

قام الباحث بجمع ما طلبه منه
إشارة: د. نصر الدين محمد
نصر الدين

د. إسحاق الصبيحي
د. ناصر

د. أحمد محمد عبد الحليم
د. أحمد محمد عبد الحليم

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القيوين
كلية اللغة العربية
قسم الدراسات العليا والبحوث
فرع البلاغة والنقد



البحر المحض في البلاغة

رسالة مقدمة لتبيل درجة الماجستير في البلاغة

إعداد الطالب

صالح سعيد عبد الزهراني

إشراف الدكتور

نصر الدين محمد علي عبد الرحمن



١٤٠٩ هـ / ١٩٨٩ م



سَلَامٌ وَتَوَكَّلْ
سِرِّ

شكر و تقدير

* رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ

أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَذْخُلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ *

(النمل - ١٩) .

أما بعد :

فإنه يسرني في هذا الموقف الكريم أن أتقدم بجزيل الشكر ، وعظيم الامتنان ، لجامعة أم القرى مشلة في مديرها معالي الدكتور راشد الراجح على رعايتها ، وتشريفها لي بالانتساب إليها ، والانضمام تحت لوائها
السيمون .

وأجزل شكري وتقديري لعميدى كلية اللغة العربية السابق الدكتور عليان بن محمد الحازمي ، واللاحق الدكتور محمد بن مريسي الحارثي ولرئيس قسم الدراسات العليا العربية الدكتور حسن بن محمد باجودة ، ولرئيس قسم البلاغة والنقد على ما يبذلونه من جهود متميزة في سبيل توفير الجو العلمي للباحثين وطلبة العلم .

وأخص بشكري وتقديري أستاذى الدكتور منصور محمد عبدالرحمن الذى كان له الفضل - بعد الله تعالى - في متابعة هذا العمل العلمي ، وكان توجيهه ، وسداد رأيه خير معين لي على إتمام هذا البحث ، وإبرازه إلى حيز الوجود على هذه الصورة ، فجزاه الله عنّي خير الجزاء .

وختاماً أشكر لأستاذى الكريمين عضوى لجنة المناقشة ما سيبذلانه

من جهود لقراءة هذه الرسالة وتقويمها ،،،

الْقِسْمَةُ
بِسْمِ

بسم الله الرحمن الرحيم

(أ)

المقدمة

حظي تراثنا البلاغي - كغيره من فنون التراث الأخرى - بعدد وافر من الدراسات التي وصلت إلينا عنه ، وهي دراسات ذات مناهج مختلفة ، وأدوات إجرائية متباينة ، وإن اختلفت تلك الدراسات فسي مناهجها وتباينت في أدواتها ، فإنها في غاية الأمر ، تكاد تجمع على حقيقة واحدة ، هي ثراء التراث البلاغي وخصوبته ، وقدرته على الانفتاح والتجدد .

ومن خلال قراءاتي المتعددة في تراثنا البلاغي الخالد ، كثيرا ما كانت تستوقفني تلك الروى الفنية المتناثرة لطبيعة اللغة الأدبية ، وهي روى في مجملها تدل على وهي عميق ، وإدراك ثاقب لخصوصية اللغة الأدبية ، وبخاصة في ظاهرة الغموض ، تلك الظاهرة التي تعد عنصرا من أبرز عناصر الأدب الجميل التي لا وجود له إلا بها .

ومن هنا عقدت العزم على تتبع مسيرة الظاهرة في الفكر البلاغي ، ورصد جهود البلاغيين في المجالين النظرى والتطبيقي ، وبيان موقفهم منها ، تدفعني إلى هذه الاكتشاف أسباب أجملها فيما يلي :

- ١ - أصالة الجهد المبذول في الكشف عن جماليات الظاهرة .
- ٢ - قيمة تلك الروى الخصبة وأثرها في الفكر النقدي المعاصر .
- ٣ - تصحيح كثير من المفاهيم الخاطئة عن الفكر البلاغي .
- ٤ - محاولة استيعاب تلك الجهود وصياغتها في إطار متكامل ، ووضعها في مسارها الصحيح .

(ب)

٥ - عدم وجود دراسة فاحصة ، تلم شتات القضية التي أصبحت نظرية متكاملة لها مقوماتها و أبعادها المترامية .

وإذا كانت هذه الدراسة مسبقة ببعض البحوث والمقالات ، مثل ما كتبه الدكتور بدوى طيبانه في كتابه ، قضايا النقد الأدبي ، تحت عنوان " معاني الأُذُب بين الوضوح والغموض " ، أو البحث الذى تقدم به الدكتور إبراهيم السنجلاوى إلى مؤتمّر النقد الأدبي بجامعة اليرموك عام ١٤٠٧هـ ، الموسوم " بموقف النقاد العرب القداماء من الغموض " ، أو الفصل الذى عقده الدكتور حلمي خليل في كتابه « العربية والغموض » - عن البلاغيين والغموض ، فإنّ هذه الدراسات وإن تفاوتت في قيمتها ، فإنها لم تتجاوز تقرير حقيقة قرورها الفكر البلاغي ، وهي أن الغموض جزءٌ جوهري في لغة الأُذُب ، أما تطور القضية ، وورد ملامحها في النظرية والتطبيق ، وكشف أسس الجمال والفن التي تقوم عليها فلم يتعرض له أحد ، لا سيما وأن الغموض نظرية متكاملة في البلاغة العربية .

أما منهجي في الدراسة ، فقد كان منهاجا تاريخيا ، وصفيا ، تحليليا ، نقديا .

فهو تاريخي ، لأنني تتبعت مسيرة الظاهرة تتبعاً تاريخياً ، منذ نشأتها على أيدي علماء البيان ، لاثبتين بداية الجهود ، ومدى إضافة الخلف إلى جهود السلف ، ولأعرف مدى تأثير البيئات المتعددة فسي الفكر البلاغي على تطور الظاهرة ، وهي بيئات ذات أثر فعال في حركة الفكر .

وقد توقفت بالرصد التاريخي عند حازم القرطاجني ، حيث لم أجد

(ج)

أحدا من البلاغيين أضاف جديدا ، وان كانوا قد عرضوا لجزئيات القضية فلم أتناس جهودهم ، فهي مبثوثة في أثناء الرسالة .

وهو وصفي ؛ لأنني تركت الظاهرة تصف نفسها ، ولم ألأعناق النصوص ، وأوجهها وفق أهوائي ، ولم أحمل الكلام ما لم يحتمل من الاحتمالات المتكلفة ، والتأويلات البعيدة .

وهو تحليلي ؛ لأنني لم أقف عند حدود الكلام النظري ، وإنما عقدت ثلاثة فصول كشفت فيها عن جهود البلاغيين لتلمس جوانب الغموض في ضوء بحوث علم المعاني ، والبيان والبيدع ، مما يمنح البحث صفة الموضوعية ، وشمولية الرؤية .

وهو نقدي ؛ لوقوفني أمام معايير البلاغيين النظرية ، وتحليلاتهم الفنية ، وقد حاولت جاهدا كشف خصومة تلك المواقف ، وإبرازها بكل وضوح ودقة .

وكنت أطرح رؤيتي بكل وعي ، وأرد على كثير من المقولات المزيفة بالدليل القاطع ، وأناقش القدماء وأحاورهم ، لا أتجاوز بذلك مسألة التعليق والربط بين النصوص .

وقد كنت أستمد عطائي في هذا المنهج من طبيعة اللغة ، ومنطقها الخاص ، بعيداً عن كل ما هو مجتلب من خارج إطارها ، وانطلقت في تحليلي الأسلوبي من مناهج البلاغيين أمثال عبد القاهر الجرجاني ، وأفدت من كل جديد ، لا يتعارض مع شخصيتي الإسلامية ، ولا يطمس هويتي ، بصفتي باحثاً يعتز بترائه .

أما مصادري ومراجعي التي عوّلت عليها في بحثي هذا ، فقد كانت كثيرة ، ومتعددة المشارب ، ككتب البلاغة ، والتفسير ، والنحو ، واللغة ، والمعاجم ، والنقد ، والتراجم ، ولم أقف عند الموفات ذات المنزع البلاغي الصرف ، وإنما أفدت من كل من تناول اللغة فانطوى علمه على روية بلاغية ثرى قضيتي التي أبحث فيها .

كما أفدت من كثير من المراجع الحديثة في النقد الحديث ، وعلم النفس ، وعلم العلامات ، وفلسفة اللغة والجمال والفن .

وقد اتضح لي أن طبيعة البحث تقتضي تقسيمه خمسة فصول يسبقها تمهيد ، وتتلوها خاتمة ، تتضمن نتائج البحث ومقترحاته .

* التمهيد : الغموض وطبيعة العمل الأدبي .

تحدثت في التمهيد عن طبيعة اللغة ، وبينت أنها غامضة ، وأنها تزداد غموضاً عندما تلج عالم الأرب المشحون بالمشاعر والانفعالات الغامضة ، وبهذا يصبح الغموض عنصراً من أهم عناصر الأرب ، وطبيعة في اللغة الأربية لا تتنك عنها .

ولقد كان البلاغيون على وعي عميق بهذه القضية ، فاشتروا مزيد

خصوصية في عناصر الاتصال اللغوي (المبدع ، الخطاب اللغوي ، المتلقي) ليتحقق ذلك العنصر على أحسن حال ، ولتحسن مساءً له ومعرفة أبعاده . ولم يكن يختلف الغموض عند البلاغيين عن الوضوح ، ومن هنا فرق القدماء بين الغموض والتعقيد ، وبين الوضوح والابتدال ، وفي ختام التمهيد بينت أن مصطلح الغموض في الفكر البلاغي يختلف عن مفهومه عند مؤسسي حركة الحدائث وشعرائها ، فإذا كان هناك فناً ، فقد أصبح هنا ستاراً لا أهداف سياسية ، واعتقادات (إيدلوجية) منحرفة ، لا صلة لها بالفن ، ولا علاقة لها بالإبداع .

* الفصل الأول : دلالة المصطلح عند البلاغيين .

وفي هذا الفصل تتبعت دلالة المصطلح عند البلاغيين ابتداءً بأبي عبيدة معمر بن المثنى ، وانتهاءً بحمازم القرطاجني ، وقد تنازع المصطلح دالتان مختلفتان ، دلالة معجمية تعني الخفاء واللبس فيكون بذلك مرادفاً للغرابة والتعقيد ، ودلالة فنية تعني إيحاء الفن ، ودقة النظر إليه ، وتعدد احتمالات معانيه ، فالفارق بين الدالتين هو مدى ارتباط المصطلح بقيم الفن والجمال .

أما الغموض باعتباره عنصراً من عناصر لغة الأدب ، فلم ينكره أحد ، حتى أكثر البلاغيين إخلاصاً للوضوح ، ولهذا امتدحوا الاتساع ، ولطف المأخذ ، واللمحة الدالة ، وآثروا المجاز على الحقيقة ، والكناية على التصريح ، وألحوا على مطلقٍ متميز ، يدرك دقائق اللغة ، ويعرف أسرارها .

أما تطور المصطلح واكتسابه صفة التشكل والشيوع فقد ظهر مع بروز قضية الجديد والقديم في العصر العباسي على يد القاضي

الجرجاني ، والأمدى والجرجاني ، في الحديث عن شعر
أبي تمام وأبي الطيب المتنبي .

وجاء عبد القاهر فجعل من الغموض نظرية سيطرت على تفكيره
في كتابيه ، أسرار البلاغة ، ودلائل الإعجاز . وبلغت القضية مدار النضج
والاكتمال على يدي حازم القرطاجني .

وفي أحضان الكتاب بدأت نغمة الوضوح والسهولة المقترنة
بالعجز عن إدراك جماليات اللغة وأصالتها تداعب الأسماع ، إذ لم تكن
النغمة مألوفة عند قداماء البلاغيين ، ولعل الذي أملى على الكتاب
نظرتهم الضيقة هذه ، جهلهم باللغة ، ومركزهم الاجتماعي .

وتبين التوافق التام بين مصطلح الغموض ، ومصطلحات البيان ،
والفصاحة ، والبلاغة ، متى فهمت في إطار الفن وأعرافه ، واتضح سوء
فهم من قال بمعارضة الغموض لعمود الشعر العربي .

الفصل الثاني : أساليب الغموض من خلال بحوث

علم المعاني .

وفيه عرضت للغة باعتبارها أداة المدح في التعبير عن
شاعره ، ومواقفه مما يدور حوله ، وقلت : ان الفكر البلاغي كان بخنافي

جماليات هذه الأداة ، وكشفاً لمقوماتها الفنية ، وأسرارها الغامضة ابتداءً بالكلمة ، وانتهاءً بالأسلوب ، حتى إنَّ رجلاً مثل عبد القاهر كان يقف أمام الأداة ، ويجعل منها عالماً مليئاً بالأسرار التي يمر عليها المتلقي فلا يرى فيها شيئاً يذكر.

وقد ألح البلاغيون على وجود مَـتَقِّ وَاَع ، عارف بدقائق اللغة ، وخصائص تراكيبها ، لكثرة تشابها ، وغموضها على الخاصة قبل العامة . وكان كسفي لجهود البلاغيين من خلال بعض بحوث علم المعاني التي تقوم على العدول عن النظام المألوف للجملة في اللغة العربية ، وعلى البعد عن المباشرة ومنها :

- ١ - التقديم والتأخير .
- ٢ - الحذف .
- ٣ - الفصل والوصل .
- ٤ - الضرورة الشعرية .
- ٥ - الإيجاز .

ولقد كان اختياري يدور حول محورين هما السهولة العميقة ، والصدق البعيدة عن الإفراط وكلاهما مستويان من مستويات الغموض الفني ، وقد كان تتبعي مؤيداً بالدراسة التحليلية الناقدة ، وكنت أكثر اتساعاً من البلاغيين ، حيث رجعت الشواهد إلى سياقاتها ، وتناولتها بروية تعتد بقدرة المدع ، وتحتال له مخرجاً فيما ظن القوم أنه تورط فيه ، ولم أكتفِ بالوقوف على البعد الجمالي للتركيب اللغوي وحده ، ولهذا تناولته في إطار شمولي ، تتعاضد فيه بنية الإيقاع مع بنية الخيال ، لتصنع روية متكاملة .

* الفصل الثالث : أساليب الغموض من خلال بحوث علم

البيان .

أما الفصل الثالث ، فقد درست فيه جانباً من جوانب الغموض ، وهو غموض الصورة البيانية ، فتحدثت بإيجاز شديد عن نشأة اللغة ، ومذاهب القدماء في ذلك ، لآلج من خلال هذه المقدمة إلى إشكالية الحقيقة والمجاز ، موضوع هذا الفصل .

فاللغة الأدبية لغة مجازية تقوم على إدراك العلاقات الخفية بين الأشياء ، من خلال علاقات الكلمات ، وكان لا مندوحة لي وأنا أتحدث عن الحقيقة والمجاز أن أتناول إشكالية الإثبات واللزوم التي تحدث عنها البلاغيون في تحليلهم الأسلوبى للمجاز والكناية ، وبينت وهم كثير من الباحثين في إدراك أبعاد هذه المسألة ، أمثال أمين الخولي ، والدكتور لطفي عبد البديع ، وقلت : إنها فلسفة جمالية للغة قوامها الحس المقترن بالعرف اللغوى ، ولم أتمكراستحالتها عند المتأخرين إلى جملة من قضايا المنطق التي لا صلة لها بالفن .

وتناولت التشبيه فأثبتُّ أنه أقرب إلى المجاز منه إلى الحقيقة ، متى تناولناه تناولاً فنياً ، وهذا ما ذهب إليه بعض البلاغيين حين خلطوا بين التشبيه والاستعارة أو اختلطت عندهم بعض نماذج التشبيه والاستعارة ، وبينت القيمة الفنية للتشبيه المنبثقة من غموضه وبعده عن المباشرة ، وفسرت ما أشكل على البلاغيين من شواهد ، مستعينا بما توصل له الفكر المعاصر من إنجازات في هذا المجال .

وكذلك فعلت مع الاستعارة ، ثم تناولت الكناية في إطار من رمزية الكلمة التي قال بها علماء البيان الأوائل ورجال الأصول ، لما في هذا

المنهج من العمق والجدوى ، حيث تصبح الكلمة مشقة بكثير من الإيحاءات العميقة ، وشغفت ذلك بدراسة تحليلية تكشف قيم الغموض في بعض الشواهد الشعرية .

* الفصل الرابع : أساليب الغموض من خلال بحوث علم

البديع .

أما هذا الفصل فقد عقدته لبيان مفهوم البديع بين القدماء والمتأخرين ، ومذاهب القوم في النظر إلى الظاهرة البديعية ، والاتجاه الصحيح في التعامل معها .

وردت على من عم مسألة الطلاء والتحسين على الظاهرة ، فإذا كان هناك من قال بتبعيتها ، فإن هناك من اعتد بها وعدّها جزءاً لا يتم المعنى إلا به ، وقد عرضت للاتجاهين بالدرس والنقد والتحليل ، ثم كشفت عن جوانب الغموض في الظاهرة البديعية في ضوء بعض بحوثها ، كالجناس ، والطباق ، والمقابلة ، وصحة التقسيم ، وصحة التفسير ، والالتفات ، والإخلال ، والاستحالة ، والتناقض ، وكان ذلك من خلال شواهد شعرية تبين أصالة النظرة القديمة وعمقها ، وتجلي فكرة الغموض التي بحثها البلاغيون وأبرزوا كثيراً من أسرارها ، وإن جاءت في كلمات موجزة ، ولكنها غاية في الأصالة والعمق .

* الفصل الخامس : الأسس الفنية والجمالية للغموض .

لقد كان هذا الفصل كشفاً للأسس الفن والجمال التي قام عليها الغموض في الفكر البلاغي . وقد تناولت في مقدمة هذا الفصل قضية الشكل والمضمون ، وبينت اختلاف الناس فيها ، ونحسبهم عن القيمة الجمالية

في أحد طرفيهما وتفضيله على الآخر ، وقلت : إنَّ التماس الجمال في العمل الأدبي لا يتحقق إلا من خلال هذين العنصرين مجتمعين ، ومن ثمَّ فإدراك جماليات الغموض لا يتأتى إلا في ضوءهما متآلفين معا ، وكان أهم الأسس مايلي :

١ - القوة التعبيرية .

٢ - الخيال .

٣ - الندرة .

٤ - الإيقاع .

ففي القوة التعبيرية تحدثت عن جهود البلاغيين في كشف غموض

الكلمات والأساليب ، وعرضت لمعايير ابن سنان باعتباره من أدق البلاغيين نظرا للقيم الجمالية والصوتية والشعورية في الكلمة ، وتناولتها بالنقد والتحليل ، وتحدثت عن الأسلوب وأبعاده وغموضه وأثره على نفسية المتلقي ، وبخاصة في جهود عبد القاهر وحازم .

وأتيحت ذلك بعرض لا يبرز مواقف القوم من الخيال في اللغة

الأدبية ، وقيمته في العمل الأدبي ، وصلت بالغموض وردت على من قال بضعف الخيال في الشعر العربي .

ثم تحدثت عن المعنى النادر ، وسبب ندرته ، وطرق استثارته ،

وسر تقديمه على ما سواه من المعاني ، وأوضحت قدرة الفكر البلاغي

في التحليل ، وكشف خبايا هذا الفن ، وقدرته على الغوص في عمق

النفس الإنسانية .

وتناولت الإيقاع باعتباره أساسا مهما من أسس الفن والجمال في

(ك)

الغموض ، فعرفته ، وبيّنت كيف أولاه البلاغيون تلك العناية الفائقة ، وكشفت عن قيمته في العمل الأدبي ، وعن أهميته في مساوقة التجربة عند المبدع ، وما ينطوى عليه فن الإيقاع من قيم عديدة يصعب تتبعها وإدراك سرها ، وماله من آثار نفسية سواء كان داخليا أم خارجيا ، وفطنة القوم لنوع خفي من الإيقاع هو " الإيقاع الذاتي " للمبدع حين يكون لكل مبدع إيقاع متميز يعرف به ، ويتفرد عن غيره .

ثم ختمت الفصل برواية جديدة للزحاف المعيب ، والقافية القلقة في ضوء فاعلية الشعر ، وسياق القصيدة ، وبنيتها التي تتحكم فيها ، وتسيطر على حركتها .

وذيلت الدراسة بخاتمة أوضحت فيها النتائج التي توصلت إليها ، والمقترحات التي رأيتها .

ولا يفوتني في هذا المقام أن أشكر أستاذي الكريم الدكتور منصور محمد علي عبد الرحمن الذي كانت له اليد الطولى في متابعة هذا البحث وإبرازه إلى حيز الوجود على هذه الصورة ، ولا أجد ما يوفيه حقه إلا أن أقول : علمني الدكتور منصور محمد علي عبد الرحمن راجيا له من الله التوفيق والسداد .

وأعوذ بالله أولا وأخيرا من عشرة اللسان ، وزلة الفكر ، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين .

القرية

الغموض وطبيعة العمل الأدبي

الأدب فن من الفنون الجميلة ، له مادته التي يتشكل منها ،
وهي اللغة ، واللغة نظام رمزي بالغ التعقيد . وهذا الرمز اللغوي ،
له صورتان متلازمتان ، لا تنفصل إحداهما عن الأخرى .

الأولى : هي الصورة السمعية التي تحدثها سلسلة الأصوات ،
التي يبثها المتكلم ، فتلتقطها أذن المتلقي ، وهي ما يعرف :
بالدال (Signifiant) ، فتستدعي إلى ذهنه صورة ذهنية
لذلك الدال ، تسمى المدلول (Signifie) . (١)

وهاتان الصورتان هما ما يطلق عليه في الدراسات اللغوية
الحديثة العلامة (Signe) . واللغة وسيلة التعبير والاتصال
الإنساني ، فهي ترجمان لما يدور في ذهن من أفكار ، وهي الوسيلة
الاجتماعية التي بوساطتها تتحقق الصورة الذهنية غير الملموسة ، وتبرز
إلى حيز الوجود ، فباللفظ يمكن استدعاء عدد من الاستجابات المرتبطة
بالشيء ، وذلك لأن الألفاظ ما هي إلا رموز للأشياء تدل عليها ، وتصلها
أصدق تمثيل ، وتقوم مقام الشيء كغيره في أثناء عدم وجوده ، ولما كانت
الألفاظ تحمل مضامين تختلف وتتباين بالنسبة إلى الأفراد تبعاً لتنوع
خبراتهم المكتسبة . كان من الممكن أن يعبر اللفظ الواحد عن معان
متعددة .

واللغة بطبيعتها وجوهرها مجازية ، فهي حين تعجز عن

(١) انظر سيزا قاسم ، ونصر أبوزيد ، أنظمة العلامات في اللغة
والأدب والثقافة (القاهرة : دار الياس العصرية ، ١٩٨٦ م)

أن تصف الأشياء بطريق مباشر تنجح إلى وسائل من الوصف غير المباشر ، أى تنحو نحو مصطلحات غامضة ، مزدوجة المعنى ، وحينئذ تكون المدلولات غامضة ، وغير قابلة للتحديد في أكثر الأحوال . وإذا ما اشتمل المدلول على عنصر مرثي فإن هذا العنصر عادة لا يعد وأن يكون مجرد تخطيط إجمالي لهذا المدلول . . . وإذا ما انتقلنا إلى مجال المدركات العامة ، والأشياء المجردة فإن كل عنصر مرثي سوف يختفي ويزول نهائيا ، ويحل محله ما قد اصطالحنا على تسميته مجرد "عطية من عطيات الربط الذهني" . . . فليس ثمة ما يدعو إلى الدهشة إذن إذا اختلفت معاني هذه الأمور والمدركات أو تداخلت هذه المعاني أو تضاربت إلى حد بعيد .^(١) أى أن حدود هذا المعنى ستظل غامضة ، وتحتاج إلى مزيد من التوضيح المستمد من الموقف ، وكلمات السياق ، ومع هذا كله تبقى الكلمات أو الرموز غامضة .

ويستمد العمل الأدبي أصوله من هذا الغموض الكامن في اللغة ، ويظل مرتبطا بهذا الجو الغامض الذى يستمد منه وجوده ، وغذاءه العقلي والوجداني .

وإذا كان هذا طابع اللغة المعجمية فإنها حين تدخل عالم الأرب - الذى هو لغة المشاعر والانفعالات الغامضة - تأخذ بعدا جديدا ، ينتزعها من دلالتها المعجمية ، ليدخلها في أفق أوسع ،

(١) أولمان . دور الكلمة في اللغة . ترجمة د . كمال بشر ،

(القاهرة) : مكتبة الشهاب ، ط ١٠ ، ١٩٨٦ (م) ص ١٠٠ ، ١٠١ .

وعالم دلالي أرحب ، لأنها حينئذ تنطوي على دلالات شتى ، وتحمل مضامين عديدة تحتاج لكي تفسر إلى معاناة وتأمل ، حيث ينغمس المتلقي تحت ظواهر الكلمات ؛ ولأن القصد بها يتجاوز الإبلاغ والتوصيل إلى الإثارة والإمتاع أو تحقيق ما يسمى " بالوظيفة الشعرية للغة " ، ومن هنا يأتي غموضها وكثافتها .

وبناءً على هذا كان للألفاظ ، والعبارات ، والأساليب في الأعمال الأدبية ، أبعاد نفسية معينة تتحدد تبعاً لوعي المتلقي وثقافته ، ومن خلال ذلك يكون له دور إيجابي في عملية القراءة حيث يضيف على العمل الأدبي معنى ذاتياً ، قد يختلف عن غيره ممن يتناولون هذا العمل . فيتحرر المتلقي من سلطة الدلالة المنطقية . . . ، أو المعنى الأول ليعيش بعداً نفسياً انفعالياً يقوم على أساس من التفسير اللغوي للنص المقروء .

" وهكذا فالعلاقة قائمة بين العلامات اللغوية التي ترمز للأشياء والمواقف ، وبين المعنى الذي يتناوله الفرد سواء ظهر ذلك في الصوت ، أو أبعاد التركيب اللغوي ، فالأول العلامات اللغوية معنى ثابت يمكن الرجوع إليه في المعاجم ، أما الثاني فمعنى غير ثابت أو متغير بتغير الأفراد والجماعات ، تظهر فيه صفات تعبيرية مختلفة لتلك العلامات . . . " (١)

فالصورة الصوتية - الدال - يتساوى الناس في إدراكها ، إدراكاً عاماً ، لكن التفاوت يقع بين جمهور المتلقين في الصورة الذهنية -

(١) د . نوال عطية ، علم النفس اللغوي (القاهرة : الأنجلو ،

- المدلول - على حسب تجاربهم وخبراتهم ، فكلمة ناقة مثلا يفهم العربي منها أنها اسم لنوع من الحيوانات يراد به أنثى الجمل ، لكن هذه الكلمة تشير في نفس كل فرد أثرا خفيا خاصا به ، تحكمه خبرته وعلاقته بهذا الحيوان .

وغوض اللغة الأدبية سر من أسرار خلودها وتجدرها ، كل جيل من الأجيال يجد فيها صورة صادقة لآماله وآلامه ، ونزعاته النفسية ، وتنعكس لقراءته لهذه اللغة في نفسه صورة خاصة تختلف عن غيرها من الصور في نفوس الآخرين ، ولذلك نجد الأعمال الفنية الخالدة لا يمكن أن تلحق بعصر ما أو جماعة معينة ، فإن هذا العمل لا بد أن ينفصل بوجه من الوجوه عن سياقه الزماني والمكاني ، لكي يكون لنفسه في صميم الزمان والمكان الكليين الشاملين زمانا ومكانا خاصين به .^(١)

ولغة الشعر خير مثال على ما نرمي إليه ، فغموضها من أهم أسباب خلودها وحيويتها ، فصورها ، وألفاظها الموحية بما تشير من خيالات في نفس المتلقي ، تجعل من المستحيل فهمها فهما كاملا . ولذلك يقول الدكتور طه حسين :

" فالشعرباق ، لأنه أقوى وأشد امتناعا من أن يفهم ، ومن أجل ذلك فهو أقوى ، وأشد امتناعا من أن يدركه الغناء . . ."^(٢)

(١) زكريا إبراهيم . مشكلة الفن (القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٧٩م)

ص ٢٣٦ .

(٢) د . طه حسين . خصام ونقد (بيروت : دار العلم للملايين ،

ط ٨ ، ١٩٧٨م) ص ٨٤ .

هذا البقاء يجعل من الشاعر ميدعا يعيش في كل زمان ومكان
وكانه يتكلم لغة رمزية لكل الأجيال ، وهذا ما قرره القدماء حين قالوا :
" المعنى في قلب الشاعر " .

ولقد أدرك البلاغيون هذا الشراء الذي تنطوى عليه اللغة
الشعرية ، وخاصة عند فحول الشعراء الذين تقوى قصائد هم على
الانفتاح والتجدد .

وهدى بهم عن الاتساع في دلالة اللفظ واحتماله ، واحتمال اللفظ وقوته
دليل على ما نقول ، ومن ذلك قول امرئ القيس :

مَكْرٌ مَقْبِلٌ مَدْبِرٌ مَعَا كَجَلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّه السَّيْلُ مِنْ عَلٍ

يقول ابن رشيق (ت ٦٦ هـ) : " فإنما أراد أنه يصلح للكر والفر ،
ويحسن مقبلا مدبرا ، ثم قال : معا أي : جميع ذلك فيه ، وشبهه
في سرعته وشدة جريه بجلمود صخر حطه السيل من أعلى الجبل ، فإذا
انحط من عال كان شديد السرعة ، فكيف إذا أعانته قوة السيل من
ورائه ؟

وذهب قوم - منهم عبد الكريم - (١) إلى أن معنى قوله :

* كَجَلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّه السَّيْلُ مِنْ عَلٍ *

إنما هو الصلابة ، لأن الصخر عندهم كلما كان أظهر للشمس والرياح كان
أصلب .

(١) عبد الكريم النهشلي القيرواني صاحب الممتع في صنعة الشعر .

وقال بعض من فسره من المحدثين : إنما أراد الإفراط ، فزعم أنه يرى مقبلاً ومدبراً في حال واحدة عند الكر والفر لشدة سرعته ، واعترض على نفسه ، واحتج بما يوجد عياناً ، فمثله بالجلمود المنحدر من قنّة الجبل ، فإنك ترى ظهره في النصبه على الحال التي ترى قبيها بطنه وهو مقبل إليك ، ولعل هذا ما مرّ قط ببال امرئ القيس ، ولا خطر في وهمه ، ولا وقع في خلدّه ولا روعه . (١)

هذا الشراء لا يتحقق إلا عند فحول الشعراء ، لأنه وليد خبرة طويلة ، وتجربة فريدة في استبطان مكنونات اللغة ، واصطياد جواهرها ، ولقد كان هذا النوع من الشعر في أرقى درجات الإبداع لما فيه من القدوة والانفتاح لمن يعيد تأطبه ويجهد نفسه في فهمه وإدراك أبعاده .

ويحتمل هذا الشعر تهديد القراءات وتعاقب الروى بحسب وعي المتأمل فيه .

" وإنما الكلام إذا كان قويا من مثل هذا الفعل (٢) احتمل لقوته وجوها من التأويل بحسب ما تحتمل ألفاظه ، وعلى مقدار قوى المتكلمين فيه . " (٣)

(١) ابن رشيق . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،

تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد (بيروت : دار الجيل ،

ط ٤ ، ٩٧٢ ، م) ٩٣ / ٢ .

(٢) يريد امرأ القيس .

(٣) ابن حجة الحموي . خزانة الأدب (لبنان : دار القاموس الحديث ،

د . ت) ص ٤٢٠ .

وابن أبي الأصبغ . تحرير التحرير ، تحقيق د. حفني شرف ، ص ٤٥٥ .

وهذا ما أكده الفكر الحديث حيث يصبح النص كالجهاز يستخدمه
(١)
المرء تبعاً لوسائله ، حتى عند صانعه الذي لا يستخدمه أحسن من غيره* .

وهو ما يسمى في النقد الجديد * بالنص الكتابي * لقدرة على

التجدد والعطاء* .

وإذا كانت نظرية الاتصال اللغوي (٢) تركز على ثلاثة محاور أساسية

هي :

١ - المبدع .

٢ - الخطاب اللغوي .

٣ - المتلقي .

فإن كل محور من هذه المحاور يتطلب قدراً من الخصوصية والتميز

لكي يحقق العمل هدفه المرسوم له بإتقان .

(١) انظر د . عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي

(القاهرة : دار الفكر العربي ، ط ٣ ، ١٩٧٤م) ص ٣٥٩ .

(٢) يعيد كثير من رواد اللسانيات الفضل في تأصيل هذه النظرية إلى

رائد النقد الألسني رومان ياكوبسون (R. Jakobson)

وقد سبقه إلى هذا التأصيل حازم القرطاجني في منهاج البلغاء .

ص ٣٤٦ .

١ - المبدع :

ليس كل من كتب كلاما عد في سياق المبدعين ، فالمبدع لا بد أن يمتلك ثقافة وموهبة متميزة تجعل منه إنسانا عميق الرؤى ، متوثب الخيال ، ينسرب تحت ظواهر الأشياء وقشورها فيستبطن حقائقها ، ويجلي مكوناتها .

(١)

ولذلك كان الشعر عند العرب يعني : الفطنة ، وليست الفطنة

فيما أرى سوى دقة النظر وإدراك العلاقات الخفية بين الأشياء ، وإنما سقى الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره .^(٢) وهذا ما قرره

علماء البلاغة العربية في خديهم عن مكونات المبدع وقوى الإبداع الثلاث الحافظة ، والمائزة ، والصانعة ، التي يضمن وجودها خروج العمل على الوجه المختار .^(٣)

أضف إلى ذلك موقف المبدع ، وبخاصة الشاعر من اللغة فهو يختلف عن الفيلسوف والمتكلم والعالم ، فإذا كان هوء لا يعدون الحقيقة واحدة ، والتعبير عنها واحدا ، لا يعبر عنها بأساليب تختلف في وضوح دلالتها . فإن المبدع يقف موقفا يختلف عن ذلك ، فالحقيقة عنده حقيقة فنية تشكلها أعراف الفن وشموليته ، وخصوصية الفنان في تعامله مع الأشياء .

(١) انظر عبد الكريم النهشلي ، الممتع في صنعة الشعر ، تحقيق : عباس

عبد الساتر (بيروت : دار الكتب العلمية ، ط ١ ، ١٤٠٣ هـ /

١٩٨٣ م) ص ١٨٣ .

(٢) ابن رشيق . العمدة ١ / ١١٦ .

(٣) انظر هازم القرطاجني . منهاج البلغاء وسراج الأديباء ، تحقيق : محمد

الحبيب بن الخوجة (بيروت : دار الغرب الإسلامي ، ط ٢ ،

١٩٨١ م) ص ٤٣ .

وإذا كان المتكلم مثلاً يتوجه إلى الجمهور ليستميل أكبر قدر منه، فإن الأريب لا يقصد أن يصل بنتاجه إلى أكبر طبقة من الناس، وأن يرضيهم، ولكنه يقصد إلى طبقة خاصة، ولا يمنع أن يفهم عنه الآخرون.

وهو لا يستخدم اللغة لأغراض نفعية تنتهي قيمتها عندما تؤدى ما أنيط بها، فالكلمة هي مرآة التي من خلالها يبصر عالمه الغريب. (١)

وهي بمثابة الشرك الذى يقتنص به مظاهر الحياة .

*

٢ - الخطاب اللغوى :

الخطاب اللغوى في عالم الأرب ، يبتعد عن المحدودية ، ويتجافى المباشرة ، ويتخطى كل هذا حين يلج عوالم النفس الغامضة التي تحتاج كي يبين عنها إلى لغة تساوقها في غوضها ، فتنبع من أشد مراكز الإنسان غموضاً . (٢) فجميع الناس يدركون أن الماء يعنى ذلك السائل الذى يروى العطش * لكن معنى لفظ الماء يتأى ويعزب حتى لقد يخفى في مثل قول أبي تمام :

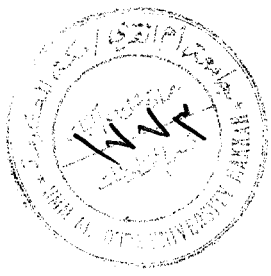
لا تَسْقِنِي ماءَ المَلامِ فَإِنِّي صَبَّ قَدِ اسْتَهْذَبَتْ ماءً بِكائِي

ويجر عليه سخط النقاد ، وما ذلك إلا لأن للمعنى نسياً وتاريخاً فسي

(١) جان برتليسي ، بحث في علم الجمال ، ترجمة أنور لوقا (القاهرة :

نهضة مصر ، ١٩٧٠م) ص ٢٩٠ .

(٢) انظر جان برتليسي ، بحث في علم الجمال ص ٢٨٣ .



الفكر لا يتبدى إلا لمن يتعاطاه من جهة ، ويأخذه بحقه في التتبع والاستقصاء " . (١)

أى أن الغموض طبيعة في لغة الأُدب ، وجزء جوهرى لا تتم إلا به ، وهذه ما قرره فكرنا البلاغى ، يقول عبد القاهر (ت ٧١ هـ) :

" وكما أنّ الصفة إذا لم تأتْك مصرحاً بذكرها ، مكشوفاً

عن وجهها ، ولكن مدلولاً عليها بغيرها كان ذلك أفخم لشأنها ، وألطف لمكانها ، كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له إذا لم تُلقِ إلى السامع صريحاً ، وجئت إليه من جانب التعريض ، والكناية ، والرمز ، والإشارة كان له من الفضل والمزية ، ومن الحسن والرونق ما لا يقل قليله ، ولا يجهل موضع الفضل فيه " . (٢)

ويتجلى هنا ذلك الأثر النفسى الذى يتركه الغموض على المتلقى حيث يدعوه للمشاركة ، والتأمل ، وإعمال الذهن ، ويدعه ينطلق في أودية الحدس والخيال ، ويذهب فيها كل مذهب ، وكأن اللغة العالية لا تكون إلا غامضة ، بعيدة النوال ، فهي كما يقول عبد القاهر الجرجاني : " كالجواهر فى الصدف ، لا يبرز لك إلا أن تشسقه عنه ، وكالعزیز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه ، ثم ما كل فكر يهتدى إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ، ولا كل خاطر يؤذن له فى الوصول إليه ، فما كل أحد يفلح فى شق الصدف ، ويكون فى ذلك من أهل المعرفة " . (٣)

-
- (١) د . لطفى عبد البديع . فلسفة المجازيين البلاغة العربية والفكر الحديث (جدة : الطبعة الثانية ، ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م) ص ١٣١ .
- (٢) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ، علق عليه : محمود شاكر ، القاهرة : مكتبة الخانجي ، ١٩٨٤ م) ص ٣٠٦ .
- (٣) عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة ، تحقيق ، ريتز (بيروت : دار المسيرة ، ط ٣ ، ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م) ص ١٢٨ .

هذه المعاناة التي تفرضها اللغة الأدبية على متلقيها ، هي سرعظمتها ، وهي سمتها التي تباين بها لغة الحديث العادي القائمة على المكاشفة والابتدال الذي يسلب النفس الإنسانية أجمل ما جبلت عليه ، وهو الرغبة في ارتياد المجهول ، والاستمتاع بسبر أغوار الفن الذي يقول عنه ابن الزمّلكاني (ت ٦٥١ هـ) : " والفن مشهور بالنفار والانتشار ، وبعد الأنجاد والأغوار" (١) .

وهذه رؤية دقيقة للفن الجميل الذي يقوم على الإيحاء والغموض ، ومن هنا قال الفكر الحديث : إن الفن لا بد له من مقدار من الغموض والإيحاء . (٢) .

ولقد أدرك صلوات الله وسلامه عليه طبيعة اللغة الأدبية عندما قال : " إن من البيان لسحرا" (٣) لما يكتنفها من تأثير يماثل تأثير السحر " الذي يخيل للإنسان ما لم يكن للطاقت وحيلة صاحبه" (٤) فهي شديدة التأثير على المتلقي ، سريعة القبول لديه .

والكلمة ارتبطت منذ نشأتها بالتأثير السحري ، فقد كانت سلاحا ماديا يصارع به الإنسان قوى الكون الخفية ، ولذلك لم تكن تلك الرقى

-
- (١) ابن الزمّلكاني . البرهان الكاشف عن إعجاز القرآن ، تحقيق د / خديجة الحديشي ود . أحمد مطلوب (بغداد : ط ١ ، ١٣٩٤ هـ / ١٩٧٤ م) ص ٢٠٥ .
- (٢) انظر روز غريب . النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، (بيروت : دار العلم للملايين ، ط ١ ، ١٩٥٢ م) ص ١٠٧ .
- (٣) البخاري ، صحيح البخاري ، كتاب النكاح ، باب الخطبة (تركيا : المكتبة الإسلامية ١٩٧٩ م) ، ١٣٧ / ٦ .
- (٤) ابن رشيق . العمدة ١ / ٢٧٠ .

والتعاونيد والطلاسم التي يزخر بها الفلكور الشعبي عند الأجناس البشرية،
سوى تجسيد عميق لإيمان الإنسان بتلك القوة السحرية التي تنطوى عليها
الكلمة. (١)

إلا أن الإنسان اتجه إلى أعماق النفس يستنطق أسرارها،
ويكشف خباياها . وإن ظلت لها قيمتها تلك ، ثم انتقلت إلى
مرحلة أخرى هي مرحلة الرمز .

وهذه القوة التي تنطوى عليها الكلمة هي التي تجعل الشعر يمازج
الروح ، ويكون أنفذ من نفث السحر ، وأخفى ديبيا من الرقي على حد
تعبير ابن طباطبا العلوي (٢) (ت ٣٢٢ هـ) .

ولعل تشبيه أثر الشعر في النفس بأثر السحر يذكرنا بمقولة
أرسطو في نظرية التطهير التي هي أثر من آثار التصور السحري لارتباط
الألفاظ بدلالاتها . (٣)

(١) انظر د / عاطف نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية (بيروت : دار
الأندلس ، ط ٣ ، ١٩٨٣ م) ص ٧٥ .

(٢) ابن طباطبا العلوي . عيار الشعر ، تحقيق د / عبد العزيز المانع

(الرياض : دارالعلوم ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م) ص ٢٣ .

(٣) انظر د / مصطفى مندور ، اللغة بين العقل والمفارقة ، (الاسكندرية :

منشأة المعارف ، ١٩٧٤ م) ص ٥٩ .

وفي هذا التأثير الذي تحدته الكلمة تكمن أصالتها ، لأنها تنفذ
إلى أعماق الإنسان وتسيطر على كيانه .

*

٣ - المتلقي :

وإذا كانت لغة الأرب - كما سبق - قوامها الغموض ، فإنها
تتطلب قارئاً متميزاً في إدراكه ، عميقاً في رؤيته ، لأنه لا يصل إلى
جوهرها إلا من أوتي قوة عجيبة في مناقشة الأساليب ، والصبر على ملازمتها
فهي تحوى : " دقائق وأسراراً طريق العلم بها الروية والفكر ، ولطائف
ستقاها العقل ، وخصائص معان ، ينفرد بها قوم هدوا إليها ،
و دُلُّوا عليها ، وكُشِفَ لهم عنها ، ورفعت الحجب بينهم وبينها ، وأنها
السبب في أن عرضت المزية في الكلام ، ووجب أن يفضل بعضه بعضاً ،
وأن يبعد الشأو في ذلك ، وتمتد الغاية ، ويعلو المرتقى ويعز المطلب ،
حتى ينتهي الأمر إلى الإعجاز وإلى أن يخرج عن طوق البشر " . (١)

القراءة تصبح ضرباً من المعاناة ، وكد الذهن ، فالمتلقي لا يقف
على مضامين الألفاظ ، ودلالاتها الأولى ، ولكنه يتغلغل في أعماق الكلمات ،
ليصل إلى الخبيء ، ويظفر بالكنز الدفين .

وهذا هو القارئ الذي أولته البلاغة العربية اهتمامها ؛ لأنه هو
الذي يستطيع اختراق الحجب ، وهتك الأستار ، ومن ثم تحقيق الدور

(١) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ص ٥٧ .

الإيجابي المناط به ، وهو إضافة معنى ذاتي على العمل الاليسي ،
والفطنة إلى أشياء لم تخطر على بال المبدع وقت عمله . (١)

الغموض وقيم الفن والجمال :
وترجع القيمة في الغموض إلى ما يحققه من قيم فنية وجمالية ،
يندر وجودها فيه متى خالف نسقه التعبيري الذي سبك فيه ، فهو
يمنحه خصوصية يستقل بها عن كثير من الاليسيب اللغوية . وهذا ما
أدركه علماء البيان حين رفضوا ترجمة القرآن الكريم ، وذلك لأن لغته
تستعصي على النقل .

يقول ابن قتيبة (ت ٤٧٦ هـ) في حديثه عن مجازات العرب في
الكلام ، واتساعها في الاليسيب ، ومذاهبها في ذلك : " وبكل هذه
المذاهب نزل القرآن ، ولذلك لا يقدر أحد من التراجم على أن ينقله
إلى شيء من الاليسنة ، كما نقل الإنجيل عن السريانية إلى الحبشية
والرومية ، وترجمت التوراة ، والزيور وسائر كتب الله تعالى ، لأن العجم
لم تتسع في المجاز اتساع العرب " . (٢)

فالتجمة لا يمكن أن تنقل اللغة بصورها وتراكيبها ، وإيقاعها ،
وخصوبتها ، لا سيما إذا كانت الترجمة لكتاب الله العزيز ، ولذلك تترجم
معانيها فقط ، وفرق عظيم بين المفسر والتفسير (٣) ، أو المترجم والترجمة .

(١) انظر : ابن أبي الالصبع ، تحرير التعبير ص ٤٥٥ .

(٢) ابن قتيبة . تأويل مشكل القرآن ، شرحه ، السيد أحمد صقر ،
(القاهرة : دار التراث ، ط ٢ ، ١٣٩٣ هـ / ١٩٧٣ م) ص ٢١٠ .

(٣) انظر عبد القاهر . دلائل الإعجاز ص ٤٤٤ .

الغموض والوضوح :

ولقد شاع عند كثير من الناس أن الغموض نقيض للوضوح وهذا الفهم كان له أثره السيء على فهم مصطلح الغموض ، حيث أصبح يشير حساسية غريبة في التعامل معه ، ووصف الإبداع به . والغموض لا يتنافى مع الوضوح والبساطة ، وليس نقيضا لهما ، بل إن البساطة العميقة والغموض كلاهما شديد المساس بجوهريّة الفن الأصيل (١) .

ولذلك كان الوضوح غير الابتذال ، يقول أرسطو : " والصفة الجوهريّة في لغة القول تكون واضحة دون أن تكون مبتذلة " (٢) .
والوضوح الفني هو ذلك البيان الشفاف الذي يخفي خلف شفافيته شراً وخصوصية لا يتنبه لها إلا من عرف الفن حق معرفته يقول الإمام عبد القاهر :

" وليس إذا كان الكلام في غاية البيان ، وعلى أبلغ ما يكون من الوضوح أغناك ذاك عن الفكرة ، إذا كان المعنى لطيفا ، فإن المعاني الشريفة اللطيفة لا بد فيها من بناء ثان على أول ، ورد تال إلى سابق أفلست تحتاج في الوقوف على الغرض من قوله : (٣)

* كَالْبَدْرِ أَفْرَطَ فِي الْعُلُوِّ *

(١) انظر د . عز الدين إسماعيل . الشعر العربي المعاصر ص ٩٣ +

(٢) أرسطو اليس . فن الشعر . ترجمة د . عبد الرحمن بدوي ،

(بيروت : دار الثقافة . د . ت) ص ٦١ .

(٣) البيت للبحترى . الديوان . تحقيق : حسن الصيرفي (القاهرة :

دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٧٢ م) ١ / ٢٤٥ ، من قصيدة يمدح

بها ابن نبيخت ومطلعها :

كَمْ بِالْكَئِيبِ مِنْ أَعْتِرَاضِ كَثِيبٍ وَقَوَامِ غُصْنٍ فِي الشَّابِ رَطِيبٍ .

إلى أن تعرف البيت الأول ، فتتصور حقيقة المراد منه ، ووجه المجاز في كونه دانيا شاسعا ، وترقم ذلك في قلبك ، ثم تعود إلى ما يعرض البيت الثاني عليك من حال البدر ، ثم تقابل إحدى الصورتين بالأخرى ، وترد البصر من هذه إلى تلك ، وتتنظر إليه كيف شرط في العلو الإفراط ليشاكل قوله : شاسع ، لأن الشسوع هو : الشديد من البعد ، ثم قابله بما لا يشاكله من مراعاة التناهي في القرب فقال : جد قريب ، فهذا هو الذي أردت بالحاجة إلى الذكر ، وأن المعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاث منك في قلبه ، واجتهاد في نيته " (١) .

الشعر في عرف الإمام عبد القاهر شيء فوق الإخبار ، فالتركيب مع وضوحه وبعده عن الالتواء فيه قدر كبير من الإيحاء والعبقرية ، ما السر في كونه كالبدر ؟ ، ولم كان مفرطاً كالبدر في العلو قريبا من السارين في دياجير الظلم ؟ .

المدح في هذه اللغة في منزلة متفردة ، فهو رجل متميز لا تصل إليه نقائص الناس وعيوبهم ، ومع ذلك فهو قريب لقلوب سراة الليث ، يضيء لهم طريقهم ، ويأنسهم في وحشتهم . هذه السهولة الممتعة هي التي تغاير الابتذال ، حيث يبدو فيها الجمال سهلا معجبا * ولكن سهل على من ؟ وبعد ماذا ؟ على الذين يقدرونه ويحبونه ، وبعد الخبرة والممارسة والتذوق والتهديب ، فلمع معنى السهولة في جمال

====
والبيتان اللذان يتحدث عنهما عبد القاهر هما :
دَانِ عَلَى أَيْدِي الْعَفَاةِ ، وَشَاسِعٌ عَنْ كُلِّ نَيْدٍ فِي النَّدَى ، وَضَرِيبٌ
كَالْبَدْرِ أَفْرَطَ فِي الْعُلُوِّ ، وَضَوْءُهُ لِلْعُصْبَةِ السَّارِينَ جِدُّ قَرِيبٍ
(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة ، ص ١٣٣ .

الفنون أنه رخيص مباح لكل من يرمقه بجانب عينه ، ولأنه غني عن التأمل والتفكير ولكن معناه أنه سهل سائغ لمن يستعد له استعداداً ، ويبذل فيه ثمنه . (١)

فالوضوح كثيراً ما يخدمنا فيقصينا عن تأمل الفن الجميل ، ويصرفنا عن الاستمتاع بروائع الأدب الخالد ، ومتى قال المتلقي عن نص أدبي رفيع: إنه واضح فلم يحسن قراءته .

وما قرره البلاغيون من " أن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك " . (٢)

فلم يريدوا الابتذال والمكاشفة ، وإنما أرادوا " أن يجتهد المتكلم في ترتيب اللفظ ، وتهذيبه وصيانته من كل ما أخل بالدلالة ، وعاق دون الإبانة ، ولم يريدوا أن خير الكلام ما كان غللاً ، مثل ما يتراجعه الصبيان ، ويتكلم به العامة في السوق " . (٣)

فعلى الأديب أن يُجسِّنَ عن تجاربه بلغة بعيدة عن الالتواءات التي لا تخدم الفن ، يقرأها كل إنسان قراءة خاصة بقدر وعيه وثقافته ، والمتلقي الخبير يدرك جوانب كبيرة من أسرار النص إدراكاً مجملًا ، ينفذ إلى صميمه وتتجلى له من قراءته المتعددة جزئيات النص وخباياه ، وتتنامى كنوزه ومعانيه .

(١) العقاد . مراجعات في الآداب والفنون (بيروت : دار الكتاب

العربي ، ط ١ ، ١٩٦٦م) ص ٧٥ .

(٢) عبد القاهر : أسرار البلاغة ، ص ١٢٧ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ١٣٢ .

ومن هنا قال أبوحيان التوحيدى (ت ١٤٤١ هـ) : " البلاغة ما فهمته العامة، ورضيته الخاصة " (١)

والمراد بالخاصة هم فلاسفة الفن ونقادهم ، فهو وإن كان معروفاً على ظاهره عند العامة ، فإنه يترامى إلى دلالات بعيدة لا يقف عليها ، إلا قليل من الناس ، وبهذا ترضاه الخاصة لأنه جاء وفقاً لمعايير القس وجمالياته .

ولما كان الابتذال يُعنى آثار الجمال في الفن رفضه الفكر

البلاغي

" وما كان لفظه سهلاً ، ومعناه مكشوفاً بيناً ، فهو من جملة الردى " المردود " . (٢)

كقول الشاعر :

يَا رَبِّ قَدْ قَلَّ صَبْرِي	وَضَاقَ بِالْحُبِّ صَدْرِي
وَاشْتَدَّ شَوْقِي وَوَجَدِي	وَسَيِّدِي لَيْسَ يَدْرِي
مَغْفَلٌ عَن عَذَابِي	وَلَيْسَ يَرْحَمُ ضُرِّي
إِنْ كَانَ أُعْطِيَ اصْطَبَارًا	فَلَسْتُ أملكُ صَبْرِي

(١) أبوحيان التوحيدى . البصائر والذخائر ، تحقيق : إبراهيم الكيلاني

(دمشق : مكتبة أطلس ، د . ت) ٢٤١ / ٣ .

(٢) أبو هلال العسكري . الصناعتين . تحقيق : مفيد قميحة (بيروت :

دار الكتب العلمية ، ط ١ ، ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م) ص ٧٩ .

أَنَا الْفِدَا لِفِزَالٍ دَنَا فَقَبَّلَ نَحْرِي
وَقَالَ لِي مِنْ قَرِيبٍ : يَا لَيْتَ بَيْتِكَ قَبْرِي (١)

لأن متعة الفن في مراوغته التي تنشط العقل ، وشرى الوجدان بالتجارب
الخالدة ، وفي أنه لا يُدرك إلا على وجه الإجمال (٢) .

وفي إطارٍ من هذا الفهم يجب أن نضع مصطلح "الوضوح"
كما كشف عنه رجال البلاغة العربية، وكما يجب أن يكون في عرف الفن الجميل .
فكرة الغموض بين البلاغة العربية والحدائثة :

ويجب أن نشير هنا إلى أن مصطلح الغموض في الفكر البلاغي
يختلف عن مفهومه في كثير من شعر الحدائثة ، حين غدا ستارا لأهداف
سياسية ، ومذاهب أيديولوجية، منحرفة لا علاقة لها بالفن ، ولا صلة لها
بالإبداع .

ولقد أصبح هذا الغموض من أهم سمات اللغة الشعرية المعاصرة
وعنوان الحدائثة الأولى في الإبداع ، وكان النقاد على خلاف في تفسير
هذه الظاهرة .

فكان منهم من رأى فيه فقرا في الموهبة ، وقصورا في الثقافة ، وجهلا
بجماليات اللغة ، لبعده عن إحياء الفن ، فهو شبيه بأرب الملاحن والألفاظ

(١) المصدر السابق ، ص ٧٩ .

(٢) أرنولد هوسر . فلسفة تاريخ الفن . ترجمة رمزي جرجس ،

(القاهرة : مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٦٨ م) ص ١١٣ ، وروز

غريب ، النقد الجمالي ص ٩٧ .

الذي يقصد إليه قصدا ، وهو ما يسمى « بغموض الهدم »^(١) الذي خرج به أصحابه إلى الأساطير ، والمأثورات الشعبية ، وأقنعة التاريخ ، فسي معادلات يغلب عليها السرد ، وبخاصة عند من يدعي أن انفعالاته المرهفة ، تدع على مثال نموذج عالمي يقول عنها كل شيء^(٢) .

ورجع بعض الباحثين سبب هذا الغموض إلى ثقافة الشاعر الحديث وتفكيره العميق^(٣) . فالعالم أصبح قرية كونية واحدة ، مما سهل عليه الحصول على المعرفة عبر وسائط كثيرة .

ورأى بعضهم أن تجربة الشاعر مع الفكرة ، تبدو أكثر ذاتية من تجارب أسلافه مما قاده إلى التركيز ، يضاف إلى ذلك إلحاح الشاعر على العلاقات الداخلية في العمل الفني أكثر من إلحاحه على تصوير علاقات العالم الخارجي^(٤) .

وينبغي أن نقرر أن الحقيقة التي تقول : إن الغموض على إطلاقه عجز ، ينبغي أن يعاد النظر فيها ، فهذا مقياس العامة ، التي تحكم على

(١) انظر محمد الهادي الطرابلسي . من مظاهر الحداثة في الأدب ،

مجلة فصول الجزء الثاني م ٤ ، ع ٤ سبتمبر ١٩٨٤ م ص ٣١ .

(٢) انظر د . أحمد كمال زكي . الغموض في الشعر العربي الحديث .

بيادر (أبها) . نادي أبها الأدبي العدد الأول ١٤٠٦ هـ (ص ٥٧)

(٣) انظر محمد النويهي . قضية الشعر الجديد (القاهرة : مكتبة

الخانجي ، ط ٢ ، ١٩٧١ م) ص ٣٨ .

(٤) انظر د . شكري غياث . الأدب في عالم متغير (القاهرة : الهيئة

المصرية للتأليف والترجمة والنشر ١٩٧١ م) ص ٨٠ .

الفن حكما غير منطقي؛ لأنه يجب على القارىء " أن يتعمق الفن ، وأن يندمج فيه ، وأن يفسر هذه الآفاق الجديدة في تلك الفنون ، فإنه يظن أنه يستطيع بنظرة خاطفة أن يحكم ما إذا كانت هذه الأعمال قائمة على مبادئ وأصول أو غير قائمة ، ثم يطرى هذه الفنون أو يعيبها نتيجة هذه النظرة الخاطفة . " (١)

فلا بد من التأنى في قراءة لغة الشعر الجديدة ، والتعاطف معها ، والإيمان بوجود نماذج شعرية متميزة ، لكن الغموض في كثير من نماذج الشعر الحديث أصبح مطية لكثير من دعاة التجديد ، لذلك فهو لا يستحق الاحترام لأنه وليد ضحالة فكر ، ولا قيمة له لأنه لا يسند لطائفة الفكر وتعقده . (٢)

وبعد أن تبين لنا أن الغموض ظاهرة مسلم بها عند فلاسفة الفن ، ونقاد الأدب ، وأنه جزء جوهري لا يتم الإبداع إلا به ، لأنه بمثابة المنظار الذى يتطلع منه المبدع إلى المجهول ، لاكتشاف أبعاده ، ولذلك كان الوقوف عليه يحتاج لكثير من الجهد والعناء .

فما الغموض ؟ ومتى التفت الفكر البلاغي لهذه الظاهرة ؟ وما

موقفه منها ؟

وما أسسها الفنية والجمالية التي وقف عليها رجال البلاغة العربية ؟

هذا ما سنحاول الكشف عنه في هذا العمل .

(١) راندل جاريل . أزمة الشعر المعاصر ، ترجمة ماهر فهمي (القاهرة ، دار

الوحدة العربية د . ت) ص ٢٤ .

(٢) انظر ستانلي هايمن . النقد الأدبي ومدارسه الحديثة . ترجمة

الدكتور إحسان عباس . ومحمد نجم (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٨١ م)

الفصل الأول

دلالة المصطلح عند البلاغيين

لفظ الغموض في معاجمنا اللغوية تطلق ويراد بها الخفاء ،
لكن هذه الدلالة تكتسب بعدا جديدا عندما ترتبط بعوي الإنسان وإدراكه
الجمالي ، هذا البعد هو: الدقة والجودة والإصابة وكان الإنسان
يتجاوز بهذا الإدراك ظواهر الأشياء ، فينسرب تحت قشورها ، وينتج رؤية
تتخطى الإلف الذي يتساوى الناس في فهمه وإدراكه .

فيصبح غموض هذه الرؤية دليلا على عظمتها ؛ لأنها وليدة معاناة
وزكاء ؛ لأنها تتطلب قدرا من الجهد لاكتشاف أسرارها ، نظرا لثرائها
وتعدد احتمالات معناها ، وبعد الشقة في الوصول إليها . يقال : غمض
الشيء وغمض ، يغمض غموضا فيهما : خفي . وكل ما لم يتجه لك من
الأمر فقد غمض عليك ، ومغمضات الليل : دياجير ظلمة ، والغامض من
الكلام : خلاف الواضح ويقال للرجل الجيد الرأي : قد أغمض النظر .
قال ابن سيده (ت ٥٨٥ هـ) : وأغمض النظر : إذا أحسن النظر ،
أو جاء برأى جيد ، وأغمض في الرأي : أصاب ، ومعنى غامض : أي لطيف .
ومسألة غامضة : فيها دقة ونظر .^(١)

(٢)
والغامض من المعاني هو : " الذي يدقق الفكر في استخراجها " .

-
- (١) ابن منظور . لسان العرب (القاهرة : دار المعارف ، د . ت)
٣٢٩٩/٦ ، ٣٣٠٠ " غمض " ، ابن سيده ، المحكم والمحيط
الأعظم تحقيق : إبراهيم الأبياري (القاهرة : مطبعة مصطفى
البابي الحلبي ، ط ١ ، ١٣٩١ هـ / ١٩٧١ م) ٥ / ٢٤٨ ، الجوهري .
الصاحح ، تحقيق : أحمد عبد الغفور عطار (القاهرة : ط ٢ ،
١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م) ٣ / ١٠٩٦ ، الزمخشري . أساس البلاغة ،
تحقيق : د / عبد الرحيم محمود (بيروت : دار المعرفة ١٤٠٢ هـ /
١٩٨٢ م) ص ٣٢٩ .
- (٢) ابن الأثير . الاستدراك في الرد على رسالة ابن الدهان ، تحقيق :
د . حفني شرف (القاهرة ، الأنجلو ، ١٩٥٨ م) ص ٩٠ .

فالغموض خصوصية تميز الجيد من الرديء ، وهو دليل على بعد

النظر ، وعمق الرؤية التي لا يصل إليها إلا قليل من الناس .

(١)

وإذا كانت اللغة بطبيعتها غامضة - كما تقرر - فإن لغة الأرب أشد

غموضا ، وأكثر حاجة للتأني ، والصبر ، وإدانة التأمل .

ولذلك لا عجب أن يقف الفكر البلاغي أمام هذه الظاهرة ، يستجلي

أسرارها ، ويكشف عن قيمتها ويعدّها جزءاً لا يتم الفن إلا به .

وجذور هذا الإدراك تتجلى عند النحاة واللغويين حين وقفوا

أمام كثير من الأساليب ، وتجاوزوا بها حدود الصحة والخطأ إلى الكشف

عن جمالياتها ، ودلالاتها العميقة .

وهذا في مجمله بحث في لغة الأرب ، وقراءة واعية لما تنطوى

(٢)

عليه تلك اللغة من قيم الفن والجمال ، المتمثلة في ذلك الغموض الجميل .

وأول ما يصادفنا من نصوص البلاغيين مقولة لابي عبيدة معمر بن

المنقّ (ت ٢٠٩ هـ) حيث يقول :

" وفي القرآن مثل ما في كلام العرب من وجوه الإعراب ، ومن الغريب ،

(٣)

ومن المعاني . "

كلام العرب فيه دقة وغموض ، وتعدد معان ، لشوائه وقوته ، والمراد

بالمعاني في كتاب أبي عبيدة : معاني الأساليب التي تختلف وتتعدد ،

فكل أسلوب يؤدى معنى خاصا ، لا يؤدى بأي نسق تعبيرى مغاير ،

والقرآن جاء على كلام العرب ثرىا ، وجمال وجوه .

(١) انظر التمهيد ص ٢٠ .

(٢) وليس معنى هذا أن قيم الفن والجمال لا تتحقق الا في هذا العنصر .

(٣) أبو عبيدة . مجاز القرآن . تحقيق : د . محمد فؤاد سزكين ،

(القاهرة : مكتبة الخانجي ، ط ٢ ، ١٣٩٠ هـ / ١٩٧٠ م) (١ / ٨٠)

وفكرة المجاز عند صاحبنا مرتبطة بأسرار التعبير ودقائه الخفية .

ولقد أدرك الرعيل الأول من علماء البيان قيمة الغموض في الشعر

وما يثيره الفن بإيحائه من جمال واقفين على حقيقة لغة الشعر دون نظر

لوزن أو قافية ، فالشعر يقوم على أسس فنية تكتسب قيمتها من غموضها ،

فالأصمعي (ت ٢١٦هـ) يصف الشعر بأنه :

" ما قل لفظه وسهل ، ودق معناه ولطف ، والذي إذا سمعته

ظننت أنك تناله ، فإذا حاولته وجدته بعيدا ، وما عدا ذلك فهو كلام

منظوم " . (١)

فالسهولة والغموض لا يتعارضان ، فقد يكون الكلام سهلا ولكنه

عميق المغزى ، فهو سهل في بنائه ، لبعده عن الحوشي ، وسوء التركيب ،

وعميق في مغزاه وأفكاره .

لترفعه عن الابتذال والمصارحة .

وهذا الغموض الذي يتميز به الشعر عن غيره من أجناس القول

هو مدار عظمته ، ودليل قبوله ، فيه يصبح الشعر شعرا .

ويقف أبو عثمان الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) من إيحاء الفن وغموضه

موقفا عميقا يكشف فيه عن قيمته ، فالبيان عنده بيان فني لا يخرج

عن معايير الأدب الجميل ، حيث يتجلى في لغة موحية تأسر المتلقي ،

وتستحون على إعجابه .

(١) المظفر العلوي ، نضرة الإغريض في نضرة القريض ، تحقيق د . نهي

الحسن (دمشق : مطبوعات مجمع اللغة العربية ١٣٩٦هـ) ص ١٠

" فإذا كان المعنى شريفاً ، واللفظ بليفاً ، وكان صحيح الطبع ، بعيداً عن الاستكراه ، ومنزهاً عن الاختلال ، مصوناً عن التكلف ، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة " . (١)

وشرف المعنى يتجاوز المثل والأخلاقيات ، ويصبح نمطاً خاصاً من المعاني يطوى خلقه كثيراً من الأسرار والنمات التي لا تتكشف إلا للمتأمل البصير بلغة الفن وشراكه ومماطلته .

والغموض شيء غير التكلف ، والاختلال ، والاستكراه ، لأن الغموض طبيعة في الأدب الجميل ، وما سوى ذلك انحراف باللغة إلى غايات لا تخدم الإبداع ، ولا تتصل به . ولهذا كان للغموض أثره النفسي والجمالي على المتلقي ، بخلاف ما سواه . و " كانت الكناية أبلغ في التعظيم ، وأدعى إلى التقديم من الإفصاح والشرح " . (٢) وكان له ذلك الصنيع العجيب الذي كشف عنه الجاحظ .

والكناية ماهي إلا مظهر من مظاهر الغموض ، ينأى به المبدع عن الباشرة والتصريح . ويرد أبو عثمان على من يقف على ظواهر الكلام ، ولا يكلف نفسه التعمق فيه ، ومعرفة أسراره كاعتراض بعض الناس على قوله عز وجل : * وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ الَّذِي آتَيْنَاهُ آيَاتِنَا فَانْسَلَخَ مِنْهَا فَاتْبَعَهُ الشَّيْطَانُ فَكَانَ مِنَ الْغَاوِينَ ، وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهُ بِهَا ، وَلَكِنَّهُ أَخْلَدَ إِلَى الْأَرْضِ ، وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَمَثَلَهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِنْ تَحْمِلَ عَلَيْهِ يَلْهَثُ ، أَوْ تَرَكَه يَلْهَثُ ذَلِكَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا * . (٣)

(١) الجاحظ . البيان والتبيين ، تحقيق: عبد السلام هارون (بيروت :

دار الفكر ، ط ٤ ، ص ٨٣ / ١)

(٢) الجاحظ . رسائل الجاحظ تحقيق: عبد السلام هارون (القاهرة :

مكتبة الخانجي ١٣٨٤ هـ) ٣٠٧ / ١

(٣) الأعراف آية ١٧٦

فقد زعم هؤلاء المعترضون أن هذا المثل لا يجوز أن يضرب به لهذا المذكور في صدر الكلام ، لأنه قال : " وَاَتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ الَّذِي آتَيْنَاهُ آيَاتِنَا فَانْسَلَخَ مِنْهَا . . . فَمَا يَشْبَهُهُ حَالٌ مِنْ أَعْطِيَ شَيْئًا فَلَمْ يَقْبَلْهُ - ولم يذكر غير ذلك - ، بالكذب الذي ، إن حملت عليه نوح وولّى ذاهباً ، وإن تركته شد عليك ونوح مع أن قوله : يلهث لم يقع في موضعه ، وإنما يلهث الكلب من عطش شديد ، وحر شديد ، ومن تعب ، وأما النباح والصياح فمن شيء آخر " . (١)

العلاقة بين طرفي الصورة التشبيهية بعيدة المنال ، ومن هنا خفيت على القوم ، فحاول الجاحظ أن يكشف هذا العمق ، ويبين قيمته البلاغية فقال :

" إن قال : ذَلِكَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا ، فقد يستقيم أن يكون المراد لا يَسْتَوِي مَكْذِبًا وَلَا يُقَالُ لَهُمْ كَذَّبُوا ، إلا وقد كان ذلك منهم مراراً ، فإن لم يكن ذلك فليس بعيد ، أن يُشَبَّهَ الَّذِي أُوتِيَ الْآيَاتِ وَالْأَعْجِيبِ ، والبرهانات والكرامات ، في بدء حرصه عليها ، وطلبه لها ، بالكذب فسي حرصه وطلبه ، فإن الكذب يعطي الجهد والجهد من نفسه في كل حالة من الحالات . وشبه رفضه وقذفه لها من بين يديه ، وورده لها بعد الحرص عليها ، وفطر الرغبة فيها ، بالكذب ، إذا رجع ينيح بعد إطرارِك له ، وواجب أن يكون رفض قبول الأشياء الخطيرة النفيسة في وزن طلبها ، والحرص عليها ، والكذب إذا أتعب نفسه في شدة النباح ، مقبلاً إليك ،

(١) الجاحظ ، الحيوان ، تحقيق : عبد السلام هارون (بيروت : منشورات

المجمع العلمي العربي الإسلامي ، ط ٣ ، ١٣٨٨ هـ - ١٩٦٩ م)

وسديرا عنك ، لهث واعتراه ما يعتريه من التعب والعطش .^(١)

وهذا إدراك متميز من الجاحظ الذي كان في نظر كثير من الباحثين المحدثين زعيما للشكليين ، يُفَضِّل اللفظ على المعنى ، ويفصل أحدهما عن الآخر .^(٢)

ويأتي ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) فيعمق ما قرره أبو عبيدة في حديثه عن اتساع كلام العرب ، وتعدد معانيهم حين يقول : " وأما قولهم : ماذا أراد بانزال المتشابه في القرآن ، من أراد بالقرآن لعباده الهدى والتبيان ؟ فالجواب عنه : أن القرآن نزل بألفاظ العرب ومعانيها ، ومذاهبها في الإيجاز والاختصار ، والإطالة ، والتوكيد ، والإشارة إلى الشيء ، وإغماض بعض المعاني حتى لا يظهر عليه إلا اللقن ، وإظهار بعضها ، وضرب الأمثال لما خفي ، ولو كان القرآن كله ظاهرا مكشوفاً حتى يستوى في معرفته العالم والجاهل ، لبطل التفاضل بين الناس ، وسقطت المحنة ، وماتت الخواطر ومع الحاجة تقع الفكرة والحيلة ، ومع الكفاية يقع العجز والبلادة ."^(٣)

(١) المصدر السابق ١٧/٢ .

(٢) على الترتيب انظروا . إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي (بيروت :

دار الثقافة ، ط ٤ ، ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٣ م) ص ١٠٠ .

د . عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في النقد الشعري (الرياض :

دارالعلوم ، ط ١ ، ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٤ م) ص ٢٣ .

د . حمادى صمود . التفكير البلاغي عند العرب (تونس : منشورات

الجامعة التونسية ، ١٩٨١ م) ص ٣١٧ .

(٣) ابن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن شرحه السيد أحمد صقر (القاهرة :

دار التراث ، ط ٢ ، ١٣٩٣ هـ / ١٩٧٣ م) ص ٨٦ .

والقرآن الكريم نزل بلغة العرب وطريقتها في التعبير والابانة ، فإذا كان الإيحاء ولطف المعنى قيمة جمالية في هذه اللغة ، فإن اللغة القرآنية ارتفعت بهذه القيمة ، وكانت جانباً من جوانب الإعجاز فيها .

وبجانب قيمة الغموض الفنية ، فإنه يُشير المتلقي لطلب المعرفة ، ويورث في نفسه أثراً إيجابياً حين يدرك أبعاد الفن وأصالته .

ونظراً لهذه القيم التي يحفل بها الغموض فقد عدته العرب ضرباً من الفصاحة وقام كلام فصحاءها عليه ^(١) وعابت التصريح والمكاشفة ، ولذلك تستعمل التعريض كثيراً في بيانها * فتبلغ إرادتها بوجه هو أطف وأحسن من الكشف والتصريح ، ويعيبنون الرجل إذا كان يكشف في كل شيء ويقولون :

لَا يُحْسِنُ التَّعْرِيفَ إِلَّا ثَلْبًا * . (٢)

والتعريض في اللغة الأدبية يضمن لها قدراً من الإيحاء ، الذي بفضلها تظل اللغة قابلة لوصفها بالإبداع . وقادرة على البقاء والتجدد ، أما إذا استحالت إلى فكرة واضحة ، ومعان مبتذلة ، فإنها تفقد حيويتها ، وتأثيرها على متلقيها .

-
- (١) المصدر السابق ص ٨٢ .
(٢) المصدر نفسه ص ٢٦٣ . وَثَلْبًا : يقال ثَلَبَهُ ثَلْبًا : إذا صَحَّ بالعيب وتنقَّصه . وجهود ابن قتيبة في استنطاق ظاهرة الغموض متميزة ، لا مجال للاتساع فيها ، لا سيما وأن هناك من تتبعها ، ولم شعشها ، وإن لم يكشف عن قيمتها الفنية ، وأثرها في اللغة الأدبية انظر الدكتور حلمي خليل . العربية والغموض ، (الاسكندرية : دار المعرفة الجامعية ، ط ١ ، ١٩٨٦ م) من ص ٦٠ - ص ٦٨ .

وهذا ما أكده ابن طباطبا العلوي ت (٣٢٢) هـ ، حين قال :
" ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدّها استغزازا لمن يستمعها
الابتداءً بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه ،
وقبل توسط العبارة عنه . والتعريض الخفي الذي يكون لخفائه أبلغ من
التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه ، فموقع هذين عند الفهم كموقع البشري
عند صاحبها لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناهما " (١) .

فاللغة بهذه الصورة تليق للنفس مرادها وهو حب المجهول ، الذي
تتطلع إليه النفوس بشغف لفك أسراره ورموزه ، وإدراك جمالياته ، وتجد في
هذا البيان متعة فنية سببها الإيحاء الذي يكتنف الكلام ، ويستغز المتلقي
للمشاركة والتأمل .

ولطف المعاني ودقتها في الشعر كان محورا من محاور الجمال
عند ابن طباطبا ، لإدراكه المتميز لطبيعة الأدب القائمة على الغموض حتى
كانت أشعار " أصحاب البدائع والمعاني اللطيفة الدقيقة ، تجب روايتها ،
والتكسر لحفظها " (٢) .

لأنها ما يذكي القرائح ، ويجهّد العقول برائع القول الذي يُرجى
له الخلود ، ومن هنا كانت وصية العلوي للمبدع أن يجود فنه ويعرضه في
لغة موحية و " أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة مستحسنة متجلية
لمحبة السامع له ، والناظر بعقله إليه ، مستدعية لعشق التأمل في محاسنه ،
والمتفرس في بدائعه ، فيحسّنه جسما ، ويحققه روحا ، : أي يُتقنه لفظا ،
ويبدعه معنى ، ويجتنب إخراجَه على ضد هذه الصفة " (٣) .

(١) ابن طباطبا العلوي . عيار الشعر . تحقيق: د . عبد العزيز المانع

(الرياض ، دار العلوم ، ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م) ص ٢٤ .

(٢) المصدر نفسه ص ١١٠ .

(٣) المصدر نفسه ص ٢٠٣ .

ولغة الأُدب لغة خاصة في بنائها ، وفي رؤيتها للأشياء ،
وفي النظر إليها ، فهي تتطلب قدرا من الجهد ، ونظرا بالعقول لا بالابصار ،
نظرا ينسرب تحت دلالات الكلام الظاهرة ، ومعانيه الأولى . والإمتاع
هو غاية هذه اللغة ، وابتهاج المتلقي بها إنما يعود إلى كشفها عما في
ضميره ، فتشير ما كان دفيناً ، وتظهر ما كان خفياً .

" وليست تخلو الأشعار من أن يقتص فيها أشياء هي قائمة
في النفوس والعقول فتحسن العبارة عنها وإظهار ما يكن في الضمائر منها ،
فيمتدح السامع لما يرد عليه ما قد عرفه طبعه ، وقبله فهمه ، فيثار بذلك
ما كان دفيناً ، ويبرز به ما كان مكنوناً فيكشف للفهم غطاؤه ، فيتمكن من
وجدانه بعد العناء في نشدانه " . (١)

فالمتلقي إنسان له شاعره وأحاسيسه ، يأتي المبدع ويصب تجاربه
وانفعالاته في لغة مؤثرة ، فيجد فيها هذا الإنسان - المتلقي - تلك
المشاعر التي عجز عن الإبانة عنها ، فيكون لها أثرها البالغ عليه بعد الحصول
عليها بمشقة .

وهذا التعبير المؤثر غامض بطبيعته لا تبلغه المعرفة إلا بشمن
باهظ من العناء والمكابدة ، وهذا ما أشار إليه ابن طباطبا فهو " ليس
مجرد تعبير مباشر يكشف عن معناه الحرفي ، أو مجرد المتلقي منه ذلك
المعنى بسهولة ، ولكنه تصوير فني مكشّف ، يستوقف المتلقي ويعوق حاسته
التجريدية ، ويجذبه إليه في لحظات من المتعة والمعاناة الفنية ، يتحرك
فيها خياله ، وتتبعث مشاعره من مكانها في نفسه " . (٢)

(١) ابن طباطبا العلوي . عيار الشعر ص ٢٠٢ .

(٢) د . حسن طبل . المعنى الشعري في التراث النقدي (القاهرة :

وهذه الخاصية التي يتفرد بها التعبير الشعري نلاحظها في كثير

من نظرات قدامة بن جعفر ت (٣٣٧ هـ) فالإشارة وهي : " أن يكون

(١)

اللفظ القليل مشتملا على معان كثيرة بإيحاء إليها ، أو لمحة تدل عليها "

معيّار من معايير الشعر الجميل يشير بها الشاعر إلى الأشياء ، ولا يشرح ،

ويومي بها ولا يصرّح ، فيترك للمتلقى مهمة البحث والتأمل ، وكل فرد

يشرح هذه الإشارات الموجزة بحسب مداركه وخبراته ، وفي هذا يكمن

سر الشعر . كقول امرئ القيس :

فَإِنْ تَهَلِّكَ شَنْوَةٌ أَوْ تَبَدَّلَ فَسِيرِي إِنَّ فِي غَسَّانٍ خَالًا

بِعِزِّهِمْ عَزَّزْتِ وَإِنْ يَذَلُّوا فَذَلُّهُمْ أَنَا لَكَ مَا أَنَا لَهَا

" فبنية هذا الشعر على أن ألفاظه ، مع قصرها ، قد أشير بها إلى

معان طوال . فمن ذلك قوله : تَهَلِّكَ أَوْ تَبَدَّلَ ، ومنه قوله : إِنَّ فِي

غَسَّانٍ خَالًا ، ومنه ما تحته معان كثيرة ، وشرح طويل ، وهو قوله : أَنَا لَكَ

مَا أَنَا لَهَا . (٢)

وكما استجاد قدامة الإشارة لما تنطوى عليه من إيحاء ، وما

يحققه هذا الإيحاء من قيم فنية وجمالية ، فإنه يستجيد الإرداف الذي

يستعد بالأدب عن التصريح والمباشرة كقول امرئ القيس :

وَقَدْ أُغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا بِنَجْرٍ ، قَيْدِ الْآوَابِدِ ، هَيْكَلِ

(١) قدامة بن جعفر . نقد الشعر ، تحقيق : كمال مصطفى (القاهرة :

مكتبة الخانجي ، ط ٣ ، ١٩٢٩ م) ص ٥٢ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٥٣ .

* فإنما أراد أن يصف هذا الفرس بالسرعة وأنه جواد ، فلم يتكلم باللفظ بعينه ، ولكن بأردافه ولواحقه التابعة له . وذلك أن سرعة إحضار الفرس يتبعها أن تكون الأوبد وهي الوحوش كالمقيدة له ، إذا نحافى طلبها * . (١)

وإيثار امرئ القيس للإرداف - قيد الأوبد - بوصفه أسلوبا تعبيرا جميلا ، إدراك منه لما يحمله هذا الأسلوب من قيم يستحيل تحققها في أي أسلوب آخر ، وهذا ما لحظه قدامة وكشف عن ثرائه وأثره الفني .

ووقف قدامة أمام غموض التمثيل الذي يوميء به الشاعر إلى أشياء بعيدة ، كقول الشاعر :

رَاحَ الْقَطِينُ مِنَ الشَّغْرَاءِ أَوْبَكَرُوا
وَصَدَّقُوا مِنْ نَهَارِ الْأَمْسِ مَا ذَكَرُوا
قَالُوا لَنَا وَعَرَفْنَا بَعْضَ بَيْنِهِمْ
قَوْلًا ، فَمَا وَرَدُوا عَنْهُ وَمَا صَدَرُوا

* فقد كان يستغني عن قوله : فما وردوا عنه وما صدروا ، بأن يقول : فما تعدوه أو فما تجاوزوه ، ولكن لم يكن له من موقع الإيضاح ، وغرابة المثل ، ما لقله : فما وردوا عنه ولا صدروا * . (٢)

وهذا يشهد لقدامة بروءية فنية ، لما يجب أن يكون عليه الشعر ، فالشعر لا يوصل المعاني إلى متلقيه توصيلا حرفيا ، وإنما هو صياغة مجازية

(١) المصدر السابق ص ١٥٧ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٥٩ .

لها ، وفي هذه الصياغة يتجلى تأثير الشعر ، عندما يربط المعاني الأصلية بأخرى فرعية ، على نحو يفرض المعاني الأصلية على انتباه المتلق ، فيجبره على التأنى رازاءها ، والتأثر بما تتبدى فيه المعاني الفرعية من معطيات حسية تشير إلى المعاني الأصلية إشاراتٍ ضمنية تنطوي على تعدد الدلالة أو تنطوي على معانٍ كثيرة كما يقول قدامة .^(١)

ولم يذكر قدامة كلمة الغموض إلا في حديثه عن الإرداف الذي تكثر وسائطه فلا يظهر المراد منه إلا بصعوبة بالغة كأبيات المعاني . وهذا الباب إذا غض ، لم يكن داخلا في جملة ما ينسب إلى جيد الشعر ، إذ كان من عيوب الشعر الانغلاق في اللفظ ، وتعذر العلم بمعناه .^(٢)

فالمصطلح عنده يرتبط بالمعاطلة والانغلاق ، على حين نراه يقف أمام الغموض باعتباره ظاهرة لغوية ، ويستجيده ، ويعدده من خصائص الفن الجميل .

فمصطلح الغموض عند قدامة وصف لكل ما جاوز الحد وتعذر

العلم به .

وجملة الأبيات التي عابها قدامة لغموضها^(٣) ، إنما هي أبيات

خرجت على معايير العقل ، وأعراف المنطق ، وهي غاية في الجمال .

وفي القرن الرابع الهجري بدأ الغموض في التشكل وأخذ صفة المصطلح ،

(١) د . جابر عصفور . مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي

(بيروت : دار التنوير ط ٣ ، ١٩٨٣ م) ص ١٠٤ .

(٢) قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ١٥٨ .

(٣) انظر المصدر نفسه ص ١٢٦ .

ولذا عندما برزت قضية الصراع بين القديم والجديد ،
ويتعلق هذا عند الآمدي ت (٣٧٠هـ) في رؤيته لظاهرة
الغموض ، فهي ظاهرة مصاحبة لمعاني أبي تمام
التي يدق فهمها ، ويجمع المراد منها ، فتحتاج إلى استنباط ، وشرح
واستخراج .

ويرى الآمدي أن سبب هذا الغموض هو إسراف أبي تمام في
طلب الطباق ، والتجنيس ، والاستعارات ، حتى صار العلم بشعره لا يقع
إلا بعد كدّ وفكر وطول تأمل .

* ولو كان أخذ غو هذه الأشياء ، ولم يوغل فيها ، ولم
يجازب الألفاظ والمعاني مجازية ، ويقتصرها مكارهة ، وتناول ما يسمح
به خاطره ، وهو بجماله غير متعب ولا مكدود ، وأورد من الاستعارات ما
قرب في حسن ولم يفحش ، واقتصر من القول على ما كان محدثاً وحادو
الشعراء المحسنين ليسلم من هذه الأشياء التي تهجن الشعر وتذهب
مائه ورونقه ، ولعل ذلك أن يكون ثلث شعره ، أو أكثر منه ، لظننته كان
يتقدم عند أهل العلم بالشعر أكثر الشعراء المتأخرين ، وكان قليله حينئذ
يقوم مقام كثير غيره ، لما فيه من لطيف المعاني ، ومستغرب الألفاظ * . (١)

(١) الآمدي ، الموازنة ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد (بيروت :
دار المسيرة ، د . ت) ص ١٢٥ .

وهذا هو ما سيذهب إليه القاضي الجرجاني بعد الأمدى فمصطلح الغموض إذا ورد عندهما - في الغالب - إنما يراد به التكلف ومجاورة المقدار من لطف المعاني ، وغرابة الألفاظ .

أما إحياء الفن وغموضه فهو طبيعة في كل عمل أدبي ، وهو ما يعبر عنه كل منهما «بلطف المعاني» ، وفي هذا يقول الأمدى : " ولولا لطيف المعاني ، واجتهاد امرئ القيس فيها وإقباله عليها لما تقدم على غيره ، ولكان كسائر شعراء أهل زمانه ، إن ليست له فصاحة توصف بالزيادة على فصاحتهم ، ولا لألفاظه من الجزالة والقوة ما ليس لألفاظهم ، ألا ترى أن العلماء بالشعر إنما احتجوا في تقديمه بأن قالوا : هو أول من شبه الخيل بالعصي ، وذكر الوحش والطيور ، وأول من قال : قيد الأوابد ، وأول من قال كذا وقال كذا ، فهل هذا التقديم إلا لأجل معانيه ؟ " (١)

فامروء القيس شاعر كأي شاعر آخر لولم يتميز بروءيته النافذة في أعماق الأشياء ، وقدرته على إدراك العلاقات الخفية بين الكائنات التي بسببها قدمه العارفون بطبيعة الشعر ، وجوهر الفن ، وهذا هو لطف المعاني الذي يقول به القوم .

ومع إيمان الأمدى بلطف المعاني وأنها جوهر الأدب الذي قُدّم به امرؤ القيس فإنه يعود ليقول : " ودقيق المعاني موجود في كل أمة ، وفي كل لغة ، وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأني ، وقرب المأخذ واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ في مواضعها ، وأن يورد المعنى في اللفظ

(١) المصدر السابق ص ٣٧٨ .

المعتاد فيه المستعمل في مثله ، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائحة بما استعيرت له ، وغير منافرة لمعناه ، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف ، وتلك طريقة البحترى " (١)

ودقة المعاني يراد بها هنا الأفكار وفلسفة المعاني ، فهي غموض مسرف على رأى الآمدى ، ومن هنا كان البحترى شاعرا وأبوتام فيلسوفا ، والشعر كلمة وليس فكرة ، فإذا " جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة حسنة ، فإن شئت دعوناك حكيما ، أو سميناك فيلسوفا ، ولكن لانسميك شاعرا ، ولا ندعوك بليفا " (٢)

إن روية الآمدى في أن الأدب صورة وليس فكرة ، روية فنية عميقة ، فالفكرة يجب أن لا تطغى على التعبير ، وقيمة الشعر ليس فيما ينطوى عليه من أفكار ، بل بطريقة عرض تلك الأفكار ، لكن هل كانت الأفكار تطغى على التعبير في شعر أبي تمام حتى عدّه الآمدى فيلسوفا وليس شاعرا بالتلميح لا بالتصريح ، هذا ما يحتاج الى قراءة واعية .

أبوتام كان غامضا ليس لأنه كان فيلسوفا ، وإنما لأنه كان شاعرا ، يشعر بما لا يشعر به كثير من الشعراء ، فخرج على النمط المألوف ، بمعان استحدثها على غير ما تعرف العرب ، وصور استلها من أعماق المجتمع الجديد ، فكانت شعرا في روية يتها وبنائها .

(١) المصدر السابق ص ٣٨٠ .

(٢) المصدر نفسه ص ٣٨١ .

ما حدا برجل كابن الأعرابي أن يقول كلمته المشهورة : " إِنْ
كان هذا شعرا فكلام العرب باطل " (١) ، وأن يقول الموصلي لما سمعه
ينشد شعرا في منزل الحسين الضَّحَاك : " يا فتى ما أشد ما تتكى علس
نفسك " (٢) .

لقد كان الأمدى عاجزا عن تصور تلك العلاقات الجديدة التي
يقيمها أبو تمام بين الأشياء كما يقيم تلك العلاقة الغريبة بين كلمات اللغة ،
ما أثار حفيظته على الشاعر ونقده نقدا كان كما يقول الشريف المرتضى
(ت ٣٦ هـ) " من قبح العصبية " (٣) .

والشعر ما هو إلا رؤية جديدة في لغة جديدة ، وإلا غدا نظما
(٤)
ينقل الأشياء كما هي عليه ، وهذا ما كان يوء من به الأمدى (النحوى الكاتب)
الذى كان يقف نفسه عند حدود قرب المأتى ، وانكشاف المعنى ، ووضع الكلمات
في مواضعها المألوفة .

فعاب كثيرا من أبيات البحترى - الشاعر المقدم عنده - ؛ لأنها
خرجت على معايير التي وصف بها أبياتا في مقدمة كتابه وهي " حلاوة
اللفظ ، وحسن التخلص ، ووضع الكلام في مواضعه ، وصحة العبارة ،

(١) المصدر السابق ص ٢١ .

(٢) المرزباني ، الموشح مأخذ العلماء على الشعراء ، تحقيق: علي الجاوى

(القاهرة : نهضة مصر ، ١٩٦٥ م) ص ٣٢٧ .

(٣) الشريف المرتضى ، طيف الخيال ، تحقيق: حسن الصيرفي (القاهرة :

مطبعة عيسى الحلبي ، ط ١ ، ١٣٨١ هـ / ١٩٦٢ م) ص ١٩ .

(٤) ياقوت الحموى ، معجم الأدباء (القاهرة ، دار المأمون ، الطبعة

الآخيرة ١٣٥٧ هـ / ١٩٣٨ م) ٨ / ٧٥ .

وقرب المآتي ، وانكشاف المعنى . (١)

وهذه المعايير كان أول من آمن بها " الكتاب " (٢) الذين لا يهتم من الشعر إلا سهولته ، وقرب معناه . والشعر أبعد من هذا التصور ، وموقف الأمدى هذا الذي وقفه من شعر أبي تمام موقف يهدم الشعر العربي كله لو أخذنا به ، وينفي فضيلة الإبداع التي يسعى كل مبدع لتحقيقها ؛ لأن المبدع الحقيقي يرفض أن يكون ظلا للعبقريات كما ترفض ذلك أصالة الفن ، ومن يرجو من المبدعين لفنه السبق والخلود كهذا الطائي الذي عاش حياته في بحث وتجربة مع لغته ، فكانت " كل عبارة عنده إنما هي بحث وتجربة ، وقد يخطئ " أحيانا في بحثه وتجربته ، لأن اللغة لم تتعود التعبير عن مثل هذه الأبحاث والتجارب ، إنه يبتكر صورا جديدة ، ولكنه يحس دائما أن اللغة لا تستطيع أن تؤدى ما يريد وما اللغة ؟ إنها ليست إلا رموزا غامضة " (٣) .

أما أبو اسحاق الصابي * (ت ٣٨٤ هـ) فكان الغموض عنده خاصة للغة الشعرية تمايز بها لغة النثر ، وكانت مقولة الصابي * في التفريق بين الشعر والنثر من أشد المقولات شيوعا في تراثنا البلاغي .

(١) الأمدى . الموازنة ص ١٠ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٠ .

(٣) د . شوقي ضيف . الفن ومذاهبه في الشعر العربي (القاهرة :

دار المعارف ، ط ٧ ، ١٩٦٩ م) ص ٢٤١ .

" إن طريق الإحسان في منشور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه لأن الترسل هو ما وضع معناه ، وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه ، وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطيك غرضه إلا بعد ماطلة منه " (١) " ليصير الغمض إليه ، والمطل عليه ، بمنزلة الفائز بدخيرة خافية استارها ، والظافر بخبيثة دفينه استخرجها واستتبها ، وفي مثل ذلك يحسن خفاء الأثر ، وبعد العرس " (٢)

فلغة النثر لغة واضحة ، تبين عن معانيها لأول مفاتحة ؛ لأن هدفها هو الإفهام ، والإفهام يتطلب لغة واضحة يعرفها كل الناس ، أما لغة الشعر فهي لغة غامضة لا تسلم معانيها إلا بعد ماطلة وكدّ وتأمل ، لأن هدفها هو إمتاع المتلقي وإثارة شاعره وانفعالاته ، وهذا لا يتأتى إلا ببيان غامض يستغزه ، ويدعوه للمشاركة والتأمل ، وتحقيق الأثر الإيجابي في عملية القراءة .

وقد حاول الصابي أن يكشف عن الجهة التي صار منها المعنى الشعري حسنا لغموضه ، والمعنى النثري مقبولا لوضوحه ، فكان ذلك لسببين اثنين هما :

١ - شكلية الشعر العربي حيث " بُني على حدود مقررة ، وأوزان مقدرة ، وفصلت أبياته ، فكان كل بيت قائما بذاته ، وغير محتاج إلى

(١) ابن الأثير . المثل السائر . تحقيق: د / أحمد الحوفي ، د .

بدوى طبانة (القاهرة ، نهضة مصر ، ط ١ ، ١٣٦٣ هـ / ١٩٤٤ م)

٠٨ / ٤

(٢) نقلا عن د . عبد الحكيم راضي . نظرية اللغة في النقد العربي

(القاهرة : مكتبة الخانجي ، ١٩٨٠ م) ص ٤٢ .

غيره ، إلا ما جاء على وجه التضمن وهو عيب ، فلما كان النَّفْس لا يمتد في البيت الواحد لا أكثر من مقدار عروضه وضربه - وكلاهما قليل - احتيج إلى أن يكون الفصل في المعنى ، فاعتمد أن يُلطف ويدق . والترسل مبني على مخالفة هذه الطريق ، إذ كان كلاما واحدا لا يتجزأ ولا يتفصل إلا فصولا أطوالا ، وهو موضوع وضع ما يَهْدَهُدْ (١) ، أو يمر على أسماعٍ شتى من خاصة ورعية ، وذى أفهام ذكية ، وأفهام غبية . فإذا كان متسلسلا ساغ وقرب . فجميع ما يستحب في الأول يكره في الثاني ، حتى إن التضمن عيب في الشعر وهو فضيلة في الترسل (٢) .

الشرح والإطناب لا مكان لهما في القصيدة العربية ، فاستقلال البيت بمعناه يضطر الشاعر إلى تكثيف المعنى في كلمات لا يتجاوز مجموعها الوزن الذي يرتبط به بيت القصيدة . وفي هذه الكثافة والتركيز ما فيها من الغموض .

٢ - مضامين القصيدة وعالمها . فعالم الشعر هو خفقات النفس وأحاسيسها ، ولذلك كانت أغراض الشعراء التي يرمون إليها * وصف الديار والآثار ، والحنين إلى الأهل والأوطان ، والتشبيب بالنساء ، والطلب والاجتداء ، والمديح والهجاء ، وأما المترسلون فإنما يترسلون في أمر سداد شفر ، وإصلاح فساد ، أو تحريض على جهاد ، أو احتجاج على فئة ، أو مجادلة لمسألة ، أو دعاء إلى الفداء ، أو نهي عن فرقة ، أو تهنئة بعطية ، أو تعزية برزية ، أو ما شاكل ذلك (٣) .

(١) يَهْدَهُدْ : من الَهْدَّ وهو: الإسراع في القطع ، يقال يهدد الكلام:

إذا كان يسرع في قراءته .

(٢) ابن الأثير . المثل السائر ٧/٤ .

(٣) المصدر نفسه ٧/٤ .

فالشعر عالمه العواطف وليس الأفكار ، فهو خوالج نفس دفينه
يظل معها الشاعر * أمام حقيقة غامضة ، وحقيقة مجهولة ، مغلّفة
بالأسرار* . (١)

ما يجعل الغموض طبيعة في لغة الشعر لا تنفك عنها ، فإذا
كانت العواطف غامضة ، فلا سبيل إلى الإبانة عنها إلا بلغة غامضة .
القاضي الجرجاني ت (٣٩٢) هـ ، في وصفه أبا تمام بوعورة
الألفاظ ، وتعسف الصعب ، والتغلغل في المحال ، عندما حاول الاقتداء
بالأوائل ، فأفرط وأبعد * ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع .
فتحملة من كل وجه . وتوصل إليه بكل سبب . ولم يرض بهاتين الخلتين
حتى اجتلب المعاني الغامضة ، وقصد الأغراض الخفية ، فاحتمل منها
كل غث ثقل ، وأرصد لها الأفكار بكل سبيل ، فصار هذا الجنس من
شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر ، وكد
الخطاير ، والحمل على القريحة ، فإن ظفر به فذلك من بعد العناء
والمشقة ، وحين حسره الإعياء ، وأوهن قوته الكلال ، وتلك حال لا تهش
فيها النفس للاستماع بحسن ، أو الالتذان بمستظرف ، وهذه جريرة
التكلف* . (٢)

وأبو تمام كان يحاول جاهدا أن يوسع للغة شعرية جديدة ، وكان
إنسان يخطي ويصيب ، وإن كان صوابه أكثر من خطئه ، ومن هنا حصل
الصدام بين المد التجديدي للغة جديدة عند أبي تمام وبين معايير
السهولة والوضوح التي بدأت أنغامها تتسرب إلى الأسماع والعقول في زمن
سيطرفيه الكتاب على مقاليد الوعي والثقافة .

(١) زكريا إبراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر (القاهرة : دار مصر .

د . ت) ص ٣٤١ . والكلمة لهربرت ريد .

(٢) القاضي الجرجاني . الوساطة بين التمتني وخصومه . تحقيق محمد

أبو الفضل إبراهيم ، على البجاوي (بيروت : دار القلم

د . ت) ص ١٩٠ .

والقاضي الجرجاني عندما وقف أمام لفظة جديدة في إدراكها ،
وفي علاقاتها السياقية والإيحائية لم يجد تفسيراً لها إلا أن صاحبها
كان يقصد إلى إغماض معانيها قصداً ، أي أن الغموض ليس طبيعة فيها ،
وإنما هو تكلف خارج عن أصالة الفن ، وإيحاء الأرب .

ولذلك نجده يعد الغموض الذي بُعد عن التكلف قيمة جمالية
يتفرد بها الشعر ، ويبلغ بها قمة الإبداع فيقول : " ولو كان التعقيد
وغموض المعنى يسقطان شاعراً لوجب ألا يرى لأبي تمام بيت واحد .
فإننا لا نعلم له قصيدة تسلم من بيت أو بيتين قد وفر من التعقيد
حظهما ، وأفسد به لفظهما . ولذلك كثر الاختلاف في معانيه ، وصار
استخراجها باباً منفرداً ، ينتسب إلى طائفة من أهل الأرب ، وصارت
تتطرح في المجالس مطارحة أبيات المعاني ، وألغاز المعنى .

وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا
ومعناه غامض مستتر ، ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر ، ولم
تفرد فيها الكتب المصنفة ، وتشغل باستخراجها الأفكار الفارغة ، ولسنا
نريد القسم الذي خفاء معانيه واستتارها من جهة غرابة اللفظ ، وتوحش
الكلام ، ومن قبل بعد العهد بالعادة ، وتغير الرسم " (١) .

هذه طبيعة الشعر الجيد ، غامض ، لا يصل إلى إدراكه كل الناس ،
وآبيات المعاني قمة هذا الفن ، تفرد بها أصحابها ، وتجاوزوا بها المألوف
من الكلام ، فأصبحت مشغلة للناس في قديم الزمان وحديثه . وهذا ما أدركه
هذا الخبير بفنون القول .

(١) المصدر السابق ص ٤١٧ .

ولذلك لا يعاب الأُديب ، لأنه غامض بعيد المنال ، كثير النفار ،
لأن هذه طبيعته ، وهذا عالمه ، وإنما يعاب عندما يصبح الغموض هدفا
وقصدا يسعى إليه الأُديب فيخرج عن دائرة الفن ، ويوصف بالتكلف ،
وكل تكلف في أى جانب من جوانب الفن فساد .

* واللحمة البارعة في نقد القاضي الجرجاني تمييزه بين تفرد الشاعر
بلمحات تحتاج إلى الغموض ، ونخرج من بحثنا وتأملنا فيها بطائل ،
وذاك الذى يأتيه بعض الشعراء من إشكالات لفظية ، أو تلاعب فسي
معلومات خارجية ، ليست من التجربة أو معطيات الموقف الشعري * . (١)

والقاضي الجرجاني يقسم الشعر الغامض قسمين :

١ - شعر غامض لغرابية لفظه وتوحش كلامه لبعده العهد به ،
وتغييره كاختلاف الناس في قول تميم بن مقبل :

يَا دَارَسَلَى خَلَاءَ لَا أَكْفَهَا

إلا المرانة حتى تعرف الدينا

* فإن الذى خالف بين أقاويلهم فيها هو أنهم لم يعرفوا المرانة ،

فقال قائل : هي ناقته ، وقال آخر هي موضع دار صاحبه ، وقال آخر :

إنما أراد الدوام والمرونة * . (٢)

(١) د . فائز الداية ، علم الدلالة العربي (سوريا : دار الفكر ،

ط ١ ، ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م) ص ١٩٤ .

(٢) القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبى وخصومه ، ص ٤١٨ .

ومن هنا اشترط علماء البيان في مثل هذه الأسماء ألا تكون خاصة بالشاعر ، لأنها - وإن كانت واضحة الدلالة عنده - إلا أنها لا تحمل مضامين ، وتجارب وذكريات بالنسبة إلى المتلقي وحينئذ يكون الغموض ملتبسا بالأسماء الظاهرة مثل نجد والتباد والرفافة ؛ لأن المتلقي يجد لها مضمونا وذكريات في نفسه ، فيذهب كل فرد خلف هذه المضامين والذكريات بحسب تجربته وخبراته .

٢ - شعر غامض مع أنه سليم النظم ، برى من التعقيد ، بعيد اللفظ عن الاستكراه ، كلماته في انفرادها لا تُشكّل على أدنى العامة ، فإذا أراد أحد الوقوف على معانيها ، فمن المحال والمنتع الوصول إليها ، كقول الشاعر :

وَإِنِّي لَظَلَّامٌ لِأَشْعَثَ بَائِسٍ عَرَانَا وَمَقْدُورٍ بَرَى مَالَهُ الدَّهْرُ
وَجَارٍ قَرِيبِ الدَّارِ أَوْ ذِي جِنَابَةٍ بَعِيدِ مَحَلِّ الدَّارِ لَيْسَ لَهُ وَفْرٌ
هل يشك من أنشدهما أن الشاعر وصف نفسه بأقبح الصفة ، وأضاف إليها أشنع الظلم ، وإنما يريد أني أظلم الناقة فأنحر فصليها لأجل هذا الأشعث والجار ، ولو قال : وَإِنِّي لِنَحَارٍ لَاتُضِحُّ الْمَعْنَى ، ولم يختل البيت . (١)

وهذا هو الغموض الذي يعنيه صاحب الوساطة .

(١) المصدر السابق ص ٤١٩ .

واعتماد صاحبنا بقيمة الغموض يوه كده إعجابه بالسهل الممتع
عند البحترى القائل :

عَلِمْتُكَ إِنْ مَنَيْتَ مَنَيْتَ مَوْعِدًا جَهَامًا ، وَإِنْ أْبْرَقْتَ أْبْرَقْتَ مَهْلِبًا
وَكُنْتُ أَرَى أَنْ الصُّدُودَ الَّذِي مَضَى
دَلَالًا ، فَمَا أَنْ كَانَ إِلَّا تَجَنَّبَا
فَوَا أَسْفِي حَتَّامَ أَسْأَلَ مَا نِعَا وَأَمَنْ خَوَانًا ، وَأَعْتَبَ مَذْنِبَا
سَأْتِنِي فَوْأَدِي عُنْكَ ، أَوْ أَتْبَعُ الْهَوَى
إِلَيْكَ إِنْ اسْتَعْفَى فَوْأَدِي أَوْ أَبِي

* ثم انظر : هل تجد معنى مبتدلا ، ولفظا مشتهرا مستعملا؟
وهل ترى صنعة وإبداعا أو تدقيقا أو إغرابا ؟ ثم تأمل كيف تجرد
نفسك عند إنشاده ، وتغدد ما يتداخلك من الارتياح ، ويستخفك من
الطرب إذا سمعته ، وتذكر صبوة إن كانت لك تراها ممثلة لضميرك ،
ومصورة لظقاء ناظرك . (١)

هذا النص يختصر جماليات اللغة الشعرية فمعانيها تبتعد عن
المتناول والمبتذل ، وألفاظها لم تخلق لكثرة الاستعمال ، ويناوئها يقوم
على الإتقان والبراعة في الاختيار والتأليف ، وأثرها في المتلقي يكون نافذا
حيث يعيش المتلقي تجربة البدع ، وكأن الثاني ينقل الأول إلى عالمه
الخاص ، ويدخله في معاناته ، ويشركه في تجربته .

(١) المصدر السابق ص ٢٧ .

فالغموض عند الجرجاني قد يكون فنا وهو بهذه الصفة جوهر الشعر وقوام الأُدب ، وقد يكون عيبا ودليل ضعف وهو بهذه الصفة مرادف للتكف والإلغاز الذي يشين الفن ، ويؤدي إلى الفساد ؛ لأنه هنا ناتج عن تلاعب باللغة وضعف في الإدراك ، أما هناك فهو وليد روية بعيدة ، ولغة متماسكة .

ولقد أثارَت مقولة الصابي* ، جدلا بين البلاغيين ، فكان لابن سنان الخفاجي ت (٤٦٦ هـ) معها وقفة ، تضي لنا جانبا من موقفه من غموض لغة الأُدب .

يقول : " ومن شروط الفصاحة والبلاغة أن يكون معنى الكلام واضحا ظاهرا جليبا لا يحتاج إلى فكر في استخراجه ، وتأمل لفهمه ، وسواء كان ذلك الكلام الذي لا يحتاج إلى فكر منظوما أو منشورا* . (٢)

والتأمل في فكر ابن سنان يجد أنه لا يرفض إحياء الفن ، ولا ينكر مجانبته للكاشفة ، فالوضوح عنده لا يتناقض مع الغموض بدليل انخласه إلى شواهد كثيرة تقوم على مجافاة الابتذال والبعد عن النثرية .

فقد كان* من نعوت الفصاحة والبلاغة ، أن يراد معنى (٣) فيوضح بالفاظ تدل على معنى آخر ، وذلك المعنى مثال للمعنى المقصود* .

(١) ذكرها إبراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر (القاهرة : دار

مصر ، د . ت) ص ٣٤١ . والكلمة لهربرت ريد .

(٢) ابن سنان الخفاجي . سر الفصاحة (بيروت : دار الكتب العلمية

ط ١ ، ٢٠٢٠ هـ / ١٩٨٢ م) ص ٢٢٠ .

(٣) المصدر نفسه ص ٢٣٢ ، وانظر ص ٢٣٠ .

ومن هذا الفن قول الرَّمَّاحِ بْنِ مَيَّادَةَ: (١)

أَلَمْ تَكُ فِي يَمْنَى يَدَيْكَ جَعَلْتَنِي

فَلَا تَجْعَلَنِي بَعْدَهَا فِي شِمَالِكَا

فَأَرَادَ - إِنِّي كُنْتُ عِنْدَكَ مُقَدِّمًا فَلَا تَوَخَّرْنِي ، وَمَقْرَبًا فَلَا تَبْعِدْنِي -

فَعَدَلَ فِي الْعِبَارَةِ عَنْ ذَلِكَ إِلَى أَنِّي كُنْتُ فِي يَمِينِكَ ، فَلَا تَجْعَلْنِي فِي

شِمَالِكَ ، لِأَنَّ هَذَا الشَّمْلَ أَظْهَرَ إِلَى الْحَسَنِ (٢)

والعدول . باللغة في البيت عن المكاشفة بالمعنى سر من أسرار

قوة البيت وتأثيره وخلوده . الشاعر أدرك بحسه الشعري المميز أن هذا

ليس سبيل الشعر ولا لغته ، فكان هذا العدول الذي يحمل كثيرا من

الأسرار والقيم .

وَالرَّمَّاحُ فِي هَذَا الْبَيْتِ يَطْرَحُ طَبِيعَةَ الْإِنْسَانِ ، فَهُوَ كَائِنٌ مُتَقَلِّبٌ ،

يُحِبُّ الْيَوْمَ ، وَيُكْرَهُ غَدًا ، وَهَذَا التَّقَلُّبُ يَحُلِقُ الشَّاعِرَ وَيَسْتَشِيرُهُ ، فَهُوَ

يَعِيشُ وَاقِعًا جَمِيلًا يَتَمَثَّلُ فِي رَمْزِيَةِ الْيَمِينِ ، وَلَكِنَّهُ فِي الْوَقْتِ نَفْسَهُ يَخْشَى

زَوَالَ هَذَا الْوَاقِعِ وَتَقَلُّبِ الْإِنْسَانِ الْمَتَمَثِّلِ فِي رَمْزِيَةِ الشَّمَالِ .

(١) الرَّمَّاحُ بْنُ مَيَّادَةَ ، شَاعِرٌ مُقَدِّمٌ فَصِيحٌ مِنْ بَنِي مُرَّةَ بْنِ عَوْفٍ ،
كَانَ هَجَاءً كَثِيرًا تَعَرَّضَ لِلشَّرِّ ، وَصَابَةَ الشُّعْرَاءِ ، أَدْرَكَ الدَّوْلَتَيْنِ
الْأُمَوِيَّةَ وَالْعَبَّاسِيَّةَ ، تَوَفِّيَ فِي صَدْرِ خِلَافَةِ الْمَنْصُورِ فِي حُدُودِ عَامِ ١٣٦ هـ .
(خَزَانَةُ الْأَدَبِ ١٦٠ / ١) .

(٢) ابْنُ سِنَانِ الْخَفَّاجِي . سِرَ الْفَصَاحَةِ ص ٢٣٣ ، وَانظُرْ ص ٢٢٢ .

فهاتان الكلمتان تتجاوزان في مدلولهما الجارحة لتصبحا رمزا للحب والكراهية ، والبذل والنع ، والتفاؤل والتشاؤم والاهتمام واللامبالاة ، والنصر والهزيمة ، يقول عمرو بن كَثُوم :

وَكُنَّا الْأَيْمَنِينَ إِذَا التَّقِينَا وَكَانَ الْأَيْسَرِينَ يَنْوُ أَبِينَا

ويقول الحطيئة :

إِذَا مَا رَايَةَ رُفِعَتْ لِمَجْدٍ تَلَقَّاهَا عَرَابَةٌ بِالْيَمِينِ

وهذه الثنائية - اليمين - الشمال - لم تأت لمجرد المطابقة ، فالحياة بكل أبعادها ، ومتناقضاتها تتطوى خلف هذه الثنائية ، وما الإنسان المتناقض إلا ضرب من تناقض هذه الحياة .

لكن الخفاجي كان يفهم من مصطلح الغموض غير ما يفهم الصابي . فالصابي لم يرد قصور اللفظ عن أداء المعنى ، أو التواء التركيب ، أو غموض الفكر التجريدي ، ولكنه يريد غموض المشاعر والانفعالات ، التي هي عالم الشعر ومجال ظهوره ، وفرق بين غموض لغة الفكر وغموض لغة الأحاسيس ، فالخلاف بين الرجلين مرده إحياء دلالة المصطلح ، فالصابي ، يفهم منها إحياء الفن الشعري وابتعاده عن التصريح ، وابن سنان يفهم منها غموض دلالة اللفظ ومخالفة التركيب اللغوي للنظام المؤلف في الجملة العربية ، وغموض حقائق المنطق وسائل اللطيف .

أما أسباب الغموض في الكلام عنده فهي كما يلي :

(١) غموض الكلمة ويكون ذلك لسببين :

أ - غرابة الكلمة ، وذلك بأن تكون من وحشي اللغة .

ب - أن تكون الكلمة من الأسماء المشتركة .

- (٢) غموض التركيب ويحصل بسببين :
- أ - فرط الإيجاز ، كبعض الكلام الذي يُروى عن بقراط في علم الطب .
- ب - إغلاق النظم ، كأبيات المعاني في شعر أبي الطيب المتنبي .

- (٣) غموض المعنى ويتأتى لسببين :
- أ - رقة المعنى في نفسه ، ككثير من مسائل الكلام في اللطيف .
- ب - احتياجه لكي يفهم إلى مقدمات ، إذا تُصوّرت بُني ذلك المعنى عليها ، فتكون غائبة عن المخاطب وبذلك لا يقع له فهم المعنى (١) .

وغرابة الكلمة التي يعدها ابن سنان سببا من أسباب الغموض تحكمها ظروف كثيرة منها الاجتماعية ، والثقافية ، والفنية ، والتاريخية ، ولذلك فليس من الدقة أن تكون مقياسا ثابتا . (٢)

كما أن الكلمة بانتظامها في سياقها لا تحتل إلا معنى واحدا يتطلبه ذلك السياق ، وفي المشترك ما فيه من الإشارة ، وتحقيق قيس الفن . (٣)

(١) انظر ابن سنان الخفاجي . سر الفصاحة ص ٢٢١ ، ٢٢٢ .

(٢) انظر الفصل الخامس ص ٣٦٦ .

(٣) انظر بعض النماذج في الفصل الثاني ، ص ١٣٧ .

أما فرط الإيجاز والإخلال بالمعنى فإنه مذموم ، ولعل ابن سنان تأثر بما ذكره قدامة تحت " الإخلال " (١) ولكن الخفاجي لم يشل لفرط الإيجاز إلا بكلام بقراط في الطب . وهذا يكفي لإخراجه من دائرة الفن .

أما إغلاق النظم كأبيات المعاني في شعر أبي الطيب فإنها تحتاج لتأمل ، ولكنها لا تصل إلى درجة تنفلق فيها معانيها وتتأني على الإدراك .

فإذا أخذنا بيت المتنبي الشهير :

وَفَاؤُهُ كَمَا كَالرَّبْعِ أَشْجَاهُ طَاسِمُهُ

بِأَنْ تَسْعِدَا ، وَالذَّمُّعُ أَشْفَاهُ سَاحِمُهُ (٢)

فقد عد ابن سنان هذا البيت من أبيات المعاني ، لأن الشاعر وضع الألفاظ في غير مواضعها ، وهذا ما ينفلق معناه لما فيه من تقديم وتأخير (٣) ، وهذا ما يتنافى مع معايير الفصاحة . ولقد كان البيت موطن جدل بين الشراح لا وقت لاستقصائه .

(١) انظر التفصيل في الفصل الرابع ، ص ٣٤٧ .

(٢) المتنبي . الديوان بشرح العكبري ، ضبطه وصححه . مصطفى السقا ، إبراهيم الأبياري ، عبد الحفيظ شلبي (بيروت : دار المعرفة ١٣٩٧ هـ / ١٩٧٨ م) ٣ / ٣٢٥ ، من قصيدة في مدح سيف الدولة والبيت مطلعها .

(٣) انظر ابن سنان الخفاجي . سر الفصاحة ص ١١٤ .

ولكن الواحدى ت (٤٦٨) هـ كان أقربهم إلى عالم الشعر
حيث قال : " طلب وفاءً هما بالإسعاد ، وهو الإعانة على البكاء ،
والموافقة فيه . ولذلك قال : والدمع أشفاه ساجمه والمعنى : ابكيا
معى بدمع في غاية السجوم فهو أشفى للوجد ، فإن الربيع في غاية
الطسوم ، وهذا أشجى للمحب ، وأراد بالوفاء ، ههنا : الإسعاد ،
لأنهما عاهداه على الإسعاد " . (١)

المتنبي لم يقف باكياً ، ولم يستجد بمن يحب ليبكي معه ؛ لأن
بكاء الظلل عادةً توارثها شعراء العربية كإبراهيم بن أدهم . أو محطّة
ينطلقون منها لوصف المرحلة . والشناء على الناقة ، والتغني بشمائل
المدوح - غرض القصيدة الأصلي - الذى يغدو كل ما سواه مقدمات
وحواشي وتطريات كتطريات الرسائل . هذا الفهم (٢) يقتل نبض الكلمة
وحيويتها ، وتستحيل معه لغة الشعر إلى مزق من الأداة ، لا رابط بينها
إلا نسيج من الأفكار الهلامية العقيمة التي تتناثر أمام موضوعية
النقد كذرات السديم .

هذا البكاء هو الذى جعل من امرئ القيس أميراً للشعراء ؛ لأنه
لم يكن يبكي كما يبكي الآخرون ، وإنما كان يقف على جوهر الحقيقة ،
ويفتش في دفتر الحياة ، ويقرأ أسرارها وخفاياها .

الظل الذى يفقد عنصر الحياة على مرأى من المتنبي ، ومن
شعراء العربية قبله ، يستدر الدمع ، فلا يلبث الشاعر أن يبكي ، وأن يستجد
بمن يبكي معه بدمع غزير ، يذهب هذا الموت الذى يعلو وجه الحياة

(١) الديوان بشرح العكبرى ٣ / ٣٢٥ .

(٢) الذى قال به كثير من النقاد المحدثين .

ويقتل نضارتها ، وفي هذا الذهاب ، تنمو حياة جديدة لا تنقصها
ذكريات الماضي ورموزه ، ولعل ما يقوى هذه الروءية اقتران الأسم
الهطال ، بالديار العافية ، والرسوم البائدة عند الشاعر الجاهلي .
يقول امرؤ القيس :

ديار لسلّم عافياتِ بذي خالٍ
ألحّ عليها كلّ أسحم هطّالٍ (١)

ويقول النابغة :

عفا ذو حسّى من فرتني ، فالفوارعُ
فجئنا أريك ، فالتلاع الدوافعُ
فمجمع الأشراج غير رسمها
مصايف مرتّ بعدنا ومرابيع (٢)

وإذا كان ذلك الجزء البائد من الطلل هو أشجى ما فيه ، وأشدّه
تأثيراً على الشاعر ما ذهب منه واختفى ، فإن ما خفي من الدموع أشفاها ،
ولذلك فهو يبحث عن دمع خفي يشفي ، غير هذا الدمع السائل ليكون
كالربيع الذي أشجاه ما درس منه وخفي . وهذا ما أدركه الواحدى .

(١) الديوان ، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة : دار المعارف

١٩٨٤ م) ص ٢٧ من قصيدة مطلعها :

الأعم صباها أيها الطلل البالي * وهل يعمن من كان في العصر الخالي
والأسم : السحاب الأسود ، والهطال : الدائم .

(٢) الديوان . تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة ، دار المعارف

ط ٢ ، ١٩٨٥ م) ص ٣٠ من قصيدة في مدح النعمان .

مجتمع الأشراج : مجارى المياه إلى الأودية .

والإلحاح على البكاء ، والوقوف على الظل البالي المثير للحزن
بانطماسه ، الموجب لدموع محب عميقة ، ماثلة له في خقائمه
وتأثيره ، كل هذا يقوى من شأن المأساة ، ويرفع من قيمة الحدث الذي
يصل إلى ذروته عندما يدعو الشاعر على نفسه بالبلى ، إن لم يقف بها
وقوف من فقد أعز ما يملك .

بَلَيْتُ بِلَى الْأَطْلَالِ ، إِنْ لَمْ أَقِفْ بِهَا
وَقُوفَ شَحِيحٍ ضَاعَ فِي التُّرْبِ خَاتِمُهُ
ومن هنا فإن الفن قائم على الغموض ، ولذلك فهو يحتاج إلى قراءة متأنية
تكشف عن أبعاده وجمالياته .

ومسيبات الغموض عند ابن سنان مردها القارىء ، فالمبدع ليس
من شأنه أن يبحث عن دلالة الكلمة هل هي غريبة أم لا ؟ ما دامت تخدم
رؤيته التي يريد التعبير عنها .

وليس من همه أن يكون النظم مغلقا ، أو أن المتلقي يجهم
الأساطير والأخبار والرموز التي يضمنها إبداعه ، إذا كان الجمال لا
يتحقق إلا بها ، والتجربة لاتصدق إلا من خلالها .

وجملة ما يمكن قوله : إن ابن سنان تناول الشعر في حديثه
عن هذه الأسباب بعقلية العالم وليس برواية القسنان الذي كان لا
يستطيع إخفاء شعوره بالشعر الجميل واعتباره من نعوت البلاغة والفضاحة .
ولو أدرك أن الشعر فن متميز عن أى جنس أدبي لعرف مسلكه وطريقة التأني
إليه .

وإن كان منكرا لالتواء التراكيب ، وغرابة الدلالة ، فإنه لم ينكر إبداع
الفن ومجافاته للسفور التي تضمن له قدرا من القبول والتأثير .

وهكذا كان الأمر حتى إذا جاء إمام البلاغة عبد القاهر الجرجاني
ت (٤٧١ هـ) . فكان الغموض عنده جوهر البلاغة ، وقوام الإبداع . لذا وقف أمام
اللغة يتأمل إحياءها ، في بنائها " النظم " وفي مجانبتها للكشف والابتدال
" معنى المعنى " ، وكان الغموض مرتبطا عنده بكل جزئية من جزئيات
العمل من الأداة حتى الأسلوب .

واستطاع أن يجعل من الغموض نظرية تسيطر على البلاغة العربية
حتى عصرنا هذا ^(١) ، وهي نظرية لها أهميتها في الدرس البلاغي
ولها أسسها العقلية والجمالية والنفسية ، ولها قيمتها في الفكر المعاصر .
وكشف عن قيمة الفن حين يكون غامضا ، وكان له في كثير من
نظراته فضيلة الريادة والتميز ، ولعل الباحث المنصف لا يكون مجانبها
الحقيقة عندما يقول : إن النقد الحديث لم يتجاوز كثيرا من نظرات هذا
العالم الفذ .

فالأداة كانت تشير عنده قيما رفيعة ، لا يقف عليها إلا قليل من
فلاسفة الفن ونقادهم . فكان إشارتها دليلا على قدرة المبدع ، وتمكنه من
لغته ؛ لأنها تحقق في موضعها ما لا يحققه لفظ آخر من الجودة والإشارة
حيث تتجاوز الإيصال إلى تحقيق قيم عظيمة .

" فإنَّ " مثلا تخفي قيمتها على كثير من الناس ، الذين يجهلون
أسرار الأساليب ، ودقائق فروقها . فهذه الأداة تتحد أجزاء الكلام ، وتتألف
حتى كأن الكلامين قد صَبَّأ في قالب واحد ، وسبك أحدهما في الآخر . ^(٢)

(١) انظر د . مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية (بيروت دار الأندلس ،

ط ٢ / ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م) ص ٦٤ .

(٢) انظر عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، ص ٣١٥ .

وهذا شأوعظيم تحسر دونه العتاق ، وغاية لا يدركها ، إلا فحول البدعين
كبشار بن برد في قوله :

بِكْرًا صَاحِبِي قَبْلَ الْمَحِيرِ إِنَّ ذَاكَ النَّجَاحَ فِي التَّبْكِيرِ

يقال : إنه لما فرغ منها قال له خلف الأحمر : " لو قلت يا أبا معاذ مكان :
إن ذاك النجاح بكرة فالنجاح في التبكير كان أحسن .

فقال بشار : إنما بنيتها أعرابيةً وحشية ، إن ذاك النجاح في
التبكير ، كما يقول الأعراب البدويون ، ولو قلت : بكرة فالنجاح كان هذا
من كلام المولدين ، ولا يشبه ذاك الكلام . ولا يدخل في معنى القصيدة ،
قال :

فقام خلف فقبل بين عينيه فهل كان هذا القول من خلف ، والنقد
على بشار ، إلا للطف المعنى في ذلك وخفائه ؟ " (١)

الفاء في نظر ذلك الراوية أقرب إلى الفهم ، لكن إن في رؤية الشاعر
العظيم ألقى بلغة الفن ، ولذلك أفردت بهذه المزية ، والكلام معادن
كمعادن الناس ، لا يعرفه إلا من أوتى حظاً في معرفة أنساب الكلام ،
وشائجهم ، وصلات رحمهم .

وبشار عندما قال : " بنيتها أعرابية وحشية " كان يريد أنه
بناها على الحسن الجمالي للغة . والفطرة التي لا صنعة فيها .

(١) عبد القاهر . دلائل الإعجاز ص ٢٧٢ ، ٢٧٣ .

وكما وقف عبد القاهر عند الأداة . فإنه وقف أمام الأسلوب ،
وألح كثيرا على قارىء متميز يتأمل اللغة ويدرك دقة أساليبها واختلافها .
فلا أساليب غامضة ، كثيرة الاشتباه على الناظرين فيها

ولذلك كان استنتاجاتها ، وبيان قيمتها ، والكشف عن جمالياتها
معنى روحانيا لا يستطيع أحد تنبيه السامع له ، ما لم يمتلك ذلك السامع
ذوقا مرهفا ، وقريحة وقادة . (١)

ومن دقة نغمات هذه الأنساق التعبيرية وغموض أسرارها أنك
" تتعب في الشيء " نفسك ، وتكد فيه فكرك ، وتجهد فيه كل جهدك ، حتى
إذا قلت : قد قتلته علما ، وأحكمت فهما ، كنت بالذی لا يزال يتراعى لك فيه من
شبهة ، ويعرض فيه من شك ، كما قال أبو نواس :

ألا لا أرى مثل امترائي في رسمٍ تغصُّ به عيني ويلفظه و همي
أت صور الأشياء بيني وبينه فظني كلاظنٍّ ، وعلسى كلاليمٍ (٢)

ومن هذا قول أبي الطيب المتنبي :
وَلَا تَشْكُ إِلَى خَلْقِي فَتَشْمِئَتْهُ شَكَوَى الْجَرِيحِ إِلَى الْغُرْبَانِ وَالرَّخْمِ

فهو ما يشتمل على خطأ ، ولكنه في غاية الخفاء ، فنحن ننظر فيه دهرا طويلا
ونفسره ، ولا ندري أن فيه شيئا نجعله ، " إنك إذا قلت لا تضجر ضجر
زيد كنت قد جعلت زيدا يضجر ضربا من الضجر ، مثل أن تجعله يفرط
فيه ، أو يسرع إليه ، هذا هو موجب العرف ، ثم إن لم تعتبر خصوص وصف ،
فلا أقل من أن تجعل الضجر على الجملة من عاداته ، وأن تجعله قد كان منه ،
وإذا كان كذلك اقتضى قوله :

شَكَوَى الْجَرِيحِ إِلَى الْغُرْبَانِ وَالرَّخْمِ .

(١) انظر المصدر نفسه ص ٥٤٧

(٢) المصدر نفسه ص ٥٥١

أن يكون هاهنا جريح قد عرف من حاله أن يكون له شكوى إلى
الغريبان والرخم ، وذلك محال ، وإنما العبارة الصحيحة في هذا أن يقال :
لا تشك إلى خلق ، فإنك إن فعلت كان مثل ذلك مثل أن تصور في وهمك
أن بعيرا دبرا كشف عن جرحه ثم شكاه إلى الغريبان والرخم (١) .

وفيا أعتده أن البيت يحتاج إلى وقفة متأنية تبرز شيئا من عبقرية
ولعلنا لا نكاد نختلف على أن الشاعر لا يقول كل شيء ، بل إن الشاعر
الحقيقي هو الذي يخاطب سامعه ، بلغة القلب الكلية ، بكلمات كالومض .
(٢)

وأبو الطيب كان شاعرا حقيقيا له لغته الخاصة ، ولغة الشاعر لا
يجب أن تقاس على معان سابقة نثرية كانت أم شعرية ، فليس شرطا إذا
قيل : لا تضجر ضجر زيد - الذي وقع منه ضجر متميز ، أو كان الضجر
صفة ملازمة له - أن يأتي المتنبي مراعيًا لحدود هذا المعنى ومقتضياته .
وأبو الطيب كان جريحا في أول أبيات قصيدته - فالتساؤل المقرون بالشرى
مع نجوم الليل ، وظلام الصحراء يطيه جرح غائر يسعى لتبديده بالرحيل
والاغتراب .

حَتَّامَ نَحْنُ نَسَارِي النَّجْمَ فِي الظُّلْمِ
وَمَا سَرَّاهُ عَلَيَّ خَفِّ وَلَا قَدَمِ
وَلَا يُحِسُّ بِأَجْفَانٍ يُحِسُّ بِهِمَا
فَقَدَّ الرَّقَابِ غَرِيبًا بَاتَ لَمْ يَنَمِ

(١) المصدر السابق ص ٥٥٢ ، ٥٥٣ .

(٢) انظر أ. نويس ، النظريات الجمالية تعريب محمد شيما

(لبنان : بحسون ، ط ١ / ١٤٠٥ هـ) ص ١٦٩ .

الرحلة لم تكن بحثا عن الممدوح ، وإنما كانت بحثا عن الحبيب
والأمان وهروبا من الواقع المر والاحزان المتكالبية :

لَا أَبْفِضُ الْمَيْسَ لَكِنِّي وَقَيْتُ بِهَا
قَلْبِي مِنَ الْحُزْنِ أَوْ جِسْمِي مِنَ السَّقَمِ
إذاً هذه الجراح والشكوى والرحيل كان سببها الناس الذين أصبحوا
وحوشا ضارية ، ولكن هل يشكو الجريح جرحه إلى هذه الغربان والرخم .
القضية ليست بهذه البساطة التي نتصورها ، إنها مأساة حقيقية ، لكن
الشاعر يظل أقوى منها :

وَلَا تَشَكُّ إِلَى خَلْقٍ فَتَشِمْتَهُ شَكْوَى الْجَرِيحِ إِلَى الْغُرْبَانِ وَالرَّخْمِ
وَكُنْ عَلَى حَذَرٍ لِلنَّاسِ تَسْتَرَهُ وَلَا يَفْرِكُ مِنْهُمْ شَفْرٌ مَبْتَسِمٌ (١)

ومن هنا كان البيت سليما لا عيب فيه .

وأساليب الفصل والوصل ، والحذف ، والتقديم والتأخير ، والتعريف
والتكثير ، والقصر التي أدار عليها عبد القاهر قضيته (النظم) كانت
بحثا في جماليات اللغة وغموضها ودقتها . وآثارها على النفس الإنسانية ،
ففي الحذف مثلا ، يتيح المبدع لمتلقيه المشاركة في تجربته والاندماج
فيها ، ويجعله في حيرة من أمره حين يسائل نفسه عن المحذوف ، وعن
أسراره ، وفي هذا من المتعة ما فيه ؛ لأن الفن إذا ورد مكشوفاً وعرفت

(١) الديوان بشرح العكبري ١٥٥/٤

النفس المراد به لم يبق لها رغبة وتشوق في التنقيب والبحث عنه ،
وإذا اجتهدت ولم تقف على المقصود منه داخلها السأم وانصرفت عنه
" فأما إذا عرفت من بعض الوجوه دون البعض ، فإن القدر المعلوم يشوقها
إلى تحصيل العلم بما ليس بمعلوم ، فيحصل لها - بسبب علمها بالقدر الذي
علمته لذة ، وبسبب حرمانها من الباقي ألم . فتحصل - هناك - لذات وآلام متعاقبة ،
واللذة إذا حصلت عقيب الألم كانت أقوى ، وشعور النفس بها أتم ، إذا
عرفت هذا ، فتقول : إذا عبّر عن الشيء باللفظ الدال عليه - على سبيل
الحقيقة : حصل كمال العلم به ، فلا تحصل اللذة القوية . أما إذا عبّر
عنها بلوازمها الخارجية : عرف لا على سبيل الكمال ، فتحصل الحالة
المذكورة التي هي " كالدغدة النفسانية " ، فلاجل هذا : كان التعبير عن
المعاني بالعبارات المجازية ألد من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية " (١)

فالنفس الإنسانية لا تريد فنا مبسوطا بلا عناء ، كما أنها لا تبحث
عن عناء بلا فن وبهذه الرواية الفريدة يقدم فكرنا القديم فلسفة عميقة للنفس
البشرية ، يسبق بها علماء النفس في العصر الحديث .

وكما وقف عبد القاهر عند الأسلوب ، وطريقة بنائه ، ودقة أسراره وقلته
إحساس الناس به ، فإنه يقف من إحياء الفن موقفا مدهشا ، فيشير كثيرا من
القضايا العميقة ، ويكشف عن قيم الفن والجمال المتوارية خلف إحيائه ، وأثر
ذلك الإحياء على نفسية المتلقي .

(١) الفخر الرازي ، المحصول في علم أصول الفقه . تحقيق د . طه العلواني
(الرياض : مطبوعات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ،
ط ١ / ٣٩٩ هـ) الجزء الأول ، القسم الأول ص ٤٦٧ .

وإذا كان الفكر الحديث يقرر أن " كمال الشعر في الإيحاء ، بما يزخر به من شعور وعاطفة ، يلجأ في الكشف عنهما إلى الوسائل الإيحائية للغة في تعبيراتها الدلالية والموسيقية . ويلقى عليهما أضواء فيها بعض الإضمار؛ ليزيد الإيحاء قوة ، وهذا الإضمار مشروع ؛ لأن الشرح والتفسير ليسا هما الغاية الأولى للشعر ، وإنما غاية الشعر الوقوع على التعبير الإيحائي الكامل للكشف عن حالة من حالات النفس في صورة وجدانية " (١)

إذا كان كذلك ، فإن عبد القاهر سبق الفكر الحديث في الاعتماد بإيحاء الفن ، ووعده من أهم مقومات الفن الجميل ، لأنه جوهر الفن ، ومحك الذهن و" المعنى إذا أتاك مثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة ، وتحريك الخاطر له ، والهمة في طلبه ، وما كان منه أطف كان امتناعه عليك أكثر ، وإياؤه أظهر ، واحتجاب به أشد ، ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له ، أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالمزية أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وأطف ، وكانت به أضن وأشغف ، ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ كما قال :

وَهَسَّ يَنْبِذَنَّ عَنْ قَوْلٍ يُصَيِّنَ بِهِ

مَوَاقِعَ الْمَاءِ مِنْ زِيِّ الْغَلَّةِ الصَّارِي

(٢) وأشبه ذلك ما ينال بعد مكابدة الحاجة إليه . وتقدم المطالبة من النفس به

(١) د . محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث (القاهرة ، نهضة

مصر ، ١٩٢٩ م) ص ٢٥٩ .

(٢) عبد القاهر ، أسرار البلاغة ص ١٢٦ ، ١٢٧ .

والتمثيل عنصر من عناصر اللغة الأدبية قوامه الإيحاء ، يكشف به المبدع عما يمور في أعماقه من الأحاسيس . وعبد القاهر في رؤيته الفنية هذه أدرك قيمته ورجعها إلى الجانب العقلي وما يترتب عليه من أثر نفسي وبذلك اختلفت رؤيته عن كثير من البلاغيين الذين نظروا للتمثيل من حيث هو مفرد ومركب .

وغموض الفن معيار للتفاضل بين الناس في الفهم والتصوير عند عبد القاهر لما يتطلبه من فكر وتأمل . وهذا مدعاة لتعظيمه ، والقضاء بأفضليته ، فصاحبه لم ينله إلا بعد كدٍّ وتعب ، ولم يدركه إلا باحتمال الصعاب ، وبذل النفس .

" ومعلوم أن الشيء إذا علم أنه لم يُنل في أصله إلا بعد التعب ، ولم يُدرك إلا باحتمال النَّصَب ، كان للعلم بذلك من أمره من الدعاء إلى تعظيمه ، وأخذ الناس بتخيمه ، ما يكون لمباشرة الجهد فيه ، وملافة الكروب دونه . " (١)

فالغن الغامض تعضده رؤية خارقة تتوغل في جوهر الأشياء ، وتستل حقائقها البعيدة ومن هنا كان غموضها ، لأنها جاءت من موطن لم يعرف عنه المتلقي شيئاً .

ولهذا أثر نفسي خفي على المتلقي . يتراعى به إلى أفاق المتعة والارتياح .

(١) عبد القاهر ، أسرار البلاغة ص ١٣٣ .

فالمتنبي عندما يقول :

وَمَنْ يَكُ ذَا فَمِ مَرٍّ مَرِيضِيٍّ يَجِدُ مَرًّا بِهِ الْمَاءَ الْزَّلَالَ

يستفز المتلقي بهذه اللفظة الموحية ، ويدعوه للمشاركة والتأمل لكنه * لو كان سلك بالمعنى الظاهر من العبارة : كقولك : إن الجاهل الفاسد الطبع يتصور المعنى بغير صورته ، ويخيل إليه في الصواب أنه خطأ ، هل كنت تجد هذه الروعة ؟ وهل كان يبلغ من وقم الجاهل ووقده (١) ، وقمعه وردعه ، والتهجين له ، والكشف عن نقصه ، ما بلغ التمثيل في البيت ، وينتهي إلى حيث ينتهي * . (٢)

ومن هنا أولى عبد القاهر المعاني البعيدة ، والدلالات المتوارية خلف ظواهر القول التي تفضي بها معاني الألفاظ عناية بالغة . وكشف عن كثير من أسرارها وقيمتها الفنية والجمالية ، وجعل المدار فيها على الكناية والاستعارة والتمثيل (٣) . وهي ما اصطاح عليه * بمعنى المعنى * .

لأنها ما لا يصل إليه إلا ذوق من صاف ، ومصر نافع ، وطبع سليم ، ونفس مستعدة لتحمل صعاب المعرفة ، ووعي الحكمة . وفصل الخطاب .

(١) الوقم : الإذلال والرد عن الحاجة أقبح رد ، الوقذ : الضرب

القاتل بغير مَحْدَد وله ألم ونكاية (المحقق) .

(٢) عبد القاهر ، أسرار البلاغة ص ١٠٦ .

(٣) عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ص ٢٦٢ .

ونظرا لأهمية هذه المعاني كان الشعر الذي يخلو منها ،
لا فضل لصاحبه فيه ، ولا نصيب له منه إلا إيقاعه الصائب . (١)

وهذه النظرة العميقة تكاد توازن ما قرره النقاد المحدثون من
أن لغة الأرب يجب أن تؤدى معاني غزيرة ، حتى قالوا : إن الشعر
هو معنى المعنى . (٢)

فهذه المعاني تحدد صدق التجربة ، وعمق الانفعال ، بما
تشتمل عليه من الإيحاء والثراء ، وهي التي يستحيل معها المتبذل ، التي
آية في الفن والجمال وهذا ما قرره عبد القاهر حين ذهب إلى أن الشاعر
قد يأتي إلى الشيء المألوف والمتبذل فيجعله غريبا وعجيبا كالمتنبي
في قوله :

يُرَادُ مِنَ الْقَلْبِ نِسْيَانُكُمْ وَتَأْبَى الطَّبَاعُ عَلَى النَّاقِلِ

(٣)
حيث التقط قول العامة : الطباع لا تتغير وأخرجه في صورة جمالية نادرة .

وهذا ممكن الشاعرية حيث يعطي الشاعر المألوف صفة النادر ،
والمحدود دلالة اللامحدود .

ويقرر عبد القاهر حقيقة الشعر بعيدا عن الشكل والإيقاع إذ يقول
في الرد على الزاهدين فيه : " فإننا إذا كنا لم ندعه إلى الشعر من أجل

(١) انظر ابن رشيق . العمدة ١/١٢٢٢ .

(٢) ستانلي هايمن ، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ٢/٢٩٠ .

(٣) انظر عبد القاهر . دلائل الإعجاز ص ٤٢٤ .

ذلك ، وإنما دعونه إلى اللفظ الجزل ، والقول الفصل ، والمنطق الحسن ،
والكلام البين ، وإلى حسن التشيل والاستعارة ، وإلى التلويح والإشارة ،
وإلى صنعة تمعد إلى المعنى الخسيس فتشرفه ، وإلى الضئيل فتفخمه ، وإلى
النازل فترفعه ، وإلى الخامل فتنّوه به ، وإلى العاطل فتحلّيه ، وإلى المشكل
فتجلّيه ، فلا متعلق له علينا بما ذكر ، ولا ضرر علينا فيما أنكر ، فليقل فسي
الوزن ما شاء ، وليضعه حيث أراد ، فليس يعنيننا أمره ، ولا هو مرادنا
من هذا الذي راجعنا القول فيه .^(١)

فالشعر قائم على التصوير والخيال ، وتشكيل الواقع تشكيلا جديدا .
والتلويح والإشارة . وهذه الظواهر هي جوهر الشعر ومحوره الذي يدور
حوله ؛ لأن المدح يلجأ إليها عندما تعجز حقائق اللغة عن استيعاب
رواه وتجاربه .

فالشعر بهذا لا بد أن يكون غامضا متجاوزا لأعراف الواقع ،
بعيدا عن التحقيق والتحديد ، و" الشاعر لا يجب أن يؤخذ عليه
في كلامه التحقيق والتحديد ، فإن ذلك متى أعتبر في الشعر يطل حبيبه .
وكلام القوم سني على التجوز والتوسع والإشارات الخفية ، والإيما على المعاني
تارة من بعد ، وأخرى من قرب ؛ لأنهم لم يخاطبوا بشعرهم الفلاسفة ،
وأصحاب المنطق ، وإنما خاطبوا من يعرف أوضاعهم ، ويفهم أغراضهم ."^(٢)
هذا هو الشعر ، وهكذا يجب أن ينظر إليه .

(١) عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ص ٢٤ .

(٢) الشريف المرتضى . أمالي المرتضى ، تحقيق : محمد أبو الفضل

إبراهيم (القاهرة ، عيسى الحلبي ، ط ١ ، ١٣٧٣ هـ) ٢ / ٩٥ .

وإدراكا من عبد القاهر - العالم الجليل - لفنية الشعر، وصلابة لغته رفض التفسير من الناحية الفنية؛ لأن التفسير يعد كشفا عن معنى محدد، والأدب عموما قائم على الاتساع والثراء .

"إنما كان للمفسر فيما نحن فيه، الفضل والمزية على التفسير، من حيث كانت الدلالة في المفسر دلالة معنى على معنى . وفي التفسير دلالة لفظ على معنى، وكان من المركز في الطباع، والراسخ في غرائز العقول، أنه متى أريد الدلالة على معنى، فترك أن يصح به، ويذكر باللفظ الذي هوله في اللغة، وعمد إلى معنى آخر، فأشير به إليه، وجعل دليلا عليه، كان للكلام بذلك حسن ومزية، لا يكون إذا لم يصنع ذلك وذكر بلفظه صريحا" . (١)

التفسير يقوم على الشرح، ولذلك فدلالته قريبة وعامة لا تغاوت بين العقول في إدراكها، أما المفسر فإنه يقوم على الإيحاء، ومن هنا فدلالته بعيدة، لا يصل إليها إلا قليل من الناس، مع اختلاف رؤاهم، وتعهد نظر اتهم .

والتفسير لا يمكن أن ينقل اللغة بإيحاءها وصورها وتراكيبها ودلالاتها، كما الترجمة التي لا تستطيع ذلك، وتعجز عن الوفاء به، ولذلك رفضها علماء البيان قتيلا^(٢)، وهذا ما أكده الفكر المعاصر، وأشار به .

(١) عبد القاهر، دلائل الإعجاز ص ٤٤٤ .

(٢) انظر الجاحظ . الحيوان ٧٥/١، ابن قتيبة : تأويل مشكل

القرآن ص ٢١ .

فكما كانت القصيدة شعرية ، قل التفكير فيها بطريقة نثرية دون القضاء عليها ، ولذلك كان تلخيص القصيدة وصياغتها نثراً ، جهلاً نريعا بجوهر الفن ؛ لأن الفكرة ليست هي محور الشعر فهناك إيقاعات وتراكيب وصور وتناسب تشير نوعاً من التوتر وتوجد فينا عالماً في غاية الانسجام . (١)

ومفسر القصيدة عادة لا يتأمل ، الا غاياتها الظاهرة ، فلا يستطيع سبر أغوارها ، ولا شك أنه يصعب تفسير السبب الذي يجعل القصيدة تعجز عن احداث أثر في نفوسنا ، عندما تبدو غاية الشاعر جليلة أكثر مما ينبغي . (٢)

وهكذا كان الغموض نظرية متكاملة المفهوم عند عبد القاهر ، بدءاً بالأداة ، وانتهاءً بالتركيب والصورة البيانية ، وله قيمته ، وأسراره ، وأسس الفنية والجمالية . (٣)

وجاء السكاكي ت (٦٢٦) هـ فكان له - مع ما وصف به من العقلانية الصارمة - وفتات فنية ، ونظرات ثاقبة ، تدل على وعي بما يجب أن يكون عليه الفن القولي البليغ .

-
- (١) انظر د . عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ص ٣٥٤ ، والكلمة لبول فاليري .
- (٢) أ . ريتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة د . مصطفى بدوي (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، د . ت) ص ٣١٠ .
- (٣) سيأتي تفصيل هذا في الفصل الخامس من الرسالة ص ٣٦٢ وما بعدها .

فأبدى اهتماما ملحوظا بدقة الأساليب وإدراك خواصها
لما يكتنفها من غموض يرتفع بها عن مبتذل القول ، ومألوفه ، وكان
علم المعاني - الذي هو تتبع خواص التركيب -
بما يشتمل عليه من أساليب من غامض الكلام ، ففصوله " لا تتضح ، إلا
باستيراء زناد خاطر وقاد ، ولا تتكشف أسرار جواهرها ، إلا لبصيرة
ذى طبع نقاد ، ولا تضع أزمته ، إلا في يد راكض هي حليتها ، إلى أنى
مدى ... (١)

وجميع فصول هذا العلم فيها عدول عن المؤلف ، وتجاوز للسائد .
لتوخي نكت بلاغية توجب تأملا ، وإطالة نظر " واعلم أن الطلب كثيرا
ما يخرج لا على مقتضى الظاهر ، وكذلك الخبر فيذكر أحدهما في موضع
الآخر ، ولا يصار إلى ذلك إلا لتوخي نكت كلما يتفطن لها من لا يرجع
إلى درية في نوعنا هذا ، ولا يعرض فيه بضرر قاطع ، والكلام بذلك متى
صار فتمت البلاغة افتترك عن السحر الحلال بما شئت . (٢)

العدول عن مقتضى الظاهر ، إدراك من المبدع لعجز اللغة عن
الوفاء بالمعنى بنسقتها المعتاد ، ونظامها المتفق عليه ، فهو ضرورة
تتطلبها التجربة الفنية ، وليس تلاعبا أو جهلا باللغة . وفي هذا العدول
كثير من الأسرار الموجبة للتأمل . وقد عدت الدراسات اللغوية الحديثه
هذه الظاهرة ظاهرة " الانحراف " من أهم سمات اللغة الأدبية

(١) السكاكي . مفتاح العلوم (بيروت : دارالكتب العلمية ط ١ ،

١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م) ص ١١٩ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٥٤ .

التي تتفرد بها . (١) وإن سبقها القداماء لهذا الإدراك والإشادة . (٢)

إلا أن هناك بعض الباحثين يرى أن الأسلوبية الحديثة ،
تولي المتكلم شأنًا كبيرًا في البحث عن سر الانحراف الذي يأتي للتعبير
عن مشاعر خاصة ، بخلاف البلاغة العربية التي أولت المخاطب أهمية
كبيرة في الكشف عن أسرار هذا الانحراف ، فكان تطرية السامع وانتزاعا
للسام من نفسه . (٣)

وهذه مقولة ينقصها الثبوت والاستقرار فالزمخشري ت (٥٣٨) هـ وهو
القائل بفكرة التطرية في حديثه عن جماليات أسلوب الالتفات كان يبحث
في أسرار الالتفات عن مراد المتكلم ، وأبعاد كلامه (٤) ، وكذلك فعل
السكاكي (٥) وضياء الدين بن الأثير (٦) ت (٦٣٧) هـ وغيرهم من
البلاغيين . (٧)

كما وقف السكاكي من ندرة الصورة البيانية ، وقلة ورودها على
الأذهان ، موقفًا يدل على وعي بلغة الفن التي تترفع عن الابتذال ، الذي
تأباه الأذواق الرفيعة ، فالنفس تتسارع إلى قبول نادر يطلع عليها
لما تتصور لديه من لذة التجدد ، وتتمثل من تعريه عن كراهة معاد . (٨)

(١) انظر د . شكري عياد . اتجاهات البحث الأسلوبية (الرياض :

دار العلوم ، ط ١ ، ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م) ص ٢٣٤ .

(٢) انظر د . عبد الحكيم راضي ، نظرية اللغة في النقد العربي ،

ص ١٩١ - ٢٩٤ .

(٣) انظر د . شكري عياد . اتجاهات البحث الأسلوبية ص ٢٣٤ ، ٢٣٥ .

(٤) انظر الزمخشري . الكشف (بيروت ، دار المعرفة ، د . ت) ٣ / ٢٧٠ .

(٥) انظر السكاكي . مفتاح العلوم ص ٩٦ ، ٩٧ ، ١١٩ .

(٦) انظر ابن الأثير . المثل السائر ٢ / ١٦٧ ، ٢ / ١٨٣ .

(٧) وسيأتي هذا في الفصل الرابع ص ٣٢٠ وما بعدها .

(٨) السكاكي . مفتاح العلوم ص ١٦٧ .

والندرة أحد الأسس الجمالية التي تقوم عليها نظرية الغموض في الفكر البلاغي . وهذا يكون للسداكي نظرات فنية طمسها الباحثون ، فلم يجدوا في فكره إلا جدلا منطقيا ، وقسمة عقلية . - وهو مع صدق ما وصف به - يظل له كثير من الدقائق التي يتفرد بها ، واللمسات الجمالية التي تشهد له بإدراك اللغة الأدبية ، والكشف عن بعض أسرارها البلاغية .

وظل الوعي بإيحاء الفن وغموضه ، وتعدد احتمالات معانيه ، واختلاف الناس حوله ثريا في الفكر البلاغي فزيا^١ الدين بن الأثير (ت ٦٣٧هـ) بذل جهدا مميذا في سبيل الكشف عن أبعاد الغموض وقيمه الفنية في الإبداع .

وقد تناول مقولة الصابي^٢ ، السالف ذكرها بشي^٣ من التفسير والنقد ، فرأى أن التفريق بين الشعر والترسل أمر يقوم على دعوى لا مستند لها (١) ولذلك كان "الأحسن في الأمرين إنما هو الوضوح والبيان".

وكلمة ابن الأثير تدل على أن مفهوم الغموض لديه: هو خفاء الدلالة ، أي أن الغموض عنده مرتبط بدلالته المعجمية ، والصابي لم يذهب إلى هذا الفهم ، وإنما أراد إيحاء الفن ، وتعدد احتمالات معانيه .

ويؤيد هذا ما ذهب إليه ابن الأثير عندما قال : " على أن إطلاق القول على هذا الوجه من غير تقييد لا يدل على الغرض الصحيح ، بل صواب القول أن يقال : كل كلام من منشور ومنظوم فيتبني أن تكون مفردات ألقاظه مفهومة ، لأنها إن لم تكن مفهومة فلا تكون فصيحة ، لكن إذا صارت مركبة نقلها التركيب عن تلك الحال في فهم معانيها ، فمن المركب

(١) ابن الأثير . المثل السائر ٨/٤ .

منها ما يفهمه الخاصة والعام ، ومنه ما لا يفهمه إلا الخاصة ، وتتفاوت درجات فهمه ، ويكفي من ذلك كتاب الله تعالى ، فإنه أفصح الكلام ، وقد خطب به الناس كافة من خاص و عام ، ومع هذا فمنه ما يتسارع الفهم إلى معانيه ، ومنه ما ينغض فيعز فهمه ، والألفاظ المفردة ينبغي أن تكون مفهومة ، سواء كان الكلام نظماً أو نثراً ، وإذا تركبت فلا يلزم فيها ذلك .^(١)

وعلى هذا فالخلاف يظل بين الصابي ، وابن الأثير في إحياء الدلالة ، الصابي يريد ابتعاد الفن عن المباشرة ، واختلاف الناس حول معانيه التي لا يمكن إدراكها إدراكاً كلياً .

وابن الأثير يريد غموض الدلالة اللفظية ، ولذلك لم ينكر غموض التركيب ، فهو من فصيح الكلام وعلى هذا نستطيع أن نقول ، إنه لا خلاف بين الرجلين في أن الغموض فن وجمال " غير أن الصابي ، بعد ذلك ركز نظره على علل الغموض في الشعر ، وخدمة الغموض الفني المعنى على مستوى سام ، خاص ، في حين بحث ابن الأثير في طبيعته ومجال ظهوره . فصرح بأن الهدف الأسمى من كل كلام ينبغي أن يكون الوضوح والبيان فأنكر الغموض الذي لا يخدم هذا الغرض ، ثم هو قصر هذا الغموض على التراكيب دون الألفاظ المفردة " .^(٢)

ومما يؤيد ما نذهب إليه أن معنى الوضوح عنده " أن تكون ألفاظ الكلام مفهومة لا يحتاج في فهمها إلى استخراج من كتاب لفة " .^(٣)

(١) المصدر السابق ٨/٤ ، ٩٢/١ .

(٢) محمد الهادي الطرابلسي . من مظاهر الحداثة في الأدب .

مجلة فصول م ٤٤ ع ٤ ، ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م ، ٢ / ٣٤ .

(٣) ابن الأثير . المثل السائر ١ / ٩١ .

(١)

أما لطف المعاني وإيحاء الألفاظ منهما طبيعتهما في اللغة العالية، فالقرآن فيه شفاء،
والشعر فيه غموض، يقول: عن قوله تعالى * أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ
يَسْتَهْتِمُونَ * (٢)

فاستعار الأودية للفنون والأغراض من المعاني الشعرية التي
يقصدونها، وإنها خص الأودية بالاستعارة ولم يستعر الطرق والمسالك،
أو ما جرى مجراها؛ لأن معاني الشعر تستخرج بالفكرة والروية، والفكرة
والروية فيهما خفاء وغموض فكان استعارة الأودية لها أشبه وأليق (٣).

فالشعر قائم على الغموض الذي يحتاج إلى قراءة خاصة، لا تقف
على مضامين الألفاظ، وإنما تتجاوزها لإدراك ما يخفى من الأسرار التي
يكون بها الشعر شعرا.

وهذه هي دقة المعاني وطرافتها، أما حوشية الألفاظ فليست
من الفصاحة في شيء (٤). وهذا ما يريد ابن الأثير ويُلج عليه،
ومن ذلك قوله عن هذا البيت:

أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَهْمَارِ يَثِيبَيْنَا
وَسَأَلْتِ بِأَعْنَاقِ الْمِطِيِّ الْأَبَاطِحِ

(١) انظر المصدر السابق ٠٨/٤

(٢) الشعراء آية ٠٢٢٥

(٣) ابن الأثير . المثل السائر ٠٩٦/٢

(٤) المصدر نفسه ٠١٨٥/١

" فإذا كان قدر الحديث عندهم مرسلًا على ما ترى . فكيف
به إذا قيده بقوله : أخذنا بأطراف الأحاديث ؟ فإن في ذلك وحياً
خفياً ، رمزاً حلواً ، ألا ترى أنه قد يريد بأطرافها ، ما يتعاطاه المحبون ،
ويتفاوضه ذوو الصباية من التعريض والتلويح والإيحاء دون التصريح .^(١)
وذلك أحلى وأطيب ، وأغزل وأنسب من أن يكون كشفاً ونصاً رحة وجهراً ."
الشعر لغة غامضة ، وعواطف دفيئة لا يصح كشفها ، والتصريح
بها _____ ، وهذا ما أدركه ابن الأثير ، واستحسن به كثيراً
من الأبيات ^(٢) وقددم المتنبّي على غيره من الشعراء لغموض شعره ، وتصرفه
في معانيه ^(٣) ، ورأى أن الترجيح بين المعاني الغامضة هو ميزان الخواطر
الذي لا يزن به إلا صاحب فكرة متقدمة .^(٤)

وكان ابن أبي الحديد ت (٦٥٦) هـ من استوقفته كلمة أبي
إسحق الصابي في التفريق بين الشعر والترسل ، فقرر أن الغموض طبيعة في
لغة الشعراء لأن الشعر قائم على اتساع المعاني وثرها مدلولاتها ، بخلاف
الترسل .

-
- (١) المصدر السابق ٦٨/٢ ، ٦٩ ، والنص لابن جني ، الخصائص ،
تحقيق محمد النجار ، ١/٢٢٠ .
(٢) انظر ابن الأثير . الاستدراك ص ٣٠ .
(٣) انظر المصدر السابق ص ٢٤ .
(٤) انظر ابن الأثير . المثل السائر ١/٢٠٠ .

” وكلما كانت معاني الكلام أكثر ، ومدلولات ألفاظه أتم كان أحسن
ولهذا قيل : خير الكلام ما قل ودل ، فإذا كان أصل الحسن معلوما
لاصل الدلالة .

وحيث أن يتم إشباع الجملة ؛ لأن المعاني إذا كثرت ، وكانت الألفاظ
تغي بالتعبير عنها احتيج بالضرورة إلى أن يكون الشعر يتضمن ضر وبا
من الإشارة ، وأنواعا من الإيماة والتنبهات ، فكان فيه غموض كما قال
البحرئى :

وَالشَّعْرُ لَمَحَّ تَكْفِيَّ إِشَارَتُهُ

وَلَيْسَ بِالْهَذْرِ طَوَّلَتْ خُطْبَتُهُ

ولسنا نعني بالغموض أن يكون كأشكال إقليدس والمجسطي ، والكلام في
الجزء ، بل أن يكون إذا ورد على الأذهان بلفت منه معاني غير
متذلة ، وحكما غير مطروقة ، فلا يجوز أن يكون الشعر الذى يتضمن الحكم
ليس بالأحسن ، فثبت أن الشعر الذى يتضمن الحكم هو أحسن الشعر ،
ومعلوم أن أحسن الشعر الذى يتضمن الحكم هو المعنوى كشعر أبي تمام
ومن أخذ أخذه ، فذلك القدر من المعنى هو الذى يعنيه أبو اسحق
بالغموض لا غير . (١)

غموض الفن غير غموض العلم هذا هو ما يريد ابن أبي
الحديد ، فحقائق العلم تحيط بها هالة من الغموض تعلق بالبدال ،

(١) ابن أبي الحديد ، الفلك الدائر على المثل السائر ، بذيل المثل

كخفاء لغة الأرقام في الرياضيات على من لا يعلم قوانينها ، ونظمها ،
(١)
أما حقائق الشعر فالغموض فيها يعلق بالمدلول لا بالبدال المستخدم ،
وهذا الغموض لا يعني التعمية والإبهام ، ولكنه يعني إحالة المتلقي على
مدلول يدركه على حسب وعيه وثقافته .

ومفهوم شعر الحكم يكان ينصرف أول الأمر بالأذهان إلى شعر
المثل والأخلاقيات ، وهو فوق هذا كله ، فهو ضرب من الشعر يخفي دقائق
وأسراراً طريق العلم بها الروية وإعمال الذهن ، ولذلك فهو خاف على كثير
من الناس .

وإذا صدقت مقولة: «أبو تمام والمنتبي حكيان والشاعر البحتري»
فإن الأولين يققان على هامة الإبداع ، ويمتلكان زمامه ، حيث يسيران
أغوار الكون وظواهر الحياة ويأتیان بما لم تألفه العقول .
أما البحتري فهو مع شاعريته أقل منهما إبداعاً ، وعشورا على نادر
المعاني وغريبها ، أو ما يسمى بشعر الحكم .^(٢)

-
- (١) انظر محمد الهادي الطرابلسي . من مظاهر الحدائث في الأدب ،
مجلة فصول م ٤٤٤ ج ٢ / ص ٣٧ ، وساسين عساف . الصورة
الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس (بيروت : المؤسسة
الجامعية ، ط ١ ، ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م) ص ٤١ .
- (٢) يستدعي هذا الفهم البسيط لشعر الحكم ، مما أثر عن مفهوم شرف
المعنى في الفكر البلاغي عند كثير من الباحثين . فليس المقصود به
المثل والأخلاقيات ، وبخاصة عند إمام البلاغة عبد القاهر الجرجاني
وإنما المراد منه تلك الأسرار والنمات التي تكمن خلف أساليب
اللغة فتفرد بها بالمزية و" ما كان كذلك فهو الشعر الشاعر ، والكلام
الفاخر ، والنمط العالي الشريف ، والذي لا تجده إلا في شعر
الفحول البزل " عبد القاهر . دلائل الإعجاز ص ٨٩ .

وجاء أبو الحسن حازم القرطاجني ت (٦٨٤) هـ فكان من أدق
البلاغيين نظرا ، ومن أعمقهم فلسفة ، ومن أكثرهم اتساعا في بحث ظاهرة
الغموض في اللغة الشعرية ، إذ بين أسباب الغموض ، وكيفية إزالتها
هذا الإشكال .

ولما كانت المعاني أكثر مقاصد الكلام اقتضت الإعراب عنها ، ولكن
قد يقصد في كثير من المواضع إغماضها ، وإغلاق أبواب الكلام دونها .

ولذلك فتأدية المعنى تتم بعبارتين : " إحداهما واضحة الدلالة
عليه ، والأخرى غير واضحة الدلالة لضروب من المقاصد " . (١)

وينتقل إلى بيان وجوه إغماض المعاني فيجعلها ثلاثة وجوه :

١ - ما يرجع إلى المعاني نفسها .

٢ - ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات المدلول بها عليها .

٣ - ما يرجع إلى المعاني والألفاظ معا .

ويقف حازم وقفة طويلة مع هذه الوجوه ليكشف عن أسبابها ، ووسائل إزالتها
ما يعلق بها من غموض فيرجع غموض المعاني ، إلى ما يلي : (٢)

أسباب غموض المعاني :

أ - أن يكون المعنى في نفسه دقيقا ، بعيد الغور ، فهناك ضروب
من المعاني مبتكرة ونادرة لا يصل إليها ، إلا نوروية خارقة ، وخيال واسع ،

(١) حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ١٧٢ .

(٢) تبلغ هذه الأسباب عند حازم ثمانية لكنها لا تخرج عما أجطه

هنا .

وما كان من المعاني بهذه الصفة فعلى الشاعر " أن يجهد في تسهيل العبارة المؤدية عن المعنى ، وسطها حتى يقابلَ خفاؤه بوضوحها ، وغموضه ببيانها حتى تبلغ الغاية المستطاعة في ذلك " . (١)

وإذا لم يستطع الشاعر أن يبين عنها حق الإبانة فعليه " أن يقرن ذلك المعنى بما يناسبه ويقرب منه من المعاني الجلية ليكون في ذلك دليل على ما انبهم من ذلك المعنى ، إن قد يستدل على المعنى بما يجاوره من المعاني ، وينبه بعضها على بعض " . (٢)

ومتى فعل المبدع هذا فقد أزال التهمة عن نفسه " ووجب عذره في خفاء المعنى إن لا يمكن أن يصيره في نفسه جلياً " . (٣) ؛ لأن المعاني بطبيعتها قائمة على الغموض - وهذا ما قرره ابن سنان الذي يبدو أثره على حازم واضحاً لا ينكر - فعلى المبدع أن يحاول التعبير عن معانيه الفاضلة بالفاظ واضحة الدلالة ، ولغة بعيدة عن الالتواء والتعقيد ، ليقابل غموض المعنى بوضوح اللفاظ وبساطة التركيب ، فغموض المعنى لا يعيب الأثر ، إنما يعيبه خفاء الدلالة ، وتعقيد البناء .

ب - أن يكون المعنى مبنياً على مقدمة صرف بعد حيزها الفهم عنها ، أو مضمناً معنى علمياً أو خبرياً تاريخياً أو إشارة إلى مثل أو بيت ، أو كلام سالف ما يجعل بعض هذه الأمور جزءاً من أجزاء المعنى .

(١) حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ١٧٨ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٧٨ .

(٣) المصدر نفسه ص ١٧٨ .

ولذلك يوصي حازم المبدع أن يحسن مساق الكلام ، وألا يقصد لهذه المقدمات غير المعروفة للمتلقي ؛ لأنها مما يورث الشعر الغموض ، وبسبب من هذا فإنها لا تستحسن . (١)

وهذا شبيه بتضمين الشاعر الحديث الأساطير ، والأخبار ، فهو وإن أحسن الدلالة عليها ، فإنها تحتاج إلى جهد في استيعاب دلالاتها وإدراك قيمتها في العمل الأدبي ، واشتراط الشهرة فيها أمر تحكمه ثقافة المتلقي وإدراكه ، فما يكون مشهورا لدى فرد ، قد يكون من معميات الأمور على شخص آخر .

كما لا يستحسن حازم تضمين الشعر ألفاظ الصناعة ، ومعاني أهل المهن ؛ لأن استعمالها في الشعر أشد قبحا من الألفاظ الساقطة المبتذلة . (٢)

فاللغة الشعرية عنده لها ألفاظها الخاصة . وهذا أمر مردء العبقرية الشعرية . ومقدرتها على توظيف الكلمات في التجربة ، والتعبير بها عن المعاني ، جميلة كانت أم قبيحة ، تروق للسامع أو لا تروق ، طالما أنها جاءت لخدمة غرض فني ، وهذا ما آثره ابن الأثير . (٣) وأكدته الفكر

-
- (١) انظر المصدر السابق ص ١٨٨ ، ١٨٩ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٨٩ ، وانظر القاضي الجرجاني . الوساطة ص ٩٥ ، ٩٧ .
وابن رشيق . العمدة . ج ١ / ١٢٨ .
(٣) انظر ابن الأثير . المثل السائر ٣ / ٢١٢ .

اللساني الحديث الذي رأى أن أمثال هذه الكلمات تعطي "الرسالة الشعرية أبعاداً عاطفية ، عاطفة حزن ، أو فرح ، أو قيمة خلقية ، أو تداعيات يحبذ وجودها المقام النصي . والسياق العام أو يرفضها ، وهذا شيء خصب للقراءة والتفكير والتأمل" . (١)

ج - الإخلال ببعض أركان المعنى ، وهذا يقع فيه الشاعر عندما " يذهل عن بعض أركان المعنى ، أو يجهله ، أو بأن يتركه من غير زهول منه لكنه لا يضطرر الشعر له بانضمامه إلى القافية ، أو لأن الوزن غير مساعد له ، فإذا طرأ في هذا المعنى غموض من هذا الوجه فهو ما يرجع إلى العبارة ، ويخلص من ذلك تسريح عنان الكلام يسيراً . فإن ضاق المجال عن استيفاء أجزاء المعنى في بيت واحد فليكن ذلك في بيت وبعض بيت آخر أو في بيتين" . (٢) وللخروج من هذا المأزق يوجب حازم استقصاء المعنى ، فإن تعذر ذلك على الشاعر فليسقط ذلك المعنى ، لأن نقصه نقص في حقه .

واستقصاء المعنى الذي يوجب حازم هو أساس من أسس عبقرية الإبداع في الشعر العربي . فالبيت يجب أن يكون مستقلاً بمعناه ، ونحن إن قبلنا هذا من حازم ، لأن البيت قديماً استقل بمعناه (٣) فإننا لا نقله في عصرنا . ففيه قياس هندسي ، لا داعي له ، والشاعر ليس مطالباً بتقديم معانيه وفوق هذه المقاييس .

- (١) محمد مفتاح . في سيمياء الشعر القديم . دراسة نظرية تطبيقية (المغرب : دار الثقافة ، ط ١ ، ١٤٠٣ هـ) ص ٤٣ ، ٤٤ .
- (٢) حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ١٧٨ .
- (٣) وليس معنى هذا أن القصيدة العربية القديمة عبارة عن معان متفرقة لا يجمعها إلا الوزن والقافية . فهي وإن تعددت أغراضها تدور حول فكرة واحدة . وبينها رابطة فنية .

د - " أن يكون المعنى متحرفا بفرض الكلام عن مقصده الواضح ،
معدولا إليه عما هو أحق بالمحل منه حتى يوهم المعنى أن المقصود به
ضد ما يدل عليه اللفظ المعبر به عنه " . (١)

وحازم هنا يسبق الاًسلوبية الحديثة إلى مصطلح ، الانحراف " ،
ويعده جزءاً من غموض المعنى ، ويرى حازم أن جل الناس يجعلون هذا
النوع من الكلام " مقلوبا " ، وبعضهم يتأول ما ورد فيه سلامة من القلب .
وهذا هو الاًولى عنده ، لأن العبارة " إنما تدل على المعنى بوضوح
مخصوص ، وترتيب مخصوص " . (٢)

ففي تبديلها تبديل للمعنى ، وهذا النوع من الكلام في نظره مذهب
فاسد وفي سعة اللغة مندوحة عنه ، وهو مذهب فاسد عند القرطاجني ،
لأنه لا يعدو أن يكون تلاعباً بألفاظ اللغة ، أو إلفاظاً لا فن فيه ، وهذا
ما لا نتفق معه فيه .

وعلى هذا النحو وقع كثير من " المذاهب الفاسدة " في كلام
العرب كقول الحطيئة :

فَلَمَّا خَشِيتُ الْهُونَ وَالْعَيْرُ مُسِيكٌ
عَلَى رَغْمِهِ مَا أَمْسَكَ الْحَبْلَ حَافِرُهُ (٣)

(١) حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ١٨٩ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٧٩ .

(٣) الحطيئة الديوان بشرح ابن السكيت والسكري والسجستاني ، تحقيق :

د . نعمان طه (القاهرة : مصطفى الحلبي ط ١ ، ١٣٧٨ هـ /

١٩٥٨ م) ص ١٨٠ من قصيدة في هجاء الزبرقان ومطلعها :

عَفَا مُسْحَلَانٌ عَنِ سَلِيمٍ فَحَامِرُهُ تَمَشَّى بِهِ ظِلْمَانُهُ وَجَازِرُهُ

ورواية الديوان ما أثبت .

فقد حمله بعض الناس على القلب^(١) . لكن حازما يتأول ما ورد فيه
ابتعادا عن القلب . وعلى هذا فهو ليس بمقلوب ؛ " لأن الحبل
إذا أمسك الحافر فالحافر أيضا قد شغل الحبل وأمسكه عن أن يتخلو عنه
ويتفلت " . (٢)

ومن حمل البيت على القلب ومن تأوله لم يدرك معناه ؛ لأنه
لا يمكن فهمه بعيدا عن سياقه ، الحطيئة يهجو الزبرقان بن بدر ،
ويمدح آل شماس الذين أكرموه في شتاء بارد .

والزبرقان أساء إلى الحطيئة إساءة عظيمة حين سقاه ماء باردا
تقلصت منه مشافره ، فكان يبحث عن ملاذ من برد الشتاء ، وإساءة
الزبرقان فلم يجد سوى الرحيل إلى آل شماس :

فَلَمَّا خَشِيتُ الْهُوَى وَالْعَيْرُ مَسِكَ
عَلَى رُغْمِهِ مَا أَمْسَكَ الْحَبْلَ حَافِرَهُ
تَوَلَّيْتُ لَا آسَى عَلَى نَائِلِ أَمْرِي
طَوَى كَشْحَهُ عَنِّي ، وَقَلَّتْ أَوَاصِرُهُ

أعراف الواقع تقول : إن الحبل يمسك الحافر ، فكيف تنقلب الحقيقة ،
ويصبح الحافر متشبها بالحبل لا يريد فراقه ، ليس الأمر كما يقول الشراح :
إن الحبل لما لم يخرج من الحافر فكانه مثبت ، وأنه إذا وقع في الرسغ
رده الحافر فلم يسقط .^(٣) هذا تصور بعيد .

(١) انظر ابن قتيبة . تأويل مشكل القرآن ص ٩٤

(٢) حازم القرطاجني منهاج البلغاء ص ١٨١ ، وانظر ابن سنان الخفاجي

سر الفصاحة ص ١١٦

(٣) الديوان ص ١٨٧

الحطيئة كان أحد فحول الشعر العربي بكل المقاييس .

الرجل يقول : فلما خشيت الهون توليت لا آسؤ، لكن هذا لا يؤدى معناه الذى سعى إليه وهو الاعتزاز بالنفس أمام رجل أهدر كرامته وسلب كبرياءه ، فكان قوله : والعير مسك على رغبته ما أمسك الحبل حافره - جوهر الحقيقة وعلى هذا فالجملة ليست اعتراضية - بالمفهوم النحوى الشائع - ففى مثل هذا الموقف لا نها جزء كبير من معنى البيت ، بل هى قطب رحاه ومدار قيمته +

لقد توليت غير آسف على عطاءك عندما خشيت الإهانة والذل ، لأنى عربى كريم ، وإنسان لى أحاسيسى ومشاعرى التى لم تقدرها ، والذل لا يرضى به أحد حتى العير لا يقيم على الذل إلا إذا أراد وأمسك حافره بالحبل ، فلديه القدرة على تغيير حاله . لكنه إذا قبل الضيم يكون حافره عدو له يخذله كلما أراد أن ينتزغ نفسه من وهدة المهانة والضعف +

وعلى هذا يمكن توجيه البيت سواءً كانت " مسك " بالبناء على معنى الفاعلية أم المفعولية . وإظهار النقيض فى هذا الجوالملىء بالاحاسيس فيه ، إعلاء لشأن الحطيئة ، يقول المتلمس :

ولا يُقيم على هونٍ يراد به إلا الأذلان غير الأهل والوتد
هذا على الخسف مرتبوط برمته وذا يدق فلا يرثى له أحد

وشتان ما بين عير الحطيئة وعير المتلمس .

٢ - أسباب غموض الألفاظ والعبارات :

أ - " أن يكون اللفظ حوشياً أو غريباً أو مشتركاً فيعرض من ذلك ألا يعلم ما يدل عليه اللفظ، أو أن يتخيل أنه دل في الموضع الذي وقع من الكلام على غير ما جيء به للدلالة عليه فيتعذر فهم المعنى لذلك " .^(١)

والواجب على الشاعر تجنب ما يوغل في الحوشية والغرابة حتى تكون دلالته على معانيه واضحة، وعبارته عذبة.^(١) وما ورد في هذا قول الحارث بن حلزة اليشكري :

زَعَمُوا أَنَّ كُلَّ مَنْ ضَرَبَ الْعَيْرَ
مَوَالٍ لَنَا ، وَأَنْسَى الْوَلَاةَ

" فقيل : أراد بالعين الوتد ، وأراد بالضاربين العرب ، لأنهم كانوا أصحاب عمد ، وقيل : أراد غير العين ، وهو ما نتأمنها ، أي كل من ضرب عيرينه بجفنه ، وقيل : أراد بالعين ما يطفو على الحوض من الأقدام ، وأصله التشديد وهو العائر والعير ، فخفف كما قيل : هَيْنَ وَهَيْنَ ، وقيل فيه وجوه^٣ آخر غير هذه " .^(٣)

ومنشأ الإشكال هو انتزاع البيت من سياقه ، ثم الحكم عليه بأنه قد خفي وذهب من كان يعرف معناه .^(٤)

(١) حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ١٧٣ ، وانظر ص ١٨٤ ، ١٨٥ .

(٢) انظر المصدر السابق ص ١٨٥ .

(٣) المصدر نفسه ص ١٨٥ .

(٤) انظر الجوهرى . الصحاح ٢/٧٦٣ .

السياق عادة لا يحتمل أكثر من معنى واحد يتطلبه الموقف والمعنى، والسياق هو الذى يفرض على الكلمة قيمة واحدة بعينها، بالرغم من تعدد معانيها، وثنائها . والسياق هو الذى يلغى الدلالة الماضية التى تحتفظ بها الذاكرة للكلمة، وهو الذى يهبها قيمة حضورية . (١)

وقصيدة الحارث التى منها البيت يتجازبها رحيل وإقامة ،
ومينونة وثواء ، وهذا يتجلى فى مطلعها :

أَذْنَتْنَا بَيْنِهَا أَسْمَاءُ رَبِّ ثَاوٍ يَلُّ مِنْهُ الشَّوَاءُ

والبينونة من شأنها نزع الأوتار . كما أن الوتد يرتبط فى عقلية العربي بالرحيل وهذا ما يرشح أن معنى العَير هو الوتد الذى ضرب بالأمس ، ونزع عندما أجمع القوم على الرحيل :

أَجْمَعُوا أَمْرَهُمْ بَلِيلٍ فَلَمَّا
أَصْبَحُوا أَصْبَحَتْ لَهُمْ ضَوْضَاءُ
مِنْ مَنَارٍ ، وَمِنْ مَجِيبٍ وَمِنْ تَصَّ-

سَهَالٍ خَيْلٍ ، خِلَالَ ذَاكَ رُغَاءُ (٢)

فما كل من ضرب وتده ألزمتونا ذنبه وجريسته ، ولعل تقديم احتمال هذا المعنى عند القدماء دليل على إشارهم له .

(١) انظر ج . فندريس . اللغة . تعريب : القصص والداخلي ،

(القاهرة ٣٧٠ هـ / ٩٥٠ م) ص ٢٣١ .

(٢) الخطيب التبريزي ، شرح القصائد العشر تحقيق : د . فخرالدين

قباوة (حلب : دار الأصبعي ، ط ٢ ، ٣٩٣ هـ - ٩٧٣ م)

ب - أن تكون هناك كلمة قد وصلت بحرف، أو حذف منها حرف فتصل بكلمة يحتمل لفظها أن يكون الحرف الموصول بالأول داخلا عليها، أو من حروفها، أو أن يكون داخلا على الثانية حرف يخيل للمتلقي أنه صلة للأولى أو تنمة لما نقص منها فيظهر من هذا إدراك الكلام على غير جهته كقول امرئ القيس :

نَطَعْنَهُمْ سَلَكِي وَمَخْلُوجَةً لَفَتَكَ لَا مِينَ عَلَى نَابِلٍ (١)

* لأن الكاف محتملة أن تكون ضميرا مضافا إليها ما قبلها، وأن تكون حرفا جارا لما بعدها * (٢)

* ويقول أبو عبيدة : سألت أبا عمرو بن العلاء عن هذا البيت

فقال : ذهب من كان يعرف هذا، وهو ما درس معناه، أي ككرك سهمين على رام رمى بهما تعيدهما عليه، فكذلك نطعنهم ثم نعود عليهم كما يعاد السهمان على الرامي، أي ينفذهم ثم يعودهم . وسألت ابن السجستاني فقال : ككرك سهمين على رام رمى بهما ؛ لأنك تردهما إلى وراك * (٣)

(١) السَّلَكِي : الطعنة المستقيمة، والمخلوجة : الطعنة يمينة ويسرة .

لَفَتَكَ : ردك، لَا مِينَ : سهمين واحدتهما لَامٌ .

(٢) حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ١٨٦ .

(٣) ابن قتيبة . المعاني الكبير في أبيات المعاني، صححه المستشرق

سالم الكرنكوي . (بيروت : دارالنهضة الحديثة د . ت) ١٩١٢ / ٢ .

ويقول ابن رشيق :

" إنه يطعن طعنتيه كأنهما طعنة واحدة من السرعة ، كما يناول التلميذ أستاذة من الريش لأمين في مرة لثلا ينشف الغرا ، وقيل : كما يناول الرجل صاحبه الرامي سحيين مرة ، وقيل هورميك بهما إليه فيسر واحد كذا . والآخر كذا ، وهذا كله من المبالغة في السرعة " . (١)

ولغة البيت تشهد بعبقرية امرئ القيس ، وقدرته على التصوير ، واقتناص الحقائق الفامضة من أعماق الأشياء . كما تشهد ببراعة القوم في الطعن ، حين تلتقي المطعنة المخلوجة بالطعنة السلنكي . وفي التقائهما رقة لا يماثلها إلا التقاء سحيين . يدفع أحدهما الآخر ويعيده من حيث أتى ، وهذه طعنة مميته لدقة إحكامها ، ونفاذها في جسد الخصم .

ج - الإخلال بوضع الكلام عن مواضعه ، وإزالة ألفاظه عن

مواقعها حتى يصير المتقدم متأخرا ، والمتأخر متقدما ، فتتداخل الألفاظ وتشكل العبارة ، فعلى الشاعر أن يتجنبه ، لأنه مذهب رديء جدا ، (٢)

وقد كان الفرزدق يكثر من هذا النوع كقوله في مدح الوليد بن عبد الملك :

(١) ابن رشيق . قراصة الذهب في نقد أشعار العرب ، تحقيق : الشاذلي

بويحيى ، (تونس : الشركة التونسية للتوزيع ١٩٦٢هـ / ١٩٧٢م)

ص ٤٩٠

(٢) انظر حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ١٨٧ .

إِلَى طَبِيعِ مَا أُمَّهُ مِنْ مُحَارِبٍ

أَبُوهَا ، وَلَا كَانَتْ كَلْبِيَّ تَصَاهِرُهُ (١)

يقول العباسي ت (٩٦٣ هـ) : " أى : إلى طك أبوه ما أمه من محارب أى
ما أمه منهم " . (٢)

ولا معنى لـ _____ لـ _____

اليه كثير من البلاغيين حين عدوا هذا الشعر من باب الإخلال
بوضع الكلام ، وحسن النظم ، ففي هذا التكوين اللغوي الجديد قيمة
فكرية تحتاج لتأمل وحسن نظر . وفي هذا الاضطراب الذى لمسها البلاغيون
تتجلى قيمة النسب عند العربي وخاصة عند الوليد ، و " كأن في أمومة
امرأة أبوها من محارب ، أو كليب تصاهره اضطرابا لكيانه الإنساني الذى
يجعله كالمشوه ، ولا يعرف ذلك إلا من عرف أثر النسب في الثقافة العربية ،
فحقيقة الإنسان ليست في نفسه بل فيما وراءها من الشعور الفطرى بالأصالة ،
وقوامها من الأصلاب والأرحام التى تعطى الإنسان قوة العزيمة فيها ،
وما غير ذلك وخالفه كان كالفناء لم يعط عليه التاريخ كلمات " . (٣)

(١) الفرزدق . الديوان (بيروت : دار صادر ١٣٨٥ هـ - ١٩٦٦ م)

٢٤٨ / ١ من قصيدة في مدح الوليد بن عبد الملك :

وَكَمْ مِنْ مَنَائِدٍ ، وَالشَّرِيفَانِ دُونَهُ

إِلَى اللَّهِ تَشْكَى وَالْوَلِيدِ مَغَاقِرُهُ

(٢) العباسي . معاهد التنصيص على شواهد التلخيص ، تحقيق :

محمد محي الدين عبد الحميد (بيروت : عالم الكتب ، د . ت)

١ / ٤٤٤ . وانظر ابن جنى . الخصائص ٢ / ٣٩٤ .

(٣) د . لطفى عبد البديع . الشعر واللغة (القاهرة : شركة الطباعة

١٩٦٩ م) ص ٧٢

فاضطراب نسب الوليد لو أنه كان منتسبا إلى محارب ، أو بينه وبين
كليب مظاهره تجليه اللغة التي كانت كليب ومحارب محورها ، ومحور
القصيدة الذي يحركها .

ومن هذه الزعزعة نشأت القوة ، ومن هذا الاختلال تولد

التمكن :

ولكن أبوها من رِواحة ترْتَقِي
بِأَيامِهِ قَيْسٌ عَلَى مَنْ تَفَاخِرُهُ
زَهَيْرٌ وَمَرْوَانُ الْحِجَازِ كِلَاهِمَا
أَبُوهَا أَيَّامَهُ وَمَا تَرَاهُ
بِهِمْ تُخَفِّضُ الْأُزْيَالَ بَعْدَ ارْتِفَاعِهَا
مِنَ الْفَزَعِ السَّاعِي نَهَارًا حَرَائِرُهُ

وبهذا البناء الذي يبدو ومخلخلا ، حقق الشاعر تماسكا غريبا منبعه الأنساب
التي تحقق بها الذات الإنسانية وجودها ، وتشتد أمام العاديات .

ومن هنا تدرك أن الفرزدق شاعر عظيم ، كان يحقق من خلف
عدوله الدائم عن سنن المألوف ، قيا فكرية ، ولم يكن يقصد إلى ما سماه
بعض الباحثين بالالتواء قصدا لخلافه مع النحاة ، فأراد أن يثبت لهم
قدرته على التصرف في الكلام مزهوا بعبارته الشهيرة : علينا أن نقول
وعليكم أن تحتجوا . (١)

وبهذا يمكن أن نتناول ظاهرة التعقيد في شعر الفرزدق ، وأن
نحسن التآتي إليها لنظفر بما فيها من خبي والمعاني التي تختلف العقول
حول دلالاتها ومراميتها .

(١) انظر د . عبد الواحد علام . قضايا ومواقف في التراث البلاغي

(القاهرة : مكتبة الشباب د . ت) ص ٤٦ .

٣ - أسباب غموض الألفاظ والمعاني :

يقول حازم : " وإن قد ذكرنا جملة ما يوقع في المعاني إغماضا من جهات أنفسها ومن جهات العبارات ، وأتبعست ذكر بعض تلك الوجوه بذكر ما يسيط بعض القبح الواقع بها في الكلام ، فحقيق أن نصرف عنان القول عما نحن بسبيله من القول في هذا المعلم إلى غير ذلك ما يتعلق بالمعاني ، إذ قد تبين أن ما قصد به البيان من القول فواجب أن تجتنب فيه تلك الوجوه المذكورة . وما قصد به الكناية أو الإلغاز والتعمية فهي لائقة به وصالحة له ، فليوقع منها في كل نوع من الكنايات ، وفي كل ضرب من ضروب الإلغاز والتعمية ما يليق به ويكون فيه أكثر غنا^١ من غيره . " (١)

فلم يذكر حازم تحت هذا الوجه جديدا ، فهو يوصي الشاعر أن يتجنب تلك الأسباب التي ذكرها له في الوجهين السابقين ، فهي التي تصرفه عن الإجابة في القول . (٢)

إلا أنه يوجب على الشاعر في معانيه أن تكون غير محتاجة فسي فهمها إلى فهم أمر خارجي . كالمعاني التي يتوقف فهمها على المعرفة بصناعة ما ، أو على إدراك قصة وخبر مستطرف غير مشهور . فأما معاني الصناعات فإنها قبيحة فيجب ألا تستعمل ، وأما القصص فيجب ملاحظة ما اشتهر منها وعرف . (٣)

(١) حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ١٨٧ .

(٢) انظر المصدر نفسه ص ٩٠ .

(٣) انظر المصدر نفسه ص ١٨٩ .

والقرطاجني في كل ما سبق فصل ما أجمله الخفاجي ، لكنه كان أبعد روية من ابن سنان . فهو إن رفض غموض الدلالة والتواء التركيب ، وعد ذلك من قبيل الكلام فإنه لم ينكر ندرة المعاني وجدتها وطرافتها . فالخيال وهو وسيلة من وسائل الغموض وبه تجتلب المعاني النادرة ، والصور الغريبة لقي عند حازم تقديرا وعناية خاصة ، ولذلك لا يحسن موقع الخيال في النفوس إلا إذا تزامى بالكلام إلى أنحاء من التعجب . وذلك باستبداع ما يشيره الشاعر من لطيف القول الذي يقلل التهدى إلى أمثاله ويكون وروده نادرا مستطرفا ^(١) . ومتى اقترنت به الغرابة كان أبداع وأروع ^(٢) . لما في هذا من أثر على النفوس ، " لأن النفس إذا خيل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله وجدت من استغراب ما خيل لها ما لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لروية ما لم يكن أبصره قبل ، ووقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود " . ^(٣)

وحديث حازم عن المحاكاة التي توثر في النفوس مداره الغموض ، فالشيء المكشوف لا يثير في النفس تشوقا . أما محاكاة الشيء فهي أقل مشاهدة ، ولا تسفر عنه تمام السفور ويمثل على هذا بقوله : " إن من أحسن ما يرى من ذلك تصور أشعة الكواكب والشمع والمصابيح المسرجة في صفحات المياه الصافية الساكنة التلوج من الخلجان والأودية ، والمذانب والانهار وكذلك تشل أفانين شجر الدوح بما ضم من ثمر وزهر في صفحات المساء

(١) انظر المصدر السابق ص ٩٠ .

(٢) انظر المصدر نفسه ص ٩١ .

(٣) المصدر نفسه ص ٩٦ .

الصفو إذا كان الدوح مطلا عليه ، فإن اقتران طرتي الغديير
الدوحية بما يبدو مثلها في صفاء الماء من أعجب الأشياء ، وأبهجها
منظرا . ونظير ذلك من المحاكاة في حسن الاقتران أن يقرن بالشبي
الحقيقي في الكلام مما يجعل مثاله ما هو شبيه به على جهة من
المجاز تمثيلية أو استعارية كقول حبيب :

دَمَنَّ طَالَمَا التَّقْتُ أَدَمَّعَ الـ
مَزْنَ عَلَيْهَا ، وَأَدَمَّعَ العُشَاقِ

وقول ابن التتوخي : (١)

لَمَّا سَاءَ نِي أَنْ وَشَحَّتَنِي سَيُوفِهِمْ
وَأَنْكَ لِي دُونَ الوَشَاحِ وَشَاحُ

فحسن اقتران أدمع العشاق وهي حقيقة ، بأدمع المزن وهي غير
حقيقة .

واقتران الوشاح الذي هو حقيقة بالوشاح المراد به التزام
المعتق وهو غير حقيقي يجري في حق موقعه من النفس والسمع مجرى
موقع حسن اقتران الدوح الذي له حقيقة بمثاله في الغدير ، ولا حقيقة
(٢)
له من العين فإن المسموعات تجرى من السمع مجرى المتلونات من العين .

(١) هو أبو علي المحسن ، ابن القاضي التتوخي ، أحد شعراء اليتيمة

(الشعالبي . يتيمة الدهر ٢ / ٣٤٦) .

(٢) حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ١٢٢ ، ١٢٨ .

وسبب هذا الأثر الذي تشير هذه الصورة ورودها ، وندرة وقوعها ، فصورة الدوح والكواكب والمصابيح في صفحة الماء المتموج الهادي أقل ظهورا وإسفارا من صورتها في الطبيعة ، وأبعد حدوثا ، ومزج الحقيقة بالخيال ما يتنافى مع فكرة الكشف والسفور . وهذا ما أدركه حازم وعلل له تعليلا نفسيا جماليا .

ولطف المأخذ الذي يقف عنده حازم ويستحسنه هو إيحاء الفن وغوضه الذي تتطلع له النفوس ، وتسعد به ، فأبوسعيد المخزومي (١) ، عندما يقول :

ذَنَّبِي إِلَى الْخَيْلِ كَرِيٍّ فِي جَوَانِبِهَا
إِذَا مَشَى اللَّيْثُ فِيهَا مَشَى مُخْتَلِلِ

فإنه بهذه التركيبة العجيبة يشير المتلقي للبحث عن خبيء معانيه ولذلك " فإنك لو غيرت صيغة هذا البيت ، وأزلتها عن موضعها : فقلت مثلا : كم أنبت إلى الخيل بكرى في جوانبها ، أو غيرته غير هذا التفسير لم تجد له من حسن الموقع من النفس ، ماله في صيغته ووضعه الذي وضعه عليه المخزومي " . (٢)

وهذا ما أدركه علماء البلاغة عندما رفضوا تفسير الشعر وترجمته وقالوا بتعدد المعاني لتعدد الأساليب .

(١) لعله الحارث بن خالد المخزومي ، الشاعر الجاهلي الغزل .

(٢) حازم القرطاجني . منهاج البلاغة ص ٣٧٢ .

وبهذا يكون حازم القرطاجني قد قدم فلسفة جمالية عميقة للغموض ، وهو في فلسفته هذه لا ينكر غموض الفن وطرافة معانيه ، ومجافاته للكشف والابتدال ، وإن يكن قد اشترط الوضوح فإنما أراد وضوح الدلالة وبعد التركيب عن الالتواء والتعقيد . أما الأفكار فإن جمالها في ذواتها في الأسلوب فكما نابت الفكرة وتغنمت جاء الفن أكثر جمالا ، وأرقى إبداعا وهذا هو الذي يحقق المثالية في العمل الفني كما يقول هيجل :^(١)

فلم يكن القرطاجني من أنصار الوضوح^(٢) ، الذي يفسد الفن ، لكن مصطلح الغموض مرتبط عنده بدلالته المعجمية ولذلك يجب تفاديه في الإبداع ، فهو لا يذكر إلا مرادفاً للتعقيد اللفظي والمعنوي . وإن كنا نخالف حازماً في كثير مما ذهب إليه كغرابية اللفظ ، والتواء التركيب الذي يحقق هدفاً فنياً لا يتم إلا به ، ولم يكن لمجرد العبث باللغة أو الجهل بها ، وخاصة عند كبار الشعراء .

وكثير من أسباب حازم التي ذكرها للغموض لا يمكن جعلها مقياساً ثابتاً ، لأنها تحيل إلى أمر غير ثابت وهو القارىء الذي يختلف فهمه على حسب ثقافته وخبراته .

(١) انظر مجاهد عبد المنعم مجاهد ، دراسات في علم الجمال ، (القاهرة : الأنجلو ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م) ص ٣٩٠ .
(٢) انظر د . إحسان عباس ، تاريخ النقد الأثني ص ٤٥٤ ، ٤٥٥ .

ومن هنا نستطيع أن نقرر أن الفكر البلاغي أدرك قيمة الغموض في اللغة الأدبية ، وكشف عن هذه القيمة ، وعن أسرارها البلاغية ، وأسس الجمال والفن فيها ، فقدم بذلك نظرية متكاملة . ولم يجمع البلاغيون على أن المجاز أبلغ من الحقيقة ، والكناية أوقع من التصريح ، إلا إيماننا بقيمة ما يكتنفها من الغموض ، وما يحيط بها من إيهام الفن الذي يقوم على اللوحة الدالة ، والإيماءة الموجزة ، ومن هنا امتدحوا الشاعر إذا كانت صنعة خفية لطيفة لا تكاد تتبدى إلا للبصير بدقائق الشعر .^(١) لأنها حينئذ تكون أقرب إلى دائرة الفن الجميل . وما عقده البلاغيون "للاتساع" دليل على ما نقول وهو : "أن يأتي الشاعر ببیت يتسع فيه التأويل على قدر قوى الناظر فيه كقول أبي نواس :

أَلَا فَاسْتَقِنِّي خَمْرًا وَقَلْ لِي هِيَ الْخَمْرُ

فزعم من فسره أنه إنما قال : وقل لي هي الخمر ليلتذ السمع بذكرها كما التذت العين بروءيتها والأنف بشمها ، واليد بلمسها ، والغم بذوقها ، وأبونواس ما أظنه ذهب هذا المذهب ، ولا سلك هذا الشعب ، ولا أراه أراد إلا الخلاعة والمجون والعبث الذي بنى عليه القصيدة ، ودليل ذلك أنه قال في تمام البيت :

" وَلَا تَسْقِنِي سِرًّا إِذَا أَمَكْنَ الْجَهْرُ "

(١) انظر ابن رشيق . العمدة . ١/٣٠٠ .

ويروى : " فَقَدْ أَمَكَّنَ الْجَهْرُ " ، فذهب إلى المجاهرة ، وقلّة
المبالاة بالناس والمداراة لهم في شرب الخمر بعينها التي لا اختلاف
بين المسلمين فيها " . (١)

هو هذا غموض الفن وشرائه واختلاف العقول فيه ، وهذا هو
المتلقى المبدع الذي يوليه النقد المعاصر اهتمامه و يعده عنصرا
من عناصر نظرية الاتصال اللغوي لا تتم إلا به . فقد يرى ما لا يراه
المبدع وهذا ما أشار إليه البلاغيون حين قال ابن أبي الأصبع ت ٦٥٤هـ :
" هذا ولم تخطر هذه المعاني بخاطر الشاعر في وقت العمل " . (٢)

وهذا ما أكدّه النقد المعاصر ، فالقارىء قد يصل إلى معان لو سئل
عنها المبدع ربما ما وجد لها جوابا . يقول صاحبا نظرية الأُذُب :
" ولو كان في وسعنا أن نقابل شكسبير لكان من المحتمل أنه
سيعبر عن مقاصده من كتابة هاملت بأسلوب قد لا نجدّه مرضيا على
الإطلاق . فقد نَصَّر - ونحن على حق - لا على مجرد اختراع بل على
إيجاد معان في هاملت ربما لم تكن متبلورة بوضوح في عقل شكسبير
الواعي " . (٣)

-
- (١) المصدر السابق ٩٣/٢ ، ٩٤ .
(٢) ابن أبي الأصبع . تحرير التحبير ص ٤٥٥ .
(٣) رينيه ويلك . أوستن وارين . نظرية الأُذُب . ترجمة محسن الدين
الخطيب (القاهرة : مطبعة الطرابيشي ١٣٩٢هـ / ١٩٧٢م)
ص ١٩٢ .

واتساع المعاني وشرأءها أمر لا يتيسر إلا لفحول الشعراء
” ولذلك قال الأصمعي : خير الشعر ما أعطاك معناه بعد مطاولة،
وقد غلط بعض الناس في تفسير هذا الكلام ، وغلط الأصمعي فيه لسوء تفسيره
لأنه توهم أن الأصمعي أراد الشعر الذي ركب من وحشي الألفاظ أو وقع فيه من
تعقيد التركيب ما أوجب له غموض معناه، ولو كان كذلك كان ذلك شرا للشعر،
وإنما أراد الأصمعي الشعر القوي الذي يحتمل مع فصاحتها وكثرة
استعمال ألفاظه وسهولة تركيبه، وجودة سبكه معاني شتى يحتاج
الناظر فيه إلى تأويلات عدة، وترجيح ما يترجح منها بالدليل“ (١).
فالغموض خاصية من خصائص التعبير الشعري لا تنفصل عنه.
تتسع فيه دلالة الكلمة وتتجاوز ما وضعت له، وتكتسب معاني جديدة
يضيفها عليها مدعها وسياقها الذي ترد فيه .

وهذا اللبس الذي وقع فيه من غاب كلمة الأصمعي يوء كد ما
ذهبنا إليه من أن البلاغيين إن أنكروا التواء التركيب وخفاء الدلالة
فإنهم لم ينكروا اتساع المعاني وشرأءها .

لأن ذلك رمز من رموز خلودها وتجددها، ولهذا قيل : إن
جميع الأعمال الخالدة غامضة. (٢)

وإذا قلنا : إن البلاغيين قد أدركوا قيمة الغموض في اللفظة
الأدبية، وعدوه جزءاً جوهرياً لا تتم إلا به، وكشفوا عن أثره على
النفس الإنسانية، فذلك لما يحققه من قيم الفن والجمال .

(١) ابن أبي الأصبع - تحرير التحبير ص ٤٥٥ .
(٢) انظر جيروم ستولنيتز . النقد الفني . ترجمة : زكريا إبراهيم +
(بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ٢ ، ١٩٨١ م)
ص ١١٠ .

ولذلك فإنَّ التعقيد والمعاظلة والإلغاز والتعمية ما يذم به الأُدب ويعاب ؛ لأنَّ اللغة في هذه الظواهر وظفت توظيفاً هامشياً لا صلة له بالفن . فالتعقيد الذي لا فائدة فيه معيب ، لأنَّه يستهلك المعاني ، ويشين الألفاظ . (١)

يقول عبد القاهر : " وإنما ذم هذا الجنس لأنَّه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله ، وكذلك بسوء الدلالة ، وأودع المعنى لك في قالب غير مستو ولا مطس ، بل خشن مضر حتى إذا رمت إخراجه منك عسر عليك ، وإذا خرج خرج مشوّه الصورة ناقص الحسن ، هذا وإنما يزيدك الطلب فرحاً بالمعنى ، وأنسا به ، وسروراً بالوقوف عليه إذا كان لذلك أهلاً ، فأما إذا كنت معه كالغائص في البحر يحتمل المشقة العظيمة ، ويخاطر بالروح ، ثم يخرج الخمرز ، فالأمر بالضد ما بدأت به ، ولذلك كان أحق أصداف التعقيد بالذم ما يتعبك ثم لا يجدى عليك ، ويؤرِّقك ثم لا يورق لك " . (٢)

فالتعقيد يجهد المتأمل ، ولا يعطيه معنى جديداً لقاء جهده ، وهذا ما رآه أكثر البلاغيين . أما إذا أعطى متأمله قيمة بلاغية فإِنَّه يرتقى إلى درجة الجمال ، ويصبح دليلاً على قدرة المبدع وأصالته وهذا ما قرره القاضي الجرجاني إنَّه يوجب كد قبول التعقيد متى أفاد معنى بديعاً يفي شرفه وغرابته بالجهد المبدول في العشر عليه . (٣)

(١) انظر الجاحظ . البيان والتبيين ١/١٣٦ .

(٢) عبد القاهر . أسرار البلاغة ص ١٢٩ ، ١٣٠ .

(٣) انظر القاضي الجرجاني . الوساطة ص ٩٨ .

ومع اعتداد عبد القاهر والقاضي بالتعقيد المفيد فإنهما لم يستثمرا هذا الاعتداد في المجال التطبيقي، وعابا كثيرا من الأبيات الجميلة بسبب ما فيها من التعقيد .

ونحن لا نطالب علماءنا بأكثر مما قالوا ، ولكننا نطالب الدارس المعاصر للبلاغة العربية أن يرفض مقولة كل تعقيد قبح وفساد . وأن يستثمر كثيرا من النظرات النافذة في تراثنا البلاغي ، وأن يتجاوزها أيضا ، فيبدأ من حيث انتهت البلاغيون ، فدراسة الأساليب لم تعتمد قراءة للأنغام وتوافق المقاطع الصوتية ، وتناظرها في بناء الجمل ، وتركيب الألفاظ " بل أصبحت بالإضافة إلى ذلك لدراسة الأديب ذاته ، من خلال أسلوبه ، ودراسة لانطباعاته النفسية ، واستجاباته للمؤثرات والمشيرات التي تعج بها الحياة وتغيض بها الأيام من خلال ألفاظه وجمله وتراكيبه " . (١)

وتجاوزت ذلك إلى البحث في أعماق هذه الظواهر اللغوية ، والخصائص السلوبية عن روح السجع وإدراك جمال الفن ، وقدرة صاحبه على تشكيله .

(١) د . محمد عبد الرحمن شعيب ، المتنبى بين ناقديه في القديم والحديث (القاهرة ، دار المعارف ١٣٩٤ هـ) ص ٢٧٥ .

ولكن كيف يكون الغموض فنا ، والبلاغة دعوة للوضوح ؟ !
هذا تساؤل قد يطرق أذهان كثير من الناس فما المخرج من
هذا التناقض العجيب ؟ !

وهنا نكرر ما سبق أن ألمحنا إليه وهو أن الغموض والوضوح
وجهان لعملة واحدة لا ينفك أحدهما عن الآخر في كل فن جميل ،
فلا تناقض بينهما ولا تعارض .

الغموض لا يعني التعمية ، كما أن الوضوح لا يعني الابتذال
في الفكر البلاغي ، وإنما هما إيجابان ، وكثافة رؤية ، واتساع دلالة يختلف
الناس في استيعابها وإدراكها على وجه من الإجمال كل على حسب خبراته
وتجاربه .

ومنذ قديم الزمان لمح هذا أرسطوطاليس حين جعل التأثير
النفسي مقصورا على التفكير العميقة أما السخيفة منها فإنها لا تحدث
أثرا ولا تأثيرا ، والتفكير السخيفة التي يتحدث عنها أرسطو هي الردى
المكشوف الذي يعرض نفسه لأول طارق يبحث عن الحقيقة .

* وقد أعني بالسخيفة تلك التي هي مكشوفة بينة لكل أحد
لا يحتاج إلى أن يفحص عنها ، ثم ليس ينبغي أن تكون أيضا ما إذا
قيل لم يفهم ، ولكن ما إذا قيل يكون معروفا في ساعته ولا أن يكون ما
هو واجب أن يكون ، ولكن يبسط في الفكر قليلا . (١)

(١) أرسطوطاليس . الخطابة تحقيق : د . عبد الرحمن بدوي (بيروت :

وهذه هي النظرة الصحيحة للفن ، ولم يقل أحد من البلاغيين
إن البلاغة في الظاهر المكشوف الذي لا يشير انفعالا ، ولا يتطلب
جهدا ومشاركة .

وإذا كان هناك من يقول : إن البلاغيين أحبوا من الشعر ما كان
واضح المعنى مكشوف الدلالة ، وكرهوا الغموض والتعمق في الشعر
وعدهما من باب التعقيد ، وأن عبد القاهر حاول كسر هذا الاعتقاد لكنه
عاد ليوافق ما ارتآه طبعه ، وفرضته عليه النظرة السلفية العامة . (١)

فإن هذه مقولة قائمة على ترديد أحكام مسبقة أصبح الحياد
عنها ضربا من الجهل بالفكر المعاصر ، وانتصارا للتقديم بدون دليل
قوى .

وما يجب أن يقال : إن هذه فكرة شاعت في الدرس المعاصر ،
ورمي بها الفكر البلاغي وهو منها براء . فالبلاغيون كما سبق أن أوضحت
في هذا الفصل أولوا الغموض عنايتهم واهتمامهم ، وكشفوا عن كثير من
قيمه وأأسسه التي لم يضيف لها النقد المعاصر جديدا يذكر .

وعبد القاهر كان من ذوى النظر المتميز في تراثنا الخالد ومن
الذين سيظل لهم نقدنا الأسلوبى الحديث مدينا بكثير من الروى السابقة .
فهو وإن ذم التعقيد الذى لا فائدة فيه ، فليس معنى ذلك أنه
أحب الابتذال والسطحية .

(١) انظر د . عبد القادر الرباعي . الصورة الفنية في النقد الشعري

فالوضوح عنده هو وضوح الأرب، أنه شيء فوق الابتسالة

والتفكير السطحي المباشر، ودون التعمية والإلغاز ولذلك يقول :
" فإنما أرادوا بقولهم : ما كان معناه ، إلى قلبك أسبق من لفظه ، إلى
سمعك أن يجتهد المتكلم في ترتيب اللفظ ، وتهذيبه وصيانتها من كل
ما أخل بالدلالة ، وعاق دون الإبانة ، ولم يريدوا أن خير الكلام ما كان
غلا مثل ما يتراجع الصبيان ، ويتكلم به العامة في السوق " . (١)

ولذلك فليس معنى الوضوح أن يكون الأرب غاية في البيان ،
الذي يخرج من دائرة الفن ، فالمعاني الشريفة مع وضوحها تحتاج لتأمل
وإعادة نظر . (٢)

فكيف يكون عبد القاهر بعد هذا قد رفض الغموض ، وهو رجل
يعد أبيات المعاني - وهي ماهي في غموضها - عين القلادة وواسطة
العقد . (٣)

والبلاغيون قبلوا الغموض ، كما قبلوا الوضوح ولكن ليس الوضوح
الذي يجعله الباحث مقابلا للغموض ومعارضاً له ، فالوضوح الذي قال
به العرب ليس ذلك الكشف المبتذل الذي أستهلك على ألسنة الناس ،
وليس هو الشائع المعروف من المعاني والأفكار التي تتساوى في

(١) عبد القاهر . أسرار البلاغة ص ١٣٢ .

(٢) انظر المصدر نفسه ص ١٣٣ .

(٣) انظر المصدر نفسه ص ١٣٢ .

إدراكها كل العقول ؛ لأن هذا يتنافى مع طبيعة الفن ، ويجعل لغة الأدب ، ولغة العلم سوا ، وهذا يتعارض الوضع في كثير من الأحيان مع خصائص الفن وما فيه من إثارة ومشاركة ، وهذا لا يتحقق إلا بنوع من الغموض الفني الذي يلقي ظلالة تشير التأمل ، وتحدث المتعة عند إدراك ما يتضمن العمل من أفكار وقيم فنية وجمالية .^(١)

ولعل ما يمنح هذا التساؤل حضوراً قوياً شيوع بعض المصطلحات البلاغية التي تبدو في ظاهرها دعوة صريحة للكشفة مثل البيان ، والبلاغة والفصاحة ما يوجب علينا فهم هذه المصطلحات وإعادة تأطيرها في ضوء الفن ومقتضاه .

(١) د . منصور عبد الرحمن . معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي (القاهرة ، مكتبة المعارف ، ط ٢ ، ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م) ص ٢١٩ .

والبيان في اللغة : الفصاحة واللَّسَنُ ، وفلان أبين من فلان ،
أى أفصح منه ، وأوضح كلاما ، والبيان : ما يتبين به الشيء من الدلالة ،
وبان الشيء بيانا : اتضح فهوبين ، والبيات هو الإفصاح في زكاء ،
وهو إظهار المقصود بأبلغ لفظ . (١)

هذا هو مفهوم البيان في المعاجم اللغوية ، أما عند البلاغيين
فإنه يأخذ بعدا جديدا ، يقول الجاحظ : " والبيان اسم جامع لكل
شيء كشف لك قناع المعنى ، وهتك الحجاب دون الضمير حتى يفضي
السامع إلى حقيقته ، ويهجم على محموله كائن ما كان ذلك البيان ، ومن
أى جنس كان الدليل ، لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجرى القائل
والسامع ، إنما هو الفهم والإفهام ، فبأى شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن
المعنى ، فذلك هو البيان في ذلك الموضع " . (٢)

(١) انظر ابن منظور . لسان العرب ٤٠٧/١ " بين " الجوهري :
الصاحح ٢٠٨٣/٥ ، الزمخشري . أساس البلاغة ص ٣٥ .
(٢) الجاحظ . البيان والتبيين ٠٧٦/١

وكلمة البيان في نص الجاحظ كلمة عامة تعني الوضوح والإفصاح ،
يستوى فيها بيان العامة وبيان العرب إلا قحاح . فكلاهما بيان يكشف
به القائل قناع المعنى ليفضي السامع إلى حقيقة قوله . وكلاهما
بيان مفهم للعامة والخاصة ، ولكن لكل قوم بيان ، ولكل مقام مقال يتطلبه
ويرتضيه ، فبيان الأديباء غير بيان السوق وعامة الناس ، فهما وإن أبانا
عن المعنى فإن لكل منهما خصوصية تميزه ، وبيان اللغة الأدبية هو وضوح على
طرائق الفن وأعرافه وإفصاح على مجارى كلام العرب الفصحاء ، (١) وكلام
العرب وبيانهم وحي وإشارات واستعارات ، ولهذا كان بيانهم في أعلى مراتب
الفصاحة (٢) ، بعد كلام الله تعالى ، و كلام نبيه محمد بن عبد الله
عليه أفضل الصلاة وأتم التسليم .

وأصبح البيان بعد هذا علما يراد به إيراد المعنى الواحد
بطرق مختلفة في وضوح الدلالة . (٣)

-
- (١) انظر الجاحظ . البيان والتبيين ١/١٦٢ .
(٢) انظر الشريف المرتضى ، أمالي المرتضى ٢ / ٤ .
(٣) انظر السكاكي . مفتاح العلوم ص ١٥٦ ، وانظر اعتراضى على
التعريف في الفصل الثالث من هذه الرسالة ص ٢١٢ .

والبلاغة في اللغة : الوصول والانتها .

(١)

يقال : بلغت المكان بلوغا ، وصلت إليه ، والبلاغة ، الفصاحة .

أما عند البلاغيين فلها معان متعددة لا تخرج عن الإيلاج بلغة
الفن الموحية . فقد سئل ابن المقفع ما البلاغة ؟ قال :

" البلاغة اسم جامع لمعان تجرى في وجوه كثيرة . فمنها ما يكون في

السكوت ، ومنها ما يكون في الاستماع ، ومنها ما يكون في الإشارة ، ومنها

ما يكون في الاحتجاج ، ومنها ما يكون جوايا ، ومنها ما يكون اقتداء ، ومنها

ما يكون شعرا ، ومنها ما يكون سجعا وخطبا ، ومنها ما يكون رسائل ، فعامة

ما يكون في هذه الأبواب الوحي فيها ، والإشارة إلى المعنى " . (٢)

فالبلاغة هي : الإبانة وتوصيل اللغة وإفهامها على طريقة الخاصة ،

وهذه الأبواب التي ذكرها ابن المقفع قائمة - كما يقول - على الوحي والإشارة ،

والوحي والإشارة قوامهما الغموض ، لا يباشرفيهما البليغ بمعانيه ، ولا يتبدل

بهما بيانه ، ولا يفهم إلا بلغة أدبية لا تعقيد فيها ولا ابتذال .

وهذا هو إفهام البلاغة الذي يتجاوز حدود الإيلاج إلى إحداث

المتعة والإثارة " وإفهام إفهامان : ردي وجيد ، فالأول لسفلة الناس

لأن ذلك غايتهم ، وشبيه برتبتهم في نقصهم ، والثاني لسائر الناس ، لأن ذلك

جامع للمصالح والمنافع ، فأما البلاغة فإنها زائدة على الأفهام الجيدة

في الوزن والبناء ، والسجع والتقفية ، والحلية الرائعة ، وتخير اللفظ ،

واختصار الزينة بالركة والجزالة والمتانة ، وهذا الفن لخاصة الناس ؛ لأن

(١) انظر ابن منظور ، لسان العرب ١ / ٣٤٦ ، والجوهري ، الصحاح

١ / ١٢١٦ ،

(٢) انظر الجاحظ . البيان والتبيين ١ / ١١٥ ، ١١٦ وأبو هلال العسكري ،

الصناعتين ص ١٩٠ .

القصد فيه الإطراب بعد الإفهام ، والتواصل إلى غاية ما في القلوب
كذوى الفضل بتقويم البيان * (١)

هذا هو إفهام البلاغة ، إفهام ترضاه الخاصة ، وتعي منه العامة ،
وإبانة تتجاوز الإبانة إلى غايات أخرى ، بها يكون الأرب أدبا ، وهذا ما
أكده أبو سعيد السيرافي ت (٣٦٨) هـ في مناظرته مع متى بن يونس
ت (٣٢٨) هـ إن يقول :

* وأنت إذا قلت لإنسان : كن منطوقيا ، فإنما تريد كن عقليا ،
أو عاقلا أو اعقل ما تقول وإذا قال لك آخر : كن نحويا لغويا فصيحيا ،
فإنما يريد : أفهم عن نفسك ما تقول ، ثم رم أن يفهم عنك غيرك ، وقدّر
اللفظ على المعنى فلا يفضل عنه وقدّر المعنى على اللفظ فلا ينقص منه ، هذا
إذا كنت في تحقيق شيء على ما هو به ، فأما إذا حاولت فرش المعنى ،
وبسط المراد ، فأجلّ اللفظ بالروادف الموضحة ، والأشياء المقربة ، والاستعارات
المتعة ، وتبين المعاني بالبلاغة ، أعني : لوح منها شيئا حتى لا تصاب
إلا بالبحث عنها ، والشوق إليها ؛ لأن المطلوب إذا ظفر به على هذا
الوجه عزوجل ، وكرم وعلا . وشرح منها شيئا حتى لا يمكن أن يمتري
فيه أو يتعب في فهمه ، أو يعرج عنه لاغتماضه ، فبهذا المعنى يكون
جامعا لحقائق الأشياء ، وأشياء الحقائق . (٢)

(١) التوحيد ، المقابسات ، تحقيق: حسن السندوي (مصر :

الرحمانية ، ط ١ ، ٣٤٧ هـ) ص ١٧٠ .

(٢) التوحيد ، الإمتاع والمؤانسة ، صححه وضبطه: أحمد أمين ، أحمد

الزين ، الأبيارى (بيروت : دار مكتبة الحياة ر . ت) ص ١٢٥ .

وهكذا كان فهم القدماء لطريقة البلاغة في الإفهام
وتميزها في الإفصاح بلغة أدبية رفيعة القيمة ،
عالية المستوى قوامها الفموض والبعد عن الكشف
الصريح *

أما الفصاحة في اللغة فتعني الظهور والبيان .

يقال رجل فصيح، وكلام فصيح ، أي بليغ ، ولسان فصيح ، أي
طلق ، وفصح العجمي بالضم فصاحة ، جادت لفته حتى لا يلحن ،
وفصح اللبني : إذا أخذت عنه الرغوة . قال الشاعر :

وَتَحَتَّ الرَّغْوَةُ اللَّبْنُ الْفَصِيحُ

(١) وأفصح الصبح إذا بدا ضوءه ، وكل واضح ففصح .

والم تأمل يجد أن البلاغيين كانوا لا يخرجون عن فصاحة اللبني
والأعجمي ، والصبح ، فلا يكادون ينقصون منها أو يزيدون عليها شيئاً فما
السر في ذلك ؟

ابن الأثير أدرك هذا التساؤل وإن لم يجب عنه حيث قال :
" وغاية ما يقال في هذا الباب : إن الفصاحة هي الظهور والبيان في أصل
الوضع اللغوي ، يقال : أفصح الصبح إذا ظهر ، ثم إنهم يقفون عند
ذلك ولا يكشفون السرفيه " . (٢)

(١) ابن منظور . لسان العرب ٦ / ٣٤٢٠ ، " فصح " الجواهرى .

الصحاح ١ / ٣٩١ ،

(٢) ابن الأثير . المثل السائر ١ / ٩٠ وانظر ابن أبي الحديد . الفلك

وقد أطال الوقوف أمام هذه المصطلحات عبد القاهر الجرجاني ، فكان يرى فيها رموزا وإشاراتٍ لم يكشف النقاب عنها ولم يعرف المغزى منها فيقول : * ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة ، وفي بيان المغزى من هذه العبارات وتفسير المراد بها ، فأجد بعض ذلك كالرمز والإيما ، والإشارة في خفاء ، وبعضه كالتهيه على مكان الخبي * ليطلب ، وموضع الدفين ليبحث عنه فيخرج ، وكما يفتح لك الطريق إلى المطلوب لتسلكه ، وتوضع لك القاعدة لتبني عليها ، ووجدت المعول على أن ههنا نظما وترتيفا ، وتأليفا وتركيبا ، وصياغة وتصويرا ونسجا وتحبيرا ، وأن سبيل هذه المعاني في الكلام الذي هي مجاز فيه ، سبيلها في الأشياء التي هي حقيقة فيها ، وأنه كما يفضل هناك النظم والنظم ، والتأليف والتأليف ، والنسج والنسج ، والصياغة الصياغة ، ثم يعظم الفضل وتكرر المزية حتى يفوق الشيء * نظيره والمجانس له درجات كثيرة ، وحتى تتفاوت القيم التفاوت الشديد ، كذلك يفضل بعض الكلام بعضا ، ويتقدم منه الشيء * الشيء . (١)

وعلى هذا فليس كل بيان بيانا ، ولا كل فصاحة فصاحة ،
ولا كل بلاغة بلاغة ، فالكلام يتفاوت ويفضل بعضها
بعضا . وهذا مما يوجب علينا النظر لهــــــذه
المصطلحات من زاويتين لغوية وفنية ، فليس مجرد الابانة
بلغة سليمة من العيب والخطأ بلاغة فهناك روية فنية

يتطلبها العمل الأدبي ، ويجب النظر إليه من خلال هذه الزاوية ،
فالشعر التعليمي ، بيان ، لأن الناظم يبين مراده بلغة بينة مفهومة ،
لكن هذا النظم لا يعد بيانا بمقاييس الأدب وأسس الفن ، ويؤكّد ما
نذهب إليه هو أن الكناية والاستعارة قمة البيان وهما أسلومان قائمان
على الغموض ومجافاة البيان بمعناه اللغوي الذي يعني الكشف والسفور
* وكلما زادت الاستعارة خفاء ، زادت حسنا ، حتى إنك تراها أغرب ما
تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفا ، إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه
خرجت إلى شيء تعافه النفس ويلفظه السمع . (١)

(١) المصدر السابق ص ٤٥٠ .

والإيجاز عنوان الفصاحة (١) ، والاستعارة أعلى مراتبها (٢)
والعدول عن النمط المؤلف لبناء الجملة العربية ضرب من التفتن فيها .
ولهذا كان الفصيح : هو الذي يعرف جيد الكلام من رديئه . (٤)
ومن الفصاحة الإتيان بالأسماء المشتركة التي يستخرج منها معنيين
مختلفان . (٥) وليس معنى الاشتراك هنا أن تكون ما بينهم معناه ، فالكلام
مطوى على قرينة تحدد معناه ولكنه ثرى وحمال وجوه .

وهذا تكون هذه المصطلحات غير متعارضة مع الغموض ، فغموض
الفن ووضوحه شيء واحد ، ولا يمكن تحقق أحدهما بعيدا عن الآخر فإنه
ليس من شرط الفصيح أن يكون ظاهرا مكشوف المعنى لكل سامع ، فإن
الزنج والروم لا يفهمان المراد بالقرآن ، ولا يقدر ذلك في كونه فصيحاً

-
- (١) انظر البغدادي . قانون البلاغة ضمن رسائل البلغاء ص ٤٣٢ .
 - (٢) انظر السيوطي . الإتيان ١٥٧/٣ ، ومعتك الأقران تحقيق:
على البجاوى (القاهرة : دارالفكر ١٩٦٩ م) ٢٨٤/١ .
 - (٣) انظر السيوطي . معتك الأقران ١٧١/١ .
 - (٤) انظر ابن منظور . لسان العرب ٣٤٢٠/٦ (فص ٢) .
 - (٥) انظر نجم الدين بن الأثير . جواهر الكنز تحقيق: محمد زغول
سلام (الاسكندرية : منشأة المعارف د . ت) ص ٤٠ .

والفصاحة أمر نسبي ، لأنها صفة اللفظ ، واللغات والألفاظ تختلف باختلاف الأمم قرونها وملازمها . (١)

فالبيان والبلاغة والفصاحة لا تعني الكشف والتصريح ، ولكنها تعني البعد عن الدلالة المبهمة للكلمة ، والتركيب الملتوى الذي لا يخدم فنا ، ولا يثرى رؤية . فهو إهدار لطاقة اللغة ولعب لا يقتضيه الأدب الجميل ، ولا يتطلبه الموقف . هذا كله عند من يقدر الأدب ، ويعرف طبيعته ، ويدرك أبعاده ، فيحاكمه بمنطقة الخاص الذي لا يرتضي منطقا سواه .

وحدثنا عن الغموض يثير قضية عمود الشعر العربي ، فالجدل الذي أثاره الصراع بين القديم والحديث مثلا في عمود الشعر والخروج على معايير صارجدلا في غموض الشعر .

فنقاد أبي تمام عابوا عليه توظيف الفن البيديعي في شعره ، والإغراب في الاستعارة ، واجتلاب المعاني النادرة ، لأنها سبب في غموض الشعر .

(١) ابن أبي الحديد . الفلك الدائر ص ٨٨ .
وقد أدرك المؤلف القيمة الفنية للفصاحة . ولكنه لم يحسن تحليلها .

وهذا كله مخالف - كما يقول نقاد أبي تمام - لمذاهب العرب
وتقاليدها الشعرية ، والعرب كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته ،
وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف . ومن اجتماع هذه
الأسباب الثلاثة ، كبرت سوائر الأمثال ، وشوارد الأبيات ، والمقاربة
في التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتثامها على تخير من لذيد الوزن
ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، وشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدة
اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما ، فهذه سبعة أبواب هي عمود
الشعر ، ولكل باب منها معيار^(١) .

وهذه المقاييس الجمالية التي وضعها القدماء ليست رفضاً
لغموض الشعر عند من عرف الغموض في منظور الفكر القديم ، فهناك قصائد
غامضة في الشعر العربي الذي سبق هذه الدعوة ، ولم نزل نختلف في
فهم هذا الشعر ، ونكتشف فيه قيماً فنية لم يتنبه لها القدماء ، وربما
لم يتنبه لها أصحابها ، ولم تكن هذه الأسس الفنية التي أقرها المرزوقي

(١) المرزوقي . مقدمة شرح ديوان الحماسة ، نشره أحمد أمين ،
عبد السلام هارون (القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة
والنشر ، ط ٢ ، ١٣٨٧ هـ ، ١٩٦٧ م) ١ / ٩٠ .

وآمن بها من تبعه محاربة للابـداع^ح . (١)

؛ لأنها حجر عثرة في طريق المجددين ، فهي فلسفة جمالية لظاهرة لغوية قائمة ، وخصائص عامة مستتبطة للشعر الجيد^(١) ، ومعياري جمالي يجب أن يقيس الشاعر شعره عليه ، ويجدد في إطاره ، حتى لا تنقطع الصلة بين مناهج القدماء والإبداع الجديد .

وليس المراد إلزام الشاعر بهذه المعايير ، وإنما المراد مراعاتها

في الإبداع مراعاة لا تقيد الشاعر ، ولا تبعده عن أصالة اللغة ،

- (١) انظر أدونيس . زمن الشعر (بيروت : دار العودة ، ط ٣ ، ١٩٨٣ م) ص ٢٨ .
د . محمد مصطفى هدارة . مشكلة السرقات . (بيروت : المكتب الإسلامي ، ط ٣ ، ١٤٠١ هـ) ص ٢١٥ .
د . عبد الرحمن ياغي . في النقد النظري (عمان : الدار العربية ، ١٩٨٤ م) ص ٤٣ .
- (٢) انظر د . وليد قصاب . قضية عمود الشعر في النقد العربي (الرياض : دار العلوم ط ١ ، ١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠ م) ص ٢٣٩ .

فالذين هاجموا عمود الشعر لم يتبينوا الهدف منه . فالهدف المرسوم له - فيما أعتقد - هو أن تكون العربية الاصلية هي الإطار الذي يجمع بين شعرائها ، فهي لم تكن ضد الإبداع ، كما أنها لم تكن ضد الغموض ، وكل من عاب شعرا على أبي تمام فإنما كان يحس فيه بعداعن ذهن العربي حتى قال بعضهم لما سمع قوله :

طَلَّلَ الْجَمِيعَ لَقَدْ عَفَوْتَ حَمِيدًا

إن في هذه القصيدة أشياء أفهمها ، وأشياء لا أفهمها ، فأما أن يكون قائلها أشعر من جميع الناس وإما أن يكون جميع الناس أشعر منه ^(١) ولذلك يكثر قول الآمدي : " شعره لا يشبه أشعار الأوائل ، ولا على طريقتهم ؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة " . ^(٢)

وإن كنا لا نشك أن كثيرا من نقاد أبي تمام تجنوا عليه ، لجهلهم بشعره ، وبالتراث الشعري الذي كان يستقي منه أبوتام معانيه ^(٣) - ومن جهل

(١) العسكري . الصناعتين ص ٢١ .

(٢) الآمدي . الموازنة ص ١١ .

(٣) انظر الشريف الرضي ، طيف الخيال ص ١٩ ، ياقوت . معجم

الأدباء ٨ / ٨٨ .

شيئا عاده - وتعصبوا ضده ، كما تعصبوا ضد أبي الطيب ، واتهموه باختلال النسيج ، واستعمال كلمات غير شعرية ، وعدم الدقة في اختيار اللفظ ، والتعقيد ، والخطأ في المعاني ، وكان التحامل رائدهم في نقدهم فأنكروا كل ما له من فضل ، وأسقطوا القصيدة من أجل بيت ، ونفوا الشعر من أجل قصيدة . (١)

فقد كان أبو تمام عظيما ، ورافدا أصيلا في مسيرة الشعر العربي ، ولو كان كما وُسِّمَ به لما بقي شغلا شاغلا للقدماء والمحدثين ، وهو بشر يخطي* ويصيب ، وإن كان صوابه أكثر من خطئه .

وفكرة الوضوح المقترنة بالعجز عن إدراك دقائق الأساليب نشأت في أحضان الكتاب فلا نكار نجد هذا الفهم للوضوح عند علماء البيان والرعيال الأول من العرب الخالص .

وما أريده بالكتاب هنا : هم محترفو صناعة الإنشاء في الدولة العباسية . وهي صناعة كانت مرتبطة باحتياجات الدولة الرسمية .

(١) انظر القاضي الجرجاني . الوساطة ص ٥٢ ، ٥٣ . ابن الأثير الاستدراك ص ٢ ، ٣ . د . محمد مندور . النقد المنهجي ص ٢١٤ ، د . محمد عبد الرحمن شعيب . المتنبي بين ناقديه ص ١١١ .

ولعل ظهور هذه الفكرة راجع لسببين اثنين :

١ - جهل هؤلاء الكتاب بأصالة اللغة . فجلهم من أبناء
الأمم الوافدة على المجتمع العربي ، ومع ذلك فقد سيطروا على مقاليد

الوعي والثقافة في المجتمع العباسي سيطرة كان لها أثرها البالغ
على مسيرة البحث البلاغي المتمثل في تلك المعايير التي فرضتها رؤيتهم
القاصرة على أساليب البيان .

٢ - طبيعة مركزهم الاجتماعي ، فأحاديثهم كانت مع عامة
الناس وسوقتهم ، في قراءة البيع ، وإصدار اللوائح ، وبيان انتصارات جيوش
السلطان ، بلغة إدارية غايتها الإبلاغ ، فانسحب كل هذا على رؤيتهم
للفن الجميل .

وقد أدرك ابن قتيبة جهل القوم بأصالة اللغة ، وأعرافها ،
فكان كتابه " أدب الكاتب " سدا لهذا الخلل الذي لحق باللغة
على أيدي الكتاب .

" فإني رأيت كثيرا من كتاب زماننا كسائر أهلهم قد استطابوا
الدعة ، واستوطئوا مركب العجز ، وأعفوا أنفسهم من كد النظر ، وقلوبهم
من تعب الفكر . حين نالوا الدرك بغير سبب ، وبلغوا البغية بغير آلة .

ولعمري كان ذلك ، فأين همة النفس ، وأين الأنفة من مجانسة البهائم ؟
... (١)

فدعوة الكتاب للوضوح كانت عجزاً عن استيعاب اللغة ، وإدراك أسرارها ، ولعل هذا يذكرنا بموقف بشر بن المعتمر ت (٢١٠) هـ عندما مر على إبراهيم بن جبلة السكوني ، وهو يعلم فتیانهم الخطابة ، فاستنكر ذلك العمل ، وأمر الفتیان بالضرب عنه صفحا ودفع إليهم بصحيفته التي تحتوي على ما يحتاجونه من العلم ، فكان الوضوح مداركك الصحيفة ، (١) ومن هنا دخلت البلاغة عملية تعليمية نفعية بعيدة عن روح التذوق للفن الأدبي وصار جمال البيان عند هؤلاء الكتاب في " أن يكون اللفظ يحيط بمعناك ، ويخبر عن مغزاك ، ويخرجه من الشركة ، ولا يستعين عليه بالكثرة ، والذي لا بد منه أن يكون سليماً من التكلف ، بعيداً عن الضنعة ، برياً من التعقيد ، غنياً عن التأويل " . (٢)

(١) ابن قتيبة . أدب الكاتب . تحقيق: محمد الدالي (بيروت: مؤسسة

الرسالة، ط ١ ، ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م) ص ١٠

(٢) انظر الجاحظ . البيان والتبيين ١ / ١٣٥

(٣) ابن رشيقي . العمدة ١ / ٢٤٩

فانفرط العقد الذي نظمه علماء البيان للغة الأدبية، وأصبح
الشاعر مطرباً يتحاشى الغريب ليمتدح العامة بشعره، وكانت أشعار الكتاب
"إنما تروى لعدوينة ألفاظها، وورقتها، وحلاوة معانيها، وقرب مأخذها،
ولو سلك المتأخرون سلك المتقدمين في غلبة الغريب على أشعارهم، ووصف
المهامه والقفار، وذكر الوحوش والحشرات ما رويت؛ لأن المتقدمين أولى بهذه
المعاني، ولا سيما مع زهد الناس في الأدب في هذا العصر وما قاربه،
وإنما تكتب أشعارهم لقربها من الأفهام، وأن الخواص في معرفتها
كالعوام، فقد صار صاحبها بمنزلة صاحب الصوت يستميل أمة من الناس
إلى استماعه، وإن جهل الألفان، وكسر الأوزان". (١)

لم يعد للفن قيمة سوى الإبلاغ، فالمعيار الذي يقاس به جمال الفن
هو القرب من أذهان العامة، وهذا انحدار بلغة الأدب إلى وضع لا يرتضيه
الأديب المخلص لفنه ولغته.

(١) المصدر السابق ٩٢/١

وعدت لغة الأُدب ، لغة رسائل ونشر ، وأصبحت القصيدة
رسالة ديوانية لا بد لها من مطلع وعرض وخاتمة . واحترازا يجب
تحاشي الوقوع فيها . (١)

ولما نظر الكُتّاب إلى البيان العربي وجدوا أن العرب يولون
الإيجاز أهمية كبيرة ، فاخترعوا التوقيعات وهي : " ما يعلقه الخليفة
أو الأمير أو الوزير على ما يُقدّم إليه من الكتب في شكوى حال ، أو طلب
نوال " . (٢)

وأولى الكتب هذه التوقيعات عناية غريبة حتى قال جعفر بن
يحيى : " إن استطعتم أن يكون كلامكم كهُ مثل التوقيع فافعلوا " . (٣)

وطك التوقيعات ، وإن أثار إعجاب الكثيرين ، فإنها في حقيقتها
لا تخرج عن الصناعة الشكلية ، والمقابلة ، والتقسيم الازدواجي ، وهندسة

-
- (١) انظر ابن طباطبا العلوي . عيار الشعر ص ٩ ، العسكري ،
الصناعتين ص ٤٨٩ . وقد أجمل أبو العباس الفاشي ، هذه
المعايير في قصيدة أوردها ابن رشيق في كتابه العمدة ١١٣/٢ ، ١١٤ ،
وقد يقال : ان هذا ما قرره القدماء ، ولكن هذا سوء فهم لكلامهم منهم
انما أرادوا روح هذه التقسيمات ، فهي منهج للقصيدة العربية عند
من يحسن فهمها ومن ثم توظيفها في ابداعه .
(٢) الزيات . تاريخ الأُدب العربي (القاهرة : نهضة مصر ، ط ٢٠٠٢ ت) ص ٢١٩ .
(٣) ابن سنان الخفاجي . سر الفصاحة ص ٢٠٨ .

الجمال ، ومراعاة المقاطع بعيدا عن متطلبات الفن ، والفطرة المتثلة في ظاهرة الإيجاز عند العرب ، وبخاصة في الأمثال والحكم ، فقد كان كثير من تلك التوقيعات يكاد يخرج عن أساليب الفصاحة (١) وإن كنا لا نخفي أن هناك توقيعات كثيرة . كتوقيعات الخلفاء والأُمراء العرب - كانت غاية في الجمال لأنها نبعت من صدور عربية بعيدا عن التكلف والاصطناع .

ولقد كشفت لنا هذه القراءة السابقة عن فلسفة جمالية عميقة الرومية في فكرنا البلاغي تتم عن وهي متميز بخصوصية الفن ، وهي فلسفة ثرية في مضمونها ما يجعل الفكر الحديث مدينا لها بكثير من جمالياتها . بل نستطيع أن نوه كد أن الفكر المعاصر لم يتجاوز كثيرا من نظرات علماءها المبدعين .

(١) انظر الاسكندري ، د . د . عناني ، الوسيط في الأدب العربي وتاريخه (القاهرة : المعارف ، ط ٧ ، ١٣٤٧ هـ) ص ٢٠٠ .

ومن كل ما سبق يتضح لنا أن الغموض في الفكر البلاغي

يتماوره دلالتان مختلفتان :

دلالة معجمية تعني اللبس والخفاء والبعد عن الوضوح
فيكون الغموض وفقا لهذه الدلالة مما يعاب به الأرب ويزم،
ويصبح مرادفا للتعقيد والمعاطلة والالغاز والأحاجي ودلالة
فنية تعني إحياء الألفاظ . ولطف المعاني ، واتساع معانيها ،
وتعدد احتمالاتها ، وبعدها عن المباشرة التي تعفي آثار الفن ،
وتلغي خصوصيته .

وهذه الدلالة هي التي أبحث عنها ، وأحاكم الإبداع بوجوبها ،

وانطلق منها في رؤيتي .

وإذا كنت قد وضعت الغموض عنوانا لهذه الأطروحة واستخدمته

بلفظه في مواطن كثيرة ، مع الحساسية الشديدة لدى كثير من
البلاغيين ، فإنما فعلت ذلك لأن المصطلح ورد في الفكر البلاغي
باعتباره قيمة فنية ، وان كان وروده قليلا ، ولأنني أيضا أبحث عن مرادى
بالغموض - ، وحددت دلالاته ومن هنا يظل الخلاف - ان وجد - حول
مسألة المصطلح ولا مشاحة في الاصطلاح .

الفصل الثاني

أساليب التعموض من خلال بحوث علم المعالي

اللغة هي الوسيلة الأولى للتعبير عن خلجات المبدع وعواطفه ،
فموقفه ما يحيط به من الأشياء والكائنات يتجلى في مادته التي يشكل بها
تجاربه وانطباعات ومواقفه مع هذا العالم وهي اللغة .

واللغة تمثل قدرة المبدع في الإبانة عما تكنه نفسه وذلك بما
تتضمن عليه من طاقات تعبيرية يسخرها لفكرته تسخيروا واعيا .

وبما أن اللغة تكتسب هذه المكانة المرموقة ، فقد كانت البلاغة
العربية بحثا في أسرارها ، وتحليلا لا يعبأها ومقوماتها الجمالية ، وكشفا
عن دقائق فروق أنماطها التعبيرية .

وكان علم المعاني (١) بحثا في جماليات أساليب اللغة الأدبية ،
وبيانا لخصائص تراكيبيها . وقد عرفه السكاكي بقوله :

" هو تتبع خواص التراكيب في الإفادة ، وما يتصل بها من
الاستحسان . وغيره ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام
على ما يقتضي الحال ذكره " . (٢)

(١) وإذا كان قد شاع عندنا مفهوم " علم المعاني " فإن هناك من سماه
فنا مثل الخطيب القزويني في التلخيص ، وشراح التلخيص في
شروحهم ، وهذا أجمل ، لأن المعاني في لغة الأديب غير قابلة للحصر
والتحديد . ولذلك فالقطع فيها برأى واحد ضرب من المستحيل .

(٢) السكاكي . مفتاح العلوم ص ٧٧ .

وعلى الرغم من اتساع تعريف السكاكي حيث يشتمل على علوم البلاغة كلها . ولا يقتصر على موضوعات علم المعاني . فإننا نجد فيه وعياً بخصوصية التراكيب . واختلاف معانيها باختلاف طريقة بنائها . وفيه إدراك متميز لدقائق الألفاظ ووجوب تتبعها حتى لا يُظن أنها كلام واحد ومعان واحدة .

ألفاظ الألفاظ

وإذا كانت اللفظة الألفاظية تعتمد في بنائها على الكلمات ، فإن البلاغيين قد وقفوا أمام هذه الوحدات الصغيرة ، وكان لهم في كثير من وقفاتهم نظرات نزل مدينين لها في فكرنا الحديث بكل جميل .

فقد أدركوا غموض هذه الوحدات الدقيقة وكشفوا عن جهل كثير من الخاصة بخواصها ودقائقها ، ومعرفة ما تنطوي عليه من قيم الفن والجمال .

فمن الألفاظ التي وقف أمامها الفكر البلاغي ، وأبان عن طاقاتها وإيحائها الألفاظية «إن» التي يقول عنها إمام البلاغة عبد القاهر الجرجاني :
"واعلم أن ما أغض الطريق إلى معرفة ما نحن بصدده . أن ههنا فروقا خفية تجهلها العامة وكثير من الخاصة ، ليس أنهم يجهلون في موضع . ويعرفونها في آخر ، بل لا يدرون أنها هي ، ولا يعلمونها في جملة ولا تفصيل " (١) . فالألفاظ دلائل قدرة يطوعها المدح لتجربته الفنية ويدخل بها بجرأة وفي كل سياق يكسبها معنى جديداً .

(١) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ص ٣١٥ .

فتخفى على الناظرين فيها كما خفيت على الكندي المتفلسف الذي
ركب إلى أبي العباس ليخبره أن في كلام العرب حشوا ، فما كان من
أبي العباس إلا أن بين له معانيها المختلفة باختلاف ألفاظها . (١)

ومن هنا قال عبد القاهر : " واعلم أن ههنا دقائق كثيرة
لو أن الكندي استقرى وتصفح ، وتتبع مواقع ، إن ثم أطف النظر وأكثر
التدبر لعلم علم ضرورة أن ليس سواء دخولها ، وأن لا تدخل . " (٢)

فيها يلتئم الكلام ، وتتحد أجزاءه ، فيبدو وقد سبك سبكا
لا خلل فيه ولا اضطراب . ومن ذلك قول بشار :

بَكَرًا صَاحِبِي قَبْلَ الْهَجِيرِ

إِنَّ ذَاكَ النَّجَاحَ فِي التَّبْكِيرِ

فلو أسقطنا إن ، لانفصل الثاني عن الأول ، وجا في المعنى المعنى الآخر ،
ولذلك لم يرتض بشار بحسه المرهف وضع الفاء في موضعها ؛ لا نها
لا تعيد الجملة ، إلى ما كانتا عليه من الألفة كما يقول عبد القاهر : (٣)

والأصل في إن هو أنها للتأكيد ، وذلك حين يكون المخاطب قد
ظن خلاف الأمر الذي حدث به ، فيحتاج المتكلم لإن ، لإزالة ذلك
الظن ، ويزداد حسنها إذا كان الخبر بامر بعيد عن الظن ، أو شيء جرت

(١) انظر القصة في المصدر السابق ص ٣١٥ .

(٢) المصدر نفسه ص ٣١٥ .

(٣) انظر المصدر السابق ص ٣١٦ ، وانظر قصة بشار مع خلف الأحمر

في الفصل الأول ص ٥٧ .

عادة الناس بخلافه كقول أبي نواس :

عَلَيْكَ بِالْيَأْسِ مِنَ النَّاسِ إِنَّ غِنَى نَفْسِكَ فِي الْيَأْسِ

* فقد ترى حسن موقعها . وكيف قبول النفس لها ، وليس ذلك إلا لأن الغالب على الناس أنهم لا يحملون أنفسهم على اليأس ، ولا يدعون الرجاء والطمع ، ولا يعترف كل أحد ولا يسلم أن الغنى في اليأس . فلما كان كذلك كان الموضع موضع فقر إلى التأكيد ، فلذلك كان من حسنها ما ترى* . (١)

وهي حين توهم كد المعنى كأنها تجعل الجملتين جملة واحدة لا قيمة لإحداهما دون الأخرى ، فغنى النفس المتمثل في اليأس لا قيمة له بعيدا عن اليأس من الناس فهما كالمسبب والمسبب ، والعلة والمعلول .
ومن خفي مواقع إن * أن يدعى على المخاطب ظن لم يظنه ، ولكن يراد التهكم به* . (٢)
كقول ججل بن نضلة : (٣)

جَاءَ شَقِيقٌ عَارِضًا رَمَحَهُ

إِنَّ بَنِي عَمِّكَ فِيهِمْ رِمَاحٌ

* يقول : إن مجيئه هكذا مدلا بنفسه وشجاعته ، قد وضع رمحه عرضا دليل على إعجاب شديد ، وعلى اعتقاد منه أنه لا يقوم له أحد ، حتى كان

(١) المصدر السابق ص ٣٢٥ .

(٢) المصدر نفسه ص ٣٢٦ .

(٣) هو ججل بن نضلة الباهلي ، شاعر جاهلي (البغدادي : خزنة

ليس مع أحد منا ربح يدفعه به ، وكأنا كنا عزل . (١)

ومن خصائص إنَّ " أنك ترى لضمير الأمر والشأن معها من

الحسن واللفظ ما لا تراه إذا هي لم تدخل عليه ، بل تراه لا يصلح حيث

صلح لإيها . (٢)

ومن ذلك ما أنشده الجاحظ لبعض الحجازيين :

إِذَا طَمَعَ يَوْمًا عَرَانِي قَرَيْتَهُ

كَتَائِبَ يَأْسٍ ، كَرَّهَا وَطِرَادَهَا

أَكْدُ ثِمَارِي (٣) ، وَالْمِيَاهُ كَثِيرَةٌ

أَعَالِجُ مِنْهَا حَفْرَهَا وَاكْتِدَادَهَا

وَأَرْضَى بِهَا مِنْ بَحْرِ آخِرِ إِنَّهُ

هُوَ الرَّيُّ أَنْ تَرْضَى النُّفُوسَ ثِمَادَهَا

يقول عبد القاهر :

" المقصود قوله : إِنَّهُ هُوَ الرَّيُّ ، وذلك أن الهاء في إِنَّهُ تحتل

أمرين : أحدهما : أن تكون ضمير الأمر ويكون قوله : هو ضمير أن ترضى ،

وقد أضمره قبل الذكر على شريطة التفسير . الأصل : إِنَّ الأَمْرَ أَنْ تَرْضَى

النُّفُوسَ ثِمَادَهَا ، الرَّيُّ ، ثم أضمر قبل الذكر . . ثم أتى بالمضمر مصرحا

به آخر الكلام فعلم بذلك أن الضمير السابق له ، وأنه المراد به .

(١) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز، ص ٣٢٦ .

(٢) المصدر نفسه ص ٣١٧ .

(٣) الثماد : القليل من الماء .

والثاني : أن تكون الهماء في إنه ضمير أن ترضى قبل الذكر

ويكون هو فضلا . ويكون أصل الكلام : إنَّ أن ترضى النفوس شامداها هو الرّى ، ثم أضمر على شريطة التفسير .

وأى الأمرين كان فإنه لا بد فيه من إنَّ . ولا سبيل إلى إسقاطها ، لانك إن أسقطتها أفض ذلك بك إلى شيء شنيع وهو أن تقول : وأرض بها من بحر آخر هو هو الرّى أن ترضى النفوس شامداها : (١)

فهذا الحسن والقوة وتعدد احتمالات المعنى انبثقت من أداة قسيمة يجهل أثرها الخاصة قبل العامة ، ولولاها لبدا ضعف الكلام وقصوره وبعده عن التأثير جلياً لكل ناظر .

ولإنَّ خصائص كثيرة وآثار جليلة - تتبعها عبد القاهر - لا يتسع المكان لتتبعها واستقصائها وهذا دليل على قيمة هذه الأداة وخطورتها في اللغة الأدبية ، وغموض مسلكها على كثير من الناس حتى قال عبد القاهر : " وليس الذى يعرض بسبب هذا الحرف من الدقائق والأمر الخفية بالشيء يدرك بالهويناء " . (٢)

وبهذا ندرك قيمة الأداة في اللغة الأدبية ، ونوء من بوجوب الاعتداد بها في الحكم على أى عمل أدبي فيها يفضّل كلام على كلام ، ويقدم مدع على آخر ، كل بمقدار سيطرته على لفته ، وقدرته على تشكيلها وفق تجاربه ورواه الخاصة . والكشف عن جماليات مثل هذه الأداة أمر عسير لجهل الناس بها وبمواضعها وربما لا يقع في نفس إنسان أنه يجب معرفتها وكشف أسرارها .

(١) المصدر السابق ص ٣١٨ ، ٣١٩ .

(٢) المصدر نفسه ص ٣٢٧ .

و الكلمة في اللفظة كخذروف الوليد لا وجود لها إلا مع الحركة ، فتارة تُقَدَّم ، وتارة تُؤَخَّر ، وأخرى تعرف أو تتكرَّر ، وحينما تحذف ، وحينما تذكر . ولها في سياقاتها المتعددة هذه معان غزيرة ، ودلالات خبيثة ، لا يقف عليها المتأمل إلا بثمن باهظ من الجهد والعناء .

ولقد تتبعها البلاغيون في وجوهها هذه ، وفي وجوه آخر يضيق المقام عن حصرها . وكان لهم معها وقفات عظيمة ، ونظرات ثاقبة ، تجاوزوا بها حدود الصحة والخطأ ، إلى دائرة البحث عن جمالها وقيمتها فسي لغة الأُدب ، وما تحدثه في متلقيها من الإثارة والإمتاع .

والكلمة في اللغة الأدبية ليست وسيلة من وسائل التعبير والإبانة عن المشاعر والانفعالات فحسب ، فلها قيمة في ذاتها لا تنتقص ، تغدو بها لغة الأُدب فنا جماليا له مكانته في عالم الفن ، حيث تنطوى على قيم صوتية ونفسية وشعورية تضمن لها البقاء والخلود .

والكلمة - في اختيارها وفي بنيتها التركيبية - دليل على عبقرية المبدع . ولذلك فإن النظر إليها يجب أن يكون مصحوبا بكثير من التأمل ، فقد تعاب الكلمة وهي عسيمة الجرس ، بمهدة الأثر ومن هذا ما عابه بعض البلاغيين على تأبط شرا في وصف ابن عم له حيث قال :

يَظَلُّ بِمَوَاةٍ وَيَمْسِي بِغَيْرِهَا

جَحِيْشًا ، وَيَعْرُورِي ظُهُورَ الْمَهَالِكِ

"فَجَحِيْشًا" عند العلوي اليمني (ت ٧٤٩ هـ) قبيحة جدا . (١) وعند

(١) انظر العلوي . الطراز (بيروت : دار الكتب العلمية ، ١٤٠٠ هـ)

ابن الأثير من الألفاظ المنكرة القبيحة (١) ، ولو أن الشاعر وضع مكانها كلمة
" فريد " لما اختلف شيء من وزن البيت . (٢)

فلا همم لهذين البلاغيين ، إلا الألف والسهولة وإقامة الوزن ؛
لأنهما انتزعا البيت من سياقه ثم عاباه .

ولو عدنا إلى سياق القصيدة ، ورجعنا البيت إلى بنيته التي ورد
فيها لا در كنا قيمة الكلمة . وعلمنا أثرها في المعنى . يقول الشاعر :

قَلِيلُ التَّشْكِيِّ لِلْمِهْمِ يُضَيِّبُهُ
كَثِيرُ الْهَوَى شَتَّى النَّوَى وَالْمَسَالِكِ
يَظَلُّ بِمَوَاةٍ وَيُمِيسِي بِغَيْرِهَا
جَحِيثًا ، وَيَعْرُورِي ظُهُورَ الْمَهَالِكِ
وَيَسْبِقُ وَفَدَ الرِّيحِ مِنْ حَيْثُ تَنْتَحِي
بِمُنْخَرِقٍ مِنْ شَدَّةِ الْمُتَكَدَّارِكِ
وَيَجْعَلُ عَيْنِيهِ رَبِئْتَهُ قَلْبِيهِ
إِلَى سَلَّةٍ مِنْ حَدِّ أَخْلَقَ صَائِكِ

إِذَا حَاصَرَ عَيْنِيهِ كَرَى النَّوْمِ لَمْ يَزَلْ
لَهُ كَالِيٍّ مِنْ قَلْبِ شَيْحَانَ فَاتِكِ
إِذَا طَلَعَتْ أَوْلَى الْعِدَى فَنَفَّرَهُ
إِلَى سَلَّةٍ مِنْ صَارِمِ الْغُرْبِ بَاتِكِ

(١) انظر ابن الأثير . المثل السائر ١ / ١٨١ ، والاستدراك ص ١٩٠ .

(٢) انظر ابن الأثير . المثل السائر ١ / ١٢٥ .

إِذَا هَزَّهُ فِي عَظْمٍ قَرْنٍ تَهَلَّتْ
نَوَاجِذُ أَفْوَاهِ الْمَنَايَا الضَّوَاهِكِ
يَرَى الْوَحْشَةَ الْأَنْسَ الْأَنْبَسَ وَيَهْتَدِي
بِحَيْثُ اهْتَدَتْ أُمُّ النُّجُومِ الشَّوَابِكِ (١)

فكلمة جحيشا التي عابها الرجلان هي المحور المحرك للقصيدة .
فهي بإيقاعها الجزل تستبطن نفسية شمس بن مالك ، وتصورها أبلغ
تصوير فهو رجل شجاع يقطع المغاوز ، ويصارع قسوة الصحراء ووحشيتها ،
وهو جدير بذلك كله ؛ لأنه قليل التشكي ، يسابق وفد الريح ، ويرى الوحشة
أنسه الأنيس .

وبذلك فهي تمنحه قدرا وعلوا ؛ لأنه قادر على الدفاع عن النفس ،
ومنكر للضم والذل يقال : جاحش عن خيط رقبته ، إذا دافع عن نفسه ،
والجحيش : هو المتنحي عن القوم (٢) . وكلمة فريد التي يرتضيها ابن
الأثير لسد خلل البيت ، لا سلطان لها هنا ؛ لأنها لن تتمكن من اقتناص
الحقيقة التي أراد الشاعر .

(١) أبو تمام . الحماسة تحقيق : د . عبدالله عسيلان (الرياض :

مطبوعات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ١٤٠١هـ / ١٩٨١)

٧٥ / ١ ومطلعها :

إِنِّي لَمَهْدٍ مِنْ شَنَائِي فَقَاصِدٌ * بِهِ لِابْنِ عَمِّ الصَّدْقِ شَمْسِ بْنِ مَالِكِ
أَخْلَقَ : أَمْس . صَاك : شَرِيد . حَاص : خَاط . الشَّيْحَان :

الحازم " المحقق " .

(٢) الجوهرى . الصحاح ٩٩٧ / ٣ ، والزمخشري . أساس البلاغة

ولذلك كان شاعرا ، وكان موقفه من لفته بخلاف موقف البلاغي الذي حصر جمال الكلمة في كونها تروق للسامع ، ولأن طريقة صياغة الحقيقة أروع من الحقيقة كان على تأبط شرا أن يبحث عن كلمة تدل على حقيقته وتمثلها أبلغ تشيل .

وهذا هو عمود البلاغة - عند من يعرف لغة الأرب ، ومسالكها في التعبير - الذي قال عنه الخطابي (ت ٣٨٨) هـ إنه : " وضع كل نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعه الأخص الأشكل به الذي إذا أبدل مكانه غيره جاء منه : إما تبدل المعنى الذي يكون منه فساد الكلام وإما نهاب الرونق الذي يكون معه سقوط البلاغة " . (١)

فمظهر جودة الشعر في هذه الألفاظ ، فتركيبه اللفظ ، ومخارج حروفه ، ما هي ، إلا إيتاع للمعاني النفسية ، يحاول الشاعر توظيفها للكشف عما يمور في أعماقه من الانفعالات والعواطف .

ومن هنا يجب إطالة النظر في الحكم على الكلام . والتعاطف مع النص والإيمان بأن أمثال هؤلاء الشعراء لا يمكن أن تكون اللفظة عندهم ضربا من العبث .

(١) الخطابي + بيان إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن حققها وعلق عليها : محمد خلف الله ، ود . محمد زغول سلام (القاهرة : دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٧٦ م) ص ٢٩٠ .

وليس معنى هذا أن كل كلمة لم ندرك موقعها في البناء ،
تعد جهلا من الشاعر بأبعاد الشعر وراميها " فبدلا من أن تكون
الكلمات تعبيرا عاديا يشير إلى الأشياء ، تجدها يعتبرها بمثابة
(١)
فخ يمسك بالحقيقة الهاربة ، وبالاختصار تصيح كلها عنده مرآة للعالم .
وما استوقف البلاغيين في فلسفتهم الجمالية للكلمة قضية
المشترك اللفظي .

فكان منه ما هو محمود وهو التجنيس ، وذلك " أن يكون اللفظان
راجعين إلى حد واحد ومأخوذين من حد واحد " . (٢)

أما المذموم القبيح فهو " أن يكون اللفظ يحتمل تأويلين أحدهما
يلائم المعنى الذي أنت فيه ، والآخر لا يلائمه ولا دليل فيه على
المراد ، كقول الفرزدق :

وما سئل في الناس إلا مَلَكًا
أبؤأمه حي أبوه يقاربُهُ

فقله : " حي " يحتمل القبيلة ، ويحتمل الواحد الحي ، وهذا الاشتراك
مذموم قبيح . (٣)

-
- (١) جان برتليسي . بحث في علم الجمال ص ٢٩٠ .
(٢) ابن رشيق . العمدة ٩٦/٢
(٣) المصدر نفسه ٩٦/٢ وانظر العسكري . الصناعتين ص ٤٣ وما
بعدها .

وهذا النوع الثاني هو الذي يهمني في هذا الموقف وهو
الذي عده البلاغيون من قبيل المذموم القبيح ؛ لأن من حق المعنى
ألا يكون الاسم * فاضلا ولا مقصرا ولا مشتركا * (١) وما عيب هنا
قول سعد بن مالك الأزدى : (٢)

فَأَنَّكَ لَوْلَا قَيْتَ سَعْدَ بِنِ مَالِكِ
لَلَا قَيْتَ مِنْهُ بَعْضَ مَا كَانَ يَفْعَلُ

* فلم يبين عما أراد بقوله يلقى ، أخيرا أراد ، أم شرا ، إلا أن يسمع
ما قبله أو ما بعده فيتبين معناه ، وأما في نفس البيت فلا يتبين مغزاه * (٣)

ولا أدري كيف وصف بالقبيح مثل هذا الشعر ، الذي جاء مثقلا
بالدلالات ، والمعاني المتعددة فلهذا الضرب من الشعر أثر لا ينكر على
نفسية المتلقي ؛ لأنه يترك له المجال ليبحث وينقب ويتصور مراد الشاعر
على حسب وعيه وتصوراته التي تلي عليه معنى خاصا به .

(١) العسكري . الصناعتين ص ٢٩ وانظر ص ٥٣ مقولة جعفر بن

يحيى البرمكي .

(٢) هو سعد بن مالك بن الأقيصر القريني من بني قريع بن سلامان .
كان فارسا شاعرا (الأمدى . الموءلف والمختلف . تصحيح : كرنكو

بيروت : دار الكتب العلمية ط ٢) ص ١٣٥ .

(٣) العسكري . الصناعتين ص ٤٣ .

وإشكالية المشترك اللفظي إنما نشأت - فيما اعتقد - عند الرواة واللغويين الذين لا هم لهم إلا الشاهد اللغوي المفرد . ومنشأ هذه الإشكالية من الوقوف عند حدود الدلالات المعجمية . وعدم الاعتداد بالعلاقات السياقية والإيحائية للكلمة ، وانتزاع البيت من سياقه الذي جاء فيه ، والسياق هو الذي يضمن للكلمة معنى واحداً مكشفاً وإن تعددت دلالاته . ولعل عبد القاهر حينما تجاهل المشترك اللفظي الذي عده بعضهم قبيحاً ، كان إدراكاً عميقاً منه لقيمة السياق لا سيما وأن الرجل كان مشغولاً بفكرة النظم .

(١) والسياق كغيل بإزالة اللبس عن الكلمة وهذا ما قرره أولمان (Ullman) حين قال : " كثير من كلماتنا له أكثر من معنى ، غير أن المؤلف هو استعمال معنى واحد فقط من هذه المعاني ففي السياق المعين ، فالفعل أدرك مثلاً . إذا أنتزع من مكانه في النظم

(١) ستيفن أولمان . إنجليزي ولد سنة ١٩١٤ م وهوليساني مختص

في اللغات الرومانية ومهتم بعلم الدلالات .

(المسدى . الأسلوبية والأسلوب ط ٤ ، ١٩٨٢ م) ص ٢٤٠ .

يصبح غامضا غير محدد المعنى ، هل معناه لحق به ، أو عاصره ، أو أنه
يعني رأى ، أو بلغ ؟

إن التركيب الحقيقي المنطوق بالفعل هو وحده الذى يمكنه
أن يجيب عن هذا السؤال * . (٢)

ولم يكن أولمان (Ullman) أول من تنبه لقيمة السياق
لحل هذه الإشكالية . فقد سبقه ، إلى هذه القضية الجوهريّة علماء البلاغة
فها هو القاضي الجرجاني يقول في حديثه عن بيع الأعمش :

إِذَا كَانَ هَارِي الْفَتَى فِي الْبَيْتِ

دِ صَدْرُ الْقَنَاطَةِ أَطَاعَ الْأُمَيْرَ

* فإن هذا البيت ، كما تراه سليم النظم من التعقيد ، بعيد اللفظ عن
الاستكراه لا تشكل كل كلمة بانفرادها على أدنى العامة ، فإذا أودت
الوقوف على مراد الشاعر فمن المحال عندي ، أن تصل إليه إلا من شاهد
حال الأعمش بقوله ، فاستدل بشاهد الحال وفحوى الخطاب
فأما أهل زماننا فلا أجزى أن يعرفوه ، إلا سماعا إذا اقتصر بهم من

(٢) أولمان . دور الكلمة في اللغة ص ٦٥ .

والفعل " أدرك " من صنع المترجم د . كمال بشر .

الإشاد على هذا البيت المفرد . فإن تقدموه أو تأخروا عنه بأبيات لم
أبعد أن يستدل ببعض الكلام على بعض . وإلا فمن يسمع بهذا البيت
فيعلم أنه يريد : أن الفتى إذا كبر فاحتاج إلى لزوم العصا أطباع
لمن يأمره وينهاه . واستسلم لقائده ، وذهبت شِرتُهُ . (١)

ومع إدراك البلاغيين لقيمة السياق ، فإنهم لم يفيدوا منه
في كثير من المواقف النقدية التي عابوا فيها كثيرا من روائع الشعر العربي .
والتأمل في فكرنا البلاغي في هذه القضية ، وفي كثير من القضايا
الأخرى يجد بونا شاسعا بين النظرية والتطبيق ، فالنظرية تأتي في أرقى
درجات الوعي بجماليات الفن ، ولكن التطبيق يبدو ضيقا لا يستوعب
تلك النظرية ، وفيما أعتقد أن سبب هذه الهوة العميقة التي تفصل
بين النظرية والتطبيق هو الجانب التعليمي الذي سيطر كثيرا على مسيرة الفكر

(١) القاضي الجرجاني . الوساطة ص ٤١٨ ، وانظر العسكري .
الصناعتين ص ٤٣ ، وابن رشيق . العمدة ١ / ٢٦١ .

البلاغي ، فقد كان القوم في شغل دائم مع تبسيط البلاغة فقيده هذا الانشغال الخطي التي تسير صوب الفن لتشرح قضاياها ، وتبحث عن قيمه المختلفة ، وكم كان عبد القاهر عظيما عندما قال : " ولكن البيت إذا قطع عن القطعة كان كالكماب تغرد عن الأتراب ، فيظهر فيها ذل الاغتراب ، والجوهرة الثمينة مع أخواتها في العقد أبهى في العين ، وأملأ بالزين ، منها إذا أفردت عن النظائر ، وبدت فذة للناظر " (١)

ولكن عبد القاهر مع هذا الإدراك المتميز لم يستثمر هذه الرؤية العظيمة ، فعاب بعض الشعر الجميل ، كشعر أبي تمام الذي لورجعه إلى سياقه لبداله أبهى في العين كما يقول .

وقد كان بعض البلاغيين يتدخل في التجربة الفنية للشاعر ، فيبلي عليه ، وعلى المتلقي كلمات يعتقد أنها موءدية للغرض ، ومبينة عن المراد ، ولم يدرك هو " لا أن هذا الصنيع كفيل بالقضاء على عبقرية الشاعر ، وإخماد روح الحيوية في القصيدة برمتها .

وفي سياق حديث البلاغيين عن الكلمة ، نجد عندهم إدراكا شيرا للتأمل في فهم القيمة الممنوية والنفسية للكلمة ، فالفعل يصلح في موضع ، والاسم يجوز في آخر ، ومتى وضع أحدهما موضع الآخر بدا الكلام ضعيفا متخازلا .

(١) عبد القاهر الجرجاني . " أسرار البلاغة " ص ١٩٠ .

فإذا أردنا التجدد والحدوث مثلا كان الفعل لما ينطوى عليه من عنصر زمني ، أما إذا كان الحديث عن شيء ثابت فإن الاسم هو الأولى لخلوه من هذا العنصر الذي لا يسمح له بالثبات والاستقرار .
وقد يتطلب السياق اسما نكرة ، أو معرفة ، وكل هذا له قيمته وموضعه الذي لا يحسن إلا فيه ، فالنكرة تدل عادة على العموم والمعرفة على الخصوص ، وتدق هذه الفروق وتخفى في لغة الشعر ، يقول الأعشى :

لَعَمْرِي لَقَدْ لَاحَتْ عَيْونٌ كَثِيرَةٌ
إِلَى ضَوْءِ نَارٍ فِي يَفَاعٍ تَحْرَقُ

تَشَبَّ لِعَقْرورَيْنِ يَصْطَلِيَانِيهَا
وَبَاتَ عَلَى النَّارِ النَّدى وَالْمَحَلَّقُ

* معلوم أنه لوقيل : إلى ضوء نار متحركة ، لنبا عنه الطبع وأنكرته النفس ، ثم لا يكون ذاك النبو ، وذاك الإنكار من أجل القافية ، وأنها تفسد به ، بل من جهة أنه لا يشبه الغرض ، ولا يليق بالحال * (١)

(١) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الاعجاز ص ١٧٦ .

فلاّن الشاعر يريد أن يثبت للنار التجدد والحدوث ، كما يريد أن يضع الرجل في مدار الكريم الذي لا ينضب عطاؤه ، كان الفعل في اعتقاده أليق وأبلغ . وهذه الدقائق ، من سحر البيان الذي تقصر العبارة عن أداء حقه ، والمعول فيه - كما يقول عبد القاهر - على مراجعة النفس واستقصاء التأمل . (١)

(١) انظر المصدر السابق ص ١٨٣ .

ب - الأسلوب :

وفيما يلي سيتبين لنا ذلك الجهد المتميز الذي بذله البلاغيون للبحث في الأساليب ، والكشف عن مكوناتها الفنية ، وما تزخر من دلائل الأصالة والإبداع من خلال بعض بحوث علم المعاني .
(١) الضرورة الشعرية :

تطلق الضرورة الشعرية في الفكر القديم ، ويراد بها الخروج على النظام المؤلف للغة من الزيادة والنقصان ، والاتساع ، وسائر المعاني من التقديم والتأخير والإبدال . (١) وغير ذلك من وزن وقافية ما ينفرد به الشعر عن النثر .

وتسميتها ضرورة فيه إشعار بأنها دليل على عجز الشاعر ، فهو يلجأ إليها عندما تضيق أمامه السبل . وتتعدد مسالك القول ، وإنما هي في الحقيقة " أقوى مظهر للإرادة الشعرية . وفيها تتجلى روح الأديب وفرديته . وبها يظهر المعنى الذي يدور عليه النص الأدبي باعتباره كلاً متكاملًا . " (٢)

وقد وقف بعض البلاغيين من هذه الظاهرة موقفًا عدائياً ، فلم يعتدوا بها ، ولم يتلمسوا فيها عبقرية الشاعر ، وأسباب عدوله بها عن المؤلف ، فكانت عندهم ما لا خير فيه ، (٣) ومن القبيح الذي يشين الكلام ويذهب بمائه . (٤)

-
- (١) القزّاز القزويني . ضرائر الشعر ، أو ما يجوز للشاعر في الضرورة . تحقيق: د . محمد مصطفى هداره ، ود . محمد زغول سلام . (الاسكندرية : منشأة المعارف ١٩٧٣ م) ص ٢٩ .
- (٢) السيد إبراهيم محمد . الضرورة الشعرية دراسة أسلمية (بيروت : دار الاندلس ، ط ١ ، ١٩٧٩) ص ٧٦ .
- (٣) انظر ابن رشيق . العمدة ٢/٢٦٩ .
- (٤) انظر العسكري . الصناعتين ص ١٦٨ .

إلا أن بعضهم كان أوسع أفقا وأبعد نظرا فاعتدّ بها ، ورأى

فيها خاصية من خصائص لغة الشعر التي تتفرد بها عما سواها .

كابن المدبّر ت (٢٧٩ هـ) حيث قال : " ولا يجوز في الرسائل

ما يجوز في الشعر ؛ لأن الشعر موضع اضطرار فاغفروا فيه الإغراب ، وسوء
النظم والتقديم والتأخير ، والإضرار في موضع الإظهار " . (١)

ومع إدراك ابن المدبر لهذه الخصيصة الأسلوبية للغة الشعر

إلا أن إدراكه ظل يدور في محور الاضطرار . دون تلمس للقيمة

البلاغية المتوارية خلفها .

وكان حازم القرطاجني قد ربط الضرورة بغنية الشعر ، فلم يقلها

إلا من كبار الشعراء ، الذين تواترت على كلامهم الروايات الصحيحة والذين

ثبتت براعتهم في هذا الفن انتسابهم لتلك الطبقة العالية كما مرّ القيس

وزهير ، وهو " لا " عنده رجال فوق القانون . وفي هذا يقول الخليل

ت (١٧٠ هـ) : " والشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا ، ويجوز

لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ، ومن تصريف اللفظ

وتعقيده ، ومد المقصور ، وقصر الممدود والجمع بين لغاته ، والتفريق

بين صفاته ، واستخراج ما كُتبت الألسن عن وصفه ، ونعته ، والأذهان

(١) انظر العسكري . الصداعتين ص ١٦٨ .

(٢) إبراهيم بن المدبر . الرسالة العذراء . ضمن رسائل البلغاء

جمعها : محمد كرد علي (القاهرة : لجنة التأليف والترجمة ،

ط ٣ ، ١٩٦٥ م) ص ٢٣٤ .

عن فهمه وإيضاحه ، فيقربون البعيد ، ويسعدون القريب ، ويحتج بهم .
ولا يحتج عليهم ، ويصورون الباطل في صورة الحق ، والحق في صورة
الباطل . (١)

وإمارة الكلام تعنى إدراكهم العميق لخفاياه ، وتصريفه بمهارة
يعجز عنها كثير من الشعراء ، فيستخرجون كنوزه ، ويبينون عن عجائبه
وغرائبه .

فبالضرورة عند حازم تتجاوز مجال الاضطرار والعجز إلى عالم
الإبداع ، وفتح مغاليق الكلام التي يستعصى فتحها ، وكشف ما تنطوى
عليه من القيم والأسرار ، ولذلك نجده يحذر من تخطئة مثل هوء لا ،
لأنه لا يعترض عليهم إلا من هو في رتبهم في فهم الكلام . (٢)

ونجد هذا الكلام عند السبكي فالضرورة ليست دليل ضعف ،
فعلى البلاغي أن يبحث في أسرار هذه الضرائر ، ويكشف عن قيمتها ،
فعندما عرض لقول الشاعر :

جَزَى رَبَّهُ عَنِّي عَدِيَّ بْنَ حَاتِمٍ

جَزَاءَ الْكِلَابِ الْعَاوِيَاتِ وَقَدْ فَعَلَّ

قال : " فاعلم أن المصنف والشرح قالوا : إنما كان ضعيفا ، لأن ذلك
مستع عند الجمهور ولا يجتمع القول بضعفه ، وكونه غير فصيح مع القول

(١) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ص ١٤٣ - ١٤٤ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٤٤ .

بامتناعه : فان أرادوا أنه جائز ولكنه ضعيف ، لأن الأكثر على امتناعه
فلا يلزم من القول بجواز ما منعه الجمهور الاعتراف بضعفه ، فربما ذهب
زاهب إلى جواز شيء ، وفصاحته مع زهاب غيره إلى امتناعه . . . وعليه اعتراض
ثان وهو : أن هذا على تقدير جوازه وضعفه ، ليس مثالا صحيحا ، لأن
هذا ليس ضعفا في الكلام ثم ذلك الضعف ربما كان في النثر دون
الشعر ؛ لأن ضرورة الشعر كما تجيز ما ليس بجائز ، فقد تقوى ما هو
ضعيف ، فعلى البياني أن يهتبر ذلك فربما كان الشيء فصيحاً في الشعر
غير فصيح في النثر . (١)

فلاعتداد بالظاهرة أمر تفرضه سيورة الأشياء وتطورها ، وهذا
منطق الحياة والفكر . إذ لا يجوز قصر الظاهرة وقهرها لمقتضى ظاهرة
سابقة لها ، لها ظروفها وطبيعتها تكوينها الخاصة بها ، ومن هنا فالضرورة
ظاهرة يجب الاعتداد بها ، لتقوى ما ظن أنه ضعيف لا يعتمد به .
وهذه المقولات السابقة تشهد لفكرنا البلاغي بروءية ناضجة في
الفن القولي ، فهذه الانحرافات السلوبية لم تكن عبثاً بطاقات الكلام .
أوتطاولا على أصالة اللغة وقوانينها . وإنما هي وسيلة من وسائل الإبداع
، يعتمد إليها كثير من المبدعين ليشبتوا من غير قصد عجز النظام
النحوي عن القيام بسأعباء انفعالاتهم . (٢)

-
- (١) السبكي . عروس الأفراح ، ضمن شرح التلخيص ١ / ٩٨ .
(٢) انظر د . مصطفى ناصف ، نظرية المعنى في النقد العربي
(بيروت : دار الأندلس ، ط ٢ ، ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م) ص ٦٨ .

كما أنها تصحح خطأ شائعاً لدى بعض الدارسين المعاصرين،
الذين اعتقدوا أن الفكر البلاغي تعقب سقطات الشعراء، وعد خروج الشاعر
على المستوى المطرد في الاستعمال ضعفاً في تعبيره، وقصوراً في لغته .
وأن تلك المخالفات لأنظمة النحو هفوات، لأن الشعر يجب ألا يخرج
عن الصورة الوهمية الأولى . (١)

والمأمل في فكرنا القديم يجد وعياً بقيمة هذه الظاهرة .
فسيبويه ت (١٨٠) هـ يقول عن الشعراء " ليس شيء يضطرون إليه إلا
وهم يحاولون به وجهها " . (٢)

فالضرورة تنطوي على قيم فنية وجمالية يجب البحث عنها، وإدراك
قيمتها، وإن كانت مما لا يصل إليه إلا من عرف مسالك القول وطرائقه .
وهي مظهر من مظاهر اقتدار الشاعر، وتمكنه من لغته . فإذا وجدت
نمطاً من أنماط هذه الضرورات " فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه، وإن دل
من وجهه على جورهِ وتعسفه . فإنه من وجهه مؤذن بصرياله وتخيُّطه،
وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختياره الوجه
الناطق بفصاحته، بل مثله في ذلك عندي مثل مجرى الجموح بلا لجام،

-
- (١) انظر السيد إبراهيم، الضرورة الشعرية ص ٩٦ .
(٢) انظر د . مصطفى ناصف . نظرية المعنى ص ٦٧ .
(٣) سيبويه . الكتاب . تحقيق: عبد السلام هارون (القاهرة :
الهيئة المصرية ، ط ٢ ، ١٣٩٧ هـ ١٩٧٧ م) ١ / ٣٢ .

ووارد الحرب الضروس حاسرا من غير احتشام ، فهو وإن كان صلوما في
عنفه وتهالكه ، فإنه مشهود له بشجاعته وفيض منته ، ألا تراه لا يجهد
أن لو تكفّر في سلاحه ، أو أعصم بلجام جواده ، لكان أقرب إلى النجاة
وأبعد عن الطحاة . لكنه جشم ما جشمه على علمه بما يعقب اقتحام
منه إذ لا بقوة طبعه ، ودلالة على شهامة نفسه . (١)

الضرورة إذاً قوة من قوى العبقريات الخالدة ، حيث يدخل
الشاعر بلغته عوالم لم تتعود ارتيادها ، وهو يعلم مقدار هذه المغامرة ،
وما ستكلفه من المشقة والجهد ، ولكنه مع هذا كله لا يرضى لنفسه إلا
بهذا العناء ، الذي يكمن فيه الفن الجميل .

ولم يجتهد الذكر الحديث عما قاله سيبويه وابن جني ، وغيرهما
من علماء البيان ، فقد عدّ هذه الانحرافات الأسلوبية " الجوهر الحقيقي
للشعر " . (٢)

ولقد أدرك البلاغيون أن الإبداع إنما يتجلى في هذه المعاناة
فلقد قال ابن رشيق : " قيل : عمل الشعر على الحاذق به أشد من
نقل الصخر ، ويقال : إن الشعر كالبحر ، أهون ما يكون على الجاهل ، أهول

(١) ابن جني . الخصائص ٣٩٢ / ٢ .

(٢) موكاروفسكي . اللغة المعيارية واللغة الشعرية ترجمة ألفت الروبي ،

فصول م ٥ ، ع ١ ، أكتوبر ١٩٨٤ م ص ٤٥ .

ما يكون على العالم ، وأتعب أصحابه قلبا من عرفه حق معرفته . (١)
وأخبار فحول شعرائنا شاهدة على ما نقول ، فهل كانت تمكث
القصيدة عند زهير حولا وهو يكالوها إلا لا أمر كهذا ؟ إلا فهي
وصف للقطا وحمير الوحش ، وهل علقت تلك المعلقات على جدران الكعبة
- إن صح ذلك - إلا لإجلال لبراءة أولئك الشعراء ، وقدرتهم المتميزة فسي
إحكام البناء اللغوي الذي توالى عليه الأيام ، وحقائقه متجددة لكل جيل .
وسأقوم بقراءة متأنية لبعض الضرورات الشعرية وأكشف عن القيم
المتوارية خلف هذه الظاهرة اللغوية العميقة .

يقول النابغة الذبياني :

فَبِتَّ كَأَنِّي سَأَوَّرْتَنِي ضَيْلَةً
مِنَ الرَّقْشِ فِي أُنْيَابِهَا السَّمَّ نَاقِعُ

عيسى بن عمر الشقي ت (١٤٩ هـ) يرى أن النابغة أساء في رفعه كلمة
ناقع ؛ لأن موضعها النصب على الحالية "ناقعا".

والرفع الذي يصر عليه النابغة يقتضي أن يكون ناقع عمدة لا يتم
الكلام إلا به أما الحال فهي فصلة يستغنى عنها الكلام وهذا أمر ترفضه
لغة الشعر .

والشاعر يريد أن يثبت أن السم ناقع في أنيابها لا يزول من

(١) ابن رشيق . العمدة ١/١١٧ .

مكانه ، وهذا ما يتفق مع سياق القصيدة ، فالسم متمكن في الأنياب تمكن ذلك الهم في قلب الشاعر :

وَقَدْ حَالَ هَمُّ دُونَ ذَلِكَ شَاغِلٌ
مَكَانَ الشَّفَافِ تَبْتَفِيهِ الْأَصَابِعُ
وَعِيدُ أَبِي قَابُوسَ فِي غَيْرِ كُنْهِهِ
أَتَانِي وَدُونِي رَاكِسٌ فَالضَّوْاجِعُ

والنصب على الحالية يجعل السم حيناً ثابتاً وحيناً متحولاً ، وهذا أمر يلغى ترصد الحية ، واستعدادها لفريستها ، لا سيما وأنها ضئيلة : قل لحمها واشتد سمها فهي حية .

يَسْهَدُ مِنْ لَيْلِ التَّمَامِ سَلِيمُهَا
لِحَلِيِّ النِّسَاءِ فِي يَدَيْهِ تَعَاقِبُ
تَنَادَرَهَا الرَّاقُونَ مِنْ سُوءِ سَمِّهَا
تَطْلُقُهُ طَوْرًا ، وَطَوْرًا تَرَاجِعُ (١)

وهذا ما أدركه شاعر قامت اللغة على شعره ، وغاب إدراكه عن لغوى يقف على مضامين الألفاظ وحدودها .

(١) النابغة الذبياني . الديوان ص ٣٤

. من قصيدة في مدح النعمان بن المنذر ومطلعها :

عَمَّا ذُو حُسَيٍّ مِنْ فَرْتَنِي فَالْفَوَارِعُ
فَجَنَّبَا أَرِيكَ ، فَالتَّلَاعُ الدَّوَابِعُ

وليل التمام : هو الليل الطويل على صاحبه .

وقد كثرت ظاهرة الإقواء في شعر النابغة الذبياني حتى غدت
بين الناس من أعظم عيوب شعره التي يتناقلها الناس كقوله :

أَفِدَّ التَّرْحُلُ غَيْرَ أَنَّ رِكَابَنَا
لَمَّا تَزُلْ بِرِحَالِنَا وَكَأَنَّ قَسِدِ
زَعَمَ الْغُرَابُ بِأَنَّ رِحْلَتَنَا غَدَا
وَبِذَاكَ حَجَبْنَا الْفُدَافُ الْأَسْوَدُ

ويقول في القصيدة نفسها :

سَقَطَ النَّصِيفُ وَلَمْ تُرِدْ إِسْقَاطَهُ
فَتَنَاوَلْتَهُ وَاتَّقَتْنَا بِالْيَدِ
بِمَخْضَبِ رَخِي كَأَنَّ بَنَانَهُ
عَنَّمْ يَكَادُ مِنَ اللَّطَافَةِ يَعْقُدُ (٢)

وفي قصيدة أخرى يقول :

إِنِّي لَا أَخْشَى عَلَيْكُمْ أَنْ يَكُونَ لَكُمْ
مِنْ أَجْلِ بَعْضَائِهِمْ يَوْمَ كَأَيَّامِ
تَبْدُو كَوَاكِبَهُ وَالشَّمْسُ طَالِعَةً
لَا النُّورُ نُورٌ وَلَا الْإِظْلَامُ إِظْلَامٌ (٢)

(١) النابغة . الديوان ص ٨٩ من قصيدة مطلعها :

أَمِنْ آلِ مَيَّةَ رَائِحٍ أَوْ مُفْتَدِ
عَجَلَانَ ذَا زَائِيٍّ وَغَيْرِ مُمَزَّوْدِ

(٢) المصدر السابق ص ٨٢ من قصيدة مطلعها :

قَالَتْ بَنُو عَامِرٍ خَالُوا بَنِي أَسَدِ
يَأْبُوسَ لِلْجَهْلِ ضَرَارًا لِأَقْسَامِ

هل هذا الإيقاع الذي تكرر في شعر النابغة ، وخرج به على
معايير العشر العربي وأعرافه عيب أم أن هناك بعدا جماليا ، خلف هذا
التحول الإيقاعي ، وهذه الهزات المغناطيسية ؟ | .

(١)

بارى ندى بد . هناك من قال : إن العرب لا تستنكر الإيقاع ،
كما أن هناك من التمس عذرا للنابغة في بيته الأول الذي أقوى فيه ،
وحاول تخريجه على وجه من وجوه الإعراب كابن هشام الذي قال : إن
" كلمة الأسود في بيت النابغة مرفوعة بضمة مقدّرة منع من ظهورها
اشتغال المحل بحركة القافية " . (٢)

ويرى الدكتور أحمد كشك أن الحفاظ على الانسجام الموسيقي
هو السبب في بروز هذه الظاهرة ، فالشاعر تستحوذ عليه نغمة الإيقاع ،
ولذلك فإن لغة الشعر في سبيل من هذا الانسجام الموسيقي تترخص
في اللغة . (٣)

ومع تقديري لكل هذه الروى ، إلا أنها لم تستطع أن تكشف
لنا قيمة هذا التحول الإيقاعي في أبيات النابغة ، وأن تبين لنا السر

- (١) انظر ابن جنّي . الخصائص ٨ / ٢٤٠ .
- (٢) عبد الحميد الرازي . شرح تحفة الخليل في العروض والقافية
ص ٣٦٥ ، نقلا عن د . أحمد كشك . القافية تاج الإيقاع
الشعري (مكة المكرمة ، الفيصلية ١٤٠٥ هـ) ص ١٢٩ .
- (٣) انظر : د . أحمد كشك . القافية تاج الإيقاع الشعري ص ١٢٣ .

في إشارات النابغة الرفع في الأبيات السابقة وتوضح دلالة الفنية .
والتأمل في فكرنا القديم يثيرنا كثيرا من القضايا التي جعلناها
حقائق مسلمة لا تقبل الجدل ، ويجعلنا نعيد قراءتها واستنطاقها
وفق تصور جديد .

فعندما قال الحارث بن حلزة اليشكري :

فَمَلَكُنَا بِذَلِكَ النَّاسِ ، حَتَّى

مَلَكَ الْمُنْذِرُ بِنُ مَاءِ السَّمَاءِ

وَهُوَ الرَّبُّ ، وَالشَّهِيدُ عَلَى يَوْمِ

مِ الْحِيَارَيْنِ ، وَالْبَلَاءِ بَلَاءِ (١)

وقف أمام شعره هذا بعض رجال اللغة كابن السكيت (٢٤٤ هـ)

فقال : * لا يتم معنى : وهو الرب والشهيد : إلا بهذا البيت الذي
أقوى فيه * . (٢)

فالقضية تتجاوز إنذار العيب إلى عالم غامض ، عميق الدلالة ،
فالنابغة في إقوائه يلفتنا إلى هذا العالم ، ويستدعينا بهذه الهزة
الموسيقية إلى الولوج إليه ، فالرفع في قصيدته الأولى يرتفع بالحدث

(١) الخطيب التبريزي . شرح القصائد العشر ص ٣٧٠ .

من معلقته الشهيرة ومطلعها :

أَذْنَتْنَا بَيْنَهَا أَسْمَاءُ * رَبِّ ثَاوِيٍّ يَمَلُّ مِنْهُ الشَّوَاءُ

(٢) المصدر نفسه ص ٣٩٠ الهامش .

وينتزع من مدار الإلف والعادية ، فيجعل منه قضية إنسانية لها وقعها الخاص ، وإيقاعها المساوق لهولها ، فالزعم الذى ينطق به غراب البين ليس خبرا عاديا ، ففيه تكمن حياة الشاعر . إنه إيدان برحيل الحبيب وهو خبر مع سوراويته فإنه يزداد سوادا عندما يتلوه غراب شديد السواد يمنحه من مخزونه الفكرى - الذى عرفه العقل العربى من خلاله - ألما ونكالا .

وكما هزه هذا الخبر الموءلم ، فإنه يهتز عند رؤية أنامل المتجردة ، فهي أنامل ليست كأي أنامل ، إنها عنم يكار يعقد من لطافته ، حتى غدت مثلا بين الناس ، رسمها بعناية غريبة تتداعى معها التصورات إلى عالم عجيب .

وفي قصيدته الثانية ومن خلال الإقواء يجعل من ذلك اليوم المرتقب ، الذى سيتورط فيه قومه يوما لا شيل له في عظم هوله :

تَبْدُو كَوَاكِبُهُ وَالشَّمْسُ طَالِعَةً

لا النُّورُ نُورٌ وَلَا الإِظْلَامُ إِظْلَامٌ

يوما تختلط فيه الأبصار ، وتعمى البصائر . ومن هنا لابد أن يكون يوما فريدا في أحداثه . وفي نتائجه ، وفي وقعه على نفس الشاعر ومن ثم فسي لفته التي تصوره أبلغ تصوير .

ولذلك فإن أقل ما يوصف به الإقواء عند هوله لا العمالقة من الذين بلغوا من معرفة العربية وفهم قوانين الشعر شأوا بعيدا - أنه إدراك متميز لأصالة الشعر ، وتميزه عن غيره من مسالك القول ، ولم يأت

(١)

في شعرهم عن طريق الغلط لقلّة المعرفة به كما يقول صاحب ضرائر الشعر:

وما عيب على الفرزدق قوله :

فَلَوْ كَانَ عَبْدَ اللَّهِ مَوْلَى هَجَوْتَهُ

وَلَكِنَّ عَبْدَ اللَّهِ مَوْلَى مَوَالِيَا

البيت قيل في هجاء عبدالله بن أبي إسحاق الحضرمي ت (١١٧هـ) ذلك اللغوى الذى كان يتربص بالشاعر الدوائر، وقد خطأه الحضرمي في بيته هذا . فالوجه عنده " أن يقول : مولى موالٍ ، ويلغى الياء لسكونها ، وسكون التتوين ، فلما اضطر إلى تحريكها لم يصرف لتعام حركات البناء المانع من الصرف " . (٢)

والفرزدق هنا إنما " رد الياء على الأصل " . (٣) وكأنه بذلك

قد رد عبدالله بن إسحاق إلى أصله . فقد كان مولى لآل الحضرمي ، ومذلك يبلغ من السخرية به ، والانتقاص من قدره منزلة عظيمة ، حيث يجعل هذه الصفة سجية فيه ورثها من آباءه وأجداده ، فكانها جزء من تكوينه .

(١) انظر القزاز القزويني ، ضرائر الشعر ص ٧٩ .

(٢) السيرافي . ضرورة الشعر تحقيق : د . رمضان عبد التواب

(بيروت : دار النهضة العربية ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م) ص ٦٦ .

(٣) ابن سلام الجمحي . طبقات فحول الشعراء . قرأه وعلق عليه ، محمود

شاكر (القاهرة : مطبعة المدني ، ١٩٧٤م) ١ / ١٨٠ .

فلقد كان الشاعر مدركا للقيم المتوارية خلف لفته ، فعندما اعترض

عليه الحضرمي في قوله :

عَلَى عَمَائِنَا يَلْقَى وَأَرْحَلِنَا

عَلَى زَوَاحِفَ تَزْجِي مَخْبَأَ رِيْرِ
(١)

بقوله : " أسأت إنما هي رير ، وكذلك قياس النحوفي هذا الموضع "

قال الفرزدق : " أما وجد هذا المنتفخ الخصيين لبيتي مخرجا في
العربية ، أما إني لو أشاء لقلت : على زواحف تزجيتها محاسير ، ولكني
لا أقوله " . (٢)

لأن هذا في نظر الفرزدق ليس شعرا ، فالشعر قائم على رؤية بعيدة ،
تنطلق من الواقع فتتجاوزه ، وتشكله تشكيلا جديدا بعد أن تغوص في
أعماقه ، وتكشف غوامضه .

ولا وجود للشعر إلا على هذا النسق ، فهذا عالم الشعر وكيونته
يقول موكاروفسكي (٣) (Mukarovsky) : " ومن الواضح إذن

(١) المصدر السابق ١/١٧٠ .

(٢) البفدادى . خزانة الأدب . تحقيق: عبد السلام هارون ١/٢٣٩ .

(٣) موكاروفسكي ، لغوى روسي ، يعد من أبرز أعضاء حلقة براغ اللغوية

وأكثرهم اهتماما بدراسة الشعر . ت ١٩٧٥ م .

(مجلة فصول م ٥ ع ١ ، ديسمبر ١٩٨٤ م) ص ٣٧ ، ٣٨ .

أن إمكانية التعدي على معيار اللغة القياسية ، لا مفرضها بالنسبة للشعر ،
ويدون هذه الإمكانية ما كان ليوجد ، وأن وصف هذه الانحرافات عن
قواعد اللغة القياسية بأنها من قبيل الأخطاء ، يعني أننا نرفض حقيقة
الشعر . (١)

ومقولة القدماء : " الشعر نفسه ضرورة " (٢) فهم متميز للغة
الشعر فهي لغة خاصة في نظامها ، وفي الدخول إلى عالمها ، وفي
النظر إليها .

وما يمكن أن يقال هنا : هو أن الضرورة الشعرية ، إن كانت
خروجاً على قواعد النحو فليست خروجاً على أصالة اللغة وطريقة
العرب في كلامها ، فالشعراء إنما خالفوا النحاة وقواعدهم ، ولم يخالفوا
روح النحو .

واللغة لم تلتزم بمعايير النحو وقواعده ، وإنما التزمت بالأصول
في الاستعمال العربي الأمثل . وكل ما قال به علماء النحو من ظواهر
العدول عن المؤلف في طرائق التعبير ما أطلقوا عليه لغة ولغوية .
وخذونا ، وعلى غير قياس ، فهو عربي فصيح به نزل القرآن الكريم ، وبه
تحدى العرب وأعجزهم وبه تحدث رسول الله صلى الله عليه وسلم ،

(١) نقلاً عن عبد الحكيم راضي . نظرية اللغة في النقد العربي ص ٤٨٧ .

(٢) السيوطي ، الاقتراح في علم أصول النحو . تحقيق وتعليق : د .

أحمد محمد قاسم (القاهرة : مطبعة السعادة ط ١) ، ١٣٩٦ هـ /

١٩٧٦ م) ص ٤٣ .

وبه أبداع شعراء العربية تلك الروائع الخالدة .

أما ما نسمعه اليوم من دعوى تفجير اللغة ، وأن على الشاعر

أن يقول ما يشاء فيما يشاء فإنها دعوى مرفوضة ، أطلقها قوم جهلوا عبقرية العربية وجمالها ، وأصبح الخروج عندهم لمجرد الخروج والعبث بطاقات اللغة وأعرافها .

وفرق بين من يخرج على القاعدة في إطار من الفهم والإدراك ومن يخرج على اللغة رغبة في الفساد وهو لا يملك مقومات ذلك الخروج .

ومهمة رجل البلاغة العربية هي الوقوف أمام الظاهرة والتعاطف معها ، وتأملها ، وتفهم أبعادها ، والاحتياح في إدراك القيم المتوارية خلف هذا العدول فإن أمثال هؤلاء المبدعين " قل ما يخفى عليهم ما يظهر لغيرهم فليسوا يقولون شيئاً إلا وله وجه . فلذلك يجب تأمل كلامهم على الصحة ، والتوقف عن تخطئتهم ، فيما ليس يلوح له وجه وليس ينبغي أن يعترض عليهم في أقاويلهم إلا من تزامم رتبته في حسن تأليف الكلام رتبته ، فإنما يكون مقدار فضل التأليف على قدر فضل الطبع ، والمعرفة بالكلام " . (١)

هذا ما سبق وأن قرره علماء البيان ، فالضرورة مطلب فني ، لا يدرك كنهه إلا من عرف قدر الشعر ، ووضع في مساقه الصحيح ،

(١) حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ١٤٤ .

" إنما يعلم ذلك من دفع في مسلك طريق الشعر إلى مضايقه وانتهى إلى ضروراته " . (١)

وهذا ما توهمه كده الدراسات الأسلوبية الحديثة ، حيث قامت هذه الدراسات على البحث في الخصائص الفردية التي يختلف بها النظام اللغوي في الأدب عما سواه .

" وذلك بملاحظة مواطن الخروج ، ومناهضة الاستعمال الجارى عليه الكلام ، ثم محاولة الكشف عن العلل الاستطيقية الباعثة على ذلك " . (٢)

لذلك نرى ناقداً أسلوبياً مثل سبيتزر (Spitzer) (٣) يبحث

عن روح الكاتب أو الشاعر في لفته على ما تظهر في الخصائص التي يخرج فيها عن المعايير اللغوية الشائعة ويتجاوزها بحيث يلوح فيها الطريق التاريخي الذي يخطه ، والتغير الطارىء عليه من روح العصر والثقافة في الصورة اللغوية الجديدة " . (٤)

(١) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ص ٢٥٢ ، ٢٧٢ .

(٢) نقلاً عن السيد إبراهيم محمد . الضرورة الشعرية ص ٩٥ .

(٣) ليو سبيتزر . عالم نساوى معاصر ، يعد رائد للأسلوبية الأدبية

ت ١٩٦١ م .

(٤) د . لطفى عبد البديع . التركيب اللغوي للأدب (القاهرة : دار

النهضة العربية ، ط ١ ، ١٩٧٠ م) ص ١٠٩ .

٢ - التقديم والتأخير :

أسلوب التقديم والتأخير من أهم الوسائل التي يعتمد عليها المبدع ليحقق من خلالها ما يهدف إليه من الأغراض الفنية ، عندما يعجز النظام النحوي المؤلف عن استيعاب رؤيته ونقلها بصدق وأمانة .

وقد أدرك قيمة هذا الأسلوب سيبويه (ت ١٨٠ هـ) فسي كتابه ، وجاء عبد القاهر فعمق ما قرره سيبويه فقال : " باب كثير الفوائد ، جم المحاسن ، واسع التصرف ، بعيد الغاية ، ولا يزال يفتّر لك عن بديعه ، ويفضي بك إلى لطيفة " ، ولا تزال ترى شعرا يروك سمعه ، ويلطف لديك موقعه ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ، ولطف عندك ، أن قدّم فيه شيء ، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان آخر .^(١)

ونظرا لسعة تصرفه ، وبعد غايته ، فإنه يحتاج لكثير من التأمل ودقة النظر ، وهذا ما أدركه البلاغيون ، فبينوا غوامضه ، وأسبابه ، ودوافعه ، وكشفوا عن تأثيره النفسي ، وكان عبد الساهر من أماط اللشام عن كثير من عجائبه .

(١) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ص ١٠٦ .

ولذلك نجده لا يكتفي بما قاله القدماء فيه وهو أن التقديم
للعناية والاهتمام دون الكشف عن أسرار التقديم ، وأسباب العناية
والاهتمام به . (١)

فتقديم الفعل الماضي مع همزة الاستفهام على الاسم مثل
أفعلت أنت ؟ يدل على أن الشك في الفعل وليس في الفاعل ، فالفعل
مشكوك فيه هل كان أهولم يكن ؟ أما إذا تقدم الاسم ، فإن الشك يكون
حينئذ في الفاعل من هو ؟ فإذا قلت : أنت فعلت ؟ فأنت تستفهم
عن فعل الفعل ، أما الفعل فقد حدث وانتهى .

وإذا كان الفعل المضارع هو المقدم على الاسم مع الهمزة نفسها
مثل أتفعل ؟ فإن المراد تقرير المخاطب بفعل يفعله ، ولكن المتكلم
يوهم المخاطب أنه لا يعرف الحقيقة وهي أن الفعل كائن .

أما إذا قدم الاسم على الفعل المضارع فإن المراد تقرير المخاطب
بأنه الفاعل ، وأن الفعل لا شك فيه ، فهو كائن ظاهر مثل : أنت تفعل ؟

وهذا الأمر يكون إذا قصد بالفعل المضارع الحال ، فإن قصد
به الاستقبال ، فإن هناك فروقا دقيقة يجب ذكرها .

فإذا تقدم الفعل فإن ذلك يعني إنكاره واستحالة تحققه ، كقول
امرىء القيس :

(١) انظر المصدر السابق ص ١٠٨ .

أَيَقْتَنِي وَالْمَشْرِفِيُّ مَضًا جَمِينِي
وَمَسْنُونَةٌ زُرُقٌ كَأَنْيَابِ أَعْوَالِ

أو أنه لا ينبغي أن يكون كقول عمارة بن عقيل :

أَتَرَكُ ، إِنْ قَلَّتْ دَرَاهِمُ خَالِي

زِيَارَتُهُ ؟ إِنِّي إِذَا لِلْكَثِيمِ

وإن تقدم الاسم على الفعل المضارع المقصود به الاستقبال مثل : أنت
تسنعني ؟ فإن المراد : الاستخفاف بالمخاطب الموجه إليه الكلام الذي
وضع نفسه في غير موضعه ؛ لأن مثل هذا الفعل لا يكون منه لعجزه وقلة
شأنه .

أولا يـكـون منه ، لأنه لا يختاره ولا يرتضيه ،

مثل : أهو يسأل فلانا ؟ هو أرفع همة من ذلك .

أولا يفعله لصغر قدره ، وقصر همته ، مثل : أهو يرتاح

للجميل ؟ (١)

وقد يقدم الاسم في الخبر المثبت مثل : زيد قد فعل . ويكون

القصد فيه إلى الفاعل ، إلا أن المعنى ينقسم قسمين :

قسم جلي لا يشكل : " وهو أن يكون الفعل فعلا قد أزهت

أن تنص فيه على واحد فتجعله له ، وتزعم أنه فاعله دون واحد آخر ، أو

دون كل أحد " . (٢) مثل قول العرب : أتعلّمني بضبّ أنا حرشته ،

وهذا من شأنه ادعاء التفرد والاستبداد بالشيء .

وحديث عبد القاهر في هذه المسألة كان أساسا لتقسيم القصر الاضافي

باعتبار حال المخاطب عند البلاغيين .

(١) إلى ما سبق انظر: عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز من ص ١١١ -

(٢) المصدر نفسه ص ١٢٨ .

وقسم خفي وهو : " أن لا يكون القصد إلى الفاعل على هذا المعنى ،
ولكن على أنك أردت أن تحقق على السامع أنه قد فعل ، وتمنعه من
الشك ، فأنت لذلك تبدأ بذكره وتوقعه أولاً - ومن قبل أن تذكر الفعل - في
نفسه لكي تباعده بذلك / الشبهة ، وتمنعه من الإنكار ، أو من أن يظن بك الغلط
أو التزيد : " (١)
ومثاله قول المعذل بن عبدالله الليثي : (٢)

هُم يُفْرِشُونَ اللَّبَدَ كُلَّ طِمْرَةٍ
وَأَجْرَدَ سَبَّاحٍ يَبْذُ الْمَغَالِبَا

" لم يرد أن يدعي لهم هذه الصفة دعوى من يفردهم بها ، وينص عليهم
فيها ، حتى كأنه يعرض بقوم آخرين ، فينفي أن يكونوا أصحابها ، هذا
محال . وإنما أراد أن يصفهم بأنهم فرسان يمتهدون صهوات الخيل ،
وأنهم يقتعدون الجياد منها ، وأن ذلك دأبهم من غير أن يعرض
لنفيه عن غيرهم إلا أنه بدأ بذكرهم لينبه السامع لهم ، ويعلم بدنيا
قصده إليهم بما في نفسه من الصفة ، لينعه بذلك من الشك ، ومن
توهم أن يكون قد وصفهم بصفة ليست هي لهم ، أو أن يكون قد أراد غيرهم
فغلط إليه " . (٣)

(١) المصدر السابق ص ١٢٨ ، ١٢٩ .

(٢) هو أحد بني قيس بن ثعلبة شاعر إسلامي (المرزباني ، معجم

الشعراء ، تحقيق : عبد الستار أحمد فراج (القاهرة : عيسى

الحلبي ، ١٣٧٩ هـ / ١٩٦٠ م) ص ٣٠٤ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ص ١٢٩ ، ١٣٠ .

فالشاعر يقرر حقيقة هي فروسية القوم ، وسهارتهم في الحرب .
وهي خصال كبرت معهم ، وعاشت في كيانهم ، ولا يمنع أن تتحقق هذه الصفة
في قوم غيرهم ، ولكن الطبع ليس كالتطبع .

وما قيل عن الاسم والفعل مع الاستفهام والإثبات ، من ثرائها وتعدد معانيها
يمكن أن يقال مع النفي ، ويقال مع تقديم مثل وغير ، والمفعول به وما إلى
ذلك .

فالقضية أن هناك فروقا دقيقة بين أساليب التقديم ، وأن هذه
الظاهرة اللغوية ، عنوان أصالة ، وبرهان تفرد يتجاوز بها المدع
الإبلاغ إلى الإشارة وإمتاع المتلقي ، ويسعى جاهدا من خلالها لتحقيق
أهدافه ومقاصده .

وبهذا نجد أن البلاغيين قد أدركوا المعاني الوجدانية التي
تخفيها هذه الأساليب ، فما التأكيد والعناية ، إلا دليل على ما نقول
، وليست كلاما ذا صبغة عقلية لا يتضح منه المعنى الأدبي ، والجانب
الوجداني كما يقول الدكتور تامر سلوم .
(١)

وما حديث القدماء عن الشعر الذي يروق مسمعه ، ويلطف
موقعه - كما وجدنا عند عبد القاهر - إلا بحث في معاني الأرب ، واستقراء
لأسرار الوجدان .

(١) انظر د . تامر سلوم . نظرية اللغة والجمال في النقد العربي

(سوريا : دار الحوار ، ط ١ ، ١٩٨٣ ، م) ص ١٣١ .

وما تفضيلهم لاسلوب على آخر، الا لإيمانهم العميق بقدرته على نقل مشاعر المبدع وانفعالاته في حين تعجز بعض الأساليب عن الوفاء بها وعن التعبير عنها بدقة .

ولم ينكر أحد من البلاغيين بلاغة التقديم في هذا الأسلوب ينطوى على قيم وأسرار عميقة ويتجلى هذا في كتاب الله الكريم وفي أساليب العرب الخلتص . ولكن بعضهم وقف أمام كثير من الشواهد الشعرية التي وضعت فيها الألفاظ وفق رؤية خاصة ، فرأى فيها مظهرا من مظاهر القبح ؛ لأنها في نظره لم تخدم فنا ، ولم تحقق غاية جمالية .

فهذا ابن سنان الخفاجي يقول عن بيت أبي الطيب المتنبي :

جَفَخْتُ وَهَمَّ لَا يَجْفَخُونَ بِهَا بِهِمْ
شَمِيمٌ عَلَى الْحَسْبِ الْأَعَزِّ دَلِيلُ

فمن وضع الألفاظ موضعها ألا يكون في الكلام تقديم وتأخير حتى يوءى ذلك إلى فساد معناه وإعراجه في بعض المواضع ، أو سلوك الضرورات حتى يفصل فيه بين ما يقبح فصله في لغة العرب كالصلة والموصول ، وما أشبهها وعلى هذا قول المتنبي . (١)

والبيت لا يمكن استيعابه بعيدا عن سياقه الذي نجد المتنبي من خلاله يمدح القوم ويكبر فيهم تواضعهم مع علو منزلتهم . فإذا كان الناس من عاداتهم أن يفخروا بمكارمهم وشيمهم ، فإن بني الحسن ، نمط آخر

(١) ابن سنان الخفاجي . سر الفصاحة ص (١١١ - ١١٣) .

من الورى ، شيمهم تفخريهم ، وتدل على طيب حسبهم ، فهم فوق الكرم
والمفاخر ، يفعلون المكرمة ، ولا يفخرون بها ، ويسترون نداهم كما يستر
الغراب سفاده ، ولكن الرياب الهائل لا يخفى على الناظرين :

لِيَزِدْ بَنُو الْحَسَنِ الشَّرْفَ تَوَاضَعًا
هَيْهَاتَ تُكْتَمُ فِي الظَّلامِ مَشَاعِلُ
سَدَرُوا النَّدى سِتْرَ الْغَرَابِ سِفَادَهُ
فبدا ، وهل يخفى الرياب الهائل؟
جَفَخْتُ ، وهم لا يجفخون بها بهم
شِيمٌ عَلَى الْحَسَبِ الْأَغْرَدِ لَا يَسْلُ
مُتَّشَابِهِي قَرَعَ النَّفُوسِ كَبِيرَهُمْ
وَصَغِيرَهُمْ عَفَّ الْإِزَارِ حُلَا حِلُّ (١)

فهذا الأسلوب لم يكن جهلا من المتنبي بطاقات الكلام ،
وإنما كان وليد عبقرية ، كما كان صورة مشرقة لبني الحسن ، تتجلو فيه كبرياؤهم
وعزتهم .

(١) المتنبي . الديوان بشرح العكبري ٢٥٨/٣ من قصيدة في مدح

أحمد الأنطاكي ومطلعها :

لَكَ يَا مَنَازِلُ فِي الْقُلُوبِ مَنَازِلُ * أَتَقَرَّتِ أَنْتِ وَهَنَّ مِنْكَ أَوَاهِلُ

ومفهوم الأسلوب سواء أكان عند النحاة أم عند البلاغيين فإنه مرتبط كثيرا بالعدول عن المؤلف لنظام الجملة العربية ، فالاختصار أسلوب كقولك : زيدا ، والتحذير أسلوب كقولك : الأسد ، والإيجاز أسلوب ، والاتفات أسلوب ، وكل هذه الأساليب نزوح عن السائد في النظام النحوي لتحقيق قيمة بلاغية .

ويرى بعض الباحثين ^(١) أن دراسة البلاغيين لهذا الأسلوب تقوم على النظرة الجزئية للغة ؛ لأنها ظلت في إطار الجملة ، ولم تحاول تجاوزها إلى القطعة ، كما أنها لم تغد من هذا المنهج الأسلوبى في دراسة قصيدة أو شاعر ، أو عصر من العصور .

(١) انظر أحمد الشايب . الأسلوب (القاهرة : النهضة المصرية ، ط ٧ ، ١٣٩٦ هـ / ١٩٧٦ م) ص ٣٦ .
د . محمد عبد المطلب . البلاغة والأسلوبية (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ م) ص ٢٥٥ .
د . درويش الجندى . علم المعاني (القاهرة : دار نهضة مصر ، ص ١٦٥ وما بعدها .

ويتناسى هو، لا، جميعا طبيعة الأسلوب العربي القائم على الكثافة والإيجاز، وطبيعة الشعر الغنائي القائم على وحدة البيت واستقلاله بمعناه.

والبلاغيون عندما تحدثوا عن الآلية أو البيت، ولم ينظروا إلى السورة أو إلى القصيدة نظرة شمولية، لم يكن جهلا منهم، أو قصورا في رؤيتهم الفنية، وإنما مهدوا للمتلقي السبيل لاستقراء الفن، وتحليل الجزئية، وبيان دقائقها يفتح للسباح المفايق ويحدد له المنهج.

وجملة القول: إن هذه المقولة متأثرة بطبيعة الأدب الغربي، وأجناسه المختلفة سعى الباحثون لتطبيقها على أدب يختلف في رؤيته وفي تكوينه الفني.

(٣) - الحذف :

الحذف سر من أسرار الفن الجميل ، تنطوى فيه قيم بلاغية عظيمة ، وهو ما يمنح اللغة قبولاً لدى المتلقي وتأثيراً على نفسيته ومرد ذلك ما يكتنف التركيب اللغوي من غموض وإيحاء ، واحتمالات متعددة لمعانيه ، تذهب فيها النفس كل مذهب .

يقول فيسه عبد القاهر :

* هوباب دقيق المسلك ، لطيف المأخذ ، عجيب الأمر ، شبيه بالسحر ، فإنك ترى به ترك الذكر ، أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبين * . (١)

فعندما يتنكب المبدع مسالك القول المعتادة ويلج بإبداعه هذا العالم الغامض ، فإنه يحقق فناً خالداً تتجلى آثاره على متلقيه ، حين يظل يضرب رويداً رويداً بفكره في أودية الحدس والخيال ليدرك أبعاد الفن ، ومراد الفنان .

وهذا النص يبين لنا أن الفصاحة في سياق الأدب الجميل لا تعنى الكشف والسفور كما يتبادر إلى أذهان كثير من الناس . فالأدب لغة موحية قوامها الغموض .

(١) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ص ١٤٦ . وانظر ابن

الأثير . المثل السائر ٢ / ٢٦٨ .

ومن هنا نجد الباقلاني ت (٤٠٣ هـ) يجعل الحذف أبلغ من الذكر؛ " لأن النفس تذهب كل مذهب في القصد من الجواب". (١)

ولو أن المبدع لم يعمد إلى هذا البديل الأسلوبى لعرف المراد ، وانقطع الأثر الجمالي الذى يشد المتلقي إلى رحاب الفن .

ولقد جرت عادة العرب أن تورث الخبر مبنياً على مبتدأ محذوف لغاية جمالية كقول الأقيشر : (٢)

سَرِيْعٌ إِلَى ابْنِ الْعَمِّ يَلِطُّمْ وَجْهَهُ
وَلَيْسَ إِلَى دَاعِي النَّدَى بِسَرِيْعِ
حَرِيصٌ عَلَى الدُّنْيَا ، مُضِيْعٌ لِدِينِهِ
وَلَيْسَ لِمَا فِي بَيْتِهِ بِمُضِيْعِ

يقول عبد القاهر : " فتأمل هذه الأبيات كلها ، واستقرها واحدا واحدا ، وانظر إلى موقعها في نفسك ، وإلى ما تجده من اللطف والظرف إذا أنت مرت بموضع الحذف منها ، ثم فليت النفس عما تجد ، وألطف

-
- (١) الباقلاني . إعجاز القرآن . تحقيق : السيد أحمد صقر (القاهرة : دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٧١ م) ص ٢٦٢ .
- (٢) هو المغيرة بن عبد الله الأسدي . شاعر من أهل بادية الكوفة كان ماجنا هجاء ، عمراً طويلاً أدرك الإسلام وكان من رجال عثمان بن عفان ، قتل بالكوفة خنقا بالدخان (الأصبهاني الأغانى (١١ / ٢٣٥ .

النظر فيما تحمسه . ثم تكلف أن ترد ما حذف الشاعر ، وأن تخرجه إلى لفظك ، وتوقعه في سمعك ، فإنك تعلم أن الذي قلت كما قلت : وأن رب حذف هو قلادة الجيد ، وقاعدة التجويد * . (١)

إن حذف الأقيشر للمبتدأ ، وسناء الخبر عليه يجسد لوم ابن عمه هذا ، فكان سرعته إلى لطم وجه ابن العم ، والحرص على الدنيا أمران يصادفان من يراه لأول وهلة ، فهو عالم من المخازي . ولا يمكن فهم قيمة هذا الحذف بعيدا عن لغة الشعر التي تنتزع من الرجل النخوة والرجولة ، فرد العجز على الصدر ، فيه رد لابن عم الشاعر إلى النقائص والعيوب التي غدت أصلا فيه .

ومما استوقف البلاغيين في هذا الفن حذف المفعول به لأغراض جمالية ، فقد يحذف المفعول لإثبات معنى الفعل مثل : هو يعطي ويجزل . فإن الفرض من حذف المفعول هنا إثبات معنى العطاء وكثرة البذل ، ولا داعي للمفعول ؛ لأنه لا قيمة له ، فإذا كان الرجل كثير العطاء ، فلن يزيد في قدره ، وإثبات بذله عطاؤه . لإنسان ما ، بل إن الحذف هنا يرتقى به فيجعله لا يرد سائلا عدوا كان أم صديقا .

ومما يغمض في هذا الحذف - أعني حذف المفعول - قسم عدو عبد القاهر من جملة الخفي الذي تدخله الصنعة فيفتن ، ويتنوع ،

(١) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ص ١٥٠ ، ١٥١ .

كقول البحترى :

إِذَا بَعَدَتْ أَلَّتْ ، وَإِنْ قَرَّبَتْ شَفَّتْ

فهِجْرَانُهَا يَبْلِي ، وَلَقْيَانُهَا يَشْفِي

فيقول عبد القاهر : " قد علم أن المعنى : إذا بعدت عني أبلتني ، وإن قربت مني شفتني إلا أنك تجد الشعر يأبى ذكر ذلك ، ويوجب أطراحه ، وذلك لأنه أراد أن يجعل البلى كأنه واجب في معادها ، أن يوجهه ويحلبه ، وكأنه كالطبيعة فيه ، وكذلك حال الشفاء مع القرب ، حتى كأنه قال : أتدرى ما معادها ؟ هو الداء المضى وما قربها ؟ هو الشفاء والبرء من كل داء ، ولا سبيل لك إلى هذه اللطيفة ، وهذه النكتة إلا بحذف المفعول البتة فاعرفه " . (١)

لغة الشعر فوق الشرح وفضل الكلام ، فهي لغة موحية تلمس الحقائق لسما خفيفا ، وتترك للمتلقي فضيلة التأمل والمشاركة .

والبحترى حينما حذف المفعولات في بيته هذا حقق تلك الخصيصة الفنية التي تتفرد بها لغة الشعر . وتوظيفه لهذا الأسلوب إدراك منه لقيمه البلاغية ، وأثره على متلقي الفن ، فقد ارتفع بالعاطفة من مدار الذاتية إلى أرقى درجات الإنسانية . فالبلاء والشفاء لم يقصر أثرهما على العاشق المتيم ، فالدنيا تشارك صاحب مصابه وتشاطره بلواه .

(١) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ص ١٦٢ .

وهذا أمر يضي على المحبوبة قدرا كبيرا من الجلال وعلو المنزلة،
وهي التي يبدي صبايته بها، وإن كان ما يخفى " أقوى ما يظهر .

وَأَبْدَيْتُ وَجْدَانِي بِهَا وَصَبَّابَتِي
وَأَنَّ الَّذِي أَبْدَى لِدُونِ الَّذِي أَخْفَى

ولغة البيت التي وقف أمامها عبد القاهر تتجلى فيها أصالة البحرى
وقدرته على تشكيل مادته ، فتقييد الفعل بالشرط - إذا بعدت ، وإن
قربت - يكشف عالم المرأة الغامض . قالهجر جبلة فيها ، والتفكير
طبع من طباعها ؛ أما القرب والولاء فهما قليلا الحدوث . فلا يتحققان
إلا وهما يوءنان بالبين والبلاء .

بَذَلْتُ لَهَا الْوَدَّ الَّذِي بَخَلْتُ بِهِ
وَأَصْفَيْتُهَا الْوَدَّ الَّذِي لَمْ تَكُنْ تُصْفِي

وَأَبْدَيْتُ وَجْدَانِي بِهَا وَصَبَّابَتِي
وَأَنَّ الَّذِي أَبْدَى لِدُونِ الَّذِي أَخْفَى

دُنُوا فَقَدْ تَيَّمَتِ بِالْبُعْدِ وَالنَّوَى
وَوَصَّلا ، فَقَدْ عَنَّيْتِ بِالصَّدِّ وَالصَّدْفِ

أَمَا يَطْمَعُ الْمَحْرُومُ عِنْدَكَ فِي الْجَدَا
(١) وَلَا يَطْمَعُ الْمَظْلُومُ عِنْدَكَ فِي النَّصْفِ

(١) البحرى . الديوان ١٣٦٩/٣ من قصيدة في مدح المتوكل
ومطلعها :

وَمُهَيَّزَةٌ الْأَعْطَافِ نَازِحَةُ الْعَطْفِ * مُنْعَمَةٌ الْأَطْرَافِ، فَاتِرَةٌ الطَّرْفِ

ونظرا لغموض هذا التقييد - الذي نلمسه عند البحتری - عني

به البلاغيون عناية دقيقة لكثرة زلل الناس فيه . يقول الزمخشري :

" وللجهل بمواقع إن وإذا يزيغ كثير من الخاصة عن الصواب ، فيغلطون

ألا ترى إلى عبد الرحمن بن حسان كيف أخطأ بهما الموقع في قوله يخاطب

بعض الولاة . وقد سأله حاجة فلم يقضها ، ثم شفع له فيها فقضاها :

نُذِمْتَ ، وَلَمْ تَحْمَدْ وَأَدْرَكْتَ حَاجَتِي

تَوَلَّى سِوَاكُمْ أَجْرَهَا وَأَصْطَنَاعَهَا

أَبَى لَكَ كَسَبَ الْحَمْدِ رَأَى مُقِصِّر

وَنَفْسٍ أَضَاقَ اللَّهُ بِالْخَيْرِ بِأَعْيَا

إِذَا هِيَ حَاشَتْهُ عَلَى الْخَيْرِ مَرَّةً

عَصَاهَا ، وَإِنْ هَمَّتْ بِشِرْطِ أَطَاعَهَا

ففي عكس لا صاب (١)

الفرق بين إن ، وإذا ، أن إذا تُستعمل في الشرط المقطوع

بحدوثه . مثل : إذا حضرت أكرمتك ، لمن تقطع أو ترجح حضوره .

واستخدام إن في الشرط غير المقطوع بوقوعه كقولك : إن حضرت

أكرمتك ، إذا كنت غير قاطع بمجيئه ، وقد تستعمل إن في مقام القطع

بحدوث الشرط لنكتة بلاغية ، كعدم جزم المخاطب ، مثل قولك

(١) الخطيب القزويني . الإيضاح في علوم البلاغة . شرح د . محمد

عبد المنعم خفاجي (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، طه ،

لمن كذبك فيما أخبرت به ، إن صدقت فقل لي : ماذا تفعل ؟ (١)

ومن السواضح في أبيات عبد الرحمن أنه يهجو الوالي هجاءً صريحاً ، لكن اللفظة توهم خلاف هذا فقوله : إذا هي حثته يفيد أن الحث على الخير أمر مقطوع به ، وقوله : وإن همت : يفيد أن الهم بالشر أمر نادر ، فهو غير مقطوع به . وإذا كانت النفس على هذا السلوك فهي نفس صالحة ، فهل كان الشاعر يجهل مواضع هذه الأرواح ؟

هذا ما رآه الزمخشري ، وما أكده الدكتور محمد أبو موسى حين

قال : * فكيف يتفق هذا مع سياق الذم ، وتصريحه بأن نفسه أضاق الله بالخير باعها ، ولو قال : إن هي حثته على الخير مرة عصاها ، وإذا همت بشر أطاعها لاستقام المعنى * . (٢)

ولو قال الشاعر ما قال به الزمخشري والدكتور أبو موسى لفقد جوهر

المعنى الذي سعى إليه جاهداً ؛ لأنه عندما يثبت لنفسه مهجوه أنها تحثه على الخير ، ولول مرة واحدة - التي تعد إلحاحاً في تصويره - ومع ذلك يعصّبها ، وإن همت بشر - وهذا هو القليل - (٣) يطيعها ، ويتبعها هواها ، ومع ذلك لم يجد منه السائل شيئاً ، فهذا دليل على

(١) انظر المصدر السابق ١/١٨٠ .

(٢) د . محمد أبو موسى . خصائص التراكيب ص ٢٥٩ .

(٣) قلبي هذا يعضده سياق القصيدة وغرضها الذي قيلت فيه .

أن الرجل في صراع مميت مع نفسه الأكرة بالخير - ولو كان أمرها نادر الحدوث لأنه أفسدها بترقبه الدائم لتطلعاتها المختبئة في ظرف المستقبل إذا ، متى راودته بالخير قمعها بشدة حرصه . وهذا أدق تصوير لما يمور في أعماق الرجل من التناقضات ، فقد ضاقت نفسه بعد هذا بالخير من جراء محاصرته لها ، وإلزامها بما يريد .

وتتجلى قيمة الحذف في كتاب الله الكريم ، كقوله تعالى :

* وَلَمَّا وَرَدَ مَاءٌ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةٌ مِّنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمُ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ . قَالَ : مَا خَطْبُكُمَا * قَالَتَا : لَا نَسْقِي حَتَّى يُصَدِّرَ الرَّعَاءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ . فَسَقَى لَهُمَا ، ثُمَّ تَوَلَّى إِلَى الظِّلِّ ، فَقَالَ : رَبِّ إِنِّي لِمَا أَنْزَلْتَ إِلَيَّ مِنْ خَيْرٍ فَقِيرٌ * (١)

يقول عبد القاهر : " ففيها حذف مفعول في أربعة مواضع ،

إن المعنى : وجد عليه أمة من الناس يسقون أغناهم أو مواشيهم ، وامرأتين

تذودان غنمهما ، وقالتا : لا نسقى غنمنا فسقى لهما غنمهما +

ثم إنه لا يخفى على ذي بصر أنه ليس في ذلك كله إلا أن يترك

ذكره ، ويؤتى بالفعل مطلقا ، وما ذاك إلا أن الغرض في أن يعلم أنه

كان من الناس في تلك الحال سقي ، ومن المرأتين ذود ، وأنهما

قالتا : لا يكون منا سقي حتى يُصَدِّرَ الرَّعَاءُ ، وأنه كان من موسى عليه السلام

من بعد ذلك سقي . فأما ما كان المسقى ؟ أغنا أم رابلا أم غير ذلك ،

فخارج عن الغرض ، وموهم خلافة ، وذاك أنه لو قيل : وجد من
دونهم امرأتين تذودان غنمهما ، جاز أن يكون لم ينكر الذود من حيث
هو ذود ، بل من حيث هو ذود غنم ، حتى لو كان مكان الغنم إبل ، لم
ينكر الذود ، كما أنك إذا قلت : مالك تمنع أخاك ؟ كنت منكرا
المنع ، لا من حيث هو منع بل من حيث هو منع أخ . قاعرفه تعلم أنك
لم تجد لحذف المفعول في هذا النحو من الروعة والحسن ما وجدت ، إلا
لأن في حذفه وترك ذكره فائدة جلييلة ، وأن الغرض لا يصح إلا على
تركه . (١)

وهذه الروعة التي تحدث عنها عبد القاهر تحقق هدفا إنسانيا
عظيما هو بيان ما كان عليه موسى عليه الصلاة والسلام ، من شغائل إسلامية
تمثلت في نجدته للفتاتين ، ورحمته بهما .
وفي الآيات الكريمة سربلاغي حام حوله عبد القاهر وهو موطن
من مواطن إعجاز القرآن الكريم هو ذقة الحدث في القصة القرآنية وأحكام
بنائها المتمثل في حذف كثير من أحداث القصة ،

وبهذا ترتفع القصة القرآنية بالهدف وتسوبه ،

(١) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز . ص ١٦٢ . ابن الأثير :
المثل السائر ٢ / ٢٩٢ .

وإذا كان من أهم مقاييس جودة البناء الفني في القصة الدقة في التعبير بحيث لو حذفت لفظة وأقيم مكانها لفظة أخرى لا اختل المعنى . فإن هذا المقياس لا يكاد يتمثل على الوجه المطلوب إلا في القرآن الكريم . (١)

وأسلوب القرآن لا سبيل إلى وصفه ولا إلى تحليله مهما أوتى الإنسان من قدرة في البحث والتأمل حتى قال عنه علماء البلاغة إنه : " أدق من السحر ، وأهول من البحر " . (٢)

وحذف المفعولات بشرائها وإيحائها هذا جزء لا يتجزأ من هذا الأسلوب البياني المعجز . وتعظم قيمة الحذف سواء كان المحذوف هو المفعول أو غيره عندما تتعدد معانيه ، وتفرد دلالاته ، فيصبح ما يحدد في الكلام ويستجاء كقوله تعالى : * طَاعَةٌ وَقَوْلٌ مَعْرُوفٌ * . (٣)

إن تحتل الآية الكريمة معنيين :

- ١ - أن يكون المعنى : طاعة وقول معروف أمثل من غيرهما .
- ٢ - أو يكون المعنى : أمرنا طاعة وقول معروف . وعلى هذا قول عمر ابن أبي ربيعة :

(١) وليس معنى كلامي هذا أن يخضع القرآن الكريم لمقاييس الفن ومعاييره وإنما تلك المقاييس هي التي يجب أن تخضع للفتة وأساليبه ، لأن كلام الله فوق كلام البشر .

(٢) الباقلاني . إعجاز القرآن ص ١٨٤ .

(٣) محمد آية ٢١ .

فَقَالَتْ: عَلَى اسْمِ اللَّهِ أُمَّرُكَ طَّاعَةٌ
وَإِنْ كُنْتُ قَدْ كَلَّفْتُ مَا لَمْ أُعْـسِرْ

ولكل معنى من المعنيين قيمته ، ومعرفة أمثال هذه المعاني تحتاج مطلقيا
واعيا ذارعة صادقة ، يهون معها تعب الفكر ، وإزالة التأمل .

يقول ابن الأثير : " وهذا الفصل هو ميزان الخواطر الذي يوزن
به نقد درهمها ودينارها بل المحك الذي يعلم منه مقدار عيارها ، ولا
يُزن به إلا ذوفكرة متقدة ، ولمحة منتقدة ، فليس كل من حمل ميزانا
سمي صرافا ، ولا كل من وزن به سمي عرافا " . (٢)

ومن هنا يجب كد الذهن ، وشحذ البصيرة لإدراك خفايا هذه
الأساليب التي لا يدرك أسرارها إلا قليل من الناس .

(١) ابن الأثير . المثل السائر . ١ / ٧٠ .

(٤) الفصل والوصل

اهتم البلاغيون بنسق الكلام اهتماما غريبا وحرصوا على تنبيه المتلقي غير العادي إلى غموض اللفظة ودقة أنساقها التعبيرية.

وهذا دليل على وعي متميز بخصائص الخطاب الأدبي ، القائم على بنية لغوية عميقة المعنى ؛ لأنها لغة مبنية بناء خاصا أملت ما تجيش به الضمائر وما تغلبي به العقول .

وما حد يشهم عن الفصل والوصل إلا نتيجة من نتائج ذلك الوعي ، بل إنهم حصروا البلاغة في معرفته ؛ لأن البلاغة " إذا اعتزلتها المعرفة بمواضع الفصل والوصل كانت كاللاكي بغير نظام " (١).

وهذا إلا سلوب من أدق أساليب اللغة الأدبية ، ومن أشدها غموضا ، ولذلك فهو يتطلب جهدا وتأملا في استقرائه ومعرفة خباياه .

" واعلم أنه ما من علم من علوم البلاغة أنت تقول فيه : إنه خفي غامض ودقيق صعب ، إلا وعلم هذا الباب أغض وأخفى ، وأدق وأصعب ، وقد قنع الناس فيه بأن يقولوا إذا رأوا جملة قد ترك فيها العطف : إن الكلام قد استوفى وقطع عما قبله ، لا تطلب أنفسهم منه زيادة على ذلك ، ولقد غفلوا غفلة شديدة " (٢).

فهناك أسرار خفية ، وقيم بلاغية خلف كل استئناف ، ووراء كل وصل ، لا يكفي لإدراكها أن يقال : إن الكلام متصل أو مستأنف ، فلا بد من البحث عن السر وإدراك جماله وقيمه .

(١) العسكري : الصناعتين . ص ٤٩٧ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ص ٢٣١ .

ولكن إدراك مثل هذا لا يعرفه على وجهه ، ولا يحيط علما
بكنهه ، إلا من أوتي في فهم كلام العرب طبعاً سليماً ، ورزق في إدراك
أسراره ذوقاً صحيحاً ، ولهذا قصر بعض العلماء البلاغة على معرفة الفصل
من الوصل ، وما قصرها عليه لأن الأمر كذلك ، إنما حاول بذلك التنبيه
على مزيد غموضه ، وأن أحداً لا يكمل فيه الاكمل في سائر فنونها ، فوجب
الاعتناء بتحقيقه على أبلغ وجه في البيان . (١)

والأصل في الجمل العطف ، ولكن الفصل قد يعرض لتحقيق
غايات جمالية كثيرة مثل تنزيل الكلام إذا جاء يعقب ما يقتضي سواها ،
منزله إذا صَحَّ بالسوأل كقول الشاعر :

زَعَمَ الْعَوَازِلُ أَنِّي فِي غَمْرَةٍ
صَدَقُوا ، وَلَكِنْ غَمَّرْتِي لَا تَجَلِّسِي

يقول عبد القاهر : " لما حكى عن العوازل أنهم قالوا : هو في غمرة ،
وكان ذلك ما يحرك السامع لأن يسأله فيقول : فما قولك في ذلك ؟ ،
وما جوابك عنه ؟ أخرج الكلام مخرجه إذا كان ذلك قد قيل له ، وصار كأنه
قال : أقول : صدقوا ، أنا كما قالوا لكن لا مطمع لهم في فلاحى ، ولو
قال : زعم العوازل أنني في غمرة وصدقوا لكان يكون لم يضع في نفسه
أنه مسئول ، وأن كلامه كلام مجيب . " (٢)

(١) الخطيب القزويني . الإيضاح في علوم البلاغة ١/٢٤٦ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ص ٢٣٦ .

فقوة الاتصال بين الجملتين تناسب قوة ذلك الزعم ، ولا غرابة
أن تكون الإجابة من جنس التساؤل المصحوب بالزعم ، وفي هذا رد صارم
على زعمهم ، ويان لقوة احتمالها للشدة وإن كان قد عاد إلى طبيعته التي
تضعف إذا كانت الغمرة مما لا يحتمل .

فالواو لو ذكرت لقطعت الاستمرار النفسي للإحساس الواحد
وهذا ما أدركه الشاعر فنأى عنه .

وما يدق في أسلوب عطف الجمل ويفض ، ويقل إدراك الناس
له : " أنه قد يوءى بالجملة فلا تعطف على ما يليها ، ولكن تعطف على
جملة بينها وبين هذه التي تعطف جملة أو جملتان " (١) . كقول
أبي الطيب المتنبي :

تَوَلَّوْا بَغْتَةً ، فَكَأَنَّ بَيْنَنَا
تَهَيَّيْنِي ، فَفَاجَأَنِي اغْتِيَالًا
فَكَانَ مَسِيرُ عَيْسِهِمْ ذَمِيْلًا ،
وَسَيْرُ الدَّمْعِ إِثْرَهُمْ أَنْهَمَالًا

فقوله : فكان مسير عيسهم : معطوف على تولوا بغتة ، وليس معطوفا
على ففاجأني ؛ لأن هذا العطف يفسد المعنى لدخوله في معنى
كان الذي بها يصبح السير ضربا من الوهم وهو حقيقة .

وجملة فكان بينا ، وجملة ففاجأني مربوطتان بما قبلهما ؛
لأنهما سبب عنها ولذلك فهي كالشيء الواحد .

(١) المصدر السابق ص ٢٤٤ .

كما أن عطف جملة فكان مسير عيسهم على جملة تولوا بفتحة
فيه دقيقة أخرى ، وهي أن هذا العطف تناول جملة البيت كله ، ولم
يقتصر على جزء دون آخر . فالتولي بفتحة هو الذي جعل البين يتهيبه
وهو الذي استدعى ذلك الضرب من السير ، وذلك الدمع .

والشاعر في ربطه الدمع بسير العيس من خلال واو العطف
التي تفيد الاشتراك يجعلهما في نسق واحد من التحسر ومغالبة البين
المفاجيء ، بسبب التولي بفتحة ، وهو ما رآه عبد القاهر في تحليله
اللغوي .

وأنا هنا ليس بوسعي تتبع ما قاله البلاغيون في كمال الاتصال وشبهه ،
وكمال الانقطاع وشبهه وما إلى ذلك ، ولكني سأعمد إلى بعض الأمثلة التي
تناولوها بالبحث ، وأعيد قراءتها مرة أخرى لعلني أجد فيها دقائق
لم يتنبهوا لها ، فأكشف عنها ، وأبرز قيمتها الجمالية .

فلصحة العطف اشترط البلاغيون وجود مناسبة بين المتعاطفين
، ومن هنا عابوا بعض الشعر الذي بدا لهم فيه العطف قائما على غير
مناسبة كقول أبي تمام :

لَا وَالَّذِي هُوَ عَالِمٌ أَنَّ النَّوَى

صَبْرٌ ، وَأَنَّ أَبَا الْحُسَيْنِ كَرِيمٌ

• وذلك لأنه لا مناسبة بين كرم أبي الحسين ومرارة النوى ، ولا تعلق
لا أحدهما بالآخر ، وليس يقتضي الحديث بهذا الحديث بذاك (١) .

(١) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ص ٢٢٥ . الخطيب القزويني

الإيضاح في علوم البلاغة ١/٢٤٧ .

كما رأى الدكتور محمد أبو موسى أن " مرجع العيب عند التحقيق إلى انقطاع أو فتور يعتريان النفس في وقت معالجة القول ، فإذا أحاط بالنفس ما هي فيه من تكبير ، ومعاناة ، وسيطر الشاعر أو الكاتب على خلجاته ، وخیالاته وهو اجسه ، لا يقع في كلامه ، والحال كذلك ، لفظ يتنافر مع سابقه . أو ينيوبه مكانه ، وإنما ترى ألقاظا تتحدر متجانسة تجانس الفكر والحس منصفة كلها بصيغة واحدة هي صيغة قلبه في حال معاناته ، فإذا رأيت في الكلام لفظا غريبا ، كان ذلك مظهرا من من مظاهر انتشار الحس و عدم السيطرة على الحالة والفكرة ، وهذا فتور وتخاذل وانقطاع " . (١)

ولا شك أن هناك مناسبة سَوَّغت لأبي تمام هذا العطف ، وهي مناسبة عميقة ، لا يدركها من يقف على البيت بعيدا عن سياقه الذي يحتضنه ، ويشكل جزءا كبيرا من معناه .

فالقصيدة التي ورد فيها البيت السابق مليئة بذكریات مؤلمة كالظلم والفراق ، والبكاء ، وكل هذه الإحباطات بما تشبهه في نفس الشاعر من المرارة والضيق تجعله في أمس الحاجة إلى ملاذ ينتزعه من هذه المرارة ، فكان أبو الحسين هو ذلك الملاذ بما جيل عليه من كرم ، ومن نصرة للمظلوم ، وكان كرمه انتزاعا لمرارة النوى ، من وجدان الشاعر :

(١) د . محمد أبو موسى . دلالات التراكيب (القاهرة : مكتبة وهبة

سَفِهَ الْفِرَاقُ عَلَيْكَ يَوْمَ رَحِيلِهِمْ
وَبِمَا أَرَاهُ وَهُوَ عِنَّا حَلِيمٌ
ظَلَمْتُكَ ظَالِمَةَ الْبُرَى؛ ظَلُّومٌ
وَالظُّلْمُ مِّنْ نِّى قُدْرَةٌ مِّدْمُومٌ
زَعَمْتَ هَوَاكَ عَفَا الْغَدَاةَ كَمَا عَفَتْ
مِنْهَا طَلُولٌ بِاللَّوَى وَرُسُومٌ
لَا وَالَّذِي هُوَ عَالِمٌ أَنَّ النَّوَى
صَبْرٌ، وَأَنَّ أَبَا الْحُسَيْنِ كَرِيمٌ
مَا زُلْتُ عَنْ سَنَنِ الْوَدَايِ وَلَا غَدْتُ
نَفْسِي عَلَى إِلْفِ سِوَاكَ تَحُومٌ (١)

كما أن عطف أبي الحسين على النوى يشير في لغة القصيدة إياها عبقاً
: " ذلك أن علمنا بأن النوى صبر، إذا كان يجرى مجرى التقرير والحكم
بحسب العرف والتجربة . بل بحسب التراث الشعبي والأدبي المتوارث في
حقيقة الأمر ، فإن في العطف على هذا المعنى المؤكّد بالقسم بقولنا ؛
وإن أبا الحسين كريم ما يلقي بظلال هذه المعاني السابقة على الجملة
المعطوفة بحيث يدخل في حكم الواقع المقرر المعروف بل والمقسم به ،
وهذا ما أراد الشاعر أن يبثه في خيال السامع " . (٢)

(١) أبوتمام . الديوان بشرح التبريزي . تحقيق : محمد عبده عزام

(القاهرة : دار المعارف ١٩٥٧ م) ٢٨٩/٣ من قصيدة

مطلعها :

أَسْقَى طُلُولَهُمْ أَجْشَ هَزِيمٍ * وَغَدْتُ عَلَيْهِمْ نَظْرَةً وَنَعِيمٌ

(٢) د . عفت الشرقاوى . بلاغة العطف في القرآن الكريم (بيروت : دار

النهضة العربية ، ١٩٨١ م) ص ١٢٢ .

ولغة أبي تمام الشعرية قائمة على هذا التضاد ، الذي يعطي
المعنى أبعاداً جديدة من خلال التوتر الذي يثار بين كلمات البيت ،
بل إن التضاد يعد من أهم الأسس الجمالية في شعره .
وما يغمض على الناظر في بلاغة الفصل والوصل ما أطلق عليه
البلاغيون شبه كمال الاتصال وهو أن تكون الجملة الثانية مجيبة لتساؤل
أشارته الجملة الأولى .

يقول الخطيب القزويني : " أما كونها بمنزلة المتصلة بها .
فلكونها جواباً عن سؤال اقتضت الأولى ، فتتزل منزلته ، فتفصل الثانية
عنها كما يفصل الجواب عن السؤال " . (١)

ولقد كان عبد القاهر ثاقب النظر بعيد الروية عندما لاحظ الفرق
بين صياغة الجواب عن السؤال المقدر وبين صياغة الجواب عن السؤال المصح
به ، فإذا كان السؤال مصرحاً به كان الأكثر أن لا يذكر الفعل في الجواب ،
ويقتصر على الاسم وحده ، أما مع الإضمار فلا يجوز ذلك ، إلا أن يذكر
الفعل ، وأما إذا لم يكن السؤال مذكوراً ، فإنه لا يجوز أن يترك ذكر
الفعل كقول أبو الطيب المتنبّي :

وَمَا عَفَّتِ الرِّيحُ لَهُ مَحَلًّا

عَفَاهُ مِنْ حَدَا بِهِمْ وَسَأَقَا

" لما نفى أن يكون الذي يرى به من الدروس والعفاه من الرياح ، وأن

(١) الخطيب القزويني . الإيضاح في علوم البلاغة ١ / ٢٥٥ .

تكون التي فعلت ذلك ، وكان في العادة إذا نُفي الموجود الحاصل عن واحد فقيل : لم يفعله فلان ، أن يقال : فمن فعله ؟ قَدَّرَ كَأَنَّ قَائِلًا قال : قد زعمت أن الرياح لم تعف له مَحَلًّا ، فما عفاه ، إذَنْ ؟ فقال مجيبا له : عَفَاهُ مَنْ حَدَا بِهِمْ وَسَاقَا . (١)

الإحساس بالمأساة إحساس واحد ، ولذلك كانت اللفظة رقيقة في التعبير عنه وتكرار الفعل عفى ، يعمق المأساة ، فالشاعر لا يريد أن ينسى صاحب هذا الفعل الأليم .

ولصحة العطف بين الجملتين اشترط البلاغيون مناسبة تسوغ ذلك العطف ، وجامعا يجمع بين الجملتين ، والجامع اما عقلي أو وهمي أو خيالي .

١ - أما الجامع العقلي فهو أن يكون بين الجملتين اتحاد في التصور أو تماثل أو تضايف كما بين العلة والمعلول .

٢ - والجامع الوهمي : هو أن يكون بين تصور الجملتين شبه تماثل أو تضاد أو شبه تضاد يضعهما في معرض المثلين كقول الشاعر :

ثَلَاثَةٌ تُشْرِقُ الدُّنْيَا بِبَهْجَتِهَا

شَمْسُ الضُّحَى وَأَبُو إِسْحَاقَ وَالْقَمَرُ

٣ - والجامع الخيالي وهو : أن يكون بين تصور الجملتين تقارن سابق في الخيال . (٢)

(١) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ص ٢٣٨ .

(٢) انظر الخطيب القزويني . الإيضاح في علوم البلاغة / ١ / ٢٦٤ .

وألح الخطيب القزويني على التنبيه لأنواع الجامع هذه لا سيما الخيالي منها فهي ما يفض على الناس فقال : " لصاحب علم المعاني فضل احتياج إلى التنبيه لأنواع الجامع ولا سيما الخيالي ، فإن جمعه على مجرى الإلف والعادة بحسب ما تتعقد الأسباب في ذلك كالجمع بين الإبل والسماء والجبال والأرض في قوله تعالى : * أَفَلَا يَنْظُرُونَ إِلَى الْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ ، وَإِلَى السَّمَاءِ كَيْفَ رُفِعَتْ ، وَإِلَى الْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ ؟ وَإِلَى الْأَرْضِ كَيْفَ سُطِحَتْ ؟ " (١) . بالنسبة إلى أهل الوبر ، فإن جل انتفاعهم منها لا يحصل إلا بأن ترعى وتشرب ، وذلك بنزول المطر فيكثر تقلب وجوههم في السماء ، ثم لا يد لهم من مأوى يؤويهم ، وحصن يتحصنون به . ولا شيء لهم في ذلك كالجبال ، ثم لا غني لهم لتعذر طول مكشهم في منزل عن التنقل من أرض إلى سواها ، فإذا فتش البدوى في خياله وجد صور هذه الأشياء حاضرة فيه على الترتيب ، بخلاف الحضري . فإذا تلا قبل الوقوف على ما ذكرنا ، ظن النسق لجهله معيباً " . (٢)

وانسياقا خلف هذا الجامع الذي جاء به المتأخرون ضاع جمال كثير من الشعر الذي خرج عن معاييره ، فكان - بسبب من خروجه - من فاسد القول الذي لا خير فيه . ولم يلتفت القوم إلى ذلك التناسب الذي ينبثق من سياق القصيدة فيسوغ للشاعر العطف . وإقامة علاقة

(١) الغاشية آية ١٧ - ٢٠ .

(٢) الخطيب القزويني . الإيضاح ١ / ٢٦٦ .

ترابطية داخل البناء التركيبي . كما أن حصره هو "لا" الجامع
في أنواع ثلاثة فيه تضيق على المبدع ، لأنه يصبح كل هم المبدع العثور
على لغة صورتها عن ذلك الجامع المقرر سلفا . (١)

أضف إلى هذا كله أن البحث عن الوشائج التي تربط بين
الجملة كان من الواجب أن ينطلق من داخل اللغة بعيدا عن مقولات
الواقع الخارجي والعقل والوهم والخيال ، فاللغة فيها ما يوه كدهذا
ويغني عنه وهذا ما أدركه البلاغيون في كشفهم لجماليات كمال الاتصال
وشبه كمال الاتصال . (٢)

وقد ذهب بعض الدارسين المحدثين إلى أن عبد القاهر
الجرجاني في حديثه عن هذا الأسلوب قد عرض لاتجاهات أساسية
في فهم الجملة ، ولكنها قاصرة تنطوي - بعد التأمل فيها - على خواء
وخداع ومواقف إشارية قريبة ، فهو كثيرا ما يلح على الذوق في استطاقه
لهذا النسق التعبيري ، ولكنه لم يخبرنا ما هو الذوق ؟ ولم يستطع تلمس
المدلول الوجداني لهذه الظاهرة . (٣)

وعبد القاهر الجرجاني يكفيه فخرا أنه وضع أسسا فنية يمكن
للباحث أن ينطلق من خلالها لتلمس مواطن الجمال في النص الأدبي .

(١) انظر د . عفت الشراوى . بلاغة العطف ص ١٦٦ .

(٢) وقد تنبه لهذه القضية الباحث جريدى المنصوري في "التناسب
بين عناصر القصيدة عند النقاد والبلاغيين" رسالة ماجستير ،
ص ١١٠ .

(٣) انظر د . تامر سلوم . نظرية اللغة والجمال في النقد العربي

والتحليل اللغوي الذي يكشف به عبد القاهر أعماق النصوص يبدو للناظر جدلا منطقيا بعيدا عن لغة الأرب ، ولكنه إذا رقق النظر وجد فيه ضالته التي ينشدها .

فلما وقف أمام شعر جندب بن عمار أحد شعراء الحماسة الذي يقول

فيه :

زَعَمَ الْعَوَازِلُ أَنَّ نَاقَةَ جُنْدَبٍ
بِجُنُوبِ حَبْتِ عُرَيْثٍ وَأَجَمَّتِ
كَذَبَ الْعَوَازِلُ لَوْرَائِنَ مَنَاخِنَا
بِالْقَارِسِيَّةِ قُلْنَ : لَسَجَّ وَذَلَّتِ

يقول : * وقد زاد أمر القطع والاستئناف وتقدير الجواب ، تأكيدا بأن وضع الظاهر موضع المضمرة ، فقال : كذب العوازل ولم يقل : كذب وذلك أنه لما أعاد ذكر العوازل ظاهرا ، كان ذلك أبين وأقوى ، لكونه كلاما مستأنفا من حيث وضعه وضعا لا يحتاج فيه إلى ما قبله ، وأتى به صائغ ما ليس قبله كلام * . (١)

فالقطع والاستئناف الذي اختاره الشاعر لم يكن اعتباطا ، ولم تكن وقفه عبد القاهر أمامه إلا استقراء عميقا لوجدان البديع وانفعالاته ، فالحقيقة مخالفة لما زعم العوازل ، ولا بد للحقيقة أن تباين الزعم وتستقل عنه فما كان أمام الشاعر إلا هذه الوسيلة الأسلوبية التي تقطع

(١) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ص ٢٣٦ .

الزعم من أساسه ، وبهذا يكون أساس التحليل اللغوي لهذه الظاهرة عند عبد القاهر وغيره من البلاغيين هو تلمس المدلول الوجداني . والكشف عنه ، فمقولة الإثبات والتوكيد والاستئناف إنما هي ثمرة من ثمرات هذا الوعي الجمالي عند القوم لمن أحسن النظر .

وسا تجدر الإبانة عنه أن بعض الدارسين المعاصرين يرى أن اهتمام البلاغيين في دراستهم للعطف ينصب على عطف الجمل دون عطف المفردات ، حتى عبد القاهر الذي بنى نظريته على فكرة النظم ذات الطابع التركيبي ، لم يهتم بالبحث عن النسق الخاص بعطف المفردات فكان التركيب عنده سر الجمال في العمل الأدبي (١) .

ولذلك يرى الباحث وجوب الاهتمام بعطف المفردات ، ودراسة البنية اللغوية داخل السياق فيكون * البناء الداخلي لصيغة العطف ينتج معنى كلياً عاماً هو الذي ندركه لأول وهلة . ولا جدوى من اعتبار مفردات العطف منفصلة بعضها عن بعض ؛ لأن التغيير في أى جزء يؤدى بالضرورة إلى تغيير شامل ، فالسياق يضيء ظلالاً معينة على المعنى يتغير بها المفهوم ضمناً - وليس تصريحاً - وهذا هو الأهم في مجال الفنون القولية ، ومعنى ذلك أن هذه الألفاظ بدخولها في بنية جديدة ، وسياق مختلف تصير جزءاً من كل عام ، وهذا الكل/شيء^{هو} غير مجموع الألفاظ التي تكون منها فنحن نجد في هذه الصيغ أن البناء الكلي لسياق التعاطف هو وحده الذى يتغير

(١) انظر د . عفت الشرقاوى . بلاغة العطف من ص ٩٦ - إلى ص ١٣٦ .

فيؤثر ذلك على إدراكنا الفوري للمعنى - على الرغم من بقاء طبيعة الإسناد على ما هي عليه ، فمن خلال هذا التغير يتم تغيير إحصاءات التصور " . (١)

ولا شك في أن للعلاقات السياقية داخل البناء دورا كبيرا في تحديد المعنى وتغييره ، مع أن طبيعة الإسناد هي هي لم تتغير في جميع التراكيب ، وهذا ما يطلق عليه الباحث " ترأسل ماهيات المعاني " والبلاغيون وإن اهتموا بالتركيب فإنهم لم يهتموا عطف المفردات . فهم أبعد نظرا من وضعهم في هذا الإطار الضيق ، إذ اتخذوا من عطف المفردات سبيلا للحديث عن عطف الجمل ، ولكنهم لم يقفوا أمامه ، لأنه لا إشكال فيه . (٢) ولأن الفصل والوصل بين الجمل هو الأصل في المعنى . (٣)

وكان السبكي ت (٧٧٣هـ) من أكثر البلاغيين عمقا في فلسفة هذه الظاهرة ، فقد قال : إن البلاغيين لم يتعرضوا لعطف المفردات ، وإنما تركوا ذلك لأنه واضح . أو لأنه معلوم حكمه من الجملتين ، ولذلك تجد في أمثلة المفتاح وغيره حين يشل بوصل إحدى الجملتين بالأخرى كثيرا من المفردات ، ويرى السبكي ما رآه السكاكي قبله وهو أن الأصل

(١) المرجع السابق ص ١٤٢ .

(٢) انظر عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ص ٢٢٣ .

(٣) انظر السكاكي . مفتاح العلوم ص ١٢٠ وما بعدها .

في المفرد فصله لأن ما قبله :

- أ - إما عامل فيه مثل زيد قائم فلا يعطف المفعول على العامل .
ب - أو مفعول فلا يعطف العامل على مفعوله .
ج - أو كلاهما مفعول والفعل يطلبهما طلبا واحدا فلا يمكن عطفه ؛
لأنه يلزم قطع العامل عن الثاني . مثل علمت زيدا قائما .
وإن اجتمع مفردان وكان بالإمكان عطف أحدهما على الآخر
من جهة الصناعة ووجد جامع وصلت وإلا فصلت . (١)

ولذلك فالبلاغيون إما أنهم انطلقوا منه ؛ لأنه لا إشكال فيه ،
وإما أنهم تناولوه من خلال حديثهم عن الجمل كما فعل السكاكي وغيره
على حد تعبير السبكي .

ومما لا شك فيه أن نظرية "تراسل ماهيات المعاني" التي جاء
بها الدكتور الشرقاوي لها قيمتها في ميزان الفكر ، فالدارس المعاصر
يجب أن ينطلق من الفكر البلاغي ، ويتجاوزه إن استطاع فيبحث فسي
عطف المفردات ، والعلاقات السياقية والإيحائية وما إلى ذلك مما يثرى
الروية ، وينير السبيل لدراسة أكثر عمقا وأصالة .

وبعد هذا كله وجدنا أن هذا الأسلوب بما اشتمل عليه من

(١) انظر السبكي . عروس الأفراح ضمن شرح التلخيص (القاهرة :

مطبعة السعادة ط ٢ ، ٣٤٢ هـ) ١١٣/٣ ، ١١٤ .

اتصال وانقطاع وشبههما فن من فنون الإبداع يتجاوز فيه الكلام الدلالات
المباشرة إلى دلالات عميقة تحتاج للوقوف عليها ، وإدراك ما فيها من
القيم إلى كثير من الصبر ، ولهذا كان مثل هذا الفن لا يتحقق إلا للأعراب
الخلّص ، ولمن طبع على البلاغة ، وأوتي فنا في معرفة الكلام وتدوّمه .
وكان لا يكمل لأحد إحراز السبق والفضيلة فيه إلا انقاد له
البيان ، وكل لسائر معاني البلاغة . (١)

(١) انظر عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ص ٢٢٢ .

الإيجاز :

إن مقولة : البلاغة هي الإيجاز التي تردت كثيرا في فكرنا البلاغي^(١) . تدل على إدراك ثاقب للغة الفن ، فهي لغة موحية ، قوامها اللوحة الدالة ، وتكشيف الدلالة ، والابتعاد عن الإسهاب والشرح والتفسير . ومن هنا قيل عن هذا الفن :

" نوع من الكلام شريف ، لا يتعلق به إلا فرسان البلاغة ، من سبق إلى غايتها وما صَلَّى ، وضرب في أعلى درجاتها بالقدح المَعْلَى ، وذلك لعلو مكانه ، وتعذر إمكانه " .^(٢)

وَعَدَّ ركننا من أركان الإعجاز^(٣) ودليلا قاطعا على براعة المتكلم وفصاحته حتى قال الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه : " ما رأيت بليغا قط ، إلا وله في القول إيجاز ، وفي المعاني إطالة " .^(٤)

فالإيجاز لا يتأتى إلا لبدع أصيل في موهبته ، عريق في فنه ، قوى في إدراكه ، يصدر عن رؤية واضحة لا تشوبها الضبابية . ولا يحجبها الاضطراب ، وكلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة .

-
- (١) المجاحظ . البيان والتبيين ٨٣/١ ، العسكري . الصناعتين ص ١٩٣ .
ابن الأثير . المثل السائر ٢٥٥/٢ ، العلوى . الطراز ١٢٠/٣ ،
وغيرهم كثير .
(٢) ابن الأثير . المثل السائر ٢٥٥/٢ .
(٣) انظر عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ص ٥٢١ .
(٤) العسكري . الصناعتين ص ١٩٤ .

وهذه اللغة الموحية ذات أثر عميق على المتلقي ، فإيجاز الحذف على وجه الخصوص يترامى بالنفس إلى آفاق المجهول ، ومن هنا كانت بلاغته ، فإنما كان أبلغ ، وأشدّ علوقاً في الفكر والوجدان * لأن النفس تذهب فيه كل مذهب ، ولو ذكر الجواب لقصر على الوجه الذي تضمنه البيان * . (١)

وهذا الغموض الذي يكتنف هذه الظاهرة اللغوية عنصر من أهم عناصر قبولها وجودتها ، فكما كانت الصدمة خفية لطيفة ، لا تكاد تتجلى إلا للبصير بدقائق الإبداع كانت أقرب إلى دائرة الفن الجميل . (٢)

ومن هنا عد البلاغيون هذه الإشارات الموجزة من غرائب الشعر وملحه ، وملاحة عجيبة تدل على بعد المرص ، وفطر المقدرة ، وليس يأتي بها إلا الشاعر المرز ، والحاذق الماهر ، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة ، واختصار وتلويح يعرف مجملها ، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه * . وهذه الخصيصة السلوبية التي تحتضن الأشياء بكلمات معدودة أثرها العرب الأتقح ، وأصحاب الفصاحة واللّسن للإعراب بها عما تكنه صدورهم * وكما ضاقت العبارة ، واتسع معناها ، كانت عندهم في أسس مراتب البلاغة حتى يكون الكلام لمحة قليلة إلى أفكار غزيرة خبيثة ، وراء تلك الألفاظ التي تشبه الإشارة * . (٤)

- (١) الرماني . النكت في إعجاز القرآن . ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ص ٧٧ .
- (٢) انظر ابن رشيقي . العمدة ١ / ١٣٠ .
- (٣) المصدر نفسه ١ / ٣٠٢ .
- (٤) د . بدوى طبانة - قدامة بن جعفر والنقد الأدبي (القاهرة : الأنجلو المصرية ، ط ٢ ، ١٣٧٨ هـ) ص ٢٨٥ .

والإيجاز أسلوب يتخذ لمخاطبة الأذكيا ، الذين تكفيهم اللحة
الدالة . وقد نقول : إن هذا ما يتفق وطبيعة العربي الذكي الذي خبر
الكائنات ، واهتدى بالنجوم ، وعرف القيافة ، وعرف بسرعة البيدهة
واتقاد القريحة .

فقد كان رجلا تحيط به المخاوف من كل جانب ، في صحراء قاسية ،
مليئة بالوحوش الكواسر التي هي بحاجة لكثير من الذكاء ، والاستعداد
لمقارعتها .

وهناك من يرى أن للإيجاز علاقة ببيئة العرب الصحراوية ، فكرة
ترحال البدوي ، وتعرضه للظما القاتل ، ما يدفعه إلى السعي الحديث على
نبع صاف ، في منسطف الوادي ، يروى غلته ، فيعود من أجل ذلك
القصد إلى الهدف في أوجز لفظ ، وأقصر طريق .

أضف إلى ذلك الأمية التي كانت تسيطر على الأمة فهي من أهم
دواعي الإيجاز ، والكلام الموجز أيسر حفظا ، وأقرب تذكرا ، لاعتماد القوم
على الحفظ . (١)

وهذه الظواهر التي فسرت بها الظاهرة سواء كانت إجتماعية ، أم ثقافية ، لوقلناها
فإنها لا تستطيع أن تكشف لنا عن القوى التعبيرية التي تنطوى عليها ظاهرة
الإيجاز . التي لا نبالغ لوقلنا : إنها تكاد تكون - بأبعادها وخفاياها -
مقصورة على لغة العرب .

(١) انظر درويش الجندی . علم المعاني ص ١٦٥ وما بعدها .

فجملته ما تقدمه لنا هذه الظواهر أن الأمية، والبيئة كانت سببا في وجود مثل هذه الظاهرة اللغوية، أما ما قيمة هذه الظاهرة، وما أثرها على الأديب، فإنها لا تقول عنها شيئا.

إن هذه الإيحائية التي كانت عنصرا من أهم عناصر اللغة الأدبية عند العرب . دليل على عبقرية العربي، ودقة فهمه، وإحاطته بكل ما يدور حوله .

واللغة هي الصورة الحقيقية للإنسان وهي المقياس " الذي لا يخطئ " في دلالاته على عقلية كل أمة، وعلى التفاوت بين عقليات الأجناس، والأقوام في سعة الأفق، وعمق الفهم، ودرجة إحاطته ورشده، وقدرته على التصرف في تعبيره، وإيادته عما يثبتق في النفس من معان وخواطر، وعما يحيط بها من ظواهر الطبيعة ومشاهد الحياة . " (١)

والإيجاز عند علماء البيان لا يراد به تقليل عدد الحروف والألفاظ وفق مقاييس عقلية وهندسية ولكنه قدر من الكلام الممتع الذي يضمن للخطاب اللغوي الإمتاع، وللمتلقي التأثير والانفعال، ولهذا يفرق البلاغيون بين الإيجاز الذي يعني البيان بأرقى درجات البلاغة، وبين الإخلال القائم على العبث بطاقات اللغة .

يقول الجاحظ : " والإيجاز ليس يعني به قلة عدد الحروف واللفظ ،

(١) د . عبد المنعم خلاف . دلالة اللغة العربية على العقل العربي ،

مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة ١٣٨٦ هـ / ١٩٦٦ م ، ٢٠٢

وقد يكون الباب من الكلام من أتى عليه فيما يسع بطن طومار (١) فقد أوجز . وكذلك الإطالة وإنما ينبغي له أن يحذف بقدر ما لا يكون سببا لإغلاقه ، ولا يردد وهو يكتفي في الإفهام بشرطه ، فما فضل عن المقدار ، فهو الخطل . (٢)

والإيجاز ليس حلية كمالية ، يعتمد إليها السدع ، فيتركها متى شاء ، ويستخدمها متى أراد ، بل هي - أصلا - حتمية فرضتها كل من طبيعة اللغة والفن . (٣)

فالفن يتطلب قدرا من الإيحاء ، والبعد عن التصريح والمباشرة . "وكم بين أن يفهم المعنى ويلحظ من غير لفظ صريح ، وبين أن يأتي به في لفظ مصرح في البلاغة والفصاحة . (٤)

ويتجلى الإيجاز في القرآن الكريم الذي بلغ ببيانه درجة الإعجاز والتحدى لأصحاب البلاغة واللسن ، وفي جوامع كلم النبي صلوات الله وسلامه عليه حتى كأن اللغة كانت تكاشفه بأسرارها ، وتبادره بحقائقها . (٥)

فكانت معانيه ، الهام نبوة ، ونتاج حكمة ، وغاية عقل ، ليس فوقها مقدار إنساني في البلاغة والفصاحة . (٦)

-
- (١) الطومار : الصحيفة .
(٢) الجاحظ . الحيوان ٩١ / ١ ، ابن الأثير . المثل السائر ٢ / ٢٥٥ .
(٣) البشير المجدوب . حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى ، (تونس : الدار العربية للكتاب ١٩٨٢ م) ص ٥٣ .
(٤) الشريف المرتضى . الأمل ٣١٢ / ٢ .
(٥) انظر الرافعي . إعجاز القرآن ، البلاغة النبوية (بيروت : دارالكتاب العربي ، ط ٨ د ت) ص ٢٨٣ .
(٦) انظر المرجع نفسه ص ٢٨٢ .

ولهذا فإن الناظرين في السنة النبوية ، الدالة على الأحكام الشرعية ، والحكم الأدبية لا تزال المعاني المستخرجة منها غضة طرية على تكرر الأعوام ، وتطاول الزمان . ومع ذلك فإنهم ما أحاطوا بغايتها ، ولا بلغوا نهايتها . (١)

وقد كشف البلاغيون عن أبعاد هذه الظاهرة ، وبينوا قيمتها وشراء معانيها ، وتعدد احتمالاتها ، وبخاصة إيجاز الحذف الذي تذهب فيه النفس كل مذهب ، لأنه أشد غموضاً ، وأكثر حاجة للتأمل والمكاشفة . ولم يتجاوز البلاغيون في دراستهم للإيجاز مدار الجملة ، فقد كانت محور حديثهم في البحث عن القيمة ، وهذا ليس دليل نظرة ضيقة كما ذهب إليه الدكتور درويش الجندی (٢) ، وإنما هو إشارة موجزة لما يمكن قوله في النص بكامله ، فعلى المتلقي أن ينطلق من هذه الرواية ويتسع فيها .

يقول الشاعر :

بَلِيلَى الْعَامِرِيَّةِ أَوْ يَرَا حَ	كَأَنَّ الْقَلْبَ لَيْلَةً قِيلَ يُفْدَى
تُجَاذِبُهُ ، وَقَدْ عَلِقَ الْجَنَاحَ	قَطَاةً ، عَزَّهَا شَرَكُ فَبَاتَتْ
فَعَشَّهْمَا وَتَصَفَّقَهُ الرِّيحَ	لَهَا فَرَّخَانَ قَدْ تَرَكَابَوْكَرٍ
(٢) وَلَا فِي الصُّبْحِ كَانَ لَهَا بَرَا حَ	فَلَا بِاللَّيْلِ نَالَتْ مَا تَرَجَّسِي

(١) العلوى . الطراز ٢ / ٨٨ .

(٢) د . درويش الجندی . علم المعاني ص ١٧٣ .

(٣) العبر ، الكامل ٣ / ٣٧٠ . والآيات تتسبب لمجنون بني عامر وقيل :

إنها لتوبة بن الحمير .

بارى، ذى بدء، يجب الابتعاد بالنصر عن التشقيق والبحث في
الجزئيات، كل على حدة، فالنظرة الصادقة هي التي تنطلق من إدراك
كلي للعمل المقروء.

وهذه الأبيات التي نعرض لها في سبيل الكشف عن قيمتها الفنية
المتشكلة في إيجازها روية نافذة في أعماق الحياة لصراع الإنسان مع
شهواته وآثره، ورغبته العارمة في تحقيق كل ما تصبو إليه نفسه من
مطامع.

هذا ما اختصره شاعر كبير في صورة قطة تجاهد الشرك، وفراق
الفرخين اللذين تركا بوكو تصفقه الرياح.

ولتشبيه اضطراب القلب بالقطاة في حركتها المفزعة، تاريخ حافل
في الشعر العربي، يقول عمرو بن حزام:

كَأَنَّ قَطَاةً عَلَّقَتْ بِجَنَاحِهَا عَلَى كَبِدِي مِنْ شِدَّةِ الْخَفَقَانِ

ولا أدري ما سراختيار القطاة في مثل هذا الموضع؟ هذا ما ينبغي بحثه
مفصلا على حده، لاكتشاف أبعاد رمزية هذا الطائر في الشعر العربي.

ولا قيمة هناك للقطاة بعيدا عن ليلو العامرية، الأمل أو الحب،
كما أنه لا قيمة للقلب بعيدا عن القطاة، وعن ليلو أيضا، فهذا المثلث
هو محور القضية،

والقطاة في رحلتها المضنية للصراع من أجل البقاء تقع في شرك
نصبه رجل يصارع هو أيضا من أجل البقاء، وهي في شركها تعاني من
الخوف على نفسها، كما تعاني من الخوف على امتدادها الطبيعي في الحياة،

الفرخين اللذين تركا بوكر تصفقه الرياح .

وماذا وجدت في رحلتها هذه ؟ لا شيء ، وفوق هذا وقعت في
هبائل ذلك الصياد ، فلانالت ما تمنى ، وهو العودة إلى فرخيهما
بالطعام ، ولم تسلم من " الشرك " المعوق الذي قطع آمالها وتطلعاتها
لإثبات ذاتها في عالم الحياة الطلي . بالصراع والعقبات .

وحركة القطة واضطرابها وهزعها هو فزع الإنسان واضطرابه
حين يعجز عن تلبية رغبته ، ويتعثر في الوصول إلى هدفه ، وهكذا يظلم
في الحاح - لا يعرف الكلل ، وفوق هذا كله لا يقنع ، فلا هو سلم من
العذاب ، ولا هو أدرك بغيته ، سواء أكانت ليلى العامرية ، أم غيرها .

هذا هو البيان ، وهذه هي لغته لمسة خفيفة ولمحة دالة ،

ينطلق معها التلقي ، إلى عوالم الخيال والتمتع ، ومن هنا قيل : إن الإيجاز
هو سر البلاغة ، لأن أول دافع لإثارة الشعور هو الإسراع إلى إبراز الفكرة
بأقل ما يمكن من الكلام . (١)

وما سلف يتبين لنا أن هذه الأساليب التي وقف أمامها الفكر البلاغي

وكشف قيمتها ، عنصر من عناصر اللغة الأدبية ، قوامها تتكُّب السائد من

أنماط التعبير ، والعدول عن المباشرة لتحقيق غايات جمالية يعجز النظام

العادى للكلام عن الوفاء بها ، ومن هنا احتاجت لقدرة من التأمل وإعمال

الذهن .

(١) انظر د . بدوى طبانة . قدامة بن جعفر والنقد الأدبي (القاهرة :

الأنجلو المصرية ، ط ٣ ، ٣٨٩ ، هـ) ص ٣٠٢ .

الفصل الثالث

أساليب الغموض من خلال بحوث علم البيان

كشّر الجدل حول نشأة اللغة في فكرنا القديم ، ويمكن حصر ذلك الجدل في رؤيتين متمايزتين : هما أن اللغة توقيفية . أى أنه لا دخل للإنسان في نشأة ألفاظها .

أو أنها اصطلاحية وضعها القوم واصطلحوا عليها .

وكان لكل رؤية ما يعجزها ، ويقوى من شأنها ، ويسوّغها في الفكر " فالإنسان قد تروعه اللغة بإحكامها ، ودقتها في العبارة عن الأشياء فيفضي به التأمل فيها من علة إلى علة حتى ينتهي إلى الله عز وجل وهو علة كل موجود ، فيقول مع القائلين بأنها توقيف منه تعالى .

وقد يذهب إلى أن أصلها المواضعة التي يتواطؤ عليها المتكلمون للإبانة عما يقع تحت أنظارهم من كائنات وأشياء فيسمون الإنسان إنسانا ، والفرس فرسا ، وهلم جرا ، فيقول مع القائلين بالاصطلاح " (١)

واستمر الخلاف بين أصحاب هاتين الرؤيتين " وكان ينتهي أحيانا بأن يقف بعضهم موقفا وسطا فيقول : بأن اللغة بدأت توقيفية ، ثم انتهت إلى الاصطلاح والمواضعة " . (٢)

وعن قضية الوضع اللغوي هذه نشأت إشكالية الحقيقة والمجاز ، فإذا جاء اللفظ ملتزما بمعناه الأصلي الموضوع له في اللغة فهو حقيقة . وإذا جازه وتعداه إلى معنى آخر فهو مجاز .

(١) د . لطفي عبد البديع . فلسفة المجاز ص ٨٧ ، ٨٨ .

(٢) د . ابراهيم أنيس . دلالة الألفاظ (القاهرة : الأنجلو المصرية

ط ٤ ، ٩٨٠ (م) ص ٢٠ .

وفي هذا يقول عبد القاهر الجرجاني : " كل كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضح - وإن شئت قلت : في مواضع - وقوعا لا تستند فيه إلى غيره فهي حقيقة . . . وأما المجاز فكل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضحها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز ، وإن شئت قلت : كل كلمة جرت بها ما وقعت له في وضع الواضح إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعا لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضحها فهي مجاز " . (١)

والقطع بأن اللفظ حقيقة أو مجاز ضرب من التحكم كما يقول السيوطي ت (٩١١ هـ) للجهل بتاريخ تقدم الحقيقة على المجاز " والجهل بالتاريخ لا يدل على التقديم والتأخير " . (٢)

كما أن اللفظ قد يكون حقيقة كما يكون مجازا كاللفظ الموضوع في اللفظة لمعنى ، وفي الشرع أو العرف لآخر ، وقد يكون اللفظ لا حقيقة ولا مجازا لانتفاء شرط تحقق كل منهما وهو الاستعمال كالأعلام المتجددة بالنسبة إلى مسمياتها ، فهي ليست حقيقة ؛ لأن مستعملها لم يستعملها فيما وضعت له كالمقولة ، وليست بمجاز لانتفاء العلاقة في النقل . (٣)

(١) عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة ص ٣٢٤ - ٣٢٦ .

(٢) السيوطي . المزهري في علوم اللغة وأنواعها . تحقيق: محمد أبو الفضل

إبراهيم وآخرين (القاهرة ، دار التراث ط ٣ ، د . ت) ١ / ٣٦٦ .

(٣) المصدر نفسه ١ / ٣٦٧ ، وانظر د . لطفي عبد البديع . فلسفة المجاز

ص ٢٧ وما بعدها .

ومن تتبع قضية المجاز في الفكر القديم ، الدكتور: عبد العظيم

المطعني في كتابه المجاز في اللغة والقرآن الكريم بين الإجازة والمنع

عرض وتحليل ونقد . ويعد هذا الكتاب من أعظم المراجع في بابه .

ولغة الأُدب لغة مجازية تقوم على تجديد العلاقات بين الكلمات،
وهذه العلاقات المتجددة تنطوي على إدراك عميق للكائنات والأشياء .
ومن هنا أولى البلاغيون المجاز أهمية كبيرة حتى " أجمع الجميع
على أن الكناية أبلغ من الإفصاح ، والتعريف أوقع من التصريح ، وأن للاستعارة
مزية وفضلا ، وأن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة " . (١)

فما سر هذا الاهتمام ؟

الشاهد البلاغي على هذه الظاهرة اللغوية يوءد لنا وجود وعي
عميق عند القوم بأن لغة الأُدب لغة رمزية ، تنحو منحى الإيحاء واللمحة
الدالة ، وخاصة في لغة الشعر ، التي تقوم على مجافاة الكشف والمباشرة .
ومن هنا كان الشعر الذي لا يشتمل على الاستعارة الرائعة ،
والتشبيه المصيب ، خارجا عن دائرة الفن الجميل ، ولا فضل لصاحبه فيه
إلا وزنه (٢) ، لأن الشعر " أبعد من ذلك مراما ، وأعز انتظاما " . (٣)
ولهذا استعملت العرب المجاز كثيرا ، وعدته من مفاخر كلامها . (٤)
وقد شاع عند علمائنا أن قيمة المجاز تكمن في البالغة ، والإيجاز
والتوضيح ، والإثبات ، وهي أمور قد نختلف كثيرا في تفسيرها .

-
- (١) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ، ص
العسكرى . الصناعتين ص ٢٩٦ و ابن رشيق .
العمدة ٢٦٦ / ١ ، التفتازاني ، المطول ص ٤١٤ .
(٢) ابن رشيق - العمدة ١٢٢ / ١ .
(٣) المرزباني . الموشح ص ٢٤٩ .
(٤) انظر ابن رشيق . العمدة ٢٦٥ / ١ .

ولقد وقف بعض الدارسين المحدثين منها وقفة عدا^١، وخاصة قضية الإثبات واللزوم، فلم يروا فيها إلا جهلا في عقول القوم، وغلبة للفكر المنطقي على البلاغة العربية. (١)

وقضية الإثبات واللزوم تجلت عند عبد القاهر الجرجاني في تحليله الجمالي للشعر العربي .

فقد بذل الرجل جهدا مشكورا في تحليل جمال لغة المـجـاز ، والكشف عن قيمتها الفنية . لأنه أراد - كما يقول - أن يبلغ الغاية ، ويفلغل الفكر في الزوايا حتى لا يبق على موضع شبهة ، ومكان سوء^(٢) .

فهو يرى أن المزية في هذه الأساليب هي طريقة إثباتها المعاني وتقريرها في النفوس ، فإذا قلنا : إن الكناية أبلغ من الإفصاح فليس أن الكناية زادت في المعنى ذاته ، بل زادت في إثباته ، فجعلته أبلغ وأشد وأكد " فليست المزية في قولهم : جم الرماد أنه دل على قرى أكثر ، بل إنك أثبت له القرى الكثير من وجه هو أبلغ ، وأوجبته إيجابا هو أشد ، وادعيته دعوى أنت بها أنطق ، وبصحتها أوثق . وكذلك ليست المزية التي تراها لقولك : رأيت أسدا على قولك : رأيت رجلا لا يتميز عن الأسد في شجاعته وجرأته أنك قد أفدت بالأول زيادة في مساواته بالأسد ، بل أن أفدت تأكيدا وتشديدا وقوة في إثباتك له هذه المساواة ، وفي تقريرك لها ، فليس تأثير الاستعارة إذن في ذات المعنى وحقيقته ، بل في إيجابه والحكم به " . (٣)

(١) سيأتي ذكرهم بعد قليل في هذا الفصل ص ٢١٠ .

(٢) انظر عبد القاهر . دلائل الإعجاز ص ٧٠ .

(٣) المصدر نفسه ص ٧١ .

فالكرم والرجولة تتحقق في قولنا : رجل كريم ، وجم الرماد ، وفي :
زيد شجاع، ورأيت أسداً لكن طريقة إثبات الكرم والشجاعة على طريق الكناية
والاستعارة أبلغ ، وإذا رجع المتلقي إلى نفسه وجد جمال الكناية في
إثبات الصفة مقرونة بالدليل فتكون الدعوى أكد وأبلغ ، وكذلك حال الاستعارة
والتشبيه والتشيل . (١)

لكن الفخر الرازي ت (٦٠٦ هـ) يعترض على كلام عبد القاهر ويضعفه

لوجهين :

١ - أن قولهم : فلان طويل النجاد أمر مشكوك فيه . كما أن
طول القامة أمر مشكوك فيه ولذلك لا فضل لأحدهما على الآخر ، حتى
يستدل بالمعلوم على المجهول ، إلا إذا جعل طريق الإدراك لمعرفة
طول النجاد " الحس " وهو أمر موجود في معرفة طول القامة . وبهذا
تضعف هذه العلة .

٢ - أن الاستدلال باللازم على الملزوم طريق باطل ، فالحياة
لازمة للعلم ، ومع ذلك لا يمكن الاستدلال بوجود الحياة على وجود العلم
وبهذا يبطل ما قاله عبد القاهر في نظر الفخر الرازي . (٢)

وتبع الرازي في صنيعه هذا السبكي فرأى أن الأمر لو كان كما
ادّعى عبد القاهر لكان إثبات التشبيه أمراً فيه نظر ، لأن تأكيد التشبيه إنما
يكون بما يرد على الجملة من أن واللام ، والتأكيد في الاستعارة إنما وقع
في لفظ مفرد ، والتأكيد يكون لمعناه كما أن المبالغة في قولك : رحيم
لتحويل صيغته من راحم ، وكان ذلك لزيادة الرحمة لا لتأكيد إثباتها .

(١) المصدر السابق ص ٧٢ ، ٧٣ .

(٢) انظر الفخر الرازي . نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز . تحقيق : د . إبراهيم

السامرائي ، ود . محمد بركات حمدي (عمان : دار الفكر ٩٨٥ م) ،

ويرى أن ما ذكره عبد القاهر في بلاغة الكناية يمكن أن يقال فيه :
ليس كثير الرماد يدل على كرم لا يدل عليه كثير القرى ، فكثرة القرى لم
يكن عنها ؛ لأن الممكنى عنه هو الكرم ، وكثرة القرى من جملة الوسائط ، ويخرج
السبكي من جدله هذا إلى تقرير حقيقة وهي أن إثبات الشيء بيينة
أمر لا تحقيق له ، ولذلك ينبغي أن يقال " ادعاء الشيء بيينة ، وحينئذ
يتضح ، أما قولنا إثبات الشيء بيينة مع جعلنا التأكيد ، إنما هو للإثبات ،
فليس في إخباره بكثرة الرماد إثبات كثرة الرماد المستلزم للكرم . " (١)

ويمكن أن يقال : إن المسألة عند عبد القاهر يجب أن تفهم في
إطار من فلسفة الجمال المرتبطة بالحس ، كان الرجل يقف أمام الظاهرة اللغوية
فيقوم بتحليلها وتشرحها ، وتعليل ذلك الجمال لم يرد أن الفن
يستحيل إلى دعوى قضائية لا تحقق إلا بهذه الإثباتات ، وإنما أراد - وهو
من أكثر البلاغيين حرصا على مقومات الفن - أن يقول : إن المجاز بأنواعه
المتعددة لغة الفن التي تسمو عن المباشرة والكشف . فالتركيبية ذاتها في
قولنا مثلا : جم الرماد لها قيمة فريدة ، ووقع خاص على نفسية المتلقي .

أما المسألة فاستحالت عند الفخر الرازي إلى عملية منطقيية
وشك و يقين ، وهذا فهم سيء لكلام عبد القاهر .

واعترض السبكي على قضية الإثبات فيها طمح فني فالادعاء
أقرب إلى لغة الأدب من الإثبات ، وهذا كلام جيد ، لكن عبد القاهر
لم يغفله ، فالمجاز عنده يقوم على فكرة الادعاء (٢) ، وهذا يظل الفرق بين

(١) السبكي . عروس الأفرح ضمن شروح التلخيص /٤ / ٢٨٠ ، وما

قبله بتصرف .

(٢) انظر على سبيل المثال . أسرار البلاغة ص ٢٨٤ - ٢٩٦ .

الرجلين في استيعاب دلالة الإثبات ، فعبدالقاهر يرى فيها فنا ،
والسبكي يعتقد فيها منطقا .

وفلسفة البلاغيين للإثبات واللزوم استوقفت بعض الدارسين المحدثين .
وكان أول من وقف أمامها - فيما أعلم - أمين الخولي الذي تعجب من مقولة
: إنها كدعوى الشيء بيينة ، فقال منكرا هذا الفهم " وشهد الله والأدباء
وأولو الفن ، أن ليس شيء من ذلك الاستدلال ولا تلك البنية ولا هاتيك
الشهادة ، قد مر بخاطر القائل أو السامع أو وجدت نفس أدبية ، ولو كانت
العرب إنما تصوغ عباراتها ، وتبتدع أساليبها على هذا المنوال من
الاستدلال القضائي ، لكانت عبارة التوثيقات الموء كدة ، ولغة الأشهادات
المسبهة هي الفصحى ، ولوجب أن تكون هي لغة المعجزة القرآنية ،
ولكن العرب لم تفعل ذلك ولا قام عليه نوقها الفني . ولعل الاعتبار
النفسي في تداعي المعاني ، وتجانب الصور ، ونحو هذا ما يكشف
حسن التعبير ويجسم ناحية القوة فيها دون برهان ، ولا ادعاء ، ولا مقاضاة
أو احتجاج " . (١)

والبلاغيون لم يريدوا من قضية الإثبات أن البدع كان يراقبها في
إبداعه ، وأن الدعوى لا بد لها من دليل كي تصح وتثبت . هذه فلسفة
جمالية لظاهرة لغوية موجودة ، لا سيما وأن إدراك القوم كان متميزا للغة
الفن التي تختلف عن لغة الحديث العادي ، فما بالسنا بلغة التقاضي
والاحتجاج ؟ !

(١) أمين الخولي . مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب
(القاهرة : دار المعرفة ط ١ ، ١٩٦١ م) ص ٩٨ .
وانظر د . شكري عياد . مدخل إلى علم الأسلوب (الرياض : دار
العلوم ط ١ ، ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م) ص ٥٦ واتجاهات البحث الأسلوبي
ص ٢٣٦ . ود . مصطفى الجويني . البلاغة العربية تأصيل وتجديد
(الاسكندرية : منشأة المعارف ١٩٨٥ م) ص ١٦٨ .

ومن هنا تدولنا جدلية الخولي في تناوله لظاهرة الفن عند علماء

البلاغة .

كما كان للدكتور لطفي عبد البديع وقفة طويلة مع الدلالة وقضية
الوضع اللغوي واللازم والملزوم فكان يرى أن البلاغة العربية عولت على
الملزوم في كثير من أبوابها ، وأدارت مسائلها بين طرفيه من لازم وملزوم .^(١)

ومرد هذا كله نظرة البلاغيين القائمة على التصرف العقلي . التي
بها فصلوا بعض الكلام عن بعض ، وأخذوا الدلالة من جهة المفردات ، ولو
أخذت من جهة التركيب لما احتيج إلى الانتقال ومقتضاه ، لأنه أمر لا يطرأ
بل لا يصح ، فالاستدلال بوجود اللازم على الملزوم باطل ، فالحياة
لازمة للعلم ، ومع ذلك لا يستدل بوجود الحياة على وجود العلم .^(٢)

وبناءً على ذلك تقرر عند البلاغيين أن المعنى لا يفهم من اللفظ
فاحتاجوا إلى الانتقال من الملزوم إلى اللازم في المجاز ، ومن اللازم إلى
الملزوم في الكناية ، وهذا دليل منطقي في جملة وتفصيله لأنه " قد
تجاوز حركة الفكر اللغوي وما تقتضيه من تصور فطري للأشياء والكائنات " .^(٣)

وأدت هذه الرؤية إلى القول بالمعاني الأولى والثواني ، وهذا
مؤداه وجود طبقتين " الأولى منها قائمة بذاتها وموجودة قبل أن تلحق
بها الثانية ، ولا دخل للشاعر فيها ، والأسلوبية تقتضي غير ذلك ، إذ لا
وجود فيها لهذه الطبقة ، وما تستوجب من تدرج بل أبعاد اللغسة
الشعرية جميعاً فيها من خلق الإنسان يستلزمها تصوره للأشياء والكائنات
وتتعلق بمعرفته الفطرية " .^(٤)

(١) انظر د . لطفي عبد البديع . التركيب اللغوي للأدب ص ٣٢ .

(٢) انظر د . لطفي عبد البديع . فلسفة المجاز ص ٢٥١ ، والمثال للفخر

الرازي .

(٣) د . لطفي عبد البديع + التركيب اللغوي للأدب ص ٣٣ .

(٤) المرجع نفسه ص ٩٠ .

وهذا كانت نظرية اللغة في البلاغة العربية قد أتيت من أمرين :

١ - الحدود التي أفرزها النظر العقلي ، تلك الحدود

التي عطلت قدرة الكلمات على اقتناص مظاهر الوجود .

٢ - التحصيل المنطقي * الذي لا يعتبر في الحكم على

الشيء تصور المحكوم عليه ، وبه ، والحكم بحقائقها ، بل يجرى الجمل والعبارات

مجرى القضايا التي لا مرجع لها في باب المعرفة إلا الحدود والتعريفات (١) .

إننا نؤم من أن العمل الفني لا يفسر إلا من داخله ، لأنه هو جوهر النشاط ،

ومن هنا فلا سبيل إلى فهمه إلا بما ينطوى عليه . (٢)

وهذا أمر أقره الفكر البلاغي ، ولذلك جاءت معايير مستنبطة من

أعماق النصوص . والإثبات والالزام والطرز ما هي إلا تفتيت للبناء اللغوي ،

واستبطان لعملية بناءه . وفلسفة جمالية قوامها الحس المقترن بالعرف

اللغوي . والنفس الإنسانية مغطورة على حب المحسوس (٣) ، فالمتلقي

ينجذب إلى تلك التركيبة وينطلق منها إلى عالم أرحب ، وهنا تتجلى

القيمة الفنية .

(١) المرجع السابق ص ٣٧ .

(٢) انظر د . زكريا إبراهيم . مشكلة الفن ص ٢٧ .

(٣) ولو تأملنا ضرب الأمثال في القرآن الكريم ، لا دركنا قيمة هذا

الجمال المحسوس وما ينطوى عليه ذلك الأسلوب الفني من الأبعاد

النفسية ، ولو لم يكن له من التأثير على النفوس ما لم يكن لغیره لكانت الحقيقة

أولى منه بالفضيل وهي أشد قربا ووضوحا .

فأيما إنسان قتلته : بعيدة مهوى القرط . فإنه لا يستحضر
في ذهنه قرطا بعينه ، وطول ذلك القرط ، وحجمه ، وإنما أصبح هذا
التركيب ينصرف الذهن عنده إلى جمال المرأة ، ومن هنا قال البلاغيون :
إن الكناية لا تنع من إرادة المعنى الأصلي ، وإن كان غير منظور
إليها لا من حيث الدلالة اللفوية ، ولا من حيث العلاقة المنطقية بين
اللازم والملزوم . وإنما كل ما يمكن أن يقال : إن التعبير قد تجاوز
المباشرة ، والكشف إلى التغليف - إن صح هذا التعبير - بظلال الفن
وغموضه ، وفي هذا يقول عبد القاهر عن قول الواواء الدمشقي :

فَأَسْبَلْتُ لَوْ لَوْ أَمِنْ نَرْجَسٍ، وَسَقَمْتُ

وَرَدَا ، وَعَضَّتْ عَلَى الْعَنَابِ بِالْبَرَدِ

" فرأيت قد أفارك أن الدمع كان لا يخرم من شبه اللو لو ، والعين من
شبه النرجس شيئا ، فلا تحسبن أن سبب الحسن الذي تراه فيه ، والأريحية
التي تجدها عنده ، أنه أفارك ذلك فحسب ، وذاك أنك تستطيع أن تجيء
به صريحا فتقول ، فأسبلت دمعاً كأنه اللو لو بعينه ، من عين كأنها النرجس
حقيقة ، ثم لا ترى من ذلك الحسن شيئا ، ولكن اعلم أن سبب أن راقك ، وأدخل
الأريحية عليك ، أنه أفارك في إثبات شدة الشبه مزية ، وأوجدك فيه خاصة
قد غرز في طبع الإنسان أن يرتاح لها ، ويجد في نفسه هزة عندها " . (١)

فهذه الإشارة سببها البعد عن الابتذال والمكاشفة . فالدمع مسبل
كان كاللو لو ، أم لم يكن ، لكن كون الدمع لو لو ، والعين نرجسا في ذلك
ما فيه من الإيحاء والفن ، فالحياة بكل جمالها ونضارتها وصفائها تموج في
هذا البيت ، وهنا يتجلى ولع النفس بهذه الطريقة التعبيرية الفريدة .

(١) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ص ٤٥١ .

ولا ينكر تحول هذه الفلسفة الجمالية التي نادى بها عبد القاهر إلى عملية عقلية بحثية في إطار من بحث الدلالة في بلاغة المتأخرين إلامكابر، حتى غدا علم الاستدلال من مميزات البلاغة. (١)

فإذا كانت هذه اللفظة قيمة جمالية عند عبد القاهر، فإنها أصبحت عند السكاكي والخطيب، وبعض شراح التلخيص قيمة منطوقية، والفرق بين القيمتين أن عبد القاهر كان يورد الكلام في إطار التصنيف الأسلوبى، والبحث في جمالياته، فهى أسلوب تأثيرى جمالى .

على حين أنها عند المتأخرين أسلوب توصيلى نفعى، وبين الأسلوبين ما بينهما من البون الذى لا يخفى على متأمل .

فالدلالة التي يصر عليها الواصل لم تخرج عن إطار النص، إذ المقصود بها ما تبعثه تلك البنى التركيبية مثل كثير رماد القدر، فى عقلية المتلقى حين تتراعى إلى الكرم والضيافة وليس معناها أنه " لا معنى عندهم أن يمدح شخص ما بكثرة الرماد إيل فيلجأون إلى التأويل والبحث عن أسباب وعلل تؤيد حكمهم، وإن اقتضى ذلك منهم صرف الكلام عن جهته التي تركه عليها القائل . وثبت فيها إرادته بحيث صارت من مقوماته التي لا تنفك عنه ولا ينفك عنها، إرادة خلاف الظاهر ينبغى أن تؤخذ من الكلام ولا يحكم بها على الكلام حتى لا تنفى عنه حقيقة وما به يتقوم". (٢)

(١) انظر السكاكي . مفتاح العلوم ص ٢٢٩ .
(٢) نائلة لمقون . الكناية فى ضوء التفكير الرمضى (رسالة ماجستير بكلية اللغة العربية ، جامعة أم القرى ١٤٠٤ هـ) ص ٦٢ .
والفكرة للدكتور لطفى عبد البديع انظر فلسفة المجاز ص ٢٤١ .

فلم ينكر أحد من البلاغيين أن يمدح أحد بكثرة الرماد، وإنما وقف القوم أمام أصالة هذه التركيبة العجيبة ، وحللوها أبعادها وكشفوا عن دلالاتها المؤثرة في النفوس ، المثيرة للإعجاب والتقدير ، فهل هذا يصرّف الكلام عن جهته ؟ !

ولقد أدرك البلاغيون أن لغة المبدع هي صورته التي يرى من خلالها ، وكانوا يعرفون لغة كل مبدع ، وخصوصيته الأسلوبية ، فليس معنى أن البلاغيين إذا لم يوافقوا الأسلوبيين فيما ذهبوا إليه أنهم قد صرفوا الكلام عن وجهه ومراد مبدعه به .

والإثبات الذي عناه البلاغيون لا يراد به الإثبات على نهج المنطق ، لا دراكهم أن الأقاويل الشعرية لا يحتاج فيها إلى إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته . (١)

كما أن قضية معنى المعنى لا يقصد منها تشقيق اللغة ، فالنقد الحديث يقول : " الشعر هو معنى المعنى " (٢) وعبد القاهر بفكرة معنى المعنى " وضع إصبعه على القضية الجوهرية في مستويات الكلام ، والأ" ساليب من حيث هونبه إلى أن قيمة الأثر ، وقيمة الفن ليست هي في ما يقوله ، وإنما في ما لا يقول . " (٣)

(١) انظر حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ١١٩ .

(٢) ستانلي هايمن . النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ٢ / ٣٠ .

(٣) محمد الهادي الطرابلسي ، قضايا الأ" ب العربي (تونس ،

مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية ١٩٧٨ م) ص ٢٩٥ .

فالغن لا يقف على الدلالة الظاهرة للكلمات ، وإنما هناك دلالات عميقة يجب البحث عنها ، والانغماس في أعماقها لاكتشاف أسرارها وقيمها ، والمجاز الذي أولته البلاغة العربية قدرا كبيرا من الاهتمام " هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري ، لأنه تشبيهات وأخيلة ، وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة . وهذه هي العبارة الشعرية في جوهرها الأصيل " . (١)

ولغة المجاز هي لغة المشاعر والانفعالات التي يتفاوت الناس في إدراكها ، تنطلق فيها الكلمة من قيودها حاملة ثراء جديدا ، وظلالا يضيفها عليها المبدع من تجاربه ووعيه .

" فهي لا تشير إلى الشيء ، وإنما تدل عليه في نطاق نسيج معقد من التركيب بحيث يحتاج تفسيرها إلى تأمل وذكاء ، فقد يدق أمرها ويخفى على الناظر لما يلابسها من معان تتفاوت بتفاوت السياق ، وتختلف باختلاف الثقافات ، وهي وإن كانت تحيل إلى غيرها فإنها لا تختفي بمجرد انتهاء وظيفتها بل تبقى ثابتة تكشف عن وجودها وتدل عليه ، إلا أنها لا تتيح للإنسان معرفة مباشرة ، أو تحقيق غايات نفعية من وراءها ، وهي وإن كانت غنية ثرية إلا أن كنوزها خبيثة ودفينة فيها ، يعوز الحصول عليها إلى مزيد من التأمل والتدبر لما تفتحته أمامنا من آفاق المعرفة والروءى والتطلع " . (٢)

ولذلك فهي لغة متميزة ، ومطلقها لا بد أن يكون متميزا في وعيه وثقافته ، والخيال هو عمدة هذه اللغة ، وقوامها الذي تقوم عليه ،

(١) العقاد . اللغة الشاعرة (بيروت : المكتبة العصرية د . ت) ص ٢٦ .

(٢) د . مصطفى الجويني . البلاغة العربية تأصيل وتجديد ، ص ١٦٩ .

وما حيب الشعر إلا بما يتضمن من حسن التخيل . (١)

وقد وقف البلاغيون أمام الخيال ، وبينوا قيمته في العمل الأدبي ،
وأثره الجمالي على نفسية المتلقي . (٢)

وإذا كان علم المعاني يحترز به عن الوقوع في الخطأ عند
تأدية المعنى . فإن علم البيان * هو علم يعرف به إيراد المعنى الواحد
بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه . (٣)

وهذا التعريف فيه تجن على حساسية الأراء الفني للغة الأدبية ،
وتجاوز للخصائص التعبيرية الدقيقة الفارقة بين الأساليب التي يختلف بها
معنى عن آخر ، تلك الخصائص التي ألح عليها عبد القاهر الجرجاني كثيرا
في حديثه عن نظم الكلام .

فالمعنى الواحد لا يمكن إيراده بطرق مختلفة ، لأن لكل نسق
لغوي معنى خاصا به ، ولكن الزمام أفلت من يد المتأخرين في غمرة انشغالهم
بقضايا فرعية انحرفت بالفكر البلاغي عن جادة الطريق ، وكان من أبرز مظاهر
هذا الانشغال إقحام الدلالة في مقدمة دراسة هذا العلم ، وهي دلالة
المطابقة ، والتضمن ، والالتزام .

والخطيب القزويني يُطلق على دلالتى التضمن والالتزام * الدلالة
العقلية * وعلى دلالة المطابقة * الدلالة الموضوعية* ، ويحصر علم البيان في
الدلالة العقلية ، ويجعل مباحثه محصورة في المجاز والكناية ، لكنه يضيف
التشبيه إليهما ؛ لأن الاستعارة مبنية عليه ، ولذلك يتعين التعرض له . (٤)

(١) انظر حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ٧١ .

(٢) انظر الفصل الخامس من هذه الرسالة ص (٣٨٧) وما يليها .

(٣) الخطيب القزويني . الإيضاح في علوم البلاغة ٢/٣٢٦ .

(٤) المصدر نفسه ٢/٣٢٧ .

وقد ذهب كل من السكاكي والقزويني إلى أن الدلالة الوضعية
دلالة اللفظ على تمام المعنى الموضوع له في أصل اللغة - لا يتصور فيها
زيادة وضوح أو نقص (١).

ومن هنا رأى الدكتور عبد الواحد علام أن هذا أمر لا يمكن التسليم
به ، فالكلمات تتفاوت في درجات الوضوح " فقد تكون هذه أكثر شيوعاً من
تلك ، وقد يكون لكلمة من الإيحاء ما ليس لغيرها ، وقد يلجأ الأديب
إلى بعض الوسائل الفنية التي تؤدى إلى خفاء المعنى أو وضوحه ، وهناك
وسائل كثيرة تعين على ذلك مثل الذكر ، والحذف ، والتعريف ، والتنكير ،
والإيجاز ، والإطناب " (٢).

وهذا الذى ذهب إليه الدكتور عبد الواحد خلط بين فنية الكلمة
وانتقائها وأساليب بنائها ، وبين ما أراد به البلاغيون من مفهوم الدلالة
الوضعية .

فالأسد في دلالتها الوضعية لا يتصور فيها زيادة وضوح أو نقصه ،
ولكنها إذا سبكت في الأسلوب تجاوزت دلالتها المعجمية ، ودخلها الكشف
أو الإيحاء ، وفرق بين الداللتين ، فحديث القوم إنما كان عن الكلمة خارج
سياقها .

ويؤيد هذا أن التشبيه ودلالته وضعية عند الخطيب يختلف
في درجات وضوحه فالبلّغ ليس كالناتم ، والمجمل ليس كالمفصل ، والناذر
بخلاف المتبذل وهلم جرا .

(١) انظر السكاكي . مفتاح العلوم ص ١٥٦ ، الخطيب القزويني . الإيضاح

٠٣٢٧/٢

(٢) د . عبد الواحد علام . قضايا ومواقف في التراث البلاغي ، ص ٧١ .

* التشبيه :

التشبيه فن من فنون البيان التي أثار إعجاب البلاغيين ، ولذلك أولوه عناية خاصة في البحث والتأمل والاستقصاء . وذلك لما له من كبير مكانة في نفوس القوم حتى قال عنه ابن وهب (ق ٤٤ هـ) : " من أشرف كلام العرب ، وفيه تكون الفطنة والبراعة " (١) وكثيرا ما قدم به شاعر على آخر ؛ لأنه يكسب الكلام بيانا عجيبا (٢) ، فامروء القيس قُدم لأنه أحسن طبقته تشبيها ، وذو الرمة كان أحسن الإسلاميين تشبيها (٣) . ومن هنا قال أبو عمرو بن العلاء ت (٥٤ هـ) : " أفصح الشعر بامروء القيس ، وختم بذى الرمة . " (٤)

ويعد السكاكي التشبيه ركنا من أركان البلاغة ، إذا مهر فيه المبدع ملك زمام التدرب في فنون السحر البياني (٥) .

وكان عند ابن رشيق من أصعب أنواع الشعر وأبعدها متعاطف (٦) فهو لا يقع إلا لمن " طال تأمله ، ولطف حسه ، وميزبين الأشياء بسلطف فكره " . (٧)

-
- (١) إسحق بن وهب ، البرهان في وجوه البيان تحقيق ر . أحمد مطلوب ر . خريجة الحديثي (بغداد : مطبعة العاني ، ط ١ ، ١٣٨٧ هـ / ١٩٦٧ م) ص ١٣٠ .
- (٢) انظر الرّمانى . النكت في إعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ص ٨١ .
- (٣) انظر ابن سلام الجمحي . طبقات فحول الشعراء ١ / ٥٥٥ .
- (٤) انظر الجاحظ . البيان والتبيين ٤ / ٨٤ .
- (٥) انظر السكاكي . مفتاح العلوم ص ١٥٧ .
- (٦) انظر ابن رشيق . العمدة ٢ / ٣٢٦ .
- (٧) ابن أبي عون . التشبيهات تحقيق عبد المعين خان ص ٢ . نقلا عن الرّباعي الصورة الفنية في النقد الشعري ص ٤٣ .

وهذا كله إن دل على شيء فإنما يدل على قيمة التشبيه الفنية في لغة الشعر ، فهو ركن من أركانها عند القوم ، به يدرك الشاعر الحقائق المتوارية ، والعلاقات الخفية بين الأشياء ، فيعقد بينها مشاركة والتحاما يعجز عن إدراك كنهه كثير من الناس . والتشبيه عند البلاغيين يراد به " الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى " (١)

وأكثر تعريفات البلاغيين (٢) - إن لم تكن جميعها - تدور حول محور واحد ، وهو أن التشبيه علاقة بين شيئين أو أكثر في صفة واحدة أو أكثر لكنهم " اختلفوا في هذه الصفة أو الصفات ، ومقدار اتفاقهما واختلافهما " (٣)

فهنالك من يرى أن أحسن التشبيه ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد (٤) ومن هو " لا " من يرى أن المشبه به يجب أن يكون أعرف بجهة الشبه ، وأخص بها وأقوى حالا معها (٥)

-
- (١) الخطيب القزويني . الإيضاح في علوم البلاغة ٢ / ٣٢٨ .
(٢) قدامة . نقد الشعر ص ١٠٩ . العسكري . الصناعتين ص ٢٦١ .
الباقلاني . إعجاز القرآن ص ٢٦٣ . ابن رشيق . العمدة ١ / ٢٨٦ .
(٣) ر . أحمد مطلوب . معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، ٢ / ١٧٠ .
(٤) قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ١٠٩ . ابن سنان الخفاجي . سر
الفصاحة ص ٢٤٦ .
(٥) انظر السكاكي . مفتاح العلوم ص ١٥٧ . العلوي . الطراز ٣ / ٢٢٧ .

وهناك من يربط قيمة التشبيه بما يحيط به من الغموض الذي يكون له أثره البالغ على مشاعر المتلقي وأحاسيسه ، فكما كان المشبه به أبعد كان التشبيه المستخرج منه أفخم وأغرب ، وكان - كما يقولون - في العبالفة أدخل وأعجب ، (١) وكان بالشعر أعرف . (٢)

ولكل فريق من هذين الفريقين فلسفته الجمالية التي ينطلق منها ، ويصدر عنها أحكامه . فمن يرى أن حسن التشبيه في قربه إنما يرى ذلك لأنه يقف باللغة عند حدود الواقع ،

ومن يرى أن جمال التشبيه يكمن في بعده وغرابته فهو إنما يربطه بما يكتنفه من الغموض الذي يورث الكلام حسنا ، ويشير في المتلقي تطلعا ورغبة لكشف مستوره ، والعشور على كنوزه .

أما ما يذهب إليه أصحاب الرأي الأول من أن المشبه به يجب أن يكون أعرف بجهة الشبه ، وأخص بها ، وأقوى حالا معها فإن هذا أمر ترفضه طبيعة الفن ، وسيكولوجية الفنان ، فهذه الطبقة لا مكان لها في عالم الإبداع الفني ، فالشاعر مثلا عندما يشبه شيئا بآخر لا يهمه أن يكون المشبه أعرف بجهة الشبه ، أو أعظم حالا ، ولكنه يختار ما يختزنه في لاوعيه ، ويبسح عما هو أقوى الصلة بغرضه .

وفي مثل هذا الموقف تتضاءل الفروق ، ويفقد الفن بحثا في علاقات الأشياء الخفية ووضعها في إطار من التناسب القائم على التضاد .

(١) انظر الفخر الرازي . نهاية الإيجاز ص ١٠٥ ، العلوى . الطراز ١/٢٨٠ .

(٢) انظر إسحق بن وهب . البرهان في وجوه البيان ص ١٣٠ .

ويذهب بعض الدارسين المحدثين إلى أن اعتماد الصورة التشبيهية على التعليل المنطقي الذي يلج عليه البلاغيون كثيرا كان سببا في ترك شعور النفس ، ووقع الصورة التشبيهية عليها . (١)

وهذا القول تدحضه القراءة الفاحصة لفكرنا البلاغي ، فمع إيماننا العميق بوجود مثل هذا التعليل المنطقي الذي لازم الجانب التعليمي في هذا الفكر ، فإن هناك نظرات لا تحصى تدل على الاهتمام بنفسية المتلقي ووقع الصورة التشبيهية عليها .

فقد كان الأسلوب عند حازم القرطاجني يرتبط في أصلته بتأثيره على المتلقي (٢) ، كما نجد البلاغيين يذكرون بعض التشبيهات التي رغب عنها المولدون استبشاعا لها ، وإن كانت بدیعة ، لما لها من أثر نفسي سيء على المتلقي كقول امرئ القيس :

وَتَعْطُو بِرِخْصٍ غَيْرِ شَيْنٍ كَأَنَّه

أَسَارِيحُ ظَبِيٍّ ، أَوْ سَاوِيكَ إِشْحَلٍ (٣)

فالبنان شبيه بالأسرعة ، وهي دودة تكون في الرمل ، وكان عبد القاهر من أكثر البلاغيين حرصا على أثر الصورة الأدبية ، وظل التأثير النفسي قوام الأسس الجمالية التي تعتمد عليها الصورة . (٤)

(١) د. أحمد بدوي . من بلاغة القرآن (القاهرة ، نهضة مصر ١٩٧٨ م)

ص ١٩٧ ، ود . حفني شرف ، الصورة البيانية (القاهرة : نهضة

مصر ، ط ١ ، ١٩٨٥ هـ) ص ١٥٩ .

(٢) انظر حازم القرطاجني . منهاج البلغاء من ص ٣٥٥ - ٣٦٤ .

(٣) انظر ابن رشيقي . العمدة (١/ ٣٠٠ ، ٣٠١ .

(٤) انظر عبد القاهر . أسرار البلاغة ١٠٢ ، ١١٦ ، ١٢٢ ، ١٣٥ ،

وللاتساع انظر محمد خلف الله من الوجهة النفسية في دراسة الأدب

ونقده ، ط ٣ ص ٩٩ - ص ١٥٢ .

ونجد هذا عند النهشلي الذي يعقد بابا في كتابه الممتع عن
عُلوق الشعر بالنفس . (١)

وتتجدد الرؤية عند الأندلسيين ؛ بل إن عنايتهم بالتشبيه تقوم
على أساس من ضرورة مراعاة نفسية السامع عند صياغته (٢) وغير ذلك كثير
ما لا داعي للإطالة فيه .

وقد شاع عند بعض النقاد المعاصرين أن الفلسفة الجمالية للتشبيه
في الفكر البلاغي * تقوم على حب الجمال السسهل الواضح ، والتشبيه قادر
على تحقيق هذا الجمال . بإبرازه حدين متناظرين يعمل كل منهما باتجاه
يلتقي فيه مع الآخر لكنهما لا يتحدان اتحادا تاما ، وإنما ينسجمان بهدوء
وبلاصدام ، وهو قادر أيضا على تحقيق طرف آخر من نظريتهم الشعرية
وهو اهتمامهم بتفرد الأجزاء وعدم انصهارها فيما عرف عند الأوربيين
بالوحدة في التنوع * . (٣)

ولعل الذي أمل على أصحاب هذه الرؤى موقفهم هذا هو المحوه
عند البلاغيين من أن قيمة التشبيه تتجلى في تلك الوجوه التي جمعها
الرماني في قوله : * والأظهر الذي يقع فيه البيان بالتشبيه على وجوه :
منها إخراج ما لا تقع عليه الحماسة إلى ما تقع عليه الحماسة ، ومنها إخراج
ما لم تجربه عادة إلى ما جرت به عادة ، ومنها إخراج ما لا يعلم بالبيديهة
إلى ما يعلم بالبيديهة ، ومنها إخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة
في الصفة * . (٤)

-
- (١) انظر عبد الكريم النهشلي . الممتع في صنعة الشعر ص ٢٢٩ .
(٢) انظر د . مصطفى عليان . تيارات النقد الأدبي في الأندلس في
القرن الخامس الهجري (بيروت ، مؤسسه الرسالة ، ط ١ ، ١٤٠٤ هـ /
١٩٨٤ م) ص ٣٨٩ .
(٣) د . عبد القادر الرباعي . الصورة الفنية في النقد الشعري ص ٥٢ .
(٤) وانظر د . جابر عصفور . الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي
(القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٠ م) ص ٢١٧ .

فقيمة التشبيه إذاً لا تتجاوز مجرد الإيضاح والبيان ، وهذا فهم
يلغي قدرة التشبيه باعتباره ظاهرة لغوية لها قيمتها في العمل الأدبي .
وهذه المقولة ينقصها الثبوت والاستقرار ، فإذا كان هناك مَنْ
اشترط القرب في التشبيه وقصر قيمته الفنية على الإيضاح ، فإن هناك من ربط
جودته بغموضه ، وندرته .

يقول العلوى : " ومثال التشبيه البعيد تشبيه الفحم إذا كان
فيه جمر ببحر من المسك موجه ذهب - ونحو تشبيه الشقائق بأعلام
من ياقوت على رماح من زبرجد ، ونحو تشبيه الدماء بنهر من ياقوت أحمر ،
فهذا وأمثاله من المعدود في البعيد، لكونه غير متوهم الوقوع بحال
، فإن البحر من المسك لا يوجد ولكنه متصور وهكذا . فإنَّ أعلام الياقوت
على رماح الزبرجد غير موجودة ، ولهذا فإنه لما كان غير موجود كان أدخل في
التشبيه وأعجب لكونه غير واقع ، ولهذا كان قول من قال :

وَكَأَنَّ أَجْرَامَ السَّمَاءِ لَوَامِعًا

دُرٌّ نُثِرْنَ عَلَى بَسَاطِ أَزْرَقِ

أدخل في الإعجاب وأغرب من قول ذي الرمة في شعره :

" كَأَنَّهَا فِضَّةٌ قَدْ مَسَّهَا ذَهَبٌ "

لما كان الأول غير واقع ؛ لأن البساط الأزرق عليه درر منشورة لا يكاد
يوجد بخلاف الفضة الموهة بالذهب ، فإنها توجد كثيرا . (١)

وهذه التشبيهات لا يصل إليها إلا كبار المبدعين وفحول الشعراء الذين ينسربون تحت القشور ويلتقطون الحقائق الخافية، والروءى الشاردة التي تبعد عن كثير من العقول، وتتأبى على جل أرباب القول، وعالمقصة الفن الخالد .

وقد كان عبد القاهر متفرداً في نظرتة إلى الفن، حيث جعل قيمة التشبيه في غموضه وتأبيه على العقول^(١)، بل إنه جعل من الغموض نظرية سيطرت على الفكر البلاغي حتى عصرنا .^(٢) ومن هنا تبطل تلك المقولة التي تقول : إن فكرة الوضوح - بدالاتها عند أصحاب المقولة - سيطرت على فلسفة البلاغيين لجمال التشبيه .

فقد كان معظم البلاغيين " يذهب إلى أن قيمة التشبيه الفنية، ترتفع كلما كانت المشابهة بعيدة المرص، قليلة الخطور بالبال، طريفة نادرة، متصفة بالخيال، محققة للغرض " .^(٣)

كما نقول : إن الذى تناقل منهم صفة الإيضاح، لم يرد بها أن الفن كشف وابتدال - وأن قوامه السفور، أضف إلى ذلك أنهم انسلوا خفية إلى شواهد تقوم على الغموض^(٤) وهذا دليل على أن فهمهم للوضوح يختلف عن فهم كثير من المعاصرين، فالوضوح لا يتعارض مع الغموض، لأنه وضوح على طريقة الفن وأعرافه .

(١) انظر التفصيل في الفصل الخامس ص (٤١١) وما بعدها .

(٢) انظر د . مصطفى ناصف . الصورة الأدبية ص ٦٤ .

(٣) د . غازى يموت . علم أساليب البيان (بيروت : دار الأصاله

ط ١ ، ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م) ص ١٧٩ .

(٤) انظر د . مصطفى ناصف . الصورة الأدبية ص ٦٤ .

والتشبيه أقرب إلى المجاز منه إلى الحقيقة ، فإذا تناولنا التشبيه في إطار من العقل فهو حقيقة فعندما نقول : زيد أسد ، فنحن لا نستحضر أي دلالة معجمية للأسد ، وعلى أساس من هذا يجب أن نفرق بين نوعين من التشبيه ، أو يمكننا أن نفعل ذلك .

" تشبيه علمي " وقف عنده الدرس البلاغي من خلال دلالاته الموضوعية له في اللغة ، وهذا لا يعدو أن يكون عطية تعليمية بحتة ، و تشبيه فني " تكمن فيه القيم الفنية والجمالية ، ويتجاوز دلالة الوضع ، ومن هنا نجد تفاوت علماء البيان في النظر إلى التشبيه .

فقد اختلطت بعض النماذج عندهم هل هي تشبيه أم استعارة؟ حقيقة أم مجاز ؟ . فأبو هلال العسكري عقد في كتابه الصناعتين فصلين للتشبيه والاستعارة ، لكن ذلك لا يمنعه من الخلط ، حيث يسمو بعض الاستعارات تشبيها كقول الواواء دمشقي :

وَأَسْبَلْتُ لُؤْلُؤًا مِنْ نَرَجِسٍ وَسَقَتُ

وَرْدًا، وَعَضَّتْ عَلَى الْعُنَابِ بِالْبَكْرِ (١)

ويسمى بعض التشبيهات استعارة كقول البحتری :

صَفْتُ مِثْلَ مَا تَصْفُو الْمَدَامَ خِلَالَه

وَرَقَّتْ كَمَا رَقَّ النَّسِيمُ شَمَائِلُهُ (٢)

(١) انظر العسكري . الصناعتين ص ٢٧٣ .

(٢) انظر المصدر نفسه ص ٣٢٩ ، وانظر د / عبد الواحد غلام ، قضايا

ومواقف في التراث البلاغي ص ١٢٣ وما بعدها .

كما نجد هذا الخلط عند صاحب الطراز (١) ، وقد أدرك ذلك الخلط كل من القاضي الجرجاني (٢) وعبد القاهر الجرجاني (٣) ويرى عبد القاهر أن إجراء الاسم على غير ما هو له لمشابهة بينهما يتم بإحدى طريقتين :

١ - إسقاط المشبه ، وإبقاء ما يدل على أن المراد منه غير

الحقيقة ، مثل : وردنا بحرا .

٢ - ذكر المشبه والمشبه به معاً : زيد أسد ، وإطلاق الاستعارة

على هذا فيه بعض الشبهة .

وينتهي عبد القاهر إلى أنه إذا حَسُن دخول حرف التشبيه على المشبه به فإنه لا يجوز إطلاق الاستعارة ويحسن دخول حرف التشبيه في كل موضع ذكر فيه المشبه به بلفظ التعريف ، مثل هو البحر ، وإطلاق الاستعارة على مثل هذا فيه جانب من الصواب ، كأن يكون المشبه به نكرة ، لأن إدخال حرف التشبيه عليه يجعل منه كلاماً نازلاً . (٤)

وما تتطلبه لغة الفن هو أن التشبيه لا ينظر فيه إلى الدلالة

الوضعية فإذا وقفنا أمام قول الشاعر :

النَّشْرُ مِسْكٌ ، وَالْوَجُوهُ دَنَا نَيْرٌ ، وَأَطْرَافُ الْأَكْفِ عَنَّمْ

(١) انظر العلوي . الطراز ٢٤٣/١ ، ٣٢٦/٣ ، ٣٣٦ .

(٢) انظر القاضي الجرجاني . الوساطة ص ٤١ .

(٣) انظر عبد القاهر - دلائل الإعجاز ص ٦٨ ، وأسرار البلاغة ص ٣٠٢

وما بعدها .

(٤) انظر عبد القاهر . أسرار البلاغة ص ٣٠٤ .

فهو يمكننا أن نربط بين وجه الفادة الحسناء بما فيه من
وضاءة وإشراق وحيوية ونبض وبين ذلك الدينار المسكوك الجامد الذي لا
حياة فيه ، طبيعة الفن تقتضى أن يجرّد الدينار من معجميته ليسمو إلى
مستوى الوجه ويلحق به .

ولقد كان أرسطو أول من قال : إن التشبيه الذى يسميه المثال
(Image) يعدّ تغييرا (Metaphore) أى مجازا لكنها
يختلفان قليلا . (١)

وإنما عدّ التشبيه من المجاز " لأنه ليس حقيقة صرفه ، وإنما فيه
تبديل للمعنى بالنسبة للمشبه به " (٢) فمن خلط بينهما أو اختلطت عليه
ظنك النماذج كان أقرب إلى دائرة الفن الجميل .

ولقد كان هناك بعض البلاغيين يرى أن التشبيه مجاز . (٣)

وكان من المتوقع أن يشرّ جدل البلاغيين حول التشبيه عن روية
تتعرض على المجال التطبيقي ولكن هذا لم يحدث إلا في نظرات قليلة
لم يتح لها الظهور في منهجهم الفكرى .

لأن القضية ظلت محصورة في إطار النظرة الجزئية للأشياء ، والاهتمام
بالتقسيمات التى نأت بالتشبيه عن دوره الأساسى ، وأصبح الهدف منه

(١) انظر أرسطو طاليس . الخطابة ص ١٩٥ .

(٢) د . عدنان ذريل . اللغة والبلاغة (دمشق ، اتحاد الكتاب العرب

١٩٨٣ م) ص ١٢١ .

(٣) انظر ابن الأثير . المثل السائر ٢ / ٧٠ .

بيان الطرق السلوكية فيه عند القدماء ، وشيوع العقلية المنطقية في توزيع الظاهرة في درجات متفاوتة . ولم يستلهم البلاغيون " روح القرآن في التصوير ، ولو فعلوا لأنكروا تعدد التشبيه ، وقلبه ، والبعد والغرابة ، والاستطراف ، والتلطف ، والمفاضلة بين البليغ وغير البليغ ، وإنه لفضل خطير شائق من فصول التشبيه أن يفصل التفاوت الهائل بين الصورة القرآنية ، وأذواق البلغاء والنقاد " . (١)

فمقولة الاستعارة أبلغ من التشبيه ، والتشبيه البليغ أجود من التشبيه المرسل كلام لا يثبت أمام ضرورة الموقف ، وخاصة في كتاب الله العزيز ، لأنه لا يمكن أن تكون الاستعارة أبلغ من التشبيه في موضع ورد فيه التشبيه ، فلكل حالة لغة خاصة بها ، ولكل مقام مقال . وسأقوم بقراءة تكشف عن قيم الجمال والفن في هذه الأساليب .

(١) د . مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ص ٧٢ .

(١) يقول زهير بن أبي سلمى :

فَزَلَّ عَنْهَا وَوَأْفَى رَأْسَ مَرْقَبَةٍ كَمَنْصَبِ الْعِتْرَةِ مِنْ رَأْسِهِ النَّسْكَ

يقول بعض البلاغيين : هذا من التشبيه البعيد (٢) ، الذي لا خير فيه .

والسعيب مرده عدم إدراك المناسبة التي سوغت لزهير تشبيه رأس العقاب وقد خضبت الدماء بعد مطاردة خاسرة مع القطة ، بمنصب العترة الذي تُعثر عليه نذير الجاهليين . (٣)

وابن طباطبا والمرزباني غابت عنهما الجذور الفكرية التي تتشبهت بها هذه الصورة الشعرية التي كان يكلوها زهير حولاً كرتيا ، وهي صورة احتفل بها الشعر العربي احتفالا مشرا .

ولا يمكن فهم الصورة التشبيهية بعيدا عن سبب مصير العقاب والقطة التي شبه بها زهير فرسه في أول القصيدة ، فهي قطة جونية مثل حصاة القسم ، يعد وإثرها عقاب أسفع الخدين ، وتدور بينهما معركة يكاد العقاب يسكها بذنبيها ، ولكنها تلون بدماء كللت حافاته بالنجم والاعشاب ، فيزل العقاب عنها وقد علت رأسه الدماء على صخرة .

(١) ثعلب . شح شعر زهير ص ١٢٧ من قصيدة مطلعها :

بَانَ الْخَلِيطُ وَلَمْ يَأْوُوا لِمَنْ تَرَكُوا * وَزَوَّدَكَ اشْتِيَاقًا أَيْةً سَلَكَوا

(٢) انظر ابن طباطبا . عيار الشعر ص ١٤٨ . المرزباني . الموشح ص ١٣٠ .

(٣) من عقائد الجاهليين أن من بلغ ماله كذا وكذا . فعليه أن يذبح

من كل عشرة منها رأسا في رجب تقربا إلى الآلهة ، وهذه هي العتيرة (انظر الألويسي . بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب

جَوْنِيَّةٌ كَحَصَاةِ الْقَسْمِ مَرْتَعُمَهَا
حَتَّى إِذَا مَا هَوَتْ كَفَّ الْغَلَامُ لَهَا
أَهْوَى لَهَا أَسْفَعُ الْخَدَّيْنِ مَطَّرِقٌ
لَا شَيْءَ أَجْوَدَ مِنْهَا وَهِيَ طَيِّبَةٌ
دُونَ السَّمَاءِ، وَفَوْقَ الْأَرْضِ قَدْرُهُمَا
عِنْدَ الذَّنَابِيِّ، لَهَا صَوْتٌ وَأَزْمَلَةٌ
حَتَّى اسْتَفَاثَتْ بِيَاءٍ لَا رِشَاءَ لَهُ
ثُمَّ اسْتَرَّتْ إِلَى الْوَادِي، فَأَلْجَأَهَا
مَكَلَّلٌ، بِأُصُولِ النَّجْمِ تَسْجِيئُهُ
كَمَا اسْتَفَاثَتْ بَيْسِي، فَرَزَّ غَيْطَلَكَةَ
فَزَلَّ عَنْهَا وَوَأَقَى رَأْسَ مَرْقَبَةَ
بِالسِّيِّ مَا تَنَبَّتِ الْقَفْعَاءُ وَالْحَسَكُ
طَارَتْ، وَفِي كَفِّهِ مِنْ رِيَشِهَا بَيْتُكَ
رِيَشَ الْقَوَاوِمِ، لَمْ تُنْصَبْ لَهُ الشَّرْكُ
نَفْسًا، بِمَا سَوَفَ يَجْعَلِيهَا، وَتَتَّسِرُكَ
عِنْدَ الذَّنَابِيِّ، فَلَا فَوْتَ، وَلَا دَرَكُ
يَكَارُ بِخَطْفِهَا، طَوْرًا، وَتَهْتَلِكُ
مِنَ الْإِبَاطِحِ، فِي حَافَاتِهِ الْبُرُكُ
بِيْنَهُ، وَقَدْ طِمَعَ الْأَطْفَارُ وَالْحَنَّاكَ
رِيْحَ خَرَبِقٍ، لِضَاحِي مَائِهِ حَبِيْلُ
خَافَ الْعَيُونَ فَلَمْ يُنْظَرْ بِهِ الْحَشَكُ
كَمَنْصِبِ الْعِثْرِ دَمَى رَأْسِهِ النَّسْكُ

والتأمل في الشعر الجاهلي يجد أنه * عندما يشبه الشعراء أفراسهم بالعقبان يجعلونها تفك بفرائسها ، ولكنهم يقتلونها ، أو يخيبونها إذا ما صيروا أفراسهم قطا . (١)

ويتكرر الموقف عند النابغة الذبياني حين يشبه فرسه بالقطة حيث

يقول :

أَهْوَى لَهَا أَمْعُرُ السَّاقَيْنِ مُخْتَضِعٌ
حَتَّى إِذَا قَبَضَتْ أَظْفَارَهُ زَمِيًّا
نَحَتْ بِضَرْبِ كَرَجِ الْعَيْنِ أَبْطَوْهُ ،
خَرَطُوهُ مِنْ دِمَاءِ الطَّيْرِ مُخْتَضِبٌ
مِنَ الذَّنَابِيِّ لَهَا أَوْكَادٌ يَفْتَرِبُ
تَعْلُو بِجَوْءِ جِئِهَا طَوْرًا وَتَنْقَلِبُ (٢)

(١) د . نصرت عبد الرحمن . الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء

النقد الحديث بعثمان - مكتبة الأقصى ط ١٩٨٢/٢ (م) ص ٨٦ .

النابغة الذبياني الديوان ص ١٧٦ من قصيدة مطلعها :

(٢) لَقَدْ لِحِقْتُ بِأَوْلَى الْخَيْلِ تَحِيلُنِي * كَبْدَاءُ لَا شَنْجَ فِيهَا وَلَا طَنْبُ
والكبداء : الفرس إذا كانت ضخمة الوسط ، شنج : قصر في الرجلين ،
الطنب : الطول والاسترخاء فيهما .

والعقاب في الشعر الجاهلي مرتبط بالبطش والظلم ، ولإشارة الدماء ،
والبحث الدائم عن الفريسة حتى إن وكرة لا يكاد يخلو من آثار هذه القسوة
يقول امرؤ القيس :

(١)
كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابِسًا لَدَى وَكْرِهِا العَنَابُ وَالْحَشْفُ البَالِي

لكن العقاب يأخذ بعدا جديدا عند زهير الشاعر العظيم ، فإذا كان رمزا للبطش
والقوة ، فإنه هنا يبدو ضعيفا هزيلا ، ولعلنا نقول : إن هذا المصير المؤلم
الذي صار إليه العقاب هو رغبة الشاعر في الانتصار لغرسه الجموح ، ولكن
الشعرا أكبر من هذا الفساد ، فالعقاب رمز الظلم والطغيان مهما علا جبروته
فإن مصيره الزوال ، يقوى هذا تلك العلاقة التبادلية بين العقاب وبين نصب
العترة الذي قدسه الجاهليون وهو ضعيف لا يمك أن يزيل عن نفسه الوضوء
والدما .

فكما يدميه النسك بلا أدنى فائدة ، بل كما يلقي عليه من الضيم ما
يلقي ، كذلك العقاب الذي لم يجد في رحلته هذه إلا الجراح والدماء .
واللغة تتعاضد كلماتها لبيان مصير العقاب ، فالزلزل - فزل عنها -
لا يأتي بخير يقول الكمييت :

(٢) وَفِي مَقَامِ الصَّبَا زُخْلُوقَةٌ زَلَلٌ .

وحروف العلة التي تحيط بالكلمة " وافي " من كل جانب تصور الأذى
الذي يؤطر العقاب ، والخزي الذي يتلبسه .

(١) امرؤ القيس . الديوان ص ٣٨ .

(٢) انظر الجوهري . الصحاح ٤/١٧١٧ .

ومن هنا نتبين قيمة التشبيه وعظمته ، وأصالة الرواية ونفاذها في عمق الكائنات ، ويتضح لنا قصور المعيار الذي وضعه بعض البلاغيين لإدراك جماليات التشبيه ، فمسألة الناقص والكامل لا مكان لها ووجه الشبه لا يستطيع فك مغاليق الصورة ؛ لأنه لا يقف إلا على دلالاتها الظاهرة .

ولذلك تجب ملاحظة السياق و " الموقف الذي يدل عليه السياق ، ويستدعيه الحس الشعوري المنبت خلال الموقف التعبيري ، كذلك فإن النسق اللغوي يضيء حياة على الصورة التشبيهية ، ويكسيها ظلالاً إيحائية ، لا يستطيع التشبيه بطرفيه أن يقوم بها " . (١)

وبهذا نستطيع أن ندرك أبعاد الصورة التشبيهية الفاضلة التي تحتاج إلى وقفات لمعرفة روائع الفن ورحم الله ابن طباطبا حيث قال :

" فإن اتفق لك في أشعار العرب التي يحتمل بها تشبيه لا تلتقاه بقول ، أو حكاية تستغريبها فابحث عنه ونقر عن معناه فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيثة إذا أشرت بها عرفت فضل القوم بها ، وعلمت أنهم أرق طبعاً من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته " . (٢)

فحول الشعراء لا يعتسفون القول اعتسافاً ، وإنما يمنونه على معرفة وروية ، وفهم لأبعاد الكلام ومراميه ، وليت ابن طباطبا - مع نظراته المتميزة - التزم بهذه المقولة في كثير من الأبيات التي عرض لها .

- (١) د . رجاء عيد . فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور (القاهرة ، منشأة المعارف ١٩٧٩ م) ص ١٧٦ . وهذا ما أوج عليه عبد القاهر الجرجاني انظر مثلاً دلائل الإعجاز ص ٢٥٨ .
- (٢) ابن طباطبا . عيار الشعر ص ١٦ .

(٢) قال الشاعر :

تَنَاسَ طِلَابَ الْعَامِرِيَّةِ إِذْ نَأَتْ بِأَسْجَحٍ مَرَّ قَالِ الضَّحَى قَلِقِ الضَّفْرُ
إِذَا مَا أَحَسَّتْهُ الْأَفَاعِي تَحَيَّرَتْ شَوَاةَ الْأَفَاعِي مِنْ مُثَلَمَةٍ سُمِّرِ
تَجُوبُ لَهُ الظُّلْمَاءُ عَيْنٌ كَأَنَّهَا زَجَاجَةٌ شَرِبَ غَيْرُ مَلَأَى وَلَا صِفْرِ (١)

يقول عبد القاهر : " يريد أنه يهتدى بنور عينه في الظلما ، ويمكنه بها أن يخرقها ، ويمضي فيها ، ولولاها لكانت الظلما كالسد والحاجز الذي لا يجرد شيئا يفرجه به ، ويجعل لنفسه فيه سبيلا ، فأنت الآن تعلم أنه لولا أنه قال : تجوب له : فعلق له بتجوب لما صلحت العين ، لأن يسند تجوب إليها وكان لا تتبين جبهة التجوز في جعل تجوب فعلا للعين كما ينبغي ، وكذلك تعلم

أنه لو قال مثلا : تجوب له الظلما عينه ، لم يكن له هذا الموقع ، ولا اضطرب عليه معناه وانقطع السلك من حيث كان يُعَيِّيه حينئذ أن يصف العين بما وصفها به الآن ، فتأمل هذا واعتبره " (٢)

ولقد بذل عبد القاهر جهدا رائعا في تحليله هذا ، لكن البناء التركيبي أو ما يسميه عبد القاهر " النظم " لا يستطيع وحده إبراز القيمة الجمالية للصورة التي ينهض بأعبائها التشبيه .

ولذلك يجب علينا أن نبدأ من حيث انتهى عبد القاهر .

(١) الأسجح : هو البعير ويعنى خده قليل اللحم ، طويل ، قلق الضفر :

الضفر هو الحبل من الشعر يضر ، وقلقه من ضمور الجمل لكثرة رحله .

شواة الأفاعي : جلدها .

(٢) عبد القاهر . دلائل الإعجاز ص ٢٩٨ ، ٢٩٩ .

ونتساءل ما العلاقة التي سوغت للشاعر أن يعقد هذه الألفسة
الغريبة بين العين وزجاجة الشرب التي ليست مليئة ، وليست فارغة ؟ (١)
هل هو مجرد الصفاء واللون والشكل ، أم أن هناك دلالة بعيدة
النال يجب الانسراب إليها تحت كلمات البيت .

يقول الدكتور مصطفى ناصف : " فإذا أنت نظرت إلى البيت - مثلاً -
قلت لماذا كانت هذه الزجاجة غير ملاءى ولا صفر ، والقارىء قد يقول هذا
شكل العين ، فالعين مثل هذه الزجاجة غير الممتلئة ، وهنا نغفل كل ماضي
الزجاجة الممتلئة وغير الممتلئة في الشعر العربي . نقف عند المستوى الأول
السطحي المجرد بطريقة قاسية ، موقف الجمل في الليل هو موقف الإنسان من
هذه الحياة التي يختلط فيها النور والظلام ، موقف ليس فيه إشباع تام ، ولا
حرمان مدمر ، إذا أنت قلت هذا بغض النظر عن وجاهته ، أضعفه كنت
قد أضفت شيئاً إلى النص . . " (١)

وقد يقول قائل : إن هذا تعسف في فهم دلالات الكلام . ولي
لأعناق النصوص عن مقاصدها التي سيقت لها ، ولكن قد يقبل هذا في مجال
الحقائق ، أما الشعر ، والشعر الرائع فإنه حمالٌ وجوه ، وذو دلالات شريفة ،
وقصد الشاعر يجب أن نؤمّن به ، وإن كان بعيداً عن التحديد والصرامة ،
فإذا كان الكلام يحتمل ما يقال فيه فلا مانع من ذلك وهذا ما قاله فكرنا
البلاغي قبل أن نقول به فهذا هو الآمدى يقول : " وليس العمل على نية
المتكلم ، وإنما العمل على توجيه معاني ألفاظه " . (٢)

(١) د . مصطفى ناصف ، نظرية المعنى في النقد العربي ص ٦٣ .

(٢) الآمدى . الموازنة ص ١٥٩ .

وإذا انطلقنا من وعي بأن التشبيه رمز ، وصلنا لثرائه ، وأدركنا قيمته التي حرص البلاغيون على إثباتها .

فهذا هو موقف الإنسان من الحياة ، أو الشاعر على سبيل الخصوص ، وهو موقف مليء بالمعاناة ، ومن هنا جاءت اللفظة مصورة هذا الإرهاق ، فالفعل تناس ، يوه كد علوق الإنسان بالحياة ، وتشبيته بها فلن يصرفه عنها أي صارف ، لذلك جاء الإلحاح عليه ساوقا لموقفه المتمزمت ، ملتسسا منه المحاولة وتعويد النفس على ركوب المصاعب ، والإنسان حتى آخر لحظة يظل متعلقا بديناه وهي نائية ، فتظل عينه تجوب في تدافع وقوة والإحاح بالرغم من كثرة المعوّقات والحجب التي تستر الأُنظار ، وتشل القدرة على الرؤيا ، بحثا عن تلك العامرية المكابرة .

صورة الزجاجة غير الممتلئة لها حيز في الفكر الشعري عند العرب ، وهي صورة مرتبطة بالمعاناة والكد ومشقة الترحال مما يضيء على ما نقول بعدا جماليا جديدا .

فإذا كانت هناك تعاني الظلام والبحث عن المجهول ، فإنها هنا تغالب طول النزح ، وقطع المفاوز يقول الشاعر :

كَأَنَّ أَعْيُنَهَا مِنْ طُولِ مَا نَزَحَتْ مِنْهَا إِذَا خَزَرَتْ حُضْرُ الْقَوَارِيرِ
مِنَ اللَّوَاتِي لَهَا رَهْنٌ مُنْصَفِّهَا قَدْ غَيَّرَتْهَا الْفَيَافِي أَيَّ تَفْيِيرِ

(١) خزرت : الخَزَرَ بالتحريك ؛ كسر العين بصرها ، ويقال : هو ضيق العين وصغرها ، ويقال : هو : النظر الذي كأنه في أحد الشقين ، ويقال : هو حول إحدى العينين .

ويقول علقمة :

وَعَيْسَ بَرِينَاهَا كَانَ عَيَّوْنَهَا
قَوَارِيرُ فِي أَذْهَانِهِنَّ نُضُوبُ

فالقضية ليست قضية شكل أولون ، فهناك هم يختلط بهذه الكائنات ، فيبدو على جوارحها ، وهناك رغبة وحقيقة مجهولة خلف هذه الرحلة الموقلة ، إنها البحث عن حقائق غائبة عن إدراكنا ، والهم يتجسد من خلال رمزية الدهن ،^(١) والزجاج^(٢) في الحلم ، فالكلمات مشقة بدلالات التعب والإعياء ، وهي إحياءات لا تكار تغييب عن أذهان أولئك الفحول .

كما أن التشكيل الصوتي له أثر لا يمكن الغض منه ، فإذا كان الإيقاع من الموقثرات الأساسية في العمل الأدبي ، فالتساق الإيقاع مع المعنى أمر مهم لإبراز الموقف الشعوري للمبدع * وعلى هذا لا يكون الإيقاع في الشعر ، ولا التعبير اللفظي المشع نافلة ، فان للإيقاع وظيفة خاصة يود فيها في استنفاد الطاقة الشعورية ، وهو جزء من دلالة التعبير كالدلالة المعنوية اللغوية* .^(٣)

واعتماد الشاعر على مقاطع طويلة ، من بحر الطويل ، يمنح الشاعر القدرة على استبطان المأساة وبث روح المهابة والخوف في متلقي النص .

(١) انظر عبد الغني النابلسي ، تعظير الأنام في تعبير المنام : (بيروت :

دار الفكر د . ت) ١ / ٢١٣ .

(٢) انظر المصدر نفسه ١ / ٢٦٤ .

(٣) سيد قطب . النقد الأدبي أصوله ومناهجه (بيروت : دار الشروق

ط ٣ ، ١٤٠٠ هـ) ص ٥٤ .

(٣) يقول النابغة الذبياني :

فإِنَّكَ كَاللَّائِلِ الَّذِي هُوَ مُدْرِكِي وَإِنْ خَلَّتْ أَنَّ الْمُنْتَأَى عَنكَ وَاسِعٌ (١)

وقف عبد القاهر أمام بيت النابغة هذا وقفة طويلة ، رفض فيها تفسير البيت على نهج المبالغة التي كان يوءثرها عبد القاهر في بحثه عن جمال التشبيه ؛ لأن ذلك يستدعي أن يعتمد إلى صفة من أجلها يصبح كالشجاعة التي يصير الرجل بها أسدا " فإن قلت تلك الصفة الظلمة وأنه قصد شدة سخطه ، وراعى حال المسخوط عليه ، وتوهم أن الدنيا تظلم في عينيه على حساب الحال في المستوحش الشديد الوحشة " . (٢)

فإن هذا أمر مرفوض ، وسبب الرفض " أن الصفات المذكورة لا يواجه بها المدوحون ولا تستعار الأسماء الدالة عليها لهم إلا بعد أن تتدارك وتقرن إليها أصدادها من الأوصاف المحبوبة كقوله : أنت المصَّاب والعسل ، ولا تقول وأنت مادح : أنت المصَّاب وتسكت " . (٣) ؛ لأن هذا ليس مما يمدح به الرجل .

وبعد جدل طويل يرى عبد القاهر أن دعوى الإشارة بظلمة الليل إلى إدراكه ساخطا تصبح " ضربا من التعمق ، والتطلب لما لعل الشاعر لم يقصده " . (٤)

(١) الديوان ص ٣٨ .

(٢) عبد القاهر . أسرار البلاغة ص ٢٣٢ .

(٣) المصدر نفسه ص ٢٣٣ .

(٤) المصدر نفسه ص ٢٣٥ .

وإذا كان قد لا ح من عبد القاهر ما يوهم أنه أدرك قيمة الليل الجمالية عندما رأى أن اختصاص النابغة الليل رفيل على علمه أن هروبه كان في حالة سخط فرأى التشيل بالليل أولى . فإنه يعود ليضي هذا التّوهم فيقول : " وأما تركه أن يشل بالنهار وإن كان بمنزلة الليل فيما أراد فيمكن أن يجاب عنه بأن هذا الخطاب من النابغة كان بالنهار لا محالة ، وإذا كان يكلمه وهو في النهار بعد أن يضرب المثل بإدراك النهار له ، وكان الظاهر أن يشل بإدراك الليل الذي إقباله منتظر ، وطريانه على النهار متوقع " . (١)

وهذا التعليل بعيد عن أصالة الفن ، فالليل هو عالم النابغة

الذي يعيش فيه :

وَصَدْرًا رَاحَ اللَّيْلُ عَازِبَ هَمِّهِ تَضَاعَفَ فِيهِ الْحَزْنُ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ (١)

وقد كان النابغة مدركا لقيمة بيته ، فأعجزبه حسان عندما قال له : يا ابن

أخي أنت لا تحسن أن تقول :

فَإِنَّكَ كَاللَّيْلِ الَّذِي هُوَ مَدْرِكِي وَإِنْ خَلَّتْ أَنْ الْمُنْتَأَى عَنْكَ وَاسِعٌ (٣)

لقد غاب إدراك جمال البيت ، وقيمة التشبيه عن عبد القاهر ، وإن ظن ذلك بعض

النقاد المعاصرين . (٤)

(١) المصدر السابق ص ٢٣٦ .

(٢) الديوان ص ٤١ .

(٣) انظر الأصبهاني . الأغاني ٦ / ١١ .

(٤) انظر د . كمال أبو ديب . جدلية الخفاء والتجلى (بيروت : دار

العلم للملايين ط ٣ ، ١٩٨٤ م) ص ٤٠ .

وقيمة التشبيه تتجلى في كلمة الليل ، ذلك الرمز الذي يشعرنا بالخوف والمهابة ، والضعف أمام جلاله * الخوف هو الذي يبرز النشاط الشعري ، والتشبيه معا ؛ لأن الخوف معناه إحساس قوى بمشقة الحياة التي لا يفرغ منها عقل الشاعر ، وهو أعنى الخوف عندما يضاف إلى الليل يعزى في الحس إلى هذا العالم المجهول الغامض ، ويستمد قوته من غموض الليل وظلامه الذي هو إيهام في إيهام ، فليس نشاط التشبيه إذن يدور على صفة الإدراك أو اللحاق وحدها ، ولكن على موقع الإدراك أو اللحاق من النفس ، بل إن هذه الصفة في هذا المقام لا تستقيم بحال لأنها لا تقصد إلى وجود أعماق في دلالة الليل ذاته يراد تبيانها . (١)

التشبيه يجب أن ينظر إليه نظرة كلية باعتباره جزءا يتعاقد مع غيره من الظواهر اللغوية الأخرى داخل سياق واحد لتشكل مجتمعة معنى شعريا . كما يجب على البلاغي أن يتجاوز فكرة النموذج المتسلط ، الذي غالبا ما يطمس معالم الإبداع ، وقيم الجمال .

النايفة كان يهاب النعمان ، ولا تتجلى هذه الهيبة إلا في دكنة الليل المظلم الذي تختلط فيه الكائنات ، وتغيب الروى ، ويفدو الرحيل فيه ضربا من الخوف والمفامرة ، النعمان يصبح مخيفا كالليل ، والليل يفدو إنسانا يطارد النايفة ويدركه في كل مكان .

(١) د . تامر سلوم . نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ص ٢٦٢ .

(٤) يقول امرؤ القيس :

نَظَرْتُ إِلَيْهَا وَالنُّجُومَ كَأَنَّهَا مَصَابِيحُ رُهَبَانٍ تَشَبُّ لِقَعَالِ (١)

ويقول :

تُضِيءُ الظَّلَامَ بِالْعِشَاءِ كَأَنَّهَا مَنَارَةٌ مَسَى رَاهِبٍ مَتَبَتِّلِ (٢)

امرؤ القيس عندما شبه النجوم بالمصابيح لم يفعل ذلك * لفرط ضيائها ، وتعهد الرهبان لمصابيحهم ، وقيامهم عليها التزهري إلى الصبح ،
(٣) فكذاك النجوم زاهرة طول الليل ، وتتضاءل للصبح كتضاول المصابيح له* .

المصابيح ، والمنارة لا يمكن أن تدرك جمالياتها بعيدا عن نسقتها اللغوية ، فإضافة المصابيح إلى الرهبان ، والمنارة إلى مَسَى الرَّاهِبِ المتبتل ، يمنحها بعدا دلاليا جديدا لم يتنبه له البلاغيون ، الشاعر مع حبيبه في عالم أثيري تحوطه الطهارة ، والقداسة ، والروحانية ضياء النجوم لم يعد ضياء عاريا ، فهو يأخذ من مصابيح الرهبان قدسيتها - كما يعتقد - والحبيبة تأخذ من منارة الراهب روحانيتها وشموخها ونقاءها .

وأداة التشبيه " كَأَنَّ " فيها ميل للاتحاد وإلغاء الحواجز بين طرفي

الصورة ، وهذا المعنى الديني غزير في شعر امرؤ القيس . كقوله :

يُضِيءُ سَنَاءَهُ ، أَوْ مَصَابِيحُ رَاهِبٍ أَهَانَ السَّلِيظَ فِي الذُّبَالِ الْمَفْتَلِ (٤)

(١) الديوان ص ٣١ .

(٢) الديوان ص ١٧ .

(٣) ابن طباطبا . عيار الشعر ص ٣٣ .

(٤) الديوان ص ٢٤ .

وقوله :

أَتَتْ حَجَّ بَعْدِي عَلَيْهَا فَاصْبَحَتْ كَخَطِّ زَبُورٍ فِي مَصَاحِفِ رَهْبَانٍ (٢)

(٥) ويقول السري الرفاء :

كَأَنَّ سَيْفَهُ بَيْنَ الْعَوَالِي سِي جَدَاوِلُ بَطْرِدَنْ خِلَالَ غَابِ

هذا ما يطلق عليه البلاغيون التشبيه المقلوب (٣) ، أو الطرد والعكس (٤) ،
وسبب هذه التسمية هو أن الشاعر قلب الحقيقة وخالف العرف ، فالعادة أن
يُشَبَّه النهر بالسيف كقول كساجم :

وَتَرَى الْجَدَاوِلَ كَالسُّيُوفِ لَهَا سَوَاقٍ كَالْمَبَارِدِ .

وقول نزي الرمة :

فَمَا انشَقَّ ضَوْءُ الصُّبْحِ حَتَّى تَبَيَّنَتْ جَدَاوِلُ أَشَالِ السُّيُوفِ الْقَوَاطِيعِ

السري الرفاء نظر من زاوية أخرى فرأى أن السيف مثل الجدول في قوة
تأثيرها ، فهو لم يقلب ، وإنما روءيته أملت عليه أن يكون السيف كالجدول كما
أملت على غيره أن يكون الجدول مثل السيف .

وفكرة القلب تنظر إلى المعنى وكأنه فكرة سبقة التصور في الذهن ،

ومحددة الدلالة سلفاً لمقتضى ظاهرة موجودة .

(٢) امرؤ القيس . الديوان ص ٨٩ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة ص ١٨٧ .

(٤) ابن الأثير . المثل السائر ١ / ٤٢١ .

ويتناسل هو لا أن هذه هي الحقيقة التي لا تعادلها حقيقة عند الشاعر ، وهذا ما حاكمه عبد القاهر حيث قال : " وقد يقصد الشاعر على عادة التخيل أن يوهم في الشيء هو قاصر عن نظيره في الصفة أنه زائد عليه في استحقاقها ، واستيجاب أن يجعل أصلا فيها فيصبح على موجب دعواه وشوقه إلى أن يجعل الفرع أصلا ، وإن كنا إذا رجعنا إلى التحقيق لم نجد الأمر يستقيم على ظاهر ما يضع اللفظ عليه " . (١)

ومع إدراك عبد القاهر لعظمة الفن ، واعتداده بفردية الرواية الإبداعية ، فإنه لم يستثمر هذا الإدراك ، لأن الأمر لا يستقيم عنده .
وإذا كان غير السرى الرفاء يرى أن الجدول كالسيف ، فما المانع أن يرى السرى السيف كالجدول ؟

وإذا كان الجدول عند كشاجم وذى الرمة يأخذ من السيف قدرته الخارقة على استئصال ما يعترضه ، فإن السيف يأخذ من الجدول تلك القوة التي يحدثها في الأرض الميتة . وإن للماء في الفكر الشعري العربي قدرة قد تفوق ما ارتبط في الأذهان من سلطة السيف وقوته " هذه غلبة الماء وسلطانه . الماء بعث الحياة ، والحياة والقوة متلازمان " . (٢)

(١) عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة ص ٢٠٥ .

(٢) د . مصطفى ناصف . دراسة الأدب العربي ص ٢١١ .

وكان سيوف المدوح في اطرافها تدمر كل ما يعترض سبيلها، وهذا دليل قوة الرجل ومهابته . والصورة التشبيهية الاصلية تتطوى على شي من هذا الازدواج وهذا التبادل " فالشيطان اللذان تعقد المقارنة بينهما في تشبيه ما ، أو نصل بينهما في كناية أو استعارة ، إنما يشبهان بالأخرى شيئاً ثالثاً ، ولا يشبهان بعضهما البعض ، أما قاسمهما المشترك الذي يشل همزة الوصل الحقيقية بينهما فيرغم كونه لا شعوريا يكشف غالبا في وضوح تام عن قوة مكبوتة تعتمل في ذهن الكاتب ، وعلى ذلك فربما بدا التشبيه أو الاستعارة هذرا لا معنى له من وجهة النظر المنطقية ، إلا أنهما بوصفهما نصا شعريا يبدوان في تمام الكفاية والوضوح " . (١)

فالشعر أكبر من الشكليات ، لأننا عندما نقف بالصورة التشبيهية عند بياض الماء ولمعان السيف نكون قد جهلنا المغزى الحقيقي للغة الشعر التي ترى ما لا يراه الآخرون .

وما سبق نستطيع أن نقرر أن البلاغيين كانوا مدركين لعظمة التشبيه .

وإن اختلفت أذواقهم في النظر إلى جماله ، والحكم عليه بالجودة

والرداءة .

فإذا كان بعضهم يقف منه على أمور عقلية بعيدة عن روح الفن تغلب عليها التقسيمات والنظر المنطقي ، فإن هناك من كان يقف على أسرار وقيمه المتعددة ، وكان من هذه القيم غموضه وبعده عن الابتذال

(١) أرنولد هوسر . فلسفة تاريخ الفن ترجمة : رمزي جرجس مراجعة د . زكي نجيب محمود (القاهرة : مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٦٨ م) ص (١١) .

الذى يلحقه بنقيضة التقليد والتبعية. (١) وفي هذا الغموض ما فيه من المتعة والتلذذ ، ومن هنا كان " العثل العجيب . والبيت النادر كما دق معناه ولفظ ، حتى يحتاج إلى إخراجهم بغوص الفكر عليه ، وإحالة الذهن فيه ، كانت النفس بما يظهر لها منه ، أكثر التذاذا ، وأشد استمتاعا ما تفهمه في أول وهلة ، ولا يحتاج فيه إلى نظرفطنة ، وليس ذاك إلا لشرفها - وبعد غايتها . (٢)

ولقد كان عبد القاهر رائدا في هذا الاتجاه ، حيث وضع للتشبيه فلسفة جمالية قوامها الغموض ، فكانت ندرة الفن من أهم أسس الجمال التي بموجبها يحكم على الفن بالجودة والرداءة . (٣)

وما يلاحظ على البلاغيين هوالبون الشديد بين النظرية والتطبيق ، فمع أن نظريتهم الفنية كانت متسعة وقابلة لاستيعاب التجديد إلا أنها وقفت عاجزة أمام كثير من الروائع الشعرية نظرا لتسلط فكرة النموذج الثابت وإخضاع الظاهرة لمقتضاه .

وظل المعنى داخل اللغة الشعرية هوالمعنى خارجها ، في التشبيه وفي غيره ، فلم يضاف البناء معنى جديدا ، ولم يحرر الكلمة من معناها المحفوظ لها في الذهن ، وابتعد العمل الشعري عن كونه مغامرة جريئة باللغة وفي اللغة لاكتشاف الكون ، وإضفاء معنى خاص على معناه المؤلف . والتشبيه وسيلة من وسائل إدراك الوجود ، والنفاز إلى صميمه ، واكتشاف العلاقات البعيدة ، والشائج الخفية التي تربط بين عناصره .

-
- (١) انظر عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة ص ١٩٥ .
(٢) كشاجم ، أدب النديم ص ٢٠ نقلا عن د . جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص ٣٦٠ .
(٣) انظر التفصيل في الفصل الخامس ص ٤٠٤ وما يليها .

وهو سر من أسرار الشاعرية يضطرنا به الشاعر إلى أن نشئ معه
بخلاف ما اعتدنا عليه مع أنفسنا حين يدعونا للتأمل معه ، كي نفهم مراده ،
ونشعر بما يشعر به . (١)

والنظر إليه يتطلب قدرا من التأمل لما ينطوى عليه من القيم العميقة ،
ولذلك نجد البلاغيين يقفون أمامه ، ويبحثون في دقائقه التي تكاد تغيب
عن كثير من الناس كاختلاف أداة التشبيه ، وإيقاع الكلام المصاحب له ، لذلك
يقول عبد القاهر في حديثه عن اختلاف المعنى بسبب اختلاف البناء التركيبي :
" إن قولنا المعنى في مثل هذا ، يراد به الغرض ، والذي أراد المتكلم
أن يشبهه أو ينفيه ، نحو أن تقصد تشبيه الرجل بالأسد فتقول : زيد كالأسد ،
ثم تريد هذا المعنى بعينه فتقول : كأن زيدا الأسد ، فتفيد تشبيهه أيضا
بالأسد ، إلا أنك تزيد في معنى تشبيهه به زيادة لم تكن في الأول ، وهي
أن تجعله من فرط شجاعته ، وقوة قلبه ، وأنه لا يروعه شيء ، بحيث لا يتميز
عن الأسد ، ولا يقصر عنه حتى يتوهم أنه أسد في صورة آدمي .

وإذا كان هذا كذلك ، فانظر هل كانت هذه الزيادة وهذا الفرق إلا
بما توخي في نظم اللفظ وترتيبه ، حيث قدم الكاف إلى صدر الكلام
وركبت مع أن ؟ وإذا لم يكن إلى الشك سبيل أن ذلك كان بالنظم
فاجعله العبرة في الكلام كله ، ورض نفسك على تفهم ذلك وتتبعه ، واجعل
فيها أنك تزاوُل منه أمرا عظيما لا يقادر قدره ، وتدخل في بحر عميق
لا يدرك قعره . (٢)

وبهذا يكون قد قدم لنا الفكر البلاغي رؤى فنية للغة الأدب ،
نقف أمامها مشدوهين ، عاجزين عن استيعاب دقائقها وأبعادها .

(١) انظر د . طه حسين . من حديث الشعر والنثر (القاهرة : دار

المعارف ط . ١٠ ، ١٩٦٩) ص ١٠٥ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ص ٢٥٨ .

* الاستعارة :

الاستعارة وسيلة من وسائل التعبير بلغة أدبية رفيعة ، وصورة من صور الإبداع يحرك بها المبدع اللغة من ثباتها ، ويجوز بها مواضعها إلى مواضع أخرى جديدة لم تألفها ، ولم تتعود ارتيادها وهي كما يقول السكاكي : " أن تذكر أحد طرفي التشبيه ، وتريد به الطرف الآخر مدعيًا دخول المشبه في جنس المشبه به إلا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به " (١)

وفكرة الاستعارة عند علماء البيان تقوم على ثلاثة محاور :

- ١ - النقل .
- ٢ - الازدعاء .
- ٣ - التناسب بين الطرفين .

فالاستعارة لفظ ينقل من موضعه في أصل اللغة إلى موضع آخر على سبيل الازدعاء ، ولا بد من مشابهة وتناسب بين المستعار والمستعار له وعلاقة تسوغ ذلك النقل .

والاستعارة منذ أرسطو ليس لقيت وعيا بقيمتها ، حيث قال : " فإن هذا الأسلوب وحده هو الذي لا يمكن أن يستفيدة المرء من غيره ، وهو آية المؤهبة ، فإن إحكام الاستعارة معناه البصر بوجوه التشابه " . (٢)

(١) السكاكي . مفتاح العلوم ص ١٧٤ .

(٢) أرسطو طاليس . الشعر تحقيق : د . شكري عياد (القاهرة ، دار

الكتاب العربي ، ٣٨٦ هـ / ٩٦٧ م) ص ١٢٨ .

ونص أرسطو يشير كثيرا من القضايا ، فالاستعارة موهبة ، وكأن الشعر يتوقف عليها ، فإن كان الشعر موهبة ، فإن الاستعارة آية هذه الموهبة ، كما أن الاستعارة لا تعني العبث بمعطيات اللغة واستغلال حيويتها ولكنها تعنى الإحكام الفني ، وإدراك العلاقات الخفية بين الأشياء بوعي ثاقب وبصيرة نافذة .

وقد أدرك أهميتها البلاغيون ففضلوها على الحقيقة ؛ لأنها * تفعل في نفس السامع ما لا تفعل الحقيقة * (١) وذلك لحسن موقعها وقوة تأثيرها في الفن * ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة ، لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا * (٢) .

ومن هنا عدها ابن رشيق أفضل المجاز ، وأول أبواب البديع ، إذا وقعت موقعها * (٣) .

وكان لعبد القاهر الجرجاني فيها نظرة متميزة تدل على وعي متفرد بأصالة الفن وتقدير خاص لهذه الظاهرة اللغوية الخطيرة ، حيث جعل من فضائلها أنها شير من معدنها ما لم ير مثله ، وتبرز الحلبي الحقيقي ، وتظهر البيان في صورة جديدة تزيد قدره نبلا ، وتوجب له بعد الفضل فضلا . وتعطي الكثير بلفظ موجز حتى تخرج من الصدفة الواحدة دررا عديدة . وتجلي المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقول ، كأنها قد جسمت للعيون ، وتنطق الأعجم ، وتحرك الجامد * (٤) .

(١) العسكري . الصناعتين ص ٢٩٦ .

(٢) المصدر نفسه ص ٢٩٥ .

(٣) انظر العمدة ١/٢٦٨ .

(٤) انظر عبد القاهر . أسرار البلاغة ص ٤١ ، ٤٢ .

ويتجلى غموض الاستعارة في مقدار القرب والبعد بين طرفيها ، وقد وقف البلاغيون أمام هذه القضية وكانوا فيها على اتجاهين .

الاتجاه الأول : يرى أصحابه أن يكون بين المستعار والمستعار له " تناسب قوى ، وشبه واضح " (١) ، لأن العرب إنما استعارت المعنى لما ليس هو له " إذا كان يقاربه ، أو يدانيه أو يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائحة بالشيء الذي استعيرت له ، وملائمة لمعناه " (٢) .

وبلغ الاهتمام بوضوح التناسب عند هؤلاء أن يكون التناسب جاريا في الخيال على أسس عقلية تكون بموجبها الصورة في الفن قريجة من الواقع " فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود ، وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تناسب وما تخالف وما تضاد . وبالجملة ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية ثابتة ، أو منتقلة أمكنها أن تتركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس والمشاهدة . وبالجملة الإدراك من أي طريق كان أو التي لم تقع لكن النفس تتصور وتوقعها لكون انتساب بعض أجزاء المعنى الموءلف على هذا الحد إلى بعض مقبولا في العقل ممكنا عنده وجوده ، وأن تنشئ على ذلك صورا شتى من ضروب المعاني في ضروب الأغراض " (٣) .

- (١) ابن سنان . سر الفصاحة ص ١٢٠ ، ابن قتيبة . تأويل مشكل القرآن ص ١٣٥ .
(٢) الأمدى . الموازنة ص ٢٣٤ .
(٣) حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ٣٨ .

وليس معنى هذا أن يكون الفن محاكاة زائفة ومسوخة للواقع ،
ولا ضربا من الوهم تحرر من قيد الزمان والمكان وإنما روءٍ يا تنطلق من
عالم الواقع إلى عالم الفن فتكون أشد إثارة ، وأوسع إدراكا .

والفنان إنما يسعى لتشكيل الواقع تشكيلا لغويا جديدا يكون
مخالفا بوجه من الوجوه لهذا الواقع الذي نحيا فيه . (١) وإن كان مصدره
ذلك الواقع . ومع اعتداد هوء لاء بالتناسب القوى بين طرفي الاستعارة
، وإيثارهم المألوف على الغريب ، فإنهم لم ينكروا قيام الأُدب على الإيحاء

والاتجاه الآخر : كانت الروءية عند أصحابه فنية خالصة ،

لاعتدادهم بقيمة غموض الفن الذي يخفى على الناظر الصلة بين طرفي الصورة
الاستعارية وهذا ما أدركه عبد القاهر حين قال : " وأعلم أن من شأن
الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه خفاءً ازدادت الاستعارة حسنا
حتى إنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفاً إن أردت
أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس ، ويلفظه السمع ومثال
ذلك قول/المعتز :

أَشْمَرْتُ أَغْصَانُ رَاحِيَتِهِ لِحَنَاتِ الْحُسَيْنِ عُنَابِكَا

ألا ترى أنك لو حملت نفسك على أن تظهر التشبيه ، وتُفصح به ، احتجت
إلى أن تقول : أشمرت أصابع يده التي هي كالأغصان لطالبي
الحسن ، شبيه العناب من أطرافها المخضوبة ، وهذا ما لا تخفى غشائه
من أجل ذلك كان موقع العناب في هذا أحسن منه في قوله :

(وَعَضَّتْ عَلَى الْعُنَابِ بِالْبَرْدِ)

(١) انظر زكريا إبراهيم . مشكلة الفن ص ١٩٠

وذلك لأن إظهار التشبيه فيه لا يقح هذا القح المفرط ، لأنك
لو قلت : وعصت على أطراف أصابع كالعناب بشفر كالبرد ، كان شيئا يتكلم
بمثلته ، وإن كان مرذولا ، وهذا موضع لا يتبين سره إلا من كان ملهبا
الطبع حاد القريحة ، وفي الاستعارة علم كبير و لطائف معان ، ودقائق
فروق* . (١)

وهذه هي اللغة الأدبية ، لغة إيحائية ، تومض كلماتها ومضا ،
وتحتجب معانيها تحت ثراء ألفاظها ، وبعدها عن الابتدال ، فلا يصل إليها
إلا من كان ملهبا الطبع حاد القريحة ، يعرف رموزها ، ويمتلك مفاتيح
الدخول إلى عالمها الغامض .

وهذا كان الأديب أدبا ، وكانت استعارة اللفظ للشيء لم يستمر
له من مزايا البلاغة (٢) لا نها تتطلب جهدا في العثور عليها ، وتطلب
صبرا لاستنتاج أسرارها وإن كانت بعيدة المنال فعادة لا يبصرها
إلا زوو الأذهان الصافية ، والعقول النافذة ، والطباع السليمة ، والنفوس
المستعدة لأن تعي الحكم وتعرف فضل الخطاب* . (٣)

-
- (١) عبد القاهر . دلائل الإعجاز ص ٤٥٠ ، ٤٥١ وانظر الحموى
خزانة الأديب ص ٤٨ ، والعلوى الطراز ٣ / ٣٤٥ ، وابن الزمكاني
التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن ، تحقيق د . أحمد
مطلوب ود . خديجة الحديشي (بغداد ، مطبعة العاني د . ت)
ص ٤٤ .
- (٢) انظر عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ص ٢٥٠ .
- (٣) انظر المصدر نفسه ص ٥٠ .

ومن هنا يتجلى تأثيرها على المتلقي ، لأنه أدرك معانيها بعد مراوغة ومماطلة ؛ ولأن الشيء إذا ورد من مكان لا يتوقعه المتلقي كان وقعته عجيبا وأثره نافذا ، " وبينى الطباع ، وموضوع الجيلة ، على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه ، وخرج من موضع ليس بمعدن له ، كانت صباية النفوس به أكثر ، وكان بالشفغ منها أجدر ، فسواء في إشارة التعجب ، وإخراجك إلى روعة المستغرب ، وجودك الشيء من مكان ليس من أمكنته ، ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته " (١) ويذهب كثير من الباحثين (٢) - بعد هذا كله - إلى أن البلاغيين وإن أولوا الاستعارة عنايتهم ، فإنهم لم يرتقوا بها لدرجة التشبيه الذي احتفلوا به احتفالا عجيبا حتى إن بعضهم كان لا يتطرق لها إلا عرضا ، كقدامة بن جعفر ، متخذين من مقولة القاضي الجرجاني : " وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى ، وصحته وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب . وشبه فقارب ، وبدء فأغزر ، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته ، ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض " (٣) - حجة لما ذهبوا إليه وآمنوا به ،

- (١) عبد القاهر . أسرار البلاغة ص ١١٨ .
(٢) انظر د / مصطفى ناصف . الصورة الأدبية ص ١٠٩ ، د / تامر سلوم . نظرية اللفظ والجمال في النقد العربي ص ١٨٤ ، ود / جابر عصفور . الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص ١١٩ .
ود / الرباعي . الصورة الفنية في النقد الشعري ص ٥١ ، ود / دإحسان عباس . تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٣٢٣ - ٣٢٤ .
(٣) القاضي الجرجاني . الوساطة ص ٣٤ .

ويضيف بعضهم ما وقر في ذهنه أن بعض البلاغيين يقول : إن
الاستعارة بديع والتشبيه محسن . (١)

وأصحاب هذه الرواية لم يفهموا مراد البلاغيين ، وفاتهم أن البحث
في بلاغة التشبيه كان سبيلاً للبحث عن الاستعارة فهو الأصل الذي تنسب
عليه ، كما فاتهم أن بحوث الإعجاز وقعت أمام الاستعارة أكثر من وقوعها
أمام التشبيه . (٢)

إننا لانشك في اهتمام البلاغيين في التشبيه ، أما أنه كان هدفهم
الأول فهذا أمر ينقصه الدليل ، كما أن مقولة العرب لم تعبأ بالاستعارة
مقولة مبتورة ، أخذ القوم من نص القاضي الجرجاني ما يوافق هواهم ،
وعزلوا ما ينفي حجتهم ، ويقطع دعواهم .

إن يقول " . . . ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل
بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ، ونظام القريض ، وقد
كان يقع ذلك في خلال قصائدها ، ويتفق لها في البيت بعد البيت
على غير تعمد وقصد ، فلما أفضى الشعر إلى المحدثين ، ورأوا مواقع تلك
الآبيات من الغرابة والحسن وتميزها عن أخواتها في الرشاقة واللفظ ،
تلكفوا الاحتذاء عليها فسموه البديع ، فمن محسن ومسيء ، ومحمود ومذموم
، ومقتصد ومفرط " . (٣)

(١) انظر د . مصطفى ناصف . الصورة الأدبية ص ١٠٩ .

(٢) على سبيل المثال انظر الباقلاني . إعجاز القرآن ص ٢٦٣ ، ٢٦٩ .

عبد القاهر . دلائل الإعجاز ص ٣٩١ ، ص ٥٢١ .

(٣) القاضي الجرجاني . الوساطة ص ٣٤ .

فلاستعارة إذًا كانت موجودة في الشعر القديم باعتبارها عنصرًا جوهريًا في الفن الشعري ، والعرب قديما لم يعرفوا تشبيها ولا استعارة وإنما عرفوا تعبيرًا جميلًا وموثرًا . لكن المحدثين قصدوا إلى هذه الفنون قصدًا وكانت من أبرز خصائصهم الأسلوبية ، ومن هنا نجد القاضي الجرجاني يربط بين الاستعارة وبين التجنيس والمطابقة .

وهذا ما ارتآه ابن المعتز ، فعندما جعل التشبيه محسنًا ، والاستعارة بديعًا ، إنما أقام عمله هذا على ما يمكن أن نسميه " محور القديم والجديد " فالتشبيه عرفه القدماء والمحدثون ، وكثر عند القدماء كما كثر عند المحدثين .

لكن أصحاب البديع استكثروا من الاستعارة ، فعدت من بديعهم الذي استكثروا منه وظنوا أنهم أصحابه ، وهو موجود في كتاب الله ، وأحاديث المصطفى صلى الله عليه وسلم وشعر العرب . (١)

ولم يكن ابن المعتز - فيما أعتقد - قد صنف كتابه على مرحلتين كما يقول الدكتور بدوي طبانة . (٢)

الأولى : ذكر فيها ألوان البديع الخمسة ، والأخرى : ذكر فيها المحسنات الباقية مستدلًا على ذلك بفصل ابن المعتز بين فنون البديع ،

(١) انظر . ابن المعتز . البديع . تعليق كراتشكوفسكي (دمشق : دارالحكمة د . ت) ص ٣ .

(٢) انظر د . بدوي طبانة . دراسات في نقد الأدب العربي ،

(القاهرة ، الأنجلو د . ت) ص ٢٢٢ .

والمحسنات حين قال " وألفته سنة أربع وسبعين ومائتين ، وأول من
نسخه مني علي بن هارون بن يحيى بن أبي المنصور المنجم " (١)
لأن عادة العلماء جرت أن يشبثوا تاريخ التأليف واسم الناسخ في نهاية
المؤلف ، وليس في وسطه . (٢)

ولفت هذا الترتيب الذي اعتمده ابن المعتز في كتابه نظر المستشرق
الروسي كراتشكوفسكي وقال : إنه ترتيب غير واضح . (٣)

ولا ينبغي ما ذكرته آنفا - وهو أن الكتاب يقوم على محور القديم
والجديد - لا ينبغي ذلك القول الذي فصل به ابن المعتز بين ألوان
البديع وفنون التحسين ، فالاستعارة والتجنييس والمطابقة ، ورد المعجز
على الصدر والمذهب الكلامي ، إنما كثر عند المحدثين في العصر العباسي
وإن وجدت عند القدماء فلا يمكن أن تعد ظواهر لغوية ، أو خصائص
أسلوبية تميز نتاج المبدعين ، كما كثر عند مبدعي العصر العباسي .
بخلاف ما نجده في فنون التحسين التي لم يتميز فيها قديم على محدث .
" وإنما غرضنا في هذا الكتاب تعريف الناصر أن المحدثين لم
يسبقوا إلى شيء من أبواب البديع وفي دون ما ذكرنا مبلغ الغاية التي
قصدنا وبالله التوفيق " . (٤)

-
- (١) ابن المعتز. البديع ص ٥٨ .
(٢) انظر د . بدوي طبانة دراسات في نقد الأدب العربي ص ٢٢٢ .
(٣) انظر كراتشكوفسكي . علم البديع والبلاغة عند العرب ، ترجمة :
محمد الحجيري (بيروت : دار الكلمة ط ٢ ، ١٩٨٣ م) ص ٣٧ .
(٤) ابن المعتز . البديع ص ٣ .

وعنوان الكتاب فيه شيء من الشمولية والاتساع حيث يأخذ اتجاهين :

١ - ظواهر أدبية عباسية ، وجدت عند القدماء ، وتميزها مبدعو

العصر العباسي هي تلك الفنون الخمسة التي تكلفوها وأكثروا منها .

٢ - ظواهر أدبية من الجاهلية إلى أن يرث الله الأرض ومن

عليها وهي ما أسماه " المحسنات " .

ولم تكن الاستعارة زركشة لفظية^(١) ، وحلية كمالية . فإنزل

كان هناك من يقول إنها حلية ، " وليس في حلل الشعر أعجب منها " (٢) فانه لم يرد أنها لا قيمة لها في لغة الأديب ، فهي لا تتقوم إلا بهاء " اذا وقعت موقعها ونزلت موضعها " (٣) وذلك عند من يحسن النظر ، ويعرف مسالك القول .

" وإذا تأملت أقسام الصنعة التي بها يكون الكلام في حد البلاغة ، ومعها

يستحق وصف البراعة ووجدتها تفتقر إلى أن تعيرها حلاها ، وتقتصر عن

أن تنازعها مداها ، وصادفتها نجومها هي بدرها ، وروضا هي زهرها ،

وعرائس ما لم تعرها حليها فهي عواطل ، وكواعب ما لم تحسنها فليس

لها الحسن حظ كامل " . (٤)

فكيف تكون حلية وهي أحد أعمدة الكلام ، وعليها المعول في

الاتساع والتصرف في الكلام عند القوم .

(١) انظر ر . رجا ، عيد . فلسفة البلاغة ص ١٥٢ .

(٢) ابن رشيق . العمدة ١ / ٢٦٨ .

(٣) ابن رشيق . العمدة ١ / ٢٦٩ .

(٤) عبد القاهر . أسرار البلاغة ص ٤١ .

ولا ننكر أن الاستعارة كان يتعاورها مفهومان مختلفان :

١ - مفهوم جمالي حين تكون وسيلة لتحقيق قيمة بلاغية ، وذلك تكون جزءاً جوهرياً في العملية الابداعية .

٢ - مفهوم تحسيني قبيح حين تستحيل إلى وبال على الإبداع بعد أن كانت أساساً فيه ، حين تغدو لعباً بمعطيات اللغة وإشعاعاتها دون تحقيق أدنى فائدة تذكر وتصبح عبئاً على النص وعيلاً بجماله حين يقصد إليها قصداً وهذا هو الخداع " والرضى بأن تقع النقيصة في نفس الصورة وذات الخلقة إذا أكثر فيها من الوشم والنقش . وأثقل صاحبها بالحلي والوشى ، قياس الحلي على السيف الددان ، والتوسع في الدعوى بغير برهان " (١)

وهذا هو مفهوم القداماء للتحسين والتزيين قبل أن ينحرف بها السكاكي ومن تبعه حين غدا مفهوم التحسين عنده ضرباً من الطلاء الخارجي للغة .

ومسألة الإيضاح التي اشترطها بعض البلاغيين لجودة الاستعارة وتجلت في المجال التطبيقي بالرغم من فكرتها التي تبدو عقلية ، فإنها إيضاح على طريقة الفن ، أو " وضوح فني " يشتمل على قدر من الإيحاء الذي يؤطر لغة الشعاعر والانفعالات .

لكنها لم تستثمر استثماراً فنياً ، فأصبحت سيفاً مسلطاً على رقاب البدعين . وسأقوم هنا باستعراض بعض الأمثلة التي تناولها البلاغيون وكشفوا عن خباياها وأسرارها الدفينة ، لا بين ضالة جهودهم وعمقها و أضيف ما يمكن إضافته .

(١) عيد القاهر . أسرار البلاغة ص ٨ .

(١) قال الله تعالى :

* وَآيَةٌ لَهُمْ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُمْ مُظْلِمُونَ * (١)

المتعارف عليه أن السلخ في اللغة يعني الإزالة ، يقال : سلخت جلد الدابة إذا أزلته ، وإزالة هنا مرتبطة بالعناء ، نلمس ذلك في سلخ جلد البهيمة عند الماهرين به ، فمهما أوتي أحدهم من الحذق والمهارة ، فإنه لا يستطيع أن يسلخ جلدها ما لم يخالطه الشحم واللحم .

هذه الآية تشرى تصوراتنا ، وتعمق إيماننا بقدرته لا تلك أمامها إلا أن ندع لله تعالى الذي أحكم كل شيء خلقه .

فتعاقب الليل والنهار بنظام ثابت يوحي بعظمة هذا السلخ المتناهي في الدقة والإحكام ، فالكون منقاد لباركه ، خاضع لأوامره ، تقوى هذا " إذا الفجائية " ، فالكون تتغير معالمة ما بين طرفة عين وانتباهتها ، وبلا أي مشقة أو عناء .

يقول سيد قطب : " والتعبير القرآني عن هذه الظاهرة ، في هذا الموضع تعبير فريد ، فهو يصور النهار متلبسا بالليل ، ثم ينزع الله النهار من الليل فإذا هم مظلمون ، ولعلنا ندرك شيئا من سر هذا التعبير الفريد حين نتصور الأمر على حقيقته ، فالأرض كروية في دورتها حول نفسها في مواجهة الشمس ، تمر كل نقطة منها بالشمس ، فلذا هذه النقطة نهار ، حتى إذا دارت الأرض وانزوت تلك النقطة عن الشمس وانسلخ منها النهار ، ولفها الظلام ، وهكذا تتوالى هذه الظاهرة على كل نقطة بانتظام ،

وكانما نور النهار ينزع أو يسلخ فيحل محله الظلام . فهو تعبير مصور
للحقيقة الكونية أدق تصوير" (١).

وهذه الدقة في التعبير تجلت في الاستعارة التي عمقت الشعور
بالحقيقة ، ودلت على القدرة الإلهية بأعظم دليل ، وهذا ما أدركه
البلاغيون بثاقب نظرهم ، ودقة تصورهم :

" وهذا الوصف إنما هو على ما يتلوح للعين لا على حقيقة
المعنى . . لأن الليل والنهار اسمان يقعان على هذا الجوعند إظلامه
لغروب الشمس وإضاءة لطلوعها ، وليس على الحقيقة شيئين يسلخ
أحدهما من الآخر ، إلا أنهما في رأى العين كأنهما ذلك ، والسلخ يكون
في الشيء الملتحم بعبءه ببعض . . فلما كانت هوادى الصبح عند طلوعه
كالملتحم بأعجاز الليل أجرى عليها اسم السلخ ، فكان أفصح من قوله يخرج ؛
لأن السلخ أدل على الالتحام المتوهم فيهما من الإخراج " (٢).

*

٢ - وما وقف عنده البلاغيون من أبيات الاستعارة بعض الأبيات التي
كانت المناسبة بين طرفي الصورة الاستعارية فيها بعيدة فكانت من القبيح
عند بعضهم ومن الذى لا فائدة فيه فهو " قصير الباع ، قليل الاتساع " ،
(٣)

(١) سيد قطب . في ظلال القرآن (بيروت : دار الشروق ط ٧ ،

١٣٩٨ هـ) ٥ / ٢٩٦٨ .

(٢) العسكري . الصناعتين ص ٣٠١ .

(٣) عبد القاهر . أسرار البلاغة ص ٢٩ .

لأن استعارة اللفظ لا فائدة فيها ولا قيمة لها . * نحو وضع الشفة للإنسان
والمشفر للبعير ، والجحفة للفرس ، وما شا كل ذلك من فروق ربما وجدت
في غير لغة العرب ، وربما لم توجد ، فإذا استعمل الشاعر شيئاً منها في
غير الجنس الذي وضع له ، فقد استعاره منه ، وثقله عن أصله ، وجاز به
موضعه كقول العجاج :

وَفَاجِمًا وَمُرْسِنًا سَسْرَجًا

يعني أنفاً يبرق كالسراج ، والمرسن في الأصل للحيوان ، لأنه الموضع
الذي يقع عليه الرسن . وقال الآخر يصف إبلا :

(١) تَسْمَعُ لِلْمَاءِ كَصَوْتِ الْمِسْحَلِ بَيْنَ وَرِيدَيْهَا ، وَبَيْنَ الْجَحْفَلِ

... فهذا ونحوه لا يفيدك شيئاً ، لولزمت الأصلي لم يحصل لك ، فلا فرق
من جهة المعنى بين قوله : من شفتيه ، وقوله : من جحفتيه لوقاله (٢) .

عبد القاهر لم يجد علاقة منطقية تسوغ مثل هذا النقل ، فرأى أن
النقل لا فائدة منه ومرده الاستعارة من طريق اللفظ ، أما ما كان مستعاراً
من جهة المعنى وجارياً في سبيله ، فإنه مفيد ومقبول كقول الحطيئة :

قَرُّوا جَارَكَ الْعَيْمَانَ لَمَّا جَفَوْتَهُ
وَقَلَّصَ عَنْ بَرْدِ الشَّرَابِ شَافِرُهُ

فهذا كما يقول عبد القاهر : * حقه إذا حققت أن يكون في القبيل المعنوي ،

(١) البيت لأبي النجم العجلي الراجز المعروف في الطرائف الأدبية

للميني ص ٥٧ ومطلعها :

الْحَمْدُ لِلَّهِ الْوَهَّوبِ الْمَجْزِلِ * أَعْطَى فَلَمْ يَجْخَلْ وَلَمْ يَجْخَلِ

(٢) عبد القاهر . أسرار البلاغة ص ٣٠ .

وذلك أنه وإن كان عنى نفسه بالجار فقد يجوز أن يقصد إلى وصف نفسه بنوع من سوء الحال ويعطيها صفة من صفات النقص ليزيد بذلك في التهكم بالزيرقان، ويؤكّد ما قصده من رمية بالهداعة الضيف، واطراحه وإسلامه للضر والبوء س^(١).

هذا هو رأى الإمام عبد القاهر، مع أن البيت عند بعض البلاغيين من الشعر المستكره^(٢)، ومن قبيح الاستعارة^(٣).

ومن عاب البيت إنما وقف عند حدود الإيقاع الخارجي للكلمة كابن طباطبا الذى لم يجد فيها سوى قافية قلقة، خارجة عما ألف. إن الواجب أن تكون القافية مثل حد السنان. أو وقف عند حدود الدلالة المعجمية للكلمة ولم يستبه لما تشيره في موقعها، وفي سياقها من القيم المستوارية كالمرزباني.

وقيمة الكلمة لا يمكن الإلمام بها بعيدا عن سياق النص وموقفه،

فالحطيئة يهجو الزيرقان بن بدر، ويمدح آل شماس فيقول :

فَإِنْ تَكَ ذَا عَزِّ حَدِيثٍ فَإِنَّهُمْ ذُووَارِثٍ مَجْدٍ لَمْ تَخْنَهُ زَوَافِرُهُ
فَلِنْ تَكَ ذَا شَاءٍ كَثِيرٍ فَإِنَّهُمْ ذُووَجَامِلٍ لَا يَهْدَأُ اللَّيْلُ سَامِرُهُ
وَمِنْهَا : قَرُّوْا جَارَكَ الْعَيْمَانَ لَمَّا تَرَكْتَهُ وَرُقِّصَ عَن بَرْدِ الشَّرَابِ مَشَافِرُهُ
سَنَامًا وَمَعْضًا أَنْبَتَا اللَّحْمَ فَأَكْتَسَتْ عِظَامُ أَمْرِي مَا كَانَ يَشْبَعُ طَائِرُهُ

(١) عبد القاهر . المصدر السابق ص ٣٥ .

(٢) انظر ابن طباطبا . العلوى . عيار الشعر ٨ .

(٣) انظر المرزباني . الموشح ص ٨٨ .

(١)
هَمُّ لَأَحْمُونِي بَعْدَ جَهْدٍ وَفَاقَةٍ كَمَا لَأَحَمَّ الْعَظْمَ الْكَسِيرَ جَبَائِرُهُ

استعارة المشفر للإنسان هنا هي المحور الذي أدار عليه الحطيئة
قصيده . كما أن بخل الزيرقان كان عطاء ، فالكمة تمثل بحق قسوة ذلك
العطاء الذي تفضل به الزيرقان على الشاعر حين سقاه الماء البارد في ليلة
شتوية ، وكأنه بذلك الكرم القاتل ينتزع الرجل من مدار الإنسانية
المبنية على الود والكرم ، ويفرسه في عالم لا رحمة فيه .

* بخل الزيرقان أضرب بالحطيئة ، وجعله في وضع غير إنساني تماما

كما ينفي الفرزدق صفة الإنسان عن يجهل نسبه في قوله :

فَلَوْ كُنْتَ ظَبِّيًّا عَرَفْتَ قَرَابَتِي وَلَكِنَّ زَنْجِيًّا غَلِيظَ الشَّافِرِ

حيث يخرج الجاهل بأصله عن دائرة البشر ، وبالتالي من دائرة النسب ،
فيلحقه بزئوج ذوى مشافر لا يحسبون على الناس . (٢)

كلمة " مشافره " تستبطن المأساة ، وتسمو بالحدث عن مجرد

الكرم ليصبح قضية إنسانية تحتوى في ألقها إرث الأجداد ، وحاضرهم .
فتنشأ على إثرها ثنائية الخير والشر ، العطاء والمنع ، العزة والدناءة التي
تفضح الزيرقان وتعريه في مجتمع لا يعرف إلا إكرام الضيف ، ووفادة القادم .
فالحطيئة جاره ، ومن يكن هذا موقفه مع الجار فإن موقفه مع الغريب

(١) الحطيئة . الديوان ص ١٨٠ من قصيدة في هجاء الزيرقان مطلعها :

عَمَّا مَسْحَلَانَ عَنْ سُلَيْمٍ فَحَامِرُهُ تَشَبَّيَ بِهِ ظِلْمَاتُهُ وَجَانِرُهُ

زوافره : زافرة الرجل : أنصاره . العيمان : المشتبهى اللبن .

(٢) د . جابر عصفور ، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ص ٥٦ .

أشد بلاءاً ، وكان التنكر أصبح جبلة فيه لا يستطيع الانعتاق من أسرها .

وإذا كان هذا هو موقف الزبرقان مع جاره الإنسان فإن شاعرا عربيا يقول :

فَبِتْنَا جُلُوسًا لَدَى مُهْرِنَا نُنزَعُ مِنْ شَفْتَيْهِ الصَّفَارَا

وبهذا يرتفع بالمهر إلى درجة انحدار الزبرقان بصاحبه عنها ، فيصبح للمهر مكانة في نفوس القوم استحق من أجلها الاهتمام والسهر ، وغدا واحدا منهم يقفون بجانبه في معضلقه ، لم يناموا حتى ظهر في أحسن صورة ، وهذا ليس غريبا على العربي الذي احتلت الخيل عنده منزلة رفيعة ، فصاحبها في السفر ، وصال بها في مهاوى الردى وشكالها الأمامه وهمومه .

وهنا تتجلى قيمة الاستعارة حين تبدو وسيلة من وسائل إدراك العقلية المبدعة ، وتتكشف من خلالها عوالم زاخرة بالغرائب ، " وتثقل إلينا خبرة للواقع يمارسها قوم تمكنوا من تخطى روية رفاتهم من بني البشر ، ومن إبطار وجه الشبه بين المجهول والمعلوم ، الأمر الذي لا يتيسر لعامة الناس ، ولا يتأتى للغة الكلام العادية التعبير عنه " . (٢)

وهذا ما أدركه البلاغيون حين فضلوا الاستعارة ، وأعلوا من قدرها ، وجعلوها أبلغ من الحقيقة .

(١) الصفار : هو يسيب ضرب من النبات يقال له البهمن يرتكز في

مناخر الحيوانات .

(٢) جون مدلتون . الاستعارة . ترجمة د . عبد الوهاب المسيري .

مجلة المجلة عدد ١٧٢ أبريل ١٩٧١ م ص ٤٣ .

٣ - ويقول أبو تمام يصف الأَرْض :

إِذَا الْغَيْثُ سَدَى نَسَجَهُ خَلَّتْ أَنَّهُ

مَضَتْ حَقَبَةً حَرَسٌ لَهُ وَهُوَ حَائِكٌ (١)

ويقول من القصيدة نفسها :

وَلَا جُتْدِبَتْ فُرُشٌ مِنَ الْأَمْنِ تَحْتَكُمُ

هِيَ الْمَثَلُ فِي لَيْنٍ بِهَا وَالْأَرَائِكُ

هذا عند الأمدى من قبيح الاستعارة ويعيدها الذى وقع فيه الإفراط ،

" وما وقع الإفراط في شيء إلا شانه ، وأعاد إلى الفساد صحته ، وإلى

القبح حسنه وبها " (٢) ، ولذلك يحذرنا بعض القدماء من الالتفات

(٣)

لمثله لأنه " ما يصدى القلب ويعميه ، ويطمس البصيره ، ويكد القريحة " .

أبو تمام كان شعرا يدرك العلاقات البعيدة بين الأشياء ، فيوظف

ذلك الإدراك العميق توظيفا مدهشا ، وهذا هو الذى يتراعى بالكلام إلى

الإثارة والإمتاع ، وإنَّ ما يشير المتلقي ويجمله يحس بمتعة الفن ، ندرة

الروئية وطرافتها " كالتهدى إلى ما يقل التهدى إليه ، من سبب للشئ " ،

تخفي سببته ، أو غاية له ، أو شاهد عليه ، أو شبيه له ، أو معاند ، وكالجمع

بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر وغير ذلك

من الوجوه التى من شأن النفس أن تستغريبها " . (٤)

(١) الديوان بشرح التبريزى ٤٥٩/٢ ، من قصيدة في مدح محمد بن

يوسف الشغرى ومطلعها :

قَرَى دَارِهِمْ مَنِّي الدُّمُوعُ السَّوْفِكُ وَإِنْ عَادَ صَبَّحِي بَعْدَهُمْ وَهُوَ حَائِكُ

(٢) الأمدى . الموازنة ص ٢٣٢ وانظر عبد القاهر . دلائل الإعجاز ،

ص ٥٥٣ .

(٣) القاضي الجرجاني . الوساطة ص ٤١ .

(٤) حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ٩٠ .

وهذا ما أثار على أبي تمام حفيظة كثير من البلاغيين الذين لم

يجدوا سببا يجعله يقيم لأجله هذه العلاقات .

وأبو تمام يرتقي بالقصيدة المادحة ارتقاءً عجيباً . فتصبح بنية

ثرية الدلالة ، وتخرج عن إطارها المألوف ، حيث تبدو عالماً شعرياً تختلط

فيه الكائنات من الناس والطبيعة والحرب وما إلى ذلك .

والقصيدة تطل بثنائية غريبة .

قَرَى دَارِهِمْ مَنِّي الدَّمُوعَ السَّوْفِيَّكَ وَإِنْ عَادَ صَبَحِي بَعْدَهُمْ وَهُوَ حَالِكٌ

ينبعث من خلالها الجذب والظلام الذي يتطلع الشاعر من خلاله إلى

وجه الحياة المشرق الزاخر بالحيوية والنضرة والنشاط ، فيدعو بالسقيماً

التي تغسل وجه الأرض الداكن ، وتخلع عليها عصب الربيع ووشيه ، الذي

يلغي الماضي بكل أحزانه حتى إذا شوهدت الأرض بعد خضرتها ونمائها

ظن أن الجفاف لا يعرف إليها سبيلاً .

هذا الإطار الجمالي الذي يرسمه أبو تمام للحبيبة ، هو عزاؤه

عن فقدان الأمل .

وهذا الربيع الذي يحتفل به أبو تمام كثيراً رمزاً للحياة المتدفقة

المليئة بالآمال والطموحات التي تعبت بسوداوية الوجه الآخر ، وتلغفيه ،

ولم يتأت هذا الإتقان له إلا لرغبة طحة في تناسي الدموع وويلات الماضي ،

وليس لأنه كان حائكاً للشباب ، فلذلك تبدو مهنته واضحة في تشكيل

صورة الثوب (١) .

(١) انظر د . عبد القادر الرباعي . الصورة الفنية في شعر أبي تمام

(الأردن : منشورات جامعة اليرموك ، ط ١ ، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م)

فهو يرسم عالما مثاليا للحياة ، وتلك المثالية تتجلى في رجل حكيم ،

يحتضن الزلزل والخطايا :

صُفوحٌ إِذا لَمْ يُلِّمْ الصَّفحُ حَزْمَهُ وَذُو تَدْرَأٍ بِالْفَاتِكِ الْخِرْقِ فَاتِكُ
رَبِيبٌ مَلُوكِ أَرْضَعَتَهُ تُدِيئُهَا وَسَمِعَ تَرَبُّثَهُ الرَّجَالَ الصَّعَالِكُ
وَلَوْ لَمْ يَكْفُفْ خَيْلَهُ عَرَكَتُكُمْ بِأَثْقَالِهَا عَرَكَ الْأَرِيمِ الْمَعَارِكُ (١)

ويكون سببا من أسباب نضرة الحياة ، وضرورةتها إلى ما ينبغي ، فلولا - بعد

الله - لحلت بالديار الكوارث والنكبات ، ولاختل النظام ، وفسد الأمن .

وَلَا جُتْدَبِتْ فُرْشٌ مِنَ الْأَمْنِ تَحْتَكُمْ هِيَ الْمَثَلُ فِي لَيْنِ بَيْهَا وَالْأَرَاكُ

فالممدوح لم يعد رجلا عاديا ، لقد أصبح مقوما من مقومات الحياة .

فهو يتتبع مواطن النقص والزلزل فيسديها كما يسدي الربيع الأرض بإتقان .

والإتقان يتجاذب القصيدة سواء كان في بنائها على يد أبي تمام ، أم

في الربيع الذي ينسج الخضرة على وجه الأرض ، أم في الممدوح الذي يحقق

خلافة الإنسان في الأرض .

ومن هنا نستطيع أن نقول أن الاستعارة جوهر لغة الشعر ،

فبوساطتها يثرى المبدع حقائق الواقع ، ويشكلها تشكيلا جماليا جديدا

ولذلك قيل عنها : إنها * الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر

أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل ، وذلك لاجل التأثير في المواقف

والدوافع * . (٢)

(١) ذوتدرا : أي زوحد ومنعة ، السَّمْعُ : ولد الذئب من الضبع

ويوصف به الرجل النبيل .

(٢) ريتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي ص ٣١٠ .

ولذلك يجب علينا أن نشق في مواهب المبدعين ونبحث فسي
لفتهم على أساس من رؤية ثابتة تتجاوز المألوف ، وتسرّب تحت
الظاهر المدرك ، وتتجاوز الشعور البسيط الذي يعد نتاجهم التباسا
في الوعي ، وزلا في إدراك حقائق الأشياء ، لأنها لم تأت على ما نتصور
كما أن التناسب الذي ظل البلاغيون يتلمسونه بين طرفي الصورة ، لم يعد
يكفي أن ندركه إدراكا جزئيا ، إذ يجب فهمه في إطار شامل ، من
خلال رؤية كلية تتعد عن الجزئيات ، وتسلط الواقع ، والنموذج السابق ،
فالسباق له فاعليته ، في الكشف عن قيمة الاستعارة ، وعن غموض طرفيها ،
كما أن للتكوين الموسيقي ، والبناء التركيبي دورا يجب ألا نغفله ، لأن ذلك
إغفال لجانب كبير من المعنى .

الكناية :

والكناية لون من ألوان التعبير الرمزي الذي تعجز اللغة العادية عن الوفاء به ، وعنصر من عناصر اللغة الأدبية التي تقوم على الإيحاء وتكثيف المعاني .

يقول عنها عبد القاهر : " أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني ، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود ، فيومي به إليه ، ويجعله دليلا عليه " . (١)

وإشار البلاغيين للأسلوب الكنائي أمر ملحوظ ؛ لأن لهذا الضرب من الأساليب اتساعا وتفننا إلى غاية لا تحد . (٢)

وهي قمة الفن الشعري ، ولذلك فهي فن لا يصل إليه إلا الفحول " وبلاغة لا يكمل لها إلا الشاعر المفلق ، والخطيب المصقع " . (٣)

وبلاغة الكناية تكمن في تجاوزها للمباشرة ، ومعدتها عن التصريح ، فيدق بذلك مسلكها ، ويلطف مأخذها ، وقد أدرك القدماء مالها من أثر في الأسلوب ، فكانوا يرومون وصف الرجل ومدحه بالكناية ، ويدعون التصريح ، ويتوصلون إلى ما يريدون من طريق يخفى ، ومسلك يدق ،

(١) عبد القاهر + دلائل الإعجاز ص ٦٦ .

(٢) المصدر نفسه ص ٦٦ ، ص ٣٠٦ .

(٣) المصدر نفسه ص ٣٠٦ .

كقول زياد الأعجم: (١)

إِنَّ السَّمَاخَةَ وَالْمَرْوَةَ وَالنَّدى

فِي قَيْمَةٍ ضُرِبَتْ عَلَى ابْنِ الْحَشْرَجِ

أراد كما لا يخفى ، أن يثبت هذه المعاني والأوصاف خلالاً للمدوح
وضرائب فيه ، فترك أن يصرح فيقول : إن السماحة والمروة والندى لمجموعة
في ابن الحشرج ، أو مقصورة عليه ، أو مختصة به ، وما شاكل ذلك
ما هو صريح في إثبات الأوصاف للمذكورين بها ، وعدل إلى ما ترى من
الكناية والتلويح ، فجعل كلامه بذلك إلى ما خرج إليه من الجزالة ، وظهر
فيه ما أنت ترى من الفخامة ، ولو أنه أسقط هذه الواسطة من البين ، لما
كان إلا كلاماً غفلاً ، وحديثاً ساذجاً . (٢)

ويدرك عبد القاهر إدراكاً قاطعاً أن لغة الأرب لا يمكن أن
تكون إلا هكذا ، إيحاءً وتلويحاً ، ومن هنا جاءت لغة زياد الأعجم
موحية ، باللغة التأشير في النفوس ، مبنية عن الغرض أحسن إبانة ، في

-
- (١) هو زياد بن سلسى ، ويقال زياد بن جابر بن عبد القيس كان ينزل
اصطخر ، وكانت فيه لكنة فلذلك قيل له الأعجم . وهو شاعر إسلامي
مات في حدود المائة .
انظر (الشعر والشعراء ، تحقيق: أحمد شاكر ١٩٦٦ م) ٢ / ٤٣٠ و
(ياقوت . معجم الأرباء (١١ / ١٦٨) .
(٢) عبد القاهر . دلائل الإعجاز ص ٣٠٧ .

حين أنها لوجاءت مكاشفة لكانت كلاما غلا وحديثا سازجا من أحاديث
الصبية وعوام الناس .

ويعيد ابن سنان جمال الكناية إلى المبالغة التي تنتج عنها ،
فعندما يقول امرؤ القيس :

وَقَدْ أُغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا
بِمَنْجَرٍ قَيْدِ الْإِبْدِ هَيْكَلِ

لم يقل : إنه لسرعته ، وقال : قيد الإبد ، وهي الوحوش ، أي أنه
إذا غلبها على هذا الفرس لحقها بسرعة فكانه قيدها له ، وفي هذا
من المبالغة ما ليس في وصف الفرس بأنه سريع ، لأن الفرس قد يكون سريعا
ولا يلحق الوحش حتى تصير بمنزلة المقيدة له ، وقد استحسن الناس
هذا اللفظ من امرئ القيس حتى قالوا : هو أول من قيد الإبد . (١)

وابن سنان أدرك قيمة الكناية لكنه لم يحسن تحليلها
حين فسرها بالمبالغة . وإذا كنا نؤمن أن دلالة الإثبات واللتزم عند
عبد القاهر فلسفة جمالية للظاهرة اللغوية ، وأنها بعيدة كل البعد عن
العقلانية والمنطق التي تجلت بعد ذلك في فكر السكاكي والخطيب القزويني ،
ومن لف لفهما ، وإن بدأت علاماتها عند الفخر الرازي .

فإن إدراك قيمة الكناية من خلال دلالتها الإثبات واللتزم
والملتزم لا يكشف لنا عمقها لأنه إدراك جزئي قاصر ، ولذلك ففهم

(١) ابن سنان الخفاجي . سر الفصاحة ص ٢٣١ .

الكناية في إطار من رمزية الكلمة والاعتداد بمخزونها الفكري أعظم جدوى وأكثر فائدة ٢

وهذا ما أدركه علماء البيان ، وإن ضاع هذا الإدراك في غمار جدل المتأخرين ومناقشتهم الهامشية . فأبو عبيدة معمر بن المثنى كانت تعني الكناية عنده : مجرد الستر والخفاء ولذلك ينطوى تحتها كثير من الأساليب كقوله تعالى : * فَظَلَّتْ أَعْنَاقُهُمْ لَهَا خَاضِعِينَ * (١) كناية حيث * حول الخبر إلى الكناية التي في آخر الأعتاق * (٢)

فالضمير في كلمة (أعتاقهم) ستر للكفار ، لأن التقدير :

فظلت أعتاق الكفار ، ولما ستر الضمير الكلمة سمي الأسلوب كناية .

كما كان هذا الفهم متحققا لدى الأصوليين والفقهاء ، فكل ما قابل الصريح كناية ، يقول التهانوي : " وعند الأصوليين والفقهاء مقابل للصريح ، قالوا الصريح لفظ انكشف المراد منه في نفسه ، أى بالنظر إلى كونه لفظا مستعملا ، والكناية لفظ استتر المراد منه في نفسه . سواء كان المراد منها أى من الصريح والكناية معنى حقيقيا أو مجازيا ، فالحقيقة لم تهجر صريح ، والتي هجرت وغلب معناها المجازى كناية ، والمجاز الغالب الاستعمال صريح ، وغير الغالب كناية * (٣)

(١) الشعراء آية ٤٠٤

(٢) أبو عبيدة . مجاز القرآن ١/١٢٠

(٣) التهانوي . كشاف اصطلاحات الفنون (بيروت : دارخياط ،

فالكناية كل ما خفي معناه بدليل إدخالهم الحقيقة والمجاز تحت

مفهومها .

وبهذا تغدو الكناية رمزا يحمل في طياته خيرة الإنسان وتجربته

مع الأشياء ، والرمز هو سمة اللغة الأدبية ، ولذلك يتميز بالقوة والحيوية

والتعقيد ، والتأثير السحري .

وهذا ما قرره البلاغيون منذ زمن طويل فالمعاني " إذا

لم تأت مـصرّحاً بذكرها مكشوفاً عن وجهها ، ولكن مدلولاً عليها بغيرها كان

ذلك أفخم من لسانها ، وألطف لمكانها . كذلك إثباتك الصفة للشئ

شبهتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحاً ، وجئت إليه من جانب التعريض

والكناية ، والرمز والإشارة كان له من الفضل والمزية ومن الحسن والرونق ما

لا يقل قليله ولا يجهل موضع المفضلية فيه . (١)

وهذا ما أكدّه الفكر الحديث حين قال : " قل الحقيقة كلها

ولكن قلها بطريقة غير مباشرة " . (٢)

واليك بعض الشواهد التي تتجلى فيها روعة الكناية وشراؤها .

(١) عبد القاهر . دلائل الإعجاز ص ٣٠٦ .

(٢) د . درويش الجندی . الرمزية في الأدب العربي (القاهرة :

نهضة مصر ١٩٥٨ م) ص ٥٦ .

(١) يقول ذو الرمة :

عَشِيَّةَ مَالِي حِيلَةٌ غَيْرَ أَنْبِي بَلِقَطِ الْحَصَى وَالخَطِّ فِي الْأَرْضِ مَوْلَعٌ^(١)

كنى عن سوء حاله بلقط الحصى والخط ، ولكن هل يكفي هذا لمعرفة سر الكناية ؟

لنعد إلى سياق البيت حيث يقول الشاعر :

نَعَمْ عَجْرَةٌ ظَلَّتْ إِذَا مَا وَرَعْتَهَا بِحِلْمِي أَبَتْ مِنْهَا عَوَاصٍ تَتَسَرَّعُ
تَصَابِيَتْ وَاهْتَاجَتْ لَهَا مِنْكَ حَاجِسَةٌ

ولو عَ أَبَتْ أَقْرَانُهَا مَا تَقَطَّعُ
إِذَا حَانَ مِنْهَا بَعْدَ مَيِّ تَعَرَّضُ لَنَا حَنَّ قَلْبٍ بِالصَّبَابَةِ مَوْلَعُ
وَمَا يَرْجِعُ الْوَجْدُ الزَّمَانَ الَّذِي مَضَى

وَمَا لِلْفَتَى فِي دِمْنَةِ الدَّارِ مَجْزَعُ
بَلِقَطِ الْحَصَى ، وَالخَطِّ فِي الْأَرْضِ مَوْلَعُ
بِكِفِّي ، وَالغَرَبَانَ فِي الدَّارِ وَقَعُ
عَلَى كَبْدِي ، بِلَ لَوْعَةِ الْحَبِّ أَوْجَعُ
لِيَالِي لَا مَيِّ بَعِيدٍ مَزَارُهَا
وَلَا قَلْبُهُ شَتَى الْهَوَى مَتَشَيِّعُ
وَمَا نَحْنُ مَشْوُومٌ لَنَا طَائِرُ الْمَتْوَى
وَمَا نَدَلٌ بِالْبَيْنِ الْفَوَءَادَ الْمُرَّوَعُ^(٢)

(١) الديوان بشرح أبي نصر الباهلي رواية ثعلب ، تحقيق د . عبد القدوس

أبو صالح (دمشق : مطبعة طربين ٣٦٢ هـ / ١٩٧٣ م) ٢ / ٧١٨

من قصيدة مطلعها :

أَمِنْ دِمْنَةِ بَيْنِ الْقِلَاتِ وَشَارِعِ تَصَابِيَتْ حَتَّى ظَلَّتِ الْعَيْنُ تَدْمَعُ

(٢) وزعتها : زجرتها ، تترع : تستعجل الدمع ، متشيع : متفرق .

التأمل في الشعر العربي يجد عد الحصص ، ولقطها ، وحتها
كنايات عن قلة الشأن ، وانقطاع الحيلة كما أن العد في رمزية الحلم يدل
على الخمول والانقطاع عن المشا ركة. (١)

والْحَتُّ : سقوط الورق ، والحت : الميت من الجراد ، والحت ما لا

يلتزم من الثمر ، كاليسر المتحات يقول الشاعر :

يَنَامُ عِشَاءً ثُمَّ يَضْبِحُ قَاعِدًا يَحْتُ الْحَصَّ عَنْ جَنْبِهِ الْمُتَعَفِّرِ (٢)

والخِطَّةُ : الجهل ، يقال في رأسه خطة : أى جهل ، ويقال فلان يخط في
الأرض إذا كان يفكر في أمره ويديره (٣) يقول النابغة الذبياني :

يَخْطُّونَ بِالْعَيْدَانِ فِي كُلِّ مَقْعِدٍ وَيَخْبَانُ رَمَانَ الشَّدِيِّ النَّوَاهِدِ (٤)

وفلان يخط على الماء كناية عن يفعل فعلا يكون عدمه كوجوده

وذو الرمة يعيش في عالم من الحيرة والضياع ، وما التساؤل الذي

تتجربه القصيدة ، وتبدأ به ولوجها إلى ذهن المتلقي إلا دليل أكيد على

هذا .

هذه الحيرة لا تقف به عند استنطاق الأطلال والدمن - رموز

العواطف والذكريات الدفينة والزمن الغابر الجميل - والبكاء عليها ، لكنه

يلامس حواها وكان تلك الحصص تفتح له طريقا للأمل الذي يصارع به

غوائل الوحشة وضآلة الشأن .

(١) انظر عبد الغني النابلسي ، تعطير الأنا م ١/٢٠٩١ .

(٢) الزبيدي . تاج العروس (القاهرة : المطبعة الخيرية ط ١ ، ١٣٠٦ هـ)

٥٣٦/١

(٣) المصدر نفسه ٥/١٣٠٠ .

(٤) الديوان ص ١٣٦ .

لم تعد الحصى وتكرار الخط ضربا من اللهو والعبث ، وإنما هي بحث عن حقيقة خبيثة ، فالدنيا تغشاه بجو مليء بالكآبة والدموع والحنين والغربان الوقع على جدران الديار الخالية في سكون مشير، يبدده بالبحث والتخطيط ، وكأنه يرسم على الأرض أمله الذى لم يجد من يبثه له ، إلا لهذه الكائنات وليس هذا بفريب على ذى الرمة الذى يقول :

وَقَفْتُ عَلَى رَبْعٍ لَمِيَّةٍ نَاقَتِي فَمَا زِلْتُ أَبْكِي عِنْدَهُ وَأَخَاطِبُهُ
وَأَسْقِيهِ حَتَّى كَادَ مَا أَبْشُهُ تُكَلِّمُنِي أَحْجَارُهُ وَمَلَاعِمُهُ

فهناك صداقة وطيدة تربط الشاعر بالظلل ، يذكرها كلما ضاقت به الأرض ، واشتدت عليه صوارف الزمن ، والظلل غالبا لا يذكر إلا مقترنا بالحبيبة التي تكتنفها قدسية غريبة ، فالشاعر لم يصل إلى هذه الحال إلا بأسبابها فهي الباعث الحقيقي للحسرة والألم .

كَأَنَّ سِدَانًا فَارِسِيًّا أَصَابَنِي عَلَى كَيْدِي بِلِ كَوْعَةِ الْحَبِّ أَوْجَعُ

فاللقت والخط في ذلك الجو السوداوى المميت يفسران ضعف الإنسان وقلة حيلته أمام خبايا المجهول التي متى فجأت وقف أمامها حائرا لا يجد ما يدفعها به ، لا تفصل الكلام .

ويعصوران غربة الوعي ، والشعور بعدم الانتماء لمن لا يفهم ، ولذلك يظل الجماد أقرب الأشياء إلى الشاعر ، وهذا يفسر لنا قضية الوقوف على الظلل في القصيدة العربية فالمسألة ليست مسألة حجارة ونوى فهي رموز لمشاعر دفينه ، بها نستطيع إدراك قيمة لقط الحصى وخط الأرض ، والبكاء ، ومغالبة الهلاك .

٢ - تقول ليلى الأُخيلية :

وَمُخَرَّقٍ عَنْهُ الْقَمِيصُ تَخَالَهُ وَسَطَ الْبُيُوتِ مِنَ الْحَيَاءِ سَقِيمًا (١)

يقول قدامة : " فإنما أرادت وصفه بالجود والكرم فجاءت بالأرداف والتوابع لها أما ما يتبع الجود ، فإن تخرق قميص هذا المنعوت فسرأن العفاة تجذبه فتخرق قميصه من مواصلة جذبهم إياه ، وأما ما يتبع الكرم فالحياء الشديد الذى كأنه من إماتته نفس هذا الموصوف ، وإزالته عنه الأشرىخال سقيما " . (٢)

ولم يزد العسكري (٣) عما قاله قدامة ، ويرى ابن رشيق أن المعنى المقصود بالكناية " أنه يُجذَب وَيَتَعَلَّقُ بِهِ لِلحَاجَاتِ لجوده وسوء رده وكثرة الناس حوله ، وقيل : إنما ذلك لعظم مناجبه ، وهم يحمدون ذلك " . (٤)

فهل العلاقة بين الكرم وتخرق الثوب تقف عندما قاله العلماء أم أن هناك دلالات عميقة وغامضة تغيب عن كثير من الناظرين ؟

دلالة الخرق في اللغة متسعة اتساعا عجيبا .

فَالخَرْقُ : الأرض الواسعة تتخرق فيها الرياح ، يقول الهذلي :

وَشَرَابَانَ بِالنَّطْفِ الطَّوَامِسِي وَإِنَّهُمَا لَجَوَابَا خُرُوقِ

(١) الديوان . جمع وتحقيق خليل العطية ، وجيليل العطية (بغداد :

دارالجمهورية ط٢ ، ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م) من قصيدة في مدح آل

مطرف والتعريف بعبدالله بن الزبير ومطلعها :

لَمَّا تَخَايَلْتِ الحُمُولَ حَسِبْتَهَا دَوْمًا بِأَيْلَةَ نَاعِمًا مَكْمُومًا

(٢) قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ١٥٧ .

(٣) انظر العسكري . الصداعتين ص ٣٨٩ .

(٤) ابن رشيق . العمدة ١ / ٣١٦ .

والخِرْق - بالكسر - السخي الكريم ، يقال هو يتخرق في السخاء : إذا توسع فيه يقول أبوزؤيب يصف رجلا كريما :

أُتِيحَ لَهُ مِنَ الْفِتْيَانِ خِرْقٌ أَخُوثِقَةٌ وَخَرِيْقٌ حَشَوْفٌ (١)

والمِخْرَاقُ : المنديل الذي يُلَفُّ لِيُضْرَبَ به قال عمرو بن كلثوم :

كَأَنَّ سَيْوَفَنَا مِنَّا وَمِنْهُمْ مَخَارِيْقٌ بِأَيْدِي لَاعِبِينَا

وقال الشاعر يمدح قوما :

وَأَكْثَرَ نَاشِئًا مِخْرَاقَ حَرْبٍ يُعِينُ عَلَى السَّيَادَةِ أَوْ يَسُودُ

يقول : لم أر معشرا * أكثر فتیان حرب منهم . (٢)

فرمزية الخرق تجاوزت الكرم إلى الاتساع ، والاطمئنان ، والنضرة ، والسخاء ، والجود بالنفس في وقت الملّات ، وهذه الدلالات جميعها تتحقق في مدوح ليلى الأخيلية . فإذا كان كريما وملاذا لحاجات الناس حتى غدا عاريا من كل نقیصة وكأنها تقول : تأملوا هذا الإنسان كيف ورث الأُمجاد كإبراهيم كابر ، وكيف داول معضلات الأمور إذا تحامى هولها صلح الرجال ، فلم يصل به الحال إلى ما نرى إلا من كرمه ، وقوة تربصه واستعداده :

قَوْمٌ رَبَّاطُ الْخَيْلِ وَسَطَ بَيْوتِهِمْ وَأَسِنَّةٌ زَرَقٌ تَخَالَ نُجُومًا
وَمُخْرَقٌ عَنْهُ الْقَمِيصُ تَخَالَه وَسَطَ الْبُيُوتِ مِنَ الْحَيَاءِ سَقِيمًا
حَتَّى إِذَا رَفِعَ اللَّوَاءُ رَأَيْتَهُ تَحَتَّ اللَّوَاءُ عَلَى الْخَمِيصِ زَعِيمًا
وَإِذَا تَشَاءَ وَجَدَتْ مِنْهُمْ مَانِعًا فَلَجَا عَلَى سَخَطِ الْعَدُوِّ مَقِيمًا (٣)
أَوْ نَاشِئًا حَدَثًا تَحَكَّمَ مِثْلَهُ صَلَّى الرَّجَالِ تَوَارَثَ التَّحَكِيمًا

(١) الجوهري . الصحاح ١٤٦٦/٤ - ١٤٦٧ .

(٢) المصدر نفسه ١٤٦٨/٤ .

(٣) فلجا : منتصرا .

وهذا المدوح يمنح قومه شرفاً وعزاً^١، فإذا كانت هذه بطولات من يظنه الظان لا رأى له ، فما بالك ببقية القوم ؟ ! وهنا تتجلى عظمة الكناية بمخرق القميص عن هذه الأمور البعيدة ، فلم تقف عند حدود الكرم ، ولم يقل البلاغيون : إن الكناية أبلغ من التصريح ، إلا لقوتها وشرائها وقيمتها في الأسلوب ، وسعد هاعن المباشرة والدلالة الواحدة التي لا تشرى رؤية ولا تخدم فنا .

وما سبق اتضح لنا أن هذه الظواهر اللغوية قوامها الغموض والبعد عن المباشرة والكشف الذي يعفي آثار الفن ، ويطمس قدرته على الإمتاع وهذا " يقضي بنا إلى التسليم بوجود مقدار من الغموض الذي يثير تلك التأمّلات المنشودة ، ويحدث المتعة والمسرة عند الوقوف على حقيقة المعاني ، وإدراك ما تضمنته الصور من المشاعر والأحاسيس التي ينبغي أن يكون فيها من الغرابة والجدّة ما يستطيع أن ينتزع الإعجاب بالعمل الأدبي وصاحبه ، أما الواضح المكشوف فإنه ينادى على نفسه من غير أن يحرك جنانا ، أو يثير شوقاً أو انفعالات" (١)

وهذا ما نادى به البلاغيون منذ زمن قديم ، وما أقره الفكر الحديث . ورأينا فيما سلف من القول تلك القدرة الفذة التي تميز بها الفكر البلاغي في كشف دقائق هذه الظواهر ، واستقراء أسرارها وقيمتها ، وهذا الوعي ينفي ما أثير عن هذا الفكر من الشحوب في التعامل مع الفن ، أو العجز عن إدراك خصائصه .

(١) د . بدوى طبانة . قضايا النقد الأدبي . ص ١٤٨ .

الفصل الرابع

أساليب الغموض من خلال بحوث علم التبديع

لم يكن يعني مصطلح البديع ما يتبادر إلى الأذهان منه عند المتأخرين من علماء البلاغة وهو أنه " علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال . ووضوح الدلالة " . (١)

وإنما كان يراد به طرق الأداة اللغوى ، ووسائل التصوير الفني ، وعلى هذا فقد انطوى تحته كثير من الأساليب البلاغية التي لا تقتصر على علم بعينه .

ويتضح لنا من تعريف الخطيب القزويني أن المراد بالبديع التحسين والتزيين ، وأن وظيفته مقصورة على الطلاء والزخرفة ؛ لأنه يأتي بعد اكتمال شرطين أساسيين للعملية الإبداعية يضمنان لها القبول والتأثير ، وهما : مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، ووضوح دلالة ، وهذان الشرطان يتحققان في علمي المعاني والبيان .

وبهذا يكون علم البديع قليل الجدوى في البحث عن القيمة في العمل الأدبي لوقوفه عند حدود الزركشة والتزيين ، وهذا فهم مرفوض .

وهذا الفهم بدأ به السكاكي - فيما أعلم - عندما ذكر أن الفنون البديعية يصار إليها للتحسين ، فلذلك رأى أن يتعرض للاعتراف منها في كتابه على وجه الإجمال .

(١) الخطيب القزويني . الإيضاح في علوم البلاغة ٢ / ٤٧٧ .

" وإن قد تقرر أن البلاغة بمرجعيتها ، وأن الفصاحة بنوعيتها
ما يكسو الكلام حلة التزيين ، ويرقيه أعلى درجات التحسين ، فهاهنا
وجوه مخصوصة كثيرا ما يصار إليها لقصد تحسين الكلام ، فلا علينا أن نشير
إلى الأعراف منها ، وهي قسمان : قسم يرجع إلى المعنى ، وقسم يرجع
إلى اللفظ " . (١)

فقله : كثيرا ما يصار إليها ، إيحاء بأن تلك الفنون ليست عنصرا
مهما في اللغة الأدبية ، فهي زينة تضاف إلى المعنى . ولا قيمة
لها في ثراء الكلام ، وإيحائه ، وفنيته ومن هنا كان يشير إلى الأعراف منها
كما يقول .

وجاء الخطيب القزويني فكانت نظرتة ماثلة لنظرة السكاكي ،
فيعد أن تحدث عن بلاغة الكلام ، وجعلها في مطابقة الكلام لمقتضى
الحال ، أعاد البلاغة إلى اللفظ باعتبار إفادته المعنى بالتركيب " وسماه
" فصاحة " وجعل المفصاحة طرفين : أعلى وهو حد الإعجاز ، وأسفل
وهو الذى إذا غيّر عنه الكلام إلى ما دونه التحق عند العارفين بالأساليب
بأصوات الحيوانات ، وجعل بينهما مراتب كثيرة ، وختم مقولته بقوله :
" وتتبعها وجوه آخر تورث الكلام حسنا " . (٢)

وقد أشارت هذه المقولة جدلا بين شراح التلخيص فمنهم من قال :
إن البديع يورث حسنا عرضيا فوافق القزويني ، ومنهم من كان أقرب إلى
دائرة الفن ، فاعتد بالظاهرة وأنكر هذه العرضية الزائفة .

(١) السكاكي . مفتاح العلوم ص ٢٠٠ .

(٢) الخطيب القزويني . التلخيص ص ٣٠ .

فالتفتازاني ت (٥٧٩٣هـ) في مختصره يقول :

" وفي قوله: تتبعها إشارة إلى أن تحسين هذه الوجوه للكلام عرضي خارج عن حد البلاغة ، وإلى أن هذه الوجوه إنما تعد محسنة بعد رعاية المطابقة والفصاحة " . (١)

وقد فصلّ الدسوقي ت (١٢٣١هـ) ما أجمله السعد في مختصره فقال : " وذلك لأنّ البديع علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ، ووضوح الدلالة ، فلا جرم أنه لا تعلق له بالبلاغة ، وإنما يفيد حسنا عرضيا للكلام البليغ ، وكلام الشارح المذكور يشير إلى أن البديع من توابع البلاغة . وهو ما جزم به بعضهم خلافاً لمن قال : إنه من تنمة علم المعاني ، ولمن قال : إنه من تنمة علم البيان " . (٢)

فالبديع إذاً عند هؤلاء ضرب من الزينة لا قيمة له ، وفي هذا إهدار لقيمة اللفظة وسلطان الكلمة فالشاعر أو الأديب عندما يستخدم الكلمة فإنه يدرك ما تنطوي عليه من إيحاءات ، فهو يستبطن أسرارها ، وما سمي المبدع مبدعاً إلا لمعرفة العميقة بأسرار هذه الألفاظ ، واقتناصه ما فيها من الإيحاءات التي يبث من خلالها تجربته إلى متلقيه ، والخلاف لا يكمن في كون البديع

(١) السعد التفتازاني . مختصر السعد ، ضمن شروح التلخيص ١/١٤١ ،

١٤٢ ، وانظر ابن يعقوب المغربي . مواهب الفتاح ، ضمن شروح

التلخيص ١/١٤١ .

(٢) الدسوقي . حاشية الدسوقي على مختصر السعد ، ضمن شروح

التلخيص ٣/٢٥٦ .

تاليا للمعاني أو البيان وإنما الخلاف في مدى الاعتداد بقوة الكلمة ،
ودورها في اللغة ، وتعلقها بالبلاغة .

أما السبكي ت (٧٦٣هـ) فقد كان إدراكه عميقا للظاهرة
البيديعية ، حيث اعتد بها . وجعلها جزءا جوهريا في اللغة الأدبية
لا تتم إلا بها حيث قال : * والحق الذي لا ينازع فيه منصف أن
البيديع لا يشترط فيه التطبيق ، ولا وضوح الدلالة ، وأن كل واحد
من تطبيق الكلام على مقتضى الحال ، ومن الإيراد بطرق مختلفة ،
ومن وجوه التحسين قد يوجد دون الآخرين ، وأدل برهان على ذلك أنك
لا تجدهم يتعرضون الى بيان اشتغال شيء منها على
التطبيق ، ولا تجدهم في شيء من أمثلة البيديع يتعرضون لاشتماله على
التطبيق والإيراد بل تجد كثيرا منها خاليا عن التشبيه والاستعارة
والكناية . التي هي طرق علم البيان . هذا هو الإنصاف ، وإن كان
مخالفا للكلام الأكثرين * . (١)

وهكذا يجب أن ننظر إلى الفن بعيدا عن الطبقات ومقولة
العرضي والجوهري ، فكما للتشبيه والحذف - مثلا - قيمتهما في المعنى ،
فإن للجناس ، أو الطباق دورا كبيرا في بيان المعنى ، وطريقة التعبير عنه .

(١) السبكي . عروس الأفراح ضمن شرح التلخيص ٢٨٤ / ٤ .

فيجانب الإيقاع الموسيقي للصورة البديعية ، وما يسثيره ذلك الإيقاع من انفعالات في النفس الإنسانية فإنها تتراعى إلى آفاق بعيدة ، حين تكون أداة ناقلة لرواية المدع ، وخصوصيته في النظر إلى الأشياء ، والتعامل معها ، مع الاحتفاظ بقيمتها .

والعمل الأدبي ما هو إلا ألفاظ وتراكيب وصور وإيقاعات وأفكار تتعاضد جميعها لتحقيق هدفا واحدا هو إثارة المتلقي وإمتاعه ، ومتى وهن ركن من أركان العمل الأدبي هذه ظهر جليا على فكرته التي تذوب فيه .

ولقد انحرف الفن البديعي عند المتأخرين عن وظيفته الأساسية التي رسمها له القدماء ، فمع إيمان كثير منهم بعرضية هذا الفن ، فقد أصبح جل اهتمامهم منصبا على اختراع غنون جديدة لا نستطيع أن نصفها بأكثر من أنها خروج عن جادة الفن الأدبي ، وإعراض عن المقصود .

وكان من المأمول أن تطوّر جهود قدامة ، وابن رشيق ، وعبد القاهر ، وابن الأثير والسبكي (١) ، لا أن تضيع في رومة الاختراع والتوليد ، فقد ترك القدماء رصيذا ثقافيا زاخرا لم يحظ بالإضافة ، والحوار الجاد .

وكان لهذا الانحراف أثره السيء على الإبداع ، فقد كان من ثمراته ما وجد عند كثير من شعراء البديعيات ، الذين أصبح الشعر في اعتقادهم رصفا لكلمات لا تحمل معنى ولا تخدم رواية ، ولا تمثل حضارة .

(١) ستأتي آراءه هو لا الأقدان في أثناء الدراسة التحليلية للفن البديعي .

فابتعد الإبداع عن معناه الصحيح . (١)

وإذا كان هناك من يرى في هذا الصنيع تجديدا ، لأنهم
استحدثوا كثيرا من الألوان البديعية ، وجعلوا من البلاغة فنا شعبيا . (٢)

فإننا نقول : ما فائدة كثرة الاختراع ، والمخترع جاهل - بقيمة اختراعه ؟

وما معنى أن تعرف العامة الجناس الغريب ، والشعر ذا الحروف
الموصولة ، أو المقطوعة ، ويصبح الشعر ضربا من العبث بطاقات اللفظة
وإشعاعاتها .

أما أسباب الانحراف بمفهوم الظاهرة البديعية فهي كالتالي :

١ - تصور المعنى خارج البناء اللغوي ، وكأن المعنى عند
كثير من البلاغيين معلوم في الذهن مسبقا ، فلا قيمة لنسقه التعبيري الذي
يحملة ، لأن الإبانة عن المعنى هي المهمة الأولى ، فمتى أبان المبدع عن
ذلك التصور السابق فقد أنهى مهمته ، وكأن اللفظة لا تمنح المعاني أبعادا
جديدة ، وكأن المعاني لا تختلف باختلاف المباني .

- (١) انظر د . بكرى شيخ أمين . مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني .
(بيروت : دار الأفاق الجديدة ، ط ٣ ، ٤٠٠ هـ / ١٩٨٠ م) ص ٢١٨ .
وعبد العزيز الأهواني . ابن سناء الطك ومشكلة العقم والابتكار في
الشعر (القاهرة : الأنجلو ١٩٦٢ م) ص ١١ وما بعدها .
(٢) انظر على أبو زيد . البديعيات في الأدب العربي (بيروت : عالم
الكتب ، ط ١ ، ٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م) ص ٢٥٢ .

ولذلك شاع كثير من المصطلحات في الفكر البلاغي كالتشبيه المطلوب، والاستعارات البعيدة، والزينة، وما إلى ذلك، وهذا التجريد سوء فهم لحيوية اللغة، وطبيعة المعاني الأدبية تنكر هذا التجريد، لأنها لا تنشق إلا من تلك اللغة، ولا تشع إلا من تلك الألفاظ، والألساق اللغوية الخاصة. (١)

٢ - الفصل بين اللفظ والمعنى . فقد سيطرت هذه الفكرة على رؤية بعض البلاغيين في الجانب التعليمي للبلاغة العربية، وكانت هناك فئة من رجال البلاغة تفصل بين اللفظ والمعنى، وقد حاول عبد القاهر جاهدا أن يعود بالقضية إلى مسارها الصحيح، ولكن الزمام أفلت من يد من جاء بعده، ولقد أدرك القدماء خطورة هذا الفهم حين قال التوحيدي: "إن المعاني ليست في جهة، والألفاظ ليست في جهة، بل هي تمازجة متناسبة، والصحة عليها وقف، فمن ظن أن المعاني تتلخص له مع سوء اللفظ، وقبح التأليف والإخلال بالإعراب، فقد دل على نقصه وعجزه". (٢)

فلا يصح أن يستقل أحدهما عن الآخر " لأن حقائق المعاني لا تثبت إلا بحقائق الألفاظ، وإذا تحرفت المعاني فذلك لتزييف الألفاظ، فالألفاظ والمعاني متلازمة متواشجة متناسبة". (٣)

(١) د. حسن طبل . المعنى الشعري في التراث النقدي ص ١٨٨ .

(٢) أبوحيان التوحيدي . البصائر والذخائر ، تحقيق: إبراهيم الكيلاني .

(دمشق : مكتبة أطلس، د.ت) ٢/٥٠٠ .

(٣) المصدر نفسه ٢/٩٢ .

وهذا هو الفهم الصحيح فالعلاقة بين اللفظ والمعنى علاقة أساسية،
فلو حدث أن انفصل اللفظ عن المعنى لأصبح قالباً مفرغاً لا قيمة له، إذ أنه
لا بد لكل كلمة من معنى تدل عليه لتكتسب قيمتها المعنوية. (١)

وعلى هذا فالصورة البديعية لا تنفصل عن بناء العمل الفني،
واللغة الأدبية في أي عمل أدبي لا فصل بين بنائها الظاهري والباطني.
ولقد شاعت - في كثير من الدراسات النقدية المعاصرة - مقولة يرى
أصحابها أن القدماء لم يجدوا في الصورة البديعية إلا أنها ضرب من
الطلاء والزينة. (٢)

وإذا كنا لا ننكر أن بعض رجال البلاغة المتأخرين كالسكاكي (٣)،
والخطيب القزويني، وجل شراح التلخيص قد ذهبوا إلى ما توهمه هذه
المقولة، فإن القدماء نظروا للصورة البديعية نظرة فنية عميقة، تعتد
بالظاهرة اللغوية، وتقدر ما تنطوى عليه من كلمات وتراكيب وإيقاعات
وصور. (٤)

(١) انظر د. أحمد حماد . العلاقة بين اللغة والفكر (الا سكندرية :

دار المعرفة الجامعية ١٩٨٥ م) ص ٥٩ .

(٢) انظر على سبيل المثال - د . مصطفى ناصف . نظرية المعنى في النقد

العربي ص ١٤ ، د . محمد حسن عبدالله . الصورة والبناء الشعري

ص ١٦٩ ، د . لطفي عبد البديع . التركيب اللغوي ص ٨٦ ، الشعر

واللغة ص ١٠١ ، د . رجاء عيد . فلسفة البلاغة ص ٩٦ ، د . عاطف

نصر . البديع في تراث العرب الشعري . مجلة فصول ٤ م ٢ ع

يناير ١٩٨٤ م ص ٨٠ .

(٣) وإن كان هناك من يبروه من تهمة عرضية المحسن البديعي كالدكتور

حفني شرف انظر الصور البديعية ٢ / ٣٥٠ ، مستدلاً بقول السكاكي :

" وأصل الحسن في جميع ذلك أن تكون الألفاظ توابع للمعاني لا أن

تكون المعاني توابع لها " مفتاح العلوم ص ٢٠٤ .

(٤) انظر الدراسة التحليلية في هذا الفصل ص ٢٩٥ وما بعدها .

وما اهتمامهم بقضية الخلط الفني بين العناصر المكونة للعمل الأدبي - التي متى فقد النص جزءاً منها فقد جزءاً كبيراً من قيمته إلا دليل قاطع على أن المعنى وخاصة - الشعرى - لا يمكن فهمه إلا على هذا الأساس .

يقول أبو عثمان : " فإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير " (١) .
فالشعر إذاً قوة تأليفية " صياغة " وقوة تخيلية " تصوير " وما الصورة البيعية إلا وحدة صغيرة في كيان الشعر الكبير .

وهذا التكامل في البناء الفني للغة الأدبية هو ما ألح عليه عبد القاهر حين شبه الشعر بالنقش والتحبير والنسج يقول : " ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير ، والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار ، فكما أن محالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم ، وفي جودة العمل وروائه ، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وطك الصنعة ، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام ، أن تنظر في مجرد معناه ، وكما أننا لو فضلنا خاتماً على خاتم ، بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فضة أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام " (٢) .

التفضيل محكه طريقة البناء ، فالمعنى المقابل للفظ في الأدب ليس

(١) الجاحظ ، الحيوان ٣ / ١٣٠ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ص ٢٥٥ .

مهما ، ولكن المهم هو طريقة التعبير عن ذلك المعنى " والشعر هو ما إن عرى من معنى بديع ، لم يعر من حسن الديباجة ، وما خالف ذلك فليس يشعر " . (١)

وهذا يكون من مغالطة الحق ، أن تنسب إلى البلاغة العربية حقائق وتعمم عليها - وهي منها براء - وتصبح عند الدارسين حقيقة مسلمة لا تقبل الجدل .

والفكر البلاغي ثرى وذاخر بالروءى والمواقف المتباينة ، فإذا كان هناك من عد الجناس والطباق إيقاعا صاخبا لا قيمة له ، فإن هناك من ربطه بالمعنى وعده جزءا جوهريا لا تتم اللغة إلا به ، انطلاقا من رؤى يسيرة فنية متميزة تعتد بكل ما يقوله المبدع .

وما قرره الدكتور لطفي عبد البديع من أن البلاغة نظرت إلى العمل الشعري وفسرته على أنه " شيء مصنوع صاغه الشعر من لفظة زخرافية جيء بها لتحسين الكلام " ، (٢) قول مردود ، لأنه قول ينقصه الاستقراء الكامل ، للفكر البلاغي ، وينقصه ما سبق أن ذكرناه وما سيأتي إن شاء الله .

كما يذهب الدكتور لطفي ، إلى أن تتبع البلاغة لما في الشعر من كنايات واستعارات ولطباق وجناس مما يعرف بأسلوب الشاعر لا يبرأ منه إلا تصنيف الشعراء بحسب أدواتهم كأن يقال : إن امرأ القيس يكثر من التشبيه ، وأبا تمام يعول على الجناس . (٣)

(١) ابن طباطبا . عيار الشعر ص ٢٤ .

(٢) د . لطفي عبد البديع . التركيب اللغوي للأدب ص ٨٩ .

(٣) انظر المرجع نفسه ص ٨٩ .

ونحن نقول : إن دراسة الخصائص الأسلوبية التي يتميز بها
مبدع على آخر أمراً ولاء البحث الأسلوبى عناية غريبة ، وتعددت مناهجه
في الكشف عنه ، حتى طور علم اللغة العام مفهوماً جديداً يسمى بمفهوم
" اللغة الخاصة Idiolect " وهي : " مجموع العادات اللغوية
لشخص واحد في وقت معين " . (١)

(٢)
بل إن بعض النقاد المحدثين أمثال ريتشارد بلاكمور
(R. Blackmur) يفالون في منهجه الاحصائي ، فعندما درس
لغة الشاعر الإنجليزي " كنجز " (Gummings) - مثلاً - تتبع
طريقة استعماله للكلمات ، وجمع قائمة بالكلمات التي يكثر تردها عنده
" ولحظ أن كلمة زهرة من بينها أحبها إلى نفسه ، وعد المواطن التي
وردت فيها هذه الكلمة المسيطرة على نفس كنجز وخياله " . (٣)

والبلاغيون لم يفالوا إلى هذا الحد ، فلماذا إذا قالوا : إن
الجناس خصيصة أسلوبية تكثر عند أبي تمام ، وإن التشبيه يسيطر على
رواية امرئ القيس ، يصبح كلامهم عبثاً لا يراد به إلا تصنيف الشعراء
بحسب أدواتهم ، ويفقدو بلاكمور وأمثاله من عباقرة الفكر النقدي المعاصر
الذين يتوخون المنهجية في عطاءاتهم النقدية ؟ !

-
- (١) د . شكري عيار . اتجاهات البحث الأسلوبى ص ١٠٥ .
(٢) ناقد وشاعر إنجليزي من مؤلفاته مزدوجات نشر عام ١٩٣٥ م
، ثم العظمة ١٩٤٠ م .
(٣) ستانلي هايمن . النقد الأسلوبى ومدارسه الحديثه ١١ / ٢ .

والظاهرة البديعية ظاهرة لغوية قوامها الخيال الذي يتراعى
بالفكر إلى عوالم غامضة ، ومن هنا جاء ثراء مدلولها ، وغموضها في كثير
من الأحيان ، إضافة إلى ما يمنحها مبدعها من ظلال تكسيبها بعدا جديدا .
ولقد وقف البلاغيون من غموض الصورة البديعية موقفا وسطا ، قبلوا
ما كان قريبا إلى الفهم ، موافقا للعرف ، وما غاب عن إدراكهم ، وخالف أعرافهم
عدوه من الساقط المعيب الذي لا خير فيه . (١)

ولذلك نجدهم ينصحون الشاعر ألا يستكثر من أساليب البديع
في شعره ؛ لأنها تفسد المعنى وتطمس معالمه ، ويصبح المستكثر منها
"كمن ثقل العروس بأصناف الحلبي حتى ينالها مكروه في نفسها" . (٢)

قالوا ذلك مع إيمانهم بأن الغموض سمة الفن الرفيع ، لكنهم كانوا
يرون في أمثال ذلك الشعر المعيب تكلفا لا خير فيه كما ورد عند أبي
تمام .

(١) انظر : قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ١٩٩-٢١٥ ، الآمدى
الموازنة ص ٢٤٧ ، ٢٥٤ ، ٣٥٧ ، ٣٦٨ ، العسكري . الصناعتين
ص ٣٦٧ ، ٣٧٨ ، ٣٨٢ ، الخفاجي . سر الفصاحة ص ٢٤٥ ،
٢٤٦ ، ٢٧٠ ، البغدادي . قانون البلاغة ص ٤١-٤٣ ، المرزباني
الموشح ص ١٢٤ ، ١٢٥ ، ٣٦٢ ، الخطيب القزويني . الإيضاح
٢/٤٨٣ ، ٥٥٥ ، حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ١٥٧
وما بعدها .

(٢) عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة ص ٩ . ابن رشيق . العمدة
١/٣٣٠ ، حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ٣٨٨ .

وما يجب أن يقال قبل بدء الدراسة التحليلية إن تقسيم البلاغة العربية إلى علوم ثلاثة أمر بالغ الخطورة ، يصبح النص معها مزقا من الأداة ، تنطس فيها الروئية ، ويضعف إيحاء الكلمة ، وتتعطل قدرة الكلمات داخل السياق الواحد .

والبديع علم من علوم البلاغة كانت دراسته تنصب من رؤية أحادية تجعل منه فنا مستقلا بذاته ، بعيدا عن النسق التعبيري الذي ورد فيه . واللغة المجازية التي عضدته في بيان المعنى ، فالجناس مثلا لا يمكن مساءلته واستنطاق مكنونه وبيان قيمته الفنية بعيدا عن بنيته التركيبية التي جاء فيها ، والتشبيه أو الاستعارة أو الكناية المصاحبة له ، وإيقاعه المصور للحركة الذهنية عند السدع لحظة إبداعه وموقفه الذي قيل فيه .

ومن هنا فإن على الدارس المعاصر مسئولية التنبه لهذه الأمور ، ومحاولة تطوير النظرة القديمة ، والانطلاق من أفاقها للبحث عن قيمة الفن البديعي إلى أفق أكثر شمولية ، وخصوبة ينظر فيه للظاهرة على أنها بنية لغوية متكاملة لا يمكن فصل أي جزئية من جزئياتها .

ومن هنا رأى الفكر المعاصر أن الظاهرة البديعية ما تزال في حاجة إلى الدراسة على المستويين الجمالي والنفسي ، من حيث أثر الفنون المختلفة في خلق إطار أو شكل معين للجملة ، ولإيقاع فيها ، ولعلاقتها العضوية بما يأتي بعدها من تراكيب ، وتجاوز الشكل إلى المعنى - فليس الهدف الوحيد للتزيين اللغوي مقصورا على جانب الشكل - ، اعترافا بالعلاقة الاندماجية بين الألفاظ والمعاني ، ثم تبحث القضية من حيث دلالتها النفسية على الحركة الذهنية عند الأديب أو الشاعر في لحظة الإبداع ، وحدود معجمه اللغوي ، وطريقة استعماله الخاصة لهذا

المعجم ، وفهمه الحاصل للجمال الفني ، ومحاولته تحقيق هذا الجمال من خلال إيثار كلمات بعينها تحقق مفهومه للجمال .^(١)

وبهذه الرؤية الناضجة نتجاوز بعض المعتقدات الفاسدة التي تسيطر على كثير من الباحثين المحدثين ، تلك المعتقدات التي لا ترى في الفن البديعي إلا مجرد " تزيين الألفاظ أو المعاني بألوان بديعية من الجمال اللفظي أو المعنوي . . . " .^(٢)

ومن كل ما سبق نستطيع أن نقرر أن البلاغة العربية لم تفهم على حقيقتها ، ولذلك منيت بأحكام متعسفة ، سببها في كثير من الأحيان ، القراءة المتعجلة ، والمقولات المعدة سلفاً التي ينقصها الثبوت والاستقرار .
ورجال البلاغة لم يتفقوا على مقاييس ثابتة لا تقبل التبديل ، إلا على مقياس الصحة والخطأ . وهذا أمر لا مندوحة عنه لأنه يتعلق بلغة القرآن الكريم التي يجب المحافظة عليها بكل الوسائل ، ولذلك حاولوا جاهدين ، وضع مقاييس فنية يحاكم بها الإبداع بموضوعية ، بعيداً عن الذاتية والأهواء ، مع الاعتدال بذوق المتأمل وذكائه ، وفي هذا من الحيوية والعمق ما فيه ، فإذا كان التعقيد مذموماً عند بعضهم ، فإنه محمود عند بعضهم الآخر متى أفاد معنى جديداً يكافئ شدة البحث عنه .

- (١) د . محمد حسن عبدالله . مقدمة في النقد الأدبي (الكويت : دار البحوث العلمية ، ط ١ ، ١٣٩٥ هـ / ١٩٧٥ م) ص ٧٥ .
- (٢) علي الجارم + مصطفى أمين . البلاغة الواضحة (مصر ، مطبعة المعارف ، ط ١ ، ١٣٤٩ هـ) ص ٢٦٣ . د . محمد مندور ، النقد المنهجي عند العرب (القاهرة : دار نهضة مصر ، د . د . ص ٥١ ، ٥٢ .

وشعر أبي الطيب المتنبي من رقى العقارب ، في نظر قوم ، وأرق ما
جاءت به شاعرية ملهمة في موازين آخرين ، والبعد بين طرفي الصورة
البيانية مقبول عند هؤلاء ، ومرفوض عند أولئك ، والجناس حلية هناك ،
وعنصر من عناصر الفن لا يتم الفن إلا به هنا .

فكل أنواع الابداع وجدت لها في رحاب البلاغة العربية تقديرا
خاصا ، ولقيت من يحتفل بها ، ويجلها ، ولكن هل ننب البلاغة
العربية أنها لم تفهم ؟ !

والظاهرة البديعية - كما سبق وأن أكدنا في مقدمة هذا الفصل -
لا تقف عند حد التزيين والتبعية ، فهي عالم قائم بذاته ، وموسيقاها
التي تبدو سهلة الإدراك ، تحتاج لوقفة متأنية تكشف عن قيم الفن
والجمال المتمثلة في غموض هذا الإيقاع ، وفيما ينطوى عليه من المعاني
البعيدة ، والدلالات العميقة . وهذا ما ستحاول الكشف عنه في هذه الدراسة
التحليلية .

الجناس :

الجناس ظاهرة لغوية استوتفت رجال البلاغة ، فأطالوا أمامها الوقوف ، متأملين أسرارها ، وقيمتها في العمل الأدبي ، وآثارها على نفسية المتلقي النابعة من غموضها الذي يستدعي المتلقي للتأمل والمشاركة .

والجناس هو : " أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام ، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها . . . " (١)

وقد كثرت أقسام الجناس وتفرعاته فشرق القوم فيه وغربوا ، وغدا هذا التقسيم فنا بذاته عند المتأخرين ، وكان من الأجدى أن يتناول في إطار من الفن الأدبي ، كما فعل القدماء .

فهو مع ما يبعثه في النفس من الإمتاع والإثارة من خلاله إيقاعه ، نجده يتخطى هذه القيمة الصوتية لتحقيق قيمة معنوية حيث يصور الحالة الشعورية للمبدع ، وبهذا يحسن أثره ويعظم قدره .

وإذا كان قد ران على قلوب كثير من الناس أن القدماء أجمعوا على أنه تحسين وزينة ، فإن هناك عددا من المقولات التي تؤيد الاعتداد به ، وتؤيد من بقيمتها فقدمة بن جعفر يتجاوز به حدود الشكل ، وصخب الإيقاع حين يربطه بالمعنى ، ويجعله داخلا في باب ائتلاف اللفظ والمعنى يقول :

" وقد يضع الناس من صفات الشعر : المطابق والمجانس ، وهما داخلا في باب ائتلاف اللفظ والمعنى ، ومعناها أن تكون في الشعر

(١)

معان متفائرة ، قد اشتركت في لفظة واحدة وألفاظ متجانسة مشتقة* .

وذكر من أمثلة المجانس قول ذى الرمة :

كَأَنَّ الْبَرَى وَالْعَاجَ عِيَّجَتْ مَتُونَهُ

(٢) عَلَى عَشْرٍ نَهَى بِهِ السَّيْلَ أَبْطَحَ

وهذا الإدراك المتميز نجده عند ابن رشيق القيرواني حين عُدَّ
الجناس جزءاً مهماً لا يتم المعنى إلا به ، لأنه جاء بعيداً عن القصد
والتكلف الذي يخرج من دائرة الفن .

يقول : * وقد يجيء التجنيس على غير قصد كقول أبي الحسن :

مَا تَرَى السَّاقِي كَشَمْسٍ طَلَعَتْ

تَحْمِلُ الْمَرِيخَ فِي بَرْجِ الْحَمَلِ

فبهذا التجنيس تم المعنى وظهر حسنه إذ كان برج الحمل بيت
المريخ ، وموضع شرف الشمس ، فصار بعض الكلام مرتبطاً ببعضه ،
ومظهرها لخي محاسنه ، وحصل التجنيس فضلة على المعنى ، لأنه لوقال
في موضع الحمل النطح أو الكبش لكان كلامه مستقيماً ، فبهذا التجنيس
كما ترى من غير تكلف ولا قصد ، ولكن الأكثر أن يكون التجنيس
(٣)
مقصوداً إليه ، مأخوذاً منه ما سامحت فيه القريحة ، وأعان عليه الطبع* .

(١) قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ١٦٢ .

(٢) البرى : الخلاخيل . العاج : أسورة تتخذها نساء الأعراب
من العاج . عيَّجت : لويّت . عُشْر : العُشْر : نوع من الشجر
لين ناعم ، نهى : حبس وضع " المحقق ص ١٦٦ " .

(٣) ابن رشيق . العمدة ١/ ٣٢٩ - ٣٣٠ .

واستطاع عبد القاهر الجرجاني بنظره الثاقب أن يتلمس الأثر النفسي الذي تحدثه الصورة البيديعية في نفسية المتلقي ، فالجناس مثلا - بعد أن يربطه بالمعنى كما فعل قدامة وابن رشيق - يصبح عنده ذا دلالة عميقة في النص الأدبي من خلال مخادعة المبدع لقارئه بهذا الإيقاع الذي يخفي وراءه رؤية فنية غامضة ، وهذه المخادعة هي سرقيمة الجناس ، ومدار استحوازه على لب القارئ حينما يلح عليه في التأمل والمشاركة * نههنا أقسام قد يتوهم مع بدء الفكرة وقبل إتمام العبرة أن الحسن والقبح فيها لا يتعدى اللفظ والجرس ، إلى ما يناجي فيه العقل والنفس ، ولها إذا حقق النظر مرجع إلى ذلك ، ومنصرف فيما هنالك " . (١)

وبعد أن يورد بيت أبي تمام :

نَهَبَتْ بِمَذْهَبِهِ السَّمَاخَةَ فَالتَّوَتْ

فيه الظَّنُونُ أَمْ مَذْهَبٌ أَمْ مَذْهَبٌ ؟

وبيت أبي الفتح البستي :

نَاظِرَاهُ فِيمَا جَنَى نَاظِرَاهُ

أودعاني أمت بما أودعاني

يخاطب قارئه متسائلا هل استحسنت الشعر * لا مريرجع إلى اللفظ ؟ أم لأنك رأيت الفائدة ضعفت عن الأول ، وقويت في الثاني ؟ ورأيتك

(١) عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة ص ٦٠٥ .

لم يزدك بمذهب ومذهب على أن اسمك حروفاً مكررة ، تروم لها فائدة فلا تجدها إلا مجهولة منكورة ، ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة ، كأنه يخذعك عن الفائدة وقد أعطاها ، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفأها ، فبهذه السريرة صار التجنيس - وخصوصاً المستوفي منه المتفق في الصورة - من حلل الشعر ، ومذكوراً في أقسام البديع .^(١)

ففضيلة الجناس لا تكمل إلا بنصرة المعنى ، ولذلك حسن فسي بيت أبي الفتح ، وقبح في بيت أبي تمام الذي جاء به للتكرار ، ولهذا كان متحملاً ومتكلفاً^(٢) لا قيمة له .

وإن كنا نخالف عبد القاهر في رؤيته لبيت أبي تمام ، فالجناس فيه له دلالة عميقة لا يمكن فهمها بعيداً عن سياقه الذي جاء فيه .^(٣)

التبريزي (ت ٥٠٢ هـ) شارح الديوان يرى أن قول أبي تمام :
ذهبت بمذهبه يحتمل وجهين :

فتح الميم وضمها ، فعلى الفتح يكون المراد ذهبت السماحة بطريقته ، أي غلبت عليه ، كما يقال : فلان ذهب بالمجد : أي حازه وصار له .

(١) عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة ص ٧ ، ٨ ، وانظر لائل

الإعجاز ص ٥٢٤

(٢) المصدر نفسه ص ٥

(٣) الديوان بشرح التبريزي ١٢٧/١ من قصيدة في مدح الحسن

ابن وهب ومطلعها :

لَمَكَايِرِ الْحَسَنِ بْنِ وَهَبٍ أَطِيبَ * وَأَمْرِي حَنْكَ الْحُسُونِ وَأَعْتَدَبُ

وعلى هذا يكون قوله : " أمذهب أم مذهب " : أهذه طريقته
في العطاء ، أم مذهب - على حد تعبير المعرى - من قول العامة بفلان
مذهب ، إذا كان يلح في الشيء ، ويفرى به . وأكثر ما يستعمل هذا
في الطهارة . يقال بفلان مذهب إذا كان يتطهر ثم يظن أن طهارته
لم تكتمل فيعيدها . (١)

ويذهب المرزوقي ت (٢١ هـ) إلى معنى أقرب إلى سياق
القصيدة ، وأمس بلفظة الشعر ليقول : " المذهب : الجنون ، يقال به
مذهب ، والمعنى : السماحة قد غلبت عليه ، واستولت على شمائله
وسجاياه ، فهو يفرط فيها ويسرف في لزومها حتى قيل على طريقة
التشكك : أهذا خلق ومذهب ؟ أم جنون ومذهب " . (٢)

فالرجل يتجاوز بعطاءه حدود المعقول ، فيخاله الرائي قد أصيب
بضرب من الجنون لكثرة إهلاكه ماله في سبيل البذل ، يعضد هذا
المعنى بقاء الرجل على هذه الحال حين يشح البازلون . ويظن
سكا يتفتق بالندی ، ويفدو عنصرا من عناصر بقاء الحياة واستمراريتها :

وله إذا خُلِقَ التَّخَلُّقُ أَوْ نَبَا
خُلِقَ كَرَوْضِ الْحَزْنِ أَوْ هُوَ أَخْصَبُ

-
- (١) انظر الديوان بشرح التبريزي ١/٢٩٠ .
(٢) المرزوقي . شرح مشكلات ديوان أبي تمام . تحقيق د . عبدالله
الجربوع (جده ، مطبعة المدني ، الناشر مكتبة التراث بمكة
المكرمة ، ط ١ ، ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٦ م) ص ٥٩ .

ضَرَبْتُ بِهِ أَفْقَ الشَّأْرِ ضَرَّائِبٌ
كَالْمَسْكِ يَفْتَقُ بِاللَّيْذَى وَيَطَيَّبُ
يَسْتَنْبِطُ الرُّوحَ اللَّطِيفَ نَسِيمَهَا
أَرْجَأُ وَتَوَّءَ كُلُّ بِالضَّمِيرِ وَتَشَرَّبُ

وهذا المعنى كثير في فكر أبي تمام الشعرى حيث يقول :

مَا زَالَ يَهْدِي بِالْمَكَارِمِ دَائِبًا
حَتَّى ظَنَّنَا أَنَّهُ مَحْمُومٌ (١)

ويقول :

تَكَارَ عَطَايَاهُ يَجُنُّ جُنُونَهَا
إِذَا لَمْ يَعْمُودَهَا بِنَفْمَةِ طَالِبِ (٢)

ويقول :

يَمِينُ مُحَمَّدٍ بِحُرِّ خَضَمِ
طُمُوحِ الْمَوْجِ، مَجْنُونِ الْعَبَابِ (٣)

ما يوء كد ما نذهب إليه ، بل ما نذهب إليه قبل هذا المرزوقي في تحليله
لمشكل شعر أبي تمام .

(١) الديوان بشرح التبريزي ٣ / ٢٩١ .

(٢) المصدر نفسه ١ / ٢٠٤ .

(٣) المصدر نفسه ١ / ٢٨٣ .

ولم يكن عبد القاهر الجرجاني أول من تحدث عن الأثر النفسي الذي تحدثه تلك المراوغة اللغوية فقد سبقه إلى ذلك أرسطو حين قال :
" ومعظم التعبيرات الرشيقة تنشأ عن التغيير - المجاز ، وعن نوع من التمويه يدركه السامع فيما بعد ، ويزداد إدراكا كلما ازداد علما ، وكلما كان الموضوع مغايرا لما يتوقعه ، وكان النفس تقول : هذا حق ، وأنا التي أخطأت " . (١)

وقد اختلف الباحثون في مدى إفادة عبد القاهر من أرسطو في هذه المقولة ، فالدكتور إبراهيم سلامة يذهب إلى تأثر الأول بالثاني ، وأعلى الأقل هضم ما قرأه الأول للثاني وخاصة عند الفلاسفة أمثال ابن سينا . (٢)

أما الدكتور حفني شرف فقد عرض رأى أستاذه علي الجندي الذي ينكر تأثر عبد القاهر بأرسطو كما عرض مقولة الدكتور إبراهيم سلامة الآتية الذكر ، ودايمه لرأى أستاذه واضحا لكنه يختم رأيه بقوله :
" ولا أستطيع أن أنكر تأثر عبد القاهر بأرسطو في هذه الصورة ، وفي غيرها من الصور ، وإلا أكون قد حاربت الطبيعة نفسها ، لأنها تفرض الاتصال بين الثقافات ، وأخذ هذه من تلك أو العكس ، وهذا لا يمنع

(١) أرسطو طاليس . الخطابة ص ٢٢٠ .

(٢) انظر د . إبراهيم سلامة . بلاغة أرسطو بين العرب واليونان .

(القاهرة . الأنجلو المصرية ، ط ٢ ، ٣٧١ هـ / ١٩٥٢ م) ،

أصالة الصورة وعرويتها ، وإن كان للشقافة الأجنبية أثر في بعض تقسيماتها . (١)

وإذا كنا لا نملك دليلا قاطعا على إثبات أصالة رؤية عبد القاهر،

أو تبعيتها ، فإننا لا نستبعد أن تكون من صميم فكر عبد القاهر ، فقد

كان الرجل سابقا في كثير من نظراته الفنية . وهذه بعض النماذج التي يتضح من خلالها قدرة القوم على تحليل الفن وكشف قيمه وأسراره :

١ - يقول الله تعالى :

﴿ وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ ﴾ (٢)

هل يمكن القول : إن الجناس بين الساعة وساعة جاء لمجرد

التزيين والتحسين . أم أن الكلام لا يقوم إلا به ، حيث يضم دلالات

عميقة ينطوى عليها هذا البناء اللغوي ؟

التعبير بالساعة عن القيامة أمر له دلالة في خطاب الكفار

والمشركين ، فهي إنذار دائم بالتيقظ ، وأخذ الحذر ، واغتنام الوقت ، لما

عرفوا به من التهاون في جنب الله . وما سميت القيامة ساعة إلا

لأنها تأتي بغتة . (٣)

قال عز وجل : ﴿ حَتَّىٰ إِذَا جَاءَ تَهُمُ السَّاعَةُ بَغْتَةً قَالُوا يَا حَسْرَتَنَا

عَلَىٰ مَا فَرَّطْنَا فِيهَا وَهُمْ يَحْمِلُونَ أَوْزَارَهُمْ عَلَىٰ ظُهُورِهِمْ أَلَا سَاءَ مَا يَنْدِرُونَ ﴾ (٤)

(١) د . حفني شرف . الصورة البديعية بين النظرية والتطبيق

(القاهرة : مكتبة الشباب ، ط ١ ، ٣٨٥ هـ) ص ١٧ ، ١٨٠ .

(٢) الروم آية ٥٥ .

(٣) انظر الزمخشري . الكشاف ٢٠٨/٣ .

(٤) الأنعام آية ٣١ .

في هذا الموقف وبدون أى ضغوط خارجية لا يتكلمون بل
يقسمون ما لبثوا غير ساعة وهذا دليل خيرتهم . القسم أصبح عندهم
كلمة تقال كلما ضاقت عليهم المخارج ، وهنا تتجلى علامات الغفلة
ودلائل الخسران ، حيث يتغير إحساسهم بالزمن ، بالأمر كان الوقت
لا قيمة له * وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَا تَأْتِينَا السَّاعَةُ * (١)

اعتقدوا أنهم في فسحة من الأمر ، فاختلطت الرؤى ، وتبدلت
المفاهيم ، وكانت كلمة ساعة أدق تعبير يصور مدى شعورهم الغريب بإيقاع
الزمن * فهم لا يحسون أنهم قضوا في حياتهم الدنيا برهة قصيرة
الأمد جدا ، حتى يعبروا عنها ببرهة أو دقيقة مثلا . ولا بفترة
طويلة يعبرون عنها بيوم مثلا * (٢)

واللفظ ساعة بجانب ما يثيره إيقاعه من السرعة ، وما يصور
من استسلام القوم وضعف نفوسهم ومكابرتهم ، يدل على شدة الوطأ قبي
ذلك الوقت ، فالعرب تقول ساعة سوعاء إذا كانت شديدة . (٣)

والجناس في الآية الكريمة لا يمكن أن ينهض بالمعنى بعيدا عن
نسق الآية ؛ لأن التركيب يمنح الصورة بعدا جماليا لا يتحقق على غير هذا
النسق .

فدلالة المضارع في تقوم ، ويقسم تشير موقفا مغايرا تجسأه
الزمن ، هنا سرعة في التنفيذ ، واغتنام للفرصة ، فالأحداث تتلاحق وتتحرك
بطريقة مخيفة .

-
- (١) سبأ آية ٣٠
(٢) ر . أحمد بدوى . من بلاغة القرآن ص ١٨٢ .
(٣) انظر الجوهري . الصحاح ١٢٣٣/٣ .

والتعريف في " الساعة " والتتكير في " ساعة " يرتفعان بالحدث
فالساعة " القيامة " معروفة لكل الناس ، يلخهم أمرها ، فهي كائنة لا محالة ،
ومذك تتقطع حجة الكذاب .

و" تنكير " ساعة " يطوى الزمن . ويحصرهم في ساعة مجهولة
ضيقة لا يدري متى وقت هذه الساعة وما ظروفها ؟

وهذا بسبب إجرامهم " المجرمين " والجرم له دلالة في العربية
فهم مذنبون ؛ لأن المذنب لا يسمى مجرماً إلا إذا عظم ذنبه (١) ، فهذا
الضنك الذي يضيق عليهم رحابة الزمن واتساعه جزاء ما اقترفت أيديهم .
فمقد كانوا يتشبثون بالدنيا ، ويحرصون على العيش فسي
أكنافها ، ومن هنا انعدم إحساسهم بالزمن ، وأصبح وقعه غريباً
أمام الأوهال .

وصرف الضمير إلى الغيبة ينحدر بالقوم إلى مدار المجهول
المتناسل ، فلا قيمة لهم وكأنهم على هامش الحدث .

وبهذا الثراء أصبح الجناس " وجهها من وجوه الإعجاز " (٢)
وقيمة من قيم الفن والجمال .

(١) انظر ابن منظور . لسان العرب - ٦٠٥/١ جرم .

(٢) السيوطي . معترك القرآن ١/١٩٩ .

٢ - يقول أبو تمام :

(١)
أَظُنُّ الدَّمْعَ فِي خَدِّي سَيِّبَقِي رَسُوماً مِنْ بِيكَايِي فِي الرُّسُومِ

لقد استحسّن البلاغيون هذا البيت وعدّوه من رائع شعر أبي تمام . ومع بساطة هذا البيت فإنه يحمل في طياته روية عميقة ، لأنّ شاعراً كأبي تمام لا يقف بمعانيه عند حدود الدلالات الأولى ، ولذلك فهي تحتاج للتأمل والتفكير ، وسابقاً قلنا : إن البساطة لا تتنافى مع الغموض .

(٢)
ومنذ زمن قديم وقف الشاعر العربي على الأطلال والرسوم
يذرف دموعه ، ويقرأ دفتر الحياة الذاهية وأبو تمام بناءً على علاقة خاصة
بينه وبين الطلل وقف يبكي ، ويغالب الحزن والألم ، والجو مليء بالأحزان
والمخاوف ، فالأرض تتنكر لأنسها القديم وتنكره ، وهذا الأنس جزء من
حياة أبي تمام ، إن لم يكن هو أبا تمام .

أَرَامَةٌ كُنْتُ مَأْلَفَ كُلِّ رِيْمٍ لَوِ اسْتَمْتَعْتُ بِالْأَنْسِ الْقَدِيمِ

هذا الرسم الذي استقطب الشاعر القديم ، فوقف الشاعر يشكو له لواعج قلبه ،
كان رحيماً به تكاد - من كثرة تشكيه له - تخاطبه أحجاره وملاعبه
لكنه هنا لم يكن كذلك ، لقد فقد الرحمة وصر وطناً للهموم ، وميداناً

(١) الديوان بشرح التبريزي ٣ / ١٣٤ من قصيدة في مدح بني

عبد الكريم الطائيين مطلعها :

أَرَامَةٌ كُنْتُ مَأْلَفَ كُلِّ رِيْمٍ لَوِ اسْتَمْتَعْتُ بِالْأَنْسِ الْقَدِيمِ

(٢) انظر التمهيد ص ١٦٠

لسوافي الرياح :

لَئِنْ أَصْبَحَتْ مَيْدَانَ السَّوَاوِي لَقَدْ أَصْبَحَتْ مَيْدَانَ الْهُمُومِ
وَمِمَّا ضَرَمَ الْبُرْحَاءَ أَنْسِي شَكُوتٌ فَمَا شَكُوتٌ إِلَى رَحِيمِ
أَظُنُّ الدَّمَاعَ فِي خَدِّي سَيَبْقَى رُسُومًا مِنْ بُكَائِي فِي الرُّسُومِ

هذا الموقف المغاير لما تلميه ضمائر المحبين وذوى الصباية ، استدر الدمع الغزير الذي خاف الشاعر أن يظل رسما وعاهة مستديمة الاثر في وجهه .

من هنا جاء اختيار كلمة الرسوم بكل ما تحمله دلالتها من أثر ، وكان الرسم ما سمي رسما ، الا لما يرسمه من حسرات في قلوب ووجوه محبيه .

فعندما ظن أبو تمام أن دمعه سيبقى رسما كان مدركا لابعاد الكلمة الجمالية ، وقوة إيحاءها ، فهذا الرسم سيجترح كرامة الرجولة ويؤثر فيها ، وما سميت الناقة رسوما ، إلا لأنها توشى في الأثر من شدة الوطء . (١)

والوطء اشتد على الشعر ، وهذا ما يتجلى في لغته الشعرية ، فالاستفهام ، والتساؤل المحير يمنح القضية بعدا دلاليا يتجاوز البكاء ، ومغالبة الدموع ، ويتراعى إلى آفاق الرجولة العربية التي تأبى الضيم . كما أن تقديم الجار والمجرور " في خدِّي " يعمق الإحساس ، ويهب الوجه مكانته المعروفة فهو عند العربي دليل علوه ومكانته وارتفاعه ،

(١) انظر الجوهري ٥/١٩٣٢ .

وفيه تتجلى سيادته ، ودواعي تفردِهِ . (١)

ولا يمكن لنا معرفة دلالة الرسم بعيداً عن رمزيته في الشعر العربي ، وعلاقته بالصاحبه فهو معها خصب وحياء ، وبدونها قفر وخراب ، وغريان وقع .

يقول قيس بن الخطيم :

أَتَعْرِفُ رَسْمًا كَأَطْرَافِ الْمَذَاهِبِ لِعُمْرَةٍ وَحَشًا غَيْرَ مَوْقِفِ رَاكِبِ
دِيَارِ النَّبِيِّ كَانَتْ - وَنَحْنُ عَلَى مِثْنٍ تَحُلُّ بَيْنَا ، لَوْلَا نَجَاءُ الرَّكَّائِبِ
تَبَدَّتْ لَنَا كَالشَّمْسِ ، تَحْتَ غَمَامَةٍ بَدَا حَاجِبٌ مِنْهَا ، وَضُنْتُ بِحَاجِبِ

ويقول لبيد :

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمَقَامُهَا بَيْنِي ، تَأْبَدُ غَوْلُهَا فَرَجَامُهَا
فَمَدَّافِعُ الرِّيَّانِ عُرَى رَسْمُهَا خَلَقًا ، كَمَا ضَمِنَ الْوَحْيَ سِلَامُهَا
دَمْنٌ ، تَجَرَّرَ مَ بَعْدَ عَهْدِ أَنْيْسِهَا حِجَّجٌ ، خَلَوْنَ حَلَالُهَا وَحَرَامُهَا

(١) انظر د . لطفى عبد البديع . عبقرية العربية ص ٤٦ .

(٢) قيس بن الخطيم . الديوان تحقيق د . ناصر الدين الأسد

(بيروت : دار صادر ، ط ٢ ، ١٣٨٧ هـ / ١٩٦٧ م) ص ٧٦ .

(٣) التبريزى . شرح القصائد العشر ص ٢٠٢ .

محلها ومقامها : المحل : المكان الذى يحل به القوم من
الدار ، والمقام : الذى يطول مكثهم فيه . غولها فرجامها :
الغول والرجام قيل جبلان ، وقيل الغول : ماء معروف ، والرجام
الهضاب واحدها رجمة . الوحي : جمع وحي ، وهو الكتاب
السلام : الحجارة الواحدة سَلِيمَةٌ .

هذا الظلل الذى تبددت رسومه أحدث في النفس الإنسانية
أثرا غامضا ، ولا عجب في ذلك فالحياة فيه استحالت إلى خراب يذكـره
بالرحيل إلى العالم الآخر ، ولذلك يبكي لأنه لا يملك إلا أن يبكي . وهذا
الموقف الذى وقفه الشاعر القديم أمام الرسوم الدوارس ، وقد غيرتها صروف
الليالي ، يطرح فلسفة عظيمة تمثل موقف الإنسان ببطشه وجبروته ضعيفا
أمام الأحداث يغالب زوارف الدمع كما تغالبها الشكى .

هذا الدمع الذى يطاطي " أعناق الرجال ، ويسلب كبريا " هم ،
يتنبه له أبو تمام ، ولما سيحدثه فيه بين أفراد القبيلة لو أبصروه على حالته
تلك ، ومن هنا يداخله الشك المخيف ببقاء ذلك البلاء على خده نقضا يسلبه
أنفته ، كما سلبته تلك الرسوم عنفوانه وثباته ، أليست هي التي جعلته يبات
كالنا للنجوم .

وَلَيْلٍ بَتَّ أَكْوُهُ كَأَنِّي
سَلِيمٍ أَوْسَهَرْتُ عَلَى سَلِيمٍ
أُرَاعِنِي مِنْ كَوَاكِبِهِ هِجَانَا
سَوَا مَا تَرِيحُ إِلَى الْمُسِيمِ
فَأُقْسِمُ لَوْ سَأَلْتُ دَجَاهَ عَنِّي
لَقَدْ أَنبَاكَ عَنْ وَجْدٍ عَظِيمِ (١)

ومتى تأملنا الصورة البديعية كالجناس هنا بإيقاعه المساوق
للمعنى ، وبنيته التركيبية ، والصوتية التي أدبرت عليها القصيدة بدا أكثر
شرا وأصالة ، فهناك علاقة عميقة بين الخوف المسيطر على لغة القصيدة ،
وارتكاز الشاعر على مقاطع قصيرة يسعى من خلالها للتخلص ما يشين الرجولة
وينتقى الكرام .

(١) الهجان : البيض الكرام من الإبل ، تريح : ترجع ، المسيم : الذى

يرسلها للرعي .

وهذا كله يغدو الجناس ضرباً من ضروب الإبداع ، ودليلاً من دلائل العبقرية ، ويصبح بحقٍ كما قال البلاغيون " من أطف مجارى الكلام ، ومن محاسن مداخله " (١) متى حسن توظيفه في اللغة ، ليوّدي دوره في العمل الأدبي ، ويستحوذ على المتلقي بمخادعته الفاضلة ، ومن هنا نجد كثيراً من البلاغيين يعيبون ما نفرعن الفهم ، ونبا عن الطبع ، كما يقول المظفر العلوي (٢) (ت ٥٥٨٤) .

(١) العلوي . الطراز ٢ / ٣٥٥ .

(٢) انظر المظفر العلوي . نضرة الإغريض في نضرة القرين ص ٩٤ .

الطباق والمقابلة :

الطباق والمقابلة فنان بديعيان ، ومظهران من مظاهر
الجمال في لغة الأُدب ، وهما من المحسنات المعنوية - على حسب
تصنيف المتأخرين -

والطباق هو : " أن تجمع بين متضادين " (١).

أما المقابلة فهي : " أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر
وبين ضدهما " (٢).

وقد كثر كلام البلاغيين عن هذين الفنيين البديعيين ، فقسموهما
وفرقوا بينهما واستحسنوا منهما ما قرب إلى الفهم ، وعابوا ما بعد عن الإدراك ،
بحجة كونه قبيحا متكلفا . (٣) جي به لمجرد التلاعب بالطاقة التعبيرية
للغة ، ومن هذا قول أبي تمام :

وإن خَفَرَتْ أُمُوالَ قَوْمٍ أَكْفَهُمْ
مِنَ النَّيْلِ وَالجَدْوَى فَكَفَّاهُ مَقْطَعُ

يقول الأمدى : " ونحو هذا ما يكثر ، إن ذكرت زهبا عظيم شعره وسقط ،
وأكثر ما عيب عليه منه " (٤).

(١) السكاكي . مفتاح العلوم ص ٢٠٠ .

(٢) المصدر نفسه ص ٢٠٠ .

(٣) انظر العسكري . الصناعتين ص ٣٥٢ ، ابن سنان الخفاجي .

سر الفصاحة ص ٢٠٣ .

(٤) الأمدى الموازنة ص ٢٥٧ .

إذا وقفنا بظاهرة الطباق عند حدود التحسين ، والتشكيل الهندسي ، والدلالات الأولى للكلام ، فلن ندرك قيمة الكلمة ، ولن نتمكن من فهم الشعر على حقيقته .

أبوتام جافى الابتذال ، وخالف السائد الذى ألفه الشعراء ، فمن كفاه مَقَطع لَماله - لا تطابق على أحكام العقل ومعايير المنطق - من تخفر كفاه كُروته ومن هنا خفيت الدلالة .

التعبير بالقطع فيه سمو بالمدوح فوق أهواء النفس ومضنتها وشحها ، فكفاه مَقَطع للأهواء ، والفقر وغائلة الأيام (١) وكان كفاه تقطعان الوجل والضيق من تلوب النائلين .

والقطع هو محور القصيدة الذى أدار عليه أبوتام قصيدته فلا يمكن إدراك ثراء هذه الكلمة بعيداً عن معرفة وجهه الثانى فى سياق القصيدة .

الديار عفا عنها المصيف والمربع ، وانقطعت عنها أسباب الحياة والنماء :

أَمَّا إِنَّهُ لَوْلَا الْخَلِيْطُ الْمَوْدِعُ

وَرَبِيعٌ عَفَا مِنْهُ مَصِيْفٌ وَمَرْبَعٌ

(١) خفيت على بعض الشراح حيوية البيت ، ونبضه عندما قال :
إذا كانت يد الرجل كالخفير لَماله تحفظه من السوءال ، فكفاه مقطع ، أى يقطع فيهما الطريق على المال ، لأن العادة جارية بأن المال يوءخذ فى قطع الطريق .
انظر الديوان بشرح التبريزى ٢ / ٣٣١ .

والشمس تغيب عن الأنظار ، فتبدو الحبيبة / الشمس التي تطلع من
جانب الخدر فينضو شعاعها أصباغ الدجى ، وينطوى ثوب السماء المجزع
وهنا يداخل الشاعر الشك فلا يدرى ، أهى أحلام نائم أم أن فى الركب
يوشع (١) فرّدت الشمس له .

وتصحو زكريات الهوى ، وتبرز ثنائية الحياة والموت ، ويلوح أثر
العشق فى قلبه المتقطع .

وَعَهْدِي بِهَا تَحْيِي الهَوَى وَتَمِيَّتُهُ
وَتَشَعَّبَ أَعْشَارَ الفَوَائِدِ وَتَصَدَّعَ

وَأَقْرَعُ بِالْعَتَبَى حُمِيًّا عَتَابِيهَا
وَقَدْ تَسْتَقِيدُ الرَّاحَ حِينَ تَشْعَشَعُ
ويتقاذف هم الفراغ به إلى ظهور الشيب الذى تأباه النفوس فهو
نذير الفناء والجديد المرقع ، لكن الإنسان لا يطك إلا أن يحتمل :

وَنَحْنُ نُنْزِجِيهِ عَلَى الكَرهِ وَالرِّضَا
وَأَنْفُ الفَتَى مِنْ وَجْهِهِ وَهُوَ أَجْدَعُ

ويظل الحزن يطلقف الشاعر ويحيط به من كل جانب ، فالزمن يسوسه
سياسة عبد مجدع ، حين يقطع عليه طموحاته وأماله :

لَقَدْ سَاسَنَا هَذَا الزَّمَانُ سِيَاسَةً
سُدَى لَمْ يَسْسُهَا قَطُّ عَبْدٌ مُجَدِّعٌ

(١) يقول التبريزى " هذا المعنى محمول على ما يحكيه أهل الكتاب

أن الشمس ردت ليوشع بن نون " الديوان ٢ / ٣٢٠ .

تَرَوْحَ عَلَيْنَا كُلَّ يَوْمٍ وَتَفْتَدِي
خُطُوبَ كَأَنَّ الدَّهْرَ مِنْهُنَّ يَصْرَعُ
حَلَّتْ نَطْفٌ مِنْهَا لِنَيْسٍ وَذُو النَّهْسِ
يُدَافُ لَهُ سُمٌّ مِنَ الْعَيْشِ مُنْقَعُ

وبعد أن تقفر الديار ، وينقطع النماء والحياة ، ويعبت الهوى بقلب
الشاعر ويقطعه ، يعلن الشيب بداية الضعف وانقطاع الحيل ، يشعله
زمن حال دون تحقيق المآرب والأحلام ، وهنا تضيق الدنيا ، وتتفاقم
الأمور ، فيلجأ الشاعر إلى محاولة يفك بها الخناق عن الإنسان والحياة
ليعود للدنيا وجهها المشرق المنير ، فيكون الممدوح محمد بن يوسف
هو الملاذ الذي يجتث هذه العائلة ، ويقطع حبال الجذب ، ومرر الأيام
وضعف النفوس :

أَخَذْتُ بِحَبْلِ مِنْهُ لَمَّا لَوَيْتُهُ
عَلَى مَرْرِ الْأَيَّامِ ظَلَّتْ تَقَطُّعُ
هُوَ السَّيْلُ إِنْ وَاجَهْتَهُ انْقَدَتْ طَوْعُهُ
وَتَقْتَادُهُ مِنْ جَانِبَيْهِ فَيَتْبَعُ
مُرُّهُ مِنْ نَفْسِهِ بَعْضُ نَفْسِهِ
وَسَائِرُهَا لِلْحَمْدِ وَالْأَجْرِ أَجْمَعُ

وكما ينتزع الشغرى أحزان النفوس ، ويمحو جذب الديار من نفوس ناثليه ، فانه يطارد
الظلم ويستعد له بكل قواه ، فمتى قلب الزمن ظهر المِجَنِّ ، وضيع
الناس أمجادهم ونفوسهم ، فإنه يتربع على عرش المجد :

وَمَا السَّيْفُ إِلَّا زُبْرَةٌ لَوْ تَرَكْتَهُ
عَلَى الْخِلْقَةِ الْأُولَى لَمَّا كَانَ يَقَطُّعُ

ويغير وجه السيف كما غير وجه الحياة في أعين الناقلين ببذله وعطائه ،
وهنا يكتسب الشاعر - لسان الحياة المبين - قوته ومكانته لتعتدل الموازين ،
ويخصب الأمل ، وتنهمر القوائد التي لولا لين نسيبها لتصدعت منها
جلامد الصخر :

فَدَوْنَكهَا لَوْلَا لَيَّانٌ نَسِيْبِيهَا
لَظَلَّتْ صِرَابُ الصَّخْرِ مِنْهَا تَصَدَّعُ (١)

ومن هنا ندرك عظمة الطباق ، وشرائه ، عندما ننظر للبيت من خلال
سياقه ، وإيقاع القصيدة الذي ورد فيه .

فالرؤى العين الذي بنيت عليه القصيدة يمنح القطع بعدا
جديدا ، وصوتا نافذا في أعماق الأشياء ، ومواءمات كتأثير المدوح في نائليه ،
ويغدو هذا القطع ضربا فريدا ، يجتاز دلالة المعجمية التي تعني
الإتلاف إلى نوع من الحياة ، وإلى سبب من أسباب النماء والتجدر .
وبنية الطباق التركيبية تمنح المدوح رفعة ، وتجهه مكانة
متفردة ، فأسلوب الشرط الذي جاء الطباق بين أحضانه يبرز العطاء ،
وكثرة البذل ، وتميزه ، فإذا كان هذا سبيل الشفري حين تخفر أكف

(١) أبو تمام ، الديوان شرح التبريزي ٣١٩/٢ من قصيدة في

مدح محمد بن يوسف الطائي ومطلعها :

أَمَّا إِنَّهُ لَوْلَا الْخَلِيْطُ الْمَوْرُوعُ * وَرَبِّعٌ عَفَا مِنْهُ مَصْرِيفٌ وَمَرْبَعٌ

البازلين أموالهم ، فكيف يكون عطاؤه ، حين تتغلب النفوس على شهواتها وأطامعها ، وكان نفس المدوح مجبولة على الخير ، لا تعرف الشهوات والأطماع إليها طريقا . وبكل هذا يجب أن يُعامل الطبايق ، فهو ليس مجرد كلمتين مختلفتين في المعنى ، وليس مُحسَّنًا معنويا كما عرف عنه ، فقد كان عند شاعر عظيم كآبي تمام محور القصيدة ، ومدار القيمة ، وعنصر الجمال وبعد هذا كله لا نستغرب أن يقول البلاغيون :

" وأما المطابقة فلها شعب خفية ، وفيها مكامن تغمض ، وربما التبتت بها أشياء لا تتميز إلا للنظر الثاقب ، والذهن اللطيف . " (١)

وما عيب به الطبايق عيبت به المقابلة ، فما خرج عن المؤلف عد معيها ، ومن ذلك :

(٢) قول الشاعر :

رَحْمًا بِذِي الصَّلَاحِ وَضَّرَابُونَ قَدَّمَا لِهَامَةَ الصَّنْدِيدِ

يقول قدامة بن جعفر :

" فليس للصنديد فيما تقدم ضد ولا مثل . ولعله لو كان مكان قوله : الصنديد ، الشرير كان ذلك جيدا لقوله : ذو الصلاح . " (٢)

الكلمة في لغة الشعر تأخذ بعدا آخر وتتخطى الحرفية ، أضف إلى ذلك أن للعلاقات السياقية والإيحائية دورا رئيسا في تحديد مدلول

(١) القاضي الجرجاني . الوساطة ص ٤٤ ، الخطيب القزويني . الإيضاح

في علوم البلاغة ٢ / ٤٨٠ .

(٢) قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ٢٠٢ .

الكلمة ، وهذا ما لم يتنبه له قدامة ، قال الشاعر : الصلاح ، فعليه
أن يقابله بالشر ؛ لأن الشر والصلاح نقيضان هذا إذا أكدنا على عطية
المقابلة ، ولا أدري ما سر الإصرار على أن الشاعر قصد أن يقابل بين
الصلاح والشرف لم يفلح +

إن كلمة الصناديد هي التي تجعل من المدوحين نمطا آخر
من البشر متميزا حتى في اختياره لأعدائه ، القوم لا يهابون الموت ، فالقضية
إنما أكبر من قضية مقابلة هندسية بين صلاح وشر .

السياق يتراعى بالدلالات إلى آفاق الشجاعة والبذل ، إن ليس
من الشجاعة أن يضرب الشرير ، فالشرّ جبلة في النفوس الضعيفة التي تعاني
غالبا من إهباطات خارجية تجعل منها شخصيات غير سوّية ، ولذلك
فمقارعة هذه النفوس عيب عند العرب الأقحاح . الخصم هنا هو
الصناديد . ودلالة المادة توحى بالبطش والشدّة ، فالصناديد هو
الملك الضخم الشريف ، وقيل : السيد الشجاع ، والصناديد : الشدائد في
الأمر والدواهي ، وصناديد السحاب : عظامه . وبرد صناديد : شديد ،
وغيث صناديد : عظيم القطر . والسادات الأجواد وحماة
العسكر وكل عظيم غالب صناديد .^(١)

ولذلك فخصومة السيد الشجاع ومنازلته أمر لا يتيسر لكثير من
الناس ، وذو الصلاح هم المتقون الذين يجعلون بينهم وبين المخاطر وقاية ،

(١) ابن منظور . لسان العرب ٢٥٠٧/٣ (صند) ، والجوهري +
الصحاح ٥٤٩٩/٢

ولذلك جاء الرد عليهم مساوقا لموقفهم ، وكان الإيقاع يصور
طبيعتهم وهدوء نفوسهم ، ومعاملة المدوحين لهم ، ولا يمنع هذا أنهم
يذودون عن مكارمهم وأعراضهم ، لكنهم ليسوا أهدافا لا* ولك الضرابين ،
فالحياة ، والقارة والصناديد هم الذين ترنو النفوس لمقارعتهم ، والعربي
كان يمتدح عدوه ، لأن في ذلك مدح له فمتى أثنى على خصمه ووصفه
بالإقدام والشجاعة فهو إنما يثنى على نفسه ، ويعلي من قدرها ولقدشاع
في شعرنا العربي ما سمي بالقصائد «المنصفات» ، التي انتصف فيها الشعراء
لخصومهم ووصفوهم بالثبات ، ورباطة الجأش .

والتركيب اللغوي يمنح المقابلة قيمة جمالية ، فأولئك الرحما
ضرابون . صيغة الكلمة توحسي بقدرتهم على الضرب ، وشدتهم في مداولة
الأمر ، ومقابلة الصناديد ، فمهم يمضون إليهم " قُدماً " بلا تعرّج
ولا انثناء كالسهام المريشة ، ويفلقون هاماتهم بكل ثبات واتزان . لم يمنعهم
احتدام الموقف من الوصول إلى أهدافهم ، وتسديد ضرباتهم بكل مهارة .
وبناء على هذا الإدراك ترقى المقابلة عن ذلك الدور الهاشي
الذي أناطها به كثير من المتأخرين وتصبح جزءاً جوهرياً لا يتم الكلام إلا به .
وما وصف من الطباق والمقابلة بالفساد ، إنما كان لمجيئهما
(١)
مخالفين للأعراف السائدة فكانا " ما يخرج الكلام عن أحكام البلاغة "
عند بعض القوم .

(١) على بن خلف الكاتب . مواد البيان ، تحقيق : د . حسين عبد اللطيف
(ليبيا - منشورات جامعة محمد الفاتح ٩٨٢ م) ص ٣٦٦ .

ولو تحققوا لعلمو أن لغة الشعر لغة داخل لغة تتطلع فيها
الكلمات إلى آفاق أرحب وأشمل يجب تأملها ، والنظر إليها من زاوية
فنية ، بعيدا عن معايير الحقائق ، وأسس المنطق التي تتنافى مع طبيعة
الفن القائمة على الخيال وشرائه الروماتية . التي يصبح معها الفن مجرد
قضية منطقية يحكم عليها بالصحة والكذب ، وهذا وإن صح على منطق
العقل ، فإنه مرفوض في عطاء الخيال ، ومن هنا قال القاضي الجرجاني :
" والشعر لا يحب إلى النفوس بالنظر والمحاجة ، ولا يحل في الصدور
بالجدال والمقايسة ، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربه منها
الرونق والحلاوة ، وقد يكون الشيء متقنا محكما ، ولا يكون حلوا مقبولا ، ويكون
جيذا وثيقا ، وإن لم يكن لطيفا رشيقا " (١) .

وهذا ما يجب أن نتعامل به مع لغة الشعر ، لأنها لغة لها
منطقها الخاص ، ومعاييرها الخاصة التي تستبطن منها ، وتحاكم بها ، والطباق
والمقابلة عنصران من عناصر هذه اللغة يحتكم في إدراك جمالياتها إلى
منطق الشعر ذاته " وإنما السبيل إلى استبطان هذا التقابل أن نلوز
بمنطق الشعر ذاته ، معترفين بأنه منطق وجداني ينسج المتقابلات ،
ويسمح لها بأن تتآلف وتتوارد ، غير مكترت بالهوية وعدم التناقض ، إنه
بتعبير لا يخلو من التناقض ، يصنع منطق اللامنطق ، ويهبي " ضروبا من الحمل
الشعري موضوعة في ساق المفارقة التي تدهش وتباغت ولا غيرو إن
أفضى ابتداء المحتوى في هذا الشعر سوا " كان صورة أو عاطفة أو فكرة

(١) القاضي الجرجاني . الوساطة ص ١٠٠ .

مجردة، إلى ابتداع التعبير، ونسق الصياغة". (١)

ومن هنا يتجلى لنا دور الطباق والمقابلة، وقيمتها في إبراز المعنى في النص الأدبي شعريا كان أم نثريا، وقديما قيل: وبضدها تتميز الأشياء.

وإذا كانت جوهريّة الجناس تبدو في وحدة الجرس، فإن جوهريّة الطباق والمقابلة تتحقق في تنويع هذه الوحدة (٢). وهي جوهريّة تترامى إلى آفاق بعيدة. يجب تأملها وحسن التأمّن إليها.

(١) د. عاطف جودة نصر. البديع في تراثنا الشعري. مجلة

فصول م ٤ ع ٢، ١٩٨٤ م ص ٨٤.

(٢) انظر د. عبدالله الطيب. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها

(بيروت: دار الفكر، ط ٢، ١٩٧٠ م)، ٢/٦٩٥.

الالتفات :

الالتفات : " هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار ،
وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك " . (١)

فهو عدول بالأسلوب عن نسقه المؤلف ، وظاهرة العدول هذه
وقف أمامها الفكر البلاغي ، وكشف عن كثير من قيمها العميقة ، وأروع ما يتجلى
هذا العدول في كتاب الله الكريم كقوله تعالى :

* وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيحَ فَتُشِيرُ سَحَابًا فَسُقْنَاهُ إِلَى بَلَدٍ
مَيِّتٍ فَأُحْيَيْنَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا ، كَذَلِكَ النُّشُورُ * (٢٢)

يقول الزمخشري : " فإن قلت : لِمَ جاء فتشير على المضارعة
دون ما قبله ، وما بعده ، قلت : ليحكى الحال التي تقع فيها إشارة الرياح
السحاب ، وتستحضر تلك الصورة البديعة الدالة على القدرة الربانية ،
وهكذا يفعلون بفعل فيه نوع تمييز وخصوصية بحال تستغرب ، أو
تهم المخاطب ، أو غير ذلك ، كما قال تأبط شرا :

بِأَنِّي قَدْ لَقَيْتِ الْفُؤَالَ تَهْوِي
بِسَهْبٍ كَالصَّحِيفَةِ صَحَّحَانَ
فَأَضْرِبُهَا بِلَا قَصْدٍ فَخَسَّرَتْ
صَرِيحاً لِلْيَدَيْنِ وَلِلْجِرَانِ

(١) ابن المعتز . البديع ص ٥٨ .

(٢) فاطرية ٩ .

لأنه قصد أن يصور لقومه الحالة التي تشجع فيها بزعمه على ضرب الغول كأنه يبصرهم إياها ، ويطلعهم على كنهها ، مشاهدة للتعجب من جرّاته على كل هول ، وثباته عند كل شدة ، وكذلك سوق السحاب إلى البلد الميت ، وإحياء الأرض بالمطر بعد موتها لما كانا من الدلائل على القدرة الباهرة قيل : فسقناه ، وأحيينا معدولا بهما عن لفظ الغيبة إلى ما هو أدخل في الاختصاص وأدل عليه . (١)

فالعُدول أو الالتفات ينطوي على قيمة جمالية لطيفة تنبئ لها

الزمخشري وهذا يكشف لنا عن جانب من فكر الرجل وفلسفته لجماليات

الالتفات ، الذي يقول عنه في مكان آخر إنه جاء "تطرية لنشاط السامع ،

وإيقاظاً للإصغاء إليه من اجراءه على أسلوب واحد وقد تختص مواقعها بفوائد . . . (٢)
فالتفات لا يقف عند حدود الهزة الفنية التي يفجأ المتلقي بها ، ولكنه - ومن خلال تلك الهزة - يقدم قيمة عميقة

يحسن بالبصير ، المدرك لأبعاد الكلام تتبعها ، والتلذذ باكتشاف مرماها .

ومن هنا فابن الأثير في هجومه على الزمخشري كان متعجلاً ،

فلم يقصد الثاني ما ذهب إليه الأول من أن ذلك دليل على عيب في

الكلام ، لأن رتبة الكلام تبعث الملل في نفس السامع ، فيعدل المبدع

باللغة عما ألفها عليه المتلقي " ليجد نشاطاً للاستماع ، وهذا قدح في

(١) الزمخشري . الكشاف ٢٧٠/٣ . والسكاكي . مفتاح العلوم ص ١١٩ .

(٢) الزمخشري . الكشاف ١٠/١ ، العلوي . الطراز ١٤١/٢ .

الكلام ، لا وصف له ، لأنه لو كان حسنا ما مل * (١)

فالتطرية ليست دفعا للطل فمع ذلك الأثر الجمالي الذي تنطوي

عليه تلك الهزة المفاجئة فإنها تستدعي من متأملها نظرة أعمق ، وتأملا

أشد ، لأمر بعيد المنال . وهذا ما أدركه العلوي حين قال : في رده على

ابن الأثير : * وإنما أراد تحصيل الإيقاظ ، وازدياد النشاط بذكر الالتفات * .
(٢)

والالتفات بالكلام وصرفه عن جهته ليس بالأمر الهين ، لأنه

دليل على تمكن المبدع من لفته ، وقدرته على تشكيلها . وقد يفدو خصيصة

أسلوبية عند بعض الشعراء ، ومن هنا فهم يتفاوتون فيه بحسب فطنتهم

وزكائهم (٣) لبعده الوصول إليه ، ولصعوبة توظيفه في اللغة ولتأبيه على

كثير من المبدعين ، ومن هنا كان دليلا على شجاعة العربي ، كما كان دليلا

على شجاعة العربية . (٤) * وإنما سمي بذلك ؛ لأن الشجاعة هي الإقدام ،

وذاك أن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيعه غيره ، ويتورد ما لا يتورده

سواه * . (٤)

وإذا كانت جهود القدماء لا تنكر في هذا الباب ، فإن ابن الأثير

كان من أكثر البلاغيين عمقا في الكشف عن جمال هذه الظاهرة ، حيث قسم

(١) ابن الأثير . المثل السائر ١٦٩/٢ .

(٢) العلوي . الطراز ١٣٤/٢ .

(٣) حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ٢١٩ .

(٤) انظر ابن جنني . الخصائص ٣٦٠/٢ .

الالتفات ثلاثة أقسام :

- ١ - الرجوع من الغيبة إلى الخطاب ، ومن الخطاب إلى الغيبة ، وذكر أن الانتقال من أحدهما إلى الآخر لا يكون إلا لفائدة اقتضته غير أنها لا تحد بحد ، ولا يضبطها ضابط . (١)
 - ٢ - الرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر . وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر .
 - ٣ - الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل ، وعن المستقبل بالماضي . (٢)
- ولو تأملنا شواهد ابن الأثير في هذه الأقسام لتبين لنا كيف كشف لنا الفكر البلاغي عن الأسرار الكامنة في هذه الأساليب ، وكيف وضع هذا البلاغي يده على مواطن الجمال ، وعمق الفن في هذا اللون وكيف استخرج من كل نبط من هذه الأنماط قيمة خاصة وأسراراً لا تحد ولا تحصر .

وما وقف عنده ابن الأثير قوله تعالى :

﴿ ثُمَّ اسْتَوَىٰ إِلَى السَّمَاءِ وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعًا
أَوْ كَرْهًا قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ ، فَقَضَاهُنَّ سَبْعَ سَمَوَاتٍ فِي يَوْمَيْنِ ، وَأَوْحَىٰ
فِي كُلِّ سَّمَاءٍ أَمْرَهَا ، وَزَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِحَصَابٍ مَّجِيدٍ وَحَفِظْنَا نَازِلَ تَقْدِيرِ الْعَزِيزِ
الْعَلِيمِ ۝ ﴿٣﴾

(١) انظر ابن الأثير . المثل السائر ١٦٩/٢ .

(٢) انظر المصدر نفسه ١٨١/٢ .

(٣) فصلت : الآيتان ١٢، ١١ .

يقول ابن الأثير : * وهذا رجوع من الغيبة إلى خطاب النفس،
فإيه قال : وَزَيْنًا بَعْدَ قَوْلِهِ : ثُمَّ اسْتَوَى ، وَقَوْلِهِ : فَكَضَاهَنَّ . وَأَوْحَى ،
والفائدة في ذلك أن طائفة من الناس غير المشرعين يعتقدون أن النجوم
ليست في سماء الدنيا ، وأنها ليست حفظا ولا رجوما ، فلما صار الكلام
إلى ههنا عدل به عن خطاب الغائب إلى خطاب النفس ؛ لأنه مهم من
مهمات الاعتقاد . وفيه تكذيب للفرقة المكذبة المعتقدة بطلان * (١)
وتزيين السماء بالكواكب أدخل في الدلالة على القدرة ، وأعجب
للمناظرين . وأخص في الاستدلال ، أضف إلى ذلك ما في النجوم من منافع
للإنسان ، فهي علامة من علامات الإدراك عنده .
* ولو تأملنا قول أبي الطيب المتنبسي :

تَعَرَّبَ لَا مَسْتَعْظِمًا غَيْرَ نَفْسِهِ
وَلَا قَابِلًا إِلَّا لِخَالِقِهِ حُكْمًا (٢)

لوجدنا أن الضعف الإنساني أمام صوارف الزمن يكاد يسيطر على
لغة القصيدة ، فالبكاء ، والشكل ، والهيم وتحريم السرور ، والأسقام هي عالم
النص الذي يسبح فيه .

وبنيته التي تحركه ، وهذا ما لم نعهده من رجل كان يستسقى
الوغي والقنا الصّما .

(١) ابن الأثير . العثل السائر ٢/٧٣٠١

(٢) المتنبسي . المسديوان بشرح العكبري ٤/١٠٧٠١ من قصيدة في

رثاء جدته ومطلعها :

أَلَا لَا أَرَى الْأَحْدَاثَ حَمْدًا وَلَا نَدْمًا فَمَا بَطَّشَهَا جَهْلًا ، وَلَا كَفَّهَا حِلْمًا

وَكُنْتُ قَبِيلَ الْمَوْتِ اسْتَعْظِمُ النَّوَى
فَقَدْ صَارَتْ الصُّفْرَى الَّتِي كَانَتْ الْعُظْمَى
هَيْبَتِي أَخَذْتُ الثَّارَ فَيْكَ مِنَ الْعِدَا
فَكَيْفَ بِأَخْذِ الثَّارِ فَيْكَ مِنَ الْحَمَى
وَمَا انْسَدَّتِ الدُّنْيَا عَلَيَّ لَضَيْقِهَا
وَلَكِنَّ عُرْفًا لَا أَرَاكَ بِهِ أَعْمَى
فَوَا اسْفَا أَلَا أَكْبُّ مُقْبِلًا
لِرَأْسِكَ ، وَالصُّدْرَ الَّذِي مُلِثًا حَزْمًا

فما لبث أن انتزع نفسه من هذا الواقع المر . ليفرسها في أفق
القوة والenfوان . داخل الصراع بقلب آخر ، وعزيمة لم تنل منها كوارث الأيام
متناسيا حزن الماضي ولوعاته .

تَغَرَّبَ لَا مَسْتَعْظِمًا غَيْرَ نَفْسِهِ
وَلَا قَابِلًا إِلَّا لِخَالِقِهِ حَكْمًا
.....

ومنها :

كَذَا أَنَا يَا دُنْيَا إِذَا شِئْتَ فَانْهَيْهِ وَيَانْفَسْ زَيْدِي فِي كَرَائِمِهَا قُدَمَا
" وكأنه استحضر الالتفات هنا ليخيل إلينا أن هذا الشخص الذي ضعف
(١)
وطلبته العاطفة لم يكن هو المتبني القديم الذي يتحدث عنه بصيغة الغائب .

وهكذا نجد أن هذا المدول متى وظف توظيفاً فنياً كان دليلاً
على عبقرية المبدع وتمكنه من لغته . وتحميلها أكبر ما تعودت أن تحمل .

(١) د . إحسان عباس ، فن الشعر (بيروت : دار الثقافة ، ط ٢ ،

وهو فن قوامه الغموض ، ومن هنا يحتاج لتأمل وقراءة ناقدة
تكشف خبيثته ، وتعثر على كنوزه ، حتى قيل عنه : إنه " خلاصة علم البيان
التي حولها يدندن ، وإليها تستند البلاغة ، وعنهما يعنعن " (١) وما
ذلك إلا لأنه " طريق البلغاء لا يعدلون عنه إذا اقتضى المقام سلوكه " .
(٢)

(١) ابن الأثير . المثل السائر ٢/١٦٧ .

(٢) السكاكي . مفتاح العلوم ص ١١٩ .

(١) صحة التقسيم :

من المعايير الجمالية التي وضعها البلاغيون للبحث عن القيمة في النص الأدبي ، وأصبح فناً بديعياً معيار الصحة ، ومنه صحة المقابلة التي تحدثنا عنها سابقاً مع الطباقي ؛ لأن المعيب في المقابلة ما خالف الصحة - وصحة التقسيم ، وصحة التفسير .

ولعل أول من عد الصحة نعتاً من نعوت المعاني قدامة بن جعفر ، وتبعه في ذلك كثير من البلاغيين .

وصحة التقسيم هي : " أن يبتدىء الشاعر فيضع أقساماً غيستها ، ولا يفادر قسماً منها " . (٢)

كقول نصيب عندما أراد أن يأتي بأقسام جواب المجيب عن

الاستخبار :

فَقَالَ فَرِيقُ الْقَوْمِ : لَا ، وَفَرِيقُهُمْ

: نَعَمْ ، وَفَرِيقٌ قَالَ : وَيَحَاكَ مَا نَدْرِي (٣)

" فليس في أقسام الإجابة عن مطلوب إذا سئل عنه . غير هذه الأقسام " .

- (١) انظر قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ١٣١ . العسكري .
الصناعتين ص ٣٧٥ ، ابن سنان الخفاجي . سر الفصاحة ص ٢٣٥ .
البغدادي . قانون البلاغة ص ١٠٣ . أسامة بن منقذ . البديع
في نقد الشعر ص ٦١ ، ابن الأثير . الضئيل السائر ١٦٦/٣ ،
القزويني . الإيضاح في علوم البلاغة ٥٠٩/٢ ، الحلبي . شرح
الكافية البديعية ص ١٦٩ . التفتازاني . المطول ص ٤٢٩ .
حازم . منهاج البلغاء ص ٥٥ ، ابن أبي الإصبع . بديع القرآن
ص ٦٥ ، تحرير التحبير ص ١٧٣ .
(٢) قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ١٣١ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٣١ .

وهذه القسمة ، قسمة عقلية ، وإن حاول ابن الأثير إخراجها من حيز المنطق إلى دائرة الفن ، عندما قال : " وإنما نريد بالتقسيم ههنا ما يقتضيه المعنى ما يمكن وجوده ، من غير أن يترك منها قسم واحد ، وإذا ذكرت قام كل قسم منها بنفسه ، ولم يشارك غيره ، فتارة يكون التقسيم بلفظة إما ، وتارة بلفظة بين ، كقولنا بين كذا وكذا ، وتارة بلفظة منهم كقولنا منهم كذا ومنهم كذا ، وتارة بأن يذكر العدد المراد أولاً بالذکر ثم يقسم . . ." (١)

ولم يستطع ابن الأثير أن ينفك من سيطرة العقل على رؤيته ، فإذا كان قد أنكر أن القسمة عقلية ، فقد صرح بها في تفسيره للقصيدة ودفاعه عنها .

وانطلاقاً من هذه الرواية العقلية خطأً بعض البلاغيين كثيراً من الشعراء ، وعدوا كل شعر خرج عن إطار هذا المعيار فاسداً ، ولذلك " ينبغي أن يحرص في القسمة من وقوع النقص فيها ، أو التداخل ، أو وقوع الأمرين فيها معاً ، فإن ذلك ما يعيب المعاني ويسلب بهجتها ، ويزيل طلاوتها ، كما أن القسمة إذا تمت وسلمت من الخلل الداخل فيها من حيث ذكر وطابق حسن تركيب العبارة فيها حسن ترتيب المعاني كان الكلام بذلك أنيق الديباجة قسيم الرواء والهيئة ." (٢)

والشعر في إطار هذه الرواية يفقد قوامه وجوهريته . فإذا كان الشعر قراءة عميقة للكون والحياة ، فإنه هنا يجد وتسجيلاً لأحداث الواقع

(١) ابن الأثير . المثل السائر ١٦٧/٢ .

(٢) حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ٥٦ .

ومتغيرات ، تسجيلا تاريخيا بعيدا عن طموحات الفن وتجاوزه لمقولة
الواقع .

ونجد فساد التقسيم يدور حول أربعة محاور : (١)

١ - التكرير كقول هذيل الأشجعي : (٢)

فَمَا بَرِحَتْ تُوْمِي إِلَيْهِ بِطَرْفِهِ

وَتُوْمَضُ أَحْيَانًا إِذَا خَضَمَهَا غَفَلٌ

فهذا من فاسد التقسيم ، لأن تومض وتومي بطرفها متساويان

في المعنى . (٣)

والمأمل في دلالة اللفظين يجد فرقا بين الكلمتين ، فأومات :

تعنى أشارت ، يقول الشاعر :

فَقَلْنَا : السَّلَامُ فَاتَّقَتْ مِنْ أَمِيرِهَا

وَمَا كَانَ إِلَّا وُؤًا هَا بِالْحَوَاجِبِ (٤)

أى أشارت بحواجبها .

(١) انظر قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ١٩٩ . ابن سنان الخفاجي

سر الفصاحة ص ٢٣٦ . حازم القرطاجني . منهج البلغاء ص ٥٥ ،

وإن زادت عنده بعض الأقسام فهي تفصيل لما ذكره قدامة ،

المرزباني ، الموشح ، تحقيق علي البجاوي نهضة مصر ١٩٦٥ م ،

ص ١٢٤ .

(٢) هذيل بن عبد الله بن سالم الأشجعي ، أحد شعراء الكوفة ومجانيها .

(المرزباني . معجم الشعراء . تصحيح المستشرق د . كرنكو

(بيروت : دار الكتب العلمية ط ٢ ، ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م) ص ٤٨٢ .

(٣) قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ١٩٩ .

(٤) انظر الجوهري . الصحاح ١/ ٨٢ مادة (وءا) .

أما الإيماض فهو : مسارقة النظر ، يقول ابن سيدة : " أومضت المرأة بعينها : سارقت النظر " . (١)

فالمرأة مولعة ، لم تكفها إيماضة الطرف ، وإنما كانت تخالس النظر ، وتسارقه متى غفل خصمها ، لتتمتع بإطالة النظر . وهذا ينتفي التكرار هنا ، قدامة غاب عنه الفرق بين دلالة الكلمتين ، كما غاب عنه إلحاح المرأة ، وتلوّيبها في سياق البيت .

أما ما ذهب إليه حازم القرطاجني حين قال : " ويحتمل ألا يكون في الكلام تداخل بأن يريد بقوله تَوَمَّضُ تبتسم ، وهذا الوجه أولى بأن يحمل البيت ليسلم الكلام بذلك من الخلل " . (٢) فإن الموقف يرفضه ، كما ترفضه حيوية الصورة . صورة تلك المرأة التي تبذل ما تستطيع لتتري حبيبها ، فالابتسام دليل على نظرها المتواصل له ، وهذا أمر لم يتحقق لها في ظل رقابة الخصم .

٢ - دخول أحد القسمين في الآخر كقول أمية بن أبي الصلت الثقي :

لِلَّهِ نِعْمَتَنَا تَبَارَكَ رَبُّنَا
رَبُّ الْأَنْامِ وَرَبُّ مَنْ يَتَأَبَّدُ

" فليس يجوز أن يكون أمية أراد بقوله : من يتأبد : الوحش ، وذلك أن من لا يقع على الحيوان غير الناطق ، وإذا كان الأمر على هذا فمن يتوحش داخل في الأنام ، أو يكون أراد بقوله : يتأبد : يتقرب من الأبد ، وذلك داخل في الأنام أيضا " . (٣)

(١) ابن سيدة . المخصص ج ١ السفر ص ١١٨ ، والجوهري بالصاح

١١١٣ / ٣ ، الزمخشري . أساس البلاغ ص ٥٠٩ .

(٢) حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ١٥٧ .

(٣) قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ٢٠٠ ، المرزباني . الموشح ص ١٢٥ .

مقولة قدامة فيها جزم بارتكاب الشاعر للمحذور ، ووقوعه في

الزلل .

والأ^١نام : ما ظهر على الأ^٢رض من جميع الخلق . (١)

والأ^٣أبد^٤ : يكون للإنسان كما يكون للبهيمة . يقال : أبدأت

البهيمة ، أى توحشت ، والأ^٥أابد : الوحوش . والتأبىد^٦ : التوحش .

وتأبىد المنزل : أقفر وألفته الوحوش . وأبىد الرجل : توحش ، فهو

أبد^٧ يقول أبو ذؤيب الهذلي :

فَأَفْتَنَ بَعْدَ تَمَامِ الظَّمِّ نَاجِيَةً

(٢)
مِثْلَ الْهَيْرَاوَةِ ثَنِيًّا ، بِكِرْهَا أَبْرِدُ

أى أن ولدها الأ^٨ول توحش معها . (٣)

فبيت أمية بن أبي الصلت فيه عموم وخصوص ، فالأ^٩نام فيها

الأ^{١٠}ليف والوحشى . والأ^{١١}أابد لا تكون إلا متوحشة إنسانا أو حيوانا .

فالله سبحانه وتعالى رب الأ^{١٢}وانس والأ^{١٣}أابد ، وإذا كنا نعلم

أن الأ^{١٤}أابد تكون في الغالب من الحيوان ، فإن مجيء من لغير العاقل فيه

دلالة فنية عميقة . فكان تجاوز هذا الحرف لعالمه الذى يدور فيه

(١) ابن منظور . لسان العرب ١ / ١٥٤ " أنم " .

(٢) افتن : استاق ، الظم : ما بين الشربين في ورود الإبل .

المثني : التي قد ولدت بطنين . أبدأ : متوحش ،

(السكرى . شرح أشعار الهذليين ، ط / مصورة عن دار الكتب

١ / ١٢٥) .

(٣) انظر الجوهرى . الصحاح ٢ / ٤٣٩ .

- العاقل - إلى عالم آخر ليحتوى كائناته برفق دعوة لإعمال العقل . وشكر
للخالق على نعمه التي لا تُعد ولا تحصى ، وكان الحيوان قد أدرك عظمة
النعم ، وشكر من أنعم عليه بها وهذا ما يؤكده كتاب الله الكريم يقول تعالى :
* تَسْبِحُ لَهُ السَّمَاوَاتُ السَّبْعُ وَالْأَرْضُ وَمَنْ فِيهِنَّ ، وَإِنْ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا يَسْبِحُ
بِحَمْدِهِ ، وَلَكِنْ لَا تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ ، إِنَّه كَانَ حَلِيمًا غَفُورًا * (١)

واستخدام مَنْ للدلالة على غير العاقل أسلوب من أساليب العرب
ومذهب من مذاهبيها في الكلام ، وقد ورد هذا الأسلوب في القرآن العزيز
يقول تعالى :

* وَاللَّهُ خَلَقَ كُلَّ دَابَّةٍ مِنْ مَاءٍ فَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى بَطْنِهِ ، وَمِنْهُمْ
مَنْ يَمْشِي عَلَى رِجْلَيْنِ وَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى أَرْبَعٍ . يَخْلُقُ اللَّهُ مَا يَشَاءُ ، إِنَّ
اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ * (٢)

يقول ابن يعيش : " والذى يمشي على بطنه ، والذى يمشي
على أربع ليسوا من العقلاء ؛ لأن الذى يمشي على بطنه من جنس الحيات .
والذى يمشي على أربع من جنس الأنعام والخيول " . (٣)

(١) الاسراء آية ٤٤ .

(٢) النور آية ٤٥ .

(٣) ابن يعيش . شرح المفصل ١٤٤ / ٣ .

٣ - أن يكون القسمان ما يجوز دخول أحدهما في الآخر كقول
أبي عدي القرشي (١) :

غَيْرَ مَا أَنْ أَكُونَ نِلْتُ نَكْوَالًا

مِنْ نَدَاهَا عَفْوًا وَلَا مَهْنِيًّا

"فالعفو قد يجوز أن يكون مهنياً، والمهني قد يجوز أن يكون
عفواً". (٢)

ولفظ العفو تتسع دلالة في لغة الشعر، ويكتسب حياة جديدة
يمنحها له الشاعر، عندما ينتشله من جموده. فإذا كان قدامة لا يرى في كلمة
"عفواً" إلا أنها مرادفة لـ "مهنياً" فإن العفو هنا يصبح ضرباً من
المعاناة والمشقة، فيصبح ضداً للمهني بعد أن كان مرادفاً له كما يقول
قدامة، والعرب تقول: عفا فلان فلانا إذا سأله والتمس نائله (٣)، فكان
أبا عدي يقول: أنا لم أتل من نداها لا تفضلاً منها، ولا إجابة لالتماسي،
وتحقيقاً لرغبتني.

*

٤ - القسم التي يترك بعضها ما لا يحتمل الواجب تركه.

وهو أن يترك الشاعر قسماً من الأقسام التي ذكرها كقول جرير:

صَارَتْ حَنِيفَةً أَثْلًا، فَثَلْثَهُمْ

مِنَ الْعَبِيدِ، وَثَلْثَ مِنْ مَوَالِيهِمْ

- (١) هو عبدالله بن عمر العبلي. شاعر مجيد من شعراء قريش، من
مخزومي الدولتين. (الأصبهاني. الأغاني ١١ / ٢٧٤، ٢٨٨).
(٢) قدامة بن جعفر. نقد الشعر ص ٢٠٠، المرزباني. الموشح ص ١٢٥.
(٣) ابن منظور. لسان العرب ٥ / ٣٠٢٠.

وفي البيت قسمة ناقصة ، لأنه أدخل بالقسم الثالث حتى قيل :
إن بعض بني حنيفة سئل : من أي الأثلاث هو من بيت جرير ؟ فقال :
من الثلث المُنغى (١) .

والشاعر بهذه الرواية يصبح معلما للحساب ، لا تصح إجابته
ما لم يذكر لنا القسم الثالث . وفي هذا من التجني على لغة الأديب ما فيه .
فالأديب قائم على ما يسمى بالاستقراء الناقص حتى قيل : " في
كل شعر عظيم مادة تغوق الكلام بثلاثة أضعاف وعلى القارىء أن يكتشف
الباقى المحذوف " (٢) .

فالشعر شيء فوق الشرح والتحليل ، ومقاييسه تتسع باتساع لغته
وخصوبتها ، لكن " قدامة يريد للأديب ما لم يردده صاحب المنطق
نفسه ، إنه يريد الاستقراء التام ، وصاحب الأديب يكتفي بالاستقراء ولو كان
ناقصا ، لأن فنية الأديب في نفس الأديب لا في موضوع الأديب ، فللأديب
أن يستقرى استقراء ناقصا متى أوصله هذا الاستقراء إلى فكرة مبتكرة يحقق
بها ما يريد ، بعد أن يجد الأشياء على ما يريد ، فالاستقراء التام منطوق ،
والاستقراء الناقص أديب " (٣) .

وجرير شاعر فحل ذوروية متميزة ، ولغته دليل على هذه الرواية
النافذة ، فالسكوت عن القسم الثالث ، أو طيئه في الكلام له هدف فني سمى
الشاعر لتحقيقه .

-
- (١) قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ٢٠١ ، المرزباني . الموشح ص ١٢٦ .
حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ١٥٦ .
(٢) د . روز غريب . النقد الجمالي ص ١٠٧ .
(٣) د . إبراهيم سلامة . بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ص ٢١٣ .

وقد ذهب أحد الباحثين إلى أن " التكلمة التي يستشفها العقل تكشف أن الثلث الذي سكت الشاعر عنه هو الأحرار ، وإذا كان الغرض هجاء القوم فإن السكوت عن القسم الثالث يقوى معاني الغرض ، إن نصب النظر على القسمين المذكورين ، وهو أمر نتجاهله حين نذهب وراء متطلبات المنطق " (١) .

وغرض القصيدة الهجاء والانتقاص فهو يسعى لاجتثاث جذور الكرامة من أصول بني حنيفة ، وإضفاء كل دنيئة عليهم فهم :

أَبْنَاءُ نَخْلِ وَحَيْطَانٍ وَمَزْرَعَةٍ ، سَيُوفُهُمْ خَشَبٌ فِيهَا مَسَاحِيهَا
قَطَعَ الدِّبَارِ ، وَأَبْرُ النَّخْلِ عَادَتُهُمْ

قَدَمَا فَمَا جَاوَزَتْ هَذَا مَسَاعِيهَا

وأين الكرامة . وأصالة العرب ، في قوم لا يفرقون بين هوادي الخييل وأذنايها ،

كَوُتِلَّتْ : أَيْنَ هَوَادِي الْخَيْلِ ؟ مَا عَرَفُوا قَالُوا لِأَذْنَابِهَا هُذِي هَوَادِيهَا

أَوْ قُلَّتْ : إِنَّ حَمَامَ الْمَوْتِ أَخَذُكُمْ أَوْ تَلَجِمُوا فَرَسًا ، قَامَتْ بِوَآكِيهَا

وإذا كان العربي يفاخر بآبائه وأجداده ، ويعتز بنسبه ليشدد ويصلب .

فإننا نجد سراة بني حنيفة خليطا من العبيد والموالي ، فإذا كان ثلث حنيفة

من العبيد ، وثلثهم الثاني من الموالي وهم أشراف القوم ، فإن الثلث الباقي

خليط من هذا الخليط ؛ لأنهم زوجوهم بناتهم فعندما ننسبهم إلى حنيفة

فإننا ندعو ذلك الثلث المسكوت عنه :

(١) جريدي المنصوري . التماس بين عناصر القصيدة ص ١٠١ .

صَارَتْ حَنِيفَةً أَثَلَاثًا، فَثَلَّثَهُمْ
مِنَ الْعَبِيدِ، وَثَلَّثَ مِنْ مَوَالِيهِمْ
قَدْ زَوَّجَهُمْ فَهَمَّ فِيهِمْ، وَنَاسَبَهُمْ
إِلَى حَنِيفَةٍ يَدْعُو ثَلَّثَ بَاقِيَهُمْ (١)

فبنو حنيفة كلهم عبيد وموال .

ومن هنا يتضح أن ما أسماه البلاغيون فساد التقسيم هو جواهر الشعر ، حيث تتمثل فيه أبرز مظاهر الفن وهو الإيحاء ، ومجازاة الشرح والتفسير الذي يمنح المتلقي فرصة المشا ركة والبذل والتأمل ، ويدعوه للكشف عن قيم الفن والجمال المختبئة فيه .

وهذا ما ألح عليه عبد القاهر في ساء لمة الشعر والنظر إليه حيث قال : " فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا ، أو يستجيد نثرا ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ ، فيقول حلور شيق ووحسن أنيق ، وعذب سائغ ، وخلوب رائع ، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف ، وإلى ظاهر الوضع اللغوي ، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده ، وفضل يقتد به العقل من زاده " (٢) .

فمعاني الأوب تحتاج لبحث وتنقيب وإلحاح ومناقشة ليصبح الشرف عليها * كالفائز بذخيرة اغتممها ، والظافر بدفينة استخرجها .

(١) جرير . الديوان (بيروت : دار صادر ، ١٣٧٩ هـ / ١٩٦٠ م)

ص ٤٩٧ من قصيدة في هجاء بني حنيفة ومطلعها :
قَدْ غَلَبْتَنِي رَوَاةَ النَّاسِ كُلِّهِمْ إِلَّا حَنِيفَةً تَفْسُوفِي مَنَاجِيهَا

(٢) عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة ص ٤٠٤ .

(١)

وفي مثل ذلك يحسن المحاء الأثر ، وتباطؤ المطلوب على المنتظر .
وهذا ما كان يؤمن به كثير من البلاغيين ، أما من يحتكم إلى المنطق فإنه يرفض مثل هذه الرواية ، وقد وفق الدكتور بدوي طبانة عندما قال : إنَّ هذا المذهب النقدي " ليس مذهباً عربياً في النقد ، وإن كنا قد وجدنا في كتبهم أن البلاغة تصحیح الأقسام ، واختصار الكلام ، فهو قول نقلوه عن حكماء اليونان في العصور العباسية ، بل إن هو لآه الناقلين ، ومنهم قدامة لم ينعموا النظر فيما قال أرسطو ، ولو أنهم دققوا لعرفوا أن أرسطو يفرق بين الدليل المنطقي ، والدليل الخطابي ، وأن الدليل الأول يقيني والآخر ضمني ، والشعر كالخطابة في اعتماد كل منهما على المظنون والمخيلات ، بل والمفالطات لا على الحقائق المقطوع بصحتها .
وفرق كبير بين لغة الانفعالات ، ولغة العلم ، لغة بمرقعة تقوم على الإيحاء واللمحة الدالة ، ولغة ترتكز على أكبر قدر من الإبانة ، فهما لغتان مختلفتان طبيعة ، وبناءً ، وهدفاً .

(١) المرزوقي . شرح ديوان الحماسة لأبي تمام . تحقيق عبد السلام

هارون ، وأحمد أمين (القاهرة : لجنة التأليف والترجمة والنشر ،

ط ٢ ، ١٣٨٧ هـ / ١٩٦٧ م) ١ / ١٩٠ .

(٢) د . بدوي طبانة . قدامة بن جعفر والنقد الأدبي ص ٢٥٥ .

صحة التفسير :

(١) وهذا معيار آخر من معايير اللغة الشعرية وقف عنده البلاغيون وعدّوه ركنا من أركان القيمة في المعنى الشعري ، وهو : " أن يضح الشاعر معاني يريد أن يذكر أحوالها في شعره الذي يصنعه فإذا ذكرها أتى بها من غير أن يخالف معنى ما أتى به منها ولا يزيد أو ينقص " (٢) ، كقول الفرزدق :

لَقَدْ خُنْتُ قَوْمًا لَوَلَجَاتَ إِلَيْهِمْ

طَرِيدِ دَمٍ ، أَوْحَايَلًا ثِقَلَ مَغْرَمِ .

فلما كان هذا البيت محتاجا إلى تفسير قال :

لَا لَفَيْتَ فِيهِمْ مَطْعَمًا وَمَطَاعِنًا

وَرَاءَكَ شَزْرًا بِالْوَشِيحِ الْمَقْوَمِ .

* ففسر قوله : حاملا ثقل مغرم : بأنه يلغى فيهم من يعطيه ، وفسر

قوله : طريد دم بقوله : إنه يلغى فيهم من يطاعن دونه ويحميه . (٣)

وهذا يطلي على الشاعر أن يصب انفعالاته وفقا لقوالب ثابتة ،

وأشكال هندسية لا تقبل الزيادة أو النقصان ، وإلا غدا فنه ضربا من العبث

بمعطيات المنطق ومتطلباته في نظر رجل كان * ممن يشار إليه في علم

المنطق * . (٤)

(١) قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ١٣٦ . العسكري . الصناعتين

ص ٣٨١ ، أسامة بن منقذ . البديع في نقد الشعر ص ٧٢ .

ابن رشيق ، العمدة ٢ / ٣٥ ، الخفاجي ، سر الفصاحة ص ٢٧٠ ،

حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ٥٧ ، البغدادي ، قانون

البلاغة ص ٣٦ .

(٢) قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ١٣٥ .

(٣) المصدر نفسه ص ١٣٦ .

(٤) ابن النديم . الفهرست (بيروت : دار المعرفة د . ت) ص ١٨٨ .

إننا إذا أردنا أن ننظر إلى الفن النظرة الحقة، فيجب أن نؤمن أن للشاعر طريقته الخاصة التي يشكل بها لغته، وهي طريقة معقدة وغامضة هي سره وسر الشعر نفسه فهو " يستطيع أن يستعمل الألفاظ استعمالا ناجحا، ولكنه لا يدرى كيف تتم هذه العملية".^(١)

فالفن إلهام لا يخضع لمقاييس الزيادة والنقصان .

وجاء حازم القرطاجني ليعمق نظرة قدامة فقسم التفسير عدة

أقسام هي :

١ - تفسير الإيضاح : وهو إرداف معنى فيه إبهام ما، بمعنى ماثل له إلا أنه أوضح منه كقول أبي الطيب المتنبي :

ذِكْرِي تَنْظِيهِ طَلِيْعَةٌ عَيْنِهِ يَرَى قَلْبَهُ فِي يَوْمِهِ مَا تَرَى غَدَا

(٢)

٢ - تفسير التعليل كقول أبي الحسن مهيار بن مرزويه .

بَكَيْتُ عَلَى الْوَادِي فَحَرَّمْتُ مَاءَهُ وَكَيْفَ يَجِلُّ الْمَاءُ أَكْثَرَهُ دَمٌ

٣ - تفسير السبب كقول المتنبي :

فَتَى كَلَّسَ حَابِ الْجُونِ يَرْجَى وَيَتَّقَى

يَرْجَى الْحَيَا مِنْهُ وَتَخَشَى الصَّوَاعِقُ

(١) د . ريتشاردز . العلم والشعر ترجمة د . مصطفى بدوي .

(القاهرة : الانجلو المصرية - د . ت) ص ٣١ .

(٢) هو أبو الحسن مهيار بن مرزويه الديلمي . شاعر مشهور ، كان

مجوسيا فأسلم سنة ٣٩٤ هـ ، كان شاعرا جزل القول مقدا على

أهل وقته ، وله ديوان شعر كبير يقع في أربعة مجلدات ت ٢٨ هـ .

ابن خلكان . وفيات الأعيان . تحقيق د . إحسان عباس (بيروت :

دار صادر د . ت) ٣٥٩/٥ .

٤ - تفسير الإجمال والتفصيل كقول بكر بن النطاح الحنفي: (١)

أَنْزَكَ وَأَخْمَدَ لِلْعَدَاوَةِ وَالْقَرَى نَارَيْنِ : نَارَ وَغَى . وَنَارَ زِنَابِ

٥ - تفسير الغاية .

٦ - تفسير التضمن ومنه قول ابن الرومي :

خَبْرَةٌ بِالِدَاءِ وَأَسْأَلُهُ بِحَيْلَتِهِ تَخْبِيرٌ وَتَسْأَلُ أَخَا فَهْمٍ وَإِفْهَامِ

وبعد هذا التقسيم الذي لا يضيف جديدا ، ولا يستوعب فنا ،

يوء كد حازم ما قرره قبله قدامة وهو وجوب تحرى تمام المطابقة بين المفسر والمفسر ، والاحتراز من النقص والزيادة في إيضاح المعنى وبيانه ، لأن مخالفة هذا القياس عدول بالفن عن جهته ، وزيف عن سنن المعنى المراد تفسيره . بل إن المطابقة يجب أن تكون موافقة من جميع الأجزاء (٢) ، ولذلك كان الشعر المخالف لهذه القاعدة شعرا فاسدا . (٣) كقول الشاعر :

فَيَا أَيُّهَا الْحَيْرَانُ فِي ظُلْمِ الدُّجَى

وَمَنْ خَافَ أَنْ يَلْقَاهُ ظَلَمٌ مِنَ الْعِدَى

تَعَالَ إِلَيْهِ تَلَقَّ مِنْ نُورٍ وَجْهِهِ

ضِيَاءً . وَمِنْ كَفِّهِ بَحْرًا مِنَ النَّدى

(١) هو بكر بن النطاح الحنفي ، كان شاعرا حسن الشعر ، كثير التصرف

فيه ، وكان صعلوكا يقطع الطريق انتقل إلى بغداد في عصر هارون

الرشيد . واتصل بأبي دلف العجلي ومدحه . وقصد مالك بن

طوق ومدحه فأثابه . توفي في حدود المائتين .

انظر ابن شاعر الكسبي . فوات الوفيات تحقيق د . إحسان عباس

(بيروت : دار الثقافة ٩٧٣ م) ١/٢١٩ .

(٢) انظر حازم القرطاجني . منهاج البلاغاة ص ٥٨ .

(٣) انظر قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ٢٠٤ ، الخفاجي . سر الفصاحة ،

ص ٢٧١ ، المرزباني . الموشح ص ٣٦٧ ، البغدادي . قانون البلاغة

ص ٤٣ . حازم القرطاجني . منهاج البلاغاة ص ٥٩ .

يقول قدامة : " ووجه العيب فيها : لَنَّ هذا الشاعر لما قدم في البيت الأول الظلم ، وفي العدى كان الجيد أن يفسر هذين المعنيين في البيت الثاني بما يليق بهما ، فأتى بإِزاء الإِظلام بالضياء ، وذلك صواب ، وكان الواجب أن يأتي بإِزاء بغي العدى بالنصرة أو بالعصمة أو بالوزر (١) ، أو بما جانس ذلك مما يحتمى به الإنسان من أعدائه ، فلم يأت بذلك ، وجعل مكانه ذكر الندى ، ولو كان ذكر الفقر أو العدم لكان ما أتى به صواباً . (٢)

حيوية اللغة تتجاوز معايير العقل الصارمة وتصطدم بها وتحيلها في غالب الأحيان إلى عالم النسيان . فالخائف يلاقي ضياءً من نور الوجه ، وحرًا من ندى الكفين ، فتزول الحيرة ، ويتبدد الخوف ، ولكن هل هذا العطاء يلغي قسوة الماضي ومخاوفه ؟

اللغة أشدكت على بعض القوم ، لأنهم وقفوا على الدلالة المعجمية للكلمات ، وكأنها مقصورة عليها لا تتجاوزها ، فاستحال في نظرهم أن يكون بذله وعطاؤه . مانعا من ظلم العدى وطفغيانهم .

العطاء لم يعد قطعاً للحاجة ، ولا انتزاعاً للعوز والفاقة ، بل أصبح بحرًا متلاطمًا ، يحير الناظرين إليه ، ويفزع من رام ركوبه . والبحر له دلالة عميقة في موروثنا الشعري لا نستطيع فهم البيت بعيداً عن وعينا بشعرية تلك الدلالة التي ترمز إلى الخوف كما عند

(١) الوزر : هو الملاز والطجأ .

(٢) قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ٢٠٤ .

امرى القيس :

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُوكَ

عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلِيَنِي

وإلى العمق والاتساع كقول المتنبي :

فَأَبْصَرْتُ بَدْرًا لَا يَرَى الْبَدْرُ شِئًا

وَخَاطَبْتُ بَحْرًا لَا يَرَى الْعَبْرَ عَائِمًا (١)

وإلى السمو والمهابة . كقول أبي الطيب :

فَأَقْبَلَ يَمُشِي فِي الْبِسَاطِ فَمَادَرَى

إِلَى الْبَحْرِ يَمُشِي ؟ أَمْ إِلَى الْبَدْرِ يَرْتَقِي ؟

وما سمي البحر بحرا إلا لعمقه واتساعه ، ويقال : بَحْرُ الرَّجُلِ إِذَا تَحَيَّرَ
مِنَ الْفِزَعِ . (٢) فالبحر له وقع خاص ، والمدح بهذا الشراء يزرع الخوف
في قلوب الظالمين ، ويجتوى الظلم ولذلك يصبح منعة وهلاكاً ، منعة لكل
ضعيف محتاج ، وهلاكاً لكل باغ .

وكما أن الظلام يعانق الظلم في عالم العدى ، فإن نور الوجه
ينير للكفين السبيل ، وهذه الملازمة بين نور الوجه ، وعطاء اليد تستدعي
جود المدوح بنفسه ، والجود بالنفس أقصى غاية الجود ، لأنه لا يعقل
أن يكون عطاءً ، بهذه المنزلة ويظل هو جباناً ، ولا يمكن بأى حال من
الأحوال أن يقال : إن نور الوجه مفارق لبذل الكف .

(١) العبر : الساحل .

(٢) انظر الجوهرى . الصحاح ٥٨٦/٢ .

ونظرا للرجبة الملحمة في عدم مجاوزة الشعر للمألوف ، والانضباط تحت معيار الصحة ظهر عند قدامة مصطلحات كثيرة تبحث في عيب المعنى الشعري . وهي عيوب أقل ما يمكن أن توصف به أنها من أخص خصائص الشعر الجيد ، وسيوضح لنا ذلك بالتحليل الدقيق والبحث عن قيمة هذا الشعر وغموضه ومن هذه المصطلحات :

مخالفة العرف :

ومخالفة العرف : هو أن يأتي الشاعر بما ليس في العادة والطبع ، كقول العرّار :

وَخَالَ عَلَى خَدَّيْكَ يَبْدُ وَكَأَنَّهُ سَنَا الْبَدْرِ فِي دَعَجَاءِ بَارٍ دُجُونِهَا

* فالمتعارف المعلوم أن الخيلان سود ، أو ما قاربها في ذلك اللون . والخدود الحسان إنما هي البيض ، وبذلك تنعت ، فأتى هذا الشاعر بقلب المعنى .^(١)

المألوف هو ما ذكره قدامة ، ولذلك لم يتقبل روية العرّار ، لأنها جاءت مخالفة للعرف ، ومخلّة بالنظام . لأنها روية شعرية تقلب الأشياء ، وتعيد صياغتها في عالم لغوي جديد ، يختلف عن عالم الواقع ، ولغة العرف .

وهذا ما أدركه أرسطو منذ زمن بعيد حين قال : إن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يمكن وقوعه .^(٢) ومن هنا أدرك خصوصية الفن الشعري . فالشاعر غير المؤرخ ، والصرار ليس مؤرخا ، ولا باحثا اجتماعيا ، أو عالما بوظائف الأعضاء ، المرار شاعر يشكل الواقع وفق روية فنية خاصة ترى في الصمت صوتا ، وفي الظلام ضياء ، وفي القبح جمالا .

وهذه طبيعة الفن وأعرافه وحقائقه تتشكل بحسب التجارب والروى الخاصة .

(١) قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ٢١٥ ، المرزباني . الموشح ص ٣٦٢ .

(٢) انظر أرسطو طاليس في الشعر ص ٦٤ .

فالشاعر رأى في خال حبيبته ضياءً ينير الكون ، ويغمره بالصفاء ،
فتبدلت خصائص الأشياء ودخلت عالم الشعر بكينونة جديدة تغالط الروى ،
وتحير الأذهان ، وهذا سر جمالها وتأثيرها ، وهذا ما قرره الفكر المعاصر
حين قال :

" إن الفن إبداع لقيم إنسانية يخلق الفنان بمقتضاها عالماً
غريباً عن الواقع دون أن يكثر في شيء بالحقيقة الموضوعية أو الوجود
الخارجي " . (١)

وقيل : " الطبيعة والفن ظاهرتان متمايزتان " . (٢)

فالفن ليس محاكاة مسوخة للطبيعة ولا تقليد لها ، فهو قائم على
الإيحاء وإثارة العواطف وذلك من خلال ما يمتلكه من عمق وغموض لا يرقى
الفن إلا به .

*

نسبة الشيء إلى ما ليس منه :

كقول خالد بن صفوان : (٣)

فَإِنْ صُورَةَ رَأَيْتَكَ فَأَخْبِرْ فَرَبِّمَا أَمْرَ مَذَاقِ الْعُودِ ، وَالْعُودُ أَخْضَرُ

(١) د . زكريا إبراهيم . مشكلة الفن ص ٦٤ . وليس المراد بالخلق هنا

ما ذهب إليه الشاعر الألماني جوته عندما قال : إن الفنان
الحقيقي نصف إله ، لمشاركة الله في الخلق ، وإنما المراد بإبداع
الإنسان بما يتناسب مع قدراته المحدودة .

(٢) المرجع نفسه ص ١٥٩ .

(٣) هو خالد بن صفوان بن عبد الله الأهم ، كان خطيباً . لسننا ، بينا ،

مطلقاً ، سمي الأهم ، لأن قيس بن عاصم المنقري ضربه بقوسه
فهتم فمه ، مات بالبصرة . ابن قتيبة . المعارف ، تحقيق : د . ثروت
عكاشة (القاهرة . دار المعارف ، ط ٢ ، ٩٦٩ م) ص ٣٠٣ ، ٤٠٤ ، ٤٠٤ .

يقول قدامة : " فهذا الشاعر بقوله : ربما أمر مذاق العود، والعود
أخضر كأنه يومي " إلى أن سبيل العود الأخضر في الأكثر أن يكون
عذبا أو غير مر ، وهذا ليس بواجب ، لأنه ليس العود الأخضر بطعم من
الطعم أولى منه بالآخر " . (١)

لغة الشعر ومقاصده شي فوق هذا الفهم ، الذي ينطلق من
الدلالة الحرفية للكلمات ، حيث يحتاج لقارى ذى خيال يمد خياله
مع خيال هذه اللغة ، ليستكنه بعدها المعرفي وثراها ، فخالد بين
صفوان لم يقصد العود لذاته ، وإنما انتزع من خضرتة وجماله الخادع
معنى شعريا عميقا .

ودلالة الخضرة ثرية تكاد تخفى على القارى الحاذق ، فقد
ورد " إِيَاكُمْ وَخَضْرَاءَ الدَّمَنِ " ، والقائل لم يرد تلك النبتة التي تنبت على مخلفات
الحيوانات ، وإنما أراد المرأة الحسناء المنبتة في نبت السوء ، فانتزع من

(١) قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ٢١٦ . المرزباني الموشح ص
٠٣٦٢

(٢) ورد هذا القول منسوبا إلى النبي صلى الله عليه وسلم ونصه :
" إياكم وخضراء الدمن ، فقيل : وما خضراء الدمن ؟ قال :
المرأة الحسناء في نبت السوء " .

قال الحافظ العراقي : " رواه الدارقطني في الأفراد ، والرامهرمزي
في الأمثال من حديث أبي سعيد الخدري ، ،
قال الدارقطني : تفرد به الواقدي وهو ضعيف (الغزالي . إحياء
علوم الدين (بيروت : دار المعرفة ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م) ٢ / ٤١ .
وقال عنه الألباني : لقد كذبه الإمام أحمد والنسائي ، وابن المديني
وغيرهم ، وهو ضعيف جدا . (الألباني . سلسلة الأحاديث
الضعيفة والموضوعة . (بيروت : المكتب الاسلامي ط ٤ ، ١٣٩٨ هـ)
٠٥٢٤ / ١

النبته بريقتها الخادع وحظوتها بالقبول لدى النفس الإنسانية . وهذا
ديدن العرب في كلامها ، يقول الشاعر :

(١)
وَأَنَا الْأَخْضَرُ مَنْ يَعْرِفُنِي أَخْضَرَ الْجِلْدَةِ فِي بَيْتِ الْعَرَبِ

فليس المراد بالخررة هنا ، لون البشرة ، وإنما القصد خلوص النسب وعراقته
الأصل .

والشاعر هناك لرح روية شعرية ، وفلسفة خاصة للحياة ، غلفها
برداء الفن وإيحائه لكي لا تبتذل فيذهب جمالها ، محذرا من طبائع
بعض النفوس المجبولة على إبطان خلاف ما تظهر ، وموصيا بالثبوت من
معرفة الرجال فهم أصناف ومعادن . فقد يسرك مظهر الرجل كما
يسرك مظهر العود وخررتة فإذا خبرته في ملمة أوفى أي موقف كان تكشف
لك منه ما تجهل ، والعود قد تغريك خضرتة ومهرجه فإذا ذقتة وجدت مراة
فالشاعر لا يمكن أن يقال : إنه أخطأ لأنه يصف شاعره وانفعالاته
ويطرح روية خاصة ، وهذه أمور لا توصف بالصحة والخطأ .

(١) الجوهري . الصحاح ٦٤٧/٢ ، والبيت للفضل بن عباس اللهبي .

الإخلاق :

وهو : * أن يترك من اللفظ ما به يتم المعنى * . (١)

كقول عروة بن الورد :

عَجِبْتُ لَهُمْ إِذْ يَقْتُلُونَ نَفْسَهُمْ
وَمَقْتَلَهُمْ عِنْدَ الْوَعَى كَانَ أَعْذَرًا (٢)

يقول قدامة : * فإنما أراد أن يقول : عجبت لهم إذ يقتلون نفوسهم
في السلم ، ومقتلهم عند الوعى أعذر فترك في السلم * . (٣)

لغة الشعر عادة ، لغة مخادعة ، ومن خلال مخادعتها للمتلقى
يتولد في نفسه أثر نفسي يجعله يقبل على تلك اللغة بشغف ، والشاعر في
الغالب لا يهتم بعملية التوصيل إذا كانت على حساب الفن . والفنان الذي
يعمد إلى هذا فنان من الطبقة الثانية كما يقول ريتشاردز . (٤)

والشعر لمج تكفي إشارته كما يقول البحترى ، وعلى هذا السبيل
بنى عروة بن الورد قصيدته . والقضية التي أثارها عروة هي قضية القتل ،

(١) قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ٢١٦ . المرزباني . الموشح ص

٣٦٣ . البغدادي . قانون البلاغة ص ٥٠ ، المظفر العلوي
نصرة الإغريض ص ٤٢٧ .

(٢) عروة بن الورد والسموأل . الديوان (بيروت ، دار صادر . ص ١٠٠)

ص ٤١ مقطوعة مطلعها :
وَنَحْنُ صَبَحْنَا عَامِرًا إِذْ تَمَرَّسَتْ
عَلَالَةَ أَرْمَاحٍ وَضَرْبًا مَذْكُرًا

(٣) قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ٢١٧ .

(٤) ر . ريتشاردز . مبادئ النقد الأدبي ص ٦٦ .

كيف يقتل الإنسان نفسه ؟ فليس مهما أن يكون القتل في سلم أو حرب ،
المسألة في هذه الجريمة التي ارتكبها وليس في زمان أو مكان ارتكابها .
وهذا التناسي الذي تشيره اللفظة ، الذي لم يعجب قدامة
ينحدر بالقوم إلى قاع الرذيلة والجبن ، حين يهربون من القتل فسي
سبل الكرامة ، إلى قتل أنفسهم جينا وهلعا :

يَشُدُّ الْحَلِيمُ مِنْهُمْ عِقْدَ حَبْلِـهِ
أَلَا إِنَّمَا يَأْتِي الذِّي كَانَ حُذْرًا

وإذا كان هذا فعل حلمائهم ، فإن بقية القوم أشد خوفا ، وأسوأ مصيرا .

الاستحالة والتناقض :

يقول قدامة : " ومن عيوب المعاني الاستحالة والتناقض وهما : أن يذكر في الشعر شي * فيجمع بينه وبين المقابل له من جهة واحدة ، والأشياء تتقابل على أربع جهات . . " (١)

وهذه الجهات هي :

١ - التقابل على طريق المضاف ، ومعنى المضاف هو الشيء الذي إنما يقال بالقياس إلى غيره كالمولى إلى عبده ، والأب إلى ابنه ، فكل واحد من المولى والعبد ، والأب والابن مضاف إلى الآخر ومقابل له .

٢ - التقابل على طريق التضاد كالأبيض والأسود .

٣ - التقابل على طريق العدم والقنينة كالأعمى والبصير .

٤ - التقابل على طريق النفي والإثبات ، كزيد جالس ، وزيد ليس بجالس .

واشترائط قدامة للجمع بين المتقابلين من هذه الشائيات أن يكون

الجمع لا من جهة واحدة ، فيكون الكلام مستقيماً غير مستحيل ولا متناقض .

كأن تجتمع على طريق العدم والقنينة من جهتين فيقال : زيد أعمى بصير

القلب ، فيكون ذلك صحيحاً ، فأما من جهة واحدة ، كما لوقيل في إنسان واحد ،

: إنه أعمى العين بصيرها فلا .

(١) قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ٢٠٤ ، البغدادي . قانون البلاغة

ص ٣٨ ، الخفاجي . سر الفصاحة ص ٢٣٩ . الحلبي ، شرح الكافية

البديعية ص ١٠١ .

وما خرج عن هذا فهو فاسد ومستزذل وإليك بعض الأمثلة :

أ - التناقض على طريقة المضاف كقول عبد الرحمن بن عبد الله القس : (١)

فَإِنِّي إِذَا مَا الْمَوْتُ حَلَّ بِنَفْسِهَا يَزَالُ بِنَفْسِي قَبْلَ ذَاكَ فَأُقْبَرُ

" فقد جمع بين قبل ، وبعدهما من المضاف ؛ لأنه لا قبل إلا لبعده ، ولا بعد إلا لقبل حيث قال : إنه إذا وقع الموت بها ، وهذا القول كأنه شرط وضعه ليكون له جواب يأتي به .

وجوابه هو قوله : يزال بنفسه قبل ذاك ، وهذا شبيه بقول قائل

لو قال : إذا انكسر الكوز انكسرت الجرة قبله ، ومنزلة هذا التناقض عندي

فوق منزلة جميع المتقابلين في الشناعة ؛ لأن هذا الشاعر جعل ما هو قبل بعداً " . (٢)

هذه المعيارية الصارمة التي تنظر إلى الشعر على أنه صدق أو كذب ،

روية لا يمكن أن تستوعب لغة الشعر ، ولا تفهم طبيعته ، لأن الشعر

" ليس يعد شعراً من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيل " . (٣)

(١) هو عبد الرحمن عبد الله الجشمي ، كنيته أبوعمار . من قراء أهل مكة ،

كان يلقب بالقس لعبادته ، شغف بسلامة المغنية فغلب عليها لقبه ، وكانت له فيها أشعار كثيرة .

(الأصبهاني . الأغاني ٨ / ٣٣٦) .

(٢) قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ٢٠٩ ، العسكري . الصناعتين ص ١١٢ ،

المرزباني . الموشح ص ٣٥٣ .

(٣) حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ٦٣ .

وإذا كان يستحيل أن يتحقق معنى الشاعر في لغة الحديث العادي، فإنه يتحقق في لغة الشعر وفي وجدان الشعراء، فهذا إنسان عاشق ليس بفريب عليه أن يحس الموت يفتاله عندما يداهم هازم اللذات نفس حبيبته. والموت هنا ليس شرطاً أن نفهم منه سكون النفس واستسلامها لبارئها عز وجل، فهو موت معنوي يفقد به كل مقومات الحيوية، حيث يصبح إنساناً لا قيمة لحياته، ولا طعم لها، فهو يعاني، وهذه المعاناة تجعل من موته قبل موتها شيئاً متحققاً، وهذه لغة الوجدان، لغة غامضة لا يمكن أن تكشف أبعادها بعرضها على محك المنطق ومعاييره القاصرة.

وهذا الموت الذي يتحدث عنه الشاعر، هو ذلك الموت الذي شكى منه الشاعر القديم حيث قال :

لَيْسَ مِنْ مَاتَ فَاسْتَرَّاحَ بِمَيِّتٍ إِنَّمَا الْمَيِّتُ مَيِّتٌ الْآخِيَاءُ (١)

وكانت العرب تقول : فلان ما أموته : يراد ما أموت قلبه ، ويقال : رجل موتان الغوءاء ، وامرأة موتانة الغوءاء. (٢)

*

ب - التناقض على طريق التضاد كقول أبي نواس يصف الخمر :

كَأَنَّ بَقَايَا مَا عَقَا مِنْ حَبَابِهَا تَفَارِيقُ شَيْبٍ فِي سَوَابِ عِذَارِ

يقول قدامة : " فشيبه حباب الكأس بالشيب ، وذلك قول جائق ، لأن الحباب يشبه الشيب في البياض وحده ، لا في شديء آخر غيره ، ثم قال :

(١) الشاعر هو عدى بن الرعلاء الفساني . شاعر جاهلي .

(٢) انظر الجوهرى . الصحاح ١/٢٦٧ .

تَرَدَّتْ بِهِ ثُمَّ انْفَرَى عَنْ أُدْرِيمِهَا تَفَرَّى لَيْلٍ عَنْ بَيَاضِ نَهَارٍ

فالحباب الذي جعله في هذا البيت الثاني كالليل ، هو الذي كان في البيت الأول أبيض كالشيب ، والخمر التي كانت في البيت الأول كسواد العذار هي التي صارت في البيت الثاني كبياض النهار ، وليس في هذا التناقض منصرف إلى جهة من جهات العذر ؛ لأن الأبيض والأسود طرفان متضادان ، وكل واحد منهما في غاية البعد عن الآخر ، فليس يجوز أن يكون شبي* واحد يوصف بأنه أبيض وأسود ، إلا كما يوصف الأذن في الألوان بالقياس إلى واحد من الطرفين اللذين هو واسطة بينهما فيقال : إنه عند الأبيض أسود ، وعند الأسود أبيض ، وليس فيما قاله أبو نواس حال توجب إنصراف ما قاله إلى هذه الجهة* . (١)

قد يقول قائل : إن التشبيه في البيت الأول قائم على قضية اللون التي قال بها قدامة ، والمسألة أعمق من هذا التصور ، فما سر اختيار التشبيه بالشيب ؟

الشيب يخدش - في رواية شاعر عربي - نضارة الحياة ، ويشين حيويتها ، كما يخدش صفاء الخمرة ذلك الحباب ، لا سيما أن الشيب يلطخ سواد العذار ، وهذا الأذى هو الذي أرق الفرزدق حين قال :

وَالشَّيْبُ يَنْهَضُ فِي الشَّبَابِ كَأَنَّهُ لَيْلٌ يَصِيحُ بِجَانِبِهِ نَهَارٌ

(١) قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ٢٠٧ ، الخفاجي . سر الفصاحة

ونكّل بأبي تمام فقال فيه :

لَهُ مَنْظَرٌ فِي الْعَيْنِ أَبْيَضٌ نَاصِعٌ وَلَكِنَّهُ فِي الْقَلْبِ أَسْوَدٌ أَسْفَعُ

وأرقّ أبا الطيب المتنبي فقال :

إِبْعَدْ بَعْدَتَ بَيَاضَا لَا بَيَاضَ لَهُ : لَأَنْتَ أَسْوَدٌ فِي عَيْنِي مِنَ الظُّلَمِ

وأبكى دعبلا الخزاعي فقال :

لَا تَضْحَكِي يَا سَلْمٌ مِنْ رَجُلٍ ضَحِكَ الشَّيْبُ بِرَأْسِهِ فَجَبَكَا
قَدْ كَانَ يَضْحَكُ فِي شَبِيحَتِهِ وَالْيَوْمَ يَحْسُدُ كُلُّ مَنْ ضَحِكَا

دلالة الشيب مخيفة في الفكر الشعري عند العرب ، ومنغصة لحياة الشعراء ،
والتشبيه في بيت أبي نواس حافل بهذه الدلالة ، وهي دلالة مصحوبة عند
أبي نواس بالحركة بعيدا عن مسألة اللون والشكل .

لكن رواية الديوان تورد البيتين على نسق آخر هو :

كَأَنَّ بَقَايَا مَا عَفَا مِنْ حَبَابِهَا تَفَارِيقُ شَيْبٍ فِي سَوَابِ عِذَارِ
تَرَدَّتْ بِهِ ثُمَّ انْفَرَّتْ عَنْ أَرِيهِ تَفَرَّى لَيْلٍ عَنْ بَيَاضِ نَهَارِ^(١)

ويذكر كمال مصطفى محقق كتاب قدامة بن جعفر نقد الشعر أنه
جاء بهامش كتاب الموشح للمرزباني - يقصد الأصل المخطوط - بخط
توزون النهوي صاحب أبي عمر الزاهد صاحب ثعلب تردت به ثم انفرت ،
وعلى هذه الرواية - يقول المحقق - لا تناقض .^(٢)

(١) أبو نواس . الديوان تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي (بيروت :
دار الكتاب العربي ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م) ص ٤٣٥ من قصيدة مطلعها :
دِيَارُ نَوَارٍ ، مَا دِيَارُ نَوَارٍ كَسَوْنِكَ شَجَوًّا هُنَّ مِنْهُ عَوَارٍ
(٢) انظر قدامة بن جعفر ، نقد الشعر هامش ص ٢٠٧ .

أى أن الشاعر شبه بقايا الحباب بالشيب ، والخمرة بسواد العذار
كما شبه انشقاق الخمرة عن الحباب بانشقاق الليل عن النهار . لكن البيت
الأول يرفض البيت الثاني على هذه الرواية .
وهل يمنع أبو نواس أن يرى الخمرة ، وهو صاحبها المخلص - بسوادها ،
صفاً وحيوية يملأ عليه حياته - إن التشبيه يتجاوز حدود اللون إلى الشعور
الخاص بجوهر الأشياء ، فالخمرة عند هذا الشاعر الماجن عالم زاخر
بالفرائب والمتناقضات ، فهي أهم المكونات الجمالية في شعره ، فيها الحياة
يكل آلامها وآمالها ، ولو قرأنا شعره في الخمر ، ووصف السقاة ، والكؤوس لما
أدهشتنا هذه الصورة الشعرية الغريبة ، فهو يتأمل الخمر ويشبع منها
عقله قبل أن يشبع منها جسده .

*

ج - التناقض على طريق القبية والعدم . كقول إبراهيم بن هرمة :

تَرَاهُ إِذَا مَا أَبْصَرَ الضَّيْفَ كَلْبَهُ يَكْلِمُهُ مِنْ حَيْثُ وَهُوَ أَعْجَمُ

يقول قدامة : " فإن هذا الشاعر ألقى الكلب الكلام ، في قوله : إنه يكلمه ،
ثم أعدمه إياه عند قوله : إنه أعجم ، من غير أن يزيد في القول ما يدل على
أن ما ذكره إنما أجراه على طريق الاستعارة ، فإن عذر هذا الشاعر
ببعض المعاذير ، إذ كانت الحجج كثيرة فهلاً قال كما قال عنتر العبسي :

فَأَزُورُ مِنْ وَقَعِ الْقَنَا بِلَبَانِهِ وَشَكَاَ إِلَى بَعْبَرَةَ وَتَحَمَّحُمِ

فلم يخرج الفرس عما له من التحمحم إلى الكلام ، ثم قال :

لَوْ كَانَ يَدْرِي مَا الْمَحَاوِرَةُ أَشْتَكِي وَلَكَانَ ، لَوَعَلِمَ الْكَلَامُ مَكْلِمِي

فوضع عنتره ، ما أراد في موضعه . (١)

(١) قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ٢١٠ .

إِنَّ عظمة الشاعر تكمن في استنطاقه للكائنات ، والولوج إلى عالمها ، وعقد صداقة عميقة معها ، تنتج فنا خالدا ، وهذا ما فعله الشاعر العربي فكلم الديار ، واستبكى الأطلال والدمن ، وكلمته الأحجار وملاعب الذكريات ، وشكى للناقة والفرس وشكواه ، وإبراهيم بن هرمة أحد هؤلاء الشعراء العباقر ، رأى في إلف الكلب وهدوئه كلاما ، فالكلام عنده لم يعد نطقا بالشفتين ، وإنما أصبح لغة فعلية تظهر على جوارح الحيوان وكيانه ، فالكلب أخذ شيئا من إنسانية رب الدار حين يهش ويبش لضيوفه . وأصبح هذا الحيوان الوفي يعرف الوجوه ، التي تبعث في نفسه الأنعس والفرحة فيكلمها بصمته وهدوئه ، واطمئنانه لها ، وهذا ما حام حوله ابن سنان ، حين رد على قدامة ، وعد البيت من إحسان الشاعر ورائع شعره فقال :

.. وهذا غلط من أبي الفرج طريف : لأن الأعجم ليس هو الذي قد عدم الكلام جملة كالأخرس ، وإنما هو الذي يتكلم بعجمة ولا يفصح ، قال الله تبارك وتعالى : * لِسَانُ الَّذِي يُلْحِدُونَ إِلَيْهِ أَعْجَمِيٌّ وَهَذَا لِسَانٌ عَرَبِيٌّ مُبِينٌ * (١) وإذا قيل - فلان يتكلم وهم أعجم - لم يكن ذلك متناقضا .. (٢)

- وليس من الإنصاف أن يفسر قدامة الظاهرة الشعرية وفقا لمثال سابق . فكل موقف له لغته الخاصة ، فعنترة لو قال كلمة غير الحميمة لما كان عنترة الشاعر العظيم ، فالفرس يقف موقفا مغايرا للكلب لأنه يخوض معركة عنيفة

(١) النحل آية ٣ . ١٠٣

(٢) ابن سنان الخفاجي . سر الفصاحة ص ٢٤١ - ٢٤٢ .

تستحق لفة عنيفة ، تزيد لها مهابة ، وتهب الفارس زكاء ، والفرس قوة
وصلابة ، فالفارس بينه وبين فرسه لفة موحية لا تحتاج للإطالة ، وكل منهما
يعرف هم صاحبه .

*

د - التناقض على طريق الإيجاب والسلب كقول عبدالرحمن القاسم :

أَرَى هَجْرَهَا وَالْقَتْلَ مِثْلَيْنِ فَاقْصِرُوا
مَلَامَكُمْ فَالْقَتْلُ أَعْفَى وَأَيَّسَرُ

الشاعر هنا أوجب أن الهجر والقتل مثلان في أثرهما ، لكنه عاد وسلب
صفة المثلية بقوله : فالقتل أعفى وأيسر . فوقع في التناقض ، وقدامة يرى أن
الشاعر أراد أن يقول : " بل القتل أعفى وأيسر ، ولو قال بل لكان
الشعر مستقيماً ؛ لأن مقام لفظة : بل مقام ما ينفي الماضي ، ويشبث
المستأنف ، لكنه كما لم يقلها ، وأتى بجمع الإثبات ونفيه استحساناً
شعره " (١) .

لغة البيت بلا شك عميقة ومحيرة ، وهذا سر من أسرار تأثرها
وخلودها . فالشاعر يتقلب في لهيب المأساة لا ينتقل من طرف إلا على
رضا الطرف الآخر ، ولذلك بدا له أن القتل والهجر مثلان ، لكنّ مثالية
الحب ، وضعف الإنسان أمام النائبات أملت عليه رفض الهجر العذاب المقيم ،
واختيار الخلاص القتل .

(١) قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ٢١١ ، الخفاجي . سر الفصاحة

والغاء التي أحكمت بناء البيت ، وكانت أحد عناصر الجمال فيه ، تصور
اختناق الرجل وضيقه ، لكن بل في عرف قدامة أوضح وأقرب للمراد ، ولكنها
في عرف شاعر كبير تميزت الإحساس باللمعة ، وتقتل المعنى . ففيها تتجلى مرارة
الاختيار وسببته ، فالقتل والهجر أمران أحلاهما مر ، ولا يمكن إدراك قيمة
اختيار القتل بعيدا عن الوعي بمرارة الهجر سبب الاختيار .

فالاختيار كان وليد معاناة محضة ، وإفرازا قويا من إفرازاتها ، وملازما
من أهوالها ، وهذا أمر لا يتحقق إلا في الغاء في فكرنا اللغوي ، فهسي
للترتيب والتمقيب أي أن الاختيار كان مترتبا على سبب ما ، فالمأساة مأساة
واحدة .

والشاعر لوجاء ببل لقتل نبض البيت ، وأراق حيوية شعره ، لأن
بل في عرف العرب " تفيد الانتقال من قصة إلى قصة أخرى " (١) ، والقتل
لم يكن إلا نتيجة من نتائج هجر الحبيبة ، وبل وإن وضحت المراد فإنها
تمزق شمولية الرواية ، وتقتل فاعلية السياق ، وتخلخل دراما الموقف .

*

وبعد هذا كله نقول : إن سيطرة المنطق الأرسطي على قدامة كان له أثره
البالغ إذ أصبح الفن عنده محاكاة مسوخة للطبيعة وتقليدا لها ، وأصبح
قبول الشعر مبنيا على مقولات منطقية لا تمت إلى علم الأدب بصلة كقولته
الإمكان التي عيشت بالشعر العربي عبثا مخيفا .

(١) الأُنباري . أسرار العربية . تحقيق : محمد بهجة البيطار .

(دمشق : مطبعة الترقى ، ١٣٧٧ هـ - ١٩٥٧ م) ص ٣٠٤ .

وكان معيار الصحة الذي قرره قدامة وتبعه فيه كثير من البلاغيين
أحد معطيات ذلك الاثر الخطير . ومع هذا لا ننكر تلك الجهود
الجبارة التي بذلها هذا العالم الفذ فقد كان له فضل في صياغة منهج
نقدى يستنطق النص الشعري بموضوعية بعيداً عن الاُهواء ، وكانت له
الريادة في تأسيس علم " يقضي على فوضى الاُذواق ، ويحل مشكلات
كثيرة ، كانت مطروحة على الطليعة المستنيرة من مثقبي عصره ، ويبرز الجانب
الجمالي والأخلاقي من القيمة الشعرية إبرازاً متميزاً ، كان خطوة متقدمة
في عصره بالتأكيد ، وإن أساء كثير من القدماء والمحدثين منهم الغايصة
الأصيلة من عمله . (١)

وكلامي الذي ذكرته آنفاً لا يعني رفضي لمقاييس قدامة بن جعفر وهدمها
فهي جهود متميزة ، ولكني أخالفه في كثير مما ذهب اليه في حكمه على هذا الشعر ،
لأنها ليست من قبيل الخطأ الذي لو استحسنناه ما وجدنا خطأ كما يقول قدامة . (٢)
ومن كل ما تقدم نكون * قد قدما * الفن البديعي * بصورته التي ينبغي
أن يكون عليها ، فهو جزء جوهري لا غنى للنص الأدبي عنه ، ولا كمال للرواية
الفنية بعيداً عن الاعتداد به .

وبينا جهود القدماء الفذة في النظر إليه ، والتعامل معه ، وكان
جهدهم فريداً ، كما كان تعاملهم معه قائماً - في كثير من جزئياته - ينطلق
من وعي متميز ، وإدراك عميق بخصوصية الأدب الجميل .

وإذا لاح لنا إلحاح بعضي القوم على كثير من المعايير الصارمة والبعيدة
في الوقت نفسه عن حيوية الفن واتساعه ، فإن سبب ذلك الإلحاح هو إدراكهم
لغموض الأدب بعامة ، والشعر بخاصة ، فوضعوا تلك اللوائح سعياً وراء ضمان

(١) د . جابر عصفور . مفهوم الشعر ص ١١٨ .
(٢) انظر قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ١١٢ .

قدر لا بأس به من الوضوح الذى لا يخدش جمال الأُذُب ، ولا يترك المجال مفتوحاً للإغراق والتلاعب بعواطف المتلقين وشأ عرهم .

ومع تقديري لما ذهبوا إليه في هذا الشأن فإن الفن أكثر انطلاقة من تلك المعايير التي نظرت للأُذُب على أنه جملة من الحقائق ، قائمة على الاستقراء التام ، والصحة والخطأ .

ومن هنا حاولت أن أتناول ذلك الشعر الذى عابوه وفق رؤية أكثر اتساعاً ، وأتلمس له وجهها من الصواب ، مفيداً من كثير من العلوم والمعارف التي لم تتح لهم ، فكان لروءيتهم ما يقويها ، ويضمن لها قيمتها ومحاولتها الجادة في الارتقاء بالذوق إلى مدار العلمية التي تبتعد به عن الأهواء والذاتية المفرطة .

الفصل الخامس

الأسس الفنية والجمالية للغموض

قد يما أشارت ثنائية اللفظ والمعنى جدلا طويلا في الفكر البلاغي ،
فذهب قوم إلى تفضيل المعنى على اللفظ ، وتقديم الفكرة على الصياغة
كالآمــــدى وابن الأثير وغيرهم ، واحتفل باللفظ آخرون ، فأثروا
الصياغة على الفكرة ، ومن هوء لاء قدامة بن جعفر ، والباقلاني وسواهما .
ووقف قوم موقفا معتدلا فانتصروا للشكل والمضمون معا ، كبشر بن المعتز ،
وابن قتيبة . ولم تزل القضية مثار جدل بين نقاد العصر الحديث .
والعمل الأدبي ليس لفظا ، كما أنه ليس معنى ، وإنما هو لغة
يمتزج فيها الشكل بالمضمون ، فلا وجود لأحدهما بعيدا عن الآخر .
والتماس الجوانب الفنية في الأرب لا تتأتى إلا من خلال هذين
العنصرين ، ففيهما يكمن الفن ، ومنهما تنبعث القيمة .
وإذا كان الغموض عنصرا من عناصر الفن الجميل ، إن لم يكن من
أرقى عناصره ، وأدلبها على فنيته ، فإن إدراك قيمته يجب أن ينطلق من
رؤية شمولية لهذين المكوّنين ، ليكون الإدراك واعيا وعميقا .
ومن هنا أقام البلاغيون في فلسفتهم لظاهرة الغموض في اللغة
الأدبية أسسا فنية وجمالية تركز على جانبي العملية الإبداعية : الشكل
والمضمون ، ولذلك كانت القيمة تقوى بقوة تلاحم هذين الجانبين ،
وتضعف بعضهما .

ومن أهم هذه الأسس مايلي :

١ - القوة التعبيرية .

٢ - الخيال .

٣ - الندرة .

٤ - الإيقاع .

وليسـت هذه كل الأسس التي قرروها ، وكشفوا عن أثرها في العمل الأدبي وإنما هناك أسس كثيرة تكاد تنطوي تحت ما أجمعه هنا - بدءاً من عملية تكوين العمل وانتهاءً بنضجه واكتماله - كان لهم فضل الوقوف أمامها . واستنطاق كثير من جمالياتها .

وستتضح لنا علاقة هذه الأسس بالمفروض وجهود الفكر البلاغي في إبراز كثير من قيمها العميقة ، وهي جهود مميزة ، لم تنزل بحاجة لكثير من التدبير والتتبع والاستقصاء .

١ - القوة التعبيرية :

إذا كانت عبقرية الفن تتجلى في قدرة الفنان وسيطرته على مادته ،
بتطويعها لتجربته ، فإن إبداع الأديب يكمن في استثماره لخصائص الفن
في لغته - المادة التي يشكل بها تجاربه وروءاه - اختيارا وتأليفا .
ومن هنا أولت البلاغة العربية التعبير الأدبي اهتماما شيرا ،
لأنه هو الذي يعرض رؤى الأديب ، ويحدد موقفه من الأشياء
والكائنات ، وهو وسيلة المتلقي لإدراك ما في الأدب من قيم الفن والجمال .
وكان البحث في بلاغة الأسلوب من أهم مباحث الفكر البلاغي حيث
وقف البلاغيون أمام أصغر وحدة في التركيب اللفوي وهو
الكلمة ، وانطلقوا بعد ذلك إلى آفاق الأسلوب ، فكشفوا دقائقه ، وبنوا
ما ينطوي عليه من خبايا الأسرار ، ودائع النكت البلاغية ، التي تحتاج
لمتلق واعٍ بأبعاد الكلام ومرامييه .

الكلمة :

وإذا كانت الكلمة هي محور العالم اللفوي ، فإن البلاغيين قد
كشفوا عن قيمتها ووضعوا لها عددا من المقاييس الفنية التي تضمن لها
التأثير والإمتاع .

وكان ابن سنان الخفاجي من أكثر القوم اهتماما بقيمة الكلمة ، ومن
أشدّهم إدراكا لما تنطوي عليه من قيم شعورية وصوتية وجمالية ، فقد
أقام للكلمة كيانا خاصا بوفلسفة جمالية لها أسسها ومعاييرها الخاصة
بها ، واستنطق أسرارها ، وقدم بذلك خدمة جليلة للفكر البلاغي ، ولم تنزل
فلسفته تلك ، منارا للدارسين من بعده حتى العصر الحديث .

ولقد كان للخفاجي منهجه في التعامل مع الكلمة ، وهو منهج يميل إلى التعليمية كثيرا ، مما يجني أحيانا على لغة الأُرب ، ومن هنا يجب النظر إلى تلك المعايير من أفق شمولي يعتد بالظاهرة الأدبية ، ولذلك فكثير من شواهد الخفاجي ، ومن تبعه من البلاغيين بحاجة إلى رؤية جديدة ، تكشف عن جماليات ما عابوه منها ، وتحتال لمعرفة خبيء معانيه ، وعميق أسراره ، فتكون بذلك ألصق بالفن الأدبي .

١ - أن يكون بناء الكلمة من حروف متباعدة المخارج ، حتى تسهل على السمع ، فالحروف أصوات تجرى من السمع مجرى اللون من البصر ، فإذا تألفت اللفظة من حروف متقاربة المخارج ، كانت سببا في إحداث التنافر فلا بد من الحرص على نسب زمنية للنطق بالكلمة نطقا صحيحا ، يدركه المتلقي فينتزعه من دائرة اللبس ، ويوفر عليه جهدا عقليا ، كما يوفر على المتكلم جهدا عضليا .

لكن هذه القيمة الصوتية التي يلح عليها ابن سنان أوقعت القوم في حيرة ، فقد جاءت في اللغة ألفاظ متقاربة المخارج ، ومع ذلك كانت في غاية الحسن كالشجى والجيش مثلا . ووردت كلمات متباعدة المخارج لكنها ثقيلة في نطقها ، مما حدا برجل كابن الأثير أن يجعل محك القضية الذوق السليم فما قبله قبلناه ، وما رفضه رفضناه . (٢)

ويجب ألا ننسى هنا التجربة الفنية ، فقد تستعني كلمة ثقيلة ، لتأدية المعنى وإثارة المتلقي .

(١) انظر ابن سنان الخفاجي . سر الفصاحة ص ٦٤ .

(٢) انظر ابن الأثير . المثل السائر ١/٢٣١ .

٢ - أن يكون لتأليف الكلمة حسن في السمع ومزية على غيرها ،
فالفصن أحلى من العسلوج ، ولذلك عيب على أبي الطيب قوله :
مَبَارَكُ الإِسْمِ ، أَعَزُّ اللِّقَبِ كَرِيمُ الجِرَشِيِّ ، شَرِيفُ النَّسَبِ
* فإنك تجد في - الجرشى - تأليفا يكرهه السمع ، وينبوعه . * (١)

ابن سدان يقيم معياره هذا على الحسن الجمالي للغة ، فالفصن
عند المتذوق العارف باللغة أحلى من العسلوج ، والنفس أجمل مسن
الجرشى .

لكن الذى يتناساه الخفاجى هنا هو القيمة الفنية لمثل هذا النبو
الصوتى ، فقد يكون مثقلا بدلالات وظلال بعيدة ، لا تستطيع الكلمة الحسنة
الصوت الوفاء بها .

فالمتنبى كان بإمكانه - وهو من هو - أن يتخير للتعبير عن النفس
اسما آخر غير " الجرشى " ، لكنه آثر هذا اللفظ ، لعلمه بما يشتمل عليه
من قيم تتضافر ، وتغنى بمراده ، وبخاصة في موقف كموقف سيف الدولة الرجل
الشجاع الذى تسمويه نفسه ، فتتجاوز بكرامتها مدار النفوس إلى مدار أرحب ،
فتصبح نفسا قوية الإرادة ، منزهة عن النقائص والعيوب .

فقوة الكلمة جاءت مساوقة لعزة نفس الممدوح ، لا سىا وهي في موقف
تخور فيه العزائم ، وتجبى النفوس .

فإذا أجدنا تصورنا للكلمة أدركنا أن الموقف يقتضى إيقاعها هذا ،
ونيتها الصوتية المدوية بل قد لا يثيرنا الموقف متى تصورناه في كلمة
أخرى غير هذه الكلمة .

(١) ابن سدان الخفاجى . سر الفصاحة ص ٦٦ .

ومن هنا يتجلى لنا غموض الكلمة وتعدد دلالاتها وخصوصيتها،
حتى إنها تخفى على كثير من الخاصة .

والشاعر المبدع هو الذي يجعل من كلماته شركا يتخطف به الحقائق ،
ولا يدعها تتفلت منه أبدا ، ولذلك " فليس بضروري أن يختار نفس الكلمات
التي نستخدمها للدلالة على مثل هذه الأشياء ، وبما أنه يضع نفسه خارج
نطاق اللغة ، فإن الكلمات التي تبدل لغيره دوافع تقوده إلى معرفة ما حوله ،
وتزج به في وسط الأشياء ، تظهر في عينيه هو فخا لاصطياح حقيقة أبيّة
المراس " . (١)

٣ - أن تكون الكلمة غير متوعرة ولا وحشية ، ومن هنا نجد
البلاغيين ، - ومنهم ابن سنان - يوصون الشعراء بتجنب ما لا يحسن
لفظه من أسماء المنازل والنساء كقول جرير :

وَتَقْسُولُ بَوَزَعٍ : قَدْ دَبَّيْتِ عَلَيَّ الْعَصَا

هَلَّا هَزَيْتِ بَغِيرِنَا يَا بَسْوَزَعُ

(٢)

ويذكر البلاغيون أن الوليد بن عبد الملك قال لجرير : أفسدت شعرك ببوزع .

وابن سنان ومن وقف موقفه هذا ، اهتموا بالجانب الصوتي ، ولم
ينظروا للجانب الوجداني فيها ، فالاسم بوزع له قيمته الخاصة عند جرير ،
فهو محور قصيدته ، الذي يحمل سر قصيدته كلها .

(١) سارتر . ما الألب ؟ ص ٩٠ .

(٢) انظر ابن سنان الخفاجي . سر الفصاحة ص ٦٨ .

والشاعر هنا يوظف الكلمة توظيفاً فنياً قد يغمض ويدق فهمه
ولذلك قد يعاب . لكنه متى استطاع أن يحقق هدفه الفني ، ويحسن توظيف
الكلمة فإنَّ له أن يفعل ذلك .

كما أن الحوشية والغرابية محكومة بظروف ثقافية وحضارية واجتماعية
كثيرة ، فما هو غريب عندي ، قد يكون مألوفاً لدى مطلق آخر ، ولذلك
فهو مقياس نسبي يختلف باختلاف ثقافة المتلقي ووعيه ، وليس من الدقسة
تعميمه على لغة الأُدب في كل العصور .

٤ - أن تكون الكلمة غير ساقطة عامية . يقول أبو تمام :

جَلَّيْتُ وَالْمَوْتَ هَبْدِ حَرَّ صَفْحَتِهِ
وَقَدْ تَفَرَّعْنَ فِي أفعالِهِ الْأَجَلُ

* فإنَّ تفرعن - مشتق من اسم فرعون ، وهو من ألقاب العامة ، وعادتهم
أن يقولوا - تفرعن فلان - إذا وصفوه بالجبرية (١) .

فتفرعن عند ابن سنان ساقطة عامية ، لكن الناقد البصير يرى في
هذه الكلمة قدرة من قدرات أبي تمام الشعرية حيث جلا صداً الكلمة وأعاد
إليها نبضها وحيويتها .

وهذه الكلمة ترتفع بالمدح وتهبه عزة ومكانة يتطلع إليها كسل
ماجد نبيل ، فالدلالة المنبثقة من الكلمة تبعث الخوف والوجل في القلوب ،

(١) ابن سنان الخفاجي . سر الفصاحة ص ٧٣ .

لما ارتبط به اسم فرعون من الجبروت والطغيان حيث يأخذ الأجل من فرعون طغيانه وقوته ، فيلقبها في طوب الأبطال ، ولكن هذا المدوح يتجلى والموت بهذه الشراسة فهو لا يهاب المنية ، ولا يخشى الأحوال .

واللغة الأدبية لا تؤمن بهذه الطبقات ، فليس هناك لفظ شريف ، ولفظ ساقط ، وإنما هناك شاعر كبير ، ومدح للشعر ، فالشاعر هو الذي يستحيل عنده الكلمة جمرة محرقة ، حين ينفذ عنها الرماح وصدأ الجمود والنسيان .

هـ - أن تكون الكلمة جارية على العرف العربي الصحيح ، وما أنكر في هذا قول المتنبي :

وَإِذَا الْفَتَى طَرَحَ الْكَلَامَ مُعَرِّضًا
فِي مَجْلِسٍ أَخَذَ الْكَلَامَ الَّذِي عَنَّا
" فَإِنَّ اللَّذِي - فِي - الَّذِي - لُغَةً شَاذَةً قَلِيلَةً " (١)

لكن ما السر في اختيار هذه الكلمة الشاذة ؟ (١٠٠)

المتنبي وشي به إلى بدر بن عمار لتأخره عن المسير معه ، لكي يهجره ويحرمه . فآلم المتنبي هذا الدس الرخيص ، وما كان منه إلا أن عبّر عن صاحبه بلغة شاذة ، تنأى به عن أعراف الرجال وأعمالهم فهو شاذ في نفسه . وفي كينونته ، وفي وشايته . فالكلمة قدمت غرضاً فنياً يهدف إليه الشاعر ،

(١) ابن سنان الخفاجي . سر الفصاحة ص ٨١ .

ويسعى لتحقيقه :

وَإِنَّهُ الْمَشِيرُ عَلَيْكَ فِتْيَ بِيضَةٍ فَالْحُرْمَتَيْنِ يَا أُولَئِ الزَّنَا
وَإِذَا الْفَتَى طَرَحَ الْكَلَامَ مُعْرَضًا فِي مَجْلِسٍ أَخَذَ الْكَلَامَ اللَّذَعَنَا
وَمَكَائِدِ السُّفَهَاءِ وَاقِعَةً بِهِمْ وَعَدَاوَةَ الشُّعْرَاءِ بِئْسَ الْمُقْتَنَى (١)

٦ - ألا يكون قد عبر بها عن أمر مكروه كقول الشريف الرضي :

سَلَامٌ عَلَى الْأَطْلَالِ لَا عَنْ جَنَابَةٍ وَلَكِنَّ بِأَسَاحِينِ لَمْ يَبْتَقِ مَطْمَعُ

فإن جنابة هنا لفظة غير مرضية للوجه الذي ذكرته ، وإن كانت لولا ذلك
فصيحة مختارة للخلوها من العيوب غيره . (٢)

الكلمة في ذهن ابن سنان مرتبطة بدلالة ينكرها الذوق ، فلا
مَسَوِّغٌ لاستعمالها لارتباطها بذلك المفهوم ، وكان الكلمة باقية على
دلالاتها المعجمية ، ولا قيمة لهذه الدلالة التي تأخذها من سياقها الجديد
عند الشريف الرضي .

ومع أن رواية الديوان « لا عن جنابة » (٣) : أي جرم ، فإن دلالة

الفعل جَنَبَ ثَرِيَّةً في معاجمنا اللغوية ، منها أن الجنابة تعني : الْفُرْبَةَ

(١) المتنبى . الديوان بشرح العكبري ٢٠٦/٤ .

(٢) ابن سنان الخفاجي . سر الفصاحة ص ٨٧ .

(٣) الشريف الرضي . ديوان أشعر الهاشميين ، صححه وشرح ألفاظه ،

أحمد عباس الأزهري (بيروت ، المطبعة الأدبية ١٣٥٧هـ)

١/٩٨ من قصيدة مطلعها :

أَقُولُ وَمَا حَنَنْتُ بِذِي الْأَثْلِ نَاقَتِي قَرِي ، لَا يَنْلُ مِنْكَ الْحَنِينُ الْمُرَجَّعُ

وبعد النسب كقول علقمة :

فَلَا تَحْرَمْنِي نَائِلًا عَنْ جَنَابِيهِ
فَإِنِّي أَمْرُوهُ وَسَطَ الْقَبَابِ غَرِيبُ

أى عن بعد .

والجنيب : الغريب . (١)

وهذا ما يتفق مع الدلالة السياقية لبيت الشريف ، فهو بعيد عن
دياره التي يتذكرها تذكر الطريد الذى يذاد عن وطنه مذاد النسبوق
العطاش .

ذَكَرْتُ الْحَيَّ ذِكْرَ الطَّرِيدِ مَحَلَّهُ
يُذَادُ مَذَادَ الْعَاطِشَاتِ وَيُرْجَعُ

وَأَيْنَ الْحَيَّ لَا الدَّارُ بِالْأَدَارِ بَعْدَهُمْ

وَلَا مَرَبَعٌ بَعْدَ الْحَنِينِ مَرَبَعٌ

سَلَامٌ عَلَى الْأَطْلَالِ لَا عَنْ جَنَابِيهِ
وَإِنْ كُنَّ يَأْسًا حِينَ لَمْ يَجْبَقْ طَمَعُ

فهو مشتاق إلى مراع الذكريات ، ولكن الدارتغير وجهها بعد رحيل الحبيبة ،
ولذلك يسلم عليها من مكان إقامته ، لا لبعده نسب بينهما ، ولكن لأن الحبيبة
فارقت الديار ، وهي الخييط الأول الذى يشده إلى هذه الأطلال والدمن .
ومن هنا فهو يشعر بالغربة وعدم الانتماء .

٧ - أن تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف ، ومن هنا أنكر على المتنبي^(٢)

قوله :

إِنَّ الْكَرِيمَ بِلَا كَرِيمٍ فِيهِمْ
مِثْلَ الْقُلُوبِ بِلَا سُؤِيدَاوَاتِهَا

"فسويداواتها كلمة طويلة جدا ، فلذلك لا أختارها ."

(١) الجوهري . الصحاح ١٠٢ / ١ ، ١٠٣ .

(٢) ابن سنان الخفاجي - سر الفصاحة ص ٨٨ .

إيقاع الكلمة "سويداواتها" يأخذ نسبة زمنية كبيرة ، وحيثما
مكانيا واسعا ، وهذا الامتداد لا شك أنه يمثل قيمة فكرية وجمالية عند أبي
الطيب ، فلا قيمة للقلب بلا سويدا* وهو* لا* قوم ولدوا مع الخيل ، وبرعوا
في ركوبها .

فَكَانَهَا نَتَجَّتْ قِيَامًا تَحْتَهُمْ وَكَانَهُمْ وُلِدُوا عَلَى صَهَوَاتِهَا

وهنا يبرز دور الرجال وقيمتهم في المجتمع ، فهم يحتلون مكانة مرموقة
من قومهم ، تماثل مكانة السويدا* من القلب ، فلا وجود للقوم بسدون
هو* لا* المدوحين المتفردين .

تِلْكَ النَّفُوسُ الْغَالِيَاتُ عَلَى الْعُلَا وَالْمَجْدُ يَغْلِبُهَا عَلَى شَهَوَاتِهَا (١)

فظول الكلمة لا يخرجها من دائرة الفصاحة والا ماذا نقول في قوله تعالى :
* أَنْلِزْمُكُوهَا وَأَنْتُمْ لَهَا كَارِهُونَ * (٢) وفي قوله تعالى : * اثَاَقْتُمْ إِلَى
الْأَرْضِ * (٣)

ودلالة السواد في الفكر اللغوي مرتبطة بالمهابة ، فالأشود هو : الحية ،
وسواد القوم : كرتهم والسيد : هو الأمر الناهي ، وكل هذا الشراء يتجلى
في كلمة أبي الطيب التي احتلت من البيت موقعا فريدا ، يشابه موقع الرجال
في نفوس قومهم .

ولغة الشعر قائمة على هذه الإثارة وهذا العمق الذي يجب النظر
إليه بعيدا عن المقاييس الشكلية الباهتة .

(١) المتنبي . الديوان . شرح العكبري (١/ ٢٢٥) من قصيدة في مدح

أحمد بن عمران ومطلعها :
سِرْبٌ مَحَاسِنُهُ ، حُرْمَتٌ ذَوَاتِهَا دَانِي الصِّفَاتِ بَعِيدٌ مَوْصُوفَاتِهَا

(٢) هودية آية ٤٨ .

(٣) التوبة آية ٣٨ .

٨ - أن تكون الكلمة مصغرة في موضع عبر بها فيه عن شيء لطيف أو خفي أو ما يجري مجرى ذلك ، أما إذا جاء التصغير في غير هذا الموضع وما جرى مجراه فإنه غير فصيح كقول المتنبي :

أَحَارُ أَمْ سُدَّاسٌ فِي أَحَارٍ لِيَلْتَنَا الْمَنُوطَةُ بِالتَّكَارِ

* فلا أختار التصغير في - ليلتنا - لأنه تصغير تعظيم ، وليس على الوجه الذي ذكرته * . (١)

اللغة لا تحتل مقولة تصلح أو لا تصلح - طالما أن الكلمة لم تكن خطأ أو معارضة للدين - وللشاعر فيما عدا هذين أن يحرك اللغة في أي اتجاه يريد ، شريطة أن يحقق غرضاً فينا .

والشاعر كما نعلم حين يبدع قصيدته ، فإنه يعيش عراكاً عنيفاً مع لغته يحاول من خلاله جاهداً أن يخضعها لتصوراته وروءيته الخاصة .
والتصغير هنا نتيجة انتصار الشاعر على اللغة حيث يعتمد إلى المؤلف فيخرج منه فنا نادراً يحير العقول ، ويقلب الموازين ، حين يصبح تعظيماً وتساوياً لا محيراً .

وهذا العراك الذي ينتج جمالاً من أهم خصائص لغة المتنبي الشعرية ، فكثيراً ما يستل من المبتذل ، فناً غريباً ، حين يحرك الكلمة من موضعها ، ويلج بها عالمها آخر ، كإخضاعه ألفاظ الغزل والنسيب لوصاف الحرب والجد (٢) مثل كقوله :

(١) ابن سدان الخفاجي . سر الفصاحة ص ٩١ .

(٢) انظر د . محمد عبد الرحمن شعيب . المتنبي بين ناقديه ص ٩٩ .

أَعْلَى الْمَمَارِكِ مَا يُبْنَى عَلَى الْأَسَلِ
وَالطَّعْنَ عِنْدَ مَحَبَّتِيهِنَّ كَالْقُبَلِ
ولهذا فابن سنان قد ضيق واسعا بمعياره هذا ، وابتعد عن دائرة الفن
الذى لا يمكن تحديده إلا في إطار من الدين ومقياس الصحة والخطأ .
وما عابه الخفاجي على المتبني موجود عند فحول الشعراء الذين
كانوا يشقون قصائد هم حتى تخرج في أبلغ عبارة ، وأجود بناءً يقول أو س
ابن حجر :

فُوقَ جُبَيْلٍ شَاهِقِ الرَّأْسِ لَمْ يَكُنْ لِيَبْلُغَهُ حَتَّى يَكِلَ وَيَعْمَلَا

ومن هنا نجد أن هذه المقاييس يجب الاتساع فيها ، وعدم إخضاع الفن لها ،
لأن في ذلك قتلا لحرية الإبداع ، ومصادرة لفردية المبدعين وتميزهم .
ولا غرابة بعد هذا أن نجد كل هذا الاهتمام بالكلمة عند البلاغيين ،
فهى أساس البناء ومحوره الذى يبنى عليه والكلمات أشبه ما تكون " بلورات
صغيرة تجسدت فيها الحالة النفسية الشعورية ، وخصائصها العجيبة التسي
امتازت بها قدرتها على أن تتحلى من تلقاء نفسها في عقل القارىء ، فتخرج
ما دس فيها من عناصر الفكر والشعور" . (١)

(١) شارلتون . فنون الأدب ترجمة الدكتور زكي نجيب محمود .
(القاهرة : لجنة التأليف ، ، ١٩٥٩م) ص ٢٠٨ .

الأسلوب :

وكما عني البلاغيون باختيار الكلمة ، والبحث في وظائفها ، والكشف عن قيمها ، وقيمتها في العمل الأدبي ، وبيان أثرها على النفس الإنسانية ، واعتبارها قبل انتظامها في بنيتها التركيبية كاللؤلؤة في تخيرها وانتقاءها " لئلا يجسي الكلام قلحا نافرا عن مواضعه " (١) ، وشدة مناسبتها لما يقع في الكلام . (٢)

أشاروا بالأسلوب المحكم ، الذي أجاد صاحبه سرده وبنائه ، فعرفوه بأنه " الضرب من النظم والطريقة فيه " (٣) . بل إن بعضهم جعل مزية الأدب في طريقة بنائه وتعبيره عن الفكرة ، وعرضه لها حتى قال عبد القاهر : " وإن من الكلام ما هو كما هو شريف في جوهره كالذهب الإبريز الذي تختلف عليه الصور ، وتتعاقب عليه الصناعات ، وجل المعول في شرفه على ذاته ، وإن كان التصوير قد يؤيد في قيمته ، ويرفع في قدره ، ومنه ما هو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة فلها ما دامت الصورة محفوظة عليها لم تنتقص ، وأثر الصنعة باقيا معها لم يبطل ، قيمة تغلو ، ومنزلة تعلو ، وللرغبات إليها انصباب ، وللنفوس

(١) ابن الأثير . المثل السائر ١/١٦٣ ، العسكري . الصناعتين

ص ١٥٢ ، عبد القاهر . دلائل الإعجاز ص ٤٥٦ ،

(٢) انظر حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ١٥ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ص ٤٦٩ .

بها إعجاب حتى إذا خانت الأيام فيها أصحابها ، وضاعت الحادثات
أربابها ، وفجأتهم فيها بما يسلبها حسنها المكتسب بالصنعة وجمالها
المستفاد من طريق العرض ، فلم يحبق إلا المادة العارية مسن
التصوير ، والطينة الخالية من التشكيل ، سقطت قيمتها ، وانحطت
رتبتها ، وعادت الرغبات التي كانت فيها زهدا ، وأوسعتها عيون كانت
تطمح إليها اعراضا دونها وصداء . . . (١)

فكما أن المعنى يكون مقبولا ومستجادا ، فقد يكون لا قيمة له
لكن المبدع يقدمه في بنية لغوية تهبه قدرا ومكانة ، وترغبه إلى النفوس .
حتى إذا سلبت اللفظة قوتها ونشاطها ، برز المعنى رديشا ساقطا .
والأسلوب في العرف العربي مرتبط بالغموض ومجاورة المألوف
من أنساق الكلام ، حتى قيل : إنَّ الأسلوب : هو الفن يقال أخذ فلان
في أساليب من القول : أي فنون منه . (٢)

ولقد بذل البلاغيون جهدا مميذا في الكشف عن قيمة الأسلوب ، وكان
عبد القاهر الجرجاني من أكثر البلاغيين قدرة على التحليل والاستبطان ،
حتى كانت نظريته الموسومة " بالنظم " من أهم منجزات الفكر البلاغي فسي
البحث عن جمال اللغة الأدبية ، إذ لم يقف عند حدود الصحة والخطأ ،

(١) عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة ص ٢٥ ، وذيل دلائل

الإعجاز ص ٥٢٥

(٢) الجوهرى ، الصحاح ١/١٤٨ .

وإنما تلمس بذوق مرهف ، وقريحة وقادة دقة الفروق المميزة بين الأساليب
وقيمة كل أسلوب ، وموطنه الذي يستخدم فيه .

" واعلم بأن ما هو أصل في أن يدق النظر ، ويغض المسلك ، في
توخي المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ،
ويشدد ارتباط ثان منها بأول ، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في
النفس وضعا واحدا ، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيينه ههنا في حال
ما يضع بيساره هناك ، نعم ، وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما
بعد الأولين ، وليس لما شأنه أن يجسي على هذا الوصف حد يحصره ،
وقانون يحيط به ، فإنه يجسي على وجوه شتى ، وأنحاء مختلفة ، فمن ذلك
أن تزوج بين معنيين في الشرط والجزاء معا كقول البحتری :

إِنَا مَا نَهَى النَّاهِي فَلَجَّ بِِي الْهَوَى
أَصَاخَتْ إِلَى الْوَأَشِي فَلَجَّ بِهَا الْهَجْرُ (١)

وهذا من أدق أوصاف الأسلوب الأدبي . ومن أروع التحليلات
لغموض لغة الفن ، فالتعامل مع هذا البيان يحتاج لفتنة ، ونظر ثاقب ،
يدرك أبعاده ، ويؤم من بخصوصيته .

(١) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ص ٩٣ .

وجاء حازم القرطاجني فقزبدراسة الأسلوب تقزبة بعيدة كان لها أثرها في مسيرة الفكر البلاغي حيث ربط بين الأسلوب وبين المكون النفسي للشخصية المبدعة ، وبين مناهج التأليف الشعري من حيث هي جد وهزل ، وما يراعى في كل منهما ، وجواز المراوحة بينهما ، وتعمق في دراسة الغرض الشعري ، وخالف البلاغيين في حصرهم الدوافع والانفعالات في أربعة أمور هي : الرغبة والرغبة ، والطرب والغضب لنقصها وتداخلها ، وقصرها عن استيعاب لغة الشعر (١) وجعل مناحي الأساليب عشرة مناحي هي :

- ١ - أن يكون أسلوب الكلام مبنيا على الرقة المحضة .
- ٢ - أو على الخشونة المحضة .
- ٣ - أو على المتوسط بينهما .
- ٤ - أو يكون مبنيا على الرقة ويشوبه بعض ما هو راجع إلى الأسلوب الوسط .
- ٥ - أو يكون مبنيا على الوسط ويشوبه بعض ما هو راجع إلى الرقة .
- ٦ - أو بعض ما هو راجع إلى الخشونة .
- ٧ - أو يكون مبنيا على الخشونة ، ويشوبه بعض ما يرجع إلى الأسلوب الوسط .
- ٨ - أو يكون مبنيا على الرقة ويشوبه بعض خشونة .
- ٩ - أو على الخشونة ويشوبه بعض رقة .
- ١٠ - أو يكون مبنيا على الأسلوب المتوسط ، ويشوبه بعض ما هو راجع إلى الطرفين . (٢)

(١) انظر حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ٣٣٧ .

(٢) انظر المصدر نفسه ص ٣٥٥ .

ومع أن حازم يعيب على البلاغيين حصرهم الدوافع في أمور أربعة ، لا يمكن أن تستوعب لغة الشعر ، فإنه وقع فيما عابه عليهم ، لأن هذه المناحي تفصيل لما أجمله القدماء .

وكان بإمكانه أن يترك هذا التقسيم العقلي الذي أجهد نفسه فيه ليتبعه الأديباء والشعراء كي يرضوا جماهيرهم ومتلقيهم . ويحافظوا على مشاعرهم ، ويحققوا لكل فرد رغبته وميوله الخاصة ، وهذا أمر ترفضه طبيعة الفن الجميل .

واتساعا في التقسيم والبحث العقلي جعل الناس أما م مناخي القول أصنافا ثلاثة :

- ١ - صنف عظمت لذاته ، وقلت الآمه حتى كاد لا يشعر بها .
 - ٢ - صنف عظمت الآمه ، وقلت لذاته حتى كاد لا يشعر بها .
 - ٣ - صنف تكافآت لذاتهم والآهم (١) .
- وبناء على هذا جعل الأقاويل سبعة أقسام بحسب بساطتها وتركيبها هي :

- ١ - أقوال مفرحة .
- ٢ - أقوال شاجية .
- ٣ - أقوال مفجعة .
- ٤ - أقوال مؤء تلغة من سارة وشاجية .
- ٥ - أقوال مؤء تلغة من سارة ومفجعة .
- ٦ - أقوال مؤء تلغة من شاجية ومفجعة .
- ٧ - أقوال مؤء تلغة من سارة وشاجية ومفجعة (٢) .

(١) انظر المصدر السابق ص ٣٥٦ .

(٢) انظر المصدر نفسه ص ٣٥٦ ، ٣٥٧ .

وبعد هذا بين ما يجب اعتماده في تحسين موقع الأَساليب من
(١)
النفوس ، وكيف تكون المراوحة بين المعاني الشعرية ، والمعاني الخطابية .
ولعل أهم قضية أثارها القرطاجني في هذا الموضوع ، هي دراسته
العميقة للخصائص الأسلوبية عند الشعراء ، ومذاهبهم ، واختلاف مناوئهم
في القول الشعري ، حيث قال :

"إن المنازع هي الهيئات الحاصلة عن كيفية مآخذ الشعراء
في أغراضهم ، وأنحاء اعتماداتهم فيها ، وما يميلون بالكلام نحوه أبداً ،
ويذهبون به إليه . حتى يحصل بذلك للكلام صورة تقبلها النفس ، أو تمتنع
من قبولها ، والذي تقبله النفس من ذلك ما كانت المآخذ فيه لطيفة ،
والمقصد فيه مستطرفاً ، وكان للكلام به حسن موقع من النفس ، والمعين على
ذلك أن ينزع بالكلام إلى الجهة الملائمة لهوى النفس من حيث تسرها
أو تعجبها ، أو تشجوها حين يكون الغرض مبنياً على ذلك نحو منزع
عبد الله بن المعتز ، في خمرياته ، والبحتري في طيفياته ، فإن منزعهما فيما
ذهبا إليه من الأغراض منزع عجيب ." (٢)

وحازم يقرر في هذا النص حقيقة فنية هي أن النفس مولعة بالأدب
القائم على الإيحاء والغموض ، فهي تتقبله ، لأن الطريقة فيه خفية ، والمراد
منه بعيد المنال ، والنفس تعشق المجهول ، وتسعى لاكتشاف خباياه ،

(١) انظر حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص ٣٦١ .

(٢) المصدر نفسه ص ٣٦٥ .

يعينها على ذلك تكوينها وخبراتها وتجاربها وهواها فإذا صا دفت أدبا
غامضا موافقا لهواها ، أقبلت عليه ، وصبرت على بذل الجهد لمعرفة أسرارها .
ويذكر حازم أن خصوصية الإبداع تتحقق بإحدى طريقتين :

- ١ - أن يوءثر الشاعر في شعره الميل إلى جهة لم يوءثر الناس
الميل إليها ولم يأخذوا منها منزعه وطريقته .
- ٢ - ألا يسلك في جميع الجهات التي يميل بكلامه إليها مذهب
شاعر واحد ، ولكن يقتضي أثر هذا في الميل إلى جهة ، وأثر ذلك في الميل
إلى جهة أخرى ، فتكون طريقتة مركبة ، وبذلك يصبح له منزع شعري
مخصوص . (١)

فعلى الشاعر أن ينتهج في شعره نهجا متفردا باختراعه لطريقة
لم يعهد لها الشعراء ، وإن لم يستطع فعلية أن يفيد من تجارب الشعراء
شريطة ألا يقع تحت سلطتهم ، ويسقط في مغبة التقليد والتكرار ؛ لأن
هذا يفقده خصوصيته .

وقد تكون خصوصية الشاعر في لغته ، كما تكون في معانيه ، فببناء
الكلام ، وصياغة المعنى قد تصبح كالقانون ، كتوطئة أبي الطيب صدور فصوله
للحكم التي يوقعها في نهايتها . فإن تلك خصوصية ، امتازبها ، أو
بالإكثار منها . (٢)

(١) انظر المصدر السابق ص ٣٦٦ .

(٢) انظر المصدر نفسه ص ٣٦٦ .

وجملة القول فإن لطف المأخذ في المنزع الشعري لا يخلو

من ست جهات :

- ١ - أن يكون من جهة تبديل .
- ٢ - أو تغيير .
- ٣ - أو اقتران بين شيئين . .
- ٤ - أو نسبة بينهما .
- ٥ - أو نقله من أحدهما إلى الآخر .
- ٦ - أو تلويح به إلى جهة وإشارة به إليه . (١)

وهذه الجهات منها ما يتيسر التهدي إليه ، ومنها ما لا يتيسر التهدي إليه إلا لقلّة من الشعراء ، ومنها ما يهتدى إليه القداماء والمحدثون كأسناد الفعل إلى ما اشتق منه كقول المتنبي :

تَمَرَّسَتْ بِالْآفَاتِ حَتَّى تَرَكْتُهَا تَقُولُ : أَمَاتَ الْمَوْتُ أَمْ ذَعَّرَ الذُّعْرُ ؟

ومنها ما لا يكاد يوجد إلا عند المحدثين مثل إضافة ضد الشئ إليه كقول المتنبي :

صِلَةُ الْهَجْرِ لِي ، وَهَجْرُ الْوِصَالِ تَكْسَانِي فِي السُّقْمِ نَكْسَ الْهِلَالِ (٢)

(١) انظر حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص ٣٦٦ ، ٣٦٧ .

(٢) انظر المصدر نفسه ص ٣٦٧ .

والأسلوب عند حازم يشتمل على العمل الأدبي من بدء تأليفه وحتى نهايته ، فقد بين قيمة الكلمة ، ودورها في اللغة ، كما كشف عن قيمة التعبير ، ومطابقتها لشخصية مدعه وأثره على المتلقي ، وأصناف الناس ، وكيفية استشارة شاعرها وانفعالاتها ، فكان الأسلوب عنده يركز على ثلاثة عناصر هي :

- ١ - اللفظ الذي يشكل باجتماعه مع غيره عملاً أدبياً .
 - ٢ - الصورة الذهنية أو المعنى الذي يحمله اللفظ إلى المتلقي .
 - ٣ - العالم الخارجي ، الذي يعد أصلاً للصورة الذهنية . (١)
- وقد أجملها حازم في قوله : " يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه ، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيئته ودلالته ، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها ، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيئاتها ودلالاتها على ما خارج الذهن ، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها ومثله دالة عليها ، ومن جهة مواقع تلك الأشياء من النفوس " . (٢)

(١) انظر المصدر السابق ص ١٧ ، ود . جابر عصفور . الصورة الفنية ،

ص ٦١ .

(٢) حازم القرطاجني . منهاج البلاغة ، ص ١٧ . والأسلوب الذي أعنيه :

هو طريقة بناء العمل الأدبي بكل ما فيه من ألفاظ ، وتراكيب وصور

ولإيقاعات ، وهذا يرد عند حازم تحت مصطلح النظم .

أما مصطلح الأسلوب فإنه يرد عنده ويعني المنهج .

وكل عنصر من هذه العناصر الثلاثة يكون النظر فيه في ذاته ،
ومن جهة موقعه من النفس ومن جهة وضعه ودلالته على المعنى .

ويرجع حازم جمال الأسلوب وتأثيره إلى غموضه ، وهو أمر لا يدركه
إلا من أوتي طبعاً سليماً وفكراً مسدداً . مستأنساً بمقولة لأبي الحسن
سهيل بن مالك إمام الصناعة في عصره .

حيث يقول : " إن من المعاني المعبر عنها بالعبارة الحسنة
ما تدرك له مع تلك العبارة حسناً لا تدركه له في غيرها من العبارات ،
ولا تقدر أن تعبر عن الوجه الذي من أجله حسن إيراد ذلك المعنى
في تلك العبارة دون غيرها ، ولا تعرب عن كنه حقيقته ، إنما هوشيء
يدركه الطبع السليم ، والفكر المسدد ، ولا يستطيع فيه اللسان مجازة
الهاجس . "

قال أبو الحسن : " وهكذا يتفق في المحسوسات ، فإني شهدت
ذات مرة مناداة على جارية ، وقد بلغت مائتي دينار ، فتواقف الناس
فيها على الزيادة ، وظهر من الحاضرين فيها بعض زهادة ، فدنا إليها
سيدها فأستر إليها كلاماً فمالت عنه متلعةً بردنها ، وازدادت بما فعلته حسناً إلى
حسنها ، فأبدت من الحسن كل سر لطيف ، واتقت بأحسن من يد المتجردة عند
إسقاط النصف ، فَعَلَّتْ بِمَا فَعَلَّتْ قيمتها ، وزادت حتى تضاعفت أو كادت
ليس إلا لحسن ذلك الدل والإشارة ، وذلك شيء ، وإن أدركه الحسن
فغير معربة عن كنهه العبارة . " (١)

(١) المصدر السابق ص ٣٧٢ ، ٣٧٣ .

فالعبارة الأدبية ، قوامها الإيحاء ، ومجانبة التصريح ؛ لأن ذلك ما يفسد الأدب ويفقده تأثيره في النفوس ، ومقدار ما يتمكن الأديب من اختيار العبارة الموحية ، يكون تأثيره في متلقيه ، وإمتاعه له ، وطبيعة الأدب قائمة على هذا الغموض الذي يرتكز على اللمحة الدالة ، والإيحاء الجميل ، وليس على وحشية اللفظ ، وسوء التركيب ، فهي بثرائها تشير في عقولنا عددا من الروى والاحتمالات حين لا تكفي بمعناها الذي قيدها فيه العرف الموروث ، وإنما تصبح في لغة الأدب ذات إشراقات جديدة ، وظلال متعددة .

وكثيرا ما امتدح البلاغيون الشاعر الذي يأتي شعره مفايرا لطرق شعراء العربية ؛ لأن ذلك دليل على قدرته واتساعه في معانيه كأبي الطيب المتنبي .^(١)

والتأمل في روية القوم لظاهرة غموض التركيب اللغوى يجد أنها تقوم على الاعتدال ، فإذا كانوا قد كشفوا عن كثير من قيم التراكيب اللغوية وأسرارها الخفية ، فإنهم مع هذا كله رفضوا كثيرا من الأنساق التعبيرية لكثير من الشعراء كالفرزدق ، وأبي تمام ، والمتنبي بحجة أنها بعيدة عن روح الفن . * وعلّة كل حسن مقبول الاعتدال .^(٢)

وكانت إشكالية البنية التركيبية تنحصر في ثلاثة أسباب ذكرها
الرماني هي :

(١) انظر ابن رشيق . العمدة ٢/٢٠٢ .

(٢) ابن طباطبا العلوى . عيار الشعر ص ٢١ .

- ١ - مجاوزة النظام المألوف للجملة العربية كالتقديم والتأخير.
- ٢ - سلوك الطريق الأبعد في التعبير.
- ٣ - إيقاع المشترك اللفظي (١).

وكان بيت الفرزدق :

وَمَا يَنْتَلُهُ فِي النَّاسِ إِلَّا مَطْلَكًا أَبُو أُمِّو حَاشِي أَبُوهُ يُقَارِبُهُ

من أسوأ الشعر لاجتماع الأسباب الثلاثة فيه ، وكانت أبيات المعاني عند بعضهم لا تخرج عن هذه الأسباب (٢).

وهذه الأسباب الثلاثة لو تأملناها لوجدناها تتجه إلى ما يطلق

عليه التعقيد والمعاظلة والمشارك اللفظي ، وهي في عرف كثير من القوم انحراف باللفظة إلى غير ما هدف .

ولكن الغموض غير التعقيد والمعاظلة ولذلك فرق بينهما البلاغيون وإنما يذكر الغموض مرادفاً للتعقيد إذا ارتبط بدلالته المعجمية ، ولم يحقق قيمة جمالية أو فنية .

وتعميم الأحكام بإعادة أبيات المعاني إلى هذه الأسباب أمر لا نقره ، ولا نوافق من ذهب إليه من البلاغيين ، فكثير من تلك الأبيات يتجاوز هذا الحصر إلى ما قال به عبد القاهر الجرجاني وغيره من علماء البيان من أنها تحتاج إلى إعمال الذهن ، وإطالة التأمل ، للكشف عن مكنون

(١) انظر ابن رشيقي . العمدة ٢/٢٦٧ .

(٢) انظر المصدر نفسه ٢/٢٦٧ .

(١)

قيمها ، مع سهولة تركيبها ، ويعدّها عن الالتواء .

وهذا نستطيع أن نقول : إن البلاغيين قد بذلوا جهوداً مضمّنة في مجال التحليل الأسلوبى ، وقدّموا لنا رؤية متكاملة للغة والأدب تتم عن وعى متميز ، وإدراك نافذ للفن القولى ، وهي رؤية لم يزل النقد اللغوى المعاصر يعول عليها في كثير من طروحاته النقدية .

(١) انظر عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة ص ١٣٢ .

٢ - الخيال : Imagination

الخيال هو لغة الفن ، والمبدأ الأول لكل رؤية إنسانية متميزة ، وعنصر من عناصر اللغة الأدبية لا تقوم إلا به ، يتجاوز المبدع به عالم الواقع الضيق ، إلى عالم أشد رحابة وعمقا ، ومع ذلك فهو مرتبط بقيود الزمان والمكان ، ومذاكرة الإنسان وإدراكه الجمالي ، وبه يصوغ الفنان واقع صياغة جديدة ، وفق رؤيته الخاصة ، كما يدفع به المتلقي إلى إعادة التأمل فيما يحيط به من الأشياء الكائنات . بل إن من خصائص الخيال الأصيل أنه ينتشل سوء مدركاتنا ، ويجعلنا نعي واقعنا وعيا جديدا . وكأن كل شيء فيه قد اكتسب معنى جديدا . (١)

ومصطلح الخيال Imagination من المصطلحات الحديثة ، وهو ما يستعص على الحصر والتحديد لدخوله في عمليات عقلية كثيرة .

ومن هنا قيل : " إن سلكة الخيال لا يمكن تعريفها ، إنما يمكن معرفتها بأثرها " (٢) وكلمة الخيال لها استعمالات عديدة فقد يراى بها قوة الأديب التأليفية حين يؤول لف صورته الفنية تأليفا فنيا تعضده خبرة بالحياة الإنسانية ، وقد تطلق الكلمة على لغة الأديب حين تكون مليئة بالمجازات التي تليها رؤية خاصة . (٣)

(١) انظر د . جابر عصفور . الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص ١٤ .

(٢) أحمد أمين . النقد الأدبي (بيروت : دار الكتاب العربي ، ط ٤

١٣٨٧ هـ / ١٩٦٧ م) ١ / ٥٤ .

(٣) د . منصور عبد الرحمن . اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس

الهجري (القاهرة ، الأنجلو ٣٩٧ هـ / ١٩٧٧ م) ص ٣٧٢ .

وبالخيال ترتقي اللغة عن المباشرة والاداء المكشوف ، إلى التعبير بلغة شفافة يتسع فيها المعنى ، وتتعدد الاحتمالات ، وبهذا يعظم أثرها في النفس ؛ لأن البحث عن المعرفة ، وطلب الحقيقة ، غريزة في النفس الإنسانية ، وتأتي قيمة هذه اللغة من غموضها الذي يمنع النفس أن تحيط بها فهما ، فتظل معها في حوار دائم ، يضمن لها البقاء ، ويبتعد بها عن دائرة النسيان والملل .

وحديث البلاغيين عن الخيال نلمسه في فلسفتهم للتشبيه والاستعارة والتشثيل والكناية وبعض الفنون البديعية . وهو حديث في مجمله يقوم على تداعي المعاني (١) . أي أن الخيال العربي ، خيال جزئي ، وقد كان يرد عند البلاغيين تحت مصطلح " التخيل " . وهو ما عرفه حازم بقوله : " والتخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه ، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط والانقباض " . (٢)

فالتخيل هو المنتج للصورة الحسية ، أو تصوير ما غاب عن الحس وتشيله للمتلقي بلغة قوامها الإمتاع والإثارة ، ومقولة حازم تؤكدها لنا أن التخيل حركة كثيرة الأبعاد فالتشكيل المكاني والزمني لا ينفصلان عن المعنى ، وإصرار حازم على الانفعال هنا فيه تفريق بين التخيل ذلك الضرب من الذاكرة المرتبط بوعي الإنسان ، وبين الوهم الذي ابتعد عن الإدراك فالانفعال من قبل المتلقي شرط لقبول التخيل .

(١) انظر د . منصور عبد الرحمن . اتجاهات النقد الأدبي في القرن

الخامس الهجري ص ٤١٣ .

(٢) حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ٨٩ .

ومصطلح الخيال ، أو التخيل كما عرفه البلاغيون اختلط بكثير من القضايا النقدية والبلاغية كالبالغة ، والغلو والصحة والكذب وما إلى ذلك مما لا داعي للإسهاب فيه هنا .

غاية الأمر أن البلاغيين أدركوا قيمته في اللغة الأدبية ، وكشفوا عن أثره على النفس الإنسانية ، ويعد عبد القاهر الجرجاني من أوائل البلاغيين الذين اتسعوا في الحديث عن التخيل ، وكان جهده يمثل بداية حقيقية في تأمل الفن وتدبره ، ويتجلى ذلك من خلال حديثه عن قيمة الصورة البيانية ، فمثلا يرى أن التمثيل " إذا جاء في أعقاب المعاني ، أوبرزت هي باختصار في معرضه . ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته ، كساها أبهة ، وكسبها منقبة ، ورفع من أقدارها ، وشب من نارها ، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها ، ودعا القلوب إليها ، واستثار لها من أقاصي الأئدة صباية وكفا ، وقسر الطباع على أن تعطىها محبة وشغفا " (١)

فالتمثيل حين يقدم المعنى في صورة حسية ، يستقطب النفوس ، ويسيطر عليها ، وذلك يسلك بالمعنى مسلكا أدبيا ، يبوح به في لفظة شفافة تتعد عن المباشرة والتصريح .

وفي حديث عبد القاهر عن المعاني نجده يقسمها قسمين :

عقلي وتخيلي .

والعقلي : هو ما انتزع من أحاديث المصطفى صلوات الله وسلامه عليه ، وأثار السلف الذين شأنهم الصدق ، وقصدهم الحق ، وما له أصل

(١) عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة ص (١٠١ ، ١٠٢) .

في الاُشال القديمة والحكم المأثورة ، وهو الذى قضى العقلاء بصحته ، وأخذ
العارفون بسنته ، وبه جرت لأحكام الشريعة ، وسنن النبوة ، واستقام الدين .
ولذلك فضله على المعنى التخيلي : الذى لا يمكن أن يقال : إنه صدق ،
وأنَّ ما أثبتته ثابت وما نفاه منفي .

فبعد أن يعرض حجج القائلين بالانتصار للمعنيين العقلي والتخيلي ،
يقدم العقلي ، لِأَنَّهُ " ما كان العقل ناصره ، والتحقيق شاهده ، فهو العزيز
جانبه ، المنيع مناكبه ، وقد قيل : الباطل مخصوم وإن قضى له ، والحق مفلج ،
وإن قضى عليه " . (١)

وظالما أن التخيل باطل فكيف يصنع في الاستعارة
لـم يجد بدا من أن يخرجها من دائرة التخيل ويجعل سبيلها
" سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت
أمرًا عقلياً صحيحاً ، ويدعي دعوى لها سنخ في العقل " . (٢)
لكنه إذا وجدها في الشعر عدها من قبيل التخيل فيقول عن قول الفرزدق :
أبي أحمد الغيثين صعصعة الذى متى تُخلف الجوزاً والدلو يَـمَطُّو
أجار بنات الوائدين ومن يُجسِّرُ على الموت يعلم أنه غير مُخفِرِ
وعن قول الآخر : قد قُحِطَ النَّاسُ فِي زَمَانِهِمْ حَتَّى إِذَا جِئْتَ جِئْتَ بِالذَّرِّ
غَيْثَانٍ فِي سَاعَةٍ لَنَا اتَّفَقَا فَمَرَحَبًا بِالْأَمِيرِ وَالْمَطْرِ

" فإنك تراه لا يبلغ هذه المنزلة ، وذلك أنه كلام من يشبه الآن غيثاً ،
ولا يدعي فيه عرفاً جارياً ، وأمرًا مشهوراً متعارفاً يعلم كل واحد منه

(١) المصدر السابق ص ٢٥١ .

(٢) المصدر نفسه ص ٢٥٣ والسنخ : الاصل .

ما يعلمه ، وليس بمتعذر أن تقول : غيث وثان للغيث اتفقا ، أو تقول :
الأُمير ثاني الغيث والغيث اتفقا . فقد حصل من هذا الباب أن الاسم
المستعار كلما كان قدمه أثبت في مكانه ، وكان موضعه من الكلام أضن به
وأشد محاماة عليه ، وأضع لك من أن تتركه ، وترجع إلى الظاهر ، وتصرح
بالتشبيه فأمر التخييل فيه أقوى ، ودعوى المتكلم له أظهر وأتم .^(١)

فالتخييل هنا لا تسد مسدّه لغة مكاشفة بمعانيها ، لأنه الصق
بلغه الأُرب ، وأتم للمعنى ، وأشد أثرا في المطلق ، ولعل الذي أطمس
على عبد القاهر هذا التناقض العجيب ، ما أثر عن القوم من ارتباط التخييل
بالكذب ، ورجلٌ في تقوى عبد القاهر وورعه لا بد أن يتخذ هذا الموقف
الصارم . فقد كان " شافِعِي المذهب ، أشعري العقيدة ، وهما صفتان تميلان
بصاحبهما إلى اتخاذ موقف صارم من الموازنة بين التخييل والتصديق .^(٢)

(١) المصدر السابق ص ٢٩٥ .

(٢) د . جلهر عصفور . الصورة الفنية ص ٨٢ .

وكان حازم القرطاجني قد أطل الوتوف أمام ظاهرة الخيال ،

فكان من أكثر البلاغيين اتساعاً في الروئية والتحليل .

فقد جعل التخيل قوام لفة الشعر ومدار جودتها ، فلا تحبب

اللغة إلى النفس ما قصدت تحبيبه إليها ، ولا تكره إليها ما قصدت تكريهه
إلا بحسن الخيال . (١)

والتخيل يقع عند حازم من أربعة أنحاء :

١ - من جهة المعنى .

٢ - من جهة الأسلوب .

٣ - من جهة اللفظ .

٤ - من جهة النظم والوزن .

أى أن التخيل يشتمل على العمل الشعري كله . والتخيل عنده قسمان :

أ - ضروري .

ب - غير ضروري .

والتخيل الضروري هو تخيل المعاني من جهة الألفاظ .

أما التخيل غير الضروري ، ولكنه أكيد ومستحب لكونه تكميلاً

للضروري وعوناً له ، فتخييل اللفظ في نفسه ، وتخييل الأسلوب ، وتخييل

الأوزان والنظم ، وأكدها تخييل الأسلوب . (٢)

(١) انظر حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ٧٣ .

(٢) انظر المصدر نفسه ص ٨٩ .

ومن الواجب على الشاعر أن يختار ألفاظه بعناية . ويركبها تركيباً متشاكلاً متلائماً ؛ لأن القول الشعري إنما يحسن موقعه من النفس من حيث تختار ألفاظه ، وتصاغ في لغة متماسكة ، قوية النسيج .

ونظراً لأهمية اللفظ في اختياره وبناءه في القول الشعري المحاكى به كانت منزلتها بمنزلة عتاقه الصبغ - وتناسب وضعه فكماً أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة ، وجدنا العين نابية عنها غير مستحسنة لمراعاتها ، وإن كان تخطيطها صحيحاً . وكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافرة ، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة فإننا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها ، يشغل النفس تأذى السمع عن التأثر لمقتضى المحاكاة والتخييل . فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ ، وإحكام التأليف أكيدة جداً .^(١)

وهذا دليل على أن الغموض غير التعقيد والمعاظلة ، فغموض الفن أن تكون القصيدة حسنة الألفاظ ، سهلة البناء ، بعيدة عن سوء التأليف ، ومع هذا فهي قصيدة غامضة ، أى أن هناك جواً غامضاً يحيط بها ويكتنفها ، فهي مع وضوحها تحتاج لكثير من التأمل والاستقراء . لمعرفة معانيها ، وإدراك جمالها ، وحتى تخرج القصيدة على هذا النسق الفني^(٢) المشير فإن حازماً يجعل اكتمال القول الشعري يتوقف على قوى ثلاث .

(١) المصدر السابق ص ١٢٩ .

(٢) انظر المصدر نفسه ص ٤٢ ، ٤٣ .

- ١ - قوة حافظة : فعلى الشاعر أن يمتلك رصيذا ثقافيا يلجأ إليه وقت الحاجة ، ويطبعه بطابعه الخاص .
 - ٢ - قوة مائزة : بها يميز الشاعر ما يلائم النظم والغرض والاسلوب والموقف .
 - ٣ - قوة صانعة : تتولى ضم أجزاء الألفاظ والمعاني والتراكيب النظمية ، والمذاهب الاسلوبية إلى بعض ، وهذه هي القوة التأليفية التي تبين مدى تمكن المبدع من لغته .
- ويعود حازم القرطاجني ليكشف عن قيمة هذه القوى ومدى ارتباطها بالعمل ، لما لها من كبير أثر فيها تقوى الأفكار ، وتهتدى الخواطر ويتفاوت الإبداع ، ويجعلها عشرة أقسام :
- ١ - " القوة على التشبيه فيما لا يجرى على السجية . ولا يصدر عن قريحة بما يجرى على السجية ويصدر عن قريحة" (١) فالمبدع هو الذى يستدعي الحقائق الشاردة ، ويتمكن منها تمكننا يجعل منها شارا للدهشة والإعجاب . وهذه القوة لا تتأتى إلا لقليل من الشعراء .
 - ٢ - " القوة على تصوّر كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها والمعاني الواقعة في تلك المقاصد ليتوصل بهذا إلى اختيار ما يجب لها من القوافي ، ولينا" فصول القصائد" (٢)

(١) المصدر السابق ص ٢٠٠ .

(٢) المصدر نفسه ص ٢٠٠ .

فالشاعر يجب أن يمتلك نظرة كلية شاملة من خلالها يستطيع أن يقدم جزئيات عمه الإبداعي في صورة متميزة ، وهذا يكون حازم القرطاجني وقبله عبد القاهر الجرجاني سابقين لاكتشاف فكرة الإدراك الكلي قبل مدرسة الجشطالت (١) Gestalt

٣ - القوة على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن ، وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة وضع بعض المعاني ، والأبيات والفصول من بعض . بالنظر إلى صدر القصيدة ومنعطفها من نسيب إلى مدح ، والنظر إلى ما يجعل خاتمتها إن كانت محتاجة إلى شيء معين في ذلك . (٢)

(١) "الجشطالت Gestalt مدرسة نشأت في ألمانيا خلال العقود البكرة من القرن الحالي وانطلقت من سيكلوجية الإدراك فاعتبرته يتجه في بادئ الأمر نحو الشكل الكلي لا نحو الأجزاء بحيث يتم إدراك الجزء من ضمن إطار الكل " (د . أسعد رزوق . موسوعة علم النفس ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ٢ ، ١٩٧٩ م) ص ٩٨ .

(٢) حازم القرطاجني . منهاج اللغاف ص ٢٠٠ .

فالشاعر يجب أن يتطك روءية ناضجة قبل الشروع في كتابة القصيدة ،
حتى تخرج على أكمل صورة ويكون ذلك بمعرفة ما تحتاج القصيدة من نسيب
ومن خاتمة تتفق مع غرض القصيدة الاصيلي . مع إيماننا الاكيد بأن اكتمال
الروءية ووضوحها لدى الشاعر سبب من أسباب جودة قصيدته إلا أن الشاعر
: لا يتعامل مع فنه بهذه الروءية التي تحيل النص إلى مزق من الاغراض
وإلى لغة رسائل تفصل لها المقدمات والنتائج قبل الولوح إلى عالمها
الخاص .

٤ - " القوة على تخيل المعاني بالشعور بها واجتلابها
من جميع جهاتها " (١) فليس المراد أن تقع الظاهرة الجمالية تحت
حواسه ليدركها ، وإنما لا بد أن يعيشها ، ويتفاعل معها ، ويشعر بأثرها
عليه ليقدّم لها تفسيراً خاصاً ، وفرق كبير بين إدراك الظاهرة ، وبين
الاندماج فيها والشعور بها .

(١) المصدر السابق ص ٢٠٠ .

٥ - " القوة على ملاحظة الوجوه التي يقع بها التناسب بين المعاني . وإيقاع تلك النسب بينها " . (١)

فلكي يضمن الشاعر لقصيدته قدرا كبيرا من التأثير . عليه أن يكون قوى الملاحظة في إدراك ارتباط المعاني بعضها ببعض ، ولهذا نجد البلاغيين يعيبون بعض الأبيات لعدم وجود مسوغ للتناسب بين معانيها .

٦ - " القوة على التهدى إلى العبارات الحسنة الوضع والدلالة على تلك المعاني " (٢) فالشاعر يجب أن يمتلك رصيда لغويا ، يختار منه ما يتناسب مع تجربته التي يعيشها وبالتالي يعبر عنها تعبيرا ملائما لها ، فالكلمة إن لم تكن دقيقة في الدلالة على المعنى ظهرت الرؤية مضطربة وغير ناضجة ، وهذا ما ألح عليه البلاغيون ، ويلج عليه الفكر اللغوي المعاصر ، فتشومسكي (٣) Chomsky ينطلق في حكمه على

(١) المصدر السابق ص ٢٠٠ .

(٢) المصدر نفسه ص ٢٠٠ .

(٣) تشومسكي : لساني أمريكي ولد سنة ١٩٢٨ م ، تأثر بجاكسون ، ومن مؤلفاته : الأبنية النحوية صدر سنة ١٩٥٧ م الذي يعد مذهباً جديداً في اللسانيات هو المذهب التوليدي ، واللسانيات الديكارتية ، واللغة والفكر .

(د . عبد السلام المسدي . الأسلوبية والأسلوب ص ٢٥٠ ،

(١)

الإبداع من ثقافة المبدع ومعرفته بأسرار اللغة التي يعبر بها عن نفسه.

٧ - " القوة على التخيل في تسيير العبارات متزنة وبناء مبادئها على نهاياتها ، ونهاياتها على مبادئها " (٢) فالبناء التركيبي للغة ، تتفاوت فيه قيم الفن والجمال . وقدرة المبدع وعبقريته تتجلى في مداولة هذا التركيب اللغوي ليحمل عبء تجربته بأمانة وإخلاص .

٨ - " القوة على الالتفات من حيز إلى حيز والخروج منه إليه ، والتوصل به إليه " . (٣)

وهذا فتح جديد للالتفات نجده عند حازم ، فالالتفات له دلالة فنية عميقة ، حيث يعتمد إليه المبدع للالتفات بمشاعره وأحاسيسه وصرفها إلى طريق آخر . لهدف فني يقتضيه ، فما هو إلا أسلوب خاص يكشف عن قوى الإبداع عند المبدع ، وخاصية أسلوبية تتجلى فيها القوى الكامنة لديه .

٩ - " القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض ، والابتيات بعضها ببعض ، وإصاق بعض الكلام ببعض على الوجوه التي لا تجد النفوس عنها نبوة " . (٤)

(١) انظر د . محمد عبد المطلب . النحو بين عبد القاهر وتشومسكي

مجلة فصول ج ٥ ، ع ١ ، ١٩٨٤ م ص ٣١ .

(٢) حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ٢٠٠ .

(٣) المصدر نفسه ص ٢٠٠ .

(٤) المصدر نفسه ص ٢٠٠ .

فالقصيدة الجيدة تقوم على الوحدة والتماسك كما تقوم على التناسب، وحازم هنا من أكثر البلاغيين اهتماما بقضية وحدة القصيدة وارتباطها، فلم يقف عند حدود ترابط الجمل والابيات بعضها ببعض، وإنما جعل القصيدة كلاما متكاملا، وهذا الفهم يلقي كثيرا من الأحكام المرتجلة على الشعر القديم، فالقصيدة - وإن اختلفت أغراضها وتعددت مقاصدها - فإنها تقوم على وحدة نفسية تجمع بين خيوطها التي تبدو للناظر مبعثرة لا اتساق فيها ولا تلاؤم.

١- " القوة المائزة حَسَن الكلام من قبيحه بالنظر إلى نفس الكلام، وبالنسبة إلى الموضع المَوْقع فيه الكلام، فقد يتفق للشاعر أن ينظم بيتين قافيتهما واحدة، فيكون أحدهما أحسن في نفسه والآخر أحسن بالنسبة إلى المحل الذي يوقعه فيه من جهة لفظ أو معنى أو نظام أو أسلوب، ففي مثل هذا الموضع يصير المرجوح راجحا، والمفضول فاضلا". (١)

وهذه هي القوة الناقدة عند المبدع، وكل مبدع متميز يكمن بداخله ناقد فذ، فعلى الشاعر أن يختار ما يناسب الموقف الذي يقول فيه، والغرض الذي يسعى إلى تحقيقه.

وهذه القوى التي ذكرها حازم تفصيل لما أجمله ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر. (٢)

وهي فلسفة جمالية للقصيدة وليس المراد منها " أن العملية الإبداعية تتم على درجات متفاوتة، ومراحل متباينة، تخضع في كل منها لقوة نفسية، أو ملكة متميزة عن غيرها". (٣)

(١) المصدر السابق ص ٢٠١.

(٢) انظر ابن طباطبا العلوي. عيار الشعر ص ٨، ٢٠٩، ٢١٣.

(٣) د. جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي ص ٦٧.

ولا يمكن بأى حال من الأحوال أن يكون حازم القرطاجني قد
جزأ القصيدة إلى عناصر أو مراحل متعاقبة وإنما أراد أن يبين كيفية بناء
القصيدة دون نظر إلى عامل الزمن ، لا سيما وأنه شاعر عرف الشعر وخبر
معضلاته ، وهذا ما قال به النقاد المعاصرون حيث جعلوا الإبداع يتم في
ثلاث مراحل ، هي الاهتداء إلى الفكرة ، وتخيّل المعنى ، والتعبير عنها . (١)

وبهذا يكون حازم سابقا إلى تحليل الظاهرة اللغوية تحليلا جماليا .
والكشف عن قوى الفكر واهتدائات الخواطر المساعدة على بناء النص الأدبي
بناء قويا متكاملا .

وجملة القول : إن حازما القرطاجني قد وضع بدراسته
للتخييل أساسا متينا ، للدرس الحديث ، ليسترشد به ، ويتطلق منه إلى آفاق
جديدة أكثر رحابة .

وقد كانت كثير من نظراته - بحق - مثال النظرة الفنية التي تؤمن
بخصوصية الفن ، وتدرك سياقه المختلف ، وكينونته المتميزة .
ومع تقدير البلاغيين لدور الخيال في اللغة الأدبية ، إلا أن
العقلانية كانت مهيمنة على الرواية النقدية عند كثير منهم .

فالعقل معيار من معايير قبول المعنى وكمال المعنى ونقصانه
أمر يتوقف على قبول العقل له أو رفضه . (٢)

(١) انظر جاريت . فلسفة الجمال . ترجمة عبد الحميد يونس وآخرين

(القاهرة : دار الفكر العربي ، د . د) ص ١١٨ و د . منصور

عبد الرحمن ، معايير الحكم الجمالي ص ٢٨٣ .

(٢) انظر المرزوقي . شرح الحماسة ١ / ٩٠ .

وهو " الذى يضبط المخيلة لحظة تشكيلها للصور الفنية ويمنعها من الزلل والانحراف ". (١) وكان بعض البلاغيين - انطلاقاً من هذه الرؤية - يشترط التطابق التام بين الصورة الذهنية ومادتها الحسية المكونة لها (٢) واقتران الخيال بالحقيقة . (٣)

وتتجلى هذه الأحكام الصارمة في رفض كثير من الشعر الجيد .
وعده من الحكايات الغلقة والإيماء المشكل ، لأنه جاء مباعداً للحقيقة . (٤)

وهي أحكام لو قبلناها لهدمنا كثيراً من روائع الفن الخالدة في الشعر العربي قديمه وحديثه ، إننا لا نختلف في أن الخيال مرتبط بالحس " لأن التخيل تابع للحس " (٥) ، ومتى انعتق من ريقه الحس والإدراك أصبح وهماً .

والخيال Imagination والوهم Faucy - كما يقول الشاعر الرومانتيكي كولردج - قوتان متمايزتان (٦) وهذا ما أدركه البلاغيون ، لكن أن يظل الفن مرتبطاً بحدود الواقع وأعرافه ، فهذا ما نرفضه ؛ لأن الفن يأباه ، والفن مجاوزة للواقع وإن صورته ، فالمبدع يجتلي عمق الأشياء ويشرّبها مشاعره وروحه ، فيشكل من المألوف شيئاً جديداً غير مألوف ، ومن الواقع واقعاً جديداً خاصاً به .

-
- (١) د . جابر عصفور . الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص ٩١ .
(٢) انظر حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ١٨ .
(٣) انظر المصدر نفسه ص ٩٨ .
(٤) انظر الدراسة التحليلية لكثير من النماذج في الفصل الثالث ص ٢٣٠ .
(٥) حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ٩٨ .
(٦) انظر كولردج النظرية الرومانتيكية في الشعر ص ٩٨ . د / عبد الحكيم حسان (القاهرة : دار المعارف ١٩٧١ م) ص ٧٤ .

والخيال العربي قائم على عبقرية العقلية العربية . وبهذا يمتلك خصوصية تميزه عن غيره . ومن أهم سماته الجزئية إن يتشمل في وحدة البيت ، وفي الإيجاز ، فكما ضاق المجال أمام المبدع كان أجود فنا ، وأرفع منزلة .

ولعل هذا هو الذي جعل البلاغيين يعيبنون الخيال عند اليونان ؛ لأنه خيال يقوم على الكلية ، فكان عندهم أشبه ما يكون بحكايات العجائز ، التي بمقدور كثير من الناس الإتيان بمثلها .

يقول حازم : * وكان شعراء اليونانيين يختلقون أشياء يجنون عليها تخايلهم الشعرية ويجعلونها جهات لا قاويلهم ، ويجعلون تلك الأشياء التي لم تقع في الوجود كالأشياء التي لم تقع في الوجود كما قالوا ، ويجعلون تلك مخترعا نحو ما تحدث به العجائز الصبيان في أسماهم من الأمور التي يمتنع وقوع مثلها * . (١)

وإذا انطلق علماء البلاغة في حديثهم عن الخيال من التشبيه والاستعارة والكناية فليس هذا عجزا ، وإنما هي رؤية انبثقت من طبيعة اللغة العربية . والذوق العربي وفن القول عند العرب .

ولم يكن الشعر العربي مقفرا من الخيال كما يدعي كثير من الباحثين - (٢)

(١) حازم القرطاجني . منهاج البلاغة ص ٧٧ ، ٧٨ .

(٢) انظر العقاد . مطالعات في الكتب والحياة ص ٢٤٥ . أبا القاسم

الشابي . الخيال الشعري عند العرب ص ١٠٣ وما بعدها .

د . عبد القادر القط . الاتجاه الوجداني في الشعر العربي

المعاصر ص ٤١٦ . د . محمد الكراوى . الشعر العربي بين

الجمود والتطور ص ٤ .

حيث يذهبون إلى أن البلاد الضاحية . والصحراء الواسعة ، والروح العربية القائمة على الخطابية المشتعلة التي لا تعرف الأناة في الفكر ، تجعل الشاعر صريحا في أقواله ، لا يعرف المواربة ، ولا يجنح إلى الخيال .

وهذا القول فيه جهل كبير برموز الشعر العربي و أسرارها ، ولعل مرد فكرة الضعف الخيالي التي رمي بها هذا الشعر ، هو سوء الفهم ، والأخذ بفكرة التحسين والطلاء ، ولو عنى هوء لا أنفسهم بكشف المواقف الإنسانية في هذا الشعر لوجدوا ما أنكروا . (١)

وفهم الشعر لا يتحقق بالوقوف على مضامين الكلمات ودلالاتها الأولى ، فلا بد من ملاحظة ما تكسبه الكلمة من معان داخل اللفظة الشعرية ، وما تنوء به من ثراء وخصوبة .

وننتاج الخيال العبقري ، يجب أن يكون النظر إليه بخيال يوازيه في عظمته ، وقدرته على اقتناص الغائب . " وليس ذنب الأدب العربي ألا يقرأه الناس ولا يعرفوه " (٢) ولهذا يتساءل الدكتور محمد النويهي لماذا دارسو الفن الإسلامي يوء كدون أن الفنان المسلم عناه شيء وراء الوجود المرئي . ودارسو الشعر العربي يقولون : إن الشاعر لم يعنه إلا هذا الموجود المحسوس . (٣)

-
- (١) انظر د . مصطفى ناصف . دراسة الأدب العربي ص ٨٢ .
(٢) د . طه حسين . من حديث الشعر والنثر ص ١٦ .
(٣) انظر د . محمد النويهي محاضرات في طبيعة الفن ومسئولية الفنان ص ١٧ .

الندرة :

إن أرقى درجات الإبداع في الفن أن يكون الفن نادرا ما لا ينزع إليه الخاطر، فلا تصل له إلا خيالات كبار المبدعين بعد عناء، لأنه وليد خبرة طويلة، وإدراك بعيد لأعمق الأشياء والكائنات.

والفنان عندما يكون نادرا في فنه متفردا في رؤيته ولغته فإنه بذلك يحقق معنى الإبداع، ويكون رافدا أصيلا في مسيرة الفكر البشري .

ومن هنا فلا غرابة أن نجد الفكر البلاغي يولي هذا الفن قدرا كبيرا من البحث والاهتمام فهو ما يخرج عن نقيصة التقليد، ويرفع عن طبقة التقصير . (١)

فأصحاب هذا الفن هم المقدمون؛ لأنهم أحذق الناس، يقول

المرزباني (٣٨٤هـ) عن بيت النابغة الذبياني :

وَصَدْرٍ أَرَّاحَ اللَّيْلُ عَازِبَ هَمِّهِ
تَضَاعَفَ فِيهِ الْحُزْنُ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ

" وهو أول من وصف الهموم متزايدة بالليل، وتبعه الناس . . والشعراء على هذا المعنى متفتون، ولم يشذ عنهم إلا أحذقهم شعرا " . (٢)

(١) انظر عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة ص ١٥٩ .

(٢) المرزباني . الموشح ص ٣٣ ، ٣٤ .

وكان عبد القاهر الجرجاني يرى في البحترى مبدعا مثاليا في اصطلاح نوار المعاني ويشهد بذلك كثرة استشهاده بشعره حتى أغفل شاعرا كبيرا كأبي العلاء المعري يقول : " وإنك لا تكاد تجد شاعرا يعطيك في المعاني الدقيقة من التسهيل والتقريب ، ورد البعيد الغريب إلى المؤلف القريب ، ما يعطي البحترى ، ويبلغ في هذا الباب مبلغه ، فإنه ليروض لك المهر الآرن رياضة الماهر ، حتى يعنق من تحتك إغناق القناح المذلل ، وينزع من شماس الصعب الجامح حتى يلين لك لين المنقاد الطيع ، ثم لا يمكن ادعاء أن جميع شعره في قلة الحاجة إلى الفكر ، والغنى عن فضل النظر " (١) وهذا يدل على أن الغموض والوضوح لا تعارض بينهما .

وقد كشف الفكر البلاغي عن أسباب ندرة الفن وغرابته . وكسان عبد القاهر وحازم القرطاجني من أعمق البلاغيين نظرا ، في فلسفة هذه القضية .

فقد قسم البلاغيون المعاني إلى قسمين : قسم نادر ، وقسم معروف متداول بين الناس (٢) ، وجاء حازم فزاد في التفصيل والإيضاح فكانت المعاني عنده ثلاثة أقسام .

١ - معان متداولة بين الناس ، وهذا ما لا فضل لأحد على آخر - لرسوخه في وجدان الناس وخواطرهم - إلا بحسن النظم ، وإحكام البناء اللغوي .

(١) عبد القاهر الجرجاني . أثمار البلاغة ص ١٣٤ .

(٢) العسكري . الصناعتين ص ٨٤ ، ابن الأثير . المثل السائر ٧/٢ .

٢ - معان قليلة في نفسها ، أو بالقياس إلى كثرة غيرها .

وهذا يتفق مع ما ذكره عبد القاهر في القسم النادر في ذاته ، وهو الذي يقل حصوله في الذهن وتكراره على الحسن * فأنت إذا قابلت قوله :

وَكَأَنَّ أَجْرَامَ النُّجُومِ لَوَائِمًا دُرَّرَ نُثْرَنَ عَلَى بَسَاطِ أَزْرَقِ

يقول ذى الرمة :

كَأَنَّهَا فِضَّةٌ قَدْ مَسَّهَا نَهَبٌ

علمت فضل الثاني على الأول في سعة الوجود ، وتقدم الأول على الثاني في عزته ، وقلته ، وكونه نادر الوجود ، فإن الناس يرون أبدلًا في الصياغات فضة قد أجرى فيها ذهب ، وطلبت به ، ولا يكاد يتفق أن يوجد درقد نشر على بساط أزرق .^(١)

فالغن إدراك لما يعجز عن إدراكه الآخرون ، وإلا أصبح رؤى تسجيلية لأحداث الواقع كما هي ، وهنا تنتفي عنه صفة الفن . ويتضاءل أثره في النفس الإنسانية .

فإذا كانت صورة الشمس تشبه المرآة في أذهان كثير من الناس ، فإنه يندر أن تجد من يراها على هيئة مرآة في كف أشل ، فربما قضى الرجل ولم يتفق له أن يرى مرآة في يد ترتعش .

* وليس موضع الغرابة من التشبيه دوام حركة المرآة في يد الأشل فقط ، بل النكته والمقصودة فيما يتولد من دوام تلك الحركة من الالتعاع ،

(١) عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة ص ١٥٧ ، وانظر ص ١١٧ .

وتنوع الشعاع ، وكونه في صورة حركات من جوانب الدائرة إلى وسطها ، وهذه صفة لا تقوم في نفس الرائي المرأة الدائمة الاضطراب إلا أن يتسأنف تأملا ، وينظر مثبتا في نظره متمهلا ، فكان ههنا هيئتين ككلاهما من هيئات الحركة ، إحداهما حركة المرأة على الخصوص الذي يوجه ارتعاش اليد ، والثانية حركة الشعاع واضطرابه الحادث من تلك الحركة ، وإذا كان كون المرأة في يد الأشل مما يرى نادرا ، ثم كانت هذه الصفة التي هي كائنة في الشعاع إنما ترى وتدرک في حالة رؤية حركة المرأة بجهد ، وبعد استئناف إعمال للبصر فقد بعدت عن حد ما يعتاد رؤيته مرتين ، ودخلت في النار الذي لا تألفه العيون من جهتين . (١)

وهذا الفهم العميق الذي شغل قدرا كبيرا من كتاب عبد القاهر وفكره ، لم يكن يختصر فهمه للبحث في جماليات التشبيه ، ولم يكن فهمه هذا قاصرا ، لأنه لم يبحث في الدلالة الرمزية للتشبيه ، ونيته التركيبية . كما يقول الدكتور تامر سلوم . (٢)

لأن تمزيق فكر الرجل ظلم له ، وعبث بطاقاته ، وجهد بمناهج الحقيقة ، فإذا كان عبد القاهر قد شغل كتابه دلائل الإعجاز بالبحث في أسرار التركيب اللغوي مثلا في نظرية النظم ، فإنه - يولي اللغة المجازية أو الصورة - بمفهومها الخاص - عنايته في كتابه أسرار البلاغة ، وما ذكره هناك تحاشي ذكره هنا لئلا يقع في مغبة التكرار . وهذا يكون فهمه متكاملا ومتميزا ،

(١) عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة ص ١٦٩ .

(٢) انظر د . تامر سلوم . نظرية اللغة والجمال في النقد العربي

فالتشبيه الجميل في رؤيته يحتاج لغن في لغته تجعله أكثر شرا، وأشد بعدا عن المباشرة والابتدال .

وإذا اختلف الفكر الحديث مع عبد القاهر في بعض جزئيات تصوره الكامل للغة الأديبية منها ، فإنه يتفق معه نتيجة ، وهذا هو الأهم ، فليس المطلوب من الفكر القديم أن يقول كل ما نقول به في عصرنا ، المهم أن يظل - كصورته الراهنة الآن - مصدرا فياضا لا ينضب معينه .

ومن نادر الفن الذى يكشف به المبدع العلاقات والشائج البعيدة بين الكائنات ما أطلق عليه البلاغيون تناسب التضاد ، وهو عقد نسبة بين المتضادات لهدف فني يجب تحقيقه ، ولهذا كان هذا الضرب * هو الموجب للفضيلة - والداعي إلى الاستحسان ، والشفيح الذى أحظى التمثيل عند السامعين ، واستدعى له الشغف والولوع من قلوب العقلاء الراجحين ، ولم تأتلف هذه الأجناس المختلفة للتمثيل ، ولم تتصارف هذه الأشياء ، المتعارية على حكم المشبه ، إلا لأنه لم يراع ما يحضر للعين ، ولكن ما يستحضر العقل ، ولم يعن بما تنال الروئية ، بل بما تعلق الروئية ، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث توعي فتحويلها إلى ممكنة ، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة ، ثم على حسب رقة المسلك ، إلى ما استخرج من الشبه ولطف المذهب ، وبعد التصعد إلى ما حصل من الوفاق استحق مدرك ذلك المدح ، واستوجب التقديم ، واقتضاك العقل أن تنوه بذكره ، وتقضى بالجنى في نتائج فكره * . (١)

(١) عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة ص ١٣٨ .

هذه الرواية العميقة التي تعقد نسبة بين المتأفرات هي روية
الأدب ، والشعر علي وجه الخصوص ، ولذلك قيل : إن لغة الشعر هي
لغة التناقض . (١)

فإذا كانت لغة العلم قائمة على المباشرة ، ونقل الواقع على ما هو
عليه فإن لغة الشعر لها سبيل آخر وذلك أن " الشعر يعبر عن نفسه بطريق
التناقضات والمفارقات ، بنحو غير مباشر ، بالمواربة في اللغة التي تخلق معانيها
أثناء مضيها وحركتها ، وهي أبعد من أن يكون فيها لما تدل عليه مطابقتات
حذوك النعل بالنعل " . (٢)

ولكن ليس معنى هذا أن تكون الصلة بين هذه المتضادات ضربا من
الفوضى ، والتلاعب بأذواق الناس ، فلا بد فيها من الحدق ، والإلتقان * ولم
أرد بقولي إن الحدق في إيجاد الاعتلاف بين المختلفات في الأجناس أنك
تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل ، وإنما المعنى أن
هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها ، فإذا تغلغل فكرك فأدركها
فقد استحققت الفضل ، ولذلك يشبه المدقق في المعاني كالفائح على الدر . . . (٣)

وهنا يلوح الفرق للفائح المتأمل بين المبدع ومدعي السبق والإبداع .

٣ - معان نادرة لا نظير لها ، وهذه هي المرتبة العليا في الشعر
من جهة ابتكار المعاني من بلغها بلغ الغاية القصوى في فنه * لأن ذلك يدل
على نفاذ خاطره ، وتوقد فكره حيث استنبط معنى غريبا ، واستخرج من مكان
الشعر سرا لطيفا * . (٤)

-
- (١) انظر ديفيد ديتش . مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق
ترجمة محمد يوسف نجم (بيروت : دار صادر ، ١٩٦٧م) ص ٢٤٩ .
- (٢) المرجع نفسه ص ٢٥٥ .
- (٣) عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة ص ١٣٩ .
- (٤) حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ٢٩٤ .

وهذا الضرب من المعاني هو ما تحدث عنه البلاغيون تحت مصطلح

الاختراع وهو: " ما لم يُسبق إليه قائله ، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره
أو ما يقرب منه كقول امرئ القيس :

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَ مَا نَامَ أَهْلُهَا سُمُّ حَبَابِ الْمَاءِ حَالًا عَلَى حَالِ

(١)

فإنه أول من طرقت هذا المعنى وابتكره ، وسلم الشعراء إليه ، فلم ينازعه أحد ، إياه ."

وتعد التشبيهات العقم من قم الفن النادر في ذاته ، حتى إنه ماتعرض

لها أحد إلا وافترض أمره ، لندرتهما وثقله الواصلين إليها . وقد يكون المعنى

مألوفاً لكن المبدع يتصرف فيه فيقدمه في صورة النادر الممتنع حيث تحمله لفظة

جديدة في بنائها ، قوية في نسجها فتجعل منه فناً جديداً ، وروية أصيلة

لم يفسدها الابتذال .

ومن هذا التصرف ما أطلق عليه عبد القاهر الجرجاني " التفصيل

والإجمال" ، وذلك بأن يأتي المتأخر لمعنى مجمل فيفصله تفصيلاً يخرج

من حيز الإلف .

والتفصيل- كما يقول عبد القاهر - عبارة جامعة " ومحصولها على الجملة

أن معك وصفين أو أوصافاً فأنت تنظر فيها واحداً واحداً ، وتفصل بالتأمل

بعضها من بعض ، وأن بك في الجملة حاجة أن تنظر في أكثر من شيء واحد ،

وأن تنظر في المشي الواحد إلى أكثر من جهة واحدة" . (٢)

ومن المعلوم أن إدراك الشيء مجملًا أسهل من إدراكه مفصلاً ،

لأن التفصيل يريد من المتلقي جهداً عقلياً ، ليستجلي أسراره ، وعبقريّة المبدع

(١) ابن رشيق . العمدة ١/ ٢٦٢ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة ص ١٥١ ، ١٥٢ .

تتحقق في إدراكه لهذه التفاصيل ، لأنها مما لا يقع عليه إلا من يرى ما لا يراه الآخرون ، ويشعر بما لا يشعرون به .

يقول عبد القاهر : " فَإِنَّ ههنا ضربين من العبرة يجب أن تضبطهما أولاً ، ثم ترجع في أمر التشبيه فإنك حينئذ تعلم السبب في سرعة بعضه إلى الفكر ، وإبائه بعض أن يكون له ذلك الإسراع ، فأرشدى العبرتين أنا نعلم أن الجملة أبداً أسبق إلى النفوس من التفصيل ، وأذك تجد الرواية نفسها لا تصل بالبديهة إلى التفصيل ، ولكنك ترى بالنظر الأول الوصف على الجملة ، ثم ترى التفصيل عند إعادة النظر ، ولذلك قالوا : النظرة الأولى حمقاء ، وقالوا : لم ينعم النظر ، ولم يستقص التأمل . . . وبإدراك التفصيل يقع التفاضل بين راء وراء ، وسامع وسامع ، وهكذا . فأما الجمل فتستوى فيها الأقدام ، ثم تعلم أنك في إدراك تفصيل ما تراه ، وتسمعه أو تذوقه كمن ينتقي الشيء من بين جملة ، وكمن يميز الشيء ما قد اختلط به ، فإنك حين لا يهملك التفصيل كمن يأخذ الشيء جزافاً وجرفاً " . (١)

فالغن يقوم على إدراك التفاصيل ، ولذلك لا غرابة أن يحتاج لكي يفهم إلى كثير من التأمل ، وإعمال الذهن ، ليعلم على حقيقته ، ويوضح فسي مساقه الصحيح .

ولنأخذ على سبيل المثال أوجه التفصيل في التشبيه وهي :

١ - التفصيل بأخذ جزء ، وترك الجزء الآخر ، كما فعل امرؤ القيس حين شبه سنان السهم باللهب ، فعزل الدخان عن السنان وجرده . وكما فعل ابن المعتز في وصف البازي :

(١) المصدر السابق ص ١٤٧ .

يَطْرَحُ النَّظْرَةَ فِي كُلِّ أَفَقٍ ذِي مَنَسْرِ أَقْنَى إِذَا شَكَ خَرَقَ
وَمُقَلَّةٌ تَصُدُّقُهُ إِذَا رَمَقَ كَأَنَّهَا نَزَجَسَةٌ بِبِلَالٍ وَرَقَ

٢ - التفصيل بالنظر إلى خاصة بعض الجنس كالتي توجد في عين الديك ، وصوت البازي عندما نشبه الخمرة بالأول ، وصوت الناقة بالثاني ومنه قول ذي الرمة :

كَأَنَّ عَلَى أُنْيَابِهَا كُلِّ سَحْرَةٍ صِيَّاحَ الْبَوَازِي مِنْ صَرِيْفِ اللَّوَائِكِ

٣ - التفصيل بالنظر في أمور المشبه ، واعتبارها كلها في المشبه به ، كاعتبار الشكل واللون ، والاجتماع على مقدار من القرب والبعد في تشبيه الثريا بعنقود الملاحية .

وَقَدْ لَاحَ فِي الصُّبْحِ الثَّرِيَّا كَمَا تَسْرَى
(١) كَعَنْقُودِ مَلَّاحِيَةٍ حِينَ نَسَوْرَا

وقد بلغت وجوه التفصيل في وجه الشبه الموجب للغرابة عند الدسوقي اثني عشر وجهاً . (٢)

ومع أن عبد القاهر ذكر هذه الأنواع الثلاثة في التفصيل ، إلا أنه كان يوء من أن الفن أكبر من أن يحصر ويحدد ولذلك قال : " واعلم أن هذه القسمة في التفصيل موضوعة على الأغلب الأعراف ، وإلا فدقائقه لا تكاد تضبط " . (٣)

-
- (١) عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة ص ١٥٣ .
(٢) الدسوقي . حاشية الدسوقي على مختصر السعد . ضمن شروح التلخيص
٠٤٥٣/٣
(٣) عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة ص ١٥٤ .

ولو نظرنا إلى قول عنتره العبسي :

يَتَابِعُ لَا يَجْتَفِي غَيْرَهُ
بِأَبْيَضٍ كَالْقَبَسِ الْمُتَهَيَّبِ

وقابلناه بقول امرئ القيس :

جَمَعْتُ رَدِّيًّا كَأَنَّ سِنَانَهُ

سَنَا لَهُبٍ لِمِ يَتَّصِلُ بِدُخَانِ

وجدنا المشبه به في البيتين شيئا واحدا وهو شعلة النار ، ولكن التفاوت يقع في التفصيل ودقة الإدراك ، فامرؤ القيس كان أدق تصويرا من عنتره ، لأنه استقصى المعنى وأوغل في طلبه " ومعلوم أن هذا التفصيل لا يقع في الوهم في أول وهلة بل لا بد فيه من أن تثبت وتتوقف ، وتروى وتنظر في حال كل واحد من الفرع والأصل حتى يقوم حينئذ في نفسك أن في الأصل شيئا يقدر في حقيقة الشبه وهو الدخان الذي يعلو رأس الشعلة ، وأنه ليس في رأس السنان ما يشبه ذلك ، وأنه إذا كان كذلك كان التحقيق ، وما يورى الشيء كما هو أن تستثنى الدخان وتنفي ، وتقتصر التشبيه على مجرد السنان ، وتصور السنان فيه مقطوعا عن الدخان . ولو فرضت أن يقع هذا كله على حد البديهة من غير أن يخطر ببالك ما ذكرت لك قدرتك محالا لا يتصور " . (١)

(١) المصدر السابق ص ١٥٠ .

ولقد أدرك البلاغيون ما لهذه المعاني النادرة من الأثر على
نفسية المتلقي ، لأن النفس مولعة بحب الخفي ، واكتشاف المجهول ، فهي
تتطلع بشوق دائم إلى مثل هذا الفن الذي يحقق لها هذه الرغبة . فإذا
كان الشيطان شديدي البعد ولكن الشاعر استطاع بذلك أن يعقد بينهما
نسبا كان أثرهما في النفس أبلغ فتشبيه البنفسج في قول الشاعر :

وَلَا زَوْدِيَّةٌ تَزْهَوُبِزُّ قَتِيمًا
بَيْنَ الرِّيَاضِ عَلَى حُمْرِ الْيَوَاقِيمِ
كَأَنَّهَا فَوْقَ قَامَاتٍ ضَعْفَنَ بِهَا
أَوَائِلَ النَّارِ فِي أَطْرَافِ كِبْرِيَنَاتِ

* أغرب وأعجب وأحق بالولوع وأجدر من تشبيه النرجس * بمداهن در حشوهن
عقيق * ، لأنه أراك شيها لنبات غص يرف ، وأوراق رطبة ترى الماء منها
يشق من لهب نار في جسم مستول عليه اليبس ، ويد فيه الكف وبنى الطباع
وموضوع الجبل ، على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه ، وخرج
من موضع ليس بمعدن له ، كانت صباة النفوس به أكثر ، وكان بالشفغ منها
أجدر . . . (١)

ونظرا لندرة هذه المعاني فإنها تحتاج لكثير من التثبت ، والتأمل
وبخاصة ما كان منها موقفا في التفصيل كقول المتنبي يصف الكلب :

يُقْعِي جُلُوسَ الْبَدَوِيِّ الْمُصْطَلِي
بِأَرْبَعِ مَجْدُولَةٍ لَمْ تَجُودَلِ

(١) المصدر السابق ص ١١٨ .

"فقد اختص هيئة البدوى المصطلق في تشبيه هيئة سكون أعضاء الكلب ومواقعها فيها ، ولم ينل التشبيه حظا من الحسن إلا بأن فيه تفصيلا من حيث كان لكل عضو من الكلب في إقعائه موقع خاص ، وكان مجموع تلك الجهات في حكم أشكال مختلفة توّلف فتجي منها صورة خاصة" . (١)

وما هو السرفي تشبيه الكلب بالبدوى المصطلق ، لا شك أن هناك دلالات خبيثة وعميقة خلف هذا الكلام تحتاج لكثير من الثبوت والصبر وتعدد القراءات .

ومن هنا عاب البلاغيون المعاني البتذلة التي تعترض المتلقي سافرة لا يمنعها مانع ، فلم يكن الصون من شأنها ، بخلاف المعاني النادرة التي جلبت من أمكنة شاسعة ، حتى خفي على الناس فضلها ، ولو انقطع مددها عنهم لعرفوا قيمتها ، وأدركوا أثرها . (٢)

لأن أنفسهم إنما تتغذى بمثل هذا الفن الجميل ، إن النفس تأخذ من الأخبار المستطرفة ، والأخبار الحارث الغريبة عندها شبيها بما يأخذه الجسم من أقواته ، وما حصلت له النفس من المعارف والعلوم ، فأعادته عليها بمنزلة الغذاء من الجسم الذي اكتفى منه ، فإنما أعيد عليه غذاء هو الأول ثقل عليه ، واستغنى منه ، فكذلك حال النفس في المعارف . (٣)

(١) المصدر السابق ص ١٧٠ .

(٢) انظر المصدر نفسه ص ١٧٤ . الباقلاني . إعجاز القرآن ص ٢٤١ .

(٣) أبوحيان التوحيدى ومسكويه . الهوامل والشوامل . نشرة أحمد أمين ، والسيد أحمد صقر (القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ،

ونظرا لما تحدثه هذه المعاني في النفس الإنسانية ، وما تحققه للفن من قيم فقد أورد البلاغيون طريقين لاستثارة هذه المعاني ؛ لأنها مما تحسر دونه العتاق . ويعجز عن الوصول إليه كثير من المبدعين .

١ - الاقتباس لمجرد الخيال وبحث الفكر ويكون هذا الاقتباس "بالقوة الشاعرة بأنحاء" اقتباس المعاني ، وملاحظة الوجوه التي منها تلتئم . ويحصل لها ذلك بقوة التخيل والملاحظة ، لنسب بعض الأشياء من بعض ، ولما يمتاز به بعضها من بعض ، ويشارك به بعضها بعضا ، ولكون خيالات ما في الحس منتظمة في الفكر على حسب ما هي عليه ، لا يتباين فيه ما تشابه في الحس . ولا يتشابه فيه ما تباين في الحس . فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود ، وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تناسب ، وما تخالف وما تضاد ، وبالجملة ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية ، أو عرضية ثابتة ، أو منتقلة أمكنها أن تتركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس والمشاهدة ، وبالجملة الإدراك من أي طريق كان أو التي لم تقع لكن النفس تتصور وقوعها لكون انتساب بعض أجزاء المعنى المولف على هذا الحد إلى بعض مقبولا في العقل ممكن عنده وجوده ، وأن تنشئ على ذلك صوراً شتى من ضروب المعاني في ضروب الأغراض . (١)

فهذا الطريق مبعثه القوة الشاعرة التي تقوم على إدراك العلاقات الخفية بين الأشياء التي تخفي على الإنسان العادي ، وهو أشد وعورة من الطريق الثاني ، لقيامه على رؤية نافذة تستبطن خبايا الكائنات ، وتختصر صوراً لم تسبق إليها العقول .

(١) حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ٣٨ .

وهذه الفاعلية التي تتمتع بها القوة الشاعرة عند حازم مرتبطة بالعقل ، فللشاعر أن يصور الوجود ، وله أن يصور ما وراء الوجود ، شريطة أن يلاقي هذا التصوير قبولا لدى متلقيه ؛ لأن العقل يرى أن وجوده غير متعذر ، وفي هذا يكمن التأثير على المتلقي " وكما توفرت دواعي الإمكان كان الوصف أوقع في النفس ، وأدخل في حيز الصحة " . (١)

وهذا التصور الذي يبدي لنا عند حازم يشكل جزءا لا يستهان به من نظريته في فلسفة الفن التي تكفل الحرية للشاعر طالما احترم عقلية المتلقي ، وابتعد بها عن الأوهام والخرافات . ومن هنا فرق حازم بين الاختلاق الإمكانى الذى ينطوى على ما يمكن أن يقع ، وبين الاختلاق الامتناعى الذى ينطوى على ما لا يمكن وقوعه . (٢)

٢ - أن يكون اقتباس المعاني منه بسبب زائد على الخيال وهو :
" ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر ، أو تاريخ أو حديث أو مثل . فيبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين فيحيل على ذلك أو يضمنه أو يدمج الإشارة إليه ، أو يورد معناه في عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل إلى مكان أحق به من المكان الذى هو فيه ، أو ليزيد فيه فائدة فيتمه ، أو يتمم به ، أو يحسن العبارة خاصة ، أو يصير المنشور منظوما ، أو المنظوم منشورا خاصة من غير تأثير من هذه التأثيرات ، فإنه البكى الطبع في هذه الصناعة الحقيق بالإقلاع عنها ، وإحاطة خاطره ، مما لا يجدى عليه غير المذمة والتعب " . (٣)

(١) المصدر السابق ص ١٣٣ .

(٢) انظر المصدر نفسه ص ٧٦ .

(٣) المصدر نفسه ص ٣٩ .

وهذه المهارة التي يوصي بها حازم أكثر عمقا مما وجدناه عند ابن طباطبا العلوي ، لأن أعمال الذهن يتجاوز مسألة النقل إلى التضمين والتوظيف ، كما توظف الأخبار والأساطير في الشعر الحديث . وبهذا يضمن المبدع لمعانيه بعدا جديدا ، وروية عميقة ، وهذا الطريق وإن كان سلوكه أيسر من الطريق الأول ، فإن توظيف مثل هذه الأمور في الشعر توظيفا فنيا يحتاج إلى كثير من التأمل والذكاء ، لأنها تفد وجزءا جوهريا من المعنى لا يتم إلا بها ، ولا يتحقق وجوده بمعزل عنها .

وما سبق نلمح قيمة هذه المعاني وأثرها في اللغة الأدبية ، وفي النفس الإنسانية وقدرة البلاغيين على الكشف عن كثير من أسرارها الدفينة ، التي يستعصي الوصول إليها ، والفوز بخباياها ، لأنها محمية بحجب الخواطر كما يقول ابن الأثير .^(١)

(١) انظر ابن الأثير . المثل السائر ٢/٧٠

الإيقاع : Rythme

الإيقاع صفة تشترك فيها جميع الفنون من شعر ، ورسْم ، ورقص ،
وموسيقى وهو سر من أسرار الفن " لأنه يمثل حركات القلب ، وحركات
النفس واضطراب العواطف ، لأنه ينبع من القلب ويتجه إلى القلب ،
والإنسان بفطرته يميل إلى الإيقاع الذي يساير حركاته الانفعالية ، وأحاسيسه
ومشاعره ، إن الفيزيولوجيا تعلمنا أن لغة الشعر الموزونة التي تستهدف
التعبير عن الانفعالات قبل كل شيء ترجع إلى الانفعال " (١) وبهذا
يكون الإيقاع جزءاً جوهرياً في كل عمل فني لا يتم إلا به .

والإيقاع هو " التواتر المتتابع بين حالتَي الصوت والصمت ، أو النور
والظلام ، أو الحركة والسكون ، أو القوة والضعف واللين ، أو القصر
والطول ، أو الإسراع والإبطاء ، أو التوتر والاسترخاء ، فهو يمثل العلاقة
بين الجزء والجزء الآخر ، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر
الفني أو الأدبي " . (٢)

وما يهمني هنا هو الإيقاع في اللغة الأدبية وبخاصة في الشعر ؛
لأن هناك فرقا بين إيقاع " فن الكلمة " والفنون الأخرى . فإذا كانت
الموسيقى ذات إيقاع زمني والرسم والنحت والتصوير فنون ذات إيقاع
مكاني ، فإن فن الكلمة فن ذو إيقاع زمني مكاني " فاللغة أداة زمانية
" لأنها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثل
تتابعاً زمنياً لحركات وسكنات في نظام اصطلاح الناس على أن يجعلوا له
دلالات بذاتها " . (٣)

-
- (١) د . منصور عبد الرحمن . معايير الحكم الجمالي ص ٢٩٥ .
(٢) مجدى وهبة . معجم مصطلحات الأدب (بيروت : مكتبة لبنان
١٩٧٤ م) ص ٤٨١ .
(٣) د . عز الدين إسماعيل . التفسير النفسي للأدب (بيروت : دار
العودة ط ٤ ، ١٩٨١ م) ص ٥٥ .

لكنها مع زمانيتها تشكل حيزا مكانيا ، فكلمة " بستان " مثلا مقطعان صوتيان " بس " و " تان " ينتهيان بساكن ، ومن هذين المقطعين تتكون البنية الصوتية للكلمة " لكنها في الوقت نفسه تمثل بنية مكانية ، أو تنقل حيزا مكانيا له معنى خاص ، فاللغة في هذا المستوى تشكيل صوتي له دلالة مكانية " .
ومن هنا يكون من الصعوبة تلمس جماليات الفن في هذا العنصر الفني في اللغة الأدبية ، وتلمسه يكون بالنظر في العمل الأدبي على أنه كل متكامل انطلاقا من الكلمة ، فالتركيب ، فالنظم ، والأسلوب .
وبهذا يكون الإيقاع أعم من الوزن والقافية ، لاشتماله على العمل الأدبي كله ، فالكلمة لها إيقاع ، والتركيب له إيقاع ، والبيت له إيقاع ، والأسلوب له إيقاع .

ولقد أولى البلاغيون الإيقاع عناية كبيرة ، حتى تكاد نظرية الإيقاع تسيطر على الفكر البلاغي القديم . فقد التمسوا عنصرا للإيقاع في الكلمة من خلال حديثهم عن التنافر ، والحوشي ، والتعقيد ، والجناس ، والطباق . . الخ

كما التمسوه في التركيب من خلال حديثهم عن التقديم والتأخير ، والفصل والوصل ، والتعريف والتنكير . . الخ
وكان لهم معه وقفات عميقة . كشفت عن قيمته في العمل الأدبي ،
يقول عبد القاهر الجرجاني عن قول سبيع التيمي :
(٢)

سَأَلْتُ عَلَيْهِ شِعَابَ الْحَيِّ حِينَ دَعَا أَنْصَارَهُ بِوَجْوهِ كَالدَّنَانِيَسِرِ

(١) المصدر السابق ، ص ٥٦ .

(٢) هو سبيع بن الخطيم التيمي ، تيم عبد مناة بن أد بن طابخة ، من

بطن منهم يقال له رفاة ، شاعر محسن .

(الأمدى . المؤء تلف والمختلف ، تحقيق عبد الستار فراج ، القاهرة :

عيسى الحلبي ١٣٨١هـ / ١٩٦١م) ص ١٥٩ .

" فإنك ترى هذه الاستعارة ، على لطفها وغرابتها ، إنما تم لها
الحسن ، وانتهى إلى حيث انتهى ، بما توخى في وضع الكلام من التقديم
والتأخير ، وتجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك ، وموازته لها ، وإن
شككت فاعمد إلى الجارين والظرف ، فأزل كلا منهما عن مكانه الذي وضعه
الشاعر فيه ، فقل : سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا
أنصاره ، ثم انظر كيف يكون الحال ، وكيف يذهب الحسن والحلاوة ؟
(١)
وكيف تعدم أنزاحتك التي كانت ؟ وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها ؟
وعبد القاهر حين يقول هذا الكلام لم يقف عند حدود البناء اللغوي ،
وإنما كان يتلمس القيمة الجمالية التي يمثلها إيقاع الكلام من خلال تقديمه
وتأخيره ، وأثرها على نفسية المتلقي . وهذا البناء قائم على رؤية فنية أدركها
عبد القاهر ، فالممدوح رجل له في قومه مكانة عظيمة ، وهذا يتجلى في سيلان
الشعاب بوجوه الرجال عندما دعاهم وهي وجوه تطفح بالبشر ، لأن الرجل
كريم ، ولا يدعو الكريم إلا إلى خير ، ولذلك كانت كالدنانير ، بصفاها ونفاستها .
كل هذا نجده في إيقاع اللغة سواءً أكان ذلك في بنائها ، أم في دلالة كلماتها .
والزمخشري يقف أمام آيات القرآن الحكيم ليكشف عن قيم الفن والجمال

المتثلة في الإيقاع وما تنطوى عليه من دلالات عميقة ، فيقول عن قوله تعالى :

* أَلَمْ نَكُ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ * (٢)

(١) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ص ٩٩ .

(٢) البقرة آية ١ ، ٢ .

• ومحل هدى للمتقين الرفع لأنه خبر مبتدأ محذوف أو خبر مع لاريب فيه لذلك ، أو مبتدأ إذا جعل الظرف المقدم خبرا عنه ، ويجوز أن ينصب على الحال ، والعامل فيه معنى الإشارة أو الظرف ، والذي هو أرسخ عرفا في البلاغة أن يضرب عن هذه المحال صفحا ، وأن يقال : إن قوله ألمّ جملة برأسها ، أو طائفة من حروف المعجم مستقلة بنفسها ، وذلك الكتاب جملة ثانية ، ولا ريب فيه ثالثة ، وهدى للمتقين رابعة ، وقد أصيب بترتيبها مفصل البلاغة ، وموجب حسن النظم ، حيث جيء بها متناسقة هكذا من غير حرف نسق ، وذلك لمجيئها متأخية آخذا بعضها بعنق بعض ، فالثانية متحدة بالأولى ، معتنقة لها ، وهلم جرا إلى الثالثة ، والرابعة . بيان ذلك أنه نيه أولا على أنه الكلام المتحدى به ، ثم أشير إليه بأنه الكتاب المنعوت بغاية الكمال ، فكان تقريرا لجهة التحدى ، وشدا من أعضاده ، ثم نفى عنه أن يتشبه به طرف من الريب فكان شهادة وتسجيلا بكماله ، لأنه لا كمال أكمل مما للحق ، واليقين ، ولا نقص أنقص ما للباطل والشبهة . . ثم لم تخل كل واحدة من الأربع بعد أن رتب هذا الترتيب الأنيق ، ونظمت هذا النظم السرى من نكتة ذات جزالة ، ففي الأولى الحذف ، والرمز إلى الغرض بالطف وجه وأرشقه ، وفي الثانية ما في التعريف من الفخامة ، وفي الثالثة ما في تقديم الريب على الظرف ، وفي الرابعة الحذف ووضع المصدر الذي هو هدى موضع الوصف الذي هو هاد ، وإيراده منكرا ، والإيجاز في ذكر المتقين . (١)

فتألف الحروف ، وتناسق التركيب في الآيات الكريمة لها دلالات عميقة ، ولها أثر نفسي لا يتحقق لو أبدلنا حرفا مكان حرف ، أو تركيبا مكان تركيب ، فلو قلنا مثلا : هذا بدل ذلك ، أو وضعنا ذلك القرآن موضع ذلك الكتاب لاختلف النغم ، وضعف المعنى ، وتضاءلت القيمة ، فالإيقاع جزء مهم في اللغة

لا تتم إلا به ، ولذلك يقول ريتشاردز :

" إن العلاقات بين الإيقاع وبين المعنى في أشكاله المتعددة هي التي تعني دارس الشعر ، وإن دراسة الإيقاع في الشعر بمعزل عن المعنى محاولة مشكوك في قيمتها " . (١)

وقد سبقه إلى هذا الإدراك الواعي كثير من البلاغيين .

وربط البلاغيون بين إيقاع الفن البديعي ومعناه ، فكان لقيمة له بعيدا عن إثرائه للمعنى ، وإثارته لمشاعر المتلقي وانفعالاته . (٢) لأنه على غير هذا المنوال يفد وتلاعبا باللفظ ، وعبثا باللغة . فالقيمة الفنية ، إنما تتجلى في عملية التلاوّم والنسج ، وامتزاج اللفظ بالفكرة ، والشكل بالضمون ، وفي إطار من هذا يختفي الصخب ، ويبقى التأثير الذي قد نحسبه دون أن ندري كنهه .

وكان الإيقاع المسروق لتجربة المبدع . المعبر عنها بأبلغ تعبير من أحسن البلاغة فهذا قدامة بن جعفر يقول : " وأحسن البلاغة الترصيع والسجع ، واتساق البناء ، واعتدال الوزن ، واشتقاق لفظ من لفظ ، وعكس ما نظم من بناء ، وتلخيص العبارة ، بألفاظ مستعارة ، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام ، وتصحيح المقابلة ، بمعان متعادلة ، وصحة التقسيم باتفاق المنظوم ، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف ، والمبالغة في الوصف ، وتكافؤ المعاني في المقابلة والتوازي ، وإرداف اللواحق ، وتمثيل المعاني " . (٣)

(١) د . ريتشاردز . مبادئ النقد الأدبي ص ٣٢٠ .

(٢) انظر الفصل الرابع ص ٢٩٦ وما بعدها .

(٣) قدامة بن جعفر . جواهر الألفاظ (القاهرة : مطبعة السعادة ،

١٣٥٠ هـ / ١٩٣٢ م) ص ٣ .

وهذه الفنون جميعها تدور حول تحقيق الإيقاع الزماني والمكاني ،
ومرد حسن هذه الفنون ، ما تنطوي عليه من أسرار غامضة ، ومعان بعيدة المنال ،
وما تبعثه في النفس من الارتجاج والسرور ، فالمسألة لا تقف إذًا عند حدود
الزينة والتحسين .

وفي هذا يقول حازم : " ولشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها
اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم ، فمن ذلك تماثل المقاطع
في الأسجاع والتوافي ؛ لأن في ذلك مناسبة زائدة ، ومن ذلك اختلاف مجاري
الأواخر ، واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها ، ونياطتهم حرف الترم بنهايات
الصنف الكثير المواقع في الكلام منها ؛ لأن في ذلك تحسينا للكلم بجريان الصوت
في نهايتها ؛ ولأن للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى
بعض على قانون محدد راحة شديدة واستجداد النشاط السمع بالنقلة من
حال إلى حال ، ولها في حسن الطراد في جميع المجاري على قوانين محفوظة
قد قسمت المعاني فيها على المجاري أحسن قسمة ، تأثر من جهتي التعجيب
والاستلذان للقسمة البديعة ، والوضع المتناسب العجيب فكان تأثير المجاري
المتنوعة ، وما يتبعها من الحروف المصوتة من أعظم الأعوان على تحسين مواقع
المسموعات من النفوس " (١)

هكذا كان يفهم القدماء الكلام ، ويقدرونه ، ويعتدون به . . . فالإيقاع
لم يقف عند حدود الصياغة والشكل ، وإنما قيمته فيما يشيره في نفس متلقيه من
الإعجاب والمتعة ، فالعرب لم تكن تحسن ألفاظها وتهذبها ، كسرا
لطل النفوس ، ورتوب الحديث وإنما " عناية بالمعاني وراءها ، وتوصلا بها
إدراك مطالبها " (٢) ولهذا كان هذا الباب من أشرف فصول العربية . (٣)

(١) حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ١٢٣ .

(٢) ابن جني . الخصائص ١ / ٢٢٠ .

(٣) المصدر نفسه ١ / ٢١٤ .

ولو تأملنا قول الشاعر :

وَأَبْيَضَ فَيَّاضِي، يَدَاهُ غَمَامَةٌ
عَلَى مَعْتَفِيهِ مَا تُغِيبُ نَوَافِلُهُ
أَخُو ثِقَةٍ لَا تُهْلِكُ الْخَمْرُ مَالَهُ
وَلَكِنَّهُ قَدَّ يَهْلِكُ الْمَالُ نَائِلُهُ

إيقاع اللغة صدى للمعنى ، واللغة التي لا تتحقق فيها هذه القبة الجمالية ، بعيدة كل البعد ، عن الوفاء بمتطلبات الفن .

وفي هذا الشعر يبعث الإيقاع شعورا عميقا بروية المدوح .

فالبياض وفيض العطاء ، والغمام ، ورجاحة العقل تتراص في سياق الكلام إلى آفاق التفرد حتى تكاد تلوح لنا قسما ذلك المدوح الذي ملا الحياة بالحيوية والنضارة على أجمل صورة وتنتزع اللغة الرجل من عالمه ، لتغرسه في عالم آخر لا يصل إليه شح النفس وكزازتها .

وفي اللغة الشعرية السابقة ما يطلق عليه البلاغيون الرجوع والاستثناء وهو " أن تذكر شيئا ثم ترجع عنه " (١) وهذا الرجوع تأكيد وتقرير للمعنى السابق ، ومجاوزه به لا وهام قد تراها بعض العقول ، فالعطاء لم يكن وليد نزوة ، أو بذلا في لحظة ضعف ، وإنما هو جبلة طبع عليها الرجل ونشأ ، فهو أخو ثقة لا يصرف المال إلا في سبل الخير ، وهو هلاك لما تتهالك في سبيله النفوس ، وتضيع المكارم .

وهذه الفاعلية التي يطوع بها الرجل المال تتجلى في حركة الإيقاع . وقوة النغم . فالبيت الأول يعج بلحظات البذل في هدوء وصفاء ، وغمام يهيم بالخير ولذلك جاءت الكلمات صدى للموقف .

وجاء البيت الثاني ليرتقي بالحدث عن مدار الإلف والمعتاد ، إلى

مدار التفرد ، الذي يتجلى في السمو بالنفس عن النقائص والعيوب . وإيثار الشاعر للبحر الطويل بحقاطعته ونبراته الممتدة في حيز مكاني وزماني متسع ، فيه إحياء بعظيمة المدوح ، وتمييز عطائه حتى كأنه لا ينقطع .

(١) أسامة بن منقذ . البديع في نقد الشعر ص ١٢٠ .

وإذا كان الإيقاع ذا نغمات متزنة متألقة كان له أثره الذي لا يخفى ؛ " لأن الأصوات المعتدلة المتزنة المتناسبة ، تعدل مزاج الأخطاء ، وتفرح الطباع ، وتستلذ بها الأرواح ، وتسربها النفوس " . (١)

وهذا ما أدركه البلاغيون في فلسفتهم الجمالية للاقتران بين المعاني ، وإدراك ما تقوم عليه من التناسق ، والتشابه ، والتماثل ، وما فيها من عمليات عقلية تنشأ عن ذلك التناسب الذي يستثير المتلقي ويستفزه للمشاركة والتأمل .

وكان المبدع الذي تختلف أجزاء صورته الفنية - مثلاً - في الشكل ، والتلاؤم بينها تام بين ، يكون شأنه في فنه أعجب ، وتكون الشهادة له بالحدق والمهارة أوجب . (٢)

وقد كشف حازم القرطاجني عن أثر هذا الضرب من الفن على النفس فقال : " فإن للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها ، والمتشابهات ، والمتضادات وما جرى مجراها تحريكاً وإيلاءً بالانفعال إلى مقتضى الكلام ، لأن تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين ، والمتشابهين ، أمكن من النفس موقعا من سnoch ذلك لها في شيء واحد ، وكذلك حال القبح ، وما كان أمك للنفس ، وأمكن منها فهو أشد تحريكاً لها ، وكذلك أيضا ، مشول الحسن إزاء القبيح ، أو القبيح إزاء الحسن . ما يزيد غبطة بالواحد ، وتخلياً عن الآخر لتبين حال الضد بالمشول إزاء ضده . فلذلك كان موقع المعاني المتقابلات من النفس عجيباً " . (٣)

- (١) اخوان الصفا . رسائل أخوان الصفا ، وعلان الوفاء (بيروت : دار صادر دار بيروت ١٣٧٦ هـ / ١٩٥٧ م) ٢ / ١٩٥ .
- (٢) انظر عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة ص ١٣٦ .
- (٣) حازم القرطاجني . منهاج البلاغ ص ٤٥ .

فإيقاع التناسب بين المعاني يكشف عن القدرة التخيلية عند المبدع
ففي مثل هذا التناسب تتحقق جدة المعنى، وغرابته، لأن المبدع يعقد
تناسبا بين أشياء لا يظن الإنسان العادي أن بينها تناسبا وائتلافا .

والتناسب بين المعاني لا يقف عند حدود المشابهة، وإنما يتجاوزها
إلى علاقات كثيرة تدرك في سياقاتها المتعددة . فالحرية مكولة للمدع طالما
استطاع أن يحقق^{فنا}، وأن يوثق في المتلقي شريطة ألا يخرج على قيم الدين واللغة .
فأبو تمام عندما قال :
بَصُرْتُ بِالرَّاحَةِ الْكُبْرَى فَلَمْ تَرَهَا تَنَالُ إِلَّا عَلَى جَسْرٍ مِنَ التَّعَبِ

قد حقق تناسبا من خلال التوتر والتضاد اللذين يحكمان نشاط البيت. هذه
الروية التي يعبر عنها أبو تمام ، فلسفة خاصة للحياة ، فالراحة لا سبيل لها
إلا بشقة وتعَب ، والأخذ لا بد له من عطاء .

ونحن نظلم الشاعر حين نقول : إن الطباق زينة ، وزركشة لفظية ،
للمعنى ، لأن معنى البيت لا يتشكل إلا بوجود هاتين الكلمتين الراحة ،
والتعب ، وليس معنى هذا أن ما سواهما حشولا طائل تحته ، وإنما المراد
أن كل كلمة وردت في البيت لها قيمتها الخاصة بها ، وفهم المعنى وعظمة الروية
لا يمكن أن تتجلى إلا من خلال الاعتداد بالكلمة .

وهناك من يرى أن الشاعر مخطيء في تصويره موقف المدوح ، لأنه
لم يتقن الصورة ، ولم يجسد التعب كما يجب " ذلك أن الجسر يحمل
بطبيعته معنى اختصار الجهد والمشقة ، وتيسير المرور والعبور ، ولا يغير من
معناه هذا في شيء ، أن يكون جسرا من التعب كما تصوره الشاعر " (١) .

(١) رضوان الشهبال . عن الشعر ومسائل الفن (دمشق : منشورات وزارة

والباحث يحاكم أبا تمام بالدلالة العصرية للكلمة ، متناسيا ، إياها ، ت
الكلمة وشراء دلالتها ، فالجسر هو : العظيم من الإبل وغيرها ، والجسر :
المقدام ، وجسر على الأمر : أقدم عليه . (١)

والكلمة عند شاعر عظيم كأبي تمام تتجاوز الدلالة المعجمية ، إلى
دلالات أخرى تتجسد فيها عظمة المعتصم وجسارته في الإقدام على الحرب
بالرغم من همهمات المنجمين ، وقرآتهم لكف المجهول كي يشنوا الرجل عما
عزم عليه .

وأبو تمام لم يقف في صف أولئك الكذابين ، وإنما كان يقف بكلمت
مع المدوح فوق الهرطقات وأرجاف المرجفين .

ولم يقل طودا كما يرى الباحث ، لأنه لو قال ذلك لكان ساخرًا
بالمعتصم . حيث سيجعله في موضع من يطلب المستحيل .

بالإضافة إلى إيقاع الكلمة المتساوق مع موقف الرجل وإصراره . فالمدوح
في سرعته وتحفزه لقتال أعدائه يختصر المسافة . ويطوى الزمناً .

وكما كشف البلاغيون عن قيمة الإيقاع الداخلي للغة ، وتصويره الدقيق
لشاعر المدح وانفعالاته ، من خلال الكلمة ، والتركيب ، والنسج والتلاوّم
وعمليات التناسب بين عناصر العمل الأدبي ، وقفوا ليكشفوا عن أسرار الإيقاع
الخارجي من وزن وقافية وما إليهما .

(٢)
حتى كان الوزن " أعظم أركان حد الشعر ، وأولاها به خصوصية " .

وأحد عناصر عمود الشعر العربي (٣) التي لا يتم الفن الشعري

إلا بها .

(١) انظر الجوهري . الصحاح ٦١٣ / ٢ ، ٦١٤ ،

(٢) ابن رشيقي . العمدة ١ / ١٣٤ .

(٣) انظر المرزوقي . شرح الحماسة ١ / ١٠٠ .

وسينوا الدلالات العميقة لبحور الشعر على المعاني والأغراض التي تقال فيها ، فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاء وقوة . وتجد للمسيط سباطة وحلاوة ، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد ، وللخفيف جزالة ورشاقة ، وللمتقارب سباطة وسهولة . وللمديد رقة ولينا مع رشاقة . وللمرسل لينا وسهولة ، ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرشاء ، وما جرى مجراه منهما ، بغير ذلك من أغراض الشعر .^(١)

وهذه الروئية ، جعلت البلاغيين يحصرون الغرض الشعري في بحور معينه فالطويل والبسيط - مثلاً يحسنان في أغراض الفخر والمديح ونحوهما ، والمديد والرمل يليقان بالرشاء ، وإظهار الحسرة والاكنتاب وهلم جرا .^(٢)

فكل وزن من أوزان الشعر له خصوصية تميزه وتجعل منه إيقاعاً متفرداً في نقل تجربة شعرية ما ، وهذه الروئية التي نجد جذورها في فكرنا القديم عند كل من ابن طباطبا العلوي^(٣) والعسكري^(٤) ، روية لها قيمتها فهي دليل نظر عميق لا يسقاع اللفظة الشعرية .

والعلاقة بين الوزن والمعاطفة مسألة دقيقة لم يستطع الفكر المعاصر أن يقطع فيها برأى واضح ومحدد .

-
- (١) حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ص ٢٦٩ ، وانظر ص ٢٦٥ .
(٢) انظر المصدر نفسه ، ص ٢٦٨ .
(٣) انظر ابن طباطبا . عيار الشعر ص ٨ .
(٤) انظر العسكري . الصناعتين ص ١٥٧ .

والشاعر لا ينظر عندما يريد أن يقول شعرا إلى أى وزن يستوعب حالته النفسية وإنما ينطلق مع مشاعره وانفعالاته ليخرج قصيدته على الوزن الذى اتفق له ، ولا نستطيع أن نقرر كما قرر الدكتور إبراهيم أنيس أن الشاعر فى حالة الجزع يختار وزنا طويلا كثيرا المقاطع ، وينتقى بحرا قصيرا وقت المصيبة والهلح . (١)

كما أن الشاعر المبدع بإمكانه أن يطوع الوزن الشعرى مهما كانت حدته ، أوليونته لشعره وأحاسيسه ، فأبو العنابية - مثلا - عندما مدح الخليفة المهدي قال :

أَتَتْهُ الْخِلَافَةُ مَنَقَارَةً إِلَيْهِ تَجَرَّجَرُ أَنْ يَالَهَا
فَلَمْ تَكْ تَصْلُحْ إِلَّا لَهُ وَلَمْ يَكْ يَصْلُحْ إِلَّا لَهَا

وهذا الشعر من المتقارب الذى يعد من " الأعاريف السانجة ، المتكررة الأجزاء " (٢) ، ولكن الشاعر استطاع أن يضي عليه شيئا من القوة والجلال .

ولقد كان للإيقاع الخارجى فى الفكر البلاغى صفة معينة بوجودها يحسن ويستجاد ، ويفقدانها يستكره ويعاب وهي السهولة والإنقياد ، يقول ابن رشيق :

" وينبغي للشاعر أن يركب مستعمل الأعاريف ووطيئها ، وأن يستحلي الضروب ويأتي بالطفها / ، وأخذها مستعما ، وأن يجتنب عويصها ومستكرهها ، فإن العويص ما يشغله ، ويمسك من عنانه ، ويوهن قواه ، ويفت فى عضده ، ويخرجه عن مقصده " . (٣)

(١) انظر د . إبراهيم أنيس . موسيقى الشعر (القاهرة : لجنة البيان

العربي ، ط ٣ ، ١٩٦٥ م) ص ١٧٧ .

(٢) حازم القرطاجنى . منهاج البلغاء ص ٢٦٨ .

(٣) ابن رشيق . العمدة ١ / ١٤٠ .

ومن هنا عابوا كل ما خرج عن هذا النمط ، كاضطراب الوزن ، وكثرة الزحاف وما إلى ذلك . (١)

ومع أن هناك من يجد في مثل هذا قيمة جمالية كابن رشيق الذي يقول : " ومن الزحاف ما هو أخف من التمام وأحسن " (٢) إلا أن مثل هذه الروئية ماتت تحت وطأة الإجماع الذي يعد الخروج عيباً وضعفاً في الحس عند الشاعر ، ولو نظر القديماً لهذه العيوب في ضوء بنية القصيدة وإظهارها الكلي فلربما وجدوا فيها قيمة جمالية لا تخفى ، وبخاصة عند أمراء الكلام أمثال امرئ القيس والفرزدق ، وأبي تمام ، والمتنبي ، وإن كنا لانطالبهم بأكثر مما قالوه ، يقول ابن رشيق عن بيتي امرئ القيس :

وَتَعْرِفُ فِيهِ مِنْ أَبِيهِ شَمَائِلًا وَمِنْ خَالِهِ ، وَمِنْ يَزِيدَ ، وَمِنْ حُجْرٍ
سَمَاحَةَ زَا ، وَبِرَّ زَا ، وَوَفَاءَ زَا وَنَائِلَ زَا : إِذَا صَحَا ، وَإِذَا سَكِرَ

" فهذا أجمع العلماء بالشعر أنه ما عمل في معناه مثله ، إلا أنه على ما تراه من الزحاف المستكره " . (٣)

ولو تأملنا تجربة امرئ القيس في قصيدته لا در كنا العلاقة الغامضة التي تصل بين حركة القصيدة وبين التحول الإيقاعي الذي طرأ على البيتين .

(١) انظر قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ٢١٨ وما بعدها .

(٢) ابن رشيق . العمدة ١٣٨/٢ .

(٣) المصدر نفسه ١٣٩/١ ، ١٤٠ .

والقصيدة من بحر الطويل :

فعولن . مفاعيلن . فعولن . مفاعلن ، فعولن . مفاعيلن . فعولن . مفاعلن

عروضه مقبوضة دائما ما لم يكن مصرعا وضربه اما صحيح أو مقبوش أو محذوف ولا تجتمع
هذه الأضرب الثلاثة في قصيدة واحدة . والبنية
الإيقاعية التي يتكون منها البيتان على ما يلي :

و تمرى / ففهيمن / أبيهي / شمائل
٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / ٥ / / ٥ / / ٥ / /
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ومن خا / لسهيومن / يزييد / ومن حجر
٥ / ٥ / / ٥ / / ٥ / / / ٥ / /
فعولن مفاعلن مفاعلن فعولن

سماح / تذاوير / رنا و / وفاء ذا
/ ٥ / / ٥ / / ٥ / / / ٥ / /
فعول مفاعلن مفاعلن فعول مفاعلن

ناء / لذ إذا / صحا و / إذا سكر
/ ٥ / / ٥ / / ٥ / / / ٥ / /
فعول مفاعلن مفاعلن فعول مفاعلن

وهنا نجد أن القبض وهو حذف الخامس الساكن قد دخل ثلاث تفعيلات
في الشطر الثاني من البيت الأول . فحذف من أصله ثلاثة سواكن .

ونجد القهض يدخل خمس تفعيلات في البيت الثاني .

فيكون مجموع السواكن المحذوفة في البيت الثاني ستة سواكن ،

ويصبح مجموع ما حذف من السواكن في البيتين ثمانية .

وهذا الحذف لم يكن وليد جهل عند عبقرى ، وضع العروض على

شعره ، وإنما كان له قيمة فنية ندركها من سياق القصيدة .

فالشاعر يقرر أن الدهر قلب ، لا يستوى على شيء مستقيم :

أَلَا إِنَّمَا الدَّهْرُ لَيَالٍ وَأَعْصُرٌ وَلَيْسَ عَلَى شَيْءٍ قَوْمٌ بِسْتَمِيرٍ

ومن هنا فالشاعر لديه رغبة ملحة في اغتنام الوقت ، لإشباع غرائزه وشهواته

بحبيبته " هر " التي أفنت شبابه x

إِذَا ذُقْتَ فَاهَا قَلَّتْ طَعْمٌ مَدَامَةٌ مَعْتَقَةٌ مِمَّا يَجِيءُ بِهِ التَّجَسُّرُ

والخمرة ليست خمرة عادية ، فقد سُجَّتْ بما نظيف لم تتبول فيه الإبل :

بِمَاءٍ سَحَابٍ زَلَّ عَنْ مَتْنِ صَخْرَةٍ إِلَى بَطْنِ أُخْرَى طَيِّبٍ مَاؤُهَُا خَصِرٌ

والممدوح سعد الذى يكر عليه بزقاق الخمر ، وينحر الجزور ليطعمه :

يَفَاكِينُنَا سَعْدٌ وَيَفْدُو لَجْمَعِنَا بِسُنَى الزَّقَاقِ الْمُرْعَاتِ وَبِالْجُنْدِ

لَعْمَرِي كَسَعْدٍ حَيْثُ حَلَّتْ دِيَارُهُ أَحَبُّ إِلَيْنَا مِنْكَ فَافْرَسٍ حَمِيرُ (١)

وَتَعْرِفُ فِيهِ مِنْ أَبِيهِ شَمَائِلًا وَمِنْ خَالِهِ وَمِنْ يَزِيدَ وَمِنْ حَجْرٍ

(١) فافرس حمر : يعيره ببخر الغم ، لأن الفرس إذا حمر أنتن فوه .

(١)
سَمَاحَةٌ زَا ، وَوَفَاءٌ زَا ، وَنَائِلٌ زَا ، إِذَا صَحَا وَإِذَا سَكِرَ

فالتحول الإيقاعي - بإسقاط السواكن - يتفق مع حركة الشاعر نحو شجواته
وأحلامه وتدافع حركة نفسه صوب الم لذات والنعيم ، لا سيما وأن الدهر
لا يلبث أن يقلب ظهر المجن .

فإسقاط السواكن التي عابها ابن رشيق تتجلى فيها حركة النفس
الإنسانية ، وعجلة الإنسان ، وهي عجلة مصحوبة بالزلل ، وارتكاب الخطأ .

وهذا ما يجب أن نقوله ، إذا وقفنا أمام تجارب كبار الشعراء ، فما
كل خروج على الوزن يُعدّ عيباً ، وبخاصة إذا جاء من فحول الشعراء أمثال

امرؤ القيس . وقد يقال : إن إسقاط السواكن ، في زحافات البيت يعوضها بانشاد الشاعر
لشعره ، وهذا أمر صحيح ، لكن القيمة الفنية تظل بعيدة عن تصورنا ، وفق هذا المفهوم .
وإذا كان البلاغيون قد اهتموا بالوزن ، فإنهم لم ينسوا ما للقافية

من قيمة في إيقاع الشعر ومعانيه وفي هذا يقول ابن رشيق :

" وصارت الأعاريف والقوافي كالموازن والأمثلة للأبنية ، أو
كالأواخي والأوتاد للأخبية " (٢)

واشترطوا فيها العذوبة ، والتمكن ، والدقة ، وإتمام المعنى ، وما إلى
ذلك مما نجد في كثير من تراثنا البلاغي .

(١) امرؤ القيس . الديوان ص ١١٣ من قصيدة مطلعها :

كَعْمُرِكَ مَا قَلْبِي إِلَى أَهْلِهِ بِحَرٍّ وَلَا مَقْصِرٌ يَوْمًا فَيَأْتِينِي بِقُسْرٍ

(٢) ابن رشيق . المعمدة ١ / ١٢١ .

وعابوا كثيرا من الشعر الذي خرج عن هذه المعايير . ولم يتأملوا
في كثير مما عابوا لاعتمادهم على البيت المفرد عن سياقه .
ومما عابوه قول جبيهاء الاشجعي : (١)

فَمَا بَرِحَ الْوَلَدَانِ حَتَّى رَأَيْتُهُ عَلَى الْبُكَرِ يَمْرِيهِ بِسَاقٍ وَحَافِرٍ

وقف كثير من البلاغيين (٢) أمام هذا البيت فعدوه من المعيب لقلق قافيته ،
وبعد استعارته ومعطلته ، فالمألوف أن يقال في مثل هذا الموقف يمرية
بساق وقدام ، فلماذا اختار الحافر ليكون قافية لبيته ؟

العائبون لم يتأملوا سياق القصيدة ، ولو فعلوا ذلك لا دركوا قيمة
الكلمة هنا ، ودورها في خدمة المعنى فالشاعر يقول :

فَأَبْصَرَ نَارِي وَهِيَ شَقْرَاءُ أُوقِدَتْ بَلِيلٍ فَلَا حَتَّ لِلْعَيْنِ النَّوَظِرِ
فَمَا بَرِحَ الْوَلَدَانِ حَتَّى رَأَيْتُهُ عَلَى الْبُكَرِ يَمْرِيهِ بِسَاقٍ وَحَافِرِ
كَلَّا عَقْبِيهِ قَدْ تَشَعَّتْ رَأْسُهَا مِنْ الضَّرْبِ فِي جَنْبِي ثَغَالٍ مُبَاشِرِ (٣)

(١) هو يزيد بن عبید ، شاعر بدوي من مخاليف الحجاز ، نشأ وتوفي في

أيام بني أمية . (الأصبهاني . الأغاني ١٨ / ٣٩٠)

(٢) انظر على سبيل المثال ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر ص (١٧١)

قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ١٧٧ . ابن سنان الخفاجي . سر

الفصاحة ١٥٨ .

(٣) ابن الشجري . الحماسة . تحقيق عبد المعين الملوحي وأسماء الحمصي

(سوريا : منشورات وزارة الثقافة السورية ٣٩٠ هـ / ٩٧٠ م)

٩٥٥ / ٢ من قصيدة مطلعها :

وَأُحْنَفَ سُسْتَرَجِي الْعَلَابِي طَوَّحَتْ بِهِ الْأَرْضُ فِي بَادِ عَرِيضٍ وَحَاضِرِ

والبكر : هو البعير الفتي ، يمرية : يستحبه على الجري ، ثغال :

بطي .

إذاً فمعاناة هذا المسافر لا تتجسد في كلمة " قدم " التي
فضلها البلاغيون ، بل إن هذه الكلمة قادرة على طمس جمال القصيدة ، لأن
التعب هو محور القصيدة ، وهذا التعب يتحقق في كلمة حافر سواءً أكانت
صفة لموصوف محذوف ، أم اسماً للقدم ، ندرك هذا الإعياء عندما نعلم أن ذلك
البكر بطيء في سيره ، فراكبه يستحس بقدم مؤثرة حافرة ، وكأنها تحفر
في جنب البعير طريقاً تنفذ من خلاله إلى عالم آخر بعيداً عن هذه المكابدة
التي صارت بسببها مشعثة الرأس .

ومن هنا يجب دراسة القافية ، وتحديد قيمتها بناءً على علاقتها
بالمحتوى العام للنص الشعري . فالقافية ليست مجرد كلمة توضع لإقامة
الوزن وسد الخلل ، فهي تاج البيت وقراره الذي ينتهي إليه ، ولذلك
لا بد أن تكون ذات معنى ، وكل قافية لا تحقق العلاقة بين الصوت والبناء
النحوي فهي مجرد تخلخل ذهني لا قيمة له . (١)

وكما أدرك البلاغيون الإيقاع الداخلي ، والخارجي في اللفظة
الأدبية ، وكشفوا عن كثير من القيم والآثار الجمالية التي ترتقي بالأدب ،
وتضمن له الخلود والتأثير .

أدركوا الإيقاع الخفي ، والرنين الخاص الذي يميز مبدعاً على آخر ،
وهذا النمط من الإيقاع غفل عنه كثير من الناس ، ولم يستطع كثير من عباقرة
النقد في العصر الحديث أن يتوصلوا إلى ما وصل إليه الفكر البلاغي في هذا
المجال .

(١) جون كوين . بناءً لفة الشعر ، ترجمة د . أحمد درويش (القاهرة :

فقد كان سبك أبي نواس لا يختلط عليهم بسبك مسلم ، ولا نسج
ابن الرومي بنسج البحتري (١) حتى قالوا : " هذا أشبه به من التمر بالتمر ،
وأقرب إليه من الماء إلى الماء ، وليس بينهما إلا كما كان بين الليلة واللياسة ،
فإن تباينا وذهب أحدهما في غير مذهب صاحبه ، وسلك في غير جانبه ،
قيل : بينهما ما بين السماء والأرض ، وما بين النجم والنون ، وما بين المشرق
والمغرب . " (٢)

وما سبق تبين لنا وعي البلاغيين المتميز بجمال الفن ، وإدراكهم
لأدق خصائصه التعبيرية ، وكشفهم النقاب عما تنطوى عليه تلك الخصائص
من قيم الإبداع .
وهي روى فذة ، فهمها على حقيقتها ينفي عن فكرنا البلاغي
كثيرا من المقولات الفاسدة التي أطلقها كثير من الدارسين عليه ، حين وصفوه
بالجمود والتحجر .

(١) انظر الباقلاني . . . إعجاز القرآن ص ١٢١ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٢٤ .

السلامة

الخاتمة

تناولت بالدراسة والتحليل في هذا البحث قضية فنية بالغة التعقيد ،
متعددة الاتجاهات ، هي قضية غموض اللغة الأدبية من منظور الفكر البلاغي ،
وليس المراد بغموض اللغة الأدبية تعقيد بنائها ، وخفاء دلالاتها ، وحوشية ألفاظها
واسراف أصحابها في الخيال والرموز وإنما المراد أن تكون ألفاظها موحية ، ومعانيها
لطيفة ، يقف الفكر أمامها قليلا يفتش فيها فتتجلى له كنوزها بعد التأمل وانعاش
النظر ، والا فالغموض الذي يعني المعازلة ، والطلاسم فهو عيب يقدر به الأدب
ولا يستحسن ولم يقل بهذا أحد من رجال البلاغة العربية .
وقد انطوت هذه الدراسة على مقدمة بينت فيها قيمة الموضوع والأسباب التي
دعته لدراسته ومنهجي الذي سرت عليه .
كما اشتملت على تمهيد عن غموض العمل الأدبي ، وأثر الغموض في الابداع
والتأثير ، والخلود ، وجهود البلاغيين في إبراز أسرارهم وخفائهم .
وأعقبت التمهيد بفصول خمسة :
الفصل الأول : تحدثت فيه عن دلالة مصطلح الغموض وتطورها في الفكر البلاغي .

وفي الفصل الثاني ، والثالث ، والرابع : كشفت عن أساليب الغموض

في ضوء بحوث علوم البلاغة العربية الثلاثة : المعاني والبيان ، والبدعي
وذلك من خلال الدراسة التحليلية .

أما الفصل الخامس : فكان مشتملا على أسس الفن والجمال التي

أقرها البلاغيون للغموض .

ولقد تكشف لي من خلال هذه الدراسة نتائج ومقترحات عديدة ،

ذكرتها في مواضع كثيرة من فصول البحث ، ولذلك سأكتفي هنا بإبراز أهم

تلك النتائج والمقترحات منعا للإطالة والتكرار :

أ - النتائج -

١ - أن اللغة تقوم على الغموض ، فتفسير دلالاتها يختلف

باختلاف وعي متلقيها وتجربته وخبراته وأنها تزداد غموضا عندما تلج عالم
الأرب الطي ، بالانفعالات والمشاعر الغامضة التي تتبع من أشد مراكز النفس

غموضاً ، ولذلك فالتعبير عنها يكون غامضاً .

٣ - المعمل الأدبي يستمد خلوه من غموضه الكامن في

لغته ، وذلك حين تتعاقب عليه الأجيال فيجد كل فرد لذلك العمل

صورة مفايرة في نفسه لما في نفوس الآخرين كل بحسب إدراكه .

كما يستمد منه تأثيره في نفسية المتلقي حين يلبي رغباته النفسية

في التأمل والبحث عن المجهول؛ لأن النفس لا تجد المتعة إلا في البحث،

ويعظم الأثر عندما يتكشف الفن عن ثرائه بعد العناء من نشدانـه

والإلحاح عليه . بخلاف الفن البتذل الذي لا يثير رغبة ، ولا يحقق

متعة .

٣ - إدراك البلاغيين لغموض الأدب ، ولذلك اشترطوا

مزيد خصوصية في عناصر الاتصال اللغوي (المبدع - الخطاب اللغوي -

المتلقي) فالمبدع له إطار ثقافي يضمن له الإبداع ، والخطاب اللغوي له بنية

معينة ، والمتلقي له مواصفات في الإدراك والذوق يجب أن يتحلى بها ،

ليكون العمل الأدبي - وفق هذه الخصوصية - قادراً على الإشارة والإمتاع .

٤- الغموض بدلالته الفنية والوضوح في الفكر البلاغي لا يتناقضان ، فهما

بمعنى واحد ، بل لا وجود لأحدهما بعيداً عن الآخر ، فإذا كان الغموض

نقيضاً للتعقيد وخفاء الدلالة والمعاظلة والتواء التركيب ، فإن الوضوح نقيض

للابتذال والسفور الذي يُعنى آثار الفن . ومن هنا فرق البلاغيون

بين الغموض والتعقيد ، كما فرقوا بين الوضوح والابتذال .

٥ - تعارض مفهومي الغموض في الفكر البلاغي ، وفي فكر الحدائث ،

فإذا كان البلاغيون عدوا الغموض طبيعة يستدعيها الفن ، فإن واضعي أسس

حركة الحدائث ومبديعيها قصدوا إلى الغموض قصداً ، فأصبح الغموض عندهم

ستاراً لأهداف سياسية ، واعتقادات "إيدولوجية" منحرفة لا صلة لها بالفن .

٦ - كان الاهتمام بظاهرة الغموض ، وتقدير قيمتها ، والكشف

عن أسسها متحققا لدى علماء البيان الأوائل أمثال أبي عبيدة مَعمر بن المنى ، والأصمعي وابن قتيبة ، والجاحظ ، وغيرهم .

٧ - حقيقة اللغة الشعرية في الفكر البلاغي تقوم على أسس

فنية وجمالية تكتسب قيمتها من غموضها ، ولذلك فهي تستعصي على الترجمة وتفقد قيمتها عند تفسيرها . وبهذا يسبق البلاغيون الفكر الحديث في تقرير هذا البعد الجمالي .

٨ - ارتباط مصطلح الغموض في البلاغة العربية بداليتين

مختلفتين . دلالة معجمية تعني اللبس والتعقيد وتذكر هذه الدلالة إذا خفيت دلالة الكلمة ، أو تعقد بناء اللغة ، أو جاءت الصور البيانية مفارقة لمذاهب العرب في الكلام ، أو أفرط المبدع في فوظيف الفن البديعي كما فعل الفرزدق في بناء الكلام ، وأبو تمام والمنتبي في كثير من صورهما الفنية وتراكيبهما اللغوية .

ودلالة فنية تعني إحياء الفن وخصوصية دلالته واتساعها ، والفرق

بين هاتين الداليتين ، هو مدى ارتباط كل منهما بالفن ، وتحقيق قيم الجمال وهذه هي الدلالة التي أبحثها .

٩ - بدأ تشكل مصطلح الغموض وشيوعه في القرن الرابع

الهجري ، مع ظهور الصراع بين القديم والجديد ، ويتجلى هذا في

جهود الأمدى والقاضي الجرجاني .

١٠- انحراف مصطلح الوضوح وارتباطه بالسهولة والعجز عن إدراك جماليات اللغة على أيدي الكُتَّاب الذين كان لجهلهم بأصالة اللغة وموقعهم الاجتماعي أثره البارز في هذا الانحراف ، مما كان له أثر بالغ في مسيرة الفكر البلاغي .

١١- الحساسية الشديدة من مصطلح الغموض عند كثير من البلاغيين ، حتى استعاض بعضهم بكثير من المصطلحات التي توهم فهم الغموض كاللطف والندرة ، والإيحاء ، واللمحة الدالة - ... الخ وقد تجلت تلك الحساسيات في القرن الرابع ، ولعل مرد ذلك انحراف الكتاب بفهم الوضوح وسيطرة الجانب التعليمي على البلاغة العربية .

١٢- أن جهود عبد القاهر تعد من أول الجهود المتميزة وأعمقها في فلسفة القضية .

فقد أقام نظرية هائلة للغموض تجلت في البنية التركيبية من خلال نظريته " النظم " ، وفي البنية الخيالية من خلال حديثه عن جماليات الفن النادر الذي يحتاج لكثير من التأمل وإعمال النظر .

١٣- عبقرية السكاكي - مع ما وصف به من الجود والعقلانية ، في التعامل مع بعض الشواهد والكشف عن قيمتها المنبثقة من غموضها ، مما يدل على أن للرجل جهوداً فنية مطموسة تنصفه من كثير من المقولات الزائفة .

٤-١- اكمال نظرية الغموض على يدي حازم القرطاجني، وذلك من خلال ما بذلته من جهود وتفصيلات لما أجمله من سبقه، وإن كان المصطلح يرتبط في ذهنه بدلالاته المعجمية التي تجعل منه مرادفاً للتعقيد.

ولكنه يوءد كد غموض الفن من خلال حديثه عن الخيال والمحاكاة، ولطف المنزع وندرة المعاني.

٥-١- سبق البلاغيين الفكر الحديث في كثير من قضايا الفن الجميل، كتأصيل غموض اللغة الأدبية والكشف عن جمالياته الذي اشتهر به وليم رامسون، والانطلاق في إدراك العمل الأدبي من روية كلية كما قال بذلك أصحاب مدرسة الجشطالت، ورفض تفسير الشعر كما أكده ريتشاردز، وربط الخيال بالحس كما أشار كولردج.

٦-١- اتفاق الغموض بمفهومه الفني مع مفاهيم البلاغة، والفصاحة، والبيان، إذا نظر إليها في إطار من الفن.

فإذا كان البيان يقصد به الإفهام في لغة الحديث المعتادة، فإن هذا الإفهام يصبح إثارة وإمتاعاً، وإبلاغاً على طريقة الأدب في الإبانة.

١٧- عدم تعارض الغموض الفني مع معايير عمود الشعر العربي، فقد أدرك القدماء غموض اللغة الشعرية قبل ظهور تلك المعايير التي كانت فلسفة جمالية لظاهرة لغوية قائمة آنذاك، وأساساً فنية للشعر العربي القديم الذي أدرك القوم غموضه، كما أن تلك المعايير لم تكن رفضاً للغموض لا سيما وأن البلاغيين قالوا: إن الغموض والوضوح لا يتعارضان،

فالقصيدة سليمة البناء ، بعيدة عن التلاعب بطاقات اللغة ، ولكنها تحتاج إلى أعمال ذهن ، وإطالة نظر ، نظرا لخصوبتها وتعدد معانيها .

١٨ - أن أساليب علم المعاني قائمة على تجاوز المباشرة ،

ودلالات الكلام الأولى ، والعدول عن النظام المألوف للجملة العربية مما يؤدى إلى غموضها ، وهذا ما أدركه البلاغيون ، وألحوا على بيانها ، وبخاصة عبد القاهر الجرجاني - الذى كشف كثيرا من أسرار تلك الأساليب ، ودلالاتها الخفية على الناحية الوجدانية عند المبدع .

١٩ - اعتداد بغض البلاغيين بالضرورة الشعرية ، وعدّها قوة

من قوى الإبداع ، وبخاصة إذا جاءت من فحول الشعراء أمثال امرئ القيس وزهير والنايفة ، وبهذا تسقط تلك المقولات التي تقول : إن البلاغيين تعقبوا الشعراء في ضرورتهم وحكموا عليهم بالعجز والسقوط .

٢٠ - جهل كثير من الباحثين المحدثين بقضية الإثبات والالزام

عند القدماء ، فهي فلسفة جمالية للظاهرة اللغوية قوامها الحس المقترن بالعرف اللغوي ، فليس المقصود بها الإثبات بلفظ التقاضي ، واستحالة الأدب إلى مما حركات منطقية ، وقياسات هندسية ، وإن كانت قد انحرفت عن الطريق السوى عند البلاغيين المتأخرين حين أصبحت عملية منطقة لا قيمة لها ، عبد القاهر يستخدمها لتصنيف الأساليب ، والمتأخرون يجعلونها مقدمة لعلم البيان ، بحجة أن الاستدلال قد أصبح من متمات البلاغة .

٢١ - ارتباط قيم الفنون البيانية بما تنطوى عليه من غموض ،

ينأى بها عن المباشرة ، ويرفعها عن نقيضة الابتدال والتقليد ، ويهبها شيئا من المتعة التي يجدها المتلقي في مفاتحتها ، والبحث عن أسرارها .

٢٢- استنطاق أسلوب الكناية في ضوء الرمز - كما فعل أبو عبيدة
معر بن العنتري ، والأصوليون من بعده - أكثر ثراءً وخصوبة حين تغدو
الكلمة رمزا ينطوي على إيماءات متعددة ، ودلالات ثرية تتجلى فيها
قوة الكلمة وتجدها ومخزونها الفكري الهائل .

٢٣- إدراك كثير من البلاغيين لجوهرية الظاهرة البديعية ،
والاعتداد بها في البحث عن القيمة في النص الأدبي ، وكشف بعض
أسرارها وجوانب الغموض فيها ، مما يشهد للفكر البلاغي بالأصالة والعمق .
حيث تترامى القيمة الموسيقية إلى عظم غامض ، محققة بذلك عددا
من قيم الفن والجمال التي يصعب إدراكها فالتشكيل الإيقاعي ذو أبعاد
متعددة ، وأسرار خافية ، تظهر قيمتها في معاني النص ودلالته .

٢٤- أن البحث قدم الغموض في الفكر البلاغي نظرية متكاملة
لها كينونتها ومنطقها الخاص بها ، كما أن لها أسسها الجمالية والفنية ،
وآثارها النفسية التي تنبثق من أدق عناصر اللغة الأدبية وهي الأداة ،
فالكلمة ، فالتركيب ، فالأسلوب كله . نظرية وتطبيقا .

ب - المقترحات التي تنبئها الدراسة :

- ١- وجوب الاتجاه بالبحث البلاغي وجهة جمالية ، قوامها
الاعتداد باللغة والتعامل معها بمنطقها الخاص ، بعيدا عن معايير
المنطق وأحكام العقل التي لا تستوعب الفن ولا تضعه في مساقه الصحيح ،
وإعادة النظر في كثير من قضاياها من خلال التطبيق الشامل الذي ينطلق من
رؤية كلية تعتد بكل قيم النص .

وبعد هذه الرحلة المضنية في آفاق فكرنا البلاغي أرجو من الله تعالى أن يكون هذا البحث إضافة حقيقية ، ورافداً أصيلاً لمسيرتنا المباركة في التنقيب ، والتجديد ، عن كنوز هذا الفكر ، وكشف خصوصيته ، وقدرته على الخلود والبذل . وإعادة قراءته قراءة فاحصة تجسد العهد به وتبرز عطاءه ، ما يعيد لأجيال الأمة الثقة بهذا التراث والذب عن حياضه ، فهو دعامه الوجود ، ودليل الاستقلال +

والله الهادي إلى سبيل الرشاد ،،،

فَهْرَسُ الْإِنصَارِ وَالْمُرَاجِعِ

فهرس المصا در والمراجع

- القرآن الكريم .

(أ)

- إبراهيم أنيس (الدكتور)

دلالة الألفاظ ، القاهرة ، الأنجلو المصرية ط ٤ ، ١٩٨٠ م

- موسيقى الشعر القاهرة : لجنة البيان العربي ط ٣ ، ١٩٦٥ م

- إبراهيم سلامة (الدكتور)

بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، القاهرة : الأنجلو المصرية ط ٢

(١٣٧١هـ / ١٩٥٢م)

- إبراهيم بن المدبر ت (٢٧٩هـ)

الرسالة العذراء في موازين البلاغة وأدوات الكتابة ضمن رسائل

البلغاء جمعها : محمد كرد علي ، القاهرة : لجنة التأليف والترجمة

والنشر، ط ٣ ، ١٣٦٥هـ

- ابن الأثير ضياء الدين (ت ٦٣٧هـ)

الاستدراك في الرد على رسالة ابن الدهان المسماة بالماخذ الكندية

من المعاني الطائفة، تحقيق الدكتور: حفنى شرف، القاهرة : الأنجلو المصرية،

١٩٥٨م

المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق الدكتور: بدوى طبانة

والدكتور: أحمد الحوفي، القاهرة، نهضة مصر ط ١ ، ١٣٨١هـ / ١٩٦٢م

- ابن الأثير نجم الدين أحمد بن إسماعيل (ت ٧٣٧هـ)

جوهر الكنز تلخيص كنز البراعة في أدوات زوى البراعة

تحقيق الدكتور: محمد زغلول، سلام الاسكندرية : منشأة المعارف د.ت (١)

- إحسان عيَّاس (الدكتور)

تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، نقد الشعر من القرن الثاني

حتى نهاية القرن الثامن الهجري ، بيروت ، دار الثقافة ، ط ٤ ، ١٤٠٤ هـ /

١٩٨٣ م

فن الشعر ، بيروت ، دار الثقافة ، ط ٢ ، ١٩٥٩ م

- أحمد الاسكندري ومصطفى عناني

الوسيط في الأدب العربي وتاريخه ، القاهرة ، المطرف ط ٧ ،

١٣٤٧ هـ

- أحمد أمين

النقد الأدبي ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ط ٤ ، ١٣٨٧ هـ / ١٩٦٧ م

- أحمد بدوي (الدكتور)

من بلاغة القرآن ، القاهرة ، نهضة مصر ، ١٩٧٨ م

- أحمد حسن الزيات

تاريخ الأدب العربي ، القاهرة ، نهضة مصر ، ط ٢ ، ١٩٥٠ م

- أحمد حمَّاد (الدكتور)

العلاقة بين اللغة والفكر ، دراسة للعلاقة اللزومية بين الفكر واللغة

الاسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٥ م

- أحمد الشايب

الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية

القاهرة ، النهضة المصرية ، ط ٧ ، ١٣٩٦ هـ / ١٩٧٦ م

- أحمد كشك (الدكتور)

القافية تاج الإيقاع الشعري ، مكة المكرمة ، المكتبة الفيصلية ١٤٠٥ هـ

- أحمد كمال زكي (الدكتور)

مقالة عن الغموض في الشعر العربي الحديث ، الملف الثقافي بنادي
أبها الأدبي (بيادر) ، العدد الأول ١٤٠٦ هـ

- أحمد مطلوب (الدكتور)

معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، بغداد : مطبعة المجمع العلمي
العراقي ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م ج ١ ج ٢

- أخوان الصفا

رسائل أخوان الصفا ، وعلان الوفا ، بيروت : دار صادر ، ١٣٧٦ هـ / ١٩٥٧ م

- أدونيس على أحمد سعيد (الدكتور)

زمن الشعر ، بيروت ، دار العودة ط ٣ ، ١٩٨٣ م

- أرسطوطاليس

الخطابة - الترجمة العربية القديمة حققها وعلق عليها د . عبد الرحمن

بدوي - بيروت الناشر دار القلم ١٩٧٩ م

فن الشعر ، ترجمة الدكتور : عبد الرحمن بدوي ، بيروت : دار الثقافة د . ت

الشعر ، ترجمة وتحقيق الدكتور ، شكرى عياد ، القاهرة : دار الكاتب

العربي ١٣٨٦ هـ / ١٩٦٧ م

- أرنولد هوسر

فلسفة تاريخ الفن - ترجمة : رمزي جرحس ، مراجعة الدكتور : زكي نجيب

محمود ، القاهرة : مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٦٨ م

- أسامة بن منقذ (ت ٥٨٤ هـ)
البيديع في نقد الشعر، تحقيق الدكتور: أحمد بدوي والدكتور حامد
عبد المجيد، ومراجعة إبراهيم مصطفى، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد
القومي، الناشر مطبعة مصطفى الحلبي، ١٣٨٠ هـ / ١٩٦٠ م
- إسحاق بن إبراهيم بن وهب الكاتب (ق ٤ هـ)
البرهان في وجوه البيان، تحقيق الدكتور: أحمد مطلوب والدكتورة
خديجة الحديثي، بغداد: مطبعة العاني ط ١، ١٣٨٧ هـ / ١٩٦٧ م
- أسعد رزق (الدكتور)
موسوعة علم النفس، مراجعة الدكتور: عبد الله عبد الدائم، بيروت
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ١٩٧٩ م
- ابن الشجري هبة الله بن علي بن محمد (٥٤٢ هـ)
الحماسة، تحقيق عبد المعين الطوحي، وأسامة الحمصي،
سوريا، منشورات وزارة الثقافة السورية ١٣٩٠ هـ / ١٩٧٠ م ج ٢
- ابن أبي الاصبغ، عبد العظيم بن عبد الواحد المصري (ت ٦٥٤ هـ)
بيديع القرآن، تحقيق: د. حفني شرف القاهرة دار نهضة مصر ط ٢، د. ت.
تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن تحقيق الدكتور:
حفني شرف. القاهرة، منشورات المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٣٨٣ هـ.
- الأصبهاني (أبو الفرج علي بن الحسين) (ت ٣٥٦ هـ)
الأغانى، تحقيق لجنة من الأرباب، تونس: الدار التونسية للنشر
ط ٦، ١٩٨٣ م
- الألباني محمد ناصر
سلسلة الأحدث الضعيفة والموضوعة، بيروت: المكتب الإسلامي، ط ٤
١٣٩٨ هـ.

- الألويسي محمود شكرى

بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب شرحه: محمد بهجة الأثرى

بيروت: دار الكتب العلمية ط ٣ ، د ٠ ت ج ٣

- الأمدى الحسن بن بشر (ت ٣٢٠ هـ)

الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي وأبي عبادة الوليد بن

عبيد البحرى الطائي تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ،

بيروت: دار المسيرة د ٠ ت ، مصورة عن طبعة حجازى بالقاهرة

١٣٦٣ هـ / ١٩٤٤ م

المؤلف والمختلف تحقيق: عبد الستار أحمد فراج ، القاهرة : مكتبة

عيسى البابي الحلبي ، ١٣٨١ هـ / ١٩٦١ م

المؤلف تلف والمختلف تصحيح وتعليق الدكتور ف . كرنكو ، بيروت

: دار الكتب العلمية ط ٢ ، ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م نسخة مصورة عن

طبعة القدسي بالقاهرة

- امرؤ القيس

الديوان تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة : دار المعارف

١٩٨٤ م

- أمين الخولي

مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب ، القاهرة: دار

المعرفة ط ١ ، ١٩٦١ م

- الأنبارى * أبو البركات عبد الرحمن بن محمد (ت ٥٧٧ هـ)

* أسرار العربية تحقيق: محمد بهجة البيطار ، دمشق: مطبعة الترقى

الناشر، المجمع العلمي العربي ١٣٧٧ هـ / ١٩٥٧ م

(ب)

- الباقلائي أبو بكر محمد بن الطيب (ت ٤٠٣ هـ)

إعجاز القرآن تحقيق: السيد أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف

ط ٣ ، ١٩٧١ م

- البحتري أبو عبادة الوليد بن عبيد

الديوان، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، القاهرة: دار المعارف، ط ٢

١٩٧٢ م

- البخاري أبو عبد الله محمد بن إسماعيل (ت ٢٥٦ هـ)

صحيح البخاري، تركيا: المكتبة الإسلامية، ١٩٧٩ م ج ٦

- بدوي طبانة (الدكتور) دراسات في نقد الأدب العربي، القاهرة، الانجلو المصرية، ط ٥، ١٩٦٩ م

قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، القاهرة: الانجلو المصرية ط ٢ ،

١٣٧٨ هـ / ط ٣ ، ١٣٨٩ هـ

قضايا النقد الأدبي، القاهرة: المطبعة الفنية الحديثة ،

الناشر معهد البحوث والدراسات العربية بجامعة الدول العربية

١٩٧١ م

- البشير المجدوب

حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى، تونس: الدار العربية

للكتاب ١٩٨٢ م

- البغدادي عبد القادر بن عمر (ت ١٠٩٣ هـ)

خزانة الأدب، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة: دار الكاتب العربي

١٣٨٧ هـ / ١٩٦٧ م ج ٤

- البغدادي أبو طاهر محمد بن حيدر (ت ١٧٥١ هـ)
قانون البلاغة في نقد النثر والشعر تحقيق الدكتور محسن غياض
عجلى ، بيروت : مؤسسه الرسالة ط ١ ، ٤٠١ = ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م
قانون البلاغة ضمن رسائل البلغاء ، جمعها محمد كرد علي ، القاهرة :
لجنة التأليف والترجمة والنشر ط ٣ ، ٣٦٥ هـ
- بكرى الشيخ أمين (الدكتور)
مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني ، بيروت : دار الآفاق الجديدة
ط ٣ ، ٤٠٠ = ١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠ م
(ت)
- تامر سلوم (الدكتور)
نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، سوريا ، دار الحوار ط ١
١٩٨٣ م
- شارلتون
فنون الأرب ، ترجمة الدكتور زكي نجيب محمود ، القاهرة : لجنة التأليف
والترجمة والنشر ١٩٥٩ م
- الفتازاني سعد الدين مسعود بن عمر (ت ٧٩١ هـ)
مختصر السعد على تلخيص المفتاح ضمن شروح التلخيص ، القاهرة
: مطبعة السعادة ط ٢ ، ١٣٤٢ هـ
- المطول على التلخيص ، القاهرة : دار السعادة ١٣١٠ هـ
- أبو تمام حبيب بن أوس الطائي
الديوان بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق : محمد عبده ، عزام ، القاهرة ،
دار المعارف ١٩٥٧ م

- الحماسة تحقيق: الدكتور عبد الله عبد الرحيم عَسيلان الرياض

مطبوعات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية (١٤٠١هـ / ١٩٨١م)

- التهانوي محمد بن علي (ت ١١٥٨هـ)

موسوعة اصطلاحات العلوم الإسلامية كشف اصطلاحات الفنون، بيروت

: دار خياط د. ت ج ٥

- التوحيدى أبوحيان علي بن محمد (ت ٤١٤هـ)

الإمتاع والمؤانسة صححه وضبطه: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم

الأنباري بيروت، دار مكتبة الحياة د. ت مصورة عن طبعة لجنة

التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة .

البصائر والذخائر تحقيق: إبراهيم الكيلاني دمشق، مكتبة أطلس

د. ت

المقابسات تحقيق: حسن السندوي، مصر: الرحمانية ط ١، ١٣٤٧هـ

الهوامل والشوامل، نشره: أحمد أمين والسيد أحمد صقر، القاهرة

مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٧٠هـ / ١٩٥١م

(ث)

- الشعالي أبو منصور عبد الملك بن محمد (ت ٤٢٩هـ)

يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، بيروت: دار الكتب العلمية ط ١

١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م ج ٢

- ثعلب أبو العباس أحمد بن يحيى (ت ٢٩١هـ)

شرح شعر زمير بن أبي سلمى تحقيق: الدكتور فخر الدين قباوة

بيروت: دار الآفاق الجديدة ط ١، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م

(ج)

- جابر عصفور (الدكتور) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة: دار المعارف ١٩٨٠ م)
مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، بيروت
: دار التنوير ط ٣ ، ١٩٨٣ م)

- الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر (ت ٢٥٥هـ)

البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، بيروت: دار الفكر ط ٤ ،
د . ت . م . ١

الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، بيروت: منشورات المجمع العلمي
العربي الإسلامي، ط ٣ ، ١٣٨٨ هـ / ١٩٦٩ م ج ٢
رسائل الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي
١٣٨٤ هـ / ج ١

- جارت أ. ف

فلسفة الجمال، ترجمة عبد الحميد يونس، رمزي يتس، عثمان،
نوية، القاهرة: دار الفكر العربي د . ت

- جان برتليمي

بحث في علم الجمال، ترجمة الدكتور أنور لوقا، مراجعة الدكتور نظمي

لوقا، القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٧٠ م

- جان بول سارتر، ما الأدب؟ ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال، بيروت، دار العودة ١٩٨٤ م)

- جريد سليم المنصوري
التناسب بين عناصر القصيدة عند النقاد والبلاغيين وقيمتها في الفكر

الحديث، رسالة ماجستير تقدم بها الباحث لنيل درجة الماجستير،

إشراف الدكتور مصطفى عبد الواحد، جامعة أم القرى، كلية اللغة

العربية - قسم الأدب والنقد ١٤٠٤ هـ .

- جريب بن عطية الخطفي

الديوان بيروت دار صادر ١٣٧٩هـ / ١٩٦٠م

- الجمحي محمد بن سلام (ت ٥٢٣١هـ)

طبقات فحول الشعراء* ، قرأه وشرحه : محمود محمد شاكر ، القاهرة

؛ مطبعة المدني ، الناشر مكتبة الخانجي ، ١٩٧٤م

- ابن جنبي أبو الفتح عثمان (ت ٣٩٢هـ)

الخصائص ، حققه : محمد علي النجار ، بيروت : دار الهدى ط ٢ ، د . ت

مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة .

- جون كوين بناء لغة الشعر ، ترجمة د . أحمد درويش القاهرة ، الزهراء* ، ١٩٨٥م

- جون مدلتون مقالة بعنوان الاستعارة ترجمها : الدكتور عبد الوهاب المسيري ، القاهرة

مجلة المجلة عدد ١٧٢ ، ١٩٧٦م

- الجوهري إسماعيل بن حماد (ت ٣٩٣هـ)

الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية تحقيق : أحمد عبد الغفور عطار

ط ٢ ، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م مصورة عن الطبعة ذاتها الصادرة

عام ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م

- جيروم ستولنيتز

النقد الفني دراسة فلسفية وجمالية ترجمة : الدكتور زكريا إبراهيم

بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ٢ ، ١٩٨١م

(ح)

- حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ)

منهاج البلغاء وسراج الأديباء ، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ،

بيروت ، دار الغرب الإسلامي ، ط ٢ ، ١٩٨١م

- ابن حجة الحموي ابوبكر بن علي (ت ٨٣٧ هـ)

خزانة الأرب وغاية الأرب، لبنان: دارالقاموس الحديث د. ت

- ابن أبي الحديد عبد الحميد بن هبة الله (ت ٦٥٦ هـ)

الفك الدائر على المثل السائر بذييل المثل السائر لابن الأثير

• (انظر ابن الأثير)

- حسن طبل (الدكتور)

المعنى الشعري في التراث النقدي، القاهرة: مكتبة الزهراء

• م ١٩٨٥

- الحطيئة جرول بن أوس

الديوان بشرح ابن السكيت والسكري والسجستاني تحقيق: الدكتور

نعمان طه، القاهرة: مكتبة مصطفى الحلبي، ط ١، ٣٨٧ هـ / ١٩٥٨ م

- حفني عيسرف (الدكتور)

الصور البديعية بين النظرية والتطبيق، القاهرة: مكتبة الشباب، ط ١، ٣٨٥ هـ

الصور البيانية، القاهرة: نهضة مصر ط ١، ٣٨٥ هـ •

- حلمي خليل (الدكتور)

العربية والغموض دراسة لغوية في دلالة المبني على المعنى

الاسكندرية، دارالمعرفة الجامعية، ط ١، ٩٨٦ م

- حمادى صمود (الدكتور)

التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس

(مشروع قراءة) تونس: منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١ م •

(خ)

- الخطابي أبو سليمان حمد بن محمد (ت ٣٨٨ هـ)
بيان إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، حققها
وعلق عليها محمد خلف الله ، والدكتور محمد زغول سلام ،
القاهرة : دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٧٦ م
- الخطيب التبريزي يحيى بن علي بن محمد (ت ٥٠٢ هـ)
شرح البصائر العشر ، تحقيق : الدكتور فخر الدين قباوة ، حلب
، دار الأسمعي ، ط ٢ ، ٣٩٣ هـ / ١٩٧٣ م
- الخطيب القزويني أبو المعالي جلال الدين محمد بن عبد الرحمن (ت ٧٣٩ هـ)
الإيضاح في علوم البلاغة ، شرحه : الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي ،
بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ط ٥ ، ١٤٠٥ هـ
التلخيص في علوم البلاغة ضبطه وشرحه : عبد الرحمن البرقوقي
بيروت : دار الكتاب العربي ، د . ت
- ابن خلكان أبو العباس أحمد بن محمد (ت ٦٨١ هـ)
وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان تحقيق : الدكتور إحسان عباس
بيروت : دار صادر ، د . ت ج ٥

(د)

- درويش الجندی (الدكتور)
علم المعاني ، القاهرة : دار نهضة مصر ، د . ت
الرمزية في الأدب العربي ، القاهرة : نهضة مصر ١٩٥٨ م
- الدسوقي محمد بن أحمد (ت ٢٣٠ هـ)
حاشية الدسوقي على مختصر السعد ، ضمن شرح التلخيص القاهرة
مطبعة السعادة ط ٢ ، ١٣٤٢ هـ .
- ديفيد ديتش
مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ترجمة : محمد يوسف
نجم ، بيروت : دار صادر ، ١٩٦٧ م .

(ن)

- ذوالرمة غيلان بن عقبة

الديوان بشرح أبي نصر الباهلي رواية ثعلب تحقيق: الدكتور عبد
القدوس أبو صالح ، دمشق : مطبعة طربين ١٣٩٢هـ / ١٩٧٣م

(ر)

راندل جاريل

أزمة الشعر المعاصر ، ترجمة : ماهر فهمي ، القاهرة ، دار الوحدة

العربية ، د . ت

- وجاء عيد (الدكتور)

فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، الاسكندرية : منشأة المعارف

١٩٧٩م

- ابن رشيق أبو علي الحسن (ت ٤٦٣هـ)

العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده

تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، بيروت : دار الجيل ، ط ٤

١٩٧٢م ، مصورة عن طبعة دار السعادة بالقاهرة

قراءة الذهب في نقد أشعار العرب

تحقيق: الشاذلي بويحيى ، تونس: الشركة التونسية للتوزيع

١٩٧٢م / ١٣٩٢هـ

- رضوان الشهبال

عن الشعر ومسائل الفن ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة ١٩٨٦م

- الرّمانى أبو الحسن علي بن عيسى (ت ٣٨٤هـ)

النكت في إعجاز القرآن (انظر الخطابي)

روز غريب

النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، بيروت: دار العلم للملايين

ط ١ ، ١٩٥٢م

-ريتشاردز (الدكتور)
العلم والشعر، ترجمة د. مصطفى بدوي ، القاهرة: الانجلو، د. ت .
مباري، النقد الأدبي، ترجمة الدكتور: مصطفى بدوي
القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د. ت

- رينيه ويلك وأوستن وارين

نظرية الأدب ترجمة الدكتور: محي الدين صبحي ،مراجعة الدكتور
:حسام الخطيب ، القاهرة ، مطبعة خالد طرابيشي ،
الناشر المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية

١٩٧٢ هـ / ١٩٧٢ م

(ز)

- الزبيدي محمد بن محمد (ت ١٢٠٥ هـ)

تاج العروس من جواهر القاموس ، القاهرة ، المطبعة الخيرية بجمالية
مصر ط ١ ، ١٣٠٦ هـ

- زكريا إبراهيم (الدكتور)

فلسفة الفن في الفكر المعاصر القاهرة - دار مصر ، د. ت

مشكلة الفن، القاهرة ، مكتبة مصر بالفجالة ، ١٩٧٩ م

- الزمخشري جار الله محمود بن عمر (ت ٥٣٨ هـ)

الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ،

بيروت، دار المعرفة د. ت

أساس البلاغة تحقيق عبد الرحيم محمود بيروت ، دار المعرفة

١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م مصورة عن طبعة دارالكتب المصرية .

- ابن الزمطكاني عبد الواحد بن عبد الكريم (ت ٦٥١ هـ)

البرهان الكاشف عن إعجاز القرآن تحقيق الدكتور: أحمد مطلوب

والدكتورة: خديجة الحدوشي بغداد، مطبعة العاصي ط ١ ، ١٣٩٤ هـ /

١٩٧٤ م

التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن تحقيق الدكتور أحمد
مطلوب والدكتورة خديجة الحديشي بغداد، مطبعة العاني، د. ت

(س)

- ساسين عساف

الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، بيروت، المؤسسة
الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٢هـ / ١٩٨٢م

- السبكي بهاء الدين أحمد بن تقي الدين (ت ٧٦٣هـ)

عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ضمن شروح التلخيص (انظر الافتازاني)

- ستانلي هايمن

النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ترجمة الدكتور: احسان عباس ومحمود يوسف

نجم . بيروت دار الثقافة ١٩٨١م

- ستيفن اولمان

دور الكلمة في اللغة، ترجمة الدكتور، كمال بشر، القاهرة مكتبة الشباب ط ١٠

١٩٨٦م

- السكاكي أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي (ت ٦٢٦هـ)

مفتاح العلوم، بيروت، منشورات المكتبة العلمية الجديدة د. ت

- السكري: أبو سعيد الحسن بن الحسين (ت ٢٧٥هـ)

شرح أشعار الهذليين . حققه عبد الستار أحمد فراج، راجعه محمود شاكر،

القاهرة مكتبة دار العروبة، مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية.

- ابن سنان الخفاجي عبدالله بن محمد (ت ٤٦٦هـ)

سر الفصاحة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط ١، ٢٠٠٢هـ / ١٩٨٢م

- سيمويه عمرو بن عثمان (ت ١٨٠هـ)

الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، ط ٢، ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م) ج ١

- السيد إبراهيم محمد

الضرورة الشعرية دراسة. أسلوبيية، بيروت، دار الأندلس ط ١

- سيد قطب

في ظلال القرآن ، بيروت ، دار الشروق ط ٧ ، ١٣٩٨ هـ / ١٩٧٨ م ٥٣
النقد الايجابي أصوله ومناهجه ، بيروت ، دار الشروق ، ط ٣ ، ١٤٠٠ هـ

- ابن سيده أبو الحسن علي بن إسماعيل (ت ٤٥٨ هـ)

المحكم والمحيط الاكبر ، تحقيق : إبراهيم الأبياري

القاهرة ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، ط ١ ، ١٣٩١ هـ / ١٩٧١ م ٥٣
المخصص ، تحقيق : لجنة إحياء التراث ، بيروت ، دار الآفاق الجديدة .

د . ت . ج ١

- السيرافي أبو سعيد الحسن بن عبدالله (ت ٣٦٨ هـ)

ضرورة الشعر - تحقيق : الدكتور رمضان عبد التواب

بيروت ، دار النهضة العربية ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م .

- سيزا قاسم ، ونصر حامد أبو زيد ،

أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا

مقالات مترجمة ، القاهرة ، الناشر ، دار الياس المصرية ١٩٨٦ م .

- السيوطي عبد الرحمن جلال الدين (ت ٩١١ هـ)

الإتيقان في علوم القرآن ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم

القاهرة ، مكتبة المشهد الحسيني ، د . ت

الاقتراح في علم أصول النحو تحقيق وتعليق الدكتور : أحمد محمد قاسم

القاهرة مطبعة السعادة ط ١ ، ١٣٩٦ هـ / ١٩٧٦ م

المزهر في علوم اللغة وأنواعها تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ،

محمد أحمد جاد المولى ، علي البجاوي ، القاهرة دار التراث ط ٣ ، د . ت . ج

معتك الأقران في إعجاز القرآن ، تحقيق : علي البجاوي

القاهرة دار الفكر العربي ١٩٦٩ م .

(ش)

- ابن شاکر الکتبی محمد بن شاکر بن أحمد (ت ٧٦٤هـ)

فوات الوفيات، تحقیق الدكتور: إحسان عباس

بیروت، دار الثقافة، ٩٧٣ م ج ١

- الشریف الرضی محمد بن الحسین بن موسی (ت ٤٠٦هـ)

دیوان أشعر الهاشميين محمد بن أبي أحمد الملقب بالرضی

صححه وشرح ألفاظه أحمد عباس الأزهري

بیروت المطبعة الأدبية ١٣٠٧هـ

- الشریف المرتضی علی بن الحسین (ت ٤٣٦هـ)

أمالي المرتضی (غرر الفوائد ودرر القلائد)

تحقیق: محمد أبو الفضل إبراهيم القاهرة، مكتبة عيسى الحلبي ط ١ ،

١٣٧٣هـ .

طيف الخيال، تحقیق: حسن كامل الصيرفي، مراجعة: إبراهيم الأبياري

القاهرة، مطبعة عيسى الحلبي، الناشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي

ط ١ ، ١٣٨١هـ / ١٩٦٢م .

- شكري عیاد (الدكتور)

الأدب في عالم متغير، القاهرة، الهيئة المصرية للتأليف والترجمة والنشر ١٩٧١م

اتجاهات البحث الأسلوبی، الرياض، دارالعلوم، ط ١، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م .

مدخل إلى علم الأسلوب، الرياض، دارالعلوم ط ١، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م .

- شوقي ضیف (الدكتور)

الفن ومذاهبه في الشعر العربي

القاهرة دار المعارف، ط ٧، ١٩٦٩م .

(ط)

- طه حسين (الدكتور)

خصام و نقد ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ط ٨ ، ١٩٧٨ م
من حديث الشعر والنثر ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ١٠ ، ١٩٦٩ م

- ابن طباطبا العلوي محمد بن أحمد (ت ٣٢٢ هـ)

عيار الشعر ، تحقيق : الدكتور عبد العزيز المانع

الرياض ، دار العلوم ، ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م

(ع)

- عاطف جودة نصر (الدكتور)

البديع في تراث العرب الشعري ، مقالة نشرت بمجلة فصول

م ٢ ، ع ٢ ، يناير ١٩٨٤ م

الرمز الشعري عند الصوفية ، بيروت ، دار الأندلس ، ط ٣ ، ١٩٨٣ م

- عباس محمود العقاد

اللغة الشاعرة ، مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية ، بيروت ، المكتبة

العصرية د . ت
مراجعات في الآداب والفنون ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ط ١ ، ١٩٦٦ م
مطالعات في الكتب والحياة ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ط ٣ ،

١٣٨٦ هـ / ١٩٦٦ م

- العباسي عبد الرحمن بن أحمد (ت ٩٦٣ هـ)

معاهد التنصيص على شواهد التلخيص

تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، بيروت ، عالم الكتب د . ت

مصورة عن نشرة المكتبة التجارية بالقاهرة ١٣٦٧ هـ / ١٩٤٧ م

- عبد الحكيم راضي (الدكتور)

نظرية اللغة في النقد العربي ، القاهرة ، مكتبة الخانجي ، ١٩٨٠ م

- عبد الرحمن ياغي

في النقد النظري نحو حركة نقدية راسخة

عمان ، الدار العربية ، ١٩٨٤ م

- عبد السلام المستدى (الدكتور)

الأسلوبية والأسلوب

تونس، الدار العربية للكتاب ، ط ٢ ، ١٩٨٢ م

- عبد العزيز الأهواني

مشكلة العقم والابتكار في الشعر عند ابن سناء الملك

القاهرة ، الأنجلو المصرية ١٩٦٢ م

- عبد العزيز المينسي

الطرائف الأدبية ، بيروت ، دار الكتب العلمية، د . ت

- عبد الفنى النابلسي (ت ١٤٣ هـ)

تعطير الأنام في تعبير المنام

بيروت دار الفكر د . ت .

- عبد القادر الرباعي (الدكتور)

الصورة الفنية في شعر أبي تمام

الأردن ، منشورات جامعة اليرموك ، ط ١ ، ١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠ م

الصورة الفنية في النقد الشعري بين النظرية والتطبيق

الرياض ، دارالعلوم ط ١ ، ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٤ م

- عبد القادر القط (الدكتور)

الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر

بيروت، دار النهضة العربية، ط ٢ ، ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م

- عبد القاهر الجرجاني (ت ٧١٤ هـ)

أسرار البلاغة تحقيق : هـ . ريتز

بيروت ، دار المسيرة ، ط ٣ ، ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م

دلائل الإعجاز قرأه وعلق عليه : محمود شاكر

القاهرة ، مكتبة الخانجي ١٩٨٤ م

- عبد الله الطيب المجدوب (الدكتور)

المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها

بيروت ، دار الفكر ، ط ٢ ، ١٩٧٠ م ج ٢

- عبد المنعم خلاف

مقالة بعنوان دلالة اللغة العربية على العقل العربي

مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، م ٢٠ ، ١٣٨٦ هـ / ١٩٦٦ م

- عبد الواحد علام (الدكتور)

قضايا ومواقف في التراث البلاغي ، القاهرة ، مكتبة الشباب ، د . ت

- أبو عبيدة مهنر بن المشي (ت ٢٠٩ هـ)

مجاز القرآن ، تحقيق الدكتور : محمد فؤاد سيزكين

القاهرة ، مكتبة الخانجي ودار الفكر ، ط ٢ ، ١٣٩٠ هـ / ١٩٧٠ م

- عدنان بن زريل (الدكتور)

اللغة والبلاغة ، دمشق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب / ١٩٨٣ م

- عروة بن الورد

ديوان عروة بن الورد والسموأل ، بيروت ، دار صادر ، د . ت

- عز الدين إسماعيل (الدكتور)

الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة

القاهرة ، دار الفكر العربي ، ط ٣ ، ١٩٧٤ م

التفسير النفسي للأدب ، بيروت ، دار العودة ، ط ٤ ، ١٩٨١ م

الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية

بيروت، دار الثقافة، ودار العودة، ط ٣، ١٩٨١ م

- عفت الشرقاوي (الدكتور)

بلاغة العطف في القرآن الكريم دراسة أسلوبية

بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٨٦ م

- العلوي يحيى بن حمزة (ت ٧٤٥ هـ)

الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز

بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٠٠ هـ مصورة عن طبعة المقتطف

المصرية ١٣٣٢ هـ / ١٩١٤ م

- علي أبو زيد

البدعيات في الأدب العربي

بيروت، عالم الكتاب، ط ١، ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م

- علي الجارم ومصطفى أمين

البلاغة الواضحة، مصر، مطبعة السعادة، ط ١، ١٣٤٩ هـ

- علي بن خلف الكاتب (ت ٥ هـ)

مواد البيان، تحقيق الدكتور، حسين عبد اللطيف

ليبيا، منشورات جامعة محمد الفاتح، ١٩٨٢ م

(غ)

- غازي يموت (الدكتور)

علم أساليب البيان، بيروت، دار الأصالحة ط ١، ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م

- الفزالي أبو حامد محمد بن محمد (ت ٥٠٥ هـ)

إحياء علوم الدين، بيروت، دار المعرفة، ١٩٨٣ م، ١٤٠٣ هـ ج ٢

(ف)

- فايز الداية (الدكتور)

علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق دراسة تاريخية تأصيلية نقدية

سوريا، دار الفكر، ط ١، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م

- الفخر الرازي محمد بن عمر (ت ٦٠٦هـ)

المحصل في علم أصول الفقه، تحقيق الدكتور: طه جابر فياض العلواني

الرياض، مطبوعات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ط ١، ١٣٩٩هـ ج ١

نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق الدكتور: إبراهيم السامرائي

والدكتور محمد بركات حمدي

عمان دار الفكر ١٨٩٥م

- الفرزدق همام بن غالب

الديوان، بيروت، دار صادر، ١٣٨٥هـ / ١٩٦٦م

- فنديس

اللغة، تعريب عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص

القاهرة، مطبعة لجنة البيان العربي، الناشر الأنجلو المصرية

١٣٧٠هـ / ١٩٥٠م

(ق)

- أبو القاسم الشابي

الخيال الشعري عند العرب، تونس، الشركة القومية للنشر والتوزيع

١٩٦١م

- القاضي الجرجاني علي بن عبد العزيز (ت ٣٩٢هـ)

الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجا

بيروت، دار القلم، ت. م. م. عن طبعة عيسى الحلبي بالقاهرة.

- ابن قتيبة أبو محمد عبدالله بن مسلم (ت ٢٧٦هـ)

أرب الكاتب، تحقيق: محمد الدالي، بيروت مؤسسة الرسالة ط ١

١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م

تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره: السيد أحمد صقر، القاهرة، دار التراث

ط ٢، ١٣٩٣هـ / ١٩٧٣م

الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر

القاهرة، دار المعارف ١٩٦٦م

المعاني الكبير في أبيات المعاني، صححه المستشرق سالم الكرنكوي
بيروت، دار النهضة الحديثة ر.ت، مصورة عن طبعة حيدرآباد بالهند

١٣٦٨هـ / ١٩٤٩م

المعارف، تحقيق: الدكتور ثروت عكاشة، القاهرة، دار المعارف ١٩٦٩م

- قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)

جواهر الألفاظ، القاهرة، مطبعة السعادة، الناشر مكتبة الخانجي
١٣٥٠هـ / ١٩٣٢م

نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة، مكتبة الخانجي ط ٣، ١٩٧٩م

- القزّاز القزويني محمد بن جعفر (ت ٤١٢هـ)

ضرائر الشعر أو ما يجوز للشاعر في الضرورة

تحقيق الدكتور، محمد مصطفى هدارة، والدكتور محمد زغلول سلام

الاسكندرية، منشأة المعارف ١٩٧٣م

- قيس بن الخطيم

الديوان، تحقيق: الدكتور ناصر الدين الأسد

بيروت، دار صادر، ط ٢، ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م

(ك)

- كراتشكوفسكي

علم البديع والبلاغة عند العرب

تعريب: محمد الحجيري، بيروت، دارالكلمة، ط ٢، ١٩٨٣ م

- كمال أبوديب (الدكتور)

جدلية الخفاء والتجلى، دراسات بنيوية في الشعر

بيروت، دارالعلم للملايين، ط ٣، ١٩٨٤ م

- كولردج

النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية لكولردج

ترجمة: الدكتور عبد الحكيم حسان، القاهرة، دار المعارف ١٩٧١ م

(ل)

- لطفي عبد البديع (الدكتور)

التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا

القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ط ١، ١٩٧٠ م

الشعر واللغة، القاهرة، شركة الطباعة الفنية ١٩٦٩ م

عبقرية العربية في رؤية الانسان والحيوان والسماء والكواكب

جدة، مطبوعات النادي الثقافي الأدبي، ط ٢، ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م

فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث

جدة، مطبوعات النادي الثقافي الأدبي بجدة، ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م

- ليل الأخيلىة

الديوان، جمع وتحقيق، خليل العطية، وجيل العطية

بغداد، دارالجمهورية، ط ٢، ١٣٩٧ هـ / ١٩٧٧ م

(م)

-المبرد محمد بن يزيد (ت ٢٨٥ هـ)

الكامل، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاته

القاهرة، دارنهضة مصر، د. ت.

- المتنبى أحمد بن الحسين

الديوان بشرح العكبرى المسمى بالتبيان في شرح الديوان
صححه وضبطه ، مصطفى السقا وإبراهيم الأبيارى وعبد الحفيظ شلبي

بيروت، دار المعرفة ١٣٩٧هـ / ١٩٧٨م مصورة عن طبعة مصطفى

الحلبي ، بالقاهرة ١٣٥٥هـ / ١٩٣٦م

- مجاهد عبد المنعم مجاهد

دراسات في علم الجمال القاهرة، الأنجلو المصرية ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م

- مجدى وهبة

معجم مصطلحات الأُدب ، بيروت، مكتبة لبنان ، ١٩٧٤م

- محمد أبو موسى (الدكتور)

خصائص التراكيب دراسة لمسائل علم المعاني

القاهرة ، مكتبة وهبة ، ط٢ ، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م

دلالات التراكيب، دراسة بلاغية

القاهرة ، مكتبة وهبة ١٩٧٩م

- محمد حسن عبد الله (الدكتور)

الصورة والبناء الشعري ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨١م
مقدمة في النقد الأدبي

الكويت ، دار البحوث العلمية ، ط١ ، ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م

- محمد خلف الله أحمد

من الوجهة النفسية في دراسة الأُدب ونقده

الرياض ، دار العلوم ، ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م

- محمد عبد الرحمن شعيب (الدكتور)

المتنبى بين ناقديه في القديم والحديث

القاهرة ، دار المعارف ، ١٣٩٤هـ

- محمد عبد العزيز الكفراوي (الدكتور)
الشعر العربي بين الجمود والتطور
القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ، ط ٢ ، ٣٧٨ هـ / ١٩٥٨ م
- محمد عبد المطلب (الدكتور)
ال بلاغة والاسلمية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ م
النحو بين عبد القاهر وتشومسكي ، مقالة بمجلة فصول ج ٥ ع ١ ، ١٩٨٤ م
- محمد غنيمي هلال (الدكتور)
النقد الاُدي الحديث ، القاهرة ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٩ م
- محمد مصطفى مَدارة (الدكتور)
مشكلة السرقات في النقد العربي
بيروت ، المكتب الإسلامي ، ط ٣ ، ١٤٠١ هـ
- محمد مفتاح
في سيمياء الشعر القديم ، دراسة نظرية تطبيقية
المغرب ، دار الثقافة ، ط ١ ، ٣ ، ١٤٠١ هـ
- محمد مندور (الدكتور)
النقد المنهجي عند العرب
القاهرة ، دار نهضة مصر ، ط ١ ، ١٩٧١ م
- محمد النويهي (الدكتور)
قضية الشعر الجديد ، القاهرة ، مكتبة الخانجي ، ودار الفكر ط ٢ ، ١٩٧١ م
محاضرات في طبيعة الفن ومسئولية الفنان ، القاهرة
الناشر معهد الدراسات العربية العالية ، مطبعة دار المعرفة ،
ط ٢ ، ١٩٦٤ م
- محمد الهادي الطرابلسي (الدكتور)
" مظاهر التفكير في الاسلوب عند العرب " مقالة نشرت في قضايا الادب
العربي تونس ، نشر مركز الدراسات والابحاث الاقتصادية والاجتماعية
بالجامعة التونسية ١٩٧٨ م

* من مظاهر الحدائث في اللغة الفموض في الشعر * مقالة نشرت بمجلة

فصول ج ٢ م ٤٤ ع ٤ سبتمبر ١٩٨٤ م .

- المرزباني محمد بن عمران (ت ٣٨٤هـ)

معجم الشعراء ، تحقيق ، عبد الستار أحمد فراج ،

القاهرة ، مطبعة عيسى الحلبي ، ١٣٧٩هـ / ١٩٦٠م

الموشح * مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر *

تحقيق ، علي محمد الجاوي ، القاهرة ، دارنهضة مصر ١٩٦٥م

- المرزوقي أحمد بن محمد بن الحسن (ت ٤٢١هـ)

شرح مشكلات ديوان أبي تمام

تحقيق الدكتور عبد الله سليمان الجربوع

جدة ، مطبعة المدني ، الناشر مكتبة التراث بمكة المكرمة

ط ١ ، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م

مقدمة شرح ديوان الحماسة

نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف

والترجمة والنشر ط ٢ ، ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م ج ١

- مصطفى صادق الرافعي

إعجاز القرآن والبلاغة النبوية ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ط ٨ ، د . ت

- مصطفى الصاوي الجويني (الدكتور)

البلاغة العربية تأصيل وتجديد .

الاسكندرية ، منشأة المعارف ، ١٩٨٥م

- مصطفى عليان عبد الرحيم (الدكتور)

تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري

بيروت ، مؤسسة الرسالة ، ط ١ ، ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م

- مصطفى مندور (الدكتور)

اللغة بين العقل والمغامرة

الاسكندرية ، منشأة المعارف ، ١٩٧٤ م

- مصطفى ناصف (الدكتور)

دراسة الأدب العربي ، بيروت ، دار الأندلس ، ط ٣ ، ١٩٨٣ م
الصورة الأدبية ، بيروت ، دار الأندلس ، ط ٢ ، ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م

نظرية المعنى في النقد العربي ، بيروت ، دار الأندلس ط ٢

١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م

- المظفر العلوي المظفر بن الفضل (ك ٦٥٦ هـ)

نصرة الاغريض في نصرة القريض

تحقيق ، نهى عارف الحسن ، دمشق ، منشورات مجمع اللغة العربية

بدمشق ١٣٩٦ هـ

- ابن المعتز عبدالله بن محمد (قتل ٢٩٦ هـ)

البديع ، تحقيق المستشرق كراتشكوفسكي

دمشق ، دار الحكمة د . ت

- المغربي ابن يعقوب (ت ١١١ هـ)

مواهب الفتح في شرح تلخيص المفتاح ، ضمن شروح التلخيص

(انظر التفتازاني)

- منصور عبد الرحمن (الدكتور)

مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني

القاهرة الأنجلو المصرية ١٩٨٠ م

معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي ، القاهرة ، مكتبة المعارف

ط ٢ ، ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م

- اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري

القاهرة، الأنجلو المصرية، ١٣٩٧ هـ / ١٩٧٧ م

- ابن منظور محمد بن مكرم (ت ٧١١ هـ)

لسان العرب، تحقيق عبدالله الكبير، ومحمد حسب الله، وهاشم

الشاذلي - القاهرة، دار المعارف، د. ت

- موكاروفسكي

مقالة بعنوان اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة ألفت الروبي

مجلة فصول ٥ م ع ١ أكتوبر ١٩٨٤ م

(ن)

- نائلة لغون

الكناية في ضوء التفكير الرمزي

رسالة ماجستير، إشراف الدكتور لطفي عبد البديع، جامعة أم القرى

كلية اللغة العربية، قسم الأدب والنقد ١٤٠٤ هـ

- النابغة الذبياني زياد بن معاوية

الديوان، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم

القاهرة، دارالمعارف ط ٤، ١٩٨٥ م

- ابن السكيت محمد بن إسحاق بن محمد (ت ٣٨٤ هـ)

الفهرست، بيروت، دارالمعرفة، د. ت

- نصرت عبد الرحمن (الدكتور)

الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث

عمان، مكتبة الأقيص، ط ٢، ١٩٨٢ م

- النهشلي عبد الكريم القيرواني (ت ٥ هـ)

المتع في صنعة الشعر، تحقيق، عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور

بيروت، دار الكتب العلمية، ط ١، ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م

- أبو نواس الحسن بن هانيء
الديوان . تحقيق أحمد عبد المجيد الفزالي ، بيروت دار الكتاب
العربي ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م
- نوال عطية (الدكتورة)
علم النفس اللغوي
القاهرة، الأنجلو المصرية ، ط ١ ، ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م
- نويس أ . (الدكتور)
النظريات الجمالية ، كانط ، هيغل ، شوبنهاور
تعريب محمد شفيق شيا ، بيروت ، بحسون ط ١ ، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م
(هـ)
- أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ)
الصناعتين . الكتابة والشعر ، تحقيق الدكتور مفيد قميحة
بيروت ، دار الكتب العلمية ، ط ١ ، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م
(و)
- وليد قصاب (الدكتور)
قضية عمود الشعر في النقد العربي
الرياض ، دار العلوم ، ط ١ ، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م
(ي)
- يا قوت الحموي (ت ٦٢٦هـ)
معجم الأدياء . إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب
راجعته وزارة المعارف المصرية
القاهرة ، مطبعة دار المأمون ، الناشر مكتبة عيسى الحلبي ،
الطبعة الأخيرة ١٣٥٧هـ / ١٩٣٨م ج ٨ .
- ابن يعيش موفق الدين (ت ٦٤٣هـ)
شرح المفصل ، بيروت ، عالم الكتب ، د . ت

فہرست الموقدین

فهرس الموضوعات

<u>الصفحة</u>	<u>الموضوع</u>
-	شكر وتقدير
أ - ك	المقدمة
٢ - ٢٢	<u>التمهيد</u> : الغموض وطبيعة العمل الأدبي .
٢	- اللغة نظام رمزي
٣	- اللغة بطبيعتها مجازية
٤	- غموض اللغة الأدبية
٥	- لغة الشعر
٦	- البلاغة وغموض اللغة الشعرية
٨ - ١٥	- نظرية الاتصال اللفوي :
٩	(١) المبدع
١٠	(٢) الخطاب اللفوي
١٤	(٣) المتلقي
١٦	- الوضوح والغموض في الفكر البلاغي
٢٠	- الغموض بين الفكر البلاغي وحركة الحدائث
٢١	- الغموض جزءاً جوهرى في العمل الأدبي
٢٤ - ١٢٣	<u>الفصل الأول</u> : دلالة المصطلح عند البلاغيين
٢٤	- دلالة الغموض في المعاجم اللفوية
٢٤	- الغامض من المعاني عند البلاغيين
٢٥	- أبو عبيدة معمر بن المثنى والغموض
٢٦	- الأسمعي وغموض اللغة الشعرية
٢٦	- الجاحظ والغموض
٢٩	- ابن قتيبة

<u>الصفحة</u>	<u>الموضوع</u>
٣١	- ابن طباطبا والاثّر النفسي للغموض
٣٣	- قدامة بن جعفر وخصوصية التعبير الشعري
٣٦	- الأمدى
٤٠	- أبو اسحاق الصابي * ولغة الشعر
	- الغموض وابد * التشكيل وأخذ صفة المصطلح
٤٣	- عند القاضي الجرجاني
٤٨	- ابن سنان الخفاجي والغموض
٥٠	- أسباب الغموض عند الخفاجي
٥٢	- حوار مع ابن سنان
٥٦	- عبد القاهر الجرجاني ونظرية الغموض
٥٦	- التركيب اللغوي - الكلمة
٥٨	- الأسلوب
٥٩	- وثقة مع عبد القاهر
٦٢	- الصورة البيانية
٦٥	- اللغة الشعرية
٦٧	- تفسير الشعر
٦٨	- السكاكي
٦٩	- غموض الألسان لبيب ودقة الفروق بينهما
٧٠	- العدول عن مقتضى الظاهر
٧٠	- الرد على الألسان وبية الحديث
٧١	- السكاكي وندرة الصورة البيانية
٧١	- ضياء الدين بن الأثير والغموض
٧٢	- ابن الأثير والصابي *
٧٢	- مفهوم الوضوح عند ابن الأثير

<u>الصفحة</u>	<u>الموضوع</u>
٧٤	- ابن أبي الحديد والصابي*
٧٥	- غموض الفن وغموض العلم
	- حازم القرطاجني واكتمال نظرية الغموض في
٧٧	الفكر البلاغي
٧٧	- وجوه إغماض المعاني
٧٧	- أسباب غموض المعاني
٨١	- وقفة مع بيت الحطيئة
٨٤	- أسباب غموض الألفاظ والعبارات
٨٥	- تحليل أسلوب بيت الحارث بن حلزة
٨٦	- تحليل أسلوب بيت امرئ القيس
٨٨	- تحليل أسلوب بيت الفرزدق
٩٠	- أسباب غموض الألفاظ والمعاني
٩٥	- إثار البلاغيين للغموض
٩٥	- الاتساع
٩٨	- الغموض والتعقيد
٩٩	- التعقيد المفيد رؤية جديدة
١٠٠	- الغموض والوضوح في الفكر البلاغي
١٠٩-١٠٣	- الغموض ومصطلحات البيان والبلاغة والفصاحة :
١٠٤	- البيان
١٠٦	- البلاغة
١٠٩	- الفصاحة
١١٣	- الغموض وعمود الشعر العربي
١١٧	- الكتاب وفكرة الوضوح المقترنة بالعجز

<u>الصفحة</u>	<u>الموضوع</u>
٢٠٢-١٢٥	الفصل الثاني :
١٢٥	- اللغة والبلاغة
١٢٦	- غموض الأداة إِنَّ
١٢٧	- جهود عبد القاهر في كشف أسرارها
١٣١	- قيمة الكلمة ووجوب تأملها
١٣٥	- غموض المشترك اللفظي
١٣٩	- منشأ إشكالية المشترك اللفظي
١٣٩	- قيمة السياق في تحديد دلالة المشترك
١٤١	- دقة الفرق بين الكلمات في الاستعمال اللغوي
١٤٣	- الضرورة الشعرية
١٤٣	- موقف البلاغة من الضرورة الشعرية
١٤٦	- البلاغيون لم يتتبعوا سقطات الشعراء
١٤٧	- الرد على الدكتور مصطفى ناصف والسيد إبراهيم
١٤٩	- رؤية جديدة لنماذج من الضرائر الشعرية
١٤٩	- بيت للنايعة الذبياني
١٥١	- ظاهرة الإقواء عند النايعة
١٥٥	- بيت للفرزدق
١٥٨	- الفرق بين الضرورة والعبث بطاقة اللغة
	- الضرورة الشعرية بين البلاغة العربية
١٥٨	والفكر الحديث

- ١٦٠ - التقديم والتأخير
- ١٦٠ - غموض هذا المظهر وسعة تصرفه
- ١٦١ - تقديم المضارع مع همزة الاستفهام على الاسم
- ١٦٢ - تقديم الاسم مع الهمزة على الفعل المضارع
- ١٦٢ - تقديم الاسم في الخبر المثبت ونوعاه
- ١٦٥ - رؤية جديدة لبيت أبي الطيب المتنبى
- ١٦٧ - الرد على من قال : بالنظرة الجزئية للغة عند
البلاغيين
- ١٦٩ - غموض الحذف
- ١٧٠ - أثره النفسي
- ١٧١ - حذف المفعول به
- ١٧٢ - تحليل أسلوبه وإضافة لما ذهب إليه عبد القاهر
غموض تقييد الفعل بالشرط والرد على الزمخشري
- ١٧٤ - والدكتور أبو موسى
- ١٧٦ - قيمة الحذف في القرآن الكريم وإحواؤه وتعدد معانيه
- ١٨٠ - أسلوب الفصل والوصل
- ١٨١ - غموض أسلوب الفصل والوصل
- ١٨٣ - رؤية جديدة لبيت أبي تمام
- ١٨٦ - غموض شبه كمال الاتصال
- ١٨٧ - البلاغيون والجامع
- الرد على الدكتور داود سلوم في عدم استيعابه
- ١٨٨ - لكلام عبد القاهر
- ١٨٨ - حوار مع الدكتور عفت الشرقاوي
- ١٩٥ - الإيجاز
- ١٩٥ - قيمة الإيجاز
- ١٩٦ - غموض الإيجاز

<u>الصفحة</u>	<u>الموضوع</u>
١٩٧	- الإيجاز وطبيعة العربية والعقل العربي
	- فساد تفسير الظاهرة في ضوء الظروف الاجتماعية
١٩٧	والحضارية
١٩٨	- الإيجاز وجهود البلاغيين في الكشف عن جمالياته
٢٠٠	- رؤية لمقطوعة شعرية
٢٠٤ - ٢٧٨	<u>الفصل الثالث :</u> أساليب الغموض من خلال بحوث علم البيان .
٢٠٤	- الحقيقة والمجاز
٢٠٦	- لغة الـ"ب" لغة مجازية
٢٠٦	- سربلاغة هذه اللغة
٢٠٧	- قضية الإثبات واللتزم رؤية جديدة
٢١٠	- حوار مع أمين الخولي والدكتور لطفي عبد البديع
٢١٢	- دلالة اللتزم عند المتأخرين
٢١٢	- دلالة الإثبات عند البلاغيين
٢١٦	- اللغة المجازية لغة إياحاء
٢١٧	- تعريف الخطيب لعلم البيان رؤية نقدية
٢١٨	- الرد على الدكتور عبد الواحد علام .
٢١٩	- التشبيه
٢١٩	- قيمة التشبيه في غموضه
٢٢١	- البلاغيون لم يهملوا الجانب النفسي في الصورة التشبيهية
	- سوء فهم بعض النقاد المحدثين للفلسفة
٢٢٣	الجمالية للتشبيه
٢٢٦	- التشبيه أقرب إلى المجاز منه إلى الحقيقة
٢٢٦	- خلط البلاغيين بين التشبيه والاستعارة

<u>الصفحة</u>	<u>الموضوع</u>
٢٣٠	- تحليل أسلوب بيت لزهير بن أبي سلمى
٢٣٤	- تحليل أسلوب لمقطوعة شعرية
٢٣٨	- تحليل أسلوب بيت النابغة الذبياني
٢٤٢	- تحليل أسلوب بيت للسرى الرفاء
٢٤٧	- الاستعارة :
٢٤٧	- محاور فكرة الاستعارة
٢٤٩	- قيمة الاستعارة
٢٤٩	- غموض الاستعارة
	- الرد على بعض النقاد المحدثين القائلين بإهمال البلاغيين للاستعارة
٢٥٢	
٢٥٤	- كلمة حول منهج ابن المعتز في كتابه البديع
٢٥٧	- الاستعارة ليست حلية كمالية
٢٥٧	- مسألة الإيضاح في الاستعارة
٢٥٨	- وقفة مع آية قرآنية
٢٦٠	- تحليل أسلوب بيت الحطيئة
٢٦٤	- تحليل أسلوب بيت لأبي تمام
٢٦٨	- الكناية :
٢٦٨	- مفهوم الكناية وقيمتها
٢٧١	- الكناية في ضوء رمزية الكلمة
٢٧٣	- تحليل أسلوب بيت لذي الرمة
٢٧٦	- تحليل أسلوب بيت لليلى الأخيلية
٢٨٧	- الغنون البيانية قوامها الغموض

<u>الموضوع</u>	<u>الصفحة</u>
<u>الفصل الرابع</u> : أساليب الغموض من خلال بحوث علم البديع	٢٨٠-٣٥٩
مفهوم البديع عند المتأخرين	٢٨٠
تبعية الفن البديعي	٢٨٠
أصالة الفن البديعي	٢٨٣
أسباب الانحراف بالظاهرة البديعية	٢٨٥
الرد على بعض النقاد المحدثين	٢٨٧
حوار مع الدكتور لطفي عبد البديع	٢٨٩
البلاغيون وغموض الفن البديعي	٢٩١
روية جديدة لدراسة البديع	٢٩٢
البلاغيون لم يجمعوا على مقياس ثابت	٢٩٣
الجناس :	٢٩٥
الجناس يتجاوز حدود الشكل والإيقاع	٢٩٦
عبد القاهر والأثر النفسي للجناس	٢٩٨
وقفه مع بيت لأبي تمام	٢٩٨
روية عبد القاهر للأثر النفسي للجناس بين الأصالة والتبعية	٣٠١
وقفه مع آية قرآنية	٣٠٢
تحليل أسلوب بيت لأبي تمام	٣٠٥
الطباق والمقابلة :	٣١٠
تحليل أسلوب بيت أبي تمام	٣١١
تحليل أسلوب بيت آخر	٣١٥
الشعر بين الفن والمنطق	٣١٨
الالتفات :	٣٢٠
جهود البلاغيين في الكشف عن جماليات الالتفات	٣٢٠

٣٢٢	جهود ابن الأثير
٣٢٣	وقفه مع آية قرآنية
٣٢٤	تحليل أسلوب بيت لا أبي الطيب المتنبى
٣٢٦	قيمة الالتفات
٣٢٧	صحة التقسيم
٣٢٩	محاوِر فساد التقسيم عند البلاغيين
٣٢٩	التكرير :
٣٣٠	دخول أحد القسمين في الآخر
٣٣٣	جواز دخول أحد القسمين في القسم الآخر
٣٣٣	ترك ما لا يحتمل الواجب تركه
٣٣٧	الاحتكام للمنطق مذهب غير عربي
٣٣٨	صحة التفسير
٣٣٩	تقسيمات حازم القرطاجني
٣٤٠	تحليل أسلوب بيتين من الشعر
٣٤٣	مخالفة العرف
٣٤٤	نسبة الشيء إلى ما ليس منه
٣٤٧	الإخلال
٣٤٩	الاستحالة والتناقض :
٣٥٠	التناقض على طريقة المضاف
٣٥١	التناقض على طريقة التضاد
٣٥٤	التناقض على طريق القنية والعدم
٣٥٦	التناقض على طريق الإيجاب والسلب
٣٥٧	خطورة هذه المعايير على فهم الشعر
٣٥٨	هذه المعايير إجراء عقلي مرده غموض اللغة الشعرية

<u>الموضوع</u>	<u>الصفحة</u>
<u>الفصل الخامس : الأسس الفنية والجمالية للغموض</u>	٣٦٠-٤٣٧
العمل الأدبي وقضية الشكل والمضمون	٣٦١
القوة التعبيرية	٣٦٣
الكلمة	٣٦٣
معايير ابن سنان في فصاحة الكلمة رؤية جديدة	٣٦٤
الأسلوب	٣٧٤
جماليات الأسلوب عند عبد القاهر	٣٧٥
حازم القرطاجني والأسلوب	٣٧٧
مناحي الأسلوب عند حازم	٣٧٧
الأساليب بحسب بساطتها وتركيبها	٣٧٨
الخصوصية الأسلوبية عند المبدع وطرق تحققها	٣٧٩
جهات لطف المآخذ في المنزع الشعري	٣٨١
الأسلوب والغموض	٣٨٣
الرماني وإشكالية البنية التركيبية	٣٨٤
الخيال :	٣٨٧
البلاغة والخيال	٣٨٨
عبد القاهر الجرجاني والخيال	٣٨٩
حازم القرطاجني وفلسفة الخيال	٣٩٣
جهات الخيال عند حازم	٣٩٣
القوى المخيلة	٣٩٥
أقسام القوى المخيلة	٣٩٥
الخيال والعقل في الفكر البلاغي	٤٠٠
الخيال العربي بين الفقر والشراء	٤٠٢

<u>الصفحة</u>	<u>الموضوع</u>
٤٠٤	الندرة :
٤٠٤	قيمة الفن النادر
٤٠٥	أقسام المعاني في الفكر البلاغي
٤٠٨	تناسب التضاد
٤٠٩	تناسب التضاد ووعي المبدع
٤٠٩	المعاني النادرة
٤١٠	التفصيل والإجمال
٤١١	أوجه التفصيل في التشبيه
٤١٢	وجوه التفصيل عند الدسوقي
٤١٥	الأثر النفسي للمعاني النادرة
٤١٦	طرق استشارة هذه المعاني عند حازم
٤١٩	الإيقاع :
٤١٩	إيقاع اللغة الأدبية
٤٢٠	البلاغيون والإيقاع
٤٢١	الزمخشري والإيقاع
٤٢٣	الإيقاع والمعنى
٤٢٥	تحليل للبيئة الإيقاعية من خلال مفهوم الرجوع والاستثناء
٤٢٦	الأثر النفسي للإيقاع
٤٢٧	وقفه مع بيت لأبي تمام
٤٢٨	الإيقاع الخارجي عند البلاغيين
٤٣١	رؤية جديدة للزحاف في ضوء الفاعلية الشعرية
٤٣٥	القافية في إطار المحتوى العام للنص الشعري
٤٣٩	الخاتمة والنتائج والمقترحات
٤٤٨	فهرس المصادر والمراجع
٤٧٩	فهرس الموضوعات