

عدنان بن ذريل

عدنان بن ذريل

اللغة والسبيل



★ اللغة والبلاغة ★

دمشق - ١٩٨٣

مطبعة اتحاد الكتاب العرب

دمشق - ١٩٨٣



منشورات اتحاد الكتاب العرب

هذه الدراسة تهدف الى اعادة النظر في
الموروث البلاغي ومصطلحاته وفنونه على
ضوء من علم اللسانيات الحديث ومن وجهة
نظر عصرية ، فاستعان المؤلف بمعرفته للغة
الفرنسية واطلاعه على المفاهيم الفلسفية
التي استفاد منها لتطبيقها على المفاهيم
البلاغية واللفظية بأسلوب منطقي وتسلسل
منهجي .

سعر النسخة

١٥ ل.س في القطر العربي السوري

٢٢ ل.س في الاقطار العربية

عدنان بن ذريل

اللغة والسيرة

منشورات اتحاد الكتاب العرب



الفصل الأول

البلاغة قديمًا وحديثًا

تتحكم بالنتاج الفني ، وهنا لنقل النتاج الأدبي ، الشعري منه أو النثري ، (قواعد) تتعلق بصحة تراكيبه ، وحسن صورته ، وجودة أساليبه ، يصير النتاج الفني ، ولنقل (الأدب) ، شعره ونثره ، ينم عنها ، في نصاعتها أو خفوتها فيه ، أو سويته ، وأيضاً انحرافه بالنسبة إليها .

أن الطبيعة المعيارية للفن (١) ، ومنه الأدب ، ظاهرة واقعية لا سبيل الى أنكارها . . ومن أبرز مظاهرها ما يرتبه تذوق النتاج المصنوع فيهما من نقد ، يدلل المندوق فيه عبر أحكامه النقدية ، على قواعد معينة ، يصير بحكم أن النتاج التزمها ، أو خرج عليها . .

وهناك عند معظم الشعوب العريقة في فنونها ، وآدابها مصطلحات خاصة ، مثل : فن ، أو بلاغة ، أو سواهما ، تقصد الجانبين المتلازمين للنتاج الفني ، أو الأدبي ، (الجانب النظري) ، لنقل الأصولي وما يتعلق به من قواعد ، و (الجانب العملي) ، لنقل التطبيقي وما يتصل فيه بالتنفيذ . .

وفي العرف اللغوي ، والتقني ، يقصد مصطلح (فن) ، ومثله مصطلح (بلاغة) ، من جهة : النتاج الفني ، أو الأدبي ، كمجتلى للتفنن ، أو الأبداع الأدبي (٢) ، كما يقصد من جهة ثانية ، العلم الذي يبحث في الأصول ، والقواعد التي تتحكم بهذا النتاج الفني ، أو الأدبي كجانب نظري ، ومعيارى لأحواله . .

ومن هنا ما نقوله اليوم من أن (البلاغة) فن القول ، أو فن الكتابة ، وأنها تعلم القول الأجمل ، والكتابة الأفضل . . قاصدين من ذلك أنها العلم الذي يبحث في الجانب النظري ، والأصولي لهذا النتاج القولى الجميل ، أو الأثر الكتابي البليغ ، وخاصة القواعد المختلفة التي تتعلق به . .

وفي المقابل ، نحن نقول اليوم ، أن (الأدب) فن جميل (٣) ، أداته اللغة ، وهدفه الأبانة بشكل فصيح ، بليغ ، عن مكنونات نفس الأديب في تجربة حياته الخاصة ، والعامة . . مما يشعنا بالصلات التي بين المبدع بكسر الدال ، والمبدع بفتحها ، وقواعديتها الفنية ، واللغوية كافة . .

١ - البلاغة والاهتمامات اللغوية

أن العلاقة بين القواعدية اللغوية ، والقواعدية البلاغية من الدقة ، والأهمية ، بحيث تظل مهيمنة على البحث الأدبي ، والبلاغي (٤) . . فالقواعديتان متكاملتان ، يتم بعضهما بعضاً ، كما يساند البعض منهما البعض الآخر . .

وهذا الأمر هو الذي دفع البلاغيين العرب القدماء الى أن يكرسوا لأنفسهم اجزاء كبرى من (معاني النحو) . . أدخلوها في بحثهم البلاغي ، وتعمقوها ، لأنهم وجدوها تخدم ليس فقط الدلالة اللغوية ، وصحتها ، وإنما أيضاً الدلالة الأدبية وبلاغتها . .

رحم الله يوسف أبا يعقوب السكاكي ، المتوفي عام ٦٢٦ هـ . فاليه يعود التقسيم المبني للبلاغة العربية ، الى علوم ثلاثة ، هي : علم المعاني ، ثم علم البيان ، ثم المحسنات ، والتي أسماها الخطيب القزويني بعده بعلم البديع . .

أن (علم المعاني) ريب تحليلات اللغويين ، والنحاة ، والمفسرين ، والبلاغيين ، ويكشف عن علاقة القواعديتين ، اللغوية والبلاغية ، اذ هو يحلل معاني التراكيب النحوية المختلفة ، وما يطرأ عليها في الاستعمال الأدبي . .

ورغم ان التقسيم السلفي (٥) لعلوم البلاغة ، الى مباحث تتعلق بالمعاني ، والبيان ، والبديع قد اندثر اليوم ، وأصبح شيئاً متحفظاً من مخلفات الماضي . . فانه مائل ، وسيظل مائلاً في ذاكرة الأجيال ، يحكي سيرة التجربة البلاغية عند العرب ، وخصوصياتها التاريخية ، والاجتماعية ، والثقافية . .

ومن الخير اذن استعادة التعاريف السكاكية فيه ؛ قال السكاكي :
- (علم المعاني) هو تتبع خواص تراكيب الكلام في الافادة ، وما

يتصل بها من الاستحسان وغيره، ليحترز الوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره (٦) . - ، و ،

- أما (علم البيان) ، فهو معرفة أيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه ، وبالنقصان ، ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه (٧) . - .

ثم أنه بعد أن ينهي شروحه لمباحث كل من العلمين ، علم المعاني ، وعلم البيان ، ينوه بأن ثمة وجوهاً لتحسين الكلام ، فيعرف بها :

- .. ها هنا وجوه مخصوصة ، كثيراً ما يصار إليها لقصد تحسين الكلام ، فلا علينا إلا أن نشير إلى الأعراف منها ، وهي قسمان ، قسم يرجع إلى المعنى ، وقسم يرجع إلى اللفظ (٨) . - .

التقرير ، والميعار ، والتحسين

تكشف هذه النصوص عن تلاحم (التقريرية) مع (المعيارية) في البحث البلاغي . . فإن السكاكي بعد أن يقرر أن موضوع (علم المعاني) هو خواص تراكيب الكلام ، وموضوع (علم البيان) هو الطرق المختلفة لأيراد المعنى الواحد، ينص على المعيارية في العلمين كليهما، وهي : الاحتراز عن الخطأ عند الاقتضاء . .

يضاف إلى ذلك النص على الجانب الجمالي، الفني ، سواء في ما يتعلق بآنتاجية الكلام وفق وجوه مخصوصة تحقق تحسينه ، أي ما يعادل براعة (الانتاجية) عند الأديب الباث ، أو ما يتعلق بالاستحسان المتصل بخواص بعض التراكيب ، أي ما يعادل (الأثر الأدبي) للتراكيب عند السامع المتلقي . .

وقد شاعت ظروف التجربة العربية أن يسعد هذا التقسيم السلفي، ويسود في التراث البلاغي العربي ، حتى العصر الحديث . . وذلك ، أن البلاغيين العرب القدامى قبلوه ، واعتمدوه ، وراحوا ينقحون جوانبه ، ويررونها . .

وأبرز هذه التنظيمات ، أن السكاكي ، يفعل حسنه للاستدلال جعل مبحث (الحقيقة والمجاز) في علم المعاني ، في حين عاد الخطيب القرويني بعده ، فجعل مبحثهما في علم البيان . .

أو أيضاً ، أن السكاكي يعتبر (المجاز العقلي) ، و (الاستعارة التبعية)
استعارة بالكناية ، لأنه ينكر المجاز العقلي ، ويعتبر المجاز كله لغوياً ، في
حين أن الخطيب القزويني سيعود فيؤكد على خصوصية كل منهما ،
ويخص المجاز العقلي بتحليلات نحوية ، وبلاغية ، يفصل القول فيها كافة . .
وأما البلاغيون المحدثون ، فقد رفضوا التقسيم السلفي ، واستغنوا
عنه (٩) . . وهم اليوم يعتبرون (البلاغة) فناً للقول ، أو للكتابة ، وليست
مجموعة علوم لما يسمى بالمعاني ، والبيان ، والبديع ؛ ولا يزالون الى اليوم
يجددون فيها ، كما سنرى بعد قليل ، في مجالات متنوعة ، عن طريق
المقارنة ، أو الاقتباس ، أو الابتكار . .

استقلالية التجربة البلاغية عند العرب

وهنا يحق لنا ان نتساءل كيف لم يتنبه البلاغيون العرب القدامى
الى التقصير الذي عليه تقسيمهم !! . كما نتساءل أيضاً عن صحة دعوى
(طه حسين) أن أرسططاليس (١٠) معلم العرب في الفلسفة ، وأيضاً في
البلاغة !! .

ليست خصوصية التقسيم الذي قسمت اليه علوم البلاغة العربية
القديمة : علم المعاني ، وعلم البيان ، وعلم البديع ، دليلاً قاطعاً ، على ،
أ - استقلالية التجربة البلاغية عند العرب عن غيرها من التجارب
البلاغية ، القديمة ، وخاصة التي لليونان ، أو الرومان . . و ،
ب - استقلاليتها عن الأثر الأرسططاليسي الذي كان يبحث البلاغة
عبر مسائل : الأيجاد ، والترتيب ، والتعبير ، وغيرها . .

اننا نرجح ذلك ! . وحقاً نحن لا يمكننا أن ننكر معرفة العرب بمضامين
كتاب الخطابة ، أو كتاب الشعر ، لأرسططاليس ، واللذين ترجموهما ،
ولخصوهما ، واستفادوا منهما . . الا أن ذلك ظل ضمن هذه (الاستقلالية)
في التجربة البلاغية عندهم ، وخصوصياتها الاجتماعية ، والثقافية . .

المهم ، هو هذه الاهتمامات اللغوية ، في تجربة بلاغية ، كانت عنايتها
باللغة عنابة بدينها ، ودنياها كافة . . والمهم أيضاً هو المنهجية في بحث
اللغة وأيضاً البلاغة في ذلك المناخ الديني النصي ، والذي ماعتم أن اصطنع

المنطق ، وغلم الكلام ، وأيضاً الاعتبارات الفنية ، والشعرية ، كالمحاكاة ، وغيرها (١١) ..

ومن هنا وجب التنبيه اليوم الى محاذير الخطأ ، والضلال التي في التحليلات الدخيلة على البحث الأدبي ، والبلاغي ، كتحليلات المجاز العقلي ، وما فيها من اضطراب ، صارت به محل رفض فعلي .. أو تحليلات التراكيب ، والمعاني ، والاقتضاء ، والتحسين والتي يمكن معالجتها اليوم من زوايا علمية ، وفنية جديدة ، تنصفها ..

الفصاحة والبلاغة

هناك أيضاً (تفرقة اساسية) قديمة ، اندثرت اليوم ، نجد من الضروري التنويه بها ، وهي التي اقامها البلاغيون القدامى بين : فصاحة ، وبلاغة (١٢) ..

فقد فرق ابن سنان الخفاجي ، المتوفى عام ٤٦٦ هـ . بين فصاحة ، وبلاغة .. فقصّر (الفصاحة) على وصف الألفاظ ، في حين جعل (البلاغة) وصفاً للالفاظ مع المعاني ؛ فكل كلام بليغ فصيح ، وليس كل فصيح بليغاً ، كالذي يقع في الإسهاب في غير موضعه (١٣) ..

وقد تبعه من المتأخرين ابن الأثير ، المتوفى عام ٦٣٧ هـ . وجعل البلاغة أخص من الفصاحة ، وتشمل الالفاظ ، والمعاني في تركيب معين .. ورغم الفصاحة التي تكون للفظلة الواحدة لا يطلق عليها بلاغة ، أو بليغة ؛ لأنها بمفردها يعوزها التركيب ، وتخلو بالتالي من المعنى المفيد الذي ينتظم الكلام (١٤) ..

الا أن عبد القاهر الجرجاني ، ثم السكاكي لم يأبها بهذه التفرقة ؛ فعبد القاهر الجرجاني ، المتوفى عام ٤٧١ هـ . يستهلك مصطلحات : فصاحة ، وبلاغة ، وبراعة ، وبيان بمعنى واحد ؛ ويرى أن (النظم) هو الذي يكسب الكلام مزيته كفصيح أو بليغ ، وأن الالفاظ تتفاضل من حيث ملاءمتها لما بعدها (١٥) ..

واما السكاكي ، فقد جعل (الفصاحة) قسمين : قسم معنوي ، أي يرجع الى المعنى ، وهو خلوص الكلام من التعقيد ؛ وقسم لفظي ، يرجع

الى اللفظ ، وهو ان تكون الكلمة عربية أصيلة ، لا أن تكون مما أحدثه المولدون ، ولا مما أخطأت فيه العامة (١٦) ..

الا أن الخطيب القزويني ، المتوفى عام ٧٣٩ هـ . عاد ، فجعل بحث الفصاحة مقدمة لعلوم البلاغة .. كما جعل (الفصاحة) صفة للكلمة ، والكلام ، والمتكلم ، وقصر البلاغة على الكلام ، والمتكلم دون الكلمة ؛ فالفصاحة جزء من البلاغة ..

دورهما في التحسين :

وهذا معناه ان الخطيب القزويني عاد فجعل (الفصاحة) لازمة للبلاغة ، بخلاف السكاكي الذي لم يجعلها لازمة لها .. وقد نبه في الايضاح الى ذلك ، حيث قال : - جعل السكاكي الفصاحة غير لازمة للبلاغة ، وحصر مرجع البلاغة في الفنين ، ولم يجعل للفصاحة مرجعاً لشيء منهما (١٧) - .

ومع ذلك ، اعترف السكاكي بدور كل من الفصاحة والبلاغة في التحسين ، اذ قال : - واذا قد تقرر ان البلاغة بمرجعيتها ، وان الفصاحة بنوعيتها مما يكسو الكلام حلة التزيين ، ويرقيه أعلى درجات التحسين ، فهذا هنا وجوه مخصوصة كثيراً ما يصار اليها لقصد تحسين الكلام (١٨) ..

واما البلاغيون المحدثون فقد استغنوا عن هذه التفرقة ، ومنهم أمين الخولي ، وأحمد مطلوب ، وغيرهما .. وذهبوا يسوون بين المصطلحين بحيث نستطيع أن نقول : - بلاغة الكلمة وبلاغة الكلام ، كما نستطيع أن نقول بلاغة الالفاظ وبلاغة المعاني ، أي جودة ذلك (١٩) ..

نكرر الملاحظة ، أن المهم هو هذه الاهتمامات اللغوية ، وما رافقتها من (منهجية) في دراسة تراكيب الكلام ، ومعانيه ، ومطابقته لمقتضى الحال .. واذا كان العديد من المفاهيم ، والمباحث البلاغية القديمة قد اندثر اليوم ، فبنتيجة الشكل البدائي الذي لها ، أو للحلول التي قدمت فيها ..

وهذا الامر ، اذا كان اليوم مسوغاً أساسياً للتجديد البلاغي الحديث ، فهو لا يقدح في تراثنا البلاغي العربي ، والذي يظل من أغنى تراثات العالم ، بتحليلاته البلاغية لتراكيب النحو ، او لمقتضى الظاهر (٢٠) ، ومخالفته ، أو أيضاً للمجاز بأنواعه .. مما يمكن الاستفادة منه اليوم في اتجاه لغوي حديث ، ملفوظياً ودلالياً وأسلوبياً ..

على مفارق الطرق :

كانت معظم المباحث البلاغية العربية لا تتعدى حدود الجملة ، وتركيبها ؛ كما كانت محصورة فيما يسمى اليوم ب : - التعبير - ، أيلوكيسيون .. في حين يتوسع البلاغيون المحدثون يبحثهم البلاغي في عدة اتجاهات ، ليشمل أيضاً جانبي الإيجاد ، والترتيب ، كما سنرى في إطار النص ، ونوعيته الأدبية ..

ومن هنا نفهم لماذا جاءت المحاولات الأولى في التجديد البلاغي العربي الحديث ، تجهد لجعل (البلاغة) فناً للقول ، أو للكتابة ، مع التوسع يبحث صلة الأساليب بالأنواع الأدبية ، وأصحابها .. مما أنجز فعلاً في حدود التقسيم الأرسططاليسي للبحث البلاغي ، أي الإيجاد ، والترتيب والتعبير (٢١) ..

وحقاً ، أن النقد الأدبي الحديث يساهم بكل إمكانياته اليوم في دفع التطور الأدبي ، وأيضاً التجديد البلاغي خطوات إلى الأمام ، وخاصة في مضمار الإبداع وأهدافه ، أو الإبداع وصلته بالمبدع بكسر الدال ، والمبدع بفتحها ، والجمهور أي المتلقين .. ولكن (البحث البلاغي) تظل له خصوصيته ، لأنه يظل أكثر من مجرد نقد أدبي ، نفسي أو اجتماعي ؛ وذلك في الأساس لأنه مجتلى المعيارية ، وأيضاً التراثية ، واللتين تظلان ترفعان المبدع الصانع إلى حيث الأجود والأفضل ..

ولا بد أذن ، أن نعيد النظر في معطيات تراثنا البلاغي القديم ، فنفتحها على ضوء علم اللغة الحديث ، وأيضاً المكتسبات اللغوية ، والبلاغية ، والأسلوبية التي ترى النور اليوم .. وسوف يجد القارئ في هذا الكتاب أننا جهدنا بالفعل للاستفادة من هذه المكتسبات ، والتجديد في البلاغة ، والنقد استناداً إلى الفهم اللغوي ، والأسلوب لمسائل الإيجاد ، والترتيب ، والتعبير ؛ وتحليلاتنا في الأدلال ، أو صور البيان ، أو القضايا المشتركة ، أو الأسلوب شيء من هذا الجهد ، والذي أردناه ، ونريده دائماً أن يخدم التراثية ، استقلاليتها وأصالتها .

٢ - تطور وتجديد

أن التطور الملحوظ ، والكبير الذي شهده الأدب العربي في أواخر القرن المنصرم ، وأوائل القرن الحالي حمل الدارسين للأدب ، والنقد ، والبلاغة على التجديد ، كل في اختصاصه ، وضمن أمكانياته ..

كان الأدب العربي وقتها يسير بخطى حثيثة في اتجاه نهوضه ، وازدهاره ؛ فظهرت الى الوجود محاولات ناجحة في الأنواع الأدبية ، كالمرحلية ، والرواية ، ثم القصة القصيرة والمقالة ، مما لم يعرفه التراث القديم عندنا ..

وقد دلت عطاءات الأديب العربي الحديث على الأصالة ، والإبداع في مواكبة تجارب المجتمع الحديث .. فازدهرت الى جانب الأنواع الأدبية الجديدة ، (جماليات) أدبية حديثة ، توحى بالتمذهب الأدبي ، أو العمل وفق تمذهب معين ..

وقد كان لذلك كله أثره الفعال ، والحاسم أيضاً في التأصيل النقدي ، أو التأصيل البلاغي .. واللذين راحا يشتان وجودهما عبر الدراسات الجامعية ، النظرية منها أو التاريخية ، أو عبر التطبيقات الفعلية على النتائج الحديث ..

وفي الحقيقة ، ما انفك كل من (التأصيل النقدي ، والبلاغي) يتسقط حبوات الأدب العربي الحديث ، يتدبرها في جدتها ، شارحاً تارة ، ناقداً تارة أخرى ، ومنظراً في معظم الأحوال في البيئات الجامعية ، أو خارجها ..

وان المحاولات التي سوّيت في دراسة (٢٢) الأنواع الأدبية الحديثة ظلت بالفعل تعنى بالحديث ، وربطه بالقديم ، رغم فقدان مثلها في القديم ، ورغم كون النماذج الحديثة غير مستوفية لنصاب الجودة ، أو القوة ، أو الكمال ..

طه حسين ، والمنهجية الأدبية :

في كتابه : - الأدب الجاهلي - ، والذي يعود إلى أواخر العقد الثاني من هذا القرن العشرين ، عمل طه حسين على اصطناع المنهجية في دراسة الأدب ، أو التاريخ له ، فقسم (٢٣) الأدب قسمين : أنشائي ووصفي . . الأول - هو مآثور النظم ، والنثر . . وهو نتاج لا يتوخى صاحبه من إيجاده غير الجمال الفني (٢٤) ، كما يقول . .

والثاني - والذي ينعت به بأنه أدب " ثانٍ " ، يتناول الأدب محلاً ، مفسراً ، مؤرخاً ، أي هو ما يسمى بالنقد الأدبي ، والتاريخ للأدب . . إن أبرز مظاهر التمثل للأدب ، والنقد ، عند طه حسين ، وأيضاً أبرز منطلقات البحث النظري ، والتطبيقي في الأدب عنده ، هو فكرة أن (عناصر الأدب) ، هي : اللفظ ، والمعنى ، والجمال . . وهي رأي له ظل عليه طوال حياته . .

إن طه حسين عند تعريفه للشعر ، يقول أنه : - الكلام المقيد بالوزن والقافية ، والذي يقصد به الى الجمال الفني (٢٥) - . .

وهذا الاستعمال لمصطلح (جمال فني) نجده في كتب له عدة ، وعلى الخصوص : - خصام ونقد - ، ١٩٥٥ ؛ حيث يوجه طه حسين نقداً عنيفاً ، لا هوادة فيه لمحمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس على نظريتهما البنائية للأدب (٢٦) . .

ولكن لنسجل ، أنه رغم خيوط هذه المنهجية البدائية التي كانت وقتها شيئاً جديداً يعكس الحس العلمي في دراسة الأدب . . فإن طه حسين يتحزب صراحة للذوق ، على العلم (٢٧) . .

وفي الأدب الجاهلي نفسه ، عندما يناقش طه حسين النظريات العلمية في دراسة الأدب ، العضوية منها ، أو الاجتماعية ، أو التطورية ، يؤثر منهجاً تاريخياً عاماً ، يسميه ب (المقياس الأدبي) ، وهو في الأساس ذوقي . .

وذلك ، لأن الأدب الانشائي في نظره هو فن كله ؛ ولذلك فهو يفسد اذا دخل عليه العلم . . في حين أن الأدب الوصفي هو نقد وتاريخ ؛ أنه

يحاول أن يكون علماً ، ولكنه لا يوفق الى ذلك ، فيضطر أن يكون مزاجاً من العلم والفن ، من البحث والذوق (٢٨) ..

أحمد أمين ، والنقد الأدبي :

وعام ١٩٢٩ يشرع أحمد أمين بإلقاء محاضرات عن النقد الأدبي ، في الجامعة المصرية ، كلية الآداب .. وهي المحاضرات التي جمعها في كتاب (٢٩) يحمل نفس العنوان ، ويقول في مقدمته : - أنها أول درس للنقد الأدبي في مصر على النمط الحديث (٣٠) ..

وفي هذه المحاضرات يعتبر أحمد أمين (عناصر الأدب) أربعة ، وهي : الفكرة ، والعاطفة ، والخيال ، والنظم ، أو الأسلوب (٣١) .. ثم يقدم نموذجاً أولياً لدراسة الأسلوب يقلب عليه الطابع النقدي ..

إن (اللغة) في رأي أحمد أمين وسيلة للتعبير عن الأفكار والمعاني .. في حين أن العواطف تحتاج للتعبير عنها الى الاستعانة بطريقة تأليف الكلام ، أو النظم ، أو الأسلوب وما له من بيان ..

إن أحمد أمين يسمي طريقة تأليف الكلام تارةً بالنظم ، وتارةً بالتعبير ، وتارةً بالأسلوب ، وتارةً أخرى بنظم الكلام .. إن (الأسلوب) في نظره هو العنصر الرابع من عناصر الأدب (٣٢) ..

يضاف إلى ذلك أن أحمد أمين خص القصة ، والمسرحية بتحليلات واسعة .. فتكلم في بنائهما ، ومقوماتهما ، وخصائص كل منهما ، الى جانب لمحات تحليلية عن السيرة ، والمقالة ، والتمثيلية (٣٣) ..

أحمد الشايب ، والأسلوب :

ثم عام ١٩٣٩ نشر أحمد الشايب كتابه : - الأسلوب - ، وأتبعه عام ١٩٤٠ بكتاب : - أحوال النقد الأدبي - .. وهما محاضرات أُلقيت في كلية الآداب ، في موضوع البلاغة ، والنقد على النمط الحديث أيضاً ..

كتاب : - الأسلوب - جعل البلاغة تشمل على باين ، أو كتابين على حد قوله ؛ أحدهما عن الأسلوب ، والآخر عن الفنون الأدبية ..

في (الأسلوب) تدرس القواعد التي إذا اتبعت كان التعبير بليفاً ، واضحاً ، مؤثراً .. وفي (الفنون الأدبية) تدرس مادة الكلام ، من حيث اختيارها ، وتنسيقها وما يلائم كل فن منها ، كالقصة ، والمقالة ، والرسالة ، والتاريخ الخ ...

إلا أن الكتاب جد مبسّط ، وجد بدائي ، لوحظ عليه اعتماد أحمد الشايب فيه صراحة على جينغ ، ونقله عنه .. فقد أورد أحمد الشايب لجينغ قوله : - إن البلاغة فن تطبيق الكلام المناسب للموضوع أو للحاجة على حاجة القارئ أو السامع (٢٤) - ..

كما يورد له أقوالاً أخرى .. وأما عن تعريف الأسلوب ، فإن أحمد الشايب يقدم عدة تعاريف للأسلوب ، ويشرحها بشكل بدائي ، وعام .. ثم يتحدث عن صفات الأسلوب ، وهي في نظره : الوضوح ، والقوة ، والجمال (٢٥) ..

محاولات سورية رائدة :

عام ١٩٢٩ افتتحت مدرسة الآداب ، في الجامعة السورية بدمشق ، وأولت أدارتها للكاتبة الشاعرة (شفيق جبري) ، فجاءت محاضراته (٢٦) عن المتنبي ، والجاحظ فيها باكورة ناضجة ، هي حجر زاوية في التأليف الجامعي ، تحمل طابع فترتها ..

كان شفيق جبري يعتبر (الأدب) فناً جميلاً ، هو لذة ، وأهلية (٢٧) . وعندما أخذ يشرح فكرته لجمهور الحاضرين أورد عبارة أن - الأدب أهلية ، ولكنه أهلية شريفة (٢٨) .. - ، فثارت حفيظة العديدين عليه ، ونقلوا الضجة إلى الصحف ، حيث راحوا يظهرون الدور الاجتماعي والثقافي الذي يؤديه الأدب في حياة الشعوب ..

كان (أحمد شاكر الكرمي) وقتها يخدم ما يمكن تسميته بالصحافة الأدبية ، ومطالباتها من النقد ، والترجمة ، والترسل المباشر ، على نحو ما نجد ذلك في المختارات من آثاره (٢٩) .. وكان يتذبذب صراحة بين الفن للفن ، والفن للشعب ..

يضاف الى ذلك ، التمييز الذي نلاحظه عند (أحمد شاعر الكرمي)
بين النقد الذاتي ، والنقد الموضوعي ، مما سنجده عند محمد زوحي
فيصل ، وغيره ، قال :

- .. في الأول .. يجعل الناقد ذوقه الأدبي الخاص ميزاناً يزن به
الاشياء الأدبية ؛ و في الثاني .. لا يكفي الناقد بالتعبير عن أثر الشيء في
نفسه ، بل يتناول موضوعه بتوسع ، من زاوية العصر والبيئة
والمؤثرات (٤٠) .. - ، الخ ..

شفيق جبري ، والتحليل :

ويحدثنا شفيق جبري ، في كتابه : - أنا والنشر - ، عن ظروف
تأليفه كتابيه المتنبي ، والجاحظ ، فيقول :

- .. أنا لم أطلع على كتاب عربي حديث ، بحث فيه صاحبه عن
كاتب من الكتاب ، أو شاعر من الشعراء ، على أسلوب حديث ، ولم أقرأ
كتاباً عربياً توخى فيه صاحبه ما نسميه التحليل (٤١) .. - ، ثم قول :

- كان أكثر انصرافي في كلية الآداب ، بعد فراغي من دراسة الأغاني
وكتب الشدياق ، الى (تفسير النصوص) ؛ وأعتقد أن أحسن رياضة
للذوق الأدبي إنما قوامها التفسير .. وقد هداني طراز مطالعائي ، وتمهلي
في القراءة الى أسلوب في تفسير النصوص ، جريت فيه على أصول
الفرنجة ، لأن أدبنا القديم لم يستفz فيه هذا النوع من التفسير .. - ،
ثم يوضح ذلك قائلاً :

- فقد كانت كتب الأدب تشتمل على شرح المشكل من غريب الألفاظ ،
وعلى علل الإعراب ، وأعاريض الشعر ، وما شاكل ذلك من التنبيه على
محاسن التشبيهات ، والاستعارات ... أما تحليل الفكرة ، والعاطفة ،
والجمل ، فهذا لم يعهده أدبنا في القديم (٤٢) .. - ، ثم يقول :

- .. وللأساذة مذاهب شتى في تفسير النصوص ، فقد تغلب على
بعضهم نزعة لغوية ، فيعنون بالبحث عن اللفظ ، وأصوله واشتقاقه وغير
ذلك ؛ وقد تغلب على بعضهم نزعة نحوية ، فيهتمون بالإعراب ، والخوض
في غوامض النحو ؛ وقد يملك بعضهم حبّ البديع ، فيفتشون في النص

على تشبيه حسن ، أو استعارة لطيفة ، وأما أنا فقد غلب عليّ في تفسير النصوص البحث عن الفكر والعاطفة قبل كل شيء ، وعن تسلسل الفكر في الموضوع ، وارتباط الأفكار بعضها ببعض ، وعن مناسبة اللغة لهذه الأفكار والمواطف (٤٣) . . .

ثم يشرح طريقته التحليلية في (التفسير) ، من ربط للنص بصاحبه ، وتبيان للفكرة العامة فيه ، ثم تسلسل الأفكار ، وتنسيقها ، ثم درس للنص من حيث اللغة ، والفن ، مع موازنته بغيره من النصوص (٤٤) . . .

محمد روجي فيصل ، قدرى العمر :

كان محمد روجي فيصل في مطلع الأربعينات ينشر بين الفينة والفينة ترجمات لمحاضرات ، وأحاديث في النظريات الشعرية ، والأدبية الفرنسية ؛ وقد جمعها عام ١٩٤٤ في كتاب صدر عن دار اليقظة بدمشق ، بعنوان : - من النقد الفرنسي (٤٥) - .

ثم بمناسبة المهرجان الألفى لأبي العلاء المعري ، نشر عدة مقالات نقدية في مجلة (أصداء) الدمشقية ، ابتداء من العدد الأول ١٩٤٥/١/٤ ، عن الشعراء المشاركين فيه : الجواهري ، وبدوي الجبل ، والبزم ، وأبي ريشة ، وجبري ، جمعها في كتاب ، صدر عام ١٩٤٩ ، بعنوان : - تحت المبضع - (٤٦) . .

وقد قدم (قدرى العمر) لكتاب تحت المبضع لمحمد روجي فيصل . . وكان قدرى العمر ينشر في مجلة (النواير) الحموية مقالات عن الأدب . . وكان يرى أن (الأدب متعة ، وفائدة) ، وأن (الأسلوب ثمرة الاختلاف في المحادثة) ، جمعها في كتاب بعنوان من الأدب عام ١٩٤٧ ، ثم أضاف إليه ، وأعاد طبعه عام ١٩٥٢ .

لقد تميز محمد روجي فيصل بنشاطه في النقد ، وجراته فيه ، وعمله على أن يأخذ النقد دوره في حياة الأدب . . إلا أن النظرة الجمالية الشكلية التي كان يعتنقها ، ويدافع عنها من خلال مترجماته ، أو تطبيقاته باعدت بينه وبين الحياة الأدبية ، والتي كانت تتجه بخطى واسعة وقتها نحو الواقعية (٤٧) . .

إن حال نزيه الحكيم شبيهة بحاله في ذلك ، لو لا أن نزيه الحكيم أكثر قرباً من الحياة منه .. فقد أصدر نزيه الحكيم كتابه عن : - محمود تيمور رائد القصة العربية - ، مصر ١٩٤٤ ، وراح يضرب فيه على وتر انساني ، وقومي ، ويستمتع تجاوز الاديب للواقع ، أو التخيل فيه استناداً الى حدسه وحرية ، مما ظل في حدود جمالية صريحة ..

شكري فيصل ، محمود الربدائي :

وفي كتابه : - مناهج الدراسة في الأدب العربي - ، دمشق ١٩٦٥ ، يثير شكري فيصل موضوع (المنهجية النقدية) ، تقريباً لأول مرة في سورية الحديثة . . ولذلك يعمد الى التعريف بها ، والتعليق عليها ، فيقصر بحثه على ما ظهر منها عند العرب لاعتقاده أن المناهج تستمد خطوطها ولونياتها من واقع ما تعالج من منجزات ..

في نظره ، أن هذه المناهج العربية يمكن حصرها في ست نظريات ، هي : النظرية المدرسية ، ونظرية الفنون الأدبية ، ونظرية الجنس ، والنظرية الثقافية ، ونظرية المذاهب الفنية ، والنظرية الاقليمية ..

وبعد أن يعرضها ، ويفندها .. يحاول رسم خطة (منهجية جديدة) للدراسة الأدبية ، حيث يؤكد على أدبية الأدب ، وفردية الاديب .. ثم يطالب بالتوفيق بين دراسة الأدب ، ويسمياها بالدراسة الأصلية ، وبين دراسة ما حول الأدب ، ويسمياها بالدراسة الفرعية ، أو الثانوية ؛ الأولى تتعلق بالأديب حياته وأدبه ، والثانية بالإقليم والجنس والثقافة ..

وإثرها أصدر (محمود الربدائي) الجزء الأول من دراسته التاريخية عن النقد الأدبي عند العرب ، نشر منها كتاباً ضخماً يحمل عنوان : - الحركة النقدية ، - القديم - ، ويدور حول الشعر العربي ، وخاصة أبي تمام ، دمشق ١٩٦٧ .

لقد اهتم محمود الربدائي بما يسميه بالأوساط النقدية، منهجيتها، اعلامها .. وهي في رأيه أوساط : أ - علماء اللغة ، مثل ابن الأعرابي ، والمبرد وغيرهما ، ب - الشعراء ، مثل دعل الخزاعي ، علي بن الجهم ، ابن المعتز وغيرهم ، ج - المصنفين ، وأبرزهم الامدي ، صاحب الموازنة بين الطائيين (٤٨) ..

أمين الخولي ، وفن القول ..

وعام ١٩٤٧ نشر المرحوم أمين الخولي كتابه : - فن القول (٤٩) - ، وهو حصيلة تجاربه في حقل البلاغة منذ عام ١٩٢٨ ، حين أخذ يدرس الأدب ، والبلاغة في كلية الآداب ، في الجامعة المصرية .

لقد اعتبر أمين الخولي (الأدب) فناً قولياً ، والبلاغة فن القول .. ان الأدب فن أدائه الكلمة ، والبحث في فنيته هو البلاغة .. أن البلاغة تعلم صنعة الأدب ، وتبصر بنقده ..

ومثلما اعتمد أحمد الشايب على جيننغ ، اعتمد أمين الخولي على باريني ، وفيلماجي ، وأورد كلاماً لهما ..

فأورد للأول تحليلاً بلاغياً ، أسلوبياً ، شفعه بقوله في البلاغة : أنها تعلم الكلام ، والكتابة الأحسن (٥٠) . - ..

وأورد للثاني تعريفه للبلاغة : - أنها درس الأساليب ، أو علم الأسلوب (٥١) . - ، ثم يقول يعرف البلاغة :

- (البلاغة) في تعريفنا هي فنية القول ، وأنه بحيث يكون تعبيراً عن إحساس القائل بالجمال ، وليست بنا حاجة في الرسم الى أكثر من أن البلاغة هي فن القول (٥٢) . - ..

وفي كتابه : - مناهج تجديد - ، يقول في تعريفها :

- (البلاغة) هي البحث عن فنية القول ؛ وإذا ما كان الفن هو التعبير عن الإحساس بالجمال ، فالأدب هو القول المعبر عن الإحساس بالجمال ، والبلاغة هي البحث في كيف يعبر القول عن هذا الإحساس (٥٣) .. - ، الخ ..

هموع بلاغية :

وكنت كتبت عن فن القول العديد من الدراسات ، سواء إبان ظهوره ، أو فيما بعد (٥٤) .. وخاصة عندما أصدر أمين الخولي مجلة : - الأدب - القاهرية ، والتي نشرت فيها عدة دراسات بلاغية ، ونقدية ..

وقتها كنت أهتم بالصور البلاغية ، والتي يعتبرها الفرييون ماهية الأسلوب ، فعكفت أتدبر أحوالها في بلاغتنا حتى حملتها الى المستوى اللغوي ، الأسلوبى الإنسانى ، وصنفتها تصنيفاً حديثاً لم أسبق إليه ، نشرت أقساماً منه (٥٥) ..

ثم شغلتنى عن الصور البلاغية محاولاتي في اصطناع مناهج علم النفس العام في الدراسة الأدبية ، اصطنعتها في كتيبي عن عبد السلام العجيلي ، ثم عن احمد شوقي ، وعزيز أباظة ، وعدنان مردم بك ، ثم عن الرواية السورية ..

وقد أفادتني هذه التطبيقات إفادة كبيرة ، ومهدت لي السبيل الى المعالجة الأسلوبية نفسها للنصوص .. خاصة اني كنت ولا زلت أؤثر اصطناع (علم النفس العام) على التحليل النفسي الذي يصطنعه بعض نقادنا العرب ..

وبفعل اني كنت أطمع في الكتابة في الأسلوبية كعلم لغوي حديث ، فعندما أصدر عبد السلام المسدي كتابه : - الأسلوبية والأسلوب - ، ١٩٧٧ ، كتبت مراجعة (٥٦) له أظهرت فيها محاسنه ، ومساوئه ، لا سيما موقفه من العلم والمعيار ..

وإثر ذلك رحلت اصطنع الأسلوبية ، ومنهجيتها اللغوية في دراساتي الأدبية والنقدية ، مع اصطناعي دائماً لمناهج علم النفس العام ، ومنه علم نفس الموقف .. وكتبت من وحيها العديد من الدراسات ، والتطبيقات ..

نموذج للأسلوبية البنيوية :

وقد كان كتابي عن : - مسرح علي عقله عرسان - ، ١٩٨٠ خطوة جريئة الى البحث الأسلوبى البنيوي ، حرصت أيضاً فيه على الواقفية ، وتفسيراتها ، والتي لا زلت أؤثرها على التحليل النفسي الذي يصطنعه الأسلوبيون ..

كنت أربط النص الأدبي بصاحبه ، واعتبر ان (الأسلوب) هو طريقة الكاتب في التعبير عن فكرة ووجدانه ، ولكنها مغروسة في النص ، ويعكسها النص نفسه ، بكل أبعاده اللغوية ، والبلاغية ، والأيدولوجية والوجدانية.

وعلى هذه الشاكلة كنت أربط النص ، أسلوبه وبلاغته وأيديولوجيته
بنفسية المؤلف ، وتجربته .. وبذلك اتحاشى ما يقع فيه بعض الأسلوبيين
من زلل حين يهملون الجوانب النفسية للنص ، لحساب البينات اللغوية ،
أو أيضاً لحساب ما يسمونه بـ (الوعي الجماعي) ، وبنياته ..

وقد علمتني تجربتي أن (البلاغة) لا سبيل الى الاستغناء عنها ؛
كما أنه لا سبيل الى اتخاذ (الأسلوبية) بديلاً عنها .. على العكس ،
علمتني تجربتي أن الأسلوبية ، ومثلها الأسلية يجب أن توضع في خدمة
البلاغة ، والنقد الأدبي ، في الحدود التي تتحملها التطبيقات البلاغية ،
والنقدية ..

أما (عبد السلام المسدي) ، فقد أعرض عن البلاغة لمعياريتها ،
وحاول رسم خطوط عريضة لنظرية شمولية في الأدب ، والنقد الأدبي ،
تستفيد من المنهجية التي للأسلوبية كعلم لغوي يقوم على التقرير
دون المعيار ..

إلا أن محاولته في ذلك جاءت بتعسفة ، ولا تصل الى ما بلغته في ذلك
محاولات التجديد البلاغي ، والنقدي اليوم .. ومنها محاولة (أمين
الخولي) ، في جعل مقدمتين للبلاغة : أحدهما نفسية ، والأخرى جمالية ..

تدقيقات حول المسدي والخولي :

وحقاً أن الميزة البارزة للخطبة التي وضعها أمين الخولي لفن القول
نصها على مقدمتين ، أحدهما نفسية ، والأخرى لنقل فنية أو جمالية ..
إلا أن ذلك يشعر بفصل (الإيجاد) ، وأيضاً (الترتيب) عن التعبير ، لأنه
يظل بمثابة تقديم لهما ..

ولذلك آثرنا ، وتؤثر دائماً أن نتوسع ، ليس في علم النفس أو علم
الجمال ، وإنما نتوسع في (التوظيف البلاغي) للنص ، وخاصة الشعرية
فيه ، فنتبين انتاجيته ، وأثر الاقتضاء عليها ، ثم أثرها عند المتلقين
للنص أنفسهم ..

وقد كتبنا العديد من الدراسات ، والتحليلات ، والتطبيقات ، يجد
القارئ نماذج مختارة منها في هذا الكتاب ، عن القضايا المشتركة ، وصور

البيان ، حرصنا دائماً على ربطها بتجربة المؤلف نفسياً ، واجتماعياً ، مع
تفنيد احوال الأسلوب فيها ..

وبذلك نكون ، وهذا هو المهم ، تحاشينا مناهج دخيلة لعلم النفس ،
أو علم الجمال يمكن أن تضر بالبحث أدبياً ، ونقدياً ، وبلاغياً أكثر مما
تنفعه ؛ وذلك لأن الامكانيات التي للبحث البلاغي في النزول الى
خصوصيات التراكيب تفوق الامكانيات التي للبحث الأسلوبي في ذلك ،
كما سنرى في آخر الفصل ..

وسبق أن قارنت بين محاولة عبد السلام المسدي ، ومحاولة أمين
الخولي في ذلك ؛ وأظهرت أن التمثل البلاغي الحديث في خدمته للإيجاد ،
والترتيب ، والتعبير إذا صلح يمكنه أن يخدم الأدب ، والنقد الأدبي ،
والبحث البلاغي ، أكثر من افتعال نظرية شمولية تصطنع باسم الأسلوبية
عدة علوم انسانية ، ومنها علم الجمال ، في حين هي تغمط حق الأدب ،
والفن ، والعلم كافة (٥٧) ..



٣ - محاولات جديدة في النقد والبلاغة

وإذا تابعنا خطوات التأليف في النقد ، والبلاغة (٥٨) .. صادفتنا محاولات جديدة شيقة ؛ ففي عام ١٩٦٢ أصدر (شوقي ضيف) كتابه :
- في النقد الأدبي - ، عالج فيه العديد من المسائل المستجدة ، مثل التجربة الشعرية ، والشكل والمضمون ، والأدب والحياة ، والجمال الفني ، والأنواع الأدبية ، وأساليبها ..

المصطلح ، وإيضاً المعالجة هنا جديداً .. ناهيك بأن شوقي ضيف حين درس القصة ، والمسرحية في كتابه ، جعل عنواني الفصلين عنهما فيه : (الأسلوب القصصي) ، و (الأسلوب المسرحي) ، حيث يتوسع أيضاً بمدلول مصطلح أسلوب ..

يقول شوقي ضيف في مطلع فصله عن القصة : - لكلمة الأسلوب القصصي معنيان : معنى عام يشمل بناء القصة كله بجميع موارده ، وعناصره ؛ ومعنى خاص يقف عند التعبير ، ووسائله اللغوية ، وخصائصه اللفظية ؛ وقد مرت القصة بأطوار ، فتميزت أساليبها ، وافتقرت من طور الى طور (٥٩) ..

كما أنه يقول عن المسرحية ، وخصائصها : - ... وفي التلميح ، وما يتصل به من وما يتصل به من إيجاز شديد تكمن خصائص الأسلوب المسرحي ، وخصائص المسرح كله (٦٠) .. ، مما هو محل نظر ، ويصعب قبوله على علته ..

البلاغة تطور وتاريخ :

ثم عام ١٩٦٥ أصدر (شوقي ضيف) كتابه : - البلاغة تطور وتاريخ - ، حيث يتحدث عن الاتجاهات المختلفة في البلاغة العربية ، وجهود أعلامها فيها منذ نشأتها حتى حال التقيد والجمود التي وصلت إليها ..

فيتحدث في الفصل الأول عن نشأتها وحالها في العصرين الجاهلي والإسلامي ؛ ثم يخص الفصل الثاني بدراسات منهجية صارت تظهر فيها ،
أ - للمتفلسفة ، على حد قوله ، مثل قدامة بن جعفر ، أو .
ب - المتكلمين ، مثل الرماني والباقلاني ، وعبد الجبار ، أو ج - المتأدبين ،
مثل العسكري ، وابن رشيق ، وابن سنان ..

كما يتحدث عن دراسات نقدية قامت على أساس بلاغي ، مثل عيار
الشعر لابن طباطبا ، والموازنة بين أبي تمام والبحثري للآمدي ، والوساطة
بين المتنبي وخصومه ، لعلي بن عبد العزيز الجرجاني ..

وفي الفصل الثالث يتحدث عن ازدهار الدراسات البلاغية ، فيتحدث
عن جهود عبد القاهر الجرجاني ، ثم عن تطبيقات الزمخشري ، وإضافاته .
ثم يتحدث في الفصل الرابع عن التعقيد والجمود ، فيتحدث عن المفتاح
للسكاكي ، والمثل السائر لابن الأثير ، ثم التلخيص للقزويني ، ثم البديعيات
وقد سكت (شوقي ضيف) عن البلاغة اليوم ، وجهود المحدثين
فيها .. واكتفى بالتنويه بأنه يتعشم أن تتطور الدراسة البلاغية الحالية
بحيث تصور فنونها الشعرية وأساليبها ، وبحيث تكون صورة صادقة
للحياة الأدبية الحديثة (٦١) .

بدوي أحمد طبانه ، والبيان العربي :

وأما بدوي أحمد طبانه (٦٢) ، فقد اهتم في كتابه : - البيان العربي - ،
بالقديم والحديث ، وأضاف إليهما طموحات بلاغية ، ونقدية .. فقد
صدرت الطبعة الأولى من كتابه عام ١٩٥٦ في مصر ، ثم صدرت له عدة
طباعات ، آخرها طبعة بيروت عام ١٩٧٢ ، وهو الذي نشر إلى صفحاته .

جعل طبانه موضوع الفصل الأول : (البيان والإعجاز) ، فدرس
فيه جهود ، وأيضاً آراء : أبي عبيدة ، وابن قتيبة ، والشريف الرضي ،
ثم الخطابي ، والرماني ، والباقلاني ، ثم ابن نايقا البغدادي ، ثم ابن أبي
الأصبع .. الخ ..

كما جعل موضوع الفصل الثاني : (البيان والأدب) ، فتحدث
عن جهود ، وآراء : الجاحظ ، وابن وهب ، وابن المعتز ، وابن طباطبا ،

ثم قدامة ، والامدي ، والقاضي الجرجاني ، والمسكري ، ثم ابن رشيق ، وابن سنان ، ثم عبد القاهر الجرجاني ، وأسامة بن منقذ ، وابن الأثير ، ثم بن أبي الأصبع ، وحازم القرطاجي ..

ثم جعل موضوع الفصل الثالث : (البيان العربي) حيث يعود فركز على عبد القاهر الجرجاني ، ثم يتحدث عن السكاكي ، وشرحه .. ليخلص الى الحديث عن بلاغة اليوم ، وكتاب البلاغة الواضحة للجارم وأمين ..

والفصل الرابع يخصه بموضوع : (فكرة البيان عند المعاصرين) ، حيث يتحدث عن صلة الأدب بالنقد والبلاغة ، فيعرض آراء للعقاد ، ثم للزيات ، والذي يحلل له كتاب دفاع عن البلاغة ، ثم سلامة موسى (١٢) ، والذي يهاجمه ، ثم أحمد الشايب ، وأمين الخولي ، والتجديد البلاغي عامة.

ثم في الخاتمة ، يتحدث عن طبيعة البحث البلاغي ، وأن البلاغة اليوم علم الأسلوب .. وأنها كانت في نشأتها نقداً ، ولكنها لا تزال ، كما هو يقول ، عماد مذهب أصيل في النقد الأدبي ، هو (المذهب البياني) ، أو المذهب الجمالي ، والذي يطلق طبانة عليه : - المنهج الفني في نقد الأدب - ..

وبناءً على ذلك يدعو طبانه الى أسس جديدة للدراسة البلاغية (١٤) ، هي الأسس التي تسمح لبلاغة بالانتفاع من جهود النقد ، والنقاد .. - وبهذا تستطيع البلاغة أن تتفاعل مع الأدب ، ومع النقد الأدبي ، كما تتفاعل مع اللغة والبيئة واللوان الثقافية وفنون المعرفة التي تؤثر في الأديب ، وهذا التفاعل هو الذي سيهيء للبلاغة سبيل الحياة (١٥) . - ..

صناعة الكتاب :

وعام ١٩٧٢ صدرت الأجزاء الأولى من : - صناعة الكتابة - متفرقة ، ثم ضمت في كتاب واحد .. والكتاب للدكتورين فيكتور الكك ، وأسعد علي ، ويبحث على التوالي :

الكتاب الأول : مدخل الى صناعة الكتابة ، جذور العربية فروع الحياة ؛ والكتاب الثاني : البلاغة والصور ؛ والكتاب الثالث : نصوص مختارة قديمة وحديثة ، ألحق بها التلخيص في علوم البلاغة للقزويني ..

يقول المؤلفان في الخلاصة :

.. حققنا في الكتاب الثاني ، بفصوله الخمسة ، الجملة العربية والبلاغة ، وصور التشبيه ، وصور الاستعارة ، وصور المجاز المرسل بما استوعبته من صور المعاني والبديع ، ما لم يحقق قبلاً من اكتشاف الوحدة بين علوم البلاغة جميعاً ، واتحادها في الغرض الذي هو الحياة ، وقمة الحياة ، أي الإنسان المتفاعل مع الطبيعة، والمراد لما بعدها (١٦) ..

ثم يقولان :

.. أعدنا علوم البلاغة الى منبعها الجملة ، وصوّرنا الجملة بوجهيها ، الحقيقة والمجاز ، وحاولنا اكتشاف الروابط بين الحقيقة والمجاز ، كما حاولنا اكتشاف الروابط بين الإنسان والطبيعة . فالإنسان حقيقة ، والطبيعة مجاز ، وفي تصور آخر ، الإنسان والطبيعة مجاز ، وربهما حقيقة الحقائق (١٧) ..

ولا يخفى ما في هذه الطموحات ، والجنوحات ، والشطحات من شطط في تقدير موضوع البحث البلاغي (١٨) ، وحدوده علمياً وفنياً !! . وهل صحيح أن الإنسان والطبيعة مجاز ، والله حقيقة !!! ..

فن الحياة فن الكتابة :

عام ١٩٧٩ يصدر أسعد علي كتابه : - فن الحياة فن الكتابة - ، فيعود الى نفس هذه الموضوعات ، والتي ، كما لا يخفى ، هي تتعدى نطاق البحث البلاغي ..

وهل صحيح أن علوم البلاغة المعاني ، والبيان ، والبديع ذات عرض واحد ، هو : الحياة ؟!

ثم هل صحيح أن مثل هذا الغرض التخيل يعيد الى هذه العلوم البلاغية وحدتها ، أو يوحد بينها ؟!

لقد قسم أسعد علي كتابه الى مقدمة ، وثلاثة أبواب ، وخاتمة ؛ وبحث على التوالي في آ - الإلهام في منابع الكتابة ، ب - نظرية الجنس في مصاب الكتابة ، ج - مصاب الكتابة، أو فنونها .

وليس في (فن الحياة فن الكتابة) أي حديث عن الصور البلاغية ،
أو أيضاً عن صلة هذه الصور بعلوم البلاغة ، والذي كان استغرق في كتاب
(صناعة الكتابة) زهاء مئة وثمانين صفحة من القطع الكبير ..

وإنما انصب اهتمام المؤلف في هذا الكتاب على ما يسميه بالجانبين
الداخلي والخارجي للأدب ، درسهما تحت عنواني : - الدافع الإلهامي - ،
و - الفنون الكتابية - ...

فقد جعل المؤلف (الإلهام ، واللغة) وجهين للأنواع الأدبية ، أو
جنسين ، كما هو يقول ، لثنائية النوع الأدبي .. ومن هنا اعتبر أن
(الإلهام) هو الوجه الداخلي ، و (اللغة) هي الوجه الخارجي ...

يضاف الى ذلك أن معظم هذه التقارير والأحكام ، والتي تستند
الى حسن الحياة ، أو أيضاً فن الكتابة ..

وكنتُ كتبتُ عن منهجية هذا الكتاب : (فن الحياة فن الكتابة) ،
ومضامينه ، في مراجعته (٦٩) مطولة يمكن الرجوع إليها ، فاقترضى التنويه .

النقد والبلاغة :

لنسجل أخيراً جهود الناقد (خلدون الشمعة) في النقد الأدبي ،
وتطويره اليوم (٧٠) .. فأن خلدون الشمعة يعترف بالصلات الصميمية
التي بين (البلاغة) كفن للكتابة ، وبين النقد الأدبي ..

وفي كتابه : - النقد والحرية - ، ١٩٧٧ نجده يقول :

- الموضوع الأساسي المطروح أمام النقد العربي المعاصر يتعلق
بالدرجة الأولى بتقديم كشف نقدي ، يتحقق من أن العمل الموضوع تحت
بؤرة ضوء هو عمل قصصي ، أو شعري أولاً ، وهذا لا يمكن أن يتحقق
إلا من خلال التعرض للشكل ، أو للتقنية ، والتي يمكن وصفها بأنها
فن للكتابة (٧١) - ..

وفي نظره أن مراحل النقد الأدبي ثلاث ، هي :

١ - (التمييز) ، وهو محك العملية النقدية ، لأنه لا يمكن بدونه
تمييز العمل الأدبي ، أو إعطائه هويته .

٢ - (التقويم) ، وهو يشمل على وصف العمل الأدبي ، وتحليله ،
والحكم عليه ..

٣ - (التاريخ) ، أو المفصلة ، وهو وضع العمل الأدبي في موضعه
من سياق قائم ، أو مفترض ، كالسباق البلاغي ، أو الأدبي ، أو الثقافي ،
أو الحضاري (٧٢) ...

يضاف الى ذلك أن خلدون الشمعة في كل من تحليله ، وتقييمه ،
ينطلق من ازوية علمية لغوية ، ليفند مشاكل الإبداع ، وتقنيته استناداً
الى النصوص نفسها ..

ولا اعرف قبله أحداً . فرق بين (المبدع) بكسر الدال ، اي الأديب
المنشئ ، و (والمبدع) بفتح الدال ، أي الأثر الأدبي ، (المتلقي) أي
القارئ ، أو السامع ، أو الجمهور على اختلاف فئاته (٧٣) ...

وهي التفرقة التي أفاد منها في عدة موضوعات ، أبرزها : نظرية
الأنواع الأدبية (٧٤) ..



خاتمة

يتبين لنا مما سبق ، أن المحاولات في التجديد البلاغي لا تزال عند (حدود أولية) ، وهي جعل البلاغة فناً للقول ، أو للكتابة ، مع التوسع في تحليل الأنواع الأدبية ، وأساليبها المختلفة ..

ن (المنهجية) اليوم هي الهم الكبير في التأصيل النقدي ، والبلاغي . والسؤال الكبير فيها هو دائماً : من أين المعيار ؟ . وأيضاً : لماذا المعيار ؟ ! .

و نظرنا في ، يمكن العمل النقدي والبلاغي بروح علمية حديثة ، تفيد من مكتسبات الأسلوبية ، فتتصف التحليلات النقدية ، والبلاغية ، دون التنكر للمعايير ، ومعارتها ..

وأنا شخصياً درست الأدل ، والقضايا المشتركة ، وصور البيان بروح علمية حديثة ، وعصرية ، تفيد من الأسلوبية ، وأيضاً الأسلوبية دون التنكر للقديم ، تراثيته ، ومعاريته .. خاصة أن البلاغة العربية القديمة ، كما ظهر لنا جلياً واضحاً ، غنية جداً في ذلك كله ..

العلم والبلاغة والأسلوبية :

ثم ، هل صحيح أن (العلم) يمكنه وحده اليوم أن يحل مشاكل الأدب ، وجوانبه النظرية ، أو التطبيقية ؟ ! .

وهل صحيح أن (الأسلوبية) كعلم السني حديث يمكنها أن تكون البديل الشرعي عن النقد الأدبي ، والبلاغة كليهما ؟ ..

أبدأ ، أن ذلك غير صحيح !! . وقد علمتني تجربتي أن (البلاغة) لا سبيل إلى الاستغناء عنها . وأن (الأسلوبية) لا تستطيع أن تقوم مقام البلاغة ، رغم أنها تستطيع أن تنزل إلى خصوصيات للتعبير الأدبي ، كانت البلاغة وحدها تعنى بها في التركيب والدلالة على السواء ..

هناك فوارق شاسعة ، وكبيرة بين التحليلات الأسلوبية ، وبين التحليلات البلاغية .. وذلك للتباين الواسع ، والكبير ، الذي في معالجة كل منهما للتوظيف اللغوي في النص الواحد : وعلاقات هذا التوظيف اللغوي مع واقع التلقي ..

في الأسلوبية ، هذا (التوظيف اللغوي) يعالج المفردات ، والجمل ، والمقاطع ، والنصوص معالجة تكوينية سياقياً ، ونفسياً ، واجتماعياً .. ولكنه ، في (البلاغة) ، يعالجها معجمياً ، ونحويًا ، وتركيبياً ، وبياناً ، في صحتها ، وفصاحتها ، وإدلالها ، واقتضائها للحال ..

المعيار اليوم :

يضاف الى ذلك ، أن (الأسلوبية) لا تقول هذا جيد ، وهذا رديء ، وإنما تقول هكذا أجد صلة اللغة بالنص ، هكذا أجد تنظيمها ، وسياقاتها ، وبنياتها ، وأساليبها .. ولكن (البلاغة) تمتلك معيارية تراثية متوازية ، هي دائماً قابلة للتطور ..

ومن هنا تستطيع (الأسلوبية) بإمكانياتها العلمية ، والفنية الفوص في المستويات الصوتية ، والتركيبية ، والدالية التي للنص .. ولكنها تكتفي في ذلك بتقرير الظواهر دون أن تقول فيها قولة النقد ، وعلى الخصوص قولة التراث المتطور نفسه ..

في حين تستطيع (البلاغة) أن تفوص على ادق دقائق اللغة ، تراكيبيها ، صورها البلاغية ، أساليبها .. وفي الوقت نفسه تقول قولة النقد ، والتراث المتطور ، قولة الذوق ، والعلم ، والمعايير كافة ..

وإذا كانت (الأسلوبية) تنفرد بتفسير الأسلوب علمياً ، ووقائعيًا ، على الأفق الأوسع الذي لظاهرة اللغة في مجتمع ما .. فإن (البلاغة) تنفرد بأنها الصوت البريء الصافي الى الأجود ، والأفضل ؛ وأنها تستمد وجودها من التراث ، وأيضاً من الواقع ..

وباختصار ، يمكننا أن نقول : أن (الأسلوبية) تظل مجرد علم السني يتحرك بمضامين علمية وفنية عن الكلام ، والمتكلم ، والمتلقين .. في حين أن (البلاغة) أصول ، ومعايير ، وتطبيقات ، ونقدات ؛ وأنها تتحرك بتراثيتها ، وتطور هذه التراثية ..

التراث البلاغي ، ودوره اليوم :

ومن هنا ، فإن الخدمات الجليلة التي يقدمها اليوم التراث البلاغي ، العربي ، شيء لا يعادل بثمن ..

كيف تكون الحال .. وأن الحصولات اللغوية ، والبلاغية التي سجلت قديماً في المعاني ، والبيان تظل السجل الخالد للاهتمام العلمي ، والفني ببلاغة التركيب والاقتضاء ، أي الكلام ، المتكلم ، المتلقي ..

وفي نظرنا ، ستظل لهذه الحصولات التي سجلها البلاغيون العرب القدامى قيمتها العلمية (٧٥) ، رغم اندثار العلوم التي كانت تضمها ، أي علم المعاني ، وعلم البيان ، وعلم البديع .. ورغم (تطور) المعالجة البلاغية نفسها اليوم ..

كانت (التعاريف) التي قدمت للبلاغة قديماً ، تنص على الإبانة ، والافصاح ، والبراعة ، ومطابقة مقتضى الحال ؛ واليوم هي تنص على فنية الكتابة ، وأدلالها ..

وكان (البحث البلاغي) مقتصرأ على المفردات ، والجمل ؛ واليوم صار البحث البلاغي الى تحليل النص ككل ، أنواعه الأدبية ، وأساليبه .. أفلا تستطيع البلاغة إذن، أن تصمد لعاديات الزمن، فتعيد لنفسها سيرتها ، ومكانتها ، وتؤكد استقلاليتها ، وكيانها ، وسلطانها ! ..

الهوامش

(١) - الفن ، وهو ترجمة لكلمة (آرس) اللاتينية : والمستملة في اللغات الأوروبية كالفرنسية ، والإيطالية وغيرهما ، هو : مجموع وسائل يعطي تطبيقها نتيجة عملية ، وأيضاً استهلاكية ، وفي هذا المعنى هو مرادف للتقنية ، أصولها وتطبيقاتها ، ويقابله (العلم) والذي هو سرفة نظرية فقط .. فهناك في (الفن) جانبان : نظري وعملي ، ولكن ، في (العلم) ، كما يريد العلم ذلك ، هناك فقط معرفة نظرية ..

(٢) - ومن هنا ما شاع في لغة النقد ، والأدب اليوم من مصطلحات فنية ، مثل : نظرية الأدب ، وفي المقابل ، التقنية الأدبية ، أو أيضاً التطبيق ..

(٣) - انظر الى التعاريف التي قدمت حديثاً للأدب ، في العرض الذي يستقدمه لتطور التأصيل النقدي ، والبلاغي بعد قليل ..

(٤) - وكانت تجلت في التفرقة التي أقيمت بين فصاحة ، وبلاغة ، وتدرس اليوم تركيباً ، ودلالياً ، وأسلوبياً ، انظر فيما بعد ..

(٥) - الى جانب آثار اللغويين ، والنحاة ، والنقاد في البحث البلاغي وقتها ، هناك آثار اللغويين ، والأصوليين ، وعلماء الكلام ؛ الأمر الذي تجلّى بوضوح :

٢ - من جهة ، في التمثل العام للبلاغة كعلوم ثلاثة ، هي : المعاني ، والبيان ، والبيدع ..

ب - ومن جهة ثانية ، في معالجة المسائل البلاغية ، الأساسية والهامة ، مثل : الخير ، والإنشاء ، والقصد ، والنظم ، والمجاز العقلي ، والاقتضاء ، والتحسين ، وغيرها ، انظر فيما بعد ..

(٦) و (٧) - (٨) - المفتاح ، ص ٧٧ ، ١٩٦ ..

(٩) - فمثلاً أن أحمد مصطفى المراغي يناقش مضامين هذه التعاريف ، فينقضها ، ويظهر تقصيرها ؛ وقد تابعه في ذلك بدوي أحمد طبانة ، وأحمد مطلوب ، وغيرهما ، انظر كتبهم فيما بعد . وأما أمين الخولي ، فقد عمد الى المقارنة ، فقارنها بغيرها من التعاريف الغربية ، وبذلك لاحظ محدوديتها ، والتقصير الذي فيها شكلاً وموضوعاً ، انظر فيما بعد ..

(١٠) - البيان العربي من الجاحظ الى عبد القاهر ، بحث لطف حسين ، قدم الى مؤتمر المستشرقين ، لندن ، ٦١ ايلول ١٩٣١ ، ترجمة عبد الحميد عبادي ، ونشر في مقدمة كتاب نقد الشعر ، مصر ١٩٣٣ ..

(١١) - وردت هذه الاعتبارات عن طريق ترجمات كتابي الخطابة ، والشعر ، وتلخيصاتها ، ونجدها عند الفارابي ، وابن سينا ، وابن رشد ، كما نجدها عند حازم القرطاجي وغيره ..

(١٢) - كان الجاحظ يعتبر الكلمتين بمعنى واحد ، وهو أول من راح يوسع القول في قيمة كل من (اللفظ والمعنى) ، مؤكداً على وجوب العناية بالالفاظ ، لأن المعاني مطروحة في الطريق ، في حين أن الشعر صناعة ، وضرب من التصوير ، الحيوان ، ج ٣ ، ص ١٣١ . أما المفسرون ، والأصوليين ، فقد رد الجبائي الفصاحة الى حسن اللفظ ، وحسن المعنى كليهما .. ثم ردها عبد الجبار ، والباقلاني الى النظم ، أو الاسلوب وليس الى اللفظ ، والصور البلاغية التي يتفاضل بها البلغاء ، والنتيجة عن معالجتهم للمعنى .

(١٣) - سر الفصاحة ، ص ٤٩ .

(١٤) - المثل السائر ، ج ١ ، ص ١١٨ .

(١٥) - دلائل الإعجاز ، ص ٣٥ .

(١٦) - المفتاح ، ص ١٦١ ، ١٦٩ .

(١٧) - الإيضاح ، ص ٢٤ ، ويقول التفتازاني في الطول : - لم يجعل البلاغة مستلزماً للفصاحة ، وحصر مرجعها في المعاني والبيان ، دون اللغة ، والصرف ، والنحو .. ، ص ٣١١ .

(١٨) - المفتاح ، ص ١٩ .

(١٩) - دائرة المعارف الإسلامية ، الطبعة العربية ، مادة بلاغة بقلم أمين الخولي ، ج ٤ ، ص ٦٦٦ ، وانظر البلاغة عند السكاكي ، للدكتور أحمد مطلوب ، بغداد ١٩٦٤ ، ص ٣٠٣ .

(٢٠) - البلاغة هي مطابقة الكلام الفصيح لمقتضى الحال ، وعادةً يترك للمتكلم الحكم الحكم على الحال من ظاهره . ولذلك يمكن للمتكلم الخروج عن ظاهر الحال ، ويسمى ذلك بـ (الخروج عن مقتضى الظاهر) ، ويكون بتنزيل خالي الذهن منزلة المتردد ، وغير المنكر منزلة المنكر ، والمنكر منزلة غيره ، أو بوضع المضمحل موضع الظاهر ، والمكس ، أو التمييز بين المستقبل بلفظ الماضي ، والمكس ، أو الالتفات ، والرجوع عن الخطاب الى الفية وتجد العديد من التحليلات والشروح لذلك في (التلخيص) ، وشروحه المختلفة ..

(٢١) انظر بعد قليل تعليقنا على خطة فن القول ، لأمين الخولي ، وخاصة المقدمتين ، النفسية والفنية المقترحتين فيها ؛ انظر الفصل التالي ..

(٢٢) - أصدر عمر الدسوقي : (المسرحية) ، مصر ١٩٥٤ ، ومحمو يوسف نجم : (فن القصة) ، بيروت ١٩٥٥ ، ثم (فن المقالة) ، بيروت ١٩٥٧ ، واحسان عباس : (فن السيرة) ، بيروت ١٩٥٧ ، وعلي الراعي : (فن المسرحية) ، مصر ١٩٥٩ ، وعدنان بن ذريل : (فن المسرحية ، مع تلخيص حديث لكتاب الشعر لأرسططاليس) ، دمشق ١٩٦٢ الخ .

(٢٣) - الأدب الجاهلي ، ط ٢ ، مصر ١٩٢٧ ، ص ٢٧ ، ٢٨ .

(٢٤) - أن استعمال مصطلح (جمال) في تعبير مثل جمال فتي ، وجمال أدبي نجده أيضاً في كتابات أمين الخولي ، وأحمد الشايب ، وشوقي ضيف ، وعز الدين اسماعيل وغيرهم ؛ ومع ذلك لم يعمل طه حسين ، ولا العديد من زملائه على توضيحه أدبياً ، أو فنياً ، أو جمالياً .

(٢٥) - الأدب الجاهلي ، ص ٣٢٩ .

(٢٦) - خصام وتقد ، لطله حسين ، بيروت ١٩٥٥ ، ص ٢٣٦ وما بعدها .

(٢٧) - ومن الامثلة على ذلك ، النقد الذي وجهه طه حسين لعباس محمود العقاد على اصطناعه مبادئ التحليل النفسي ، ومناهجه ، في دراسته لابن هاني ، مصر ١٩٥٤ انظر عباس العقاد ناقد ، لمبد الحي دياب ، مصر ١٩٦٦ ، ص ٦٦٧ وما بعدها .

(٢٨) - انظر الأدب الجاهلي ، السابق الذكر ، صفحات عدة ، (٧١) .

(٢٩) - صدر كتاب (النقد الأدبي) ، لأحمد أمين عام ١٩٥٢ ، وهو في جزئين .

(٣٠) - النقد الأدبي ، ص ج ، د .

(٣١) - نفس المصدر ، ص ٥٥ وما بعدها .

(٣٢) - المصدر ، ص ٢٢ ، ٥٥ ، ١٠٧ .

(٣٣) - نفس المصدر ، ص ١١٦ - ٢٧١ .

(٣٤) - الأسلوب ، مصر ، ط ٤ ، ص ٢٠ ، ٢١ .

(٣٥) - وسبق ان عرضنا ذلك بتفصيل ، وعلقنا عليه في كتابنا اللغة والاسلوب ، نشر اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، ١٩٨٠ ، ص ١٧٨ وما بعدها .

(٣٦) - يحدثنا شفيق جبري في كتابه : (أنا والنثر) ، ١٩٦٠ ، أنه اعتمد في هذه المحاضرات على مطالعته ، وأيضاً على خبرته بالأدب ، والنقد الفرنسيين ، وأنه مهتد ،

لحديثه لها بمحاضرات : .. تتعلق بأفق الأدب ، وثقافة الذوق ، وتمازج الثقافات ، وتاريخ الأدب ، ونقد المؤرخات الأدبية ، وتطور النقد ، والاسلوب ، وسحر العبقريّة . - ص ٧٠ ، ٧١ .

(٢٧) و (٣٨) - أنا والنشر ، ص ٧٢ .

(٣٩) - منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٠ ، وقدم لها المرحوم فؤاد الشايب .

(٤٠) - المختارات ، ص ١١٠ .

(٤١) - أنا والنشر ، ص ٧٤ ، ٧٥ .

(٤٢) و (٤٣) - نفس المصدر ، ص ١٠٣ .

(٤٤) - المصدر ، ص ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ .

(٤٥) - وهو يحوي على ثلاث محاضرات لبول فاليري ، عن الشعر ، والحاجة اليه ، ثم الرقص ، ومحاضرتين لفوستاف لانسون ، أحدهما عن العاطفة في الأدب ، والثانية عن البيان ، ومحاضرة لأبل نوبار عن الحياة والشعر .

(٤٦) - وأثر ذلك نشر في مجلة الأمل ، العدد ١ ، ٢ تشرين الثاني ، وكانون الأول ١٩٤٩ تلخيصات من آراء موليني في الشعر ، أصدرها منها بعد في كتيب مستقل .

(٤٧) - تجد قصة هذا التفتح في كتاب : - النقد الأدبي في سورية ، لنبيل سليمان ، ج ١ ، بيروت ١٩٨٠ ، وفي كتابات حنا عبود ، وخاصة : - واقعية ما بعد الحرب - ، دمشق ١٩٨٠ .

(٤٨) - كما أصدر رضوان الداية تاريخ النقد الأدبي في الأندلس ، بيروت ١٩٦٨ ، وأصدر عمر الدقاق نقد الشعر القومي ، دمشق ١٩٧ ، وغيرهما .

(٤٩) - وهو محاضرات القاها على طلاب الدراسات العليا ، التابع لجامعة الدول العربية عام ١٩٤٧ .

(٥٠) فن القول ، عن الاسلوب الايطالي ، ص ٤٠ .

(٥١) - المصدر ، عن مبادئ البلاغة والعروض ، ص ٧٠ .

(٥٢) - فن القول ، ص ١٧٨ .

(٥٣) - مناهج تجديد ، ط ١ ، مصر ، ص ٢٢٢ ، وانظر ص ٢٣١ ، ٢٣٢ .

(٥٤) - كان ذلك في أواخر الخمسينات ، ثم كتبت عنه في الستينات ، ثم في كتابي اللغة والاسلوب ، السابق الذكر .

(٥٥) - نشرت أجزاء من التصنيف في صحف دمشق ، ثم نشرت مجملاً له في مجلة المورد العراقية ، المجلد ٥ ، عدد ٢ ، عام ١٩٧٦ ، ثم حضرته بالشكل الذي يجده القارئ في فصل لاحق من هذا الكتاب .

(٥٦) - المعرفة ، عدد ١٦٩ ، حزيران ١٩٧٨ ، مراجعة لكتاب الاسلوبية والاسلوب ، بقلم عدنان بن ذريل ، ص ١٧٩ ، ١٩٨ .

(٥٧) - انظر المراجعة السابقة ، وانظر دراستنا الاسلوب واللغة في مجلة المعرفة نفسها ، عدد ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، آذار ونيسان ١٩٧٩ ، ص ١٩٠ - ١٩٢ .

(٥٨) - لنذكر أن احمد حسن الزيات أصدر عام ١٩٤٥ كتابه دفاع عن البلاغة ، وفيه هجوم عصري للبلاغة ، ألا أن تعاريفه متعسفة ، يغلب عليها النقل ، انظر كتابنا اللغة والاسلوب ، السابق الذكر ، ص ١٨٣ وما بعدها .

(٥٩) و (٦٠) - في النقد الأدبي ، ص ٢٢٥ ، ٢٢٩ .

(٦١) - البلاغة تاريخ وتطور ، ص ٣٧٨ ، وانظر ص ٣٧٧ .

(٦٢) - للدكتور بدوي طبانه أيضاً كتاب عن أبي هلال العسكري ، ومقاييس البلاغة والنقدية ، مصر ١٩٥٢ ، وكتاب عن قدامة بن جعفر ، والنقد الأدبي ، مصر ١٩٥٤ .

(٦٣) - يحمل بدوي طبانه في ص ٢٩٠ حملة لاهوادة فيها على كتاب البلاغة المصرية واللغة العربية ، لسلامه موسى ، مصر ١٩٤٥ ، وعلى الخصوص دعوته الى توحيد الفصحى والعامية ، أو لنقل استعمال العامية أيضاً ، كما يفند رأيه أن الاسلوب هو الناحية الاخلاقية للكاتب .

(٦٤) - وأظن أن لاجدوى من هذه الدعوة اليوم ؛ وخير منها تنمية الدراسات اللغوية في البلاغة ، وعلى الخصوص دراسة الضلات التي بين اللغة والبلاغة ، مع اعادة النظر في آراء اللغويين العرب القدامى ، في البلاغة ، وأيضاً آراء البلاغيين في اللغة ، على ضوء مكتسبات الالسنه الحديثة في التركيب ، وعلم الدلالة ، وعلم العلامات ، والاسلوبية .

(٦٥) - البيان العربي ، ص ٣٢٥ .

(٦٦) - صناعة الكتابة ، ص ٣٨١ .

(٦٧) - نفس المصدر ، ص ٣٨٢ .

(٦٨) - بالاضافة الى الكتب التي نوهنا بها فوق ، نورد فيما يلي أهم الكتب التي صدرت في البلاغة ، ورجالها منذ الخمسينات : - البلاغة العربية في دور نشأتها - ، لسيد نوفل ، مصر ١٩٤٨ ؛ و - تاريخ علوم البلاغة - ، لـ احمد مصطفى الراعي ، مصر ١٩٥٠ ؛

و - عبد القادروالبلاغة العربية - ، لمحمد عبد المنعم خفاجي ، مصر ١٩٥٠ ؛ كما صدر في سلسلة أعلام العرب : - عبد القاهر الجرجاني - ، لأحمد أحمد بدوي ، العدد ٨ ، و - المبرد ، حياته وآثاره - ، لأحمد حسنين القرني ، وعبد الحفيظ فرغلي علي ، العدد ٩٤ ؛ ثم بلاغة أرسطو بين العرب واليونان - ، لإبراهيم سلامه ، مصر ١٩٥٢ ؛ و - فن التشبيه - ، لعلي الجندي ، مصر ١٩٥٢ ؛ و - فن الجناس - ، له أيضاً ، مصر ١٩٥٤ ؛ و - ضياء الدين بن الأثير ، وجهوده في النقد - ، لمحمد زعلول سلام ، مصر ١٩٥٨ ؛ و - نظرية عبد القاهر في النظم - ، لدرويش الجندي ، مصر ١٩٦٠ ؛ و - البلاغة عند السكاكي - ، لأحمد مطلوب ؛ بغداد ١٩٦٤ ؛ و - القزويني وشروح التلخيص - ، أيضاً لأحمد مطلوب ، بغداد ١٩٦٨ ؛ و - المجاز في البلاغة العربية - ، لصالح السامرائي ، حماة ١٩٧٤ ؛ و - المعاني في ضوء أساليب القرآن - ، لعبد الفتاح لاشين ، مصر ١٩٧٦ ؛ أتبعها بالبيان ، ١٩٧٧ ، ثم البديع ١٩٧٩ ؛ و - مع البلاغة العربية في تاريخها - ، لمحمد علي سلطاني ، دمشق ١٩٧٩ ؛ و - التفكير البلاغي عند العرب - ، لحمادي صمود ، تونس ١٩٨٢ وغيرها .

(٦٩) - المعرفة ، العدد ٢٠٩ ، تموز ١٩٧٩ ، ص ١٧٤ - ١٩٦ .

(٧٠) - صدر لخلدون الشمعة : الشمس والعنقاء ، ١٩٧٢ ، ثم النقد والحرية ، ١٩٧٧ ، ثم المنهج والمصطلح ، ١٩٧٩ ، وهن من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، بدمشق .

(٧١) - النقد والحرية ، ص ٣٧ .

(٧٢) - نفس المصدر ، ص ١٢٨ ، ١٢٩ ؛ ومن نقادنا الذين يولون الألسنية ، وأيضاً البلاغة عناية خاصة عبد الرزاق عيد ، كمال أبو ديب ، عبد الله أبو هيف ، شوكت يوسف وغيرهم . ويدرس عبد الله أبو هيف حالياً الاستعارة في أدب الأطفال ، أو أدب الأطفال كاستعارة ..

(٧٣) - هذه التفرقة تعود الى (علم اللغة) الحديث ، في دراسته للوظائف الأبلغائية المختلفة التي للخطاب اللغوي ، العادي منه أو الأدبي ، وقد اعتمدها عديدون من أبرزهم الناقد الباحث كولويل في كتابه الدليل الى الادب ، وغيره .

(٧٤) - وفي نظر خلدون الشمعة ، أن (نظرية الأنواع الأدبية) تنطلق في تطبيقاتها من ضرورة تصنيف المبدعات حسب البنية ، أو التقنية ، أو الشكل ؛ وتجد في كتابه النقد والحرية تفصيلاً للنظرية مع اجتهادات من أساس العلاقة القائمة بين المبدع بكسر الدال ، والمبدع بفتحها ، والمتلقي ، انظر على الخصوص ، ص ١٤٨ ، ١٤٩ .

(٧٥) - ناهيك بأنها تكشف عن تطور كل من اللغة ، والادب ، والبلاغة .

الفصل الثاني

علم اللغة والأدلال

(البلاغة) هي المجتلى الطبيعي ، والأولي للكيان اللغوي ، وأدلالته . .
أنها سياق الدلالة اللغوية ، وأيضاً حارستها ؛ وهي تتغلغل في الظاهرة
اللغوية على شتى المستويات الصوتية ، والتركيبية ، والدلالية ، والأسلوبية
.. وهذه الواقعة بالفعل هي التي أغرتني ببحث (الأدلال) ، سواء في شكله
(اللغوي) ، أي حمل الكلام للدلالة ؛ أو شكله (الأدبي) ، أي الأنواع ،
والبرهنة الأدبية فيه . .

وذلك أن (الأدلال) ، أرجمنتاسيون ، هو هذا الشيء الصميمي الذي
يميز أصناف الكلام بعضها عن بعض ، وعلى الخصوص لما ينم عنه من
عمليات فكرية ، ولغوية يستعين بها المتكلم لتحقيق غايته من الكلام ، سواء
منها الاتصال بالآخرين ، أو العمل على اقناعهم بما هو يقول ، أو يحاورهم
فيه . . فهو مطابقة الكلام لظاهر الحال ، والخروج أيضاً عن مقتضى
هذا الظاهر .

وأنه بواسطة (الأدلال) ما يتميز خطاب لغوي عن آخر . . كما أنه
عن طريق دراسة مظاهر هذا (الأدلال) في المفردات ، والتراكيب ، والجمل ،
والصور البلاغية ، والمقاطع ، وأيضاً لنصوص الكاملة من المبدعات الأدبية ،
ما يمكن بالفعل أثراء (البحث اللغوي) ، وأيضاً البلاغي ، والكشف بالتالي
عن عبقرية اللغة ، كنظام علامات دالة ، له خصائصه ، ومميزاته .

١ - آفاق البحث ، مسائل وهموم

ورغم أن البحث اللغوي ، العلمي الحديث أخذ اليوم في الانتشار ، في العديد من الأوساط الجامعية العربية ؛ وعلى الرغم من المحاولات التي بذلت ، وتبذل للأفادة من مكتسبات (علم اللغة الحديث) ، في المجالات النقدية ، والبلاغية ، وتاريخهما ، وهي إلى الآن محاولات أولية ، ونزرة ..

إلا أن واقعنا اللغوي ، والأدبي لا يزال يفتقد الدراسات المتخصصة في (الدلالة) ، وأيضاً في (البلاغة) .. وأنا شخصياً لست أعرف أحداً في الوطن العربي باشر (التجديد البلاغي) من أساس لغوي علمي حديث ، كما لست أعرف حتى اليوم أحداً يتعاطى مثل هذا ، أو يعمل له ..

وبذلك تكون محاولاتي في تصنيف (صور البيان) ، أو توضيح حقيقة (الإدلال) ، أو تفسير أحوال (الأسلوب) ، هي الأولى من نوعها في الواقع العربي الحديث .. وقد استطعت بحمد الله تعالى ، في المجال البلاغي ، خدمة موضوعين أساسيين :

أ - صور البيان .. وب - الإدلال بأنواعه ..

كانت (صور البيان) في البلاغة العربية القديمة موزعة على مباحث متفرقة ، متنوعة المشارب ، ومتنوعة المناهج ، وتعود إلى (العلوم) الثلاثة التي للبلاغة العربية ، وقتها : المعاني ، والبيان ، والبدیع .. فعملت (١) على حصرها على (المستوى الإنساني) الواحد الذي للفكر ، والوجدان ، والخيال ، والقول ..

وقد توصلت بحمد الله تعالى إلى تصنيفها على هذا المستوى العلمي ، الواقعي ، بحسب حيثياتها ، وأهميتها ، على غرار حالها في البلاغة الغربية منذ أرسططاليس .. مستفيداً ما أمكن من مكتسبات (علم اللغة) الحديث ، أن في الصور الحقيقية ، أو المجازية ، أو النحوية ، أو التحسينية والتي عملت على إظهار خصوصياتها في العربية ..

والى جانب أنى أخرجت كتابين متخصصين ، أحدهما عن (اللغة والأسلوب) ، والآخر عن (اللغة والدلالة) ، وكلاهما نشر اتحاد الكتاب العرب ، بدمشق (٢) ، ألا أن الذى ساعدنى فى موضوع (الإدلال) ، هو أنى مداوم على الكتابة النقدية ، أمارس النقد الأدبى فى الصحف ، والمجلات العربية والسورية ..

ولصديقى الدكتور (محمود الربداوى) رأى حصيد فى صلة النقد العربى باللغة .. يقول فيه أن (النقد العربى) نشأ فى بيئات مختلفة للشعراء ، واللغويين ، والنقاد ، ولكن تأثره بالمنظرين المصنفين ، ومنهم اللغويين يفوق تأثره بالشعراء ، أو النقاد الآخرين ..

ومن قبيل استلهام هذا رأى الحصيد أقول أن (علم اللغة) اليوم يفيد من النقد الأدبى .. وحسبه فى ذلك ، الانتصارات التى حققها ، وتحققها (الأسلوبية) ، كعلم لغوى حديث ، يعتمد على النقد .. يستنير به ، ولا يستغنى عنه ، اعتماده على تطبيقاته ، وخصوصياتها ..



ولا غنى لنا اليوم عن الدراية الكافية بأسرار لغتنا العربية المجيدة .. أن لغتنا العربية (لغة معربة) ، ذات جملتين راسختي الاستعمال ، راسختي القواعد ، هما : الجملة الاسمية ، والجملة الفعلية ، تعودان الى مرونة هذه اللغة ، أو لنقل أيضاً ذرائعيتها ، فى خدمة الاتصال بالآخرين ، وتعبيريه ..

(اللغة العربية) لغة وظيفية ، سياقية ، غنية فى معجميتها ، ومفرداتها ، غنية فى تراكيبها ، وإعرايبتها .. وليس فى اللغة العربية (بنية عميقة) ؛ وإنما عمقها هو سطحها الذى تظهر به ، معجمية ، وتركيباً ، وإعراباً ، وحالات نحوية ، وبلاغية ، وأسلوبية ..

ولا يجوز ، فى نظرى ، توهم مثل هذه (البنية العميقة) ، أو توهم حالاتها ، وفعاليتها على حساب السطح ، وفعاليتها .. وهو (سطح) وظيفي ، سياقي ، معرب ، ودال ؛ ولا بد بالتالى ، من انصاف القول فى حقيقة الجملة العربية ، الاسمية منها أو الفعلية ، لغوياً ودلالياً ..

ومن هنا أهمية كل من (التراكيب) ، والأسلوب في اللغة العربية ، والتي تؤلف الجدلية الأولية فيها .. جدلية الحرية والحيثية ، والتي تظل في خدمة التعبير ، والإدلال ، خدمة البلاغة ، والبيان ، خدمة الإنسان العربي ، والحياة العربية نفسها ، بكل أبعاد تفتحهما ..

ومما يزيد في أهمية هذه (التراكيب) ، وأيضاً الأساليب الفصيحة البليغة وجود لهجات عامية في المنطقة العربية تخرج عليها ، وتنازعها بالتالي مكانتها عند المتكلم ، والسامع على السواء .. فهناك اليوم العديد من الأدباء يصطنعون (اللغة العامية) ، ويتصرفون بالتالي بهذه التراكيب ، والأساليب ، تصرفهم بمفرداتها نفسها ..

وإن الاهتمام بالجانب البلاغي ، ومعياريته سيساعد على الحفاظ على اللغة الأم ، في فصاحتها وبلاغتها .. كما سيساعد على تدعيم الدور الأساسي والهام الذي تؤديه في خدمة الأمة العربية ، ووحدة .. وهي الأمور التي ستقلل من محاذير (اللحن) ، وفساد العبارة ، والتقاعس عن الإدلال ..

إن (المعاجم) وحدها لا تحفظ اللغة ، حتى المعاجم المتخصصة ، مثل المعاجم الاشتقاقية ، إيتيمولوجيك ، أو السياقية ، كونتكتستيل وحدها لا تحفظ اللغة .. ولا بد من أجل حفظ اللغة ، من العمل على تدبر بلاغتها ، واسلوبيتها ، تدبر جانب الخلق ، والملاشة في عملياتها ، بكل دقائق لونياتها ..



وهنا لتأمل محاولة العلامة المرحوم (أمين الخولي) ، في تصيير البلاغة فن القول ، والتي تعود الى عام ١٩٤٨ .. فرغم أن هذه المحاولة الجريئة هي ، الى اليوم ، أكثر محاولات التجديد البلاغي شمولية وفائدة .. إلا أنها لا تجيب اليوم على متطلبات الواقع اللغوي ، والبلاغي العربيين ، الحديثين ..

إن محاولة (أمين الخولي) في تصيير (البلاغة) فن القول ، هي ، في الأساس ، دراسة مقارنة تعرف (٤) بأفاق البلاغتين العربية ، والغربية ؛

ثم تقترح بموجب مقارناتها تخلية البلاغة العربية القديمة من عدد من مباحثها ، وتحليلتها بمقدمتين : أحدهما نفسية ، والأخرى فنية ..

إلا أن ذلك ظل بمعزلٍ عن تيارات (علم اللغة) الحديث ، ومكتسباته ، والتي لا ينوه (أمين الخولي) بها .. أو النقل ظل ذلك في نطاق خبرة عامة بالبلاغة العربية القديمة ، والتي تجووزت اليوم في العديد من مباحثها الأساسية ، والمتخصصة ، والتي هي اليوم محل الاهتمام العام ..

إن (أمين الخولي) ليس لغوياً ولا دلاليّاً ، ولا أسلوبياً .. وأغلب الظن أنه يجهل مبادرات التجديد البلاغي الغربي ، الحديث (٥) ، نفسه ؛ كما أنه يجهل الأسلوبية (٦) ، والتي لا ينوه بها أيضاً في أفقها اللغوي الحديث ... وأن ما اقترحه بالتالي ، للتجديد البلاغي لا ينصف البحث البلاغي اليوم ..

وذلك أن مطالبة (أمين الخولي) بمقدمتين للبحث البلاغي الجديد ، أحدهما نفسية تعرف بالملكات الأدبية على اختلاف أنواعها ، والأخرى فنية تعرف بالجمال ، والاحساس به ، وحقيقتهما .. شيء عائم ، و عام ، ولا يخص البلاغة بالذات ، ولا أبحاثها المتخصصة اليوم ..

ويمكن لأي دارس نفسي ، أو جمالي أن يقوم بمثل هذه الأبحاث النفسية ، أو الفنية ، لنقل الجمالية ، دون التقيد بخصوصيات (البحث البلاغي) ، واعتباره .. ومن هنا ضرورة التنبيه الى الحال الأولية التي عليها دعوة (أمين الخولي) في فن القول ، والعمل على تلافي النقص فيها ..



ويحضرني الآن بخصوص (البلاغة العربية القديمة) عدد من الأبحاث البلاغية العتيقة التي يمكن اليوم الاستفادة منها ، وأيضاً تطويرها استناداً الى مكتسبات علم اللغة الحديث ..

هناك مثلاً مسائل (المجاز العقلي) ، و (المجاز اللغوي) ، والتي شغلت البلاغيين العرب القدماء ، فانقسموا في موضوعها ، وتنوعت آراؤهم في دراستها .. فلا بد اليوم من إعادة النظر في هذه المسائل من زاوية السنية حديثه ، تركيبية ودلالية ، ثم الاستفادة منها بلاغياً وأسلوبياً ..

(السكاكي) أنكر المجاز العقلي ، وجعل المجاز كله لغوياً ، ويدرس في علم البيان ، كما هو ارتأى .. في حين أن (القزويني) عاد فاعترف بالمجاز العقلي ، وتسقط أحواله الإسنادية ، وجعل علم المعاني مجال دراسته ..

وإذا ذكرنا أن (المجاز العقلي) مجاز حكمي ، مترتب في الأساس على (الأسناد) ، وقرائننه في الكلام ، بدت لنا أهمية مثل هذه التحليلات في تصديها لدراسة صلة (التركيب) بالحقيقة والمجاز ..

ثم هناك التحليلات القيمة المختلفة التي لعلم المعاني ... والتي تابع فيها البلاغيون تحليلات اللغويين لدلالة (العبارة) العربية ، وتراكيبها المختلفة ، وخاصة أسنادها في الجملتين الاسمية ، والفعلية ، وأضربها المختلفة ، الخبرية منها أو الانشائية ..

فماذا نقول اليوم في (علم المعاني) ؟ .. وهو في الأساس علم معاني النحو !! هل نقول أنه علم دلالة قديم ؟! في حين أنه في الواقع ينقصه العديد من مباحث (الدلالة) القديمة ، أو الحديثة !!.

إن (السكاكي) جعل (علم المعاني) قوام الدراسة البلاغية ، وقدمه فيها على علم البيان ؛ كما أنه ذهب في الأساس ، الى أن البلاغة تقوم على (الاستدلال) ، كما هو يقول (٧) ..

ولكن ما هو (الاستدلال) الذي يتحدث عنه السكاكي ؟. أو هو يريد أن يجعله قوام البلاغة ، وعلمها : المعاني ، والبيان ، وبالتالي قوام تحليلاتها الأساسية ، مضموناً وشكلاً ، معاني وبياناً ؟! ..

إن الأمانة تقتضينا أن نقرر ، أنه في تمثله لا يخرج عن (حدس) دلالة (التركيب العربي) ... ومن هنا التراجع الذي تراجع السكاكي في إشاره له ؛ ثم مبادرته الى تفضيل (الذوق) عليه في موضوع الإعجاز (٨) ، مما يعتبر بحق ، تهاوناً في التنظير ..

فأين إذن ، يبقى (الاستدلال) ، وموضوعه .. ما دام أن (الذوق) في نظر السكاكي خير منه ، وأنه أي الذوق ، في نظره سبيل الى اسرار اللغة العربية ، وإعجازها ؟! ..

٢ - الدلالة ، والادلال اللغويان

(الدلالة) اليوم ، هي اقتران الدال بالمدلول ، كما يقول دي سوسور ،
أي : الصورة الصوتية والتصور ، أو الصوت والمعنى ..

إنها إذن : تواضع .. ولكن هذا (التواضع) رهن الاستعمال ،
وسرعان ما يناط بالمتكلم ، والمخاطب على السواء ..

و (الإدلال) ، وخاصة في خطاب يحمل قدراً من البلاغة ، والذي
منه الخطاب الأدبي ، هو حقاً اصطناع للعاملات اللغوية ، دلالاتها المعجمية ،
والتركيبية ، ولكنه هو نفسه رهن المتكلم ، والمخاطب كليهما .. ومن
هنا المشكلة العامة للإدلال اللغوي في حمله للمقاصد ..

وتخديداً للمصطلح ، وأيضاً للمشكلة ، نقول :

إن هناك اليوم عدة مدلولات لمصطلح (إدلال) ، واستعملاته ،
سندرسها تباعاً ، أهمها :

أ - لغوياً ، وبالتالي دلالياً ، هو : حمل الكلام للدلالة ..

ب - بلاغياً ، وبالتالي أدبياً ، هو : الاقناع الذي يمكن أن يحققه
هذا الكلام ، والتقنيات المستخدمة في هذا الاقناع ..

إذن ، على (المستوى اللغوي) ، والدلالي ، (الإدلال) هو حمل
الدلالة ، أي نقل المعلومات من المتكلم الى السامع ، وخاصة المخاطب المعنى ..

ثم هو على (المستوى البلاغي) ، والأدبي تقنيات الاقناع بالكلام ،
وما يتعلق بهذا الاقناع من تراكيب ، وأساليب ، ومعان ..

إن الاهتمام على المستويين يتجه اليوم الى دراسة (انتاجية) الكلام ،
وسياقاته النفسية والاجتماعية .. وهو الأمر الذي سمح بنشأة فرع من
أهم فروع (علم الدلالة) ، وهو الملفوظية (٩) ، إينونسياسيون ..

و (الملفوظية) اليوم ، بالفعل ، تعتبر الكلام (ملفوظاً) يتحقق بين
فترتي صمت (١٠) ، وتحلله تحليلاً ملفوظياً ، للكشف عن حقيقة الظاهرة
اللغوية ، وحقيقة دلالتها بين المتكلم ، والمخاطب ..

في حين يتوسع البلاغيون الجدد اليوم ، استناداً الى علم اللغة ،
والى التحليل الملفوظي ، والدلالي عامة ، في دراسة (الإقناع) ، أو لنقل
البرهنة الأدبية .. هذا الإقناع الذي تستهدفه الكتابة الأدبية عادة ،
وتستخدم فيه تقنيات خاصة ..



إن (الإقناع) منذ أرسططاليس هو هدف البلاغة ، أو لنقل هدف
الخطابة .. كما أنه يقوم على نوعٍ من (البرهنة الأدبية) تختلف عن
البرهنة المنطقية التي للقياس ، والاستقراء ..

(الخطابة) ، وأيضاً الكتابة الأدبية تعتمد على قياس الضمير ، وعلى
ضرب المثل ، وتفضي بالتالي الى الاحتمال ، والى الظن .. ناهيك بأن
ادلالاتها ، أو لنقل الادلال فيها يعتمد على القضايا المشتركة ، التي لمواضع
الفكر المشتركة ..

أما القياس .. فإنه في حد ذاته يعتبر ، منذ أرسططاليس ، أن
بعضه برهاني Démonstratif ، وبعضه اقناعي ، Persuasif .

(القياس البرهاني) قول مؤلف من مقدمات ، متى سلمت لزوم عنها
قول آخر .. وذلك بفعل العلاقة الضرورية الموجودة بين المقدمات
والنتيجة ؛ ولذلك لا بد أن تكون المقدمات صحيحة ..

و (القياس الاقناعي) قول مؤلف من قضايا ليس بالضروري
صحيحة ؛ وإنما قد تكون ظنية ، أو مقبولة فتساعد على (الجدل) ..
بعبارة أخرى ، القياس الاقناعي هو إما خطابي ، أو جدلي ..

(القياس الاقناعي الخطابي) قول مؤلف من قضايا ظنية ، أو مقبولة ،
تساعد على الإقناع .. و (القياس الاقناعي الجدلي) قول مؤلف من
قضايا مشهورة تلزم الخصم ، بحفظ أوضاع الكلام في الحجاج ..

وعادة يضاف الى هذه الأقيسة القياسان: الشعري والسوفسطائي ..
(القياس الشعري) قول لا يوقع تصديقاً، وأنما هو تخييل ، واثارة ..
و (القياس السوفسطائي) مجرد مغالطة ، لأنه لا هو برهاني ، ولا
هو اقناعي ..

وقد انتقلت هذه التحليلات الارسططاليسية للقياس الى العرب ،
بفعل الترجمة ، فاعتمدوها ، واستلهموها في العديد من المجالات المنطقية ،
والأصولية ، والأدبية ..

إلا أن الباحثين العرب ، وخاصة الأصوليين فرقوا بين (القياس) ،
والدليل .. فقالوا :

إن (القياس) هو ما يمكن التوصل بصحيح فيه إلى العلم ، لما بين
المقدمات ، والنتيجة من علاقة ضرورية ..

و (الدليل) هو ما يتوقف عليه علم ، أو ظن بثبوت الحكم ، ويكون
أحياناً حادثة ، أو وثيقة تزيل الشك في صحة المطلوب ..

بذلك أمكن للدلال ، اي البرهنة ، أن يكون :

(قياساً) ، أي البرهان الذي ينتقل من الكلي الى الكلي ، أو من
الكلي الى الجزئي ؛ أو

(استقراء) ، أي الذي ينتقل من الجزئي الى الكلي ؛ أو

(تمثيلاً) ، أي الذي ينتقل من الجزئي الى الجزئي ؛ و

(الدليل) ، بالتالي صار ما يعرف به المدلول ، أي المطلوب ، سواء
هو برهان منطقي ، أي القياس ، أو حجج الاقتناع ، مثل قياس الضمير ،
أو ضرب المثل ، أو أمارة ، أو قرينة يمكن أن تزيل الشك ، وتدفع الى
الاقتناع (١١) ...



لقد تحدث العرب في ذلك كله، بفعل اعتمادهم للمنطق الارسططاليسي .
إلا أن الشيء الذي لم يتحدثوا فيه ، في الوقت الذي هو يعود الى منطق
أرسططاليس ، هو موضوع : (القضايا المشتركة) ..

وتعبير (القضايا المشتركة) هو المصطلح الأدبي للتعبير المنطقي (طويك) الذي أطلقه أرسططاليس على (مواضع القول المشترك) ، والتي اعتبرها قضايا عامة، هي بمثابة أدلة ظنية، أو محتملة ، مشتركة .. وكان أرسططاليس أفرد لهذه (المواضيع المشتركة) ، الطويك ، فصلاً خاصاً في كتابه الأوغاريون ، أي آلة المنطق ، يحمل عنوان (طويك) ، تحدث فيه عن الجدل ، أدلاله وأدلته ..

وقد اهتم اللاتين بها ، وتوسعوا فيها ، وأطلقوا عليها تعبير (لوكي) أي (أمكنة) ، أو مخططات للقول .. وهو التعبير الذي في أساس المصطلح البلاغي : ليوكومان ، والذي يقصد هذه القضايا المشتركة ..

ويعرّف قاموس الدراسات الأدبية (القضايا المشتركة) ، بأنها : - أفكار عامة يعتبرها البلاغيون المنابع ، أو الموارد لأصناف المحاكمة وأشكالها .. ومن هنا هي تقصد الأفكار التي يكررها جميع الناس أو غالبيتهم (١٢) . - . -

ويعرفها الأب فانسان ، في كتابه نظرية التأليف الأدبي، بأنها : - وجهات نظر عامة يمكن بواسطتها معالجة جميع المسائل .. أو هي وسائل تضخيم ثلاث جميع الموضوعات (١٢) .. -

وهذه (القضايا المشتركة) ، وبالتالي مواضع القول المشترك ، أو مخططاته فيها ، هي عند البلاغيين القدماء تسع :

١ - التعريف، ويقسم الى خطابي ، وأدبي ، وفلسفي، واشتقائي؛

٢ - تعداد الأجزاء ، ويشمل الوصف للماديات ، أو التصوير للأشخاص ، وخلقهم ؛ ٣ - الجنس والنوع ؛ ٤ - الظروف ؛ ٥ - السوابق واللاحق ؛ ٦ - السبب والمسبب ؛ ٧ - التشابهات ، وتشمل التشبيهات ، والأمثال ، والأقوال الماثورة ؛ ٨ - الأضداد ؛ ٩ - المتناقضات أو الجدليات ..

إن هذه القضايا ، بما أنها تعكس (مواضع) عامة للقول ، هي بمثابة (قوانين) مكونة للذكاء الإنساني .. وذلك لأنها تنم عن ، أو تحجب وراءها (طرائق) للتحليل مختلفة ، هي تظهر الشبهة ، أو السببية ، أو أيضاً الجزئية ، أو النوائج وغيرها ؛ وبعضها خارجي ، والبعض الآخر داخلي ..

* * *

وعلى سبيل إعطاء فكرة دقيقة عن هذه (القضايا المشتركة) ، سنحاول فيما يلي التعريف بها ما أمكن ، مع مقارنتها بعضها ببعض :

إن (التعريف) توضيح للأشياء ، والأمور ، يبرز أهم خواصها ويساعد على تماسك الكلام ، وترتيب الأفكار فيه . . وملاكه أن يختار الكاتب من بين الخصائص المميزة للقضية ، أو الموضوع الذي يعالجه ، ما يتلاءم مع الفرض الذي يريد الكاتب الوصول إليه ، أو الأثر الذي يريد أحداثه في المستمع ، أو القارئ عامة (١٤) . . وهو من القضايا الداخلية لموضوع النص . .

و (تعداد الأجزاء) نوع من الترسل الواقعي . . ولذلك هو يختلف عن الحديث في (الجنس والنوع) ، في أنه ، أي تعداد الأجزاء ، يظل في حدود الوصف ، أو التصوير ؛ في حين أن الحديث في الجنس أو النوع يتخذ صبغة تصنيفية ، وبالتالي منطقية أكثر ، ويصل لأن يسمح بالاستنتاج ، أو الاستقراء ؛ وهو والظروف أيضاً من القضايا الداخلية .

أما (الظروف) ، فهي الوقائع الزائدة التي تسبق الحدث الأساسي موضوع الكلام ، أو تلحق به . . وهي تحصر عادة بسبعة ، هي : من ؟ . . و ما ؟ . . وأين ؟ . . وبأية وسيلة ؟ . . ولماذا ؟ . . وبأية طريقة ؟ . . ومتى ؟ . .

Quis ? . Quid - . Ubi ? . Quibus

auxiliis ? . Cur ? . Quomodo ? . Quando ? .



أي أنها تتعلق ب : ١ - السبب ، ٢ - الواقع ، ٣ - المكان ، ٤ - الوسيلة ، ٥ - الباعث ، ٦ - الطريقة ، ثم ٧ - الزمان . .
ولذلك هي تشمل (السوابق واللواحق) ، والتي يمكن مع ذلك تبين الأسباب والمسببات فيها . .

وأما (التشبيهات) ، فهي تساعد على المحاكمة ، وأيضاً توضيح الأمور فيها . . وهي تشمل التشبيه ، والمثل ، والقول المأثور ؛ أن (التشبيه) يقرب بين فكرتين ، و (المثل) يقصد منه الحادث المسرود . .

أخيراً (الأضداد) ، فهي تسمح بمقابلة الفكرة بعكسها . .
في حين أن (المتناقضات) ، أي الجدليات ، فهي تسمح بمقابلة الفكرة
بنقيضها ، مما يساعد على الإقناع . .

وسنقف ، بعد قليل ، على نماذج عينية من هذه (القضايا المشتركة) ،
في تحليلنا لمثاليين حديثين ، أحدهما نثري ، لنجاح العطار ، والآخر شعري ،
لفؤاد كحل . .



وعلى هذا النحو نكون وقفنا على حقيقة (التمثل البلاغي) عند
الفريبيين . . إذ هو يعود إلى أرسططاليس ، في دراسته للخطابة ، وهدفها
في الإقناع . .

وبالفعل ، إن الفريبيين إلى اليوم يلتزمون التقسيم الأرسططاليسي
للدراصة البلاغية ، أي التقسيم الذي درس بموجبه (الخطابة) ،
الإيجاد ، والترتيب ، والتعبير . .

فهناك : البحث عن الأفكار ، أو كما كان (أرسططاليس) يقول
البحث عن الأدلة ، وهو : - الإيجاد - .

ثم هناك ، ترتيب هذه الأفكار ، أو الأدلة ، من حيث تسلسلها ،
أو توافقها بعضها مع بعض ، وهو : - الترتيب - .

ثم أخيراً ، هناك ، الطريقة الملائمة ، أو المناسبة في عرض هذه
الأفكار ، أو الأدلة ، وهو : - التعبير - . .



هذا التقسيم قائم على طبيعة العمل الأدبي . . والتي تعكس طبيعة
(الفكر الإنساني) في إبداعه للأدب ، شعره ونثره . . وغالبية البلاغيين
إلى اليوم تحافظ عليه ، نجده عند لانسون في (نصائح في فن الكتابة) ،
كما نجده عند الأب فانسان في (نظرية التأليف الأدبي) ، ناهيك بتحمس
المعاصرين أنفسهم له (١٥) .

وبخصوص (الإدلال) ، والذي هو ، كما رأينا ، حمل الدلالة ،
والإقناع بها ، سنبحث إذن تبعاً :

أ - (الإدلال المجازي) ، والذي نصادفه على مستوى تركيب
الجملة .. ثم ،

ب - (لإدلال الملفوظي) ، والذي نصادفه على مستوى تنظيم الملفوظ
ثم نصل الى (الإدلال البلاغي) بالمعنى الصحيح ، أي (البرهنة الأدبية)
التي يحملها النص فنحلل مثلاً نصاً نثرياً نتبين منه :

ج - (الإدلال في النثر) ، ثم نحلل مثلاً نصاً شعرياً نتبين منه :

د - (الأدلال في الشعر) ، مع خاتمة ، شروح وتعليقات ..

٣ - الأدلال المجازي

يقصد من تعبير (إدلال مجازي ، أو استعاري) المعلومات التي تحملها المجازات ، وخاصة (الاستعارة) ، أي الفائدة الدلالية التي تقدمها الاستعارة ، وغيرها في الخطاب اللغوي ، أو الأدبي (١٦) . .

والدارسون عادة ، يخصون الإدلال المجازي بالاستعاري، الميتافوري، دون المرسل ، الميتونيمي ، وسواه . . بفعل أن المجاز الاستعاري صور خيالية تقوم في الأصل على (تشبيه مختزل) ؛ في حين أن (المجاز المرسل) تظل له علاقة بالواقع ، مثل علاقة السبب والمسبب ، والعكس ، أو الجزء والكل والعكس ، وغيرها . .

ومعروف أن الدارسين العرب من لغويين ، وبلاغيين اختلفوا في (المجاز العقلي) ، سواء الذي يقوم على الاسناد ، أو الذي يقوم على القرينة العقلية ، فاعتبره بعضهم لغوياً ، وآخرون مرسلًا . .

ناهيك بأن مبحث (المجاز) في اللغة العربية ، وبلاغتها مبحث واسع، تصادف فيه الكثير من الأحوال النحوية ، الإسنادية ، أو العقلية القرائنية. مما يمكن اليوم إعادة النظر فيه ، والإفادة منه ، وعلى الخصوص، ضبط حدوده الدلالية أن على الحقيقة أو على المجاز . .

فمثلاً يقول (أبو عبيدة) المتوفي عام ٢١٠ هـ . في كتابه مجاز القرآن:

— ففي القرآن ما في الكلام العربي من الغريب ، والمعاني ، ومن المحتمل من مجاز ما اختصر ، ومجاز ما حذف ، ومجاز ما كف عن خبره ، ومجاز ما جاء لفظ الواحد، ووقع على الجميع ، ومجاز ما جاء لفظه لفظ الجميع ووقع معناه على الاثنين ، ومجاز ما جاء لفظه خبر الجميع على لفظ خبر الواحد ، ومجاز ما جاء الجميع في وضع الواحد ، وكل هذا جائز قد تكلموا فيه (١٧) . . —

كما يقول (ابن قتيبة) المتوفي عام ٢٧٥ هـ . في كتابه تأويل مشكل القرآن :

— وللعرب المجازات في الكلام ، ومعناها طرق القول ، ومآخذه ،
ففيها : الاستعارة ، والتمثيل ، والقلب ، والتقديم ، والتأخير ، والحذف ،
وال تكرار ، والإخفاء ، والإظهار ، والتعريض ، والافصاح ، والكناية ،
والايضاح ، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع ، والجميع خطاب الواحد ،
والواحد والجميع خطاب الاثنين ، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم ،
وبلفظ العموم لمعنى الخصوص ، مع أشياء سنراها (١٨) . . —

إن مثل هذه النصوص تدلنا على السعة التي في مبحث (المجاز)
وقتها . . حيث اعتبروا الأحوال النحوية البلاغية من حذف ، وتقديم ،
وتأخير مجازاً؛ كما اعتبروا أحوال الإدلال الشبهي ، التي في مثل الاستعارة ،
والتمثيل ، والإخفاء مجازاً . . ناهيك بالأحوال القرآنية ، كالكناية ،
والتعريض ، أو قصد العموم والخصوص ، أو الأحوال التركيبية الاسنادية ،
كالقلب ، وخطاب الواحد ، والاثنين ، والجميع ، والتي اعتبرت أيضاً
من المجاز . . مما يضطرنا اليوم الى لزوم الدقة في تحديد الصور البلاغية . .



واليوم يقصد من (استعارة) ميتافور ، التشبيه المختزل الذي
حذف أحد طرفيه ؛ ودلالياً ، (الاستعارة) هي نقل دلالة اللفظ من المعنى
الذي وضع له الى معنى استعاري آخر . .

انها ، بعبارة أخرى ، شيء لفوي ، لفظي لا يزيد عن تحول
في معنى اللفظ ، أو تبديل فيه ، من (المعنى الحقيقي) الذي وضع له ،
الى معنى مجازي آخر ، معار له . .

ومن هنا قامت مشكلة (التضمن الاسمي) الهيبونيمي . . أو مشكلة
المقصود من اللفظ ، أو لنقل معنى اللفظ إذا استعمل في أوضاع تضمينية .

فإن التضمني الاسمي ، الهيبونيم ، ويترجم أيضاً بدرجي ، أو رتبوي
صاعد لا يقصد بالضرورة المعنى الموضوع له ، وإنما يقصر عادة عنه . .

ولتوضيح هذه المشكلة ، نقول :

إن البلاغيين حين حصروا (الإدلال المجازي بالاستعاري ، وجدوا أن كثيراً من الألفاظ ذات إدلال استعاري .. بمعنى أنها لا تقصد (الصنف الدلالي المعجمي) الذي لها ، وإنما هي توحيه ، أو تدل عليه ، أو تقرب منه .. مما يعادل ، بعبارة أخرى ، أنها تقصّر عنه ، أو هي مستعملة فيه مجازاً استعارياً ، من أجل إقامة شبهة ما ، أو تقريب (المعنى) ، بواسطة الشبهة الاستعارية ..

فمثلاً ، عندما أقول في صديقي : - أنه قلب لي ظهر المجن - ، أكون آتياً بكناية صريحة ، حيث أتبين اللازم والملزوم من المفردات ، والتركيب كله أيضاً ، ثم الانتقال من الواحد الى الآخر ..

ولكنني حين أقول فيه : - أنه متمرّد ، عاص ، خائن ، جاحد للنعمة - ، أنسب له حالة (صنفية) من التمرد ، والعصيان ، والخيانة ، والجحود قد لا يكون بلغها حقيقة ، وبالتالي هي لا تصور (حقيقة) وضعه .. والقول إذن ، مجازي استعاري ، لأنه تضمني اسمي ، أو درجي ، أو رتبوي صاعد ..

إن (التضمني الاسمي) الهيبونيم ، هو تعبير يتضمن معناه معاني تعابير أخرى ، مثل أن تكون معاني الأجزاء متضمنة في الكل الذي ينتظمها ؛ فلفظ (قطة) مثلاً ، هو تضمني اسمي ، هيبونيم للفظ حيوان .. هذه العلاقة من التضمن ، ولنقل أيضاً التضمنين ، حين أطلقها ، ليس على (المرجعية) ، وإنما على المدلول الذي للوحدات المعجمية نوعاً ، نوعاً ، هي : - التضمن الاسمي - ، أو الدرجية ، أو الرتبوية الصاعدة (١٩) ..



ولذلك يقول اللغويون ، والداليون أن علاقة (التضمن الاسمي) ، الهيبونيمي ، هي علاقة أحادية ، غير تماثلية .. بعكس (الترادف) في المترادفات من الألفاظ ، والتي هي علاقة تبادلية ، وتماثلية ، أفقية ، وشاقولياً الى الجنس ..

إلا أنهم يؤكدون أنها ، أي علاقة التضمن الاسمي ، تفيد (الانتماء) ،
وأيضاً (الهوية) .. بعكس علاقة (التضمن المنطقي) ، وهو التضمن بالمعنى
الصحيح ، والذي لا ينطبق إلا على الوحدات التي لها (مرجعية) ، ثم
هو لا يدل على انتماء ، أو هوية ..



وإذن إذا عدنا الى (الاستعارة) وتركيبها المطروح أمامنا ، نجد أن
(الاستعارة) : نقل ، هي كما قلنا تحول معنوي ، أو تبديل في معنى
اللفظ .. وأن القرينة اللفظية ، أو المعنوية التي في تركيبها كتصريحية أو
مكنية ، هي التي تحول دون تأدية المعنى الحقيقي ، الموضوع له اللفظ ..
وبذلك يظهر الفارق الأساسي الذي بين (الاستعارة) ، وبين (المجاز
المرسل) ، في علاقة كل منهما بالواقع ..

وذلك ، لأن (الاستعارة) في تبديلها للمعنى الحقيقي للفظ تفارق
(الواقع) ، أو النقل تقطع صلتها به ، لتظل منه على علاقة (الشبهية) ..
في حين أن (المجاز المرسل) يظل على صلة بالواقع ، بواسطة
العلاقات المرسله التي يقوم عليها من سببية ، أو جزئية ، أو زمانية الخ ..

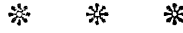


ومن هنا يقول البلاغيون ، والداليون ، وأيضاً الجماليون ، أن
(الاستعارة) لا تنقل واقعاً .. وإنما هي تعطي (رؤية) ذاتية للعالم ..
فعندما أعطى (خصائص) صنف لغوي ، أي فئة المسميات
(أ) لخصائص صنف لغوي آخر ، أي فئة المسميات (ب) ، أكون خطوت
الى جهة الكشف عن حقيقة (الهوية المستترة) للأشياء ..

هذه الهوية المستترة شيء للرؤية للعالم ، وهي ليست الهوية
الحقيقية ، أو لنقل المنطقية بين شيئين ، وإنما (هوية) التعريف الحدسي ،
الاستعاري بما بينهما من تهوية شبيهة ..

ولذلك يدخلون هنا فكرة (الترتيب) .. ويطلقون تعبير أو مصطلح
(هيبيرونيم) ، والذي يقصد : - التضمني النازل - ، كمصطلح لغوي
دلالي على التضمن الاسمي حين يكون مرتباً فوقياً ، سببرودوني ..

و (التضمني النازل) ، أو المرتب الفوقي هو التعبير الذي يتضمن معناه معاني تعابير أخرى ، تكون آئذ (مترادفات) ، ويكون ذلك أيضاً في ما ليس له (مرجعية) . . وأما المسميات التي لها مرجعية ، فالجنس هو هيبيرونيم النوع ، وحيوان هو هيبيرونيم قطة . .



إن العلاقة التضمنية الاسمية ، إذن ، في خصائص فئة المسميات (أ) ، أو خصائص فئة المسميات (ب) عندما يعار بعضها لبعض تظل ناقصة ، تقصر عن الصعود التضمني ، بحيث لا تؤلف (صنفية) حقيقية . والمسألة ليست اعتبارية ، أو سياقية ، وإنما هي أيضاً (منطقية) وفي الأساس (مرجعية) كما رأينا . . ولا بد من تبين حيثيات المفردات المادية منها أو المعنوية ، وحيثيات الصور نفسها في حال ظهور تشبيه مختزل فيها . .

والقاعدة اللغوية ، الدلالية ، وأيضاً البلاغية ، في الادلال المجازي ، الاستعاري ، هي :

— استعاري في إطار ما هو ، (التعبير) الذي لا يؤلف تصنيفاً حقيقياً —

والاستعاري في (إطار ما هو) ، هو التعريف الحدسي ، الشعري أو الأدبي الذي نجده عادة في (التشبيه البليغ) ، أي التشبيه الذي حذف فيه وجه الشبه والأداة ، ويسميه الفريون : (استعارة) ، ميتافور . .

فإنه يظل تضمنياً ، اسمياً ، هيبونيم ، ولا يؤلف مرتباً فوقياً ، هيبيرونيم ؛ ويفسر ذلك ، بأن (الاستعاري) هو ما لا يدخل في صيغة : — ب هيبيرونيم أ — . . أي ،

إن (الاسم الثاني) المحمول ، أو المشبه به من فئة المسميات (ب) ، عندما لا يكون هيبيرونيم ، أو تضمنياً نازلاً ، أو مرتباً فوقياً للاسم الأول ، المعروف ، أو المشبه من فئة المسميات (أ) ، فإن التركيب استعاري ، كما في المثال السابق : هو متمرد ، عاصر . .



والمشكلة تظل بالتالي مشكلة (الشبهية) التي بين الاسمين : المعار ،
والمعار له .. وتعود إلى التسوية التي يقيمها الغربيون بين (التشبيه)
و (الاستعارة) في مسألة المجاز ..

أن أرسططاليس يعتبر أن (الصورة) إيماج ، أي التشبيه ،
مجاز ؛ لأنه ليس حقيقة صرفة ، وإنما يوجد فيه تبديل للمعنى الحقيقي
للمسميات ..

في حين أن العرب ، وخاصة السكاكي .. أكدوا على (حقيقة)
التشبيه ، كما أظهروا جانب (الحقيقة) في الكناية دون الاستعارة (٢١) .

ويقول (أرسططاليس) في ذلك : - الصورة (إيماج) ، ، أي
التشبيه ، هي أيضاً استعارة ميتافور ، بفعل أن ثمة اختلافاً ضئيلاً بينهما ؛
ولذلك عندما يقول هوميروس ، وهو يتحدث عن أخيلوس : (وثب مثل
الأسد) ، فقوله صورة ، أي تشبيه ؛ ولكنه عندما يقول : (هذا الأسد
يثب) ، فقوله استعارة ؛ بفعل اختلاف كل من الإنسان ، والحيوان
بالقوة والشجاعة ، هو يسمى بواسطة الاستعارة أخيلوس اسداً (٢٢) . -

وتقول الترجمة العربية القديمة للخطابة ، وهي مترجمة عن نقل
سرياني قديم :

- ثم أن المثال (الصورة ، أو التشبيه ، إيماج) أيضاً تغيير (مجاز ،
ميتافور) ؛ لكنهما يختلفان قليلاً ؛ فمن أجل أنهما جميعاً كانا شديدين ،
سمي أخيلوس بالتغيير والاختلاف أسداً ؛ وما أنفع المثال في الكلام أيضاً ،
ولكن ينبغي أن نقل استعماله ، لأنه من الفيوئطي ، (أي الشعر) . - .

٤ - الأدلال المفوضي

(الإدلال المفوضي) هو إدلال لغوي ، دلالي ، مترتب على بحث المفوضية ، وتحليلاتها ..

و (المفوضية) تقصد : مجتلى ظهور الكلام ، كتحقق لغوي ملفوضي ، أي كنتاجية ، وليس كإنتاجية ..

وذلك أن (الملفوظ) كظايرد لغوية ، قد تكون له ، أو لا تكون له (دلالة) .. الأمر الذي سمح ببحث كثير من خصوصيات اللغة ، وإدلالها ، سواء عبر انجازها ، أو أفعالها الكلامية ، أو تلقيها ، وأيضاً القصد فيها .



وعادة ، يميز الال سبون (الملفوظ) عن الجملة ، في :

إن (الملفوظ) كتلة من الكلام ، أو كمية منه ، تتحقق بين فترتي صمت ، وبالتالي هو المعنى وقد صار عبارة لغوية ..

في حين أن (الجملة) هي الشكل المجرد الذي يتحقق فيه الإسناد ، وبالتالي هي شيء من اختراع النحاة يسهل بحث الجانب التركيبي للكلام ..

والمبدأ في (الإدلال المفوضي) ، كما تؤكد غالبية الدالين المفوضين ، هو :

إن (المعنى المفوضي) شيء غير (المعنى الحرفي) للمفردات ، والتراكيب ؛ وأنه يحتاج بالتالي ، الى تحليل خاص ، هو التحليل المفوضي ، والذي يسمح بالكشف عن المتكلم الحقيقي ، وأيضاً المخاطب المعني به ..

وبالعادة ، يعتمد الأدلال المفوضي على (البلاغة) ، بشقيها الأساسيين ، الشق الذي للمجازات ، والشق الذي للقضايا المشتركة .. وخاصة الأخيرة ، و واضعها التي يلتقي عندها فكر التواصل اللغوي ..

إلا أن العديد من الدارسين اللغويين ، والدلالين اليوم ، يتجاوزون هذه الموضوعات البلاغية ، سواء المتعلق منها بمجازية الملفوظ ، أو بالقضايا المشتركة فيه الى (النتاجية) نفسها للملفوظ ، وليس فقط الانتاجية ، يبحثونها كصورة للكلام وراء ملفوظات المتكلم الالفاظ ، وأيضاً وراء أصدائها ، وآثارها عند السامع ، وخاصة المخاطب المعني ..



كانت (القضايا المشتركة) تعتبر (أدلة) ، هي ، كما رأينا قبل قليل ، مثل خطوات استنتاجية ، يعتبرها الفهم المشترك مقاربة للحقيقة ..

إلا أن (البحث الملفوظي) يتجاوزها اليوم .. ومن الدارسين الملفوظيين الذين تجاوزوها ، المعلم ديكر ، والذي يرى أن (الملفوظات) تفيد معناها من واقعة أنها تقدم نفسها كشيء يفرض على السامع نوعاً معيناً من النتائج والنتائج ..

إن (الكلام) ، في نظر ديكر ، هو في أساس إنجازهِ إعلاني .. ليس فقط يحمل لسامع معلومات معينة ، وإنما لأن له قيمة داخلية تضع في التهمة ، التي يعلنها ..

وعلى ذلك ، فإن (الملفوظات) تقوم نفسها مستقلة عن الميل لتأسيس (محاكمة) ، حتى ولا تأسيس إدلال ، واستدلال .. بحيث يصبح منطق اللسان الذي يتكلمه المتكلم ، هو القواعد المتحركة بالكلام نفسه ..

ومن هنا ، أسمي ديكر بحث المحاكمات ، ب : - اللسان المنطقي المبني - ، وهو المنطق الرياضي في نظره ..

كما أسمي بحث الإدلال في الملفوظات ، ب : - منطق الحديث - ، وهو القواعد الداخلية التي تتحكم بتسلسل الحديث ..

ثم طالب بمجابهة منطق الحديث ، بمنطق اللسان ، المنطقي المبني ، أي المنطق الرياضي ، نظراً لأن هذا الأخير أكثر تقيداً بوقائع العالم الواقعي ، وأكثر دقة في رصد الحقيقة فيه (٢٥) ..

وفي نظر ديكر ، أن (المحاكمة) ، ريزونمان ، والإدلال ، أرجمنتاسيون ينتمي كل منهما الى نظام مختلف كلياً عن الآخر ..

إن (المحاكمة) تنتمي الى النظام الذي يسمى عادة ب (المنطق) ،
لوجيك ؛ في حين أن (الإدلال) ينتمي الى النظام الذي يحسن تسميته
ب (الحديث) ، ديسكور ..

إن (نظام المنطق) يقصد منه التعبير عن قضية .. أي الإشارة الى
حالة في العالم الخارجي ؛ في حين أن تسلسل المفوضات في (نظام الحديث)
هو ذو نشأة داخلية ، وطبيعية ..

وإن (معنى) المفوظ هو صورة المفوظية ، كما تعكسها منجزات
الكلام .. والتفسير الإدلالي في (نظام الحديث) هو ، بالتالي ، من طبيعته
تفسير ذرائعي (٢٦) ..



لقد كان من أبرز النتائج التي أسفر عنها بحث (المفوظية) ، وأدلالها ،
التمييز بين (التلفظ) والكلام ، وبالتالي بين (الالفاظ) والمتكلم ، وأيضاً
بين (السامع) والمخاطب المعنيّ ... أو التمييز بين الخبر ، والإنشاء ،
والإنجاز ، وأثر كل منها في الدلالة ، وسياقاتها ، وغير ذلك مما نصادفه
عند العديد من المفوظيين (٢٧) ، أمثال فندلر ، وأوستن ، وديكرو ،
وسواهم ممن لا يتسع المجال لعرض آرائهم هنا ..

ومن حسن الطالع ، أن هذه النتائج الى حد كبير متطابقة مع النتائج
التي وصل إليها عدد من الدلائلين ، وعلى رأسهم جريماس ، في التمييز
بين (الفاعل) ، و (البطل) في المسرودات القصصية ، والمسرحية ، وصلة
كل منهما بالموضوع المسرود ، وأيديولوجية ، مما لا يتسع المجال لعرضه
هنا أيضاً ، ودفع جريماس الى تكريس ما أسماه ب (لعبة الأقنعة) في
أدوار شخصيات المسرود (٢٨) ..



ناهيك بأن من أهم النتائج التي وصل إليها بحث (المفوظية) ،
وأدلتها ، إظهار المعاني التي تتحملها (المفردات) ، و (التراكيب) اللغوية
في المفوضات المختلفة ..

ومن هنا حرص العديد من المفوظيين ، وعلى رأسهم ديكرو ،
وتلاميذه على تحليل معاني (الالفاظ) ، و (الصيغ) اللغوية .. مما

يقرب في روحه من تحليلات النحاة ، والبلاغيين العرب ، وعلى رأسهم ابن هشام في مغني اللبيب ، ثم عبد القاهر في الدلائل ، والسكاكي في علم المعاني ..

وكنيت درست على سبيل التوسع في البحث ، والفائدة استعمالات (لكن) عند عدد من شعرائنا المعاصرين ، سأثبت هنا منها نصوصاً مختارة لعبد الوهاب البياتي ، وطرفاً من النتائج التي وصلت إليها ..

إن (لكن) ، المشددة منها أو المخففة ، حرف عربي أصيل ، وقديم ، ونجده في القرآن الكريم ، في العديد من الآيات القرآنية ، للدلالة على (الاستدراك) ، نحو : — ما رميت إذ رميت ، ولكن الله رمى — ، الانفصال ، الآية ١٧ ، أو — ولكن أكثرهم يجهلون — ، الأنعام ، الآية ١١١ ..

الاستدراك رفع توهم في كلام سابق ، ولكن قد ترد (لكن) للتوكيد ، نحو : (لو جاء زيد لأكرمه ، لكنه لم يجيء) ، أي أنه تغيّب ، و (لكن) في هذا المثال تؤكد نفي المجيء الذي تدل عليه لو .. وفي نظر النحاة أن الغالب في استعمالات (لكن) أفادتها الاستدراك ، ولكن أفادتها التوكيد أساسية ، أيضاً ، في استعمالاتها ..



والنحاة يشترطون لإفادة لكن (التوكيد) ، مخالفة حكم ما بعدها لما قبلها .. كما يرون أنها إذا لم تدفع توهماً ، فلا تقع إلا بين (متغايرين) من تناقض ، أو تضاد ، أو خلاف ..

إن حالة الخلاف هامة ، وهي اليوم شائعة ، ونجدها في الشعر الحديث نفسه ، والتحليلات القصصية والروائية والمسرحية .. والمثل عليها نحو قولنا : — زيد قائم ، ولكنه ضاحك — ؛ وقد أجازه الرضي ، في حين منعه آخرون ، وتجد في مغني اللبيب تفاصيل ذلك (٢٩) ..

المهم ، هو أنني على مستوى (النص) ، لاحظت أن (لكن) تتجاوز أحياناً الحدو الدلالية التي للجملة الفورية السابقة عليها .. وتصبح تستدرك ، أو أيضاً تؤكد (جملاً) بكاملها ، في مقطع واحد ، أو عدة مقاطع ، كما في الأمثلة التالية من شعر عبد الوهاب البياتي ..



ففي قصيدة (عين الشمس ، أو تحولات محيي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق) نسمع :

- .. وصاحب الجلالة ،

أهدى إليّ بعد أن كاشفني غزالة ،

(لكنني) أطلقتها تعدو وراء النور في مدائن الأعماق .. - ..

حيث (لكن) تستدرك ما قبلها ، وترفع توهم الحجز على الغزالة ..

ثم يعود الشاعر ، فيقول عن الشمس :

- .. تملكنتي مثلما امتلكتها تحت سماء الشرق ،

(ولكنها) عادت إلى دمشق .. - ..

حيث (لكن) تستدرك الجملتين السابقتين عليها .. إذ ترفع توهم

الحجز على الغزالة ، ولكنها (تؤكد) أيضاً ، حرية الغزالة المقررة من

قبل ، بما في الجملتين من (نقيض) لهذه الحرية ..

ثم يعود الشاعر ، فيقول أيضاً بصيغة المتكلم :

- فهذه الأرض التي تحدها السماء والصحراء ،

والبحر والسماء ،

طاردني أمواتها ،

وأغلقوا عليّ باب القبر ،

وحاصروا دمشق ،

(لكنني) أفلت من حصارهم ، وعدت .. - ..

حيث (لكن) تستدرك الجملتين اللتين قبلها ، وترفع توهم القيد

والأسر : والذين في اغلاق باب القبر ، محاصرة مدينة دمشق ..

* * *

وهناك استعمال معبر ، وشيق لـ (لكن) نجده عند عبد الوهاب

البياتي ، ثبته هنا ، نعلق عليه ، للفوائد التي فيه ..

يقول الشاعر في (قصائد عن الفراق والموت) ، وهي في ضياع الأندلس :

- قال انتظريني عند البوابات السبع ،

سنوات سبع مرات ،

كبرت اشجار الغابة فيها ،

جفت النبع ،

والمرأة لم تف بالوعد ،

لكن العاشق ،

ظل طوال السنوات السبع ،

يذهب كل مساء منتظراً ،

عند البوابات السبع . .

في هذا المقطع ، حرف (لكن) في : - لكن العاشق . - ، يفيد الاستدراك ، والذي يشمل بالظاهر عدم وقاء المرأة بوعدھا ، أو عدم وفائها للوعد : - والمرأة لم تف بالوعد . . في حين هو (ملفوظياً يغطي كل المساحة الدلالية التي لقال انتظريني ، ومرت سبع سنوات ، واخلفت المرأة وعدها الخ . .

و (السؤال) الذي يرد هنا ، هو :

هل إذا قال الشاعر ، - لكن العاشق شغلته مواعيده ، ونسي قولته - . . ألا يكون استدراكه يرفع توهم الصدق ، في قوله : - قال انتظريني ! - . . كما يؤكد بالتالي السلوان عنده .!! . اظن ذلك .!! .

ولكن حين نجد أن المثال المعروض هنا يقول : - لكن العاشق ظل يذهب كل مساء ، ينتظر عند البوابات السبع ، طوال سبع سنوات . . الخ . . ، أفلا نحس أن (الاستدراك) ليس لنفي المرأة للوعد ، وإنما لكل (مساحة) الانتظار ، وما حصل فيه ؟ . . ومنها مشهدية الواقع نفسها . .

فأين إذن يكون (الاستدراك) ؟! . أو ليست (لكن) هنا ، رغم ما تنم عنه من استدراك ظاهري ، هي أقرب الى أن تكون (حرف عطف) لتوكيد (مساحة) القول ، والفعل ، كليهما ، قبلها ؟! .

اني أرجح ذلك ! . وهذا يدل على أن (استدراك) لكن ، أو توكيدها ليس لمضمون (الشكل المجرد) الذي للجملة السابقة عليه ، واسنادها . . وإنما هو للملفوظية ، وملفوظاتها بكل زخم معانيه ، وسياقاته ؛ ولذلك هو يشمل أحياناً (مقاطع) عدة من نتاجية الكلام ، وتسلسله . .

الهوامش

(١) - كتبت في صور البيان العديد من الدراسات ، آخرها مجمل عنها جامع ، هو : (تصنيف حديث لصور البيان) ، والذي نشرته في مجلة (المورد) العراقية ، المجلد ٥ ، العدد ٢ ، عام ١٩٧٧ ، ص ٢٦٣ - ٣٥ . حيث حصرت أبرز الصور البلاغية على مستوى واحد ، هو مستوى القول الأدبي ، ومظاهره النفسية والفنية ، أي مستوى الفكر ، والوجدان ، والخيال ، والتعبير ، فاقتضى التنويه ..

(٢) - اللغة والأسلوب ، لعبدان بن ذريل ، نشر اتحاد الكتاب العرب ، بدمشق ١٩٨٠ ، ثم اللغة والدلالة ، للمؤلف أيضاً ، نشر اتحاد الكتاب العرب أيضاً ، دمشق ١٩٨١ .

(٣) - الدكتور محمود الربدادي رئيس قسم اللغة العربية سابقاً ، في كلية الآداب بجامعة دمشق ، ومدير الدورة العالمية للسانيات التي جرت مؤخراً في دمشق .. وله عدة كتب في النقد الأدبي القديم ..

(٤) - كتبت العديد من الدراسات عن آراء المرحوم (أمين الخولي) البلاغية ، سواء في (الأدب) القاهرية ، أو (الأدب) اللبنانية ، وغيرهما .. وتجد في كتابي اللغة والأسلوب ، السابق الذكر ، عرضاً موجزاً لها ، مع تعليقات مختلفة ، ص ١٨٦ وما بعدها ..

(٥) - أني متابع للتجديد البلاغي في الغرب ، اكتب فيه كلما سنحت الفرصة ؛ ومنها الدراسات العديدة التي كتبتها عن الجانبين اللغوي ، والبلاغي ، في كتاب : - التحليل الالسنى للشعر - ، باريز ١٩٨٢ ، والذي وصلني هدية من مؤلفيه جان مولينو ، وجويل تامين ، وكتبت تعريفاً به ، ومضامينه في (الموقف الأدبي) ، عدد خاص بالنقد الأدبي ، آذار ١٩٨٣ ..

وأنظر أيضاً الحوار الذي أجرته مع الدكتورة (جويل تامين) عند زيارتها الأخيرة لدمشق ، وهي إحدى رائدات هذا التجديد في فرنسا ، عن علم اللغة ، والبلاغة ، البعث ، ١٩٨١/٨/٥ ، حيث تقول مثلاً عن الصلات التي بين (البلاغة) ، والأسلوبية ، وعلم الدلالة :

- كانت البلاغة منذ ثلاثين عاماً تعاني من حالة الانحطاط التي كانت عليها ، وأيضاً من مزاحمة (الأسلوبية) لها ، والتي صارت تنافسها مكانها في الدراسات الأدبية والنقدية ؛ ولكن في نظري يجب أن نظل عند تمثل (الأسلوب) كطريقة خاصة في التعبير ، والاجتهاد في تفسيره بالنص اللين بين أيدينا ..

أما بالنسبة لعلم الدلالة .. فإن البلاغة يمكنها الاستفادة منه ؛ لأن (الدلالة) جزء من الكلام ودلالته ؛ ولكن (البلاغة) في نظري ، تظل مجالاتها أوسع من مجال (علم الدلالة) . وذلك لأن (البلاغة) لا تهتم فقط بمعنى الكلمات ، وإنما هي تهتم أيضاً بمواقف الكلام نفسه ، بمواقف حديث ما ، أو نص ما .. وأناي لا أتصور دلالة بدون بلاغة ، والتي هي بدورها تعطي المعنى للدلالة .. الخ ..

(٦) - نجد في كتابنا اللغة والأسلوب ، السابق الذكر ، التعريف الشامل بالأسلوبية ، مجالات بحثها ، واتجاهها .. وانظر الحوار الذي أجرته مع الدكتوراة فيمييلة هيرمن ، المدرسة في جامعة لانكستر ، عن علم اللغة والأسلوبية ، اليعث ، ١٩٨١/٨/١٨ ، حيث تقول عن علاقة (البلاغة) بالأسلوبية :

- قد يكون من الصعب علينا أن نصنف (الأسلوبية) كبديل للبلاغة ، وذلك لأن كلا من الأسلوبية والبلاغة يتم بعضهما بعضاً .. أن الأسلوبية تحاول دراسة التنظيم اللغوي للنص ، بغية اكتشاف كيف أن الاختيار الموزع للعناصر التي يتكون منها (النص) تعمل على بناء دلالاته ، أي دراسة كيف يعطي اختيار الأجزاء (المعنى) للكل .

وذلك لأن الآثار الناتجة عن النص تعتبر كنتاج ، أو ثمرة للاختيار ، والتنظيم المتعلقين بالعناصر اللغوية التي لهذا النص ؛ وعلى هذا النحو ، فإن دراسة التنظيم الصوري للنص ، من زوايته النمطية القواعدية هي إذن الأساس لما لهذا النص من (أهداف بلاغية) .. الخ ..

(٧) - يقول السكاكي في مقدمة مفتاح العلوم : (قد ضمنت كتابي هذا من أنواع الأدب دون نوع اللغة ما رأيته لابد منه ، وهو عدة أنواع متأخذة ، فأودعته علم الصرف بتمامه ، وأنه لا يتم إلا بعلم الاشتقاق .. وأوردت علم النحو بتمامه ، وتمامه بعلمي المعاني ، والبيان .. ولما كان تمام علم المعاني بعلمي (الحد والاستدلال) لم أو بدأ من التسميح بهما ، وحين كان التدرب في علمي المعاني ، والبيان موقوفاً على ممارسة باب النظم ، وباب النثر ، ورأيت صاحب النظم يفتقر إلى علمي العروض ، والقوافي ثنيت عنان القلم إلى إيرادهما .. ض ٣ ، ثم يقول :

- وأن مشارات الخطأ اذا تصفحتها ثلاثة ، المفرد ، والتأليف ، وكون المركب مطابقاً لما يجب أن يتكلم له . وهذه الأنواع بعد علم اللغة ، هي الرجوع إليها في كفاية ذلك ، ما لم يتخط إلى النظم ، فعلمنا الصرف ، والنحو يرجع اليهما في المفرد ، والتأليف ، ويرجع إلى علمي المعاني ، والبيان في الآخر .. - ، الخ ، ض ٢٤ ثم يقول :

- واذا قد تحققت أن (علم المعاني) هو معرفة خواص تراكم الكلام ، أو معرفة صياغات المعاني ، ليتوصل بها إلى توفية مقامات الكلام حقها بحسب ما يفي به قوة ذكائك ،

وعندك علم أن مقام (الاستدلال) بالنسبة الى سائر مقامات الكلام جزء واحد من جملتها ،
وشعبة فردة من دوحتها ، علمت أن تتبع الكلام الاستدلالي ، ومعرفة خواصها ما يلزم
صاحب المعاني ، والبيان . - ، الخ ، ص ٢٠٤ .

ولذلك يتكلم السكاكي في الحد ، والقياس ، والتقسيم ، والاستقراء ؛ ثم يظهر كما
هو يقول ، كيف أن صاحب التشبيه ، أو الكناية ، أو الاستعارة يمشو الى نار المسدل ،
ص ٢٣٩ ، رغم الفوارق التي بين المنطق ، وبين البلاغة ، وعلمها المعاني ، والبيان ، نفس
الصفحة ، وما بعدها ..

(٨) - ويقول السكاكي في ذلك مثلاً : (ومدرك الإعجاز) عندي هو (اللوق) ليس إلا .
وطريق اكتساب اللوق خدمة هذين العلمين ، المعاني ، والبيان . نعم للبلاغة وجوه ملتزمة ،
ربما يتسرب أماطة اللثام عنها لتجلى عليك ، أما نفس الإعجاز فلا .. ، الخ ، ص ١٩ ،
وان ذلك (فضل ألهي) من هبة يهبها الله بحكمته من يشاء ، ص ٢٤٣ .

(٩) و (١٠) - انظر بعد قليل تحليلاتنا للدلال الملفوظي .. وتجد في كتابنا اللغة
والدلالة ، السابق الذكر ، العديد من التعريفات عن (الملفوظية) ، والملفوظ ، مع شروح
وتعليقات ، فاقضى التنويه .

(١١) - تجد في كتب المنطق العربية الشروح الوافية في ذلك ، انظر مثلاً كتابات ابن
سينا في ذلك .. وبخصوص تشرب التحليلات المنطقية العربية بالاعتبارات الاصولية ،
يمكن مراجعة كتاب لقطة المعجلان ، لبرهان الدين الزركشي ، شرح جمال الدين القاسمي ،
مصر ، ١٩٠٨ ..

(١٢) - قاموس الدراسات الأدبية ، لهزري بيناك ، هاشيت ، باريز ، ١٩٧٢ ،
ص ١١٢ .

(١٣) - نظرية التأليف الادبي ، للاب فانسان ، ص ١٤٢ .

(١٤) - نشرنا منذ مدة دراسة مطولة عن (التعريف في القصة السورية) ، حللنا
فيها العديد من الامثلة عليه ، عند فؤاد الشايب ، وعبد السلام العجيلي ، وحسيب كيالي ،
وعبد النبي حجازي ، ووليد اخلاصي ، وعبد الله ابو هيف ، ودريد خواجه ، وغيرهم ،
انظر الموقف الادبي ، عدد خاص عن القصة القصيرة في سورية ، تموز ١٩٨١ .

(١٥) - راجع حوارنا السابق الذكر ، مع الدكتور جويل تامين ، حيث تقول : -
التقسيم الارسططاليسي للبلاغة الى ايجاد ، وترتيب ، وتعبير تقسيم قائم اليوم ، ويجب
أن يستمر ، لانه صائب ، ومفيد .. وعلى الدارس البلاغي اليوم أن يعير اهتمامه ، ولا
يترك أمور الابداع ، والترتيب للدلالين ، والجمالين ؛ وأن (الدلال) الادبي ، ومنه
الشمري والمجازي هو اليوم تنمة للايجاد - الخ .. الخ . البعث ، ١٩٨١/٨/٥ .

(١٦) - وأما ما يذهب إليه (شومسكي) من أن (الاستعارة) شذوذ قواعدي ، ودلالي ، وأنها وسيلة محرفة لقول الأشياء ، هي مجرد بنية عقلية ، وذرائعية للكلام ، وتستعصي على قواعد التوليد .. لأن هذه القواعد ، في نظره ، تعرف فقط بالجمال التي لها مفردات محددة المرجعية ، ومحددة المعاني .

فنحن ، أولا ، نرفض توليدية شومسكي جملة ، وتفصيلا ؛ ناهيك بأن هناك أيضا من قال بالشذوذ الدلالي الذي في الاستعارة ، مثل برصلي ، وماك بلانك ، وتودوروف وغيرهم .. وتحليلاتهم في ذلك مختلفة عن تحليلات شومسكي .

ثانيا ، نحن نعتقد بإمكان دراسة الاستعارة دلاليا ، وبلاغيا ، على شتى درجات الاحتمال ، والظن ، واليقين ، وأيضا في الحدود اللغوية ، وتفسيراتها ..

ثالثا ، يظهر دور (الأدل) اليوم في الاستعارة ، من جهة ، في معاني التضمن الاسمي ، ومن جهة ثانية ، في كون الاستعارة كسفا ، أو هي الأتيان بالمجهول عن طريق المعروف ..

رابعا ، أن الاستعارة ، كما قلنا ، رؤية للعالم ، وهي بالتالي وسيلة لبناء النص ، لأنها عاملة في تسلسل الأفكار .. ومن هنا أثرها في الأدل ، وذلك بفعل عزوها خصائص فئة ، لفئة أخرى ؛ ولذلك تقرر (البلاغة) اليوم أن من الاستعارات ما هو فوق واقعي ، ولا يفهم ، ولا يشرح ، ومنها ما هو مستخدم كأدلة ، ويمكن فهمه ، وشرحه ..

وأخيرا ، لنذكر اهتماما للفائدة أن الدكتورة جويل تامين تذهب الى أن (الاستعارة) لا تفهم الا في إطار ادلالي ، أرجحنتايف .. ولذلك هي تقول مع عدد من البلاغيين اليوم ، بالتوفيق بين استراتيجية الفوق واقعي ، واستراتيجية الدليل في شرح الاستعارة .. وفي رأينا ان الاستعارة تبني العالم ، لأنها تخلق الشبهة نفسها ..

(١٧) - مجاز القرآن ، لأبي عبيدة ، تحقيق فؤاد شركين ، مصر ١٩٦٢ ، ص ١٨ ، ١٩ .

(١٨) - تأويل مشكل القرآن ، لابن قتيبة ، ص ٢٠ .. واهتماما للفائدة ، لنثبت هنا نص كلام ابن أبي الأصعب في المجاز ، حيث نلاحظ ان المصطلح قد قصر على بعض الصور البلاغية ، قال : - المجاز جنس يشتمل على انواع كثيرة كالاستعارة ، والمبالغة ، والإشارة ، والإرداف ، والتمثيل ، والتشبيه وغير ذلك مما عدل فيه عن الحقيقة الموضوع للمعنى المراد . - تحرير التحرير ، تحقيق حفني محمد شرف ، ص ٤٥٧ ..

(١٩) - معجم علم اللغة ، لاروس ، ١٩٧٣ ، ص ٢٤٧ .

(٢٠) - ومن هنا وجوب الدقة في تحليل (الاستعارة) ، مع إعادة النظر فيما يسمى عندنا في البلاغة العربية القديمة بالاستعارات التصريحية ، والمكنية ، والتحقيقية ،

والتشبيعية ، وأيضاً التشبية ، والأصلية وغيرها ، ناهيك بالمجازات العقلية والمرسلة ..
إذ أن (التراكيب) في ذرائعها ، تذيب من طبيعتها أياً من مقومات الإعارة ، وخاصة
في الاستعارة ، كما تذيب استنادها فتخرج بها إلى حديث ، غير مصنف الكلمات ، وأيضاً
إلى تخييل فوق واقعي ، وهكذا دواليك ...

(٢١) - وقد اختلف البلاغيون في هذه المسألة أيضاً ، وتجد آراءهم أما في مقدمات
كتيبهم ، أو في مباحث التشبيه ، والمجاز ، والكناية ، وهي اليوم معروفة ..

ان الفخر الرازي ، تلميذ الجرجاني وشارح كتابيه الدلائل ، والأسرار يرى أن دلالة
(الألفاظ) على معانيها ، أما وضعية ، أو عقلية ، فالوضعية تعود إلى الاصطلاح ،
والمعجية ، في حين أن (العقلية) هي أما دلالة الجزء على الكل ، أو دلالة التزامية ،
وهي التي تجري فيها صور البلاغة ..

ويعتبر الرازي دلالة (التشبيه) وضعية ، أي حرفية لانقل فيها .. في حين أن الدلالة
في المجاز ، والكناية دلالة عقلية ، والتزامية ، تدخل فيها اعتبارات النقل ، وقد تابعه
السكاكي في ذلك ..

أن السكاكي يعتبر دلالة (التشبيه) وضعية ، ولكنها تتحمل المجاز ؛ ولذلك حصر
السكاكي علم البيان بمبحثي المجاز ، والكناية .. واعتبر أن الكلام في التشبيه ضروري ،
لأن الاستعارة تقوم عليه ، فقدّم بحثه ، واستهل به شروحه ..

(٢٢) - الكتاب الثالث ، الفصل الرابع ، المقطع الأول ، من ترجمة رويل للخطابة ،
والشعر لأرسططاليس ؛ انظر ص ٥٢ من كتاب الخطابة لأرسططاليس ، ترجمه ، وقدم له ،
وحقق نصوصه ، وعلق حواشيه الدكتور إبراهيم سلامة ، مصر ١٩٥٠ ..

(٢٣) - المقالة الثالثة من كتاب الزبطورية ، القسم الرابع في الصورة ، أو المقارنة ،
الترجمة العربية القديمة ، حققها ، وعلق عليها عبد الرحمن بدوي ، مصر ١٩٥٩ ، ص
١٩٥ - ١٩٦ ..

(٢٤) - لنذكر هنا بعض تعريفات اللغويين للملفوظ ؛ فمثلاً ، هاريس يعرف (الملفوظ)
على النحو التالي :

- أن أي جزء من الكلام يسكت المتكلم قبله ، وي بعده ، هو (ملفوظ) ؛ وعليه فليس
الملفوظ مساوياً للجملة ، إذ أن عدداً من الملفوظات يتألف من كلمة واحدة فقط . - ،
نقلاً عن علم اللغة العام ، لجون ليونس ، ترجمة روبنسون ، لاروس ١٩٧٠ ، ص ١٣٣ .

وأما بلومفيلد ، فإنه يعرف (الملفوظ) بأنه : - مجموعة جمل - ؛ كما يعرف الجملة ،
بأنها : - شكل لغوي قائم بنفسه ، وذو استقلالية ذاتية ، بحيث لا عملية تركيبية ثمة

تسمح بدمجه في شكل أكبر منه - ، المصدر المذكور ، نفس الصفحة .. ويقصد أن (الجملة) أكبر وحدة في التحليل اللغوي ، في حين أن الملفوظ مجرد تجميع .. ومن المستحسن مراجعة كتابنا اللغة والدلالة ، السابق الذكر ، ففيه شروح وافية في ذلك ..

(٢٥) و (٢٦) - راجع لديكرو على الخصوص ، درجات استدلالية ، باريز ١٩٨٠ .

(٢٧) - راجع لليونس الدلالية اللغوية ، ترجمة ديران وبولوني ، لاروس ١٩٨٠ .

(٢٨) - راجع لجريباس علم الدلالة البنيوي ، لاروس ١٩٦٦ ، والعلامة الكتابية والنصية ، لاروس ١٩٧٣ ؛ وانظر كتاب النقد الأدبي لبرينيل ، ومادلينا ، وجليكسون ، وكوتي ، ص ٩٨ وما بعدها ، وغيره من كتب النقد الحديثة .

(٢٩) - انظر في ذلك لابن هشام مغني اللبيب ، وأيضاً شذور الذهب ، وغيرهما .

(٣٠) - اعتمدنا في هذه الأمثلة على المختارات التي نشرها الناقد (طراد كبيسي) في كتابه : - مقالة في الاساطير في شعر عبد الوهاب البياتي - ، نشر وزارة الثقافة ، والارشاد القومي ، دمشق ١٩٧٤ .. ونتابع البحث في الفصل التالي ..



[illegible]
$$10^{-10} \times 10^{-10} = 10^{-20} \text{ m}^2 \text{ s}^{-1} \times 10^{-20} \text{ m}^2 \text{ s}^{-1} = 10^{-40} \text{ m}^4 \text{ s}^{-2}$$

1. $\mathcal{L}(\mathbf{y}|\mathbf{x}) = \prod_{i=1}^n \mathcal{L}(y_i|\mathbf{x})$ (iid)

$$f(x) = \frac{1}{2} \left(\frac{1}{x} + \frac{1}{x^2} \right) \quad (x > 0) \quad \text{and} \quad f(x) = 0 \quad (x \leq 0).$$

1. The first step is to identify the problem. This involves understanding the situation, gathering information, and defining the problem clearly.

[illegible]

الفصل الثالث

أدلال النثر والشعر

مكتبة

مكتبة خلدون

نصل الآن الى ادلال النثر ، والشعر ، وخاصة البرهنة الادبية التي يحملها نص من النثر ، أو نص من الشعر ، وهو (الادلال البلاغي) بالمعنى الصحيح ..

وان اعتبار هذا الادلال ، بما يجري عليه احياناً من (برهنة ادبية) بلاغياً ، يقوم في الأساس على أنه يعود الى بلاغة النص نفسه ، النثري منه أو الشعري ..

الادلال البلاغي :

فهنالك موضوع النص ، والأدلة عليه .. ثم هناك التقنيات التي استهلكت للاقناع بالموضوع ، والمضامين المختلفة فيه ..

وهناك على الخصوص القضايا المشتركة ، بمواضعها ، واشكالها ، وتراكيبها .. والدور الذي تلعبه في ترابط أجزاء النص ، وتسلسل الأفكار فيه .. ونورد فيما يلي هذين التحليلين في الادلال البلاغي، أحدهما لنص نثري ، والآخر لنص شعري ..

أ - نص نثري ، لنجاح العطار :

« وقوفاً .. فالتاريخ ينظر الينا .. »

- (أن نهوت واقفين خير من أن نجيا راكعين) ،

قالت نائرة اسبانية يوماً ،

ونحن نقول : وقوفاً ثم لانثني دون حقنا ، أو نهوت . ذلك أن أحداً

في هذا الوجود لن يجعلنا نركع ، ما دام الشعب العربي شعبنا ، وما دامت (الشهادة أو النصر) شعارنا ..

اعتداد ؟ .. أكثر .. وثوق بالله واطمئنان ، وثوق بالقضية والنفس ،

ووثوق بالامة العربية التي من أصلابها كنا ، ومن ارادتها صفرنا ، ومن عزمها نشد العزم طريقاً الى المستقبل .

ثم لا نأتي الكفاح خلو الأيدي ، برهاننا في يميننا : خمسة وسبعون عاماً من النضال ، وأن تطلب الأمر فليكن مثلها ، مثلاًها ، والسيف لن ينغمد ، فهو من حقنا على نسب ، وهو من تاريخنا على نسب أكبر ، وأبدأ لن نتخلى عن حقنا ، ولن نخون تاريخنا ، والذي منه الشموخ ، وبعضه الا نصافح عدواً تقطر دماؤنا من أصابعه ، ولا نبتسم لجزار مديته لا تزال على أعناقنا ، ولا نهادن محتلاً ، جزمته تطأ أرضنا ، ولا نمشي الى مفتعص ، إلا مشية حساب ، أو تكون حقوقنا ردت إلينا ..



هكذا الإباء شمية نضال يكون ، والصمود عنوان كرامة ، والشبات على المبادئ وقفة مبدأ ، وبغير ذلك نخسر كل شيء : أرضنا ، وحقنا ، ونفوسنا أيضاً ..

هنا ، لا تساهل ، لا مسابرة ، لا مساومة ، لا تراجع ، ولا استحياء من أحد . اننا في النقطة التي حددها نضال الامم ، وفي الموقع الذي رسمه كفاح الشعوب ، وفي الحد الفاصل بين الشرف والعار ، وفي جبهة المواجهة التي هي أمانة العروبة في أعناقنا ، أقسمنا لها أن نكون في الأوفياء ، الى أن تتحقق أهدافنا ، جميع أهدافنا ، بغير تطفيف ولا نقصان ..

نقول هذا ، ولا نخلط بين الأمور . بعيداً عن التصلب الذي يبلغ حد الانقصاص ، وبعيداً عن المرونة التي تنعدم معه المبادئ ، إننا مع العمل السياسي ، لكن في أطره السليمة ، ووسائله الناجعة ..

ونحن مع التكتيك ، على الا يناقض الاستراتيجية ، ولا يهدم الحدود بين الحق والباطل ، ولا ينقص من كرامة أمتنا ، إذ هي مرتبطة بتحرير الأرض ، واستعادة الحقوق ، ومرتبطة بالعوامل النفسية التي تؤهلنا لذلك ، فإذا فقدنا معها أبرز خصال النضال : الامتلاء الكبير بعدالة القضية ، والحد المقدس على العدو .

ونحن مع التضامن العربي وسنبقى ، على الا يفرغ عن محتواه ،
وان يظل تضامناً نصالياً ، وان يحول بيننا وبين التخاذل ، ويمتنع على
اية مواقف تراجعية ، وان تكون لنا الفعالية التي من أجلها كان ، وهي
تعبئة طاقات الأمة العربية في المعركة السياسية ، والمعركة العسكرية
على السواء (١) . - .



هذه المقاطع في الدعوة الى الصمود ، ومتابعة الكفاح ، هي مطلع
مقالة سياسية تعلق فيها الدكتور (نجاح العطار) على زيارة السادات
للقدس . .

إن الكاتبة بعد أن تظهر معاني التخاذل ، والاستسلام التي في زيارة
السادات للقدس ، وموقف العرب منها ، تورد أقوال عدد من رؤساء
البلديات في فلسطين المحتلة ، وأنها اعتراف بإسرائيل . .

ثم تعود الكاتبة في نهاية المقالة الى دعوتها الى الصمود ، فتقول :

وقوفاً ، ولا تراجع دون الحق ،

وقوفاً ، ولا تخاذل أمام العدو ،

وقوفاً ، فالتاريخ ينظر إلينا ، وينتظر منا ، ولن نخيب ظناً ، ولا

للدهر موعداً ؛ وهذا عهد ، أن العهد كان مسؤولاً . . - .

(الموضوع) إذن سياسي من واقع الحياة السياسية اليوم ، هو فيها

محل المعاشة الفعلية ، ويتحمل بالتالي التنفيذ ، وإيضاً التوجيه . .
الأمر الذي رجّح عند الكاتبة التفني بالصمود ، وعلى الخصوص الاقتناع به .

ومن حيث أننا سنعتبر هذه المقالة السياسية أدباً سياسياً ، وليس

نصاً أو خطاباً ، أو وثيقة في السياسة (٢) ، سندرس على التوالي فيها :

المفردات والحقول اللغوية ، التركيب والاسناد ، القضايا المشتركة

ومواضيعها المختلفة ، ثم الحقيقة والمجاز . .

المفردات ، والحقول اللغوية :

إن المفردات في هذه المقاطع معظمها (مفردات معنوية) .. ولا غرو ، فالموضوع سياسي ، ويعتمد على (أخلاقية) العمل السياسي ..
ومع ذلك هناك (مفردات مادية) ، هي أيضاً قليلة .. بعضها يتعلق بأعضاء الجسم ، وبعضها يتعلق بالأدوات ، استعملتها الكاتبة لتأكيد تقنيات الأسلوب ..

ناهيك بأن حقل الأمة يجمع بين (المعنوي) ، [العروبة ، المستقبل] ، (المادي) ، [الأرض الشعب] ، الخ .. كما أن التحرك الدبلوماسي يقصد الحركتين، المعنوية بالخطط، والأهداف، والمادية بالشخص، والزيارات.

أعضاء الجسم :

الأيدي ، اليمين ، الأصابع ، العنق ، الجبهة ، الدم ، المشي ، الانحناء ، الركوع ، الموت ..

الأدوات :

السيف ، المديّة ، الجزمة ..

الأمة :

الشعب ، الأرض ، التاريخ ، العروبة ، المستقبل ، الأعداء ..

السياسة :

التضامن العربي ، العمل السياسي ، الكفاح ، النضال ، المواجهة ، الهدف ، التكتيك ، الاستراتيجية ، التحرك الدبلوماسي (٢) ، المعركة السياسية ، المعركة العسكرية ..

حالات نفسية :

الإرادة ، العزم ، الشموخ ، الإباء ، الاعتداد ، الوثوق ، الاطمئنان ، التصلب ، المرونة ، الحقد ..

الأخلاقية :

الكرامة ، الأمانة ، المبدأ ، الشرف ، العار ، الحق ، الباطل ..

وبهذا يتضح أن (المعجمية) في مقاطع هذا المطلع معجمية منتقاة ،
مدروسة ، أويضاً متخصصة ، تهدف بالفعل الى الاقتناع بالدعوة الى
الصمود ، ومتابعة الكفاح ، وعلى الخصوص مغبة التخاذل ، والتهاون ..
وهي متخصصة .. تنم من جهة ، عن الاندماج في القضية ، اندماج
الكاتبة في القضية التي تدافع عنها ؛ ومن جهة ثانية ، عن اللجوء أحياناً ،
الى عبارات فنية ، مثل تكتيك ، واستراتيجية ، وتحرك دبلوماسي
تساعدها في هدفها ..

يضاف الى ذلك ، أن المقاطع تحافظ على واقعيته في العلاقات
اللفوية ، والأسلوبية ، كما يظهرها السبك .. وهو سبك توازي (براتاكس) ،
وتقرير ، أكثر منه سبك صياغة (هيبوتاكس) ، وتحميس ..
إنها في معظمها واقعية ، وصريحة .. فيها عمق الرؤية ، وعنف
المكاشفة : وجراًة التحذير ؛ ولا غرو ، فهي من واقع النضال ، واقع
النفوس والظروف ..

التركيب والإسناد :

وقد تميز (التركيب) بالعديد من الصور النحوية ، والوجدانية ،
مثل الحذف ، والتقديم ، والتأخير أو مثل إرادة الأمر ، والاستفهام ، وغيرها .
وأما (الإسناد) فهو مع المضامين .. ومن هنا كون (الجملة
الإسمية) في هذه المقاطع أكثر بكثير من الجملة الفعلية ؛ مع الاعتماد على
الضمائر : (نحن .. ونحن ..) ، أو الحرف المشبه بالفعل : (أنا ..
واننا ..) الخ ..

من (الصور النحوية) ، وهي هنا وجدانية أيضاً ، نجد :

– وقوفاً ، ثم لا ننشني دون حقنا ، أو نموت – ،

حيث المفعول المطلق في وقوفاً يفيد معنى الأمر ، وأيضاً لتمجيد ،
أي لنقف وقوفاً لائقاً ، وعزيزاً ، كريماً ، وعزيزاً ، كريماً . في حين أن
لا ننشني ، أو نموت ففعلان مضارعان يفيدان معنى الأمر ، في الأول أمر
حزم ، وفي الثاني أمر رجاء صميمي ..

— اعتداد؟ .. أكثر! .. —

جملتان فيهما (حذف) صريح ، وبلغ حقاً .. في الأولى حذف
المبتدأ (أهذا) اعتداد؟ .. وهي استفهام ، وتفيد الاحتفاء بالموقف وأيضاً
التحاشي للإطالة في شرحه ؛ وفي الثانية حذف الآداة والمبتدأ (بل هو)
أكثر !. وتفيد الجواب ؛ والحذف فيها تأكيد للمعنى ، وأيضاً من قبيل
التحاشي للإطالة ..

— وثوق بالله ، واطمئنان —

جملتان فيهما حذف للمبتدأ والآداة (بل ذلك) وثوق !. و (وذلك)
اطمئنان !. وتفيدان الإجابة على السؤال ، مع تحاشي الإطالة في الشرح ..
— لتساهل ، لا مسابرة ، لا .. لا .. ولا .. — الخ ،

(تعداد) توضيحي للموضوعات محل النفي بـ (لا المكررة) . وقد
لوحظ على الجزء الأول (الفصل) ، أي حذف واو العطف ، ثم في الجزء
الآخر (الوصل) بالواو ، للتناسب الذي بينها ..
— ونحن مع التحرك الدبلوماسي .. ونحن مع التكتيك .. ونحن
مع التضامن العربي .. — الخ ،

تكرار لـ (ونحن) مع تعداد لأوضاع الواقع في كفاحه .. تساعد على
الاقناع .. (الوصل) هنا أيضاً للتناسب الذي بين الأمور المعروضة ..

القضايا المشتركة ، ومواقعها :

اعتمدت الكاتبة في هذه المقاطع على عدة (قضايا مشتركة) ، هي :
الأقوال الماثورة ، الظروف ، النواتج ، والمتنافرات الجدلية ..

آ — القول الماثور :

فقد افتتحت الكاتبة مقالها بقول مشهور ، لثائرة إسبانية ، هو :
— أن نموت واقفين خير من أن نحيا راكعين .. —
ثم أنها تجاوزته إلى ما يمكن أن يكون شعاراً ، وهو :
— وقوفاً ، ثم لا ننثني دون حقنا ، أو نموت .. —

وبذلك يكون (القول المأثور) بمثابة لفت للانتباه ، أو استهلال بالتمثيل يساعدها على طرح قضية الصمود، وخاصة قولها :وقوفاً ..

وذلك أن هذا القول ، والذي أكدت الكاتبة عليه في العنوان:(وقوفاً ، فالتاريخ ينظر إلينا ..) أو في الخاتمة ، كما رأينا (وقوفاً .. وقوفاً .. ذلك عهد ..) الخ ، هو لب الموضوع الذي تعالجه ، ويعبر عن الموقف الذي أثرته من الأحداث ، هي وجيل الثورة ، جيل المكافحين ، والمناضلين اليوم كافة .

ناهيك ، بأنه يعيد على الاسماع مضمون (الشعار) الذي طرحه القطر أيام حرب تشرين ، وهو الشهادة أو النصر ، والذي تؤكد الكاتبة عليه :

— ولا أحد في هذا الوجود يجعلنا نركع ، ما دام الشعب العربي شعبنا ، وما دامت (الشهادة أو النصر) شعاراً .. — ، الخ ..

ب - الظروف :

و (الظروف) قضايا مشتركة أولتها الكاتبة عناية خاصة .. إنها بالفعل موضع مشترك وعام يساعد على الإقناع (٤) ؛ وهو في هذه المقاطع يشمل ملابس الكفاح من عدة زوايا ، مادية ومعنوية :

— .. لا نأتي الكفاح خلو الأيدي ، برهاننا في يميننا : خمسة وسبعون عاماً من النضال .. وأن تطلب الأمر فليكن مثلها ، مثلاًها .. —

حيث صورة واقعية لظروف الكفاح .. هي بالأحرى واقعة تاريخية من سيرة النضال العربي ، والسوري للحرية ، والسيادة ..

— لا نصافح عدواً دماؤنا تقطر من أصابعه ، ولا نبسم لجزار مديته لا تزال على أعناقنا ، ولا نهادن حتلاً جزمته تظأ أرضنا .. —

حيث توضيح دقيق ، وصريح لظروف البلاد مع العدو المفتصب ، والأثيم ، جرائمه ، وأيضاً مماطلاته في الاحتلال لأرضنا ..

— أننا في النقطة التي حددها نضال الأمم ، وفي الموقع الذي رسمه كفاح الشعوب ، وفي الحد الفاصل بين الشرف والعار ، وفي جبهة المواجهة التي هي أمانة العروبة في أعناقنا .. —

(التحديد) للظروف هنا ، يتناول دقائق حساسة جداً من الكفاح ، دقائق مادية ومعنوية على السواء ، مثل الحالة الدولية ، والمواجهة الفعلية ، أو مثل الكرامة ، محل المعيار اليوم ، وأن المواجهة فيها أمانة العروبة في الأعناق .

ج - النواتج :

إن الاستناد إلى (النواتج) ، وخاصة التحذير فيها ، والتنبيه لها ، وبالتالي النوعية فيها عامة شكل للبرهنة الأدبية الناجحة التي اعتمدت الكتابة أيضاً عليها ، في هذه المقاطع ، وفيها :
- هكذا ، (أي بوقفة الصمود ، والحزم ، والغذاء ، والتضحية) الإباء شيمة نضال يكون ، والصمود عنوان كرامة ، والثبات على المبادئ وقفة مبدأ . -

حيث (تحسين) نتائج هذا الصمود . . أو لنقل تحسين المبادرة الى الوقوف ، تحسين متابعة الكفاح . . وهذا الموضوع المشترك الذي لظروف الموضوع مقرون ، في معظم أمثله ، بالمتنافرات الجدلية ، أي النقيض .

د - المتنافرات الجدلية :

وهي مستعملة لتوضيح النتائج . . مثل أن الكتابة تقول أثر تحسين الصمود ، ومتابعة الكفاح :

- . . وبغير ذلك نخسر كل شيء : أرضنا ، وحقنا ، ونفوسنا . . .
أي نقيض ربح المعركة ، وشرف النضال لها ، أو تقول :

- كرامة أمتنا مرتبطة بتحرير الأرض ، واستعادة الحقوق ، ومرتبطة بالعوامل النفسية التي تؤهلنا لذلك ، فإذا فقدت فقدنا معها أبرز خصال النضال : الامتلاء الكبير بعدالة القضية ، والحق المقدس على العدو . . .

أي أن (الإدلال) هنا أيضاً يعتمد على الذهاب من (الطرح) الى نقيضه ، من أجل كسب النتيجة المرجوة ، وهو الإقناع (هـ) بالصمود ، ومتابعة الكفاح ، أو يكون الخسران ، والعار . .

الحقيقة والمجاز :

رأينا أن الموضوع الأساسي لهذه المقاطع ، بله المقالة برمتها ، هو الدعوة الى الصمود ، ومتابعة الكفاح ؛ ويمكننا بناءً على تحليل أدلتها ، أن نقرر أن (الإدلال) فيها إدلال بالحقيقة المباشرة ، ويقوم على الحقائق ، والوقائع ، وهو ما تظهره معظم فقراتها ، وجملها :

— وقوفاً ، ثم لا ننشئ دون حقنا ، أو نموت .. اعتداداً؟ .. أكثر! ..
وثون بالله ، واطمئنان ، وثوق بالقضية والنفس ، وثوق بالامة العربية ،
التي من أصلابها كنا . . .

— أبداً لن نتخلى عن حقنا ، ولن نخون تاريخنا .. أقسمنا أن نكون
في الأوفياء ، الى أن تتحقق أهدافنا ، جميع أهدافنا . . .

وعلى الخصوص عندما تتقضى (ظروف) التضال العالمي ، والعربي ،
وأحواله :

— ونحن مع التحرك الدبلوماسي ، ولكن دون تفريط بالحق ،
ودون ميوعة في الموقف ، ودون استسلام للضغوط — ،

— ونحن مع التكتيك على ألا يناقض الاستراتيجية ، وألا يهدم
الحدود بين الحق والباطل ، ولا ينقص من كرامة أمتنا — ،

— ونحن مع التضامن العربي وسنبقى ، على ألا يفرغ من محتواه ،
وأن يظل تضامناً نضالياً ، وأن يحول بيننا وبين التخاذل . . .

إن العلاقات اللغوية ، والأسلوبية في هذه المقاطع ، والجمل ، تلتزم
الوقائع ، والواقع ، أكثر مما هي تجنح الى الحماسة ، والتخييل . . ومع
ذلك ، لا تفتقد هذه المقاطع الحماسة ، أويضاً التخييل ، إلا أن المجازات
فيها قليلة ، وهي فيها واضحة ، ومعبرة ! .

ومن (المجاز) في هذه المقاطع ، قول الكاتبة :

— المواجهة أمانة العروبة في أعناقنا — ، (مجاز مرسل) ، أي
فيها ، في ذاتنا كلها . . وقولها :

— من إرادة الأمة العربية ضفرنا — ، (مجاز لقوي) ، أي جمع شملنا بعضنا الى بعض كالضفيرة .. وقولها :

— عدو تقطر دماؤنا من أصابعه — (تخيل كنائي) ، أي عدو متلبس بالجريمة ، مكشوف فيها .

وهناك في هذه المقاطع (كنيات) صريحة ، معبرة ، مثل :

— لا تأتي الكفاح خلو الأيدي ، برهاننا في يميننا . — ، (كنيان) من جاهزيتنا النضالية ، فلسنا عاطلين فيها ، ودليلنا بيدنا ، أو :

— السيف لن ينغمد — ، (كناية) عن استمرارية الكفاح ، أو :

— ونحن مع التحرك الديبلوماسي .. دون انحناء للأعداء ، (كناية) عن رفض أي انصياع للعدو ..

ناهيك بأن هذه الكنيات ، — وهي بلاغياً ودلائياً من المشهديات الواقعية ، وتعتبر أيضاً من الحقيقة — ، هي في هذه المقاطع سباقية ، قريبة من تناول الفهم ، قريبة من التفاتة الوجدان ، أو ومضة الخاطر .

الإدلال الشعري :

و (الإدلال الشعري) يزيد على الإدلال النثري في أن للوزن والقافية ، وترتيب المقاطع فيه دوراً في (حمل المعاني) ، أو الربط بين أجزاء القصيد .

ناهيك بأنه يعتمد على التخييل الاستعاري ، الواقعي منه ، أو فوق الواقعي ، أو الرمزي ، وأفانين المجاز والكناية بحسب ملفوظاته الشعرية .

وقد رأينا أن (الاستعارة) رؤية ذاتية أكثر منها شرح للواقع ، أو محاكاة له ، ولذلك هي تحتل العلاقات فوق الواقعية ، والرمزية ، التي تعبر عن هذه (الرؤى) الذاتية ، بكل زخم عالمها ، وباعثيتها ..

نحلل فيما يلي قصيدة حديثة (٦) عن (الشباب) ، ألقيت في مهرجان الشباب العربي الخامس ، والذي عقد في آب ١٩٨١ ، في دمشق ..

ب - نص شعري ، لفؤاد كحل :

« إنكم تنسجون الصباح »

- ١ -

إنكم تنسجون الصباح
من خيوط العذاب الطويل
بين أغنية ودم
ترحلون الى البحر
والزمن المستحيل

- ٢ -

تجلسون على شاطئ
نازفين الهموم
تنشدون لأسمائكم
ثم تقتسمون بأحزانكم
خبزكم في الكروم

- ٣ -

تنصبون شباك التماسيح
هذي سواعدكم كالزنايق
هذي معاولكم كالبيارق
هذي جباهكم كالنيازك
خباياكم في دمي وطناً
وانتظرت المجيء من الشرق
عانقتكم تفرشون مصائبكم
في الزمان الخطير

- ٤ -

تخرجون الى النبع
تنتشرون مع الروض
تمشون فوق التواءات
لكنكم حالمون
مثلما يحلم المشرقون من الأرض
أقماركم تنوهج في زرقة
وعيونكم كاللآلئ
تلمع بالومض
أنكم القادمون

- ٥ -

تترعون كؤوس مرارتكم
تفزلون البلاد شباك دم وهموم
كل ما تحمل الأرض من ثمر
في سواعدكم
كل ما يسرق الأفق من حجل
في ملامحكم
كل ما ترعش الأمهات الحنونات من قبل
في منازلكم
والبلاد دم ورصاص
والبلاد فم وخلاص
والبلاد ذهب
والبلاد عجب

- ٨٦ -

والبلاد هموم ونفط ورعب
وفقر وشمس واغنية
والبلاد ارتهاص

- ٦ -

تعملون ولا تدركون
إن تلك الخناجر
تبدأ من جوعكم
ورغيف الصغار
خلفكم زمن قاهر
خلفكم يقبع المستفلون
والقاتلون ..
والى آخر الأوصياء .

- ٧ -

أنها زهرة الفقراء
فوق رمل البلاد توهج
لا الرمل يطفئها
لا الدنانير
لا ظلمة الليل والقمع
لها شاطئ من دماء

- ٨ -

تولدون ولا تهزمون
تولدون ولا تهزمون
أنكم تولدون
أنكم تولدون
أنكم تولدون .

* * *

حرصت على أن أثبت هذه القصيدة برمتها ، لتكون مثالا على (الأدلال) الذي يحمله الشعر الحديث ، وخاصة في مسألة (وحدة) القصيدة ، أو مسألة عروضها ، وزنها وقافيتها عامة ، مما يشيع اليوم في الشعر المعاصر ..

(الموضوع) هنا إنساني .. أنه في الشباب ؛ ولكنه يعكس مسحة اجتماعية نضالية ، تعتمد على إظهار الآثار التي للأوضاع السياسية ، والاقتصادية، وأيضاً أوضاع العدالة الاجتماعية، على الشباب وطموحاتهم . إن خاتمة القصيدة هي (بيت القصيد) فيها .. فإن قول الشاعر :
- تولدون ولا تهزمون
أنكم تولدون .. - .

هو الأطروحة الشعرية التي يريد الشاعر إقناع الشباب بها ، وهي التي راح ينقلها إليهم بكل تناقضات الواقع ، وصراعاته ..

وبحكم أن الشاعر وضعها في النهاية ، بعد أن اكتفى بالتدليل عليها بواسطة لوحات ، وصور من الواقع ، فإن (إدلال) القصيدة هو من النوع الذي يسمى ب : - الإدلال بواسطة الاستقراء - ، هذا الاستقراء الضمني ، لنقل الشعري ، الذي يتقرر ، أو تقرر الخاتمة نتیجته (٧) ..

بعبارة أخرى ، أن الشاعر فؤاد كحل هنا يعتمد على عرض لوحات، وصور من حياة الشباب ، همومهم وطموحاتهم ، ظروفهم وأمانيتهم ، هي التي سمحت له بتقرير أنهم : - يولدون ولا يهزمون - ...

وهذا يعني ، أن هذه الولادة واستمراريتها ، وسمات النصر ، والعنفوان فيها لا يستنتجها السامع ، أو لنقل القارئ من تقرير (مقدمات) صحيحة ، تحملها الى نفوس الشباب .. وإنما يستقرئها من اللوحات ، والصور المختلفة (٨) ، عن واقع الشباب بين الحلم والعمل ، الأغنية والدم ، الغناء والبقاء ..



وقد لعب الوزن : والقافية ، كلاهما دوراً كبيراً في هذا (الإدلال الاستقرائي) ؛ وذلك عن طريق ملائمتها بين فترات عرض هذه اللوحات ، والصور ، وفترات نمو الأطروحة الشعرية نفسها ..

فقبل كل شيء ، القصيدة تسير على شطر (المتدارك) ، فاعلن أربع مرات ، تلتزم حدوده الشعرية لا تتجاوزه وأيضاً لا تندّ عنه ، إلا في الأماكن التي يريد الشاعر (التأكيد) عليها ؛ فتصير التفعيلات الى ست أو سبع ، أي شطرين شعريين ، موصولين ، أو تنزل الى تفعيلتين ، أي نصف شطر شعري ، نحو :

– كل ما تحمل الأرض من ثمر – ، (أربع تفعيلات)

– في منازلكم – ، (تفعيلتان) ..

إذ، هذا التنوع في عدد التفعيلات في القصيدة ، اكسب (الإيقاع) دوره في عمل المعاني ، وأيضاً الربط بين المضامين في اتجاه الخاتمة ، وبالتالي في اتجاه وحدة القصيدة ، وإقناعها بأطروحتها الشعرية .. ومنه :

– كل ما بشرق الأفق من حجل – ، (أربع تفعيلات)

– في ملامحكم – ، (تفعيلتان)

– خلفكم زمن قاهر – ، (ثلاث تفعيلات)

– خلفكم يقبع المستقلون – ، (أربع تفعيلات مع تدوير وإقراء)

– والقاتلون – ، تفعيلة موصولة عروضياً ، ودلالياً) ..

ودور (التدوير) العروضي ، و (والاقواء) الدلالي في إيقاعية القصيدة ظاهر .. إذ اعتمد الشاعر في التأكيد على عدد من المعاني الهامة ، نحو :

– تخرجون الى النبع

تنتشرون مع الروض

تمشون فوق النتوءات ،

لكنكم حالمون ،

مثلما يحلم المشرقون من الأرض . -

(نبع تن) تدوير ، وكذلك (روض تم) تدوير ،

وأما (ءات لا) في : تنوعات لكنكم فتدوير واقواء ..

وكذلك هي الحال في أشعار المقطع الثالث ، برمته تقريباً ؛ أ، و
أيضاً أشعار المقطع السابع برمته ..

- تنصبون شباك التماسيح - ، و - أنها زهرة الفقراء - ، الخ ..

ناهيك بأن (التقفية) قائمة ، ومطرده ، وتؤكد حضورية القصيد
ككل .. يلتزمها الشاعر لا يستغني عنها ، وهي معبرة ، تساعد على
الربط بين الأفكار : (العذاب الطويل ، الزمن المستحيل ، الهموم ، الكروم ،
الزنايق ، البياذق ، الروض ، الأرض ، والومض ، سواعدكم ، ملامحكم ،
منازلكم ، حجل ، قبل ، رصاص ، خلاص ، ارتهاض ، ذهب ، عجب ،
المستغلون ، القاتلون ..) ..

المفردات ، والحقول اللغوية :

المفردات في هذه القصيدة معظمها (مادية) .. ولا غرو ، فأنها شيء
من الواقع ، ومشاهدة التي يعيشها الشباب في حياتهم اليومية ، في
حركاتهم ، وتطلعاتهم ، وطموحاتهم ..

ومع ذلك هناك جانب معنوي فيها يعكس الحلم ، والعمل ، والأمل
عند هؤلاء الشباب ، أو فيهم ..

الجهات الأربع :

خلف ، فوق ، تحت ..

الشروق :

الشرق ، الشمس ، الصباح ، المشرقون من الأرض ..

الطبيعة :

الأرض ، البحر ، الشاطئ ، الكرم ، الروض ، النبع ، القمر ، الشمس ،
الزهرة ، المنازل ، النتوءات ، اللآليء ، الخ ..

الحيوانات :

الأسماك ، التماسيح ..

الأدوات :

المعاول ، الشباك ، الخناجر ..

أعضاء الجسم :

ساعد ، جبهة ، عيون ، ملامح ، فم ، دم ، جوع ..

حالات نفسية :

العذاب ، الهم ، الحزن ، الرعب ، الارتهاص ، العمل ، عدم
الإدراك ، الحلم ..

الأخلاقية :

القمع ، اقتسام الخبز ، الطموع ، الولادة خلق جديد ، عدم
الانهازام والانتصار ..

التركيب والإسناد :

تجري القصيدة في معظمها بصيغة (المخاطب) ، وتقوم على الفعل
المضارع : (تنسجون ، ترحلون ، تنشدون ، تقتسمون ، تنتشرون
تفرشون ... تولدون ولا تهزمون ..) الخ ..

ولا يوجد في القصيدة غير ثلاثة أفعال ماضية ، هي : (خبأتكم ،
انتظرت ، عانقتكم) ، هي في المقابل التي يشبث فيها الشاعر حضوريته ،
ويُسعمل صيغة (المتكلم)

— خبأتكم في دمي ووطنًا

وانتظرت المجيء من الشرق — ..

— عانقتكم تفرشون مصائبكم — ..

والشيء البارز في القصيدة انها تتحاشى الصور النحوية، والوجدانية بحيث لا صور للحذف ، أو التقديم والتأخير فيها تذكر .. وأيضاً لا استفهام ، ولا تمن ، أو ترج ، رغم صلاحية هذه الصور للموضوع المطروق ؛ حتى وليس فيها صور للأمر ، أو النهي (٩) ..

وأما قول الشاعر : (والبلاذ عجب) .. والذي هو تشبيهه بليغ يستهلك مادة عجب ، فليس صورة وجدانية للتعجب ، وإنما هو مجرد تقرير للواقع العجيب (١٠) .. في حيل أن (التعجب) يستهلك تراكيب ، وأدوات خاصة ، مثل : - ياللعجب ، أو أعجب بالبلاذ - ، وغير ذلك ..

و (الإسناد) في الجملتين الاسمية والفعلية ، في القصيدة من النوع السويّ والعادي ، الجاري على الأصل ، - مبتدأ ثم خبره - ، أو : - الفعل ، ثم الفاعل ، ثم المفعول والمتعلقات - .. وذلك بالفعل هو الذي أعطى (القرائية) دورها في القصيدة ، سواء في المجال الواقعي ، أو فوق الواقعي ، أو الرمز ، كما سنرى ..

ناهيك بأن السبك هو سبك التوازي (براتاكس) ، والتقريب ، والذي يضع كل جملة الى جانب الأخرى ، وليس سبك الصياغة (هيپوتاكس) ، والتهويل ، والذي تتداخل فيه الجمل الفرعية ، الطرفية ، أو المعترضة ، .. إذ لا يوجد هنا جمل فرعية ، وإنما لوحات متسلسلة ، وصور متتابعة عن واقع الشباب ، وأحوالهم ..

القضايا المشتركة :

لقد اعتمد الشاعر في هذه القصيدة على عدة قضايا مشتركة ، أبرزها التضاد ، ثم الظروف ..

١ - التضاد :

وذلك ، لأن أطروحة القصيدة هي نفسها تقوم على إبراز تقاض : الولادة ، واللا انهماك ، الخلق الجديد ، والديمومة ..

وقد عمل الشاعر على تلقين هذه الأطروحة ، أو لنقل الإقناع بها عن طريق إظهار الحال القلقة التي عليها الشباب ، بين : الفرح والحزن ،

والفقر والفنى ، الكد والاستغلال ، الرعب والأمن ، التوهج والانطفاء ،
حتى يقول لهم : - تولدون ولا تهزمون - ..

فالمقابلة بين (الأضداد) مطردة في معظم مقاطع القصيدة :

- إنكم تنسجون الصباح

- بين أغنية ودم - ..

- تمشون فوق التلوات

لكنكم حالمون - ..

- البلاد هموم ونفط ورعب

فقر وشمس وأغنية - ..

- إنها زهرة الفقراء ،

فوق رمل البلاد توهج ،

لا الرمل يطفئها ،

لا الدنانير ،

لا ظلمة الليل والقمع - ..

وهذا الأمر هو الذي ، بطبيعة الحال ، حَبَدَ عند الشاعر اعتماد مواضع:

٢ - الظروف :

وقضاياها : والتي تساعد على التنوير ، وتكشف عن حيثيات
(الواقع) .. وقد جاءت لمحاته المعبرة فيها بالفعل شيئاً تربوياً ثميناً ،
هو من قبيل أدب التوعية الاجتماعية ، والسياسية على السواء ..

- تعملون ولا تدركون ،

إن تلك الخناجر ،

تبدأ من جوعكم ،

ورغيف الصغار - ..

— خلفكم زمن قاهر
خلفكم يقبع المستفلون
والقاتلون ..
والى آخر الأوصياء ..—

وهناك أيضاً لمحات عن ظروف داخلية خاصة وعامة .. وهي أيضاً
دقيقة ، ومعبرة :

— والبلاد دم وورصاص
والبلاد فم وخلاص
والبلاد ذهب
والبلاد عجب
والبلاد هموم ونفط ورعب
وفقر وشمس وأغنية ..—

ناهيك بأن حرص الشاعر على رسم صورة حقيقية لواقع الشباب ،
دفعه الى اعتماد قضايا :

٣ — التشبيهات :

والتي تقرب بين الأفكار ، إذ توازي بين الأشياء ، والأمور من زاوية
محسوسة ، ومعقولة استناداً إلى المشابهة :

— سواعدكم كالزنابق
معاولكم كالبيارق
جباهكم كالنيازك
عيونكم كاللآليء
تلمع بالومض ..—

— لكنكم حالون
مثلما يحلم المشرقون من الأرض ..—

الحقيقة والمجاز :

قلنا أن التزام سوية الإسناد في الجملتين الاسمية والفعلية ، في سبك هو سبك التوازي ساعد على بروز (القرائنية) في اللوحات ، والصور المعروضة ..

وبالفعل ، رغم اهتمام الشاعر بالواقع ، وحرصه الشديد ، والظاهر على ترسمه ، فإن بروز (القرائنية) اللفظية ، والعقلية في العديد من الاسنادات والتراكيب ، يدل على أن الشاعر ، في كثير من الأحيان تجاوز هذا الواقع الى ما فوق الواقع أو الى الرمز ..
فمثلاً قوله :

- تعملون ولا تدركون :

أن تلك الخناجر ،

تبدأ من جوعكم ،

ورغيف الصفار ..

الصورة (الخناجر تبدأ من جوعكم ، ورغيف الصفار) صورة فوق واقعية ، يستعملها الشاعر لمجرد الصدمة ، وبالتالي للتوعية ، وكذلك قوله :

- أنها زهرة الفقراء ،

فوق رمل البلاد توهج ،

لا الرمل يطفئها ،

لا الدنانير ،

لا ظلمة القمع والليل ،

لها شاطئ من ماء ..

فإن صور (زهرة على الرمل ، لها شاطئ من دماء .. الرمل يطفئها ، ولا الدنانير ، ولا ظلام الليل ، والقمع ..) هي صور فوق واقعية يستعملها الشاعر للصدمة ، أيضاً وبالتالي للتوعية ..

ومع ذلك ، هناك (تيار واقعي) أصيل ، في القصيدة ، يتمثل في عدد من التشبيهات والكتابات فيها ؛ فالى جانب ما مررنا به من تشبيهات هناك الكتابات ، مثل :

— تجلسون على شاطئ ،

نازفين الهموم ،

تنشدون لأسماءكم ،

تقتسمون بأحزانكم ،

خبزكم في الكروم . . —

تنشدون لأسماءكم (كناية) عن الاحتفال بالحياة ، وتقتسمون

خبزكم (كناية) عن التواد ، والتعاون رغم المحن ، والآلام . .

وعلى العموم ، أن (المجازات) في القصيدة غريبة ، وكثير منها

يجمع بين الحسي والمعنوي ، الواقع والرمز (١١) ، مثل :

— تنسجون الصباح من خيوط العذاب — ،

أي تعملون لسعادتكم بعد شقاء ، أو

— تغزلون البلاد شباك دم وهموم — ،

أي صنائعكم سلسلة من النضال والاهتمامات ، أو

— عانقتكم تفرشون مصائبكم في الزمن الخطير — ،

أي أنني أتعاطف معكم ، وأنتم تعملون في الشدائد لتحقيق

طموحاتكم ، وأمانيتكم . .



وختاماً ، تلك هي الجوانب اللغوية للإدلال في خطوطها الرئيسية ،

حرصنا على توضيحها بشكل يجمع بين النظرية ، والتطبيق . .

فأوضحنا حقيقة (الإدلال المجازي) ، وأنه شيء للتضمن الاسمي ،

واستعملاته ؛ كما أوضحنا (الإدلال اللفظي) ، وأنه يعود الى تجاوز

المتكلم أيضاً السامع لحرفية المفردات والتراكيب ، حللنا ، كمثال عليه ،

معاني (لكن) في أمثلة من شعر عبد الوهاب البياتي . .

ثم أوضحنا (الإدلال البلاغي) ، وهو إدلال النثر والشعر ؛ حللنا

فيه تحليلاً مفصلاً مثاليين حديثين ، أحدهما من النثر لنجاح العطار ،

والآخر من الشعر لفؤاد كحل ، ونرجو أن نكون قد وفقنا في ذلك

الى الصواب (١٢) . .

الهوامش

(١) - تكون أو لا تكون ، للدكتورة نجاح المطار ، نشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ١٩٨١ ، وهو في جزئين .. وهذه المقالة من الجزء الأول ، ص ٢٠٩ وما بعدها ..

(٢) - بالمعنى يركز المحللون للنصوص السياسية على المعجمية ، وسياقاتها ، والأيدولوجية وتطورها ، ويؤثرون الخطب السياسية بأنواعها ، ومنها الخطب القضائية ذات المستند السياسي والتي تسمح بكشف جوانب المجتمع ..

إلا أننا آثرنا اختيار هذه الكلمة البديعة للسيدة وزيرة الثقافة ، الدكتورة نجاح المطار ، لأنها أقرب إلى الأدب والبلاغة ، درسناها كأدب سياسي ، فركزنا على تحليل التراكيب ، والقضايا المشتركة ، والحقيقة والمجاز ، لأن هدفنا هو الإدلال البلاغي فيها ..

(٣) - يلاحظ هنا استعمال المصطلح العرب ، ربما لأنه ذو أثر مباشر في التلقي ، أي يؤثر في نفوس القراء ، السامعين ، والمهتمين بالأمر .. ولكن كان بالإمكان استعمال المصطلح العربي التداول في ذلك ، والذي له نفس الأثر ، وهو حسب معرفتي : الاستراتيجية يقال لها (خطة) ، والتكتيك يقال له (نهج) ، ثم تحرك دبلوماسي ، يقال له تحرك سياسي ، فاقتضى التنويه ..

(٤) و (٥) - يلاحظ أيضاً على هذه المقالة السياسية غلبة (الإنشاء) فيها ، بأوامره ، وطلباته ، على (الخبر) برده ، وتهويلاته ، والمقالة هنا ترسل وجداني ، مهموس في معايشة الصمود ؛ وليست أقيسة واستنتاجات ، وحججاً خطابية ، ويخدم بالتالي فن المقالة الحديث ..

(٦) - نشرت القصيدة في كراس وفد الشباب السوري إلى المهرجان ، ص ٤٨

وما بعدها ..

(٧) - ويمكن أن توضع النتيجة أيضاً في مطلع القصيدة ، كما في القصص الحكيم عن الحيوان ، أو عن بعض الحوادث المعبرة التي تحصل للإنسان ..

(٨) - ويقابل هذا الشكل الاستقرائي (شكل قياسي) ، حين يلجأ الشاعر إلى طرح مقدمات يرتب عليها نتيجة ، كأي قياس .. فمثلاً ، يتغنّى الشاعر بالشباب فيقول بأنه يمكنهم حمل السلاح ، ثم يؤكد ذلك ، وأن الحرب تتطلب البذل من كل مواطن ، وما دام أن الشباب هم عنوان المواطنة .. إذن الشباب سيحمل السلاح ، ويقاوم ويقاتل ويضحي الخ .. فإذا استعمل الشاعر مثل هذا التدليل ، فادلاله (قياسي) ..

(٩) - وفي نظرنا ، أن المعاني في معظم تراكيب القصيدة (أصلية) .. ولكن يمكن اعتبار بعض التراكيب ذات معانٍ (إضافية) ، مثل : - تولدون ولا تهزمون - والتي توحى بالدعاء ، والتمني ، والعشم .

(١٠) - وذلك لا يمنع أن (التركيب) هو في الأساس خبري تقريرى ، وليس إنشائياً في دعاء أو ما شابه . ناهيك بأن حالة (التمني) لغوياً تتطلب استعمال عسى ؛ وليت ، ولعل والآخرتان تعلمان عمل أن في المبتدأ وخبره ..

(١١) - ونحن نعرف الرمز بأنه تثبيت للواقع مع ملاحظة رموزه ، وفي كتابينا السابق الذكر توضيح حقيقة الإشارات ، والخصصة الإشارية عامة : علامياً ، ودلالياً ، وبلاغياً ، وفنياً ...

(١٢) - للتاريخ والذكرى ننوه بأن هذه الدراسة قدمت الى ندوة اللغة العربية ، التي أقامتها جامعة البصرة ، مطلع عام ١٩٨١ ، وقد نقحناها ، وعدلنا بعض هوامشها ، فاقترضى التنويه ...



الفصل الرابع

صَوْرُ الْبَيَانِ

(صور البيان) ، أو الصور البلاغية (١) ، طرائق متميزة من التعبير ،
أو كفيات لغوية ذات ملامح بارزة ، تكسب الكتابة الأدبية قوة أكثر ،
وروتقا أكثر ..

وقد درستها على مستوى جديد ، غير الذي كان لها في علوم البلاغة
العربية القديمة : المعاني ، والبيان والبديع .. هو مستوى الابداع ،
وفنيته ؛ وبذلك يكون ميدانها هو الميدان البلاغي الرحب الذي للإيجاد ،
والترتيب ، والتعبير كافة ..

هذا المستوى الواحد الذي نريد أن تدرس عليه (صور البيان) ،
هو مستوى صناعة أدبية ، أداتها (اللغة) مفرداتها ، وتراكيبها .. أما
مضامينها ، فهي كل ما يخص الأديب المبدع من (أفكار) ، ومشاعر ،
وطموحات ، وإرادات ..

مستوى هذه الصور البلاغية هو مستوى (توظيف) اللغة في غاية
الإدلال الآخسِن ، والكتابة الأجود .. بحيث أن تمثلنا لها اليوم هو
تمثل لثمرة إدلال أدبي ، هو حمل اللغة للمقاصد المختلفة ؛ ومن هنا
جعلناها : صور تعبير ، وصور تحسين ..

تصنيف حديث :

إن التصنيف الحديث الذي صنفنا إليه (صور البيان) ، رغم
أنه منحوت (٢) على التصنيف الغربية لها ، سواء القديمة التي لصور
الفاظ ، وصور فكر ؛ أو الحديثة ، والتي لصور الخيال ، والعاطفة ،
والمحاكمة الخ .. إلا أنه مستقل عنها ، تمام الاستقلال ، حرصت فيه
على (الأصالة) العربية ، وخصوصياتها في التعبير (٣) ، سواء في التركيب ،
أو التحسين ، أو لنقل في الإبلاغة : بلاغتها ، وأسلوبيتها ..

التقسيمات :

تقسم (صور البيان) الى قسمين : صور تعبير ، وصور تحسين ..
وصور التعبير : نحوية ، ووجدانية ، وفكرية ؛ وصور التحسين : معنوية ،
ولفظية ..

١ - القسم النحوي ، يضم (صور البناء) النحوية التالية :
الحذف ، والتقديم ، والتأخير ، والقصر ، والفصل ، والوصل ..

٢ - والقسم الوجداني ، يضم (الصور الوجدانية) التالية :
التعجب ، والتمني ، والدعاء ، والإلتفات ، والسخرية ..

٣ - والقسم الفكري ، يضم :

أ - الفكري العام ، ويدرس التشبيه ، والتمثيل ..

ب - الفكري والخيالي ، ويدرس الاستعارة ، والصورة الرمزية ،
والكناية ، وصور التحسين هي أما :

(صور تحسين) معنوية ، وتضم المطابقة ، والاعتراض ، والتقسيم ،
والإيجاز ، والإطناب ، والمساواة ، والاستطراد .

أو (صور تحسين) لفظية ، وتضم الجناس ، والسجع ، والتكرار ،
والترصيع ، والتضمن ، ولزوم ما لا يلزم ..

١ - الصور النحوية ، أو صور البناء

ليس للاسم مزية على الفعل في اللغة العربية ، اللهم إلا المزية الذاتية أنه اسم . . ولذلك يمكن في اللغة العربية الابتداء بالاسم ، والتأثير بواسطته على المتلقي ؛ كما يمكن الابتداء بالفعل ، والتأثير بواسطته على المتلقي أيضاً . .

لقد سهلت الحياة العربية (ذرائعية) اللغة ، فسهلت الاستعمال اللغوي لكل من الاسم ، والفعل . . كما سهلت الإ بلاغية (٤) بكتا الجملتين ، الاسمية والفعلية ؛ ومن هنا تمتع كل من الاسم ، والفعل عندنا بقيمته اللغوية ، والبلاغية . . في حين أن (الفعل) عند الغربيين مجرد عنصر محمولي ، لا يصح الابتداء به قط (٥) إلا مصدرياً . .

واللغة العربية لا تلتزم جملة واحدة ، أو لنقل لا يلتزم بنية واحدة تركيب الجمل ، هي مثلاً بنية : (فاعل - فعل - مفعول به) التي يلتزمها الغربيون ؛ فهذه (البنية) عندنا تشكل ما يسمى بجملة اسمية خبرها فعل ، أي : (اسم - فعل - فاعل - متعلقات) ، والتي هي شكل من أشكال الجملة الاسمية : (مبتدأ - خبر) ، وأشكال تركيبها .

وأكبر دليل على رسوخ التركيبين المرئيين اللذين للجملة الاسمية ، والجملة الفعلية في البيان العربي ، هو أن لكل منهما (صور بناء) نحوية ، بلاغية ، راسخة الجذور في اللغة ، ابلاغيتها وشعريتها ، ، مثل : الحذف ، والتقديم والتأخير ، والقصر ؛ ناهيك بتأثرهما كليهما بالفصل ، والوصل .

أصلائية وذرائعية :

(الجملة الاسمية) تبدأ بالاسم ، فتسند إليه اسماً آخر ، أو فعلاً ، أو صفة ، وتفيد ثبوت شيء لشيء ، فهي إذن عماد (التقرير) في الإثبات والنفي . .

و (الجملة الفعلية) تبدأ ، بالفعل ، فتسند إلى الفاعل الذي قام بالفعل ، وتفيد بالتالي (حدوث فعل) في زمن معين ، أي حصوله في الماضي ، أو الحاضر ، أو المستقبل ..

ولكن ابلاغياً ، وشعرياً ، أي تعبيراً ، وبلاغة انهما متساويتان ، وتمكسان نفس المرونة في الاستعمال (٦) ، أن حمل المقاصد ، أو تحسين القول فيها ..

وكان المرحوم (زكي الارسوزي) يقول أن (الجملة الفعلية) هي الأصل (٧)؛ فتركيب الكلام العربي في نظره يبدأ بالفعل ، ثم يأتي الفاعل ، والمحقات المتممة للمعنى ، في حين أن اللغات الأجنبية ، كالفرنسية مثلاً ، فإن (التركيب) فيها يبدأ بالفاعل ، ثم يلحقه بالفعل ، وهكذا دواليك ..

ويقدم زكي الأرسوزي تعليلاً لذلك (٨) .. هو أن اللسان العربي لسان بدئي ، نشأ مع يقظة الحياة على (المعنى) ، فسجل حركات الفعل ؛ في حين أن اللغات الأخرى حديثة ، وتحمل طابع المنطق ، فتهتم بالموضوع ، أي الفاعل الذي يبدأ الجملة عندهم ..

إلا أننا نعتقد أن القطع بأن اللغة العربية تبدأ ، أو أيضاً كانت بدأت منذ نشأتها بالفعل ، هو أمر لا دليل عليه ، وغير عملي .. والأصح في نظرنا ، اعتبار الجملتين الأسمية والفعلية ، مظاهر بلاغية مرنة ، تستند إلى أسلوبية ذرائعية واحدة تتفاعل مع الحياة ، تتأثر بها ، وتؤثر فيها (٩) ..

١ - الحذف :

و (الحذف) صورة بناء نحوية ، تؤثر في عبارات الكلام ، وتكسب المقاصد فيها معاني إضافية ، تعمل على التوظيف الشعري للغة ، أي تحسينها ..

و (الحذف) يشمل المفردات ، كما أنه يشمل الجمل ، وشبه الجمل ، ولا يؤثر في الإسناد ، وإنما هو يفيد تأكيد معنى ، أو لفت النظر إلى آخر ، أو الاختصار ؛ وندرس فيما يلي : أ - حذف المسند إليه ، ب - حذف المسند ، ج - حذف المتعلقات ..

أ - حذف المسند اليه المبتدأ :

يحذف (المبتدأ) في الغالب للاختصار ، نحو ما أدراك ما هيه ؟! .
نار حامية - ، القارعة ، آية ١١ .

أو أيضاً تحاشياً للإطالة ، نحو :

قال لي كيف أنت قلت عليل سهر دائم وحزن طويل

فحذف (أنا) عليل ، و (حالي) سهر دائم وحزن طويل ..

أو تشويقاً ، نحو قول (محمد عمران) في جسده المنسكب في الأعياد:

- على الشجر يسيل / وفي الطرقات / يتغلغل في الحصى / ويدخل
نوافذ الريح (١٠) . - فحذف (هو) يسيل على الشجر ، و (هو)
يتغلغل في الحصى ، و (هو) يدخل نوافذ الريح .. والحذف هنا
تشويقاً ليسيل ، يتغلغل الخ ..

ب - حذف المسند ، الخبر أو الفعل :

في الجملة الاسمية يحذف (الخبر) تحاشياً للإطالة ، نحو قول
الشاعر :

نحن بما عندنا ، وأنت بما عندك راضٍ ، والرأي مختلف
حذف (راضون) خشية الإطالة ..

وفي الجملة الفعلية يحذف الفعل بعد (لو) ، والتي لا تدخل إلا
على الأفعال، نحو : - لو ذات سوار لطمنتي - ، حذف (لو) لطمنتي الخ ..

وفي المثال السابق : - على الشجر يسيل / و في الطرقات . -
حذف (يسيل) في الطرقات ، تشويقاً الى إتمام المشهد ..

ج - حذف المفعول :

(المفعول به) هو ما يقع عليه الفعل ، ويحذف إذا كان القصد إسناد
الفعل الى الفاعل ، دون التنويه بتعلقه بمفعول ، نحو : - وإنه هو الذي
أضحك وأبكى ، وأنه هو الذي أمات وأحيا - النجم ، آية ٤٣ و ٤٤ ؛

وهذا الشكل من الحذف الشائع اليوم ؛ وعادة بعد فعل المشيئة الشرطي يحذف المفعول ، نحو : - فمن شاء فليؤمن ، ومن شاء فليكفر . - الكهف ، آية ٢٩ ، أي من شاء الإيمان فليؤمن ..

٢ - التقديم والتأخير :

الأصل في الجملة الاسمية تقديم مبتدأ ، وتأخير الخبر ، كما أن الأصل في الجملة الفعلية تأخير الفاعل عن الفعل ، وتأخير المفعول به والمتعلقات عنهما ..

وفي الأساس ، التقديم والتأخير يوجهان المعنى اتجاه الاهتمام المطلوب ، ويعطيان بالتالي قيمة تعبيرية خاصة لهذه العناصر المختلفة ..

وندرس تباعاً ، أحوال ، آ - تقديم المسند إليه ، ب - تقديم المسند ، ج - تقديم المفعولات .. منوهين بأن (الاسم) في اللغة العربية يسند إليه ، ويسند ؛ و (الفعل) يسند ، ولا يسند إليه ، لأنه يحتاج إلى فاعل ؛ و (الحرف) لا يسند ، ولا يسند إليه لأنه لا يدل على ما يصح أن ينسب إليه حكم ..

آ - تقديم المسند إليه ، المبتدأ :

يقدم المسند إليه ، أي (المبتدأ) في الجملة الاسمية ، لكون ذكره أهم ، وبالتالي لتمكينه في ذهن المتلقي ، أو السامع .. وهو في ذلك موافق للأصل النحوي المتوارث ، والمتعارف عليه في تركيبه الكلام ..

مثال ذلك قول (محمد عمران) :

- الشوارع عصافير من طفولة / الشرفات وجوه من أفكار / البيوت سلاحف من فضة (١١) - .

حيث إسناد الاسم الى الاسم ؛ ومثله قوله :

- الوقت ضيق / الخطى مقفلة / الأفق منحني / الوقت مائل / جسد الأشياء سائل (١٢) . - حيث إسناد الصفة الى الاسم ..

وأما إذا كان المسند فعلاً ، أي (الخبر) جملة فعلية ، فتقديم المبتدأ يكون للتقوية ، سواء كان المبتدأ معرفة ، أو نكرة ..

- مثل المسند إليه المعرفة ، قول (خيري عبد ربه) :
- جراحك تكبر حتى حدود الأصابع ، حتى حدود البكاء (١٣) - .
ومثل المسند إليه النكرة ، قول (شوقي بغدادي) :
- صوت بحجم فمي / لا يرهق الأذن (١٤) . - .



ويقدم كل من (مثل) ، أو (غير) كمسند إليه ، إذا أريد بمها الكناية ؛ ويكون التقديم لتقوية الحكم ، نحو قول المتنبي يعزي عضد الدولة :

مثلك يشني الحزن عن صوبه ويسترد الدمع عن غربه
أو قوله أيضاً :

غيري بأكثر هذا الناس ينخدع إن قاتلوا جبنوا أو حدثوا شجعوا
كما تقدم أدوات العموم العموم (كل) ، و (جميع) وتكون متقدمة على النفي ، نحو :

قد أصبحت أم الخيار تدعي علي ديناً ، كله لم أصنع
وإذا وقعت أداة العموم بعد النفي ، أفاد الكلام ثبوت الحكم لبعض الأفراد نحو ، نحو :

ما كل ما يتمنى المرء يدركه تجري الرياح بما لا تشتهي السفن

ب - تقديم المسند ، الخبر :

- ويكون للتقوية ، وخاصة مع الصفات ، نحو قول (محمد عمران) :
- منسكب جسدي / ملء هذه الأعياد الصامتة (١٥) . - .
أو قوله : - رخوة هي الجسور / لزجة هي الطريق (١٦) . - .

ويمكن أيضاً ، اعتبار تقديم الخبر المستتر متعلق شبه الجملة تقوية ، واحتفاء ، نحو قول محمد عمران أيضاً : - لهيلين وجه فراشة / أحرقه وأذرو رماده كلمات (١٧) . . .

ومثله الاهتمام بالمسند ، في الاستفهام بالهمزة ، نحو : - أراغب أنت عن آلهتي يا إبراهيم ؟ . - ، مريم ، آية ٤٦ . أو قول الشاعر :
أعندي وقد مارست كل خفية يصدق واشر أو يخيب سائل

ويقدم (المسند) أيضاً للتشويق بالمسند إليه المتأخر ، نحو : -
منهومان لا يشبعان : طالب علم وطالب مال . - ، أو قول الشاعر :
ثلاثة تشرق الدنيا ببهجتها شمس الضحى وأبو إسحاق والقمر



وهناك أيضاً تقديم الممولات ، مثل المفعول على الفاعل ، والظرف والحال والاستثناء على الفاعل أيضاً . . وهي مطردة اليوم ، والأمثلة متنوعة ، وكثيرة ؛ ولا تخرج عن هذه المعاني ، والتي لا بد من مراعاتها ، أو تفسد العبارة بها (١٨) . .

٣ - القصر :

و (القصر) صورة بناء نحوية تفيد تخصيص أمر بآخر ؛ وهو نوعان : قصر صفة على موصوف ، وقصر موصوف على صفة . . وله حالات عدة ، منها : تقديم ما حقه التأخير ، أو النفي والاستثناء ، أو العطف بلا ، وبل ، ولكن ، أو استعمالات أنما (١٩) . .

أ - تقديم ما حقه التأخير :

وقد ذهب عبد القاهر الجرجاني الى أن المسند إليه ، المضمرة أو المظهر ، المتقدم على الخبر الفعلي ، كما رأينا ، إذا وقع بعد أداة النفي أفاد (التخصيص) قطعاً ؛ نحو : - ما زيد عرف - ، للمعرفة و : - ما رجل عرف - ، للنكرة . .

ولكن إذا جاء النفي بعد المسند إليه أفاد (التقوية) ، نحو : - زيد
ما عرف - ، للمعرفة ، و : - رجل ما عرف - ، للنكرة .. ثم تحدث
عن تقديم على نية التأخير ، وتقديم لا على نية التأخير ..

ب - النفي والاستثناء :

وطريق النفي والاستثناء هو استعمال (ما و إلا) ، ويدخل (٢٠)
على الجملتين الاسمية والفعلية ، نحو : - ما الحياة الدنيا إلا متاع - ؛
أو صيغة : - ما جاءني إلا زيد - .

ولا يجوز أن يجمع مع هذه الصيغة (لا) العاطفة ، أي كما في : -
ما جاءني إلا زيد ، لا عمرو . - ؛ ويعادل (إلا) في الحكم (غير) ، نحو :
- ما جاءني غير زيد - ، ولا يجوز : - ما جاءني غير زيد ، لا عمرو - ..

ج - العطف بلا ، وبل ، ولكن :

و (القصر) يصيب ما قبل (لا) ، أي المعطوف عليه ، نحو قول
ابن الرومي :

متز عطفاه عند الحمد يسمعه من هزة المجد ، لامن هزة الطرب

وعند استعمال (لا) يفهم من (العطف) الإثبات أولاً ، ثم النفي ،
نحو : - خالد شجاع لا جبان - ، وهو قصر موصوف على صفة ؛ أو
- خالد شجاع لا فريد - ، وهو قصر صفة على موصوف ..

في حين أن المقصور عليه مع (بل ، ولكن) هو ما بعدهما ، نحو
قول ابن المعتز :

ليس التعجب من مواهب ماله بل من سلامتها الى أوقاتها

أو قول عروة بن الورد :

وما شاب رأسي من سنين تتابعت عليّ ولكن شيبتي الوقائع

وعند استعمال (لا و لكن) يفهم من العطف النفي أولاً ، ثم
الإثبات ، نحو : - ما خالد جبان بل شجاع ، أو لكن شجاع .. - ..

د - أنما :

وتستعمل (أنما) في حكم معلوم ، لا يجهله أحد .. وتسمح بالتالي بالتعريض (٢١) ؛ وأسلوب (القصر) بإنما أسلوب (تقرير) ، وإثبات .. وتفيد (إنما) القصر ، لأنها تتضمن النفي والاستثناء (ما وإلا) ؛ نحو : - إنما المؤمنون أخوة - ، الحجرات ، آية ١٠ . وهذا رأي النحاة الذين يعتبرون (إنما) لإثبات ما بعدها ، ونفي ما سواه ، نحو : - إنما خالد شجاع - ، يعني ما خالد إلا شجاع ، حيث قصر الموصوف (خالد) على صفة (شجاع) ...

و (القصر بإنما) له مزية على العطف بلا ، وبل ، ولكن ، في أنه يفهم منه الحكمان : المثبت ، والنفي معاً .. نحو : - إنما أحمد جواد - ، والذي يدل على إثبات الكرم لأحمد ، ونفي ما عداه ..

٤ - الفصل والوصل :

(الفصل والوصل) صورتان للبناء ، نحويتان وتقومان على استعمال (الواو) العاطفة .. وذلك لأن (الواو) وحدها تفيد معنى (الربط) بين المتعاطفين ، وتشرك ما بعدها ، في الحكم لما قبلها ..

في حين تفيد (ثم) الترتيب مع التراخي ، و (الفاء) الترتيب مع التعقيب ، و (أو) التردد بين أمرين ، أو شيئين .. ناهيك ب (لا) ، وبل ، ولكن) ، والتي تفيد (العطف والقصر) ، في الإثبات والنفي ..

وكان عبد القاهر الجرجاني درس الفصل والوصل ابتداءً من المفردات (٢٢) ، حيث اعتبر الكلام عن (المفرد) مقدمة للحديث عن (الجملة) .. في حين ذهب آخرون إلى أن الفصل والوصل يتعلقان بالربط بين الجمل ، حيث تتعدد أشكالهما ؛ وفي رأي القزويني أن (الوصل) عطف جملة على أخرى ، و (الفصل) ترك هذا العطف (٢٣) ...

إلا أننا نؤثر اليوم بحث أمور (الفصل والوصل) في المفردات ،
والجمل كليهما .. كي ينتبه أرباب القلم الى قيمة كل منهما ، ليس فقط
بين الجمل ، وإنما أيضاً بين (المفردات) ، ولذلك نبدأ بدراسة :

آ - الفصل والوصل في المفردات :

إن وجود (التناسب) بين (المفردات) هو الذي يحدد الفصل
والوصل بين المفردات ؛ نحو - آمن الرسول بما أنزل إليه من ربه ،
والمؤمنون كل آمن بالله ، وملأته ، وكتبه ، ورسله - ، البقرة ، آية ٣٨٥ .

ومن هذا القبيل (تعداد الحصر) ، نحو المتنبي :
الخيـل والليـل والبيـداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس واللقم
حيث التناسب بين المفردات ، والتجانس في أحوال الإسناد ،
والإعراب ..

وهناك أيضاً (تعداد الأجزاء) ، نحو قول محمد عمران :
- لهيلين رأس وقدمان / وخاصة وليس لها جسد (٢٤) . - ..
حيث هذا التناسب في المعنى ، والتجانس في الإسناد ؛ ثم في القسم
الآخر عطف جملة (وليس لها جسد) ، إذ ليس تعمل عمل كان الناقصة ،
وتفيد النفي في إطار ما هو ..

ب - الفصل والوصل بين الجمل :

والقاعدة في (الفصل والوصل) بين (الجمل) ، أنه إذا وجد انقطاع
في الحديث ، بسبب اختلاف جملتين في المعنى ، أو أيضاً بسبب تباينهما
خبراً ، وإنشاءً ، وجب (الفصل) ..

ويعتبر (التوكيد) ، وأيضاً (الاستثناء) فصلاً .. التوكيد
يفيد توظيف الانتقطاع في غاية إبراز اتصالية الحديث ؛ نحو : - فمهل
الكافرين ، أمهلهم رويداً - ، الطلاق ، آية ٩ . والآية الثانية فيها تباين
الخبرية ، والإنشائية ..

في حين يفيد (الاستثناء) توظيف كل من الانقطاع ، والاتصال ..
(الأول) في دفع توهم العطف في القول ، أو المظنون ، وما شابه ، نحو :
يقولون اني احمل الضيم عندهم أعوذ بربي أن يضام نظيري

حيث فصل (أعوذ بربي ..) لدفع توهم العطف ، أي توظيف
الانقطاع ، أو :

وتظن سملى أنني أبغي لها بدلاء ، أراها في الظلام تهيم

فصل (وأراها ..) لدفع توهم العطف أيضاً ، أي توظيف الانقطاع
أيضاً ..

و (الثاني) حين تقع الجملة الثانية ، كجواب لسؤال تثيره الجملة
الأولى ، فتوحي بالاتصال ، نحو : - وما أبريء نفسي ، إن النفس لأماراة
بالسوء - ، يوسف آية ٥٣ ؛ حيث توظيف الاتصال ، في اتجاه
تأكيد المعنى ..



وقد نقل البهاء السبكي ، في عروس الأفراح (٢٥) ، جواز عطف
(الانشاء) على الخبر ، قال : - واعلم أن الخبر والإنشاء المتمحظين
لا يعطف أحدهما على الآخر ، فيجب (الفصل) بلاغة ، وأما ، لفة ،
فاختلفوا فيه ، فالجمهور على أنه لا يجوز ، واختاره ابن عصفور في شرح
الإيضاح ، وابن مالك في باب المفعول معه ، وشرح التسهيل ، وجوزده
الصفار وطائفة ، ونقل الشيخ أبو حيان عن سيبويه جواز عطف المختلفين
بالاستفهام والخبر ، مثل : - هذا زيد ومن عمرو ؟ .. - ..

ونظراً لأهمية (الفصل والوصل) ، كصورتين نحويتين للبناء الأدبي ،
يستهلكهما الأدباء اليوم استهلاكاً ، نحلل فيما يلي مثالين حديثين ..

يقول (شوقي بغدادي) : - أمسكت الأزميل وصممت / ولكن
الحجر تأبى / لكنني حين شددت عليه / بأظفاري لان ولبتى / جرحت
الكف ولكنني أحسست ألماً عذباً / باركت بداميتين الخلق / وصرت
بلونهما رباً (٢٧) .. -

هذه الجمل كلها (خبرية) ، وكلها متناسبة ، ومع ذلك بعضها موصول ببعض ، والبعض الآخر مفصول .. والملاحظ إذن :

أولاً - إن أزمنة الأفعال لم تتبدل ، بل ظلت بصيغة الماضي ، سواء تحدث الشاعر عن نفسه : (أمسكت ، صممت ، جرحت ، أحسست ، باركت) .. أو تحدث عن الحجر : (تأبى ، لان ، لبى ..) ..

ثانياً - الانقطاع الأول جاء استثنافاً مع توكيد ، ف (شددت عليه ..) تعادل (أمسكت وصممت) .. والانقطاع الثاني ، والثالث هو بسبب التباين الصريح في المعنى : (جرحت الكف .. باركت الخلق ..) ..

ثالثاً - الفصل إذن هو للتوظيف .. ولكن أليس هذا (التوظيف) هو أيضاً بسبب (السردية) ، وعلى الخصوص مفزاها ؟! أظن ذلك !! .

ويقول (محمد عمران) :

- هيلين التي ترفض التشوّه تهديم / تحمل أنقاضها تأتي إليّ /
ثلاثة أنقاض : الملاحه ، هيلين وأنا / من بيني الآخر ؟ .. / ثلاث حفر من يردمها (١٨) ؟! - ..

هذه الجمل بعضها (خبري) ، مثل : هيلين تهديم ، تحمل أنقاضها ، تأتي إليّ .. وبعضها إنشائي ، مثل : من بيني الآخر ؟ . من يردمها ؟! . في حين أن الأفعال كلها بصيغة المضارع .. وإذن ،

أولاً - الفصل حاصل لكونها متباينة في مدلولاتها ، وتراكيبها ، مختلفة فيما بينها خبراً إنشائياً ، أي بين التقرير السردى ، والاستفهام .

ثانياً - ولكن ألا نلاحظ أن (ثلاث حفر ..) هي توكيد يكاد يكون حرفياً لـ (ثلاثة أنقاض ..) راح الشاعر يطابق فيها بين ، يبنى ، ويردم ؟! .

ثالثاً - لا استئناف هنا ، وإنما (توظيف) للمشهدية بكاملها ، خبرها ، وإنشائها ؛ وهو سبب (التوازي) الذي بينها ، وجمله القصيرة المعبرة ..

وأخيراً ، الفصل والوصل اللذين ظهرا على (التعداد) : - ثلاثة أنقاض : الملاحه ، هيلين وأنا - ، فهما أيضاً لتوظيف المشهدية ، وإبرازها ..

٢ - الصور الوجدانية ، أو صور العاطفة

وتضم ، التعجب ، والتمني ، والدعاء ، والالتفاف ، والسخرية ..

١ - التعجب :

و (التعجب) صورة وجدانية، من صور التعبير .. ويقول الخضري يعرف التعجب : - هو انفعال في النفس عند شعورها بما خفي سببه (٢٨) . - ؛ ثم يضيف أنه لا يطلق على الله تعالى ، وإن ما ورد منه في الشرع مصروف الى المخاطبين ، أو يراد منه لازمه ..

إن (التعجب) طبيعي في الإنسان ، ويفيد البرح ، أو التنديد ، أو الاستفهام ؛ لأنه صدى عاطفي للانفعال بشيء ، والدهشة له .. وبذلك هو ينتمي الى نظام العاطفة ، والانفعال أكيّر من انتماؤه الى نظام العقل ، والتفكير ، واللذين مع ذلك يدخلان فيه ، ويؤثران عليه ..

وعادة ، هو يرد بصيغة عجي ، وياعجباً ، مع التقرير ، أو الاستفهام ، كما في المثالين التاليين ؛ يقول (عدنان مردم بك) متعجباً مع التقرير :

عجبي للشمس مما سطرت حينما جدّت بين واغتراب

ويقول (أمين نخله) مع الاستفهام :

يا عجباً .. عمري أذى كله وكيف لم أهدم ، ولم أهرم ؟ .

ويقول (جعفر ماجد) مع الاستفهام ، ثم الترسل :

عجباً لهذا الدهر كيف يصرف مهما عرفتكم حكمه لم تعرفوا
ما أقصر الأعمار حتى تشتري ويسومها بالبخس من لا ينصف

وفي المثال الأخير نلاحظ أيضاً صيغة (ما أقصر) ، وهي أيضاً

للتعجب ..

فقد نص (ابن مالك) على صيغتين نحويتين للتعجب ، الأولى :
(ما أفعله) ، والثانية : (أفعل به) ، نحو : - ما أحسن زيداً ، وما أوفى
خليلنا ، وأحسن بالزبدن ، وأصدق بهما (٢٩) . . .

وقد علق الخضري ، في حاشيته على قول ابن عقيل شارح لامية
ابن مالك ، بأن للتعجب صيغتين : - أي المبوب لهما عند النحاة ، وإلا
فله صيغ كثيرة ، لم يبوب لها ، نحو كيف تكفرون بالله ، وسبحان الله ،
ولله دره فارساً ، وغير ذلك (٣٠) . . .



ومن الأمثلة القديمة على (ما أفعله) ، قول البهاء زهير :

يا من لعبت به شمول ما ألطف هذه الشمائل
نشوان يهزّه دلال كالقصن مع النسيم مائل

ومن الأمثلة الحديثة عليها ، قول علي الناصر :

- ما أجملك أيتها القبور / ما أبهاك أيتها الصلبان / ما ألك أيتها
الأشباح / ما أحلاك أيتها الأكفان / أي عطر يفوح منك أيتها المدافن /
ما هذا التعبير الذي يسكرني (٣١) . . . حيث يمكن أيضاً اعتبار
الاستفهامات الأخيرة للتعجب أيضاً . .

ويقول (عبدربه غناي) في دمشق (٣٢) ، مستعملاً صيغة أفعل به :
أعظم بتاريخها ، أكرم بقائدها ، أفخر بموقفها ، أصدق بأهلها
. . الخ . .

ولا بد اليوم من مطالعة دراسات النحاة في ذلك ؛ إذ يجوز عندهم
أيضاً أن تبني صيغة للتعجب من الفعل الثلاثي ، ثم تفيد المدح أو الذم ،
وتقاس على نعم ، وبئس ، نحو : شرف الرجل زيد ، ولؤم الرجل عمرو ،
أي ما أشرف زيداً ، وما الأم عمراً . .

٢ - التمني :

و (التمني) صورة وجدانية ، هي من حيث مضمونها (طلب) لأمر محبوب ... وقديماً ، كانوا يقولون ، إذا كان هذا الأمر المحبوب لا يرجى حصوله ، سمي الطلب : (تمنياً) وإذا كان يرجى حصوله ، سمي : (ترجياً) ..

وفي شرح ابن عقيل : - . ليت للتمني ، ولعل للترجي ، والاشفاق ؛ والفرق بين (الترجي) ، و (التمني) ، إن التمني يكون في الممكن ، نحو : - ليت زيداً قائم - ، وفي غير الممكن ، نحو : - ليت الشباب يعود يوماً... ؛ وأن (الترجي) لا يكون إلا في الممكن ، فلا يقال : لعل الشباب يعود ... والفرق بين (الترجي) ، و (الاشفاق) ، إن الترجي يكون في المحبوب ، نحو : - لعل الله يرحمنا - ، والاشفاق في المكروه ، نحو : - لعل العدو يتحرك - الخ (٢٢) ..

وهذا معناه أن (ليت) هي أداة التمني ، و (لعل) هي أداة الترجي .. ولكن يرد (التمني) أيضاً بعد صيغة تمنيت ، أو أتمنى لو ، أو صيغة الاستفهام مع لو ، أو صيغة الاستفهام بهل ، ومتى ..

ومن الأسئلة الحديثة على استعمال أتمنى مع لو ، قول سليمان عواد :

- كم أتمنى / لو أنني أعيش عمر الزهرة / التي لم تزودها الحياة / بعقل يفكر / وقلب تتماوج حناياه / كل اهتزازات العالم / ودفع أنفاسه (٢٤) ..



ومن استعمالات (ليت) مع صيغة أرجي ، قول محمد مهدي الجواهري :

يا نديمي لم يبق لي ما أرجي	غير ليت ، وليت زرع بصخر
ليت أني لبربر أو لزنج	أفغنى شجونهم طول عمري
أترضاهم بدفٍ وصنج	أتراني كنت انتبذت بقفري
أو تجولت مثل واو لعمر	لست أدري ، ولا المنجم يدري (٢٥)

ومن استعمالات (هل) ، مع النص على الرجاء قول عبد الرحيم
الحصني :

— قولني بربك أينما نسي المودة والوفاء ..
هل لي إذا رمت الجواب على سؤالي من رجاء (٢٦) —

ومن استعمالات (لو) بعد استفهام ، قول عزيزة هارون :
— يامطر الحب / تعبت أنا في صحراء العمر / ماذا في الأمر ؟ /
لو غبت بجرح الليل / وشربت الويل / وكسرت ضلوعي فوق الصخر /
ماذا في الأمر (٢٧) . . —

المعنى هنا ليتني أغيب ، وأفنى ، وتنكسر ضلوعي .. ومن
استعمالات (متى) بمعنى التمني ، قول عزيزة هارون ، أيضاً في نفس
القصيدة :

— أواه متى أشعر أني / دمع في الأجفان المقروحة / ومتى أشعر أني /
جرح في الأعماق المجروحة / ومتى أشعر أني / نبض في قلب الشعر (٢٨) . . —
بمعنى : ليتني الدمع في جفن المقروح ، والجرح في قلب المجروح ،
والنبض في كل حساسية شعرية ... مما يعكس الذوبان الكوني ،
والتعاطف الوجودي كافة ..

٣ - الدعاء

و (الدعاء) صورة وجدانية ، صيغتها الأمر أو النهي ، أي أفعل كذا ، أو ليكن كذا ، ولا تفعل كذا ، أو لا يكن كذا ..

إنه طلب فعل ، أو طلب كفٍ عن فعل ، يوجهه عادة من هو أدنى لمن هو أعلى .. ٢ - فإذا وجهه الى الله تعالى ، يكون (صلاة) ، وإبتهاالا ؛ نحو قوله تعالى : - اهدنا الصراط المستقيم - ، الفاتحة .

ب - وإذا وجه الى الملك ، أو الأمير يكون (تودداً) ، ورجاء ؛

نحو قول المتنبي لسيف الدولة :

أخا الجود أعط الناس مائنت مالك ولا تعطين الناس ما أنا قائل

أو قول المسلم بن الوليد للرشيد :

لا يعدمك حمى الإسلام من ملك أقمت قلته من بعد تأويد

ج - وإذا صدر من الندب إلى الندب ، سمي (التماساً) ؛

نحو قول امرئ القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

أو قول أحمد شوقي :

قم ناج جلق وانشد رسم من بلونا

مشت على الرسم أحداث وأزمان

* * *

ومن الأمثلة الحديثة التي ورد فيها (دعوت) ، قول محمد جنيدي :

دعوتك اللهم ، عل الدعاء يكشفعني بعض هذا البلاء (٢٩)

و (عل) ترخيم لعل للترجي ، أي دعوتك وأترجي أن يكشف دعائي
البلاء ... ومن الأمثلة التي وردت فيها (لعل) بعد النص على الصلاة ،
قول مصطفى بدوي :

ورحت أصلي ، أصلي أرش التعاويد فوق الحصى
لعل السبيل اليك تلين وينبض بالحلب قلب الصفا (٤٠)

فالترجي في هذه القصيدة عن (القدس) هو نتيجة الصعوبات التي
في الحصول على المطلوب .. وقد قرنه الشاعر بالصلاة ، ورش التعاويد
على الحصى ..

و (التوسل) نوع من الدعاء ، وعادة ينص عليه ، كقول سليمان
عواد :

— أيتها النيران النائرة / أنطفئي في قلبي الى الأبد / اتركيني /
كومة من ثلج / تمثالا من رماد / أيتها النيران المجنونة في قلبي / أتوسل
إليك أن تنطفئي / أن تنطفئي (٤١) . — ..

٤ - الالتفات

(الالتفات) صورة وجدانية ، هي توظيف خاص للمفوضات الحديث ، يفسح المجال لتجلي ذات المتكلم ، وحضوريته ، وأيضاً ذوات المتلقين ، وحضوريتهم .. كما يسمح بتوظيف (الخبر) ، ومقاصده ، ومنها الكلام في الغيبة ، أو أيضاً (الإنشاء) ، ومقاصده ، ومنها المخاطبة المباشرة للمتلقين ، بكل لونيّات بواعثها وغاياتها ..

ومن هنا لاحظ النقاد ، والبلاغيون أنه - ... أسلوب لتطرية نشاط السامع - ، كما يقول الزمخشري (٤٢) ، أو أنه - ينطوي على معان .. وفائدة اقتضته - كما يقول ابن الأثير (٤٢) .. في حين ذهب حازم القرطاجي المتوفي عام ٦٨٤ هـ . الى أنه تلاعب المتكلم بالضمير ، فتارة يجعله ياءً ، وتارة كافاً ، أو فاءً ، أو هاءً . . ومن المستحسن اثبات كلام حازم القرطاجي ، قال :

- وهم يسأمون الاستمرار على ضمير متكلم ، أو ضمير مخاطب ، فينتقلون من الخطات الى الغيبة ، وكذلك يتلاعب المتكلم بضميره ، فتارة يجعله ياء على جهة الإخبار عن نفسه ، وتارة يجعله كافاً أو تاءً فيجعل نفسه مخاطباً ، وتارة يجعله هاء فيقيم نفسه مقام الغائب ؛ فذلك كان الكلام المتوالي فيه ضمير متكلم ، أو مخاطب لا يستطاب ، وإنما يحسن الانتقال من بعضها الى بعض (٤٤) . . -



ومن هنا ما يذهب إليه البلاغيون من اعتبار (الالتفات) تارة من علم المعاني ، والتصرف بظاهر الحال ، وتارة من البديع ، والمحسنات .. ونريد اليوم أن نعتبره صورة وجدانية ، في (توظيف) الإدلال ، أو لنقل في توظيف الخبر ، والإنشاء ، لخدمة الإدلال ، وفنيته ..

وقد روى صاحب الصناعتين (٤٥) ، أن الأصمعي المتوفي عام ٢١٧ هـ .
سأل بعض من كان يتحدث إليهم : - أتعرف التفاتات جرير ؟ - ، فقال
له : - فما هي ؟ - ، قال :

أتنسى إذ تودعنا سليمى يعود بشامة ، سقي البشام

الأتراه مقبلاً على شعره ، ثم التفت الى البشام فدعا له ، وقوله :
طرب الحمام بذى الأراك فشاقتني لا زلت في غلل وأيك ناضر
فالتفت الى الحمام ، ودعا له ..

ومن أمثلة الانصراف من (معنى) إلى آخر في الالتفات ، قول
الرماح بن ميادة :

فلا صدقه يبدو ، وفي اليأس راحة
ولا ودّه يصفو لنا ومكارمه
ومنها قول علي كنعان ، يوضح حاله :

- والنائمون على الحرير / أسماهم شعر/ ولكن ليس من شعري/
فذكرى لعنة ملء القصور / أسماهم زجل يموت/ إذا تعرض للضياء (٤٦) .
حيث الانصراف الى تبيان الحال ، ودرء الشبهة عن النفس ..

ومن أمثلة (الالتفات) التي ظهر فيها التصرف بصيغ الخبر ،
والإنشاء ، قول محمد مهدي الجواهري :

يا نديمي أن الدجى وضحا	والهزار الغافي هناك صحا
يا نديمي .. وصب لي قدحا	المس الحزن فيه ، والفرحا
يا نديمي .. وصب لي قدحا	وأعزني حديثك المرحا
يا نديمي ، وأمس راد الضحى	قلت لي قول مشفق نصحا
ما علينا أبارح سنحاً	أم سنيح بقفره برحا (٤٧)

حيث تتشابك الجمل الخبرية ، والجمل الإنشائية ، والانصراف
من الأخبار الى الطلب : الدجى وضح ، والهزار صحا ، قلت لي أمس
قول مشفق ... وفي المقابل : صب لي قدحا .. وأعزني حديثك المرح ،
مما يوضح حال المتكلم والمخاطب كليهما ..

٥ - السخرية

(السخرية) صورة وجدانية ، في قول النقيض عبر قول الواقع ، انتقاداً ، أو استهزاء ؛ فهي تظاهر بالجد ، في قول يقصد عكس مدلوله .. ولذلك هي بالعادة ، تركز الى الحقد ، والتمرد ، أو أيضاً الغمز ، والتعريض ، فتبدو أحياناً في لبوس قاتمة ، مريرة ، نحو قول إعرابية تحت قومها على الثأر :

إن أنتم لم تطلبوا بأخيكم فذروا السلاح ووحشوا بالأبرق
وخذوا المكاحل والمجاسد والبسوا نقب النساء ، فبئس رهط المرهق

حيث طلب ترك السلاح ، وارتداء نقب النساء والتزين بزینتها .. هو جد ، ولكن يراد منه التعرض بنقيضه ، أي عدم ترك السلاح ، وبالتالي الأخذ بالثأر ؛ أو فهم كالنساء ، أو أخرى حالاً ..

ومن ذلك أيضاً ، قول إبراهيم الجرادي :

- عبرنا وقف خط النار / لكن يا أحبائي / الى الخلف ، الى الخلف (٤٨) . . -

هذه الصورة الساخرة هي بالاحرى انتقاد للحال عن طريق تقرير عبور الى الخلف . ناهيك بالتحريف الذي في (وقف خط النار) ، وهو تحريف للحكاية الساخرة لـ (خط وقف النار) .. والمقصود الاستهزاء بالوضع كله .. والسخرية هنا أيضاً قاتمة ، ومريرة ..

وقد يكون الانتقال من الجد الى الهزل غير صريح ، ويسلك طريق (الكناية) ، وخاصة السرد الواقعي نفسه ، نحو قول ممدوح عدوان :

- كنا في الصحراء / ظمأى نبحت عن قطرة ماء / حين أتت طائفة
الاعداء / قصفتنا ، قصفتنا / القت كل قنابلها / فتفجر
نبع الماء (٤٩) . . -

السرد الواقعي عن ظمأى في الصحراء يبحثون عن قطرة ماء ،
تقصفهم طائرات الأعداء فتفجر لهم الماء .. هو بالاحرى سخرية ذهنية ،
يتسع بالتالي للفكاهة ، من فوق كل غمز ، وتعريض فيه ، بخلاف المثليين
السابقين ..



واليوم أيضاً نصادف في قصائد الشعراء المحدثين النص على
طموحات، أو حالات مثالية ، مأمولة .. القصد منها انتقاد الواقع الفاسد،
المرتدي ، نحو قول محمد مصطفى درويش :

— لا تبع روحك للشيطان / للصبيبة ربان / وللكعبة رب / فلتقبل
قسمة الخالق / واعذر من أساء / قام سيف العدل / فالأمن استتب /
وتساوى بجميع الأغنياء الفقراء (٥٠) . —

السخرية هنا (جد) يراد منه عكس مدلوله .. فهي فيه مرحة ،
ومستطرفة .. إن هذا الشكل من السخرية شائع اليوم ، ونجده في
سياقات انتقادية اجتماعية وسياسية مختلفة ..

وفنياً ، (السخرية) نوع من : — المضحك (٥١) — ، ويمس كرامة
المخاطب .. إلا أنها تتميز عن المضحك ، وأيضاً الفكاهة ، في أن (المضحك)
لا يراد منه الأذى ، في حين أن (السخرية) تنطوي على الأذى ، في شتى
أشكالها .. فهي أسلوب تحريضي ، وتصير أحياناً الى (الهجاء) ، كما
في المثل المعروف ، من علم الأسود المخصي مكرمة .. الخ ..

وفي عصرنا الحديث ، تميز أسلوب (شفيق جبري) في المقالة بروح
ساخرة .. كما أننا نجد السخرية اليوم في قصص (زكريا تامر) ، و
(وليد إخلاصي) ، وفي مسرحيات وليد مدفعي ، ورواياته ، وأيضاً
روايات وقصص (حسيب كيالي) ، حيث تمتزج بتيار فكاهي
صريح (٥٢) ...

الهوامش

- (١) - تحد في كتابنا اللغة والأسلوب ، السابق الذكر ، حديث هذه الصور البلاغية ، وتصانيفها في البلاغة العربية ، مع أمثلة وشرح عليها ، ص ١٠١ وما بعدها ..
- (٢) - انظر اللغة والأسلوب ، السابق الذكر ص ١٠٩ ر ص ١١٨ .
- (٣) - وقد أدخلنا فيه حديث (التراكيب) والصيغ النحوية ، والوجدانية ، والتي حللتها لغوياً ، وبلاغياً وكذلك حديث الرمز ، والرمزية ، وهما اليوم من هموم النقد ، والبلاغة ، والألسنية عامة ..
- (٤) - والإعراب في اللغة العربية مكون صوتي دلالي ، هو بحد ذاته وسيلة لحمل المقاصد ، يضبط الإسناد ، يظهره ، ويشعر به ، وبلاغياً هو يسهل (الإبلاغية) فينشط التوظيف الشعري للمفردات ، والجمل .. ويساعد بالتالي في الكشف عن باعثة التوظيف ..
- (٥) - للوقوف على حقيقة كل من (الاسم ، والفعل ، والإسناد ، والمحمولية) ، راجع كتابنا اللغة والدلالة ، السابق الذكر ، ص ٨٤ وما بعدها .. حيث الشرح المستفيضة لغوياً ، ودلالياً ، ومنطقياً لهذه المسائل منذ اليونان ، الى اليوم ..
- (٦) - بخصوص الأصلانية في تركيب الجمل ، والإعراف ، ذهب (سيبيويه) والبصريون الى أن الإعراب أصل في الأسماء ، فرع في الأفعال ، وأن المبتدأ بالتالي أصل المرفوعات في حين ذهب (الفراء) والكوفيون الى القول بأصالة الإعراب في كل من الأسماء والأفعال ، وأن المبتدأ مرفوع بالخبر ، والخبر مرفوع بالمبتدأ ، فهما مترافعان .. وكان (الخليل) يقول أن الفاعل هو أصل المرفوعات ، وأن المبتدأ فرع له ، ومحمول عليه .. وذهب (الأخفش) و (ابن السراج) الى أن المبتدأ والفاعل أصلان في الرفع ، وليس أحدهما فرعاً للآخر ، أو محمولاً عليه ..
- (٧) - المؤلفات الكاملة ، ج ١ ، ص ٣٢٧ ، ٣٢٩ ..
- (٨) - نفس المصدر ، ص ٣٣٠ ، ثم يتساءل أيهما أسبق في الظهور : الفعل أم الاسم ؟! .. ويجيب أنهما كليهما حالتان للمعنى المنبثق ، فالفاعل هو (الفعالية) مدرجة في نسيج الزمن ، والاسم هو (المعنى) مستفيضاً في المكان ..

(٩) - نحن نعتد الدرائعية في تفسير اللغة وأحوالها ، ولكننا نضيف إليها (التوظيف الشعري) للمفردات والجمال ، أي الأسلوبية العربية ، وهي أسلوبية البساطة ، والإيجاز والدقة ..

(١٠) - هذه الأمثلة ، والتي تليها من قصيدة - كتاب الملاحة - ، فصل الرؤيا ، لمحمد عمران وكانت نشرت في ملحق الثورة الثقافي ، ١٩٧٨/٤/٢٧ ، ثم نشرت في ديوان يحمل نفس العنوان ..

(١١) و (١٢) - نفس المصدر المذكور ، محمد عمران ...

(١٣) - هذا الكون مقبرتي ، لخيري عبد ربه ، دمشق ١٩٨٢ ، ص ٥٠ ، وانظر في الثورة ، عدد ١٩٨٣/٩/٤ دراستنا لديوان الأصابع ، لخيري عبد ربه ، دمشق ١٩٨٣ ..

(١٤) - صوت يحجم الغم ، لشوقي بغدادي ، بغداد ١٩٧٣ ، ص ١٠ ..

(١٥) و (١٦) و (١٧) - محمد عمران ، المصدر المذكور ..

(١٨) - وهناك حالات (التقديم) الذي يأتي لمقامات تقديمية ، أي ما نسميه اليوم بالتربوية والترتيب ، ونجدها عند ابن الأثير ، وغيره ، كتقديم السبب على المسبب ، والأكثر على الأقل ، والأعجب فالأعجب ، والترقي من الأدنى ، إلى الأعلى فالأعلى الخ ...

(١٩) - وهناك (القصر) بواسطة ضمير الفصل ، نحو : - عليّ هو الشجاع ، والكلم هو موسى - ، أو (تعريف) المسند بال ، نحو : - خير الزاد التقوي - ، أو (التصريح) بلفظ وحده ، أو ليس غيره ، نحو : أكرمت العلم وحده ، أو ليس غيره - ، ولكنها ليست طرقاً اصطلاحية ميوّبة .

(٢٠) - وطريق (ما والا) واسع يشمل شتى أركان الإسناد في الجملتين الإسمية ، والفعلية ، ١ - قصر المبتدأ على الخبر ، نحو : - ما الحياة إلا تمب - ، ٢ - قصر الفعل على الفاعل ، نحو : - لا يفوز إلا الجسور - ، ٣ - قصر الفاعل على المفعول ، نحو : - ما أكرم المعلم إلا المجتهدين - ، ٤ - قصر المفعول على الفاعل ، نحو : - ما أكرمتنا إلا المعلم - ، ٥ - قصر المفعول الأول على الثاني ، نحو : - ما أعطيت الولد إلا كتاباً - ، والعكس - ، ٦ - قصر الحال على صاحبها ، نحو : - ما كان متبرماً إلا المدير - ، والعكس ، ٧ - قصر التمييز على مميزه ، نحو : - ما طاب نفساً إلا الفتيات - ، والعكس ، ٨ - قصر الفاعل على الجار والمجرور ، أو الظرف ، نحو : - ما تحرك المراقب إلا إلى جنب ، أو ما وقف إلا أمامنا ...

(٢١) - ويقول عبد القاهر الجرجاني ، في دلائل الإعجاز : - ثم اعلم أنك إذا استقرت وجدتها أقوى ما تكون ، وأعلق ما نرى بالقلب ، إذا كان لا يراد بالكلام بعدها نفس معناها ، ولكن التعريض بأمر هو مقتضاه ... - ص ٢٥٥ .

- (٢٢) - كذلك جعلهما الجرجاني في الدلائل ، ص ١٥٩ أو ما بعدها . .
- (٢٣) - ثم تناولتها شروح التلخيص بالتعليق والتنفيذ ، صفحات متفرقة ..
- (٢٤) - محمد عمران ، المصدر السابق الذكر . .
- (٢٥) - شروح التلخيص ، عروس الأفراح ، ج ٣ ، ص ٢٦ .
- (٢٦) - شوقي بغدادي ، المصدر نفسه ، ص ٢٨ ، ٢٨ . .
- (٢٧) - محمد عمران ، المصدر السابق الذكر .
- (٢٨) - حاشية الخضري ، على شرح بن عقيل ، ج ٢ ، ص ٤٢ ، ومثال على الحالة الأولى : - ما أصبرهم على النار ، أي المجيب لصبر الكفار على النار ، ومثال على الحالة الثانية ، حديث : - عجب ربنا من قوم يقادون الى الجنة بالسلاسل - ، والمراد هنا تعظيمهم ، وهم مسلوا الأسرى من المشركين . .
- (٢٩) - يقول ابن مالك في الألفية :
- بأفعل انطلق بعد ما تعجبا أو جاء بأفعل قبل مجرور ببا
وتلوا أفعل أنصيته كما أو في خليلنا وأصدق بهما
- وتعرب (ما أحسن زيدا) على النحو التالي : ما مبتدأ ، وهي تكرة تامة عند سيبويه ، وأحسن فعل ماض ، فاعله ضمير مستتر عائد على ما ، وزيداً مفعول أحسن ، والجملة الفعلية خبرها ، والتقدير شيء أحسن زيدا . . وتعرب (أحسن بالزيدين) فعل أمر معناه التعجب ، وفاعله هو بالزيدين ، أي فاعله المجرور بعده ، والباء زائدة . .
- (٣٠) - حاشية الخضري ، السابقة الذكر ، نفس الصفحة .
- (٣١) - علي الناصر ، الظما ، حلب ١٩٣١ ، ص ١٠٨ . .
- (٣٢) - أنشدها عبد ربه عناني في مهرجان الشعر الرابع عشر في دمشق ١٩٧٩ ، ونشرت في كتاب المؤتمر العام الثاني عشر للاتحاد العام للادباء العرب ، دمشق ١٩٧٩ ، ج ٣ ، ص ١٣٥ و ١٣٦ . .
- (٣٤) - أغاني الى زهرة اللوتس ، سليمان عواد ، دمشق ١٩٨٢ ، ص ١٢٣ . .
- (٣٥) - كتاب المؤتمر السابق الذكر ، ص ٤١٢ .
- (٣٦) - الموقف الأدبي ، المعدادان ١٣٨ - ١٣٩ ، تشرين الأول والثاني ١٩٨٢ ، ص ٣١٤ . .
- (٣٧) - كتاب المؤتمر السابق الذكر ، ص ٦٤٤ . .

- (٣٨) - نفس المصدر ، ص ٦٤٥ .
- (٣٩) - محمد جنيدي ، كلمات أخيرة ، دمشق ١٩٧٢ ، ص ٤٩ .
- (٤٠) - الموقف الأدبي ، السابق الذكر ، ٥١٣ .
- (٤١) - ألغان الى زهرة اللوتس ، السابق الذكر ، ص ١٧٣ .
- (٤٢) - الكشف ، ج ١ ، ص ١٢ .
- (٤٣) - المثل السائر ، ج ٢ ، ص ١٧٢ .
- (٤٤) - منهاج البلغاء ، ص ٣٣٨ .
- (٤٥) - الصناعتين ، ص ٣١١ .
- (٤٦) - منسوخة عن الشاعر ، ثم نشرت في درب الواحة .
- (٤٧) - كتاب المؤتمر ، السابق الذكر ، ص ٤١٩ .
- (٤٨) - أجزاء ابراهيم خليل الجرادي المبعثرة ، دمشق ، ص ٩٤ .
- (٤٩) - تلويحة الأيدي المتعبة ، دمشق ١٩٧ ، ص ١٤٢ ، ١٤٣ .
- (٥٠) - كتاب المؤتمر ، السابق الذكر ، ص ٧٠٧ .
- (٥١) - انظر كتابنا فن المسرحية ، دمشق ١٩٦٢ ، فصل المفجع والمضحك ، ص ٩٦ ، وخاصة ص ١٠١ .
- (٥٢) - وسبق في كتبنا عن القصة ، والرواية ، والمسرحية في سورية أن أشرنا الى ذلك ، فاقترضى التنويه .



الفصل الخامس

الصّور الفكرية

الصّور الفكرية على نوعين :

أ - نوع فكري عام ، وب - نوع فكري وخيالي ..

الفكري العام

في (الصّور الفكرية) العامة ، سندرس : التشبيه ، والتمثيل ..

١ - التشبيه

آثرنا اعتبار (التشبيه) صورة بيان فكرية عامة لسببين :

الاول : أن دلالات أطرافه ، هي دلالات حقيقية ، تحتمل المجاز ..

والثاني : أن التشبيه في نظرنا مظهر من مظاهر الفكر المشترك ..

ومن حيث أن (القضايا المشتركة) ، بعضها داخلي يتعلق بموضوع النص أو فكرته ، مثل التعريف ، والتعداد ، والظروف كما رأينا (١) ؛ وبعضها الآخر خارجي بالنسبة لهذا الموضوع ، أو فكرته ، مثل التشبيه ، والمتانفرات (٢) ..

فإن سياق النص هو الذي يكسب (التشبيه) مجازيته ، بفعل أن تركيبه يجعله شيئاً مضافاً الى موضوع النص ، وأفكاره ، وأن أطرافه لا تكون بالضروري من عناصر (الموضوع) المطروحة ، وإنما هي من خارج الموضوع تساعد فقط في توضيحه ، وتقريبه من الإفهام (٣) ..

التشبيه هل هو حقيقة أم مجاز ؟ ..

كان أرسططاليس يعتبر (التشبيه) مجازاً .. لأنه ليس حقيقة صرفة ، وإنما فيه تبديل للمعنى بالنسبة للمشبه به ؛ وكنا أوردنا في فصل سابق النص الذي يقارن أرسططاليس فيه التشبيه بالاستعارة ، حيث يقول أن التشبيه هو أيضاً استعارة ، لأن الفروق بينهما ضئيلة (٤) ..

ولكن البلاغيين العرب (٥) يختلفون في ذلك :

إذ ذهب فريق منهم الى أن (التشبيه) حقيقة ، مثل عبد القاهر الجرجاني ، ثم تلميذه الرازي ، ثم السكاكي ، والقزويني ومعظم شراح التلخيص ..

وحجتهم في ذلك أن قولنا : - زيد كالأسد - ، يستعمل في ما وضع له في الأصل ؛ في حين أن (المجاز) استعمال اللفظ في غير ما وضع له ..

وذهب آخرون الى أنه مجاز ، مثل ابن رشيق ، وابن الأثير ، ثم أبي هلال العسكري ، والآمدي ، والخفاجي ، وغيرهم ..

وكانوا يعتبرون أن إجراء التشبيه به ، على المشبه أصلاً هو (استعارة) .. بما في ذلك حالة حذف الأداة ، ووجه الشبه ، أي التشبيه البليغ ، جملاً ..



ولكننا نعتبر (التشبيه) حقيقة ، تحتل المجاز بحسب سياقاته .. وذلك لأن تركيبه ، رغم احتماله (المجاز) يظل حقيقياً ، أو لنقل يظل يقدم (صوراً من الواقع) في ذاتها ، وخاصة في إطار ما هو الحملي ، سواء فهمت صورته أم لم تفهم ..

وبناءً على ذلك ، فإن اعتبارنا التشبيه (حقيقة) تحتل المجاز .. وأن صورته صور منتزعة من (الواقع) ، وتظل تستند إليه ، يؤكد احتفائية التشبيه بالواقع : مما يتلاءم اليوم مع (حقيقة) الإبداع الشعري الحديث ..

ففي الإبداع الشعري الحديث ، حيث الاهتمام بالتقاط الماهيات ، يظل (التشبيه) ، سواء فهم أم لم يفهم ، وسيلة لرسم الواقع ، أو أيضاً رسم (رؤية) عنه ، أي (رؤية للعالم) يرتئها الشاعر المبدع (٦) .. ثم - وهذا هو الأهم - ، عندما نقول (حقيقة) أو (مجاز) ، نقصد أن (معنى) مفردات كل (٧) من الطرفين هو (حقيقي) ، خاصة المشبه به ، محل المحمولية ، واللذين يدخل عليهما التجريد ، والترشيح ، كما في التمثيل ، وهو أيضاً تشبيه ، أو المجازي أحدهما ..

والتحليل إذن ، ينصب على (المعنى الحقيقي) ، (المعنى المجازي) لكل من الطرفين ، وكما ما يتعلق بهما .. وهنا نضرب مثلاً على تداخل المعنيين الحقيقي ، والمجازي في ذلك كله ..



ففي قول (ابن المعتز) الذي طالما استشهد البلاغيون به ، بما فيهم عبد القاهر الجرجاني (٨) ، وجعلوه من تشبيه الحسي بالحسي ، أو التشبيه بين المحسوسات ، وهو :

كأن عيون النرجس الغض خولنا مداهن در جشوهن عقيق

نلاحظ أن - عيون النرجس - استحياء صريح عن طريق الإضافة ، ويشكل (استعارة) ، أصلها : - أوراق النرجس مثل عين الإنسان - الخ . واقتضبت في عيون النرجس . . .

وإلا أين تكون (العيون) في النرجس ؟. في حين أن مظهر العين فيه كزهر ، هو لأوراقه ، وألوانها !.. ثم أليس (التشبيه) هو للنرجس نفسه كزهر تفتح أوراقه تفتح العين ؟!..

فتعير : - عيون النرجس - إذن تعبير بداخله المجاز ، لأنه لتفتح أوراق النرجس .. وأظن أن تعبير : - مداهن در - ، وهو أيضاً إضافة ، بداخله (المجاز) ، لأنه يشعر بشيئين : الدر والدهان ..

ومن هنا نقول أن (معنى) كل من الطرفين يجب أن ينظر فيه ، هل هو (حقيقي) ، أم (مجازي) ، وإلى أي حد هو بداخله المجاز ، وأما قول ابن المعتز (٩) :

أهلاً وسهلاً بالناي والعود وكأس ساق كالغصن مقدود

فإن معنى كل من الساق ، والغصن (معنى حقيقي) .. إلا أن (المجاز) بداخل التعبير في حدود أولية من جهة وجه الشبه - مقدود - والذي يشعر بالاستحياء أيضاً .. والمجازية جاءت إذن من التركيب ، وسياقه اللغوي نفسه ، وخاصة الصفة فيه ..

تركيب لغوي بلاغي :

(التشبيه) ، كما يدل عليه اسمه هو إقامة مماثلة ، أو مقارنة بين شيئين ؛ وقديماً كان اللاتين يطلقون عليه اسم - كومباريزون - ، أي مقارنة ، وهو نفسه الاسم الاصطلاحي الذي لا يزال يطلق عليه في العديد من اللغات الفرية الحديثة ، كالفرنسية وسواها ..

فهناك في التشبيه (طرفان) نقارن أحدهما بالآخر ، أو نقاربه منه ،
هما : المشبه ، والمشبّه به .. ثم هناك المشاركة في صفة ، أو أكثر ، والتي
بين هذين الطرفين ، وبالتالي (وجه الشبه) الذي بينهما ، ويسمح
بإجراء مقارنة بينهما ، بتشبيه أحدهما ، بالآخر ..

ومبدئياً إذن (التشبيه) هو بيان أن شيئاً شارك آخر في صفةٍ أو
أكثر ؛ بفعل أن أشياء الواقع هي من طبيعتها متشابهة ، كما أنها من
طبيعتها متباينة ، ويقرّب التشبيه بينها رغم الاختلاف الذي بينها ..
وهذا يعني أن (التشبيه) مبدئياً هو تسهيل أولي للكلام ، والفهم
استناداً إلى أشياء الواقع نفسه ..

إلا أننا ، بالإضافة الى دور (التشبيه) في الفهم ، وخاصة الفهم
المشترك ، نحس أن ننوه بما فيه من قوة (احتفاء) بالواقع .. والدليل على
أنه (احتفاء) بالواقع ، أن المشاركة في الصفة التي هو يظهرها ، هو معنى
يضاف الى تركيب التشبيه ، أو يوجد التشبيه ، ولم تكن قبل في أي
من الطرفين بمفرده ..

وهذا معناه أن (التشبيه) هو أيضاً ، وفي الأساس ، مظهر احتفاء
بالواقع ، بشيئين في محفل تقرب احتفالي بينهما ، ولو على سبيل
(المبالغة) .. وعندما أقول مثلاً : - فتاة كالظبية - ، أو - خد
كالوردة - ، لاحظ :

أ - أنني اعتمدت على صفة من الصفات المشتركة بين الفتاة
والظبية ، الخد والوردة ، ولكنني أستطيع تشبيه الفتاة ، والخد بأشياء
أخرى ، فأقول : - فتاة كالقمر - ، و - خد كاللجين - ، أو ما شابه ذلك ..

ب - إثارة صفة دون أخرى أبرزها ، هو إذن شيء احتفائي يضاف
الى عناصر التشبيه .. طالما أن (تركيب التشبيه) يمكن دائماً أن
يستوعب أي (وجه شبه) بين الأشياء ، حتى أوجه الشبه البعيدة ،
وغير المألوفة ..

فمثلاً ، يمكنني دائماً أن أقول في الفتاة : فتاة كالخيزران ،
كالفصن المقدود ، كبسمة الصباح ، كالحنين الى الأمس ، كطفولة العمر ،

كالمجهول الآني من بعيد ، الخ .. وأكون أظهر (وجه شبه) يتلاءم وواقع
احتفائي بالفتاة (١٠) ...

المسألة إذن سياقية ، إسنادية ، تقوم بقيام (التركيب) ... أي
رصف مفردات ، في إطار ما هو ، استناداً الى مقصد المتكلم نفسه ؛ وهي
الخصيصة التي ستتضح وتظهر في (التمثيل) ، ثم في (الاستعارة) ،
حيث تصبح (المشابهة) أكثر فأكثر مخلوقة من المتكلم ، أي الشاعر
المنشيء الذي يعالج تراكيبه ، مفرداتها ، ومقاصدها بطريقته الخاصة .

وهذا الأمر هو الذي يعطي (وجه الشبه) قيمته في التشبيه ، حيث
المشابهة بين الشئين هي تقريباً (موضوعية) ؛ ثم في الصور المتحدرة من
التشبيه ، كالتمثيل ، والاستعارة ، واللذين نحس لهما أن المشابهة فيهما
تصبح أكثر فأكثر (مخلوقة) من المتكلم ، أي الشاعر المنشيء ، و (ذاتية)
أكثر منها موضوعية تنقيد بالواقع ، في حرفيته (١١) ...

أركان التشبيه وترقيمتها :

المهم ، أن نسجل أن (التشبيه) يقوم بأركان أربعة : التشبيه ،
والمشبه به ، وأداة التشبيه ، ووجه الشبه .. والبلاغيون يطلقون على
أشكال التشبيه المترتبة على التصرف في ذكر ، أو حذف ، أحد هذه
الأركان أسماء معينة (١٢) ، مثل :

- ١ - التشبيه المرسل : هو التشبيه الذي ذكرت فيه الأداة ..
- ٢ - التشبيه المؤكد : هو التشبيه الذي حذفت منه الأداة ..
- ٣ - التشبيه المفصل : هو التشبيه الذي ذكر فيه وجه الشبه ..
- ٤ - التشبيه المجمل : هو التشبيه الذي حذفت منه وجه الشبه ..
- ٥ - التشبيه البليغ : هو التشبيه الذي حذفت منه وجه الشبه ،
والأداة ..

وهذا الشكل الأخير من التشبيه ، أي (التشبيه البليغ) ، يطلق
عليه الغربيون اسم (استعارة) .. وكان العديد من البلاغيين العرب ،
كما رأينا ، يعتبره استعارة (١٢) .. وإذن ، يمكن ترقيم (التركيب
النموذجي) للشبيه ، على الشكل التالي :

١ - التشبيه في مقصده الدلالي يعني أن ،
- الشيء آ يشبه الشيء ب -

٢ - وتركيبه في حرفيته اللغوية ، والبلاغية ، هو :
- الشيء آ ، هو ، أداة تشبيه ، الشيء ب ، وجه شبه -

و (الإسناد) فيه إذن ، هو دائماً في إطار ما هو ، ويثبتته عادة ،
ذكر الأداة ، الكاف ، أو مثل ، أما شابههما فيه (١٤) . .

ومن حيث أن اقتضاء الحال بين المتكلم والمخاطب يدفع الى التصرف
بهذه الأركان ، وعلى الخصوص أداة التشبيه ، ووجه الشبه ، مما ينتج
عنه ظهور التمثيل ، ثم الاستعارة ، وجب إذن التنبيه للإسناد ، ودلالته
الحقيقية أو المجازية ، بدءاً من هذا (التركيب النموذجي) للتشبيه ،
والذي تظهر المشابهة فيه في إطار ما هو (١٥) . .

أن (التشبيه) نواة أولى للتصوير الأدبي . . وذلك ، لأن له تركيباً
لغوياً ، بلاغياً يستند الى الأسناد ، ويقدم نسبة حكمية ، في إطار ما هو ،
عن شيئين من الواقع : (أ هو مثل ب) ؛ أو (كأن أ هو ب) . .

ويدرس (التشبيه) ابتداء من تركيبه اللغوي ، البلاغي ، وبالتالي
سياقه الأسنادي ، والدلالي كافة ، والذي يظل سياق مماثلة في إطار
ما هو . . ويظل التركيب ، والأسناد (احتفاء) بشيئين تقارب بينهما ؛
أو على أقل تقدير نحتفي بالعلاقة ، الواضحة أو الخفية التي بينهما ،
وبالتالي قرب المشابهة ، أو بعدها في التشبيه ككل (١٦) آ . .

الأبعاد الاستعارية :

وسواء كانت هذه (المشابهة) قريبة أو بعيدة ، واضحة أو خفية ،
فإن المشاركة الشبهية التي يقررها (التشبيه) تظل مشاركة أولية ،
وتصويرية صرفة ، ولا تبلغ المشاركة الشبهية التي في التمثيل ، ولا التي
في الاستعارة ، حيث تصبح (المشابهة) نسبة قياسية بين الأشياء . .

أن (وجه الشبه) في التشبيه صفة بسيطة ، مترتبة على حدس
علاقة شبيهية بين المشبه ، والمشي به : (أ هو مثل ب) . . ولكن (المشابهة)

كنسبة قياسية ، في الاستعارة ، هي علاقة متعددة الاطراف ، وايضاً الأبعاد ..

وسوف نعرض في الفصل التالي رأي أرسططاليس في (المشابهة) في الاستعارة ، والتي يعتبرها تمثيلاً قياسياً ، كما يعتبر استعارتها نقلاً بالتمثيل ، نسبة الحد الثاني الى الحد الأول فيه ، كنسبة الحد الرابع الى الحد الثالث ، كما في مثاله المشهور (١٧) : - الشيخوخة عشية العمر - ، أو العشية شيخوخة النهار - ..

يقول (أرسططاليس) أن النسبة التي بين الشيخوخة ، والعمر ، هي نفسها النسبة التي بين العشية ، والنهار .. ولذلك يذهب الشاعر المنشيء الى القول أن الشيخوخة عشية العمر ، أو القول أن العشية شيخوخة النهار ..

هذه النسبة الرباعية ، يقررها اليوم البلاغيون ، وايضاً اللسانيون المحدثون .. اذ يرون أن أبعادها ، أو اطرافها في كثير من الاحيان تجعلها نسبة ثمانية ، أي ذات ثمانية حدود ، أو ايضاً أبعاد ، أو أطراف يفرضها عليها سياق التعبير ((١٨) أ ..



تلك اذن ، هي (حدود) التشبيه .. والتي اذا تجاوزناها صرنا الى (التمثيل) ، أو الى (الاستعارة) ؛ أو لنقل صرنا الى (التأول) على حد تعبير عبد القادر الجرجاني ، أو الى (الكشف) ، والرؤية على حد تعبير النقاد المحدثين اليوم ..

(التشبيه) نواة التصوير الأدبي ، لأنه إقامة شبهة بسيطة ، في الحدود الأولية التي للكلام ، حدود الأسناد الاسمي نفسه : (أ هي مثل ب) .. فإذا توسعنا في أركانه ، بتجريد أو ترشيح ، أو ايضاً تخريج كما سنرى ، نكون نتصرف بأبعاد استعارية ، تضاف اليه في (حدود) الاسناد الاسمي ، وبالتالي الجملة البسيطة نفسها (١٩) .

ومن هنا لا معنى لما يذهب اليه بعض النقاد اليوم من لوم البلاغيين على أنهم يرجعون التحليل الأدبي ، والفني وايضاً الجمالي ، الى (حدود

الجملة) . . وذلك أن طبيعة الكلام ، وعلى الخصوص مهمة التوظيف الشعري لهذا الكلام ، هي التي تعود بالتحليل البلاغي الى هذه الحدود الأولية ، حدود الجملة الاسمية ، حدود (الاسناد) ، والمجمولية (٢٠) . .

ولذلك يظل (التشبيه) احتفاء بالواقع ، وبعلاقات الواقع ، والتي قد تكون غير مألوفة ، وبعبدة ، كقابلية تشبيهات القول الشعري اليوم ، نحو قول محمد عمران :

— قدمي طير يرقص / ساقى جنية بحر / صدري سفن / شفتي جزر / عيناى لآلىء قاع (٢١) . .

هذه الجمل الاسمية سلسلة من (التشبيهات البليغة) ، بين شبه ومشبه به ، يرتبط أحدهما بالآخر بعلاقات بعيدة ، وغير مألوفة . . ولكنها بسيطة في تركيبها ، رغم أن وجه الشبه في (طير يرقص) منتزع من متعدد ، ويجنح بالتعبير الى التمثيل ؛ أو أن التخصيص في الاضافة الاسمية (جنية بحر) ، أو (لآلىء قاع) شيء للتعريف والتذكير ، ويجنح بالتعبير الى الاستعارة ؛ (الاسناد) هنا في اطار ما هو ، وهو أسمى ومنوع (٢٢) . .

ان (التمثيل) وحده ، سوف يظل يحافظ على (التركيب النموذجي) للتشبيه ، حتى مع استعمال الاداة ؛ في حين ان (الاستعارة) سوف تختزله في معظم أركانها ، لتستند تارة ، الى (الاسم) ، وهي الاستعارة التصريحية ، وتنعت عادة بأصلية ، أو تستند تارة أخرى ، الى (الفعل) ، وهي الاستعارة المكنية ، وتنعت عادة بتبعية ، وفيما يلي (توضيح) نموذجي لذلك . .



يقول أحمد يوسف داود : — آه من قربك آه / موحش مثل الدمار (٢٣) — ؛ ثم يقول : — قلبك الدامي بالآف السكاكين / كميدان طويل / تسبح الشعلة فيه دونما ضوء / وتسبح / وأخيراً . . / أفلا يصهل عرق وهو يذبح ؟ . —

هنا تشبيهان . . (الأول) بسيط ، مرسل ومفصل ، أي ذكرت فيه الاداة ، (مثل) ، ووجه الشبه ، أي أبحاشاً ، أو في أبحاشه . .

و (الثاني) مركب ، يميل الى تخريج التمثيل ، أي ما يسمى اليوم بالتخريجة التصويرية (٢٤) .. وهو أيضاً مرسل ، أي ذكرت فيه الأداة ، ومفصل ، أي ذكر فيه (وجه الشبه) ، وهو ، كما سنرى (الخرس) ..

ومن هنا السؤال : اذا كنت في التشبيه الأول أستطيع أن أقف عند حدود (الأسناد) ، وهي حدود التشبيه في تركيبه اللغوي النموذجي ، والبسيط .. وأقول : (قريك موحش مثل الدمار) ، فأفهم ، واكتفي بالصورة المرسومة أمامي .. فأين أقف في التشبيه الثاني ، وهو لا يند عن (وجه الشبه) ، الا في آخر ترشيحاته المتعددة ، أي .. أفلا (يسهل عرق) وهو يذبح ؟! ..

في الحقيقة ، أستطيع أن أقف عند حدود (التركيب النموذجي) للتشبيه ، مع أقرب وجه شبه أفهمه ، وهو هنا : (قلبك المدمي بالطعنات كميذان طويل معتم) .. والدليل على ذلك ، أن آخر ترشيحات هذه التخريجة التصويرية ، والذي يعطي وجه شبه (الخرس) في (يسهل عرق ..) ، هو مجرد (شرح) لمعتم ، وجه الشبه القريب الأول ، والذي فهمته مع تسلسل التركيب ، أسناده وسياقه (٢٥) ..

واليوم ، رغم أن حدود التشبيه هي حدود (الإسناد) في إطار ماهو ، أي (اهي مثل ب) ، يمكننا دائماً الوقوف عند أول (وجه شبه) يقدمه التركيب ، وإسناده .. ومع ذلك ، علينا اليوم أيضاً أن نتسقط سياقات كل من التركيب والإسناد ، سواء في حدود (التخريجة) ، أو المقطع ، أو أيضاً القصيدة ككل ..

المهم ، دائماً ، هو البحث عن تركيب التشبيه (اهي مثل ب) ؛ ثم النظر هل هو بسيط ، و (وجه الشبه) فيه مباشر ، وقريب ؛ أم أنه مركب ، ووجه الشبه فيه منتزع من متعدد ، بعيد (٢٦) .. وبالتالي إظهار حدوده وأيضاً حدود الأبعاد أو الأطراف التي تدخل فيه ، فتجنح به الى (التمثيل) ، أو (الاستعارة) ..



واليوم يضيفون الى ذلك كله أيضاً ما يسمى بالصور المفزولة من أساس (التشبيه) ، أو استناداً الى التركيب النموذجي للتشبيه (٦) هي

مثل ب) .. أي الصور الموسعة التي تحمل أبعاداً استعارية ، لأطراف (التجريد) ، وأيضاً (الترشيح) ، أي ذكر ما يلائم المشبه ، أو ما يلائم المشبه به ..

إن مثل هذا (التوسع) في غزل الصور ، يبلغ أحياناً حيز (قصيدة) بكاملها ، كما سنضرب على ذلك عدة أمثلة بعد قليل .. ومع ذلك ، تظل الصور الموسعة ، والمغزولة شيئاً من فلك (التركيب النموذجي) للتشبيه ، أو لنقل شيئاً يدور حول (المحور الأساسي) الذي لوجه الشبه فيه ، كما سنرى ..

وحقاً ، أننا نتقيد اليوم بحدود الجملة ، وحدود الإسناد ، وبالتالي حدود (التركيب النموذجي) للتشبيه .. إلا أننا دائماً نأخذ بعين الاعتبار كل ما تقدمه هذه الحدود الأساسية من صور ، ومشابهات ، بسيطة أو مركبة ، مغزولة عن (تجريد) أي ما يلائم المشبه ، أو مغزولة عن (ترشيح) ، أي ما يلائم المشبه به (٢٧) .

إن الفارق بين (التشبيه) ، وبالتالي التمثيل ، وصور هماالمغزولة أو أيضاً المخرجة وبين (الاستعارة) ، هو الاختزال الذي تختزله الإعارة في أركان التشبيه ، حتى تذهب بتركيبه النموذجي (آ هي مثل ب) ، فيصدم الخيلة ، وأيضاً الفكر بأبعاد مترابطة من أساس هوية واحدة ل (ا) و ل (ب) ؛ بمعنى أن (ا) في الاستعارة تصبح هي (ب) ، ثم تصبح علاقاتها مع العناصر الأخرى التي للتصوير الاستعاري علاقات نسب رباعية ، وأيضاً ثمانية ..

وباختصار، أن (التشبيه) ، من طبيعته يحتمل أن يتوسع المنشئون فيه (٢٨) ، فيصير الى التشبيهات المركبة ، والتمثيل ، والصور المغزولة من أساس تمثيلي .. مما يظل في حدود تركيب : (ا هي مثل ب) ...

ولكن حين تضع (معالم) هذا التركيب ، تكون (الاستعارة) قد غلبت بالشكل والمضمون ؛ فاخترلت أحد طرفي التشبيه ، تارة المشبه ، وتارة المشبه به .. وصارت بالتالي الى التركيز ، والكشف ، والإيحاء ، وخلق المشابهة بين الأشياء ..



٢ - التمثيل

تحديداً للمصطلح ، نقول أن تعبير (تمثيل) كمصطلح ، يطلق على عدة أنواع من التشبيهات المركبة ، والمفزولة ، أهمها :

١ - التخيلية ، وهي في مباشرة المعنويات ؛ ب - السردية ، وهي في المعنويات ، والمحسوسات ؛ ج - التجسيدية ، وهي بين المحسوسات ، ويؤولها السياق ككل ..

إن (التمثيل) ، سواء هو حسي أو معنوي (٢٩) ، هو تشبيه مركب ، وموسع ، ويحتمل التأول ، كما يقول عبد القاهر الجرجاني ، ويتطلب الفكر ، في مقابل (التشبيه) والذي يظل صورة بسيطة لوجه شبه بسيط ، وقريب ، ولا يحتاج إلى تأول .. واليوم يقولون ، أن (التمثيل) ، كتشبيه موسع ومغزول يشعر ببطانة معنوية هو يقدمها (٣٠) ..

أنواع التمثيل :

والغريبون ، بفعل أنهم يعتبرون (التشبيه البليغ) استعارة ، اعتبروا (التمثيل) إغارة في المعنوي ، أو لنقل تخيلاً حسياً في المعنويات (٣١) .. ولذلك هم يدخلونه في (التركيب النموذجي) للتشبيه : (ا هي مثل ب) في إطار ما هو ، أي التشبيه البليغ ، بحيث أنه يمكن ربط صورته ، أي كانت محسوسة الطرفين فيه ، بالسياق ككل ، أي بفكرة المقطع ، وأيضاً القصيدة ..

ومن هنا أنواع (التمثيل) ، وهي بالإجمال (٣٢) :

١ - التمثيل بالوصف ، وهو على قسمين : أ - العادي ، المباشر بين محسوس ومعنوي ، أو العكس ؛ و ب - التجسدي الشخصي بين محسوس ومحسوس يؤوله السياق ..

٢ - التمثيل بالحكاية ، وهو أيضاً على قسمين : أ - التمثيل بالسر ، في حال التوسع في التشبيه في وجهة سردية أولية ؛ و ب - التمثيل بالمثل ، أو التشبيه بحادثة ذات مغزى تدل على المقصود من المماثلة (٢٣) .
هذه الأنواع نوّه بها البلاغيون العرب القدامى ، خاصة عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة ، حيث يقول ، أن (التمثيل) يجيء (٢٤) .

أ - أما من جهة صورة التمثيل ، نحو قوله تعالى : (مثلهم كمثلي الذي استوقد ناراً ..) الآية . . أو ب - في أعقاب المعاني عند توضيحها ، فتبرز هذه المعاني في معرضه ، ولذلك تؤول صور التمثيل في نظره . .
وبالفعل ، أن عبد القاهر الجرجاني هو الذي يميّز (التشبيه) عن التمثيل من أساس (التأول) ، والذي يمكن أن نقابله اليوم ، بما قلنا أنه - البطانة المعنوية - التي يقدمها التمثيل . .

فبعد القاهر الجرجاني (٢٥) يقول أن كلام ابن المعتز :
كأن عيون الترجس الغض حولنا مدهن درم حشوهن عقيق
هو (تشبيه) بين مبصرات محسوسة ، ولا يحتاج الى تأول ، في حين قول صالح بن عبد القدوس :
إن من أدبته في الصبا كالعود يسقى الماء في غرسه
حتى تراه مورقاً ناضراً بعد الذي أبصرت من يبسه
هو (تمثيل) ، ويحتاج الى تأويل يوضح صورته . .

* * *

ومن الأمثلة القديمة على (التمثيل) في أقوال الشعراء العرب ، قول أبي تمام :
صدفت عنه ولم تصدف مواهبه عني وعأوده ظني فلم يخب
كالفيث إن جئته وافاك ريقه وإن تأخرت عنه لج في الطلب
أو قول البحتري :

دان على أيدي العفاة وشاسع عن كل ندى ، في الندى وضرب
كالبدر أفرط في العلو ، وضوؤه للعصبة السارين جد قريب

أو قول أبي العتاهية :

ترجو النجاة ولم تسلك مسالكها إن السفينة لا تجري على اليبس

حيث نلاحظ أركان (التمثيل) موسعة ضمن (التركيب النموذجي)
للتشبيه ، (أ هي مثل ب) .. فحالي مع الممدوح - مثل - حالي مع
القيث في الصدف والاقبال ؛ والممدوح دان ، شاسع - مثل - البدر
علواً ، ونوره قريب ؛ ووضع النجاة في المهالك كوضع سفينة في لجة
الخطر ، الخ .. حيث التوسع بأركان التشبيه ، وخاصة (وجه الشبه)
يتم بحسب الاقتضاء؛ وهنا مقام المطابقات بين الصدف والمعاودة ، السهولة
والتفرد ، الأمان والخطر ؛ مما تظل معانيه الحقيقية بداخلها (المجاز) عن
طريق التشخيص ، والانسنة ، وبث الحياة ..

* * *

وتشبيهاً لهذه المفاهيم عن (التمثيل) ، وتركيبه ، وخصائصه ،
نورد فيما يلي تعريف الأب فانسان للتمثيل ، مع مثلين .. يقول الأب
فانسان في كتابه نظرية التأليف الأدبي :

- (التمثيل) استعارة مطولة ، (أي تشبيه بليغ موسع) تبدو
أركانها ، كأنها ذات معنى حقيقي ، ولكنها تترك مجالاً لبروز المعنى
المجازي (٢٦) . - .

ثم يوضح ذلك بأن (التمثيل) صورة تشبيهية قائمة بذاتها ،
وترضي الذهن بشكل مستقل عن المحور الرمزي الدلالي الذي لها ، هذا
المحور الذي مع ذلك تذكر الكلمات ، والتلميحات به ، بين الفينة والفينة ..
ثم يضرب على ذلك مثلين ، أحدهما للافونتين ، والآخر ليفكتور
هيجو ؛ يقول (لافونتين) يصور خطر البلاطات الملكية ، فيمثلها بخطر
الإقلاع في البحر (٢٧) ..

- عند ما على هذه البحر تفلح بملء الأشرعة ، ونظن أن معنا كل
الرياح ، وكل النجوم ، صعب جداً أن يتحكم الإنسان برغباته ، وأكثر
الناس حكمة ينام على ثقته بالنسمات . -

ويلق الأب فانسان على ذلك ، فيقول أن تعبير (يتحكم الإنسان برغباته) هو وحده (التعبير) الذي يجبرنا على افتكار عالم أخلاقي ، هو المقصود من هذا التمثيل الحسي ..

ويقول (فيكتور هيجو) ، في قصيدته (قرع الأجراس) ، يتحدث عن هذا القرع حديثاً تمثيلاً ، في أكثر من خمسة عشر بيتاً ، كلها (التشخيص) ، و (اللمحات) المعنوية (٢٨) :

— قرع الأجراس ، أنه الساعة غير المرتقة ، والمجنونة ، التي تحسب العين لها أنها ترى بوابة للريح ، في ثياب أسبانية ، تنفتح من ثقب في الهواء رنان ، و نابض . لقد جاءت تهز على قرميد المنازل مريولها الفضي ، المليء بالعلامات الموسيقية السحرية ، موقظة بدون رحمة ، النائمين ؛ أنها تقفز كالصفيحة بخرق صغيرة ، وتهتز كما تهتز السهام على صفحة المرمى ، وعلم سلم بللوري ، غير مرئي تنزل من السموات مذعورة ، قلقلة ، وهي ترقص ؛ وبينما هي تروح وتجيء ، وأيضاً تصعد وتنزل يدرك الذهن ، هذا الساهر المصنوع من آذان ، وعيون ، وقع خطواتها الرنانة تضع من درجة الى أخرى .. — ..

ويلق الأب فانسان على القصيدة فيقول ، لنلاحظ أولاً ، (التشخيص) فيها ، حيث يصبح (قرع الأجراس) إنساناً مرح الخطوات ، سعيداً ، حيوي التنقلات .. ثم ثانياً ، هناك بعض (تعبيرات) ، مثل : — الثقب الرنان ، والنابض ، بوابة الريح ، المريول الفضي ، العلامات الموسيقية ، اهتزازات السهام ، السلم البللوري . — تذكر بالجرس ، وقرع الأجراس .. وهي تعبيرات (حقيقية) ، أو ذات معنى حقيقي تتكشف عن (المعنى المجازي) الذي يخترقها ..



تطبيقات :

إن هذه الأمثلة المختلفة ، وأيضاً الشروح المختلفة دليل على أن مضامين (التمثيل) يمكن أن تكون في المحسوس ، وأيضاً في المحسوس ، وأيضاً في المعنوي . وذلك لأن (التمثيل) تركيب تشبيهي للمعاني كافة ،

سواء المتعلقة منها بالحس ، أو المتعلقة بالعقل ؛ إلا أن الغالب تشخيصه للمعنويات ، وخاصة الأفكار المجردة ، والعامية ..

يضاف الى ذلك أن (التمثيل) في الوقت الذي يسمح بغزل الصور حول (وجه شبه) أساسي فيه ، يسمح أيضاً بمزج (حديث الذات) بحديث الموضوع ، عبر صور المحور الأساسي الذي لتكوين (آ هي مثل ب) فيه ، أي صور تجربة القصيدة نفسها ..

ومن هنا يطلق اليوم نعت (تمثيلي) ، ألفغوري ، على الشعر التخيلي الذي تنغزل صورته حول (بؤرة تشبيهية) معينة ، يطلق عليها الغريون بؤرة استعارية لأنها شيء للاستعارة في نظرهم ، إذ التشبيه البليغ في نظرهم استعارة كما رأينا ...

فإذا كانت المعاني المعروضة حسية ، كما في قرع الأجراس ، فنعت تمثيلي ألفغوري يقصد (التشخيصي) التخيلي ، والاستعاري المجازي المغزول حول (وجه شبه) معين .. وإذا كانت المعاني وجدانية ، وفكرية ، كأحداث الذات ، فهو يقصد (الرمزي) ، وأيضاً الرموز في مجازيات الواقع (٣٩) ..



ومن حيث أننا اليوم نعالج القصيدة ككل ، مبتدئين دائماً من حدود الجملة والإسناد كما قلنا ، وبالتالي من حدود (التركيب النموذجي) للتشبيه .. سنحاول فيما يلي التدليل على جدوى (التمثيل) في التحليل البلاغي للشعر ، صورته ، وسياقاته ..

يقول (سليمان عواد) يخاطب : - الفوضى - ، وهي معنى عقلي :
- إنك تطير تطيرين بروحي القلقة / وسط آفاق مظلمة / كما يطير الخفاش / في جو لا يدرك معناه (٤٠) - ..

(المشبه) هتا معنوي ، الفوضى ؛ و (المشبه به) محسوس ، الخفاش ؛ و (وجه الشبه) منتزع من متعدد ، الطيران في الأفق المظلم .. إن أركان (التمثيل) متوفرة بحذاقها (آ هي مثل ب) ، والتوسع جاء في جهة إبراز حيثية كل من طرفي التشبيه ..

ويقول (نزار بريك هنيدي) في الحلم ، وهو من الواجيد :
 كالفجر لا يموت الحلم / يتجدد حين يعود الليل / يتوهج / حين يطول
 الليل / وحين يصوب الرجال / بنادقهم نحو جسد الليل يصطف الحلم /
 حروفاً جديدة في عيون الرجال (٤١) . - .

أركان التمثيل هنا : الحلم (مشبه) وهو معنوي ، الفجر (مشبه
 به) وهو محسوس ، ثم (وجه الشبه) المنتزع من متعدد : كالفجر
 لا يموت الحلم ، يتجدد ، يتوهج ، يصير نوراً في العيون الخ .. حيث
 الصور في معظمها تدور حول محور (الشبهية) بالفجر ، وطلوعه
 المتجدد أبداً ..



ويقول (بدوي الجبل) في دمية محطمة ، يرمز إلى حبه وتحطمه(٤٢):

أيا دمية أنشأتها وعبدتها	كما عبد الفاوون منحوت أحجار
سكنت بها روحي، وأهواء صبوتي	وألوان أحلامي وبدعة أطواري
ونامت على الحلم المريح بمقلتي	وهدهدها عطري وحيي وإيثاري
ويا دمية أنشأتها ثم حطمت	يداي الذي أنشأت تحطيم جبار
جمالك من سحري وعطرك من دمي	وفتنتك الكبرى خيالي وأشعاري
رددتك للطين الوضيع وما حنا	على روضك الهاني هبوبي وإعصاري
وفارقت إذ فارقت للطين وحده	وعادت الى نفسي عطوري وأنواري

هذا النوع من (غزل الصور) يسمى اليوم : تمثيلي استعاري ؛
 وهو كما نرى يتجه بتشخيصه الأحوال وجهة سردية صريحة في تحطيم
 حب .. إلا إن تركيزه على (وجه شبه) معين ، رغم أنه منتزع من متعدد :
 (دمية تنشأ وتحطم) ، جعله (تمثيلاً) في إطار ما هو ، أي التشبيه
 الموسع ، وتركيبه (آ هي مثل ب) ، والظاهر هنا بوضوح ..

وليس عندنا اليوم ، تعابير نقدية ، وبلاغية تنصف مثل هذه الصور
 المفزولة ، حول (بؤرة محورية) تشع على القصيدة بكاملها ، غير مصطلح
 (تمثيل) ، ونعت (تمثيلي) واللذين نداولهما اليوم في هذه المفهومات

وشروحها .. مما يمكن أن ينصف تساند (الشكل والمضمون) في القصيدة ككل ، وأيضاً صورها المفزولة على انفراد ..

وتلك هي ميزة (التمثيل) اليوم ، والذي يسمح بمثل هذا الترسل مع صور مفزولة .. فإن (المضمون) هنا هو الكفران بالحب ، والذي ابتعته الشاعر على شكل (دمية) تصنع ثم تحطم ، أي (التمثيل) ، والذي يظل ضمن تركيب (آ هي مثل ب) ، أو (المحبوبة المهجورة هي مثل الدمية المحطمة) ، حيث المشابهة قريبة أيضاً ، والرمز واضح ..

هذه المشابهة ، لنقل القرينة والطريقة ، هي (البؤرة المحورية) التي أتاحت الفرصة للصور المفزولة الأخرى : (أنشأتها ، عبدتها ، سكبت بها روحي .. ثم حطمتها ، اعدتها للطين ، عدت لعطري وأنواري) الخ .. مما ظل يتجاذبه البوح ، والسرد في هذا الحب ، والكفران ، على شكل صور معارة لإطار ما هو في تشبيه حال بحال ، ووضع بوضع (٤٢) ...



يقول (نهاد رضا) في قصيدة ، ترى لمن تدق الساعة الحزينة(٤٤)؟ ..

- في رصيف المحطة التاسع عشر ، في الرصيف العشرين / أترقب
القطار / وقد ارتديت معطفاً مهاجراً / مزركشاً في رسم السماء / النجم
الدليل وحده أمتعتي / على رصيف المحطة أترقب / قلبي أحمر ، قلبي
أبيض / فمتى يأزف الرحيل / إن عقرب الساعة يدعنان للضباب / أما
النجم فقال : إن الوثبة تدعن لي / حذار .. لقد أزف الرحيل / الخل
يتحول الى بخار / وتحور أحشائي الى خطوط حديدية / شياطين المرفأ
الرجيم جذلي مسرورة / ترى لم تدق الساعة الحزينة / أنا لم أمت /
بدا نفق ، فدلقت اليه روحي / النظارتان الشيطانيتان تومضان خفية /
وأشعتها المخاللة يتلو بعضها بعضاً / فتنمو أفنان مدماة فوق روحي /
إن الشياطين جمعاء جذلة مسرورة / ترى لمن تدق الساعة الحزينة /
أو ليست الروح خالدة / أن رمادي يفشى معطفي / وتبوا عاشقان مقعداً
عند أقرب محطة / يتبادلان القبل / ويلثم قلبي لقبلي / ويرتدي
الأقحوان اسمي الصحيح / وتفرد طيور أبي الحناء في شتى الأنحاء .. -

لا مرأى إن (المشابهة) بين طرفي التمثيل هنا أكثر تعقيداً ، والرمز للمعوي بالتالي بعيد ، ومظلل بالمفوض .. ولكن (البؤرة المحورية) لجميع الصور المفزولة في هذا التمثيل ، ظلت هي : - الموت كساعة رحيل - ، أي (أ هي مثل ب) ..

وبفعل أننا هنا في جو حياتي ، وجودي ، وإيضاً ، تأملي ، وفلسفي ، فإن تداعي (المحسوسات) ، وتشابكها يخضع لفكرة الشاعر عن الحياة والموت .. فإن صور الرصيف ، والرحيل ، ودقات الساعة الحزينة ، ثم ظهور العاشقين ، وتبادل القبل الخ .. كلُّها أشياء لذاتية الشاعر ..

وقطعاً ، أن هذه (الصور) المعارة في إطار ما هو ، والمفزولة حول بؤرة (الموت كساعة رحيل) ، تؤكد فكرة الشاعر عن الخلود ، ومظاهره . وكان يمكن للشاعر أن يغزل صورته في اتجاه عديمي ، أي في اتجاه عبثية الحياة ، وفقاعة المظاهر الحياتية ، الخ ، فلم يفعل ..

المهم هو أن الشاعر استطاع بهذه الصور المتباينة التي رسمها لرحلة العمر ، أو لنقل رسمها لرؤيته لرحلة العمر ، وعلى الخصوص ظهور العاشقين ، وتبادل القبل ، أن يربطنا بالعالم الأخلاقي ، والمعنوي الذي لموقفه من الوجود ، وبالتالي الخلود ..

إن ميزة (التمثيل) أنه سمح بمثل هذه الصور المفزولة ، التي تتجاوزها (المجازية) عبر مبادئها المستقلة بنفسها ، في عملية التوسع في التشبيه ، وبالتالي عملية استلهاً بؤرة الشبهة الأساسية (الموت كساعة رحيل) ، والقصيدة بالتالي رمزية (٤٥) ...



وإن التحليل البلاغي الحديث حين يعالج (النص) ككل ، ويدرسه في نوعيته ، أو في خصائصه التركيبية والأسلوبية ، لا يتطلب منا أكثر من إبراز دور (التراكيب اللغوية) التي لصوره البلاغية ، بدءاً من حدود الجملة ، والأسناد نفسيهما ..

وإن مشكلة الحيثية الحسية أو المعنوية (٤٦) لطرفي التشبيه في الشعر الحديث ، ونماذج تراكيبه ، وتخريجاته ، تجد لها اليوم منفذاً الى النور عبر هذه المصطلحات الفنية التي نتوسع في مفاهيمها عن التمثيل ، والإعارة في إطار ما هو ، وبؤرة الشبهية وغيرها ..

ومن هنا اعتبار (التمثيل) تخيلاً معنوياً ، يقدم رمزاً مبسطاً للأفكار والتي يصير يسوع عرضها في حدود شبهيته ، وإعاراته .. مما يسهل اليوم تحليل الشعر الحديث ، بتركيبه ومضامينه الجديدة ، وخاصة تخريجاته (٤٧) كافة ..

في الصورة الإيقونية :

وأخيراً ، كلمة عن (الصورة الإيقونية) والتمثيل ، نسوقها هنا كتمهيد لحديث موسع عن (الإيقونة) ، والرمز ، نفصل القول فيه ، في الفصل التالي

(الإيقونة) ، وترجم بمثيلة ، أو مشهدية ، هي صورة مثيلة لمشهد الواقع ، وبالتالي هي الرسم المحسوس للواقع ، توحيه أو أيضاً ترمزه .. نحو : الشجرة ، إيقونة الثروة النباتية ، السمكة إيقونة الثروة السمكية ، وبالتالي الثلج إيقونة إقليم بارد ، والسد إيقونة العمران المائي الخ (٤٨) ..

فإذا استعملنا الصورة الإيقونية في الخطاب اللغوي ، العادي ، أو الأدبي ، نكون نقلنا جانباً حرفياً من (الواقع) .. بحيث تظل فيهما نواة (الواقعية) ، في مرجعية الكلام ، وبالتالي (مرجعية) التعابير ، والنص بكامله ..

فمثلاً ، إذا قلنا : - سعيانا إليهم بالأذان والتكبير - ، أو قلنا : - كنا كفريق حداة في قافلة الفجر - ، أو ما أشبه ، نكون تأتي بصورة إيقونية من (حرفية الواقع) ، الأذان والتكبير ، ثم حداة قافلة غجر ، وفي الوقت نفسه تقدم (بطاقة معنوية) هي الجهر بالحق ، ثم ضياع التشرد ..

إن (الصورة الإيقونية) ، من طبيعتها ، تقدم الى جانب الواقع بطاقة معنوية تعود بالعادة الى المشابهة ، وأحياناً الى مجرد الاقتران (٤٩) .

ونصادفها في القول العادي والقول الشعري على السواء ؛ كما في جوابنا على من يسأل : - كيف أنتم ؟ . - ، فنجيب : - حديد ، أو على نار ؛ أو جوابنا على من يسأل : - هل وافقتم على كذا ؟ . - ، فنجيب : - هل نشترى سمكاً في الماء ؟ ! . - أو : - هل نحن نلعب على الجبال ؟

فما هو موقف (البلاغة) من هذه الصور الإيقونية إذا دخلت (التشبيه) ، أو التمثيل ؟ . .

الملاحظ ، قبل كل شيء ، إن (التشبيه) ، وعلى الخصوص (التمثيل) ، يصطنع الصور الإيقونية المثيلة للواقع ، كمشهد اليف ، وأحياناً غريب ؛ مثل مشهد الفراشة والنار ، أو مشهد سياج الزهر والشوك ، أو مشهد القافلة في الصحراء الخ . .

ويمكن بالفعل دائماً إقامة تشبيه ، وبالتالي تمثيل على صور إيقونية ، شريطة أن التزم حدود تركيب (آ هي مثل ب) ؛ فمثلاً إذا قلت : - كنت كفراشة عاشقة ترمي بنفسها في لهيب أية شمعة تصادفها - ، أكون اصطنع مشهدة إيقونية في حدود تشبيهية ، وبالتالي تمثيلية أولية . .

ولكن إذا قلت : - نيران الفتنة والفساد تلتهم فراشات الطموح عند الشباب ، فتبددها ، وتحرق بقاياها . - ، أكون خرجت من حدود تركيب (آ هي مثل ب) الى حدود (التخريج الاستعاري) لصور إيقونية من مشهدة الواقع (٥٠) . .



(التشبيه) طرفاه متميزان ، وينص عادة عليهما بخلاف (الاستعارة) . . وإن المشهدة التي تتشكل منهما تتحرك ببطانة معنوية لمشابهة تكون عادة موضوعية في التشبيه (٥١) . .

ومن هنا ، فإن (الصورة الإيقونية) في التشبيه وأيضاً التمثيل ، لا تبعث أشكالاً مرجعياً ، حتى لو استعملت في إسنادات غريبة ، أو بعيدة . فمثلاً ، قولنا ، - الولد ريحانة العينين ، والأنف ، والحشا - ، على حد تعبير ابن الرومي ؛ أو قولنا : - الولد كبد أهله ، وعكاز حياتهم - على حد التعبير العامي . .

فرغم التفاوت الذي في المشابهة بين المشبه ، والمشبّه به في المثلين ،
أحس كأن أجزاء من (الواقع) تعرض أمامي في (مشهدية) شيء محبوب
يبهج العين، يشمّ ويضمّ، هو ولد، كالورد... أو أحس بمشهدية موجودات
تكافح للصمود في الحياة تلفها المحبة ، والتعاون ..

ولكن ، ليست صور (التشبيه) ، وأيضاً (التمثيل) جميعها صور-
إيقونية .. وإنما بعضها فقط (إيقوني) ، يقدم مشهدية واقعية ؛ و(المعيار)
في ذلك ، هو : (البطانة المعنوية) للصورة ..

وحين أقول : - فتاة كالظبية - ، أو - خد كالوردة - ، لا أقدم
مع التشبيه ، وصوره أية بطانة معنوية .. ولكن حين أقول : - حياتي
قافلة عجر - ، أو - أذن الأبطال أن حي على القتال - ، أشعر أنني أقدم
مع صور التشبيه (بطانة معنوية) لأجزاء من الواقع لها أفضليتها في التأثير،
أو لنقل لها أفضليتها في إثارة المخيلة ، والوجدان (٥٢) ...

وإن (الأشكال) في واقعية (الصور البلاغية) ، التشبيه ، والتمثيل،
ثم الاستعارة ، والرمز هو في أثر مثل هذه (البطانة المعنوية) على دلالة
التركيب ، والمفردات على السواء . لنقل ، بعبارة أخرى ، الأشكال
هو في ثبات (نواة إيقونية) يمكن أن يبتعثها تشبيه ، أو تمثيل ، أو
سواهما ، ويمكنها أن تقاوم (المجازية) ..

وذلك أن (المعنى الحقيقي) في التشبيه ، أو التمثيل يستند عادة
الى معقولة الإسناد في إطار ما هو ، أي تركيب (آهي مثل ب) .. ولكن
حين يتعرض للامعقولة ما ، سواء هي للظروف الاجتماعية ، أو النفسية،
ومنها المبالغة في التشبيه البليغ ، ويصير الى الشطط ، أو الأغراب ،
فليس من الضروري أن تخترقه (المجازية) ، بل هو يقاوم ، ويثبت أجزاء
الواقع التي ترسمها ؛ نحو قولنا : - الولد ريح الخزامى في البلد . - ،
حيث نلاحظ (المبالغة) ، والشطط الوجداني ، ومع ذلك ، فإن معنى
التركيب ، والمفردات ظل في جهة الواقع ، ولم تستطع (المجازية) اختراق
مشهدية الواقع ، وبطانتها (٥٢) ..

والمسألة ، مع الصور الإيقونية التشبيهية ، والتمثيلية ، تتجه الى أن تكون مسألة (تجميع صور) يمكنها أن تكون (نواة إيقونية) ، وبالتالي ، ركيزة مشهدية يمكنها أن تقاوم ، وتقوم بنفسها .. وتجميع العناصر (٥٤) يمكنه أن يساعد على حفظ النواة الإيقونية من التفتت ، والضياع ، تماماً كما تساعد معقولة الإسناد على ذلك ..

وليس الأمر كذلك في (الاستعارة) ، التصريحية منها أو المكنية ، العادية أو المفزولة .. حيث (المعنى المجازي) هو الغالب ؛ وحيث (الهوية) الواحدة بين المشبه ، والمشبّه به .. ولذلك فإن (الأشكال) في تبين (مرجعية) الكلام في الاستعارة ، وأيضاً الرمز (٥٥) يصير في معرفة هل (الصور) فيهما من الواقع ، أم أنها مجرد وهم ؛ وخاصة ، كما سنوضح ذلك في الفصل التالي ، عند الربط بين (أبعاد) متباينة ، ومتعددة تتجاوز في بعض الأحيان ثمانية أطراف ..

الهوامش

- (١) - انظر في الفصل الثالث تعريفنا بالقضايا المشتركة .. حيث دللنا عليها بتحليل مثالين ، أحدهما لنجاح المطار ، والآخر لفؤاد كحل .
- (٢) - القضايا الداخلية ، هي : التعريف ، تعداد الأجزاء ، الجنس والنوع ، الظروف ، السوابق واللاحق ، السبب والنتيجة . والقضايا الخارجية ، هي : المتشابهات ، والأضداد ، والمتناقضات ..
- (٣) - ولذلك يطلق عليه (مقارنة) ، كومباريزون ، وأيضاً (موازنة) ، باراليل ، بفعل تقريبه شيئين ، أو أيضاً فكرتين ...
- (٤) - انظر الفصل السابق ، حيث النصوص المختارة في ذلك ..
- (٥) - كتب كثيرون في ذلك ، انظر مثلاً : (الصورة الفنية في التراث النقدي ، والبلاغي) ، لجابر أحمد عصفور ، مصر ١٩٧٣ ، و : (البيان في ضوء أساليب القرآن) ، لعبد الفتاح لاشين ، مصر ، ١٩٧٧ ، وغيرهما .
- (٦) - انظر في آخر الفصل تحليلنا لقصيدة نهاد رضا ، حيث المثال على رؤية للعالم مفزولة عبر صور (التمثيل) ، والذي هو تشبيه يسمح تركيبه بمثل هذا الغزل ، والتوسع .
- (٧) - والمقصود هو معالجة (الدلالة) في المفردة ، قبل معالجتها في التركيب ، والذي ينساق من طبيعته الى المجاز ..
- (٨) و (٩) - انظر أسرار البلاغة ، ص ١٠٨ وما بعدها ..
- (١٠) - وهذه المسألة متروكة للشاعر ، وموقفه من الأشياء ، وبالتالي رؤيته للعالم .
- (١١) - ناهيك بأن من النقاد ، مثل مصطفى ناصف ، في كتابه : (الصورة الأدبية) ، بيرت ١٩٨١ ، من ينفي (المشابهة) في الاستمارة مطلقاً .. إلا أن ذلك غلو في التقدير كنا أخذناه عليه ، في الدراسات النقدية التي كتبناها عن الكتاب ، الثورة ، ١٩٨٢/٩/٢٩ ، وما بعده ..
- (١٢) - انظر على الخصوص البيان ، لعبد الفتاح لاشين السابق الذكر ..
- (١٣) - وقد توسع عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة ، السابق الذكر في توضيح أين يكون (التركيب) تشبيهاً ، وأين يكون استمارة ، استناداً الى دلالاته ، وأظهر دور التعريف ، والتشكير في هذه الدلالة ..

(١٤) - وهذا النوع من الترقيم اقتبسناه من التحليلات اللسانية لصور البلاغة ،
وأيضاً الشعر ، انظر كتاب : (التحليل اللساني للشعر) ، لتأمين ومولينو ، باريس ١٩٨٢ .
(١٥) - وفي الاستعارات البعيدة ، تصبح (المشابهة) هوية ، ظاهرة أو مستترة ،
تتقافها الأطراف المتعددة ، وبالتالي الأبعاد المتعلقة بالإسناد ..

(١٦) - ومن هنا كان الرجوع الى (التركيب) ، هو دائماً الطريق الوطيدة الى
الصواب ، وبالتالي لا يجوز الحكم على (التشبيه) دون تفحص تركيبه ..

(١٧) - آثرنا في هذا الفصل ذكر هذا المثال المشهور ، لانه (تشبيه بليغ) ، أي تشبيه
حذفت فيه الاداة ووجه الشبه ، وطرفه الثاني مركب بالإضافة ، انظر فيما بعد ..

(١٨) - يقول الأب براون هناك في قولنا : - اجتثوا الخطايا واحدة ، واحدة - ،
اربعة حدود أو أربعة أطراف : الخطايا بالنسبة الى الروح هي كالعشب الضار بالنسبة
الى الحديقة .. ولكن إذا قلنا : - أيها الأنبياء ، أنتم نور العالم - ، فهناك ثمانية
حدود ، أو ثمانية أطراف ، بفعل أنه أضيف الى التركيب معنى السببية والمسببية على
النحو التالي : إن (النور والأنبياء) ينتسب أحدهما الى الآخر كسببين ، و (التنوير
المادي والتنوير الروحي) كنتيجتين .. ويعلق أمبسون على ذلك بأننا لا يمكننا الجزم
بحقيقة ثابتة وتامة في مثل هذه التعابير ، انظر بنية الكلمات المركبة ، لامبسون ، ص
٣٢٧ وما بعدها . ويضاف الى ذلك أن الاسنادات الغريبة في الشعر الفوق واقعي
الحديث ، تتعامل اليوم مع عدة أبعاد لمدة أطراف تتجاوز أحياناً الثمانية حدود ، انظر
فيما بعد ..

(١٩) - وعلى ذلك يجب أن تفهم (الأبعاد) الاستعمارية ، انطلاقاً من الإسناد اللغوي
الذي في تركيب الصور الاستعمارية ، تصريحية كانت أو مكنية ، اسمية أو فعلية ، قريبة
أو بعيدة .. وانها دلالة ، أو إحياء ، أو كشف لأطراف نسب قياسية . .

(٢٠) - وفي نظرنا يجب أن لانتهاون بالنزول بالتحليلات دائماً الى حدود الجملة ،
وبنائها اللغوي والبلاغي ، وإظهار دور الإسناد في الدلالة التي لها ، لوازمها ، وفنياتها ..

(٢١) - الدخول في شمس بوان ، لمحمد عمران ، دمشق ١٩٧٢ ، ص ١١٠ ..

(٢٢) - وهي للإحياء ، والصدمة بالواقع ، أكثر منها للإقناع به أو الرسم له ،
ومثلها قوله : - وجدت زنار النهار حول خصري / والشمس كانت في يدي حنّاء / والريح
نعلاً أزرق / وكانت البحار / فحاحة قضمتها . - ، نفس المصدر السابق ، ص ٥٩ ..

(٢٣) - القيد البشري ، لآحمد يوسف داود ، دمشق ١٩٧٨ ، ص ٢٥ .

(٢٤) - سنعود الى حديث (التخريجة) في فصل الاستعارة ، حيث التعامل مع عدة أطراف ، وأبعاد ، في الإسناد الاسمي ، والفعلية ، تصريحا أو تكتية .. وحيث يصل (التخريج) الى أن يملا عدة مقاطع ينتظمها دفع شعري واحد لعملية استعارة مفزولة واحدة ، كثيراً ما تظل تحافظ على (تركيب تشبيه) ، وبالتالي (التمثيل) ، كما في قول أحمد سليمان الأحمد : - يحزنني القمر / وراء غيمة / معلقا ، كحبا ، على الصليب / ينتظر / أن تزرع الفيوم في الصحراء واحة / وأن تجري دموعها نهر / تبتدر النجوم في أمواجه / تروغ إذ يرشق طفل / في صفائه حجر . - الرحيل الى مدينة التذكار ، دمشق ١٩٧٠ ، ص ٩٢ ..

(٢٥) - وهذا يدل على الاثر المباشر الذي للإسناد في (الدلالة) الحقيقية أو المجازية للنصوص ، وبالتالي دور السياق اللغوي ، وأيضاً النفسي ، والاجتماعي ، والفني في بلاغيتها ..

(٢٦) - ومشكلة (الوضوح والخفاء) في التشبيه ، وبالتالي امتداح القدامى للتشبيه النادر ، والعلاقات الخفية يمكن النظر إليها من زاوية (الكشف) عن حقائق الأشياء ، وبالتالي رؤية العالم عند الشاعر .. وحقاً تظل مشكلة (الوضوح والخفاء) في التشبيهات ، والاستعارات متميزة عن مشكلة (الحقيقة والمجاز) إلا أنها أيضاً رديفة لها ، بحيث يمكن جعلها فرعاً متميزاً كنوع من التعامل مع الأشياء ، وحقائقها عامة .. وفي الحصول الحديثة لصور البلاغة في الشعر اليوم ، إن العديد من التشبيهات والاستعارات اليوم تكشف ، في إطار ما هو ، عن (هوية) مستترة بين الأشياء ، انظر فيما بعد ..

(٢٧) - انظر أسرار البلاغة ، ص ١٠٨ وما بعدهما ..

(٢٨) - وهناك أيضاً ما يسمى ب (تعداد التشبيه) ، أي تعداد عدة تشبيهات بعضها إثر بعض ، نحو : (أ هي مثل ب) ، و (مثل ج) ، و (مثل د) ، و (مثل هـ) الخ .. فنتبين التشبيهات فيما بينها فيه ، طولاً وقصراً ، بساطة وتركيباً ، وعلى الخصوص ترشيحاً ، أي بذكر المشبه به ..

يقول صباح الدين كريدي في السؤال :- لماذاي هذه / التي احملها كالتيمية / كالسيف في الصدر / كغمية ثقيلة سوداء / بريقها العاصف / ورعدها المتجلجل القصير / تندفق في اللحظة الحاسمة / فتذيبك كحجر ملحي / قليلاً ، قليلاً / الى القلب المغترس . - البعث ، ١٩٨٣/١/٩ .

فنحن هنا مع تركيب التشبيه يتكرر ، بحيث أن كل صورة تظهر مستقلة بمبناها ، ومبناها على أنها (مثل أ) في وجه شبه كذا ، أو أن (أ هي مثلها) في وجه شبه كذا ، أي أن التبدل هنا هو في الأساس ، في (وجه الشبه) .. في حين أن الصور المفزولة من أساس تشبيهي في التمثيلات المركبة ، وأحياناً في تخريج بعض الاستعارات المطولة ،

تظل تدور حول (محور واحد) لوجه شبه أساسي ، يظل بؤرة شبيهة لصور مقطوع بكامله ، نحو قول إبراهيم الجراي :

— قيل أقبل الوقت المتمسك بخراجه وريح الغربان / وأنا كيسوع أفتح ثقبوب
يدي لأمرض الفقراء / وقلبي لشعب من السواح المقيمين / حيث إلى وقت ينأصف بيتنا
بؤس الساعة / وقلت : أجاري أغفر لي خوفي منك / ولا تأنس بحال أنت الظالم فيها /
ومعدنا النار ، ومدينة لا ننسى فيها . — أجزاء إبراهيم خليل الجراي المبعثرة ، دمشق
١٩٨١ ، ص ٣٠ .

فهنا المحور الأساسي للصور المفرولة ، هو وجه الشبه الأساسي الذي يجسده نفس
تركيب التشبيه (وأنا كيسوع) .. أي أفتح ثقبوب يدي .. وقلبي الخ .. ثم اغفر يا جاري
خوفي منك .. أنت الظالم في كذا .. الخ مما ظل في بؤرة شبيهة واحدة .. انظر فيما بعد .

(٢٩) — وهو يعرف عادة بأنه تشخيص للفكر المجردة ..

(٣٠) — ومن هنا هو خطوة أولى إلى الرمز ، والرمزية ..

(٣١) — كما سبق التنويه ، والشرح لذلك ..

(٣٢) — وانظر الأمثلة التي حللناها في ذلك كله ..

(٣٣) — ويطلق على (تمثيل المثل) ، بارابول ، وهي كلمة لاتينية تقصد المقارنة ،
والمماثلة ..

(٣٤) — أسرار البلاغة ، ص ١٢٨ ..

(٣٥) — نفس المصدر ، ص ١٠٨ وما بعدها ..

(٣٦) — نظرية التأليف الأدبي ، ص ٢٦٩ ..

(٣٧) — نفس المصدر ، ونفس الصفحة ..

(٣٨) — نفس المصدر ، ص ٢٧٠ ..

(٣٩) — والعديد من النقاد والدارسين المحدثين يستهلكون اليوم هذه المفاهيم
في تحليلاتهم ..

(٤٠) — حقول الأبدية ، لسليمان عواد ، دمشق ١٩٧٨ ، ص ٨ ..

(٤١) — الموقف الأدبي ، المعداد ١٣٨ ، ١٣٩ ، تشرين الأول والثاني ، ١٩٨٢ ،
ص ٢٩٢ ..

(٤٢) — نفس المصدر ، ص ١٠٧ ..

(٤٣) - إن إطار ما هو يبدأ هنا مع تعبير (أيا دمية ..) وهو تشبيه بليغ بدلي ، أصله أنت يا من هي دمية ، ثم نجده في تركيب (أ هي مثل ب) في عبدتها كما عبد الفاؤون منحوت أحجار ، وهو تشبيه تمثيلي ..

وأما التوسع فقد جاء هنا مع السرد ، ونجده في : سكبت بها روحي .. نامت على الحلم .. هدهدا عطري .. حنا إعصاري على روضك الهاني .. رددتك للطين الخ .. هي صور مفزولة ، يقوم كل منها بانفراده كما قلنا ، ولكنها كلها تدور في (بؤرة) واحدة ، بؤرة المشابهة المحورية : (الحبوبة المهجورة هي مثل الدمية المحطمة) ، وسياقات الصور في القصيدة ظلت : صنع دمية ، وتحطيمها ..

(٤٤) - الموقف الأدبي ، السابق الذكر ، ص ٦٢٢ ، وهي ترجمة سعد صائب ..

(٥٤) - ونست (رمزي) هنا لائق ، وصالح ، أكثر إياقة وصلاحية من مصطلح تمثيلي فقط ، أو تخيلي معنوي أيضاً والذي ينطبق على القطعة السابقة .. لأن هذه القطعة أكثر التصاناً بالواجيد الهاربة ، والمشارع الرهيفة في الوجود ، في حين القطعة السابقة هي في الغزل والحب والكفران ..

(٦٤) - ويقول الألسنيون ، كما سبق التنويه ، ان (التمثيل) ، كتشبيه موسع بالحسي ، هو من طبيعته مبطلن بالمعنوي ، والذي يظل يتجاذب أطراف التوسيع فيه ، أي الغزل والتطويل ..

وهم يضيفون الى ذلك أنه لضرورة تحرك صوره ، ومقارباته في اطار ما هو ، فهو يفرض بنيته على سطح الكلام ، انظر تامين ومولينو السابق الذكر ، ص ١٦٤ ، وعلى الخصوص ١٧٧ ، ١٧٨ ..

(٤٧) - التخريجة قد لا تكون تمثيلية ، فتظل في حدود التحرك حسياً ، ومعنوياً ، سطحاً وعمقاً في اطار ما هو الذي لتركيب (أ هي مثل ب) .. وغالباً ما تصادفها اليوم استعمارية ، أو أيضاً رمزية ، وتستند الى النغم ، والترسل الوجداني ، فتسمى سونة ، أو توقية .. انظر فيما بعد ..

(٤٨) - انظر التعريفات ، والشروح ، والأمثلة في كتابنا السابق الذكر ، اللفظة والاسلوب ، واللفظة الدلالة ، وكلاهما نشر اتحاد الكتاب العرب بدمشق ..

(٤٩) - وكثير من (الكنايات) صور أيقونية ، وتعود أما الى سليقة المتكلم ، وظروفه النفسية ، والاجتماعية ، أو الى براعة الشاعر في الكشف عن العلاقات المشهدة ..

(٥٠) - وأن التكنية القديمة ، وبالتالي الاستمارة بالكناية ، أو المكنية تعتمد في الاساس على هذه (النواة الأيقونية) ، والتي تصير تتحرك بملزومها ، ولازمها ..

(٥١) - أي (وجه شبه) قائم على مشابهة فعلية بين شيئين ..

(٥٢) - ومن هنا ، فإن (الكنايات) بملزومها ، ولازمها مرتع الصور الأيقونية في تحركها في سياق معين ، ويجب أن تدرس لغوياً ، ودلالياً ، وبلاغياً في تركيبها ، واسنادها ، وظروف انتاجها النفسية ، والاجتماعية ..

(٥٣) - وفي المقابل ، لا تصل جميع الصور الأيقونية ، وخاصة التي في النواة الأيقونية التي نصادفها في التشبيه ، والتمثيل ، الى تأليف (كناية) يمكن أن تقوم بنفسها ، وتؤثر في المستمعين مثل الكنايات النفسية والاجتماعية المتداولة ..

(٥٤) - وأن تجميع العناصر ، اذا كان متماسكاً ، حتى في حدود بطنانة متحركة بملزومها ولازمها يمكن أن يعطي أنواع الألفاظ ، والحزازير ، والتي هي أيضاً مثيلات للواقع ، وتحمل (نواة ايقونية) ، لها حركتها ، وإيحاؤها في المستمعين ..

(٥٥) - وسوف نرى أن من الأسليبيين ، والأسلوبيين من يعتبر أن (الرمز) بالمعنى الفني ، أي الصورة الحسية التي ترمز معنوياً لمشابهة بينهما ، هو من (طبيعة ايقونية) ، انظر فيما بعد ..



الفصل السادس

الفكري والخيالي

بعد أن درسنا (التشبيه) ، والتمثيل ، كصورتين بلاغيتين من الصور التي تستند في الأساس ، الى الفكر المشترك ، ندرس الآن الصور الفكرية والخيالية ، وهي التي تستند الى مجازية العبارة ، وعلى الخصوص الخيال ، وهي : (الاستعارة) ، والكناية ، والرمز ..

١ - الاستعارة

(الاستعارة) تشبيه مختزل .. والشكل اللغوي ، البلاغي الذي يعتبر سياجا تركيبيا للاستعارة ، هو شكل (التشبيه) الذي حذف أحد طرفيه ، تارة المشبه ، وتارة المشبه به ، وصرف مدلوله الى المجاز ، بفعل السياق اللغوي الذي يضمه ، وعلى الخصوص الاسناد ، ثم الاضافة ، والتعلق ..

وقد آثرنا التنويه بشكل التشبيه المختزل الذي للاستعارة (١) ، لأن عدداً من اللسانيين المحدثين يذهبون الى أنه : ليس للاستعارة (تركيب محدد) .. وانما هي (حصول) لغوي ، يقوم على الأضمار ، أو الغياب ، أي تغييب مستند ، للشبهة فيها بين المعنى الحقيقي ، والمجازي ، والذي نجده في التشبيه (٢) ..

ولكننا نؤثر اعتبار (الاستعارة) تشبيهاً مختزلاً ؛ لأن ذلك يسهل مهمة التحليل اللغوي ، والدلالي ، والبلاغي على السواء .. وأن غلبة (المجازية) على الاستعارة تتحدر اذن ، من المصافحة الاسنادية للمعاني فيها ، بشكل يشعرك بأن المقصود من الحصولات الاستعارية ، ليس (المعنى الحقيقي) للمفردات ، وانما المقصود هو المعنى المجازي ، والذي يفرض على الكلام نوعاً من الشبهة (٣) ..



وقديماً ، كان (كونتيليان) يقول ان (الاستعارة) تشبيه مختزل ،
أو مقتضب ، وهو في ذلك يتابع أرسططاليس في الاساس ، والذي يقول
في الخطابة : - التشبيه مثل الاستعارة ؛ ولكنه يختلف عنها في زيادة كلمة ،
ولذلك كان أقل منها جلباً للمتعة ، لأنه لا يقول ان هذا هو ذاك ، وان كان
العقل لا يقضي بذلك (٤) - . .

وكذلك هي الحال بالنسبة للبلاغيين العرب القدماء ، فانهم في معظمهم
يعتبرون (الاستعارة) تشبيهاً مختزلاً ، حذف أحد طرفيه ، ثم يدرسونها
جنباً الى جنب مع (التشبيه) . .

يقول عبد القاهر الجرجاني في الصلة بين التشبيه ، والاستعارة ،
ان التشبيه : - كالأصل في الاستعارة ، وهي شبيهة بالفرع له ، أو هي
صورة مقتضبة من صورته (٥) - . . في حين ان (الاستعارة) في نظر
السكاكي ، هي : - . . ان تذكر أحد طرفي التشبيه ، وتريد به الطرف
الآخر ، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به ، دالاً على ذلك بآبائك
للمشبه ما يخص المشبه به (٦) - . .



كان (التشبيه) يحتل مكانة سامية عند البلغاء العرب ، وبلاغيهم ،
بحكم فترتهم الزمنية ، الحريصة على الصدق مع الواقع . .

وقد ذهب (الجاحظ) الى أن التشبيه - لا يتضمن تجاوزاً في
دلالات الكلمات ، ولا يدخل شيئاً في حدود شيء (٧) - .

كما اعتبره ابن سنان الخفاجي ، ومن قبله قدامة بن جعفر (معنى)
وليس مجازاً ، وأن صحة المعاني من صحته (٨) . .

ويقول المرزباني في الموشح : - أحسن الشعر ما قارب فيه القائل
إذا شبه ، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة (٩) - . .

وقد سكت ابن طباطبا في عيار الشعر عن دور (الاستعارة) . .
وذكرها قدامة بن جعفر بمناسبة تفسيره للعازلة . .

ويرى ابن سنان الخفاجي ، أنها : - لا بد من أن تكون أوضح
من الحقيقة ، لأجل التشبيه العارض فيها (١٠) - . .

المهم أن دراسة (الاستعارة) في التراث النقدي ، والبلاغي العربي ظلت ضمن تصور التشبيه ، فاهتموا بأطرافها ، ثم بمجازيتها وبلاغيتها .. لأن - كل الاستعارة ، كما يقول الرماني ، فلا بد فيها من أشياء ، مستعار ، ومستعار له ، ومستعار منه (١١) . - ؛ مما يقارب نصّ السكاكي أنها ذكر أحد طرفي التشبيه ، والقصد به الطرف الآخر ، كما رأينا ..

* * *

ويخصوص (مجازية) الاستعارة ، فإن معظم البلاغيين العرب يقرّون بأن الاستعارة (نقل) ، وكان المترجمون لأرسططاليس يطلقون عليها مصطلح (تغيير) ، وهو نفس مدلول (تبديل) ، تروى ، الذي كان يطلق على المجازات ، وكان أرسططاليس يسوّي بينهما وبين الاستعارة .. وأما (النقل) ، أو التغيير ، أو التبديل الحاصل فيها ، وبواسطتها ، فهو التبدل الذي يطرأ على معنى الكلمة المفردة (١٢) ، بحيث هي تصير من المعنى الحقيقي ، والذي لها ، الى المعنى المجازي المقصود ، ويوحيه سياق الكلام ، وقرائنه ..

ومن هنا ما جاء من النص على (النقل) في ما عرفوا به الاستعارة ، مثل :

- الاستعارة .. تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللفظة ، على جهة النقل للإبانة (١٣) . - ، أو ،
- حقيقة الاستعارة أنها نقل كلمة عن شيء قد جعلت له الى شيء لم تجعل له (١٤) .. - ، أو ،
- الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللفظة الى غيره ، لغرض (١٥) .. - ، الخ ..

وعبد القاهر الجرجاني وحده يذهب أنها (ادعاء) معنى الاسم للشيء وليس (نقل الاسم) منه (١٦) ؛ في حين أن السكاكي ، كما رأينا ، يجعل هذا الادعاء ادعاء دخول المشبه في (جنس) المشبه به .. وإن عبد القاهر الجرجاني ينص الى جانب ذلك أيضاً أن الاستعارة تحول الكلام من (١٧) صيغة (هذا مثل ذاك) ، الى صيغة (هو هو) .. وسبق أن رأينا نفس المعنى في نصّ أرسططاليس ...

التصريحية والمكنية :

ونحن سنعتمد المصطلح البلاغي العربي ، لانه أكثر تعبيراً عن الأصالة العربية في خصوصيات جوانبها الالسانية ، والبلاغية ، وعلى الخصوص لانه لا يزال يحتفظ بطاقاته الدلالية ، والتي تسمح له اليوم بمجاراة شتى مفاهيم المكتسبات الالسانية ، والبلاغية الحديثة ..

وقد رأينا أن (البنية اللغوية) العربية تتميز بأنها مرنة ، ومعبرة ، وتتساوى فيها الجملة الاسمية ، والجملة الفعلية في حمل المقاصد (١٨) .. بحيث ليس ثمة مزية للاسم على الفعل توجب الابتداء به ، وإنما يمكن ابتداء (الجملة) بالاسم ، والفعل ، بحسب ذرائعية الكلام ، واقتضاء أحواله ..

فنعندنا في أسناد الخبر الى المبتدأ في (الجملة الاسمية) ، الاشكال التالية :

(اسم - اسم) ؛ ثم (اسم - صفة) ؛ ثم (اسم - فعل ومتعلقاته) .

وعندنا في إسناد الفعل الى الفاعل في (الجملة الفعلية) ، شكل :
(فعل - فاعل - مفعول به) ..

ناهيك بأحوال التقدم ، والتأخير ، والحذف التي تدخل على (الجملتين) كليهما ، الاسمية ، والفعلية ، وهي أيضاً عديدة ، ومعبرة ..

أما (البنية اللغوية) العربية ، فهي ذات ترتيب محدود ، هو :

(فاعل - فعل - مفعول به) ، لا يحددون عنه ..

فكيف يكون الحال ، ونحن في العربية نسند أيضاً للفاعل ، ولما ينوب عنه ، كما إننا نعتبر الصفة عاملة تؤثر في التركيب ، والإعراب . الخ . مما ظهرت آثاره البلاغية على ما سمي بالمجاز العقلي ، وعلاقاته ..



نحن سنعتمد المصطلح البلاغي العربي ، إذن ، (١٩) ونقول :

(تصريحية) ، للاستعارة التي يذكر فيها المشبه به ؛ وهو عادة (اسم) .. ولذلك سنقول هي تصريحية ، أو اسمية ، أو ذات مستند اسمي ، ونستغني عن مصطلح (أصلية) التي كان أطلقها الرازي عليها ؛ لانه ليس للاسم ميزة على الفعل في بناء الجمل ، ولا أفضلية لغوية ، أو بلاغية له على الفعل في ذلك .. ثم نقول :

(مكنية) للاستعارة التي كني بها عن المشبه به ؛ ويكون ذلك عادة عن طريق الفعل ، ولذلك سنقول هي مكنية ، أو فعلية ، أو ذات مستند فعلي ، ونستغني بالتالي عن مصطلح (تبعية) ، لنفس السبب وهو تساوي الجمليتين الاسمية والفعلية ، في اللغة العربية وبلاغيتها ..

وعلى هذا النحو نكون ظللنا عند مرونة اللغة العربية في حمل المقاصد ، ونكون على الخصوص أظهرنا بلاغة تراكيبها الاسمية ، والفعلية ، عبر أسنادها ، ومستندها كافة ..

والأمثلة على ذلك عديدة ومتنوعة ، نصادف فيها أول ما نصادف (التشبيه البليغ) ، والذي يعتبره الغربيون (استعارة) ، وحدّد العرب أين يكون (٢٠) استعارة ، كما رأينا ؛ وهو في نظرنا (تشبيه) أكثر اظهاراً للمجازية ، والإعارة من غيره من التشبيهات ؛ ولذلك ، يمكن اعتباره اليوم إعارة تصريحية ، اسمية ..



وعلى العموم (الإعارة التصريحية) ، الاسمية يمكن أن تكون :

أ - بين اسمين ظاهرين ، والعلاقة بينهما المشابهة ، وهي التشبيه البليغ ، نحو : - ليلتي عروس من الزنج - ، أو : - ليلنا خمر واشواق - ..

ب - بين اسم ظاهر ، واسم مضمّر ، والعلاقة بينهما المشابهة ، وهي التصريحية ، الاسمية ، نحو : - وافاني القمر - ، أو : - رأيت الظبية - ، شبهت المحبوبة بالقمر ، أو بالظبية ؛ أو : - على قلوب أفعالها - ، شبهت غشاوات التعصب بالأقفال ..

وأما (الإعارة المكنية) ، فهي ذات مسند فعلي .. ولعبة (التكنية) فيها تحرك دلالتها من المعنى الحقيقي الى المعنى المجازي بفعل سياق ؛ الإسناد ؛ نحو : - المدينة أكلتها نار العدو - ؛ شبهت النار بدابة ، وكني عنها بأكلت ، لأن النار لا تأكل ، وإنما تحرق .. الإعارة هنا تستند الى الفعل (أكلتها) ، وهو الذي سمح بالعبور الى مجازية الكلام ، كإسناد خبري ..

ومن الأمثلة على النوعين ، قول (جبران خليل جبران) :

يا نفس لو لم اغتسل بالدمع ، ولم يكتحل
جفني بأشباح السقام
لعلت أعمى وعلى بصيرتي ظفر فلا
أرى سوى وجه الظلام

- على بصيرتي ظفر - ، تصريحية ، لأننا صرحنا بالمشبه به ، والذي شبهنا به العمى الذي يمنع الرؤية ؛ و - اغتسل بالدمع - ، و - اكتحل بأشباح السقام - ، مكنيتان ، إذ بواسطتهما كنينا عن البكاء بالاغتسال بالدمع ، وعن العذاب بالتكحل بأشباح المرض ..

أنواع الإعارة :

ونحن منذ سنوات نطلق مصطلح إعارة ، أو استعارة على أنواع (النقل المجازي) ، بما فيها التي تقوم على العلاقات المرسلة التي للجزئية ، والكلية ، والسببية والمسببية ، والزمانية والمكانية الخ .. ونعتبر أن (الإعارة) تقوم بالنقل ، وبالتالي (التبديل) الذي يلحق دلالة المفردات من معناها الحقيقي الى المعنى المجازي ؛ بحيث نستعمل مصطلح (مجاز) بمدلول نعني ، للدلالة على هذا (النقل) ، ثم إذا لزم الأمر ثبتته بمعاني علاقاته ..

ولكن ، سواء كانت (العلاقة) بين طرفي الإعارة التصريحية ، أو المكنية ، هي المشابهة ، أو سواها ؛ فنحن نستغني اليوم عن قيد

(الإرسال) ، ولا نعتبره كافياً لتأسيس نوع مجازي ، أو استعاري ؛ فهو إغارة مجازية ؛ ثم كما قلنا ، إذا لزم تحديد علاقته ، قلنا أنه (إغارة مرسل) في كذا ، مثلاً : إغارة إرسال سببية ، أو جزئية ، أو كلية ، أو ما كان ، أو ما سيكون الخ ..

أما تصنيف أنواع الإغارة ، أو الاستعارة ، فهو يشمل إذن أنواع (النقل المجازي) .. ونحن نقيمه على اعتبار دلالي ، أي كما سبقت الإشارة استناداً الى (المرجعية) ، وتوظيف المفردات الدالة عليها في القول الشعري (٢٢) ..

وذلك إن (المرجعية) اليوم أهم عامل في تحديد دلالة المفردات ، والتركيب على السواء .. والكلمات ، بالنسبة الى مراجعها ، هي إما حسية ، تدل على شيء محسوس .. أو معنوية ، تدل على الأفكار ، والمعاني ، والعواطف ، والمشاعر ..

ويمكن إذن تقسيم (الإغارة) ، في تعاملها مع هذه الكلمات ، ودلالاتها الى نوعين :

٢ - إغارة المشابهة ؛ وب - الإغارة المرسل ..

(إغارة المشابهة) تقسم أيضاً الى نوعين : ١ - إغارة عادية ، بين محسوس ومحسوس ، نحو : (رأيت الطيبة) ، أي الفتاة ، أو (وافاني القمر) ، أي الحبيب .. و ٢ - إغارة رمزية ، بين محسوس ومعنوي ، كما هي الحال في التشبيه ، والتمثيل الرمزيين ، نحو : قلبي مبدد تزرؤه الرياح - ، أي مشاعري مبعثرة ، ضائعة .. والإغارة هنا ، كما هي الحال في التشبيه والتمثيل الرمزيين خطوة نحو الرمز ، والرمزية ..

و (الإغارة المرسل) هي الإغارة العرضية ، العارضة ، التي تقوم على معان غير المشابهة ، فتقطع أحياناً صلتها بالواقع ، أو تستند إليه ، بعلاقة متخيلة ، أو فعلية ، من سببية ، أو مسببية ، أو جزئية ، أو كلية ، أو زمانية ، أو مكانية ، مما نعتبره تخصيصاً للإغارة ، ونسمح بذكر خصوصيته (٢٣) ، والنص بالتالي على مجازيته كما رأينا ..

الشبهية ، والمشابهة ، والنسبة القياسية :

(الشبهية) هي المجتلى العام للشبه بين شيئين ، أو أكثر ، وبالتالي مجتلى الإظهار لأوجه الشبه بين الأشياء عامة . . و (المشابهة) أخص منها ، وتكون عادة فعلية ، أو موضوعية ؛ ولكن الأشياء في الواقع مثلما يشبه بعضها بعضاً ، يختلف بعضها عن بعض فيغايره . . . فهناك (تشابه) بين الأشياء ، ولكن هناك أيضاً (اختلاف) ، ومغايرة . .

و (التشبيه) يسمح عادة بإقامة شبهية ، بإبراز وجه شبه معين ، حتى بين مختلفين ، كما نص على ذلك البلاغيون العرب القدماء . . ولكن (الاستعارة) بإسنادها المباشر ، تتيح أكثر من التشبيه إقامة شبهية بين مختلفين ، وأيضاً ظهور الاختلاف ، أو لنقل مع ريشاردز المغايرة ، إلا أن ذلك لا يقدح في دورها في إقامة الشبهية . .

والمسألة تتجه نحو موضوع خلق الشبهية . . وذلك أن (المشابهة) التي نصادفها في التشبيه على قدر كبير من (الموضوعية) ، تصبح في الاستعارة أكثر فأكثر (ذاتية) ، وتبدو كأنها شيء مخلوق . . وهذا الأمر دفع النقاد ، والدارسين إلى إبراز دور ما سمي ب (التفاعل الاستعاري) ، سواء بين الأشياء ، وبالتالي الذات ، والموضوع ، كما في نظر ريتشاردز وأتباعه ، أو بين الدلالات ، كما يقول اللسنيون ، والداليون . .

وكون (المشابهة) شيئاً مخلوقاً ، أو شبهية مخلوقة ، معناه أنها يمكن أن لا توجد في (الواقع) . . وإنما هي التي تخلق الواقع ، وفق مواصفاتها ، فتوجد بوجود التعبير الاستعاري ، وبالتالي توجد معها رؤيتها للعالم ، أو للأشياء والواقع . . فالمشابهة من هذه الزاوية ليست شيئاً نستعمله عند نقطة الانطلاق ، لنقيم استعارة . . وإنما هي (شيء مخلوق) يقدمه الحصول الاستعاري نفسه ، ونلاحظه عند نقطة الوصول . .



أن (وجه الشبه) في التشبيه مجرد علاقة شبهية بين شيئين ، نحو : - الفتاة كالظبية رقة - ، حتى أنه إذا انتزع من متعدد صار التشبيه

الى التمثيل : - الفتاة تنفر مني ، كما تنفر الظبية من صياد - ، حيث تكون (المشابهة) عادة موضوعية ..

ولكن في الاستعارة ، (المشابهة) هي غالباً مخلوقة ، ويتحكم الاسناد بها في بثه للحياة ، والحركة للاشياء ، وايضاً تشخيصها واعطاءها دوراً حياتياً ، مما يخلق علاقات جديدة في الواقع .. وأتخذ تعكس (الاستعارة) اطراف نسبة متشابهة ، أما بشكل بسيط ، أو بشكل مركب ..

فمثال على (الشكل البسيط) ، قولنا : - الفتاة نفرت بخطى ظبية مذعورة - ، حيث لاحظ أن نسبة النفور الى الظبية المذعورة ، هي مثل نسبة الاعراض عن الحبيب الى الفتاة .. ومثال على الشكل المركب ، قولنا : - ظبتي أفلتت من شبكي التي اجفلتها - .. حيث لاحظ أن نسبة الافلات من الشباك الى الظبية ، هي مثل نسبة تأبي المحب الى فتاتي ..



فما هي اذن ، هذه (النسبة القياسية) التي تقوم عليها الاستعارة؟! .
انها ، باختصار ، (تمائل) بين فئتين متشابهتين ، وبالتالي تماثل (٢٤) بين حدود أربعة متناسبة ، بحيث أن نسبة الاول للثاني كنسبة الثالث للرابع ، وكان لاحظها أرسططاليس ، فنص على أنها طريق للاعارة ، أو النقل ، أي ، أن المشابهة التي يظهرها (قياس التمثيل) هي سبيل الى الاعارة ، كما مر بنا ؛ ولنعد الى أمثلة أرسططاليس ، وشروحه ..

يضرب (أرسططاليس) على هذه النسبة مثالين (٢٥) :

الأول - للاستعارة التي تقع في الافعال ، نحو : - تنثر الشمس أشعتها الالهية - ..

والثاني - للاستعارة التي تقع في الاسماء ، نحو : - العشيّة شيخوخة النهار - ..

فيما يتعلق بالمثال الاول ، (الفعلي) ، يقول أرسططاليس ، أن نسبة الفعل الى اشعة الشمس كنسبة البذار الى الحب ، فالشمس تنثر أشعتها كما ينثر الفلاح حب البذار ..

وبخصوص المثال الثاني ، (الاسمي) ، يقول أرسططاليس ، أن النسبة بين الشيخوخة والعمر هي نفسها النسبة بين العشية والنهار . . ولذلك يقول الشاعر ان العشية شيخوخة النهار، كما يقول أن الشيخوخة عشية العمر . .

ويعرف أرسططاليس (الاستعارة) عن طريق قياس التمثيل ، ومشابهته ، فيقول أنها : - . . جميع الأحوال التي فيها نسبة الحد الثاني الى الحد الأول ، كنسبة الرابع الى الثالث ، فان النسبة بين الشيخوخة والعمر هي نفسها النسبة بين لعشية والنهار ، ولذلك يقول الشاعر عن العشية أنها شيخوخة النهار ، وعن الشيخوخة انها عشية العمر (٢٦) - . .



الاعتبار هنا (منطقي) دقيق ، ولكنه شيق ، ومفيد . . وهو بدون شك سبر (٢٧) لمنطقة المشابهة ، الا أنه ربما ، كما يبدو لبعض النقاد ، يهمل (ظروف الاعارة) النفسية ، والفنية ، والتي يؤكّد عليها المحدثون ؛ الأمر الذي دفع العديد من النقاد والدارسين الى تجاوز هذا الاعتبار ، وأيضاً مهاجمته . .

ولعل أبرز الحجج التي جوبهت بها (النسبة القياسية) للمشابهة، أن اطراف الاعارة ، أي الحدود الاربعة التي لقياس التمثيل فيها ، من طبيعتها تتبطن بمعان تجعلها ثمانية حدود بدلا من أربعة ، على حد قول الأب براون ، مما سبق عرضه ، والتعليق عليه في فصل سابق (٢٨) . .

واليوم يقولون ب (الابعاد الاستعارية) ، التي ترافق عادة النسبة القياسية للمشابهة ، فتكون تارة ستة ، وتارة ثمانية ، وتارة عشرة ، حسب الأحوال المختلفة التي للأسناد والاضافة ، والتعلق في الاستعارة . . وحيث الاطراف الحسية ، أي صور (٢٩) الواقع ، هي الخصوص (غاية ذاتها) . .



يقول سليمان العيسى في قصيدته عن (عمر المختار) ، دمك
الطريق (٢٠) :

أضرب بحافر مهرك النير الذي
ما زال في أعناقنا مشدودا ..

أضرب بحافر مهرك الودد الذي
ما زال ينبج للعبيد عبيدا (٢١) ..

الصورة الاستعارية هنا : - مكنية ، وكنائية ، وأيقونية أو مثيلة ،
وتقصد الى أن تكون (الذكرى) بمثابة استشارة للهمم ، في مكافحة
العبودية ..

وقد استعمل الشاعر في أسناد البيت الاول جملتين ، الاولى رئيسية
بصيغة الأمر (أضرب بحافر مهرك النير ..) ، والثانية صلة الذي (مازال
في أعناقنا مشدوداً) ..

في حين استعمل في أسناد البيت الثاني ثلاث جمل ، الرئيسية
الاولى كررها ، في معظمها ، وجعل الودد المفعول به ؛ ثم الثانية والثالثة
صلة الذي (مازال) وخبرها (ينبج العبيد) .

التركيب اللغوي البلاغي للكلام (تركيب كنائي) صريح ، ويتألف
من نواة أيقونية (٢٢) ، ومثيلة للواقع ، هي : (مشهدة) فارس يمتطي
جواده يدوس هام الجبل ، مكافحاً مظاهر العبودية ..

(الأبعاد) هنا ظاهرة أكثر من نسب قياس (التمثيل) ؛ وهي تصدم
الخيال ، والوجدان على السواء ، وتشعرك بأنها غاية ذاتها ، وعلى الخصوص
بنت حداسها ، وفكرتها ..

وهذه (الأبعاد) ، هي بين : الفارس والمهر ؛ الفارس والضرب بحافر
المهر ؛ ثم الفارس وضربه النير ، أو الودد .. وفي جملة الودد نلاحظ ،
الودد والخيمة ، والأهالي ، والانجاب ، والعيش مع العبيد ، وانجاب العبيد
للعبيد ، ومكافحة الفارس ، أو لنقل ذكراه ، لهذه العبودية ..

ان (الأعادة) هنا قريبة ، ويمكن بالتالي تحليلها الى نسب قياسية .
ولكن ، لنستمع الى قول (محمد عمران) :

— يحدث أن ينام قمر من البكاء / في سرير عينين / وتصحو شرفة
على فم (٣٣) — .

الصورة الاستعارية هنا : — تصريحية ، فوق واقعية — ، بفعل
غربة الاسناد فيها ، وغامضة الدلالة ، هي لمجرد الصدمة ، وأيضاً
غاية ذاتها . .

والأسناد فيها بين (يحدث) ، و (أن ينام) ، وهو خبري . . ثم
بين النوم والقمر ، اذ أسند النوم الى قمر من بكاء ، أو قمر صنع البكاء
مما هو (شيء فوق واقعي) . . وكذلك الجملة المعطوفة ، أسند الصحو
الى شرفة على فم ، مما هو أيضاً شيء غير مألوف . .

ومن الصعب اذن وضع هذه الصور فوق الواقعية ، وغير المألوفة
في (نسب قياسية) ، والمسألة هنا مسألة تخيل أبعاد (٣٤) ، وبالتالي
خلق (سبئية) لعلاقات ، وبالتالي تقديم رؤية للعالم ، والأشياء ، والأبعاد
هنا بين قمر ، وبكاء ، ونوم ، وسرير عينين ، وهي بعيدة .

* * *

وان (الأبعاد الاستعارية) التي تقدمها اليوم (الاضافة) ، نحو : —
قمر اليأس — ، أو (حروف الجر) ، نحو : — قمر من بكاء — ، أو
(التعلق) ، نحو : — نام في سرير عينين — ، أو (غربة الأسناد) ، نحو :
— صحت شرفة على فم : — ، الخ . . تفوق الحصر ، وتعكس مختلف
علاقات الشبيهة ، والسببية ، والمسببية ، والجزئية ، والكلية ، والماكان
وما سيكون . . ناهيك بالأبعاد التي تقدمها الألوان ، نحو : — نجمة زرقاء ،
و — قصائد بيضاء — ، و — أغان رمادية — ، الخ . .

وأن التوسع في (التخريجات) ، وأيضاً التوقعات الحديثة ،
لا يخرج عن هذه الأبعاد الاستعارية ، والتعامل معها وفق رؤية العالم ،
والأشياء . . يقول (فايز خضور) ، على لسان الحسين بن علي :

— أسري في أعراس الزبد المالح / أكرم نكهة موت شرس يستوطنني /
واحة أسر تولد بعد نشور الفجر الكالح / قبر غبار يحلم أن يسكنه الماء (٣٥) .

حيث نلاحظ أن بعدي (الصفة) : - الزبد المالح - ، و - موت
شرس - ، و - الفجر الكالح - ، و (الاضافة) : - واحة أسر - ، و -
قبر غبار - ، يتوسع الشاعر فيهما بواسطة (التشخيص) ، وفاعليته ..

الإستعارة بين الإدلال والكشف :

وبفعل غرابة (العلاقات) المتخيلة ، ومفارقة أبعادها للواقع ، وعلى
الخصوص (لا معقولة) أسناداتها ، صارت (الاستعارات) في الشعر
الحديث ، يتعذر فهمها في كثير من الأحيان ، حيث اصطناع الاساليب
الرمزية ، والسريالية الفوق واقعية في القول الشعري ..

ومن هنا الملاحظة العامة اليوم ، أن (الاستعارة) لم تعد في الشعر
الحديث ، أداة ادلال (٢٦) ، أرجمنتاسيون ؛ وانما صارت مجرد صورة
كاشفة ، هي غاية ذاتها ، تكشف عن علاقات خفية ، رمزية ، وأيضاً
سريالية ، فوق واقعية ..

وأن تجربة الشعر العربي ، وأيضاً السوري في هذا المضمار شيء
ملحوظ ؛ وقد نهت الأذهان الى الكيفية الجديدة التي تعرض ضمنها
المضامين الشعرية ، رمزياً وسريالياً .. بحيث تبين للنقاد ، والدارسين
أن (المشابهة) فيها ليست موضوعية ، وانما هي (شيء ذاتي) مخلوق ،
ويكشف شعورياً ولا شعورياً عن النواة السوداء لأنا الشاعر ..

لقد أصبحت (الاستعارة) اليوم رؤية للعالم ، كشفاً لعلاقات
جديدة .. وبين الفهم لها ، والافهم ، وبين التعامل معها واللا تعامل ،
صارت من (دليل اقناع) ، الى رؤية تحتاج الى التفسير ؛ الأمر الذي
أوجب استراتيجية جديدة في بحثها ..

ان (الاستعارة) حين تكون واضحة ، وتخدم الادلال ، أي حمل
المقاصد ، والبرهنة الأدبية والشعرية تكون بمثابة (دليل اقناع) ..
ولذلك تفهم ، وتعمل على الافهام ، وتدرس في مقوماتها اللغوية ، والدلالية ،
والبلاغية ؛ وتلك هي خطة أوستراتيجية الدليل في دراستها ..

ولكن حين تكون بعيدة ، وغامضة ، وأيضاً مستغلفة ، فلا تفهم ،
وانما يحس بها ، تؤول .. وتأويلها متروك للقارئ ، أو لنقل الدارس ،
وتعامله معها كصورة تحرك الخيال ، والوجدان ، وتعكس جوانب الأبداع ،
ولا شعوريته ، وتلك هي خطة اوستراتيجية فوق الواقعي ؛ ولا بد للقارئ ،
أو لنقل الدارس من التهيؤ لكل من هاتين الخطتين (٢٧) ..

وذلك ، لأن (الاستعارة) ليست في (كلمة) دون غيرها ، وعلى
الخصوص ليست في (المشبه به) ، سواء صرحنا به ، أو كنيئنا عنه ..
وانما الاستعارة في العبور الى المجاز ، في (الاعارة المجازية) ، كفاية لذاتها ،
ولذلك هي ، من طبيعتها ، تنحل الى صور (٢٨) مقترن بعضها ببعض
اقتراحاً حراً ، كما رأينا في الامثلة المختلفة السابقة ..

* * *

أن (البلاغة) تعترف اليوم ، بوجود ما يسمى ب : (الصورة) ،
والتي تطلق اليوم ، كمصطلح حديث ، على العديد من أشكال التعبير
البلاغية ، مثل : التشبيه ، والاستعارة ، والرمز ، وغيرها ، كما سنرى ..
ولكن (البلاغة) اليوم أيضاً ، تطالب بان تدرس (الصورة) بمختلف
أشكالها دراسة ألسنية ، دلالية ، بلاغية ، فلا تترك لأهواء المفسرين ..

والاهتمام اليوم ب (الصورة) يتركز على كونها تسمح ب (رؤية
للعالم) .. وعلى ذلك ، فنحن نمر اليوم من شعر المضاعفة الأثنينية
التي للحقيقة والمجاز ، الى شعر الرؤية للعالم ، شعر الكشف ، والاكتشاف ؛
ولا بد من تدبر ذلك نقدياً وبلاغياً ..

ومن حيث ان الشاعر المنشيء هو الذي يؤكد اليوم على (الصورة) ،
يقدمها في ذاتها ، ولذاتها ، سواء طابقت الواقع ، أم لم تطابقه ، وسواء
فهمت ، أم لم تفهم .. فعلى الدارسين ، والمفسرين ان يتخلوا عن بحث
(مطابقة) الصورة للواقع ، وقبل (الرؤية) التي تقدمها نصوص
الشاعر ..

(النص الشعري) اليوم هو المعول عليه في فهم الشاعر ، وأبداعه ..
واللغة الشعرية هي حقاً لغة ادلال ، وافهام ، ولكنها أيضاً لغة رؤية ،
وكشف ؛ وهي وحدها اذا عرفنا تدبرها ، القادرة على تقديم كل ما يشرح

انتاجيتها ، وفنيتها .. وهذا معناه ، أن على القارئ ، والمفسر الحديث أن يضع نفسه في (عالم النص) حتى يستطيع تدبره ، وفهمه ..
أن مصطلح (صورة) أيماج ، يستعمله النقاد والدارسون اليوم (٣٩) بمدلول عام ، شامل ، هو في الأساس (نفسي ، فني) ، فيطلقونه على كافة الاشكال البلاغية ، مثل : التشبيه ، كومباريزون ، والاستعارة ، ميتافور ، ولاتمثيل ، اليفوريا ، والشعار ، أمبليم ، والاسطورة ، ميت ، والرمز ، سمبول .

والمسوغ الرئيسي لهذا الاستعمال ، هو أن هذه الاشكال من التعبير ، وهي في معظمها مجازية ، تستند الى (الصورة) ، باعتبارها (الفضلة النفسية) ، الحسية للشعور بالواقع ، أو أيضاً افتكاره .. وبعبارة أخرى ، أن (الصورة) كفضلة للاحساس بالواقع ، سواء جاءت في استعارات بعيدة ، أو في تشبيهات قريبة ، تظل تجلو (الواقع) : أي الواقع الذي تنقله ، أو في المقابل تخلقه على غرار واقع احسننا به ..

روابط الحقيقة والمجاز :

أن (الصورة) ، أيا كانت درجة واقعيها ، أو بالعكس أيا كانت درجة اغرابها عن الواقع تظل تملك جزءاً مقوماً لها ، هو مرتبط بالواجهة المحسوسة للعالم .. واستناداً الى هذا الجزء المحسوس الذي تنقله الصورة الى لغة الحديث الشعري ككل ، يتمثل (العالم) في الشعر ، أما على شكل واقع محكي يترسمه الشاعر ، ويصفه ؛ أو على شكل واقع متخيل يخلقه الشاعر ، ويعطي فيه رؤية ؛ والمسألة في الحالتين تتعلق بلغة الحديث الشعري ..

والسؤال يعود : من أين المجاز ؟ .. وكيف هو يمتزج بالحقيقة في هذا الحديث عن الواقع ؟! .. وما هي الروابط التي تربط (المعنى الحقيقي) بالمعنى المجازي في أشكال الصور الناجمة عن ذلك ؟! ..

عادة ، النص الشعري له منطق ، وأجواؤه ، كما أن لفته لها أدلالها ، وأسلوبها ، بحيث أن أبرز ما يميزه هو مضمونه ، والهدف منه ، من مثل : المحاكاة للواقع ، أو التخيل للعواطف ، أو الرمز للمجرد والمعنوي ، أو تقديم رؤية للعالم ..

ولكن حين تكون بعيدة ، وغامضة ، وايضا مستغلفة ، فلا تفهم ،
وانما يحس بها ، تؤول .. وتأويلها متروك للقارئ ، أو لنقل الدارس ،
وتعامله معها كصورة تحرك الخيال ، والوجدان ، وتعكس جوانب الأبداع ،
ولا شعوريته ، وتلك هي خطة اوستراتيجية فوق الواقعي ؛ ولا بد للقارئ ،
أو لنقل الدارس من التهيؤ لكل من هاتين الخطتين (٢٧) ..

وذلك ، لأن (الاستعارة) ليست في (كلمة) دون غيرها ، وعلى
الخصوص ليست في (المشبه به) ، سواء صرحنا به ، أو كئنا عنه ..
وانما الاستعارة في العبور الى المجاز ، في (الاعارة المجازية) ، كفاية لذاتها ،
ولذلك هي ، من طبيعتها ، تنحل الى صور (٢٨) مقترن بعضها ببعض
اقتراحاً حراً ، كما رأينا في الامثلة المختلفة السابقة ..



أن (البلاغة) تعترف اليوم ، بوجود ما يسمى ب : (الصورة) ،
والتي تطلق اليوم ، كمصطلح حديث ، على العديد من أشكال التعبير
البلاغية ، مثل : التشبيه ، والاستعارة ، والرمز ، وغيرها ، كما سنرى ..
ولكن (البلاغة) اليوم أيضاً ، تطالب بان تدرس (الصورة) بمختلف
أشكالها دراسة ألسنية ، دلالية ، بلاغية ، فلا تترك لأهواء المفسرين ..

والاهتمام اليوم ب (الصورة) يتركز على كونها تسمح ب (رؤية
للعالم) .. وعلى ذلك ، فنحن نمر اليوم من شعر المضاعفة الأثنينية
التي للحقيقة والمجاز ، الى شعر الرؤية للعالم ، شعر الكشف ، والاكتشاف ؛
ولا بد من تدبر ذلك نقدياً وبلاغياً ..

ومن حيث ان الشاعر المنشيء هو الذي يؤكد اليوم على (الصورة) ،
يقدمها في ذاتها ، ولذاتها ، سواء طابقت الواقع ، أم لم تطابقه ، وسواء
فهمت ، أم لم تفهم .. فعلى الدارسين ، والمفسرين ان يتخلوا عن بحث
(مطابقة) الصورة للواقع ، وقبول (الرؤية) التي تقدمها نصوص
الشاعر ..

(النص الشعري) اليوم هو المعول عليه في فهم الشاعر ، وأبداعه ..
واللغة الشعرية هي حقاً لغة ادلال ، وأفهام ، ولكنها أيضاً لغة رؤية ،
وكشف ؛ وهي وحدها اذا عرفنا تدبرها ، القادرة على تقديم كل ما يشرح

انتاجيتها ، وفنيتها .. وهذا معناه ، أن على القارئ ، والمفسر الحديث أن يضع نفسه في (عالم النص) حتى يستطيع تدبره ، وفهمه ..
أن مصطلح (صورة) أيماج ، يستعمله النقاد والدارسون اليوم (٢٩) بمدلول عام ، شامل ، هو في الأساس (نفسي ، فني) ، فيطلقونه على كافة الاشكال البلاغية ، مثل : التشبيه ، كومباريزون ، والاستعارة ، ميتافور ، ولاتمثيل ، اليفوريا ، والشعار ، امبليم ، والاسطورة ، ميت ، والرمز ، سمبول .

والمسوغ الرئيسي لهذا الاستعمال ، هو أن هذه الاشكال من التعبير ، وهي في معظمها مجازية ، تستند الى (الصورة) ، باعتبارها (الفضلة النفسية) ، الحسية للشعور بالواقع ، أو أيضاً افتكاره .. وبعبارة أخرى ، أن (الصورة) كفضلة للاحساس بالواقع ، سواء جاءت في استعارات بعيدة ، أو في تشبيهات قريبة ، تظل تجلو (الواقع) : أي الواقع الذي تنقله ، أو في المقابل تخلقه على غرار واقع احسنا به ..

روابط الحقيقة والمجاز :

أن (الصورة) ، أيا كانت درجة واقعيته ، أو بالعكس أيا كانت درجة اغرابها عن الواقع تظل تملك جزءاً مقوماً لها ، هو مرتبط بالواجهة المحسوسة للعالم .. واستناداً الى هذا الجزء المحسوس الذي تنقله الصورة الى لغة الحديث الشعري ككل ، يتمثل (العالم) في الشعر ، أما على شكل واقع محكي يترسمه الشاعر ، ويصفه ؛ أو على شكل واقع متخيل يخلقه الشاعر ، ويعطي فيه رؤية ؛ والمسألة في الحالتين تتعلق بلغة الحديث الشعري ..

والسؤال يعود : من أين المجاز ؟ .. وكيف هو يمتزج بالحقيقة في هذا الحديث عن الواقع ؟! .. وما هي الروابط التي تربط (المعنى الحقيقي) بالمعنى المجازي في أشكال الصور الناجمة عن ذلك ؟! ..

عادة ، النص الشعري له منطق ، وأجواؤه ، كما أن لفته لها أدلالها ، وأسلوبها ، بحيث أن أبرز ما يميزه هو مضمونه ، والهدف منه ، من مثل : المحاكاة للواقع ، أو التخيل للعواطف ، أو الرمز للمجرد والمعنوي ، أو تقديم رؤية للعالم ..

ومن أجل تبين حيثية الروابط الفعلية بين (الحقيقة والمجاز) في الشعر ، لابد من (التحليل اللغوي) لمفرداته ، وتراكيبه ، بكل دقائق سياقاتها ، وعلى الخصوص تبين معناها الحقيقي، وما صار اليه من مازية يقدمها ، أو يستوعبها حديث النص الشعري نفسه ..



ولا يتأتى ذلك ، الا اذا انطلقنا من (الحصول اللغوي) نفسه ، لتبين تركيبه ، وأسنده ، ومتعلقات الأسناد ، ثم التوسع في الدلالات ، وايضاً التوسع في الصور ، والتصوير فيه .. بحيث أن ثمة اليوم عدة (زوايا) يمكن منها تبين حقيقة الروابط التي بين (المعنى الحقيقي) والمعنى المجازي في نص شعري ، أو لنقل ، تبين حقيقة مسوغات المجاز في الحديث اللغوي الذي لنص شعري ؛ وهذه الزوايا هي :

١ - زاوية (المشابهة) بين عنصري الصورة ؛ وهي وجهة نظر الكلاسيين ..

٢ - زاوية (المسافة) ، والمفاجأة في التقريب بين الأشياء ؛ وهي وجهة النظر التي آثرها السرياليون ..

٣ - زاوية (الباعث) الشعوري ، واللاشعوري للصورة ؛ وهي التي يخدمها مختلف التفسيرات النفسية التي قدمت للصورة ، وسباقاتها ..

٤ - الزاوية الميتافيزيقية التي تؤسس التقريب بين عنصري الصورة على (بنية العالم) ؛ وبخصوص هذه الزاوية المتعلقة ببنية العالم ، هناك :

أ - (الرومانسيون) الذين يشقون للتعبير عن انفسهم طريقاً بين عالمين ، أحدهما مرئي ، والآخر غير مرئي ..

ب - (الرمزيون) الذين يقولون بحضورية أوقات ممتازة ، تذوب فيها المظاهر التعددية التي لكل من العالم ، والانا ..

ج - (السرياليون) الذين يلجأون الى رصف حر لاقتراانات قولية تعطينا مفتاح (النواة السوداء) التي لانا الانسان الشخصية ..



ثم من جهة ثانية .. اذا نحن استعرضنا أحوال (الصورة) نفسها بالنسبة للمضامين التي لها ، و (الأشكال) التي تظهر عليها ، وبالتالي الدوافع على التصوير ، والمستندات التي تستند اليها ، وغيرها من (المتغيرات) التي تصير تجاذبها التسوية من محور بنائي ، الى محور بنائي آخر ، نجد :

أنه ، بحسب المكان الذي تحتله (الصورة) على محاور (المتغيرات) ، فإن الاشكال ، والخصائص التي تصير تتجلى بها (الصورة) ، فتميزها ، هي على سبيل التعداد ، وأيضاً الحصر ، ما يلي (٤١) :

١ - محور الحقيقي / المجازي

(الوصف) في الترسم الواقعي للأشياء هو حقيقي ؛ في حين أن (التخيل) في التمثيلات الأليغورية ، هو مجازي . . .

٢ - محور الوحدة / الأثنية

(الوصف) ، مثل (الأسطورة) يتم على مستوى واحد هو يقدم نفسه عليه ؛ في حين أن (التشبيه) ، و (الاستعارة) بفعل الطبيعة الأثنية التي لهما ، فمهما يقدمان مستويين ..

٣ - محور القصير والمحلي / الطويل ، والشامل

من حيث القصر ، والطول ، وأيضاً المحلية ، والشمول ، فإن (التشبيه) ، و (الاستعارة) يقابلان التمثيل الأليغوري ، والتخريج الاستعاري ، والأسطورة ..

٤ - محور المادي / المجرد

(الخواطر) الغريبة ، والتكلفة الصنعة ، وخاصة التي من صف الباروك تعطي الأفضلية للمجردات ؛ بخلاف (الرمز) ، و (الأسطورة) اللذين يقومان بالضرورة على الماديات ..

ونحن إذ نكتفي بهذا القدر من التعريف بالاستعارة ، ومشكلاتها الألسنية ، والبلاغية ، تؤكد أنها (وسيلة إدلال) ، بحيث لا مجال لرفض دراستها علمياً ، أو منطقياً ، ولا للتخلي عنها إدلالياً ، أو بلاغياً (٤٢) ...

٢ - الكناية

(الكناية) صورة بلاغية ، يقصد منها (ملزوم) الكلام ، وفي الوقت نفسه لا زمه ، أي (المعنى الحرفي) للمفردات ، وأيضاً المعنى المجازي . . وذلك ، استناداً الى عرف اجتماعي وأدبي في القول ، يكسب هذه الصورة دلالتها ؛ وقديماً كانوا يقولون ، إن الانتقال في (الاستعارة) هو من الملزوم الحرفي الى اللازم المجازي ، في حين هو في (الكناية) من اللازم المجازي الى الملزوم الحرفي (٤٣) . . .

ويعرف عبد القاهر الجرجاني الكناية ، فيقول ، هي : - . . أن يريد المتكلم (معنى) من المعاني ، فلا يذكر اللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء الى معنى ، هو تاليه ، وردفه في الوجود ، فيومئ إليه ، ويجعله دليلاً عليه ، مثال ذلك قولهم : طويل النجاد ، كناية عن طول القامة (٤٤) . . - .

ويعرفها السكاكي ، بأنها : - ترك التصريح بذكر الشيء ، الى ذكر ما يلزمه ، لينتقل من المذكور الى المتروك (٤٥) . - ، ولكن المسألة في نظرنا تتعدى مجرد الإيحاء بالمعنى ، أو ترك التصريح به ؛ لأنها على مستوى اللغة ، والدلالة ، وأيضاً البلاغة ، مسألة (بطانة) دلالية طبيعية ، تعود الى الحياة ، والواقع نفسيهما . .

ولذلك ، يمكننا اليوم دراسة (الكناية) كصورة حسية أيقونية ، مثيلة للواقع ؛ وذلك من الزاوية الجديدة التي لعلم الإيقونولوجيا ، أو علم الصور المثيلة ، والذي يهتم بالصور الحسية ، المثيلة للواقع ، وتقدم مشهدية عنه قائمة بذاتها ، سواء بشكل تشبيهي ، أو تصريح ، أو مكني ، أو لغزي . .



و (الصورة الأيقونية) ، كما رأينا ، صورة حسية من مشهدية الواقع ، تستطيع مقاومة المجازية في التراكيب . . بحيث أنها تؤلف نواة

إيقونية واقعية تستطيع أن تقوم بنفسها ، فتحافظ على كيانها ومشهدياتها ، حتى عند التصرف بالصور البلاغية من تشبيه ، أو استعارة ، أو كناية أو رمز ..

وكنا مثلنا على ذلك بقول سليمان العيسى : - أضرب بحافر مهرك النير ، أو الوند .. الخ .- ، والذي قلنا فيه أنه (استعارة) مكنية ، كناية ، إيقونية ، توحى مشهدياتها الواقعية معاني مكافحة العبد ، والعبودية (٤٦) .. ولكن ، هنا في (الكناية) الغالب في الاستعمالات الكنائية ، هو تقرير (صفة) لموصوف في إطار ما هو ، أو نسبة ..

وعندما أقول : - زيد كثير الرماد - ، أو - قميصي مزرودة من حديد - لاحظ أن تركيب (الحصول اللغوي) للكلام ، هو تركيب (تشبيه بليغ) في إطار ما هو ؛ وأني أقصد المعنيين ، الحقيقي والمجازي ، الملزوم واللازم للكلام ، استناداً الى المشهديات المعروضة ، ودلالاتها في العرف الاجتماعي ، والأدبي للقول ..

إن الجانب الحسي لصورة : - كثير الرماد - ، أو - مزرودة من حديد - ، عندما يصير الى تركيب (التشبيه البليغ) ، الغالب في الكنايات ، يظل يتمتع بقوة مشهديات ، تشكل نواة دلالية ، إشارية ، تشير الى الواقع ، وأيضاً الى (لعبة المجاز) في الإسناد ككل .. مما يكشف عن (تعبيرية) الواقع ، والأشياء نفسها ..

وعادة تعود (البطانة المعنوية) لمفردات اللغة ، وخاصة الحسية ، ثم تراكيبها الى هذه (التعبيرية) التي للواقع ، والأشياء .. الأمر الذي يفسر لماذا معظم الكنايات تقوم على (علاقات اقترانية) ، كاقتران الكرم بكثرة الرماد ، في حين أن قلة منها يقوم على علاقات شبيهة ، هي تستهلك على الخصوص في الاستعارات بالكناية ، أو المكنية (٤٧) ..

* * *

نلاحظ هذا (الاستهلاك الاستعاري) للكناية ، في قول عبد الرحيم الحصني :

حتى مَ التمس القطاف وأرتمي

دون الجني ، وعن العرائش أبعد (٤٨) ..

حيث الصور المشهدية : - التماس القطاف ، والسقوط دون الجني ، والأبعاد عن المراثى - ، كنايةات عن السعي الى المطلوب ، والفشل فيه ، ثم العوقات فيه ؛ وقد استطاع الشاعر بواسطة الأفعال الدالة على القيام بمثل هذا السعي ، والسقوط ، والأبعاد أن يثير (لعبة المجاز) ؛ ولذلك يقال لهذه الأفعال (قرائن لفظية) على المعنى المجازي .. وهناك استهلاك استعاري ممزوج باستهلاك تشبيهي ، كما في قول سعيد قندجى :

لعينيك يا شعبي عزفت قصائدي ورحلت بقيثاري أتيه وافخر
فمالي أراك اليوم تغفو على القذى وزندك مفلول ، وسيفك أبتـر
كانك لم تحمل لواء لفارة ولا كنت في ساح المروءات تزار (٤٩)

حيث نلاحظ (الصور المشهدية) : - الإغفاء على القذى ، والزند المفلول ، والسيف المبتور - ، وهي كنايةات عن السكوت على العبودية ، وذل الانكسار .. ثم نلاحظ الصورتين : - حمل اللواء ، والزئير - ، كنايةتين عن خوض غمار الحرب .. والمعنى كأنك يا شعبي ، لم تكن ذلك الفارس المحارب ، الدائد عن حياض الوطن ، الفيور على المروءات ..

* * *

ولكن عندما يقول (علي عقلة عرسان) ، في - الأقمعة - ، على لسان سهام تحقر زوجها الجندي : - أنت شيء الخندق (٥٠) - ، نلاحظ أن التركيب هنا تركيب (تشبيه بليغ) في إطار ما هو ، وأنه في نظر سهام كناية عن الحقارة ..

ومن حيث أن (التمام المشهدي) لمثل هذه الصور المثيلة للواقع ، هو (تعبيرية) الواقع نفسه ، انبرى أنيس يرد عليها ، بإكساب المشهدية اعتبارها ، وقيمتها ، مما يدل على أن (تعبيرية الواقع) ليست عشوائية ، وعلى الخصوص ليست (شيئاً ذاتياً) ، وإنما هي علاقات موضوعية ، إنسانية ، وواقعية (٥١) ..

فنيته :

إن (الكناية) بذلك خطوة الى الكثير من الصور الفنية الحديثة ، وعلى الخصوص (الصورة الإيقونية) التي توظف توظيفاً فوق واقعيّاً ، وايضاً رمزياً ، أي الصورة الفوق واقعية ، والرمز بالمعنى الفني ..

ومع ذلك ، ليست (الكناية) مجرد صورة حسية ، أو رسماً مادياً ، مثيلاً للواقع .. وإنما هي صورة مؤطرة بكل اقتراناتها ، وذات دلالة تعود الى (تعبيرية) الواقع ؛ بحيث أن لها عالمها ، وبطانتها المعنوية عند الباث ، والمتلقي ، مما يكشف عن الاقترانات ، وايضاً الروابط بين اللازم والمألوم ، في تعبيرية أشياء الواقع ..

وسوف نرى بعد قليل ، أن (الكناية) من طبيعتها تتجه نحو الخارج ، وتلفت الانتباه إليه ، بخلاف (الرمز) الذي من طبيعته يتجه نحو الداخل ، ويجبر الانتباه اليه .. وحتى لا تفقد (الكناية) صلتها بالواقع ، عليها أن تظل في حدود العرف الاجتماعي والأدبي ؛ فلا تنه في مسارب (الذاتية) ، والعلاقات الغريبة ، وما أشبه مما كان نبّه له البلاغيون القدماء ..

إن التعامل مع (الكناية) تعامل مباشر مع صور حسية ، مثيلة للواقع ، تقدم بطانتها المعنوية ، في ثبات مشهدي ، عرفي ، وأدبي .. و (الكناية) في معظم أشكال علاقاتها ، القريبة أو البعيدة ، هي صور إيقونية ، معبرة ..

ويعود شيوعها عند العرب ، واهتمامهم ببلاغتها لشيئين ؛ أحدهما ، هو : حسّ العرب للواقع ؛ والثاني ، هو : حبّهم للإيجاز .. فبفعل حسّ العرب للواقع ، وحبهم للإيجاز ، صاروا الى استخدام الصور المثيلة ، بكل طاقاتها التعبيرية ، والإدلاقية ، كوسيلة لحمل المقاصد بينهم ..



ويمكننا اليوم إطلاق (المصطلح الفني) الحديث عليها ، فنقول كناية واقعية ، أو فوق واقعية ، أو طبيعية ، أو فوق طبيعية .. بحسب قرب

العلاقة فيها بينها وبين المكتنى عنه ، أو وجود نوع من الخفاء ، أو عدم وجوده ..

فمثلاً ، يقول (صالح هوارى) :

— نشف ريق أولادي / وأطلب لا أرى أحداً (٥٢) . — ؛ الكناية هنا أن صورة نشفان ريق الأولاد ، تقصد الإلحاح على طلب الشيء ، بفعل اقتران (عضوي) ، عملي ، بين النشفان والإلحاح .. العلامة بين الصورة الكنائية والمكتنى عنه قريبة ، دون خفاء ، ولذلك يمكن أن نقول أن الكناية هنا طبيعية ، واقعية ، سهلة الفهم ..

وكذلك قول (علي عقلة عرسان) ، على لسان أبو علي النادل :

— ها أنا ما زلت أبو علي ، قميص وسروال ، وأولاد جياع (٥٣) .. — ؛ حيث الصور تجمع لمشهدية واقعية في إطار ما هو ، أنا أبو علي ومشهدياته قميص وسروال ، وأولاد جياع مما هو كناية عن الكفاف ، والفقر ، وإعالة الأولاد .. والكناية إذن واقعية ، وقريبة من الإفهام ..

ولكن ، في المقابل ، يمكن اعتبار قول (حسيب كيالي) في مصطفى :

— فيه العوسج ، وفيه الخوخ والدراق اللذان تعصرهما ، فينعصران طراوة ولذاذة (٥٤) . — كناية إيماء رمزي أخلاقي ، تخص الموصوف مصطفى بصفتي الشراسة ، واللين ، عن طريق النسبة (فيه) ؛ هنا العلاقة شبيهة دون خفاء ، ومفهومة نوعاً ما ، بشيء من الصعوبة تعود الى معرفة العوسج ، والخوخ ، والدراق ..

ولكن قول (محمد أبي الخمار) في الفنان ، أو الشاعر :

— زمن الشاعر وكلى / ليس الفنان من غنى بشعر / إنما الفنان من كان له أنف كلب / ويذا قرد / واحساسات صخر (٥٥) . — ؛ فإن الكناية هنا هي بالاحرى فوق طبيعية ، وفوق واقعية ؛ لأنه لا يوجد إنسان له أنف كلب ، ويذا قرد ، واحساسات صخر .. ولذلك فهي عائمة ، وغامضة ، وتحتمل العديد من المعاني ، لأن (الاقتراعات) المرتبطة بصورها متنوعة ، وخاصة أنف كلب ، ويذا قرد (٥٦) ..

٣ - الرمز

لمصطلح (رمز) اليوم معنيان : معنى عام ، ومعنى خاص (٥٧) ..

بالمعنى العام ، (الرمز) إشارة ، أو علامة اصطلاح على مدلولها ؛ ولا تهمنا هنا .. وبالمعنى الخاص ، (الرمز) صورة حسية تشير الى شيء معنوي ، فترمزه ؛ وهي التي تهمنا ، لأنها هي التي أعطت المعنى الفني الحديث للرمز ، كصورة بلاغية ، متميزة ، ذات كيان وخصائص ...

إن التخصيص الفني ، الاصطلاحي ، والعلامي وبالتالي البلاغي ، في دلالة (الرمز) على المعنوي ، جاء بعد جهود (هيجل) في الجدلية ، وسيرورتها بين الموضوع والذات ، بين الأشياء والمعاني .. وبذلك اكتسب مصطلح (رمز) مدلوله الفني الحديث ، الذي كان وما يزال محل المناقشات ، والتوضيحات الفلسفية ، والعلمية ، والفنية المختلفة ..



وكانت (الجمعية الفلسفية الفرنسية) قد ناقشت المفهوم الحديث للرمز ، بالمعنى الخاص ، والفني ، فاعتمدت لذلك تعريف قاموس اللغة الفرنسية (٥٨) له ، ثم أقرته ، وهو :

- الرمز شيء حسي معتبر كإشارة الى شيء لا يقع تحت الحواس ، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين ، أحست بها مخيلة الرامز (٥٩) . - .

(الرمز) هو هذا الشيء الحسي الذي يشير الى معنوي لا يقع تحت الحواس ، هذه الصورة المحسوسة والمبطنة من طبيعتها بالمعنوي ، بفعل أن كثيراً من أشياء الواقع ، والمجتمع ، وايضاً الحضارة ، كما رأينا يحيل من طبيعته الى المعنوي ، نحو : الزنبقة رمز النقاوة ، والميزان رمز العدالة ، والصليب رمز العذاب وهكذا دواليك ..

وعلى ذلك ، يستلزم (الرمز) بالمعنى الخاص ، والفني ، مستويين متفايرين : مستوى الأشياء ، أو الصور المحسوسة التي تأخذها قالباً للرمز ، من جهة ؛ ثم مستوى الحالات المعنوية التي نرمزها ، أو نرمز لها بهذه الصور الحسية من جهة ثانية .. ان الرمز همزة الوصل بين المستويين ..

ولكن لا اصطلاح في هذه الصلة بين المستويين ؛ وإنما اسقاطات ، ومراسلات ثم مشابهة ، وهي كلها في معظم الأحوال (ذاتية) .. بحيث يمكن القول إن (الشبيهة) أساس قيام الرمز بالمعنى الخاص ، والفني ، بمختلف مضامينه ..

هل الرمز صورة إيقونية ؟

ومن حيث أن (الرمز) صورة حسية من العالم الخارجي ، هي ترمز للمعنوي من العالم الداخلي ، فإن اتجاهه ، هو من طبيعته إلى (الداخل) ، والذي يجر إليه الانتباه ، إذ يرمزه ، أو يوجد ، ويلقنه ، بخلاف (الكناية) التي هي من الخارج وتظل متجهة الى الخارج ..

ومن هنا السؤال اليوم : - هل الرمز صورة إيقونية ، أو يقدم مشهدية مثيلة للعلاقات الداخلية والخارجية بين الحسي والمعنوي ، أو بين الخارج والداخل ، على العموم ؟ .. وما هي الأدلة التي تبرهن على إيقونيته ؟! ..



وقد ذهب العالم الالسنى ، والاسلوبى (بيير غيرو) ، الى ان الرمز من طبيعة إيقونية (٦٠) ، أي هو يقدم مشهدية مثيلة للواقع ، وأنه بالتالي يتمتع بقيمة إيقونية ..

ويقصد (بيير غيرو) من ذلك ، أن (الرمز) ليس اصطلاحاً .. وإنما هو (مثيلة) مسوغة واقعياً ؛ بحيث أن هناك باعثاً (٦١) واقعياً على اعتباره رمزاً يسوغه لذلك ؛ فهو الطرف الواقعي لواقع كونه رمزاً للمعنوي .. ثم يورد قول لالاند : - أن الرمز يمثل الرموز بموجب تناسب شبيهي بينهما - ...

وسبق أن رأينا بالفعل ، أن الدارسين الذين يفسرون أحوال الصورة ، يعتبرون أن (الرمز) يستند الى بنية العالم ؛ إذ يقول الرمزيون بحضورية أوقات تذوب فيها الفوارق التي بين (الأنا) ، و (العالم) ، وتدرس في ذوبانها الكوني ، وتعاطفها ..

وهناك اليوم العديد من الاعتبارات ساعدت ، وتساعد على بروز (الرمز) كشيء يستند الى (بنية العالم) ، ومنها :

أ - الموافاة المتعالية ، الترנסندنتالية للواقع .. وهي موافاة معارفية ، تجريبية ، تسمى اليوم برمي الامكانيات الى الامام ..

ب - التعاطف الرمزي ، الاينفولن ، كموقف فكري ، وجداني ، أدبي ، إزاء مظاهر الطبيعة ، وأشياء العالم ، هو (الشعور) بالاتحاد معها ، والفهم لها ، والذوبان الكوني فيها ..

ج - المراسلات بين الذات والموضوع ، أي بين أنا الشاعر ، وعالم الطبيعة كإسقاط معارفي ، وجداني ، أدبي لتجربة الموافاة المتعالية للواقع ..

د - يمكن أيضاً أن يكون الباعث على التعاطف الرمزي (١٢) ، والمراسلات بين الذات والموضوع ، (صوفية) المواقف ، أو أيضاً لا معقوليتها ..

هـ - من حيث أن الرمز في حقيقته (شبيهة) في إطار ما هو ، فهو بديل حسي للمعنوي ، أو هو مجتلاه القولي والإدلالي ، وبالتالي هو كشف ، ورؤية للعالم ..

و - رغم سرية الحديث الذي بين الشاعر ، وعالم الطبيعة والأشياء ، فإن الرمز كشبيهة في إطار ما هو توظيف شعري للقول ، وبالتالي غاية ذاته ، ويتلاشى شكلاً ومضموناً فيه (١٣) ...

ز - وبفعل أن التوظيف الشعري يبني الرمز شكلاً ومضموناً ، ثم يلاشيه ، فالرمز يبني نفسه بنفسه ، ويهدم نفسه بنفسه من عالم تفسير ، الى عالم تفسير آخر ..

ج - بلاغة الرمز إذن بلاغة إحياء وتلقين .. والكشف ، أو الرؤية للعالم فيها شيء للتعاطف الفعلي ، يدعمه جوهر الإيقاع في الشعر ، وتنظيمه اللغوي ، والأسلوبي ..

الوحدة والقيمة الإيقونية للرمز :

ومن هنا الخصائص البلاغية ، والفنية التي يتميز بها (الرمز) عن غيره من أشكال الصور البلاغية ، من تشبيه ، واستعارة ، وكناية ، وصورة سريلية فوق واقعية ...

وأبرز هذه الخصائص التي يتمتع بها الرمز : - الوحدة - بين الحسي والمعنوي ، وايضاً الحقيقي والمجازي ، بحيث انه يقوم بنفس قيام صورته ، ويتحرك بنفس حركة القول الشعر ككل ، فهو بمثابة (سياق أسلوب) في صورة و (صورة) في سياق أسلوب ..

وبذلك يكون (الرمز) ، بين أشكال صور البلاغة ، الصورة التي ترفع الأثينية ، ومضاعفاتها في التشبيه ، والاستعارة ، والكناية ، أي أثينية المقومين لبلاغة هذه الصور ، أي (المعنى الحقيقي) ، و (المعنى المجازي) ومستنداتها ..

اقرأ مثلاً قصيدة (شوقي بغداد) ، - قاتل السنونو - :

- ليس الصقيع / هو الذي يقتل السنونو / لو مرة أبطاً الربيع /
وانفجر الشوق والحنين / واندفع الطائر الحزين / الى ملاقاته بعيداً /
مقتحماً في السماء ريحاً / وثاقباً في المدى جليداً / لو كان مستوحشاً
وحيداً / وانهار من قبل أن يراه / فمن ترى قاتل السنونو / سواه (١٤) ..

(الوحدة) ظاهرة هنا ، بحيث أن الصور هي مغزاها ، وأن الاسناد هو نفس حركة سياقها ، وأن التنظيم اللغوي والأسلوب لها هو نفس انتظام بنيتها .. ومن هنا (القيمة الإيقونية) التي لهذه الصور ، باعتبارها مشهدية مثيلة للواقع التعبيري ، التصويري الذي تقدمه ، وتعكس بواسطته ، وفيه أيضاً ، طبائع الأشياء ..

أن هذه الصور تبني نفسها بنفسها ، كما قلنا ، وتهدم أيضاً نفسها بنفسها : - ليس الصقيع هو القاتل ؟. فمن القاتل ؟!. هل هو الربيع وملاقاته ؟. أم ماذا ؟. وعلى هذا النحو يظل (الحدس) يتجه داخل عالم الفكرة ، بكل أحياءاته ، داخل الذات بكل وشوشاتها ، ليبرر هذه القتل : - ربما تركيبة كل هذه المواقف هي القاتل !! - من يجزم بذلك !! . (الرمز) هنا وجودي ، وحياتي ، طبيعي ، وأيضاً فكري ، وجداني ، متخيل ، وتلك بداعته ..



(الرمز) هو هذه الوحدة الحسية المعنوية ، هذا الشيء المحسوس ذو القيمة الإيقونية ، والذي بأبعاده يبني العالم ، أو على الأقل يبني عالمه ، وفكرته .. وهذا الأمر بالتالي ، هو الذي يميزه عن (الكناية) ، والتي تظل مثيلة للواقع ، تربط المتلقي به ، على شكل مزاجية بين الحقيقي والمجازي ، الحسي والمعنوي ، عالم الواقع وعالم الرؤية ؛ في حين ينفصل (الرمز) عن عالم الواقع ليخاطب المتلقي ، ، ويستثير عوالمه ، أو لنقل يستثير عوالم المفسر ، وفي الوقت نفسه يتلاشى فيها (٦٥) ..

وهنا تبرز خصائص أخرى للرمز ، وهي أنه شيء معارفي ، ويتميز عن الصورتين الفوق طبيعية ، والفوق واقعية ، بأنه (كشف) ، ورؤية ، يعمل على التقاط الماهوي الجوهرية ، عبر القيمة الإيقونية التي للحسي ، وحركته الى ذاتيته ، وطبيعته ، ومغزاه ..

في حين أن الصورتين الفوق طبيعية ، والفوق واقعية هما شيء فانتاسي ، محرد (اقترانات حرة) مفارقة لطبيعة الأشياء ، وأيضاً مفارقة للواقع .. وحقاً سبق أن رأينا أنهما تستندان أيضاً الى (بنية العالم) ، ولكنها تتميزان بباعثيتهما اللاشعورية ، ثم هدفهما في تفتيت عالم الانا اللاشعوري ، ونواته السوداء ..

وحقاً (الرمز) قد يكون غامضاً ، وحاله في ذلك حال الصورتين ، الفوق طبيعية ، والفوق واقعية .. ولكنه يظل مع الواقع ، وعلى

الخصوص مع (التعاطف) معه ، يظل مع المشابهة ، والتناسب ،
والشبهية ، والاستناد المعقول فيها ..

ومن حيث أن (البلاغة) هي دراسة القول الأدبي ، الشعري منه
أو النثري ، في مواقفه ، واقتضائه .. وأنها في الأساس ، سياجٌ للدلالة ،
وحارستها ، ويعنيها الأدلال ، وبرهنته ، كما يعنيها الكشف ، ورؤيته ؛
فالمهم اليوم أن نعرف أن (الرمز) ، كصورة حسية من العالم ، يعبر عن
(تعاطف) الأنا مع أشياء العالم .. فهو يستند الى بنية العالم ، والتي
يرمزها ، بحيث هو (غاية ذاته) ، وبطائنه المعنوية معارفية ، تعاطفية ..

* * *

من الأمثلة على (التعاطف الرمزي) ، وأشكاله ، كما قررنا في ب ،
د - وج ، قول (محمد عمران) :

- منسكبٌ جسدي ملء / هذه الأعياد الصامتة / على الشجر
يسيل / يتغلغل في الحصى / ويدخل نوافذ الريح . . .

كما يقول :

- اغتسلي أيتها الحقول / بجسدي / قبل أن يفيض الحب . . .

ويقول :

- أنا الكائن القمري / الطالع في / كآبة الحجر . . .

ويقول :

- بجوار نومك الطفل / اتنفس أعشاب / جسدك (٦٦) . . .

ويقول شوقي بغدادي :

- أني ملقى في الغابة / لا اسم لي / لا ميراث الم / عمقت جذوري /
وانبسطت أعماقي / فوق ذرى وقمم / وشققت الصخر / وسلت على /
كف العطشان بكل كرم / أحدو للشمس / لقافلة ترقى جبلا / لقطيع
غنم / فإذا ما جاء الليل غرقت / وذبت وضعت / وصرت ظلم / واسترخت
أفكار / وصفت من الكدر / أو من لوثة هم / الآن خلقت (٦٧) . . .

إن حسّ الطبيعة في هذه الأمثلة صار إلى (ذوبان كوني) ، واتحاد مع الأشياء ؛ بحيث أصبحت أشياء الطبيعة هي والشاعر شيئاً واحداً .. جسد الشاعر ، وهو ذاتيته ، وكيانه الواقعي يسيل على الشجر ، يتغلغل في الحصى .. وأيضاً يمكن للحقول أن تفتسل به ، قبل أن يفيض الحب ..

أو أن الشاعر يعمق جذوره ، فتنبسط ، ويشق الفجر ، ويسيل ماء .. وفي الليل يفرق ، يذوب ، يضيع ، يصير ظلم ، مما يجده يؤثر في فهمه للأشياء ، وأيضاً يؤثر في معاناته للوجود نفسه : - الآن خلقت .. -

وفي قصيدة ، بعنوان (من الأعماق) ، لعدنان بن ذريل تعود إلى أواخر الأربعينات ، نشرت في مجلة (المقتطف) القاهرية ، المجلد ١٠٥ والجزء الأول عام ١٩٤٨ نسمع :

قف بنا الآن يا شراع إذن ، هذي مجاديفي أنهكتها الخطوب !
لم يجب ! - قف بنا ! - ، ويهوى يحث السير ، رق جنت عليه الغيوب ،
فوقفت وحدي أشيع هذا الموكب المرّ ، آه ، وهو يغيب :
وحوالي الكائنات رموز ، قد بدا فيها كنهها المحجوب (٦٨) ..

في هذا المثل ، المراسلات مع أشياء الطبيعة في معاناتها ، أو الفهم لها مقترن بانتشار الوجود ، ومعناه .. بحيث أن مفتاح هذه الكائنات ، رغم أنه محجوب ، فهو موجود .. لأنها رموز تتعري للفهم ، عن كنهها ، ومعانيها ...



وقد عاشت (الرمزية) عندنا ردحاً من الزمن في الأربعينات ، بفعل التأثير وقتها بالثقافة الفرنسية ؛ وكانت في الطبيعة ، والفزل ، والبوح الوجودي ، والإنساني عامة ؛ خدمها رواد فيها مخلصون مثل علي الناصر ، وبديع حقي ، والياس أبو شبكة ، والبير أديب وبشر فارس ..

ثم مع فترتي الاستقلال ، والبناء الاشتراكي ، أخذت مبادرات
التثوير الاجتماعي ، والأدبي تطفئ عليها ، فاتجهت الحساسيات الشعرية
الى السريالية ، كما عند أدونيس ، وأورخان ميسر ، أو الى الحس
الحضاري ، كما عند خليل حاوي ، وعبد الوهاب البياتي ..

ومن هنا ما صار يعكسه شعر الستينات ، والسبعينات من ألوان
فنية ، يمتزج فيها الرمزي بالفوق واقعي ، كما يمتزج التثوير الاجتماعي
بالحس القومي والحضاري .. حيث يمكن الوقوف على نماذج راقية
للرمز ، والرمزية ، كما في شعر محمد عمران ، علي الجندي ، شوقي
بغدادلي ، علي كنعان ، وليد مشوح ، أيمن أبو عفش وغيرهم ..

وقتها لم يكن الأخذ بالتفعيلة قد شاع؛ وإنما كان الشعراء يستعملون
مجزوء البحور ، مع التوشيح لها ، أو يصطنعون ما كان يسمى بالشعر
المنثور ، والذي سيؤول الى ما يسمى اليوم بقصيدة النثر .. ومن
قصائد (بشر فارس) وقتها على نمط الموشح :

أما سمعتم معي صوتاً صريع النغم
تلفظه أضلعي منخلات الهمم

* * *

أضلع صدر هفا وما علم
الى خليج الشفا من الندم
هناك حيث انفضم

ماضي العمر فلا أثر

طوى الجراح العدم

الخ .. حيث نلاحظ بالأحرى (التصرف) بمجزوء البحور ، وأيضاً
التصرف بالتوشيح ؛ وكان ذلك وقتها مستحباً ، رغم أنه ينم عن تعسف
وتكلف صريحين .. وأما الموضوع فبوح وجودي صريح أيضاً منسوج على
مندال ذاتي للاستبطان ، والفردية ؛ أما سمعتم معي ، صوتاً تلفظه
أضلعي .. ثم العمر وماضيه ، ثم الجراح والعدم ..

ومن قصائد البر أديب النثرية ، عابرة ، نسمع فيها :

— شيء من المجهول / كهمس غول / غريبة / دعيني / الرحي تدور /
لك الدنيا / تنهيدة الصمت / شفة على الكوب / جنّ بي الشوق / الرحي
تدور / غريبة / في الزاوية هناك / في عتمة الضوء / فراشة تموت / وفي
الحانة سكران / شرب من نهود الحور / غريبة / وقفت الرحي / الدنيا
بنا تدور (٧٠) — ..

البوح هنا حياتي أكثر ، ومهموم بالواقع أكثر ؛ وهو في الأساس
مجتلى للغربة النفسية ، وأيضاً الاجتماعية التي يؤجج نارها واقع
التناقضات : في عتمة الضوء فراشة تموت ، وفي الحانة سكران أبقي ..
تدور الرحي وتقف ، غريبة ، الدنيا بنا تدور ..

ومن شعر خليل حاوي في انفعالات قهرية :

— مخدعي ظل جدار يتداعى / ثم ينهار على صدري الجدار / وغريقاً
وغريقاً ميتاً أطفو على دوامة / حري ، ويعميني الدوار / آه ، والحق
بقلبي مصهر / امتص ، أجتر سموه / ويدي تمسك في خذلانها / خنجر
القدر ، وسم الانتحار / رد لي يا صبح وجهي المستعار (٧١) — ..

رحم الله خليل حاوي ، كنا نسمع منه مثل هذه الأشعار ، ولا ندري
أن مصيره الانتحار .. المسحة النفسية هنا أيضاً غالبية ؛ والمحسوس
شيء من (التعاطف الرمزي) ، أو الذوبان الكوني كما رأينا قبل قليل ..
المخدع ظل جدار يتداعى ، ثم ينهار على الصدر ؛ واليد تمسك في خذلانها
خنجر الموت ، أو كأس السم ..

رد لي يا صبح وجهي المستعار !. وإي وجه مستعار هنا ؟ .. اظن
أن التعبير مقلوب على حد قول البلاغيين ، والأصل ردّ عنيّ يا صبح هذا
(الوجه المستعار) الذي يلبسني داخلياً وخارجياً ، فيخلعني عن نفسي ،
وهومومي ، وحقدي ، وهمتي ، وعزيمتي في الحياة كافة ...

* * *

ثم أنه بفعل ذبوع طريقة (الاسقاطات) الرمزية ، بواسطة الحوادث ، والشخصيات التاريخية ، والحضارية ، ومنها على الخصوص التي للأساطير القديمة .. فقد شاع اليوم ما يسمى بالرمز التراثي، والحضاري، حيث تستهلك فيه أحياناً أساطير بعينها ، أو أيضاً سير بعينها ، يعتمد عليها الشاعر للتعبير عن أفكاره ، ومشاعره ..

ولغة الشاعر الحديث اليوم ملأى بأسماء الآلهة القديمة، وأساطيرهم، وملأى بأسماء الشخصيات القومية ، والبطولية على العموم .. مما لا يتسع المجال لحصره أو التدليل على الفنية ، وأيضاً الأسلوبية المستهلكة في معالجته ..

ونورد فيما يلي هذه المقاطع من قصيدة لبدر شاكر السياب في ذلك:
- وأقبلت آلهة الحصاد / رفيقة الزهور والحياة والطيوب /
عشتار تربة الشمال والجنوب / تسير في السهول والوهاد / تسير في
الدروب / تلتقط منها لحم تموز إذا انتشر / تلمه في سلة كافة الثمر /
لكن سربروس بابل الجحيم / يخب في الدروب خلفها ، ويركض / يمزق
النعال في أقدامها / ، يعضض / سيقانها اللدان ، ينهش اليدين / أو
يمزق الرداء / يلوع الوشاح بالدم القديم / ليعو سربروس في الدروب /
لينهش الآلهة الحزينة المروعة / فإن من دمائها ستخضب الجيوب /
سينبث الإله ، فالشرائح المجمة تجمعت / تلممت ، سيولد الضياء /
من رحم ينز بالدماء (٧٢) . - ..

حيث حديث سعي عشتار الى بعث تموز ، ونزولها الى مملكة الموت
لذلك ، فيتعرض لها سربروس ، الكلب حارس الجحيم .. والمقصود
تلقي فكرة أن الحياة تولد ، وتتجدد رغم الأذية ، ولحم تموز يلتقط
ويجمع فينبث الإله ؛ وبالتالي الحث على المقاومة ، ومتابعة الهدف ،
والصمود ...

ويقول علي الجندي في قصيدته الطويلة، - طرفة في مدار السرطان -:
- .. عندما آوي الى آخرتي المنتظرة / انحنوي شكل موتي ،
رحلتي المنكسرة / ودعوني احتفي بالميته المنفجرة / واجعلوني انتهي في

صورة مبتكرة / شيعوني أنا والنفمة في موكب صمت / شيعوها لغتي
المنتصرة/امنحوني قينة ماجدة وحشية الإيحاء / رحبا جسمها (مخطوطة
المتنين غير مفاضة) واجعلوها حول منفاي النهائي تفني / وتفاوي الريح
والليل برقص همجي / وخطا مستنفرة . . / ودعوا جنّبي دنا عبقرياً/
فائر الروح عظيم الثرثرة / دقّ من كرمة شامية / روضوها بالأيادي
الخفرة / عَصروها ، دفنوها حية / في خوابي وجدهم مستعرة . . /
والى خدرك يا خولة أمضي جائعاً / حالماً أن التقى في دفنك بالراحة / أو
(تقصير يوم الدجن) ، أو نسيان يوم الحرب / أيام تمرست بذاتي ،
والطعان / وإذا قالوا جهاراً : - من فتى ؟ . - ، / قلت : - أنا - ، /
لكنني اليوم جبان / عرفت أوردتي طعم الهوان (٧٢) . - . .

حيث نلاحظ (الإسقاط) الصريح لمواقف الشاعر من الموت والحياة . .
أن (المتكلم) هنا هو الشاعر كشخص حضوري ، يتقمص المرة تلو المرة
شخصية (طرفة) ليعلق على هذه المواقف . . والهموم بالتالي فردية ،
وذاوية ، ولكنها من طبيعتها لا تفقد روابطها بالجماعة ، وأيضاً المجتمع ؛
ومن هنا قيمة المعالجة الفنية لمثل هذه الرموز التراثية ، واسقاطاتها
كافة (٧٤) . . .

الهوامش

- (١) - إن فكرة الاختزال ، والاختصار ، وإيضاً الاختصار ، والإيجاز التي في (الاستعارة) ترجع الى أرسططاليس في خطابه ، انظر بعد قليل .
- (٢) - ولذلك يعتبرونها مجرد علاقة تسحح بالعبور الى المجاز ، أو هي العبور الى المجاز . بحيث أنها لا تكون في كلمة تصريحية ، ولا في فعل تكنية ، ولا في تركيب تجمع بينهما ، وإنما هي (العبور) نفسه كحصول لغوي ، استعماري ..
- (٣) - هناك عدد من الدراسين يرى أن العلاقة الاستعارية تقوم على الشبيهة ، رغم ظهور المغايرة ، أو بروز الاختلاف فيها .. ويرى فوجل أن (الشبيهة) هي العامل الأول والفصل في الصور الشعرية ، فيدونها لا يمكن أن تقوم علاقة أخرى تستدعي أن تسمى (الصورة) ، صورة إطلاقاً ..
- (٤) - يقول أرسططاليس في خطابه : - أما بالنسبة للشبيهة ، فإنه مثل الإستعارة ، لكنه يختلف عنها في زيادة كلمة ، ولذلك كان أقل جيباً للمتعة ، لأنه لا يقول : (هذا هو ذاك) ، وإن كان العقل لا يقتضي ذلك . - ، ص ٣١٧ .
- (٥) - ويقول الجرجاني في أسرار البلاغة ، عن الاستعارة .. إن (الشبيهة) .. - كالأصل في الاستعارة ، وهي شبيهة بالفرع له ، أو صورة مقتضية من صورة .. - ، ص ٢٨ .
- (٦) - مفتاح العلوم ، للسكاكي ، ص ١٩٦ ..
- (٧) - الحيوان ، للجاحظ ، ج ١ ، ص ٢١١ ..
- (٨) - سر الفصاحة ، لابن سنان ، ص ٢٣٥ ، ٢٥٢ ، ونقد الشعر لقدامة ، ص ٥٥ ، ٦٦ .
- (٩) - الموشح ، للمزباني ، ص ٢٤٣ ..
- (١٠) - سر الفصاحة ، ص ١١٠ ..
- (١١) - النكت ، للرماني ، ص ٨٦ .

(١٢) - وفي الأساس ، كان أرسططاليس يدرس (الاستعارة) في الكلمة المفردة ، كما يظهر ذلك جلياً في كتاب الشعر له ، وانظر تلخيصنا له .. ثم تميز الجرجاني في أنه درس (المجاز) في الكلمة المفردة ، ثم في الجملة والاسناد .. ولذلك قال الجرجاني ، أن (الاستعارة) هي : (ادعاء) معنى الاسم للشيء ، وانظر بعد قليل ..

(١٣) - النكت ، ص ٧٩ ، والعمدة ، ج ١ ، ص ٢٧١ ، وسر الفصاحة ، ص ١٠٨ .

(١٤) - الرسالة ، للحاتمي ، ص ١٢٩ ..

(١٥) - الصناعتين ، للمسكري ، ص ٢٨ ..

(١٦٦) - الدلائل ، للجرجاني ، ص ٢٨٢ ..

(١٧) - أسرار البلاغة ، ص ٢٣١ ، والدلائل ، ص ٢٨ ..

(١٨) - انظر الشرح في الفصول السابقة ، خاصة الفصل الثاني ..

(١٩) - أما الغربيون فإنهم يميزون بينهما ، بأن يعتبروا (الاستعارة الاسمية) ، من النوع السينتاجمي ، أي النظمي ، التلاصقي ، و (الاستعارة الفعلية) من النوع البرادجمي ، أي الركني ، الاستبدالي ...

(٢٠) - وذلك حين يفضى مكان الكاف ، أو يختل تقدير التشبيه ، أو يثبت معنى آخر ، غير ما هو معنى للاسم ، مع مراعاة أثر التعريف والتذكير في ذلك ، نحو : - هو بحر ، ووجدته بحراً ، وجاءني ليث ، ومررت بليت .. أسرار البلاغة ، ص ٢٨٢ وما بعدها .. في حين تظهر الدراسات الألسنية ، والبلاغة الحديثة (دلالات) التشبيه البليغ ، أي الاستعارة ذات المستند الاسمي عندهم ، من حيث إفادته : النعتية ، أو الهوية ، أو التصنيف ، ودور التعريف والتذكير في ذلك .. انظر مقالاتنا في هذا الموضوع ، الثروة ، خاصة عدد ١٩/٨/١٩٨٢ ..

(٢١) - وهذا هو أيضاً استعمال الأرسططاليسي لمصطلح (ميتافور) ، الاستعارة ، والذي كان يعتبرها من (التبديل) ، تروپ ، أي المجاز ، وتجد في كتاب الشعر أنه يذكر أربعة أنواع للاستعارة ، هي النقل :

أ - من الجنس الى النوع ، ب - من النوع الى الجنس ، ج - من النوع الى النوع ، د - الاستعارة بالمشابهة ، أو التي تقوم على نسبة قياس التمثيل ..

(٢٢) - أن تودوروف ، وجماعته يؤكدون اليوم في دراساتهم الألسنية ، والنقدية ، والبلاغية للحديث المعادي ، أو الخيالي ، وخاصة للصور المجازية فيها ، على هذه المرجعية .

(٢٣) - وحققا ، أن إعادة (المشابهة) متميزة عن إعادة الإرسال ، كما قلنا ، وتقوم على التخيل ، ولكن (إعادة الإرسال) ، رغم أنها تظل على صلة بالواقع ، إلا أنها أيضا تدخلها التخيل .. وقديما ، اعتبرت (علاقات) المجاز اللغوي من مشابهة ، وتضاده ، وسببية ، وجزئية الخ ، علاقات نقل ، ومجازها مجاز نقل ، انظر شروح التلخيص ، ج ٤ ، ص ٢٨ ..

(٢٤) - التماثل اشتراك في (النوعية) ، أو (الكيفية) ، فإذا اشترك شيان في النوعية ، أو الكيفية فهما متماثلان ، ولكن إذا اتفقا في (الكمية) فهما متساويان ، و (التماثل) بالتالي لا يكون إلا في النوع ، والكيف ..

ولكن يحدث أن تتفق عدة أشياء من حيث (نسبة) بعضها لبعض ، فالتماثل آنئذ (تناسب) ، أو (نسبة قياسية) بين فئتين متماثلتين ، أو هي تناسب بين حدود أربعة ، نسبة الأول للثاني ، مثل نسبة الثالث للرابع ..

وبفعل أن (الأعادة) تشمل أحيانا مساحات واسعة ، وأطرافاً متعددة ، فإن اعتبار (المشابهة) نسبة تماثلية ، أو على الأقل قياسية ، سيستل توضيح عناصرها ، وأيضا مظاهرها ..

فبينما (وجه الشبه) ، في التشبيه هو ثمرة أن (أ هي مثل ب) ، فإن (المشابهة) ، في الاستعارة ، كتناسب ، هي ثمرة أن (أ ب) هي مثل (ج د) ، أي نسبة أ ل ب ، مثل نسبة ج ل دال ..

(٢٥) و (٢٦) - كتاب الشعر ، ص ٥٩ .

(٢٧) - ويسميهما مولينو ، وتأمين ب (علاقة العلاقة) ، المداخل ، ص ١٥٥ . وفي نظرهما هي تقوم بالنسبة للأطراف أ ب ر ج د ، أولا - حين يكون أ و ج اسمين ، وب و د فعلين ، أو صفتين ، ثانياً - حين يكون أ و ب و ج و د أسماء يمكن إقامة إضافة بينها ، نفس الصفحة ..

(٢٨) - انظر في هوامش الفصل الخامس ، الهامش رقم (١٨) ..

(٢٩) - سنحدد بعد قليل كل ما يتعلق بمصطلح (صورة) اليوم ، انظر فيما بعد ..

(٣٠) و (٣١) - كتاب المؤتمر الثاني عشر لاتحاد الكتاب العرب ، ومهرجان الشعر الرابع عشر ، دمشق ١٩٧٩ ، ج ٣ ، ص ٤٩٥ ..

(٣٢) - كنا تحدثنا عن الصورة الأيقونية والتشبيه ، ونعالج بعد قليل الصورة الأيقونية ، بين الاستعارة ، والكتابة ، انظر فيما بعد ..

(٣٣) - كتاب المؤتمر ، السابق الذكر ، ص ٥٤٧ ..

(٣٤) - يعتبر الدكتور بسام الساعي الكلمة المفردة نفسها (بعداً) ، أي يعتبر (الطرف) أو الحدّ في التماثل المتناسب ، أو عدمه ، بعداً ؛ ولذلك نص على استمارات ذات أربعة ، أو ستة ، أو ثمانية ، أو عشرة (أبعاد) ، كما هو يقول ، ويقصد (أطراف) ، انظر كتابه : - حركة الشعر الحديث ، من خلال أعلامه في سورية - ، دمشق ١٩٧٨ ، ص ٣٢٦ وما بعدها ..

في حين نحن نميز بين (بعد) ، وبين (طرف) ، أو (حد) .. فالبعد في نظرنا (إحصاء دلالي) يقدمه الأسناد الاسمي ، أو الفعلي ، كما يقدمه التعلق التركيبي ، والأعرابي ، وأيضاً الإضافة ، والنعتية ؛ في حين أن (الطرف) ، أو الحد هو المستند اللغوي ، الاسمي ، أو الفعلي الذي يمكنه أن يؤلف نسبة قياسية رباعية ، أو ثمانية ، راجع الفصل السابق ..

(٣٥) - كتاب الانتظار ، دمشق ١٩٧٤ ، ص ٢٠ .

(٣٦) - أي لم تعد (دليل اقتناع) ، وسبق شرح ذلك في (الفصل الثاني) وغيره ..

(٣٧) - وترى الباحثة تأمين أنه يمكن التوفيق بين الاستراتيجيتين اليوم ..

(٣٨) - تحزب مصطفى ناصف للاستعارة ، والتفاعل الاستعاري ، وسوى في تحليلاته ، وشروحه النقدية بين (استعارة) ، و (صورة) ، دون مبرر ، وفي تعسف كبير ، وسبق أن كتبنا دراسات نقدية لكتابه الصورة الأدبية ، بيروت ١٩٨١ ، نشرت في الثورة ، عدد ١٩٨٢/٩/٢٣ وما بعده ..

وقد تحزب نعيم الياني ، في المقابل للصورة اطلاقاً ، في تعسف كبير ، ورفض على الخصوص أشكال (الصور البلاغية) ، طبيعتها ، ووظائفها ، ومشكلاتها ، وذلك في كتابه مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، دمشق ١٩٨٢ ، انظر دراساته النقدية عنه ، في الثورة ، عدد ١٩٨٣/١/٢٨ وما بعده ، والبعث ، عدد ١٩٨٣/٨/٣ ..

(٣٩) - ويقصد مصطلح إيماج ، (صورة) في لغة أرسططاليس التشبيه ، أي ماسماه اللاتين كومباريزون ، والعرب مرجعوا (صورة) ، إيماج ، بمثال ..

(٤٠) - المدخل الى التحليل الالسنّي للشعر ، السابق الذكر ، ص ١٧٢ ..

(٤١) - نفس المصدر السابق ، ص ١٧٥ ..

(٤٢) - الى جانب أن شومسكي رفض دراسة (الاستعارة) ؛ لأنها في نظره لا تفيد علماً بواقع ، كما أنها لامرجعية لها على نحو ماسبق شرحه ؛ فهناك اليوم عدد من الدارسين يعتبر أن (الاستعارة) شذوذ دلالي ، أو لنقل شواذ لغوي ، وانحراف عن سنن اللغة ، وقواعدها ؛ ولذلك فإن دلالتها بالتالي مستعارة ، ويصعب تحديد المقصود منها تماماً ..

وللفائدة نقول أن هذا النوع من التفسير الالسنى ، الدلالي لمظاهر الخطاب اللغوي ، المعادي منه أو الأدبي ، يعالج (الاستعارة) من زاويتين :

أ - زاوية (المعنى) ، فيتبين الصلة التي بين (الوحدة المعنوية) ، والصنف المفهومي الذي لها .. وب - زاوية (التوظيف) ، فيتبين الصلة بين (الانتقاء) ، وبالتالي الميز ، وبين المقولة ، وبالتالي الدليل أو المؤشر ..

فمن وجهة النظر الأولى ، (الكلمات) ، كوحداث معنوية ، سيم ، معانيها موجودة في مفاهيمها ، وأصنافها .. إلا أن (الاستعارة) لا مفهوم لها ، وإنما هي (نقل) ، خرجت بموجبها المفردات من فئتها المعجمية إلى فئة أخرى .

ومن وجهة النظر الثانية ، تدرس في (الاستعارة الفعلية) ، الصلة بين الفعل ، وفاعله ، وأيضاً مفعوله ، فإذا قلت مثلاً : - بكى الحمام - ، وجدت أن الحمام لا يبكي ، فالكلمة مجاز ، والدلالة مستعارة ..

وأما (الاستعارة الاسمية) ، فارجع فيها إلى تعاريف الكلمات نفسها ، ومفاهيمها ، والاحظ صلات الكلمات بعضها ببعض اسنادياً ، وعلى الخصوص دلالية ..

أن الالسنين ، والدلالين اليوم يقابلون بين (التقاطع) ، و (التفاعل) في دلالة المفردات .. أي كونها تتقاطع دلالاتها في أجزاء مشتركة بينها يحوي كل منها عليها ، أو في المقابل ، هي تتفاعل فيما بينها ، بدون شركة دلالية تقوم بينها ..

ولذلك يذهب العديد من الدارسين في بلاغة الاستعارة ، ومنهم ريتشاردز ، وماكس بلاك ، وريكير وغيرهم ، إلى أنه لا (خصائص مشتركة) بين المفردات ، وإنما (تفاعل) .. بحيث هي لا تتقاطع في مواضع مشتركة ، وإنما هي تتفاعل دلالاتها فيما بينها ؛ فمثلاً ، إذا قلت : - الإنسان ذئب - ؛ فقولي استعارة في إطار ما هو ، أي تشبيهه بليغ ، ولكن لاختصاص مشتركة بين الإنسان والذئب، وإنما الوجود هو (التفاعل) في بعض مظاهر الحيوانية فيهما ، كالشراسة ، والأذى والقتل ..

(٤٣) - كما في المفتاح ، وتلخيصه ، وشروحه ..

(٤٤) - الدلائل ، ص ٥٢ ..

(٤٥) - المفتاح ، ص ١٨٩ ..

(٦٤) - انظر الشرح فوق ، في مطلع الفصل ..

(٤٧) - ذهب السكاكي إلى أن (الكناية) حقيقة ، وأن الاستدلال هو الذي يقرب بين اللازم والمألوم فيها ، المفتاح ، ص ١٩٠ ؛ وفي نظره ، أن الاستدلال هو قوام علمي المعاني ، والبيان ، نفس المصدر ، ص ٢٣٩ ..

(٤٨) - كتاب المؤتمر ، السابق الذكر ، ص ٤٨٣ ..

(٤٩) - نفس المصدر ، ص ٦٧٨ و ٦٧٩ ..

(٥٠) - الأتقنة ، لعللي عقله عرسان ، دمشق ١٩٧٩ ، ص ٥٤ ..

(٥١) - من المستحسن مراجعة كتابينا اللغة والاسلوب ، واللغة والدلالة لذلك ..

(٥٢) - كتاب المؤتمر ، السابق الذكر ، ص ٦٦١ ..

(٥٣) - عراضة الخصوم ، لعللي عقله عرسان ، دمشق ١٩٧٦ ، ص ٨٩ ..

(٥٤) - تلك الأيام ، لحسيب كيالي ، ص ٢٣ ..

(٥٥) - كتاب المؤتمر ، السابق الذكر ، ص ٦٧١ ..

(٥٦) - المطلوب من الكناية هو ما يسمى ب (المكنى عنه) الذي يبحث البلاغي عنه ، وهو إما : ٢ - صفة ، نحو : طويل النجاد ، لطويل القامة ، وكثير الرماد للكريم ، المضيايف ، أو ب - موصوف ، نحو : الضاربين مجامع الأضغان ، للقلوب ، والتي يكتفى عنها أيضاً بمواطن الكتمان ، أو مواطن الأسرار ، وأحياناً ج - يكون المكنى عنه تخصيص صفة بموصوف ، بواسطة نسبة الشيء إليه ، نحو : يصير الجود حيث يصير ، أو المجد بين عوبك ، والرحمة في عينيك ..

وكان البلاغيون العرب يميزون هذه الكنايات ، إما بالمسافة التي بينها ، وبين المكنى عنه ، أو بوجود الخفاء فيها ، أو عدم وجوده فيها ..

فالكناية القريبة مع خفاء (رمز) ، نحو عريض الوسادة ، للبلد ، والقريبة لا مع خفاء (إيماء) ، نحو سعينه الى مجالس النور ، في مدح معلم ، والبعيدة مع وضوح (تلويح) ، نحو كثير الرماد ، للمضيايف ، وأما (التعريض) فالغمز في اعراض الناس ، ويكون بعضه كناية ، بعضه استعارياً ..

(٥٧) - راجع كتابينا اللغة والاسلوب ، واللغة والدلالة ، السابق الذكر ، وأيضاً مقالاتنا سيكولوجية الرمزية ، مجلة علم النفس القاهرية ، ٣ شباط ١٩٤٩ وما بعدها ..

(٥٨) - دي لاغراف ، ١٨٩٠ ..

(٥٩) - والتعريف لهارتسفلد ، وتوما ، ودارمستشر ، وقد أقرته الجمعية بعد مناقشته ، والمناقشة منشورة في مجلة الجمعية عدد مارس - ابريل ١٩١٧ ، ص ١٣١ - ١٣٤ ..

(٦٠) - علم العلامات ، ١٩٧٥ ، ص ٣٤ .

وللفائدة نقول أن هذا النوع من التفسير الالسنى ، الدلالي لمظاهر الخطاب اللغوي ،
العادي منه أو الأدبي ، يعالج (الاستعارة) من زاويتين :

أ - زاوية (المعنى) ، فيتبين الصلة التي بين (الوحدة المعنوية) ، والصنف المفهومي
الذي لها .. وب - زاوية (التوظيف) ، فيتبين الصلة بين (الانتقاء) ، وبالتالي الميز ،
وبين المقولة ، وبالتالي الدليل أو المؤشر ..

فمن وجهة النظر الأولى ، (الكلمات) ، كوحداث معنوية ، سيم ، معانيها موجودة
في مفاهيمها ، وأصنافها .. إلا أن (الاستعارة) لا مفهوم لها ، وإنما هي (نقل) ، خرجت
بموجبه المفردات من فئتها المعجمية إلى فئة أخرى .

ومن وجهة النظر الثانية ، تدرس في (الاستعارة الفعلية) ، الصلة بين الفعل ، وفاعله ،
وأيضاً مفغوله ، فإذا قلت مثلاً : - بكى الحمام - ، وجدت أن الحمام لا يبكي ، فالكلمة
مجاز ، والدلالة مستعارة ..

وأما (الاستعارة الاسمية) ، فارجع فيها الى تعاريف الكلمات نفسها ، ومفاهيمها ،
والاحظ ضلالت الكلمات بعضها ببعض اسنادياً ، وعلى الخصوص دلالية ..

أن الالسنين ، والدلالين اليوم يقابلون بين (التقاطع) ، و (التفاعل) في دلالة
المفردات .. أي كونها تقاطع دلالاتها في أجزاء مشتركة بينها يحوي كل منها عليها ، أو في
المقابل ، هي تفاعل فيما بينها ، بدون شركة دلالية تقوم بينها ..

ولذلك يذهب العديد من الدارسين في بلاغة الاستعارة ، ومنهم ريتشاردز ، وماكس
بلاك ، وريكر وغيرهم ، الى أنه لا (خصائص مشتركة) بين المفردات ، وإنما (تفاعل) ..
بحيث هي لا تقاطع في مواضع مشتركة ، وإنما هي تفاعل دلالاتها فيما بينها ؛ فمثلاً ، اذا
قلت : - الانسان ذئب - ؛ فقولي استعارة في اطار ما هو ، أي تشبيه بليغ ، ولكن لاختصاص
مشتركة بين الانسان والذئب ، وإنما الموجود هو (التفاعل) في بعض مظاهر للحيوانية فيهما ،
كالشراسة ، والأذى والقتل ..

(٤٣) - كما في المفتاح ، وتلخيصه ، وشروحه ..

(٤٤) - الدلائل ، ص ٥٢ ..

(٤٥) - المفتاح ، ص ١٨٩ ..

(٦٤) - انظر الشرح فوق ، في مطلع الفصل ..

(٤٧) - ذهب السكاكي الى أن (الكناية) حقيقة ، وأن الاستدلال هو الذي يقرب
بين اللازم والمزوم فيها ، المفتاح ، ص ١٩٠ ؛ وفي نظره ، أن الاستدلال هو قوام علمي المعاني ،
والبيان ، نفس المصدر ، ص ٢٣٩ ..

(٤٨) - كتاب المؤتمر ، السابق الذكر ، ص ٤٨٣ ..

(٤٩) - نفس المصدر ، ص ٦٧٨ و ٦٧٩ ..

(٥٠) - الأقتعة ، لعللي عقله عرسان ، دمشق ١٩٧٩ ، ص ٥٤ ..

(٥١) - من المستحسن مراجعة كتابينا اللغة والاسلوب ، واللغة والدلالة لذلك ..

(٥٢) - كتاب المؤتمر ، السابق الذكر ، ص ٦٦١ ..

(٥٣) - عراضة الخصوم ، لعللي عقله عرسان ، دمشق ١٩٧٦ ، ص ٨٩ ..

(٥٤) - تلك الأيام ، لحسيب كيالي ، ص ٢٣ ..

(٥٥) - كتاب المؤتمر ، السابق الذكر ، ص ٦٧١ ..

(٥٦) - المطلوب من الكناية هو ما يسمى ب (المكنى عنه) الذي يبحث البلاغي عنه ، وهو إما : أ - صفة ، نحو : طويل النجاد ، لطويل القامة ، وكثير الرماد للكريم ، المضيايف ، أو ب - موصوف ، نحو : الضاربين مجامع الأضغان ، للقلوب ، والتي يكتفى عنها أيضاً بمواطن الكتمان ، أو مواطن الأسرار ، وأحياناً ج - يكون المكنى عنه تخصيص صفة بموصوف ، بواسطة نسبة الشيء إليه ، نحو : يصير الجود حيث يصير ، أو المجد بين عوبك ، والرحمة في عينيك ..

وكان البلاغيون العرب يميزون هذه الكنايات ، إما بالمسافة التي بينها ، وبين المكنى عنه ، أو بوجود الخفاء فيها ، أو عدم وجوده فيها ..

فالكناية القريبة مع خفاء (رمز) ، نحو عريض الوسادة ، للبلد ، والقريبة لا مع خفاء (إيحاء) ، نحو سعينه الى مجالس النور ، في مدح معلم ، والبعيدة مع وضوح (تلويح) ، نحو كثير الرماد ، للمضيايف ، وأما (التعريض) فالغمز في اعراض الناس ، ويكون بعضه كناية ، بعضه استعارياً ..

(٥٧) - راجع كتابينا اللغة والاسلوب ، واللغة والدلالة ، السابق الذكر ، وأيضاً مقالاتنا سيكولوجية الرمزية ، مجلة علم النفس القاهرية ، ٣ شباط ١٩٤٩ وما بعدها ..

(٥٨) - دي لاغراف ، ١٨٩٠ ..

(٥٩) - والتعريف لهارتسفلد ، وتوما ، ودارمستشر ، وقد أقرته الجمعية بعد مناقشته ، والمناقشة منشورة في مجلة الجمعية عدد مارس - ابريل ١٩١٧ ، ص ١٣١ - ١٣٤ ..

(٦٠) - علم العلامات ، ١٩٧٥ ، ص ٣٤ .

(٦١) - يقول بيري غيرو ، في المصدر السابق ، إن العلة الباعثية ، موتيفاسيون ، (علاقة طبيعية) بين الدال والمدلول ، وتكون في طبيعة كل منهما ، موضوعاً وشكلاً ، أو مادة وصورة . نفس الصفحة ..

فإذا وجدت هذه العلاقة في مادتهما ، أو موضوعهما فهي (مشابهة) ، أو شبيهة على العموم ، والتي يمكن لها تمثيل الواقع ، وبالتالي اكتساب قيمة يقونية ..

إذا وجدت في شكلهما ، أو صورتها ، فهي (تجانس) ، وتستند عادة إلى البنية فيها ، ولكن الدوال والمدلولات ليسوا بالضروري مبيين ..

ويضيف بيري غيرو إلى ذلك ، أن (التجانس) هو المشابهة ، أو لنقل الشبيهة البنيوية ، حيث يكون (الدوال) فيما بينها في نفس العلاقة الموجودة بين المدلولات .. المصدر نفسه ، ص ٤٢ - ٤٣

(٦٢) - كنا كتبنا عن التعاطف الرمزي العديد من المقالات ، نشرت في الأدب ، والأدب ، والموقف الأدبي ، انظر التدليل عليه في الأمثلة فوق ، وشروحها ...

(٦٣) - ولذلك عرفنا (الرمز) بأنه تثبيت للواقع ، منع ملاشاه مرموزه ، وميزة هذا التعريف أنه ينطبق على المعنيين المتقابلين للرمز اليوم ، أي :

(الرمز) بالمعنى العام ، أو الإشارة المصطلح عليها ، وتكون ملاشاته في التواضع ، واستعمالاته لما وضع له ، أو في المجاز ..

ثم (الرمز) بالمعنى الخاص ، أو الصورة الحسية التي ترمز معنوياً كما رأينا ، وتظل بالتالي همزة وصل بين عالم الذات وعالم الموضوع ، وملاشاته تكون في أسلوبيته نفسها .. إن الملاشاة في هذين الدالين المتمايزين ، هي تجاوزات معرفية ، وأيضاً جمالية ، هي من قبيل (التوظيف الطبيعي) للصور الحسية ، بدءاً من محاكاة الطبيعة ، حتى الكشف فيها ، يجعل من هذه الصور الحسية (غاية ذاتها) ، وفي الوقت نفسه محل شعيرية الخطاب اللغوي ، وجدلية استعماله ..

(٦٤) - بين الوسادة والعنق ، دمشق ١٩٧٤ ، ص ٣٣ ..

(٦٥) - والدليل على ذلك تباين مواقف من تصدوا لشرح قصيدة (إلى زائرة) لشر فارس ، أو لدراستها ، انظر الثورة ، عدد ١٢/٩/١٩٨٢ ، حيث أظهرنا صحة موقفنا في اعتبار الكلام موجهاً إلى (مفهوم الشعر) هو خروج صريح عن (تعريف) الرمز ، يجعل القصيدة مجرد تخيل لغوي ، مسطح ومبتذل ..

(٦٦) - مداخل للصيف في الملاجة ، ملحق الثورة الثقافي ١٩٧٧/١١/١٠ ، ثم نشرت في كتاب الملاجة ..

(٦٧) - صوت بحجم الفم ، بغداد ١٩٧٤ ، ص ٣٣ ، ٣٤ ..

(٦٨) - المقتطف ، مجلد ١٠٥ ، الجزء الاول ١٩٤٨ ، ثم تركت الرمزية ، والشعر كافة ، وغلبتني الفلسفة عليهما ، ولذلك أشكر السادة محمد فتوح أحمد ، ونبيل سليمان ، عبد اللطيف السحرتي ، واسماعيل عامود ، وزباد محبك ، على دراستهم لنتائجي في تلك الآونة البعيدة ، والتي لم يبق لي منها سوى خيط الشعاع المضيء الذي أنار لي هذه الدراسات اللسانية ، والبلاغية في الرمز ، والرمزية نفسيهما ، انظر التذييل ..

(٦٩) - أدبياً ، وفنياً ، اعتمدت (الرمزية) على موسيقى الألفاظ ، وجرس التراكيب ، خاصة أن الرموز كصور حسية هي غاية ذاتها ، ومبطنة بالمعنوي تفترض ، بل تتحمل مثل هذه العناية الفنية ، والتي تسمح للمتلقي القارئ ، أو السامع أن يتعاطف مع النص ، وقيمة التصويرية والموسيقية ، وأن يعيش الجو الذي يخلقه الشاعر بواسطة طاقات الخطاب الشعري ، ككل ..

(٧٠) - لمن ٩. دار المعارف بمصر ١٩٥٥ ، ص ٣٥ - ٣٦ ، وانظر حياتنا ، ص ٧ ، ولن ، ص ٧٤ ، وغيرها ..

(٧١) - من قصائد نهر الرماح ، بيروت ، وانظر الفكر المعاصر ، عدد خاص عن خليل حاوي ، العدد ٢٦ .

(٧٢) - من قصائد أنشودة المطر ، بيروت ١٩٦٠ ..

(٧٣) - طرفة في مدار السرطان ، دمشق ١٩٧٥ ، ص ٣٣ ، ٣٨ ، ٥٦ ، ٦٢ .

(٧٤) - وإن لغة الشعر الحديث تعج اليوم بأسماء الآلهة القديمة ، وحكاياهم الاسطورية ، وأسماء الشخصيات القومية ، والبطولية عامة ، مما لا يتسع المجال لحصره ، ولا للتوسع في بلاغته ، أو أسلوبية معالجته ، فافتضى التنويه ..



الفصل السابع

تذيل

١ - صور التحسين

نُشِبَت فيما يلي نص دراستنا لصور التحسين (١) ، والتي نشرت في (المورد) ، المجلد الخامس ، العدد الثاني ، عام ١٩٧٦ . . مع التنويه بأن الدراسات الألسنية اليوم تعالج هذه الصور من زاوية ما تعكسه من (القيم الموسيقية) ، أو من (الموازة) في التركيب باراليل ، أو من (الدلالة اللغوية) عامة . .

إن العديد من الألسنيين ، والبلاغيين اليوم يعتبرون (الإيقاع) جوهر الشعر ، ويؤكدون على دور (التوظيف الشعري للكلمات ، والصور ، والتراكيب ، وخاصة في أحوال الموازة ، كما في الجناس ، والطباق وما شابه ، مما يدرس اليوم شكلاً ، ومضموناً ، في النص ككل ، وصلة النص بالباط ، والمتلقي على السواء .

أ - التحسين المعنوي :

١ - المطابقة :

وهي الجمع بين الشيء وضده (٢) في الكلام ، وتكون بلفظتين من اسمين ، نحو - وتحسبهم أيقاظاً وهم رقود - ، أو فعلين ، نحو : - يحيي ويميت - ، أو حرفين ، نحو : - لها ما كسبت ، وعليها ما اكتسبت - ، أو نوعين ، نحو : - أو من كان ميتاً فأحييناه - ؛ وهي تقوي القول ، وتكسبه الرونق .

قال (أوس بن حجر) :

أطعنا ربنا ، وعصاه قوم فذقنا طعم طاعتنا وذاقوا

وقال (علي الجندي) :

لعنة هذا الجسد ، نعمة هذا الجسد ،

ليتكم تدركون ما في الجسد المحموم من دنيا جميلة . .

ادخل القدماء في (المطابقة) ما يسمى بـ (إيهام التضاد) ، وهو ذكر
المعنيين ، بلفظين يوهمان التضاد ، كقول الشاعر :

لا تعجبي يا سلم من رجل
ضحك المشيب برأسه فبكي

أو قول (أبي تمام) :

ما أن ترى الأحساب بيضاً وضحا
إلا بحيث ترى المنايا سودا

أو أيضاً ما يسمى بـ (المقابلة) ، وهو أن يؤتى بمعنيين متوافقين ،
أو أكثر ، ثم بما يقابل ذلك على الترتيب ، نحو : - فليضحكوا قليلاً ،
وليبدوا كثيراً - ، وقال (المتنبي) :

فلا الجود يفني المال والجدة مقبل
ولا البخل يبقي المال والجدة مدبر

٢ - التقسيم :

وهو توضيح لمعنى ، أو أكثر في قسمة أجزائها من جنس ، هي
توضحه ، قال (زهير بن أبي سلمى) :

فإن الحق مقطعه ثلاث
يمين ، أو نفار ، أو جلاء

وقال (أمين نخلة) :

يابنينا على الطري من الفود
ولا يعرف الأناة الشباب
جئتم العصر وهو في فوره إلا
مر ، فخلف ، وريية ، وشغاب

وقال (الياس الفاضل) :

حكايتي طويلة ، وحزينة / إنها متروكة في عيني / شوكا ، ومطراً ،
ورباحاً غريبة ..

وقال (أحمد الصافي النجفي) :

مبداي يجمع المبادئ طراً
فهو الحب ، والعلي ، والفتون

وقال أيضاً :

يريني طموحي واجبات كثيرة
ومهما أجاهد لم أزل دون واجبي
فروض الصبا والأهل والمجد والهوى
ونجدة ملهوف واسعاف لأغب

٣ - الاعتراض :

وهو أن يتخلل كلام كلاماً لم يتم فيعترض ، ثم يرجع الى الكلام الرئيسي ، فيتمه ، قال (زهير بن أبي سلمى) :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعيش ثمانين حولاً ، لا أباً لك ، يسأم وقال (كثير عزة) :

لو أن الباخلين ، وأنت منهم رأوك تعلموا منك المطالا

وقال (أحمد الصافي النجفي) :

أقول للشعر أن أقله ، أذهب الى كونك الجديد أليك في الطرس ، وهو سجن في الأحرف السود كالقيود

وقال (سعيد عقل) :

فكانت ، أظن ، الشمس بين حوائجي أعدت لعيني حين قلت سارقب

وقال (أمين نخلة) :

حلا الروض روض الحب وافتربتته وحل على أغصانه رائق المزن

٤ - الإيجاز والمساواة :

(الإيجاز) جمع المعاني الكثيرة تحت اللفظ القليل ، قال تعالى :

- أولئك لهم الأمن - ، دخل تحت الأمن كل أمر محبوب ..

وقال (طرفة بن العبد) :

سبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً

ويأتيك بالأخبار من لم تزود

والبلاغيون العرب وعدد من المحدثين اعتبروا (الحذف) نوعاً من

الإيجاز ، ومنهم من يعتبر المساواة إيجازاً .. و (المساواة) تعادل في التعبير بين اللفظ والمعنى ، بحيث لا يزيد بعضهما على البعض الآخر ،

قال (أحمد الصافي النجفي) :

جائزة الشعر قديماً غنى وإنما جائرتي الفاهم

وقال آخر :

واتبع ليلي حيث سارت وودعت وما الناس إلا آلف ومودع
كان زماماً في الفؤاد معلقاً تقود به حيث استمرت فاتبع

هـ - الإطناب :

وهو زيادة اللفظ على المعنى ، ويفيد التوضيح أو التهويل ، وتراكيبه
عديدة ؛ منها (عطف) الخاص على العام ، أو العكس ، نحو قوله تعالى :
- تنزل الملائكة والروح - ، أو قوله : - رب اغفر لي ، ولوالدي ، ولن
دخل يتي مؤمناً ، والمؤمنات . . - .

ومنها (تعقيب) جملة على أخرى ، تؤكد لها ، نحو قول (ابن نباتة) :
لم يبق جودك لي شيئاً أومله تركتني أصحاب الدنيا بلا أمل
ويقول (سعيد عقل) :

لي أنت كالخمر المضلة كالصحو ، كالنغم الموله

أو تعارضها . . نحو قول (ابن المعتز) :

صبنا عليها ظالمين سيّاطاً فطارت بها أيد سراع وأرجل

ومنها (شرح) المعنى ، أو تدقيقه ، نحو قول (أبي تمام) :

رب خفض تحت السرى وغناء من غناء ، ونضرة من شحوب

أو قول (أحمد الصافي النجفي) :

تولى الأنس والزمن النضر وجاء الشيب ، والعيش المرير

أو قول (أمين نخلة) :

نسيم لبنان مشى خلفها وكرمه ، والفيث ، والموسم
فانظر إليها خلعة أنها تغمز ، أو تفتّر ، أو تبسم

٦ - الاستطراد :

وهو الخروج في القول من معنى الى آخر ، والتطويل فيه ما أمكن ..
والفرض منه على الغالب (الشرح) ، والتوضيح ، وأيضاً (الاحتفاء)
بالمعنى ، وإظهاره ؛ واليوم يضيفون (الإيحاء) بواسطة التخريج الاستعماري ،
والرموز النفسية والحضارية ..

وبالفعل ، فقد استهلك الأدباء ، وخاصة الشعراء الاستطراد في
أغراضهم الشعرية في المدح ، والوصف ، والفخر النخ .. واليوم يصطنعونه
في الأنواع والأساليب الأدبية الحديثة ، المقالة ، والقصة ، والرواية ،
والمرحجة وغيرها ..

إن مثال (النابغة الذبياني) فيه معروف ، وخالد : - وما الفرات
إذا جاشت غواربه .. ومثله قول (حسان بن ثابت) :

إن كنت كاذبة الذي حدثني فنجوت منجى الحارث ابن همام (٤)
ترك الأوجه أن يقاتل دونهم ونجا برأس طرة ، ولجام

وتستهلك (الأنواع الأدبية) الكبرى اليوم ، مثل الرواية ، والمرحجة
والمحممة (الاستطراد) لتوضيح حال ، أو تصوير موقف ، وأيضاً إبراز
جانب من جوانب التحليل والسرد ؛ والاستطراد في هذه الأحوال يصير
الى شكل بنائي مساعد ..

واليوم يعتبر الاستطراد في الأنواع الأدبية المختلفة بالغ الأهمية ،
ويقوم بدور وظيفي فيها .. وإذن لا بد من العناية به ، وتجويده ، في
مقصد من مقاصد التعبير ، وإلا بهت ، وفشل وظهر كخشو مسترذل ..

وكذلك الحال اليوم بالنسبة للشعر الحر ، والمنثور ، حيث يكثر
(الاستطراد) الى جانب الأطناب ، في التخريج الاستعماري ، والرمز المبسط ..
مما نجده اليوم أكثر صلة في بنائته ، ووظيفته بالنص ككل ، ويكشف
عن تجربة الشاعر ، وحديثه الشعري ..

ب - التحسين اللفظي :

١ - الجناس :

وهو صورة تحسين لفظي ، ويكون في تشابه كلمتين في اللفظ ، أي النطق ، بحيث هو عامل موسيقي في العبارة ، وايضاً عامل جرس في مساوق العبارات ..

وقد استحسن البلاغيون العرب أنواعاً عديدة منه ، أبرزها نوعان :
الجناس التام ، والجناس الناقص ..

الأول اتفاق كلمتين في الحروف ، والعدد ، والترتيب ، نحو قوله تعالى : - أزفت الآزفة - ، أو قوله تعالى : - ويوم تقوم الساعة ، يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة . - ..

أو مثل قول (أمين نخله) :

آمنت بالتدقيق والضبط يا واضع الخط على الخط

والثاني اختلاف الكلمتين في أحد الأمور السابقة ، أي الحروف ، والعدد ، والترتيب ، نحو قول نحو قول (ابن الفارض) :

هلا نهاك نهاك عن لوم امرئ لم يلف غير منعم بشقاء ..

أو قول (اسحق الخزيمي) :

يوم خلجت على الخليج نفوسهم غضباً وأنت بمثلها مستهام

أو قول (البحري) :

نسيم الروض في ريح الشمال و صوب المزن في راح الشمول

أو قول (أبي تمام) :

بيض الصفائح لاسود الصحايف في مثنوئن جلاء الشك والريب

أو قول (أمين نخله) :

يا ورد يا ابن الرقة اختبأت في ظلك العشاق .. خبئنا ..

٢ - التضمين :

ويكون في ذكر شيء من كلام الغير . . قد جعله (ابن المعتز) من محاسن الكلام ، واستشهد عليه بأمثلة ، منها قول (الأخيطل) :

وقد سما للخرمى (٥) فلم يقل بعد الوغى ، لكن تضايق مقدمي

وهو تضمين لجزء من بيت عنتره :

إذ يتقون بي الأسنة لم أنم عنها ولو أنني تضايق مقدمي . .

و (التضمين) عادة يتناول الأقوال الشعرية ، وأحياناً النثر . . ولكن إذا كان إشارة الى حدث ، أو قصة سمي ب (التلميح) ، كقول الشاعر :

فوالله ما أدري الأحلام نائم المت بنا أم كان في الركب يوشع

إشارة الى قصة يوشع عليه السلام ، واستيقافه الشمس ، أو قول الشاعر :

لعمرو مع الرمضاء والنار تلتظي أرق واصفى منك في ساعة الطرب

إشارة الى نكت عمرو لجيرة من استجاره في حرب البسوس . .

و (التلميح) شائع في الشعر الحديث ، وهو إما مفصل فيؤدي الى الاستطراد ، وخاصة (التخريجات) الاستعارية ، والرمزية ؛ أو مقتضب ، أي مجرد أخيلة موحية . . وعلى ذلك يمكن أن يكون التلميح سردياً ، فيكون بعضه عادياً ، والبعض الآخر رمزياً . .

وإن استعمال أسماء الأعلام فيه يظل عادياً ، مالم يصنع الشاعر فيه الإسقاطات الذاتية ، فينجم الى الرمز ، وسبق أن رأينا كيف أن على الدارس اليوم للرموز التراثية ، والحضارية مراعاة اثر الأسلوبية في إسقاطات أنواع المعاني ، والخلجات فيها (٦) . .

٣ - التكرار :

ويكون في ترديد اللفظ ، أو الجملة مرات في القول (٧) ؛ ويقصد من إيجاد قدر من الموسيقى في القول الأدبي ، الشعري أو النثري . . وبالتالي تمكين المعنى الذي يعبر عنه من نفس السامع ؛ وذلك لأن هذه (الموسيقى)

ليست بدون أثر ، أنها على العكس ، تفيد : الاحتفاء أو التفخيم ، أو التفخيم ، أو أيضاً التودد أو الحسرة ..

وقد عني (التكرار) (التكرار) الدارسين البلاغيين ، والنقاد ، قديماً وحديثاً .. خاصة أنه كان توفر في القرآن الكريم ، وفي الشعر الجاهلي ؛ ثم توفر في الشعر الحديث على اختلاف أنماطه العمودية ، أو الحرة ، أو المنشورة ، يصطنعه الرواد في فنية تلقينية ..

مثل ذلك ، كرر القرآن الكريم آية : - فبأي آلاء ربكما تكذبان - ، بضع مرات في سورة الرحمن للتهويل ، والتحسر ..

وكرر المهلهل : - على أن ليس عدلاً من كليب - ، أكثر من عشرين مرة .. وكرر الحارث بن عباد : - قرباً مربوط النعامه مني - ، أكثر من ذلك ، للتفخيم ، والتحميس ..

يكرر (أمين نخلة) في تكريم شوقي ، لفظ شوقي في صدر قصيدته أكثر من عشر مرات .. كما كرر في تأييد رياض الصلح ، يا رياضاً ما يربو على العشرين مرة ، وذلك تودد ، وأيضاً تحسر ..

ومن الأمثلة الحديثة على التكرار ، قول (بدر شاكر السياب) :
قلبي الشمس إذ تنبض الشمس نوراً ..

قلبي الأرض تنبض قمحاً ، وزهراً ، وماء نميماً ..

قلبي الماء .. قلبي هو السبيل ..

أو قول (خليل حاوي) :

وأنا في الصبح عبد للطواغيت الكبار ،

وأنا في الصبح شيء تافه ، آه ،

من الصبح ، وجبروت النهار ..

٤ - السجع :

وهو توافق الفاصلتين في الحرف الأخير ، ويكون في النثر كالفافية في الشعر ، وهو لتحسين اللفظي .. أنه قديم في العرب ، ويرجع الى الجاهلية ، كما نجده في القرآن الكريم ، ثم في النثر الاسلامي ، والنثر الفني على العموم عند العرب ..

وفي حقيقة ، لم يحد النثر العربي عن (السجع) ، ويتخلى عنه ، إلا في عصرنا الحديث ، فقد ألفت على غرارهِ ، وصورتهِ : المقامات للحريري ، والهمداني ، والفصول والفايات للمعري ، كما ألفت على صورته مسرحيات الطليعة من رواد المسرح العربي ، في أواخر القرن المنصرم ، مثل مارون النقاش ، وأبي خليل القباني ، وفرح انطون ، وداود خوري وغيرهم ..

أما الأدباء ، والكتاب في أواخر القرن المنصرم .. فإن من قلد المقامات منهم اضطر الى اصطناعه ، كما في مقامات المبارك ، والمويلحي ، واليازجي ، والبربر ..

وقد اصطنعه أحمد شوقي في مؤلفه عن بنتاؤور ، ثم نظير زيتون في نشره ، وقصصه .. في حين أعرض عنه المترجمون للروايات والقصة ، والمسرحيات ، وكانت تصدر فيها مجلات شهرية وأسبوعية ، ساعدت على تبسيط النثر ، وتحريره من السجع ..

واليوم ، لا نعثر على أثر للسجع إلا نادراً في أدبنا الحديث (٨) .. فقد ازدهرت اليوم (الأنواع الأدبية) الكبرى ، كالمرحية ، والرواية ، والمقالة ، الخ ، في كافة الاقطار العربية ، وهي اليوم في ازدهار مطرد ، تنم عن إبداع ، وحس للتجديد ..

(السجع) إذن ظاهرة تحسين قديمة ، محاها الزمن ، ولا نكاد نعثر عليه اليوم إلا لماماً .. إذ قام مقامه عامل الموسيقى في النثر الفني الحديث ..

٥ - الترصيع :

وهو تحسين لفظي ، ويكون في تسجيع البيت الواحد من الشعر ،
نحو قول (امرئ القيس)

فتور القيام ، قطيع الكلام تفتت عن ذي غروب حصر ..

و قول (زهير) :

كبداء مقبلة ، عجزاء مدبرة عوجاء فيها إذا استعرضتها خضع

او قول (تأبط شراً) :

حمال الوية ، شهاد أندية هباط أودية ، جوال آفاق ..

ومن الامثلة الحديثة عليه قول (الشاعر القروي) على لسان الشاعر

العربي في فلسطين :

الأرض لي، والدار لي، والقول لي والفعل لي، والسيف لي، والنصر لي.

٦ - لزوم ما لا يلزم :

وهو تحسين لفظي ، ويكون في التزام حرف (ي) ، قبل الروي في
الشعر ، او في سجع الفاصلة في النثر ؛ قال تعالى : - فأما اليتيم فلا
تقهر ، وأما السائل فلا تنهر - ، وقد أفرد أبو العلاء المعري له اللزوميات .

ومن قول المعري فيها :

يرتجي الناس أن يقوم إمام ناطق في الكتيبة الخرساء
كذب الظن لا إمام سوى العقل مشيراً في صبحه والمساء
فإذا ما اطعته جلب البر حمة عند الشير والارساء

وقال آخر :

عصائي قومي ، والرشاد الذي به امرت ، ومن يعصي المجرب يندم
فصبراً بني بكر على الموت انني ارى عارضاً ينهل بالموت والدم

وقال آخر :

يقولون في البستان للعين لذة وفي الخمر الماء الذي غير آسن
فإن شئت أن تلقى المحاسن كلها ففي وجهه من تهوى جميع المحاسن

٢ - من الأعماق

امتح الشعر ، يا نديمي ، ووقعه ظليلاً ، فانسحر فيه غدوضه
امتح الشعر من هناك ، من الأعماق ، ملأى بالوسوسات عروضة
امتح الشعر ، لا تكبله بالعقل ، فيا صاح ما الحجا ؟ .. ما فروضه ؟ ..
امتح الشعر ليس شعراً لدي ، غير نظم كائنفس يندى وميضه ..

* * *

إيه يا ذكريات أمسي ، زمان الأمس ولي ، فكيف تحيين بعده ؟ ..
إيه ما حاضر الوجود إذن ؟ .. العمر يهوي ، فهل ترومين رده ؟ ..
- أنا أحيا ، لكن حياة أحاج .. ضل من يحسب الإجابة عقده -
- ثم ماذا ! - ، لاشيء ! - تمتم لحناً واكتفى ، هذا أعمق الشعر عنده .

* * *

ومضات يا قلب ، بل أبجر ، آه ، لطلّ يفتطني نجاجا
ومضات من تربة النفس تنزو ، ما أني أبكي نزوها الوهاجا
فاقفل الباب ، أقفل الباب يا قلب ، وخذ عني هذه الأمواج
وتنهدت للخلاص هنا .. قرب مجاديف حيارى تشتكي الأدلاج

* * *

قف بنا الآن يا شراع إذن هذي مجاديفي أنهكتها الخطوب
- لم يجب ، قف بنا !! .. ويهوي بحث السير رقّ جنت عليه الغيوب
فوقفت وحدي ، أشيع هذا الموكب المر ، آه ، وهو يغيب
وحوالي الكائنات رموز ، قد بدا فيها كنهها المحجوب

انتهى بحمد الله تعالى

الهوامش

- (١) - ومؤخراً قام الباحث علي أبو زيد ، ١٩٨٢ بدراسة تاريخية نقدية ، بإشراف الدكتور محمود الريدادي ، للبديعيات ، وتطورها ، فكشف عن العديد من صور البدع العربية ، فاقضى التنويه ..
- (٢) - وعكس المطابقة (مراعاة النظر) ، ويسمى التناسب ، أو التوفيق ، وهو جمع أمر وما يناسبه ، نحو : - والشمس والقمر بحسبان - ، أو : - كالقسي ، بل الأوتار - ..
- (٣) - هنا روض الحب (اعتراض) للتوضيح ، والتوكيد ، ويشبهه قول (أحمد الصافي النجفي) :
- بضاعتي ، وهي شعر الروح ، قد كسدت ورأس مالي ، وهو القوة ، اندمسا
- (٤) - وقد فر الحارث يوم بدر عن أخيه أبي جهل ، وقال يعتذر :
- الله يعلم ما تركت قتالهم حتى علوا فرسي بأشقر مزبد
وعلمت أني ان أقاتل واحداً أقتل ، ولا يضر عدوي مشهدي
- (٥) - الخرمي هو بابك الخرمي ، الذي استولى على جبال طبرستان ، في عصر المأمون ، وهزم عسكر المتصم .. حتى انتدب القائد التركي الأفشين له ، فظفر به ، وأحضره للمتصم ، فقتله عام ٢٢٣ هـ .
- (٦) - انظر الفصل السابق ، وكنت نشرت في الاديب البيروية سلسلة من الأبحاث عن بلاغة التضمين ، ورمزه ، عدد سبتمبر ١٩٦٨ وما بعده ، راجع على الخصوص عدد أبريل ١٩٦٩ ..
- (٧) - لتسجيل ، أن الدراسات اللسانية والبلاغية الحديثة في الغرب تدرس في التكرار : أ - تكرار كلمات بعينها ، أما في صدر البيت ، أو نهايته ، أو وسطه ، ومنها الذي للتماس ، أو التدرج ، أو لرد المعجز على الصدر ..
- ب - تكرار كلمات متقاربة صوتياً ، لها عندهم أسماء ، متباينة ، ج - تكرار كلمات متقاربة في المعنى ، ومنها التعداد ، والترادف الخ ، انظر دراستنا للغة والتكرار ، الثورة عدد ١٩٨٢/٨/٤ ..
- (٨) - ناهيك بأن اصطناع المقامات اليوم عند عبد السلام المجيلي ، أو نصر الدين البهرة وسواهما هو من قبيل الاستطراف لتقليد قديم ..
- (٩) - ونجد في شعر عصور الانحطاط أمثلة متنوعة على لزوم لا يلزم ، في حين لا تكاد نضرب عليه اليوم إلا نادراً ..

الفهرست

ص

الفصل الأول : البلاغة قديماً ، وحديثاً - البلاغة
والاهتمامات اللغوية ، تطور وتجديد - في
النقد ، والبلاغة ، والأسلوبية . (٣٨-٣)

الفصل الثاني : علم اللغة والأدلال - الأدلال والدلالة
اللغوية ، الأدلال المجازي ، والأدلال
الملفوظي ، أمثلة (٧١-٣٩)

الفصل الثالث : أدلال النثر والشعر - الأدلال البلاغي ،
تحليل نصيب حديثين ، أحدهما نثري ،
والآخر شعري (٩٨-٧٣)

الفصل الرابع : صور البيان - تصنيف حديث ، الصور
النحوية ، والصور الوجدانية ، أمثلة (١٢٨-٩٩)

الفصل الخامس : الفكري العام - التشبيه ، والتمثيل ،
والمثيلة ، مع تطبيقات (١٥٨-١٢٩)

الفصل السادس : الفكري والخيالي - الاستعارة بين الأدلال
والكشف ، الإعارة والكتابة ، الرمز ،
وحدته وقيمة الأيقونية (٢٠٢-١٥٩)

الفصل السابع : تذييل - آ ، صور التحسين ، ب ،
قصيدة من الأعماق (٢٦٦-٢٠٣)

الفهرست (٢١٧)

الفهرست

ص

الفصل الأول : البلاغة قديماً ، وحديثاً - البلاغة
والاهتمامات اللغوية ، تطور وتجديد - في
النقد ، والبلاغة ، والأسلوبية . (٣٨-٣)

الفصل الثاني : علم اللغة والأدلال - الأدلال والدلالة
اللغوية ، الأدلال المجازي ، والأدلال
الملفوظي ، أمثلة (٧١-٣٩)

الفصل الثالث : أدلال النثر والشعر - الأدلال البلاغي ،
تحليل نصيب حديثين ، أحدهما نثري ،
والآخر شعري (٩٨-٧٣)

الفصل الرابع : صور البيان - تصنيف حديث ، الصور
النحوية ، والصور الوجدانية ، أمثلة (١٢٨-٩٩)

الفصل الخامس : الفكري العام - التشبيه ، والتمثيل ،
والمثيلة ، مع تطبيقات (١٥٨-١٢٩)

الفصل السادس : الفكري والخيالي - الاستعارة بين الأدلال
والكشف ، الاعارة والكتابة ، الرمز ،
وحدته وقيمة الأيقونية (٢٠٢-١٥٩)

الفصل السابع : تذييل - آ ، صور التحسين ، ب ،
قصيدة من الأعماق (٢٦٦-٢٠٣)

الفهرست (٢١٧)