؤكد على أنها مجاز، بل قد تشترك الكناية والاستعارة في نص واحد لأداء المعنى.

ولكننا نجد في تحليل نصوص الكناية تراجعاً عند البلاغيين في انتقالهم بدلالة الألفاظ من اللازم إلى الملزوم أي من المجاز إلى الحقيقة، فلا تبقى مزية في التركيب، وإذا تأملنا الغاية من الكناية

---

(١) الطراز (مصدر سابق): ١/ ٣٧٦.

(٢) ينظر: المصدر السابق: ١/ ٣٧٨ . ٣٧٩.

(٣) دلائل الإعجاز (مصدر سابق): ٤٣١.

وجدنا أنها تُعنى بنشر صفة مستحبة أو مكروهة عن شخص بعينه بين الناس، فإذا قيل: كثير الرماد، فليس صحيحاً أن ننشغل بما تعنيه كثرة الرماد من كثرة الإحراق فكثرة الطبخ فكثرة الضيفان ثم الكرم، فإنما يعني هذا القول أن سمعته وشهرته بين الناس طيبة لكرمه. ويتضح بيان ذلك في قوله تعالى: ﴿**ما الْمَسِيحُ ابْنُ مَرْيَمَ إِلَّا رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِن قَبْلِهِ الرُّسُلُ وَأُمُّهُ صِدِّيقَةٌ كَانَا يَأْكُلَانِ الطَّعَامَ انظُرْ كَيْفَ نُبَيِّنُ لَهُمُ الآيَاتِ ثُمَّ انظُرْ أَنَّى يُؤْفَكُونَ**﴾(٤)، أي أن هذه الصفة (يأكلان الطعام) معلومة عنهما بين الناس، وهي تأكيد على حقيقة آدَميّتهما وأنهما ليسا إلهين أو ملَكين، كما ظن بعض الناس، والأكل صفة مشتركة بين المخلوقات ولا أجد تبريراً لجعل (يأكلان الطعام) كناية عن (الغائط)، كما قال بعض البلاغيين، لأن لفظ (يأكلان) يكفي للكناية دون حاجة إلى الذهاب أبعد من ذلك. فهو كما قلنا يدل على شيوع الأمر بين الناس، فجميع الناس يرونَهُما يأكلان الطعام وهو المراد، لأنه تعريض بمن قال إنهما إلهان. ولا يراهما أحد يذهبان إلى الغائط، وإنما تقع الحُجّة على ما يُرى منهما.

وكذا يقع القصد في الكناية وهو مشترك بين القائل والسامع ومنه سُمّيت الكناية، لأنها تخفي المقاصد دفعاً لحرج السائل أو تعريضاً بمسيء أو عتاباً لمخطئ، لذلك كثرت في طلب الحاجات والشكوى. وقد جعل المبرّد الكناية على ثلاثة أضرب وهي تشتمل على القصد الذي نتحدث عنه، وهي:

أولاً: التعمية والتغطية، كقول النابغة الجعدي من [المنسرح]:

أَكْنِي بغيرِ اسْمِها .. اللّه خفيّاتِ كلّ
وقد عَلِمَ مكتَتِمِ

ثانياً: الرغبة عن اللفظ الخسيس المفحش إلى ما يدلّ على معناه من غيره، كقوله تعالى: ﴿**أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ الصِّيَامِ الرَّفَثُ إِلَى**

(٤) سورة المائدة، الآية (٧٥).

نِسَآئِكُمْ﴾[١].

ثالثاً: التفخيم والتعظيم، وهو أن يُعَظَّمَ الرجلُ أنْ يُدعَى باسْمه، ووقعت في الكلام على ضربين: وقعت في الصبي على جهة التفاؤل، بأن يكون له ولد ويُدعى لولده كناية عن اسمه، وفي الكبير أن ينادى باسم ولده صيانة لاسمه[٢]. وربما لم يذكر البلاغيون هذا الضرب في الكناية لكونه يدخل في الكنية وهو كالاسم العلم لا يدخله المجاز، غير أننا نجد نماذج منه لها دلالات مجازية، من ذلك قول عمر بن أبي ربيعة من [الطويل][٣]:

فَأَنتَ أَبا الخَطّابِ عَلَيَّ أَميرٌ ما مَكَثْتَ
غَيرَ مُدافَعٍ مُؤَمَّرُ

فقوله (أبا الخطاب) على لسان محبوبته يشير إلى التعظيم من جهة، وإلى الترحيب من جهة أخرى.

وأما الشائع في تقسيمات الكناية فهي ثلاثة أنواع: كناية عن صفة وموصوف ونسبة، ولا نجد لها تبريراً دلالياً، لذلك لم نعتمد عليها في تحليل نصوص الكناية.

وقد ذكر البلاغيون إلى جانب الكناية التعريض وهو يأتي تارة على سبيل الكناية وأخرى على سبيل المجاز، كما قال السكاكي، الذي يفرّق بينهما عن طريق المعنى[١]. وقد فرّق العلوي بين التعريض والكناية على أساس القرينة فقال إن التعريض: "دالٌّ بالقرينة وليس دالاً على حقيقة ولا مجاز، وهذا كقوله تعالى في قصة إبراهيم (عليه السلام): ﴿ **قَالُوا أَأَنتَ فَعَلْتَ هَذَا بِآلِهَتِنَا يَا إِبْرَاهِيمُ ۞ قَالَ بَلْ فَعَلَهُ**

---

(١) سورة البقرة، الآية (١٨٧).

(٢) ينظر: الكامل (مصدر سابق): ٢ / ٢٩٠ . ٢٩١.

(٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة، شرح: يوسف شكري فرحات، ط١. (بيروت: دار الجيل، ١٩٩٢): ٢٠٠.

(١) مفتاح العلوم (مصدر سابق): ١٩٤.

كَبِيرُ هُمْ هَذَا فَاسْأَ ُلوهُمْ إِ ن كَانُوا يَنطِقُـونَ﴾[٢]، فهـذه الآيـة إنمـا وردت كناية وتعريضاً ، وتهكّماً واستهزاءً بعقولهم، ولم يُرِدْ إسناد الفعل إلـى كبيـرهم فـذلك مسـتحيل لكونـه جمـاداً، ولكنـه أراد التسـفيه لِحُ ُلومهم.."[٣]. ثم لم يجعل العلـوي التعـريض مجـازاً، وقـد فـرّق بينـه وبين الكناية بثلاثة وجوه؛ الأول: أن الكناية من المجاز والتعريض ليس مجازاً، والثاني: أن الكناية تقع في المفرد والمركب بخـلاف التعـريض، فإنـه لا يكـون إلا فـي المركـب، والثالـث: أن التعـريض أخفـى مـن الكناية[٤].

ولو راجعنا بعض النصوص التي وقعت فيهـا الكنايـة نجـد أن بعـض الكنايـات قـد تحتمـل تـأويلين حيـث تعتمـد علـى سـياقين: داخلـي وخـارجي، مـن ذلـك نقـرأ قـول ذي الرمـة فـي وصـف امـرأة مـن [البسيط][٥]:

ليسـتْ بفاحِشَـةٍ فـي بيـتِ جارتِهـا ... ولا تُعـابُ ولا تُرمـى بهـا الرِّيَـبُ

إن جـاوَرَتْهُنَّ لَـم يَأخُـذنَ شَـيمَتَها ... وإنْ وَشَينَ بها لَـم تَدرِ ما الغَضَـبُ

صَـمتُ الخَلاخيـلِ خَـودٌ لَـيسَ يُعجِبُهـا ... نَسـجُ الأَحاديـثِ بـينَ الحَـيّ والصَّـخَبُ

فصمت الخلاخيل كناية عـن امـتلاء سـاقها وهـي صـفة جماليـة معروفة عند العرب في المرأة، وقد جاءت في سياق يشير إلى كنايـة أخرى وهي عن السُّمعة وحسـن الحـديث، فمـرة تكـون الكنايـة عـن صفة مادية وهنا تتعلق بالسياق الخارجي، وأخرى عن صـفة معنويـة

---

(٢) سورة الأنبياء، الآية (٦٢ ـ ٦٣).

(٣) الطراز (مصدر سابق): ٣/ ٣٤١.

(٤) المصدر السابق: ١/ ٣٩٨.

(٥) ديوان شعر ذي الرّمة (مصدر سابق): ١/ ٦.

وهـي هنـا تتعلـق بالسـياق الـداخلي للـنص وهـذا السـياق خـاص بالمبدع حيث أضاف دلالة جديدة ليستكمل المعاني التي وصـف بهـا المرأة في باقي القصيدة، وهي تقع بين الوصف المادي والمعنوي.

ويدل هذا على أن الكناية لا يمكن النظـر إليهـا بوصـفها تعبيـرات جامدة لأنها تتأثر بالسياق الذي يُحَدِّث دلالتها حسب إمكانية المبدع.

وأما اسم العلم فقد ذكرنا موقف البلاغيين منه في أنه لا يدخلـه المجاز إلا إذا تضمن وصفاً خارجاً عنه فيكـون علـى سـبيل الاسـتعارة كحاتم للجود. وقد رأينا أن اسم العلم فيه دلالات كثيرة وهي غيـر مـا وُضع له في الأصل في كونه يفيد الإشارة إلى مسمَّى بعينه، إذ إنـه يأتي في سـياق ولا يمكـن حملـه علـى الاسـتعارة وإنمـا يخـرج مـن التشابه إلى التجاور، مثال ذلك قول أبي نواس من [البسيط][1]:

لا تَبـكِ لَيلـى و لا تَطـرَبْ ... واشرَب علـى الـوِرْدِ مِـن إِلـى هِنـدِ ... حمـراءَ كـالوَردِ

فقد تكـون ليلـى وهنـد كنايـة عـن نسـبة هـذين الاسـمين إلـى الموروث العربي الذي تنتسب إليه، ليطعن بالشخصية العربيـة بـدافع شعوبيّته. فهو لا يريد ترك النساء من أجل الخمر بدليل ذكره لهنّ بعد ذلك بقوله:

فـالخَمرُ ياقوتَةٌ و الكَأسُ لُؤلُـؤَةٌ ... مِـن كَفِّ جارِيَةٍ مَمشـوقَةِ القَـدِّ

تَسقيكَ مِـن عَينِها خَمـراً ومِـن يَـدِها ... خَمراً فَما لَكَ مِن سُكرَينِ مِـن بُـدِّ

فالأسماء هنا لا تشير إلى مسمياتها بل إلى دلالاتها الاجتماعية وتمثّلاتها في الواقع. ومثل هذا وغيره يرد كثيراً في الشعر كمـا يـأتي في الأجناس النثرية كالمقامة والسيرة الشعبية والرواية، وليس هنـا

---

(١) ديوان أبي نواس (مصدر سابق): ٢٧.

مجال التفصيل فيها.

بقي لنا أن نتحدث عن بعض التراكيب المختلطة، وربما أشرنا هنا وهناك إلى بعضٍ منها، كالكناية التي تختلط بالاستعارة، والمجاز المرسل الذي يختلط بالمجاز الحكمي، والجملة الخبرية والإنشائية التي تختلط مع المجاز عموماً، وقد وقفنا على بعض الشواهد التي فسّرها البلاغيون بطرق مختلفة، مثال ذلك رسالة يزيد بن الوليد إلى مروان بن محمد حينما تلكّأ في بيعته فقال: "**أما بعد فإني أراك تقدّمُ رِجْلاً وتؤخّر أخرى، فإذا أتاك كتابي فاعتمد على أيِّهما شئتَ، والسلام**". فقد حملها الجرجاني على التمثيل الذي يكون مجازاً لمجيئه على حدّ الاستعارة وهو من المجاز المركب، فيكون التقدير: أراك في تردُّدِك كمن يُقدّم رِجْلاً ويؤخّر أخرى(١). أما الطّرودي فرأى أنها تحتمل المجاز المرسل في مجموعها من غير تصرّف في الأجزاء لأنه مسبِّب عن التردد، فأطلق اسم المسبِّب على السبب(٢). ونراها نحن تصلح للكناية عن التردد.

ومثله تفسيرهم لقوله تعالى: ﴿**وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِّثْلُهَا**﴾(٣)، فقد جعلها القزويني مجازاً مرسلاً علاقته المسببية من تسمية المسبب باسم السبب، فقال: "تجوّز بلفظ السيئة عن الاقتصاص لأنه مسبب عنها"(٤)، وكذا رأى العلوي والطرودي غير أنهما فسّرا علاقة المجاز بالضدّية(٥)، ثم ذكر الطرودي الآية نفسها في موضع آخر وحملها على الاستعارة محتجّاً بها على أن علاقة المشابهة في الاستعارة ليست شرطاً ملازماً فليس جميع الاستعارات تقوم على المشابهة بدليل الآية المذكورة، فعلى الرغم من وجود أداة التشبيه

---

(١) دلائل الإعجاز (مصدر سابق): ٦٨ . ٦٩.

(٢) جامع العبارات (مصدر سابق): ٢/ ٥٠١.

(٣) سورة الشورى، الآية (٤٠).

(٤) الإيضاح (مصدر سابق): ١٥٦.

(٥) ينظر: الطراز (مصدر سابق): ١/ ٧١، وجامع العبارات (مصدر سابق): ١/ ٢٤٠.

(مثلها)، فهي استعارة وليست تشبيهاً، ثم رغم ذلك ليست علاقتها المشابهة، وإنما هي مجاز بالمشاكلة وليس بالمشابهة[٦].

وفي حقيقة الأمر فإن هذا الذي ذهب إليه الطرودي هو ما كنّا نبحث عنه في أن بعض الأنواع التي تكون في الاستعارة لا تدخل في التشابه، وقد ذكرنا ذلك في المبحث السابق كالتمثيل والتخييل والجمل الخبرية والإنشائية التي تخرج إلى غرض بلاغي، فهذه جميعها قد تُحمل على التشابه وقد تُحمل على التجاور ـ وهو الأقرب ـ وقد تُحمل على المستويين، فتكون بنيتها الصغرى قائمة على التشابه وبنيتها الكبرى قائمة على التجاور، لأن جميع هذه الأنماط من التعبير البياني تحتاج إلى تأوّل القارئ كما أنها خاضعة ـ في الغالب ـ لسياقين خارجي وداخلي. ونحن حينما وضعنا محورين لفنون البيان في التشابه والتجاور لم تكن غايتنا وضع الحدود والفروق فيما بينهما، وإنما كان هدفنا توسيع أُفق التحليل البلاغي إلى تحليل القيم الدلالية.

وما يؤكد ذلك أيضاً اشتراك المجازات مع بعضها في أداء المعنى في النص الواحد، وهو ما يسمى بمجاز المجاز. ويمكننا تفسيره بنوعين؛ الأول: هو أن يكون اللفظ من المجازات الجارية مجرى الحقيقة، ثم تُستخدم في مجاز آخر، وقد أطلق الطرودي عليه (المجاز على المجاز)، وضَرَب له مثلاً من تفسير الزمخشري لقوله تعالى: ﴿قَالُوا إِنَّكُمْ كُنتُمْ تَأْتُونَنَا عَنِ الْيَمِينِ﴾[١]، قال الزمخشري: "أتاه عن اليمين: أي من قِبَل الخير وناحيته، ...، فإنْ قلتَ: قولهم أتاه من جهة الخير وناحيته مجاز في نفسه، فكيف جعلت اليمين مجازاً عن المجاز؟، قلتُ: من المجاز ما غلب في الاستعمال حتى لحق بالحقائق وهذا من ذاك"[٢]. والثاني: أن تخرج دلالة المجاز إلى مجاز

(٦) ينظر: جامع العبارات (المصدر السابق): ١/ ٢٦٤ ـ ٢٦٥.

(١) سورة الصافات، الآية (٢٨).

(٢) الكشاف (مصدر سابق): ٣/ ٣٣٨ ـ ٣٣٩. وينظر: جامع العبارات (مصدر سابق): ٢/ ٧٣٨.

آخر، وهو ما سماه الطرودي (مجاز المجاز)، مستعيناً بما قاله السيوطي في شرحه لهذا النوع بقوله: "وهو أن يجعل المجاز المأخوذ عن الحقيقة بمثابة الحقيقة، بالنسبة إلى مجاز آخر، فيتجوّز بالمجاز الأول عن الثاني لعلاقة بينهما، كقوله تعالى: ﴿**وَلَـكِن لَّا تُوَاعِدُ وهُنَّ سِرًّا**﴾"(٣)، قال الطرودي: "فإنه مجاز عن مجاز فإن الموطأ تجوّز عنه بالسرّ، لكونه لا يقع غالباً إلا في السر وتجوز به عن العقد، لأنه مسبب عنه. فالمصحح للمجاز الأول اللازمية، والثاني المسببية. والمعنى: لا تواعدوهن عقد نكاح"(٤). ومثله قوله تعالى: ﴿**أَوَ مَن كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ وَجَعَلْنَا لَهُ نُورًا يَمْشِي بِهِ فِي النَّاسِ كَمَن مَّثَلُهُ فِي الظُّلُمَاتِ لَيْسَ بِخَارِجٍ مِّنْهَا**﴾(٥)، فقد استعار الموت للضلالة والحياة للهداية ثم النور للهداية أيضاً، ثم مهّد للتشبيه بالظلمات التي استعارها للكفر. ومثله أيضاً قوله عزّ وجلّ: ﴿**أُوْلَئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُاْ الضَّلالَةَ بِالْهُدَى فَمَا رَبِحَت تِّجَارَتُهُمْ وَمَا كَانُواْ مُهْتَدِينَ**﴾(٦)، فلما استعار الشراء للضلالة والهدى اجتاز بها للحديث عن الربح والتجارة. ومما جاء من الشعر قول امرئ القيس من [الطويل](١):

يُزَجِّينَهَا مَشْيَ الصُّبابُ الكَرِي فِي النَزِيفِ وَقَد جَرى مُخِّهِ فَتَقَطَّعا

يصف امرأة وقد أيقظها من نومها لتأتي إليه، فكانت صاحباتها يدفَعْنَها دفعاً رفيقاً لشدّة تمكّن النعاس منها، وفي البيت عدة

---

(٣) سورة البقرة، الآية (٢٣٥). والإتقان في علوم القرآن، جلال الدين السيوطي، (القاهرة: مطبعة حجازي، (د.ت)): ٢/ ٤١، نقلاً عن: جامع العبارات (مصدر سابق): ٢/ ٧٤٠.

(٤) جامع العبارات (مصدر سابق): ٢/ ٧٤٠.

(٥) سورة الأنعام، الآية (١٢٢).

(٦) سورة البقرة، الآية (١٦).

(١) ديوان امرئ القيس (مصدر سابق): ١٠٦. ويُروى (في مخّها)، وعلى الأولى يريد الدماغ، وعلى الثانية يريد المرأة.

استعارات وتشبيهات، فقد شبّه مشيها وتمايلها كمشي النزيف وهو السكران، ثم استعار الصُّباب، وهو بقية الماء، للكَرى وهو النوم، وهذا من عجيب التراكيب فقد استدعى حديثه عن السكر الحديث عن الصباب، وجعل الفعل (جرى) يعطي عدة دلالات، فمنها ما يشير إلى السكر والنوم، ومنها ما يشير إلى المشي، فضلاً عن قوله (فتقطّعا) الذي يشير إلى الاثنين معاً.

ومن الملاحظ مما سبق أن رصد الخلط الحاصل بين الفنون البيانية من أهم النتائج التي نستعين بها على تبرير تحليلنا للتراكيب البيانية وتغيير النظر إليها، فهي ليست تراكيب نحوية أو لغوية ثابتة، كما أنها ليست تراكيب واحدة، بل إنها خاضعة للسياق ولدلالة الألفاظ وللمعطيات الثقافية والتاريخية للمجتمع، فلا يمكن أن نركن إلى التقسيمات والفروع، لأن عناصر الإبداع ليست فيها، وإنما هي في توسيع أُفُ ق الدلالة والنظر إلى التراكيب بوصفها بنية دالة.

ونؤكّد مرة أخرى على أن خير ما يجمع فنون البيان ويوسع أفق التحليل الدلالي فيها هو النظر إليها من خلال مصطلحي التشابه والتجاور، لما فيهما من مزج بين المفاهيم القديمة للبلاغة والمفاهيم الحديثة لها، وأرجو أن أكون قد قدّمت شيئاً من هذا المزج المفيد الذي تظهر نتيجته على تحليل النصوص. ونؤكّد كذلك على عدم الوقوف عند موضع الشاهد فقط، فنتحدث عن جملة التشبيه أو الاستعارة أو الكناية دون النظر إلى كل ما يَرِدُ في النص من مجازات، ودون النظر إلى الألفاظ التي كُتب بها النص حتى تلك التي لا تدخل في جملة المجاز لأنها من ضمن النص المدروس، لأن ذلك سيقصّر في إعطاء الدلالة العميقة للنص، وسيتأكّد هذا عند الحديث عن وظائف البيان كما يأتي.

المبحث الثالث

وظائف التركيب البياني

قد يكون الحديث عن وظائف التركيب البياني بمثابة الحديث عن وظائف الأدب بشكل عام، غير أن وظائف التركيب البياني تختلف من حيث الآلية عن وظائف الأدب. فالأُولى تُعنى باللغة، والثانية تُعنى بنتاج الأدب. وعلى الرغم من أن نتاج الأدب يعتمد على اللغة إلا أن دراسة آليات النتاج تختلف عن دراسة النتاج نفسه. فدراسة اللغة من الناحية الوظيفية يكون باعتبارها منتَجاً له دلالاته النفسية والاجتماعية والاقتصادية، وقد بيّنّا في المباحث السابقة أن علم البيان وثيق الصلة بالدراسات اللغوية والدلالية، فالتعرّض لوظائف اللغة بمثابة التعرّض لوظائف البيان والمجاز خاصة. وبما أننا انتهينا إلى اعتبار البيان جميعه من المجاز، بل قد تدخل فيه بعض مباحث علمَي المعاني والبديع، فإن هذا المبحث سيشمل جميع الفنون البيانية التي صنّفناها ضمن مسارين رئيسين هما: التشابه والتجاور.

ونبدأ بتحديد معنى الدراسة الوظيفية، فقد درس البلاغيون الأغراض البلاغية والغاية التي من أجلها يكون البيان، كما درسوا الأنواع في جميع الفنون، فما الذي يبقى في الدراسة الوظيفية؟، وما الفائدة منها؟، وعلامَ تعتمد؟.

فأما الدراسة الوظيفية، فهي الد راسة التي تركّز على محورين هما: المنفعة والجمال، والمنفعة تختلف بحسب المقاصد التي يتبنّاها الأدب وهي تتباين من عصر إلى عصر، وكذلك الحال مع الجمال. وفي هذا الاختلاف تكمن فائدة الدراسة الوظيفية في استكشاف القيم الاجتماعية والمؤثرات التاريخية التي تشكّل واقعاً معيناً. فعند استقراء الشعر العربي، مثلاً ، نجد غَلَبة التشبيه على

باقي فنون البيان، وقد لاحظ القدماء ذلك، قال المبرّد: "والتشبيه جارٍ كثيرٌ في كلام العرب، حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم لم يبعد"[١]، وربما يعود السبب فيه هو إضفاء الواقعية على الخيال أو لتكثير عناصر الواقع في بيئة صحراوية فقيرة بالاستعانة بالتشبيهات ونظائرها، فالتشبيه يَجمع المعنى من شيئين لا يتضمّنان المعنى الذي خرج منهما إلا باجتماعهما، وهو بهذا صناعة للمعاني. وقد تكون وظيفة الاستعارة هي تحقيق الانتماء الفعلي لعناصر الطبيعة، أو لتحقيق ثنائية الوجود المسيطرة على الإنسان العربي منذ جاهليته حتى الآن.

ويمكننا التأمّل فيما جاء من المجاز في القرآن الكريم على هذا الأساس ولكن بغير المقاييس التي نطبقها على الأدب، حيث تأتي الآيات لتعبّر بكامل الإعجاز البياني عن الإنسان الضعيف، ثم تتحدث عن الله الواحد القهار، وتتحدث عن الجنة والنعيم، ثم عن الجحيم والعذاب. ولا يكون هذا إلا بلغة مرَوَّضة لها قابلية التحوّل من جهة إلى أخرى وتتقبّل التغيير من حين إلى آخر، أي لغة لها خاصّيّة شعرية إيحائية بطبيعتها.

ويمكن حصر وظائف اللغة بشكل عام في وظيفتين: أوّلها الإفهام وإيصال المعنى، وهي وظيفة مشتركة بين اللغة وجميع الإشارات غير اللغوية كحركات اليد ونظرة العين وهزّة الرأس والتنهّدات، قال المتنبي من [الكامل][١]:

قالَتْ وَقَد رَأَتِ اصْفِرارِيَ مَنْ بِهِ وَتَهَّدَت فأجبْتُها المُتَنَهِّدُ

فضلاً عن ذلك تدخل في هذه الوظيفة كل إشارات الطبيعة الحية والجامدة، كهبوب الرياح الذي يشير إلى المطر أو صمت الجبال الذي

---

(١) الكامل (مصدر سابق): ٣/ ٩٣.

(١) ديوان المتنبي (مصدر سابق): ٤٧.

يشير إلى الحكمة. وفي هذه الوظيفة يتساوى المرسِل والمرسَل إليه في وعي الرسالة، وليس لهذه الوظيفة دور مهمّ في الأدب، لأنها لا تحمل البعد الدلالي، لأنها تصل إلى المتلقي دون الحاجة إلى اللغة، والأدب يحتاج إلى وظيفة ثانية للّغة تكون أعلى من الأولى، وهي الوظيفة الإيحائية، التي لها خاصيّة البعد الدلالي والتحوّل الدلالي[٢] . ويتألف الأول من التركيب المكوّن لجمل النص، ويتألف الثاني من الاتساع في استخدام الألفاظ الذي ينشأ عنه المجاز، وهذه الوظيفة مركزية تشتمل على مجموعة من الوظائف الأخرى التي يُبنى عليها النص الأدبي. وربما تكون أُوْلَى وظائف اللغة الإيحائية بشكل عام هي تحويل الخبرة البشرية والتجارب الإنسانية إلى نص. وقد لاحظ القدماء من البلاغيين الدور الذي تؤديه البلاغة في النص، وأكثرهم رأى أن البلاغة ليست في أداء المعنى، وإنما في الصياغة المبدعة والتأليف المتقَن الذي يستطيع أداء المعنى عن طريق التأثير غير المباشر، قال أبو هلال العسكري: "ومن الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ أن الخطب الرائعة والأشعار الرائقة ما عُملتْ لإفهام المعاني فقط، لأن الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيد منها في الإفهام"[١]، كذلك رفض أبو الحسن الرمّاني (ت٣٨٦هـ) أنْ تكون البلاغة "إفهام المعنى لأنه قد يُفهِم المعنى متكلّمان أحدهما بليغ والآخر عَيِيّ ، ...، وإنما البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ"[٢]. ويكاد يتفق معظم البلاغيين على هذا الرأي، ويمكننا أن نستخلص من آرائهم بعض المبادئ الوظيفية للّغة بشكل عام وللبيان بشكل خاص، على الرغم من أنهم انشغلوا في قضية لم تكن مفيدة في تطوير البلاغة،

---

(٢) ينظر: إشكالية القراءة وآليّات التأويل (مرجع سابق): ٨٦ و ١٠٢.

(١) الصناعتين (مصدر سابق): ٦٤.

(٢) النُّكَت في إعجاز القرآن، أبو الحسن علي بن عيسى الرُّمّاني، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، (القاهرة: دار المعارف، (د.ت)): ٦٩.

وهي قضية اللفظ والمعنى التي تعود جذورها ـ كما نرى ـ إلى قضية فقهية أَتْعبت العالم الإسلامي وهي قضية خلق القرآن. فقد أدرك القدماء وظائف علوم العربية التي يُفهَم من خلالها النص الأدبي، فليست البلاغة كالنحو، فالنحو يجنِّبُك الخطأ في الإعراب، والبلاغة تجنِّبك الخطأ في أداء المعاني. كما أدركوا قيمة النظم والتأليف في استحداث الدلالات، قال الرماني: "دلالة الأسماء والصفات متناهية، فأما دلالة التأليف فليس لها نهاية"(٣)، فنهاية التأليف لا تنتهي إلا بنهاية الخبرة البشرية، ويعني هذا نهاية التأريخ، لأن بنية التأليف هي نموذج لبنية العالم، وكما قال (هانز ميرهوف): "إن بناء أثر فني لَهُوَ بمثابة إعادة بناء لعالم الخبرة والذات"(٤). ويؤكد البلاغيون في جميع طروحاتهم، وكذلك اللغويون والنحاة، على فهمهم لمضامين العلوم ووظائفها، وقد كانت جلّ علومهم في خدمة اللغة العربية التي تباهَوا بها وأُعجبوا بقدرتها وفطنة مستخدميها. وموقفهم هذا من اللغة توضحه نظرتهم إلى المجاز كذلك، يقول ابن رشيق: "ألفاظ العرب أكثر من معانيها،...، فإنما استعاروا مجازاً واتساعاً،...، وليس هذا من ضيق اللفظ، ولكنه من الرغبة في الاختصار"(٥)، والحقيقة ليس من أجل الاختصار فقط وإنما لإشباع الرغبة الجمالية، فالمجاز هو بحدّ ذاته وظيفة تعمل على تحرير الذات من تاريخها وواقعها، وتتمثّل هذه الوظيفة بـ (التمثيل الواقعي)، حيث يتحوّل الواقع إلى تصوّرات وبُنىً ، فيتشكّل داخل مفاهيم، وهذه هي الوظيفة الأولية للتشابه الذي يتمّ عن طريقه تعريف الأشياء وتقريبها بإدخال المجهول إلى المعلوم، واللامعرّفات بالمعرّفات، وربما يشير هذا أيضاً إلى مبدأ المحاكاة في الفن، فالفن يحاكي الواقع ولا يُطابقه، وهو

---

(٣) المصدر السابق: ٩٩.

(٤) الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة: أسعد رزوق، (القاهرة: مؤسسة فراكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٢): ٥٥.

(٥) العمدة (مصدر سابق): ١/ ٢٧٤.

انعكاس غير مباشر للحياة والمجتمع.

كما فسّر البلاغيون أسباب الانتقال من الحقيقة إلى المجاز ورأَوا فيه أموراً متعددة، فليس من وظيفة المجاز أن ينوب مناب الحقيقة، على أن الحقيقة تنوب مناب حقيقة أخرى، فتصبح مجازاً، قال الرماني: "كل استعارة حسنة فهي توجب بلاغةً ببيانٍ لا تنوب منابَه الحقيقة، وذلك أنه لو كان تقوم مقامه الحقيقة، كانت أَولَى به ولم تَجُز الاستعارة"(١)، لأن الحقيقة متى أدّت ما يؤديه المجاز بطلَ المجاز لكونه ليس له وظيفة، كما هو الأمر في الكناية فإذا لم يُقصد منها المجاز فهي حقيقة ولا تسمى كناية. وعلى أية حال نقول إن المجاز ينشّط المعاني الحقيقية داخل البنية المفهومية للمجتمع، وذلك عن طريق توسيع استخدام اللغة وتطوير المعجم وتنشيط الألفاظ الخاملة، مما يؤدي بدوره إلى تنشيط المعاني الحقيقية. فليس هناك فصل بين المعاني التي تؤدَّى بالحقيقة أو المعاني التي تؤدَّى بالمجاز إلا باعتبار الوظيفة، قال العسكري: "الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه"(٢). وليست هذه الوظائف خاصة بالاستعارة وإنما تأتي في عموم المجاز، ونذكر بعض النصوص لبيان ذلك، فممّا جاء على التشبيه، وهو من المجاز ـ كما ذكرنا ـ قول توبة بن الحمير من [الوافر]:

كأنَّ القلب ليلةَ قيل يُغدَى ... بليلى العامريّةِ أو يُراحُ

قطاةٌ عزّها شَرَكٌ فباتتْ ... تُجاذِبُهُ وقد عَلِقَ الجناحُ

---

(١) النكت (مصدر سابق): ٧٩.

(٢) الصناعتين (مصدر سابق): ٢٧٤.

لها فرخانِ قد عَلِقا بوَكْرٍ ... فعشُّهما تُصَفِّقُهُ الرّياحُ

فلا بالليلِ نالتْ ما تَرَجَّى ... ولا بالصّبح كان لها بَراحُ[1]

فهذا التفصيل والشرح في وصف حالة المشبه بـه (القطـاة) يُـراد به إثراء معنـى المشـبه (القلـب)، كمـا يُـراد منـه الاسـتمتاع والتلـذّذ بالحديث عن لوعته وشدة تعلقه بمن يحب، فضـلاً عـن حرصـه علـى المضمون الجمالي الذي يقوم بعملية التأثير على المتلقي.

وعلـى الـرغم مـن أن البلاغيـين جعلـوا مـن وظـائف التشـبيه الاختصار إلا أن ذلك لا يكون إلا متَّفِقاً مع مقتضى الحال، فمثال ما جاء مختَصَراً وموضِّحاً للمعنى قول ذي الرُّمة من [الطويل][2]:

وَرَدْتُ اعْتِسافاً والثُّريّا كأنّهـا ... على قِمّةِ الرّأسِ ابنُ ماءٍ مُحَلِّقُ

وهنا جاء المشبه به ليوضح معنـى المشـبه بتوافـق دلالـي بـين (اعتسافاً: أي سيراً على غير هدىً) و (على قمة الرأس)، لأن شِـبْه الجملة لا تُحدّد اتجاهاً للطائر (ابن ماء: وهو طائر الغُرْنَيـق)، ولا الثريـا لكي يهتدي بها الشاعر في سيره، فليس المراد فقط تحديد الوقـت، وهي الدلالة الشائعة للثريا عند الشعراء، وإنما كذلك أراد تصوير التيه والضياع. فالاتجاه العمودي لطيران الطائر يعطي دلالة الاعتسـاف فـي السير.

وقد ذكر البلاغيون وظائف متعددة للبيان فرأى الرماني أن وظيفة

---

(١) الأبيات في الكامل (مصدر سابق): ٣/ ٣٧، وتنسب أيضاً لمجنون بني عامر. وينظر: شرح ديوان حماسة أبي تمام المنسوب لأبي العلاء المعري، دراسة وتحقيق: حسين محمد نقشة، (بيروت: دار المغرب الإسلامي ١٩٩١): ٢/ ٨٤١. وتنسب كذلك لنُصيب مع اختلاف رواية بعض الأبيات.

(٢) ديوان شعر ذي الرّمة (مصدر سابق): ٢/ ٤٠١.

التشبيه والاستعارة هي التوضيح والتقريب والاختصار[٣]. وقال ابن جني إن العرب"لا يستعملون المجاز إلا لضربٍ من المبالغة؛ إذ لولا ذلك لكانت الحقيقة أَولَى من المسامحة"[٤]. وجعل الجرجاني التشبيه غرضاً للاستعارة يكون على وجه المبالغة والاختصار والإيجاز[٥]. وعدّد العلوي فوائد التشبيه بإفادة البلاغة والإيجاز والبيان والإيضاح[٦]، ثم بيّن أسباب العدول عن الحقيقة إلى المجاز بثلاثة مقاصد هي:

١. ما يرجع إلى اللفظ، وهي للأسباب الآتية:

أ ـ لخفة اللفظ على اللسان.

ب ـ صلاح لفظ المجاز للقافية في الشعر، وللتشاكل في السجع إذا كان الكلام منثوراً.

ج ـ إذا كانت اللفظة المجازية جارية على الأَقْيِسة الصحيحة في تصريفها والحقيقة منحرفة عن ذلك.

٢. ما يرجع إلى المعنى على الخصوص ، وهو يكون لأجل:

أ ـ التعظيم، **ب ـ** التحقير، **ج ـ** تقوية حال المذكور، **د ـ** التوكيد.

٣. ما يرجع إلى اللفظ والمعنى، وهو لتلطيف الكلام وحسن الرشاقة فيه[١].

ويمكننا استنباط مجموعة من الوظائف من طروحات البلاغيين القدماء ، وهي تركّز على محور رئيس هو التأثير في السامع عن طريق مطابقة الكلام لمقتضى الحال بكل ما تحتويه هذه العبارة من

---

(٣) ينظر: العمدة (مصدر سابق): ١/ ٢٨٧.

(٤) الخصائص (مصدر سابق): ١/ ٣٧٣.

(٥) ينظر: أسرار البلاغة (مصدر سابق): ٢٢٠ ـ ٢٢١.

(٦) ينظر: الطراز (مصدر سابق): ١/ ٢٧٤ ـ ٢٧٧.

(١) ينظر: الطراز (مصدر سابق): ١/ ٧٩ ـ ٨٢.

موقف نحوي ونفسي واجتماعي.

وإذا تأمّلنا في المجاز القرآني نرى أن الاستعارة تكثر في أغلب آيات الوعيد بشكل واضح، وأكثر شواهد البلاغيين من الآيات تأتي في هذا المعنى مثال ذلك قوله تعالى: ﴿**إِذَا أُلْقُوا فِيهَا سَمِعُوا لَهَا شَهِيقًا وَهِيَ تَفُورُ ۝ تَكَادُ تَمَيَّزُ مِنَ الْغَيْظِ كُلَّمَا أُلْقِيَ فِيهَا فَوْجٌ سَأَلَهُمْ خَزَنَتُهَا أَلَمْ يَأْتِكُمْ نَذِيرٌ**﴾[٢]، فجعل النار لشدة طاعتها لله تعالى، وكراهتها للكفر وأهلِهِ كأنها تحقد على الكفار فهي تنتقم منهم على كفرهم، وذكر الشهيق ليدلّ على أمرين الأول: لوصف صوت اللهيب وما فيه من ترهيب، والثاني: لوصف حالة مَنْ يراها فيشهق من شدة الخوف والفزع. ومثله قوله تعالى: ﴿**وَفِي عَادٍ إِذْ أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الرِّيحَ الْعَقِيمَ**﴾[٣]، أراد بالعقيم التي لا يأتي بها سحابُ غيثٍ، والمقصود في الآية الريح التي أهلكتهم، وهي تؤدي وظيفة الترهيب أيضاً. وقد ذكر الرمّاني العديد من الآيات التي وردت على هذا النحو[٤].

ومن أهم وظائف المجاز أيضاً عند الفقهاء والأصوليين والمفسّرين هي تأويل القرآن الكريم واستخراج الأحكام الشرعية من القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، فمعنى التأويل كما يقول ابن رشد: "هو إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية من غير أنْ يُخَلَّ في ذلك بعادة لسان العرب في التجوّز من تسمية الشيء بشبيهه أو بسببه أو لاحقه أو مقارنه أو غير ذلك من الأشياء التي عُدِّدَت في تعريف أصناف الكلام المجازي"[١]. وقد ذكرنا فيما مضى بعض الآيات التي أُوُّلَتْ بالمجاز، فمن الآيات ما لا يصحّ حملها على الظاهر، ومنها ما تحتاج إلى تقدير محذوف، ومنها ما تحتاج إلى

---

(٢) سورة الملك، الآية (٧ . ٨).

(٣) سورة الذاريات، الآية (٤١).

(٤) ينظر: النكت (مصدر سابق): ٨٠ . ٨٦.

(١) فصل المقال (مصدر سابق): ٩٧.

توسيع دلالة ألفاظها، فمن الأول قوله تعالى: ﴿**وَاسْتَفْزِزْ مَنِ اسْتَطَعْتَ مِنْهُمْ بِصَوْتِكَ وَأَجْلِبْ عَلَيْهِم بِخَيْلِكَ وَرَجِلِكَ وَشَارِكْهُمْ فِي الأَمْوَالِ وَالأَوْلادِ وَعِدْ هُمْ وَمَا يَعِدُ هُمُ الشَّيْطَانُ إِلاَّ غُرُوراً**﴾[٢]، فقد جاء الأمر لغرض التهديد والوعيد لأن الله سبحانه وتعالى لا يأمر الشيطان بإيذاء البشر، فاستعارة صيغة الأمر ليس على الحقيقة ولا يمكن فهمها إلا على المجاز. ومما يحتاج إلى تقدير محذوف قوله تعالى: ﴿**حُرِّمَتْ عَلَيْكُمُ الْمَيْتَةُ وَالْدَّمُ وَلَحْمُ الْخِنْزِيرِ وَمَا أُهِلَّ لِغَيْرِ اللّهِ بِهِ**﴾[٣]، وهنا لابد من تقدير محذوف هو (أكلها)، ولا يصح المعنى إلا بهذه الكلمة، لأن سياق الآية التي قبلها وبعدها تتحدث عن الأكل والصيد، كما أن هذه الأشياء المحرّمة يتفاوت التحريم فيها إلا الأكل فهو مشترَك بينها جميعاً، فالشاة الميتة مثلاً يجوز الانتفاع بجلدها بعد دبغه، كما ورد عن النبي (ﷺ)، ولا يجوز ذلك في الخنزير[٤]. وأما ما تتسع فيه الدلالة، فهو كثير في القرآن الكريم ونذكر قوله تعالى: ﴿**وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ**﴾[٥]، وفي هذه الآية تفسيرات كثيرة، وقد جاءت في غاية البيان بأوجَز عبارة، وتركيبُها مجازٌ كلُّه لكونه لا يُفهم إلا بتأويل.

وتجدر الإشارة هنا إلى قضية مهمة وهي اتفاق جمهور الفقهاء والبلاغيين على عدم جواز اجتماع المعنى الحقيقي والمعنى المجازي في لفظ واحد حال كونهما مقصودين معاً بالحكم[١]. ونرى من خلال ما أوردنا من آيات وشرح أن المعنى المجازي لا يُلغِي المعنى الحقيقي وإنما يوسّع دلالته ، وهذه الوظيفة من أدقّ وظائف المجاز التي تبيّن وعي القارئ للنص. ولبيان ذلك نشرح قوله تعالى:

---

(٢) سورة الإسراء، الآية (٦٤).

(٣) سورة المائدة، الآية (٣).

(٤) ينظر: الأُم، محمد بن إدريس الشافعي، ط١. (القاهرة: دار الغد العربي، ١٩٨٩): ١/ ٤٤.

(٥) سورة البقرة، الآية (١٧٩).

(١) ينظر: محاضرات في أصول الفقه على مذاهب أهل السنة والإمامية (مرجع سابق): ٢/ ٢٧.

﴿**وَآتُواْ الْيَتَامَى أَمْوَالَهُمْ**﴾[٢]، فقالوا عن (اليتامى) مجاز مرسل باعتبار ما كان، أي الذين كانوا يتامى، لأن اليتيم لا يأخذ ماله حتى يبلغ، وهذا هو الحكم الشرعي، وأما الحكم اللغوي فإن لفظ (اليتامى) دلّ على حقيقته بتخصيصه للأموال حيث عُرِفَت أنها أموال ميراث على الأخص، وليست أموال صدقة أو مهر، وإنْ كانت قد تشملها جميعاً. ونخرج بالقول من هذا إن وظيفة المجاز ليست في نقل المعنى مطلقاً بل في توسيع دلالته ليشمل الجوانب الشكلية والموضوعية، فقد يُطلب جزءٌ من المعنى الحقيقي وجزءٌ من المعنى المجازي في نص واحد، وعلينا أن نفهم أن الحقيقة ليست ضدّ المجاز، بل هما يكملان بعضهما في توسيع دلالة النص.

كما وردت الاستعارات في الأحاديث النبوية الشريفة، لاسيّما التي يرد فيها وصف الجنة وأهلَها أو النارَ وأهلَها، وكان غالباً ما يُسأل النبي (ﷺ) عن معنى الألفاظ فيوسّع دلالتها لتشمل معنىً جديداً يتناسب مع حديث الجنة والنار، من ذلك قوله (ﷺ): {**ثُمَّ يُضْرَبُ الْجِسْرُ عَلَى جَهَنَّمَ وَتَحِلُّ الشَّفَاعَةُ وَيَقُولُونَ اللَّهُمَّ سَلِّمْ سَلِّمْ قِيلَ يَا رَسُولَ اللَّهِ وَمَا الْجِسْرُ قَالَ دَحْضٌ مَزِلَّةٌ فِيهِ خَطَاطِيفُ وَكَلَالِيبُ وَحَسَكٌ تَكُونُ بِنَجْدٍ فِيهَا شُوَيْكَةٌ يُقَالُ لَهَا السَّعْدَانُ فَيَمُرُّ الْمُؤْمِنُونَ كَطَرْفِ الْعَيْنِ وَكَالْبَرْقِ وَكَالرِّيحِ وَكَالطَّيْرِ وَكَأَجَاوِيدِ الْخَيْلِ وَالرِّكَابِ فَنَاجٍ مُسَلَّمٌ وَمَخْدُوشٌ مُرْسَلٌ وَمَكْدُوسٌ فِي نَارِ جَهَنَّمَ**}[٣]، فمعنى الجسر معروف وهو ما يُعْبَر عليه كالقنطرة ونحوها، وجاء هنا باتساع أكثر ليعطي دلالة غريبة عن المعروف، فيكون استعارة المعنى المعروف لدلالة غير معروفة وغايته زيادة الرهبة من النار وترسيخ الرغبة في الجنة. ومثله قوله (ﷺ): {**مَنْ صَامَ يَوْمًا فِي سَبِيلِ اللَّهِ بَعَّدَ اللَّهُ وَجْهَهُ عَنْ النَّارِ سَبْعِينَ**

---

(٢) سورة النساء، الآية (٢).

(٣) صحيح مسلم بشرح النووي، (القاهرة: المطبعة المصرية ومكتبتها، (د.ت))، باب معنى قول الله عزّ وجل: "وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى" [سورة النجم، الآية (١٣)]، إثبات رؤية الله سبحانه وتعالى: ٣/ ٢٩.

خَرِيفًا}[٤]، فالمقصود بالوجه جميع الجسد، والمقصود بالخريف سنوات العذاب، وأما السبعون فهي للتكثير وليست للعدد على الحقيقة لأن العرب تستعمل السبعة والسبعين للتكثير.

كما يأتي المجاز في الخُطب والأشعار ليؤدي وظائف متعددة، غالباً ما تكون في تصوير المواقف الانفعالية ومواقف الأزمات في الخطب السياسية خاصة، والتوتّر العاطفي، وكذلك في إظهار التحسر أو الضعف. ومما جاء من الخطب السياسية خطبة زياد بن أبيه في البصرة وهي التي تُدعَى البَتْراء جاء فيها:

" أما بعد فإنّ الجهالَة الجَهلاء، والضّلالة العمياء، والغَيَّ الموفّى بأهله على النار، ما فيه سفهاؤكم ويشتمل عليه حلماؤكم، من الأمور العظام ينْبُتُ فيها الصغير، ولا ينْحاشُ عنها الكبير، كأنّكم لم تقرؤوا كتابَ اللَّه، ولم تسمعوا ما أَعَدّ اللَّه مِن الثَّواب الكريم لأهل طاعته، والعذابِ الأليم لأهل معصيته، في الزمن السَّرمَدِ الذي لا يزول، أتكونون كمن طرفت عينَه الدُّنيا، وسَدَّ ت مسامعَه الشهواتُ، واختار الفانيةَ على الباقية، ولا تذكرون أنّكم أحدثتم في الإسلام الحَدَثَ الذي لم تُسبَقوا إليه: مِن َتركِكم الضعيفَ يُقهر ويؤخذُ مالُه، وهذه المواخير المنصوبة، والضعيفةَ المسلوبةَ في النَّهار المُبْصِر، والعددُ غير قليل، "..[١]

فقد أَكثرَ من استخدام المجاز في خطبته كقوله: (الجهالة الجهلاء، الضلالة العمياء، الغيّ الموفي بأهله إلى النار، طرفتْ عينَه الدنيا، مدّت مسامعَه الشهوات، النهار المبصر)، لإثارة الخوف والفزع في نفوس الناس من أجل ردعهم والتأثير عليهم بإظهار أهمية ما يتحدّث فيه من خلال اهتمامه بمستوى الخطاب.

---

(٤) صحيح البخاري بحاشية السندي، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، (القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، (د.ت))، كتاب الجهاد والسير، باب فضل الصوم في سبيل الله: ٢/ ١٤٤.

(١) البيان والتبيين (مصدر سابق): ١/ ٦٩.

وأما ما ورد من الشعر فمثل قول امرئ القيس في إظهار الحزن والتحسّر من [الوافر][٢]:

إلى عِرقِ الثَّرى وَهَذا المَوتُ
وَشَجَت عُروقي يَسلُبُني شَبابي

ونفسي سوف فيُلحِقُني وشيكاً
يسلُبُها وجِرمي بالترابِ

وَأَعلَمُ أَنَّني عَمّا سَأَنشَبُ في شَبا
قَليلٍ ظُفُرٍ وَنابِ

فقوله (وهذا الموت يسلبني شبابي، وسأنشب في شبا ظفر وناب) مجاز جاء هنا لتقوية دلالة الحزن وإظهار الضعف تحت وطأة الموت الذي يشبهه بالحيوان المفترس الذي وقع بين ظفره ونابه. ويؤدي المجاز دوراً نفسيّاً مهمّاً في المحافظة على الذات من أن تَكشف عن حقيقتها، فتبقى محتفظة بالجوانب السرية الخاصة، وتُبعد الأوصاف السيّئة عن النفس. فالمجاز هو الوجه الواقعي للشخصية الإنسانية الذي يخفي وراءه حقائق النفس وأسرارها.

فضلاً عن ذلك يعمل المجاز على تحسين الانفعالات السلبية ومَوضَعة الأحاسيس الخاطئة وقايةً للذات من أن يُنسب إليها ذلك.

أما نظرة النقاد المحدثين من العرب حول وظيفة المجاز، فقد كرّروا أقوال القدماء بصياغة جديدة ممتزجة ببعض المفاهيم الغربية، فتحدثوا عن الاقتصاد اللغوي والوظائف الاجتماعية والفنية، يقول (تمام حسان): "اللغة مؤسسة اقتصادية تتمكن بالقليل من الألفاظ أن تستحضر ما لا حصر له من المعاني، ذلك بأن المعاني لا يمكن ترويضها إلا بألفاظ، والمعاني غير متناهية ولكن الألفاظ متناهية"[١]. وأما (أحمد مختار عمر) فيرى أن المجاز يقع "بهدف سدّ فجوة معجمية"[٢]، وهذا يتناقض مع ما ذكرناه من قول ابن رشيق حين

---

(٢) ديوان امرئ القيس (مصدر سابق): ٣٨٨ . ٣٨٩.

(١) الأصول (مرجع سابق): ٣٦٢.

(٢) علم الدلالة (مرجع سابق): ٢٤١.

ذهب إلى أن ألفاظ العرب أكثر من معانيها. غير أنه يصدق على التسميات المستحدثة للعلوم والصنائع والآلات التي ليس لها ألفاظ تسمّيها، ولم يغفل القدماء عن هذه الوظيفة للاستعارة خاصة في مجال التطور الدلالي لألفاظ الحِرَف وألفاظ الشَّرْع كالصلاة والزكاة وغيرها. كما أشار (صلاح فضل) إلى هذه الوظيفة للاستعارة بقوله: "فعن طريق الاستعارة يمكن إعطاء اسم لما لم يُسَمَّ في الواقع، فخَلْق هذه الاستعارات وعملية تحويلها إلى تسمية من وسائل إثراء معجم اللغة"(٣). وقد درس المحدثون وظائف المجاز عند حديثهم عن التطور الدلالي في مجال علم الدلالة التاريخي، وهو يدخل في باب المجاز الذي يتحول إلى حقيقة لكثرة الاستعمال، لذلك قلنا إن للمجاز دوراً في تنشيط المعاني الحقيقية. وعند موازنة آراء المحدثين العرب مع القدماء نجد أن الفرق يكمن في نظر الأوائل إلى كثرة أسماء الشيء الواحد، فالسيف والناقة والحصان والغيم وغيرها لها أسماء متعددة، وكذلك تجد الموضوعات الشعرية والمعاني تأتي بصيغ مختلفة وهي معانٍ ثابتة، لذلك رأوا أن ألفاظ اللغة أكثر من معانيها ، ودلّوا بذلك على أن المجاز لم يكن منهم للحاجة في سدّ نقص الألفاظ وإنما كان ذلك منهم رغبة في الاختصار. أما المحدثون فهم يطبّقون آراء الغربيين على اللغة العربية دون الموازنة بين اللغة واحتياجات أبنائها، إذ نجد الكثير من إمكانيات اللغة العربية غير مستعملة لاستغناء الثقافة الحديثة عن معطيات اللغة.

أما الدراسات الوظيفية عند الغربيين فقد اتخذت أساليب تحليلية متطوّرة، ولم تقف عند الحدود الشكلية الخارجية ، وإنما ركّزت على الوظائف النفسية والاجتماعية. وابتداءً من مدرسة (براغ) التي تأسست عام (١٩٢٦) إلى مدرسة ما بعد الحداثة أصبحت الدراسات اللغوية، والشعرية (التي أصبحت هي أيضاً فرعاً من اللغويات) تقوم

---

(٣) علم الأسلوب (مرجع سابق): ٣٠٤.

على الدراسة الوظيفية، سواء أكانت تُعنى بدراسة لغة الحديث اليومي أم لغة الأدب. فقد أَكّدت مدرسة براغ في نظريتها حول وظائف اللغة الخاصة بالوظيفة الأدبية على "أنها تهدف إلى إبراز القيمة المستقلة للعلامات اللغوية، بحيث إن كل مستويات النظام اللغوي التي ليس لها دور في لغة الاتصال اليومي تكتسب في لغة الأدب بعض القيمة المستقلة والمهمة نسبيّاً"(١). وعلى هذا الأساس يمكن دراسة الفرق بين لغة الأدب وغيرها من أدوات الاتصال في إبراز القيم الشعرية وتحليل لغة النص باللغة نفسها وليس بشيءٍ خارجٍ عنها ، فدراسة الأدب تكون بالتركيز على ما يجعل الأدب أدباً، حيث تتحقق غائيَّتُه بالأبعاد الجمالية وليس في تحقيق وظائف نفعية، فلا يفرض القارئ آيديولوجيّته على النص، بل العكس تماماً هو ما يحدث، فالأدب يستخدم الطبائع البشرية الدنيا لتحرير وظائفه السامية.

وقد حدّد (جاكوبسون) الوظيفة الأدبية، من الناحية الشكلية، في محورين أساسين هما: (الاختيار والتركيب)، ويشرح آليّة عملهما بالتمثيل بعبارة: يعدو الحصان، حيث يعمل نشاط الاختيار على انتقاء كلمة (حصان) دون باقي المفردات التي تحمل معاني متشابهة (مترادفة) مثل: جواد ـ فرس .. إلخ. ثم يأتي دور المحور السياقي التركيبي لإضافة فعل له من مجموعة أخرى من (المترادفات) مثل: جرى ـ ركض ـ عدا ـ خبَّ .. إلخ، فيتمّ اختيار أحد الأفعال، ثم يضيف إليه الزمن الذي يتفق مع القصد، ثم يطابق الفعل والفاعل إفراداً وجمعاً وتذكيراً وتأنيثاً، وهذه هي عملية التركيب(٢).

كما وضع (جاكوبسون) بعض المبادئ اللغوية المتعلقة بالبلاغة

---

(١) "الوظيفة الأدبية والشعر الحر." فرناندو لاثارو كاريتير، ترجمة: محمود السيد علي محمود، مجلة فصول المصرية، مج (٦)، ع (٣)، ج (١)، عدد خاص عن (جماليات الإبداع والتغير الثقافي)، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦): ٤٧.

(٢) المقال السابق: ٤٨.

مثل وضعه لتحديد الفوارق بين أهم الأشكال البلاغية، وخاصة بين المجاز المرسل والاستعارة، وما يترتّب على ذلك من الوجهة الوظيفية:

"فهو يرى أن أهم مظاهر الحُبْسَة وعيوب النطق تتجسّم في اضطراب إحدى ملكتين لدى الإنسان اضطراباً يسيراً أو خطيراً، وهما ملكة الاختيار والإحلال أو ملكة الضمّ والجمع، ويُنتِج الاضطراب الأول نقصاً سيئاً في عمليات (الميتالغة) أو (ما وراء اللغة) أو حديث اللغة عن نفسها، بينما تُنتِج الآفة الأخرى نقصاً يتصل بكفاية الحِفَاظ على مستويات الوحدات اللغوية، ويترتب على الأول العجز عن إقامة علاقات التشابه، كما تقضي الآفة الأخرى على علاقات التجاور السياقية، وبهذا تصبح الاستعارة مستحيلة عند اضطراب التشابه، ويصبح المجاز المرسل غير ممكن عند اضطراب التجاور"[(١)].

وهذه النظرة الوظيفية للبلاغة لا تقتصر على إنتاج النص الأدبي وأعمال المبدعين، وإنما تتخطّى ذلك إلى الاستخدام اليومي للغة من قِبَل الأفراد والمؤسسات، وهنا تظهر الجوانب التهذيبية والتعليمية للبلاغة التي يمكن بوساطتها تجاوز عيوب النطق والحُبْسَة بالتدريب على إقامة روابط بين الألفاظ والأشياء. ونشير هنا إلى بعض ما ذكره الجاحظ عن فصحاء العرب في تخطّيهم لعيوب النطق عن طريق البلاغة كما هو مشهور عن (واصل بن عطاء) وكان خطيباً ألثغَفاحشَ اللّثغة بالرّاء، قال الجاحظ:

"وعَلِم واصل أنه ليس معه ما ينوب عن البيان التام، واللسان المتمكّن والقوة المتصرّفة كنحو ما أعطى الله تبارك وتعالى نبيَّه موسى عليه السلام من التوفيق والتسديد،...، ومن أجل الحاجة إلى حسن البيان وإعطاء الحروف حقوقها من الفصاحة رامَ أبو حذيفة [كنية واصل] إسقاط الراء من كلامه، وإخراجها من حروف منطقه، فلم يزل يكابد ذلك ويغالبه،...، حتى انتظم له ما حاول، واتّسق ما أمّل،...، ولستُ أعني خطبه المحفوظة ورسائله المخلّدة لأن

---

(١) علم الأسلوب (مرجع سابق): ٢٩٥.

ذلك يحتمل الصنعة، وإنما عنيتُ مُحاجّة الخصوم ومناقلة الأكفاء ومفاوضة الإخوان"[٢].

وحديث الجاحظ عن الحُبْسَة هو نفسه ما ذهب إليه جاكوبسون في حديثه عن وظيفة الأشكال البلاغية، لأن واصلاً لم يُخرج الرّاء من منطقه إلا بتوظيفه لفنون البيان باستبدال الألفاظ عن طريق المجاز. وإذا كان جاكوبسون يصف الحالة من الناحية المنطقية فإن الجاحظ يصفها من الناحية العملية التطبيقية.

وإذا كان جاكوبسون حدّد السلبيات الناتجة عن العجز في إقامة علاقات التشابه والتجاور، فكذلك نحن نراها تؤدّي عند المتلقي ما تؤديه عند المتكلم فقدرة استخدام المجاز هي نفسها القدرة على فهمه واستيعابه، فلا يستطيع الناس جميعاً أن يفهموا الشعر والأدب عموماً بنفس القدرة، كما لا يستطيع المرء أن يتعلّم لغةً أجنبية بحفظ المعجم، لأنه سيكون عاجزاً عن فهم التراكيب المجازية التي تقوم عليها أكثر من نصف اللغة. ويمكننا تحويل هذا الفهم إلى مستوى الخطاب فنرى أن أي انقطاع إبيستيمولوجي بين لحظة تاريخية وأخرى سواء كانت تنتمي إلى الماضي أم إلى المستقبل فإن مرجعها إلى انقطاع الصلة بين أبنية الخطاب البياني.

وقد تتسع وظائف المجاز الأدبية إلى العديد من مظاهر الإنتاج اللغوي في المؤسسات الاقتصادية والاجتماعية، يقول الناقد الأسباني (فرناندو لاثارو كاريتير): "الوظيفة الأدبية ليست وقفاً على الشعر؛ فهي تعمل في أي جنس أدبي (ولن نبالغ إذا قلنا في أي عمل مكتوب)؛ فالوظيفة الأدبية روح الأمثلة الشعبية وجوهرها، كما أنها ركيزة من ركائز الدعاية والإعلان"[١]. فاستخدام المجاز قد يُوَظَّف لترويج البضائع التجارية في الإعلانات والنشرات أو يُوَظَّف في الخطب

---

(٢) البيان والتبيين (مصدر سابق): ١/ ١٤ . ١٥.

(١) الوظيفة الأدبية والشعر الحر (مقال سابق): ٥٠.

السياسية والدعاية الحزبية والانتخابات أو لنشر آيديولوجية معينة، وهو ما يمكن أن نطلق عليه الأثر النفسي للصيغ البلاغية باعتبار وظيفتها. وقد درس (جاك لاكان) الجانب النفسي للمجاز بوضعه بالصيغة الجبرية الآتية:

و (د ... دَ) = د (--) م

وقراءتها على النحو الآتي: المجاز وظيفة (و) لما بين دالين (د، دَ) من ترابط (...) تقوم فيه (=) إمكانية فصل (--) الدال (د) عن مدلوله المألوف (م)[٢].

وعند مراجعة هذه الصيغة مع ما ذكرناه حول الدال والمدلول نجد أن وظيفة المجاز تدخل في تحرير الوعي من مرجعياته واستبدالها بمرجعيات أخرى، أي تغيير التقويم الواقعي. وهذا ما يؤكّده (لاكان) عند حديثه عن الاستعارة إذ يقول:"إن الاستعارة،...، ليست مجرّد إتيان دالّ محل دالّ آخر، فهناك استبدالات لا يخرج منها أي معنى جديد، كما هو الشأن بين المترادفات، بل هي المسلك الذي ينفذ به المتكلم إلى معنى الدال المسقَط. ومنه تخرج هذه الصيغة الجبرية:

و (د / دَ) د = د (+) م

وقراءتها كالآتي: الاستعارة وظيفة تستبدل دالاً بدال آخر استبدالاً يقوم به الوصل (+) أو الالتحام بين الدال المسقَط (د) ومدلوله المبتكَر (م)"[١].

وإذا أردنا تحليل النص تحليلاً وظيفيّاً فلا بد من معرفة مستوياته لكي يتمّ رصد عناصره وأبعاده الشكلية والموضوعية، فتكون وظيفة المستوى النحوي بين المعنى والتركيب، وتكون وظيفة المستوى

---

(٢) "الجديد في علوم البلاغة." مصطفى صفوان، مجلة فصول المصرية، مج (٤)، ع (٣)، ج (١)، عدد خاص عن (الحداثة في اللغة والأدب)، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤): ١٧١.

(١) "الجديد في علوم البلاغة." (مقال سابق): ١٧٢.

البلاغـي بـين المعنـى والدلالـة. وسـنخصـص الفصـل القـادم لتحليـل النصوص ولتقديم الرؤية البيانية من خلالها كما نراها ونرجوها.

***

الفصل الثالث

شعريّــة البيـــــان

المبحث الأول: الحقول الدلالية وأنساق الخطاب.

المبحث الثاني: التعبير البياني بين الجمال و الجلال.

المبحث الثالث: علم البيان والأجناس الأدبية.

مدخل:

يعود مصطلح الشعرية (la poétique) إلى كتاب (فن الشعر) لأرسطو الذي أكمل فيه ما بدأه أفلاطون في وضع نظرية الأجناس الأدبية والشعرية خاصة، فقد جعل الأجناس الجوهرية هي: المسرحية، والملحمة، والقصيد الغنائي[١]، ثم أصبح مصطلح الشعرية أو فن الشعر يعني دراسة أساليب الأجناس الشعرية ووسائل محاكاتها، "وظلّت هذه الشعرية منذ أنْ وضعها أرسطو عنواناً على كتابه وهدفاً لمسعاه في القرن الرابع قبل الميلاد، قرينة اللغة الشارحة، وعلامة البحث عن قواعد الأدب وأصوله إلى أنْ عمّدتها البنيوية بوصفها العلم الجديد الذي يكشف عن القوانين العامة للأدب، من حيث هي قوانين محايثة تنتج عنها الأعمال الأدبية وتجلّيها في آن"[٢]، ويرجع الفضل في توسيع المصطلح ليشمل الشعر والنثر إلى رومان جاكوبسون، فقد وضع أسس دراسة علم الأدب الذي يقول فيه: "إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية (littérarité)، أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً"[٣]. وهذه الأدبية التي يتحدّث عنها جاكوبسون هي مرادف الشعرية، تقول جوليا كر يستيفا في مؤلَّفها عن علم النص : "سوف نعالج فيما يلي نمطاً من الممارسات الدالّة هو اللغة الشعرية، في اشتمال هذه التسمية على (الشعر) و(النثر) معاً، كما أَلَحَّ على ذلك رومان جاكوبسون. نعني، إذن، باللغة الشعرية نمطاً من الاشتغال السيميائي من بين الممارسات الدالة المتعددة، لا موضوعاً (منتهياً) في ذاته ومتبادلاً في سيرورة التواصل"[٤]. فالشعرية لا تختص بدراسة الأجناس الشعرية وإنما كذلك النثرية، لأن الأجناس الأدبية عموماً وُضِعت تحت تصنيفات فنية تجاوزت التصنيف التاريخي، فالنص يتضمّن عناصر سردية ودرامية وخطابية وشخصية، فيُصنَّف الجنس الأدبي على أساس موروثه الصنفي الذي يسميه (جيرار جينيت) جامع النص

---

(١) ينظر: مدخل إلى النص الجامع، جيرار جينيت، تعريب: عبد العزيز شبيل، (المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩): ٨.

(٢) نظريات معاصرة، جابر عصفور، ط١. (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ١٩٩٨): ٢١٩.

(٣) نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، بوريس إيخنباوم، وآخرون، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ط١. (بيروت: الشركة المغربية للناشرين المتحدين مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢)، مقال بعنوان: (نظرية المنهج الشكلي) لبوريس إيخنباوم: ٣٥.

(٤) علم النص، جوليا كريسطيفا، ترجمة: فريد زاهي، ط٢. (المغرب: دار توبقال للنشر، ١٩٩٧): ٧١.٧٢.

(architext) وهو يقوم على أساس كشف عناصر اللغة الشعرية في العمل الأدبي[١]. وبهذا "أصبحت الشعرية العلم الكلي للبنية العامة (الأدبية) التي ليست حاصل جمع الظواهر التجريبية للأعمال الأدبية، وإنما النسق الكلي الذي يتجاوز هذه الأعمال ويحتويها"[٢].

وقد تطوّرت دراسة اللغة الشعرية تطوّراً واضحاً على أيدي منظّري المنهج البنيوي وما بعده، فلم تعد اللغة الشعرية هي التي تصف أو تحاكي العالم الخارجي وإنما هي كما يعرّفها (جان كوهن): "علم الأسلوب الشعري"[٣]، وهذا الأسلوب يقوم على مقدار انزياحه عن النمط المعياري الذي يفترضه كوهن، وهو يرى: "أن الأشياء ليست شعرية إلا بالقوة، ولا تصبح شعرية بالفعل إلا بفضل اللغة، فبمجرّد ما يتحوّل الواقع إلى كلام، يضع مصيره الجمالي بين يدي اللغة، فيكون شعرياً إنْ كانت شعراً، ونثرياً إنْ كانت نثراً"[٤]. وهكذا تحوّل مصطلح الشعرية إلى مصطلح إجرائي يدرس النص عموماً من خلال المستويات الدلالية وأنساق الخطاب حيث يصبح النص رسالة تفترض نموذجاً من الحوار بين قارئ منتج ومؤلف متَخيَّل ، "ووجد الفكر البنيوي في الشعرية المجال الأمثل لممارسته الأدبية، وحدد بؤرة اهتمامها، كما في كل الممارسات البنيوية، بالتوظيف النسقي للوحدات الأساسية والعلاقات التي تحدد إنتاج الرسالة اللغوية، وهي الشعرية في حالة الأدب، حيث الأولوية للكشف عن مجموعة القواعد والعمليات التي تغدو بها النصوص الأدبية ممكنة من ناحية، ومنتجة للدلالة الأدبية من ناحية أخرى"[٥]. وعلى هذا الأساس من الفهم وضعنا مباحث هذا الفصل لتشمل القواعد الأساسية التي تُبنى عليها النصوص في كشف الحقول الدلالية وأنساق الخطاب، ثم دراسة الأبعاد الجمالية للنصوص في تحقيقها لبنيتها الدلالية من خلال مصطلحَي الجمال والجلال، ثم نتعرّض لقضية الأجناس الأدبية وعلاقتها بعلم البيان، فهذه ربما ستستوفي جوانب شعرية البيان كما نفهمها من شروح النقاد الغربيين المعاصرين لمصطلحات أرسطو، وطروحاتهم المعتمدة على النقد السيميائي، فضلاً عن المفاهيم .

---

(١) ينظر: مدخل إلى النص الجامع (مرجع سابق): ٦٠. ٦١، وكذلك: اللغة والخطاب الأدبي (مرجع سابق)، مقال بعنوان: (سيمياء النص الشعري، لروبرت شولز): ٩٧ .

(٢) نظريات معاصرة (مرجع سابق): ٢٢٠.

(٣) بنية اللغة الشعرية (مرجع سابق): ١٥.

(٤) المرجع السابق: ٣٧.

(٥) نظريات معاصرة (مرجع سابق): ٢٢٣.

المبحث الأول

الحقول الدلالية وأنساق الخطاب

بدأت نظرية الحقول الدلالية مع بداية التأليف المعجمي، وقد سبق العرب الغربيين في هذا المجال بقرون طويلة، إذ بدأ به الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت١٧٥هـ) في معجم (العين) الذي اعتمد فيه على اعتبارين أساسين هما الاعتبار الصوتي واعتبار التقليب، وكلاهما يمثّل نمطاً من التصنيف الدلالي الذي وضّحه ابن جني فيما بعد بنظريته عن الاشتقاق الأصغر والاشتقاق الأكبر، ويمكننا إدراج هذا التصنيف تحت النظرية الشكلية في بناء الحقول الدلالية التي اعتمد عليها علم الصرف في إرساء قواعد الأبنية، فأعطَى لكل بنية دلالة عامة، من ذلك على سبيل المثال لا الحصر، وزن (فَعِلَ و فَعُلَ)، قال الدويني (ت٦٤٦هـ): "فَعِلَ يكثر فيه العلل والأحزان وأضدادها كسَقِمَ و مَرِضَ و بَرِئَ و حَزِن و فَرِح،...، و فَعُلَ لأفعال الطبائع ونحوها كحَسُن و قَبُح و كَبُر و صَغُر"(١). ويدخل في هذا المجال أيضاً تصنيفات الأبنية الصرفية إلى ثلاثي ورباعي ومزيد، ...إلخ. فهذه قد تكوّن حقولاً دلالية لكونها تصنيفات معجمية ثابتة. وعلى مِثْل هذا النمط تُصنَّف التراكيب النحوية إلى مرفوعات ومنصوبات ومجرورات، ومبنيّة ومُعربة وغيرها، وقد ترتبط أحياناً الدلالة الصرفية بالنحوية، فوزن (فَعُلَ) جاء لازماً لكونه في الطبائع فلا يحتاج إلى تعدية. ويمكننا ضمن هذا الاعتبار الشكلي للأبنية إدراج الأبنية الشعرية والنثرية في حقول دلالية مثل قافية القصيدة أو الفواصل القرآنية أو الأسجاع النثرية، فهي لا تأتي منفصلة عن بعضها بل تخضع لاستراتيجية معنوية

---

(١) الشافية، جمال الدين أبو عمرو عثمان بن عمر الدويني، تح: حسن أحمد عثمان، ط١. (مكة المكرمة: المكتبة المكية، ١٩٩٥): ١٩.

موحّدة.

ويقابل هذا التقسيم الشكلي التقسيم المعنوي الذي يُصنّف المادة المعجمية باعتبار معاني الألفاظ، وهو يتضح في معاجم المعاني، وكذلك في بعض مباحث فقه اللغة كالتضاد والترادف والمشترك اللفظي، وأوّل ما بدأ التأليف فيه كان على شكل رسائل لغويّة في الموضوعات المختصة، وهي ما تسمّى بـ (كتب المعاني) أو (كتب الموضوعات المستقلّة) ككتب الخيل والإبل والسلاح وغيرها، وهذه سبقت تأليف معاجم المعاني. كما بدأ التأليف بغريب القرآن الذي كان أوّل مَنْ تحدّث فيه عبد الله بن العباس (رضي الله عنه) (ت٧٨هـ)، ثم أَلّف فيه العلماء. وبعد ذلك تبعَه تأليف كتب خَلْق الإنسان، وكان أوّل مَنْ كتب فيها أبو مالك عمرو بن كَرْكَرَة الأعرابي الذي أخذ عنه الفراهيدي[١].

و ألّف القدماء كتباً مختصّة بالظواهر اللغوية كالترادف والمشترك اللفظي والأضداد والمثنّى والمثلّث اللغوي[٢]. وقد تكلّلتْ جهود المؤلفين القدماء بالكثير من المؤلفات المتخصصة بمعاجم الموضوعات الذي بدأ عند العرب في وقت مبكّر جداً لا يتجاوز القرن الثالث الهجري، وهي تتشابه إلى حد كبير مع نظرية الحقول الدلالية الحديثة عند الغربيين، ويعد معجم (المخصّص) لابن سيدة (ت٤٥٨هـ) من أضخم ما وصلنا من معاجم الموضوعات[٣].

فضلاً عن ذلك فقد وردتْ مباحث متعدّدة في كتب أدبية أو لغوية متنوّعة مثل أدب الكاتب لابن قتيبة (ت٢٧٦هـ)، والفروق في اللغة للعسكري (ت٣٩٥هـ)، والمزهر للسيوطي (ت٩١١هـ)، وغيرها من المؤلفات التي عنيت بتحديد معاني الألفاظ التي يتوهّم العامة فيها

---

(١) ينظر: مناهج معجمات المعاني (مرجع سابق): ٣٤. ٣٩.

(٢) ينظر: المرجع السابق: ٥٨.

(٣) ينظر: علم الدلالة (مرجع سابق): ١٠٨. ١٠٩.

بأنها تؤدي معنىً واحداً لأنها تقع في حقل دلالي واحد. وكانت عناية العلماء بإظهار إعجاز القرآن سبباً في البحث عن القيم الدلالية للألفاظ المصنَّفة تحت موضوع واحد لبيان ما في اللفظ المستخدم من مزية تتفوَّق على غيره المتروك.

وقد أدرك البلاغيون قيمة الحقول الدلالية وتعرّضوا لها في بيان الفصاحة والبلاغة في تخيّر اللفظ المناسب وترك اللفظ غير المناسب لثقله أو غرابته أو مخالفته للقياس، فجعل الخطّابي (ت٣٨٨هـ) عمود البلاغة في "وضع كل نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعه الأخصّ الأشكل به، الذي إذا أُبدِل مكانه غيره جاء منه إما تبدُّل المعنى الذي منه فساد الكلام وإما ذهاب الرونق الذي يكون معه سقوط البلاغة، ذلك أن في الكلام ألفاظاً متقاربة في المعاني بحسب أكثر الناس أنها متساوية في إفادة بيان مراد الخطاب، كالعلم والمعرفة، والحمد والشكر، والبخل والشُّحّ، وكالنعت والصفة،..."[١]. ونظروا في الحقول الدلالية أيضاً عندما تحدّثوا عن المجاز والاستعارة، فكان الجرجاني يرى أن اللفظ المستعار ينوب مناب لفظ له معنى مقارب من حيث العموم لما هو فيه، قال: "فأنت تستعير لفظ الأفضل لما هو دونه، ومثاله استعارة الطيران لغير ذي الجناح إذا أردت السرعة وانقضاض الكواكب للفرس إذا أسرع في حركته من علوّ والسباحة له إذا عَدَا عَدْواً كان حاله فيه شبيهاً بحالة السابح في الماء، ومعلوم أن الطيران والانقضاض والسباحة والعَدْو كلَّها جنس واحد من حيث حركتها فأفردوا حركة كل نوع منها باسم"[٢]. فهذه الفروق البسيطة والدقيقة بين الألفاظ في أداء المعاني لها منزلة كبيرة في إثراء اللغة الشعرية وفي تبيان الخصائص العميقة لشعرية الاستخدام اللغوي. ونلاحظ مثل هذه الفروق أيضاً في تعرّض

---

(١) بيان إعجاز القرآن، أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، (القاهرة: دار المعارف، (د.ت)): ٢٦.

(٢) أسرار البلاغة (مصدر سابق): ٥٢.

الجرجاني لتحليل الحقل الدلالي في كلامه عن الاستعارة غير المفيدة واستشهد لها بقول أبي دؤاد الإيادي من [المتقارب]:

فَبِتنا جُلوساً لدى نُنَزّعُ مِن شَفَتَيهِ
مُهرِنا الصُّغارا

قال الجرجاني: "فاستعمل الشفة في الفرس وهي للإنسان، فهذا ونحوه لا يفيدك شيئاً لو لزمتَ الأصليّ لم يحصل لك، فلا فرق من جهة المعنى بين قوله (من شفتيه) وقوله (من جَحْفَلَتَيه) لو قاله، إنما يعطيك كِلا الاسمين العضو المعلوم فحسب، بل الاستعارة ههنا بأن تنقصك جزءاً من الفائدة أشبه"(٣). ويدلل الجرجاني بهذا على أن النقل من حقل إلى آخر أو نيابة الألفاظ داخل الحقل الواحد لا بدّ أن تستوفي شرط المنفعة الدلالية والمتعة الجمالية، فإن لم تستوفِ ذلك فلا مبرّر لتغيير الاستعمال الأصل.

كما قد يكون سبب الاستبدال والانتقال من حقل إلى آخر هو استدعاء المعنى للقصد، فقد يستدعي لفظ السراب معنى الوهم والضياع أو العطش، فالوهم متعلق به من جهة النظر، والعطش متعلّق به من جهة الحاجة، وحينما أراد الله سبحانه وتعالى إظهار حال الكفار يوم القيامة قال: ﴿**وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِندَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ**﴾(١)، قال الرماني عن هذه الآية: "فهذا بيان قد أخرج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه، وقد اجتمعا في بطلان المتوهّم مع شدة الحاجة وعِظَم الفاقة، ولو قيل يحسبه الرائي ماءً ثم يظهر أنه على خلاف ما قُدِّر لكان بليغاً، وأبلغ منه لفظ القرآن، لأن الظمآن أشدُّ حرصاً عليه وتعلق

---

(٣) المصدر السابق: ٣٠، والجَحْفَلة: هي شفة الفرس.

(١) سورة النور، الآية (٣٩).

قلبه به"[٢]. وتأتي هذه الآية مع آيات أُخر لتشكّل نسقاً دالاً يوضّح سبب استخدام الظمآن مع السراب دون الرائي وهما من حقلين دلاليين مختلفين، كما يبيّن الحبكة الدلالية المعجزة للقرآن الكريم، فقد جاء بعد الآية السابقة قوله تعالى: ﴿**أَوْ كَظُلُمَاتٍ فِي بَحْرٍ لُّجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِ سَحَابٌ ظُلُمَاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ إِذَا أَخْرَجَ يَدَهُ لَمْ يَكَدْ يَرَاهَا وَمَن لَّمْ يَجْعَلِ اللَّهُ لَهُ نُورًا فَمَا لَهُ مِن نُّورٍ**﴾[٣]، فالسراب يتضمّن دلالة النور والماء معاً من حيث الشكل، وهو لا يروي ولا يدلّ التائه، وحاله كحال (الظلمات والبحر والموج والسحاب والكفر)، التي تشكل في الآيات الكريمة نسقاً واحداً على الرغم من اختلاف حقولها المعجمية، وهذه الألفاظ تأتي في سياق وصف الله لنوره فتُشكّل نسقين متضادّين؛ الأول: يشتمل على حالة الإيمان، والثاني: يشتمل على حالة الكفر، ونلاحظ المعجزة البيانية للقرآن الكريم قد وظّفت لفظ السحاب ليعبّر عن النسقين في سياق واحد فيُخرج السحاب من دلالة الظلام إلى دلالة أخرى فيقول جلّ جلاله: ﴿**أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يُزْجِي سَحَابًا ثُمَّ يُؤَلِّفُ بَيْنَهُ ثُمَّ يَجْعَلُهُ رُكَامًا فَتَرَى الْوَدْقَ يَخْرُجُ مِنْ خِلالِهِ وَيُنَزِّلُ مِنَ السَّمَاءِ مِن جِبَالٍ فِيهَا مِن بَرَدٍ فَيُصِيبُ بِهِ مَن يَشَاءُ وَيَصْرِفُهُ عَن مَّن يَشَاءُ يَكَادُ سَنَا بَرْقِهِ يَذْهَبُ بِالأَبْصَارِ**﴾[٤]، فهذه الآية غيّرت دلالة السحاب ليشير إلى معنيين؛ الأول: في كونه يتضمّن دلالة الخير ودلالة الشرّ بحسب مشيئة الله تعالى في تصريفه، والثاني: يدل السحاب هنا على الماء الذي خلق الله منه كل شيء فقال، سبحانه، في الآية التالية: ﴿**وَاللَّهُ خَلَقَ كُلَّ دَابَّةٍ مِن مَّاءٍ**﴾[٥]، فإخراج السحاب من دلالة الكفر إلى دلالة الإيمان هو

---

(٢) **النكت في إعجاز القرآن** (مصدر سابق): ٧٥.

(٣) سورة النور، الآية (٤٠).

(٤) سورة النور، الآية (٤٣).

(٥) سورة النور، الآية (٤٥).

كإخراج الحي من الميت، وتصريف السحاب هنا استعارة تتضمن دلالة تصريف الهدى والضلال بين الخَلْق. فضلاً عن ذلك فإن السحاب يشير إلى اللون الأبيض فيكون بمنزلة النور فإذا كَثُر بعضه فوق بعض أصبح مظلماً فيستوفي المعنيين، ويشكل مركز التداخل الدلالي في السورة. والعبرة البيانية جعلتْ الظمأ مع السراب، ثم جعلت النظر مع السحاب بقوله تعالى: ﴿**يَكَادُ سَنَا بَرْقِهِ يَذْهَبُ بِالأَبْصَارِ**﴾، وكان الأَوْلى من حيث الظاهر هو العكس فيكون الظمأ مع السحاب لما فيه من دلالة على الماء، والنظر مع السراب لما فيه من دلالة على توهّم النظر، غير أن الإعجاز القرآني يبيّن عجْز الإنسان عن إدراك حقائق الوجود في عين ذاته. وهكذا كلّما نقرأ في سورة النور نجد الدلالات تتداخل وتركّب ألفاظُها علاقاتٍ جديدةً مع كل حقل حتى تكوّن نسقاً عاماً للخطاب الجدلي بين الكفر والإيمان أو بين الحقيقة والوهم.

ومما جاء في الشعر من هذا النمط، أعني من استدعاء المعنى للقصد قول حُمَيد بن ثور الهلالي من [الطويل]:

نَظَرتُ بِوادي الغَمْرِ يَرِفُّ رَفيفَ النَّسر
واللَّيلُ مُقبِلٌ والشَّوقُ طائِرُ

يُشَبّه الليل بالنسر فاستدعى ذلك معنى الرفيف وهو تحريك الطائر جناحيه في الهواء دون أن يبرح مكانه[1]، ثم استدعى الليلُ الشوقَ فجعله يطير ليكوّن نسقاً واحداً من: (الليل، النسر، والشوق)، لتؤدي دلالة الزمن الثابت والفضاء المغلق. فإقبال الليل كإقبال النسر ورفيف النسر (والليل) كرفيف القلب (الشوق)، وربما يعطي معنى الطيران للشوق دلالة إضافية في سمو الشوق وازدياده تحت وطأة الليل وطوله. ويتمثّل الانتقال في المعنى هنا من المعقول إلى غير المعقول أو من الدلالة البسيطة إلى الدلالة المعقدة؛ فهذا النسق لا يمكن أن يعطي مدلوله إلا داخل سياقه الخاص لكونه لا

(١) لسان العرب (مصدر سابق): مادة (رفف).

ينتمي إلى حقل معجمي واحد أو متشابه. وهكذا نرى أن شعرية البيان تظهر عبر كشف العلاقات اللغوية والدلالات التي تؤديها داخل أنساق الخطاب، فنجد أن بنية العبارة البيانية مؤسسة على التركيب الدلالي وليس على التركيب النحوي أو المعجمي، على الرغم من استيفاء العبارات البيانية للشروط النحوية والمعجمية.

وتولي بعض الأجناس النثرية أهمية كبرى للحقول الدلالية حيث تتركب الموضوعات حسب أنساق خاصة لا يصلح الكلام بغيرها، مثال ذلك فن الوصايا والحِكَم، فهي تعتمد اعتماداً كبيراً على صناعة الحقول الدلالية وتصنيف أنساق القول داخل سياق النص، من ذلك ما ورد عن النبي (ﷺ): {**عن الحسن قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: أوصاني ربّي بتسعٍ: أوصاني بالإخلاص في السرّ والعلانية، وبالعدْل في الرضا والغضب، وبالقَصْد في الغنى والفقر، وأن أَعفوَ عمّن ظلمني، وأُعطيَ مَنْ حَرَمَني، وأَصِلَ مَنْ قطعَني، وأَ نْيكون صمتي فِكراً، ونُطْقي ذِكراً، ونظري عِبَراً**}[1]. وقبل تحليل الأنساق الواردة في الحديث الشريف نقول إن الحديث في جملته خطاب (وصية) موجهة إلى النبي (ﷺ)، وهو يمثّل استعارة خطاب المفرد لخطاب الجماعة فالنبي (ﷺ) هو ذات الأُمة الإسلامية وهو نفس كل مسلم، فلا يؤخذ الحديث على ظاهره بوصفه خطاباً للنبي (ﷺ) فقط، وإنما هو وصية لكل المسلمين. وجاء خطابه مفرداً من أجل التركيز العاطفي والتأثير الوجداني.

وكما ذكرنا عن الوصايا في أنها تعتمد على تصنيف الأمور المرغوب فيها والأمور المرغوب عنها، حيث توظَّف علاقات التضاد أو التماثل لتحقيق غرض الحكمة والموعظة في بناء الوصية بناءً فنّياً يرتكز على التأثير العاطفي والبيان المنطقي. وعلى هذا الأساس

---

(١) ورد الحديث في: البيان والتبيين (مصدر سابق): ٢/ ٢٣، ولم نعثر عليه في كتب الحديث، ونأخذه هنا لإظهار المزايا البيانية فيه.

يمكننا فرز ثلاث مجاميع من الأنساق داخل نص الحديث كما يأتي:

(المجموعة الأولى)

نسق (١)	**نسق (٢)**
	- أ - - ب -
الإخلاص	*السر و العلانية*
العدل	*الرضا و الغضب*
القَصْد (الاقتصاد)	*الغِنى و الفقر*

(المجموعة الثانية)

نسق (١)	**نسق (٢)**
أَعفو	*ظَلَمَني*
أُعطي	*حَرَمني*
أَصِل	*قَطَعني*

(المجموعة الثالثة)

نسق (١)	**نسق (٢)**
صمتي	*فِكراً*
نطقي	*ذِكْراً*
نظري	*عِبَراً*

ويكون التناظر بين أنساق المجموعة الأولى بأَل التعريف بين النسقين، والرابط بينهما حرف الجر (في)، كما يقع التضاد في النسق الثاني الذي يتأسس على محورين متضادّين (أ ـ ب). أما التناظر في المجموعة الثانية فهو يقع في تركيب الفعل المضارع للنسق الأول مع الفعل الماضي للنسق الثاني، فيتم استبدال الفعل الماضي السلبي (ظلمني، حرمني، قطعني) بالفعل المضارع الإيجابي (أَعفو، أُعطي، أَصِل)، أي استبدال نسق الحاضر (أنا) بنسق الغائب (هو). وأما المجموعة الثالثة فالتناظر بينها اعتقاديٌّ وليس شكليّاً، فالنسق الأول (الصمت، النطق، النظر) يمثّل أدواة المعرفة العقلية لأنها تصدر عن السمع والبصر التي صنّفها ابن سينا أرقى الحواس[١]، وهو الأمر الذي بيّنه القرآن الكريم في آيات عديدة منها قوله تعالى: ﴿**وَ لاَتَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْؤُولاً**﴾[١]، وهذا النسق يشترك مع النسق الثاني في الجانب الاعتقادي.

وتتكون الشبكة الداخلية بين المجموعتين الأولى والثانية كالآتي:

مجموعة (٢)		**مجموعة (١)**
نسق (١)		**نسق (٢)**
أَعفو		*الرضا والغضب*
أُعطي	(تماثل)	*الغنى والفقر*
أَصِل		*السّرّ والعلانية*

(١) ينظر: الإدراك الحسي عند ابن سينا، بحث في علم النفس عند العرب، محمد عثمان نجاتي، ط٢. (مصر: دار المعارف، ١٩٦١): ٦٥ و ٨١.

(١) سورة الإسراء، الآية (٣٦).

مجموعة (١) **نسق (١)**		**مجموعة (٢)** **نسق (٢)**
الإخلاص		*قطعني*
العدل	(تضاد)	*ظلمني*
القصد		*حَرَمني*

وأما المجموعة الثالثة فهي تشتمل على مضمون المجموعتين الأُخريين لكونها تحتوي على دلالة الاعتقاد (فِكر، ذِكر، عِبَر) وليست في الطبائع كما هو الحال في المجموعتين الأُخريين، ومعلوم أن الطبائع تغلب على سلوك الناس أَكثر من الاعتقاد، لذلك جاء الاعتقاد في مجموعة واحدة غير أن الطبائع شملت مجموعتين، فهي من حيث الكَمّ أكثر. ومن الواضح أن الأنساق الدلالية لا تنتمي إلى فصائل الحقول المعجمية، فليس هناك علاقة معجمية بين الأنساق السابقة، لكنها ذات إطار دلالي واحد في داخل نص الحديث. كما أن العلاقات البيانية التي تربط جوانب القول في النص غير مباشرة ولا يمكن فهمها باستخدام أدواة البلاغة التقليدية بتحديد طرفَي الاستعارة أو بيان علاقة المجاز، فهل يكون العفْو لمن ظلم فقط أو تكون الصلة لمن قطع؟، وكيف يكون الصمت فكراً والنطق ذكراً؟. فهذا وغيره مما ذُكر إنما يكون على سبيل تخصيص الاعتقاد والطبائع العامة بالمواقف الأشدّ حزماً والأكثر اختباراً لصبر النفس وتحمّل الفِكر.

هكذا نجد الانتقال الدلالي يكون إما بين حقلين مختلفين وإما في مادة الحقل الواحد. ويتسع مفهوم النسق (syntagmatic) عن مفهوم الحقل (field) في أن الحقل له ارتباطات معجمية ثابتة إلى حدٍّ ما، غير أن النسق يتكوّن داخل النص، ويتّحد مع البنية الكلية للعمل الأدبي، لذا فهو يشتمل على رؤية القارئ ومقدرته على تكوين خطاب موازٍ لخطاب النص. ومفهوم النسق يتفق في أصوله مع

نظرية النظم عند الجرجاني. كما أن الحقل الدلالي (semantic field) هو حقل معجمي (lexical field)، وقد عرّفه (أولمان) بقوله: "هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة"[١]، وعرّفه (جون لاينز) بأنه: "مجموعة جزئية لمفردات اللغة"[٢]. ولا ننسَ أن ننبّه هنا إلى طبيعة العلاقات المعجمية كما ذكرناها في مبحث المعنى والدلالة بكونها علاقات لا تستغني عن السياقات الداخلية والسياقات الخارجية.

وإذا كان الحقل الدلالي يتأسس بناءً على مباحث معجمية بحتة (صوتية أو معنوية) فإن النسق يتأسس بناءً على النص نفسه، أي أن النسق يمثل مجموعة دالّة من الألفاظ المجتمعة داخل النص، سواء كانت ذات بنية صوتية أم موضوعية متناظرة. فالحقل يتعامل مع النص بوصفه بناءً إسنادياً داخلياً، أما النسق فيتعامل معه بوصفه خطاباً موجهاً للقراءة. وبإمكاننا تصنيف أنساق متعددة على اعتبارات مختلفة في النص منها اعتبارات تشابه أو تضاد أو اعتبارات كمّية بإحصاء عدد ورود ألفاظ النسق الواحد. وسيكون إجراء عملية تقسيم الحقول والأنساق داخل النص مفيداً في العديد من الأمور منها تحديد معنى الألفاظ بشكل دقيق من الناحية المعجمية، ومنها خلط الفنون البيانية الواردة في النص بالسياق الذي تقع فيه لأن ألفاظ الحقل أو النسق الواحد تشتمل على الجمل البيانية وغيرها في النص، وكذلك تعمل على إدخال القارئ بشكل فعّال في خلق خطاب موازٍ تماماً لخطاب المؤلف .

وهناك العديد من القصائد التي يعتمد بناؤها الكلّي على استحداث المعاني المجازية حتى تتركّب العبارات كافة الواحدة على أساس الأخرى، من ذلك قول شاعر الحماسة أبي الغُول الطُّهَوِيّ من

---

(١) علم الدلالة (مرجع سابق): ٧٩.

(٢) المرجع السابق: ٧٩.

[الوافر][1]:

فَـدَتْ نفســي ومــا مَلَكــتْ يميني ... فوارسَ صُـدِّقتْ فـيهمْ ظُنـوني

فـوارسَ لا يَمَلُّـونَ المنايـا ... إذا دارتْ رحَى الحـربِ الزَّبـونِ

ولا يَجْزُونَ مِـن حَسَـنٍ بسـوءٍ ... ولا يَجْـزُونَ مِـن غِلَـظٍ بلـينِ

ولا تَبْلَى بسالتُهم وإنْ هـمْ ... صَـلُوا بالحَربِ حيناً بعدَ حِـينِ

هُـمُ منعـوا حِمـى الـوَقْبَى بضـربٍ ... يُؤَلِّـفُ بـين أَشـتاتِ المنـونِ

فنَكَّـبَ عـنهُمُ دَرْأَ الأعـادي ... ودَاوَوا بـالجنونِ مـن الجنـونِ

ولا يَرْعَـونَ أكنـافَ الهُـوَيْنَى ... إذا حَلُّـوا ولا أَرْضَ الهُـدُونِ

نلاحظ أن الأبيات كلها قائمة على المجاز (مَلَكَتْ يميني، صُدِّقت ظنوني، يملّون المنايا، رحى الحرب الزّبون، بالجنون من الجنون،..)، ولا يمكن فهم معنى النص إلا بتوسيع دلالة الألفاظ لكونها دخلت في أنساق جديدة، فمثلاً استعار الرحى، وهي لطحن الحبوب، فجعلها لطحن النفوس، وأضاف إليها صفة الزَّبون، وهي صفة للناقة الصعبة القوية، ليصف شدة الحرب وقوّتها، وهكذا باقي المجازات المذكورة جميعها لا تؤدّي معاني مباشرة حتى أن الألفاظ الواردة على الحقيقة تختلط بالمجاز فتأخذ دلالة مجازية من السياق، فقوله: (هم منعوا ... المنونِ) يشير إلى يوم (الوَقْبَى) الذي كانت الواقعة فيه لبني مازن على بني شيبان، فجعل الضّرب يؤلّف بين قتلى الواقعة الأولى وهذه

(١) شرح ديوان حماسة أبي تمام (مصدر سابق): ١/ ٥١ ـ ٥٢.

الواقعة لتتساوى دماء الثأر بينهما، وكأن المنون توزّعت بين هؤلاء وهؤلاء، فعلى الرغم من أن البيت يشير إلى وقائع تاريخية إلا أنه يندرج تحت المجاز فيأخذ دلالة أعلى من الدلالة التاريخية.

ولا تقف دراسة الحقول والأنساق عند حدود الأجناس الأدبية من شعر ونثر، بل قد نستطيع دراسة الأنساق الدالّة واستكشافها داخل حقبة تاريخية محددة برصد مفردات الخطاب التاريخي والاجتماعي المكوِّن لمفاهيم عصر معيّن، يقول (كارل لوتس بيكر): "إنْ شئنا أن نحصل على المداخل الخفية الخَلْفية التي يَلِج منها أهلُ عصرٍ من العصور خِفْية إلى دار المعرفة فيحسن بنا أن نبدأ بالتفتيش عن كلمة السرّ بين كلمات معينة مبهمة المعنى خفيّة المنزلة تدور على الألسنة وتجري بها الأقلام دون تردّد واستقصاء، كلمات فَقَدتْ بالتكرار المستمر معناها المجازي فتوهّمها الناس حقائق ذات ماهيات ثابتة. كان للقرن الثالث عشر من هذا النوع من الكلمات: الله، الإثم، النعمة، النجاة، الجنة، وما إليها"(١).

ونشير هنا إلى إمكانية وضع مفاتيح للدراسة البيانية للتاريخ، فإن لكل عصر سلسلة من الخطابات الآيديولوجية والعقائدية والسياسية التي تؤسس مجموعة من الأنساق الدالة، وهي تكشف عن الحركات النهضوية أو الاستعمارية لذلك العصر. فلو راجعنا مصطلحات الخطاب السياسي والاجتماعي لعصر النهضة العربي سنجد حقولاً متنوعة تشكّل أنساقاً مختلفة من الخطاب النهضوي، فمفردات مثل: العدالة، الحق، الأمة، العروبة، الثورة، التحرر، الوحدة، والمقاومة، يقابلها: الاستعمار، الإنجليز، القمع، الاضطهاد،...إلخ، كلها تشير إلى مقولات غير محددة، لكونها تعرِّف العصر ولا تتعرّف هي بذاتها، وإنما تأخذ تعريفاتها من خلال الخطاب التاريخي الذي تَرِد فيه،

---

(١) المدينة الفاضة عند فلاسفة القرن الثامن عشر، كارل. ل. بيكر، ترجمة: محمد شفيق غربال، ط١٠. (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٥): ١٠٩.

وهي تمثّل الحقبة التاريخية لمدلولاتها. ويمكننا إيجاد بعض الإشارات المذكورة هنا وهناك في كتب القدماء التي تُعدّ نوعاً من الدراسة الإحصائية لمعجم الخطاب التاريخي للغة العرب، فقد أشار السيوطي إلى مجموع المفردات التي كثُر استخدامها في لغة العرب ولم ترد في القرآن الكريم، فقال: "وهذه أمثلة من المتواتر مما تواتر على ألسنة الناس من زمن العرب إلى اليوم وليس هو في القرآن، من ذلك أسماء الأيام والشهور والربيع والخريف والقمح والشعير،...، والسمن والعسل،...، والخبز والجبن والدقيق،...، والثعلب والأرنب والغزال والظبي،...، والقوس والنُشّاب والرمح والسيف والدرع،...، فكل هذه الألفاظ عربية صحيحة متواترة على ألسنة الخلق من زمن العرب إلى وقتنا هذا"[٢]. وبما أن أكثر هذه المفردات مستخدمة في اللغة العامة وهي قليلة الورود في الأدب العربي القديم شعراً ونثراً، لذلك لم ترد في القرآن الكريم لأن القرآن الكريم استخدم لغة العرب الأدبية وليس اللغة العامة، فهذه المفردات تبيّن معجم الخطاب الوثائقي التاريخي العربي. فضلاً عن ذلك فقد أضاف القرآن الكريم مفردات لم تكن معروفة من قبل، فقد ورد عن عبد الله بن العباس (ﷺ) قوله: "كلّ القرآن أعلمه إلا أربعاً: غِسْلين، وحَناناً، وأوّاه، والرَّقيم"[١]. فكل ما جاء في القرآن الكريم له قيمة أدبية إما لكونه مستخدماً في أشعار العرب، وإما لكون السياق القرآني وظّفه توظيفاً راقياً فأصبح جزءاً من النظام الأدبي للّغة العربية. وبهذا المفهوم تتناصّ لغة القرآن الكريم مع اللغة الأدبية للشعر وبعض النثر فتؤسس نصاً سماوياً قائماً على القاعدة البيانية البشرية دون أن يتشابه معها.

وقد يتوهّم الكثير من الناس في تقويم ألفاظ الشعر العربي وخاصة الشعر الجاهلي، فربما يظن بعضهم كثرةَ استعمال ألفاظ

(٢) المزهر (مصدر سابق): ١/ ١٢٠ ـ ١٢٢.

(١) الإتقان في علوم القرآن (مصدر سابق): ١/ ١١٣.

السلاح، مثلاً، وهي في الحقيقة نادرة رغم كثرة حديثهم عن الحرب والقتال. ولو يتسع الوقت للدراسة الإحصائية لوجدنا أنساقاً دلالية على غير ما نتوقّع وهي كفيلة بتغيير الرؤية التاريخية ليس للعصر الجاهلي فقط وإنما للعصور التي تبعته. وربما نستطيع استكشاف الروابط الإبستيمولوجية التي تكوّن السلاسل التاريخية للفكر العربي من خلال دراسة أنواع الخطابات المستخدمة في سياق تاريخي معين. لذلك نجد الكثير من الروابط الشكلية والموضوعية بين العصور الأدبية كما هو واضح مثلاً في انتماء الشعر الأموي إلى العصر الجاهلي دون العصر الإسلامي، وانتماء الخطابة في العصر الأموي إلى الخطابة في صدر الإسلام دون الجاهلي.

ومن النماذج الواضحة التي تبيّن القيمة الفنية في دراسة الحقول الدلالية ما نقرأه في الخطاب الصوفي الذي صنع له معجماً خاصاً فلا تُفهَم دلالة الكلمات إلا بالنظر إلى حقولها الخاصة، وهي أغلبها مبنية على التوظيف المجازي للخطابات الشعرية وموضوعاتها باستعارتها من مفهومها العام ووضعها بمفهوم التعبير عن الحب الموجّه للذات الإلهية، فمن ذلك قول الحلاج من [الطويل]:

سَقَوني وقالوا لا تُغَنِّ ولو سَقَوا ... جِبالَ حُنَينٍ ما سُقيتُ لَغَّتِ

تَمَنَّت سُلَيمى أَن أَموتَ بِحُبِّها ... وأَسهَلُ شيءٍ عندَنا ما تَمَنَّتِ

نلاحظ أن البيت الأول لا علاقة له بالبيت الثاني من حيث الظاهر فالأول يوحي بالحديث عن الخمر وما تفعله في عقل شاربها من طرب وغناء، وجاء الثاني في الغزل دون ربط بين المعنيين، وإذا رجعنا إلى التأويل الصوفي للبيتين نرى أن السُّقيا والغناء يعبّران عن معنى الإيمان والهيام بالذات الإلهية، والغناء يأخذ دلالة الخشوع أو الوجد الصوفي، وهو يأخذ معناه من قوله تعالى: ﴿**لَوْ أَنزَلْنَا هَذَا الْقُرْآنَ**

عَلَى جَبَلٍ لَّرَأَيْتَهُ خَاشِعًا مُّتَصَدِّعًا مِّنْ خَشْيَةِ اللَّهِ﴾[1]، فالغناء عند الحلاج يأخذ دلالة الخشوع (الوجد الصوفي)، وأما (سليمى) فهي تتضمّن دلالات متعددة، فالسلام هو الله عزّ وجلّ، والجنة هي دار السلام، وسليمى هي غاية الغايات التي تتمناها نفسه، فهي السعادة والجنة والخلود. والموت حباً هو الحياة الحق، فالموت والحياة كلاهما بمعنى واحد عند الحلاج. كما نلاحظ أن هذا النوع من الأنساق لا ينتمي إلى التراث الشعري إلا من حيث الشكل، وأما مضامينه فهي تنتمي إلى فلسفات خاصة. لذا يشكّل مضمون الشعر الصوفي انقطاعاً إبستيمولوجياً مع الواقع المعنوي غير أنه يستعيد علاقته به من خلال الشكل.

وهكذا تبدو دراسة الحقول الدلالية وأنساق الخطاب في صميم التحليل البياني للنص الأدبي فضلاً عن كونها من أهم مسائل الشعرية وأدقّ خصائصها، فليس سهلاً فرز الحقول وتصنيفها وكذلك استخراج الأنساق النصية، لأنها تحتاج إلى توفّر العديد من العناصر من أجل الخروج بتحليل موضوعي، وأهم هذه العناصر هو القارئ المحترف. كما لا ندّعي صلاحية تطبيق منهج التحليل الدلالي القائم على فرز الحقول والأنساق على جميع النصوص، وإنما يكون الاختيار أُوْلَى مهامّ القارئ في هذا المجال، فقد يصلح لنص ولا يصلح لآخر، فنحتاج إلى توسيع دائرة النسق لتشمل مجمل الخطاب التاريخي لعصر القراءة.

ومن أهم الأمور التي نستفيد منها في دراسة الحقل والنسق هو أننا نمزج بين مسائل علم اللغة وعلم الدلالة في البلاغة بشكل معمّق، مما يؤدي إلى تطوير البلاغة بشكل فعّال وكذلك إلى تعميق التحليل، وكشف أسرار النص وما حوله من عناصر بيئية ونفسية واجتماعية.

---

(١) سورة الحشر، الآية (٢١).

المبحث الثاني

التعبير البياني بين الجمال والجلال

يعد الحديث عن الجمال والجلال من أَكثر الأحاديث تشويقاً للنفس لكونهما يعتمدان على الرؤية الفنية والإحساس، كما أنهما غايتان في ذاتهما لا يتحققان إلا بعيداً عن الغايات الدنيا. وقد دار الفلاسفة والأدباء طويلاً في فَلَك الجمال والجلال ولم يستطيعوا وضع قواعد محددة وثابتة لقياسهما، قال الفيلسوف الألماني (كانت) في تعريف الجميل: "الجميل هو الذي يُرضي الجميع من دون سابق فكرة أو صورة ذهنية،...، وليس هناك قاعدة محسوسة تحدد بوساطة المقاييس أو الصور ما هو الجميل؟، ومن العبث أن نحاول إيجاد مبدأ ذوقي يعطينا بوساطة صور أو تصاميم معينة مقياساً عاماً للجمال لأن ما نحاول إيجاده مستحيل ومناقض لذاته"(١). كما فرّق (كانت) بين الجليل والجميل فرأى أن "الجميل مرتبط بالتناهي أما الجليل فمرتبط باللاتناهي. الجميل يصوّر الانسجام أما الجليل فيصور الصراع بين قوة الفهم والتخييل"(٢). فالجمال يمثل المرتبة الأولى للجلال، والجلال هو الغاية الأسمى للجمال، وكلاهما يرتبطان بالإحساس، ومن الصعب أنْ نجد تعريفاً واضحاً للإحساس نفسه لأنه يتأثر بعوامل عديدة لا يمكن ضَبْطها بضابط، فهو يختلف من شخص إلى آخر ومن مجتمع إلى آخر، ومن حالة إلى أُخرى عند الشخص الواحد، ويتناظر مع ثقافة الإنسان فكلّما زاد الوعي تعمّق الإحساس؛ فضلاً عن ذلك فإن الحواس البشرية تختلف في طبيعة إدراكها للأشياء، مما جعل

---

(١) النقد الجمالي وأَثره في النقد العربي، روز غريّب، ط٢. (بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٨٣): ٧.

(٢) المعجم الفلسفي، مراد وهبة، ط٣. (القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٩): مادة (جليل): ١٤٩.

الفلاسفة يقسّمونها إلى حواس ظاهرة وحواس باطنة، ويقيسون عليها اللذة، ونذكر في هذا المجال ابن سينا وفلسفة الحواس عنده حيث قسّم الحواس حسب فوائدها من الأرقى إلى الأدنى كالآتي: البصر، السمع، الشم، الذوق، ثم اللمس(٣). وربما أدرك الشعراء قبل الفلاسفة خاصية الحواس فارتَقوا بصورهم الشعرية من الحاسة المادية إلى الحاسة العقلية، كما فعل أبو نواس في وصفه للخمر بقوله من [الخفيف](١):

مِن سُلافٍ كَأَنَّها كُلُّ شَيءٍ ... يَتَمَنّى مُخَيَّرٌ أَن يَكونا

أَكَلَ الدَهرُ ما تَجَسَّمَ مِنها ... وَبَقّى لُبابُها المَكْنُونا

وإذا ما لَمَسْتَها فهباءٌ ... تمنعُ اللمسَ ما تُبيحُ العيونا

فالخمر هي كل شيء وهي هباء لا شيء لأن الدهر أكل مادّتها وأبقى على روحها، وقد ارتقى بها الدهر، على سبيل المجاز، من الحاسة الدنيا المتمثّلة باللمس إلى الحاسة الأرقى وهي البصر ليقع السمو والتشريف لها، ولم ينتقل الشاعر بها من اللمس إلى الذوق، وهو الأَوْلَى هنا لكونها من الأشربة، وسبب ذلك أن الغاية من الخمر عند أبي نواس ليست مادية بل نفسية وروحية وهي موضوع للارتواء الجمالي وليس المادي.

وتبدو نسبية الإدراك بين الحواس ظاهرة على المستوى الفني وكذلك على المستوى الشعوري، لأن الإحساس هو تحويل الأشياء المادية إلى موضوع للفهم، وعليه اختلفت رؤية الجميل (beautiful)

---

(٣) ينظر: الإدراك الحسي عند ابن سينا (مرجع سابق): ٨٠ ـ ٨١.

(١) أثبتنا رواية المبرّد في الكامل (مصدر سابق): ٣/ ٤٧ ـ ٤٨، وفي الديوان (مصدر سابق) [ص ٣٠] يروى:
فإذا ما اجتَليتَها فهباءٌ ... يمنع الكَفَّ ما يبيحُ العيونا. ونرى رواية المبرّد أدقّ لاعتبار المعنى.

والجليل (sublime). وقد تصدّت كلٌّ من الفلسفة المثالية والفلسفة المادية لتفسير عناصر الجمال والجلال، فبينما ربطت الأُولَى الجمال بالروح، عالجت الثانية مسائل الجمال بمعطيات الواقع، فالجمال المثالي غاية في ذاته وهو يمثّل مبدأ الفن للفن الذي تبنّته في الأدب المدرسة البرناسية (الفن للفن) التي اعتمدت على فلسفة (كانت) الأخلاقية وقالت إن الفن غائية بلا غاية.

وأما الفلسفة المادية الديالكتيكية فقد جسّدت رؤيتها من خلال تحويل الواقع إلى ساحة للصراع الطبقي وأكّدت على مبدأ الفن للحياة الذي تبنّته العديد من الواقعيّات، وخاصة الواقعية الاشتراكية التي جعلت الفن انعكاساً للواقع. فأَصبحت كل فلسفة تحاول إيجاد عناصر الجمال في تطبيق مبادئها تجاه الواقع ومن ثَمّ تحديد رؤيتها له وبناء فلسفتها حسب تمثيلها لعناصر الواقع، فكان الربط بين الفن والواقع من أهم مداخل علم الجمال. وكما قلنا، فقد ربطت الفلسفة المثالية الجمال بالروح لأن "الروحي هو وحده الحقيقي"[١] كما يقول (هيغل) الذي يرى "أن الجمال الفني،...، أَسمى من الجمال الطبيعي لأنه نتاج الروح"[٢]. والجمال على هذا الأساس يمثل الحقيقة، فيُخرج الواقع المادي من حيّزه لأنه متغيّر ووهمي ويُستبدل به واقع المُثُل العليا، ولا يمكن أن يكون الفن انعكاساً مباشراً للواقع، وإنما هو انعكاس للأفكار والمضامين الروحية للإنسان وقد تجسّد في الفن التشكيلي في المذهب السريالي الذي فسّر موقفه (جيوم أبولينير) عندما نَحَتَ مصطلح السريالية معتمداً على أعمال (بيكاسو) فقال: "عندما أراد الإنسان أنْ يحاكي السَّير على الأَقدام، ابتكر العجلة التي لا تشبه الساق في شيء"[٣].

---

(١) المدخل إلى علم الجمال: هيغل، ترجمة: جورج طرابيشي، ط١. (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٧٨): ٧.

(٢) المرجع السابق: ٦.

(٣) واقعية بلا ضفاف (مرجع سابق): ٥١.

أما الفلسفة المادية فهي نموذج معاكس للفلسفة المثالية حيث ربطت الجمال بالواقع ورأت أن الفن انعكاس للواقع، يقول (ن. ج. تشيرنيشفسكي) في مؤلَّفه (العلاقات الجمالية بين الفن والواقع) إن الفن "يجب أنْ لا ينفصل عن الحياة، وعليه، مع احتفاظه باستقلاله وطابعه الخاص، أن يحرر الإنسان من عبودية الواقع الإنساني"(٤)، فيصبح الجمال، حسب هذا المبدأ، وظيفة ـ وليس غاية ـ من شأنها أن تحقق للإنسان تحرره. فالفن هو شكل من أشكال الصراع الطبقي، وهو تجسيد لتطلّعات طبقة البروليتاريا، وتأخذ لغة النص الأدبي قيمتها الجمالية حينما تعبّر عن شعارات الأكثرية الاجتماعية، يقول أحد نقاد نظرية الانعكاس في الواقية الاشتراكية: "إن الأسلوب المعتمد على الدلالة اللفظية المجرّدة في تحليل هذا العمل الفني وتأثيره غير كافٍ. إن كون هذه الأشعار، كما يقول (بيخير)، قد دَوَتْ في الشارع وكأنها شعارات، يبرهن على أن القصيدة عبَّرتْ من الناحية البراكماتيكية تعبيراً مكافئاً عن تطلُّعات العامة والتصوّرات لفئة من الناس في موقف تاريخي معين وبذلك أَدَّتْ وظيفتها الجمالية"(٥).

وعلى أية حال، فإننا هنا لسنا بصدد الحديث عن المعاني الفلسفية للجمال والجلال ولكننا نريد أن نجمع أَقرب الآراء التي يمكن توظيفها في تحليل النصوص وفق معطيات البلاغة من جهة، وفلسفات الفن من جهة ثانية، فالبلاغة ليست بعيدة عن المعنى الجمالي لأنها منذ نشأتها عنيت بإظهار مزايا الحسن في التعبير الشعري والنثري، وكان شغل البلاغيين الشاغل هو بيان القيم الجمالية للنص من خلال الكشف عن جوانب المتعة والمنفعة فيه؛ فوجدوا المتعة أحياناً في الصياغة وأُخرى في الطرافة، وأما المنفعة فهي تتمثّل في الجوانب التعليمية والتهذيبية للدرس البلاغي. وأما

(٤) علم الأدب السوفياتي (مرجع سابق): ٢١.

(٥) الانعكاس والفعل (مرجع سابق): ٧٠.

تعبيرها عن الواقع فقد ذكرنا من قبل أن من أهم وظائف المجاز هي معالجة الواقع عن طريق التمثيل اللغوي.

وقد رأينا أن أَيّ تحليل بلاغي لا يعتمد على القيم الجمالية يبقى عاجزاً عن تفسير النص لأننا لا نبحث في النصوص عن معانٍ ولا عن تراكيب فقط بل عن رؤية وإحساس، "فمعنى الفن لا ينحصر في وظيفته بوصفه مرآةً للحياة فحسب بل هو للبعض وسيلة للارتواء الجمالي والفكري"(١). إننا في هذا الطرح نحاول أن نبحث عن الجوانب الأدبية للبلاغة، فما الذي يجعل التشبيه أو الاستعارة مرة ترتقي إلى الجمال وأُخرى تسمو إلى الجلال، ثم تأتي أحياناً باردة لا تبلغ أَدنى مستوى من التعبير الشعري، وهي جميعها مبنية بصياغة واحدة؟. فلا بد من وجود مواطن للتعبير خفية تحقق مراتبه العليا أو تنزل به إلى ما دون ذلك. فهل يكون الاعتبار الجمالي في الموقف الأخلاقي؟، أم في البناء والتشكيل الشعري؟، وما دور الإيقاع والموسيقى في الشعر؟، وكيف يحقق النثر أدبيّته أو شعريته؟، وأين تكمن مواطن الجمال والجلال في الفن البياني؟، وهل هناك تفاوت بين الفنون البيانية في قيم الجمال والجلال؟.

إننا حين نريد الإجابة عن كل هذه الأسئلة قد نحتاج إلى الاستعانة ببعض المبادئ الفلسفية أو النقدية، ولكن الإجابة الحقيقية والنهائية تأتي من خلال تحليل النصوص، لأن الجمال والجلال لا يكونان إلا عندما يحقق النص لذّة القراءة، وهي لا تتحقق إلا عندما يصبح النص انفعالاً مشتركاً بين المؤلف والقارئ. ونحن لا نتحرّج من الانفتاح على النص الشعري أو النثري بما نستطيع من التأويل والشرح، ولكن الأمر بخلاف ذلك حين نتعامل مع القرآن الكريم والأحاديث الشريفة، فلا نريد الدخول في تأويل النص القرآني أو

---

(١) حوار الرؤية، مدخل إلى تذوّق الفن والتجربة الجمالية، ناثان نوبلر، ترجمة: فخري خليل، ط١. (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٧): ١٣.

الحديث الشريف ولكن نرغب في الاستمتاع في شرح مضامين النص القرآني وبيان إعجازه، وكذلك في بلاغة الحديث الشريف.

وعلينا أن لا ننسى أننا حين ندرس البلاغة العربية فإن القاعدة التطبيقية لها هي الشعر الغنائي والخطابة، فضلاً عن القرآن الكريم والحديث الشريف، وهي جميعها، من حيث الصياغة العامة ، تركّز على التمثيل العاطفي والانفعالي، فلا بد أن نأخذ هذا الأمر بعين الاعتبار في التقويم الجمالي، فلمْ تعبّر البلاغة العربية عن الفن الملحمي أو الدرامي، وإنما قامت على خطاب عاطفي سواء في الشعر الغنائي أم في الخطابة، وسوف نفصّل القول عن هذه الأجناس في المبحث القادم. أما عن الخواص الجمالية للفن العربي فيقول الفيلسوف الألماني (هيغل):

"إن العرب دلَّلوا من البداية ودفعة واحدة على أنهم شعب ذو طبيعة شعرية رفيعة. فالأشعار المنسوبة إلى أبطال والمعروفة باسم المعلّقات ، والتي يرجع بعضها إلى ما قبل النبي [ﷺ] بقرن من الزمن، تصوّر تارة بجرأة مدهشة وإفاضة باهرة، وطوراً بهدوء متبصّر وطلاوة متّئدة الحالة البدائية للعرب الذين كانوا لا يزالون من الوثنيين؛ وفيها يظهر الشرف القبلي، والظمأ إلى الثأر، والحب، وحب المغامرات، والإحسان، والحزن، والكآبة بقوة وفي شكل يستحضران إلى الأذهان الطابع الرومانسي للفروسية الأسبانية. هذا الشعر الشرقي شعر حقيقي بريء من الاختلاقات الغرائبية ومن النثر، خلو من الميثولوجيا، ومن الآلهة والشياطين والعفاريت والجنّيات وما إلى ذلك من خلائق الخيال الشرقي؛ شعر أشخاص نابهين ومستقلّين، أشخاص إنْ خرجوا عن نطاق المألوف واسترعوا انتباهنا بغرابتهم واستغرقوا في لعبة الصور والتشابيه، يبقون في الأحوال جميعاً واقعيين من المنظور البشري وذوي معالم وقسمات راسخة وطيدة"[(١)].

فالشعر العربي لم يعتمد في تصويره الغرائبي على ذكر عوالم

---

(١) فن الشعر، هيغل، ترجمة: جورج طرابيشي، ط١. (بيروت، ١٩٨١): ٢/ ٢١٠.

مختلَقة غرائبية وإنما وظّف كل إمكانيات اللغة والفن البياني لتحقيق ذلك. ويترسّم (إتيان سوريو) خُطا (هيغل) في تقويم الأدب العربي فيقول: "تتيح لنا دراسة الفن العربي أن نضيف إلى جدول الأشكال المختلفة للحاجة الجمالية هاتين الوظيفتين الكبيرتين للفن وهما: أولاً: إثارة التأمّل والتخيل، ثانياً: التأثير، لا عن طريق الجدة والغرابة في الأفكار والمشاعر، بل عن طريق التنوّع البارع في معالجة موضوعات، هي على قلة عددها، أساسية ونموذجية المثال"(١) . وإذا بحثنا عن هذه العناصر التي ذكرها (سوريو) وهي: التأمل والتخيل والتنوّع في الأدب العربي، فسنجدها تظهر أحياناً في الإيقاع الشعري والانفعال الخطابي، وأحياناً أخرى تظهر في المضامين المتكررة داخل إطار من التفاصيل المتغيّرة. فعلى الرغم من قلة الأغراض الشعرية نجد أن التنوّع في معالجتها واسع جداً، مما يؤدي أحياناً كثيرة إلى تعميق الرؤية الواقعية في تفاصيل دقيقة، كما أن التنوّع من أهم خصائص اللغة الشعرية القائمة على المجاز. وقد يثير كلام (هيغل) نوعاً من الدهشة عند تأمّلنا في خصائص البناء الفني للشعر العربي الذي لم يعتمد في تحقيق جمالياته على تصوير عالم غرائبي وإنما اعتمد في تحقيق ذلك على معطيات اللغة فقط بما فيها من إمكانيات غير متناهية في تصوير المشاعر والعلاقات الإنسانية بأرقى ما يكون من التصوير.

إن الذي يجعلنا نندهش عند سماع استعارة غريبة أو تشبيه بارع هو ذلك التغير المفاجئ لطبيعة الإحساس بالأشياء. وقد رأينا فيما سبق أن التراكيب من الناحية الشكلية ثابتة، وإنما الذي يتغيّر هو العلاقة بين الألفاظ ومدلولاتها، وهذا التغيّر من شأنه أن يغير إحساسَنا بالطبيعة. وعلينا أن نفهم الإحساس كما يحدده (ميكيل دوفرين) بقوله: "معنى أن أُحسّ هو أن أشعر بإحساس ليس باعتباره

(١) الجمالية عبر العصور، إتيان سوريو، ترجمة: ميشال عاصي، ط١. (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٧٤): ١٨٦.

حالة لكينونتي، ولكن كخاصية للشيء"[٢]، وهذا الأمر ضروري جداً لكي يكون إحساسنا بالصور إحساساً فنيّاً، ويصبح الجمال قاعدةً يبنى عليها الجلال، وقد وردت في الشعر العربي العديد من المجازات المبنية على أساس التبديل أو النقل من الواقعي إلى المتخَيَّل، بحيث يصبح التعاطف ومرجع الإحساس هو المفهوم الجديد الذي يقدّمه النص، من ذلك نستشهد بقول تميم بن أُبَيّ من [البسيط]:

مَا أَطْيَبَ العَيْشَ لَوْ أَنَّ الفَتَى حَجَرٌ ... تَنْبُو الحَوادِثُ عَنْهُ وَهْوَ مَلْمُومُ

فلم يشبه الشاعر نفسه بالحجر ولكن أَعطاه دلالة على غير المعروف فيه ، ثم أكّد على دلالته الجديدة باستخدام المجاز في قوله (تنبو الحوادث) ليعمق مفهوم الصلابة والإرادة في قوله (وهو ملموم)، التي يراها الشاعر في الحجر والتي يتمناها أن تكون له، ودلالة البيت تتضمن المعنى الوجودي الجدلي بين الجسد والإرادة، وقد جعل الشاعر جسد الحجر صورة للإرادة، وهي خاصيّة ثابتة فيه وليست من إحساس الشاعر. وهنا يتحوّل الإحساس الخارجي إلى موضوع للتأمل فتتحوّل الصورة الشعرية المبنية على الاستعارة إلى فكرة ذات قيمة جمالية، وهي هنا قيمة عليا تتحوّل إلى الجلال، لأنها ليست تأملاً بصورة خارجية محسوسة وإنما هي عقلية بحتة، فليس النظر إلى الحجر يدعو للتأمل فيه، وإنما مفهوم الشاعر عنه هو الذي غيّر إحساسنا به وتصوّراتنا عنه.

وهذا الانتقال بين الصورة والفكرة هو الذي يدعو (جورج سانتيانا) أن يفرّق بين الجلال والجمال على أساسهما فيقول: "إن الأفكار والفعال هي وحدها التي تتصف بالجلال، أما الأشياء المرئية فلا تصبح جليلة إلا عن طريق التمثيل والإيحاء حينما تولّد في النفس انفعالاً خلقياً معيناً، في حين أن الجمال ينتمي إلى الأشياء المرئية

---

(٢) بنية اللغة الشعرية (مرجع سابق): ١٩٧.

وحدها ولا يمكن نسبته إلى الحقائق الخلقية إلا عن طريق المجاز. فالذي نحوّله إلى موضوع في الجمال هو إحساس، بينما في حالة الجلال نجد أن الفعل هو الذي نحوّله إلى موضوع"[١]، فالجمال مرتبط بالصور والجلال مرتبط بالأبعاد الخلقية والموضوعية لتلك الصور ، ويؤكّد (سانتيانا) على فكرته حول الجلال فيقول: "إن الإحساس بالجلال إحساس صوفي في جوهره وهو السمو على الإدراك المميّز من أجل الوحدة والحجم"[٢].

ولم يكن الأدب العربي بعيداً عن مثل هذه المفاهيم، فقد صرّح الاتجاه الصوفي الإسلامي عن مفاهيم الجلال والجمال بشكل واضح ، يقول ابن عربي (ت٦٣٨هـ): "الجلال صفات القهر من الحضرة الإلهية، ويتجلى في صفات القهر والغضب والكبرياء، أما جمال الله فيتجلّى في نعوت الرحمة واللطف ومشاهدة الجلال المطلق أو الجمال المطلق لا يكون إلا لله وحده، أما ما يبدو للخلق من مبادي [مظاهر] الجلال فيُسمّى جمالاً، وكل جمال اشتدّ ظهوره يُسمّى جلالاً، ومن ثمّ قالوا لكل جمال جلال، ولكل جلال جمال"[٣]. فالجمال ما تحصل به الرغبة، والجلال ما تكون به الرهبة. ويدعونا هذا التعريف للتأمل في الشيء الجميل والجليل، فهل يكون ذلك في الشيء نفسه أم في أثره على الإنسان؟، وهل الجبل أو البحر أو الأسد أو الليل يحمل جلالاً خارج ذواتنا؟، أم إننا نحن مَنْ يُحمِّلها الجلال والجمال؟.

إن الطبيعة التي وقف أمامها الشعراء والفلاسفة هي نفس الطبيعة التي وقف أمامها عامة الناس، غير أن التصور بين الاثنين

---

(١) الإحساس بالجمال، تخطيط لنظرية في علم الجمال، جورج سانتيانا، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، (د . ت)): ٢٥٥.

(٢) المرجع السابق: ٢٥٨.

(٣) شرح معجم اصطلاحات الصوفية، محي الدين بن عربي، شرح وتدقيق: سعيد هارون عاشور، ط١. (القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٤): ٢٣ . ٢٤.

حول المادة ذاتها يختلف اختلافاً كبيراً، ومن الناحية الفنية والأدبية فإن الاختلاف بين الاثنين يقوم على التمييز بين حاسَّتَي السمع والبصر، فليس الذي نراه كالذي نسمعه، ليس من حيث الحقيقة والجوهر فقط وإنما من حيث المتعة واللذة، فنحن نستمتع بصورة المطر عند امرئ القيس أكثر من استمتاعنا بالمطر نفسه، وكذلك بحصانه أكثر من مشاهدة الحصان نفسه. ويعود الأمر في ذلك إلى النقل الذي تقوم به اللغة المجازية ذات الطبيعة الإيحائية، حيث تستبدل الصور والمفاهيم بالواقع، وهذا الاستبدال من شأنه أن يجدد الإحساس ليس تجاه الطبيعة فحسب ولكن تجاه المشاركة الاجتماعية أيضاً.

ولكي لا نذهب بعيداً في تأملنا حول الجمال والجلال، نعود إلى رؤية الأشياء داخل النصوص الأدبية، فلو راجعنا قراءة بيت حُميد بن ثور الهلالي السابق عن الليل لوجدنا فيه رهبة يحصل فيها الجلال في قوله من [الطويل]:

نظرتُ بوادي الغَمْرِ يرفُّ رفيفَ النسرِ
والليلُ مقبلٌ والشوقُ طائرٌ

فصورة الليل تفوق الإحساس العادي عند تأملنا فيه لأن له رهبة كرهبة النسر حين يسقط على فريسته. ومثله ليل النابغة الذبياني الذي يقول فيه من [الطويل]:

فإنك كالليل الذي هو وإنْ خِلْتُ أنّ المُنْتأَى
مُدركي عنكَ واسعُ

فالإدراك أعطى لليل هيبةَ المتمكّن المتسلط الذي يطارد غريمه . ولا يمكننا أن ننسى ليل امرئ القيس الذي يقول فيه من [الطويل][1]:

---

(١) ديوان امرئ القيس (مصدر سابق): ٤٢.

وَلَيــلٍ كَمَــوجِ البَحــرِ عَلَـيَّ بِـأَنواعِ الهُمـومِ
أرخـــى سُـــدولَهُ لِيَبتَلـــــــــــي

ولا حصانه الذي أعطاه وصفاً خارقاً للعادة حتـى أن شـدة التأمـل في جماله جعلت الحواس لا تدركُه فيقول من [الطويل][1]:

ورُحْنـا يكـاد الطـرفُ متـى مـا تَرَقَّ العـينُ
يَقْصُـــــرُ دونَـــــه فيـــــه تَسَـــــفِّلِ

فهذه التشـبيهات والمجـازات أضـفتْ علـى عناصـر الواقـع جمـالاً وهيبة لا نستطيع أن نغفلها عند شرح المعنى أو بيان دلالاته، وليس من الصحيح أن نقول إن الجمال والجلال وصف موضوعي في الأشـياء لأن الليل الذي نشاهد هيبته وجلاله في الأبيـات السـابقة لا يحقـق في أبيات أخرى إلا بعض المتعة الجمالية دون بلوغ مرتبة الجلال، كما في قول الشاعر من [المجتث][2]:

صُدْغُ الحبيبِ وحالي كِلاهُمـــا كاللّيـــالي

فليس لليل هنا سوى متعة فنية لا تتخطى حدود الانسجام بين الموضوع والصورة، على الرغم من أن أدواة التشبيه هي نفسها فـي الأبيات كافة.

إن البلاغيين العرب اختاروا العديد من النصوص الشـعرية والنثريـة وأُعجبوا بها، ومنهم مَنْ أَرجع إعجابه إلى الألفـاظ ومـنهم مَـن أرجعـه إلى المعاني، وجميعهم يتفقون على وجوب توفّر الذوق السليم لدى المتلقـي، وهـو ذوق اجتمـاعي مشـترك، ويعـدّ موقـف عبـد القـاهر الجرجاني من أوضح المواقف في هذا المجال فقد تحـدّث عـن اللفـظ والمعنى ومعنى المعنى وعن التراكيب وبيَّن قيمة كل ذلـك، ثـم قـال في باب اللفظ والنظم: "اعلم أنه لا يصادفُ القولُ في هذا الباب موقعاً

---

(١) ديوان امرئ القيس (مصدر سابق): ٥١.

(٢) البيت غير منسوب لأحد وهو في: معاهد التنصيص (مصدر سابق): ٨٨/٢.

من السامع، ولا يجد لديه قبولاً، حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة، وحتى يكون ممّن تحدِّثه نفسه بأن لما يومئ إليه من الحسن واللطف أصلاً، وحتى يختلف الحال عليه عند تأمل الكلام، فيجد الأريحية تارة، ويعرى منها أخرى، وحتى إذا عجّبتَهُ عجِبَ، وإذا نبَّهتَهُ انتبه"[٣]. فالجرجاني يجعل الذوق والمعرفة في موقع واحد ويتّخذ من استجابة السامع مقياساً لقبول النص أو رفضه بشرط أن يكون من أهل الذوق والمعرفة لكي تكون (أريحيّته) قائمة على أسس ثابتة وليست عشوائية. ثم يوضّح القياس الخطأ الذي يتّبِعُه مَنْ لا ذوق له فيقول: "فأما مَن كان الحالان والوجهان عنده أَبداً سواء، وكان لا يتفقّد من أمر (النظم) إلا الصحة المطلقة، وإلا إعراباً ظاهراً، فما أقلّ ما يُجدي الكلامُ معه، فلْيكنْ مَن هذه صفته عندك بمنزلة مَن عَدِمَ الإحساس بوزن الشعر، والذوق الذي يقيمه به، والطبع الذي يميّز صحيحَه من مكسورِه، ومُزاحَفَهُ من سالمه، وما خرج من البحر بما لم يخرج منه في أنك لا تتصدّى له، ولا تتكلّف تعريفَه، لعلمك أنه قد عَدِمَ الأداة التي معها يَعرف، والحاسة التي بها يَجد"[١]. فالمبدأ الأول لمعيار الجمال هو قبول السامع الخبير للنص، وأما المبدأ الثاني فهو اتفاق النص مع المبادئ الثقافية العامة لعصره.

وهناك مسألة أخرى من مسائل الجمال طرحها البلاغيون في تصنيفهم لأنواع المجاز وتقسيمهم له إلى مجاز لغوي وآخر عقلي، وكذلك في تقسيمهم أنواع التشبيه والاستعارة إلى حسية وعقلية، فقد اعتمدوا على نوع الإثارة الحسية أو العقلية التي يُبنى عليها التركيب المجازي، ورأَوا أن العلاقة بين الألفاظ كلما كانت عقلية كانت أفضل وأجمل ففضّلوا تشبيه الاستعارة على تشبيه الأداة، والمجاز العقلي على المرسل، لأن المعنى كلما ابتعد عن التحصيل طلبته

---

(٣) دلائل الإعجاز (مصدر سابق): ٢٩١.

(١) دلائل الإعجاز (مصدر سابق): ٢٩١.

الأذواق والعقول[٢]. ولا نجد أية قيمة دلالية أو جمالية في هذا التقسيم لأن الأدب أولاً وآخراً ظاهرة لغوية، ولا يمكن إدراك صوره بالحواس، وما كان هذا حاله فلا يصح أن نجعل الحواس معياراً له، لذلك لم نفصّل القول بالمجاز الحسي والعقلي، ولم نأخذ منه إلا الجوانب المفيدة في البحث اللغوي التي تغني تحليل النصوص.

وقد وقف بعض النقاد المعاصرين موقفاً سلبياً من التشبيهات والاستعارات القديمة ورأَوا أنها لا تبلغ مبلغ الجمال ولا تعطي سوى صورة فاقدة للحياة، فيرى (أدونيس) الفرق بين التشبيه والصورة أن "شعر التشبيه ينظر إلى الأشياء باعتبارها أشكالاً لا معاني أو وظائف، هو إذن لا يمتلكها، لا يتوحّد معها، لا يقبض عليها. هي التي تفرض، على العكس، وجودَها على شاعر التشبيه وتمتلكه. يصبح الشاعر حينذاك مُلحقاً بالعالم، لا سيّداً له"[٣]. وهذا حكم غريب جداً ومتطرّف، وأظن أن المقصود ليس التشبيه بوصفه فناً شعرياً ولكن التشبيه بوصفه موضوعاً بلاغياً، وقد اختلطت الرؤية عند أدونيس فقاس الحكم البلاغي على الفن نفسه. وأما الصورة عنده فهي "تُوَحِّد فيما بين الأشياء، وهي إذ تتيح الوحدة مع العالم، تتيح امتلاكه"[١]. وتَبِعه في هذا الحكم بعضُ مَن كتبوا عن الصورة الشعرية مثل (ساسين عساف) الذي رأى أن التشبيه يُضعف التجربة الشعرية لأن "الصورة التي تقوم على التشبيه قد تخالف هذه التجربة لأن الوقوع على وجه الشبه بين أمرين معينين ليس من وظيفة التجربة بل من عمل العقل الذي ينفذ من المقدمات إلى النتائج بعيداً عن أي شعور أو معاناة"[٢]، وهذا تقويم غير صحيح لآلية التشبيه،

---

(٢) ينظر في بيان التفاوت بين الحسي والعقلي: أسرار البلاغة (مصدر سابق): ٨١ ـ ٨٣.

(٣) زمن الشعر، أدونيس، ط٣. (بيروت: دار العودة، ١٩٨٣): ١٥٤.

(١) زمن الشعر (مرجع سابق): ١٥٤.

(٢) الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ساسين عساف، ط١. (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٢): ٣٩.

وقد وقفنا طويلاً عند تفصيله وشرحه في المباحث السابقة، وأما الصورة الشعرية التي يفضّلها الناقدان على التشبيه فإنني أرى أن جميع ما كُتب عن الصورة الشعر ية ليس سوى مصطلح بلا مفهوم واضح، فمرةً تكون حديثاً عن تشبيه واستعارة ومجاز ومرةً أخرى تكون حديثاً عن حواس وتخييل، وهي ليست من هذا ولا ذاك، لذلك نجد أن النقد البنيوي وما بعده استغنى تماماً عن مصطلح الصورة الشعرية وعاد للبحث في جذور العمل الأدبي الكامنة في اللغة ودلالاتها. ونرى أن القصور لا يكون في المصطلح وإنما في توظيفه لخدمة التحليل الأدبي وفي إمكانية تطويره، فليست البلاغة عاجزة عن أداء الوظائف الجمالية أو التحليلية ولكن بها حاجة إلى تغيير الرؤية القديمة والتصوّرات التي رُسِّخت حول الدرس البلاغي دون تدقيق علمي.

ونجد آخرين ممّن كتبوا في الصورة الشعرية راحوا يتعسّفون على البلاغيين وآرائهم ويحاولون إظهار الضعف في تحليل النصوص وعجْز البلاغيين عن فهم الأبعاد النفسية والجمالية للشعر. وكان على رأسهم مصطفى ناصف الذي وقف أمام بعض النصوص التي يستشهد بها البلاغيون لبيان الحسن أو القبح ورأى فيها خلاف ما رأوا لعدم تطابق الصورة مع الموضوع، فمنها موقفه من قول النابغة السابق في تشبيه النعمان بالليل حيث قال عنه: "قَصَدَ النابغة فيما يقول الشُّرّاح إلى أنّ الممدوح يدركه لا محالة أَنّى ذهب، له نفوذه الذي يمتد إليه حيث كان،...، هذه هي نظرية المقارنة،...، النعمان مُرَوِّع كالليل يهجم عليه كما يهجم الليل. إنه أراد أن يعتذر إليه ويكتسب ودّه، ولكن كلامه له مدلولات أخرى ضمنية، هذا الليل الأسود المظلم الرهيب يعبث بفكرة السيطرة والنفوذ الإنساني،...، إن الليل يطلق الإحساس الكامن بالعدوان، ويجعل التعاطف البشري

مُسْتَبعَداً"[٣] . هذا الموقف المناقض الذي يقفه ناصف من إعجاب البلاغيين ببيت النابغة، غريب جداً وبعيد كل البعد عن دقة التحليل، فهو لم يفهم طبيعة المشاعر الإنسانية حين تعبّر عن الخضوع والاستسلام أمام هيبة السلطة، إن في النابغة حاجة لإظهار ضعفه أمام النعمان الذي كان ينتظر، هو الآخر، أن يرى ويسمع وَقْع سطوته وجبروته على الشاعر. ولم يكن الليل وحده المشبَّه به في القصيدة فالشاعر يُتبعه بقوله من [الطويل][١]:

وأنت ربيعٌ يُنعشُ النَّاسَ سَيْبُهُ ... وسيفٌ أُعِيرَتْهُ المنيّةُ قاطعُ

ولم يعترض (ناصف) على هذا البيت كما فعل مع الأول لأنه كان بصدد الردّ على قِيَم البلاغيين الذوقية والجمالية على شاهدهم الذي ذكروه وأُعجبوا به، ولم يكن بصدد تحليل القصيدة فجاء حكمه مقصّراً عن الدقة والموضوعية، فكذلك يشبه الشاعر الممدوحَ بالسيف في يد المنية وهو للقتل وليس لاكتساب الودّ كما يرى ناصف، فضلاً عن تشبيهه بالربيع الذي يأتي ضمن حديث الرهبة ليوازن بين الأمن والخوف في شخصيّة الممدوح. ثم يذهب إلى تفضيل ما لم يفضّله البلاغيون من ذلك قول العباس بن الأحنف من [الطويل]:

سأطْلُبُ بُعد الدَّارِ عنكُمْ لتقرُبُوا ... وتسكُبُ عيناياَ الدموعَ لِتَجمُدَا

فيرى أن الشاعر خرج عن العُرف والإجماع لأنه أراد تحقيق الخَلْق الفردي وهو يعني استنفاد الآلام الممكنة[٢]. ولا نرى أن الجمال يكمن في الغرابة والخروج على المألوف، وهو كذلك ليس في التقليد

---

(٣) نظرية المعنى في النقد العربي (مرجع سابق): ٩١ ـ ٩٢.

(١) ديوان النابغة الذبياني (مصدر سابق): ٣٨.

(٢) ينظر: نظرية المعنى في النقد العربي (مرجع سابق): ٥٣.

والاتّباع، وإنما في الانسجام والتوازن بين الاستخدام اللغوي والوظيفة المجازية، فضلاً عن تحقيق المشاركة الجماعية.

وقد سار آخرون على منوال هذه الأحكام، فأخذ (علي البطل) ينتقد الجرجاني بسبب إعجابه بقول الأُخيطل الأحوازي من [البسيط]:

كأنه عاشقٌ قد مَدَّ صفحَتَه ... يومَ الوداعِ إلى توديع مرتحلِ

أَو قائِمٌ من نعاسٍ فيه لوثَتُهُ ... مواصلٌ لتَمَطّيهِ من الكسلِ

فقال: "على الرغم من تنافر الصورتين فيما بينهما، وتنافرهما جميعاً مع صورة المرفوع على الصليب كل هذا لم يمنع عبد القاهر من الإعجاب الشديد بهما، لأن النظرات الجزئية لا النظرة الشاملة هي التي كانت مسيطرة على تفكير البلاغيين"(١). وقد ذكرنا فيما سبق أن الموضوع الخارجي للنص لا يدخل ضمن التقويم الجمالي له، وليس صحيحاً اعتبار المرجع الخارجي الذي يتحدث عنه النص هدفاً للبحث عن القيم الجمالية لذلك كان الجرجاني يقوّم التشبيه بما يحتويه من تفصيل وإثراء للمعنى، وأما البطل فكان يتعاطف مع حالة المصلوب، وقوّم التشبيه وفق هذا التعاطف. وإذا أخذنا اللذة في اعتبارات التقويم فإن وصف الألم والتلذذ به ليس قبحاً إذا جاء في إطار إبداعي.

إننا نريد بهذا كله تعميق الرؤية اللغوية للمجاز من خلال دراسة الجمال والجلال لكونهما يتعلقان بقضايا فنية وأخلاقية من الممكن أن نستكشف منها مسائل الشعرية العربية وأن نؤسس لنظرية نقدية بلاغية تتناسب مع الهوية العربية والإسلامية ومع مزاج الشخصية

---

(١) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (مرجع سابق): ٢١. وينظر: أسرار البلاغة (مصدر سابق): ١٧١.

الشرقية وثقافتها.

وإذا كان الجمال يظل واقعاً تحت النسبية والتخمين فإن الجلال أكثر ثباتاً وأشد وضوحاً في الميدان البياني من الجمال، ولا يكون الجلال في ذات الأشياء وإنما في فهمنا لطبيعتها وتقديرنا لوظيفتها الأخلاقية، مثال ذلك ما ورد في القرآن الكريم من أمثالٍ وعِبَر على سبيل التشبيه أو الاستعارة وكانت بألفاظ بسيطة ومعروفة ثم تأخذ دلالتها الجمالية من السياق الذي ترد فيه، ثم تأخذ جلالها من قابليتها على التأويل المستمر، وهو تأويل يعمل على ترقية الدلالة واتساعها، قال تعالى: ﴿**أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللّهُ مَثَلاً كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاء ۞ تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ اللّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ ۞ وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ اجْتُثَّتْ مِن فَوْقِ الأَرْضِ مَا لَهَا مِن قَرَارٍ**﴾[٢]، فلفظ الشجرة معروف للجميع غير أن هذه الشجرة (الطيبة والخبيثة) لا يمكن أن تكون معروفة على الرغم من تفسير بعض العلماء لها بأنواع من الشجر، فقالوا إن الطيّبة هي النخلة، والخبيثة هي الحنظل أو الثوم أو الكمأة أو غيرها[٣]، ويبدو لي ـ والله أعلم ـ أن الشجرة هنا تعبّر عن مفهوم وتصوّر وليس شجرة على الحقيقة فالكلمة لها مدلول الشجرة سواء في الخير أم في الشر. وعلى نمط هذه الآية تأتي كثيرٌ من الآيات التي تحتمل تأويلات متعددة مما ضرب الله به الأمثال لعباده. وكل ما ورد من مجاز في القرآن الكريم يدخل في باب الجلال لأن جماله يدعو للتأمل وإعمال الفكر حتى تأخذ صفة اللانهائية في الفهم والتحليل.

إن الحديث عن الجمال والجلال هو من مسائل الشعرية التي تُعنى بالأبعاد الأخلاقية للنصوص، وما نعنيه بالأخلاق هو القيم الفنية

---

(٢) سورة إبراهيم، الآيات (٢٤، ٢٥، ٢٦).

(٣) ينظر: الجامع لأحكام القرآن (مصدر سابق): ٩/ ٣٧١ ـ ٣٧٤.

للتشكيل الشعري والنثري، فلا يكفي استيفاء العناصر الخارجية للقول، ولا يكفي إثبات الصحة النحوية أو اللغوية، ولكن لا بد من ترسيخ القيمة المعنوية للوظائف والأشكال.

**

المبحث الثالث

علم البيان والأجناس الأدبية

ترتكز نظرية الأجناس الأدبية عموماً على محورين أساسَين هما الشعر والنثر. وقد تصدّى كثير من البلاغيين القدماء لهما وأوضحوا جوانب الاختلاف والتشابه بينهما، سواء ما كان يتعلق بالشكل أم ما يتعلق بالموضوع أو الغرض، فممّا يتعلق بالشكل على سبيل المثال لا الحصر: الوزن والقافية وهي من خاصية الشعر، والسجع وهو من خاصية النثر، وأما الأغراض فقد قال عنها ابن سنان الخفاجي: "إن الشعر يدخل في جميع الأغراض كالنسيب والمديح والذم والوصف والعتب، والنثر لا يدخل في جميع ذلك، فإن التشبيب لا يحسن في غير الشعر وكذلك غيره من الأغراض،...، وأكثر النثر شَرْحُ أمورٍ متيقّنة وأحوال مشاهدة وما كثُر فيه الجدّ والتحقيق أفضل مما كثُر فيه المحال والتقريب"(١)

وسار أكثر البلاغيين والنقاد على هذا المنوال في التفريق بين الشعر والنثر، وبقي الشعر أكثر حضوراً عند معظمهم من النثر. ومعلوم أن المقصود بالشعر هو الشعر الغنائي، الذي قُسِّم إلى أنواع متعددة: "منها القصيد، وهو أحسنها وأشبهها بمذاهب الشعراء، ومنها الرجز وهو أخفّها،...، ومنها المسمّط،...، ومنه المزدوج"(٢)، وجميع هذه الأنواع تخضع لجنس شعري واحد هو الشعر الغنائي، الذي وَضَع البلاغيون نظريتَهم ومفاهيمَهم البلاغية عليه.

وأما النثر فهو إما "أن يكون خطابة، أو ترسّلاً، أو احتجاجاً، أو

---

(١) سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصعيدي، (القاهرة: مطبعة محمد علي صبيح، ١٩٥٣): ٣٤٠.

(٢) نقد النثر، (المنسوب) لقدامة بن جعفر البغدادي، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢): ٧٤ ـ ٧٥.

حديثاً، ولكل واحد من هذه الوجوه موضعٌ يُستعمل فيه"[٣]. ومن الترسّل أنواع عديدة منها الوصايا والرسائل والتوقيعات والسيرة والتاريخ، وقد تميّزت الخطابة عن جميع الأنواع النثرية في كونها تقف موقف الشعر في الأداء، لأنها مسموعة من قائلها ومأخوذة من لفظ مؤلفها، لذلك كان الخطأ فيها غير مأمون[١]، فحالها حال الشاعر إذا أراد أن يرتجل الشعر فأعياه الطبع وقصّر عنه الخيال، ويَذكر بعضهم أن رجلاً أُرْتج عليه وقد رَقِي المنبر، فنزل وأنشأ يقول من [الطويل]:

فإلا أكنْ فيكم بسيفي إذا جَدَّ
خطيباً فإنني الوغى لخطيبُ

فقيل: لو قاله وهو على المنبر كان من أخطب الناس[٢]. وقد يدلّ هذا الشاهد على مدى قرب صنعة الخطيب من صنعة الشاعر في اعتمادهما على المشافهة ومواجهة الناس، فلو ألقى الشاعر شعرَه على منبر الخطيب صار خطيباً، وكأن القصد والموقف والمناسبة هي التي تحدّد نوع الجنس الأدبي وليس التركيب والبناء. ولم تكن نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي القديم واضحة كما هو الحال عند الغربيين، وذلك يعود إلى تعدد الأجناس الأدبية عند الغربيين منذ الإغريق؛ فقد كانت هناك الملحمة والمسرحية والشعر الغنائي والأناشيد الدينية وأغاني العمل وغيرها مما ساعد على وضع مفاهيم وحدود واضحة لكل جنس منها. أما عند العرب القدماء فلم يكن عندهم سوى الشعر الغنائي والخطابة وبعض الرسائل والوصايا وبعض الفنون النثرية الأخرى التي لم تأخذ سعةً وانتشاراً بين الأدباء والكتاب إلا في مرحلة متأخرة من العصر العباسي، وبقي الشعر الغنائي الفن المقدَّم على جميع الفنون.

---

(٣) المصدر السابق: ٩٣.

(١) ينظر: نقد النثر (مصدر سابق): ٩٣.

(٢) ينظر: المصدر السابق: ١٢٠.

وإذا ما نظرنا في علاقة البلاغة بالأجناس الأدبية نجد أن الإغريق أطلقوا لفظ (rhetoric) وهو يعني (فن الخطابة) كما يعني (علم البلاغة) أو (علم البيان)، مما يشير إلى علاقة الخطابة الحميمة بالبلاغة لأنها عندهم تتسم بالتنميق والتزيين اللفظي، يقول (نورثروب فراي): "عَنَتْ البلاغة منذ البداية أمرين: زخرف القول والخطاب المُقنِع"(٣). وليس الأمر كذلك عند العرب فالبلاغة مرتبطة بالشعر وبالنثر على حدٍّ سواء وهي لا تعني التنميق والتحسين اللفظي إلا في مراحلها المتدهورة، وأما أصولها فلم تكن إلا علماً تحليلياً وليس تعليمياً كما هو الحال عند اليونان، وخاصة السوفسطائيين، فطبيعة الاستخدام والتوظيف والحاجة للبلاغة يختلف تماماً بين الحضارتين.

أما الغربيون المحدثون فقد عَرَفوا الأثر البلاغي على الأجناس الأدبية وربطوا بينها وبين الفنون البيانية، وقد خصص (نورثروب فراي) فصلاً كاملاً من كتابه (تشريح النقد) لهذه المسألة فتعرّض لعلاقة البلاغة بالأنواع الأدبية في الشعر الغنائي والملحمي والمسرحي وفي النثر الخيالي والنثر غير الأدبي، متعرّضاً لأهم العصور الأدبية عند الغربيين(١). وكذلك نظر جماعة الشكليين الروس في علاقة البلاغة بالأجناس الأدبية وبشعرية النص، فجاكوبسون ينبّه علماء الأسلوب على ضرورة الاهتمام بالمجاز المرسل في دراسة الأدب الحديث، ورأى فيه الطابع المميّز للأدب الواقعي، أما الاستعارة فهي عنده من خواص الأدب الرومانتيكي والرمزي، إلا أن الدراسات اللاحقة تشير إلى أنه ليس ثمة علاقة حتمية بين الأدب الواقعي واستخدامات المجاز المرسل(٢). وهذه النظرة ترى في البلاغة سمة شكلية، ونرى

---

(٣) تشريح النقد، نورثروب فراي، ترجمة وتقديم: محي الدين صبحي، ط١. (الجماهيرية الليبية: الدار العربية للكتاب، ١٩٩١): ٣٥٢.

(١) ينظر: تشريح النقد (مرجع سابق)، المقالة الرابعة من الكتاب: ٣٤٩ وما بعدها.

(٢) ينظر: علم الأسلوب (مرجع سابق): ٣٠٠.

أن هذه السمة قد تحقّقت في الإبداع الأدبي أكثر من تحققها في طريقة التحليل النقدي، فليس ثمة علاقة واضحة بين الجنس الأدبي وبين الفن البياني خاصةً بعد اعتماد النقد الحداثي على مصطلح النص والشعرية، فالأوّل أَلْغَى الفروق الفنية بين الأجناس الأدبية والثاني درس شعرية اللغة الأدبية سواء كان النص نثراً أم شعراً.

وربما سنقف في الأدب الحديث عند التحليل على المزج الحاصل بين الأجناس الأدبية في استفادة بعضها من خواصّ بعضها الآخر، مثل استفادة الشاعر من تقنيات المسرح أو استدعاء النصوص القرآنية والحِكَم والأمثال والأقوال المأثورة. وستكون عنايتنا هنا في المسائل البيانية وليست في تاريخ الأدب ونشوء الأجناس. وأما عند العرب القدماء فقد كان تحديث الأدب يتم عن طريق البلاغة كما هو معروف في المنهج البديعي، مثلاً، عند أبي تمام في الشعر، وكذلك عند بديع الزمان الهمداني في فن المقامة في النثر. فقد اعتمد كلاهما على الفنون البلاغية القليلة الاستخدام وأَكثروا منها لتصبح سمة ظاهرة في فنَّيهما.

وليس غايتنا في هذا المبحث إحصاء استخدام هذا الجنس للفنون البيانية أو ذاك، وإنما غايتنا إظهار العلاقة الحتمية أو غير الحتمية بين الأجناس الأدبية والبيان، ومن الواضح أن الحديث عن الأجناس الأدبية يجرّنا إلى الأدب الحديث الذي فرز أنواعاً متعددة من الأجناس النثرية والشعرية ثم بعد ذلك ساوَى النقد الحداثي بين الأجناس وأطلق عليها جميعاً مصطلح (النص) ليبتعد عن التخصيص الذي يراه غير نافع في دراسة النصوص، ويظن أَغلب الدارسين للأجناس الأدبية الحديثة أن ليس هناك علاقة بينها وبين التراث البلاغي القديم من حيث اشتراك الدرس البلاغي في إظهار خاصية الأدب المنثور أو المنظوم، فلا نجد مَنْ يُعنى بدراستها وفق المعايير البلاغية القديمة. ونحن هنا لا ننكر عدم صلاحية التحليل البلاغي

لقصة أو قصيدة حديثة أو مسرحية في حالة إبقاء القيم الجمالية والفنية نفسها التي تعوّدنا قراءتها في التراث البلاغي والنقدي، ولكننا بعد ربطنا بين البلاغة وعلم اللغة وعلم الدلالة وعلم النص والأسلوبية الحديثة نستطيع أن نطوّر المفاهيم البلاغية لتصبح أكثر نفعاً وأعمق تحليلاً للنصوص الحديثة.

وقد مرّ الحديث عن علاقة المجاز بالواقع وباللغة وبآليّات التعبير البياني داخل النص وخارجه بالمرجع أو بالتناصّ، فإذا ما وضعنا جميع الاستنتاجات السابقة والمواقف والمفاهيم في تحليل قصة أو قصيدة حديثة أو نص نثري أيّ كان جنسه كالمقامة أو التوقيعات مثلاً أو حلّلنا بعض السِّيَر الأدبية أو قصص الأطفال، سنجد دور المجاز بارزاً وواضحاً بوصفه أحد الوظائف البنائية للنص سواء في السرد أم الحوار أم الحدث أم الشخصية أم وصف المكان والزمان. ونحن أجّلنا الكلام في الأدب الحديث لأننا لم نشأ القفز مرةً واحدة من البلاغة (الكلاسيكية) إلى المناهج الفنية الحديثة التي تُكتب بها النصوص النثرية والشعرية.

وقبل الانتقال إلى تحليل بعض النصوص المختارة نتطرّق إلى الخاصية الشعرية للفنون البيانية، فنقول إن المجاز ذو سمة شعرية سواء استُخدِم في الشعر أم في النثر، وما نراه ونقرأه من استعمال المجاز في النثر إنما هو توظيف للأسلوب الشعري داخل النص النثري من أجل تحسين الأداء النثري وإضفاء صبغة انفعالية على النثر من خلال التوظيف البياني. فالخطابة أو الرسالة أو السيرة أو القصة لا تحتاج إلى المجاز في نقل الحَدَث أو وصف الشخصية أو المكان والزمان، ولكنها تحتاجه لغرض التأثير والتصعيد العاطفي والإثراء الدلالي. فالاستعارة والتشبيه والمجاز كلّها سمات شعرية أينما وُجِدتْ سواء في الشعر أم في النثر.

وعلينا أن نعرف منذ البدء أن الأشكال البلاغية لا تتغيّر من عصر

إلى عصر آخر، ولكن الذي يتغيّر هو التوظيف اللغوي والتطـوّر الـدلالي الذي يقع على الألفاظ بحكم التطوّر الثقافي للمجتمع، ومـا زلنـا غيـر قادرين على الفصل بين الشكل الذي يقدّمه المجاز والمضمون الـذي يحتويه، ولا نظن أن هناك جـدوى مـن هـذا الفصـل لأن المجـاز لـيس سوى مظهر من مظاهر اللغـة خـلال أدائهـا الأَمْثـل. وهـذا مـا يـدعونا للتعامل مع النصوص الشعرية والنثريـة بمقيـاس واحـد، لأن الاخـتلاف بين الأجناس هو في حقيقته اختلاف في الوظيفة التي تؤديها اللغة، فنرى مرةً سرداً وأُخرى حواراً.

هكذا تكـون الأشـكال البلاغيـة مقـولات قابلـة للتَّمَظْهُـر بأشـكال متعددة، لـذلك قـال الشـكليون الـروس: "إن الشـكل الجديـد لا يظهـر ليعبّر عن مضمون جديد، ولكن ليحلّ محل الشكل القديم، الذي يكون قد فقد صفته الجماليـة"[١]، ولا يعنـي هـذا أن الجـنس الأدبـي يفقـد جماليته بعد حين، ولكن يعني أن الشـكل يفقـد قدرتـه علـى التعبيـر عن زمن آخر، فهو لا ينفصل عن مرحلتـه وبيئتـه، فهنـاك جـوهر ثابـت ومظهر متغيّر، فالكتابة، كما يقول رولان بـارت: "هـي أساسـاً أخـلاق الشكل، هي اختيار المجال الاجتماعي الذي يقرر الكاتـب أن يُمَوضِـع داخله طبيعة لغته"[٢].

ولكي لا نطيل بالتنظير والشرح بعد أن اسـتوفينا أهـم المسـائل الفنيـة للبحـث، نـرى أنـه لـم يبـق لنـا سـوى اختيـار بعـض النصـوص وتحليلها حسب المعايير التي أثبتناها هنا أو من قبل، وقد وقفنا مراراً عند نماذج من الشعر الغنائي القديم، لذا سنأخذ نماذج مختلفة عمّا أوردناه من قبل. وعند بحثنا عن نصوص يمكننا الاكتفـاء بهـا بـدلاً مـن نماذج كثيرة وطويلة، وقع اختيارنـا علـى نـص نثـري قـديم قريـب مـن الشعر، هو إحدى حكايات كليلة ودمنة بعنوان (ابن الملك وأصـحابه)،

---

(١) نظرية المنهج الشكلي، المنهج الشكلي (مرجع سابق): ٤٧.

(٢) الدرجة الصفر للكتابة (مرجع سابق): ٣٧.

والثاني نص شعري حديث قريب من النثر، هو قصيدة (قُدّاس جنائزي إلى نيويورك) للشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي من مجموعته الشعرية (مملكة السنبلة).

أولاً: (حكاية ابن الملك وأصحابه)[1]:

تدور الحكاية حول أربعة شخوص ذوي طبائع مختلفة، وهم ينتمون إلى طبقات اجتماعية متسلسلة من الأعلى إلى الأدنى، قال الفيلسوف بيدبا (وهو الراوي): "زعموا أن أربعة نفرٍ اصطحبوا في طريق واحدة، أحدهم ابن ملك والثاني ابن تاجر والثالث ابن شريف ذو جَمال والرابع ابن أَكّار [حَرّاث]. وكانوا جميعاً محتاجين، وقد أصابهم ضررٌ وجهد شديد في موضع غربة لا يملكون إلا ما عليهم من الثياب".

يبدأ الراوي بنسبة الخبر إلى مجهولين (زعموا)، فيأخذ السرد دلالة حكائية عن أشخاص جمعهم طريق غربة، ولا يحدد الراوي أسباب غربة الشخصيات، ولكنه يوظف الغربة لتوحيد موقف الشخصيات المختلفة على المستوى الاجتماعي والانتماء الطبقي، كما تعْزلهم غربتهم عن مرجعيّاتهم التي تمثّل مصدر قوّتهم، فليس معهم مُلْكٌ أو جاهٌ أو مالٌ أو عملٌ. وعلى الرغم من هذا العَزْل إلا أن الشخصيات لم تفقد امتيازها الطبقي، لأنها تتعامل حسب طبائعها التي فُطِرتْ عليها وهي طبائع غير قابلة للتغيير. لذلك استخدم الراوي الكناية لتعزيز فكرة الطبيعة الثابتة، فلفظ (ابن) هنا خاص وهو

(١) كليلة ودمنة، للفيلسوف الهندي بيدبا، نقله من الفهلوية إلى العربية: عبد الله بن المقفّع، (بيروت: المكتبة الثقافية، (د.ت)): ٢٨٥.

فـي الحكايـة يـدلّ علـى العمـوم والاسـتغراق، فكـل أبنـاء الملـوك والشرفاء والتجّار والأكّارين ينطبق عليهم حال هـؤلاء لكـونهم نموذجـاً مصـغّراً لبنيـة العـالم الطبقـي القـديم. وتأخـذ الشخصـيات سـماتها الدلالية من هذه الكناية، فهـي متسـاوية فـي الكنيـة ومختلفـة فـي الصفة، وتشتمل كل صفة على طبائع الشخصية التي تحملها، "قـال ابن الملك: إنّ أَمْرَ الدنيا كلَّه بالقضاء والقدر" فلـيس المُلْـك بالاجتهـاد والعمل وإنما بالوراثة التي يحكمها القضاء والقدر فلا يمكن تغيير أقدار الناس وأنسابهم، "وقال ابـن التـاجر: العقـل أفضـل مـن كـل شـيء"، و"قال ابن الشريف: الجَمال أفضل مـما ذكـرتم"، ثـم "قـال ابـن الأكّار : ليس في الدنيا أفضل من الاجتهاد في العمل". وبعد هذا الحوار الذي بدأه ابن الملك وختمه ابـن الأكّار ، يبدأ تفكيرهم فـي كيفيـة حصـولهم على الطعام والمال، فيُرسلون ابن الأكار ليأتي لهم باجتهاده الطعام، فيذهب ويعمل حطاباً فـي المدينـة ويكسـب درهمـاً، ثـم يـذهب ابـن الشريف ويستحي أن يدخل المدينة فينام تحت شجرة ويمرّ به بعض الوجهاء ويرقّ لحاله فيعطيه خمسمـا ئة درهم. ثم أرسـلوا ابـن التـاجر فيكسب بالبيع والشراء بالآجل ويأتيهم بمائة ألف درهـم، ثـم أرسـلوا ابن الملك فصادف أن مات ملك المدينة فيشـاء القـدر أن ينصّـبه أهـل المدينة عليهم، فيُرسل إلى أصحابه.

إن هذه الشخصيات مستعارة لتعبّر عن طبقات المجتمع القـديم، فهي نموذج للبنية الاجتماعية ، وقـد شـكّلت داخـل الحكايـة فضـاءين متقابلَين؛ الأول: هو فضاء الغربة خارج المدينة، والثاني: فضاء التجربة داخل المدينة، وكل شخصية حينما تنتقل من الخـارج إلـى الـداخل لا تعمل إلا على تحقيق طبيعتها على أرض الواقـع، وكـان بـاب المدينـة هو الفضاء الواصل بين الداخل والخارج، وقد كَتَبـتْ عليـه الشخصـيات عبارات تدلّ على خلاصة التجربة التي قامت كل شخصـية باختبارهـا في المدينة. والمخطط الآتي يعطي توضيحاً لمسار كل شخصية:

ابن الملك	ابن التاجر	ابن الشريف	ابن الأَكّار
القضاء والقدر	***العقل***	***الحَمال***	***العمل والاجتهاد***
وقف على باب المدينة يشاهد جنازة الملك.	دخل المدينة وربح بالبيع والشراء بالآجل.	لم يدخل المدينة ونام تحت شجرة فرآه رجلٌ ورقَّ لحاله فأعطاه مالاً.	دخل المدينة وعمل حطاباً، وباع حطباً بدرهم.
الحصول على مُلْك المدينة بالقضاء والقدر بعد موت الملك. وقد عَرَفَ بعضُ شرفاء المدينة أباه الملك وأثنَوا عليه.	الحصول على مائة ألف درهم بالتجارة. ولم يعرفه أحد في المدينة.	الحصول على خمسمائة درهم منحةً. ولم يعرفه أحد في المدينة.	الحصول على درهم واحد بالاجتهاد. ولم يعرفه أحد في المدينة.
أمَر أن يُكتب على باب المدينة: (إن الاجتهاد والجمال والعقل وما أصاب الرجل في الدنيا من خير أو شر إنما هو بقضاءٍ وقدرٍ من الله عزَّ وجلّ).	كتب على باب المدينة: (عقل يوم واحد ثمنه مائة ألف درهم).	كتب على باب المدينة: (جَمال يوم واحد يساوي خمسمائة درهم).	كتب على باب المدينة: (عمل يوم واحد إذا أجهَدَ فيه الرجلُ بدَنه قيمته درهم).

إن أحداث الحكاية تبدأ بابن الأكّار ، ففي اليوم الأول أرسله أصحابه ليأتي لهم بالطعام، وبعده ذهب ابن الشريف فابن التاجر ثم ابن الملك. أما الحوار حول الطبائع الذي دار بين الشخصيات فقد ابتدأه ابن الملك فابن التاجر فابن الشريف ثم ابن الأكّار . والملاحظ أن الراوي يحرص على الترتيب الطبقي وهو ترتيب منطقي يلتزم بحدود القَصّ والحركة لأن الراوي هو فيلسوف وليس قاصّاً عادياً، لذلك كان المنطق يستدعي تقديم شخصية على أخرى فهو يعرف عن كل

شخصية أكثر مما تعرف هي عن نفسها، فبينما شكّل الحَكْي ترتيباً تنازليّاً ، شكّل سير الأحداث ترتيباً تصاعدياً.

كما نلاحظ أن طبائع الشخصيات تتماثل فيما بينها وتشكّل نسقاً زمنياً واحداً ومساراً ثابتاً في رحلتها من خارج المدينة إلى داخلها، ولم تكن أقوال الحكمة المكتوبة على باب المدينة إلا تحقيقاً لطبائع كل شخصية على أرض الواقع.

وبهذا يصبح الحدث عبارة عن أنموذج قائم تَحقَّقَ بالتحرّك نحو المدينة وهو أنموذج ذو سمة مستقرّة، فليس غاية الحكاية إعطاء فكرة جديدة، وإنما هي للعِظَة والتذكير بحال الدنيا وطبائع البشر. ويمكننا تحليل المستوى الدلالي للحكاية إلى مستويات بلاغية عديدة، فهي في عمومها مشبّه به لمشبّه افتراضي، فالمروي له (وهو الملك دبشليم) يقع بمنزلة المشبّه، والحكاية هي رسالة تحمل وعظاً وتوجيهاً غير مباشر للملك. فالرسالة (الحكاية) لم تكن رابطة بين الراوي والمروي له، وإنما هي رسالة بين المروي له وتاريخه الشخصي وما فعله من أخطاء بحق الرعية أو بحق المقرّبين له. وبهذا تكون الشخصيات الواردة في الحكاية بمثابة المشبه به. وقد تضمّنتْ الحكاية بعض الأنواع البيانية التي تعدّ مجازاً ثانويّاً داخل المجاز الأوّلي للحكي، أما السرد المباشر وحوار الشخصيات فلم يعتمد على المجاز في عرض الأحداث ووصف الشخصيات والأماكن، فهي تستمد غرائبيّتها من طبيعة الحدث والشخصيات وأحياناً من الصُّدفة، وليس من اللغة التي كُتبتْ بها . كما أن الفن البياني لا يظهر بشكل كبير على المستوى الشكلي العام للحكاية، ويرجع ذلك إلى أمرين؛ الأول : يتعلّق بحرص ابن المقفع على ترجمة النص بشكل دقيق، والثاني: يتعلق باعتماد السرد على غرائبية الحدث دون الحاجة إلى غرائبية الشكل.

وبعد أن تنتهي الحكاية المركزية بتنصيب ابن الملك ملكاً على

المدينة يستدعي أصحابه الثلاثة، فيجعل صاحب العقل مع الوزراء، وصاحب الاجتهاد مع أصحاب الزرع، وأمر لصاحب الجَمال بمالٍ كثير ثم نفاه كي لا يُفتَتَنَ به. وهذه المكافأة تبيّن قيمة العقل والعمل في صناعة الحياة، وأما الجَمال فمن الممكن الاستغناء عنه، وهذا هو رأي الفيلسوف.

ثم تتضمّن الحكاية سرداً ثانوياً يأتي بعد إكمال الحكاية الأولى ليقصّ بها حكاية ثانية يرويها (رجل سائح) عن هدهدين اشتراهما وأطلَقهما، فأرادَ ا مكافأتَه فدلاّه على كنز في الأرض فاستخرجه ووضعه بين يدَي الملك، لكن الملك ردّه لصاحبه. وهذه الحكاية تقوم مقام التشبيه التمثيلي الذي يأتي متضمّناً داخل النص وهو ما أسميناه بمجاز المجاز، وهي تؤكّد أمر القضاء والقدر ، ولكن هذه المرة من رجل سائح وليس فيلسوفاً، حيث يتّفق السائح صاحب الخبرة والاطلاع مع عقل الفيلسوف. ويأخذ لفظ الهدهد مرجعية دينية تشير إلى هدهد سليمان (عليه السلام) الذي يأتي بالأخبار العجيبة، ومجمل حكاية الهدهدين تقع مشبّهاً به لحدث تنصيب الملك بالقضاء والقدر وهي معززة للفكرة المركزية حول قضاء الله وقدره في تثبيت المُلْك للملوك، وأما العمل والاجتهاد وغيره فلباقي طبقات المجتمع.

وبهذا تكون الحكاية ذات طابع أرستقراطي، وأحداثها تبتعد عن طرح التنافس الطبقي لأنه غير مبَرَّر حسب فكرة الراوي (الفيلسوف)، والمروي له (الملك).

ثانياً: (قُدّاس جنائزي إلي نيويورك) للشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي[١]:

- ١ -

"وحشٌ حجر كيٌّ يتربّعُ فوق الفولاذ المسنون، بعينٍ واحدةٍ يرنو لليلِ المثقوبِ بطلْقات رصاصٍ، ينفثُ في وجهِ الفجرِ دخاناً، ينشبُ في لحم الساعات مخالبَه ، يتمطّى فوق رغاءِ الأصواتِ المسحوقةِ، تغلي في داخله أوساخُ الطوفانِ البشريّ المهزومِ، بعينٍ أعماها النورُ يحدّقُ في طقسِ الروتينِ اليوميّ، وجدولِ أعمالِ النَّملِ ، وفوقَ قناني الخمرِ الفارغةِ السوداءْ.

يتناومُ سكرانْ

تملؤهُ أحلامُ اليقْظةِ، منْتَفِخاً ، جوعانْ

- ٢ -

كانت في صندوقِ قُمامةِ ليلٍ تثقبهُ صيحاتُ الأطفالْ،

تبحث عن حكماء اليونان السبعةِ أو نجمِ الميلاد،

"اقتربي مني ! "قال لها، مكسورَ القلبِ ونامْ.

- ٣ -

موسيقى تعلن عن "عامورةَ" في القرن العشرين و"سادومْ"

المجهول المعلوم،

للأجساد البشرية في عُلَبِ الّليل المهزومْ ."

- ٤ -

---

(١) مملكة السنبلة، للشاعر عبد الوهاب البياتي، ط١. (بيروت: دار العودة، ١٩٧٩): ٤٩ . ٥٦.

في FIFTH AVENUE ينطفيء النورْ.

- ٥ -

TELL ME WHAT WAS THAT ??

- ٦ -

في نقطة ضوء ((والت ويتمنْ))

يبحث عن أمريكا في أمريكا ...

مَنْ يبكي بين مخالب هذا الوحش الضاري، مَنْ؟

- ٧ -

الأبيض والأسودْ

الأحمر والأصفر

طَفَحٌ جلديٌّ ودمامِلُ فوق جبين الوجع الأكبر

- ٨ -

جنرالات وملوكٌ مأجورونْ

من كل القارات، برسم البيع، هنا، في أفلام الجنس الممنوع وفي إعلانات الصابون

- ٩ -

ادفع دولاراً، تقتل إنساناً، باسم القانون

- ١٠ -

لمغنّي الشارع في "هارلمْ"

وجه عجوزٍ، خشبيّ، محزوز، نائمْ

تحت رماد الصيف الزنجي الراحل

- ١١ -

سيّدتي، تبحث عني، وأنا أبحث عنها في الطوفان

ضلّتْ قدمي في أبراج الفولاذ المسنون وضاع العنوان

- ١٢ -

الحبّ دخانْ

- ١٣ -

تذرف دمعاً فسفوريّاً، عين الوحش الرابض قرب البحر، يعدّ الصرّافين ويقرأُ طالعَه في سِفْر الرؤيا:

إعصارٌ دمويّ يطفو فوق الكرة الأرضية، مصحوباً بالهزّات وبالرعد، فيصبح هذا الليل نهاراً والأسود أبيضْ

والأصفر أحمر

والأبيض أسود والأحمر أصفر؛

وطيور من نار وحديد، تستأصلُ هذا الوجع الأكبر

- ١٤ -

أرثي للطوفان البشري المهزوم وكهان الهيكل.

تسجّل القراءة الأولى للقصيدة ملاحظتين حول الشكل والمضمون فأما الشكل فيشير الفضاء الكرافيكي للقصيدة إلى العناصر النثرية فيها من خلال استخدامها للوقف والفواصل، وتقسيمها إلى فقرات دون الاعتماد على التشطير أو التسطير في بنائها العَروضي، وهي تستفيد من توظيف إيقاع تفعيلة بحر المتدارك (فاعلن) المخبونة (فَعِلُن) أو المقطوعة (فاعلْ) في إثراء الموسيقى الخارجية. كما تعتمد القصيدة على التدوير لتتناسب المقاطع الشعرية مع الفقرات، فكل فقرة تمثّل دورة إيقاعية كاملة. أما المضمون فإن ظاهر النص لا يعطي مفهوماً واضحاً إلا عند تنشيط المجازات المستخدمة فيه، ويمكننا ملاحظة موقف الشاعر من الفكر الرأسمالي الذي يتمثّل بأَبْشَع صوره في أمريكا، وخاصةً نيويورك، بوصفها أكبر مركز تجاري في العالم. والشاعر يبدأ بإسقاط صورة

العـالم القـائم (نيويـورك)، التـي تبـدو جميلـة ورائعـة فـي شـكلها الخارجي، ليحلّ محلّه العالم الشعري الذي يعبّر عن الرؤيـة السـلبية لنيويورك، حيث تتحـوّل الرؤيـة البصـرية الإيجابيـة إلـى رؤيـة اعتقاديـة سـلبية، وتصـبح مدينـة نيويـورك (distopia) أو عـالم للرذيلـة والقهـر، ويؤسـس الشاعر هذه الدستوبيا وفق بنائهـا الاقتصـادي الرأسـمالي، لذلك نجد فيها ملامح الصراع الطبقي والتفرقة العنصرية بـين الأبـيض والأسود مبثوثة هنا وهنـاك بإشـارات مجازيـة، والصـراع الطبقـي هنـا ليس قائماً على الحق الإلهـي للملكيـة أو أنسـاب الشـرفاء والنـبلاء، وإنما هو صراع ابتزازي بين التملُّك والفقر، يُظهر شـكل العالم المـنحط تحت وطأة الرأسمالية.

هكـذا تبـدو القصـيدة فـي القـراءة الأولـى، وهـي لا تختلـف فـي المعنى العام عن القراءة الثانية إلا أنها تعمّق الفهم لآليّـات اسـتبدال عالم الاعتقاد بالعالم المرئي، فالرؤية الاعتقاديـة تُحَـوِّل مئـات الأبنيـة وناطحات السحاب إلى وحش حجري متربّـع فـوق الفـولاذ المسـنون. فالوحش هو مشبّه به لمشبّه غائب، ونقول إنـه غائـب لأنـه لا يمثّـل جغرافية نيويورك، وإنما هـو مجمـوع التصـوّرات التـي يحملهـا الشـاعر تجاه هذه المدينة، فيكون المشبه حاضراً في قصد الشاعر ولا نجد له مرجعاً خارجياً في العالم التاريخي والجغرافي.

وإذا وقفنا أمام البناء البياني للنص مـن تشـبيه واسـتعارة ومجـاز مرسـل نجد أن بنية النص لا تقبل فصل المجازات عن بعضها بعضاً، لأن كل مجاز مبني على أساس مجاز آخر ومتضمّن له. كما أن المستوى البلاغي للنص يتشكّل على اعتبـار الانزيـاح المعجمـي ولـ يس علـى أساس الاستبدال الاستعاري، فلا يمكن فهم المجاز باستبدال كلمـة بدل كلمة أو تحديد طرفي التشبيه أو الاستعارة، وإنمـا هـو اسـتبدال لعالَم بدل آخر. ومن غير المنطقي تطبيق آليات المجاز التقليدي على النص من أجل تحليله وفهمه، فالوحش الحجري لا يعني مطلقاً صورة

لتمثال، وإنما هو تمثيل لنفوذ سلطة الرأسمالية وهيمنتها على الإنسان الذي تحوّل إلى كائن ذي بُعدٍ واحد يشبه الآلة. كذلك يتضمّن الوحش دلالة الافتراس والقتل للقيم الإنسانية وليس لجسد الإنسان. وتأتي أوصاف الوحش لتعبّر عن كائن مسخ يرنو بعين واحدة ويتمطّى فوق رُغاء الأصوات المسحوقة ، ويعيش داخله أو تحته طوفان من البشر المهزومين.

إن الانزياح يتأسس داخل النص عن طريق أبنية نحوية مختلفة كالإسناد والإضافة والتبعية، وهي كثيرة جداً في النص مثال ذلك قوله: (الليل المثقوب، وجه الفجر، لحم الساعات، جدول أعمال النمل، عُلَب الليل المهزوم، جبين الوجع الأكبر، الحب دخان، رماد الصيف الزنجي، ..)، وعند تحليل التراكيب النحوية إلى أشكالها البلاغية في الجمل السابقة نرى أن المعنى لا يظهر إلا بالتقدير فقوله الليل المثقوب جعل من الفعل (ثقب) لاختراق الصمت وليس الظلمة لاجتماعهما في الليل بدلالة قوله (بطلقات رصاص)، وقوله (وجه الفجر) بمعنى أوّل الفجر، لأن الوجه أول ما يُستقبل من الإنسان، وقوله (لحم الساعات) جعل للساعات لحماً ليؤكد على دلالة الافتراس تحت وطأة الروتين اليومي، وقوله (جدول أعمال النمل) أي ناس كالنمل في سعيهم الدائب وراء التحصيل المادي، وقوله (علب الليل المهزوم) جعل للّيل علباً وهو يحتمل الكثير من الدلالات فهو يشير إلى سُكّان حاويات القُمامة أو سكان شقق العمارات الضيقة أو هو تعبير عن انتهاك الحريات في ليل العصابات الأمريكية، لذلك كان الليل خائفاً ومهزوماً. وأما قوله (جبين الوجع الأكبر) فالوجع الأكبر هو أمريكا نفسها وأما الجبين فقد اختاره الشاعر لأنه يعبر عن المشقة والتعب. وقوله (الحب دخان) أي كالدخان سرعان ما يذهب، وقوله (رماد الصيف الزنجي) يشبّه حال الزنوج بعد زوال ملكهم ونسلهم تحت وطأة الآلة الأمريكية بالرماد المنطفئ فلم تبقَ لهم سوى ذكريات مبعثرة عن ماضيهم. هكذا يمكننا الاستمرار

بتحليل المقاطع شيئاً فشيئاً حتى نصل إلى أقرب مقصدية للشاعر، وقد لاحظنا أن الاستبدال المجازي لا يقع بين الكلمات والأشياء وإنما يقع في استبدال العالم الشعري بالعالم القائم، فلا نستطيع فرز آليات المجاز وأطرافه إلا عبر التحليل الدلالي، لأن تركيب كل جملة من جمل النص يتكاتف مع جمل النص كافة، فالمساحة الدلالية للألفاظ تقع في محيط النص نفسه.

وبقي أن نشير إلى بعض الأمور التي وردت في النص، منها توظيف القصص الديني في (عامورا وسادوم) وهو يتضمّن تشبيه المكان بأرض قوم لوط التي حلّ بها الخراب وتحوّلت إلى أرض ميتة وقاحلة. ومنها استخدامه للحوار الداخلي المتمثّل بالنبوءة في المقطع (١٣) لاستكمال التحوّل الدلالي فيجعل الوحش مهزوماً من الداخل فهو يقرأ طالعه الذي ينبئ عن انهياره بطيور من نار وحديد وهي صورة مستمدَّة من الموروث الديني والأسطوري معاً، فأما الديني ففيه إشارة إلى طير الأبابيل الواردة في القرآن الكريم، وأما الأسطوري فهي تشير إلى طيور خرافية جسّدها الخيال العلمي في سينما هوليوود تبشّر بنهاية العالم.

وأما القضية الأخرى التي نريد أن نختم بها تحليلنا للقصيدة فهي أن القصيدة تتناصّ مع قصيدة أخرى للشاعر نفسه وهي بعنوان (مترو باريس) التي تصوّر المجتمع الفرنسي الغائب في اللاوعي وفلسفات الوجود وبحثه عن المجهول للخلاص من رذيلة هذا العالم، يقول فيها:

أشباحٌ عدد الرملْ

أنهكها المعنى واللامعنى في حمى البحثْ

ودوار الرفضْ

بعضٌ منها ينزل أو يصعد من جوف الأرضْ

أملاً في البعثْ

منها: من يبكي/ يترنّح/ يضحكْ

يعوي مثل الذئبِ

ويُخفي بجريدته وجهاً متعبْ

ويودّعُ ضوءَ نهارٍ يرحلْ

يستبدلُ ذاكرة الأمس بأخرى

ويخاطبُ إنساناً مجهولاً في الغيهبْ

من يهذي/ يتضوّر جوعاً/ يتأبّطْ

كتباً لم تُقرأ

من يعزفُ لحناً/ يشحذْ

يُلقي شعراً ويبحلق في المطلقْ

من يرجو شيئاً لا يتحققْ

وتظلّ الأشباح الأرضيةُ تنزل أو تصعدْ

في النفق الأسودْ[١].

فبينما يبدو المجتمع الفرنسي ضائعاً في ترويج ثقافة الوجود والعدم نجد المجتمع الأمريكي ضائعاً في ترويج الانتهاك والخوف للإنسانية، لذلك كانت صورة المكان في نيويورك وحشاً حجرياً يظهر في فضاء منفتح، أما باريس فمترو الأنفاق وهو فضاء منغلق، فالرؤية الأمريكية رؤية مسطّحة في حين الرؤية الفرنسية باطنية عميقة لكونها نابعة من عمق حضاري. ويوظف البياتي ثيمة المكان لطرح رؤيته حول واقع المكان من معطيات الواقع نفسه. فالقصيدتان تمثلان مجازاً مرسلاً علاقته الحالّية أو المحلّية، حيث ذكر المحلّ وأراد الحالّ،

---

(١) بستان عائشة، عبد الوهاب البياتي، ط٢. (عمّان: دار الكرمل، ١٩٩١): ٢٥ . ٢٦.

وليس الحالّ سوى أفكار وتصوّرات.

وخلاصة القول فيما سبق من تحليل النصين المختلفين نرى أن الفن البياني يعبّر عن موضوعية التشكيل الشعري والنثري بصور مختلفة، وهو لا يندرج تحت الشكل أو المعنى وإنما هو بناء كلّي يتسع أحياناً ويضيق أخرى حسب الأشكال السردية أو الحوارية أو التعبيرية التي يعالجها النص. أما مسائل الشعرية في التعبير البياني فهي تظهر عبر علائق لغة النص وتراكيبها في قدرتها على إعطاء محاور متعددة للتحليل. فالنص الذي يستجيب لرؤية القارئ هو نص شعري بالضرورة، لأن استجابته للآخر تعني قدرته على خلق حوار بين ذات المؤلف وذات القارئ مما يؤدي إلى فتح خطوط الاتصال الاجتماعي بين الأنا والأنت.

نؤكّد أخيراً بعد كل ما ذكرناه من تنظير وتطبيق على أن الفن البياني لا يمكن أن يوضع في قوالب وقواعد جامدة، وأن لكلّ نص آليّاته الخاصة به في التحليل، وليس ما يُقال في شيء يصلح أن يُقال في الآخر، وإنما جودة النصوص قائمة على التنوّع والتجدد من حيث التأليف أو القراءة.

***

فهرس المصادر والمراجع

القرآن الكريم بالرسم العثماني، إصدار: طرابلس، الجماهيرية الليبية: جمعية الدعوة الإسلامية، (د.ت).

أ. الكتب:

١. الإتقان في علوم القرآن. السيوطي، جلال الدين (ت٩١١هـ) . القاهرة: مطبعة حجازي، (د .ت) .

٢. الإحساس بالجمال، تخطيط لنظرية في علم الجمال. سانتيانا، جورج. (ترجمة: د .محمد مصطفى بدوي) . القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، (د .ت) .

٣. الأدب والواقع. بارط، رولان، وآخرون. (ترجمة: عبد الجليل الأزدي، ومحمد معتصم) . ط ١ . مراكش: ج.ج تنسيفت، ١٩٩٢ .

٤. الإدراك الحسي عند ابن سينا، بحث في علم النفس عند العرب. د . نجاتي، محمد عثمان. ط٢ . مصر: دار المعارف، ١٩٦١ .

٥. أساس البلاغة. الإمام الزمخشري، محمود بن عمر . مصر: دار الكتب المصرية، ١٩٣٣ .

٦. أسرار البلاغة. الجرجاني، الشيخ الإمام عبد القاهر (ت٤٧١هـ) . تح: هـ . ريتر. ط٣ . بيروت: دار المسيرة، ١٩٨٣ .

٧. الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية. الشايب، أحمد . ط٨ . مصر: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩١ .

٨. الأسلوب والأسلوبية. هاف، كراهم. (ترجمة: كاظم سعد الدين) . بغداد: دار آفاق عربية للصحافة والنشر، ١٩٨٥ .

٩. الأسلوبية. مولينيه، جورج. (ترجمة: د . بسام بركة) . ط١ . بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٩ .

١٠. الأشباه والنظائر في النحو. السيوطي، جلال الدين (ت٩١١هـ) . راجعه: د . فايز ترحيني . ط١ . لبنان: دار الكتاب العربي، ١٩٨٤ .

١١. إشكالية القراءة وآليات التأويل. أبو زيد، نصر حامد . ط٥ . بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩ .

١٢. الأصول، دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب. د . حسان، تمّام. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨ .

١٣. أصول الفقه الإسلامي. شعبان، زكي الدين. ط٢ . الجماهيرية الليبية: منشورات الجامعة الليبية، كلية الحقوق ، ١٩٧١ .

١٤. إعراب الجمل وأشباه الجمل .د . قباوة، فخر الدين. ط ٤ . دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٣ .

١٥. الأم. الشافعي، عبد الله محمد بن إدريس (ت٢٠٤هـ) . ط١ . القاهرة: دار الغد العربي، ١٩٨٩ .

١٦. إنتاج الدلالة الأدبية. د . فضل، صلاح. ط٢ . القاهرة: مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٢ .

١٧. إنباه الرُّواة على أنباه النحاة. تأليف القفطي، أبي الحسن علي بن يوسف (ت٦٢٤هـ) . تح: محمد أبو الفضل إبراهيم. ط١ . القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٦ .

١٨. الانعكاس والفعل، ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني. ريديكر، هورست. (ترجمة: فؤاد مرعي) . دمشق: دار الجماهير، بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٧ .

١٩. الإيضاح في علوم البلاغة. القزويني، الإمام محمد بن عبد الرحمن بن عمر أبو المعالي جلال الدين الخطيب (ت٧٣٩هـ) . اعتنى به وراجعه: عماد بسيوني زغلول. ط٣ . بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، ١٩٩٨ .

٢٠. بستان عائشة. البياتي، عبد الوهاب. ط٢ . عمان: دار الكرمل، ١٩٩١ .

٢١. البلاغة تطور وتاريخ. د . ضيف، شوقي. ط٨ . مصر: دار المعارف، (د .ت) .

٢٢. البلاغة والأسلوبية. د . عبد المطلب، محمد . ط١ . القاهرة: دار نوبار للطباعة، ١٩٩٤ .

٢٣. بنية اللغة الشعرية. كوهن، جان .(ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري) . ط١ . المغرب: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦ .

٢٤. بيان إعجاز القرآن. الخطابي، أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم (ت٣٨٨هـ)، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. تحقيق: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام. القاهرة: دار المعارف، (د .ت) .

٢٥. البيان والتبيين. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ) . تح: عبد السلام محمد هارون. ط٥ . القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٥ .

٢٦. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) . د . مفتاح، محمد . ط١ . لبنان: دار التنوير للطباعة والنشر، المغرب: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٥ .

٢٧. تشريح النقد . فراي، نورثروب. (ترجمة وتقديم: محي الدين صبحي) . ط١ . الجماهيرية الليبية: الدار العربية للكتاب، ١٩٩١ .

٢٨. التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان. د . أبو موسى، محمد . ط١ . بنغازي: منشورات جامعة قاريونس، ١٩٧٨ .

٢٩. تفسير القرآن العظيم. ابن كثير، الإمام الحافظ عماد الدين أبي الفداء إسماعيل القرشي الدمشقي (ت٧٧٤هـ)، متضمنة تحقيقات العلامة ناصر الدين الألباني خرج أحاديثه: محمود بن الجميل وآخرون. ط١ . القاهرة: مكتبة الصفا، ٢٠٠٢ .

٣٠. التلخيص في علوم البلاغة. القزويني، للإمام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن الخطيب (ت٧٣٩هـ) . ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي. ط٢ . القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٣٢ .

٣١. جامع البيان عن تأويل آي القرآن. الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير (ت٣١٠هـ) . ط٢ . مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ١٩٥٤ .

٣٢. جامع العبارات في تحقيق الاستعارات. الطرودي، أحمد مصطفى التونسي (ت١١٦٧هـ) . دراسة وتحقيق: د . محمد رمضان الجربي. ط١ . طرابلس: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٨٦ .

٣٣. الجامع لأحكام القرآن. القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري. راجعه وعلّق عليه : د . محمد إبراهيم الحفناوي، خرّج حواشيه : د . محمد حامد عثمان. ط١ . القاهرة: دار الحديث، ١٩٩٤ .

٣٤. الجمالية عبر العصور. سوريو، إتيان. (ترجمة: ميشال عاصي) . ط١ . بيروت: منشورات عويدات، ١٩٧٤ .

٣٥. جمهرة أشعار العرب. القرشي، أبو زيد . شرحها وضبط نصوصها: د . عمر فاروق الطبّاع. بيروت : شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع.

٣٦. حوار الرؤية، مدخل إلى تذوّق الفن والتجربة الجمالية . نوبلر، ناثان. (ترجمة: فخري خليل) . ط١ . بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٧ .

٣٧. الحيوان. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥ هـ) . تح: عبد السلام هارون. بيروت: دار الجيل، ١٩٩٦ .

٣٨. الخصائص. صنعة ابن جني، أبي عثمان (ت٣٩٢ هـ) . تح: محمد علي النجار. بيروت: المكتبة العلمية (د .ت) .

٣٩. الخطاب الروائي. باختين، ميخائيل. (ترجمة وتقديم: محمد برادة) . ط٢ . الرباط: دار الأمان للنشر والتوزيع، ١٩٨٧ .

٤٠. دراسة المعنى عند الأصوليين. د . حمودة، طاهر سليمان. الإسكندرية: الدار الجامعية للطباعة والنشر، (د .ت) .

٤١. الدرجة الصفر للكتابة. بارت، رولان. (ترجمة: محمد برّادة) . ط٢ . بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٢ .

٤٢. دلائل الإعجاز. الجرجاني، الشيخ الإمام عبد القاهر (ت٤٧١هـ) . تعليق: محمود محمد شاكر. ط٣. القاهرة: مطبعة المدني، جدة: دار المدني، ١٩٩٢ .

٤٣. دلالة الألفاظ. د . أنيس، إبراهيم. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٧ .

٤٤. دور الكلمة في اللغة. أولمان، ستيفن. (ترجمة: د . كمال بشر) . القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٩٢ .

٤٥. ديوان ابن المعتز. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٠ .

٤٦. ديوان أبي العتاهية. بيروت: دار لبنان للطباعة والنشر، ١٩٦٤ .

٤٧. ديوان أبي فراس. رواية أبي عبد الله الحسين بن خالويه. بيروت: دار لبنان للطباعة والنشر، ١٩٦٦ .

٤٨. ديوان أبي نواس، الحسن بن هانئ. تح: أحمد عبد المجيد الغزالي. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٤ .

٤٩. ديوان امرئ القيس. حققه وشرحه: حنا فاخوري. ط١ . بيروت: دار الجيل، ١٩٨٩ .

٥٠. ديوان البحتري. المجلد الأول. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٠ .

٥١. ديوان بشار بن برد . شرح: حسين حموي. ط١ . (بيروت: دار الجيل، ١٩٩٦) .

٥٢. ديوان جرير. بيروت: دار صادر، (د.ت).

٥٣. ديوان الخنساء. بيروت: دار لبنان للطباعة والنشر، ١٩٦٣.

٥٤. ديوان شعر ذي الرُّمّة . تنقيح: كارليل هنري هيس مكارتني. المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت).

٥٥. ديوان عروة بن الورد. شرحه وقدّم له: سعدي ضنّاوي . ط١. بيروت: دار الجيل، ١٩٩٦.

٥٦. ديوان عمر بن أبي ربيعة. شرح: يوسف شكري فرحات. ط١. بيروت: دار الجيل، ١٩٩٢.

٥٧. ديوان المتنبي. (بيروت: دار الجيل، (د.ت)).

٥٨. ديوان النابغة الذبياني. تح: محمد أبو الفضل إبراهيم. ط٣. مصر: دار المعارف، ١٩٩٠.

٥٩. زمن الشعر. أدونيس. ط٣. بيروت: دار العودة، ١٩٨٣.

٦٠. الزمن في الأدب. ميرهوف، هانز. (ترجمة: د. أسعد رزوق). القاهرة: مؤسسة فراكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٢.

٦١. ست محاضرات في الصوت والمعنى. ياكوبسون، رومان. (ترجمة: حسن ناظم، وعلي حاكم صالح). ط١. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤.

٦٢. سرّ الفصاحة . الخفاجي، ابن سنان (ت ٤٦٦ هـ). صححه وعلق عليه: عبد المتعال الصعيدي. القاهرة: مطبعة محمد علي صبيح، ١٩٥٣.

٦٣. سنن أبي عبد الله محمد بن يزيد القزويني ابن ماجة (ت ٢٧٥ هـ). حقق نصوصه: محمد فؤاد عبد الباقي. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، (د.ت).

٦٤. سنن البيهقي الكبرى. أحمد بن الحسين بن علي بن موسى أبو بكر البيهقي (ت٤٥٨هـ). تح: محمد عبد القادر عطا. مكة المكرمة: مكتبة دار الباز، ١٩٩٤.

٦٥. الشافية. الدويني، جمال الدين أبو عمرو عثمان بن عمر (ت ٦٤٦ هـ). تح: حسن أحمد عثمان. ط١. مكة المكرمة: المكتبة المكية، ١٩٩٥.

٦٦. شرح التلخيص. البابرتي، محمد بن محمد بن محمود (ت ٧٨٦ هـ). دراسة وتحقيق: محمد مصطفى رمضان صوفية. ط١. طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٨٣.

٦٧. شرح ديوان حماسة أبي تمام المنسوب لأبي العلاء المعري. تح: حسين محمد نقشة. بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٩١.

٦٨. شرح شذور الذهب. ابن هشام، عبد الله (ت ٧٦١ هـ). تح: عبد الغني الدقر. ط١. دمشق: الشركة المتحدة للتوزيع، ١٩٨٤.

٦٩. شرح معجم اصطلاحات الصوفية. ابن عربي، الشيخ الأكبر محي الدين (ت ٦٣٨ هـ). شرح وتدقيق: سعيد هارون عاشور. ط١. القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٤.

٧٠. صحيح البخاري بحاشية السندي. البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، (د.ت).

٧١. صحيح مسلم، شرح النووي. مصر: المطبعة المصرية ومكتبتها. (د. ت).

٧٢. الصناعتين ، الكتابة والشعر. العسكري ، أبو هلال (ت ٣٩٥ هـ). تح: علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم. ط٢. القاهرة: دار الفكر العربي، (د.ت).

٧٣. الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس. د. عساف، ساسين. ط١. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٢.

٧٤. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها. د. البطل، علي. ط١. بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٠.

٧٥. طبقات فحول الشعراء. الجمحي، محمد بن سلام (ت ٢٣١ هـ). شرح: محمود محمد شاكر. جدة: دار المدني، (د.ت).

٧٦. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. العلوي، السيد الإمام يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم اليمني (ت ٧٠٥ هـ). بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٠.

٧٧. العربية تواجه العصر. د. السامرائي، إبراهيم. بغداد: منشورات دار الجاحظ (الموسوعة الصغيرة رقم ١٠٥)، ١٩٨٢.

٧٨. عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية. د. الطالب، عمر. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠.

٧٩. علم الأدب السوفياتي. ب. غوريبلي. (ترجمة: جلال فاروق الشريف). دمشق: منشورات دار الصحافة، ١٩٦٤.

٨٠. علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته. د. فضل، صلاح. ط١. بيروت: دار الشروق، ١٩٩٨.

٨١. علم البيان في الدراسات البلاغية. د. البدري، علي. ط٢. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٤.

٨٢. علم الدلالة. د. عمر، أحمد مختار. ط٤. القاهرة: عالم الكتب، ١٩٩٣.

٨٣. علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي. عبد الجليل، منقور. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١.

٨٤. علم الدلالة، إطار جديد. بالمر، ف. ر. (ترجمة: د. صبري إبراهيم السيد). الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٢.

٨٥. علم النص. كريسطيفا، جوليا. (ترجمة: فريد زاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم). ط٢. المغرب: دار توبقال للنشر، ١٩٩٧.

٨٦. علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات. فان دايك، تون. أ. (ترجمة: د. سعيد حسن بحيري). ط١. القاهرة: دار القاهرة للكتاب،٢٠٠١.

٨٧. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. القيرواني، ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ). تح: محمد محي الدين عبد الحميد. ط٥. بيروت: دار الجيل، ١٩٨١.

٨٨. الفروق في اللغة. العسكري، أبو هلال (ت ٣٩٥ هـ). تح: لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة. ط٧. بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة، ١٩٩١.

٨٩. فصل المقال في تقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال أو وجوب النظر العقلي وحدود التأويل (الدين والمجتمع). ابن رشد. ط١. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٧.

٩٠. فصول في علم اللغة العام. دي سوسير. ف. (ترجمة: د. أحمد نعيم الكراعين). الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٥.

٩١. فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب. آيزر، فولفغانغ. (ترجمة: د. حميد لحمداني، و د. الجلالي الكدية). فاس: منشورات مكتبة المناهل، (د.ت).

٩٢. فلسفة الجمال. د. مطر، أميرة حلمي. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٢.

٩٣. فن الشعر. هيغل. الجزء الثاني. (ترجمة: جورج طرابيشي). ط١. بيروت، ١٩٨١ .

٩٤. فنون بلاغية. د. مطلوب، أحمد. الكويت. ط١، ١٩٧٥.

٩٥. فيض القدير. عبد الرؤوف المناوي. ط١. مصر: المكتبة التجارية الكبرى، ١٣٥٦هـ.

٩٦. قيس ولبنى، شعر ودراسة. تح: د. حسين نصّار. القاهرة. د.م. د.ت.

٩٧. الكامل. المبرّد ، أبو العباس محمد بن يزيد (ت ٢٨٥ هـ). تعليق: محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: دار الفكر العربي (د.ت).

٩٨. كتاب الإيمان. ابن تيمية. تعليق: جماعة من العلماء. ط٣. لبنان: دار الكتب العلمية، ١٩٩١.

٩٩. كتاب سيبويه. أبو بشر عمرو بن قنبر (ت ١٨٠ هـ). تحقيق وشرح: عبد السلام هارون. ط٣. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٨.

١٠٠. الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل. الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الخوارزمي (ت ٥٣٨ هـ). لبنان: دار المعرفة للطباعة والنشر، (د.ت).

١٠١. كليلة ودمنة. بيدبا، الفيلسوف الهندي. (نقله من الفهلوية إلى العربية: عبد الله بن المقفّع). بيروت: المكتبة الثقافية، (د.ت).

١٠٢. لسان العرب. ابن منظور. تح: عبد الله علي الكبير وآخرون. مصر: دار المعارف، (د.ت).

١٠٣. لغة الشعراء. نوتني، ونفرد. (ترجمة: د. عيسى العاكوب، ود. خليفة العزابي). ط١. بيروت: معهد الإنماء العربي، ١٩٩٦.

١٠٤. اللغة والخطاب الأدبي. سابير، إدوارد، وآخرون. (اختيار وترجمة: سعيد الغانمي). ط١. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤.

١٠٥. المثل السائر. الموصلي، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم (ت ٦٣٧ هـ). تح: محمد محي الدين عبد الحميد. بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٩٥.

١٠٦. المجاز الذهني. رتفن، ك.ك. (ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة). الجمهورية العراقية: منشورات وزارة الثقافة والفنون، موسوعة المصطلح النقدي، ١٩٧٨.

١٠٧. مجاز القرآن. صنعة أبي عبيدة، معمر بن المثنى. تح: د. محمد فؤاد سزكين. القاهرة: مكتبة الخانجي (د.ت).

١٠٨. مجهول البيان. د. مفتاح، محمد. ط١. المغرب: دار توبقال للنشر، ١٩٩٠.

١٠٩. محاضرات في أصول الفقه على مذاهب أهل السنة والإمامية. عبد الباسط، بدر المتولي. ط١. بغداد: مطبعة دار المعرفة، ١٩٥٥.

١١٠. المدخل إلى دراسة البلاغة العربية. د. خليل، السيد أحمد. لبنان: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٦٨.

١١١. مدخل إلى دراسة الجملة العربية. د. نحلة، محمود أحمد. بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٨.

١١٢. المدخل إلى علم الجمال. هيغل. (ترجمة: جورج طرابيشي). ط١. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٧٨.

١١٣. مدخل إلى علم الدلالة. بالمر، فرانك. (ترجمة: د. خالد محمود جمعة). ط١. الكويت: مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ١٩٩٧.

١١٤. مدخل إلى النص الجامع. جينيت، جيرار. (تعريب: عبد العزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود). المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩.

١١٥. المدينة الفاضة عند فلاسفة القرن الثامن عشر. بيكر، كارل. ل. (ترجمة: محمد شفيق غربال). ط١٠. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٥.

١١٦. المزهر في علوم اللغة وأنواعها. السيوطي، العلامة عبد الرحمن جلال الدين (ت ٩١١ هـ). شرحه وضبطه: محمد أحمد جاد المولى، وآخرون. ط٣. القاهرة: مكتبة دار التراث، (د.ت).

١١٧. المستصفى من علم الأصول. الغزالي، الإمام حجة الإسلام أبو حامد محمد بن محمد (ت ٥٠٥ هـ). تصحيح: نجوى ضو. ط١. بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٧.

١١٨. المطوّل. التفتازاني، سعد الدين. القاهرة: مطبعة أحمد كامل، (د.ت).

١١٩. المعاني الكبير في أبيات المعاني. الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦ هـ) . ط١ . الهند: مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد الدّكن ، ١٩٤٩ .

١٢٠. معاهد التنصيص على شواهد التلخيص. العباسي، للشيخ عبد الرحيم بن أحمد (ت٩٦٣هـ) . حققه وعلّق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد . بيروت: عالم الكتب، ١٩٤٧ .

١٢١. المعجم الفلسفي. د . وهبة، مراد . ط٣ . القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٩ .

١٢٢. معنى الواقعية المعاصرة. لوكاش، جورج. (ترجمة: د . أمين العيوطي) . مصر: دار المعارف، ١٩٧١ .

١٢٣. المعنى والترجمة. د . عزيز، يوئيل يوسف. ط١ .بنغازي: منشورات جامعة قار يونس،١٩٩٧ .

١٢٤. مفاهيم نقدية. ويليك، رينيه. (ترجمة: د . محمد عصفور) . الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، ١٩٨٧ .

١٢٥. مفتاح العلوم. السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي (ت ٦٢٦ هـ) . مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ١٩٣٧ .

١٢٦. مقدمة العلامة ابن خلدون. ابن خلدون، عبد الرحمن. مصر: المكتبة التجارية الكبرى، (د .ت) .

١٢٧. مملكة السنبلة. البياتي، عبد الوهاب. ط١ . بيروت: دار العودة، ١٩٧٩ .

١٢٨. مناهج معجمات المعاني إلى نهاية القرن السادس الهجري. فرج، أحمد . ط١ . الإسكندرية: مركز الإسكندرية للكتاب، ٢٠٠١ .

١٢٩. منع جواز المجاز في المنَزَّل للتعبّد والإعجاز . محمد الأمين بن محمد المختار الشّنقيطي . تح: أبو حفص سامي بن العربي. ط١ . القاهرة: مكتبة السنة، ١٩٩٣ .

١٣٠. نحو منهج جديد في البلاغة والنقد (دراسة وتطبيق) . د .البياتي، سناء حميد . ط١ . بنغازي: منشورات جامعة قاريونس، ١٩٩٨ .

١٣١. نظام الجملة في شعر المعلقات. د .نحلة، محمود أحمد . الأسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩١ .

١٣٢. نظريات معاصرة. عصفور، جابر. ط١ . دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ١٩٩٨ .

١٣٣. نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى. بول ريكور. (ترجمة: سعيد الغانمي) .ط١ . بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣ .

١٣٤. نظرية المعنى في النقد العربي. د. ناصف، مصطفى. بيروت: دار الأندلس، (د.ت).

١٣٥. نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس. إيخنباوم، بوريس، وآخرون. (ترجمة: إبراهيم الخطيب). ط١. بيروت : الشركة المغربية للناشرين المتحدين مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢.

١٣٦. نظرية النظم تاريخ وتطور. د.الضامن، حاتم. بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام (الموسوعة الصغيرة ٤٧)، ١٩٧٩.

١٣٧. نقد استجابة القارىء من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية. تحرير: تومبكنز، جين. ب. (ترجمة: حسن ناظم و علي حاكم، مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي). الكويت: الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٩٩.

١٣٨. النقد الجمالي وأثره في النقد العربي . غريّب، روز. ط ٢. بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٨٣.

١٣٩. النقد والحقيقة. بارت، رولان. (ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب، مراجعة: محمد برادة). ط١. الدار البيضاء: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٥.

١٤٠. نقد النثر. (المنسوب) للبغدادي، قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ). بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢.

١٤١. النُّكَت في إعجاز القرآن. الرُّمّاني ، أبو الحسن علي بن عيسى (ت ٣٨٦ هـ). ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام. القاهرة: دار المعارف، (د.ت).

١٤٢. واقعية بلا ضفاف. غارودي، روجيه. (ترجمة: حليم طوسون). القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٨.

١٤٣. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. ابن خلّكان ، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر (ت٦٨١ هـ). تح: د. إحسان عباس. بيروت: دار صادر، ١٩٧٧.

ب. الدوريّات:

١. "الجديد في علوم البلاغة." صفوان، مصطفى، مجلة فصول المصرية، مج (٤)، ع (٣)، ج (١)، عدد خاص عن (الحداثة في اللغة والأدب)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، إبريل، مايو، يونيه، ١٩٨٤.

٢. "فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر." غزّول، فريال ج بوري، مجلة فصول المصرية، مج (٤)، ع (٣)، ج (١)، عدد خاص عن (الحداثة في اللغة والأدب)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، إبريل، مايو، يونيه ، ١٩٨٤.

٣. "اللغة العربية والحداثة." د. حسان، تمام، مجلة فصول المصرية، مج (٤)، ع (٣)، (إبريل، مايو، يونيه)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

٤. "النحو بين عبد القاهر وتشومسكي." د. عبد المطلب، محمد، مجلة فصول المصرية، مج (٥)، ع (١)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

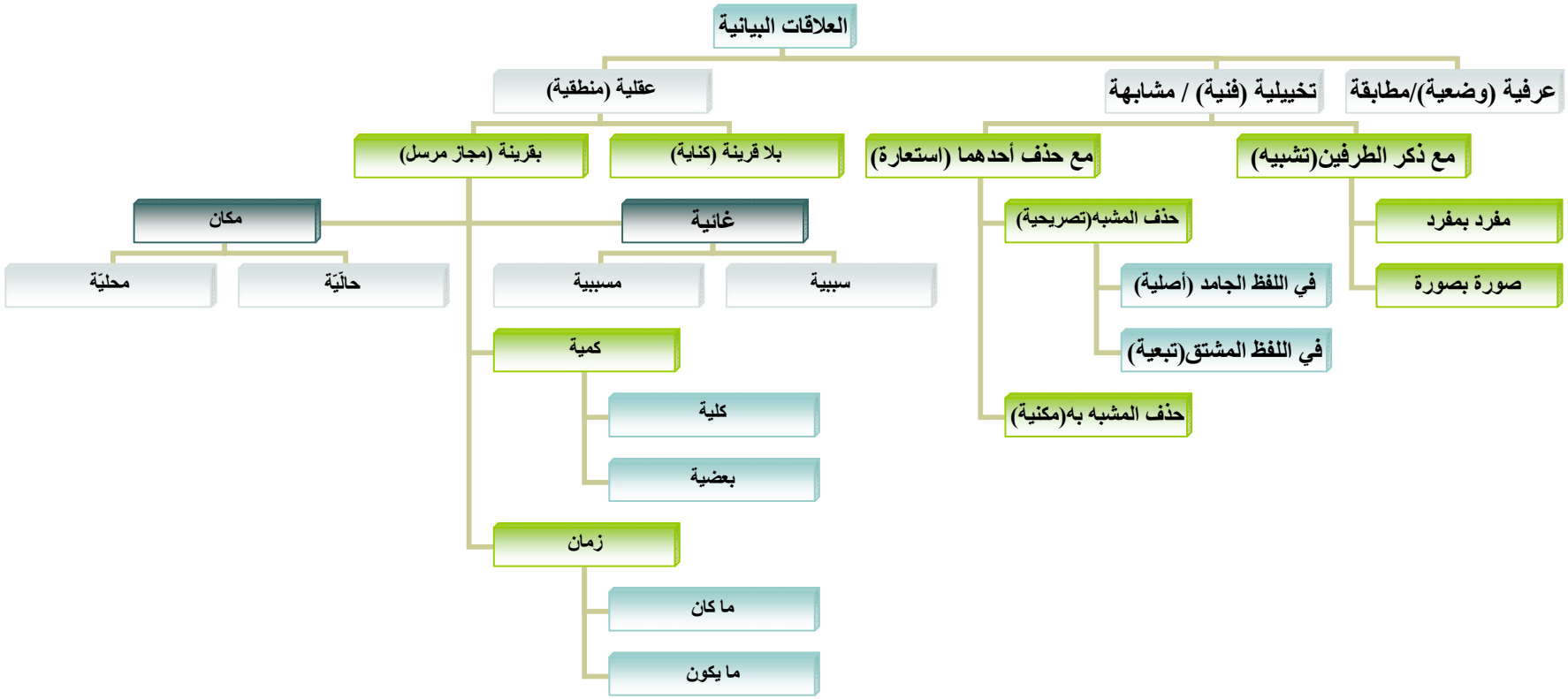
٥. "نظرية المجاز عند عبد القاهر الجرجاني." د. يموت، غازي، مجلة عالم الفكر، ع (٤٦)، ١٩٨٧.

٦. "الوظيفة الأدبية والشعر الحر." كاريتير، فرناندو لاثارو، ترجمة: محمود السيد علي محمود، مجلة فصول المصرية، مج (٦)، ع (٣)، ج (١)، عدد خاص عن (جماليات الإبداع والتغير الثقافي)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، إبريل، مايو، يونيه، ١٩٨٦.

ج. الرسائل الجامعية:

١. الواقع والمثال في الشعر العراقي بين عامي: ١٩٥٨– ١٩٦٨، محمد جاسم جبارة، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب جامعة الموصل، ١٩٩٢.

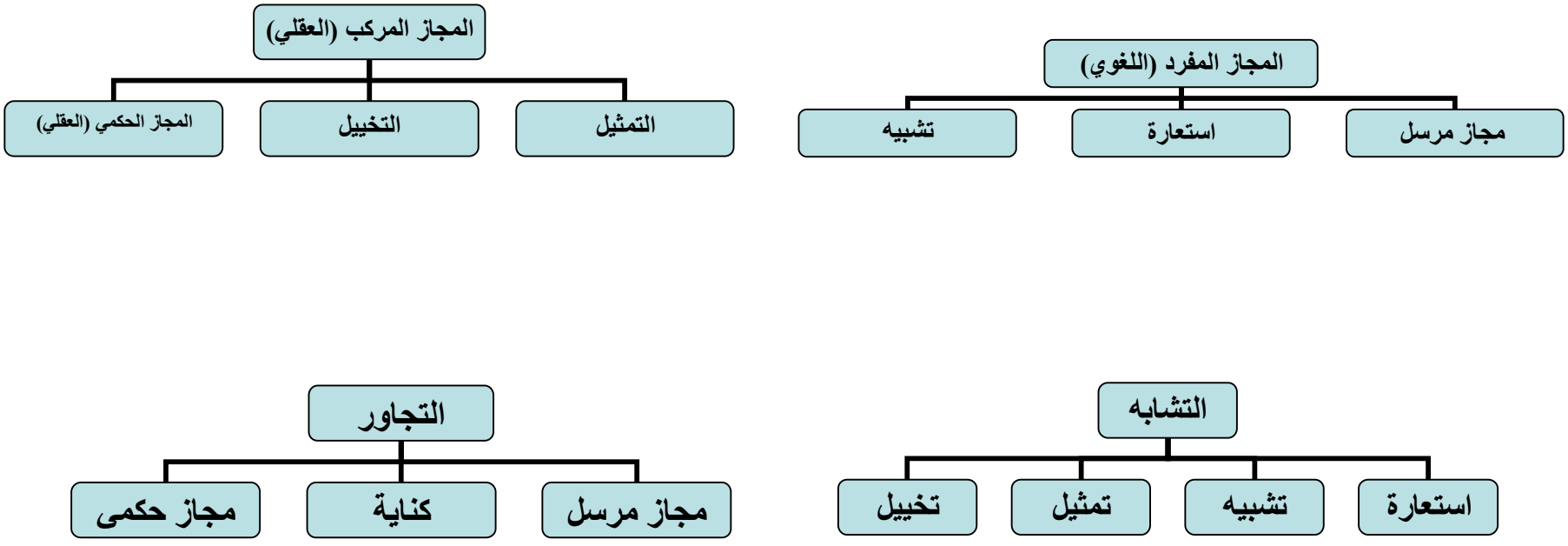
***



(شكل رقم (1))[1]

---

(١) الأصول (مرجع سابق) : ٢٦٦


المجاز المفرد (اللغوي)
مجاز مرسل
استعارة
تشبيه
المجاز المركب (العقلي)
التمثيل
التخييل
المجاز الحكمي (العقلي)
التشابه
استعارة
تشبيه
تمثيل
تخييل
التجاور
مجاز مرسل
كناية
مجاز حكمى

(شكل رقم (٢))