



جامعة أسيوط - مؤتة
عمادة الدراسات العليا

الإبلاغة في الشاهد البلاغي (دراسة وتحليل)

إعداد الطالب:

نادر عبد الرحمن محمد الوقفي

إشراف:

الأستاذ الدكتور: زهير المنصور

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات
العليا استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة
الدكتوراه في الأدب - قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2007

الآراء الواردة في هذه الرسالة

لا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر جامعة مؤتة

الشكر والتقدير

أُتقدم بجزيل الشكر والتقدير الى أستاذي الدكتور زهير المنصور لإشرافه على هذه الرسالة، وتحمله عناء المتابعة والتوجيه حتى إكمالها على هذه الصورة، فقد كان له الفضل الكبير على هذه الدراسة، حين منحني من نُصحهِ وسعة صدرهِ وذوقهِ المتميز ما طوق عنقي، وهداني إلى جادة الطريق بإذن الله، كما أُتقدم بعظيم الشكر إلى الأساتذة الأفاضل الدكتور فايز القرعان والدكتور عبد القادر مرعي والدكتور إبراهيم عبد الجواد لقبولهم مناقشة هذه الرسالة.

ولا يفوتني أن أُسجل كلمة شكر عميق لكل من كان له يد في إكمال هذه الدراسة سواء بالمساعدة في المصادر والمراجع، أو بتوجيه الملاحظة والنصح، في سبيل خروج هذه الدراسة بالصورة التي هي عليها الآن.

نادر الوفي

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
الشكر والتقدير.....	أ.....
فهرس المحتويات.....	ب.....
الملخص باللغة العربية.....	د.....
الملخص باللغة الانجليزية.....	و.....
المقدمة	1.....
الفصل الأول: الدراسة النظرية لإبلاغية الشاهد	3.....
1.1 مفهوم الإبلاغية:.....	3.....
2.1 مصطلحات الإبلاغية	4.....
3.1 أوليات الإبلاغية	11
4.1 الشاهد البلاغي	20
الفصل الثاني: الدراسة التطبيقية لإبلاغية الشاهد	28
1.2 التشبيه:.....	28
1.1.2 مفهوم التشبيه:	28
2.1.2 أهمية التشبيه لدى القدماء:.....	30
3.1.2 إبلاغية التشبيه:	33
2.2 الكناية	44
1.2.2 مفهوم الكناية	44
2.2.2 مدخل لإبلاغية الكناية	46
3.2.2 إبلاغية الشاهد في الكناية	50
3.2 الاستعارة.....	67
1.3.2 مفهوم الاستعارة عند القدماء:-	67
2.3.2 المفهوم الحديث للاستعارة	71
3.3.2 إبلاغية الاستعارة المكنية	73
4.3.2 إبلاغية الاستعارة التصريحية.....	80
5.3.2 إبلاغية الاستعارة التمثيلية	85
4.2 المجاز المرسل	87
1.4.2 مفهوم المجاز المرسل:-	87

88	2.4.2 دراسة القدماء للمجاز المرسل:-
91	3.4.2 إبلاغية المجاز المرسل
97	5.2 من مظاهر التمرد على الشكل المعياري
97	1.5.2 الالتفات
97	1.1.5.2 مفهوم الالتفات:-
98	2.1.5.2 دراسة القدماء للالتفات:-
100	3.1.5.2 إبلاغية الالتفات:-
106	2.5.2 البديع
106	1.2.5.2 البديع عند القدماء:-
108	2.2.5.2 إبلاغية ألوان البديع:-
115	الخاتمة
117	المصادر و المراجع

المخلص

الإبلاغية في الشاهد البلاغي

نادر الوقفي

جامعة مؤتة / 2007

تتناول هذه الدراسة والموسومة بـ "الإبلاغية في الشاهد البلاغي"، قضية التباين بين لغة الفن واللغة المعيارية التي تأخذُ على عاتقها مهمة الإفهام بالدرجة الأولى.

لقد جاءت الدراسة في بابين خُصص البـاب الأول منها للدراسات النظرية للإبلاغية وجذورها في المصنفات العربية والفرق بينها وبين ما أراده الجرجاني في نظرية النظم، أما الباب الثاني فخصص للدراسة التطبيقية على بعض ألوان البيان والبدیع، متخذاً من الشاهد البلاغي المجتزأ أمثلة للدراسة التطبيقية حيث قامت منهجية الدراسة على جمع الشواهد من المصنفات والمصادر البلاغية القديمة، ثم اختيار الأنسب منها والأكثر شيوعاً لدى البلاغيين للاستدلال والتحليل واستجلاء الطاقات الإبلاغية الكامنة في الشاهد البلاغي لدى القـدما، وقد اعتمدت الدراسة على كتب البلاغة والنقد واللغة الحديثة في تحليل الشواهد، والمقارنة بين اللغة الفنية واللغة بمستواها المعيارى المشار إليه بدرجة الصفر من الكتابة عند رولان بارت.

إن اللغة الفنية في الشاهد البلاغي تتوفر على درجة عالية من الإبلاغية، عندما تنحرف عن القواعد النمطية التي تتطلبها المستويات النحوية، وهذا يفضي إلى توسع كبير في استخدام اللغة التي يبتكرها المبدع قاصداً منها التأثير في المتلقي، وهز مشاعره وإيقاظ عناصر الاستجابة لديه.

وقد وجدت الدراسة أن الإبلاغية لم تكن حكراً على الدراسات الغربية الحديثة، ولكن قـدمااء اللغة ويبن العـرب سـلكوا مـنهج الإبلاغية فـي اختيـاراتهم وتصنيفاتهم، وإن مفهوم الإبلاغية يـدخـل تحـت مـسماء مجموعة مـن المفـاهيم والمصطلحات اللصيقة به التي يمكن بحثها في إطار العلاقة بـين المبدع والمتلقي مثل الاستجابة والانزياح وانتقال الدلالة والسياق والأسلوب والتداولية.

وأخيراً فإن الإبلاغية تتبـاين مـستوياتها تبعاً لتبـاين المبدعين وألـوانهم الفنية، فالمبدع – كما سنلاحظ في فصول الدراسة – يـستثمر قـدرات اللغة وفـق ملكته وقدرته على التعامل مـع مـستويات اللغة، والدرجة الاجتماعية والثقافية للمتلقين.

Abstract

The Informatively of Rheotoric Examples

Nader Al-waqfi

Mutah University, 2007

This study, entitled "The Informatively of Rheotoric Examples" (Verses from classical Arabic poetry) deals with the issue of discrepancy between literary discourse and rule- governed discourse which is limited to decoding and deciphering meanings.

The study falls into two parts; the first focuses on studies that dealt with rhetorical informatively, its treatment in classical Arabic resources, and how it diverges with Al-Jurjani's theory of NAZM. The second part is devoted to analyzing and applying some types of stylistics and rhetorical strategies.

Throughout the study, the discussion is based on the rhetorical effect of the examples brought in as evidence of informatively extracted from classical Arabic resources and selecting the most relevant and widely- accepted once. The analysis aims un the first place to point out the informative potential in the verses classical linguists dealt with and its impact on the recipient.

The study relied on references in rhetoric, criticism, and expository rule-governed discourse as dealt with by Rolan Bart.

Literary discourse, as represented in the rhetoric examples discussed in the study, is highly informative when in deviates from the normal an rule-governed patterns entailed by the grammar of the language. This naturally, leads to worlds of creativity which target the recipient and affect his attitude and response or interaction with the intended recipient.

The study notes that classical Arab linguists and rhetoritians were centuries a head of western researchers who dealt with the notion of informatively of literary discourse.

Informatively accommodates other closely- related notion researchable in the context of the relationship that holds between the text producer and the recipient. Such notion include interaction, deviation, context, style, and literal as well as literary meanings.

المقدمة

تتناول هذه الدراسة والموسومة بالإبلاغية في الشاهد البلاغي موضوعاً لا يزال بكرة في الدراسات العربية الحديثة، مع أن له جذوراً راسخة في الدراسات العربية القديمة، تمثل بدايات الانتباه إلى ظاهرة الإبلاغية.

وقد دفعني إلى تناول هذا الموضوع أكثر من عامل، يأتي في مقدمة دمتها قلالة الدراسات حول الإبلاغية في الأدب العربي، ومن ثم أهمية الموضوع والإضافة التي يمكن أن يقدمها للبلاغة العربية قديمها وحديثها.

ويعود اتصالي بقضية الإبلاغية في الشعر العربي إلى توجيهات أساتذتي الدكتور زهير المنصور، والذي شجعني على الكتابة في الموضوع، ورغبني به وبأهمية البحث فيه، حين أحالني إلى المصادر الرئيسة التي يمكنني الاعتماد عليها في البحث.

وقد جاءت هذه الدراسة في فصلين الأول وخصصته للجانب النظري من الإبلاغية، وقسمته إلى ثلاثة عناوين تناولت في الأول تعريف الإبلاغية، ومن ثم المصطلحات التي تنضوي تحت الإبلاغية، وتأثير في توجيه الدراسة وتحليل الشاهد الشعري، ثم العنوان الثاني وتناولت فيه أوليات الإبلاغية؛ حيث عرضت فيه للمهاد التاريخي للإبلاغية في الدراسات اللغوية والبلاغة العربية القديمة، ثم الفرقة بين الإبلاغية بمفهومها الحديث وما أراده عبد القاهر الجرجاني في نظرية المنظمة أمما العنوان الثالث من الفصل، فتناولت فيه الشاهد البلاغي من حيث التوظيف وأسباب الاجتزاء والاختيار مع إحصائية للشواهد التي وظيفتها في الدراسة.

وقد خُصص الفصل الثاني للدراسة التطبيقية واشتمل على خمسة عناوين، تناولت فيها مظاهر الإبلاغية في بعض أشكال البيان والبدع في الشعر العربي القديم، متخذاً من التقسيم القديم لأشكال البلاغة العربية نموذجاً لتقسيم الدراسة وذلك لخدمة منهجية الدراسة، وخدمة الهدف الرئيس منها وهو الكشف عن قدرات اللغة

الفنية في الشاهد البلاغي، فدرست إبداعية الشاهد في "التشبيه والكنية والاسـتعارة والمجاز المرسل" وبعض مظاهر التمرد على الشكل للمعاري للغة بدراسة إبداعية الالتفات وإبداعية البديع في الشاهد الشعري، ولم أكن في الدراسة معنيـاً بمجمـل الشواهد الشعرية وإنما ركزتُ على الشاهد الشعري، الذي استخدم للاسـتناسـفـي توضيح المصطلحات الإبداعية من خلال الشواهد الشعرية، حيث إن الدراسة تهدف الى استجلاء القيم الإبداعية في التعبير اللغوي الفني في الشاهد الشعري دون غيره، والذي شكّل ما يشبه النص في طاقته وطريقته الأدائية في التعبير، وبـسبب قـوة الطاقات الإبداعية الكامنة فيه. علماً أنني ركزت دراستي على شواهد علم البيان لإفساح المجال أمام الدارسين لدراسة الإبداعية في ألوان البلاغة الأخرى أما عن مصادر الدراسة، فقد توزعت بين المصادر البلاغية القديمة، التي أخذت منها الشواهد الشعرية لكل ظاهرة بلاغية، ومن ثم كُتب النقد والبلاغة الحديثة لتحليل الشواهد واستجلاء طاقاتها الإبداعية. وبعد فأسأل عز وجل أن أكون قد وفقت في هذه الدراسة، وأصفت – ولو شيئاً بسيطاً – من الفائدة في توضيح ودراسة مظاهر الإبداعية في الشاهد البلاغي.

الفصل الأول

الدراسة النظرية لإبلاغية الشاهد

1.1 مفهوم الإبلاغية:

إن دراسة إبلاغية الشاهد الشعري البلاغي وقدرات التوصيل الكامنة فيه، تتجاوز حدود الصواب والخطأ الذي تشي به اللغة المعيارية، وتقوم بـ ربط العملية الإبداعية بالطاقات التعبيرية للغة والطاقة العاطفية التي يبتها المبدع موظفـاً هــ ذه الطاقات؛ فاللغة الشعرية تعتمد على إحداث خروقات في الضوابط المعيارية للغة بمستوياتها الصرفية والصوتية والنحوية، وذلك جرياً وراء الوظيفة الجمالية التي تنبع من القول نفسه، إذ لا يخلو الشعر من الانزياح عن قوانين اللغة سـ واء كانت صرفية أو نحوية.

أما عن دراسة الإبلاغية في الشاهد البلاغي العربي، فهي دراسة تمتداز بالصعوبة لارتباطها بدراسات كثيرة ومناهج متعددة بلاغياً ونقدياً ولغوياً، فالإبلاغية حسب مفهوم عفيف دمشقية تشمل كل ما يجاوز الجـانبين الموضـوعي والفكـري للكلام، وكل ما يجاوز عملية إيصال الوقائع والأفكار عن طريق الإخبار والإعـلام إلى عناصر أخرى كتناغم الأصوات، وإيقاع العبارة، والقيم الانفعالية، والأسـاليب المتميزة بالفصاحة والبلاغة⁽¹⁾.

وبمحاولة الوقوف على تحديد لما يعنيه مصطلح الإبلاغية، ونظـراً لقلة الدراسات التي أولاهـا النقاد والبلاغيون لهذا المصطلح بصورة مباشرة، فـسأحاول تكتيفها في تعريفٍ محدد، فقد رأينا أن عفيف دمشقية جعلها تشمل كل مـا يجـاوز الجانبين الموضوعي والفكري للكلام، أما سمير أبو حمدان، فقد ركّز فـي تعريفه للإبلاغية، على ربطها بالأسس النفسية في العمل الأدبي شعره ونثره: إذ ذهب إلـى أنها "مجموع الشحنات النفسية المتوارية في نص أدبي ما"⁽²⁾، إذا ركز في دراسـته على البواعث النفسية للإبداع وربطه بالتؤثر النفسي الانفعالي للمبدع. وبعد الوقوف

(1) انظر. دمشقية، عفيف، الإبلاغية فرع من الألسنية، مجلة الفكر العربي، ع68. 1979، ص203.

(2) انظر. أبو حمدان، سمير، الإبلاغية في البلاغة العربية، ط1، منشورات عويدات، الدولية، بيروت، 1991، ص7.

على كثير من الدراسات التي تناولت الأنماط البلاغية، وفلسفة اللغة والإيصال، يمكنني القول إن البلاغية: "اتجاه يتناول أساليب التعبير الفني في اللغة الأدبية؛ لتحقيق أكبر قدر من التأثير، يفجر الطاقات الكامنة في اللغة من خلال الابتعاد بها عن مستوياتها الوظيفية في الإفهام والإيصال.

2.1 مصطلحات البلاغية

ينطوي تحت مظلة البلاغية مجموعة من المفاهيم التي تكون في مجموعها علامات بارزة في دراسة الإبداع بشكل عام، ولغة الشعر وأساليبه بشكل خاص، ومن أبرز هذه المصطلحات مدار الدراسة، التي تساهم في استجلاء الطاقات التعبيرية البلاغية في الشاهد التي توضح الآليات التي يسلكها المبدع في التعبير. واستثمار اللغة في أداء تجربته وتواصله مع المتلقي ما يلي:

أولاً: انتقال الدلالة

يتغير معنى المفردات في اللغة، وتنتقل دلالتها من معنى إلى آخر، نتيجة لعدة عوامل ترجع في مجملها إلى الاستعمال أو السياق الذي تستعمل فيه المفردة. ويتغير معنى الكلمة عند انتقال اللغة من الخاف إلى السلاف نتيجة لعوامل اجتماعية ونفسية⁽¹⁾ ذلك أن اللغة ظاهرة اجتماعية، وتخضع لمجموعة من العوامل التي تؤدي إلى تطورها "وهو أمر قرره علماء اللغة منذ زمن بعيد، وهو تطور يصيب اللغة في جميع مستوياتها"⁽²⁾.

إن انتقال الدلالة محور رئيس من المحاور التي تستند إليها بلاغية القول، وذلك أن البحث في البلاغية يدور حول ألوان البيان والبدیع، والتي تنتج عن الانتقال من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي، مما يؤدي إلى تغير أو انتقال في معاني ودلالات المفردة، بحيث يكون وقع الكلمة وتأثيرها في المتلقي أكبر، وذلك من خلال تضافر المفردات فيما بينها، في إطار الصورة الفنية، كما أن انتقال الدلالة

(1) أبو عودة، خليل عودة، التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القرآن، ط1، مكتبة المنار الزرقاء، 1985، ص54.

(2) خليل، حلمي، الكلمة دراسة لغوية معجمية، د.ط، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 1996، ص113.

في كثير من الأحيان يكون مقصوداً من المتلقي، يروم من خلاله اللجوء إلى أساليب فنية من شأنها زيادة الشحنات الإبداعية للمفردة، وبالتالي زيادة الشحنات فنية الصورة الفنية بشكل عام.

إن التطور الدلالي للكلمة يتم ضمن مستويات أقرها علماء اللغة وهي مـا يلي⁽¹⁾:

أ- تخصيص الدلالة:- بمعنى إطلاق الكلمة ذات المعنى العام على معنى خاص ومن ذلك أثر الإسلام في تغير وتطور دلالة بعض المفردات من العام إلى الخاص مثل:- "الأذان، الركوع، السجود"

ب- نقل الدلالة:- أي تحويل الدلالة، وهذا يجري عادة في الكلمات التي يربط بينها وبين معناها المعجمي علاقة كأسماء الألوان وأعضاء الجسم وأسماء الحواس بسبب علاقات المشابهة أو غير المشابهة.

ت- تعميم الدلالة:- ومعناه الانتقال بدلالة الكلمة مـن معناها المعجمي الضيق إلى دلالة أعم وأوسع منه مثل كلمة "البأس" التي يـدل معناها المعجمي على الحرب، ثم أصبحت تطلق على كل شدة.

ثانياً: التداولية

من المصطلحات ذات الصلة بالإبداعية، مصطلح التداولية الذي يبحث في الظواهر اللغوية في مجال الاستعمال اللغوي فهي "ليست علماً لغوياً محضاً، بالمعنى التقليدي، علماً يكتفي بوصف وتفسير البنى اللغوية، ويتوقف عند حدودها وأشكالها الظاهرة، ولكنها علم جديد للتواصل"⁽²⁾.

إن التداولية علم يهتم بدراسة استعمال اللغوي، وهي علم لا يدرس البنية اللغوية، ولكنه يدرس مستويات استعمال اللغة في طبقاتها الإفهامية المختلفة، ومهام التداولية أيضاً دراسة اللغة ضمن مستويين:- المستوى الأول هو الاستعمال

(1) انظر. خليل، المرجع السابق، ص 113 - ص 117.

(2) صحراوي، مسعود، التداولية عند العلماء العرب، ط 1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 2005، ص 16.

الحرفي للغة، والمستوى الثاني هو الاستعمال غير الحرفي للغة وهذا المستوى هـ- و الذي يحقق للغة الفاعلية والتأثير في المتلقي⁽¹⁾.

ويوضح علم التداولية مجموعة من الأمور للتمييز بين الاسـتعمال الحرفي وغير الحرفي، فليس للأقوال الحرفية سوى معنى واحد هو معناها الحرفي، أما الأقوال غير الحرفية فلها معنيان: المعنى الحرفي والمعنى المجازي (غير الحرفي) ولا يتحدد الاستعمال الحرفي في المطلق بل قياساً على الفكرة التي يرغب القائل في تبليغها، فبحسب درجة المشابهة بين الفكرة والقول يقترب القـول مـن الاسـتعمال الحرفي للغة أو يبتعد عنه ، ويمكن القول إنه يوجد حد فاصل بين الاستعمال الحرفي وغير الحرفي، ويوجد فرق كبير في تأويل كلا القولين⁽²⁾.

ثالثاً: الاستجابة

من المصطلحات المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالإبلاغية مـصـطلـح الاسـتـجـابـة: بمعنى مدى تفاعل المتلقي مع النص الإبداعي فالمتلقي ليس طرفاً مستهلكاً للنص، بل عنصراً منتجاً وحيوياً في جميع مراحل الخلق والإبداع، حتى أن بعض النقاد يرى أن التحليل الأسلوبى الدقيق للنص الإبداعي، يجب أن لا ينطلق مـن النص مباشرة، وإنما ينطلق من الأحكام التي يديها المتلقون حوله؛ لأن تلك الأحكام عبارة عن مشيرات أو استجابات نتجت عن منبهات وشحنات إبلاغية كامنة في صـلب النص.

إن مدى استجابة المتلقي للنص الإبداعي، يحدد مفهـوم الأسـلوب "فحاجة الأسلوب إلى متلقيه حاجة أكيدة، إذ به ينفذ أثره"⁽³⁾؛ فالأولى أن يكون البحث في الأسلوب من خلال المتلقين لا من خلال النص نفسه، فالشاعر أو المبدع بشكل عام يختار الأسلوب المناسب، بالصورة الفنية التي يرسمها، ولو أخذت كلمات أي بيت

(1) انظر. (روبول، آن) (موشلار، جاك)، ترجمة سيف الدين، دغفوس، محمد الشيباني، التداولية اليوم (علم جديد في التوصل-ل)، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، 2003، ص181.

(2) اروبول، موشلار، المرجع السابق، ص182.

(3) عياشي، منذر، مقالات في الأسلوبية، د.ط منشورات اتحاد الكتاب العرب، القاهرة، 1990، ص46.

شعري مبعثرة، لما أثارت في المتلقي ذلك الانفعال بشحنتها الجمالية م- ن خ- لال الشاهد، حيث يؤدي المتلقي دوره في الاستجابة والانفعال، حينما تهتز نفسه ويطرب للإبداع الفني الذي يقدمه المبدع من خلال الانزياح بلغته عن الم- مستوى المعيار المتواضع عليه في لغة الإفهام التي لا تروم التأثير، وإنما مهمتها الرئيسة التوصيل فقط.

"إن الاستجابة المبدئية للعمل الأدبي استجابة عامة فنحن نستجيب للعمل ف- ي جملته دون وعي بأجزائه التي تتطافر معاً على تشكيله، ومعظم القراء يتوقفون عند هذا الحد، ولا يجدون ثمة دافعاً يدفعهم إلى تعمق الموضوع والمعنى فيه أكثر م- ن ذلك" (1).

رابعاً: الانزياح

يعد الانزياح أو ما سماه بعض المهتمين الابتعاد بالتركيب ب- ع- ن الم- مستوى المألوف إلى مستويات جديدة من التعبير - يعد ملمحاً رئيساً في إبلاغية الشاهد البلاغي، الذي يحاول الشاعر فيه غاية جهده استثمار اللغة بكل طاقاتها وإمكاناتها التعبيرية، فتتجلى قدرته الخاصة على التألُّذ والتأثر بجرأته وطريقته في الأداء. لقد أولى الدارسون قضية انحراف لغة الشاعر عن المثاليات وقواعد اللغة عنايةً كبيرة، فالمبدع "وخلال التعامل مع اللغة بمثالياتها وأعرافها تتضح مقدرة ه-، فيما يقيمه من أنظمة لبنيته، وما يأتي به من انحرافات عن هذه المثاليات وعدول عن هذه الأعراف، وانتهاك لتلك القواعد، وما يوظفه من أنماط، وما يحشده من منبهات فنية، مما يفضي في النهاية إلى خلق بنية جمالية كالشفة، تفصح ع- ن خ- صوصية المبدع وتفرد" (2).

ولعل السبب في اللجوء إلى الانزياح في اللغة الفنية أن المألوف من الق- ول، أو الكلام المباشر، لا يثير في المتلقي أي إحساس، لأنه يجري وفق سنن اللغة، أم- ا

(1) السيد شفيق، الاتجاه الأسلوبى في النقد الأدبي، د. ط دار الفكر العربي، القاهرة، 1986، ص 136.

(2) عزام، محمد، الأسلوبية منهجاً نقدياً، د. ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1989، ص 11.

لغة الانزياح فهي السبيل إلى هز يفضة المتلقي، فعملية اختيار الألفاظ للتعبير - ر - ن موقف معين، تستوجب أن يكون هذا الاختيار مخالفاً لما اعتاد عليه الناس، وانزياحاً عنه يحدث الصدمة المطلوبة والأثر لدى المتلقي. ويدخل في هذا الاختيار - ر - ن دلالة من المعنى الوضعي إلى المعنى الإيحائي وهو ما يدخل في صميم عملية الانزياح، والإبلاغية تتعلق بهذا الانزياح وتتحقق في نسبة كبيرة منها من خلاله فهي متعلقة بالانزياحات اللغوية في الخطاب الأدبي.

والانزياح يظهر في رأي كثير من النقاد على نوعين "إم - أ - خ - ر - ع - ي الاستعمال المألوف للغة، وإما خروج على جملة القواعد التي يصير بها الأداء إلى وجوده، وهو ما يبدو في كلا الحالين كسر للمعيار، غير أنه لا يتم إلا بقصد من الكاتب أو المتكلم، وهذا ما يعطي لوقوعه قيمة لغوية وجمالية ترقى به إلى رتبة الحدث الأسلوبية"⁽¹⁾.

إن مسألة الانزياح أو إحداث خروقات في القوانين اللغوية مسألة أساسية في تشكيل جماليات الخطاب الأدبي بشكل عام، والشاهد الشعري بشكل خاص، حيث تتوجه دراسة إبلاغية الشاهد الشعري إلى ملاحظة هذا الانزياح، والدور الذي يؤديه في زيادة الطاقات الإبلاغية في الخطاب، وبالتالي الارتفاع بدرجة التأثير والانفعال إلى حد يجعل المتلقي يتأثر وينفعل باللغة الفنية الجديدة الناتجة عن هذا الانزياح.

خامساً: الأسلوب

ترتبط دراسة الطاقات الإبلاغية للغة بالأسلوب، فالأسلوب هو الميدان الذي يتناول القيم الإبلاغية للغة التي من شأنها إحداث التأثير الذي يتوخاه المبدع، "فالمبدع بإمكاناته الخاصة قد يستطيع أن يخلق أشكالاً من الأداء لا تُقدمها له اللغة في مواضعها"⁽²⁾.

(1) عياشي، مقالات في الأسلوبية، ص 81.

(2) عبد المطلب، محمد، بناء الأسلوب في شعر الدائنة ط 2، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص 14.

لقد سعت الدراسات الأسلوبية والدراسات النقدية الحديثة على أنواعها، إلى الكشف عن جماليات الخطاب الإيلاغي الأدبي، بوصفه نظاماً يتشكل من مجموعة من الوحدات الخطابية تربط فيما بينها علاقات تحقق للخطاب انسجامه، ويتميز بخصائص لغوية يتحول بها من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية، والأسلوب يتجه بدايةً إلى دراسة البنى الصوتية والنحوية والدلالة وطاقاتها الإيلاغية، ثم وصف العلاقات القائمة بينها، لأن الخطاب البلاغي يتجاوز اللغة المعيارية الهادفة إلى التوصيل، انطلاقاً من بنى نحوية تلتزم بالقاعدة إلى إيجاد علائق جديدة تنزاح في أسلوبها عن السند اللغوية الشائعة، مرتفعةً بالخطاب إلى أقصى درجات الانفعالية والتأثير. وقد عرف رواد الأسلوبية الأسلوب بأنه "مجموع الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي، وأن النص كلما ابتعد عن الصيغة التصريحية كان أقرب إلى الأدبية"⁽¹⁾.

ووفق هذا التعريف، فإن الأسلوب يعني انحراف الكلام عن النمط المعياري للغة إلى لغة أخرى ذات مستوى فني يعتمد على إحداث خروقات في اللغة، والانزياح بمستوى الخطاب إلى لغة جديدة تتجاوز مهمة التوصيل وتروم التأثير في المتلقي.

ويرى منذر عياشي أن الأسلوب "حدث يمكن ملاحظته، فهو لساني لأن اللغة أداة بيانه، وهو نفسي لأن الأثر غاية حدوثه، وهو اجتماعي لأن الآخرة ضرورة وجوده"⁽²⁾. وقد ربط الباحثون مفهوم الأسلوب مباشرةً بالمستوى اللغوي فاتفقوا بدرجات متفاوتة على أن الأسلوب في أي نص أدبي انحراف عن نموذج من الكلام المعياري، فالأسلوب يعتمد على تأسيس اللغة على خلاف القاعدة، وابتعاد بالنسق الكلامي المستحدث عن أي ثبات قاعدي معياري، فالقاعدة وفق هذا الفهم، تقوم على المخالفة والانزياح عن المستوى المعياري للغة، وهذا هو أحد أهداف دراسة إيلاغية

(1) عزام، الأسلوبية منهجاً نقدياً، ص30.

(2) عياشي، مقالات في الأسلوبية، ص37.

الشاهد الشعري، حيثُ إن لغة الشعر لغة فنية لا تحفل بالقاعدة النحوية، ولا تسعى للالتزام بالمستوى المعياري، فهي لغة تتخذ من ألوان البيان طريقاً للوصـول إلى درجة عالية من إحداث التأثير والجمال إزاء المتلقي.

سادساً: السياق

يدخل مصطلح السياق، أو العلاقة بين المفردات المعجمية ضمن المصطلحات التي تعالجها الإبلاغية في مفهومها العام. "الكلمة الواحدة يتفـاوت أمرهـا بحسب سبب وقبحا، قبولاً ونفوراً باختلاف السياق الذي ترد فيه"⁽¹⁾.

يوضح السياق أهمية وجود الكلمة ضمن ذلك التركيب، لكي يستقيم المعنى الذي نريده لها جراء استخدامها مع مجموعة من المفردات التي تسبقها وتليها، بحيث تؤدي المعنى الذي نود إيصاله إلى المتلقي، لأن الكلمة تفقد ذلك المعنى إذا تركت وحدها مفردة دون تركيب فالسياق اللغوي يلعب دوراً هاماً في تقدير معنى المفردة وتحديدده ويمكن أن نذكر نوعين من السياق⁽²⁾:

1- السياق النحوي أو البنية النحوية.

2- السياق المعجمي الذي ترد فيه المفردة.

فالسبب النحوي يعني توالي المفردات وفق نظام تركيب، حيث إن التغيير في البيئة النحوية للكلمات وعلاقاتها ببعضها بعضاً، من شأنه أن يبدل في المعنى، حتى لو كان التغيير مع المحافظة على استخدام الكلمات نفسها.

إن الإبلاغية بمفهومها الواسع ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسياق وبما أن المبدع يسعى إلى إنجاز صور فنية مؤثرة في المتلقي، فإن يتسنى له ذلك إلا أنه من خلال اختيار الكلمات المناسبة، ووضعها في سياق يتناسب ودلالاتها الجديدة التي يريد بها من خلال الصور الفنية التي يبدعها. وقد أكد الباحثون "على أن الكلمات في المعجم

(1) السيد، الاتجاه الأسلوب في النقد الأدبي، ص24.

(2) أبو عودة، التطور الدلالي بين لغة القرآن ولغة الشعر، ص57.

ذات أبعاد دلالية متعددة تجعلها صالحة للدخول في أكثر من سياق، وهـ- ذا يجعلها-ا ذات معانٍ متعددة، وفق السياقات المستعملة فيها"⁽¹⁾.

3.1 أوليات الإبلاغة

أولاً: المهاد التاريخي للإبلاغة:

بالرغم من أن البحث في الإبلاغة بمفهومها الذي تعالجه هذه الرسالة بحثٌ معاصر، والدراسات فيه قليلة، إلا أن هناك محاولات مبكرة للغ- وبين والبلاغي-ين العرب القدماء، يمكن أن نعدّها مهاداً للبحث في إبلاغة اللغة، فالبحث في الإبلاغة ليس جكراً على الدراسات الغربية الحديثة، لكنه موجود ل- دي الل- دماء بم-ستوياتٍ أخرى فقد كان القدماء على وعي بهذا الأمر، دون توسع ومنهجية واضحة كما ه- و الحال في الدراسات الحديثة.

لعل قضية تخير الألفاظ، التي نجدها عند كثير من اللغويين الع- رب تمتدّ لـ درجة راقية ومهمة من درجات النظر في إبلاغة المفردة، ومدى استجابة المتلق-ي لسماعها قبولاً أو رفضاً، من ذلك على سبيل المثال لا الح-صر مع-اجم "ته-ذيب الألفاظ" لابن السكيت، و "الألفاظ الكتابية" للهمذاني، و "جواهر الألفاظ" لقدام-ة ب-ن جعفر، و "متخير الألفاظ" لابن فارس.

وبالرجوع إلى كتاب "متخير الألفاظ" فإن عنوان الكتاب يومئ إلى-ى مراتب اللفظ، ومعايير الاختيار والتفضيل للفظ على آخر، وقد رتب ابن فارس كتابه على أبواب المعاني وأنهاه بخاتمة حشد فيها كثيراً من الألفاظ المفردة المستحسنة⁽²⁾ وقد صنف ابن فارس الكلام إلى ثلاثة أضرب⁽³⁾:-

أ- ضرب يشترك فيه العلية والدون، وعد هذا الضرب أدنى منازل القول.

ب- ضرب وحشي: كان طباع قوم فذهب استعماله بذهابهم.

(1) خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية، ص155.

(2) انظر. ابن فارس، أحمد، متخير الألفاظ، تحقيق ناجي، هلال، دط، مطبعة المعارف بغداد، 1970، (مقدمة المحقق ص20).

(3) انظر. المصدر نفسه (مقدمة المحقق ص20).

ت - ضرب بين هذين الضربين لم ينزل نزول الأول، ولم يرتفع ارتفاع الثاني وهو أحسن الثلاثة في السماع وألذها على الأفواه. وأزينها - في الخطابة، وأعذبها في القريض، وأدبها على معرفة من يختارها. ويلاحظ من الصفات التي ذكرها ابن فارس لهذا الضرب أنها تلتقي عند مدى تأثير المتلقي بهذه الألفاظ ودرجة الاستجابة والانفعال الذي يتركه اللفظ - في وجدانه.

يتضح من أبواب الكتاب أن ابن فارس ومن اللحظة الأولى لتصنيف الكتاب، عمل على ترتيب أبوابه، واختيار عناوين الأبواب وفق معايير الإبلagية والتأثير، فمثلاً باب "الألفاظ المفردة المستحسنة" وباب "في وصف الكلام الحسن" وباب - في ذكر الكلام الرديء"، وهكذا فإن أبواب الكتاب تُصنف الكلمات وفق مدلولاتها ومعانيها، وأثرها الذي تتركه في المتلقي قبولاً أو رفضاً، كما "أن ابن فارس اعتنى بمجازات الشعراء وتشبيهاتهم واستعاراتهم فألفاظه منتقاة متخيرة منتخبة، كثير الاستشهاد بالشعر، وشواهد من عيون الشعر لفظاً ومعنى"⁽¹⁾ وقد وضع ابن فارس لهذا التخيير عدة معايير: التلقي ومدى استجابة المتلقي للفظ وانفعاله لسماعه، ومن ثم الطريقة التي يؤدي به اللفظ وموقعه من كلام العرب ومجازاتهم وتشبيهاتهم، وكذلك البعد الاجتماعي المتمثل بطبقات المتكلمين ودرجاتهم، وهذا ما يعرف في الدراسات المعاصرة بالتداولية، والتي سبق الحديث عنها في مصطلحات الإبلagية، وهو يفصل في وصف الألفاظ واستحسانها تفصيلاً دقيقاً، يقول في باب متخيرة ألفاظهم - في وصف الكلام الحسن "تقول الشعراء تُوشى بكلام يشفي من الجوى، ويقولون: كلام لو دعي به عاقل الأروى تنزل، وتكلم بكلام كأنه القطر يعنون السواءه وحسنه، ويقولون: - كلام يشيع الجائع"⁽²⁾. ويقول في مكان آخر: "له ألفاظ مؤنقة، ومعان

(1) انظر. ابن فارس، متخير الألفاظ، (مقدمة المحقق ص 29).

(2) ابن فارس، المصدر نفسه، ص 47 - 49.

غضة، كأنها مواقع ماء المزن في البلد الفقير"⁽¹⁾. وهكذا نجد أن ابن فارس في كتابه "متخير الألفاظ" يركز على الإبداع في وقت مبكر من الاهتمام بموضوع تصنيف المعاجم الخاصة بالألفاظ الشعرية، كما أنه كان يتخير الألفاظ التي تتـ صاحب مـ مع ألفاظ أخرى، منتجةً درجة من الإبداع ترتفع عن درجة الـ صفر بتعبير رولان بارت.

أما كتاب "تهذيب الألفاظ"⁽²⁾ لابن السكيت فهو كتاب دقيق التصنيف، مقسم إلى أبواب تبدأ بباب "الغنى والخصب"، وتنتهي بباب "ما تكلمت به العرب من الكلام المهموز"، وفي كل باب يتناول ابن السكيت الألفاظ الدالة على عنوان الباب أو التي تندرج تحته، وبالنظر إلى أبواب الكتاب نلاحظ أن عناوينها تدل على المعاني، ودرجات تداول اللفظ بين الناس هي الجامع بين مدلولاتها، وهذا يمثـ لـ شـ يئاً مـ ن إرهابات الإبداع في المصنفات العربية القديمة، ومن أمثلة ذلك "باب الجماعة والتفرق" و"باب الاختلاط والشرق بين القوم" و"باب الطبيعة والسجية" و"باب نعت مشي الناس واختلافها" وغيرها، وهناك بعض أبواب الكتاب تشير إلى قضية التخيير مثل باب "فصيح اللسان".

إن قضية التخيير التي يمكن أن نعدها المهادر التاريخي للإبداع، كانت مـ ن المحاور التي أولاها الدارسون عنايةً كبيرة، ولكنها اتجهت في كثير من الأحيان إلى الربط بين اللفظ أو التركيب ودلالته الإيحائية، ومدى الشحنات الانفعالية التي قد يحملها دون أي تحول صيغي أو صوتي. فهي تحتوي على قيم تعبيرية مكثفة مثل "ظلام الليل" و"لجة البحر" و"قبر القلب" و"بريق الأمل"، ويلاحظ أنها تنشأ عن قيم تعبيرية عفوية"⁽³⁾. وهناك بعض الألفاظ ترتفع قيمتها الإبداعية نتيجة للتحوّل الصيغي كالأفعال "يأكل، يشكر، يفعل" فبعد أن كانت مجرد أفعال ذات قيمة إيصالية

(1) ابن فارس، المصدر السابق، ص50.

(2) انظر. ابن السكيت، يعقوب بن اسحق، تهذيب الألفاظ، أبو زكريا يحيى بن علي، هبّ التبريزي، وقف على طبعه وصبط جميع روياته الأب، لويس شيخو اليسوعي، دط، مكتبة دار التراث، 1995.

(3) انظر. عياشي، مقالات في الأسلوبية ص38.

بحته، أصبحت ذات قيمة تعبيرية عندما أصبحت "أقول، شكور، فعول"⁽¹⁾. ويلتقي هذا مع القول الشهير للجاحظ المعاني ملقاء في الطريق، والذي يع-د اليه-اد الأول لإبلاغية الشاهد الشعري بوجه خاص، وكذا فإن قول البلاغيين بالمع-اني الأوائل والثواني، يمثل الحديث عن درجات إبلاغية القول وتأثيره.

إن الربط بين اختيار اللفظ ومدى استحسان معناه، ورض-ي المتلف-ي ع-ن سماعه، ربط يقود إلى جهود المحدثين في التحليل اللساني، الذي "يأخذ ضرورة تعدد الوظائف اللفظية، ويوجد بالتالي متكيفاً مع خصوصية اللغة الشعرية، ويع-رف بالبنيات الخاصة التي تميز اللغة، ويعتبر أن للكلمات في نفسها وخارج المعنى الذي تعبر عنه دلالتها المعجمية جمالاً وقيمة خاصة"⁽²⁾. وقد د-ت-رتبط ب-دور الإبلاغية بالعلاقة بين التركيب وشحناته النفسية الانفعالية، كما في صيغ التعجب المعبرة عن طبقة من طبقات الانفعالية والشحنات النفسية للمتكلم.

وفي الدراسات التي تناولت إعجاز القرآن الكريم نجد الكثير م-ن مواضع التخير للألفاظ والتراكيب، فمثلاً ف-ي قو-له تع-الي: "فما استطاعوا أن يظهر-وهما استطاعوا لم-تقبا"⁽³⁾. إن الصيغتين وإن تواردتا ع-لى معن-ى واحد "استطاعوا، استطاعوا" فإن لكل منهما ظلالها وإيحاءاتها الخاصة في الأداء، وهذا سر إثارة كل منهما في موقعها من نسق الآية، فكلُّ منهما في سياق النفي يعني العجز، غير أن العجز في "ما استطاعوا" هو العجز عن الشيء بعد التعلُّق به، وتك-لف محاولة-ه، وبذل الجهد في سبيل تحقيقه"⁽⁴⁾. ولعلنا يمكن أن نقول إن إثارة "ما استطاعوا" ف-ي الآية الكريمة إلى جانب "يظهر-وه" يوحي بأن السد الذي أقامه ذو القرنين كان ع-لى

(1) انظر. عياشي، المرجع السابق، ص38.

(2) انظر. ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص81.

(3) سورة الكهف آية 97.

(4) طبل، حسن، أسلوب الالتفات في البلاغة الفرآنية، د.ط، المدينة المنورة، 1990، ص77.

درجة كبيرة من الملامسة والارتفاع، وفي هذا نوع من التخير للفظ المناسب للسياق بما يتفق وإبلاغية الآية الكريمة.

إن النظر في المعاجم والمصنفات العربية القديمة يؤكد -د- أن اللغ- و يبين والبلاغيين العرب، كانوا على درجة كبيرة من الوعي بإبلاغية الف- ول، ول- و ل- م يستعملوا ذات المصطلحات الحديثة وأن جهودهم في ذلك تُع- د مح- اولات مبك- رة لدراسة إبلاغية اللغة، والوقوف على دلالات مبتكرة، ناتجة ع- ن الطاق- ات ف- وق الفونيمية التي تسهم في إعطاء دلالات جديدة، ومن ثم طُرق التوصيل، وما ت- شتملُ عليه الكلمات من إحياءات جديدة في سياقات استعمالية معينة، تفضي إل- ى مع- ان ودلالات جديدة مع المحافظة على مكونات الكلمة ذاتها.

ثانياً: بين الإبلاغية والنظم

هناك اختلاف بين الإبلاغية ومنطق التأثير من جهة والنظم كما أراده ع- د القاهر الجرجاني من جهة أخرى، فالنظم يهتم بالإسناد المج- رد، وص- حة القاء- دة والعلاقات الإنسانية، لكن المنطق الإبلاغي لا يشترط صحة الإسناد، فم- ثلاً جملة - مثل نام الرجل ____ جملة صحيحة نحويًا، أما إذا كانت جواباً لسؤال: -

كيف نام الرجل؟

فهي غير صحيحة بمنطق النظم؛ وإذا عند مراعاة الجانِب الانفعالي النف- سي الذي تُلقى فيه جملة "نام الرجل" كجواب للسؤال السابق، فإن ذاك الج- و النف- سي يجعلها جملة صحيحة لا تخالف القاعدة.

وبالنظر لمثل هذا التفاوت في الفهم بين الإبلاغية والنظم فإن ذاك ي- وحي بشيء من التناقض، فالإبلاغية تنفرد بقضايا يمكن أن تتفق مع النظم بشرط أن نقوم بتأويلها بما يتفق والقاعدة النحوية، فالإبلاغية تقوم بدور كبير في توسيع النظم وذلك أن الجملة في النظم ذات بعدين: -

أ- البعد النحوي: - ونعني به مراعاة قواعد اللغة وصحتها بحيث أنها توصل الفكرة، أما إذا علت وتيرة الجملة ودرجتها الانفعالية عن طريق المظاهر البلاغية -

كالاستعارة والكناية والتشبيه وغيرها، فإن هذا لا يعني بالضرورة أنها اخترقَت قواعد اللغة، ولكنها في الحقيقة إنما تخترق قواعد التصاحب اللغوية فمثلاً في جملة مثل:-

بيتُ الرجل واسع.

جملة تؤدي معنى مباشراً ومتفق مع قواعد النحو والإسناد، أما في جملة -
مثل:-

بيتُ الرجل جميلة

فتبدو مثل هذه الجملة في ظاهرها مخالفة لقواعد النحو والإسناد - ناد بحيث أن علينا أن نقول:-

بيتُ الرجل جميلٌ

أما إذا قرأنا الجملة بالمستوى الإبلاغي، فإنه يمكننا تأويل الجملة بأن جميلة - وهي زوجة هذا الرجل - تُشكل عماد هذا البيت بحضورها وجهدها يقوم البيت، وبمثل هذا المنطق الإبلاغي جاء تأويل قول -ه- تعالي: "إنَّ رَحْمَةَ اللَّهِ قَرِيبٌ مِنَ الْمُحْسِنِينَ"⁽¹⁾. فبالقراءة الأولى للآية نعتقد أن هناك خروجاً على قواعد اللغة، وفي وصف الرحمة بقریب، والمنطق النحوي يقتضي القول:- إن رحمة الله قريبة، وبالتوسع في تأويل الآية وتفسيرها فإننا نجد أن العزيز وجل "إنما ذكر قريب على تأويل الرحمة بالرحم أو الترحم، أو لأنه صفة موصوفٍ محذوف؛ أي شيء قريب، أو لأن تأنيث الرحمة غير حقيقي"⁽²⁾. إن منهج النظم يرى أن الأسلوب الأدبي يتميز "بما يوفره من نظم أجزائه وتناسقها في إطار التركيب النموذجي، وعناصر التركيب الصوتية والنحوية والدلالية تؤلف شبكة من العلاقات المتناسقة"⁽³⁾.

(1) الأعراف أية 56.

(2) الزمخشري، أبو الفاسم جار الله، الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الأفاويل، ج2، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1983، ص83.

(3) عزام، الأسلوبية منهجاً نقدياً، ص47.

إن الإبداعية تقوم على الأسلوب، والأسلوب لا يقوم على القاعدة النحوية، وإنما يقوم على الانزياح عن القاعدة، فالأسلوب "نظام غير معياري، يؤسس اللغة على خلاف القاعدة من جهة، ولا يعطي للنسق الذي يستحدثه ثباتاً قاعدياً أو قوياً معيارية"⁽¹⁾. أما النظم فيحدث دائماً عن موافقة القاعدة ومعاني النحو وفي ترتيب الجملة والعلاقات الإسنادية فيها، وإن الإبداعية لا تخضع للمنطق في ترتيب الألفاظ في العبارة، فالمبدع يستخدم عناصر اللغة الأدبية لإحداث تأثير خاص يحول هذه العناصر من مستواها الإفهامي المباشر، إلى عناصر أسلوبية ترتفع بالغة إلى مستويات إبداعية فاعلة ومؤثرة. فقد ذهب كثير من النقاد إلى أن الوظيفة الأدبية ليست موجودة فيما تؤديه اللغة العادية من الإفهام⁽²⁾ وهذا ما سمى به رولان بارت بدرجة الصفر في الكتابة.

إن الانزياح اللغوي يجعل العبارة الشعرية عبارة غير معيارية، تهدم المنطق العقلي، لتؤسس بدلاً منه المنطق العاطفي، الذي يتميز عن اللغة المعيارية بالفاعلية والتأثير، فإذا كانت اللغة بجميع مستوياتها هي المكون الأساسي للنص الأدبي، فإن طرق استغلال المبدعين لهذه المكونات تختلف من كاتب إلى آخر، من حيث قدرته على استغلال اللغة في مستوياتها المعجمية والجمالية والتركيبية ثم علاقة هذه اللغة بأساليب الخطاب⁽³⁾، بحيث إن المبدع ينتقل باللغة من مستواها المعياري الذي يعير قواعد النحو وقوانينه الدرجة الأولى من الاهتمام، إلى المستوى الفني القائم على طرق هذه القواعد والانزياح باللغة والتوسع في دلالتها من خلال أنوع البيان والمجاز، فلهذا الخطاب البلاغي "لغة ينتقل بها الأديب من مرحلة التعامل مع اللغة،

(1) عياشي، مقالات في الأسلوبية ص 98.

(2) انظر. عودة، خليل، الخطاب البلاغي وتأويل النص، بحوث مختارة، مراجعة صالح خليل أبو لصيع وغسان عبد الخالق، د. ط، منشورات جامعة فيلادلفيا، عمان 1998 ص 237.

(3) انظر. المرجع نفسه، ص 237.

إلى مرحلة التفاعل معها والسيطرة عليها، وفق أحاسيسه ومشاعره المتنامية وهـ.و بذلك يوظفها توظيفاً فنياً من خلال وسائل خطاب غير عادية⁽¹⁾.

إن الجملة قد تخضع في ظاهرها لقواعد النحو، فتبدو صحيحة من الناحية النحوية، ومع ذلك تكون بلا معنى، وقد ضرب المثل في هذا المقام بجملة صـارت من أشهر الجمل في البحث اللغوي وهي "الأفكار الخضراء العديمة اللون تنام بعنف، وهي جملة صحيحة من الناحية النحوية والصرفية"⁽²⁾، وبالرغم من أن هذه الجملة تتكون من ألفاظ صحيحة المعنى إذا ما أخذت منفردة، إلا أنها عندما رُكبت خالفت قواعد التصاحب اللغوي، مع أنها من الناحية النحوية صحيحة، فعدم التوافق بين معاني الكلمات التي كونت الجملة جعلتها بلا معنى، لكن مثل هـ. ذا التركيب بـ قد تستطيع تأويله في اللغة الأدبية التي تتخذ من الرمز والمجاز وسيلة للتعبير عن المشاعر والأحاسيس.

إن درجة مخالفة القاعدة تتفاوت تفاوتاً يختلف من نص إلى آخر، أو باختلاف المبدع، بحيث يكون الخروج على القاعدة أحياناً مباشراً وبسيطاً، يخالف القاعدة النحوية، وربما يصل إلى حد الخروج على المألوف، بحيث يخالف المبدع الترتيب المنطقي للألفاظ، مما قد يفضي إلى الغموض، الذي يحتاج من المتلقي إلى السير في طريق التأويل للمعنى الذي أراده المبدع.

إن الابتعاد عن منطق اللغة المعيارية والاقتراب من المستوى الإبداعي القائم على الفاعلية والتأثير، يستلزم من المبدع إحداث إزاحة معينة في اللغة، وكلمة اتسعت زاوية الإزاحة التي يحكمها المنطق الإبداعي والعاطفي للغة، فإننا نقدر خطوة أكبر باتجاه تحقيق درجة كبيرة من الإبداعية والتأثير في المتلقي. فالاستعمال الفني للغة يكثر معانيها ويضعها في حقول دلالية جديدة تنطوي عليها العبارة الأدبية، بحيث يغنيها ويحولها عما وضعت له في الأصل، ويخرج بها عن الحدود

(1) عوده، المرجع السابق، ص 239.

(2) خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية، ص 155.

الدلالية التي رسمتها لها المعاجم. فالكلمة "في حالة انعزالها لا تدل إلا على دلالات عامة، أو بمعنى آخر تدل على معقول أو متصور"⁽¹⁾.

إن الجملة قد تكون صحيحة من حيث انسجامها مع قواعد التركيب النحوي، ولكنها تُعد في الوقت نفسه شاذة من الناحية الدلالية فمثلاً في الفرق بين الجملتين التاليتين:-

أنجب الغراب الوقت.

لا رحل ألم ينزل

إن مثل هاتين الجملتين تتسمان للوهلة الأولى بغرابية وشذوذاً، يمكن ملاحظتهما ببساطة، فالجملة الأولى وإن اتفقت مع العلاقات النحوية بين الكلمات - يؤكد هذا أننا ننطقها بنمط تنغيمي تام - ؛ لكنها لا شذت بالعلاقة الدلالية بين الغراب وعلاقته بالإنجاب والوقت، فالإنجاب ليس للغراب، كما أن الوقت ليس بالشيء الذي ينبج - هـ - ذا بالمستوى المعياري الخالص - لكن المنطق الإبلاغي والتوسع في فهم الجملة، والبناء على الانزياح عن اللغة المعيارية، يمكننا من تأويل الجملة وقبولها في مجال المخيلة الأدبية التي تعتمد على خرق القاعدة، والعلاقات الإسنادية بين أجزاء الجملة، حيث يُعد هذا الخرق مصدراً أساسياً من مصادر الصورة الشعرية والأدبية بشكل عام.

إن الانزياح باللغة عن المستوى المعياري والتزام قواعد النحو، و، يندو متصادماً مع قواعد النظم التي أرادها عبد القاهر الجرجاني، فالنظم عنده في ترتيب مفردات اللغة ترتيباً مبنياً على العلاقات النحوية، فمعاني الكلمات لا قيمة لها بنظرة مفردة ومجردة من معاني النحو. وقد سلك كثير من النحاة العرب طريق الجرجاني في موقفه من النظم، حين ابتعدوا عن الوظيفة الشعرية للنحو، وساروا وراء توخي النظم لمعاني النحو، فلا معنى

(1) خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية، ص156.

لنص جمعت ألفاظه دون ترتيب ومراعاة العلاقات بين الألفاظ، وهـ ذا الفهم يفتقد للحيوية والمرونة التي تُكرسها الإبلاغية للغة، فتتيح المجال للمبدع في أن يتوسع في استخدام اللغة من خلال الصورة الشعرية معتمداً أُلـ وان البيان والمجاز الفني.

تعامل الجرجاني مع النحو بصورة فيها شيء من التقييد فهـ ويتحدث عن العلاقة النحوية بين الألفاظ، ضد من إطار القاعدة النحوية، ويرى من خلال حكمه المطلق أن التغيير في ترتيب الألفاظ يفسد المعاني، وهـ ذا ما لا يتفق مع الغاية الإبلاغية التي تعتمد بالدرجة الأولى على الانزياح بالتراكيب اللغوية، وإحداث خروقات في القاعدة المعيارية للغة. فبالرغم من أن نظرية النظم تقوم بالدرجة الأولى على التفريق بين استعمال اللغة بمستواها المعياري ومستواها الجمالي، إلا أنها تبدو في تعارض مع منطق الإبلاغية، ودرجات الانفعال الكامنة في اللغة.

4.1 الشاهد البلاغي

ينطوي الشاهد البلاغي على عملية اختيار تلقائي للشاهد تخضع لطبيعته ومادته، بحيث ينظر إلى معناه خارج إطار اللغة المباشرة، والنظر إليه وفق دلالات جديدة ناتجة عن العلاقات والتراكيب الجديدة "وإن هناك farkاً دقيقاً بين التوجه اللغوي الخالص، والتوجه البلاغي، فإذا كان اللغويون يحتفون بشعر فترة الاحتجاج التي ترتبط بمكان وزمان محددين، فإن البلاغيين قد تجاوزوا هذه النظرة اللغوية، وتعاملوا مع الإبداع في مراحل مختلفة دون نظر تقويمي إلى قديم أو محدث"⁽¹⁾، "وقد حدد اللغويون فترة الاحتجاج بانتهاء العام 180 هجرية، بسبب فساد الألسن بعد ذلك"⁽²⁾، أما في البلاغة فلم تُحدد فترة معينة لقبول الشاهد البلاغي، وإنما اعتمدوا

(1) عبد المطالب، محمد، البلاغة العربية قراءة ثانية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون بيروت، 1997، ص 25.

(2) السيوطي، جلال الدين، الاقتراح في أصول النحو، ضبطه وقدم له وعلق حولشيه أحمد سليم الحمصي ومحمد أحمد دالاس، ط1، جروس برس، 1988، ص44.

في ذلك على حسن الاختيار الذوقي للشاهد البلاغي وما يشتمل عليه من درجات الإبداعية، فالمهم في المسألة المادة التي يتوفر عليها الشاهد، دون النظر إلى الفترة الزمنية للشاعر أو القبيلة التي ينتمي إليها، وهذا يختلف عن موقف النحاة الذين حصروا الشاهد النحوي الذي يعتد به بقائل "قيس، تميم، أسد، هذيل، وبعض كنانة، وبعض الطائيين من القبائل الحجازية"⁽¹⁾.

لقد بدأت البلاغة العربية بدايات ذوقية كما هو الحال بالنسبة لحركة النقد الأدبي، فكانت عبارة عن ملاحظات ودراسات تعتمد على الفطرية والطبع وحول الشاهد الشعري في أوليات البلاغة العربية، وبقيت على ما هي عليه في العصور الإسلامية والأموية، لكنها بدأت تميل إلى الناحية التحليلية التي تجمع بين الفاعلية والذوق؛ لأن البلاغة في العصر العباسي بدأت تسير نحو النضوج والتطور، وقد استقت مادتها الرئيسة من القرآن الكريم أولاً ومن ثم الشاهد الشعري، فالتجته إلى دراسة الشعراء وصورهم البيانية والبدعية المبتكرة، وقد عمل البلاغيون في هذه الفترة على "رصد ما سبقهم من شواهد صالحة من نمذج الشعر الجاهلي والإسلامي، كما تناولوا من كان قريباً منهم، كما فعل ابن المعتز في كتابه البديع، حين استشهد بشعراء مثل بشار وأبي نواس والعتابي وغيرهم، حيث تعلمت مع الجميع على مذهب انتقائي يبدأ الجاهلين والإسلاميين ثم المحدثين"⁽²⁾.

إن السبب في لجوء البلاغيين إلى الشاهد الشعري هو قدرة الشعر على استيعاب مادة البلاغة، فهو المادة الصالحة للتطبيق على ألوان البلاغة، وهذا يرجع إلى "أن الباعث على القول في البلاغة هو الوجدان والخيال، وذلك أكثر مما يمكن جولاناً في ميادين الشعر"⁽³⁾، فكان اهتمامهم بالشواهد الشعرية يفوق الاهتمام بالنثر بدرجات كبيرة، فقد اتجهوا إلى أن علوم البلاغة العربية، من بيان وبيدع ومعان لا

(1) السيوطي، المصدر السابق، ص 44.

(2) عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة ثانية، ص 23.

(3) أحمد، سامي سليمان، خطاب التجديد النقدي عند أحمد ضيف، د.ط، مكتبة الآداب، القاهرة، 2003، ص 250.

تظهر بصورتها الواضحة إلا من خلال الشعر والصور الشعرية الأكثر دلالةً ووضوحاً في الاستدلال على المظاهر البلاغية التي يعرضونها، ومن ثم التأثير في المتلقي، وتحقيق أكبر قدر من الإبلاغية، "إذ لا بد للبلاغة من ركنين الأول أن يكون الكلام متلائماً مع أوضاع المخاطبين، والثاني أن يكون مؤثراً في النفس حتى تتفاعل وتتجاوب معه"⁽¹⁾، وهذا يفود بالضرورة الى ضرورة التلاؤم مع صور البلاغة الموروثة، التي اتخذها اللغويون والبلاغيون مقياساً للقبول والتقدير، مما يعني أن من أسباب اختيار الشواهد الرئيسة "فصاحة الألفاظ وبلاغتها، التي لا ترجع الى الألفاظ نفسها، وإنما الى صورتها ومعرضها الذي تتجلى فيه، وبعبارة أخرى ترجع الى نظمها وما يطوى فيها من خصائص"⁽²⁾.

إن الشاهد البلاغي القديم لم يكن جمالياً في التركيب والتزييق فحسب، بل أيضاً عبر عن جانب وظيفي في التعبير عن شؤون الناس الاجتماعية والنفسية والحضارية، فجميع الشواهد تؤول الى الإمتاع المفيد الباني للفرد والمجتمع، وتقديم الخدمة الهادفة، حيث جاءت مضمانيها معبرة عن حياة الناس وهمومهم وتطلعاتهم⁽³⁾، وارتبط استخدام الشاهد البلاغي بعلامات ناتجة عن اهتمامات الأفراد والجماعات وحاجاتهم ونزعاتهم، ولعل هذا العنصر من العناصر التي حددت وجهة الشاهد ونوعه وتركيبه، ومدى تأثيره وتوظيف مضمونه مع الغاية المقصودة لأداء رسالته بين الناس والمتلقين بوجه عام.

أما عن دراستنا لإبلاغية الشاهد البلاغي فإن هذه الدراسة لا تهدف الى تتبع الشاهد البلاغي من حيث مواضع الاستشهاد، فالذين يقومون بذلك ملزمون بالبناء على المنهج الإحصائي الذي يمتاز ببعض الفوائد التي تقدم صورة معبرة عن مساحة الشاهد البلاغي، وتتبع توظيفه في كُتب البلاغيين، ابتداء من كتاب البلاغة للمبرد

(1) عباس، فضل حسن، البلاغة فنونها وأفنانها (علم البيان والبيوع)، ط1، الفرقاء للنشر والتوزيع، عمان، 2004، ص 13.

(2) ضيف، شوقي، البلاغة تطور وتاريخ، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1999، ص 164.

(3) الجوزو، مصطفى، الشاهد الشعري في البلاغة العربية (نموذج المتنبي)، عالم الفكر، العدد 46/ السنة الثامنة/ حزيران 1987

وانتهاءً بما كتبه البلاغيون في هذا الموضوع، كما في دراسة مصطفى الجوزو التي وسمها: "الشاهد الشعري في البلاغة العربية نموذج: المتنبي"، الذي تتبع فيه الشاهد في ثلاثة مؤلفات "سر الفصاحة وأسرار البلاغة ومنهاج البلغاء"، وهدف فيه إلى الكشف عن طريقة البلاغيين العرب في اختيار الشاهد الشعري، والكشف عن حضوره في مصنفات هؤلاء العلماء وتعرف موقفهم من هذا الشاهد وصاحبه.

أما هذه الدراسة "إبلاغية الشاهد الشعري في البلاغة العربية"، فإنها لا تضع نصب عينيها الشاهد نفسه من حيث هو شاهد، ولكنها تروم الكشف عن إبلاغية الشاهد، ولهذا فأول ما قامت عليه أن نأت عن المنهج الإحصائي الذي لا يخدم جانب الإبلاغية، وإنما يخدم منهجية القدماء وهو أمر لا يقع في دائرة الإبلاغية.

وعلى الرغم من أن الجانب الإحصائي لا يهمننا لسببين الأول منها أن ميدان الدراسة هو إبلاغية الشاهد البلاغي والثاني أننا لا ندرس كتباً معينة حتى نوظف الجانب الإحصائي في المقارنة التي يمكن أن نخرج منها بنتيجة، بل امتد ميدان دراستنا ليشمل ما يمكن أن نفع عليه من كتب البلاغة⁽¹⁾ العربية القديمة ومن خلال تتبع الشاهد البلاغي فيها، يمكننا القول إن التشبيه بأنواعه المختلفة قد احتل المرتبة الأولى، حيث بلغ مجموع الأبيات التي وقعت في دائرة التشبيه حوالي ستمائة شاهد موزعة على أشكال التشبيه المفرد والمركب؛ ولعل ذلك يعود إلى قدرة التشبيه على صناعة الصورة بأقرب الوسائل البسيطة، وأن التشبيه يعد من أقدم الفنون البلاغية التي عرفها العرب، لا يحتاج - في كثير من حالاته - إلى صنعة وتعقيد وكد ذهن، في حين تحتاج الفنون البلاغية الأخرى إلى صنعة أكبر مما يحتاج إليه التشبيه، وقد جاء في المرتبة الثانية من الفنون البلاغية الاستعارة بأشكالها المختلفة وبلغ عدده الشواهد التي وقفنا عليها أكثر من أربعمائة شاهد، ثم جاءت الكناية وفي المرتبة الثالثة ثم بقية الفنون البلاغية في علم البيان والبدع.

(1) من هذه الكتب والمصنفات دلائل الإعجاز، أسرار البلاغة والصناعتين العمدة والإيضاح والتلخيص والمثل السائر ونقد الشعر ومفتاح العلوم وعيار الشعر..... وغيرها.

أما فنون البديع فهي كثيرة جداً ومكررة، وكانت شواهدا قليلة قياساً بأبواب البلاغة والبيان الأخرى، وقد وجدت الدراسة أن قضية الإبداعية فيها ليست واضحة أو بالغة التأثير، غير أننا يمكن أن نوظف مادة "البديع" فيما أطلق عليه لوسركل اسم "عنف اللغة" *، فهي قائمة بصورة قصدية تعتمد على الأغلب بالعبد في الأداء اللغوي العادي أو الأدبي، لإكراهه على استقبال احتمالات معينة، مما يجعلها أشبه بميدان التدخل غير التلقائي في العملية اللغوية، ولذلك وصفها بعض البلاغيين بأنها من باب التزييق والزركشة وإظهار التفنن والبراعة في النظم.

إننا ومن خلال تتبعنا للشاهد البلاغي نجد أن بعض هذه الشواهد كان كثير الدوران في كتب القدماء التي تناولتها هذه الدراسة، ومن أمثلة ذلك قول امرئ القيس⁽¹⁾:-

كأن قلوب الطير رطباً ويبساً

لدى وكرها العناب والحشف البالي

وكذا قول النابغة في التمثيل⁽²⁾:-

فإنك كالليل الذي مدركي

وإن خلت أن المنتأى عنك بعيد

وهو يرد في أسرار البلاغة تحت باب الاستعارة أيضاً⁽³⁾، ويلاحظ من خلال تتبع الشواهد البلاغية، انتقال كثير منها من باب إلى آخر، ولعل ذلك يعود إلى تداخل أبواب البلاغة، وزخم الطاقات الإبداعية في الشاهد، فانظر مثلاً إلى قول أبي نواس⁽⁴⁾:-

ما لرجل المال أمست تشتكى منك الكلالا

(1) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 17، العسكري، الصناعتين، ص 267، 272، الفيرواني، العمدة، ج 1، ص 290.

(2) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 29، العسكري، الصناعتين، ص 271، ص 90.

(3) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 191.

* عنف اللغة: أن اللغة إذا تعرضت إلى تدخل قصدي في تراكيبها ودلالاتها ونظمها فإن هذا يسمى عنف اللغة (أنظر: لوسركل، مقدمة كتاب عنف اللغة).

(4) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 191.

هذا الشاهد يرد في كثير من كتب البلاغة كمثال على المبالغة في الاستعارة
وسماه كثير من البلاغيين استعارة بعيدة، وهو يرد في المثل السائر تحت باب
التشبيه⁽¹⁾، ومن الشواهد التي ترد بكثرة في كتب البلاغة قول بشار بن برد⁽²⁾:-
كأن مثار النقع فوق رؤوسنا

وأسيافنا ليلاً تهاوى كواكبها

وهناك شواهد اشتهرت بطبيعة الصورة الشعرية فيها كما في الشاهد الشعري
للتشبيه الوهمي وهو لأمرئ القيس حيث يقول⁽³⁾:-
أيقتلني والمشرقي مضاجعي

ومسنونة زرق كأنياب أغوال

حيث يرد الشاهد في أغاب كتب البلاغة، ولعل مرد ذلك يعود إلى طرافة
الصورة الشعرية، والخيال الذي تحتوي عليه هذه الصورة. إن شهرة كثير من
الشواهد الشعرية يعود إلى عدة أسباب، منها شغف البلاغيين والعلماء العرب
بصورة عامة بالشعر القديم كما رأينا في تركيزهم على الشواهد السابقة، وورودها
في أغاب كتب البلاغة، واشتهارها بين البلاغيين والنقاد بشكل عام.

لقد تبين للدراسة أن البلاغيين يعتمدون إلى اختصار بعض الشعراء دون
غيرهم، وهذا يعتمد على عدة عوامل منها عناية الشاعر نفسه بجماليات الصورة،
والمعروف أن بعض الشعراء أكثر اهتماماً بالتصوير والتمثيل، وأكثر قدرة على
الإبداع والابتكار، بينما يميل بعض الشعراء إلى التقرير بسبب من خيالهم غير
المحلق، والعامل الآخر أن بعض الشعراء يستشهد بشعره نتيجة للفترة الزمنية إلى
ظهر فيها، فالشاعر الجاهلي - مثلاً - إذا وجد أولى من غيره بالذكر، بالرغم من
أن البلاغيين لم يحدوا من قدرتهم بفترة زمنية معينة وقبائل معينة، إلا أن اهتمامهم

(1) ابن الأثير، المثل السائر، ق2، ص 151.

(2) الفزويني، التلخيص، ص 204، العسكري، الصنائع، ص 272، الفيرواني، العمدة، ج1، ص 291.

(3) الفزويني، التلخيص، ص244، الفيرواني، العمدة، ج1، ص 288.

بالاستشهاد ببعض الشعراء كان جلياً في أغلب مـصادر الدراسة القديمة، التي اعتمدناها في الحصول على الشواهد، ومن هؤلاء امرؤ القيس والنابغة وزهير والأعشى من الجاهلين، ومن ثم أبو تمام والمتنبي والبحثري وأبو نـواس مـن العباسيين، وجريـر والفرزدق والشعراء العذريون من العصر الأموي، ويلاحظ أن هؤلاء الشعراء من المبدعين في عصورهم، الذين شغلوا النقاد واللغويين، فتداولوا شعرهم شرحاً ونقداً، حيث بحثوا في شعرهم وحلوه، وبينوا الكثير مـن الجوانب الجمالية فيه.

ومهما يكن من أمر فإن الشاهد البلاغي المجتزأ من النص الشعري، جاء كوسيلة استدلال على الظاهرة البلاغية التي تتبعها البلاغيون "في ممارستهم العملية لمفاهيم البلاغة ومظاهرها من خلال اجتزاء الشاهد، وبالرغم من كثرة ما تُرجم عن الأسلوبيات والبنويات، لم نصادف منها ما يتعامل مع النص صوص الكاملة تحليلاً وتفسيراً، وإنما كان الاجتزاء سمةً تميز الدراسات البلاغية قديمها وحديثها، فهي ضرورة يحتملها المنهج⁽¹⁾، والجدول التالي يكشف عن توزيع الشاهد البلاغي حسب دوائره البلاغية في ألف وثلاثمائة شاهد وقفت عليها جاءت على النحو التالي:-

اللون	عدد الشواهد	النسبة المئوية
التشبيه	600	46.15%
الاستعارة	410	31.5%
الكنية	143	11%
المجاز المرسل	74	5.61%
الالتفات	73	5.69%
المجموع:	1300	100%

(1) عبد المطالب، البلاغة العربية قراءة ثانية، ص 26.

ويلاحظ من خلال الجدول احتلال التشبيه المرتبة الأولى - كم - أس - لفت سابقاً - أو لعلّ السبب يعود إلى ما تثيره ال - صورة الت - شبيهة ف - ي المتلق - ي م - ن استجابات، ويؤكد محمد بركات أبو علي ذلك بقوله: "يعجب الإنسان عندما ينظر في كتب البلاغة العربية من شواهد التشبيه لكثرتها، ويرجع سبب ذلك إلى أن ش - واهد التشبيه تمثل صورة إيجابية في التشبيه والإشعاع والظهور، وإنها تحرك في المتلقي روح المشاركة، فهي قيمة خاصة يحرص عليها المتفنن لإثارة المتلق - ي"⁽¹⁾، وب - ذا استحقّ فن التشبيه أن يقع في هذا المكان من مساحة الشواهد البلاغية، وإذا نظرنا إلى الاستعارة التي جاءت في المرتبة الثانية، فإنها في الأصل تقوم على - ي عند - صر التشبيه، وقد جاءت بقية الفنون البلاغية بعد هذين الفنين لصعوبة بناء الصورة فيها كما في الكناية والمجاز المرسل.

ويلاحظ من خلال الجدول السابق غياب فن الب - ديع، وال - سبب ف - ي ذ - ك اضطراب منهج القدماء في دراستهم للبديع، حيث اختلفت أغراضه من بلاغي إل - ي آخر، فمثلاً اختلفوا في عزو الالتفات بين البديع أو البيان أو المع - اني، وك - ذا ف - إن التشبيه والاستعارة وهما من ألوان البيان ويردان عند ابن المعتز تحت باب البديع.

(1) أبو علي، محمد بركات، بلاغتنا اليوم بين الجمالية والوظيفية، ط1، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، 2004، (ص 77 - 81).

الفصل الثاني

الدراسة التطبيقية لإبلاغية الشاهد

1.2 التشبيه:

1.1.2 مفهوم التشبيه:

الشبه والتشبيه لغةً: المثل، وأشبه الشيء: - ماثله وأشبهت فلاناً - وشابهته واشتبّه علي⁽¹⁾.

أما في الاصطلاح فإننا نقف على مجموعة من التعريفات للتشبيه فقد عرفه الباقلاني بقوله: "وأما التشبيه فهو العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حسن أو عقل"⁽²⁾. فقد جعل التطابق التام بين المشبه والمشبّه أساس العلاقة، ويلمح ذلك من قوله "يسد مسد الآخر"، أما ثدامة بن جعفر فقال: "إن التشبيه يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معانٍ تعمهما ويوصفان بها، واقتراق في أشياء ينفرد كل واحد منها عن صاحبه بصفتها"⁽³⁾، ويبدو أن مفهوم ثدامة للتشبيه فيه دقة أكبر، فالتشابه في الصفات العامة، وانفراد كل من المشبه والمشبّه ببعض الصفات عن الآخر أمر حاضر في هذه المشابهة، ومن ثم فإن ثدامة قد عد أحسن التشبيه "ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد"⁽⁴⁾. وهذا ما يتفق عليه ابن رشيق القيرواني عندما يضع حداً للتشبيه بقوله "التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو من جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبةً كُليةً لكان إياه" ثم يوضح ذلك بالأمثلة والشواهد والأمثلة، فمثلاً في قولنا "خذ كالورد"⁽⁵⁾. إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها، لا ما سوى ذلك حسب مفهوم القيرواني، وقد أورد القيرواني في عرضه لمفهوم التشبيه

(1) ابن منظور، لسان العرب مادة "شبه".

(2) الباقلاني، أبو بكر محمد ابن الطيب، إعجاز القرآن، تعليق محمد عبد المنعم خنكاجي، ط1، دار الجيل - بيروت، 1991، ص125.

(3) ابن جعفر، ثدامة، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط1، القاهرة مكتبة الخانجي 1978، ص159.

(4) المصدر نفسه، ص159.

(5) القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، شرح وضبط غني - فحاطوم، دار صادر، بيروت ط1، 2003، ص241.

الكثير من الشواهد القرآنية كقوله تعالى: "والقمى قدسنا منازل حتى عاد كالعرجون القديم"⁽¹⁾. وقوله تعالى: "واللذين كفروا أعمالهم كسرابٍ بقيعةٍ يحسبه الظمآن ماءً حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً"⁽²⁾. وغيرها من الشواهد القرآنية التي تفيد بجملة الالتماس تصوير وروعة التعبير، وتقرب مفهوم التشبيه للمتلقى. أما عبد الفاهر الجرجاني فقد اتسم تعريفه للتشبيه بالإيجاز والدقة عندما يقول: "التشبيه أن يثبت لهذا معنى من معاني ذلك أو حكماً من أحكامه"⁽³⁾. فقد يكون التشبيه في صفة أو أكثر معنوية كالذات أو حسية.

وفي كتب النقد الحديث لم يخرج مفهوم التشبيه عما جاء به القدماء، فهو علاقة تقوم على المقارنة بين طرفين في صفة أو أكثر "أو هو إقامة مماثلة بين شيئين وهو نفس الاسم الاصطلاحي الذي لا يزال يطلق عليه في العديد من اللغات الغربية الحديثة"⁽⁴⁾، ففي التشبيه طرفان، وبين هذين الطرفين وجه شبه ينتج من تشبيه طرفي بآخر حيث إن أشياء الواقع هي بطبيعتها متشابهة، ويقوم التشبيه بمهمة التقريب بينها في بعض الجوانب التي يلاحظها المبدع في محاولته تقريب الصورة إلى ذهن المتلقي إذ إن الميدان الرئيسي للتشبيه هو الصورة الفنية الإبداعية التي من خلالها يلتفت الفنان إلى علاقة جديدة، وهي في الغالب علاقة يصعب على الإنسان العادي الالتفات إليها وعلاقة المشابهة هذه "قد تستند إلى مشابهة حسية نلمس جوانبها أو واحداً منها لمساً مباشراً بحواسنا الإنسانية الممكنة أو تلك المماثلة مشابهة عقلية تستند إلى الحكم الذهني لعمل العقل في الجمع بين طرفين متميزين"⁽⁵⁾.

(1) يس آية 36.

(2) النور آية 24.

(3) الجرجاني، عبد الفاهر، أسرار البلاغة في البيان، تحقيق محمد رشيد رضا وأسامة صلاح الدين منمنية، ط1، دار إحياء العلوم، بيروت، 1992، ص68.

(4) ابن ذريل، عدنان، اللغة والبلاغة د. ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ت، ص133.

(5) شحاتة، محمد سعيد، العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر، د.ط، الهيئة العامة للثقافة، القاهرة، 2003، ص133.

وبالرغم من تعدد التعريفات لمفهوم التشبيه في كتب النقد والبلاغة، إلا أنه -جميعاً- تلتقي عند فكرة واحدة، وهي وجود علاقة أو مقارنة بين طرفين في صفة عقلية أو حسية، بهدف إبراز المعنى، وتوضيح الفكرة، وتمكينها في نفس المتلقي، وهذا ما تلتقي حوله الدراسات قديماً وحديثاً في تحديدها لمفهوم التشبيه.

2.1.2 أهمية التشبيه لدى القدماء:

إن من يقرأ في مصادر التراث البلاغي، سيلاحظ ذلك الاهتمام الكبير للبلاغيين القدماء بالتشبيه ودوره في التعبير الأدبي بشكل عام والتعبير بالصور الشعرية بشكل خاص. وقد ذكروا في دراستهم للتشبيه صفات التشبيه الجيد، وكذلك صفات التشبيه الرديء والدور الذي تؤديه الصورة التشبيهية في إبلاغ المعنى، وطرق التوصيل الفني التي يتوخى المبدع من خلالها القدر الأكبر من التأثير في المتلقي.

نقفُ بدايةً عند دراسة ابن طباطبا العلوي للتشبيه الذي يرى أن التشبيه يأخذ مادته من الواقع المحسوس للإنسان ولكن هذا لا يعني أن يكون التشبيه نقلاً حرفياً لهذا الواقع إذ يعبر الشاعر من خلال صورة تشبيهية تتناسب مع ثقافته ورؤيته الخاصة للأشياء، كما أنه تناول بالشواهد صور التشبيه المختلفة، وأنه كلما امتزجت صور التشبيه ببعضها البعض كان التشبيه أقوى وأكثر تأثيراً، وإبرازاً للمعنى، يقول: "ربما امتزجت ضروب التشبيه ببعضها البعض، فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء المشبه به معنيان أو ثلاثة معانٍ من هذه الأوصاف قوي التشبيه، وتأكد الصدق فيه، وحسن الشعر به"⁽¹⁾. ثم يورد شواهد كثيرة لضروب التشبيه، فمنها ما هو لتشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة كقول امرئ القيس⁽²⁾:

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً

(1) العلوي، محمد بن طباطبا، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت 1982، ص23.

(2) المصدر نفسه، ص17

لدى وكرها العناب والحشفُ البالي
وكذا تشبيه الشيء بالشيء حركةً وهيئة كقول الأعشى⁽¹⁾:-

غراء فرعاء مصقولٌ عوارضها

تمشي الهوينا كما يمشي الوجي الوحل

وتشبيه الشيء بالشيء معنى وصورة كقول النابغة⁽²⁾:-

فإنك كالليل الذي هو مدركي

وإن خأتُ أن المتأى عنك بعيد

وغيرها الكثير من الشواهد التي دأبت كُتب التراث البلاغي على تناولها وتحليلها، وهو في ذلك كله يركز الدراسة والتحليل على الدور الذي يقوم به التشبيه في إبراز المعنى بصورة مشحونة بالقدر الأكبر من الطاقة الإبداعية التي تنفذ إلى ذهن المتلقي، وتحثه على التخيّل وإعمال الفكر، والاستجابة الانفعالية لتلك الصور التشبيهية عندما تتعد اللغة عن المباشرة في النقل، وتنحو باتجاه استخدام لغة فنية تختلف عن لغة الكلام بمستواه العادي الخاضع لمعايير اللغة وقواعدها.

ويذهب العسكري في الصناعتين بنفس المذهب في تركيزه على دور التشبيه في تزيين المعنى وتوضيحه، حيث يقول: " والتشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً، وهذا ما أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه، وقد جاء عن القدماء وأهل الجاهلية من كل جيل ما يستدل به على شرفه وفضله وموقعه من الكلام بكل لسان"⁽³⁾.

أما ابن رشيق القيرواني فقد قدم فصلاً طويلاً في كتابه العمدة تنبه فيه إلى تأثير الزمن في التشبيه، فلكل زمان تشبيهات ولكل بيئة ما يناسبها من التشبيهات والتشبيه يقوم أيضاً بدور تقريب المعنى إلى المتلقي، وإن كان في الأصل بعيداً

(1) العلوي، المصدر السابق، ص 21.

(2) العسكري، أبو هلال الحسين بن عدي، الصناعتين، تحقيق فميحة مفيد، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت 1981، ص 90.

(3) المصدر نفسه، ص 261.

"فالتشبيه والاستعارة يخرجان الأغمض إلى الأوضح، ويقربان البعيد"⁽¹⁾. ويركّز ابن رشيّق القيرواني على الأثر النفسي للتشبيه، فالتشبيه "له دلالة النفسية لما فيه مـن إقامة صلة وعلاقة بين أمرين ليوضح الأديب به شعوره، ويبرز به فكرته ويجليهـا كي تؤثر في نفس القارئ أو السامع أقوى تأثير وأعمقه"⁽²⁾.

لقد تميزت نظرية عبد القاهر الجرجاني إلى التشبيه ودوره، فقد ركّز اهتمامه على الجانب التأثيري للصورة الأدبية، ووقع التأثير البياني في النفس، وعمل على التماس العال والأسباب لجمال الصورة الأدبية وتأثيرها في مناحي النفس وأغـوار الشعور، وبالتالي فإن الصورة المعتمدة على التشبيه تكـون جودتهاـ في نظـر الجرجاني بمدى تأثيرها في المتلقي، فكلما كان التباعد بين طرفي التشبيه كبيراً يكون تأثيره أكبر في المتلقي، خاصةً إذا كان التباعد بين طرفي التشبيه كبيراً، بحيث يستفز المتلقي ويحثه على التفكير في الصورة الشعرية، يقول: "إذا انسـتقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشئيين، كلما كان أشد، كانت النفوس أعجب، وكانت النفوس له أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب"⁽³⁾. فالتشبيه الجيد في نظر الجرجاني هو الذي يثير الغرابة والعجب، بحيث يؤدي ذلك إلى إثارة المتلقي ويحدث عنده نوعاً من الدهشة والاستغراب، لكن الجرجاني ركّز في دراسته لألوان التشبيه على تشبيه التمثيل، لأنه يحتاج إلى طویل أعمال للفكر وصعوبة في الوصول إلى المعنى "فالمعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجـك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه، وما كان منه أطـف، كان امتناعه عليك أكثر، وإبائه أظهر، واحتجابه أشد"⁽⁴⁾. وهذا ما يجعل المعنى في التمثيل أشد تأثيراً في النفوس، لما له من دور في إبراز المعنى، ودفع للمتلقي نحو

(1) القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ص242.

(2) المصدر السابق، ص415.

(3) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة في البيان تحقيق محمد رشيد رضا، أسامة صلاح الدين منمنية، ط1، دار إحياء العلوم، بيروت، 1992، ص169.

(4) الجرجاني، المصدر السابق، ص182.

التفكير لاستخلاصه والاستجابة لإبلاغية الصورة التشبيهية التي أبدعها الشاعر "فمن المركز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه كان نيئه أحلى، وبالميزة أولى فكان موقعه من النفس أجل وأطاف"⁽¹⁾.

فالجرجاني يشيد بتشبيه التمثيل ويقرر أنه كلما كان المشبه به -في التمثيل- الذي يحتاج إلى إثبات وبرهان غريباً نادراً، كان ذلك أوقع في النفوس وادى العقول، ويتخذ من هذا مقياساً عاماً في التشبيه فكلما اشتد التباعد بين الشبهين، كان ذلك أمتع للعقول وأطرب للنفوس، كما يقرر أن التشبيهات قد تفقد طرافتها وجمالها -لكن- الاستعمال والشيوع حتى تُصبح مبتذلة وعلى هذا فالتشبيه الذي يؤثر في النفس هو التشبيه المبتكر الذي يرجع في أغلب أحواله إلى الجمع بين المتباعدين.

وبالنظر إلى رأي البلاغيين القدماء في التشبيه ودوره في تكوّن الصورة الشعرية، نجدهم يؤكدون على تأثير التشبيه في المعنى وتقوية الطاقات الإبداعية للتعبير الأدبي، فهو "يكسو المعنى أبهة، ويرفع من قدره، ويضاعف من قواه -في تحريك النفوس"⁽²⁾.

3.1.2 إبلاغية التشبيه:

يعد التشبيه من أبرز ألوان البيان التي تحتوي طاقات إبلاغية كبيرة، وشحنات انفعالية عالية تثير المتلقي وتُحلق به بعيداً في سماء التصوير "والتشبيه له دلالة نفسية لما فيه من إقامة صلة وعلاقة بين أمرين ليوضح الأديب به شعوره، ويبرز به فكرته ويجليها كي تؤثر في نفس القارئ"⁽³⁾.

لقد أدرك البلاغيون القدماء ما للتشبيه من قيمة في تشكيل الصورة الشعرية؛ لذا فإن أغلب كتب البلاغة القديمة تناولت التشبيه وأشكاله وخصائصه ودوره -في الجمع بين الأشياء المتنافرة، وقدرته على تصوير المعنى وإجلاله أم-ام المتلقى-،

(1) الجرجاني، المصدر السابق، ص 182.

(2) منصور، عبد الرحمن، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس، د.ط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1977 ص 419.

(3) منصور، المرجع السابق، ص 415.

بطريقة تجعل وجدانه يهتز إزاء القدرة الخلاقة للمبدع على إيجاد علاقات جديدة بين الأشياء، حيث أن "مرجع التأثير ليس مرتبطاً بمقدار المعنى، وإنما مرتبط بكيفية بروزه، ووسيلة إدراك النفس له فإدراكه في الصورة المشاهدة يزيد النفس أنساً به وقبولاً له"⁽¹⁾.

إن دراسة التشبيه لدى القدماء تعود بشكل رئيس إلى اعتباره من أهم أدوات التعبير الجمالي عند الشاعر، ويظهر براعته واقتداره، ومن هذا المنطلق فقد تناولوه البلاغيون بالدراسة والتحليل، وتحدثوا عن جوانبه المختلفة من حيث الأفراد والتعدد، الأفراد والتركيب، والقرب والحشية والمعنوية أو العقلية، وقد حاول النقاد الكشف عن العال الجمالية وراء الصور التشبيهية الكثيرة التي تحفل بها الشواهد الشعرية، وأثرها النفسي الانفعالي لدى استقبال المتلقي لها، وبالتالي الكشف عن القيم البلاغية لهذه الصور، ولو بشكل سطحي مباشر في أغلب الأحيان "ولكنه يفتح قلوب المتأثرين النفسي للتشبيه اشتراطوا أن يمثل الغائب الخفي الذي لا يعتاد بالظواهر المحسوسة، فيكون حسن هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد، أو يمثل الشيء بما هو أعظم وأبلغ وأحسن منه، فيكون حسن ذلك لأجل الغلو والمبالغة"⁽²⁾.

إن دراسة إبلاغية التشبيه كأسلوب فني ترتكز بدايةً على ابتعاد التشبيه عن اللغة العادية، وتؤسس للفن والجمال، وتروم التأثير في القارئ أو المستمع، بلغة فنية وطريقة مخصوصة في التصوير وتقريب المعنى إلى ذهن المتلقي، فاللغة هي أداة التعبير عن الأفكار والمعاني بطرق وأساليب مختلفة، عن العبارة العادية المحسوسة والمعنى واللغة، إلى المستوى الفني من اللغة، وهو مستوى متعدد المعاني والأساليب ودرجات الإبلاغية والتأثير، التي تضيق وتتسع وفقاً لأسلوب المبدع وقدرته على استغلال طاقات اللغة وأدواتها بما يكفل أعلى درجات التأثير والانفعال في نفس المتلقي.

(1) أبو موسى، محمد التصوير البياني "دراسة تحليلية لمسائل البيان" ط2، دار التضامن للطباعة، القاهرة، 1980 ص131.

(2) منصور، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، ص378.

إن النظر في أي قصيدة شعرية، يقود بالتأكيد إلى ملاحظة اتكـاء الـصورة البلاغية للشاهد الشعري على التشبيه بصورة رئيسة "فقيمة التـشبيه فـي تـشكيل الصورة الشعرية غير خافية، حيثُ تتجلى في إضفاء أبعاد حـسية أو ملموسة أو تقريبية أو نفسية أو تشخيصية على ظـلال التـشكيل المـستخدم فـي الـشعر"⁽¹⁾. وبالرجوع إلى الشواهد الشعرية ومحاولة استجلاء الطاقات البلاغية نلاحظ أن هناك علاقة قوية بين طبيعة الصورة التشبيهية والمدى الذي تبثه من شحنات تأثيرية باتجاه إقناع المتلقي بالمعنى الذي يريده الشاعر وحفزه على التفاعل مـع الـصورة الشعرية. وبدليةً نفقُ مع هذا الشاهد الشعري لأبي بكر الخالدي وهو مـن شـواهد التشبيهات المفردة حيث يقول⁽²⁾:

ياشبيه البدر حسناً وضياء ومنا
وشبيه العُصن ليناً وقواماً واعتدلاً
أنتَ مثْلُ الورد لوناً ونسيماً وملا

إن الصورة الشعرية في الأبيات السابقة صورة بسيطة تعتمد على تشبيه مباشر وصريح، فهو تشبيه مفرد "مرسل مفصل". بالرغم من تضاد التشبيهات في تأكيد المعنى وإبرازه في الأبيات الثلاثة معاً، إلا أن الشحنات البلاغية في الصورة أول مما هي عليه في أنواع التشبيه الأخرى، مروراً بالتشبيه البليغ، ووصولاً إلى التمثيل والتشبيه المركب، حتى إن يذكر وجه الشبه في الشطر الثاني، لكل بيت مـن الأبيات الثلاثة، وبالرغم من تزيينه للصورة، إلا أنَّه - فيمـا أرى - أسـهم فـي تخفيض الطاقات الانفعالية للصورة، خاصةً وأن الغموض في الصورة والتباعد بين طرفي التشبيه، من الأمور التي ترتفع بابلاغية الشاهد، ومدى تأثيره فـي المتلقـي، وفق ما رآه النقاد قديماً وحديثاً، فهناك ارتباط بين زخم وغزارة الطاقات البلاغية

(1) شحاته، العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية، ص 133.

(2) الفزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، الإيضاح، قدم له وشرحه علي بو ملحم، ط2، دار مكتبة الهلال، بيروت 1991، ص 267.

للشاهد البلاغي، وابتعاد الصورة في الشاهد عن المباشرة في المعنى، إلى حد فكري المتلقي على التأمل بين العناصر المتعددة للصورة الشعرية المركبة، بحيث أنه لا يمكن للغة بمستواها الإفهامي الخالص، أن تؤدي الصورة الجمالية للتشبيه، انظر إلى التعبير عن الصور الواردة في الأبيات بلغة عادية:-

وجهك جميل

جسدك مستقيم لين

أنت جميل

وغيرها من الجمل التي من الممكن أن تؤدي المعنى بصورة مباشرة بعيدة عن اللغة الجمالية التي تتوفر على شحنات انفعالية إضافية، تتولد جـراء توظيف ف التشبيه من خلال استغلال إمكانات اللغة الفنية ولعلـل تعدد التشبيهات وتتابعها والمشبّه واحد أضفى على الصورة سحراً إضافياً ضاعف من إبلاغة التشبيه، وقدرة المبدع على لفت انتباه المتلقي، وبالانتقال إلى الشاهد الثاني وقول امرئ القيس⁽¹⁾:

وليل كموج البحر أرخى سدوله

علي بأنواع الهموم ليلتي

بالرغم من أن الشاهد الشعري يقوم على تشبيه الليل بموج البحر، إلا أن دلالة التشبيه لم تقف عند الإشارة إلى أن هموم امرئ القيس التي تموج في ليله متعبة، هموم ممتدة متتابعة كموج البحر - وإنما فيه أشياء أخرى كثيرة، ففيه معنى الإحساس بالقلق الطاحن الذي يتمثل في فوران الموج وصخبه وتدفعه، ثم فيه إحساس بالرهبة والوجل ومواجهة هول مدمر رهيب؛ لأن البحر فيه معنى القهر والعلو والابتلاع في بواطنه المظلمة السحيقة، ولا شك أن الهموم التي كان يعانيها الشاعر في هذا الليل كانت هموماً قاهرة وغالبة، فالشاعر لم يجعل هموم ليله تموج موجاً كموج البحر هكذا عفواً، وإنما هداه إلى ذلك حال يعانيها.

(1) العلوي، محمد ابن أحمد بن طباطبا، عيار الشعر تحقيق وتعليق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، دط، القاهرة 1956 ص27، الصناعتين ص269.

إن الشاعر في حقيقته لم يكن هائناً في حياة ناعمة، ولعل العبث الذي نراه في شعره مظهر من مظاهر القلق الطاحن والهروب من واقع نفسي كئيب، ومثل هـ ذا التشبيه وما ينطوي عليه من طاقاتٍ إبلاغية كافية، تبدأ بالتكشف من خلال تفاعـل المتلقي مع الصورة، وربط الشاهد بالأبيات التي قبله والأبيات التي تليه، والتـشبيه هنا يحتوي على إحياءات هامة تفتح باباً للرؤية البعيدة. ولا يكفي أي تعبيـد رـبلغة عادية للحصول على نفس القيمة الإبلاغية، إذا ما تجردت اللغة للمستوى الإفـهمي فقط، كأن نقول:

ليلٌ كله هم ومعاناة

أو ليلٌ فيه معاناة كبيرة

لقد استطاع امرؤ القيس أن يختزل تجربته في المعاناة من واقعـه النفسي الكئيب في لغةٍ فنية حلفت به من خلال الصورة الشعرية، وبطاقات إبلاغية كبيرة، يتلمسها المتلقي بمجرد أن يقرأ أو يسمع الشاهد الشعري فتثور عواطفه وخياله، مما يحدث لديه تلك المتعة واللذة الذاتية. وبالانتقال إلى التشبيه الـضماني فإن درجة إبلاغية الشاهد تأخذ بالارتفاع، ولعل مبعث ذلك ما فيه من تركيب، وكونه يتخطى الصورة المألوفة للتشبيه "فهو تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يلمحان في التركيب"⁽¹⁾.

إن التعبير في التشبيه الضمني يعتمد على أسلوبٍ يوحي بالتـشبيه، دون أن يصرح الشاعر بذلك، كما أن فيه تفتناً في أساليب التصوير، والنزوع إلى الابتكار والتجديد، بحيث يقيم الشاعر البرهان على الحكم المراد إسناده إلى المشبه، مع رغبة الشاعر في إخفاء معالم التشبيه، ودفع المتلقي نحو التفكير في الـصورة والتفاعـل معها، لأنه كلما كان التشبيه مثيراً لذهن المتلقي، كان أبلغ وأكثر تأثيراً في النفس. بالنظر إلى قول أبي الطيب المتنبي⁽²⁾:

(1) عتيق، عبد العزيز، علم البيان، ط1، دار الأفاق العربية، القاهرة، د.ت، ص101.

(2) الفزويني، الإيضاح، ص 406، ابن الأثير، المثل السائر، ق2، ص29، الجرجاني، أسرار البلاغة، ص160.

فإن تُفَق الأَنام وأُنَتَ منهم

فإن المسك بعض دم الغزال

نلاحظ ما في هذا الشاهد من ارتفاع مستوى الطاقات الإبداعية في التشبيه الضمني، فالمتلقي إزاء حقيقة أن الممدوح واحد من الناس على الرغم من تفوقه عليهم في الرتبة والتميز ويأتيه الدليل على ذلك في الشطر الثاني من الشاهد بصورة تعزز ادعاء الشاعر، وتأتي كبرهان على إمكانية ما يدعيه، والمهم هنا أن الشاعر يستغل إمكانيات اللغة في صياغة الصورة التشبيهية، حيث يلمح التشبيه من خلال السياق ولا يصرح به مباشرة كما هو معهود في التشبيهات الأخرى، فلا يمكن بأي حال فك التلاحم بين أجزاء الشاهد واستخلاص المشبه والمشبه به بشكل مباشر، فالعلاقة في الشاهد وأمثاله بين المشبه والمشبه به تجيء على شكل صورتين، وكذا وجه الشبه بين طرفي التشبيه، فتظهر صورة الممدوح وهو يعد من الناس على الرغم من تفوقه عليهم في المكانة، وتميزه في المرتبة في كل شيء، وهذا يشبه برأي الشاعر صورة المسك الذي يستخلص من دم الغزال على الرغم من افتراقه عنه في الرائحة والصفات، ووجه الشبه صورة شيء متميز ومتفوق على الجـزاء الذي يستخلص منه ويختلط به. ومن الملاحظ أن محاولتنا تقريب التشبيه في الصورة إلى لغة مباشرة أمر جد عسير؛ لأنه يذهب بالمعنى بعيداً، ويضعف قوة التأثير في نفس المتلقي، والتي توفرت عليها الصورة التشبيهية من خلال الشاهد أنظر إلى قولنا مثلاً:-

الممدوح متميز على غيره من العباد

أو مكانة الممدوح عالية سامقة

أو غيرها من التعبيرات التي لا ترقى إلى درجة إبداعية الصورة، وما تثيره من انفعال في نفس المتلقي حتى إن تبسيط التشبيهات التي يمكن انتزاعها من الشاهد بصورة جزئية كقولنا:-

الممدوح كالـمسك

بعض الأنام كالدّم

إذا صح اجتزاؤها بهذه الطريقة، فإن هذا الاجتزاء يفقد اللغة ما أرادّه الشاعر من الصورة التي أبدع صياغتها في الشاهد الشعري بما فيها م- ن حك-م أت-ى ب-ه الشاعر، ثم تلك الحجة التي يسوقها دليلاً على صحة ما يدعيه.

ولعل في التشبيه الضمني اقتراب كبير مما أرادّه الأُدماء للتشبيه م- ن دق-ة وخفاء يوصلان إلى الإبلاغية المتوخاة من الصورة، بحيث تكون اللغة أبلغ ت-أثيراً في النفس مما هي عليه في مستواها المعياري الذي يراد به الإفهام فقط، دون النظر إلى الناحية الجمالية التي تتوفر في اللغة الفنية لا لغة الحقيقة والتعبير المجرد وه-ذا هو المستوى الثاني من اللغة، وهي اللغة الانفعالية الت-ي تق-وم على الاس-تعارة والكنائية، والتشبيه، وغيرها من ضروب البيان والبديع، بحيث تُصبح لغة الآداب أكثر تأثيراً في نفس المتلقي ومخيّلته⁽¹⁾.

أما في تشبيه التمثيل "وهو نمط تشبيهي يعتمد على وجه الشبه المنتزع م- ن متعدد"⁽²⁾ فإن الشحنات الإبلاغية في صورته تبُلغ أعلى درجاتها؛ لأنه أبلغ من غيره، لما يحتوي عليه وجه الشبه فيه من تفصيل يحتاج إلى إمعان فكر وتدقيق نظر، وكذا الذهن في فهمه، لاستخراج الصورة المنتزعة من أمور متعددة حسية كانت أو غير حسية، وتكتسب الصورة من خلال التشبيه التمثيلي قوة كبيرة تجعلها أكثر عمق-اً وتأثيراً في المتلقي، ومن ذلك قول بشار بن ب-رد ف-ي وصد-ف معركة ش-ديدة الوطيس⁽³⁾:-

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا

وأسياقنا ليلٌ تهاوى كواكبها

(1) انظر. درابسة، محمود، الإبداع والتلقي، (قراءات في النقد العربي القديم)، د. ط. مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد 2003، ص 74 - 75.

(2) عطية مختار، علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلفات السبع، د. ط. دار الوفاء لعنوا الطباعة والنشر، الإس-كندرية 2004، ص 27.

(3) العسكري، الصناعتين ص 272، الفيرواني، العمدة ج 2، ص 291، الفزويني، التلخيص ص 254، الفزويني، الإي-ضاح ص 199 الجرجاني، دلائل الإعجاز ص 134.

يتأتى جمال التشبيه وروعته في هذا الشاهد من عقد هـ - ذه الم - شابهة بـ ين صورتين مبتكرتين تمثلان طرفي التشبيه، حيث أبدع الشاعر في إيجاد تلك العلاقة بين طرفي التشبيه، ونحن إزاء هذا التصوير نحس إحساساً حقيقياً بلوحـة متكاملة تتآزر عناصرها وتتجانس ألوانها لتقديم صورة حسية مفعمة بالمعنى الذي أدت إليه الصورة التشبيهية التي ابتكرها الشاعر بمشهد حي من نفسه وكذف أعماقه الذاتية.

لقد استطاع الشاعر بهذه الصورة تصوير مشهد من مشاهد المعركة، يمكن المتلقي من تخيله والإحساس بروعته، من خلال التأليف بين أشياء متباعدة والتقريب بينها، فخلق من خلال الصورة عالماً فنياً مؤثراً تأثيراً قوياً في نفوس المتلقين، فأدت الصورة دوراً إيجابياً، لما تتمتع به لغة الشاهد من حيوية وحركة، جعلت الشحنات البلاغية، والتأثيرات النفسية في أعلى درجاتها. وقد جاءت لغة الشاهد لغة فنية تجاوزت الدلالة المباشرة للألفاظ على الأشياء المحسوسة في الواقع الخارجي، بطريقة تعجز اللغة العادية عن أداء معانيها التي أرادها الشاعر، وربما استطاعت اللغة بمستواها المعياري وصف هذا المشهد من مشاهد المعركة، لكنه بالتأكيد ستفتقر إلى ما تثيره الصورة من مشاعر الإعجاب والافتتان الذي تتوفر فيه - فمن الممكن أن نقول:-

إن المعركة كانت شديدة ومثيرة للغبار

بحيث بدت أجواء المعركة داكنة مظلمة، وازداد وضوح لمعان السيوف فيها. إن مثل هذا التعبير وما يقاربه، بلغة مباشرة بعيدة عن التصوير والفن الأدبي، تفتقر إلى التأثير والانفعال الذي يؤديه تشبيه التمثيل في الشاهد السابق، حيث أن الصورة غير المتوقعة التي أتى بها الشاعر، وقدرته على استثمار اللغة لعب دوراً إيجابياً نشيطاً في الإقناع الفني، وتحريك مشاعر المتلقي. ومثال ذلك أيضاً قول أبي طالب الرقي⁽¹⁾:-

وكان أجرام النجوم لوامعاً

(1) الفزويني، الإيضاح ص199، ص214، ص222، الجرجاني، أسرار البلاغة ص209، ص139، ص155.

درر نُثْرَن على بساطِ أزرق

وفي هذا الشاهد الشعري يشبه الشاعر النجوم طالعَاتٍ في السماء مفترقَاتٍ مؤتلفات، وقد مزجت زرقة السماء بياض نورها، بدرٍ منشورٍ على بـساطِ أزرق، وبمحاولة تبسيط التشبيه، وتقريبه إلى لغةٍ مباشرة، يمكننا أن ننتزع من الشاهد تشبيه النجوم بالدر، وتشبيه السماء بالبساط الأزرق، لكننا سنلاحظ بالتأكيد فقدان الصورة جمالياتها وطاقاتها الإبداعية المتأتمية من التركيب في الصورة الشعرية حيثُ تغيب بقية عناصر الصورة، والتي لا يمكن التعبير عنها بلغةٍ تقريرية مباشرة، فقد لوحظ التركيب في الصورة دوراً رئيساً في دفع المتلقي نحو التخيّل للمشاهد الجمالي وفي طرفي التشبيه، فالصياغة اللغوية من خلال الصورة هي التي أضفت الناحية الجمالية الفنية على اللغة، فالتعبير المباشر قد يوصلنا إلى الفكرة التي أرادها الشاعر، لكن اللغة المباشرة تفتقر إلى الهدف الانفعالي التأثيري الذي تؤديه اللغة الجمالية، وتختفي الطاقات الإبداعية بمجرد نثر البيت وشرح فكرته.

ومن أشكال التشبيه التي تتمتع بقدر عالٍ من الطاقات الإبداعية، والتأثير النفسي في المتلقي، التشبيه المتكئ على التخيّل، ومثال ذلك قول أبي طالب الرقي⁽¹⁾:

ولقد ذكرْتُكَ والظلام كأنه

يوم النوى وفؤاد من لم يعشَقْ

فإنه لما كانت أيام المكاره توصفُ بالسوادِ توسعاً، فيقال اسود النهـار في عيني وأظلمت الدنيا علي، ولما كان المحب يفترض القسوة فيمن لم يعشَقْ، وكذا إن القلب القاسي يوصفُ بالسوادِ توسعاً، فقد تخيل الشاعر العاشق يوم النوى وفؤاد من لم يعشَقْ شيئين لهما سواد، وجعلهما أعرف به وأشهر من الظلام فشبه بهما، وقد أتاح التوسع في استخدام اللغة بإضفاء صفة السواد على الليل، وكذا على قلب الذي يبادل عاشقه بعشَقٍ مثله – أتاح للشاعر الحرية في إطلاق العنان لخياله، ممّـداً

(1) الجرجاني، أسرار البلاغة ص18، الفزويني، التلخيص ص245، الفزويني، الإيضاح ص195.

للمتلقي صورة خيالية جذابة وغير متوقعة، وقد جعل كثير من النقاد الغرابة - في التشبيه والتباعد بين طرفيه، أساس بلاغة التشبيه وجماليته، حيث ينتقل بالسامع من شيء معهود مألوف إلى شيء طريف يشابهه، أو صورة بارعة تملأه، وكلما كان هذا الانتقال بعيد المنال قليل الحضور. بالبال ممتزجاً بقليل من الخيال كان التشبيه أروع وأمثل، وأكثر تأثيراً في المتلقي وأدعى إلى إعجاب النفس به، حيث قام الخيال بدور كبير في دفع الطاقات الإبداعية للتصاعد، فلا يمكن أن يخطر ببال المتلقي تشبيه الظلام بيوم النوى وفؤاد من لم يعيش وهنا تحدث المفاجأة، وتحقق الالفة الجمالية لدى المتلقي.

إن ألفاظ الشاهد الشعري السابق لا يمكن اختيارها متباعدة، لأنها إذا التفت بطريقة مبعثرة خارج إطار الصورة لن تحدث إلا مفارقات قد تثير فينا الاستغراب، أما في الصورة التشبيهية، فقد تمكن الشاعر معتمداً على التخيل من امتلاك الطاقات الإبداعية من خلال استغلال إمكانيات اللغة لصنع التأثير النفسي والفني، والعلاقة بين طرفي التشبيه في الشاهد، ليست علاقة منطقية بقدر ما هي علاقة قائمة على الخيال الذي استطاع الشاعر من خلاله أن يحدث التأثير في المتلقي من خلال الصورة الجديدة والتي لم تعتمد التعبير المباشر.

إن التشبيه وبمختلف أشكاله سواء أكان مفرداً أو مركباً يتوفر على شحنا انفعالية إبداعية تتفاوت من شكل إلى آخر، حتى في أشكال التشبيه التي عابها النقاد ولم يستحسنوا كثيراً منها، فإنها تحتوي قدر كبير من الطاقات الإبداعية، والشحنات الانفعالية المؤثرة في المتلقي، والتي مبعثها مخالفة الأعراف، والانحراف بدلالات اللغة عن المألوف، ومن أمثلة ذلك قول محمد بن وهيب الحميري - في التشبيه المقلوب⁽¹⁾ -:

وبدا الصباح كأن عُرتَه

وجه الخليفة حين يمتدح

(1) الفزويني، الإيضاح، ص 208، الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 177.

فقد خالف الشاعر العرف السائد وقلب التشبيه من قبيل المبالغة في إبهاز المعنى، فالمشبه به أصبح مشبهاً مدعياً أن الصباح على قوة إشراقه، وسطوع ضيائه، اقترب من قوة إشراق وجه الممدوح، على اعتبار أن الأصل في المبالغة القوة والوضوح في المشبه به وقد أسهم هذا الادعاء، والمبالغة في إشراق الممدوح في التأثير في المتلقي، ولفت انتباهه اتجاه طرافة التشبيه على غير ما هو متوقع، وكذا في التشبيه الذي يخالف العرف، كقول المرار⁽¹⁾:-
وخال على خديك يبدو كأنه

سنا البدر في دعاء بادجونها

فمن المعروف أن الخال أسود والخذ أبيض، فقد عكس الشاعر التشبيه، وقد اكتسبت الصورة طرافة وجدة ساهمت في إثارة المتلقي ولفت انتباهه، والوقوف أمام الصورة التشبيهية موقف التأثر والانفعال لصورة لم تكن متوقعة. وهذا هو ما فعله ابن رشيق القيرواني في صورته التشبيهية الغريبة، والتي عدها بعض النقاد من التشبيه الفاسد لعدم اشتراك الطرفين في وجه الشبه، حيث قال⁽²⁾:-
غيري جنى وأنا المعاقب فيكم

فكأنني سبابة المتندم

فبالرغم من أن التشبيه فاسد - وفق ما رآه النقاد - إلا أن فيه قدراً من الشحنات الإبداعية نتيجة لغرابة التشبيه والبعد بين طرفيه، وقد عد بعض النقاد على الطرف الآخر الغرابة في التشبيه مدعاة للتأثير في المتلقي، ودفعه نحو الانفعال بالصورة. ومهما يكن من أمر فإننا نلاحظ أن التشبيه كالماتجاه نحو الغرابة والتركيب في الصورة، زادت الطاقات الإبداعية للصورة التشبيهية، وأصبحت أكثر تأثيراً بحيث تؤدي وظيفتها الحيوية في التعبير الأدبي، وتكتسب فاعلية أكثر في نفوس المتلقين، وتجعلهم أكثر انجذاباً نحو الصورة وتفاعلاً معها. بحيث تبدأ

(1) العسكري، الصناعتين، ص112.

(2) الفزويني، التلخيص، ص249.

الطاقات الإبداعية في مستوى منخفض في التشبيه المفرد، وتأخذ بالتصاعد مع تعدد التشبيهات وتعدد وجه الشبه، إلى أن تصل قمة التأثير في التشبيهات المركبة كالتشبيه الضمني والتمثيل. فاللغة والتوسع في دلالات الألفاظ في الصور التشبيهية المركبة يشحن اللغة بقدرات إبداعية كبيرة، وذلك عندما تذهب اللغة بعيداً جداً عن المباشرة، والاستخدام الوضعي في مستواه الأول لمعطيات اللغة، وتتجه نحو لغة أدبية مبتكرة تحقق اللذة للمتلقي، من خلال تفاعله مع الشاهد وإيحائه، حيث أن الشاهد البلاغي عميق وغني بطاقاته الإبداعية، التي تدخل في نفس المتلقي اللذة، وتستفزّه نحو النشوة والانفعال. فالصورة التشبيهية تخلق عالماً فنياً متوازناً تتألف فيه الأشياء وتتآخى وتتعاقد في ود جميل، ومن ثم تكون لها هذه القوة الساحرة على التأثير في النفوس التي تدهش وتُعجب، ثم تنفعل وبذلك تؤدي الصورة التشبيهية دوراً إيجابياً في الإقناع الفني⁽¹⁾.

2.2 الكناية

1.2.2 مفهوم الكناية

من ألوان البلاغة التي تتمتع بقوة تأثيرية، وشحنات انفعالية مثيرة الكناية. التي تشكل جزءاً مهماً من أنماط التخاطب في اللسان العربي، متمثلة في كثير من العبارات الدارجة على الألسن بعفوية مطلقة.

والكناية بمعناها البسيط (التلميح والإيحاء) تنقلنا إلى إرث هائل من هذا اللون البلاغي الذي يغطي مساحة كبيرة من الفصيدة العربية، منذ العصر الجاهلي وحتى يومنا هذا.

لعل من المفيد أولاً المرور بآراء البلاغيين والنقاد القدماء، قبل البدء بكشف دور الكناية في إبداع الشاهد الشعري، والآثار النفسية التي تتركها

(1) انظر. عثمان، عبد الفتاح، التشبيه والكناية، (بين التنظير البلاغي والتوظيف الفني)، د. ط. مكتبة - الشباب، القاهرة 1993 ص 95.

في المتلقي، وحفزه على اكتشاف المعنى المتواري في القيمة البلاغية، أو الطاقة التأثيرية الكامنة في الشاهد البلاغي الكنائي.

تراوحت أراء القدماء في الكناية بين إخفاء المعنى بخـرق المستوى المعياري للغة، حيث درست عند بعضهم دون تمثيل بينها وبين التعريض أو الإرداف أو المماثلة⁽¹⁾. مثل أبو هلال العسكري وابن سنان الخفاجي وأسماء بن منقذ وغيرهم، وبعضهم أطلق الكناية على الضمائر، أو ربطها بمفهومها اللغوي. كما فعل أبو عبيد وابن قتيبة وقد مدح زكريا بن ميمونهم في الإرداف والكناية، والبعض الآخر سماها الإرداف أو التعريض مثل السحق بن وهب وابن عبد ربه الأندلسي. ومنهم من أفرد لها باباً خاصاً كما فعل الجاحظ في البيان والتبيين⁽²⁾، وابن الأثير في المثال السائر والجرجاني في دلائل الإعجاز، ومنهم ابن المعتز الذي عقد فصلاً خاصاً للكناية في كتابه البديع، ولكن دون أن يقدم إضافة جديدة في الموضوع.

وقد حظيت الكناية باهتمام عام عديداً كبيراً من البلاغيين العرب حيث تزخر مصادر البلاغة القديمة وتاريخها بعشرات التسميات لأوان الكناية، يلاحظ من خلالها أن هذه الآراء تباينت في النظرة إلى أقسام الكناية، ومن ثم تباينت في وضع حد جامع لمصطلح الكناية. وبالنظر إلى جهة إلقاء القاء في حد الكناية، نستطيع القول إن تلك الجهة ودلتها على وجه ود معنيين للتعبير الكنائي معنى مباشر مرتبب عنده اللغة بمستواها الإفهامي البسيط، ومعنى آخر يتواري خاف المعنى المباشر يتصل بالطاقة البلاغية للكناية، والتي عبر القدماء عن معناها السطحي بالدور البلاغي للكناية.

ولعل في دراسة إلقاء القاء للكناية بشكل عام اتفاد على أن الكناية إطلاق لفظ وإرادة لازم معناه، وهي على هذا الأساس تحمّل معنيين، معنى

(1) من هؤلاء الجرجاني والفزويني وابن رشيق القيرواني وابن الأثير والمبرد وغيرهم.

(2) وقد سمي الجاحظ هذا الباب "باب من اللفظ وفهم الكنايات والرموزات".

قريباً وآخر بعيداً، والمعنى البعيد - د هـ - و المعنى المع - ول عليه - في التعيين - ر الكنائي بشكل عام، والشاهد الشعري بـ شكل خـ اص. على اعتبار أن الشعر يمثل الميدان الأرجح - ب لا - صورة البيانية الزاخرة بطاقات إبلاغية عالية الانفعال "يتجاوز أثرها دلالة التركيب إلى مستويات دلالة النص كله"⁽¹⁾.

2.2.2 مدخل لإبلاغية الكناية

لقد استقر البلاغيون - كما أسلفت - على الـ رأي القائل بـ أن الكناية إطلاق لفظ وإرادة لازم معناه، فالأسلوب الكنائي وفقاً له - ذا التعريف - ف، لا يـ راد به معناه الأصلي، وإنما معنى آخر - ر يـ - م - ن المعنى الأول، ويـ شكل هـ - ذا التعريف الإيماءة الأولى لإبلاغية الكناية حيث تتجاوز العبارة العرف اللغوي إلى معان جديدة يظهر أثرها النفسى - في جـ - ب انتباه المتلقي - إلى المعنى البعيد، الذي قد يسود على المعنى الأول للتركيب اللغوي الكنائي، فالمتلقي يلتفت في كثير من الأحيان إلى المعنى الـ لازم دون الانتباه إلى المعنى الأصلي.

وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى دور الكناية بقوله إن الكناية أبلغ من التصريح، إنك لما كُنيت عـ ن المعنى زدت في ذاته، بـ ل المعنى أنك زدت في إثباته فجعلته أبلغ وأكد وأشد فليست المزية - في قـ - ولهم "جـ م الرماد" أنه دل على قرى أكثر، بل أنك أثبت له القـ رى الكثير مـ ن وجهه هـ - و أبلغ، وأوجبه إيجاباً هو أشد وادعيته دعوى أنه تـ بهـ - ا أنطـ ق، وبـ صحتها أو ثـ ق⁽²⁾. ويوضح قول الجرجاني أنه جعل المزية للكناية على التصريح، وهـ - ذه المزية جاءت من إثبات المعنى لا زيادته "فإن السبب في أن كـ ان للإثبات بهـ - ا مزية لا تكون للتصريح، أن كل عاقل - يعلم إذا رجع إلى نفسه، أن إثبات الـ صفة

(1) أبو الرضا، سعد، في البيئة والدلالة، د. ط، منشأة المعارف، الإسكندرية 1987، ص 171.

(2) انظر. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز تعليق وشرح عبد المنعم خفاجي، د. ط، مكتبة القاهرة، القاهرة 1976، ص 114

بإثبات دليلها، وإيجابها بما هو شاهد في وجودها، أكد وأبلغ -في ال- دعوى م- ن أن نجىء إليها فنثبتها هكذا ساذجاً غُفلاً⁽¹⁾.

لقد ربط الجرجاني دور الكناية -بالق- درة -على الإقناع العقلي؛ فتق- ديم المعنى مصحوباً بالدليل أبلغ م- ن إثباته -خلا- وأ- م- ن ال- دليل، وم- ن الدراسات الملفتة، والتي تقفُ على أعتاب الإيلاغية دراسة -الخف-اجي -في كتابه -سر- الفصاحة، والتي أظهر فيها كثيراً من التحليل، فلم تنحصر -على الت-سيمات التقليدية وسرد الشواهد، بالرغم من أنه ربطها بالتعريض كم-ا ه- و الحال عند سابقه، بقوله: "ومن هذا الجنس حسن الكناية عم-ا يج-ب أن يكنى -عنه-، -في الموضوع الذي لا يحسن فيه التصريح، وذلك أصل م- ن أصل -ول الف-صاحة، وشروط من شروط البلاغة، وإنما قلنا: -في الموضوع -وع ال- ذي لا يحسن فيه التصريح، لأن مواضع الهزل والمجون وإيراد الذ- وادر لا يليقُ به-ا ذاك، ولا تكون الكناية فيها مرضية، فإن لكل مقام مقالاً ولك-ل غ-رض فذ-اً وأسساً⁽²⁾". أما أبو يعقوب السكاكي فقد أخضع الشاهد الكنائي للمنطق -في كتابه -المفت-اح، وقد بدا ذلك في تقسيماته لها والتعريف الذي حدده للكناية -حيث قال: "الكناية لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادته معه وبه تف-ارق المج-از"⁽³⁾. ثم ي-ق-ول في موقع آخر من حديثه عن الكناية "وسمي ه-ذا الذ-وع كناية، لم-ا فيه م-ن إخفاء وجه التصريح، ودلالة كنى على ذاك كيف-ا تركب-ت دارت م-ع تأدية معنى الخفاء"⁽⁴⁾. وامتازت دراسة السكاكي أيضاً بالتحليل وال-شمول، فقد ذكر -التقسيمات الت-ي يمكن أن تك-ون للكناية "فالكناية تتف-اوت إل-ى التع-ريض والتلويح والرمز"⁽⁵⁾.

(1) الجرجاني، المصدر السابق، ص115.

(2) الخفاجي، ابن سنان، سر الفصاحة، شرح، عبد المتعال الصعيدي د.ط مكتبة ومطبعة محمد علي ص-يح وأولاده، القاهرة، 1969، ص155.

(3) السكاكي أبو يعقوب، مفتاح العلوم، ضبطه وعلق عليه نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ص238.

(4) المصدر نفسه، ص402.

(5) المصدر نفسه، ص403.

ويتضح من جهود القدماء في تناول إبلاغية الكناية والطاقت الكامنة في التعبير الكنائي، أنهم لم يتعمقوا في تحليل الشاهد الكنائي، فلتسمت دراساتهم بالتقليدية واقتفاء أثر سابقيهم، دون التفاد إلى إبلاغية الكناية: أو مقارنة مستوى اللغة المتواضع عليه، أو المستوى المنزاح من خلال الصورة البيانية المعتمدة على الكناية، فلم يتناولوا الأثر النفسي للكناية في المتلقي، مكتفين بالإشارة إلى أنها تثير إعجابه، وتلفت انتباهه من خلال التحول بين المعنى المباشر (الأصلي) والمعنى اللازم لهذا المعنى.

وبناء على مناهج النقد الحديث والدراسات اللغوية والألسنية، فإن الكناية من ألوان البيان التي تحمل قدرات إبلاغية خلقة، تثير في المتلقي فنياً ووجدانياً "فهي تبرز المعاني المعقولة في صور المحسسات، وتكشف عن معانيها وتوضحها، وتحدث انفعال الإعجاب"⁽¹⁾. وهذا الإعجاب والتأثير في المتلقي لا يمكن للغة المعيارية أن تؤديه؛ "لأنها وضعت بإزاء الأفكار لتعبر عن العقل الهادئ المحدود"⁽²⁾، بل يحتاج إلى لغة فنية تتبع د عن المستوى المألوف للغة، فيميل الشاعر إلى خلق لغة جديدة تنزاح بالكناية عن المعنى الموضوع، إلى معنى آخر وهو المعنى المتوخى، فتتضافر مجموعة من العوامل في الصورة والإيحاء وصولاً إلى الإبلاغية والتأثير، وخاصة في الكناية بمستواها التركيبي الواسع، يضاف إلى ذلك ما يسبق الكناية أو يتبعها ويسهم في رسم صورتها. "فالانفعالات قوة تعوزها لغة خاصة وهي التي يحتال لها الأديب فيؤلفها مستعيناً بالخيال"⁽³⁾.

فالشاعر يدفع باتجاه تطوير الخطاب فنياً من خلال اللغة الشعرية التي ترتقي فوق لغة التفاهم الاجتماعي "فينتقل بالخطاب إلى مرحلة أكثر

(1) منصور، اتجاهات النقد العربي، ص 430.

(2) المرجع نفسه، ص 430.

(3) المرجع نفسه، ص 430.

عمقاً، تكون فيها الصورة بتداخلاتها وسيلة خطاب جديد-ة، تنتقل بـ المتلقي مـن مجرد الإعجاب بالصورة إلى الانفعـال بهـا والاندماج فيهـا⁽¹⁾. ممـا يؤكـد بشكلٍ بدهي أن المتلقي حاضر فـي ذات المبدع أثناء تـشكيل عملـه الفني، وهذا يقود إلى المهمة الإبلاغية التي يسعى إليها المبدع تـأثيراً وتـشكيلاً جديـداً يخرق اللغة المعيارية، ويبحث عن علاقات جديـدة وبيـن الألفاظ، علاقات لا يمكن الوقوف على وصف مباشر لـها، وهـذا سـماه النقد اللغوي الحدـيث المتبقي من اللغة وقامت عليه دراسة لوسـركل فـي "عذف اللغة". وهـذا المتبقي والذي يختـزن طاقـات إبلاغية كامنة هـو الـذي يجعل "الـصورة الشعرية باستخدام الكناية أكثر تمكناً على إثـارة الانفعالات وقابلية لأن يكـون موقف المتلقي منها ملائماً"⁽²⁾.

وينظر إلى الكناية في كثير مـن الـشواهد الشعرية على أنها الـستار الذي يتوارى خلفه المبدع، إذا تعلّق الأمـر بـ الهروب مـن الوقـوع بفـاحش القول، فتبرز الكناية كملاذ يركن إليه الشاعر حفاظاً على إيجابية اللغـة التي يستخدمها مبتعداً عن التصريح والمباشرة، إلى التعبير الكـنائي بلغة خالصة، وهذا يتيح للشعر أن يخلق جدلاً بيـن القارئ والنص، فتقـوم الكناية الجيدة بتحويل القارئ من سلبي الاستقبال إلى إيجابي، ويـسهم فـي تـشكيل الـصورة فتستنفر معرفته اللغوية والحياتية⁽³⁾. فالكناية إبلاغية بـها وشـحنتها الانفعالية تتمتع بقوة تأثير كبيرة، حين تبتعد عـن المباشرة والوضوح، فتحدِث تـأثيراً فنياً ونفسياً في المتلقي، عن طريق الخروج عـن المعنى المقصود للـتعمال اللغوي، إلى معانٍ جديدة تدفع المتلقي إلى التجـاوب والتأثر وبالتالي الوصل إلى القيمة الإبلاغية للكناية.

(1) عودة، الخطاب البلاغي وتأويل النص، ص221.

(2) لوسركل، جان جاك، عذف اللغة ترجمة محمد بدوي، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 2006.

(3) انظر. عودة، الخطاب البلاغي، ص220.

وبعد فإن الوقوف على مجموعة م-ن-ال-شواهد ال-شعرية بأش-كالها، ه-و الذي ينتقل بنا إ-لى اس-تجلاء إبلاغية الكناية بأف-سامها التقليدية (ال-صفة، والموصوف، النسبة)، ودورها-ف-ي تج-سيد المعنى والت-أثير ف-ي المتلقي، والاستمتاع بالجانب الجمالي للتعبير الكنائي.

3.2.2 إبلاغية الشاهد في الكناية

تحتل الكناية مكانةً مميزة في الكلام العربي، لما تتمتع به م-ن طاقات إبلاغية كبيرة، تقوم على الإيجاز والتلميح الذي وس-م ف-ن الق-ول، فكثي-ر م-ن العبارات الدارجة على ألسنة الناس تتخ-ذ م-ن الكناية قيمة إبلاغية تُضفي على العبارة نوعاً من التألق ف-ي الل-ظ وجمالية التعبي-ر، الأم-ر ال-ذي دفع البلاغيين والنقاد العرب إلى التعبي-ر ع-ن إعج-ابهم به-ا، وتدف-ضيلهم للتلميح على التصريح؛ لأن ذلك أبلغ وأكثر وقعاً ف-ي ال-نفس، فالكناية به-ا تثي-ر بإبلagitها إعجاب المتلقي، وتدفعه إ-لى رب-ط المع-اني ببع-ضها فتحة ق لديه اللذة، والاس-تجابة النفسية ال-سريعة حيث تُقد-م الكناية الحقيقة م-صحوبة بدليلها، وهذا يثبت المعنى في النفس ب-سهولة ويسر، إضافة إ-لى أن الكناية تتيح للمبدع القدرة على تجنّب الك-لام الب-ذيء ال-ذي قد يولد ف-ي ال-نفس انفعالات غير مرغوبة.

ولتوضيح القيم الإبلاغية ف-ي ال-شاهد البلاغي، س-أعرض لمجموعة مختارة من الشواهد الشعرية على س-بيل المثال لا الح-صر، فالم-ساحة التي يحتلها هذا اللون من البيان كبير-ة ف-ي القصيدة الشعرية، فلا تكاد تخل-و قصيدة من أنواع الكناية (صفة، موصوف، نسبة) وه-و التق-سيم ال-ذي س-نعتمده في تتبع القيم الإبلاغية في الشاهد.

أولاً- الكناية عن صفة:-

وهي الكناية التي تُطأب بها الصفة المعنوية م-ن ك-رع وج-ود وش-جاعة وغيرها، بحيث يكتفي الشاعر ع-ن ص-فة لازمة للمعنى ال-ذي ي-ورده ف-ي

الشاهد، ويسلُك الشاعر أسلوباً إبلاغياً في التعبير عن الصفات التي يريد إثباتها للموصوف، منطلقاً من تراكيب يمكن أخذ معناها على وجه الحقيقة - وهو المعنى الأبعد - لكن المطلوب هو المعنى الكنائى، وأول الأمثلة على إبلاغية الكناية قول الشاعر⁽¹⁾:

وما يك في من عيبٍ فإني

جبان الكلاب مهزول الفصيل

العرف الاجتماعي هو الذي يحدد لنا الكثير من الكنائيات التي جعل بها التراث الأدبي⁽²⁾. لقد اتفق الناس بصورة عفوية ومن خلال التداول أن الكلاب يتعود على الضيوف لكثرة ترددهم على صاحبها، مما يجعل الكلاب يجبن ويكف عن النباح، لحدوث ألفية بينه وبين الضيوف، وهذا المعنى يلازم منه معنى آخر يتداعى في ذهن المتلقي، وهو الكرم، والمعنى اللازم هو الذي قصد إليه الشاعر، وكذا الفصيل الهزيل يعني أن أمه تُبحث فحرم من لينها، وبعيداً عن المعنى القريب الذي تحمّله الكنائيات في البيت والادان تواضع عليهما العرب عبر فترة طويلة من الاسعمال - بعيداً عن ذلك - فإن ما يهمنا هو القيمة الإبلاغية للأسلوب الكنائى، التي تحقق أكبر تأثير نفسي في المتلقي، فقد استطاع الشاعر استثمار اللغة والانتقال بالدلالة من المعنى الحرفي للغة، إلى معنى أبعـد وأوسع، حيث ارتقى بالعبرة إلى مستوى إبلاغي لا تُدغمه اللغة بالمستوى الإفهامي البسيط. فقد اعتمد الشاعر على تجاوز اللغة بمراحلها الأولى إلى مستوى اللغة الثانية والمبدع يعتمد على الخطاب البلاغي في توجيه أحاسيس المتلقي والسيطرة على انفعالاته

(1) الفزويني، الإيضاح ص275، الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص665، ص774.

(2) عثمان، التشبيه والكناية، ص151.

ليصل إلى المستوى المطلوب في نمو الصورة، والدفع بها - في اتجاه التفاعل - الحيوي بين الشاهد البلاغي والمتلقي⁽¹⁾.

ولتوضيح الطاقات الإبداعية الكامنة في هـ - ذا - الشاهد - شير بدايةً إلى أن إبداعية الكناية تظهر في الطريقة التي تنتج - ل - م - ن - خلال - المعنى، بحيث تؤثر في المتلقي، وليس في إثبات المعنى نفسه، فلا - و - ثم - أ - ب - اجتزاء - الت - ركيبين الواردين في الشاهد بلغة إخبارية بسيطة نقول:-

جبن الكلب و هزل الفصيل

الكلب جبان و الفصيل هزيل

يجبن الكلب و يهزل الفصيل

وكُل هذه الجمال تفتقر لأي انفعال، ولا تتجاوز المهمة الإخبارية للغة، وبالرجوع إلى الشاهد يمكن ملاحظة عدة عوامل أسهمت في شجونه بطاقات إبداعية مؤثرة، بدءاً من دوران الكنايتين على ألسنة الناس، ثم الربط بين الشطر الأول للبيت "وما يك في م - ن - عي - ب" وال - ذي يجعل المتلقي يلتفت وينتظر ما يطمح الشاعر إلى نقله - في - الشطر الثاني بحيث تتداعى المعاني بطريقة تحقق التأثير والفاعلية بالانتقال - م - ن - المحسوس إلى المعنى اللازم الذي يريد الشاعر إثباته في النفس. فال - ذهن ينتج - ل - م - ن - ج - بن - الكلب وهزال الفصيل إلى كثرة الضيوف، وبالتالي إلى ات - صاف المقصود بال - شاهد بكرم الضيافة. ومن الشواهد الشائعة في مقام الكناية - ع - ن - صفة التي تتميز بالأثر الإبداعي والتعبير الجمالي قول عمر بن أبي ربيعة⁽²⁾:-

بعيدة مهوى القَرط، إما لنوفٍ

وإما عبد شمس وهاشم

(1) انظر. عودة، الخطاب البلاغي، ص 239.

(2) ابن الأثير، المثل السائر، ق 3، ص 60.

لقد كنى الشاعر عن طول العنق بقوله: "بعيدة مهوى الفـ رط" منذ تفلأ بالصورة من المستوى الدلالي الخـالص للغة، إلى السـتحداث صـورة غـير مألوفة تفضي إلى إثبات صفة طول العنق من خـلال "مجاورة المباشـرة والنـأي عن التقريرية، والاعتماد على التـصوير الإيحائي"⁽¹⁾. مـن خـلال الفـدرات الإبداعية الخلاقة للأسلوب الكنائى الذى يقود المتلقى إلى تخيل ذاك الفـرط المعلق فى الأذن بعيداً عـن كـتـف صـاحبه، وصـلاً إلى الغاية الإبداعية للشاهد بعد استشارة المتلقى وهى طول العنق، فالـشاعر سـلك طريـقاً إبـداغياً بصياغة تُبهر وتُطرب؛ لأنـها تنـحرفُ بـالمعنى عـن دائـرة التـقرير والـبـت المباشر، وترتفع به إلى مستوى الخلق الفنى الذى يثير الفكر ويبعث الخيال، ويخرج المتلقى من دائـرة المعـاد المـلـول"⁽²⁾ إلى صـورة إبـداغية مبتكـرة "تكشف جمالاً الصفة، وتجعل لها قيمة تـلتـحم بعـفـل المتـذوق ووجدانه"⁽³⁾ فلا و قال المتكلم:-

العنق طويل وجميل

أو طال العنق وازداد جماله

عنق طويل وجميل

لما تحققت الطاقة الإبداعية المـؤثرة للغة، كمـا فـي انتظامها خـلال الشاهد بعبارة "بعيدة مهوى الفـ رط" حيث السـتثمر الـشاعر الفـدرات اللغوية لرسم صورة جديدة وغير متوقعة، تدعو المتلقى إلى التخيـل "الـذـي هـو اللـغة الطبيعية لأداء الانفعال ما دامت اللغة العادية بمـدلولها اللـغوي عـاجزة عـن ذلك، وموضـوعه فـي الأصـل لأداء الحـقائق والأفكار"⁽⁴⁾. وتبـدو جماليـة

(1) رزق، صلاح، أدبية النص، دط، دار غريب للطباعة والنشر القاهرة، دت، ص215.

(2) عصر، محمد طه، مفهوم الإبداع فى الفكر النقدى عند العرب، ط1، عالم الكتب، بيروت، 2000، ص123.

(3) المرجع نفسه، ص123.

(4) منصور، اتجاهات النقد العربى، ص412.

الصورة، حيثُ تتضافر القيم الإبداعية التأثيرية إلى جانب مهمة التوصيل بصورة مبتكرة في قول امرئ القيس في المرأة المنعمة المترفة:-

وتضحى فتيتُ المسكُ فوق فراشها

نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل

لقد سلَّك الشاعر في وصفه أسلوباً إبداعياً تجاوزه فيه الدلالة الوضعية للغة، إلى أسلوبٍ آخر يتمثلُ البعد الإبداعي الذي يأخذُ المتلقي إلى المعنى المتواري خافَ اللغة المباشرة؛ مما أعطى التعبير رقةً وى كامنة تغلفها ظلال نفسية تدفع المتلقي إلى اكتشاف المعنى الحقيقي الذي أرادَه الشاعر. يثبتُ ذلك أننا يمكن أن نُعبر عن الكليات الواردة في الشاهد وبالألفاظ نفسها، أو بالألفاظ وتراكيب تؤدي المعنى ذاته، دون أن تتغير في المتلقي سواء أكان سامعاً أم قارئاً، أي إحساس بجمالية الأسلوب وفتنته، فتكون وظيفة اللغة إخبارية بحتة مثل أن نقول:-

فتيتُ المسكُ في فراشها حتى الضحى

تنام إلى الضحى لأنها مترفة

نامت حتى وقت الضحى

تعيش مرتاحة من عمل البيت فتنام إلى الضحى

أو مثل:-

تفيقُ ورائحتها طيبة

تفيقُ معطرة

تتأخر في النوم

لم ترتد ملابس المنزل

إن الكلمات الواردة في البيت احتوت على طاقات إبداعية كبيرة لا يمكن لها أن تتحقق خارج السياق الذي وردت فيه. فالجمال المستلهم من الشاهد يُمكن المتلقي من الوقوف على الرسالة اللسانية، ولكنها بالتأكيد لا

تُتيح له الوقوف على إبلاغية الشاهد، لينفعل به-شحنته الجمالية-الإبلاغية. أم-ا في الشاهد البلاغي فقد استطاع الشاعر إثارة المتلقي، وإح-داث ه-زة في نف-سه بالأسلوب الشعري المفضي إلى الإقذ-اع وش-د الانتبه-اه والإث-ارة، م-ن خ-لال الانتقال من المعنى المكنى الذي شكل الهيئة الخارجية للشاهد، إلى ال-صفة المكنى عنها التي أفرزتها الدلالة الخارجية "وتحقق اللغة وظيفتها-ا في ال-شاهد البلاغي بأسلوب ان-سيابي"⁽¹⁾ بالإض-افة إلى "التكثي-ف والاخت-زال وال-دوران الاستعمالي"⁽²⁾ الذي زاد في القيمة الإبلاغية للتعبير، وه-ذا م-ن خ-صائص الأسلوب الكنائي مما "يجعل المتلقي ي-ستقبلها بحاسة الإمت-اع"⁽³⁾، في-صل إلى المعنى اللازم بسهولة ويسر. والمث-ال الأخي-ر لإبلاغية الكناية ع-ن ص-فة، التي تتمتع بشحنات انفعالية لا تقدمها اللغة بم-ستواها المعي-اري، ق-ولٌ نُ-صيب في مدح كرم عبد العزيز بن مروان⁽⁴⁾:-

وعبدهم من طاهرة	وعبد العزيز على قومه
ودارك مأهولة عامرة	فبابك أسهل أبوابهم
من الأم بالابنة الزائرة	وكلك أنس بالزائرين

ويمكن ملاحظة إبلاغية ال-شاهد ب-الربط ب-ين الحقيقة ودليلها، حيث الممدوح له أفضالٌ كبيرة على قومه، ويثبت ذلك بال-دليل في الأبي-ات اللاحقة فبابه أسهل الأبواب، وكلبه يأنس الزائرين ولا ينجح في وج-ههم م-شبهاً أن-سه بهم بأنس الأم بابتها التي تزورها.

ويتضح البعد الإبلاغي للأس-لوب الكنائي في الأبي-ات م-ن خ-لال التعبير في صورة المحسات عن المعاني، مما يترك ت-أثيراً نف-سياً وجمالياً في المتلقي، ويحدث انفعالاً تعجز اللغة المعيارية ع-ن ت-صويره، بانته-ال الدلالة

(1) خليل، عبد القادر، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2002، ص501.

(2) المرجع نفسه ص501.

(3) المرجع نفسه ص501.

(4) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص754، الفزويني، الإيضاح، ص276.

من سهولة الباب" وأنس الكلب بالزائرين" إلى إثبات صفة الكرم للمم-دوح؛
فقد ساق الشاعر كلماته وفق نظامٍ تركيبى مخصوص يحفّق الق-در الأكب-ر م-ن
الطاقة والتأثير في المتلقي، ممّا لا تتوفّر عليه اللغة بقوانينها ومعاييرها،
فابتعد بنظام اللّغة عن السنن اللغوية الشائعة التي تحقّقها اللغة الإخبارية
الخالصة، فماذا لو قلنا:-

الباب سهل

سهل باب فلان

الكلب يأنس الزائرين

أُنس الكلب الزائرين

إن مثل هذه التراكيب لا تحرّز أي قدر م-ن الإيلاغية أو الت-أثير، ولم
تتجاوز مهمتها الإيصالية، أمّا لغة الشاهد البلاغي ومما يغلفها م-ن ظلال
نفسية، والربط بين الدلالة الحقيقية والمعنى الدلالي اللازم لها "يعبر عن
أصالة العنصر النفسي، نتيجة لتأثير نفسي في القارئ أو السامع نتيجة
استجابته لهذه المؤثرات الخاصة في الشاهد⁽¹⁾ كما أن قيمة الكناية ليست "في
الإفصاح عن المعنى ولا في المعنى نفسه، ولكن المزية في ط-رق إثبات ه-ذا
المعنى⁽²⁾.

إن الأسلوبى الكنائى في الشواهد السابقة يوضح ق-درأ كبي-راً م-ن
الطاقات الإيلاغية الخلاقة للغة الشعر، فالتعبير بالأس-لوب الكنائى يتيح
للمتلقي الفرصة في تشكيل ص-ورة الإي-داع بما فيها م-ن اس-تنفار لمعرفة
اللغوية والبيئية والحياتية⁽³⁾. لأن الكناية كثي-رة ال-دوران على الأ-لسنة،
يستخدمها الناس لأنها سهلة المأخذ، وق-ادرة على إي-صال المعنى وتج-سيده

(1) انظر. منصور، اتجاهات النقد الأدبي ص399.

(2) المرجع نفسه، ص431.

(3) انظر. شحاتة، العلاقات النحوية وتشكيل الصورة عند محمد عفيفي مطر، ص220.

بصورة المحسوس مقترناً بأثر نفـسي يتـسرب إلـى وجـدان المتلفـي بـسهولة ويسر.

ثانياً- الكناية عن نسبة:-

وفي هذا النوع من الكناية يذكر الشاعر الموصـوف، ويـذكر معـه شـيئاً ملازماً له، أو يذكر الصفة، ثم ينسبها إلـى الـشيء المـلازم للموصـوف حيث تُخصص الصفة بالموصوف، أو ريمـاً يثبت الـشاعر أمـراً لأمـر آخر، أو ينفي هذا الأمر عنه. وفي الكناية عن نسبة يظهر الخـروج عـن مـألوف اللغـة وتراكيبها بصورة أكثر رجـلاء ووضـوحاً، ممـا يـدفع المتلفـي إلـى التأمل والتفكير للوصول إلى الدلالة الجديدة التي يرمي إليها الـشاعر، أنظر إلـى قول زياد الأعجم حيث يقول⁽¹⁾:-

إن السماحة والمروءة والندى

في ثبّة ضربت على ابن الحشرج

وهذا الشاهد كثير الورود في كُتب ومـصنفات البلاغيـين قـديماً وحـديثاً، حيث الشاعر يذـسب الـسماحة والمـروءة والندى لمـا هـو مخـص بـابن الحشرج، بأن جعلها في القبة المـضروبة عليه، متخـذاً مـن ذلـك مـسلكاً إبلاغياً، فخرج كلامه من حيز الإفهام إلى روءة التلميح رابطاً بـين المعنى الصريح للكناية، وانتقال الدلالة في إثبات هذه الصفات للممدوح.

وتتضح إبلاغية القول في الـشاهد، ومـدى اسـتثمار الـشعر للقدرات اللغوية والنفسية في اللغة، من خلال هـذا الاختيار المناسب للكلمات، ثم سوقها وفق نظامٍ تركيبى خرج عن المألوف، حقق له فـرادة وتميـزاً وأسساً لموبأً خاصاً، فأدت الكلمات وظيفتها الجمالية التأثيرية إضافة إلـى مهمـة التوصيل "استنباط المعاني، وفي اختيار الشاعر لأسلوب التعبير عنها، وتأنيـه في رسم

(1) الفزويني، الإيضاح ص278.

الصورة البيانية، حتى تبدو الفكرة جميلة جديـدة فـي صـورة خلاصة أنيقة⁽¹⁾،
إن جملاً مأخوذة من الشاهد مثل:-

السماحة والمروءة والندى في القبة

في قبة ابن الحشرج مروءة وسماحة وندى

أو أمثالها من الجمل الإخبارية، لا تؤدي القيمة الإبداعية التي يؤديها
انتظام الكلمات في الشاهد بسهولة ويسر، وما تنطوي عليه الصورة من
انتقال بين المعنيين، والتحول في نسبة، هذه الصفات من القبة التي اختفى
بها الممدوح إلى الممدوح نفسه مما "يمـنح العناصر البنائية شحنات توليدية
تساعد المتلقي على بلوغ الهدف الصياغي"⁽²⁾. ومن الشواهد التي توضح
فيها القيمة الإبداعية للكناية عن نسبة، قول أبي نواس⁽³⁾:-

فما جازه جود ولا حـل دونه

ولكن يصير الجود حيث يصير

وهنا الشاعر يريد أن يثبت صفة الكرم للممدوح، فلم يكتفِ بذلك
مباشرة، وإنما نسبة إلى المكان الذي يتواجد فيه، لقد أتت إبداعية الكناية وفي
الشاهد مشحونة بانفعالات تأثيرية أضفاها الشاعر على أسلوبه بقصدته إلى
المبالغة في المعنى الذي أراد إيصاله إلى المتلقي، فبعد أن أقر الشاعر
ارتباط الجود بالممدوح في الشطر الأول، بالغ مستدركاً في الشطر الثاني،
بأن نسب الجود إلى المكان الذي يحل فيه الممدوح، إن جملاً كثيرة من
الممكن أن تؤدي الفكرة التي أرادها الشاعر مثل:-

الممدوح جواد

الجود في مكانه

(1) منصور، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس، ص395.

(2) خليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص497.

(3) الفزويني، الإيضاح ص278.

الجود معه

لكن مثل هذه الجملة الإفهامية الخالصة لا تثير المتلقي، ولا تبعث لديه أي انفعال، من الممكن أن يثيره الشاهد الشعري بطاقاته البلاغية التي تضافرت فيه عوامل التصوير الفني، وانحراف الدلالة الحقيقية للغة إلى دلالة طريفة، أضفت إشعاعات فنية، تلفت انتباه المتلقي، وتجعله يطمح للأسلوب الذي صيغ منه المعنى، حيث تُخرج اللغة عن المألوف، وتتحوّل بالألفاظ إلى خالق معانٍ ودلالات جديدة، ترتفع بالعبارة إلى قمة الإبداع. وهذا الذي لم يكن ليكسبه لو لم ينحرف بدلالته وينحوب به منحى التصوير المحرّك لم أراده في إثارة الفكر، مما يدفع المتلقي إلى أن يحشد ملكاته الذهنية لاستحضار الدلالة وتمثلها، ومن ثم انتزاعها⁽¹⁾، ويشبهه هذا الشاهد في المعنى الكنائى قول البحتري⁽²⁾:

أو ما رأيت المجد ألقى رحله

في آل طلحة ثم لم يتحول

يلاحظ في الشاهد إثباتات الصفة للموصوف بصورة رائعة غريبة، فالمجد رجلٌ شريف له رجل يخص بها من يريد وبعيداً عن الجانب النحوي للدلالة المتصل به سياق الكلمات وترتيبها، تبقى القيمة البلاغية لطريقة الأسلوب الكنائى في إثبات الصفة لآل طلحة، بنسبتها إلى الرجل الذي ينزل دائماً وأبداً بهم، فالصياغة البلاغية للأسلوب الكنائى هي التي أعطت التعبير طلالاً نفسية، أكسبته إبلاغةً أكبر، وجماليةً أبعد في نفس المتلقي، ووقعاً أفرزته اللغة الفنية للشاهد، فالطابع الانفعالي للتعبير، لم يكن ليتحقق بـ صيغ موازية تؤدي المعنى ذاته كأن نقول:-

آل طلحة كُرماء

(1) انظر. عصر، مفهوم الإبداع، ص 125.

(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 766.

الرجل تلقي الخيرات في آل طلحة المجد في آل طلحة

فقد تألفت الألفاظ في جـ رس أصدـ وانها ودلالاتها المعنوية لتحقق انسجاماً صوتياً، يجسم المعنى ويعمل على إبرازها⁽¹⁾، وهـ ذا رفع القيمة الإبداعية للشاهد، إلى أكبر أثر في نفس المتلقي، وهـ ذه هي ميزة الأسلوب الكنائي، الذي يتقيد بالتعبير عن المباشرة والوضوح. "فالصياغة إنما تُبهر وتُطرب لأنها تنحرف بالمعنى عن دائرة التقرير والبـ ث المباشرة، وترتفع به إلى مستوى الخلق الفني"⁽²⁾. وقد يلجأ الشاعر إلى نفي الـ صفة بـ أن ينفى الـ إلى ما ينسب إلى المقصود بهذا النفي في باب الكناية عـ ن مـ سبة، ومـ ن ذـ كـ ول الشنفرى الأزدي في وصف امرأة بالعفة⁽³⁾:-

بيتُ بمنجاةٍ من اللوم بينُها
إذا ما بيوتٌ بالملامة حات

فقد توصل الشاعر إلى نفي الملامة عنها بأن نفاهـ ا عـ ن بيتها، متجنباً التصريح بذلك مباشرة، وهذا هو شأن اللغة الشعرية التي تختلـ فـ في التعبير عن اللغة العادية بمستواها المعياري، حيثُ تكتسب طاقـ ات إبداعية، وقد درأت إبداعية في التصوير الشعري المؤثر في المتلقي "ولم يكن الخلق الفني ليشـ ر الدهشة والتعجب، ويبعث على الطـ رب والأريحية إلا لأنّه يعرّفـ ل عملية التلقي المباشر، والفهم التلقائي، ويستوقف المتلقي ليفكـ ر ويتأمل بعقله، ويعايش بحواسه"⁽⁴⁾؛ وذلك لأن المعنى المباشر لا يـ ودي إلى انفعـ ال المتلقي أو إثارته كما هو الحال في المعنى الـ ذي يفـ رزه الأسلوب الكنائي، وهـ ذا

(1) عثمان، التشبيه والكناية ص21

(2) عصر، مفهوم الإبداع، ص123.

(3) الفزويني، الإيضاح ص279.

(4) عصر، مفهوم الإبداع، ص119.

المعنى اتسم بالإبلاغية والتأثير، من خلال الخروج عن مألوف اللغة، حيث انحرف الشاعر بالدلالة الحقيقية لابتعاد الملامية عن بيتها، إلى دلالات أخرى من العفة وطهر الجانب. فلا يمكن للغة النحس وحدها أن تثير المتلقي، انظر إلى جمل موازية لما أداه الشاعر في الشاهد:-

حل اللوم في بيتها

بيتها نظيف شريف

هي طاهرة شريفة، وغيرها ليس كذلك

مثل هذه الجمل لا تحتوي على قيمة إبلاغية عالية، تثير المتلقي، وتهز نفسه، وتدفعه إلى الانفعالات بلغة الشعر بطريقة فنية، فقد جاءت الطاقات الإبلاغية في الشاهد من خلال اللغة الفنية، بصورة كبيرة غير مألوفة انحرفت بالدلالة من المستوى المباشر إلى الصورة الشعرية التي استثمر فيها طاقات اللغة دافعاً المتلقي إلى التلطف والتأمل في الوصف ولإلى المعنى البعيد الذي يريده.

لقد استطاع الشعراء في الكناية عن نسبة التعبير عن المعنى بالمبالغة التي ولدتها الكناية، فأضفت على المعنى إبلاغية وتأثيراً في نفس متلقيها، بعيداً عن المعنى المباشر للغة بمستوياتها النحوية، "فبدل أن يعبر الشاعر عن المعنى الحقيقي تراه يعيد له عنده إلى ما هو وأبلغ وأشد تأثيراً في النفس"⁽¹⁾. "فالكناية ترتبط بالمعاني النفسية أو ما يدور في الباطن دون اللفظ المنطوق"⁽²⁾، فهي تسمح للمتلقي بأن ينتقل في المعنى من المباشر إلى المعنى اللازم له، ويعتمد هذا الانتقال على مدى الطاقات الإبلاغية التي يستثمرها الشاعر في التصوير.

(1) عتيق، علم البيان، ص 169.

(2) عبد المطلب، محمد، جدلية الأفراد والتركيب، في النقد العربي القديم، ط 1، الشركة المصرية العالمية للنشر/ لونج مان، 1995 ص 301.

ثالثاً: - الكناية عن موصوف:-

وفي هذا النوع من الكناية يذكر الشاعر الـصفة، ويخفي الموصـوف، والصفة تنتقل إلى الموصوف الذي يعنيه الشاعر وتكتسب هــذه الكناية قيمتهـا الإبداعية في الطريقة التي تصاغ فيهـا المعـاني، والتي تحـث المتلقـي علـى النظر والتفكر وصولاً إلى الموصوف الذي يريد هــذا الشاعر البلاغي، ولأسـلوب الكناية عن موصوف أمثلة كثيرة، ومن تلك الأمثلة الـشائعة فـي كتب البلاغة، قول البحري في الذئب⁽¹⁾:-
فاتبعها أخرى فأضلت نصلها

بحيث يكون اللاب والرعب والحد

لقد عدل الشاعر عن التصريح بالموصوف، إلى الـإشارة إليه بـصورة إبداعية تحتاج من المتلقي إلى وقفة تأمل وتفكير، فلم يسم القلب مباشرة، وابتعد بلغته الشعرية عن الألفاظ بمدلولاتها المباشرة؛ مما زاد من الـشحنات الإبداعية في الشاهد، إضافةً إلى إضفاء الـسمة الجمالية على التعبير "بحيث جرى الأسلوب الكنائي وفي الـشاهد بانـسيابية"⁽²⁾ كبيرة ميزت حركة الأداء الشعري. كما أن الموسيقى اللفظية التي ينتجها التـداغم في الكناية "اللاب والرعب والحد" تتمتع بوقع خاص يرفع الطاقات الإبداعية للأداء الشعري، مقارنةً باللغة بمستواها المعياري، وبالإمكان ملاحظة ذلك في تقريره بـمعنى البيت إلى لغةٍ تقريرية مثل:-

أصاب الخنجر القلب

الإصابة في القلب

غرس خنجر في قلبه

(1) الفزويني، الإيضاح، ص274.

(2) خليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص501.

فالمزية في التعبير الكنائي ليست في إثبات المعنى، وإنما في طريقة إثباته، فالجمل السابقة توصل الحدث، ولكنها لا تسلك مساراً إبلاغياً في طريقة إيصاله، وهذا ما يقدمه الأسلوب الكنائي عندما يتجاوز وظيفة اللغة إلى وظيفة أخرى هي الوظيفة التأثيرية العاطفية⁽¹⁾. ومن الأدلة والشواهد المشابهة في معناها للشاهد السابق قول عم روبن مع ديكرب في الكناية عن موصوفٍ هو القلب⁽²⁾:-

الضاربين بكُل أبيض مخدع

والطاعنين مجامع الأضغان

لقد كنى الشاعر عن القلب وببـ "مجامع الأضغان" فالقلوب مـ وطن الحب والكره والغضب والميل والنفسـور، مستغلاً إمكانات اللغة الإبداعية، وطاقتها الكامنة، معرضاً عن التصرّيح بالموصوف "القلب وب" إلى تسمية جديدة تُغري المتلقي، وتثير إعجابه بقدرة الشاعر على التصوير. حيث إن قولنا:-

الطاعنين القلوب

طُعِنَت القلوب

ضربت القلوب

جمل أدت مهمة إيهامية خالصة، بينما جاء تعبير "مجامع الأضغان" ليعبر عن إبلاغية وخلق لعلاقة جديدة تتجاوز المهمة الإيهامية إلى التأثير الانفعالي، من خلال الخروج بصورة جديدة يطرب لها المتلقي. مما يؤكد على أن المعول في الكناية ليس على إثبات المعنى، وإنما في الطريقة التي سلكها الشاعر في إثبات المعنى، وهي طريقة أضفت على الشاهد رونقاً وجمالاً، رفعت الطاقات الإبداعية للغة وارتفع بها من المستوى الأول

(1) رزق، أدبية النص، ص216.

(2) الفزويني، الإيضاح، ص274.

الموضوع في أصل اللغة، إلى مستوى آخر تميزت به اللغة الشعرية، أنظر إلى قول الشريف الرضي في الكناية عن وجه المرأة ومفاتها⁽¹⁾:-

أحن إلى ما تضمن الخمر والجلّى

وأصريفُ عما في ضمان المآزر

فقد كنى الشاعر بقوله "ما تضمن الخمر والجلّى" عن الوجه والعنق، وكنى بقوله "عما في ضمان المآزر" عن عورة المرأة ومفاتها التي يعرض عنها طالباً العفة والحشمة.

لقد ساق الشاعر المعنى الذي أراد إثباته في نفس المتلقي بطريقة غير مباشرة، مـ صوراً المعاني التي أرادها بطريقة أدت وظيفة جمالية تعبيرية إلى جانب وظيفة التوصيل والإفهام وقد تحقّق ذلك بالابتعاد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف؛ مما مكّن الشاعر من شعريته، وحقّق اللذة والمتعة الجمالية للمتلقي. ثم إن إبلاغة التعبير في الشاهد أنجزت من خلال مجانبة المباشرة والتقرير "وعدم الوضوح الكلي، ويحتاج المتلقي مـ مع ذلك إلى دقة في ترتيب العناصر للوصول إلى الدلالة الكنائية"⁽²⁾.

وفي الشطر الثاني من الشاهد البلاغي استطاع الشاعر من خلال التصوير أن يتقي مواطن الزلل، وأن يهـ رب مـ ن كـ لـ و ع أو مؤاخـ ذة قد تطلقها عليه صراحته، وبالتالي يبرز بشكل مـ ا قيمة التعبير الكنائي في الصورة الشعرية، وبهـ ذا استطاع الشاعر أن يسلك طريقة إبلاغيـ في التعبير، أدى إلى ستر المعاني التي يشع بالخجل إزاء ذكرها، بالإضافة إلى إعطاء المعنى بصورة بالغة التأثير في المتلقي، ممـ ا جعل الكناية تسهم بدور بارز في الأسلوب البياني. وبـ النظر إلى الاسـتخدام المباشر للمعنى

(1) ابن الأثير، المثل السائر، ق3، ص71.

(2) خليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص503.

الذي أراده الشاعر الذي لا يحتوي شحناات إبلاغة زائـدة تتـضح قيمة التعبير الكنائي كأن نقول:-

أُحِن إلى الوجه الجميل

أُحِن إلى الفتاة الجميلة

أُبتعد عن العيب

أُبتعد عن الفُحش

جمل لا تؤدي قيمة انفعالية خارج إطار الدلالة النحوية للغة، حيث تتمتع الكناية بدور إيجابي في التعبير الأدبي تتمثل في الإقناع، وسـتر المعاني التي يخجل الشاعر في التعبير عنها مباشرةً. والأجـمل مـن ذـاك قـول المتنبي في هجائه لأعداء سيف الدولة الحمداني⁽¹⁾:-

ومن في كفه منهم قناة

كمن في كفه منهم خضاب

لقد كنى المتنبي عن الرجل "بمن في كفه قناة" وعـن المـرأة "بمـن في كفه خضاب" موازناً بين شطري البيت بصورة تبعـث علـى التأثـر والانعـال؛ حيثُ النفس تذعن للمعاني المتقابلة، فيبرز المعنى ويتبـت في ذهـن المتلقـي. وقد استطاع المتنبي في هذا الشاهد رفـع القيمة الإبلاغة للغة الشعرية، مستخدماً أسلوباً يحـث هـزة في الـنفس ويلـفـت انتباه المتلقـي، ويجعلـه يفـيـت ويتأمل بصورة انسيابية تلقائية تُفضي إلى إثبات المعنى وتأكيده. ولمـا كان المعنى المباشر لا يثير المتلقي ولا يحدث لديه ذاك التأثير المتوخى، فقد عمد المتنبي في الشاهد إلى الخروج باللغة عن نطاق المألوف إلى تراكيـب جديدة توهم إلى المعنى الذي يريد، ونجـد التعبير مـشحوناً بطاقت تأثيرية باستخدام الأسلوب الكنائي "في كفه مـنهم قناة" وفي كفه مـنهم خـضاب" مقارنة بالتعبير المباشر.

(1) الفزويني، الإيضاح، ص83.

رجالهم كنسائهم الرجل كالمرأة الرجل والمرأة سواء

لقد نفذ المتنبي إلى المعنى بالربط بين الرجل والـ ربح؛ حيث الرجل الـ هم الذين ينزلون ساح الوغى ويقاتلون، بينما النساء خـضبن الأكف وـزين وجلسن في البيوت، فاستخدام المتنبي للتصوير هــو الأهم، حيث تتميز اللغة الشعرية بالابتكار والإبداع سـعياً وراء إنجاز المهمة التأثيرية التي تجعل المتلقي يستجيب نفسياً للأثر الإبلاغي الذي لا شاهد، فقد أنجز الأسلوب الكنائسي مهمة التأثير والانفعالية المتوخاة من لغة الشعر بوصفها لغة فنية ترتقي على اللغة المعيارية، فهي "تبرز المعاني، المعقولة في صورة المحسوسات، وتحدث انفعال الإعجاب باعتباره انفعالاً تعجز اللغة العادية عن تصويره، لأن الانفعال قوة تعوزها لغة خاصة"⁽¹⁾.

إن الكناية بوصفها إحدى القيم الإبلاغية العالية التي تؤثر في النفس وظفت بشكل فني في الشواهد السابقة، لتثير العواطف والمـشاعر دون أن نقف فقط عند حد الدلالة على الأشياء المحسوسة التي تُستخدم في التعبير الكنائسي، وأتت جمالية الكناية بالانتقال بين المعنى الأصلي والمعنى الـلازم الذي تُعبر عنه الكناية.

فالشاعر يستثمر أساليب الكناية (صفة، موصوف، نسبة) في رفع القيمة الإبلاغية لأدائه الشعري، فيحلق باللغة من خلال أساليب البيان ومنها الكناية، إلى درجات من التصوير والخيال الباعث على الإعجاب والإثارة، فيستطيع من خلالها دفع المتلقي إلى تصور مـا يريد "فالـشاعر يريد مدحاً أن يرى ما يراه فيستخدم الشكل البلاغي ليطمس شكل العلاقات اللغوية ويغير

(1) منصور، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، ص395.

معناها، ويوظف طاقاته الفنية من أجل الارتقاء باللغة إلى مستوى بلاغي يتجاوز لغة النص⁽¹⁾.

فاللغة بمستواها المعياري تعجز عن الوصف إلى القيمة الإبلاغية التي يحققها الأسلوب الكنائي، عندما يستثمرها الشاعر للتعبير عن تجربته، فيثير المتلقي ويدعوه إلى مشاركة التجربة، والاقتناع، بل والانفعال والإعجاب بالطريقة التي سلكها في إيصال المعاني.

3.2 الاستعارة

1.3.2 مفهوم الاستعارة عند القدماء:-

من أول الآراء التي نفا عليها حول مفهوم الاستعارة رأي ابن قتيبة في كتابه "تأويل مشكل القرآن"، حيث يقول: "والعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة، إذا كان المسمى بسبب من الأخرى أو مجاوراً لها أو مشاكلاً⁽²⁾".

كان ابن قتيبة يقصد من دراسته للاستعارة خدمة التفسير القرآني، فأورد الكثير من الألفاظ والعبارات التي أُنشِئت على المفهوسين، وهي ألفاظ وعبارات استعملت في غير ما وضعت له في أصل اللغة، وحاول تعليل أسباب ورودها. وقد بين ابن قتيبة أن في الاستعارة سهلاً للتوضيح واستقصاء الصفة والصورة في مخيلة المتلقي، فهو ينفذ عندها أن تكون كذباً، بل إن المبالغة برأيه أسلوب متعارف عليه في التعبير يستطيع السامع أن يدرك غرضها، والهدف من المبالغة فيها.

ويورد من الأمثلة قوله تعالى: "فما بكت عليهم السماء والأرض وما كانوا منظرين"⁽³⁾ "تقول العرب إذا أرادت تعظيم مهلك رجلاً عظيماً الشأن،

(1) عودة، الخطاب البلاغي وتأويل النص، ص 239.

(2) ابن قتيبة "عبد الله بن مسلم"، تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر أحمد صفور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1981، ص 135.

(3) الدخان، 29.

رفيع المكان، عام النفع كثير الصنائع، تفـول:- أظلمت الشمس له، وكـسف القمر لفقده، وبكته الـريـح والـسماء والأرض، يريـدون المبالغة في وصف المصيبة، وأنها قد شملت وعمت، وليس ذلك بكـذب، لأنهم جميعاً متواطئون عليه، والسامعون له يعرفون مذهب الفائل فيه⁽¹⁾.

أما المبرد فقد كانت نظريته أعـمـمـن نظرية ابن قتيبة فقد بين أن الاستعارة ألفاظ أو عبارات أو أبيات اجتاز معناها ووصفها الأصلي، دون أن يشير إلى طبيعة العلاقة بين المعنيين، كما أنه لم يعد الاستعارة من البدع أو البيان، وإنما درسها تحت باب التشبيه، ولم يوضح المبرج السبب الذي من أجله يتم غرض نقل المعنى في الاستعارة⁽²⁾.

وبالتحول إلى كتاب "قواعد الشعر" لثعلب نجد أنه تناول الاستعارة وهي عنده "أن يستعار لـشيء اسم غير⁽³⁾". ودراسة ثعلب للاستعارة تتضمن زيادة على الإبانة عن المعنى وحسن الصورة الناحية التطبيقية، حيث كشف عن مواطن الجمال في شواهد الاستعارة، ولم يفت عن وضع حد للاستعارة؛ بل وضح هذا الحد بالشواهد⁽⁴⁾ مما أعطى صورة متكاملة للمتلقي.

ومن البلاغين الذين تحدثوا عن الاستعارة ابن المعتز في كتابه "البدیع" حيث جعل الاستعارة من أقسام البدع، ولم يفت عن تعريفها "إنها استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها"⁽⁵⁾ ويسوق أمثلة مختلفة من القرآن الكريم فيورد قوله تعالى: "واخفـض لهمـاجـالـدـلـمن

(1) ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 168.

(2) انظر: المبرد، أبو العباس، الكامل ج 1، حقيفة وعاق عليه محمد أحمد الدالي، ط 1، مؤسسة الرسالة، بيروت، باب التشبيه 1986، (ص 922 - 1060).

(3) ثعلب "أبو العباس أحمد بن يحيى"، قواعد الشعر، تحقيق رمضان عبد التواب، ط 1، دار المعرفة، القاهرة، 1966، ص 57.

(4) انظر: المصدر نفسه، ص 57-91.

(5) انظر: ابن المعتز، عبد الله، البدیع، اعتنى بنشره اغناطيوس كراتشوفسكي، ط 2، مكتبة المثنى، بغداد، 1979، ص 3.

الرحمة⁽¹⁾ وقوله تعـالى: "واشعلْ الرأْسُ شِيباً"⁽²⁾ وقولـه تعـالى: "وَأَيُّهُمُ اللَّيْلِ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ"⁽³⁾ وكذا يـسوق للـاسـتعارـة مجموعـة مـن الـشواهد الـشعرية "وهو يرى في فائدة الاستعارة أنها توَضِّح المعنى، وتكـشف جمـال الـصورة الشعرية، لكنه لم يَنْص على ذلك، ولم يوضـح دور الـاسـتعارـة فـي التـعبيـر، أو مكانتها الأدبية⁽⁴⁾. وبالتحول إلى ابن طباطبا في "عيـار الـشعر"، نجـد انـه عـد الـاستعارـة تشبيهاً حذَفَ أحد طرفيه، ولم يتناولها بصورة مباشرة⁽⁵⁾.

أمـا أبـو هـلال العـسكري، فـقد تـجـاوز سـابقـيه بتوضـيح تعريـف الـاستعارـة، حيث يذكر الأغراض التي مـن أجلـها جـاز النـقل فـهـو يـعـرف الـاستعارـة بقولـه: "الاستعارة نقل العبارة مـن موضـع الـسـتعمالـها فـي أصـل اللـغة إلى غيرـه لغرض، وذلك الغـرض إمـا أن يكـون شـرح المعنى وفـضـل الإبانة عـنه وتأكيـده والمبالغة فـيه، أو الإشـارة إلـيه بالقليل، أو تحـسين المعرض الذي يبرز فيه"⁽⁶⁾. ويلاحظ من خـلال تعريـف العـسكري للـاسـتعارـة شمولية هذا التعريف وتحديد الغرض الذي مـن أجلـه يـتم نـقل المعنى؛ إذ لا بد برأيه من فائدة لهذا النقل، فقد يفيد التوضـيح أو التأكيد، أو الإيجـاز وذاك بالإشارة إلى المعنى الكثير باللفظ القليل. ولابد مـن الإشـارة إلـى أن العـسكري درس الـاستعارـة تحت كلمة البديع، وفيـه صدقـه ذـه الكلمـة الطريـف أو الجـديد من الكلام، وقد جعل بعض الاستعارات تشبيهاً.

أما الجرجاني فقد تناول فـن الـاسـتعارـة مـن خـلال مناقشته لنظرية النظام، وما تفرع عنها من خلال هدفـه الـرئيسي وهـو الكـشف عـن الإعـجاز

(1) الإسراء، 24.

(2) مريم، 4.

(3) الكهف، 37.

(4) ابن المعتز، باب الاستعارة، ص 3 - 24.

(5) انظر: العلوي، محمد بن أحمد بن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، و محمد زغول سلام، دط، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ضروب التشبيه، 1956، ص 17 - 31.

(6) العسكري، الصناعتين، ص 295.

القرآني، وقد كان فهم الجرجاني للاستعارة نابعاً من فهمه للنظم؛ فهو يرى أن التعبير عن المعنى وطريقة النظم هي التي تحدث الأثر في القارئ، ومن مفاييسه مدى تأثير النص الأدبي، وكذلك مدى تأثير الصورة في نفس المتذوق.

يرى عبد القاهر الجرجاني أن الاستعارة ادعاء معنوي اللفظة لا نفلها، وقد جعلها من أقسام الدلالة إضافة إلى الكناية والتمثيل، وفكرة الادعاء عند الجرجاني تقوم على ضربين: ضرباً يقر فيه المـشبه للمـشبه به، وهـو مـا سماه البلاغيون فيما بعد الاستعارة التصريحية، وضرباً ينفـل فيه الاسم عن مسماه الأصلي وإنما يثبت لشيء آخر كأن تقول: "ابتسم ثغر الصباح"⁽¹⁾.

ويرى الجرجاني في تناوله للاستعارة أنها ليست محدسنا لفظياً، وإنما هي صورة ترتبط ببقية الصور في السياق لتوكيد المعنوي المطلوب، ويوضح الجرجاني في دراسته للاستعارة دور الخيال في عملية خلق الاستعارة، ويرى في الخيال أهمية كبرى في التعبير، عندما لا تستطيع اللغة العادية الوصول إلى المعنى. وفي كتابه "أسرار البلاغة" يورد الجرجاني نقل الاسم عن أصله إلى غيره للتشبيه على سبيل المبالغة⁽²⁾. وأخيراً أشير إلى أن الجاحظ تناول الاستعارة بإشارات متفرقة في كتابيه "البيان والتبيين" و"الحيوان" وعددها من أنواع المجاز والتشبيه بأسلوب غير مباشر.

وبعد هذا العرض للاستعارة لدى قداماء اللغة وبين البلاغيين، نلاحظ طغيان الآراء حول أن الاستعارة تقوم على النقل عند أغلب النقاد، مع تبينهم في التوضيح والتحليل واختلاف المسمى، ويمكن ملاحظة عمق التفكير والتحليل لدى بعضهم كالغـسكري في الصناعتين، والجرجاني في كتابيه

(1) انظر. الجرجاني، دلائل الأعجاز، (ص 67 - 68).

(2) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق علي رمضان الجريسي، دط، منشورات شركة ELGA، مالطـا، 2001، ص 137.

"أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" حيث قلمت نظرية الجرجاني للاستعارة على التحليل والإبانة عن دور الاستعارة في تكوين وخلق المعاني الجديدة، رابطاً حديثه بنظريته الشهيرة والمعروفة "بنظرية النظم"، وأياً كان فإن نظرة القدماء للاستعارة لم ترق إلى تتبع أثرها في بناء المعنى. ولم تصل إلى كشف الطاقات البلاغية الكامنة في التعبير.

2.3.2 المفهوم الحديث للاستعارة

بالرغم من تطور الدراسات البلاغية واللغوية، إلا أن مفهوم الاستعارة بقي يدور في فلك استخدام اللفظ في غير ما وضع له لوجه ود علاقة هي المشابهة، مع توافر قرينة حالية أو لفظية تمنع من إيراد المعنى الأصلي، مع أن هذا المفهوم أخذ بالتوسع والانتقال إلى طوريبيان الأثر البلاغي للتعبير الاستعاري.

وقد ذهبت الدراسات المتعلقة بالاستعارة - لاسيما الدراسات الحديثة - إلى أن المسوغ الرئيس للمقاربة هو المشابهة، وتتحقق الاستعارة عندما ننظر إلى موضوع من خلال موضوع آخر يقاسمه بعض السمات ويشبهه من بعض الجهات، وبناء على هذه السمات قد تكون الاستعارة مبتكرة، حيث يكون الشبه خافئاً غير جلي أو قد يكون الشبه قريباً مألوفاً فتكون الاستعارة مستهلكة عادية⁽¹⁾، ويمكن أن تكون الاستعارة منتجدة وتحمل إحياءات ودلالات جديدة "إذا تفاعلت هذه الإحياءات والدلالات مع السياق اللغوي الجديد الذي ستوضع فيه اللفظة المفردة لتحمل هذه الدلالات"⁽²⁾، حيث إن الصورة الاستعارية في إطار الشعر، تعد شكلاً لغوياً خاصاً، فيه خرق لقانون اللغة، وهنا تكمن المهمة البلاغية للصورة الاستعارية، حيث

(1) سليم، عبد الإله، بنيات المشابهة في اللغة العربية، دار توفيق للنشر ط1، المغرب، 2001، ص87.

(2) الصايغ، وجدان، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003، ص87.

تكتسب اللفظة شحنات إبداعية إضافية تتجاوز المعنى المعجمي الذي تعبّر عنه خارج الإطار الفني الذي تستخدم فيه، فالاستعارة وفق هــ ذا التصور "تشكيل لغوي خاص مـن شـأنه أن ينقل اللفظية المفردة مـن بيئة لغوية معروفة إلى بيئة لغوية أخرى غير مألوفة، بحيث تدخل موهبة الشاعر في أن تجعلنا أمام مفاجأة جديدة مذهشة تكونت من خلال السياق الجديد"⁽¹⁾.

لقد تنبّهت الدراسات الحديثة للاستعارة إلى بلاغة التعبير الاستعاري، ولفتت إلى قوة تأثير الاستعارة وفدرتها على إيصال المعنى بطريقة أعمق وأبلغ أثراً في نفس المتلقي؛ حيث تُعد الاستعارة مثلاً واضحاً لتعدّد المعاني⁽²⁾، وقد ميزت الدراسات الحديثة بين نوعين مـن الاستعارة "فهذا الاستعارة الشعرية، وهي الاستعارة التي تعرفُ درجة كبيرة مـن الإبداعية، وتحتاج إلى تمرن كبير، وإلى استثمار ملكة المشابهة، للدخول إلى عالم جديدة وبناء علاقات غير مسبوقه بين الموضوعات، وهذا الاستعارات جذرية، ويقتصد بها الاستعارات العادية التي تظهر في لغة الناس بعيداً عن أي قصدٍ إبداعي في عملية الإيصال"⁽³⁾، وتقل في هذا النوع مـن الاستعارة الطاقة الإبداعية للغة، وتكون سطحية ومباشرة في إيصال المعنى إلى المتلقي.

هذا وقد قدّم بعض البلاغيين الحديثين الاستعارة إلى عادية وانفعالية، "فالاستعارة العادية هي التي ينتقل فيها اللفظ مـن المعنى المألوف إلى آخر جديد، أما النوع الثاني فهو الاستعارة الانفعالية، والتي يكمن فيها أساس التحول أو الانتقال هو نوع مـن التشابه بين الشاعر التي يثيرها الموقوف العادي الذي كانت تستعمل الكلمة له"⁽⁴⁾.

(1) الصايغ الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص 30.

(2) أبو العدوس يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1997، ص222.

(3) انظر. سليم، بينات المشابهة في اللغة العربية، ص64.

(4) الصاوي، أحمد، فن الاستعارة، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، د.ت، ص344.

ويرى جان جاك لوسركل "أن اللغة بطبيعتها -وم- ن م- دئها اس- تعاربية، وما القواعد والأعراف إلا محاولات متأخرة للحد م- ن وف- رة الت- ضاد"⁽¹⁾ وه- ي في نظره أساس الإبداع فهي "لي- ست مج- رد ص- ورة بلاغية بق- در م- ا ه- ي العملية الأساسية للإبداع في اللغة"⁽²⁾ وتك- ون المبالغة ف- ي الاس- تعارة ب- رأي لوسركل كامنة في مدى استغلال موارد اللغة.

3.3.2 إبلاغية الاستعارة المكنية

تُجمع كُتُب البلاغة على أن الاستعارة المكنية تق- وم على اس- تعارة م- ا حذفَ فيها المشبه به و رمز له بشيء من لوازمه، ودُكرَ فيها الم- شبه، وقد سميت الاستعارة المكنية بهذا الاسم؛ لأنه لم ي- صرح فيها بالم- شبه به، وإنما كُني عنه بذكر لازم المشبه به وإثباته للم- شبه. وقد مث- ل لها كثي- راً بقوله تعالى: "واخفض لهما جناح الذل من الرحمة"⁽³⁾، حيث ص- رح فيها بالم- ستعار له الذي هو الابن، بينما ح- ذفَ الم- ستعار منه ال- ذي ه- و الط-ائر الم- ستكين وأبقى على أحد لوازمه الذي هو الجناح المخفوض⁽⁴⁾.

وقد مثّل للاستعارة المكنية في سائر الم- صادر القديمة والحديثة بكثي- ر من الأبيات الشعرية، ومثال ذلك قولُ أبي ذؤيب الهذلي⁽⁵⁾: -
وإذا المنية أنشبت أظفارها

ألفيتَ كُلَ تميمةٍ لا تنفع

حيثُ شُبّهت المنية بالحيوان المفترس على س- بيل الاس- تعارة المكنية، فحذف المشبه به "الحيوان" وأبقى على ش- يء م- ن لوازمه وه- و "الأظفار" حيث حضر المستعار ل- ه "المنية" ح- ضرراً كُلي- اً دون وس- يط بينم- ا ح- ضر

(1) لوسركل، جان جاك، عذف اللغة، ترجمة محمد بدوي، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية.

(2) المرجع نفسه، ص314.

(3) سورة الإسراء، الآية24.

(4) انظر. سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، ص81.

(5) الفزويني، الإيضاح، ص265.

المستعار منه من خلال وسيط هو اللازم "الأطفـار" ومثـل هــ ذا الـشاهد كـثيـر
الدوران في المصادر البلاغية التي تناولات الاستعارة المكنية.

ويلاحظ من خلال الشاهد إبلاغية الاستعارة ودور هــ ا في تأكيد المعنى
وتوضيحه؛ حيث تقود الصورة الاسـتعارية المتلفـي إلـى ذـوع مـن التـصور
العقلي لأثر المنية من خلال الصورة التي رسمها الـشاعر لهـا فـدت كـالوحيـش
المفترس الذي أعمل أظفاره فـي فريـسته ممـا يثيـر الـمتلفـي، ويتـرك الأثـر
النفسي الكبير فيه.

وقد تنبه القدماء إلى أهمية الاسـتعارة المكنية ودور هــ ا في التعبير،
وجعلوا أهم ركن في قيمتها الفنية الأثر النفسي الـذي تتركـه، ومـن هــ ولاء
الرماني "الذي جعل الأثر النفسي للاستعارة المكنية يـدو فـي صـورة انفعـال
الوجدان"⁽¹⁾.

وبلاغة الاستعارة تتمثل عند الباحثين في تأكيد المعنى، وإلباسه ثوب
المبالغة وإبرازه في صورة محـسنة، ثم التعبير عـنه بألفـاظ مـوجزة وهـي
عناصر ذكرها الـقدماء ومـنهم الرمـاني. أمـا الزمخـشري فـيـرى أن بلاغة
الاستعارة، ومن ثم طاقتها الإبلاغية سرها في تصوير المـشبه بـه، وتمثـله فـي
الخيال مصوراً بصورته هو سر بلاغتها، إذ إن الاسـتعارة المكنية تكـون فـي
أكثر أحوالها مظهراً لتصوير الحياة في الجماد.

ذهب النقاد المحدثون إلـى أن الـشاعر المجيـد هــ و الـذي يـستطيع أن
يعبر عن الطبيعة الحية، ويجعلها تـشاركه الأحاسـيس والمـشاعر، ويـستخدم
القدرات اللغوية، ويتدخل بملكته واسـتعداده اللفـظي، فيتفـن فـي اسـتخدام
القوالب المجازية ومنها الاستعارة ليس من باب التـنميـق والمـحسنات اللفظية؛
بل لأنها وسيلة للتأثير العميق في نفس المتلقي، فيرتفع بـالتعبير مـن المباشـرة
والتقرير إلى لغة أكثر فنية، وطاقمة إبلاغية تعطـي أكـبر الأثـر فـي نفـس

(1) الصاوي، فن الاستعارة، ص131.

المتلقي. وذلك لأن التعبير الأدبي عامة والـشعري بـشكل خاص قادراً على بعث قوة تأثيرية على مستوى عالٍ من التأثير، وتعميق المعنى في النفس.

تقدم الاستعارة فائدة فنية وإبلاغية تتمثل في إيضاح الحياة والحركة على الأشياء غير المعنوية، وإكسابها حياة إنسانية أو حيوانية بإسقاط الصفات الإنسانية أو الحيوانية على الجماد، والعالم في تأثير إبلاغية الاستعارة وقدرتها على بث الانفعالات في نفس السامع والقارئ، وهذه الإبلاغية تتمثل في المسافة بين المشبه والمشبه به.

تحتل الشواهد الممثلة للاستعارة المكنية مساحة واسعة من ديوان الشعر العربي قديماً وحديثاً، وذلك لما للـصورة الاستعارية من أهمية في الاقتصاد على ذهن المتلقي والأثر الإبلاغي الذي تؤديه هذه الاستعارة، والطاقات الانفعالية التي تتوافر عليها الاستعارة المكنية؛ حيث تعمل على تحسين الصورة، وإبراز الفكرة في إطار جميل، وقال أبو أدبي رائد: ولعل من أكثر الأمثلة دوراناً على الألسن قول أبي ذؤيب الهذلي⁽¹⁾:

وإذا المنية أنشبت أظفارها

ألفيت كل تميمة لا تنفع

لقد أبرز أبو ذؤيب الهذلي المنية وهي أمر معقول لا وجه له إلا في العقل في صورة الأمـر المحسوس، الذي لا يشك فيه، ثم جعل المنية المعقولة وحشاً كاسراً يغتال النفس وسفهـراً وغلبةً، فارتفعت بذلك القيمة الإبلاغية للغة متجاوزة المعنى المباشر للغة في مستواها المعيارى، فخلق الشاهد الاستعارى بالسامع في سماء الخيال، بـصورة فنية تثير الإعجاب وتهز العاطفة وتحرك الذهن، وتجعل المتلقي يقف مذهولاً أمام هذا الجمال، وسحر التعبير، وروعة التصوير.

(1) الفزويني، الإيضاح، ص 265.

ونلاحظ في الشاهد أن المـستعار لـه غـير محقـق جـسأ؛ وإنمـا هـ و
صورة وهمية محضة لا يشوبها شيء من التحقيق، فـافتراس المنية فـي شـاهد
أبي ذؤيب عنصر متميز فيه جدّة متخيلة رفعت الطاقـة الإبلـاغية للغة وكانت
مصدر الروعة والجمال في الاستعارة، وقد عمـل الخـيال فـي الـشاهد علـى
خلق عالم خيالي بديل عن الواقع، ممـا أفـضى إلـى إحـساس خـصب وفكـر
متجدد، فالمنية أشبهت السبع بما تقتضيه من لـ وازم مثـل الأطفـار علـى سـبيل
ادعاء دخول المشبه في جنس المشبه به. ولعل مـا يهمنـا هــ وألسـلوب
التعبير الذي سلكه الشاعر مبتعـداً بـلغته عـن التـقريـدة المباشـرة، مـستثمراً
إمكانيات اللغة، حيث التعبير عـن المعنى بـلغة فنية ذات شـحنات انفعالية
تحت المتلقي على الانفعال بها، والإحساس العميق الـذي يثير لـه الوجـدان،
وإذا وضعنا بعض الجمل المباشرة للتعبير عـن معنى وجـشية المنية، وقـوة
افتراسها مثل:-

المنية قاتلة

المنية قوية

المنية لا يجدي معها شيء

المنية مخيفة

نلاحظ إن مثل هذه الجمل التي تُخاطب الإندسان بـلغة مباشرة بعيدة
عن الفنية والتصوير، ذات تأثير ضعيف في لفت انتباه المتلقي؛ حيث تقل
فيها الشُّحنات الإبلـاغية والدفقات الشعورية الانفعالية، مثـل التـي تـوفر علـيها
اللغة الفنية للشاهد، حيث الصورة المتخيلة التـي تـرز المعنى بـصورة ملفتة
ومؤثرة. ومن الأمثلة الشعرية التـي جـاءت بـاستعارة جميلة ومعبرة، قـول
كثير عزة⁽¹⁾:-

ولما قضينا من منى كل حاجة

(1) الجرجاني، أسرار البلاغة، ج1، ص114، ابن الأثير، المثل السائر، ص69، الفزويني، الإيضاح ص252، الجرجاني، دلائل
الإعجاز ص117.

ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدت على دهم المهاري رجالنا

ولم ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الحديث بيننا

وسالت بأعناق المطي الأباطح

تتضمن هذه الأبيات استعارة بارعة في قول الشاعر في الشطر الأخير: "وسالت بأعناق المطي الأباطح"، فقد شبه به سير المطي في الأباطح بسيلان الماء فيها، والجامع بينهما قطع المسافة بسرعة ولين وسلاسة. فقد تصرف الشاعر بحذاقته وبراعته، وأكسب التعبير دقة وروعة، منذ تفلأ باللغة إلى مستوى فني رائع، بعيداً عن المباشرة والتقيرية للغة بمستواها العادية، وذلك بإسناده الفعل المستعار وهو "سالت" إلى الأباطح دون المطي الذي حقه أن يسند إليه ويبدو أنه فعل ذلك للإشعار بكثرة المطي، وإنهاء قد دملأت الأباطح حتى ليخيل للرائي أن الأباطح هي التي تسير بتعبير في يثـر المشاعر ويحرك العواطف، فليست مهمة الاستعارة نقل المعلومة فقط؛ وإنما إحداث أكبر تأثير في نفس المتلقي، مما يعمق المعنى، وهذا يكمن جـوهر الإبلاغية، حيث تذهب العبارة إلى ما وراء اللغة الحرفية، فترتفع الشحنت الإبلاغية للتصوير الفني لتؤثر على المشاعر والعواطف. وإن المعنى الذي تميزت عنه الاستعارة في الشاهد البلاغي. يمكن التعبير عنه بـ لغة تقريرية مباشرة، من مثل قولنا:-

الإبل سريعةٌ ومنتظمة السير

الإبل تسير بسرعة وانتظام

الإبل تسير في الصحراء كسيلان الماء

سارت الإبل سيراً حثيثاً

سارت الإبل بـلين وسلاسة

إن مثل هذه الجمل وما شابهها -في إفادة المعنى المباشر-، لم أره الشاعر في الشاهد الذي نبهت، لا تـؤدي إلى أسـلوب فـني، وتقتـرب مـن درجة الصفر التي أشار إليها الناقد المـشهور رولان بـارت، فقـد غابـت عـنها الشـحنات الإبلـاغية التي تـوفرت فـي الشـاهد الشعري بحـيث يـتم فـي المتـلقي أمامها دون تأثـر أو اهتزاز وجدان، بينما يـطرب المتـلقي سـامعاً كـأن أم قارئاً للغة الفنية في الشاهد الشعري، فـالمعنى الكـامن خـلف الاسـتعارة سـلك فـيـه الشاعر طريقاً تـؤجج المشاعر، وتثير الدهشة، وتجعل الكلمات ذات حـضور إبلـاغي عـالي التـأثير، فتكـون الاسـتعارة مـن المتـلقي فـعالة تجـاه التـأثير الاستعاري المـقدم وفق تشكيل لغوي جديد فيه بناء لعلاقة لغوية جديدة، مع الارتباط بفاعلية بعنصر التصوير، وانظر أيـضاً إلى روعة الاسـتعارة وقوة الشـحنات الإبلـاغية في قول امرئ القيس⁽¹⁾:-

فقاتُ له لما تمطى بصلبه

وأردفَ أعجازاً وناء بكلكل

لقد أراد امرؤ القيس وصف الليل بالطول فاسـتعار له صـلباً يتمطى به، ثم بالغ في ذلك بأن جعل له أعـجازاً يـردف بعـضها بعـضاً، ثم أراد أن يصف هذا الليل بالثقل على قلب الشاعر في تلك الليلة، فاسـتعار له بكلـكلاً يثقل به.

إن من يتأمل هذه الأوصاف التي خلعهـا امرؤ القيس على الليل، يلاحظ ما أحدثه التصوير من زيادة في القيمة الإبلـاغية للوصف في الشاهد، حيث استطاع التصوير إيصال المعنى الذي أراده الشاعر بـصورة مـؤثرة فـي نفس المتلقي، من خلال توغل الشاعر في عالم المحسوسات التي أسـبغها على صورة الليل فلم يأت المعنى مباشراً؛ حيث اسـتغل الشاعر قـدرات اللـغة

(1) الفزويني، الإيضاح ص253، الجرجاني، دلائل الإعجاز ص121.

مبالغاً في وصف ثقل تلك الليلة. وإذا ما حاولنا تحويل التعبير الاسـتعاري إلى تعبير حرفي عادي، فإننا نلاحظ أن اللغة بمـستواها المعـياري، قد تدغم المعنى نفسه، لكنها بالتأكيد ستفتقد للتأثير الإبلاغي للغة الشعر التصويرية وذلك بتحويل لغة البيت إلى جمل مباشرة مثل:-

الليل طويلاً جداً

الليل طويلاً ومملاً

شعرتُ بطول الليل وثقله

وغيرها من التعبيرات التي قد تدغم المعنى بلغة تقريرية مباشرة، يلاحظ فيها خفوت الطاقات الإبلاغية للغة إلى درجة ضعيفة جداً، بينما تهتز النفس أمام الوصف الذي أتى به الشاعر وفي تصويره لثقل الليل وطوله؛ حيث أضفت اللغة الفنية للشاهد نوع من الفتنة والجمال أكد سبب المعنى مزيداً من الطاقات الإبلاغية والقوة والوضوح في لوحة بدعية تحلق بالسامع في سماء الخيال، صورت الليل صورة محسوسة ومتخيلة. وكذا في قول ابن المعتز⁽¹⁾:-

سالت عليه شعاب الحي حين دعا

أنصاره بوجوه كالدينانير

أراد أنه مطاع في الحـي وأنهم يسرعون إلـى نـصرتـه، وأنـه لا يدعـوهم لحـرب أو نازل خطـب، إلا أتـوه وكثـروا علـيه، وازدحمـوا حوالـيه، حتـى تجدهم كالسيول تجيء من هنا وهناك، لقد حقق الشاعر في هذه المشاهد قدراً كبيراً من الشحنات الإبلاغية للغة الفنية، من خلال ما تـوخى مـن وضع الكلام وما فيه مـن تدعيم وتـأخير، فمـلأ حـالـه بـمعاوـنة ذاك ومؤازرته، وإن أي تغيير في التعبير عن الفكـرة يـذهب جمـال التـصوير والتعبير في الشاهد، فلو قلنا "سالت شعاب الحي بوجـوه كالـدينانير علـيه حـين

(1) الفزويني، الإيضاح ص252، الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص118.

دعا أنصاره" فإن هذا التغيير يـ ذهب الحسن والحواء في التعبير، فيـ ذهب سحر التصوير والتأثير الذي يمكن أن يتركه الشاهد في نفس المتلقي. ولا حسن التصوير وقدرة الشاعر وتفننه في الصورة لما تحقّق هـ ذا الحسن، وهو ما شحّن البيت بقوة انفعالية عالية التأثير والإبلاغية، التي لا يمكن لها أن تتحقّق في جمل معيارية تُعبر عن نفس المعنى:-

أسرع الناس إليه بعدد كبير

الناس أجابوا دعوته بسرعة

أسرع الناس إلى نصره الممدوح متهللين مستبشرين

وغيرها من الافتراضات المباشرة لجملة وتراكيب يمكن أن تفيد بنفس الغرض الذي أراده الشاعر، لكنّها وبـ دون شك تفتقر لتلك الـ دفقات الانفعالية التي رفعت من القيم الإبلاغية للـ شاهد. حيث زادت القوة المؤثرة في انتباه المتلقي نتيجة للتصوير الفني، والسـ تثمار إمكانيات اللغة ممّا يزيّد الفكرة وضوحاً ورسوخاً في الذهن، فيكون للاستعارة بعد ذلك أثـر كبير في تحريك الذهن، والإيجاز في العبارة وفي الأسلوب التعاريضي ودإلى تركيز المعنى في ذهن السامع "فالسـ تعارة تبرز لنا المعنى الخفي في صورة الحسي الجلي، وتجعل الجماد حياً ناطقاً، ثم تخضع عليه ثوباً من الجمال"⁽¹⁾، يزيده فتنة وسحراً وتأثيراً في نفس المتلقي.

4.3.2 إبلاغية الاستعارة التصريحية

يعرف البلاغيون الاستعارة التصريحية بأنّها تشبيه صريح فيه بلفظ المشبه به وحذف المشبه (المستعار له) الذي يغيب مطلقاً في هـ ذا النوع "أي أنه يغيب صوتياً، ولكنه يبقى حاضراً من خلال المعنى"⁽²⁾ وهي تعتمد على

(1) شيخون، محمود، الاستعارة (نشأتها - تطورها - أثرها في الأساليب العربية)، ط1، دار الطباعة المحمدية القاهرة، 1977، ص 90.

(2) سليم، بنات المشابهة، ص 89.

مسوغات تشابهية بين المشبه والم-شبه ب-ه، وك-ذلك م-مسوغات حوارية م-ن خلال الصورة الفنية التي تُساق فيها الاستعارة.

إن المستعار منه يكون حاضراً في البنية الاس-تعارية في الاس-تعارة التصريحية، بينما يبقى المستعار متوارياً محجوباً لفظياً، ويح-ضر فق-ط م-ن خلال المعنى، والقرينة التي قد تكون لفظية أو حالية، فمثلاً عندما تقول:-

رَأَيْتُ أُسْداً

أو كلمتُ بحراً

فإن القرينة في البنية الأولى حالية تُفهم من خ-لال ال-سياق ال-ذي تُط-رح فيه هذه الجملة، بحيث يتب-ين للمتلق-ي أن المتحد-ث يعن-ي المم-دوح وي-شبهه بالأسد، بينما نجد القرينة في البنية الثانية لفظية "كلمتُ" وه-ي ال-تي ت-شير إل-ى أن استخدام كلمة "البحر" في الجملة ج-اء عل-ى س-بيل الاس-تعارة الت-صريحية، فالبحر هو الممدوح الذي شُبه بالبحر لكرمه وكثرة عطاياه.

أما في الشاهد البلاغي، فتتضح الوظيفة التأثيرية العاطفية للاس-تعارة، والتأثير من وظائف الصورة الفنية. والأس-لوب الاس-تعاري يع-د م-ن أس-اليب التصوير الفني التي يلج-أ إل-يها ال-شاعر س-عيّاً وراء الت-أثير ورف-ع م-ستوى الطاقة الإبداعية للغة "فبلاغة الاستعارة إنم-ا تك-ون بم-ا فيها م-ن إيح-اءات وإثارات فنية يحملها اللفظ، وم-ا يط-وى تحته م-ن انفع-الات وي-صور م-ن أحاسيسه"⁽¹⁾.

والاستعارة فن يعمل على تخلص الكلمة م-ن كثافتها، وذ-ك ع-ندما يضعها الشاعر في سياق تركيبى مناسب، بحيث ت-تخلص الكلمة م-ن س-ماتها المعجمية، عندما تقع في مكانها المناسب م-ن ال-سياق الجديد، وإن-سجامها م-ع الكلمات المجاورة لها في إطار الصورة الفنية. وتتم خ-لال ذ-ك إع-ادة ت-شكيل الواقع ونقله من الحياة إلى الشعر.

(1) فريد، عائشة حسين، البيان في ضوء الأساليب العربية، د.ط، دار فباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000 ص190.

وبالرجوع إلى الشاهد البلاغي، فإن الشعراء قد تناوَسوا في التفنُّن في الاستعارة بأشكالها المختلفة ومنهـا الاستعارة التصريحية، ومن الاستعارات التصريحية المثيرة، قول المتنبي⁽¹⁾:-

ولم أر قبلي من مشى البدر نحوه

ولا رجلاً قامت تعانقه الأسد

أراد الشاعر أن يصف الممدوح بالبهاء والإشراق فاستعار له صورة البدر، تاركاً القرينة اللفظية (مشى) مانعةً من إيـراد المعنى الحقيقي "اللبـدر" ثم استعار "الأسد" ليضفي صفة الشجاعة على معاوني الممدوح وقرينته أيضاً لفظية "قامت تعانقه"، وتبدو روعة التـصوير وإبلاغية الاستعارة في قدرة الشاعر على استثمار اللغة في إطار فني، يظهر فيه حسن التـصوير وإيضاح المعنى؛ حيثُ أبرز لنا المعنوي في صورة الحسي الذي يمكن تخيله في ذهن المتلقي، فتؤثر فيه وتدفعه إلى الاستجابة اتجاه هذه الصورة المبتدعة في الشاهد، بأسلوب فني يـسمو على التعبير المباشر من حيث التأثير والانفعال النفسي لمتلقي هذه الصورة، ولا يمكن للتعبير المباشر أن يؤدي الدور الإبلاغي الذي أدته الصورة الفنية، فلو قلنا مثلاً:-

الممدوح مشرق الوجه

الرجال شجعان

الممدوح جميل

صحيح أن هذه الجمل ومثيلاتها، يمكن أن تُعبّر عن المعنى الذي أراده الشاعر، لكن المتلقي يـستقبل هذه الجمل الملتزمة بحرفية اللغة دون تأثر أو انفعال كالذي نتوخاه من اللغة الشعرية التي تنطوي على قدر كبير من الإبلاغية والانفعال، بما فيها من إحياءات فنية تحملها اللغة الشعرية،

(1) الفزويني، الإيضاح، ص259.

ومثل ذلك قول البحري:-

وصاعقة في كفه تنكفي بها

على رؤس الأعداء خمس سحائب

أراد البحري أن يصف سيف ممدوحه بأنّه -ق-اطع -ب-ار -ع-لى -ه-ام -ات أعدائه، فاستعار له الصاعقة، للتعبير -ر-ع-ن قوّة -ه- وبط-شه وس-رعة ض-ربه، وترك لنا قرينةً لفظية تمنع من إرادة المعنى الحقيقي -ل-ل-سيف "ف-ي كفه"، ثم أراد أن يعبر عن كرم يد الممدوح على الأعداء فـهـ -و-جـ -و-اد بـ-سيفه، فاستعار لها خمس سحائب قاصداً أصابع يد الممدوح التي جـ-ادت -ع-لى أعدائها بـ-سيف كالصاعقة، كثير النزول على رؤوسهم، يعمل فيهم قـ-تلأ سـ-ريعاً وسـ-احقاً. وقد جاءت الاستعارة بصورة مبتكرة تثير في النفس الإعجاب، وتفاجئنا بالمعاني والدلالات من خلال الصورة الفنية الإيحائية، حيث تُحتجث الصورة المتلفي على إطلاق العنان لخياله، فيتخيّل الممدوح -املاً سـ-يفه يهـ-وي بـ-ه على رؤوس الأعداء، وهذا التخيّل هو الذي يثير النفس ويهـ-وي انفعالها بالصورة التي يرسمها الشاعر والتي ضاعفت من الشحنة الإبداعية للغة، وإذا ما حاولنا تحويل التعبير الاستعاري إلى تعبير حرفي مباشر، فقد يـ-ؤدي التعبير المباشر نفس المعنى، ولكن دون أدنى قوّة تأثيرية في المتلفي، فالصورة الشعرية هي التي تزيد من إبداعية اللغة في الشاهد الشعري حيث يمكن أن تقول:-

السيف قوي بتار

الأيدي شديدة البطش

الممدوح يهوي بسيفه بقوة على رؤوس الأعداء.

ونجد هذا في الشاهد الشعري الشهير للوأو⁽¹⁾:-

وأسبأت لأولؤاً من نرجس فسفت

ورداً وعضت على العناب بالبرد

وهو شاهد له حضور م-ستمر ف-ي الم-صادر البلاغية، وذلك لتعدد الصور الشعرية ضمن إط-ار ال-صورة ال-شعرية الكلية لغ-اية جميلة تبكي وتعض شفاها ندماً، حيث ترد خم-س ال-تعارات دفع-ة واح-دة ف-ي وصف حالة هذه الفتاة الجميلة، وقد زادت ه-ذه ال-تعارات م-ن الطاقات الإبداعية للغة الشعرية التي ال-تخدمها ال-شاعر حينم-ا ابتعد ع-ن الوصف المباشر، مستعيراً لأولؤ والذ-رجس وال-ورد والعناب والبرد لوصف جمال غائته، وبالرغم من بساطة كل ص-ورة منف-صلة؛ إلا أنه-ا م-ن خلال ترابطها م-ع الصور الأخرى وانتظامها في صورة كلية واح-دة. شكأت لوح-ة فنية تلفت انتباه المتلقي، وترسخ الصورة في ذهنه. بحيث أن أخذ كل ص-ورة على ح-دة يفقد الصورة جمالها-ا وجاذبيتها-ا، ويحولها-ا إلى تشبيه مرس-ل بسيط كأن نقول:-

الدمع كاللؤلؤ

العيون كالنرجس

والخد كالورد

والشفاه كالعناب

والأسنان كالبرد

فماذا لو عبرنا عن ه-ذه ال-صورة بلغ-ة تقريرية مباشرة، بالتأكيد أن

شحناتها الانفعالية الإبداعية ستندم انظر إلى قولنا مثلاً:-

العيون جميلة

الخدود ناعمة نضرة

(1) العسكري، الصناعتين، ص273، ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص76.

الأسنان شديدة البياض

وتراكيب مباشرة تفتقـر إلـى التـصوير الفـذي، والأثـر النفسـي الـذي تتركه الصورة الكلية لاـ شاهد البلاغـي الـذي يـصف الغـادة الجمـيلة تـبكي وتعض شفاهاها ندماً فيسيل الدمع على خذها الجميل.

5.3.2 إبلاعية الاستعارة التمثيلية

الاستعارة التمثيلية: - هي اللفظ المركب المستعمل في غير ما وضـع له لعلاقة المـشابهة مـع قرينة مانعة مـن إرادة المعنى الحقيقي⁽¹⁾. "وإذا اشتهرت الاستعارة التمثيلية وشاع استعمالها وبقيت على هيئتها سـميت مـثلاً، ومن ثم فكل الأمثال السائرة من قبيل الاسـتعارة التمثيلية، ويـلزم تبعـاً لـذلك أن يراعى في كـل مـثل المعنى الـذي ورد فيه أولاً فيخاطـب بـه المفـرد والمثنى والجمع بدون تغيير في العبارة الواردة"⁽²⁾.

إن الاستعارة التمثيلية تمتـاز بالـإيجـاز وكثـرة الـدوران علـى ألسنة الناس، وسهولة الحفظ والتلقين، وهي في الأصل تختـزن تجرـبة إنـسانية، وتعبّر عن حياة الإنسان وما فيها من طموحات وآمال، ومـا يهـمنا فـي سـياق الاستعارة التمثيلية، ليس المثل بصورته الأولية الدارجة بـين الناس، وإنما الصورة التي وظفت عليها الأمثال في الاسـتعارة التمثيلية الشعرية، ومـدى ما يختزن الشاهد الشعري في الاستعارة التمثيلية مـن طاقـات إبلاعية، وقـدرة تأثيرية في المتلقي، والشواهد الشعرية التي تمثـل اسـتعارات تمثيلية كثـيرة، ومن أمثلة ذلك قول المتنبي في المدح⁽³⁾: -

فأن تُفَق الأنام وأنتَ منهم

فإن المسك بعض دم الغزال

(1) فريد، البيان في ضوء الأساليب العربي، ص183.

(2) المرجع نفسه، ص184.

(3) ابن الأثير، المثل السائر، ق2، ص29.

حيثُ شُبّهت حال الممدوح الذي أفاق الذاس م-ن ذ-ومهم وه-و واحد منهم نام ثم أفاق مثلهم، بالرغم من تفوقه عليهم في المكنة والصفات، بحال المسك يؤخذ من دم الغزال على سبيل الاس-تعارة التمثيلية، لقد أراد الشاعر أن يؤكد لممدوحه تف-رده على غي-ره م-ن الذاس، ف-أورد ه-ذه الاس-تعارة الجميلة، متخذاً من المقارنة بين الم-ستعار والم-ستعار له طريقةً للتأثير في المتلقي، وجعله يربط بصورةٍ تثير الدهشة والمتعة بين طرفي الاس-تعارة، ويلاحظ ما في الشاهد من سهولة وس-حر لا يتأتى ان لمثي-ل ه-ذا المعنى في اللغة المعيارية المباشرة، فلو قال قائل:-

لا تستغرب أن تُفّق مع الناس وأنت أرفع درجةً منهم.

لكانت اللغة مباشرة تفتقر لتلك الاشحنات الانفعالية التي يتأثر أمامها المتلقي، ويتجاوب مع ما فيها من ج-دة وابتك-ار، ف-يحس بلا-ذة التلق-ي، وق-وة الصورة الفنية، وبإمكان المتلقي أمام هذه الصورة أن يستح-ضر اللحظة التي مر بها الشاعر وهو يقفُ أمام الممدوح، فيعيد تشكيل الواقع م-ن جدي-د وي-أتي للمتلقي بالدليل على تفرد المم-دوح وتمي-زه، وم-ن أمثلة الاس-تعارة التمثيلية المؤثرة، قول المتنبي أيضاً⁽¹⁾:-

إذا أذتَ أكرمتَ الكريم ملكته

وأن أذتَ أكرمتَ اللئيم تمردا

ووضع الندي في موضع السيف بالعلی

مضير كوضع السيف في موضع الندي

يضرّب الشاعر مثلاً لضرورة حسن اختيار الإنسان الذي تكرم-ه فك-ريم النفس، يقدر إكرام الآخرين له ويبادل مكرمه كل الولاء والحب، أما اللئيم فيتنك-ر للكرم ويتمرد على مكرمه.

(1) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص207.

أما المثل كمن يضع اللين والشدة في موضع البأس والقوة أو العكس، وقد جاء الشاهد زاخراً بالإيجاز والدقات الإبلالية المعبرة عن معنى يحتاج إلى توضيح وتعليق، ولا يمكن أن تكون اللغة بمستواها المعياري قادرة على التعبير عن جماليات الصورة الاستعارية، فماذا تقول في ذلك:-
الأفضل أن تضع الأشياء في أماكنها.
اختر الشيء المناسب للمكان المناسب.
تعامل مع كل بقدره، لا يصلح السيف مكدان الذئب ولا الذئب مكدان السيف.

4.2 المجاز المرسل

1.4.2 مفهوم المجاز المرسل:-

عرف البلاغيون الُدماء المجاز المرسل بأنه استعمال اللفظ في سياق يؤدي دلالة ليست مرتبطة به في أصل بنائه، وإنما هي دلالة يتطلبها السياق الذي يحيط باللفظ، وأما العلاقة بين هذين الطرفين الدلالة الأساسية للفظ والدلالة السياقية، فقد قسموها إلى مجموعة من العلاقات.

وبتتبع مفهوم المجاز المرسل في كتب البلاغة القديمة، فإننا نلاحظ أن كثيراً من البلاغيين لم يسم المجاز المرسل بهذا الاسم، وإنما تم الخلط بينه وبين أندواع المجاز الأخرى تارةً، وبين الاستعارة والتشبيه تارةً أخرى، فلم تظهر في كتبهم تعريفات واضحة لمفهوم المجاز المرسل، ولم يذكر باسمه في أغلب تلك الكتب، "وقد سمي هذا الضرب من المجاز مرسلًا في نظر البلاغيين، لإرساله عن التقييد بعلاقة واحدة هي المشابهة"⁽¹⁾.

وقد عرف البلاغيون الُدماء المجاز بشكل عام، وأرادوا بتعريفاتهم تلك استعمال اللفظ على غير حقيقته، فجاء هذا المفهوم عاماً يشمل المجاز وضرورياً من البيان كالاستعارة والتشبيه، فالجرجاني مثلاً يقول: "المجاز أن يراد بالكلمة غير ما

(1) البصير، حسن كامل، بناء الصورة الفنية في الأدب العربي، د.ط، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ص 314.

وضعت له في الأصل أو يزداد فيها، أو يوهم بشيء ليس من شأنها⁽¹⁾، وقد جاء مفهوم المجاز أكثر عمومية عند بعض البلاغيين كما هو الحال في تعريف ابن الأثير.

حيث يقول: "المجاز ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة"⁽²⁾، وهذا يشمل كل كلام فيه انزياح عما وضع له في أصل اللغة، بمعنى أنه يشمل اللغة الفنية القائمة على هذا الانزياح، وهذا التعريف لمفهوم المجاز أقرب إلى المعنى اللغوي، حيث يقول ابن الأثير إن المجاز "مأخوذ من جاز من هذا الموضع إلى هذا الموضوع، إذا تخطاه إليه"⁽³⁾، ولعل من أوضح تعريفات القدماء للمجاز المرسل، تعريف الفرويني له بقوله: "هو ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملائمة غير التشبيه، كاليد إذا استعملت في النعمة لأن من شأنها أن تصدر عن الجارحة ومنها تصل إلى المقصود بها"⁽⁴⁾، لكنه قسم المجاز إلى قسمين مرسل واستعارة، حيث يقول: "إن العلاقة المصححة إن كانت تشبيه معناه بما هو موضوع له فهو استعارة وإلا فهو مرسل"⁽⁵⁾.

2.4.2 دراسة القدماء للمجاز المرسل:-

تباينت دراسة القدماء للمجاز المرسل بين الاكتفاء بإيراد الأمثلة والدالة عليه، وبين التفصيل فيه وبيان علاقاته، ويلاحظ من خلال دراسة القدماء للمجاز المرسل تشابه الأمثلة والشواهد التي أشار إليها البلاغيون في كتبهم، كما أنهم – كما أسلفت – لم يذكروا المجاز المرسل بالاسم، وإنما جاء مختلطاً بغيره من أنواع البيان في كثير من الأحيان.

(1) الجرجاني، عبد الفاهر، د.ت، أسرار البلاغة في علم البيان، علق حولانيه رضا محمد رشيد، د.ط، دار المعرفة، بيروت، ص 363.

(2) ابن الأثير "ضياء الدين"، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي، ب.دوي طباعة، ط2، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د.ت، ق1، ص 84.

(3) المصدر نفسه، ق1، ص 84.

(4) الفرويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، الإيضاح في علوم البلاغة، قدم له وبوبه وشرحه علي بو ملحم، د.ط، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1991، ص 233.

(5) المصدر نفسه، ص 233.

ومن خلال الرجوع الى المصادر البلاغية القديمة، فإن التركيز على بعض علاقات المجاز المرسل دون غيرها، يبدو جلياً كل الجلاء، ومن الشواهد الكثيرة الدوران عند القدماء⁽¹⁾، قوله تعالى: "وَأَسْأَلُ الْقَرْيَةَ"⁽²⁾.

لقد تناول الجرجاني المجاز المرسل في كتابيه "أسرار البلاغة" و "دلائل الإعجاز" وسماه مجازاً من طريق اللغة يقول: "فإذا وصفنا بالمجاز الكلمة المفردة كقولنا: اليد مجاز في النعمة، والأسد مجاز في الإنسان، كان حكماً أجريناه على ما جرى عليه من طريق اللغة، لأننا أردنا أن المتكلم قد جاز باللفظة أصلها الذي وقعت له في ابتداء اللغة، وأوقعها على غير ذلك إما تشبيهاً وإما لصلية وملابسة بين ما نقلها إليه وما نقلها عنه"⁽³⁾، فهو يقسم المجاز الى نوعين: مجاز عن طريق اللغة، ومجاز من طريق المعنى، وقد تناول الجرجاني الجانب النحوي للمجاز في إظهار نظرية النظم على اعتبار أن الكلمة في المجاز المرسل تنقل من حكمها الإعرابي إلى حكم آخر، كما في قوله تعالى: "وَأَسْأَلُ الْقَرْيَةَ"، فيوضح أن الأصل في الحكم الإعرابي للقرية أن تكون مضافاً إليه مجرور، إذ الأصل: "وَأَسْأَلُ أَهْلَ الْقَرْيَةَ"، أمما النصب فيها فهو على سبيل المجاز⁽⁴⁾، أما ابن رشيق القيرواني فذكر بعض الأمثلة والشواهد الشعرية للمجاز المرسل دون أن يسميها مجازاً مرسلأ يقول في تعليقه على الشاهد الشعري "إذا نزل السماء بأرض قوم"، ولكن أراد التنبؤ الذي يكمن عنه، فهذا كله مجاز"⁽⁵⁾.

ويتناول ابن رشيق الأثر الذي يتركه الاستخدام المجازي للغة في نفس المتلقي يقول: "والمجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعاً في

(1) انظر. الجرجاني، أسرار البلاغة 326، الجرجاني، دلائل الإعجاز 301، ابن الأثير، المثل السائر 88.... وغيرها.

(2) سورة يوسف، آية 82.

(3) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 355.

(4) انظر. الجرجاني، عبد الفاهر، دلائل الإعجاز، فرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1992، ص 293 - 301.

(5) الفيرواني، العمدة، ص 223.

القلوب والأسماع، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ لم يكن محـالاً محـضاً فهـو مجاز، لاحتماله وجوه التأويل"⁽¹⁾، وهو بهذا التحديد يجعل التشبيه والاستعارة مـن المجاز ويذكر ذلك صراحة حين يقول: "فصار التشبيه والاستعارة وغيرهمـا مـن محاسن الكلام داخله تحت المجاز، إلا أنهم خصوا به باباً بعينه، وذلك أن يـسمى الشيء باسم ما قاربه أو كان منه بسبب"⁽²⁾، ومن الذين درسوا المجاز المرسل بشيءٍ من التفصيل السكاكي في كتابه "مفتاح العلوم"⁽³⁾، فهو يذكر علاقات المجاز المرسل دون أن يسميه، ويكتفي بالإشارة إلى أنه مجاز يقوم على تعدية الكلمة من مفهومها الأصلي إلى غيره لملاحظة بينها، ويورد أمثلة وشواهد من الشعر ومـن القرآن الكريم كقوله تعالى: "وقد أنزل لكم من الأنعام ثمانية أزواج"، وقوله تعالى: "ويُنزِلُ لكم من السماء رزقاً"⁽⁴⁾، وقد جعل السكاكي دراسته المجاز المرسل تحت فصل "المجاز اللغوي الراجع إلى المعنى المفيد الخالي من المبالغة وفي التشبيه"، أما صاحب الطراز⁽⁵⁾ فقد جعل المجاز المرسل من مراتب المجازات في المفردة، حين يقسم المجازات إلى مجازات مفردة ومجازات مركبة، مع أنه يعـود فيهـو: إن المجاز قد يرد في المفردة والتركيب معاً، ولعل الفرويني في الإيضاح قد اختلف عن البلاغيين – السابق ذكرهم – في أنه "ذكر اسم المجاز المرسل صراحةً، فقسم المجاز إلى مرسل واستعارة، وذكر علاقات المجاز المرسل مع الشواهد القرآنية والشعرية المذكورة في أغلب كتب البلاغيين"⁽⁶⁾.

(1) الفيرواني، العمدة، ص224.

(2) المصدر نفسه، ص224.

(3) انظر. السكاكي، أبو يعقوب، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب حواشيه وعلق عليه نعيم زرزور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، ص 392.

(4) سورة غافر، آية 13.

(5) انظر. العلوي، يحيى بن حمزة، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم وحقائق الإعجاز، د.ط، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، 1982، ص 69 – 74.

(6) انظر. الفرويني، الإيضاح، ص 233 – 236.

وأستطيع القول إن أغاب البلاغيين ذك- روا المج-از المرسل-ل، ولك-ن دون تصريح أو تقسيم واضح لعلاقاته وخطاوا بينه وبين الاستعارة والتشبيه، واكتفوا في أغاب الأحيان بتناول الشواهد دون ذكر لأثر الصورة المجازية في المتلقي وم-دى الانفعال الذي يؤديه التعبير المجازي، بمعنى الأثر الإبلاغي للمجاز المرسل⁽¹⁾.

3.4.2 إبلاعية المجاز المرسل

المجاز المرسل من ضروب البلاغة ذات الوقع الجميل في نفوس المتلق-ين، وليس أدل على ذلك من شيوع هذا اللون بشكل كبير في لغة التعامل اليومية، وه-و يسهم بما يحمله من طاقات إبلاعية تأثيرية في نقل المعنى من الدلالة الحرفية للغة الى دلالة جديدة أكثر اتساعاً مما وضعت عليه اللغة في مستواها الإيصالي الأول.

إن المجاز المرسل شأنه شأن ضروب البلاغة الأخرى يزيد التعبير الأدبي-ي جمالاً ورونقاً جديداً، يدفع المتلقي نحو التأمل، حيث إن الأديب يمتلك حرية إضافية في التعبير من خلال استخدام المجاز المرسل بعلاقاته المختلفة، فيبدع ويتف-ن في صورته التي يبدعها خياله "وهو من قبيل الإغناء للألفاظ، إذ يمنحها قدرة على تجاوز معانيها الأصلية الى معانٍ أخرى تُستوحى من سياق الكلام"⁽²⁾، كم-ا أن المج-از المرسل وسيلة يسعى المبدع من خلالها الى تأكيد المعنى وترسيخه في نفس المتلقي، واستغلال إمكانيات اللغة بمستواها الفني، أو بمعنى آخر توظيف الطاقات الإبلاعية-ة للغة بهدف إثارة المتلقي، وحفره نحو التأثير بالصورة الإبداعية التي يبدعها الأديب- مستخدماً لغة تنتقل بالمتلقي من المعنى الحرفي للصورة الى المعنى-ي الذي أراده الأديب، سالكاً طريقاً فيه رؤية فنية جديدة تربط بين مستويين للغة الم-ستوى الأول الذي تنبىء به اللغة المعيارية، والمستوى الثاني وهو المتمثل باللغة الفنية-ة التي تتضافر فيها الصور البلاعية، ومنها الصورة المعبرة عن طريق المجاز المرسل-ل، والتي تثبت قدرة الأديب الفنان على الإبداع والابتكار "وتشكيل لغته تشكيلاً جمالياً

(1) من هؤلاء أبو هلال العسكري في "الصناعتين" والمبرد في "الكامل" وابن قتيبة في "الشعر والشعراء.. وغيرهم.

(2) أبو العدوس يوسف ، المجاز المرسل والكناية، الأهلية للنشر و التوزيع، ط1، عمان، 1988، ص 103.

خاصاً به دون غيره بل يفترق فيه عن غيره، وذلك بأنه يخترق إطار المألوفات أو يصنع منها شيئاً شبيهاً بغير المألوف، وهو في ذلك يتعامل م-ع م- واد أولية ذات خواص معجمية، قابلة لأن تُزرع في السياق بشكل متطور، وأن تُبدل الخ- واصل الدلالية بينها في نقطة محددة، يمكن أن تضيف عمقاً الى الدلالة⁽¹⁾.

إننا في استخدام المجاز المرسل، أمام تشكيل جديد للغة، حين يعمد المبدع إليها فيخترق المعتاد من الصيغ والتراكيب، ويحدث تبادلاً جديداً بين معطيات اللغة، بحيث تتغير الدلالة في التركيب الجديد بعيداً عن عرف اللغة واصل- طلاحها، فهي تراكيب جديدة تأتي على وجهٍ مخصوص غير التراكيب العادية، فالمستوى الجديد- د تمخض عن أنية وابتكار حمل زمامها المبدع ليفرز لنا ذلك المستوى الفني الراقى- ي من الاستخدام اللغوي.

ومن شواهد المجاز المرسل المشهورة قول معاوية بن مالك⁽²⁾:

إذا سقط السماء بأرض قوم

رعيناه وإن كانوا غَضابا

إننا نستطيع أن نستبين من خلال الشاهد أن الشاعر رعى- ي النبات، وكأن النبات كله ماء، وفي هذا كبير دلالة على أن النبات لا يحيا بدون الماء، وعلى أن عليه حياة الكائنات جميعها على وجه الأرض، ويشكلُ الشاهد نموذجاً لتغير المعاني، ف لغة الشاهد بمستواها المباشر بعيدة جداً عن المعنى الذي أراده الشاعر من خلال الاعتماد على لغة المجاز المرسل، حين ذكر المحل وأراد الحال وهو الغيث، وهو- و في استخدام الفعل رعيناه" في لغة الشاهد، يفرز علاقةً أخرى من علاقات المجاز- ار المرسل، وهي السببية حيث أن تفسير العلاقة المحلية بين "السماء" و "الغيث" يفضي الى مجاز مرسل علاقته السببية، حيث الغيثُ سبب في نمو النبات، وهذا التداخل في

(1) الشيخ، عبد الواحد حسن، المجاز العقلي بين الترابط التركيبي والاستبدال، ط1، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، 2002، ص 52.

(2) العسكري، الصناعتين، ص 304.

علاقتين من علاقات المجاز المرسل، جاء بلغة فنية عالية الم-ستوى رفع-ت م-ن الشحنات الإبلاغية للشاهد، بصورة لا يمكن أن تؤديها اللغة المباش-رة بعيد-اً عن استثمار لغة المجاز المرسل القائمة على التصوير وإيجاد علاقات جديدة بين الكلمات في سياقها الفني.

انظر إلى قولنا بلغة مباشرة:

إذا نبت الزرع بأرض لأي قوم رعته أغنامنا رغماً عنهم.
أو قولنا: ترعى أغنامنا العشب في أي أرض ولو لم يعجب ذاك أصحابها.

لغة مباشرة تفتقد إلى إثارة إعجاب المتلقي، أو إحداث تلك الاستجابة الانفعالية، التي تحدثها اللغة الفنية المعبرة بالمجاز المرسل، ويلاحظ كذلك ما في لغة الشاهد من إيجاز، حينما عمد الشاعر إلى حذف الحال والاكتفاء بالمحل وم-ن ثم حذف السبب والاكتفاء بالمسبب، فأصل قوله: "سقط السماء" أي سقط المطر الذي في السماء على تلك الأرض وفي تفسير العلاقة "رعينا الغيث" أي رعت أغنامنا العشب الذي أنبته الغيث، فقوله: "سقط السماء" و "رعينا" ليس فيه المعنى الذي أراده، دون الاحتكام إلى منطق المجاز المرسل "وهكذا يترهل التعبير أو يتمدد، فالملكة البيانية التي تتراءى في لغة المجاز المرسل، ملكة شديدة الميل إلى التركيز، فإدارة على الملح بواسطة القرائن بارعة أحسن البراعة في الاختصار، وحذف زوائد الكلام والاكتفاء بأصوله المجملة، التي تطوي وراءها كثيراً من التفصيل والتفريع، وهذه فضيلة بلاغية للمجاز المرسل، إذ الإيجاز مقصد من مقاصد البلاغيين⁽¹⁾، "أي أن المجاز المرسل يمكن أن يفسر في جانب منه بالحذف، وهذا واضح م-ن خلال محاولة التعبير عن صورة المجاز المرسل في الشاهد السابق بلغة مباشرة، فيها تفسير حقيقي للصورة، لأن ذلك يتعارض مع السياق الذي قصده الشاعر، وم-ن

(1) أبو موسى، محمد، التصوير البياني، ط2، دار التضامن للطباعة، القاهرة، 1980، ص 353.

الصور المجازية المرسلة استعمال اللفظ الدال على المسبب (النتيجة) فـي سـيـاق
يتطلب السبب قول الشاعر يصفُ غيثاً⁽¹⁾.

أقبل في المستن * من ربابه *

أسنمة الأبال في سحابه

إن التركيب الإضافي "أسنمة الأبال" يدلُّ على ما ينمو ويزداد بهـ د هـطـ ول
المطر، ونماء الزروع، لكن هذا التركيب أُستعمل في سياق "المطر" الذي يكون فـي
تلك السحب، بحيث أن المتلقي يشعر بنوع من الابتهاج والتبشير يتحدان مع صـ و
السماء المتخيلة في الذهن، فيرى الغيوم مقبلةً تعد بالمياه وتدقُّ الخير، وإن الدلالة
الأساسية للتركيب الذي أُدمت به الصورة، لا تُقدم تلك الفاعلية الناشئة عن العلاقة
التي أوجدها الشاعر بين الدلالة الوضعية للغة، والدلالة المجازية لعلاقة المسبب
بالسبب، فالشاعر استعان بمركز الانفعال ونقطة التوهج في الشاهد "أسنمة الأبال"،
ليعبر عن فرجه واستبشاره بقدوم الخير ويبدو جلياً في الشاهد "الإيجـاز والخـيال
وارتباط الكلمات بظروف الناس، ومعنى هذا كله أن المجاز المرسل في الشاهد جاء
شيئاً ملموساً، ومظهراً من مظاهر الوجود لأشياء حية تنبض بالأحاسيس
والمشاعر"⁽²⁾.

إن انحراف لغة الشاهد عن اللغة القياسية النمطية في وصف الغيث أعطى
التعبير قيمةً إبلاغية جديدة لا تتوفر عليها اللغة القياسية، فجاء انتظام الألفاظ داخل
التركيب بطريقة فنية، بنيت على علاقة مسببية التي ابتكرها الشاعر قاصداً التأثير
في المتلقي، ولا يمكن للتعبيرات المباشرة أن تفي بهدف الانفعال وإثارة الإعجاب،
لنظر إلى التعبير عن الفكرة بصورة مباشرة كأن نقول:

في السماء سحب غزيرة المطر.

(1) الفزويني، الإيضاح، ص 236.

* المستن: الواضح، الرباب: السحاب الأبيض.

(2) أبو العدوس، المجاز المرسل والكنية، ص 132.

المطر وفير يكفي الإبل.

الغيوم تُبشر بمطر غزير.

تعبيرات شبه مباشرة للفكرة التي أرادها الشاعر، وبلغتْ تقريرية نمطية بعيدة عن الاستخدام الفني، أما في لغة الشاهد فقد أضاف الاستخدام المجازي لـ "أسنمة الآبال"، نوعاً من الجمال والتأثير إلى اللغة ومكتسباتها الدلالية، زادت فيه الطاقات الإبداعية المؤثرة في وجدان المتلقي، بما يحدث لديه الطرب والذشوة، إزاء تلقي مثل هذه الصورة الفنية المقترنة بعنصر الخيال، الذي أحسن الشاعر توظيفه ليضفي إلى اللغة نوعاً من المرونة والتأثير، فالانزلاق من شيء إلى آخر مصدر لذة جمالية وهذا ما تحقق للشاعر من خلال العلاقة بين المسبب "أسنمة الآبال" والسبب "الغيث" وفي مثل هذا الابتكار أي قول الشاعر⁽¹⁾ في الدية:

أكلتُ دماً إن لم أرعك بضرة

بعيدة مهوى القرط طيبة النشر

حيث يظهر في الشاهد ذلك الخيال السانح الذي يعبر عنه الشاعر من خلال الصورة المجازية، فالصورة هنا تنبعثُ في النفس لمجرد ذكر ألفاظها، ثم يأتي دور القرينة التي تُبعد اللغة عن مستواها المعياري، إلى المعنى المقصود في اللغة، مقارنة بالمعنى الوصفي للألفاظ "فصورة الشاعر الذي يمضغ الدم ويبلعه تخطر في نفسك فور سماعك هذا القول، ثم بعد المراجعة السريعة التي تصح بها رؤية أحوال التعبير وخصوصياته وقرائنه، تنزوي هذه الصورة لتري الشاعر يأكل طعاماً مصدره الدية"⁽²⁾.

إن مقدرة الشاعر وحسه الإبداعي جعلاه يبتعد عن المألوف في عملية التواصل مع المتلقين فأهمل وظيفة اللغة المعيارية واتجه بها إلى علاقات جديدة بين التراكيب والألفاظ، لتؤدي دوراً فاعلاً مستثمراً حيوية اللغة الفنية بالانزياح عن

(1) الفزويني، الإيضاح، ص 236.

(2) أبو موسى، التصوير البياني، ص 354.

المألوف، وتغيير النظام الأفقي للمفردات، لينتج نمطاً تعبيرياً فيه طرافة وحدة زادت توهج اللغة وتأثيرها، لتؤدي المعنى مصحوباً بقدرات إبلاغية عالية، لا يمكن لها أن تتوفر في مستوى الصفر من اللغة، مع أننا نستطيع التعبير عما أراده الشاعر بـ«بلغة مباشرة تفتقر للانفعال الموجود في اللغة الفنية، نستطيع القول مثلاً:

أكلتُ طعاماً بمال الدية إن لم أتزوج أخرى.

أخذتُ أموال الدية إن لم أفعل كذا.

أنا من أكلي مال الدية.

إن مثل هذه الجمل المباشرة تؤدي المعنى بـ«بلغة معيارية مباشرة تفتقر للطاقت الإبداعية التي تشحن المتلقي، وتثير مشاعره افتتاناً وإعجاباً بالمسلك الفني الذي نهجه الشاعر، باستخدامه للصورة المجازية القائمة على المجاز المرسل ذي العلاقة السببية.

إن المشاعر الداخلية التي تختلج في نفس المتلقي عند محاولة تحديد الدلالة، نوع من قوة الأسلوب والتأثير، حيث إن إبلاغية اللغة الفنية تقاس بمقدار ما تـ«وقط وتحرك من استجابة المتلقي، فتبدو الأحاسيس الجديدة التي ينقلها الشاعر من خلال الصورة الفنية، دلالة أكيدة على القدرات الإبداعية العالية للكلام، وقد قامت عملية الإبداع في المجاز المرسل بعلاقاته المختلفة على الانزياح بالكلمات وتحريكها من مواقعها الخاضعة للنظام، بحيث تجاوز المبدع معيارية التصاحب المعجمي، وأوجد علاقات جديدة قائمة على الاستبدال السلس والطوعي بين الكلمات، وفـ«ق طاقتـ«ه الإبداعية لينشئ من انتظام الألفاظ بصورتها الجديدة عملاً فنياً منحرفاً فـ«ي لغتـ«ه وأسلوبه عن قواعد اللغة المعيارية.

لقد شكل المجاز المرسل بعلاقاته المختلفة نماذج أساسية لتغيير المعاني، وابتكار معانٍ جديدة تلفتُ انتباه المتلقي، وتدفعه إلى الاستجابة لإبداعية الصورة والتأذ بالانتقال بشكل عفوي، بين المستوى المباشر للغة، والمستوى الفني المعتمد

على خرق قواعد اللغة المعيارية، وقواعد التصاحب المعجمي، حيثُ الأثر يبدو جلياً لاختلاف التركيب الجديد عما جرت عليه العادة في التعبير البسيط الشائع.

5.2 من مظاهر التمرد على الشكل المعياري

1.5.2 الالتفات

1.1.5.2 مفهوم الالتفات:-

الالتفات من الفنون البلاغية التي وقف عندها كثير من الدارسين قديماً وحديثاً، وقد اختلف الدارسون في تعريف الالتفات بين علم المعاني، أو البيان، أو البديع.

الالتفات لغة⁽¹⁾ من لفت وجهه عن القوم: صرفه وتلفت إلى الشيء والتفت إليه: صرف وجهه إليه، ولفته يلفته لفتاً: لواه على غير جهة، ولفته عن الشيء يلفته لفتاً: صرفه، ولفْتُ فلاناً عن رأيه: أي صرفته عنه وقدمتُ أكد ابن الأثير هذا المعنى بقوله: "وحقيقته مأخوذة من التفتات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجهه تارة كذا وتارة كذا، وكذلك يكون هـ ذا الذراع مـ ن الكلام خاصة، لأنه ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة، كالانتقال مـ ن خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو مـ ن فعل ماض إلى مستقبل"⁽²⁾، فحقيقة الالتفات عند ابن الأثير تقوم على التحول مـ ن جهة إلى جهة، أو الالتفات من شيء إلى شيء آخر.

لقد استقر معنى الالتفات لغةً وبلاغةً، فأصبح يصف صد به دائماً: العود أو الانحراف من سياق إلى آخر، وقد ركز الدارسون عليه سواء في الضمائر أو في الأفعال.

وقد سماه بعض القدماء "شجاعة العربية" ومـ نهم ابن الأثير، حيث يقول: "وسمي أيضاً شجاعة العربية وإنما سماه بذلك، لأن الشجاعة هي

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة "لَفَتَ".

(2) ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر، ص 167.

الإقدام، وذلك أن الرجل الشجاع يركب مـ لا يـ يستطيعه غيـ ره، ويتـ ورد مـ لا يتورده سواء⁽¹⁾، وينسب قدامة الى بعـ ض الناس تـ سميته بالاسـ تدراك فيقـ ول: "والالتفات من نعوت المعاني وبعض الناس يـ سميه الاسـ تدراك"⁽²⁾، وفي نفـ س المعنى قال ابن رشيق القيرواني مضيفاً الى ذاك تـ سميته بـ الاعتراض، يقـ ول: "وهو الاعتراض عند قوم، وسماه آخرون الاستدراك"⁽³⁾.

2.1.5.2 دراسة القدماء للالتفات:-

لقد تناول الالتفات أغلب علماء العربية، وذلك لأنه من الظاهر اللغوية الفعالة في تنويع الكلام، والمغايرة في الألفاظ، تلبية لبواعث ودلالات شتى، أرادها المبدعون، والشعراء منهم على وجه الخصوص، والالتفات من الأساليب العريقة في تراثنا العربي، يستأثر بالوقوف والتأمل طويلاً، فلا عجب أن يتنبه البلاغيون والمفسرون لهذه الظاهرة، وهم يرصدون الملامح الخصوصية في التعبير قديماً.

إن نظرة القدماء إلى الالتفات تبينت في عـ زو هـ ذا الأسلوب، حيثُ تنازعه ثلاثة من الأساليب الفنية وهي المعاني، أو البديع، أو البيان، مع أن كفة اعتباره من علم البيان، ترجح على غيره، حيث يكثر البلاغيون القدماء الذين عدوه من البيان، فالن الأثير عده من علم البيان، ولم يصرح بتعريف مباشر له، لكن جعل كل تحول في الكلام من حالة إلى حالة التفتاً، دون أن يقيد هذا الانتقال بشرط، مع أنه يصنفه إلى حالات وأقسام وفيه من كلامه عن الالتفات أنه يجعل الالتفات من مظاهر البيان والإبداع في الصورة الشعرية، يقول: "وهذا النوع هو خلاصة علم البيان التي حولها يدندن، وإليها تستند البلاغة، وعنهما يعنعن"⁽⁴⁾، وهذا قدامية بن جعفر يبين أن

(1) ابن الأثير، المصدر السابق، ص 168.

(2) ابن جعفر، أبو الفرج قدامة، نقد الشعر، وتحقيق كمال مصطفى، ط3، مكتبة الخنجي، القاهرة، 1978، ص 146.

(3) القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج2، ص 332.

(4) ابن الأثير، المثل السائر، ص 167.

سبب لجوء المبدع الى الالتفات، شعوره وكـأن المتلقي "يـرد عليه قولـه، أو سائلاً يسأله عن سببه فيعود راجعاً على مـا قدمـه، فلمـا أن يؤكـده أو يـذكر سببه أو يحل الشك فيه"⁽¹⁾، فهو يجعل الالتفات لـسببين الشك فـي المعنى، ومن ثم تخيل المبدع للمتلقي سائلاً مستفـسراً، ويـورد مجموعة مـن الـشواهد القرآنية والشعرية للالتفات، ويعلق عليها تعليقاً بسيطاً ومباشراً.

وقد أشار ابن رشيق القيرواني إلى أن الالتفات هـو الاعتـراض، ووافق قدامة فـي تعريفـه وأسسـبابه، وأورد للالتفات مجموعة مـن الـشواهد الشعرية، وعلق عليها بسرعة، مشيراً إلى موضع الاعتراض في الشاهد.

أما عبد الله بن المعتز فقد جعل الالتفات مـن أـلـوان البـديع، وخصص له باباً أسماه "باب الالتفات"⁽²⁾، ووضع له حـداً بأنـه: "انـصرف المـتكلم عـن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة أو مـا يـشبه ذلـك، ومنـه الانصراف عـن معنى يكون فيه معنى آخر"⁽³⁾، ثم يورد آيـات قرآنيـة يـرد فـيـه أسـلوب الـالتفات، كقولـه تعـالى: "حتى إذا كنتم في الفلك وجرين يـريح طيـة"، ويسوق كذلك مجموعة من الشواهد الشعرية للالتفات دون أن يعلق عليها.

وبالتحول إلى القرطاجني في كتابه "منهاج البلغاء" نجد أنـه خصص للالتفات باباً سماه "طرق المعرفة بأنحاء التخلـصات مـن حـيـز الـحيز وعطف أعنة الكلام من جهة إلى أخرى ومـن غـرض إلـى غـرض"⁽⁴⁾، وقد اتـسمت دراسـة القرطـاجني للالتفات بالمنهجية والتفصيل، وذلـك بقيامـه

(1) ابن جعفر، نقد الشعر، ص 146.

(2) انظر. ابن المعتز، البديع، ص 58 - 62.

(3) المصدر نفسه، ص 58.

(4) انظر. القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981، من ص 314 - 324.

بتصنيف الالتفات إلى أشكال "مبيناً أن الالتفات ومما فيه من انعطاف من كلام إلى آخر باطفي ودون واسطة أو توطئة لهذا الانعطاف"⁽¹⁾.

وبالرغم من تعدد الذين درسوا الالتفات من القدماء إلا أن دراساتهم افتقدت - في أغلبها - للمسات الفنية التي تُرشد إلى الأثر الإبلاغي لأسلوب الالتفات، وقيمتها الفنية التأثيرية، إلا على شكل إشارات سريعة ركزت على أن التحول يثير المتلقي، وكان الأهم عند دجيمعهم ذكر الأمثلة والشواهد الدالة، بالإضافة إلى اختلافهم في عزو الالتفات، حيث تنازعت ثلاثه على وم هي البيان والمعاني والبدیع، والم يستقر على حال كما استقرت الفنون البلاغية الأخرى.

3.1.5.2 إبلاغية الالتفات:-

جاءت إشارات القدماء إلى إبلاغية الالتفات سريعة وسطحية، حيث اكتفوا بأن عدوه من محاسن الكلام وبيدعه، التي تدفع المتلقي إلى الاستجابة الطبيعية لنزوعه إلى حب التذوق والتجديد في صياغة الكلام، وأساليب التعبير، مما يشكل بدايات مبكرة لنظرة القدماء إلى أثر الالتفات في رفع الطاقات الإبلاغية للغة الفنية، التي تتخذ من الانزياح عن القواعد المثالية للغة وسيلة للإبلاغ والابتكار.

إن أسلوب الالتفات من الأساليب التي تجعل من المتلقي معياراً رئيساً من معايير الأسلوب، حيث يمكن اتخاذه وسيلة أسلوبية خاصة، عندما يتأمل المتلقي هذا الأسلوب فتظهر لديه ردة الفعل على شكل استجابات أو إثارات انفعالية، وإن إثارته وجذب انتباهه، هي الوظيفة الرئيسة لأسلوب الالتفات بوصفه من الأساليب الفنية التي تستثمر القدرات الإبلاغية للغة الفنية، ولعل العامل الرئيس في ذلك، أن الالتفات يقوم على مفاجأة المتلقي بذلك التحول السريع، ومخالفة ما يتوقعه من سياق الكلام.

(1) الفرطاجني، المصدر السابق، ص 315.

نستطيع القول إن أسلوب الالتفات يعتمد في طريقة التأثير على عنصرَي المتلقي، والتحول في لغة الكلام، إذ إن السياق اللغوي للالتفات، يحفز المتلقي بانحرافه عن السياق التقليدي للكلام، حيث إن "السياق الأسلوبى هو نموذج لغوي ينكسر بعنصر غير متوقع، والتضاد الناتج عنه هو المثير الأسلوبى"⁽¹⁾، فالتحولات والانتقال من صيغة إلى أخرى تفاعلي، وتدفعه إلى الوقوف والتفكير في الصورة أو التعبير بـ شكل عام، بحثاً عن المثيرات السياقية فيه، ومما تضيفه من إحصاءات ودلالات جديدة نتيجة الانزياح في اللغة عن المستوى المعيارى.

إن بنية الالتفات بنية حادة الشحنت، زاخرة التأثير في الوجهان، لأنها في الأصل تقوم على انحراف عناصر الكلام عن نمط الأداء المتوقع، ومن هنا جاءت تسمية القدماء له بـ "شجاعة العربية" باعتباره لوناً من ألوان الاجترار على نمط ام تلاك اللغة بانحراف عن أنماطها، والانتهاك المطرد لتقاليدها وأعرافها، وعلى ذلك فإن الشجاعة في هذا المصطلح لا تعني شجاعة اللغة العربية بالالتفات، بل شجاعة الالتفات في تلاك اللغة"⁽²⁾، التي تقوم على مخالفة المتوقع والتحول من نمط لغوي إلى آخر "إيقاظاً للسامع عن الغفلة، وتطريباً له بنقله من خطاب إلى خطاب آخر، فالسامع ربما مل من أسلوب فنقله إلى أسلوب آخر تنشيطاً له في الاستماع، واستمالة له في الإصغاء الى ما يقوله"⁽³⁾، وهذا من دعاة للتفنن والتنويع في الأساليب والتوسع في استخدام اللغة، بإخراجها عن نطاق القاءة المألوفة، المتازمة بالمستوى المعيارى المباشر.

(1) طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة الفرآنية، ص 54.

(2) المرجع نفسه، ص 47.

(3) المرجع نفسه، ص 55.

لقد جاءت الإشارات الأولى إلى إبلالية أسلوب الالتفات، وفي الملاحظات السريعة التي أبدتها القراء في تعاليفهم على الشواهد القرآنية والشعرية، عارضين لفكرة التحول في الإلهاد اللغوي واسخدام الضمائر، وأن ذلك مما يلفت انتباه المتلقي، ويضفي نوعاً من الحركة والحيوية على التعبير وقد جاءت هذه الإشارات عفوية وسريعة دون تحليل ودراصة ومن شواهد الالتفات قول نصيب⁽¹⁾:

وددت - ولم أخلق - من الطير أنني

أعار جناحي طائراً فأطير

يبدو الشاعر ملتفتاً في قوله "لم أخلق - من الطير - من التكلّم إلى الخطاب، وكأن سائلاً اعترضه كيف تطير؟ فأجابته ولم أخلق - من الطير - فجاء هذا الالتفات مثيراً للمتلقي، حافزاً له على الانتباه، مؤكداً حالة التمني التي عاشها الشاعر فالشاعر يطلب من المتلقي أن ينظر بتمعن إلى أمنيته ويسرح الخيال في تلك الصورة التي يرسمها، والاستماع لمقالته والقبول بها، فجاء المزج بين الالتفات في الشطر الأول من البيت، والصورة الفنية في الشطر الثاني، ليرتفع بمستوى الأداء اللغوي إلى درجة عالية من التأثير في المتلقي، حيث اكتنزت الطاقات الإبلالية للشاهد بالتعاوض بين الالتفات والصورة الاستعارية، مما يوقظ المتلقي ويحرك حسه بصورة أوسع مما هي عليه، لو ظل الكلام على أسلوب التكلّم، وليست الفضيحة للشاهد في التحول فقط وإنما في اللغة الفنية، حيث تنفذ لغة الشاهد قوتها الإبلالية فيما لو جردت من الالتفات أولاً ومن الصورة ثانياً كأن نقول:

وددت أن أخلق في الفضاء.

أتمنى أن أكون طيراً.

مع أنني بشر أتمنى الطيران.

(1) الفيرواني، ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 47.

ومثل هذا قول الرماح بن ميادة⁽¹⁾:-

فلا صرمه يبدو وفي اليأس راحةٌ

ولا وصله يبدو لنا فتُكارمه

وكأنه وهو يقول "وفي اليأس راحةٌ" التفت إلى المعنى لتفـير أن معارضاً يقول ما تضعِصرمه؟ فقال لأن في اليأس راحةٌ، وفي هـ ذا إثـارة عفوية للمتلقى، وتأمل في الشاهد للبحـث عـن المثيرات السياقية فيه، سـعيأ وراء الدلالة الخاصة لهذا الالتفات، وكـسراً للنمطية المعيارية المتوقعة مـن لغة التواصل مع المتلقى، وقد جاءت لغة الشاهد من خـلال فـن الالتفات، لغة تتمتع بخصوصية في الأسلوب الذي سـلكه الـشاعر، دون "بـ دائلها التي يمكن أن تسد مسدها؛ لأنها دون تلك البـ دائل أكثر ملائمة لتـصوير شـعوره وأداء معانيه"⁽²⁾، فالشاعر اتجه باللغة اتجاهأ قاص مـن اسـتخدامها كمكونات دلالية بالدرجة الأولى، إلى كونها نظاماً تشكلياً حولها مـن نظم لغـوي معياري، إلى علاقات جديدة تنبعـث منها دلالات غير مباشرة تـؤثر في إصـغاء المتلقى، واستجابته وتفاعله مع الطاقة الإبداعية الجديدة، التي اكتسبتها اللغة من خلال هـ ذا التحـول وفي لغة الخطـاب الفني، والـذي لا تتحـده اللغة المعيارية، إذ كان الأصل أن يتتابع الكـلام على مـنـوال واحد، دون الالتفات إلى اليأس كما فعل الشاعر، فالمتحدث بلغه تقريرية مباشرة يقول مثلاً:-

لم يظهر لنا منه وصلٌ أو هجر.

احترتُ في موقف الحبيب مني.

لا أعرف هل يصلني أم يهجرني.

(1) ابن جعفر، نقد الشعر، ص 78.

(2) طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص 24.

صِغَ مباشرة ليس فيها أي تحول في التعبير، ر، كم-ا يت-وفر على ذلك
الشاهد الشعري السابق، إذ تسير الجملة السابقة على نسق واحد، دون أي
إثارة لعاطفة المتلقي، وكذا قول كثير⁽¹⁾:

لو أن الباخلين، وأنت منهم

رأوك تعلموا منك المطالا

لقد التفت كثير إلى محبوبته التي تعودت المماطلة والتسويف في وعد
هالة بالوصال حين قال وأنت منهم، مستخدماً الالتفات لتأكيد المعنى الذي
يريد، والتعبير عن خيبة أمله ونفاذ صبره إزاء المحبوبة، أنظر إلى الشاهد
لو أننا حذفنا منه التفاتته تلك إلى محبوبته:

لو أن الباخلين رأوك تعلموا منك المطالا

لا شك في أن حذف موضع الالتفات، يضيف درجة التأثير والتأكيد
على المعنى كما أراده الشاعر، مع أننا تركنا اللغة الفنية دون تغيير، ومع
ذلك فقد خفت حدة الشحنات الإبلagية للغة الشاهد جراء الاستغناء عن
الالتفات، وقد جاء الالتفات في الشواهد السابقة على شكل جملة معترضة
أفضت إلى التحول الصيغي، وتجدد الإشارة هذا إلى أن بعض البلاغيين
سمى الالتفات اعتراضاً، وقد حقق الاعتراض في هذه الشواهد استدرجاً
للمتلقي نحو التأمل، ففي التعبيرات السابقة في الشواهد نوع من التوازن بين
الصيغة من ناحية، والاستجابة العقلية والنفسية للمتلقى من جهة أخرى،
وإكساب التعبير نوعاً من الجودة والطرافة، تفوق حائلاً أمام الفهم التلقائي،
وتدفع إلى الروية والتأمل على هذه الجودة، ومن ثم الاهتداء إلى مرمى
الشاعر منها، فالعلاقة بين الجديد المبتكر في لغة الشاهد والإبداع المتوخى
منه، ترجع إلى ما يتركه أسلوب الالتفات من أثر في إبطاء راب المتلقى

(1) الفيرواني، العمدة، ج2، ص 45.

والتفاتته إلى هذا الأسلوب ومدى تأثيره سلباً أو إيجاباً ومثل ذلك أيضاً - ول
النابعة الدُّيباني⁽¹⁾:

ألا زعمت بنو عبس بأني

- ألا كذبوا - كبير السن فاني

أما قول جرير:

متى كان الخيام بذى طلوح

سقيت الغيث أيتها الخيام

أتنسى تصقّل عارضها

بعود بشامة سقي البشام

في البيتين التفات أسلوبِي، لأن الشاعر انتقل من أسـلوب إلـى أسـلوب
آخر، فتحول من الخطاب إلى الغيبة، فالتفت في البيت الأول بالدعاء للخيام
وفي الثاني دعا للبشام، حيث أضفى التحول من أسـلوب إلـى أسـلوب آخر،
نوعاً من جلب الانتباه والتأثير في المتلقي، ولو جرى الكلام على ذلك سقي واحد
في الإسناد لما تحقق ذلك، فالمتوقع في البيت الأول:

متى كان الخيام بذى طلوح

كان....

ومثله المتوقع في البيت الثاني:

أتنسى تصقّل عارضها

وتفعل كذا وكذا.....

لكن التحول في أسلوب الخطاب بالدعاء للخيام في الأول وللـبشام في
الثاني، جاء على غير ما يتوقعه المتلقي، مما أحدث المفاجأة والانفعـال،
ولفت الانتباه في وقفة هادئة تتيح للمتلقي التأمل والتفكير في المعنى الذي
رامه الشاعر، وبذا تحققت الغاية الإبداعية لأسـلوب الالتفات، خاصة وأن

(1) الفيرواني، العمدة، ج2، ص 42، وابن المعتز، البديع، ص 59.

كل شطر من البيتين يمهّد الطريق أمّـام انتظـار إكمـال المعنـى الـذي يبغيـه الشاعر، فكلّ صورة متخيلة فـي الـشطر الأول تـؤدّي دور الالتفات بالنسبة لما يليها، فبعد أن كان الـشاعر آخـذاً فـي المعنـى الأول، ارتدّ إلـى "الخـيـام والبشام" وكأنّ معترضاً سأله عنهما، فأجاب بالـدعاء للخـيـام فـي الأول وللـبشام فـي الثاني.

لقد أثارت طـاهرة الالتفات فـي الـشواهد الـشعرية الـسابقة المتلقـي، ولفتت انتباهه بما فـي بنيتها اللغوية الخاصة مـن خـروج - غير متوقّع - على مألوفة بالإضافة إلـى وظيفته التعبيرية الخاصة، ونـدـستطيع القول إن الالتفات يحقّق فضيلتين: إثـارة المتلقـي ولفـت انتباهه ومـن ثـم الإيحـاءات والدلالات الخاصة التي يبتـها الالتفات فـي الـصورة الشعرية، وذلك بـأن الالتفات يغيّر مجرى الكلام، ويغيّر مـن الدلالة والإيحـاءات النفسية التي يتوخاها المتلقـي من استثماره للقدرات اللغوية فـي مـستواها الفني الـلائم علـى الانزياح عن مستوى نقل الفكـرة مجـردة إلـى إحاطتها بهالة مـن التـأثير والعاطفة.

2.5.2 البديع

1.2.5.2 البديع عند القدماء:

البديع لغةً يطلق على ما يجـد أو يـنشأ، أو علـى المـنشئ والمختـرع، أبدع الشيء وابتدعه: - اخترعه، وسقاه بديعاً: جديد⁽¹⁾، وقد ظهر البديع فـي كتب التراث البلاغي والنقدي، وكان يراد له الدلالة علـى الـصور الفنية "وقد ذكر الجاحظ أن لفظ البديع كان يدور علـى ألسنة الـرواة"⁽²⁾ ولم يـكن يـراد بكلمة البديع معناها الاصطلاحي الفني الـذي نعرفه اليـوم مـن الدلالة علـى المحسنات اللفظية والمعنوية فـي التعبير الأدبي، وإنما كان يـراد بهـا معنـى

(1) ابن منظور، لسان العرب مادة "بدع".

(2) الجاحظ، البيان والتبيين، ج4، ص55.

علماً تمثل في كُُل معنى جديد مبتكر لم يسبق إليه أحد. وطله ذا المعنى العام يفرض نفسه فترة طويلة من الزمن على البلاغيين القدماء.

لقد فتح ابن المعتز من خلال كتابه "البدیع" ⁽¹⁾ الباب أمام دراسة فنون البدیع المختلفة، فكان المؤسس الحقيقي لعلم البدیع، وقد ذكر ابن المعتز في كتاب "البدیع" ثمانية عشر نوعاً منه وعرفها، ثم احتج لها بشواهد من القرآن الكريم والشعر العربي، ويلاحظ على ابن المعتز أنه جعل الاسـتعارـة والتشبيه من ضمن أنواع البدیع، وهذا ما تخلت عنه البلاغة نهائياً. أما أبو هلال العسكري فقد خصص باباً للبدیع وجعله في خمسة وثلاثين فصلاً، وقد عد العسكري بعض أنواع البدیع كالسجع الخالي من التكلف والصنعة في أعلى المراتب، وذكر أن البدیع إذا خلا من التكلف وبـدئ من العيوب كان في غاية الحسن ⁽²⁾، ويجيء بن رشيق القيرواني الذي وضع باباً خاصاً لكل لون من ألوان البدیع في كتابه "العمدة" ⁽³⁾ مضيفاً فيه ألواناً جديدة من ألوان البدیع لم تكن موجودة عند سابقه. ونهج في دراسة تعريف الفنون البديعية وذكر الأمثلة من القرآن الكريم والشعر وبالانتقال إلى عبد الله الجرجاني وكتابه "أسرار البلاغة" ⁽⁴⁾ نجد أنه يذكر البدیع في باب ما حسن لفظه ومعناه، وهو ينتقد الإسراف في البدیع دون بدیهة وسهولة اختيار "ونـصل إلى كتاب "البدیع في نقد الشعر" ⁽⁵⁾ لأسامة بن منقذ والـذي يـذكر فيه الكثير من ألوان البدیع في منهج يقوم على الجمع من سابقه، ويركز فيه على محاسن الشعر وعيوبه. وهو يرى "أن الإغراق في البدیع يجعل المعنى مستغلقاً، فتضيع قوة الشعر، وتبرد عاطفته ويختنق معناه" ⁽⁶⁾. أما السكاكي

(1) ابن المعتز، ص (36 - 141).

(2) العسكري، الصناعتين، ص 294.

(3) القيرواني، العمدة، ج 2، ص 3 - 100.

(4) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 9.

(5) ابن منقذ، أسامة، البدیع في نقد الشعر، دط، مطبعة البابي الحلبي، مصر، 1960.

(6) المصدر نفسه، ص 5.

فقد تحدث عن البديع وفصله عن علمي البيـان والمعـاني. فـ ذكر البـديع وبـين أن المقصود منه تحسين الكلام وذلك في كتابه "مفتاح العـلـوم" الـذي تبـدو فيه المنهجية التي اتبعها أكثر وضوحاً مـن سـابقيه، يـفـول: إن البلاغة بمرجعيتها وإن الفصاحة بنوعيتها مما يكسو الكلام حالة التـزيين، ويرقيه أعلى درجات التحسن، فهنا وجوه مخصوصة كثيراً ما يصار إليها القـصـد تحسـين الكلام، فلا علينا أن نشير إلا إلى الأعـراف منها وهـي قـسمان، قـسم يرجع إلـى المعنى وقسم يرجع إلى اللفظ⁽¹⁾.

إن مفهوم البديع الذي تطور بين البلاغيين القدماء، ظل يـدور فـي فـلك الجدة والاختـراع وتـفـاوت بـين سـلسلة الاسـتخدام، والميـل إلـى التـكلف والتصنع، لكن جميع اللـدعاء اتفقت على أن أـلـوان البـديع إذا كانت سهلة المأخذ، عفوية الورد كان وقعها أجمل في نفس المتلقيين، بحيث يمكن القـول إنها تؤدي الدور الإبلاغي الذي سنتحدث عنه لاحقاً.

2.2.5.2 إبلاغية ألوان البديع:

إن الفنون البديعية ما هي إلا طرائق تعبيرية فنية، لا يـدركها سوى المبدعين أنفسهم، والنقاد والبلاغيين الـذين يتمتعـون بـذوق مـصقول وحـس مرهف. إذ إن الفنون البديعية تحتاج إلى درجة مـن المعرفة والفـدرة على ملاحظة درجة الجدة والابتكار في الشاهد الشعري بالاعتماد على أـلـوان البديع كما حددها القدماء.

إن البديع بفنونه المختلفة وإذا كان خالياً مـن القـصـدية والتصنع، يـدود إلى استجابة سريعة، وافتتـان بجمـال اللـغة، وفـدرة المبدع على استثمار طاقاته الإبلاغية، فـالمتلقي يـشارك المبدع، وبـه تكتمل عملية الخلق والابتكار، لأن المتلقي هو الهدف الرئيس الذي يسعى المبدع إلى جلبه لفنـه، وحفره على التأثر والإعجاب بإبلاغية الخطـاب التي صـنعها المبدع معتمداً

(1) السكاكي، مفتاح العلوم، ص 423.

على ثقافته اللغوية وملكته الخلاقة في خلق لغة فنية جديدة بعيدة عن لغة الإفهام، ونمطية الأداء في نقل المعنى إلى الآخرين.

و"إذا كان التحسين اللفظي يهدف إلى استدرج المتلقي للولاء والى عالم المعنى ويدفعه إلى التساؤل، فلا بأس به"⁽¹⁾ بمعنى أن استخدام فنون البديع أو حتى تحريكها في لغة الشعر، لا أن يكسب البديع هدفاً في ضيق المعنى، بحيث يصبح المتلقي، وكأنه ينظر في مجموعة من المجوهرات غير المنتظمة في عقد جميل يزين عنقاً أجمل "فإذا كان البديع يهدف إلى التزيين والزخرف، دون أن يكون هناك معنى مهم وراءه؛ فقد سقط في مستنقع التبجح والتباهي بالمفردة، مع المخاطرة بنفوس المتلقي لكثرة ما يسمع أو يقرأ من ضروب الزخرف، التي يمجها الذوق السليم، ويحس به كل مطلع مثقف"⁽²⁾.

فشرط البديهة والعفوية في استخدام فنون البديع. شرط أساسية في الصورة البديعية، وإلا فإن مؤداه إفساد للمعنى، وإمعان في التزويق والتفنن، وإظهار البراعة مما يجعل الإبداع عملية رص في متعمد، تفتقر إلى سهولة والشاعرية التي يرومها المتلقي من الصورة الشعرية بشكل عام.

إن النظر في فنون البديع المختلفة، يجعلنا نفكر على كثرة من الشواهد الشعرية، التي تحقق فيها قدر كبير من الإبلاغية الخطاب، تزخر بها كذب البديع بشكل خاص، وكتب ومصنفات البلاغة القديمة بشكل عام، ومن الفنون البديعية التي تحتوي على قدر كبير من الإبلاغية فنون الجناس، أو كما سماه بعضهم "التجنيس"، وقد ذكره عبد الله الجرجاني، وتداول إبلاغية ودرس وظيفته الفنية رابطاً إياها بالتأثير النفسي في المتلقي، وبناظرية في

(1) علان، إبراهيم محمود، البديع في القرآن أنواعه ووظائفه، ط1، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، 2002م، ص106.

(2) المرجع نفسه، ص106.

النظم، حيثُ وضح أن الجناس المقبول هو الـ ذي يـ ضيفُ جديـ دأ إلـى المعنـى، ولا يكون على حـ ساب الـ صورة الأدبـة. وعقـ د لـ ه فـ صلاً سـ ماه "بلاغة التجنيس"⁽¹⁾ يقول الجرجاني: "أما التجنيس فإنـ ك لا تستحـ سن تجـ انُس اللفظـ ين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاً حميـ دأ، ولا م يكـ ن مرمـى الجـ امع بينهما مرمى بعيداً"⁽²⁾ ويستضعفُ تجنيس أبي تمام في قوله⁽³⁾:-

ذهبت بمذهبه السماحة فالتوت

فيه الظنون أمذهب أم مذهب

بينما يستحسن الجرجاني قولُ أبي الفتح البستي⁽⁴⁾:-

ناظراه فيما جنى ناظراه

أو دعاني أمت بما أودعاني

ويبين الجرجاني أن تأثير وبلاغة الجناس لا تتـ أتي مـ ن اللفـ ظ فـ سب، وإنما من ائتلاف اللفظ والمعنى، ولذلك فهو يـ ذم الاسـ تكثر مـه؛ لأن المعـ اني – والرأي للجرجاني لا تدين للألفاظ في كُلِّ وقـ ت مـ ن خـ لال التجنـ يس، أمـ ا في الشاهد الثاني لأبي الفتح البستي، فإن الشاعر اسـ تطاع مـ ن خـ لال التجنـ يس تأكيد المعنى في نفس المتلقي متخذاً من تشابه اللفـ ظ واخـ تلاف المعنـى طريقةً لذلك، بحيث تعاضدت عناصر الصورة مـ ن خـ لال الاسـ تعارة والجنـ اس لأداء المعنى بصورة فنية مبتكرة، لا يمكن للـ غة القاءـ دة النحويـة أن تؤيدـ ه. فـ اذا نقول في ذلك:

أعط مهلةً للمذنب بنظرة حب

تمهل على من آذاك بنظرة ساحرة

(1) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 99 – 100.

(2) المصدر نفسه، ص 99.

(3) المصدر نفسه، ص 99.

(4) المصدر نفسه، ص 100.

لغة مباشرة تفتقر لجماليات الصورة في الشاهد الشعري. أمّا في بيت أبي تمام فالصفة بادية من خلال تعمد الألفاظ والمجانبسة بينهم. بصورة فيها مزيد من التكاف وكد الذهن وكأنّه يتلاءم بالألفاظ، ويكفي أن نلاحظ أن كلمة مذهب تستغرق نصف الشاهد تقريبا، بينما يستحسن النقاد والبلاغيون لأبي تمام قوله⁽¹⁾:

السيفُ أصدقُ إنباءٍ من الكُتُبِ

في حده الحد بين الجد واللعب

بيض الصفائح لا سود الصحف

في متونهن جلاء الشك والريب

مع أن أبا تمام قد حشد في هذين البيتين أكثر من جناس، وأضـاف إليه الطباق، إلا أن هذا التلاعب الأخـاذ بالغة، يفضي إلى إثارة الدهشة والمفاجأة في المتلقي، ويظهر فكره من خلال إظهار أن المعنى والألفاظ في الشاهدين مكررة، ثم تتبدى الطرافة من خلال إعادة النظر في الصورة، فتأنس نفسه، وتكتسب أريحية ونداشاطاً عقلياً، يستقطب الإعجاب ويشعر الانفعال وقد استطاع الشاعر ذلك من خلال الجمع بين هذين الفنين في الشاهد، يضاف إلى ذلك قدرة الشاعر على رفع الـوتيرة الموسيقية للغة الفنية المتكئة على الجناس والطباق، مما زاد في الطاقـة الإيلاغية، أكثر مما لو كانت اللغة مباشرة لا جديد فيها فالسيف هو الفيصل، والوقائع الحربية خير شاهد على البطولات، صـورة فاعلة ومـؤثرة اسـتثمر فيها الشاعر فنون البديع، وبإمكاننا أن نلاحظ ذلك لو غيرنا ترتيب الكلمات في الشاهدين، بحيث ننزع عن اللغة السمة الفنية ذات البعد الإيلاغي المـؤثر ويقـودني الطباق في شاهدي أبي تمام إلى فن الطباق الذي يحتل مساحة كبيرة من الشعر العربي قديمه وحديثه، ويصدق عليه ما يصدق على الجناس من حيث ضرورية

(1) ابن منذر، البديع في نقد الشعر، ص 17، 31.

استخدامه بصورة عفوية ومؤثرة دون تكثيف - ر وتح - ر، وم - ن ذ - ك - ق - ول دعب - ل
الخراعي⁽¹⁾ - .

لا تعجبي ياسلم من رجل

ضحك المشيب برأسه فبكي

يخاطب الشاعر سلمى داعياً إياها إلى الرفق بحاله - ه فقد - د فاته - ه العم - ر
وبيض رأسه مما أسلمه للحزن، يريد أن يقول:

لا تستغربي حزن إنسان شاخ وتقدمت به - ه السن لكن توظيف الطبع - اق
بين "ضحك المشيب، بكى" ووجود الصورة اللمسية تعاريفية في ضحك المشيب
ضائف من الطاقات البلاغية للشاهد، وحفز المتلقي على المقارنة والتفاهل
مع الصورة من خلال ذكر الشيء وضده، فالنفس أدعى إلى التاثر بالشيء
وضده، ووجود الشيء إلى جانب ضده يقوي المعنى ويزيد دة تأكي - داً في نفس
السامع.

ومن ألوان البديع التي تقترب في شكلها وغايتها - ا البلاغية - م - ن الطبع - اق
فن المقابلة وهو "أن يصنع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بع - ضها وبع - ض
والمخالفة، فيأتي في الموافق بم - ا يوافق - ق وفي المخالف بم - ا يخالف - عا - ي
الصحة"⁽²⁾ وهو فن يقوم على تضاد المعنى، ومثال ذلك - ق - ول الطرم - اح - ن
حكيم⁽³⁾ - .

أسرناهم وأنعمنا عليهم

وأسقيناهم دماءهم الترابا

فما صيروا لبأس عند حربٍ

ولا أدوا الحسن يد ثوابا

(1) الجفاجي، ابن سنان، سر الفصاحة، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، د. ط، مطبعة محمد علي ص - يح وأولاده، 1969،
ص 193.

(2) ابن المعتز، البديع، ص 141.

(3) المصدر نفسه، ص 142.

فجعل بإزاء أن سقوا دم-اءهم الت-راب، وق-اتلوهم أن ي-صيروا وب-إزاء أن أنعموا عليهم أن يثبتوا، وجاءت ال-صور متقابلة بحيث إن المتلقي ي-دفع بعد تأمل الشاهد إلى المقارنة والمقابلة ب-ين المع-اني المت-ضادة الت-ي أوردها الشاعر، والمقارنة من سبل البلاغة التي تؤكد المعنى وتب-رزّه بوض-وح أم-ام المتلقي، ويلاحظ ملاحظة التصوير من إيجاز، بحيث أننا ل-و أردنا التبعي-ر ع-ن المعاني التي أرادها الشاعر، لاحت-اج ذل-ك مذكّرًا إل-ى تف-صيل وإس-هاب في القول، إذا كانت اللغة مباشرة دون أي تصوير فني. وميزة المقابلة "أنها تتق-ع بين التقسيم والطباق، وهي تتصرف في أذ-واع كثيرة وأجلها ترتي-ب الك-لام على ما يجب، فيعطى أول الك-لام م-ا يلي-ق ب-ه أولاً، وآخ-ره م-ا يلي-ق ب-ه آخره"⁽¹⁾ ويرى ابن رشيق أن الطباق إذا تجاوز ه-ذين كان مقابلة. وم-ن شواهد المقابلة الكثيرة الدوران في كُتب البلاغة، قول النابغة الجعدي⁽²⁾:

فنى تم فيه ما يسر صديقه

على أن فيه ما يسوء الأعدا

ومن مظاهر البديع التي تتوفر على ق-در م-ن الطاقات الإبلاغية ف-ن التورية: "ومعناها أن تك-ون الكلمة بمعني-ين فتري-د أح-دهما فت-وري ع-نه بالآخر"⁽³⁾. ومثاله قول بعضهم⁽⁴⁾:

خيّل صيام وخيّل غير صائمه

تحت العجاج وأخرى تعرك اللجما

أراد بالصيام ههنا "القيام" ف-ورى ع-نه بقول-ه: -تع-رك اللجما، مم-ا يذهب بالمتلقي نحو اعتقاد أنه قصد بالصيام الامتناع ع-ن الطعم-ام وال-شراب،

(1) الفيرواني، العمدة، ج2، ص15.

(2) المصدر نفسه، ج2، ص15.

(3) ابن منذر، البديع في نقد الشعر، ص60.

(4) المصدر نفسه ص60.

لكنه قصد أنها قائمة في ميدان القتال. ولعل الطاقة الإبداعية - في فن التورية - ناتجة عن المعنى البعيد الذي يدفع المتلقي نحو التأمل والتأويل.

إن فنون البديع تمتلك طاقات إبداعية - تسهم في إبداع المعنى، ورفع جمالية الصورة الفنية، حيث إن النفوس تميل إلى المقارنة والمقابلة واستخدام الأشباه والنظائر، وهناك ألوان وفنون بديعية كثيرة - ليس من مهمّة هذه الدراسة حصرها، خاصة وأنّ البلاغيين اختلفوا في أقسام البديع وألوانها - فاختلاف عددها من بلاغي لآخر. ويرى علي بن عبد العزيز الجرجاني أن الشعراء القدماء كانوا يستخدمون فنون البديع - في شعرهم - دون قصد أو تعمّد "فقد كان يقع ذلك في خلال قصائدهم ويتفق لها - في البيات - بعد البيت على غير تعمّد أو قصد"⁽¹⁾ مما دفع المحدثين فيما بعد إلى تكليف الاحتذاء على القدماء ومحاولة "الوصول إلى ما - في شعرهم - من غرابة وحسن فهمه البديع"⁽²⁾. فالألوان البديع في مجملها كانت منذ القدم محط اهتمام الشعراء، ومظهراً من مظاهر الإبداع والإبتكار وبتلك الطاقات الإبداعية - في اللغة الفنية، مما أضفى على شعرهم المزيد من الشاعرية الجمال، وليس أدل على ذلك من ظهور البديعيات التي تؤكد شغف الشعراء بالألوان البديع، مما جعل عبد القاهر الجرجاني يضيق بها ذرعاً فيقول: "وربما طمس بكثرة ما يتكلفه على المعنى وأفسده، كمن ثقل العروس بأصناف الحلّي حتّى ينالها - من ذلك - مكروه في نفسها.

إن البديع مقبولة مستحسن إذا كان عفواً والخاطر دون عناء أو تكليف، أما إذا جاء بحيث يتحراه الشاعر؛ لإظهار البراءة، فإنه يـؤدي - بالتأكيد - إلى ضعف إبداعية الشاهد الشعري وثقله على سمع المتلقي فتعاقبه الأذن ويمجه الذوق السليم.

(1) الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح، إبراهيم محمد أبو الفضل، علي محمد الجاوي، ط4، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، 1966، ص34.

(2) المصدر نفسه، ص34.

الخاتمة

بعد الانتهاء بحمد الله ورعايته، وإكمال هذه الدراسة تبين لنا:-

1. أن الإبداع لم تكن مقصورة على الدراسات الغربية الحديثة بل إن اللغة وبين والبلاغيين العرب القدماء كانوا على درجة من الوعي بهـ هذه المسألة، وأن معاجم تخير الألفاظ، وكذلك إثارة بعض الصيغ والتراكيب اللغوية دون غيرها مسألان تدلان على الدور الأولى للإبداعية اللغة.
2. ومن النتائج التي يمكن تسجيلها أن الشاهد البلاغي تميز بطاقتيه الإبداعية المرتفعة، معتمداً على الانزياح اللغوي، وخرق قواعد اللغة المعيارية، وقواعد التصاحب المعجمي، بحيث يمكن ملاحظة الفارق في الشحنات الانفعالية بين لغة الشاهد واللغة بمستواها النحوي المباشر.
3. كما أن القراءة الأولى للغة الفنية تُوحى بأن هناك تصادماً بين اللغة الفنية، واللغة بمستواها النحوي، ولكن توسيع فضاء التأويل، ومراعاة الجوانب النفسية التي يلقي فيها الخطاب الفني، وحيوية اللغة في التأويل، كل ذلك يؤكد لنا أن الانزياح اللغوي، ما كان إلا لإضفاء المزيد من الجمالية والتأثير، من خلال استثمار إمكانيات اللغة ومرونتها.
4. إن مصطلح الإبداعية مفهوم واسع ينضوي تحته مجموعة من المصطلحات ذات الصلة بجماليات الشاهد البلاغي كالأسلوب والسياق، والاستجابة والتداولية والانزياح، وكلها مصطلحات ذات أثر مهم في العلاقة بين المبدع والمتلقي، ودرجات تأثيره بإبداعية الخطاب الفني.
5. لقد برز التشبيه من بين ألوان البيان، بما يتوفر عليه من درجات فنية، وإفساح للمجال أمام الشاعر كي يتفنن ويطلق العنان لخياله وعواطفه، لذا فقد جاء التشبيه في المرتبة الأولى بين ألوان البديع، من حيث مساحته توظيفية وفي المصنفات البلاغية، زيادة على أن البلاغيين والمتلقين كانوا دائماً على شغف

كبير بالتشبيه بأشكاله المختلفة تلتها الاستعارة والتي تعتمد أصلاً على التشبيه،
فبقية فنون البيان والبديع.

6. ويمكن إدراج البديع تحت ما سماه علم البلاغة الحديث عذف اللغة، وإظهار نوع من العبثية والتلاعب باللغة، ولعل اختلاف البلاغيين في ع-زو البديع، واضطراب منهجهم في دراسته يعود بشيء من الصلة إلى عذف اللغة في البديع، واتجاهها نحو القصصية في هذا اللون من فنون البلاغة.

7. لقد تبين من خلال الدراسة أن درجة الإبلاغية مرتبطة بشكل متداخل بالعلاقة بين الشاهد البلاغي وجمهور المتلقين وطبقاتهم، وكذا الغرض الذي يعبر عنه الشاهد، إذ يمكن أن نتعامل مع الشاهد كنص مستقل له ح-دوده، خاصةً وأن البلاغيين تعاملوا مع اجتزاء الشاهد، ودراسته وتحليله بمعزل عن النص الذي أخذ منه - في كثير من الأحيان - ولما كانت الدراسات العربية حول الإبلاغية قليلة جداً، فإن هذا الموضوع يستحق البحث في فنون وأشكال أدبية أخرى للكشف عن قدرات وإمكانيات اللغة.

المصادر و المراجع

الفرآن الكريم

ابن الأثير، ضياء الدين، د. ت، **المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر**، قدمه و علق عليه أحمد الحوفي، و يدوي طبانة ط2، دار نهضة مصر للطبع و النشر، القاهرة.

ابن جعفر، ؤدامة، 1978، **نفد الشعر**، تحقيق كمال مصطفى ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة.

ابن ذريل، عدنان، د. ت، **اللغة و البلاغة**، د. ط، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دون مكان نشر.

ابن السكيت، يعقوب بن اسحق، 1995، **تهذيب الألفاظ**، هذبه أبو زكريا يحيى بن علي التبريزي، وقف على طبعه و ضبط جميع روياته الأب لويس شيخو اليسوعي، د. ط، مكتبة التراث، دون مكان نشر.

ابن فارس، أحمد، 1970، **متخير الألفاظ**، تحقيق هلال الناجي، د. ط، مطبعة المعارف، بغداد.

ابن فتيبة، عبدا بن مسلم، 1981، **تأويل مشكل الفرآن**، شرح و نشر أحمد صقر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت.

ابن منقذ، أسامة، 1960، **البدیع في نفد الشعر**، د. ط، مطبعة البابي الحلبي، مصر. ابن المعتز، عبدا، 1979، **البدیع**، اعتنى بنشره كراتشفسكي اغن-اطيوس، ط2، مكتبة المثنى، بغداد.

ابن منظور، جلال الدين محمد بن مكرم، د. ت، **لسان العرب**، د. ط، دار صادر، بيروت.

أبو حمدان، سمير، 1991، **الإبلاغية في البلاغة العربية**، ط1، منشورات عويدات الدولية، بيروت.

أبو الرضا، سعد، 1987، **في البنية و الدلالة**، د. ط، منشأة المعارف، الإسكندرية.

- أبو العدوس، يوسف، 1967، **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث**، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان.
- أبو العدوس، يوسف، 1988، **المجاز المرسل والكناية**، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان.
- أبو علي، محمد بركات، 2004، **بلاغتنا بين الجمالية و الوظيفية**، ط1، دار وائل للنشر و التوزيع، عمان.
- أبو عودة، خليل عودة، 1985، **التطور الدلالي بين لغة الشعر و لغة القرآن**، ط1، مكتبة المنار، الزرقاء.
- أبو موسى، محمد، 1980، **التصوير البياني، (دراسة تحليلية لمسائل البيان)**، ط2، دار التضامن للطباعة، القاهرة.
- أحمد، سامي سليمان، 2003، **خطاب التجديد النقدي عند أحمد ضيف**، د.ط، مكتبة الآداب، القاهرة.
- الباقلاني، أبو بكر محمد ابن الطيب، 1991، **إعجاز القرآن**، تعليق محمد عبدالمنعم خفاجي، ط1، دار الجيل، بيروت.
- البصير، حسن كامل، د. ت، **بناء الصورة الفنية في الأدب العربي**، د. ط، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد.
- ثعلب، أبو العباس أحمد بني يحيى، 1966، **قواعد الشعر**، تحقيق ق رمضان عبدالنواب، ط1، دار المعرفة، القاهرة.
- الجرجاني، عبدالقاهر، 1992، **أسرار البلاغة في البيان**، تحقيق محمد رشيد رضا وأسامة صلاح الدين منمنية، ط1، دار إحياء العلوم، بيروت.
- الجاحظ أبو عثمان، عمرو بن بحر، 1960، **البيان والتبيين**، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- الجرجاني، عبدالقاهر، 1992، **دلائل الإعجاز**، قرأه و علق عليه محمد ود محمد شاكر، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة.

الجرجاني، علي بن عبدالعزيز، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، 1966، تحقيق و شرح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، ط4، مطبعة عيسى البابي الحلبي و شركاه، القاهرة.

الخفاجي، أبو سنان، 1969، **سر الفصاحة**، شرح عبد المتعال الصعيدي، د. ط، مكتبة و مطبعة محمد علي صبح و أولاده، القاهرة.

خليل، حلمي، 1996، **الكلمة دراسة لغوية معجمية**، د. ط، دار المعرفة الجامعية للطباعة و النشر و التوزيع، الإسكندرية.

درابسة، محمود، 2003، **الإبداع و التلقي (قراءات في النقد العربي القديم)**، د. ط، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية و النشر و التوزيع، إربد.

خليل، عبدالقادر، 2002، **الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية**، ط1، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان.

رزق، صلاح. د.ت، **أبنية النص**، د. ط، دار غريب للطباعة و النشر، القاهرة.
روبول، آن، وموشلار جاك، 2003، **التداولية (اليوم علم جديد في التواصل)** ترجمة يوسف دغفوس، محمد الشيباني، ط1، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت.

الزمخشري، أبو القاسم جار ا ، 1983، **الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل**، ط1، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، دون مكان.

السكاكي، أبو يعقوب، 1987، **مفتاح العلوم**، ضبطه و علق عليه نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت.

السيد، شفيع، 1986، **الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي**، د. ط، دار الفكر العربي، القاهرة.

السيوطي، جلال الدين، 1988، **الافتراح في أصول النحو**، ضبطه و علق حواشيه أحمد سليم الحمصي و محمد أحمد القاسم، ط1، جروس برس، دون مكان نشر.

سليم, عبدالإله, 2001, **بنيات المشابهة في اللغة العربية**, ط1, دار توفال للنشر و التوزيع, المغرب.

الشيخ, عبد الواحد حسن, 2002, **المجاز العقلي بين الترابط التركيبي و الاستبدال**, ط1, مكتبة و مطبعة الإشعاع الفنية, الإسكندرية.

شحاتة, محمد سعيد, 2003, **العلاقات النحوية و تشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر**, د.ط, الهيئة العامة لقصور الثقافة, القاهرة.

شيخون, محمود, 1977, **الإستعارة (نشأتها و تطورها) أثرها في الأساليب العربية**, ط1, دار الطباعة المحمدية, القاهرة.

الصاوي, أحمد, د.ت, **فن الاستعارة**, الهيئة المصرية العامة للكتاب, الإسكندرية. الصايغ, وجدان, 2003, **الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث**, ط1, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت.

صحراوي, مسعود, 2005, **التداولية عند العلماء العرب**, ط1, دار المعارف, القاهرة.

ضيف, شوقي, 1999, **البلاغة تطور وتاريخ**, ط1, دار المعارف, القاهرة. طبل, حسن, 1990, **أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية**, د.ط, دون دار نشر, المدينة المنورة.

عباس, فضل حسن, 2004, **البلاغة فنونها و أبنائها (علم البيان و البديع)**, ط1, دار الفرقان للنشر و التوزيع, عمان.

عبد المطلب, محمد, 1995, **جدلية الأفراد و التركيب في النقد العربي القديم**, ط1, الشركة المصرية العالمية للنشر, لونغ مان.

عبد المطلب, محمد, 1997, **البلاغة العربية - راحة ثانية**, ط1, مكتبة لبنان, ناشرون, بيروت.

عبد المطلب, محمد, 1995, **بناء الأسلوب في شعر الحداثة**, ط2, دار المعارف, القاهرة.

عتيق، عبدالعزيز، 1988، **علم البيان**، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة.

عثمان، عبدالفتاح، 1993، **التشبيه و الكناية (بين التنظير البلاغي و التوطيـف الفني)**، د.ط، مكتبة الشباب، القاهرة.

عزام، محمد، 1989، **الأسلوبية منهاجاً نفـدياً**، د.ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

العسكري (أبوهلال)، 1981، **الصناعتين**، حققه وضبطه مفيد قمحة، حققه و ضبطه، مفيد تميمة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت.

عصر، محمد عطية، 2000، **مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب**، ط1، عالم الكتب، بيروت.

عطية، مختار، 2004، **علم البيان و بلاغة التشبيه في المعلقات السبع**، د.ط، دار الوفاء لنـديا الطباعة و النشر، الإسكندرية.

علّان، إبراهيم محمود، 2002، **البـديع فـي الفـرآن أنـواعـه و وظائفـه**، ط1، إصدارات دائرة الثقافة و الإعلام، حكومة الشارقة.

العلوي، محمد بني طباطبا، 1982، **عيار الشعر**، شرح و تحقيق عباس عبدالستار، مراجعة نعيم زرزور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت.

العلوي محمد بن طباطبا، 1956، **عيار الشعر**، تحقيق طـه الحـاجري و محمد زغول سلام، د.ط، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة.

العلوي، يحيى بن حمزة، 1982، **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة و علـوم و حقائق الإعجاز**، د.ط، دار الكتب العلمية، بيروت.

عودة، خليل، 1998، **تحليل الخطاب العربي (بحوث مختارة)**، مراجعة صالح أبـو إصيع و غسان عبدالخالق، ط1، منشورات جامعة فيلادلفيا، عمان.

عياشي، منذر، 1990، **مقالات في الأسلوبية**، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، القاهرة.

- فريد، عائشة حسين، 2000، **البيان في ضوء الأساليب العربية**، د.ط، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة.
- القرطاجيني، أبو الحسن حازم، 1981، **منهاج البلغاء و سراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت.
- القيرواني، ابن رشيق، 2003، **العمدة في محاسن الشعر و نفاذه**، شرح و ضبط عفيف حاطوم، ط1، دار صادر، بيروت.
- القزويني، جلال الدين، محمد بن عبدالرحمن، 1991، **الإيضاح في علوم البلاغة**، قدم له و بوبه و شرحه علي بو ملحم، د.ط، دار مكتبة الهلال، بيروت.
- القزويني جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، د.ت، **التلخيص في علوم البلاغة**، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، د.ط، دار الكتاب العربي، بيروت
- لوسركل، جان جاك، 2006، **عنف اللغة**، ترجمة محمد بدوي، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.
- المبرد، أبو العباس، 1986، **الكامل**، حققه و علّق عليه محمد أحمد دالي، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت.
- منصور، عبدالرحمن، 1977، **اتجاهات النقد في القرن الخامس**، د.ط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
- ياكبسون، رومان، 1988، **فضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولي و مبارك حنون، ط1، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء.

الدوريات

دمشقية، عفيف، 1979، الإبلالية فرع من الألسنية، **مجلة الفكر العربي**، مجلد9، عدد 68، ص203.

الجوزو مصطفى، 1987، الشاهد الشعري في البلاغة العربية (نموذج المتنبي)، **مجلة عالم الفكر**، العدد 46، السنة الثامنة/ حزيران، ص68-90.