فى البنية والدلالة

رؤية لنظام العلاقات فى البلاغة العربية

دكتور

سعد أبو الرضا

كلية الآداب – جامعة بنها

الناشر منشاة المعارف بالاسكندرية

جلال حزى وشركاة

بسم الله الرحمن الرحيم

الطبعة الأولى : ١٤٠٨هـ / ١٩٨٧م

الطبعة الثانية :١٤٢٤هـ / ٢٠٠٣م

الطبعة الثالثة : ١٤٢٧هـ / ٢٠٠٦م

الطبعة الرابعة :١٤٢٩هـ / ٢٠٠٨م

الطبعة الخامسة : ١٤٣٦هـ / ٢٠١٤م

الطبعة السادسة : ١٤٣٨هـ / ٢٠١٦م

مزيدة ومنقحة

مقدمة الطبعة الرابعة

تأتى هذه الطبعة استجابة لأهمية إبراز التحليل البلاغى للنصوص، مستفيدا من الاتجاهات والمناهج الحديثة فى دراسة النص، ومعتمدا جلاء العلاقات بين: القيمة البلاغية والدلالة، والأسس البلاغية وفاعليتها فى الكشف والإضاءة، وارتباط القيمة الجمالية بالقوة التعبيرية.

وقد أضفت إليها مزيدا من الضبط والتصويب، فى النماذج وتحليلها، والفهارس وترتيبها.

راجيا أن يجد فيها القارئ بعض ما يأمل، وعسى أن تظفر هذه المحاولة بمن يثريها، ويضاعف من فاعليتها بمزيد من الاهتمام بالبلاغة العربية فى ضوء المتغيرات، ويجلى فاعليتها فى دراسة النص، فتتآزر جهودنا جميعا فى هذا المجال.

والله الموفق والهادى إلى سواء السبيل

د. سعد أبو الرضا

مقدمة الطبعة الثالثة

ما يزال الاهتمام بأثر البنية في الدلالة مرعيا ومهما في إضاءة النصوص، مما يزيد من فاعلية وفنية هذه المحاولة في الربط بين القيمة البلاغية والقيمة الجمالية الدلالية.

وقد كان لتشجيع المهتمين بالبلاغة أثر كبير في إنجاز هذه الطبعة الثالثة، وقد أضفت إليها مزيدا من القضايا في مجال علم المعانى، كالتقييد والالتفات والأسلوب الحكيم، مع مناقشة توجهاتها الأسلوبية، خلال كشف قيمتها الفنية في تشكيل النصوص.

كما أضفت مناقشة قضية الكناية إلى علم البيان لتتكامل في هذا الكتاب موضوعات هذا العلم: التشبيه والاستعارة والكناية.

والشيء الذي يمكن أن يحسب لهذه المحاولة أيضا هو معالجة نصوص كاملة: قصة قصيرة، ومسرحية، وقصيدة شعرية، في ضوء قيم البلاغة العربية، تعميقا لأثر القيمة البلاغية في كشف أبعاد البناء الفني لهذه النماذج الأدبية.

وتلك محاولة أرجو أن تثير نظائر لها عند غيري من المهتمين بالبلاغة العربية، بل وتراثنا بصفة عامة، لما في ذلك من كشف عن قيمته التي يمكن أن تتجدد تأصيلا لفكرنا المعاصر.

وتبقى فهارس الكتاب بحاجة إلى مزيد من الضبط والإضافة، وارجو ان تتحقق في الطبعة القادمة إن شاء الله.

والله الموفق.

د. سعد أبو الرضا

تقديم

الطبعة الأولى

هذه الدراسة نتيجة معايشة حميمة لتراثنا البلاغي، برزت آثارها أولا: في مقالة لي بمجلة (الفيصل) العدد (٧٢) سنة ١٤٠٣هـ ، ١٩٨٣م - بعنوان: (البلاغة العربية قيمة متجددة)، وثانيا: في كتابي: البلاغة العربية بين القيمة والمعيارية سنة ١٤٠٤هـ ، ١٩٨٤م ، وثالثا في دراسة بعنوان في (البنية والدلالة دراسة بلاغية أسلوبية سنة ١٤٠٦هـ ، ١٩٨٥م ، ولقد كانت العلاقة بين البلاغة والأسلوبية موضوعا للدرس شاغلا لاهتماماتي خلال هذه السنوات، حتى تجسدت هذه الاهتمامات في تتبع العلاقات في البلاغة العربية كنظام يقوم عليه بناء النص، كما يضئ تفسيره برجوع الناقد اليه.

وفي هذا العام ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م أحسست بالحاجة إلى نشر هذا العمل في كتاب، لاسيما وقد تعددت الدراسات الأسلوبية دون أن تولى معالجة التراث البلاغي الاهتمام اللازم، فاحتشدت لهذه الغاية درسا وتطبيقا لإثراء هذه المحاولة التي تستهدف الكشف عن بعض قيم البلاغة العربية، بغية توظيفها في معالجة النصوص وتعميق التوجهات الفنية الأسلوبية التي يمكن أن تلمح في هذا المجال، ولم تستثمر إيجابياتها بدرجة تعيد لنا ثقتنا في هذه القيم، التي قد يواجهها بعض الكتاب بتوجس تارة وعدم اكتراث تارة أخرى.

ولا أتصور أن نخضع التراث للمناهج الحديثة خضوعا قد لا تسمح طبيعة هذا التراث والمتغيرات اليوم باستيعابه لها، كما لا أتصور أن نحرم تراثنا من رفد لإثرائه والكشف عن قيمته، وأمامنا الفكر البلاغي كلون من ألوان التراث نستطيع أن نجعله مجالا للتجربة، ورصد أهم جوانبه في ضوء المناهج الحديثة وهما يتآزران معا كوسيلة للتعامل بها مع النصوص المختلفة، لنرى كيف يتواصل القديم والجديد لإثراء تفكيرنا اليوم.

من هنا فقد قدمت لهذه الدراسة بمدخل أشرت فيه لتصورى لأبعاد العلاقة بين الحداثة والتراث، ووجوب إيجاد تفاعل ديناميكى بينهما، وكان طبيعيا أن ألمح إلى نتائج هذه العلاقة بالنسبة لبعض فنون البلاغة العربية، وقد حاولت أن أقدم تحليلا لبعض النصوص للكشف عن كيفية توظيف مثل هذه القيم في تفسيرها واكتشاف علاقاتها البنائية وصولا إلى إبراز قوتها التعبيرية وقد ظهر ذلك فى آخر الكتاب.

هذا وقد ألمحت في إيجاز إلى بعض الغايات الأسلوبية التي يمكن أن تجليها القيم البلاغية عندما توظف في معالجة النصوص، كما أشرت في ضوء ذلك إلى بعض الإجراءات البلاغية، كوسائل لدراسة هذه النصوص والكشف عن قيمتها، ثم أومأت إلى بعض الجهود المخلصة في هذا المجال.

وبرغم أن أبا يعقوب السكاكى في كتابه (مفتاح العلوم) قد رتب علوم البلاغة الثلاثة ترتيبا منطقيا: المعانى والبيان ثم البديع، مستهدفا بذلك الربط المنطقى بين قيم كل فن من هذه الفنون الثلاثة وإن تداخلت أحيانا، لكن اهتمامه بالوظيفة الدلالية والجمالية لهذه القيم خلال ذلك الربط لم يكن وضوحه بنفس الدرجة، وهذا هو الذى جعلنا نتجاوز هذا الترتيب إيثارا للتركيز على القوة التعبيرية والوظيفة الجمالية التى يمكن أن يجليها التحليل البلاغى.

وفي تصورى أنه مهما تكن قيمة أية محاولة لمعالجة الظواهر البلاغية من حيث منهجيتها وانضباطها، فإن فاعليتها تتمثل في تحقيقها لجوهرها خلال النصوص الأدبية بحيث تسهم في التوجهات الفنية للمبدع، ومحاولات المتلقى تفسير النص، واستجلاء خواصه النوعية والتركيبية، وتتجلى مدى فاعلية هذه المعالجة في بسط مشكلات النص والتصدى لها.

وأتصور أن فنون البلاغة العربية أو قيمها يمكن أن تنتظم في معالجة النصوص بحيث إن هناك مثلا بعض فنون علم البديع تسهم في المستوى الصوتى، وبعض فنون علم المعانى تسهم في المستوى التركيبى، وبعض فنون علم البيان تسهم في المستوى التصويرى، والمستويات الثلاثة تجلى القوة التعبيرية للنص متآزرة عندما تكشف عن دلالاته، من خلال العلاقات المكونة لبنيته، والتى تنتظم النص.

لهذا سوف أتناول بعض قضايا كل علم كنماذج للمعالجة.

ولقد حافظت على استخدام مصطلح علم كما استخدمه السكاكي ، وإن كان التوظيف مختلفا، إذ في الوقت الذي يحرص فيه السكاكي على القسمة العقلية المنضبطة في كثير من جوانب كتابه مفتاح العلوم، فأنا حريص على القيمة البلاغية أو الفن البلاغي كوسيلة تعبيرية منضبطة الى حد كبير، وهذه القيم تتازر في انتظام للإبانة عن مستويات المعنى التي أشرت إليها.

لكننا نتقارب في الغاية بعد ذلك، فقد كان السكاكي حريصا على معالجة: "علم الأدب" من خلال تآزر أقسام كتابه "مفتاح العلوم" كما أشار في مقدمته، كما أنني كنت حريصا على النظرة البلاغية الأسلوبية وأنا أتعامل مع النصوص.

وسوف ابدأ بعلم البديع، برغم أنه قد حظي بما لا يحصى من اللوم والمؤاخذات دون أن يحظى باهتمام مخلص لتوجهاته الفنية، أو ما يسهم به في مجال الأداء، حقيقة تنوء قضاياه بتركة مثقلة، لكن رواده قد حذروا من السرف، بما يمكن أن يبرئ ساحتهم، لذلك فقد حاولت أن استثمر بعض التوظيفات الأسلوبية لشيء من البديع، للكشف عما يمكن أن يقدمه على مستوى الأصوات والعلاقات والدلالات مشيرا إلى جوانبه السلبية، حتى أجنب وجهتي التبني غير العلمي.

ثم أتناول بنفس الطريقة بعض قضايا على المعاني، التي حاولت فيها المحافظة على بعض الجوانب الشكلية، دون أن تعوقني عن تعميق الجوانب الأسلوبية التي أتغياها، ثم أعالج بعض فنون علم البيان، وفي كل ما سبق كنت أحاول تجاوز الجوانب المعيارية للولوج إلى الناحية التفسيرية والوصفية التي تجلى إبداع اللغة في ضوء قيم البلاغة العربية، وهو اتجاه يمكن أن يتصل بالنحو التوليدي.

وأرجو أن أكون قد وفقت في الإشارة إلى ما يستثير لدى القارئ أبعادا أخرى لهذا التراث أكثر خصوبة وعطاء.

والله أسأل التوفيق والسداد.

سعد أبو الرضا

الحداثة والتراث
مدخل لدراسة البلاغة العربية
(علم المعانى)

الحداثة والتراث

مدخل لدراسة البلاغة العربية (علم المعانى)*

تتألف هذه المحاولة من ثلاثة أقسام:

١- مدخل لتصور مفهوم الحداثة واتصالها بالتراث.

٢- تحديد مجال التحديث في البلاغة العربية، وبعض المقترحات الإجرائية.

٣- عرض نموذج تطبيقى يتمثل في مقاربة نص: واحر قلباه للمتنبى في ضوء الخطة المقترحة، وقصة قصيرة، ومسرحية[١].

أثبت تاريخ الحضارات المختلفة أن الفكر الحى المتجدد هو القادر على الاستجابة الصحيحة للمتغيرات، إذ يقيم توازنا إيجابيا بينها وبين ثوابته، من ثم تنشأ الخصوصية والتمايز، اللذان يشكلان أصل كل فن[٢]، وهذا التفرد هو القادر على خلق الشخصية المتميزة للفرد والأمة في مختلف مجالات الحياة، فكرا وعملا.

ولا يمكن أن تتجلى ملامح الحداثة دون إدراك العناصر التراثية، التى تقتضى التحديث، حتى يتاح لهذه الملامح أن تكون فاعلة وإيجابية، من هنا كانت الحداثة محاولة للمعرفة تتجاوز التجديد والعصرية، لأنهما من ملامحها المميزة لها، ويتطلب منا هذا التوجيه فهما لروح العصر، وإدراكا للتغيير كأحد مقوما الحياة التى يتوقف عليها بقاؤنا واستمرارنا الحى المتجدد[٣]، وأن نعالج تراثنا في ضوء هذا المفهوم للحداثة.

---

* هذه الدراسة جزء من بحث كان معدا للاشتراك به في ندوة (الحداثة والتراث) التى كان من المقرر أن تعقد من ٢ - ٦ إبريل سنة ١٩٨٨ بجامعة الكويت، لكنها الغيت، ثم قدم لمؤتمر النقد الأدبى الثانى بجامعة اليرموك في إربد بالأردن في الفترة من ١٠ - ١٩٨٨/٧/١٣.

(١) انظر ص ٢٣٩، ٢٢٥، ٢٢٨.

(٢) انظر ناصر الدين الأسد مقال اللغة العربية وقضايا الحداثة مجلة (فصول) المجلد الرابع العدد الثالث ابريل مايو، يونية ١٩٨٤ تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٣) انظر كافين رايلى (الغرب والعالم) ترجمة د. عبد الوهاب محمد المسيرى، د. هدى عبد المسيح حجارى مراجعة د. فؤاد زكريا سلسلة عالم المعرفة العدد ٩٧ ربيع الآخر سنة ١٤٠٦هـ، يناير سنة ١٩٨٦ اصدار المجلس الوطنى للثقافة والفنون بالكويت ص ٣٦٩.

وتقتضينا هذه المعالجة الوعي بسياقنا التاريخي، والبحث في الأصالة للكشف عن هويتنا الحضارية، وفي الوقت نفسه على السياق التاريخي لنظريات الحداثة والاتصال بالمعاصرة، ليس فقط لتستقيم المعادلة، ولكن لتؤتى جدلية الحداثة والتراث نتائجها الإيجابية.

وإذا كان التراث هو ما خلفه لنا السلف بكل جوانبه، فإن تقديرنا له يجب ألا يمنعنا من أن نتخذ منه موقفا موضوعيا في ضوء تصورنا المعاصر.

وثمة ملاحظات يجب أن نضعها في الاعتبار ونحن نتصدى لهذه المحاولة:

أولا: التراث موجود بين أيدينا ولا يستطيع أحد أن ينكره، أو يتغافل عنه، لكنه يحتاج إلى إعادة نظر خلاقة له، يتم خلالها تشكيل الصالح منه ليسهم في إضاءة حياتنا اليوم، والتأصيل لها، وتلك هي الأصالة، أما محاولة تجريده من كل قيمة، فليس هذا بالموقف المتحضر لأنه ضد التواصل الإنسانى والفكرى، وهو ما لا يستغنى عنه مجتمع راق، من هنا يجب أن نستبعد فكرة المفاصلة أو الفصل بين التراث والحداثة، لأن البدء بهذه المفاصلة مصادرة على المطلوب، وإنما يمكن أن نستبعد مؤقتا ما لا نستطيع معالجته، فقد ينجح غيرنا فى المحاولة.

ثانيا: تشكيل هذا الصالح لا يقوم على أساس أن يلمح الباحث فكرة قديمة هناك، ويربطها بفكرة حديثة هنا دون أن يتأهل ويحتشد لمواجهة الحداثة والتراث معا، ولا يتم ذلك إلا بدراسة جادة، تستوعب حركة التراث وقيمه، وتدرك أصوله، وتعى تطوره، وتقف عند ما يمكن أن يسهم به، وهذه الدراسة لابد لها في الوقت نفسه أن تستبصر مقومات التحديث باستيعاب المتغيرات الحضارية التى تجعل هذا التحديث ضرورة حياة، فتتصل بالمناهج الحديثة في روية وتدبر واع، حتى تتيح للأصول الصالحة أن تكون فاعلة وإيجابية، كى تفى بمتطلبات العصر.

ثالثا: حبذا لو بدأنا بمحاولة إيجاد تراسل وتواصل بين التراث والحداثة، لا من قبيل التلفيق والمصالحة، ولا من قبيل التوفيق والمزج، ولكن

دون إيجاد تفاعل دينامي بينهما بغية تشكيل تصور لهذا الفن موضوع المعالجه.

رابعا: ونحن نقوم بهذه المحاولة يجب أن نكون يقظين، وندرك أننا بهذا المنحى لسنا بدعا في مجال العلوم والفنون ، إذ ليس هناك استقلال مطلق لأى منهج أو علم من العلوم الإنسانية، ولا يتم الانفتاح على المناهج والنظريات الحديثة إلا بعقل جدلى ناقد مهيئ للابتكار، لا يختفى وعيه بين هذين الجانبين لتتضح له الرؤية، وتتجلى أمامه سبل الابتكار والتجديد [1]، والتخطيط لاتجاهات جديدة.

في مجال التحديث واجراءاته:

وإذا كانت التقنيات الحديثة تطمح اليوم في معالجة اللغة علاجا آليا، فهى تحاول أن تصل إلى المستوى الذى تواجه به ظلال المعانى أو المعانى الثانوية كما سماها السلف ، وبرغم وجود رياضيات الاحتمالات، لكن يظل هذا مطمحا إنسانيا، وهو أمر مشروع، يجعلنا نطمح في إيجاد تصور علمى لفنون البلاغة العربية، يمنحها من صفات العلم ما يجعلها قادرة على البقاء، صالحة لأن تعالج بها النصوص في مختلف الأجناس الأدبية، لسبر أبعادها، واستكشاف علاقاتها في شمولية واعية، مع المحافظة على الجوانب الفنية التي لا يستقيم الأداء الفنى، وإبراز القوة التعبيرية في الأدب بدونها.

وليس هناك خلط أو تجاوز بين فنية قيم البلاغة العربية وعلميتها، فهى فنية بمعنى أن كل قيمة في ذاتها تمثل تشكيلا لغويا خاصا بها، يستطيع المبدع توظيفه في بنائه للنص، كما يستطيع الناقد أن يتكئ عليه في عملية معالجة النصوص وتفسيرها، عندما يلمح دوره البنائى في نظام النص الكلى، وهى علمية بمعنى أنها تتمتع بقدر من الانضباط الدلالى، مرده إلى ثوابت اللغة التى شكلت هذه القيم وكيفية توظيفها

---

(١) انظر د. جابر عصفور الموسم الثقافى لكلية التربية الاساسية بالكويت عام ٨٥م ، ٨٦م محاضرة بعنوان: النظريات النقدية وكذلك انظر للمؤلف: البلاغة العربية بين القيمه والمعيارية ط ١ سنة ١٣٨٧هـ ، ١٩٨٤م، ص ١٥

على مستوى النص ليحدد في ضوء ذلك الخصائص النوعية للمبدع والنص. وسوف أحاول معالجة بعض قضايا علم المعانى وهو أحد فروع البلاغة العربية، وقد اخترته لأنه يكتسب موضوعية من اعتماده على الثوابت النحوية، وما تحدثه من تغييرات في التشكيلات اللغوية، وقد أكدت هذا المنحنى بعض ملامح الحداثة، المتمثلة في وجوب تراسل الدراسات النقدية والبلاغية واللسانية وفقه اللغة في علاج النص الأدبى ومحاولة تفسيره.[1]

وأتصور أن محاولة التحديث لعلوم البلاغة العربية تتناول جانبين أولهما: شكلى، يتمثل في مناقشة بعض المصطلحات لفض ما بينها من تداخل، وتحرير مدلولها، لتتخذ صورة قيم فنية تمكن الإجراءات من معالجة النصوص بها.

أما الجانب الثانى: فهو تطبيقى يتمثل في محاولة توظيف هذه القيم إجرائيا في تناول نص أدبى لإبراز أبعاده وعلاقاته المجسدة لقوته التعبيرية، وبذلك يمكن أن تحقق هذه المحاولة شيئاً من التكامل بين جانبيها النظرى والتطبيقى، علها تفتح المجال لمحاولات أخرى تثرى عملية تحديث البلاغة العربية في كثير من جوانبها.

ومن الطبيعى أن يكون هناك اعتماد متبادل بين الظواهر وما تشكله من أنساق كلية بحثا عن الشامل اللازمانى[2]، ثم يكون الاتصال بين قيم البلاغة العربية التى يمكن أن نستفيد منها وأصول الأجناس الأدبية المختلفة.

---

(١) انظر على سبيل المثال:

- Nils Erik Enkvist Indifining Style: Linguistics and Style: P: 3 : 11
- J. Middelton murrt the Problem of Style London Oxoford University P. 90 – 91

(٢) انظر د. فؤاد زكريا:الجذور الفلسفية للبنائية،حوليات كلية الآداب جامعة الكويت، الحولية الأولى سنة ١٣٩٩هـ ، سنة ١٩٨٠م.

وإذا سلمنا بأن المنطق عندما يسيطر على الفن فقد لا يسمح له باتساع الرؤية، حتى يؤثر في المتلقي تأثيرا جماليا تمهيدا لإقناعه بالجانب الفكري المتضمن، فربما كان تخفيف سطوة المنطق القديم وعلم الأصول[1] من بين متطلبات التحديث، ليس للخروج بالدلالة عن حدود منضبطة، ولكن لنتمكن من معالجة الظاهرة البلاغية نفسها بعيدا عن جفاف التجريد المنطقي، ولكي تحقق لها في الوقت نفسه معقولية كامنة عن طريق ظواهرها اللغوية الداخلية، دون إخضاعها لعناصر خارجية عنها، من هنا سوف نجد إمكانية حذف بعض المصطلحات التي قد تكون فارغة من الدلالة على المستوى العملي في دراسة النصوص الأدبية، وإنما أوجدتها الثنائية المنطقية، فهناك مثلا الذكر والحذف، والتقديم والتأخير، والإطناب والإيجاز والمساواة ... ويمكن تخفيف هذه الثنائيات باسقاط الذكر، والتأخير والمساواة لتصبح هذه المصطلحات قيما فنية تمثل علاقات بنائية هي: الحذف، والتقديم، والإطناب والإيجاز، لأن هذه المصطلحات التي أثبتناها تتضمن الإشارة إلى ما أسقطناه وكان لصيقا مقابلا لها، فالتقديم يتضمن الإشارة إلى ما تأخر، لاسيما في حالة عدوله وانتهاكه للثوابت، وعندما لا يكون للذكر أثر بلاغي واضح، وكذلك الحذف يتضمن الإشارة إلى ما يمكن أن يذكر، والتقديم نفسه قد يتضمن الإشارة إلى ما ذكر عندما يصبح هذا المذكور متقدما، بل إن ثنائية بلاغية أخرى هي التعريف والتنكير قد تتضمن بعض ملامح الذكر والتأخير، وربما كان هذا من بين الاسباب التي جعلت عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ).

---

(١) برغم ان أبا يعقوب السكاكي في القسم الثالث من كتابه، مفتاح العلوم قد نجح في إعطاء البلاغه العربيه صوره منضبطة بإخضاعها للمنطق، وهو بذلك يقدم صورة فكرية محددة للون من ألوان ثقافة عصره، لكن هذا المنحى ربما يكون قد أغفل جماليات الإبداع، وتجاور البحث في القوة التعبيرة إلى إبراز الحدود والفواصل والأقسام والأنواع، حتى إن معظم من جاءوا بعده قد استغرقهم هذا الاتجاه فلم تر منهم الا تلخيصا للمفتاح او شروحا لهذه التلخيصات، بالإضافة إلى ما بين قوانينه من تداخل أحيانا قد يمس بنية منهجه نفسه، انظر (مفتاح العلوم القسم الثالث)، وكذلك الإيضاح للخطيب القزويني على سبيل المثال كما يتضح أثر علم الاصول في كتاب الطراز للعلوى بجانب تاثره بمنحى السكاكي.
وانظر البلاغة العربيه بين القيمة والمعيارية للمؤلف.

يهمل الذكر كمصطلح في كتابه دلائل الإعجاز.[1]

والمساواة مثلا قد لاتقدم في الأساليب ذات القوة التعبيرية ميزة فنية تذكر، حتى إن بلاغيا كالجاحظ أهملها مكتفيا بالحديث عن الإطناب والإيجاز حديثا غير مباشر.

وإسقاط هذه الأطراف من ثنائياتها المنطقية، إنما يعني فقط الاستغناء عن تسمية من التسميات المتعددة لركن من أركان الجملة كما في الذكر والتأخير حيث يدخل أى منهما في أكثر من تسمية له، كما أشرت، بينما الركن نفسه – موقعيا – من الثوابت، ظاهرا أو بقرينة تدل عليه، وما يشكله من علاقة على مستوى الجملة، وعلى مستوى النص ذو أثر دلالى في مستويات المعنى، عندما تسهم العلاقات المتشكلة في تكثيف الإيحاءات، كما أن هذا الإسقاط يحقق شيئا من الحسم والتوحد بين المصطلح القاعدى – أو ما سميناه علاقة – وما يرتبط به من دلالة، وتلك سمة لصيقة بالتوجه العلمى الفنى الذى نتغياه في علاج الظاهرة البلاغية.

وإن مراجعة للفن الثانى من القسم الثالث في كتاب (مفتاح العلوم) للسكاكى (ت ٦٢٦هـ)، وهو يتحدث في (إيراد المسند إليه على كيفيات مختلفة وصور متنافية حتى يتأتى بروزه عندك لكل منزلة)[2]، ومراجعة (الأحوال المقتضية لأنواع التفاوت في المسند)[3]، وملاحظة تماثل وتداخل الدلالات لعدة مصطلحات بلاغية يجعلنا نعيد النظر في كثرة المصطلحات التى يجب ألا تتعدد إلا لتفرز تنوعا في الدلالات يثرى مستويات المعنى،

---

(١) انظر عبد القاهر الجرجانى (دلائل الإعجاز) نشر دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت لبنان سنة ١٣٩٨هـ سنة ١٩٧٨م ص ١١٢ وما بعدها.

(٢) انظر أبو يعقوب السكاكى مفتاح العلوم ط مطبعة مصطفى البابى الحلبى ١٣٥٦هـ - ١٩٣٧م ص ٩٨: ٨٤

(٣) السابق نفسه ص ٩٨ وما بعدها، مثلا: الحالات التي ذكرها السكاكى للذكر ص ٨٥ يمكن التعامل معها على أساس أنهاء (تقديم) واعتباره علاقة بنائية في النصوص أجدى في التماس الأثر الدلالى بصورة أشمل، كما أن كثيرا من الأمثلة التى وردت في (دلائل الإعجار) للتقديم ص ١٠٠ جاءت نظائرها في (المفتاح) أمثلة للتعريف ص ٨٦.

لا العكس، الذى دفع إليه إخضاع البلاغة للمنطق، فانحصرت في المصطلحات التى تشكل بنى قاعدية حتى وإن تماثلت وتداخلت الدلالات وضاقت، دون أن تفرز تنوعا دلاليا، وهو في تصورى الهدف من قيم البلاغة العربية، لتحقيق جوهرها كوسائل تعبيرية، تتمثل في علاقات بنائية أسلوبيه كما سنرى.

وهناك أيضا التعريف الأصولى المنطقى المعرفى للخبر، وهو لا يغنى كثيرا في مجال الدراسات الفنية، اللهم إلا إذا وجهناه وجهة نقدية أدبية، وكذلك الإسناد الخبرى وتعريفه، والتداخل الدلالى بين أضرب الخبر وأغراضه، وكلها يمكن توجيهها وجهة فنية بلاغية بعيدا عن تحكم المنطق وعلم الأصول اللذين يفيدان في غير هذا المجال.(١)

وإن مراجعه للإنشاء، والقصر، والفصل والوصل، في القسم الثالث من كتاب (مفتاح العلوم) للسكاكى، ومراجعة هذه القضايا في كتب من جاءوا بعده كالإيضاح (للخطيب القزوينى) (ت٧٣٨هـ)، لتقتضى منا إعادة نظر، كى نخلصها من كثرة التقسيمات، وليتجرد الدرس البلاغى لتقصي أثرها الدلالى على مستوى النص، عندما نوظفها كوسائل للكشف عن القوة التعبيرية في النصوص المختلفة، وهو ما حاوله عبد القاهر الجرجانى في كتابه (دلائل الإعجاز) على مستوى التراكيب، وليس على مستوى النص بصورة شاملة.

من هنا تأتى الدعوة إلى أن يرتكز البحث البلاغى في تناوله للنصوص على ما تبرره القيم البلاغية من علاقات في مستويات الدلالة، لتجسيد حركه المعنى، وارتباطات أبعاده، التي تشكلها هذه القيم البلاغية بصورة كلية شاملة،(٢) مع الاهتمام بعلاقات الحضور والغياب.

---

(١) انظر مفتاح العلوم ص ٧٩: ص ٨٣
وانظر هذا الكتاب ص ٧٧، ٧٨ وما بعدها.

(٢) انظر مصطفى صفوان مقال (الجديد في علوم البلاغة) مجلة فصول المجلد الرابع العدد الثالث جـ إبريل مايو يونية سنة ١٩٨٤م

يبقى بعد ذلك ملمح هام في كل العلوم الإنسانية ونظرياتها وهى محاولتها الشمول، ولابد أن يراعى ذلك في معالجة قيم البلاغة العربية، وتوظيفها في بناء النصوص الأدبية، أو تفسيرها بالبحث في استيعاب هذه القيم لأبعاد النصوص بصورة كلية، وجلاء آثارها الفنية في إبراز القوة التعبيرية بصورة شاملة.

بمثل ذلك يمكن أن نكون قد استوعبنا الظاهرة البلاغية، وتجلت فاعليتها في الصياغات الأدبية والأداء الفنى، وحددنا مجالها تحديداً بعيداً عن التكرار الذى يجعل الظواهر البلاغية تتداخل في جدب، والدلالات تتميع.

وبذلك أيضا تكون هذه المحاولة قابلة لأن تعالج بها النصوص الأدبية، ويمكن أن نقدم محاولة لنموذج تحليلى لنص من النصوص في ضوء هذا التصور، كما فى نهاية هذا الكتاب.

ولست أزعم بأن هذا التصور قادر على جلاء إشكاليات النص الأدبى، فالنص تركيبة معقدة[1]، ومحصلة لعوامل متعددة منها الأيديولوجى، والاجتماعى، والسياسى، والثقافى، وغير ذلك، وإن كانت اللغة هى الوعاء الذى تتصهر فيه هذه العوامل بواسطة ما يقيمه المبدع من أنظمة فيما أبدع، ومن هنا تأتى أهمية قيم البلاغة لدورها الفاعل في نظام العمل الأدبى، ومحاولة تفسيره في الوقت نفسه.

---

(١) انظر د. محمد فتوح أحمد شعر المتنبى دراسة أخرى دار المعارف سنة ١٩٨٣ القاهرة التقديم والمبحث الأول.

بين البلاغة والأسلوبية

بين البلاغة والأسلوبية

-١-

الأسلوبية محاولة منهجية، تركز على فهم النص من خلال لغته وإدراك علاقاته الداخلية للكشف عن قيمة بنيته الفنية، التى يتجلى فيها تحول الحقائق اللغوية إلى قيم جمالية.

وهى تنحو منحى علميا حيث إن معطيات موضوعها تتجوهر حول مادة مجردة هى اللغة، ولكن بعد صياغتها صياغة جمالية كاشفة عن رؤية المبدع، وبذلك فإن علم الأسلوب لا يهتم بالعناصر اللغوية في حد ذاتها وإنما بقوتها التعبيرية.

وخلال التعامل مع اللغة بمثالياتها وأعرافها وقواعدها تتضح مقدرة المبدع فيما يقيمه من أنظمة لبنيته، وما يأتى به من انحرافات عن هذه المثاليات، وعدول عن هذه الأعراف، وانتهاك لتلك القواعد وما يوظفه من أنماط تكرارية، وما يحشده من منبهات فنية، حتى تتخلق هذه البنية الجمالية كاشفة بنسقها عن خصوصية المبدع وتفرده.

وفي هذا الصدد لا نغفل دور الاحصاءات لظاهرة ما من الظواهر اللغوية في النصوص، وما أسهمت به في بنيته من خلال ما تشكله من سمات جمالية تنتظم النص كله.

ومهما يكن الأمر فإن البحث الأسلوبي بحكم (وقوعه على الحدود الفاصلة بين علم اللغة وفن الأدب لا يبوح بكل أسراره من خلال مجموعة من الإجراءات التجريبية ذات الألق الرياضى المبسط، وإنما يؤدى فقط إلى تأكيد لمحة نقدية لامعة تمد الباحث بأداة منهجية لتأصيل فكرته، وتعميقها وربطها بسواها من الأفكار الجمالية الشارحة[1].

-٢-

ولن يجدينا الإسراف في التنظير ونقل المفهومات وإنما لابد بجانب ذلك أن نحسن التواصل بين الماضى والحاضر، بحيث نستكشف في قيم الماضى ما يصلح

---

(١) د. صلاح فضل علم الأسلوب، الهيئة العامة للكتاب مصر سنة ١٩٨٥.

لإثراء الحاضر والتأصيل له دون سرف في التقدير أو تعصب في التنظير، أو إلغاء للحاضر انتصارا للماضي، ودون وئد لهذا الماضي انبهارا بمنجزات الحاضر. وليس كل ما يصدر عن الأسلوبية من إجراءات يمكن أن يحقق ويجلي غايات فنية.

وليس ما قد يتراءى من مباينة معرفية بين البلاغة والأسلوبية مسوغا للهجر والقطيعة بينهما كما أشرت، ومن مظاهر هذه المباينة البحث في اختلاف تحقيق كل منهما لجوهره، ودرجة إسهامه في حل ما يعترض الأداء الفني في النصوص وتفسيرها من مشكلات، ومحاولة بسطها وعلاجها، حيث يتخذ بعض الباحثين من تصور اختلاف العلاقة بين الوجود والماهية سبيلا لتأكيد هذا التباين[1] ،عندما يرون أن فنون البلاغة سابقة على النصوص، لأنها قائمة على أساس الإمكان العقلي الذي يحكم وجودها، إذ تعالج إمكانات الأداء وصولاً إلى تحديد الظاهرة الأدبية في أجلى صورها التعبيرية عن طريق الشاهد، ومن هنا تكون القيمة الفنية أصلا والتقويم فرعا، بينما الظاهرة الأسلوبية ليس لها وجود مطلق خارج النص، فهو الذي يجسدها عندما تتحقق فيه بالفعل لا بالقوة، والذي دفع إلى هذا التصور هو اتخاذ الظاهرة البلاغية الشاهد دليلاً على تحققها، وفاعليتها في إبراز القوة التعبيرية، وبرغم أن ذلك المنحى أثر من آثار التفكير الفقهي وعلم الأصول في البلاغة، فإن تحديد نقطة البدء في البحث هو الذي يمكن أن يشكل هذاالتباين، فما من شك في أن هناك قيمة أو خصيصة ونصا يجسدها عندما تصبح فاعلة فيه، أو أن هناك نصا تتجسد فيه قيمة فنية، فمن أيهما نبدا البحث فسوف تتشكل وجهة النظر، بل يمكن أن نتجاوز بذلك إشكالية الوجود والماهية، بدراسة هذه القيم البلاغية دراسة أسلوبية من خلال النصوص التي تتجلى فيها ومن ثم يكون وجود هذه النماذج سابقا على ماهيتها التعبيرية. حقيقة تتغيا البلاغة القوة التعبيرية، بينما هذه الغاية قد تمثل أحد اهتمامات الأسلوبية اللسانية مثلا التي تعتد بكل ما يقال جيده ورديئه، وبصورة كلية

---

(١) انظر د. عبد السلام المسدي الأسلوب والأسلوبية ط٢ الدار العربية للكتاب تونس سنة ١٩٨٢ص ٥٢، ٥٤ وانظر: سعد مصلوح مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، ط النادي الثقافي الأدبي بجدة ١٤١٠هـ جـ٢ ص ٨٥٧ وما بعدها. ١٩٩٠م

شاملة للنص، وهى ميزة كما أشرت يجب أن يعتمدها الفحص البلاغى للنصوص ذات اللغة الراقية.

وهنا نشير إلى أن البلاغيين فعلا كانوا يتخذون أحيانا الكلام العادى، وأحيانا أخرى المعنى المجرد مرحلة من مراحل الدخول إلى عالم المعانى التى تجسدها الفنون البلاغية في الأداء، وإن كانوا ينتهون فعلاً إلى أدبية النص.

واذا كنت أتطلع الى هذه الشمولية في المعالجة، فلابد أن تتجاوز البلاغة التجزئة في دراسة القوة التعبيرية فى النص إلى إدراك العلاقات النظامية بين الظواهر، فتنصب الدراسة على بنية كلية تتفاعل فيها هذه الظواهر[1] وهذا مما تتغياه هذه المحاولة في معالجة قيم البلاغة العربية.

بل يمكن أن تمتد هذه المعالجة البلاغية لتدرس النص في سياق الإنشاء الأدبى بصفة عامة، وبذلك يسهم الفحص البلاغى في دراسة علوم الأدب الأخرى، وما تزخر به من جوانب معرفية.

وقد يقال إن النحو والبلاغة تعتمد على ما هو مشترك خارجى، وإن علم الأسلوب يعتمد على المقولات الداخلية الفردية في هذا التعبير. لكن النظرة المنصفة للنحو تجعله قرينا بالإبداع، وليس فقط وسيلة لضبط نهايات الكلمات، وربما كانت هذه هى نظرة السلف إلى النحو كما تتضح في "الكتاب" لسيبويه، حيث كان يعنى بأثر النحو في دلالة التراكيب، كما في التقديم والتأخير مثلاً، وهى النظرة نفسها التى كانت من الأسباب التى هدت عبد القاهر الجرجانى فيما بعد إلى فكرة النظم، بأصولها الفنية حتى إنه من المتفق عليه الآن إدراك التقارب بين كثير من جوانب الأسلوبية وجوانب البلاغة المضيئة في تراثنا، والتى يصبح من حقها علينا أن نحسن توظيفها في التعامل بها مع النصوص لتسهم في استكشاف أبعادها وعلاقاتها الداخلية ومستوياتها الصوتية والدلالية.

ومن المتفق عليه أيضاً أن جهود تراثى كعبد القاهر الجرجانى في كتابيه "أسرار البلاغة" و "دلائل الإعجاز" تلتقى مع وجهة النظر الأسلوبية في

---

(١) انظر للمؤلف البلاغة العربية بين القيمة والمعيارية ط سنة ١٩٨٤ ص ٢١.

كثير من مناحيها التحليلية، وأهمية تركيزها على العلاقات السياقية والإيحائية في النصوص، و ما يسمى بالعلاقات الاستبدالية، غير أن تراثنا البلاغي حتى القرن الخامس الهجري قد توقف عند حدود الجملة، بينما يمكن أن نجد بعد ذلك محاولات لتقصي أبعاد النص خلال نظرة كلية شاملة عند ابن رشيق، وحازم القرطاجني مثلا في مجال التنظير، لأننا قلما نعثر على توجه تطبيقي يتحرى هذه الشمولية في التعامل مع الأسلوب، الذي لم تكن فكرته غريبة على بلاغتنا أو نقدنا، وإن كانت مقترنة بالتجزئة في كثير من الأحيان، ولا ندعي أن مفهوم الأسلوب في تراثنا يناظر الأسلوبية منهجا وإن كان يتصل بها.

وإذا كانت البلاغة العربية في صورتها المتصلة بالقرنين السادس والسابع الهجريين قد اتجهت اتجاها معياريا لا وصفيا إلى حد كبير فإنها يمكن أن تمثل على نحو ما دراسة منظمة لوسائل اللغة التعبيرية، كما يمكن أن تجسد تراثا ثقافيا يكشف عن قيم فكرية سادت في هذه الفترة، وليس المهم هو هذه المعايير البلاغية في حد ذاتها، ولكن المهم هو أن نحسن توظيف ما يمكن توظيفه من هذه القيم في سبر أبعاد النص واكتشاف علاقاته، وإدراك مستوياته لإمتاع وجدان المتلقي، وإثراء فكره، وذلك من خلال التحليل اللغوي للصور الأدبية ودلالاتها، وما يتجلى وراء ذلك من تكوينات جمالية وبنية فنية.

تبقى المفارق البنائية بين ما تتفرد به الأجناس الأدبية كل على حده من قصيدة وقصة ومسرحية ومقالة، وغير ذلك، وهي مفارق لصيقة بالبنية الكلية العامة للنص بالدرجة الأولى، ويمكن أن تسهم في الكشف عنها القيم البلاغية مع نظائرها من القيم التعبيرية والجمالية التي تنتمي إلى العلوم الإنسانية الأخرى.

من هنا فإن المقولة المأثورة من أن البلاغة علم لم ينضج ولم يحترق، يمكن أن تكشف عن المستوى الفكري والتعبيري الذي وصلت إليه حدود البلاغة العربية كعلم، سواء بما بذله السلف في إقامة هذا النظام الفكري بجهودهم الذاتية، وما تفقوه من علوم المنطق والفلسفة وغيرهما، وفي الوقت نفسه يتضح ما يجب أن نقوم به من محاولة الاستفادة من العلوم الحديثة ومعطياتها

لإثراء قيم البلاغة وانضاجها، وتشكيلها على نحو منهجي كلي منظم يمكن أن يرقى بها فنيا، كما يحقق لها قدرا من الحسم والتحديد والاستقصاء، وبذلك لا تختفي في قبضة التجريد وتقنيته، ولا تنأى عن الفن ولمسته، متجاوزة البحث في الوصوح، والزينة والشكلية إلى محاولة تجسيد القوة التعبيرية.

ومهما حاولت – الأسلوبية أن تضع الحدود المميزة، وتضبط الوظائف الدقيقة للكلام المتصلة بجوانب تأثيره، معتمدة على مباحث العلوم اللغوية المقننة، فإن هناك جانبا ذوقيا مهما في التعامل مع النصوص قد لا يخضع لهذه الحدود المنضبطة والوظائف المقننة، وهو جانب أولته بعض مباحث البلاغة العربية اهتماماتها، كما في الاستعارة والحذف وغيرهما، ولا تصل الأسلوبية إلى هذا الجانب إلا باعتمادها على المقولات الداخلية الفردية في التعبير.

وترتكز الأسلوبية على توصيف الخصائص القولية في النص[1]، فلا تولي المتلقي الاهتمام من حيث تفاعله مع النص، واستجاباته له، وهو ما جعلته البلاغة العربية من بين اهتماماتها فيما يسمى (بمقتضى الحال)، مما يضاعف من إيجابيات النص وشمولية المعالجة البلاغية.

ولا نعني بما سبق أن نقرر استيعاب البلاغة العربية لكل شئ وسبقها لعصرها، أو أي شئ مما قد يضع الأمر في غير نصابه الصحيح، أو يتجاوز بها طبيعة التطور، وتخطى الحدود بين علوم أسهمت في البناء الفكري لعصور سلفت، وعلوم تحاول أن تجسد عصرنا اليوم في نظام شامل منهجي.

-٣-

وقد تعددت المحاولات التي أبرزت نقاط الالتقاء بين الأسلوبية منهجا وبعض جوانب بلاغتنا العربية في بحوث ودراسات مستقلة أو بطريقة عرضية، مثل بعض كتابات الدكتور لطفي عبد البديع، والدكتور شكري عياد، والدكتور عبد السلام المسدي، ومحمد بنيس ويمنى العيد والدكتور محمد عبد المطلب[2] وغيرهم.

---

(١) انظر على سبيل المثال: - J. Middleton-Murry The Problem of Style. P.90-91

- Nils Erik Enkvist Linguistics and Style P 3-11

وانظر د. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير ص ٢١ ، ٢٢

(٢) للأستاذ أحمد الشايب دراسة في هذا المجال تمثل بدايات هذا الاتجاه بعنوان (الأسلوب).

وبرغم إدراك بعض مثقفينا ودارسينا من المهتمين بالدراسات الجمالية والبلاغية والنقدية لهذه الناحية، لكن ما أقل البحوث والدراسات. التي تحاول إيجاد علاقة دينامية وتآزر بين قيم البلاغة العربية ومنهج الأسلوبية بغية تحقيق هدفين:

أولهما: محاولة إبراز جوانب نظرية عربية في دراسة الأسلوب.
ثانيهما: توظيف هدا العطاء في إثراء النصوص والكشف عن بنيتها الجمالية ورؤية مبدعيها.

ولا أتصور أن نقتصر في دراساتنا على جانب واحد من الجانبين السابقين، فكلاهما مطلب أساسى لاستقامة دراساتنا في هذا المجال وثرائها، فالتنظير ضرورة لتحقيق المهاد العلمى، حيث تستكمل الأسس والمعايير الفنية للجوانب النظرية في ضوء سياقاتها التراثية والمعاصرة، حتى تتشكل الأصول التى تسمح بمعالجة النصوص، بل أتصور أن قيمة أى تنظير هو في تحقيقه لجوهره الفنى المنوط ببسط مشكلة من مشكلات النص الأدبى، وفض مغاليقه، واستكناه علاقاته، لعون المتلقى على إدراك الرؤية الداخلية لنظام النص، والاتصال الحميم باهتماماته المتعددة، وجلاء قوته التعبيرية.

وأيا ما كانت قيمة البحث النظرى في هذا المجال، فإن الغاية الفنية والموضوعية تشكل النتيجة الطبيعية، والامتداد المعرفى لهذه الأصول ، من هنا فالنص هو التربة الخصبة التى تضمن لهذا البحث النظرى نماءه وحيويته وفاعليته، سواء فى إنشاء المبدع للنص، أو إضاءته خلال محاولات تفسيره ومعالجته بواسطة الناقد والمتلقى.

ومن القضايا البلاغية التي أشار إليها هؤلاء المهتمون بهذه الناحية لرصد فكرة الالتقاء بين قيم البلاغة العربية ومنهج الأسلوبية ومحاولة عقد اتصال بينهما، للتعامل بهذا العطاء مع النصوص أنهم ألمحوا إلى المستوى الصوتى في الجناس والسجع، والمستوى الدلالى في الطباق والمقابلة والتناسب وغيرها.

كما أشاروا إلى الانتهاك والعدول في الحذف والذكر، والتقديم والتاخير، والتعريف والتنكير، والفصل والوصل وغيرها.

ولقد كان المجاز من أخصب الحقول التي تتبع بعض الدارسين قيم الأسلوبيه من خلاله، كما شهدت الاستعارة والتشبيه محاولات من هذا القبيل.

وممن قاموا بمثل هذه المحاولات التطبيقية في التعامل مع النصوص الدكتور شكرى عياد في كتابه مدخل لدراسة الأسلوب، والدكتور رجاء عيد فى كتابه (فلسفة البلاغة العربية بين التقنية والتطور)، ومحمد عبد المطلب فى كتابه (البلاغة والأسلوبية)، والدكتور عبد الله الغذامى في كتابه (الخطيئة والتكفير)، والدكتور محمد فتوح أحمد في كتابه (المتنبى دراسة أخرى)، وغيرهم وذلك على اختلاف في درجة المعالجة ومستواها. ومن هنا تأتى هذه المحاولة التى أقوم بها آملا أن تسهم بعض الإسهام في هذا المجال.

من مصادر هذا القسم

١- جوزيف ميشال شريم (دكتور): دليل الدراسات الأسلوبية، طبعة المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان ١٤٠٤هـ، ١٩٨٣ م

٢- شكرى عياد (دكتور): مدخل إلى علم الأسلوب ط١ الرياض

٣- صلاح فضل (دكتور): علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته ط الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة سنة ١٩٨٥

٤- عبد السلام المسدي (دكتور): الأسلوب والأسلوبية ط، الدار العربية للكتاب تونس سنة ١٩٨٢م.

٥- عبد الله الغذامي (دكتور): الخطيئة والتكفير نادى جدة الأدبى الثقافى العدد ٢٧ – عام ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م.

٦- محمد عبد المطلب (دكتور): البلاغة والأسلوبية ط الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة سنة ١٩٨٤.

٧- - Nile Erik Enkvist Indifining Style: Linguistics and Style, 3: 11

٨- - J. Middelton Murry, The Problem of Style, London, Oxford University, P. 90 – 91

في البديع
نظرة تاريخية وتوجهات فنية

فى البديع
نظرة تاريخية
وتوجهات فنية

أولاً: النظرة التاريخية:

عرفت البلاغة العربية كلمة البديع[1] بمعنى كل جديد طريف في مجال الصياغة، وقد تعامل الجاحظ (ت٢٥٥هـ) مع هذه الكلمة على أساس هذا المفهوم. وبه شاعت خلال القرون الهجرية الخمسة الأولى.

فنجد عبد الله بن المعتز (ت٢٩٦هـ) يؤلف كتابه (البديع) سنة ٢٧٤هـ، وقد جمع فيه كثيرا من هذه الفنون التى وجدها في كلام العرب، وبلغت عنده ثمانية عشر لونا، مستهدفا بهذا الكتاب أن يثبت للمحدثين في عصره أنهم ليسوا أصحاب هذا الفن، لأنه كان موجوداً عند الأدباء في العصر الجاهلى، وكان موجودا في القرآن الكريم وكلام رسول الله صلى الله عليه وسلم وصحابته رضوان الله عليهم، كما كان موجوداً عند الأدباء فى صدر الإسلام وعصر بنى أمية، ولا فضل للمحدثين في العصر العباسى سوى أنهم أكثروا منه حتى عرفوا به، ومنهم من قد أساء استخدامه كمسلم بن الوليد وأبى تمام في بعض الأحيان.[2]

ومن ثم فقد حذر ابن المعتز من سوء استخدام هذه الألوان كما أتاح للناس حرية مواجهة هذه القضايا في كتابه، من حيث التصرف فيها بالتغيير أو التزامها.

ويبدو أنه كان بعيد النظر وهو يحذر من الإكثار من هذه الألوان، كما كان ذا نظرة مستقبلية وهو يوصى بحسن استخدامها، حيث إن طبيعة العصر الذى

---

(١) ربما كان للمعنى اللغوى صلة بهذا المفهوم البلاغة وتعنى كلمة البديع الجديد المخترع على غير مثال سابق، تقول بدع الشئ (وأبدعه: اخترعه لا على مثال) مختار الصحاح ص ٤٣ فهو مبدع، وفي التنزيل، (بديع السموات والأرض).

(٢) انظر عبد الله بن المعتز، كتاب البديع ط ٣ دار المسيرة بيروت سنة ١٤٠٢هـ-١٩٨٢ ص١.

مادة الترف والرفاهية كانت من العوامل المؤدية إلى الإكثار من الزينة والتجميل ليس على مستوى القصور والمنازل وضروب الحياة المادية، بل في مجال الفكر والأساليب أيضا.

من ثم فقد وجدنا اتجاها إلى الإكثار من هذه الفنون أخذ ينمو منذ القرن الثانى حتى قبيل مطالع العصر الحديث، وها هو ذا قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) يصل بهذه الألوان إلى ثلاثين لونا في كتابه (نقد الشعر)، ثم يجمع منها أبو هلال العسكرى (ت٣٩٥هـ) في كتابه (الصناعتين) سبعة وثلاثين لونا مضيفا من عنده سبعة ألوان، ثم يأتى ابن رشيق القيروانى (ت٤٦٣هـ) في كتابه (العمدة) ويضيف ستة فنون إلى سابقه لتصل إلى أكثر من أربعين لونا.

وفي منتصف القرن السادس الهجرى، وأوائل القرن السابع تسود نزعة التقنين والتقعيد كثيرا من علوم اللغة العربية، ربما حرصا على هذه العلوم من الضياع ولمواجهة تيار العجمة، من ثم وجدنا البديع كمصطلح بلاغي تحدد بالعلم: (الذى به تعرف وجوه تحسين الكلام، بعد رعاية مقتضى الحال، ووضوح الدلالة)، ويمكن أن نعتبر أبا يعقوب السكاكى (ت٦٢٦هـ) في كتابه (مفتاح العلوم) من أوائل من اتجهوا هذه الوجهة التقنينية التقعيدية لعلوم البلاغة، ومن بينها علم البديع، حيث قسمه الى محسنات معنوية كالطباق والمقابلة والتورية، ومحسنات لفظية كالسجع

والجناس ورد العجز على الصدر وغيرها. وهى قسمة بحاجة إلى إعادة النظر فيها، فعبد القاهر الجرجانى في القرن الخامس – أى قبل السكاكى بأكثر من قرن – يقرر أن التأليف الجيد إنما يتم في الألفاظ مرتبا على المعانى المرتبة في النفس، المنتظمة فيها على قضية[1] (العقل)، ثم يقول في التجنيس: (إن ما يعطى التجنيس المزية أمر لم يتم الا بنصرة المعنى)[2] من هنا يتضح أن القيمة للبنية لفظا ودلالة معا.

---

(١) عبد القاهر الجرجانى أسرار البلاغة ط. دار المعرفة بيروت سنة ١٣٩٨هـ – ١٩٨٧م ص ٣

(٢) السابق نفسه ص ٥

ويتنامى اتجاه الحصر والتقعيد بالنسبة للبديع عندما يصل به شرف الدين التيفاشي (ت٦٥١هـ) المغربي في مصر إلى سبعين لونا في كتاب يؤلفه في البديع، ثم تجاوز بها ابن أبى الإصبع المصرى (ت ٦٥٤هـ) المائة في كتابيه (تحرير التحبير) و (بديع القرآن)، ثم تبلغ مائة وأربعين لونا عند صفى الدين الحلى (ت ٧٥٠هـ) في قصيدته الميمية في مدح الرسول عليه الصلاة والسلام، حيث كان يذكر في كل بيت لونا بديعيا، وهى على غرار بردة البوصيرى، وقد سماها (الكافية البديعية في المدائح النبوية) وكان يذكر بجوار كل بيت اسم المحسن البديعى.

ثم يأتى عز الدين الموصلى (ت ٧٨٩هـ) فينظم بديعية على غراره في مائة وخمسة وأربعين بيتا، ومن أشهر البديعيات في هذا الصدد بديعية ابن حجة الحموى(ت٨٣٧هـ)، وقد جعلها في مائة واثنتين وأربعين بيتا، كما صنف عليها شرحا مطولا سماه (خزانة الأدب)، وهكذا تتضح معالم مرحلة تاريخية في هذا الصدد تسمى عصر البديعيات. ولم يقتصر الأمر على حد الإكثار من عدد هذه الألوان، بل تجاوزه إلى كثرة التقسيمات والتفريعات داخل كل لون من هذه الألوان البديعية. وهذا هو الذى جعلنا نرى أن عبد الله بن المعتز كان بعيد النظر، وهو يحذر من الإكثار ويوصى بحسن الاستخدام لمثل هذه الفنون، لأن الأدب لم يستفد كثيرا من هذا التيار الشكلى – عند بعض المؤلفين-الذى انحرف بالبلاغة العربية ورسالتها الذوقية الفنية في التعامل مع النصوص الأدبية، عندما أخذ يتصاعد عدد ألوان هذه المحسنات دون غاية فنية بنائية، وإن كان هناك من يحاول أن يجد في ثنايا هذا الركام شيئاً من الفكر والفن.[1] ولذلك فإن ما يعنينا في دراستنا للبديع ليس هو كثرة الأنواع ولا كثرة التقسيمات والتفريعات داخل النوع الواحد، وإنما الذى يعنينا هو ما يمكن أن يكون من قيمة فنية وأثر بلاغى لهذه الألوان في دراستنا للأساليب والنصوص، ويمكن أن نتناول بعض النماذج للكشف عما نتغياه.

---

(١) قام الباحث محمد عبد الدايم بكلية الدراسات العربية بالمنيا بعمل دراسة فنية لعصر البديعيات لنيل درجة الدكتوراه، نسأل الله التوفيق والسداد.

فى الطباق والمقابلة

ثانياً: توجهات فنية:

(١)

في الطباق والمقابلة

حرص البلاغيون على إبراز التناقض في المعنى بين الكلمات المتطابقة[١]، والجمل المتقابلة ، اعتماداً على أن الأشياء تتمايز بالتضاد بينها، لكنهم لم يربطوا بين هذا التناقض في الدلالة والحركة التي يموج بها التركيب أو النص نتيجة لاحتكاك المتناقضات، وهى تعمل في مجال واحد، فتكشف عن فنية الأسلوب وتجلى مستويات المعنى بأبعادها المختلفة، انظر إلى قوله تعالى: << قل اللَّهُمَّ مالكَ المُلْكِ، تُؤْتى الملكَ من تَشَاء، وتَنْزِعُ الملكَ ممن تَشَاء، وتُعِزُّ من تَشَاء، وتذِلُّ من تَشَاء. بِيَدِكَ الخيرُ، إنَّك على كُلِّ شيءٍ قدِير>> [٢] ، حيث تكشف الآية الكريمة عن سلطانه الشامل سبحانه وتعالى، وقدرته الكاملة وإرادته التى تحتوى كل شئ وتتصرف في الكون والأشياء بلا حدود، فالإتيان الذى يوحى بالبسط والعطاء والإغداق، قد يصبح نزعا وأخذا وحرمانا، والإعزاز الذى قد يعنى القوة والمنعة والغلبة قد يصبح ضعفا وذلا وهزيمة، إذ المتصرف هو المالك الأوحد لكل شئ، المعطى المانع، القادر على كل شئ، فما أعظم سلطانه وما أجل قدرته، كما تكشف الحركة الفكرية في الجمع بين المتناقضات عن شدة ضعف الإنسان وعجزه أمام مالك الملك، سبحانه

---

(١) ربما كان الخليل بن أحمد (ت ١٨٧هـ) من أوائل من عرضوا لفكرة الطباق وهو يقول: طابقت بين الشيئين إذا جمعت بينهما على حذو واحد ، ثم ذكره الأصمعى (ت٢١٣هـ) وهو يقول في مفهوم كلمة الطباق: <<أصلها وضع الرجل في موضع اليد في مشى ذوات الأربع>> ، ثم تحدث فيه ابن المعتز في كتابه البديع الذى ألفه (٢٧٤هـ)، وعندما تحدث فيه قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) سماه التكافؤ وجعله من نعوت المعنى (انظر نقد الشعر تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجى ط١ سنة ١٣٩٩هـ ١٩٧٩ م مكتبة الكليات الأزهرية ص ١٤٧.

(٢) سورة آل عمران آية (٢٦).

وانظر د. رجاء عيد،فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور سنة ١٩٧٩ منشأة المعارف الاسكندرية – ص ٢١٨.

وتعالى، فما أعظم وجوب الشكر للمولى على ما أنعم به[1] على هذا الإنسان من هداية ورشاد. وانظر إلى قول أبى العلاء المعرى في مفتتح قصيدته التي يرثى فيها أبا حمزة الفقيه، ليكشف عن موقفه من بعض قضايا الوجود والعدم فيقول:

غيرُ مجدٍ في ملّتى واعتقادى ... نَـوْحُ بـاكٍ ولا ترنُّمُ شَادِى
وشبيهُ صوتُ النَّعِيّ إذ قيس ... بصَـوْتِ البَشِير في كُلّ نَـادِ
أبَكَـتْ تِلْكُـم الحمَامَـةُ أمْ ... غَنَّتْ علىَ فرع غُصْنِها المَيَّادِ

حيث يمكن أن نلمح اتصال البكاء بالغناء، والحزن بالفرح اتـصالا يجلى موقف الشاعر الساخر من مواضعات الحياة، المتناقضة أشد التناقض، وهو يحاول التصدى لهذه المتباينات للخلوص إلى موقف يوازن بين الوجود والعدم، ولكن أنى له ذلك؟ وقد استغرقته الحيرة الميتافيزيقية، فتساوى فـى نظره ما يحزن وما يسر، لاسيما الموت يترصد الحياة أبدا. واستمع إلى قول زهير بن أبى سلمى وهو يرسم صورة مثالية لممدوحيه موظفا التقابل كوسيلة لجلاء أبعادها فيقول:

حُلماءٌ في النّادى إذ ما جِئْتَهم ... جُهلاءُ يومَ عجاجةٍ ولِقاء[2]

فهم يجمعون بين الحلم والعقل والرزانة من ناحية والجهل والطيش والاندفاع من ناحية أخرى، وبرغم ما بين هذه الصفات من تباين وتناقض فإنه يكشف عن قوتهم في السلم والحرب، حيث إن حلمهم ورزانتهم يتجلى في ناديهم وهم مجتمعون والآراء تحتك وتلتحم، كما أن قوتهم واندفاعهم يتجلى في المعركة والسيوف تتقابل وتصطرع. وليس مهما أن يكون الطباق بين الأفعال المتضادة أو بين الأسماء المتضادة[3]، فيما يسميه البلاغيون بطباق الإيجاب، كالأمثلة السابقة، ولكن

---

(١) محمد على الصابونى، مختصر تفسير ابن كثير جـ ١ ط ٧ سنة ١٤٠٢هـ ١٩٨١م بيروت ص ٢٧٥.
(٢) نقد الشعر ص ١٤٨.
(٣) هناك تطابق أيضا بين الحروف مثل قوله تعالى:
<< لها ما كسبت وعليها ما اكتسبت >> والمطابقة هنا بين اللام وعلى لأن في اللام إيحاء بالمنفعة، وعلى تشعر بالضرر، ويكشف هذا القول الكريم عن مسئولية النفس البشرية مسئولية كاملة عما تفعله خيرا أو شرا.

المهم أن يحسن الأديب توظيف هذا التضاد أو التطابق للكشف عن الحركة الفكرية السربة في حنايا التركيب والنص كله، عندما تحتك هذه المتناقضات كاشفة عن تكنيك الكاتب أو الشاعر في التعامل مع اللغة والحياة.

وليس مهما أن يكون الطباق طباق سلب – وهو نوع آخر من أنواع الطباق التى شقفها البلاغيون المتأخرون خضوعا للمنطق، حيث يقوم على إثبات الحكم ونفيه، كما في قوله تعالى: << أَمَّنْ هو قانِتٌ آناءَ الليلِ ساجداً وقائماً يحذرُ الآخرةَ ويرجُو رحمةَ رَبِّه، قل هل يستوى الذينَ يَعلَمُون والذينَ لا يَعلَمون، إنما يتذكَّرُ أولو الألباب[1] >>.

والآية الكريمة إنما جاءت بهذا التضاد في <<يعلمون ولا يعلمون>> للكشف عن مكانة هؤلاء المؤمنين الخاشعين الذين جمعوا بين العمل والعلم[2]، العمل في خشوعهم وخلوصهم لعبادة الله سجودا وقياما وخوفا ورجاء، والعلم في المكاشفة والمعرفة الصحيحة للمولى سبحانه وتعالى، ومن ثم فشتان بين مكانة هؤلاء بعلمهم الصحيح، وبين أولئك الذين يجهلون معرفة الله على بصيرة، فالأولون أصحاب عقول أحسنوا استخدامها فيما خلقت من أجله، فاستحقوا التكريم وحسن المنزلة، والآخرون ضلوا وتاهوا، وأساءوا استخدام عقولهم فأشركوا بالله وجعلوا له أندادا، فما أعظم الفارق بين المؤمنين والمشركين.

بل ليس مهما أن يكون التطابق بين كلمات من أنواع مختلفة، أسماء وأفعال مثلا، كقوله تعالى << أو مَنْ كَانَ ميْتاً فأحْيَيناه، وجعلنا له نورا يمشى به فى الناس، كمن مَثَله فى الظُّلماتِ ليس بخارج منها كذلك زُيِّن للكافرين ما كَانوا يَعْمَلُون >> [3].

وإنما المهم كما أشرنا سابقا هو توظيف التضاد في الكشف عن الدلالة بأبعادها المختلفة خلال هذه البنية اللغوية، فالآية الكريمة السابقة توظف التقابل

---

(١) سورة الزمر آيه (٩).

(٢) محمد على الصابونى، صفوة التفاسير، دار القرآن الكريم بيروت جـ ١٤ ص ٥٠.

(٣) سورة الأنعام اية ١٢٢.

بين الاسم << ميتا >> والفعل << أحييناه >> للكشف عن الأثر العظيم للإيمان في نفس الإنسان الذى اهتدى بعد كفر، واستنار بعد ضلال وظلام، وقد حقق له الإسلام جوهر إنسانيته في هذه الحياة، وأصبح بفضل الإيمان والهداية على بصيرة ورشاد، ومحجة بيضاء، يميز بين الحق والباطل[1]، بل إن الآية الكريمة لتؤكد أثر هذا التضاد في إبراز وعي وبصيرة وحياة المهتدي بواسطة تقابل آخر، يتضح من تعميق صورة الضال الغارق في عماه لا يهتدى أبدا، ويظل يتخبط في ظلمات الكفر والضلال مهما تراءت له أعماله المنحرفة، وحسن في نظره ضلاله وكفره.

وكذلك ليس يعنينا أن يكون الطباق ظاهرا كما سبق، أو خفيا كما يرى البلاغيون في نحو قوله تعالى: << محمدٌ رسولُ اللهِ والذين معه أشدّاءُ على الكفّارِ رُحماءُ بينهم، تراهم رُكّعاً سُجّداً، يَبْتَغُون فضلاً من الله ورضْوانا >> [2]، حيث يبينون أن هناك تطابقا خفيا بين أشداء ورحماء، لأن مضاد الشدة اللين وليس الرحمة التي هي مسببة عنه[3]، والآية الكريمة تتجاوز هذا الموقف الشكلي لتجلي هذه الصورة الوضيئة الرائعة لصحابة رسول الله عليه الصلاة والسلام، خلال لقطات مؤتلفة متآزرة، وبادئ ذي بدء تثبت الآية الكريمة صفة محمد صلى الله عليه وسلم التي أنكرها سهيل بن عمرو ومن وراءه من المشركين[4]، فهو رسول الله، وما أعظمها من مكانة، وبالتالي فإن صحابته على هدى من هذه الرسالة ذوو صفات عظيمة، حيث يجمعون بين الشدة والرحمة، شدة على أعداء هذه الرسالة، ولين ورحمة واسعة غامرة لاخوانهم في العقيدة، التي شكلت كل روابطهم ومشاعرهم، حتى لكأنهم في حالة عبادة دائمة ركوعا وسجودا، ومن ثم لا يشغل بالهم إلا رجاء فضل الله ورضوانه، فما أعظم هذا التكريم القرآني لهم.

---

(١) صفوة التفاسير، جـ ٣ دار القرآن الكريم، بيروت ص ٩٤.

(٢) سورة الفتح آية (٢٩).

(٣) عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح جـ ٤ ط مكتبة الآداب المطبعة النموذجية مصر ص ١١.

(٤) سيد قطب، ظلال القرآن، دار الشروق ط ١٠، ١٤٠٢هـ ١٩٨٢م، جـ ٦ ص ٣٣٣٢

وهناك ما يسمى بطباق << التدبيج >>، وذلك عندما يقترن التضاد بحشد من الصور البيانية، التي قد تخرج هذه الوسيلة التعبيرية عن أهدافها في الأداء الفنى كقول أبى تمام فى رثاء محمد بن حميد:

تَرَدّى ثِيابَ الموتِ حُمرًا فما أتَى لها اللَّيلُ إلاّ وهى من سُندسٍ خُضْرِ[1]

ولعلنا ندرك هذا الحشد من الألوان في : موت أحمر، وليل أسود، وسندس أخضر، لبيان استشهاد ممدوحه في القتال ودخوله الجنة، بالإضافة إلى ما في ثياب الموت الحمر، والسندس الخضر من كناية عن شدة الموت، والاستشهاد، ويرى بعض البلاغيين أن هناك تطابقا بين حمر وخضر، لكنه في نظرنا يمكن أن يكون محاولة من الشاعر لتوظيف التقابل بين الموت في المعركة والحياة الأبدية الخالدة في جنة الرضوان، للكشف عن شجاعة ممدوحه وبطولته وإخلاصه في القتال، ومكانته عند الله، وإن كان قد أثقل الصورة التعبيرية بحشد الألوان.

وما أكثر التقسيمات، ولو أن البلاغيين عمقوا من نظرتهم لفكرة التضاد أو التقابل في حد ذاتها لتجاوزوا هذا الموقف الشكلى.

وبرغم أن هناك من البلاغيين من يفرق بين الطباق والمقابلة[2]، على أساس أن الأول تضاد بين معنى كلمتين، والثانى تضاد بين عدة معانى، ويلاحظ أن العدد هنا أصبح في حد ذاته قيمة في نظرهم، لكن المهم هو أن يحسن المبدع

---

(١) بغية الإيضاح جـ ٤ ص ٩.

(٢) كبيت المتنبى الذى قاله ضمن مقدمة قصيدته في مدح كافور <<الملك الأستاذ>> (ديوان المتنبى ط المكتبة الثقافية بيروت) ص ٤٤٨.

أزورهم وسواد الليل يشفع لى
وأنثنى وبياض الصبح يغرى بى

حيث يركز البلاغيون على أنه قابل خمسة معان بخمسة معان أخرى (بغية الإيضاح جـ ٤ ص ١٥).

والشاعر هنا يوظف التقابل مرتبطا بعنصر الزمان للكشف عن تخفيه في زيارة من يحب، من ثم يصبح الليل ساترا وشاهدا، بينما ينصرف وإشراق الصباح يكاد يفضحه.

توظيف هذا التضاد سواء على مستوى المفردات أو الجمل مجليا تلك الحركة التى تموج بها المعانى داخل النص كله عندما يصبح التقابل مرتكزاً بنائيـــا يتكئ عليه النص في مكوناته وعلاقاته.

التناسب

التناسب[1]

يمكن أن نعتبر هذا اللون من ألوان البديع محاولة لتحقيق قدر من التنسيق والتساوق بين مكونات النص الأدبي على مستوى المفردات، والعلاقات البنائية التي تشكل التراكيب في إطار بنية فنية تحقق التواصل بين المبدع والمتلقي والالتقاء النفسي المتجاوب حول النص وما يثيره من قيم وقضايا، سواء تم هذا التناسب على أساس التماثل أو التخالف.

انظر مثلا إلى هذه الملاحظات الطريفة بين المتنبي وسيف الدولة التي تتصل بقضية التناسب وتطبيقاتها الفنية فعندما استنشد سيف الدولة المتنبي قصيدته التي مدحه بها حينما سار لبناء قلعة الحدث، والتي مطلعها:

على قدْر أهْلِ العزم تأتي العَزَائمُ
وتأتي على قدْر الكِرام المكارمُ

إلى أن بلغ قوله:

وقفتَ وما في الموتِ شكٌ لواقفٍ
كأنّكَ في جَفْنِ الرَّدَى وهو نائِمُ
تمرُّ بك الأبطالُ كلمى هزيمةً
ووجهُكَ وضاحٌ وثغرُكَ باسِمُ

انتقده سيف الدولة مبينا له أن بيتيه لم يتناسب شطراهما، ولم يلتئما وكان ينبغي أن يقول:

وقفتَ وما في الموتِ شكٌ لواقفٍ
ووجهُكَ وضاحٌ وثغرك باسمُ

---

(١) تتعدد تسميات هذا اللون منها: مراعاة النظير والائتلاف والتوفيق، ويعرفونه بأنه << الجمع في الكلام بين أمر وما يناسبه لا بالتضاد >> انظر بغية الإيضاح جـ ٤ ص ١٦. والقسمة المنطقية هي التي أوحت بنهاية هذا التعريف، فاشتراط عدم التضاد يخرج الطباق وكأني بالبلاغيين القدماء كانوا يستشعرون بذوقهم وحسهم الفني إمكانية التناسب على أساس التضاد. لكنهم خضعوا للمنطق والتقنين والتحديد.

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة
كأنك في جفن الرَّدى وهو نائمُ

فسيف الدولة ينتقد البيتين رائيا أنه يجب أن يشكلهما التناسب القائم على التخالف، لاسيما وعنصرا << المكان >> و << الزمان >> يوحدان بين جيشه وأعدائه، لكن الموقفين متباينان كل التباين، ففي الوقت الذي يتهدد الموت كل من في المعركة يتجلى سيف الدولة مشرقا مبتسما، لثقته من النصر، وعلى هذه << الساحة >> وفي نفس << الوقت >> بينما يتقاطر الأعداء أمامه وقد احتوتهم الهزيمة وجراحها بدا سيف الدولة آمنا، وكأن الموت غافل معرض عنه، فما أعظم بطولته. ولكن المتنبي يعترف لسيف الدولة بوجاهة رأيه، ويبين له أنه <<عندما ذكر الموت في صدر البيت الأول أتبعه بذكر الردى في آخره ليكون أحسن تلاؤما، ولما كان وجه الجريح المنهزم عبوسا، وعينه باكية قال: وجهك وضاح وثغرك باسم، ليجمع بين الأضداد في المعنى >>

ورد المتنبي يتضمن بناءه بيتيه على التناسب القائم على التماثل في توحيد كثير من عناصر البناء << زمانا >> و << مكانا >> و << موضوعا >> وهو الموت، لكن هذا التماثل، يتضمن مفارقة تكشف عن بطولة سيف الدولة، ففي << الوقت >> الذي يتهدد << الموت >> كل من << بساحة المعركة >> بدا غافلا عن سيف الدولة لشجاعته وبطولته، وبرغم بطولة الأعداء فإنهم يمرون به مهزومين مجروحين، وهو في غاية الثقة بالنصر مشرق باسم.

وهكذا بنى كل من سيف الدولة والمتنبي رأيه على التناسب وإن اختلف الأساس الذي يدعم التناسب في الكشف عن عظمة سيف الدولة.

ويمكن أن نتجاوز التناسب على مستوى المعاني للكشف عنه على مستوى المفردات، فهو إذا تحدث عن الأعداء: فالموت يترصدهم، وهم بين مجروح ومهزوم، واذا ما تحدث عن سيف الدولة: فالردى نائم عنه، وهو وضاح الوجه، باسم الثغر، وغير ذلك من المفردات الكاشفة المتآزرة على رسم صورة بطولة الممدوح وضعف أعدائه وهزيمتهم.

ولنستمع إلى الشاعر إبراهيم ناجى في قصيدة << العودة >> وقد عاد إلى دار أحبابه فوجدها قد تغيرت، وقد استثارت ذكرياته، حيث يقول:

١- هذه الكعبةُ كنّا طائفيها ... والمُصلين صباحًا ومَساء
٢- كم سجدْنَا وعَبَدْنَا الحسنَ فيها ... كيف بالله رَجَعْنَا غُرَبَاء؟
٣- رَفرفَ القلبُ بجَنْبي كالذبيحْ ... وأنا أهْتِفُ يا قلبُ اتَّئِدْ
٤- فيجيبُ الدمعُ والماضي الجريحْ ... لم عُدْنا؟ ليت أنَّا لمْ نَعُد!
٥- لم عُدْنا أو لَمْ نَطوِ الغَرامْ ... وفَرغْنَا من حَنين وألَمْ
٦- ورَضينَا بسكون وسلامْ ... وانتهَيْنَا لِفَراغ كالعَدَمْ

ويتجلى التناسب هنا على مستوى المعانى والمفردات حيث يبرز << عنصر المكان >> الذى كان مسرحا مقدسا للقائهما مرتبطاً << بالديمومة >>، فهو << كعبة >> طالما قصداه، من ثم يستدعى كل ما يرتبط باللفظة من مصاحبات لغوية تكشف عن فيض من المشاعر المبينة عن شدة الحب وقدسيته، كالطواف والصلاة، والسجود، وعنصر << الزمان >> الذى يؤكد دوام الالتقاء << صباحا ومساءً >>، وإذا كان هذا هو صورة الماضى، فإنه يرتد في الحاضر وداعاً وغربة وفقدا للكشف عن مأساة الشاعر ومعاناته، حيث يجسد أبعادها في البيتين (٣، ٤) متكئا أيضا على التناسب على مستوى المعانى والمفردات، وقد استغرقته تجربته فأخذ يتقصى ردود أفعالها ووقعها على نفسه ووجدانه، فقلبه مركز هذه التجربة موشك على الموت، من ثم فإن <<الرفرفة والذبح>> يكشفان عن جانب من هذه الحالة الأسيفة القلقة المستثارة بهذه العودة، فإذا ما حاول الشاعر التماسك وحث قلبه على الائتناد من خلال هتاف شجى، فإن الماضى هو الذى يجيب مجسدا الحاضر من خلال (الدمع – الجريح) والندم على هذه
<< العودة >>، التى يجليها تكرير الفعل << عاد >> كلفظة محورية ترتبط تارة بالاستفهام الحزين، وتارة بالنفى المتألم، ثم ترتبط في البيتين (٥، ٦) بجواب يعمق من الإحساس بتألمه ومعاناته، لما أصاب تجربته من ضياع وفقد، من هنا تتوالى ألفاظ تكشف بتناسبها وتتابعها وارتباطاتها عن مراحل هذه التجربة الأليمة: بداية ووسطا ونهاية وهى: << الطى والفراغ

والعدم >>، كما نلمح فيها صعودا حادا للحركة النفسية القرينة بمراحل هذه التجربة التى انتهت بهذه الآلام وشدة الأحزان، بل يمكن أن نلمح تناسبا على مستوى الأصوات يتمثل في توزيع حروف المد الموحية بالتألم، وتآزرها مع المستويين السابقين للكشف عن أبعاد موقف الشاعر...

لكن المشكلة التى انحرفت بهذه التوجهات الفنية هى محاولة بعض البلاغيين الخضوع للمنطق وهم يتعاملون مع القضايا الذوقية والجمالية، من ثم فقد وجهوا اهتمامهم إلى التماثل الشكلى، وبنوا عليه كثيرا من التقسيمات في هذا اللون وغيره، من هنا فإنه لا تعنينا هذه الرسوم الشكلية، ولا تلك التقسيمات المنطقية، بقدر ما يعنينا أثر التناسب في الأداء وما يقدمه من إسهام فيي الكشف عن ثراء الدلالة وتشكيل علاقات النص على مختلف المستويات تشكيلا جماليا معطاء.

ويستشهد البلاغيون مثلاً على ظاهرة التناسب بقوله تعالى: << الشمسُ والقمرُ بحسبان، والنجمُ والشجرُ يَسْجُدَان >> [1] مكتفين بأنه بين الشمس والقمر تناسبا أو مراعاة نظير، وفى مجئ النجم على هذا النحو مما يسمى << بإيهام التناسب >>، وهو قسم من أقسامه، هذا إذا كان المراد << بالنجم >> النبات الذى لا ساق له (أى ما ينجم من الأرض)، ولا مناسبة بينه وبين الشمس والقمر على هذا المعنى، ولكنه يناسبهما توهما إذا كان بمعنى الكوكب[2].

والآيتان الكريمتان تتجاوزان هذه التقسيمات وتلك الرسوم الشكلية للكشف عن عظمة المولى سبحانه وتعالى ببيان بعض آلائه في المعرض الكونى العام، حيث تتجلى الدقة والإحكام في الإشارة الإلهية إلى الشمس والقمر فقط دون باقى الكواكب والنجوم، لكنها إشارة تملأ القلب روعة وخشوعا لضخامة ما في طياتها من حقائق بعيدة الأماد والأغوار[3]، وما تكشف عنه

---

(١) سورة الرحمن الآيتان (٥، ٦).
(٢) بغية الإيضاح جـ ٤ ص ١٩.
(٣) سيد قطب، في ظلال القرآن، جـ ٦ ص ٣٤٤٨.

العبارة من جماليات الأداء الفنى، فليست الشمس أكبر ما في السماء من أجرام، وليست أشدها حرارة، ولكنها أهم نجم بالنسبة لمن على الأرض، وما أعظم دقة حساب هذه العلاقة حرارة وبعدا وسيرا وحجما وجاذبية ودورة، وكذلك القمر، من ثم كان الجمع بينهما كاشفا عن دقة الصنع، وعظمة التقدير، وتساوق المهام، واتساق التكوين، وكل ما يكشف عن إبداع الخالق سبحانه وتعالى وجمال المخلوق، ثم يتضاعف إحساس المتلقى بكل ذلك إذا واجه كلمة << النجم >> حيث يمكن أن تنسحب الإبداعات السابقة بدقتها وجمالياتها على علاقة هذه اللفظة بما سبقها، ولكنها يمكن أيضا أن تضيف شيئا جديدا ألا وهو الإشارة إلى حركة مثل هذا الإبداع الكونى والتعبيرى وتوجهه إلى مصدره وخالقه ومبدعه وهو المولى سبحانه وتعالى، وليس النجم والشجر إلا نموذجين دالين على هذه الحركة، وتصبح << يسجدان >> بما توحيه من عبادة، وما تتضمنه من تناسب تعبيرى لفظا وإيقاعا مع ما سبقها – تصبح كشفا ثريا بالدلالة على إبداع الخالق ودقة صنعه.

وقد يصل حرص بعض البلاغيين على هذه الظاهرة إلى درجة التكلف عندما تصبح الصنعة في حد ذاتها غاية، فتثقل الفكرة بحشد عدة صور من التناسب الذى قد يتجاوز الذوق، ويغفل جمال الأداء، سواء بالنسبة للنص أو محاولة تناوله، كقول ابن رشيق:

أصَحُّ وأقوى ما سَمِعْناهُ في النَّدى من الخَبَرِ المأثُورِ منذُ قديم
أحاديثُ ترويها السيولُ عن الحَيَا عن البَحْرِ عن كفِّ الأمير تَميم

حيث يشيرون إلى أنه << ناسب فيه بين الصحة والقوة، والسماع والخبر المأثور، والأحاديث والرواية، ثم بين السيل والحيا والبحر وكف تميم مع ما فى البيت الثانى من صحة الترتيب في العنعنة، إذ جعل الرواية لصاغر عن كابر كما يقع في سند الأحاديث، فإن السيول أصلها المطر والمطر أصله البحر على ما يقول، ولهذا جعل كف الممدوح أصلا للبحر مبالغة[1].

(١) بغية الإيضاح، جـ ٤ ص١٨٠.

وبرغم ما يمكن أن يحققه توظيف التناسب من ثراء إذا أحسن استخدامه في الأداء، لكن سيطرة الشكلية على منظرى البديع من البلاغيين قد صرفتهم في مرحلة من مراحله عن إدراك ذلك، فاهتموا بالأنواع والأقسام.

ولننظر إلى ما يسمى بتشابه الأطراف وهو نوع يندرج تحت<< التناسب >>، عندما يختم الكلام بما يناسب أوله في المعنى >>[1]، ويمثلون لذلك بأمثلة منها قوله تعالى: << لا تُدْرِكهُ الأبصارُ وهو يُدرِكُ الأبصارَ، وهو اللطيفُ الخبير >>[2] ويكتفون بقولهم إن اللطف يناسب ما لا يدرك بالبصر والخبرة تناسب من يدرك شيئاً لأنه خبير به.

ويمكن أن يكشف التناسب في هذه الآية الكريمة عن حركة المعنى خلالها، تلك الحركة التى تبدأ في اتجاه مطرد من النفى المطلق للإدراك، لإثباته للمولى سبحانه وتعالى منفردا به، وتصبح أبصار الخلق عاجزة عن إدراك عظمته وجلاله[3]، بينما يحيط إدراكه بكل شئ، فما أعظم قدرته وما أجل علمه الذى وسع كل شئ.

ولعله قد وضحت إمكانية استثمار بعض جوانب هذه الظاهرة البلاغية في الكشف عن القيمة الفنية للتراكيب.

---

(١) السابق نفسه والصفحة نفسها.

(٢) سورة الأنعام آية (١٠٣).

(٣) مختصر تفسير ابن كثير جـ ١ ص ٦٠.

الجناس

الجناس[1]

ربما كانت قيمة التجنيس الفنية تتمثل في إعتماده على بنية تحقق قوة التعبير من خلال اصطدامها بمبدأ أن يكون لكل مفهوم منطوق واحد لاغير، حيث إن هذه البنية تجمع بين ما يتوقع وما لا يتوقع، إذ يتحد أو يتقارب اللفظان المتجانسان في المستوى الصوتى، ويفترقان فى الدلالة، التى تدق فيها الحدود الفاصلة بينهما إلى أن يعمل المتلقى عقله ليتوصل إلى غاية هذه البنية اللفظية، التى سريعا ما يتجاوزها إلى بنية النص كله مدركا لأبعاده وعلاقاته من خلال هذه الوسيلة – التى تتضمن مفارقة تعبيرية – وغيرها من الوسائل التى تتآزر في السياق اللغوى والوظيفة الجمالية للكشف عن رؤية المبدع.

وإذا كانت الألوان البديعية السابقة ينسبها البلاغيون المتأخرون إلى المحسنات المعنوية، فإن هناك ألوانا أخرى ينسبونها إلى المحسنات اللفظية كالجناس والسجع.
وإذا كانت هذه القسمة تعتمد على أساس منطقى، فإنه يعوزها الأساس الفنى كما أشرنا، هذا برغم أن بعض متقدمى البلاغيين كانوا حريصين على تجنب هذه الثنائية، يقول عبد القاهر الجرجانى << وها هنا أقسام قد يتوهم في بدء الفكرة، وقبل إتمام العبرة: أن الحسن والقبح فيها لا يتعدى اللفظ والجرس، إلى ما يُنَاجَى فيه العقل والنفس ، ولها إذا حقق النظر مرجع إلى ذلك >>[2] ، ثم يضرب مثلا بالجناس والسجع للتأكيد على أن قيمتهما الفنية متصلة بالأداء لفظاً ومعنى، لذلك يمكن دراسة مثل هذه الألوان من خلال المستويين الصوتى والدلالى حيث تتشكل مفارقة يمكن أن تسهم في إضاءة النص بالتعاون مع غيرها من الوسائل التعبيرية التى تشكل بنيته.

---

(١) وضع البلاغيون للجناس أقساما كثيرة منها: التام: وهو تشابه اللفظين في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها (بغية الإيضاح جـ ٤ ص ٧٧). وإذا اختلف اللفظان في واحد من هذه الأمور سمى جناس غير تام (د.عبد الفتاح لاشين البديع في ضوء أساليب القرآن الكريم ص ١٥٦).

(٢) عبد القاهر الجرجانى، أسرار البلاغة ط دار المعرفة لبنان ص ٤، ١٤٠٢هـ ، ١٩٨٢ م.

وعبد القاهر عندما يتناول قضية التجنيس يدرك القارئ خصوبة مساره الفني، إذ يبين أن التجانس الجيد بين اللفظتين مرده إلى قبول العقل لهما، وقرب الاتصال بينهما حيث يقول : << إنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميداء ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا >>[1] ، من هنا ندرك أن مدخل عبد القاهر إلى هذا اللون البلاغي مدخل فني وليس منطقيا، ثم تتأكد وجهته الفنية بالربط بين المعنى والجناس كوسيلة تعبيرية بالمقارنة بين مثالين يكشفان عن وجهةنظره، أحدهما: قول أبي تمام

ذهبتْ بمذهبه السماحةُ فالثرىٰ

فيه الظنونُ أمذهبٌ أم مُذهَبُ

وقول الآخر:

ناظراه فيما جنى ناظراه ... أودعاني أمُتْ بما أودعاني

والشاعر يحاول في البيت الأول توظيف مادة << ذهب >> توظيفا لغويا جماليا فهل ينجح؟ إن مادة ذهب عماد بيته تكشف عن استيلاء الكرم على ممدوحه حتى صار مذهبا له، ثم يضاعف من إحساس المتلقى عندما يجعل الظنون تضطرب وتتضارب في تقدير وجهة ممدوحه، فيقرن بين الكرم كمذهب وعقيدة وبين كونه جنونا، وباتصال هذين المتناقضين يتجلى كرم الممدوح فريدا في بابه. لكن اعتماده على << ذهب >> ومشتقاتها في بيت واحد أربع مرات، قد يوقع القارئ في اللبس مما يجعل العقل لا يحسن تلقى هذا التجنيس، لا سيما عندما تتصل مَذْهَب و مُذْهَب في النطق، وربما كان هذا هو ما جعل عبد القاهر لا يميل إلى التجنيس في هذا البيت، بينما يعجب بقول الشاعر:

ناظِراهُ فيما جنى ناظِراه ... أودعاني أمُتْ بمَا أودعاني

وهنا نجد تكرير ناظراه حيث تتحدان صوتيا مما يوحي بالتماثل والغموض، الذى يقترن بتباين موحى يجمع بين المناقشة في ناظراه الأولى، والعينين في ناظراه الثانية ليحتكم الشاعر إلى درجة الموت، ويصبح عجز المتلقى عن

---

(١) السابق نفسه، والصفحة نفسها.

مناقشة هذا الجانى وهو الحبيب الجميل، وسيلة لمضاعفة الإحساس بشدة أسر هاتين العينين من خلال << تماثل >> و << تباين >> آخرين يجمعان بين ترك الشاعر على حاله وأسره فيما نزل به، وتجلى حركة الفكر بين الشطر الأول والشطر الثانى قوة التعبير من خلال وسائله في الكشف عن أثر هاتين العينين في أسيرهما ذلك الشاعر.

وانظر إلى قوله تعالى فى سورة الضحى << وأمَّا اليَتِيمَ فلا تَقْهَرْ وأما السائلُ فلا تَنْهَرْ >>، حيث الجناس الناقص فى لا تقهر، ولا تنهر، توجيه للنبى صلى الله عليه وسلم، ولكل المسلمين، ودعوة إلى إكرام اليتيم والنهى عن قهره وكسر خاطره وإذلاله، وإلى إغناء السائل مع الرفق به والكرامة، وذلك من أهم إيحاءات الواقع فى تلك البيئة التى قد لا ترعى حق الضعيف.(١)

وسياق سورة الضحى من بدايتها إلى نهايتها لمسة حنان، ونسمة رحمة، وطائف من ود، ويد حانية تمسح الآلام والمواجع. وهى تسرية وتسلية وترويح وتطمين للرسول صلى الله عليه وسلم، عندما فتر الوحى عنه، وأبطأ جبريل عليه السلام عليه، مما جعل المشركين يزعمون أن محمدا ودعه ربه، من ثم جاء ت السورة لتنقض هذا الزعم، وتذكر الرسول صلى الله عليه وسلم بفضل الله عليه، ورعايته له، طمأنة وأنسا وإيناسا وخيرا وحبا فى الماضى والحاضر والمستقبل.

---

(١) انظر فى ظلال القرآن المجلد السادس صـ ٣٩٢٥ وما بعدها.

في علم المعانى
(شروط الفصاحة)

علم المعانى يعرف به كيفية مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته ليناسب الموقف والمقام والغرض الذى من أجله ألف، فبه يحترز عن الخطأ فى تأدية المعنى المراد، وهنا نؤكد على أن اهتمام علم المعانى منصب على البنية سواء أكانت للعبارة أم للنص كله، للوصول إلى المعنى الأصلى والإضافى أو الهامشى أو مستويات المعنى بصفة عامة. لأن السابقين إذا كانوا قد عنوا بالجملة فقد كان ذلك من أجل الوصول إلى << الكل >> ... وإذا لم نجد لهم تطبيقاً عمليا لهذا الاتجاه ... لأنهم شغلوا بالبحث في الجزئيات كلمة وجملة ... فإن البحث فى النص ككل يصبح أمراً منطقياً، وهذا هو واجبنا اليوم ... أن توظف هذه الجزئيات توظيفاً كلياً[1]، ويمكن أن تعد محاولة الاستفادة من الأسلوبية اليوم في الدرس البلاغى من هذا القبيل[2]، المهم ألا تطغى الدراسة الجزئية، ولا تذوب شخصية بلاغتنا العربية في هذا المجال، انبهارا بمنجزات العصر الأسلوبية.

ويمكن أن ندرك من خلال التعريف الذى بدأنا به هذه الصفحة، مدى تركيز علم المعانى على النص من خلال لغته للربط بينه وبين المتلقى والملابسات التى تحيط بهذا الموقف والتعبير عنه، وحشد المنبهات والوسائل التى تكشف عن أبعاد رؤية المبدع.

وسوف نوضح شقى هذا التعريف وهما الفصاحة ثم المراد بمقتضى الحال من خلال دراسة الوقائع اللغوية فى التعبير، وما يتضح من علاقات داخله.

بالنسبة للفصاحة فقد تكون للألفاظ باعتبارها مفردات كما قد تكون للكلام باعتباره تراكيب، كما قد تكون للمتكلم الذى يصوغ هذه المفردات في تراكيب تستثير إعجاب المتلقى وتمتعه وتثرى فكره.

---

(١) انظر للمؤلف: البلاغة العربية بين القيمة المعيارية ط (١٤٠٤هـ ، ١٩٨٤م)، ص ١٩.

(٢) انظر السابق ص ١٧٦، وكذلك د. شكرى عياد: مدخل إلى علم الأسلوب ص ٤٣ وما بعدها.

ويمكن أن نستفيد هنا من المستويين الصوتى والدلالى للبنية بغية الكشف عن أثر الفصاحه – كقيمة بلاغية فى التعامل مع النصوص وإضاءتها من الداخل. حيث إن ما وضعه البلاغيون من معايير هنا إنما كان للتركيز على فحص المفردة التى هى أساس البنية، من ثم يمكن أن توظف هذه الفحوصات فى التعامل مع النص كله لإدراك أثر المستويين الصوتى والدلالى في تشكيل محاوره وعلاقاته، وسوف نلاحظ أن العيوب التي عدها البلاغيون هابطة بمستوى الفصاحة مردها إلى ما يعترى نسق الأداء من ضعف وقصور، ومن ثم فهى تمس البنية.

وتتلخص شروط فصاحة اللفظ المفرد فى نظر البلاغيين بخلوه من:

١- تنافر الحروف وثقلها.

٢- الغرابة.

٣- مخالفة القياس.

ويمكن أن نوضح هذه الشروط السابقة مع الإشارة إلى بعض الأمثلة التى يوردها البلاغيون في كتبهم، وهى أمثلة تتكرر عندهم جميعا تقريبا، دون بيان للأسباب الموضوعية لعيبها في الأداء، وبرغم أن هذه الشروط خاصة بالمفردات، فإن لهذه الأخيرة – إذا أحسن انتقاؤها وأجيد استخدامها فى الأداء الفنى أهمية خاصة فى الكشف عن معايير اللغة، والتمييز بين عناصر التعبير الذهنية والعاطفية.

(١) بالنسبة لتنافر الحروف وثقلها: فهى صفة في الكلمة تكون بسببها ثقيلة على اللسان يصعب النطق بها، وقد تثقل على السمع، مثال ذلك ما روى أن أعرابيا سئل عن ناقته فقال: تركتها ترعى << الهعخع >> ويقال إنه اسم شجر، وربما كان سر ثقل هذه الكلمة أن الهاء والعين والخاء حروف حلقية يصعب نطق أحدها لما يحتاجه من مجهود عضلى، فما بالنا وقد تتابع فيها أربعة حروف، لاشك أن هذا يشكل صعوبة واضحة في النطق بها، وهو ما يجعلها ثقيلة على السمع أيضا، مما يضعف من أثر المستوى الصوتى فى التأثير فى

المتلقى، وبالتالى لا يتعاطف مع الدلالة ومنه ما هو أقل من ذلك ثقلا كلفظ << مستشزرات >> فى بيت امرئ القيس وهو يتحدث عن شعر صاحبته:

غدائرهُ مُستَشْزِراتٌ إلى العلا ... تَضِلُّ المُدَارَى في مُثَنى ومُرْسَلِ

وقد يبدو أن هناك اتساقا وتناسبا بين مستشزرات وموقف الشاعر وحالته النفسية والصورة التى يريد أن يرسمها لخصلات شعر صاحبته المتكاثفة الثقيلة التى تتزاحم على رأسها، ومن ثم يستحيل التنافر إلى تلذذ بتعثر اللسان في النطق بها[1] ، وبرغم ما قد يبدو من وجاهة هذا الرأى، فإن صعوبة النطق وطول هذه الصعوبة على مستوى البيت وسابقه حيث كلمة المتعثكل وأثيث فى:

وفرعٍ يزينُ المتنَ أسودَ فاحم ... أثيثٍ كقِنْوِ النَّخْلَةِ المُتَعَثْكِلِ

هذه الصعوبة تفسد هذه اللذة وتكشف عن وجاهة رأى البلاغيين في عدم فصاحة لفظ مستشزرات، لاسيما إذا أدركنا أن هذه الصعوبة قد تمس جمال الصورة التى يريد الشاعر أن يرسمها لشعر صاحبته.

وألا ترى أن كلمتى << المزنة >> و << الديمة >> للسحابة الممطرة كلتيهما سهلة بخلاف كلمة << البعاق >>[2] التى فى معناهما، فإنها ثقيلة على اللسان في النطق، منفرة للأذن عند سماعها، ويقصد بذلك أن تكون الكلمة مما تمجه الأسماع فإن الألفاظ أصوات والأصوات منها ما تستلذ الأذن سماعه، ومنها ما تكره سماعه لثقله وغلظته، كلفظة الجرشَّى فى قول المتنبى يمدح سيف الدولة:

مباركُ الاسمِ أغرُّ اللَّقَبِ ... كريمُ الجِرِشَّى شَرِيفُ النَّسَبِ[3].

والشاعر في هذا البيت يحاول أن يحشد من الصفات ما يبرز ممدوحه في صورة

---

(١) انظر د. محمد النويهى الشعر الجاهلى منهج في دراسته وتقويمه ١/ ٤٤ وما بعدها، وكذلك د. عبد الواحد علام، قضايا ومواقف في التراث البلاغى مكتبة الشباب سنة ١٩٧٧م ص٥. وانظر " المثل السائر " – ج ٢ ، ص ٢٠٥، ص ٢٠٦ .

(٢) انظر: ابن الأثير " المثل السائر " ج ١ تحقيق د. بدوى طبانه ، و د. أحمد الحوفى ط دار نهضة مصر – الفجالة، القاهرة ب. ت صـ ٩١، ٩٢، صـ ١٧٠، وكذلك انظر د. شفيع السيد التعبير البيانى ط مكتبة الشباب القاهرة سنه ١٩٧٧ م ص ٥.

(٣) الجرشّى: الأصل أو النفس

مثالية باسمه ولقبه وأصله ونسبه، وبرغم ما في كلمة <<الجرشّى>> من ثقل كما يرى البلاغيون، لكنها يمكن أن تتآزر بإقاعها القوى على الإيحاء بعظمة الممدوح، لا سيما إذا أحسن النطق بها.

(٢) أما الغرابة: فهى أن تكون الكلمة غير مألوفة الاستعمال وحشية ويحتاج في فهم معناها إلى بحث في معاجم اللغة، مثل كلمة << اطلخم الأمر[1] >> بمعنى اشتد، ويروى أن عيسى بن عمر النحوى عندما سقط عن حماره واجتمع عليه الناس قال لهم:

<< ما لكم تكأكأتم على تكاكؤكم على ذى جنة افرنقعوا عنى >> أى اجتمعتم تنحوا وابتعدوا.

وكقول العجاج في وصف صاحبته:

ومقلةٌ وحاجبا مزجّجا ... وفاحما ومرسنا مُسَرَّجَا[2]

حيث لم يعرف ما أراد بكلمة << مسرجا >> ولذلك اختلف في تخريجها، فمن قائل هى من قولهم سيوف سريجية نسبة إلى صنائع سيوف يسمى سريجا، فهو بذلك يشبه أنف صاحبته في الدقة والاستواء بالسيف السريجي، وقيل هى من السراج (المصباح) فهو يقصد أنه شبيه به في اللمعان والبريق والضياء، وربما كان هذا قريباً من قولهم سَرِجَ وجهه بكسر الراء أى حسن، وسرَّج الله وجهه بهجه.

وبرغم ذلك فإن مسرجا غير ظاهر الدلالة على هذا التخريج أو المعنى، لأن مادة فعّل بالتشديد إنما تدل على نسبة شئ إلى آخر، لا على التشبيه، فأصبحت دلالتها عليه بعيدة.

وقريب من ذلك استعمال اللفظ المشترك بين المعنى وضده دون قرينة توضح أى المعنيين نقصد مثل كلمة << عزّر >>فإنها مشتركة بين التعظيم

---

(١) انظر المثل السائر جـ ١ ص ١٨١.

(٢) البيت السابق هو: أبانَ أبدتْ واضحا مُفلّجا ... أغرّ براقا وطَرَفا أبرَجا

المرسن: الأنف، وهو في الأصل للحيوان، وربما كان ذلك عيبا وهو من الاستعارة غير المفيدة وانظر عبد القاهر الجرجانى أسرار البلاغة ط ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨ م نشر دار المعرفة بيروت ص ٢٣، ٢٤.

والإهانة[1]، ولذلك لم يستخدمها القرآن الكريم إلا مع قرينة، يقول تعالى: <<فالذين آمنوا معه وعَزَرُوه>>[2] فذكر النصر قرينة على أن المراد التعظيم.

(٣) مخالفة القياس: والمراد به كون الكلمة غير جارية على القياس المستنبط من كلام العرب ولذلك عيب قول أبى النجم بن قدامة من رجاز الإسلام:

الحمدُ لله العَلِى الأجلل أنـْـ ... ـتَ مليكُ النَّاس ربًّا فاقبَل

حيث قد فك الإدغام في الأجلل << والقياس >> الأجلّ بالإدغام، وكذلك استخدام جمع التكسير من ناكس على نواكس فى قول الفرزدق:

وإذا الرجالُ رأوا يزيدَ رأيتَهُم ... خُضَعَ الرِّقابِ نَوَاكِسَ الأبْصَار.

فقياس جمع التكسير على << فواعل >> أن يكون المفرد وصفا لمؤنث عاقل كشاعرة، ولكن المفرد في بيت الفرزدق وصف لمذكر وليس لمؤنث، فكان القياس الصحيح << ناكسون >> جمع مذكر كما في قوله تعالى:
<< ولو ترى إذ المجرمُون ناكسوا رُؤُوسِهم عند ربِّهم ... >>[3].

وكذلك استخدام جمع بوقات والقياس أبواق كما قيل:
إذا كان بعض النّاس سيفا لدَولةٍ ... ففِى الناس بُوقَاتٌ لها وطُبول

حيث قالوا إن جمع بوق على بوقات خطأ، وإنما يجمع فُعْل على أَفْعَال[4] وإن كان هناك من ترخص في الأسماء غير العربية وغلب التأنيث وهو أصل الجمع.

---

(١) التعزير: التوقير – التعظيم، وأيضا التأديب ومنه التعزير الذى هو الضرب دون الحد – مختار الصحاح ط ١٩٥٣ ص ٤٢٩.
(٢) سورة الأعراف آية ١٥٧. وانظر " المثل السائر " حـ١ ص ٢٠١، ص ٢٠٢.
(٣) سورة السجدة (آية ١٢).
(٤) القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى "الوساطة بين المتنبى وخصومه" ط عيسى البانى الحلبى ص ٤٤٣.

وقوله:

والقوُم في أعيانهم خَزَرٌ ... والخَيْلُ في أعْيَانِها قَبَلُ.[1]

فقد جمع عين بمعنى العين الباصرة على أعيان، وبرغم أن هذا جائز من حيث القياس ولكن الذوق يأباه، وقد جرى الاستعمال على جمع العين الباصرة على عيون، وعين الناس بمعنى النبيه المشهور على أعيان.[2]
ولعل هذا المثال يكشف عن أن الفيصل في الأداء هو الذوق اللغوى فما يراه حسنا فهو الحسن، وما يستهجنه فهو القبيح حتى وإن وافق القياس.
على أنه هناك من الكلمات التى يعدها بعض البلاغيين ثقيلة على اللسان منفرة للسامع مثل كلمة << إثّاقلتُم >> لكننا قد نجدها في سياقات واستعمالات تعبيرية راقية ذات إيحاءات خصبة، بحيث لا يستغنى المعنى عنها، ولا يغنى غيرها عنها في مكانها، مما يكشف عن أهمية المستوى الصوتى في إضاءة الفكرة وتجسيم الدلالة، كما في قوله تعالى: << يا أيها الذين آمنوا مالكم إذا قِيلَ لكم انفِرُوا فى سبيلِ اللهِ اثّاقلتُم إلى الأرض، أرَضيتُم بالحياةِ الدُّنيا من الآخرة، فما متاعُ الحياةِ الدنيا فى الآخرة إلا قليلٌ، فكلمة << إثّاقلتم >> في هذا المكان وبهذا الاستخدام ضرورية في تجسيم التباطؤ الشديد والركون إلى الراحة والكسل، وإيثار التخلف عن تلبية الأمر، لكنها في حد ذاتها وهى معزولة عن سياقها القرآنى المعجز تبدو ثقيلة منفرة، وهذا يكشف عما في مقياس عدم التنافر من جمود نتيجة الفصل بين الكلمة وسياقها التعبيرى.[3]
أما فصاحة الكلام فتتحقق بخلوص مفرداته من العيوب السابقة وخلوص تراكيبه من:
١- ضعف التأليف.
٢- تنافر الكلمات.
٣- التعقيد المعنوى.

---

(١) الحرر: ضيق العين، القبل: إقبال إحدى العينين على الأخرى والخيل تفعل ذلك لعزة نفسها.
(٢) المثل السائر.
(٣) سيد قطب التصوير الفنى في القرآن ط ٨ ، ١٩٧٥ م ص ٧٨، وكذلك د. شفيع السيد – التعبير البيانى ص ٦.

وهى عيوب كلها تشين نسق الأداء:

(١) ضعف التأليف أو التعقيد اللفظى:

فلا توضع الألفاظ في مواقعها الصحيحة الملائمة بحيث لا يتسق الأداء ويتازر البناء للكشف عن الفكرة والتأثير بها في المتلقى، ويؤدى هذا الخلل إلى خفاء المعنى وعدم وضوحه، وبذلك قد يكون تأليف الكلام مخالفا للقانون النحوى المشهور كوصل الضميرين – برغم وجوب الفصل – وذلك في قول المتنبى:

خلت البلاد من الغزاله ليلها
فأعضنهاك الله كى لا تحزنا[1]

يريد أن الله عوض البلاد بالممدوح عن غياب الشمس،
وكرجوع الضمير على متأخر لفظا ورتبة مثل قول حسان بن ثابت:

ولو أن مجداً أخلدَ الدهر واحداً
من الناس أبقى مجدُه الدهرَ مطعما[2]

فإن الضمير في (مجده) يعود على (مطعما) وهو متأخر لفظا ورتبة لأنه مفعول به، فهذا البيت غير فصيح.

ومن الأمثلة التى تكشف عن التعقيد اللفظى ما وقع فيه الفصل بين المتلازمين بفاصل أجنبى عنهما كقول الفرزدق في حديثه للذئب:

تعالى فإن عَاهَدْتَنِي لا تَخُونُنى
نكُنْ مِثْلَ مَنْ يا ذِئْبُ يَصْطَحِبَان

فقد فصل بين الاسم الموصول (من) وصلته (يصطحبان) بالنداء وهو قوله يا ذئب، وهذا أجنبى عنهما.

كما يعد من الفصل بين المتلازمين الفصل بين المضاف والمضاف إليه بأجنبى

---

(١) الغزالة: الشمس.

(٢) مطعم بن عدى أسلم وأخلص ودافع عن رسول الله صلى الله عليه وسلم فنال شرف ذلك

عنهما مثل قول ذى الرمة:

كأن أصواتَ مِنْ إيغالِهنّ بنا
أواخر الميس إنقاضُ الفراريج

حيث يشبه أواخر الرحال التى تحملها الإبل وقد أسرعت في سيرها بأصوات صغار الدجاج، لكن هذا المعنى قد أصابه شئ من الغموض، نظرا للتعقيد الموجود بهذا التركيب، حيث فصل الشاعر بين المضاف (أصوات) والمضاف إليه (أواخر الميس) بأجنبى عنهما وهو الجار والمجرور (من إيغالهن بنا) وتقدير البيت:
كأن أصوات أواخر الميس أصوات الفراريج من إيغالهن بنا.
وقد سمى أبو هلال العسكرى هذا العيب << سوء الرصف >> أو << سوء النظم >> أو المعاظلة، كما عد وضع الكلمات في التراكيب وضعها الصحيح لتشكيل التعبير اللغوى على أساس من العلاقات السليمة المقبولة: حسن الرصف أو حسن التأليف.(١)
ويلاحظ في الأمثلة الأربعة السابقة أن وجود هذه العيوب في بنية الأبيات يعوق عملية التلقى، كما يعوق الإحساس بجمال الشعر في هذه الأبيات نتيجة هذا التعثر فى الأداء.
الأمر الثانى:لفصاحة التركيب مع ما سبق: أن يسلم من التنافر:
وبرغم أن عيوب الأداء هنا لصيقة بالمستوى الصوتى لكنها تمس الوظيفة الجمالية في الوقت نفسه، وإذا كان تنافر الكلمة في حد ذاتها ناشئا عن اجتماع أصوات بعينها قد لا تتآلف مخارجها، ولذلك استثقلت فإن تنافر الكلمات مرده إلى اتصال هذه الأصوات ذات المخارج غير المتآلفة بعضها ببعض، مما يسبب ثقلها وصعوبة النطق بها، كأن يتكرر في بعض كلمات التركيب صوت أو صوتان يصعب النطق بهما فيثقل النطق بالتركيب كله، ويمثلون

(١) انظر أبو هلال العسكرى الصناعتين ص ١٦٧، ١٦٨ ، وكذلك التعبير البيانى ص ١٤.

لذلك بهذا القول، (المجهول صاحبه) الذى رواه الجاحظ:

وقبرُ حربٍ بمكان قفر .. وليس قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قبْرُ

ويعد تنافر كلمات هذا البيت سببا في عسر النطق به لاسيما من يحاول ترديده بضع مرات، منشوء ذلك العسر تتابع عدد من الكلمات يتكرر فى كل منها صوتا القاف و الراء، و القاف حرف قلقلة، يحتاج لمجهود في نطقه كما أن قرب مخرجى الباء و الراء يزيد من صعوبة النطق، فإذا تكرر كل ذلك عسر نطق البيت، وثقل في السمع، ومن ثم فإن ردود الفعل الذهنية و العاطفية من جانب المتلقى لن تحقق التجاوب المبتغى من وراء النص. وقد ينشأ التنافر في التركيب من تتابع بعض الأدوات مثل حروف الجر كقوله المتنبى:

وتُسْعِدُنى فيي غَمْرَةٍ بَعْدَ غَمْرَةٍ .. سبوح لها مِنْها عَليهَا شواهِدُ[1]

فهنا قد تتابعت حروف الجر: (اللام – من – على) فى الشطر الثانى، ويمكن تجنب ذلك بالفصل بين هذه الحروف لتتحقق قوة التعبير، وما يلازمه من تأثيرات طبيعية.

أما الأمر الثالث لفصاحة التركيب هو: أن يسلم من التعقيد المعنوى:-

وإذا كان هذا العيب يؤثر مباشرة فى المستوى الدلالي، فإن مرده إلى الخطأ فى المعنى، عندما يعمد المتكلم إلى التعبير عن معنى فيستعمل فيه كلمات في غير معانيها التى جرى عليها العرف اللغوى، فيضطرب التعبير، ولا يكون الكلام واضح الدلالة على المعنى الذى أراده الأديب، من ذلك قول أبى تمام في مدح أبى سعيد الطائى:

إذا ما رَحَى دَارَتْ أدَرْتَ سماحة
رحى كُلِّ إنجاز على كُلِّ مَوْعِد

(١) السبوح: الفرس الشديد الجرى

حيث جعل إنجاز الوعد كطحنه بالرحى، مع أن ذلك قد يعنى فى العرف اللغوى القضاء عليه مما يوحى بالإخلاف، لا الإغداق فى الكرم، ومنه قول أبى تمام أيضا:

جذبت نداه غُدْوةَ السَّبْتِ جَذْبةً .. فَخَرّ صريعا بين أيْدِى القصائد

فقد جعل كرم ممدوحه يخر صريعا، وهكذا أماته وقضى عليه وأنهاه مع أن الكرم لا يكون إلا باستمراره ودوامه.

ويجب أن نفرق بين نوعين من خفاء المعنى، أحدهما الذى أشرنا إليه، وينتج عن التعقيد اللفظى أو المعنوى، اللذين يمسان الأداء الفنى، لأن الأديب وضع بعض الكلمات في غير مواضعها المقبولة فنيا ونحويا ... فلم تنهض بالسياق اللغوى، وبالتالى لم تسهم فى تحقيق الوظيفة الجمالية للنص، أو لم يحسن الكاتب أو الشاعر اختيار مفردات ذات صيغ ملائمة من حيث الطول والقصر أو المكونات، أو دعم العلاقة بين الصوت والمعنى ... إلى غير هذه العيوب اللصيقة بالبنية، أما اللون الآخر من الخفاء فإنه ينشأ عن استخدام الأديب لبعض الكلمات والصياغات في دلالات ومعان لم يستخدمها العرف اللغوى، لكنها تكشف عن ابتكار، وبراعة في الأداء، وحسن تأتى للمعانى بغية خلق وسائل تأثير خلصة لدى المتلقى، وذلك بوضع الكلمات في سياقات وعلاقات جديدة فتحدث لدى المتلقى استجابات تكشف عن معاناة وتفكير ومتعة، كما تكشف عن ردود فعل ذهنية وعاطفية ثرة، وهكذا شتان بين معنى قوامه التعمية والإلغاز، وآخر يعتمد على إثارة الفكر وشحد الخواطر وإثارة تأملها، كما يحقق المتعة للمتلقى[1]، كما في قول الشاعر:

فإن تَفُقِ الأنامَ وأنتَ منْهم .. فإنّ المِسْكَ بعضُ دم الغَزال

---

(١) انظر التعبير البيانى ص ١٩.

وتتضح براعة الشاعر هنا فى الربط بين الممدوح والمسك في تماثل يكشف عن أن كليهما يتفرد ويتفوق، ثم يتأكد ذلك عن طريق المقارنة بين هذا المتفرد المتفوق وجنسه، بل وبعض ما يتصل به ليرقى به صعدا في هذا التميز بما يضاعف إحساس المتلقى بعظمة هذا الممدوح.

وهذا ما أدركه عبد القاهر الجرجانى عندما جعل مثل هذه المعانى كالصدفة لا تصل إلى كنهها وداخلها إلا بعد شقها وبذل مجهود لتدرك قيمة ما بداخلها.[1]

(١) أسرار البلاغة ط دار المعرفة بيروت ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م ص ١١٩، ١٢٠.

المستوى الدلالى ومباحث علم المعانى

المستوى الدلالى ومباحث علم المعانى

ويمكن إجمالا مباحث علم المعانى التى تكشف عن مطابقة الكلام لمقتضى الحال فى القضايا التالية:

١- الإسناد الخبرى.
٢- أحوال المسند إليه والمسند.
٣- أحوال متعلقات الفعل.
٤- القصر.
٥- الإنشاء.
٦- الفصل والوصل.
٧- الإيجاز والإطناب والمساواة.

وإذا كان الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، وأبو هلال العسكرى (ت ٣٩٥هـ) قد كتبا في بعض موضوعات علم المعانى، فإن عبد القاهر الجرجانى (ت ٤٧١هـ) قد عالج كثيرا من مسائله وقضاياه علاجا تحليليا ذوقيا إلى حد كبير، ثم جاء السكاكى (ت ٦٢٦هـ) وقننه.

ولذلك سوف نتناول بعض هذه المباحث مسترشدين بتوجيهات السلف لاسيما عبد القاهر الجرجانى، كما نقدم خلال هذا التناول بعض الاجراءات التى تكشف عن أبعاد القضية المتناولة بصورة فيها من المعيارية ما يوضح البنية التحتية، وفيها من الوصفية ما يكشف عن علاقات هذه البنية، على أن نتجاوز ذلك إلى تقديم تفسيرات تبين عن إبداعية اللغة الموظفة فى النصوص المتناولة كشواهد على القضية الفنية، علما بأن هذه النصوص معظمها من التراث، كما أن فيها من التجزئة ما يمكن أن يهدد المحاولة، لكنها في النهاية محاولة أرجو أن تقترب من المرجو، من ثم فهى تتضمن توهجات البداية، ويمكن أن يكون فيها عثرات التصدى لتجربة جديدة، وآمل أن تتكامل جهودى مع آخرين يتغيون الغاية نفسها، ويسعون على الدرب ذاته تأصيلا لفكرنا، وتحديثا له. وسوف أعالج في نهاية هذا الكتاب نصوصا كاملة، قصيدة وقصة قصيرة ومسرحية أرجو أن تجلى أبعاد هذه المحاولة.

الخبر وجماليات التعبير وقوته

الخبر وجماليات التعبير وقوته

ربما كان مثل هذا المبحث متأثرا بناحيتين أولاهما:
تفكير رجال الحديث النبوى الشريف حول صدق الحديث وكذبه.
وثانيهما: موقف المتكلمين حول قضية الصدق والكذب، وبرغم أهمية هذا الاتجاه لكن البلاغيين لم ينتقلوا من هذا المستوى إلى البحث فى القيمة الفنية، وهو ما يمكن أن يوظف فى التعامل مع النصوص، لكننا قد وجدنا بعض لمسات تحاول أن تجد اتصالا بين الصدق الفنى والصدق الأخلاقى، وهى محاولات بحاجة إلى تعميق لأثرها في تناول بنية النص.
وسوف نشير إلى متجهات البلاغيين أولا، ثم نحاول التماس أثر لهذه القضية فى الأسلوب ذاته.

تعريف الخبر:

الخبر ما احتمل الصدق أو الكذب لذاته، فيدخل فى ذلك الأخبار الصادقة، والأخبار الكاذبة كأخبار المتنبئين في دعوى النبوة مثلا، كما يدخل في هذا التعريف الحقائق والبديهات المقطوع بها، وغيرها مما هو بعيد عن ذلك، فكل هذه الأخبار إذا نظرنا إلى ذاتها فهى تحتمل الصدق أوالكذب، أما إذا نظرنا إلى خصوصية فى المخبر فإنه يتعين بها، وكذلك إذا نظرنا إلى خصوصية في الخبر ذاته يتعين بها أيضا.

صدق الخبر

(أ) لكل خبر نسبتان:
١- نسبة كلامية باعتبار الكلام ذاته وما يدل عليه أى باعتبار مضمونه.
٢- نسبة خارجية باعتبار خارج الكلام والواقع، فإن طابقت النسبة الكلامية النسبة الخارجية فذلك هو الخبر الصادق، وإن لم تتطابقا فذلك هو الخبر الكاذب مثال: << الشمس مشرقة >> خبر صادق إذا كانت

مشرقة فعلا، حيث تتطابق النسبتان الكلامية والخارجية فإن لم تكن الشمس مشرقة، فهذا الخبر كاذب لعدم تطابق هاتين النسبتين.
وكقول أبى إسحاق الغُزِّى:

لولا أبو الطيب الكندى ما امتلأتْ
مسامعُ الناس من مدح ابن حمدان

(ب) وهناك من يرى أن صدق الخبر مطابقته لاعتقاد المخبر به ولو كان خطأ وغير مطابق للواقع، ويكون هذا الخبر كاذبا إذا لم يطابق اعتقاد قائله، فإذا قال قائل: الأرض مستطيلة معتقدا ذلك كان هذا الخبر صادقا، وإذا قال قائل الأرض كروية معتقدا غير ذلك كان كذبا.
ويتضح بجلاء في هذا الرأى الثانى أثر المتكلمين والجدل الدينى.
ولكن الرأى الأول هو الشائع، وهكذا حصر البلاغيون مفهوم الخبر في أنه ما يحتمل الصدق أو الكذب لذاته أى لكونه خبراً، وهو مفهوم عام يمكن أن يشمل أى خبر، لذلك نجدهم يضيفون بعد ذلك أننا إذا نظرنا إلى خصوصية في الخبر فإنه يتحدد صدقه أو كذبه في ضوء هذه الخصوصية، بمعنى أن الأخبار التى تصلنا في القرآن الكريم مثلا فهى قطعا صادقة لأنها كلام الله سبحانه وتعالى.

علاقة الصدق والكذب بالقيمة الفنية

وقد أشار إلى هذه القضية بعض علماء البلاغة، لكنهم بين مؤثر للوجهة الفلسفية فى علاجها، وبين متأثر بالناحية الفقهية الدينية فى مناقشته لها، من ثم وجدنا من يتردد بين الإباحة والتحريم للكذب فى فنون القول، وإن كانت القضية أيسر من ذلك إذا عولجت عن طريق الربط بينها وبين التصوير الفنى، وشتان بينه وبين الكذب الأخلاقى.
وقد وجدنا قدامه بن جعفر في القرن الرابع مثلا يقبل من الشاعر أن يناقض نفسه، إذا وصف الممدوح فى قصيدة ما، ثم ناقض قوله وذمه فى قصيدة أخرى، طالما قد أجاد فنيا فى كلا الموضعين، إذ المعول لديه عليه إنما هو الصناعة الشعرية وجودتها، وهو متأثر فى ذلك بأرسطو.[1]

---

(١) انظر قدامة بن جعفر نقد الشعر تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجى ط مكتبة الكليات الازهرية ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م ص ٦٥.

وعبد القاهر الجرجانى في القرن الخامس يشير إلى القضية نفسها في مجال دفاعه عن الشعر في مطالع كتابه << دلائل الإعجاز >> موضحا أن من بين أسباب الزهد في رواية الشعر وحفظه وذم الاشتغال به، ما به من كذب وباطل[1]، وقد رد على ذلك بحجج منها سماع الرسول (ص) للشعر وإجازته لحسان وغيره فى قول الشعر، وإيثاره عليه الصلاة والسلام للفاضل منه، وأن كلام الناس غير الجاد أضعاف أضعاف هذا الشعر المزهود فيه ولم يحرمه أحد، ثم إن الاهتمام بالشعر إنما هو من أجل تعلمه ودرسه، لا من أجل مادته وما فيه من باطل وكذب.[2]

وربما كانت هذه هى وجهة نظر عبد القاهر الحقيقية فى هذه القضية، اذا تصورنا أن كتابه << دلائل الاعجاز >> الذى أشار فيه إلى هذا الرأى كان لاحقا لكتابه << أسرار البلاغة >>، لأنه في هذا الأخير قد خالف توجهه، وربما كان ذلك نتيجة مذهبه كمتكلم أشعرى قد جعله لا يتجه وجهة واضحة في هذا المجال، ففى الوقت الذى يعلى فيه من شأن التخييل وهو يناقش مقولة << اعذب الشعر أكذبه >> حيث يجد الشاعر – في نظره – سبيلا لأن يبدع ويزيد، ويبدئ فى اختراع الصور ويعيد، ويصادف مضطربا كيف شاءواسعا، ومددا من المعانى متتابعا، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع، والمستخرج من معدن لا ينتهى[3] ، نراه يحاول أن يجد مسوغا للمقولة المقابلة وهى << خير الشعر أصدقه >>[4] ، مبينا أنه قد يراد بها << أن خير الشعر ما دل على حكمة يقبلها العقل، وأدب يجب به الفضل، وموعظة تروض جماح الهوى. وتبعث على التقوى ... >> ولعل هذا يكشف عن آثار مذهبه.

---

(١) دلائل الاعجار ص ٩، ١٢.

(٢) انظر للمؤلف:الأدب الإسلامى قضية وبناء،ط مكتبة عالم المعرفة جدة ١٤٠٣ هـ ، ١٩٨٣ م حيث نوقش موقف الإسلام من الشعر بتفصيل أكثر.

(٣) أسرار البلاغة ص ٢٣٧.

(٤) السابق نفسه ص ٢٣٦.

لكنه يعود فيوضح أن فى هذا الاتجاه تقييدا للشاعر، حيث يدفعه ذلك إلى أن يورد معانى معروفة، وصورا مشهورة ... وما يتصرف فيه من أصول (كالأعيان الجامدة التى لا تنمى ولا تزيد، ولا تربح ولا تفيد، وكالحسناء العقيم والشجرة الرائعة لا تمتع بجنى كريم)[١]

وهكذا يؤثر الاتجاه الأول القرين بمقولة << أعذب الشعر أكذبه >>. ويتجلى عدم وضوح موقفه، وخضوعه لمذهبه الفقهى عندما يربط بين الاستعارة والتشبيه فيرى أن عرض الاستعارة المبالغة والاختصار والتشبيه[٢]، ثم يخرج الاستعارة من التخييل[٣]، بينما يقيم التشبيه على التخييل[٤]، ويفصل القول فى ذلك خلال كتابه أسرار البلاغة.

وهكذا نجد عبد القاهر في الوقت الذى يعلى فيه من شأن التخييل والصور البلاغية لا يحدد الاتصال بينهما تحديداً يضئ هذه القضية، والذى دفعه إلى ذلك ورود الاستعارة فى القرآن الكريم، وبالتالى لا يمكن أن تكون الاستعارة من التخييل القرين لديه بالإيهام[٥] والبعد عن الصدق، ولعلنا نلاحظ حرص عبد القاهر الشديد على إبعاد صفة الكذب عن الاستعارة عندما يضيف << أن المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة، وإنما يعمد إلى إثبات شبه هناك فلا يكون مخبره على خلاف خبره >>[٦]، وإذا كان عبد القاهر قد نجح من الناحية المنطقية والكلامية فى إثبات دعواه فإنه من الناحية الفنية كان غير ذلك.

ولأن قضية الإعجاز القرآنى كانت هى شغل عبد القاهر الشاغل، فهى التى وجهته هذه الوجهة كمتكلم أشعرى، ولا يمكن أن يقلل هذا من الجهد العظيم لعبد القاهر فى مجال تأصيل البلاغة العربية تأصيلا متقدما، فالرجل كان

---

(١) السابق نفسه ص ٢٣٧.
(٢) السابق نفسه ص ٢٠٨.
(٣) السابق نفسه ص ٢٣٨.
(٤) السابق نفسه على سبيل المثال ص ٢٤٠، ٢٧٦ وما بعدها.
(٥) السابق نفسه ص ٣٥. وانظر د. محمد زغلول سلام:تاريخ النقد العربى حتى أواخر القرن الرابع الهجرى ط دار المعارف حـ ٢ ص ٤١.
(٦) السابق ص ٢٣٨ والصفحة نفسها.

على ولاء عظيم، وصدق فنى واضح، وحس بلاغى دقيق تجاه القضايا التى تناولها، بل لو صح أن كتابه الأسرار الذى توجه فيه هذهالوجهة كان سابقا على الدلائل، فإن وجهة نظر عبد القاهر واضحة هى اعتماد التخييل بعيدا عن الكذب.

وبرغم استفادة أبى يعقوب السكاكى من فكر عبد القاهر الجرجانى فى الاستعارة، فهو ينفى الكذب عنها تماما، لأنها مبنية على (ادعاء) دخول المشبه فى جنس المشبه به، كما تتضمن قرينة تمنع إجراء الكلام على ظاهره حيث يقول: << والاستعارة لبناء الدعوى فيها على التأويل (يقصد الادعاء) تفارق الدعوى الباطلة (لما بين طرفيها من علاقة تشابه)، فإن صاحبها يتبرأ عن التأويل، وتفارق الكذب بنصب القرينة المانعة عن إجراء الكلام على ظاهره، فإن الكذاب لا ينصب دليلا على خلاف زعمه، وأنى ينصب وهو لترويج ما يقول راكب كل صعب وذلول >>[1]
وربما لا نجد من حرر هذه القضية على هذا النحو الموجز الواضح مثل السكاكى.

لكن المعالجة التى كانت ألصق بقضية الصدق والكذب فى مجال البلاغة، هى تلك التى قام بها حازم القرطاجنى فى القرن السابع الهجرى وقد عرض لها عندما ناقش معانى الشعر، وأثر التخييل في إبرازها، وكان أكثر تفصيلا، برغم ترائى المعنى الأخلاقى للصدق والكذب أمامه ودور المتكلمين والمناطقة في توجيه هذه القضية البلاغية وجهة بعيدة عن بلاغة الفن، من ثم فقد فصل بين الشعر والكذب بهذا المفهوم الدينى، وإن تحكمت بعض ظلاله في معالجته له.

وهو متأثر بوجهة نظر قدامة السابقة، والفلاسفة المسلمين وأرسطو عندما ينظر إلى الشعر على أنه صناعة، المعول عليه فيها حسن التأليف والهيئة << والتخييل فى أى مادة اتفق، لا يُشترط في ذلك صدق ولا كذب >>[2]، ولا تطلب الأقاويل الشعرية – فى نظره – من جهة صناعتها إذا بدا فيها ما يسمى

---

(١) أبو يعقوب السكاكى مفتاح العلوم ص ١٧٦.
(٢) منهاج البلغاء وسراج الادباء:تحقيق الحبيب بن الخوجة،تونس سنة ١٩٦٦م ص ٨١.

بالكذب الاختلاقى << لأن النفس قابلة له إذا لا استدلال على كونه كذبا من جهة القول، ولا العقل >>[1]، وليس هناك في مثل هذا المسلك تجاوز دينى مؤثم، فالرسول (ص) كان يُنشَّد النسيب أمام المدح فيصغى إليه ويثيب عليه.[2]

وقد يكون هذا النسيب غير صادق، بالإضافة إلى أنه نسيب. ثم يفرق بين طبيعة الأقاويل الشعرية وغيرها عندما يبين خطأ من أخضعها للمنطق، متصورا أن ما فيها من مقدمات صادقة قول برهانى، وما يتألف فيها من مشهورات قول جدلى، وما يكون فيها من مظنونات قول خطبى، والمنطق هو الذى يحكم على هذه المقدمات بالصدق أو الكذب الأخلاقى، لكن الشعر بعيد عن ذلك تماما لخضوعه للتخييل أو المحاكاة حيث لا تعتبر فيه المادة، بل ما يقع في المادة من التخييل[3]، ويستشهد على ذلك بقول ابن سينا << التخييل المحرك من القول متعلق بالتعجيب منه إما لجودة هيأته أو قوة صدقه أوقوة شهرته أو حسن محاكاته >>[4].

بل إن حازم ليقرر أن هناك كذبا نافعا، وذلك في مجال النصح: << كمن يحذر قوما من عدو يتوقع إناخته عليهم، فإن له أن يقرب البعيد ويكثر القليل ليأخذوا لأنفسهم بالحزم والاحتياط >>[5]، ومثل هذه الأقاويل هى ما يسميها ابن سينا << بالمشوريات >>. وينتهى إلى أن من يصف الشعر بالكذب لما فيه من تخييل، قوم من المتكلمين، وهؤلاء لا علم لهم به، فلا يلتفت لكلامهم، لأن الشئ لا يطلب إلا من أهله، وهؤلاء ليس لهم من الخبرة ما يؤهلهم للتصدى لمثل هذا القول، وليس فى ذلك مساس بهم، لأن هذه ليست صناعتهم[6]، والتمرس بها يحتاج إلى وقت وجهد عظيمين، ثم يؤكد على أن << الغرض من الأقاويل المخيلة هى أن ينهض السامع نحو فعل الشئ الذى خيل له فيه أمر ما من طلب له أو هرب عنه >>[7]، وحازم بذلك يوافق على وجهة الفارابى في هذا المجال.

---

(١) السابق نفسه ص ٨٧.
(٢) السابق نفسه ص ٧٩.
(٣) السابق نفسه ص ٨٣.
(٤) السابق نفسه ص ٨٤.
(٥) السابق نفسه ص ٨٥.
(٦) انظر السابق ص ٨٦، ٨٧.
(٧) السابق نفسه ص ٨٦.

ومن اللافت للنظر أن حازما ينتهى أيضا إلى أن القول الصادق في مواطن كثيرة أرجح من الكاذب وأن التخييل لا يناقض اليقين، وكذلك فعل ابن سينا الذى تابعه حازم ووافق على رأيه.[١]

وبرغم هذه الجهود الثرية التى بذلها السلف، فقد حاول الفلاسفة حديثا مناقشة مفهوم الصدق والكذب فى ضوء تحليلهم للمعنى، ومنهم من يرى أن المقصود بالصدق والكذب الألفاظ كرموز لغوية، بينما يرى فريق آخر أن الصدق والكذب ينصب على المعنى الذى تتضمنه العبارة[٢] ، وربما كان هذا الرأى أقرب إلى المنطق.

لكن مثل هذا المبحث بهذه الطريقة يمكن أن ينصب على اللغة فى مستواها العادى الاجتماعى الذى يرتبط بمجرد التوصيل وتحقيق الفهم والإفهام، وهى عملية منطقية أكثر منها جمالية، اللهم إلا إذا بحثنا في أثر الصدق فى التجربة الفنية، لاستكشاف ابعاده فى الصياغة وتشكيله للفكرة المتناولة وعلاقات بنائها. وهنا سوف نجد المقولة المأثورة << أعذب الشعر أكذبه >> بحيث يمكن أن توجه كما وجهها السابقون بعيدة عن الكذب الأخلاقى، فتتصل بفعل الخيال في الصورة الأدبية، وتدخل مع المبالغة في تماس، المهم ألا يحتوى الصدق المجرد فعل الخيال المبتكر، فتسقط الصياغة فى المباشرة والتقريرية، وينأى العمل الأدبى عن غاياته الفنية[٣] ، وليس معنى ذلك أننا ندعو إلى الكذب في الصياغات الأدبية، كلا، وإنما ندعو إلى جمالية التعبير وقوته من خلال بنية تبرر الفكرة المتناولة في علاقات ثرية، يتضح دور القيم البلاغية في تشكيلها، وذلك قريب مما ذهب إليه السابقون الذين أشرت إليهم.

---

(١) السابق نفسه ص ٨٥.

(٢) د. عزمى اسلام: مفهوم المعنى – حوليات كلية الآداب جامعة الكويت الحولية السادسة.
الرساله الحادية والثلاثون سنة ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م ص ٩٥ وما بعدها.

(٣) انظر عباس محمود العقاد خواطر فى الفن والقصة نشر ١٣٩٣هـ - ١٩٧٣م دار الكتاب العربى ببيروت (الفن بين الصدق والكذب) ص ٤٣.

الإسناد الخبرى والعلاقات الأسلوبية

الإسناد الخبرى والعلاقات الأسلوبية

الإسناد كما يراه البلاغيون: هو ضم كلمة أو ما يجرى مجراها إلى أخرى، بحيث يفيد الحكم أن مفهوم إحداهما ثابت لمفهوم الأخرى أو منفى عنها.
ونظرا لأن هذا التعريف قد يفهم منه أن الاهتمام منصب على المعنى الأصلى أو المجرد، مع أن علم المعانى يهتم بالمعانى الثانوية أوالإضافية، وهو ما يمكن أن يتصل بفكرة مستويات المعنى، لذلك نستطيع أن نعرف الإسناد الخبرى تعريفا اخر فنقول: هو إيجاد علاقة بين كلمتين أو أكثر للكشف عن المعنى المجرد والمعانى الهامشية أو الثانوية أو معنى المعنى.

وربما كان هذا التعريف أكثر شمولاً لما يمكن أن توحى به بنيةالتراكيب وعلاقاتها المتفاعلة على مستوى النص كله، وأولى هذه العلاقات علاقة الإسناد، وهى أساسية جوهرية لأنها تشكل البنية الداخلية للتراكيب، كما يتولد منها علاقات بنائية أخرى كعلاقة التماثل أو التضاد أو المفارقة وكلها علاقات تكشف عن مستويات الدلالة التى يمكن أن توحى بها بنية النص.
ولكل جملة ركنان أساسيان في تكوينها، يشكل الاتصال بينهما كثيرا من العلاقات التى تكشف عن مستويات الدلالة، وهذان الركنان هما:
أولاً: المسند إليه كفاعل الفعل التام، كما فى قوله تعالى:
<< قد يعلمُ الله المعوّقين منكم والقائلين لإخوانهم هَلُمّ إلينا، ولا يَأتُون البأس إلا قليلاً >>.
وكالمبتدأ الذى يليه خبر نحو:

يد المعروف غنم حيث كانت .... تحملها شكور أو كفور ....

وكأسماء الأدوات الناسخة كما في قوله تعالى:
<< إن النفس لأمارة بالسوء >> ،
ومن المسند اليه أيضا ما يقوم مقام ما سبق مثل المفعول الأول لظن وأخواتها وهكذا. وكذلك المفعول الثانى لأرى وأخواتها وهكذا.

ثانيا: المسند مثل المبتدأ المكتفى بمرفوعه الخبر كما في قوله تعالى:
<< أراغب أنت عن آلهتى يا إبراهيم >>
ومما يعد مسندا أيضا خبر المبتدأ، وأخبار النواسخ والفعل التام، والمفعول الثانى لظن وأخواتها، واسم الفعل نحو (وى) بمعنى أتعجب، وما يزيد على هذين الركنين من توابع ونواسخ ومفعولات، وغير ذلك فهى قيود زائدة، لكنها تشكل مع الإسناد علاقات أخرى تكسب الدلالة أبعاداً أخرى، بجانب أنها قد تدعم العلاقات الأساسية التى أشرنا إليها.

وبرغم أن هناك من يرى أن العلاقاتالنحوية علاقات شكلية. فإننا نؤكد على أهميتها ووجوب تجاوزها للبحث فى آثارها الدلالية، وهو ما يلتقى مع فكرة النظم عند عبد القاهر الجرجانى من ناحية، وبعض الإجراءات الأسلوبية من ناحية أخرى، لاسيما عندما نربط بين هذه العلاقات على مستوى بنية النص، ونتفحص تفاعلاتها على هذا المستوى الكلى، وما تشكله هذه التفاعلات من قوة تعبيرية.

بنية الخبر ومستويات المعنى

ربما لم تكن فكرة مستويات المعنى بعيدة عن إحساس البلاغيين وهم يتعاملون مع النصوص الأدبية، حقا لم تكن أبعاد هذه الفكرة واضحة جلية كما نتصورها اليوم في متجهاتنا البنائية وإجراءاتنا الأسلوبية، وهو ما لا يستطيع أحد أن يمارى فيه، لكننا برغم ذلك نلمح بعض القيم البلاغية التى يمكن أن تتصل بفكرة مستويات المعنى، من خلال متجهين:

أولهما:

بحث البلاغيين في << أغراض الخبر >> وتنوع هذه الأغراض، بما يدعم عملية الاتصال بين المرسل والمتلقى والنص على المستوى العادى والاجتماعى للتوصيل، والمستوى الإدبى.

وثانيهما:

<< أضرب الخبر >> حيث يمكن أن تتضح محاولة البلاغيين الربط بين البنية والدلالة، وما يطرأ على هذه الأخيرة من تغير ملحوظ قرين بما يتصل

بهذه البنية من لواصق ولواحق، إذ تتنوع الاعتبارات تنوعا كبيرا مرده ثراء العلاقات السياقية، وما يتولد عنها من مستويات المعنى.

وبرغم أن ذلك قد يتخذ أشكالا لغوية فى إطارها النحوى وإمكاناته، لكن الربط هنا بين البنية والدلالة يفسح المجال للمتلقى أمام التأثيرات الأسلوبية، والتبادل الجدلى بين النص وردود أفعاله، مما يجعل العمل الأدبى مصدرا ثرا بالنسبة للمعنى وقيمه التعبيرية، وقد وضح ذلك فيما يسميه البلاغيون بأضرب الخبر، سواء ما جرى على مقتضى الظاهر، وما خرج على خلاف هذا الظاهر.

وسوف نشير إلى هذين المتجهين عند البلاغين ثم نلتمس في تناولهم مؤشرات العلاقات السياقية وما يمكن أن يتولد عنها من مستويات المعنى:

أولا: أغراض الخبر:

الاصل في الخبر أن يلقى لأحد غرضين كما يرى البلاغيون:

(أ) إفادة المخاطب الحكم وما تتضمنه الجملة ويسمى: فائدة الخبر، نحو قول عمر بن الخطاب رضى الله عنه: << الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه >>.

(ب) إفادة المخاطب أن المتكلم عالم بهذا الحكم ويسمى ذلك: << لازم الفائدة >>كما تقول لشخص << سافر أبوك >> وهو يظن أنك لا تعلم بذلك، فليس المراد بالخبر هنا أن تفيد المخاطب الحكم وما تضمنته الجملة لأنه يعلمه.(١)

وربما كان هذان الغرضان يتعلقان بمجرد التوصيل، وهو الهدف العام للكلام العادى، وما يسمى بالمعنى الأصلى أو المجرد أو المعجمى، بينما البحث البلاغى يتجاوز ذلك للكشف عما تحققه بنية النص من قوة تعبيرة، وقيمة جمالية،

وذلك في الصيغ الكلامية التى تتميز بمستوى فنى أرقى من اللغة العادية.

---

(١) انظر مفتاح العلوم ص ٧٩، ٨٠

(ج) لذلك نجد البلاغيين يضيفون أن الخبر قد يلقى لأغراض أخرى تستفاد وتفهم من سياق الكلام، وسوف نجد أن الأمثلة التى يستشهدون بها على هذه الأغراض هى من الكلام الذى يتميز بمستوى فنى أرقى من الكلام العادى، ومن ثم فإن المعنى يتخذ مستويات عدة تتجاوز الدلالة الأصلية، لتوحى بمعان أخرى تكشف عن ثراء العبارة وقوتها مثل:

١- إظهار التحسر على فوات المأمول كقول أم مريم عليها السلام :
<< رب إنى وضعتها أنثى >>[١] ، فهى تعلم أن الله تعالى عالم بالذى وضعت ولكنها تتحسر إذ ولدت أنثى وكانت تود لو كان المولود ذكرا ليكون وقفا على خدمة بيت المقدس.

٢- وكإظهار الضعف، كقول زكريا عليه السلام يخاطب ربه:
<< قال ربِّ إنّى وهن العظم منى واشتعل الرأس شيبا >>[٢] فزكريا عليه السلام لا يريد بهذا القول أن يخبر الله تعالى بحاله، فهو يعلم أن الله لا يخفى عليه شئ ولكنه قصد إظهار الضعف، وأنه لا أمل له بعدها فى الحياة، من ثم فهو يرجو من الله أن يهبه وليا يرثه من بعده.

٣- وكالاسترحام والاستعطاف نحو قول الشاعر:

ربى إنّى لا أستطيعُ اصطباراً فاعف عنّى يا مَنْ تُقيلُ العِثَارا

فالشاعر هنا يدعو ربه راجيا عفوه أملا فى رحمته وعطفه.
٤- وكالوعظ والإرشاد نحو قوله تعالى: << كل من عليها فان >>.[٣]
فالآية الكريمة تستحث الإنسان ليتفكر ويتعظ، وليعلم أن كل شئ إلى فناء، من ثم يتجه إلى فعل الخير ....، إلى غير ذلك من الدلالات.
وقد تعود البلاغيون هذا التقسيم الثلاثى، وإن كانوا يرون ان القسمين الأولين هما الأصل، والثالث يعد احتمالا مع أننا نعتقد أن هذا المحتمل هو الأهم من حيث الدلالة فى البلاغة، لأنه يعد معنى المعنى، أو الدلالة الهامشية، أو

(١) سورة ال عمران (آية ٣٦).
(٢) سورة مريم (آية ٤).
(٣) سورة الرحمن (اية ٢٦).

الإيحائية للخبر فهى نخصبه، وهى التى يمكن أن تكون لازم المعنى، أى مـا يستتبعه المعنى المجرد، لهذا يمكن اعتبار أغراض الخبر اثنين فقط هما: فائدة الخبر، ولازم الفائدة، وهذا الثانى يشمل الغرضين الأخيرين معا، لاسيما وأنه لا يقوم على أساس إفادة المخاطب حكما يجهله، وإنمـا ليفيـد المـتكلم المخاطب بأنه عالم بالحكم، وعندنا أن المتكلم فى الصياغات الفنية غالبا مـا يقصد أمرا زائدا على مجرد إفادة المخاطب بكونه عالما بالحكم، كالنصح، أو الحث أو الاستعطاف، أو اظهار الضعف أو المديح أو ما إلى ذلـك، وهكـذا يصبح إلقاء الخبر لغرضين أحدهما: عام هو فائدة الخبر، والثانى خـاص أو لازم الفائدة وهذا تتتعدد دلالته بحسب السياق ويرتبط بما سماه عبـد القـاهر المعانى الإضافية، وهى التى تثرى الدلالة وتخصبها، حتى إننا يمكننا علـى أساسها أن نقدم مستويات للمعنى، لا سيما فى مجال النصوص الأدبية التـى تتجاوز الدلالة الأصلية إلى التأثير بالفكرة فى المتلقى فتحقق له متعة الوجدان وثراء الفكر.

ثانيا: أضرب الخبر:

يروى الجاحظ في هذا الصدد، أن الفيلسوف الكندى قال للمبرد صاحب كتاب << الكامل >> إنكم تُكثرُون فى الكلام، فسأله وفيم؟ فقال له، إنكم تقولـون: عبد الله قائم، وإن عبد الله قائم،وإن عبد الله لقائم، والمعنى واحد. فإذا بالمبرد يفكر ثم يجيب عليه قائلا: كلا ليس المعنى هنا واحدا، لأن عبد الله قائم إخبار عن قيامه، أما إن عبد الله قائم جواب لسائل، وأما إن عبد الله لقائم،فهى جواب لمنكر.

فأدرك الكندى ما بين التعبيرات الثلاثة من فروق.[1]

مما سبق نعلم أن العرب قد حرصت على أن يكـون الكـلام بمقـدار الحاجة وليس زائدا عليها، والا كان عبثا، وأخل بالإفصاح والبيان، وهم بـذلك يدركون العلاقات الداخلية فى التراكيب المختلفة نتيجة لما يتصل بها من لواصق ولواحق، فإضافة أدوات التوكيد فى بداية الجملة تنقل الـدلالة مـن المستـوى

(١) انظر دلائل الاعجاز ص ٢٤٢. وكذلك مفتاح العلوم ص ٨٢.

العادى إلى مستوى أعمق فى تأكيد المعنى، كما تحقق هذه الزيادة فى حجم البنية التلاؤم بين المستويات الدلالية للنص وحالة المتلقى، وبذلك يتوثق الارتباط بين أطراف عملية الإبداع الثلاثة: المبدع والنص والمتلقى.
من هنا فقد رأوا أنالخبُر لا يأتى على لون أو ضرب واحد إذ يجب على المتكلم أن يأخذ فى اعتباره حالة المخاطب عند إلقاء الكلام، ويصوغه له وفق هذه الحالة، وما يلائمها، فالمتلقى يمكن أن يكون واحدا من ثلاثة:
١- خالى الذهن من الحكم أومضمون الجملة، فيلقى إليه الكلام بغير أدوات التوكيد، ويسمى هذاالضرب ابتدائيا، نحو قول أبى تمام:

ينالُ الفتى من عَيشه وهو جَاهلٌ
ويَكْدَى الفَتَى فى دَهْرِه وهو عَالِمُ
ولو كانت الأرزاقُ تَجرِى على الحِجا
هَلَكْنَ إذَنْ من جَهْلهنّ البَهَائِمُ

وكقول الشاعر:

أتانى هَوَاها قبل انْ أعْرِفَ الهَوَى . . فصادف قَلْبى خَالِياً فتمكّنَا

٢- بينما المتردد بين ثبوت الحكم أو عدمه، يحسن تقوية الحكم له بمؤكد حتى يزول تردده، ويسمى هذا الضرب طلبيا، لأن المخاطب متطلع إلى الوقوف على حقيقة الحكم، ومضمون الكلام، وما يمكن أن يرتبط به من إيحاءات، فلكى تمكن المعنى المراد وما يتصل به من نفسه لزم توكيده بمؤكد، نحو قول يحيى البرمكى يخاطب الخليفة هارون الرشيد:

إنّ البَرَامِكَةَ الذين رُموا لدَيْكَ بداهيَة
صُفْرُ الوجوه عليهمُ خلعُ المذلّةِ بَادِيَة

٣- أما المنكر للحكم، فعلى قدر إنكاره يجب تأكيد الخبر له ليثبت عنده، وهنا يتطلب الأمر زيادة فى التوكيد، لذا فقد تتعدد هذه المؤكدات نحو قول أبى العتاهية:

إن البخيل وإن أفاد غِنىً ... لترى عليه مخايل الفقر

وكقوله تعالى: << إنَّا إليكُمْ لمُرْسَلون >>.[1]

وليست الاشكال اللغوية السابقة بجامدة بحيث تقتصر فقط على مجرد التوصيل العادى، لكنها يمكن أن تتجاوز هذا المستوى إلى التوصيل الأدبى، وللمبدع اختياراته فى تعامله مع اللغة، وخبرته فى تعاطيها، لذلك فقد رأى البلاغيون أن هذه الأشكال تدخل فيما يسمى بجريان الكلام على مقتضى الظاهر، أى ظاهر حال المتلقى، لكنهم يتجاوزون ذلك فى هذا المنحى، من ثم يقدمون تصورات أخرى لبعض اختيارات المبدع فى بنيته بناء على اعتبارات سياقية، وملابسات قد يتطلبها موقف المتلقى، وقد سميت هذه التصورات بالخروج على خلاف مقتضى الظاهر، وسوف نشير إلى بعض هذه الصور، وما يمكن أن توحى به من دلالات وتأثيرات فى المتلقى تتجاوز المستوى العادى إلى المستوى الأدبى الثرى، من هذه الصور[2] :

١- أن ينزل خالى الذهن منزلة المتردد الشاك، وذلك عندما يتقدم فى الكلام ما يشير إلى الخبر كقوله تعالى لنوح عليه السلام: << ولا تخاطبنى فى الذين ظلموا انهم مغرقون >>[3] فحين تقدم قوله تعالى: << واصنع الفلك بأعيننا ووحينا >>، ثم نهى سبحانه وتعالى نوحا عليه السلام ألا يحدثه فى شأن قومه، وألا يطلب دفع العذاب عنهم بشفاعته، كان ذلك إشارة إلى الخبر، فصار المقام مقام تردد، هل حكم عليهم بالإغراق؟ ودفعه ذلك إلى التطلع إلى ما سيصيبهم، فنزل منزلة السائل المتردد، فسيق له الخبر مؤكداً << إنَّهم مُغرقون >> للتأكيد، ولدفع كل لبس حول انتقام الله تعالى منهم، انتقاما شديدا. وكقوله تعالى: << وما أبرئُ نفسى، إن النفس لأمارةٌ بالسوء إلا ما رحم ربى إن ربى غفور رحيم >>.[4]

---

(١) يحيى بن حمزة العلوى الطراز ط دار الكتب العلمية بيروت ١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠ م جـ٣ ص ٢٥٣ وما بعدها.

(٢) انظر مفتاح العلوم ص ٨٢، ٨٣ حيث يوجد صور أخرى متعددة.

(٣) سورة هود آية (٣٧)

(٤) سوره يوسف اية (٥٣).

ففى هذه الآية الكريمة نجد امرأة العزيز تبدو مؤمنة متحرجة، حيث تبرىء نفسها من خيانة يوسف عليه السلام فى غيبته، وقد اعترفت بمراودتها له، لكنها تتحفظ فلا تدعى البراءة المطلقة، لأن النفس أمارة بالسوء، إلا من تغمره رحمة المولى سبحانه وتعالى ومن ثم تبوء إلى ربها راجية غفرانه ورحمته[1] ، من ثم فقد بدت كأنها مترددة شاكة فى موقفها.

٢- تنزيل من لا ينكر الخبر منزلة المنكر إذا ظهر عليه شئ من علامات الإنكار، فيؤكد له الكلام كما يؤكد للمنكر حقيقة، كما تقول للمسلم تارك الصلاة

<< إن الصلاة لواجبة >> ، فهو يعلم بحكم إسلامه وجوبها قطعا، فيقتضى ذلك ألا يؤكد الخبر له، ولكن تَرْكَه لأمر معلوم قطعا جعلنا نخرج بالكلام على خلاف مقتضى الظاهر، وذلك للفت نظره بقوة لفتا قد يصل إلى الحط من شأنه والسخرية منه.

وكقول الشاعر:

جاء شقيقُ عارضا رمحَهُ
إنَّ بَنِى عَمِّكَ فيهم رماح

فمجئ شقيق على هذه الصورة، وهو يعلم بدون شك قوة بنى عمه، بحكم جواره، واتصاله بهم، دليل على استهتاره وصلفه وأنه لن يجد مقاوما، لذلك تهكم به الشاعر، وخاطبه بالشطر الثانى خطاب التفات بعد غيبة، تهكما به وسخرية منه، وتلك بعض الدلالات التى يمكن لهذا البيت أن يوحى بها.

٣- أن يجعل المنكر كأنه غير منكر، إذا كان الدليل على غير ما يعتقد واضحا، والقرائن قوية والبراهين قاطعة بحيث لو تأمل لعرف، ويصبح مجئ التركيب على هذا النحو موحيا بضعف مقدرة المخاطب والحط من شأنه، إذ لم يدرك هذه البديهيات كقوله تعالى لمنكرى الوحدانية

<< وإلهكم إله واحد >>[2] ، فالمنطق والعقل يقضيان بأن تعدد الآلهة

---

(١) انظر سيد قطب فى ظلال القرآن جـ٤ ص ٢٠٠٤.
(٢) سورة البقرة آية ١٦٣.

يستلزم اختلاف أفعالهم وتناقضها، لاختلاف إراداتهم، لكن نظام الكون المحكم يؤكد الوحدانية.

ملاحظات:

١- المراد بالتوكيد هنا تأكيد الحكم لا تأكيد المسند ولا المسند إليه.

٢- الخطاب بالجملة الإسمية، وحدها أكد من الخطاب بالجملة الفعلية فإذا أريد مجرد الإخبار فقط أتى بالجملة الفعلية، وإن أريد التأكيد فبالجملة الإسمية، أو تؤكد ببعض أدوات التوكيد الأخرى مثل: إن ولام الابتداء والقسم.

٣- واختلف في اعتبار الجملة الإسمية هل هي من المؤكدات؟ حيث إن الإسم برغم دلالته على الثبوت والاستمرار فهو يدل على استقرار مصدره الذى اشتق منه، فالتأكيد في زيد قائم للقائم المفرد لا للجملة وعلى هذا لا تعد الجملة الإسمية من المؤكدات، على سبيل الاستقلال بل على سبيل التبعية، بمعنى أنه إن كان هناك مؤكد آخر جعلت الجملة الإسمية من المؤكدات وإلا فلا.

٤- كما تؤكد الجملة الفعلية << بقد >> التى للتحقيق أو بلقد، أو القسم.

٥- ومن المؤكدات كذلك: إما الشرطية، وأحرف التنبيه، وأحرف الزيادة، وضمير الفصل مثل: (كليم الله هو موسى)، وتقديم الفاعل فى المعنى لتقوية الحكم مثل: (الله يرزق من يشاء بغير حساب) ، والسين وسوف الداخلتان على وعد أو وعيد.

بين توظيف الإسم والفعل

بين توظيف الاسم وتوظيف الفعل

في مجال البحث في مستويات الدلالة من خلال الربط بين بنية التركيب بعلاقاته المختلفة ودلالته، نجد محاولة طريفة لعبد القاهر الجرجاني في التفرقة بين توظيف الاسم وتوظيف الفعل، في الفصل الذي عقده تحت عنوان <<القول على فروق في الخبر>>.

وبرغم أن الأمثلة التي يبتدئ بها لا تنطبق إلا على المستوى العادي للتوصيل، لكنه يحاول أن يجعل دلالة هذا التوظيف تستوعب الأنساق ذات القوة التعبيرية، وهو الأمر الذي لا يخضع إلا للعلاقات المتجددة داخل التراكيب، والظروف والملابسات والقرائن المتغيرة، مما يجعل صب الدلالات في قوالب وأشكال ثابتة أمرا صعبا يتجاوز اطراد الدلالات على هذه المستويات.

وربما كان عبد القاهر نفسه في مثل هذه الوقائع اللغوية خاضعا لبعض آراء سابقيه من اللغويين والنحويين كسيبويه وثعلب، لأنه عندما يتعرض بالتحليل والشرح لعبارة من العبارات الأدبية في ضوء فكرة توظيف الاسم أو الفعل، لا يستفيض كعادته وإنما يجتزئ بمثل هذه العبارات << يحسن ولا يصلح >> وغير ذلك، وإذا جزم بحتمية الدلالة فإن السياق في هذه الحالة يكون أقوى سند له.

ويمكننا أن نعرض لوجهة نظره حيث يبين أن الجملة الاسمية تفيد بأصل وضعها ثبوت الحكم، لأن الاسم موضوع على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي ذلك تجدده أو حدوثه شيئا فشيئا، فالمعنى في قولنا << زيد منطلق >> إثبات لانطلاق زيد، من غير أن تجعله يتجدد ويحدث منه شيئا فشيئا، والمعنى هنا كالمعنى في قولنا على طويل، وعمرو قصير، << فكما لا يقصد هنا الى أن تجعل الطول أو القصر يتجدد ويحدث، بل توجبهما، وتثبتهما فقط، وتقضي بوجودهما على الإطلاق، كذلك لا تتعرض في قولك << زيد منطلق لأكثر من إثباته لزيد >> .[1]

---

(١) عبد القاهر الجرجاني دلائل الاعجاز ط دار المعرفه بيروت ص ١٣٣.

و ط الخانجي ص ١٧٣

أما توظيف الفعل فى الجملة فإنه يقصد به إلى الكشف عن تجدد الحدث ووقوعه شيئا فشيئا، فإذا قلنا زيد ينطلق فقد زعمنا أن << الإنطلاق يقع منه جزءاً فجزءاً، وجعلته يزاوله ويزجيه >>.(١)

وبرغم أن هذا الزعم يمكن أن يشمل دلالات كثيرة من الأنسقة فى التعبير، إلا أن العلاقات المختلفة داخل هذه الأنسقة وما يحيط بها من ملابسات لها دور كبير فى الإيحاء بدلالات مختلفة، وفى ضوء ذلك ننظر فى قول الشاعر النضر بن جؤية:

لا يألفُ الدرهمُ المضروبُ صرَّتَنا ... لكن يمرُّ عليها وهو مُنْطَلِقُ

فإذا ربطنا بين << منطلق >> هنا وبين عدم ايلاف الدراهم لهم نجدها يمكن أن توحى بفقرهم وثبوته ودوامه، حيث لا درهم يوجد بكيسهم، وإنما يمر به منطلقا فقط، فهم لا يتصلون به اتصال استفادة وتمتع.(٢)

لكن السياق قد يوحى بدلالة أخرى يمكن أن تتظاهر القرائن والعلاقات على الإيحاء بها، فالشاعر هنا يتمدح بالغنى ويفخر بالكرم، من ثم فدراهمهم دائمة الانطلاق تمرق من كيسهم لتصل إلى المحتاجين، وتتأكد هذه الدلالة إذا نظرنا إلى علاقة التماثل التى تتضح فى هذا البيت، والبيت السابق عليه الذى يقول الشاعر فيه:

إنَّا إذا اجتمعَتْ يوماً دَرَاهِمُنا
ظَلَّتْ إلى طرق المعْرُوفِ تستبقُ

ويصبح الربط بين لجتماع الدراهم، واستباقها إلى أوجه الخير والمعروف مؤكدة لكرمهم الذى يمكن أن يفهم من دوام انطلاقها كما توحى به << منطلق >> فى البيت الأول، وهكذا يكون توظيف هذا الاسم بجملته الاسمية دالا على الثبوت والدوام فيتأكد كرم قوم الشاعر الذين يفخر بهم.

---

(١) السابق نفسه ص ١٣٤.

(٢) انظر محمد مصطفى المراغى علوم البلاغة ط ٦ المكتبة المحمدية التجارية ص ٥٩ وكذلك للمؤلف البلاغة العربية بين القيمة والمعيارية ط ١٩٨٤ م ص ١٥٥.

لكن استخدام << ينطلق >> مكان << منطلق >> يمكن أن يوحى أيضا بالفقر، حيث يفيد انطلاق الدراهم أحيانا وعدم انطلاقها أحيانا أخرى، مما لا يؤدى نفس الدلالة الموحية بالغنى والكرم ودوامهما التى يريدها الشاعر. وهذا ما جعل بعض البلاغيين يشترط أن الجملة الاسمية لا تفيد الدوام والثبوت إلا بقرينة المقام وأن يكون خبرها مفرداً أو جملة أسمية،أما إذا كان خبرها جملة فعلية فإنها تفيد التجدد.(١)

وبرغم هذا الشرط السابق إلا أن الدلالات يمكن أن تتجاوزه كما سوف نوضح، حيث لا تخضع هذه الدلالات غالبا إلا للسياقات وتشكيل أنساقها، وفى ضوء ذلك يمكن أن ننظر إلى قول إبراهيم ناجى فى قصيدته الأطلال:

يا حبيبى كلُّ شيء بقضاء .·. ما بأيْدينَا خُلِقْنَا تُعَساء

حيث يوظف الشاعر الجملة الإسمية <<كل شئ بقضاء>> للتعبير عن أسفه لتعاسته، التى هى قضاؤه وقدره الثابت الذى لا يتغير ولا يتبدل، وبرغم حبه الشديد القوى الذى يوحى به النداء فى أول البيت إلا أن هذه الجملة الإسمية وارتباطها

<< بالنفى >> فى الشطر الثانى، ثم البناء للمجهول فى << خلقنا >> يؤكد الخضوع الكامل لهذه التعاسة الثابتة الدائمة وعدم تحولها، واحتواءها لهذا الحب، هذا بالإضافة إلى ما توحى به ذات الجملة الاسمية السابقة من حتمية مردها إلى هذه العلاقة الإسنادية بين << كل وقضاء >>.

وهنا لا أتصور أن الدلالة يمكن أن تتغير لو جعلنا الجملة الفعلية << يقضى الله كل شئ >> مكان << كل شىء بقضاء >>، حيث إن حركة لفظ << كل >> تستوعب حتمية التعاسة لمصير هذا الحب سواء تقدمت <<كل>> الجملة الأسمية أو أسهمت فى بناء الجملة الفعلية فى سياق هذا البيت.

وعندما يجزم عبد القاهر بمستوى معين من مستويات الدلالة فسوف نجد أن السياق هنا والقرائن أقوى سند له، حيث يستشهد بقوله تعالى: << وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد >> فباسط هنا لا تدل إلا على الثبات والدوام حتى تستقيم

---

(١) علوم البلاغة ص ٦١.

العبرة من الآية الكريمة وهى مقدرة المولى سبحانه وتعالى على الإحياء حيث إن أهل الكهف قد أماتهم الله ثلاثمائة سنين وازدادوا تسعا ثم أحياهم.

وكذلك قول طريف بن تميم العنبرى يتمدح بجرأته وشجاعته:

أوَ كُلَّما وردتْ عكاظ قبيلةٌ . . بعثُوا إلى عريفهُم يَتَوسَّمُ

حيث يبين عبد القاهر أن المعنى على توسُّم وتأمل ونظر يتجدد من العريف هناك حالا فحالا، وتصفح منه للوجوه واحدا بعد واحد >>.(١)

فمجيء << يتوسم >> فى هذا السياق << الشرطى >> المبدوء بكلما يتغيا به الشاعر إثبات مكانته، حيث إن كل قبيلة تأتى إلى سوق عكاظ تبعث عريفها ليتفحص وجوه القوم، ويتفرس فيها مرة بعد أخرى لعله يهتدى إلى معرفتى، فما أشد احتياجهم إلي.

---

(١) دلائل الإعجاز ص ١٣٦.
وانظر د. رجاء عيد فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ص ٢١.

أحوال الإسناد وعلاقاته

أحوال الإسناد وعلاقاتها

إن تتبعا بسيطا لقضايا المسند إليه والمسند ما بين ذكر وحذف، وتقديم وتأخير، وتعريف وتنكير، وفصل ووصل، وغير ذلك تجعلنا ندرك خضوع البلاغة الشديدة للمنطق، حيث إن الدلالات تتكرر فى هذه الثنائيات، ومع ذلك تمسك البلاغيون المتأخرون منذ السكاكى بهذا المنحى فى الدرس البلاغى، ولو أن البحث فى العلاقة الإسنادية وما يترتب علها من علاقات أخرى داخل البنية كان مدخلهم لدراسة المستويات الدلالية، ومتغيراتها لأثروا البحث البلاغى، وأخصبوا تناولهم للنصوص المختلفة ذات البنى المتميزة بقوة فى التعبير، وجمال فى النسق والصياغة، وهو ما وجدنا لمحات دالة منه عند متقدمى البلاغيين كعبد القاهر الجرجانى.

وللحرص على تبيين المفارق بين تناول متأخرى البلاغيين ومتقدميهم ومحاولة الاستفادة من بعض المتجهات البنائية والأسلوبية فى البحث الأدبى، يمكن أن نقدم تصورا فى هذا المجال لا يتنكر للأشكال القديمة، ولا يصبح أسيرا لها، كما لا ينبهر بمنجزات العصر، ولا يتنكر لها.

وسوف نقرر مع البلاغيين والنحويين أن طرفى الجملة المسند إليه والمسند يذكران وجوبا فى مواقعهما العادية من الجملة إذا لم تقم قرينة تدل عليهما، ويترجح ذكرهما فى مواقعهما المعروفة إذا وجدت القرينة التى تدل عليهما، ويلاحظ أن عمل البلاغة فى البحث عن ثراء الدلالات ومستوياتها يكون غالبا فى الوقائع اللغوية المتصلة بالترجيح والجواز حيث الانتهاك والعدول والانحراف عن الحالات القرينة بمثاليات اللغة، التى غالبا ما تكون لصيقة بالدلالات الأساسية أو الأصلية التى تشكلها علاقات الإسناد، وهذه وليدة التشكيلات النحوية.

وقد وضح ذلك فى تناولات البلاغيين للأساليب المختلفة عندما يفرقون بين ما هو أصل وركن، فلا يحذف، أو يعدل عنه، أو يعدل عن موقعه، وما يمكن أن تتضح فيه حركة المبدع الخلاقة من أنسقة ذات قوة تعبيرية مردها إلى هذا الجواز أو الانتهاك والانحراف، والعدول عن مثاليات اللغة القرينة بثوابتها.

وليس معنى ذلك أن البنى ذات الأركان والأصول التى تلتزم أشكال النحو الثابتة تتجرد من القوة التعبيرية، لأن مقدرة المبدع على خلق علاقات متفاعلة متجددة خلال طرفى الإسناد، على مستوى النص كله تمكنه من إبراز بنيته، لجلاء رؤيته جلاء مثريا وممتعا فى الوقت نفسه.

وهذا ما حاول البلاغيون أن يقتربوا منه، وهم يتناولون القيم البلاغية فى قضايا الإسناد، ولم يحل بينهم وبين الوصول إلى ما نتغياه اليوم وما نأمله إلا الخضوع للمنطق، والنظرة الجزئية التى تكتفى بالمثال المبتسر
<< الشاهد >> دون النظرة الكلية الشاملة للنص.

الحـــذف

الذكر والحذف

فى هذا المجال سوف نجد البلاغيين يشيرون إلى ما هو مس فبيل الدلالة الإخبارية، أو المستوى العادى للتوصيل على أنه الأصل، ثم يعقبون ذلك بأمثلة لمستوى التوصيل الأدبى، من خلال عبارات ذات قوة تعبيرية فى كثير من الأحيان، وهذا هو ما ينبغى أن تعنى به البلاغة أولا، وهو ما سوف نعرض له إن شاء الله فى ضوء الاتجاه العام الذى أشرنا إليه سابقا.

وقد أشار عبد القاهر الجرجانى إلى أنه قد يكون ترك الذكر والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة وأبلغ فى الدلالة على المعنى من الذكر[1]، حيث يتضاعف إحساس المتلقى بالفكرة، وكثيرا ما نجد هذا الحذف وقد وضع مكانه عدة نقاط متجاورة فى الكلام للإيحاء بهذه الدلالة التى تخصب المعنى وتثريه، لا سيما عندما تسمح لتيار الوعى بالتدفق.

ويمكن أن نعتبر ظاهرة << الذكر >> ممثلة لأحد جانبى ظاهرة التقديم، ألا وهو التقديم الرتبى، القائم على توفر الأصول والثوابت النحوية فى التعبير، عندما يحتل المسند إليه مكانه كمبتدأ مثلا – أو ما يقوم مقامه – فى صدر الجملة، وهنا – كما يرى البلاغيون – يكون هذا الذكر أو التقديم قائما على ملاحظة ما للفظة نفسها من روابط نفسية وسياقية تجعل ترتيبها الوجودى الذهنى التصورى أسبق من غيرها، حيث ترتبط الدلالة بميل النفس وتشوقها لذكر ما تسبق معرفته << فالتقديم فى اللسان تبع للتقديم فى الجنان >>، وفى ذلك أيضا ما فيه من العناية والاهتمام بالمتقدم.[2]

ولذلك يمكن تجاوز ازدواجية هاتين الظاهرتين فى هذه النقطة لتصبح ظاهرة التقديم قرينة بما يعدل عن مكانه، وينحرف عن رتبته من ألفاظ تشكل فى ضوء ذلك علاقة مع غيرها من الألفاظ لتثرى دلالة التركيب الذى تحتل مكانتها

---

(١) انظر: عبد القاهر الجرجانى، دلائل الإعجاز، ص ١١٢.

(٢) انظر: د. مجيد عبد الحميد ناجى الأسس النفسيه لأساليب البلاغة العربيه المؤسسه الجامعيه للدراسات والنشر بيروت ١٤٠٤هـ ١٩٨٤م ص ١١٣. وانظر أيضا "مفتاح العلوم" ص ٨٤ وما بعدها.

فيه، كما تسهم من خلاله مع غيرها من الوسائل فى الكشف عن القيمة الفنية لبنية النص كله.

بل قد نجد تداخلا بين الذكر والتقديم الرتبى وقضية تعريف المسند إليه، وإن كانت هناك بعض المفارق الدلالية التى يمكن أن تتضح عند تناول أثر التعريف فى الدلالة.

وإذا كان البلاغيون قد تناولوا مباحث الذكر والحذف كلا على حدة، فإن السياق تتآزر فيه هاتان القيمتان بلاغيا للكشف عن ثراء الدلالة، التى هى فى حقيقة الأمر ناتجة عن محصلة العلاقة أو العلاقات التى تتشكل فى هذا التركيب بكل أجزائه المحذوف منها والمذكور، من ناحية، وارتباطاته بغيره من التراكيب على مستوى النص كله من ناحية أخرى.

وربما كان البلاغيون على ذكر من ذلك حيث إنهم يشترطون فى الحذف أن يكون هناك من القرائن والملابسات ما يوحى بوجوده ومعرفته، وإلا كان تعمية وإلغازا، لذلك فإنهم يشترطون فى الحذف أن إظهار هذا المحذوف يذهب بثراء الدلالة وخصوبتها، لكنهم فى مجال البحث عن أثر الحذف على مستوى الدلالة، قد يتجاهلون هذا المحذوف تماما، بينما يعلون من شأن المذكور وأثره فى الدلالة، والحقيقة كما أشرت سابقاً هى تآزرهما معاً وغيرهما من الظواهر البلاغية فى تشكيل مستويات الدلالات.

وليس اتجاههم إلى تناول أثر الظاهرة البلاغية مستقلة فى تركيب من التراكيب إلا نتيجة طغيان الاتجاه التعليمى التقنينى الذى تضاعف خطره بعدم فهم محاولة أبى يعقوب السكاكى فى كتابه مفتاح العلوم، وهذه المحاولة لم تخل من نواح إيجابية سبق أن أشرت إليها فى غير هذا المكان.[1]

ولقد ركز عبد القاهر الجرجانى حديثه فى الحذف على حذف المبتدأ والمفعول به، وهو إذ يحرص على استخدام المصطلحات النحوية دون استخدام مصطلحى المسند إليه والمسند نجده يشير إلى أثر هذا الحذف على مستوى التركيب، لتبين أثره فى الدلالة، وبرغم أن هذه الإشارة غنية فنيا، لكنها

---

(١) انظر ص ٧ من هذا الكتاب.

مختصرة، وهو يحتكم فى سبرها إلى الذوق والاستبطان الذاتى، وكغيره من رواد التفكير البلاغى يهتم بتبين الأثر الموضعى الجزئى للقيمة البلاغية، دون بحث فى أثرها الاسلوبى الشامل على مستوى النص كله، كما أشرت إلى ذلك فى غير هذا الموضع أيضا، وهو ما نحاول تداركه فى بعض السياقات.

ويمكننا أن نستكشف أثر الذكر والحذف فى إثراء الدلالة من خلال تناول بعض النماذج التى توضح ذلك:

١- فقد يذكر المسند إليه ليكشف من خلال علاقة الإسناد عن تنبيه السامع والتسجيل عليه، بل والسخرية منه مع ما يرتبط بكل ذلك من إيحاءات تتآزر على مضاعفة إحساس المتلقى بالفكرة، كما فى القصيدة التى قالها الفرزدق فى على زين العابدين بن الحسين رضى الله عنهما، حينما أنكر هشام بن عبد الملك معرفته به، عندما كان يطوف بالكعبة وقد أفسح الناس له، بينما لم يفعلوا ذلك مع هشام، من هذه القصيدة قوله:

هذا ابن خير عباد الله كُلِّهمُ ∴ هذا التقىُّ النقىُّ الطاهرُ العلمُ

وربما كان ذكر المسند إليه هنا، وجعله اسم إشارة قد أسهم فى إعطاء هذه القوة للدلالة والتسجيل على السامع، لاسيما عندما تكرر اسم الإشارة، لأنه بذلك يكون قد جمع بين كونه مسندا إليه (مبتدأ) يحمل شحنة تأثيرية فى صدر البيت، بالإضافة إلى وظيفته الإشارية، فيضاعف من إحساس المتلقى بدلالة علاقة الإسناد المتكونة من اسم الإشارة وما يرتبط به، وكأنى بالفرزدق هنا يريد بهذه الوسيلة أن يلفت نظر هشام لفتا قويا، فيه من التنبيه واللوم ما فيه، كما يؤكد له أن على زين العابدين بن الحسين معروف لكل الناس فى هذه البيئة، وأنه ليس بالشخص المجهول، ومن ثم فتجاهله لا قيمة له، وبذلك يمكن أن تتجاوز القصيدة مجرد الرد والإفحام إلى الدعوة السياسية لمناصرة الشيعة، متخذا من إثارة العواطف خير سبيل إلى ذلك، والقصيدة كلها تدعو إلى ذلك.

٢- وقد يذكر المسند اليه لزيادة إيضاحه مع ما ارتبط به من دلالة، ليتقرر

ذلك فى نفس السامع، كما فى قوله تعالى: << أولئك على هدى من ربهم وأولئك هم المفلحون >>[1] وقد وردت هذه الآية الكريمة فى مفتتح سورة البقرة لتبرز مكانة المتقين فهم يتمتعون بهداية عظيمة من المولى سبحانه وتعالى، وقد تمكنوا منها واستقروا عليها، كما أنهم يحظون بظفر عظيم ونجاة مما هربوا منه، وكأنهم قد فتحت لهم أبواب الظفر والنجاح والنجاة[2] ، ويعتبر ذكر اسم الإشارة وتكريره تنبيها على أنهم كما ثبتت لهم الأثرة بالهدى، فالفلاح ثابت لهم أيضا، كما تعمق دلالة الإشارة من الإحساس بكل ما سبق فيتجلى المتقون وهم على أعظم حظ من الهداية والفلاح، وهنا يتضح حث القرآن الكريم لنا على نيل هذه الخطوة بالتزام الخشية من الله، فما أعظمها مكانة، وسوف نجد الآية الكريمة التالية لما سبق مؤكدة لهذه المعانى، لاسيما وهى تشكل مفارقة مع ما سبق من خلال بيانها موقف الذين كفروا من الإيمان، وما حل على قلوبهم وأسماعهم من ختم وإغلاق، وما غطى على أبصارهم من عمى، وما ينتظرهم من عذاب، وذلك فى مقابل موقف المتقين، وهكذا لا يجد العاقل له من سبيل إلا تقوى الله وطاعته لأنه خير السبل وأفضلها.

٣- وقد يكون ذكر المسند إليه فى نسق خاص لبسط الكلام حيث يكون الإصغاء إليه مرجوا لجلال مقام المخاطب، أو قربه من القلب، كقوله تعالى حكاية عن موسى عليه السلام << هى عصاى >>[3] جوابا لقوله تعالى << وما تلك بيمينك يا موسى؟ >> فكان يكفيه أن يقول فى الجواب << عصا >>، لكنه ذكر المسند إليه لبسط الكلام وليزداد شرفا وفضلاً بطول مناجاته لربه، ولذلك زاد فى الجواب قوله << أتوكأ عليها وأهشُّ بها على غنمى، ولىَ فيها مآربُ أخرى >>، ليطيل من سعادته باتصاله بالحضرة الإلهية.

---

(١) سورة البقرة آية (٥).

(٢) يلاحظ أن مادة << فلح >> توحى بالشق . الفتح، وانظر تفسير القرآن الجليل للإمام النسفى ط المكتبة الأموية دمشق جـ ١ ص ١٣.

(٣) سورة طه آية (١٨).

ولعلنا ندرك هنا أن ذكر المسند إليه فى حد ذاته لا يمكن أن يحقق هذه الدلالة التى استنتجها البلاغيون له، ما لم يكن المسند مذكوراً هنا، بل وما وليه من تراكيب مشكلة لبنية فنية تحقق هذا الكشف عن أبعاد المناجاة الروحية القرينة بهذا الاتصال بين نبى الله موسى ومولاه سبحانه وتعالى، خضوعا لجلاله، وتربية منه لرسوله عليه السلام.

٤- وقد يكون ذكر المسند إليه فى صياغة معينة كاشفا عن التلذذ بذكره من قبل المبدع، وموحيا لدى المتلقى بهذه المكانة الأثيرة، مثل تكرير الشاعر لذكر صاحبته مستشعراً فى ترديده لاسمها من الإحساس بالسعادة والمتعة ما يؤكد حبه لها مثل قول قيس:

بالله يا ظبياتِ القاعِ قُلْنَ لنا
ليلايَ منكُنّ أم ليلى من البشر

ففى ذكر المسند إليه << ليلى >> (كمبتدأ) وهى علم محدد الدلالة مع تكريره، وارتباطه بهذا السياق الزاخر بالمشاعر التى تفيض بها نفس الشاعر يجعل استحضاره له مصدرا ثرا بالسعادة له، ومحققا لمزيد من المتعة التى تكشف عنها هذه الصياغة، التى توحى للمتلقى بمثل هذه الدلالات.

٥- وقد يوظف القرآن الكريم التباين بين ذكر، المسند << فعلا >>، وذكره << اسما >> كوسيلة تعبيرية للكشف عن سوء موقف المنافقين وضلالهم، يقول تعالى: << إن المنافقين يخادِعُون الله وهوو خَادِعُهم وإذا قاموا إلى الصلاةِ قامُوا كُسالى يراءُون الناس ولا يَذكُرون الله إلا قليلا >>[١] ، وقد وردت هذه الآية الكريمة فى معرض الحديث عن المنافقين فى سوره النساء، وحيث إن الفعل يفيد التجدد فى أحد الأزمنة، فإن يخادعون تشعر بأسلوب التلون الدى يسلكه المنافقون دائما مع غيرهم من البشر، ويظنون أن ذلك يمكن أن يكون أسلوبهم مع المولى سبحانه وتعالى[٢] ، ومن ثم تآزرت وتراسلت الأفعال المسندة إلى المنافقين لتأكيد مسلكهم

---

(١) سورة النساء آية (١٤٢)
(٢) فى ظلال القرآن، المجلد الأول ص ٤٥٠

المتلون: << يخادعون – يراءون – لا يذكرون الله إلا قليلا >> فإذا ما عرضت الآية الكريمة لموقف الله سبحانه وتعالى منهم ذكرت المسند اسما << وهو خادعهم >> ، وبرغم أن الأصل في يخادعون وخادعهم واحدا، لكن استخدام الاسم مع الله تعالى يوحى باستدراجه لهم في طغيانهم، وضلالهم وخذلانهم عن الحق، لأن الاسم هنا أدل على الثبوت، من ثم فإن ذكر المسند اسما يناسب مقام الله سبحانه وتعالى،حيث يوحى بقوة رد الفعل، والتحذير من النفاق كمسلك للإنسان، والحث على الالتزام الصادق بما أمر الله به.

٦- وقد يكون ذكر المسند إليه أو المسند مع ما يتآزر معهما من قيم بلاغية كاشفا عما يثير في النفس تعظيم المسند إليه أو إهانته وانحطاطه، وكذلك بالنسبة للمسند، لاسيما إذا تصدر أحدهما الجملة، وأوجد الأديب من العلاقات بين الكلمات في نسقه ما يدعم هذا التأثير في نفس المتلقى، وهنا يتضاعف إحساس المتلقى بدلالة المسند إليه أو المسند، لأنه أولا في بداية الكلام وأول ما يواجه هذا المتلقى، وثانيا لمدلول اللفظ نفسه، وثالثا لما يتكون من علاقات على مستوى التركيب كله، مما يثرى الدلالة ويخصبها، ويمكن أن ، تتضح هذه الفكرة، – خلال مناقشة الأبيات التالية للشاعر أحمد شوق من قصيدته نهج البردة[1]:

أخوك عيسى دعامَيْتا، فقام له ... وأنت أحْيَيْتَ أجْيالاً من الرِّمَمِ
والجهلُ موتٌ،فإن أوتيتَ معجزةً ... فابْعَثْ من الجَهْلِ أو فابْعَثْ من الرَّحَمِ
قالوا اغْرَوْتَ ورُسلُ الله ما بُعِثُوا ... لقتلِ نفس ولا جاءُوا لسَفْكِ دم
جهلٌ، وتضليلُ أحلام، وسفسطة ... فَتَحْتَ بالسَّيفِ بعد الفَتْحِ بالقلم

وهنا تتضح محاولة الشاعر التوحيد بين عيسى ومحمد عليهما الصلاة والسلام في أن معجزتيهما قائمتان على الإحياء والبعث، لكنهما من ناحية أخرى مختلفتان حيث إن إحياء عيسى مادى حقيقى فقد أحيا ميتا، بينما إحياء محمد

---

(١) أحمد شوقى، الشوقيات، ط المكتبة التجارية الكبرى (دار الكتاب العربى فى بيروت) جـ١ ص ٢٠١
الرجم: القبر

عليه السلام إحياء معنوى مجازى، فقد أحيا نفوسا رانت عليها الجهالة، وما أفظع الجهل فهو موت، وأى موت، ثم تصبح المعجزة فى كون الإحياء بعثا، سواء كان بعثا للروح فى الجسد الميت، أو بعثا للهداية فيمن غطى الجهل على عقله، ويتصل القتل بالموت، فكلاهما إزهاق للحياة، إذا كان الرسول عليه الصلاة والسلام مصدر حياة وبعث وهداية، فلا يمكن أن يكون سببا فى قتل نفس بغير حق، من هنا ينفى الشاعر عن الرسول عليه الصلاة والسلام أن يكون غزوه للقتل، فليست هذه إلا دعوى جاهلة سفيهة مضللة، فالحقيقة أن الهداية والإحياء والبعث كان سمة لفتح الرسول محمد عليه السلام فى كل مكان تصل دعوة الحق إليه.

ويمكن أن ننعم النظر مرة أخرى فى هذه الأبيات الأربعة لنتأمل فى البيت الثانى ذكر المسند إليه << الجهل >> فى أول هذه الأبيات، والربط بينه وبين ذكر المسند << موت >>، وبرغم أن علاقة الإسناد تكشف فظاعة حياة الجاهلية من الناحية الروحية، لكن الربط بين الجهل والموت يوحى بانعدام الحياة تماما، لاسيما إذا نظرنا إلى علاقة التماثل بين هذين الطرفين الجهل والموت، من حيث إن كلا منهما فقد للحياة سواء فى جانبها الحقيقى أو المجازى، ولذلك كان استخدام << ابعث >> موحيا بعظمة هاتين المعجزتين حتى ليتساوى البعث من الجهل بالبعث من القبر، فكلاهما إحياء وأى إحياء، بل تتراسل الدلالتان لتوحيا بعظمة الرسول صلى الله عليه وسلم ورسالته.

كما سوف نجد أن ذكر المسند << جهل >> فى مفتتح البيت الرابع لابد معه من حذف المسند إليه حتى يتحقق الربط بين الأبيات الأربعة، ومن ثم تنمو الفكرة بتجاوز المسند إليه المقدر << هو >> الذى هو فى الحقيقة متكون من البيت الثالث أى << ما زعموه >> جهل، بل يتضاعف الإحساس بالدلالة من خلال تازر معطوفات أخرى على هذا المسند، وتتماثل معه فى كونها تزييفا وبعدا عن الحق والحقيقة، كما نستشعر انحطاط هذا الادعاء وهذه المعطوفات هى: تضليل أحلام – سفسطة، ثم يأتى ذكر المسند << فتحت >> مؤكدا حقيقة هذا الزيف وأن الرسول عليه الصلاة والسلام مصدر هداية وبعث

وحياة، بالإضافة إلى دلالة الفعل " فتح "، هنا من سمو ورفعه وإرشاد وهداية وعرفان، بل والحياة بمختلف جوانبها المشرقة الباقية.

وهكذا تتآزر هذه الأبيات الأربعة مع غيرها من أبيات القصيدة كلها لرسم صورة مثالية للرسول عليه الصلاة والسلام ورسالته الخالدة.

٧- وقد يحذف المسند إليه (المبتدأ) فى مواقع كثيرة حتى لا يفقد العبارة الإيجاز، ويقلل وجوده من وقعها القوى السريع المؤثر فى نفس المتلقى، لما فى نسقها من صياغة وانتقاءات لغوية تتعاون على إبراز القوى التعبيرية للتركيب وذلك عندما يقع المسند إليه فى جواب الاستفهام، كما فى قوله تعالى فى سورة الهمزة: << ويلٌ لكلِّ هُمزَةٍ لمُزَةٍ، الذى جمع مالا وعدَّده، يحسب أن ماله أخلدَه، كلا لينبذنَّ فى الحطمة، وما أدراكَ ما الحُطمَة، نارُ الله الموقدَة، التى تطَّلِعُ على الأفئِدَة، إنها عليهم مُؤصَدَة فى عمدٍ مُمَدَّدَة>>(١).

وهنا تبدأ الصورة بهذا الإنذار الرهيب (ويل) لذلك الشخص العياب للناس الكثير السخرية منهم بحركاته، المستهين بالأقدار، وقد أوتى المال فاستهواه جمعا وعدا، حتى ليظن أن المال سوف يخلده، ويدفع عنه الموت والعذاب، ومن ثم يكون هذا الرفض الزاجر الرادع لكل ما سبق ، والإنكار الشديد لهذا المسلك فى (كلا)، مرتبطا بما ينتظر صاحبه من عذاب شديد، ألا وهو التحطيم لكيانه وكبريائه، وقد تردى منبوذا فى نار جهنم.

وهنا يكون النسق القرآنى قد تصاعد مصورا هول هذا المصير، تصويرا لا حدود له من خلال الربط بين ما سبق وهذا الاستفهام (وما أدراك ما الحطمة؟) وهو استفهام موحى بتجاوز العذاب والتحطيم لحدود التصور، ومن ثم لابد من حذف المسند إليه فى جواب هذا الاستفهام، ليكون الرد متناسقا مع هذا التصعيد للعذاب، فيكون مباشرة هو: نار الله الموقدة وتشتد حالة التصعيد لهول العذاب بإضافة " نار " إلى الله سبحانه وتعالى، ثم وصفها بهذا الاسم " الموقدة " ثم

---

(١) سورة الهمزة الآيات من (١ - ٩)

التهامها لفؤاده وقد أغلقت عليه، حيث لا نصير، ولا منقذ، ولا معين، وقد وثق فى جوف هذا اللهيب إلى عمود من حديد، فما أفظع هذا المصير.

ويضاعف مما سبق اختيار ألفاظ ذات إيقاع خاص تتعاون على تجسيم هول هذا العذاب (كَلاَّ – لَيُنْبَذَنَّ – تَطَّلِعُ – مُمَدَّدَة) خاصة " الحطمة " وما توحى به من التهشيم والتكسير، وتكريرها بإيقاعها وإيحاءاتها، وهكذا تمتلئ نفس المتلقى إحساسا بهول جهنم ومصير هذا الهامز اللامز جماع المال، كما يستشعر المتلقى حثا على التخلص من هذه الصفات الذميمة، وبرغم ارتباط الصورة بشخصية معينة عند بعض المفسرين لكنه لا ينفى عمومية النموذج الذى تناولته.

٨- ويمكن أن تتآزر القرائن السياقية للكشف عن قيمة الحذف للمسند إليه إذا وقع بعد إلغاء الواقعة فى جواب الشرط كما فى قوله تعالى:

<< إن أحسنتم لأنفسكم، وإن أسأتم فلها >>.(١)

أى فإساءتكم لها.

وكذلك قوله تعالى: << من عمل صالحا فلنفسه ومن أساء فعليها >>(٢) أى فإساءته عليها، حيث حذف المسند إليه (المبتدأ) فى هاتين الآيتين بعد الفاء المقترنة بالجملة الاسمية الواقعة جوابا للشرط.

وهاتان الآيتان الكريمتان تقرران قاعدة الجزاء من جنس العمل، خلال أسلوب شرط يؤكد هذا التقرير، وبرغم أن الجزء الأول فى هاتين المقولتين القرانيتين يمثل عموما وشمولا فى مفهومى " الإحسان " و " العمل الصالح " طبقا لقاعدة الجزاء والعمل، لكن التعبير فى هذا الجزء كان أكثر امتدادا من الجزء الثانى الخاص بالإساءة، حيث تطلب الحسم وسرعة التقرير فيهما الاختصار بحذف المسند إليه، وبينما يوحى الامتداد فى الجزء الأول بحث خفى على الإحسان والعمل الصالح يستشعرهما المتلقى، فإن سرعة التقرير والحسم خلال الجزء الثانى حث خفى أيضا ولكن على ترك السوء والإساءة والتحذير منهما.

---

(١) سورة الإسراء اية (٧)

(٢) سورة فصلت اية (٤٦)

كما ان التقابل فى فكره كل اية بجزئيها يغمر المتلقى بفيض من الدلالات المنبعثةمن المقارنة بين الفكرة ونقيضها، لتتكامل صورة الإنسان السوي.

٩- وانظر إلى قول الشاعر:[١]

قالت سميةُ قد غَويتَ بأنْ ... رأتْ حقًا تَناوبَ مَالنَا ووُفُودَا

غَيٌّ لعَمْرُكِ لا أزالَ أعودُه ... ما دامَ مالٌ عِنْدَنا موْجُودَا

أى (ذلك غي).

وفى هذين البيتين يجرى الشاعر حوارا موجزا بينه وبين صاحبته، لكنه كاشف عن نمو الحركة الفكرية خلال هذين البيتين، حيث أصبح الكرم غواية، وهو ما اتهمته به صاحبته، وبرغم موافقة الشاعر على هذا الاتهام، لكنه مصر عليه ما دام المال وسيلة الكرم متوفرا لديه، ولعلنا ندرك أن جلاء إصرار الشاعر على الكرم مهما كان فيه من غي لم يكن ليتضح بهذه الصورة السريعة المتلاحقة النامية ما لم يحذف المسند إليه بعد القول، وما اشتق منه.

١٠- ويمكننا أن نقارن بين اثر الحذف والذكر فى الدلالة لنتبين كيف يسهم كل منهما متآزرا مع غيره من الوسائل فى الكشف عن القوة التعبيرية للتراكيب المختلفة، ففى هاتين الآيتين الكريمتين التاليتين حذف المسند إليه (الفاعل) فى إحداهما، بينما ذكر فى الأخرى وبرغم اتفاق الألفاظ المستخدمة تقريبا، لكن السياق مختلف تماما، بحيث نستشعر أهمية الحذف فى مكانه، وأهمية الذكر فى موضعه حتى تتساوق الدلالات، ففى سورة الزمر يقول تعالى: << ولئنْ سألتَهُم من خلقَ السمواتِ والأرْضَ ليقولُنَّ : الله ، قل أفرايتم ما تَدْعُون من دون الله إن أرَادَنى الله بضُرٍّ، هل هن كاشفاتُ ضُرِّه، أو أرادَني برحمةٍ هل هُنّ مُمْسِكاتُ رحمتِه ، قل حسْبِيَ الله عليه يتوكّلُ المتوكّلون >>[٢] .

وفى سورة الزخرف يقول تعالى: << ولئنْ سألتَهُم من خلقَ السمواتِ والأرضَ ليقولُنَّ: خلقَهُنّ العزيزُ العليم >>[٣]

---

(١) انظر دلائل الاعجار تحقيق الشيخ محمود شاكر ١٩٨٩م ص ١٥٢.

(٢) سورة الزمر ايه (٣٨)

(٣) سورة الزخرف ايه (٩)

وبرغم أن الآيتين الكريمتين يعرض بهما القرآن الكريم لموقف المشركين وتناقضهم بين اعترافهم بخلق الله للسموات والأرض والشرك به، فإن حذف المسند (الفعل) فى الآية الأولى تطلبه الحسم وسرعة الرد، لاسيما قد اقترن الفعل << يقول >> بنون التوكيد الثقيلة، وكذلك جيء بالمسند إليه لفظ الجلالة مباشرة و هو
<< الله >> تعالى، بينما كان المقام فى الآية الثانية يتطلب البسط والعرض للإقناع بعظمته وقدرته سبحانه وتعالى، لذلك ذكر المسند << خلقهن >> لتقرير وتأكيد خلق المولى جل وعلا للسموات والأرض، لاسيما بعد أن سبق ذكر الفعل
<< خلق >> فى السؤال، فتكرير مادة << خلق >> مرتين مع اختلاف الأسلوب فى كل مرة أضفى عليها مسندة في الجواب إيحاءات لتأكيد خلق الله للسموات والأرض، ومما يملأ نفس المتلقى إحساسا بعظمة الخالق سبحانه وتعالى فى هذه الآية الكريمة، جعل المسند إليه (الفاعل) << العزيز العليم >> حيث توحى العزة والعلم بالمقدرة وقوة الإرادة والإحاطة الشاملة فيتضاعف إحساس المتلقى بعظمة الخالق سبحانه وتعالى.

١١- بل قد يكون تعدد احتمالات الحذف مثريا للدلالة كما فى قوله تعالى فى سورة يوسف عليه السلام << وجاءو على قميصه بدم كذب، قال بل سولت لكم أنفسكم أمرا فصبر جميل والله المستعان على ما تصفون >>[1] ، فقول سيدنا يعقوب لأبنائه << فصبر جميل >> يحتمل أمرين، إما أن يكون المحذوف المسند إليه على تقرير: فأمرى صبر جميل، مما يوحى بحيرة يعقوب عليه السلام وتسليمه الأمر لله سبحانه وتعالى، وحزنه الشديد لهذا الموقف، أما الاحتمال الآخر، أن يكون المحذوف هو المسند (خبر المبتدأ) على تقدير: فصبر جميل أولى بى وأجمل، وهنا يمكن أن يكون هذا الحذف كاشفا عن حث سيدنا يعقوب عليه السلام لنفسه على الصبر والتجلد، والتعبير بصورتيه يبين عن اللوعة والألم لما نزل بيعقوب إثر فقده ليوسف عليه السلام.

ولعله قد وضح أن فى تعدد الاحتمالات إضافات للمعنى وإيحاءات تخصبه على أساس أن المتكلم انما يقدم الأهم فى نظره، وإن كان قوله تعالى: على

---

(١) سوره يوسف آية (١٨) .

لسان يعقوب << فصبر جميل >> نمو فكرى منطقى للدلالة خلال هذه الآية الكريمة، فادعاء إخوة يوسف بأن الذئب أكله، قد استثار فى نفس هـذا الأب عدم تصديقهم، وتفكيره فى أنهم قد تآمروا على أخيهم، لكنه لا يملك شيئا، إلا التفكير والحيرة والصبر الذى لا شكوى فيه، وتسليم الأمـر لله، والاسـتعانة به.[1]

١٢- وقد يكون حذف المسند إليه وذكر المسند وسيلة - للربط على مـستوى النص كله، لجلاء إعجاب المبدع بجوانب الموضوع المتناول والتأثير بـذلك فى المتلقى، لاسيما إذا ذكر التفاصيل المشكلة لبنية هذا المسند إليـه جـزءاً فجزءاً، بحيث يصبح ذكر المسند إليه بلفظة مفردة ذات مدلول واحد تكريـرا مملولا، من ثم لابد من حذفه حتى يحاول المتلقى عن طريق الربط بين المسند المذكور، والمسند إليه المحذوفاستيعاب ثراء الدلالة، ولننظر فى ضوء ذلـك إلى قصيدة محمود حسن إسماعيل << وطن الفأس >>[2]، ونحن نعلم مـدى ارتباط هذاالشاعر بالريف، وولائه له، حيث تقدم بنية هذه القصيدة بأجزائهـا صورة لجمال الريف خلال لقطات متآزرة على جلاء هذه الصورة، مثل:

الشعاع الجائى على النيل - والرياحين الناهلة الرحيق - والزهر المعربد من الشذى - والفراش السابح فى الأيك - والهدهد الفيلسوف المولـع بالظـل - والفصاد المحيى الربيع - والعصافير الشادية المناغية ... الخ.

وذلك فى الأبيات الأحدى عشر الأولى، حيث تتشكل الصورة المبينـة عـن معالم هذه الجنةحيث يقول الشاعر:

١- فى الضُّحى والشعاعُ جاثٍ على النيل،
كما خرَّ ساجدٌ فى صلاتِه
٢- والرَّياحينُ ناهلاتٌ من الطلِّ (م).
رحيقَ الصهباء من قطراتِه

---

(١) محمد على الصابونى، مختصر تفسير ابن كثير ط دار القرآن الكريم بيروت، المجلد الثانى، ص ٢٤٣.

(٢) محمود حسن اسماعيل، ديوان هكذا أغنى ط دار المعارف سنة ١٩٨١م ، ص ٢١٧.

٣- خمرةٌ سَلسل الضِّياءَ طلاها
فجَرْتَ كَوْثرًا على رَبَوَاتِه
٤- عَرْبَدَ الزَّهرُ من شِفاها فأفْشَى
سِرَّ جَنَّاته على نَفحَاتِه
٥- والفَراشُ الوديع يسبحُ فى الأيْـــ
ـــكِ، ويَحسُو العبيرَ مِنْ زَهَرَاتِه
٦- ومن الطَّير سَجْعةٌ ورنينٌ
ومن النَّخل زَقْةٌ فى رُبُاتِه
٧- وهُنَا هُدْهُدٌ تَوَلَّعَ فى الحقـــ
ـــلِ يظِلُّ يَفِيءُ من نَخَلاتِه
٨- فيلسوف أضَاعَ حِكْمَتَه الدَّهـ
ـــرُ فرامَ الرَّشادَ مِنْ نفَرَاتِه!
٩- وفصادٍ يزِقُّ فى ضَحْوَةِ النو
ر، فَيَحْيَا الربيعُ فى خَطَراتِه
١٠- فَتَنَتْهُ من القَنَابر عَذْرا
ءُ فهاجَ الدَّفِينَ من صَبَوَاتِه
١١- والعَصَافِيرُ شَادِياتٌ على الدَّوْ
ح، تُنَاغى بشَدْوِها شَجَراتِه

ثم يقدم صورة لفلاح هذه الجنة فى الأبيات ١٢، ١٣، ١٤ وهى:

جَنَّةٌ نضرةٌ الخمائِـل فى الرِّيف ... نَمَّـاهـا مُعَذَّبٌ فى حَيَـاتِه
ناسِكٌ فى الحُقُول، هيمـانُ بالأرْ ... ضِ يُجلِّى بتُرْبِها دَعَواتِـه
حمَلَتْ قأسُه مـن الغَيْبِ سِـرًّا ... حَيَّرَ العقلَ كامِنٌ مِنْ صِفَاتِه

ونلاحظ بدء هذه الصورة الجزئية بلفظة << جنة >> وهى يمكن أن تكون مسندا وما سبقها من لقطات يكون المسند إليه، ولن يتم الربط بين الأبيات الأحد عشر السابقة وبين صورة الفلاح باعث هذا الجمال فى الأبيات ١٢، ١٣، ١٤ إلا أن تقدر المحذوف فى بداية البيت الثانى عشر: << ذاك >> أى ما سبق جنة، بحيث يحاول المتلقى أن يستجمع أجزاء هذه الصورة المتشكلة لتلك الجنة حتى تنمو الفكرة بالربط بين صورتين فى بنية هذه القصيدة: أولاهما صورة جمال الريف والثانية صورة مصدر هذاالجمال وبانيه وهو الفلاح.

وسوف نجد اعتماد الشاعر على هذه الظاهرة البلاغية وهى حذف المسند إليه فى تشكيل جوانب صورة فلاح هذه الجنة والربط بين أجزائها، خلال الأبيات الثلاثة الأخيرة يتضح ذلك من هذا الجدول:

الجملة	نوعها	المسند إليه المحذوف
ناسك فى الحقول	اسمية	هو
هيمان بالأرض	اسمية	هو
يجلى بتربها دعواته	فعلية	هو

وبرغم تنوع هذه التراكيب الثلاثة بين الجمل الاسمية والفعلية ولكنها جميعا محذوفة المسند إليه الذى يشكل أهم رابط خلال هذه الصورة، ولعلنا نلاحظ التنامى خلال هذه اللقطات الثلاث لتشكيل ولاء الفلاح وخلوصه لأرضه والجد فى بناء الجنة فيها، حتى ينتهى البيت الرابع عشر إلى هذا السحر الكامن فى فأسه التى تحملها يده.

فالريف جنة حافلة بالنضرة، حاشدة بالجمال، لكن باعثها فلاح معذب، جعل العمل فى الحقل نسكه، هائما بأرضه، خالصا لربه، الذى وهبه هذا السر المحير فى فأسه، التى يشيد بها هذه الجنة.

ولعلنا ندرك حركة الدلالة وثراءها ونموها وتآزر أجزائها على مضاعفة إحساس المتلقى بجمال الريف وفلاحه.

١٣- وثمة أثر دلالى يمكن أن يحققه حذف المسند إليه متآزرا مع غيره من الوسائل التعبيرية، كما فى قوله تعالى << فإذا قُضيتْ الصلاةُ فانتَشِروا فى الأرض وابْتَغُوا من فَضْلِ الله، واذكروا اللهَ كثيراً لعلكم تُفلِحُون >>[1] ، أى قضَيْتُم الصلاةَ، وليس الحذف هنا فقط للاختصار والعلم به لأن السياق يدل عليه، من ثم يكون ذكره عبثًا يطيل الكلام دون فائدة كما يرى بعض البلاغيين ، لكن للعبارة دلالة أخرى زائدة تتمثل فى توجيه المتلقى إلى فكرة السعى والانتشار فى الأرض فور أداء صلاة الجمعة لطلب الرزق، ومن هنا كانت هذه العلاقة بين قضاء صلاة الجمعة والسعى عقب أدائها فى توازن يجعل كلا الطرفين أمرا واجبا.

١٤- بل إن هذه الوسيلة نفسها - وهى الحذف - يمكن أن تحقق دلالتين مختلفتين نتيجة ما يقيمه الشاعر من علاقات بين هذه الوسيلة وغيرها من الوسائل التعبيرية، لاختلاف السياقات وما توحى به، كما فى قول النابغة من قصيدته التى يعتذر فيها للنعمان بن المنذر راجيا عفوه:

نُبِّئْتُ أنّ أبَا قابوسَ أوْعَدَنِى .·. ولا قَرَارَ على زَأرٍ من الأسَدِ

وهنا حذف المسند إليه ليس فقط لخوف الشاعر على من أخبره بوعيد النعمان له، وإنما أراد أن يكشف عن خوفه وقلقه الشديد مما يتهدده شخصيا نتيجة هذا الوعيد، من ثم أضاف إلى حذف المسند إليه توظيف بعض الأصوات المجهورة الموحية بالقوة كالباء، والقاف، وكررهما للإشارة إلى قسوة النعمان بن المنذر وشدة بأسه المستوحى من هذا السياق بمختلف وسائله، والتى أكدها إبرازه له فى صورة الأسد.

وكذلك قوله:

لئِنْ كنتَ قد بُلِّغْتَ عَنِّى وِشايةً .·. لمُبْلِغُكَ الوَاشِى أغَشُّ وأكْذَبُ

---

(١) سورة الجمعة ايه (١٠)

وهنا أيضا ليس حذف المسند إليه فقط هو الذى كشف عن تحقير الشاعر لهذا الواشى، وإنما ضاعف من هذا التحقير سياق حشد فيه الشاعر من الصفات ما يتآزر على تجسيد هذا الموقف، كالوشاية والغش والكذب، بل وصياغتها بواسطة أسلوب التفضيل المطلق (أفعل) الذى يركز من مشاعر السخرية والتحقير فى نفس المتلقى حول هذا المحذوف.

وإذا كان حذف الفاعل فى الأمثلة السابقة يعد حذفا للمسند إليه الحقيقى، فإن المسند إليه فى اللفظ هو نائب الفاعل المذكور، والاتصال بينه وبين الفعل مباشرة يزيد من إحساس المتلقى بدلالات هذه السياقات.

أثر حذف المفعول به فى ثراء الدلالة

ربما كان أثر حذف المفعول فى إثراء الدلالة قائما على أساس أن اهتمام المتلقى فى هذه الحالة سوف ينصب على الفعل نفسه، وتأمله، وإدراك أثره من خلال العلاقة أو العلاقات التى يقيمها المبدع بين هذا الفعل وما ارتبط به من ألفاظ، وما يستثيره من دلالات فى نفس المتلقى فى ضوء هذا السياق.

وإذا كانت علاقة الفاعلية أو المفعولية تتجاوز الجانب النحوى إلى الجوانب الدلالية، لتوحى بالتباس معنى الفعل بهما، ليقع الفعل من الفاعل على المفعول به، فإن حذف هذا الأخير سوف يكون داعما على << إثبات المعنى فى نفسه للشىء على الإطلاق وعلى الجملة >>[1] ، كما قد يوحى بعموم الدلالة النابعة من الفعل لتتوفر العناية على إثبات الفعل للفاعل وتخلص له وتتصرف بجملتها وكما هو له >>[2] ، وهذا العموم أو الإطلاق للدلالة المرتبطة بالفعل مما يضاعف من إحساس المتلقى بأقصى قدر من دلالة هذاالفعل، فإذا ما نظرنا إلى ارتباط هذه الوسيلة بغيرها دلاليا أو تكررت هذه الوسيلة، على مستوى النص، فإنها بذلك تسهم فى جلاء الفكرة وإيحاءاتها بثراء:

١- ومن طريف ما يذكر فى هذا المجال استشهاد أبى بكر رضى الله عنه بقول طفيل الغنوى فى بنى جعفر بن كلاب، عندما شغل أبو بكر بأمر حرب الردة، واستبطأته الأنصار، فقال << إما كلفتمونى أخلاق رسول الله صلى الله عليه وسلم، فوالله ماذاك عندى، ولا عند أحد من الناس، ولكنى والله ما أوتى من مودة لكم ولا حسن رأى فيكم، وكيف لا نحبكم، فوالله ما وجدت مثلا لنا ولكم إلا ما قاله طفيل الغنوى لبنى جعفر بن كلاب:[3]

---

(١) دلائل الاعجاز، ص ١١٩.

(٢) السابق نفسه ص ١٣١.

(٣) السابق نفسه، ص ١٢٣ وفى الطبعة تحقيق الشيخ محمود شاكر ص ١٥٨.

جزى الله عنّا جَعْفَرا حين أزلقتْ ... بنَا نَعْلُنا فى الواطئين فزلّتِ
أبَوْا أن يملُّونَا ولو أنّ أمّنَا ... تُلاقِى الذى لا قوه منّا لمَلّتِ
همُ خلطُونا بالنُفوس وألْجَئُوا ... إلى حُجُراتٍ أدفأتْ وأظلّتِ

ويلاحظ أن الشاهد هنا ثلاثة أبيات، على غير ما ألفناه من اعتماد البيت المفرد كثيرا، وهى بجانب ذلك حافلة بظاهرة حذف المفعول به التى شكلت العلاقة المثالية بين قوم الشاعر وبنى جعفر، حيث نجد المفعول به محذوفا فى أربعة مواضع بعد هذه الأفعال المتعدية التى تحتها خط.

وإذا كان هدف الشاعر إبراز كرم بنى جعفر، فإن ما أسدوه لقومه من فضل غامر يحتل بؤرة الاهتمام لديه، من ثم يجسده من خلال ذكر الأفعال المتعدية المبينة عنه دون ذكر مفعولاتها (وهى: ملت – ألجئوا – أدفأت – أظلت) دون أن يكون ذكر من وقعت عليه هذه الأفعال شاغلا له بنفس الدرجة، لأنها هى فى حد ذاتها اللافتة للنظر، والشاعر لا يصل إلى ذلك إلا بعد أن يجسد قسوة الأيام عليهم فى عثرتهم الشديدة، ليتنامى فى إدراك المتلقى الإحساس بالفضل الغامر العظيم لبنى جعفر بن كلاب فى استنهاض قوم الشاعر والحفاظ عليهم، وشدة رعايتهم لهم.

من هنا كان بدء هذه الأبيات بدعاء الشاعر الله لبنى جعفر بالجزاء الغامر غير المحدد كاشفا عن الإحساس القوى بكرمهم وفضلهم، حتى تتجاوز هذه العلاقة فى نظر الشاعر عطاء الأمومة الذى قد لا يناظره عطاء آخر، ثم يأتى البيت الثالث ليبرز مظاهر هذه العلاقة المثالية، وهذا العطاء الفريد خلال توظيف أفعال تجمع بين الحقيقة والمجاز فى دلالتها حتى لترقى بهذا الكرم إلى أرحب الآفاق الإنسانية رعاية وثراء.

٢- وقد يرتبط الحذف بعنصرى الحكاية والحدث ليشكل أبعاد القصة كما نجد ذلك أحيانا فى القرآن الكريم، مثل قوله تعالى:
<< ولما وردَ ماءَ مدينَ وجدَ عليه أمةً من الناس يسقُون ووَجَدَ من دونِهم أمرأتين تَذُودان قال ما خَطْبُكما، قالتا لا نَسقِى حتى يُصْدِرَ الرعاءُ وأبُونا شيخٌ كبير، فسقى لهما ثم تولى إلى الظلِّ، فقال ربِّ إنّى لما أنْزلتَ إلى من خير فقير >>(١)
وقد وردت هاتان الآيتان الكريمتان فى سورة << القصص >> لتمثلا إرهاصا بمرحلة تحول فى حياة سيدنا موسى عليه السلام، بين خروجه خائفا يترقب بعد قتله للقبطى عندما استنصره الاسرائيلى عليه، واشتداد حنق فرعون وعزمه على قتله، وبين اتصاله بنبى الله شعيب عليه السلام، كبداية لمرحلة بعثته، وسوف نجد أن ظاهرة حذف المفعول به قد شكلت هذا الاتصال المؤذن بالتحول فى حياة موسى عليه السلام، من خلال التركيز على أفعال أربعة متعدية، قوام ثلاثة منها الفعل << سقى >> وما يفيض به من رى وخير وعطاء يتنامى، و يتضاعف أثره بحذف مفعوله ليوحى بالإطلاق والشمول المثرى لمعنى العطاء، ويصبح ذكر المسند إليه موجها لهذا العطاء، فإذا أسند الفعل إلى القوم الذين اجتمعوا على البئر - وهم أمة - كان موحيا بالتزاحم فى طلب السقيا وهى رى وخير، وإذا ما أسند إلى ابنتى شعيب عليه السلام كان كاشفا عن أزمتهما وعجزهما عن السقى، وحاجتهما إلى الرى والعطاء، وإذا ما أسند إلى موسى عليه السلام، أبان من مسلكه الخير فى نجدة المحتاجين وغوثهم بالسقيا، لتتجاوز الفتاتان عجزهما، وليكون ذلك الفعل بإرادة الله سبيل اتصاله بنبى الله شعيب، لاسيما وقد كان الفعل الرابع قبل ذلك، << تذودان >> مسندا للفتاتين دون ذكر المفعول به أيضا، ليكشف عن عنائهما وما تتصديان له من بذل مجهود يستثير موسى عليه السلام، حتى ليرى موقفهما خطبا وعناء يستوجب عونهما ومساعدتهما، ومن ثم يبذل ما يبذل ليسقى لهما ويقدم هذا الرى والعطاء الغامر، وهو ما كان دافعا لشعيب عليه السلام ليجزيه أجر ما فعل، ويطمئنه على نجاته من فرعون وقومه قبيل اختياره رسولا ونبيا لهم.

---

(١) سورة القصص الآيتان (٢٣، ٢٤)

ولعله قد وضح الحذف فى تشكيل هذا الحديث الذى يمكن أن يعد شكلا قصصيا خاصا بالقرآن الكريم فى تحقيق العظة والاعتبار المرتبطين بأسلوبه الخاص، حيث يعمد إلى التوجيه والتربية بواسطة ما تقدم.

٣- ويرى البلاغيون أن من دواعى حذف المفعول به عدم تعلق الفعل بذكره عندما يريد المتكلم إثبات الفعل للفاعل أو نفيه عنه على الإطلاق، دون ملاحظة تخصيصه بمن وقع عليه، وفى هذه الحالة ينزل الفعل المتعدى منزلة اللازم نحو قوله تعالى: << أَمَّنْ هو قَانِتٌ آناءَ اللَيلِ سَاجِداً وقائماً يحذرُ الآخرةَ ويرجو رحمةَ ربِّه، قُلْ هل يستوى الذين يَعْلَمُون، والذين لا يعْلَمُون >>[1] إذ المعنى هل يستوى من له علم ومن لا علم له، من غير أن يقصد النص على معلوم[2] ، وبقطع النظر عن أن يكون المعلوم طبا أو تاريخا فالغرض، إثبات العلم أو نفيه دون ملاحظة تعلقه بمعمول ما، لكننا يمكن أن نعيد النظر مرة أخرى فى هذه الآية الكريمة فى ضوء ما نعرفه عن طبيعة القرآن المكى وتناوله لأصول العقيدة، وتثبيتها فى النفس لأن هذه الآية مكية، وقد جاءت فى معرض الموازنة بين مواقف الكافر والمشاكر، والداعى المنيب والناسى لفضل الله عليه، والمشرك المضل والقانت الراجى لرحمة الله، فكان طبيعيا أن تمتد الموازنة لتشكل قضية عامة تستوعب نتائج هذه الثنائيات، شاملة لكل أبعادها بغية تثبيت العقيدة، وترسيخ مطلقية الإيمان بالله، من هنا كانت مادة << علم >> بمعناها الشامل تمثل إطارا يضم كل ما سبق لتركيز انتباه المتلقى على الفعل ذاته، ولتتسع دلالته فتشمل ما يخطر على الذهن من مختلف العلوم والحقائق وما لا يخطر، وفى ذلك ما فيه من إثراء عظيم للدلالة التى تكشف عنها المفارقة الشديدة فى عدم المساواة بين من يعلمون ومن لا يعلمون، ولتتأكد مكانة العارف لربه المستجيب لأوامره، المتقى له سبحانه وتعالى، ولذلك اختتمت هذه الآية الكريمة بأسلوب قصر يؤكد ما سبق وهو قوله تعالى: << إنما يتذكر أولوا الألباب >>.

---

(١) سورة الزمر آية (٩)

(٢) انظر دلائل الاعجاز، ص ١١٩.

وربما كان من سمات القران الكريم فى ترسيخ الإيمان المطلق بالله توظيف القيمة البلاغية للحذف لإبراز هذه السمة حيث كثيرا ما ترد أفعال متعدية دون ذكر مفعولاتها لتأكيد هذا الإطلاق والشمول، كما فى قوله تعالى: << وانه هو أضحك وأبكى، وأنه هو أمات وأحيا >>[1]، فالمعنى هو الذى منه الاضحاك والابكاء، والإحياء والإماتة مطلقا، فما أعظم قدرته، ولا شك أن الامتداد فى هذه الثنائيات يرقى بهذا الإطلاق والشمول إلى أماد غير متناهية بحيث تغمر النفس بفيض من الإيمان واليقين المطلق بالله سبحانه وتعالى والتسليم التام له جلا وعلا.

٤- ومن اللافت للنظر أن بعض البلاغيين فى تعاملهم مع هذه القيمة البلاغية قد لا يتجاوزون حدود الدلالة المجردة أو الأصلية برغم استشهادهم بمادح أدبية، تتجاوز الدلالة فيها هذه الحدود الضيقة، كتناولهم لقول البحترى:

وكم دُدْتَ عَنّى من تَحَامُلِ حادثٍ ... وسَوْرةِ أيام حَزَزْنَ إلىَ العَظْمِ [2]

حيث يضربون مثالاً بذلك على غرض بلاغى هو << دفع ما يتوهم أول الأمر خلافا للمقصود مبينين أنه لو قال حززن اللحم لجاز أن يتوهم السامع قبل ذكر قوله << إلى العظم >> أن الحز لم ينته إلى العظم، وغنى عن القول أن هذا التناول لا يتجاوز الدلالة الإخبارية إلى الكشف عما فى هذا البيت من قوة تعبيرية، فالشاعر هنا يريد أن يعلى من مكانة ممدوحه لعطائه الغامر، وعونه الذى يواجه به أحداث الزمان، ومن ثم فقد كشفت << كم >> فى مقدمة البيت بخبريتها عن هذا الارتباط الوثيق بين الشاعر وفضل ممدوحه عليه، الذى يتصدى به دفاعا عنه ضد غوائل الأيام وشدتها، مهما بلغت قسوتها، وبرغم أن الفعل << حززن >> المتعدى لم يأخذ مفعوله مما يوحى بشدة هذه القسوة وتنكر الأيام له، فقد بلغت الغاية فى إيلامها، من خلال إثبات الفعل للفاعل وتركيز انتباه المتلقى على الفعل << حززن >> الذى يوحى بشدة القطع والألم، ثم تأتى علاقة الإسناد بين هذا الفعل وسورة الأيام لتضاعف من إحساس المتلقى بما يمكن أن

---

(١) سورة النجم الآيتان ٤٣، ٤٤.

(٢) انظر دلائل الاعجاز تحقيق الشيخ محمود شاكر ١٩٨٩م ص ١٧١

يلاقيه الشاعر من عذاب الحياة وبؤسها، لكنه بمنجاة من كل هذا بفضل ممدوحه.

٥- وثمة ظاهرة نحوية لغوية حاول البلاغيون استثمارها فى التعامل بها مع النصوص عن طريق الحذف وذلك عندما يقع فعل المشيئة أو الإرادة ونحوهما شرطا وقد حذف مفعولهما، ثم يأتى جواب الشرط دالا على هذا المحذوف، ومن خلال الجمع بين هذا الحذف المبهم والجواب المبين يتقرر المعنى فى النفس، كلون من ألوان الجمع بين الغموض والوضوح أو الإجمال والتفصيل، مما يستثير الفكر ويثرى الدلالة، كما فى قوله تعالى: << قُلْ فَلِلَّه الحجةُ البالغةُ فلو شَاءَ لهداكُم أجمعين >>[١] أى فلو شاء الهداية.

هذه الاية الكريمة جاءت ضمن القرآن المكى الذى من أول أهدافه توضيح العقيدة وتثبيتها، من ثم جاءت هذه الآية ردا على مزاعم المشركين الضالة، فى أن الله أراد لهم الشرك ولم يرد لهم الهداية، من هنا توضح الآيات التى من بينها الآية التى ذكرناها << أن الله سبحانه وتعالى شاء أن يبتلى بنى آدم بالقدرة على الاتجاه إلى الهدى أو الضلال، ليعين من يتجه منهم إلى الهدى على الهدى، وليمد من يتجه منهم إلى الضلال فى غيه وعمايته .. وجرت سنته بما شاء ... وتلك قضية واضحة >>[٢] ، ويصبح تقدير الآية الكريمة لو شاء الله هدايتكم لهداكم أجمعين، لأنه لما قيل لو شاء << علم أن هناك شيئا تتعلق به المشيئة لكنه مبهم، فلما جيء بجواب الشرط وهو قوله لهداكم، وضح ذلك الشيء المبهم، وعلم أنه الهداية، فمجيء الجواب فعلا متعديا حذف مفعوله جذب لانتباه المتلقى كى يعى أبعاد القضية المعروضة، لاسيما والآية الكريمة فى مجال حجاج وإقناع، فكل من الشرط والجواب حينئذ قد دل على المفعول به، غير أن الشرط دل عليه إجمالا والجواب دل عليه تفصيلا، وبذلك يتضح البيان بعدالإبهام أو التفصيل بعد الإجمال، أو الإضمار على شريطة التفسير، ليصبح وسيلة كاشفة بجلاء عن الفكرة المعروضة، وذلك أوقع فى النفس وأشد تأثيرا.

---

(١) سورة الانعام آيه (١٤٩)

(٢) فى ظلال القرآن ، المجلد الثالث، ص ١٢٢٧

ومنه قول الشاعر:

فلو أني استطعتُ خفضت طرفي ∴ فلمْ أبصرْ به حتى أراكا

أى لو أني أستطعت خفض الطرف لخفضته، حتى لا ينعم برؤية أحد سواكَ، ويتضح من الحذف هنا الارتباط الوثيق بين الشاعر ومن يحب حتى إنه ليخصص رؤية طرفه به فقط.
والمفعول به المحذوف في مثل هذه المواضع غالبا ما يكون مقدراً بمصدر فعل الجواب. وليس الحذف هنا وسيلة بلاغية مطلقة، بمعنى أنه حيث يوجد حذف المفعول به في أسلوب الشرط فلابد آن يكون هناك ثراء في الدلالة، كلا، لأن حرية المبدع على تشكيل علاقاته وصياغاته على مستوي النص هى التى تستطيع هذا التوظيف، وفي مجاله ومستواه المناسب، لذلك نري البلاغيين يردون هذه القضية للدلالة وأثرها في المتلقى، من ثم يضيفون أن ذكر المفعول به أولي إذا كان ذكره مصدر طرافة وثراء في الدلالة، وهنا لا يحسن حذف المفعول به، كما في قول من يرثي ابنه:

ولو شِئْتُ أنْ أبْكِي دما لبَكَيْتُه ∴ عليه ولكن ساحةَ الصبرِ أوسعُ

حيث لم يحذف هنا مفعول فعل المشيئة، وهو قوله:<< أن أبكي دما >> لغرابة وطرافة تعلق الفعل المذكور ببكاء الدم، إذا المعروف أن البكاء بالدموع، لهذا ذكر المفعول ليتقرر في نفس السامع ويستشعر فداحة الفقد وشدة الألم العظيم الذي يجتاح هذا الأب.
٦- وإليك مثالا يكشف عن قيمة حذف المفعول به في الكشف عن أبعاد الدلالة، وذلك في قوله تعالى في سورة الضحي << والضحي والليل إذا سجي، ماودعك ربك وماقلي >>[1] فهذه السورة الكريمة لمسة حانية من المولي سبحانه وتعالى للرسول الكريم عليه الصلاة والسلام، وقد فتر الوحي، وزعم المشركون أن محمدا قد ودعه ربه، فكانت هذه السورة بردا وسلاما عليه صلى

(١) سوره الضحى الأيات (١، ٢، ٣).
انظر تفسير: فى ظلال القرآن: المجلد السادس ص ٣٩٢٥ وما بعدها.

الله عليه وسلم، يواجه بها هجير شماتة المشركين، وتسبغ عليه فيضا من الود والمحبة، ومن هنا كان هذا الربط القرانى بين ظواهر الكون ومشاعر النفس، فابتدأت السورة الكريمة مقسمة بأصفى اثنين: الضحى الرائق والليل الساجى، فتتراسل مشاعر النفس بأحاسيس الطبيعة، ويغمر اليقين الطمأنينة نفس الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام، لاسيما وقد نفت السورة زعم المشركين نفيا قاطعا، عندما جعلته نفيا للماضى فينسحب بطبيعة السياق والسبك على الحاضر، ويمتد هذا النفى من خلال العطف، نفيا مطلقا لاى بغض او كراهية من المولى جل وعلا لرسوله الكريم، << وما قلى >> وانظر هنا إلى نسق الصياغة عندما يوظف الفعل المحذوف مفعوله، وكأنى بهذه الصياغة القرانية تأبى أى ربط بين هذا الفعل الدال على البغض والكراهية -- وبين الرسول الكريم، حتى ولو كان هذا الفعل منفيا، وذلك إجلالا للرسول الكريم ورعاية له وطمأنة لمشاعره، وبثا لليقين فى نفسه، ولذلك لم تقل الآية << وما قلاك >>.

وفى كل ما سبق من نماذج يدرك المتأمل القيمة الفنية للحذف، وهو يستثير فكر المتلقى حول هذا المحذوف، ومارتبط به من علاقات دلالية، فيتضاعف إدراك المتلقى وإحساسه بالفكرة التى تدل عليها العبارة ذات القوة التعبيرية، وما توحى به من معان، كما يدرك دورها فى جلاء أبعاد النص كله، وبسط قضاياه، فى شمول ونماء.

التقديـــم

التقديم والتأخير

تسهم الموقعية فى تفسير قيمة التقديم الفنية، لأن مجىء المفردة المختارة من قبل المبدع فى بداية الجملة حاملة لشحنة أولية يتلقاها القارئ أو السامع فى هذا السياق، يمكن أن تمثل مرحلة من مراحل الاتصال بين المتلقى والنص، فإذا ما تشكلت علاقة بين مدلول هذا اللفظ المتقدم وغيره من الألفاظ التى تسبقه أوتليه، يأخذ المعنى فى التكامل، من خلال ارتباطه بغيره من المعانى، التى يكشف عنها الاتصال والتوثق بين العلاقات التى يزخر بها النص، إذ يتخلق كبناء متكامل.

وبرغم أن الإسناد علاقة عامة تشكلها الثوابت النحوية، لكن الوجه الآخر لهذه العلاقة يمكن أن يتضمن كثيرا من العلاقات الأسلوبية كالمفارقة والتماثل والتخالف، وغيرها من العلاقات المعنوية الكثيرة التى هى فى الوقت نفسه لون من ألوان ارتباط المتقدم بالمتأخر، سواء كان هذا المتقدم المسند إليه أو المسند، وهذا الارتباط يثرى فاعلية اللفظة المتقدمة، ويدعم نماء الفكرة، لاسيما عندما تتنوع وتتعدد الارتباطات بين الجمل على مستوى النص كله، فتتشكل بنيته ذات القوة التعبيرية، والدلالة الثرية، التى يتضاعف إحساس المتلقى بها، وهكذا يثرى الإبداع دلالة الموقعية للفظة المختارة ويرقى بارتباطاتها الدلالية إلى أبعد مستوى.

ويتداخل التقديم الرتبى – كما أشرنا – مع قضية الذكر عندما يلتزم المبدع الثوابت النحوية، من ثم فسوف نبدأ فى هذا القسم بالتقديم الرتبى، برغم ما أشرنا إليه من اثر الذكر فى قوة التعبير، ثم أشير إلى قيمة التقديم المبنى على الانحراف والانتهاك لهذه الثوابت والعدول عنها.

وليس يعنى ما تقدم تجريد الثوابت من ثراء الدلالة، أو بعدها عن جمالية التعبير وقوته، لأن مقدرة المبدع على الاختيار، وبناء العلاقات الثرية البكر يمكن أن يحقق هذه الغاية الأسلوبية لبنية النص، – كما سبق أن أشرنا. وهكذا تنتفى وحدانية العلاقة بين البنية ذات القوة التعبيرية وما يشكلها من بنية قاعدية حاملة للدلالة، إذ باستطاعة المبدع أن يخلق من البنى ذات القوة

التعبيرية ما يشاء سواء التزم الثوابت أو انتهكها، وإذا كانت الثوابت متناهية فإن ما يتشكل منها غير متناه.

وقد أشرت فيما سبق أيضا إلى ارتباط ترتيب اختيارات المبدع لمفرداته بالصورة الذهنية لمعانيه[1] ، بحيث تصبح بنية النص صورة للوجود الذهنى التصورى لمعانيه، وبالتالى تكون عملية الإفراز الفنى ميزة نوعية للأثر الأدبى، لأن تقديم ما يتقدم مبنى على اهتمام المبدع بإبرازه فى هذا السياق، بل وأثر هذا المتقدم فى تأكيد ما سبقه ونماء ما يليه لتتكامل البنية الكلية التى يمكن أن يجليها تفسير للنص، يتجاوز المعيارية إلى إضاءة هذا النص، إضاءة مثرية له، من هنا تتعدد أعراض التقديم التى يمكن أن نتجلى لو ربطنا بين أثرها فى النص وأثر غيرها من الظواهر البلاغية الأخرى، وسوف نحاول ذلك إن شاء الله برغم تركيزنا على الأثر الموضعى للظاهرة التى نتحدث عنها وهى التقديم.

ولقد كان البلاغيون على ذكر من الأغراض والدلالات الإضافية التى تلمح وراء هذه الصياغات ذات القوة التعبيرية، لذلك نجدهم يشيرون فى هذا الباب إلى أن المسند إليه يتقدم لأنه الأصل إذ هو المحكوم عليه، ولا يوجد مقتضى للعدول عن ذلك نحو << محمد رسول الله >> فقد قدم المسند إليه لانه الأصل، وهو المحكوم عليه بالرسالة، كما أنه لا يوجد ما يقتضى العدول عن ذلك، وهنا قد لا تتجاوز العبارة الدلالة الإخبارية، علما بأن الأصالة وحدها قد لا تقوم مسوغة للتقديم إذا وجد ما يقتضى التأخير، كما فى الفاعل، فبرغم أنه الذات المحكوم عليها، لكن يوجد مسوغ للتأخير وهو أن << الفعل >> قد رفعه، ومرتبة العامل التقدم على المعمول.

من ثم نجد البلاغيين يشيرون إلى بعض الدلالات والتفسيرات التى نترى النصوص، ويمكن أن تلمح خلال هذه التراكيب التى تتميز بظاهرة التقديم كوسيلة من بين ما تتضمنه من وسائل تعبيرية شكلت قوة العبارة وجمالها:

١- وقد اهتم سيبويه بالتقديم وما يضيفه إلى المعنى من ظلال مما أسهم فى توجيه عبد القاهر الجرجانى فى هذا المجال إلى لقطات لا ينقصها إلا التوظيف

---

(١) انظر ص ١٠٩ من هذا الكتاب.

الكلى لها فى التعامل بها مع النصوص، فهو مثلا يربط بين الاستفهام بالهمزة وتقديم الأسم بعدها على الفعل أو العكس، ليصل من وراء ذلك إلى بيان دلالات متعددة توحى بها هذه الأنساق: كالسؤال عن الفعل أو الفاعل وكالتقرير أو الإنكار المقترن بالتوبيخ، ويتضح أثر هذه الدلالات إذا ما نظرنا إليها فى ضوء البنية الكلية للنص.

وهو فى تناوله لمثل هذه القضايا يضرب أمثلة للمستوى العادى من التعبير، لينتقل إلى امثلة من التراث الأدبى، ثم يرقى إلى النص القرانى الذى تتجلى فيه أبعاد القضية، ومن تم نجده يستشهد على ذلك بقوله تعالى على لسان نمرود وقومه وهم يوجهون سؤالهم لسيدنا إبراهم عليه السلام عندما وجدوا أصنامهم قد تحطمت الا كبيرا لهم << قالوا أأنتَ فعلتَ هذا بآلهتِنا يا إبراهيم، قال: بل فعلهُ كبيرهُم هذا فاسألوهُم إنْ كانُوا يَنْطقُون >>[1].

فالهمزة هنا قد وليها الفاعل، من ثم فالسؤال هنا لتقرير الفاعل، " ولا شبهة فى أنهم لم يقولوا ذلك له عليه السلام وهم يريدون أن يقر لهم بأن كسر الأصنام قد كان، لأن اسم الإشارة " هذا " يدل على حدوث فعل التحطيم، "أأنت فعلتَ هَذا " وإنما البحث فى الفاعل الذى كان منه هذا التحطيم.

ولو كان التقرير بالفعل لكان الجواب: فعلتُ، أو لم أفعل[2]

فالمشركون بتوجيههم السؤال على هذا النحو إنما يبغون أن يقر لهم سيدنا إبراهيم عليه السلام بأنه الفاعل الذى قام بتحطيم هذه الأصنام، أو أن ينفى أنه الفاعل، وهذه هى الدلالة الدقيقة التى يمكن أن يفى بها جواب سؤال على هذا النحو، لكن القرآن الكريم لا يقف عند هذا الحد، بل يتجاوزه ليضاعف من دلالة التركيب بإيحاءات أخرى، عندما ينسب سيدنا إبراهيم فعل التحطيم لأكبر الأصنام، قائلاً: بل فعله كبيرهم متجاوزا الدلالة التقليدية لإجابة السؤال، دون أن يبتعد عنها، مستهدفا السخرية منهم، والازراء بعقولهم التى أصبحت لا تفرق بين من يعقل وما لا يعقل، من ثم يأتى قوله بعد ذلك " فاسألوهم إن كانوا ينطقون " متحديا معجزا لهم، ويهزهم هزا عنيفا علهم

---

(١) سوره الأنبياء ايه ٦٢، ٦٣

(٢) دلائل الإعجاز ص ٨٨ ، ٨٩ ط رشيد رضا، ط الشيخ محمود شاكر ص ١١٣سنه ١٤١٠ هـ ١٩٨٩م وانظر سيد قطب فى ظلال القران المجلد الرابع ط دار الشروق ص ٢٣٧٨ وما بعدها

يقيموا او يعقلوا أبعاد موقف بسيط يمكن أن يردهم إلى الإيمان تعقلهم له، لكن قلوبا أغلقت ما لها من هداية إلى بأمر الله تعالى.

٢- ويحاول عبد القاهر أن يتتبع أثر النفى فى الدلالة عندما يتقدم الجملة فيبين أن تقدم النفى على الفعل قد يعنى نفى حدوث الفعل وعدم وجوده، بينما سبق النفى للفاعل " المسند إليه " يعنى نفى حدوث الفعل من ذلك الفاعل، لكن فى الوقت نفسه يمكن أن يوحى هذا التعبير بصدور ذلك الفعل عن فاعل آخر، مما يقوى الدلالة ويدعمها، انظر إلى قول الشاعر:

وما أنا أسقمتُ جسمِي به .. ولا أنا أضرمتُ فى القلبِ نارا

فالشاعر هنا أمرضه الحب لكنه ينفى عن نفسه أن يكون هو الجالب[١] لهذا السقم، وإنما مصدر ذلك محبوبه وشدة تعلقه به، فهو لا يستطيع الخلاص منه، وقد استبد به محبوبه، حتى إنه استسلم له كل الاستسلام، فلا يملك من أمر نفسه شيئاً، وتلك قمة الحب التى يريد الشاعر أن يبرزها.

وبرغم سيطرة المنطق وجفافه عندما يتحكم فى قضية الدلالة، وهو ما يجب أن نخلص منه قيم البلاغة، فإن هناك ارتباطاً بين النفى ولفظ العموم عندما يتقدم أحدهما الآخر، إذ يمكن أن يفيد التركيب عموم النفى، وهو ما يسمى " بعموم السلب " وشموله لكل الأفراد إذا كان المسند إليه لفظ عموم (مثل كل وجميع) وتقدمت عل أداة النفى، ولم تكن معمولة للفعل المنفى، فيتوجه النفى حينئذ إلى أصل الفعل ويعم كل فرد من أفراد ما أضيف إليه لفظ العموم، نحو " كل ظالم لا يفلح " أى لا يفلح أحد من الظلمة، وفى ذلك نفى عام للظلم، وتأكيد على سوء نتيجته.

وعليه قول أبى النجم:[٢]

قدْ أصْبَحتْ أمُّ الخيَارِ تَدَّعِى عَلَىَّ ذنْبًا كلُّه لمْ أصْنَعِ

برفع كل على أنه مبتدأ والجملة المنفية بعده خبر، المعنى لم أصنع شيئا مما

---

(١) انظر دلائل الإعجاز ص ٩٧. والمتنبى هنا يعتذر عما ألم به من هم ومرض كان سببا فى انقطاعه عن الشعر، وقد استبطأ سيف الدولة مديحه فيه، بينما كان سيف الدوله نفسه بازوراره عن المتنبى سبب ما نزل به من هم وما حل به من مرض.

(٢) انظر الإيضاح تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجى ص ١٥٢.

تدعيه على من الذنوب، لإفادة هذا المعنى عدل عن نصب (كل) إلى رفعها حتى لا تقع معمولة للفعل المنفى، وذلك شرط فى " إفادة العموم "، لأنك إذا بدأت " بكل " كنت قد سلطت الكلية على النفى وأعملتها فيه، وذلك يقتضى ألا يشذ عنه شىء. فإن تقدم النفى على أداة العموم، أو كانت هى معمولة للفعل المنفى لم يكن النفى عاما شاملا، بل أفاد الكلام نفى الحكم عن بعض الأفراد دون بعض كقول المتنبى:

ما كُلُّ ما يَتَمَنَّى المرءُ يُدْرِكُه
تَأْتِى الرِّيَاحُ بما لا تَشْتَهِى السُّفُنُ

يريد أن الإنسان لا يدرك كل ما يتمناه، وإنما يدرك بعضه.
فإذا جاء من هذا القبيل ما يفيد عموم النفى أى " سلب الحكم " عن كل فرد كما فى قوله تعالى: " والله لا يحبُّ كلَّ مُخْتَالٍ فَخُور "[1] ، وقوله تعالى: " الله لا يُحِبُّ كلَّ كفارٍ أثيم ". فليس ذلك من أصل وضعه بل من قرينة خارجية هى تحريم الاختيال والكفر، وأما التركيب ذاته فلا يفيد العموم اضطرادا للقاعدة، علما بأن لفظ العموم فى المثالين الأخيرين ليس مسندا إليه، ولو جئنا به مسندا إليه لأكد الفكرة العامة حيث يتقدم لفظ العموم على النفى، ويقال حينئذ: كل مختال فخور لا يحبه الله، – كل كافر أثيم لا يحبه الله، وهنا يفيد كل من التعبيرين السابقين عموم السلب أو عموم النفى طبقا للفكرة العامة، ولكن البدء بلفظ الجلالة فى النص القرآنى تعظيم للمولى سبحانه وتعالى، كما تتأكد دلالة الجملة وما توحى به من مجئ المسند جملة فعلية.
٣– ويشير البلاغيون إلى دلالات وإيحاءات متعددة يمكن أن تلمح من تقديم المسند إليه ويتبين أثرها فى إخصاب دلالة النص، منها أن يتمكن الخبر وإيحاءاته فى ذهن السامع لاشتمال المسند إليه المتقدم على وصف يدعو إلى التشويق للخبر، أو كان فى هذا المسند إليه المتقدم ما يوجب الدهشة والتعجب، مما يجعل النفس فى لهفة إلى سماع الخبر كقوله تعالى: " إن أكرمكم عند الله أتقاكم "[2] ففى البدء بـ " أكرمكم " إثارة للتشويق لمعرفة

---

(١) سورة الحديد ايه (٢٣)
(٢) سورة الحجرات ايه (١٣)

من هو الأكرم عند الله، فإذا جاء بعد ذلك قوله تعالى: << أتقاكم >>، تمكن الخبر فى النفس، فيدرك المتلقى أهمية التقوى والخوف من الله، والحرص على رعايته ومراقبته سبحانه وتعالى كسبيل لنيل المكانة المرجوة عنده وكقول أبى العلاء:

والذى حارتْ البريّةُ فيه
حيوانٌ مُستحدثٌ من جمَادِ

فإتيانه بالمسند إليه متقدما على تلك الصورة، موصوفا بحيرة البرية فيه وهو << الانسان >> ، يستدعى الدهشة والاستغراب من السامع، وتشوقه لمعرفة ما حكم به عليه، فإذا جاء الخبر تمكن فى النفس لما سبقه من إضمار، من ثم يستقر فى ذهن السامع مفهوم هذا الشاعر عن الإنسان وأصله وما يمكن أن يكشف عن تشكيكه فى عظمة هذا الإنسان، والتقابل يؤكد ذلك.

٤- تعجيل المسرة لكون المسند إليه صالحا للتفاؤل، لأن السامع إذا قرع سمعه فى ابتداء الكلام ما يشعره بالسرور فرح وطرب نحو << الامتياز لك >> ، أو تعجيل المساءة ليتطير السامع ويتبادر إلى ذهنه حصول الضرر بادىء ذى بدء نحو << الويل لك >> ، وليس مجرد التقديم هو الذى أوجد لدى المتلقى هذه المعانى وتلك المشاعر، وإنما لكون المسند إليه أيضا لفظة لها دورها فى الإيحاء بهذه المعانى، ثم تأتى علاقة الإسناد لتضع المتلقى فى جو هذا الإيحاء تفاؤلا وبشرا، أو تطيرا وتنفيرا.

٥- إيهام أنه لا يزول عن الخاطر فهو إلى الذكر أقرب نحو
<< رحمة الله ترجى >> وكقول الشاعر:

سُلَيْمَى أزْمعَتْ بَيْنَا
فأيْنَ تَقُولها[1] أيْنَا؟

ويلاحظ فى المثال الأول حرص المتكلم ورجاؤه فى نيل رحمة الله، حيث بدأ بذكر هذه الرحمة لأنها مركز اهتمامه ومحط رجائه الذى لا يزول، ثم جعل فعل الرجاء مصعفا مسندا، وبذلك تعاونت أجزاء الجملة على تأكيد رجاء

---

(١) تقولها بمعنى تجدها.

رحمة الله، مما يكشف عن لهفة المتكلم إلى هذا الرجاء. كذلك في بيت الشعر، حيث نجد الشاعر يبدأ بذكر اسم صاحبته << سليمى >> ، لأنها في خاطره، ويصوغ اسمها مصغراً تمليحاً واعتزازاً، وليؤكد بذلك دوام ذكره لها، فإذا ما توالت ألفاظ البيت مشكلة للمسند وهو إزماعها الرحيل والفراق، يبرز معنى إضافي هو ولهه ولهفته عليها، وأنها لا تزول عن خاطره، لاسيما الاستفهام بعد ذلك يكشف عن حيرته في البحث عنها.

٦- إظهار تعظيمه في نحو قوله تعالى:

<< محمد رسول الله والذين معه أشداء على الكفار رحماء بينهم >>،

أو إظهار تحقيره نحو رجل بخيل رحل عنا:

وهنا نلاحظ أن الآية الكريمة تتجاوز الإخبار بكونه عليه الصلاة والسلام، رسول الله، لتكشف عن تعظيمه وعلو مكانته، حيث بدأت باسمه الكريم اهتماما بشأنه، ثم ضاعفت من هذا الاهتمام بمجيء المسند << رسول الله >> ، ثم وصفت الآية أصحابه عليه الصلاة والسلام بالشدة على الكفار، والرحمة واللين فيما بينهم، فأكدت أثره فيهم ومكانته العظيمة التي كشف عنها المسند إليه والمسند، وهكذا تعاونت أجزاء التركيب على الكشف عن عظمة المصطفى عليه الصلاة والسلام.

وفي الجملة: << رجل بخيل رحل عنا >> يأتي وصف المسند إليه رجل في بداية << الكلام >> بالبخل كاشفا عن محاولة المتكلم إبراز هذه الصفة، لتحقير صاحبها، ويتأكد هذا ا لتحقير بجعل المسند << رحلَ >> بدلالته على الذهاب والبعد فيوحي بالرغبة في التخلص منه.

٧- تقوية الحكم وتقريره إذا كان المسند فعلا رافعا لضمير المسند إليه كقوله تعالى: << وأنه هو أضحك وأبكى ، وأنه هو أمات وأحيا >>[1]

ويرجع سر تقوية الحكم هنا إلى تكرار الإسناد فالفعل << أضحك >> أسند مرتين: إلى الضمير المستتر في << أضحك >>، والضمير الظاهر في << أنه >>، وكلا الضميرين راجع إلى الله سبحانه وتعالى، فكأن الآية الكريمة قالت:

---

(١) سورة النجم آية (٤٣)

أضحك الله ... أضحك الله ... وبتكرار الإسناد يتقوى الحكم ويتقرر في ذهن السامع مع ما يثير من إيحاءات بمقدرة المولى سبحانه وتعالى المطلقة، وإرادته التي لا تحد على الإضحاك والإبكاء، والإماتة والإحياء، لتأكيد عظمته، وتفرد قدرته على الخلق والإتيان بالفعل ونقيضه ويضاعف التقابل في الآية الكريمة من إحساس المتلقي بكل ذلك كما أن ضمير الفصل أيضا يعنى بإحساس المتلقي مبلغا عظيما في الإحاطة بالفكرة والإحساس بها.

٨ ومما اثرت العرب تقديمه من المسند إليه لتقوية " الحكم لفظ مثل: وغير " فالأول كقولنا " : " مثلك لا يخون " يراد إثبات عدم الخيانة للمماثل للمخاطب في صفاته، وغيره ممن يماثله، فإذا ثبت عدم الخيانة للمماثل، لزم ثبوته للمخاطب باعتباره أحد أفراد المعنى الكلي، فقد أطلق الملزوم وهو انتفاء عدم الخيانة للمماثل وأريد اللازم وهو إثبات عدم الخيانة للمخاطب.

وبالنسبة للفظ " غير " فقولنا: " غيرك لا يفي " تفيد نفي الوفاء عن غير المخاطب والوفاء صفة وجودية أي لابد من محل تقوم به، وهذا المحل منحصر في المخاطب وغير المخاطب، وقد نفيت صفة الوفاء عن غير المخاطب فلزم قيامها بالمخاطب، وقد أطلق الملزوم أيضا وهو نفي الوفاء عن كل ما عدا المخاطب وأريد اللازم وهو إثباته للمخاطب.

ولعله قد لوحظ مدى سيطرة المنطق على البلاغيين في هذا الموقف أيضا، حيث صرفهم عن اكتشاف أبعاد الدلالة إلى محاولة منطقتها.

وقد اضطرد تقديم " مثل وغير " في تلك الحالة حتى صار دلك كاللازم، والسر البلاغي في ذلك هو أن التقديم ملائم للكناية، ومن حيث إنها هي ايضا تفيد التنويه والتثبيت من الطريق الأبلغ، وهو إثبات الحكم بالدليل والبرهان " فمثلك لا يخون " تتضمن جملتين هما: أنت لا تخون لأن مثلك لا يخون، وكذلك " غيرك لا يفي " تتضمن جملتين هما: أنت تفي لأن غيرك لا يفي.

أما إذا أريد بهما التعريض بأن قصد معين فلا يلزم فيهما التقديم لجريانهما حينئذ على سبيل الحقيقة لا الكناية، ولا مبرر للتقديم الذي يتضامن مع الكناية في إثبات الحكم، ومعنى التعريض هنا ضد التصريح وليس هو المقصود من الكناية، ومن ذلك قول الشاعر:

غَيْرِى جَنَى وأنا المُعَاقبُ فيكُم
فكأنَّنِى سَبَّابةُ المُتَنَدِّم

فالمراد بغير هنا " معين " هو الجانى الذى لم يصرح الشاعر به إنما ذكره على سبيل التعريض الذى تفيده " غير ".

وبرغم ما يمكن أن يلمح من محاولة البلاغيين استنبات دلالات تضاف إلى المعنى وتتكئ على تقديم " مثل " و " غير " إلا أن هذه الدلالات لا تدرك إلا من خلال استخدام " مثل " و " غير " فى هذا السياق خلال التراكيب، مما يجعل عملية التركيز على المسند إليه فقط عملية جائره لما فيها من فصل بين أجزاء الجملة.

كما أن المثال الأخير برغم دلالته على التعريض ففيه، أيضا تقوية للحكم تتجاوز المباشرة إلى التعريض، برغم خروجه عن الكناية فى نظر البلاغيين.

٩- إفادة قصر المسند إليه على المسند كقوله تعالى: " لله ملك السموات والأرض " وتقديم الجار والمجرور هنا يفيد أن ملك السموات والأرض مختص بأنه لله وحده، أى مقصور عليه تعالى، وبذلك يتحقق إفراد المولى سبحانه وتعالى بملكية السموات والأرض.

وكذلك قوله تعالى فى خمر الجنة: " لا فيها غول ولا هم عنها ينزفون "[1] فالغول مقصور على اتصافه بعدم حصوله فى خمر الجنة، أى بخلاف خمر الدنيا التى تغتال العقول، وبذلك فقد أفاد تقديم المسند الإعلاء من قيمة خمر الجنة للحث على نيل هذه المكانة العظيمة.

١٠- التنبيه من أول الأمر على أنه خبر عن المسند إليه وليس نعتا له لأن النعت لا يتقدم على المنعوت نحو قول حسان مادحا رسول الله – صلى الله عليه وسلم :-

له هِمَمٌ لا مُنْتَهى لكبَارِها
وهِمَّتُه الصُّغْرَى أجَلُّ من الدَّهْر

إن همه الكبيرة لا تحصى وإن أصغرها أعظم من الدهر، فتقديم المسند

---

(١) سورة الصافات اية (٤٧)

<< له >> على المسند إليه يفيد بادئ ذى بدء أنه خبر لا نعت، ولـو أخـره فقال: << همم له >> ربما توهم أن << له >> نعت لحاجة النكرة المبتدأ بها إليه وربما يذكر الخبر بعد ذلك.

وبرغم تقارب دلالة النعت والخبر معنويا بمعنـى أن كـلا منهمـا يضيف جديداً إلى الفكرة، وبه تكتمل، وبرغم أساسية الخبر فى الجملة، إلا أن هذه الميزة البلاغية يمكن أن تكون أكثر وضوحا وثراء لـو جعلناهـا هنـا كسابقتها من حيث إفادة قصر المسند إليه على المسند وإنحصاره فيه، وفـى ذلك ما فيه من تقوية للمعنى وتأكيد له فكأنه قـال: مـا أعظـم اختـصاص المصطفى عليه السلام بالهمم الكبيرة والعزائم العظيمة التى لا نهاية لها.

كما أنه تخفيف للتقسيمات التى قد تثقل البلاغة.

١١- التفاؤل بإسماع المخاطب أولا ما يسر كما تقول لمريض
<< فى عافية أنت >> فقد سمع المخاطب أولا << فى عافيـة >> ، وهـو المسند المقدم وذلك مما يمكن أن – يدخل السرور على المـريض. وكقـول الشاعر:

سَعِدتَ بِغُرَّةِ وَجْهِكَ الأيامُ
وَتَزَيَّنَتْ بِبقَائِكَ الأعوامُ

قدم المسند وهو << سعدت >> لإسماع المخاطب ما يسره ويتفاءل به مـن أول الأمر، مما يضاعف من دلالة البيت وأثرها فى نفس المتلقـى، فكـأن الشاعر أراد أن يقول له ما أعظم أثرك فى الحياة فأنت مصدر سـعادة لهـا وأنت زينة الدنيا ومصدر بهجتها.
١٢- التشويق إلى ذكر المسند إليه بأن يشمل المسند على وصف أو أوصاف للمسند اليه تشوق النفس إلى ذكره، كقول محمد بن وهيب يمدح المعتصم:

ثلاثةٌ تشرقُ الدنيا بِبهْجَتِها
شمسُ الضحَى وأبُو إسحاق والقمرُ

على تقدير أن ثلاثة هو الخبر أى المسند، وقد قدم لاشتماله على وصف مشوق لذكر المسند إليه (ولم يجعل ثلاثة مبتدأ وشمس الضحى وما عطف عليه خبرا لأنه لا يخبر بمعرفة عن نكرة) ، فالبدء بثلاثة ثم وصفها بالإشراق، لون من ألوان إثارة المتلقى وجذب انتباهه، حتى يتأمل هؤلاء الثلاثة وينظر فى سر إشراقها، والشاعر بذلك يعلى من شأن ممدوحه أبى إسحاق حتى جعله مصدر إشراق الدنيا وشمسها، ونحو: (منهومان لا يَشْبَعَان طالبُ علم وطالبُ مال) على تقدير أن << منهومان >> خبر لاشتماله على وصف مشوق للمبتدأ وهو المسند إليه، ففى ذكر منهومان أولا لفت لنظر المتلقى حتى يتضح له على من تنسحب هذه الكلمة لا سيما وقد وصفت بـ << لا يشبعان >> فزادت من تشوقه وتعلقه بمن سوف يذكر بعد ذلك، فإذا جاء المبتدأ وهو المسند إليه استقرت فى النفس هذه المقولة وهى توحد بين طلب العلم والمال فى عدم شبع الراغب فيهما وتكشف عن شدة التطلع إليهما.

تقديم متعلقات الفعل عليه

يتقدم العامل على المعمول لأن ذلك هو الأصل، وقد يعكس الأمر فيتقدم المعمول ونحوه كالجار والمجرور والظرف والحال لأغراض بلاغية منها:

١- الإشارة إلى أن المتأخر وهو الفعل مختص بما تقدم عليه وهذا التخصيص لازم التقديم غالبا بشهادة الاستقراء وحكم الذوق، نحو قوله تعالى: << إياك نعبد وإياك نستعين >> أى نخصك بالعبادة والاستعانة، فكل منهما مقصور عليه سبحانه وتعالى: وهناك مسوغات أخرى منها: أنه قدم السبب وهو العبادة ليتبعه بالمُسَبَّب وهو طلب العون منه سبحانه وتعالى، وهناك من يرى أن مسوغ ذلك الحفاظ على الشكل الموسيقى للفواصل اتباعا لما قبل ذلك وهو قوله تعالى: << مالك يوم الدين >> وبكل هذه المزايا مجتمعة يتضح أثر التقديم فى تفرد المولى سبحانه وتعالى بالعبادة وطلب العون منه.

٢- رد المخاطب إلى الصواب عند خطئه فى تعيين المعمول أو الاشتراك فيه مثل: (محمدا قابلت). أى لا غيره، ردا لمن اعتقد أنك قابلت غيره،

وكذلك: (زيدا أكرمت) ، أى وحده ردا لمن اعتقد أنك أكرمت زيدا، واخر معه، ويمكن أن يسمى ذلك قصر تعيين، وتكون الصيغة على هذا النحو قد أكدت << المقابلة >> فى المثال الأول، و << الإكرام >> لزيد فى المثال الثانى، وتلك إضافة إلى الحكم المتضمن فى كلا المثالين.

ومن تقديم متعلقات الفعل الأخرى الحال: نحو << مسرعا حضرت >>. والتمييز نحو << نفسا طبت >>، والظرف مثلا << عصرا سافرت >> ، ويمكن أن يفهم من تقديم هذه المعمولات الاهتمام بها جريا على ما عرف من أن ماله الصدارة فى الكلام هو الأهم، ومن ثم يمكن أن يكون أكثر استقرارا فى نفس المتلقى، وتأثيرا فيه، عندما يرتبط بالدلالة الكلية للتركيب كما يضاعف من إيحاءاته فضلا عن مجرد الإخبار بالحكم. الذى تضمنته الجملة.

٣- الاهتمام بشأن المقدم كما فى << بسم الله >> حيث قدر المحذوف فى << بسم الله >> مؤخرا اى بسم الله أفعل كذا بيانا للاهتمام بالاسم الكريم، وردا على المشركين الذين كانوا يبدأون بأسماء آلهتهم اهتماما بأمرها فيقولون:

بسم اللات وبسم العزى.

٤- التعجيل بالتبرك أو التلذذ بالمتقدم أو التعجيل بالمسرة أو بالمساءة وأمثلة ذلك بالترتيب: << قرآنا كريما تلوت >> ، << الصديق العزيز قابلت >> ،

<< خيرا تلقى >> و << شرا تجد >> ، ويلاحظ أن هذه المفعولات المتقدمة سوف تكون أول ما يواجه المتلقى، من ثم تحدث أثرها المرتبط بمدلولها تبركا أو تلذذا، مسرة أو مساءة، وتتضاعف قيمة هذه الدلالة وأثرها عندما ترتبط هذه الكلمات المتقدمة بما فى التركيب، ومن ثم يمكن أن تدل الجملة الأولى على: ما أعظم هذا القرآن الكريم المتلو، وإنه لصديق عزيز ذلك الذى قابلته، وما أعظم الخير الذى تلقاه، وما أشد الشر الذى تجده.

ولموافقة كلام السامع نحو عليا أكرمت جوابا لمن قال لك: من أكرمت؟ فتقدم المفعول ليوافق مقابله فى كلام السائل، وهو من

الاستفهامية، وهى موافقة شكلية ليست بذات قيمة، بل الأهم << إبراز المفعول به للاهتمام بشأنه مثلا ولما له من أثر دلالى.

٦- مراعاة نظم الكلام نحو << خُذُوه فَغُلُّوه ثم الجحيمَ صَلُّوه >>، والشاهد فى تقديم الجحيم، وميزة التقديم هنا تتضمن نظم الكلام ودلالته حيث يوحى تقديم الجحيم بدلالة اللفظ وبوقعه، على شدة هذا العذاب ثم تأتى كلمة << صلوه >> فتضاعف من إحساس المتلقى بمدى العذاب الشديد الذى يلقاه هذا المأخوذ المغلول، وما سوف يلقاه من نار جهنم، لقاء ما قدم من فساد وشر. ومنه فى الشعر:

سَريعٌ إلى ابن العَمِّ يَلطُم خَدَّه
وليس إلى دَاعِى النَّدَى بسَريع

فقد قد الجار والمجرور << إلى داعى الندى>> على متعلقه وهو، الصفة المشبهة << سريع >> ، وذلك رعاية للقافية، ويمكن أن يكون الشطر الأول موحيا بسوء موقف ابن العم هذا، سوءا شديدا، يكشف عنه التقديم فى الشطر الثانى.

٧- أن يكون المقدم محط الإنكار نحو << أَبَعْدَ طولِ التجربةِ تَنْخَدِعُ بمواعيده، >> ونحو << أفى الشر تسعى >> فأنت لم تنكر عليه الانخداع وإنما ننكر عليه أن يكون الانخداع بعد طول التجربة، كما لم تنكر عليه سعيه، وإنما سعيه فى الشر، وفى كلتا الحالتين يكون الانكار معنى ثانيا يضاف إلى الانخداع فى المثال الأول، والسعى فى الشر فى المثال الثانى.

***

٨- وإليك نموذجا لأثر التقديم فى نماء الفكرة وتطورها؛ قصيدة "غريب كصالح فى ثمود" للمتنبى، وهو يبدأ فيها بداية غزلية، يسلم فيها نفسه وقلبه للمحبوب، ثم يمتزج لديه الغزل بالخمر، فكلاهما باعثه الحب وكلاهما يتطلب منه الفداء، كما يستشعر الشاعر الغربة فى هذه الحياةنتيجة للمفارقة بين طموحاته وبين واقعه، بين ما يراه أنه أهل له من

مكانة ورفعة ومنزلة، وما يعانيه من تثبيط وسعي محدود الجزاء، ويشكل الشاعر من الصور ما يجسد هذا الاغتراب تجسيدا يشف عن عمق نظرته ذات الأبعاد التاريخية التراثية، فمقامه بأرض نخلة كمقام المسيح بين اليهود، أو كغربة صالح في ثمود، كما تفقد مواضعات الحياة في نظره قدسيتها، لتكتسب وجهته الطموحة بلا حدود، حيث تشفي الرماح الغيظ، ويأبى الذل مهما تراءى في النعيم: ويطلب العز مهما كان ثمنه غالبا، مؤثرا القوة رافضا العجز. وهو يوظف من الوسائل التعبيرية ما يكشف عن طموحاته وإحساسه بالاغتراب الذي يستولي على كل مشاعره، وفي مقدمة هذه الوسائل " التقديم " لاسيما في الأبيات الخمسة الأخيرة من هذه القصيدة:

١- لا يقومي شَرُفْتُ بل شَرُفُوا بي ... وينفسي فخرْتُ لا بِجُدُودي
٢- وبهمْ فخرُ كلِّ من نطقَ الضا ... دَ وعَوْذُ الجَانِي وغَوثُ الطَّرِيدِ
٣- إنْ أكُنْ مُعْجَبًا فعُجْبُ عجيبٍ ... لم يَجِدْ فوقَ نَفْسِهِ من مَزِيدِ
٤- أنا يَرْبُ النَّدَى وَرَبُّ القوافي ... وسِمامُ العِدَى وغَيْظُ الحَسُودِ
٥- أنا في أمَّةٍ تَدَاركَها اللَّـ ... ـهُ غريبٌ كصالحٍ في ثَمُودِ[1]

ويكشف التقديم في هذه الأبيات عن أن مناط فخر الشاعر << نفسه >> كما يوضحه البيت الأول، ويتنامى هذا الفخر خلال الأبيات بالغا أقصى مداه بارتباطه بهذه الوسيلة التعبيرية (التقديم) ، عندما يصبح الشاعر مركز الفخر لكل الناس.

كما يتعاون النفي والإثبات في الكشف عن هذا التنامي للفخر والاعتزاز بنفسه، إذ يرفض الشاعر بشدة أن يكون فخره بقومه أو بجدوده، بينما يثبت لهم فخرهم وشرفهم به، وهم في الوقت نفسه يفخر بهم كل العرب، بل كل الناس، إذن هو مركز فخر الدنيا، ومناط اعتزازها.

وهو يدرك هذا الإحساس بالفخر في أعماقه، ويسميه بلفظه وذلك عندما يستخدم أسلوب الشرط المرتبط بمادة (عجب) في ثلاث صيغ متلاحمة.

---

(١) ديوان المتنبي ط المكتبة الثقافية بيروت ص ٢١ – ٢٢.

(مُعجَب – عُجْب – عَجِيب) ثم يرقى بها التقديم (فوق) إلى أقصى غايته، إذ ينفرد بهذا الإعجاب وذلك الفخر والاعتزاز الذى يتخذ سماته الفريدة أيضا بتقديم المسند إليه، << أنا >> فى البيتين الأخيرين، كما يتعدد المسند مبرزاً هذه السمات وهى: الشعر والكرم، والقضاء على العدو، واستثارة غيظ الحسود، ومع هذا التفرد وتلك المكانة لا ينسى الشاعر أمته التى يؤكد غربته فيها حيث لا ينال ما يستحق.

التعريف والتنكير

التنكير والتعريف

مدخل:

جدلية بلاغية أخرى يمكن للمبدع أن يوظفها لتعميق الدلالة، والكشف عن معنى البنية وصولا إلى مستوياته المتعددة، وإذا كان التعريف في بعض توظيفاته تحديدا للدلالة، وبيانا لدقة ما ترمز إليه اللغة بتشكيلاتها المختلفة، فإن التنكير يمكن أن يكون تعميما يمنح البنية مقدرة على العطاء المتجدد المتواصل الذى يثرى الدلالة، متجاوزاً المتعارف عليه، وقد يحدث العكس، ومرد ذلك إلى مقدرة المبدع على الخلق والابتكار، كما أن تعدد وسائل التعريف قرين بثراء الدلالة، لما يمكن أن تقدمه هذه الوسائل التعبيرية من معان وإيحاءات.

وقد ذهب السلف إلى أن المسند إليه يكون معرفة لأنه المحكوم عليه، فلابد أن يكون متعينا، ليكون الحكم عليه معتدا به، فالغرض من التعريف إفادة المخاطب أتم فائدة، كشفا عن أبعاد المعنى، وما يرتبط به من ظلال وإيحاءات تثرى بنية النص، وهكذا تتجاوز فكرة وجوب أن يكون المسند إليه معرفة الأثر النحوى لإبراز الأثر الدلالى بمستوياته الثرية، وسبق أن أشرت إلى اهتمام سيبويه بالتقديم[1]، باعتبار ما يضيفه إلى المعنى من إيحاءات، بحيث إن القيمة الفنية كانت جلية كغاية يهدف إليها، مما أسهم فى بروز فكرة النظم عند عبد القاهر الجرجانى فى << دلائل الاعجاز >> هذا بالإضافة إلى ما أبرزه الزمخشرى من مزايا للتنكير.

وبرغم ما يلاحظ من تداخل وظيفى بين هذه القيمة الفنية وقضية التقديم إذ يمكن أن يكون هذا المعرف متقدما وممثلا لأحد الثوابت النحوية كالمبتدأ مثلا، لكن يجب أن يكون الأثر البلاغى الأوضح فى إبراز القوة التعبيرية هو أساس هذه القيمة الفاعلة، فإذا كان التعريف بالألف واللام فى المبتدأ مثلا مبرزا لدلالة معينة ذات أثر فى المعنى الكلى للنص، فيجب أن يكون هو محل الاعتبار والنظر، وإذا كان الأثر البلاغى مرتبطا بدلالة اللفظ المتقدم نفسه وارتباطاته بالنص، فيجب أن يكون هذا اللفظ المتقدم هو محل الاعتبار والنظر، على أساس أنه ذو أثر فى بنية النص، كما يجب أن يكون هذا الاعتبار فى ضوء التعريف كعلاقة بنائية.

---

(١) انظر ص ١٣٦ من هذا الكتاب.

وهذا التداخل بين بعض قيم البلاغة العربية مرده إلى خضوع البلاغيين لمنطق النحو وتقسيماته، لكن المبدع يستطيع أن يوظف التعريف والتنكير في الكشف عن ثراء المعنى ومستوياته، وجلاء علاقات النص المبينة عن قوته التعبيرية.

التنكير

للزمخشري صاحب تفسير << الكشاف >> الفضل في بيان كثير من مزايا التنكير البلاغية، ويمكن أن نوجزها، لكن أثرها الدلالي يجب أن يتجاوز الموضعية إلى النص كله، بملاحظة نظامها فيه متآزرة مع غيرها من الوسائل التعبيرية، – فقد يؤتى بالمسند إليه نكرة لأغراض منها:

١– الدلالة على فرد غير معين من أفراد الجنس الذي يصدق عليهم مفهوم اللفظ [١] ، إما لأن المتكلم لا يعلم جهة من جهات التعريف كالعلمية أو الصلة او غيرهما مثل أن تقول: (جاء رجل يسأل عنك) إذا لم تعرف له اسما أو شيئا يتعلق به، وهو مجرد إخبار بمدلول الجملة قد لا يتضمن أي معنى اضافي.

وإما لأن الغرض لا يتعلق بتعيينه وإن كان معروفا كقوله تعالى: << وجاءَ مِنْ أَقْصَى المدينةِ رجلٌ يسعى >>[٢] ، فقد ذكر المفسرون أن هذا الرجل هو حبيب النجار (الذي علم بخبر الرسل الذين أرسلهم عيسى عليه السلام لأهل أنطاكية فآمن بهم بينما كفر بهم بعض قومه فأهلكوا) ، ولكن الغرض لم يتعلق بذكره وإن كان معروفا لأن القصة المتعلقة به مسوقة للموعظة والذكرى، ويتحقق ذلك القصد دون تعيين من تتعلق به، فإذا ما نظرنا إلى القول الكريم، << وجاء من أقصى المدينة رجل يسعى قال يا قوم اتبعوا المرسلين، اتبعوا من لا يسألكم أجراً وهم مهتدون >> لوجدناه كاشفا عن الحث على المبادرة بالهداية والدخول في الدين، لأن نتيجة ذلك خير محقق، فها هو ذلك الرجل الذي جاء من أقصى المدينة ساعيا لطلب الهداية والرشاد من أولئك الرسل الذين لا يبغون فعل الخير رجاء خير أو ثمن، من هنا كانت الموعظة جلية واضحة ، والحث على الخير والاستجابة للهداية أشد وضوحاً وجلاء.

٢- الدلالة على نوع خاص من أنواع الجنس المنكر كقوله تعالى: << ختم

(١) انظر مفتاح العلوم ص ٩١ وما بعدها
(٢) سورة يس اية ٢٠.

الله على قولبهم وعلى سمعهم وعلى أبصارهم غشاوة >> فالمقصود هنا نوع خاص من أنواع الأغشية غير ما تعارف الناس عليه وهو غطاء أو غشاء التعامى عن الحق والإعراض عن أيات الله، وكأن الآية الكريمة تريد ان تقول ما أشد هذا الضلال والانحراف الذى تمتلئ به قلوب هؤلاء العصاة، حتى ليبدو وكأنه غشاء سميك يغطى قلوبهم وأسماعهم، ويحول بينهم وبين الاهتداء إلى الحق، وهكذا تتآزر الصورة البيانيةمع إيحاءات العبارة للكشف عن شدة ضلالهم وانحرافهم، حتى إنه صار ختما على تلك القلوب والأسماع، وقد يكون التنكير هنا للتعظيم كما يرى السكاكى أى لتعظيم هذا الغشاء ومن ذلك أيضا قول الشاعر:

لكل داءٍ دواء يستطبُّ به
إلا الحَمَاقةُ أعيَتْ من يُدَاويها

فقد نكر دواء للدلالة على خصوصيته، أى لكل داء دواء خاص به من أصناف الأدوية المعروفة، إلا هذا المرض وهو الحمق والطيش فإنه مرض لا علاج له، ولا برء منه، حتى إنه أعجز من يحاول شفاءه، والبيت يكشف عن شدة سوء من يتصف بالاندفاع والحمق، وتمكن هذا الفساد منه.

٣- وقد يكون الغرض تعظيم المسند إليه أو تحقيره، فمن التعظيم قوله: << وَلَكُمْ فى القِصَاصِ حياة >>، أى حياة عظيمة، ذلك أن القصاص يوفر حياة المجتمع بردع من يفكرون فى سفك دماء غيرهم، كما منع ما كان عليه العرب من إسراف فى القتل، من ثم فما أعظم هذه الحياة التى تتحقق بالقصاص، ففيها ردع لمن تسول له نفسه القتل، وفيها حفظ لحياة الأحياء، واستمرارها، وفيها رد لبعض حقوق القتيل، فما أوجز هذا القول الكريم، وما أغزر دلالته التى استفيدت من تنكير لفظة حياة.

وقد اجتمع التعظيم والتحقير فى قول مروان بن أبى حفصة:

له حَاجِبٌ عن كُلِّ شَىء يشينُه
وليس لَهُ عن طَالِبِ العُرْفِ حَاجِبُ

فهنا يصف الشاعر ممدوحه بأن بينه وبين ما يشينه أو يقلل منه حجابا كثيفا، وهو بجانب ذلك فى متناول طالبى عطائه لا يحول بينهم وبينه شيء، فتنكير حاجب الأولى للتعظيم، وتنكير حاجب الثانية للتحقير والتقليل، ومنه قول الشاعر مادحا نفسه:

ولله منى جانبٌ لا أضيعُه ... وللهو منى والخلاعة جانّب

فجانب الأولى للتعظيم، وجانب الأخيرة للتحقير، حيث إن مقام المديح يرجح جانب الخير على جانب الشر.

٤- التكثير أو التقليل. فمن التنكير للتكثير قولهم: << إنّ له لإبلاً وإنّ له لغنماً >> فتنكير إبل وغنم هنا لإفادة أنها من الكثرة بحيث لا يحاط بها، ولابد أن تكون القرائن والظروف والملابسات دالة على ذلك.

ومن التنكير للتقليل: تنكير رضوان فى قوله تعالى: << وعد الله المؤمنين والمؤمنات جنات تجرى من تحتها الأنهار خالدين فيها ومساكن طيبة فى جنيات عدن ورضوان من الله أكبر >>[1] أى قليل من رضوان الله خير من الجنة ونعيمها. هذا وقد اجتمع التعظيم والتكثير فى قوله تعالى: << وإن يكذبوك فقد كذبت رسل من قبلك>>[2] ، نكر المسند إليه وهو رسل لإفادة التعظيم فهم ذووا شان عظيم، وقد أفاد التنكير فى << رسل >> أيضا أن عددهم كثير والآية بذلك تحث الرسول صلى الله عليه وسلم على الثبات والصبر.

٥- أن يمنع من التعريف مانع كما فى قول الشاعر:

إذا سَنِمتُ مهنّدَه يمينٌ ... لطولِ الحَمْل بدّله شمالاً

ولم يقل يمينه تحاشيا من نسبة السآمة بصريح اللفظ إلى يمين الممدوح، حتى لا يمسه بسوء التعبير.

٦- أن يراد إخفاؤه عن المخاطب حتى لا يلحقه أذى كقوله: قال لى رجل إنك ابتعدت عن الحق، فتخفى اسمه كى لا يلحقه أذى من المخاطب، إلى غير

---

(١) سورة التوبة اية (٧٢)
(٢) سورة فاطر اية (٤)

ذلك من دواعى التنكير وإن كان هذا يتعلق بالدلالة الإخبارية لا البلاغية الجمالية.

ب – تنكير المسند:

ينكر المسند لأغراض منها:

١– ألا يريد المتكلم إفادة السامع التعيين فى المسند ولا إفادة حصر المسند فى المسند إليه، كما تقول: << زيد كاتب وعلى شاعر >> . حيث يراد مجرد الإخبار بثبوت الكتابة والشعر، لا لحصر الكتابة فى << زيد >> والشعر فى

<< على >> ولا أن أحدهما معهود بحيث يراد الكتابة المعهودة أو الشعر المعهود.

ولو أريد إفادة حصر المسند فى المسند إليه لعرف مثلا – بال الجنسية فقيل << زيد الكاتب وعلى الشاعر >>، بمعنى حصر الكتابة فى زيد والشاعرية فى على.

٢– قصد التفخيم والتعظيم لما يفيده التنكير حينئذ من أن المسند قد بلغ من خطورة الشأن وسمو المرتبة حدا لا يدرك كنهه، نحو قوله تعالى: << ذلك الكتابُ لا ريبَ فِيه هُدًى للمُتَّقِين >>، فقد دل بذلك على كمال الهداية وعظمتها، هذا علىَ اعتبار أن هدى خبر لمبتدأ محذوف أى هو هدى أو خبر المبتدأ ذلك الكتاب.

٣– التحقير مثل << نصيبى من هذا المال شىء >> أى شىء حقير تافه لا يؤبه له ويلاحظ هنا أن القرائن الحالية لابد أن تؤكد هذه الدلالة.

جـ – وينكر غير المسند إليه والمسند لأغراض منها:

١– الإفراد والنوعية والتعظيم، الإفراد نحو قوله تعالى:<< والله خلق كل دابة من ماء >> فتنكير كل من دابة وماء للدلالة على أن خلق كل فرد من أفراد الدواب من نطفة معينة.

٢– والنوعية نحو قوله تعالى: << ولتجدنهم أحرص الناس على حياة >>[1] أى نوع من الحياة المتطاولة، فهم أحرص الناس على أن يزدادوا إلى

---

(١) سورة البقره أية (٩٦)

حياتهم الماضية حياة أطول فى المستقبل.
والتعظيم نحو قوله تعالى: << ... ذروا ما بقى من الربا، فإن لم تفعلوا فأذنوا بحرب من الله ورسوله >>[1] . أى حرب عظيمة، ولا يمنع ذلك من أن يكون التنكير في كلمة << حرب >> للنوعية أى حرب من نوع غير معروف لديكم،وكأنه تحذير شديد لمن يخالف أوامر الله تعالى. بعدم ترك الربا.

٢- وقد يفيد التنكير التحقير نحو قوله تعالى: << إن نظن إلا ظنا وما نحن بمستيقنين >>[2] أى:
إن نظن بالساعة إلا ظنا ضعيفا حقيرا. <<
والتقليل نحو قول المتنبى:
فيوما يخيل تطرد الروم عنهم ... ويوما بجود يطرد الفقر والجدبا
يريد بعدد قليل من خيولك وقليل من فيض جودك، تحقق المستحيل.
ويلاحظ هنا أن إرادة القلة خير من إرادة الكثرة فى الدلالة على عظمة سيف الدولة،حيث بين الشاعر أنه بالقليل من خيله يهزم الروم، فإذا كان الممدوح لديه الكثير، وحقق النصر بالقليل فذلك أدل على عظمته، والشاعر بذلك يكون قد عبر بالجزء عن الكل.

التعريف

تعريف المسند إليه:

ويتم التعريف بالإضمار، أو العلمية، أوالموصولية، أوالإشارة أو بأل، أو بالإضافة. ولكل من هذه الصور مقتضيات تستدعيها يمكن أن نأخذ على سبيل المثال ما يأتى:
أولا: الإضمار[3]: يؤتى بالمسند إليه ضميرا إذا كان الحديث فى أحد المقامات الثلاثة: التكلم أوالخطاب أوالغيبة.

---

(١) سورة البقرة آية (٢٧٩)
(٢) سورة الجاثية آية (٣٢)
(٣) انظر مفتاح العلوم ص ٨٥ وما بعدها.

١- مقام التكلم كقوله عليه السلام يوم بدر: أنا النبى لا كذب أنا بن عبد المطلب.

ويلاحظ هنا أن البدء بالضمير وتكراره مع القرائن التى يحيط بها القول تؤكد الغرض البلاغى وهو الاعتداد، والاعتزاز وإبراز شخصية الرسول عليه الصلاة والسلام، بل ويكشف التعبير أيضا عن توجه الإعزاز والاعتداد إلى أن مصدرهما صدق النبوة، من هنا كان الضمير وما يرتبط به فى مفتتح الكلام هو الكاشف عن كل ذلك.

وكقول بشار: أنا المُرَعِّثُ لا أخفى على أَحَدٍ
ذَرَّت بى الشَّمْسُ للقاصى وللدَّانى

فهو ذائع الصيت واضح الأمر معروف للجميع، كما أن البدء بالضمير أنا يوحى باعتداد المخاطب بنفسه اعتدادا يتضاعف الإحساس به من خلال التقابل بين القاصى والدانى، مع ما فى هذاالتقابل من إيحاء بشمولية المكان وعموميته.

٢- مقام الخطاب، وذلك إذا كان المتكلم يخاطب إنساناً أمامه كقول الخثعمية تخاطب ابن الدمينة وكان يتغزل بها فى شعره:

وأنت الذى أَخْلَفْتَنِى ما وَعَدْتَنِى
وأَشْمَتَّ بى مَنْ كان فِيكَ يَلُومُ

وبرغم أن البلاغيين يستشهدون بهذا البيت على مقام الخطاب لكن تنوع الضمائر هنا يمكن أن يجعلنا نستشهد به على مقام المتكلم أيضا.

ويمكن استثمار تعدد الضمائر وتباينها كوسائل تعبيرية للكشف عن حركة المعنى خلال هذا البيت، حيث يبدأ بالخطاب << أنت >> ثم يحتك بضمير التكلم فى << أخلفتنى >> لإبراز عدم تحقق الوعد وبتكرير هذا الاحتكاك بين ضمائر الخطاب والتكلم مقترنة بأفعالها يجلى البيت ضيق الشاعرة من هذا الإخلاف وشماتة اللائمين بها.

وأصل ضمير الخطاب أن يوجه لحاضر مشاهد معين كقولك لصديقك:
<< أنت مخلص >>.
وقد يخرج الخطاب عن أصله فيخاطب به:
(أ) غير المشاهد، إذا كان حاضرا فى الذهن أو القلب كأنه نصب العين كما فى قوله تعالى: << إياكَ نَعْبدُ وإياكَ نَسْتَعين >>[1]
وكأنى بمن يتلو هذا القول الكريم، وهو يوظف ضمير الخطاب يستشعر وجوده فى حضرة الإله، وخلوصه التام له، مؤكدا خضوعه وتوجهه الكامل بالعبادة لله وحده، من ثم يخصه سبحانه وتعالى بالرجاء فى طلب العون والمساعدة.
(ب) ان يراد مطلق مخاطب فيخاطب غير المعين ليعم الخطاب كل مخاطب كما فى قوله تعالى: << ولو تَرَى إذِ المُجْرِمُون نَاكِسُوا رؤُوسِهم عِنْدَ رَبِّهم رَبَّنا أبْصَرْنا وسَمِعْنا فارْجِعْنا نَعْمَلْ صالِحاً >>[2].
فضمير الخطاب فى << ترى >> ليس مقصودا به مخاطبا معينا وإنما المقصود أن كل من تمكن من الرؤية يشمله هذا الخطاب، فحالة المجرمين من تنكيس الرؤوس وغير ذلك من سمات الخزى التى تكون يوم الحشر متناهية فى الشناعة ظاهرة لكل الناس لا يختص بها راء دون آخر من المجرمين، ويمكن أن يقترن بهذا المعنى إدراك المتلقى المؤمن أن عليه أن يحرص على العمل الصالح تجنبا لشناعة هذا الموقف المخزى، وأملا فيما عند الله من كرامة وفضل عظيم.
وعليه قوله تعالى: << ولو تَرَى إذْ فَزِعُوا فلا فوْتَ وأُخِذُوا من مكانٍ قريب >>[3]

وكذلك قول الشاعر المتنبى:

إذَا أنْتَ أكْرَمْتَ الكريمَ ملكْتَه
وإنْ أنتَ أكرَمْتَ اللئيمَ تَمَرَّدَا

<< فأنت >> فى هذا البيت لا يقصد بها مخاطب معين، مما يساعد على ذلك أن البيت مسوق على هيئة حكمة، وهى تتناسب مع تعميم

---

(١) سوره الفاتحة: آية (٥)
(٢) سورة السجدة: آية (١٢)
(٣) سورة سبأ آية (٥١)

الخطاب، حتى ولو كان البيت مسوقا لمناسبة خاصة ويؤكد ذلك صياغته على هيئة أسلوب الشرط.

٣- مقام الغيبة: إذا كان الإنسان يتحدث عن الغائب، ولابد هنا من أن يتقدم مرجع الضمير إما تحقيقا أو لفظا تقديرا، وإما معنى أو كان فى الكلام قرينة حال تدل عليه.

فالمتقدم فى اللفظ تحقيقا: هو ما نطق به أولا وبضميره ثانيا، وذلك كقوله تعالى: << واصبرْ حتى يحكمَ اللهُ وهو خيرُ الحاكمين >>[١] ، فالضمير << هو >> يعود على لفظ الجلالة السابق، ومجيء التركيب على هذه الصورة فى الجمع بين الضمير ومرجعه فيه تأكيد للمعنى وتقوية للحكم، وبذلك فالأداء القرآنى فى هذه الآية المكية يوظف ضمير الغياب << هو >> مرتبطا بمادة << حكم >> فى صورتين؛: الفعل المضارع يحكم، واسم الفاعل << حاكم >> فى الصورة الأولى يجعل الحاكمية لله من ثم تستحث صبر الرسول عليه الصلاة والسلام على دعاوى المشركين ملتزما بما أوحى إليه، فذلك طريق الخير لما عند الله.

والصورة الثانية تعمق من هذا الحث فى نفسية المصطفى صلى الله عليه وسلم عندما تفرد المولى سبحانه وتعالى << بخيرية الحاكمين >> ، فيتضاعف إحساس المتلقى بوجوب الحاكمية لله، والدينونة له وحده[٢]

ومثال المتقدم لفظا تقديرا قولهم << نعم رجلا زيد >> عند من يجعل المخصوص بالمدح مبتدأ مؤخراً، والجملة قبله خبرا مقدما، ومرجع الضمير فى نعم إذاً هو المخصوص بالمدح – وهو إن تأخر فى اللفظ متقدم تقديرا لأنه مبتدأ، والمبتدأ مرتبته التقديم.

والمتقدم معنى كقوله تعالى:

<< وإنْ قِيلَ لكم ارْجِعُوا فارْجِعُوا هو أزكى لكم >>[٣] .

---

(١) سورة يونس آية (١٠٩)

(٢) سيد قطب فى ظلال القران ٢/ ١٧٥٣.

(٣) سورة النور: آية (٢٨)

فضمير الغائب هو يعود على معنى الرجوع المفهوم من قوله << فارجعوا >> ، ويلاحظ هنا ما لاحظناه سابقا من مجيء الضمير وملاحظة مرجعه، وكذلك قوله تعالى: << اعدلوا هو أقرب للتقوى >> .

فالضمير هو << يعود على العدل المفهوم من قوله << اعدلوا >> . ولعله قد لوحظ ما يقدمه استخدام ضمير الغياب فى الأمثلة السابقة من إثراء للدلالة، عندما يمثل تكريرا للفكرة التى يشير إليها قبله، حيث يتضاعف أثر فعل المدح << نعم >> فى << نعم رجلا زيد >> عن طريق الربط بين دلالة فعل المدح وضمير الغياب فاعله، الذى يمكن أن يعود على زيد، ثم تصبح هذه الجملة الفعلية المتقدمة خبرا لزيد، فيتكرر الإسناد، ويتضاعف الإحساس بأهمية المخصوص بالمدح.

وبالمثل فى الآية الكريمة ... << وإن قيل لكم ارْجِعُوا فارْجِعُوا هو أزكى لكمْ >>[1] ، حيث يمثل ضمير الغياب << هو >> واتصاله - بالرجوع مرحلة ثالثة من مراحل الإشارة إلى وجوب الامتثال لهذا الأمر، فقد ذكر الرجوع مرتين، ثم أشار إليه الضمير ثالثة حتى يتأكد وجوب الرجوع وعدم الدخول إلى مكان لم يأذن لنا من فيه بالدخول إليه، فإذا ما استخدم الأداء القرآنى << أزكى >> بما تتضمنه من تفضيل وإيحاء بالنماء العظيم، قرفى النفس برضا وحب واقتناع أدب من آداب الإسلام، فى الالتزام بوجوب الإذن قبل دخول بيوت الآخرين حفاظا على حرمتها، ونشر للفضيلة بين الناس.

وكذلك، فى قوله << ولا يجرمنّكم شنآنُ قوم على ألاّ تَعْدِلُوا، اعدِلُوا هو أقربُ للتّقْوى >> [2] حيث يجلى الأداء القرآنى وجوب الالتزام بالعدل كأفضل سبيل يؤكد الخوف من الله ومراقبته، وقد وضح ذلك من خلال استخدام ضمير الغياب << هو >> مرتبطا بالعدل، محددا له مكررا الأمر بالالتزام به.

ومما دلت عليه قرينة حال قوله تعالى: << ولأبويه لكُلّ واحد منهما السُّدُسُ مما تَرَكَ >>[3]

فمرجع الضمير فى << ترك >> هو الميت الذى تدل عليه قرينة الحال حيث إن الكلام مسوق لبيان الإرث وهذا لا يكون إلا بعد الموت.

---

(١) سورة النور: آية (٢٨)

(٢) سورة المائدة: آية (٨)

(٣) سورة النساء آية: ١١، وانظر البلاغة فنونها وأفنانتها فضل حسن عباس علم المعانى صـ ٣٠٠.

ثانيا: التعريف بالعلمية[1]:

١- العلمية وسيلة من وسائل تعريف وتحديد الأسماء كسبيل لاستحضار معنى العلم فى ذهن السامع باسمه الخاص وبمدلوله المعين، ليمتاز عما سواء ولا يلتبس بغيره، مع ما يرتبط بذلك من إيحاءات تثرى الموقف وتكشف عن كثير من أبعاده التى يعتبر هذا العلم فى المركز منها: كما فى قوله تعالى: << وإذ يَرْفَعُ إبراهيمُ القواعدَ من البيتِ وإسماعيلُ رَبَّنَا تقبلْ منَّا إنَّك أنْتَ السميعُ العليم >>[2] فذكر ابراهيم وإسماعيل عليهما السلام، فى هذا السياق الروحى يجعل المتلقى يدرك أنهما قاما بهذا الدور العظيم الهام فى بناء الكعبة المقدسة، وقد توجها إلى الله سبحانه وتعالى بالطاعة الكاملة، والعبادة الخالصة آملين فى رضوانه ومحبته بهذا العمل، فإذا ما ارتبط بذلك فى ذهن المتلقى كونهما رسولين يتضاعف إحساس المتلقى بعظمة هذا البيت المقدس، وارتباط الإنسان المسلم به، وتلهفه عليه.

٢- وهناك بعض الأعلام ذات الدلالات التاريخية، فذكرها يشعر بعظمتها، ويوحى بأهميتها، ويجعلنا نستحضر بطولاتها التى خلدتها فى التاريخ، وما يتصل بذلك من أمجاد جعلتها لصيقة بنفوسنا وعقولنا مثل: طارق إنسان عظيم، وصلاح الدين من أبطال المسلمين.

وكذلك بالنسبة للأعلام التى تشعر بذم، وما يمكن أن توحى به الدلالة اللغوية وما تستدعيه من ملابسات شائنة لصيقة باللفظة، وقد يضاعف السياق من هذه الإيحاءات والدلالات كقولنا: صفوان معتد أثيم، حيث إن صفوان يمكن أن ترتبط لغويا بالحجر الصلد، وما يوحى به من صلابة وشدة وقسوة تتصل بالشخص الذى تصبح اللفظة علما عليه؛فى هذاالسياق الذى يرتبط بالعدوان والإثم.

٣- ومن ذلك الكنى الصالحة للتعظيم أو للإهانة، ويراعى أيضا أصل الوضع قبل النقل، ومن أمثلة التعظيم: أبو الفضل قادم، والإهانة مثل: أبو

---

(١) انظر مفتاح العلوم ص ٨٦.

(٢) سورة البقرة: آية (١٢٧)

لهب من أشد أعداء الله، ولعلنا ندرك ما فى المثال الأول من أثر لقيمة الدلالة اللغوية المعجمية للفضل، وما يمكن أن يرتبط بها من إيحاءات كاشفة عن أهمية ومكانةالمتحدث عنه، لاسيما إذا كان السياق مسهما بملابساته وارتباطاته فى مضاعفة إحساس المتلقى بأهمية هذا العلم.
وكذلك بالنسبة للمثال الثانى من حيث دلالته اللغوية على الإحراق، وما يُشعر به من سوء، وما يرتبط به من إيحاء بقسوته وظلمه، وعدائه للإسلام وللمسلمين.
٤- وانظر إلى قول الشاعر:

بالله يا ظبيات القاع قلنَ لنا ... ليَلاىَ من منكُنّ أم ليلىَ من البَشَر

وكان مقتضى السياق أن يقول: << أم هى من البشر >>، إذ المقام للضمير لتقدم المرجع ولكنه أورده علما للإشعار بالسعادة والفرح بذكر محبوبته.
٥- ويلاحظ أن بعض الادباء يحاول توظيف هذه الظاهرة فى بناء مسرحياتهم وقصصهم، بحيث تصبح الشخصية عن طريق تعريفها بالعلمية كاشفة عن بعض سماتها النفسية، ومن خلال حركتها واحتكاكها بغيرها تدعم بناء المسرحية، كما تنمى الحدث وتطوره، من ذلك مثلا شخصية الحاج حسين أبو المال فى << مسرحية المغماطيس >>[1] لنعمان عاشور، حيث تصبح هذه الشخصية بهذا التعريف بالعلمية كاشفة عن جشعها ورغبتها اللهيفة فى جمع المال، وبهذا المسلك تنتقل من مرحلة التعايش مع طبقتها إلى مرحلة التضاد مع المجتمع، وتكون النتيجة عزلته، وضياعه وانصراف أهله عنه كموقف يدعو به الكاتب المجتمع للتلاؤم السوى مع الحياة ومتغيراتها، كى يحقق الإنسان ذاته، ويبنى مجتمعه.
إلى غير ذلك من الدلالات والإيحاءات التى يمكن أن تستنبط من
<< العلم >> بالنظر إلى دلالته اللغوية والمعجمية، وما يمكن أن يرتبط به

---

(١) انظر مسرح نعمان عاشور ١ مسرحية الغماطيس، وكذلك كتابنا التعبير الدرامى ص ١٧٣، والبلاغة العربيةبين القيمة والمعيارية ص ٢٣.

من إيحاءات قرينة بملابسات وسياق النص الذى ورد فيه ذكر هذا العلم.

ثالثاً: التعريف بالموصولية[1]:

يحتاج الاسم الموصول دائما إلى الصلة لأنها هى التى تزيل إبهامه وتوضحه ويؤتى بالمسند إليه اسم موصول لأغراض منها:

١- زيادة تقرير الغرض المسوق له الكلام كقوله تعالى:

<< وراودتْهُ التى هو فى بيتِهاعن نفسهِ وغلّقت الأبوابَ وقالتْ هَيْتَ لك ... >>[2]

فالغرض المسبوق له الكلام هو تقرير نزاهة يوسف وبعده عن مظان الريبة، والتعبير كما جاء فى الآية باسم الموصول وصلته أدل على هذا الغرض مما لو قال: وراودته امرأة العزيز أو زليخاء، لأنه إذا كان فى بيتها وتحقيق مرادها منه ممكنا، لكنه عف وامتنع عن ذلك، كان فى غاية النزاهة، وربما كان المراد استهجان التصريح باسم تلك المرأة لشناعة ما رغبت فيه من يوسف شناعة تجعل اللسان يعف عن ذكر اسمها، وبخاصة أن لزوجها مكانة، ولذلك عدلت الآية عن التصريح باسمها رغبة وكراهية فيه إلى تعريفها بالموصول.

وربما كان المراد تقرير المسند الذى هو (المراودة) بمعنى أنها وقعت منها لا محالة، لأن وجودها مع مالها من سعة السلطان وقوة النفوذ أدل على وقوع المراودة منها.

٢- التفخيم وثراء الدلالة نحو قوله تعالى: << فغَشِيهُم من اليم ما غشيهم >>[3] أى غمرهم ماء كثير لا يحد وصفه، فلو قيل غشيهم مقدار كذا من الماء لزال الإيحاء بثراء الدلالة واتساعها، وأفقدت المباشرة والتحديد أثر التعبير فى النفس، وما يستدعيه من غمر الماء الكثير الشديد لهم حتى إنهم أغرقوا، وحل عليهم عذاب الله وغضبه.

٣- وربما أريد من التعريف بالموصولية التنبيه على خطأ وقع فيه المخاطب ومن ثم تحذيره من هذا الموقف لتجنب ما يمكن أن ينزل به من ضرر إن هو

---

(١) انظر مفتاح العلوم ص ٨٦، ص ٨٧.

(٢) سورة يوسف آية (٢٣)

(٣) سوره طه آية: (٧٨)

استمر فى مسلكه غير البصير بأبعاده، كقول عبدة بن الطيب من قصيدة يعظ بها بنيه:

إن الذين ترونَهُم إخوانَكم ... يشفى غليلَ صدُورهم أنْ تُصْرَعوا

أى إن الذين تظنونهم أحباءكم، وأنهم يتمنون الخير لكم هم على غير ما تظنون يودون لكم السوء، ولعلنا ندرك ما يضيفه التقابل بين شطرى البيت من تعميق لأبعاد الموقف المرتبط << بالذين >> حيث تتقلب الأخوة المظنونة إلى عداوة شديدة، يكشف عنها شفاء غليل الصدور والرغبة فى صرع هؤلاء الإخوة، من ثم يدرك هؤلاء المخاطبون الخطأ الشديد فى تصورهم لأخوة هؤلاء الأعداء الألداء.

٤- أن يكون فى مدلول الصلة ما يشير إلى نوع الخبر المحكوم به على المسند إليه من مدح أو ذم أو عقاب مثل قوله تعالى: << إن الذين يَسْتَكْبِرُون عن عِبادتى سيَدْخُلون جهنَم دَاخِرين >>[1] ، ففى مضمون صلته وهو << الاستكبار عن العبادة >> تلميح وإشارة إلى أن الخبر المترتب عليه من جنس العقوبة والإذلال.

وكأن الآية الكريمة اعتمادا على الاسم الموصول وصلته التى توضحه تقول: ما أشد العذاب الذى سوف ينزل بالذين لا يوجهون عبادتهم لله وحده خالصة له، حيث إنهم سوف يدخلون جهنم، وتزيد لفظة داخرين << بوقعها >> من إحساس المتلقى بشدة وهول ما سوف يلقونه من عذاب.

وكقوله تعالى: << والذين آمنوا وعملوا الصالحات سنُدْخِلُهم جنات تَجْرِى مِنْ تَحتِها الأنهار خالدين فيها أبداً وَعْدَ الله حقًا >>[2] . ففى مدلول الصلة وهو << الإيمان والعمل الصالح >> ما يشير إلى أن الجزاء المترتب عليه من نوع الثواب.

رابعاً: التعريف باسم الإشارة[3]:

يؤتى بالمسند إليه اسم إشارة لدواع يقصدها البلاغيون منها:

---

(١) سورة غافر: آية ٦٠ داخرين: أذلاء صاغرين

(٢) سورة النساء: آية ١٢٢

(٣) انظر مفتاح العلوم ص ٨٧

١- أن يقصد بتمييزه أكمل تمييز لاقتضاء الحالة ذلك كأن يكون المقام مقام مدح أو أن يكون المسند إليه مختصا بحكم غريب فإن تمييزه بالإشارة حينئذ أدل، لأن الإشارة الحسية لا يتأتى معها اشتباه أصلا: فمن تمييز (المسند إليه) بالإشارة للمدح قول بن الرومى فى مدح أبى الصقر الشيبانى:

هذا أبُو الصَّقْر فَرْدًا فى مَحَاسِنِه ... من نَسْلِ شَيبانَ بَيْنَ الضَّال والسَّلَم

فقد اقتضى مقام المدح تمييز أبى الصقر تمييزا كاملا بمجىء المسند إليه اسم إشارة. فكأن الشاعر يريد أن يقول ما أعظم هذا الرجل الفريد فى مزاياه.
ومن تمييزه بالإشارة لإظهار الاستغراب قوله الراوندى:

كم عاقلٍ عاقلٍ أعْيَتْ مَذَاهِبُه ... وجاهلٍ جاهلٍ تلقاهُ مَرْزُوقا
هذا الذى تَرَكَ الأوْهامَ حائِرةً ... وصَيَّرَ العَالِمِ النِّحرير زِنْدِيقا

فهناقد قصد الشاعر تمييز المسند إليه تميزا كاملا لما اختص به من حكم ترك العقول حائرة والعالم النحرير زائغ الفكر والعقيدة.
٢- التعريض بغباوة السامع وأن الأشياء لا تتميز لديه إلا بالإشارة كقول الفرزدق يهجو جريرا ويفتخر عليه:

أولئك آبائِى فجِئْنِى بمِثْلِهِمْ ... إذا جَمَعَتْنا يا جريرُ المجامِعُ

وهنا قد أورد الشاعر المسند إليه اسم إشارة قصدا إلى أن يسم جرير بالغباوة، وأنه لا يدرك إلا المحس بالبصر، ولو أنه عدد آباءه بأسمائهم لم يكن فى ذلك ما أراده الشاعر من التعريض عند من له ذوق سليم.
٣- تعظيم المسند إليه بالقول نحو قوله تعالى:

<< إنّ هذا القرآن يهْدِى للتى هى أقوم >>[١]

حيث ينزل قربه من النفس وحضوره فى الذهن منزلة قرب المسافة ويعبر عنه باسم الإشارة لموضوع للقريب لتعظيمه، لأن الشيء المحبوب يكون عادة مخالطا للنفس حاضرا فى الذهن فتعظيمه حينئذ يناسبه القرب المكانى.

---

(١) سورة الإسراء: آية (٩)

ثم إن الحديث عن الهداية أن يكون الهادى قريبا حيث يكـون ذلـك أنجح لرسالته وأقطع لعذر من ينصرف عن الاسترشاد به.

٤- تعظيم المسند إليه بالبعد كأن تقول لحاضر فى المجلس: ذلـك الرجـل مقصد المحتاجين، فينزل بعد درجته وعلو مرتبته منزلة بعد المسافة، ولذلك يعبر عنه باسم الإشارة الموضوع للبعيد لقصد تعظيمه.

٥- تحقير المسند إليه بالقرب كما فى قوله تعالى: << أَهَذَا الذى يذْكُرُ آلهتَكُم >>[١] قاله أبو جهل - قبحه الله - مشيرا إلى النبى عليه السلام ليبين أن هذا الشخص القريب منا لا تقبل منه دعوى الرسالة، ولا يليق به أن يذكر الآلهة بسوء، وذلك ليحاول النيل منه.

٦- تحقير المسند إليه بالبعد كقولك لحاضر فى مجلسك:

<< ذلك اللئيم وشى بى >> فينزل مرتبته منزلة بعد المسافة لنفرة النفس منه وعدم الالتفات إليه.

وهكذا نرى أن السياقات مهمة جدا فى تحديد الدلالـة وأن اسـتخدام اسـم الإشارة فى غير ماهو معروف له قد يكون لهدف بلاغى.

المهم ألا نقتصر على الدلالة الموضعية، بل لابد أن نتجاوز ذلك إلى أثره فى نظام النص الكلى. كما سيتضح فى المعالجة الكلية للنصوص[٢]

---

(١) سورة الأنبياء: آية (٣٦)

(٢) انظر من ص ٢٢٥ : ص ٢٢٩ فى هذا الكتاب

تقييد المسند:
فكرة التقييد لا تعنى تعطيل الدلالة أو التقليل من شأنها،بل على العكس من ذلك، فإن تقييد الفعل بالمفعول أو بالشرط قد يكون سبيلا من سبل ثراء الدلالة.
- فكون المسند فعلا لتقييده بأحد الأزمنة الثلاثة مع الاختصار وإفادة التجدد[1]، انظر إلى قوله تعالى:
<< يا أيها الناسُ اذكُروا نعمَة الله عليْكُم هل من خالقٍ غيرُ الله يرْزقُكم من السماء والأرْض، لا إله إلا هو فأنَّى تُؤْفكُون >>[2]
يرزقكم: جاءت فعلا كلون من التحدى، أى هل هناك من يستطيع تجديد الرزق وتزجيته وإحداثه حالا بعد حال غير الله، فذلك أيسر من ثبوت الرزق للفعل، وأن يأتى على هيئة سؤال بهل فجوابه لا: ليفيد الإنكار الشديد، لهذا الموقف لذلك لا يصلح رازق هنا، وإلا اختلف المعنى وبطل التحدى[3] وأما كونه اسما فلإفادة عدم التقييد والتجدد، ولكن ذلك يؤثر فى الدلالة والحكم.
ولو استوى يرزق ورازق، لم يكن أحدهما فعلا والأخر اسما، بل كان ينبغى أن يكونا جميعا فعلين أو اسمين[4] وكذلك قول الأعشى:

لعمرى لقد لاحت عيونٌ كثيرةٌ إلى ضوء نارٍ فى يفاعٍ تحرَّقُ

---

(١) الإيضاح ص ١٧٧.
(٢) سورة فاطر آية ٣.
(٣) دلائل الإعجاز ص ١٧٧. طبعة الشيخ محمود شاكر
(٤) السابق نفسه والصفحة نفسها.

تشبُّ لمقرورَيْن يصطليانِها وباتَ على النّار الندى والمحلّقُ[1]

فليس تحرّقُ من أجل القافية، وإنما على معنى أن هناك موقدا يتجدد منه الإلهاب حالا فحالا،فإذا قيل نار متحرقة، فيكون على معنى أن هناك نار قد ثبتت لها وفيها هذه الصفة،، وكأنك قلت: نار عظيمة، دون أن تدل على فعل يفعل[2] ويتجدد وكذلك ما يلى:

- أوَ كُلّما وَرَدَتْ عُكاظَ قبيلةٌ بعثوا إليّ عريفَهُم يتوسّمُ
- إنّا إذا اجتمعت يومًا دراهِمُنا ظلت إلى طرق المعروفِ تستَبِقُ
- لا يعرفُ الدرهمُ المضروبُ خرقتنا لكن يُمُرُّ عليها وهو مُنْطَلِقُ[3]

- (وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد)[4]
- التقييد بالمفعولات فهو مرتبط بدلالاتها النحوية وكلما كثرت القيود زاد التوضيح فى حدود المعقول.

ويترك التقييد إذا كانالغرض مجرد إثبات الفعل للفاعل مثلا كما فى الضرب الابتدائى من اضرب الخبر[5]، وقد يكون لمناسبة الكلام لمقتضى الحال.

. أغراض تقييد الفعل بالشرط:

- وتقييد الفعل (المسند) بالشرط لاعتبارات يمكن أن تتضح من الإشارة الى: إن، وإذا، ولو، كما أن بقية أدوات الشرط تكفل النحو ببيان دلالتها.

---

(١) المحلق: هو عبد العزى حنتم بن شداد ربيعة، ويسمى بالمحلق لأن فرسا فى خده عصبة كالحلقة.
(٢) دلائل الإعجاز ص ١٧٧.
(٣) سبقت الإشارة إلى هذه الأبيات فى ص ١٠٠ وما بعدها.
(٤) سورة الكهف آية ١٨.
(٥) انظر اضرب الخبر ص ٩١ من هذا الكتاب.

ونجد إذا وإن يفيدان الشرط فى الاستقبال لكنهما يختلفان فى أن "إذا" يكون الشرط فيها مقطوعا بوقوعه، بينما الشرط فى إن غير مقطوع بوقوعه.

ونظرا لأنهما يفيدان تعليق الجزاء بالشرط فى المستقبل فهما لا تدخلان إلا على الأفعال، كما يمتنع دخولهما على الاسم أوالماضى إلا لغرض بلاغى لإبراز غير الحاصل فى منزلة الحاصل وتصوير ما ليس بواقع كأنه واقع[1]

يقول تعالى فى سورة الأعراف آية (٣) " فإذا جاءتهم الحسنةُ قالوا: لنا هَذِه، وإنْ تُصبْهم سَيِّئةٌ يَطَّيروا بموسى ومَنْ معه ألا إنّ طائِرَهُم عند الله، ولكن أكثَرَهُم لا يَعلَمُون ".

- فالاية الكريمة تتحدث عن موقف قوم فرعون من موسى عليه السلام، وجاءت مع "الحسنة" بإذا، لأن حصول فعل الشرط معها مقطوع بوقوعه فى المستقبل، فسواء كانت " أل " جنسية أو عهدية فكلتاهما تؤكدان الوقوع فهو لون من ألوان تذكيرهم بفضل الله عليهم، بينما مع السيئة جاءت "بإن" لأن السيئة نادرة بالنسبة إلى الحسنة[2]، كما أن تنكير سيئة ربما لمضاعفة التقليل منها، وهذا يتناسب مع إن الشرطية، لبيان فضل الله العظيم عليهم.

---

(١) د. فضل حسن عباس. البلاغة فنونها وأفنانها ط ١٤٠٩ هـ ١٩٨٩م ص ٣٤٩.

(٢) الإيضاح ص ١٧٨.

وكذلك قوله تعالى في سورة الروم آية ٣٦: " وإذا أذقنا الناسَ رحمةً فرِحُوا بها، وإنْ تُصِبْهُمْ سيئةٌ بما قدَّمَتْ أيْديهم إذا هُمْ يَقنطُون "[١]
فالآية الكريمة قد جاءت "بإذا" في جانب الرحمة، وهي أمر مقطوع به من الله تعالى، خاصة وتنكير رحمة قد يفيد أنها رحمة من نوع خاص تتناسب والإذاقة، التي يمكن أن تعلى من دلالة رحمة، ويتسق ذلك مع الفرح بهذه النعمة. وفي جانب السيئة جاءت الآية – "بإن" لأنها قليل وقعها بالنسبة للرحمة، كما أن هذه السيئة بسبب فعلهم، وبرغم ذلك ييأسون ويقنطون، وكأن الآية الكريمة تريد أن تلفت أنظارهم بقوة إلى فضل الله العظيم عليهم، حتى يسلكوا السبيل الحسن، بدليل قوله تعالى بعد ذلك: "أوَ لم يروا أن اللهَ يبْسُطُ الرزقَ لمن يشاءُ ويَقدِر، إنّ في ذلك لآياتٍ لقوم يُؤْمِنُون"[٢] كما أن ما في الآية من تقابل يؤكد هذا التوجه في تفسيرها.
وأما قوله تعالى قبل ذلك في سورة الروم نفسها آية (٣٣):
"وإذا مسّ الناسَ ضرٌّ دَعَوْا ربَّهم مُنِيبين إليه، ثُمَّ إذا أذاقهم منه رحمة، إذا فريقٌ منهم بربِّهم يُشركُون".
- الوسيلة التعبيرية البلاغية: تقييد الفعل بالشرط مع "إذا"
- الغرض: بيان فضل الله العظيم على قوم موسى.
- الأثر توحي كلمة "مس" وتنكير "ضر" بقلة ذلك الضر توبيخا وتنبيها لناس يستحقون الكثير منه، فهم إذا كانوا قد رجعوا إلى الله عندما مسهم هذا الضر القليل، فكشفه عنهم،

---

(١) يقنطون: ييأسون
(٢) سورة الروم: آية ٣٧.

أبدلهم به رحمة ذات مذاق خاص، منه تعالى، لكن بعض هؤلاء المنعم عليهم، يقابلون ذلك الفضل بالشرك بالله، من ثم فهم يستحقون الكثير من الضُر المقطوع بوقوعه، فكأنَّ الآية توبخهم وتبين لهم أن مساس قدر يسير من الضر لأمثالهم حقه أن يكون في حكم المقطوع به.

وقد تستعمل إنْ في مقام القطع بوقوع الشرط لأغراض بلاغية منها:

. التوبيخ: كقوله تعالى في سورة الزخرف آية (٥)

" أفنَضْرِبُ عنكُم الذكرَ صَفْحا إنْ كُنْتم قوما مُسْرفين " لمن قرأ إن بالكسر.

. الوسيلة التعبيرية البلاغية: تقييد الفعل بالشرط مع إنْ لإفادة القطع.

. الغرض: التوبيخ، وبيان وجوب تصديقهم للرسل، وعدم تكذيبهم والتزامهم جانب الحق.

. الأثر: فهنا توبيخ على الشرط، وتصوير أن المقام – لاشتماله على ما يقلعه عن أصله – لا يصلح إلا على سبيل الفرض.

وعلى هذه القراءة تصور الآية ارتكاب الإسراف من العاقل في هذا المقام واجب الانتفاء، وألاّ يكون ثبوته له إلا على سبيل الفرض، فتكذيبهم للرسل وللحق، إسراف منهم، حتى يبتعدوا عن هذا المسلك.

ومنها تغليب غير المتصف به كقوله تعالى: " وإنْ كُنتُم فى ريبٍ مِمَّا نَزَّلنـا على عَبْدِنا فأتُوا بسُورةٍ من مِثْلِه " البقرة آية (٢٣)

. الوسيلة التعبيرية البلاغية: تقييد الفعل بالشرط.

. الغرض: تغليب غير المتصف بالشرط على المتصف به.

. يحتمل أن تكون للتوبيخ على الريبة لاشتمال المقام على ما يقلعها عن أصلها بمعنى أن الريبة منكم فى هذا المقام يجب انتفاؤها تماما، خاصة وأنكم عاجزون عن الإتيان بسورة من مثله، وألا يكون ثبوت الريب إلا على سبيل الفرض.

ويحتمل أن يكون لتغليب غير المرتابين منهم، لأنه كان فيهم من يعرف الحق وإنما ينكره عنادا[1].

– ومجيئ ما بعد" إذَا " أو " إنْ " فعلا ماضيا إنما يكون لنكتة بلاغية مثل إبراز غير الحاصلَ فى صورَة الحاصل، إما لقوة الأسباب الدَّاعية إلى ذلك ، علما بأن هذا الماضى لفظا لكنه مستقبلا معنى، كقوله تعالى فى سورة النور آية (٣٣):

" ولا تُكْرِهُوا فَتَيَاتِكُم على البِغَاءِ إنْ أرَدْنَ تَحَصُّنا "

. الوسيلة التعبيرية البلاغية: تقييد الفعل بالشرط ومجيئ ما بعد إن ماضيا.

. الغرض: التوبيخ والتنبيه.

---

(١) الإيضاح ص ١٨١.

. الأثر: ولم يقل إن " يردن " تحصنا وذلك لقوة الأسباب الداعية إلى ذلك التحصن، وإظهار غير الحاصل فى صورة الحاصل لتأكيد انتشار الفضيلة فى المجتمع والحث عليها.

أو التعويض كقوله تعالى فى سورة الأنعام آية (٣٥):

" وإنْ كان كَبُرَ عَليْكَ إعْرَاضُهم، فإن استَطَعْتَ أن تَبْتَغِيَ نفقا فى الأرْض أو سُلَّما فى السَّماء فتَأتِيَهُم بآية، ولو شاء الله لجَمَعَهُم على الهُدى فلا تَكُونَنَّ من الجَاهِلِين ".

فالخطاب هنا وإن كان للرسول – صلى الله عليه وسلم – لكنه من باب التعويض، وتكشف الآية عن حرص الرسول – صلى الله عليه وسلم – الشديد على إيمان قومه، مهما كلفه ذلك من مشقات، ومهما بذل من جهد، ولذا عدلت عن المضارع إلى الماضى وأبرزت غير الحاصل وكأنه واقع حاصل متحقق.

. بلاغة استخدام لو:

لو: للشرط فى الماضى مع القطع بانتفاء الشرط، فيلزم انتفاء الجواب (لذلك نقول فى النحو حرف امتناع الجواب لامتناع الشرط).

ويلزم كون جملتيها فعليتين، وكون الفعل فيهما ماضيا، وهذا هو الأصل لكنها قد تدخل على المضارع لغرض بلاغى مثل:

١- إفادة استمرار الفعل فى الماضى كما فى قوله تعالى من سورة الحجرات آية (٧): " واعلَمُوا أنّ فيكم رسولَ الله لو يطِيعُكُم فى

كثير من الأمْر لعَنِتْم[1]، ولكنّ الله حبَّبَ إليكم الإيمانَ وزيَّنَه فـي قلـوبكم ، وكَرّهَ إليكم الكفْرَ والفُسُوقَ والعِصيان أولئك هُمْ الرَّاشِدُون ".

فدخول " لو على المضارع هنا أفاد استمرار الفعل حالا بعد حال، ووقتا بعد وقت، ولو قالت الآية لو أطاعكم لفات ذلك الغرض، ولكن الآية تريد أن تبين أن ذلك مستمر مادام الرسول – صلى الله عليه وسلم – فيهم، وإنهم يريدون استمرار عمله على ما يتصفون به، وما كان معمولا عليه من قبل، لكن ذلك قد يكون فيه هلاكهم، ويجب عليهم الاهتداء والاسترشاد بما ينـصحهم بـه الرسول صلى الله عليه وسلم.

٢- وقد يكون دخول " لو على المضارع لتنزيله منزلة الماضـي لـصدوره عمن لا خلاف في إخباره وهو كلام الله الذى لا يتخلف أبدا:

. يقول تعالى في سورة الأنعام آية (٢٧):

" ولو ترى إذ وُقِفُوا على النار فقالوا يا ليتنا نُرَدُّ ولا نُكَذِّبَ بآياتِ ربِّنا ونَكُونَ من المُؤْمِنِين "

. وكذلك قوله تعالى في السورة نفسها آية (٣٠):

" ولو ترى إذ وُقِفُوا على ربِّهِمْ قال أليْسَ هذا بالحَقِّ، قالوا بلَى وربِّنَا، قـال فذُوقُوا العذابَ بما كُنتُم تَكْفُرُون "

. وكذلك قوله تعالى في سورة السجدة آية (١٢):

" ولو ترى إذ المُجرمُون ناكِسُوا رُؤُسِهم عند ربِّهم ربَّنَا أبْـصَرْنا وسـمِعْنَا فارْجِعْنا نعملْ صالحاً إنَّا مُوقِنُون "

---

(١) الإيضاح ص ١٨٦ والبلاغة فنونها وأفنانها ص ٣٥٢.

فقد عدلت الآيات عن الماضى إلى المضارع لتنزيله منزلة الماضى لصدوره عمن لا خلاف فى إخباره وهو كلام الله الذى لا يتخلف أبدا، وربما أريد استحضار الصورة المروعة، وكأنما هى مرئية رأى العين، وهذا أكثر تأثيرا فى النفس، وهو كثير فى القرآن الكريم[1] للعظة والاعتبار.

. من أحوال المسند إليه:

علاقة الخفاء بالتجلى فى وضع المضمر موضع المظهر والعكس:

ثمة علاقة تسهم فى تشكيل دلالة النصوص وهى علاقة الخفاء بالتجلى فيما يسمى فى البلاغة العربية الإظهار والإضمار، عندما يوضع المسند إليه المضمر موضع المظهر، للتأثير فى المتلقى، وليتمكن المعنى فى ذهنه، فوجود المضمر دون وضوح سابق، يجعل ذلك المتلقى منتظرا لعقبى الكلام كيف تكون ليتضح هذا المضمر، فتتمكن الفكرة المسموعة بعد ذلك الضمير فى ذهن المتلقى تمكنا قويا[2] ، ويكون لها دورها فى دلالة النص الكلية فى النظر عند معالجة نص كامل فعلى مستوى الأمثلة نجد نعم رجلا زيد، فالأصل : نعم الرجل زيد

و – بئس رجلا عمرو ، و الأصل: بئس الرجل عمرو.

ففاعل نعم وبئس فى المثالين السابقين ضمير مستتر يفسره التمييز بعده، وهذا التمييز يجلى المدح أو الذم فى التركيبين السابقين مما

---

(١) الإيضاح ص ١٨٦ والبلاغة فنونها وأفنانها ص ٣٥٢.

(٢) القزوينى، الإيضاح شرح وتعليق دكتور/ د. محمد عبد المنعم خفاجى ط ٤ – دار الكتاب اللبنانى – ١٣٩٥ هـ ، ١٩٧٥ م ، ص ٥٤.

يجعل فكرة المدح أو الذم تتمركز فى ذهن المتلقى حول هذا الشخص الذى كان ظاهراً فى الأصل، يسهل الوصول إليه بسرعة، لكن إحلال الضمير محله جعل الفكرة تمر بهذه العملية العقلية والنفسية بالنسبة للمتلقى فتتجلى الفكرة فى ذهنه، وتتمكن من نفسه، ولأن " الشيء " إذا اضمر ثم فسر كان ذلك أفخم له من أن يذكر من غير تقدمة إضمار[1] " وبذلك يتحول الخفاء إلى تجلى يوطد الفكرة ويدعمها.

ويرتبط بما سبق التزام تقديم ضمير الشأن أو القصة كما فى قول القائل:هو زيد العالم، بدلا من: الشأن زيد عالم، وهى عمرو شجاع مكان: القصة عمرو شجاع، فالضمير فى بداية المثالين السابقين، مدعاة لإثارة اهتمام المتلقى وحثه على متابعة الفكرة فتستقر فى عقله باتضاحها لديه بعد تفسير الضمير الدال عليها بما يليه من حديث.

والقرآن الكريم حافل بشواهد ذلك: كقوله تعالى: " قل هو الله أحد " سورة الإخلاص، " إنه لا يفلح الكافرون من آية ١١٧ سورة المؤمنون، " فإنها لا تعمى الأبصار " من آية ٤٦ سورة الحج.

ففى ضمائر الشأن أو القصة السابقة من التقديم والتنبيه والإشارة، ما يحث المتلقى على المتابعة لما سوف يتم من تصريح وتوطيد وإعادة للفكرة بما يلى هذه الضمائر من كلام، وبذلك تتجلى الفكرة بعد خفاء، وتتوطد وتستقر وتتمكن[2] بعد غموض.

---

(١) وهذا على قول من لا يرى الأصل زيد نعم الرجل/وعمرو بئس الرجل

(٢) انظر السابق نفسه والصفحة نفسها.

وتفصيل ما سبق أن وحدانية الله سبحانه وتعالى تتجلى فى بداية سورة الإخلاص بالضمير " هو ". وما يرتبط به مما يليه من تقرير وحدانيته وتفرده تعالى التى تفسر الضمير " هو " وبذلك تتجلى الفكرة.

وبرغم أن تركيب " إن الكافرين لا يفلحون " يؤكد نفى الفلاح عن الكافرين، لكن مجيء الضمير فى النص القرآنى الكريم " إنه لا يفلح الكافرون " فيه عملية عقلية نفسية، ترتبط بما فى الضمير من خفاء لا يلبث أن يتضح متجليا فى التحول من الخفاء إلى الظهور، بما يلى هذا الضمير من نفى فلاح الكافرين، وقوة إيقاع ذلك. وكذلك فى قولنا: إن الأبصار لا تعمى، ما يؤكد نفى العمى عن الأبصار، لكن النص القرآنى أغنى من ذلك دلاليا، إذ بالإضافة إلى هذا التوكيد المتمثل فى " إن " نجد الضمير " هـ " الذى يخفى الفكرة ريثما يجتذب المتلقى، فتتواصل العبارة بما يلى ذلك من نفى يجلى الفكرة أيما جلاء، بل إن إحساس المتلقى يتضاعف بهذه الفكرة عندما تقترن بذلك التقابل المتمثل فى هذه العبارة وما يليها: " ولكن تعمى القلوب التى فى الصدور " ، ليتجلى النص القرآنى حاثا على التدبر والتفكر فى خلق الله، وتوظيف الحواس البشرية فى الاهتداء إلى قدرته تعالى، فتعقل القلوب الإيمان بالله، وتسمع الآذان دعوة الحق والهداية " أفَلَمْ يَسِيروا فى الأرْضِ فتكونَ لهُمْ قُلوبٌ يعقلون بها * أو آذانٌ يسمَعُونَ بها * فإنَّها لا تَعْمَى الأبْصَار ولكن تَعْمَى القُلوبُ التى فى الصدُور" (سورة الحج: آية ٤٦).

وقد تتخذ علاقة الخفاء بالتجلى مظهرا آخر فى البلاغة العربية عكس السابقة تماما، لأغراض متعددة بغية الكشف عن دلالات

وإيحاءات جديدة تثرى النصوص، وذلك عندما يوضع المسند إليه المضمر موضع المضمر، وقد يكون هذا المسند إليه المظهر اسم إشارة، كما فى قول ابن الراوندى:

كم عاقلٍ عاقلٍ أعيت مذاهبُهُ ... وجاهلٍ جاهلٍ تلقاه مَرْزُوقا
هذا الذى تَرَكَ الأوهامَ حائرةً ... وصَيَّرَ العَالِمَ النحريرَ زِنْدِيقا

فمجىء اسم الإشارة فى أول البيت الثانى هذا جاء مكان الضمير " هـو " ، لكن الشاعر عدل عن ذلك مستخدما اسم الإشارة، ليكشف عن كمال العنايـة بتمييز هذا الموقف، الذى قد يصيب الإنسان بالحيرة والتمزق أمام متناقضات الحياة التى قد نجد فيها الجاهل سعيدا بينما غيره لاحظ له.

وقد يكون العدول عن المضمر إلى المظهر لزيادة تمكـين المعنـى الذى قد يسهم هذا المظهر فى دعمه عن طريق التكرير كما فى قوله تعالى: " قل هو الله أحد * الله الصمد " فتكرير لفظ الجلالة مع تعدد الصفات إبراز لكمال عظمته سبحانه وتعالى وتأكيد لوحدانيته وتفرده، وتمكين لهذه الفكـرة فى نفس المتلقى.

وكذلك قولـه تعالى: " وبالحقِّ أنزلناهُ وبالحقِّ نَزل " آية: ١٠٥ من سورة الإسـراء. فالتقدير هنا وبه نزل، فمجىء الاسم الحق مكان الضمير، جعل كلمة الحـق تتكرر، فتتأكد فكرة نزول القرآن بالحق وتتمكن فى نفس المتلقى.

ومثله قوله تعالى: " فإذا عَزَمْتَ فتَوَكَّل على الله * إنَّ اللهَ يُحِبُّ المُتَـوَكلين " آيـة: ١٥٩ سـورة آل عمـران، وكذلـك هنـا مجىء لفـظ

الجلالة مكان الضمير تكرير للفظ وتأكيد للفكرة وتمكين لها فى النفس وحث على الاعتماد عليه تعالى.
وكقول الشاعر (عبد الله بن عنمة الضبى المخضرم)

إن تَسْألوا الحقَّ نُعْطِ الحقَّ سائِله والدرعُ محقبةٌ والسيفُ مقروب[1]

فقد عدل عن نعطكم إياه إلى إظهار (الحق) ، ويلاحظ أن عدول الشاعر عن الضمير إلى الاسم الظاهر، أدى إلى تكرير كلمة الحق، مما أكد للمخاطب صدق الشاعر وقوة قبيلته فى إيثار الحق وإعطائه لمستحقيه، دون حرب، لما لهذه القبيلة من مقدرة وقوة، وقد أراد الشاعر من وراء ذلك تمكين هذه الرؤية فى نفس المتلقى بواسطة علاقة التجلى بالخفاء، أو علاقة المظهر بالمضمر.

. أثر جدلية الخفاء والتجلى فى تفسير سورة " الإخلاص " :

" قُلْ هُوَ اللهُ أحَدٌ * اللهُ الصَمَدُ * لم يَلِدْ ولم يُولدْ * ولم يَكُنْ له كُفوا أحَدٌ " .

من مزايا هذه السورة أنها تعادل ثلث القرآن الكريم كما أوضحت ذلك السنة النبوية الشريفة، وهى برغم قصرها ثرية بمعانى التوحيد، تقريرا لأمر العقيدة، وتثبيته فى نفس المتلقى، فالأمرفى " قل " برغم أنه موجه للرسول " صلى الله عليه وسلم " ، لكن عدم ذكر المخاطب صراحة يوحى بعموم الأمر وشموله لكل قادر ومستطيع، لأن الدعوة إلى التوحيد لا تختص بشخص دون غيره، فهى أساس العقيدة، ومن ثم فالدعوة إليه تشمل المسلمين جميعا، بل كل المخاطبين القادرين على أداء هذا الواجب، ثم يأتى

---

(١) محقبة: خلف ظهورنا دلالة على عدم الحرب، مقروب: أى موضوع فى قرابه (غمده).

الضمير " هو " فى شىء من الخفاء الذى يجتذب المتلقى للبحث فى المقصود به، ولا يلبث هذا الخفاء أن يتجلى بما يلى الضمير، متمثلا فى الجملة الاسمية " الله أحد " التى تقرر هذه الوحدانية خاصة وخبرها نكرة توحى بالتفرد والخصوصية المقدسة، التى لا تلبث أن تُدعم بجملة " الله الصمد " حيث يؤكد المظهر باسم الجلالة بدلا من المضمر فى " هو الصمد " دعم عقيدة التوحيد، بتكرير لفظ الجلالة الذى يخبر عنه بأنه المقصود فى كل الحوائج لا سواه.

وهكذا تتعدد الصفات المسندة للفظ الجلالة سبحانه وتعالى، مما يجلى وحدانيته وألوهيته وتفرده، ويتأكد هذا التفرد بالتقابل فى " لم يلد ولم يولد " ، عندما يتحد الجذر اللغوى " ولد " بينما يختلف الإسناد، بين بناء الفعل للمعلوم والمجهول، دعما لفكرة الوحدانية والتفرد للمولى سبحانه وتعالى، ذلك التفرد الخاص بالمولى سبحانه وتعالى، الذى يتضاعف دعمه بهذا النفى المطلق فى الآية الأخيرة من هذه السورة نفيا ترقى به الصياغة اللغوية أقصى رقي عندما تنفى أن يكون هناك من هو كفء للمولى الواحد الأحد الفرد الصمد، وهكذا تتعدد الدلالات بواسطة علاقة الخفاء بالتجلى خلال المظهر والمضمر فى الإسناد وغيره.

الالتفات

هو العدول فى التعبير عن معنى بأحد طرق التكلم أو الخطاب أوالغيبة، إلى طريق آخر منها (أى من هذه الطرق) . وإذا كان الجمهور يرى ذلك التعريف أكثر تخصيصا من تعريف السكاكى الذى يرى أن الالتفات يكون فى التكلم والخطاب والغيبة مطلقا عندما ينقل كل واحد منها إلى الآخر[1] . وأنا لا أرى فرقا كبيرا بينهما.

والالتفات يجدد نشاط السامع لأن الانتقال فى الكلام من أسلوب إلى أسلوب ينبه المتلقى، ويستثير وعيه، ويدعم اتصاله بالفكرة المتضمنة. كما يكشف هذا العدول عن تحولات الدلالة وتبايناتها ومستوياتها عندما تتباين اختيارات المبدع فى توظيف الضمائر فى تشكيل النص، كما يتيح الالتفات الحرية للمبدع ليتجول فى المعانى،كما يقول الشاعر:

بانَتْ سُعادُفأمْسَى القلبُ مَعْمُوداً وأخْلَفَتْكَ ابنةُ الحُرِّ المَوَاعِيدا

وهو هنا ينتقل من الغياب إلى الخطاب فى الشطر الثانى معبرا عما أصابه من مرض وإخلاف وعد لابتعاد صاحبته عنه.

ولذلك فإن أغراض أسلوب الالتفات تتعدد حسب السياقات المختلفة برغم هذا الغرض العام الذى أشار إليه البلاغيون، فعندما يقول علقمة بن عبدة:

طَحَا بك قلبٌ فى الحسان طَرُوبُ بُعَيْدَ الشباب عصرَ حان مشيبُ
يكلفُنى ليلى وقد شطَّ وَليُها وعادَت عوادٍ بيننَا وخُطُوبُ

فهو هنا ينتقل من الخطاب إلى التكلم كاشفا عن أسفه وحزنه، لما فى نفسه من صراع بين ذهاب قلبه إلى الحسان بينما الشيب يجلله

---

(١) الإيضاح ص ١٥٧

ويتهدده، ومما يضاعف من الأسف والحزن بعد صاحبته عنه، وإذا كان البيت الأول قد وظف ضمير الخطاب للكشف عن أسفه وألمه وحزنه، فقد ضاعف إحساسنا بذلك فى البيت الثانى عندما وظف ضمير المتكلم، مبينا به عن العناء والمشقة التى يكلفه قلبه إياها وهو يربطه بصاحبته.

وفى قوله سبحانه وتعالى: " وجاءَ مِنْ أقصَى المدينةِ رجلٌ يسْعَى قال يا قَوم اتَّبِعُوا المُرْسَلِين * اتَّبِعُوا من لا يسْألُكُمْ أجْراً وهُم مُهْتَدُون * ومالى لا أعْبُدُ الذى فطرَنِى وإليْه تُرْجَعُون " (سورة يس آية ٢٢) للعدول عن الخطاب إلى الغيباب ثم العدول عن التكلم إلى الخطاب، فتتأكد الهداية فى اتباع طريق الرسل، فعندما وظفت الآية الكريمة فى القسم الأول منها ضمير المتكلم للإبانة عن الربط بين خلوص العبادة لله فهو الخالق سبحانه وتعالى، ثم عدلت إلى الخطاب لإضافة دليل آخر على وجوب العودة إلى الله، فهو سبحانه وتعالى إليه المرجع والمآب، من ثم فطريق الرسل هو طريق الهداية.

وبذلك يسهم الالتفات فى تأكيد العودة إلى الله سبحانه وتعالى عن طريق الانتقال بين الضمائر.

وفى قوله تعالى:

" هُوَ الذى يُسَيِّرُكُمْ فى البَرِّ والبَحْر * حتى إذا كُنْتُم فى الفُلْكِ وجَرَيْن بهم بريح طيبةٍ * وفرحُوا بها * جاءَتْها ريحٌ عاصفٌ وجاءَهُم الموجُ من كلِّ مَكانٍ وظنُّوا أنَّهُم أحيطَ بهمْ دَعَوُا اللهَ

مخلصين له الدينَ لئِنْ أنْجَيْتَنا من هَذهِ لنَكُونَنّ من الشّاكِرين "
(سورة يونس آية: ٢٢).
فالعدول بالضمائر من الخطاب إلى الغيبة ثم التكلم التفات يكشف عن تبدل أحوال هؤلاء القوم من السعادة إلى الشقاء، لبغيهم وكفرهم بنعم الله عليهم، التى لا يتذكرون الله سبحانه وتعالى فيها إلا عندما تنزل بهم المصائب، وتتحول هذه النعم عنهم، فكأن الآية الكريمة تحث على ذكر الله فى كل الأحوال حتى تستمر نعمه سبحانه وتعالى.

فهذا الالتفات مبالغة فى كشف سوء حالهم كما يقول الزمخشرى، وكأنه يذكر لغيرهم حالهم ليعجبهم منها ويستدعى الإنكار والتقبيح[١] .

وفى قوله تعالى:

" وقالوا اتَّخَذَ الرحمَنُ وَلدًا * لقد جِئْتُم شَيْئًا إدا "[٢]

العدول عن الغائب إلى المخاطب الحاضر لزيادة التسجيل عليهم بالجراءة على الله تعالى، والتعرض لسخطه، وتنبيهه لهم على عظيم ما قالوه كأنه يخاطب قوما حاضرين بين يديه، وينكر عليهم ذلك يوبخهم، ويلاحظ أن المخاطب هنا ليس حاضرا حضورا حقيقيا.وإنما هو حاضر على التمثيل[٣]

---

(١) الكشاف ٣ / ٣٣٨.
(٢) سورة مريم آية ٨٩.
(٣) قراءة جديدة لتراثنا النقدى ص ٨٩٢. د. عز الدين اسماعيل: جماليات الالتفات.

وكذلك قوله سبحانه وتعالى:
" سُبْحَانَ الذى أسْرَى بعبدِهِ ليلاً من المَسْجِدِ الحرَام إلى المَسْجِد الأقصَى الذى بَارَكْنا حوله لِنُرِيَهُ من آياتِنا * إنَّه هو السَّميعُ البَصير " سورة الإسراء آية (١)

حيث العدول من الغياب إلى التكلم ثم إلى الغياب للكشف عن فضل الله تعالى على نبيه صلى الله عليه وسلم فى الإسراء به من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى لإظهار عظمة المولى سبحانه وتعالى ورعايته لنبيه صلى الله عليه وسلم،

ومتابعته تعالى له خلال هذه التحولات الروحية والانتقالات المكانية التى أبرزها الإنتقال بين الضمائر.

ومن أحوال المسند إليه:

التعبير بالماضى عن المستقبل، للتأكيد على تحقق وقوعه، وجعل المتوقع الذى لابد من وقوعه بمنزلة الواقع، فى مثل هذه التراكيب.

وسوف نجد أن كثيرا من أمثلة هذه الوسيلة التعبيرية تتعلق بأمور العقيدة كالإيمان باليوم الآخر، وما يخبر به القرآن عنه كقوله سبحانه وتعالى فى (سورة النمل، آية: ٨٧) " يَوْمَ يُنفَخُ فى الصُّور فَفَزِعَ مَنْ فى السمواتِ ومَنْ فى الأرض * إلا مَنْ شَاءَ الله " وهى صورة تؤكد هول يوم القيامة وتحقق وقوعه حتى يستعد الإنسان للقاء هذا اليوم العظيم بفعل الصالحات والإكثار منها.

وكذلك قوله سبحانه وتعالى: " وَيَوْمَ نُسَيِّرُ الجبالَ وتَرى الأرْضَ بارزةً وحَشَرْناهُم فَلَمْ نُغَادِر منهم أحَداً " آية ٤٧ من سورة الكهف.

وفى سورة الأعراف من آية ٤٤: ٥٠ يصور التعبير بالماضى عن المستقبل حال أصحاب الجنة وأصحاب النار، وخلال الحديث الذى تجسده الآيات " ونادى اصحابُ الجَنَّةِ أصحابَ النَّار أنْ قَدْ وَجَدْنَا ما وَعَدَنا رَبُّنا حقًا * فَهَلْ وَجَدْتُم ما وَعَدَ رَبُّكُم حقًا * قالوا نَعَم * فأذَّنَ مُؤَذِّنٌ

بَيْنَهُم أنْ لعْنةُ اللهِ على الظَّالمين (٤٤) * ونادى أصحابُ الأعـراف رجـالا يعرفُونهم بسيمَاهُم قالوا ما أغْنَى عَنْكُم جَمْعُكُم وما كُنْتُم تَسْتَكْبرُون (٤٨) .. ونادى أصحابُ النَّار أصحابَ الجنَّةِ أنْ أفِيضُوا علينَا منَ المَاء أو ممَّا رَزَقَكمُ الله * قالوا إنَّ اللهَ حرَّمَهُما على الكافرين " (الأعراف آيـة: ٥٠) ، وهـى نداءات تكشف الفارق الهائل بين اصحاب الجنة وما يتمتعون به مـن نعـيم وأمن وطمأنينة، لقاء ما قدموا من خير فى الحياة الدنيا، وأصحاب النار وما يلقونه من عذاب وفزع وخوف، يضاعف منه رؤيتهم لأهـل الجنـة ومـا يتمتعون به من خير دائم، بينما هم غارقون فى أهوال النار، وتتراءى لهـم مواقفهم فى الحياة الدنيا، من طمع وظلم واستكبار ولهو وغرور، عندما كانوا يتحدون بها من هم فى الجنة الآن.

والسورة بذلك تستحث المتلقى على فعل الخير، والعمل الصالح حتى ينال جزاء أهل الجنة، وقد قر فى نفسه البون الهائل بين هاتين الحياتين حياة أهل الجنة بنعيمها وحياة أهل النار بعذابها وشقائها.

ومثله التعبير عن المستقبل باسمى الفاعل والمفعول لإفادة الغرض نفسه " إنَّ ما تُوعَدُون لصَادِقٌ * وإنَّ الدِّينَ لواقِعٌ " (الذاريات ٥، ٦).

" ذلك يوْمٌ مَجموعٌ له الناسُ ، وذلك يَوْمٌ مَشْهُود " (هود ١٠٣).

وفى الآيات السابقة عبرت باسم الفاعل واسم المفعول عن وقوع الجزاء بعد الحساب وتحقق وقوع يوم القيامة، وتأكيد مجيئه وكأنه واقع محقـق أيـضا للعظة والاعتبار.

هذا من خلاف مقتضى الظاهر، وقد سماه السكاكى هذه التسمية/ويتضح أن المراد به هو أن تحدث المخاطب بغير ما يتوقع وتتلقاه بغير ما يترقب:
١- وذلك إما بحمل كلامه على خلاف مراده لبيان أن ذلك الأولى بالقصد وتلك حكمة من المتكلم.
٢- أو تجاهل سؤال المخاطب وإجابته عن سؤال آخر لم يسأله، تنزيلا لسؤاله منزلة غيره لبيان أنه الأولى أو الأهم له بالسؤال عنه/وتلك أيضا حكمة من المتكلم.
* الضرب الأول: ما يروى أن الحجاج بلغه أن القُبَعْثَرَى قد قال فى حقه اللهم سوِّد وجهه، واقطع عنقه، واسقنى من دمه، فاستدعاه وسأله عن ذلك قال (إنما أردت العنب، فقال الحجاج لأحملنك على الأدهم. فرد عليه القبعثرى: مثل الأمير يحمل على الأدهم والأشهب، فقال الحجاج إنه حديد فأجابه الرجل: لأن يكون حديدا خير من أن يكون بليدا).
فالمراد بالأدهم هنا القيد، أى أن الحجاج يتهدده بأنه سيقيده بالحديد ، لكن الرجل حمل كلامه على خلاف مراده، ووجهه إلى أن يكون المقصود بالأدهم هو الفرس، وبذلك فقد أبرز وعيده وتهديده فى معرض الوعد، براعة وحكمة[1] .
وكذلك قوله فى رده عليه: فقد صرف كلمة حديد عن المعدن المعروف إلى النشاط والحدة والحركة، وهو من معانى " حديد "، ثم قابل

(١) انظر الإيضاح – طبعة خفاجى – ص ١٦٢، ١٦٣، والبلاغة فنونها وأفنانها – ج٢ – ص ٢٩١.

الحديد بالبليد، ليؤكد له هذا الصرف والتوجه الحكيم إلى غير ما يريد الحجاج، وتلك حكمة تلفت نظر المخاطب إلى ما يجب، وقد يترتب عليها العفو عن القبعثرى لحكمته ولباقته، وتحويل الانتباه إلى ما يجلب له النفع والبعد عن الضرر وهذا سر الحكمة في ذلك الأسلوب.

وكقول حاتم الطائي:

أَتَتْ تَشْتَكِي عِنْدِي مُزَاوَلَةَ القِرَى ... وقد رأتْ الضَّيفانَ يَنْحُون مَنْزِلِي

فقلتُ كأنّي ما سَمِعْتُ كَلامَها ... هُمُ الضَّيْفُ جِدِّي في قِراهُم وعَجِّلِي

ففي الوقت الذي جاءت فيه زوجة حاتم شاكية من كثرة الضيوف، وكثرة تقديم الطعام لهم، صرف الكلام عن هذا الوجه منبها لها أن تنشط وتسرع وتجدَّ في إعداد الطعام للضيوف، فذلك أولى وأهم وأحكم.

* أما الضرب الثاني:

فكقوله تعالى: " يَسْأَلونك عن الأهِلَّة * قل هِيَ مَواقِيتُ للنَّاس والحَجِّ * وليس البرُّ أن تَأتُوا البيوتَ من ظُهُورها ولكنَّ البرَّ مَنْ اتَّقى * وائتُوا البُيُوتَ من أبْوابِها * واتَّقُوا الله لعلكم تُفْلِحُون " { البقرة ١٨٩ } .

وهنا فقد سأل الصحابة – رضوان الله عليهم – الرسول – صلى الله عليه وسلم – عن الهلال وتغير شكله، إذ يبدو صغيرا فيكبر ويستوى، ثم يعود كما بدأ فسؤالهم عن سبب تغير شكل الهلال، فكانت إجابة القرآن عن سؤال آخر، هو ما الحكمة من تغير شكل، الهلال فذلك مواقيت للناس والحج، وهذا أهم وأولى لهم، وقد سألوا عن شيء وأجابهم القرآن الكريم عن شيء آخر. فكأنه يلفت أنظارهم إلى أن من الحكمة أن يسألوا عن الغرض، والحكمة من تغير أشكال الأهلة، لأن ذلك يمس

حياتهم، وواقعهم، وهو الأنفع لهم، ولذلك يقول سبحانه وتعالى لهم: " وليس البرُّ أن تأتوا البيوتَ من ظُهُورها "

وكقوله تعالى:

" يَسْألونكَ مَاذا يُنْفِقُون * قُلْ ما أنْفقتُم من خير فللوالِدين والأقْرَبين واليَتَـامى والمَسَاكين وابن السبيل وما تَفْعَلُوا من خير فإنَّ الله به عليمٌ " (البقرة ٢١٥).

فهم قد سألوا عن بيان ما ينفقون، ولكن القرآن الكريم أجابهم عن سؤال آخر، وهو لمن ينبغي أن تكون النفقة، وبذلك يبين لهم مصارفها ، وذلك هو الأهم والأحكم للسؤال عنه.

كما أن ختام الآية الكريمة حث على معرفة هذه المصارف ليوجه الخير إليها.

فى البيان

علاقات الصورة البيانية

ونستطيع أن ننتقل بفكرة العلاقات وأثرها فى الدلالة على مستوى التركيب والنص إلى مجال علم البيان، لنعالج الصور البيانية المتشكلة فى ضوئها.
فالصورة البيانية تشبيه أو استعارة أو كناية يمكن النظر إليها على أساس العلاقة بين طرفين هما المشبه والمشبه به فى التشبيه، والمستعار منه والمستعار له فى الاستعارة، والمعنى القريب والمعنى البعيد (الكنائى) فى الكناية، والعلاقة بين هذين الطرفين فى الصور السابقة بإبراز أثرها دلالة التركيب إلى مستويات دلالة النص كله.

ويمكن أن يكون المدخل لمعالجة هذه القضية الإشارة إلى طبيعة الصورة البلاغية فى ضوء العلاقة المتشكلة بين طرفيها، ثم تتبع أثرها دلاليا، على أساس مناقشة ملاحظات البلاغيين وتصوراتهم فى البيان، ومن أهم هؤلاء البلاغيين عبد القاهر الجرجانى وأبو يعقوب السكاكى، فكلاهما يمثل منحنى بارزا فى تاريخ البلاغة العربية ومعالجتها، بحيث يمكن أن نقول إن أولهما يمثل قمة الاتجاه الذوقى التحليلى، بينما يمثل ثانيهما قمة الاتجاه العلمى المنطقى[١] ، وبرغم هذا التباين فإن السكاكى يجل عبد القاهر، ويعترف له بالفضل والمرية فى أكثر من موضع فى كتابه "مفتاح العلوم"[٢] ، وتلك صورة من صور العلاقات المثلى فى المجال المعرفى.

إن الصورة البيانية هى الإفراز الفنى للتشكل بين الطرفين فى التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز بصفة عامة، وذلك عندما " تتصور المعانى بالصور المختلفة "[٣] ، فهناك شبه إجماع بين البلاغيين على أن مباحث علم البيان إنما هى من أجل إبراز صور مختلفة ... للمعنى ... لا تتأتى إلا فى الدلالات العقلية بالانتقال من معنى إلى معنى بسبب علاقة بينهما "[٤] .

---

(١) انظر للمؤلف البلاغة العربية بين القيمة والمعيارية، علما بأن البلاغية العربية كانت بحاجة إلى كل منهما فى وقته ودوره.
(٢) انظر السكاكى مفتاح العلوم ص ١٧٥ على سبيل المثال.
(٣) الدلائل ص ٤١٥ على سبيل المثال.
(٤) مفتاح العلوم ص ١٥٧.

وهذا المفهوم يقدم لنا جانبين للصورة المتكونة أولهما: سلبى، والثانى إيجابى، أما الأول السلبى فهو فكرة السكاكى فى الانتقال من معنى إلى معنى لإيجاد الصورة الملائمة – وربما كان ذلك هو اتجاه كثيرمن البلاغيين قبله، وليس للرجل إلا الصياغة المقننة المنضبطة. لكن الفكرة على كل حال تضيق واسعا فى تفسير الصورة البيانية، لأنها تغفل جوانبها المادية، لتحصرها فى الجانب المعنوى فحسب، بينما هى فى حقيقتها تقديم حسى للمعنى[1] ، مجسما ومشخصا كما راه بلاغيون سابقون عليه كالجاحظ فى القرن الثالث الهجرى، وعبدالقاهر الجرجانى فى القرن الخامس الذى يبين أن التصوير " ينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة فى الجماد، ويريك التئام عين الأضداد "[2] .

كما أن فكرة الصور المختلفة للمعنى قد تشى بعدم الاهتمام بالفروق الدلالية بين هذه الصور، مع أن تباينها برغم انطلاقها من أصل واحد هو المعنى المجرد لابد أن يتضمن فوارق فيما توحى به من دلالات.

أما الفكرة الإيجابية فهى " العلاقة بين المعنيين المنتقل بينهما " حيث يمكن النظر إلى أن هذه العلاقة ذات أبعاد ثلاثة:

أولاً: بعد موضعى حسى يتطلب دقة ومهارة وتمرسا فى تمثل الأشياء والربط بينها بعضها وبعض، عندما يؤلف المبدع بين هذه المختلفات، فى طرفى التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز بصفة عامة.

ثانياً: بعد معنوى نفسى يتمثل فى علاقة المبدع بهذه الأشياء أو مكونات الأطراف، ودرجة ايقاعها فى نفسه، الذى يدفع إدراكه للتشكل.

ثالثاً: بعد فنى لتجسيد هذا الإدراك لغويا على مستوى التركيب والنص عندما تتازر الصور كاشفة عن موقف المبدع ومعالجته لقضايا الماضى والحاضر والمستقبل معالجة فنية، فتقدم للمتلقى خبرة متميزة، كما تستثيره الصورة وجدانيا، وتسهم فى تغييره فكريا.

---

(١) انظر د. جابر عصفور الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى الفصل الرابع مطبعة دار المعارف القاهرة ط سنة ١٩٧٣م.

(٢) اسرار البلاغة ص ١١١.

وبرغم تضمن " العلاقة بين المعنيين المتنقل بينهما " لهذه الأبعاد الثلاثة التى أشرت إليها، لكن اهتمام البلاغيين كان منصبا على البعد الأول فحسب، وتعددت جوانب معالجتهم له، حتى ليعد التقديم الحسى للمعنى جزءا من تصورهم للعلاقة بين مكونات الصورة البيانية،بينما كان اهتمامهم قليلا بالبعدين الآخرين، فقد ظهر اهتماهم بالبعد الثانى على استحياء فى معالجتهم للحالة النفسية للمبدع والظروف الملائمة للإبداع[١] ، أما البعد الثالث فقد أولاه علما البديع والمعانى شيئا من الاهتمام، ولكن الوفاء بما يتطلبه هذان البعدان ظل قاصرا، ومرد ذلك إلى الاتجاه العام فى البلاغة العربية من حيث الاعتماد على الجملة دون النص، خضوعا لفكرة الشاهد الذى قد يكون مبتسرا، والحساسية الدينية فى تصورهم لفكرة الخلق الفنى، وموقفهم من قضية التخييل وعقلانيته وصدقه[٢] ، ودور المتكلمين واللغويين فى ترسيخ هذه التصورات التى حاول البلاغيون الالتزام بها تجنبا للمخالفات الدلالية والشرعية، بينما كان الموقف يتطلب تحرير هذا الخلاف، رعاية للشروط الفنية للصورة، التى بها تتفاعل عناصرها مكونة نسقا فنيا جديدا يحقق الإبداع وفنية الصورة ووظيفتها الجمالية والتعبيرية[٣] .

فى التشبيه

اتصال أجزاء الصورة البيانية وطبيعتها الفنية:

ويمكن أن تحدد درجة الاتصال والالتحام بين الطرفين طبيعة الصورة المتكونة وقيمتها الفنية، ويتجلى ذلك فى تتبع علاقاتها الداخلية المكونة لها على مستوى الجملة، وارتباطاتها على مستوى النص كله، وسوف نجد أن الثنائية بين المشبه والمشبه به معلم واضح فى التشبيه تؤكده الأداة التى تربط بين

---

(١) انظر للمؤلف الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى ط الرياض سنة ١٩٨١م.

(٢) انظر د. جابر عصفور الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى الفصل الأول ص ٧٧ وما بعدها، وانظر هذا الكتاب ص ٧٨ وما بعدها.

(٣) انظر للمؤلف الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربي ط الرياض سنة ١٩٨١.

الطرفين، سواء كانت مذكورة بارزة، أو محذوفة مقدرة[1] ، بينما الاعتماد على عدم وجود الأداة مطلقا، واندماج المشبه فى المشبه به، وادعاء كون الأول أصبح من جنس الثانى أساس الاستعارة، أما الكناية فلا يعول فيها إلا على المعنى البعيد الكنائى (الخفى) ، برغم ما يمكن أن تتضمنه من تلازم بين معنييها القريب والبعيد (فهى اطلاق اللفظ وإرادة لازم معناه) كما سيتضح، وبذلك فقد تجاوزت الصورة الثنائية إلى الامتزاج والتوحد.

وليس معنى ما سبق تماثل أساس العلاقة بين الطرفين فى الصور البيانية، لأن التشابه أساس الصورة فى حالتى التشبيه والاستعارة، حتى قيل " إن الاستعارة تشبيه محذوف أحد طرفيه " ، وهما بذلك يختلفان عن الكناية التى يلاحظ فيها علاقة التلازم بين معنييها الحقيقى والكنائى، وإن كان المقصود هو الكنائى كما أشرت.

ولكن هل هناك علاقة بين درجة الامتزاج بين الطرفين ومستوى الصورة التعبيرى والجمالى؟ ربما لا نجد من حاول أن يولى البحث فى هذه المسألة الاهتمام المطلوب، فالعرب تعاملوا مع التشبيه والاستعارة والكناية كوسائل تخييلية تعبيرية بصفة عامة، حظى التشبيه من بينها باهتمام أكبر.

وبرغم أن أداة التشبيه فاصل وحاجز بين طرفيه[2] ، لكنها فى الوقت نفسه من وسائل الاتصال بينهما، حقيقة يقوم التشبيه على أساس المقارنة بين المشبه والمشبه به، لإدراك أبعاد الصورة، وبذلك يتحقق مستوى من الاتصال لا يبلغ درجة الالتحام والامتزاج لأن التشبيه هو " الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه "[3] أو هو " الدلالة على مشاركة

---

(١) كما فى التشبيه البليغ والضمنى
ومثال البليغ: قول النابغة:

فإنّكَ شمسٌ والملوكُ كواكبٌ ... اذا طلعتْ لم يبْدُ مِنْهُنّ كَوْكبُ

وكذلك قول الشاعر:

هى البدرُ يغنيها تَوَثُّدُ وجهها ... إلى كلّ من لاقتْ وإنْ لمْ تودّد

ومثال الضمنى قول أبى فراس:

نهونُ علينا فى المعالى نفوسنا ... ومن بطلبُ الحسناء لمْ يغلها المهرُ

وكذلك قوله:

سيعْرِفنى قومى إذا جدّ جدُّهم ... وفى الليلة الظلماء يُفْتَقَدُ البدرُ

وكذلك قول الشاعر:

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى ... فالسيل حرب للمكان العالى

(٢) د. جابر عصفور الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى دار المعارف ص ١٩٠.

(٣) أبو هلال العسكرى. الصناعتين. تحقيق على محمد الباجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ط عيسى البابى الحلبى القاهرة سنة ١٩٧١ م ص ٢٤٥.

أمر لآخر فى المعنى "[1] بأداة، وبرغم أن الأمرين لا يشتركان فى كل شىء. وإلا لانتفى التشبيه بينهما، لكن التأليف بينهما فى هذه الحالة وسيلة تصويرية للفكرة والتأثير بها عل نحو ما، وبذلك فالتشبيه يختلف فى درجة التصوير ونوعيته عن غيره من الصور البيانية الأخرى، أو لنقل إنه المستوى الأول من مستويات التصوير الفنى فى البلاغة، وإن كانت قيمته الفنية تتحدد بكيفية توظيفه، ودوره فى جلاء الفكرة والتعبير عنها، والتأثير بها فى المتلقى.

وقد خص التشبيه بمعالجات متعددة منها ما كتبه المبرد (ت ٢٨٥هـ) فى الكامل، وابن طبا طبا (ت ٣٢٢هـ) فى عيار الشعر، وأبو هلال العسكرى ٣٩٥هـ وغيرهم. كما تباينت اتجاهاتهم فى الاهتمام بالقيمة الفنية للتشبيه، والحرص على معياريته[2] ، حتى بلغت هذه المعالجات غايتها التقنينية عند أبى يعقوب السكاكى (ت ٦٢٦هـ) فى كتابه " مفتاح العلوم "، الذى يعده جزءا من وسائل معالجته للأدب كعلم[3] .

وليس هذا الاهتمام راجعا فحسب إلى كون الصورة فى حالة التشبيه ذات حدود واضحة منفصلة، وترتد إلى الاشكال الخارجية، دون ملاحظة للتناسب النفسى بين المبدع والأشياء حتى قيل إن التشبيه فى التراث العربى يعنى الغيرية لا العينية[4] .

لكننى أتصور أن شيوع التشبيه يرجع أيضا إلى كونه المستوى الأول من مستويات التصوير الفنى، كما بينت سابقا، ومنطق التدرج يقتضى أن يكون هو الأكثر شيوعا من حيث التطبيق والتنظير، وهذا ما حدث فعلا فى تاريخ التفكير البلاغى، بدليل أن الاستعارة كانت موجودة كتشكيل فنى يمارسه الأدباء منذ العصر الجاهلى، وإن لم يكن معروفا كمصطلح فنى، ثم صارت بعد ذلك فكرة نظرية يعالجها البلاغيون، حيث كانت أول فن بديعى عالجه ابن المعتز فى كتابه البديع (الرى أ لفه ←

---

(١) عبد المتعال الصعيدى، بغية الإيضاح جـ ٣ ص ٦.

(٢) انظر للمؤلف البلاغة العربية بين القيمة والمعيارية ط سنة ١٩٨٤.

(٣) انظر مقدمة كتاب مفتاح العلوم للسكاكى وانظر هذا الكتاب ص ٧ ، وكذلك للمؤلف التراث والمتغيرات.. البلاغة العربية نموذجا ص ٢٢

(٤) انظر د. جابر عصفور الصوره الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ص ١٨٩ وما بعدها.

(٢٧٦ هـ) ، كما أشار أيضا إلى الكناية، وإن تزيتا بأسماء مختلفة لديه أو لدى سابقيه كالجاحظ مثلا، ثم شاعت الاستعارة بعد ذلك كما فى شعر أبى تمام ومدهبه، وغيره من الشعراء، بل لا نصل إلىٰ القرن الخامس حتى نجد عبد القاهر الجرجانى يفضلها على التشبيه[١] .

من صور التشبيه:

ولقد توصل البلاغيون إلى عدة صور للتشبيه، ما بين مفرد ومركب أو تمثيل[٢] ، ولكنهم عولوا على درجة التعقيد الفنى بين العلاقات فى الصورة المفرزة من التأليف بين المختلفات، ودقة تفاصيلها، وتعدد أجزائها، وقوة اتصال هذه الأجزاء والتحامها، من ثم وجدنا عبد القاهر الجرجانى يعلى من قيمة التشبيه المركب أو التمثيل لما فيه من دقة الفكر ولطف النظر وصنعة جيدة، وتلاؤم بين الأجزاء، وتكثيف للعلاقات والتحام بينها،حتى إنه يقسم التشبيه إلى مالا يحتاج إلى تأويل فى تفسيره، وما يحتاج إلى تأويل[٣] ، ويؤثر هذا الأخير لاسيماإذا كان وجه الشبه فيه عقليا[٤] ، لما يحتاجه من فكر وروية، ويستلزمه من قياس واستنباط، وحاجته إلى صنعة مبدعة تتمثل فى التأليف بين الأجزاء المختلفة، بحيث تصبح فى غاية التلاؤم والالتحام، الذى تستسيغه النفس ويتقبله العقل " وإنها لصنعة تستدعى جودة القريحة والحذق الذى يلطف ويدق، فى أن يجمع أعناق المتباينات فى ربقة، ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة، وما شرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمل إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما، ويحتكمان على من زاولهما والطالب لهما فى المعنى ما لا يحتكم

---

(١) اسرار البلاغة ص ٣٣.

(٢) لا يفرق عبد القاهر الجرجانى بين التشبيه المركب والتمثيل. ويعتبر كل تمثيل تشبيها وليس العكس وكذلك القزوينى، لكن السكاكى يشترط فى التمثيل وجود عنصر التركيب بين المعنى وكون الوصف غير حقيقى، ووجه الشبه منتزع من عده أمور ، انظر(مفتاح العلوم ص ١٦٤) هذا وقد تجاوزت تقسيمات السكاكى الستة العشرين قسما.

(٣) اسرار البلاغة ص ٧١.

(٤) السابق نفسه ص ٨٠ – ٨٧.

ما عداهما، ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد الائتلاف فى المختلفات وذلك بين لك فيما تراه من الصناعات وسائر الأعمال التى تنسب إلى الدقة، فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا فى الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم، والائتلاف أبين، كان شأنهاأعجب، والحذق لمصورها أوجب "[1] .

وقد أشار حازم القرطاجنى (ت ٦٨٤ هـ) إلى هذه الفكرة وهو يتحدث عن التخييل فى المعانى وأثره فى النفس عندما يستثير التعجيب القرين بالإبداع للطائف الكلام، ويؤكد على الاتصال بين هذه المختلفات، عندما يجعل هذا الاتصال فى مرتبة انتساب أحدهما (الطرفين) إلى الأخر. " وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الاخر "[2] ، وذلك من أجل تحسين هيأت الألفاظ والمعانى، وترتيباتها فيها، وهو ما يصل بها إلى درجة التركيب وحسن الهيئة ... كالتشبيه بغير حرف والاستعارة "[3] .

الدقة والتفصيل:

ويضرب عبد القاهر الجرجانى أمثلة لذلك بنماذج عدة منها قوله تعالى مصورا لحال اليهود: " مثلُ الذين حُمِّلوُا التوراةَ ثم لم يحْمِلُوها كمثلِ الحمار يحملُ أسْفَارا، بئس مثلُ القوم الذين كَذَّبوا بآياتِ الله، والله لا يهدى القوم الظالمين "[4]

فهنا انتزع الشبه من عدة أمور يجمع بعضها إلى بعض، ثم يستخرج من مجموعها الشبه فيكون سبيله سبيل الشيئين يمزج أحدهما بالآخر حتى تحدث صورة غير ما كان لهما فى الإفراد، لا سبيل الشيئين يجمع بينهما وتحفظ صورتهما "[5] ، فالقرآن الكريم فى الصورة السابقة يشبه حال اليهود الذين

---

(١) عبد القاهر الجرجانى أسرار البلاغة – نشر دار المعرفة بيروت ١٢٩٨ هـ - ١٩٧٨ص ١٢٧.

(٢) حازم القرطاجنى منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ٩٠.

(٣) انظر السابق نفسه ص ٩١.

(٤) سورة الجمعة آية ٥.

(٥) اسرار البلاغة ص ٨٠، ص ٨٤.

كلفوا بالتزام التوراة وتحمل مسئوليتها، ومشقات التكليف بها، لكنهم لم يستفيدوا مما فيها من خير ونفع عظيم، بحال الحمار الذى يحمل الكتب النافعة، ولا يفرق بينها وبين غيرها من الأحمال التى ليست من العلم فى شيء، وهو لا يفهم من هذه الكتب شيئا، ولا يعود عليه منها أى نفع سوى المشقة والحمل، وهكذا تسخر الآية الكريمة من اليهود، وموقفهم المخزى من التوراة.

ويلاحظ أن وجه الشبه يتمثل فى عدم الإفادة مما يحتوى على أعظم المنافع مع معاناة المشقة فى حمله واستصحابه، وتحمل مسئوليته.

كما يلاحظ فى الصورة السابقة تعدد أجزاء طرفيها، لكن محاولة تفتيتها، أو الفصل بينها يفسد الصورة المتكونة، كأن يتصور أن العلاقة بين طرفيها قائمة على إجراء تشابه مستقل بين بعض أجزاء المشبه، وما يقابلها من أجزاء المشبه به، لكن هذا يؤدى إلى تمزيقها واختلال وحدتها، واضطراب تآلف هذه الأجزاء، وهذا دليل على أن امتزاج أجزاء أطراف هذه الصورة من مكونات تركيبيتها، وتجسيدها فنيا لتوحى بالدلالات المنوطة بها والتأثير فى المتلقى، بهذا التشكيل.

وتتجلى أهمية هذه الصورة فى علاقتها بالسورة القرآنية نفسها، وهى سورة " الجمعة " التى كان من أعظم أهدافها إشعار المسلمين بأهمية دورهم فى حمل أمانة العقيدة، وأنهم هم المختارون أخيرا، وذلك فضل من الله عظيم.

وقد بدأت السورة الكريمة بالحديث عن استمرارية تسبيح كل الموجودات لله سبحانه وتعالى، ثم تتوالى أربع صفات له جل شأنه (الملك القدوس العزيز الحكيم) لتؤكد ملكيته لكل شيء، وتنزيهه وتقديسه، وقوته، وحكمته البالغة فى اختياره الأميين ليبعث فيهم رسولا منهم لتكون رسالته هى الخاتمة التى بها يرقون وينطهرون ويحققون الغاية من الخلق، " وقد علم الله ما فى نفوسهم من استعداد للخير والصلاح، ومن رصيد مذخور للدعوة الجديدة "[1] ، من ثم تجلى الصورة البيانية هذا الموقف عن طريق التقابل عندما تؤكد زيغ اليهود

---

(١) سيد قطب فى ظلال القرآن جـ ٢٨ تفسير سوره الجمعة.

عن رسالتهم (التوراة) ، وانحرافهم، وتجردهم من كل استقامة، وقد فرغت نفوسهم من كل إدراك واع بمقتضيات رسالتهم وأهميتها، فأصبحوا كالحمار لا يناله من التعب فى حمل المفيد شيء منه ينفعه، كما لا يدرك أهمية ما يحمل برغم خطورته، من هنا تصبح أمانة المسلمين فى حمل رسالة الإسلام عظيمة، ودورهم فى صلاح الدنيا خطيرا بفضل الرسالة التى أنزلت على رسول منهم محمد صلى الله عليه وسلم، كما تكشف الصورة فى الوقت نفسه عن انحطاط مكانة اليهود، وشدة السخرية ممن لم يدرك أهمية ما حمل، ولم يستفد من خير عظيم كان بين يديه.

وإذا ما عرفنا أن الهدف الثاني لسورة " الجمعة " هو تقويم سلوك المسلمين فى هذه الشعيرة، تضاعف إحساسنا بأهمية صلاح البناء النفسى لحملة هذه الرسالة، ودورهم الخطير فى استقامة الحياة، حيث تعودهم وتلزمهم بالخلوص للعبادة فى وقتها وألا يشغلوا عنها بغيرها، فلكل أمر وقته.

وتتضح وجهة نظر عبد القاهر أيضا فى تناوله لقول أبى تمام[1] :

اصْبِرْ على مَضَضِ الحسو ... دِ فإنّ صبرَكَ قاتِلُه
فالنّارُ تأكلُ نفسَها ... إنْ لم تَجِدْ ما تأكُلُه

حيث يشبه الشاعر هنا حال الحسود الذى يجعله صبر محسوده عليه وإهماله له مغيظا متألما غاية التألم. وذلك يقضى عليه تماما، بحال النار التى لا تمد بالوقود فيلتهم بعضها بعضا، وسريعا ما تنتهى، ووجه الشبه الذى يجمع بين هذين الطرفين سرعة الانتهاء، وزوال وفناء ما ينقطع عنه سبب وجوده، وهذا أمر معنوى لا يقوم بكلا الطرفين حقيقة، وإنما يتصور فى الذهن، ويجب أن نتنبه هنا إلى التأليف والترابط الذى تبرزه هذه الصورة، وهى تعلى من قيمة الصبر على الحاسد، وتكشف تمزقه، والسخرية منه، والاعلاء من شأن المحسود وقوة موقفه.

ويبدو أن تعقيد الصورة الفنية لجلاء الفكرة، وجمال عرضها تجسيد لقوتها

---

(١) انظر الأسرار ص ٧٧ ، ٧٨.
والمفتاح ص ١٦٤.

التعبيرية، كان من السمات اللصيقة بالعصر العباسى، عصر النهضة الفكرية والازدهار الحضارى العلمى، وذلك فى مجالى التنظير والتطبيق، إذ يروى عن بشار بن برد أنه قال: مازلت أرَوِّى بيت امرىء القيس:

كأنّ قلوب الطير رطبًا ويابسا لدَى وَكْرها العُنَّابُ والحشَفُ البالى[1]

حتى قلت:

كأن مُثار النّقع فوقَ رؤوسِنا وأسيافنا ليلٌ تهاوَى كَواكبُه[2]

ويرغم فصل البيتين عن موقعيهما فى قصيدتيهما، وأن الأول يتناول وصف ما صادته هذه العقاب من طيور كثيرة، وأن الثانى يتناول وصف معركة حامية الوطيس، لكن بشار يقارن بينهما من حيث جودة الصورة الفنية وتقنيتها، فامرؤ القيس يبرز كثرة الطيور من خلال صورتين جزئيتين منفصلتين هما قلوب رطبة لطيور صيدت حديثا، تنز دماء ومن ثم تشبه العناب وهو نبات أحمر اللون، وقلوب يابسة لطيور صيدت منذ مدة حتى لتشبه فاسد التمر اليابس، وربما كانت علاقة اللون فى الصورة الأولى، وعلاقة الهيئة أو الحالة فى الصورة الثانية أساس تشكيل هاتين الصورتين، والفصل بينهما لا يمس بناءيهما، لأن الشاعر لم يرد بينهما التحاما واتصالا، وإنما أراد اجتماعهما فقط فى مكان واحد، لتوحيا بكثرة ما صادت هذه العقاب من الطيور، من ثم فالتفصيل فى هذا البيت كأنه شىء واحد، فلا التحام بين هاتين الصورتين ولا تعقيد فيهما، لبساطة العلاقة بين طرفيهما.

بينما بيت بشار يصور غبار المعركة المتصاعد الذى أثارته حركة الخيل والمحاربين وقد انعقد فى الجو بحيث حجب الضوء، فاستحال هذا الجو إلى ليل مظلم، ومع هذا الغبار المنعقد المتكاثف حيث كانت حركة السيوف اللامعة

---

(١) انظر تحليلا له بالأسرار ص ١٦٨، وكذلك انظر أبو الفرج الأصفهانى الأغانى ط دار الكتب جـ٣ ص ١٩٦.

(٢) انظر تحليلا له بالأسرار ص ١٥١، ص ١٥٢، ص ١٧٠ - ١٧١ - ١٧٣ - ١٧٥. وانظر ديوان بشار بن برد ' جمع التأليف والترجمة والنشر، بسر محمد الطاهر بن عاشور، وتعليق محمد رفعت فتح الله ومحمد شوقى أمين ط ١٣٦٩هـ ١٩٥٠ م ص ٣١٨، ص ٣١٩

صعودا وهبوطا، فأشبهت تهاوى النجوم المتلألئة خلال هذا الليل المظلم. والشاعر إنما أراد بذلك تصوير شدة المعركة واحتدامها ووقعها القوى على نفسه.

ولعلنا نلاحظ تعدد أجزاء المشبه والمشبه به، والتحامهما، وتعدد العلاقات بينهما، بين الظلام المنعقد والغبار، وبين لمعان السيوف وحركتها من ناحية وتهاوى النجوم المضيئة من ناحية أخرى ثم العلاقة التى تربط كل هذه الأجزاء وما بينها من اتصال، بحيث إن محاولة الفصل بين هذه الأجزاء لا يؤدى مطلقا هذه الهيئة أو الصورة المركبة المتكونة التى يبتغيها الشاعر من وراء هذه التفصيلات ودقتها، وفى الوقت نفسه فإن هذا التركيب والتلاحم قد أوجد هذا الاختلاف بين الصورة المركبة عند بشار الشاعر العباسى والصورة المفردة البسيطة عند امرىء القيس الشاعر الجاهلى، بل لقد فاقت صورة بشار فى نظره – لما فيها من تركيب وتعقيد.

ولو رجعنا إلى صورة بشار للكشف عن علاقتها بقصيدتها التى تجاوزت أبياتها التسعين بيتا، لنتبين أثرها على مستوى الدلالة، فسوف نجد أنه قالها فى مدح قيس عيلان الذين ينتمى إليهم ولاء، وفى مدح مروان بن محمد آخر الخلفاء الأمويين، وقد خاض عديدا من الحروب المنتصرة ضد الثائرين عليه.

وبرغم أن نصف القصيدة الأول تقريبا موزع بين المقدمة الغزلية، ووصف الناقة، وأتانة دهمها الموت من صياد متربص بها، فقد حاول الشاعر أن يوجد رباطا فكريا نفسيا كعادة السابقين فى مثل هذه المواقف.

من ثم فقد انتقل الشاعر من موت الأتانة إلى خوف صاحبه من الموت، ولذلك ينصحه بموطن الأمان لدى قيس عيلان، ومروان بن محمد الذى لا يشق له غبار، ولابد أن ينتصر على عدوه مهما تكن قوته، ويؤكد ذلك وصف جيشه وبعض معاركه فى النصف الثانى من القصيدة، الذى ترتبط فيه هذه الصورة مع غيرها متآزرة للكشف عن قوة الجيش بأسلحته المتعطشة لدماء العدو، وقد ساعدت معطيات الطبيعة بألوانها وأصواتها وحركاتها الشاعر على جلاء صورته، وايقاع الهول والرهبة فى النفس.

لذلك يقيم علاقة تشابه بين هذه المعطيات، ومكونات موقفه، وتشكل لفظتى " الليل " ، " والنهار " وما يرتبط بهما من " نجوم وشمس " محورا أساسيا فى هذه الصورة إذ تارة تصبح كثرة الجيش وضجيجه " ليلا راجفا "[1] ، كما يسابق هذا الجيش " الشمس " فى بكورها، لينقض على الأعداء، فيصبحون بين موت ينزل بهم، أو فضيحة تلحق بالفارين منهم، فالمعركة شديدة، حيث يحول الغبار المستثار المنعقد فوق رؤوس الأعداء النهار إلى ليل دامس، وتصبح حركة السيوف اللامعة خلال هذا الغبار " نجوماً تتهاوى " فما أشد هول معارك هذا الرجل.

ولعله قد وضح مما سبق أن فصل هذا البيت برغم صورته المركبة يطامن من روعة الصورة الكلية لجيش مروان ومعاركه، وإليك أبيات الصورة:

وجيش كجُنح الليل يرجُفُ بالحَصَى . . وبالشَّوكِ والخَطِّى حُمْرٌ تَعالِيُه
غَدَوْنا لَه وَالشمسُ فى خِدْرِ أُمِّها . . تُطالِعُنَا والطَّلُّ لَمْ يَجْرِ ذَائِبُه
يضَرِّبِ يذوقُ الموتَ من ذَاقَ طَعْمَهُ . . وتُدرِكُ من نَجَّى الفِرارِ مَثَالِبه
كأن مُثَار النقْع فوق رؤوسهم . . وأسيَافنا ليلٌ تهاوىَ كَوَاكِبُه[2]

ونلاحظ أنه كلما كثرت تفصيلات أجزاء الصورة، ودقت والتحمت فى تآلف، كشفت عن مستوى جمالها، وعن مقدرة الشاعر، وأبرزت دلالاته على مستوى التركيب والنص كله، لاسيما عندما تتآزر دلالات الصور فى الكشف عن رؤية المبدع وما جسد من قوة تعبيرية فى النص كله.

ولعله قد وضح مما سبق أن الصورة البيانية تكون جميلة مؤثرة بقدر ما تحمل من إحساس الأديب وتعبيره عن نفسه، وكشفها عن رؤيته، ولما تتمتع به هذه الصورة من جدة وطرافة، وأن تتجاوز علاقة التشابه الشكلى الظاهرى للابانة عما يعتمل بنفس الأديب، ووقع الوجود عليها.

ولقد حاول البلاغيون دراسة كثير من العوامل التى تعين المبدع على تحقيق صوره لغاياتها، فدرسوا الحالة النفسية المعينة على ذلك، والمثيرات والدوافع

---

(١) الرجيف: دوى الأصوات.
(٢) ديوان بشار ص ٣١٨.

التى تهيئه لتشكيل صوره، وكيف يحقق النص المتعة للمتلقى ويؤثر فيه، وذلك عندما تتميز صوره بالطرافه، وتستثير نياس المجهول على المعلوم، وغير المألوف على المألوف، ويربط بين المتخالفات، مؤلفا بينها، ودور هذه الصور فى الإدراك الجملى والتفصيلى لها بواسطة المتلقى، وغير ذلك من الإشارات والأسس النفسية التى تكتنف عملية الإبداع وإيجاد الصور الفنية، مما يعين على جلاء أبعاد الصورة، وحسن تلقى المستقبل لها، واستيعابها، حتى تنتظم قيمة النص مشاعره، وتتحقق الاستجابات الفنية لديه[١].

أثر المجاز فى التعبير

يعد المجاز وسيلة فنية لإثراء الدلالة وتحقيق القوة التعبيرية على مستوى التركيب والنص، إذ يقوم على أساس التغيير فى الدلالة، بنقل اللفظة من معناها الذى وضعت له إلى معنى آخر لعلاقة بينهما، مع وجود قرينة تمنع من إرادة المعنى الأصلى، لذلك يقول عبد القاهر الجرجانى: " كل لفظ نقل عن موضوعه فهو مجاز "[٢] ، كما يوضحه السكاكى بقوله: " الكلمة المستعملة فى غير ما هى موضوعة له بالتحقيق استعمالا فى الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة من إرادة معناها فى ذلك النوع "[٣] ، ويعرفه الخطيب القزوينى بقوله: " الكلمة المستعملة فى غير ما وضعت له فى اصطلاح به التخاطب على وجه يصح مع قرينة عدم إرادته "[٤] .

ومما لا شك فيه أن الكلمة المجازية مهما اشترط البلاغيون عدم إرادة معناها الأصلى فى الجملة،

فهى فى وضعها الجديد ذات علاقة وثيقة به، حتى إن البلاغيين المتأخرين عددوا هذه العلاقات، وضبطوها وضربوا لها الأمثلة التى تكشف عنها، عندما تسهم فى التوسع فى أوضاع اللغة وثراء الدلالة وقوة

---

(١) انظر للمولف الإتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى ط الرياض سنة ١٤٠١ هـ - ١٩٨١م - من ص ٥٧: ص ٩٣

(٢) عبد القاهر الجرجانى اسرار البلاغة ص ٥٣.

(٣) اسكاكى مفتاح العلوم ص ١٦٧.

(٤) الخطيب القزوينى الايضاح جـ ٥ ط ٢ تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجى ص ١٢.

العبارة، بما تبين عنه مفارقات العلاقات المعجمية[1] من دلالات وإيحاءات، ولذلك قيل: " المجاز أبلغ من الحقيقة "[2] .

وقد ردوا هذه العلاقات إلى أصلين هما المشابهة والملابسة، فإذا كانت العلاقة بين الكلمة وما استخدمت فيه من معنى جديد تقوم على التشبيه سمى هذا الضرب من المجاز استعارة، أما إذا كانت العلاقة هي الملابسة سمى هذا المجاز بالمجاز المرسل، وهذا هو ما تعددت علاقاته كالجزئية والكلية اعتبار ما كان وغير ذلك[3] .

من ثم قالوا كل استعارة مجاز وليس العكس.

وليس أثر المجاز الذى أشرنا إليه مطلقا، لأن هناك من الكلمات ما تفقد مجازيتها أو بمعنى أصح تفقد التأثير القرين بمجازيتها فيما يسمى بالمجازات الميتة، فلا تحقق توسعا فى اللغة، أو ثراء فى الدلالة، أو قوة فى التعبير، ومن العوامل التى تؤدى إلى ذلك كثرة الاستخدام، الذى يفقد اللفظة تأثيراتها المجازية.

علاقات الاستعارة ومزاياها

الاستعارة إذن ضرب من المجاز اللغوى، تعتمد على علاقة بين المستعار له والمستعار منه، تُوامها التشبيه بين هذين الطرفين، لكنها تتجاوز مرحلة

---

(١) انظر د. تمام حسان الأصول ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٣ ص ٣٧٣.

(٢) دلائل الاعجاز ص ٥٥.

(٣) من أمثلة الجزئية:

كم بعثنا الجيش جرا را وأرسلنا العُيُونا

فالعين جزء من الجاسوس ولها شأن كبير، فأطلق الجزء وأراد الكل.

ومن أمثلة الكلية: قوله تعالى:

" وإنى كلما دعوتهم لتغفر لهم جعلوا أصابعهم فى اذانهم "

فهم لا يضعون أصابعهم كلها فى آذانهم، بل أطرافها فقط، ولذلك أطلقت الآية الكريمة الكل وأرادت الجزء.

ومن أمثلة اعتبار ما كان: قوله تعالى:

" وآتوا اليتامى اموالهم " فاليتيم فى اللغة هو الصغير الذى مات أبوه، فالاية تأمرباعطاء الأموال من وصلوا سن الرشد بعد أن كانوا يتامى، فكلمة اليتامى مجاز يقصد به الراشدون والعلاقه اعتبار ما كان.

التشابه لتقوم على أساس ادعاء أن المشبه قد أصبح من جنس المشبه به ومن هنا لابد أن يختفى أحد الطرفين – المشبه أو المشبه به – خلف الاخر ، ليفهم من السياق، وقد يوجد ما يدل عليه من لوازمه، ويعرفها عبد القاهر بقوله: " أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء الى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه "[1] ، كما يعرفها السكاكى بقوله: أن تذكر أحد طرفى التشبيه وتريد به الطرف الاخر مدعيا دخول المشبه فى جنس المشبه به دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به "[2] ولذلك قالوا الاستعارة تشبيه محذوف أحد طرفيه.

وهكذا يحقق الأسلوب الاستعارى: المجازية، والإعارة، والادعاء، والمبالغة فى التشبيه والاختصار؛ المجازية إذ يغير الدلالة فيثريها، والاعارة لأن اللفظ المستعار يكون كالعارية فى استخدامه الجديد مع احتفاظه بايحاء دلالته الأصلية، والادعاء لأنه يقوم على إدخال المشبه فى جنس المشبه به تصورا لا حقيقة، والمبالغة لأنه أكد فى إثبات الحكم، بل و "التشديد فى قوة إثباته وإيجابه "[3] ، والاختصار إذ الفاعل فى الدلالة حينئذ المشبه به، كما أن المذكور فى العبارة أحد الطرفين، وبذلك تعطى الاستعارة الكثير من المعانى بالقليل من اللفظ[4] .

والاستعارة بذلك تمثل مرحلة من الاتصال والالتحام بين الطرفين، أقوى مما كان عليه فى حالة التشبيه، بحيث إن الدلالة تصبح محصلة التفاعل بين معانى طرفى الاستعارة، وهنا لابد أن يتجاوز أثرها مستوى الجملة لتتآزر مع غيرها من الصور على مستوى النص كله كشفا عن جوانب خفية من التجربة الإنسانية،
تتجلى فى خبرة جديدة بالنسبة للمبدع والمتلقى، ولذلك يمكننا أن نعد الاستعارة المستوى الثانى من مستويات التصوير، رقيا فى درجة التخييل،

(١) عبد القاهر الجرجانى دلائل الإعجاز تعليق السيد محمد رشيد رضا نشر دار المعارف ببيروت سنة ١٣٩٨ هـ ، ١٩٧٨ / ، ص ٥٣
(٢) مفتاح العلوم ص ١٧٤
(٣) دلائل الاعجاز ص ٥٥
(٤) السابق نفسه ص ٣٣.

وهذا مما يفسر تفضيل عبد القاهر الجرجانى لها على التشبيه[1] ، واعتبارها وسيلة تعبيرية يتجلى أثرها فى طريقة إثباتها للفكرة، وتقريرها إياها، فليس تأثير الاستعارة إذن فى المعنى وحقيقته، بل فى " إيجابه والحكم به "[2] .

ويتضح فى هذه المزية توجه عبد القاهر المتكلم الأشعرى، إذ يحاول نفى فعل الاستعارة فى ذات المعنى وحقيقته، حتى لا توصف الاستعارة بالكذب عندما تغير حقيقة المعنى، فيصبح فعلها ضربا من الوهم، لأنها واردة فى القرآن الكريم كثيرا كما فى قوله تعالى " واشْتَعَلَ الرأسُ شَيْبًا "[3] ، ولهذا السبب لم يجعلها من التخييل، مع أنها من أهم مصادره، لأن التخييل فى نظره قرين الوهم المرادف للكذب، لكن من جاءوا بعده كالسكاكى وحازم القرطاجنى قدما تفسيرا صحيحا لأثر الاستعارة عندما تخيل الفكرة، وهو تفسير ألصق بالفن وطبيعته، ومنفصل تماما عن دعوى الكذب والصدق، لأن فعل الاستعارة يخاطب المخيلة، والتخييل لا يناقض اليقين، كما أن الأسلوب الاستعارى يتضمن قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلى، والكاذب لا يقدم قرينة على خلاف زعمه، وذلك الزعم يقوم على التأويل لا الحقيقة[4] .

بل إن عبد القاهر نفسه ليتجاوز فكرة إيجاب الاستعارة وتوكيدها للمعنى والحكم به ليقرر فعلها الخصب فى الدلالة، ومزاياها العديدة كالتجسيم عندما يقول: " إن شئت أرتك المعانى اللطيفة التى هى من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون، وهذه إشارات وتلويحات فى بدائعها "[5] .

وهكذا برغم أن الحديث فى التراث عن الاستعارة قد أسهم فيه مع البلاغيين متكلمون ولغويون ونحويون ومتفلسفة، وهؤلاء لهم توجهاتهم الخاصة بين مؤثر للوضوح والتمايز بين الأطراف، وحريص على ثبات الدلالة،

---

(١) أسرار البلاغة ص ٣٣.
(٢) دلائل الاعجاز ص ٥٧.
(٣) أسرار البلاغة ص ٢٣٨، ص ٣٥.
(٤) انظر د. لطفى عبد البديع فلسفة المجاز ط مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٨٦ ص ١٦٢. وانظر ص ٧٨ من هذا الكتاب وما بعدها
(٥) أسرار البلاغة ص ٣٣.

ومنطقيتها، والتمسك بحدود التشابه لكن الاستعارة الجيدة " لا تعتد كثيرا بالتمايز والوضوح المنطقيين، ولا تعتمد كثيرا على حدود التشابه الضيقة، بقدر ما تعتمد على تفاعل الدلالات الذي هو – بدوره – انعكاس وتجسيد لتفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها[1] .

وهكذا تتجاوز الاستعارة كونها عملية ذهنية، يتم فيها الانتقال من التشبيه الى الاستعارة لتتجلى صورة فنية تصدر عن انفعال الأديب بالموقف انفعالا يجعل الشيء في تصوره شيئا آخر، ذا وجود جديد غير وجوده الواقعي المألوف.

كما تتميز الاستعارة بإفساح المجال للمبدع، عندما يوجد علاقات جديدة بين الأشياء، وبين هذه الأشياء ونفسه كشفا عن خلجات حسه وشعوره، خاصة عندما تتناسق الصور وتتظاهر من أجل ذلك، كما تمتع المتلقي، إذ يرى الأشياء وقد اتخذت طبائع جديدة تؤثر في نفسه، بما تستثيره فيها من مشاركة وجدانية، خلال تعاطفه مع هذه الصور، بالإضافة إلى ما تتضمنه من تشخيص وتجسيم.

من صور الاستعارة

ربما كانت محاولة عبد الله بن المعتز في القرن الثالث الهجري تعريف الاستعارة، وضرب أمثلة لما يستحسن وما يستهجن منها[2] أول محاولة لتقديم تصور فني لهذا اللون البلاغي، وهو تصور موجز برغم ما يقوم عليه من حس فني، ودوق بلاغي يعتمد الاستحسان والاستهجان.

من ثم كانت محاولة أبي علي الحاتمي في القرن الرابع الهجري امتدادا لهذا الحس الفني حيث جعل الاستعارة طبقات ثلاث هي المستحسنة وضرب لها مثلا من القرآن الكريم بقوله تعالى: " إنّا لما طغى الماء " ، والثانية المستهجنة ، وهي التي يستعيرون فيها أسماء ما لا يعقل لما يعقل، والثالثة وهي أفضل من

---

(١) د. جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص ٢٢٤.

(٢) انظر عبد الله بن المعتز :"البديع" تحقيق كراتشقوفسكي، دار المسيرة بيروت ط ٣ سنة ١٤٠٣ هـ – ١٩٨٢ م – ص ٢ وما بعدها.

الثانية حيث يستعيرون ما يعقل لما لا يعقل[1] ، لكن هذه الطبقات الثلاث يعوزها الأساس الفنى الذى ينتظمها.

من هنا ينهض عبد القاهر الجرجانى فى القرن الخامس الهجرى لانتظام أصول البلاغة العربية ومنها الاستعارة، بمنهج وصفى يعتمد الذوق والتحليل، ويقسم الاستعارة إلى مفيدة وغير مفيدة، بناء على عطاء صورتها للمعنى وأثرها الدلالى، كما حاول أن يرجع المفيدة إلى أصولها النحوية من حيث قيامها على الاسم أو الفعل[2]، وتتبع كل قسم من خلال أمثلة توضحه، كما أشار فى كتابه " دلائل الاعجاز " إلى فنون البيان مجملة ومنها التمثيل، وقد عنى بالبحث فى الأثر الفنى للصور البيانية فى المتلقى، والأبعاد الفنية لتشكيل هذه الصورة وكل ذلك بمقدرة كشفت عن حسن تمثله لجهود سابقيه، وتفرده بالنسبة لعصره، بل وسبقه له بما أضافه.

حتى كانت محاولة السكاكى فى " مفتاح العلوم " ، فى القرن السابع وهى تعتمد الحصر والضبط والتقنين، والاكثار من الأمثلة، فقدم تجربة فريدة أيضا فى تاريخ البلاغة العربية، حيث قسم الاستعارة إلى ثلاثة عشر قسما ما بين رعاية لطبيعة طرفيها، أو قيامها على الاسم الجامد أو المشتق أو الفعل، وغير ذلك من أصول فنية، وربما كانت منطقيته وتقنينه يتوافقان مع علمية هدفه فى معالجة الأدب، لكن هذه المحاولة قد لا تنجح فى إبراز أدبية الأدب وفنيته[3] ، برغم محاولته ذ لك .

ولقد كانت هناك محاولات فى هذا الصدد غير ما سبق لكنها فى مجملها لا تخرج عنها لأنها إما ممهدة لبعض ما سبق، أو لاحقة لها متأثرة بها.

بيد أننا يمكن أن نلمح تعدد صور الاستعارة على أساس من درجة تركيبيتها، ومستوى التجريد فيها، أى بمقدار ما يشكلها من دقة التفاصيل

---

(١) انظر ابو على الحاتمى: الرسالة الموضحة فى ذكر سرقات أبى الطيب المتنبى وساقط شعره، تحقيق محمد يوسف نجم نشر دار صادر بيروت سنة ١٩٦٥ ص .
وانظر ـ نبيل بوقل: ابو على الحاتمى " أفكاره النقدية وتطبيقاته ط منشاة العارف بالاسكندرية سنة ١٩٨٧ ص ٤٠.

(٢) أسرار البلاغة ص ٢٢ ، ص ٣٤ وما بعدها.

(٣) مفتاح العلوم المقدمة، ومن ص ١٧٤.

وتأليفها وتركيبها[1]، وكثافة العلاقات داخلها، وارتباطاتها على مستوى النص، وهى الأسس نفسها التى عالجنا صور التشبيه على هدى منها ويمكن أن نجلى هذه الفكرة باصطفاء ثلاثة نماذج تتدرج فى مستواها طبقا لأسس بنائها التى أشرت إليها، وهى فى الوقت نفسه تستوعب كثيرا من الصور التى أشار إليها البلاغيون، خاصة المتأخرين منهم:

النموذج الأول: وهو أبسط صور الاستعارة فيما يسمى بالاستعارة التصريحية، وهى التى يصرح فيها بلفظ المشبه به، وذلك عندما " تنقل الاسم من مسماه الأصلى إلى شىء آخر ثابت معلوم فتجريه عليه، وتجعله متناولا له تناول الصفة مثلا للموصوف، وذلك قولك رأيت أسدا وأنت تعنى رجلا شجاعا، ورنت ظبية وأنت تعنى امرأة، وأبديت نورا تعنى هدى وبيانا وحجة "[2].

وهذا النموذج يقوم على أساس وضوح عملية نقل الاسم المستعار إلى المستعار له، فوجه الشبه بين الطرفين واضح جلى وهو موجود فى الشىء الذى استعرت له[3]، كما يحتوى المستعار المستعار له احتواء الصفة للموصوف، وبرغم بساطة علاقة التشابه بينهما ووضوحها، حتى إنها لا تحتاج إلى اثبات أو تزجية، لكن إيحاء الصورة يغمر المتلقى بفيض من الدلالة إذا أحسن المبدع تشكيل الصورة بناء ووظيفة، وذلك لما يمكن أن توحى به فى سياقها الخاص وارتباطها بالنص ككل.

النموذج الثانى: وهو ما يسمى بالاستعارة المكنية، وفيه يختفى المشبه به تماما ويوجد بعض لوازمه أو ما يدل عليه، وذلك عندما " يؤخذ الاسم عن حقيقته ويوضع موضعا لا يبين فيه شىء يشار إليه، فيقال هذا هو المراد بالاسم والذى استعير له، وجعل خليفة لاسمه الأصلى ونائبا منابه، كقول لبيد:

وغداة ريح قد كشفت وقرّة ∴ إذ أصبحت بيد الشّمال زمامُها[4]

---

(١) دلائل الاعجاز ص ٥٧.
(٢) أسرار البلاغة ص ٣٤.
(٣) السابق نفسه ص ٣٨.
(٤) السابق نفسه ص ٣٤.

وهى كما عرفها السكاكى: " أن تذكر المشبه وتريد به المشبه به دالا على ذلك بنصب قرينة تنصبها "[1] .

ولعلنا نلاحظ أن هذا النموذج أكثر من سابقه تعقيدا، فبرغم تحقق المجازية، فعملية النقل لا تتجلى إلا بعد تفكير وتأمل، وإثبات وتزجية، مما يؤدى إلى إدراك علاقة التشابه التى تتخفى فى طيات الصورة المتشكلة، نظرا لاختفاء المشبه به، اذ لا يوجد إلا بعض لوازمه مقترنة بالمشبه، وهذا التخفى لعلاقة التشابه هو نفسه المصدر الثرى لعطاء هذه الصورة، وهو أيضا من أسباب تسميتها بالاستعارة المكنية.

وحيث إن استعارةالفعل ترجع إلى مصدره الذى اشتق منه، كما فى قولنا " نطقت الحال " فإن نطق مستعار، والمعنى أن النطق هو المستعار[2] ، فيمكن أن نلحق مثل ذلك اللون بهذا النموذج أيضا.

النوذج الثالث: وهو أكثر تعقيدا من النموذجين السابقين، وهو ما يسمى بالاستعارة التمثيلية، وهنا لابد أن يكون الطرفان مركبين ووجه الشبه منتزعاً من متعدد، كما فى تشبيه التمثيل، لكن المذكور هنا هو المثل المشبه به، وإذا كان المجاز فى الضربين السابقين محله اللفظ، إذ نقل من معناه، فإن المجاز هنا يستوعب التركيب كله، لأنك تنقله من معناه الذى استخدم فيه إلى معنى آخر جديد. " والتمثيل الذى يكون مجازا لمجيئك به على حد الاستعارة فمثاله قولك للرجل يتردد فى الشىء بين فعله وتركه: أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى، فالأصل فى هذا أراك فى ترددك كمن يقدم رجلا ويؤخر أخرى ثم اختصر الكلام وجعل كأنه يقدم الرِّجْلَ ويؤخرها على الحقيقة "[3] .

ويرغم أن العلاقة فى الصور الثلاث قوامها التشابه لكنها فى الصورتين الأوليين بسيطة، وفى الثالثة مركبة، كما يلاحظ أن درجة وضوحها ذات

---

(١) مفتاح العلوم ص ١٧٩.

(٢) السابق نفسه ص ٤٠.

(٣) دلائل الاعجاز ص ٥٤ ، مفتاح العلوم ص ١٧٧ ، الإيضاح ص ١٣٦ ، ١٣٧

مستويات ثلاثه حسب النماذج التى أشرت إليها.

وثمة إضافة لتأكيد فنية الصورة البيانية، هى اعتمادها على التجريد برغم حسيتها، ونعنى بالتجريد أن يكون الشبه مأخوذا من الصورة العقلية[1]، فالصورة غير واقعية برغم انتمائها لعالم الواقع، فهى لا تبرز إلا نتيجة معانقة الفكر للأشياء عندما يقيم المبدع علاقات بين نفسه وبين الأشياء، ثم بين هذه الأشياء بعضها وبعض، وهو ما يؤكد أبعاد الصورة المادية والمعنوية، وبذلك فهو يحطم الارتباطات السابقة بين العينيات، ليقيم بينها عن طريق اللغة صلات جديدة تكشف عن نفسه وإيقاع الحياة عليها، وليس معنى ذلك أن يكون الذاتى تكريرا للموضوعى، أو أن عالم النفس تكرير لعالم الواقع[2]، من هنا يتجلى أهمية دور الاستعارة فى الكشف والدلالة على مستوى التركيب والنص عندما تتآزر الاستعارات ناهضة بذلك.

ومن الشروط التى حرص البلاغيون عليها قبل عبدالقاهر الجرجانى وبعده:

(أ) وضوح الحدود وتمايزها فى الصورة البيانية، حتى إن بعضهم اعتبروا تركيب الاستعارات عيبا، أطلق عليه قدامة بن جعفر المعاظلة[3].

(ب) مناسبة المستعار منه للمستعار له.

لكن مما يذكر لعبد القاهر فى هذا المجال تجاوز هذين الموقفين، فكلما كانت الصورة لديه مركبة دقيقة التفاصيل، ملتحمة، تتطلب صنعة فى تشكيلها وجهدا فى استيعابها والتمتع بها كلما كانت أكثر براعة وتميزا، كما سبق أن أوضحنا.

وبالنسبة للشرط الثانى فقد عالجه عبد القاهر علاجا ذوقيا يكشف عن بصر بغايات البلاغة ومراميها الفنية، يتجلى ذلك فى مناقشته لقول

---

(١) اسرار البلاغة ص ٤٩.
والشىء الذى أحب ان أؤكد عليه تفرد الصورة القرآنية وتميز بنائها بتكوينات خاصة، برغم اتصالها بهذا المنحى التصويرى.

(٢) انظر د. عز الدين اسماعيل: التفسير النفسى للأدب ص ٥٥ وما بعدها. وكذلك للمؤلف الاتجاه النفسى فى نقد الشعر ص ١٤٤. وكذلك د. مصطفى بدوى: كوليردج ص ١٥٦.

(٣) انظر قدامة بن جعفر نقد الشعر الفصل الثالث.

أوس بن حجر:

وذاتُ هدمٍ عارٍ نواشرُها ... تُصمِيتُ بالماء تَوْلَبا جَدِعاً

فقد رأى قدامة فى هذا البيت معاظلة لعدم التناسب بين المستعار منه والمستعار له مما يعقد الاستعارة – فى نظره – فلم يستسغ استعارة التولب وهو ولد الحمار للطفل الصغير[1] لكنه بنظرته تلك لم يتجاوز موضع الاستعارة إلى بقية البيت، ولم يدرك علاقتها على مستوى المعنى كله.

بينما عبد القاهر يرى فى هذه الاستعارة وجها آخر قوامه علاقتها ببقية البيت، فالشاعر يريد أن " يصف حال ضر وبؤس، ويذكر امرأة بائسة فقيرة، والعادة فى مثل ذلك الصفة بأوصاف البهائم ليكون أبلغ فى سوء الحال وشدة الاختلال "[2] .

وسياق البيت يؤكد سلامة وجهة نظر عبد القاهر، فالمرأة التى تحاول إسكات هذا الصبى الضعيف السيء الغذاء هى نفسها البالية الملبس، البارزة العروق ضعفا وسوء حال، وطبيعى أن يكون وليدها بنفس المستوى، وإذا كان العرب من عادتهم جعل أوصاف البهائم للتعبير عن سوء الحال وشدة الاختلال، يتضح لنا رؤية الشاعر فى إبراز البؤس وسوء الحال المسيطر على هذا الموقف بأبعاده النفسية وعلى أساس علاقة التماثل بين الاستعارة وبنية البيت كله.

وإذا كان البلاغيون قد أعجبوا بقوله تعالى: " واشتعلَ الرأسُ شيباً "[3] نظرا لما فيه من استعارة، فإن عبد القاهر يجعل المزية هنا لشيء آخر مع الاستعارة، انطلاقا من فكرة النظم.

---

(١) السابق نفسه والصفحة نفسها.

(٢) أسرار البلاغة صفحة ١٢٩.

(٣) حيث تشبه الأية انتشار الشيب فى الرأس بالاشتعال، واشتق منه الفعل اشتعل على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الأصلى " الرأس " . أو يمكن أن نقول شبه الرأس بالوقود ثم حذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو " اشتعل " على سبيل الاستعارة المكنية، والقرينة إثبات الاشتعال للرأس (كل استعارة تبعية قرينتها مكنية وإذا أجريت الاستعارة فى واحدة منهما امتنع إجراؤها فى الأخرى (البلاغة الواضحة ص ٨٤).

فالقرآن الكريم يقول على لسان زكريا عليه السلام " ... إذ نادى ربه نداءً خفيا، قال ربِّ إنِّي وهن العظمُ منِّي واشتَعلَ الرأسُ شَيبًا، ولم أكُنْ بدعائِك ربِّ شَقِيًا، وإنِّي خِفتُ الموالِيَ من وَرَائِي وكانت امرأتي عاقِرا، فهبْ لي من لدنك وليا " سورة مريم الآيات من (٣ – ٥)، فالمزية هنا مردها الى اللغة الموظفة خلال علاقة الإسناد التى عبرت عن شمول الشيب لرأس زكريا عليه السلام ليكشف عن ضعفه وعجزه طلبا لرعاية الله وعونه له.

من هنا أسند القرآن الكريم " اشتعل إلى الرأس فى المعنى، وهذا الفعل ليس للرأس فى الحقيقة، وإنما هو للشيب المتصل بالرأس، فكأنه أنشأ علاقة جديدة بإسناد الفعل " لما هو ليس له "[1] ، وأتى بما هو له حقيقة منصوبا ليبين أن علاقة الاسناد هذه إنما هى لهذا الثانى " الشيب لاتصاله بالأول وهو الرأس، ولو أنه قال اشتعل شيب رأسى لما أفاد " الشمول " لإظهار الضعف الشديد، الذى عبرت عنه هذه العلاقة الجديدة.

فهذا النسق القرآنى تضمن علاقة بين الاشتعال – والرأس – والشيب، ثم هناك علاقة أخرى خفية تضمنية بين ما سبق والقائل وهو زكريا عليه السلام، لبيان حاله. ولقد جاءت كلمة الرأس معرفة على لسان زكريا، كما أفادت الإضافة من غير إضافة فكأنه قال اشتعل رأسى شيبا لكن حذف الإضافة جعل شمول الشيب للرأس أكثر امتدادا وتأثيرا فى نفس المتلقى لمضاعفة إحساسه بموقف زكريا عليه السلام، وبارتباط دلالة هذه الآيات بما بعدها وما قبلها يتجلى لنا حال زكريا عليه السلام الناطقة بضعفه، ورجائه فى عون الله له أن يهب له الولى الصالح الذى يرعى الميراث وهو دعوته التى يقوم عليها، فهو أحد أنبياء بنى إسرائيل[2] .

---

(١) عبد القاهر الجرجانى دلائل الاعجاز ص ٧٩ – ص ٨١.

(٢) فى ظلال القرآن حـ ٤ صفحة ٢٣٠٢.

الكناية بين الأمس واليوم
[١]

لم يحتفظ رومان جاكبسون من كل البلاغة إلا بوسيلتين تعبيريتين أو وجهين، هما الاستعارة والكناية [١]، من أجل تفعيل محورى الرسالة عند دوسيسير الذى رأى أن الرسالة تقوم على البعدين الأفقى والرأسى، وقد فسر جاكبسون هذين البعدين فى ضوء التمييز البلاغى بين الاستعارة والكناية، على أساس أن الأولى تقوم على الإبدال والإزاحة اعتمادا على المشابهة والمشاكلة والقياس، والثانية على أساس المجاورة والتداعى، كما رأى جاكبسون أن هذا التمييز مفيد على مستوى الجزء والكل، والأهم أنه يفيد أيضا على مستوى أنماط وصيغ الخطاب عموما، فقد ينتقل الخطاب فى أى عمل أدبى من موضوع إلى آخر، إما على حسب علاقات المشابهة أو علاقاة المجاورة أى حسب إجراءات فكرية مجازية، أو حسب ما تمليه خصائص الكناية، وهكذا فيمكن تحديد الأسلوب الأدبى اعتمادا على ما يفضله الأديب ويستخدمه من الاثنتين (الاستعارة أو الكناية) [٢]، وهذا يمكن استثماره فى تحليل النصوص التى تعتمد على الكناية للكشف عن مستويات المعنى.

وربما كان صاحبا "دليل الناقد الأدبى" يفرقان بين الاستعارة والكناية على أساس انتماء أولاهما إلى المجاز، وابتعاد الثانية عنه، وهى تفرقة قد يكون لها مسوغ عند بعض من تناولوا بلاغتنا العربية قديما، لكنى أخالف ذلك على أساس اتصالهما معا بالمجاز فى ضوء تعريف التراث العربى له بأنه الانتقال باللفظ من معناه اللغوى إلى معنى آخر بناء على ما يرتبط به هذا اللفظ من سياقات جديدة فى محيطه الجديد، وبالتالى فهو قد انتقل دلاليا من مجال إلى آخر، سواء كان ذلك فى اللفظ أو الجملة [٣]. وقد أخذت فى هذا المبحث باعتبار الكناية ضربا من المجاز مما سيكون له أثره فى الدلالة وجمالها.

* هوامش هذا المبحث فى آخره.

[٢]

ويجب ان نعيد النظر فى تراثنا لا كُشتشاف إيجابياته، واستثمارها استثمارا معاصرا، يثرى النظر إلى النص وتجلياته بصورة كلية ، متجاوزين التجزئة التى كانت عليها أغلب تفسيرات النصوص قديما.

والكناية هى إحدى الصور البيانية التى وظفت فى تفسير النصوص والكشف عن ثراء الدلالة وجمالها، ولقد تحدث البلاغيون القدماء عن تعريفها اللغوى والاصلاحى، وأنواعها، كما حاولوا تفسير دورها فى الكشف عن الدلالة وجمالها، بصورة جزئية، لكن رقى الدراسات اللغوية اليوم، وانضباط مناهج النقد الأدبى ودقتها، يمكن أن يسمح لنا بمزيد من التفسير والكشف والرؤى الجديدة لهذه الوسيلة التعبيرية.

من ثم فقد أستخدم الأسس التى قامت عليها الكناية عند السلف، ولكن تفسيرى لها يختلف فى ضوء المتغيرات اليوم والدراسات النقدية الحديثة، مما يعكس اتساعا فى الدور الذى يمكن أن تقوم به الكناية فى تشكيل النصوص الأدبية المختلفة، والكشف عن مستويات المعنى لها خاصة أن النقد الأدبى اليوم يتحرى التناول الكلى لهذه النصوص

[٣]

إن معنى الصورةالبيانية القائمة على التشبيه واضح بناء على وجود طرفى التشبيه ظاهرين غالبا، وبناء على الربط بين هذين الطرفين والعلاقة بينهما، يمكن اعتبار التشبيه المستوى الأول لجمالية الصورة البيانية والكشف عن دلالتها.*

أما المعنى فى الصورة القائمة على الاستعارة فهو مرتبط بخفاء أحد طرفى التشبيه مما يشكل درجة من التركيب والتعقيد فى الوصول إلى المعنى، وهو خفاء مرتبط بظهور أحد الطرفين، أو ما يدل عليه ولذلك فيمكن اعتبار الاستعارة اكثر تعقيدا أو تركيبا من التشبيه، وهى يمكن أن تأتى من هذه الناحية فى درجة أدق من التشبيه عمقا ودلالة، علما بأن المعنى الظاهر فى الاستعارة غير مراد مطلقا.

أما الكناية فتعتمد على وجود المعنى السطحى الظاهرى اللغوى، والمعنى العميق المجارى، الذى يرمز إليه ظاهر اللفظ،

وكلا المعنين وارد مقصود في دلالة الكناية، وبينهما تلازم يجعل درجة التركيب والتعقيد في الكناية تمثل مستوى ثالثا في تشكيل الصورة البيانية. كما أن تلازم المعنيين السطحي والعميق يجعل العلاقة بين الكناية ومفهوم الرمز قوية، إذ يمكن اعتبار الكناية متصلة بالرمز بناء على وجود معنى عميق خفي لا يتوصل إليه إلا بعد تأمل ودقة نظر، فالرمزيون قد يعتمدون على إظهار جانب من الصورة وإخفاء جوانب أخرى كوسيلة تعبيرية جمالية[٤]، تستثير فكر المتلقي وتأمله وتثري الدلالة وإيحاءاتها، لأن " الصورة الرمزية تولد الشعور ولا تصفه وتثيره ولا تقرره، فأعماق النفس بالغة التعقيد والغموض ... "[٥].

بل إن هناك من السلف من تحدث عن الجانب الرمزي في الكناية على أساس ما فيها من خفاء، طبعا دون أن يفصلوا الحديث في ذلك، أو يبلغوا مبلغ المحدثين في الحديث عن الرمز[٦] .

ولقد تحدث السلف من البلاغيين، عن معان أخرى غير الرمز تتصل بالكناية كالإيحاء والتلميح والإشارة والتعريض، وأعتقد أن هذه المعاني كلها يمكن أن تتضمنها دلالات مستويات الكناية على اختلافها.

[٤]

إذا كانت المشابهة هي أساس العلاقة بين التشبيه والاستعارة، فهل هناك علاقة بينهما وبين الكناية؟

أتصوّر أن فكرة المجاز على أساس انتقال المعنى باللفظ من مجال إلى مجال آخر يمكن أن تكون رابطا بين التشبيه والاستعارة والكناية، برغم ما يراه بعض البلاغيين من أنه ربما يكون التشبيه لا مجاز فيه، وكذلك الكناية كما أوضحت من قبل لكن فكرة انتقال المعنى، يمكن أن نعدها رابطا قويا بين هذه الأشكال الثلاثة للصورة البيانية، لحضورها في تصورها، فلا يمكن إدراك دلالة هذه الصور البيانية دون استحضار فكرة انتقال المعنى من مجال إلى آخر، وهو انتقال من المعنى اللغوي أو الحقيقي إل المعنى الجديد الذي يريده الأديب بهذا النقل .. [٧] ، وربما كان هذا هو ما يسمح بإطلاق مصطلح الصور المجازية على هذه الأنواع الثلاثة.

وقد رأى باحثون قدامى ومحدثون اتصال الكناية بالمجاز، من القدماء عبد القاهر الجرجانى [٨] ومن المحدثين د. شفيع السيد [٩] .

ولقد اعتاد البلاغيون من السلف أن يجعلوا الكناية هى الصورة التى تثلث علم البيان مع التشبيه والاستعارة، فهل يمكن أن نعتبر الكناية هى الشكل الأكثر رقيا ونموا وتعقيدا وتركيبا من التشبيه والاستعارة بناء على ما سبق ؟ وهل لذلك أثره فى الدلالة أيضا [١٠] ؟

ستتضح كثير من هذه الجوانب خلال عرضنا لما كانت عليه الكناية عند السلف وما يمكن أن يحققه استعمالها اليوم من تطور.

[٥]

ويمكن أن نبدأ بالمعنى اللغوى، ثم الاصطلاحى للكناية لبيان ما بينهما من اتصال له أثره فى الدلالة التى تتضح من خلال مناقشة بعض الأمثلة، كما يتضمن المعنى اللغوى للكناية إشارات متعددة إلى المعنى الاصطلاحى.

المعنى اللغوى:

" كنى به عن كذا، يكنى ويكنو كناية: التكلم بما يستدل به عليه (ولم يصرح) أو أن تتكلم بشىء وتريد به غيره .. " [١٢]

المعنى الاصطلاحى:

المراد بالكناية " أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعانى فلا يذكره باللفظ الموضوع له فى اللغة، ولكن يجىء إلى معنى هو تاليه وردفه فى الوجود فيومىء به إليه ويجعله دليلا عليه [١٣] ، وهى "لفظ أريد به لازم معناه، مع جواز إرادة معناه حين إذ" [١٤]

ويلاحظ الاشتراك بين المعنيين فى تنوع وتعدد بين ظهور وخفاء، وتصريح وعدم تصريح، ولازم وملزوم، وبذلك فالكناية تتشكل بناء على علاقة بين المعنى الموضوع أصلا باللفظ وما يوحى به فى سياقه الجديد، وهذا التنوع والتعدد يدعم الدلالة وتأثيرها فى المتلقى، وقد تضاعف من إثبات الفكرة أو المعنى بحيث يصبح أبلغ وأكد وأكثر إيحاء بعد أن زادت الصياغة فى إثباته، ولذلك قيل الكناية أبلغ من التصريح، لأنها تتضمن الفكرة والدليل عليها، خاصة ونحن نعتد بالأحكام التى تحدث بالتأليف والتركيب [١٥] بين الكلمات.

[٦]

يقسم البلاغيون الكناية إلى ثلاثة أنواع بناء على المعنى العميق وما يتضح من دلالات يجليها الاتصال بين الكلمات وتشكيلها والإشارة إلى هذا المعنى والإيحاء به:

(أ) كناية عن ذات أو موصوف

(ب) كناية عن صفة

(ج) كناية عن نسبة

النوع الأول: كناية عن موصوف:

وهى أن يتفق فى صفة أو أكثر اختصاص بموصوف معين فتذكرها متوصلا بها إلى ذلك الموصوف [١٦]

مثل قول أحمد شوقى فى قصيدته ذكرى المولد [١٧] :

ولى بين الضلوع دمٌ ولحمٌ ... هما الواهى الذى تُكِلَ الشَّبابا

تسرّب فى الدموع، فقلتُ: ولى ... وصفّقَ فى الضلوع، فقلتُ ثابا

هذان البيتان من مطلع قصيدة أحمد شوقى فى ذكرى المولد النبوى الشريف، وهى يمكن أن تمثل مقدمة غزلية، لكنها على غير ما ألفنا فى شعرنا العربي القديم، فهو يتحدث عن قلبه وما أصابه من إعياء ووهن وفقد أمام حبه الشديد للرسول صلى الله عليه وسلم، وهنا قد تجاورت وتآزرت عدة كنايات عن " القلب " لتفصيل الحديث عنه، وما أصاب هذا " القلب " نتيجة هذا الحب فهو من لحم ودم، وقد فقد قوته، بل إنه يفتقده فى الدموع أحيانا، حتى يعود أحيانا أخرى مصفقا فى الضلوع .. ، فما أعظم هذا الحب، وما أشده، وهكذا جسدت هذه الكنايات " قلب هذا المحب " لرسول الله صلى الله عليه وسلم، كما كشفت عن شدة هذا الحب وعظمته، خاصة فى تردده بين الخفاء والظهور، وبين التولى والتصفيق، وهى معان يدعم تجاورها وتتابعها قوة هذا الحب.

وكذلك قول المتنبى وهو يصف أثر هزيمة سيف الدولة فى أعدائه قبيلة بنى كلاب الذين خرجوا عليه فحاربهم ونكل بهم:

فمسَّاهُم وبُسْطُهُم حريرٌ * وصبَّحهم وبُسْطُهُم تـرابُ
ومنْ فى كَفِّهِ منهم قناةٌ * كَمَنْ فى كفِّهِ منهُمْ خِضَابُ [١٨]

فهذان البيتان من قصيدة للمتنبى يمدح سيف الدولة ويصور هزيمته الشديدة لاعدائه، ويمثل البيت الثانى منها عن طريق الكناية عن الوصوف التحول الذى أصاب هؤلاء الأعداء، فقد تحولوا إلى نساء، وقد تجلى ذلك فى كنايتين متجاورتين متقابلتين متازرتين، الأولى منهما فى الشطر الأول كناية عن " الرجال "، إنهم كانوا رجالا لكن الهزيمة أخضعتهم وأذلتهم فأصبحوا كالنساء لا حول لهم ولا قوة، ويجلى هذا التحول عن طريق هاتين الكنايتين المترابطتين المتقابلتين شدة الهزيمة، وقوة بطش سيف الدولة بهم،

ومن هذه الكنايات عن موصوف أيضا قوله تعالى فى وصف سفينة نوح عليه السلام: (وحملناهُ على ذاتِ ألواحٍ ودُسُر) [١٩] ، وهى كناية عن السفينة " التى أنقذ بها المولى سبحانه وتعالى نوحا ومن معه ممن آمنوا، عندما دعا ربه لينتقم ممن كذبوه وينصره عليهم، فكان الطوفان الذى أغرق كل شىء ما عدا نوحا ومن كانوا معه فى السفينة، وكان ذلك الموقف آية لكل متذكر، ثم تأمل التشكيل القرآنى لألفاظ هذه الكناية، وهى تجمع بين الألواح وما يلزمها لتثبيتها وهى المسامير فتتجلى الكناية كاشفة بدقة عما أريد بها أن تكشف عنه وهى السفينة (كناية عن الذات) ، مجلية قوة رعاية الله لرسله وأنبيائه.

النوع الثانى: كناية عن صفة من الصفات

كالكرم والشجاعة والعفة، هنا تذكر موصوفا وتنسب له صفة، لكنك لا تريد هذه الصفة وإنما تريد لازمها [٢٠] كقول المتنبى السابق فى بيان هزيمة سيف الدولة لبنى كلاب وإخضاعهم:

فصبَّحَهُم وبسطُهُمُ حَريرٌ ومسَّاهُم وبسْطُهُمُ تُرابُ

فهنا كنايتان متقابلتان مترابطتان تكشفان تحول حياة بنى كلاب بعد هزيمة سيف الدولة لهم، ففى الشطر الأول كناية عن ترفهم وهم يفترشون الحرير عندما فاجأهم سيف الدولة ليلا، فهزمهم وبطش بهم، فأصبحت عزتهم ذلة، وقوتهم ضعفا، وهكذا كشفت

الكناية فى الشطر الثانى عما آل حالهم إليه بعد الهزيمة من ذلة وتعاسة، ويضاعف من الإحساس بشدة الهزيمة التقابل بين المفردات المستخدمة نفسها المتجاورة فى تشكيل هاتين الكنايتين.

وتأمل بيت الخنساء فى مدح أخيها صخر وهى توظف الكناية فى تقديم صورة مثالية له:

طويلُ النجادِ رفيعُ العمادِ كثيرُ الرَّمَادِ إذا ما شَتَا

وهنا ثلاث كنايات عن ثلاث صفات: طويل النجاد [٢١] ، كناية عن طوله وبسطة جسمه، ورفيع العماد، وهى كناية عن مكانته ومنزلته الرفيعة، وكثير الرماد، وهى كناية عن كرمه العظيم الذى يتجلى خاصة فى وقت الشتاء، الذى تشتد فيه الحاجة إلى مثل هذا الكرم، وهكذا تتجاور هذه الكنايات وتتآزر لرسم صورة صخر المثالية، التى تدعم فخرها به خلال هذه القصيدة، كما تكشف عن حزنها الشديد عليه بعد فقدها له.

وكذلك قوله تعالى: (الملكُ يومئذ الحقّ للرَّحْمَن وكان يوماً على الكافرين عسيرا * ويومَ يَعضُّ الظالمُ على يَدَيْه يقولُ يا ليْتَنى اتخذْتُ مع الرسولِ سبيلا) [٢٢] ، هذه الآية الكريمة تصور موقف الظالم يوم القيامة، وقد أدرك سوء ما قدم، فيتجلى ندمه وحسرته، فليس المراد من عض الظالم على يديه هذه الحركة المادية وهى العض، وإنما المراد ما تدل عليه، وما يلازمها من ندم وأسف وتحسر على ما فات، وذلك هو ما يريد الكافر الكشف عنه فى ذلك اليوم. وهو ما ترمى إليه الآية الكريمة، فلا تكفيه يد واحدة يعض عليها، وإنما هو يداول بين هذه وتلك، أو يجمع بينهما للكشف عن ندمه الشديد، وهذا العض فى الوقت نفسه يرمز إلى حالة نفسية لتجسيم ندم هذا الظالم [٢٣] خاصة فى هذا اليوم العظيم، يوم القيامة.

النوع الثالث: كناية عن نسبة:

إذا كنا فيما سبق قد كنينا عن صفة، لكن المراد لازم هذه الصفة، كما كنينا عن الموصوف بصفة أيضا لكن المراد هو الموصوف أو الذات الموصوفة، ولكن فى الكناية عن نسبة فإننا بدلا من نسبة الصفة لصاحبها، فننسبها لشىء اخر منصل به [٢٤] أو يشتمل عليه ويتلبس به [٢٥] ،

وذلك كقول زياد الأعجم:

ان السماحة والمروءة والنَّدى . . فى قبةٍ ضُربتْ علي ابن الحشْرَج

وهنا نلاحظ أن الشاعر أراد أن يثبت اجتماع السماحة والمروءة والكرم فى الممدوح، واقتصارها عليه، فلم يقل ذلك صراحة، وإنما لجأ إلى الكناية والتلويح والإيحاء، فجعلها فى القبة المضروبة عليه، ليفيد بذلك كونها مجتمعة فيه، مختصة به، وتلك ميزة نسبتها إلى القبة المضروبة عليه، لتكون له وفيه فقط [٢٦]

ومن ذلك أيضا قول الشنفري يمدح امرأة بالعفة:

يبيتُ بمنجاةٍ من اللَّوْمِ بيتُها إذا ما بُيوتٌ بالمَلامَةِ حُلتِ

فقد نفى الشاعر اللوم عن بيتها فنبه بذلك على انتفاء اللوم عنها وإبعادها عنه لنزاهتها وعفتها، ويتأكد ذلك باستخدام الفعل يبيت، لمزيد اختصاص الليل بالفواحش، لكنها تجردت من ذلك تماما وبعدت عنه، وخلصت للشرف والنقاء والطهر والعفة [٢٧] . وهذا المثال قريب من سابقه وإن كان هناك إثبات، وهنا نفى، وكلاهما طريقان لتشكيل الكناية عن نسبة.

أثر الكناية فى دقة الدلالة وثرائها وجمالها:

مما سبق يتبين لنا أن الكناية ليست لفظةمفردة، وإنما هى حكم يتجلى بالتأليف بين الكلمات وتركيبها، لإثبات الصفة بإثبات دليلها، والبرهنة عليها بذلك الدليل مما يجعلها أكد، وأبلغ لوضوحها وظهورها، بحيث تتجاوز أى شك، وقد يتصور بعض الناس أن تقسيم الكناية هنا إلى أنواع لا جدوى منه، لكن هذه النظرة ستتغير إذا عرفنا أن هذا التقسيم يسهم فى دقة الدلالة وثرائها فى الوقت نفسه، بالنسبة لدقة الدلالة، فإنها تتضح فى تحديد المتحدث عنه صفة أو موصوفا أو نسبة، والحديث عن معنى من المعانى،

أما الحديث عن الموصوف فهو غالبا ما يكون ذاتا، وهو الذى يتصف بهذه الصفة التى قد تصدر عنه، أما الكناية عن نسبة فهى غالبا ما تربط الدلالة بهما معا مجتمعين، وهى درجة من التعقيد والتركيب الدلالى، قد لا تتحقق فى الكناية عن صفة أو الكناية عن موصوف، مما يضاعف من تأثير هذا النوع الثالث فى المتلقى.

أما الثراء الدلالى فيترتب على كون الكناية صورة جمالية قائمة على تقديم المعنوى بصورة حسية فيكون أكثر تأثيرا وإمتاعا، بالإضافة إلى أن المعنى لا يأتيك مصرحا به، مكشوفا عن وجهه، ولكن مدلولا عليه بغيره [٢٨]، وفى ذلك بعد عن المباشرة والتصريح، وفيه من الخفاء الشفيف والإشارة والإيحاء ما يؤثر فى المتلقى ويجذب انتباهه، ليتفاعل مع هذه الصورة التى تستثير وجدانه وتمتعه.

[٧]

حاولت فيما سبق أن أعرض لبعض الأمثلة للكناية، محللا لها، مسترشدا بما رآه السلف فى هذا المجال، كما حاولت أن أضيف شيئا من الربط بين عناصر الكناية مجليا أثر ذلك فى دلالتها، كما التمست شيئا من أثرها فى ربطها بنصها الكلى الذى أخذت منه، وبرغم ذلك يظل ما سبق فى إطار التراث البلاغى فيما يتعلق بالكناية وأثرها دلاليا.

وسأحاول فيما يلى توظيف الكناية بهذا المفهوم التراثى مع شىء مما راه جاكبسون فى علاقات التجاور والتداعى لإضاءة بعض النصوص الحديثة.

● نموذج تحليلى لقصة قصيرة:

قصة قصيرة بعنوان: " كيف أصبحت بالونة يا محمد؟ " [٢٩] لفؤاد قنديل. وسيتضح خلال التحليل كيف أسهمت الكناية فى بناء هذه القصة القصيرة، ولا شك أن هناك وسائل تعبيرية كثيرة اعتمد عليها الكاتب، لكنى أشعر أن للكناية دورا خاصا فى هذا البناء القصصى لهذه القصة القصيرة.

بداية لعل تأمل " عنوان هذه القصة القصيرة يمكن أن يكشف عن تقنيات فؤاد قنديل القصصية فى معالجة الواقع، منها الإبهام والمبالغة، وتحويل الواقع إلى " فنتازيا" ويساعده على ذلك " الحلم " الذى يتلبس بكل ما سبق، والمبالغة هنا ليست بمعناها البلاغى، وإنما هى

مرادفة للإبهام، عندما تخرج التصورات عن حدود المنطق، برغم كونها وسيلة لمعالجة الواقع. لكن الكناية هى عماد هذا البناء، فمحمد هو الشخصية الرئيسة فى هذه القصة، وقد كشفت الكناية عن ابعادها الجسمية والاجتماعية والنفسية، والبيئة التى تحركت فيها هذه الشخصية. وقد تعددت وتجاورت وتآزرت الكنايات التى كشفت عن معالم هذه البيئة والجو الذى سادها، إنه " العيد " وما يرتبط به من بهجة وفرح وسعادة غامرة: " الجميع رفع رايات البهجة، تفجرت الابتسامات والضحكات من القلوب، وتصاعدت إلى الشفاه والوجوه والعيون والحركات . بانت السعادة مزهزهة فى كل إشارة .. ، وكل نظرة ..، وكل مشية ..، كل كلمة ..، وكل صرخة ..، الجميع يرقص وينط ويرتفع عاليا جدا فى الفضاء .. الكبير والصغير .. " [٣٠] . وهكذا .. نلاحظ ان تكرير " كل " هنا أكدت من جو البهجة والفرح الذى نشرته الكنايات المتجاورة المتآزرة فيما سبق، بل إن تجاور الكنايات وتتابعها قد ضاعف من الإيحاء بالبهجة التى تعيشها الشخصية الرئيسة... إلى هذا الجو خرج الصبى محمد من منزله فى العيد ممتلىء الجيوب " بالعيدية " لينفق كل ما معه فى كل ألعاب العيد ومشروباته ومأكولاته وفلكلورياته ..، .." رمى محمد حجاب نفسه فى كل شىء .." وتلك كناية كاشفة عن استغراق اللهو والمرح والبهجة للشخصية الرئيسة، وهو جسميا " صبى " يواجه هذا الجو فيعود فى نهاية اليوم: رث الملابس، " متعدد ألوان الوجه .. فانلته غادرت البنطلون ..، والحزام مدلدل ..، والحذاء الجديد مفتوح من الأمام .. والقميص مقطوع الكم .. و .. و .." وهى كنايات تؤكد رثاثة ملابس الصبى، وما أصاب وجهه ونفسه وبدنه من عبث وتحول، وهى كنايات يستدعى بعضها بعضا لرسم هذه الصورة.. وقد استثارة شخصية الصبى برثاثتها وعبث تحولاتها الأهل المجتمعين فى منزل والده حجاب العليمى فقد " ضحك الجميع واشاروا إليه بأصابع السخرية وظلوا يضحكون، ويقع بعضهم على الأرض، ولكن أصابعهم ظلت تشير إليه ..، .. ويدرك الصبى أن كل الألوان موزعة على وجهه ومتداخلة.. " [٣١] وهى كنايات تصور سخرية الأهل منه وضحكهم عليه، فيكون رد فعل الصبى أن يأوى إلى غرفته وقد تبدل فرحه حزنا، وسعادته غما، منعزلا عن جميع الأهل والأقارب الذين ملأوا البيت بمناسبة العيد.

ولا يجد فى جيبه سوى بالونة متبقية مما أنفق نقوده فيه يتسلى بها فى عزلته، فيملؤها بالهواء بعد أن يسد فمها بإصبعه ليمنع خروج الهواء منها، لكنها أخذت تنتفخ حتى تملأ فراغ الغرفة كلها مصطدمة ببعض أثاثها الذى يسقط... بل إنها تخفى محمد نفسه الذى لا يجده الأهل عندما استثارهم سماع اصطدام بعض الأجسام بأرضية الغرفة، عند سقوطها أمام تضخم حجم البالونة الذى أخذ يتمدد و ينتضخم بحجم مساحة الغرفة كلها، بل قد يمتد خارجها، وهذا هو الحلم الذى قد يدركه القارئ منذ بداية القصة، لكنه لا يكتشفه إلا فى بداية القسم الرابع وهو الأخير من هذه القصة، عندما فتح محمد عينيه، من ثم فقد تلبس الحلم بالفنتازيا لتشكيل الحدث فى القصة.

وما أكثر الكنايات التى شكلت أجزاء هذا الحدث خاصة فى منتصفه و البالونة تتضخم .. " وسمعت صوتا يشبه دخول الهواء فيها كأن أحدا نفخها غيرى .. ولاحظت أنها تكبر ... أصبحت أكبر منى ، لازلت أسمع فحيح الهواء المتدفق إلى بطنها.. البالونة تكبر وأنا أزداد صغرا ... هى تتضخم وأنا أتضاءل .. لابد أنها ستهشم المرأة ...، إنها تركب على بالكامل ولا تسمح لي بالتنفس .. ، سمعت طرقا على الباب ... توالى الطرق.."[٣٢] ، وهى كنايات تترابط و تتداعى لتصوير تضخم البالونة مشكلة عقدة القصة خاصة بعد ما أحست الأم باختفاء ولدها.

واستولى القلق على أم محمد، حتى تمكن أحد الأعمام الذين حاولوا فتح الباب شيئا ما بصعوبة، أن يستخدم دبوسا يدفع به فى جدار البالونة فتصبح كخرقة مهترئة، بعد أن أفرغت هواءها، وظهر محمد من خلفها، وكم كان يتمنى هو نفسه أن تظل البالونة مخفيه إياه تجنبا لما لحقه من سخريه وإهانة، عندما ضحك الجميع عليه،وسخروا منه. وهكذا يتضح بناء موبسانى فى هذه القصة القصيرة، وهو بناء يتجلى فى كثير من القصص القصيرة اليوم، برغم أنه أصبح تقليديا.

ويتضح فى هذه القصة تعدد الأصوات، فهى تتكون من أربعة أقسام صغيرة تراوح السرد فيها بين الراوى " كلى العلم "وحديث محمد الشخصية الرئيسة عن نفسه، وخلال هذه الأقسام اتضح دور الكناية فى تشكيل بناء القصة، برغم اعتماد الكاتب على وسائل تعبيرية متعددة، لكن يعنينى هنا بالدرجة الأولى دور الكناية كنموذج لاستثمار هذا الفن البلاغى فى تحليل النصوص وإضاءتها من الداخل

ويمكن أن تتجاوز هذه القصة القصيرة كونها كاشفة عن بعض مشاعر الطفولة في العيد ابتهاجا وفرحا لتضئ لنا أهمية دور الأسرة في رعاية الأبناء وترشيد سلوكهم.

- نموذج تحليلي آخر:

لكنه لمسرحية قصيرة بغية كشف أثر الكناية في جنس أدبي آخر هو المسرحية.

المنتظر [٣٣] :

مسرحية قصيرة تتألف من ثلاث لوحات وهي إحدى مسرحيات ثلاث للشاعر عبده بدوي تحت عنوان " ثم يخضر الشجر" وهي مستوحاة من التراث، من كتاب القاضي أبو على المحسن بن على محمد التنوخي " الفرج بعد الشدة"، ألفه في القرن الرابع الهجري العاشر الميلادي، ويضم كثيرا من الأخبار والنوادر و خاصة فيما يتعلق بالمسئولين والحكام وعلاقتهم بالمحكومين.

وهي مسرحية شعرية، ولا شك أن الشعر في الدراما يضاعف من تأثيرها، لأنها بذلك تؤثر في المتلقي علي مستويين دفعة واحدة دراميا وشعريا معا، مما يضاعف من حدة الإثارة الدرامية [٣٤] ، إذا تهيأ للنص الدرامي الشعر الجيد.

وهدفي هنا هو الكشف عن أثر النكاية في بناء المسرحية وتشكيل عناصرها الدرامية التي سوف أشير إلي بعضها تمثيلا لا حصرا..

أولا توظيف الشخصيات:-

١- الراوى: تتألف هذه المسرحية من ثلاث لوحات درامية شعرية يسبقها الراوي الذي يمكن أن يمثل الجوقة في المسرحية اليونانية،وهو أبو على التنوخي نفسه، مبشرا بالفرج بعد الشدة والسعة بعد الضيق،والمنحة بعد المحنة، والنعمة بعد النقمة، والموهبة والعطية بعد النكبة والرزية (٣٥)، وهذه البشري بما فيها من تقابل تمثل كنايات عن التفاؤل وتوقع الخير قبيل عرض حدث المسرحية الذي يتصل بها على نحو ما، وهي في الوقت نفسة تتضمن أهدافا إسلامية إنسانية عامة مردها إلى الله سبحانة وتعالى، وبذلك يتصح اتجاه إسلامي يشكل هذا العمل الدرامي، كما يلخص الشاعر فيه أهدافه المنوطة به.

وبرغم أن هذه المقدمة نثرية لكنها لم تخل من جمال وإيقاع، يتمثل الجمال في الكنايات المتجاورة المتآزرة المتتابعة وتقابلاتها، و الإيقاع في قصر الجمل وتوازناتها، مما يجذب المتلقي إلى هذا العمل وأهدافه، بالإضافة إلى أن اختيار شخصية أبي على التنوخي نفسه راويا له إيهام بواقعية الحدث في المسرحية.

٢- الشخصية الرئيسة: هو الشيخ صالح الخياط: وتقدمه اللوحة الأولى عابدا زاهدا مبتهلا إلى الله في مناجاة طويلة تجسد أمله في عودة الحق لأصحابه، ونصرة المظلومين من الظلمة، وأن يأخذ العمال والزراع حقوقهم في الحياة، وان تعيش المرأة حياة شريفة عزيزة، وأن يسود الحب والبشر وجوه الناس، ويعيش الفقير حياة كريمة، كما يرجو أن يذهب العباد في أمان إلى المسجد دون خوف من اللصوص وقطاع الطرق، وأخيرا يعبر عن حيرته أمام الشر المنتشر داعيا الله تعالي أن يحفظ قلبه نقيا مضيئا.

وهنا نجد أن معظم هذه الأفكار التي تجسد أبعاد الشخصية النفسية والاجتماعية قد أبرزتها وسائل تعبيرية عدة في مقدمتها الكناية كما في"

لو حولت الدنيا للمظلومين من الظلمة:
لو تضمن للعمال بأن يجدوا لقما خشنة
لو تعطي للزراع الحق بأن يقفوا عند الميزان
والأنثي أن تمضي خطوات من غير الإجهاض.. (٣٦)
- وان تتعير الحياة -
" بغناء العشاق اثنين اثنين
وببشر يبدو بين الأوجه
.....
"و بأقساط الألبان تشق طريقا للأطفال"(٣٧)
وبشيخ يعدو للمسجد
من غير الخوف بأن يسقط

في كف لصوص.."[٣٨]
..إني غلّقتُ الأبواب..
لكني أعرف أن الشر يحيط البيت [٣٩]

وتكشف هذه المناجاة عما يسود المجتمع في ذلك الوقت من فساد، وربما تكون كثير من هذه السلبيات متحققة في الواقع المعيش اليوم، ويبتغي الشاعر بذلك كشفها، ومقاومتها عن طريق الدراما، و تتابع الكنايات وتازرها وتجاورها وتداعيها يضاعف من تأثير هذه الصورة في المتلقي خاصة وقد تشكلت في هذا الإطار الشعري.

٣- ويطرق بيت الخياط شخصيتان ثانويتان، هما تلميذه ابن داود ويرافقه صابر التاجر الذي توسط له الخياط عند أمير الجيش كي يرد له ما أخذه من ماله، ولقد حاول صابر مكافأة الخياط بمنحه نصف هذا المال، لكنه رفض بشدة، فهو يفعل الخير لا ينتظر جزاءه إلا من الله، ولقد كشف الخياط أنه لو كان يبغي الدنيا لحقق الكثير، من ثم فقد جسدت الكنايات هذا البعد النفسي في الشخصية الرئيسة و هو "الزهد"، وقد وضح ذلك وهو يبينه لهذين الزائرين، فيقول موجها حديثه لصابر

"لا تنظر في عرى البيت
بل حدِّقْ في عُرى النفس
في بللور الروح
لو شئتُ لكان حصيري سجّادا من فارس
ولكانت ليلاتي بَغْدادية
وثيابي من ذهبٍ وحرير مما يأتينا من خلفِ البحر
ولكان المجلس قد غصَّت أطرافُه
- من تحت المشكاة -
بالقينة بعد القينة والطنبور وراء الطنبور
والكأس المذهبِ من خلفِ الكأس المذهبِ

وجوار من كُلّ العالم ..!
لكنّى بعت الدنيا من أجل الأخرى " (٤٠) "

وهكذا جسدت الكناية فيما سبق من السطر الرابع حتى نهاية الحديث صفة رئيسة من صفات الشخصية الرئيسة وهى " الزهد " ، وقد تجلى ذلك عن طريق رفض مظاهر البذخ والترف من قبل الخياط، وكانت واو العطف التى ربطت بينها كاشفة عن قوة هذه الصفة التى جسدتها الكناية فى هذه الأسطر الشعرية، مؤكدة اتساق رسم الشاعر لملامح شخصية الخياط و منطقية عرضها خلال هذه المسرحية.

٤- تشكيل الحدث:-

ويتشكل الحدث من " تقاطع " هذا الموقف السابق الخاص بوساطة الخياط لدى أمير الجيش، كى يرد لصابر ماله الذى أخذه منه، وموقف آخر خاص بإنقاذ الخياط لامرأة كان أحد الأتراك يحاول اغتصابها، وتكشف المسرحية عن ذلك عن طريق " الاسترجاع " . ونظرا لأن زهد الخياط لم يكن معروفا لصابر التاجر، كما أن تلميذه ابن داود لم يذكر ذلك لأحد، فقد كان صالح حريصا على معرفة سر استجابة أمير الجيش القاسى للخياط بهذه السرعة فى رد المال، وكان وراء ذلك حكاية إنقاذ الخياط للمرأة، وهى ما سيقصه على هاتين الشخصيتين الثانويتين، وهو ما يسهم فى الوقت نفسه، فى تشكيل الحدث فى المسرحية عن طريق " التقاطع " كما أشرت وهذا الموقف تتضمن اللوحة الثانية تفاصيله عن طريق الاسترجاع (أو الفلاش باك) فقد ناءت الدولة بالأتراك واستبدادهم وظلمهم، كما ضاق الخياط و مريده طارق بذلك وها هما يسيران يعرضان ذلك:

" طارق: يا شيخي قد فاض الكيل
قل لي من يحكم في هذي الأيام!
الخياط: الخنزيرُ .. القردُ .. الطاووس
السيفُ .. البغلُ .. الصقرُ .. الدب
طارق: يا شيخى لا تتكلم بالرّمز
انظرْ حَوْلَكْ

حَدِّقْ فيمن تَلْقى
هل تَلْقى غيرَ الخِصيان .. الغلمان .. وغيرَ جواري
القصر
هل تلقى غيرَ المظلومين وغيرَ الجوعى
وملايين المرضى والممسوسين
وألوفا تَشْقى بالعاهات
يا شيخى .. افتح من قبل الأذنين القلب
العقل ..
الخياط: جاوزتَ الحدَّ ففارقْنى
فأنا لا أملِكُ إلا نفسى
لا أملك إلا مِسْبَحتِى
وحدُودِى لا تعدُو هذي الأبوابِ وراحلتِى
طارق: لكنى أملِكُ هذا السَّيْف
والقلبَ المسنونَ الصارم
والحقَّ بأن يحيا الإنسانُ عزيزاً فى هذا العالم " (٤١)

وفيما سبق أيضا عدة وسائل تعبيرية تشكل هذا الحوار بين الخياط ومريده طارق، لكن للكناية أثرا جليا فى الكشف عما يسود المجتمع من ظلم – وقد وضعت خطوطا تحتها فيما سبق – وهو ظلم عام يشمل كل الناس، كما أنه فى الوقت نفسه يمكن أن يتضمن الموقفين اللذين أسهما فى تشكيل الحدث فى المسرحية، وهكذا تسهم الكناية فى تشكيل بناء المسرحية سواء عن طريق تصويرها للظلم العام أو الظلم الخاص فى الموقفين المتقاطعين اللذين أسهما فى تشكيل الحدث.

٥- العقدة والحل:

وهكذا يترك الخياط مريده طارق، ويفترقان ... لكن الخياط يلفت نظره فى الطريق جندى تركى يريد أن يغتصب إحدى النساء ..، وهى تتوسل إليه، وتستعطفه كى يتركها، ولكن دون جدوى، وهذه إحدى " عقد " المسرحية، وتمثيلا لقمة تأزمها فى هذا الموقف، لأن هناك " عقدة أخرى " ترتبط بموقف رد أمير الجيش لصالح ماله، كما أن هناك " عقدة أخرى أوسع " تشمل المسرحية كلها، وترتبط بانتشار الظلم والفساد فى المجتمع كله، وضيق الناس جميعا به، وهى تشمل أيضا موقف المرأة من الجندى التركى، وموقف التاجر صالح من أمير الجيش الذى أخذ ماله .. وليس فى تعدد العقد على هذا النحو إضعاف للمسرحية، طالما أن الموقفين يتقاطعان ويسهمان فى تشكيل الحدث فى المسرحية، كما أنهما يمثلان موقفين خاصين من الموقف العام الذى تشكله المسرحية كلها، ونجد نظيرا لذلك لدى كتاب المسرحيات العالمية وروادها مثل " تشيكوف " فى الشقيقات الثلاث، وبرخت فى دائرة الطباشير القوقازية. ولم يجد الخياط من وسيلة لإنقاذ المرأة ليدفع الظلم عنها، ويكشف موقف هذا الجندى السكران إلا أن يؤذن للفجر قبل موعده، وذلك هو الحل لعقدة موقف المرأة من الجندى التركى، إذ يخرج الناس من منازلهم للصلاة، ويأتى الجند فينكشف أمر هذا السكران وتنجو المرأة، كما أن الخياط قد طلب من أمير الجيش رد مال صابر إليه، وقد استجاب له.

٦- النهاية

وهكذا تبدأ اللوحة الثالثة، والسلطان يستدعى الخياط، ليحمد له موقفه، بل يحثه على أن يؤذن قبل الموعد عند ما يواجه ظلما، ولقد كان أمير الجيش شاهدا لهذا الموقف (٤٢) ، مما جعله يخشى الخياط ويستجيب لطلبه منه أن يرد لصابر ماله .. وإذا كان الناس قد خافوا الظلم .. لكنهم بعد ذلك عادوا للشر ، والظلم.

ولذلك فقد حذر الخياط صابر .. أن الجند ربما يهاجمونه ليأخذوا المال منه ، بعد أن فسدت الأمور. وإذا يستنجد صابر وأبو داود بالخياط اليوم، فلا يملك لهم إلا أن يوصيهم باتباع طارق، والسير وراءه، فطريقه خير، ويؤدى الى الخير.

وكأننى بهذا "الطارق" رمز القائد المنتظر الذى تحتاج إليه الأمة كى ينقذها من وهدتها، ويأخذ بيدها إلى طريق الخير والرشاد، وهو يمثل فى الوقت نفسه الحل الأكبر للعقدة العامة فى هذه المسرحية التى تتضمن الموقفين السابقين، الخاصين بالمرأة وصابر، والموقف العام لكل مظاهر الظلم التى عرضتها المسرحية وكشفت عن ضيق الخياط بها ورفضه لها.

وعندما يخبر أبو داود وصابر الخياط أنهما لم يسمعا شيئا عن "طارق" هذا الذى يوصيهما بالبحث عنه واتباعه، يقول لهم:

" هو موجودٌ بين النَّاس
فى قلب النَّاس
وغدا يبدُو فى قلبِ الأنْوَار
سيُرَى عِمْلاقاً ... فى الكَفِّ اليُمْنَى منه الشمس
فى الكف اليسرى منه العَدْل
لا تلتمساه لدىّ
من يبحثْ عنه ليس يَضِلّ
لا تلتمساه لدىّ بهذ الدار
من يدْركْه يعرفْ زَمَنَه
من يدركه فليحملْ أعْلامَه
وليجْتَب من قلبِ الظُّلماتِ نهارا .. أى نهار " [٤٣] .

وتتضمن هذه الأسطر الشعرية عددا من الكنايات المتتابعة المتجاورة المتآزرة لتصور هذا القائد المنتظر والبطل المرجو لإنقاذ الأمة، وانتظاره فى الوقت نفسه يمثل الحل العام لعقدة المسرحية العامة، مما يكشف عن دور الكناية أيضا فى تشكيل بنية هذه المسرحية، خاصة عندما نتصور عناصر المسرحية التى سبقت الإشارة إليها وتشكيلها لبنية هذه المسرحية الكلية وأثر الكناية فيها.

وهكذا انتهى إلى أن تراثنا بحاجة إلى إعادة النظر فيه لتوظيف قيمه فى معالجة النصوص فى ضوء المتغيرات اليوم وليست الكناية

إلا قيمة فنيه أو وسيلة تعبيرية يمكن استثمارها فى هذا المجال، ولعل هـذا البحث يكسب أنصارا يتعاونون فى هذا المجال.

الهوامش لموضوع الكناية:

(١) انظر رولان بارت قراءة جديدة للبلاغة القديمة ترجمة عمر أوكان نشر إفريقيا الشرق ١٩٩٤م صفحة ٤١ .

(٢) د. ميجان الرويلى، و.. سعد البازعى: دليل الناقد الأدبى نشر المركز الثقافى العربي الطبعة الثانية ٢٠٠٠م الدار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان صفحة ٣٩.

(٣) انظر عبد القاهر الجرجانى: أسرار البلاغة، قراءة الشيخ محمود شاكر نشر دار المدنى المؤسسة السعودية بمصر ط ١ ١٤١٢ هـ – ١٩٩١م صفحة ٤٠٨. وكذلك انظر أبو يعقوب السكاكى: مفتاح العلوم صفحة ١٥٧

* انظر هذا الكتاب ص ١٩٥ وما بعدها

(٤) انظر محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث دار نهضة مصر ١٩٧٩ م صفحة ٣٩٦.

(٥) د . محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر دار المعارف القاهرة طبعة ٢ – ١٩٧٨م صفحة ٣٤٢.

(٦) انظر عبد القاهر الجرجانى دلائل الاعجاز تحقيق محمود محمد شاكر طبعة ٢ مكتبة الخانجى القاهرة ١٤١٠ هـ ١٩٨٩ م صفحة ٦٦ – ٧١، وكذلك انظر أبو يعقوب السكاكى – مفتاح العلوم طبعة شركة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى وأولاده بمصر صفحة ٢٢٠ – ٢٢٥ ، وكذلك انظر الخطيب القزوينى – الإيضاح تحقيق در محمد عبد المنعم خفاجى، طبعة دار الكتاب اللبنانى طبعة ٥ – ١٤٠٣ هـ – ١٩٨٣م صفحة ٤٦٦.

(٧) انظر هذا الكتاب ص ٢٠٥ وما بعدها.

(٨) عبد القاهر الجرجانى دلائل الإعجاز تحقيق محمود محمد شاكر طبعة ٢ مكتبى الخانجى القاهرة ١٤١٠ هـ ١٩٨٩م صفحة ٦٦- ٧١.

(٩) انظر هذا الكتاب صفحة ١٨٥ ، ١٨٦.

(١٠) انظر د. شفيع السيد التعبير البيانى مكتبة الشباب القاهرة ١٩٧٧م صفحة ١٥٢.

(١١) الفيروزبادى: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة دار الريان للتراث طبعة٢ ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧ م بيروت شارع سوريا بناية صمدى وصالحة صفحة ١٧١٣م كذلك انظر مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، المكتبة العلمية طهران حـ ص ٨٠٨.

(١٢) محمد بن بكر عبد القادر الرازي: مختار الصحاح طبعة دار الجيل بيروت لبنان ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.

(١٣) عبد القاهر الجرجانى دلائل الإعجاز تحقيق محمود شاكر طبعة ٢ مكتبة الخانجى القاهرة ١٤١٠هـ ١٩٨٩م صفحة ٦٦-٧١.

(١٤) انظر الخطيب القزوينى: الإيضاح فى علوم البلاغة شرح وتعليق وتنقيح د. محمد عبد المنعم خفاجى منشورات دار الكتاب اللبنانى طبة ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٣م ص ٤٥٦.

(١٥) دلائل الإعجاز صفحة ٧٢.

(١٦) مفتاح العلوم ص ٢٢٠.

(١٧) الشوقيات ط دار الكتاب العربي بيروت ب . ت ص ٦٨.

(١٨) ديوان المتنبى ط المكتبة الثقافية بيروت ص ٣٨٤ ب . ت

(١٩) سورة القمر آية (١٣) دسر: مسامير

(٢٠) د. فضل حسن عباس البلاغة فنونها وأفنانها طبعة ٢ سلسلة بلاغتنا ولغتنا (٢) دار الفرقان للنشر والتوزيع عمان الأردن ط ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م ص ٢٤٥.

(٢١) النجاد: حمالة السيف.

(٢٢) سورة الفرقان الآيتان ٢٧، ٢٦.

(٢٣) انظر سيد قطب فى ظلال القرآن المجلد الخامس ط دار الشروق بيروت - القاهرة ص ٢٥٦٠، وكذلك انظر التعبير البيانى ص ١٥٣

(٢٤) انظر البلاغة فنونها وأفنانها (علم البيان والبديع) ص ٢٥٣.

(٢٥) انظر دلائل الإعجاز صفحة ٣٠٦.

(٢٦) انظر دلائل الإعجاز ص ٣٠٧ وكذلك الإيضاح ص ٤٦٣.

(٢٧) انظر دلائل الإعجاز ص ٣١٠ وكذلك الإيضاح ص ٣٨٣.

(٢٨) دلائل الإعجاز ص ٧٢ ، ص ٣٠٦ ، وكذلك التعبير البيانى ص ١٦١.

(٢٩) انظر مجلة صاد فصلية يصدرها اتحاد كتاب مصر العدد الأول نوفمبر ٢٠٠٥م صفحة ١٣٦.

(٣٠) السابق نفسه والصفحة نفسها.

(٣١) الفصة نفسها والصفحة نفسها.

(٣٢) السابق نفسه صفحة ١٣٧.

(٣٣) د. عبده بدوى " ثم يخضر الشجر " ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٦ م من ص ٥١: ص ٧٨.

(٣٤) انظر ف. أ. ما فيس : ت إس إليوت الشاعر الناقد ، ترجمة إحسان عباس المكتبة العصرية – صيدا بيروت سنة ١٩٦٥م صفحة ٩٩، صفحة ٣٣

(٣٥) انظر ثم يخضر الشجرة صفحة ٥١.

(٣٦) السابق نفسه صفحة ٥٤.

(٣٧) السابق نفسه والصفحة نفسها.

(٣٨) السابق نفسه صفحة ٥٥.

(٣٩) السابق نفسه صفحة ٥٦.

(٤٠) السابق نفسه صفحة ٥٩ ، ٦٠.

(٤١) السابق نفسه صفحة ٦٦، ٦٧ ، ٦٨.

(٤٢) السابق نفسه صفحة ٧٥.

(٤٣) السابق نفسه صفحة ٧٨.

القيم البلاغية وتجليات العلاقة بين الإنسان ونموذجه فى قصيدة: وا حر قلباه ممن قلبه شبم؛للمتنبى

القيم البلاغية وتجليات العلاقه بين الإنسان ونموذجه فى قصيدة: وا حر قلباه ممن قلبه شبم

برغم أن هذه القصيدة تعتبر إحدى سيفيات المتنبى [1] ، لكنها تجلى من خلال بنائها موقف الإنسان المرهف من نموذجه ومثله الأعلى، كما تكشف لغتها عن توترات هذه النفس، وأبعاد اتحادها بهذا المثل الأعلى أو مفارقتها له.

وتعتمد هذه القصيدة – فيما تعتمد – على ظواهر بلاغية هى بالترتيب حسب نسبة توظيفها: التقابل، والتقديم، والتنكير، والحذف، والتكرير وقد شكلت بناء القصيدة تشكيلا يكشف عن علاقة المتنبى بسيف الدولة فى مستوى من مستوياتها الإنسانية التاريخية، أما الجانب الإنسانى فى هذه العلاقة فيجسده الحب الذى تتسع لغته لأعمق المشاعر، ومن خلال تأمل المتنبى الحاد لهذه العلاقة يبرز سيف الدولة محبوبا فتن به الشاعر فتنة ملكت عليه قلبه وجسمه، فتكررت لفظة " حب " فى الأبيات الثلاثة الأولى أربع مرات، جاءت اثنتان منها نكرتين توحيان بقوة هذا الحب، بينما اللفظتان الأخريان رد فعل يضاعف من إحساس المتلقى بتفرد هذه العلاقة، كما أصبحت كلمة " حب " نفسها لفظة محورية ذات مصاحبات لغوية تكشف عن عشق المتنبى لصاحبه (حالى عنده سقم – أكتم حبا – تدعى حب سيف الدولة الأمم – يجمعنا حب لغرته – ليت أنا بقدر الحب نقتسم) ، ذلك العشق المتميز الذى يجعله " التقديم " فى التراكيب السابقة مقصورا على سيف الدولة فيتجلى تفرد هذه العلاقة.

لكن الشاعر يحاول جاهدا – عن طريق " التقديم " أيضا – إخفاء هذا الإحساس (أكتم ... برى جسدى)، كما يتحدى الأمم التى تنافسه فى حب سيف الدولة زعما منها، من ثم كان طبيعيا أن يحترق قلبه حبا وهياما، وأن يعتل جسمه (واحر قلباه... حالى عنده سقم. قد برى جسدى).

---

(١) انظر عبد الرحمن البرقوقى شرح ديوان المتنبى جـ ٤ دار الكتاب العربى بيروت لبنان من ص ٨٠ الى ص ٩٠.

وإذا كان القلب هو مناط الحب ، فإن علاقة " التقابل " منذ بداية القصيدة لتبرز موقف الطرف الآخر – وهو سيف الدولة – فى إيجاز شديد كاشف: إنه بارد القلب، من ثم فهذا هو الجانب السلبى فى حركة هذه العلاقة، إذ يشكل أحد جانبى الصراع النفسى المحورى فى داخل القصيدة كلها، وسوف يستثمره الشاعر المحب فى إذكاء الجانب الآخر من هذا الصراع، عندما تتعقد العلاقة بين هذين الجانبين:

واحرَّ قلْبَاه ممَّن قلبُه شَبِمُ .. ومَنْ بجسمى وحَالِى عِنْدَه سَقَمُ
مالى أُكَتِّم حُبًّا قد بَرَى جَسدى .. وتَدَّعِى حبَّ سيفِ الدولةِ الأممُ
إنْ كان يجْمعُنا حُبٌّ لغرَّتِه .. فليْتَ أنا بقدْرِ الحُبِّ نقتَسِمُ

وتسلمنا الظواهر البلاغية فى هذه القصيدة من الجانب الإنسانى لهذه العلاقة، إلى الجانب التاريخى منها، أو الوجه الآخر لها، وهو إعجاب المتنبى بسيف الدولة، ليس كنموذج فريد للبطولة فى مجتمع وبيئة محتاجة إلى مثل هذا البطل ليصد غارات الروم عن دولةالإسلام، فحسب، ولكن ليفصل لغويا أبعاد هذه البطولة التى أدركها خلال تأمله الحادلعلاقته المتميزة به فى جانبها الإيجابى، حتى لكأنى به يرى نفسه وطموحاته فيه، وتصبح " قد " مع الفعل الماضى وسيلة لتأكيد ملازمته له فى السلم والحرب، وشاهدا على تفرد سيف الدولة بأعظم السِّمات التى يبرزها " التقديم ، كما تصبح الخصوصية – نتيجة لهذه الظاهرة البلاغية – سمة لصيقة بالصفات التى تشكل أبعاد نموذج هذا البطل الحقيقى أو المثالى، إذ يلازم بطولته " ظفر " خاص، وإذا لم يتحقق النصر بالمواصفات التى يريدها هذا البطل فسوف يكون النصر مصدر " أسف شديد " له، برغم ما يحققه من " غنائم كثيرة " وهذا ما حدث فعلا، فقد هرب العدو، من ثم يصور الشاعر المحب المعجب هذا النصر وكأنه لا يتحقق بهذه الطريقة إلا لبطله، فقد هزم العدو لا بسيفه، ولكن " بشديد الخوف منه "، وحققت " المهابة الفريدة " له ، ما لم تحققه الجيوش:

قد زُرْتُه وسيوفُ الهند مُغْمَدةٌ .. وقد نَظرتُ إليه والسيُوفُ دَمٌ
فكان أحسنَ خَلْق الله كُلِّهمُ .. وكان أحسنَ ما فى الأحْسَنِ الشِّيَمُ
فوتُ العدوِّ الذى يَمَّمْتَه ظَفَرٌ .. فى طيِّه أسَفٌ فى طيِّه نِعَمُ

قد نَابَ عنْك شَدِيدُ الخوفِ واصْطَنَعتْ لك المهابةُ مالا تَصْنَعُ البُهَمُ

وشتان بين هذا النصر وبين ما يبتغيه صاحبه الأسيف، من ثم يستمر الشاعر في تجسيد بطولته اعتمادا على فعالية الخصوصية كأثر لظاهرة التقديم، وفي شيء من التدليل والسلوى ليخفف مابه، وينمي في الوقت نفسه الجانب الإيجابي لعلاقته ببطله، وصولا إلى قمة تأزم هذه العلاقة، وهنا ينهض تنكير (شيئا ... أرض ... علم) في " ألزمت نفسك شيئا ليس يلزمها " وألا يواريهم أرض ولا علم " متآزرا " مع " التقديم " في الكشف عن سر حزن بطله، إذ كان حريصا على تتبع أعدائه أينما فروا، وإدراكهم حيثما توارروا من الأرض، وتصبح مادة " هزم " متعدية ولازمة وسيلة " مفارقة " في يد الشاعر لتسجيل هزيمة الأعداء، وتأكيد انتصار سيف الدولة، لاسيما عندما يجسد التقابل بين " عليك هزمهم ... وما عليك عار " هذا الموقف المتصل بدوام بطولته في " كل معترك " محققا " ظفرا " خاصا به، تتصافح فيه سيوفه وأعناق أعدائه، وتلك صورة تجلى أمرين في وقت واحد معا، هما لمسة الفن وقوة المعركة، كما تعمق من حب الشاعر وإعجابه بأميره وبطله ونموذجه، برغم سوء ظنه به، هكذا تصبح نفس الشاعر نهبا بين ولائه وحبه من ناحية، وصدود سيف الدولة عنه من ناحية أخرى، فتبرز قمة تأزم العلاقة بينهما:

أَلْزَمْتَ نَفْسَك شيئاً ليس يَلْزَمُهـا .. أن لا يُوارِيَـهم أرْضٌ ولا عَلَمُ
أكُلَّما رُمْتَ جيشاً فانثَنَى هرَبـاً .. تصرَّفَتْ بِكَ فى آثـاره الهِمَـمُ
عَلَيْكَ هَزْمُهُم فى كُـلِّ مُعْتَـرَكٍ .. وما عَلَيْكَ بهم عارٌ إذا انْهَزَمُـوا
أما تَرَى ظَفَراً حُلْـواً سوى ظَفَرٍ .. تَصافَحَتْ فيه بيضُ الهند والَّلمَمُ

فما هو رد فعل الشاعر المحب؟ سوف يتخذ رد الفعل مستويين، يشكلان بعدا منطقيا، يلتحم بنسيج القصيدة ليؤكد أحد جانبي الصراع المحتوى فيها، ويدعم الجانب الإيجابي منه، المستوى الأول في عتبه، والثاني في فخره بنفسه، وبرغم حب المتنبي وولائه، لكن ذلك لم يحقق خلوص محبوبه له، من هنا يتصدع الاتحاد بين الشاعر ونموذجه تصدعا ظاهريا، مبرزا أوجه

التفارق والتخالف بينهما، ولكن دون أن ينتقص من أبعاد بطلـــه، وتـــصبح علاقته به محكا لاختبار دقيق يؤذن بالمفاصلة بينهما، ويرهص برحيله عنه، عندما يصل الصراع إلى غايته، هذا المحك هو مدى العدل فى موقف سيف الدولة من المتنبى، وما يرتبط به من (خصام ... ومحاكمة ... وحسبان ... واستواء)، بحيث يجعله " التقديم والتفضيل " مركزا للعدل " يا أعدل الناس " كما يقابل بين كونه " خصما وحكما " على نحو فريد وهو تركيز يحمل معه عتبا شديدا إذ لم يحقق للشاعر ما يبتغيه.

ويستمر المتنبى فى توظيف " التقابل " للكشف عـــن أبعـــاد هـــذه المرحلة فى علاقته بسيف الدولة، فقد باء بظلمه له ، بـــرغم كونـــه أعـــدل الناس، ونجحت الوشاية فى صرفه عنه، برغم كونه هو الخـــصم والحكـــم، وأخطأ فى حسابه معه عندما لم يشمله بعدله، ولم يحسن رؤيتـــه للأمـــور، فأوشك أن يتصور الورم شحما، واستوى عنده الأبيض والأسود:

يا أعدلَ النَّاس إلاّ فى مُعاملتى ... فيكَ الخصامُ وأنت الخصمُ والحكمُ
أعيذُها نظراتٍ مِنكَ صادقـــةً ... أن تَحْسِبَ الشَّحْمَ فيمن شَحْمُهُ وَرَمُ
وما انتفاعُ أخى الدنيا بناظِره ... إذا استَوَتْ عِنْده الأنـــوارُ والظُّلَمُ

وهو عتب شديد يصل بالشاعر إلى موقف الدفاع عـــن نفـــسه فـــى مواجهة انصراف محبوبه عنه، كما يمثل المستوى الثانى لرد الفعل، لكنـــه دفاع يأخذ شكل الاعتداد بالنفس والفخر بها، فى مجال يتصل بالبطولة التـــى يتمتع بها نموذجه أوثق اتصال، " إنه شاعر فارس " ، وتجسد لغة الحـــديث عن الذات أبعاد هذا الفخر أيما تجسيد، ليرد على أعدائه الذين استجاب لهـــم سيف الدولة، وربما ليؤكد لنموذجه ما يتمتع به هو من مزايا لا تقـــل عمـــا أعجب به فيه من سجايا، وأيضا يمثل، " التقديم " الذى تشكله الثوابت النحوية أهم محاور الشاعر التى تبرز اعتداده بنفسه لاسيما استخدام ضمير المـــتكلم ومتصل بشتى صوره: إننى – أنا – كلمـــاتى – أنـــام – جفـــونى – ضحكى ...).

ويلاحظ أن " التقابل " محور ثان لتأكيد ما سبق، خاصـــة عنـــدما يتجـــاوز الممكن إلى المستحيل (نظر الأعمى ... أسمعت الاصم)، من هنا لا يضع

الشاعر نفسه فى مقابل سيف الدولة فحسب، بل فى مقابل الخلق جميعا، وقد شغلتهم كلماته (ويسهر الخلق جراها ويختصم ، وهو إحساس طالما فاضت به كلمات الشاعر وسيرته معا)[1] .

سيعلمُ الجمعُ مِمَّنْ ضَمَّ مَجْلِسُنا .. بأننى خَيرُ من تَسْعَى به قَـدَمْ
أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبِى .. وأسْمَعَتْ كلماتِى من به صَمَمُ
أنامُ مِلءَ جُفُونى عن شَوَارِدِها .. ويسهَرُ الخلقُ جَرَاها ويختصِمُ

ويتنامى إحساس الشاعر بقوته تأكيدا لذاته، منتقلا من القوة المعنوية التى تمثلها شاعريته الفريدة فى نظره، إلى قوته المادية التى تجسدها لغته فى تصوير نفسه " بصورة الأسد " إيحاء ومباشرة، وتصبح مادة " فرس " وسيلة للكشف عن بطشه وعصفه بمن يجهل مقدرته وأبعاد تسامحه، حيث يستحيل الضحك إلى افتراس، والابتسام تكشيرا عن الأنياب، كما يتأكد هذا التحـول بزيادة فى المبنى تدل على زيادة فى المعنى من خلال التضعيف والتوكيد فى (يد فرّاسة – ولا تظنّن).

وجاهلٍ مدّه فى جَهْلِه ضَحِكِى .. حتى أُتِيْه يدٌ فرّاسَـةٌ وفَمُ
إذا نظرت نيوبَ اللَّيْثِ بارزة .. فلا تَظُنَّن أن الليثَ مُبْتَسِمُ

وتتجلى قوة الشاعر المادية بوسيلة أخرى عنـدما يـصف وسـائله الحربية: جواد كريم، وسيف مرهف، أما جواده فيبرزه فى صـورة مثاليـة يشكلها الموروث فى (ظهره حرم)، والمفارقة بين الثنائية والتوحـد فـى تفاصيل بنائه (رجلاه ... رجل، واليدان يد)، مما يـوحى باسـتواء وقـع قوائمه فى ركضه وسرعته، كما تصبح إرادة كف المتنبى وقدمه دون فعلـه موجهة لاستجابات هذا الجواد الكريم، وقد كشف عنها الحذف البلاغى فى (وفعله ما تريد الكف والقدم).

وأما سيفه فيبرز فعاليته من خلال صورة تحقق تميزه بإيقاعها ودلالتها معا، حيث يشيع فى تشكيلها ألفاظ ذات إيقاع حاد يوحى بشدة المعركة

---

(١) يروى أنه ادعى النبوة، وربما كان ذلك سر تسميته بالمتنبى، لكن والى حمص استتابه بعد أن سجنه.

(الجحفلين [1] ، موج الموت، يلتطم) بالإضافة إلى دلالاتها اللصيقة بقوة المعركة. ثم تتأكد " شاعرية " المتنبى وفروسيته معا من خلال صور تبرز إلف وسائل هذين المجالين له: " الخيل والليل والبيداء والسيف والرمح والقرطاس والقلم)، كما يوثق " الحذف " كقيمة بلاغية من معرفة هذه الوسائل له، فتتجلى مثاليةبطل ينفرد بالوحوش فى الصحراء حتى لتتعجب نجودها وأغوارها منه:

ومهجةٍ مهجتى من هَمَّ صاحبها ∴ أدركتُها بجوادٍ ظهرُهُ حَرَمُ
رجلاهُ فى الرَّكْض رجْلُ واليدان يدُ ∴ وفعله ما تريدُ الكفُّ والقدَمُ
ومرهفٍ سرْتُ بين الجحفلَيْن به ∴ حتى ضَرَبْتُ وموجُ الموت يلتطمُ
فالخيلُ والليلُ والبيداءُ تَعْرِفُنى ∴ والسيفُ والرمحُ والقرطاسُ والقلمُ
صحِبْتُ فى الفلواتِ الوحشَ مُنْفَرِدا ∴ حتى تعجَّبَ منّى القورُ والأكَمُ

ولكن هل ترائى هذه البطولة بديل عن بطولة سيف الدولة النموذج، أم هى ثورة عليها؟ برغ أنها تمل قمة الاعتداد بالنفس، وفى الوقت ذاته قمة التوتر بين الشاعر ومحبوبه أو مثله الأعلى، بين الأنا والاخر، من هنا يمكن أن يكون لجوء المتنبى إلى موقف الفخر تعويضا نفسيا عنّ واقع السيم يشهد تصدع علاقته بسيف الدولة فى جانبها التاريخى لا الإنسانى، لكنه ليس ذلك التعويض الذى يشبع نفس المحب المعجب بنموذجه وبطله، لذلك يعود الشاعر إلى العتب الأسيف، واللوم الحزين، ويتأكد لنا أن الارتباط النفسى بين المتنبى وسيف الدولة ارتباط متين، وأن ولاء الإنسان لنموذجه ومثله الأعلى ولاء قوى دفين، مهما تراءت صور الاعتداد بالنفس أمام بطلها ونموذجها، وقد شكل التقابل هذا الموقف النفسى بالجمع بين ضمير المتكلم (نا) عندما يتحدث الشاعر عن نفسه،فى مواجهة ضمائر الغياب والمخاطبة (هُمْ – كُمْ) عندما يشير إلى سيف الدولة (علينا ... نفارقهم ... وجداننا ... وبعدكم ... أخلقنا ... منكم ... أمركم ... حاسدنا ... أرضاكم) فيتجلى الاعتداد بالذات وإجلال النموذج فى الوقت نفسه، كما يوثق " التقديم " من

---

(١) مثنى جحفل: وهو الجيش الكثير العدد.

الاتصال بين هذين الجانبين عن طريق " القصر " وما يتضمنه من خصوصية (يعز علينا أن نفارقهم – وجداننا كل شيء بعدكم عدم – لو أن أمركم من أمرنا أمم – فما لجرح إذا أرضاكم ألم – وبيننا معرفة – إن المعارف ..) ، ولاسيما عندما يتصل الفراق بالألم، والوجود بالعدم، لذلك يستثير الشاعر في سيف الدولة بره وقربه، أملا في رضاه، حتى ليفقد الجرح إيلامه إياه، ويتمنى أن تزكى رعاية المعارف لديه التمسك بما بينهما من عهود:

يا مَنْ يعزُّ علينا أن نُفارقهُم .. وجْدَانُنا كلَّ شيء بَعْدَكم عَدَمُ
ما كان أخْلقنا مِنْكُم بتكْرِمةٍ .. لو أن أمْرَكُمُ من أمْرِنا أمَمُ
إن كان سرَّكُم ما قال حاسِدُنا .. فما لجرحٍ إذا أرْضاكُم ألمُ
وبيننا لو رعَيْتُم ذاك معرفةٌ .. إن المعارفَ في أهْلِ الذُّهى ذِمَمُ

إن الشاعر لم يفقد الأمل في ود سيف الدولة، ومكانته الأثيرة لديه، ويتحداه بتنكير " عيبا " أن يجد أدنى خطأ في مسلكه، مؤكدا أن محاولة التماس العيوب والإصغاء لكلام الوشاة يكرهه الله والكرم، ثم تتخذ براءته من العيب صورة مقايسة منطقية تدعم دفاعه، وتعادل هذه الصورة " موضوعيا " موقف الشاعر المتعالي برغم حزنه ودفاعه عن نفسه، متخذا من عينيات الواقع ما يشكل صورة هذا المنحى
(الثريا – الغمام – صواعق – الديم)، عندما تصبح الثريا بعلوها الشاهق في السماء، واستحالة أن يصيبها الشيب أو الشيخوخة رامزة لتعاليه، ومجسدة لبراءة شرفه من العيب والنقص، وعند هذا الحد من الدفاع عن موقفه، وبلوغ تمزقه النفسي أقصى مداه يتظاهر التمني في (ليت)، والتقديم والتقابل في (عندى صواعقه ... وعنده الديم) للكشف عن تمني الشاعر تغيير واقعه بحيث يناله بر محبوبه ويزول عنه صدوده لمن يتمتعون بهذا البر والحب الذى حرم منه:

ما أبْعَدَ العيْبَ والنُّقصانَ عن شَرَفي .. أنا الثُّريا وذان الشيبُ والهرمُ
ليتَ الغيامَ الذى عندى صواعِقُهُ .. يزيلُهنَّ إلى مَن عِنْدَه الدِّيَمُ

وهكذا تؤذن هذه المرحلة بقرب افتراقهما، بعد أن بلغ الصراع النفسي حدا ليس وراءه إلا التسليم بانبتات هذه العلاقة، وقد تحققت غاية الوشاة، وخلا

مجلس سيف الدولة من المتنبى، وتبرز القصيدة الشاعر نفسا رقيقة شفافة، تهزها مشاعر الود والصداقة، ويعصف بها مساس هذه المشاعر، عندما تتجح وشاية الواشين، ويتضح أن بعد المتنبى عن سيف الدولة ضرب من الاستحالة يكشف عنه تصويره لأبعاد هذا الموقف يعجز أقوى النوق وأسرعها عن قطع كل مرحلة من مراحل هذا البعد، بل " وتخصيص " هذه النوق المتميزة بهذا العجز، وقد أكد " التقديم " فى (لا تستقل بها الوخادة الرسم) هذا المنحى النفسى، كما تضاعف إحساس المتلقى بقسوة ما يتجشمه الشاعر إذا أقدم على هذا البعد، ويجلى لا شعوره مدى حبه لسيف الدولة، عندما يتجرد ابتعاده عنه من الهجر والقطيعة، إذ سوف يسبقه وداع من الشاعر، وسوف يعقبه ندم من سيف الدولة، وهذا إنما يكون بين الأحباب لا الأعداء من هنا يصبح حديثه عن الفراق إنذارا به وتدللا، وليس عزما وتصميما عليه.

كما تتجلى إنسانية هذا الموقف، فيما تغمره به لغة المتنبى من مشاعر الود والمحبة بينهما، عندما يكشف عنصر " المكان " عنها، إذ تشكل مادة " رحل " موقف المقيم المفارق، ليصبح القادر على الفراق راحلا برغم إقامته، وهو سيف الدولة، والراحل المضطر إلى ذلك مقيما برغم رحيله وهو الممتنبى، ويشى التضعيف فى
" ترحلت " عن قسوة المفارقة وصعوبتها، وبذلك يبلغ عتب المحب محبوبه أشده:

أرى النَّوىَ تَقْتَضينى كلَّ مَرْحَلَةٍ .. لا تَسْتَقِلُ بها الوخَّادةُ الرُسُمُ
لئن تَرَكْنَ ضُمَيْراً عن مَيَامِنِنَا .. ليحدُثَنَّ لمن ودَّعْتَهمُ نَدمُ
إذا ترحلت عن قوم وقد قَدَروا .. أن لا تُفَارقهم فالرَّاحِلون همُ

وهو عتب مبرر نفسيا، إذ يوظف الشاعر لفظة " شر " بتقديمها لتعبر عن أثر رحيله فى علاقته بسيف الدولة، فتتكرر ثلاث مرات فى بيتين متتاليين، لتصوير " تعاسة المكان " الذى يجد فيه الإنسان نفسه بلا صديق إذ لم يحافظ عليه، وقد كانت المحافظة فى مقدوره، ثم لإبراز " مدى السوء والشر " فى ارتكاب الإنسان لما يعيبه ويذله، وأخيرا تكشف اللفظة نفسها عن " رفض الشاعر الشديد لواقعه " إذ لم ينفرد بمكانته عند سيف الدوله، كما الف

واعتاد، وتجسد صورة " التقابل " بين النسور القوية والرخم وهى من الطيور الجارحة الوضيعة مكانته العظيمة، عندما يرفض أن يشاركه اللئام فيها عند سيف الدولة، تلك المكانة التى حققها بشاعريته وفروسيته، حتى وصفها وكأنه " اقتنصها " من الحياة، لذلك يحاول تحطيم من يطاوله من الشعراء فى هذه المكانة عند سيف الدولة، إذ يشكل التنكير فى " لفظ " دونية ما يقوله هؤلاء الشعراء، كما يزرى بمكانتهم ومقدرتهم " التقابل " بين العرب والعجم من حيث عدم فهمهم لما يقوله هؤلاء المتطاولون من شعر، ويبلغ التهوين من شأنهم مداه بتصويرهم وكأنهم " زعنفة وهى شىء زائد تافه لا قيمة له " ، وتنكيرها يحقق هدف الشاعر فى تحطيم أعدائه:

شَرُ البلاد مكانٌ لا صديقَ بـه .. وشَرُ ما يَكْسِبُ الإنسانُ مـا يَصِمُ
وشَرُ ما قَنَصَتْه راحتى قَنَـصٌ .. شُهْبُ البزاةِ سواءٌ فيـه والرَّخَـمُ
بأى لفظٍ تقـول الشعرَ زعنفةٌ .. تجوزُ عندكَ لا عُرْبٌ ولا عَجَـمُ

وبرغم شدته مع هؤلاء الأعداء لكنه لا يتجاوز مع سيف الدولة موقف العتب الكاشف عن شديد حبه له:

هذا عِتَابُـكَ إلا أنـه مِقَـةٌ .. قـد ضُمِّنَ الـدُرَّ إلا أنـه كَلِـمُ

وهكذا يَتَجلَّى حب المتنبى قويا لسيف الدولة، موضحا أن ولاء الإنسان لمثله الأعلى ونموذجه دفين فى نفسه مهما تراءت صور الاعتداد بالنفس أمام هذا النموذج.

كلمة أخيرة

لم تستوعب هذه المحاولة كل ظواهر البلاغة العربية، برغم ما بذل فيها من جهد ومتابعة وتقصى، وما كانت محاولة الاستيعاب فى تصورى لمواجهة هذا التراث الضخم الذى ظل منذ القرن السابع الهجرى إلى اليوم طقوسا لا تمس إلا بالإنكار لها، أو الخضوع المطلق لأشكالها، حتى تجرد الدرس البلاغى من كل بلاغة وذوق، من هنا فقد حاولت تناول بعض القضايا كمدخل لتصور ذوقى دلالى أسلوبى لهذا اللون من التراث.

وإننى لأرجو أن أكون قد وفقت فى تلبية إحساسى بأننا فى عصر تتكاثف فيه المتغيرات، بحيث يصبح التوقف عن التلاؤم معها جمودا ما بعده إلا الموت، كما أكدت فى الوقت نسه على استمرارية التواصل بين الماضى والحاضر، فى تفاعل متناغم بناء، لتشكل البلاغة العربية التى نشأت بالأمس لبنات فى صرح ثقافة اليوم، تشكيلا حضاريا، دون تزمت أو قسر.

واستجابة لهذا الموقف كان توجهى فى معالجة قضايا البلاغة العربية نحو الشامل اللازمانى الذى يستوعب الظاهرة بكل أبعادها وفى مختلف مجالاتها قدر الاستطاعة، كما يضمن لها قدرا من الضبط والتحديد، لتجسد منطق العصر، فتلبى حاجة العقل، وتشبع منزع الوجدان.

وأتصور أننا بذلك نمكن لتراثنا من تأدية دوره فى التأصيل لفكرنا المعاصر، والإسهام فى إضاءة النص الأدبى بما يحقق للمتلقى متعة الفكر وثراء الوجدان. ولذلك فقد حاولت تجريد الظاهرة البلاغية من تقسيماتها المنطقية، ثم ربطت بين الظواهر المختلفة لتحقيق الشمول فى معالجة نص أدبى كامل، متجاوزا المعيارية، إلى محاولة تفسير هذا النص من خلال العلاقات البلاغية التى تشكله، وذلك أساس تصورى للبلاغة العربية، كما فهمها عبد القاهر الجرجانى فيما أعتقد . وإذا كانت هذه المحاولة لم تستوعب كل ظواهر البلاغة العربية كما أشرت، فإننى آمل أن يجتذب هذا المنحى من يساهم فيه بصدق وإخلاص، كما أرجو أن أوفق فى تناول مالم أتناوله من قضايا البديع والمعانى

والبيان، وبنفس هذا التوجه في لدرس، الذى أتصور مقدرته على الاسهام فى معالجة النصوص كشفا عن إبداعية اللغة والله الموفق.

(١) القرآن ...

من اهم المصادر والمراجـــع

١- أبو على الحاتمى — الرسالة الموضحة فى ذكر سرقات المتنبى وساقط شعره تحقيق د. محمد يوسف نجم، نشر دار صاد.بيروت ١٩٦٥م.

٢- أبو الفرج الأصفهاني — الأغاني ط دار الكتب المصرية.

٣- أبو القرج قدامة بن جعفر — نقد الشعر تحقيق د.محمد عبد المنعم خفاجي ط مكتبة الكليات الأزهرية سنة١٩٧٩ .

٤- أبو هلال العسكري — الصناعتين تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ط عيسي البابي الحلبي وشركاه بمصر.

٥- أحمد شوقـــــي — الشوقيات ط المكتبة التجارية الكبرى نشر دار الكاتب العربي بيروت.

٦- بشار بن برد — ديوان بشار بن برد لجنة التأليف والترجمة والنشر، نشر محمد الطاهر بن عاشور تعليق محمد رفعت فتح الله – ومحمد شوقي أمين١٣٦٩هـ ١٩٥٠م.

٧- تمام حسان (دكتور) — الأصول.ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣م.

٨- جابر أحمد عصفور(دكتور) الصورة الفنية في التراث النقدى والبلاغة ط دار المعارف القاهرة سنة١٩٧٣م.

٩- جلال الدين أبو عبد الله محمد القزويني (الخطيب) — الإيضاح تحقيق د.محمد عبد المنعم خفاجي. ط٤ دار الكتاب اللبنانى ١٣٩٥هـ، ١٩٧٥م.

١٠- جوزيف ميشال شريم (دكتور) — دليل الدراسات الأسلوبية المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت لبنان ١٤٠٤هـ ١٩٨٤م.

١١ - حازم القرطاجنـــــى — منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق الحبيب بن الخوجة تونس سنة ١٩٦٦م.

١٢- رجاء عيد (دكتور) — فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور نشر منشأة المعارف الاسكندرية سنة ١٩٧٩م.

١٣ - رولان بارت — قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان نشر إفريقيا الشرق ١٩٩٤م.

١٤ - الزمخشرى — الكشاف

١٥ - سراج الدين أبو يعقوب — مفتاح العلوم ط مصطفي البابى الحلبى

القاهرة ١٥٣٦هـ - ١٩٣٧م.
١٦ - سعد أبو الرضا البلاغة العربية بين القيمة والمعيارية الطونجى القاهرة ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م.
الاتجاه النفسى في نقد الشعر العربي ط مكتبة المعارف الرياض ١٤٠١هـ - ١٩٨١م. الأدب الاسلامي قضية وبناء مكتبة عالم المعرفة جدة ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.
١٧- سعد مصلوح (دكتور) مشكل العلاقة بين البلاغة والأسلوبية [انظر قراءة جديدة لتراثنا النقدى - نادى جدة الثقافى، ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م].
١٨ - سيد قطب في ظلال القرآن ط ١٠ دار الشروق ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م
١٩- شفيع السيد (دكتور) التعبير البيانى ط مكتبة الشباب القاهرة - ١٩٧٧م.
٢٠ - شكرى عياد (دكتور) مدخل إلى علم الأسلوب ط الرياض.
٢١ - صلاح فضل (دكتور) علم الأسلوب: مبادئه واجراءاته ط الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٥.
٢٢ - ضياء الدين بن الأثير المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، تحقيق د. بدوى طبانه، ود. أحمد الحوفى، ط مطبعة نهضة مصر الفجالة القاهرة ب.ت
٢٣ - عبد السلام المسدى (دكتور) الأسلوبية والأسلوب الدار العربية للكتاب تونس سنة ١٩٨٢م.
٢٤ - عبد الفتاح لاشين(دكتور) البديع في ضوء أساليب القرآن الكريم.
٢٥ - عبد القاهر الجرجانى دلائل الاعجاز تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا نشر دار المعرفة بيروت لبنان سنة ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م.
اسرار البلاغة تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا نشر دار المعرفة بيروت ١٣٩٨ هـ ، ١٩٧٨م.
٢٦ - عبد الله محمد الغذامي (دكتور) الخطيئة والتكفير نادى جدة الأدبى الثقافي في العدد ٢٧ ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.
٢٧ - عبد الله بن المعتز كتاب البديع تحقيق وتعليق غناطيوس كراتشقوفسكى. ط دار المسيرة بيروت

١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢م.
٢٨ - عبد المتعال الصعيدى بغية الإيضاح ط مكتبة الآداب المطبعة النموذجية القاهرة.
٢٩ - عبد الواحد علام (دكتور) قضايا ومواقف في التراث البلاغى مكتبة الشباب - القاهرة
٣٠ - عبده بدوى (دكتور) ثم يخضر الشجر: ثلاث مسرحيات من فصل واحد، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م.
٣١ - عز الدين إسماعيل (دكتور) التفسير النفسى للأدب ط٢ دار المعارف القاهرة.
٣٢ - على الجارم البلاغة الواضحة
٣٣ - ف.أ. مافيس: ت.إس إليوت: الشاعر الناقد، ترجمة إحسان عباس المكتبة العصرية - صيدا بيروت ١٩٦٥م.
٣٤ - فضل حسن عباس (دكتور) البلاغة فنونها وأفنانها ط٢، عمان الأردن ١٤٠٩هـ ، ١٩٨٩م.
٣٥ - كافين رايلى الغرب والعالم ترجمة د. عبد الوهاب المسيرى و د. هدى حجازى مراجعة د. فؤاد زكريا. سلسلة عالم المعرفة - عدد ٩٧ يناير سنة ١٩٨٦ المجلس الوطنى للثقافة والفنون الكويت.
٣٦ - لطفى عبد البديع (دكتور) فلسفة المجاز، مكتبة النهضة المصرية - القاهرة ١٩٨٦م
٣٧ - المتنبى ديوان المتنبى، شرح عبد الرحمن البرقوقى ط دار الكتاب العربى - بيروت - لبنان
٣٨ - مجيد عبد الحميد ناجى الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م.
٣٩ - محمد زغلول سلام (دكتور) تاريخ النقد الأدبي حتي أواخر القرن الرابع الهجرى ط دار المعارف- القاهرة.
٤٠ - محمد عبد المطلب (دكتور) البلاغة والأسلوبية ط الهيئة العامة المصرية للكتاب القاهرة سنة ١٩٨٤.

٤١ - محمد على الصابونى صفوة التفاسير - دار القرآن الكريم - بيروت. مختصر تفسير ابـن كثيـر- دار القرآن الكريم بيروت.
٤٢ - محمد غنيمى هلال (دكتور) النقد الأدبى الحديث ط دار نهضة مصر الفجالة، القاهرة ١٩٧٩م
٤٣ - محمد فتوح أحمد (دكتور) الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، دار المعارف القاهرة ط٢ ١٩٧٨م.
٤٤ - ميجان الرويلى دليل الناقد الأدبى، نشر المركز الثقافى العربى الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان ط ٢ سنة ٢٠٠٠م.
٤٥ - محمود حسن إسماعيل ديوان: هكذا أغنى ط دار المعارف سنة ١٩٨١.
٤٦ - محمد النويهي (دكتور) الشعر الجاهلى منهج فى دراسته وتقويمه.

فهرس الأعلام

(أ)

١ – إبراهيم ناجى ٤٧
٢ – ابن أبي الإصبع المصري ٣٣
٣ – ابن الأثير ١٨٣
٤ – ابن رشيق ١٩٧/٣٤
٥ – ابن طباطبا ١٩٧
٦ – ابن المعتز ١٩٧
٧ – أبو حمزة الفقية ٣٨
٨ – أبو اسحاق الغزى ٧٨
٩ – أبو بكر (رضي الله عنه) ١٢٠
١٠ – أبو تمام (حبيب بن أوس) ٤١، ٥٤، ٦٧، ٦٨، ٩٢، ١٩٧، ١٩٨، ٢٠١
١١ – أبو الصقر الشيبانى ١٦٧
١٢ – أبو العتاهية (أبو اسحاق إسماعيل) ٩٢
١٣ – أبو العلاء المعرى أحمد بن عبد الله بن سليمان ٣٨ ، ١٤٠
١٤ – أبو على الحاتمى ١٧٨
١٥ – أبو على التنوخى ٢٢٨
١٦ – أبو فراس الحمداني ١٩٦
١٧ – أبو النجم بن قدامة ١٣٨
١٨ – أبو هلال العسكري ٣٢، ٦٦ ،٧٣، ١٧٤
١٩ – أحمد الشايب ٢٥
٢٠ – أحمد شوقي ١١٤ ، ١١٥، ١١٦
٢١ – أرسطو ٧٨، ٨١
٢٢ – المبرد ١٩٧
٢٣ – امرئ القيس ٦١، ١٨٠، ١٨١
٢٤ – أوس بن حجر ١٩٢

(الباء)

١ – البحترى (أبو عبادة الوليد) ١٢٨
٢ – بشار بن برد ١٥٩ ، ١٨٠، ١٨١، ١٨٢، ٢٠٢، ٢٠٤
٣ – البوصيري (شرف الدين محمد بن سعيد) ٣٣
٤ – بريخت ٢٣٣

(التاء)

– تمام حسان (دكتور) ١٨٤، ٢٠٦
– ت. إس. إليوت ٢٣٧
– تشيكوف ٢٣٣

(الثـــاء)

ثعلـــب ٩٩

(الجيـــم)

- جابر عصفور (دكتور) ١٧٦، ١٧٤، ١٧٥ ، ١٩٤، ١٩٥، ٢٠٩
- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) ١٦، ٣١، ٧٣، ١٧٦، ١٩٤، ١٩٨
- جريـــر ١٦٧
- جوزيف ميشال شريم (دكتور) ٢٧

(الحـــاء)

- حازم القرطاجني ٢٤، ٨١، ٨٢، ٨٣ ، ١٧٧، ١٩٩، ٢٠٨
- الحبيب بن الخوجه ٨١، ١٧٧
- ابن حجة الحموى ٣٣
- حسان بن ثابت (رضي الله عنة) ٦٥، ١٤٣

(الخـــاء)

- الخليل بن أحمد ٣٧

(الـــــذال)

- ذو الرمـــــة ٦٦

(الراء)

- الراوندى ١٦٧
- رجاء عيد (دكتور) ٢٧، ٣٧، ١٠٢
- ابن الرومى (أبو الحسن على بن عباس بن جريج) ١٦٧
- رولان بارت ٢٣٦
- رومان جاكبسون ٢١٧

(الزاى)

- زهير بن سلمى ٣٨
- الزمخشرى ١٥٣ ، ١٨٥

(السين)

- السكاكى (سراج الدين أبو يعقوب) ٦، ١٥، ١٦، ١٧، ٣٢، ٧٣، ١٦٣، ١٦٥، ١٦٦، ١٧١، ١٧٢، ١٧٥، ١٧٦، ١٨٣، ١٨٦، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٧، ١٩٨، ٢٠٥، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢١٠، ٢٣٦
- سعد مصلوح (دكتور) ٢٢
- سعد البازعى (دكتور) ٢٣٦
- سيبويه ٢٣، ٩٩، ١٣٦، ١٥٣
- سيد قطب ٤٠، ٤٨، ٦٤، ١٢٧، ١٣٦، ١٦١، ١٧٨، ٢٠٠
- سيف الدولة الحمدانى ١٩٧، ٢٠١
- ابن سينا ٨٢

(الشين)

- شرف الدين التيفاشى ٣٣
- شفيع السيد (دكتور ٦١، ٦٤، ٢٢٠، ٢٣٦
- شكرى عياد (دكتور) ٢٥، ٢٧، ٥٩

(الصاد)

- صلاح فضل (دكتور) ٢١
- صفى الدين الحلى ٣٣

(الطاء)

- طريف بن تميم العنبرى ١٠٢
- طفيل ١٢٥

(العين)

- عباس محمود العقاد ٨٣
- عبده بن الطيب ١٦٦
- عبد الرحمن البرقوقي ١٩٧
- عبد السلام المسدى (دكتور) ٢٢، ٢٥
- عبد الفتاح لاشين (دكتور) ٥٣

- عبد القاهر الجرجانى ١٥، ١٦، ١٧، ٢٣، ٥٣، ٥٤، ٦٢، ٧٣، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٨، ٩١، ١١٠، ١١١، ١٣٦، ١٣٨، ١٥٣، ١٧١، ١٧٢، ١٧٦، ١٧٧، ١٨٣، ١٨٥، ١٨٨، ١٩١، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٥، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢١٠، ٢٢٠، ٢٣٦، ٢٣٧
- عبد الله محمد الغذامى (دكتور) ٢٥، ٢٧
- عبد الله بن المعتز (ت ٢٩٦ هـ)٣١، ٣٣، ٣٧، ١٧٥، ١٨٧، ٢٠٩
- عبد المتعال االصعيدى ٤٠، ١٧٥
- عبد العزى خنتم بن شداد ربيعة ١٧٠
- عبد الله بن عثمة الضبى المخضرم ١٨١
- عبد الواحد علام (دكتور) ٦١
- عبد الوهاب محمد المسيرى (دكتور) ١١
- عبده بدوى (دكتور) ٢٢٨
- العجاج ٦٢
- عز الدين إسماعيل (دكتور) ١٨٥، ١٩١، ٢١٣
- عز الدين الموصلى (ت ٧٨٩ هـ) ٣٣
- عزمى إسلام (دكتور) ٨٣
- على بن عبد العزيز الجرجانى (القاضى الجرجانى) ٦٣
- علقمة بن عبده ١٨٣
- على الجارم ٢٢٨

(الفاء)

- الفارابى ٨٢
- الفرزدق ٦٥، ١١١، ١٦٧
- فضل حسن عباس (دكتور) ١٧١
- فؤاد زكريا (دكتور) ١١، ١٤
- فؤاد قنديل ٢٢٥

(القاف)

- القزوينى (جلال الدين أبو عبد الله محمد القزويني الخطيب) ١٧ ، ١٧٦، ١٨٣، ٢٠٥، ٢٠٨، ٢٣٦، ٢٣٧
- قدامة جعفر (أبو الفرج) ٣٢، ٣٧، ٧٨، ٨١، ١٩١
- قيس عيلان ١٨١
- قيس بن الملوح العامرى ١١٣

(الكاف)

- كافين رايلي ١١
- الكندى (الفيلسوف) ٩١
- ابن كثير ٤٩، ٦٠، ١٢٠

(اللام)

- لبيد ١٠٩
- لطفى عبد البديع (دكتور) ٢٥، ٢٠٨

(الميم)

- المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد) ٩١، ١٧٥
- محمد أبو الفضل إبراهيم ١٧٤
- محمد البجاوى ١٧٤
- محمد بنيس ٢٥
- المتنبى (أبو الطيب أحمد بن الحسين) ١١، ٤١، ٤٥، ٤٦، ٦١، ٦٣، ٦٥، ٦٧، ٦٨، ١٣٨، ١٣٩، ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩
- محمد رفعت فتح الله ١٨٠
- محمد زغلول سلام (دكتور) ٨٠
- محمد شوقى أمين ١٨٠
- محمد الطاهر بن عاشور ١٨٠
- محمد عبد المطلب ٢٥، ٢٧
- محمد عبد المنعم خفاجى (دكتور) ٣٧، ١٣٨، ١٧٧، ١٨٨، ٢٣٦، ٢٣٧
- محمد على الصابونى ٣٨، ٣٩، ١٢٠
- محمد غنيمى هلال (دكتور) ٢١٩
- محمد فتوح أحمد (دكتور) ١٨، ٢٧، ٢٣٦
- محمد مصطفى المراغى ٩٩
- محمد النويهى (دكتور) ٦١
- محمود حسن إسماعيل ١٢٠، ١٢١، ١٢٢
- محمود محمد شاكر ١٣٧، ١٦٩، ٢٣٦
- مروان بن أبى حفصة ١٥٥
- مروان بن محمد ١٨١
- مسلم بن الوليد ٣١
- مصطفى بدوى (دكتور) ٢١٣
- مصطفى صفوان ١٧

- مطعم بن عدى
٦٥
- المعتصم ١٤٤
- ميجان الرويلى (دكتور) ٢٣٦

(النون)

- النابغة الذبيانى ١٢٣، ١٩٦
- ناصر الدين الأسد ١١
- نعمان عاشور ١٦٤
- النعمان بن المنذر ١٢٣

(الهاء)

- هارون الرشيد ٩٢
- هدى عبد المسيح حجازى ١١

(الياء)

- يحيى البرمكى ٩٢
- يحيى العلوى ٩٣

فهرس الموضوعات	
مقدمة الطبعة الرابعة	
مقدمة الطبعة الثالثة	
مقدمة الطبعة الأولى	٥: ٧
الحداثة والتراث (مدخل لدراسة البلاغة العربية) (علم المعانى)	٩: ١٨
تصور لمفهوم الحداثة واتصالها بالتراث	١١
تحديد مجال للتحديث في البلاغة العربية	
مقترحات إجرائية	١٣
النص الأدبى تركيبة معقدة	١٨
بين البلاغة والأسلوبية	١٩: ٢٨
مفهوم الأسلوبية	٢١
التواصل بين الماضى والحاضر تأصيلا وتحديثا	٢٢
قيم البلاغة بين الوجود والماهية	٢٢
اهتمام البلاغة بالجوانب الذوقية	٢٥
فاعلية القيم فى علاج النصوص لتأكيد الربط بين التنظير والتطبيق	٢٦
الإلماح إلى بعض الجهود فى هذا المجال	٢٧
فى البديع	٣٠: ٥٠
نظرة تاريخية فى نشأة البديع وتطوره	٣١
فى الطباق والمقابلة	٣٥
احتكاك المتناقضات وأثره الدلالى	٣٦
تشقيق الأنواع فى الطباق	٣٨
توحد الطباق والمقابلة كمرتكز بنائى	٤٢
التناسب كنسق	٤٣
تسمياته المتعددة	٤٥
التناسب على مستوى المفردات	٤٦
التناسب الشكلى والفنى	٤٨
تشابه الأطراف	٥٠
الجناس وأساسه الفنى	٥٣
موقف عبد القاهر الجرجانى منه	٥٤
فى علم المعانى :	٥٧: ١٦٨

مفهومه واهتمامه بمستويات المعنى	٥٩
شروط فصاحة اللفظ المفرد وتكرر أمثلتها فى كتب البلاغة دون أسباب موضوعية	٦٠
اقتراح بالاستفادة من المستويين الصوتي والدلالى	
خلو اللفظ من تنافر الحروف وثقلها	
ابتعاده عن الغرابة	٦٢
سلامته من مخالفة القياس	٦٣
خطأ الفصل بين الكلمة وسياقها	٦٤
شروط فصاحة الكلام	
خلوه من ضعف التأليف	٦٥
سلامته من التنافر	٦٦
خلوه من التعقيد المعنوى	٦٧
الغموض الفنى	٦٨
المستوى الدلالى ومباحث علم المعانى	٧١
الخبر وجماليات التعبير وقوته	٧٥
متجهات البلاغيين (صدق الخبر وكذبه)	٧٧
علاقة الصدق والكذب بالقيمة الفنية	٧٨
مناقشة لآراء قدامة بن جعفر وعبد القاهر والسكاكى وحازم القرطاجنى	
الإسناد الخبرى والعلاقات الأسلوبية	٨٥
بنية الخبر ومستويات المعنى	٨٨
أولا: أغراض الخبر	٨٩
ثانيا: أضرب الخبر (مناقشة الكندى والمبرد حولها)	٩١
تشكيل الخبر على مقتضى الظاهر	٩١
تشكيل الخبر على خلاف مقتضى الظاهر	٩٣
بين توظيف الاسم والفعل ومناقشة رأى عبد القاهر الجرجانى فى دلالة الجملة الاسمية، على الثبوت ودلالة الجملة الفعلية على التجدد	٩٧
أحوال الإسناد وعلاقاتها	١٠٥: ١٠٦
بلاغة الذكر والحذف وأثرها الدلالى	١٠٩
معالجة لنماذج توضح أثر هذه القيمة فى بناء النصوص: أمثلة منها: مناقشة لأبيات من نهج البردة	١١١ ١١٣

لأحمد شوقى	
(٧) تحليل لسورة الهمزة	١١٦
(١٢) أثر الحذف فى بناء قصيدة (وطن الفأس) لمحمود حسن إسماعيل	١٢٠
القيمة الفنية لحذف المفعول ونماذج للكشف عن ذلك.	١٢٤
(٢) ارتباط الحذف بعنصر الحكاية والحدث لتشكيل أبعاد بعض قصص القرآن الكريم	١٢٦
استثمار دلالة حذف المفعول عندما يقع فعل المشيئة أو الإرادة شرطا	١٢٩
(٦) قيمة الحذف فى سورة (الضحى)	١٣٠
التقديم	١٣٣: ١٤٩
قيمتة الأسلوبية: الموقعية	١٣٥
العلاقات والثوابت النحوية والتقدم الرتبى	
تناهى الثوابت وعدم تناهى ما يتشكل منها إبداعا	
وجوب الربط بين أثر التقديم وغيره من القيم	
وإدراك البلاغين لما سبق ونماذج توضحه	١٣٦
مثل: (١) مناقشة أثر التقديم فى قوله تعالى: على لسان إبراهيم عليه السلام (أأنت فعلت هذا بآلهتنا يا إبراهيم)	١٣٧
(٢) ثنائية سلب العموم وعموم السلب وقضية أم الخيار	١٣٨
(٣ – ١٢) مناقشة بعض الدلالات الإضافية لصور أخرى من التقديم	١٣٩
القيم المعنوية الإيحائية لتقديم متعلقات الفعل	١٤٥
كشف لأثر التقدم فى نماء الفكرة وتطورها خلال أبيات المتنبى << غريب كصالح فى ثمود >>	١٤٧
التنكير والتعريف:	١٥١: ١٦٨
جدلية العلاقة بينهما، والتداخل الوظيفى مع بعض القيم البلاغية الأخرى	١٥٣
مناقشه لقيمة التنكير البلاغية فى بعض نماذج القول القرانى وغيره	١٥٤
التعريف وثوابته النحوية ومناقشة لقيمه البلاغية فى	١٥٨

بعض نماذج القول	
توظيف نعمان عاشور للتعريف بالعلمية فى مسرحه	١٦٤
تقييد المسند	١٦٩
أغراض تقييد الفعل بالشرط	١٧٠
بلاغة استخدام لو (من أحوال المسند إليه)	١٧٥
علاقة الخفاء بالتجلى فى وضع المضمر موضع المظهر والعكس	١٧٧
أثر جدلية الخفاء والتجلى فى تفسير سورة الإخلاص	١٨١
الالتفات	١٨٣
التعبير بالماضى عن المستقبل	١٨٦
الأسلوب الحكيم	١٨٨
فى علم البيان	١٩٠: ٢٢٥
علاقات الصورة البيانية	١٩٣
التشبيه واتصاله بأجزاء الصورة	١٩٥
من صور التشبيه	١٩٨
الدقة والتفصيل	١٩٩
مقومات تأثير الصورة	٢٠٤
أثر المجاز فى التعبير	٢٠٥
علاقات الاستعارة ومزاياها	٢٠٦
من صور الاستعارة	٢٠٩
الكناية بين الأمس واليوم – موقف رومان جاكبسون من الكناية	٢١٧
اتساع دور الكناية اليوم باستثمارها فى تفسير النص	٢١٨
الكناية والرمز	٢١٩
المجاز أساس العلاقة بين التشبيه والاستعارة والكناية	٢١٩
المعنيان اللغوى والإصطلاحى للكناية	٢٢٠
أنواع الكناية: (أ) كناية عن ذات أو موصوف	٢٢١
(ب)كناية عن صفة	٢٢٢
(ج) كناية عن نسبه	٢٢٣
أثر الكناية فى دقة الدلالة – وثرائها – وجمالها	٢٢٤
نماذج لتحليل النصوص	٢٢٥
أولا: توظيف الكناية فى تحليل قصة قصيرة	
كيف أصبحت بالونه يا محمدٌ للكاتب فؤاد قنديل	٢٢٥

العنوان	
الكناية تكشف أبعاد الشخصية الرئيسة	٢٢٦
الحدث والعقدة	
البناء الموبساني وتعدد الأصوات	٢٢٧
ثانيا: توظيف الكناية فى تحليل مسرحية " المنتظـر " للشاعر الدكتور عبده بدوى	٢٢٨
توظيف الشخصيات ١- الراوى	٢٢٨
جمال إيقاع المقدمة	
٢- الشخصية الرئيسة	٢٢٩
٣- الشخصيات الثانوية	٢٣٠
تشكيل الحديث	٢٣١
العقدة والحل	٢٣٣
النهاية	
هوامش موضوع الكناية	٢٣٦
ثالثا: قيم البلاغة وتجليـات العلاقـة بـين الإنـسان ونموذجه فى قصيدة: واحر قلباه .... للمتنبى	٢٣٩: ٢٤٩
كلمة أخرة	٢٥٠
أهم المصادر والمراجع	٢٥٣
فهرس الأعلام	٢٥٧
فهرس الموضوعات	٢٦

كتب أخرى للمؤلف

م	عنوان الكتاب	الناشر	التاريخ
١	الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي	مكتبة المعارف- الرياض- السعودية	١٩٨١م
٢	الكلمة والبناء الداري (ط٢ ٢٠٠٠م)	دار الفكر العربي- القاهرة	١٩٨١م
٣	الأدب الإسلامي قضية وبناء	عالم المعرفة –جدة	١٩٨٣م
٤	في الأصالة وبناء المسلم	مكتبة العليقي الحديثة- بريدة- السعودية	١٩٨٤م
٥	البلاغة العربية بين القيمة والمعيارية	القاهرة	١٩٨٤م
٦	التعبير الدرامي- دراسة نصية (ط٣)	المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة	١٩٩٨م
٧	في البنية والدلالة- رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية	منشأة المعارف- الإسكندرية	١٩٨٧م
٨	في الدراما- اللغة والوظيفية ط٢ (٢٠٠٦م)	منشأة المعارف- الإسكندرية	١٩٨٨م
٩	قراءة في ديوان الشعر السعودي	مكتبة الرضا- القاهرة	١٩٨٩م
١٠	معالجة النص في كتب الموازنات التراثية ط٢ (٢٠٠٢م)	منشأة المعارف- الإسكندرية	١٩٨٩م

١١	أثر جي دي موبسان في القصة المصرية القصيرة	مكتبة الرضا- القاهرة	١٩٩٠م
١٢	البنية الفنية والعلاقات التاريخية- دراسة في الأدب المقارن	منشأة المعارف- الإسكندرية	١٩٩٠م
١٣	النص الأدبي للأطفال- رؤية إسلامية (ط٢)	مكتبة العبيكان- الرياض	٢٠٠٥م
١٤	في جماليات الأدب الإسلامي النموذج والنظرية	المجموعة المتحدة للطباعة- القاهرة	١٩٩٦م
١٥	أدب الأطفال التنموي	نادي القصيم الأدبي- السعودية	٢٠٠٠م
١٦	التراث والمتغيرات... البلاغة العربية نموذجًا	المجموعة المتحدة للطباعة- القاهرة	١٩٩٩م
١٧	الأدب الإسلامي بين الشكل والمضمون- ملامح إسلامية في الشعر والقصة والمسرحية (ط٢ ٢٠٠٤م)	المجموعة المتحدة للطباعة- القاهرة	٢٠٠٠م
١٨	في السرد رؤية تاريخية وقراءة لنماذج مختارة	المجموعة المتحدة للطباعة- القاهرة	٢٠٠١م
١٩	اتجاهات حديثة في أدب الأطفال	دار هاجر للطباعة- بنها- مصر	٢٠٠٢م
٢٠	النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة	المجموعة المتحدة للطباعة -القاهرة	٢٠٠٤م

٢١	المقالة الإصلاحية في أدب الشيخ محمود شاكر	المجموعة المتحدة للطباعة - القاهرة	٢٠٠٥م
٢٢	الحياة تتجدد: مجموعة قصصية	المجموعة المتحدة للطباعة - القاهرة	٢٠٠٥م
٢٣	من قضايا النقد الأدبي	المجموعة المتحدة للطباعة - القاهرة	٢٠٠٦م
٢٤	الذي لا يقهر: المجموعة القصصية الثانية	مطبعة المصطفى - بنها	٢٠٠٧م
٢٥	الشعر قيمة إنسانية متجددة	مطبعة المصطفى - بنها	٢٠٠٩م
٢٦	بلاغة السرد بين الجنسين	الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة	٢٠١١م
٢٧	الأدب الإسلامي والمسرح	مطبعة المصطفى - بنها	٢٠١٢م
٢٨	صور الواقعية في الرواية الحديث والقصة	مكتبة الآداب - القاهرة	٢٠١٥م
٢٩	جريمة ... لولا لطف الله : المجموعة القصصية الثالثة	مكتب الرسالة بنها	٢٠١٦م
٣٠	أسلوبيات : دراسات نظرية وتطبيقية	مكتب الرسالة – بنها	٢٠١٦م

رقم الايداع ٢٢٠٤٨ / ٢٠١٦

الترقيم الدولى 978 – 977 – 90 – 4359 -3