الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة منتوري- قسنطينة

كلّية الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

مقومات النظرية الجمالية في البلاغة العربية

مع دراسة تطبيقية في تفسير الكشاف للزمخشري

أطروحة معدّة لنيل دكتوراه العلوم في الآداب
شعبة الأدب العربي القديم

من إعداد الطالب:
مسعود بودوخة

بإشراف الأستاذ الدكتور:
حسن كاتب

العام الجامعي: 2008/2009

المقدمة

الحمد لله الذي خلق الإنسان وعلمه البيان، والصلاة والسلام على من جاء بالقرآن معجزة باقية على مر الأزمان، يتحدى بها الإنس والجان،

وبعد، فإن البحث عن كنه الجمال وقوانينه في الفنون المختلفة من أبرز ما شغل الفلاسفة والمفكرين منذ القديم، ، و الفن القولي أحد أهم الفنون، إن لم يكن أهمها على الإطلاق، ولذا أخذ حيزا كبيرا من أعمال الدارسين الذين حاولوا استجلاء مفهوم الأدبية في مختلف الفنون القولية.

وقد تصدت البلاغة العربية لدراسة الخصائص التي تميز اللغة الأدبية عن غيرها، واستطاع البلاغيون أن يرصدوا كثيرا من الأفكار التي يمكن عدُّها تأسيسا لمعالم جمالية لا يمكن للدارس إغفالها، ولكن الدراسات البلاغية القديمة ــ بقدر ما هي واسعة وثرية ــ بحاجة إلى توظيف مباحثها في الإفادة والاستفادة من الاتجاهات التي تمخضت عنها الدراسات اللغوية والنقدية الحديثة، وبحاجة إلى قراءة تجمع شتاتها، وتكشف الأساس الذي تقوم عليه، والخيط الذي ينتظم مباحثها.

وهكذا اتخذت هذه الدراسة من التراث البلاغي مجالا، ومن البحث في أصول النظرية الجمالية في هذا التراث موضوعا، ومن تتبع هذه الأصول والمقومات في تفسير الزمخشري مجالا للتطبيق.

والإشكالية التي حاولنا فك خيوطها من خلال هذا البحث هي إشكالية قديمة جديدة، شغلت البلاغيين والنقاد قديما، ولا تزال تلقي بظلالها على الدراسات الحديثة؛ إنها قضية تحديد خصائص اللغة الفنية، والتعرف إلى ما يميزها عن لغة التواصل العادي، وكشف العوامل التي تجعل نصًّا يفضُلُ غيره في ميزان الفن والجمال.

وقد عرض باحثون لموضوع الجانب الجمالي، وبعض القضايا التي تتصل بموضوع اللغة الأدبية في النقد العربي القديم عموما، ومن بين الدراسات التي تناولت ذلك:

1 ــ دراسة الدكتور عز الدين إسماعيل: (الأسس الجمالية في النقد العربي)، حيث توسع في بحث الجانب الجمالي والإستطيقي ثم تناول الأسس الجمالية في النقد العربي، وفي الأخير عقد بابا شرح فيه المؤثرات العامة في نظرية النقد العربي

الجمالية، مقارنا بينه وبين المدارس النقدية الحديثة غير أن الدكتور عز الدين إسماعيل ركز على الجوانب النظرية لعلم الجمال أكثر، غير ملتفت إلى أهم جانب تطبيقي لمفاهيم البلاغة العربية، وهو تفسير القران الكريم.

2 ــ دراسة الدكتور تامر سلوم: (نظرية اللغة والجمال في النقد العربي)، حيث تناول الباحث التحليل الإستطيقي والتشكيل الصرفي من حيث علاقته بالمعنى، كما حاول أن يعطي قراءة ثانية للتشكيل النحوي، ثم درس الخيال والصورة، منتهيا إلى التشبيه والاستعارة التي ربطها بنظرية تفاعل الدلالات ونشاط السياق، غير أن الدكتور تامر سلوم ركَّز في هذه الدراسة على التركيب اللغوي والبلاغي من حيث جانب الدلالة أكثر من التركيز على الجانب الجمالي المحض .

كما أن الدراستين السابقتين لم تحددا القوانين التي يمكن أن يندرج ضمنها جمال العبارة والتركيب .

3 ــ دراسة الدكتور محمد عبد المطلب: (البلاغة والأسلوبية) ، وتناول فيها بعض المباحث ذات الصلة بالبلاغة والأسلوبية وحاول أن يقرن بين المباحث التي تناولها البلاغيون والنظريات الحديثة، واهتم بالعدول، وخصه بفصل كامل، كما تحدث عن السياق ورجع فيه إلى مباحث عبد القاهر الجرجاني في علم المعاني، من حيث الاعتبارات التي تتصل بالمتكلم والمخاطب وغير ذلك...

غير أن الدكتور محمد عبد المطلب لم يعتمد تقسيما منهجيا واضحا في بحثه للظواهر الأسلوبية، ولم يركز على الجوانب الجمالية.

وخص باحثون آخرون جانبا بعينه من الجوانب الجمالية في التراث النقدي والبلاغي بالدراسة، فتناول بعضهم الصورة، كجابر عصفور في كتابه: الصورة الفنية، ومصطفى ناصف في: الصورة الأدبية، وعرض آخرون لجانب العدول والانزياح كمصطفى السعدني في كتابه: العدول، وحسن طبل في كتابه: أسلوب الالتفات، وأحمد ويس في كتابه: الانزياح، واهتم بعضهم بجانب التناسبات الصوتية كمحمد العمري في كتاب الموازنات الصوتية، ولكن هذه المحاولات لم يكتب لها أن تلتئم، لتتضح بالتئامها معالم التفكير الجمالي حول اللغة الفنية في تراثنا البلاغي.

ومن هنا اتجهنا صوب التراث البلاغي محاولين تتبع الملامح الجمالية عند البلاغيين، وإبراز خصائص اللغة الفنية لاستجلاء المعالم التي تقف شاهدة على المنحى الجمالي لهذا التراث، وأهم المقومات الجمالية التي أسفر عنها، وشكلت تصور البلاغيين العرب لأدبية الخطاب، وميَّزت تناولهم لجمالية الأسلوب، وذلك في جانبين: جانب التأصيل النظري وصياغة المفاهيم التي حفلت بها كتب البلاغة، وجانب التطبيق العملي لهذه المفاهيم من خلال تفسير الزمخشري، الذي يُعَدُّ أول تطبيق شامل وناضج للمباحث البلاغية النظرية التي تبلورت على يد عبد القاهر الجرجاني.

ويمكن تفصيل الأهداف التي حدَّدناها لهذا البحث في العناصر الآتية:

1 ــ إعادة صياغة المباحث البلاغية، ابتغاء توسيع أفق الرؤية، وإثراء التناول الذي تتطلبه كل محاولة للتجديد.

2 ــ إبراز الخلفيات و الأسس الجمالية لكثير من المصطلحات والمفاهيم البلاغية.

3 ــ ربط المباحث البلاغية بأهم المقومات الجمالية التي تمخض عنها التفكير الجمالي عامة، والدرس الأسلوبي والنقدي الحديث على وجه الخصوص.

4 ــ تتبع الجوانب التطبيقية لهذه المقومات في القرآن الكريم، كما بدت في تفسير الكشاف.

على أن الغاية التي توخيناها لا تقف عند حد البرهنة على المنحى الجمالي للبلاغة ومفاهيمها وعلومها، بل تتعدى ذلك إلى محاولة لملمة جزئيات هذه البلاغة ومصطلحاتها ــ وهي كثيرة ــ بإبراز الكليات والأصول التي تندرج هذه الجزئيات ضمنها، وتدور في فلكها، ثم متابعة تطبيقاتها في تفسير القرآن الكريم، بوصفه الأنموذج الأرقى للبلاغة، والمثل الأعلى للبيان، منتهجين في دراستنا هذه منهجا وصفيا تحليليا، يرصد المفاهيم ويصفها، ثم يحللها، مع لجوئنا إلى المقارنة التي يقتضيها التحليل أحيانا.

وقد تنوعت المصادر التي اعتمدنا عليها في هذه الدراسة، وتعددت مجالاتها ومحاورها، فمنها ما يتعلق بعلم الجمال، كفلسفة الجمال لمحمد زكي العشماوي،

وفلسفة الجمال لأميرة حلمي مطر، وعلم الجمال لكروتشه، ومبادئ علم الجمال لشارل لالو، وعلم الجمال لدني هويسمان، والنقد الفني لجيروم ستولينتز.
ومنها ما يتعلق بالدراسات الأسلوبية؛ كالنظرية الشعرية لجون كوين، والأسلوب والأسلوبية لبيير غيرو، ونظرية التأويل لبول ريكور، وعلم اللغة والدراسات الأدبية لبرند شبلنر، ونظرية اللغة الأدبية لبوثويلو إيفانكوس، والشعرية لتودوروف، ومعايير التحليل الأسلوبي لريفاتير.
وشكلت مصادر التراث البلاغي أغلب ما اعتمدنا عليه، وأهمها: البيان والتبيين للجاحظ، ودلائل الإعجاز وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، والمثل السائر لابن الأثير، وكتاب الصناعتين للعسكري، والعمدة لابن رشيق، ومنهاج البلغاء لحازم القرطاجنِّي، ومفتاح العلوم للسكَّاكي، والإيضاح للقزويني. وكان تفسير الكشاف للزمخشري مصدر مادة التطبيق.
وليس يسيرا ما ندبنا أنفسنا له؛ فتراثنا البلاغي من السعة والتداخل بحيث ينوء بحمله كاهل الباحث الفذ، لا سيما وأن البلاغيين كانوا يكتفون في الأغلب الأعم بإثبات المصطلحات دون أن يكلفوا أنفسهم عناء البحث والتعليل لفنيتها وجمالياتها، كما أن الجوانب الدلالية الإبلاغية تداخلت عندهم ــ في أكثر الأحيان ــ مع الأبعاد الفنية الجمالية، يضاف إلى هذه المصاعب، أن المباحث والمفاهيم الجمالية ــ وهي منطلقنا في تشكيل الخلفيات النظرية للموضوع ــ لا تقل سعة وتشعبا وتداخلا عن مباحث البلاغة نفسها. ومع هذا لم نأل جهدا ــ طيلة سِنِي البحث الخمس ــ في القراءة وتتبع جزئيات الموضوع في مظانِّه التي سنحت لنا، وكانت المعالم تتجلى شيئا فشيئا، إلى أن آن أوانها، وتحددت ملامحها وأركانها.
وقد جاءت هذه الدراسة في ثلاثة أبواب:
الباب الأول: وخصصناه للحديث عن المنحى الجمالي للدراسات النقدية الحديثة والبلاغة العربية، وتضمن ثلاثة فصول:
الفصل الأول: التفكير الجمالي في الفكر الغربي والحضارة الإسلامية، تتبعنا في مبحثه الأول ــ بإيجاز ــ تطور التفكير الجمالي في الفكر الغربي من العصر اليوناني إلى العصر الحديث، ثم استعرضنا في المبحث الثاني أشهر آراء الفلاسفة

المسلمين في الفن والجمال، ومظاهر النشاط الجمالي في الفنون الإسلامية المختلفة التي تميزت بها حضارة المسلمين، وشكلت الجانب العملي لفلسفتهم في الفن والجمال، وخصصنا المبحث الأخير للحديث عن أبرز مقومات الجمال الفني كما تبدت لنا من استعراض أفكار الفلاسفة و المفكرين؛ وهي: التنوع، والتناسب، والإيحاء.

ودارت مباحث الفصل الثاني حول المنحى الجمالي للدراسات الأسلوبية الحديثة، وعناصر الوظيفة الجمالية؛ وقد جاء هذا الفصل في مبحثين: المبحث الأول تم فيه التطرق إلى المنحى الجمالي للدراسات الأسلوبية، وذلك من خلال مصطلحات: الأسلوبية، والشعرية، والأدبية، ثم من خلال مفهوم الأسلوب ومحدداته، ومفهوم الشعر والوظيفة الشعرية، وجعلنا المبحث الآخر لعناصر الوظيفة الجمالية عند الأسلوبيين؛ وهي: الانزياح، والتوازي، والإيحاء.

وتمحور الفصل الثالث حول المنحى الجمالي للبلاغة العربية وعلومها، وقد جاء في مبحثين؛ تحدثنا في مبحثه الأول عن المنحى الجمالي في تعريف البلاغة والفصاحة، ثم طرقنا في مبحثه الآخر المنحى الجمالي لعلوم البلاغة الثلاثة: المعاني، والبيان، والبديع.

أما الباب الثاني: مقومات النظرية الجمالية في البلاغة العربية، فهو يمثل صلب الدراسة النظرية، وقد جعلناه في ثلاثة فصول، تضمن كل فصل منها أحد هذه المقومات؛ فخصص الفصل الأول للانزياح، حيث استعرضنا في مبحثه الأول مصطلحات الانزياح ومظاهره عند البلاغيين، ثم تناولنا في المبحث الآخر أشكال الانزياح ومجالاته في جانبي التركيب والدلالة، و في الفصل الثاني تحدثنا عن التناسب في مبحثين؛ تناول أولهما التناسب الخاص، وفيه عالجنا ظواهر التناسب الصوتي والدلالي التي رصدها البلاغيون، وأدرجوها ضمن علم البديع، وتناول الآخر التناسب العام وقصدنا به التناسب السياقي بصفة عامة؛ انسجام النص الداخلي، والتناسب بين بنية النص وعناصر المقام المختلفة، و في الفصل الثالث درسنا جانب الإيحاء؛ طرقنا في مبحثه الأول مصطلحات ذات صلة بالإيحاء

وهي: الإيجاز والمجاز والتّخييل، وفي مبحثه الآخر عرضنا أبرز أشكال الإيحاء: التشبيه، والاستعارة، والكناية.

وخصصنا الباب الثالث للدراسة التطبيقية فجعلنا عنوانه: المقومات الجمالية في تفسير الكشاف للزمخشري، حيث مهدنا له بمدخل عرَّفنا فيه بالزمخشري وكشَّافه، ثم جاءت فصول الباب التي حافظنا فيها على ترتيب الفصول النظرية بأسمائها : الانزياح، والتناسب، والإيحاء، ولكننا كيَّفنا مباحث كل فصل مع ما اقتضته مادة التطبيق ومنهج الزمخشري في تفسيره؛ فتوزعت مباحث فصل الانزياح على البناء النحوي، والأدوات، والصيغ، والضمائر، والأساليب، وتضمن فصل التناسب: التناسب الصوتي والدلالي، وتناسب التراكيب والألفاظ، ومناسبة التركيب للمقام، وترتيب الخطاب، أما فصل الإيحاء فتضمن ثلاثة مباحث؛ تناول أولها إيحاء الصورة، وعالجنا فيه أثر الصور البيانية كالتشبيه والاستعارة والكناية في الإيحاء، وتضمن ثانيها التعريض وظلال المعنى، تحدثنا فيه عن دور السياق في التعريض، وعن التخصيص والأدوات بوصفهما من وسائل هذا التعريض، أما المبحث الأخير فقد دار حول تكثيف المعنى، واستعرضنا فيه أهم وسائل هذا التكثيف، وهي: الحذف والتضمين، وتعدُّد المعنى.

ولسنا نزعم أننا قلنا في الموضوع القول الفصل الذي لا مزيد عليه، لأننا كنا بصدد قضايا تختلف إزاءها الأحكام، وتتفاوت وجهات النظر، لكنَّا نحس أننا قدَّمنا مقترحا وتصورا لما ذهبنا إليه، مؤيَّدا بالحجج والأدلة والبراهين التي لا يمكن تجاوزها أو تجاهلها بحال؛ فالمقومات الجمالية التي توصلنا إليها تمثل قضايا ومحاور كبرى، ليس في البلاغة العربية فحسب، بل في عامة المباحث الجمالية والاتجاهات الفنية، وأمكننا من خلال هذه الدراسة أن نمد خيطا ينتظم جهود الفلاسفة والمفكرين في موضوع الجمال، وما تمخضت عنه الدراسات النقدية والأسلوبية في مقاربتها للظاهرة الأدبية الجمالية، والمباحث البلاغية القديمة في جانبيها النظري والتطبيقي. كما أننا جمعنا أهم المصطلحات والمفاهيم البلاغية حول مبادئ محددة ولكنها عامة وشاملة.

ولا يسعني في الأخير إلا أن أشكر أستاذي المشرف، الأستاذ الدكتور حسن كاتب على أن شرَّفني بإشرافه، وكان له من التشجيع والتوجيه ما تذللت به عقبات كثيرة، كما أشكر الدكتور عبد العزيز حاجي أستاذ التفسير وعلوم القرآن بجامعة دمشق على ما أبداه من استعداد للتوجيه والمساعدة.

والحمد لله تعالى كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه.

مسعود بودوخة

دمشق في 14 جمادى الأولى 1429هـ

19 ماي 2008م

الباب الأول: المنحى الجماليّ للدّراسات النّقدية الحديثة والبلاغة العربيّة

الفصل الأول: التّفكير الجماليّ في الفكر الغربيّ والحضارة الإسلاميّة

الفصل الثاني: المنحى الجماليّ للدراسات النّقدية الحديثة

الفصل الثالث: المنحى الجماليّ للبلاغة العربية

الفصل الأول: التّفكير الجماليّ في الفكر الغربيّ والحضارة الإسلاميّة

توطئة

المبحث الأول: التّفكير الجماليّ في الفكر الغربيّ

المبحث الثاني: التّفكير الجماليّ في الحضارة الإسلاميّة

المبحث الثالث: مقوّمات الجمال الفنّي

توطئة:

تثير الظَّواهر والقضايا من الجدل بمقدار ما تتسم به من غموض وتشعب، و من بين الظَّواهر التي أثارت ما أثارت من اهتمام ونقاش بين الفلاسفة والمفكرين والنّقاد، قضية الجمال وحقيقته وأصوله وقوانينه...

وأول ما ينبغي أخذه في الحسبان إزاء تعقد علم الجمال وتأبيه أنَّه لا ينتمي إلى المعرفة العقلية الواضحة قدر انتمائه إلى المعرفة الحدسية الغامضة [1]، والنشاط الجماليّ نشاط إنساني ممارسة وإدراكا، ولذلك يغمض ويتعقد ويتعدد، فالذوق مثلا ــ بوصفه خلفية للحكم الجماليّ ــ يختلف بين الأفراد اختلافا كبيرا، «وقد يلتبس مفهوم الجميل بمفاهيم أخرى؛ كالنفع واللَّذة والجدة والغرابة»[2].

أمّا الموضوعات الجماليّة فتشهد من التباين والكثرة ما لا يكاد يستقصى، كما تتعدّد وتختلف وسائطها ووسائلها، وتتفاوت الظروف الاجتماعية والتاريخية والنّفسية، التي تولد فيها الأعمال والفنون [3]، وهذه كلّها عوامل تعيق الركون إلى مفاهيم دقيقة ومحددة للجمال ومتعلقاته، بيد أن إغراء السّؤال لم ينقطع؛ حيث ظل البحث عن كنه الجمال وماهيته مركز النّظريات الجماليّة منذ العصور القديمة للإغريق [4].

ولا شكّ أنّ البحث الجماليّ يتجاوز مستوى النشاط الجماليّ اليومي للإنسان إلى ما سمَّاه "إتيان سوريو" الحاجة الجماليّة [5]؛ حيث يصحو وعي

---

(1) ينظر: عزّ الدّين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النقد العربي. دار الفكر العربي. القاهرة. 1412هـ/1992م. ص15.

(2) محمد علي أبوريان: فلسفة الجمال. دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية. 1988م. ص82.

(3) جيروم ستولينتز:النقد الفنِّي. ترجمة: فؤاد زكرياء. المؤسسة العربية للدراسات. بيروت. ط2. 1981م. ص303.

(4) شاكر عبد الحميد: التّفضيل الجماليّ. سلسلة عالم العرفة. العدد 267. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. 1421هـ/2001م. ص14.

(5) إتيان سوريو: الجماليّة عبر العصور. ترجمة: ميشال عاصي.منشورات عويدات.=

الفرد فيتطلع إلى تأمل الجمال وتذوقه و «إنَّما تجد تلك المعاناة وذلك الشّعور تجسيدهما وكمالهما في الأعمال الفنِّية »[1].

وتعدّ علاقة علم الجمال بالفن، من أهم ما استوقف الفلاسفة والباحثين منذ القدم، وهم ــ في العموم ــ مجمعون على أنّ «لفظ الفنّ يشير إلى إنتاج موضوعات أو خلقها عن طريق نوع من الجهد البشري... وأنّ الجمال يشير إلى جاذبية الأشياء أو قيمتها »[2]، ولكن هذه الأشياء لا يشترط فيها الجهد البشري لتستميلنا جماليّا، بل إن الأصل فيها أن تكون طبيعية، ولكنها تصبح فنا من خلال التّغيير والتّصرّف الذي يمارسه الإنسان، ولذلك عرّف "بيكون" الفنّ بأنَّه: «الإنسان مضافا إلى الطَّبيعة»[3]، وهذه اللّمسة الإنسانيّة ليست ــ في كلّ الأحوال ــ نقلا حرفيا لهذا الجمال الطبيعي، ولكنها تقوم على أساس من عمليّات الاختيار والتفسير والتنظيم [4]، وهذا التصرّف هو الذي يضفي على الأشياء والظَّواهر طابعا جماليّا، حتى ولو كانت عادية، أو ربما ــ قبيحة.

وهنا يثار سؤال هام؛ بم يهتمّ علم الجمال؟ أبالجمال الطبيعي، أم بالجمال الفنِّي؟ أم بهما معا؟

نجد الباحثين يتّفقون ــ أو يكادون ــ على أن « دراسة الفنّ هي أهم مواضيع علم الجمال، على اعتبار أنّ الفنّ هو أرقى صور النشاط الجماليّ... وأنَّه يعبر بصورة مكثفة ومركّزة عن ماهية الجمال »[5]، وبذلك يغدو علم الجمال علما للفن على العموم، لا يتعدّى الجمال الطبيعيّ فيه أن يكون خطوة مُمهدة لدراسة الجمال الفنِّي [6].

بيروت. ط2. 1982م. ص11.

(1) عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب. دار الثقافة القاهرة. (د.ت). ص10.

(2) ستولينتز: النقد الفنِّي. ص29.

(3) شارل لالو: مبادئ علم الجمال. ترجمة: خليل الشطا. دار دمشق. دمشق. 1982م. ص12.

(4) عز الدين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النقد العربي. ص25.

(5) نايف بلوز: علم الجمال. منشورات جامعة دمشق.5ط1419هـ/1998م. ص07.

(6) المرجع نفسه ص 06.

أمـــّا النّقد فهو أدقّ تخصصا من علم الجمال، « فإذا كان النّقد تفسيرا للعمل الفنِّي أو تحسينـــا للعلاقـــة بين العمل الفنِّي وجمهـــور المتذوقين، فإن علم الجمال هو تفسير لهذا التفسير أو نقد للنقـــد»[1]، وقد تصور بعض الباحثين تخصص الناقد دائـــرة أصغر يهتم فيها بالعناصر الأسلوبيَّة والخصائص المميزة للأديب أو الفنان، أما علم الجمال فهو الدائرة الأكبر التي تضمّ العناصر التي تجعل العمل فنيـــا، وبينها دائـــِرة وسطـــى مشتركة، تعنى بالعناصر التي تجعل العمل الفنِّي شعرا أو قصّة أو رسمـــا[2].

فالجمال أعمّ من الفنّ، من جهة أنَّه يشمل ما أبدعه الإنسان، وما لا دخل له فيه، ولكن الفنّ قد يكون أعمّ من الجمال، من جهة أنَّه قابل لأن يضم إليه أي شيء أو موضوع استطاع الإنسان أن يكيّفه للإدراك الجماليّ وأن يضفي عليه صبغة الجمال.

أمّا النّقد الفنِّي الأدبيّ، فعلاقته بعلم الجمال علاقة عموم وخصوص؛ فكلّما اتجهنا إلى جهة التّخصّص كنّا أقرب إلى النّقد، وكلّما ابتعدنا عنه كنا أدخل في مجال علم الجمال.

وسنحاول تتبّع مسار التّفكير الجماليّ بإيجاز، مستعرضين أهم محطاته ومراحله في الفكر الغربي والفكر الإسلاميّ، مستخلصين أهمّ مقوّمات الجمال الفنِّي التي تمخض عنها هذا التفكير.

---

(1) أميرة حلمي مطر: مقدّمة في علم الجمال. دار الثقافة. القاهرة. 1976م. ص06.

(2) مجاهد عبد المنعم مجاهد: دراسات في علم الجمال. عالم الكتب. بيروت. ط 2. 1407هـــ/1986م. ص21.

المبحث الأول: التّفكير الجماليّ في الفكر الغربي

أوّلا: التّفكير الجماليّ قبل القرن العشرين

ربّما لم يترك إنسان الحضارات الغابرة ــ أو لم نجد له بالأحرى ــ ما يبين رأيه وفلسفته في الجمال والجميل، غير أنّ بعض آثاره تظهر حسا جماليّا بارزا؛ فــ« بعض أعمال الإنسان من أول عهده كانت مصحوبة بالزّخرفة والتظليل... وهي زخارف قائمة على التّماثل، فكأن عناصر التنسيق الجماليّ كانت تتسلّل إلى هذه الأعمال »[1]، كما أن أبرز ما ميز الإنسان القديم ــ في هذا المجال ــ هو إيمانه بقيمة الصّورة [2]، وأثرها السحري الغامض؛ وتجلى هذا أكثر في الحضارة المصرية القديمة، فــ «أوّل ما يطالعنا منها الحاجة إلى قهر الفناء والانتصار على الموت؛ أي الحاجة إلى الخلود... ففنّها يهدف أساسا وبصورة جوهرية إلى تخليد الموضوع الذي يعالجه»[3].

غير أنّ التّفكير الجماليّ لم تتضح معالمه إلا مع اليونان.

1- التّفكير الجماليّ عند اليونان:

من أبرز نظريّات فلاسفة اليونان في الجمال نظرية "فيثاغورس" التي تعزو جمال الأشياء في الكون إلى تناسقها العدديّ وعلاقاتها الرياضية، ويبدو أن الموسيقى كانت منطلق "فيثاغورس" في تحليل الجمال حيث انتهى من تحليله للموسيقى إلى «وضع تفسير عددي لأنغامها، وفسّر التّوافق الموسيقيّ بأنّه يرجع إلى وجود وسط رياضي بين نوعين من النغم »[4]، وخلص من ذلك إلى أن «النّسب القائمة بين الأعداد ــ أي بين أجزاء الموجودات ــ هي التي تحدد طابعها الجماليّ، وأن الأشياء والموجودات

---

(1) المرجع السّابق. ص18.

(2) وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال. مكتبة غريب. القاهرة. (د ت). ص14.

(3) سوريو: الجماليّة عبر العصور. ص65.

(4) أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال وأعلامها ومذاهبها. مكتبة الأسرة. القاهرة. 2003. ص26.

عموما جميلة حسب تناسق الأعداد وتدرّجها »[1]، وكان هذا برأينا إيذانا ببداية التفكير الجماليّ المثالي، الذي لا يقنع بجمال الأشياء الحسّي، بل يبحث عمّا وراء هذا الحسّ من جمال مجرد كامن خلف صور الأشياء، ويمكن تصوره علاقات ونسبا وأعدادا يقوم عليها الكون، وتحاكيها الموجودات.

ومهّدت هذه الفكرة السّبيل لـــ "أفلاطون" الذي لم يتخل عن فكرة النظام والتَّناسب؛ حيث ذهب إلى أن الجمال « يوجد في النّظام والتَّناسب وفي كلّ ما يخضع للعدد والقياس »[2]، وما يولّد الجمال ــ برأيه ــ هو «ارتباط الأجزاء بعضها ببعض»[3]، كما أن الجمال «يكمن في التَّماثلات والتَّناسبات»(4).

ولكنّ "أفلاطون" جاء بفكرة أخرى هي فكرة التسامي؛ وفحواها أن «الجمال أسمى من هذاالعالم »[5]، والحواسّ لا يمكن الاعتماد عليها في ذلك «لعدم قدرتها على الحصول على معرفة تتّصف بالثّبات والوحدة والإطلاق»[6]، ذلك أن « المعرفة الحسية ما هي إلا معرفة للوهم وليست معرفة لجوهر الأشياء »[7]، ورأى "أفلاطون" « أن هناك نوعا واحدا من الجمال... هو الصّورة الأصليّة للجمال، وهو نوع لا يمكننا رؤيته بأعيننا، بل نفهمه إدراكا بالعقل وحده»[8].

ومن هنا نرى أنّ "أفلاطون" كان ذا نزعة مثالية في تفسير الجمال، وإذا كان قد اعترف بوجود قدر من الجمال في الأشياء، فإن هذا الجمال

---

(1) محسن محمد عطية: غاية الفن. دار المعارف. مصر. 1991م. ص49.
(2) أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال. ص75.
(3) محسن محمد عطية: غاية الفن. ص30.
(4) المرجع نفسه. ص30.
(5) مصطفى عبده: مدخل إلى فلسفة الجمال. مكتبة مدبولي. القاهرة. (د ت). ص54.
(6) وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال. ص22.
(7) المرجع نفسه. ص23.
(8) المرجع نفسه. ص24.

نسبي قياسا إلى الجمال الكامل الأصليّ، الذي يوجد في عالم المثل لا غير، وعلى هذا الأساس بنى أفلاطون نظرية المحاكاة في تصوره للفنون؛ فهذه الفنون تتطلّع إلى الأنموذج المثالي عن طريق ما تحاكيه من محسوسات.

ولم يبعد "أرسطو" عن فكرة النظام والتّناسب في تفسير الجمال؛ فهو يرى أنَّه «لا يمكن لكائن أو شيء مؤلّف من أجزاء عدة أن يكون جميلا إلا بقدر ما تكون أجزاؤه منسقة وفقا لنظام ما، ومتمتّعة بحجم لا اعتباطيّ؛ لأنَّ الجمال لا يستقيم إلا بالنّسق والمقدار »[1]، ولكن أرسطو جنح إلى الواقعيّة أكثر، حينما ذهب إلى أن الجمال موجود على نحو موضوعي في الأشياء والموجودات، وأنّ هناك جمالا حقيقيّا في هذا العالم، هو مصدر وعينا الجماليّ، وأعمالنا الفنِّية [2]، وبهذا يعدّ "أرسطو" أقرب إلى ميدان الفنّ من "أفلاطون" الذي نزع إلى مثالية مفرطة.

وقد أثرت آراء فلاسفة اليونان حول الجمال في بعض الفلاسفة الذين جاؤوا بعدهم وظهرت ملامح فلسفتهم عندهم؛ فـ "سانت أوغسطين" يعرّف الجمال بأنَّه الوحدة، وجمال الجسم بأنَّه توافق الأجزاء مع جمال اللّون[3]، ويوسع ــ في الوقت ذاته ــ التّناسب ليشمل تطابق الصّورة التّام مع الشَّيء الذي تمثّله [4]، أما "سانت توماس الإكويني" فيجعل التّناسب ضمن المعايير التي تحقّق للشّيء جماله، إضافة إلى التكامل والوضوح [5].

وبهذا يكون هؤلاء الفلاسفة ــ على اختلاف ما بينهم ــ قد اتفقوا على رد الجمال إلى النظام والتّناسق والانسجام والتّماثل بين الأشياء، فهذه المبادئ الكلية هي أهم ما يعطي للأشياء جمالها، وتتحقَّق الأشياء بالجمال بقدر ما

---

(1) دني هويسمان: علم الجمال. ترجمة: ظافر الحسن. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. (د ت). ص41.

(2) مصطفى عبده: مدخل إلى فلسفة الجمال. ص55.

(3) عز الدين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النقد العربي. ص40.

(4) المرجع نفسه. ص40.

(5) المرجع نفسه. ص40.

يكون فيها من هذه الصفات، ولسوف نرى أن مبدأ التّناسب هذا يحافظ على وجوده ــ بشكل أو بآخر ــ ضمن جميع الفلسفات والنّظريات التي تصدّت لموضوع الجمال.

2- التفكير الجماليّ في القرن الثامن عشر:

إن الأبحاث التي سبقت القرن الثامن عشر أثارت كثيرا من القضايا المتّصلة بعلم الجمال، ولكنها لم تتمكن من تأسيس علم للجمال مستقل عن الفلسفة وسائر فروع المعرفة، إلى أن جـــاء "جوتليب بومـــجارتن" فأطلق اسم الإستطيقا في النّصف الثّاني من القرن الثامن عشر، وقصد به علم المعرفة الحسّية، ومنطق الخيال الفنّي المختلف عن منطق التّفكير العقليّ، وبذلك أرسى بومجارتن علم الجمال بمعناه الحديث [1].

وكان أهم ما ميّز علم الجمال بمعناه الحديث عن التفكير الجماليّ عند فلاسفة الإغريق، أنَّه تخلص من النّظرة الميتافيزيقية التي جعلت الجمال مبدأ علويا، وابتعد عن مفهوم النّفعية الذي كان سائدا أيام "سقراط"، كما أنَّه فصل مفهوم الجمال عن ميدان الأخلاق والفضائل، وكان "أفلاطون" ألحّ على ربطهما[2].

وما يمكن ملاحظته أن "بومجارتن" لم يتخل عن مبدإ التّناسب الذي ساد نظرة القدماء إلى الجمال؛ فـــ «عندما تكلم عن الفن، أكد على ضرورة التناسق بين أجزاء العمل الفنّي، كي ندرك كلّيّته ونشعر بالانسجام »[3].

أمّا أهمّ تحوّل في مسار علم الجمال، فقد كان على يد الفيلسوف "كانط"، الذي عدّ كثيرون فلسفته علامة فارقة، وبداية عهد جديد من الفكر الفلسفيّ عامَّة، والفكر الجماليّ على وجه الخصوص.

---

(1) ينظر: أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال. ص 09. وعز الدين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النقد العربي. ص14.

(2) هديل بسام زكارنة: المدخل في علم الجمال. مديرية المناهج شق. 1993م. ص37.

(3) المرجع نفسه. ص39

جاء "كانط" في نهاية القرن الثامن عشر، وكان هناك اتجاهان متعارضان؛ الاتِّجاه العقلي والاتِّجاه التّجريبي، ويبدو أنّ أصحاب كلّ اتّجاه كانوا يعتقدون أن منهجهم هو الطريق الصحيح لكلّ معرفة، مهما كان نوعها، ولكن "كانط" ــ وإن أبدى ميلا نحو الحسّيين في البداية ــ «أصبح عدوا للحسّيّين والعقليين على السّواء »[1]؛ حيث « اختلف مع العقليين في اقتصارهم على الجانب العقلي، ومع التّجريبيّين في اقتصارهم على التّجربة »[2].

وحاول "كانط" أن يكشف تهافت القول بمنهج صالح لكلّ العلوم، وانعكست نظرته هذه على تعريفه للجمال؛ فعرّف الجميل بأنَّه ما يمتع دون غاية، ليرد على الحسيين، وبأنَّه ما يمتع دون مفهومات، لــيردّ على العقليّين [3]، وهكذا رأى "كانط" عالم الفنّ الجميل وسطا بين العالمين الحسي والعقلي، وأنَّه حلقة اتصال بين العقل النّظريّ، والعقل العمليّ، أو بين العلم والأخلاق[4].

وميّز "كانط" بين الجمال والمنفعة؛ من حيث إن الفنّ « لهو مطلق لا يرمي إلى أيّة غاية، اللهمّ إلاّ المتعة الفنِّية ذاتها، في حين أن المهنة أو الحرفة نشاط غائيّ يقصد من ورائه الحصول على كسب مادي »[5]، وربّما كان هذا المبدأ هو الذي أملى على "كانط" أن يركز في مفهومه للفن والجمال على جانب الشكل إلى درجة رفض معها مسألة الفهم في الجمال، وفي هذا ميّز بين جمال خالص حرّ يتمثّل في الشكل الذي لا يثير فكرة أو تعبيرا، ولا يحوي مضمونا؛ مثل الأشكال الهندسيّة والزّخارف والنّقوش، وكذا الإيقاع الموسيقي الخالص الذي لا يشوبه غناء، ميّز بين هذا وبين الجمال المقترن بفكرة أو منفعة، أو بما هو لذيذ لذة حسية؛ كالجمال البشري،

---

(1) عز الدين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النقد العربي. ص47.

(2) وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال. ص56.

(3) عز الدين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النقد العربي. ص47.

(4) محمد علي أبوريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة. دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية. 1988م. ص46.

(5) وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال. ص63.

فهو جمال غير خالص، بل جمال بالتّبعيّة[1].

إنّ هذا التّركيز من قبل "كانط" على عنصر الشكل وعدّه مناط الجمال، هو الذي مهد السبيل ــ برأي كثير من الباحثين ــ لانتشار المدارس الشكلية ومذهب الفنّ للفن في الفترات اللاحقة.

ومن بين أهمّ المفاهيم التي ضمّنها "كانط" آراءه وأفكاره، وكان لها أثر بالغ في تحديد وتجديد المباحث الجماليّة، مفهوم الجليل، فهو يفرّق بين الجميل والجليل؛ من حيث إن الجميل يولّد فينا التأمّل والسّكينة نتيجة التّوافق والتناغم بين ملكتي الذهن والمخيّلة، بينما يولّد الجليل فينا الشّعور بالقلق والألم، نتيجة صراع ملكتي الذهن والمخيّلة، حيث يتدخل العقل كمنقذ، فينقلب الشعور المؤلم إلى شعور باللّذة والمتعة الجماليّة [2].

ويرى "كانط" أن العلم « يختلف أيضا عن الفن؛ من حيث إن الفنّ لا يعتمد على قواعد أو قوانين يمكن أن تُتعلم، في حين أنَّه يمكن لأي فرد يبذل جهدا ما أن يحصل على العلم»[3]، وما يلفت النّظر في فلسفة "كانط" الجماليّة، أنَّه لم يغفل جانب التّناسب الذي كان مبدأ ثابتا لدى قدماء فلاسفة الجمال، فهو يرى أنّ ظاهرة الجمال إنَّما تستثير إعجابنا لأنَّها تعبر عن الانسجام والاتساق والنّظام، وهو قوام الجمال ومناط تقديرنا وإعجابنا بالشَّيء الجميل[4].

ولمّا جاء "هيجل" حاول أن يخفّف من غلواء الشكلية الكانطية؛ فذهب إلى أن الجمال الحقيقيّ هو الذي يتجسّد في الفكرة والمضمون، لا في الشكل الخالص، حتى أصبح الجمال عنده فكرة تطوّرت عبر التّاريخ، من سيطرة المادة أوالشكل، إلى سيطرة المضمون [5]، ومن هذا المنظورــ أي علاقة

---

(1) ينظر: هديل بسام زكارنة: المدخل في علم الجمال. ص 42. وعز الدين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النقد العربي. ص47.

(2) وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال. ص61.

(3) المرجع نفسه. ص63.

(4) محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال. ص47.

(5) ينظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبيّ الحديث. دار العودة. بيروت. 1987م. ص310.

الشكل بالمضمون في الفنّ ــ نظر "هيجل" إلى تطور الفنون الجميلة؛ فحينما كانت المادة تطغى على الرّوح أو الفكرة في الفنّ الرمزي، كانت العمارة هي الممثلة لهذا النَّوع من الفنّ، وعندما تطابقت الفكرة مع مضمونها في الفنّ الكلاسيكي، أصبح النحت هو الممثل لهذا النَّوع من الفن، وعندما انسحبت الرّوح إلى الداخل متخلية عن المادة متوحدة مع ذاتها، ظهرت أشكال أخرى من الفنّ تعبّر عن هذا الانسحاب؛ كالتصوير والموسيقى والشّعر [1].

أمّا عن علاقة الجمال الطّبيعي بالجمال الفنِّي، فإن "هيجل" جعل الجمال الفنِّي هو المعبر عن الجمال الحقيقيّ؛ لأنَّه الجمال الذي تبدعه الروح الإنسانية[2]، كما أن بهجة الفنّ عنده هي الكشف عن الجمال الفنِّي وليس محاكاة الطَّبيعة [3]، لأنَّ جمال الطَّبيعة « لم يقصد إلى إنتاجه بصورة واعية وبقصد التَّأثير الجماليّ، ومن ثم فإن الأشياء التي يحكيها العمل مهما كانت قبيحة، فإنها لا تجعل العمل نفسه قبيحا؛ لأنَّ العمل الفنِّي يتمتع بقيمة جماليّة منفصلة عن جمال الشَّيء أو قبحه »[4].

وتعدّ مسألة الحيويّة هي الحد الفاصل عند "هيجل" في مسألة الجمال والقبح؛ فالجمادات أقل جمالا من النَّباتات، وهذه أقلّ جمالا من الحيوانات، أما الإنسان الذي يتمتع بأكبر قدر من الحيوية والحياة، فهو أجمل المخلوقات[5]؛ أي أن الكائنات تتدرج في الجمال بحسب درجة حيويتها وفق المخطّط الآتي:

الجمادات ــــــــ النَّباتات ــــــــ الحيوانات ــــــــ الإنسان

وقد رأى بعض الباحثين في فكرة "هيجل" عن استقلال الأعمال الفنِّية

---

(1) وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال. ص67.

(2) المرجع نفسه. ص66.

(3) المرجع نفسه. ص67.

(4) عز الدين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النقد العربي. ص50.

(5) المرجع نفسه. ص50.

ووجوب الاهتمام بمظاهرها الخارجيّة إرهاصات وجذورا لبعض المدارس النّقدية الحديثة؛ كالنّقد الجديد، والبنوية كما بدت في أعمال "دوسوسير" خاصّة[1].

3- التّفكير الجماليّ في القرن التّاسع عشر:

في القرن التّاسع عشر سادت النزعة العلمية، وحاول بعض علماء الفنّ والجمال أن ينحوا بموضوع الفنّ والجمال منحى علميا، يقرب علم الجمال من العلوم الطبيعية المعتمدة على التجربة والبرهان، لا على التّخمين والحدس، وأشهر من اشتهر بمحاولة علمنة الجمال: "تين" و"فخنر"؛ فـ "تين" « حاول تفسير الفنّ على نحو ما يفسر النَّبات؛ أي بالرّجوع إلى البيئة الاجتماعية، والعصر، والجنس»[2] .

ورأى "تين" ــ تماشيا مع النّظرة التجريبية إلى علم الجمال ــ بأن علم الجمال لن يكون علميا إلاّ إذا هو أعرض عن الأحكام التقديرية، وكفّ عن فرض التعاليم؛ لأنَّ غاية ما يمكن لعالم الجمال هو أن يشاهد قوانين، مثلما هو الحال في علم النَّبات [3]، وهكذا فسّر "تين" الفنّ « في ضوء العلاقات القائمة بين الفنّان ومجتمعه، على اعتبار أن الفنّ ظاهرة حضارية تتطور مع التاريخ، وتتأثر بأوضاع المجتمع »[4].

أما "فخنر" فأراد أن يكون أكثر صرامة ودقة؛ إذ حاول قياس شدّة اللّذة الجماليّة بواسطة تجارب طبّقت بصورة منهجية على الأشيـــاء التي تسبّب تلك اللّذة، والتي يمكن قياس صفاتها الجماليّة ماديا، ودعـــا "فخنر" هذه الطريقة علم الجمال التجريبي؛ وتقوم تجربته على رسم أشكـــال مختلفة (مثلّثات ومربّعـــات) في وضعيّات مختلفة، واختبار انطباع عدد كبير من

---

(1) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجماليّ. ص110.

(2) أميرة حلمي مطر: مقدمة قي علم الجمال. ص9، 10.

(3) لالو: مبادئ علم الجمال. ص21.

(4) محسن محمد عطية: غاية الفن. ص13.

الأفراد إزاء هذه الأشكال، وأحصى النّتائــج، ووضع منحنيــات لتبدل الذوق، فوجد أن الشكل المفضل أكثر هو المستطيــل المعتــدل [1].

وعلل "شارل لالو" هذا ب التنوع الذي يتصف به المستطيل المعتدل؛ فالمربعات تتوفر على خاصية الوحدة ولكنها تفتقد إلى التنوع، وأمّا المستطيلات المفرطة ففيها كثير من التنوع، ولكنها على حظ ضئيل من الوحدة، ورأى "لالو" في هذه النّتائج مصداقا لما كان علم الجمال الميتافيزيقي قد أحس به من قبل، من مبدإ الوحدة في التّنوّع [2].

غير أنّ أحد الباحثين رأى أن تجربة فخنر ليست من ميدان علم الجمال بقدر ما هي من ميدان علم الإحصاء، وبذلك تكون مباحث علم الجمال قد امتدت إلى كثير من العلوم الطبيعية والاجتماعية والنّفسيّة وغيرها [3].

وكأنّ الحلم الذي راود أعلام الجماليّة، وهم بصدد تخليصها من الفلسفة وتشعباتها قد تبخر؛ إذ وجدوا أنفسهم مرغمين على الامتداد بعلم الجمال إلى ميادين العلوم الطبيعية والاجتماعية والنّفسية.

ثانيا: التّفكير الجماليّ في القرن العشرين

تحوّل الاهتمام في القرن العشرين من البحث عن كنه الجمال وطبيعته إلى البحث في طبيعة الخبرة الجماليّة نفسها، ومن هنا كانت «السّمة الرئيسية لفلسفة الجمال في القرن العشرين هي الاهتمام بالخبرة الجماليّة، والنفاذ إلى طبيعتها وارتباطاتها بغيرها من الخبرات البشرية »[4].

وقد ساد فلسفة الجمال في القرن العشرين اتجاهان هامان: اتجاه فلسفي، يمثله "كروتشه"، واتجاه فنيّ أدبيّ، يمثّله "كاسيرر".

---

(1) شارل لالو: مبادئ علم الجمال. ص15.

(2) المرجع نفسه. ص17.

(3) عز الدين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النقد العربي. ص22.

(4) وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال. ص74.

1 ــ الاتِّجاه الفلسفيّ:

الاتِّجاه الفلسفيّ يتزعّمه الفيلسوف الإيطالي "بنديتوكروتشه" الذي يعد من أشهر فلاسفة الجمال في القرن العشرين، وفلسفته « مثاليّة تتأثّر خطى هيجل، وترى أن الفكر هو الحقيقة، وليس ثمة حقيقة غير الفكر، فالفكر والحقيقة شيء واحد، ومن ثم فإن المعرفة هي الفكر ذاته »[1]، ومن هذا المنطلق، نظر "كروتشه" إلـــى العمل الفنِّي نظرة مثالية؛ لا ترى فيه شيئا ماديا، بل هو أقرب إلى الحقيقة الخياليّة أو الروحانيّة [2]، فالفنّ « هو رفع الطَّبيعة إلـــى المثاليـــة، أو هو تقليـــد الطَّبيعة مثاليـــا »[3].

والجدير بالملاحظة في فلسفة "كروتشه" هو توحيده بين علم الجمال وعلم اللُّغة؛ إذ يقول: «علم الجمال وعلم اللغات بوصفهما علمين حقيقيين، ليسا شيئين متمايزين بل هما شيء واحد... لأنَّ علم اللّغات العامّ الذي يعنينا هنا، بقدر ما فيه من عناصر ترد إلى الفلسفة، ليس إلا علم الجمال، فمن يدرس علم اللّغات العامّ... يدرس مشكلات جماليّة »[4]، وهكذا يوسّع "كروتشه" مفهوم اللُّغة ليشمل وسائل التَّعبير الفنِّي المختلفة، ويغدو علم الجمال علما للغات التَّعبيرية المتعدّدة، باللّون والحجم والصَّوت، فيصدق على اللُّغة، ما يصدق على العمل الفنِّي؛ من حيث إنّ اللُّغة إبداع مستمرّ [5].

أمّا الأساس الذي بنى عليه "كروتشه" نظريته الجماليّة، فهو ما سمَّاه الحدس؛ فالمعرفة الحدسية عنده أداتها الخيال، وموضوعها علم الجمال أو الفن، وهذه المعرفة الحدسية تقابلها المعرفة التّصورية التي أداتها العقل،

---

(1) محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر. دار النهضة العربية. بيروت. 1981م. ص17.

(2) أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال. ص29.

(3) بنديتو كروتشه: علم الجمال. ترجمة: نزيه الحكيم. المطبعة الهاشمية. 1383هـ/1963م. ص25.

(4) المرجع نفسه. ص182،183.

(5) وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال. ص87.

ومجالها المنطق، وكلّ من المعرفة الحدسية والمعرفة التصورية تنتمي إلى النّشاط النّظري المعرفي، أما النشاط العملي فهو نوعان أيضا: نشاط نفعي، ونشاط موجّه إلى الخير، النّشاط النّفعي تحكمه الرغبة وموضوعه علم الاقتصاد، أما النشاط الموجه إلى الخير، فأداته الإرادة وعلمه الأخلاق [1]، فعلم الجمال من هذا المنظور ينتمي إلى النشاط النّظري الحدسي لا المنطقي.

ورأى "كروتشه" أنّ المعرفة المنطقيّة قد نالت حصة الأسد في فكر الفلاسفة والمفكرين، حتى إننا لا نكاد نجد من يقول بعلم خاصّ بالمعرفة الحدسية، إلا فئة ضئيلة العدد [2]، وعملية الحدس الفنِّي ــ حسب "كروتشه" ــ «لا تحدث إلاّ في الخيال، وهي لا تحتاج إلى أي اتصال مع موضوعات فيزيائية؛ كالبيانو، أو قماش اللوحة، أو كتلة الرّخام، أو إلى تعامل معها، إن الفنان يستخدم بالفعل وسيطا ... غير أن الوسيط يصطبغ بصبغة باطنة تماما في ذهنه»[3].

ولقد عدّ "كروتشه" المجهود السّاكن الذي يبذله الفنان وهو صامت جوهر الفاعلية الفنِّية، فهو يقول: «إذا نحن استطعنا أن نسيطر على الكلمة الباطنية، أو أن ندرك صورة أو تمثالا إدراكا جليا واضحا، أو أن نكوّن موضوعا موسيقيّا، فإن التَّعبير لا بد أن يجيء كاملا »[4].

ويوحّد "كروتشه" بين الجمال والحدس والتَّعبير؛ فكلّ حدس حق، هو في الوقت ذاته تعبير، فإذا لم يتجسّد في عبارة فليس حدسا ... ولكنه إحساس وواقعة طبيعية فحسب... فعلى قدر التَّعبير، في النّشاط الحدسيّ يتمّ الحدس[5]، لذلك « يستحيل أن نميز الحدس من التَّعبير؛ إذ يتجلّيان معا وفي

---

(1) ينظر: كروتشه: علم الجمال. ص05.

(2) المرجع نفسه. ص 06.

(3) ستولينتز: النقد الفنِّي. ص149،150.

(4) مصطفى ناصف: الصّورة الأدبيّة. دار الأندلس. بيروت. ط3. 1983م. ص33.

(5) كروتشه: علم الجمال. ص14.

لحظة واحدة، لأنَّهما واحد لا اثنـــان »[1]، أما التَّعبير، فهو يقتصر على التَّعبير النّاجح الجميل؛ لأنَّ التَّعبير عندما لا يكون ناجحا لا يكون تعبيرا [2].

وذهب "كروتشه" إلى أنَّه لا يمكننا أن نميز بين ما هو فني وما هو غير فني؛ حيث «إنّ الفواصل بين العبارات والحدوس التي نسميها فنا، وبين تلك التي ندعوها عادة غير فنية، هي فواصل تمتنع على التّحديد »[3]، وبناء على كلّ ذلك يرفض "كروتشه" الفصل بين النَّحو والبلاغة؛ أي بين العبارة المجرّدة والعبارة المنمّقة، فيقول: «كيف ينضاف التنميق إلى العبارة؟ أيكون خارجا فيظلّ منفصلا عنها أم داخليا؟ فإما أن يفسد العبارة ولا يفيدها، وإما أن يكون جزءا منها، فهو إذن عنصر أساسي في تكوين العبارة، التي هي بدورها وحدة غير قابلة للتجزئة »[4].

كما يرفض "كروتشه" التّمييز بين التَّعبير الحقيقي والتَّعبير المجازي؛ لأنَّه يجعل المجاز هو الحقيقة عينها، « فإذا كان اللَّفظ الحقيقيّ في بعض الأحوال غير معبر حقا، فهذا يعني أن المجاز هو نفسه اللَّفظ الحقيقيّ الذي ميّزوه منه»[5].

ويوحّد "كروتشه" بين الشكل والمضمون، فيعدهما وسيلتين من وسائل التَّعبير، لكنهما في العمل الفنِّي وجهان لعملة واحدة، يتعذّر الفصل بينهما، فيقول: «أنَّه يمكن أن نعد الفنّ مضمونا أو صورة، شريطة أن يكون المفهوم دائما أن المضمون قد برز في صورة، وأن الصّورة ممتلئة بالمضمون؛ أي أنّ الشّعور هو الشّعور المصور »[6]، ومن جهة أخرى فـــ«المضمون هو ذلك القابل للصياغة... للتّحوّل إلى صورة، ولكن ما دام لم يصغ بعد فليست له من

---

(1) المرجع السابق. ص15.

(2) عز الدين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النقد العربي. ص51.

(3) كروتشه: علم الجمال. ص21.

(4) المرجع نفسه. ص91

(5) المرجع نفسه. ص91.

(6) وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال. ص86.

مزايا تحدّد، وما ندري من أمره شيئا، وهو يغدو مضمونا جماليّا بعد صياغته فعلا، لا قبلها»[1]. وينتج عن هذا التوحد التام بين الشكل والمضمون استحالة ترجمة هذا المضمون من حيث إن «الترجمة يراد بها نقل المضمون من قالب عبارة إلى قالب أخرى، كما ينتقل سائل من إناء إلى آخر مغاير له في الشّكل... فكلّ ترجمة إذن إمّا أن تنقض الأصل أو تفسده»[2].

ويترتّب على القول بحدسيّة الفنّ عند "كروتشه" «إنكار أن يكون الفنّ واقعة مادية، أي أن يكون ألوانا أو أصواتا أو نسبا بينها »[3]، وعليه «رفض كلّ القوانين التي زعم أصحاب المدرسة الفيزيائية أنَّهم توصّلوا إليها تجريبيّا مثل فخنر»[4]، وما دام الجمال الطبيعي جمالا ماديا، « فإن الطَّبيعة لا تكون جميلة إلاّ في نظر ذلك الذي يتأملها بعين الفنان، فخيال الفنانين هو الذي يخلع على الأشياء معظم جمالها، ولولا الخيال لبدت لنا الطَّبيعة خالية من كلّ جمال، مفتقرة إلى كلّ تعبير »[5]، فالفنّان يرى في الطَّبيعة من الجمال ما لا يراه غيره، و «ما كان المصوّر مصوّرا إلا لأنَّه يرى أشياء، غيره يستشفّها فحسب، أو يوجسها ولا يراها»[6].

أمّا من حيث التّقويم الجماليّ فإن "كروتشه" يرفض مبدأ اللَّذة في الفن؛ «فقد يكون المنظر الذي تمثله لوحة من اللوحات حبيبا إلى قلوبنا لأنَّه يوقظ فينا ذكريات جميلة، ثم تكون اللوحة قبيحة من الناحية الفنِّية، وقد تكون اللّوحة جميلة من الناحية الفنِّية، مع أن المنظر ثقيل على النّفس مقيت »[7]، كما ينكر كروتشه أن يكون الفنّ فعلا نفعيا؛ لأنَّ الفعل النفعي يتجه دائما إلى

---

(1) كروتشه: علم الجمال. ص24

(2) المرجع نفسه. ص89، 90.

(3) ينظر: العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر. ص18.

(4) المرجع نفسه. ص84.

(5) محسن محمد عطية: غاية الفن. ص19.

(6) كروتشه: علم الجمال. ص16.

(7) العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر. ص12.

بلوغ لذة واستبعاد ألم، فإذا نظرنا إلى طبيعة الفنّ الخاصّة وجدنا أن لا شأن له باللَّذة والألم من حيث هما لذة وألم [1].

وبناء على فكرة الحدس دائما، أنكر "كروتشه" أن ينظر إلى الفنّ على أنَّه فعل أخلاقي، فـــ «ما دام الحدس فعلا نظريّا فهو متعارض مع كلّ نوع من أنواع التَّأثير العملي، كما أن الفنّ ليس قوامه الإرادة التي هي قوام الإنسان الخير... وما دام الفنّ غير ناشئ عن الإرادة فهو في حلّ من كلّ تمييز أخلاقيّ» [2].

وهكذا بنى "كروتشه" نظريّته في علم الجمال والفنّ على أساس من فكرة الحدس التي أناط بها الفنّ والجمال، وكان لأفكاره صدى كبير طيلة النّصف الأول من القرن العشرين.

على أن هناك اتجاها آخر للتفكير الجماليّ في القرن العشرين، ولكنه ذو منحى فنّي أدبيّ.

2 ــ الاتِّجاه الفنِّي الأدبيّ:

يمثّل هذا الاتِّجاه "أرنست كاسيرر" [3]، وهو اتجاه عده بعض الباحثين أثرى الاتِّجاهات الجماليّة في القرن العشرين؛ حيث اهتمّ باللُّغة ومشكلة التَّعبير والدَّلالة، والمواصفات التي ينبغي أن تكون عليها لغة التَّعبير [4].

رفض "كاسيرر" كلّ التَّعريفات التي حاولت تحديد الكائن الإنساني، ورأى أن التمثيل الرمزي يشكل الوظيفة الأساسيَّة للوعي الإنسانيّ؛ فبالرمزية «خرج الإنسان من العالم المادي، ولم يعد يواجه الحقائق مباشرة بل من وراء رموز» [5].

---

(1) المرجع السابق. ص20.

(2) المرجع نفسه. ص20.

(3) وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال. ص75.

(4) المرجع نفسه. ص75.

(5) المرجع نفسه.ص79.

وقد استفاد "كاسيرر" من الدّراسات التي قدمتها علوم الأنثروبولوجيا وعلم النّفس وعلم المنطق عن طبيعة الرموز ودلالاتها [1]، وبناء على ذلك رأى أن الفنّ رمز، ولكنه «رمز غير محاك للعالم الخارجي، بل هو محاك لعالمنا الداخلي؛ لأنَّ عواطفنا وانفعالاتنا عديمة الصّورة »[2]، بيد أن الفنّ ــ من جانب آخرــ ضرب من المعرفة التي تختلف عن المعرفة العادية للأشياء؛ فإذا قارنّا بين الجمال العضويّ في المنظر الطبيعي، والجمال الفنِّي الذي نحسّه في الفن، فإن الجمال العضوي يبقى في مستوى الحسّ العادي، أما في حالة الجمال الفنِّي، فينتقل الإنسان إلى حالة من حالات العقل، يعيد فيها تكوين الصّورة التي شكلها الفنان، فيعيش المتذوق في إيقاع الصّور وانسجامها وتوازنها، وبهذا الاستغراق تتشكل التجربة الجماليّة [3]، وكأن "كاسيرر" يعبّر عن فكرة الحدس التي قال بها كروتشه، ولكن بطريقة مغايرة، وخصوصا حين يلحّ على اختلاف التجربة الجماليّة في الفنّ عن المعرفة العادية.

كما أن "كاسيرر" يجعل قوّة الخيال إحدى دعامات العملية الفنِّية؛ فقوة الخيال هذه هي التي تمكننا من « تحطيم الأشكال لاستكشاف عالم جديد من الصّور والأشكال الشّعرية والموسيقية والتصويرية والمسرحية والنّحتية »[4]، وبذلك يغدو الفنّ وسيلة تحرر لكلّ من الفنان والمتلقّي؛ إذ إنَّه يعطينا حرّيّة داخليّة لا نبلغها بطرق أخــرى[5].

وبهذا نكون قد استعرضنا بإيجاز أهم النّظريات والاتِّجاهات الجماليّة عند الغربيين قديما وحديثا، ونريد بعد هذا أن نستعرض ملامح التفكير الجماليّ في الحضارة الإسلامية تنظيرا وممارسة.

---

(1) أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال. ص11.

(2) وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال. ص79.

(3) المرجع نفسه. ص80.

(4) المرجع نفسه. ص81.

(5) المرجع نفسه. ص81.

المبحث الثاني: التفكير الجماليّ في الحضارة الإسلامية

لم يتفق الباحثون حول وجود نظريات أو مباحث جماليّة في الحضارة العربية الإسلامية، فهم بين مقلل من شأن هذه المباحث، ومحتف بها منوه كأشد ما يكون الاحتفاء والتّنويه؛ فالذين يغضّون من شأنها يشيرون إلى إخفاق للجماليّة العربية بعد مجيء الإسلام في استثمار الرؤية القرآنية التي تعرضت إلى كثير من مظاهر الحسن والجمال، ولفتت الأنظار إليهما في الكون، من مثل قوله تعالى: ﴿ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ﴾ [النحل: 6]، كما يشيرون إلى ما شاع من مسألة المنع والتّحريم لبعض الفنون، كفن النحت والتصوير [1].

وفي الجانب الآخر، نجد باحثين يرون «أن الحديث عن الجمال ومفهومه وطبيعته وجوهره، والفنّ ونماذجه، من الكثرة عند المسلمين بحيث إنَّها تستحق دراسات مستقلة، حتى يتبين عمقها وأصالتها »[2]، بل إن هؤلاء يذهبون أبعد من ذلك؛ حين يقررون أن «التصورات العربية الجماليّة تجسد في مجموعها تنظيرا مبكّرا للفلسفة الجماليّة المعاصرة ... وأنَّها تماثل مقولات جماليّة معاصرة»[3].

ولا شك أن المنطلقات الفكرية والفلسفية لكلّ حضارة هي ما يصبغ الإشكالات الفلسفية والمباحث الجماليّة فيها، وليست الحضارة العربية الإسلامية بدعا في هذا؛ فقد قامت على أسس فكريّة وتصوّرات عقليّة مختلفة كلّ الاختلاف عن الحضارات السَّابقة لها، كما أنَّها مختلفة عن الحضارة الغربية الحديثة أيضا، ولذلك لا يمكن أن يكون المنحى الذي أخذته الدّراسات الجماليّة في الحضارة العربية الإسلامية والقضايا والأسئلة التي أثيرت، لا يمكن أن يكون هذا استنساخا مطابقا لما في الحضارات الأخرى.

---

(1) عبد القادر فيدوح: البحث العقلي في الجماليّة. مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية. جامعة باتنة. العدد 03 جوان 1995م. ص81.

(2) وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال. ص37.

(3) رجاء عيد: القول الشّعري. منشأة المعارف. الإسكندرية. 1995م. ص48.

وإذا كان علماء الجمال يؤرّخون لميلاد هذا العلم، من حيث المفهوم والمصطلح بالفيلسوف ألكسندر باومجارتن، فإن هذا لا ينفي وجود كثير من المباحث الجماليّة أو المتصلة بالجمال بشكل ما، سواء في حضارة اليونان أم في حضارة المسلمين[1]، والعرب المسلمون« وإن لم يذروا وراءهم نظريات محددة لعلم الجمال في مؤلّف واحد أو أكثر، كما فعلوا بالقياس إلى الميادين الأخرى... فإنا لن نعدم العثور على كثير من النّفحات واللبنات التي تكون هذا العلم[2].

إنّ الآثار الأدبيّة التي ترجع إلى ما قبل الإسلام تشير إلى حس جماليّ مرهف لدى العربي الذي كان يعبّر عن أحاسيسه الجماليّة، ويتجلّى هذا الحس الجماليّ لدى الجاهليين من خلال ثلاثة مظاهر على الأقلّ:

المظهر الأوّل: حرصهم الشديد على التأنّق في العبارة، وأن تبلغ أقصى ما قدّر لها من رونق وكمال، وبلغ بهم الشغف في ذلك أن عقدوا المجالس في الأسواق، يتبارى فيها الشّعراء والخطباء أيّهم أحسن مقالا وخير بيانا.

والمظهر الثاني: هو ما كانوا يصوّرونه في شعرهم من ظواهر الطّبيعة حولهم، بجمالها وجلالها، وما كانوا يعرضون له في ذلك من وصف للمرأة، ومن إعجاب بأنواع ما كان بينهم في بواديهم من حيوان ونبات وظّفوهما في شعرهم وأدبهم.

والمظهر الثّالث: اعتدادهم الشديد بالصّفات الخلقية الحميدة، التي مثلت بالنسبة إليهم قمة الجمال الإنساني، وذروة سنام هذه الصفات؛ الكرم والشجاعة، فما أكثر ما هزّ هذان الخلقان مشاعر الشّعراء والمادحين، فتغنّوا وأثنوا طربا وارتياحا، وهذا الجمال المعنويّ لدى الجاهليّين لا يمكن تجاهله، ما دام يمثل بالنسبة إليهم قيمة جماليّة كبرى، متغلغلة في نفوسهم، وعليها

---

(1) ينظر: أحمد عزت السيد: أسس الفكر الجماليّ عند التوحيدي. مجلة التراث العربي. العدد 86-87. ربيع الآخر 1423هـ/ أغسطس 2002. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ص22.

(2) محمد مرتاض: مفاهيم جماليّة في الشّعر العربي القديم. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1998م. ص47.

مدار قيمهم الاجتماعية الأخرى.

ونزل القرآن الكريم، فكان بداية الحضارة الجديدة والثورة الهادئة التي لم تبق من عقائد الجاهلية وقيمها وعاداتها إلا ما ظهر منها؛ فنقل العرب من عقيدة الآلهة المتعددة إلى عقيدة الإله الواحد، ومن فكرة الدنيا إلى فكرة الدنيا والآخرة، ومن نطاق القبيلة إلى مجموع الأمة، وكان لذلك أثره القوي في منحى الفكر والوعي لدى الفرد والجماعة، فلا غرو أن رأينا صبغة التوحيد والوحدة ظاهرة في الوعي الجماليّ عند المسلمين، فهذا الوعي الجماليّ «لم يتخل في جميع أطروحاته الجماليّة عن منطلقين أساسيين هما: التوحيد، وهو غاية الفكر الإسلامي، والوحدة في نظام العالم... وهي وحدة قائمة على التوازن والتجاذب والتَّناسب والانسجام »[1]، وترتب على هذا ــ واتساقا مع التّعاليم الإسلامية ــ «طموح من الفنان المسلم إلى ما هو أسمى من إمتاع الرغبات والشهوات الحسّيّة؛ إلى مستوى من الوجد والتعطش الدائم إلى المعرفة والمطلق »[2].

ونريد أن نستجلي ملامح التفكير الجماليّ عند المسلمين من خلال جانبين:

الجانب الأول: نظري، تمثله آراء الفلاسفة والمفكرين المسلمين.

والجانب الثاني: عملي، ويتبدى في الفنون الإسلامية المختلفة التي مثلت الجانب التطبيقي لمبادئ المسلمين ونظرياتهم في الفنّ والجمال.

أوّلا : ملامح جماليّة عند الفلاسفة المسلمين

من أهمّ السّمات التي طبعت المباحث الجماليّة لدى فلاسفة المسلمين أنَّهم تناولوا قضايا الجمال في سياق تناولهم لقضايا ومباحث فلسفية مختلفة، كما أن هؤلاء الفلاسفة تأثروا بالفلسفة اليونانية من حيث بعض الموضوعات

---

(1) عبد الفتاح رواس قلعه جي: مدخل إلى علم الجمال الإسلامي. دار قتيبة. بيروت. ط1. 1411هـ/1991م. ص14.

(2) هديل بسام زكارنة: المدخل في علم الجمال. ص26.

المتناولة، ومن حيث الآراء التي تبنّوها تجاه هذه القضايا، وكان علم الكلام والبلاغة ــ وهما من صلة القربى بمكان ــ مجالين هامين في ذلك، بالنّظر إلى ما أثير ضمنهما من مسائل ذات صلة بالفنّ والجمال، فمع أنّ المسائل ذات البعد الجماليّ كانت مبثوثة ضمن اختصاصات متعددة في تراثنا، إلا أن البلاغيّين والفلاسفة هم الذين أثروا المباحث الجماليّة وعمقوها، وأعطوها أبعادا تطبيقية ذات شأن.

لقد اقتبس الفلاسفة من نظرية الفنّ اليونانية وأكملوها وتحدثوا جميعا عن الانسجام الكوني ونظام العالم البديع، وأنّ الجمال يكمن في الصفات التي تليق بالموضوع كما ينبغي أن يكون، وكيّفوا نظرية المحاكاة [1]، فالانسجام والمحاكاة معلمان هامان في التناول الجماليّ لدى فلاسفة المسلمين، لا سيّما في مناقشتهم للشعر وماهيته، فما قدموه من تصورات في ذلك يلخص فلسفة الجمال عندهم [2].

والمحاكاة تعني عند هؤلاء الفلاسفة المسلمين ما يمكن أن يسمى «التشكيل الجماليّ، أو الصياغة الجماليّة» [3]، ويعدّ الفارابي(ت350هـ) أبرز فيلسوف احتفى بالمحاكاة، وجعل منها نظرية قائمة على أسس نفسية واضحة، واضعا في تقديره الدّور الهامّ الذي يقوم به التخيّل والتّخييل في ذلك [4]، وهذا التخييل ــ عند الفارابي ــ شبيه بأثر المحاكاة بالفعل التمثيلي الدرامي عند أرسطو؛ أي بالفعل الذي يثير الرحمة والخوف فيؤدّي إلى التّطهير من الانفعالات [5].

ويرى جابر عصفور أنّ مصطلح التّخييل «انتقل ــ بعد أن تحدد في

---

(1) نايف بلوز: علم الجمال. ص17.

(2) رجاء عيد: القول الشّعري. ص49.

(3) المرجع نفسه. ص50.

(4) جابر عصفور: الصّورة الفنّية في التّراث النقدي والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ط3. 1992م. ص21.

(5) مصطفى الجوزو: نظريات الشّعر عند العرب. دار الطليعة. بيروت. ط 1. 1402هـ/1981م. ص116.

دائرة البحث الفلسفي ــ إلى مجال الدراسة النّقديّة والبلاغيّة، وأصبح يستخدم للإشارة إلى فاعلية الشّعر وخصائصه، ويصف طبيعة الإثارة التي يحدثها الشّعر في المتلقي »[1]، وهو ما سمَّاه مصطفى الجوزو الإيحاء، وعرّفه بأنَّه « خلق حالة نفسيّة في ذات المتلقّي، هي حالة النفور أو القبول »[2].

أما ابن سينا (ت428) فقد فصّل القول في التّخييل؛ فذكر له أربعة عناصر هي: الوزن، واللَّفظ، والمعنى، وأمور تتردّد بين المسموع والمفهوم، رجح أحد الباحثين أنَّها المحسنات البديعية واللَّفظيَّة[3]، يقول ابن سينا: «... النّاس أطوع للتخييل منهم للتصديق...وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق، لأنَّ الصّدق المشهور كالمفروغ منه، ولا طراءة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه، والقول الصّادق إذا حرّف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النّفس، فربما أفاد التصديق والتخييل معا، وربّما شغل التّخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به... وفي ذلك قد تنفعل نفس المتلقي لقول كاذب ولا تنفعل لقول صادق، بل إنَّها قد تستكره ما يصدق به من القول وتنفر منه لأنَّه لا يحقّق التّعجيب»[4]، وهذا النّص يحيلنا على مفهوم الوظيفة الجماليّة للخطاب الأدبيّ والشّعري، كما ينظر إليها النّقاد المحدثون.

ولا يبعد ابن رشد (ت595) عن آراء سابقيه؛ إذ يعدّ المحاكاة من «أهم العناصر التي يقوم الشّعر على أساسها مع الوزن، ومن ثمّ فهي تدلّ على الصّياغة الجماليّة المؤثرة للغة الشّعرية »[5]، وابن رشد بهذا يحدد المقوّمين اللَّذين أجمع الفلاسفة الإسلاميّون عليهما بشأن الشّعر وجماليّاته، وهذان

---

(1) جابر عصفور: الصّورة الفنِّية. ص21.

(2) مصطفى الجوزو: نظريات الشّعر عند العرب. ص116.

(3) المرجع نفسه. ص119.

(4) نقلا عن عبد العزيز حمودة. المرايا المقعرة. ص430-431. سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. 1422هـ/2001م. ص430 ،431.

(5) رجاء عيد: المصطلح في التّراث النّقدي. منشأة المعارف. الإسكندرية. 2000م. ص232.

المقومان يمكن تصورهما قطبين:

القطب الأوّل: هو المحاكاة وما يدور في فلكها أو ينتج عنها من مصطلحات، كالتخييل والتصوير وسائر ضروب البيان.

والقطب الثّاني: هو التَّناسب، وتتّصل به ألفاظ ومصطلحات من مثل الانسجام، والوزن، والمقدار الزّماني وغير ذلك، وهذا العنصرالثاني هو المجال الذي يشترك فيه الشّعر والموسيقى، وكانت كتب فلاسفة المسلمين قد حفلت بالحديث عن جانب الموسيقى وحقيقتها وتأثيرها وصلتها بالشّعر والوزن؛ فقد « تحدّث الفارابي عن دور الموسيقى في شفاء النفوس التي فقدت توازنها وفي شفاء الأجساد... وأشار ابن سينا إلى أن متعة النغم من طبيعة خاصة، وأن الشّعر ذو إيقاع متناسق يؤثر في المخيّلة، وبيّن ابن رشد أنّ غاية الموسيقى أخلاقية»[1].

على أن التَّناسب والتّناسق اللّذين تحقّقهما الموسيقى بوصفها إيقاعا منتظما وأنغاما مجردة، أبعد شأوا من أن ينحصرا في الوزن الشّعري، فـ«هذا التَّناسب أساس النّظرية الجماليّة عند فلاسفة المسلمين»[2]، كما أنّ مفهوم التّناسق الكوني في المفاهيم الفيثاغورية انعكس في تصورات الفلاسفة... وعلى وجه الخصوص في رسائل إخوان الصفا، وما قدموه من تحليلات عميقة حول طبيعة الموسيقى وأثرها في النّفس [3]، وربّما أعاننا هذا في تفسير تمسك النّقاد والبلاغيّين والشّعراء على السواء بالوزن الشّعري، وجعلهم له ضمن الخصائص الأساسيَّة للشعر، وأحد المقومات الأساسيَّة في جماليّاته...

ومن الفلاسفة الذين تركوا بصمات واضحة في مجال الجمال، أبو حيان التوحيدي(ت400)، وقد اهتم الباحثون المحدثون بآثاره وأفكاره، ورأوا فيها نظرات حصيفة قيمة في علم الجمال والفن.

---

(1) نايف بلوز: علم الجمال. ص17.

(2) رجاء عيد: القول الشّعري. ص49.

(3) المرجع نفسه. ص49.

وقد عرّف التّوحيدي الجمال بأنّه« كمال في الأعضاء وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النّفس»[1]، ونلحظ في تعريفه هذا التّركيز على مبدإ التّناسب.

وأثار التّوحيدي كثيرا من القضايا الجماليّة والمسائل الفنّية، كخصائص العمل الفنّي، ودور الإلهام، وعلاقة الفنّ بالطّبيعة، والتذوّق الجماليّ [2]، أما ما يتصل بالفنون، فقد تناول فن البلاغة ــ شعرا ونثرا ــ وفن الموسيقى وفنّ الخطّ؛ وعند حديثه عن الموسيقى حاول أن يفسر أثرها الجماليّ في السامع الذي ينفعل لسماع الغناء أو الآلات، وردّه إلى ما بين إيقاعات الموسيقى والغناء من اعتدال وتناسب[3].

وتطرّق التّوحيدي إلى مسألة أواصر الفنون التي تجعل الفنون جميعا تنتسب إلى أرومة واحدة، وإن اختلفت باختلاف دور الحاسّة التي تتذوقها أو تبدعها، لكن أبا حيان يجعل النّفس هي الأرومة التي توزع اللّطف على جميع الإحساسات مهما اختلفت طبائعها وأشكالها، وهو ما يجعل الفنّ واحدا، سواء أكان ذلك في صياغة الكلمة شكلا، أم مضمونا، أم جرسا، أم صياغة للحن[4]، وبناء على هذا، يربط التّوحيدي بين فنّ الموسيقى وفن الخط، فيقول على لسان أحد الخطاطين: « الحركات إذا تمثّلت بالحروف، والحروف إذا اندفعت بالحركات، كانت الصّور الخطية، والحروف الشكليّة محفوظة الأعيان بامتلائها بهما، محروسة الأبدان بانتسابها إليهما »[5]، وهو ما يجعل الخط من الصّور غير المشبّهة، في مقابل الصّور التّشبيهية.

ومع أن أكثر آراء التّوحيدي مبثوثة ضمن نصوص نقلها عن غيره ولم ينسبها إلى نفسه، فإنه يبدو في صورة المتبنّي لها المقتنع بها، وهي آراء لا تخلو

---

(1) عفيف بهنسي: فلسفة الفنّ عند التّوحيدي. دار الفكر. دمشق 1408هـ/1987م. ص61.

(2) ينظر: المرجع نفسه. ص19، 23، 29، 67.

(3) المرجع نفسه. ص77– 79.

(4) المرجع نفسه. ص80،81.

(5) المرجع نفسه. ص80.

من طرافة وعمق [*].

ومن علماء المسلمين الذين ساهموا بجهد طيب في إثراء مباحث الجمال، أبو حامد الغزالي (ت505)، فقد كانت له نظرات جماليّة متميزة، لا سيّما في كتابه إحياء علوم الدين.

يربط الغزالي الجمال بالمحبّة، ويقرّر أنّ كلّ جمال محبوب عند مدرك الجمال، ولكنه يفرق بين محبة الجمال لذاته، ومحبّته لأجل منفعته؛ لأنَّ الجمال فيه عين اللَّذة، واللَّذة محبوبة لذاتها لا لغيره [1]، وكأن الغزاليّ يجعل اللَّذة لذّتين؛ لذّة جماليّة، ولذّة مصدرها ما يُدِرّه الشَّيء من نفع، ويتفرع عن هذا النَّوع الأخير ما يلتذّ به الإنسان بسبب يرجع إلى لذة حسية، أو قضاء الشهوة بتعبير الغزالي، يقول في ذلك: « ولا تظنّنّ أنّ حبّ الصّور الجميلة لا يُتصور إلا لأجل قضاء الشهوة؛ فإن قضاء الشّهوة لذّة أخرى قد تُحبّ الصّور الجميلة لأجلها، وإدراك نفس الجمال أيضا لذيذ، فيجوز أن يكون محبوبا لذاته، وكيف ينكر ذلك والخضرة والماء الجاري محبوب لا ليشرب الماء وتؤكلّ الخضرة أو ينال منها حظّ سوى نفس الرؤية»[2].

ففي هذا النّص فصل واضح ــ عند الغزالي ــ بين التذوق الجماليّ الخالص، والجمال المشوب بأغراض أخرى؛ كاللَّذة الحسيّة والمنفعة.

ومع ذلك يذهب الغزالي إلى أن كل حسن وجمال لا يخلو من لذة في إدراكه، ولكن الحسن عنده ليس مقصورا على مدركات البصر، ولا على تناسب الخلقة؛ فإنا نقول: هذا خط حسن، وهذا صوت حسن، وهذا فرس حسن، والحسن

---

[*] تناول بعض الباحثين آراء التوحيدي من الوجهة الجماليّة. نذكر منهم عفيف بهنسي: فلسفة الفنّ عند التوحيدي. وحسين الصديق: فلسفة الجمال ومسائل الفنّ عند أبي حيان التّوحيدي. وعزّت السيد أحمد: أسس الفكر الجماليّ عند التوحيدي.

(1) وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال. ص42.

(2) الغزالي أبو حامد: إحياء علوم الدين. تحقيق: عبد الله الخالدي. دار الأرقم. بيروت. (دت). 381/4.

الذي تشترك فيه هذه الأشياء هو ما ينبغي البحث عنه[1].

وجمال كل شيء وحسنه ــ بحسب الغزالي ــ هو في أن يحضر كماله اللائق به، الممكن له، فإذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو في غاية الجمال، وإن كان الحاضر بعضها فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر [2].

والجمال عند أبى حامد مستويان: ظاهر وباطن؛ الظاهر يدرك بالحواس، والباطن يدرك بالبصيرة [3]، فإذا كان الجمال باديا في الأشكال والعلاقة فيما بينها أمكن تذوقه بالحواس، وأما إذا ارتبط بالقيم الأخلاقية والفضائل والوجدانيا ت فإن سبيل تذوقه القلب، ويمكن إدراكه بالعقل إذا ولدت المدركات لذة عقليّة تدفعنا إلى استعمال القياس والتقويم [4].

ومن خلال هذا الاستعراض لآراء أشهر فلاسفة الإسلام حول موضوع الجمال، ندرك أن هذه الآراء والنّظريّات عبرت من جهة عن فلسفة المسلمين في الجمال والفن، وشكّلت من جهة أخرى حلقة وصل بين تراث فلاسفة اليونان والفكر الجماليّ الحديث؛ حيث إن الفلاسفة المسلمين تولّوا شرح أشهر النّظريات الجماليّة عند اليونان، لاسيما ما تعلق منها بالشّعر والمحاكاة، وفي أثناء هذه الشّروح بسطوا كثيرا من القضايا ذات الأهمية، والتي لم تزل بحاجة إلى من يتناولها بالدّراسة والبحث والتّمحيص.

غير أنّ هناك مظهرا آخر للنّشاط الجماليّ في الحضارة الإسلامية لا يقل أهمية عن النشاط الفلسفي النّظريّ، وهو النّشاط العمليّ المتمثّل في الفنون المختلفة التي تميزت بها حضارة المسلمين، وشكّلت الميدان العمليّ التّطبيقي لفلسفتهم في الجمال والفن، وسنحاول تلمس مظاهر النشاط الجماليّ العمليّ من خلال هذه الفنون.

---

(1) المرجع نفسه.382/4.

(2) المرجع السابق.382/4.

(3) وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال. ص43.

(4) هديل بسام زكارنة: المدخل في علم الجمال. ص25.

ثانيا: مظاهر النّشاط الجماليّ في الفنون الإسلامية

حفلت الحضارة الإسلاميّة بمظاهر النّشاط الجماليّ، من خلال الفنون التي ازدهرت واصطبغت بصبغة هذه الحضارة، حتّى غدت سمة لها وعلما عليها، بيد أن جميع الفنون العربية والإسلاميّة قامت على أسس روحيّة وتاريخيّة مختلفة عن الأسس التي قام عليها الفنّ الغربي والفنّ الإغريقيّ والفنّ الصّيني وغيره، فلكلّ من هذه الفنون فلسفته الخاصة [1].

وأوّل أساس قامت عليه حضارة المسلمين، وقامت عليه الفنون الإسلامية ــ تبعا لذلك ــ هو مبدأ التّوحيد والتّنزيه المطلقين للذّات الإلهيّة، فلذلك لم يعبر الفنّ الإسلامي، عن أي شكل من الأشكال المحدّدة لصورة الله أو الكون أو الإنسان، بل كان يتسامى ويسعى لدخول عالم المطلق والسّر الذي يقع وراء هذه المعاني الكبرى[2].

ويلخّص عفيف بهنسي معايير الجماليّة الإسلاميّة في الحرية والإبداع والبحث عن المثل والتسامي والإطلاق [3]، وهو يربط بين مبدإ الإطلاق الذي اتسم به الفنّ الإسلامي ــ بوصفه فن المطلق ــ وبين مبدإ الحرّيّة الذي أتيح للفنّان المسلم، فــ «في نطاق هذا الفلك الواسع، كان الفنان حرا إلى أبعد حد في اختيار الصّيغة والتّكوين الذي يؤلفه ويبدعه »[4].

وربّما كان من ميزات الفنّ الإسلامي، أنَّه فنّ امتدّ ليشمل مختلف أنواع النشاط الفكري واليدوي، فــ « جميع الأعمال اليدويّة في الآثار الإسلاميّة المختلفة هي من الفنون الرفيعة ... وعند دراسة الفنّ الإسلاميّ فإن فنون الخزف والخشب والمعادن هي من الفنون الجميلة الإبداعية التي تدخل في

---

(1) عفيف بهنسي: فلسفة الفنّ عند التوحيدي. ص07.

(2) عفيف بهنسي: أثر الجماليّة الإسلامية في الفنّ الحديث. دار الكتاب العربي. القاهرة. 1418هـ/1998م. ص 08.

(3) المرجع نفسه. ص 08.

(4) المرجع نفسه. ص 09.

نطاق الإبداع الإسلاميّ »[1]، فهذا مظهر للنّشاط الجماليّ المادي.

أمّا النّشاط الجماليّ الأدبيّ، فيتمثّل في الإنتاج الأدبيّ والشّعري، وما قام حوله من نقد وتنظير بلاغيّ، انبنى على أساس جماليّ خالص، وسنعرض لذلك في حينه بإذن الله.

ولكنّ اختلاف مظاهر النّشاط الجماليّ، وأشكال الإنتاج الفنّي لم يمنع علماء المسلمين من إدراك الأواصر التي تجمع بين جميع أشكال الفنون والشّعر والعمارة والرقش والخط، «ففي العمارة قصيدة ونحت وموسيقى، وفي الرّقش رقص وأنغام، وفي الخط عمارة وغناء وتصوير، وفي الشّعر جميع الفنون»[2].

وإذا كان القرآن الكريم هو بداية التّأسيس لحضارة الإسلام، فلا غرو أن نجد كلّ فنون الحضارة الإسلامية، استمدّت من روحه، ودارت حول محوره؛ حيث شكلت بلاغة القرآن الكريم ومضمونه، أساس الخطّ العربيّ والزّخارف التي عرفت بهما حضارة الإسلام، و «إن نظرة فاحصة ندقق فيها في تحوّلات الخطّ وأشكاله، تبيّن لنا كيف انفصلت الزخارف المرافقة له، سواء في الخط اللين أو الكوفي، وكوّنت الرّقش، وهو الفنّ الذي اختص به الفنان المسلم، وانتشر متطورا متنوعا، محمولا على جميع الأشياء، من عمارة ومتاع وثياب»[3].

ومما يلفت النّظر في الفنّ الإسلامي، غياب الرسوم التجسيمية أو التّشبيهية المحاكية للأحياء، وإذا وجدت فوجودها استثناء، لا يرقى إلى أن يجعل منها سمة من السمات البارزة لهذا الفن، وقد أقرّ الباحثون بهذا الأمر، ولكنهم اختلفوا في تعليله، وأهم ما ذكروا في ذلك هو تحريم الإسلام للتّصوير، لا سيّما تصوير ما به روح، مستندين إلى حديث: « أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون »[4].

---

(1) المرجع السابق. ص31، 32.

(2) المرجع نفسه. ص23.

(3) المرجع نفسه. ص21.

(4) النسائي أحمد بن شعيب: سنن النسائي بشرح السيوطي. دار المعرفة. بيروت.=

والحقّ أنّ نهي بعض الأحاديث عن التصوير، ينبغي أن يوضع في سياق ما جاء الإسلام ليبطله من عادات الجاهليّة، وأوّل هذه العادات والطقوس عبادة الأوثان التي كانت تنحت وتتخذ آلهة تعبد ويعتقد بنفعها وضرّها، وهذا أوّل مظهر للتعارض بين مبدإ التوحيد الذي يمثل رأس العقيدة الإسلاميّة، ومبدإ تعدّد الآلهة الذي كان في صلب العقيدة الجاهلية، وإن كان بعض الباحثين يشكك في وجاهة السَّبب الذي ذكرناه آنفا، من مثل "إتيان سوريو" الذي يقول: «إن وضع المسألة بهذا الشكل بعيد جدّا عن الصَّواب، إذ ليس ثمّة في القرآن تحريم قاطع من هذا النَّوع»[1].

أجل ليس في القرآن نصّ صريح في تحريم التصوير، ولكن القرآن يحمل بشدة، وفي كثير من الآيات على عبادة الأصنام، وما اتّخذه الجاهليون من آلهة، اعتقدوا أنَّها تقربهم إلى الله زلفى، أما النهي الصّريح عن التّصوير فقد ورد في الحديث لا في القرآن.

وردّ باحثون آخرون غياب التّصوير في الحضارة العربية الإسلامية إلى طبيعة حياة العرب، فهذه الحياة كانت « تدفعهم إلى التّأمّل الدائم والتفكير بمظاهر الكون وأسراره، مما جعلهم يعتقدون بوجود إله يرتقي فوق مستوى البشر، فحاولوا الابتعاد عن تصوير الإنسان لاعتقادهم بقصوره إلى جانب الإله وعظمته »[2]، واستدلّ هؤلاء الباحثون بابتعاد العرب عن تصوير الأحياء حتى قبل الإسلام[3].

ومهما يكن من أمر، فإن طبيعة حياة العرب في الجاهلية، وتعاليم الدين الإسلامي، أديا إلى غياب فن التصوير في الحضارة الإسلاميّة، ولكنّ الفنانين المسلمين وجدوا ضالتهم في فن الزخرفة بديلا عن التصوير، فغدت إبداعات

ط5 .1420هـ. 606/8.

(1) سوريو: الجماليّة عبر العصور. ص175.

(2) هديل بسام زكارنة: المدخل في علم الجمال. ص24.

(3) المرجع نفسه . ص24.

الفنّان المسلم فنّا مزدهرا يستحق الدراسة والتقدير [1].

ولم يكن فن الزّخرفة منفصلا عن مبدإ التّوحيد الذي جاء الإسلام ليرسيه، فكثير من الباحثين يربطون بين فنّ التّجريد في الزّخرفة الإسلاميّة (الأرابسك) وبين مبـــدإ التوحيد، بما ينطوي عليه من وحدة ولا تناه في الوقت ذاته [2]؛ «فالأرابسك هو تصميم يتألف من العديد من الوحدات أو الأشكال التي تترابط وتتداخل معا على نحو من شأنه أن يحمل المشاهد على أن يتحرك متنقلا في كلّ الاتّجاهات، من شكل أو وحدة إلى شكل آخر أو وحدة أخرى»[3].

ويعد التّناظر والتّناسب من أهمّ خصائص الفنّ الإسلامي، لا سيما فن الزخرفة، فقد «كانت الأشكال والأحجام متقابلة متناظرة تشابه في ذلك التّناظر أوزان الشّعر العربي وقوافيه... وكان اهتمام [الفنان] المسلم بالتّقسيم والتّصنيف والتّحليل واضحا...عندما لجأ إلى التبسيط والتجزئة للوصول إلى الأشكال الأوّلية للأشياء، كما أثّر شعورهم بالأزلية والأبدية في الزمان على فنهم، فتمثل ذلك بتكرار الوحدات الزّخرفيّة، بشكل يوحي بالاستمرار واللانهائية»[4].

ولقد عبر بعض علماء الجمال الغربيين عن إعجابهم بفن الزخرفة الإسلامي ودافعوا عنه بحماس، وفي مقدّمة هؤلاء "إتيان سوريو" الذي ربط بين هذا الفنّ الإسلامي وبين الموسيقى، ورأى بينهما تقاربا وتناسبا، من حيث القدرة على الإثارة الشعورية والعاطفية، رادّا على بعض علماء الجمال الذين نفوا هذا التّقارب بين الفنّين [5]، يقول "سوريو" متحدثا عن فن الزخرفة الإسلامية: «علينا أن نتمثل هذا الفنّ أثرا قائما لا على مهارة فكرية وعقلية محضة، إنّما كأثر يدأب في البحث عن طريق تبعث على الحلم وتغذّيه، حلم

---

(1) المرجع السابق. ص25.

(2) ينظر: وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال. ص38 .

(3) المرجع نفسه. ص39.

(4) هديل بسام زكارنة: المدخل في علم الجمال. ص33.

(5) سوريو: الجماليّة عبر العصور. ص179.

من طينة روحيّة عالية، وذلك في نوع من الفرار بعيدا عن أشكال العالم الماديّ أو عالم الجسد »[1].

وحاول غايي ــ فيما نقل عنه "سوريو"ــ تفسير المشاعر التي تثيرها بعض الأشكال الهندسية لفنّ الزّخرفة الإسلاميّ؛ فـــ «الدّوائر الهندسيّة إذا كانت زواياها المتعددة مزدوجة فإنها توقظ في النّفس مشاعر عميقة مطبوعة بطابع الصّفاء العذب، أما إذا كان عدد زواياها مفردا فإنها تبعث على الحزن المبهم والقلق والاضطراب، والصّورة المتكونة من الجمع بين المربعات والمثمنات تبعث على فكرة السّكون الأبديّ، أمّا تلك التي تنبثق من الأشكال ذات الزوايا التسع فإنها توقظ الإحساس بسرّ مبهم مضطرب »[2].

ومن الفنون التي نالت مكانة مرموقة في الحضارة الإسلامية فن الخط، حيث إنَّه يمثل في نظر الفنان المسلم، أعلى مراتب الإبداع، لما يحمله هذا الفنّ من خصائص الجمال المجرد والجمال الفنِّي [3]، ولذلك يعد فنّ الخطّ مع فنّ الزّخرفة، معلمين بارزين في الفنّ الإسلامي.

وبرغم أنّ الفنون الإسلاميّة كلّها قامت على أساس من مبدإ التوحيد وما يتفرع عنه من التعاليم القرآنية، فإن فنّ الخطّ العربيّ يتميّز عنها جميعا، بأنَّه تجويد للقرآن الكريم كتابة، كتجويده نطقا؛ «فالبيان الإلهي إنَّما يتوضّح عن طريق اللُّغة والكتابة معا، ومن هنا كانت لغة القرآن تتطلب كتابة فاضلة بالخطّ الجميل، وكان على الخطّاط أن يبالغ بتجويد كتابة القرآن الكريم لكي يرقى إلى مستوى بلاغة القرآن »[4]، ولذلك نجد أن فنّ الخطّ نال نوعا من القدسيّة التّي استمدها من قدسية النّص القرآني ذاته.

أما خصائص فن الخط، فهي مشابهة لخصائص الفنّ الزخرفي، التي استعرضناها آنفا، حيث نجده موسوما بسمتي التَّناسب والاستمرار، فـــ «نمط

---

(1) المرجع السابق. ص180،181.

(2) المرجع نفسه. ص180.

(3) عفيف بهنسي: فلسفة الفنّ عند التوحيدي. ص59.

(4) عفيف بهنسي: أثر الجماليّة الإسلامية في الفنّ الحديث. ص15، 16.

الخط المنحني المنطلق في حدود مساحة معينة يوحي بالاستمرارية والانطلاق...أما الخط الهندسيّ فيتميّز بجمال رياضيّ يستشعره العقل، ويعطي إحساسا بالاستقرار والثّبات والسّكون »[1]، ولا شكّ أنّ هذا الاستقرار والثّبات إنّما يتحقّق من خلال مبدإ التّناسب، الذي يتجلّى أكثر في الخط الكوفيّ، حيث تسود الأشكال المتناظرة، والخطوط المتقابلة بشكل بارز.

ويلاحظ "إتيان سوريو" أن المظهر الجوهري لفنّ الخطّ «يكمن في الحاجة الماهرة إلى إدخال الكلام في شكله الكتابيّ عنصر تزيين زخرفي في العمارة وصناعة النّسيج والمنمنمات »[2]، ففن الخط «رديف للفنون التّشكيلية الأخرى، وجزء متماسك معها على كثير من الرهافة والذوق »[3].

ويذهب "سوريو" إلى أنّ الغربيّين استمدوا أشكالا من صور الخطّ العربي، ولكن هذه الأشكال التي اقتبسها الغربيون أخذوها مجرّدة من المعاني التي تتضمنّها، أو توحي بها، مثلما أخذوا أشكال الفنّ الصّيني المرتبطة بدلالات رمزيّة محدّدة، ولم يكونوا يفقهون منها شيئا على الإطلاق [4].

أما فن العمارة فلم يكن أقل حظا من الفنون التي كان لها حضور متميّز في الحضارة الإسلاميّة؛ فـ«في العصور الإسلاميّة الأولى تطوّر فنّ العمارة لا سيّما في بغداد ودمشق والقاهرة والمغرب والأندلس، وغيرها من الحواضر الإسلامية، وكان هذا الفنّ يجسّد مقولات علماء المسلمين الجماليّة[5]

لقد استفادت الحضارة الإسلاميّة من الإرث المعماريّ الذي كان سائدا من قبل، فصهرت هذا الإرث وأعادت صياغته وإخراجه منطبعا بطابع متميز، وتجلّى هذا أكثر في بناء المساجد، ويرد "إتيان سوريو" المصادر المعمارية

---

(1) هديل بسام زكارنة: المدخل في علم الجمال. ص33.

(2) سوريو: الجماليّة عبر العصور. ص184.

(3) المرجع نفسه. ص184.

(4) المرجع نفسه. ص166.

(5) عدنان رشيد: دراسات في علم الجمال . دار النهضة العربية. بيروت. ط 1. 1405هـ/1985م. ص221.

للمسجد إلى أصول بيزنطيّة ويونانية وفارسية، ولكنه يقرّ بأنّ الثّقافة العربيّة الإسلاميّة عملت على التّأليف بين جميع ما توافد إليها من الثقافات والحضارات الأخرى التي خضعت لها[1].

وليس من العسير أن نلتمس الخصائص الأساسيَّة لفنّ العمارة الإسلامي، ما دامت هذه الخصائص تنتظم جميع الفنون الإسلامية من زخرفة وخطّ وعمارة وشعر وغيرها؛ فالتناسق والتجريد والوفرة، هي الخصائص البارزة في هذه الفنون جميعا[2].

ويعزو "دني هويسمان" هذه الخصائص إلى تأثير الطَّبيعة الصّحراويّة الصّهباء الجرداء التي تكشف عن وحدة مجرّدة لا تفاصيل لها ولا أشكال حسيّة[3]، غير أنّ حضور هذه السّمات في الفنون الإسلامية خلال أوج ازدهارها في المدن والحواضر يجعلنا في شك من هذا التّعليل؛ لأنَّ الفنون الإسلامية امتدت امتداد الحضارة الإسلامية نفسها، زمانا ومكانا، وقبست ما طاب لها من الحضارات الأخرى، فلم يبق مجال لربطها ببيئة محدّدة هي بيئة الصحراء، وربما كان التماس تعليل الخصائص السَّابقة للفنون الإسلاميّة من المبادئ العامَّة، والتعاليم التي قامت عليها هذه الحضارة أوفق وأجدى من التماسها في العامل الطّبيعي؛ حيث إن مبدأ التوحيد ــ بما يتفرّع عنه من إطلاق وتسام ونظام ــ يفسّر لنا سمات كالتَّناسب واللانهائية والتجريد، فمبدأ التسامي يمكن أن نعزوَ إليه التّجريد، ومبدأ الإطلاق يمكن أن نردّ إليه سمة الوفرة واللانهائية التي تميز أكثر الفنون الإسلاميّة، ومبدأ النظام تتّصل به خصائص كالتَّناسب والتناسق والانسجام.

وقد ربط بعض الباحثين بين خصائص الفنّ الإسلاميّ البارزة كالتّجريد وبين بعض آراء كانط عندما تحدّث عن الجمال الخالص وأنَّه يتمثّل ــ فيما

---

(1) سوريو: الجماليّة عبر العصور. ص169.

(2) عدنان رشيد: دراسات في علم الجمال. ص221.

(3) هويسمان: علم الجمال. ص171.

يتمثّل ــ في فنّ الزخرفة العربية الإسلامية "الأرابسك"[1]، وهذا يفسّر ــ كما يقول عز الدّين إسماعيل ــ القوانين التي يجمعها الإيقاع وتتنوع مسمّياتها بين النّظام والتّساوي والتّكرار وغيرها، وتتجلّى في كثير من مباحث البديع في البلاغة العربية[2].

فالجمال عند النّقاد العرب ــ كما عند الفنانين ــ يرجع إلى الصّناعة والشكل بالأساس، وبذا كان النّقد عندهم قائما على الاهتمام بجمال الصّورة الأولى المجرّدة، ويكشف عن الأساسين المشتركين في كلّ الفنون وهما الإيقاع والعلاقات، حيث حاول النّقاد العرب أن يستنبطوا قوانينهما، واتخذوهما أساسا للنّقد والحكم بالجمال والقبح [3]، وهذا ما لاحظه مصطفى ناصف على تحليلات عبد القاهر الجرجاني التي تهتم بالتحليل البالغ والتّفصيل الدّقيق، «بشكل يطلعنا على اجتهاد متواصل ينفي الاكتفاء بالمظهر الأول، فضلا عن الميل إلى التّناظر والتّقابل وتشويه الطَّبيعة أو تحريفها ابتغاء إرضاء النّزعة الأصيلة إلى التجريد »[4]، وهذا يتناسب مع خصائص العمل الزخرفيّ «الذي تتحوّل فيه الأشياء عن حياتها القوية النشطة إلى مظاهر من الصّرامة والتجريد »[5].

ويذهب "إتيان سوريو" إلى أنّ إثارة التأمل والتَّأثير عن طريق التّنوع البارع في معالجة موضوعات قليلة ولكنّها أساسيّة هما وظيفتان كبيرتان تتيح لنا دراسة الفنّ الإسلاميّ أن نضيفهما إلى قائمة الحاجات الجماليّة [6].

وهكذا يمكننا أن نستنتج أن الفنون الإسلامية على تنوعها مثلت تجسيدا عمليا للمقولات الجماليّة عند الفلاسفة والمفكرين المسلمين، وأنَّها بقيت وفية

---

(1) عز الدين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النقد العربي. ص102.

(2) المرجع نفسه. ص102.

(3) المرجع نفسه. ص349.

(4) مصطفى ناصف: الصّورة الأدبيّة. ص70.

(5) المرجع نفسه. ص70.

(6) سوريو: الجماليّة عبر العصور. ص176.

للمبادئ الكبرى التي قامت عليها حضارتهم، والتي شكل التوحيد ــ بما يعنيه من وحدة وتسام وإطلاق ــ روحها وعمادها.

المبحث الثالث: مقومات الجمال الفنِّي

إن الاهتمام بقضايا الجمال والفنّ منذ القديم لم يمّكن من الوصول إلى نتائج يقينيّة حاسمة في تفسير ماهية الجمال، بل كانت زوايا النّظر تختلف بين الباحثين والمفكّرين، وتقودهم إلى التَّركيز على جانب معيّن هو برأيهم الأصلح في تفسير الجمال.

ويمكننا القول إن أهم رؤيتين تنازعتا تفسير الجمال، هما الرّؤية الذّاتية والرّؤية الموضوعيّة؛ الرؤية الذّاتية تريد أن تجعل الجمال رهن الإعجاب الشّخصي والانفعال الذّاتي، أمّا الرّؤية الموضوعيّة فإنها تؤمن بإمكان البحث عن أسس موضوعية للجمال في الشَّيء ذاته، على قدر من الثّبات، بعيدا عن أحكام الذّات المتقلّبة.

وقد حاول "شارل لالو" التّوفيق بين المذهبين حين قال: «يمكن للمذهب الموضوعي والمذهب الذّاتي أن يتعاونا بدل أن يتعارضا، فلا يتذوق الفنّان بصورة ذاتيّة إلاّ ما كان حاويا بعض نسب منسجمة من الوجهة الموضوعية، [ومن جهة أخرى فإن] جمال نغم حلو، أو قبح لحن متنافر، يتوقّفان بعض الشَّيء عليّ، وعلى انفعالي الشخصي، ولكنّي مرتبط بهما أيضا، ما داما هما اللَّذان يجعلانِنِي أهتزّ نفسيّا وجسميّا »[1]، ومع ذلك كانت النّظرة الموضوعيّة تمارس إغراء وجاذبية على جل الباحثين منذ القديم، وربّما كان ذلك سعيا منهم إلى إرساء علم للجمال قائم على العلمية والثبات والاطّراد، حتّى يمكن تعميم نتائجه على أية عينة تعرض لهم، شأن كلّ علم، ومن هنا سادت مقولات تندرج ضمن هذا المنظور، من قبيل الانسجام والتَّناسب والتّناظر والوحدة في التنوع وغيرها، وهي كلّها ذات طابع تجريدي واضح في تفسير الجمال.

وفي هذا الإطار يمكن أن نتصور ما سمَّاه بعض الباحثين (الصّورة الأولى للعمل الفنِّي)؛ يقول عز الدّين إسماعيل: « في مجال الحديث عن الأساس الجماليّ البحت أو الموضوعي يكون من اللاّزم الحديث عن الصّورة

---

(1) لالو: مبادئ علم الجمال. ص 05.

الأولى؛ والمقصود بالصّورة الأولى في العمل الفنِّي هو توزيع المساحات المكانيّة أو المسافات الزمانية خالية من كلّ محتوى... ففي القصيدة مثلا تكون الصّورة الأولى هي الصّورة الموسيقية الناتجة عن مجموعة المساحات الزّمانية... [وهذه] العناصر الموضوعيّة لجمال الجميل هي التي تعتمد عليها الصّورة الأولـــى ويسمّيهـــا هربارت الصّورة البحتة »[1]، وتتكوّن الصّورة البحتة ــ بحسب هربارت ــ من العلاقات ولا شيء سوى العلاقات [2].

إن هذه العلاقات هي التي تعطي العمل الفنِّي خصوصية، تغدو معها العناصر الدّاخلة في تكوينه ذات طابع خاصّ، مختلفة عمّا كانت عليه من قبل، ومختلفة عنها في أيّ عمل آخر؛ لأنَّها دخلت في شبكة من العلاقات التي تحقّق لها وللعمل الفنِّي ــ تبعا لذلك ــ تفرّدهما، «فدلالة وقيمة لون مأخوذ على حدة، تختلفان اختلافا تاما عما تكونان عليه داخل اللوحة، وفي العمل الفنِّي الكامل، يكون مظهر اللّون وقدرته على إمتاعنا، وإثارة خيالنا وانفعالنا، متوقّفا على العلاقات المتبادلة مع كلّ شيء آخر في اللّوحة »[3].

وبناء على ذلك لا يمكن أن يحكم على العمل الفنِّي إلا في كُلِّيته؛ لأنَّ الجزء وحده لا يكون جميلا أو قبيحا، ولكنه يشترك مع غيره في تكوين كلّ جميل أو قبيح، وإذن «فالجمال والقبح يتركزان في علاقة الأجزاء بعضها ببعض، وعلاقة كلّ جزء بالكل»(4)، وهكذا كانت فكرة العلاقات والبحث عن التَّناسب والانسجام بين أجزاء العمل الفنِّي، هاجس الباحثين في الجمال منذ القدم.

وإلى جانب التَّناسب نجد مبدأين آخرين هما التنوع والإيحاء، فهذه العناصر الثّلاثة كانت حاضرة ــ على تفاوت بينها ــ في أغلب أعمال النّقاد

---

(1) عز الدين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النقد العربي. ص98.

(2) المرجع نفسه. ص98.

(3) ستولينتز: النقد الفنِّي. ص 16. وهذه الفكرة هي التي بنى عليها عبد القاهر الجرجاني نظريّة النَّظم. حيث لا يمكن الحكم بالفصاحة للكلمة بمعزل عن سياقها الذي ترد فيه. والعلاقات التي تكون لها مع غيرها من الكلمات.

(4) عز الدين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النّقد العربي. ص198.

والمفكرين والدّارسين لعلم الجمال، وسنتناولها بشيء من التفصيل.

أولا : التنوّع

يعد التّنوّع أحد ركائز العمل الفنِّي؛ لأنَّه هو الذي يحقّق الجدّة، وينفي الملل والرّتابة[1]، ذلك أن الإدراك الجماليّ يعتمد ــ كما يذهب إلى ذلك أكثر الفلاسفة والنّقاد ــ على خاصّيّة الدهشة التي تولدها المفاجأة في الفنّ، يقول "دني هويسمان": «خاصية الفنّ الوحيدة هي الانخطاف، وحيث يفتقد الحبور يجتنب الفنّ... وحالما يرسل صنيع ما الفرحة فينا نستيقن بأنَّه رائع وحق»[2]، ويقول "جيروم ستولينتز": « نحن لا نستمتع بالقيمة الكامنة للعمل إلا عندما يستغرق انتباهنا كله، وعندئذ فقط تكون تجربتنا جماليّة بحق »[3]، ومن المعروف في علم النّفس الإدراكي أنّ الإثارة تزيد بحسب درجة جدة المثير، وتتناقص كلّما تعوّد الإدراك على هذا المثير، ولهذا السَّبب كان التّنوّع وسيلة تحقق الجدّة وتضمن الإثارة.

على أن التّنوّع لا يأخذ شكلا واحدا، فقد يكون اختلافا للعمل الفنِّي في بعض الجوانب عن أعمال سابقة أخرى من جنسه، وقد يكون التنوع تنوعا ضمن العمل الفنِّي الواحد، وهذا المبدأ هو الذي ركّز عليه الأسلوبيّون المحدثون، أطلقواعليه تسميات عديدة كالانزياح والانحراف وهي مصطلحات تؤكّد كلها «أهمّيّة البعد عن المألوف والشائع والعادي والمبتذل بدرجة معيّنة»(4).

ويبدو أن هذا المبدأ ضروريّ للأعمال الفنِّية، حيث «إن قوة هذه الأعمال بأسرها تتوقّف على نوع من الانحراف الجذريّ عن الأنواع المعتادة من الشكل »[5]، وفي الأعمال النّاجحة «نرى على الدوام شيئا

---

(1) أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال. ص42.
(2) هويسمان: علم الجمال. ص122، 123.
(3) ستولينتز: النّقد الفنِّي. ص243.
(4) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجماليّ. ص333.
(5) ستولينتز: النقد الفنِّي. ص361.

جديدا، ونجد علاقات شكلية جديدة، وندرك معنى جديـــدا »[1].

ولا شكّ أن سعي الفنّانين بمختلف مدارسهم إلى هذه الغاية هو السَّبب في ظهور بعض الاتِّجاهات الفنِّية الحديثة كالتّجريدية والتّكعيبية، حيث إنَّها تحاول ــ بطريقة ما ــ أن توجد أنواعا جديدة من الأشكال الفنِّية بالثّورة على النَّماذج المتداولة، والبعد عن تصوير الواقع المألوف، وإن كان "ستولينتز" يرى أن استخدام التحريف لا يبدأ بفن ما بعد الانطباعيّة، وإنَّما يوجد طوال التاريخ الطويل للفنون [2].

وعلى العموم فإن التنوع يعد مطلبا لا غنى عنه لأي عمل فني ينشد لنفسه التميز والإمتاع، اللَّذين يتحقَّقان بتلك الدهشة والمفاجأة التي تحمل المتلقي على التأثر والإعجاب، كما أن التنوع ضمن العمل نفسه يولد انتظاما يزيد من تفاعل المتلقي بقدر ما يكسب الأثر من إيقاع لا سبيل إلى تحققه وإدراكه من دون التنويع بين أجزاء العمل وتفصيلاته.

ثانيا : التَّناسب

التَّناسب هو من أشهر المبادئ وأقدمها في تفسير الجمال وتعليله، حيث كان الانسجام هو السّمة التي اتخذت مرادفا للجمال، وعبّرت عن معيار الإعجاب بأعمال الفنّ الجذّابة [3]؛ فمنذ عصر اليونان اعتقد الفيثاغوريون «أنّ الجمال هو انسجام في الكون »[4]، وكان أرسطو يرى «أن النظام والتّناسق والتحدّد هي الخصائص الجوهريّة التي يتألف منها الجمال »[5].

وبلغ من درجة حماس الفلاسفة الإغريق لمبدإ التَّناسب في الجمال، أن عبّروا عنه بصيغ عددية، قدمها الفنّانون والفلاسفة عن نموذج الجمال المثالي، وهو ما

---

(1) المرجع السابق. ص110.

(2) المرجع نفسه. ص227.

(3) محسن محمد عطية: غاية الفن. ص10.

(4) نايف بلوز: علم الجمال. ص33.

(5) عز الدين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النقد العربي. ص99.

سمي القطاع الذّهبي الذي صاغه إقليدس؛ وفحواه أنّ النّسبة بين الجزء الأصغر والأكبر تساوي النّسبة بين الجزء الأكبر والكل [1]، واستمرّ هذا المبدأ عبر العصور، فكان الجمال يعزى إلى التّناسب أو القياس المتوازن أو «التناظر والانسجام والوحدة في الكثرة»[2].

وقد اتّخذ أنصار مبدإ التّناسب في الجمال، الجسم البشري دليلا ونموذجا، حيث إن أطراف الجسم متناسبة ومتناظرة بالنّسبة إلى وسطه، فإذا افترضنا دائرة يمتدّ قطرها بين أعلى الرّأس وأخمص القدمين فإن اليدين الممتدّتين تلامسان محيطها، ودعت هذه الفكرة بعض علماء الجمال إلى تطبيق تناسب أبعاد الجسم البشري على المباني والفنون، «على اعتبار أنّ جسد الإنسان هو النموذج الأمثل للنّسب الصّحيحة »[3]، يقول "جيروم ستولينتز": «كان الفنّ يقدّر على أساس التّناسب في النحت والعمارة، والوحدة في الموسيقى... وهكذا وضعت في تاريخ العمارة قوانين للتناسب، تحدّد بدقّة رياضية النّسب الصحيحة بين مختلف الأجزاء في تشريح الجسم البشري... ولابد أن تتجسّد هذه السّمات في الشكل المنحوت لكي يكون جميلا »[4].

وتعد الموسيقى ــ في مجال الفنون ــ مثلا أسمى تتجلّى فيه خاصّية التّناسب الذي يولد الصّورة الفنّية من خلال العلاقة المنتظمة بين الأنغام المتواليّة؛ فـــ «لو ضرب طفل على البيانو عددا من الضّربات بلا تنظيم أو ترتيب بينها فلن يدرك أحد بين هذه الضّربات أي علاقة، أما لو نظمت تنظيما معيّنا بحيث استخرج منها إيقاع أو نغم، فعندئذ تكتسب هذه الضّربات صورة فنية»[5].

وسمة التّناسب تولّد خاصيّة من أهمّ خصائص الفنون على اختلافها

---

(1) محسن محمد عطية: غاية الفن. ص50.

(2) نايف بلوز: علم الجمال. ص33.

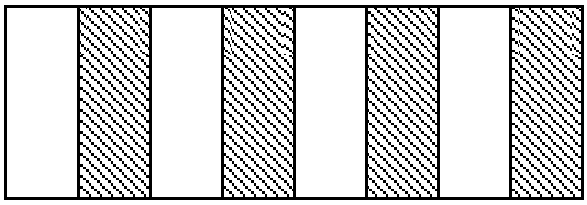
(3) المرجع نفسه. ص52.

(4) ستولينتز: النقد الفنّي. ص604.

(5) أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال. ص39.

وهي الإيقاع، الذي يبدو أن مفهومه كان مقتصرا على الفنون ذات الطّابع الزّماني الخالص، ولكنّه عُمّم ليشمل باقي الفنون، ويعرّف "سوريو" الإيقاع بأنَّه تنظيم متوال لعناصر متغيّرة كيفيّا في خطّ واحد، بصرف النّظر عن اختلافها الصَّوتي[1].

وقد مثل بعض الباحثين الإيقاع بالشكل الآتي:



فهذا الشكل على بساطته تتمثّل فيه سبعة قوانين:

1 ــ النظام
2 ــ التّغيّر
3 ــ التساوي
4 ــ التَّوازي
5 ــ التوازن
6 ــ التلازم
7 ــ التّكرار

وهذه القوانين السبعة تعمل كلّها معا على إنتاج الإيقاع [2].

ولكن الإيقاع ــ من خلال ظواهره السَّابقة ــ ليس مقتصرا على فنّ دون آخر، فجميع الفنون توظفه بطريقة ما، فـــ «الرّسم والنّحت والرّقص والموسيقى والشّعر، كلّها إبداعات فنّيّة تقوم على نظام من علاقات التَّوازي أو التّوازن أو التّكرار أو التَّناسب والانسجام »[3]، وهو ما يؤكّده "باركر" بقوله: «في الشّعر نجد الألفاظ ذاتها من حيث هي مجرد أصوات ترتبط في إيقاع وانسجام وقافية ونغم، وفي التّصوير والعمارة نجد الأشكال الملونة

---

(1) عز الدين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النقد العربي. ص101.

(2) المرجع نفسه. ص101، 102.

(3) ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي. دار القلم العربي. حلب. ط1 .1418هـــ/1997م. ص17.

متكررة ومتقابلة ومتوازنة ومنتظمة في إيقاع، كما هو الشأن في الموسيقى، وبدون هذه الموسيقى في الأداة لا يكون فنّ جميل »[1].

ويتحدّث "ستولينتز" عن الحيوية التي يُكسبها الإيقاع العمل الفنِّي من حيث هو «نمط يتكرر في عدد من المواضع في العمل، ويؤكّد فيه عنصر ثم يعقبه سكون أو افتقار نسبيّ إلى التأكيد، وإذ نرى التّأكيدات المتكرّرة لخطوط أو أشكال أو ألوان معينة في اللّوحة، فإن العمل يصبح ديناميا »[2].

إن الإيقاع وإن كان في أصله ألصق بالموسيقى، بوصفها فنّا زمانيّا، فإنه غاية تطمح إليها سائر الفنون، وتسعى إلى أن تقبس منها، ولعل هذا ما جعل "مالتربيتر" يلاحظ أن الفنون على اختلافها تصبو إلى مكانة الموسيقى[3].

على أن التَّناسب لا يقتصر على التَّشابه بين العناصر، ما دام المعيار الذي يدخل في ذلك هو وجود علاقة منتظمة بينها قد تعتمد على التَّقابل أو التّناظر أو الاختلاف، بل إن التوازن بين عناصر العمل الفنِّي يتحقَّق في معظم الأحيان بالتَّقابل، أي بوضع عناصر غير متشابهة كلّ مقابل الآخر، بحيث تكون هذه العناصر مع ذلك منسجمة[4]. تقول أميرة حلمي مطر: «قد يتم التوازن في العمل الفنِّي عن طريق عدم التَّماثل فيحلّ محلّ التَّماثل نوع من التَّوافق بين المتماثلات، وهذا واضح في الفنّ الحديث الذي بعد عن التَّماثل، وعمد إلى التَّوافق»[5].

وإذا عدنا إلى المخطّط السَّابق، الذي شُرح من خلاله الإيقاع، وجدنا أن الظَّواهر المترتبة عليه لا تشير كلّها إلى خاصيّة التَّشابه فحسب، فهي تشير أيضا إلى الاختلاف، بل إن أكثر هذه المصطلحات لا تتحقَّق مفاهيمها إلاّ وفق مبدأي التَّشابه والاختلاف اللَّذين يعملان جنبا إلى جنب، ويأخذ كلّ

---

(1) عز الدين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النقد العربي. ص97.
(2) ستولينتز: النقد الفنِّي. ص100. وينظر: محسن محمد عطية: غاية الفن. ص31.
(3) عز الدين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النّقد العربيّ. ص101.
(4) ستولينتز: النقد الفنِّي. ص352.
(5) أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال. ص42.

منهما أهميته من الآخر في الوقت ذاته، ومن هذا الجانب نظر "كولريدج" إلى تأثير الوزن في الشّعر، فهو يرجع إلى ناحيتين:

الناحية الأولى: ناشئة عن تكرار وحدة موسيقيّة معيّنة تنتشر في العمل الفنِّي كلّه، وتعمل على تشويق القارئ...

والناحية الثّانية: هي النّغمة غير المتوقّعة التي لا تنشأ عن التَّشابه، بين وحدات موسيقية متكررة، وإنَّما تنشأ عن عنصر المفاجأة [1].

وخلاصة القول أن مبدأ التَّناسب لم يكد يغيب عن مختلف النّظريات والاتِّجاهات التي تصدت لتفسير كنه الجمال، وربما كانت إمكانية تجسد هذا المبدإ في تمظهرات مادية ملموسة يمكن أن يعبر عنها بقيم عددية ورياضية، هي ما ساهم في رواج هذا المبدإ، سعيا من المنظرين إلى الانتقال من الحكم الحدسي الغامض إلى الإدراك المستند إلى براهين علمية قابلة للقياس والتجريب، ولذلك عُدّت الموسيقى خير معبر عن هذا المبدإ، لما تمتاز به وحداتها من انتظام وتناسب زماني تسعى باقي الفنون إلى تمثله.

ثالثا: الإيحـــاء

السّمة الثّالثة التي أمكننا استخلاصها من جهود المفكرين والفلاسفة والنّقاد وعلماء الجمال، هي ما سمَّيناه الإيحاء، ويمكن أن نعرّفه بأنَّه كلّ ما يثيره فينا العمل الفنِّي، ذو الغاية الجماليّة من عواطف وخيالات وأحاسيس ومعان، لا تكون نتيجة التَّعبيرات والإشارات الواضحة المحددة للعمل الفنِّي، بل هي ــ في الغالب ــ وليدة التّلميح دون التّصريح، والإيماء دون التوضيح، وربما قصد النّقاد هذا وهم يتحدّثون عن العمل المعّبر الذي «تبعث فيه الحياة، ويصبح مشحونا بإثارة تخيلية، إذ يوحي بأكثر ممّا يصوّره صراحة»[2]، وهذه الخاصّية الإيحائيّة المرتبطة بالعمل الفنِّي تجعله مؤهّلا ــ

(1) العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر. ص162.

(2) ستولينتز: النقد الفنِّي. ص377.

كما يرى "هويسمان" ــ لأنَّ « يعبّر عمّا يتأبّى على التَّعبير »[1].

على أنّ الطّرف الأهمّ في عمليّة الإيحاء هو المتلقّي؛ فهو الذي يسهم في توليد هذه الإيحاءات من خلال ما فـــي ذهنه ونفسه من استعداد وقبـــول، واعتمادا على ما له من خبرات وقدرات، وفي هذه الحالة يضفي على العمل الفنِّي ما ينبغي له، فـــ « في التجربة أو في الخبرة الجماليّة نضيف إلى العمل الفنِّي المحسُـــوس جانبا مصدره قدراتنا الخياليـــة... وإذا اقتصر الإنسان على مجرّد تلقي العناصر الحسيّة المستمدّة من العمل الفنِّي وحده بغير قدرة منه على إضافة استجابة خياليّة، فإن التّجربة الجماليّة لا تتـــمّ»[2].

فالعمل الفنِّي والمتلقّي، يشتركان فـــي تكوين هذه الإيحاءات التي تبدأ من العمل وتنتهي إلى المتلقي، وهنا يصبح « تنوّع الخواطر والأفكـــار التي تستثار فـــي مخيلة المتذوّق دليلا وعلامة على قوة الموضوع التَّعبيريّة ودلالته الجماليّـــة »[3].

وخاصية الإيحاء تقوم على اللاّمباشرة التي تميز العمل الفنِّي، وعلى ذلك النّقص وتلك الفجوات التي يترك للمتلقّي ملؤها؛ إذ «إنّ العمل الفنِّي عندما يشرح بشكل كامل يزول الشعور بجماله، فتهبط قيمته »[4].

وقد ينشأ الإيحاء من خلال الانزياحات المتنوعة التي تطبع العمل، ومن بين أشكال انزياحات العمل الفنِّي، مفارقته للحقيقة كما تبدو، وتساميه فوقها، وهو ما يجعله مختلفا عن النشاطات البشريّة الأخرى، ما دام يجنح إلى اللاّتصورية ويتعدى الحقيقة بتسام مثاليّ(5)، وهذا هو ما يحكم للعمل بالعظمة، التي تجعلنا

---

(1) هويسمان: علم الجمال. ص140.

(2) أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال. ص31.

(3) محسن محمد عطية: غاية الفن. ص156.

(4) هديل بسام زكارنة: المدخل في علم الجمال. ص37.

(5) هويسمان: علم الجمال. ص112.

نرى فيه على الدّوام شيئا جديدا... أو ندرك به معنى جديداً[1].

فالإيحاء هو خاصية ملازمة للفنون، ما دامت هذه الفنون تمثل تطلع الإنسان إلى ما وراء الواقع اليومي العادي، وإلى ما يتجاوز الوعي والشعور المحدود إلى عوالم الحلم والخيال واللاشعور، حيث تمتد آفاق الزمان والمكان وتنفتح على أبعاد لا حصر لها.

وهكذا نخلص إلى أنّ التّنوع والتّناسب والإيحاء، هي مبادئ جماليّة رئيسة، تكاد تشكل ثوابت لدى مختلف الاتّجاهات والمدارس، وربما نال مبدأ التّناسب من بينها حصّة أوفى من الاهتمام والتّنويه، بيد أنّا لا نعدم إشارات خفيّة حينا وجليّة حينا آخر إلى قسيميه في الفنّ والجمال.

إن التّناسب والتنوع يشكّلان ــ فيما يبدو ــ قطبين شبه متعارضين، يعملان في اتّجاهين مختلفين؛ بحيث يسود أحدهما كلّما قلّ الآخر، ولكن الإيحاء يعيد اللّحمة بينهما، لأنَّه ينتج عنهما معا، فإذا كان الإيحـــاء لا يتولّد إلاّ من بين ثنايا التنوعات المختلفة للعمل الفنّي عموما، فإن التّناسب بمفهومه الواســـع هو الخلفيّة التي تبنى عليها جميع أشكال التنوع، وهو المعيـــار الذي يقـــاس إليه هذا التنوع.

---

(1) ستولينتز: النقد الفنّي. ص110.

الفصل الثاني:المنحى الجماليّ للدراسات النّقدية الحديثة

توطئة

المبحث الأول: المنحى الجماليّ للدراسات الأسلوبيَّة الحديثة

المبحث الثاني: عناصر الوظيفة الجماليّة عند الأسلوبيين

توطئة

قد يختلف الباحثون حول البلاغة القديمة وتاريخها ومنهجها، ولكنهم يجمعون على تأكيد الطّابع الجماليّ لهذه البلاغة، وأن أول معاني كلمة البلاغة نفسها هو جمال الكلام، ثم تعقبه معان أخر كالإقناع [1]، والتَّأثير [2]. غير أنا يمكن أن نجمل هدف البلاغة القديمة في التَّأثير، وهذا التَّأثير نوعان؛ تأثير جماليّ وجداني، يستهدف الإثارة الجماليّة، وتأثير إقناعي طابعه عقلي وغايته الإقناع، وإن لم يكن الفصل بين هذين النَّوعين من التَّأثير ممكنا في جميع الأحوال؛ إذ لا يخلو الكلام المقنع الساطع الحجة من جمال ما، كما أننا لا نستطيع أن نفصل بدقة بين الأدوات البلاغيّة، ذات الهدف الإقناعي، وبين الأدوات الجماليّة الخالصة.

ويؤكد باحثون الطّابع الجماليّ للبلاغة القديمة من خلال ما لاحظوه من أنَّها «كانت تقابل علم القواعد الذي كان يعرض على أنَّه طريقة ضمان الاستعمال الصحيح للغة من أجل غاية اتصالية »[3]، أما البلاغة فكانت تمثل الصفة الجماليّة للخطاب، معتمدة على مجموعة من أدوات التحسين، حتى تتجنب السأم أو اللامبالاة عند مستقبل الخطاب [4].

ولكن البلاغة القديمة واجهت كثيرا من النّقد، لاسيما مع موجة المد البنوي؛ حيث نظر إليها على أنَّها لم تعد صالحة للاستعمال، وأنَّها ليست أكثر من مجموعة من التَّصنيفات، وأنَّها «كانت تبحث فقط في تعريف

---

(1) فرانسوا مورو: البلاغة. ترجمة: محمد الولي وعائشة جرير. إفريقيا الشرق. المغرب. 2003 م. مقدمة المترجمَين. ص09.

(2) فيلي ساندِيرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية. ترجمة: خالد محمد جمعة. دار الفكر. دمشق .ط1. 1424هـ/2003 م. ص18.

(3) خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس: نظرية اللُّغة الأدبيّة. ترجمة: حامد أبو أحمد. مكتبة غريب القاهرة. 1992م. ص186.

(4) المرجع نفسه. ص186.

وتصنيف وترتيب الألوان المختلفة للمجاوزات »[1]، وآخرون رأوا أن هذه البلاغة وعلم الجمال «كانا ينسبان للفن واللُّغة دورا توصيليا خالصا »[2]، وأن وظيفتهما تنحصر في المحاكاة أو التمثيل والتوصيل [3]، وعزا بعض الباحثين هذه النّظرة غير المنصفة إلى «التشويه الذي أصاب البلاغة على امتداد التاريخ»[4].

أما ذلك التفاؤل المفرط للبنوية فما لبث أن خبا إثر الأزمة العميقة التي وقعت تحت طائلتها الدراسات الأدبيّة، منذ سقوط الاتِّجاهات المتفائلة في نهاية السبعينيات [5]؛ ذلك أن النّقاد البنويين حصروا اهتمامهم في لغة النّص، ولا شيء غيرها، ثم بدا لهم من بعد ما رأوا قصور منهجهم أن يلتفتوا إلى ما هو أوسع، فكان «الانتقال من لغويات اللسان إلى لغويات الكلام، وإبراز ظواهر العلاقة بين المرسل والمستقبل في إطار الذرائعية، [ما] لفت أنظار كثير من اللغويين إلى البلاغة »[6] وجعل بعضهم يقتنع بـــ «ضرورة الإسراع في استعادة الجانب الإنساني العالمي والشامل، الذي تمثل البلاغة بالنسبة إليه، حلقة وصل مركزية بوصفها علما عاما للخطابات »[7]، وكان من نتائج هذا التحول أن أصبحت نظرة الباحثين إلى البلاغة القديمة أكثر إنصافا، فهذه البلاغة ــ برأيهم ــ «قدمت للنظرية الأدبيّة المعاصرة أفقا

---

(1) جون كوهن: النّظرية الشّعرية. ترجمة: أحمد درويش. دار غريب. القاهرة. 2000م. ص70.

(2) صلاح فضل: بلاغة الخطاب. وعلم النّص الشركة المصرية العالمية للنشر. مصر. ط1. 1996م. ص67.

(3) المرجع نفسه. ص67.

(4) إيفانكوس: نظرية اللُّغة الأدبيّة. ص20.

(5) المرجع نفسه. ص177.

(6) المرجع نفسه. ص176.

(7) المرجع نفسه. ص167.

نظريا كاملا، ومنظورا، وطريقة لرؤية ما هو أدبي وفهمه »[1].

وممّا ساهم في ردم الفجوة بين البلاغة القديمة والدراسات النّقدية الحديثة، أن البلاغة القديمة «كانت في جوهرها نقدا لغويا »[2]، وهو المنهج الذي ساد الدراسات النّقدية الحديثة.

إن هذه الأسباب أدت إلى إعادة بعث البلاغة، فنشأ ما سمي (البلاغة الجديدة)، وأصبح الدارس البلاغيّ المحدث «يطمح إلى استئناف مهمة البلاغة القديمة، منطلقا من النّقطة التي توقفت عندها »[3]؛ ومعنى هذا أن البلاغة أفادت من الدراسات النّقدية ذات الطّابع اللساني دقة المنهج وتحديد الموضوعات، كما أن الدراسات النّقدية الحديثة التفتت إلى ما في البلاغة من عناصر ثرية، كالسّياق والمقام، والجوانب التداولية للخطاب، يضاف إلى ذلك ما تضمنته البلاغة القديمة من جوانب أخرى تتصل بالخطاب كآليات التّأثير والإقناع وغيرهما.

---

(1) المرجع السَّابق. ص24.

(2) أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث. دار غريب. القاهرة. (دت). ص14.

(3) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّص. ص72 .

المبحث الأول: المنحـــى الجماليّ للدراســـات الأسلوبيَّة الحديثة

أولا : المنحى الجماليّ في مفهوم الأسلوبيَّة والشّعرية والأدبيّة

ومن أهم المصطلحات التي استحدثت في القرن العشرين بدائل للبلاغة القديمة، واجتهد أصحابها من خلالها في سبر أغوار النّص والإحاطة بأبعاده الفنِّية والجماليّة مصطلحات: الأسلوبيَّة، والشّعرية، والأدبيّة ، وسنتناولها مركزين على منحاها الجماليّ.

1 – الأسلوبيَّة:

الأسلوبيَّة كما ينظر إليها كثير من الدارسين «وليدة البلاغة ووريثها المباشر»[1]، أو هي«بلاغة حديثة»[2]، كما أن البلاغة «كان ينظر إليها دائما على أنَّها بداية الأسلوبيَّة »[3]، ومع هذا ــ وربما بسبب هذا ــ فإن كثيرا من المبادئ الأسلوبيَّة لها أصول في البلاغة القديمة، وقد ذكرنا أن هناك اتجاها هاما أراد أن يعيد للبلاغة مكانتها من خلال ما عرف بالبلاغة الجديدة.

ويرد كثير من الباحثين جذور الأسلوبيَّة إلى المبادئ التي أرساها دوسوسير في اللسانيات، وبالتحديد تمييزه بين اللُّغة؛ بوصفها ظاهرة لسانية مجردة، والكلام؛ بوصفه الظَّاهرة المجسدة للغة[4]، وفي هذا السّياق ذهب المسدِّي إلى أن الأسلوبيَّة هي أحد مولدين اثنين للسانيات دوسوسير مع البنوية[5].

ومن المسلّم به لدى الباحثين أن الأسلوبيَّة ذات منهج لسانيّ، إذ إنَّها

---

(1) عبد السلام المسدِّي: الأسلوبيَّة والأسلوب. الدار العربية للكتاب. ط 2. تونس. 1982م. ص52.

(2) بيير غيرو: الأسلوب والأسلوبيَّة. ترجمة: منذر عياشي. مركز الإنماء القومي لبنان. (د ت). ص05.

(3) شبلنر برند: علم اللغة والدراسات الأدبية. ترجمة: محمد جاد الرب. الدار الفنية للنشر والتوزيع. القاهرة .1991م .ص05.

(4) المسدِّي: الأسلوبيَّة والأسلوب. ص39.

(5) المرجع نفسه. ص49، 50.

نتيجة تزاوج اللّسانيات والنّقد الأدبيّ، أو هي محاولة لتوظيف اللّسانيات منهجا ونتائج في دراسة النّصوص ابتغاء الكشف عن ظاهرة الأسلوب بتعقيداتها.

وطبيعيّ أن يكون الاهتمام الأول للأسلوبيّة متّجها صوب النّصوص الفنِّية أكثر، فقد عرّفت الأسلوبيَّة بأنَّها: «علم يُعنى بدراسة الخصائص اللُّغويّة التي تنتقل بالكلام من مجرّد وسيلة إبلاغ عاديّ إلى أداة تأثير فنّيّ»[1]؛ ومعنى هذا أنّ البعد الجماليّ أساسيّ في المباحث الأسلوبيَّة، إذ الصّلة بين التَّأثير الفنِّيّ للكلام والسّمة الجماليّة وثيقة، وهو ما حدا بالمسدِّي إلى أن يقرّر أن «الظَّاهرة النّقديّة الأدبيّة ... تقتسمها ثلاثة حقول اختصاص في المعارف البشريّة هي: علم النّفس، وعلم الدَّلالة، وعلم الجمال »[2].

وعلى الرَّغم من أنّ الأسلوبيَّة في بداياتها الأولى ــ على يد بالي ــ لم تكن تُعنى «إلاّ بالاتّصال المألوف والعفويّ، وتستبعد كلّ اهتمام جماليّ أو أدبيّ [فإنّها] توسّعت فيما بعد فشملت دراسة القيم الانطباعيّة والتَّعبير الأدبيّ»(3).

وهكذا ارتبطت الأسلوبيَّة بالجانب الفنِّيّ الجماليّ، حتّى غدا كلّ تعريف لها يشير إلى هذا الجانب، وإذا كان بعضهم يعتقد بشموليّة ميدان الأسلوبيَّة وإمكان تناولها نصوصا ليست ذات طابع أدبيّ فنّيّ، فإنّ غالبيّة الدّارسين يقصرون التّناول الأسلوبيّ على اللُّغة الأدبيّة؛ لأنَّها «تمثّل التّنوّع الفرديّ المتميّز في الأداء، بما فيه من انحراف عن المستوى العاديّ المألوف »، [4]

يقول "بييرغيرو": « يهتمّ الأسلوب باللُّغة الأدبيّة وحدها، وبعطائها التَّعبيري»(5)، ويقول عبد السّلام المسدِّي: «عرّفت [الأسلوبيَّة] بأنَّها علم يعنى بدراسة الخصائص اللُّغوية التي تنتقل بالكلام من مجرّد وسيلة إبلاغ عاديّ، إلى

---

(1) المسدِّي: الأسلوبيَّة والأسلوب. ص156.

(2) المرجع نفسه. ص123.

(3) غيرو: الأسلوب والأسلوبيَّة. ص44.

(4) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبيَّة. مكتبة لبنان. بيروت.(د ت). ص186.

(5) غيرو: الأسلوب والأسلوبيَّة. ص09.

أداة تأثير فنّيّ »[1]، ويقول أحمد درويش: «الأسلوبيَّة ... تُعنى بالوصول إلى وصف وتقييم علميّ محدّد لجماليّات التَّعبير في مجال الدراسات الأدبيّة واللُّغوية على نحو خاصّ»[2]، ويلخّص سعد أبو الرّضا التَّعريفات السَّابقة للأسلوبيّة بأنَّها تركّز على كيفيّات وآليّات تحوّل الحقائق اللُّغويّة إلى قيم جماليّة[3].

فقد اتّضح أن الأسلوبيَّة لا تنفصل عن التّناول الجماليّ للنّصوص، إذ إن اهتمامها الأوّل هو النّصوص الأدبيّة الفنِّيّة ذات الطّابع الجماليّ.

2- الشّعريّة:

جاءت الشّعريّة ــ برأي بعض الباحثين ــ لتستكمل النّقص الذي ظهر في الأسلوبيَّة؛ من حيث إنّ الشّعرية لا تقف عند حدّ ما هو حاضر وظاهر من البناء اللّغويّ في النّص الأدبيّ، وإنَّما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي وضمنيّ، كما أنَّها تقيم اعتبارا لما ينشأ في نفس القارئ من أثر [4].

وإذا كانت الأسلوبيَّة ــ كما يوحي مصطلحها ــ يمكن أن تتناول أيّ أسلوب، بما في ذلك الأساليب غير الأدبيّة، رغم ضعف هذا الاتِّجاه كما رأينا، فإنّ الشّعريّة لا يمكن إلاّ أن تجعل الأدب موضوعا لها، فـ «أوّل سؤال يجب على الشّعريّة أن تجد له جوابا هو: ما الأدب ؟ »[5]، ولذلك فهي ــ كما يقول تودوروف ــ «لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامَّة التي تنظّم ولادة كلّ عمل، ولكنّها ... تبحث عن هذه القوانين

---

(1) عبد السلام المسدِّي: المقاييس الأسلوبيَّة في النقد العربي من خلال البيان والتبيين للجاحظ. حوليات الجامعة التونسية. العدد 1976/13م. ص156.

(2) أحمد درويش. دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث. ص20.

(3) ينظر: أبو الرضا سعد: في البنية والدَّلالة. منشأة المعارف. الإسكندرية. 1987م. ص21.

(4) عدنان حسين قاسم: الاتِّجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشّعر العربي. مؤسسة علوم القرآن الإمارات. ط1. 1412هـ/ 1992 م. ص103، 104.

(5) نبيل راغب: موسوعة النّظريات الأدبيّة. الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان (د ت). ص385.

داخل الأدب ذاته»[1].

وقد لاحظ بعض الباحثين تأثيرا واضحا للبلاغة القديمة على الشّعريّة الحديثة، يقول إيفانكوس: «إنّ الشّعريّة عندما تصوّرت أنَّها صارت أبعد ما تكون عن علوم البلاغة القديمة، كانت ــ في رأيي ــ تدور داخل نفس الإطار النّظري ... بل يمكن القول بأنّ الصّلة بينهما لم تنقطع أبدا »[2].

ولكنّ إنجازات النّظرية الشّعريّة، مكّنت البلاغة من أن تصبح نظرية في الأدب، أو علما للأدب، بعد أن كانت مجرّد نظريّة في الاتّصال والتّوصيل، لاسيما في النّصف الثّاني من القرن العشرين، عندما ظهر ما عرف بالبلاغة الجديدة[3].

ومهما يكن من أمر، فإنّ الاهتمام الفنِّيّ الجماليّ لم يفارق مباحث الشّعريّة ويكفي للتدليل على صحّة هذا الأمر أن نذكر تقارب مصطلحي الوظيفة الشّعريّة والوظيفة الجماليّة حتّى إنَّهما يستعملان في كثير من الأحيان مترادفــين[4].

بيد أن العوائق التي واجهت العلماء من قبل في توصيف الجمال، هي هي التي واجهتها الشّعريّة في بحثها عن مكمن الجمال في العمل الأدبيّ، فلا غرو أن وجدنا بعض أعلامها يعترفون بأن «الشّعريّة لا تستطيع أن تطرح على نفسها شرح الحكم الجماليّ كمهمّة أولى »[5]، فغدا طموح هؤلاء هو أن يمدّ جسر بين الشّعريّة والجماليّة، و «عندها يمكن أن يطرح من جديد ذلك

---

(1) تزفيتان تودوروف: الشّعرية. ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. دار توبقال. المغرب. ط2. 1990م. ص23.

(2) إيفانكوس: نظرية اللُّغة الأدبيّة. ص19، 20.

(3) نبيل راغب: موسوعة النّظريات الأدبيّة. ص380.

(4) Georges Mounin: dictionnaire de la linguistique; presse universitaire; France1993; p143

(5) تودوروف: الشّعرية. ص84.

السّؤال العتيق عن جمال العمل »[1].

وإذا كانت الشّعرية تحيل من حيث المصطلح إلى جنس أدبي محدّد هو الشّعر ــ وربما كانت كذلك في بداياتها ــ فإنّها تحوّلت بعد ذلك فوسعت اهتمامها إلى الأدب كله، لتصبح كلمة الشّعر تعني التَّأثير الجماليّ الخاص الذي تحدثه القصيدة [2]؛ أي أن التَّأثير الجماليّ أصبح هو محلّ اهتمام الدّارسين، وما دام التَّأثير الجماليّ ليس مقصورا على الشّعر، بل هو قابل لأن يوجد في أي أثر أدبيّ، مهما كان جنسه وطابعه، فإنّ كلمة الشّعر أصبحت بدورها « تطلق على كلّ موضوع يعالج بطريقة فنّيّة راقية »[3].

وهذه الفكرة كان قد عبر عنها الأديب والشَّاعر الفرنسي "بول فاليرى" حين قال: «كلّ كتابة أدبية هي شعريـــة »[4]، ولذلك عده بعضهم الأب الروحي للشعرية [5].

ومع هذا جنح النّقاد والباحثون إلى مصطلح آخر ربما رأوه أوفى بغرضهم هو مصطلح الأدبيّة، فـــ "تودوروف" جعل الأدبيّة هي موضوع الشّعرية[6]، و"جون كوهن" يتحدّث في كتابه: (بنية اللُّغة الشّعرية) عن الشّعرية، ولكنّه في كتابه الآخر: (اللُّغة العليا) يتكلّم عن الأدبيّة، ممّا يعني أنَّه وسّع المصطلح الأوّل وجعل الثاني شاملا له، أي أنّ الأدبيّة ــ وفق هذه الرّؤية ــ أشمل من الشّعرية، ولذلك رأينا أن نتناول هذا المصطلح أيضا لنتبيّن المنحى الجماليّ لمفهومه.

---

(1) المرجع السابق. ص84.

(2) كوهن: النّظرية الشّعرية. ص29.

(3) المرجع نفسه. ص29.

(4) نبيل راغب: موسوعة النّظريات الأدبيّة. ص382.

(5) المرجع نفسه. ص382

(6) تودوروف: الشّعرية. ص23.

3 – الأدبيّة:

الأدبيّة مصطلح قريب من الشّعرية، من حيث مفهومه وغايته، يرتبط في أصوله بنظريّة الأدب، ولكنّ نظريّة الأدب في ثوبها الجديد لم تعد تُولي العوامل الخارجية بتشعباتها وتعقداتها كبير عناية، بل أصبحت تهتم بالمميزات الخاصة للأدب، ومقوماته الجماليّة، ومن هذا المنطلق توثّقت العلاقة بين الأدبيّة وبين نظريّات الفنون وعلم الجمال بصفة عامَّة [1]، وطبيعيّ أن تكون التّقاطعات بين الشّعرية والأدبيّة، أكثر من الاختلافات، سواء من حيث المسائل المطروحة، أم من حيث العوائق التي تعترض سبيل البحث.

لقد نظرت الأدبيّة إلى الأدب على أنَّه إنجاز لغوي له نظامه الخاص المميز [2]، وأنَّه «كلام يبعث اللَّذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه، ويكون الخلود مصيره [فهو] قول أكثر صناعة من الكلام العادي »[3]، ونظرت إلى اللُّغة على أنَّها محملة بقصدية تستهدف إنتاج انطباع جماليّ شعري جذاب[4]

ولكن مفهوم الأدبيّة نفسه ظل مفهوما غامضا إلى حد الحيرة، مجردا إلى حد الاستعصاء، فـ «ما إن يتساءل المرء عما يجعل هذا الذي يسمى أدبا أدبا حتى يحار ولا يعرف جوابا »[5].

ومع هذا، فإن صعوبة الكشف عن الأدبيّة لا تعني صرف النّظر عن البحث والاجتهاد، وهنا ينبغي التَّركيز ــ بنظر الباحثين ــ على الاستعمال الخاص للغة في الأدب؛ من حيث إن اللُّغة مادة هذا الأدب، مثلما أن الحجر

---

(1) ينظر: تودوروف: الشّعرية. ص13، 14.

(2) نبيل راغب: موسوعة النّظريات الأدبيّة. ص381.

(3) تودوروف: الشّعرية. ص10.

(4) غيرو: الأسلوب والأسلوبيَّة. ص93.

(5) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبيّة في التراث النقدي. سراس للنشر. تونس. (د ت). ص08.

والبرونز مادة النحت، والألوان مادة الرسم، والأصوات مادة الموسيقى [1]، وبهذا يمكن تمييز الأعمال التي تنتمي إلى الأدب عن غيرها من حيث إن الأدب يقتصر على «الأعمال التي تغلب عليها الوظيفة الجماليّة »[2]، وإن كانت بعض الأعمال غير الأدبيّة قد تتضمن عناصر جماليّة، ولكن هذه العناصر ليست هي الغالبة، وليست مقصودة في المقام الأول.

ونخلص في الأخير إلى أن الأسلوبيَّة والشّعرية والأدبيّة، هي مصطلحات ذات منحى جماليّ واضح، من حيث إنَّها تهتم بالاستعمال الفنِّي للغة، والتوظيف المقصود لتقنياتها، ليس لغرض التوصيل العفوي العادي، بل بغية توليد الانطباع الجماليّ.

وإن محاولة الإجابة عن الأسئلة التي أثيرت ضمن هذه المفاهيم أبرز كثيرا من القضايا الهامَّة التي تتصل بمحاولات تفسير الفنّ القولي وتحديد مقوماته؛ ومن أهم هذه القضايا، مفهوم الأسلوب، ومفهوم الشّعر، وعناصر الوظيفة الجماليّة، وسنتناولها في ما يأتي.

ثانيا : المنحى الجماليّ لمفهوم الأسلوب ومحدداته

1 ــ المنحى الجماليّ لمفهوم الأسلوب:

في جل التَّعريفات المقترحة للأسلوب نجد مبدأين بارزين:

المبدأ الأول: هو مبدأ الخصوصية، ويعرف الأسلوب وفق هذا المبدإ بأنَّه :«طريقة التَّعبير المميزة لكاتب معين أو لخطيب أو متحدث، أو لجماعة أدبية، أو حقبة أدبية »[3]، وإلى هذا المبدإ يعود التَّعريف المشهور للأسلوب بأنَّه الرجل، وفي هذه الحالة يكون محط نظر الدارس الأسلوبي هو تمييز

---

(1) أوستين وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب. ترجمة:محي الدين صبحي. المجلس= الأعلى لرعاية الفنون والآداب. سوريا. 1972م. ص22.

(2) المرجع السابق. ص26.

(3) محمد عناني: المصطلحات الأدبيّة الحديثة. الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان. القاهرة. ط3. 2003م. ص106.

أسلوب كلّ فرد أو جماعة أو عصر عن غيره من الأساليب، والسعي إلى اكتشاف الخصائص التي تسم كلّ نوع، والتي «تنتج عن اختيار أدوات التَّعبير، وتحدد طبيعة المتكلم أو الكاتب ومقاصده »[1]، وفي هذا الإطار يمكن أن ندرج تعريف أحمد الشايب للأسلوب بأنَّه «صورة خاصة بصاحبه، تبين طريقة تفكيره وكيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها، وطبيعة انفعالاته »[2].

أما المبدأ الثاني في تعريف الأسلوب، فهو المبدأ الفنِّي الجماليّ؛ حيث يعرف الأسلوب في هذه الحالة بأنَّه «استخدام أدوات التَّعبير استخداما واعيا لغايات جماليّة »[3]، وأنَّه «ظهور سمات لغوية في نص أو مجموعة من النّصوص ذات خصائص جماليّة »[4]، وهذا المنحى الثاني الجماليّ هو الذي ساد أعمال علماء الأسلوب بعد ذلك؛ فإذا كان النَّحو يستعمل أسسا تقويمية ترتكز على الصحة والخطإ، فإن الأسلوب يعتمد أسسا تقويمية، ولكنها من قبيل الجيد والرديء [5]، فلا يكفي الحكم بالصحة والخطإ على الأسلوب ــ كما هو شأن النَّحو ــ بل لا يصلح هذا النَّوع من الأحكام أصلا؛ لأنَّ صحة العبارة لا تعني بالضَّرورة جمالها، وإن كانت الصحة شرطا من شروط الجمال، ولكن الأسلوب تصلح له أحكام ذات صبغة جماليّة، تحكم على العمل بالجودة أو عدمها، مثلما أننا لا نستطيع أن نقول عن قطعة موسيقية أو لوحة زيتية إنَّها صحيحة أو خاطئة، إلا إذا كنا نقصد صحتها أو خطأها في محاكاة نموذج ما، وهذا غير ممكن في الأسلوب اللغوي على كلّ حال.

وهكذا فإن الاستحسان يعد «واحدا من مصطلحات نظرية الأسلوب، ويشكل مرتكزا نسبيا للحكم التقويمي »[6]

---

(1) غيرو: الأسلوب والأسلوبيَّة. ص88.

(2) أحمد الشايب: الأسلوب. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة. ط12. 1998م. ص134.

(3) المرجع نفسه. ص88.

(4) Georges Mounin: dictionnaire de la linguistique P308

(5) ينظر: ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية. ص50.

(6) المرجع نفسه. ص122.

بيد أن علماء الأسلوب اختلفوا بعد ذلك في تفسير الأسلوب، فمنهم من فسّره بأنَّه اختيار ومنهم من عده انزياحا، ومنهم من نظر إليه بوصفه إضافة، ولكنا لا نعدم خيطا ينتظم هذه التفسيرات على اختلافها؛ إنَّه احتفاؤها بالأثر الجماليّ للأسلوب وسنتناول هذه المحددات فيما يأتي.

2 – محددات الأسلوب:

أ – الأسلوب اختيارا:

يمكن أن نعد الاختيار من بين المبادئ التي شكلت منطلقا لفكرة الأسلوب، بل إن هناك علاقة وثيقة بين أصل فكرة الأسلوب وقضية الاختيار؛ فالأسلوب في أحد تعريفاته هو اختيار من بين بدائل عديدة وإن «أي فكرة من الأفكار يمكن إبلاغها بأشكال وكيفيات متنوعة، ومعنى ذلك أن نفس الشحنة الإخبارية يمكن سبكها في صيغ لسانية متعددة »[1].

ومن القضايا التي أثارها الأسلوبيون مما يتصل بالاختيار، مدى حضور الوعي في عملية الاختيار الأسلوبي، ونجد في ذلك رأيين متباينين؛ ففي حين يركز أصحاب الاتِّجاهات المثالية القائلة بالعبقرية والإلهام على لاشعورية الاختيار، يذهب الأسلوبيون المحدثون إلى أن «الباث يتخير من الرصيد اللغوي دوال معينة يقحمها في ملفوظه عن قصد، [وأن] الخطاب الأدبيّ هو عمل يتم عن وعي، ويؤدي وظيفة قصدها الباث »[2]، وبهذا يحقّق الاختيار مبدأ الخصوصية الذي ذكرنا سابقا أنَّه أحد مبدأين اثنين في تحديد الأسلوب، إذ إن «مجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين »[3].

---

(1) المسدِّي: الأسلوبيَّة والأسلوب. ص58، 59.

(2) توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث. الدار العربية للكتاب. تونس. 1984م. ص83.

(3) سعد مصلوح: الأسلوب. عالم الكتب. القاهرة. ط3. 1412 هـ/ 1992م. ص38.

لقد سبق في تعريف الأسلوب أن الأحكام فيه تختلف عنها في النَّحو، من حيث إن النَّحو يقوم على مبدأي الصحة والخطإ، فيما يقوم الأسلوب على أحكام متفاوتة ومتدرجة في الجودة والجمال، ومن هذا المنطلق فرق بعض الأسلوبيين بين نوعين من الاختيار؛ «اختيار محكوم بسياق المقام، واختيار تتحكم فيه مقتضيات التَّعبير الخالصة »[1]، وبديهي أن الاختيار الأسلوبي هو اختيار سياقي، وأن النَّوع الثاني هو اختيار نحوي، ولكن الأمر لا يبدو بمثل هذه البساطة في جميع الأحوال؛ إذ كيف يمكننا أن نميز بين اختيار نحوي وآخر أسلوبي؟ بل كيف يمكن أن نميز بين الاختيار والاضطرار؟ فهما قد يلتبسان، ففي الشّعر مثلا، قد يلجأ الشَّاعر إلى اختيار كلمات خاصة تناسب الوزن والقافية، وهذا اختيار لا يخلو من اضطرار، وهو ما جعل بعض الباحثين يرون ألا مبرر للتفريق بين نوعي الاختيار المذكورين، نقصد الاختيار النَّحوي، والاختيار الأسلوبي .[2]

ومهما يكن من أمر ــ وسواء أفصلنا بين نوعي الاختيار أم لم نفصل ــ فإن الاختيار يبقى أهم وسيلة بيد الأديب والشَّاعر في عملية الإبداع، بل هو ضرورة لا بد منها، وهذا الاختيار من جهة أخرى وجه من أوجه الحرية التي يمارس الأديب في ظلها إبداعه، يقول "جون كوهن" : «لو كان الكلام معناه أن نحدد أنفسنا في ترديد جمل قيلت من قبل لكانت اللُّغة المتميزة لا فائدة لها؛ فكلّ فرد يستخدم هذه اللُّغة ليعبر عن فكره الخاص في لحظة ما، وهذا يتضمن حرية الكلام »[3].

على أن المقصد الجماليّ كامن وراء كلّ اختيار، إذ إن كلّ اختيار إنَّما يهدف إلى إحداث الانطباع الجماليّ لدى المتلقي، وهذا الانطباع الجماليّ لا يتحقَّق ــ في الغالب ــ إلا بمخالفة المعهود في الإيصال اللغوي، والعدول

---

(1) المرجع السابق. ص38.

(2) ينظر: شفيع السيد: المنهج الأسلوبي في النقد الحديث. دار الفكر العربي. القاهرة. (د ت).

(3) كوهن: النّظرية الشّعرية. ص129.

عن الشائع والعادي والمستهلك من الأساليب وهو ما يحقّقه مبدأ الانزياح.

ب – الأسلوب انزياحا:

تعد نظرية الانزياح أهم النّظريات التي حاول أصحابها تفسير الأسلوب من خلالها، وهم يرون في الأسلوب انزياحا أو «انحرافا عن نموذج آخر من القول ينظر إليه على أنَّه نمط معياري »[1]، وهذا المبدأ الذي حاول به أصحابه تفسير الأسلوب، هو برأينا أجدى في مجال البحث من الاقتصار على مبدإ الاختيار، إذ القول بأن الأسلوب اختيار هو أمر مسلم، ولكن هذا الاختيار إنَّما تتجلى مظاهره من خلال الانزياحات المختلفة للنص.

والقول بالانزياح ليس تحديدا للأسلوب ذاته بقدر ما ينطوي على عقد مقارنات بينه وبين أساليب أو أنماط أخرى، ويرجع هذا ــ كما يقول "برند شبلنر"ــ إلى «استحالة أن يستنتج الإنسان الخواص المميزة لموضوع ما، بملاحظة الموضوع نفسه، دون أي مقارنات بينه وبين موضوعات أخرى»[2]، وكانت نتيجة ذلك أنَّه «لم توجد أي دراسة لفهم الخواص الأسلوبيَّة أو لوصفها بالاعتماد على الموضوع نفسه، بل يتم تحديدها على أنَّها متميزة عن اللُّغة العادية بنمط معين، ومن ثم يعرّف الأسلوب بأنَّه انحراف عن المعيار الموجود، أو بأنَّه خروج عن القاعدة اللُّغوية »[3]، وهذا تحديد سلبي للأسلوب ــ كما يقول "كوهن" ــ فــ «أن نعرف الأسلوب بأنَّه مجاوزة، فنحن لا نحدد ما فيه، بل ما ليس فيه»[4].

أما الأثر الجماليّ للانزياح فيعزى عند أكثر الأسلوبيين إلى الدهشة التي تولدها مفاجأة القارئ بما لم يعهده ولم يتوقعه من التَّراكيب اللُّغوية، وقد رأينا أن سمات كالجدة والتنوع هي سمات جماليّة محتفى بها لدى فلاسفة الجمال وعلمائه،

---

(1) سعد مصلوح: الأسلوب. ص43.

(2) شبلنر: علم اللُّغة والدراسات الأدبيّة. ص60.

(3) المرجع نفسه. ص61.

(4) كوهن: النّظرية الشّعرية. ص35.

حتى إن بعض الاتِّجاهات ربطت ربطا مطلقا بين الجميل والغريب العجيب كالسّرياليين الذين عبر عن رأيهم "أندريه بريتون" بقوله: «إن العجيب جميل دائما، وكلّ ما هو عجيب جميل، بل أنَّه لا جميل في الدنيا إلا العجيب»[1].

وهذا هو السّر في تركيز الأسلوبيين على الانزياح الذي يؤدي إلى «صدمة القارئ على نحو يولد دهشة واستغرابا لديه »[2].

وهكذا يربط أكثر دارسي الأسلوب بين ظاهرة الانزياح وبين جمال الأسلوب، يقول "أوستين وويليك": «نحن نراقب الانحراف عن الاستعمال العادي، ونحاول أن نكتشف غرضه الجماليّ؛ ففي الحديث المتصل العادي لا ننتبه إلى صوت الكلمات ولا إلى ترتيبها، ولا إلى بنية الجملة ... فالخطوة الأولى في التحليل الأسلوبي ستكون مراقبة مثل هذه الانحرافات كتكرار صوت، أو قلب نظام الكلمات، أو بناء تسلسلات متشابكة من الجمل، وكلّ ذلك مما يخدم وظيفة جماليّة»[3].

وعلى العموم، فإن الانزياح هو أحد المقومات الجماليّة الهامَّة عند علماء الأسلوب، ولكن هناك من نظر إلى الأسلوب من جانب آخر غير جانب الاختيار والانزياح؛ إذ ركز على مبدإ الإضافة التي يحقّقها الأسلوب.

ج- الأسلوب إضافة:

من علماء الأسلوب من فضل النّظر إليه بوصفه إضافات إلى التَّعبير الأصلي، فـ "انكفيست" رأى أن الأسلوب «هو ضرب من الإضافة إلى الغلاف المحيط بالجوهر الفكري أو التَّعبير الموجود من قبل، سواء أكانت هذه الإضافة، إضافة لعناصر وجدانية، أم عرضا مثيرا أم وحدة بنـــاء فنـــي .»[4].

وهذا التصور، هو ــ برأي "شبلنر" ــ تصور قديم، يرجع إلى البلاغة

---

(1) عدنان حسين قاسم: الاتِّجاه الأسلوبي. ص204.

(2) المرجع السابق. ص197.

(3) وارين وويليك: نظرية الأدب. ص232.

(4) ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية. ص33.

القديمة التي قامت على فكرة «أن الكلام يمكن تعميقه بزخرفة لغوية إضافية بطريقة معينة »[1]، وتلك الإضافات هي التي ترقى بالنّصوص إلى أن تعد من ضمن الفنون السامية، ذات الصبغة الجماليّة، ما دامت هذه الفنون «تنتج بمثل هذه الزخرفة، التي تقوم على أســـس جماليّـــة »[2].

وهذه النّظرة إلى الأسلوب تفترض «وجود تعبير محايد لا يتسم بأية سمة أسلوبية محددة... ثم تكون السمات الأسلوبيَّة إضافة إلى هذا التَّعبير المحايد»[3]، ويمكن أن نلحظ صلة واضحة بين هذه النّظرة إلى الأسلوب وفكرة الانزياح، من حيث إن الانزياح يفترض أيضا وجود نمط أو معيار غير منزاح، يكافئه التَّعبير المحايد غير المتأسلب.

أما طريقة التحليل عند أصحاب نظرية الإضافة فهي «القيام بعملية تجريد أو تعرية للعبارة المتأسلبة بغية الوصول إلى الجوهر المجرد قبل أن تكسوه هذه السمات الأسلوبيَّة »[4]؛ ومعنى هذا أن الباحث الأسلوبي يبدأ من حيث انتهى صاحب النّص، فإذا كان هذا يبدأ بالعبارة المحايدة لينتهي بها وقد اتخذت شكلا أسلوبيا، فإن الباحث «يقوم بعزل السمات الأسلوبيَّة وتعريتها ليصل إلى العبارة غير المتأسلبة... نقطة البداية للمنشيء »[5]، وليس هذا بالأمر الهين؛ فالتصور السَّابق للأسلوب يجعل «التَّعبير اللغوي يبدأ محايدا ثم يرتدي ثوبا جماليّا ... ونتيجة لهذا التصور، فإننا نسلم بأن كلّ النّصوص اللُّغوية خالية من الأسلوب إلا إذا حدث فيها تعميق أو تزيين، ويعني أن ثمة فصلا واضحا بين اللُّغة والأسلوب»[6].

ويكمن وجه الصعوبة في التحليل وفق هذه النّظرة في أننا لا نستطيع

---

(1) شبلنر: علم اللُّغة والدراسات الأدبيّة. ص53.
(2) المرجع السابق. ص54.
(3) سعد مصلوح: الأسلوب. ص44.
(4) المرجع نفسه. ص44.
(5) المرجع نفسه. ص44.
(6) شبلنر: علم اللُّغة والدراسات الأدبيّة. ص54.

التمييز بين التَّعبير اللغوي الأساسي والزيادة الخاصة بالأسلوب [1]، وينبغي أن نذكر أن كثيرا من الباحثين رفضوا التمييز بين هذين المستويين، ومن هؤلاء "كروتشه" الذي لم ير وجها للتفريق بين القوانين النَّحوية والقوانين الأسلوبيَّة الجماليّة.

إن التحديدات السَّابقة للأسلوب ليست متضادة بقدر ما هي متكاملة، وهي ناتجة عن اختلاف المنظور لدى الباحثين في كلّ مرَّة، فمن درس الأسلوب من منظور الكاتب رآه اختيارا، ومن أراد أن يعزل النّص عن منشئه ومتلقيه ركز على خصائص النّص ذاته، فإذا تحدثنا عن مفارقة الأسلوب لغيره من الأساليب أو للأساليب المعهودة المعيارية أو النمطية، فإن الأمر يتعلق بالانزياح، أما إذا تعلق الأمر بما يمكن أن يكون حدث في الأسلوب المعياري أو النمطي من زخرفة وزيادة، فنحن بإزاء الأسلوب الإضافة.

ويتفق الدارسون على حقيقة أن هذه المحددات الأسلوبيَّة (الاختيار والانزياح والإضافة) تتجلى أكثر ما تتجلى في الشّعر، الذي يمثل الصّورة المثلى للغة الأدبيّة ذات القيمة الجماليّة، بما يتضمنه من كثافة وانزياح وإيحاء، فكان لزاما علينا أن نتطرق إلى ظاهرة الشّعر ومكوّناته وخصائصه عند علماء الأسلوب.

ثالثا : مفهـــوم الشّعر

الشّعر يمثل المظهر المثالي للغة الأدب عند الأسلوبيين، بما يجنح إليه من عدول وانزياح عن المستوى العادي للغة، فهو يعمد إلى «استخدام المفارقة واللبس وتغيير المعنى ... والترابط غير العقلاني للمقولات النَّحوية، كالتذكير والتأنيث وأزمنة الفعل »[2].

ويربط النّقاد بين هذا الانزياح وبين الأثر الجماليّ للشعر؛ حيث يحدث

---

(1) المرجع نفسه. ص54.

(2) أوستين و ويليك: نظرية الأدب. ص25.

التداخل بين الرِّسالة والشفرة فتتطابقان، عندما «تستعمل الشفرة على أنَّها رسالة، والرِّسالة على أنَّها شفرة»[1]، فالأثر الجماليّ ــ كما يرى "لوتمان" ــ ينتج عن التردد أو الصراع في وعي القارئ بين نظامين للاتصال؛ النظام الإشاري العادي، والنظام الشّعري الإيحائيّ، والغرض الأساسي للشعر ليس شرح المسائل وتقريبها إلى الأذهان، ولكنه الإيحاء بالحقائق والإحساسات، ويرى "كوهن" أن الشّعر لغة مثيرة، وهو من هذه الزاوية يختلف عن اللُّغة غير الشّعرية، التي هي لغة مشيرة،

وهو يجعل التَّقابل بين: (مشير) ←(مثير) ملائما للتقابل بين:

(الشّعر) ← (لا شعر)[2].

ومن أهم وسائل الإيحاء في الشّعر استخدام الصّور والمجازات، التي تمكِّن من «الاحتفاظ بشكل الرِّسالة وتسجيلها بوصفها شكلا باقيا وغير قابل للتغيير»[3]، كما أن اللُّغة الشّعرية تعتمد على الانزياح لبلوغ غاياتها من إثارة وإيحاء وتصوير، ولكن هذا الانزياح لابد أن تكون له خلفية يقاس إليها، هذه الخلفية هي اللُّغة القياسية التي ينعكس عليها التحريف المتعمد للمكوّنات اللُّغوية، من أجل تحقيق الهدف الجماليّ[4]، واللُّغة القياسية وفق هذا هي النمط أو المعيار الذي يمثل المستوى العادي غير المنزاح، في مقابل اللُّغة الشّعرية.

ويعد النَّثر أشهر معيار اتخذ مقابلا للشعر، وبالتحديد عند "جون كوهن" الذي بنى نظريته في تفسير اللُّغة الشّعرية على هذا الأساس، فهو يقول: «بما أن النَّثر هو المستوى اللغوي السائد، يمكن أن نتخذ منه المستوى المعياري،

---

(1) أمينة رشيد: السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر. ضمن كتاب مدخل إلى السيميوطيقا. دار قرطبة. الدار البيضاء. المغرب. (د ت). 61/1.

(2) كوهن: النّظرية الشّعرية. ص395.

(3) إيفانكوس: نظرية اللُّغة الأدبيّة. ص185.

(4) عبد الحكيم راضي: نظرية اللُّغة في النقد العربي.مكتبة الخانجي. القاهرة. (د ط). ص184.

ونجعل الشّعر مجاوزة تقاس درجته إلى هذا المعيار »[1].

وأهم خاصية شعرية جعلت أساسا للتمييز بين لغة الشّعر ولغة النَّثر منذ القديم، هي الوزن والقافية، عندما عُرِّف الشّعر بأنَّه الكلام الموزون المقفى، ولكن هذا التَّعريف لا يمكن أن يكون موضع اتفاق وتسليم؛ لأنَّه لم يراع إلا العامل الصَّوتي، أما الخاصية الإيحائيّة للشعر، فإنه أغفلها، وإلا فإن المتون والمنظومات العلمية تتضمن الوزن والقافية، ولكنها ليست من الشّعر باتفاق، إذ إن أهم ركيزتين يقوم عليهما الشّعر، هما الصَّوت والمعنى؛ فهو يتميز بخصوصية البناء الصَّوتي، وخصوصية البناء المعنوي، وكلاهما يساهم في عملية الإيحاء.

ويفرق "كوهن" بين ثلاثة أنماط من القصيدة؛ قصيدة نثرية، وقصيدة صوتية، وقصيدة شعرية، وصنف هذه الأنماط مع النَّثر بالنّظر إلى العامل الصَّوتي والعامل المعنوي وفق الشكل الآتي:

النمط	صوتي	معنوي
قصيدة النَّثر	−	+
النَّثر الموزون	+	−
الشّعر التام	+	+
النَّثر التام	−	−

فالشّعر التام يتميز عن غيره من الأنماط، بحضور الجانبين الصَّوتي والمعنوي[2]، بينما يغيب العنصر الصَّوتي في قصيدة النَّثر، ويغيب العنصر المعنوي في النَّثر الموزون، (المنظومات العلمية مثلا)، أما النَّثر التام فلا يتضمّن أيا من العنصرين، ويقصد "كوهن" بالعامل الصَّوتي ذلك التشكيل الذي تقوم به لغة الشّعر للأصوات بصورة لافتة ومقصودة ومتميزة عن لغة

(1) كوهن: النّظرية الشّعرية. ص35.

(2) المرجع السَّابق. ص32.

النَّثر، بحيث تكون غنية بالتّكرار والتَّناسب والتَّوازي، والوزن والقافية أهم مظهرين لهذا التشكيل الصَّوتي، وهذه الظَّواهر الصَّوتية تسند الظَّواهر المعنوية في إبراز الإيحاء والتقليل من التوصيل المباشر، فـ «من خلال القافية، والترصيع اللَّذين يشكلان وسيلتين رئيسيتين في الشّعر التقليدي، ينزع [الشَّاعر] إلى أن يحد من الفروق، فالصَّوت يستخدم لا باعتباره وحدة مميزة، ولكن ــ على العكس ــ باعتباره وحدة مشوّشة، ويبدو إذن أنَّه يهدف إلى مضايقة وظيفة الوسيلة اللُّغوية، كما لو أنَّه يريد أن يخلط ما ينبغي أن يكون مميَّزا»[1].

ويمكن تلخيص ظواهر البناء الصَّوتي في الشّعر عند "كوهن" في العناصر الآتية:

1) الوقفة العروضية المخالفة للوقفة التَّركيبية التي يحترمها النَّثر عادة.

2) القافية التي لا تكتسب صفتها إلا بوقوع النبر عليها، ولا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى.

3) الجناس الذي عدّه "كوهن" ــ إلى جانب القافية ــ من خصوصيات الشّعر دون النَّثر [2].

أما العامل المعنوي، فهو غنى اللُّغة الشّعرية بالإيحاء الذي يتصل بالدَّلالة أصلا، ولكن أشكاله تتعدد، فتكون صوتية أو تركيبية أو دلالية، وهو ينتج ــ في العادة ــ عن إعادة توزيع الوحدات اللُّغوية، بما يشكل انزياحا هو أساس العملية الشّعرية.

وهذا الإيحاء الشّعري ــ كما يرى "كوهن" ــ هو وسط بين النَّثر، الذي لا يحترم القانون الإيحائيّ، واللامعقول الذي لا يحترم القانون الإشاري ولا الإيحائيّ، و «الجملة الشّعرية وحدها هي التي تستجيب لطلب مزدوج

---

(1) المرجع السابق. ص122.

(2) ينظر: ثامر الغزي: القراءة الأسلوبيَّة بين الإنشائية والهيكلية. مجلة علامات. جمادى الأولى 1420 هـ/ ديسمبر 1999م. 361/33.

تتحدد على أساسه، فهي التي لا تطيع جانبا وتطيع الآخر »[1]، ويصور "كوهن" الفرق بين الجملة الشّعرية والجملتين النَّثرية واللامعقولة بالشكل الآتي: [2]

الجملة	الملاءمة	
	إيحائية	إشارية
نثرية	−	+
لا معقولة	−	−
شعرية	+	−

فالعبارة الشّعرية والعبارة اللامعقولة ينتهكان معا قانون العرف اللغوي، مما ينتج عنه عدم الملائمة، إلا أن عدم الملائمة في العبارة الشّعرية قابل للتخفيض؛ أي أنَّه قابل للفهم بطريقة ما، ولكنه غير قابل لذلك في العبارة اللامعقولة [3].

واللُّغة الشّعرية تعتمد في توليد الإيحاء على الاستعارة الشّعرية التي هي «عبور من اللُّغة الإشارية إلى اللُّغة الإيحائيّة، عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللغوي الأول، لكي يعثر عليه في المستوى الثاني»[4]

وهكذا نرى أن الظَّواهر الصَّوتية والظَّواهر الدَّلالية تشترك في توليد الإيحاء، ويمكن تمثيل اشتراكها في هذا الإيحاء بالشكل الآتي:

ظـــواهـــر صوتيـــــة		ظـــواهـــر دلاليـــــة

(1) المرجع نفسه. ص236.

(2) المرجع نفسه. ص236

(3) المرجع السابق. ص225.

(4) المرجع نفسه. ص238.

فالمنطقة الوسطى تمثل الظَّواهر المشتركة (الصَّوتية الدَّلالية) ومنها الجناس، ومن الظَّواهر الصَّوتية الخالصة، القافية مثلا، أو تكرار صوت ما بصفة عامَّة، أما الظَّواهر الدَّلالية فتمثلها الاستعارة وسائر المجازات.

وبصفة عامَّة فإن الجانبين الصَّوتي والدَّلالي يتساندان معا في الشّعر، بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، وهذا هو السَّبب الذي يجعل مهمة ترجمة الشّعر مهمة مستحيلة.

وتماشيا مع هذا المبدإ ذهب "جون كوهن" إلى أن ترجمة جوهر محتوى القصيدة ممكن، ولكن ترجمة شكل هذا المحتوى غير ممكن [1]، ومكمن الإشكال في هذا أن الشكل الذي لا يمكن ترجمته هو الذي يحقّق مسمّى الشّعر وأسلوبه، فـ «عندما يتدخل الأسلوب، فالتَّعبير يعطي عندئذ المحتوى بناء خاصا يكون من الصعب أو المستحيل أداؤه بطريقة أخرى، ومن هنا فإنه يمكن في ترجمة قصيدة أن نحتفظ بالمعنى في أصله، لكننا نفقد الشكل، ونفقد معه في الوقت ذاته الشّعر »[2]، وترجمة القصيدة على هذا النَّحو ــ بإسقاط جانب الشكل ــ يجعل هذه الترجمة من جنس النَّثر، لا من جنس الشّعر.

ومما يعقد أمر الترجمة في الشّعر، أن الشكل الشّعري ــ لا سيما في جانبه الصَّوتي كالوزن والإيقاع وسائر الظَّواهر الصَّوتية ــ لا يمكن أن يوجد ويحيا إلا في لغته الأصلية التي كان بها شعرا، مرتبطا بألفاظها وتراكيبها وسياقها وإيحاءاتها، فإذا أريد لهذا الشكل أن يتحول إلى لغة أخرى ــ على افتراض أن ذلك ممكن ــ فإنه لن يحقّق الشَّاعرية التي كانت له في اللُّغة الأصلية، بل ربما تحول «ما كان مصدرا للانتعاش والجدة في اللُّغة

(1) المرجع السابق ص57.

(2) المرجع نفسه. ص58.

الأصلية إلى تكرار ممل »[1] كما يقول "جاكبسون"، إذ الشّعر هو الجانب الذي نفقده عند الترجمة [2].

وهكذا نخلص إلى أن الشّعر يقوم على ركيزتين لا غنى لإحداهما عن الأخرى، هما ركيزتا الشكل والمضمون، وهما لا يقبلان الانفصال، في حين تسعى الترجمة إلى فصلهما ــ إذ يتعذر نقلهما معا ــ وهنا يكمن جوهر الإشكال.

رابعا : الوظيفـــة الشّعريـــة

عرف مصطلح الوظيفة الشّعرية مع "جاكبسون" الذي انطلق من اللسانيات محاولا تطبيق مبادئها على دراسة الأسلوب، وهو يعرف الأسلوبيَّة بأنَّها «بحث عما يتميز به الكلام الفنِّي عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا »[3]، فدراسة النّص الأدبيّ جزء من عمل اللساني برأي "جاكبسون"، وهكذا تمخض اهتمامه بإدخال أحداث الأسلوب في إطار الدراسات اللسانية عن مصطلح الوظيفة الشّعرية عام 1929[4]، وقد لاحظ "بييرغيرو" أن "جاكبسون" لم يستعمل قط كلمة الأسلوبيَّة، وقلّما استعمل كلمة الأسلوب، لأنَّه استعمل مصطلح الوظيفة الشّعرية بديلا عن الأسلوبيَّة[5].

لقد كان محور عمل "جاكبسون" محاولة الإجابة عن السؤال الذي طالما شغل علماء الأسلوب والأدب، وهو: «ما الذي يجعل من رسالة لفظية عملا فنيا؟»[6]، فكان هدفه التفريق الخاص بين الفنّ الكلامي، والفنون الأخرى للسلوك اللَّفظي.

---

(1) فاطمة الطبال بركة: النّظرية الألسنية عند رومان جاكبسون. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت. ط1. 1413هـ/ 1993م. ص79.

(2) المرجع نفسه. ص79.

(3) المسدِّي: الأسلوبيَّة والأسلوب. ص37.

(4) إيفانكوس: نظرية اللُّغة الأدبيّة. ص51.

(5) غيرو: الأسلوب والأسلوبيَّة. ص79.

(6) إيفانكوس: نظرية اللُّغة الأدبيّة. ص51

ولاحظ "جاكبسون" أن اللُّغة في مظهرها الكلامي ليست ذات غرض واحد، أو وظيفة واحدة، ولكنها ذات وظائف متعددة، وهذه الوظائف تتعلق بعناصر عملية الاتصال نفسها؛ حيث تختلف وظيفة اللُّغة في كلّ مرَّة بحسب هيمنة عنصر من هذه العناصر التي يتم التَّركيز عليها.

وعناصر عملية الاتصال كما حددها "جاكبسون" هي:

1 ــ المرسل: (كاتب أو متكلم...)

2 ــ المرسل إليه، (مستقبل: قارئ أو مستمع)، مع كلّ المعطيات النّفسية والاجتماعية لشخصيته.

3 ــ القناة: (وسيلة مادية، رموز كتابية، أمواج صوتية ...)

4 ــ الرِّسالة: إشارة بوصفها حاملة معلومة (خبرا، رسالة؛ المنطوق).

5 ــالشفرة: (النظام الرمزي، أو المخزون الإشاري للنظام اللغوي).

6 ــ السّياق: (المقتضى الاتصالي والاجتماعي، أو المقام الكلامي) [1].

والمخطط الآتي يلخص هذه العناصر:

السّياق

الرِّسالة

المرسل ---------- المرسل إليه

القناة (وسيلة الاتصال)

الشفرة (السنن)

ويحدد كلّ عامل من عوامل الاتصال السَّابقة، وظيفة من الوظائف اللُّغوية:

ــ فتكون الوظيفة إشارية أو تلميحية باعتمادها على السّياق، وتسود

---

(1) ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية. ص125، 126.

هذه الوظيفة عند توفر أخبار كثيرة.

ــ أما الوظيفة الانفعالية التي تعتمد على المرسل، فإ نها تحاول إحداث تأثير على الشعور، ويحدث هذا لغويا بأدوات الانفعال والتنغيم.

ــ وتسمى الوظيفة التي تعتمد على المتلقي الوظيفة التقويمية، أو التقديرية، وتتحقَّق نحويا بالنداء، وفعل الأمر، وغير ذلك.

ــ أما الأخبار التي تتم قصد فحص ما إذا كان الاتصال قد تم بالفعل فإن لها وظيفة اتصالية.

ــ وإذا تركزت عملية الاتصال على الشفرة أو السنن فنحن بإزاء وظيفة ما وراء اللُّغة.

ــ وإذا استخدم الخبر لذاته، فإن هذا يطلق عليه اسم الوظيفة الشّعرية[1].

وليس معنى هذا أن هذه الوظائف تتحقَّق في كلّ مرَّة بشكل منفرد، ولكن الوظيفة تتحدد ــ كما يذهب إليه "جاكبسون" ــ من خلال مفهوم الهيمنة، أي هيمنة إحدى الوظائف على البقية.

واستخلص "جاكبسون" من نموذجه السَّابق مفهوم الوظيفة الشّعرية بأنَّها «التَّركيز على الرِّسالة نفسها لحسابها الخاص »[2]، فالوظيفة الشّعرية في بنيتها المادية تعد، كما لو كانت غاية في ذاتها، والشّعر ليس كلاما عاديا، أي أنَّه لا يحيل إلى شيء خارجي بقدر ما يتمحور حول مادته، مؤكدا كثافة اللُّغة الشّعرية [3]، ومعنى ذلك أن الشّعرية تتجلى في إدراك الكلمة بوصفها كلمة، لا مجرد بديل عند الشَّيء المسمى، إنَّها تتجلى في كون الكلمات ونحوها ومعناها، وشكلها الخارجي والداخلي، ليست علامات آلية للواقع، بل علامات تملك وزنها الخاص وقيمتها الذّاتيـــة [4]، وهذا ما يعطي للرسالة

---

(1) ينظر: شبلنر: علم اللُّغة والدراسات الأدبيّة. ص107، 108.

(2) Mounin:dictionnaire de la linguistique p143

(3) فاطمة الطبال بركة: النّظرية الألسنية عند رومان جاكبسون. ص75.

(4) المرجع نفسه. ص252

طابعها الجماليّ.

ولكن المهمة التي كان على "جاكبسون" أن يقوم بها ــ لتأييد نظريته ــ هي «إثبات أن العامل المهيمن في اللُّغة الأدبيّة هو شكل الرِّسالة [فعلا] »[1].، وقد حاول "جاكبسون" من خلاله إجراء تطبيقي تلمس التمظهرات اللسانية للوظيفة الشّعرية فعرفها ــ انطلاقا من محوري التَّركيب والاستبدال ــ بأنَّها: «إسقاط محور الاستبدال على محور التأليف أو الاختيار »[2].

ويتولى "بييرغيرو" شرح هذا التَّعريف بقوله: «إن بعض الأشكال تحتل في المتوالية مواقع متطابقة ولها سمات صوتية ولفظية وقاعدية متطابقة، ومن هذا مثلا، تماثل الأفعال الثّلاثة ذات المقاطع الثنائية مع الحرف في البداية، والحركة المتطابقة في النهاية، والتي تعطي إشراقها لرسالة النّصر الوجيزة التي كتبها القيصر: (Vini Vidi Vici)، [حيث] تتعلق الخصوصية الأسلوبيَّة، بعلاقة الأشكال داخل الرِّسالة، ويجب على الأسلوبيَّة أن تحدد بنية النّص، وأن لا تخلطها مع بنية القانون »[3].

فالتداخل بين العناصر التي يفترض أن تكون وفق محور الاستبدال متشابهة، أو متكافئة صوتيا أو دلاليا، والعناصر التَّركيبية التي يفترض فيها الاختلاف، هو أساس الوظيفة الشّعرية التي تعطي للنص بعده الجماليّ.

وهذا التداخل ينتج عنه ما سمَّاه "جاكبسون" التَّوازي؛ «فاللُّغة الشّعرية تحتوي على عملية أساسية هي الربط بين عنصرين معا، ربطا اتحاديا من ناحية المقارنة، ومن ناحية إعادة التشكيل اللغوي، مستخدما في ذلك مبدأ التَّقابل الثنائي الذي طبقه في تحليل الظَّواهر اللُّغوية »[4]، وانتهى "جاكبسون" إلى أن التَّوازي نوعان:

---

(1) إيفانكوس: نظرية اللُّغة الأدبيّة. ص51.

(2) Mounin: dictionnaire de la linguistique. P309

(3) غيرو: الأسلوب والأسلوبيَّة. ص76.

(4) عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتَّوازي. مكتبة الإشعاع. القاهرة. ط 1. 1419هـ/1999م. ص20.

ــ تواز صوتي.

ــ وتواز غير صوتي، ينقسم أيضا إلى تواز نحوي، خاص ببناء الجمل، وتواز دلالي، خاص بدلالات الألفاظ [1].

إن هذا التَّوازي هو ما يؤمن جماليّة الشّعر ويساعد الذاكرة على حفظه، وهو يرتبط بالإيقاع الذي تؤديه عناصر صوتية وظيفية، أهمها التّكرار [*].

وقد تعرضت فرضية "جاكبسون" حول مفهوم الوظيفة الشّعرية إلى بعض المراجعات النّقدية، من ذلك «انتقاد من يرفضون أنَّه يمكن الكلام عن وظيفة شعرية مختلفة عن صفتها بما هي وظيفة كلامية »[2]، وأن «ما يطلق عليه الوظيفة الشّعرية لن يكون من الناحية الشكلية متميزا عن الوظيفة التعيينية ... حتى يمكن أن نتحدث عن وظيفة لغوية جديدة »[3].

كما انتقد "كوهن" مقابلة "جاكبسون" بين اللُّغة الانفعالية واللُّغة المرجعية؛ حيث تتمركز الأولى حول المتلقي، والثانية حول السّياق، ورأى أن هذا التحليل ينطوي على تناقض؛ إذ لا يمكن الفصل بينهما بسهولة [4].

واقترح "ريفاتير" استبدال مفهوم الوظيفة الأسلوبيَّة بمصطلح الوظيفة الشّعرية[5]، ورأى أن الوظيفة لا تتجلى إلا من خلال تأثيرها على المتلقي أو المرسل إليه، أما آلية تأثير الوظيفة الأسلوبيَّة على المتلقي فتكون عن طريق «تعطيل عملية تفكيك السنن أو تبطيئها، مجبرة بذلك مفكك السنن أو المتلقي على توجيه تنبيه أكبر نحو النّص، وبالتالي تتبع مسار التسنين

---

(1) المرجع نفسه. ص21.

(*) سنعود إلى مبحث التَّوازي بتفصيل أكثر في نهاية هذا الفصل.

(2) إيفانكوس: نظرية اللُّغة الأدبيّة. ص56.

(3) المرجع نفسه. ص57.

(4) كوهن: النّظرية الشّعرية. ص385.

(5) ميشال ريفاتير: معايير التحليل الأسلوبي. ترجمة: حميد لحمداني. منشورات سال. الدار البيضاء. المغرب. 1999م. مقدمة المترجم. ص11.

بأناة وروية»[1]، فـــ "ريفاتير" يجعل المتلقي طرفا أساسيا في تحقيق ما سمَّاه الوظيفة الأسلوبيَّة؛ حيث إن الغاية الأساسيَّة للإجراءات الأسلوبيَّة هي أن«تمنع مفكك السنن من استخدام التَّفكيك الأدنى الذي يكفي للفهم وتقليص حرية الإدراك طوال عملية تفكيك السنن »[2].

وفي مقابل مبدإ "جاكبسون" القائم على التَّشديد على الرِّسالة لحسابها الخاص، تحدث "ريفاتير" عن تحفيز الدَّليل، والرغبة في تقوية التَّعبير باختيار كلمات خاصة، قد تحمل أصواتا متماثلة، أو تنتمي إلى الأسر الدَّلالية نفسها[3]، وهذه الكلمات ذات الأصوات أو الدَّلالات المتماثلة هي ما عناه "جاكبسون" عندما تحدث عن مفهوم التَّوازي والإسقاط.

وهكذا يتساند الانزياح والتَّوازي في توليد الإيحاء؛ حيث «يميل المرجع... إلى أن يصبح تعبيريا بشكل خالص [حين] تتوقف الوظيفة المرجعية، وتسود الوظيفة الأسلوبيَّة »[4].

ويمكننا بعد هذا الاستعراض أن نستخلص أهم العناصر المحدّدة للوظيفة الجماليّة، كما وردت في مختلف الاتِّجاهات الأسلوبيَّة التي تناولت لغة الشّعر والأدب بالدراسة والتحليل؛ وهذه المعالم هي الانزياح، والتَّوازي، والإيحاء، وسنتناولها فيما يأتي.

---

(1) المرجع نفسه. ص11.

(2) المرجع نفسه. ص71.

(3) المرجع السابق. ص75.

(4) المرجع نفسه. ص79.

المبحث الثاني : عناصر الوظيفـــة الجماليّـــة عند الأسلوبيين

أولا : الانزياح

يرى بعض الدارسين أن "ليوسبتزر" هو الذي جاء بمصطلح الانزياح، حيث لفت انتباهه عند قراءته للروايات الفرنسية الحديثة تلك التَّعبيرات التي تميزت بابتعادها عن الاستخدام العام [1]، غير أن هذه الظَّاهرة لم تستوقف "سبيتزر" وحده فـــ "ثورن" لاحظ أيضا ــ عند تحليله لقصائد الشّعرــ «أن الملمح الأكثر لفتا للنظر فيها هو الأبنية غير النَّحوية »[2]، واستخلص "ثورن" «أن الإيراد غير العادي، أو المغاير للنمط المتصور للغة هو ما يميز لغة الأدب، ولغة الشّعر خاصة »[3].

وهكذا غدا الانزياح دعامة نظرية لعدد من المدارس، برغم ما بينها من اختلاف من حيث المنطلقـــات والمناهـــج .

غير أن الانزياح لم يكد يستقر في مصطلحه وحتى في مفهومه لدى الباحثين؛ فمن حيث المصطلح، أحصى المسدِّي من الألفاظ التي قصد بها أصحابها التَّعبير عن الظَّاهرة اثنتي عشرة لفظة، من قبيل التجاوز، والانحراف، والاختلال، والإطاحة، والمخالفة، والشناعة، والانتهاك، وخرق السنن، واللحن، والعصيان، وغيرها [4]، وهذا التعدد ليس ناتجا عن مشكلات الترجمة بقدر ما هو تعدد في المصطلحات المستعملة من قبل المنظرين الغربيين أنفسهم، كما أن ما أورده المسدِّي لا يمثل جميع ما ذكر بهذا الشأن، فـــ "جاكبسون" مثلا جاء بمصطلح آخر هو خيبة الانتظار، يقول صلاح فضل: «ومن الطريف أن يلاحظ بعض النّقاد الغربيين أيضا تعدد الكلمات التي تشير إلى نفس هذا الإجراء، بدءا من "بول فاليري" الذي كان يفضل

---

(1) إيفانكوس: نظرية اللُّغة الأدبيّة. ص30.

(2) عبد الحكيم راضي: نظرية اللُّغة في النقد العربي. ص493.

(3) المرجع نفسه. ص494.

(4) المسدِّي: الأسلوبيَّة والأسلوب. ص99، 100.

كلمة يمكن ترجمتها بأنَّها (تجاوز)، و"بالي" الذي استخدم كلمة (خطأ) في المعنى ذاته، كما أن "سبيتزر" الأسلوبي الألماني هو الذي فضل كلمة (انحراف) ووظفها إلى أقصى مدى، وآثر "ثيري" كلمة أخرى هي (كسر)، واستخدم "جون كوهن" ما يقابل في العربية (الانتهاك)، و"بارت" يجعلها فضيحة، و"تودوروف" يصل بها إلى (شذوذ)، و"أراجون" يبلغ أقصى مدى عندما يجعلها (جنونا)»[1].

وهذه المصطلحات المتعددة إذا كانت لها من دلالة، فهي دلالتها على قدر الاستهواء والإغراء الذي مارسته الظَّاهرة على الباحثين، بحيث أثبتت جدارتها وعدم إمكان تجاهلها.

ويتفق الباحثون على الأثر الجماليّ لظاهرة الانزياح، وإن اختلفوا في تعليله، وقد ذكرنا أن الجِدة والغرابة التي يحقّقها الانزياح هي مبدأ جماليّ له أبعاد سيكولوجية هامَّة، ويرى "جون كوهن" أن الانزياح ــ ويسميه المجاوزة ــ له هدفه الخاص، وهو فك بناء اللُّغة، ورفض الوظيفة الاتصالية لها، والتحويل النَّوعي للمعنى الموصوف، من معنى تصوري إلى معنى شعوري [2]، ولكن "جون كوهن" لم يسر في التعليل الجماليّ للانزياح إلى نهايته، فهو لم يزد على أن جعل الانزياح الشّعري خرقا للغة النَّثر وفق منهجه الذي اتبعه، حيث درس الشّعر من منطلق كونه معارضا للنثر.

وحاول عدد من علماء الأسلوب تصنيف أشكال الانزياح، وأشهر تصنيف لها ــ تبعا للمنظور اللساني ــ هو التَّصنيف الذي قسمت بموجبه إلى انزياحات صوتية وتركيبية ودلالية، غير أن هناك صعوبة في وضع حدود دقيقة بين هذه المستويات؛ لأنَّها تتقاطع في أغلب الأحيان «فكثير من الأشكال النَّحوية، مثل تكرار الكلمات تقدم تكرارا في الأصوات »[3].

---

(1) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّص. ص80.

(2) كوهن: النّظرية الشّعرية. ص281.

(3) إيفانكوس: نظرية اللُّغة الأدبيّة. ص198.

ويميز "سابورتا" بين انزياحات إيجابية؛ وهي الصّور والملامح الأدبيّة التي تتضمن إضافـــات أو ملامح تكميلية، مثل القافية أو الجناس، وانزياحات سلبية؛ وهي تلك التي تتضمن أشكالا تنتهك قاعدة من القواعـــد النَّحوية والصَّرفية[1].

ويفرق "ليفين" بين انزياحات خارجية وأخرى داخلية؛ وهو يقصد بالانزياحات الداخلية، ما يكون كذلك بالنسبة إلى البنية اللُّغوية السائدة في نص ما[2]، أما ما لم يكن مدركا بالنّظر إلى بنية النّص بل إلى بنية اللُّغة، فهو يصنف ضمن الانزياحات الخارجية.

أما "جون كوهن" فقد قابل بين لونين من المجاوزة أو الانزياح؛ مجاوزة بالزيادة، ومجاوزة بالنّقص؛ فالمجاوزة بالزيادة عنده نوع من الانزياح المتمثل في الزيادة أو الإطناب الذي يميز اللُّغة الشّعرية، وهو يرى أن النَّثر الأدبيّ يطبق هذه الوسيلة بدرجة من الشيوع [3].

إن ما سمَّاه "كوهن" مجاوزة بالزيادة أو الإطناب، يمكن أن نربطه بما يقصده النحاة بـــ عدم الفائدة وذلك في حالة وجود جملة لا تخبرنا بجديد في الظاهر؛ كأن نقول: (السَّماء فوقنا)، وقد ذهب "كوهن" إلى أن الشّعر مليء بمثل هذه العبارات، كأن نقول: (الأرض كروية).

ومن أنواع الانزياح التي نبه إليها "كوهن" واهتم بها، ما سمَّاه اللاتوازي، ويقصد به عدم التَّناسب بين البنية الصَّوتية التي تحددها نهاية البحر الشّعري في العادة، والبنية الدَّلالية؛ حيث لا تكون نهاية المعنى مطابقة لنهاية البحر، أو التَّركيب الشّعري، وهو يرى أن هذا النَّوع من الانزياح «يلعب دورا مساعدا في خدمة البحر أو القافية، وفي بعض الحالات يقوم بدور إلقاء الضوء على كلمة... ومعارضة التَّقسيم العروضي بالتَّقسيم

---

(1) المرجع السَّابق. ص35.

(2) المرجع نفسه. ص36.

(3) كوهن: النّظرية الشّعرية. ص272.

التَّركيبي، وانتهاك مبدإ الموازاة من خلال ذلك »[1]، فالخطاب الشّعري ــ والأدبيّ عموما ــ يسير في اتجاه مخالف للخطاب النَّثري العادي؛ حيث يرتكز الثاني على الوضوح والاتساق والترابط المنسجم بين أجزاء الخطاب، في حين يعمل الأول على خرق هذه القاعدة.

ويلاحظ أن أهم شكل انزياحي استرعى نظر الدارسين هو الانزياح التَّركيبي، وأهم تقنياته الحذف والزيادة وتغيير الرُّتب أو استبدالها، وتقنية الاستبدال هذه هي التي درسها البلاغيّون القدماء تحت مسمى المجاز، والاستعارة أهم أنواعه[2].

وبناء على ذلك، قسم "جاكبسون" الانزياحات إلى انزياحات تركيبية، وأخرى استبدالية؛ الانزياحات التَّركيبية تتصل بالسلسلة الخطية للإشارات اللُّغوية عندما تخرج عن قواعد النَّظم والتَّركيب؛ مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات، والانزياحات الاستبدالية تخرج عن قواعد الاختيار للرموز اللُّغوية؛ مثل وضع المفرد مكان الجمع، أو الصفة مكان الموصوف، أو اللَّفظ الغريب بدل المألوف[3]، وإن كان الفصل بين نوعي الانزياح التَّركيبي والاستبدالي ليس بالأمر الممكن في كلّ الأحوال.

بيد أن الانزياح الاستبدالي حظي باهتمام أكبر من قبل دارسي الأسلوب، فـــ "كوهن" درس في هذا الباب ما سمَّاه عدم الملاءمة أوالمنافرة، وهو يرى أن «أكثر صور عدم الملاءمة ترددا يتم من خلال إسناد خواص مادية إلى ذوات روحية أو العكس، وفي الحالتين يمزج الشّعر الأناسي بالأشياء »[4]، وهذا من أهم مداخل الاستعارة بنوعيها؛ استعارة المحسوس إلى المعنوي، واستعارة المعنوي إلى المحسوس، حيث ينطبق عدم

---

(1) المرجع السَّابق. ص245.

(2) ينظر: إيفانكوس: نظرية اللُّغة الأدبيّة. ص188.

(3) عبد الحميد هنداوي: الإعجاز الصَّرفي في القرآن. المكتبة العصرية. صيدا بيروت. 1423 هـــ/ 2002م. ص163.

(4) كوهن: النّظرية الشّعرية. ص196.

الملاءمة على جزء واحد من وحدتي المعنى، أو طرفي الإسناد، ويكون أكثر ذلك من خلال عدم الملاءمة بين الصفة والموصوف، كما في قولنا: (عشب من زمرد أخضر)، أو قولنا: (صلاة زرقاء)، والذي يبتدعه الشَّاعر عندما يخلق استعارة مبتكرة ــ بحسب "كوهن" ــ إنَّما هو الوحدات وليس العلاقة، وابتكاره الشّعري يكمن في أنَّه يجسد في شكل قديم جوهرا جديدا [1]، ولكننا ــ في الغالب ــ لا يمكن أن نفصل الوحدات نفسها عن الشكل بصفة عامَّة؛ فالوحدات والعلاقات هي كلها ما يكون الشكل، وليس الوحدات فحسب.

ومما زاد في ترسيخ الانزياح مبدأً ومفهوما، ما جاءت به المدرسة التوليدية التحويلية من مبادئ تقوم على التمييز في الجملة بين ظاهر وباطن، أو بين البنية السطحية والبنية العميقة بإصطلاح التحويليين؛ حيث تمثل البنية العميقة«الصّورة المثالية الكاملة للجملة كما تحددها شرائط الصحة النَّحوية، ولا تظهر هذه البنية ولا يلفظ بها، وإنَّما هي تكوين تقديري يحمل معنى الجملة وصورتها المثالية من الناحية التَّركيبية والدَّلالية، أما البنية الظَّاهرة أو السطحية، فهي الصّورة الفعلية المحسوسة للجملة، وهي محولة عن البنية العميقة»[2].

وبناء على هذا المبدإ فسرت النّظرية التوليدية اللُّغة الأدبيّة بأنَّها انزياح، وجاءت بمصطلح(غير قاعدي) مرادفا لمصطلح الانزياح، كما وظفت مصطلحات ومبادئ تحويلية من قبيل الصحة وعدم الصحة في فهم التعارض بين اللُّغة الشّعرية واللُّغة غير الشّعرية.

وإذا كان بعض الأسوبيين كـــ "أوهمان" تحدثوا عن «معنى واحد، تقدم من خلاله اختيارات مختلفة للتحويل التَّركيبي، وكأن هذه الاختيارات ذات دلالة لا تتغيّر، أو كأنَّها تعبيرات مختلفة عن المضمون نفسه »[3] فإن الأمر ليس بهذه البساطة، إذ كيف يمكن أن تتغيّر الاختيارات الأسلوبيَّة، ولا تتغيّر

---

(1) المرجع السَّابق. ص67.

(2) عبد الحكيم راضي: نظرية اللُّغة في النقد العربي. ص488.

(3) إيفانكوس: نظرية اللُّغة الأدبيّة. ص41.

الدَّلالة ؟ ولعل محاولة هوكيت التفريق بين التَّعبيرات الأسلوبيَّة المتماثلة يبدو أقرب إلى القبول؛ فهو يذهب إلى أن «أي تعبيرين في لغة واحدة ينقلان معلومات متماثلة تقريبا، ويتميزان في التَّركيب اللغوي، يعدان مختلفين أسلوبيا»[1]؛ ومعنى ذلك في النَّحو التوليدي كما يقول "شبلنر": «أن الجملتين تتمايزان أسلوبيا حينما تنحرف كلّ منهما عن الأخرى في التَّركيب السطحي، وإن كانتا تتشابهان في التَّركيب العميق »[2]، فبين الجملتين تشابه فحسب، وليس بينهما تماثل تام.

على أن القول بأن الأسلوب هو انزياح عن معيار محدد تترتب عليه ضرورة البحث عن هذا المعيار وطبيعته وخصائصه، وإن كان هذا التحديد يخضع بلا شك للمفاهيم المختلفة التي أعطيت للأسلوب ذاته؛ فالذين يرون في الأسلوب خروجا عن القاعدة اللُّغوية، يعودون إلى «ما هو موجود في اللُّغة فعلا، كي يقابلوا التَّراكيب اللُّغوية الطبيعية والأساسيَّة بخصائص اللُّغة الفنِّية»[3]، و"جون كوهن" الذي جعل اللُّغة الأدبيّة والشّعرية انتهاكا ونقضا لقانون النَّثر، يجعل لغة النَّثر هي المعيار الذي يقاس إليه الانزياح.

أما "ميشال ريفاتير" فإنه أراد أن يتخلص من المشكلات التي تواجه تحديد المعيار، والانتقادات التي ووجه بها، بعد عدم الاتفاق على ما يمكن أن يتَّخذ معيارا، أو قاعدة صالحة لأن يقاس الانزياح إليها، فكان أن استبدل السّياق بالمعيار، وهو لا ينكر وجود معيار أصلا، ولكنه «يرى أن اللُّغة الأدبيّة بإجراءاتها الأسلوبيَّة، قادرة على خلق سياقات خاصة؛ أي معايير ظرفية وخرقها في نفس الوقت»(4)، وهنا يصبح السّياق نفسه قاعدة لقياس الانزياح.

كما جاء "ريفاتير" لتدعيم رأيه بفكرة القارئ النموذجي، الذي «يمتلك

---

(1) شبلنر: علم اللُّغة والدراسات الأدبيّة. ص42.

(2) المرجع نفسه. ص42.

(3) ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية. ص61.

(4) ريفاتير: معايير التحليل الأسلوبي. مقدمة المترجم. ص10.

كسياق خلفية ملموسة دائمة »[1]، ويقاس الانزياح في هذه الحالة على ردود أفعال هذا القارئ النموذجي ذي الخلفية المعرفية المتغيّرة، وبذلك نتجنب محاكمة اللُّغة الأدبيّة غير الثَّابتة إلى معيار ثابت محدد.

ومع ذلك ووجهت نظرية الانزياح ببعض النّقد الذي لم يبطل جدواها، ولكنه لفت النّظر إلى مواضع قصورها.

ومن أهم ما وجه إلى نظرية الانزياح من نقد، أن الانزياح ليس ملازما لجميع النّصوص والأساليب، إذ يمكن أن تكون هناك نصوص من دون انزياح(2)، بل إن الانزياح ــ في حالة تحققه ــ ليس بالضَّرورة خاصية أسلوبية، فــ «لا يكفي انتهاك القانون اللغوي لكي تكتب قصيدة »(3)، كما أن الانزياح لا يمكن أن يعم النّص جميعه، فهو لا بد أن يكون في مواضع محددة، وأمر آخر، هو أن فكرة الانزياح «مجرد فكرة سالبة، فالقول بأن نصا ما يتضمن انحرافا في مقابل هذه القاعدة أو تلك، يترك الخصائص الأسلوبيَّة والتقييمية للنص بدون تقييم »[4].

وقد حاولت فرضية "ريفاتير" حول السّياق والقارئ النموذجي الحد من بعض هذه الانتقادات السالفة، ودافع "كوهن" عن فرضية الانزياح، عندما ربط بينه وبين الذيوع الشّعري، حيث إن الأبيات الشّعرية الذائعة، هي الأبيات المتضمنة أكبر قدر من المجاوزة أو الانزياح [5].

ومع ذلك لا يمكن ادعاء حتمية الانزياح للعمل الشّعري والأدبيّ عموما، وهولا يكفي لتفسير الظَّاهرة الأدبيّة من الناحية الجماليّة، ولا يعدو أن يكون ملمحا من ملامح أدبية النّصوص، وإذا كان ثابتا وجود نصوص أدبية دون انزياحات، فمعنى هذا أن الانزياح ليس هو المدخل الأنسب

---

(1) المرجع السَّابق. ص54.

(2) كوهن: النّظرية الشّعرية. ص255.

(3) المرجع نفسه. ص280.

(4) إيفانكوس: نظرية اللُّغة الأدبيّة. ص43.

(5) كوهن: النّظرية الشّعرية. ص280.

لدراسة أساليب هذه النّصوص على الأقل، أما القول بسلبية فكرة الانزياح وأنَّه مفهوم لا يمكن تحديده إلا بالمقارنة مع نمط أو معيار مفترض، فهو أمر لا محيص عنه ما دام استنتاج الخواص المميزة لأي موضوع لا يتسنى بملاحظة الموضوع نفسه دون أية مقارنات بينه وبين موضوعات أخرى، كما يقول "شبلنر"[1].

وبعد كلّ هذا نجدنا مجبرين على الإقرار بحقيقتين تتصلان بمبدإ الانزياح:

أولاهما: أن الانزياح بأشكاله المختلفة ظاهرة تميز أكثر الأساليب الأدبيّة التي يتوخَّى منها التَّأثير الجماليّ، ولا يمكن إنكار ما لهذه الظَّاهرة من أثر نفسي على المتلقي.

وثانيتهما: أنَّه لا ينبغي أن نبالغ في شأن الانزياح، فليس هو الذي يصنع الأدب دوما، بل ينبغي أن يؤخذ السّياق اللغوي وغير اللغوي في الحسبان دوما، حتى لا نقع في خطإ السّرياليين الذين غَلَوا فعدّوا كلّ انزياح ــ مهما يكن شكله أو سياقه ــ عاملا فنيا وجماليّا، حتى انتهى بهم الأمر إلى سذاجة العفوية، بل إلى فوضى العشوائية. [*]

ثانيا : التَّوازي

يعد التَّوازي من بين أهم مقومات الأدبيّة عند علماء الأسلوب ومنظريه، إذ لا يقل أهمية عن مبدإ الانزياح.

والحديث عن التَّوازي يعود بنا إلى المبادئ التي أشار إليها علماء الجمال وركزوا عليها في تفسير الظَّاهرة الجماليّة، وأهمها على الإطلاق مبدأ التَّناسب، أو الوحدة في التنوع، وقد حافظ هذا المبدأ على حضوره عند دارسي الأسلوب والأدب، حيث لاحظ هؤلاء أن العناصر اللُّغوية في

---

(1) شبلنر: علم اللُّغة والدراسات الأدبيّة. ص60.

[*] يمكن الاستدلال على هذا بقول بريتون: "أقوى الصّور بالنسبة إلى هي تلك التي تقدم أكبر قدر من العشوائية" ينظر: كوهن: النّظرية الشّعرية. ص225.

النّصوص الأدبيّة تتشكل وفق علاقات شتى هي قوام الأسلوب، يقول "شبلنر": «من الواضح أن الأسس الأسلوبيَّة (التطابق والتَّقابل) ترتبط ارتباطا وثيقا بجنسين من الجمال، وهما الانسجام والاختلاف »[1].

وبمثل ما تعددت المصطلحات وتنوعت لتدل على ظاهرة واحدة عامَّة هي الانزياح، تنوعت المصطلحات الدائرة في فلك التَّناسب أيضا، من قبيل الإيقاع، والتّكرار، والموازنات، والتَّوازي، وغيرها، فـــ "جون كوهن" اعتبر الموازنات مع الوزن أحد مستويي بنية اللُّغة الشّعرية، و"يوري لوتمان" جعل التّكرار أحد ركني البنية الشّعرية والبنية الفنِّية كلها [2].

غير أن المصطلح الذي نال مكانة خاصة بين الأسلوبيين هو مصطلح التَّوازي الذي جاء به جاكبسون، وقصد به «تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة »[3]، ويعرفه "إيفانوكس" بأنَّه: «شكل من أشكال التنظيم النَّحوي، يتمثل في تقسيم الحيز النَّحوي إلى عناصر متشابهة في الطول والنغمة والبناء النَّحوي »[4].

لقد رأى "جاكبسون" في التَّوازي عنصرا مركزيا في تكوين الرِّسالة الشّعرية، وأكد على هذا المبدإ، بعد تحليل مئات من القصائد في خمس عشرة لغة مختلفة، فتوصل إلى أن التَّوازي ليس ظاهرة بلاغيّة خارجية، وإنَّما هو مبدأ تركيبي وعنصر ترتكز عليه كلّ دلالات النّص [5].

ولكن التَّوازي لا يعني تكرار عناصر متساوية، أو متشابهة فحسب، وإنَّما يعني العناصر المتعارضة والمتضادة أيضا؛ حيث «تحكمه المشابهة

---

(1) شبلنر:علم اللُّغة والدراسات الأدبيّة. ص117.

(2) محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشّعرية. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب. 2001. هامش ص12.

(3) عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتَّوازي. ص07.

(4) إيفانكوس: نظرية اللُّغة الأدبيّة. ص201.

(5) المرجع نفسه. ص53.

وعدم المشابهة والترادف والتَّخالف »[1]، فالأصوات المتماثلة أو المتشابهة أو المتضادة، والكلمات المترادفة أو المتضادة أو المتخالفة، والتَّراكيب ذات العناصر النَّحوية المتشابهة أو المتعاكسة، كلها يمكن أن تشكل مظاهر للتوازي بأنواعه.

ومما لا شك فيه أن التَّوازي هو أحد أوجه الانزياح الذي يتوخَّى فيه شكل خاص للنص، يبتعد من خلاله عن الشكل التواصلي العادي، ابتغاء الشكل الفنِّي الجماليّ، وقد لاحظ "ليفين" أن أهلية الشّعر للبقاء في الذاكرة بكلماته نفسها، والوحدة التي لا تنفصم بين الشكل والمضمون، إنَّما تتحقَّق عن طريق التَّوازي، أو ما سمَّاه التزاوج [2].

ومن أهم الظَّواهر المجسدة للتوازي ــ لا سيما في مظهره الصَّوتي ــ ظاهرة التّكرار الذي هو أخص من التَّوازي، بالنّظر إلى أنَّه «يتطلب التَّماثل فقط»[3] ويركز على العناصر المتشابهة، سواء كانت صوتية أم دلالية، وقد انتبه عدد من دارسي الأسلوب إلى أهمية التّكرار في التشكيل الأدبيّ والشّعري بالخصوص؛ إذ الشّعر يقوم على أساس من تماثل البنى الصَّوتية والتَّركيبية، ويعتمد على التّكرار بشكل لافت، يقول "جون كوهن" : «لا شيء يظهر الطَّبيعة اللاتأثيرية للنثر في مقابل الشّعر، أفضل من ظاهرة التّكرار، الذي هو محظور بشدة في النَّثر... شائع في الشّعر »[4].

ومن بين أهم مظاهر التّكرار: الوزن والقافية والجناس والسَّجع وغير ذلك من الظَّواهر التي قد تكون صوتية خالصة، أو صوتية دلالية معا، ينتج عنها الإيقاع من حيث إنَّه: «الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متماثلة تكوِّنها مختلف العناصر النغمية »[5]، والوزن

---

(1) المرجع السَّابق. ص53.

(2) المرجع نفسه. ص226.

(3) عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتَّوازي. ص18.

(4) كوهن: النّظرية الشّعرية. ص456.

(5) توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث. ص63.

والقافية ينفردان من بين مظاهر التّكرار الأخرى بأنَّهما قوام الشّعر، ويعزو "كوهن" ذلك إلى أنَّهما يعملان على «تأكيد الدورة الصَّوتية التي هي جوهر الشّعر»[1]؛ حيث إن الانتظام الصَّوتي هو أهم ما يميز الشّعر عن النَّثر، ولذلك كان الوزن هو الوسيلة التي تجعل اللُّغة شعرا كما يقول "كوهن" [2].

ويتناول "كوهن" مسألة ما يسمى قصيدة النَّثر، فيرى أنَّها ولكونها لا تستعين بالجانب الصَّوتي من لغة الشّعر ــ أي الوزن والقافية ــ تبدو دائما كالشّعر الأبتر [3]، ويستدل على ذلك بندرة هذه القصيدة النَّثرية، فرغم نجاحها ظلت في الأدب ظاهرة استثنائية [4].

أما الأثر الجماليّ للوزن والقافية، فيرد إلى ذلك التزيين الصَّوتي القادر على إحداث تأثير جماليّ خالص [5] كما قال "كوهن" ، ولكن رد كلّ مزية الوزن الشّعري إلى الجانب الموسيقي الخالص، لا يبدو مقنعا، فهل يمكن فصل الجانب الصَّوتي عن المعنى والمضمون ؟ هنا يستدرك "كوهن" بأن القيمة الموسيقية لا تمثل وظيفة الوزن الوحيدة، ولا حتى أكثر وظائفه أهمية[6]؛ ذلك أن «الوزن ليس عنصرا مستقلا عن القصيدة يضاف إلى محتواها من الخارج، بل جزء لا ينفصل من سياق المعنى »[7]، وكأن المحتوى الذي يساق موزونا مختلف عن ذلك الذي يؤدى مجردا من الوزن.

أما القافية فيعلل "هوبكنز" جماليّتها بما يمكن أن نتصوره نوعا من الجناس؛ حيث يتشابه أو يتطابق الصَّوت، ويختلف المعنى [8].

---

(1) كوهن: النّظرية الشّعرية. ص244.
(2) المرجع نفسه. ص74.
(3) المرجع نفسه. ص74.
(4) المرجع نفسه. ص74
(5) المرجع نفسه. ص51
(6) المرجع نفسه. ص52.
(7) المرجع نفسه. ص55.
(8) كوهن: النّظرية الشّعرية. ص361.

وهكذا يمكن أن نخلص إلى أن التَّوازي، يعد مقوما آخر من المقومات الجماليّة عند دارسي الأسلوب، إنَّه نتيجة من نتائج الانزياح وشكل من أشكاله، وهو ــ وإن تعددت مظاهره ــ يبقى متعلقا بأي عنصر أو بنية أمكن أن يوجد لها نظير مشابه أو مخالف في النّص، وهو أكثر حضورا وتحققا في الشّعر، بل إن مفهوم الشّعر نفسه ينبني على أساس من مبدإ التَّوازي والتَّناسب، ممثلا في عنصري الوزن والقافية، وهما أجلى ما يتجلَّى فيه هذا المبدأ.

ثالثا : الإيحاء

الإيحاء مقوم آخر هام من مقومات الجمال الفنِّي للأساليب الأدبيّة، وهو لا ينفصل عن المقومين اللَّذين سبق الحديث عنهما؛ فمن جهة، يعد الإيحاء أحد أهم أغراض الانزياح؛ من حيث إن كلّ انزياح إنَّما يهدف إلى الانتقال من مستوى اللُّغة الإشاري إلى المستوى الإيحائيّ، ومن جهة أخرى تساهم أشكال التَّناسب المختلفة في توليد الإيحاء.

ويعرف المسدِّي سمة الإيحاء بأنَّها «حضور دلالة في الكلام ليس في عناصره ما يرتبط بها مباشرة »[1]، فالإيحاء بهذا المعنى تعبير غير مباشر، أو معنى ضمني، يستشف من ثنايا النّص؛ ذلك أن «اللُّغة لا تعيّن فقط أوتشير، وإنَّما هي توحي أيضا، وتمدنا بقيم مكملة للدلالة المباشرة »[2]، وهذه الخاصية هي السّر في الطّابع الجماليّ للأدب برأي بعض الدارسين، كـــ "جوهانسن" الذي يرى أن من الممكن الحديث عن الدَّليل الجماليّ أو الأدبيّ، بوصفه مكافئا للدليل الإيحائيّ، فهو يطابق بين الدَّليل اللغوي، والدَّليل الجماليّ الأدب[3].

كما أن هناك اتجاها هاما يرى أصحابه أن المدخل المناسب لدراسة لغة الأدب هو ظلال المعنى، أو الإيحاء، وحجتهم في ذلك أن «العمل الأدبيّ الفنِّي ليس موضوعا بسيطا، بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية، وذو سمة

---

(1) المسدِّي: الأسلوبيَّة والأسلوب. ص174.

(2) إيفانكوس: نظرية اللُّغة الأدبيّة. ص62.

(3) المرجع نفسه. ص65-67.

متراكبة، مع تعدد في المعاني والعلاقات »[1]، وهذا يقتضي عدم الاقتصار على الدَّلالات المعبر عنها مباشرة فحسب، بل مراعاة تلك الإيحاءات التي تنشأ عن تعدد المعاني وتشابك العلاقات، وإذا كان الأسلوبيون قد تساءلوا عن كنه الحدث الأدبيّ هل يكمن «فيما يعبر عنه الأثر، أم فيما يوحي به دون أن يعبر»[2]، فإنهم يتفقون على الاعتراف بقيمة الإيحاء وحضوره الدائم في الأساليب الأدبيّة، هذا على الرَّغم من استعصاء ظواهره على الدراسة أحيانا وفق المنهج الأسلوبي الذي يتوسل باللُّغة، ويرتكز على وحداتها ذات الدَّلالة المباشرة، واستنادا إلى هذا، وجد تقسيم الدَّلالة المتعارف عند علماء اللُّغة والأسلوب إلى دلالة المطابقة أو التعيين، ودلالة الإيحاء.

إن الإيحاء ــ كما ذكرنا ــ ينتج عادة عن الانزياح، حيث تنشأ علاقات جديدة بين المفردات ليست مطروقة أو شائعة، وإنَّما هي علاقة جديدة أصيلة، هي المولدة للصورة ذات الطّابع الجماليّ [3]، ويشرح "جون كوهن" آلية الإيحاء الذي يأخذ مكان الإشارة بعد عملية الانزياح، في الوقت الذي تبقى فيه الرِّسالة قابلة للفهم، لكن هذه القابلية للفهم لم تعد على نفس النمط الذي كان، والسَّبب في ذلك أن الدال (س1) يرسلنا إلى مدلول آخر (س2)، يأخذ مكان المدلول الأول (س1)، مع أن المدلولين (س1) و(س2) لهما مرجع واحد، أو دال واحد، ولكن دالا واحدا لا يمكنه استدعاء مدلولين يقصي أحدهما الآخر، وهنا تقطع علاقة الدال بالمدلول، لتبدل بالإيحاء [4]، ولذلك يربط "كوهن" الوظيفة الإيحائيّة بالشّعر، بينما ينسب إلى النَّثر وظيفة إدراكية [5].

بيد أن أشكال الإيحاء تتعدد، فقد يكون إيحاء ذا طابع صوتي، وقد يرجع إلى استعمال مفردات خاصة في سياقات بعينها، وقد يعود إلى التَّركيب

---

(1) وارين و ويليك: نظرية الأدب. ص29.
(2) المسدِّي: الأسلوبيَّة والأسلوب. ص125.
(3) ينظر: إيفانكوس: نظرية اللُّغة الأدبيّة. ص203.
(4) كوهن: النّظرية الشّعرية. ص234. وينظر: ص246.
(5) المرجع نفسه. ص228.

من خلال إحداث انزياح في العلاقة التَّركيبية بين الكلمات، بالحذف أو الزيادة أو التَّقديم والتَّأخير، أو بإحداث علاقة ترابط بين كلمتين تبدوان غير متلائمتين، وهذا الشكل الأخير هو الذي تنشأ وفقه الاستعارة.

وبالنسبة إلى الإيحاء الصَّوتي، نجد إشارة إليه من قبل "دوسوسير" حينما تحدث عن الترابط بين بعض الكلمات في الذهن، ترابط يقوم على تشابه المدلولات، أو على تشابه الصّور السمعية أو الأصوات [1]؛ فتشابه الصّور السمعية نوع من الإيحاء الصَّوتي الذي ينتج من تشابه أصوات الدوال، ويؤدي إلى أن يستدعي الذهن مجموعها مادامت مترابطة، ومن بين ما حدّده الأسلوبيون لأنفسهم غرضا ينبغي الاهتمام به، إبراز «دور هذه القيم الصَّوتية في تصوير الانفعالات الإنسانية على نحو إيحائي »[2] .

ويعد الوزن أحد العناصر الصَّوتية المساهمة في الإيحاء، فهذا العنصر الذي ذكرنا سابقا أنَّه أحد أهم ظواهر التَّناسب والتَّوازي، لا يمكن تجاهل دوره الإيحائيّ، لا سيما وأنَّه جزء من المعنى الشّعري لا ينفصل عنه، ولا يقل دوره في تحقيق الإيحاء عن أهميته في تحقيق التَّناسب.

ومع الوزن عناصر أخرى تهدف إلى الإيحاء الصَّوتي، «فالحدة والمدة والشدة وتفاوت التّكرار »[3] كلها عناصر صوتية ذات طابع إيحائي واضح، «فالحدة قد تعلو وقد تنخفض، والمدة قد تطول وقد تقصر، والشدة قد تقوى وقد تضعف، وتفاوت التّكرار قد يعظم وقد يضؤل »[4]، كما أن التّكرار الذي عددناه من مظاهر التَّناسب هو أيضا أحد أهم وسائل الإيحاء الصَّوتي.

إن هذه القيم الإيحائيّة للأصوات التي يحفل بها الأدب والشّعر على وجه الخصوص، هي ما يجعل ترجمة الشّعر أمرا متعذرا؛ لأنَّ الشّعر يفقد

---

(1) فردينان دوسوسير: محاضرات في الألسنية العامَّة. ترجمة: يوسف غازي ومجيد نصر. المؤسسة الجزائرية للطباعة. الجزائر. 1986م. ص152.

(2) عدنان حسين قاسم: الاتِّجاه الأسلوبي. ص145.

(3) وارين وويليك: نظرية الأدب. ص206.

(4) المرجع نفسه. ص206.

خصائصه الإيحائيّة بفقدانه القيم الصَّوتية التي يكتسبها في اللُّغة الأصلية [1]، فالشّعر ليس دلالة يمكن أن تنقل بطريقة آلية، بل هو دلالة لا يمكن أن تدرك غالبا إلا في القالب الصَّوتي الذي اختير لها، والذي أصبح جزءا منها، وأصبحت جزءا منه.

أما الإيحاء ذو الطَّبيعة التَّركيبية، فهو ينتج أيضا عن أشكال الانزياح التي تمس هذا المستوى، عندما يحدث نوع من كسر الأنماط النَّحوية المقررة، بما يجعلها غير نحوية، أو غير قاعدية بمصطلح النَّحو التوليدي، وعدم نحويتها لا يتأتى من انعدام البنية التَّركيبية، وإنَّما من كونها ذات بنية تركيبية تختلف عن تلك التي تكون عليها الجمل الكاملة التكوين [2].

وإذا كان علماء الأسلوب تحدثوا عن انزياح تركيبي وآخر استبدالي فإنه يصعب ــ بخصوص الإيحاء ــ التمييز بين ما يرجع منه إلى المحور التَّركيبي وما يرجع إلى المحور الاستبدالي، فإذا تحدثنا عما سمَّاه "كوهن" (المنافرة)، التي تتجلى مثلا في عدم المطابقة بين النعت وخصائص الشَّيء المنعوت كاستعمال تركيب (الموت الشاحب) مثلا، فإننا نكون إزاء صورة استعارية أيضا.

والحق أن الاستعارة شغلت حيزا غير يسير من أعمال المنظرين وعلماء الأسلوب، لا سيما ما تعلق من هذه الأعمال بمبدإ الإيحاء.

ويرى "بول ريكور" أن الاستعارة لا يمكن أن تختصر في استبدال بسيط لكلمة بأخرى، بل هي توتر بين الألفاظ يجعل الاستعارة حية [3]، ويترتب على هذا ضرورة أن يهتم في دراسة الاستعارة بدلالة الجملة بجميع مكوّناتها، بدل الاكتفاء بدلالة المفردة [4]، ويلتقي "ريكور" في هذا مع "كوهن"

---

(1) عدنان حسين قاسم: الاتِّجاه الأسلوبي. ص164.

(2) عبد الحكيم راضي: نظرية اللُّغة في النقد العربي. ص490.

(3) بول ريكور: نظرية التأويل. ترجمة: سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. (د ت). ص93.

(4) المرجع نفسه. ص90.

الذي رأى أن الاستعارة تقيم علاقات بين ألفاظ متنافرة تمنع من التأويل الحرفي، وغاية الشّاعر من ذلك أن يثير فينا الصّورة العاطفية للأشياء، ويكشف عن الوجه المثير للعالم [1]، وهذا هو الدور الإيحائيّ للاستعارة الذي يمثل عند "ريكور" فائض معنى وظيفته «انفتاح النّص على عوالم جديدة وطرق جديدة للوجود في العالم ... لتبشر بطريقة وجود في العالم لم يتح تجريبها بعد»[2].

وآلية خلق فائض المعنى هذا هي عقد مقابلة بين المعنى الإشاري الإدراكي والمعنى الإيحائيّ، وهما معنيان لا يستطيعان أن يعيشا معا في وعي واحد، مادام الدال لا يمكن أن يشير في وقت واحد إلى مدلولين يتطاردان، ولهذا تقطع العلاقة بين الدال والفكرة، لتحل محلها العاطفة، أو الإيحاء[3]، وهذا يبين ضرورة الدَّلالة الإشارية في تقريبنا من الدَّلالة الإيحائيّة، يقول "ريكور": «الدَّلالة الأولية هي التي تعطي الدَّلالة الثانوية بصفتها معنى المعنى»[4].

وهناك ملمح يقرب من الإيحاء من حيث الدَّلالة، وهو لازم للاستعارة وسائر الصّور، بل يرتبط بالأدبيّة في صميمها وجوهرها وهو التخييل، ويمكن عده من المفاهيم المقاربة للإيحاء وإن كنا نرى أن الإيحاء أوفى من حيث المفهوم والدَّلالة.

إن التخييل يتولد ــ بحسب "إيفانكوس" ــ «من تعاقد ضمني يؤجل فيه المرسل والمستقبل قواعد معينة من عالمهما المرجعي ويضعان في اللُّغة قواعد أخرى»[5]، وكأن "إيفانكوس" يشرح بطريقة أخرى ولكنها مشابهة، ما عرضناه آنفا من رأي "كوهن" و"ريكور" اللَّذين أبرزا أن العدول عن قواعد اللُّغة الإشارية إلى قواعد أخرى مغايرة هو ما يجعلها تخييلية أو إيحائية،

---

(1) كوهن: النّظرية الشّعرية. ص246، 247.

(2) ريكور: نظرية التأويل. ص16.

(3) المرجع نفسه. ص246.

(4) المرجع نفسه. ص97.

(5) إيفانكوس: نظرية اللُّغة الأدبيّة. ص96.

وهذه الخاصية تجعل الأدب ــ كما يقول "تودوروف" ــ مستعصيا على امتحان الصدق فـــ «لا هو بالحق ولا هو بالباطل... ولا وجود في النّص الأدبيّ لجملة صحيحة أو باطلة »[1]، ذلك أنَّه تخيل، تؤجل فيه شروط الملاءمة في التعارض بين الحقيقي والزائف، وفي هذا المعنى يقول "إيفانكوس": «الرسائل الأدبيّة والإشارة التي يستعان بها فيها ليست حقيقية ولا مزيفة، أو هي حقيقة في نطاق الحقيقة الشّعرية »[2].

ولعل هذا ما جعل الاستعارة تتأبى على الترجمة؛ لأنَّ الإيحاءات التي تنتج عنها، متصلة باللُّغة الأصلية، ومن طبيعة الإيحاء أنَّه غير محدد أو يستعصي على التحديد، والترجمة لا تنقل إلا ما هو واضح ومحدد، فإذا أريد تحديد الإيحاء بالترجمة، فقد روحه وفعاليته.

والطَّبيعة الانزياحية الإيحائيّة للاستعارة جعلت بعض الدارسين يربط أثرها الجماليّ بدرجة الانزياح الذي تمثله، إذ تكون أكثر إثارة للانتباه بقدر ما يكون طرفاها متباعدين [3]؛ وسبب ذلك ــ فيما نقل "مورو" عن "ريفيردي" ــ «أنَّها نتاج التقريب بين واقعتين متباعدتين قليلا أو كثيرا، وبقدر ما تكون علاقات الواقعتين المقربتين بعيدة وصادقة تكون الصّورة قوية وقادرة على التَّأثير الانفعالي وتحقيق الشّعرية »[4].

بيد أن الاستعارة ــ وإن تكن نالت أكثر اهتمام الدارسين ــ ليست الشكل الوحيد للإيحاء؛ فالكناية والمجاز المرسل لهما دور إيحائي لا يمكن إغفاله، وإن عدهما "مورو" أقل إثارة للانتباه ولفتا للنظر مقارنة بالاستعارة[5]، ولعل مرد ذلك إلى اختلاف العلاقة في كلّ منهما، فإن الاستعارة وما يتصل بها كالتمثيل والرمز، تقوم على علاقة المشابهة

---

(1) تودوروف: الشّعرية. ص35.

(2) إيفانكوس: نظرية اللُّغة الأدبيّة. ص105.

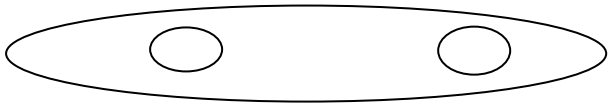
(3) مورو: البلاغة. ص76.

(4) المرجع نفسه. ص76.

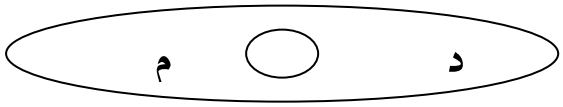
(5) المرجع نفسه. ص64.

والتَّناسب بين الطرفين، بخلاف الكناية التي تعتمد على الترابط التجاوري، إذ تجمع بين طرفيها علاقة المجاورة [1].

وقد مثل "مورو" الاستعارة والكناية بالشكل الآتي :



الاستعارة



الكناية

ففي الاستعارة يكون التقاطع بين المدلول (م) والدال (د) بفضل صفة مشتركة، أما في الكناية فيكون التجاور داخل المجموعة نفسها [2]، ويمكن القول بأن إيحاء الاستعارة أقوى من إيحاء الكناية، بالنّظر إلى ما في الاستعارة من عنصر الغرابة والمفاجأة «ففي حين تكون الصّورة الاستعارية ... تمثيلا مفاجئا وغريبا عن السّياق، فإن الصّورة الكنائية لا تحشر أي تمثيل غريب على المتشاكلة الدَّلالية، وتبدو في غالب الأحوال مجرد رؤية مبسطة عن الواقع [3].

ومن أشهر وسائل الإيحاء ومظاهره الغموض؛ إذ يتعمد مؤلف النّص ألا يكون واضحا تمام الوضوح؛ لأنَّ ذلك يقلل من حضور عنصر الإيحاء في النّص، ولكنه يلمح أحيانا ولا يصرح ويُغمِض دون أن يوضح، وقد جعل بعض النّقاد المحدثين خاصية الغموض سمة من سمات الأدب، يقول "بول ريكور": «الأدب هو استخدام خطاب، يتم فيه تعيين أشياء متعددة في الوقت

---

(1) المرجع السابق. ص20. وينظر: ص62 ، 63.

(2) المرجع نفسه. ص59.

(3) المرجع نفسه. ص72.

نفسه... فهو الاستخدام الوضعي والانتاجي للغموض »[1].

وقد أولى أصحاب نظرية التلقي قضية الغموض اهتماما كبيرا، وأشاروا إلى الفراغات التي يتضمنها النّص، والتي يكون على القارئ أن يملأها، ويبدو من حديثهم أن «ملء هذه الفراغات ... هو الهدف الذي ينبغي أن يسعى إليه المتلقي أوالقارىء في تفاعله مع النّص »[2]، فهؤلاء النّقاد يرون ضرورة اشتمال النّص على فراغات تشكل لدى القارئ غموضا ما، وأن هذا الغموض من مقومات العمل الأدبيّ الناجح، كما أنَّه يضفي أهمية على دور القارئ في محاولات الكشف والفهم، فيتحقَّق له شعور بالمتعة [3]، يرجع إلى التجديد اللامتوقع الذي يلمسه القارئ في النّص، وإلى إحساسه بأن له مشاركة إيجابية فيه، بالتأويل والتفسير لغموضه وإيحائه، يقول "آيزر": «العمل الناجح للأدب ... يجب ألا يكون واضحا تماما في الطريقة التي يقدم بها عناصره، وإلا فإنه سيخسر اهتمام القارئ »[4].

بيد أن الغموض ليس شأنا يتوجه به إلى القارئ فحسب، بل هو أخص خصائص لغة الأدب، والشّعر بالتحديد، فلغة الشّعر «ينبغي أن تعامل على أنَّها غامضة بطبيعتها »[5]، ولذلك قد نجد الكاتب نفسه غير ذي معرفة منطقية بأبعاد ما يقول، لأنَّ موضوع التواصل الشّعري، نوع من الحدس الغامض[6]، والغموض ــ بناء على ذلك ــ ليس نتيجة تفكير لم يجد العبارة

---

(1) ريكور: نظرية التأويل. ص86.

(2) محمود عباس عبد الواحد: قراءة النّص وجماليّات التلقي. دار الفكر العربي. القاهرة .ط1. 1417 هـ/ 1996م. ص23.

(3) المرجع نفسه. ص24.

(4) المرجع نفسه. ص24.

(5) كوهن: النّظرية الشّعرية. ص414.

(6) صلاح فضل: أساليب الشّعرية المعاصرة. دار الآداب. بيروت. (د ت). ص19.

الملائمة، ولكنه منهج متعمد، لأنَّه هو الذي يشكل الشَّاعرية [1]، وهذا هو بالتحديد السَّبب الذي من أجله يستعصي الشّعر على الترجمة أو التفسير إذ إن «نقله إلى لغة واضحة يفقده شاعريته »[2]، وإن «هذه العناصر التي لا تتجلى بطريقة صريحة لو اختفت [أو فسّرت] لتبخر معها المحتوى الشعوري»[3]، وقد عبر "كوهن" عن هذه الفكرة وهو يتحدث عن غموض شعر "مالارميه" حين ذكر أن فهمه لا يعني «إلباسه معنى يضعه في دائرة الضوء، فالضوء يقتله»[4].

فالغموض يبدو كما لو أنَّه سمة تطبع لغة الأدب وأسلوبه، يقصد إليه الأديب أو الشَّاعر، ما دام يريد أن يحافظ على الطّابع الإيحائيّ لأسلوبه، ولكن الغموض لا يعني الإلغاز والتعمية التامة، لأنَّ «الرِّسالة لابد أن تكون قابلة للفهم»[5]، وكلّ ما في الأمر أن هذا الفهم لم يعد على نفس النمط الذي كان في غير أسلوب الأدب ولغته، أي أنَّه ليس فهما جافا، بل هو فهم ثري بإيحاءات النّص المختلفة.

ومن بين أهم وسائل الإيحاء أيضا، تعدد معاني النّص، من خلال تعدد معاني الدال الواحد، وقد قصر بعض المنظرين مجال الأسلوبيَّة على الأسلوب ذي المعنى المتعدد الاحتمالي [6]؛ إذ إن معنى النّص ليس واحدا بالضَّرورة بل هو متعدد، وهو فوق ذلك ليس شيئا جوهريا يلبس لبوس اللَّفظ فحسب، بل يغدو هو واللَّفظ شيئا واحدا، وعلى ضوء هذا يمكن أن نفهم تشبيه "رولان بارت" النّص بفص البصل، حيث لا لب ولا نواة ولا قلب، ولكن هناك بصلة تتكون من أغشية متتالية، بعضها فوق بعض، ونزع الغشاء يكشف عن

---

(1) كوهن: النّظرية الشّعرية. ص415.
(2) المرجع السابق. ص414.
(3) صلاح فضل: أساليب الشّعرية المعاصرة. ص19.
(4) كوهن: النّظرية الشّعرية. ص415.
(5) المرجع نفسه. ص234.
(6) ينظر: أحمد درويش: دراسة الأسلوب. ص22، 23.

غشاء مماثل حتى النهاية [1]، وكذلك النّص الأدبيّ من حيث تعدد معانيه واختلاف تأويلاته باختلاف متلقّيه، فما دام قراؤه مختلفين «فستكون التفسيرات والانطباعات أيضا مختلفة، على حسب خبراتهم وثقافتهم»[2].

وهكذا يمكن القول بأن الإيحاء من أخص خصائص الأسلوب الأدبيّ، وأنَّه أحد أبرز مقوماته الجماليّة، وإذا كان الإيحاء بالأصل ذا غايات دلالية، فإن أشكاله وظواهره تتعدد؛ فقد يكون إيحاء بالأصوات، وقد يكون بالتَّراكيب وما يعتريها من تغيير وتصرف، وقد يكون بالصّور المجازية، التي تمثل الاستعارة أشهرها وأوفاها بذلك، وإن الغموض أكثر مظاهر الإيحاء لفتا للانتباه، بما ينجر عنه من اشتراك وتعدد للمع اني، وانفتاح لدلالات النّص، غير أن كلّ ذلك لا يكون بمعزل عن القارئ بما له من خلفيات وثقافة توجه فهمه وتأويله واستشعاره لهذه الإيحاءات، فالإيحاء لا يمكن عزله عن السّياق بنوعيه؛ اللغوي وغير اللغوي، حيث ينبغي أن تراعى أطراف الخطاب وعناصره المختلفة.

وخلاصة القول أن الأسلوبيَّة والشّعرية والأدبيّة هي مصطلحات ذات منحى جماليّ واضح من حيث إنَّها تهتم بالبحث في الاستعمال الفنِّي للغة والتوظيف المقصود لتقنياتها بغية توليد الانطباع الجماليّ، ويتجلَّى هذا أكثر في مفهوم الأسلوب الذي يرتبط بالاستحسان ويهتم بجمال العبارة وفنيتها، سواء عُدَّ اختيارا أم انزياحا أم إضافة.

وبناء على هذا نُظِرَ إلى الشّعر على أنَّه المظهر المثالي للغة الأدب عند الأسلوبيين بما يجنح إليه من عدول وانزياح عن المستوى العادي للغة، أما مقومات الوظيفة الجماليّة عند الأسلوبيين فتتلخص في الانزياح، والتَّوازي، والإيحاء.

---

(1) عدنان حسين قاسم: الاتِّجاه الأسلوبي. ص162.

(2) رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث. منشأة المعارف الإسكندرية. 1993م. ص172.

الفصل الثالث: المنحى الجماليّ للبلاغة العربية

المبحث الأول: المنحى الجماليّ لمفهوم البلاغة والفصاحة
المبحث الثاني: المنحى الجماليّ لعلوم البلاغة

أول ما يواجهنا في موضوع التناول الجماليّ للبلاغة العربية ما تحتشد به مؤلفاتها من ألفاظ دالة على الأحكام الجماليّة والتفضيل الجماليّ بشكل عام، وقد تناولنا كتاب دلائل الإعجاز بوصفه أحد أشهر كتب البلاغة، فوجدناه يعج بعشرات من هذه الألفاظ المختلفة ذات الدَّلالات الجماليّة البيّنة، وهذه الألفاظ تنوعت بين الأسماء والصفات والأفعال.

فمن الأسماء: الصياغة، والنسج، والتحبير، والمزيّة، والفضل، والبدائع، والنبل، والتفاضل، والفضيلة، والحسن، والشرف، والعظمـــــة، والتفويف، والنّقش، والصفاء، والمفاضلة، والفخامة، واللطف، والخلابة، والرَّونق، والطلاوة، والحلاوة، والروعـــــة، والملاحة، والملاءمة، والأريحية، والأنس، والإبداع، والإحسان، والغرابة .

ومن الصفات: بديع، وعجيب، ولطيف، ورشيق، وجميل، وأنيق.

ومن صيغ التفضيل: أبهى، وأزين، وآنق، وأعجب، وأبهى، وأنبل، وأوقع، وأغرب، وأعجب، وأقوى، وأعلق بالقلب.

أما الأفعال فمنها: حسنت، وصلحت، وراقتك، وبهرهم، وارتحت، واهتززت، وتستحسنه، وتستجيده، وتروقك، وتؤنسك، ويفخم، وتستغرب.

فهذه الألفاظ ــ وإن تعددت وتنوعت صيغها وسياقاتها ــ تدور حول معان محورها الحس الفنِّي والتفضيل الجماليّ، مما يدل على أن البلاغة العربية في منطلقها ومباحثها وأحكامها ذات منحى جماليّ واضح، ونريد أن نتلمس المنحى الجماليّ لمفهوم البلاغة والفصاحة وعلوم البلاغة الثّلاثة؛ المعاني، والبيان، والبديع.

المبحث الأول: المنحـــى الجماليّ لمفهوم البلاغـــة والفصاحة

أولا : المنحـــى الجماليّ لمفهوم البلاغـــة

جاء في كتاب الكليات لأبي البقاء الكفوي (ت1094هـ)، في تعريف البلاغة: «البلاغة مصدر بلُغ الرجل بالضم، إذا صار بليغا، وأسد عبارات البلاغة هي التَّعبير عن المعنى الصحيح لما طابقه من اللَّفظ الرائق من غير مزيد على المقصد، ولا انتقاص عنه في البيان، فعلى هذا، فكلّما ازداد الكلام في المطابقة للمعنى وشرف الألفاظ ورونق المعاني والتجنب عن الركيك المستَغث كانت بلاغته أزيد »[1]، ففي تعريف الكفوي تركيز على الصحة والتَّناسب، مع إشارات جماليّة واضحة من خلال اشتراط اللَّفظ الرائق ورونق المعاني...

ومفهوم المطابقة ارتبط بتعريف البلاغة عند أغلب من تصدى لتعريفها؛ ففي كتاب التَّعريفات: «البلاغة ... في الكلام مطابقته لمقتضى الحال »[2].

وما يلفت النّظر في تعريف البلاغة هوالفصل بين بلاغة الكلام وبلاغة المتكلم، الذي تكون بلاغته «ملكة يقتدر بها على تأليف كلام بليغ »[3]، مع أنَّه كان يكفي تعريف البلاغة أو الكلام البليغ ليحكم على المتكلم قياسا إليه، وإلى مدى توفيقه في الإتيان به على وجهه.

ومصطلح البلاغة في جانبه اللغوي يرتبط بالوصول، الوصول إلى أذن السامع وقلبه، أو وصول الجملة البليغة إلى المعنى المراد في نفس المتكلم[4]، الحركة الأولى أفقية تخص السامع وتنتهي إليه، والحركة الثانية عمودية تخص أعماق المتكلم،

---

(1) الكفوي أبو البقاء: الكليات. إعداد: عدنان درويش ومحمد المصري. مؤسسة الرِّسالة. ط1. 1412هـ/1992 م. ص236.

(2) الجرجاني علي بن محمد: كتاب التَّعريفات. تحقيق: إبراهيم الأبياري. دار الكتاب العربي. بيروت. ط4. 1418هـ/ 1998م. ص66.

(3) المرجع نفسه. ص66.

(4) ينظر: قصي الشيخ عسكر: البلاغة في تعاريف القدماء. مؤسسة البلاغ. بيروت. ط1. 1408هـ/ 1988م. ص9.

وهذا يبدو تأصيلا مقبولا لكلمة البلاغة منظورا إليها من الجانب اللغوي.

ولكن التَّعريف الذي أثار جدلا واسعا وأبرز الأساس الجماليّ لدى البلاغيّين في نظرتهم إلى البلاغة، هو ما نقله الجاحظ (ت255) عن العتابي(ت208) في تعريفها بقوله: «كلّ من أفهمك حاجته من غير إعادة ولا حبسة ولا استعانة فهو بليغ»[1]، وكأني بالعتابي في هذا التَّعريف يكتفي بالحد الأدنى من الإبلاغ، رابطا البلاغة بالتواصل المجرد من أي خاصية فنية، وهذا ما حدا بالجاحظ إلى أن يعقب على كلامه، في صورة الشارح له، المبين لقصده قائلا: «والعتابي حين زعم أن كلّ من أفهمك حاجته فهو بليغ لم يعن أن كلّ من أفهمنا من معاشر المولدين والبلديين قصده ومعناه بالكلام الملحون والمعدول عن جهته والمصروف من حقه أنَّه محكوم بالبلاغة ... وإنَّما عنى العتابي إفهامك العرب حاجتك على مجرى كلام الفصحاء »[2]، فالأمر في شأن البلاغة ليس هو الدَّلالة فحسب، بل هو أمر وراء ذلك، يقتضي خصائص فنية وسمات جماليّة لا غنى عنها للبليغ، عبر عنها الجاحظ بالفصاحة.

وما أشار إليه الجاحظ بالفصاحة، عبر عنه العسكري (ت395) بالحسن في قوله: «وقال العتابي: كلّ من أفهمك حاجته فهو بليغ، وإنَّما عنى إن أفهمك حاجته بالألفاظ الحسنة، والعبارة النيرة فهو بليغ »[3]، وبذلك يشير العسكري إلى الجانب الجماليّ، وأنَّه لا ينفصل عن جانب الدَّلالة في البلاغة العربية، وبناء على ذلك نجده يعرف البلاغة بأنَّها «كلّ ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك، مع صورة مقبولة ومعرض

---

(1) الجاحظ أبوعثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين. تحقيق: درويش الجندي. المكتبة العصرية. صيدا- بيروت. 1423هـ/2005م. 77/1.

(2) المرجع نفسه. 105/1.

(3) العسكري أبو هلال: كتاب الصناعتين. تحقيق: منير قميحة. دار الكتب العلمية. بيروت. ط2. 1409هـ/ 1989م. ص20.

حسن»[1]، فجمع بين الجانب الدَّلالي التواصلي وبين الجانب الجماليّ الفنِّي، ذلك أن «الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضه خلقا لم يسم بليغا، وإن كان مفهوم المعنى، مكشوف المغزى »[2].

وظاهر ما يفهم من عبارة العتّابي في تعريف البلاغة ــ وقد رفضه الجاحظ والعسكري ــ يبدو أن هناك من أخذ به، فاكتفى من البلاغة بجانب الدَّلالة والمعنى، ولكن هذا الرأي ضعيف السند ــ برأي الجاحظ ــ لأنَّ «من زعم أن البلاغة أن يكون السامع يفهم معنى القائل، جعل الفصاحة واللكنة والخطأ والصَّواب والإغلاق والإبانة والملحون والمعرب كله سواء »[3].

إن الجاحظ وغيره من البلاغيّين يريدون أن يربؤوا بالبلاغة أن تنحصر في مجرد إفهام المعنى، إنَّها صفة جماليّة لا يحظى بها إلا الكلام المستوفي شروطها، يؤكد ذلك ما أورده العسكري من أن «البلاغة اسم يمدح به الكلام»[4]، ولا شك أن هذا المدح لا يكون إلا بناء على تفضيل جماليّ، ولو كان مبلغ الأمر في ذلك إيصال الدَّلالة لما كان من معنى لأنَّ يمدح كلام دون كلام.

والحق أن البلاغة العربية ظل يتجاذبها جانبان أساسيان؛ هما جانب الدَّلالة، وجانب الجمال؛ الدَّلالة بما تفرضه من دقة وتصريح ووضوح، والجمال بما يتطلبه من انزياح وغموض وإيحاء، وفي هذا يرى محمد العمري أن الجاحظ «كان حريصا على الموازنة بين مطلبين؛ مطلب لغوي تواصلي، ومطلب جماليّ »[5]، كما أن البلاغيّين كانوا على وعي بتعدد استعمال الظَّاهرة اللُّغوية، فكانوا يفرقون بين مستويين اثنين على الأقل؛ «أحدهما: استعمال عادي مألوف يخلو من كلّ سمة أسلوبية، والآخر هو

---

(1) المرجع السَّابق. ص19.
(2) المرجع نفسه. ص19.
(3) الجاحظ: البيان والتبيين. 105/1.
(4) العسكري: الصناعتين. ص19.
(5) محمد العمري: الموازنات الصوتية. ص79.

الاستعمال المطبوع بسمة فنية خاصة »[1]، وقد ربط بعض الباحثين بين النَّوع الأول وقول الجاحظ: إن المعاني مطروحة في الطريق... «أما النَّوع الثاني، فهو تلك المعاني التي تكون وليدة تخير اللَّفظ وسهولة المخرج وجودة السبك وغيرها مما نبه إليه الجاحظ »[2].

وكان الجاحظ يستعمل مصطلح البلاغة بمعان شتى ربطها محمد العمري بثلاث وظائف أساسية: الوظيفة الإخبارية المعرفية التعليمية؛ أي إظهار الأمر على وجه الإخبار قصد الإفهام، والوظيفة التَّأثيرية؛ بتقديم الأمر على وجه الاستمالة وجلب القلوب، والوظيفة الحجاجية؛ وهي إظهار الأمر على وجه الاحتجاج والاضطرار.

وظاهر أن الوظيفة الثانية التَّأثيرية هي أقرب الوظائف إلى الجانب الفنِّي الجماليّ، وهذا هوالسَّبب الذي جعل الجاحظ ــ كما لاحظ العمري ــ يوجه اهتمامه بشكل خاص إلى الوظيفة الثانية بمفهوم يجعلها تمتد في الوظيفتين الثالثة والأولى. [3]

أما عبد السلام المسدِّي، فقد توسع في دراسة مختلف دلالات مصطلح البلاغة عند الجاحظ من خلال كتاب البيان والتبيين، وأحصى نسبة استعمال كلّ مصطلح، فتوصل إلى أن لمصطلح البلاغة عنده ستة محاور من المضامين العامَّة هي:

1 ــ استعمال لساني عام؛ مفاده مجرد الحدث اللغوي، أو ما يسمى عند المحدثين بالبث، ونسبة هذا المعنى **12،3%**.

2 ــ استعمال فيزيولوجي فكري؛ يتمثل في الانسجام الزمني بين الدوال والمدلولات، ونسبته **10،9%**.

3 ــ استعمال منطقي لساني؛ يهدف إلى الإقناع، بنسبة **6،2%**.

---

(1) المسدِّي: المقاييس الأسلوبيَّة في النقد العربي. ص157.

(2) عبد الحميد هنداوي: الإعجاز الصَّرفي في القرآن الكريم. ص68.

(3) المرجع نفسه. ص213.

4 ــ استعمال لغوي نفسي؛ هدفه التَّأثير، بنسبة 14 %.

5 ــ استعمال أسلوبي؛ يدور حول تضمن الكلام لخصائص تمييزية يتحول بها من مجرد إبلاغ رسالة لسانية إلى مادة من الخلق الفنِّي، بنسبة 45،3%.

6 ــ استعمال لا لساني؛ يتمثل في تنويع الأداء كالسكوت والإشارة وغيرهما، بنسبة 10،9%[1].

وإذا سلمنا بإمكانية فصل الدَّلالات التي تشير إليها كلمة بلاغة عند الجاحظ ــ كما ذهب إلى ذلك المسدِّي ــ فإننا نلاحظ أن استعمال اللَّفظ في معنى الخلق الفنِّي والجماليّ يمثل النسبة الأكبر، بحيث إن نسبة هذا المعنى تقارب نسبة المعاني الأخرى مجتمعة.

ويأتي معنى التَّأثير في المرتبة الثانية، وهو وثيق الصّلة بالتَّعبير الفنِّي ... مما يؤكد الطّابع الجماليّ لمصطلح البلاغة عند الجاحظ، ولذلك رأى المسدِّي أنَّه يمثل «المجال الأسلوبي في استعمال الظَّاهرة اللُّغوية »[2].

ويتأكد الطّابع الجماليّ لمصطلح البلاغة من خلال تفريق البلاغيّين بين مستويين للتواصل اللغوي؛ مستوى تواصلي نمطي، ومستوى أدبي فني، هو مجال البلاغة، فعبد القاهر الجرجاني (ت471) على سبيل المثال، بالرَّغم من أنَّه أرسى نظرية النَّظم على قواعد النَّحو، فإنه يجعل البلاغة مرتبة فوق تحقيق الصَّواب النَّحوي، تزيد عليه بحسن الصياغة والتأليف [3].

ولقد عبر أبو حيان التوحيدي عن هذه الحقيقة بجلاء، فجعل الإفهام إفهامين؛ ردئ وجيد، ولكن كلا النَّوعين ليسا من مجال البلاغة؛ لأنَّ البلاغة «زائدة على الإفهام الجيد بالوزن، والبناء، والسَّجع، والتقفية، والحلية الرائعة، وتخير اللَّفظ، وإحضار الزينة بالرقة والجزالة والحلاوة والمتانة، وهذا الفنّ

---

(1) المسدِّي: المقاييس الأسلوبيَّة في النقد العربي. 149،150.

(2) المرجع نفسه. ص150.

(3) ينظر: عبد الحميد هنداوي: الإعجاز الصَّرفي في القرآن. ص71، 72.

[البلاغة] لخاصة الناس؛ لأنَّ القصد فيه الإطراب بعد الإفهام »[1]، فهذا النّص صريح في التأكيد على الطّابع الفنِّي الجماليّ للبلاغة، وكونها أمرا زائدا على الإفهام المجرد، بل زائدا على الإفهام الجيد كما قال التوحيدي.

غير أن الحدود بين مرتبة البلاغة وما دونها من مراتب الإفهام ليست واضحة ومميزة دوما، ذلك أن «للتركيب المفيد مراتب كثيرة ... تكاد تكون غير متناهية» كما يقول الرازي (ت606)[2]، وهذا يجعل البلاغة نفسها متفاوتة من نص إلى آخر، ولذلك اهتم البلاغيّون ببيان طرفيها الأعلى والأدنى، يقول السكَّاكي(ت626): «البلاغة طرفان؛ أعلى وأسفل... فمن الأسفل تبتدئ البلاغة، وهو القدر الذي إذا أنقص منه شيء التحق ذلك الكلام... بأصوات الحيوانات، ثم تأخذ في التزايد متصاعدة إلى أن تبلغ حدا لإعجاز عجيب يدرك ولا يمكن وصفه »[3]، وواضح من تعريف السكَّاكي لطرفي البلاغة أنَّه يجعلها تنتهي بعد أدنى مرتبة يتحقَّق فيها أقل ما يمكن من الفهم والإفهام، وهذا يناقض ما ذهب إليه التوحيدي، عندما جعل البلاغة فوق درجة الإفهام ولو كان جيدا.

والحق أن هذه المسألة كانت محل خلاف بين البلاغيّين، أورده العلوي في الطراز فقال: «... أما الطرف الأسفل فهل يعد من البلاغة أم لا ؟ فيه تردد، والحق أنَّه معدود فيها ... لأنَّ ما كان طرفا للشيء فهو منـــــه »[4]، ولكن العلوي يورد بعد ذلك رأي المخالفين فينقل عن ابن الخطيب رأيه في

---

(1) حسين الصديق: فلسفة الجمال ومسائل الفنّ عند أبي حيان التوحيدي دار الرفاعي. دار القلم العربي. حلب. ط1. 1412هـ/2003م. ص231.

(2) الرازي فخرالدين: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز. تحقيق: بكري الشيخ أمين. دار العلم للملايين. بيروت. ط1. 1985 م. ص92.

(3) السكَّاكي أبو يعقوب: مفتاح العلوم. تحقيق: نعيم زرزور. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 1403هـ/1983 م. ص415.

(4) العلوي يحيى بن حمزة: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. ط1. 1423 هـ/2002 م. 69/1

أن الطرف الأسفل ليس من البلاغة في شيء، ولا يكون معدودا منها «لأنَّ منزلة البلاغة أعلى وأشرف من أن يقال إنه ليس بين هذا الكلام وبين خروجه عن حد البلاغة إلا أن ينقص منه شيء »[1]، وهذا الموقف برأينا أكثر انسجاما مع روح البلاغة وحقيقتها، وطابعها الفنِّي الجماليّ، وإن إدخال بعض البلاغيّين الطرف الأسفل ضمن البلاغة يبدو مناقضا لطبيعتها، ولذلك نجد الرازي يقرر أن «الطرف الأسفل ليس من البلاغة في شيء »[2] .

ومن هنا فإن البلاغة وإن بدت في بداياتها لدى المتقدمين عامَّة الدَّلالة، فإنها تمحضت للدلالة على الجانب الفنِّي للتعبير، وحملت بذلك الدَّلالات الفنِّية التي كانت تشير إليها لفظة البيان كما في قول الرماني(ت384) : «وليس كلّ بيان يفهم به المراد فهو حسن، من قبل أنَّه يكون على عيّ وفساد... وليس يحسن أن يطلق اسم بيان على ما قبح من الكلام، لأنَّ الله قد مدح البيان واعتـد بـــه »[3]، وهذه الفكرة نجدها أيضا عند ابن الأثير(ت637) حين فرق بين علم البيان وعلم النَّحو من حيث إن النَّحوي: «ينظر في دلالة الألفاظ على المعاني من جهة الوضع اللغوي... وصاحب علم البيان ينظر في فضيلة تلك الدَّلالة...والمراد أن تكون على هيئة مخصوصة من الحسن، وذلك أمر وراء الإعراب والنَّحو »[4].

وهكذا يمكن القول بأن البلاغة كما تصورها البلاغيّون تمثل الجانب الجماليّ الذي لا يُكتفى فيه بنقل الدَّلالة أو الاقتصار على عملية التواصل العادي، بل يتطلب الارتقاء بعملية التَّعبير إلى ما أمكن لها من الكمال الفنِّي، الذي يمثل الإعجاز أسمى مراتبه.

---

(1) المرجع السَّابق. 69/1.

(2) الرازي: نهاية الإيجاز. ص93.

(3) الرماني علي بن عيسى: النكت في إعجاز القرآن. ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. تحقيق: محمد خلف الله. ومحمد زغلول سلام. دار المعارف. القاهرة(د ط). ص106.

(4) ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق: كامل محمد عويضة. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 1419 هـ/ 1998م. 20/1.

ثانيا: المنحى الجماليّ لمفهوم الفصاحـــة

جاء في معجم مقاييس اللُّغة لأحمد بن فارس(ت395)، في مادة (فصح): «الفاء والصاد والحاء أصل يدل على خلوص في شيء ونقاء من الشوب. اللسان الفصيح: الطليق، والكلام الفصيح: العربي، والأصل أفصح اللبن، سكنت رغوته، وأفصح الرجل: تكلم بالعربية، وفصح: جادت لغته حتى لا يلحن»[1] فالفصاحة بحسب ما يستخلص من تعريف ابن فارس ترتبط بالنّقاء والصفاء، وهما خاصيتان جماليّتان كما هو واضح.

ونجد أحيانا بعض التداخل بين دلالتي الفصاحة والبلاغة، ففي مختار الصحاح: «الفصيح هو البليغ »[2]، غير أن مصطلح الفصاحة تميز بعد ذلك عن البلاغة، فاختصت البلاغة بالجانب الدَّلالي، بينما ارتبطت الفصاحة بالجانب الصَّوتي [3]، ولذلك جعل البلاغيّون البلاغة أخص من الفصاحة، مادام الجانب الدَّلالي لا يتحقَّق إلا عن طريق الأصوات، ومن هذا المنطلق جعلوا الفصاحة وصفا للمفرد وللمركب من الكلام، أما البلاغة فلا يوصف بها المفرد، فـــ «يقال كلمة فصيحة ولا يقال بليغة »[4]، وقالوا: «كلّ بليغ فصيح، وليس كلّ فصيح بليغ »، فالفصاحة في الأصل تهتم بالألفاظ المفردة، ولكنها تهتم منها بالجانب الجماليّ الصَّوتي، وليس بجانب الدَّلالة الوضعية.

ويفرق العلوي في هذا بين علم اللُّغة وعلم الفصاحة (أو البيان)، فيذهب إلى أن «نظر اللغوي مقصور على معرفة ما يدل عليه اللَّفظ بالوضع... وصاحب علم البيان ينظر في الألفاظ المفردة من جهة جزالتها، وسلامتها من

---

(1) ابن فارس أحمد: معجم مقاييس اللُّغة. دار إحياء التراث العربي. بيروت. ط 1. 1442 هـــ/ 2001 م. مادة (فصح). ص819.

(2) الرازي محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح. المكتبة العصرية. بيروت. 1423 هـــ/ 2003م. مادة (فصح). ص240.

(3) ينظر: أحمد رحماني: نظريات الإعجاز القرآني. مكتبة وهبة. القاهرة. ط 1. 1418 هـــ/ 1998م. ص45.

(4) الكفوي: الكليات. ص236.

التعقيد، وبراءتها من البشاعة »[1]، وهذا يبرز الوجهة الجماليّة في تعريف الفصاحة أيضا لا سيما عبارة العلوي الأخيرة «وبراءتها من البشاعة».

لقد رأى بعض الباحثين في إناطة القدماء الفصاحة بالصحة اللُّغوية والنَّحوية ما يجعلها تمثل المستوى العادي الذي يأتي سابقا على المستوى الفنِّي[2]، ولكن هذا الرأي لا يمكن التسليم به؛ لأنَّ الفصاحة ليست بمعزل عن الجانب الجماليّ للغة، يؤيد هذا ما توصل إليه المسدِّي في دراسته لنسبة المعاني والدَّلالات التي استعملت بها لفظة الفصاحة عند الجاحظ، حيث وجد أن اللَّفظة استعملت غالبا مرادفة للخلق الفنِّي والجماليّ، أو دالة على الجمال السمعي[3]، مما يدل على اشتراك لفظتي البلاغة والفصاحة في الدَّلالة على الجانب الجماليّ، مع تركيز البلاغة على عنصر التَّأثير الدَّلالي، وتركيز الفصاحة على عنصر الجمال الصَّوتي.

ويؤكد ابن الأثير الطّابع الجماليّ لمفهوم الفصاحة بقوله: «إن الفصاحة وصف حسن اللَّفظ لا وصف قبح »[4]، ولذلك كان البلاغيّون يطلقون لدى إعجابهم بالمفردة أحكاما تدل على تأصل جانب التفضيل الجماليّ عندهم كقولهم: «عذب، رونق، رقيق، سلس، مليح، فخم .... »[5].

ونلاحظ أمرين اثنين في تناول البلاغيّين لمفهوم الفصاحة:

أولهما: تركيزهم في تناول الفصاحة على الألفاظ المفردة، وعند حديثهم عن فصاحة التَّركيب عدوه ألفاظا مجتمعة، ناظرين إليه من خلالها.

وثانيهما: تراوح الشروط التي وضعوها لفصاحة المفردات بين ما يمكن أن نسميه شروطا داخلية؛ تتصل بمخارج الحروف وخصائصها، وبين

---

(1) العلوي: الطراز. 13/1.

(2) ينظر: عبد الحكيم راضي: نظرية اللُّغة في النقد العربي. ص529.

(3) المسدِّي: المقاييس الأسلوبيَّة. ص152

(4) ابن الأثير: المثل السائر. 74/1.

(5) أحمد ياسوف: جماليّات المفردة القرآنية. دار المكتبي. دمشق. ط 2. 1419هـ/ 1999م. ص93.

شروط أخرى، تتعلق عموما بمدى شيوع الكلمة وجريانها على العرف اللغوي.

فمن شروط فصاحة المفردات عند ابن سنان(ت466):

1) تباعد المخارج.

2) الحسن في السمع.

3) ألا تكون وحشية.

4) ألا تكون عامية.

5) ألا تكون شاذة على القياس.

6) ألا تكون مما يكره ذكره [1]

فالشرطان الأولان، شرطان صوتيان، أما بقية الشروط فهي تركز على الاستعمال المتعارف في اللُّغة.

أما صاحب الطراز فقد غلب الجانب الثاني المتعلق بالشيوع والاستعمال، فجعل من ضوابط فصاحة الألفاظ المفردة.

1) أن تكون اللَّفظة عربية قد تواضع عليها أهل اللُّغة.

2) أن تكون جارية على العادة المألوفة.

3) أن تكون مألوفة في الاستعمال فلا تكون وحشية [2].

وأشار إلى الجانب الصَّوتي في قوله«أن تكون تلك اللَّفظة خفيفة على الألسنة لذيذة على الأسماع حلوة في الذوق»[3]. ولكن العلوي أضاف شرطا هاما يتعلق بالجانب السّياقي، بأن تكون اللَّفظة مناسبة للسياق الذي هي فيه، فجعل من فصاحة اللَّفظ، أن يكون مختصا بالجزالة والرقة، ثم شرح قصده بقوله: «المقصود من الجزالة أن يكون مستعملا في الملاطفات واستجلاب المودة والبشارة بالوعد[4]

---

(1) الخفاجيابن سنان: سر الفصاحة. دار الكتب العلمية. بيروت1402 هـ/1982م. ص20.

(2) العلوي: الطراز. 61/1، 62.

(3) المرجع نفسه. 62/1.

(4) المرجع نفسه. 63/1.

وفي كلّ الحالات، فإن الشروط والضَّوابط التي تحدث عنها البلاغيّون بشأن الفصاحة لا تخرج عما ذكرناه من كونها تتعلق إما بخصائص اللَّفظة الصَّوتية الذّاتية، وإما بالسّياق العام الذي استعملت فيه اللَّفظة، من حيث شيوعها وشهرتها في العرف اللغوي.

وإذا كان للفصاحة من صورة تقترب فيها من مفهوم الصحة النَّحوية، فهي فصاحة الكلام، الذي اشترط له القزويني(ت739) خلوصه من ضعف التأليف كما في قولنا: ضرب غلامَه زيد، إذ إن رجوع الضمير إلى الفاعل المتأخر لفظا ممتنع عند الجمهور [1].

وقريب منه ما سمَّاه القزويني التعقيد، ومثل له بقول الفرزدق:

وَمَا مِثْلُهُ فِي النَّاس إِلاَّ مُمَلَّكًا أَبُو أُمِّهِ حَيٌّ أَبُوهُ يُقَارِبُهْ [2].

ففي الحالتين نتج الخلل عن مخالفة لقواعد التَّركيب النَّحوي،

أما ما ذكروه من التنافر كالذي في البيت:

وَقَبْــرُ حَــرْبٍ بِمَكَانٍ قَفْــرٍ وَلَيْسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرٌ [3]

فظاهر الصّلة بالجانب الصَّوتي، الناتج عن تقارب الأصوات وتكرارها بين كلمات البيت.

ونريد أن نفصل القول في نوعي المقاييس التي وضعها البلاغيّون لفصاحة المفردات والتَّراكيب، ونعني بذلك المقاييس الصَّوتية الذّاتية والمقاييس الخارجية لنتبين المنحى الجماليّ في كليهما.

1 ــ المقاييس الصَّوتية:

إذا تأملنا المقاييس الصَّوتية لفصاحة الألفاظ عند البلاغيّين، نلاحظ

---

(1) القزويني جلال الدين: الإيضاح في علوم البلاغة. تحقيق: علي أبو ملحم. دار ومكتبة الهلال. بيروت. 2000م. ص29.

(2) المرجع نفسه. ص 29. والبيت في خزانة الأدب للبغدادي. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. مكتبة الخانجي. القاهرة. ط 4. 1420هـ/ 2000م. 146/5. ولم أقف عليه في ديوان الفرزدق.

(3) القزويني: الإيضاح. ص29.

أن نظرة هؤلاء البلاغيّين إلى الألفاظ كانت نظرة جماليّة خالصة، حكّموا فيها حاسة السمع، فحكموا بحسن ما يميل إليه السمع وقبح ما ينفر عنه، مثلما يستلذ السمع صوت البلبل والشحرور ويميل إليهما، ويكره صوت الغراب وشهيق الحمار وينفر عنهما [1]، والألفاظ جارية ــ كما يقول ابن الأثير ــ هذا المجرى «فالذي يستلذه السمع منها، ويميل إليه هو الحسن، والذي يكرهه وينفر عنه هو القبيح »[2].

كما أن طابع التناول الجماليّ للفصاحة جعلهم يشبهون جمال أصوات الألفاظ ــ وحاستها السمع ــ بجمال محسوسات أخرى، فقاسوها أحيانا بجمال المرئيات، وأحيانا أخرى بالطعوم والمذوقات، ففي تشبيههم لها بالمرئيات يقول ابن الأثير: «الألفاظ تجري في السمع مجرى الأشخاص من البصر؛ فالألفاظ الجزلة تُتخيل في السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار، والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوي دماثة ولين أخلاق ولطافة مزاج »[3].

وقاس بلاغيّون آخرون كابن سنان تقارب مخارج الأصوات على الألوان في النّقوش؛ كلّما تباعدت زادت حسنا [4]، وأما تشبيه حسن الألفاظ بلذة الطعوم، فظاهر في قول ابن الأثير: «... وأن لها في الفم، أيضا حلاوة كحلاوة العسل، ومرارة كمرارة الحنظل »[5]، وما يلفت النّظر في قول ابن الأثير أنَّه لم يكتف بتشبيه الألفاظ بالطعوم، من حيث تفاضلها وتفاوتها في الذوق، بل جعل الفم ــ ويقصد اللسان ــ متذوقا لهذه الألفاظ على سبيل الحقيقة يشعر بحلاوتها ومرارتها.

وإذا انطلقنا من الرؤية التي تقول باتجاهين بارزين في التراث النّقدي

---

(1) ابن الأثير: المثل السائر. 75/1.

(2) المرجع نفسه. 75/1.

(3) المرجع نفسه. 176/1.

(4) ينظر: محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب. 1999م. ص459.

(5) ابن الأثير: المثل السائر. 154/1.

والبلاغيّ؛ اتجاه ذوقي حدسي، حاول أصحابه أن يلتمسوا جمال الكلام اعتمادا على الذوق والحدس، واتجاه عقلي منطقي، جهد أصحابه في العثور على خصائص عقلية تبرز جمال النَّظم والكلام وتعلله التعليل المنطقي[1]، إذا انطلقنا من هذه الرؤية فلسوف نرى أن جهود البلاغيّين في تعليل الفصاحة يندرج أكثرها ضمن الاتِّجاه الثاني؛ حيث إنَّهم حاولوا تلمس سر فصاحة الكلام ــ لا سيما في الجانب الصَّوتي ــ في الخصائص العلمية للأصوات، ويبدو أن ما شجعهم على ذلك هو نجاح علمي النَّحو والعروض في أن يشقا طريق المنهج العلمي المنطقي بدقة ونجاح، «فإذا كشف النحاة سر صناعة الإعراب وخصائص اللُّغة، وكشف العروضيون سرّ موسيقى الشّعر ونسق توالي الأزمنة في الحركة والسكون، فما الذي يمنع نقاد الكلام من كشف سر الفصاحة»[2].

وأشهر من حاول التقنين الدقيق لفصاحة الألفاظ، ابن سنان الخفاجي، حيث أراد أن يدرس أصوات الألفاظ وأن يحدد عناصر جمالها الصَّوتي البحت، فكان أهم ما خرج به من ذلك أن حسن الألفاظ يرجع إلى بعد مقاطعها أو تباعد مخارجها[3].

وكان الجاحظ قد أشار إلى مبدإ تنافر الحروف المتماثلة والمتقاربة عندما أورد البيت:

وَقَبْــرُ حَرْبٍ بِمَكَانٍ قَفْــرٍ وَلَيْسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرٌ

وقال إن ألفاظ هذا البيت متنافرة، لا يستطيع المنشد إنشادها إلا ببعض الاستكراه [4]، وظاهر أن سبب تنافر ألفاظ البيت يرجع إلى تكرار حروفها وتشابه مقاطعها، بحيث تصبح كلّ لفظة في البيت بمثابة الحرف في الكلمة.

أما تقارب مخارج الحروف في اللَّفظة الواحدة، فقد ذكر القزويني منه كلمة (الهعخع)، في قول الأعرابي الذي سئل عن ناقته فقال: تركتها

---

(1) ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشّعر. ص215.

(2) محمد العمري: البلاغة العربية. ص416.

(3) عز الدين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النقد العربي. ص188.

(4) الجاحظ: البيان والتبيين. 49/1.

ترعى الهعخع [1]، أو لفظ مستشزرات في قول امرئ القيس:

غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلَى العُلاَ .....

حيث تكون الكلمة بسبب هذا التنافر متناهية في الثقل على اللسان، ويعسر النطق بها [2].

ويؤيد العلوي(ت749) ما ذهب إليه ابن سنان من رد حسن اللَّفظ وفصاحته إلى تباعد مخارج حروفه بقوله: «إذا تباعد المخرجان، كان أحسن ما يكون وألطف، وإذا تقارب المخرجان كان دون ذلك في الحسن »[3].

وقد حاول بعض البلاغيّين تعليل حسن الألفاظ المتباعدة مخارجها، فردوه إلى مبدإ جماليّ عام؛ هو التباين والاختلاف بين مقاطعها، يقول ابن الأثير: «الفائدة في الأشياء المركبة، إنَّما هي اختلاف أجزائها وتباين مفرداتها، ليؤثر التَّركيب عند ذلك شيئا لم يكن، إما حسنا وإما قبحا، فأما إذا كانت أجزاؤها مشابها بعضها لبعض، فإنه لا يكون لتركيبها حينئذ كبير فائدة »[4]، ويطبق ابن الأثير هذا المبدأ الجماليّ العام على الكلام فيرى أنَّه «متى كانت الكلمة مركبة من حروف متباعدة المخارج أثر التَّركيب فيها أثرا، وهو الحسن والجودة في الغالب، ومتى كانت الكلمة مركبة من حروف متقاربة المخارج جاءت بخلاف ذلك في الغالب أيضا »[5].

ولكن ابن الأثير لا يكتفي بهذا التعليل العام، بل يتدرج من ذلك إلى تعليل فيزيولوجي لفصاحة الألفاظ ذات المخارج المتباعدة، فيقول: «إن

---

(1) القزويني: الإيضاح. ص26، 27.

(2) المرجع نفسه. ص26، 27. وتتمة البيت: تضل المدارى في مثنى ومرسل. وهو في ديوان امرئ القيس. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف بمصر. القاهرة. (د.ت). ص17.

(3) العلوي: حقائق الإعجاز. ص39.

(4) ابن الأثير ضياء الدين: الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام المنثور. تحقيق: مصطفى جاد وجميل سعيد. مطبعة المجمع العلمي العراقي. 1375هـ/1956م. ص39.

(5) المرجع نفسه. ص39.

النطق إذا أتى على مخارج حروف اللَّفظة وهي متباعدة ليجمعها ويؤلفها كان له في ذلك مُهلة وأناة، لأنَّ بين المخرج والمخرج قسمة وبعدا ... وإذا أتى النطق على مخارج حروف اللَّفظة وهي متقاربة ليجمعها ويركبها لم يخلص من مخرج إلا وقد وقع في المخرج الذي يليه لقرب ما بينهما ... فتجيء مخارج الحروف قلقة مكدودة»[1].

ومن أطرف ما ذهب إليه ابن الأثير في حديثه عن فصاحة الألفاظ وحسنها قوله بتعدي أثرها الجماليّ الصَّوتي إلى شكلها الكتابي، جاء ذلك في سياق تعقيبه على الخفاجي في قياسه حسن الحروف المتباعدة المخرج على الألوان المتباعدة؛ حيث زعم ابن الأثير أنَّه «قد يعلم جودة اللَّفظة ويعرف حسن تركيبها من غير أن يسمع لها صوت، ذلك أن المتأمل للكلام مكتوبا... إذا عرضه على طبعه السليم، وفكره المستقيم، عرف جودة ألفاظه، وعلم حسن تركيبها من قبحه، ولا خلطة للسمع في ذلك ولا مشاركة »[2]، وهذا الرأي يصعب الأخذ به على علاته، لأنَّ ما ذكره ابن الأثير من رد حسن الألفاظ المكتوبة إلى شكلها الكتابي، وإن لم ينطق بها، هو أمر يعزى ــ إذا صح ــ إلى ما انطبع في الذهن من صورها السّمعية التي تجعل قارئها يتخيل أصواتها وإن لم ينطق بها، ودليل ذلك أن هذه الألفاظ لو كتبت بغير العربية أو قرأها من لم يكن واسع المعرفة باللُّغة العربية، لَما كان لِمَا ذكره ابن الأثير من معنى.

ويمكن أن يضاف إلى تعليلات البلاغيّين الصَّوتية لفصاحة الألفاظ ما ذكره ابن الأثير في المثل السائر من أن«إخراج الحروف من الحلق إلى الشفة أيسر من إدخالها من الشفة إلى الحلق، فإن ذلك انحدار وهذا صعود والانحدار أسهل»[3]

غير أن البلاغيّين لاحظوا أن ما ذكروه من تعليلات لجمال الألفاظ

---

(1) المرجع السابق. ص40.

(2) المرجع نفسه. ص38، 39.

(3) ابن الأثير: المثل السائر. 157/1.

وفصاحتها لا يطرد في جميع الحالات، وتشذ عنه أمثلة كثيرة، ولذلك وجدنا ابن الأثير نفسه يورد ألفاظا يرى أنَّها لا تساير ما ذكره من ضوابط واشترطه من شروط؛ مثل كلمة (ملع) التي تحقق بين حروفها شرط تباعد المخارج، ولكنها « مكروهة الاستعمال ينبو عنها الذوق السليم »[1]، مع أنَّها إذا عكست حروفها صارت (علم) التي «لا مزيد على حسنها »[2]، كما يأتي ابن الأثير بكلمتي (غلب) و (بلغ) اللتين هما متعاكستا الحروف، ومع ذلك كانتا فصيحتين[3]، وهو دليل ــ برأيه ــ على عدم استمرار قانون الانحدار، الذي يفترض بناء عليه أن إخراج الحروف من الحلق إلى الشفة أيسر من إدخالها من الشفة إلى الحلق.

والغريب أن ابن الأثير يكاد ينكر ما كان أثبته قبل من تعليلات تتصل بتباعد المخارج وكونه سببا في فصاحة الألفاظ عندما قال: «ولو كان التباعد سببا للحسن لما كان سببا للقبح» [4].

ويمكن أن نقرر إزاء هذا الإشكال المتعلق بما ذكره ابن الأثير من أمثلة تنقض مبدأ تعلق الفصاحة بتباعد المخارج، أن هذه استثناءات محدودة من قاعدة عامَّة، فالأصل في فصاحة الألفاظ أن تكون متباعدة المخارج، ولكن هذا لا ينفي وجود استثناءات، مثلما ذكر ابن الأثير، الذي يقر بهذه القاعدة في كتابه (المثل السائر) ويجعلها الأصل في ألفاظ اللُّغة العربية عامَّة، فيقول: «أما تباعد المخارج فإن معظم اللُّغة العربية دائرة عليه ... وعلى هذا التقدير فإن أكثر اللُّغة مستعمل على غير مكروه »[5]، ولكنه يعترف بوجود ما يشذ عن هذه القاعدة فيقول: «على أن هذه القاعدة قد شذ عنها شواذ

---

(1) المرجع السابق. 157/1.
(2) المرجع نفسه. 157/1.
(3) المرجع نفسه. 157/1.
(4) المرجع نفسه. 156/1.
(5) ابن الأثير: المثل السائر. 155/1.

كثيرة، لأنَّه قد يجئ في المتقارب المخارج ما هو حسن رائق »[1].

بيد أن من التباعد الشديد بين الأصوات والألفاظ ما يخل بفصاحتها وجمالها، وإذا كان البلاغيّون ركزوا على التباعد بوصفه خاصية جماليّة، فإن لهم إشارات إلى الجانب الآخر المتعلق بانسجام الأصوات والألفاظ، بعدم التباعد الشديد بينها، لأنَّ هذا التباعد الشديد يؤدي إلى تنافر من نوع آخر، قال الرماني متحدثا عن سبب التنافر:«وأما التنافر فالسَّبب فيه ماذكره الخليل من البعد الشديد أو القرب الشديد»[2]، وعلى ذلك يكون «التلاؤم في التعديل من غير بعد شديد أو قرب شديد»(3).

وقد لاحظ العمري أن تكرار الحروف المتقاربة قد يفسر به بيت مثل: (وقبر حرب ...)، ولكنّ هذا التفسير لا يسري على شطر بيت ذكره البلاغيّون مما يضاد الفصاحة، وهو قول الشَّاعر:

..... **وَانْثَنَتْ نَحْوَ عَزْفِ نَفْسٍ ذَهُولِ**

فالذي ينقص هذا الشطر هو التَّماثل، وخلص العمري بذلك إلى أن الفصاحة وسط بين طرفين هما، التَّماثل الأقصى واللاّتماثل الأقصى [4]، وهذه الخاصية هي تجسيد للمبدإ الجماليّ المعروف الذي تلخصه عبارة (الوحدة في التنوع)، ويؤكد هذا مرَّة أخرى الطّابع الجماليّ للفصاحة.

وهكذا كان الجانب الصَّوتي معتمد البلاغيّين في تحديد الفصاحة وتعليلها، والبحث عن العوامل الفيزيولوجية التي ترد إليها فصاحة الألفاظ وحسنها في السمع، فوجدوا أن أكثر ما يرجع إليه ذلك تباعد مخارج الألفاظ وتنوعها، ولكنهم كانوا على وعي بوجود ما يعد استثناءات من هذه القاعدة العامَّة، مما يوحي بضرورة مراعاة السّياق وعدم التعميم المطلق.

---

(1) المرجع السابق. 156/1.

(2) الرماني: النكت. ص77.

(3) المرجع نفسه. ص89.

(4) ينظر: محمد العمري: الموازنات الصوتية. ص78.

2 – المقاييس الخارجية:

النَّوع الثاني من الضَّوابط التي ذكرها البلاغيّون لفصاحة الألفاظ يتعلق بمدى شيوع اللَّفظ واستعماله في البيئة اللُّغوية المعترف لها بالفصاحة، فهذه الضَّوابط لا تركز على الخصائص الصَّوتية للفظ، بل تركز على الجانب السّياقي المحكوم بالاستعمال، فعبد القاهر الجرجاني يجعل من شروط استحسان اللَّفظ «أن يكون اللَّفظ مما يتعارفه الناس في استعمالهم، ويتداولونه في زمانهم، ولا يكون وحشيا غريبا، أو عاميا سخيفا »[1]، ويتابعه السكَّاكي في التَّركيز على الجوانب الخارجية للفصاحة، ومدى حظ اللَّفظ من الاستعمال والتداول «وعلامة ذلك أن تكون على ألسنة الفصحاء من العرب الموثوق بعربيتهم أدور، واستعمالهم لها أكثر »[2].

ويلاحظ أن مقياس الاستعمال عند البلاغيّين يأخذ مكانا وسطا بين رتبتي الوحشي الغريب، والعامي المبتذل؛ ذلك أن الكلمة الوحشية الغريبة «لا يظهر معناها، فيحتاج في معرفتها إلى من ينقر عنها في كتب اللُّغة »[3]، مثلما روي عن عيسى بن عمر النَّحوي(ت149) أنَّه قال للناس وقد اجتمعوا عليه حينما سقط عن حماره: «ما لكم تكأكأتم علي تكأكؤكم على ذي جنة، افرنقعوا عني »[4]، فهذه الألفاظ هي من الوحشي الغريب غير المألوف استعماله، وهو ما يعد عاملا منافيا للفصاحة، أما العامل الثاني، فهو نزول اللَّفظ إلى رتبة العامي المبتذل؛ ويكون ذلك بمخالفة قاعدة صرفية أو نحوية تمثل المستوى الفصيح، كلفظة الأجلل في قول الشَّاعر:

الـحَمْـدُ لله الـعَلِـيِّ الأَجْـلَلِ .....

---

(1) الجرجاني عبد القاهر: أسرار البلاغة. تحقيق: محمد رشيد رضا. (د د). (د ت). ص03.

(2) السكَّاكي: مفتاح العلوم. ص416.

(3) القزويني: الإيضاح. ص28.

(4) المرجع نفسه. ص28.

فإن القياس الأجل بالإدغام [1]، أو بورود اللَّفظة على إحدى طرق الأداء اللغوي أو لهجة غير اللهجة المتعارفة التي تمثل المستوى الفصيح.

وقد حفلت كتب البلاغة واللُّغة بما نسب إلى بعض لهجات العربية من خصائص تمثل عيوبا للكلام في تلك اللهجات، نحو ما روي من كشكشة بني تميم؛ وهي إبدالهم من كاف المؤنث شينا كقول شاعرهم:

فَعَيْنَاشِ عَيْنَاهَا وَجِيدُشِ جِيدُهَا وَلَكِنَّ عَظْمَ السَّاقِ مِنْشِ دَقِيقٌ [2]

وكسكسة بني بكر؛ هي إلحاق كاف المؤنث سينا، فيقولون: مررت بكس، ونحو الطمطمانية في حمير؛ وهي عدم الإبانة في الكلام والإفصاح فيه ... وهذه كلها عاهات في الكلام ولكنة فيه [3] .

وظاهر أن هذه التي عدت عيوبا أمر نسبي يتعلق بمستوى معين من اللُّغة، هي اللُّغة التي عدت الأفصح بالنسبة إلى غيرها.

وكما كانت الفصاحة في جانبها الصَّوتي وسطا بين التَّماثل الأقصى للأصوات واللاتماثل الأقصى، فإنها في جانبها التداولي، وسط بين الوحشي والعامي، وقد أطلق بعض اللغويين والبلاغيّين على هذه الخاصية اسم الجزالة، التي هي عند ثعلب، نوع من السهل الممتنع الذي يمثل وسطا في الاعتدال بين الغريب الوحشي والسوقـــي المبتـــذل [4]، غير أن هذا المقياس نسبي ومتغيّر أيضا بتغيّر الزمان والمكان والوسط اللغوي، وهو أمر كان البلاغيّون على وعي به، ولا أدل على ذلك من القيد الذي ذكره الجرجاني وهو يتحدث عما يتعارفه الناس بقوله: "في زمانهم" وهي إشارة ذكية منه إلى

---

(1) المرجع السَّابق . ص28. والبيت لأبي النجم العجلي. تتمته: أَعْطَى فَلَمْ يَبْخَلْ وَلَمْ يُبَخِّلِ. وهو في لسان العرب. مادة (جلل). 663/8.

(2) ديوان مجنون ليلى. شرح: صلاح الدين الهواري. دار ومكتبة الهلال.بيروت. 2005م. ص195. وقد ورد فيه بالكاف بدل الشين.

(3) العلوي: حقائق الإعجاز من كتاب الطراز. ص39.

(4) عبد القادر حسين: أثر النحاة في البحث البلاغي. دار غريب. القاهرة. 1998م. ص235.

أن هذا الاعتبار متغيّر، ولهذا السَّبب فرق المرزباني بين حوشي الكلام عند القدماء وعند المحدثين، فجوَّزه للقدماء لاسيما شعراء الأعراب، لأنَّ هؤلاء ربما كان الحوشي بالنسبة إليهم لغة التواصل المتداولة و «من كان يأتي به منهم لم يكن يأتي به على جهة التطلب له والتكلف لما يستعمله منه، لكن لعـــادته وعلى سجيّة لفظه »[1].

وبعد استعراضنا لهذه الضَّوابط والشروط التي حددها القدماء لفصاحة اللَّفظة وحسنها يمكن أن نتساءل؛ هل كان القدماء وهم يحددونها يقننون للأصل الذي لا يجوز الخروج عنه، أم للغة الشّعر والأدب، وهي في الغالب تعتمد على الخرق المستمر للمتعارف؟ فهناك فرق «بين أن نرصد ما نواجه من شكل تعبيري، وأن نضع القوانين المسبقة التي يتشكَّل على أساسها التَّعبير»[2].

والبلاغيّون لم يغفلوا هذا الأمر، حيث نجد لهم أراء نيرة ترد الحكم في كثير من الأحيان إلى السّياق، فابن سنان ــ وقد كان من أشد المتحمسين لتقنين الفصاحة ــ تنبه إلى «أن الفصاحة في اللَّفظة إنَّما تكون بحسب كينونتها في التَّركيب »[3]، وليس ابن سنان بدعا في هذا الرأي، لأنَّه يمثل لب نظرية البلاغة القائمة على فكرة المقام والسّياق التي يلخصها حازم القرطاجني(ت684) في عبارات وجيزة ولكنها دقيقة بقوله: «أكثر ما يستحسن ويستقبح في علم البلاغة له اعتبارات شتى بحسب المواضع؛ فقد يحسن في موضع ما يقبح في موضع، ويقبح في موضع ما يحسن في موضع »[4]، فهذا

---

(1) المرزباني محمد بن موسى: الموشح في مآخذ العلماء على الشّعراء. تحقيق: محمد حسين شمس الدين. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 1425هـ /1995م. ص394.

(2) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبيَّة. ص353.

(3) رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور. منشأة المعارف. الإسكندرية. ط 2. 1988م. ص45.

(4) القرطاجنّي حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة. دارالكتب الشرقية. تونس. 1966م. ص88.

النّص صريح في تعليق الحكم الجماليّ بالسّياق، ففي مجال الفصاحة قد تفتقر الكلمة إلى بعض ما اشترطه البلاغيّون، ولكن السّياق يعطيها من القيم والدَّلالات ما ليس لها في ذاتها مجردة من هذا السّياق [1]، وهذا يؤكد أهمية السّياق وضرورة مراعاته في التعامل مع قوانين الفصاحة ومقاييسها.

ويمكن أن نقرر أن مفهوم الفصاحة مفهوم جماليّ ينبني على التَّناسب بصفة عامَّة، وأن هذا التَّناسب ذو جانبين:

ــ تناسب بين أصوات اللَّفظة الواحدة، بما يجعلها وسطا بين التَّماثل الأقصى واللاتماثل الأقصى.

ــ وتناسب اللَّفظة مع المستعمل في العرف اللغوي والاجتماعي، بأن تكون وسطا بين الحوشي المستكره، والشائع المبتذل، ولكن الحكم في كلّ ذلك لا ينفصل عن السّياق اللغوي وغير اللغوي، فهذا السّياق هو الذي قد يحكم للفظة أو عليها، وبهذا يتضح أن مفهوم الفصاحة ذو منحى جماليّ يتلخص في أن الحكم بفصاحة اللَّفظة هو في الوقت ذاته حكم لها بالرَّونق والجمال، والبعد عن النبوّ والثّقل، والاستكراه والابتذال.

---

(1) ينظر: شفيع السيد: البحث البلاغي عند العرب. دار الفكر العربي. القاهرة. ط 2. 1416هـ/1996م. ص170.

المبحث الثاني: المنحى الجماليّ لعلوم البلاغة

لم يرتض بعض الباحثين المحدثين الفصل بين علوم البلاغة، ورأى أن التَّقسيم الثلاثي لعلومها «مصطنع وغير واقعي »[1]، وأنَّه «يجافي عملية الإبداع الفنِّي »[2]، وهذا بالنّظر إلى أن عملية الإبداع كلّ متكامل لا تتمايز فيها هذه الجوانب في ذهن المبدع وأحاسيسه وتصوراته، ويبدو هذا صحيحا إذا قصد به الفصل المبالغ فيه، الذي لا يُبقي الصلات قائمة بين أجزاء النّص المدروس وظواهره الجماليّة، لا سيما وأن بين علوم البلاغة من التداخل ما تتعذر معه عملية الفصل أصلا، فبعض الظَّواهر البلاغيّة تتنازعها علوم البلاغة، فلا يُدرى أي العلوم أحق بها.

لكن تقسيم البلاغة إلى علوم يبدو ــ من جهة أخرى ــ ضرورة منهجية، تفرضها طبيعة العلم نفسه، حين يجنح إلى تفصيل الظَّواهر وتجزيئها قصد إخضاعها للدرس والتجريب.

وإذا كان الحاملون على تقسيم البلاغة إلى علومها المعروفة ينطلقون من أن هذا التَّقسيم لم يعرفه أوائل البلاغيّين، ولم يصطنعه إلا المتأخرون، فإن أحد الباحثين رأى أن التمييز بين علوم البلاغة كان ثابتا منذ مراحلها الأولى[3] وأن تمايز علومها مر بمرحلتين:

المرحلة الأولى تم فيها التمييز بين النَّظم والبديع في نهاية القرن الرابع، من خلال الإلحاح على فكرة النَّظم في تعليل الإعجاز، وهو ما مهد لاستقلال علم المعاني عن ألوان البديع الأخرى [4].

والمرحلة الثانية كان التمييز فيها بين النَّظم واللَّفظ في القرن الخامس

---

(1) مصطفى الصاوي الجويني: البديع لغة الموسيقى والزخرف. دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية. 1993م. ص08.

(2) المرجع نفسه. ص08.

(3) حسن طبل: حول الإعجاز البلاغي في القرآن. مكتبة الإيمان. القاهرة. ط 1. 1420هـ/1999م. ص73.

(4) المرجع نفسه. ص79،80.

مع عبد القاهر الجرجاني، وكان ذلك أساس استقلال علم البيان عن غيره [1].

ومهما يكن من أمر فإن علوم البلاغة قد تدرجت في النشأة إلى أن اكتمل تمايزها في القرن الخامس، وإن فكرة التَّقسيم ضرورة منهجية أملتها طبيعة العلم الذي أريد للبلاغة أن تكونه.

والذي يهمنا أن نتبيّن المنحى الجماليّ لكلّ علم من هذه العلوم الثّلاثة التي قسمت إليها البلاغة (المعاني، والبيان، والبديع).

أولا: علم المعاني

قال السكَّاكي في تعريف علم المعاني: «اعلم أن علم المعاني هو تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتصل بها من الاستحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عليها من الخطإ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره» [2] .

وهذا التَّعريف الذي تداولته كتب البلاغة بعد السكَّاكي، لا يتضمن إشارات واضحة إلى الجانب الجماليّ لعلم المعاني، إذا استثنينا ما أشار إليه السكَّاكي بكلمة (الاستحسان)، أما حصر وظيفة علم المعاني في الاحتراز من الخطإ، فهو برأي بعض الباحثين غير دقيق؛ لأنَّ «الأمر في أكثر الأحيان أمر اختيار بين بدائل كلها صحيح لغويا، إلا أن بعضها يتميّز عن بعض من حيث الإيحاء بخلجات المعاني ودقائقها الخفية، وليس في الأمر عدول عن خطإ وصواب»[3].

أجل، فعلم المعاني ليس موضعه تمييز الخطإ من الصَّواب، لأنَّ هذه مهمّة النَّحو، ولكن السكَّاكي، لا يبدو أنَّه يعني بالخطإ مجرد الخطإ في النَّحو، والدَّليل على ذلك أنَّه أردف تعريفه السَّابق ــ موضحا قصده ومستوى التَّراكيب الذي يتحدث عنه ــ بقوله: «وأعني بتراكيب الكلام، التَّراكيب

---

(1) المرجع السَّابق. ص74ــ 80.

(2) السكَّاكي: مفتاح العلوم. ص161.

(3) شفيع السيد: البحث البلاغي عند العرب. ص179.

الصادرة عمن له فضل تمييز ومعرفة، وهي تراكيب البلغاء، لا الصادرة عمّن سواهم »[1]، فالحديث ليس عن التَّراكيب العادية، وما يعتريها من خطإ ذي طبيعة نحوية خالصة، ولكنه يتوجه إلى «التَّراكيب الفنِّية لاستشفاف مالها من أثر فني يتجاوز دلالتها المجرّدة على أصل المعنى أو الفائدة »[2]، وهذا يبرز ما لعلم المعاني من اهتمام بالجمال الفنِّي للتراكيب والأساليب، حيث يبحث عما فيها من «إضافة تحسينية تضاف إلى البنية النَّحوية الأساسيَّة ذات الفائدة المجرّدة»[3].

وقد كان هذا الوعي بتمايز علمي المعاني والنَّحو واضحا تماما لدى العلوي الذي يفرّق بين العلمين مبيِّنا السّمة الجماليّة لعلم المعاني فيقول: «... النَّحوي وصاحب علم المعاني، وإن اشتركا في تعلقهما بالألفاظ المركبة، لكن نظر أحدهما مخالف لنظر الآخر، فالنَّحوي ينظر في التَّركيب من أجل تحصيل الإعراب ليحصل كمال الفائدة، وصاحب علم المعاني ينظر في دلالته الخاصة، وهو ما يحصل عند التَّركيب من بلاغة المعاني، وبلوغها في أقصى المراتب...»[4]، فإذا كان النَّحو يمثل مستوى التوصيل العادي المألوف، فإن علم المعاني يتجاوز هذا المستوى إلى الاهتمام بالتوصيل الأدبيّ، وهذا من خلال عمليات العدول عن القواعد النَّحوية المقررة التي تمثل النمط المثالي، أما الأداء العدولي فهو «يعمل أساسا على انتهاك هذه المعيارية بكلّ متعلقاتها الإيصالية، وصولا إلى التَّراكيب الإبداعية المحاطة بالنية الجماليّة »[5]، وعلم المعاني إنَّما يستمد هذه السّمة الجماليّة من البلاغة نفسها وقد رأينا أنَّها لا تعنى بالدَّلالة مجردة، ولكن تعنى بالدَّلالة الموسومة بالجمال.

---

(1) السكَّاكي: مفتاح العلوم. ص161.

(2) حسن طبل: المعنى في البلاغة العربية. دار الفكر العربي. القاهرة. ط 1. 1418هـ/1998م. ص90.

(3) المرجع نفسه. ص90.

(4) العلوي: الطراز. 1 /13.

(5) محمد عبد المطلب: البلاغة العربية. الشركة المصرية العالمية للنشر. القاهرة. 1997. ص204.

وإن مقابلة البلاغيّين بين علم المعاني وعلم النَّحو لهو إدراك للطبيعة الانزياحية لعلم المعاني، لا سيما وأن مباحثه دائرة «في كثير من جوانبها على العدول عن النّمط المألوف»[1] الذي تمثله اللُّغة العادية ويمثله النَّحو بالتحديد.

ومن أبرز ظواهر العدول والانزياح، الحذف، والتَّقديم والتَّأخير، والتَّعريف والتنكير، وغيرها من الظَّواهر التي تعد ــ بشكل أو بآخر ــ أنواعا من الخرق والانتهاك لقواعد النَّحو النمطية، ومباحث علم المعاني هي من هذا القبيل، فهي «عندما تعرض لدراسة المسند إليه في التَّعريف والتنكير تفترض وجود أصل مثالي لعكس كلّ من الحالتين؛ فإذا كان المسند إليه معرفا، فإن هذا التَّعريف جاء مخالفا للأصل وهو التنكير، ومن هنا كانت له ميزة فنية لا تتوفر مع تنكيره، وإذا جاء منكرا فإنه يخالف أصله المفترض أيضا وهو التَّعريف، وإلا لما وجدنا تلك القيم الجماليّة التي نفتقدها إذا عرَّفناه»[2].

وكذلك الشأن مع ظاهرة الحذف التي يستند البلاغيّون في تحليلها إلى ما يفترض ذكره، وإن يكن الحذف أوفى بمطالب البلاغة والجمال الأدبيّ، كما أشار إليه البلاغيّون، وقد نبه عبد القاهر الجرجاني إلى أن ترك الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وأبلغ في الدَّلالة على المعنى من الذكر [3].

وهكذا فإن المنحى الجماليّ في علم المعاني ظاهر يمكن رصده من خلال عدة مؤشرات أهمها:

ــ ربط تعريفه بالاستحسان الذي ينتقل فيه الاهتمام من التَّركيب المفيد إلى التَّركيب الحسن الجميل.

ــ تأكيد البلاغيّين على أن التَّراكيب المعتبرة في علم المعاني إنَّما هي تراكيب البلغاء لا غيرها، من التَّراكيب التي لا يتحرى فيها الجمال الفنِّي.

ــ اهتمام بعض البلاغيّين بالتفريق بين المستوى النَّحوي الذي يمثل الدَّلالة النمطية المجردة، وبين علم المعاني الذي يمثل اللُّغة الأدبيّة أو جانبا

---

(1) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبيَّة. ص270.

(2) المرجع نفسه. ص271.

(3) سعد أبو الرضا: في البنية والدَّلالة. ص109.

منها على الأقل.

ــ قيام مباحثه على مبدإ العدول الذي تناط به الخصائص الفنِّية للخطاب.

فكلّ هذه مؤشرات ودلالات بينة على المنحى الجماليّ الذي يطبع علم المعاني ومباحثه.

ثانيا: علـــم البيـــان

انتقل مصطلح البيان من الدَّلالة العامَّة على البلاغة والدَّلالة والإفصاح وما يدور في فلكها، إلى الدَّلالة الخاصة على العلم البلاغيّ الذي يتناول المجازات والتَّشبيهات بأنواعها ... وعلى المعنى الأول نزل القرآن الكريم مادحا البيان في قوله تعالى: ﴿ ٱلرَّحۡمَٰنُ عَلَّمَ ٱلۡقُرۡءَانَ خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ عَلَّمَهُ ٱلۡبَيَانَ ﴾ [الرحمن: 1- 4].

وعلى هذا المعنى يحمل قول الجاحظ في البيان والتبيين: «والبيان اسم جامع لكلّ شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله، كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان ذلك الدَّليل؛ لأنَّ مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع إنَّما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع »[1]، فهذا التَّعريف يؤكد الدَّلالة العامَّة للبيان عند الجاحظ حيث يبدو مرادفا للإبلاغ المجرّد.

وإذا عدنا إلى علم البيان بوصفه أحد علوم البلاغة وجدنا أن البلاغيّين اعتادوا أن يمهدوا لدراسته ببيان أنواع الدَّلالات، فقسموها إلى دلالة مطابقة ودلالة بالتضمّن ودلالة بالالتزام [2]؛ فدلالة المطابقة عندهم هي دلالة اللَّفظ على ما وضع له، ولذلك سمّوها دلالة وضعية [3]، أما دلالة التضمن

---

(1) الجاحظ: البيان والتبيين. 56/1.

(2) القزويني: الإيضاح. ص187.

(3) المرجع نفسه. ص187.

والالتزام فهما دلالتان عقليتان، تختص دلالة التضمن بدلالة اللَّفظ على جزء ما وضع له، كدلالة البيت على السقف [1]، وتختص دلالة الالتزام بدلالة اللَّفظ على مصاحب المسمّى الخارج عنه [2].

وقد جعلت هذه المقدمات في كتب البلاغيّين سابقة لمباحث علم البيان، لأنَّه عندهم أحد أنواع الدَّلالة وهي دلالة الالتزام، وهو بذلك من الدَّلالات العقلية عند بعضهم، أو من الدَّلالة المشتركة بين اللَّفظ والعقل عند آخرين [3].

أما علم البيان من حيث التَّعريف فهو «إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدَّلالة عليه، وبالنّقصان ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطإ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه »[4].

وهذا التَّعريف لا يفي بما لعلم البيان من بعد جماليّ يعتمد على العدول عن الحقيقة إلى المجاز، وما يولده ذلك من إيحاءات يلتذ بها السامع، وتوسع من أفق الدَّلالة، لأنَّ التَّركيز على وضوح الدَّلالة ليس هو مبلغ هذا العلم، ولذلك وجد من البلاغيّين من لم يرتض هذا التَّعريف الذي يكاد يتجاهل الأساس الفنِّي والأدبيّ لعلم البيان، كمحمد بن علي الجرجاني (ت816) الذي يعقّب على التَّعريف السَّابق بقوله: «والحق أن علم البيان لا يبحث في الدَّلالة العقلية من حيث الوضوح وعدمه، بل من حيث التذاذ النّفس بها، لكونها متصرفة فيها، ولها مدخل منها، ألا ترى أن قولك: زيد بحر في العلوم ليس مثل قولك: كثير العلوم، وأنَّه كثير الرماد ليس مثل كثير الضيافة في التذاذ النّفس وقبول الطبع[5].

وهذا برأينا كلام نفيس، لأنَّه يتبنى مقياسا جماليّا خالصا، أشار إليه محمد الجرجاني بعبارة "التذاذ النّفس" وقد عقب بذلك على التَّعريف المشهور الذي

---

(1) الجرجاني محمد بن علي: الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة. تحقيق: عبد القادر حسين. دار نهضة مصر. القاهرة. 1982م. ص167.

(2) المرجع نفسه. ص167.

(3) المرجع نفسه. ص167.

(4) السكَّاكي: مفتاح العلوم. ص162.

(5) الجرجاني محمد بن علي: الإشارات والتنبيهات. ص169.

تتداوله كتب البلاغة ــ لاسيما عند المتأخرين ــ لعلم البيان، لأنَّ هذا التَّعريف لم يُوَفِّ علم البيان حقه عندما أغفل الجانب الجماليّ، واقتصر على ما سُمّي وضوح الدَّلالة.

والطَّبيعة الجماليّة لعلم البيان، تعزى ــ برأي محمد الجرجاني ــ إلى أن دلالة الالتزام، التي ينتمي إليها تتلذذ النّفس بها، عندما يستعمل اللَّفظ في غير ما وضع له، مع وجود قرينة تدل على أن المراد لم يوضع له اللَّفظ، فهذا التصرف من قبل المتكلم في كيفية الإبلاغ والدَّلالة على معنى خارجي بتوسط العقل هو الذي يعزى إليه الأثر الجماليّ.

وسبب التذاذ النّفس بتحصيل دلالة الالتزام هو انتقال الذهن إلى الدَّلالة انتقالا صناعيا لا طبيعيا، وهذه هي علة أن لم تكن دلالة التضمن موضوعا لعلم البيان، «لأنَّها مشروطة بعلم السامع بحقيقة المسمى، فإن لم يحصل العلم بها فلا دلالة لزوال شرطها، وإن حصل كان انتقال الذهن إلى جزء المسمى انتقالا طبيعيا لا صناعيا، فلا تلتذ به النّفس »[1].

ولا شك أن ما لم يشر إليه محمد الجرجاني في تعليل جماليّة علم البيان ــ وإن كان ألمح إليه ــ هو ما يتولد عن هذا التحول الدَّلالي أو الانزياح من إيحاءات وكثافة للمعنى وإثارة للمتلقي، وهذه كلها أسباب لما دعاه التذاذ النّفس.

ولقد ربط بعض الباحثين بين الطّابع الجماليّ لعلم البيان وما ذكره عبد القاهر عن مزية اللَّفظ، التي «تتمثل في كثير من الأحيان في التجوز أو الانحراف في دلالته »[2]، فهذه المهمة هي وظيفة علم البيان وغايته، بمعنى إثارة القيم الجماليّة عن طريق دلالة اللَّفظ على معناه المجازي.

أما القيم الجماليّة المتعلقة بدلالة اللَّفظ على معناه الوضعي؛ كالطباق أو المقابلة، أو المتعلقة بجرسه أو بنيته الصَّوتية؛ كالجناس أو السَّجع فإنها لا

---

(1) المرجع السابق. ص170.

(2) حسن طبل: المعنى في البلاغة العربية. ص157.

تدخل دخولا أصيلا في حيّز تلك المزيّة [1].

وخلاصة القول أن المنحى الجماليّ لعلم البيان يتجلَّى في موضوعه الذي ينصب على دراسة الانزياح الدَّلالي، وظواهر المجاز التي تكاد تلازم لغة الأدب والشّعر، وكلّ أسلوب يريد أن يكون على قدر من الجمال الفنِّي.

وإن أهم أثر جماليّ يرتبط بعلم البيان وظواهره، لهو الأثر الإيحائيّ الناتج عن المجازات وكثافة اللُّغة، وإذا كان علم البيان يشترك مع علم المعاني في الاعتماد على تحوير اللُّغة وعناصرها خدمة للغرض الجماليّ، فإنه يختلف عنه في أن علم المعاني يرتبط بالانزياح التَّركيبي أكثر، أما علم البيان فهو يرتبط ــ أساسا ــ بالانزياح الدَّلالي، وهو ما يقربه أكثر إلى خاصية الإيحاء .

ثالثا: علـــم البديـــع

جاء في معجم مقاييس اللُّغة لابن فارس: «الباء والدال والعين أصلان: أحدهما: ابتداء الشَّيء وصنعه لا عن مثال ... [و] أبدعت الشَّيء قولا أو فعلا، إذا ابتدأته لا عن سابق مثال »[2]، فالبديع يرتبط في الأصل بمعنى الإبداع والإتيان بما هو جديد غير مقلد، وهذا أحد شروط العملية الفنِّية.

وقد كان مصطلح البديع عاما أيضا، يدل على كلّ الظَّواهر التي أمكن البلاغيّين رصدها مما يمكن أن تعزى إليه مزية الكلام ويعلل به الإعجاز، فكان يتضمن مباحث علمي البيان والمعاني أيضا، ثم خصص المصطلح، فغدا يدل على ظواهر الإيقاع والتَّناسب بصفة عامَّة؛ ذلك أن البلاغيّين وهم يرصدون ظواهر البديع في الفنّ القولي إنَّما كانوا «يحللون الجمال فيه، في عنصره الزماني وعنصره المكاني، فيكشفون عن قوانين الإيقاع وقانون العلاقات التي تعمل في جمال هذا الشكل »[3].

---

(1) حسن طبل: حول الإعجاز البلاغي في القرآن. ص92.

(2) ابن فارس: معجم مقاييس اللُّغة. مادة (بدع).ص101.

(3) عز الدين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النقد العربي. ص208.

واهتمام البلاغيّين بخاصية الإيقاع ــ من خلال ظواهر البديع ــ لم يكن مصادفة، لأنَّ هذا الإيقاع هو «خصيصة الشّعرية الأولى»(1) وهو يوفر عنصرا جماليّا هاما هو التَّناسب، الذي كان من أهم المبادئ التي حكمت نظرة البلاغيّين القدماء إلى الأدب والشّعر، وإن اختلفت عندهم أشكاله ومظاهره.

كما أن البديع عند البلاغيّين «يقوم على المحسنات التي تتخذ من الموسيقى الصَّوتية والمحتويات الدَّلالية وسيلة للبناء الفنِّي»[2]، وهو ما عالجه المحدثون من علماء الأسلوب ضمن مصطلح التَّوازي الذي يتلخص في «تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات»[3].

وإننا لو تأملنا ظواهر البديع وأنواعه لوجدناها تقوم ــ في الأغلب الأعم ــ على هذه المبادئ التي ترتكز على التَّناسب والتعادل والتناظر في البناء الصَّوتي والتَّركيبي والدَّلالي، ولذلك رأى بعض الباحثين في التَّوازي «إطارا عمليا نستطيع من خلال معطياته أن نعالج علم البديع»[4]، ويستمد هذا الطرح شرعيته من كون الأسس التي يقوم عليها كلّ من التَّوازي والبديع واحدة، وهي الاهتمام بالتَّقابلات الصَّوتية وغير الصَّوتية، بين عناصر العمل الشّعري أو الأدبيّ.

وفي تعليل جماليّة هذه الظَّواهر التَّناسبية، يذهب "ستولينتز" إلى أن عناصر العمل الفنِّي عندما يعرض كلّ منها مقابل الآخر عن طريق توازن التَّقابل أو التضاد، نستطيع التَّعرّف عليها وفهمها بسهولة، وعندما يتَّخذ عمل فني نمط التطور، لا تكون العناصر الجديدة عند دخولها لأول مرَّة غريبة تماما، لأنَّها تحتل مكانها في سلسلة الحوادث التي خلقت من قبل [5].

ولاشك أن إدراك العلاقات القائمة بين عناصر العمل الفنِّي أو النّص الأدبيّ تعين على إدراك بنيته العامَّة، مما يقربنا منه أكثر ويعيننا على فهمه،

---

(1) محمد عبد المطلب: البلاغة العربية. ص354.
(2) عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتَّوازي. ص27.
(3) المرجع نفسه. ص54.
(4) المرجع نفسه. ص30.
(5) ستولينتز: النقد الفنِّي. ص356.

ولكن الفهم ليس أسمى ما يُطمح إليه في هذا الشأن، فلابد من جانب آخر لا يقل أهمية عن الفهم والإدراك، هو جانب التذوق والمتعة التي يتطلع إليها متلقي النّص، وهو ما توفره ظواهر البديع التي تقوم على انزياح خاص، تنتقل بموجبه وحدات اللُّغة من الدَّلالة العادية إلى عناصر للمفاجأة والإمتاع.

وإذا عدنا إلى كلام البلاغيّين عن البديع، وجدناهم يصرحون بأثره الجماليّ في الكلام، وأن القصد منه "تحسين الكلام" كما يقول السكَّاكي [1]، وهم يجعلون البديع مرحلة تالية لمرحلتي المعاني والبيان، لأنَّه يأتي ــ في نظرهم ــ «بعد رعاية تطبيق الكلام على مقتضى الحال ووضوح الدَّلالة»[2]، ومعنى هذا أن تحقق ما يتطلبه علما المعاني والبيان شرط يسبق ما عسى أن يكون في الكلام من بديع، وهذا الأمر يجعل «الكلام الذي فيه صناعة البديع أقصى مراتب الكلام في الكمال» كما يقول محمد الجرجاني[3]، وبناء على هذا التصور الجماليّ عند البلاغيّين في نظرتهم إلى البديع، سموا أنواعه محسنات، أو وجوه تحسين، حيث قسموها إلى محسنات لفظية وأخرى معنوية.

ولكن عبد القاهر الجرجاني تناول البديع ضمن مباحث علم المعاني والبيان، حيث يضم التجنيس والسَّجع ــ وهما من ضروب البديع ــ إلى الحسن الذّاتي، الذي يراه جمالا للشعر والنَّثر مضافا إلى الاستعارة والتطبيق، وجعل هذه الفنون ركائز للنظم؛ أي أن عبد القاهر «لم يغفل الحديث عن البديع، بل جعله مما يساعد على فضيلة الكلام وحسن النَّظم، وذلك حين لا يكون متكلفا خاليا من الفائدة، لا يقصد به غير الزخرف والزينة»[4].

والخلاصة أن المنحى الجماليّ للبلاغة واضح وجلي، فهي تمثل من حيث المفهوم الجانب الجماليّ الذي لا يُكتفى فيه بنقل الدَّلالة والاقتصار على

---

(1) السكَّاكي: مفتاح العلوم. ص532.

(2) القزويني: الإيضاح. ص287.

(3) الجرجاني محمد بن علي: الإشارات والتنبيهات. ص258.

(4) عبد القادر حسين: أثر النحاة في البحث البلاغي. ص406.

عملية التوصيل العادي، بل يتطلب الارتقاء بعملية التَّعبير إلى ما أمكن لها من جمال وكمال، كما قام مفهوم الفصاحة على مبدإ الاستحسان والالتذاذ السمعي الذي يعزى إلى التَّناسب بين أصوات اللَّفظة، وتناسب هذه اللَّفظة مع المستعمل ضمن العرف اللغوي.

أما علوم البلاغة فيظهر منحاها الجماليّ من خلال ربط تعريف علم المعاني بالاستحسان الذي ينتقل فيه الاهتمام من التَّركيب المفيد إلى التَّركيب الحسن، ومن الدَّلالة النمطية المجردة إلى الدَّلالة الفنِّية، وارتباط علم البيان بالانزياح الدَّلالي وظواهر المجاز التي تكاد تلازم لغة الأدب والشّعر، وكلّ أسلوب يريد أن يكون على قدر من الجمال الفنِّي، وأهم أثر جماليّ يرتبط بعلم البيان وظواهره هو الأثر الإيحائيّ الناتج عن المجازات وكثافة اللُّغة، وإذا كان علم البيان يشترك مع علم المعاني في الاعتماد على تحوير اللُّغة وعناصرها خدمة للغرض الجماليّ، فإنه يختلف عنه في أن علم المعاني يرتبط بالانزياح التَّركيبي، بينما يرتبط علم البيان ــ أساسا ــ بالانزياح الدَّلالي، وهو ما يقربه أكثر إلى خاصية الإيحاء، أما علم البديع فهو لا يختلف عن قسيميه من حيث الطّابع الجماليّ لمباحثه وأنواعه، والبلاغيّون وإن لم يزيدوا في أغلب الأحيان على حصر أنواعه وبيان فروقها دون التطرق إلى تعليل مالها من أثر جماليّ مباشر في النّصوص، فإنهم كانوا على وعي بأن هذه الظَّواهر البديعية هي ظواهر جماليّة خالصة، وحسبُنا في هذا أنَّهم سمَّوها محسنات، وسمَّوا العلم الذي يجمعها بديعا.

الباب الثاني: مقومات النّظرية الجماليّة في البلاغة العربية

الفصـــل الأول: الانزياح

الفصل الثاني: التَّناسب

الفصل الثالث: الإيحاء

الفصل الأول: الانزياح

المبحث الأول: مصطلحات الانزياح ومظاهره عند البلاغيّين

المبحث الثاني: أشكال الانزياح ومجالاته

المبحث الأول: مصطلحات الانزياح ومظاهره عند البلاغيّين

تعد مقولة الانزياح من أهم المقولات التي تمخض عنها الدَّرس الأسلوبي الحديث، وقد رأينا أن الانزياح والتَّناسب والإيحاء، هي معايير هامَّة في دراسة النّصوص من الناحية الأسلوبيَّة، لاستكشاف مميزاتها الفنِّية وخصائصها الجماليّة.

وإذا عدنا إلى تراثنا البلاغيّ وبحثنا عن دلائل إدراك البلاغيّين لظاهرة الانزياح واهتمامهم بها، وجدنا كثيرا من المعالم تقف شاهدة على مدى وعيهم بالظَّاهرة، واهتمامهم برصد ظواهرها، وتجلى هذا الوعي والاهتمام عندهم في مظهرين على الأقل:

المظهر الأول: هو كثرة المصطلحات ذات الصّلة بظاهرة الانزياح؛ من مثل العدول، والتحويل، والاتساع، والمجاز، [1] والتغيير، والانحراف، والتحريف، والخروج، واللحن، [2] والنّقل، والانتقال، والرّجوع، والالتفات، والصَّرف، والانصراف، والتلوين، ومخالفة مقتضى الظاهر، وشجاعة العربية، والحمل على المعنى، والترك، ونقض العادة [3]، فهذه المصطلحات كلها تلتقي حول مفهوم واحد عام هو العدول عن أصل مفترض إلى استعمال خاص، وهذه الكثرة في المصطلحات ــ مع أننا لم نستقصها بالذكرــ ليس لها من الدَّلالة أقل من أن وعي البلاغيّين لامس ظاهرة الانزياح بوضوح.

والمظهر الثاني: يتعلق بما ورد في ثنايا كتب البلاغيّين من إشارات إلى كثير من الظَّواهر التي يمكن أن تدرج ضمن الانزياح، ولئن لم يجمع البلاغيّون هذه المباحث ضمن باب واحد، أو يجعلوها تفرعات عن ظاهرة عامَّة، فإنهم تنبهوا إليها وأدركوا فاعليتها الشّعرية وقيمتها الفنِّية، وأشاروا

---

(1) مصطفى السعدني: العدول أسلوب تراثي في نقد الشّعر. منشأة المعارف. الإسكندرية.1990م. ص17.

(2) أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي. اتحاد الكتاب العرب. دمشق.(د ت). ص37 وما بعدها.

(3) ينظر: حسن طبل: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية. دار الفكر العربي. القاهرة. 1418هـ/1998م. ص11.

إليها في كثير من الأحيان، وسنتناول هذين الجانبين بتفصيل أكثر.

أولا : مصطلحات ذات صلة بالانزياح

1 - الالتفات:

ربما كان الالتفات ــ من بين المصطلحات التي تتصل بمفهوم الانزياح ــ أكثر المصطلحات حظا من التداول والتنظير لدى البلاغيّين، حيث مثل الظَّاهرة البارزة التي لا يكاد يخلو منها كتاب يعدد الأشكال البلاغيّة، كما أن كثيرا من البلاغيّين عرضوا إلى السّر البلاغيّ والجماليّ لهذه الظَّاهرة، بالرَّغم من أنَّهم كانوا في الأغلب يكتفون برصد الأشكال والظَّواهر دون الوقوف على أسرارها التَّعبيرية، ثم إن قابلية الالتفات لأن يطور مفهومه ويوسع مضمونه، جعل كثيرا من الدارسين المحدثين يلفتون النّظر إليه، بوصفه ظاهرة أسلوبية وبلاغيّة هامَّة.

على أن تناول البلاغيّين للالتفات اتسم بسمات بارزة أهمها:

ــ التداخل في التسمية والمفهوم بين الالتفات وبعض المصطلحات الأخرى؛ كالانصراف، والاعتراض، والاستدراك، وغيرها؛ فالانصراف عند أسامة بن منقذ(ت584):« أن يرجع من الخبر إلى الخطاب، أو من الخطاب إلى الخبر؛ مثل قوله تعالى: ﴿حَتَّىٰٓ إِذَا كُنتُمۡ فِي ٱلۡفُلۡكِ وَجَرَيۡنَ بِهِم بِرِيحٖ طَيِّبَةٖ وَفَرِحُواْ بِهَا جَآءَتۡهَا رِيحٌ عَاصِفٞ﴾ [يونس: 22]، وكقول جرير:

أَتَذْكُــرُ إِذْ تُوَدِّعُنَا سُلَيْمَى بِفَرْعِ بَشَامَةٍ سُقِيَ البَشَامُ »[1]

مع أن هذا البيت الأخير ورد في أقدم إشارة إلى مصطلح الالتفات، كما نقل ذلك إسحاق الموصلي(ت235) عن الأصمعي(ت216).

أما ابن رشيق(ت442)، فقد صرح في كتابه العمدة بأن الالتفات هو

---

(1) ابن منقذ أسامة: البديع في البديع. تحقيق: علي مهنا. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 1407هـ/1987م. ص287. والبيت في ديوان جرير. شرح: يوسف عيد. دار الجيل. بيروت. ط1. 1413هـ/1992م. ص642.

الاعتراض عند قوم، وأن آخرين سموه الاستدراك، «وسبيله أن يكون الشَّاعر آخذا في معنى، فيعرض له غيره، فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل بالثاني في شيء ... كقول كثير:

لوَ انَّ البَاخِلِينَ ــ وَأَنْتِ مِنْهُم ــ رَأَوْكِ تَعَلَّمُوا مِنكِ المِطَالاَ[1]

ــ والسّمة الثانية، هي تأرجح مفهوم الالتفات بين التضييق والتوسيع؛ فجمهور البلاغيّين يقصرون ظاهرة الالتفات على المخالفة بين الضمائر (التكلم والخطاب والغيبة)، بينما نجد قلة منهم حاولوا توسيع المفهوم، ليمتد إلى تحولات أسلوبية أخرى، وأبرز هؤلاء ابن الأثير والعلوي؛ فابن الأثير يجعل الالتفات ثلاثة أقسام:

1) الرّجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة.

2) الرّجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر، وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر.

3) الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، وعن المستقبل بالماضي [2].

وجعل العلوي الالتفات في الكلام أن ينتقل من صيغة إلى صيغة، ومن خطاب إلى غيبة، ومن غيبة إلى خطاب [3]، وهكذا وسع العلوي مفهوم الالتفات، ووجد أنَّه يتطابق مع مصطلح شجاعة العربية، الذي يعني «العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول »، ورأى أن هذا التَّعريف أحسن للالتفات، لأنَّه يعم سائر الالتفاتات .

وقد وقع خلاف بين البلاغيّين الذين حصروا الالتفات في نطاق الضمائر، فذهب الزَّمخشري(ت538) والسكَّاكي إلى أن الالتفات يتحقَّق عندما

---

(1) ابن رشيق الحسن القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده. تحقيق:عبد القادر أحمد عطا. دار الكتب العلمية. بيروت. 1422هـ/2001م. 380/1. والبيت في ديوان كثير عزة. تحقيق: إحسان عباس. دار الثقافة. بيروت. 1391هـ/1971م. ص507.

(2) ابن الأثير: المثل السائر. 408/1 – 416.

(3) العلوي: الطراز. 71/2.

يتحول التَّعبير عن المعنى الواحد من أنواع الضمائر إلى نوع آخر منها، أو التَّعبير بأحد الضمائر في مقام يقتضي غيره [1].

أما جمهور البلاغيّين فإن الالتفات عندهم لا يتحقَّق إلا في الصّورة الأولى؛ أي أن الخلاف في الحقيقة هو بين من يرى أن الالتفات هو انزياح عن قانون النّص، وبين من يرى أنَّه انزياح عن قانون اللُّغة أو القاعدة اللُّغوية، وقد رأينا ما يشبه هذا الخلاف بين الدارسين المحدثين، حيث عد بعضهم الانزياح خروجا عن قاعدة اللُّغة، وذهب "ريفاتير" إلى عده خروجا عن قاعدة النّص أو السّياق، وتفسير "ريفاتير" للظواهر الأسلوبيَّة على هذا النَّحو يتفق ــ كما يرى حسن طبل ــ مع تفسير جمهور البلاغيّين لتكرار صور الالتفات في مساق واحد ... كلّ صورة في نظرهم تؤدي دور الالتفات بالنسبة إلى ما قبلها [2].

ــ وسمة أخرى طبعت تناول البلاغيّين للالتفات، هي عدم اتفاقهم على العلم الذي ينتمي إليه هذا الأسلوب؛ فهو ينسب تارة إلى علم البيان، وأخرى إلى علم المعاني، وثالثة إلى علم البديع [3]، وإن كان أكثر المحدثين يرون أنَّه ضمن مباحث المعاني.

أما ما يتصل بجماليّة أسلوب الالتفات، فقد حاول البلاغيّون تعليل ذلك، ولكنهم اختلفوا في هذا التعليل، ولعل أشهر ما ذكر في ذلك ما قاله الزَّمخشري في بيان وجه الالتفات من «أن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وأكثر إيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد »[4]، والزَّمخشري في هذا النّص لمس جانبا من الحقيقة، ولكنه لم يوغل في التعليل، فبقي كلامه أقرب إلى العموميات.

وحاول ابن الأثير التَّعقيب على الزَّمخشري، فذكر أن الأمر ليس كما

---

(1) السكَّاكي: مفتاح العلوم. ص296.

(2) حسن طبل: أسلوب الالتفات. ص49، 50.

(3) المرجع نفسه. ص27.

(4) القزويني: الإيضاح. ص84، 85.

ذهب إليه؛ لأنَّ السامع إذا احتاج إلى تنشيط وإيقاظ، دل هذا على أن الكلام قد مُلّ من قبل السامع، وهذا قدح في الكلام [1]، ولكن ابن الأثير حين يأتي إلى تعليل جماليّة الالتفات وغرضه، يعترف بأنَّه «من أشكل ضروب علم البيان، وأدقها فهما وأغمضها طريقا »[2]، وهو يخالف بهذا من يريد أن يختصر أغراض الالتفات في عبارة موجزة عامَّة كعبارة الزَّمخشري، إذ إن فائدة الالتفات عنده «لا تُحد بحد، ولا تضبط بضابط، لكن يشار إلى مواضع منها ليقاس عليها»[3].

وينبغي أن نذكر هنا أن الالتفات الذي يتحدث عنه ابن الأثير أوسع مفهوما من الالتفات عند الزَّمخشري؛ فابن الأثيرعندما يعرض للالتفات يدخل ضمنه المخالفة بين صيغ الأفعال وأزمنتها [4]، وهذا المفهوم ليس مما عناه الزَّمخشري بالمصطلح، وقد جعل ابن الأثير غرض الإخبار بالمستقبل (أوالمضارع) عن الماضي، استحضار الصّورة «حتى كأن السامع يشاهدها»[5]، وجعل هذا من أغراض الالتفات التي قصرت عبارة الزَّمخشري عن أن تحيط بها.

ومهما يكن من أمر، فإن محاولة ابن الأثير تعليل حسن الالتفات أبعد شأوا من مقولة الزَّمخشري، وهي تبدو أقرب إلى القبول؛ لأنَّه يربط الالتفات بالسّياق العام، ويُبقي الأفق مفتوحا أمام الدارس، أما حصر غرض الالتفات في نفي السآمة عن السامع وتنشيطه فهو غير جامع، حتى ولو حصرنا مفهوم الالتفات في المخالفة بين الضمائر، وهذا على الرَّغم من محاولة العلوي الانتصار للزمخشري والرد على ابن الأثير [6].

---

(1) ابن الأثير: المثل السائر. 409/1.
(2) المرجع نفسه. 1 /416.
(3) المرجع نفسه. 409/1.
(4) المرجع نفسه. 408/1.
(5) العلوي: الطراز. 72/2.
(6) المرجع نفسه . ص72.

وعندما تحدث حازم القرطاجني عن غرض الالتفات جعله نوعا من التلاعب بالضمائر الذي ينفي السآمة ويحسّن الكلام، ذلك أنَّهم «يسأمون الاستمرار على ضمير متكلم أو ضمير مخاطب، فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة ... [ولهذا كان] الكلام المتوالي فيه ضمير متكلم أو مخاطب لا يُستطاب، وإنَّما يحسن الانتقال من بعضها إلى بعض »[1].

والأمر الذي لم يشر إليه البلاغيّون في أمر الالتفات، أنَّه بقدر ما يُرجى به للسامع، يتوخَّى منه للمتكلم؛ فليس السامع بأحق به من المتكلم الذي يتوسل به لينقل خلجات نفسه وفيض مشاعره، وما هو مجرد تغيير في الأسلوب، ولكن فيه حركة نفسية في تضارب الأشياء وتداخلها في لاوعي الفنان شاعرا أو ناثرا ينعكس أثرها في تركيبه اللغوي[2] .

والالتفات ــ بصفة عامَّة ــ يعبر عن فنية النّص وحيويته، بما تعني انه من تصرف في مادة اللُّغة وما تقدمه من إمكانات تعد المخالفة بينها أحسن توظيف لها، شأن المادة بين يدي الفنان، يتوخَّى لها أشكالا جديدة من خلال ما يستحدثه بين أجزائها من علاقات تعمق الأثر، وتؤكد أصالته.

أما الحيوية، فهي في هذا التصرف والانتقال من أسلوب إلى أسلوب، وما يتبعه من تحوير في الدَّلالة والمعنى، والنّص في كلّ هذا يؤدي دور المثير، ومعلوم في علم النّفس أن تفضيل أي مثير إنَّما يقوم على أساس جهد الاستثارة الخاص به، وما لخصائصه من جدة، وقدرة على الإدهاش، وبعد عن الرتابة.

2 - المجاز:

إذا كان مصطلح الالتفات انتقل من الدَّلالة الأخص إلى دلالة أعم على يد بعض البلاغيّين، فإن مصطلح المجاز أخذ مسارا مخالفا؛ إذ انتقلت دلالته من العموم إلى الخصوص، فلفظة المجاز عندما وضعت واستعملت لم تكن

---

(1) القرطاجني: منهاج البلغاء. ص348.

(2) رجاء عيد: فلسفة البلاغة. ص479.

بمعناها عند المتأخرين، إذ لم يُقسّم المجاز إلى أنواعه المعروفة إلا مع عبد القاهر الجرجاني [1]، فالجاحظ مثلا، كان المجاز عنده يدل على كلّ الصّور البيانية، دون تفريق بين أنواعها المختلفة؛ فكلّ ما عدل به عن معناه الأصلي إلى معنى آخر فيه تحوير ومجاز [2].

وهكذا استعمل المجاز في البداية بمفهوم قريب من المعنى اللغوي للكلمة؛ حيث يرصد كلّ خروج أو عدول عن المعنى الوضعي للألفاظ، أو المعنى الظاهري للتراكيب إلى معنى آخر يقصده المتكلم، وتفيده القرائن، فكان مجالا لبحث الانزياحات بأنواعها المختلفة.

وكانت ولادة مصطلح المجاز ــ كشأن كثير من المصطلحات والمباحث اللُّغوية والبلاغيّة ــ مرتبطة بالقرآن الكريم وعلومه ومباحثه؛ فبعض صور العدول في القرآن يبدو أنَّها أغرت الطاعنين بأن يغمزوه من هذه الجهة، ويرموه بالتناقض والاختلاف، فانبرى بعض العلماء للرد على هذه المطاعن والمزاعم، والتدليل على أن البيان القرآني المعجز لم يَحِدْ في معجمه، ولا في أساليبه عن سنن العربية في التَّعبير والبيان.

ويعد كتاب مجاز القرآن لأبي عبيدة (ت208) أول ما ألف في هذا، حيث استعمل لفظة المجاز بمدلول أوسع مما يقابل الحقيقة؛ فـ «المجازات عنده تنصرف إلى معاني الألفاظ أو العبارات تارة، وإلى وجوه الصياغة أو طرائق التَّعبير تارة أخرى »[3]، والصفة التي تجمع الظَّواهر التي سجلها أبو عبيدة ــ بوصفها مجازا ــ هي مخالفة المتوقع أو المألوف [4].

وسار الفرّاء (ت207) وابن قتيبة (ت322) على خطى أبي عبيدة في تبيان

---

(1) ينظر: أحمد مطلوب: معجم المطلحات البلاغية وتطورها. مكتبة لبنان ناشرون. بيروت. ط2. 2000م. ص591.

(2) أحمد جمال العمري: المباحث البلاغية في ضوء قضية الإعجاز القرآني. مكتبة الخانجي. القاهرة. 1410هـ/1990م. ص96، 97.

(3) حسن طبل: أسلوب الالتفات. ص13.

(4) محمد العمري: البلاغة العربية. ص96.

وجه المماثلة بين التَّعبير القرآني وطرائق التَّعبير عند العرب في لغتهم.

ويمكننا أن نلاحظ هنا ما يشبه المفارقة في عمل أوائل علماء الإعجاز والمؤلفين فيه؛ ذلك هو تركيزهم على إبراز مماثلة النّص القرآني لأساليب العرب وطرائقهم في التَّعبير والبيان، ومحاولة برهنتهم ــ في الوقت ذاته ــ على تساميه المعجز بالنسبة إلى أساليب الكلام البشري ومغايرته لها، وهذا الجانب ــ جانب المغايرة ــ هو وجه إعجازي عند كثير من العلماء، كالرماني والباقلاني(ت403) وغيرهما؛ فالرماني ذكر من أوجه الإعجاز نقض العادة، «فإن العادة كانت جارية بضروب من أنواع الكلام معروفة؛ منها الشّعر، ومنها السَّجع، ومنها الخطب، ومنها الرسائل، ومنها المنثور الذي يدور بين الناس في الحديث، فأتى القرآن بطريقة مفردة خارجة عن العادة، لها منزلة في الحسن تفوق به كلّ طريقة »[1].

والباقلاني أيضا يجعل العدول عن الأساليب المعروفة في الخطاب، مما يعطي للنص القرآني ميزته وتفرده وإعجازه، فإذا «عرف الناظر جميع أساليب الكلام وأنواع الخطاب وَوَجَدَ القرآن مباينا لها علم خروجه عن العادة[2].

ويمكن أن نوفق بين اتجاه المماثلة واتجاه المغايرة، بأن المماثلة يقصد بها، مماثلة القرآن لطرائق التَّعبير الجزئية التي عرفت لدى العرب، ومن ضمنها ما سمَّاه أبو عبيدة مجاز القرآن، أما المغايرة فهي مغايرة الخطاب القرآني ــ بوصفه جنسا أدبيا متميزا ــ لما عرف عند العرب من أجناس الأدب والخطاب، وهذا نوع من الانزياح.

وعندما استقر مفهوم المجاز عند البلاغيّين بوصفه مقابلا للحقيقة، أصبح يمثل الانزياح، الذي يُعد تحولا عن هذه الحقيقة، وعدولا عنها وعن ظاهر اللَّفظ، يقول ابن الأثير: «وأما المجاز فإنه يفهم بعد فهم الحقيقة، وإنَّما

---

(1) الرمّاني: النكت. ص111.

(2) الباقلاني أبو بكر: إعجاز القرآن. دار ومكتبة الهلال. بيروت. ط 1. 1993. ص26.

يفهم بالنّظر والفكرة، ولهذا يحتاج إلى دليل لأنَّه عدول عن ظاهر اللَّفظ »[1].

ولقد أدرك البلاغيّون القيمة الفنِّية لهذا العدول عن الحقيقة إلى المجاز، فقرَّرُوا أن المجاز أبلغ من الحقيقــة ؛ من حيث إن المعنى الذي يتحقَّق عن استخدام المجاز هو الذي يجهد القارئ نفسه للوصول إليه، لأنَّه معنى محتجب[2].

و حاول ابن جني (ت392) أن يستنبط الأغراض العامَّة التي يؤديها المجاز، فذكر أن المجاز «يعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة؛ وهي الاتساع، والتوكيد، والتَّشبيه »[3]، وهذه الأغراض الثّلاثة التي ذكرها ابن جني قابلة لأن تستوعب كثيرا مما يمكن أن تعزى إليه جماليّات المجاز، لاسيما وأنَّه عبر بألفاظ عامَّة كالاتساع والتوكيد والتَّشبيه؛ فالاتساع هو التَّوسع في التَّعبير عن طريق الانزياحات المختلفة، وهو قابل من هذه الناحية أن يدخل ضمنه التوكيد والتَّشبيه، والتوكيد لفظ شائع لدى البلاغيّين في تعليل بلاغة التَّعبير، على الرَّغم مما لهذا اللَّفظ من خلفيات خطابية، أما غرض التَّشبيه، فيمكن أن يشمل كلّ ما يتعلق بالتصوير والتخييل؛ من تشبيه، واستعارة، ووسائل تعبيرية أخرى.

وعلى العموم فإن المجاز من حيث مفهومه يعبر عن هذه الظَّاهرة اللصيقة بلغة الأدب وأسلوبه؛ ظاهرة الانزياح والعدول، وإذا كان المجاز قد بدأ واسع المفهوم شاملا كلّ ما من شأنه أن يعد مغايرة للشائع من الأساليب والتَّراكيب، فإنه تخلص بعد ذلك للدلالة على أنواع العدول الخاص بالدَّلالات، في مقابل أنواع العدول التَّركيبي، فكان بذلك أهم مدخل عولجت ضمنه مباحث الانزياح الدَّلالي.

---

(1) ابن الأثير: المثل السائر. 173/2.

(2) عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة. ص386.

(3) ابن جني عثمان: الخصائص. تحقيق: محمد علي النجار. دار الكتاب العربي. بيروت. (د ت). 442/2.

3 – الضَّرورة:

انطلق الدَّرس اللغوي العربي والنَّحوي بالتحديد من محاولة وصف قواعد اللُّغة بناء على الموروث الشّعري والنَّثري الذي وجد عند العرب، غير أن الفكرة المثالية التي انطلق منها المنظرون الأوائل وكانت تتصور قواعد للغة نموذجية ومتجانسة، سرعان ما اصطدمت بكثرة الاستثناءات والجوازات التي مثلت أحيانا قواعد أخرى فرعية بالنسبة إلى الأصل؛ وهكذا «أحس النحاة ... بعد تثبيت القاعدة وفي أثناء ذلك أن مجال الاستثناء واسع، بل قد تطرد ظواهره حتى تسمح بوضع قواعد للاستثناء، فشرعوا في استنباطها تحت عنوان المجاز والضَّرورة »[1] .

فالضَّرورة مثلت الجانب المنزاح عن القاعدة الأصل، وهي في ذلك شبيهة بالمجاز، ولكن الضَّرورة ارتبطت أكثر بالجانب النَّحوي والصَّرفي من اللُّغة، في حين ارتبط المجاز بجانب الدَّلالة وصور البيان.

والضَّرورة في بداياتها عند سيبويه (ت180) ــ وقد تناولها تحت باب ما يحتمله الشّعر ــ كانت تلامس كلّ ما يتعلق بالبناء تركيبا ودلالة ... من التصرف في الكلمة بحذف جزء منها، إلى تعقيد العلاقات الدَّلالية بالتَّقديم والتَّأخير والحذف، والإبدال عبر التصرف في الأوجه الإعرابية...مما يقتضيه الإيجاز ويسيغه الحمل والإلحاق عن طريق التَّشبيه والتوهم، وغير ذلك من الأعراف الفنِّية للشعر والخطابة [2].

ومما يلفت النّظر، ربط القدماء الضَّرورة بالشّعر، فقالوا الضرورات الشّعرية أو ضرائر الشّعر، وما ذلك إلا إدراك منهم لما تفرضه طبيعة الشّعر من استعمال خاص للغة، يخرج بها عن كثير من أعراف التَّعبير وأنماط الإبلاغ، وهو ما دعا بعض الدارسين المحدثين إلى الربط بين الضَّرورة ومبدإ الانزياح الشّعري، يقول محمد العمري: «حين يُنظر في الامتداد البلاغيّ

---

(1) محمد العمري: البلاغة العربية. ص118.

(2) ينظر: سيبويه عمرو بن عثمان: الكتاب. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. مكتبة الخانجي. القاهرة. ط3. 1416هـ/1996م. 26/1 ــ 32.

للضرورة ... مقارَنًا مع بعض الصياغات الحديثة للانزياح في إطار لساني، يجد الباحث في نفسه ما يدفعه إلى اعتبار الضَّرورة ــ بمعنى التجوز ــ هي أساس الشّعرية أو سرها حسب تعبير القدماء»[1].

ولكن الضَّرورة ــ ولكونها نشأت عند النحاة بالأساس ــ لم تجد حماسا من البلاغيّين لأن يصوغوها صياغة بلاغيّة ونقدية ذات حدود واضحة، بل إن كثيرا من البلاغيّين عدُّوها إخلالا بقواعد اللُّغة، حتى إن بلاغيّا متأخرا كالقرطاجني ذهب إلى أنَّه «لا يقبل من الضرائر إلا ما وجد في ما أجمعت عليه الروايات الصحيحة من كلام عِلْية الفصحاء ... كقصائد امرئ القيس، والنَّابغة، وزهير، ومن جرى مجراهم »[2]، وهذا تقليل من شأن الضَّرورة، وتقييد لها من منطلق كونها مخالفة غير مقبولة، يضطر إليها الشَّاعر اضطرارا، ويعود إلى الأصل متى تسنى له ذلك.

وهناك اتجاه آخر حاول أصحابه أن يحتفوا بالضَّرورة وأن يعطوها أبعادها الفنِّية في إطار عملية الإبداع، فلم ينظروا إليها على أنَّها اضطرار، بل هي عندهم سعة واختيار، ويمثل هؤلاء طائفة من النحاة وعلماء الإعجاز، وكثير من الأدباء أنفسهم، وعلى ضوء هذا يمكن أن نفهم ما ثار من خلاف بين الشّعراء وبين بعض اللغويين والنّقاد، فالنّقاد كانوا يريدون أن يلزموا الأدباء والشّعراء بمستوى من اللُّغة لا يرتضيه أولئك الذين آمنوا بأن «اللُّغة الشّعرية التي يتكفل الشّعراء بإيجادها تمكنهم لا من أن يقولوا بصورة مختلفة الأشياء التي يمكن أن تقال في اللُّغة العادية، وإنَّما تمكنهم من أن يقولوا أيضا ما لا يمكن قوله في هذه اللُّغة على الإطلاق »[3].

كان الشّعراء يحسُّون أنَّهم ما ينبغي لهم وما يستطيعون أن يلتزموا بنمط ثابت متعارف من اللُّغة لا ينفكون عنه، ماداموا ينشدون للشعر أن تبقى له جدته وحدته.

---

(1) المرجع السَّابق. 132.

(2) القرطاجني: منهاج البلغاء . ص180، 181.

(3) عبد الحكيم راضي: نظرية اللُّغة في النقد العربي. ص519.

وأدرك بعض اللغويين الطّابع الفنِّي والجماليّ للضرورة الشّعرية فعذروا مرتكبيها، بل مدحوهم، ويظهر هذا جليا في نص لابن جني يعترف للضرورة باقتدار صاحبها وتمكنه من ناصية اللُّغة، تمكن الفارس من ناصية فرسه الجموح، حيث يقول: «فمتى رأيت الشَّاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانخراق الأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جشّمه منه، وإن دل من وجه على جوره وتعسُّفه، فإنه من وجه آخر، مؤذن بصياله وتخمّطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته »[1]، ففي النّص إقرار من ابن جني بأن هذه الضرورات لا تشي بالاضطرار قدر ما تنم عن سعة واقتدار، وبذلك يمكن عد موقف ابن جني السَّابق من المواقف المعدودة التي أنصفت الضَّرورة، وعدتها انزياحا شعريا وجماليّا مقبولا بل ومطلوبا .

وهكذا يمكن عد الضَّرورة مظهرا من مظاهر الانزياح، فهي وإن مثلت في نظر بعض اللغويين اضطرارا غير متوخى ولا مرغوب، فإن بعضهم أدرك ما يمكن أن تؤديه الضَّرورة من غايات فنية، فجعلها علامة تَمكُّن للشَّاعر، غرضها كسر النمط المألوف، والخروج بالأسلوب من حيز الاضطرار إلى ميدان السعة والاختيار، وأنَّها ــ فوق ذلك ــ دليل على التمكن والاقتدار.

ثانيا : مظاهر فكرة الانزياح عند البلاغيّين

لم يحض الانزياح بمصطلح خاص أو مفهوم محدد عند البلاغيّين، على الرَّغم من تعدد الإشارات والمصطلحات التي تدور في فلكه، وهذه الإشارات والمصطلحات تدل على إدراك البلاغيّين للظاهرة، إدراكا يصل إلى درجة الوعي التام بها، وبأشكالها وامتداداتها، وأهميتها الفنِّية والجماليّة.

ولقد تعددت الاختصاصات التي عرضت للانزياح، وتعددت المصطلحات والمواقف منه، ولكن الظَّاهرة في عمومها انتزعت اعتراف البلاغيّين بها، ليس

---

(1) ابن جني: الخصائص. 392/2.

من حيث وجودها فحسب، بل من حيث أثرها الفنِّي والجماليّ أيضا، ولنا أن نزعم أن البلاغة العربية، انبنت أهم علومها ومباحثها على فكرة الانزياح إلى جانب فكرة التَّناسب؛ فعلم المعاني يقوم أساسا على التحولات التي تطرأ على أصل التَّراكيب تعريفا وتنكيرا، وتقديما وتأخيرا، وحذفا وذكرا وهكذا، بينما يقوم علم البيان على الانزياح الدَّلالي، باستخدام صور المجاز المختلفة؛ من تشبيه، واستعارة، وكناية، ومجاز مرسل...

ويزخر التراث البلاغيّ بإشارات إلى ظاهرة الانزياح وأهميتها في عملية الإبداع الفنِّي، فهذا الانزياح يتبدى عندهم في مظاهر شتى، تبدأ من أدنى تغيّر صوتي وتنتهي بتغيّر النَّوع الأدبيّ للخطاب برمته.

فمن الانزياح الصَّوتي ما سمَّاه ابن جني التحريف؛ بأن يزاد في الكلمة أو ينقص منها حرف أو أحرف، كقول الشَّاعر:

وَمَا دُمْيَةٌ مِنْ دُمَى مَيْسَنَا نَ مُعْجِبَةٌ نَظَرًا وَاتِّصَافَا

« أراد: ميسان، فغير الكلمة بأن زاد فيها نونا، فقال: ميسنان » [1].

أما النّقصان، فكقول لبيد:

دَرَسَ المَنَــا بِمُتَالِعٍ فَأَبَانِ .....

فإنه أراد المنازل، فأسقط حرفين من الكلمة، فقال: المنا [2].

كما تحدث ابن جني عن نوع آخر من الانزياح الصَّوتي، يحدث بقلب حروف الكلمة؛ «كقولهم في اضمحل: امضحلّ، وفي أطيب: أيطب، وفي اكفهر: أكرهفّ»[3]، وابن جني بهذا يشير إلى جانب من الانزياح، يكاد ينفرد بدراسته والإشارة إليه .

ومن الانزياح الصَّوتي ما يعرف عند علماء الشّعر والعروض

---

(1) المرجع السَّابق. 2 /437. والبيت لسُحَيم. وهو في لسان العرب لابن منظور. دار المعارف. القاهرة. (د ت). مادة (وصف). 4849/53 .

(2) ابن جني: الخصائص 437/2. وتتمة البيت: فتقادمت بالحُبس فالسُّوبان. ديوان لبيد. ص138.

(3) الخصائص: ص439.

بالزحافات والعلل؛ فهذان اللونان من التّغيّر العروضي، يسهمان في تنويع الإيقاع النمطي الذي لا يكاد يوجد شكله المثالي في القصيدة، وقد أشار بعض البلاغيّين كحازم القرطاجني إلى «أن الزحاف والعلَّة هما إحدى الوسائل التي تقضي على رتابة الشكل المنتظم لتعاقب الحركات والسواكن »[1]. وبذلك يمكن أن تكون للزحاف وظيفة جماليّة.

إن أشكال الانزياح الصَّوتي كثيرة، وأكثرها يتعلق بالحروف والحركات، وبناء الكلمة بصفة عامَّة، وربما لم ينل هذا الجانب من البلاغيّين ما نال من غيرهم، كعلماء النَّحو والصَّرف والتجويد وفقه اللُّغة، وهو ما يشكل ثروة يمكن أن تستثمر في إثراء الدَّرس البلاغيّ في هذا المجال.

ومن أنواع الانزياح القريب في معناه من الالتفات، ما سمَّاه بعض البلاغيّين كابن الأثير والعلوي، التجريد وهو «إخلاص الخطاب لغيرك، وأنت تريد به نفسك»[2]

وقد ذكر له ابن الأثير فائدتين:

الأولى: طلب التَّوسع في الكلام؛ فإنه إذا كان ظاهره خطابا لغيرك وباطنه خطابا لنفسك، فإن ذلك من باب التَّوسع.

والثانية: أن يتمكن المخاطب من إجراء الأوصاف المقصودة من مدح أو غيره على نفسه، إذ يكون مخاطبا بها غيره، ليكون أعذر وأبرأ من العهدة فيما يقوله، غير محجور عليه[3].

وإذا كان ابن الأثير ذكر أن الفائدة الثانية أبلغ من الأولى، فإنا نرى أن ما ذكره أولا من التَّوسع هو الأبلغ؛ من حيث كونه يشير إلى أغراض واسعة غير محددة، بخلاف الفائدة الثانية، التي يبدو غرضها محصورا.

أما صاحب الطّراز، فقد قسم التجريد إلى نوعين: محض وغير محض؛

---

(1) جابر عصفور: مفهوم الشّعر. الهيئة المصرية العامَّة للكتاب. القاهرة. ط 5. 1995م. ص199.

(2) ابن الأثير: المثل السائر. 402/1.

(3) المرجع نفسه. 402/1.

فالتجريد المحض: «أن تأتي بكلام يكون ظاهره خطابا لغيرك وأنت تريده خطابا لنفسك... كقول الشَّاعر:

إِلاَمَ يَرَاكَ المَجْدُ فِي زَيِّ شَاعِـرٍ وَقَدْ نَحِلَتْ شَوْقًا فُرُوعُ المَنَابِرِ

كَتَمْتَ بِعَيْبِ الشّعر حِلْمًا وَحِكْمَةً بِبَعْضِهِمَا يَنْقَـادُ صَعْبُ المَفَاخِرِ[1]

أما التجريد غير المحض فهو «أن تجعل الخطاب لنفسك على جهة الخصوص دون غيرها، كقول الشَّاعر:

أَقُولُ لَهَا وَقَدْ جَشَأَتْ وَجَاشَتْ مَكَانَكِ تُحْمَدِي أو تَسْتَرِيحِي[2]

فالتجريد المحض عند العلوي هو الذي ذكره ابن الأثير، أما ما سمَّاه العلوي التجريد غير المحض، فقد انفرد به، وهو يمثل نوعا من الحوار الداخلي، يتوجه فيه الشَّاعر بالخطاب إلى نفسه ويجعلها بمنزلة المخاطب، وهذا الأسلوب معروف ومشهور في الشّعر العربي، لاسيما في مواقف التصبر واللوم والعتاب وغير ذلك، وهو يمثل انزياحا عن أسلوب الخطاب العادي، الذي يستعمل فيه المتكلم الضمير (أنا)، إلى أسلوب يستعمل فيه ضمير الغائب (هو) أو المخاطب (أنت) وهو يريد نفسه.

ومن هذا الباب ما ذكره القزويني من خروج الخطاب عن أن يكون لمُعيَّن، وإن كان هذا هو أصلـــه، «كما تقول: فلان لئيم إن أكرمته أهانك وإن أحسنت إليه أساء إليك، فلا تريد مخاطبا بعينه بل تريد إن أكرم أو أحسن إليه، فتخرجه من صورة الخطاب ليفيد العموم »[3]، فالخطاب في أصله ليس لمخاطب معين، وكان حقه أن يستعمل فيه الفعل مبنيا لما لم يسم فاعله، ولذلك كان استعمال الفعل مبنيا للمعلوم غير مخرج له عن عمومه.

إن الأنواع التي ذكرها هؤلاء البلاغيّون من انزياح للضمائر يمكن أن تلحق بالالتفات، إذا وسع مفهومه، ولكن ذكر البلاغيّين لها منفصلة عنه يشعر أنَّهم لم يتبنَّوا هذه الفكرة، بالرَّغم من أن ابن الأثير والعلوي حاولا توسيع مفهوم

---

(1) العلوي: الطراز3/41. والبيتان لسعد بن محمد التميمي المعروف بالحيص بيص.

(2) الطراز3/41. والبيت لعمرو بن الإطنابة. وهو في خزانة الأدب2/438.

(3) القزويني: الإيضاح. ص58.

الالتفات، وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه من أن الإشارات العديدة إلى ظاهرة الانزياح، إنَّما وجدت مبثوثة في مؤلفات البلاغيّين ومصطلحاتهم، من غير أن يلتئم شملها في باب أو مبحث موحد يدل على تصور متكامل وكلي للظاهرة.

ومن الظَّواهر البلاغيّة ذات الصّلة الوثيقة بالانزياح ما عرف لدى البلاغيّين بـــ (تأكيد المدح بما يشبه الذم) [1]، وقد ذكره ابن رشيق تحت مصطلح الاستثناء، وذكر منه قول النَّابغة الذبياني:

وَلاَ عَيْبَ فِيهِمْ غَيْرَ أَنَّ سُيُوفَهُمْ بِهِــنَّ فُلُولٌ مِنْ قِرَاعِ الكَتَائِبِ

حيث «جعل فلول السيف عيبا، وهو أوكد في المدح»[2]،

وقال معقِّبا على بيت النَّابغة الجعدي:

فَتًى كَمُلَتْ أَخْلاَقُــهُ غَيْرَ أَنَّه جَوَادٌ فَمَا يُبْقِي عَلَى المَالِ بَاقِيَا

« فاستثنى جوده الذي يستأصل ماله، بعد أن وصفه بالكمال، وبهذا الاستثناء تم وزاد كمالا وتأكد حسنه »[3].

إن هذا الأسلوب لمن ألصق الأساليب بالانزياح؛ لأنَّه يعتمد على مفاجأة السامع بما لم يكن يتوقع من الاستثناء، إن«الأصل في الاستثناء أن يكون متصلا، فإذا نطق المتكلم بـــ (إلا) أو نحوها توهم السامع قبل أن ينطق بما بعدها، أن ما يأتي بعدها مخرج مما قبلها، فيكون شيء من صفة الذم ثابتا، وهذا ذم، فإذا أتت بعدها صفة مدح تأكد المدح، لكونه مدحا على مدح»[4]، وهذا تحليل دقيق وتعليل موفق لجماليّة هذا الأسلوب.

ولكن غرض التأكيد الذي يلجأ إليه البلاغيّون في تعليل بلاغة مثل هذه الأساليب يبدو أنَّه غير قادر بمفرده على الإحاطة بالأسرار الفنِّية والأسلوبيَّة لهذه الظَّواهر؛ لأنَّ الأمر ليس أمر نثر خطابي يسوق له الخطيب ما استطاع من

---

(1) المرجع السَّابق . ص311.

(2) ابن رشيق: العمدة. 384/1. والبيت في ديوان النابغة الذبياني. دار صعب. بيروت. 1980م. ص51.

(3) العمدة. 384/1. والبيت في خزانة الأدب. 334/3.

(4) القزويني: الإيضاح. ص312.

حجج وبراهين للتأكيد، بقدر ما هو أمر شعر ميدانه الوجدان، ومادته اللُّغة، وسبيله هذه الانزياحات التي تفجأ المتلقي بما لم يكن يتوقع، فتزيد من آثار الحسن والخلابة والجمال في النّصوص، وقد لمَّح ابن رشيق إلى شيء من هذا حين وصف الكلام المتضمن هذا الأسلوب بأنَّه «زاد كمالا وتأكد حسنه»[1]، وأحس القزويني بعد أن فصَّل القول في أمر التأكيد الذي يفيده هذا الأسلوب أنَّه لم يوفِّ الجانب الجماليّ حقه، فأضاف:«وإن كان فيه نوع من الخلابة»[2].

ومصدر الخلابة والسحر اللَّذين يتضمنهما هذا الأسلوب هو ما فيه من «المفاجأة والمباغتة التي تنبه السامع، وتثير فضوله، وتوقفه على شيء لم يكن يتوقعه، بعد أن استنفد المتكلم في كلامه غاية المدح، أو غاية الذم »[3].

وحاول ابن جني أن يجمع ظواهر الانزياح، ضمن الباب الذي سمَّاه شجاعة العربية، وما سمَّاه الحمل على المعنى؛ حيث تناول ضمنهما مجموعة من الظَّواهر المختلفة، وكانت الخصيصة التي تنتظم هذه الظَّواهر جميعا هي الانحراف عن النمط أو الخروج عن الصّورة المثلى للغة، وتلك الخصيصة هي الزاوية التي يركز ابن جني من خلالها نظرته إلى تلك الظَّاهرة وتتبعه المتأني لتجليات صورها [4]، ولكن ابن جني كان تناوله للظاهرة تناول المنبه إليها وإلى وجودها في اللُّغة، ولم يتناولها بالتفصيل الذي يتوخَّى به لملمة جزئياتها وتتبع امتداداتها.

ولا يقتصر الأمر في صور الانزياح على التحولات التَّركيبية والدَّلالية التي عرض لها البلاغيّون بإسهاب في علمي المعاني والبيان، بل يأخذ الانزياح صورا وأشكالا أخرى، كأن يتغيّر منحى النّص كله من حيث مبناه أو معناه، لينفي بهذا التّغيّر ما عسى أن يكون اعترى المتلقي من سآمة وملل، يخشى منهما عليه، ولذلك نبه البلاغيّون إلى هذا الأمر، وكان مما قرَّرُوه أنَّه «لا

---

(1) ابن رشيق: العمدة. 384/1.

(2) القزويني: الإيضاح. ص312.

(3) عبد القادر حسين: أثر النحاة في البحث البلاغي. ص128.

(4) حسن طبل: أسلوب الالتفات. ص44.

ينبغي أن يستمر في كلام طويل على وصف حالة ساذجة... فإن الترامي بالكلام إلى أنحاء شتى... ألذ وأطيب من الجمود به على حالة واحدة »[1]، ويبدو هذا الشرط مقياسا للجمال واللّذة كما هو ظاهر من كلام القرطاجني.

وقد اشترط الجاحظ هذا التنويع في وتيرة النّص حتى يستجلب انتباه السامع، ويبقي على عملية الاتصال حية متجددة، عندما ذكر أن «القصيدة إذا كانت كلها أمثالا لم تَسِرْ، ولم تجر مجرى النوادر، ومتى لم تخرج السامع من شيء إلى شيء لم يكن لذلك النظام عنده موقع »[2].

إن ما تكون عليه القصيدة من رتابة ونمطية مؤذن بفقدانها عنصر الإثارة والمفاجأة، وفي هذه الحالة تفقد انتباه السامع، إلى أن تصبح عملية الاتصال في أدنى درجاتها، وهذه آية انحدار النّص عن مرتبة الأدبيّة والفن، ويورد القرطاجني كلاما نفيسا كأنَّه يشرح به رأي الجاحظ فيقول:«كلّما كان الكلام مقتصرا على فن واحد من الإبداعات ــ وإن كان حسنا في نفسه ــ لم يحسن؛ لأنَّ ذلك مؤد إلى سآمة النّفس، فإن شِيمتها الضجر مما يتردد، والولع بما يتجدد»[3].

غير أن هذا المقياس الجماليّ المتعلق بالتنويع والتغيير والخروج من غرض إلى غرض، يظل محكوما ومشروطا بمقياس آخر يبدو مناقضا له، هو مقياس التَّناسب؛ «تناسب الانتقالات وحسن الاقترانات »[4]، والمقياسان يبدوان متعارضين، ولكنهما ــ لو تأملنا ــ أساسان من أسس المقاييس الجماليّة في البلاغة العربية، وفي حسن التوفيق بينهما تكمن أصالة النّص وفرادته؛ فالتّكرار مثلا، ظاهرة سلبية بمقياس الانزياح الذي يتطلب «البعد عن التواطؤ والتَّشابه، وأن يؤخذ الكلام من كلّ مأخذ حتى يكون مستجدّا بعيدا من التّكرار » كما يقول حازم[5]، ولكن هذه الظَّاهرة نفسها تغدو سببا للحسن والجمال بمقياس

---

(1) القرطاجني: منهاج البلغاء. ص348.
(2) الجاحظ: البيان والتبيين. 129/1.
(3) القرطاجنّي: منهاج البلغاء. ص61.
(4) المرجع نفسه. ص61.
(5) المرجع نفسه . ص61.

التَّناسب، والدَّليل على ذلك أن التّكرار شعبة كبيرة من علم البديع، الذي تعد ظواهره محسنات، ذات قيمة إيجابية في النّصوص، وإنَّما العبرة في كلّ ذلك بمراعاة السّياق، والمقامات كما يقول البلاغيّون.

وقد يكون الانزياح بمخالفة بعض ما رسخ من تقاليد الأدب والشّعر، لأنَّ هذه التقاليد يذهب بريقها مع الزمن، ويغدو التمسك بجزئياتها رتابة تنافي مبدأ الإبداع، وتتطلب تجديدا يعكس التّغيّر الحادث في أساليب الحياة ونظم المجتمع، ومن هذه الوجهة نظر بعض النّقاد إلى ما كان من عدول عن بعض أركان عمود الشّعر؛ كعدول أبي نواس عن المقدمة الطللية، وعدول الموشحات الأندلسية عن النظام الموسيقي للخليل، فعدوا ذلك «تعبيرا رمزيا عن مشاعر النّفس وتوتراتها مع الإنسان والعالم، في ظل مناخ حضاري متغيّر... استجابة لتطور الذوق والمجتمع »[1].

إن إحداث المفاجأة هو ما يرمي إليه الانزياح وإليها تعزى كثير من أسراره التَّعبيرية والفنِّية، وقد تكمن هذه المفاجأة في أن يصدر النّص عن قائل لم يكن يتوقع منه مثله، فتكون المفاجأة التي يحدثها صدور النّص عنه ــ بغض النّظر عن النّص في ذاته ــ تعدل أو تفوق الدهشة التي يسببها انزياح النّص في بعض بناه، ولعلَّه لأجل هذا السَّبب، جعل ابن قتيبة قلة شعر الشَّاعر معيارا جماليّا، رغم أن هذا المعيار «لا ينتمي إلى الأسس الجماليّة الموضوعية التي ترجع إلى الشّعر نفسه، بل يعتمد على باعث نفسي، يتجلَّى في الميل إلى اختيار بيت لم يقل صاحبه غيره، أو له شعر قليل عزيز»[2].

وفي هذا يتنزل قول الجاحظ فيما نقل عن سهل بن هارون: « لو أن رجلين خطبا، أو تحدثا، أو احتجا، أو وصفا، وكان أحدهما جميلا جليلا بهيا ... وكان الآخر قليلا قميئا وباذ الهيئة دميما، وخامل الذكر مجهولا، ثم

---

(1) مصطفى السعدني: العدول. ص58، 59.

(2) عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب. دار الفكر. دمشق 1423هـ/2002م. ص164،165.

كان كلاهما في مقدار واحد من البلاغة ... لتصدع عنهما الجمع وعامتهم تقضي للقليل الدميم على النبيل الجسيم »[1]، وسبب تفضيل أقل القائلين شأنا فيما يرى الجاحظ «أن النفوس كانت له أحقر، ومن بيانه أيأس »[2]، وهذا تعليل يقوم على أساس نفسي واضح؛ حيث تزداد درجة الإعجاب والتفضيل بقدر الإثارة والدهشة اللتين يسببهما المفاجيء غير المتوقع، فإن الناس كانوا يتوقعون من الدميم الخامل أن لا يكون في مرتبة صاحبه، فإذا ساواه رفعه الناس وفضلوه عليه، وصار التعجب منه سببا للعجب به، كما قال الجاحظ.

ويزيد الجاحظ ما سبق تعليلا فيأتي بعبارات قلما نجد لها نظيرا في بابها فيقول: «الشَّيء من غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلّما كان أبعد في الوهم كان أظرف، وكلّما كان أظرف كان أعجب، وكلّما كان أعجب كان أبدع ... والناس موكلون بتعظيم الغريب واستطراف البديع[3]، وهذا النّص يمكن أن يعد تلخيصا مناسبا لما حاول القدماء والمحدثون أن ينسبوه إلى الانزياح من مزية وفضل، ويلتمسوه فيه من رونق وجمال.

أما أقصى مراتب الانزياح، فهي أن يتغيّر المتعارف من الأشكال والأجناس الأدبيّة، وأنواع الخطاب المتداولة، شكلا ومضمونا، ولم يحدث هذا مع غير القرآن الكريم؛ فهو الذي أتى «بطريقة مفردة خارجة عن العادة، لها منزلة في الحسن تفوق به كلّ طريقة »، كما يقول الرماني[4].

فالقرآن الكريم عدل عن طريقة العرب في أنواع مخاطباتهم المعروفة، كالشّعر والخطب والرسائل وغير ذلك، بل إنَّه أحدث انقلابا عاما، ليس على مستوى المفاهيم والتصورات فحسب، بل على مستوى أشكال التَّعبير وتقاليد البيان أيضا، فكان أن صدم أوائل من سمعوه بما سمعوا، واعتراهم من الدهشة والذهول أقصى ما يعتري سامعا بما سمع، فسلموا له بالإعجاز وهم

---

(1) الجاحظ: البيان والتبيين. 64/1.

(2) المرجع نفسه. 64/1.

(3) المرجع نفسه. 64/1.

(4) الرمّاني: النّكت. ص111.

الذين لم يكونوا أحرص على شيء حرصهم على تحسين أساليب الكلام وأنواع الخطاب، ووجدوا القرآن مباينا لها بخروجه عن العادة، فهذا نوع من الانزياح الكلي الذي لا يمس التَّراكيب والدَّلالات، بل يمس النَّوع الأدبيّ عامَّة، وهو ما عناه علماء القرآن حين وصفوه بـــ «غرابة الأسلوب ونقض العادة» [1].

وهكذا عرف البلاغيّون ظاهرة الانزياح، وتناولوها من خلال مباحث كثيرة، ومصطلحات متعددة، وكانت لهم إشارات واضحة تدل على وعيهم بالانزياح بوصفه ظاهرة فنية، وضرورة أدبية، ولئن لم يلتئم شمل هذه الإشارات والمباحث والمصطلحات ضمن باب أو كتاب، فإن تلك مهمة قد يضطلع بها الدَّرس البلاغيّ الحديث.

ونريد أن نرصد أبرز أشكال الانزياح عند البلاغيّين من خلال أهم مجاليه، وهما التَّركيب والدَّلالة.

---

(1) ينظر: الزركشي بدر الدين: البرهان في علوم القرآن. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. دار الجيل. بيروت. 1408هـــ/1988م. 98/2.

المبحث الثاني: أشكـــال الانزيـــاح ومجالاتـــه

إن عدم تناول البلاغيّين القدماء للانزياح في باب واحد، لا يرجى معه أن نجد عندهم تقسيما جامعا مانعا لصوره ، فحتى الالتفات ــ وهو أهم ما تناولوه من المباحث ذات الصّلة بالانزياح ــ لم يكن مفهومه موحدا عندهم؛ فمنهم من جعله مرادفا لمصطلحات بلاغيّة أخرى، كالعسكري والقرطاجني، ومنهم من وسع دائرته، فشمل مع ظاهرة التحول الأسلوبي ظواهر بلاغيّة أخرى، كابن رشيق، ومنهم من جعله خاصا بالمخالفة بين الضمائر، وهم جمهور البلاغيّين [1].

أما المحدثون، فقد حاولوا تقديم تصنيف لظواهر الانزياح، ولكنهم لم يتفقوا على تصنيف واحد؛ إذ إن منهم من ركز على أنواع المطابقة النَّحوية والصَّرفية، كمحمد عبد المطلب، الذي تتمثل المطابقة عنده في العلامة الإعرابية، والضمائر، والعدد، والنَّوع من حيث التذكير والتأنيث، والتعيين تعريفا وتنكيرا [2]، فهذه المطابقات تمثل عنده النسق اللغوي المثالي في الأداء، الذي ينتهكه الانزياح.

أما حسن طبل، فأبرز مجالات الالتفات عنده: الصيغ، والعدد، والضمائر، والأدوات، والبناء النَّحوي، والمعجم [3]، ونلاحظ أن التَّقسيم الثاني لحسن طبل أشمل من تقسيم محمد عبد المطلب، فهو ينفرد بالصيغ والأدوات والمعجم، كما أن البناء النَّحوي عنده أوسع من مفهوم العلامة الإعرابية.

ويقدم مصطفى السعدني مقترحا آخر لأشكال العدول، فيحصره في ثلاثة محاور:

المحور الأول: محور التبديل أو تغيير المواقع؛ بإعادة الترتيب، وجعل منه التَّقديم والتَّأخير، وتغيير وجه من وجوه الإعراب، وتأنيث المذكر وتذكير المؤنث، والتَّعريف والتنكير، والكناية، والاستعارة، والتَّشبيه.

---

(1) ينظر: حسن طبل: أسلوب الالتفات. ص18-21.

(2) عبد المطلب: البلاغة والأسلوبيَّة. ص276، 277.

(3) حسن طبل: أسلوب الالتفات. ص55.

والمحور الثاني: محور الحذف؛ ويعني إسقاط عنصر من عناصر البناء (كلمة أو جملة).

والمحور الثالث: وهو الزيادة في عناصر البناء [1].

وهذا التَّقسيم فيه نظر أيضا، إذ إن ما ذكره السعدني ضمن المحور الأول، ليس كله من التبديل وتغيير المواقع، لاسيما الكناية والاستعارة والتَّشبيه، هذا إضافة إلى أن الحذف والزيادة يمكن أن يجعلا ضمن محور واحد لشدة المناسبة بينهما، كما في ظاهرتي التَّقديم والتَّأخير.

وجاء عبد الحكيم راضي بتقسيم آخر جعل بموجبه ظواهر الانزياح تشمل جانبي الدَّلالة والتَّركيب، الدَّلالة بما فيها من مجاز وكناية وغيرهما من مباحث الدَّلالة، والتَّركيب بما يتضمن من الإيجاز والإطناب، والتَّقديم والتَّأخير، وضروب الخبر وغيرها [2].

وسنتناول الانزياح عند البلاغيّين من خلال هذين المحورين ؛ الانزياح التَّركيبي، والانزياح الدَّلالي.

أولا : الانزياح التَّركيبي

إن أنضج جهد تصدى لدراسة التَّراكيب من الوجهة الفنِّية الجماليّة يتمثل في نظرية النَّظم التي أرسى دعائمها عبد القاهر الجرجاني؛ فهو الذي حاول سبر أغوار فنية اللُّغة، لا سيما في مستوى التَّراكيب، ولكن إلحاح عبد القاهر على رد كلّ مزية في التَّركيب إلى نظم الكلم وفق أحكام النَّحو [3] جعل الدارسين المحدثين يضطربون في فهم معنى النَّظم عنده، وتختلف مواقفهم من النّظرية تبعا لذلك؛ فمنهم من ذهب إلى أن التوضيح وتحقيق المعنى هما المحور الذي تدور عليه مباحث كتاب دلائل الإعجاز، وأن كلّ بحث في

---

(1) مصطفى السعدني: العدول. ص84.

(2) عبد الحكيم راضي: نظرية اللُّغة في النقد العربي. ص530.

(3) ينظر: الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز. تحقيق: محمد رضوان مهنا. مكتبة الإيمان. القاهرة. (د ت). ص40 ،101.

نشاط اللُّغة يستحيل في هذا الكتاب إلى نوع من التوثيق أو الإثبات [1]، ومنهم من رأى أن نظرية النَّظم لم تكن خالصة للمستوى الفنِّي من اللُّغة لدى عبد القاهر، وأن النَّظم لديه يكون فنيا بلاغيّا تارة، ونمطيا مجردا تارة أخرى [2]، ودليل ذلك ــ فيما يرى طبل ــ أن « نظرة عبد القاهر... لم تكد تتجاوز نطاق النّظر النَّحوي البحت... وغايته لم تكن سوى تحقيق الصحة النَّحوية فحسب»[3].

ولكن إخراج المستوى النَّحوي من دائرة المستوى الفنِّي، أو البحث عن الجانب الفنِّي من اللُّغة بمعزل عن الجانب النَّحوي، ليس أمرا يسيرا، وخصوصا وفق رؤية عبد القاهر، الذي لا يكاد المستوى الفنِّي ينفصل عنده عن الدقة النَّحوية، وتبعا لهذه الآراء التي لم تجد في مفهوم النَّظم ما يكفي لأن تدرس على أساسه التَّراكيب الفنِّية، رأى تامر سلوم أن فكرة الذوق عند عبد القاهر أثرى من فكرة النَّظم؛ فهذا الذوق هوالذي «يعين على النّقد الجماليّ الموضعي والتذوق البلاغيّ، ويكشف عن كثير من جوانب المعنى وثرائه وتعقيده»[4].

وفي مقابل هذه الآراء، وجدنا من الباحثين من رأى أن النَّحو الذي يتحدث عنه الجرجاني ــ وهو أساس النَّظم ــ أسمى من أن يكون وسيلة لإقامة الحدود بين الصَّواب والخطإ؛ لأنَّه نحو يجعل «زخارف للغة كزخارف الفنون الجميلة»[5]، ومعنى هذا أن النَّحو عند الجرجاني ليس مجاله إقامة صحة التَّركيب، بقدر ما هو بحث في فنية العبارة وأدبيتها.

---

(1) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي. دار الأندلس. بيروت. (د ت). ص 49.

(2) حسن طبل: المعنى في البلاغة العربية. ص165.

(3) المرجع نفسه. ص165.

(4) تامر سلّوم: نظرية اللُّغة والجمال في النقد العربي. دار الحوار. اللاذقية. ط 1. 1984م. ص127.

(5) أحمد درويش: دراسة الأسلوب. ص78.

وتحدث مصطفى السعدني عما دعاه النَّحوية الخاصة التي يمارسها الجرجاني في نقده وتحليله، فهذه النَّحوية الخاصة «يبتدئ دورها بعد أن ينتهي دور علم النَّحو ومهمته في بناء الخطاب الأدبيّ »[1].

وإذا كانت النَّحوية الخاصة بهذا الشكل، فهي من ميدان الفنّ البلاغيّ الذي رأى أحمد الشايب أن دوره يأتي بعد دور النَّحو في ضبط صحة العبارة، فيما يأتي الفنّ البلاغيّ ليتصرف في العبارة ــ مع بقاء صحتها ــ تصرفا يجعلها سلسة، قوية التَّأثير بعيدة عن التنافر سهلة قريبة الفهم [2]، ومع ذلك يبقى الغموض يسود الحدود بين الصحة النَّحوية والجمال البلاغيّ عند الجرجاني.

وهناك ما يشير إلى أن عبد القاهر لم يكن همه الأوحد صحة العبارة النَّحوية، بل أمر وراء ذلك يتعلق بالصّورة الفنِّية للعبارة، من ذلك قوله: «... لا فضيلة حتى ترى في الأمر مصنعا، وحتى تجد إلى التخير سبيلا... لأنَّا لسنا في ذكر تقويم اللسان والتحرز من اللحن وزيغ الإعراب، فنعتد بمثل هذا الصَّواب، وإنَّما نحن في أمور تدرك بالفكر اللطيفة، ودقائق يوصل إليها بثاقب الفهم، فليس درك الصَّواب دركا فيما نحن فيه، حتى يشرف موضعه، ويصعب الوصول إليه »[3]، ولذلك ميز بعض الباحثين بين مستويين للنظم عند عبد القاهر؛ أحدها : نظم نمطي مجرد تستقيم به التَّراكيب استقامة نحوية تتأدى بها المقاصد والأغراض، وثانيهما : نظم فني، تسمو دلالته إلى مستوى المزية والفضيلة، ويشكل إضافة تضاف إلى مستوى الصحة النَّحوية[4].

ويمكن أن نستخلص أن النَّحو عند عبد القاهرــ ولو أنَّه هو الأساس

---

(1) مصطفى السعدني: العدول. ص78.

(2) المرجع نفسه. ص47.

(3) الجرجاني: دلائل الإعجاز. ص112.

(4) ينظر: حسن طبل: المعنى في البلاغة العربية. ص88. وينظر: سلوم: نظرية اللُّغة والجمال في النقد العربي. ص126.

الذي تنبني عليه المزية الفنِّية – لا يعني النَّحو الذي يهتم بالتَّركيب الساذج العادي للعبارة، قدر ما يعني مستوى أدق وأرقى، يلامس مجال البلاغة بما هي رؤية تتجاوز مستوى الخطإ والصَّواب، لتنظر في القيم الجماليّة والسمات الإبداعية للتراكيب.

ولكن أين موقع الانزياح في نظرية النَّظم؟ يرى أحد الباحثين أن النَّظم عند عبد القاهر عملية تقوم على الخرق؛ خرق النظام اللغوي، وعلى الإزاحة النَّحوية التي ينطوي عليها النَّظم الشّعري؛ بتنكير ما حقه نحويا أن يعرف، وتعريف ما حقه أن ينكر، أو بوصل ما حقه نحويا أن يفصل، ووصل ما حقه أن يوصل [1]، ذلك أن النَّظم ــ وعلم المعاني فيما بعد ــ يعتمد في مباحثه على المقارنة المستمرَّة بين التَّركيب المعطى والتَّركيب النمطي المتخيل، الذي يجعل بمثابة القاعدة التي يقاس إليها انزياح التَّركيب الفعلي، وافتراض وجود أصل مثالي له، « فإذا كان المسند إليه معرفا، فإن هذا التَّعريف جاء مخالفا للأصل وهو التنكير... وإذا جاء منكرا فإنه يخالف أصله أيضا، وهو التَّعريف »[2].

وهكذا قامت مباحث النَّظم وعلم المعاني على مجموعة من المباحث كالتَّقديم والتَّأخير، والحذف والذكر، والتَّعريف والتنكير، والفصل والوصل، وغير ذلك من الثنائيات التي تمثل كلّ منها ظاهرتين متقابلتين لا يمكن أن توجد إحداهما إلا في غياب الأخرى، كما أن التَّركيب المعطى يبحث له عن أصل مفترض ترد فيه وحدات اللُّغة إلى حالتها الأولى، فالسكَّاكي يتناول قوله تعالى على لسان زكرياء: ﴿رَبِّ إِنِّي وَهَنَ ٱلۡعَظۡمُ مِنِّي ﴾ [مريم: 4]، ويحاول أن يعود بالتَّركيب إلى أصله ليستنتج التحولات التي طرأت عليه، فيرى أنَّه تدرج كالآتي:

1- يا رب قد شخت.

---

(1) عبد الواسع الحميري: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي. المؤسسة الجامعية للدراسات. بيروت. ط1. 1425هـ/2005م. ص85 ، 107.

(2) محمد عبد المطّلب: البلاغة والأسلوبيَّة. ص271.

2- ضعف بدني وشاب رأسي.

3- وهنت عظام بدني.

4- أنا وهنت عظام بدني.

5- إني وهنت العظام من بدني.

6- إني وهنت العظام مني.

7- إني وهن العظم مني. [1]

ومع أن هذه الخطوات افتراضية، فإنها مع ذلك تصور إدراك البلاغيّين للتحولات والانزياحات التي تخضع لها اللُّغة، حتى تتسامى عن عملية الإيصال العادي، وتبلغ مرتبة الصياغة الفنِّية الجماليّة.

وعلى العموم، يمكن تناول الانزياح التَّركيبي عند البلاغيّين من خلال أهم مظهرين له وهما التَّقديم والتَّأخير، والحذف والزيادة.

1 - التَّقديم والتَّأخير:

يمكن القول إن ظاهرة التَّقديم والتَّأخير، هي من أهم الظَّواهر التي يتجلَّى فيها انزياح التَّركيب على وجه التحديد، إنَّها ــ بشكل عام ــ خرق لقانون رتبة الوحدات اللُّغوية؛ خرق ينتج علاقات جديدة، ويفتح آفاقا واسعة أمام المبدع والمتلقي أيضا.

واعتماد اللُّغة العربية على العلامة الإعرابية قرينة للمعنى في التَّركيب، جعلها أكثر طواعية لتغيير الترتيب الأصلي لوحداتها، بما يشكل انزياحا ذا قيم فنية وجماليّة، ولئن كان التَّركيب «يخضع بالضَّرورة لطابع اللُّغة ونمطها المألوف في ترتيب أجزاء الجملة »[2]، فإن «العدول عن هذا النمط بمثابة منبهات فنية يعمد إليها المبدع ليخلق صورة فنية متميزة »[3].

وموضوع التَّقديم والتَّأخير ــ كأكثر مباحث علم المعاني ــ مشترك

---

(1) القزويني: الإيضاح. ص271.

(2) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبيَّة. ص271.

(3) المرجع نفسه. ص271.

بين النَّحو والبلاغة؛ فقد تحدث عنه سيبويه في كتابه، وأشار إلى سره في الكلام، وذكر أنَّه يأتي للعناية والاهتمام، أو للتأكيد والتنبيه، وأنَّه يكون أحيانا لغير علة بلاغيّة [1]، ومن المؤكد أن سيبويه ــ وهو الذي جعل سلامة التَّركيب غايته ــ لم يكن ليهتم ببحث الأسرار الفنِّية لظاهرة التَّقديم والتَّأخير كبحث البلاغيّين لها، ولكن جمهور اللغويين منذ سيبويه كانوا على وعي بأن التَّقديم والتَّأخير استثناء وخروج عن الأصل الذي يمثل ــ أو تمثله ــ القاعدة العامَّة في ترتيب وحدات التَّركيب.

ويتأكد هذا الأمر لدى أحد أشهر اللغويين في القرن الرابع الهجري وهو ابن جني، الذي لم يمنعه اهتمامه الخاص ببحث مستويات اللُّغة الصَّوتية والصَّرفية والنَّحوية، من أن تكون له نظرات صائبة في كثير من مسائل البلاغة والأسلوب، فقد أشار إلى ظاهرة التَّقديم والتَّأخير في كتابه الخصائص، وإن كان تناوله قد غلب عليه الجانب النَّحوي، من حيث جواز التَّقديم وعدمه[2]، ولكنه في كتابه "المحتسب" يأتي بتحليل عميق لما يمكن أن نسميه مراتب العدول في تقديم المفعول به وتأخيره، فهو يذهب إلى أن «أصل وضع المفعول أن يكون فضلة، وبعد الفاعل كـ (ضرب زيد عمرا)، فإذا عناهم ذكر المفعول قدموه على الفاعل فقالوا :(ضرب عمرا زيد) فإن ازدادت عنايتهم به قدموه على الفعل الناصبة فقالوا: (عمرا ضرب زيد) ، فإن تظاهرت العناية به عقدوه على أنَّه رب الجملة، وتجاوزوا به حد كونه فضلة فقالوا: (عمرو ضرب زيد) فجاؤوا به مجيئا ينافي كونه فضلة، ثم زادوه على هذه الرُّتبة فقالوا: (عمرا ضرب زيد) فحذفوا ضميره ونووه، ولم ينصبوه على ظاهر أمره رغبة به عن صورة الفضلة، وتحاميا لنصبه الدالّ على كون غيره صاحب الجملة، ثم إنَّهم لم يرضوا له بهذه المنزلة حتى صاغوا الفعل وبنوه على أنَّه مخصوص به، وألغوا ذكر الفاعل مظهرا

---

(1) ينظر: كتاب سيبويه. 34/1.

(2) ينظر: الخصائص. 382/2.

أو مضمرا فقالوا: (ضرب عمرو)، فاطُّرح ذكر الفاعل البتة »[1] .

ونستخلص من هذا النّص عدة نتائج:

1 ــ أن أصل المفعول به أن يؤخر، وتقديمه يعد خروجا عن الأصل.

2 ــ أن تقديم المفعول يكون لغرض معنوي (ازدياد العناية به)

3 ــ أن تقديم المفعول يكون على مراتب.

4 ــ أن الجملة الاسمية تمثل انزياحا عن الجملة الفعلية.

5 ــ أن صيغة البناء للمجهول هي انزياح عن الأصل الذي يمثله البناء للمعلوم.

6 ــ أن تقديم المفعول به على نوعين؛ تقديم رتبة وتقديم إسناد.

7 ــ أن إكساب المفعول به الرفع هو انزياح به عن أصله الذي كان عليه (فضلة منصوبا)، وإدخال له في دائرة الإسناد.

ويمكن تلخيص التحولات التي ذكرها ابن جني للتركيب في هذا الشكل:

ضرب زيد عمرا ←ضرب عمرا زيد ← عمرا ضرب زيد ← عمرو ضربه زيد ← عمرو ضرب زيد← ضُرب زيدٌ.

وهذا إدراك من ابن جني للطابع العدولي الانزياحي للتقديم والتَّأخير.

ولما جاء عبد القاهر حاول تعميق الرؤية الفنِّية لظاهرة التَّقديم والتَّأخير؛ فقد أثارت قضية التَّقديم والتَّأخير ــ بوصفها ظاهرة أسلوبية يعدل إليها عن أصل مفترض ــ نقاشا هاما بين العلماء، بين من يرى فيها انزياحا يعتمد على الاختيار، ومن يعدها نوعا من الاضطرار، وهو اضطرار تفرضه بعض القيود العروضية، أو المناسبات اللَّفظيَّة، ولكن عبد القاهر يناصر الرأي الأول، فينفي طابع العشوائية واللامعنى عن ظاهرة التَّقديم والتَّأخير، ويؤكد قيمتها الأسلوبيَّة وبعدها الفنِّي بقوله: «واعلم أن من الخطإ أن يقسم الأمر في تقديم الشَّيء وتأخيره قسمين؛ فيجعل مفيدا في بعض الكلام، وغير مفيد في بعض، وأن يعلل تارة بالعناية، وأخرى بأنَّه توسعة

---

(1) ابن جني عثمان: المحتسب في تبيين وجوه شواذّ القراءات والإيضاح عنها. تحقيق: علي النجدي وآخرين. المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية. القاهرة. 1389هـ/1969م. 65/1.

على الشَّاعر والكاتب حتى تطرد لهذا قوافيه، ولذلك سجعه، ذاك لأنَّ من البعيد أن يكون في جملة النَّظم ما يدل تارة ولا يدل أخرى »[1].

ويبدو عبد القاهر مستندا إلى أمرين يدعمان رأيه وينهضان حجة له:

الأمر الأول: هو انطلاقه من النّص القرآني الذي لا يمكن أن يحال في تعليل أي جزئية من جزئياته إلى التلقائية أو العشوائية، وعلى ذلك فكلّ ظاهرة تعبيرية فيه هي ظاهرة ذات مغزى وسر ينبغي البحث عنه.

والأمر الثاني: هو حسه المرهف في التعامل مع قواعد التَّركيب العربي، وما يعتريه من تغيّرات ذات أثر في المعنى مهما دق شأنها، وهو ما اجتهد عبد القاهر في تبينه، إذ كان يتلمس ما يطرأ على المعنى من تحول، في أدنى تغيّر يمس التَّركيب، بما في ذلك التَّقديم والتَّأخير، وخرج من ذلك بما يشبه القانون حين قال: «متى ثبت في تقديم المفعول مثلا على الفعل في كثير من الكلام أنَّه قد اختص بفائدة لا تكون تلك الفائدة مع التَّأخير، فقد وجب أن تكون تلك قضية في كلّ شيء وكلّ حال»[2].

ولم يشأ عبد القاهر أن يقنع بالتعليل العام الذي سار عليه اللغويون قبله من أن التَّقديم إنَّما كان للعناية والاهتمام، كما نقل عن صاحب "الكتاب": « كأنَّهم يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم بشأنه أعنى »[3]، ولكن عبد القاهر يريد أن يعمق البحث في الظَّاهرة، ويلتمس لها بعد ذلك العلل والأسباب، وهو يسلم من الناحية المبدئية بقضية العناية والاهتمام في تقديم ما يقدم، ولكنه يريد أن يفصل في ذلك القول ويبين «من أين كانت تلك العناية، ولم كان أهم؟»[4]، بيد أن عبد القاهر يدرك صعوبة هذه المهمة في استخلاص قوانين محددة لبلاغة التَّقديم وفنيته، فيلمح إلى هذا الأمر في معرض التّنويه بقيمة هذا الأسلوب قائلا: «هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك

---

(1) الجرجاني: دلائل الإعجاز. ص120.

(2) المرجع نفسه. ص120.

(3) المرجع نفسه. ص119.

(4) المرجع نفسه. ص119.

عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك سمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء، وحول اللَّفظ عن مكان إلى مكان»[1].

والحق أن من أصعب الأشياء منالا أن يُطْمَأَن في شأن ظاهرة كالتَّقديم والتَّأخير إلى أمرجامع يسلَّم به غرضا وغاية، فإما أن يُختار حكم عام يتوخَّى منه أن يصدق على جميع الحالات التي يكون فيها تقديم وتأخير، من قبيل ما ذكره القدماء من العناية والاهتمام، وهذا الحكم الجامع رفضه عبد القاهر، وهو حقا لا يقوم علة تكفي في تعليل ما يعزى إلى التَّقديم والتَّأخير من رونق وجمال، وإما أن يتتبع الباحث الأمثلة الجزئية محاولا في كلّ مرَّة استخلاص علة خاصة، وهذا الأمر غير متيسر أيضا؛ لأنَّ صور التَّقديم وأنواعه لا تكاد تحصى، وحتى عبد القاهر لم يزد على أن حلل أمثلة معدودة تحليلا عاما، مزج فيه الحديث عن التَّقديم بالحديث عن ظواهر النَّظم الأخرى.

وهكذا امتزج في تحليلات عبد القاهر للتقديم والتَّأخير ــ كما في تحليله للمباحث الأخرى ــ البحث عن الأسرار الفنِّية للتراكيب، بالحرص على بيان الفروق المعنوية الدقيقة بين التَّعبيرات المختلفة، ومن أمثلة ذلك ما ذكره مقارنا بين عبارتي (المنطلق زيد) و(زيد المنطلق) بقوله: « ... إنك وإن كنت ترى في الظاهر أنَّهما سواء من حيث كون الغرض في الحالين إثبات انطلاق قد سبق العلم به لزيد، فليس الأمر كذلك، بل بين الكلامين فصل ظاهر»[2]، ثم يذكر الفرق بين العبارتين كما تصوره.

ومن التحليلات التي جاء بها عبد القاهر أمثلة عن الأثر الفنِّي للتقديم ما ذكره في قول الشَّاعر إبراهيم بن العباس:

فَلَوْ إِذْ نَبَا دَهْرٌ وَأُنْكِرَ صَاحِبٌ وَسُلِّطَ أَعْدَاءٌ وَغَابَ نَصِيرُ
تَكُونُ عَنِ الأَهْوَازِ دَارِي بِنَجْوَةٍ وَلَكِنْ مَقَادِيرٌ جَرَتْ وَأُمُورُ
وَإِنِّي لأَرْجُو بَعْدَ هَذَا مُحَمَّدًا لأَفْضَلِ مَا يُرْجَى أَخٌ وَوَزِيرُ

(1) المرجع السَّابق. ص118

(2) المرجع نفسه. ص172.

قال: «فإنك ترى ما ترى من الرَّونق والطلاوة، ومن الحسن والحلاوة، ثم تتفقد السَّبب في ذلك فتجده إنَّما كان من أجل تقديمه الظرف، الذي هو (إذ نبا) على عامله الذي هو (تكون) ولم يقل: (فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة إذ نبا دهر)، ثم أن قال: (تكون) ولم يقل: (كان) ثم أن نكّر الدهر ولم يقل: (فلو إذ نبا الدهر)، ثم أن ساق هذا التنكير في جميع ما أتى به من بعد، ثم أن قال: (وأنكر صاحب) ولم يقل: (وأنكرت صاحبا) ... »[1]، فالتَّقديم مثل هنا أحد أوجه الانزياح عن الأصل المفترض الذي ذكره عبد القاهر وهو: (فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة إذ نبا الدهر)، وهو تركيب لا نجد فيه ما وجدنا في البيت من أثر جماليّ، وقد يكون للوزن شطر من ذلك الأثر، ولكن هذا يؤكد دور التَّقديم ولا ينفيه.

وعبد القاهر ــ ومن منطلق تركيزه على الأساس النَّحوي الخالص للنظم ــ لم يشر إلى بعض الجوانب الأخرى التي يمكن أن يفيدها الأسلوب من التَّقديم والتَّأخير، لا سيما ما تعلق بالجوانب العروضية والمناسبات اللَّفظيَّة، وهو ما حاول بعض البلاغيّين بعده أن يولوه اهتماما أكبر، كابن الأثير الذي رأى أن التَّقديم «يستعمل على وجهين: أحدهما الاختصاص، والآخر، مراعاة نظم الكلام؛ وذلك أن يكون نظمه لا يحسن إلا بالتَّقديم، وإذا أُخِّر المقدم ذهب ذلك الحسن»[2]، ثم جاء بمثال عن التَّقديم للاختصاص هو قوله تعالى: ﴿ قُلْ أَفَغَيْرَ ٱللَّهِ تَأْمُرُوٓنِّيٓ أَعْبُدُ أَيُّهَا ٱلْجَٰهِلُونَ ﴾ [الزمر: 64] ، وبمثال عن التَّقديم مراعاة لنظم الكلام هو قوله تعالى: ﴿ إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ ﴾ [الفاتحة:5][3].

وظاهر أن مفهوم النَّظم عند ابن الأثير مختلف عنه عند عبد القاهر، لأنَّ ابن الأثير يقصد به ما سمَّيناه المناسبات اللَّفظيَّة في التَّركيب، كالسَّجع وغيره، فالتَّقديم في الآية ﴿ إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ ﴾ هو برأي ابن الأثير

---

(1) المرجع السَّابق. ص105.

(2) ابن الأثير: المثل السائر. 21/2.

(3) المرجع نفسه. 21/2.

لمراعاة «حسن النَّظم السَّجعي الذي هو على حرف النون، ولو قال: نعبدك ونستعينك لذهبت تلك الطلاوة وزال ذلك الحسن»[1]، ويمكن أن نلاحظ هنا أنَّه لا مانع من اجتماع الغرض الدَّلالي (الاختصاص)، والغرض الصَّوتي (مراعاة الفاصلة)، فهما واردان معا في الآية الكريمة، وابن الأثير حين قال: « ولو قال نعبدك ونستعينك لذهبت تلك الطلاوة وزال ذلك الحسن»، لا يمكن التسليم له بأن هذه الطلاوة والحسن راجعان إلى ما سمَّاه حسن النَّظم السَّجعي دون الجانب الدَّلالي، فالجانبان متكاملان لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر.

وهذا الرأي الذي نطمئن إليه، وجدناه عند بلاغيّ متأخر عن ابن الأثير هو العلـــــوي ، فعندما تناول مسألة تقديم المفعول به، ذكر الخلاف في المسألة بين من يرى أن تقديم المفعول إنَّما كان من أجل الاختصاص كالزَّمخشري وأكثر علماء البيان... ومن يرى أنَّه قدم من أجل المشاكلة لرؤوس الآي، ومراعاة حسن الانتظام، واتفاق أعجاز الكلم السَّجعية [2]، وهذا الرأي لم ينسبه إلى واحد بعينه، ولكن الراجح أنَّه يشير به إلى ابن الأثير، وما يعنينا هو تعقيب العلوي على الرأيين بقوله: «والمختار عندنا أنَّه لا منافاة بين الأمرين، فيجوز أن يكون التَّقديم مراعاة لجانب اللَّفظ والمعنى جميعا»[3]، وهذا الاستنتاج وجيه، يدل على نظرة متكاملة لجوانب الموضوع، ويماشي روح النّص القرآني وروح الإبداع في النّصوص الأدبيّة، ثم هو رأي تؤيده الدراسات النّقدية والأسلوبيَّة الحديثة التي تذهب إلى أن عملية إنتاج النّصوص الأدبيّة لا يمكن تجزئتها، ولا يمكن تصور نص يبدع في شق منه دون الشق الآخر، وفرق كبير بين تصور عملية التَّقديم ضرورة يُلجأ إليها لإقامة جانب شكلي في النّص، وبين عدِّها تقنية إبداعية ترجع إلى فنية الأديب المتشابكة مع حسه الشعوري واللاشعوري،

---

(1) المرجع السَّابق . 21/2.

(2) العلوي: الطّراز. 37/2، 38.

(3) المرجع نفسه. 38/2.

والتي تدخل في التَّركيب اللغوي للعبارة [1] .

والتَّقديم كما رأينا يمكن أن يمس الكلمات في الجملة الواحدة، ويمكن أن يمس جملا بأكملها، أما تقديم الأحرف في الكلمة الواحدة، فلا يبدو أن له مدخلا كبيرا في فنية الأسلوب بقدر ما هو مظهر من مظاهر التطور الصَّوتي للغة.

ومهما يكن من أمر فإن البلاغيّين عالجوا مسألة التَّقديم والتَّأخير بوصفها أحد أهم مظاهر الانزياح في مستوى التَّراكيب، وأدركوا ما لها من قيمة فنية، وإذا كان بعضهم قد نظر إليها على أنَّها ملجأ يضطر إليه لتلبية بعض المطالب الشكلية للأسلوب، فإن آخرين أدركوا البعد الفنِّي لظاهرة التَّقديم والتَّأخير فتناولوها تناول من يرى فيها اختيارا حرا من المبدع، يعمد إليه ابتغاء مطالب فنية وأغراض بلاغيّة وأسرار تعبيرية لا تكاد تتناهى، كما أنَّه يمثل بالنسبة إليهم انزياحا وعدولا عن الأصل الذي تمثله القاعدة، أو يجسّده السّياق.

2- الحـــــذف والزيادة:

ظاهرتا الحذف والزيادة من بين أهم الظَّواهر الانزياحية التي تعتري التَّركيب، ففي التَّقديم والتَّأخير يعمد إلى تغيير رتبة الوحدات كما رأينا، أما الحذف فهو تغييب لهذه الوحدات، حيث يطوى ذكرها لغايات أسلوبية وجماليّة عديدة، مع افتراض وجودها في الأصل كما يبدو من تحليل البلاغيّين للظاهرة، أما الزيادة فهي مجيء عنصر لغوي غير متوقع بناء على قانون النَّحو.

وقد تحدث سيبويه عن الحذف، وبين السَّبب الذي ألجأ العرب إليه، وأن الذي دفعهم إلى ذلك، إما طلب الخفة على اللسان، وإما اتساع الكلام والاختصار، واشترط في المحذوف أن يكون معلوما لدى السامع، وأنَّه

---

(1) ينظر: رجاء عيد: فلسفة البلاغة. ص79.

سيتفطن إليه لدلالة الكلام عليه [1].

على أن علماء الإعجاز هم أول من لفت النّظر إلى القيمة الفنِّية للحذف، وأثره في الإيحاء، فالرماني وهو يتناول باب الإيجاز، ذكر ضمنه آيات تضمنت الحذف؛ من مثل قوله تعالى: ﴿ وَسِيقَ ٱلَّذِينَ ٱتَّقَوْا۟ رَبَّهُمْ إِلَى ٱلْجَنَّةِ زُمَرًا ۖ حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءُوهَا وَفُتِحَتْ أَبْوَٰبُهَا ﴾ [الزمر: 73] فقد قدر محذوفا بقوله: « كأنَّه قيل: حصلوا على النعيم المقيم الذي لا يشوبه التنغيص والتكدير »[2]، ويُتبع ذلك بتعليل بلاغة الحذف الذي كان «في مثل هذا أبلغ من الذكر؛ لأنَّ النّفس تذهب فيه كلّ مذهب، ولو ذكر لقصر على الوجه الذي تضمنه البيان»[3]، وهذه إشارة صريحة إلى ما للحذف من قيمة في الإيحاء وتوسيع الدَّلالة، وتعميق للإحساس لدى المتلقي عندما تذهب نفسه فيه كلّ مذهب، كما قال الرماني، فيحس هذا المتلقي أنَّه يساهم في تكوين دلالة النّص في هذا المجال الذي يشغّل فيه آليات التأويل.

ولا يبعد الخطابي (ت388) عن موقف الرماني بشأن الحذف، فعندما يأتي إلى قوله تعالى: ﴿وَلَوْ أَنَّ قُرْءَانًا سُيِّرَتْ بِهِ ٱلْجِبَالُ أَوْ قُطِّعَتْ بِهِ ٱلْأَرْضُ أَوْ كُلِّمَ بِهِ ٱلْمَوْتَىٰ ۗ ﴾ [الرعد: 31] يقدر أن المحذوف (لكان هذا القرآن)، ويجعل هذا الحذف شعبة من البلاغة، «فإن الإيجاز في موضعه وحذف ما يستغني عنه الكلام نوع من أنواع البلاغة »[4]، ثم يأتي في تعليل بلاغة الحذف بكلام قريب من عبارة الرماني فيقول: «إن الحذف في مثل هذا الموضع أبلغ من الذكر؛ لأنَّ النّفس تذهب في الحذف كلّ مذهب، ولو ذكر الجواب لكان مقصورا على الوجه الذي تناوله الحذف »[5].

---

(1) ينظر: كتاب سيبويه. 211/1.

(2) الرمّاني: النكت. ص76، 77.

(3) المرجع نفسه. ص77.

(4) الخطابي: بيان إعجاز القرآن. ص51، 52.

(5) المرجع نفسه . ص52.

ونلاحظ تركيز الرماني والخطابي على حذف ما هو أكبر من كلمة، فهما تناولا حذف الجمل، وجواب الشرط بالتحديد؛ تناولا ذلك في إطار باب هام في البلاغة هو الإيجاز، في حين نجد البلاغيّين المتأخرين يركزون على حذف المفردات، ولكنهم جميعا يتفقون على أن الحذف يشكل انزياحا عن أصل مفترض يسعون دوما إلى تقديره ، كما أن هذا الحذف يشكل عندهم ظاهرة فنية وجماليّة في التَّعبير، «لأنَّ نفس السامع تتسع في الظن والحساب، وكلّ معلوم فهو هين، لكونه محصورا »[1].

وتناول ابن رشيق بعض ظواهر الحذف ضمن ما سمَّاه الإشارات، كقول نعيم بن أوس يخاطب امرأته:

إِنْ شِئْتِ أَشْرَفْنَا جَمِيعًا فَدَعَا اللهَ كلّ جَهْـــدَهُ فَأَسْمَعَا

بِالخَــيْرِ خَيْرًا وَإِنْ شَرًّا فَآ وَلاَ أُرِيد الشـــر إلا أن تآ

... قالوا: يريد: وإن شرّا فشر، وإلا أن تشائي[2].

وهو برأي ابن رشيق أبلغ مما لو ذكر المحذوف، لأنَّه اعتمد على الإشارة بدل الصَّوت والعبارة، و «مبلغ الإشارة أبلغ من مبلغ الصَّوت »[3].

إن إجماع البلاغيّين على تعليل جماليّة الحذف باتساع الدَّلالة لدى السامع، وإجماعهم على أن وجود الحذف أفضل وأبلغ من عدمه، كلّ هذا يدل على أن الإيحاء، من أهم أسس بلاغة الخطاب عندهم.

ويسير عبد القاهر على درب من سبقه في الإعلاء من شأن الحذف، وأنَّه أوفى بغرض الأديب فيما يريد من التَّأثير على السامع فيقول عنه: «هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم

---

(1) ابن رشيق: العمدة. 253/1.

(2) المرجع نفسه. 313/1. والشاهد في لسان العرب بصيغة مقاربة. مادة (معى). 4238/47.

(3) العمدة. 312/1.

تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن »[1]، وكأن عبد القاهر يتحدث عما سمَّاه المحدثون الطاقة التخييلية التي يولدها الحذف في نفس المتلقي.

وقد يتوسل بهذا الحذف لتحقيق نوع من المبالغة التي يراد ترسيخها لدى المتلقي، وإشعاره بقوة الحدث وعظم شأنه، وهو جانب له حضوره في كثير من تحليلات علماء البلاغة، وتوجيهاتهم للنصوص وتعليلهم لبلاغتها، ومن هذا القبيل تحليل عبد القاهر لبيت البحتري:

وكَم ذُدتَ عَني مِنْ تَحَامل حَادِثٍ وسَورَة أَيَّام حَزَزْنَ إِلَى العَظْمِ[2]

حيث قال: «الأصل ــ لا محالة ــ حززن اللحم إلى العظم، إلا أن في مجيئه به محذوفا وإسقاطه له من النطق وتركه في الضمير مزية عجيبة وفائدة جليلة؛ وذلك أن من حذق الشَّاعر أن يوقع المعنى في نفس السامع، إيقاعا يمنعه من أن يتوهم في بدء الأمر شيئا غير المراد ثم ينصرف إلى المراد، ومعلوم أنَّه لو أظهر المفعول، فقال: وسورة أيام حززن اللحم إلى العظم لجاز أن يقع في وهم السامع...أن هذا الحز كان في بعض اللحم دون كله، وأنَّه قطع ما يلي الجلد ولم ينته إلى ما يلي العظم، فلما كان كذلك ترك ذكر اللحم وأسقطه من اللَّفظ، ليبرئ السامع من هذا ... ويتصور في نفسه من أول الأمر أن الحز مضى في اللحم حتى لم يرده إلا العظم »[3].

إن هذه المبالغة التي يتحدث عنها عبد القاهر ويعزو إليها مزية أسلوب الحذف، تكاد تشكل مدار البلاغة، خصوصا ما يتعلق منها بجانب التَّركيب، وما يعتريه من ظواهر انزياحية، ومن هذا المنطلق، يمكن أن نجد صلات بين بعض هذه الظَّواهر، فظاهرة التَّقديم والتَّأخير، وظاهرة الحذف، تشتركان في أنَّهما وسيلة المتكلم في التَّركيز على الخبر أو جزء منه، نفيا أو إثباتا، أو تكوين انطباع معين لدى المتلقي، وفي كلّ الحالات تكون شحنة تضاف

---

(1) الجرجاني: دلائل الإعجاز. ص146.

(2) البيت في ديوان البحتري. تحقيق: حسن كامل الصيرفي. دار المعارف. القاهرة. ط3. (د ت). 2014/3.

(3) دلائل الإعجاز . ص162.

إلى المعلومة المعطاة، وتختلف باختلاف الشكل الذي يصاغ فيه الخبر.

على أن الأمر يختلف باختلاف الموضوع والغرض الذي يساق إليه الحديث في جملته، يقول الجرجاني: «أغراض الناس تختلف في ذكر الأفعال المتعدية، فهم يذكرونها تارة ومرادهم أن يقتصروا على إثبات المعاني التي اشتقت منها للفاعلين، من غير أن يتعرضوا لذكر المفعولين، فإذا كان الأمر كذلك، كان الفعل المتعدي كغير المتعدي في أنك لا ترى له مفعولا، لا لفظا ولا تقديرا »[1]، وهذا الذي يشير إليه الجرجاني هو الإيحاء بالرغبة في إثبات المضمون، من غير تركيز على ما يقع عليه هذا المضمون، وهو نوع من تعميم دلالة الفعل، وتوفير العناية لإثبات معناه، كما يقول الجرجاني.

ويؤكد ابن الأثير الصفة الانزياحية للحذف، فيذهب إلى أن «حذف الجمل المفيدة التي تستقل بنفسها كلاما ... أحسن المحذوفات جميعا، وأدلها على الاختصار »[2]؛ ويمكن أن يعزى هذا إلى أن الجملة المفيدة أوجب في الذكر من الجملة غير المفيدة، مما يجعل حذفها أظهر أثرا في الأسلوب، لأنَّه يشكل حينئذ خرقا لقاعدة ثابتة في اللُّغة، ومعلوم لدى علماء الأسلوب أنَّه «كلّما كان النمط المنزاح عنه أكثر ثباتا ورسوخا، زادت إمكانية الانزياح والمغايرة له في اللُّغة الأدبيّة »[3].

ولكن الأدبيّة لا تتحقَّق إلا بمثل هذه الإجراءات الأسلوبيَّة التي تطبع الأثر بطابع خاص، أما مجيء النّص خلوا منها فيعني فقده لأدبيته كليا أو جزئيا، ولهذا جعل ابن الأثير معيارا لجماليّة الحذف أنَّه «متى أظهر [المحذوف] صار الكلام إلى شيء غث، لا يناسب ما كان عليه أولا من الطلاوة والحسن »(4)، وهذا يدل على أن علة الجمال لا ترجع إلى التَّعبير بالنمط الافتراضي، بل ترجع إلى الأسلوب المنزاح عنه، وهو هنا أسلوب الحذف.

---

(1) المرجع السَّابق. ص152.

(2) ابن الأثير: المثل السائر. 62/2.

(3) ينظر: عبد الحكيم راضي: نظرية اللُّغة في النقد العربي. ص499.

(4) ابن الأثير: المثل السائر. 62/2.

وقد حاول البلاغيّون المتأخرون تحديد الأسباب التي تدعو إلى الحذف ، من ذلك ما ذكره القزويني من أن أسباب حذف المسند إليه هي الاختصار، وضيق المقام، والتعويل على شهادة العقل، واختبار تنبه السامع، والتنزه عن ذكره، وترك سبيل إلى الإنكار، أو لاعتبار آخر مناسب [1]، ولكننا نلاحظ أن هذه الأسباب التي ذكرها القزويني للحذف ليست كلها أسبابا ذات طبيعة فنية جماليّة؛ فبعضها يرجع إلى ظاهرة الاقتصاد اللغوي، وبعضها ذو طبيعة حجاجية خطابية؛ كاختبار تنبه السامع، وترك سبيل إلى الإنكار إن مست إليه حاجة، أما السَّبب الأقرب إلى الطَّبيعة الفنِّية، فهو السَّبب الثالث المتعلق بالتعويل على شهادة العقل؛ لأنَّ في ذكر المحذوف تعويلا على شهادة اللَّفظ، ويبدو أن القزويني كان مدركا بأن حصر أسباب الحذف غير متيسِّر، ولذلك ترك الباب مفتوحا بقوله بعد ذكر أغراض الحذف: « وإما لاعتبار آخر مناسب لا يهدي إلى مثله إلا العقل السليم والطبع المستقيم »[2] .

والحق أنَّه لا يمكن من الناحية العملية حصر الأغراض الأسلوبيَّة التفصيلية للحذف؛ فهي «ليست تقعيدا منطقيا مقننا، وإنَّما هي مواقف فنية ندركها من الموقف كله، فقد تكون هنالك أغراض أعمق وأدق من تلك التي حصرها البلاغيّون، وعلينا أن نستشف العطاء الفنِّي لنسق التَّركيب من داخل العمل نفسه، ومن بنيته الفنِّية الخاصة به »[3].

إن تناول البلاغيّين للحذف كان ضمن مبحث أعم هو الإيجاز الذي يقابله الإطناب، وبينهما المساواة، والفرق بين هذه الطرائق الثّلاثة في التَّعبير عن المعنى؛ أن المساواة هي تأدية أصل المراد بلفظ مساو له، فإذا نقص اللَّفظ عن هذا الأصل كان إيجازا، وإذا زاد عليه بنحو تكرير أو تتميم أو غير ذلك كان إطنابا[4].

---

(1) القزويني: الإيضاح. ص55.

(2) المرجع نفسه. ص55.

(3) رجاء عيد: فلسفة البلاغة. ص81.

(4) القزويني: الإيضاح. ص165. 166.

والظاهر أن الإيجاز هو الأقرب إلى التَّعبير الفنِّي ذي السّمة الجماليّة، بالنّظر إلى الطاقة الإيحائيّة التي يمكن أن يولدها، ويأتي بعد ذلك الإطناب، الذي لا تخلو بعض ظواهره من أثر فني، كالتّكرار وغيره، أما المساواة فهي تمثل النمط الأوسط المألوف، والأصل المفترض للإيجاز والإطناب بوصفهما عدولا عنه[1].

ولئن كان الحذف ممكن الإدراك ما دام يعتمد في تحليله على قواعد اللُّغة، فإن الإيجاز بغير الحذف والإطناب ليس من السهل تحديده، لأنَّهما نسبيان، وهذا ما حمل السكَّاكي على أن يجعل العرف أو ما سمَّاه متعارف الأوساط معيارا تقاس إليه ظاهرتا الإيجاز والإطناب [2]، وهذه الفكرة تدل على صعوبة قياس إجراء أسلوبي ما إلى معيار ثابت لا يراعي متغيّرات السّياق وأبعاده، فالتأكيد مثلا ــ وهو من صور الإطناب ــ «لا يكون فنيا إلا إذا استدعى الموقف الشعوري والوجداني أن يكون في السّياق اللغوي هذا التأكيد »[3]، وكذا الشأن في جميع ظواهر البلاغة والأسلوب، لا يمكن الحكم بفنيتها إلا في ضوء السّياق اللغوي وغير اللغوي، يضاف إلى ذلك أن الإيجاز والإطناب ليسا مرتبة واحدة، بل هما مراتب متدرجة، فـ «الوجازة متفاوتة بين وجيز وأوجز بمراتب لا تكاد تنحصر، والإطناب كذلك »[4]

وهذا يجعل المساواة نفسها متغيّرة غير ثابتة، فالحذف هو أبرز صور الإيجاز، أما الإطناب فهو يعتمد ــ في العموم ــ على الزيادة، وعلى ذلك فالزيادة هي انزياح يقابل الحذف، ولكنهما ظاهرتان هدفهما كسر النمط المثالي لقاعدة اللُّغة، من أجل خلق الأثر الجماليّ والأسلوبي.

وربما كان أشهر من أدرك الأغراض الفنِّية البلاغيّة للزيادة هو ابن الأثير؛ فقد ذكر أن مناظرة جرت بينه وبين أحد النَّحويين في شأن (أنْ) في

---

(1) ينظر: محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبيَّة. ص275.

(2) السكَّاكي: مفتاح العلوم. ص276.

(3) رجاء عيد: فلسفة البلاغة. ص111.

(4) السكَّاكي: مفتاح العلوم. ص277.

قوله تعالى: ﴿ فَلَمَّآ أَنْ أَرَادَ أَن يَبْطِشَ بِٱلَّذِى هُوَ عَدُوٌّ لَّهُمَا قَالَ يَٰمُوسَىٰٓ أَتُرِيدُ أَن تَقْتُلَنِى كَمَا قَتَلْتَ نَفْسًۢا بِٱلْأَمْسِ ﴾ [القصص: 19] ، حيث رأى النَّحوي أنَّها زائدة، ورأى ابن الأثير أنَّها ليست كذلك ؛ «لأنَّ الفعل إذا ورد بعد (لما) بإسقاط (أَن) دل ذلك على الفور، وإذا لم تسقط لم يدلنا ذلك على أن الفعل كان على الفور، وإنَّما كان فيه تراخ وإبطاء »[1]، ومعنى هذا أن الحكم على بعض الحروف بأنَّها زائدة هو حكم نحوي ينطلق من الوظائف الإعرابية لهذه الحروف، فيحكم بزيادتها إذا لم تكن ذات وظيفة إعرابية محددة، ولكن هذا لا يعني أنَّها غير ذات غرض بلاغيّ وسر تعبيري، وهذا ما اجتهد بلاغيّون كابن الأثير في تبيانه، ورأوا أن منهج النحاة إذا اقتصر على مراعاة الجانب النَّحوي الإعرابي، غير كاف فيما يتصل بالجانب الفنِّي والبلاغيّ، فالنحاة كما يرى ابن الأثير «لا فُتْيَا لهم في مواقع الفصاحة والبلاغة، ولا عندهم معرفة بأسرارها من حيث إنَّهم نحاة »[2] .

ومن أنواع الانزياح التَّركيبي الداخل ضمن الزيادة، التّكرار، فهو نوع من الاختيار الأسلوبي، الذي يمس التَّركيب، وقد تناول البلاغيّون التّكرار ضمن صور البديع، وهم بذلك غلبوا الجانب الشكلي فيه، ولكن بعض الباحثين المحدثين دعوا إلى أن يدرس التّكرار بوصفه عدولا؛ لأنَّ هذا «أجدى على الدَّرس البلاغيّ من ذلك المدخل القديم الذي تناول به البلاغيّون ظاهرة التّكرار ضمن ألوان البديع » [3].

كما لم يرتض بعض الباحثين إدراج البلاغيّين التّكرار ضمن الإطناب غير المحمود، في مثل قول الشَّاعر:

فَيَا قَبْــرَ مَعْنٍ أَنْتَ أَوَّلُ حُــفْرَةٍ مِنَ الأَرْضِ خُطَّتْ لِلسَّمَاحَةِ مَضْجَعَا

---

(1) ابن الأثير: المثل السائر. 143/2، 144.

(2) المرجع نفسه. 144/2.

(3) عبد الحميد هنداوي: الإعجاز الصَّرفي في القرآن الكريم. ص209.

وَيَا قَبْرَ مَعْنٍ كَيْفَ وَارَيْتَ جُودَهُ وَقَدْ كَانَ مِنْهُ البَرُّ وَالبَحْـرُ مُتْـرَعَا[1]

هذا التّكرار ليس إطنابا غير مفيد وإنَّما هو «إيقاع نفسي، لأحاسيس الفقد، وكأنَّه لحن مأساوي يزيد تكراره الشجن، ويولد الأسى، فهو جزء من الشعور الرمادي في البيتين معا »[2].

ولكن التّكرار لا يضيره شيء أن يكون من الإطناب، بشرط ألا يعد الإطناب زيادة لا فائدة منها أو يمكن الاستغناء عنها، بل هو نوع آخر من الانزياح يقابل الإيجاز وينافسه في توليد الأثر الفنِّي للنصوص، فالتّكرار ظاهرة أسلوبية ما في ذلك شك، ولكنه ذو جانبين؛ جانب تركيبي دلالي، يمكن أن يدرس ضمن الانزياحات التَّركيبية، وجانب شكلي إيقاعي، يدرس ضمن باب التَّناسب، وعلى ذلك فسنجد أن كثيرا مما نتناوله ضمن التَّناسب هو من ظواهر التّكرار بكيفية ما.

وجملة القول أن الحذف والزيادة، هما نوعان هامان من أنواع الانزياح التَّركيبي، وأنَّهما ذوا صلة وثيقة بظاهرتي الإيجاز والإطناب اللتين تمثلان نوعا من العدول عن أصل مثالي مفترض تمثله المساواة .

ثانيا : الانزياح الدَّلالي

الانزياح الدَّلالي هو النَّوع الثاني من أنواع الانزياح، ويتمثل بصفة عامَّة في الأنواع التي درسها البلاغيّون ضمن علم البيان، من حيث هو «إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة »[3]، فهذا الإيراد المختلف للمعنى هو ما يعطي لظواهر علم البيان بعدها الانزياحي الفنِّي، ويتمثل هذا البعد الفنِّي في انحرافها عن أصل نمطي مفترض، «ووظيفة الأصول النمطية في هذا التصور... هي أن كلا منها يمثل الدرجة الدنيا من الدَّلالة على المعنى

---

(1) ديوان الحُسين بن مُطير الأسدي. جمع وشرح: حسين عطوان. دار الجيل. بيروت. (د ت). ص63 .

(2) رجاء عيد: فلسفة البلاغة. ص109.

(3) القزويني: الإيضاح. ص187.

المستفاد من صورته »[1].

وقد ذكرنا في بداية هذا الفصل أن مصطلح المجاز بمفهومه العام كان أحد أهم المداخل التي حاول البلاغيّون من خلالها الاقتراب من ظواهر الانزياح، لاسيما في شقها الدَّلالي، وتتجلى الطَّبيعة الانزياحية للمجاز عند البلاغيّين في جعلهم له مقابلا للحقيقة، وانزياحا عنها أيضا، إذ الكلام ــ كما يقول عبد القاهر ــ على ضربين: « ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللَّفظ وحده ... وضرب آخر، أنت لا تصل منه إلى الغرض وحده، ولكن يدلك اللَّفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللُّغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض » [2].

ويمكن تمثيل الحقيقة والمجاز في تصور عبد القاهر كما يأتي:

التَّعبير الحقيقي: اللَّفظ ←——— المعنى (الغرض)

التَّعبير المجازي: اللَّفظ ←——— المعنى الأول ←——— المعنى الثاني.

فالمعنى الذي كان ثابتا ومحددا ووحيدا في التَّعبير الحقيقي، يصبح متأرجحا وموزعا بين معنيين اثنين في التَّعبير المجازي، وهو نوع من الانزياح في استعمال اللُّغة والدَّلالة، ذو قيمة فنية وجماليّة لا تخفى، وتكون الحقيقة في هذه الحالة هي النمط والأصل الذي يقارن إليه المجاز؛ إذ الأصل في اللُّغة أن يُعبَّر عن المعنى بلفظ يفيده مباشرة دون واسطة، أما استعمال الوسائط في التَّعبير المجازي فهو وجه الانزياح، وذلك عندما تذكر الكلمة ولا يراد معناها، ولكن يراد «معنى ما هو ردف لــه، أو شبيــه »[3]، كما يقول عبد القاهر، الذي يبيّن أن هذا الانزياح في استعمال اللُّغة، هو ما يعطي للتعبير المجازي حسنه ومزيته، فــ « من المركوز في الطباع والرّاسخ في غرائز العقول، أنَّه متى أريد الدَّلالة على معنى فترك أن يصرح به، ويذكر باللَّفظ الذي هو له في اللُّغة، وعمد إلى معنى آخر فأشير به إليه، وجعل دليلا

---

(1) حسن طبل: المعنى في البلاغة العربية. ص155.

(2) الجرجاني: دلائل الإعجاز. ص219.

(3) المرجع نفسه. ص240.

عليه، كان للكلام بذلك حسن ومزية لا يكونان إذا لم يصنع ذلك، وذكر بلفظه صريحـــا»[1].

إن انزياح المجاز لذو أبعاد نفسية تتماشى مع عملية التَّأثير الجماليّ على المتلقي، من مثل المفاجأة، والغرابة، والجدة، وكسر الألفة، والإدهاش، والتعجيب، وهي كلها من أقوى أسباب الإحساس بالجمال في التَّعبير المجازي الذي لا نجد فيه معنى واحدا، بل معنيين، يمثل أولهما للثاني ما يمثله اللَّفظ للمعنى في التَّعبير الحقيقي، أما معنيا التَّعبير المجازي فهما طرفا الصّورة التي تنشأ عن هذا التَّعبير، والمسافة بين هذين الطرفين ــ قربهما أو بعدهما ــ هي التي تحدد مدى غرابة الصّورة وجدتها، كما تحدد قوة التخييل المرتبط بها، «إذ إن خلق علاقة لم تكن موجودة بين متباعدين أو متباينين ... هو أساس المجاز الخلاق »[2]، فالتَّعبير المجازي أو غير المباشر «يقوم على التخييل... والتخييل بما يحمل من إثارة وجدانية، يمكن أن يمثل جوهر الصّورة الشّعرية »[3] .

ولئن ارتبط التَّعبير الحقيقي بالمباشرة والوضوح والتحديد والحرفية، فإن التَّعبير المجازي يرتبط بالغرابة والتخييل والتعدد والإيحاء، وقد تحدث البلاغيّون عما سموه المبالغة والإغراق والغلو والإفراط، فذكر ابن رشيق أن «فضيلة الشَّاعر إنَّما هي معرفته بوجوه الإغراق والغلو »[4]، ولكن البلاغيّين وهم يتحدثون عن بعض المعاني التي تنتج عن تلك الأساليب، كانوا يعلمون أنَّها معان لا يمكن أن تتحقَّق في الواقع، بل هي من محض ادعاءات الشّعراء، يدل على هذا أنَّهم عدوا قول مهلهل:

---

(1) المرجع نفسه . ص332، 333.

(2) ينظر: عبد العزيز حمّودة: المرايا المقعرة. ص403.

(3) محمد عزّام: المصطلح النقدي في التراث الأدبيّ العربي. دار المشرق العربي. حلب. (د ت). ص177.

(4) ابن رشيق: العمدة. 12/2.

فَلَوْلاَ الرِّيحُ أُسْمِعَ مَنْ بِحِجْرٍ صَلِيلَ البِيضِ تُقْرَعُ بِالذُّكُورِ [1]

عدوه «أكذب بيت قالته العرب»[2]، ولكن هذا لم يمنعهم من أن يلتمسوا في القرآن الكريم ذاته أمثلة للغلو جعل منها العسكري قوله تعالى﴿ وَبَلَغَتِ ٱلْقُلُوبُ ٱلْحَنَاجِرَ ﴾ [الأحزاب:10] ، وقوله تعالى:﴿ وَإِن كَانَ مَكْرُهُمْ لِتَزُولَ مِنْهُ ٱلْجِبَالُ ﴾ [إبراهيم:46]، وهذا اعتراف بما لهذا الأسلوب من قيمة وأثر جماليّين دل عليهما حضوره في النّص القرآني المعجز.

ولكي نقف على الانزياح الدَّلالي عند البلاغيّين بشكل أكثر تفصيلا نستعرض ذلك من خلال أهم الصّور البيانية، التَّشبيه، والاستعارة، والكناية.

1 ــ التَّشبيه:

التَّشبيه هو أحد أشهر الصّور البيانية، وقد اهتم به البلاغيّون وأدركوا قيمته الفنِّية، يقول محمد الجرجاني: «وقد عظَّم علماء البلاغة أمر التَّشبيه، لكونه، أعلق بالطبع، وألذّ للنفس » [3]، ويمكن أن نلتمس كثيرا من مظاهر الانزياح في تناول البلاغيّين للتشبيه، من ذلك حديثهم عن مراتب التَّشبيه، حيث قرروا أن قوة التَّشبيه تتناسب مع حذف بعض عناصره، أما في حال ذكر جميع عناصره، فلا قوة له [4]، ومعنى هذا أن التَّشبيه الذي يرد بجميع عناصره يمثل الأصل والنمط الذي يحدث الانزياح بالنسبة إليه، بحسب ما يحذف من عناصره.

ويعلل محمد الجرجاني سبب قوة التَّشبيه المعدول به عن الأصل بحذف بعض عناصره فيقول: « أقوى مراتب التَّشبيه، حذف أداته ووجه شبهه معا، لأنَّ ذكر الأداة يدل على ثبوت مزية للمشبه به على المشبه ... فحذفها يوهم عدم تلك المزية، وذكر وجه الشبه يدل على انتفاء وجه آخر له، فحذفه يوهم

---

(1) ديوان مهلهل بن ربيعة. تحقيق: طلال حرب. الدار العالمية. بيروت. (د ت). ص 41.
(2) العمدة . 2 /13.
(3) الجرجاني محمد بن علي: الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة. ص171.
(4) القزويني: الإيضاح. ص227.

عموم التَّشبيه في جميع صفات المشبه به »[1]، فالانزياح المتمثل في حذف الأداة ووجه الشبه يخرج التَّشبيه من التقريرية والمباشرة، إلى نوع من المبالغة والتخييل في تقريب طرفي التَّشبيه.

كما ذهب أكثر البلاغيّين إلى أن «المتشابهين متى كانت المباعدة بينهما أتم كان التَّشبيه أحسن »[2]، وسبب ذلك فيما يقول عبد القاهر: «أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين، مؤتلفين مختلفين »[3]، ذلك أن «مبنى الطباع وموضوع الجبلة على أن الشَّيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان الشغف منه أجدر، وسواء في إثارة التعجب وإخراجك إلى روعة المستغرب، وجود الشَّيء من مكان ليس من أمكنته، ووجود شيء لم يوجد، ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته »[4]، فعبد القاهر يربط بين غرابة التَّشبيه وبين مقدار التَّأثير الذي يكون له على المتلقي من خلال تلك الدهشة التي يولدها لديه، حين «يدرك فجأة أن ثمة أشياء متباعدة، بلا علاقة ظاهرة تربط بينها، قد تجمعت وتآلفت على نحو لافت غريب »[5].

وتحدث القرطاجني عن التَّأثير الذي يمارسه التَّشبيه غير المتداول على شعور المتلقي، بما فيه من غرابة وبما لديه من قوة تخييل، فقال: «التَّشبيه الذي يقال إنه مخترع... أشد تحريكا للنفوس؛ لأنَّها أنست بالمعتاد فربما قل تأثرها له، وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن به لها استئناس قط فيزعجها إلى الانفعال»[6]. وهذا تعليل وجيه للعلاقة بين انزياح التَّشبيه ممثلا في غرابته وبعده عن المألوف، وتأثيره الجماليّ على المتلقي.

---

(1) الجرجاني محمد بن علي: الإشارات والتنبيهات. ص200.
(2) الرّازي: نهاية الإيجاز. ص125.
(3) الجرجاني: أسرار البلاغة. ص109.
(4) المرجع نفسه. ص110.
(5) جابر عصفور: الصّورة الفنِّية. ص190.
(6) القرطاجني: منهاج البلغاء. ص96.

ومن أبرز صور الانزياح في التَّشبيه ما سمَّاه البلاغيّون التَّشبيه المقلوب أو المعكوس، وكان ابن جني قد أورده ضمن ما سمَّاه غلبة الفروع على الأصول [1]، وسمَّاه ابن الأثير الطرد والعكس، وحقيقته: «أن يجعل المشبه به مشبها، والمشبه مشبها به »[2]، ومن أمثلته لدى البلاغيّين قول محمد بن وهيب :

وَبَدَا الصَّبَاحُ كَأَنَّ غُرَّتَهُ وَجْهُ الخَلِيفَةِ حِينَ يُمْتَدَحُ

فهذا الشَّاعر: «جعل وجه الخليفة كأنَّه أعرف، وأشهر وأتم، وأكمل في النور والضياء من الصباح »[3].

ووجه الانزياح في هذا النَّوع من التَّشبيه أن الأصل فيه يجعل فرعا والفرع أصلا؛ إذ «العادة جارية والأساليب مطردة في تشبيه الأدنى بالأعلى... وقد يقصد البليغ ... على جهة التخييل أن يوهم في الشَّيء القاصر عن نظيره، أنَّه زائد عليه، وعند هذا ينعكس الأمر فيجعل الأصل فرعا وشبيه الزائد بالناقص، ويجعل الفرع لأجل المبالغة أعلى شأنا من الأصل، فيرفعه إلى رتبة الأصل»[4].

أما غرض هذا النَّوع من التَّشبيهات، فهو ما سمَّاه البلاغيّون المبالغة، وهي مفهوم لا يكاد يخلو منه تعليل من تعليلاتهم لمختلف أساليب البيان، ويبدو أنَّه يقابل الطاقة التَّعبيرية لدى المحدثين.

ومن صور العدول في التَّشبيه أيضا، تشبيه المحسوس بالمعقول؛ فإن الأصل أن يشبه المعقول بالمحسوس، لقربه من الحس والتصور، فـ «إذا كان المحسوس أصلا للمعقول، فتشبيهه به يكون جعلا للفرع أصلا والأصل فرعا»[5]، كما قال الرازي.

ومنه قول الشَّاعر:

---

(1) ابن جني: الخصائص 300/1.
(2) ابن الأثير: المثل السائر. 400/1.
(3) الجرجاني: أسرار البلاغة. ص194.
(4) العلوي: الطِّراز. 179/1.
(5) الرّازي: نهاية الإيجاز. ص104.

وَكَأَنَّ النُّجُــومَ بَيْنَ دُجَاهَا سُنَنٌ لاَحَ بَيْنَهُنَّ ابْتِــدَاعُ [1]

وهذا النَّوع ليس ببعيد عن سابقه من حيث السّر البلاغيّ؛ فكلاهما انزياح في تقديم الصّورة التَّشبيهية من خلال قلب العلاقة بين طرفيها، توخيا للإيحاء والتخييل، على سبيل المبالغة، يقول الرازي في بيان السّر البلاغيّ لتشبيه المحسوس بالمعقول: «الوجه في حسن هذه التَّشبيهات أن يقدر المعقول محسوسا، ويجعل كالأصل في ذلك المحسوس على طريق المبالغة»[2]

وبهذا يكون التَّشبيه أحد الصّور التي يتأكد بعدها الفنِّي من خلال أنواع العدول والانزياحات التي تعتريها، سواء كان ذلك عن طريق حذف بعض عناصره، أم بالإغراب في تشبيه المتباعدات، أم في قلب طرفي الصّورة التَّشبيهية.

2 – الاستعارة:

أول ما يبدو من وجه الاستعارة الانزياحي أنَّها تشبيه حذف أحد طرفيه، فعندما ذكر القزويني مراتب التَّشبيه الثمانية جعلها تتدرج بحسب حذف عناصر التَّشبيه، إلى أن وصل إلى المرتبة الثامنة التي يفرد فيها المشبه به بالذكر[3] ، وهي مرتبة بين التَّشبيه والاستعارة، ومعنى ذلك أن الاستعارة تبدأ عندما يستنفد التَّشبيه إمكاناته الانزياحية من حيث العناصر المحذوفة على الأقل، وعلى ضوء ما سبق يمكن أن ندرك علة جعل التَّشبيه أصلا للاستعارة، ولم عدت أبلغ منه، ذلك أن التَّشبيه يمثل الأصل الافتراضي الذي تنزاح عنه الاستعارة، وتمثل هي ــ في الوقت ذاته ــ أكثر صور التَّشبيه انزياحا.

ومما يؤكد كون الاستعارة انزياحا منطلقه التَّشبيه، أن قيمتها الفنِّية

---

(1) البيت للقاضي التنّوخي. وقبله: وكأن السَّماء خيمة وشي وكأن الجوزاء فيها شراع.

(2) نهاية الإيجاز. ص106.

(3) القزويني: الإيضاح. ص227.

تكمن في مدى انزياحها عن مبدإ المشابهة ذاته، يقول عبد القاهر: «واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلّما زدت إرادتك التَّشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسنا، حتى إنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد أُلِّف تأليفا، إن أردت أن تفصح فيه بالتَّشبيه خرجت إلى شيء تعافه النّفس، ويلفظه السمع »[1].

وتلتقي البلاغة القديمة مع النّقد المعاصر في تفضيل الاستعارة على التَّشبيه من حيث القيمة الفنِّية، وذلك «لما يتحقَّق في الاستعارة من تفاعل وتداخل في الدَّلالة، على نحو لا يحدث بنفس الثراء في التَّشبيه، ولما يظهر من قدرة الاستعارة على إدخال عدد كبير من العناصر المتنوعة داخل نسيج التجربة الشّعرية »[2].

وقد عبر البلاغيّون عن انزياح الاستعارة بمصطلح النّقل؛ لأنَّ اللَّفظ في الاستعارة «نقل من مسمَّاه الأصلي، فجعل اسما له على سبيل الإعارة للمبالغة في التَّشبيه »[3]، والنّقل يعني أننا مع كلّ استعارة إزاء معنيين:

أحدهما أصلي وضعت الكلمة له وتعورفت به، والآخر مجازي، انتقلت إليه الكلمة، ودلالة الكلمة على هذا المعنى المجازي، ليست ــ في هذا التصورــ سوى تجاوز وانزياح عن الدَّلالة الوضعية التي تلازمها في عرف الاستعمال[4].

أما القيمة الجماليّة للاستعارة، فقد ردها البلاغيّون إلى ماعبروا عنه بالمبالغة، «فإذا قال القائل رأيت أسدا، وهو يعني رجلا شجاعا ... فقد استعار اسم الأسد للرجل، ومعلوم أنَّه أفاد بهذه الاستعارة ما لولاها لم يحصل له، وهو المبالغة في وصف المقصود بالشجاعة، وإيقاعه منه في نفس السامع صورة الأسد في بطشه وإقدامه وبأسه وشدته »[5].

فجمال الاستعارة هو في هذا الواقع الجديد الذي تخلقه، وفي هذا الإيحاء

---

(1) الجرجاني: دلائل الإعجاز. ص336.
(2) جابر عصفور: الصّورة الفنِّية. ص247.
(3) القزويني: الإيضاح. ص241.
(4) حسن طبل: المعنى في البلاغة العربية. ص125.
(5) الجرجاني: أسرار البلاغة بتصرف. ص24.

المتولد عن تردد السامع بين دلالتين؛ دلالة حرفية غير مقصودة ولكنها مدعاة تمنعها القرائن، ولا يمكن أن تتحقَّق إلا في الخيال، ودلالة أخرى محتجبة يطلب من المتلقي استنتاجها بناء على تلك القرائن.

ولئن كان التَّشبيه ذا مراتب متدرجة في قوته التَّعبيرية وقيمته الفنِّية بحسب ما فيه من انزياح وعدول عن الأصل، فإن الاستعارات كذلك، ليست بمقدار واحد؛ فمنها العامية «المبتذلة لظهور الجامع فيها كقولك: رأيت أسدا، ووردت بحرا »[1]، فهذه الاستعارات ولكثرة ما تُدُووِلَت فقدت جدتها وغرابتها، وفقدت تبعا لذلك قيمتها الفنِّية الجماليّة، بخلاف الاستعارة «الخاصية الغريبة التي لا يظفر بها إلا من ارتفع عن طبقة العامَّة ... كقول طفيل الغنوي:

وَجَعَلْتُ كُورِي فَوْقَ نَاجِيَةٍ يَقْتَاتُ شَحْمَ سِنَامِهَا الرَّحْلُ

وموضع اللطف أو الغرابة منه أنَّه استعار الاقتيات لإذهاب الرحل شحم السنام، مع أن الشحم مما يُقتات »[2].

فهذه الاستعارة إنَّما اكتسبت قيمتها الجماليّة من غرابتها وخروجها عن الاستعارات المتداولة بين الناس.

ومن التقنيات المتبعة للبلوغ بالاستعارة أقصى غاياتها، أن يجمع بين عدد من الاستعارات قصدا لإلحاق الشكل بالشكل... كقول امرئ القيس:

فَقُلتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكَلْكَلِ [3]

فإنه «لما جعل لليل صلبا قد تمطى به، ثنّى ذلك فجعل له أعجازا قد أردف بها الصلب، وثلّث فجعل له كلكلا قد ناء به، فاستوفى في جملةٍ أركان الشخص، وراعى ما يراه الناظر من جوانبه جميعا »[4]، وهذا هو ما سمَّاه

---

(1) القزويني: الإيضاح. ص251.

(2) المرجع نفسه. ص252.

(3) ديوان امرئ القيس. ص18.

(4) الرازي: نهاية الإيجاز. ص145.

البلاغيّون الاستعارة المرشحة و «هي التي قرنت بما يلائم المستعار منه »[1]، وهي أبلغ من غيرها «لاشتمال الترشيح على تحقيق المبالغة عن طريق تناسي التَّشبيه»[2].

والخلاصة أن الاستعارة هي أحد أهم أنواع الانزياح الدَّلالي، بما أنَّها نقل للفظ عن مسمَّاه الأصلي إلى اسم آخر، وتشبيهٌ حذف أحد طرفيه، وخرج بذلك عن التقرير والمباشرة، فكانت أعلى مراتب التَّشبيه هي أولى مراتب الاستعارة، ولذلك فضلت الاستعارة قديما وحديثا على التَّشبيه، من حيث قيمتها الفنِّية التي تحققها بذلك التفاعل الحي في الدَّلالة، وذلك الثراء الذي تتميز به، ويعزى إلى أنَّها تمثل أقصى درجات الانزياح الدَّلالي.

3 – الكناية:

تعددت المصطلحات والمفاهيم المتصلة بالكناية، ولكن مفهومها تمحض للدلالة على اللَّفظ الذي «أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه»[3]، وإن كانت طبيعة الكناية وكونها إحدى أشكال المجاز يقتضي أن يُراد فيها لازم المعنى لا المعنى الحرفي؛ لأنَّها حينئذ تغدو حقيقة لا مجازا، وإنَّما جاز للمعنى الأول أن يتحقَّق لا أن يُراد، ويؤيد هذا تعريف السكَّاكي للكناية بأنَّها «ترك التصريح بذكر الشَّيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك، كما تقول: فلان طويل النجاد، لينتقل منه إلى ما هو ملزومه، وهو طويل القامة »[4].

ومن هنا يمكن إدراك الطَّبيعة الانزياحية للكناية؛ إنَّها عدول عن إفادة المعنى المراد مباشرة، إلى إفادته عن طريق لازم من لوازمه، ويكون على المتلقي أن يقوم بحركة عكسية ينتقل خلالها من المعنى الحرفي (المذكور)

---

(1) القزويني: الإيضاح. ص258.
(2) المرجع نفسه. ص258.
(3) المرجع السابق. ص273.
(4) السكَّاكي: مفتاح العلوم. ص512.

إلى المعنى المراد (المتروك).

ويمكن توضيح هذه الآلية من خلال المخطط الآتي للكناية المشهورة: (كثير الرماد).

الأديب

الكرم ⟵ كثرة إيقاد النار ⟵ كثرة الرماد

المتلقي

المستوى العادي (غير المنزاح) المستوى الفنِّي (المنزاح)

فالشَّاعر أو الأديب، يقوم في الكناية بعملية تركيب، ينقل خلالها المعنى إلى أحد لوازمه، وما يترتب عليه فيذكره، ويكون هذا اللازم المذكور نقطة الانطلاق للمتلقي في تحليل المعنى الكنائي، حيث يمر بلوازم المعنى التي مر بها صاحب النّص، ولكن في اتجاه عكسي، إلى أن يصل إلى المعنى المراد.

وقد قرن عبد القاهر بين الكناية والاستعارة والتمثيل، فعد هذه الأنواع من الضرب الذي «لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللَّفظ وحده، ولكن يدلك اللَّفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللُّغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض »[1]، وهذا يؤكد الطّابع الانزياحي للكناية، ما دام المعنى فيها لا يتحصل بغير واسطة، بل يعقل من اللَّفظ معنى، ثم يفضي ذلك المعنى إلى معنى آخر، كما يقول الجرجاني[2].

والقيمة الفنِّية للكناية تكمن في هذا التَّقديم غير العادي للمعنى، الذي يتيح للمتلقي أن يكون مساهما في تحصيل المعنى بطريق التأويل، ومندهشا ــ في الوقت ذاته ــ بهذا التلميح الخفي، ويصدق على الكناية في هذا ما يصدق على غيرها من صور المجاز من أنَّه «متى أُريد الدَّلالة على معنى فتُرك أن يُصرح به، فيُذكر باللَّفظ الذي هو له في اللُّغة، وعُمد إلى معنى آخر فأُشير به إليه، وجُعل دليلا عليه ، كان للكلام بذلك حسن ومزية لا يكونان إذا لم يصنع

(1) الجرجاني: دلائل الإعجاز. ص219.

(2) المرجع نفسه. ص219.

ذلك وذكر بلفظه صريحا »[1].

وجملة القول أن الكناية تمثل إلى جانب الاستعارة أبرز أشكال الانزياح الدَّلالي الذي يتلخص في أنَّه عدول عن إفادة المعنى مباشرة إلى إفادته عن طريق لازم من لوازمه، أما التَّشبيه، فبغض النّظر عن الجدل الذي أثاره بعض البلاغيّين حول دخوله في المجاز، فإنه يعتمد في تكثيف الدَّلالة على أنواع من الانزياح، كحذف بعض عناصره، والإغراب فيه، وقلب طرفيه، وتشبيه المحسوس بالمعنوي غير المحسوس.

وهكذا نخلص إلى أن البلاغيّين عرفوا ظاهرة الانزياح، وتناولوها من خلال مباحث كثيرة، ومصطلحات متعددة، وكانت لهم إشارات واضحة تدل على وعيهم بالانزياح بوصفه ظاهرة فنية، وضرورة أدبية، ويعد الحذف والزيادة نوعين هامين من أنواع الانزياح التَّركيبي، وهما ذوا صلة وثيقة بظاهرتي الإيجاز والإطناب اللتين تمثلان نوعا من العدول عن أصل مثالي مفترض تمثله المساواة.

أما الانزياح الدَّلالي فتمثله صور البيان عامَّة؛ فالتَّشبيه يتأكد بعده الفنِّي من خلال أنواع العدول والانزياحات التي تعتريه، سواء كان ذلك بحذف بعض عناصره، أم بالإغراب في تشبيه المتباعدات، أم في قلب طرفي الصّورة التَّشبيهية، كما تعد الاستعارة أهم أنواع الانزياح الدَّلالي، من حيث هي نقل للفظ عن مسمَّاه الأصلي إلى اسم آخر، وتشبيهٌ حذف أحد طرفيه، وخرج بذلك عن التقرير والمباشرة، فكانت أعلى مراتب التَّشبيه هي أولى مراتب الاستعارة، ولذلك فضلت الاستعارة قديما وحديثا على التَّشبيه، من حيث قيمتها الفنِّية التي تحققها بذلك التفاعل الحي في الدَّلالة، وذلك الثراء الذي تتميز به، ويعزى إلى أنَّها تمثل أقصى درجات الانزياح الدَّلالي، أما الكناية فهي أحد أشكال الانزياح الدَّلالي وتتلخص في أنَّها عدول عن إفادة المعنى مباشرة إلى إفادته عن طريق لازم من لوازمه.

---

(1) المرجع السَّابق . ص333.

الفصل الثّانـــي: التَّناسب

توطئة

المبحث الأول: التَّناسب الخاص

المبحث الثّاني: التَّناسب العامّ

توطئة:

التَّناسب بمفهومه الأوسع هو من أهم المبادئ التي قامت عليها البلاغة العربية، وهو يشكل مع الانزياح ثنائية لا تكاد تخلو منها أو من أحد طرفيها مباحث البلاغة بوجه عام، وعلى الرَّغم مما يبدو بينهما من تعارض ظاهر، فإنهما يتضافران لتشكيل السمات الفنِّية في النّصوص الإبداعية، فليس بينهما من التعارض قدر ما بينهما من الانسجام والتكامل.

والتَّناسب ــ كما ذكرنا من قبل ــ مبدأ عام تقوم عليه أنواع الفنّ عامَّة، ولكنه يتبدى في كلّ نوع من الفنّ بمظهر خاص؛ فـ «تناسب اللوحة يظهر في تناغم الألوان المتباينة، وتناسب اللحن ينطوي على تناغم بين أصوات، أما في الشّعر فالتَّناسب بين كلمات »[1].

و تظهر ملامح الاهتمام بالتَّناسب لدى البلاغيّين من خلال بعض تعريفات البلاغة نفسها؛ كالذي ذكره صاحب العمدة من أن «البلاغة أن يكون أول كلامك يدل على آخره، وآخره يربط بأوله »[2]، فهذا يشير إلى التَّناسب بين أجزاء النّص.

كما يظهر التَّركيز على التَّناسب في تعريف الخطابي للبلاغة بأنَّها: «وضع كلّ 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 ذهاب الرَّونق الذي يكون معه سقوط البلاغة »[3].

وقام مفهوم الفصاحة على أساس من مبدإ التَّناسب أيضا؛ فإن هذه الفصاحة لا تتحقَّق إلا بخلوص المفردة من تنافر الحروف، والغرابة ومخالفة

---

(1) جابر عصفور: مفهوم الشّعر. ص213.

(2) ابن رشيق: العمدة. 248/1.

(3) الخطابي حمد بن محمد: بيان إعجاز القرآن. ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام.دار المعارف. القاهرة. ط4. (د ت). ص29.

القياس اللغوي [1]، ومعنى ذلك أن هذه المفردة حققت أنواعا ثلاثة من التَّناسب على الأقل:

ــ تناسب صوتي؛ بخلوصها من تنافر الحروف.

ــ وتناسب مع المستعمل من الألفاظ؛ بخلوصها من الغرابة.

ــ وتناسب مع المستعمل من قواعد اللُّغة، حتى تبرأ من مخالفة القياس اللغوي، ثم إن مصطلحات البلاغيّين حفلت بما يدور حول التَّناسب فيؤدي معناه أو ينحو منحاه؛ من ذلك مصطلح التلاؤم، الذي جعله الرماني والباقلاني أحد أوجه البلاغة والإعجاز [2].

ومن المصطلحات البلاغيّة ذات الصّلة بالتَّناسب، من حيث الدَّلالة اللُّغوية على الأقل: الائتلاف والاتساق، والالتئام، والتجانس، والتَّشابه، والتعادل، والتنسيق، والتَّوافق، وصحة المقابلة، والمؤاخاة، والتوازن، والمساواة، والمشاكلة، والمطابقة، والمماثلة، إضافة إلى مصطلح التَّناسب نفسه [3]، وهذه المصطلحات ذكرناها باعتبار مفهومها اللغوي العام الذي يحمل معنى التَّناسب أو يقرب منه، ولو أخذنا كلّ ما يمت إلى التَّناسب بصلة، لشمل ذلك أكثر مصطلحات البلاغة وأنواع البديع خاصة؛ إذ إن المحسنات التي عالجها البلاغيّون في باب البديع يقوم أغلبها على مراعاة علاقة صوتية أو دلالية يحكمها التَّماثل أو التَّخالف بين الوحدات، مما يجعل مباحث البديع لا تقل أهمية عن مباحث المعاني والبيان من حيث تحقيق الغرض الفنِّي الجماليّ، بل إننا يمكن أن نزعم أن البديع أقرب إلى مبادئ التشكيل الجماليّ الخالص من قسيميه، مادام الجمال قد ارتبط عند أكثر الفلاسفة والمفكرين بالتَّناسب والتناسق بين أجزاء العمل الفنِّي.

والبلاغيّون وإن لم يقفوا عند كلّ نوع من أنواع البديع بالتوجيه الفنِّي

---

(1) القزويني: الإيضاح. ص26.

(2) ينظر: الرماني: النكت. ص76. والباقلاني. إعجاز القرآن. ص203.

(3) ينظر: أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. ص686 وما بعدها.

والتعليل الجماليّ، فإنهم انطلقوا من مبدإ أن هذه الأنواع البديعية إنَّما يؤتى بها لتحقيق فنية النّص وجماله، فسموها محسنات، وهذه المحسنات عندهم ذات غاية فنية وحاجة جماليّة تطمح إليها جميع الفنون، وهي تحقيق التَّناسب بين جميع أجزاء العمل، يقول محمد بن علي الجرجاني: «وجه حسن جميع المحسنات اللَّفظيَّة هو وجه حسن الشّعر، وهو التَّناسب؛ فإن الجنس ميال إلى الجنس، والطبع ميال إلى إيقاع المناسبة بين الأشياء، ونفاره من المتنافرات، فإن التَّناسب من الاعتدال، والنّفس الكاملة مفطورة على محبتـــه »[1].

ويعمق حازم القرطاجني هذه الفكرة، حين يشير إلى أن التَّناسب لا يقتصر على المماثلة أو المشابهة، بل يتضمن المخالفة والتضاد أيضا، ويذكر وجه الحسن في ذلك بقوله: «فإن للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها، والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكا وإيلاعا بالانفعال إلى مقتضى الكلام، وإن تناظر الحسن في المستحسَنَيْن المتماثلين والمتشابهين أمكن من النّفس موقعا من سنوح ذلك لها في شيء واحد »[2].

وينبغي أن نذكر هنا أن مبدأ التَّناسب كان من أشهر المبادئ وأقدمها في تفسير ظاهرة الجمال والفن، حتى غدا مرادفا للجمال عبر العصور [3]، وغاية تسعى إلى تجسيدها جميع الفنون، وربما كان هذا الحضور البارز للتناسب في مختلف مراحل التفكير الجماليّ، هو بسبب ما يوفره من الإيقاع ، الذي هو أحد ركائز الفن.

والإيقاع، وإن لم يبرز مصطلحا متعارفا ومحدد المفهوم لدى البلاغيّين، فإن «مظاهره وأبحاثه كانت منتشرة في كتاباتهم، وفي تناولهم لمظاهر الجمال في فن القول بمختلف أشكاله، «ونظرة سريعة على مواقفهم من الظَّواهر التي سموها محسنات بلاغيّة تظهر إحساسهم العميق بجمال الإيقاع

---

(1) الجرجاني محمد بن علي: الإشارات والتنبيهات. ص305.

(2) القرطاجني: منهاج البلغاء. ص45.

(3) ينظر: محسن محمد عطية: غاية الفن. ص10.

البلاغيّ»[1]؛ فظواهر البديع تمثل في مجملها عناصر إيقاعية اهتم بها البلاغيّون، وحاولوا اكتشاف أنواعها وقوانينها، وعلى الرَّغم من أن الإيقاع في الأصل يعود إلى التَّناسب الزماني في فن الموسيقى بصفة خاصة، فإن النّقاد وسعوا مفهومه ليشمل فنونا أخرى كالرسم والنحت والفنون القولية؛ إذ إنَّها تتوفر جميعا على تناسب ما بين وحدات العمل وعناصره.

ويبدو أن الوزن الشّعري كان أهم مظاهر الإيقاع التي اهتم بها القدماء، لِمَا لمسوا فيها من بعد إيقاعي واضح وصريح، يتجلَّى في التَّناسب الزمني بين الحركة والسكون، وفي تكرار التفعيلات أفقيا وعموديا، ولذلك مثلت فكرة التَّناسب منطلق الفلاسفة في معاينة ظاهرة الإيقاع الشّعري، وترتب على ذلك أن نظر الفلاسفة إلى هذه المسألة من منظور موسيقي، بعد أن عادلوا بين الإيقاع الشّعري والإيقاع الموسيقي على تمايز المواد التي يتشكَّل منها الإيقاعان »[2]. على أن الوزن الشّعري ليس سوى أحد مظاهر الإيقاع التي حفلت بها مباحث البلاغة ومصطلحاتها، وهذه المظاهر لا تخص الشّعر دون النَّثر، ولكنها يمكن أن توجد ــ على تفاوت ــ في جميع أنواع الفنّ القولي.

كما أن التَّناسب ــ بوصفه مبدأً عاما في البلاغة العربية ــ لا يمكن أن يقتصر على البنية الداخلية للنص، والعلاقة بين وحداته الصَّوتية والتَّركيبية والدَّلالية، وإن كان هذا هو الاتِّجاه العام لدى الدارسين المحدثين في مقاربتهم للظاهرة؛ إن التَّناسب تمتد مساحته عند البلاغيّين إلى ما هو أعم من بنية النّص ليشمل المقام بجميع عناصره، من متكلم ومتلق ومقاصد للخطاب وغيرها، وهذا النَّوع من التَّناسب يمكن أن نسمِّيَه التَّناسب العام؛ لأنَّه أعم من التَّناسب الذي تمثله أكثر المحسنات البديعية، والذي يمكن أن نعده تناسبا خاصا، ويمكن أن نتصور اندراج أنواع التَّناسب وتدرجها وفق هذا المخطط:

---

(1) ابتسام أحمد حمدان حمدان: الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي. ص29.

(2) الأخضر جمعي: نظرية الشّعر عند الفلاسفة الإسلاميين. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1999م. ص177.

التَّناسب الصَّوتي ← التَّناسب التَّركيبي ← التَّناسبالدَّلالي ← التَّناسب العام

فكلّ نوع من أنواع التَّناسب متضمّن بالضَّرورة في النَّوع الذي بعده، وعليه فإن ما دعوناه التَّناسب العام يتضمن التَّناسب الخاص بأبعاده الصَّوتية والتَّركيبية والدَّلالية.

وسنستعرض التَّناسب الخاص والعام، من خلال أهم ما ورد عند البلاغيّين في ذلك.

المبحث الأول: التَّناسب الخاص

يتجلَّى التَّناسب الخاص بصفة عامَّة في الظَّواهر التي رصدها البلاغيّون وأدرجوها ضمن علم البديع، بما في ذلك جانبا الوزن والقافية اللَّذين يشكلان أبرز مظاهر التَّناسب الصَّوتي في الشّعر، ويتضافر الوزن والقافية وأنواع البديع الأخرى لتكوين الجانب الموسيقي للنصوص، من خلال العلاقات المختلفة التي تنشأ بين وحدات النّص، من الناحية الصَّوتية، أو التَّركيبية، أو الدَّلالية، فالخيط الذي ينتظم أغلب أنواع البديع هو التَّناسب بين «طرفين يتناظران كليا أو جزئيا في عناصر تكوينهما »[1]

ومع أن البلاغيّين اجتهدوا في رصد ما استطاعوا من أنواع البديع القائمة على أساس التَّناسب، فإن عدة مآخذ يمكن أن تسجل عليهم في هذا الأمر؛ وأول هذه المآخذ برأينا عدم تركيزهم على الغايات الفنِّية والجماليّة للظواهر والأنواع التي رصدوها في باب البديع خاصة، فكانوا يكتفون في الأغلب الأعم بتسمية النَّوع البديعي وتعريفه أحيانا والاستشهاد له، دون بحث السّر البلاغيّ والبعد الفنِّي الكامن فيه.

وأمر آخر؛ هو عدم ضبطهم للمصطلحات في أحيان كثيرة، بما نتج عنه اختلاف في هذه المصطلحات والمفاهيم بين البلاغيّين، مع أن الأصل في وضع المصطلح هو توحيد المفاهيم بين الدارسين ... فوجدنا عندهم أسماء عدة للمعنى الواحد، ومعانيَ شتّى للمصطلح الواحد، وكثيرا من النّصوص التي يستشهد بها في أكثر من نوع، وهذا دليل على عدم دقة التَّصنيف.

كما أننا نجد تداخلا بين علوم البلاغة نفسها؛ حيث إن بعض ما أدرجه البلاغيّون ضمن أنواع البديع، هو من علم المعاني كالالتفات، أو من البيان كالإرداف والرّمز مثلا.

ثم إن تصور البلاغيّين لدور البديع، وجعلهم له تابعا ومكملا للمعاني والبيان، غير مرتضى عند كثير من الدارسين؛ لأنَّ هذا التصور أدى إلى أن

---

(1) محمد العمري: الموازنات الصوتية. ص21.

أصبح دورعلم البديع بمقتضاه دورا هامشيا أشبه بالتلوين الخارجي الذي لا تأثير له على جوهر المعنى، وتأكد ذلك بما جاء صراحة في تعريفه من أنَّه «علم يعرف به وجوه تحسين الكلام، بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدَّلالة »[1].

وهنا تبرز إشكالية فحواها: هل تضاف الظَّواهر البديعية إضافة إلى التَّركيب، كما يضاف السكّر إلى السائل، أم أن هذه الظَّواهر تتخلق مع التَّركيب فتكون جزءا لا يتجزأ منه ؟.

ويمكن أن نضيف إلى قائمة المآخذ على البلاغيّين في درس البديع، أن كثيرا مما عدوه من عيوب الشّعر هو في الحقيقة مما قد يحقّق شعرية النّص وأدبيته، كالتّكرار والاشتراك وغيرهما.

ومما يؤكد الحاجة إلى إعادة تكييف المباحث البلاغيّة في جانب البديع، إغراق القدماء في الجزئية والانفصالية وهم يدرسون أنواعه، وهو ما أدى إلى أن يتنامى اتجاه إلى الحصر والتقعيد بالنسبة إلى البديع وأنواعه و صلت عند شرف الدين التيفاشي(ت651) إلى سبعين لونا، ثم تجاوز بها ابن أبي الإصبع المصري(ت654) المئة، ثم بلغت مئة وأربعين لونا عند صفي الدين الحلي(ت750)[2].

ومع ذلك لا يمكن إغفال الجهد الذي بذله البلاغيّون في إحصاء ألوان البديع، فهذا الجهد وما تمخض عنه، هو نقطة الانطلاق لكلّ عمل يبتغي التجديد والإضافة.

إن أنواع البديع تعتمد ــ في مجملها ــ على وجود علاقة صوتية أو تركيبية أو دلالية بين وحدات النّص، وجوهر هذه العلاقات في الغالب هو التّكرار، يقول محمد عبد المطلب: «مجموعة الأشكال البديعية ترتبط بعلاقة عميقة تكاد تسيطر عليها وتوجه عملية إنتاجها للمعنى، وهذه العلاقة تتمثل

---

(1) شفيع السيد: البحث البلاغي عند العرب. ص273.

(2) سعد أبو الرضا: في البنية والدَّلالة. ص33.

في البعد التّكراري الذي يتجلَّى على مستوى السطح الصياغي، وعلى مستوى العمق الدَّلالي »[1].

والحق أن ظواهر كالسَّجع، والجناس، والتَّصريع، والترصيع، وغيرها، إنَّما هي أشكال متعددة لظاهرة التّكرار، ولكن التّكرار مصطلح يوحي بالتراكمية، ولا يدل بالضَّرورة على الانتظام الذي يتحقَّق به التَّناسب بين الوحدات أوالعناصر المكررة؛ فالعلاقة بين الوحدات الصَّوتية والتَّركيبية والدَّلالية في مختلف أشكال البديع هي علاقة منتظمة على قدر كبير من الانسجام والاتساق.

وكثير من الباحثين المحدثين لاحظوا هذا الجانب واهتموا به، وكلّ دعاه بما ارتآه، فهو تكرار نمطي عند محمد عبد المطلب [2]، وموازنات عند محمد العمري[3]، ومناسبة لفظية عند حازم علي كمال [4]، وتوازن عند عز الدين إسماعيل[5]، وآثر آخرون مصطلح التَّوازي الذي جاء به جاكبسون، كعبد الواحد حسن الشيخ [6]، ومحمد صالح الضالع [7]، ولكننا نفضّل مصطلح التَّناسب لسببين:

الأوّل : هو الخلفية الجماليّة لهذا المصطلح الذي ارتبط بمفهوم الفنّ والجمال منذ أقدم العصور.

والثاني: كون هذا المصطلح يعم التَّناسب بنوعيه؛ الخاص والعام، ثم إنَّه قابل لأن يضم أغلب أنواع البديع، بمختلف العلاقات التي تحكمها.

---

(1) محمد عبد المطلب: البلاغة العربية. ص352.

(2) في كتابه: البلاغة والأسلوبيَّة.

(3) في كتابه: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية.

(4) في كتابه: المناسبة اللَّفظيَّة في القرآن الكريم. مكتبة زهراء الشرق. القاهرة. (د. ت).

(5) في كتابه: الأسس الجماليّة في النقد العربي.

(6) في كتابه: البديع والتَّوازي.

(7) في كتابه: الأسلوبيَّة الصوتية. دار غريب. القاهرة2002م.

وقد استعمل محمد العمري مصطلح التَّناسب في كتابه البلاغة العربية فرأى أنَّه «ينصرف إلى وجود طرفين متجاوبين دلاليا أو صوتيا » [1]

أما تصنيف أشكال البديع، بحسب العلاقات التي تتبني عليها هذه الأشكال، فقد كان محل اجتهاد بعض المحدثين، حيث أرادوا استدراك النّقص عند القدماء الذين لا نكاد نجد لهم تصنيفا لوجوه البديع إلا تقسيمهم لها إلى محسنات لفظية، وأخرى معنوية [2].

فمن المحدثين من قسم أنواع البديع إلى محسنات صوتية لفظية، ومحسنات الإيقاع الجملي والدَّلالي، كما نجده عند عبد الواحد حسن الشيخ [3]؛ حيث تقوم المحسنات اللَّفظيَّة على الناحية الصَّوتية التقطيعية؛ كما في الجناس، والترصيع، والتّكرار، والتسميط، والتَّصريع، والسَّجع، ولزوم ما لا يلزم، وغيرها، وتقوم محسنات الإيقاع الجملي على الجمل والوقفات في البيت الواحد، أو في القصيدة كلها، ومن أنواعه: التسهيم، ورد العجز على الصدر، والإرصاد، وأما محسنات الإيقاع الدَّلالي فتقوم على توظيف المعنى عن طريق التَّقابل والتَّوازي المبني على التضاد، أو التَّقابل بين الألفاظ المفردة والجمل المركبة، في مثل الطباق والمقابلة والتكافؤ والترديد [4].

وهذا التَّقسيم يبدو مقبولا، وهو ذو وشائج بالتَّقسيم الذي تعارفه القدماء حين قسموا المحسنات إلى لفظية ومعنوية، ولكن فيه إشكالا؛ يتمثل في صعوبةالفصل بين الجانب التَّركيبي والجانب الدَّلالي.

وذهب محمد العمري إلى تصنيف آخر جعل بموجبه أشكال البديع ثلاثة أنواع:

1- وجود طرفين متكافئين؛ وجعل ضمنه الموازنة، والتوازن، والمماثلة، والمتوازي، والمقابلة، والمناسبة، والتَّناسب، والتجنيس، والمطابق، والسَّجع.

2- انقسام وحدة إلى أجزاء؛ ومن هذا النَّوع: التَّقسيم، والتجزئة،

---

(1) محمد العمري: البلاغة العربية. ص454

(2) القزويني: الإيضاح. ص287.

(3) عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتَّوازي. ص35.

(4) المرجع نفسه. ص35.

والتقطيع، والتشطير، والمشطر، والازدواج، والتوأم، وتشابه الأطراف.

3- ورود وحدة أو وحدات ذوات خصوصيات متماثلة مرتين فأكثر؛ ومنها التّكرار، والتعديد، ورد الأعجاز على الصدور [1].

أما محمد عبد المطلب، فجاء بتقسيم يعتمد على العلاقة التَّوافقية والتَّخالفية بين الوحدتين أو الدالين، ورأى أن الاحتمالات الافتراضية للعلاقة بين الدالين، هي:

1- تخالف بين الدالين في المستوى السطحي والمستوى العميق؛ كالطباق والمقابلة.

2- توافق بين الدالين في المستوى السطحي والمستوى العميق؛ كتشابه الأطراف، والترديد، ورد الأعجاز على الصدور، والمجاورة.

3- توافق بين الدالين في المستوى السطحي، وتخالف في المستوى العميق، ومنه العكس والتبديل والتعديد، وتنسيق الصفات.

4- تخالف بين الدالين في المستوى السطحي، وتوافق في المستوى العميق؛ كما في العكس والتبديل [2].

ونلاحظ أن كلّ هذه التَّقسيمات تكشف عن وجود علاقة تناسب بين عنصرين أو أكثر، وهو تناسب يقوم على التَّوافق أو التَّخالف بين العناصر المتناسبة في مستوى الأصوات أو الدَّلالات.

وبناء على هذا، يمكن أن نتناول أنواع التَّناسب الخاص من خلال ثنائية الأصوات والدَّلالات من جهة، وعلاقات التَّوافق والتَّخالف التي تحكمها من جهة أخرى، فيكون لدينا أربع حالات نظرية هي:

1) توافق الأصوات وتخالف الدَّلالات؛ ويمثلها الجناس.
2) تخالف الأصوات وتضاد الدَّلالات؛ ويمثلها الطباق.
3) توافق الأصوات وتوافق الدَّلالات؛ ويمثلها التّكرار.

---

(1) محمد العمري: الموازنات الصوتية. ص19، 20.

(2) عبد المطلب: البلاغة العربية. ص353.

4) تخالف الأصوات وتخالف الدَّلالات؛ ويمثلها التعديد.

غير أن قسما كبيرا من الأصوات المتناسبة لا يرتبط بدلالات معينة ومحددة، ولكن هذه الأصوات ذات قيمة كبيرة في إحداث التَّناسب الصَّوتي، من خلال التّكرار المتناسب، للصوامت والصَّوائت، بما ينجم عنه ظواهر عدة كالوزن والقافية والترصيع والسَّجع، ولذلك نبدأ الحديث عن أشكال التَّناسب البديعي بهذه الأنواع التي يمكن أن نسميها التَّناسبات الصَّوتية، ثم نتناول القسم الآخر الذي يضم التَّناسبات الصَّوتية الدَّلالية.

أولا: التَّناسبـــــات الصَّوتيـــــة

التَّناسبات الصَّوتية من أهم أنواع التَّناسب في البلاغة العربية، وهي تعتمد على التَّناسب الموقعي للأصوات العربية، حروفا وحركات، أما أبرز الأشكال الداخلة ضمنها، فهي: الوزن، والقافية، والموازنة، والسَّجع، والترصيع.

1- الوزن

مع أن الوزن لا يذكر ضمن أنواع البديع، فإننا نرى أنَّه أهم شكل للتناسب الصَّوتي في البلاغة العربية، أنَّه يمثل قمة هذا التَّناسب، بما يحقّقه من انتظام مثالي للوحدات الصَّوتية في البيت، والقصيدة، تبعا لذلك.

ولعلَّه لأجل هذا كان للوزن حضوره المتميز في مفهوم الشّعر عند القدماء، بل هو عندهم «أعظم أركان حد الشّعر وأولاها به خصوصية »[1]، كما جاء في كتاب العمدة لابن رشيق.

ولاشك أن هذه القيمة التي كانت للوزن عند القدماء مردها إلى مقدار التَّناسب الذي يحقّقه في القصيدة، عن طريق التناظر الأفقي والرأسي بين التفعيلات واطّراد هذا التناظر في جميع القصيدة، وهذا الذي يحقّقه الوزن من تناسب هو ذاته سر ما يعزى إلى الشّعر من مزية وفضل وتأثير، ذلك أن

---

(1) ابن رشيق: العمدة. 141/1.

«التأليف بين المتناسبات له حلاوة في المسموع، وما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب»[1] كما يقول القرطاجني.

أنَّه لمن الصعوبة بمكان فصل جانب ما في الوزن الشّعري من تناسب وبين ما للشعر من تأثير وجداني لا يمكن أن يتحقَّق من دونه، «فكأن معايير الجمال في الفنّ هي نفسها قوانين في عمق النّفس، ويحدث الانسجام من جرّاء التَّماثل بين المجالين»[2].

ومما يعزز قناعتنا بأن تناول قدماء البلاغيّين للوزن إنَّما كان على أساس جماليّ صرف، ما نجده عند حازم القرطاجني حين تحدث عن أوزان الشّعر، فجعل أفضلها أكثرها توفرا على التَّناسب بين أجزائه، وقد جاء بمصطلحات ثلاثة يمكن أن نعدها معايير لمدى تحقيق الوزن لخاصية التَّناسب، هي تمام التَّناسب، وتضاعف التَّناسب، وتقابل والتَّناسب، فـ «تمام التَّناسب مقابلة الجزء بمماثله، وتضاعف التَّناسب هو كون ذلك في جزءين متنوعين كـ (فعولن مفاعيلن) في الطويل، وتقابل التَّناسب، هو كون كلّ جزء موضوعا من مقابله في المرتبة التي توازيه، فإن كان الواحد في صدر الشطر الأول كان الآخر في صدر الشطر الثاني، وإن كان ثانيا كان مقابله ثانيا، وإن ثالثا فثالث، فالأعاريض التي بهذه الصفة هي الكاملة الفاضلة، وكلّما نقص عروضا شرط من هذه الشروط أو أكثر كان في الرُّتبة من مقاربة الكلام أو مباعدته بقدر ما نقص منه»[3].

إن نص حازم السَّابق هو تكييف مقبول للمبدإ الشهير الذي يعزو الجمال إلى الوحدة في التنوع، ومحاولة إسقاط لهذا المبدإ على الوزن الشّعري، إذ ينطلق صاحب المنهاج من مبدإ عام هو التَّناسب، ولكنه لا يغفل الإشارة إلى ضرورة التنويع داخل هذا الإطار العام، وذلك عندما ذكر تضاعف التَّناسب،

---

(1) القرطاجني: منهاج البلغاء. ص267.

(2) الأخضر جمعي: نظرية الشّعر. ص177.

(3) القرطاجني: منهاج البلغاء. ص259.

الذي يعتمد على التنوع في التفعيلات، ويوضح القرطاجني هذا المفهوم في موضع آخر من كتابه عندما يجعل أنسب الأوزان وأكملها ما كان بين التَّماثل الأقصى واللاتماثل الأقصى؛ بأن يكون «متشافع أجزاء الشطر، من غير أن يكون متماثل جميعها »[1].

وهذا النَّوع هو منزلة بين منزلتين، أولاهما: منزلة «ما لم يقع في شطره تشافع » [2]، فافتقد بذلك إلى الوحدة، وثانيتهما: منزلة الوزن الذي «وقع التشافع والتَّماثل في جميعه »[3] فافتقد بذلك إلى التنوع.

وطبيعي أن يكون لدى النّقاد والبلاغيّين بعد ذلك مقياس جماليّ واضحة معالمه، هو مقدار ما في الوزن من ثراء تناسبي، ومن أشكال هذا الثراء ما سمَّاه ابن الأثير التوشيح، وهو «أن يبني الشَّاعر أبيات قصيدته على بحرين مختلفين، فإذا وقف على البيت على القافية الأولى كان شعرا مستقيما من بحر على عروض، وإذا أضاف إلى ذلك ما بنى عليه شعره من القافية الأخرى كان أيضا شعرا مستقيما من بحر آخر »... فمن ذلك قول بعضهم:

أَسْلِمْ وَدُمْتَ عَلَى الحَوَادِثِ مَارَسَا رُكْنَا ثَبِيرٍ أو هِضَابَ حِرَاءِ

وَنَلِ المُرَادَ مُمَكَّنًا مِنْهُ عَلَى رَغْمِ الدُّهُورِ وَفُزْ بِطُولِ بَقَاءِ[4]

ويلاحظ أن هذا النَّوع حقق مبدأ الوحدة في التنوع من خلال خاصيتين اثنتين عندما تحقق فيه انسجام وتناسب تام بين بحرين أو وزنين شعريين مختلفين في عدد التفعيلات وتوزيعها على الشطرين، ولكنه في الوقت ذاته حقق التنوع حين لم يرد على وزن واحد.

وبالمقابل ينزل الشّعر عن درجة الحسن، كلّما بعد وزنه عن تحقيق مبدإ التَّناسب، كما لو «أفرط قائله في تزحيفه، وجعل ذلك بنية للشعر الذي يعرف السامع له صحة وزنه في أول وهلة إلى ما ينكره، حتى ينعم ذوقه

---

(1) المرجع السابق. ص267.

(2) المرجع نفسه. ص267.

(3) المرجع نفسه. ص267.

(4) ابن الأثير: المثل السائر. 300/2. والبيتان لم أقف على قائلهما .

أو يعرضه على العروض، فيصح فيه، فإن ما جرى من الشّعر هذا المجرى ناقص الطلاوة، قليل الحلاوة »[1]، وسبب أن نقصت طلاوته وقلت حلاوته مجيئه على غير قواعد التَّناسب الأمثل بين التفعيلات والأبيات، بما يصعب معه تبين وزنه من قِبَل السامع، وذكر المرزباني (ت384) منه قول الشَّاعر:

إنّــا ذَمَمْــنَا عَلَــى مَــا خَيَّلَتْ سَعْدَ بْنَ زَيْدٍ وَعَمْرا مِنْ تَمِيمِ
وَضَبَّةَ المُشْــتَرِي الـــعَارَ بِنَا وَذَاكَ عَــمٌّ بِنَا غَــيْرُ رَحِــيمِ
لا يَنْتَهُونَ الدَّهْرَ عَنْ مَوْلَى لَنَا قَوْرَكَ بِالسَّهْمِ حَافَاتِ الأَدِيــمِ
وَنَــحْنُ قَــوْمٌ لَــنَا رِجَــالٌ وَثَرْوَةٌ مِنْ مَــوَالٍ وَصَــمِيمِ
لاَ نَشْتَكِي الوَحْمَ فِي الحَرْبِ وَلاَ نَئِنُّ مِنْهَا كَتَأْنَــانِ السَّلِيــمِ [2]

فهذه الأبيات أثقلت بالزحافات والعلل، حتى غدا من العسير تبيُّن وزنها.

إن قدماء النّقاد والبلاغيّين لم يجانبوا الصَّواب حين جعلوا إيقاع الوزن أساس الشّعر والفيصل بينه وبين النَّثر، فهذه الحقيقة، تكاد تكون من المسلمات لدى المحدثين الذين جعلوا وظيفة الوزن «تأكيد الدورة الصَّوتية التي هي جوهر الشّعر »[3]، فهذه الدورة الصَّوتية هي التي تجعل النّص الشّعري قابلا للتجزؤ إلى وحدات تتذبذب حول عدد ثابت من المقاطع، والأذن تتلقى انطباعا بانتظام صوتي تكفي لأن توجِد تقابلا أساسيا بين الشّعر والنَّثر.

وعلى العموم فإن الوزن الشّعري مثَّل عند القدماء الصّورة المثلى للتناسب الصَّوتي في الشّعر، وقد أجمعوا على أثره الجماليّ الغامض، وردوه إلى التَّناسب الذي يحقّقه، وهو وإن كان سمة خالصة للشعر، فإن النَّثر قد يقبس منه، كما في الموازنة والسَّجع والترصيع.

---

(1) المرزباني: الموشح . ص103.

(2) المرجع نفسه. ص 103. والأبيات للأسود بن يعفر. وقد ورد أولها في لسان العرب. مادة (ذيل). 1530/17.

(3) كوهن: النّظرية الشّعرية. ص244.

2- القافية:

القافية هي من أهم أشكال التَّناسب الصَّوتي بعد الوزن وقد عدها ابن رشيق «شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر »[1]، فالقافية مثلت عند القدماء ــ إلى جانب الوزن ــ أحد ثوابت الشّعر ومقوماته إذ الكلام «لا يسمّى شعرا حتى يكون له وزن وقافية»[2].

وعلى الرَّغم بعض اختلاف القدماء حول مفهوم القافية وحدودها فإنهم كانوا متفقين بشأنها على مبدأين على الأقل:

أنَّها وحدة صوتية تتكرر خلال جميع أبيات القصيدة سواء أضاقت فاقتصرت على آخر حرف في البيت، أم اتسعت فشملت البيت كله، كما نقل ابن رشيق عن بعضهم أنَّه قال: «البيت كله هو القافية، لأنَّك لا تبني بيتا على أنَّه من الطويل، فتخرج منه إلى البسيط، ولا إلى غيره من الأوزان»[3]، ونلاحظ أن أصحاب هذا الرأي الذي نقله ابن رشيق اعتمدوا على مبدإ التّكرار في تحديدهم لمفهوم القافية، حتى طابقوا بينها وبين الوزن، ولكن المفهوم الأشهر للقافية هو أنَّها «ما يلزم الشَّاعر تكريره في كلّ بيت من الحروف والحركات »[4]

والمبدأ الثاني الذي أجمع عليه البلاغيّون هو الطَّبيعة الجماليّة للقافية، كما للوزن، فحسن الشّعر يرجع إلى «إقامة الوزن ومجانسة القوافي، فلو بطل أحد الشيئين خرج عن ذلك المنهاج، وبطل ذلك الحسن الذي له في الأسماع»[5]، فالتَّناسب الذي يحقّقه الوزن في البيت كله من خلال انتظام الصَّوامت والصَّوائت أفقيا، تؤكده القافية في القصيدة عموديا، بانتظام وحدة

---

(1) ابن رشيق: العمدة. 159/1.

(2) المرجع نفسه. 159/1.

(3) المرجع نفسه. 159/1.

(4) التنوخي القاضي أبو يعلى: كتاب القوافي. تحقيق: عوني عبد الرؤوف. مكتبة الخانجي. القاهرة. ط2. 1978م. ص66.

(5) الرماني: النكت. ص98، 99.

صوتية تتكرر في جميع الأبيات.

ويمكن أن يتحقَّق التَّناسب الصَّوتي على المستوى الأفقي أيضا في ما عرف لدى البلاغيّين بالتَّصريع، وقد ذكر ابن رشيق أن «المصرّع أدخل في الشّعر، وأقوى من غيره »[1]، وما ذلك إلا بسبب الحضور المزدوج للقافية في شطري البيت، بما يعني صورة أكمل للتناسب.

وقد شبه بعض القدماء القوافي تشبيها له مغزاه، عندما قالوا إنها "حوافر الشّعر"[2]، وهذا يحيل إلى آثار الحوافر على الأرض «فهي ترسم مجرى متوازي الجانبين، وكذلك القوافي، فهي ترسم مجرى الأبيات، تتكرر في العروض والضرب، فتحدد شطرين متساويين، ثم تتوالى فارضة أن تتساوى الأبيات التَّالية في شطريها، فينشأ عن ذلك خطان متوازيان، هما خط الصدر وخط العجز، فكأن الشَّاعر يقفز من بيت إلى بيت، كما يقفز الفرس بين خطـــوة وخطـــوة»[3]، وكما يحدد الإيقاع وسرعة السير موقع الحوافر، تحدد القوافي إيقاع البيت ووزنه، والثَّابت في كلّ ذلك هو التّكرار المنتظم للعناصر، والتَّماثل بين الوحدات، وإن هذا التَّماثل هو الذي يؤسس للقافية شرعية وجودها، ويمكنها من أداء ما يتوخَّى منها من قيم فنية وآثار جماليّة، وعلى ذلك يكون حظها من الجمال بقدر ما يتحقَّق من انسجام وتماثل بين مكوّناتها، من الصَّوامت والصَّوائت، يقول حازم القرطاجني: «والذي يجب اعتماده في مقاطع القوافي أن تكون حروف الرَّوي في كلّ قافية من الشّعر حرفا واحدا بعينه، غير متسامح في إيراد ما يقاربه معه ... ومما يوجبه الاختيار أيضا أن تكون حركات حروف الرَّوي من نوع واحد، لا يجمع بين رفع وخفض ولا غير ذلك ... ومن ذلك أيضا وجوب التزام حروف العلَّة الواقعة سواكن بين

---

(1) ابن رشيق: العمدة. 159/1.

(2) مصطفى الجوزو: نظريات الشّعر عند العرب. ص38.

(3) المرجع نفسه. ص38.

أقرب متحرك يتلوه ساكن إلى الرَّوي وبين حرف الرَّوي»[1].

إن هذه الضَّوابط تبدو معايير جماليّة للقافية، وبناء عليها يكون كلّ إخلال بمبدإ من مبادئ تناسب القافية إخلالا بأحد هذه المعايير الجماليّة ، أو عيبا من عيوبها باصطلاح البلاغيّين، ومما ذكروه من ذلك، الإقواء والإكفاء والسِّناد[2].

فالإقواء: رفع بيت وجر آخر، كقول النَّابغة:

زَعَمَ البَوَارِحُ أَنَّ رِحْلَتَنَا غَدًا وَبِذَاكَ خَبَّرَنَا الغُرَابُ الأَسْــوَدُ

لاَ مَرْحَبًا بِغَدٍ وَلاَ أَهْــلاً بِــهِ إِنْ كَانَ تَفْرِيقُ الأَحِبَّةِ فِي غَدِ [3]

والإكفاء: اختلاف حرف الرَّوي، قال المرزباني أنشدني أبو عبيدة لجواس بن جرهم.

قُبِّحْتِ مِنْ سَالِفَةٍ وَمِنْ صُدُغْ كَأَنَّها كُشْيَةُ ضَبٍّ فِي صُقُعْ [4]

وأما إذا اختلفت الحركة التي قبل الرَّوي، فهو السناد [5].

وفي كلّ عيب من هذه العيوب التي اصطلح عليها النّقاد والبلاغيّون، نجد ثمة إخلالا بشرط من الشروط التي حددّها حازم القرطاجني لكمال القافية وحسنها، وخرقا لما سمَّاه ثعلب(291) اتساق النَّظم[6]، عندما ذكر عيوب القافية.

لكن ما سبق لا يعني أن القافية ذات معيار جماليّ وحيد هو الوحدة والتَّماثل فحسب، إذ إن فيها مظهرا للاختلاف والتنوع، ذلك أن القافية جزء من كلمة ذات دلالة معينة، وهي وإن كانت لا تمثل إلا جزءا من هذه الكلمة، فإن هذه الكلمة المتضمنة للقافية «تتمتع بوجود مزدوج، فهي توجد على المستوى المعجمي، بفضل معناها وشكلها... وتوجد على مستوى تناسبات

---

(1) القرطاجني: منهاج البلغاء. ص272.

(2) المرزباني: الموشح. ص19.

(3) المرجع نفسه. ص25. والبيت في ديوان النابغة الذبياني. ص143.

(4) الموشح: ص27. والبيت في خزانة الأدب. 325/11.

(5) الموشح: ص20.

(6) ثعلب أبو العباس: قواعد الشّعر. تحقيق: عبد المنعم خفاجي. الدار المصرية اللبنانية. القاهرة. ط1. 1417هـ/1996م. ص40.

التجانسات الصَّوتية في القصيدة »[1]، وبذلك تحدث القافية نوعا من المفارقة بين الصَّوت والدَّلالة، عندما تحافظ على نسبة ثابتة من التَّشابه الصَّوتي، ولكنه تشابه لا يرافقه ترابط دلالي، مع أن التجربة أثبتت ميل كلّ مستعملي اللُّغة إلى الربط بين التَّشابه الصَّوتي والتقارب الدَّلالي، فالتَّشابه الصَّوتي بين كلمتين يفترض دائما قرابة بين معنييهما [2] كما يقول "كوهن" .

وعلى الرَّغم من أن القافية ذات طبيعة صوتية خالصة في الأساس فإن لها صلة بالمعنى، فبين «تشابه أو تطابق الصَّوت، واختلاف أو تضاد المعنى يكمن البعد الجماليّ للقافية، كما ذهب إليه هوبكنز[3]، وهي بذلك نوع من الجناس بصفة عامَّة، بل إنَّها أصل له كما سيأتي، فالقافية ترتبط بالتَّماثل على مستوى الأصوات، ولكنها ترتبط باختلاف الدَّلالة وتنوعها بين الكلمات التي تتضمنها، وعلى ضوء هذا يمكن أن ندرك سبب أن جعل البلاغيّون من عيوب القافية الإيطاء، أو تكرير القافية بمعنى واحد[4]، لأنَّ هذا التكرير المتماثل يلغي مبدأ التنوع، بل إن مجرد إعادة استعمال كلمة في القصيدة، وإن اختلف معناها، هو من إيطاء القافية، كما هو ظاهر من كلام المرزباني[5]، فلابد من توفر قدر من الاختلاف الصَّوتي أيضا.

وفي المقابل لم يستحسن البلاغيّون الاكتفاء في تحقيق التَّماثل الصَّوتي، بما يمكن أن تحققه الضمائر ما دامت ليست من صميم الكلمة، بل اشترطوا في ما كان من كَافَات الضمائر وتاءات التأنيث «أن يلتزم قبلها حرف بعينه، ويلتزم فيه حركة بعينها »[6] كما نص عليه صاحب المنهاج، فالصّورة المثلى للقافية عندهم فيما يبدو، هي أن تكون جزءا من أصل الكلمة، وأن يستعمل

---

(1) جمال الدين بن الشيخ: الشّعرية العربية. ترجمة: مبارك حنون. دار توبقال. المغرب. ط1. 1996م. ص219.

(2) كوهن: النّظرية الشّعرية. ص103.

(3) المرجع نفسه. ص361.

(4) ثعلب: قواعد الشّعر. ص43.

(5) المرزباني: الموشح. ص20.

(6) القرطاجني: منهاج البلغاء. ص274.

شكل هذه الكلمة مرَّة لا غير، وفي هذا كله تحقيق لمبدإ الوحدة في التنوع.

وهكذا يمكن القول إن الوزن والقافية هما أهم مظاهر التَّناسب الصَّوتي، وإذا اعتمدنا التَّقسيم اللساني الحديث للفونيمات إلى صوامت وصوائت، أمكننا القول بأن الوزن إنَّما يقوم على تناسب توزيع الصَّوائت بين شطري البيت، أو بين البيت والأبيات الأخرى في القصيدة، بينما تقوم القافية على تماثل الصَّوامت أوالحروف، وهذا يجعل الوزن والقافية ــ فيما نرى ــ أصل جميع أشكال التَّناسب الصَّوتي الأخرى، فهذه التَّناسبات الصَّوتية تقوم على تناسب توزيع الحركات إلى السكنات؛ كما في الموازنة، أو على تشاكلّ الحروف؛ كما في السَّجع والتَّصريع ولزوم ما لا يلزم، أو عليهما معا؛ كما في الترصيع.

3- الموازنـــة:

الموازنة كما عرفها ابن الأثير « أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن، وأن يكون صدر البيت الشّعري وعجزه متساويي الألفاظ وزنا »[1]، فالموازنة شبيهة بالوزن الشّعري من هذه الناحية، حيث تعتمد على تناسب توزيع الحركات بالنسبة إلى السكنات، ولكنها تكون بين الكلمات لا الأبيات، وقد عد القزويني الموازنة أحد أنواع السَّجع، وسمَّاه سجع الموازنة، وعرفه بقوله: «أن تكون الفاصلتان متساويتين في الوزن دون التقفية، كقوله تعالى: ﴿ وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ ﴾[الغاشية: 15 ،16]»[2].

ولكن القزويني جاء بمصطلح آخر هو المماثلة، وهي ــ كما يستنتج من تعريفه ــ أخص من الموازنة التي تتعلق بالكلمات الأواخر في التَّركيب أو في الشطر الشّعري، في حين تتحقَّق المماثلة إذا «كان في إحدى القرينتين من الألفاظ أو أكثر ما فيها مثل ما يقابله من الأخرى في الوزن »[3].

---

(1) ابن الأثير: المثل السائر. 269/1.

(2) القزويني: الإيضاح. ص328.

(3) المرجع نفسه. ص328.

وقد مثل القزويني لها بقوله تعالى: ﴿ وَءَاتَيْنَٰهُمَا ٱلْكِتَٰبَ ٱلْمُسْتَبِينَ وَهَدَيْنَٰهُمَا ٱلصِّرَٰطَ ٱلْمُسْتَقِيمَ ﴾ [الصافات: 117، 118]

وقول أبي تمام:

مَهَا الوَحْشِ إلاَّ أَنَّ هَاتَا أَوَانِسُ قَنَا الخَــطِّ إلاَّ أَنَّ تِلْكَ ذَوَابِــلُ (1)

أما التَّأثير الجماليّ للموازنة، فمرده ــ كما ذكر ابن الأثير ــ إلى ما تقوم عليه وتحققه في الكلام من تناسب واعتدال بين أجزائه، فـــ «إذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت في النّفس موقع الاستحسان »(2).

والموازنة كما يبدو من تحليلات البلاغيّين تتعلق بالوزن الصَّرفي للكلمات لا الوزن العروضي، وبرغم المناسبة بينهما فإن الوزن الصَّرفي أخص من الوزن العروضي؛ لأنَّ الحركات تتكافأ في ميزان الصَّرف، وعلى ذلك تكون الموازنة ــ لا سيما في شكلها التام ــ أمرا زائدا على تحقق الوزن الشّعري في البيت، فبيت أبي تمام السَّابق كان يمكن أن يرد الشطر الثاني فيه موزونا عروضيا وغير متشابه الألفاظ من حيث الوزن الصَّرفي مع الشطر الأول.

وكذلك في الشّعر، فإن الموازنة تتحقَّق عن طريق تماثل كلمتين أو مجموعة من الكلمات، في البنية الصَّرفية دون الالتفات إلى جانب العروض.

وعلى العموم فإن الموازنة، إحدى ظواهر التَّاسب الصَّوتي التي يمكن إلحاقها بالوزن العروضي، لما بينهما من صلة وتداخل، وهي لاشك، تؤدي ما يؤديه الوزن من إيقاع صوتي، ولكن الموازنة لا تقتصر على الشّعر، بل تمتد إلى النَّثر أيضا.

---

(1) المرجع السابق. ص328. والبيت في ديوان أبي تمام. دار صعب. بيروت. (د. ت). ص226.

(2) ابن الأثير: المثل السائر. 269/1.

4- السَّجع:

يقوم السَّجع على تماثل الصَّوامت بين كلمتين أو مجموعة من الكلمات، ومع أن بعض البلاغيّين جعلوا اتفاق الوزن من مقوماته، فإننا نفضل استعمال مصطلح السَّجع، من غير هذا الشرط؛ لأنَّ الأصل فيه أن يكون في النَّثر لا في الشّعر، والدَّليل على ذلك تعريفهم له بأنَّه: «تواطؤ الفاصلتين من النَّثر على حرف واحـد »[1] وجعلهم «الأسجاع من النَّثر كالقوافي في الشّعر»[2].

ومعلوم أن القافية تقوم على تماثل الحروف الصَّوامت بالأصل، وهناك من وسع مفهوم السَّجع كالقزويني والعلوي، اللَّذين جعلاه يشمل تناسب الأوزان (السَّجع المتوازن)، وتناسب الأوزان والفواصل(السَّجع المتوازي أو الترصيع)، وتناسب الفواصل (السَّجع المطرف) [3].

وهذا النَّوع الأخير (السَّجع المطرف) مثاله قوله تعالى: ﴿ مَّا لَكُمْ لَا تَرْجُونَ لِلَّهِ وَقَارًا وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَارًا ﴾[نوح: 13 ، 14].

غير أن السَّجع لم يقتصر على النَّثر بل امتد إلى الشّعر أيضا، قال أبو هلال العسكري: «وقد أعجب العربَ السَّجع حتى استعملوه في منظوم كلامهم، وصار ذلك الجنس من الكلام منظوما في منظوم، وسجعـا في سجع»[4]، وفي هذه الحالة يتضافر السَّجع والقافية لتحقيق نسبة أكبر من التَّناسب، من خلال الأحرف المتماثلة أفقيا بالنسبة إلى السَّجع، وعموديا بالنسبة إلى القافية، وعليه يمكن أن نلحق بالسَّجع في هذه الحالة كلا من التَّصريع ولزوم ما لا يلزم، بوصفهما تعزيزا للتناسب، بزيادة عدد الوحدات المتماثلة في الشّعر خاصة، لذلك جعل القزويني التَّصريع ولزوم ما لا يلزم

---

(1) القزويني: الإيضاح. ص325

(2) المرجع نفسه. ص325.

(3) العلوي: الطراز.12/3.

(4) العسكري: الصناعتين. ص289.

نوعين من السَّجع[1].

وقد اشتهر تصريع مطالع القصائد حتى ليكاد يكون ظاهرة عامَّة عند الشّعراء نظرا إلى أهمية الانطباع الذي يأخذه المتلقي من خلال البيت الأول في القصيدة، يقول حازم القرطاجني: «إن للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النّفس، لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب، وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك»[2]، أما إذا كان التَّصريع في وسط القصيدة فإنه «يعلن عن تغيّر الغرض ... [و] يعلم بالانتقال إلى ضرب مختلف »[3]، إنه نوع من التأكيد على النغم المصاحب للقصيدة، إيذانا ببداية قطعة جديدة ذات مضمون ربما كان مختلفا.

غير أن القيمة الفنِّية للتصريع لا يمكن اختصارها في الإعلام بالقافية قبل كمال البيت [4]، أو الإيذان بتغيّر موضوع الأبيات، بل ينبغي أن ينظر إلى التَّصريع في إطار التَّناسب الصَّوتي الذي تقوم عليه لغة الأدب، ولغة الشّعر خاصة، وما يحرص عليه الشَّاعر من توفير النغم الموسيقي، جذبا للأسماع واستمالة للنفوس وتشويقا إلى متابعته والمتعة بشعره.

ولئن كان التَّصريع تكثيفا للتناسب والتَّماثل على المستوى الأفقي في البيت الواحد، فإن النَّوع الثاني أو لزوم ما لا يلزم هو تكثيف للتماثل على المستوى العمودي إلى جانب القافية؛ بـــأن «يلتزم [الشَّاعر] حرفا مخصوصا قبل حرف الرَّوي من المنظوم أو حركة مخصوصة »[5]، وهو نوع من تمديد القافية أو توسيعها بما يجعل وقعها أقوى، مثلما تقوى النبرة الدورية للإيقاع في الموسيقى إذا زيد في قوتها.

---

(1) ينظر: القزويني: الإيضاح. ص326 ــ 329.

(2) القرطاجني: منهاج البلغاء. ص283.

(3) جمال الدين بن الشيخ: الشّعرية العربية. ص221.

(4) ابن الأثير: المثل السائر. 235/1.

(5) العلوي: الطراز. 209/2.

ولا يقتصر لزوم ما لا يلزم على الشّعر، بل يمكن أن يوجد في غيره، وقد مثل القزويني له بقوله تعالى: ﴿ إِنَّ ٱلَّذِينَ ٱتَّقَوۡاْ إِذَا مَسَّهُمۡ طَٰٓئِفٞ مِّنَ ٱلشَّيۡطَٰنِ تَذَكَّرُواْ فَإِذَا هُم مُّبۡصِرُونَ وَإِخۡوَٰنُهُمۡ يَمُدُّونَهُمۡ فِي ٱلۡغَيِّ ثُمَّ لَا يُقۡصِرُونَ ﴾ [الأعراف: 201، 202] ، وهذا يؤكد أن لزوم ما لا يلزم والتَّصريع والسَّجع والقافية كلها تنوعات لظاهرة عامَّة واحدة هي التَّماثل بين أحرف أواخر الكلمات في النَّثر أو الشّعر، ولكن القافية تتميز بأنَّها تختص بالشّعر، بينما نجد الأنواع الأخرى في الشّعر والنَّثر جميعا.

القافية تعتمد على اطّراد التَّماثل العمودي للأحرف، أما السَّجع والتَّصريع، فالتَّماثل فيهما يكون أفقيا، سواء أكان ذلك في النَّثر أم في الشّعر، ولذلك فهما لا يتصفان بالاستمرار والاطّراد الذي تكون عليه القافية، لاسيما في الشّعر القديم، وينفرد لزوم ما لا يلزم باعتماده على التناظر الأفقي إذا ورد في الشّعر؛ لأنَّه يتبع القافية عادة؛ ولكنه في النَّثر يلحق بالسَّجع والتَّصريع في قيامه على التناظر الأفقي.

5- الترصيـــع:

الترصيع هو أكثر الأنواع الصَّوتية تحقيقا للتناسب، لأنَّه يعتمد على اتفاق الأوزان والقوافي معا، وقد عرّفه ابن الأثير بقوله: «هو أن تكون كلّ لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكلّ لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية »[1]، ومثّل له بقوله تعالى: ﴿ فِيهَا سُرُرٞ مَّرۡفُوعَةٞ وَأَكۡوَابٞ مَّوۡضُوعَةٞ ﴾ [الغاشية: 13، 14]، وهو بهذا المفهوم ينطبق على ما سمَّاه العلوي السَّجع المتوازي[2].

والطَّبيعة الجماليّة للتّرصيع تتجلّى من دلالة المصطلح ذاته، فـــ «هو مأخوذ من ترصيع العقد، وذاك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل

---

(1) ابن الاثير. 255/1.

(2) العلوي: الطراز.12/3.

ما في الجانب الآخر »[1]

وقد قسم العلوي الترصيع إلى نوعين: ترصيع كامل وترصيع ناقص؛ فالكامل «هو أن تكون كلّ لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكلّ لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الأوزان والقوافي، من غير مخالفة لأحدهما للثاني في زيادة ولا نقصان »[2]، أما التّرصيع الناقص فهو «أن يختلف الوزن وتستوي الأعجاز »(3)

ويبدو أن العلوي أخذ الوزن بمعناه الصَّرفي لا العروضي حيث رفض أن يكون قوله تعالى: ﴿ إِنَّ ٱلۡأَبۡرَارَ لَفِي نَعِيمٖ وَإِنَّ ٱلۡفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٖ ﴾ [الانفطار: 13، 14] من الترصيع التام، لعدم التَّماثل في الوزن بين كلمتي ﴿ ٱلۡأَبۡرَارَ﴾ و﴿ٱلۡفُجَّارَ﴾، وهذا صحيح من الناحية الصَّرفية؛ فوزن كلمة ﴿ ٱلۡأَبۡرَارَ﴾ هو الأفعال، ووزن ﴿ ٱلۡفُجَّارَ﴾ الفُعَّال، ولكننا إذا أخذنا الوزن بمعناه العروضي، فإن وزن الكلمتين في هذه الحالة واحد وهو (ا ٥ ا ٥ ا ٥).

والحق أن البلاغيّين لم يفصّلوا القول في الذي يعنون بالوزن، عندما عرفوا الترصيع والموازنة وغيرهما من أنواع التَّناسبات الصَّوتية، ولكننا نرجح أن يكون الوزن عندهم بمفهومه العروضي، لأنَّ هذا يسمح بتوسيع مجال التَّناسبات لتشمل كلّ جزأين اتفقا في ترتيب الحركات والسكنات دون النّظر إلى نوع الحركة، فكلمات مثل (أقام، يقوم، أقيم) ذات وزن عروضي واحد، رغم اختلاف أوزانها الصَّرفية.

وقد كان هذا منهج بعض العلماء في تناول الترصيع، فالباقلاني مثلا جعل من الترصيع قول ابن المعتز:

أَلَمْ تَجْزَعْ عَلَى الرَّبْعِ المَحِيلِ وَأَطْـــلاَلٍ وَآثَــارٍ مَحُـــولِ [4]

---

(1) ابن الأثير: المثل السائر. 255/1.

(2) العلوي: الطراز. 194/2.

(3) المرجع نفسه. 195/2.

(4) الباقلاني: إعجاز القرآن. ص84. و لم أقف على البيت في ديوان ابن المعتز.

كما جعل منه قوله تعالى: ﴿ فَإِذَا هُم مُّبْصِرُونَ وَإِخْوَانُهُمْ يَمُدُّونَهُمْ فِي الْغَيِّ ثُمَّ لَا يُقْصِرُونَ ﴾ [الأعراف: 101، 202] [1]

وظاهر أن الكلمتين (محيل) و(محول) متفقتان في الوزن العروضي دون الصَّرفي، وكذلك الكلمتان ﴿مُّبْصِرُونَ﴾ و﴿يُقْصِرُونَ﴾.

غير أن الترصيع لا ينبغي أن يكون في جميع النّص أو في أكثره، بل يكون على قلة حتى يتحقَّق أثره الجماليّ، قال العسكري بعد أن عرّف الترصيع وجاء بأمثلة عنه: «ومثل هذا إذا اتفق في موضع من القصيدة أو موضعين كان حسنا... فإذا كثر وتوالى دل على التكلف »[2]، وإلى هذا ذهب ابن الأثير حين رأى أن «هذه الأصناف من التَّصريع والترصيع والتجنيس وغيرها إنَّما يحسن منها في الكلام ما قل وجرى مجرى الغرة من الوجه، أو كان كالطراز من الثوب، فأما إذا تواترت وكثرت فإنها لا تكون مرضية»[3].

والتوجيه الجماليّ لهذا الحكم هو أن هذه الأنواع كلها مبنية على التَّماثل، فإذا كثرت افتقد العمل إلى مبدإ التنوع، كما أن ميزتها وتأثيرها لا تحققهما إلا إذا كانت متفردة داخل العمل، فإذا تواترت ذهبت ميزتها وأثرها اللَّذان يكونان لها قليلة أو متفردة.

وذكر ابن الأثير من ضوابط السَّجع «أن تكون كلّ واحدة من السَّجعتين المزدوجتين مشتملة على معنى غير المعنى الذي اشتملت عليه أختها »[4]، وهذا المقياس قريب مما اشترطوه للقافية بأن لا تتكرر بمعنى واحد [5]،

---

(1) المرجع السابق. ص85.

(2) العسكري: الصناعتين. ص419.

(3) ابن الأثير: المثل السائر. 235/1.

(4) المرجع نفسه. 195/1.

(5) ثعلب: قواعد الشّعر. ص43.

والداعي إلى هذا في الحالتين هو مطلب التنوع واجتناب التّكرار المتماثل للوحدات، فإذا حدث تكرار الوحدة الصَّوتية، فلابد من أن تكون بمعنى جديد، غير المعنى الذي اشتملت عليه أختها، وإذا كان تكرار الوحدات لفظا ومعنى مقبولا في بعض السّياقات، فإنه في مواضع كهذه يبدو إجراء غير محبّب، ويتجلَّى هذا أكثر في الجناس الذي تتضح فيه معالم البعد الدَّلالي، وتبرز جنبا إلى جنب مع المظهر الصَّوتي.

لقد تناولنا أبرز المفاهيم التي عبرت عن الظَّواهر العامَّة في التَّناسب الصَّوتي، ولو تتبعنا المصطلحات البلاغيّة لوجدناها كثيرة جدا، وبقدر كثرتها، كان التداخل بينها والاختلاف بين البلاغيّين في ضبط حدودها، ولكن هذه المصطلحات ــ مهما بلغت كثرة واختلفت معانيها بين البلاغيّين ــ ترجع إلى أصل عام هو التَّناسب الصَّوتي بمظاهره وعلاقاته المختلفة (تساو، أو تماثل، أو تناظر، أو تكافؤ...).

وعلى العموم فإن ظواهر التَّناسب الصَّوتي تنبني كلها على المبدأين اللَّذين يقوم عليهما الوزن والقافية، أي تناسب الحركات إلى السكنات في الوزن، وتماثل الصَّوامت في القافية، فمن النَّوع الأول: الوزن والموازنة، ومن النَّوع الثاني: السَّجع، والتَّصريع، ولزوم ما لا يلزم، أما الترصيع فهو يقوم على اجتماع نوعي التَّناسب (تناسب الحركات، وتماثل الصَّوامت).

ويمكن تمثيل ظواهر التَّناسب الصَّوتي بالشكل الآتي:

تناسب الحركات إلى السكنات

الوزن **الموازنة**

الشّعر **الترصيع** **النثر**

القافية **السَّجع**

تماثل الصَّوامت

فإذا كان الشّعر يقوم على خاصيتي الوزن والقافية وهما نوعان من التّناسب الصّوتي، فإن الترصيع ينتج عن تحقق الموازنة والسّجع، وهذا يعني أن الترصيع هو نوع من الاختزال لبنية الشّعر، وأن بنية الشّعر هي المثل المحتذى في لغة النّثر الأدبيّ، من خلال كثير من الظّواهر المتصلة بالوزن والقافية، وهما أصلاَ التّناسبات الصّوتية.

ثانيا : التّناسبـــات الصّوتيـــة الدّلاليـــة

تتميز التّناسبات الصّوتية الدّلالية بوجود الدّلالة طرفا أساسيا ضمن بنيتها وعلاقاتها إلى جانب الصّوت، ولذلك سمّيناها تناسبات صوتية دلالية، ومن هنا ينبغي النظر إليها من جانبين: الصّوت والدّلالة من جهة، ونوع العلاقة التي تحكمهما (توافق أو تخالف) من جهة أخرى، وعلى ذلك فإن لدينا أربعة أنواع أساسية:

1- التّوافق الصّوتي والتّخالف الدّلالي؛ ويمثل هذا النّوع الجناس.
2- التّخالف الصّوتي والتضاد الدّلالي؛ ويمثله الطباق.
3- التّوافق الصّوتي والتّوافق الدّلالي؛ وتدخل ضمنه أنواع التّكرار.
4- التّخالف الصّوتي والتّخالف الدّلالي؛ وأشهر ظواهره التعديد.

1- الجنـــاس:

الجناس في مفهومه العام «أن يكون اللّفظ واحدا والمعنى مختلفا »[1]، أي أنّه في الأصل توافق شكلي بين كلمتين من الناحية الصّوتية مع اختلاف دلالتيهما، ولذلك جعله ابن رشيق أحد أنواع المشترك [2]، أما ابن الأثير فجعله هو المشترك، وما عداه ليس من التجنيس [3].

وكثير من الأمثلة التي ساقها ابن رشيق للتجنيس هي أمثلة للمشترك

---

(1) ابن الأثير: المثل السائر. 239/1.
(2) ابن رشيق: العمدة. 47/2.
(3) ابن الأثير: المثل السائر. 239/1.

اللَّفظي ذاته، من ذلك قول الشَّاعر زياد الأعجم:

فانعِ المُغِيرَةَ لِلْمُغِيرَةِ إِذْ بَدَتْ شَعْوَاءَ مُشْعِلَةً كَنَبْحِ النَّابِحِ

حيث قال ابن رشيق: « فالمغيرة الأولى: رجل ، والمغيرة الثانية: الفرس»[1]، وكذلك قول الشَّاعر:

وَثَنِيـَّةٍ جَاوَرْتُـهَا بِثَنِـيَّةٍ حَرفٍ يُعَارِضُهَا ثَنِيٌّ أَدْهَمُ

فالثنية الأولى: عقبة، والثنية الثانية: ناقة[2].

غير أن الجناس لم يقتصر على هذه الصّورة التي تمثل الجناس التام، وإنَّما ألحق به كلّ ما لوحظت فيه مناسبة صوتية بين كلمتين، مما سمي جناسا ناقصا، كأن يختلف اللَّفظان في أنواع الحروف، أو أعدادها، أو هيئاتها، أو ترتيبها.

وقد يتفق اللَّفظان في الصيغة ويختلفان في النَّوع الصَّرفي، وهذا النَّوع سمَّاه القزويني الجناس المستوفى، كقول أبي تمام:

مَا مَاتَ مِنْ كَرَمِ الزَّمَانِ فإنه يَحْيَا لَدَى يَحْيَى بنِ عَبْدِ اللهِ [3]

ومن أشهر أنواع الجناس أيضا اتفاق الطرفين في النطق واختلافهما في الكتابة، كأن يكون مركبا من كلمتين، وقد سمَّاه القزويني جناس التَّركيب، ومثل له بقول الحريري:

وَلاَ تَلْهُ عَنْ تِذْكَارِ ذَنْبِكَ وَابْكِهِ بِدَمْعٍ يُحَاكِي الوَبْلَ حَالَ مَصَابِهِ

وَمَثِّلْ لِعَيْنَيْكَ الحِمَـامَ وَوَقْعَـهُ وَرَوْعَةَ مَلْقَاهُ وَمَطْعَـمَ صَابِـه [4]

وهذا النَّوع يبدو أنَّه من أكثر أنواع الجناس قيمة وأهمية لدى البلاغيّين، أما الجناس المعتمد على الاشتقاق، فهو أضعف أنواع الجناس من حيث القيمة الفنِّية والطاقة الشّعرية؛ لأنَّ المعنى في هذه الحالة لم يتغيّر في أصله،

---

(1) ابن رشيق: العمدة. 322/1.

(2) المرجع نفسه. 323/1. و لم أقف على قائل البيت.

(3) القزويني: الإيضاح. ص319. والبيت في ديوان أبي تمام. ص303.

(4) الإيضاح. ص 319. والبيتان في مقامات الحريري. دار صادر. بيروت. 1400هـ/1980م. ص179.

وإنَّما تبدل شكل الكلمة الصَّرفي فحسب، وربما كان من مشكلات بحث الجناس، صعوبة الفصل بين الألفاظ ذات الدَّلالة المختلفة ــ وذلك من مزايا الجناس ــ وبين الألفاظ التي تتكرر بمعان متقاربة أو مشتقة من بعضها، ومع ذلك جعل الرماني من الجناس كلّ تكرار للفظة من مثل قوله تعالى: ﴿ٱعۡتَدَىٰ عَلَيۡكُمۡ فَٱعۡتَدُواْ عَلَيۡهِ بِمِثۡلِ مَا ٱعۡتَدَىٰ عَلَيۡكُمۡ ﴾[1] [البقرة: 194] مع أن هذا من التّكرار الذي غرضه بيان المساواة في الجزاء؛ فتكرير الكلمة نفسها في الدَّلالة على المجازاة يشعر بتكرير الفعل نفسه، فيكون الجزاء من جنس العمل.

ولقد احتفى البلاغيّون بالجناس وتحدثوا عن طبيعته الجماليّة، فقال ابن الأثير: «اعلم أن التجنيس غرة شادخة في وجه الكلام »[2]، وقال العلوي: «... وهو من ألطف مجاري الكلام ومن محاسن مداخله، وهو من الكلام كالغرة في وجه الفرس» [3]، وحاول بعض البلاغيّين تلمس أسباب جمال هذا الأسلوب، واعتمدوا في ذلك على الجوانب النّفسية عند المتلقي، والطريقة الخاصة في الإبلاغ، والمفاجأة التي يتكشف بها الجناس عن معنى لم يكن ينتظره، يقول عبد القاهر الجرجاني: «... النكتة التي ذكرتها في التجنيس، وجعلتها العلَّة في استيجابه الفضيلة وهي حسن الإفادة، مع أن صورته صورة التكرير والإعادة... كقوله:

مَا مَاتَ مِنْ كَرَمِ الزَّمَانِ فإنه يَحْيَا لَدَى يَحْيَى بنِ عَبْدِ اللهِ [4]

أو المرفو الجاري هذا المجرى، كقوله:

..... أو دَعَانِي أَمُتْ بِمَا أَوْدَعَانِي »[5]

ومن صور الجناس التي وقف عندها عبد القاهر بالتعليل، قول أبي

---

(1) الرمّاني: النكت. ص99.

(2) ابن الأثير: المثل السائر. 239/1

(3) العلوي: الطراز. 185/2.

(4) ديوان أبي تمام. ص303.

(5) الجرجاني: أسرار البلاغة. ص12. وصدر البيت: نَاظِرَاهُ فِيمَا جَنَى نَاظِرَاهُ. ونسبه العماد الأصفهاني في معاهد التنصيص إلى شمسويه المصري.

تمام:

يَمُدُّونَ مِنْ أَيْدٍ عَوَاصٍ عَوَاصِمِ تَصُولُ بِأَسْيَافٍ قَوَاضٍ قَوَاضِبِ[1]

وقول البحتري:

لَئِنْ صَدَفَتْ عَنَّـا فَرُبَّتَ أَنْفُسٍ صَوَادٍ إِلَى تِلْكَ الوُجُوهِ الصَّوادِفِ[2]

حيث قال بعد أن أورد هذين البيتين: «... إنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة كالميم من عواصم، والباء من قواضب، أنَّها هي التي مضت، وقد أرادت أن تجيئك ثانية، وتعود إليك مؤكدة، حتى إذا تمكن في نفسك تمامها، ووعى سمعك آخرها، انصرفت عن ظنك الأول، وزلت عن الذي سبق من التخييل، وفي ما ذكرت لك من طلوع الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها، وحصول الربح بعد أن تغالط فيه »[3]، ونلحظ هنا اعتماد عبد القاهر في تعليل حسن الجناس على جانب المفاجأة، وهو جانب لا نجد له حضورا كثيرا في باب التَّناسب، إذ إن محله الأنسب هو باب الانزياح، ولكن الجناس، يقوم في شقه الصَّوتي على مبدإ التَّناسب، ويقوم في شقه الدَّلالي على المفارقة الدَّلالية، وبذلك جمع بين التشاكلّ والتباين معا، وهذا هو سره الجماليّ وقيمته الفنِّية؛ فلئن كان الأصل أن يكون لكلّ مفهوم منطوق واحد محدد، فإن الجناس يخرق هذه القاعدة، «إذ يتحد أو يتقارب اللَّفظان المتجانسان في المستوى الصَّوتي، ويفترقان في الدَّلالة، التي تدق فيها الحدود الفاصلة بينهما، إلى أن يُعمل المتلقي عقله ليتوصل إلى غاية هذه البنية اللَّفظيَّة... التي تتضمن مفارقة تعبيرية »[4].

وهكذا تؤدي الأصوات في الجناس وظيفتين: تحقيق التَّناسب والائتلاف بين الألفاظ المتجانسة، بما يرافقه من تجاوب موسيقي، يطرب الأذن، وإحداث المفارقة الدَّلالية، من خلال اختلاف المعنى بين تلك الألفاظ،

---

(1) ديوان أبي تمام. ص42.

(2) ديوان البحتري. 1387/3.

(3) الجرجاني: أسرار البلاغة . ص13.

(4) أبو الرضا: في البنية والدَّلالة. ص53.

والتلاعب الأخاذ الذي يلجأ إليه المجنِّس، لاختلاب الأفكار، فبينما هو يريك أنَّه سيعرض عليك معنى مكررا ولفظا مرددا لا تجني منه غير التطويل والانقباض والسآمة، إذ هو يروغ منك، فيجلو عليك معنى مستحدثا يغاير ما سبقه كلّ المغايرة[1].

وما يلفت النّظر في شأن الجناس، هو تعدد المصطلحات التي تدل على معان قريبة أو مطابقة لمفهومه العام، من حيث اعتمادها على التّكرار والاشتراك اللَّفظي؛ من ذلك ما سمَّاه العسكري التعطف وعرفه بقوله:

«أن تذكر اللَّفظ ثم تكرره والمعنى مختلف »[2]، ومثل له بقول امرئ القيس:

أَلاَ إِنَّنِي بَالٍ عَلَـــى جَمَلٍ بَالٍ يَسُـــــوقُ بِنَا بَالٍ وَيَتْبَعُنَا بَالٍ [3]

وقول أبي تمام:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً مِنَ الكُتُبِ فِي حَدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِدِّ وَاللَّعِبِ [4]

كما جاء العسكري بمصطلح المجاورة التي هي «تردد لفظتين في البيت، ووقوع كلّ واحدة منهما بجنب الأخرى أو قريبا منها »[5].

كقول أبي تمام:

رَدَعُوا الزَّمَانَ وَهُمْ كُهُولٌ جِلَّةٌ وَسَـــطَوْا عَلَى أَحْدَاثِهِ أَحْدَاثَا [6]

وقوله:

وَمَا ضِيقُ أَقْطَارِ البِلاَدِ أَضَافَنِي إِلَيْكَ وَلَكِنْ مَذْهَبِي فِيكَ مُذْهِبِي [7]

---

(1) ينظر: علي الجندي: فن الجناس. دار الفكر العربي. مصر. (د ت). ص29، 30.

(2) العسكري: الصناعتين. ص474.

(3) ديوان امرئ القيس. ص380.

(4) الصناعتين. ص474. والبيت في ديوان أبي تمام. ص14.

(5) االصناعتين. ص466.

(6) ديوان أبي تمام. ص223.

(7) العسكري: الصناعتين. ص467. والبيت في ديوان أبي تمام. ص28.

ففي كلّ الأمثلة السَّابقة نجد تكرارا للفظ مع اختلاف في الدَّلالة، وكلّ هذا يمكن أن يجعل ضمن الجناس.

وعلى العموم فإن الجناس يقوم على تناسب صوتي، يتجسّد في تماثل وحدتين صوتيين أو تقاربهما ، ولكن هذا التشاكلّ الصَّوتي، يرافقه اختلاف في الدَّلالة، وهذا هو مكمن المفارقة التي يحقّقها الجناس، ويعزى إليها سرّه الفنِّي، وبعده الجماليّ.

2- الطبـــاق:

عرف العسكري المطابقة بأنَّها : «الجمع بين الشَّيء وضده في جزء من أجزاء الرِّسالة أو الخطبة أو البيت... مثل الجمع بين البياض والسواد والليل والنهار، والحر والبرد »[1]، وقد مثل لها السكَّاكي بقول الشَّاعر:

أما والذي أبكى وأضحك والذي أمات وأحيا والذي أمره الأمرُ [2]

وذكر منها قوله تعالى: ﴿ قُلِ ٱللَّهُمَّ مَٰلِكَ ٱلۡمُلۡكِ تُؤۡتِي ٱلۡمُلۡكَ مَن تَشَآءُ وَتَنزِعُ ٱلۡمُلۡكَ مِمَّن تَشَآءُ وَتُعِزُّ مَن تَشَآءُ وَتُذِلُّ مَن تَشَآءُۖ بِيَدِكَ ٱلۡخَيۡرُۖ إِنَّكَ عَلَىٰ كُلِّ شَيۡءٖ قَدِيرٞ ﴾ [آل عمران: 26][3]

فالطباق هو ورود الألفاظ متضادة من الناحية الدَّلالية، مختلفة من الناحية الصَّوتية، وبهذا يختلف هذا النَّوع عن التضاد المعروف الذي تتماثل فيه الألفاظ وتتضاد دلالتها، ومن جهة أخرى يختلف الطباق عن الجناس في البنية الصَّوتية؛ من حيث إن الجناس يعتمد على التَّماثل الصَّوتي، بخلاف الطباق، وفي جانب الدَّلالة يقوم الجناس على مجرد التَّخالف الدَّلالي، بينما يتطلب الطباق التضاد الدَّلالي في الأصل، ولهذا قال ابن الأثير إن «المطابقة في المعاني ضد التجنيس في الألفاظ »[4].

---

(1) الصناعتين. ص339.

(2) البيت لأبي صخر الهذلي. وهو في لسان العرب. مادة (رمث). 1724/20.

(3) السكَّاكي: مفتاح العلوم. ص423.

(4) ابن الأثير: المثل السائر. 244/2.

غير أن الطباق قد يمتد إلى ما هو أكثر من الألفاظ المفردة ليشمل التَّركيب، وقد سمَّاه البلاغيّون في هذه الحالة مقابلة. وهي «أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر، وبين ضديهما ... كقوله عزوجل: ﴿ فَأَمَّا مَنْ أَعْطَىٰ وَٱتَّقَىٰ وَصَدَّقَ بِٱلْحُسْنَىٰ فَسَنُيَسِّرُهُۥ لِلْيُسْرَىٰ وَأَمَّا مَنۢ بَخِلَ وَٱسْتَغْنَىٰ وَكَذَّبَ بِٱلْحُسْنَىٰ فَسَنُيَسِّرُهُۥ لِلْعُسْرَىٰ ﴾ [الليل: 6-10]، فلما جعل التيسير مشتركا بين الإعطاء والإتقاء والتصديق، جعل ضده وهو التعسير مشتركا بين أضداد تلك؛ وهي البخل، والاستغناء والتكذيب»[1]، ومعنى هذا أن الطباق أعم من المقابلة، ولذلك جعلها السكَّاكي والقزويني داخلة، فيه وشكلا من أشكاله.

وبالنّظر إلى أن الطباق يعتمد في الأساس على التضاد في المعنى، فإن القزويني ذكر من أنواعه ما سمَّاه طباق السلب «وهو الجمع بين فعلي مصدر واحد مثبت ومنفي، أو أمر ونهي، كقوله تعالى: ﴿ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَ ٱلنَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ يَعْلَمُونَ ظَٰهِرًا مِّنَ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا وَهُمْ عَنِ ٱلْءَاخِرَةِ هُمْ غَٰفِلُونَ ﴾ [الروم: 6 ، 7] »[2].

ولكن هذا النَّوع برأينا ملحق بالأصل الذي يقوم ــ إلى جانب التضاد في المعنى ــ على التَّخالف الصَّوتي المعجمي بين الكلمات، وليس من صميم الطباق.

أما حازم القرطاجني، فقد جعل التَّقابل الشكلي عنصرا مساعدا، للتقابل الدَّلالي في الطباق، حين تحدث عن تحاذي عبارتي المعنيين المتقابلين في الكلام ثم قال: «وإذا أمكن تقابلهما فهو أحسن »[3]، أي أن السّمة المثلى للطباق، هي أن يتساند فيه التَّقابل الشكلي والتَّقابل المعنوي، وفي هذه الحالة قد يتداخل الطباق مع أنواع بلاغيّة أخرى.

من ذلك أن ابن رشيق ذكر من أمثلة المقابلة قول النَّابغة الجعدي:

فَتًى تَمَّ فِيهِ مَا يَسُرُّ صَدِيقَهُ عَلَى أَنَّ فِيهِ مَا يَسُوءُ الأَعَادِيَا

---

(1) السكَّاكي: مفتاح العلوم. ص424.

(2) القزويني: الإيضاح. ص289.

(3) القرطاجني: منهاج البلغاء. ص52.

حيث قابل (يسر) بـــ (يسوء) و(صديقه) بـــ (الأعادي)[1]، ونلاحظ أن هذه المقابلة وردت في سياق ما سمَّاه البلاغيّون توكيد المدح بما يشبه الذم.

ولئن كان التضاد بين معاني الألفاظ أو التَّراكيب هو المبدأ الذي يقوم عليه الطباق والمقابلة، فإن هناك حالات يتخلف فيها هذا المبدأ، أو يُتسامح فيه، فيحل التَّخالف محل التضاد، وبناء على هذا قسم حازم القرطاجني المطابقة إلى محضة وغير محضة، «فالمحضة: مفاجأة اللَّفظ بما يضاده من جهة المعنى كقول جرير:

وَبَاسِطَ خَيْرٍ فِيكُمُ بِيَمِينِهِ وَقَابِضَ شَرٍّ عَنْكُمُ بِشِمَالِيَا

وغير المحضة: مقابلة الشَّيء بما يتنزل منه منزلة الضد ... ومقابلة الشَّيء بما يخالفه»[2].

ومن بين ما ألحقت فيه علاقة التَّخالف بالتضاد، ما ورد من أسماء الألوان المختلفة كقول الحسين بن مطير:

وسُودٌ نواصِيها وحُمرٌ أكفُّها وصُفرٌ تَراقِيها وبيضٌ خدودُها [3]

قال ابن رشيق بعد أن ذكر هذا البيت: «قال الرماني وغيره: السواد والبياض ضدان، وسائر الألوان يضاد كلّ واحد منها صاحبه، إلا أن البياض هو ضد السواد على الحقيقة »[4]، فإذا كان البياض والسواد هما المتضادين على الحقيقة، فإن سائر الألوان ليست كذلك، وإنَّما هي ملحقة بتضادهما.

وذكر ابن سنان من أنواع البديع ما سمَّاه المخالف وعرفه بقوله: «هو الذي يقرب من التضاد»[5]، وجعل منه قول أبي تمام:

تَرَدَّى ثِيَابَ المَوْتِ حُمْرًا فَمَا أَتَى لَهَا اللَّيلُ إِلاَّ وَهْيَ مِنْ سُنْدُسٌ خُضْرُ[6]

---

(1) ابن رشيق: العمدة. 350/1. والبيت في خزانة الأدب.335/3.

(2) القرطاجني: منهاج البلغاء. ص48. 49. والبيت في في ديوان جرير. ص765.

(3) ابن رشيق: العمدة. 345/1. والبيت في ديوان ابن مطير. ص47.

(4) العمدة. 345/1.

(5) الخفاجي: سر الفصاحة. ص207.

(6) المرجع نفسه. ص607. والبيت في ديوان أبي تمام. ص329.

فالعلاقة بين الخضرة والحمرة لا تعد تضادا حقيقيا، وإنَّما هي ملحقة به، ولو رحنا نتتبع مصطلحات البلاغيّين الدالة على علاقة التضاد والمقابلة بين الألفاظ والمعاني لربت على الحصر، ولكنها ترد إلى مبدإ عام هو وجود علاقة تضاد بين لفظين، أو تركيبين.

أما القيمة الجماليّة لأسلوب الطباق والمقابلة، فتكمن في خلق نوع من المفاجأة أو الغرابة أو كسر العادة، بأن يأتي الشَّاعر بحركة مغايرة ينتقل فيها من موقف إلى موقف آخر مضاد، مما يخلق نوعا من التوتر والنشاط، فتنبثق عن ذلك دلالات واسعة، ويفتح آفاق الإيحاء والخيال [1].

إن الطباق يكشف عن الأوجه المتناقضة في الحياة وأشيائها؛ من حياة وموت، وليل ونهار، وظلمة ونور، وبياض وسواد، وفرح وحزن، وصغير وكبير، وذكر وأنثى، وغيرها من الثنائيات التي تعمق شعور المتلقي وإحساسه بما يعرض عليه من خلال اللُّغة التي لا يقل ما يتوخَّى منها من إمتاع عما يراد بها من إبلاغ، والمبدأ الجماليّ يظل هو هو؛ توسل بالمفاجأة وجمع بين المفارقات والمتناقضات التي يغدو اجتماعها وتوحدها في النهاية نوعا من التَّناسب الممتع، يقول "برند شبلنر": «من الواضح أن الأسس الأسلوبيَّة (التطابق والتَّقابل) ترتبط ارتباطا وثيقا بجنسين من الجمال؛ وهما الانسجام والاختلاف »[2].

كما أن الطباق هو نوع من الإيقاع الذي يسم الأعمال الفنِّية على اختلافها، ففي الطباق «حركة أو انتقال من المعنى إلى ضده، يشبه الانتقال من إيقاع إلى إيقاع يضاده تماما... وهذا الإيقاع الذي يحقّقه التَّوازي بين المعاني يكون أظهر وأعقد في المقابلة منه في الطباق »[3].

وعلى العموم فإن الطباق والمقابلة هما وجه من أوجه التَّناسبات

---

(1) ينظر: حمدان: الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي. ص147.

(2) شبلنر: علم اللُّغة والدراسات الأدبيّة. ص117.

(3) عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1999م. ص254.

الصَّوتية الدَّلالية التي تقوم عليها كثير من ألوان البديع، وتكتسب منها قيمتها الفنِّية ووظيفتها الجماليّة.

3- التّكرار:

يندرج التّكرار ضمن النَّوع الثالث الذي يتسم بالتَّوافق الصَّوتي والتَّوافق الدَّلالي؛ حيث تتكرر الكلمة أو التَّركيب مرَّة أو أكثر في النّص بأشكال مختلفة.

وقد تباينت مواقف البلاغيّين من ظاهرة التّكرار، بين مادح وقادح؛ فالتكرير عند الفراء في صورته العامَّة غاية في القبح [1]، ويأخذ بهذا الرأي ابن رشيق حين يعدُّ التّكرار في اللَّفظ والمعنى جميعا هو الخذلان بعينه [2]، وقال الحموي: «إن الترديد والتّكرار ليس تحتهما كبير أمر، ولا بينهما وبين أنواع البديع قرب ولا نسبة، لانحطاط قدرهما عن ذلك »[3].

ورد ابن الأثير بعض الأبيات التي ورد فيها التّكرار، كقول مروان الأصغر:

سَقَى اللهُ نَجْدًا وَالسَّلَامُ عَلَى نَجْدِ وَيَاحَبَّذَا نَجْدٌ عَلَى القُرْبِ وَالبُعْدِ

نَظَرْتُ إِلَى نَــجْدٍ وَبَغْدَادُ دُونَــهَا لَعَلِّي أَرَى نَجْدًا وَهَيْهَاتَ مِنْ[4] نَجْدِ

والغريب أن ابن الأثير، عذر الشَّاعر أن أتى بالتّكرار في بيته الأول دون الثاني، لأنَّه مقام تشويق وتحزُّن وموجدة بفراق نجد، مع أن هذا هو عينه ما سوغ للشاعر أن يكرّر اللَّفظة في البيت الثاني.

ثم ذكر بيت أبي نواس:

أَقَمْنَا بِهَا يَوْمًا وَيَوْمًا وَثَالِثًا وَيَوْمٌ لَهُ يَوْمُ التَّرَحُّلِ خَــامِسُ [5]

ورأى أنَّه من التّكرار المعيب، مع أنَّه يمكن أن يؤخذ هذا التّكرار لكلمة

---

(1) عبد القادر حسين: أثر النحاة في البحث البلاغي. ص142.

(2) ابن رشيق: العمدة. 335/1.

(3) أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية. ص304.

(4) ابن الأثير: المثل السائر. 151/2.

(5) ديوان أبي نواس. الشركة العالمية للكتاب. بيروت.1987م. 7/2.

يوم مأخذ القبول، معبرا عن الحالة النّفسية التي أراد الشّاعر تصويرها؛ حيث كانت الأيام تمر بطيئة ثقيلة على نفسه، فعبر عن حالته تلك، فأثقل بيته بتكرار اللّفظة.

وكذلك بيت أبي الطيب الذي ذكره ابن الأثير:

وَقَلْقَلْتُ بِالهَمِّ الذِي قَلْقَلَ الحَشَا قَلاَقِـلَ عِيسٍ كُـلُّهُنَّ قَـلاَقِلُ [1]

فلا يمكن أن يعزل ما فيه ما تكرار وثقل صوتي عن حالة الهم والقلق الشديد الذي سيطر على الشّاعر وهو يقول بيته، فجاء مصورا قلقه ومعبرا عن هذه الحالة النّفسية المضطربة.

لكن هذا الرأي المقلل من شأن التّكرار، المخرج له من ألوان البديع لم يكن محل إجماع البلاغيّين؛ فالتّكرار أسلوب فرض نفسه في النّصوص الأدبيّة الراقية عامّة، وفي القرآن الكريم خاصة، وهو ما جعل البلاغيّين يدرجونه ضمن أنواع البديع، وقد قسم الخطابي التّكرار إلى ضربين: «أحدهما مذموم؛ وهو ما كان مستغنى عنه، غير مستفاد به زيادة معنى لم يستفيدوه بالكلام الأول؛ لأنَّه حينئذ يكون فضلا من القول ولغوا، والضرب الآخر ماكان بخلاف هذه الصفة»[2] ، وإلى الضرب الثاني ينتمي التّكرار في القرآن الكريم، فهونوع من الإطناب لا يمكن أن يُكتفى فيه بالإيجاز، «فإن ترك التّكرار في الموضع الذي يقتضيه وتدعو الحاجة إليه فيه، بإزاء تكلف الزيادة في وقت الحاجة إلى الحذف والاختصـــار »[3].

وجعل الباقلاني التّكرار من أنواع البديع أيضا، وذكر منه قول الشّاعر:

هَلاَّ سَأَلْتَ جُمُوعَ كِنْـــ دَةَ يَـــوْمَ وَلَّـــوْا أَيْنَ أَيْنَا [4]

وقول الآخر:

---

(1) ديوان المتنبي. تحقيق: مصطفى السقا. دار المعرفة. بيروت. (د ت)175/3.

(2) الخطابي: بيان إعجاز القرآن. ص52.

(3) المرجع نفسه. ص52.

(4) البيت لعبيد بن الأبرص ينظر: توفيق أسعد: عبيد بن الأبرص شعره ومعجمه اللغوي. . مطبعة حكومة الكويت. الكويت. ط1. 1409هـ/ 1989م. ص125.

وكَانَتْ فِزَارَةُ تَصْلَى بِنَا فَأَوْلَـــى فزارة أولى فزارا [1]

أما من القرآن الكريم، فذكر قوله تعالى: ﴿ فَإِنَّ مَعَ ٱلْعُسْرِ يُسْرًا إِنَّ مَعَ ٱلْعُسْرِ يُسْرًا ﴾ [الشرح: 5، 6] [2].

وهكذا مال البلاغيّون إلى تفضيل التّكرار الذي يحمل جديدا للنص، ولا يكتفي بإعادة الوحدة بشكلها ومضمونها، بل أنَّهم فطنوا إلى أن التّكرار لا يكاد يرد إلا وقد حمل جديدا للنص وللمتلقي، وكأن ورود التّكرار في القرآن الكريم هو الذي نبههم إلى هذا الأمر، ولذلك ذكر بعض البلاغيّين والمفسّرين أن قوله تعالى في سورة الرحمن: ﴿ فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴾[الرحمن:13...] إنَّما تكرر «لأنَّه تعالى ذكر نعمة بعد نعمة، وعقّب كلّ نعمة بهذا القول، ومعلوم أن الغرض من ذكره عقيب نعمة غير الغرض من ذكره عقيب نعمة أخرى»[3].

وهذا الرأي تبناه بعض علماء الأسلوب المعاصرين، الذين لاحظوا أن الوحدة المكررة في اللُّغة الشّعرية لا تظل هي هي، بل تصبح أخرى بمجرد خضوعها للتكرار، «فالتّكرار الظاهر س، س لا يُعادل س على المستوى الصَّوتي للنص الشّعري ... إننا نقرأ في المقطع المكرّر المقطع نفسه وشيئا آخر»[4].

وقد عالج البلاغيّون ظواهر التّكرار ضمن مسميات شتى، كالإرصاد، والتوشيح، والترديد والتصدير، ورد الأعجاز على الصدور، ولكن هذه المصطلحات ترجع إلى أصل واحد عام هو التّكرار؛ فأبو هلال العسكري تحدث عن التوشيح، وعرفه بـــ «أن يكون مبتدأ الكلام يُنبئ عن مقطعه

---

(1) البيت في كتاب سيبويه منسوب إلى عوف بن الخرع. ينظر: الكتاب 1/243.

(2) الباقلاني: إعجاز القرآن. ص91.

(3) القزويني: الإيضاح. ص178.

(4) جوليا كريستيفا: علم النّص ترجمة: فريد الزاهي. مراجعة عبد الجليل ناظم. دار توبقال. الدار البيضاء المغرب. ص80،81.

وأوله يخبر بآخره، وصدره يشهد بعجزه، حتى لو سمعت شعرا أو عرفت رواية، ثم سمعت صدر بيت منه وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه [1]، ثم تحدث عن رد الأعجاز على الصدور وقسمه أقساما ثلاثة:

أ- أن يوافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في النّصف الأولَ؛ مثل قول الشَّاعر:

يُلْقَى إِذَا مَا الأَمْرُ كَانَ عَرَمْرَمًا فِي جَيْشِ رَأْيٍ لاَ يُفَلُّ عَرَمْرَمِ [2]

ب – أن يوافق أول كلمة منها آخر كلمة في النّصف الأخير؛ كقول الشَّاعر:

سَرِيعٌ إِلَى ابْنِ العَمِّ يَلْطِمُ وَجْهَهُ وَلَيْسَ إِلَى دَاعِي الوَغَى بِسَرِيعِ [3]

ج – أن يكون في حشو الكلام؛ كقول الآخر:

أَصُدُّ بِأَيْدِي العِيسَ عَنْ قَصْدِ دَارِهَا وَقَلْبِي إِلَيْهَا بِالمَوَدَّةِ قَاصِدُ [4]

أما ابن رشيق، فقد جاء بمصطلح التصدير، وعرّفه بأنَّه رد أعجاز الكلام على صدوره، ونقل الأقسام الثّلاثة التي ذكرها العسكري بشواهدها، ونسب التَّقسيم إلى عبد الله بن المعتز [5].

وسمّى ابن الأثير هذه الظَّاهرة الإرصاد، وهو عنده «أن يبني الشَّاعر البيت من شعره على قافية قد أرصدها له؛ أي أعدها في نفسه، فإذا أنشد صدر البيت عرف ما يأتي في قافيته» [6].

ومن الإرصاد عند ابن الأثير قول البحتري:

أَحلّتْ دَمِي مِنْ غَيْرِ جُرْمٍ وَحَرَّمَتْ بِلاَ سَبَبٍ يَوْمَ اللِّقَاءِ كَلاَمِي

---

(1) العسكري: الصناعتين. ص425.

(2) لم أقف على قائل البيت.

(3) ديوان الأقيشر الأسدي. تحقيق: محمد علي دقة. دار صادر.بيروت1997م. ص92.

(4) العسكري: الصناعتين. ص429 ــ431. ولم أقف على قائل البيت.

(5) ابن رشيق: العمدة. 337/1.

(6) ابن الأثير: المثل السائر. 292/2.

فَلَيْسَ الـــذِي حَلَّلْتِـــــهِ بِمُحَلَّـــــلٍ وَلَيْـــسَ الَّذِي حَرَّمْـــتِهِ بِحَـــرَامِ[1]

وهذا الشاهد نفسه ذكره القزويني أيضا فيما سمَّاه الإرصاد أو التسهيم، وعرفه بـــ «أن يجعل قبل العجز من الفقرة أو البيت ما يدل على العجز إذا عرف الرَّوي »[2]، غير أن القزويني جعل رد الأعجاز على الصدور، من الجناس، والحق أنَّه أدخل في التّكرار، لأنَّ الجناس يقوم على اختلاف الدَّلالة بين اللَّفظين، أما رد الأعجاز على الصدورــ وما يقرب منه من مصطلحات ــ فيعتمد على تكرار الألفاظ بمعانيها التي وردت بها أول مرَّة.

ولئن اتسم موقف بعض البلاغيّين بالتردد إزاء التّكرار وفنيته ، فإن أكثرهم يعترفون بما لهذا النَّوع من فضل، والدَّليل على ذلك إدراجهم له ولبعض ظواهره ضمن ألوان البديع، وهم متفقون على القيمة الفنِّية لأشكاله من إرصاد، وتوشيح، ورد للأعجاز على الصدور؛ ذلك أن هذه الأنواع من وسائل تحقيق التَّاسب والانسجام بين مكوّنات النّص، فـــ «خير الشّعر ما تسابق صدوره وأعجازه ومعانيه وألفاظه ... فتراه سلسا في النظام، جاريا على اللسان، لا يتنافى ولا يتنافر، كأنَّه سبيكة مفرغة، أو وشي منمنم، أو عقد منظم، من جوهر متشاكل، ألفاظه متطابقة، وقوافيه متوافقة، ومعانيه متعادلة»[3]، وهذا يبرز قيمة التّكرار في تحقيق تناسب النّص وانسجامه.

وقريب من هذا التعليل ما ذكره ابن رشيق من أن رد الأعجاز على الصدور يجعل الكلام «يدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشّعر... ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقا وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة»[4] .

إنّ البراعة الفنِّية لأسلوب الإرصاد، أو رد الأعجاز على الصدور

---

(1) المرجع نفسه. 292/2. والبيت في ديوان البحتري. 1996/3.

(2) القزويني: الإيضاح. ص295.

(3) العسكري: الصناعتين. ص425.

(4) ابن رشيق: العمدة. 337/1.

مردها إلى «تآلف تلك المنظومة المتكررة من المقاطع، ولذا فإن التَّوازي في مثل هذه الألوان الفنِّية، بهذا المعنى يعتبر امتدادا لمبدإ ازدواجية النَّماذج المميزة للنطق، كما أن التّكرار هنا مقصود لذاته، بغية إيجاد هذا النمط الفنِّي من التَّعبير »[1].

ويركز عز الدين إسماعيل على التناظر الماثل في رد العجز على الصدر رامزا له بـــ (أ ب جـــ، جـــ ب أ)، حيث تمثل الأحرف (أ، ب، جـــ) الوحدات التي تخضع للتكرار، ملاحظا أن «العناصر التي اشتملت عليها هذه الصّورة قد بدأت وانتهت بعنصر واحد، فهي كالحلقة التي التقى طرفاها، فبدايتها هي منتهاها، وإذا أنت عرفت البداية فقد عرفت النهاية »[2].

فالتّكرار بمختلف صوره لا يمكن أن يفصل عن باقي أنواع التَّناسب التي عرضنا لها، سواء أكانت صوتية خالصة، كالوزن والقافية والسَّجع وغيرها، أم كانت صوتية دلالية كالجناس والطباق وغيرهما، فكلها تساهم في تحقيق الترابط والتَّناسب بين مكوّنات النّص؛ شعرا كان أم نثرا.

4- التعديـــد:

ربما كان هذا النَّوع أقل أنواع البديع من حيث الفاعلية الفنِّية والقيمة الجماليّة؛ ذلك أنَّه لا يتوفر على أي نوع من أنواع التشاكلات الصَّوتية أو الدَّلالية، فالوحدات فيه ترد مختلفة من حيث الشكل ومن حيث المضمون أيضا، ولذلك جعلناه ضمن النَّوع الرابع من أنواع التَّناسبات الصَّوتية الدَّلالية، الذي يقوم على التَّخالف الصَّوتي والتَّخالف الدَّلالي.

أما التَّناسب في هذا النَّوع، فيكون بصفة عامَّة، من خلال أشكال الارتباط النَّحوي بين العناصر والوحدات، كأن يذكر الشَّيء بصفات متوالية، وقد ذكروا منه قول المتنبي:

---

(1) عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتَّوازي. ص48.

(2) عز الدين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النقد العربي. ص204.

فَالخَيْلُ وَاللَّيْلُ وَالبَيْدَاءُ تَعْـرِفُنِي وَالطَّعْنُ وَالضَّرْبُ وَالقِرْطَاسُ وَالقَلَمُ[1]

ومثل ابن قيم الجوزية (ت751) لهذا النَّوع بقوله : ﴿ هُوَ ٱللَّهُ ٱلَّذِى لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلْمَلِكُ ٱلْقُدُّوسُ ٱلسَّلَٰمُ ٱلْمُؤْمِنُ ٱلْمُهَيْمِنُ ٱلْعَزِيزُ ٱلْجَبَّارُ ٱلْمُتَكَبِّرُ ۚ سُبْحَٰنَ ٱللَّهِ عَمَّا يُشْرِكُونَ ﴾ [الحشر: 23][2].

وسمَّى بعض البلاغيّين هذا الأسلوب تنسيق الصفات، ويكون في المفردات ويكون في التَّراكيب، كما في قوله تعالى: ﴿ وَقِيلَ يَٰٓأَرْضُ ٱبْلَعِى مَآءَكِ وَيَٰسَمَآءُ أَقْلِعِى وَغِيضَ ٱلْمَآءُ وَقُضِىَ ٱلْأَمْرُ وَٱسْتَوَتْ عَلَى ٱلْجُودِىِّ ۖ وَقِيلَ بُعْدًا لِّلْقَوْمِ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴾ [هود: 44].

ولا نعدم نوعا من التّكرار في كلّ هذه الأمثلة، ولكنه ليس تكرارا لبنية اللَّفظة ذاتها صوتيا، وإنَّما هو تكرار للبنية النَّحوية، سواء أكان ذلك في المفردات، من خلال تعديد الوصف والعطف وغيرهما من الوظائف النَّحوية، أم كان في التَّراكيب، بأن تعطف الجمل على بعضها.

ولكن المبالغة في استخدام هذا الأسلوب دون مراعاة السّياق قد تجعله عيبا في الكلام، كالذي ذكره العلوي مما سمَّاه المعاظلة بالصفات المتعددة في قول المتنبي:

دَانٍ بَعِيدٍ مُحِبٍّ مُبْغِضٍ بَـهِجٍ أَمَـرَّ حُلْـوٍ مُمِـرٍّ لَيِّنٍ شَرِسِ

نَـدٍ أَبِيٍّ نَمٍ وَافٍ أَخِـي ثِقَـةٍ جَعْدٍ سَرِيٍّ نَهٍ نَدْبٍ رِضًى نَدُسِ[3]

قال العلوي: «فلما حصلت هذه الأوصاف على هذه الصفة ثقلت على الألسنة ومجتها الآذان، وصارت بمنزلة سلسلة بلا شبك، وقطع فضة أو ذهب بددت من غير سبك»[4] .

---

(1) أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية. 148/1. والبيت في ديوان المتنبي 369/3.

(2) ابن قيم الجوزية محمد بن أبي بكر: الفوائد المشوّق إلى علوم القرآن وعلم البيان. مكتبة الهلال. بيروت.(د ت). ص229.

(3) ديوان المتنبي. 190/2.

(4) العلوي: الطراز.32/3.

وكذلك الأمر إذا اقتصر البيت على صيغ متماثلة للأفعال، كما في بيت آخر للمتنبي:

أَقِلْ أَنِلْ أَقْطِعْ احْمِلْ عَلِّ سَلِّ أَعِدْ زِدْ هَشَّ بَشَّ تَفَضَّلْ أَدْنِ سُرَّ صِلِ

فألفاظ هذا البيت أيضا «جاءت على صيغة واحدة، وهي مثال الأمر... وفيها ما ترى من الثقل من أجل تكريرها على هذا الوجه »[1] ، ويمكن رد هذا الأمر إلى افتقاد هذه الشواهد إلى التنوع؛ حيث اقتصر فيها على وحدات متماثلة صرفيا (أفعال أو أسماء) في كامل البيت، وهو أسلوب غريب عن قانون اللُّغة والبيان العربي وتقاليد الشّعر والإبداع، وربما كان أقرب بذلك إلى مجال الانزياح.

وخلاصة القول أن الأنواع التي رصدها البلاغيّون تقوم في عمومها على تناسب بين طرفين أو أكثر في النّص، وهي تحقق هذا التَّناسب بوصفه مقياسا جماليّا له أهميته في التَّأثير الإيجابي على المتلقي وكسب تفاعله وإعجابه، ومما يؤيد هذه النتيجة، أن تلك المحسنات البديعية ارتبطت عند أكثر البلاغيّين، بما أسموه المناسبة، والملاءمة والترابط والتلاحم.

وقد رأينا أن هذه الظَّواهر منها ما يغلب عليه الجانب الصَّوتي، كالوزن والقافية والموازنة والسَّجع والترصيع، وقد عددناها تناسبات صوتية، ومنها ما له جانبان؛ صوتي ودلالي، كالجناس والطباق والتّكرار والتعديد، وقد تناولناها ضمن التَّناسبات الصَّوتية الدَّلالية.

غير أن التَّناسب أوسع مفهوما، من أن يقتصر على بنية النّص الداخلية، لأنَّه يمتد أيضا إلى التَّناسب بين النّص والمقام بعناصره المختلفة ، وهذا هو النَّوع الثاني من التَّناسب، وقد سمَّيناه، التَّناسب العام، وسنعرض أهم ملامحه فيما يأتي.

---

(1) المرجع نفسه.31/3. والبيت في ديوان المتنبي75/3.

المبحث الثاني: التَّناسب العـــام

نقصد بالتَّناسب العام انسجام النّص وتناسبه مع المقام العام الذي وجد فيه، وقد عبر عن فكرة التَّناسب هذه، قول البلاغيّين: "لكلّ مقام مقال" وقولهم: "لكلّ كلمة مع صاحبتها مقام" وهو مبدأ نجد له حضورا قويا في كثير من تطبيقات البلاغيّين وتحليلاتهم.

ولا نعدم في تعريفات البلاغة ما يشير إلى فكرة التَّناسب بمفهومه العام؛ فقد جاء في كتاب البيان والتبيين للجاحظ : «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار الحالات فيجعل لكلّ طبقة من ذلك كلاما، ولكلّ حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات »[1]، فهذا النّص يشير إلى التَّناسب المقامي، بين بنية الكلام وغرضه والمتلقين.

وقد غدا التَّناسب بين الكلام والمقام معيارا جماليّا ثابتا لدى البلاغيّين المتأخرين، حين ربطوا حسن الكلام وقبحه بمدى انطباقه على مقتضى الحال، فقال السكَّاكي: « إن مدار حسن الكلام وقبحه على انطباق تركيبه على مقتضى الحال وعلى لا انطباقه »[2] .

وفكرة المطابقة هذه هي أساس قامت عليه كثير من المباحث البلاغيّة، لا سيّما في مجال علم المعاني، الذي يهتم بضبط التَّناسب الدقيق بين شكل التَّركيب وفحواه من جهة، وما يتطلبه المقام والغرض من جهة أخرى، ذلك أن مقامات الكلام متفاوتة؛ «فمقام التشكر يباين مقام الشكاية، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية، ومقام المدح يباين مقام الذم، ومقام الترغيب يباين مقام الترهيب، ومقام الجد في ذلك يباين مقام الهزل »[3].

هذا بالنسبة إلى الأغراض، وهي جانب واحد من جوانب المقام المتعددة، وهناك الجانب الآخر المتعلق بالمخاطَب وما يتعلق به، وهنا نجد أن«مقام الكلام

---

(1) الجاحظ: البيان والتبيين. 92/1.

(2) السكَّاكي: مفتاح العلوم. ص84.

(3) المرجع نفسه. ص168.

ابتداء يغاير مقام الكلام بناء على الاستخبار أو الإنكار، ومقام البناء على السؤال يباين مقام البناء على الإنكار... وكذا مقام الكلام مع الذكي يغاير مقام الكلام مع الغبي، ولكلّ من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر»[1].

وهكذا نجد أن موضوع الكلام أو غرضه والظروف الخارجية التي تلابسه، والمخاطب الذي يتوجه إليه، كلّ أولئك مقامات في نظر السكّاكي يتفاوت الكلام بتفاوتها.

ولاشك أن بنية التَّركيب، بناء على ذلك، ستختلف من حالة إلى أخرى، وهذا ما ركز عليه القزويني عندما ذكر أن «مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التنكير يباين مقام التَّعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد، ومقام التَّقديم يباين مقام التَّأخير، ومقام الذكر يباين مقام الحذف، ومقام القصر يباين مقام خلافه، ومقام الفصل يباين مقام الوصل، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة»[2].

ونلاحظ أن السكّاكي ركز على عناصر المقام، أما القزويني فقد ركز على بنية النّص، ولكنهما يلتقيان في فكرة المناسبة بين بنية النّص والمقام المرتبط به . ونريد أن نستعرض ملامح التَّناسب العام في مجالين هامين للبلاغة هما: الإعجاز، ونظرية النَّظم.

أولا : التَّناسب في مباحث الإعجاز

لقد كانت نظرة الباحثين في إعجاز القرآن قائمة على الإيمان بالتَّناسب التام للنص القرآني، سواء في ذلك تناسب أجزائه في ذاتها، وتناسب تراكيبه مع المقامات الواردة فيها، وبذلك تناولوا القرآن الكريم نصا متجانسا تلتحم فيه الأجزاء وتترابط عناصرها، لتؤدي وظيفة عامَّة تتسق والمقام الواردة فيه، وقد نقل السيوطي (ت911) عن الإمام الرازي قوله وهو يتحدث عن سورة البقرة: «ومن تفكر في لطائف هذه السورة وفي بدائع ترتيبها، علم أن

---

(1) المرجع نفسه. ص168.

(2) القزويني: الإيضاح. ص32، 33.

القرآن الكريم كما أنَّه معجز بحسب فصاحة ألفاظه وشرف معانيه، فهو معجز أيضا بسبب ترتيبه ونظم آياته » [1] .

وعمم السيوطي هذا الحكم على سورة البقرة والنساء والمائدة فقال: «وتأمل سورة البقرة والنساء والمائدة تجده كذلك، وإن لم تكن معطوفة فلا بد من دعامة تؤذن باتصال الكلام، وهي قرائن معنوية تؤذن بالربط »[2].

ومن أبرز مظاهر التَّناسب في النّص، وجود علاقة ما بين الوحدات المتتالية حيث تكون اللاحقة ذات علاقة ما بالوحدات السَّابقة لها، وتتجلى هذه العلاقة أكثر في الفواصل القرآنية، يقول الزركشي (ت794): «اعلم أن من المواضع التي يتأكد فيها إيقاع المناسبة مقاطع الكلام وأواخره، فلابد أن تكون مناسبة للمعنى المذكور أولا، وإلا خرج بعض الكلام عن بعض »[3].

وأشار العلوي إلى هذه المسألة في أثناء حديثه عن المؤاخاة المعنوية التي قال إنها تكون في فواصل الآي فـــ «تأتي مطابقة على ما سبق من معنى الآية»[4]، وجاء بآيات من سورة الحج تدل على هذا، مثل قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَتُصْبِحُ الْأَرْضُ مُخْضَرَّةً إِنَّ اللَّهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ ﴾ [الحج: 63] ، وقوله تعالى : ﴿ لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ وَإِنَّ اللَّهَ لَهُوَ الْغَنِيُّ الْحَمِيدُ ﴾ [الحج: 64] ، وقوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ سَخَّرَ لَكُم مَّا فِي الْأَرْضِ وَالْفُلْكَ تَجْرِي فِي الْبَحْرِ بِأَمْرِهِ وَيُمْسِكُ السَّمَاءَ أَن تَقَعَ عَلَى الْأَرْضِ إِلَّا بِإِذْنِهِ إِنَّ اللَّهَ بِالنَّاسِ لَرَءُوفٌ رَّحِيمٌ ﴾ [الحج: 65].

ثم بين وجه المناسبة بين هذه الآيات وما ختمت به بقوله: «إنَّما الآية

---

(1) السيوطي جلال الدين: معترك الأقران في إعجاز القرآن. تحقيق: محمد علي البجاوي. دار الفكر العربي. بيروت (د ت). 56/1.

(2) السيوطي جلال الدين: الإتقان في علوم القرآن.تقديم وتعليق: مصطفى ديب البغا.= دار ابن كثير. دمشق. ط1. 1407هـ/1987م. 56/1.

(3) الزركشي: البرهان. 78/1.

(4) العلوي: الطراز. 204/2.

الأولى فصلها بقوله: ﴿ لَطِيفٌ خَبِيرٌ ﴾ لما فيه من المطابقة لمعناها؛ لأنَّه ضمَّنها ذكر الرحمة للخلق بإنزال الغيث لما فيه من المعاش لهم ولأنعامهم، فكان لطيفا بهم خبيرا بمقادير مصالحهم »[1]، وأما الآية الثانية، فإنما فصلها بقوله: ﴿ ٱلْغَنِيُّ ٱلْحَمِيدُ ﴾ ليطابق ما أودعه فيها؛ لأنَّه لمَّا ذكر أنَّه مالك لما في السماوات والأرض لا محاجّة، قابله بقوله لهو الغني... ليدل على كونه غير مفتقر إليها، وذكر ﴿ٱلْحَمِيدُ ﴾ لأنَّه «لما كان جوادا على خلقه، فلا جرم استحق الحمد من جهتهم »[2]، وأما الآية الثالثة، فإنما فصلها بقوله: ﴿ لَرَءُوفٌ رَّحِيمٌ ﴾ لأنَّه لما عدّد جلائل نعمه وكانت كلها مسخرة مدبّرة، وكانوا لولا رحمته متعرضين بصددها لمتاليف عظيمة، من الأهوال البحرية والآفات السماوية عقَّبها بذكر الرأفة والرحمة، لينبه على كمال لطفه وعظيم رحمته بالخلق »[3].

وأورد الزركشي أمثلة عن تناسب الفواصل القرآنية مع سياقها، كقوله تعالى: ﴿ قَالُوا۟ يَٰشُعَيْبُ أَصَلَوٰتُكَ تَأْمُرُكَ أَن نَّتْرُكَ مَا يَعْبُدُ ءَابَآؤُنَآ أَوْ أَن نَّفْعَلَ فِىٓ أَمْوَٰلِنَا مَا نَشَٰٓؤُا۟ ۖ إِنَّكَ لَأَنتَ ٱلْحَلِيمُ ٱلرَّشِيدُ ﴾ [هود: 87]، فقال «لما تقدم ذكر العبادة والتصرف في الأموال كان ذلك تمهيدا تاما لذكر الحلم والرشد؛ لأنَّ الحلم هو الذي يصح به التكليف، والرشد حسن التصرف في الأموال، فكان آخر الآية مناسبا لأولها مناسبة معنوية، ويسميه بعضهم ملاءمة »[4] .

إن هذه الرؤية تجعل القرآن الكريم نصا متناسبا تناسبا تاما، حتى إنَّه لا يمكن أن تبدل كلمة منه دون أن يختل ذلك التَّناسب، وهذه الفكرة اشترك في إبرازها وتأكيدها الدارسون قديما وحديثا، وهي تأخذ عندهم شكلا ينتفي بموجبه الترادف في القرآن بمختلف صوره، يقول عبد العظيم المطعني:

---

(1) المرجع نفسه. 204/2.

(2) المرجع السابق. 204/2.

(3) المرجع نفسه . 204/2.

(4) الزركشي: البرهان. 78/1.

«القرآن الكريم يستعمل اللَّفظ أو الكلمة في مواضع لا يسد مسدّها فيها غيرها من ألفاظ اللُّغة على اتساعها وتنوعها »[1]، وقد أكد المطعني هذه النتيجة بعد أن تناول بالمقارنة مجموعة كبيرة من الكلمات التي تبدو مترادفة، وبيّن من خلال تتبع استعمال كلّ كلمة في سياقاتها المختلفة أن تلك الكلمة أصلح لسياقها دون قرينتها، من حيث الدقة والفروق الدَّلالية بين كلّ كلمتين.

وتوصل باحث آخر إلى النتيجة نفسها بخصوص استعمال الصيغ في القرآن الكريم فـــ «كلّ صيغة من الصيغ ذات الأصل اللغوي الواحد، الراجعة إلى نوع صرفي واحد هي لفق مكانها؛ لأنَّ لكلّ صيغة خصوصية معنى، وخصوصية سياق »[2] .

ومن مظاهر التَّناسب الذي يتسم به النّص القرآني، دقة استعمال الحروف، وورودها في مواضعها المناسبة، وقد أشار ابن الأثير إلى هذا وشرحه من خلال قوله تعالى: ﴿ وَٱلَّذِى هُوَ يُطْعِمُنِى وَيَسْقِينِ وَإِذَا مَرِضْتُ فَهُوَ يَشْفِينِ وَٱلَّذِى يُمِيتُنِى ثُمَّ يُحْيِينِ ﴾ [الشّعراء: 79 -81]، فالأول عطفه بالواو التي هي للجمع، ثم عطف الثاني بالفاء، لأنَّ الشفاء يعقب المرض، ثم عطف الثالث بـــ ﴿ ثم﴾ لأنَّ الإحياء يكون بعد الموت بزمان، ولهذا جيء بعطفه بـــ ﴿ ثم﴾ التي هي للتراخي »[3]، ويصدق هذا على حروف الجر أيضا، ففي قوله تعالى: ﴿وَإِنَّآ أَوْ إِيَّاكُمْ لَعَلَىٰ هُدًى أَوْ فِى ضَلَٰلٍ مُّبِينٍ ﴾ [سبأ: 24] جيء بحرف الجر ﴿على﴾ مع الهدى، وجاء بـــ ﴿في﴾ مع الضلال، قال ابن الأثير معللا ذلك: «لأنَّ صاحب الحق كأنَّه على فرس جواد، وصاحب

---

(1) عبد العظيم المطعني: دراسات جديدة في إعجاز القرآن. مكتبة وهبة. القاهرة. ط1. 1417 هـــ/ 1986 م. ص7.

(2) عودة الله منيع القيسي: سر الإعجاز في تنوع الصيغ المشتقة من أصل لغوي واحد فـــي القـــرآن. مؤسســـة الرِّسالة. بيـــروت. ط1. 1416هـــ/ 1996م. ص323.

(3) ابن الأثير: المثل السائر. 32/2.

الباطل كأنَّه منغمس في ظلام منخفض فيه »[1].

ويتصل بالتَّناسب الداخلي للقرآن ما سمَّاه البلاغيّون الجامع بين الأشياء، حيث إن الألفاظ والمعاني التي ترد فيه ــ وانطلاقا من مبدإ التَّناسب ــ لا بد أن يكون بينها رابط ما، يؤلف بينها، ويحقّق انسجامها ويعلَّل به ورودها مقترنة، وقد قسم القزويني الجامع إلى عقلي ووهمي وخيالي، «أما العقلي فهو أن يكون بينها اتحاد في التصور أو تماثل... كما بين العلَّة والمعلول، والسَّبب والمسبب، والسفل والعلو، والأقل والأكثر، فإن العقل يأبى ألا يجتمعا في الذهن، وأما الوهمي، فهو أن يكون بين تصوريهما شبه تماثل كلون بياض ولون صفرة، فإن الوهم يبرزهما في معرض المثلين ... والخيالي أن يكون بين تصوريهما تقارن في الخيال سابق، وأسبابه مختلفة، ولذلك اختلفت الصّور الثَّابتة في الخيالات ترتيبا ووضوحا »[2].

وأشار السكَّاكي إلى هذا المبدإ عند حديثه عن مناسبة الجمع بين بعض الألفاظ دون بعض، بالنّظر إلى كونها تنتمي إلى حقل واحد يعرف من خلال الخلفيات الاجتماعية والثقافية للمخاطب، فقال: «ولصاحب علم المعاني فضل احتياج في هذا الفنّ إلى هذا التنبّه لأنواع هذا الجامع، والتيقظ لها ... فمن أسباب تجمع بين صومعة وقنديل وقرآن، ومن أسباب تجمع بين دسكرة وإبريق وخلان »[3]، ثم جاء لذلك بمثال من القرآن الكريم وهو قوله تعالى: ﴿أَفَلَا يَنظُرُونَ إِلَى ٱلْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ وَإِلَى ٱلسَّمَآءِ كَيْفَ رُفِعَتْ وَإِلَى ٱلْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ وَإِلَى ٱلْأَرْضِ كَيْفَ سُطِحَتْ﴾ [الغاشية: 17-20] ، فمن لم يكن من الأعراب أو يعرف ما يتعلق بحياتهم وعليه معاشهم يستغرب لهذا الجمع بين الإبل والسَّماء والجبال والأرض، وذلك «لبعد البعير عن جنابه في مقام النّظر، ثم

---

(1) المرجع نفسه. 35/2.

(2) القزويني: الإيضاح. ص156.

(3) السكَّاكي: مفتاح العلوم. ص157.

لبعده في خياله عن السَّماء، وبُعد خلقه عن رفعها، وكذا البواقي [1]، ولكن بالتَّعرّف على حياة العرب في مختلف نواحيها الاجتماعية، وبإدراك السّياق الاجتماعي، يزول العجب من الجمع بين هذه الأشياء، وذلك إذا نظر إلى «أن أهل الوبر إذا كان مطعمهم ومشربهم وملبسهم من المواشي، كانت عنايتهم مصروفة ــ لا محالة ــ إلى أكثرها نفعا، ثم إذا كان انتفاعهم بها لا يتحصل إلا بأن ترعى وتشرب كان جل مرمى غرضهم نزول المطر، وأهم مسارح النّظر عندهم السَّماء، ثم إذا كانوا مضطرين إلى مأوى يؤويهم، وإلى حصن يتحصنون فيه، فلا مأوى إلا الجبال»[2].

والخلاصة أن علماء القرآن والتفسير تناولوا النّص القرآني بوصفه نصا منسجما تترابط فيه الوحدات ترابطا محكما بدءا من السور والآيات، ومرورا بالمقاطع والفواصل والكلمات، وانتهاء بالصيغ والحروف والأدوات، وهذا الانسجام ذو بعدين:

بعد داخلي يتجلَّى في التناغم والتَّناسب بين الوحدات الواردة ضمن النّص.

وبعد خارجي، تتناسب وفقه وحدات النّص وتراكيبه مع العوامل الخارجية للخطاب، ومع مقصد الخطاب والدَّلالات الدقيقة التي يراد إبلاغها، وحالة المخاطب، ما اكتنف نزول الآيات من ظروف وأحوال تمثلها أسباب النزول وملابساته.

ثانيا : التَّناسب في نظرية النَّظم

يمكن القول إن نظرية النَّظم، قائمة أساسا على فكرة التَّناسب؛ التَّناسب ين جزئيات النّص داخليا، والتَّناسب بين بنية النّص وبين المقام العام، فالنَّوع الأول من التَّناسب، تشترك فيه البلاغة بوصفها – فنا قوليا – مع بقية الفنون الجميلة الأخرى، كالرسم والنحت والتصوير والنّقش، ووجه التَّشابه بين البلاغة وبين بقية الفنون الأخرى كما يراه عبد القاهر هو التماسك والتناسق

---

(1) المرجع نفسه. ص157.

(2) المرجع السابق. ص158.

وخدمة كلّ جزئية للإطار العام [1]، يقول الجرجاني في ذلك: «وإنَّما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصّور والنّقوش؛ فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصّورة والنّقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها، وفي مقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها إلى ما لم يتهد إليه صاحبه... كذلك حال الشَّاعر والشَّاعر في توخيهما معاني النَّحو ووجوهه »[2].

فليس من العسير أن نتبيّن في نص عبد القاهر التَّركيز على التَّناسب، من خلال بعض العبارات، كإشارته إلى مواقع الأصباغ وكيفية مزجها وترتيبها، وإذا كان ما يهدف إليه الشَّاعر هو توليد صورة ما لدى المتلقي، فإن هذه الصّورة ينبغي أن تتوفر على قدر كاف من التَّناسب بين أجزائها، وعلى ذلك فإن «القطع الذي يجيء من مجموعها صورة الشنف والخاتم أو غيرهما من الصّور المركبة من أجزاء مختلفة الشكل لو لم يكن بينها تناسب، أمكن ذلك التَّناسب أن يلائم بينها الملاءمة المخصوصة ويوصل الوصل الخاص، لم يكن ليحصل لك من تأليفها الصّورة المقصودة »[3].

إن هذه القدرة على تحقيق هذا التَّناسب بين أجزاء الصّورة هي ميدان التَّفاوت بين أصحاب الفنون القولية وغيرها بحسب عبد القاهر حين يقول: «فإنك تجد الصّورة المعمولة فيها كلّما كانت أجزاؤها أشد اختلافا في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم، والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب، والحذق لمصورها أوجب »[4].

والنَّوع الآخر من التَّناسب في نظرية النَّظم، هو التطابق بين البنية اللسانية والمقام بما يتضمنه وما ينطوي عليه من ظروف المتكلم ومقاصده،

---

(1) ينظر: أحمد درويش: دراسة الأسلوب. ص103.

(2) الجرجاني: دلائل الإعجاز. ص106.

(3) الجرجاني: أسرار البلاغة. ص131.

(4) المرجع نفسه. ص127.

وحال المخاطب وغير ذلك مما يدخل ضمن مفهوم المقام، ويبدو أن هذه المناسبة هي الشرط الذي يسمو به الكلام من مرتبة الصَّواب النَّحوي إلى مرتبة الفنّ البلاغيّ، فإذا اعتبرنا أن صحة العبارة من الناحية النَّحوية والمنطقية، لا تدخل في صميم البلاغة، فإن هذه البلاغة تأتي لتوفير المناسبة أو المطابقة التي هي وظيفة الفنّ البلاغيّ الأصيل كما يقول أحمد الشايب [1].

ومن النتائج التي أسفر عنها منهج عبد القاهر المعتمد على مبدإ المناسبة السّياقية، رفضه الحكم على المفردات خارج سياقها الواردة فيه، بقوله :« فإنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر »[2]، ويؤكد الجرجاني هذه الفكرة في آخر كتابه أيضا بقوله: «فإنا نرى اللَّفظة تكون في غاية الفصاحة في موضع، ونراها بعينها فيما لا يحصى من المواضع وليس فيها من الفصاحة قليل ولا كثير»[3].

فالمعتبر في ذلك بحسب الجرجاني، هو مدى تناسب الكلمة مع التَّركيب والسّياق عموما، أما حروف الكلمة في ذاتها فليست هي ما يحدد فصاحتها وحسنها، ذلك أنَّه «لو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من حيث هي لفظ، وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك في حد ذاتها وعلى انفرادها، دون أن يكون السَّبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النَّظم، لما اختلفت بها الحال، ولكانت إما أن تحسن أبدا، أو لا تحسن أبدا »[4].

إن التَّناسب والانسجام بين أجزاء النّص كان معيارا جماليّا واضحا لدى البلاغيّين، هذا التَّناسب يبدأ من أصغر وحدة نصية (الحرف) ويمتد إلى تناسب فقرات النّص، وقد سمى حازم ذلك حسن التأليف وتلاؤمه، وهذا التلاؤم عنده على وجوه «منها أن تكون حروف الكلام بالنّظر إلى ائتلاف

---

(1) ينظر: أحمد الشايب: الأسلوب. ص29.

(2) الجرجاني: دلائل الإعجاز. ص79.

(3) المرجع نفسه . ص305.

(4) المرجع نفسه. ص81.

بعض حروف الكلمة مع بعضها، وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها ... ومنها ألا تتفاوت الكلمة المؤتلفة في مقدار الاستعمال، فتكون الواحدة في نهاية الابتذال، والأخرى في نهاية الحوشية وقلة الاستعمال، ومنها أن تكون كلّ كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم، أليق بها من كلّ ما يمكن أن يوضع موضعها » [1] .

وانطلاقا من هذا المبدأ يُحكم على النّص الأدبيّ بصفة عامَّة والشّعر بصفة خاصة بناء على ما يتوفر عليه من تناسب بين أجزائه، ولحمة بين عناصره، ويؤيد هذا الأمر ما جاء في كتاب الموشح للمرزباني من أن عمر بن لَجَأ قال لابن عم له: أنا أشعر منك، قال له: وكيف ؟ قال: إني أقول البيت وأخاه، وتقول البيت وابن عمه »[2]، يقصد أن أبياته ليس بينها من التلاؤم والمناسبة ما بين أبياته.

وكان الجاحظ قد عرض لهذا، عندما شرح بيت أبي البيداء الرياحي:

وَشِعْرٌ كَبَعْرِ الكَبْشِ فَرَّقَ بَيْنَهُ لِسَانُ دَعِيٍّ فِي القَرِيضِ دَخِيلِ

فقال: «أما قوله (كبعر الكبش)، فإنما ذهب إلى أن بعر الكبش يقع متفرقا غير مؤتلف ولا متجاور، وكذلك حروف الكلم وأجزاء الشّعر من البيت، تراها متفقة لمسا، ولينة المعاطف سهلة، وتراها مختلفة متباينة، ومتنافرة مستكرهة، تشق على اللسان وتكده، والأخرى تراها سهلة لينة، ورطبة متوالية، سلسة النظام خفيفة على اللسان، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد »[3].

ومن التَّناسب العام ما سمَّاه البلاغيّون حسن التخلص، أو حسن الخروج، فقد تحدث أبو العباس ثعلب عن حسن الخروج من بكاء الطلل ووصف الإبل وتحمل الأظعان، وفراق الجيران، وآية الحسن في ذلك عنده،

---

(1) القرطاجنّي: منهاج البلغاء. ص222.

(2) المرزباني: الموشح. ص404.

(3) الجاحظ: البيان والتبيين. 50/1.

أن يستغني الشَّاعر فيه عن استعمال العبارات التي تشعر بهذا الانتقال من قبيل (دع ذا) و (عدِّ عن ذا) و (اذكر ذا) ، بل يكون انتقاله «من صدر إلى عجز لا يتعداه إلى سواه، ولا يقرنه بغيره »[1]، وجاء بشاهد لذلك وهو قول الأعشى يمدح الأسود بن المنذر:

لاَ تَشَكَّيْ إِلَيَّ وَانْتَجِعِي الأَسْـ ـوَدَ أَهْلَ النَّـدَى وَأَهْلَ الفِعَالِ [2]

فهذا الانتقال من وصف الرحلة إلى ذكر الممدوح تم بسلاسة مؤذنة بتماسك نسيج النّص وحسن سبكه وتلاحم أجزائه، وسبيل ذلك، أن يقرن المعنى بما يناسبه من المعاني ويلائمه، كأن يكون الأول سببا إلى الثاني، وهو ما بيّنه ابن الأثير ضمن ما سمَّاه "التخلص" وعرّفه بقوله: «أن يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني، فبينا هو فيه إذ أخذ في معنى آخر غيره، وجعل الأول سببا إليه، فيكون بعضه آخذا برقاب بعض، من غير أن يقطع كلامه ويستأنف كلاما آخر، بل يكون جميع كلامه كأنَّما أفرغ إفراغا»[3]، وتبقى مهارة الشَّاعر وذكاؤه هما السبيلين إلى تحقيق هذه السلاسة في الانتقال بين أجزاء النّص وأغراضه تحقيقا للانسجام والتَّناسب.

وتماشيا مع مبدإ التَّناسب الذي أناط به حازم القرطاجني كثيرا من آرائه البلاغيّة، تحدث عن ضرورة «أن يحتال الشَّاعر في ما يصل بين حاشيتي الكلام، ويجمع بين طرفي القول حتى يلتقي طرفا المدح والنسيب أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاء محكما، فلا يختل نسق الكلام، ولا يظهر التباين في أجزاء النظام »[4]، وقد علّل حازم ضرورة هذا التناسق والتَّناسب بين أجزاء النّص وأغراضه بقوله: «إن النفوس والمسامع إذا كانت متدرجة من فن من الكلام إلى فن مشابه له، ومتنقلة من معنى إلى معنى مناسب له، ثم

---

(1) ثعلب: قواعد الشّعر. ص31.

(2) المرجع نفسه. ص31. والبيت في ديوان الأعشى. شرح: محمد أحمد قاسم. المكتب الإسلامي. بيروت. ط1. 1415هـ/ 1994م. ص251.

(3) ابن الأثير: المثل السائر. 228/2.

(4) القرطاجنّي: منهاج البلغاء. ص318، 319.

انتقل بها من فن إلى فن مباين له من غير جامع بينهما وملائم بين طرفيهما، وجدت الأنفس في طباعها نفورا من ذلك ونبت عنه »[1]، فالنّفس البشرية تأنس إلى المناسبة بين الأشياء، وتنفر مما هو متباعد، غير متسق ولا متجانس، سواء أكان ذلك متعلقا بالفنّ القولي أم بغيره من الفنون التي تتطلب على اختلافها قدرا من السلاسة البارعة في الانتقال بين أجزاء العمل الفنِّي، يقول "جيروم ستولينتز": « لو كنت قد بذلت أية محاولة لكتابة قصة أو قطعة موسيقية، لأدركت مدى صعوبة الانتقال بطريقة طبيعية يسيرة بين الأجزاء الرئيسية للعمل، وعندئذ يمكنك أن تكون أعظم تقديرا لتلك البراعة والسهولة التي يتحقَّق بها مثل هذا الانتقال في الأعمال الفنِّية الجيدة »[2].

ومن أنواع التَّناسب التي حرص عليها البلاغيّون وأشادوا بآثارها الجماليّة، التَّناسب بين شكل النّص ومضمونه، ولا شك أن المضمون والغرض هما من أبعاد المقام بمفهومه الأوسع، وقد أشار إليه أبو الهلال العسكري حين قال: « إذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها، وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى، أو تكون هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في ذلك »[3].

وبالنّظر إلى كون الشّعر ذا أوزان محدودة وبحور معدودة، فإن قضية العلاقة بين الوزن الشّعري والغرض الذي يؤمه الشَّاعر شغلت بعض البلاغيّين والنّقاد وعلماء الأسلوب قديما وحديثا، واشتهر حازم القرطاجني بمحاولته ربط الأعاريض بالأغراض والمقاصد، والأعاريض عنده نوعان: « أعاريض فخمة رصينة تصلح لمقاصد الجد كالفخر ونحوه، نحو عروض الطويل والبسيط »[4] ، وأعاريض أخرى فيها حنان ورقة تصلح لـــ «

---

(1) المرجع نفسه. ص319.

(2) ستولينتز: النقد الفنِّي. ص364.

(3) العسكري: الصناعتين. ص145.

(4) القرطاجنّي: منهاج البلغاء ص205.

المقاصد التي يقصد فيها إظهار الشجو والاكتئاب »[1].

وهذا الذي ذهب إليه حازم، يبدو أنَّه لم يجد له أنصارا متحمسين من القدماء، أما المحدثون فهم يطعنون أصلا في فكرة الملاءمة بين الوزن والغرض؛ ذلك أن « الإيقاع يتولد من جراء تفاعل مستويات النّص كلها، ولا يستقل الوزن بدلالة خاصة، تختار لتلائم المعاني المقصودة »[2].

أضف إلى ذلك أن الغرض الشّعري ــ مهما كانت أهميته ــ ليس هو المتغيّر الوحيد في العملية الإبداعية، فهناك الحالة الانفعالية للشاعر والعناصر والمتغيّرات الأخرى التي يمكن أن تتدخل في اختيار الوزن، وقد ربط إبراهيم أنيس بين الأوزان وانفعالات المبدع، فرأى أنَّه «كلّما علت درجة الانفعال وطغى التأثر الشديد على المبدع، كان أقرب إلى التماس الأوزان القصيرة والإيقاعات السّريعة التي تتواءم وحركة الانفعال، وسرعة التنفس، وازدياد الضربات القلبية، أما حين يتحول الانفعال إلى شعور هادئ عميق، فإن الشَّاعر يتخير عادة بطريقة لا شعورية وزنا طويلا كثير المقاطع، ليناسب حالة الشجن أو اليأس أو التأمل التي تسيطر عليه »[3].

وعلى العموم، فإن البلاغة العربية قامت في جزء مهم من مباحثها على مبدإ التَّناسب الذي أشار البلاغيّون إلى أثره الجماليّ بطريقة واضحة أحيانا، وخفية أحيانا أخرى، ومن أبرز ما تجلى فيه الاهتمام بالتَّناسب لدى البلاغيّين، ما عالجوه ضمن أنواع البديع التي لا يخرج أكثرها عن أن يكون تناسبا صوتيا؛ كالموازنة والتَّصريع وكلّ ما يلحق بالوزن والقافية من حيث المبدأ، أو تناسبا دلاليا صوتيا؛ كالجناس والطباق وغيرهما، فهذه الأنواع تقوم في عمومها على تناسب بين طرفين أو أكثر في النّص، وهي تحقق هذا التَّناسب بوصفه مقياسا جماليّا له أهميته في التَّأثير الإيجابي على المتلقي

---

(1) المرجع نفسه. ص205.

(2) جمعي: نظرية الشّعر. ص188.

(3) إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر. مكتبة الإنجلو المصرية. القاهرة. 1988م. ص178.

وكسب تفاعله وإعجابه، ولهذا ارتبطت تلك المحسنات البديعية عند أكثر البلاغيّين بما أسموه المناسبة والملاءمة والترابط والتلاحم وغير ذلك.

وهناك نوع من التَّناسب أعمّ، هو التَّناسب بين أجزاء النّص بصفة عامَّة، والتَّناسب بين بنية النّص وعناصر المقام المختلفة، وهذا المبدأ ينتظم مباحث الإعجاز قديما وحديثا؛ حيث تناول علماء القرآن والتفسير النّص القرآني بوصفه نصا منسجما تترابط فيه الوحدات ترابطا محكما، بدءا بالصيغ والحروف والأدوات، ومرورا بالمقاطع والفواصل والكلمات، وانتهاء بالسور والآيات ، وهذا التَّناسب ذو بعد داخلي يتجلَّى في التناغم بين الوحدات الواردة ضمن النّص مع مقصد الخطاب والدَّلالات الجزئية التي يراد إبلاغها، وبعد خارجي تتناسب وفقه وحدات النّص وتراكيبه مع العوامل الخارجية للخطاب، وما اكتنف نزول الآيات من ظروف وأحوال تمثلها أسباب النزول وملابساته.

وعلى أساس فكرة التَّناسب هذه قامت نظرية النَّظم التي ألح فيها الجرجاني على ضرورة المطابقة بين جزئيات النّص داخليا، من حيث إن القدرة على تحقيق التَّناسب بين أجزاء الصّورة هي ميدان التَّفاوت بين أصحاب الفنون القولية، فيُحكم على النّص الأدبيّ بصفة عامَّة والشّعر بصفة خاصة بناء على ما يتوفر عليه من تناسب بين أجزائه، ولحمة بين عناصره.

والنَّوع الآخر من التَّناسب في نظرية النَّظم، هو التطابق بين البنية اللسانية والمقام بما يتضمنه وما ينطوي عليه من ظروف المتكلم ومقاصده، وحال المخاطب وغير ذلك مما يدخل ضمن مفهوم المقام، وهذه المناسبة شرط آخر يسمو به الكلام من مرتبة الصَّواب النَّحوي إلى مرتبة الفنّ البلاغيّ.

الفصل الثالث: الإيحـــاء

توطئة

المبحث الأول: مصطلحات دالة على الإيحاء

المبحث الثاني: الأشكال الكبرى للإيحـــاء

توطئة:

الإيحاء هو أحد أهم خصائص لغة الأدب، وأحد مقومات الأسلوب الفنِّي عند القدماء والمحدثين على السواء؛ «فالنّقد جميعه، قديمه وحديثه، عربيُّه وغربيُّه، لا يني يتحدث عن ضرورة المجاز، وفاعلية الخيال، وخاصية الإيحاء في لغة الشّعر »[1]

والإيحاء من حيث المفهوم، يمكن أن نعده «إشارة إلى معنى غير مباشر بطريق التلميح والتعريض والكناية والرمز، وما تحمله الكلمات من تاريخ نفسي أو دلالي، يفضي إلى معان وصور في ذهن المتلقي، بطريق التذكر والتداعي، هي غير المعاني الحرفية التي تدل عليها هذه الكلمات »[2].

وقد كان للإيحاء حضوره البارز في البلاغة العربية، رغم ميل البلاغيّين أحيانا إلى الإعلاء من شأن التصريح والوضوح، وأول ملامح الإيحاء عند البلاغيّين يتجلَّى في بعض تعريفات البلاغة نفسها، من أنَّها الإيجاز، وأنَّها اللَّمحة الدالة [3].

ومن مظاهر الإيحاء عند البلاغيّين أيضا، كثرة المصطلحات الدالة عليه أو الدائرة في فلكه؛ كالتلميح، والتلويح، والتورية، والكناية، والتخييل، والإيماء، والتَّضمين، والتعريض، والإشارة، والإيهام، والإضمار [4]، فهي مصطلحات تندرج ضمن المفهوم العام للإيحاء، وتدل على طريقة من طرائقه، أو آلية من آلياته، أو نوع من أنواعه.

كما حفلت كتب البلاغة بعبارات وإشارات تبرز احتفاءهم بالطاقات الإيحائيّة للغة، وأن «من مميزات لغة الخلق الفنِّي ... أن تعتمد على الطاقات

---

(1) عبد المالك بومنجل: جدل الثابت والمتغيّر في النقد العربي الحديث. أطروحة دكتوراه دولة. جامعة الجزائر. 2004م. ص536.

(2) المرجع نفسه. ص537، 538.

(3) الجاحظ: البيان والتبيين. 79/1.

(4) ينظر: أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية. ص686-696.

الإيحائيّة في الظَّاهرة اللُّغوية أكثر من اقتصارها على طاقاتها التصريحية »[1]، ونجد عند الجاحظ بالذّات ما يشير إلى إيحاء اللُّغة كقوله: «أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره»[2]، وقوله: «ورب قليل يغني عن الكثير... بل رب كلمة تغني عن خطبة... بل رب كناية تربي على إفصاح»[3].

وقوله: «ومما مدحوا به، الإيجازُ والكلامُ الذي كالوحي والإشارة »[4]، وقوله: «قلة اللَّفظ مع كثرة المعاني »[5]، فهذه النّصوص تدل على وعي بما ينبغي أن تكون عليه لغة الأدب والإبداع من إيجاز وكثافة وإيحاء.

وسنستعرض بعض المصطلحات الدالة على الإيحاء عند البلاغيّين قبل أن نتناول أبرز أشكاله وأنواعه.

---

(1) المسدِّي: المقاييس الأسلوبيَّة في النقد العربي. ص165، 166.

(2) الجاحظ: البيان والتّبيين. 61/1.

(3) المرجع نفسه. 240/2.

(4) المرجع نفسه. 101/1.

(5) المرجع نفسه. 249/2.

المبحث الأول: مصطلحات دالة على الإيحاء

ارتبط الإيحاء بوصفه مبدأ فنيا، ببعض المفاهيم التي تناول البلاغيّون ضمنها قضاياه وعالجوا كثيرا من مسائله، إذ الإيحاء لا يمكن حصره أو قصره على نوع من أنواع البلاغة، أو مبحث من مباحثها، بل هو متعدد المظاهر كثير الأشكال، وتقنياته ووسائله لا تكاد تنحصر، إلا أن بعض المصطلحات ــ وبحكم طبيعة ما تشير إليه من حقائق ومفاهيم ــ أقرب إلى الإيحاء، وأهم هذه المصطلحات: الإيجاز والمجاز والتخييل.

أولا : الإيجاز

يمكن عد الإيجاز أحد أهم المصطلحات التي تداولها البلاغيّون، مما يتصل بالإيحاء، فالبلاغيّون وهم يتحدثون عن الإيجاز، كانوا ــ بلا شك ــ يقصدون ما فيه من تلميح ورمزية وإيحاء، وتكاد تعريفاتهم له تتفق على أنَّه: «البيان عن المعنى بأقل ما يمكن من الألفاظ »[1] أو «إظهار المعنى الكثير باللَّفظ اليسير »[2]، فهذان التَّعريفان لا تخفى صلتهما بمفهوم الإيحاء؛ حيث إن المعنى الكثير لا يمكن أن يعبر عنه باللَّفظ اليسير بطريق المباشرة والتصريح، بل سبيل ذلك التلميح والإشارة والإيحاء، وهذه السّمة هي من أخص خصائص لغة الأدب والشّعر، فهي أميل إلى «الإيجاز والقصد في تأليف العبارات، والاكتفاء بالمقدمات دون النتائج، والميل إلى الرمز والإشارة واللَّمحة، دون التصريح والتفسير »[3].

ولئن كان حذف بعض عناصر التَّركيب أبرز آليات الإيجاز، فإن البلاغيّين تنبهوا إلى أن من الإيجاز ما لا يقوم على الحذف، ولكن المعنى فيه أوسع من اللَّفظ، فقسموا الإيجاز إلى إيجاز بالحذف وإيجاز بالقِصر.

يقول القزويني متحدثا عن الإيجاز: «وهو ضربان؛ أحدهما إيجاز

---

(1) الرمّاني: النكت. ص80.

(2) المرجع نفسه. ص80.

(3) ينظر: أحمد الشايب: الأسلوب. ص71.

القِصَر، وهو ما ليس بحذف كقوله تعالى: ﴿ وَلَكُمْ فِي ٱلْقِصَاصِ حَيَوٰةٌ ﴾[البقرة: 179]، فإنه لا حذف فيه، مع أن معناه كثير يزيد على لفظه ... والضرب الثاني، إيجاز الحذف، وهو ما يكون بحذف »[1].

ويلاحظ أن البلاغيّين ركزوا على الإيجاز بالحذف أكثر من إيجاز القصر، والظاهر أن هذا الأمر مرده إلى الغموض الذي يكتنف القصر، وصعوبة وضع ضوابط تحكمه وتبين حدوده، فضلا عن أقسامه، ويؤيد هذا قول الرماني: «وأما الإيجاز بالقصر دون الحذف، فهو أغمض من الحذف، وإن كان الحذف غامضا »[2]، وقال ابن الأثير متحدثا عن الإيجاز بالقصر: «وهو أعلى طبقات الإيجاز مكانا، وأعوزها إمكانا »[3].

وإذا استعرضنا أحاديث البلاغيّين عن الإيجاز، وجدنا لهم إشارات عديدة إلى قيمته وبلاغته، بفضل ما ينطوي عليه من إيحاء، فقد جاء في كتاب الصناعتين للعسكري: «عليكم بالإيجاز فإن له إفهاما، وللإطالة استبهاما ... وقد قيل لبعضهم: ما البلاغة ؟ فقال: الإيجاز، وقال أمير المؤمنين علي بن أبي طالب رضي الله عنه: ما رأيت بليغا قط إلا وله في القول إيجاز، وفي المعاني إطالة »[4].

ومع أن هذا هو الاتِّجاه الغالب على البلاغيّين من حيث تفضيلهم الإيجاز والإشادة بقيمته، فإنا لم نجد لهم توسعا وتفصيلا للقول في القيمة الجماليّة له، إذا استثنينا حديثهم عن قيمة الحذف بوصفه أبرز شكل من أشكاله، حيث قال عبد القاهر عنه: «هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم

---

(1) القزويني: الإيضاح. ص168–170.

(2) الرمّاني: النكت. ص77.

(3) ابن الأثير: المثل السائر. 105/2.

(4) العسكري: الصناعتين. ص193، 194.

ما تكون بيانا إذا لم تبن »[1]، ففي عبارة الجرجاني إشارة واضحة إلى الإيحاء الذي يتولد عن الحذف، حيث يتسع المعنى ويبلغ مبلغا لا يبلغه مع التصريح والذكر.

وإذا كان عبد القاهر اكتفى بهذا التعليل فإن بلاغيّين آخرين ذهبوا أبعد منه حين ركزوا على المتلقي واتساع التأويل عنده في حال الحذف، كقول الخطابي في تعليل حذف جواب الشرط: «إن الحذف في مثل هذا أبلغ من الذكر؛ لأنَّ النّفس تذهب في الحذف كلّ مذهب، ولو ذكر الجواب لكان مقصورا على الوجه الذي تناوله الذكر »[2]، وقريب منه قول ابن رشيق صاحب العمدة في تعليل بلاغة الحذف: «وإنَّما كان... معدودا من أنواع البلاغة لأنَّ نفس السامع تتسع في الظن والحساب، وكلّ معلوم فهو هين، لكونه محصورا »[3].

وهكذا نجد أن المعاني التي يستشعرها المتلقي في الحذف أوسع مدى مما يمكن أن يجده لو ذكر المحذوف، ونلاحظ أن ابن رشيق وضع يده على السّر الكامن في الإيجاز بالحذف، عندما أشار إلى محدودية ما هو معلوم وانحصاره، بخلاف ما ليس كذلك، حيث يتّسع مجال التخيل والتأويل، فتتدافع خيالات المتلقي محاولة سد الفراغ وملء الفجوات التي تركها العنصر المحذوف، وهذا هو سبيل الإيحاء وغايته.

ثانيا : المجاز

المجاز عند البلاغيّين أهم شعب الإيحاء، ذلك أن المعنى لا يقدم فيه مباشرة، بل من خلال وسائط يزدوج فيها المعنى، فيكون على المتلقي أن يتجاوز المعنى الحرفي إلى ما يوحي به ويومئ إليه، وإلى هذا يعزى الحسن

---

(1) الجرجاني: دلائل الإعجاز. ص146.

(2) الخطّابي: بيان إعجاز القرآن. ص52.

(3) ابن رشيق: العمدة. 253/1.

الذي يرجع ــ كما قال عبد القاهر ــ إلى زيادة تحصل في أصل المعنى [1].

ولاحظ بعض الباحثين أن المجاز كان يقابله عند اللغويين الأول مصطلح الاتساع، الذي ذكره سيبويه في قوله تعالى: ﴿ بَلۡ مَكۡرُ ٱلَّيۡلِ وَٱلنَّهَارِ ﴾ [سبأ: 33] وقوله تعالى: ﴿ وَسۡـَٔلِ ٱلۡقَرۡيَةَ ٱلَّتِي كُنَّا فِيهَا وَٱلۡعِيرَ ٱلَّتِيٓ أَقۡبَلۡنَا فِيهَا ﴾ [يوسف: 82]، حيث ارتبط الاتساع أو السعة عند سيبويه بالإيجاز والاختصار [2].

ولئن كان من المسلَّم به لدى البلاغيّين أن المجاز أبلغ من الحقيقة، فإن تعليلاتهم لهذا الأمر كانت متفاوتة؛ فمنهم من اكتفى بتقرير أفضلية المجاز كابن رشيق الذي قال: «والمجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعا في القلوب والأسماع، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن محالا محضا فهو مجاز، لاحتماله وجوه التأويل، فصار التَّشبيه والاستعارة وغيرها من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز »[3].

وذهب عبد القاهر أبعد من هذا حين جعل مزية أجناس المجاز كامنة في طريقة تقديم المعنى، وكونه زيد في إثباته تأكيدا وتشديدا وقوة [4]، ولكن هذا التعليل من عبد القاهر يبدو فيه التَّركيز على الإقناع أكثر من الإمتاع، فحديثه عن زيادة إثبات المعنى يشعر بالمنحى الخطابي في تعليله، ولأجل هذا وجدنا بلاغيّا آخر هو محمد بن علي الجرجاني يعقّب على كلام عبد القاهر منبها إلى أن مزيّة التَّعبير المجازي تكمن في أنَّه «أوقع في النّفس وألذ في الطبع »[5]، وهذا أقرب برأينا إلى روح الأدب والشّعر، من تعليل عبد القاهر الذي قصر الأمر على الإثبات العقلي، غير ملتفت إلى قضية التفاعل الوجداني.

---

(1) الجرجاني: دلائل الإعجاز. ص221.

(2) ينظر: محمد بدري عبد الجليل: المجاز وأثره في الدَّرس اللغوي. دار النهضة العربية. بيروت 1980م. ص41، 42.

(3) ابن رشيق: العمدة. 268/1.

(4) الجرجاني: دلائل الإعجاز. ص95، 96.

(5) الجرجاني محمد بن علي: الإشارات والتنبيهات. ص249، 250.

والتفت ابن الأثير إلى بعض التَّأثيرات النّفسية للمجاز على المتلقي فقال: « وأعجب ما في العبارة المجازية أنَّها تنقل السامع عن خلقه الطبيعي في بعض الأحوال، حتى إنَّها ليسْمح بها البخيل، ويشْجُع بها الجبان، ويحْلم بها الطائش المتسرِّع »[1].

وممن حاول استكناه سر التَّعبير المجازي، الرازي الذي وقف على بعض الجوانب النّفسية لظاهرة المجاز، والانفعالات التي تحصل للمتلقي بسببه، فقال: «إن النّفس إذا وقفت على تمام المقصود لم يبق لها شوق إليه أصلا... وإن لم تقف على شيء منه أصلا لم يحصل لها شوق إليه، فأما إذا عرفته من بعض الوجوه دون بعض، فإن القدر المعلوم يشوّقها إلى تحصيل العلم، بما ليس بمعلوم، فتحصل لها بسبب علمها بالقدر الذي علمته لذة، وبسبب حرمانها من الباقي ألم، فتحصل هناك لذات وآلام متعاقبة، واللَّذة إذا حصلت عقب الألم كانت أقوى، وشعور النّفس بها أتم ... فلأجل هذا كان التَّعبير عن المعاني بالعبارات المجازية ألذّ من التَّعبير عنها بالألفاظ الحقيقية»[2].

وقريب من هذا ما ذكره السيوطي في المزهر من أن «التَّعبير بالحقيقة يفيد العلم، والتَّعبير بلوازم الشَّيء الذي هو المجاز لا يفيد العلم بالتمام فيحصل دغدغة نفسانية، فكان المجاز آكد وألطف وأبلغ من الحقيقة »[3].

فالمجاز من أبرز ظواهر الإيحاء، إذ المعنى فيه يقدم بطريق غير مباشر، ولذلك قدمه البلاغيّون على الحقيقة، وجعلوه أبلغ منها، وأدركوا أثر العبارة المجازية وتأثيرها على المتلقي، وما تحدثه فيه من انفعال وتشويق، ولذة وإمتاع.

---

(1) ابن الأثير: المثل السائر. 73/1.

(2) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبيَّة. ص171.

(3) السّيوطي جلال الدين: المزهر في علوم اللُّغة وأنواعها. تحقيق: محمد أحمد جاد المولى وآخرين. دار الجيل بيروت. 36/1.

ثالثا : التخييل

يرتبط الإيحاء بالخيال والتخييل، ولكن الإيحاء أوسع من التخييل؛ «إذ يحدث أن توحي الأصوات والكلمات والعبارات بألوان من الخواطر والمعاني دون أن يتصرف في أسلوب دلالتها التخييل »[1].

وقد كان لمصطلح التخييل حضوره في تراث الفلاسفة والبلاغيّين على السواء، وإن كانت معالجة الفلاسفة له أكثر من غيرهم، حتى ذهب بعض الدارسين إلى أن «مفهوم الخيال الشّعري لا يتضح عند النّقاد والبلاغيّين بنفس القدر الذي يتضح به عند الفلاسفة[2].

ولعل سبب أن خاض الفلاسفة في قضايا التخييل أكثر من البلاغيّين أنَّهم لم يواجهوا الإشكالات التي واجهها البلاغيّون وطرحت عليهم؛ كقضية الصدق والكذب؛ واللَّفظ والمعنى وغيرها من القضايا.

ومع ذلك نجد للبلاغيّين إسهامات طرقوا فيها كثيرا من القضايا ذات الصّلة بالخيال والتخييل، ومن ذلك تفريقهم بين الوهمي والخيالي؛ بين ما لا وجود له ولا لأجزائه كلها أو بعضها في الخارج، وبين ما ركبته المخيلة من أمور موجودة كلّ منها يدرك بالحس [3]، وبذلك تكون الصّور الأدبيّة الفنِّية منتمية إلى الخيالي لا إلى الوهمي، مادامت تسمح بمشاركة الحواس بناء على تجارب حسية مخترعة تستدعيها المخيلة، فيمكن تصورها.

كما ارتبط مصطلح التخييل بالمحاكاة التي انتقلت إلى التراث العربي من خلال ترجمة التراث اليوناني، وعلى الرَّغم من أن التخييل هو وظيفة ومهمة تضطلع بها المحاكاة، فإن مصطلحي التخييل والمحاكاة قد تداخلا لدى بعض الفلاسفة والبلاغيّين، فاستخدما بمعان متقاربة أو متداخلة لتأدية مقاصد المفهوم والغاية، [4] ويدل على هذا قول حازم مثلا: «المعتبر في

---

(1) عبد المالك بومنجل: جدل الثابت والمتغيّر. ص538.

(2) جابر عصفور: الصّورة الفنِّية. ص85.

(3) مصطفى ناصف: الصّورة الأدبيّة. ص30.

(4) الأخضر جمعي: نظرية الشّعر. ص27.

حقيقة الشّعر إنَّما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق »[1].

على أن التخييل ليس هو المحاكاة، وإنَّما هو أثر من آثارها، إنَّه «انفعال المتلقي من تعجب أو تعظيم أو تهوين، أو تصغير أو نشاط، من غير أن يكون الغرض بالقول إيقاع اعتقاد البتة »[2]، كما يقول ابن سينا، ولذلك ربط مصطفى الجوزو بين التخييل ومفهوم الإنشاء عند البلاغيّين [3].

ولا يمكن أن نتحدث عن التخييل عند البلاغيّين دون أن نجد أنفسنا مجبرين على تناول قضية ارتبطت به أشد الارتباط، وأثارت ما أثارت من نقاش وجدل، إنَّها قضية الصدق والكذب، فابن الأثير يجعل التخييل «وسيلة لإثبات الغرض المقصود في نفس السامع حتى يكاد ينظر إليه عيانا »[4]، وجاء ابن الأثير على لذلك بمثال التَّشبيه في قولنا: زيد أسد، فإن الفرق بينه وبين قولنا: زيد شجاع، أن القول الأول «يجعل السامع يتخيل صورة الأسد وبطشه وقوة ودقه للفرائس، أما القول الثاني، فلا يتخيل السامع منه سوى أن زيدا رجل جريء مقــدام »[5]، فصور المجاز المختلفة ــ وقد جعل ابن الأثير التَّشبيه منها ــ هي وسيلة هذا التخييل، ومعلوم أن المجاز بصفة عامَّة لا يمكن أن يكون مطابقا للحقيقة الواقعية؛ لأنَّه يقوم على تجاوز هذه الحقيقة، أفلا يعد التخييل بذلك نوعا من الكذب ؟

إن القيمة السلبية التي ينطوي عليها مصطلح الكذب كانت سببا ــ برأيناــ في أن يتداول البلاغيّون مصطلحا آخر أقل حدة هو المبالغة، وهي عند القزويني «أن يُدّعى لوصف بلوغه في الشدة أو الضعف حدّا مستحيلا أو مستبعدا لئلا يظن أنَّه غير متناه في الشدة أو الضعف »[6]، ولكن ادّعاء ما

---

(1) القرطاجني: منهاج البلغاء. ص21.
(2) مصطفى الجوزو: نظريّات الشّعر عند العرب. ص117.
(3) المرجع نفسه. ص117.
(4) ابن الأثير: المثل السائر. 63/1.
(5) المرجع نفسه. 63/1.
(6) القزويني: الإيضاح. ص306.

هو مستحيل، لا يمكن أن يفهم منه غير ما قصده أصحاب مصطلح الكذب، لأنَّ المصطلحين يشيران في النهاية إلى أن من معاني الشّعر ما لا حقيقة له في الواقع، وإنَّما هو من باب الادّعاء، ولذلك قال ابن سنان متحدثا عن الشّعر:« ... وإنَّما الحذق فيه الإفراط في الكذب، والغلو في المبالغة »[1].

ويبدو أن الكذب بمعناه الأخلاقي التبس بالكذب بمفهومه الفنِّي على بعض البلاغيّين فترددوا بشأنه، وهذا التردد ناشئ عن إدراكهم لأهميته الأدبيّة وضرورته الفنِّية من جهة، وعدم تقبلهم له من جهة أخرى في وعيهم الديني الأخلاقي الذي يمجد الصدق ويرفض الكذب.

واللافت للنظر، أن حازم القرطاجني يبدي موقفين شبه متعارضين من القضية؛ فهو في البداية يريد أن ينأى بالشّعر عن مقولتي الصدق والكذب، فيذهب إلى أن «اعتماد الصناعة الشّعرية على تخييل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل وبإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة »[2]، وأن «الأقاويل الشّعرية ... غير واقعة أبدا في طرف واحد من النّقيضين اللَّذين هما الصدق والكذب، لأنَّ ما تقوم به الصناعة الشّعرية، وهو التخييل غير مناقض لواحد من الطرفين»[3]، ولكنه بعد هذا يصور مناظرة البلاغيّين بشأن الكذب أو ما سمَّاه الإحالة أو الاستحالة ويبدي ميلا إلى أنصار عدم الإحالة أو المبالغة فيقول: «... العلماء بصناعة البلاغة متفقون على أن ما أدى إلى الإحالة قبيح، وقد خالف في هذا جماعة ممن لا تحقيق عنده في هذه الصناعة ولا بصيرة له بها، فاستحسنوا من المبالغة ما خرج عن حد الحقيقة إلى حيز الاستحالة، واحتجوا بمطالبة النَّابغة حسان بن ثابت بالمبالغة في أوصافه حين أنشده قوله:

لَنَا الجَفَنَاتُ الغُرُّ يَلْمَعْنَ بِالضُّحَى وَأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمَا

والبصراء بصناعة البلاغة العارفون بما يجب فيها يقولون: إنَّما طالب

---

(1) ابن سنان: سر الفصاحة. ص340.

(2) القرطاجنّي: منهاج البلغاء. ص62.

(3) المرجع نفسه. ص62، 63.

النَّابغة حسانا بمبالغة حقيقية، وهي تكثير الجفان والسيوف »[1].

وهذا الخلاف الذي يتحدث عنه حازم ــ رغم وقوفه في صف المعارضين للمبالغة ــ يُظهر إدراك قسم من البلاغيّين والنّقاد لحقيقة أن التَّعبير الفنِّي لا جناح عليه أن يُبنى على ما لا حقيقة له، بل لا مناص له من الخروج عن إسار الواقع وقيود الحقائق، لأنَّ مبتغاه ليس التَّعبير الحرفي عن الوجود الفعلي، وإنَّما التَّعبير الخيالي عن واقع ربما كان غير موجود أصلا.

وممن أدرك هذه الحقيقة عبد القاهر الجرجاني الذي بدا مناصرا للتخييل ومتعاطفا مع مقولة: "أعذب الشّعر أكذبه"، حيث شرحها معلّلا ومحلّلا بقوله: «... الصنعة إنَّما يُمد باعها، ويُنشر شعاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها حيث يعتمد الاتساع والتخييل، ويُدّعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطف والتأويل، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذم، والوصف، والبث، والفخر، والمباهاة، وسائر المقاصد والأغراض ... وهناك يجد الشَّاعر سبيلا إلى أن يُبدع ويزيد، ويُبدئ في اختراع الصّور ويعيد، ويصادف مُضطربا كيف شاء واسعا، ومددا من المعاني متتابعا، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع، والمستخرج من معدن لا ينتهي ... هذا ونحوه يمكن أن يتعلق به في نصرة التخييل وتفضيله»[2].

إن هذا النّص لا يدع لدينا مجالا للشك في احتفاء عبد القاهر بالتخييل وكونه طريقا للإبداع، ومسلكا أثرى وأحمد في الشّعر والأدب، ما دام ينأى عن ثبات الحقيقة إلى حركية الخيال، ومن ضيق الوجود المحدود إلى سعة الإيحاء الممدود، ومما يؤيد هذه الحقيقة أن عبد القاهر حين يتحدث عن مقولة الصدق يعترف بمحدودية إمكانات الشَّاعر عندها، وضيق سبل التفنّن والإبداع لديه، وعدم قدرته على التصرف في المعاني تصرفه فيها حال اتباع سبيل التخييل، لأنَّه حينئذ «يورد على السّامعين، معانيَ معروفة، وصورا

---

(1) المرجع السَّابق . ص133. 134. والبيت في ديوان حسان بن ثابت. دار الجيل. بيروت. ط1. 1412هـ/1992م. ص356.

(2) الجرجاني: أسرار البلاغة. ص236، 237.

مشهورة، ويتصرف في أصول هي وإن كانت شريفة، فإنها كالجواهر تحفظ أعدادها ولا يرجى ازديادها، وكالأعيان الجامدة التي لا تنمي ولا تزيد، ولا تُربح ولا تُفيد، وكالحسناء العقيم، والشجرة الرائعة لا تمتع بجني كريم »[1].

ومنطلق هذا ومستنده عند عبد القاهر أن الشَّاعر والأديب يجوز له ما لا يجوز لغيره، ليس من حيث التصرف في بعض قواعد اللُّغة والنَّحو فحسب، بل من حيث المبالغة والادّعاء والتّخييل أيضا، ولا يطالب في ذلك بالصّدق لأنَّ الشَّاعر «لا يُؤخذ بأن يصحح كون ما جعله أصلا وعلة لما ادّعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية»[2].

ذلك أن مبنى الشّعر والإبداع، إنَّما هو على هذا التجديد المستمر في التَّعبير عن المشاعر والمعاني، التي لا ينبغي لها ولا يستقيم أن تظهر من وراء حجاب اللُّغة صافية مترقرقة، لأنَّ اللُّغة نفسها لا يسعها أن تشف هذه الشفافية الخالصة، وإذا سلّمنا بأنْ قد تحققت شفافية اللُّغة، فعلام تشف ؟ وأين المعاني والمشاعر الواضحة المحددة التي يمكن أن تُدرك أو تُوعى؟ إن هي إلا خيالات وإيحاءات ومشاعر تختلج في صدر الأديب، فيجتهد أن يطوّعها للغة أو يطوّع اللُّغة لها، ويتلقاها المتلقي فيستعين عليها بما وقر في قلبه واختلج في صدره، وليس له أن يقول فيما خيّل له الشَّاعر «إنَّه صدق وإن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي»[3].

وقد أفاد الزَّمخشري من إنجازات سابقيه، فكان يستخدم مصطلح التخييل، ويربطه بالتّصوير والتمثيل، مدركا الأساس الفنِّي الذي تقوم عليه هذه المصطلحات، جاعلا منها أسلوبا شاملا يمكن أن ينطبق على القرآن بشكل أعم وأوسع[4]، والزَّمخشري إذ يأخذ بمصطلح التخييل، يعلي من شأنه، ويثني عليه، لأنَّه يجد فيه حلا لمشكلات كثيرة يوقع فيها حصر التحليل في

---

(1) المرجع السَّابق. ص237.

(2) المرجع نفسه. ص235.

(3) المرجع نفسه. ص231.

(4) ينظر: جابر عصفور: الصّورة الفنِّية. ص265.

صور المجاز المعروفة، مع استعصاء بعض النَّماذج على التحليل والمعالجة بمنطق المجاز التقليدي وحـــــده [1]، لاسيما وأن التخييل «لا يقوم على مجرد التَّشبيه أو الاستعارة؛ بل قوامه الألفاظ عامَّة، ونظام تأليفها في إحالتها على المعاني، واستدعائها لصور الأشياء المحسوسة، مع غيبتها عن الأعين »[2]، وهو ما يوسع من نطاق الخيال ليشمل كلّ ما تثيره اللُّغة من صور حسية أو ذهنية في خيال المتلقي أو ذاكرته [3].

والتخييل، إنَّما عالجه البلاغيّون ضمن صور البيان؛ من تشبيه واستعارة وكناية، حيث مثّلت هذه الصّور في العموم أبوابا للخيال، ووسائل للتخييل، وطرائق للإيحاء، ولذلك توجَّب أن نتناولها بشيء من التفصيل محاولين تبيُّن الوظيفة الإيحائيّة لها من خلال أعمال البلاغيّين.

---

(1) ينظر: مصطفى ناصف: الصّورة الأدبيّة. ص87.

(2) عبد المالك بومنجل: جدل الثابت والمتغيّر. ص537.

(3) المرجع نفسه. ص537.

المبحث الثاني:الأشكال الكبرى للإيحاء

أولا : التَّشبيه

يعد التَّشبيه من أكثر أنواع البلاغة أهمية عند القدماء، ليس من حيث الاهتمام فحسب، بل من حيث الإعجاب أيضا، وقد رد بعض الدارسين هذا الأمر إلى «المنهج العربي المحافظ الذي ينظر إلى الشّعر القديم في روعة وإجلال»[1]، ولكننا لا نسلم بهذا الرأي؛ ذلك أن الشّعر العربي القديم ــ الجاهلي بالتحديد ــ لم يعرف التَّشبيه دون غيره، بل عرف التَّشبيه كما عرف أنواع البيان الأخرى، لاسيما الاستعارة، ولذلك فإن سبب اهتمام قدماء البلاغيّين الزائد بالتَّشبيه – إذا سلمنا بأن لهم اهتماما زائدا به – مرده إلى أنَّه أصل للصورة الأدبيّة، حيث إن الاستعارة ــ وهي أشهر وسائل الصّورة الفنِّية ــ تنطلق من التَّشبيه، وتعتمد على علاقة المشابهة.

وقد كان التَّشبيه محل خلاف بين بعض البلاغيّين من حيث دخوله في المجاز؛ فالعسكري يرى أنَّه «يصح تشبيه الشَّيء بالشَّيء جملة وإن شابهه من وجه واحد»[2]، ولكنّ العسكريّ لم يذكر إن كانت هذه الصحّة من قبيل الحقيقة أم المجاز، وجعل ابن الأثير التَّشبيه أحد قسمي المجاز[3]، وذهب ابن رشيق إلى أن التَّشبيه والاستعارة وغيرها من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز[4].

أما حازم القرطاجني فقد خالف هذا الرأي عندما قال: «كثير من الناس يغلط فيظن أن التَّشبيه والمحاكاة من جملة كذب الشّعر، وليس كذلك؛ لأنَّ الشَّيء إذا أشبه الشَّيء فتشبيهه به صادق ... لأنَّ الكاف وحروف التَّشبيه إنَّما وضعت لتدل على الشبه من حيث إنَّه موجود قل أو كثر، لا من حيث الكمية»[5]، وهذا الخلاف لا يخلو من دلالة، وهي أن التَّشبيه ليس حقيقة مطلقة

---

(1) مصطفى ناصف: الصّورة الأدبيّة. ص46، 47.
(2) العسكري: الصناعتين. ص261.
(3) ابن الأثير: المثل السائر. 343/1، 344.
(4) ابن رشيق: العمدة 268/1.
(5) القرطاجنّي: منهاج البلغاء. ص75.

خالصة، بل فيه شيء من اللامباشرة والمجاز، وهما من أهم ظواهر الإيحاء.

وقد أدرك البلاغيّون هذه الخاصية الإيحائيّة للتشبيه، وأنَّه يحمل من المعاني ما لا يحمله الكلام العادي غير المتضمن للتشبيه، يقول ابن الأثير: «واعلم أن فائدة التَّشبيه هي الكشف عن المعنى المقصود، مع ما يكتسبه من فضيلة الإيجاز والاختصار »[1]، فهذا الإيجاز والاختصار علامة على أن في التَّشبيه من المعاني أكثر مما فيه من الألفاظ، وأننا لو أردنا أن نعبر عن هذه المعاني بالألفاظ من دون استعمال التَّشبيه لكانت كثيرة، فإن «قولنا : زيد أسد، ليسد مسد قولنا: زيد من حاله كيت وكيت، وهو من الشدة والشجاعة على كذا وكذا، مما يطول ذكره »[2].

ويركز عبد القاهر على التَّأثير الذي يمارسه التَّشبيه على المتلقي فيقول: «واعلم أن مما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت من صورتها الأصلية إلى صورته، كساها أبهة وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها ... وضاعف من قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفا، وقسر الطباع على أن تعطيَها محبة وشغفا، فإن كان مدحا كان أبهى وأفخم، وأنبل في النفوس وأعظم، وأهز للعطف، وأسرع للإلف، وأجلب للفرح، وأغلب على الممتدح، وأوجب شفاعة للمادح »[3].

ويقارن عبد القاهر في موضع آخر بين الأسلوب المتضمن للتشبيه والأسلوب الخالي منه، فيرى أننا في الحالة الأولى قد نحتاط للمعنى بأبلغ ما يمكن ثم لا نرى في أنفسنا له هزة ولا نصادف لما نسمعه أريحية، حتى إذا عبرنا عن المعنى بالتَّشبيه امتلأت أنفسنا سرورا وأدركتنا طربة، لا نملك دفعها عنا [4].

---

(1) ابن الأثير: الجامع الكبير. ص90.

(2) المرجع نفسه. ص91.

(3) الجرجاني: أسرار البلاغة. ص93.

(4) المرجع نفسه. ص108.

لا يمكن أن يكون للتشبيه كلّ هذا التَّأثير على المتلقي لو لم يكن فيه من الطاقات الإيحائيّة ما فيه، ولئن لم يستخدم البلاغيّون مصطلح الإيحاء في تحليلهم للتشبيه وسائر أنواع البيان، فإن إلحاحهم على قيمة التَّشبيه الفنِّية وتأثيره، وعلى ما فيه من إيجاز يحمل به المعنى الكثير في اللَّفظ اليسير، كلّ ذلك يؤكد إدراكهم لهذه الخاصية الإيحائيّة للتشبيه، وإن عبَّروا عنها بتعبيرات شتى، من ذلك حديثهم عن الخيال الذي يثيره التَّشبيه في ذهن المتلقي، والمبالغة التي تحصل في إبراز المعنى الموهوم من خلاله، يقول ابن الأثير: «إذا مثلت الشَّيء فإنما تقصد به إثبات الخيال في النّفس بصورة المشبه به أو بمعناه ... ألا ترى أنك إذا شبهت صورة بصورة هي أحسن منها، كان ذلك مثبتا في النّفس خيالا حسنا يدعو إلى الترغيب فيها، وكذلك إذا شبَّهتها بصورة شيء أقبح منها، كان ذلك مثبتا في النّفس خيالا قبيحا يدعو إلى التنفير عنها»[1].

ويشرح جابر عصفور هذا الأمر بقوله: «تتميز المحاكاة التَّشبيهية على المستوى الجماليّ بعدة أشياء؛ أولها أنَّها تكشف عن درجة أرقى من فاعلية الخيال الشّعري، وثانيها أنَّها تنطوي على لذة تعرف متميزة عن لذة تعرف المحاكاة المباشرة، وثالثها أنَّها تثير مساحة أكبر من مخيلة المتلقي وملكاته»[2].

ومن أهم السمات التي ميزت تناول البلاغيّين للتشبيه، إلحاحهم على الجانب الحسِّي للصورة التَّشبيهية، حيث ترتبط بلاغة التَّشبيه وغيره من الصّور عند البلاغيّين بقدرته على التصوير والتجسيم أو التَّقديم الحسي للمعنى.

إن هذا التصوير الحسي وسيلة للتوكيد والمبالغة والمغالاة في نقل المعنى كما يقول ابن الأثير، وما يحدث من خلاله هو «إبراز المعنى الموهوم إلى الصّورة المشاهدة »[3].

ويسند عبد القاهر، إلى التصوير الحسي دورا برهانيا حجاجيا، ويسوق

---

(1) ابن الأثير: المثل السائر. 378/1.

(2) جابر عصفور: مفهوم الشّعر. ص182.

(3) ابن الأثير: المثل السائر. 353/1.

مثالا على ذلك، وهو أن رجلا لو أراد أن يضرب مثلا في تنافي الشيئين فقال هذا وذاك لا يجتمعان، وأشار إلى ماء ونار حاضرين لوجدنا لتمثيله من التَّأثير ما لا نجده إذا أخبرنا بالقول فقال: هل يجتمع الماء والنار؟ «وذلك الذي تفعل المشاهدة من التحريك للنفس، والذي يجيء بها من تمكن المعنى في القلب إذا كانت مستفادة من العيان، ومتصرفة حيث تتصرف العينان »[1].

إن سبب هذا التَّأثير هو ما توحي به الصّورة المشاهدة من خيالات في ذهن المتلقي، حين يجد نفسه في مواجهة صورة تدركها حواسه، فلا يمكنه إنكارها أو الشك في حقيقتها.

غير أن الصّورة الحسية للتشبيه لا يمكن أن يكون مبلغها ومنتهاها البرهنة والإقناع العقلي، إن غايتها ينبغي أن تكون أبعد شأوا من هذا؛ غايتها التَّأثير في المتلقي وكسب تفاعله الوجداني أيضا، من خلال ما ترسمه من إيحاءات، بغض النّظر عن التوكيد أو البرهنة العقلية على الخبر، ولهذا وجدنا عبد القاهر يلجأ إلى نوع من الاستدراك على ما كان قرّره سابقا فيقول: «نحن بنوع من التسهيل والتسامح نقع على أن الأنس الحاصل بانتقالك في الشَّيء من الصفة والخبر إلى العيان ورؤية البصر ليس له سبب سوى زوال الشك والريب، فأما إذا رجعنا إلى التحقيق فإنا نعلم أن المشاهدة تؤثر في النفوس مع العلم بصدق الخبر... »[2].

فهذا التَّأثير المستقل عن الخبر في ذاته، إنَّما يعزى إلى ذلك الإيحاء الذي تولده الصّورة التَّشبيهية عند المتلقي، بما يثمر لديه أنسا وارتياحا، وتفاعلا وجدانيا مع تلك الصّورة، ولهذا كان التمثيل بالمشاهدة يزيد أنسا، وإن لم يكن بنا حاجة إلى تصحيح المعنى أو بيان لمقدار المبالغة فيه [3].

ولا يمكن عزل هذا الاهتمام من قبل البلاغيّين والنّقاد بالتَّقديم الحسي للصورة التَّشبيهية عن تقاليد الأدب والكتابة التي كانت متداولة آنذاك، فلا

---

(1) الجرجاني: أسرار البلاغة. ص106، 107.

(2) المرجع نفسه. ص106.

(3) ينظر: المرجع نفسه. ص107.

شك أن الأدباء والشّعراء كانوا يجنحون إلى التَّشبيه الحسي أكثر من غيره، والدَّليل على هذا، أن هذه الحسية مثلت الأصل، وما عداها عدّ خروجا عليه.

ولاشك أن الإدراك الحسي، ذو فعالية في تقرير المعاني في النّفس وترسيخها في الوجدان، إذ الدَّلالة الحسية كثيرا ما تقترن بمعان وإيحاءات نفسية لا تتوافر في حال التَّعبير المجرد، ذلك أن « التَّعبير الحسي ينقل المتلقي من الإدراك الجاف إلى المعاناة الوجدانية للمعنى، أما التَّعبير المجرد فيخاطب العقل»[1].

وتماشيا مع هذه النّظرة الحسية إلى التَّشبيه، ربط عبد القاهر قيمة التَّشبيه بمدى إبراز تفاصيل الصّورة التَّشبيهية وجزئياتها، كالأشكال والألوان والحركات فقال: «متى زدت في التَّشبيه على مراعاة وصف واحد أو جهة واحدة فقد دخلت في التفصيل والتَّركيب، وفتحت باب التفاصيل، ثم تختلف المنازل في الفضل بحسب الصّورة في استنفادك قوة الاستقصاء »[2].

ومن بين جوانب التفصيل التي تأتي عليها الصّورة التَّشبيهية الحسية، أن يعمل على نقل الصّورة وهي متحرّكة، وربما كان هذا قمة التَّشبيه الحسّيّ، لأنَّه يثري الإيحاء والخيال لدى المتلقي، يقول عبد القاهر: «اعلم أن مما يزداد به التَّشبيه دقة وسحرا أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات ..»[3]، وكأن عبد القاهر هنا يتحدث عن التَّشبيه الذي يحاول نقل الحركة، كما تنقلها آلة التصوير في مقابل تشبيه يُكتفى فيه بنقل صورة ضوئية ساكنة.

وكذلك الأمر في التَّشبيه المركب، حيث يمزج بين شيئين فتحدث من جراء ذلك صورة، غير ما كان لهما في حال الإفراد [4].

ويأتي القزويني لذلك بمثال، وهو قول الشَّاعر:

وَكَأَنَّ أَجْرَامَ النُّجُومِ لَوَامِعًا دُرَرٌ نُثِرْنَ عَلَى بِسَاطٍ أَزْرَق

---

(1) تامر سلّوم: نظرية اللُّغة والجمال. ص264.

(2) الجرجاني: أسرار البلاغة. ص156.

(3) المرجع نفسه. ص157.

(4) المرجع نفسه. ص80،81.

« فإنه لو قيل: كأن النجوم درر، وكأن السَّماء بساط أزرق كان تشبيها صحيحا، ولكن أين يقع من التَّشبيه الذي يريك الهيئة التي تملأ القلوب سرورا وعجبا من طلوع النجوم مؤتلفة متفرقة في أديم السَّماء، وهي زرقاء زرقتها الصافية»[1]، فسبب أن كان للتشبيه المركب هذا السّرور وهذا السحر هو هذه المشاهد التي يصورها حية، يتكثف فيها الإيحاء وتحمل المتلقي على المشاركة بخيالاته ومشاعره ...

ويظهر الطّابع الحسي للتشبيه من خلال أنواعه التي استخرجها البلاغيّون؛ فحين تحدث الرماني عن وجوه التَّشبيه جعلها أربعة:

1- إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة ...

2- وإخراج ما لم تجر به عادة إلى ما جرت به عادة.

3- وإخراج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بالبديهة.

4- وإخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة في الصفة [2].

وهذه الأوجه تتجه كلها نحو الحسية، إما بالانتقال من المعنوي إلى الحسي، وإما بالانتقال من الحسي إلى ما هو أمكن في الحسية [3]، وهذا يعني في نظر البلاغيّين الانتقال بالصّورة التَّشبيهية من الأغمض إلى الأظهر بتعبير الرماني [4]، ويرى جابر عصفور في ورود التَّشبيه بهذه الصّورة ما يجعله قريبا من مجال الإدراك الإنساني، ومن ثم يصبح أكثر قدرة على التَّأثير والإثارة[5].

وهكذا رسخ لدى البلاغيّين أن التَّشبيه ينبغي فيه الانتقال من الخفي إلى الجلي، ومن المستور إلى المكشوف، ومن الصغير إلى الكبير، وما جاء على

---

(1) القزويني: الإيضاح. ص214.

(2) ينظر: الرمّاني: النكت. ص81.

(3) ينظر: جابر عصفور: الصّورة الفنِّية. ص263.

(4) الرماني: النكت. ص81.

(5) المرجع نفسه. ص263.

خلاف هذا فهو من التَّشبيه القبيح برأي العسكري [1].

ومع أن التَّقديم الحسي للصورة التَّشبيهية مثل الأصل الذي انطلق منه البلاغيّون وبنوا عليه فإن أشكالا خاصة من التَّشبيه وردت على خلاف ذلك الأصل، كما في التَّشبيه المقلوب الذي بدل فيه موقعا المشبه والمشبه به في قول الشَّاعر محمد بن وهيب:

وَبــدَا الصَّبَاحُ كَــأَنَّ غُرَّتَهُ وَجْــهُ الخَلِيفَةِ حِيــنَ يُمْتَدَحُ

ووجه الإيحاء في هذا النَّوع يختلف عن التَّشبيه الذي جاء على الأصل، فإذا كان التَّشبيه في الحالة الأولى يكتسب إيحاءه من تصوير المشاهد الحسية وجعلها حية بتفاصيلها وجزئياتها، فإن التَّشبيه المقلوب يكتسب إيحاءه من تلك المفارقة التي يولدها لدى القارئ، حين يأخذ المشبه مكان المشبه به بما يفترض فيه من هيمنة وظهور، وكأن ما كان يدعيه ادعاء في التَّشبيه الأصلي، أصبح في التَّشبيه المقلوب موضع التسليم واليقين.

وذكر العسكري مما ورد فيه تشبيه المحسوس بالمعقول قول الشَّاعر:

وَنَدْمَانٌ سُقِيتُ الــرَّاحَ صِرْفًــا وَأُفْقُ اللَّيْلِ مُــرْتَفِعُ السُّــجُوفِ

صَفَتْ وَصَفَتْ زُجَاجَتُهَا عَلَيْهَــا كَمَــعْنًى دَقَّ فِي ذِهْــنٍ لَطِيفِ [2]

ورغم حكم العسكري على هذا النَّوع بالرداءة، فإنه ذكر أن بعض الناس يستحسنه لما فيه من اللطافة والدقة [3].

والحق أننا لا نجد في هذا النَّوع ذلك الإيحاء وتلك الفخامة التي نحسها في تشبيه المعقول بالمحسوس أو تشبيه المحسوس بالمحسوس.

ويمكن أن نستأنس في تعليل هذا الأمر، بما ذكره عبد القاهر من «أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردها في الشَّيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم،

---

(1) العسكري: الصناعتين. ص280.

(2) المرجع نفسه. ص 264. والبيتان في ديوان ابن المعتز. دار الكتاب العربي. بيروت. ط1. 1415هـ/ 1995م. 234/2.

(3) الصناعتين. ص264.

وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس... لأنَّ العلم المستفاد من طرق الحواس يفضل المستفاد من جهة النّظر والفكر في القوة والاستحكام »[1].

وهكذا فإن التَّشبيه مثّل عند القدماء شكلا من أهم أشكال الإيحاء، وتكمن خاصيته الإيحائيّة فيما يمتاز به من إيجاز واختصار للمعاني، وهو ما جعل بعض البلاغيّين يدرجه ضمن أنواع المجاز، وتماشيا مع البعد الإيحائيّ للتشبيه أعلى البلاغيّون من شأن أنواعه التي تمتاز بأكبر قدر من الإيحاء، كتشبيه صورة بصورة، وما انتزع وجه الشبه فيه من متعدد، حتى يحدث في المتلقين ما يرجى له من هزة وأريحية، وشغف وتحريك للنفوس.

ثانيا : الاستعارة

أدرك البلاغيّون بحسهم النّقدي أن الاستعارة تمثل أكثر أنواع البيان تلبية لمطالب الأدبيّة، وأهمها وفاء بما ينبغي للأدب من مجاز وإيحاء، وكان لعبد القاهر الجرجاني احتفاء خاص بالاستعارة، إذ رفع من شأنها وأراد أن يلفت الأنظار إلى قيمتها الفنِّية، فقال: «إذا تأملت أقسام الصنعة التي بها يكون الكلام في حد البلاغة، ومعها يستحق وصف البراعة، وجدتها تفتقر إلى أن تعيرها [الاستعارة] حلاها، وتقصر عن أن تنازعها مداها، وصادفتها نجوما هي بدرها، وروضا هي زهرها »[2].

وسبب هذه المزية، وهذا الفضل، هو قدرة الاستعارة الخاصة على التصوير والتخييل ونقل المشاعر والإيحاءات، «فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا والأعجم فصيحا، والأجسام الخُرس مُبِينة، والمعاني الخفية بادية جلية»[3]، كما يقول عبد القاهر، فهذه القدرة الفائقة للاستعارة على التشخيص والتجسيم ونقل المشاعر والإيحاءات يرافقها ويدعمها تكثيف للمعاني من

---

(1) الجرجاني: أسرار البلاغة. ص102.

(2) المرجع نفسه. ص33.

(3) المرجع نفسه. ص33.

خلال الإيجاز الذي تتميز به العبارة الاستعارية، فيكون ما توحي به من المعاني أوسع بكثير من لفظها، يقول عبد القاهر متحدثا عن هذا الأمر: «ومن خصائصها التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها أنَّها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللَّفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر »[1] .

وقد بنى القدماء الاستعارة على التَّشبيه من حيث إنَّه أصل لها، فهي تشبيه حذف أحد طرفيه ولكنها أعلى مقاما من التَّشبيه، لأنَّها أكثر تحقيقا لعملية الادعاء، وأكثر قدرة على إثبات المعنى المطلوب [2]، ولئن كان التَّشبيه أقرب إلى التقريرية والمباشرة، لاسيما في صورته الأولية، حيث يستخدم بجميع عناصره، فإنه يترقى في الأدبيّة حتى يبلغ درجة الاستعارة، وعلى ذلك تكون بداية الاستعارة عند أعلى مراتب التَّشبيه، وكأن الاستعارة تبنى على مبدإ المشابهة ولكنها في الوقت ذاته تتطلب تناسي هذا المبدإ، حتى تحقق ما ينبغي لها من توكيد ومبالغة وإيحاء، ولذلك وجدنا البلاغيّين يقررون أن الاستعارة تزيد حسنا ورونقا كلّما زدت التَّشبيه فيها إخفاء «حتى إنك تراها أعجب ما تكون إذا كان الكلام ألف تأليفا إن أردت أن تفصح فيه بالتَّشبيه خرجت إلى شيء يحط من درجته ويضع من قدره»[3]، أي أن ما يعزى إلى الاستعارة من قيمة إنَّما هو في هذا التنائي عن مبدإ المشابهة، فالاستعارة «من شأنها أن تسقط ذكر المشبه به وتطرحه وتدعي له الاسم الموضوع للمشبه به»[4].

إنّ ما تحققه الاستعارة وتزيد به على التَّشبيه هو ما سمَّاه القدماء المبالغة، وهي سمة طالما ألحوا عليها وجعلوها أعلى مناقب الاستعارة وأشرف فضائلها، فـ «التَّشبيه يحصل بالاستعارة على وجه خاص وهو

---

(1) المرجع السابق. ص33.

(2) جابر عصفور: الصّورة الفنِّية. ص232.

(3) ابن الأثير: الجامع الكبير. ص84.

(4) الجرجاني: أسرار البلاغة. ص210.

المبالغة»[1]، ويضيف عبد القاهر خاصية أخرى تحققها الاستعارة وهي الاختصار والإيجاز اللَّذين جعلهما غرضا من أغراضها [2]، فإذا اجتمع في الاستعارة الإيجاز (في اللَّفظ) والمبالغة (في المعنى)، فإن هذا من أقوى أسباب الإيحاء، ومن هذا الجانب تتأتى خاصية الاستعارة الأساسيَّة التي يربطها المعاصرون بالتكثيف، والتي يعدها عبد القاهر عنوان مناقبها، لأنَّها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللَّفظ.

لقد اتسم موقف بعض البلاغيّين في العموم بنوع من التذبذب بين الانتصار لجانب الإقناع العقلي، والتَّركيز على جانب التَّأثير الوجداني، فرأيناهم يجعلون فضيلة الاستعارة في تأكيد المعنى وتشديده والمبالغة فيه، وهذا التأكيد ــ برأينا ــ يمكن أن يكون ذا طابع عقلي إقناعي، ويمكن أن يكون توكيدا يلتبس بالتَّأثير الوجداني، ولكن الرازي ينحو في تعليله لمزية الاستعارة منحى إقناعيا خالصا، حين يعد التَّشبيه مكوّنا من مقدمتين كلّ واحدة منهما مشكوك فيها، وأما الاستعارة فإن مقدمتها الثانية يقينية، و «الشك كلّما كان أقل في المقدمات المنتجة، كانت الدعوى من القبول أقرب »[3]، وجعل الاستعارة برهانا عقليا بهذا الشكل يجني على طابعها الإيحائيّ التخييلي، وخاصيتها الفنِّية.

غير أن بعض البلاغيّين أدرك أن الاستعارة لا يمكن أن تقتصر أغراضها على تقرير المعنى وتوكيده والإقناع به، بل أغراضها أكثر من أن تحصر، وقد ذكر منها العسكري التأكيد والمبالغة والإيجاز والحسن والتَّأثير[4]، فحديث العسكري عن المبالغة والإيجاز خاصة، هو إشارة إلى ما للاستعارة من دور في الإيحاء والتخييل، من حيث إن الإيجاز يقتضي أن تكون المعاني المحصلة من اللَّفظ أكبر من بنيته الصَّوتية.

---

(1) المرجع السابق. ص207، 208.

(2) المرجع نفسه. ص208.

(3) الرّازي: نهاية الإيجاز. ص163.

(4) العسكري: الصناعتين. ص295.

ويتجلَّى اهتمام البلاغيّين بإيحاء الاستعارة أكثر من خلال بعض أنواعها التي لاحظوا أنَّها أكثر قدرة على التصوير والتشخيص.

من ذلك حديث الجرجاني عن الاستعارة النادرة كالتي في قول الشَّاعر:

..... **وَسَالَتْ بِأَعْنَاق المَطِيِّ الأَبَاطِحُ** [1]

فهو يحاول أن يستشف ملامح الصّورة الفنِّية التي يوحي بها هذا الشطر فيقول: «أراد أنَّها سارت سيرا حثيثا في غاية السّرعة، وكانت في سرعة لين وسلاسة كأنَّها كانت سيولا وقعت في تلك الأباطح فجرت بها »[2].

كما ذكر ضمن هذا النَّوع أيضا قول الشَّاعر:

سَالَتْ عَلَيْهِ شِعَابُ الحَيِّ حِينَ دَعَا أَنْصَارَهُ بِوُجُـــوهٍ كَالدَّنَانِيـــر[3]

فهذه الاستعارة توحي بأنَّه «مطاع في الحي وأنَّهم يسرعون إلى نجدته، وأنَّه لا يدعوهم لحرب أو نازل خطب إلا أتوه وكثروا عليه وازدحموا حواليه، حتى تجدهم كالسيول تجيء ههنا وههنا وتنصب من هذا وذاك، حتى يغص بها الوادي ويطفح منها »[4]، فهذه المعاني كلها لم يصرح بها البيت بداهة، ولكن عبد القاهر استوحاها منه ومن الاستعارة التي تضمنها.

وأشار عبد القاهر إلى الإيحاء الكامن في الاستعارة المكنية في قول لبيد:

وَغَدَاةِ رِيحٍ قَدْ كَشَفْتُ وَقِرَّةٍ إِذْ أَصْبَحَتْ بِيَدِ الشِّمَالِ زِمَامُهَا [5]

فالشَّاعر أراد أن يثبت للشمال في تصريفها الغداة على طبيعتها شبه الإنسان قد أخذ الشَّيء بيده يقلبه ويصرفه كيف يريد، فلما أثبت لها مثل فعل

---

(1) صدر البيت: أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا. وهو في لسان العرب. مادة (طرف). 2660/29. نسبه صاحب الوساطة إلى ابن الطثرية. ونسبته في الحماسة البصرية إلى عقبة بن كعب بن زهير. ونسبته في زهر الآداب إلى كثيّر.

(2) الجرجاني: دلائل الإعجاز. ص97.

(3) نسب القزويني هذا البيت إلى ابن المعتز. ولم أقف عليه في ديوانه.

(4) دلائل الإعجاز. ص97.

(5) ديوان لبيد بن ربيعة. تحقيق: إحسان عباس. مطبعة حكومة الكويت. 1962م. ص315.

الإنسان باليد استعار لها اليد [1]، و«مثل هذه الاستعارة تقوم على نوع من التشخيص تصعب معالجته من خلال تلك العلاقة الضيقة المفترضة بين المستعار والمستعار له، وإنَّما ينبغي أن يعالج من خلال مبدإ جوهري، يقدر طبيعة الفعالية الخاصة التي يمارسها الخيال الشّعري »[2].

ومن بين طرق الإيحاء في الاستعارة، ما سمَّاه البلاغيّون الترشيح الذي مبناه على تناسي التَّشبيه، كما في بيت أبي تمام:

وَيَصْعَدُ حَتَّى يَظُنَّ الجَهُولُ بِأَنَّ لَهُ حَاجَــةً فِي السَّماء

«فلولا أنّ قصده أن يتناسى التَّشبيه ويصمم على إنكاره فيجعله صاعدا في السَّماء من حيث المسافة المكانية لما كان لهذا الكلام من وجه »[3].

ومن أنواع الاستعارات التي أشاد عبد القاهر بطاقتها الإيحائيّة الفائقة، ما سمَّاه الاستعارة العقلية، حين يكون الشبه مأخوذا من الصّور العقلية، كاستعارة النور للبيان، واستعارة الصراط للدين، فهذا الشبه ليس له هيئة أو صورة، كما قال الجرجاني، وإنَّما هو صورة عقلية [4].

وكما أن للاستعارة الحسية إيحاءها المعتمد على التجسيم والتصوير وبث الحياة والحركة في الجمادات، فإن للاستعارة العقلية إيحاءها أيضا، ولكنه إيحاء مختلف؛ لأنَّ التَّشبيه فيه يؤخذ من الأشياء المعقولة في الأغلب، يقول عبد القاهر متحدثا عن الاستعارة العقلية: «هذا الضرب هو المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها، ويتسع لها كيف شاءت المجال في تفننها وتصرفها، وههنا تخلص لطيفة روحانية، فلا يبصرها إلا ذوو الأذهان الصافية والعقول النافذة، والطباع السليمة »[5]، إن عبارة عبد القاهر في قوله: (لطيفة روحانية) لتشير إلى تلك الظلال التي تصاحب الاستعارة العقلية،

---

(1) دلائل الإعجاز. ص328.

(2) جابر عصفور: الصّورة الفنِّية. ص238، 239.

(3) القزويني: الإيضاح. ص258، 259. والبيت في ديوان أبي تمام. ص312.

(4) ينظر: الجرجاني: أسرار البلاغة. ص49. 50.

(5) المرجع نفسه. ص50.

ظلال من الدَّلالة تستحيل إيحاءات وأخيلة في ذهن المتلقي.

وقد ربط المحدثون التَّعبير الاستعاري وفعاليته بما سموه «التفاعل بين طرفي الاستعارة حيث كلّ طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيئا من معناه الأصلي، ويكتسب معنى جديدا نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة»[1]، وفي هذه الحالة تكتسب الكلمات داخل التَّركيب الاستعاري إيحاءً ينبع من كونها ليست من هذا المحيط الذي حلت به، بل تحمل ظلال السّياق القديم، وتكتسب من هذا الإطار الدَّلالي الجديد، وهو ما يمكِّن الأديب من تصوير حالة شعورية يحياها، ويريد التَّعبير عنها أو نقلها إلى المتلقي.

ولقد وجدنا لدى عبد القاهر الجرجاني إشارة إلى قضية التفاعل هذه، وأن الاستعارة ليست مجرد نقل لاسم من معناه الأصلي إلى معنى جديد، حيث يقول: «... فإن كان ليس ههنا إلا نقل اسم من شيء إلى شيء فمن أين يجب ــ ليت شعري ــ أن تكون الاستعارة أبلغ من الحقيقة ويكون لقولنا: (رأيت أسدا) مزية على قولنا (رأيت شبيها بالأسد)؟ ولقد علمنا أنَّه محال أن يتغيّر الشَّيء في نفسه، بأن ينقل إليه اسم قد وضع لغيره من بعد أن لا يراد معنى ذلك الاسم فيه شيء بوجه من الوجوه، بل يجعل كأنَّه لم يوضع لذلك المعنى الأصلي أصلا، وفي أي عقل يتصور أن يتغيّر معنى "شبيها بالأسد" بأن يوضع لفظ أسد عليه وينقل إليه »[2].

فالاستعارة أهم أشكال الإيحاء وصوره، وهي أقدر من التَّشبيه على التصوير والتخييل، ونقل المشاعر والإيحاءات، ولذلك كانت أعلى مراتب التَّشبيه هي أولى مراتب الاستعارة، وإذا كان التَّشبيه يحافظ على استقلال طرفيه، فإن الاستعارة قد تدمج طرفي الصّورة محدثة نوعا من التفاعل الحي بينهما، وهذا ما يعزز خاصية الإيحاء التي تمتاز بها .

---

(1) جابر عصفور: الصّورة الفنِّية. ص226، 227.

(2) الجرجاني: دلائل الإعجاز. ص326.

ثالثا : الكناية

الكناية هي أحدى أهم صور الإيحاء وطرائقه، لأنَّ المتكلم فيها لا يذكر المعنى بلفظه الموضوع له في اللُّغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه [1]، فالكناية بهذا نوع من المجاز الذي لا يمكن أن تفهم العبارة فيه من المعنى الحرفي، بل لابد فيها من التأويل.

والتأويل ربما كان في حق الكناية أوجب من غيرها؛ لأنَّ العبارة الحرفية، في الكناية قابلة للتحقق الفعلي، إلا أنَّها ليست مقصودة في ذاتها، ولكن يراد من المتلقي أن ينتقل منها إلى ما هو أهم وأولى وأحق، يقول الجرجاني في شرح هذه الفكرة: «ألا ترى أنك لما نظرت إلى قولهم: (هو كثير رماد القدر)، وعرفت منه أنَّهم أرادوا أنَّه كثير القرى والضيافة، لم تعرف ذلك من اللَّفظ، ولكنك عرفته بأن رجعت إلى نفسك فقلت: إنَّه كلام قد جاء عنهم في المدح، ولا معنى للمدح بكثرة الرماد، فليس إلا أنَّهم أرادوا أن يدلوا بكثرة الرماد على أنَّه تنصب له القدور الكثيرة، ويطبخ فيها للقرى والضيافة ... وهكذا السبيل في كلّ كناية»[2].

فإيحاء الكناية إنَّما يتحقَّق بهذا الانتقال من المعنى الذي يفيده اللَّفظ بحرفيته إلى ما يستلزمه ويترتب عليه؛ أي الانتقال من المعنى إلى معنى المعنى بتعبير عبد القاهر الجرجاني، وما دام معنى المعنى هو المقصود من التَّعبير الكنائي فإن إيراده يكون قد تم بالتلميح والتعريض دون أن يصرح به، وهذا من أهم أوجه الإيحاء، وهو يتصل بتعدد الدَّلالة عند المحدثين، يقول عبد العزيز حمودة: «الواقع أن أفكار البلاغيّين العرب عن المعنى ومعنى المعنى لا تختلف في جوهرها عن تعدد الدَّلالة بالمعنى الحديث خاصة عند النّقاد الجدد ... ولم يترك عبد القاهر الجرجاني فرصة سواء في دلائل الإعجاز أم أسرار البلاغة

---

(1) المرجع السَّابق. ص92.

(2) المرجع نفسه. ص325.

دون أن يؤكد خطأ التوقف عند الدَّلالة الظَّاهرة»[1].

و لعلَّه لأجل هذا التأرجح في الكناية بين المعنى المحصل من ظاهر اللَّفظ والمعنى الثاني الذي يحيل إليه جعلها ابن الأثير صورة يتجاذبها جانبا الحقيقة والمجاز، واستدل بقوله تعالى: ﴿ أَوۡ لَٰمَسۡتُمُ ٱلنِّسَآءَ ﴾ [النساء: 43]، حيث يجوز حمله على الحقيقة والمجاز [2].

على أن طبيعة الكناية وكونها إحدى أشكال المجاز يقتضي أن يراد فيها لازم المعنى لا المعنى الحرفي؛ لأنَّها لو أريد فيها المعنى الحرفي لغدت حقيقة، ولما دخلت ضمن المجاز، وإنَّما المعنى الأول يجوز أن يتحقَّق وإن لم يكن غاية ما يراد إثباته، والكناية بذلك ليست وسيلة من وسائل الإيحاء فحسب، بل هي ألصق أنواع البيان بالإيحاء.

ولأمر ما ربط البلاغيّون بين الكناية وعدد من الأنواع الأخرى التي تشترك في أنَّها لا تصرح بالمعنى، بل تلمح إليه تلميحا وتومئ إليه إيماء، ولو تأملنا الأنواع التي تذكر مع الكناية لوجدنا أنَّها تشترك معها في التلميح إلى المعنى والتعريض وعدم التصريح، وهذا الأمر يؤكد الطَّبيعة الإيحائيّة للكناية نفسها.

ومن خلال ما بدا لنا من الأنواع المختلفة التي ذكرها البلاغيّون متصلة بالكناية، نستطيع تمييز ثلاثة أنواع أساسية من حيث الإحالة على المعنى:

1- فإما أن يعبر عن المعنى بطريق غير مباشر.

2- وإما أن يكون اللَّفظ القليل دالا على المعاني الكثيرة، أو يحتمل الكلام أكثر من معنى.

3- وإما أن يغمض المعنى فلا يكاد يتبين إلا ببعض القرائن.

ولا تخفى صلة جميع هذه الظَّواهر بالإيحاء.

فالكناية وما كان بمعناها من النَّوع الأول؛ إذ المعنى فيها لا يصرح به،

---

(1) عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة. ص395.

(2) ابن الأثير: المثل السائر. 171/2.

بل يلمح إليه تلميحا، ويدرك عن طريق ما سمَّاه الجرجاني معنى المعنى، ويقابله في الاصطلاح الأجنبي (Connotation)، ويعني التَّعبير غير المباشر وغير الصريح عن المعنى، باستعمال بعض لوازمه ومقتضياته.

وقد جاء بعض البلاغيّين بمصطلحات يفترض أنَّها تمثل أنواعا بلاغيّة أخرى غير الكناية، ولكننا إذا تأملناها وجدنا أنَّها قريبة منها؛ ومن ذلك ما سمَّاه العسكري الإرداف والتوابع وهو «أن يريد المتكلم الدَّلالة على معنى فيترك اللَّفظ الدال عليه الخاص به، ويأتي بلفظ هو ردفه وتابع له، فيجعله عبارة عن المعنى الذي أراده »[1]، وذكر منه قوله تعالى: ﴿ فِيهِنَّ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرۡفِ ﴾ [الرحمن: 56]، وكذلك المماثلة، وهي، «أن يريد المتكلم العبارة فيأتي بلفظة تكون موضوعة لمعنى آخر، إلا أنَّه ينبئ إذا أورده عن المعنى الذي أراده، كقولهم: فلان نقي الثوب، يريدون أنَّه لا عيب فيه »[2].

فهذه الأنواع ــ ومن خلال الأمثلة التي جاء بها العسكري ــ لا تختلف كثيرا عن مفهوم الكناية المقرر عند البلاغيّين.

وأما النَّوع الثاني الذي تدل فيه الألفاظ القليلة على المعاني الكثيرة فنجد منه الإشارة، وقد عرفها الباقلاني بأنَّها: «اشتمال اللَّفظ القليل على المعاني الكثيرة»[3]، وغير بعيد عن هذا تعريف العسكري لها بقوله: «الإشارة أن يكون اللَّفظ القليل مشارا به إلى معان كثيرة بإيماء إليها ولمحة تدل عليها»[4].

ومن الأمثلة التي ساقها العسكري للإشارة، قوله تعالى: ﴿إِذۡ يَغۡشَى ٱلسِّدۡرَةَ مَا يَغۡشَىٰ ﴾ [النجم: 16].

أما من المنظوم فذكر قول امرئ القيس:

---

(1) العسكري: الصناعتين. ص385.

(2) المرجع نفسه. ص389.

(3) الباقلاني: إعجاز القرآن. ص81.

(4) العسكري: الصناعتين. ص384.

فإن تَهْـلِكْ شَنُوءَةُ أو تُبَدَّلْ فَسِيرِي إنَّ فِي غَسَّانَ خَالاَ
بِعِزِّهُمُ عَـزَزْتِ وَإِنْ يَذِلُّوا فَذُلُّـهُمُ أَنَالَكِ مَـا أَنَـالاَ [1]

ثم علق العسكري بقوله: «فقوله: (إن في غسان خالا)، و(أنا لك ما أنالا) إشارة إلى معان كثيرة »[2].

وقال ابن رشيق في العمدة، معرفا الإشارة: «هي في كلّ نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يعـرف مجمـلا »[3].

وفي كلّ التَّعريفات السَّابقة للإشارة نلاحظ التَّركيز على الجانب الإيحائيّ لها، من حيث إن اللَّفظ فيها على وجازته يشار به إلى المعاني الكثيرة، التي قد لا يأتي عليها الذكر، كما أن الأمثلة التي ذكرت فيها تكاد تكون متفقة من الناحية الشكلية، وأكثرها يتضمن التَّعبير بـ (ما) الموصولة.

وقد ذكر بعضهم للإشارة أنواعا أخرى؛ كالتلميح والتلويح والتفخيم والإيماء.

فالتلميح هو أن يشار إلى قصة أو شعر من غير ذكره، كقول أبي تمام:

فَوَاللهِ مَا أَدْرِي أَأَحْلاَمُ نَائِمٍ أَلَمَّتْ بِنَا أَمْ كَانَ فِي الرَّكْبِ يُوشَعُ [4]

ونلاحظ أن التلميح هنا يشبه الرمز عند المحدثين، إذ تذكر كلمة أو عبارة، من ورائها قصة هي المقصودة، وفي جميع الحالات يكون المعنى الذي يفترض أن يستحضره المتلقي أكبر من اللَّفظ الذي يعبر به عنه.

وأما التلويح، فكقول المجنون، قيس بن معاذ العامري:

لَقَدْ كُنْتُ أَعْلُو حُبَّ لَيْلَى فَلَمْ يَزَلْ بِيَ النّقضُ وَالإِبْرَامُ حَتَّى عَلاَنِيَا [5]

وقول النَّابغة:

تَقَاعَسَ حَتَّى قُلْتُ لَيْسَ بِمُنْقَضٍ وَلَيْسَ الَّذِي يَرْعَى النُّجُومَ بِآيِبِ

---

(1) المرجع السابق. ص383، 384. والبيتان في ديوان امرئ القيس. ص311.
(2) الصناعتين. ص384.
(3) ابن رشيق: العمدة. 305/1.
(4) القزويني: الإيضاح. ص348. والبيت في ديوان أبي تمام. ص167.
(5) ديوان مجنون ليلى. شرح: صلاح الدين الهواري. دار ومكتبة الهلال. بيروت. 2005م. ص268.

فـــ «الذي يرعى النجوم يريد به الصبح، وأقامه مقام الراعي الذي يغدو، فيذهب بالإبل والماشية »[1]، والتلويح في هذه الحالة شبيه بالاستعارة التمثيلية، ولا يخفى ما فيه من الإيحاء والتخييل...

أما الأنواع التي يحتمل الكلام فيها أكثر من معنى فمنها ما سمَّاه العسكري المضاعفة، وهي «أن يتضمن الكلام معنيين؛ معنى مصرح به ومعنى كالمشار إليه »[2]، وذلك مثل قول الله تعالى: ﴿ وَمِنْهُم مَّن يَسْتَمِعُونَ إِلَيْكَ ۚ أَفَأَنتَ تُسْمِعُ ٱلصُّمَّ وَلَوْ كَانُوا۟ لَا يَعْقِلُونَ وَمِنْهُم مَّن يَنظُرُ إِلَيْكَ ۚ أَفَأَنتَ تَهْدِى ٱلْعُمْىَ وَلَوْ كَانُوا۟ لَا يُبْصِرُونَ ﴾ [يونس: 42، 43]، «فالمعنى المصرح به في هذا الكلام، أنَّه لا يقدر أن يهدي من عَمِيَ عن الآيات، وصُمَّ عن البيّنات، والمعنى المشار إليه أنَّه فضل السمع عن البصر؛ لأنَّه جعل مع الصمم فقدان العقل، ومع العمى فقدان النّظر فقط »[3].

والظاهر أن الفرق بين الكناية والمضاعفة أن الكناية يكون فيها المعنى الثاني أو معنى المعنى هو المقصود أصلا، أما المضاعفة فإن المعنى الثاني لا يحصل إلا استنتاجا من المتلقي، والمعنى الظاهر فيها هو المقصود.

ومن الأنواع التي يكون إيحاؤها من خلال تعدد المعنى، التورية، وهي: «أن تكون الكلمة بمعنيين، فتريد أحدهما، فتوري عنه بالآخر »[4]، كقول البحتري:

.....مَلِيَّةٌ بِالحُسْنِ تَمْــلُحُ فِي القُلُوبِ وَتَعْذُبُ

فإنه: «أراد الملاحة ولم يرد الملوحة فورَّى بقوله: (وتعذب) عن ذلك»[5]

وقد جعل العلوي من أنواع التورية الاشتراك، أو المغالطة المعنوية بـــ

---

(1) ابن رشيق: العمدة. 307/1. والبيت في ديوان النابغة الذبياني. ص48.

(2) العسكري: الصناعتين. ص478.

(3) المرجع نفسه. ص478.

(4) ابن منقذ: البديع في البديع. ص97.

(5) المرجع نفسه. ص98. والبيت في ديوان البحتري. 72/1. وتمامه: ووراء تسدية الوشاة ملية...

«أن تكون اللَّفظة الواحدة دالة على معنيين على وجه الاشتراك، فيكونان مرادين بالنسبة دون اللَّفظ»[1]كقول بعضهم يهجو الشّعراء:

فَخَلَطْتُمُ بَعْضَ القُرَانِ بِبَعْضِهِ فَجَعَلْتُــمُ الشّعراءَ فِي الأنعَامِ [2]

ويمكن أن نضيف إلى ما يكون إيحاؤه بتعدد معناه، ما سمَّاه ابن رشيق اللغز، وهو أن يكون للكلام ظاهر عجب لا يمكن، وباطن ممكن غير عجب، كقول ذي الرُّمَّة يصف عين الإنسان:

وَأَصْغَرَ مِنْ قَعْبِ الوَلِيدِ تَرَى بِهِ بُيُــوتًا مُــبَنَّــاةً وَأَوْدِيَةً قَفْــرَا [3]

فاللغز بهذا يحتمل وجهين من المعنى ويلحق بما يتعدد معناه.

إن إشارات البلاغيّين إلى هذه الأنواع، وحديثهم عن تعدد المعنى بوصفه مقياسا من مقاييس البلاغة والجمال يتوافق مع أحدث النّظريات في علم الدَّلالات التي اعتمدت على مبدإ الطاقة الإيحائيّة للغة، التي توحي أكثر مما تصرح، وتنبه أكثر مما تعبر[4].

وتزداد درجة الإيحاء، ويأخذ منحى آخر، عندما تتخلى اللُّغة عن وضوحها ليحل محله الغموض، وهو أحد خصائص اللُّغة الفنِّية، ومع أن البلاغيّين لم يترددوا في رفض الغموض الذي يطلب لذاته على حساب تحقق الدَّلالة والمعنى[5]، فإن لهم إشارات واعترافات بالقيمة الفنِّية للغموض، أو لطف المعنى بتعبيرهم، يقول حازم القرطاجني: «إن المعاني منها ما يقصد أن تكون في غاية من البيان ... ومنها ما يقصد أن تكون في غاية من الإغماض، ومنها ما يقصد أن يقع فيه بعض غموض، ومنها ما يقصد أن يُبان من جهة، وأن يُغمض من جهة»[6]، فالغموض في هذه الحالة ليس عجزا غير مقصود، بل هو

---

(1) العلوي: الطّراز.36/3.

(2) المرجع نفسه.36/3، 37. ولم أقف على قائل البيت.

(3) ابن رشيق: العمدة. 307/1. والبيت في ديوان ذي الرمة. تحقيق: واضح الصمد. دار الجيل. ط1. 1417هـ/ 1997م. 162/2.

(4) ينظر: المسدِّي: المقاييس الأسلوبيَّة في النقد العربي. ص166.

(5) عبد العزيز حمّودة: المرايا المقعرة. ص404.

(6) القرطاجنّي: منهاج البلغاء. ص177.

أمر مقصود ومحسوب، ولعل أول تأثيراته على المتلقي أن يستفزه وينبهه ويحفزه للتأويل والمشاركة، أو يستدعي لديه خيالات يتسع معها تأويله، وتمتد آفاقه، وهذه المعاناة من قبل المتلقي هي من دواعي الالتذاذ عنده، إن لم تكن هي الالتذاذ عينه، وقد نبه عبد القاهر إلى شيء من هذا حين تحدث عن أن الجنس الذي يوصف من المعاني باللطافة، لابد من أن يحوج السامع إلى الفكر، ويحرك من حرصه على طلبه بمنع جانبه، وببعض الإدلال عليه، وإعطائه الوصل بعد الصد، والقرب بعد البعد[1].

بيد أن الغموض كثيرا ما يلتبس بتعدد المعنى، إذ يكون سببا من أسبابه وداعيا من دواعيه، فإن الوضوح والمباشرة، يرتبطان بأحادية المعنى، بخلاف الغموض الذي يتسع فيه التأويل، وتتعدد فيه الدَّلالات المحتملة، ويمكننا أن نقرر أن النّص الذي تكثر تأويلاته، لا يخلو من غموض من جهة ما؛ فإنه لولا هذا الغموض الذي اتسم به النّص، لما تعددت دلالاته واتسعت تأويلاته.

ومن أمثلة هذا، بيت امرئ القيس:

مِكَرٍّ مِفَــرٍّ مُقْبِــلٍ مُــدْبِرٍ مَــعًا كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ[2]

فقد أدرجه ابن رشيق ضمن ما سمَّاه الاتساع، وقال بعد أن ذكر البيت: «فإنما أراد أنَّه يصلح للكر والفر، ويحسن مقبلا ومدبرا، ثم قال:(معا) أي جميع ذلك فيه، وشبهه في سرعته وشدة جريه بجلمود صخر حطه السيل من أعلى الجبل ... وذهب قوم إلى أن معنى قوله: "كجلمود صخر حطه السيل من عل"، إنَّما هو الصلابة؛ لأنَّ الصخر عندهم كلّما كان أظهر للشمس والريح، كان أصلب، وزعم بعض المتعقبين أنَّه جبل بعينه اسمه (عل)، وقال بعض من فسره من المحدثين: إنَّما أراد الإفراط، فزعم أنَّه يرى مقبلا مدبرا في حال واحدة عند الكر والفر لشدة سرعته ... ولعل هذا ما مرّ قط ببال امرئ القيس، ولا خطر في وهمه، ولا وقع في خلده، ولا روعه »[3]، فما

---

(1) ينظر: الجرجاني: أسرار البلاغة. ص122.

(2) ديوان امرئ القيس. ص19.

(3) ابن رشيق: العمدة. 45/2.

كثرت الأقوال في بيت امرئ القيس إلا لنوع من الخفاء في معناه، والغموض في عبارته، مما فتح باب التأويل والاجتهاد.

وإذا كان الرمز عند المحدثين من أهم وسائل الإيحاء، من خلال ما يتسم به من تكثيف وغموض «تتعدد فيه مستويات التأويل ولا تتمانع »[1] فإن القدماء لم يستخدموا الرمز بمعناه لدى المحدثين، بل هو عندهم نوع من أنواع الإشارة، التي يلمح فيها بالمعنى تلميحا وتعريضا.

وخلاصة القول أن الإيحاء خاصية ترتبط أشد الارتباط بعملية الإبداع، وأنَّه مقوم من أهم المقومات الجماليّة التي تنبه إليها البلاغيّون، وبرزت عندهم تنظيرا وتطبيقا، ويبدو هذا من بعض تعريفات البلاغة التي ركزت على الإيجاز والمجاز وتكثيف الدَّلالة، ومن خلال كثرة المصطلحات الدالة على الإيحاء؛ كالتلميح والتورية والتخييل والإيماء والتَّضمين والتعريض والإشارة وغيرها.

وأبرز أشكال الإيحاء عندهم التَّشبيه والاستعارة والكناية؛ فالتَّشبيه يمثّل شكلا من أشكال الإيحاء، تكمن خاصيته الإيحائيّة فيما يمتاز به من إيجاز واختصار للمعاني، وهو ما جعل بعض البلاغيّين يدرجه ضمن أنواع المجاز، وتماشيا مع البعد الإيحائيّ للتشبيه أعلى البلاغيّون من شأن أنواعه التي تتصف بأكبر قدر من الإيحاء، كتشبيه صورة بصورة، وما انتزع وجه الشبه فيه من متعدد، حتى يحدث في المتلقين ما يُرجى له من هزة وأريحية، وشغف وتحريك للنفوس.

وتعد الاستعارة أهم أشكال الإيحاء وصوره، وهي أقدر من التَّشبيه على التصوير والتخييل، ونقل المشاعر والإيحاءات، ولذلك كانت أعلى مراتب التَّشبيه هي أولى مراتب الاستعارة، وإذا كان التَّشبيه يحافظ على استقلال طرفيه، فإن الاستعارة قد تدمج طرفي الصّورة محدثة نوعا من التفاعل الحي بينهما، وهذا ما يعزز خاصية الإيحاء التي تمتاز بها .

---

(1) أحمد محمد فتّوح: الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر. دار المعارف. القاهرة. ط3. 1984م. ص138.

أما الكناية فيتحقَّق إيحاؤها بالانتقال من المعنى الذي يفيده اللَّفظ بحرفيته إلى ما يستلزمه ويترتب عليه؛ أي الانتقال من المعنى إلى معنى المعنى، وقد ربط البلاغيّون بين الكناية وعدد من الأنواع الأخرى التي تشترك معها في التلميح وعدم التصريح بالمعنى، بأن يعبر عنه بطريق غير مباشر، أو يكون اللَّفظ القليل دالا على المعاني الكثيرة، أو يغمض الكلام فتتعدد دلالالته، ولا يتبين إلا ببعض القرائن، ولا تخفى صلة جميع هذه الظَّواهر بالإيحاء.

الباب الثّالث: المقوِّمات الجماليّة في تفسير الكشَّاف

مـــــدخـــــل

الفصل الأول: الانزياح

الفصل الثاني: التَّناسب

الفصل الثالث: الإيحاء

مدخل

عاش أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد الخوارزمي الزَّمخشري بين سنة سبع وستين وأربعمئة، وثمان وثلاثين وخمسمئة [1]، وكانت ولادته بزمخشر، وهي قرية من قرى خوارزم.

قدم بغداد ولقي كبار العلماء وأخذ عنهم، ثم عظم صيته، وطار ذكره، حتى صار إمام عصره من غير مدافعة ، وسافر إلى مكة، وجاور بها زمانا، فصار يقال له (جار الله) لذلك، وكان هذا الاسم علما عليه [2]

وكانت الفترة التي عاش خلالها الزَّمخشري، فترة ضعف وفتور للخلافة العباسية، بعد رحلة طويلة من الصراعات لم تُبقِ من خلافة بني العباس إلا مجرد رموز يشار بها إليها، [3] ونتيجة لهذا التفكك والانحلال ظهرت دويلات إسلامية حاولت خلع ربقة التقيد بالخلافة العباسية؛ ففي خوارزم مسقط رأس الزَّمخشري وجدت دولة عرفت بالخوارزمية، امتد حكمها من خراسان إلى ما وراء النهر، وقد عمّرت تلك الدولة ما يقرب من مئة وستين عاما[4].

ومن الدويلا ت التي حكمت البلدان في ظل الخلافة المتدهورة: الدولة الفاطمية بمصر والشام، ودولة المرابطين بالمغرب والأندلس، وفي ظل هذه الأحوال السياسية المتردية قام الصليبيون بالغارة على ديار الإسلام، محاولين النيل من أسسه وتقويض دعائمه، فكانت أولى حملاتهم على الشام سنة

---

(1) ابن خلكان أحمد شمس الدين: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. تحقيق: إحسان عباس. دار صادر. بيروت. (د ت) 173/5.

(2) المرجع نفسه. 169/5.

(3) ينظر: الزَّمخشري: الكشَّاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل. تحقيق: أحمد عادل عبد الموجود وآخرين. مكتبة العبيكان. الرياض. ط 1. 1418هـ/1998م. 5/1.

(4) المرجع نفسه. 6/1.

491هـ، وسقطت القدس في أيديهم سنة 492هـ[1]

أما بيئة خوارزم التي ترعرع فيها الزَّمخشري فقد كان أهم ما ميزها عاطفة أهلها الدينية المتأججة، وانتشار أفكار المعتزلة بينهم، فلا غرو أن رأينا الزَّمخشري معتزلي الاعتقاد، متظاهرا به، حتى نقل عنه أنَّه كان إذا قصد صاحبا له واستأذن عليه في الدخول يقول لمن يأخذ له الإذن: قل له أبو القاسم المعتزلي بالباب [2].

كانت مدرسة المعتزلة تمثل في الفكر الإسلامي الطبقة المثقفة الواعية المدافعة عن الإسلام، فقد كان منها علماء الكلام المتبحرون، وأدباء وأئمة في النَّحو، وأعلام في التفسير ...[3].

ولا يمكننا فصل ظهور المعتزلة وتأثيرهم عن التّغيّرات والآثار التي خلفتها الفتوح الإسلامية، حين امتزجت ثقافة الأمة العربية بغيرها من الأمم، وأخذ الإسلام يتعرض لحركة طعن وتشكيك من أصحاب الديانات القديمة، كان فيها همّ الطاعنين يتجه إلى الكتاب الذي أحدث تلك النهضة العربية وأدال من دولهم وأديانهم [4].

وهنا برز المعتزلة بوصفهم تيارا فكريا قويا يريد أن يقف في وجه هذه الحملات الفكرية المتتابعة، وأرادوا أن يحوطوا تعاليمهم التي يرونها مبادئ الإسلام نفسه، فتسلحوا لها بالأسلحة التي تذود عن حياضها وتصون حرمها، وكان أخطر هذه الأسلحة عندهم الفلسفة واللُّغة [5].

وهكذا اجتمع عند هم أمران هما: اعتدادهم الكبير بالعقل، واهتمامهم البالغ باللُّغة ، وهذان الجانبان نجدهما حاضرين بقوة في تفسير الزَّمخشري،

---

(1) المرجع السَّابق. 7/1.

(2) ابن خلكان: وفيات الأعيان. 170/5.

(3) مصطفى الصاوي الجويني: منهج الزَّمخشري في تفسير القرآن وبيان إعجازه. دار المعارف. القاهرة. ط3. 1984م. ص81 .

(4) المرجع نفسه. ص202.

(5) المرجع نفسه. ص69.

فتفسيره يظهر وجهين لا ينفصلان هما: الوجه الاعتزالي الذي يتمثل في خدمة أغراض الاعتزال، ورد كلّ ما يخالفها وتأويله، والوجه البلاغيّ الذي يعنى فيه من خلال تفسير الآيات القرآنية بكشف مواطن الجمال فيها، وبيان دقائقها وأسرارها[1]

ومما يميز تفسير الكشَّاف إضافة إلى هذا:

1 ــ خلوه من الحشو والتطويل.

2 ــ اعتماده في بيان المعاني على لغة العرب وأساليبهم في الخطاب.

3 ــ عنايته الفائقة بالإبانة عن أسرار الإعجاز القرآني بطريقة فنية قائمة على الذوق الأدبيّ[2].

كما أن الزَّمخشري كان يطوِّع الآيات لمذهبه الاعتزالي، ويوجهها توجيها يخدم مذهبه، مستعينا باللُّغة والنَّحو والبلاغة والقراءات، وكان يرجح القراءة التي تتفق والسّياق والنسق المعنوي للقرآن، وتحفظ على الأسلوب القرآني جماله وقوة معناه[3].

و لقد عُدَّ الزَّمخشري سلطان الطريقة اللُّغوية في تفسير القرآن، فبها أمكنه أن يكشف عن وجه الإعجاز فيه، ومن أجل هذا طار كتابه في المشرق والمغرب واشتهر في الآفاق، واستمد كلّ من جاء بعده من المفسّرين من بحره الزاخر، وارتشف من معينه الفياض، واعتنى الأئمة المحققون بالكتابة عليه[4].

بيد أن الزَّمخشري لم يتناول الآيات التي يفسرها تناول اللغوي الذي لا

---

(1) وليد قصاب: التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة. دار الثقافة. الدوحة. 1405هـ/ 1985م. ص225.

(2) الزَّمخشري: المرجع نفسه. طبعة العبيكان. 1/24،25.

(3) صالح بن غرم الله الغامدي: المسائل الاعتزالية في تفسير الزَّمخشري. دار الأندلس. حائل. السعودية. ط1. 1998م. 1/47.

(4) محمد حسين الذهبي: التفسير والمفسّرون. مكتبة وهبة. القاهرة. ط 7. 2000م. 1/312.

يعنيه منها إلا الجانب الدَّلالي، ولا يتوقف إلا عند مسائل النَّحو وقواعده، ولكنه جعل الجوانب اللُّغوية والنَّحوية في خدمة الكشف عن أوجه البلاغة والجمال، وتجلية دلائل الإعجاز فيها، « فهو ذواقة للمعنى وجماله، وللأسلوب وحلاوته، وإن فضل قراءة فضلها لجمال معناها وأسلوبها، وإن عرض للنحو عرض له عرض من يقدر الجمال معنى ولفظا »[1].

وهذا المنهج الذي سار عليه الزَّمخشري لم يبتدعه من عنده، بل سار فيه على خطى سابقيه، مستفيدا من نظرية النَّظم التي اتضحت معالمها على يد عبد القاهر الجرجاني، وهكذا ابتدأ صاحب الكشَّاف من حيث انتهى سابقوه، فهو لم يدرس البلاغة دراسة نظرية، ولم يكتب عنها كتابة مستقلة، ولم يكن لمباحثه البلاغيّة وحدة متماسكة نستطيع منها أن نخرج بمنهج متكامل، أو نظرية ذات أصول وقواعد في علم البلاغة كما كان الحال عند عبد القاهر مثلا، وإنَّما قرأ مجهودات البلاغيّين الذين تقدموه، واستوعب ذلك كله استيعابا كاملا، ثم راح بما أوتي من ذوق أدبي مرهف، وحس فني صادق يطبق ما قرأه في تفسيره للقرآن الكريم [2].

وقد تابع الزَّمخشري الرأي القائل بالنَّظم في إعجاز القرآن وعالجه على نطاق واسع في تفسيره ليشمل سور القرآن جميعها؛ فوقف على مزية نظم القرآن من ناحية الجمال الحادث عن أحكام معاني النَّحو، وتنبه إلى إيحاءات الألفاظ وما تلقيه من ظلال معنوية ونفسية، استجلى جمالها، وعرض للألفة النّفسية والمعنوية بين الألفاظ المنظومة، وحلل جماليّا المعاني النّفسية الكامنة وراء النَّظم [3].

وقد أسعف الزَّمخشري في هذا ثقافته الواسعة التي تبدو لنا من خلال المؤلفات الكثيرة والمتنوعة التي تركها، وقد ذكر منها ابن خلكان: الكشَّاف،

---

(1) الجويني: منهج الزَّمخشري. ص184.

(2) ينظر: وليد قصاب: التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة. ص224.

(3) مصطفى الصاوي الجويني: منهج الزَّمخشري. ص299.

والمحاجاة بالمسائل النَّحوية، والمفرد والمركب، والفائق في تفسير الحديث، وأساس البلاغة، وربيع الأبرار وفصوص الأخبار، ومتشابه أسامي الرواة، والنّصائح الكبار، والنّصائح الصغار، وضالة الناشد الرائض في علم الفرائض، والمفصل في النَّحو، والأنموذج في النَّحو، والمفرد والمؤلف في النَّحو، ورؤوس المسائل في الفقه، وشرح أبيات كتاب سيبويه، والمستقصى في أمثال العرب، وصميم العربية، وسوائر الأمثال، وديوان التمثيل، وشقائق النعمان في حقائق النعمان، وشافي العيّ في كلام الشافعي، والقسطاس في العروض، ومعجم الحدود، والمنهاج في الأصول، ومقدمة الآداب، وديوان الرسائل، وديوان الشّعر، والرِّسالة الناصحة، والأمالي في كلّ فن [1].

وهذه الكثرة والتنوع في مؤلفات الزَّمخشري دليل على ثقافته الموسوعية وعلمه الغزير الذي وظفه في الكشَّاف، فلا غرو أن يجد فيه قارئه ودارسه: اللُّغة، والصَّرف، والنَّحو، والفقه، والحديث، والقراءات، وعلم الكلام، والقصص، وأمثال العرب، والشّعر، إضافة إلى البلاغة.

يقول الجويني في ذلك: «في الكشَّاف يبدو الزَّمخشري رجلا هضم التفسير النّقلي، ووعى ما أثر فيه، كما روى الحديث وأتقنه، وأحاط خبرا بالمسائل الفقهية ودقيق الخلاف فيها، وألم إلماما واسعا بالقراءات وفروق ما بينها، كما اطلع على مجموعة ضخمة من الشّعر والنَّثر، ويَبِين فيه الزَّمخشري أيضا رجلا لغويا مقتدرا، متكلّما منطقيا جدلا، وذواقة مرهف الحس لجمال النّص القرآني، وهذه الخصائص ــ ولاشك ــ وليدة ثقافته التي ثقفت حياته كلها، فتفسيره انعكاس لما تمثله من هذه الثقافات »[2].

كان الزَّمخشري يدرك أن المفسّر ما ينبغي له أن يخوض غمار التفسير ولججه ما لم يستجمع عدته من العلوم والمعارف التي تسعفه في التأويل، وتجنبه الشطط والمزالق فيه، ولا يكفيه فن واحد من الفنون ولو

---

(1) ينظر: ابن خلكان: وفيات الأعيان. 5/168، 169.

(2) مصطفى الصاوي الجويني: منهج الزَّمخشري. ص79، 80.

تبحر فيه، «فالفقيه وإن برز على الأقران في علم الفتاوى والأحكام، والمتكلم وإن بز أهل الدنيا في صناعة الكلام، وحافظ القصص والأخبار وإن كان من ابن القِرِّيَّة أحفظ، والواعظ وإن كان من الحسن البصري أوعظ، والنَّحوي وإن كان أنحى من سيبويه، واللغوي وإن علك اللغات بقوة لحييه، لا يتصدى منهم أحد لسلوك تلك الطرائق، ولا يغوص على شيء من تلك الحقائق، إلا رجل قد برع في علمين مختصين بالقرآن وهما: علم المعاني، وعلم البيان، وتمهل في ارتيادهما آونة وتعب في التنقير عنهما أزمنة، وبعثته على تتبع مظانِّهما همة في معرفة لطائف حجة الله، وحرص على معرفة معجزة رسول الله، بعد أن يكون آخذا من سائر العلوم بحظ، جامعا بين أمرين: تحقيق وحفظ، كثير المطالعات، طويل المراجعات، قد رَجَع زمانا ورُجِع إليه، ورَدَّ ورُدَّ عليه، فارسا في علم الإعراب، مقدما في حملة الكتاب، وكان مع ذلك مسترسل الطَّبيعة منقادها، مشتعل القريحة وقّادها، يقظان النّفس، دراكا للمحة وإن لطف شأنها، منتبها على الرَّمزة وإن خفي مكانها... »[1]

وهكذا مثلت العلوم اللُّغوية عند الزَّمخشري عمود ما يحتاجه المفسّر من العلوم والفنون، وذروة سنام هذه العلوم والفنون عنده :علما المعاني والبيان؛ فهما اللَّذان يمكنان المفسّر من استجلاء خصائص النَّظم، ومواطن الجمال، وسحر البلاغة، وأوجه الإعجاز في الأسلوب القرآني.

وكلام الزَّمخشري يشعر بأن الأمر في ذلك ليس بإمكان أيٍّ كان، لأنَّه أمر لمحة قد يلطف شأنها، ورمزة قد يخفى مكانها، كما قال، والقدرة على إدراك هذه اللَّطائف، وكشف هذه اللَّمحات والغوامض هو مجال التَّفاوت بين العلماء، يقول في ذلك: «اعلم أن متن كلّ علم وعمود كلّ صناعة طبقات العلماء فيه متدانية، وأقدام الصناع فيه متقاربة أو متساوية، إن سبق العالمُ

---

(1) الزَّمخشري محمود بن عمر: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه الـــتأويل. تحقيق: أبو عبد الله الداني بن منير آل زهوي. دار الكتاب العربي. بيروت. ط1. 1427هـــ/2006م. 18/1.

العالمَ لم يسبقه إلا بخطى، أو تقدم الصانع الصانع لم يتقدمه إلا بمسافة قصيرة، وإنَّما الذي تباينت فيه الرُّتب، وتحاكت فيه الركب، ووقع فيه الاستباق والتناظل، وعظم فيه التَّفاوت والتفاضل حتى انتهى الأمر إلى أمدَّ من الوهم متباعد، وترقَّى إلى أن عُدَّ ألف بواحد، ما في العلوم والصناعات من محاسن النكت والفقر، ومن لطائف معان يدق فيها مباحث للفكر، ومن غوامض أسرار محتجبة وراء أستار، لا يكشف عنها من الخاصة إلا أوحدهم وأخصهم، وإلا واسطتهم وفصهم ».[1]

وكان هذا الذي تحدث عنه الزَّمخشري هو ما وقف له واضطلع به، فجاء تفسيره (الكشَّاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل) متفردا لم يسبق مؤلفه إليه، لِمَا أبان فيه من وجوه الإعجاز في غير ما آية من القرآن، ولِمَا أظهر فيه من جمال القرآن وسحر بلاغته، فهو «أول كتاب في التفسير كشف لنا عن سر بلاغة القرآن، وأبان لنا عن وجوه إعجازه، وأوضح لنا عن دقة المعنى الذي يفهم من التَّركيب اللَّفظي، كلّ هذا في قالب أدبي رائع، وصوغ إنشائي بديع، لا يتفق لغير الزَّمخشري، إمام اللُّغة وسلطان المفسّرين ».[2]

وبذلك استطاع الزَّمخشري أن يعمق دراسة جديدة في البلاغة القرآنية التطبيقية، انتظمت على ما ابتكره عبد القاهر الجرجاني ، وما أضافه هو من نكت بلاغيّة، أو معان إعجازية، اعتمدت المناخ النّقدي، فجاء تفسير الكشَّاف كنزا من المعارف لا تنتهي فوائده وفرائده، وتجلى فيه ما أضافه من دلالات جماليّة في نظم المعاني وتركيب الآيات.

وهكذا تضافرت عوامل مختلفة من بيئة ، ومعتقد، وتضلع في البلاغة ، وذوق أدبي مرهف، وحس جماليّ راق، لتجعل من تفسير الزَّمخشري درة نفيسة بين التفاسير.

---

(1) المرجع السَّابق . 17/1، 18.

(2) الذهبي: التفسير والمفسّرون. 312/1.

الفصل الأوّل: الانزياح

المبحث الأول: البناء النَّحوي

المبحث الثاني: الأدوات

المبحث الثالث: الصيغ

المبحث الرابع: الضمائر

المبحث الخامس: الأساليب

رأينا في الفصول النّظرية أن التنوع هو أحد ركائز أي عمل فني، وهذا التنوع يحقّق للعمل الجدَّة، وينفي عنه الملل والرتابة، ومن هنا كانت الدهشة والمفاجأة التي تتولّد لدى المتلقي جرّاء هذا التغيير والتنويع من أكبر ما يمكن أن يعلّل به أثره الجماليّ وطابعه الفنِّي.

وإذا كان النّص القرآني ــ وهو أثر فنّي بامتياز ــ قد تضمّن أشكالاً وأنواعاً من هذه الظَّاهرة التي عالجها القدماء تحت مسمى العدول، فإنه لم يقف في توظيف هذا العدول عند غرض التنويع الأسلوبي الخالي من أي غاية أخرى، إذ المتأمل لمواطن العدول والانزياحات والدارس لها، يجد أنَّها تتصل بالمقاصد الدَّلالية للخطاب اتصالاً وثيقاً، ومن هنا لا يمكن ــ برأينا ــ الفصل المطلق بين ظواهر الانزياح ومبدإ التَّناسب؛ لأنَّ كلّ انزياح عن نمط النّص أو نمط القاعدة اللُّغوية، هو في جانب آخر منه تحقيق لنوع من التَّناسب؛ تناسب بين التَّركيب ومقصد الخطاب، أو بين التَّركيب وسياقه وما يتصل به من ظروف وملابسات، وبهذا يتعانق في النّص القرآني مبدآ العدول والتَّناسب، فيتساندان ولا يتعارضان.

وأهم مجالات الانزياح التي تم رصدها في تفسير الكشَّاف هي:

1ــ البناء النَّحوي

2ــ الأدوات

3ــ الصيغ

4ــ الضمائر

5ــ الأساليب.

وسنتناول كلّ مجال منها في مبحث خاص.

المبحث الأوّل: البناء النَّحويّ

نقصد بانزياح البناء النَّحوي، تلك التحولات التي تمس التَّراكيب كالتَّقديم والتَّأخير، والحذف والزيادة، والعدول عن أحد نوعي الجملة إلى النَّوع الآخر، وكذا تغيّر النسق الإعرابي، بأن يرد اللَّفظ أو التَّركيب مخالفاً في الإعراب لما يتوقع بناء على السّياق.

أوّلا : التَّقديم والتَّأخير

إن التَّقديم والتَّأخير بين عناصر الجملة أو التَّركيب من أهم أشكال الانزياح في الجانب التَّركيبي، ونلاحظ أن معتمد الزَّمخشري في تحديد هذا النَّوع من الانزياحات هو الترتيب الأصلي لعناصر الجملة الذي يفترض تقدم الفعل على الفاعل والمفعول وشبه الجملة، وتقدم المبتدإ على الخبر.

وأهم أشكال التَّقديم التي أمكن رصدها في تفسير الزَّمخشري، هي تقديم الجار والمجرور، وتقديم المفعول، وتقديم الخبر.

1ــ تقديم الجارّ والمجرور:

هذا النَّوع هو أكثر أشكال التَّقديم والتَّأخير التي استوقفت الزَّمخشري، فكان يشير إليها محاولاً استكناه الدَّلالة التي يوحي بها تقديم الجار والمجرور، ويعد الاختصاص هو الجامع لمعاني هذا التَّقديم على العموم.

من ذلك قوله تعالى: ﴿فَمِنْهُ يَأْكُلُونَ﴾ [يس:33]، فتقديم الجار والمجرور على الفعل هنا، يدل برأي الزَّمخشري على أن الحَبَّ هو الشَّيء الذي يتعلق به معظم العيش، ويقوم بالارتزاق منه صلاح الإنس، وإذا قل جاء القحط ووقع الضر، وإذا فُقِد جاء الهلاك ونزل البلاء [1]، ومعنى هذا أن البشر لا قوام لحياتهم، إلا بهذا الحب الذي لا يستغنون عنه، ولا يستطيعون الاستعاضة عنه بشيء آخر.

وشبيه بهذا ما ورد في قوله تعالى متحدثاً عن نعمة الأنعام: ﴿وَمِنْهَا

---

(1) الكشَّاف. (طبعة بيروت).14/4.

تَأۡكُلُونَ ﴾ [النحل: 5]، قال الزَّمخشري مؤكداً معنى الاختصاص في الآية: «فإن قلت: تقديم الظرف في قوله تعالى: ﴿ وَمِنۡهَا تَأۡكُلُونَ ﴾ مؤذن بالاختصاص، وقد يؤكلّ من غيرها ؟ قلت: الأكلّ منها هو الأصل الذي يعتمده الناس في معايشهم، وأما الأكلّ من غيرها فكغير المعتد به وكالجاري مجرى التفكه»[1]، ونلاحظ أن هذا التَّقديم ورد كثيراً في معرض الامتنان بالنعمة.

ومن هذا الامتنان أيضاً قوله تعالى في سورة النحل : ﴿ وَعَلَٰمَٰتٖۚ وَبِٱلنَّجۡمِ هُمۡ يَهۡتَدُونَ ﴾ [النحل: 16]، حيث أشار الزَّمخشري إلى الانزياح الذي مس التَّركيب بقوله: «إنَّه مُخرَج عن سنن الخطاب، مقدم فيه النجم، مقحم فيه ﴿هُمۡ ﴾ [2]، والغاية من هذا التَّقديم هي التخصيص؛ «كأنَّه قيل: وبالنجم خصوصاً هؤلاء خصوصاً يهتدون.. كأنَّه أراد قريشاً، كان لهم اهتداء بالنجوم في مسايرهم وكان لهم بذلك علم لم يكن مثله لغيرهم، فكان الشكر أوجب عليهم، والاعتبار ألزم لهم »[3].

وقد يكون تقديم الجار والمجرور في سياق الأمر فيكون معناه النهي عن خلافه، كما قال تعالى مخاطبا نبيه بعد أن ذكر الأنبياء : ﴿ أُوْلَٰٓئِكَ ٱلَّذِينَ هَدَى ٱللَّهُۖ فَبِهُدَىٰهُمُ ٱقۡتَدِهۡۗ ﴾ [الأنعام: 90]، ومعناه: «فاختص هداهم بالاقتداء، ولا تقتد إلا بهم»[4].

وقد يقدم الجار والمجرور على المبتدإ المعرفة فيدل على معنى الاختصاص أيضاً كما في قوله تعالى: ﴿لَهُ ٱلۡمُلۡكُ وَلَهُ ٱلۡحَمۡدُۖ وَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَيۡءٖ قَدِيرٌ ﴾ [التغابن: 1]، حيث دل ذلك على اختصاص الملك والحمد بالله عز وجل، «وذلك لأنَّ الملك على الحقيقة له، لأنَّه مُبدئ كلّ شيء ومُبدعه،

---

(1) المرجع السَّابق. 436/2.
(2) المرجع نفسه. 440/2.
(3) المرجع نفسه. 440/2.
(4) المرجع نفسه. 34/2.

والقائم به والمهيمن عليه، وكذلك الحمد، لأنَّ أصول النعم، وفروعها منه، وأما ملك غيره، فتسليط منه واسترعاء »[1].

وقد يتضمن تقديم الجار والمجرور نوعاً من التعريض والإيحاء، يقدم من خلاله معنى خفي يستنبط من قرائن السّياق المختلفة، من ذلك ما ذكره الزَّمخشري في قوله تعالى: ﴿ قُلْ هُوَ ٱلرَّحْمَٰنُ ءَامَنَّا بِهِۦ وَعَلَيْهِ تَوَكَّلْنَا ۖ فَسَتَعْلَمُونَ مَنْ هُوَ فِى ضَلَٰلٍ مُّبِينٍ ﴾ [الملك: 29] من أن مفعول ﴿ ءَامَنَّا ﴾ أُخِّر، وقدم مفعول توكلنا «تعريضاً بالكافرين حيث ورد عقيب ذكرهم، كأنَّه قيل: آمنا ولم نكفر كما كفرتم، ثم قال: وعليه توكلنا خصوصاً لم نتكلّ على ما أنتم متكلون عليه من رجالكم وأموالكم »[2].

ويتأكد البحث عن سبب تقديم الجار والمجرور إذا ورد مخالفاً لما في السّياق، ومما استوقف الزَّمخشري من ذلك قوله تعالى: ﴿ وَكَذَٰلِكَ جَعَلْنَٰكُمْ أُمَّةً وَسَطًا لِّتَكُونُوا۟ شُهَدَآءَ عَلَى ٱلنَّاسِ وَيَكُونَ ٱلرَّسُولُ عَلَيْكُمْ شَهِيدًا ﴾ [البقرة: 143] حيث لاحظ التباين بين التَّركيبين؛ إذ أُخر الجار والمجرور أولاً، وقُدما آخراً، ذلك أن الغرض في الأول إثبات شهادتهم على الأمم، وفي الآخر اختصاصهم بكون الرسول شهيداً عليهم [3].

وهكذا يتضح لنا أن الاختصاص ــ وإن كان هو المعنى العام الذي يفيده تقديم الجار والمجرور ــ لا يمكن أن يعزل عن المعاني والدَّلالات التي يفيدها السّياق؛ كالامتنان والتعظيم والتعريض، وبذلك تتحقَّق الملاءمة بين التَّركيب والمقام بصورة عامَّة من خلال هذه الأشكال الانزياحية.

2 ــ تقديم الخبر والمبتدإ:

تقديم الخبر على المبتدإ نوع آخر من أنواع التَّقديم التي توقف عندها

---

(1) المرجع السَّابق.413/4.

(2) المرجع نفسه.442/4.

(3) المرجع نفسه. 153/1.

صاحب الكشَّاف بالتعليل والتحليل مبرزاً سرها ودلالتها في الموضع الذي ترد فيه، ومن هذه المواضع قوله تعالى: ﴿وَظَنُّوٓاْ أَنَّهُم مَّانِعَتُهُمْ حُصُونُهُم مِّنَ ٱللَّهِ فَأَتَىٰهُمُ ٱللَّهُ مِنْ حَيْثُ لَمْ يَحْتَسِبُواْ﴾ [الحشر: 2] حيث قال في الكشَّاف: «فإن قلت: أي فرق بين قولك: وظنوا أن حصونهم تمنعهم أو مانعتهم وبين النَّظم الذي جاء عليه؟ قلت: في تقديم الخبر على المبتدإ دليل على فرط وثوقهم بحصانتها ومنعها إياهم، وفي تصيير ضميرهم اسماً لـــ (أن) وإسناد الجملة إليه، دليل على اعتقادهم في أنفسهم أنَّهم في عزة ومنعة لا يُبالَى معها بأحد يتعرض لهم، أو يطمع في معازَّتهم، وليس ذلك في قولك: وظنوا أن حصونهم تمنعهم »[1]، إن تقدم الخبر ــ وهو حكم ــ ومجيئه في صورة اسمية عزز التوكيد الذي يدل على اعتداد زائد منهم بأنفسهم وحصونهم ووثوق مفرط بها.

ومما تقدم فيه الخبر أيضاً قوله تعالى على لسان أبي إبراهيم: ﴿قَالَ أَرَاغِبٌ أَنتَ عَنْ ءَالِهَتِي يَٰٓإِبْرَٰهِيمُ﴾ [مريم: 46] فقدم الخبر على المبتدإ، لأنَّه كان أهم عنده، وهو عنده أعنى، وفيه ضرب من التعجب والإنكار لرغبته عن آلهته، وأن آلهته ما ينبغي أن يرغب عنها أحد [2]، وهذا التعجب والإنكار دلّ عليهما الاستفهام الإنكاري، ثم دلت عليهما البنية التَّركيبية التي ورد عليها هذا الاستفهام حين قدم الخبر ﴿رَاغِبٌ﴾ على المبتدإ ﴿أَنتَ﴾، فدل على أن رغبة إبراهيم عن آلهة أبيه، هي ما أنكره عليه أبوه وتعجب منه.

ومما يلحق بتقديم الخبر، تقديم خبر الفعل الناقص على الاسم، في قوله تعالى: ﴿وَلَمْ يَكُن لَّهُۥ كُفُوًا أَحَدٌۢ﴾ [الإخلاص: 4] وقد كان تركيز الزَّمخشري هنا على تقديم الجار والمجرور ﴿لَّهُۥ﴾ فذكر أن «هذا الكلام إنَّما سيق لنفي المكافأة عن ذات الباري سبحانه، وهذا المعنى مصبه ومركزه

---

(1) المرجع السَّابق.376/4.

(2) المرجع نفسه.17/3.

هو هذا الظرف، فكان لذلك أهم شيء وأعناه وأحقه بالتقدم وأحراه »[1]، على أن كلام الزَّمخشري عن الجار والمجرور إنَّما يصدق على تقديم الخبر أكثر، لأنَّ هذا الخبر هو الحكم الذي أريد نفيه، وهو المكافأة فكان أولى بالتَّقديم.

وقد يكون الانزياح بأن يتقدم المبتدأ النكرة على الخبر شبه الجملة، وذلك لمعنى يراد إبلاغه بهذا التَّقديم، ومن المواضع التي تحققت فيها هذه الصّورة قوله تعالى في سورة الأنعام : ﴿ هُوَ ٱلَّذِى خَلَقَكُم مِّن طِينٍ ثُمَّ قَضَىٰٓ أَجَلًا ۖ وَأَجَلٌ مُّسَمًّى عِندَهُۥ ﴾ [الأنعام: 2] والذي أوجب هذا التَّقديم فيما يرى الزَّمخشري أن المبتدأ إضافة إلى أنَّه تخصص بالصفة فقارب المعرفة، فإن المعنى: وأي أجل مسمى عنده، تعظيماً لشأن الساعة، فلما جرى فيه هذا المعنى وجب التَّقديم[2].

وهذا الحكم بناه الزَّمخشري على أن الأصل في المبتدإ النكرة أن يتأخر عن الخبر إذا كان الخبر شبه جملة، قال محمد الطاهر بن عاشور: «وقد خولفت كثرة الاستعمال في تقديم الخبر الظرف على كلّ مبتدإ نكرة موصوفة، نحو قوله تعالى: ﴿ وَلِىَ نَعْجَةٌ وَٰحِدَةٌ ﴾ [ص: 23] حتى قال صاحب الكشَّاف إنَّه الكلام السائر، فلم يقدم الظرف في هذه الآية لإظهار الاهتمام بالمسند إليه، حيث خولف الاستعمال الغالب من تأخيره، فصار بهذا التَّقديم تنكيره مفيداً لمعنى التعظيم، أي وأجل عظيم مسمى عنده »[3]، فتقديم الخبر الظرف على المبتدإ النكرة الموصوف، هو الأصل والنمط الذي قيس عليه هذا الانزياح حين خالف هذا الأصل.

وبذلك يكون تقديم الخبر على المبتدإ وجها من أوجه الانزياح ذا أغراض يجمعها الاهتمام والعناية به، ثم يتفرع هذا المعنى إلى معان جزئية تتعلق بالسّياق.

---

(1) المرجع السَّابق.622/4.

(2) المرجع نفسه. 6/2.

(3) ينظر: محمد الطاهر ابن عاشور: تفسيرالتحرير والتنوير. الدار التونسية للنشر. تونس. 1984م. 131/7.

3 ــ تقديم المفعول:

تقديم المفعول أحد أشكال التَّقديم التي لا تخلو من معان وأسرار أهمها الاختصاص الذي يفيده هذا التَّقديم، من ذلك قوله تعالى: ﴿ وَأَوۡفُواْ بِعَهۡدِيٓ أُوفِ بِعَهۡدِكُمۡ وَإِيَّٰيَ فَٱرۡهَبُونِ ﴾ [البقرة: 40]، فقد ذكر الزَّمخشري أنَّه أوكد في إفادة الاختصاص[1]، قال ابن عاشور في التحرير والتنوير: «تقديم المفعول هنا متعين للاختصاص ليحصل من الجملة إثبات ونفي، واختير من طرق القصر طريق التَّقديم دون (ما) و(إلا) ليكون الحاصل بالمنطوق هو الأمر برهبة الله تعالى، ويكون النهي عن رهبة غيره حاصلاً بالمفهوم؛ فإنهم إذا رهبوا الله تعالى حرصوا على الإيفاء بالعهد، ولما كانت رهبتهم أحبارهم تمنعهم من الإيفاء بالعهد أدمج النهي عن رهبة غير الله مع الأمر برهبة الله تعالى في صيغة واحدة»[2].

ومن أنواع تقديم المفعول، تقديم المفعول الثاني على المفعول الأول في قوله تعالى: ﴿ وَجَعَلُواْ لِلَّهِ شُرَكَآءَ ٱلۡجِنَّ وَخَلَقَهُمۡۖ ﴾ [الأنعام: 100] فقد قدم المفعول الثاني لــ (جعل) على المفعول الأول، وفائدته كما جاء في الكشَّاف «استعظام أن يتَّخذ لله شريك من كان، ملكاً أو جنياً أو إنسياً أو غير ذلك، ولذلك قدم اسم الله على الشركاء »[3]، فلو ورد التَّركيب على صيغته المفترضة (وَجَعلوا الْجِن شركاء لله) لكان التعجيب والإنكار منصباً على اتخاذ الجن، ولأوحى ذلك بجواز أن يتَّخذ لله شريك من غير الجن، ولكن التعجيب والإنكار متجهان إلى جعل الشركاء أصلاً، مهما تكن طبيعة هؤلاء الشركاء سواء أكانوا جناً أم إنساً أم حيواناً أم جماداً.

وقد قال الجرجاني معلقاً على جمال التَّقديم في هذه الآية: «ليس بخاف أن لتقديم الشركاء حسناً وروعة ومأخذاً من القلوب أنت لا تجد شيئاً منه إن

---

(1) الكشَّاف. 104/1.

(2) التحرير والتنوير. 454/1.

(3) الكشَّاف. 40/2.

أنت أخرت فقلت: وجعلوا الجن شركاء لله، وأنك ترى حالك حال من نقل عن الصّورة المبهجة، والمنظر الرائق والحسن الباهر إلى الشّيء الغفل، الذي لا تحلى منه بكثير طائل، ولا تصير النّفس به إلى حاصل »[1].

ثانيا : الحذف والزّيادة

الحذف والزيادة وجهان من أوجه الانزياح في التَّركيب القرآني، وهاتان الظاهرتان، لا تخلوان من القيم الفنِّية التي كان الزَّمخشري يجتهد في تبيّنها، على أن الحذف شكل الظَّاهرة الأبرز، بخلاف الزيادة التي وردت في مواضع محدودة، وبأشكال معدودة.

1ــ الحذف:

لم يقف الزَّمخشري كثيراً عند صور الحذف الجزئية التي يحذف فيها عنصر من عناصر الجملة أو التَّركيب، بل كان تركيزه على حذف الجمل والعبارات بأكملها، وأبرز أشكال هذا الحذف وأكثرها تواتراً، حذف جواب الشرط، ويرى صاحب الكشَّاف أن حذف جواب الشرط يحقّق غايات إيحائية، ويؤدي إلى توسيع المعنى أكثر مما لو ذكر.

ومن مواطن هذا الحذف قوله تعالى: ﴿ مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ ٱلَّذِى ٱسْتَوْقَدَ نَارًا فَلَمَّآ أَضَآءَتْ مَا حَوْلَهُۥ ذَهَبَ ٱللَّهُ بِنُورِهِمْ وَتَرَكَهُمْ فِى ظُلُمَٰتٍ لَّا يُبْصِرُونَ ﴾ [البقرة: 17]، حيث رأى الزَّمخشري أن جواب الشرط يمكن أن يكون محذوفاً، كما حذف في قوله تعالى: ﴿ فَلَمَّا ذَهَبُواْ بِهِۦ ﴾ [يوسف: 15]، «وإنَّما جاز حذفه لاستطالة الكلام مع أمن الإلباس، ولما فيه من الوجازة مع الإعراب عن الصفة التي حصل عليها المستوقد بما هو أبلغ من اللَّفظ في أداء المعنى، كأنَّه قيل: فلما أضاءت ما حوله خمدت فبقوا خابطين في ظلام، متحيرين متحسرين على فوت الضوء، خائبين بعد الكدح في إحياء النار »[2].

---

(1) الجرجاني: دلائل الإعجاز. ص235.

(2) الكشَّاف. 67/1.

ونلمس استشعار الزيادة في المعنى، وتوسع الدَّلالة مع الحذف أيضاً في قوله تعالى متحدثاً عن إبراهيم وابنه: ﴿ فَلَمَّآ أَسۡلَمَا وَتَلَّهُۥ لِلۡجَبِينِ ﴾ [الصافات: 103] حيث قال في الكشَّاف: «فإن قلت: أين جواب لما ؟ قلت: هو محذوف تقديره: فلما أسلما وتله للجبين وناديناه أن يا إبراهيم قد صدقت الرؤيا كان ما كان مما ينطق به الحال ولا يحيط به الوصف؛ من استبشارهما واغتباطهما وحمدهما لله، وشكرهما على ما أنعم به عليهما، من دفع البلاء العظيم بعد حلوله، وما اكتسبا في تضاعيفه...»[1].

ومما حذف منه جواب (لو) قوله تعالى: ﴿ وَلَوۡ أَنَّ قُرۡءَانٗا سُيِّرَتۡ بِهِ ٱلۡجِبَالُ أَوۡ قُطِّعَتۡ بِهِ ٱلۡأَرۡضُ أَوۡ كُلِّمَ بِهِ ٱلۡمَوۡتَىٰۗ بَل لِّلَّهِ ٱلۡأَمۡرُ جَمِيعًا ﴾ [الرعد: 31] فإن جوابه محذوف، والمعنى: (ولو أن قرآناً سيرت به الجبال عن مقارِّها، وزعزعت عن مضاجعها أو قطعت به الأرض حتى تتصدع وتتزايل قطعاً، أو كلِّم به الموتى فتسمع وتجيب لكان هذا القرآن، لكونه غاية في التذكير ونهاية في الإنذار والتخويف)[2].

وقد يحذف الشرط ليدل عليه الجواب؛ كما في قوله تعالى: ﴿ فَقَدۡ جَآءَكُم بَيِّنَةٞ مِّن رَّبِّكُمۡ وَهُدٗى وَرَحۡمَةٞۚ ﴾ [الأنعام: 157]، فقد ذهب الزَّمخشري إلى أن الشرط محذوف ومعنى الآية، إن صدقتم فيما كنتم تعدون من أنفسكم فقد جاءكم بينة من ربكم[3].

ويلحق بحذف جواب الشرط، حذف خبر إن من قوله تعالى: ﴿ إِنَّ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ وَيَصُدُّونَ عَن سَبِيلِ ٱللَّهِ وَٱلۡمَسۡجِدِ ٱلۡحَرَامِ ٱلَّذِي جَعَلۡنَٰهُ لِلنَّاسِ سَوَآءً ٱلۡعَٰكِفُ فِيهِ وَٱلۡبَادِۚ وَمَن يُرِدۡ فِيهِ بِإِلۡحَادِۭ بِظُلۡمٖ نُّذِقۡهُ مِنۡ عَذَابٍ أَلِيمٖ ﴾ [الحج: 25] حيث إنَّ «خبر إنَّ محذوف لدلالة جواب الشرط عليه، تقديره، إن الذين

---

(1) المرجع السابق.42/4، 43.

(2) المرجع نفسه. 489/2.

(3) المرجع نفسه. 63/2.

كفروا ويصدون عن المسجد الحرام نذيقهم من عذاب أليم »[1].

فالحذف شكل هام من أشكال الانزياح، وهو يحقّق غايات فنية وجماليّة، تتمثل في نوع من المفارقة؛ ففي حين يحذف جزء من المبنى، تتحقَّق بهذا الحذف زيادة في المعنى لا يمكن أن تكون بغيره.

2 ــ الزّيادة:

الزيادة هي المظهر الانزياحي المقابل للحذف، وإن كانت أقل منه وروداً وتواتراً، إذ يقتصر الأمر فيها على مواضع زيدت فيها بعض حروف المعاني، أما الغرض العام لهذه الزيادة فهو التوكيد، وعلى ذلك فإن الحكم بزيادة هذه الحروف هو حكم إعرابي لا بلاغيّ، فهي وإن كانت زائدة على البنية التَّركيبية التي تمثل الأصل الإعرابي المفترض، فإنها ذات وظائف بلاغيّة وأسلوبية لا تنكر.

ومن المواضع التي أشار فيها الزَّمخشري إلى هذه الزيادة قوله تعالى: ﴿قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلَّا تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ﴾ [الأعراف: 12] فقد ذهب إلى أن (لا) في الآية زائدة مثلما زيدت في قوله تعالى: ﴿لِّئَلَّا يَعْلَمَ أَهْلُ الْكِتَابِ أَلَّا يَقْدِرُونَ عَلَىٰ شَيْءٍ مِّن فَضْلِ اللَّهِ﴾ [الحديد: 29]، وفائدة زيادتها كما قال: «توكيد معنى الفعل الذي تدخل عليه وتحقيقه كأنَّه قيل: ليتحقَّق علم أهل الكتاب، وما منعك أن تحقق السجود وتلزمه نفسك »[2]. والظاهر أن الزَّمخشري استنتج هذه الزيادة قياسا على الآية الأخرى: ﴿قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا مَنَعَكَ أَن تَسْجُدَ لِمَا خَلَقْتُ بِيَدَيَّ﴾ [ص: 75] التي وردت من دون (لا)، فكانت هي الأصل الذي وقع العدول عنه .

وكما زيدت (لا) في الآية السَّابقة، زيدت (ما) في الآية ﴿مِّمَّا خَطِيئَاتِهِمْ أُغْرِقُوا فَأُدْخِلُوا نَارًا فَلَمْ يَجِدُوا لَهُم مِّن دُونِ اللَّهِ أَنصَارًا﴾ [نوح: 25]، فقد ذهب

---

(1) المرجع السَّابق.112/3.

(2) المرجع نفسه. 69/2.

الزَّمخشري إلى أن المعنى أكد بزيادة (ما) »[1]، فتوكيد المعنى هو الغرض الأهم من زيادة بعض الأحرف والأدوات، وهذا الأمر يؤكد كون هذه الزيادة نوعاً من الانزياح الذي يناظر الحذف، ويؤدي مثله أغراضاً أسلوبية وغايات فنية وجماليّة شتّى.

ثالثا: نوع الجملة

من بين أوجه انزياح البناء النَّحوي، العدول عن أحد نوعي الجملة إلى النَّوع الآخر؛ ويكون هذا غالباً للتأكيد على ثبوت الفعل بالجملة الاسمية، مع ما يكسبه السّياق من أسرار إضافية ومعان جزئية.

ومن المواطن التي عدل فيها عن الجملة الفعلية إلى الجملة الاسمية، قوله تعالى: ﴿ وَإِذَا لَقُوا۟ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ قَالُوٓا۟ ءَامَنَّا وَإِذَا خَلَوْا۟ إِلَىٰ شَيَٰطِينِهِمْ قَالُوٓا۟ إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِءُونَ ﴾ [البقرة: 14] قال في الكشَّاف: « فإن قلت: لم كانت مخاطبتهم المؤمنين بالجملة الفعلية، وشياطينهم بالاسمية محققة بأن؟ قلت: ليس ما خاطبوا به المؤمنين جديراً بأقوى الكلامين، وأوكدهما؛ لأنَّهم في ادعاء حدوث الإيمان منهم ونشئه من قبلهم، لا في ادعاء أنَّهم أوحديون في الإيمان غير مشقوق فيه غبارهم، وذلك إما لأنَّ أنفسهم لا تساعدهم عليه، إذ ليس لهم من عقائدهم باعث ومحرك، وهكذا كلّ قول لم يصدر عن أريحية وصدق رغبة واعتقاد، وإما لأنَّه لا يروج عنهم لو قالوه على لفظ التوكيد والمبالغة»[2].

كما تحول الخطاب عن الجملة الفعلية إلى الجملة الاسمية، في قوله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ ٱتَّقُوا۟ رَبَّكُمْ وَٱخْشَوْا۟ يَوْمًا لَّا يَجْزِى وَالِدٌ عَن وَلَدِهِۦ وَلَا مَوْلُودٌ هُوَ جَازٍ عَن وَالِدِهِۦ شَيْـًٔا ﴾ [لقمان: 33] فالجملة الثانية واردة على طريق من التوكيد لم ترد عليه الجملة الأولى؛ لأنَّ الجملة الاسمية آكد من الفعلية، وسبب مجيء الخطاب على هذا السنن فيما يرى الزَّمخشري «أن الخطاب

---

(1) المرجع السَّابق.467/4.

(2) المرجع نفسه. 62/1.

للمؤمنين، وعِلْيَتهم قبض آباؤهم على الكفر وعلى الدين الجاهلي، فأريد حسم أطماعهم وأطماع الناس فيهم، أن ينفعوا آباءهم في الآخرة، وأن يشفعوا لهم، وأن يغنوا عنهم من الله شيئاً، فلذلك جيء به على طريق الآكد »[1].

وفي قوله تعالى: ﴿وَإِن تَدْعُوهُمْ إِلَى ٱلْهُدَىٰ لَا يَتَّبِعُوكُمْ ۚ سَوَآءٌ عَلَيْكُمْ أَدَعَوْتُمُوهُمْ أَمْ أَنتُمْ صَٰمِتُونَ ﴾ [الأعراف: 193] نلاحظ أن الخطاب عدل به عن الجملة الفعلية إلى الجملة الاسمية؛ حيث كان القياس يقتضي أن يقال: (سواء عليكم أدعوتموهم أم صمتم)، ولكن هذا العدول ذو دلالة ومغزى؛ ذلك أن هؤلاء الذين تحدثت عنهم الآية «كانوا إذا حزبهم أمر دعوا الله دون أصنامهم، فكانت حالهم المستمرَّة أن يكونوا صامتين عن دعوتهم، فقيل: إن دعوتموهم لم تفترق الحال بين إحداثكم دعاءهم، وبين ما أنتم عليه، من عادة صمتكم عن دعائهم»[2].

وما نلاحظه في الأمثلة السَّابقة أن التحول أخذ منحى واحداً هو التحول من الجملة الفعلية إلى الجملة الاسمية، وهذا يعطي للخطاب قوة يستمدها من الثبات والتوكيد اللَّذين تدل عليهما الجملة الاسمية، ومن الأمثلة البارزة على هذا قوله تعالى: ﴿وَجَعَلَ كَلِمَةَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ ٱلسُّفْلَىٰ ۗ وَكَلِمَةُ ٱللَّهِ هِىَ ٱلْعُلْيَا ۗ وَٱللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ ﴾ [التوبة: 40]، حيث ذهب الزَّمخشري إلى أن مجيء الجملة الثانية اسمية فيه تأكيد فضل كلمة الله في العلو، وأنَّها المختصة به دون سائر الكلم [3] ولذلك ردَّ قراءة من قرأ (كلمةَ الله) بالنّصب، إذ الرفع برأيه أوجه، فالقراءة بالرفع أقوى في المعنى لأنَّها تعطي معنى التقرير، فكلمة الله هي العليا طبيعة وأصلاً، من دون تعلق بحادثة معينة أو بزمان محدد.

وهكذا تم العدول في جميع الحالات عن الجملة الفعلية إلى الجملة الاسمية، لغرض توكيد المعنى، والدَّلالة على ثبوته بصفة قاطعة ومستمرَّة.

---

(1) المرجع السَّابق.381/3.

(2) المرجع نفسه. 140/2.

(3) المرجع نفسه. 205/2.

رابعا: النّسق الإعرابيّ

نقصد بانزياح النسق الإعرابي، ورود اللَّفظ أو التَّركيب مخالفاً في الإعراب لما يتوقع بناء على السّياق الذي يرد فيه، حيث يكون السّياق الإعرابي يقتضي رفعه مثلا ولكنه يرد منصوبا، ولا شك أن هذا النَّوع من الانزياح له أسراره التَّعبيرية وقيمته البلاغيّة وأبعاده الجماليّة.

ومن ذلك ورود لفظ ﴿وَٱلصَّٰبِـُٔونَ﴾ مرفوعاً في قوله تعالى: ﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَٱلَّذِينَ هَادُواْ وَٱلصَّٰبِـُٔونَ وَٱلنَّصَٰرَىٰ مَنۡ ءَامَنَ بِٱللَّهِ وَٱلۡيَوۡمِ ٱلۡأٓخِرِ وَعَمِلَ صَٰلِحٗا فَلَا خَوۡفٌ عَلَيۡهِمۡ وَلَا هُمۡ يَحۡزَنُونَ﴾ [المائدة: 69]، وقد ذهب صاحب الكشَّاف إلى أن ﴿الصَّابِئُونَ﴾ مرفوع على الابتداء وخبره محذوف، والنية به التَّأخير عمَّا في حيز﴿إِنَّ﴾ من اسمها وخبرها، كأنَّه قال: إن الذين آمنوا والذين هادوا والنّصارى حكمهم كذا، والصابئون كذلك [1]، ولكن هذا التَّقديم لابد أن له سراً بلاغيّاً ما، وقد رأى الزَّمخشري أن «فائدته التنبيه على أن الصابئين يتاب عليهم إن صح منهم الإيمان والعمل الصالح، فما الظن بغيرهم، وذلك أن الصابئين أبين هؤلاء المعدودين ضلالاً وأشدهم غياً»[2].

ومما خالف النسق الإعرابي للسياق أيضاً قوله تعالى: ﴿فَمَن يُؤۡمِنۢ بِرَبِّهِۦ فَلَا يَخَافُ بَخۡسٗا وَلَا رَهَقٗا﴾ [الجن: 13]، فإن الشرط يقتضي مجيء فعل الجواب مجزوماً، بأن يقال: (لا يخف)، ولكنه ورد مرفوعاً، وسر ذلك فيما ذكره صاحب الكشَّاف الدَّلالة على تحقيق نجاة المؤمن لا محالة، وأنَّه هو المختص بذلك دون غيره، فكأنَّه قيل: فهو لا يخاف [3].

ونلحظ أن توكيد العبارة يكاد يكون هو القاسم المشترك لأشكال الانزياحات المختلفة، وإن كان هذا التوكيد يرتبط في كلّ حالة بسياق

---

(1) المرجع السَّابق. 508/1.

(2) المرجع نفسه. 568/1.

(3) المرجع نفسه.473/4

التَّركيب، ويعمل على تحقيق نوع من المناسبة بين المقام وما يقتضيه من شكل تعبيري.

ومما وقع فيه عدول عن النسق الإعرابي قوله تعالى: ﴿ وَلَقَدْ جَآءَتْ رُسُلُنَآ إِبْرَٰهِيمَ بِٱلْبُشْرَىٰ قَالُوا۟ سَلَٰمًا ۖ قَالَ سَلَٰمٌ ۖ ﴾ [هود: 69]، فقد جاءت تحية الملائكة لإبراهيم بالنّصب وكان رده بالرفع؛ فتقدير كلامهم: نسلم عليكم سلاماً، وأما كلام إبراهيم، فمعدول به إلى الرفع على الابتداء، وخبره محذوف، ومعناه: عليكم سلام، وفائدة ذلك «الدَّلالة على ثبات السلام، كأنَّه قصد أن يحيِّيَهم بأحسن مما حيَّوه به، آخذاً بأدب الله تعالى »[1].

ومن تغيّر النسق الإعرابي قوله تعالى: ﴿ وَٱلْمُوفُونَ بِعَهْدِهِمْ إِذَا عَٰهَدُوا۟ ۖ وَٱلصَّٰبِرِينَ فِى ٱلْبَأْسَآءِ وَٱلضَّرَّآءِ وَحِينَ ٱلْبَأْسِ ۗ أُو۟لَٰٓئِكَ ٱلَّذِينَ صَدَقُوا۟ ۖ وَأُو۟لَٰٓئِكَ هُمُ ٱلْمُتَّقُونَ ﴾ [البقرة: 177]، فإن كلمة ﴿ وَٱلصَّٰبِرِينَ ﴾ وردت منصوبة بخلاف ما سبقها، وعلة ذلك النّصب على الاختصاص والمدح إظهارا لفضل الصبر في الشدائد ومواطن القتال على سائر الأعمال كما قال الزَّمخشري [2]، قال صاحب التحرير والتنوير: «وقد حصل بنصب ﴿ وَٱلصَّٰبِرِينَ ﴾ هنا فائدتان: إحداهما عامَّة في كلّ قطع من النعوت، فقد نقل عن أبي علي الفارسي أنَّه إذا ذكرت الصفات الكثيرة في معرض المدح أو الذم فالأحسن أن يخالف إعرابها ولا تجعل كلها جارية على موصوفها؛ لأنَّ هذا من مواضع الإطناب، فإذا خولف إعراب الأوصاف كان المقصود أكمل؛ لأنَّ الكلام عند اختلاف الإعراب يصير كأنَّه أنواع وضروب من البيان... والفائدة الثانية: أن في نصب ﴿ وَٱلصَّٰبِرِينَ ﴾ بتقدير: أخص أو أمدح تنبيها على خصيصة الصابرين ومزية صفتهم التي هي الصبر »[3].

فالتنويع ــ وهو مطلب جماليّ ــ يلتقي مع إفادة معنى الاختصاص في

---

(1) المرجع السَّابق.304/4.

(2) المرجع نفسه. 168/1.

(3) التحرير والتنوير. 133/2.

هذا العدول، ومثله قوله تعالى في سورة النساء: ﴿ لَّٰكِنِ ٱلرَّٰسِخُونَ فِي ٱلۡعِلۡمِ مِنۡهُمۡ وَٱلۡمُؤۡمِنُونَ يُؤۡمِنُونَ بِمَآ أُنزِلَ إِلَيۡكَ وَمَآ أُنزِلَ مِن قَبۡلِكَۚ وَٱلۡمُقِيمِينَ ٱلصَّلَوٰةَۚ وَٱلۡمُؤۡتُونَ ٱلزَّكَوٰةَ وَٱلۡمُؤۡمِنُونَ بِٱللَّهِ وَٱلۡيَوۡمِ ٱلۡأٓخِرِۚ أُوْلَٰٓئِكَ سَنُؤۡتِيهِمۡ أَجۡرًا عَظِيمًا ﴾ [النساء: 162]، فقد جعل الزَّمخشري لفظة ﴿ وَٱلۡمُقِيمِينَ ﴾ نصبا على المدح لبيان فضل الصلاة، وذكر أن هذا النَّوع من العدول باب واسع في العربية، يرتبط بمذاهب العرب وما لهم في النّصب على الاختصاص من الافتنان [1].

ففي هذا العدول أيضاً تحقق قصد الافتنان والتفنن وما أريد إبلاغه من معنى مدح مقيمي الصلاة، قال ابن عاشور عن هذا العدول: «إنَّه طريقة عربية في عطف الأسماء الدالة على صفات محامد على أمثالها؛ فيجوز في بعض المعطوفات النّصب على التخصيص بالمدح... والظاهر أن هذا مما يجري على قصد التفنن عند تكرر المتتابعات، ولذلك تكرر وقوعه في القرآن في معطوفات متتابعات كما في سورة البقرة »[2].

إن الأمثلة السَّابقة التي ذكرناها شكلت عند كثير من الباحثين في القديم والحديث مشكلات إعرابية، ولكنها من منظور الانزياح، لا تعدو أن تكون أشكالاً من العدول تحقق فيها تنويع وتيرة الخطاب من جهة، والإيحاء ببعض المعاني والدَّلالات من جهة أخرى، وبذلك يتعانق فيها الجانبان الدَّلالي والجماليّ.

---

(1) الكشَّاف. 453/1.

(2) التحرير والتنوير. 27/6.

المبحث الثّاني: الأدوات

انزياح الأدوات وجه آخر من أوجه الانزياح في تفسير الزَّمخشري، وهناك نوعان بارزان لانزياح الأدوات:

أولهما: المخالفة بين الأدوات؛ بأن يعدل في الخطاب عن أداة إلى أخرى، ويستنتج ذلك إما من السّياق، وإما بالقياس إلى قانون اللُّغة، وثانيهما: أن تُحذف الأداة أو تُثبت خلافا للسياق.

أوّلا : المخالفة بين الأدوات

قد تكون المخالفة بين الأدوات بالعدول عن استعمال أداة إلى أخرى في السّياق نفسه أو في سياق مشابه، أو تكون بتعدية الفعل بأداة لا يعدى بها في الأصل؛ أي في أصل الاستعمال اللغوي.

ومن المواضع التي تم فيها العدول من أداة إلى أخرى قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا ٱلصَّدَقَٰتُ لِلۡفُقَرَآءِ وَٱلۡمَسَٰكِينِ وَٱلۡعَٰمِلِينَ عَلَيۡهَا وَٱلۡمُؤَلَّفَةِ قُلُوبُهُمۡ وَفِي ٱلرِّقَابِ وَٱلۡغَٰرِمِينَ وَفِي سَبِيلِ ٱللَّهِ وَٱبۡنِ ٱلسَّبِيلِۖ فَرِيضَةٗ مِّنَ ٱللَّهِۗ وَٱللَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٞ﴾ [التوبة: 60]، فقد استعملت اللام مع الأصناف الأربعة الأولى، ثم عدل عنها إلى ﴿فِي﴾ مع الأصناف الأربعة الأخرى، وسر ذلك فيما حكاه صاحب الكشَّاف أنَّه «إيذان بأنَّهم أرسخ في استحقاق التصدق عليهم ممن سبق ذكره؛ لأنَّ ﴿فِي﴾ للوعاء، فنبه على أنَّهم أحقاء بأن توضع فيهم الصدقات ويجعلوا مظنة لها ومصبًّا، وذلك لما في فك الرقاب من الكتابة أو الرق أو الأسر، وفي فك الغارمين من الغرم من التخليص والإنقاذ، ولجمع الغازي الفقير أو المنقطع في الحج بين الفقر والعبادة »[1].

ويمكن أن نضيف إلى ما قاله الزَّمخشري، أن المال يعطى للأصناف الأربعة الأولى بصفة مباشرة، أما الرقيق فقد لا يعطى لهم المال، بل يعطى لمالكيهم، وفي قوله تعالى: ﴿وَفِي ٱلرِّقَابِ﴾ إيذان بأن المال إنَّما يبذل

---

(1) الكشَّاف. 212/2.

لتحريرهم، وكذلك الغارم فقد يبذل المال لتخليصه من الغرم دون أن يعطى له، و ﴿وَفِي سَبِيلِ ٱللَّهِ﴾ مصرف عام يبذل فيه المال بطرائق شتى وبكيفيات متنوعة.

كما خولف بين الأدوات في قوله تعالى: ﴿وَإِنَّآ أَوۡ إِيَّاكُمۡ لَعَلَىٰ هُدًى أَوۡ فِي ضَلَٰلٖ مُّبِينٖ﴾ [سبأ: 24] حيث استعمل (عَلَى) مع الهدى، و(في) مع الضلال، قال الزَّمخشري معللاً ذلك: «فإن قلت كيف خولف بين حرفي الجر الداخلين على الحق والضلال؟ قلت: لأنَّ صاحب الحق كأنَّه مستعل على فرس جواد يركضه حيث شاء، والضال كأنَّه منغمس في ظلام مرتبك فيه لا يدري أين يتوجه»[1]، فعدم التسوية بين الهدى والضلال، أمر ما فتئ القرآن يردده ويؤكده، وبرز عدم الاستواء هنا في أدق دقائق التَّعبير؛ حيث خولف بين حرفي الجر، مما أوحى باستعلاء الحق وأهله، وانحطاط الباطل وحزبه.

ومن المواضع التي خولف فيها بين الأداتين قوله تعالى: ﴿وَمِنۡهُمُ ٱلَّذِينَ يُؤۡذُونَ ٱلنَّبِيَّ وَيَقُولُونَ هُوَ أُذُنٞۚ قُلۡ أُذُنُ خَيۡرٖ لَّكُمۡ يُؤۡمِنُ بِٱللَّهِ وَيُؤۡمِنُ لِلۡمُؤۡمِنِينَ وَرَحۡمَةٞ لِّلَّذِينَ ءَامَنُواْ مِنكُمۡۚ﴾ [التوبة:61] فعدي فعل الإيمان بالباء في الأولى، وباللام في الأخرى، وسبب ذلك برأي الزَّمخشري هو اختلاف القصد بالإيمانين؛ حيث «قصد التصديق بالله الذي هو نقيض الكفر به، فعدي بالباء، وقصد السماع من المؤمنين وأن يسلم لهم ما يقولونه ويصدقه، لكونهم صادقين عنده، فعدي باللام»[2]، وهذا العدول هو نوع من التَّضمين الذي يدل عليه الاستعمال العادي في السّياق، حين يعدى الفعل بحرف لا يعدى به في العادة.

ومنه قوله تعالى: ﴿لِّلَّذِينَ يُؤۡلُونَ مِن نِّسَآئِهِمۡ تَرَبُّصُ أَرۡبَعَةِ أَشۡهُرٖۖ﴾ [البقرة: 226] فعدي بـــ﴿مِن﴾ وهو يعدى في الأصل ب (على) وذلك أنَّه ضُمِّن معنى البعد،

---

(1) المرجع السَّابق.443/3.

(2) المرجع نفسه. 213/2.

فكأنَّه قيل: يبعدون من نسائهم مؤلين أو مقسمين، كما جاء في الكشَّاف[1].

ومن أمثلة هذا النَّوع من الانزياح أيضاً قوله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ مَن يَرۡتَدَّ مِنكُمۡ عَن دِينِهِۦ فَسَوۡفَ يَأۡتِي ٱللَّهُ بِقَوۡمٖ يُحِبُّهُمۡ وَيُحِبُّونَهُۥٓ أَذِلَّةٍ عَلَى ٱلۡمُؤۡمِنِينَ أَعِزَّةٍ عَلَى ٱلۡكَٰفِرِينَ ﴾ [المائدة: 54] حيث عدَّى الصفتين بـــ ﴿عَلَى﴾ رغم اختلافهما من حيث المعنى، ويبدو العدول في استعمال حرف الاستعلاء مع لفظ ﴿أَذِلَّةٍ﴾، وقد ذكر الزَّمخشري في سبب ذلك وجهين؛ أحدهما: «أن يضمن الذل معنى الحنو والعطف كأنَّه قيل: عاطفين عليهم على وجه التذلل والتواضع »، والآخر: «أنَّهم مع شرفهم وعلو طبقتهم وفضلهم على المؤمنين خافضون لهم أجنحتهم»[2]، ونلاحظ أنَّه لا تعارض بين الوجهين؛ فالتذلل والحنو والتواضع وخفض الجناح كلها معان يوحي بها حرف الاستعلاء ﴿عَلَى﴾ في سياقه الأول، أما في سياقه الثاني فيدل على الاستعلاء حقيقة، وهو استعلاء تقتضيه عزة المؤمن على الكافر، وعلو الحق على الباطل.

وقريب من هذا قوله تعالى: ﴿ وَٱلَّذِينَ تَبَوَّءُو ٱلدَّارَ وَٱلۡإِيمَٰنَ مِن قَبۡلِهِمۡ يُحِبُّونَ مَنۡ هَاجَرَ إِلَيۡهِمۡ ﴾ [الحشر: 9] فعطف الإيمان على الدار، مع أنَّه يقال في العادة تبوأ الدار، ولا يقال تبوأ الإيمان، والمعنى فيما يراه الزَّمخشري، تبوؤا الدار، وأخلصوا الإيمان، كقول الشَّاعر:

عَلَفْتُهَا تِبْنًا وَمَاءً بَارِداً حَتَّى شَتَتْ هَمَّالَةً عَيْنَاهَا[3]

ومع ذلك لم يخل هذا العدول من دلالة ومغزى؛ «إذ إنَّهم جعلوا الإيمان مستقراً ومتوطناً لهم لتمكنهم منه، واستقامتهم عليه كما جعلوا المدينة كذلك»[4].

---

(1) المرجع السَّابق. 205/1، 206.

(2) المرجع نفسه. 498/1.

(3) البيت في لسان العرب. مادة (علف). 3070/34.

(4) الكشَّاف.380/4.

ثانيا : إثبات الأداة وحذفها

إثبات الأداة وحذفها، وجه آخر من أوجه الانزياح في استعمال الأدوات، حيث تستعمل أداة في سياق وتحذف في سياق مشابه للأول، والمشابهة هنا هي تشابه بنية التَّراكيب ولو كانت متباعدة الموقع في النّص، من ذلك قوله تعالى: ﴿ لَوۡ نَشَآءُ لَجَعَلۡنَٰهُ حُطَٰمٗا ﴾[الواقعة: 65] و ﴿ لَوۡ نَشَآءُ جَعَلۡنَٰهُ أُجَاجٗا ﴾ [الواقعة: 70]، فأثبت اللام مع الزرع وحذفها مع الماء، وقد تساءل الزَّمخشري عن سر هذا الاختلاف فقال: «فإن قلت: لم أدخلت اللام على جواب (لو) في قوله :﴿ لَجَعَلۡنَٰهُ حُطَٰمٗا ﴾ ونزعت منه ههنا؟ قلت: إن (لو) لما كانت داخلة على جملتين معلقة ثانيتهما بالأولى تعلق الجزاء بالشرط، ولم تكن مخلصة للشرط كـــ(إن) ولا عاملة مثلها، وإنَّما سرى فيها معنى الشرط اتفاقاً من حيث إفادتها في مضموني جملتيها أن الثاني امتنع لامتناع الأول افتقرت في جوابها إلى ما ينصب علماً على هذا التعلق، فزيدت هذه اللام لتكون علما على ذلك، فإذا حذفت بعدما صارت علماً مشهوراً مكانه، فلأنَّ الشَّيء إذا علم وشهر موقعه، صار مألوفاً ومأنوساً به، لم يبال بإسقاطه عن اللَّفظ، استغناء بمعرفة السامع »[1].

وهذا التعليل على وجاهته لا يبدو مقنعاً؛ ذلك أن الناس يرون أن الماء نازل من السَّماء ومنسرب في الأرض فيدركون تمام الإدراك أن الله هو الذي يأتي به وهو القادر على أن يذهب به، فإذا حُبِس عنهم توجهوا إلى الخالق بالدعاء متضرعين، لكن أمر الزرع مختلف؛ لأنَّ الإنسان ربما ظن أن قدرته على الحرث والزرع كفيلة بأن تضمن له رزقه، ولذلك اقترن الوعيد فيه باللام لِمَا عسى أن يكون في الأنفس من شك في حقيقة ذهاب الله بالزرع.

ومن أمثلة حذف الأداة واستعمالها في السّياق نفسه، حذف الواو وذكرها في قوله تعالى: ﴿ سَيَقُولُونَ ثَلَٰثَةٞ رَّابِعُهُمۡ كَلۡبُهُمۡ وَيَقُولُونَ خَمۡسَةٞ

(1) المرجع السَّابق.349/4.

سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ ۖ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ ﴾ [الكهف: 22]، فقد جيء بالواو في الموضع الأخير بخلاف الموضعين الأوَّلين، ويرى صاحب الكشَّاف أن هذه الواو هي الواو التي تدخل على الجملة الواقعة صفة للنكرة، كما تدخل على الواقعة حالاً عن المعرفة في نحو قولنا: جاءني رجل ومعه سيف، وكما في قوله تعالى: ﴿ وَمَا أَهْلَكْنَا مِن قَرْيَةٍ إِلَّا وَلَهَا كِتَابٌ مَّعْلُومٌ ﴾ [الحجر: 4]، وفائدة هذه الواو تأكيد لصوق الصفة بالموصوف، والدَّلالة على أن اتصافه بها أمر ثابت مستقر [1]، أما دلالة الواو في سياقها السَّابق فهي الإيذان بأن الذين قالوا: ﴿ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ ﴾ قالوه عن ثبات علم وطمأنينة نفس ولم يرجموا بالظن كما فعل غيرهم [2].

ومن المواضع التي زيدت فيها الأداة قوله تعالى: ﴿ وَإِذْ قَالَ مُوسَىٰ لِقَوْمِهِ اذْكُرُوا نِعْمَةَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ أَنجَاكُم مِّنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَسُومُونَكُمْ سُوءَ الْعَذَابِ وَيُذَبِّحُونَ أَبْنَاءَكُمْ وَيَسْتَحْيُونَ نِسَاءَكُمْ ﴾ [إبراهيم: 6]، فقد وردت في سورة البقرة ﴿يُذَبِّحُونَ ﴾ دون واو، والفرق بين الاستعمالين «أن التذبيح حيث طرح الواو جعل تفسيراً للعذاب وبيانا له، وحيث أثبت جعل التذبيح كأنَّه أوفى على جنس العذاب، وزاد عليه زيادة ظاهرة كأنَّه جنس آخر »[3]، فمضمون جملة ﴿وَيُذَبِّحُونَ ﴾ هنا مقصود بالعد كأنَّه صنف آخر غير سوء العذاب، اهتماماً بشأنه فعطفه من عطف الخاص على العام.

ونلاحظ أن الخطاب في سورة البقرة خطاب من الله تعالى لبني إسرائيل في معرض الامتنان عليهم بالنعمة وطلب التوبة، وأما الخطاب في سورة إبراهيم فهو على لسان موسى عليه السلام، ولا شك أن لهذا الاختلاف أثره في تغيّر بنية التَّركيب.

---

(1) المرجع السَّابق. 524/2، 525.

(2) المرجع نفسه. 525/2.

(3) المرجع نفسه. 398/2.

ثالثا : التَّعريف والتّنكير

التَّعريف والتنكير، شكل من الانزياح في استعمال الأدوات، وما يلاحظ في تفسير الزَّمخشري هو اهتمامه الخاص بالتنكير، ويظهر من تحليله لكثير من الآيات أنَّه يجعل التَّعريف هو الأصل، والتنكير فرعاً عنه، وربما يفسر لنا هذا سبب توقفه بكثرة عند الكلمات التي ترد منكرة، بخلاف المعرفة، حيث كان يركز على التحول والعدول عن التَّعريف إلى التنكير ضمن السّياق.

ومن مواضع التنكير التي استوقفت الزَّمخشري، قوله تعالى: ﴿ وَٱلۡفَجۡرِ وَلَيَالٍ عَشۡرٖ وَٱلشَّفۡعِ وَٱلۡوَتۡرِ ﴾ [الفجر: 1 - 3]، فقد جاءت كلمة ﴿ لَيَالٍ ﴾ منكرة من بين ما أقسم به، وعلة ذلك كما ذكر «أنَّها ليال مخصوصة من بين جنس الليالي، العشر بعض منها، أو مخصوصة ليست كغيرها »[1].

ولا شك أن هذا التنكير ذو ميزة فنية وقيمة جماليّة لا تكونان مع التَّعريف، ويدل على هذا قول الزَّمخشري: «فإن قلت: فهلا عرفت بلام العهد لأنَّها ليال معلومة معهودة؟ قلت: لو فعل ذلك لم تستقل بمعنى الفضيلة الذي في التنكير »[2].

إن التّغيّر الذي يحدث في الخطاب، وخروجه عن الرتابة يعد في ذاته ميزة فنية، بغض النّظر عن تلك المعاني والإيحاءات التي يضفيها هذا التّغيّر.

ومن المواطن التي عدل فيها بالخطاب عن التَّعريف إلى التنكير قوله تعالى: ﴿ أَفَعَيِينَا بِٱلۡخَلۡقِ ٱلۡأَوَّلِۚ بَلۡ هُمۡ فِي لَبۡسٖ مِّنۡ خَلۡقٖ جَدِيدٖ ﴾ [ق: 15] حيث عرَّف الخلق ثم نكَّره، وقد استوقف هذا العدول صاحب الكشَّاف فقال: «فإن قلت: لم نكر الخلق الجديد؟ وهلا عرف كما عرف الخلق الأول؟ قلت: قصد في تنكيره إلى خلق جديد له شأن عظيم، وحال شديد حق من سمع به أن يهتم به ويخاف، ويبحث عنه ولا يقعد على لبس في مثله »[3].

---

(1) المرجع السَّابق.561/4.

(2) المرجع نفسه.561/4.

(3) المرجع نفسه.291/4.

إن التنكير يفيد ــ بحسب ما يستشف من تحليل الزَّمخشري ــ التعظيم بالتعميم، أو يفيد نوعاً من الخصوصية، ورغم ما يبدو من تعارض بين هاتين الدَّلالتين، فإن السّياق كفيل بترجيح إحداهما، ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿ وَلَكُمْ فِي ٱلْقِصَاصِ حَيَوٰةٌ يَٰٓأُو۟لِى ٱلْأَلْبَٰبِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ ﴾ [البقرة: 179]، فإن تنكير الحياة بعد تعريف القصاص يدل كما ذهب إليه الزَّمخشري على أن لكم في هذا الجنس من الحكم الذي هو القصاص حياة عظيمة؛ «وذلك أنَّهم كانوا يقتلون بالواحد الجماعة... فلما جاء الإسلام بشرع القصاص كانت فيه حياة أي حياة، أو نوع من الحياة؛ وهي الحياة الحاصلة بالارتداع عن القتل لوقوع العلم بالاقتصاص من القاتل... فكان القصاص سبب حياة نفسين »[1].

فالتنكير هنا أفاد معنى التعظيم؛ لأنَّ نعمة الحياة الآمنة التي يحقّقها شرع القصاص، نعمة عظيمة والخوف شبيه في تهديد حياة الناس وتنغيصها بالجوع ولهذا منّ الله على قريش أنْ ﴿ أَطْعَمَهُم مِّن جُوعٍ وَءَامَنَهُم مِّنْ خَوْفٍۭ ﴾ [قريش: 4].

أما تنكير (الحياة) في قوله تعالى: ﴿ وَلَتَجِدَنَّهُمْ أَحْرَصَ ٱلنَّاسِ عَلَىٰ حَيَوٰةٍ ﴾ [البقرة: 96]، فيدل على معنى الخصوصية؛ أي حياة مخصوصة؛ وهي الحياة المتطاولة كما جاء في الكشَّاف [2]، ويمكن أن يدل التنكير هنا على الإطلاق، أي أنَّهم حرّاص لا على الحياة بمعناها الحقيقي، بل على الاستزادة من العيش مطلقاً على أي وجه كان، وبذلك يمكن أن يكون الإطلاق معنى آخر من معاني التنكير، إضافة إلى التعظيم والخصوصية.

ومن التنكير الذي يفيد الخصوصية قوله تعالى : ﴿ وَٱبْتَلُوا۟ ٱلْيَتَٰمَىٰ حَتَّىٰٓ إِذَا بَلَغُوا۟ ٱلنِّكَاحَ فَإِنْ ءَانَسْتُم مِّنْهُمْ رُشْدًا فَٱدْفَعُوٓا۟ إِلَيْهِمْ أَمْوَٰلَهُمْ ۖ ﴾ [النساء: 6]، فالرشد هنا يعني نوعاً من الرشد؛ وهو الرشد في التصرف والتجارة، أو طرفاً من

---

(1) المرجع السابق. 170/1.

(2) المرجع نفسه. 129/1.

الرشد ومخيلة من مخايله حتى لا ينتظر به تمام الرشد [1].

وقد يفيد التنكير معنى التقليل، كما في قوله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱتَّقُواْ ٱللَّهَ وَلۡتَنظُرۡ نَفۡسٞ مَّا قَدَّمَتۡ لِغَدٖۖ ﴾ [الحشر: 18]، حيث ذهب الزَّمخشري إلى أن تنكير النّفس استقلال للأنفس النواظر فيما قدمن للآخرة، كأنَّه قال: فلتنظر نفس واحدة في ذلك [2]، أما تنكير الغد ــ برأيه ــ فلتعظيمه وإبهام أمره، كأنَّه قيل: لغد لا يعرف كنهه لعظمه [3].

ويمكن القول بأن الأدوات كانت أحد مجالات انزياح البناء النَّحوي، وهي وإن أدت باختلافها إلى تنويع الخطاب، فإنها أدت في الوقت ذاته أغراضا إبلاغيّة شتى بحسب السّياق، ويعد التنكير شكلا من أشكال الانزياح، تحذف فيه أداة التَّعريف لأغراض أهمها: التعظيم والخصوصية والإطلاق، وإذا كان الزَّمخشري قد ركز على معاني التنكير ودلالته أكثر، فلأنَّه عدَّ التَّعريف هو الأصل النمطي الذي يعدل عنه إلى التنكير، وذلك بالمقابلة بين الألفاظ في التَّراكيب المتقاربة أو المتشابهة.

---

(1) المرجع السَّابق. 363/1.

(2) المرجع نفسه.382/4.

(3) المرجع نفسه.382/4.

المبحث الثّالث: الصّيغ

نقصد بالانزياح في الصيغ العدول عن استعمال صيغة صرفية إلى أخرى، وأهم تحولات الصيغ التي أمكننا رصدها:

أولاً: العدول عن فعل إلى فعل.

ثانياً: العدول عن فعل إلى اسم.

ثالثاً: العدول عن اسم إلى فعل.

رابعاً: العدول عن اسم إلى اسم.

وسنتناول هذه الأنواع بالتفصيل.

أوّلاً: العدول عن فعل إلى فعل

وهذا القسم يشمل التحولات الآتية:

1ــ من الماضي إلى المضارع.

2 ــ من المضارع إلى الماضي.

3ــ من المضارع إلى الأمر.

1- من الماضي إلى المضارع:

يتم العدول عن الماضي إلى المضارع في العموم لإفادة تجدد الفعل واستحضار المشاهد في النفوس، فهو أداة من أدوات التصوير، إضافة إلى ما يحقّقه هذا العدول في ذاته من أثر جماليّ.

ومن أمثلة هذا النَّوع قوله تعالى: ﴿ وَٱللَّهُ ٱلَّذِىٓ أَرۡسَلَ ٱلرِّيَٰحَ فَتُثِيرُ سَحَابٗا فَسُقۡنَٰهُ إِلَىٰ بَلَدٖ مَّيِّتٖ فَأَحۡيَيۡنَا بِهِ ٱلۡأَرۡضَ بَعۡدَ مَوۡتِهَاۚ كَذَٰلِكَ ٱلنُّشُورُ ﴾ [فاطر: 9]، فقد جاء الفعل ﴿تثير﴾مضارعاً بين أفعال كلها ماضية (أرسل سقنا، أنزلنا، أخرجنا) مما يبرز هذا التحول في صيغة الفعل من الماضي إلى المضارع، يقول الزَّمخشري: «فإن قلت لم جاء ﴿فَتُثِيرُ﴾ على المضارعة دون ما قبله وما بعده؟ قلت: ليحكي الحال التي تقع فيها إثارة الرياح السحاب، وتستحضر تلك الصّورة البديعة الدالة على القدرة الربانية، وهكذا يفعلون بفعل فيه نوع تمييز

وخصوصية بحال تستغرب أو تهم المخاطب أو غير ذلك، كما قال تأبّط شراً:

بِأَنِّي قَدْ لَقِيتُ الغُولَ تَهْوِي بِسَهْبٍ كَالصَّحِيفَةِ صَحْصَحَانِ

فَأَضْرِبُهَا بِلاَ دَهَشٍ فَخَرَّتْ صَرِيعاً لِلْيَدَيْنِ وَلِلْجِرَانِ[1]

لأنَّه قصد أن يصور لقومه الحالة التي تشجع فيها بزعمه على ضرب الغول، وكأنَّه يبصرهم إياها ويطلعهم على كنهها... وكذلك سَوْقُ السحاب إلى البلد الميت، وإحياء الأرض بالمطر بعد موتها، لما كان من الدلائل على القدرة الباهرة قيل: (فسقنا)، و(أحيينا)، معدولاً بهما عن لفظ الغيبة إلى ما هو أدخل في الاختصاص وأدل عليه »[2]، فتحول الصيغة الزمنية للفعل عزَّزه الالتفات من الغيبة إلى التكلم، مما زاد التصوير دقة وقرباً من إدراك المتلقي.

ومن ذلك أيضاً قوله تعالى: ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَتُصْبِحُ ٱلْأَرْضُ مُخْضَرَّةً إِنَّ ٱللَّهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ ﴾ [الحج: 63]، فقد صرف الفعل من الماضي إلى المضارع، لنكتة كما قال الزَّمخشري وهي «إقامة بقاء أثر المطر زماناً بعد زمان، كما تقول: أنعم عليّ فلان عام كذا، فأروح وأغدو شاكراً له، ولو قلت: فرحت وغدوت لم يقع ذلك الموقع »[3]، فصيغة المضارع هنا أفادت التجدد؛ لأنَّ الأرض تخضر كلّما نزل عليها المطر، والمشهد يتكرر في كلّ حين، ولو استعمل الماضي بدل المضارع لما أفاد هذا المعنى، ولأوحى بالثبات على حال واحدة، قال ابن عاشور: «وإنَّما عبر عن مصير الأرض خضراء بصيغة ﴿فَتُصْبِحُ ٱلْأَرْضُ مُخْضَرَّةً ﴾ مع أن ذلك مُفرَّع على فعل ﴿أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً ﴾ الذي هو بصيغة الماضي، لأنَّه قصد من المضارع

---

(1) ديوان تأبط شرا. تحقيق: علي ذو الفقار شاكر. دار الغرب الإسلامي. بيروت. ط1. 1404هـ/1984م. ص224.

(2) الكشَّاف.457/3.

(3) المرجع نفسه.129/3.

استحضار تلك الصّورة العجيبة الحسنة »[1].

ومن بين المشاهد التي يقصد استحضارها بصيغة المضارع الحوادث الماضية وقصص الأولين من الأنبياء والصالحين في صراعهم مع أقوامهم الكفرة، وهو صراع بلغ من الشدة أن قتل فيه الأنبياء، وهو أفظع ما يمكن أن يتصور من الجرائم، وقد تحدث القرآن الكريم عن هذه الأحداث الماضية بصيغة المضارع استحضاراً لتلك المشاهد الرهيبة، كما في قوله تعالى: ﴿ لَقَدْ أَخَذْنَا مِيثَاقَ بَنِيٓ إِسْرَٰٓءِيلَ وَأَرْسَلْنَآ إِلَيْهِمْ رُسُلًا ۖ كُلَّمَا جَآءَهُمْ رَسُولٌۢ بِمَا لَا تَهْوَىٰٓ أَنفُسُهُمْ فَرِيقًا كَذَّبُوا۟ وَفَرِيقًا يَقْتُلُونَ ﴾ [المائدة: 70]، حيث عدل عن الماضي إلى المضارع، قال الزَّمخشري: «فإن قلت: لم جيء بأحد الفعلين ماضياً وبالآخر مضارعاً ؟ قلت: جيء بـ ﴿ يَقْتُلُونَ ﴾ على حكاية الحال الماضية، استفظاعاً للقتل، واستحضاراً لتلك الحال الشنيعة للتعجب منها »[2].

وكذلك قوله تعالى: ﴿ أَفَكُلَّمَا جَآءَكُمْ رَسُولٌۢ بِمَا لَا تَهْوَىٰٓ أَنفُسُكُمُ ٱسْتَكْبَرْتُمْ فَفَرِيقًا كَذَّبْتُمْ وَفَرِيقًا تَقْتُلُونَ ﴾ [البقرة: 87] فإن الفعل ﴿ تَقْتُلُونَ ﴾ إما أن تراد به الحال الماضية؛ لأنَّ الأمر فظيع فأريد استحضاره في النفوس وتصويره في القلوب، وإما أن يراد به تجدد الفعل، لأنَّ اليهود وغيرهم من المشركين حاولوا غير ما مرَّة قتل النبي ﷺ لولا أن عصمه الله منهم، وفي جميع الحالات نجد أن العدول عن صيغة الماضي إلى المضارع أفاد تصوير الأحداث من خلال استحضار المشاهد والإيحاء بتجددها واستمرارها في الزمن، وهو ما يعزز حركية السّرد وديناميةالخطاب وفنية الأسلوب.

2 ــ من المضارع إلى الماضي:

إذا كان المضارع يفيد التصوير والتجدد فإن الماضي يدل على تأكيد التحقق وقربه، أو على الثبات والاستمرار، فهو بصيغة أخرى يدل على

---

(1) التحرير والتنوير. 318/17.

(2) الكشَّاف. 509/1.

الثبوت أو الثبات.

من ذلك قوله تعالى: ﴿ أَتَىٰٓ أَمۡرُ ٱللَّهِ فَلَا تَسۡتَعۡجِلُوهُ ﴾ [النحل: 1] حيث ورد الإخبار بالماضي لأنَّهم «كانوا يستعجلون ما وعدوا به من قيام الساعة أو نزول العذاب بهم يوم بدر، استهزاء وتكذيبا بالوعد، فقيل لهم ﴿ أَتَىٰٓ أَمۡرُ ٱللَّهِ ﴾ الذي هو بمنزلة الآتي الواقع وإن كان منتظراً لقرب وقوعه »[1]، فهذا إنذار لهم بالقرب الشديد والتحقق الأكيد لقيام الساعة.

وتأتي آية أخرى لتصور يوم الفزع الأكبر، بصيغة الماضي أيضاً وهي قوله تعالى: ﴿ وَيَوۡمَ يُنفَخُ فِي ٱلصُّورِ فَفَزِعَ مَن فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَن فِي ٱلۡأَرۡضِ إِلَّا مَن شَآءَ ٱللَّهُۚ ﴾ [النمل: 87]، وقد علق صاحب الكشَّاف قائلاً: «فإن قلت: لم قيل: ﴿فَفَزِعَ﴾ دون فيفزع؟ قلت: لنكتة وهي الإشعار بتحقق الفزع وثبوته، وأنَّه كائن لا محالة، واقع على أهل السموات والأرض؛ لأنَّ الفعل الماضي يدل على وجود الفعل وكونه مقطوعاً به »[2].

وينتقل المشهد لتصوير موقف الحساب ولكن بلفظ الماضي أيضاً ﴿ وَبَرَزُواْ لِلَّهِ جَمِيعٗا فَقَالَ ٱلضُّعَفَٰٓؤُاْ لِلَّذِينَ ٱسۡتَكۡبَرُوٓاْ إِنَّا كُنَّا لَكُمۡ تَبَعٗا فَهَلۡ أَنتُم مُّغۡنُونَ عَنَّا مِنۡ عَذَابِ ٱللَّهِ مِن شَيۡءٖۚ ﴾ [إبراهيم: 21] وهم يبرزون يوم القيامة «وإنَّما جيء به بلفظ الماضي لأنَّ ما أخبر به عز وعلا لصدقة كأنَّه قد كان وو»[3].

وبعدها تأتي مواقف الثواب والعقاب، ولا يخلو الأمر فيها من استخدام لفظ الماضي أيضاً، كما في قوله تعالى مخبراً عن فرعون: ﴿ يَقۡدُمُ قَوۡمَهُۥ يَوۡمَ ٱلۡقِيَٰمَةِ فَأَوۡرَدَهُمُ ٱلنَّارَۖ وَبِئۡسَ ٱلۡوِرۡدُ ٱلۡمَوۡرُودُ ﴾ [هود: 98]، فعدل عن المضارع إلى الماضي كذلك «لأنَّ الماضي يدل على أمر موجود مقطوع به، فكأنَّه

---

(1) المرجع السَّابق. 435/2.

(2) المرجع نفسه.292/3.

(3) المرجع نفسه. 403/2.

قيل: يقدمهم فيوردهم النار لا محالة »[1].

أما العدول عن المضارع إلى الماضي للدلالة على ثبات الأمر واستمراره فمنه قوله تعالى: ﴿ إِن يَثْقَفُوكُمْ يَكُونُواْ لَكُمْ أَعْدَآءً وَيَبْسُطُوٓاْ إِلَيْكُمْ أَيْدِيَهُمْ وَأَلْسِنَتَهُم بِٱلسُّوٓءِ وَوَدُّواْ لَوْ تَكْفُرُونَ ﴾ [الممتحنة: 2]، إذ أورد جواب الشرط مضارعاً، ثم عطف عليه الماضي ﴿وَوَدُّواْ﴾ وذكر صاحب الكشَّاف نكتة ذلك بقوله: «كأنَّه قيل وودوا قبل كلّ شيء كفركم وارتدادكم يعني أنَّهم يريدون أن يلحقوا بكم مضار الدنيا والدين جميعاً من قتل الأنفس، وتمزيق الأعراض، وردكم كفاراً أسبق المضارّ عندهم وأولها» [2]، قال ابن عاشور: «فمحبتهم أن يكفر المسلمون محبة غير مقيدة بالشرط ولذلك وقع فعل ﴿وَوَدُّواْ﴾ ماضياً ولم يقع مضارعاً، ليعلم أنَّه ليس معطوفاً على جواب الشرط»[3].

ونلاحظ أن أغلب السّياقات التي عُدِل فيها عن المضارع إلى الماضي، هي السّياقات التي تتضمن مشاهد القيامة والحساب، إذ إن هذه المشاهد والأحداث قريب وقوعها ومؤكد في علم الله، ثم هي أحداث كفر بها كثير من الناس الذين تحدث عنهم القرآن وجادلهم، فاقتضى هذا أن تصور أحداثها بلفظ الماضي في غير ما موضع ليدل به على ثبوتها وتحقق وقوعها.

3 ــ من المضارع إلى الأمر:

هذا النَّوع لم توجد نماذج كثيرة منه، والمثال الوحيد الذي وجدناه لم يكن الأمر فيه على الحقيقة بل جاء في سياق التهكم في قوله تعالى على لسان هود: ﴿ قَالَ إِنِّيٓ أُشْهِدُ ٱللَّهَ وَٱشْهَدُوٓاْ أَنِّي بَرِيٓءٌ مِّمَّا تُشْرِكُونَ ﴾ [هود: 54]، حيث عدل من المضارع إلى الأمر، وقد وجه الزَّمخشري ذلك بأن إشهاد الله على البراءة من الشرك إشهاد صحيح ثابت في معنى تثبيت التوحيد وشد معاقده، وأما

---

(1) المرجع السابق. 314/2.

(2) المرجع نفسه. 387/04.

(3) التحرير والتنوير. 14/28.

إشهادهم فما هو إلا تهاون بدينهم ودلالة على قلة المبالاة بهم فحسب، فعدل به عن لفظ الأول لاختلاف ما بينهما، وجيء به على لفظ الأمر بالشهادة[1].

فالعدول هنا نوع من الضَّرورة اقتضاها السّياق، حتى يتناسب الخطاب مع الموقف، ولوقال هود: (أشهد الله وأشهدكم) لسوّى بين إشهاد الله وإشهاد الكافرين، وهما لا يستويان، ثم إن مواجهتهم بالأمر أقوى في إقامة الحجة عليهم وتبكيتهم.

ثانياً: العدول عن الفعل إلى الاسم

ومن المواضع التي عدل فيها عن الفعل إلى الاسم، قوله تعالى: ﴿ فَإِذَا لَقِيتُمُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ فَضَرۡبَ ٱلرِّقَابِ ﴾ [محمد: ٤]، إذ إن أصله: فاضربوا الرقاب ضرباً، فحذف الفعل وقدم المصدر فأنيب منابه مضافاً إلى المفعول، وفيه اختصار مع إعطاء معنى التوكيد [2].

كما عدل عن الفعل المضارع إلى اسم الفاعل في قوله تعالى: ﴿إِنَّ ٱللَّهَ فَالِقُ ٱلۡحَبِّ وَٱلنَّوَىٰۖ يُخۡرِجُ ٱلۡحَيَّ مِنَ ٱلۡمَيِّتِ وَمُخۡرِجُ ٱلۡمَيِّتِ مِنَ ٱلۡحَيِّۚ ﴾ [الأنعام: 95]، قال الزَّمخشري: «فإن قلت كيف قال: ﴿وَمُخۡرِجُ ٱلۡمَيِّتِ مِنَ ٱلۡحَيِّۚ ﴾ بلفظ اسم الفاعل، بعد قوله: ﴿ يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ ﴾؟ قلت: عطفه على ﴿فَالِقُ ٱلۡحَبِّ وَٱلنَّوَىٰ﴾، لا على الفعل، و﴿يُخۡرِجُ ٱلۡحَيَّ مِنَ ﴾ موقعه موقع الجملة المبينة لقوله: ﴿فَالِقُ ٱلۡحَبِّ وَٱلنَّوَىٰ ﴾ لأنَّ فلق الحب والنوى بالنَّبات والشجر الناميين من جنس إخراج الحي من الميت، لأنَّ النامي في حكم الحيوان [3]، وقال صاحب تفسير التحرير والتنوير: «وعطف على ﴿ يُخۡرِجُ ٱلۡحَيَّ مِنَ ٱلۡمَيِّتِ ﴾ قوله: ﴿وَمُخۡرِجُ ٱلۡمَيِّتِ مِنَ ٱلۡحَيِّۚ ﴾ لأنَّه إخبار بضد مضمون ﴿يُخۡرِجُ ٱلۡحَيَّ مِنَ ٱلۡمَيِّتِ ﴾ ووضع آخر عجيب دال على كمال القدرة وناف تصرف الطَّبيعة بالخلق، لأنَّ الفعل الصادر

---

(1) الكشَّاف. 300/2.

(2) المرجع نفسه.240/4.

(3) المرجع نفسه. 37/2.

من العالم يكون في أحوال متضادة بخلاف الفعل المتولد عن سبب طبيعي[1].

ومما عُدل فيه عن الفعل إلى الاسم، قوله تعالى: ﴿ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَةً لِّمَنْ خَافَ عَذَابَ ٱلْآخِرَةِ ۚ ذَٰلِكَ يَوْمٌ مَّجْمُوعٌ لَّهُ ٱلنَّاسُ وَذَٰلِكَ يَوْمٌ مَّشْهُودٌ ﴾ [هود: 103]، فقد أوثر اسم المفعول ﴿مَّجْمُوعٌ﴾ على فعله كما قال الزَّمخشري: لما في اسم المفعول من دلالة على ثبات معنى الجمع لليوم، وأنَّه يوم لا بد من أن يكون ميعاداً مضروباً لجمع الناس له، وأنَّه الموصوف بذلك صفة لازمة، وهو أثبت أيضاً لإسناد الجمع إلى الناس، وأنَّهم لا ينفكون منه، ونظيره قول المتهدد: إنك لمنهوب مالك محروب قومك، فيه من تمكن الوصف وثباته ما ليس في الفعل، وإن شئت فوازن بينه وبين قوله: ﴿ يَوْمَ يَجْمَعُكُمْ لِيَوْمِ ٱلْجَمْعِ ﴾ [التغابن: 9] تعثر على صحة ما قلت لك»[2].

وكأن الزَّمخشري يعقد نوعاً من المقارنة بين ما جاء بصيغة الفعل ﴿يَوْمَ يَجْمَعُكُمْ﴾ وما جاء بالاسم ﴿ يَوْمٌ مَّجْمُوعٌ ﴾ فيجعل الأول أصلاً للثاني المتحول عنه، وهذا التحول أو العدول هو الذي أكسبه من التوكيد والمبالغة ما ليس في الأول. فالعدول عن الفعل إلى الاسم يكون في الغالب للدلالة على توكيد المعنى وتحققه وثباته.

ثالثاً: العدول عن الاسم إلى الفعل

أشار الزَّمخشري إلى هذا النَّوع من الانزياح في موضعين تمّ العدول فيهما عن اسم الفاعل إلى الفعل المضارع.

الموضع الأول: قوله تعالى: ﴿إِنَّا سَخَّرْنَا ٱلْجِبَالَ مَعَهُۥ يُسَبِّحْنَ بِٱلْعَشِيِّ وَٱلْإِشْرَاقِ ﴾ [ص: 18] حيث قال: «فإن قلت: هل من فرق بين يسبحن ومسبحات؟ قلت: نعم، وما اختير يسبحن على مسبحات إلا لذلك، وهو الدَّلالة على حدوث التسبيح من الجبال شيئاً بعد شيء، وحالاً بعد حال، وكأن السامع حاضر تلك

---

(1) التحرير والتنوير. 388/7.

(2) الكشَّاف. 311/2- 316.

الحال يسمعها تسبح ومثله قول الأعشى:

لَعَمْرِي لَقَدْ لاَحَتْ عُيُونٌ كَثِيرَةٌ إِلَى ضَوْءِ نَارٍ فِي يَفَاعٍ تُحَرَّقُ

ولو قال محرقة، لم يكن شيئاً»[1].

إن الفعل المضارع هنا أقدر على التصوير وأدل على التجدد من صيغة اسم الفاعل، لا سيما وقد ربط التسبيح بالعشي والإشراق، أي أنَّه أمر متجدد ما بقي الليل والنهار، والتَّعبير عن التسبيح بالفعل يدل على أن هذا التسبيح ليس تسبيحاً آلياً من جماد لا يفقهه، بل هو تسبيحٌ خاشعٌ من مسبِّح مذعن لعظمة الخالق وقدرته.

والموضع الثاني الذي عدل فيه من اسم الفاعل إلى الفعل هو قوله تعالى: ﴿أَوَلَمْ يَرَوْاْ إِلَى ٱلطَّيْرِ فَوْقَهُمْ صَٰٓفَّٰتٍ وَيَقْبِضْنَ﴾ [الملك: 19]، فإنه قال: ﴿صَٰٓفَّٰتٍ وَيَقْبِضْنَ﴾ ولم يقل: صافات وقابضات، وقد ذهب صاحب الكشَّاف في توجيه ذلك إلى أن الأصل في الطيران هو صف الأجنحة؛ لأنَّ الطيران في الهواء كالسباحة في الماء، والأصل في السباحة مد الأطراف وبسطها، وأما القبض فطارئ للاستظهار به على التحرك، فجيء بما هو طارئ غير أصل بلفظ الفعل، على معنى أنَّهن صافات ويكون منهن القبض تارة، كما يكون من السابح [2]، وبذلك دل الاسم على ما هو ثابت وأصل، ودل الفعل المضارع على ما هو طارئ متجدد حيناً بعد حين، قال ابن عاشور: «جيء في وصف الطير بـــ ﴿صَٰٓفَّٰتٍ﴾ بصيغة الاسم؛ لأنَّ الصف هو أكثر أحوالها عند الطيران فناسبه الاسم الدال على الثبات، وجيء في وصفهن بالقبض بصيغة المضارع لدلالة الفعل على التجدد، أي ويجددن قبض أجنحتهن في خلال الطيران للاستعانة بقبض الأجنحة على زيادة التحرك عندما يحسسن بتغلب جاذبية الأرض على حركة الطيران[3].

---

(1) المرجع السَّابق.60/4. والبيت في ديوان الأعشى. ص251.

(2) الكشَّاف.44/4.

(3) التحرير والتنوير. 39/28.

فالعدول عن الاسم إلى الفعل يأتي للدلالة على تجدد الفعل وعلى حدوثه المستمر، أو تصويره للسامع كأنَّه يراه، وهو ما لا يؤديه الاسم الذي يدل على الثبات على حال واحدة.

رابعاً: العدول عن اسم إلى اسم

نقصد بالعدول عن اسم إلى اسم التحول من صيغة اسمية إلى صيغة أخرى ضمن مادة الكلمة نفسها.

ومن ذلك قوله تعالى﴿ فَلَعَلَّكَ تَارِكٌ بَعْضَ مَا يُوحَىٰ إِلَيْكَ وَضَآئِقٌ بِهِۦ صَدْرُكَ﴾ [هود:12]، حيث لاحظ الزَّمخشري أن فيه عدولاً عن (ضيق) إلى (ضائق) للدلالة على أنَّه ضيق عارض غير ثابت، لأنَّ رسول ﷺ كان أفسح الناس صدراً، ومثله قول القائل: زيد سيِّد وجواد، إذا أراد السيادة والجود الثَّابتين المستقرين، فإذا أراد الحدوث قال: سائد وجائد، كما قال السمهري العكلي:

بِمَنْزِلَةٍ أَمَّا اللَّئِيمُ فَسَامِنٌ بِهَا وَكِرَامُ النَّاسِ بَادٍ شُحُوبُهَا

ومن هذا العدول عن الصفة إلى المصدر في وصف الله تعالى للمؤمنين بقوله: ﴿ وَعِبَادُ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى ٱلْأَرْضِ هَوْنًا﴾ [الفرقان63]. فالمعنى: هينين، أو مشياً هيناً، إلا أن في وضع المصدر موضع الصفة مبالغة، كما قال الزَّمخشري[1]

وهذا يدل على أن صيغ الاسم والمشتقات الاسمية تتفاوت هي أيضاً في الدَّلالة على الحدوث والتجدد أو على الثبات والاستمرار، مثلما تتفاوت الاسماء بالنسبة إلى الأفعال؛ من حيث إن بعض هذه المشتقات والصيغ تكون أدل على الثبات والتحقق، أو على الاستمرار والتجدد من غيرها.

المبحث الرّابع: الضّـــمائر

الالتفات أو العدول عن ضمير إلى آخر هو أحد أشكال الانزياح في القرآن الكريم، وقد اهتم به الزَّمخشري وأشار إلى قيمته الجماليّة بقوله: «هو فن من الكلام جزل، فيه هز وتحريك للسامع... وهكذا الافتنان في الحديث والخروج فيه من صنف إلى صنف، يستفتح الآذان للاستماع، ويستهش

---

(1) الكشَّاف.222/3.

الأنفس للقبول»[1]، وانطلاقاً من هذا المبدإ كان الزَّمخشري ينبه في كثير من المواضع إلى بلاغة هذا الأسلوب وميزته في إكساب العبارة خصوصية فنية لا تكون لها من دونه.

وقد أمكننا رصد أربعة أنواع من الالتفات في الكشَّاف:

أولا: من الغيبة إلى الخطاب.

ثانيا: من الخطاب إلى الغيبة.

ثالثا: من التكلم إلى الغيبة.

رابعا: من الغيبة إلى التكلم.

أولا: من الغيبة إلى الخطاب

غاية العدول من الغيبة إلى الخطاب في الغالب، التأكيد والتَّشديد الذي يراد أن يكون عليهما الكلام، عندما ينتقل من الغائب (العام) إلى المخاطب (المخصوص)، ولذلك ورد هذا النَّوع غالباً في سياق التهديد والوعيد والزجر والإنكار، ومن أمثلته قوله تعالى: ﴿ وَقَالُواْ ٱتَّخَذَ ٱلرَّحۡمَٰنُ وَلَدٗا لَّقَدۡ جِئۡتُمۡ شَيۡـًٔا إِدّٗا ﴾ [مريم: 88، 89] فـــ «ما فيه من المخاطبة بعد الغيبة... زيادة تسجيل عليهم بالجرأة على الله والتعرض لسخطه، وتنبيه على عِظَم ما قالوه» [2].

وكذلك قوله تعالى:﴿ فَإِن تَوَلَّوۡاْ فَإِنَّمَا عَلَيۡهِ مَا حُمِّلَ وَعَلَيۡكُم مَّا حُمِّلۡتُمۡۖ ﴾ [النور:54]. فقد «صرف الكلام عن الغيبة إلى الخطاب على طريقة الالتفات، وهو أبلغ في تبكيتهم»[3].

وفي قوله تعالى: ﴿ فَهَلۡ عَسَيۡتُمۡ إِن تَوَلَّيۡتُمۡ أَن تُفۡسِدُواْ فِي ٱلۡأَرۡضِ وَتُقَطِّعُوٓاْ أَرۡحَامَكُمۡ ﴾ [محمد: 22] «نقل الكلام من الغيبة إلى الخطاب على طريقة

---

(1) المرجع السَّابق. 75/1.

(2) المرجع نفسه.35/3.

(3) المرجع نفسه .191/3.

الالتفات ليكون أبلغ في التوكيد »[1].

ومن المواطن التي ورد فيها الالتفات من الغيبة إلى الخطاب في سياق اللوم والعتاب ما جاء في سورة (عبس): ﴿ عَبَسَ وَتَوَلَّىٰٓ أَن جَآءَهُ ٱلۡأَعۡمَىٰ وَمَا يُدۡرِيكَ لَعَلَّهُۥ يَزَّكَّىٰٓ ﴾ [عبس: 1-3] قال الزَّمخشري: «في الإخبار عما فرط منه ثم الإقبال عليه بالخطاب دليل على زيادة الإنكار، كمن يشكو إلى الناس جانيا جنى عليه، ثم يقبل على الجاني إذا حمي في الشكاية مواجها له بالتوبيخ وإلزام الحجة»[2]

ثانيا: من الخطاب إلى الغيبة

الالتفات من الخطاب إلى الغيبة تنازعته غايتان: المبالغة في التوبيخ، والمبالغة في المدح.

فمما ورد منه مبالغة في التوبيخ قوله تعالى: ﴿ لَّوۡلَآ إِذۡ سَمِعۡتُمُوهُ ظَنَّ ٱلۡمُؤۡمِنُونَ وَٱلۡمُؤۡمِنَٰتُ بِأَنفُسِهِمۡ خَيۡرٗا وَقَالُواْ هَٰذَآ إِفۡكٞ مُّبِينٞ ﴾ [النور: 12]، قال الزَّمخشري: «فإن قلت: هلا قيل: لولا إذ سمعتموه ظننتم بأنفسكم خيراً وقلتم..؟ ولم عدل عن الخطاب إلى الغيبة، وعن الضمير إلى الظاهر؟ قلت: ليبالغ في التوبيخ بطريقة الالتفات، وليصرح بلفظ الإيمان، دلالة على أن الاشتراك فيه مقتض أن لا يصدّق مؤمن على أخيه ولا مؤمنة على أختها قول عائب ولا طاعن»[3].

ومن ذلك أيضاً قوله تعالى:﴿ وَتَقَطَّعُوٓاْ أَمۡرَهُم بَيۡنَهُمۡۖ ﴾ [الأنبياء:93]، فإن «الأصل: وتقطعتم، إلا أن الكلام حرّف إلى الغيبة... كأنَّه ينعي عليهم ما أفسدوه إلى آخرين ويقبح عندهم فعلهم، ويقول لهم: ألا ترون إلى عظيم ما ارتكب هؤلاء في دين الله»[4].

وقد جعل الزَّمخشري من هذا النَّوع قوله تعالى: ﴿ هُوَ ٱلَّذِي يُسَيِّرُكُمۡ فِي ٱلۡبَرِّ

---

(1) المرجع السابق.246/4.

(2) المرجع نفسه.526/4.

(3) المرجع نفسه.167/3.

(4) المرجع نفسه .101/3.

وَٱلۡبَحۡرِۖ حَتَّىٰٓ إِذَا كُنتُمۡ فِي ٱلۡفُلۡكِ وَجَرَيۡنَ بِهِم بِرِيحٖ طَيِّبَةٖ وَفَرِحُواْ بِهَا جَآءَتۡهَا رِيحٌ عَاصِفٞ ﴾ [يونس: 22]، فقد كان الخطاب لهم، ثم حول إلى الغيبة للمبالغة «كأنَّه يذكر لغيرهم حالهم ليعجّبهم منها، ويستدعي منهم الإنكار والتقبيح». [1]

أما ما ورد من هذا الالتفات، والغاية منه المبالغة في المدح فكقوله تعالى: ﴿ وَمَآ ءَاتَيۡتُم مِّن زَكَوٰةٖ تُرِيدُونَ وَجۡهَ ٱللَّهِ فَأُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلۡمُضۡعِفُونَ ﴾ [الروم: 39]، حيث ذكر الزَّمخشري أنَّه «التفات؛ كأنَّه قال لملائكته وخواص خلقه، فأولئك الذين يريدون وجه الله بصدقاتهم هم المضعفون، فهو أمدح لهم من أن يقول: فأنتم المضعفون»[2].

ويمكن أن نلحق بهذا النَّوع قوله تعالى: ﴿ وَٱمۡرَأَةٗ مُّؤۡمِنَةً إِن وَهَبَتۡ نَفۡسَهَا لِلنَّبِيِّ إِنۡ أَرَادَ ٱلنَّبِيُّ أَن يَسۡتَنكِحَهَا خَالِصَةٗ لَّكَ مِن دُونِ ٱلۡمُؤۡمِنِينَۗ ﴾ [الأحزاب: 50]، فقد جاءت هذه العبارة بعد أن كان الخطاب متوجهاً إلى الرسول ﷺ ثم رجع الخطاب إليه في قوله تعالى بعدها: ﴿خَالِصَةٗ لَّكَ مِن دُونِ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ ﴾، وسر ذلك فيما ذكر صاحب الكشَّاف، الإيذان بأنَّه مما خصّ به وأوثر، ومجيئه على لفظ النبي، للدلالة على أن ذلك تكرمة له لأجل النبوة [3]».

ثالثا: من الغيبة إلى التّكلم

وهذا النَّوع كسابقيه لا يخلو من أسرار بلاغيّة، تضاف إلى ميزته الفنِّية في تنويع الأسلوب الذي يستهدف انتباه السامع وتفاعله، ومنه قوله تعالى: ﴿وَأَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءٗ فَأَخۡرَجۡنَا بِهِۦٓ أَزۡوَٰجٗا مِّن نَّبَاتٖ شَتَّىٰ ﴾ [طه: 53]، حيث انتقل فيه من لفظ الغيبة إلى لفظ التكلم، للإيذان بأنَّه «مطاع تنقاد الأشياء المختلفة لأمره، وتذعن الأجناس المتفاوتة لمشيئته، لا يمتنع شيء عن إرادته» [4].

---

(1) المرجع السابق. 253/2.

(2) المرجع نفسه.364/3.

(3) المرجع نفسه.418/3.

(4) المرجع نفسه .52/3.

إن إسناد الحق سبحانه الفعل إلى ذاته يكسب الخطاب قوة وإيحاء بالاقتدار، قوة واقتدار مصدرهما من ذات المتكلم وقوته التي لا تحد، سواء أكان ذلك في معرض الامتنان على عباده بالنعمة، أم كان في سياق التحذير والترهيب، كما في قوله تعالى: ﴿ وَقَالَ ٱللَّهُ لَا تَتَّخِذُوٓاْ إِلَٰهَيۡنِ ٱثۡنَيۡنِۖ إِنَّمَا هُوَ إِلَٰهٞ وَٰحِدٞۖ فَإِيَّٰيَ فَٱرۡهَبُونِ ﴾ [النحل:51]، إذ نقل الكلام عن الغيبة إلى التكلم، فكان «أبلغ في الترهيب من قوله: وإياه فارهبون، ومن أن يجيء ما قبله على لفظ المتكلم»[1]

رابعا: من التّكلم إلى الغيبة

وهذا الالتفات يمثل النَّوع المقابل للذي سبقه، وغايته فيما يرى الزَّمخشري هي المزية البلاغيّة التي يكسبها الكلام، كما في قوله تعالى: ﴿طه مَآ أَنزَلۡنَا عَلَيۡكَ ٱلۡقُرۡءَانَ لِتَشۡقَىٰٓ إِلَّا تَذۡكِرَةٗ لِّمَن يَخۡشَىٰ تَنزِيلٗا مِّمَّنۡ خَلَقَ ٱلۡأَرۡضَ وَٱلسَّمَٰوَٰتِ ٱلۡعُلَى ﴾ [طه: 1-3]، قال في الكشَّاف: «فإن قلت: ما فائدة النّقلة من لفظ المتكلم إلى لفظ الغائب؟ قلت: غير واحد، منها عادة الافتنان في الكلام، وما يعطيه من الحسن والروعة، ومنها أن هذه الصفات إنَّما تسرّدت مع لفظ الغيبة[2]».

وقد يقصد بهذا النَّوع من الالتفات، ذكر ما لا يمكن ذكره من دونه، وبالتحديد ما يتعلق بالرسول ﷺ والصفات التي يراد إجراؤها عليه، كما في قوله تعالى: ﴿فَـَٔامِنُواْ بِٱللَّهِ وَرَسُولِهِ ٱلنَّبِيِّ ٱلۡأُمِّيِّ ﴾ [الأعراف: 158] بعد قوله على لسان نبيه: ﴿ قُلۡ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنِّي رَسُولُ ٱللَّهِ إِلَيۡكُمۡ جَمِيعًا ﴾ [الأعراف: 158] حيث «عدل عن المضمر إلى الاسم الظاهر لتجري عليه الصفات التي أجريت عليه، ولما في طريقة الالتفات من مزية البلاغة، وليعلم أن الذي وجب الإيمان به واتباعه هو الشخص المستقل بأنَّه النبي الأمي الذي يؤمن بالله وكلماته كائناً من كان»[3].

---

(1) المرجع نفسه. 448/2.

(2) المرجع نفسه.40/3.

(3) المرجع نفسه . 125/2.

وهكذا نرى أن الالتفات ــ وكغيره من أنواع الانزياح الأخرى ــ جاء على اختلاف أشكاله، ليؤدي غايتين رئيستين:

الأولى: تحقيق المزية الفنِّية بتنويع الخطاب.

والثانية: تأدية الأغراض الإبلاغيّة التي يفيدها الالتفات في كلّ حالة بحسب السّياق، كالترهيب والتوبيخ والذم والمدح والتقرير وغيرها.

المبحث الخامس: الأســـاليـــب

أولا: الخبر والإنشاء

نقصد بانزياح الأساليب العدول عن استعمال الأساليب الخبرية إلى أساليب إنشائية أو العكس.

من ذلك قوله تعالى: ﴿ وَٱلْمُطَلَّقَٰتُ يَتَرَبَّصْنَ بِأَنفُسِهِنَّ ثَلَٰثَةَ قُرُوٓءٍ ﴾ [البقرة: 228]. قال الزَّمخشري: «فإن قلت: فما معنى الإخبار عنهن بالتربص؟ قلت: هو خبر في معنى الأمر وأصل الكلام: وليتربص المطلقات، وإخراج الأمر في صورة الخبر تأكيد للأمر، وإشعار بأنَّه مما يجب أن يُتلقى بالمسارعة إلى امتثاله، فكأنَّهن امتثلن الأمر بالتربص، فهو يخبر عنه موجودا» [1].

كما عدل عن الأمر إلى الإخبار أيضاً في قوله تعالى على لسان يوسف: ﴿تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأَبًا ﴾ [يوسف: 47] فـــ: ﴿تَزْرَعُونَ﴾ خبر في معنى الأمر، كما ذهب إلى ذلك الزَّمخشري مستدلاً بسياق الآية الذي يتضمن الأمر ﴿فَمَا حَصَدتُّمْ فَذَرُوهُ فِي سُنۢبُلِهِۦٓ ﴾ وقال: وإنَّما يخرج الأمر في صورة الخبر للمبالغة في إيجاب إيجاد المأمور به، فيجعل كأنَّه يوجد، فهو يخبر عنه» [2].

فغاية العدول عن الأمر إلى الإخبار هي توكيد الأمر.

ومن المواطن التي عدل فيها عن الإنشاء إلى الإخبار قوله تعالى: ﴿ مَّثَلُ ٱلْجَنَّةِ ٱلَّتِى وُعِدَ ٱلْمُتَّقُونَ ۖ فِيهَآ أَنْهَٰرٌ مِّن مَّآءٍ غَيْرِ ءَاسِنٍ وَأَنْهَٰرٌ مِّن لَّبَنٍ لَّمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُۥ وَأَنْهَٰرٌ مِّنْ خَمْرٍ لَّذَّةٍ لِّلشَّٰرِبِينَ وَأَنْهَٰرٌ مِّنْ عَسَلٍ مُّصَفًّى ۖ وَلَهُمْ فِيهَا مِن كُلِّ ٱلثَّمَرَٰتِ وَمَغْفِرَةٌ مِّن رَّبِّهِمْ ۖ كَمَنْ هُوَ خَٰلِدٌ فِى ٱلنَّارِ وَسُقُوا۟ مَآءً حَمِيمًا فَقَطَّعَ أَمْعَآءَهُمْ ﴾ [محمد: 15] حيث ذهب الزَّمخشري إلى أن هذا الكلام جاء في صورة الإثبات ولكنه في معنى النفي والإنكار لانطوائه تحت حكم كلام مصدّر بحرف الإنكار، ودخوله في حيّزه وانخراطه في سلكه، وهو قوله تعالى: ﴿ أَفَمَن كَانَ عَلَىٰ بَيِّنَةٍ مِّن رَّبِّهِۦ كَمَن زُيِّنَ لَهُۥ سُوٓءُ عَمَلِهِۦ وَٱتَّبَعُوٓا۟

---

(1) المرجع السَّابق. 207/1.

(2) المرجع نفسه. 351/2.

أَهۡوَآءَهُم ﴾ [محمد: 14]، فكأنَّه قيل: أمثل الجنة كمن هو خالد في النار؟ أي كمثل جزاء من هو خالد في النار؟ [1]، فهو استفهام إنكاري، عدل به عن صورته إلى صورة الخبر المثبت، حيث عرّي عن حرف الإنكار، وفائدة تعريته عن حرف الإنكار هي «زيادة تصوير لمكابرة من يسوي بين المتمسّك بالبيّنة والتابع لهواه، وأنَّه بمنزلة من يثبت التسوية بين الجنة التي تجري فيها تلك الأنهار وبين النار التي يسقى أهلها الحميم »[2]، فهذا العدول هو للتوكيد والمبالغة في الإنكار كما كان العدول عن الأمر توكيداً له.

ويمكن أن نستنتج أن عدول الأساليب من الناحية العملية كان في اتجاه واحد؛ حيث عدل عن أسلوب الأمر إلى الإخبار، ولكن هذا الإخبار يتضمن معنى الأمر المعدول عنه مع توكيده، وهذا الغرض يكاد يكون غاية تنتظم أشكال الانزياح والعدول المختلفة، مما يجعلنا نستنتج أن القيمة الإبلاغيّة والدَّلالية للعدول لا تقل ولا تنفصل عن قيمته الفنِّية الجماليّة، بوصفه تنويعاً للخطاب وأنماطه.

ثانيا: أشكال أخرى لانزياح الأساليب

وقد وردت أشكال أخرى من انزياح الأساليب من غير الخبر والإنشاء يعدل فيها عن تعبير إلى آخر، من ذلك قلب المشبه والمشبه به، فيجعل المشبه كأنَّه الأصل المشبه به، كما في قوله تعالى: ﴿ ذَٰلِكَ بِأَنَّهُمۡ قَالُوٓاْ إِنَّمَا ٱلۡبَيۡعُ مِثۡلُ ٱلرِّبَوٰاْۗ ﴾ [البقرة: 275] وكان الأصل تشبيه الربا بالبيع، لكنه كما قال الزَّمخشري: «جيء به على طريق المبالغة، وهو أنَّه قد بلغ من اعتقادهم في حلّ الرّبا أنَّهم جعلوه أصلاً وقانوناً في الحلّ، حتى شبهوا به البيع» [3].

ومن الانزياح الذي يقوم على نوع من القلب قوله تعالى: ﴿ ٱلنَّارُ

---

(1) المرجع السَّابق.243/4.

(2) المرجع نفسه.244/4.

(3) المرجع نفسه. 246/1.

يُعۡرَضُونَ عَلَيۡهَا غُدُوّٗا وَعَشِيّٗاۚ ﴾ [غافر: 46]، فقد جوّز الزَّمخشري أنَّه يراد: عرض النار عليهم، كما قالوا: عرضت الناقة على الحوض، وهم يريدون عرض الحوض عليها [1]، قال ابن عاشور: «والعرض حقيقته: إظهار شيء لمن يراه لترغيب أو لتحذير...وهذا يقتضي أن المعروض عليه لا يكون إلا من يعقل أو منزّلاً منزلة من يعقل، وقد يقلب هذا الاستعمال لقصد المبالغة كقول العرب: عرضت الناقة على الحوض، وحقه عرضت الحوض على الناقة... وقد عد علماء المعاني القلب من أنواع تخريج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر، واختلفوا في عدّه من أفانين الكلام البليغ، فعدّه منها أبو عبيدة والفارسي والسكَّاكي »[2].

ومن الانزياح الذي يقوم على نوع من عكس الكلام أيضاً قوله تعالى: ﴿ إِنَّ ٱلَّذِينَ يَكۡفُرُونَ بِـَٔايَٰتِ ٱللَّهِ وَيَقۡتُلُونَ ٱلنَّبِيِّـۧنَ بِغَيۡرِ حَقّٖ وَيَقۡتُلُونَ ٱلَّذِينَ يَأۡمُرُونَ بِٱلۡقِسۡطِ مِنَ ٱلنَّاسِ فَبَشِّرۡهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ ﴾ [آل عمران: 21]، فهو «من العكس في الكلام الذي يقصد به الاستهزاء الزائد في غيظ المستهزئ به وتألمه واغتنامه، كما يقول الرجل لعدوّه: أبشر بقتل ذريتك ونهب مالك»[3]، فالتبشير هو في الأصل لما يسرّ المبشّر من الخير والوعد الحسن، فإذا استعمل في الوعيد فقد عدل به عن أصله، وهو نوع من المفارقة التي تفجأ المتلقي بغير المتوقّع.

وشبيه به قوله تعالى: ﴿ هَلۡ يَنظُرُونَ إِلَّآ أَن يَأۡتِيَهُمُ ٱللَّهُ فِي ظُلَلٖ مِّنَ ٱلۡغَمَامِ وَٱلۡمَلَٰٓئِكَةُ وَقُضِيَ ٱلۡأَمۡرُۚ وَإِلَى ٱللَّهِ تُرۡجَعُ ٱلۡأُمُورُ ﴾ [البقرة: 210] فمجيء العذاب في الغمام نوع من المفارقة برأي الزَّمخشري: «لأنَّ الغمام مظنّة الرحمة، فإذا نزل منه العذاب كان الأمر أفظع وأهول؛ لأنَّ الشّر إذا جاء من حيث لا يحتسب كان أغمّ، كما أن الخير إذا جاء من حيث لا يحتسب كان أسرّ،

---

(1) المرجع السَّابق .231/4.
(2) التحرير والتنوير. 158/24.
(3) الكشَّاف. 86/1.

فكيف إذا جاء الشر من حيث يحتسب الخير؟ »[1].

ومن العكس في الكلام، التَّعبير عن الكثرة بلفظ القلّة كما في قوله تعالى: ﴿عَلِمَتْ نَفْسٌ مَّآ أَحْضَرَتْ﴾ [التكوير:14]، قال الزَّمخشري:«فإن قلت: كلّ نفس تعلم ما أحضرت كقوله: ﴿يَوْمَ تَجِدُ كُلُّ نَفْسٍ مَّا عَمِلَتْ مِنْ خَيْرٍ مُّحْضَرًا ﴾ [آل عمران:30] لا نفس واحدة فما معنى قوله: ﴿عَلِمَتْ نَفْسٌ ﴾ ؟ قلت: هو من عكس كلامهم الذي يقصدون به الإفراط فيما يعكس عنه، ومنه قوله عز وجل: ﴿ رُّبَمَا يَوَدُّ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ لَوْ كَانُواْ مُسْلِمِينَ ﴾ [الحجر:2]، ومعناه معنى (كم) وأبلغ، كقول القائل:

قَدْ أَتْرُكُ القِرْنَ مُصْفَرًّا أَنَامِلُهُ كَأَنَّ أَثْوَابَهُ مُجَّتْ بِفِرْصَادِ[2]

فهذه كلها أنواع من الأساليب التي وردت بخلاف أصل متعين ونمط مفترض، وهي في كلّ الحالات تشكل انزياحاً وعدولاً عن هذا الأصل النمطي.

وما يمكن أن نخلص إليه بعد استعراض الأشكال الانزياحية السَّابقة، أنَّها في شكلها المنزاح أدّت غايتين على الأقل:

غاية فنية جماليّة في تنويع الخطاب تنويعاً يبعده عن الرتابة والنمطية.

وغاية دلالية إبلاغيّة تدرك من سياق العبارة أو التَّركيب، ولقد تنوعت المعاني والدَّلالات التي أفادها الانزياح بتنوع أشكاله وسياقاته، وأهم المعاني التي أفادها الانزياح في السّياقات المختلفة التي ورد فيها: التوكيد والثبوت، والاختصاص، والتعميم، والتعظيم، والإنكار، والتنويع، والتعجيب، والتهكم، والاستهزاء، والتجدد، والاستمرار، والإيحاء، وتصوير المشاهد، والمفاجأة، ولفت انتباه السامع، وتحقيق المناسبة بين التَّركيب والمقام.

وعلى الرَّغم من تعدد المعاني التي يفيدها الانزياح فإننا يمكن أن نخلص بشأنه إلى الحقيقتين الآتيتين:

أن التوكيد هو معنى أساسي في أكثر أنواع الانزياح التي درسناها، وهذا يبرز أهمية هذا المبدإ في البلاغة العربية.

---

(1) المرجع السَّابق. 194/1.

(2) المرجع نفسه.533/4. والبيت في لسان العرب. مادة (قدد). 3545/40.

إن كلّ انزياح لا يخلو من مناسبة تتحقَّق به بين التَّركيب والسّياق، أو بين المقال والمقام، وهنا يلتقي مبدأ الانزياح مع مبدإ التَّناسب الذي نخصّه بالدراسة في الفصل الآتي.

الفصل الثّاني: التَّناسب

المبحث الأول: التَّناسب الصَّوتي والدَّلالي

المبحث الثاني: تناسب التَّراكيب والألفاظ

المبحث الثالث: مناسبة التَّركيب للمقام

المبحث الرابع: ترتيب الخطاب

المبحث الأوّل: التَّناسب الصَّوتيّ والدَّلالي

لم يركز الزَّمخشري على التَّناسب الصَّوتي والدَّلالي بمعناهما البديعي، بل كان تركيزه على مُنَاسبة التَّراكيب لبعضها ضمن النّص القرآني، ومناسبة هذه التَّراكيب للسياق الواردة فيه ، وبناء على ذلك لم يول الجناس وأنواعه كبير أهمية، لأنَّ منطلقه كان علمي المعاني والبيان، أما ظواهر البديع فلم يكد يلتفت إليها ، وتركيزُه على التَّناسب بمعناه العام جعله يهتمّ كثيراً بظواهر التماسك النّصي وأوجه صلة الخطاب بما قبله وما بعده انطلاقاً من السّياق ، ومع ذلك كانت له إشارة إلى التَّناسبات الصَّوتية والدَّلالية.

أوَّلا: الفواصل

الفواصل من الألفاظ التي كان الزَّمخشري يبحث عن وجه مناسبتها للتركيب والسّياق، وتتمثل هذه المناسبة من الناحية الصَّوتية في التَّوافق الصَّوتي بين الفواصل الواردة في سياق واحد.

وقد قدم الزَّمخشري إشارات إلى الجانب الصَّوتي في تناسب الفواصل ، كقوله متحدثاً عن زيادة الألف في الآية : ﴿ وَقَالُواْ رَبَّنَآ إِنَّآ أَطَعْنَا سَادَتَنَا وَكُبَرَآءَنَا فَأَضَلُّونَا ٱلسَّبِيلَا۠ ﴾[الأحزاب: 67]: «وزيادة الألف لإطلاق الصَّوت، جعلت فواصل الآي كقوافي الشّعر ، و فائدتها الوقف والدَّلالة على أن الكلام قد انقطع، وأن ما بعده مستأنف»[1].

وذكر في قوله تعالى: ﴿ وَٱذْكُرِ ٱسْمَ رَبِّكَ وَتَبَتَّلْ إِلَيْهِ تَبْتِيلًا ﴾[المزمل: 8] أن اسم المصدر (تبتيلاً) جيء به مكان تبتلا مراعاة لحق الفواصل [2].

ومن ذلك قوله تعالى : ﴿ وَلَقَدْ أَوْحَيْنَآ إِلَىٰ مُوسَىٰٓ أَنْ أَسْرِ بِعِبَادِى فَٱضْرِبْ لَهُمْ طَرِيقًا فِى ٱلْبَحْرِ يَبَسًا لَّا تَخَٰفُ دَرَكًا وَلَا تَخْشَىٰ ﴾ [طه: 77] حيث رأى الزَّمخشري أن في ﴿وَلَا تَخْشَىٰ ﴾ إذا قرئ: (لا تَخَفْ) ثلاثة أوجه، منها أن يستأنف،

---

(1) الكشَّاف.427/3.

(2) المرجع نفسه.481/4.

كأنَّه قيل: وأنت لا تخشى، أي ومن شأنك أنك آمن لا تخشى، وأن تكون الألف المنقلبة عن الياء هي لام الفعل، ولكن زائدة للإطلاق ومن أجل الفاصلة، كقوله: ﴿ فَأَضَلُّونَا ٱلسَّبِيلَا ۠ ﴾ و﴿ وَتَظُنُّونَ بِٱللَّهِ ٱلظُّنُونَا ۠ ﴾ وأن يكون مثله :

..... **كَأَن لَّمْ تَرَيْ قَبْلِي أَسِيرًا يَمَانِيَا** [1]

و في الآية: ﴿ فَقُلْنَا يَٰٓـَٔادَمُ إِنَّ هَٰذَا عَدُوٌّ لَّكَ وَلِزَوْجِكَ فَلَا يُخْرِجَنَّكُمَا مِنَ ٱلْجَنَّةِ فَتَشْقَىٰٓ ﴾ [طه: 117] قال : « وإنَّما أسند إلى آدم وحده فعل الشقاء دون حواء بعد إشراكهما في الخروج؛ لأنَّ في ضمن شقاء الرجل وهو قيم أهله وأميرهم شقاءهم، كما أن في ضمن سعادته سعادتهم، فاختصر الكلام بإسناده إليه دونها، مع المحافظة على الفاصلة »[2].

وقال في الآية: ﴿ إِذْ جَآءُوكُم مِّن فَوْقِكُمْ وَمِنْ أَسْفَلَ مِنكُمْ وَإِذْ زَاغَتِ ٱلْأَبْصَٰرُ وَبَلَغَتِ ٱلْقُلُوبُ ٱلْحَنَاجِرَ وَتَظُنُّونَ بِٱللَّهِ ٱلظُّنُونَا ۠ ﴾ [الأحزاب: 10] : «وقرئ: الظنون بغير ألف في الوصل والوقف وهو القياس، وبزيادة ألف في الوقف، زادوها في الفاصلة كما زادها في القافية من قال:

أَقِلِّي اللَّــوْمَ عَــاذِلَ وَالــعِتَابَا [3] .....

وكذلك ﴿ ٱلرَّسُولَا ۠ ﴾ و ﴿ ٱلسَّبِيلَا ۠ ﴾»[4].

فهذه إشارات من الزَّمخشري إلى البعد الصَّوتي في تناسب الفواصل، وذكر أنَّها تؤدي الغرض الذي تؤديه القوافي في الشّعر، فهي مناظرة لها من هذه الناحية. بهذا يمكن القول إن الزَّمخشري لم يعط الفواصل حقها من العناية والاهتمام، وهذه الإشارات اليسيرة لا تفي بحق هذا الجانب الهام الذي رأينا أنَّه من أخص خصائص اللُّغة الفنِّية.

---

(1) صدر البيت: وتضحك مني شيخة عبشمية. لعبد يغوث بن وقاص الحارثي. وهو في لسان العرب. مادة (شمس). 2325/26.

(2) الكشَّاف.69/3.

(3) تتمة البيت: وقولي إن أصبت لقد أصابا. ديوان جرير. ص89.

(4) الكشَّاف.400/3.

ثانيا: الجناس

لم يحظ الجناس باهتمام الزَّمخشري إذا استثنينا إشارات قليلة جدا كإشارته إلى جماليّة الجناس في قوله تعالى: ﴿ وَقِيلَ يَٰٓأَرۡضُ ٱبۡلَعِي مَآءَكِ وَيَٰسَمَآءُ أَقۡلِعِي ﴾ [هود:44] حين لاحظ تجانس الكلمتين ﴿ ٱبۡلَعِي ﴾، و﴿ أَقۡلِعِي ﴾ مما أكسب الكلام مزيد حسن كما قال ، ولكنه قلّل من شأن هذا التجانس مقارنة بعوامل الجمال الأخرى، فهذا التجانس «وإن كان لا يخلي الكلام من حسن، فهو كغير الملتفت إليه بإزاء تلك المحاسن التي هي لبّ وما عداها قشور»[1].

كما كان للزمخشري إشارات إلى أهمية المشاكلة والازدواج والتناظر الصَّوتي، وأنَّها من تقاليد البلاغة والبيان عند العرب «فقد غيروا كثيراً من كلامهم عن قوانينه لأجل الازدواج، حتى قالوا: ما يعرف سُحادِليه من عُنادِليه، فثنّوا ما هو وتر لأجل ما هو شفع »[2].

ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ وَقَالَ ٱلۡمَلِكُ إِنِّيٓ أَرَىٰ سَبۡعَ بَقَرَٰتٖ سِمَانٖ يَأۡكُلُهُنَّ سَبۡعٌ عِجَافٞ ﴾ [يوسف:43] فمع أن (أفعل) فعلاء لا يجمع على (فعال)، وقع ﴿ عِجَافٞ ﴾ جمعاً لـــ (عجفاء) بسبب حمله على ﴿ سِمَانٖ ﴾ لأنَّه نقيضه «ومن دأبهم حمل النظير على النظير ، والنّقيض على النّقيض »[3].

ومن أشكال التَّناسب الصَّوتي ما سمَّاه الزَّمخشري المشاكلة، كما في قوله تعالى: ﴿ فَأُلۡقِيَ ٱلسَّحَرَةُ سُجَّدٗا قَالُوٓاْ ءَامَنَّا بِرَبِّ هَٰرُونَ وَمُوسَىٰ ﴾[طه: 70] حيث عبّر عن الخرور بالإلقاء، لأنَّه ذكر مع الإلقاءات فسلك به طريق المشاكلة [4]،

---

(1) المرجع السَّابق. 295/2.

(2) المرجع نفسه.112/4، 113. جاء في تاج العروس: "يقولون: ما يعرف سُحَادِلِيْه من عُنَادِلِيْه. أي ذكره من خُصييه" الزبيدي محمد مرتضى. تاج العروس من جواهر القاموس. تحقيق: مصطفى حجازي. مطبعة الكويت. ط 1. 1419هـــ/1998م. مادة (عندل). 30/ 66.

(3) الكشَّاف. 349/2.

(4) المرجع نفسه.238/3.

يقصد أنَّه جاء ضمن آيات ذكر فيها فعل الإلقاء، إلقاء موسى عصاه، وإلقاء السحرة عصيَّهم...

وقد تكون المشاكلة في الحروف لقوله تعالى: ﴿ وَعَلَيْهَا وَعَلَى ٱلْفُلْكِ تُحْمَلُونَ ﴾[المؤمنون: 22] قال الزَّمخشري: «فإن قلت: هلا قيل وفي الفلك كما قال: ﴿ قُلْنَا ٱحْمِلْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ ٱثْنَيْنِ ﴾[هود: 40] قلت: معنى الإيعاء ومعنى الاستعلاء كلاهما مستقيم ، فلما صحّ المعنيان صحّت العبارتان، وأيضاً فليطابق قوله: ﴿وَعَلَيْهَا﴾ ويزاوجه»[1].

وهكذا يأخذ التَّناسب الصَّوتي عند الزمحشري أشكالاً تتراوح بين تماثل الفواصل، وتساوي الوزن الصَّرفي، واستعمال اللَّفظة عينها مراعاة للمشاكلة الصَّوتية أو التجانس الصَّوتي.

ثالثا: التّكرار

أشار الزَّمخشري إل ى التّكرار ــ بوصفه ظاهرة صوتية ــ و إلى أغراضه البلاغيّة في مواضع عديدة ، ولكنه كان يرى أن القيمة الجماليّة للتكرار تتعلق بالسّياق، ففي بعض السّياقات يحسن اجتنابه ولا سيما إذا كان من نوع تكرار المفردات والأدوات . قال في الآية : ﴿ وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِۦ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَامًا ﴾ [العنكبوت: 14]: «فإن قلت: فلم جاء المميّز أولاً بالسنة وثانياً بالعام؟ قلت: لأنَّ تكرير اللَّفظ الواحد في الكلام الواحد حقيق بالاجتناب في البلاغة، إلا إذا وقع ذلك لأجل غرض ينتحيه المتكلم من تفخيم أو تهويل أو تنويه أو نحو ذلك »[2].

فالتّكرار له مقاماته التي يحسن فيها، وليس يحسن على كلّ حال، وهذا هو سبب أن خولف بين الأداتين (ما) و(إن) في قوله تعالى: ﴿ وَلَقَدْ مَكَّنَّٰهُمْ فِيمَآ إِن مَّكَّنَّٰكُمْ فِيهِ ﴾ [الأحقاف:26]، فمع أن (إن) نافية وتؤدي معنى ما، إلا أن (إن)

---

(1) المرجع السَّابق.138/4.

(2) المرجع نفسه.336/3.

أحسن في اللّفظ ، لما في مجامعة (ما) مثلها من التكرير المستبشع، ومثله مجتنب[1].

وأكثر ما وقف عنده الزَّمخشري من أشكال التّكرار هو تكرار الآيات والتَّراكيب، وهو يجعل علة ذلك التذكير والتأكيد والتّنويه، مع أنَّه يكاد يفرد كلّ تركيب مكرَّر بغرض خاص.

فمن التّكرار الذي جاء لغرض التوكيد والتذكير قوله تعالى: ﴿ وَإِنَّ رَبَّكَ لَهُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلرَّحِيمُ ﴾ [الشّعراء: 09، 68، 104، 122، 140، 159، 175، 191] فقد كررت هذه الآية مع كلّ قصة في سورة الشّعراء، وذلك أن «كلّ قصة منها كتنزيل برأسه، وفيها من الاعتبار مثل ما في غيرها، فكأن كلّ واحدة منها تدلي بحقّ في أن تفتتح بما افتتحت به صاحبتها، وأن تختتم بما اختتمت به ، ولأنَّ في التكرير تقريراً للمعاني في الأنفس ، وتثبيتاً لها في الصدور. .. ولأنَّ هذه القصص طرقت بها آذان وُقْرٌعن الإنصات للحق، وقلوب غُلف عن تدبّره، فكوثرت بالوعظ والتذكير، وروجعت بالتزويد والتكرير لعل ذلك يفتح أذناً، أو يفتق ذهناً، أو يصقل عقلاً طال عهده بالصقل ، أو يجلو فهماً غطّى عليه تراكم الصدإ»[2].

وشبيه بما سبق قوله تعالى: ﴿ فَٱتَّقُواْ ٱللَّهَ وَأَطِيعُونِ ﴾ [الشّعراء :108، 110، 126، 131، 144، 150، 163، 179] حيث «كرَّره ليؤكده عليهم ويقرره في نفوسهم، مع تعليق كلّ واحدة منهم بعلة ؛ جعل علة الأول كونه أميناً فيما بينهم، وفي الثاني حسم طمعه عنهم »[3].

ومع اعتراف الزَّمخشري بالتّكرار وقيمته الأسلوبيَّة والإبلاغيّة، فإننا نجده ينفيه متى وجد إلى ذلك سبيلاً، وكأنَّه يعتقد بأن التّكرار المجرّد لا ينبغي أن يكون في النّص القرآني المعجز، فعندما يصل إلى قوله تعالى:

---

(1) المرجع السَّابق.234/4.

(2) المرجع نفسه.253/3.

(3) المرجع نفسه.245/3.

﴿ وَٱلَّذِينَ هُمۡ عَلَىٰ صَلَوَٰتِهِمۡ يُحَافِظُونَ ﴾ [المؤمنون:9]، يرى أن تكرير ذكر الصلاة ليس بتكرير، لأنَّهما ذكران مختلفان؛ إذ «وصفوا أولاً بالخشوع في صلاتهم، وآخراً بالمحافظة عليها، وذلك أن لا يسهوا عنها، ويؤدوها في أوقاتها، ويقيموا ركنها، ويوكّلوا نفوسهم بالاهتمام بها وبما ينبغي أن تتم به أوصافها»[1].

وإلى هذا الرأي ذهب في الآية: ﴿ قُلۡ إِنِّيٓ أُمِرۡتُ أَنۡ أَعۡبُدَ ٱللَّهَ مُخۡلِصٗا لَّهُ ٱلدِّينَ ﴾ [الزمر: 11]، فمع أن هذا المعنى تكرَّر في قوله تعالى: ﴿ قُلِ ٱللَّهَ أَعۡبُدُ مُخۡلِصٗا لَّهُۥ دِينِي ﴾ [الزمر: 14]، فإن الزَّمخشري رأى أن هذا ليس بتكرير، لأنَّ الأول إخبار بأنَّه مأمور من جهة الله بإحداث العبادة والإخلاص ، والثاني إخبار بأنَّه يختص الله وحده دون غيره بعبادته مخلصاً له دينه [2].

إن نفي التّكرار في هذه المواضع يشعر بالقيمة السلبية التي ينطوي عليها هذا المفهوم لدى الزَّمخشري، ومع أن ظاهرة التّكرار ثابتة في النّص القرآني فإنه كان يتجه إلى البحث عن داعيه وموجبه لا ليؤكده، ولكن لينْفيه، وكأن الزَّمخشري ومن حذا حذوه، يَرْبَؤُونَ بالنّص المعجز أن يتضمن هذا الأسلوب الذي يرتبط في أذهانهم بالحشو واللغو اللَّذين ينبغي أن ينزه عنهما القرآن، مع أن التّكرار ــ لو تأمّلنا ــ أسلوب له فعالياته وجماليّاته، وليس سيئاً بالضَّرورة، والراجح أن الزَّمخشري وباقي المفسّرين الذين تحرّجوا من الاعتراف بالتّكرار كانوا متأثرين بجو الردود والمناظرات التي قامت لنفي مزاعم الطاعنين في القرآن وبلاغته وإعجازه.

رابعا: الطباق والمقابلة

إذا تأملنا تناول الزَّمخشري لظواهر التَّناسب الدَّلالي، وجدنا أن اهتمامه بالمقابلة الحاصلة بين التَّراكيب يتجاوز اهتمامه بالطباق بين المفردات، فمن المفردات نجد الطباق بين (السبات) و(النشور) في قوله تعالى: ﴿ وَهُوَ ٱلَّذِي جَعَلَ لَكُمُ ٱلَّيۡلَ لِبَاسٗا

(1) المرجع السَّابق.253/3.
(2) المرجع نفسه.89/4.

وَٱلنَّوۡمَ سُبَاتٗا وَجَعَلَ ٱلنَّهَارَ نُشُورٗا﴾ [الفرقان47] حيث فسر الزَّمخشري السبات بالموت، وردّ أن يكون بمعنى الراحة، لأنَّه في مقابلة النشور[1].

ومن المطابقة بين المفردات كذلك، قوله تعالى﴿:وَٱذۡكُر رَّبَّكَ فِي نَفۡسِكَ تَضَرُّعٗا وَخِيفَةٗ وَدُونَ ٱلۡجَهۡرِ مِنَ ٱلۡقَوۡلِ بِٱلۡغُدُوِّ وَٱلۡأٓصَالِ﴾ [الأعراف205] فقد ذكر الزَّمخشري أن هناك من قرأ: (الإيصال) من آصل، إذا دخل في الأصيل، كأقصر وأعشى، ثم قال «وهو مطابق للغدو»[2].

أما المقابلة بين التَّراكيب فقد كان للزمخشري اهتمام خاص بها، حيث كان يربط بين التَّركيب وما يقابله، والتَّراكيب المتقابلة نوعان: نوع يكون فيه التضاد بارزا؛ بأن ترد في التَّراكيب ألفاظ متقابلة تقابلاً دلاليا واضحاً، ونوع آخر تكون فيه المقابلة غير بارزة، ولكنها تستنتج من المعنى العام للتراكيب.

فمن المواضع التي تظهر فيها المقابلة بين التَّراكيب بوضوح قوله تعالى: ﴿وَٱتَّخَذُواْ مِن دُونِ ٱللَّهِ ءَالِهَةٗ لِّيَكُونُواْ لَهُمۡ عِزّٗا كَلَّاۚ سَيَكۡفُرُونَ بِعِبَادَتِهِمۡ وَيَكُونُونَ عَلَيۡهِمۡ ضِدّٗا ﴾[مريم: 81، 82] فقد جعل الزَّمخشري قوله تعالى ﴿عَلَيۡهِمۡ ضِدّٗا ﴾ في مقابلة ﴿لَهُمۡ عِزّٗا ﴾ «والمراد ضد العز وهو الذل والهوان، أي يكونون عليهم ضداً لما قصدوه وأرادوه، كأنَّه قيل: ويكونون عليهم ذلاً »[3]، ونلاحظ أن التضاد حصل أيضاً بين حرفي الجر ﴿لَهُمۡ﴾و﴿عَلَيۡهِمۡ﴾ مما أبرز المقابلة وعزّزها.

وكذلك قوله تعالى: ﴿فَسَيَعۡلَمُونَ مَنۡ هُوَ شَرّٞ مَّكَانٗا وَأَضۡعَفُ جُندٗا ﴾[مريم: 75] فقد جعله الزَّمخشري في مقابلة قوله تعالى: ﴿وَإِذَا تُتۡلَىٰ عَلَيۡهِمۡ ءَايَٰتُنَا بَيِّنَٰتٖ قَالَ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ لِلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ أَيُّ ٱلۡفَرِيقَيۡنِ خَيۡرٞ مَّقَامٗا وَأَحۡسَنُ نَدِيّٗا ﴾[مريم: 73][4]،

---

(1) المرجع السَّابق.216/3.

(2) المرجع نفسه. 143/2.

(3) المرجع نفسه.32/3.

(4) المرجع نفسه.29/3.

فالتَّركيب الأول تضمن الألفاظ (شر ، أضعف) وهي ضد (خير ، أحسن) التي تضمنها التَّركيب الثاني.

أما المقابلة المعنوية ، فلا وجود فيها لألفاظ متضادة بعينها، ولكن لا بد أن يكون فيها بإزاء معنى عام يستخلص من التَّركيب كله، ويقابل معنى التَّركيب الآخر، ومن هذا النَّوع قوله تعالى: ﴿ مَنْ عَمِلَ سَيِّئَةً فَلَا يُجْزَىٰٓ إِلَّا مِثْلَهَا ۖ وَمَنْ عَمِلَ صَٰلِحًا مِّن ذَكَرٍ أَوْ أُنثَىٰ وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَأُو۟لَٰٓئِكَ يَدْخُلُونَ ٱلْجَنَّةَ يُرْزَقُونَ فِيهَا بِغَيْرِ حِسَابٍ ﴾[غافر: 40]، فـ﴿ بِغَيْرِ حِسَابٍ ﴾ واقع في مقابلة ﴿ إِلَّا مِثْلَهَا ﴾، كما قال الزَّمخشري [1] «يعني أن جزاء السيئة له حساب وتقدير، لئلا يزيد على الاستحقاق، فأما جزاء العمل الصالح فبغير تقدير وحساب، بل ما شئت من الزيادة على الحق والكثرة والسعة »[2].

ومن هذا النَّوع من المقابلة قوله تعالى : ﴿ وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ ٱجْتُثَّتْ مِن فَوْقِ ٱلْأَرْضِ مَا لَهَا مِن قَرَارٍ ﴾[إبراهيم: 26] فقوله:﴿ ٱجْتُثَّتْ مِن فَوْقِ ٱلْأَرْضِ ﴾ في مقابلة قوله: ﴿أَصْلُهَا ثَابِتٌ ﴾[3].

وعد الزَّمخشري من هذا النَّوع أيضاً قوله تعالى في سورة التوبة متحدثاً عن الكفار: ﴿ أُو۟لَٰٓئِكَ حَبِطَتْ أَعْمَٰلُهُمْ فِى ٱلدُّنْيَا وَٱلْءَاخِرَةِ ۖ وَأُو۟لَٰٓئِكَ هُمُ ٱلْخَٰسِرُونَ ﴾[التوبة:69]، فقد جعله نقيضاً ومقابلاً لقوله في سورة العنكبوت متحدثاً عن إبراهيم: ﴿ وَءَاتَيْنَٰهُ أَجْرَهُۥ فِى ٱلدُّنْيَا ۖ وَإِنَّهُۥ فِى ٱلْءَاخِرَةِ لَمِنَ ٱلصَّٰلِحِينَ ﴾[العنكبوت: 27][4]، ففي مقابل أولئك الكفار الذين خسروا الدنيا والآخرة، يبرز صنف المؤمنين الذين ينالون في الدنيا ما شاء الله من السكينة والطمأنينة والذكر الخالد الحسن، وينالون من الثواب في الآخرة ما تصغر

---

(1) المرجع السابق.128/4.

(2) المرجع نفسه.128/4.

(3) المرجع نفسه. 407/2.

(4) المرجع نفسه. 216/2.

في جنبه الدنيا وما فيها.

وبهذا يمكن أن نقرر أن التَّناسب الدَّلالي لم يكن أوفر حظا من التَّناسب الصَّوتي، ولم ينل من الزَّمخشري العناية الكافية، كما أن المقابلة تعتمد ــ كما يتضح من تحليله ــ على المعنى أكثر مما تعتمد على اللَّفظ ، وهذا يؤكد كون أنواع البديع بوجه عام ، لم تحظ عند الزَّمخشري بما يليق بها من الناحية الفنِّية؛ لأنَّ توجهه العام كان صوب ظواهر علمي المعاني والبيان ، ولذلك لم تنل التَّناسبات الصَّوتية في تفسيره العناية التي تستحقها، وواضح أن سبب هذا يرجع إلى المنهج الذي سار عليه ، مقتفيا أثر بعض سابقيه وبالتحديد عبد القاهر الجرجاني، الذي أناط الإعجاز بالنَّظم ولم يكد يهتم بالعوامل الصَّوتية، وظواهر البديع المختلفة.

المبحث الثّاني : تناسب التَّراكيب والألفاظ

أولا: تناسب التَّراكيب

كان الزَّمخشري كثيراً ما يبحث وجه تناسب التَّراكيب محاولاً تلمس الخيط الذي ينتظمها ، والصّلة القائمة بين التَّركيب والتَّراكيب السَّابقة له، وهو يفعل ذلك حين يحس أن هذه الصّلة غير واضحة، فيستعين بالسّياق وأسباب النزول لتبيان وجه التَّناسب بين هذه الآيات والتَّراكيب ، والبرهنة على تماسك نسيج النّص القرآني.

ومن النَّماذج التي تبرز اهتمام الزَّمخشري بالتَّناسب الدقيق بين التَّراكيب قوله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّبِيُّ إِنَّآ أَرۡسَلۡنَٰكَ شَٰهِدٗا وَمُبَشِّرٗا وَنَذِيرٗا وَدَاعِيًا إِلَى ٱللَّهِ بِإِذۡنِهِۦ وَسِرَاجٗا مُّنِيرٗا وَبَشِّرِ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ بِأَنَّ لَهُم مِّنَ ٱللَّهِ فَضۡلٗا كَبِيرٗا وَلَا تُطِعِ ٱلۡكَٰفِرِينَ وَٱلۡمُنَٰفِقِينَ وَدَعۡ أَذَىٰهُمۡ وَتَوَكَّلۡ عَلَى ٱللَّهِۚ وَكَفَىٰ بِٱللَّهِ وَكِيلٗا ﴾ [الأحزاب: 45-48]

حيث قال : «وصفه الله تعالى بخمسة أوصاف، وقابل كلاًّ منها بخطاب مناسب له؛ قابل الشاهد بقوله: ﴿ وَبَشِّرِ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ ﴾؛ لأنَّه يكون شاهداً على أمته، وهم يكونون شهداء على سائر الأمم، وهو الفضل الكبير، والمبشر بالإعراض عن الكافرين والمنافقين ؛ لأنَّه إذا أعرض عنهم أقبل جميع إقباله على المؤمنين، وهو مناسب للبشارة، والنذير بـــ ﴿وَدَعۡ أَذَىٰهُمۡ﴾؛ لأنَّه إذا ترك أذاهم في الحاضر ــ والأذى لابد له من عتاب عاجل أو آجل ــ كانوا منذرين به في المستقبل، والداعي إلى الله بتيسيره بقوله: ﴿وَتَوَكَّلۡ عَلَى ٱللَّهِۚ﴾؛ لأنَّ من توكلّ على الله يسَّر عليه كلّ عسير، والسّراج المنير بالاكتفاء به وكيلاً؛ لأنَّ من أناره الله برهاناً على جميع خلقه، كان جديراً بأن يكتفي به عن جميع خلقه»[1].

ويمكن أن نلخص التَّناسبات التي ذكرها الزَّمخشري بين هذه التَّراكيب في المخطط الآتي:

---

(1) المرجع السَّابق.416/3.

شاهداً ← بشر المؤمنين.

مبشراً ← أعرض عن الكافرين والمنافقين.

نذيراً ← دع أذاهم.

داعياً إلى الله ← توكلّ على الله.

سراجاً منيراً ← كفى بالله وكيلاً.

ومن التَّراكيب التي تلمس فيها الزَّمخشري وجه المناسبة قوله تعالى: ﴿مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَىٰ وَلَلْآخِرَةُ خَيْرٌ لَّكَ مِنَ الْأُولَىٰ﴾[الضحى: 3، 4] فقد تساءل: كيف اتصل قوله: ﴿وَلَلْآخِرَةُ خَيْرٌ لَّكَ مِنَ الْأُولَىٰ﴾ بما قبله؟ وأجاب بقوله: «لمَّا كان في ضمن نفي التوديع والقلي، أن الله مواصلك بالوحي إليك ، وأنك حبيب الله ولا ترى كرامة أعظم من ذلك، ولا نعمة أجل منه، أخبره أن حاله في الآخرة أعظم من ذلك وأجل، وهو السبق والتقدم على جميع أنبياء الله ورسله، وشهادة أمته على سائر الأمم، ورفع درجات المؤمنين وإعلاء مراتبهم بشفاعته، وغير ذلك من الكرامات السنية »[1].

وقد يكون التوضيح والتلخيص هو وجه الصّلة بين التَّراكيب كما في قوله تعالى: ﴿كَذَٰلِكَ نَسْلُكُهُ فِي قُلُوبِ الْمُجْرِمِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِهِ وَقَدْ خَلَتْ سُنَّةُ الْأَوَّلِينَ﴾[الحجر: 12، 13] حيث إن ﴿لَا يُؤْمِنُونَ بِهِ﴾ هو في موقع الموضّح والملخّص لما سبقه، لأنَّه مسوق لثباته ، مكذباً مجحوداً في قلوبهم فأتبع ما يقرر هذا المعنى من أنَّهم لا يزالون على التكذيب به و جحوده حتى يعاينوا الوعيد[2].

ومن المواطن التي بحث فيها الزَّمخشري عن وجه المناسبة بين التَّراكيب قوله تعالى: ﴿إِن كُلُّ نَفْسٍ لَّمَّا عَلَيْهَا حَافِظٌ فَلْيَنظُرِ الْإِنسَانُ مِمَّ خُلِقَ﴾[الطارق: 4، 5] ووجه اتصاله ــ كما ذكر في الكشَّاف ــ «أنَّه لما ذكر أن على كلّ نفس حافظاً، أتبعه بتوصية الإنسان بالنّظر في أول أمره ونشأته الأولى، حتى يعلم

---

(1) المرجع السَّابق.4/577 ، 578.

(2) المرجع نفسه.3/255.

أن من أنشأه قادر على إعادته وجزائه، فيعمل ليوم الإعادة والجزاء، ولا يملي على حافظه إلا ما يسرّه في عاقبته »[1] .

وشبيه بهذا في المعنى قوله تعالى: ﴿ ٱللَّهُ ٱلَّذِىٓ أَنزَلَ ٱلْكِتَٰبَ بِٱلْحَقِّ وَٱلْمِيزَانَ ۗ وَمَا يُدْرِيكَ لَعَلَّ ٱلسَّاعَةَ قَرِيبٌ ﴾[الشورى: 17] حيث ذكر اقتراب الساعة بعد ذكر الكتاب والميزان، لأنَّ الساعة هي يوم الحساب ووضع الموازين للقسط، فكأنَّه قيل: أمركم الله بالعدل والتسوية والعمل بالشرائع قبل أن يفاجئكم اليوم الذي يحاسبكم فيه ويزن أعمالكم »[2].

وقد يلجأ الزَّمخشري إلى سبب النزول لتبيان وجه المناسبة بين التَّراكيب، من ذلك قوله تعالى :﴿ فَإِنَّ مَعَ ٱلْعُسْرِ يُسْرًا ﴾[الشرح: 5] فوجه تعلقه ومناسبته لما قبله ــ فيما يرى الزَّمخشري ــ أنَّهم كانوا يعيّرون رسول الله ﷺ والمؤمنين بالفقر ، حتى سبق إلى وهمه أنَّهم رغبوا عن الإسلام لافتقار أهله واحتقارهم، فذكّره ما أنعم به عليه من جلائل النعم ثم قال: ﴿ فَإِنَّ مَعَ ٱلْعُسْرِ يُسْرًا ﴾ كأنَّه قال: خوّلناك ما خوّلناك فلا تيأس من فضل الله ، فإن مع العسر الذي أنتم فيه يسراً[3].

ثانيا: تناسب السّؤال والجواب

من بين أنواع تناسب التَّراكيب التي اهتم بها الزَّمخشري، تناسب السؤال والجواب ؛ بأن يكون الجواب مطابقاً للسؤال ، موافقاً للمسؤول عنه، فكان الزَّمخشري يجتهد في تبيّن وجه المناسبة إذا خفيت، أو لاحظ تفاوتاً أو اختلافاً بين السؤال والجواب.

من ذلك قوله تعالى: ﴿ قَالُوا۟ يَٰوَيْلَنَا مَنۢ بَعَثَنَا مِن مَّرْقَدِنَا ۜ هَٰذَا مَا وَعَدَ ٱلرَّحْمَٰنُ وَصَدَقَ ٱلْمُرْسَلُونَ ﴾[يس: 52] قال في الكشَّاف: «فإن قلت: ﴿يَٰوَيْلَنَا مَنۢ بَعَثَنَا

---

(1) المرجع السَّابق.552/4.

(2) المرجع نفسه.165/4.

(3) المرجع نفسه.582/4.

مِن مَّرْقَدِنَا ﴾ سؤال عن الباعث فكيف طابق ذلك جواباً؟ قلت: معناه بعثكم الرحمن الذي وعدكم بالبعث وأنبأكم به الرسل... كأنَّه قيل لهم: ليس بالبعث الذي عرفتموه وهو بعث النائم من مرقده حتى يهمّكم السؤال عن الباعث، إن هذا هو البعث الأكبر ذو الأهوال والأفزاع، وهو الذي وعده الله في كتبه المنزّلة على ألسنة رسله الصادقين»[1].

ومن أسئلة الكفار التي خولف مقصدهم في الإجابة عنها ، سؤالهم عن موعد الساعة والبعث في قوله تعالى: ﴿ وَيَقُولُونَ مَتَىٰ هَٰذَا ٱلْوَعْدُ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ قُل لَّكُم مِّيعَادُ يَوْمٍ لَّا تَسْتَـْٔخِرُونَ عَنْهُ سَاعَةً وَلَا تَسْتَقْدِمُونَ ﴾[سبأ: 29، 30] وسبب مجيء الجواب على هذه الكيفية، أنَّهم ما سألوا عن الساعة وهم منكرون لها إلا تعنّتاً لا استرشاداً، فجاء الجواب على طريق التهديد مطابقاً ومناسباً لمجيء السؤال على سبيل الإنكار والتعنّت، وأنَّهم مرصدون ليوم يفاجئهم فلا يستطيعون تأخّراً عنه ولا تقدّماً عليه[2].

وقريب من هذا سؤالهم عن يوم الفتح : ﴿ وَيَقُولُونَ مَتَىٰ هَٰذَا ٱلْفَتْحُ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ قُلْ يَوْمَ ٱلْفَتْحِ لَا يَنفَعُ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ إِيمَٰنُهُمْ وَلَا هُمْ يُنظَرُونَ ﴾[السجدة: 28، 29]

قال الزَّمخشري: « قد سألوا عن وقت الفتح فكيف ينطبق هذا الكلام جواباً على سؤالهم ؟ قلت: كان غرضهم في السؤال عن وقت الفتح استعجالاً منهم على وجه التكذيب والاستهزاء، فأجيبوا على حسب ما عرف من غرضهم في سؤالهم فقيل لهم: لا تستعجلوا به ولا تستهزئوا، فكأني بكم، وقد حصلتم في ذلك اليوم، وآمنتم فلم ينفعكم الإيمان، واستنظرتم في إدراك العذاب فلم تنظروا »[3].

ويمكن أن نضيف إلى ما قاله الزَّمخشري، أن الساعة مما استأثر الله

---

(1) المرجع السَّابق.18/4.

(2) المرجع نفسه.444/3.

(3) المرجع نفسه.390/3.

بعلمه، فليس من سبيل إلى أن يجابوا وقد سألوا عنها إلا بمثل ما أجيبُوا به.

وقد يقع السؤال عن المكان ويأتي الجواب متضمناً الزمان، كما في قوله تعالى: ﴿فَٱجۡعَلۡ بَيۡنَنَا وَبَيۡنَكَ مَوۡعِدٗا لَّا نُخۡلِفُهُۥ نَحۡنُ وَلَآ أَنتَ مَكَانٗا سُوٗى قَالَ مَوۡعِدُكُمۡ يَوۡمُ ٱلزِّينَةِ وَأَن يُحۡشَرَ ٱلنَّاسُ ضُحٗى﴾[طه: 58، 59] فقوله: ﴿مَوۡعِدُكُمۡ يَوۡمُ ٱلزِّينَةِ﴾ هو بيان للزمان، والسؤال واقع عن المكان لا عن الزمان، ولكن هذا الجواب ــ برأي الزَّمخشري ــ مطابق للسؤال معنى، وإن لم يطابقه لفظاً؛لأنَّهم لابد لهم من أن يجتمعوا يوم الزينة في مكان بعينه، مشتهر باجتماعهم فيه ذلك اليوم، فبذكر الزمان عُلم المكان[1].

ومما اجتهد الزَّمخشري في تبيان وجه المطابقة والمناسبة فيه بين السؤال والجواب قوله تعالى: ﴿وَمَآ أَعۡجَلَكَ عَن قَوۡمِكَ يَٰمُوسَىٰ قَالَ هُمۡ أُوْلَآءِ عَلَىٰٓ أَثَرِي وَعَجِلۡتُ إِلَيۡكَ رَبِّ لِتَرۡضَىٰ﴾[طه: 83، 84] قال: « فإن قلت: ﴿وَمَآ أَعۡجَلَكَ﴾ سؤال عن سبب العجلة، فكان الذي ينطبق عليه من الجواب أن يقال: طلب زيادة رضاك أو الشوق إلى كلامك، وتنجّز وعدك وقوله : ﴿هُمۡ أُوْلَآءِ عَلَىٰٓ أَثَرِي﴾ كما ترى غير منطبق عليه؟ قلت: قد تضمن ما وجهه به رب العزة شيئين : أحدهما إنكار العجلة في نفسها، والثاني عن سبب المستنكر والحامل عليه، فكان أهم الأمرين إلى موسى بسط العذر وتمهيد العلَّة في نفس ما أنكر عليه ، فاعتلّ بأنَّه لم يوجد مني إلا تقدّم يسير مثله لا يعتد به في العادة ولا يحتفل به»[2].

وبهذا يتضح أن مطابقة الجواب للسؤال نوع من أنواع التَّناسب عند الزَّمخشري، وهذه المطابقة وإن خفيت أحياناً فإنه كان يجتهد في تبينها وتبيان أوجهها .

ثالثا: تناسب الشّرط والجزاء

تناسب الشرط والجزاء ــ كتناسب السؤال والجواب ــ أحد أوجه

---

(1) المرجع السَّابق.54/3.

(2) المرجع نفسه.60/3، 61.

التَّناسب في النّص القرآني، ومن المواطن التي استوقفت الزَّمخشري، باحثاً فيها عن وجه مناسبة الشرط للجزاء، قوله تعالى: ﴿ قُلْ إِن ضَلَلْتُ فَإِنَّمَآ أَضِلُّ عَلَىٰ نَفْسِى ۖ وَإِنِ ٱهْتَدَيْتُ فَبِمَا يُوحِىٓ إِلَىَّ رَبِّىٓ ۚ إِنَّهُۥ سَمِيعٌ قَرِيبٌ ﴾[سبأ: 50] حيث قال: «فإن قلت: أين التَّقابل بين قوله: ﴿ فَإِنَّمَآ أَضِلُّ عَلَىٰ نَفْسِى ﴾ وقوله: ﴿ يُوحِىٓ إِلَىَّ رَبِّىٓ ۚ ﴾ ؟ وإنَّما يستقيم أن يقال: (فإنما أضل على نفسي، وإن اهتديت فإنما أهتدي لها) ؟ قلت: هما متقابلان من جهة المعنى، لأنَّ النّفس كلّ ما عليها فهو بها ؛ أعني: أن كلّ ما هو وبال عليها وضار لها فهو بها وبسببها، لأنَّها الأمارة بالسوء، وما لها مما ينفعها فبهداية ربها وتوفيقه »[1].

ومن مطابقة الشرط للجزاء قوله تعالى: ﴿ وَإِن تَجْهَرْ بِٱلْقَوْلِ فَإِنَّهُۥ يَعْلَمُ ٱلسِّرَّ وَأَخْفَى ﴾ [طه: 7] قال في الكشَّاف: «فإن قلت: كيف طابق الجزاء الشرط ؟ قلت: معناه : وإن تجهر بذكر الله من دعاء أو غيره فاعلم أنَّه غني عن جهرك، فإما أن يكون نهياً عن الجهر ... وإما تعليماً للعباد أن الجهر ليس لإسماع الله وإنَّما هو لغرض آخر »[2].

فنلاحظ أن الأصل هو مجيء الجزاء مطابقاً ومناسباً للشرط ، أما إذا خولف بينهما، فإن ذلك لحكمة تتعلق بالمقام، ولا يخلو الأمر في هذه الحالة من وجه للتناسب وإن خفي.

رابعا: تناسب النّسق الإعرابيّ

نقصد بتناسب النسق الإعرابي تماثل التَّراكيب من جهة الإعراب، وقد كان الزَّمخشري يعتمد على هذا التَّناسب في ترجيح أو تضعيف بعض القراءات ومواضع الوقف والابتداء.

من ذلك قوله تعالى: ﴿ يُدْخِلُ مَن يَشَآءُ فِى رَحْمَتِهِۦ ۚ وَٱلظَّٰلِمِينَ أَعَدَّ لَهُمْ عَذَابًا أَلِيمًا ﴾[الإنسان:31] حيث ذكر قراءة ابن مسعود : (وللظَّالمينَ)، وقراءة ابن

---

(1) المرجع السَّابق.450/3.

(2) المرجع نفسه.41/3.

الزبير: (وَالظَّالمُونَ) على الابتداء، ولكنه رجَّح القراءة المشهورة ﴿وَٱلظَّٰلِمِينَ﴾ ليبقى التَّناسب قائماً بين الجملة المعطوفة والمعطوف عليها [1].

ومن هذا قوله تعالى: ﴿ وَٱلسَّٰبِقُونَ ٱلسَّٰبِقُونَ أُوْلَٰٓئِكَ ٱلْمُقَرَّبُونَ ﴾[الواقعة: 10، 11] قال الزَّمخشري: «ووقف بعضهم على ﴿ٱلسَّٰبِقُونَ﴾. وابتدأ: ﴿ٱلسَّٰبِقُونَ أُوْلَٰٓئِكَ ٱلْمُقَرَّبُونَ﴾، والصَّواب أن يوقف على الثاني؛ لأنَّه تمام الجملة، وهو في مقابلة: ما أصحاب الميمنة، وما أصحاب المشأمة »[2].

ومعنى هذا أن الزَّمخشري عقد نوعاً من المقارنة بين التَّراكيب الثّلاثة:

ـــ ﴿ فَأَصْحَٰبُ ٱلْمَيْمَنَةِ مَآ أَصْحَٰبُ ٱلْمَيْمَنَةِ ﴾ و﴿ وَأَصْحَٰبُ ٱلْمَشْـَٔمَةِ مَآ أَصْحَٰبُ ٱلْمَشْـَٔمَةِ﴾، و﴿وَٱلسَّٰبِقُونَ ٱلسَّٰبِقُونَ ﴾، فرجّح بناءً على مبدإ تناسب التَّراكيب الثّلاثة الوقف على كلمة ﴿ٱلسَّٰبِقُونَ﴾ الثانية، لتماثل وتناسب التَّركيبين الآخرين.

ومن الآيات التي اعتمد الزَّمخشري في ترجيح قراءتها على مناسبتها للسياق من الناحية الإعرابية، قوله تعالى: ﴿ أَصْطَفَى ٱلْبَنَاتِ عَلَى ٱلْبَنِينَ ﴾[الصافات: 153]، فالهمزة فيها هي للاستفهام الإنكاري، ثم ذكر أن هناك من قرأها بكسر الهمزة على الإثبات بوصفه من كلام الكفرة بدلاً عن قولهم: ﴿وَلَدَ ٱللَّهُ﴾، ولكنه ضعّف هذه القراءة، والذي أضعفها ـــ برأيه ـــ أن الإنكار قد اكتنف هذه الجملة من جانبيها، وذلك قوله: ﴿ وَإِنَّهُمْ لَكَٰذِبُونَ ﴾ [الصافات: 152]، و﴿ مَا لَكُمْ كَيْفَ تَحْكُمُونَ ﴾ [الصافات: 154] «فمن جعلها للإثبات فقد أوقعها دخيلة بين نسيبين »[3]، فوقوع الآية في س ياق الإنكار أضعف قراءتها على الإثبات بناء على ضرورة التَّناسب بينها وبين الآيات الأخرى الواردة في سياقها.

وقد يرجّح الزَّمخشري وجهاً إعرابياً بعينه اعتمادا على التَّناسب بين

---

(1) المرجع السَّابق.509/4.

(2) المرجع نفسه.344/4.

(3) المرجع نفسه.133/4.

التَّراكيب، ففي الآية: ﴿ضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلًا عَبۡدٗا مَّمۡلُوكٗا لَّا يَقۡدِرُ عَلَىٰ شَيۡءٖ وَمَن رَّزَقۡنَٰهُ مِنَّا رِزۡقٗا حَسَنٗا فَهُوَ يُنفِقُ مِنۡهُ سِرّٗا وَجَهۡرًاۖ﴾[النحل: 75] جوّز أن تكون ﴿مَن﴾ موصوفة أو موصولة، ولكنه رجَّح أن تكون موصوفة لتطابق ﴿عَبۡدٗا﴾، كأنَّه قيل وحرّاً رزقناه[1].

وفي الحالات التي تغيب فيها المقابلة الإعرابية بين التَّركيبين يحاول الزَّمخشري توجيه ذلك، كما في قوله تعالى: ﴿ٱللَّهُ ٱلَّذِي جَعَلَ لَكُمُ ٱلَّيۡلَ لِتَسۡكُنُواْ فِيهِ وَٱلنَّهَارَ مُبۡصِرًاۚ﴾[غافر: 61]، حيث قال في الكشَّاف: «فإن قلت: لم قرن الليل بالمفعول له، والنهار بالحا ل؟ وهلاَّ كانا حالين أو مفعولا لهما فيراعى حق المقابلة؟ قلت: هما متقابلان من حيث المعنى ؛ لأنَّ كلّ واحد منهما يؤدي مؤدّى الآخر»[2].

ويمكن القول إن النسق الإعرابي هو أحد أوجه التَّناسب التي كان الزَّمخشري يعتمد عليها في التفسير، وتجلى هذا من خلال ترجيحه القراءة أو الوجه الإعرابي الذي يتماشى مع هذا التَّناسب.

خامسا: تناسب الألفاظ

من بين أشكال التَّناسب في تفسير الزَّمخشري تناسب الألفاظ التي يقترن ذكرها في السّياق، وقد كان الزَّمخشري يحرص على أن يبين وجه تناسبها، وعلة اقترانها إيماناً منه بتناسب النّص القرآني وانسجامه.

ومن الألفاظ التي اقترن ذكرها وبحث الزَّمخشري عن وجه تناسبها لفظتا ﴿النَّاسُ﴾ و﴿الحِجَارَة﴾ في الآية: ﴿فَإِن لَّمۡ تَفۡعَلُواْ وَلَن تَفۡعَلُواْ فَٱتَّقُواْ ٱلنَّارَ ٱلَّتِي وَقُودُهَا ٱلنَّاسُ وَٱلۡحِجَارَةُۖ أُعِدَّتۡ لِلۡكَٰفِرِينَ﴾ [البقرة: 24]، حيث رأى أن الناس قرنوا أنفسهم بهذه الحجارة في الدنيا، عندما نحتوها أصناماً وجعلوها لله أنداداً، وعبدوها من دونه، كما يظهر من قوله تعالى: ﴿إِنَّكُمۡ وَمَا

(1) المرجع السَّابق. 457/2.
(2) المرجع نفسه.133/4.

تَعۡبُدُونَ مِن دُونِ ٱللَّهِ حَصَبُ جَهَنَّمَ أَنتُمۡ لَهَا وَٰرِدُونَ ﴾[الأنبياء: 98] [1].

ومن ذلك أيضاً اقتران ذكر (الأنعام) و(البنين) في قوله تعالى: ﴿ أَمَدَّكُم بِأَنۡعَٰمٖ وَبَنِينَ ﴾ [الشّعراء: 133]، قال في الكشّاف: «فإن قلت: كيف قرن البنين بالأنعام؟ قلت: هم الذين يعينوهم على حفظها والقيام عليها »[2].

ومن الألفاظ التي اقترن ذكرها وبحث الزَّمخشري عن مناسبة الجمع بينها، الإبل والسَّماء والجبال والأرض، في قوله تعالى: ﴿ أَفَلَا يَنظُرُونَ إِلَى ٱلۡإِبِلِ كَيۡفَ خُلِقَتۡ وَإِلَى ٱلسَّمَآءِ كَيۡفَ رُفِعَتۡ وَإِلَى ٱلۡجِبَالِ كَيۡفَ نُصِبَتۡ وَإِلَى ٱلۡأَرۡضِ كَيۡفَ سُطِحَتۡ ﴾ [الغاشية: 17-20] حيث إن هذه الأشياء قد انتظمها نظر العرب في أوديتهم وبواديهم فلنتظمها الذكر على حسب ما انتظمها نظرهم [3].

ومما بحث الزَّمخشري عن وجه تناسب لفظتا (العفوّ) و(الغفور) في قوله تعالى: ﴿ ذَٰلِكَ وَمَنۡ عَاقَبَ بِمِثۡلِ مَا عُوقِبَ بِهِۦ ثُمَّ بُغِيَ عَلَيۡهِ لَيَنصُرَنَّهُ ٱللَّهُۗ إِنَّ ٱللَّهَ لَعَفُوٌّ غَفُورٞ ﴾[الحج: 60] قال في الكشّاف: «فإن قلت: كيف طابق ذكر العفو الغفور في هذا الموضع؟ قلت: المعاقب مبعوث من جهة الله عز وجل على الإخلال بالعقاب، والعفو عن الجاني على طريق التنزيه لا التحريم، ومندوب إليه ومستوجب عند الله المدح إن آثر ما ندب إليه وسلك سبيل التنزيه، فحين لم يؤثر ذلك وانتصر وعاقب.. . لا يلومه على ترك ما بعثه عليه»[4].

وهذا يدل على أن الزَّمخشري لم يكن يكتفي بالبحث عن مسوغ الجمع بين الألفاظ المقترنة في الذكر، بل كان يلتمس من وراء ذلك الإيحاءات والمعاني الخفية التي ترتسم ملامحها من خلال هذه الاقترانات.

ومن أمثلة هذا اقتران لفظ الخشية بلفظ الرحمة في قوله تعالى: ﴿ مَّنۡ

---

(1) المرجع السَّابق. 84/1.

(2) المرجع نفسه.247/3.

(3) المرجع نفسه.560/4.

(4) المرجع نفسه.128/3.

خَشِيَ ٱلرَّحۡمَٰنَ بِٱلۡغَيۡبِ وَجَآءَ بِقَلۡبٖ مُّنِيبٍ ﴾[ق: 33]، فالزَّمخشري يرى في اقتران الخشية باسم الله الدال على سعة الرحمة ثناء بليغاً على الخاشي، وهو خشيته مع علمه أنَّه الواسع الرحمة [1].

ومن أنواع تناسب الألفاظ مناسبة الفواصل للتراكيب الواردة فيها، وقد تناولنا الجانب الصَّوتي لهذا التَّناسب، أما جانبه الدَّلالي فهو توافق الفاصلة مع الآية والسّياق الواردة فيه من حيث المعنى والدَّلالة.

وقد استوقف هذا الجانب الزَّمخشري في عدة مواضع معللاً ومبيناً وجه المناسبة بين الفاصلة والآيات والتَّراكيب التي تتضمنها ، من ذلك قوله تعالى: ﴿ وَهُوَ ٱلَّذِي جَعَلَ لَكُمُ ٱلنُّجُومَ لِتَهۡتَدُواْ بِهَا فِي ظُلُمَٰتِ ٱلۡبَرِّ وَٱلۡبَحۡرِۗ قَدۡ فَصَّلۡنَا ٱلۡأٓيَٰتِ لِقَوۡمٖ يَعۡلَمُونَ ﴾ [الأنعام: 97] قال: «فإن قلت: لم قيل : ﴿يَعۡلَمُونَ ﴾ مع ذكر النجوم، و :﴿يَفۡقَهُونَ﴾ مع ذكر إنشاء بني آدم؟ قلت: كان إنشاء الإنس من نفس واحدة وتصريفهم بين أحوال مختلفة ألطف وأدق صنعة وتدبيراً ، فكان ذكر الفقه الذي هو استعمال فطنة وتدقيق نظر مطابقاً له »[2].

ومن ذلك أيضا قوله تعالى: ﴿ قُلۡ أَنزَلَهُ ٱلَّذِي يَعۡلَمُ ٱلسِّرَّ فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۚ إِنَّهُۥ كَانَ غَفُورٗا رَّحِيمٗا ﴾ [الفرقان: 6]، حيث تساءل الزَّمخشري عن وجه ملاءمة هذه الفاصلة لما قبلها، وذهب إلى أنَّه لما كان ما تقدمها في معنى الوعيد عقّبه بما يدل على القدرة عليه ؛ لأنَّه لا يوصف بالمغفرة والرحمة إلا القادر على العقوبة [3].

كما لاحظ الزَّمخشري تناسباً معنويا دقيقاً بين الفاصلة والتَّركيب الواردة فيه في قوله تعالى:﴿الٓرۚ كِتَٰبٌ أُحۡكِمَتۡ ءَايَٰتُهُۥ ثُمَّ فُصِّلَتۡ مِن لَّدُنۡ حَكِيمٍ خَبِيرٍ ﴾[هود:1] إذ المعنى: «أحكمها حكيم وفصّلها، أي بينها وشرحها خبير عالم بكيفيات الأمور»[4].

---

(1) المرجع السَّابق.297/4.

(2) المرجع نفسه. 39/2.

(3) المرجع نفسه.281/4.

(4) المرجع نفسه. 281/2.

فللتَّناسب بين الألفاظ هو أحد أضرب التَّناسب في تفسير الزَّمخشري، فقد كان يجتهد في البحث عن مناسبة ارتباط الألفاظ واقترأنَّها في الذكر ووجه الصّلة بينها، وبرز هذا المبدأ في تناوله لبعض الفواصل، ومحاولة تبيُّن صلتها ومناسبتها للتراكيب الواردة فيها من حيث الدَّلالة.

وخلاصة القول أن التَّناسب بين التَّراكيب والألفاظ من أبرز صور التَّناسب في تفسير الزَّمخشري، وتركيزه على إبراز هذا التَّناسب يشكل في تفسيره يدل على إيمانه بانسجام النّص القرآني وتماسك نسيجه.

المبحث الثالث: مناسبة التَّركيب للمقام

نقصد بمناسبة التَّركيب للمقام، المطابقة التامة بين شكل التَّركيب الذي يكون عليه، وعناصر المقام المختلفة، كالمخاطب والمقصد وموقف الخطاب، ومن دلائل هذا النَّوع من التَّناسب بين التَّركيب والمقام، توظيف اللَّفظة المناسبة من حيث الدَّلالة والتَّعبير للمقام، ويت ضح هذا من خلال المقارنة بين التَّراكيب المتشابهة التي تختلف في بعض الألفاظ، فهذا الاختلاف له دلالته من حيث إن كلّ لفظة هي الأنسب لمقامها والأليق بالتَّركيب والسّياق مما عداها.

ومن مؤشرات هذا التَّناسب استعمال بعض الألفاظ الخاصة في مواضع بعينها، وقد كان الزَّمخشري يلتمس لهذا العلل ويبحث عن وجه المناسبة في هذه الاستعمالات الخاصة للألفاظ، من ذلك مثلاً ورود لفظة (البارئ) في قوله تعالى: ﴿ وَإِذْ قَالَ مُوسَىٰ لِقَوْمِهِۦ يَٰقَوْمِ إِنَّكُمْ ظَلَمْتُمْ أَنفُسَكُم بِٱتِّخَاذِكُمُ ٱلْعِجْلَ فَتُوبُوٓاْ إِلَىٰ بَارِئِكُمْ ﴾ [البقرة: 54] قال الزَّمخشري: «فإن قلت: من أين اختص هذا الموقع بذكر البارئ؟ قلت: البارئ هو الذي خلق الخلق بريئاً من التَّفاوت...ومتميزاً بعضه من بعض بالأشكال المختلفة والصّور المتباينة، فكان فيه تقريع بما كان منهم من ترك عبادة العالم الحكيم الذي بَرَأَهُم بلطف حكمته على الأشكال المختلفة أبرياء من التَّفاوت والتنافر، إلى عبادة البقرة التي هي مثل في الغباوة والبلادة »[1]، فلفظة (البارئ) اختيرت في هذا السّياق بالذّات؛ لأنَّها أنسب له وأدل على المعنى وأدق.

ومناسبة التَّركيب للمقام إنَّما تتجلى وتبرز بوضوح من خلال ملاحظة ما يعتري التَّراكيب من تغيّرات هي علامات على هذا التَّناسب ، وأهم التّغيّرات التي يتميز بها الخطاب تبعاً لذلك هي تغيّر الأدوات والتَّقديم والحذف.

أولا: الأدوات

يأخذ استعمال الأدوات شكلين من :**التّغيّر** بالمخالفة بين الأدوات، وتغيّر بحذفها.

---

(1) المرجع السَّابق. 110/1، 111.

فأما المخالفة بين الأدوات، فمنها قوله تعالى : ﴿ كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِٱللَّهِ وَكُنتُمْ أَمْوَٰتًا فَأَحْيَٰكُمْ ثُمَّ يُمِيتُكُمْ ثُمَّ يُحْيِيكُمْ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ ﴾ [البقرة: 28] فالعطف الأول كان بالفاء، وأعقب بـــ ﴿ ثُمَّ ﴾ وذلك «لأنَّ الإحياء الأول قد تعقب الموت بغير تراخ، وأما الموت فقد تراخى عن الإحياء، والإحياء الثاني كذلك متراخ عن الموت إن أريد به النشور تراخياً ظاهراً،إن أريد به إحياء القبر فمنه يكتسب العلم بتراخيه والرّجوع إلى الجزاء أيضاً متراخ عن النشور»[1].

فاستعمال الأدوات هنا ناسب بدقة المعنى الذي قصد التَّعبير عنه، وهذه المناسبة الدقيقة تجلت في استعمال الأدوات في مواضعها بحسب دلالة كلّ منها

ومن ذلك أيضاً قوله تعالى: ﴿ يَكَادُ ٱلْبَرْقُ يَخْطَفُ أَبْصَٰرَهُمْ كُلَّمَآ أَضَآءَ لَهُم مَّشَوْا فِيهِ وَإِذَآ أَظْلَمَ عَلَيْهِمْ قَامُوا ﴾ [البقرة: 20]، قال الزَّمخشري: «فإن قلت: كيف قيل مع الإضاءة كلما، ومع الإظلام إذا ؟ قلت: لأنَّهم حراص على وجود ما همهم به معقود من إمكان المشي وتأتّيه، فكلّما صاد فوا منه فرصة انتهزوها ، وليس كذلك التوقّف والتحبّس»[2].

فـــ ﴿ كُلَّمَآ ﴾ هنا دلت على الحرص الشديد، والمبادرة إلى المشي مع كلّ فرصة سانحة من الإضاءة، أما ﴿ إذا ﴾ فهي تشعر بخيبتهم وتوقفهم وهم كارهون، وهذا هو السّر في المخالفة بين الأداتين، حتى تناسب كلّ منهما الموقف الذي أريد تصويره.

أما المخالفة بين الأدوات حذفاً واستعمالاً، فمنها التَّعريف والتنكير كما في قوله تعالى: ﴿ وَٱللَّهُ خَلَقَ كُلَّ دَآبَّةٍ مِّن مَّآءٍ ﴾ [النور: 45] فقد نُكِّر فيه الماء، ولكنه جاء معرفاً في قوله تعالى: ﴿ وَجَعَلْنَا مِنَ ٱلْمَآءِ كُلَّ شَىْءٍ حَىٍّ ﴾ [الأنبياء: 30]، وقد علل الزَّمخشري هذا الأمر باختلاف المقصد بين التَّركيبين، ففي حالة التنكير قصد «أنَّه خلق كلّ دابة من نوع من الماء مختص بتلك الدابة أو خلقها

---

(1) المرجع السَّابق. 98/1.

(2) المرجع نفسه. 73/1.

من ماء مخصوص وهو النطفة، ثم خالف بين المخلوقات من النطفة ؛ فمنها هوام ومنها بهائم ومنها ناس »[1]، أما مع التَّعريف، فقد قصد ثمة معنى آخر ؛ وهو «أن أجناس الحيوان كلها مخلوقة من هذا الجنس الذي هو جنس الماء، وذلك أنَّه هو الأصل وإن تخللت بينه وبينها وسائط »[2]، فاختلاف لفظة الماء تعريفاً وتنكيراً مناسب لما قصد إبلاغه من معنى في كلّ مرَّة.

ومن اختلاف الأدوات حذفاً وذكراً، مجيء قوله تعالى: ﴿ يَسْـَٔلُونَكَ ﴾ [البقرة: 189، 215، 217] في سورة البقرة، بغير الواو ثلاث مرات، ثم مع الواو ثلاثاً ﴿ وَيَسْـَٔلُونَكَ ﴾ [البقرة: 119،220، 222]، وهذا يتفق مع الأحوال والطريقة التي حدثت بها هذه الأسئلة، حيث «كان سؤالهم عن تلك الحوادث الأول وقع في أحوال متفرقة فلم يؤت بحرف العطف ؛ لأنَّ كلّ واحد من السؤال سؤال مبتدأ، وسألوا عن الحوادث الأخر في وقت واحد، فجيء بحرف الجمع لذلك »[3].

وقد يتعلق حذف الأداة وذكرها بالمخاطبين وما بينهم من تفاوت ومراتب، فقد رأى الزَّمخشري أن استعمال ﴿ مِّن ﴾ التبعيضية في قوله تعالى: ﴿ يَدْعُوكُمْ لِيَغْفِرَ لَكُم مِّن ذُنُوبِكُمْ ﴾ [إبراهيم: 10] لم يرد إلا في خطاب الكافرين، كقوله: ﴿ يَغْفِرْ لَكُم مِّن ذُنُوبِكُمْ وَيُؤَخِّرْكُمْ إِلَىٰٓ أَجَلٍ ﴾ [نوح: 4] وقوله: ﴿ يَٰقَوْمَنَآ أَجِيبُواْ دَاعِيَ ٱللَّهِ وَءَامِنُواْ بِهِۦ يَغْفِرْ لَكُم مِّن ذُنُوبِكُمْ وَيُجِرْكُم مِّنْ عَذَابٍ أَلِيمٍ ﴾ [الأحقاف: 31] وقال في خطاب المؤمنين: ﴿ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰ تِجَٰرَةٍ تُنجِيكُم مِّنْ عَذَابٍ أَلِيمٍ ﴾ [الصف: 10] إلى أن قال: ﴿ يَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ ﴾ [الصف: 12] وكان ذلك للتفرقة بين الخطابين، ولئلا يسوّي بين الفريقين في الميعاد [4]، فاختلاف المخاطب ــ وهو أحد عناصر المقام ــ أدى إلى اختلاف بنية الخطاب

---

(1) المرجع السَّابق.188/3.

(2) المرجع نفسه.188/3.

(3) المرجع نفسه. 204/1.

(4) المرجع نفسه. 399/2.

مراعاة للمناسبة، وتحقيقاً للتناسب.

فالاستعمال الدقيق للأدوات هو أحد أوجه التَّناسب بين بنية التَّركيب القرآني والسّياقات التي يرد فيها، سواء أكانت هذه السّياقات لغوية، أم غير لغوية.

ثانيا: التَّقديم

يكون التَّقديم أيضاً لأجل تحقيق المناسبة بين التَّركيب والمقصد ، وقد يكون تقديماً للمعطوفات أو تقديماً لبعض عناصر الجملة الأخرى.

فمن تقديم المعطوفات قوله تعالى: ﴿ مِنۢ بَعۡدِ وَصِيَّةٖ يُوصِي بِهَآ أَوۡ دَيۡنٍۗ ﴾[النساء: 11]، حيث قدمت الوصية على الدين، مع أن الدين مقدم عليها في الشريعة، وعلة ذلك فيما ذكره الزَّمخشري: أن الوصية لمَّا كانت مشبهة للميراث في كونها مأخوذة من غير عوض، كان إخراجها مما يشق على الورثة ويتعاظمهم ولا تطيب أنفسهم بها، فكان أداؤها مظنة للتفريط ، بخلاف الدين فإن نفوسهم مطمئنة إلى أدائه، فلذلك قدمت على الدين بعثاً على وجوبها والمسارعة إلى إخراجها مع الدين [1].

أما التَّقديم في غير المعطوفات، فمنه قوله تعالى: ﴿ لَقَدۡ وُعِدۡنَا هَٰذَا نَحۡنُ وَءَابَآؤُنَا مِن قَبۡلُ ﴾ [النمل: 68] حيث قدم اسم الإشارة ﴿هَٰذَا﴾ في هذه الآية على ﴿نَحۡنُ وَءَابَآؤُنَا ﴾ وفي سورة (المؤمنون) قدم ﴿نَحۡنُ وَءَابَآؤُنَا ﴾ على ﴿هَٰذَا﴾ [المؤمنون: 83]، وهذا التَّقديم دليل على أن المقدم هو الغرض المتعمد بالذكر، وأن الكلام إنَّما سيق لأجله، ففي إحدى الآيتين دل على أن اتخاذ البعث هو الذي تُعمّد بالكلام، وفي الأخرى على أن اتخاذ المبعوث بذلك الصدد[2].

ومثله قوله تعالى: ﴿ قَالَ رَبُّكَ هُوَ عَلَيَّ هَيِّنٞ ﴾[مريم: 9] حيث قدمت الصّلة، ولكنها أخرت في قوله تعالى : ﴿ وَهُوَ ٱلَّذِي يَبۡدَؤُاْ ٱلۡخَلۡقَ ثُمَّ يُعِيدُهُۥ وَهُوَ

---

(1) المرجع السابق. 371/1.

(2) المرجع نفسه.288/3.

أَهْوَنُ عَلَيْهِ ﴾ [الروم: 27]؛ لأنَّه في الأولى قصد الاختصاص، فقيل: هو علي هين، وإن كان مستصعباً عندكم أن يولد بين هرم وعاقر، وأما في الثانية فلا معنى للاختصاص، إذ الأمر مبني على ما يعقلون من أن الإعادة أسهل من الابتداء، فلو قدمت الصلة لتغيّر المعنى [1].

ومن هذا القبيل قوله تعالى: ﴿ قُلْ أَغَيْرَ اللَّهِ أَتَّخِذُ وَلِيًّا ﴾ [الأنعام: 14] حيث قدم المفعول على الفعل، لأنَّ الإنكار في اتخ اذ غير الله ولياً ، لا في اتخاذ الولي، فكان أولى بالتَّقديم [2].

وهكذا ناسبت بنية التَّركيب في كلّ مرَّة المعنى الدقيق الذي قصد التَّعبير عنه، أو الموقف الذي أريد تصويره، والسّياق الذي ورد فيه التَّركيب، وإذا كانت هذه التحولات أنواعاً من الانزياح، فإنه انزياح غايته تحقيق نوع من المناسبة.

ثالثا: الحذف

والحذف أيضاً هو أحد الظَّواهر التي تمس التَّراكيب تحقيقاً للمناسبة بين الخطاب والمقام، وبالتحديد مقصد الخطاب وغرضه.

وأكثر العناصر حذفاً هي المفعول به، كما في الآية: ﴿ وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِّنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِن دُونِهِمُ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَسْقِي حَتَّىٰ يُصْدِرَ الرِّعَاءُ ﴾ [القصص: 23] قال الزَّمخشري: «فإن قلت: لم ترك المفعول غير مذكور؟ قلت: لأنَّ الغرض هو الفعل لا المفعول، ألا ترى أنَّه إنَّما رحمهما لأنَّهما كانتا على الذياد وهم على السقي ، ولم يرحمهما لأنَّ مذودهما غنم ومسقيهم إبل مثلاً »[3].

ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ إِذْ أَرْسَلْنَا إِلَيْهِمُ اثْنَيْنِ فَكَذَّبُوهُمَا فَعَزَّزْنَا

---

(1) المرجع السابق.359/3، 360.

(2) المرجع نفسه. 10/2.

(3) المرجع نفسه.303/3.

بِثَالِثٍ ﴾[يس: 14] فقد «ترك ذكر المفعول به ؛ لأنَّ الغرض ذكر المعزز به... «وإذا كان الكلام منصبّاً إلى غرض من الأغراض جعل سياقه له وتوجهه إليه، كأن ما سواه مرفوض مطروح »[1].

ومن هذا الباب أيضاً حذف أحد المفعولين، كما في قوله تعالى: ﴿لِّيُنذِرَ بَأْسًا شَدِيدًا مِّن لَّدُنْهُ ﴾ [الكهف: 2] إذ اقتصر على أحد مفعولي أنذر، لأنَّه جعل المنذر به هو الغرض المسوق إليه فوجب الاقتصار عليه [2].

فالغرض والمقصد هو الذي يحكم شكل الخطاب وبنيته ولا يمكننا بحال عزل هذه البنية بما تكون عليه من تقديم لبعض العناصر وحذف لبعضها أو مغايرة بينها ، لا يمكن عزل كلّ ذلك عن سياق هذا الخطاب وأغراضه ومقاصده، وهذا من باب التَّناسب بين الخطاب والمقام بوجه عام.

والمقام يتسع ليشمل البيئة بعناصرها المختلفة والعوامل التي تؤثر في المتلقين وتحكم سلوكهم وتفكيرهم، وتوجه همومهم واهتمامهم، فإذا كانت بيئة من نزل القرآن بلغتهم وبعث الرسول ﷺ منهم هي التي سوغت الجمع بين الإبل والسَّماء والجبال والأرض في قوله تعالى: ﴿ أَفَلَا يَنظُرُونَ إِلَى ٱلْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ وَإِلَى ٱلسَّمَآءِ كَيْفَ رُفِعَتْ وَإِلَى ٱلْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ وَإِلَى ٱلْأَرْضِ كَيْفَ سُطِحَتْ ﴾ [الغاشية: 17-20] فإن هذه البيئة نفسها هي التي سوغت الاقتصار على ذكر ﴿ ٱلْحَرَّ ﴾ في قوله تعالى: ﴿وَجَعَلَ لَكُمْ سَرَٰبِيلَ تَقِيكُمُ ٱلْحَرَّ وَسَرَٰبِيلَ تَقِيكُم بَأْسَكُمْ ﴾ [النحل: 81]، فهو «لم يذكر البرد، لأنَّ الوقاية من الحر أهم عندهم، وقلما يهمهم البرد لكونه يسيراً محتملاً »[3].

وقد يكون سبب النُّزول هو الإطار الذي يحكم عم لية الحذف، ويكون هذا الحذف ضرورة يقتضيها مبدأ التَّناسب بين بنية التَّركيب والسّياق العام الذي يتصل بظروف الخطاب وملابساته ، ويمكن الاستدلال على ذلك بقوله

---

(1) المرجع السابق.4/09.

(2) المرجع نفسه. 2/517.

(3) المرجع نفسه. 2/459.

تعالى: ﴿ قُلِ ٱللَّهُمَّ مَٰلِكَ ٱلۡمُلۡكِ تُؤۡتِي ٱلۡمُلۡكَ مَن تَشَآءُ وَتَنزِعُ ٱلۡمُلۡكَ مِمَّن تَشَآءُ وَتُعِزُّ مَن تَشَآءُ وَتُذِلُّ مَن تَشَآءُۖ بِيَدِكَ ٱلۡخَيۡرُۖ إِنَّكَ عَلَىٰ كُلِّ شَيۡءٖ قَدِيرٞ ﴾ [آل عمران: 26]

فالزَّمخشري يعود إلى سبب نزول الآية، وهو أن الرسول ﷺ وعد أصحابه فتح بلاد فارس والروم، فأنكر ذلك المنافقون فنزلت هذه الآية، فذكر فيها الخير دون الشر، «لأنَّ الكلام إنَّما وقع في الخير الذي يسوقه إلى المؤمنين وهو الذي أنكرته الكفرة، فقال بيدك الخير تؤتيه أولياءك على رغم من أعدائك»[1].

فمعرفة أسباب النزول، هو تعرف إلى السّياق بوجه عام، لأنَّ سبب النزول قد يقودنا إلى معرفة المخاطب ومقصد المتكلم والموقف الدقيق الذي ورد فيه الخطاب، ومن دون المعرفة بهذه الأشياء تبقى دلالات الخطاب وقيمه الفنِّية والجماليّة غير واضحة لدينا تمام الوضوح.

---

(1) المرجع السابق. 269/1.

المبحث الرابع: ترتيب الخطاب

من الظَّواهر التي تنتج عن القول بتناسب الخطاب، الكيفية التي تترتب بها أجزاؤه ووحداته، فهذه الوحدات يفترض أن تكون موافقة لترتيب وحدات أخرى تناظرها في سياقها، أو تكون مناسبة للمعنى المراد إبلاغه، كأن ينتقل في ترتيبها من الأعلى إلى الأدنى أو العكس، أو يكون ترتيبها مناسباً للتسلسل الزمني للوقائع والأحداث، وفي كلّ الحالات تكون المناسبة قائمة بين ترتيب أجزاء الخطاب وبين جهة من جهات اللَّفظ أو المعنى.

أولا: ترتيب الخطاب

مما ترتبت فيه أجزاء الخطاب بناء على ترتيب سابق تقديم لفظ التعذيب على المغفرة في الآية: ﴿ أَلَمْ تَعْلَمْ أَنَّ ٱللَّهَ لَهُۥ مُلْكُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ يُعَذِّبُ مَن يَشَآءُ وَيَغْفِرُ لِمَن يَشَآءُ ۗ وَٱللَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ قَدِيرٌ ﴾ [المائدة: 40] لأنَّه قوبل بذلك تقدم السّرقة على التوبة [1]، في الآية: ﴿ وَٱلسَّارِقُ وَٱلسَّارِقَةُ فَٱقْطَعُوٓا۟ أَيْدِيَهُمَا جَزَآءًۢ بِمَا كَسَبَا نَكَٰلًا مِّنَ ٱللَّهِ ۗ وَٱللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ ﴾ [المائدة: 38] فإذا قدم لفظ العذاب على المغفرة فلكي يناسب تقديم ذكر السّرقة على التوبة.

ومن هذا تقديم ذكر الأرض على السَّماء في قوله تعالى: ﴿وَمَا يَعْزُبُ عَن رَّبِّكَ مِن مِّثْقَالِ ذَرَّةٍ فِى ٱلْأَرْضِ وَلَا فِى ٱلسَّمَآءِ وَلَآ أَصْغَرَ مِن ذَٰلِكَ وَلَآ أَكْبَرَ إِلَّا فِى كِتَٰبٍ مُّبِينٍ ﴾ [يونس: 61] ، فمع أن حق السَّماء أن تقدم على الأرض، إلا أنَّه لما ذكر شهادته على شؤون أهل الأرض وأحوالهم وأعمالهم، لاءم ذلك أن قدم الأرض على السَّماء [2]، فالترتيب هنا أيضاً جاء ليناسب السّياق، مع أن الأصل هو خلافه، فعادة الخطاب القرآني أن يتقدم فيه ذكر السَّماء على الأرض، وحين تقدمت الأرض على السَّماء في هذا الموضع كان ذلك من أجل أن الخطاب تضمن ذكر أهل الأرض وساكنيها وشهادة الله عليهم وعلمه

---

(1) المرجع السَّابق. 485/1، 486.

(2) المرجع نفسه. 264/2.

بهم وبأحوالهم وأعمالهم فكان أنسب له أن يقدم ذكر الأرض على السَّماء.

وأكثر ما تترتب وفقه أجزاء الخطاب، أن تتدرج من الأعلى إلى الأدنى، سواء أكان هذا التدرج تدرجا من الكثرة إلى القلة، أم كان تدرجا من الفاضل إلى المفضول.

فمن ترتيب الخطاب مناسبة للتدرج من الكثرة إلى القلة قوله تعالى : ﴿ ثُمَّ أَوۡرَثۡنَا ٱلۡكِتَٰبَ ٱلَّذِينَ ٱصۡطَفَيۡنَا مِنۡ عِبَادِنَاۖ فَمِنۡهُمۡ ظَالِمٞ لِّنَفۡسِهِۦ وَمِنۡهُم مُّقۡتَصِدٞ وَمِنۡهُمۡ سَابِقُۢ بِٱلۡخَيۡرَٰتِ بِإِذۡنِ ٱللَّهِۚ ﴾ [فاطر: 32]، فقد قدم الظالم ثم المقتصد ثم السَّابق، وهذا «للإيذان بكثرة الفاسقين وغلبتهم، وأن المقتصدين قليل بالإضافة إليهم، والسَّابقون أقل القليل »[1].

ومن ترتيب الخطاب مراعاة للتدرج من الفاضل إلى المفضول قوله تعالى: ﴿وَإِذۡ أَخَذۡنَا مِنَ ٱلنَّبِيِّـۧنَ مِيثَٰقَهُمۡ وَمِنكَ وَمِن نُّوحٖ وَإِبۡرَٰهِيمَ وَمُوسَىٰ وَعِيسَى ٱبۡنِ مَرۡيَمَۖ وَأَخَذۡنَا مِنۡهُم مِّيثَٰقًا غَلِيظٗا ﴾ [الأحزاب: 7]، قال الزَّمخشري: «فإن قلت: لم قدم رسول الله ﷺ على نوح فمن بعده؟ قلت: هذا العطف لبيان فضيلة الأنبياء الذين هم مشاهيرهم وذراريهم، فلما كان محمد ﷺ أفضل هؤلاء المفضولين، قدم عليهم لبيان أنَّه أفضلهم، ولولا ذلك لقدم من قدمه زمانه »[2].

ويلحق بهذا النَّوع تقديم فعل الإراحة على التسريح في قوله تعالى: ﴿ وَلَكُمۡ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسۡرَحُونَ ﴾ [النحل: 6]، «لأنَّ الجمال في الإراحة أظهر، إذا أقبلت ملأى البطون حافلة الضروع، ثم أوت إلى الحظائر حاضرة أهلها »[3]، فالخطاب يأتي بترتيب موافق للسياق اللغوي أو غير اللغوي، مما يتصل بموقف الخطاب وحالة المخاطبين وغير ذلك.

---

(1) المرجع السَّابق.466/3.

(2) المرجع نفسه.398/3.

(3) المرجع نفسه. 436/2.

ثانيا: إعادة ترتيب الخطاب

ونلاحظ أن الزَّمخشري لا يقتصر على توجيه ترتيب الخطاب، بل يلجأ إلى ما يمكن أن نسميه إعادة ترتيب الخطاب حين يلاحظ أن الخطاب ورد بترتيب غير ترتيب الوقائع والأحداث، من ذلك قوله تعالى في سورة الواقعة: ﴿ فَلَوْلَآ إِذَا بَلَغَتِ ٱلْحُلْقُومَ وَأَنتُمْ حِينَئِذٍ تَنظُرُونَ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنكُمْ وَلَٰكِن لَّا تُبْصِرُونَ فَلَوْلَآ إِن كُنتُمْ غَيْرَ مَدِينِينَ تَرْجِعُونَهَآ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ ﴾ [الواقعة: 83-87]، حيث قال: «ترتيب الآية فلولا ترجعونها إذا بلغت الحلقوم إن كنتم صادقين»[1].

ومن الآيات التي أشار الزَّمخشري فيها إلى إعادة ترتيب أجزاء الخطاب الآية: ﴿ وَمِنْ ءَايَٰتِهِۦ مَنَامُكُم بِٱلَّيْلِ وَٱلنَّهَارِ وَٱبْتِغَآؤُكُم مِّن فَضْلِهِۦٓ ﴾ [الروم: 23]، حيث ذهب إلى أن قوله تعالى: ﴿مَنَامُكُم بِٱلَّيْلِ وَٱلنَّهَارِ وَٱبْتِغَآؤُكُم مِّن فَضْلِهِۦٓ﴾ هو من باب اللف وترتيبه: ومن آياته منامكم وابتغاؤكم من فضله بالليل والنهار[2] .

ومن أبرز الشواهد على اهتمام الزَّمخشري بإعادة ترتيب الخطاب ليتلاءم ويتناسب مع الأحداث والوقائع الفعلية، الآيات التي تحدثت عن قصة ذبح البقرة، فقد وقع فيها تقديم وتأخير بين أجزاء القصة، فبدلاً من ذكر قصة قتيل بني إسرائيل أولاً، ثم أمر الله لهم بذبح البقرة وحدوث المعجزة بذلك، قُلِبَ الترتيب فذكرت قصة أمر الله لهم بذبح البقرة وممارتهم في شأنها، وبعد ذلك ذكرت علة هذه المعجزة وهي القتيل الذي تدافعوا قتله، ويعلل الزَّمخشري مجيء القصة على الترتيب الذي جاءت عليه بقوله: «فإن قلت: فما للقصة لم تقص على ترتيبها، وكان حقها أن يقدم ذكر القتيل والضرب ببعض البقرة على الأمر بذبحها، وأن يقال وإذ قتلتم نفساً فادارأتم فيها فقلنا اذبحوا البقرة، واضربوه ببعضها؟ قلت: هاتان قصتان، كلّ واحدة منهما مستقلة بنوع من التقريع، وإن كانتا متصلتين متحدتين، فالأولى لتقريعهم

---

(1) المرجع السَّابق.352/4.

(2) المرجع نفسه.358/3.

على الاستهزاء، وترك المسارعة إلى الامتثال وما يتبع ذلك، والثانية للتقريع على قتل النّفس المحرمة، وما يتبع ذلك من الآية العظيمة، وإنَّما قدمت قصة الأمر بذبح البقرة على ذكر القتيل؛ لأنَّه لو عمل على عكسه لكانتا قصة واحدة، ولذهب الغرض من تثنية التقريع... »[1].

وبهذا لا يمكن أن يفصل ترتيب أجزاء الخطاب عن مبدإ التَّناسب بصفة عامَّة؛ إذ إن هذا المبدأ يقتضي أن يكون الترتيب ملائماً وموافقاً للسياق الدّاخلي تحقيقاً لانسجام النّص، أو مناسباً للسياق الخارجي بكلّ تشعّباته التي تمتدّ لتشمل المكان والزمان والشخصيات والوقائع والأحداث وغيرها.

وبوجه عام يمكن القول إن التَّناسب من أهم المقومات الجماليّة للخطاب القرآني، وأنَّه غاية كان الزَّمخشري يتلمسها من وراء كثير من ظواهر الخطاب القرآني، وهو وإن لم يركز على التَّناسب البديعي، فإنه أسهب في تحليل التَّناسب بين التَّراكيب ضمن النّص، والبحث عن أوجه الصّلة بين هذه التَّراكيب وبين سياقاتها المختلفة.

---

(1) المرجع السَّابق. 1/119، 120.

الفصل الثّالث: الإيحاء

المبحث الأول: إيحاء الصّورة

المبحث الثاني: التعريض وظلال المعنى

المبحث الثالث: تكثيف المعنى

رأينا أن الإيحاء خاصية ترتبط أشد الارتباط بالفنّ عموماً والفنّ القولي خصوصاً، وأنَّه من أهم المقومات الجماليّة التي تنبه إليها البلاغيّون وعالجوها ضمن بعض المفاهيم التي تلخصها عبارة الجاحظ: «قلة اللَّفظ مع كثرة المعاني »[1]، وتدور في فلكها مصطلحات كالتلميح والتلويح والكناية والتخييل والإيماء والإشارة والتعريض والإيجاز وغيرها [2]، وقد حفل تفسير الكشَّاف بالمباحث القائمة على مبدإ الإيحاء أو المتصلة به.ويمكن أن نجمل أوجه الإيحاء في تفسير الكشَّاف في ثلاثة أنواع:

أولا: إيحاء الصّورة؛ وذلك من خلال الظَّواهر البيانية، كالتمثيل والتَّشبيه والاستعارة والكناية.

ثانيا: التعريض وظلال المعنى؛ حيث لا يكون المعنى مصرحاً به، ولكنه تعريض يستشف ويستنبط بالاعتماد على السّياق اللغوي وغير اللغوي.

ثالثا: تكثيف المعنى؛ وذلك عن طريق بعض الظَّواهر الأسلوبيَّة كالحذف وتعدد المعنى والتَّضمين.

وسنتناول كلّ نوع من هذه الأنواع في مبحث خاص.

---

(1) الجاحظ. البيان والتبيين. 249/2.

(2) ينظر: مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. ص686 ــ 696.

المبحث الأوّل: إيحاء الصّورة

أوّلا: التّمثيل

أول ما يطالعنا في معالجة الزَّمخشري لإيحاء الصّورة، هو تركيزه على ما سمَّاه التمثيل، وهو يربطه غالباً بالتخييل، ليبين أن الغاية منه تخييل الصّورة والمشهد في نفس السامع كأنَّه حاضرها، وعلى الرَّغم من أن الزَّمخشري كان يطلق اسم التمثيل أحيانا على التَّشبيه وعلى الاستعارة، فإنه يتجاوز به هذين النَّوعين ليطلقه على كلّ ما من شأنه ألا يحمل على ظاهره، خصوصا ما يتعلق ببعض الأمور الغيبية، كالذي أجري من حديث على لسان الجمادات والأجرام، وبعض ما يتصل بصفات الله عز وجل.

ويبدو أن الزَّمخشري لجأ إلى مصطلحي التمثيل والتخييل لغرضين على الأقل:

الأول: إحساسه الأدبيّ الذي جعله يدرك استعصاء بعض الصّور الواردة في القرآن الكريم على التَّصنيف والتقنين الصارم الذي قد يبخسها حقها من التفّرد والجمال والإيحاء، وهو لا يجعل التمثيل خاصية ينفرد بها أسلوب القرآن، بل هو عنده أسلوب «واسع في كلام الله تعالى ورسوله عليه الصلاة والسلام، وفي كلام العرب، ونظيره قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا قَوْلُنَا لِشَيْءٍ إِذَآ أَرَدْنَٰهُ أَن نَّقُولَ لَهُۥ كُن فَيَكُونُ﴾ [النحل: 40] ﴿فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ٱئْتِيَا طَوْعًا أَوْ كَرْهًا قَالَتَآ أَتَيْنَا طَآئِعِينَ﴾ [فصلت: 11]

إِذْ قَالَتِ الأنسَاعُ لِلْبَطْنِ الْحَق .....

ومعلوم أنَّه لا قول ثمة، وإنَّما هو تمثيل وتصوير للمعنى »[1].

والغرض الثاني يتصل بفكر الزَّمخشري الاعتزالي الذي كان يحمله على تأويل النّصوص وفقاً لما يوافق معتقده، ومما يؤكد هذا الأمر أن أكثر ما ذهب فيه الزَّمخشري مذهب التمثيل والتخييل هو مما يتعلق بصفات الله

---

(1) الكشَّاف. 132/2. وتتمة البيت: قدما فآضت كالفنِّيق المحنق. وهو لأبي النجم العجلي. ينظر: اللسان. مادة (حنق). 1027/12.

عز وجل، قال السيوطي متحدثاً عن ذلك في الإتقان في باب كنايات القرآن وتعريضه: «واستنبط الزَّمخشري نوعاً من الكناية غريبا، وهو أن تعمد إلى جملة معناها على خلاف الظاهر فتأخذ الخلاصة من غير اعتبار مفرداتها بالحقيقة والمجاز، فتعبر بها عن المقصود كما تقول في نحو ﴿ ٱلرَّحۡمَٰنُ عَلَى ٱلۡعَرۡشِ ٱسۡتَوَىٰ ﴾ [طه: 5]، إنَّه كناية عن الملك؛ فإن الاستواء على السّرير لا يحصل إلا مع المُلك، فجعل كناية عنه، وكذا قوله : ﴿ وَٱلۡأَرۡضُ جَمِيعٗا قَبۡضَتُهُۥ يَوۡمَ ٱلۡقِيَٰمَةِ وَٱلسَّمَٰوَٰتُ مَطۡوِيَّٰتُۢ بِيَمِينِهِۦۚ ﴾ [الزمر: 67] كناية عن عظمته وجلالته من غير ذهاب بالقبض واليمين إلى جهة حقيقة ومجاز »[1]، وهذا يؤكد كون التمثيل أطوع في تحليل هذه الآيات وتأويلها عند الزَّمخشري.

فمما يتصل بصفات الله قوله عز وجل: ﴿ وَإِذۡ أَخَذَ رَبُّكَ مِنۢ بَنِيٓ ءَادَمَ مِن ظُهُورِهِمۡ ذُرِّيَّتَهُمۡ وَأَشۡهَدَهُمۡ عَلَىٰٓ أَنفُسِهِمۡ أَلَسۡتُ بِرَبِّكُمۡۖ قَالُواْ بَلَىٰۛ شَهِدۡنَآ ﴾[الأعراف: 172] فهو عنده من باب التمثيل والتخييل؛ ومعنى ذلك أنَّه نصب لهم الأدلة على ربوبيته ووحدانيته، وشهدت بها عقولهم وبصائرهم التي ركبها فيهم وجعلها مميزة بين الضلالة والهدى، فكأنَّه أشهدهم على أنفسهم وقررهم وقال لهم: ألست بربكم؟ وكأنَّهم قالوا: بلى أنت ربنا شهدنا على أنفسنا وأقررنا بوحدانيتك[2].

ويذهب الزَّمخشري هذا المذهب أيضاً في الآية ﴿ وَٱلۡأَرۡضُ جَمِيعٗا قَبۡضَتُهُۥ يَوۡمَ ٱلۡقِيَٰمَةِ وَٱلسَّمَٰوَٰتُ مَطۡوِيَّٰتُۢ بِيَمِينِهِۦۚ ﴾ [الزمر: 67] إذ «الغرض من هذا الكلام إذا أخذته كما هو بجملته ومجموعه تصوير عظمته، والتوقيف على كنه جلاله لا غير، من غير ذهاب بالقبضة ولا باليمين إلى جهة حقيقة أو جهة مجاز[3]

---

(1) السيوطي: الإتقان. 109/2.

(2) الكشَّاف. 132/2. قال الصابوني: "للمفسّرين في هذه الآية قولان. أحدهما: أن الله لما خلق آدم أخرج ذريته من صلبه وهم مثل الذر وأخذ عليهم العهد بأنَّه ربهم فأقروا وشهدوا بذلك... والثاني: أن هذا من باب التمثيل والتخييل... وهذا الرأي اختاره الزَّمخشري وأبو حيان وأبو السعود" ينظر: الصابوني محمد علي: صفوة التفاسير. دار دار القرآن الكريم. بيروت. 1400هـ/1980م. 481/1.

(3) الكشَّاف.107/4.

أما ما يتعلق بالحديث عن الأجرام والجمادات وكلامها فمنه الآية:

﴿ إِنَّا عَرَضْنَا ٱلْأَمَانَةَ عَلَى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱلْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَن يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا ﴾ [الأحزاب: 72]، قال الزَّمخشري: «ونحو هذا الكلام كثير في لسان العرب، وما جاء القرآن إلا على طرقهم وأساليبهم، من ذلك قولهم: لو قيل للشحم أين تذهب؟ لقال: أسوِّي العوج، وكم وكم لهم من أمثال على ألسنة البهائم والجمادات، وتصوير مقاولة الشحم محال، ولكن الغرض أن السمن في الحيوان مما يحسّن قبيحه، كما أن العجف مما يقبّح حسنه، فصور أثر السمن فيه تصويراً هو أوقع في نفس السامع، وهي به آنس وله أقبل، وعلى حقيقته أوقف، وكذلك تصوير عظم الأمانة وصعوبة أمرها، وثقل محملها والوفاء بها »[1]، فغرض هذا التمثيل كما هو واضح من كلام الزَّمخشري هو تخييل المشهد وتصويره في نفس السامع، حتى يكون أكثر إدراكاً له وانفعالا بمعناه.

ومن ذلك أيضاً سؤال جهنم وجوابها في الآية : ﴿ يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ ٱمْتَلَأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِن مَّزِيدٍ ﴾ [ق: 30]، فسؤال جهنم وجوابها من باب التخييل الذي يقصد به تصوير المعنى في القلب وتثبيته، وفيه معنيان: أحدهما أنَّها تمتلئ مع اتساعها وتباعد أطرافها حتى لا يسعها شيء ولا يزاد على امتلائها، والثاني أنَّها من السعة بحيث يدخلها من يدخلها وفيها موضع للمزيد [2].

وقد يذكر الزَّمخشري بعض معاني التمثيل والتخييل وأغراضهما؛ ففي الآية: ﴿ لَوْ أَنزَلْنَا هَٰذَا ٱلْقُرْءَانَ عَلَىٰ جَبَلٍ لَّرَأَيْتَهُۥ خَٰشِعًا مُّتَصَدِّعًا مِّنْ خَشْيَةِ ٱللَّهِ ﴾ [الحشر: 21] قال إنه تمثيل وتخييل، الغرض منه توبيخ الإنسان على قسوة قلبه وقلة تخشعه عند تلاوة القرآن وتدبُّر قوارعه وزواجره [3].

والخلاصة أن التمثيل عند الزَّمخشري هو أحد أضرب التصوير البياني، وهو وإن أطلقه أحياناً على أنواع بيانية أخرى، فإنه كان يطلقه أكثر

---

(1) المرجع السابق.3/429.

(2) المرجع نفسه.4/296.

(3) المرجع نفسه.4/383.

على تلك الصّور التي يخالف تأويله لها ظاهر لفظها، وهي في الغالب آيات تتصل بالعقيدة والغيبيات، وما جاء من حديث ومحاورة لبعض الجمادات والأجرام أو إنزالها منزلة من يعقل ويحس، فهذا كله برأيه من التمثيل الذي قصد به الإيحاء بالمعنى وتصويره في نفس السامع، ولذلك ربطه بالتخييل.

ثانيا: التَّشبيه

يستخدم الزَّمخشري مصطلح المثل للدلالة على التَّشبيه، وقد اهتم بأمثال القرآن الكريم وأدرك ما فيها من إيحاء تصويري وتجسيد للمعاني، فقال: «ولضرب العرب الأمثال واستحضار العلماء المثل والنظائر شأن ليس بالخفي في إبراز خبيات المعاني، ورفع الأستار عن الحقائق حتى تريك المتخيل في صورة المحقق، والمتوهم في معرض المتيَقَّن، والغائب كأنَّه مشاهد...» [1].

وقد لاحظنا أن التَّشبيه التمثيلي هوأكثر ما استوقف الزَّمخشري من أنواع التَّشبيه، حيث ينتزع وجه الشبه من متعدد، فيكون التَّشبيه بين صورتين، ومعلوم أن هذا النَّوع أكثر إيحاء وأقدر على نقل التفصيلات التي يعمها التَّشبيه.

ومن هذه النَّماذج تفسيره الآية: ﴿ فَأَمَّا ٱلزَّبَدُ فَيَذۡهَبُ جُفَآءٗۖ وَأَمَّا مَا يَنفَعُ ٱلنَّاسَ فَيَمۡكُثُ فِي ٱلۡأَرۡضِۚ كَذَٰلِكَ يَضۡرِبُ ٱللَّهُ ٱلۡأَمۡثَالَ ﴾ [الرعد: 17] بقوله: «هذا مثل ضربه الله للحق وأهله والباطل وحزبه، كما ضرب الأعمى والبصير والظلمات والنور مثلاً بهما، فمثل الحق وأهله بالماء الذي ينزل من السَّماء فتسيل به أودية الناس، فيحيون به وينفعهم أنواع المنافع، وبالفلز الذي يتنفعون به في صوغ الحلي منه، واتخاذ الأواني والآلات المختلفة، ولو لم يكن إلا الحديد الذي فيه البأس الشديد لكفى به، وأن ذلك ماكث في الأرض باق بقاء ظاهراً، يثبت الماء في منافعه، وتبقى آثاره في العيون والبئار والحبوب والثمار التي

---

(1) المرجع السابق. 66/1.

تنبت به مما يدخر ويكنز، وكذلك الجواهر تبقى أزمنة متطاولة، وشبه الباطل في سرعة اضمحلاله ووشك زواله وانسلاخه عن المنفعة، بزبد السيل الذي يُرمى به، وبزبد الفلز الذي يطفو فوقه إذا أذيب [1].

ومن نماذج التَّشبيهات التمثيلية التي بسط الزَّمخشري القول فيها، الآية : ﴿أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَن يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا﴾ [الحجرات: 12] فهي عنده «تمثيل وتصوير لما يناله المغتاب من عرض المغتاب على أفظع وجه وأفحشه، وفيه مبالغات شتى، منها الاستفهام الذي معناه التقرير، ومنها جعل ما هو في الغاية من الكراهة موصولاً بالمحبة، ومنها إسناد الفعل إلى أحدكم، والإشعار بأن أحداً من الأحدين لا يحب ذلك، ومنها أن لم يقتصر على تمثيل الاغتياب بأكلّ لحم الإنسان حتى جعله أخاً، ومنها أن لم يقتصر على أكلّ لحم الأخ حتى جعل ميتاً [2]، وهذه المبالغات التي ذكرها الزَّمخشري في هذا التَّشبيه أفادت زيادة في الإيحاء ببشاعة الصّورة التَّشبيهية، ومبالغة وتوكيدا للنهي والإنكار.

ومن التَّشبيهات التمثيلية قوله تعالى: ﴿وَالَّذِينَ يَدْعُونَ مِن دُونِهِ لَا يَسْتَجِيبُونَ لَهُم بِشَيْءٍ إِلَّا كَبَاسِطِ كَفَّيْهِ إِلَى الْمَاءِ لِيَبْلُغَ فَاهُ وَمَا هُوَ بِبَالِغِهِ﴾ [الرعد: 14]، فعبدة هذه الأصنام الداعون لها، لا تستجيب لهم إلا كاستجابة الماء إلى من بسط كفيه إليه، يرجو منه أن يبلغ فاه، والماء جماد لا يشعر ببسط كفيه ولا بعطشه وحاجته إليه، ولا يقدر أن يجيب دعاءه ويبلغ فاه، وكذلك ما يدعونه، جماد لا يحس بدعائهم ولا يستطيع إجابتهم ولا يقدر على نفعهم [3].

فهذه كلها تشبيهات تمثيلية، انتزعت أوجه الشبه فيها من متعدد، فكانت تشبيهات حية، مفعمة بالحركة والإيحاء، نقلت مشاهد حية كأن السامع يراها بأم عينه ماثلة أمامه.

---

(1) المرجع السَّابق. 385/2.

(2) المرجع نفسه.284/4.

(3) المرجع نفسه. 383/2.

كما وقف الزَّمخشري على الإيحاء الماثل في التَّشبيه التخييلي الوارد في الآية: ﴿ طَلۡعُهَا كَأَنَّهُۥ رُءُوسُ ٱلشَّيَٰطِينِ ﴾ [الصافات:65]، ففي تشبيه الطلع برؤوس الشياطين دلالة على تناهيه في الكراهة وقبح المنظر؛ لأنَّ الشيطان مكروه مستقبح في طباع الناس لاعتقادهم أنَّه شرّ محض لا يخلطه خير، فيقولون في القبيح الصّورة: كأنَّه وجه شيطان، كأنَّه رأس شيطان، وإذا صوره المصورون، جاؤوا بصورته على أقبح ما يقدر وأهولهُ[1].

ونلاحظ أن اهتمام الزَّمخشري بالتَّشبيه تركز على النَّوع التمثيلي منه، الحاصل بين صورتين انتزع وجه الشبه فيهما من متعدد، ومردّ ذلك إلى أن هذا النَّوع أكثر إيحاء وتصويراً، مما يدل على احتفاء الزَّمخشري بخاصية الإيحاء من خلال هذه الصّور البيانية.

ثالثا: الاستعارة

اهتم الزَّمخشري بالاستعارة اهتماماً خاصاً، فكانت من أكثر صور البيان التي حظيت بعنايته، وهو وإن لم يكن يحرص على التمييز الدقيق بين حدود صور البيان والفروق فيما بينها بوصفها داخلة ضمن المجاز والتمثيل، فإنه ركز تحليله على الاستعارة أكثر، لا سيما التمثيلية منها، وقد يعزى هذا إلى أن الاستعارة التمثيلية أبلغ أنواعها، لأنَّ التَّشبيه فيها يتم بين صورتين، مما يجعلها قابلة لأن تتفرع إلى عدة استعارات جزئية [2].

والزَّمخشري يركز في تحليله للاستعارة على أمرين:

أولهما: ما تفيده من مبالغة وإيحاء وتصوير.

وثانيهما: ما تتصف به من جمال وروعة تكسبهما الأسلوب.

فمن الاستعارات التمثيلية التي وقف عندها الزَّمخشري، ما تضمنته الآية: ﴿ فَإِذَا نَزَلَ بِسَاحَتِهِمۡ فَسَآءَ صَبَاحُ ٱلۡمُنذَرِينَ ﴾ [الصافات: 177]، حيث قال: «مثَّل العذاب النازل بهم بعدما أُنذِروه فأنكروه، بجيش أَنذَر بهجومه قومَه بعضُ

---

(1) المرجع السابق.36/4.

(2) ينظر: التحرير والتنوير.132/14، 135.

نُصَّاحهم فلم يلتفتوا إلى إنذاره... فشن عليهم الغارة وقطع دابرهم، وكانت عادة مغاويرهم أن يغيروا صباحاً، فسميت الغارة صباحاً وإن وقعت في وقت آخر، وما فصُحت هذه الآية ولا كانت لها هذه الروعة التي تحس بها ويروقك موردها على نفسك وطبعك إلا لمجيئها على طريقة التمثيل »[1].

وهو يشرح تفصيلات الصّورة التي تجسدها الاستعارة في الآية﴿ إِنَّا جَعَلْنَا فِيٓ أَعْنَٰقِهِمْ أَغْلَٰلًا فَهِيَ إِلَى ٱلْأَذْقَانِ فَهُم مُّقْمَحُونَ ﴾ [يس: 8] فيرى أنَّه «مثل لتصميمهم على الكفر، وأنَّه لا سبيل إلى ارعوائهم بأن جعلهم كالمغلولين المقمحين في أنَّهم لا يلتفتون إلى الحق، ولا يعطفون أعناقهم نحوه، ولا يطأطئون رؤوسهم له، وكالحاصلين بين سدين لا يبصرون ما قدامهم ولا ما خلفهم، في أن لا تأمّل لهم ولا تبصُّر، وأنَّهم متعامُون عن النّظر في آيات الله»[2].

وهو يقف شارحاً ومعلّلاً وجه الاستعارة فيقول في الآية: ﴿ وَعِندَهُۥ مَفَاتِحُ ٱلْغَيْبِ لَا يَعْلَمُهَآ إِلَّا هُوَ ﴾ [الأنعام: 59]: «جعل للغيب مفاتح على طريق الاستعارة؛ لأنَّ المفاتح يتوصل بها إلى ما في المخازن المتوثق منها بالأغلاق والأقفال، ومن علم مفاتحها وكيف تفتح توصل إليها، فأراد أنَّه هو المتوصل إلى المغيبات وحده لا يتوصل إليها غيره، كمن عنده مفاتح أقفال المخازن ويعلم فتحها، فهو المتوصل إلى ما في المخازن »[3].

وفي قوله تعالى: ﴿ فَمَن يَكْفُرْ بِٱلطَّٰغُوتِ وَيُؤْمِنۢ بِٱللَّهِ فَقَدِ ٱسْتَمْسَكَ بِٱلْعُرْوَةِ ٱلْوُثْقَىٰ لَا ٱنفِصَامَ لَهَا ﴾ [البقرة: 256] يبين أثر هذه الاستعارة في تصوير غير المحسوس بالمشاهد المحسوس، فيقول: «العروة الوثقى: الحبل الوثيق المحكم، المأمون انفصامها، أي انقطاعها، وهذا تمثيل للمعلوم بالنّظر والاستدلال بالمشاهد المحسوس، حتى يتصوره السامع كأنَّه ينظر إليه بعينه،

---

(1) الكشَّاف.52/4، 53.

(2) المرجع نفسه.06/4.

(3) المرجع نفسه. 25/2.

فيحكم اعتقاده والتيقن به»[1].

و المبدأ الذي قامت عليه هذه الاستعارة هو الذي نجده في قوله تعالى: ﴿ بَلْ نَقْذِفُ بِٱلْحَقِّ عَلَى ٱلْبَٰطِلِ فَيَدْمَغُهُۥ فَإِذَا هُوَ زَاهِقٌ ﴾ [الأنبياء: 18]، حيث «استعار القذف والدمغ تصويراً لإبطاله وإهداره ومحقه، فجعله كأنَّه جرم صلب كالصخرة مثلاً، قذف به على جرم رخو أجوف فدمغه »[2]، إن هذه الصّورة لتوحي بقوة الحق وصلابته، بقدر ما تشي بضعف الباطل ووهنه ورخاوته، فهو لا يقوى على مجابهة الحق أو مقارعته، لما بينهما من تباين، فإذا حدث وأن تنازلا، فسرعان ما يولّي الباطل دبره في وجه الحق، ولا يصمد أمام قوته وصلابته.

أما الاستعارات المكنية، فقد وقف الزَّمخشري على نماذج، منها قوله تعالى: ﴿ وَلَمَّا سَكَتَ عَن مُّوسَى ٱلْغَضَبُ أَخَذَ ٱلْأَلْوَاحَ ﴾ [الأعراف: 154]، حيث أشار إلى ما فيها من إيحاء وجمال بقوله: «كأن الغضب كان يغريه على ما فعل ويقول له: قل لقومك كذا وألق الألواح، وجرّ برأس أخيك إليك، فترك النطق بذلك وقطع الإغراء، ولم يستحسن هذه الكلمة، ولم يستفصحها كلّ ذي طبع سليم وذوق صحيح إلا لذلك، ولأنَّه من قبيل شعب البلاغة »[3].

ويتأكد جمال الإيحاء الكامن في هذه الاستعارة إذا قورن بينها وبين ما ورد في قراءة معاوية بن قرة: (ولَمَّا سَكَنَ عَن مُّوسَى الْغَضَب)؛ إذ لا تجد النّفس عندها ــ كما قال الزَّمخشري ــ شيئاً من تلك الهزة، وطرفاً من تلك الروعة[4].

ومن الاستعارات المكنية التي استوقفت صاحب الكشَّاف ما ورد في قوله تعالى: ﴿ ٱلَّذِينَ يَنقُضُونَ عَهْدَ ٱللَّهِ مِنۢ بَعْدِ مِيثَٰقِهِۦ وَيَقْطَعُونَ مَآ أَمَرَ ٱللَّهُ بِهِۦٓ أَن يُوصَلَ وَيُفْسِدُونَ فِى ٱلْأَرْضِ أُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلْخَٰسِرُونَ ﴾ [البقرة: 27] حيث قال في

---

(1) المرجع السَّابق. 232/1.

(2) المرجع نفسه.80/3.

(3) المرجع نفسه. 123/1.

(4) المرجع نفسه. 123/1.

تحليلها وبيان وجه بلاغتها: «النّقض: الفسخ وفك التَّركيب، فإن قلت: من أين ساغ استعمال النّقض في إبطال العهد؟ قلت: من حيث تسميتهم العهد بالحبل على سبيل الاستعارة، لِمَا فيه من ثبات الوصلة بين المتعاهدين... وهذا من أسرار البلاغة ولطائفها؛ أن يسكتوا عن ذكر الشَّيء المستعار، ثم يرمزوا إليه بذكر شيء من روادفه، فينبهوا بتلك الرمزة على مكانه »[1].

ومن رهافة حس الزَّمخشري وثاقب فكره، تنبهه إلى أن الاستعارة قد توقع على استعارة أخرى إذا جرت هذه مجرى الحقيقة، كما في الآية: ﴿ وَضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلًا قَرْيَةً كَانَتْ ءَامِنَةً مُّطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَدًا مِّن كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ ٱللَّهِ فَأَذَٰقَهَا ٱللَّهُ لِبَاسَ ٱلْجُوعِ وَٱلْخَوْفِ بِمَا كَانُوا۟ يَصْنَعُونَ ﴾ [النحل: 112] فقد ذكر أن الإذاقة واللباس استعارتان، وأن الإذاقة المستعارة مُوقَعَة على اللباس المستعار، حين جرت الإذاقة عندهم مجرى الحقيقة لشيوعها في البلايا والشدائد وما يمس الناس منها، فيقولون: ذاق فلان البؤس والضر، وأذاقه العذاب، شبه ما يدرك من أثر الضرر والألم بما يدرك من طعم المر والبشع، وأما اللباس فقد شبه به ــ لاشتماله على اللابس ــ ما غشي الإنسان والتبس به من بعض الحوادث، وأما إيقاع الإذاقة على لباس الجوع والخوف، فلأنَّه لما وقع عبارة عما يغشى منهما ويلابس فكأنَّه قيل: فأذاقهم ما غشيهم من الجوع والخوف [2].

ويحلل الزَّمخشري الاستعارة المشهورة في قوله تعالى: ﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّى وَهَنَ ٱلْعَظْمُ مِنِّى وَٱشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْبًا ﴾ [مريم: 4] بشرحه مسلك التَّشبيه الذي أخرج فيها مخرج الاستعارة؛ حيث «شبه الشَّيب بشواظ النار في بياضه وإنارته وانتشاره في الشّعر وفشوّه فيه وأخذه منه كلّ مأخذ باشتعال النار، ثم أخرجه مخرج الاستعارة، ثم أسند الاشتعال إلى مكان الشّعر ومنبته وهو الرأس، وأخرج الشَّيْب مميزاً ولم يُضف الرأس اكتفاء بعلم المخاطب أنَّه

(1) المرجع السابق. 95/1 ، 96.
(2) المرجع نفسه. 469/2.

رأس زكريا، فمن ثم فصُحت هذه الجملة وشُهد لها بالبلاغة »[1].

وأما الاستعارة التصريحية، فمن نماذجها قوله تعالى: ﴿ أُوْلَٰٓئِكَ ٱلَّذِينَ ٱشْتَرَوُاْ ٱلضَّلَٰلَةَ بِٱلْهُدَىٰ فَمَا رَبِحَت تِّجَٰرَتُهُمْ وَمَا كَانُواْ مُهْتَدِينَ ﴾ [البقرة: 16]؛ فمعنى اشتراء الضلالة بالهدى ــ كما قال الزَّمخشري ــ اختيارها عليه واستبدالها به، على سبيل الاستعارة؛ لأنَّ الاشتراء فيه إعطاء بدل وأخذ آخر، ومنه:

أَخَذْتُ بِالجُمَّةِ رَأْساً أَزْعَــرَا وَبِالثَّنَايَا الوَاضِحَــاتِ الدَّرْدَرَا

وَبِالطَّوِيلِ العُمْرِ عُمْرًا حَيْدَرَا كَمَا اشْتَرَى المُسْلِمُ إِذْ تَنَصَّرَا [2]

قال: «فإن قلت: كيف اشتروا الضلالة بالهدى وما كانوا على هدى؟ قلت: جعلوا لتمكنهم منه وإعراضه لهم كأنَّه في أيديهم، فإذا تركوه إلى الضلالة فقد عطلوه واستبدلوا به، ولأنَّ الدين القيم هو فطرة الله التي فطر الناس عليها، فكلّ من ضل فهو مستبدل خلاف الفطرة »[3].

ويحاول الزَّمخشري تخيل الصّورة التي توحي بها الاستعارة التصريحية في الآية: ﴿ وَٱعْتَصِمُواْ بِحَبْلِ ٱللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُواْ ﴾ [آل عمران: 103]، فالاعتصام بالحبل تشبيه لاستظهاره به ووثوقه بحمايته، بامتساك المتدلي من مكان مرتفع، بحبل وثيق يأمن انقطاعه فاستعير الحبل للعهد [4]، فالصّورة المتخيلة هنا هي صورة المتدلي الماسك بحبل وثيق محكم، وتحته حفرة عظيمة يوشك أن يهوِيَ فيها إن هو تخلى عن ذلك الحبل، أو ضعف عن الاستمساك به.

وبعد هذا، يمكن القول إن الاستعارة بأنواعها كانت أهم الصّور البيانية التي ركز عليها الزَّمخشري، ولم يكن هذا إلا إدراكاً منه لمكانتها بين صور البيان الأخرى، ولخاصيتها الإيحائيّة المميزة، لا سيما أنَّه اهتم اهتماماً خاصاً

---

(1) المرجع السَّابق.5/3.

(2) المرجع نفسه. 65/1. والبيتان ينسبان لأبي النجم العجلي.

(3) المرجع نفسه. 64/1.

(4) المرجع نفسه. 302/1.

بنماذجها التمثيلية، وهذا المسلك يتفق مع ما أجمع عليه القدماء والمحدثون من أن الاستعارة هي أهم أدوات الأدبيّة والتصوير والإيحاء.

رابعا: الكناية

ذكرنا صلة الكناية بالإيحاء، وكون المعنى فيها لا يعبر عنه تصريحاً ولكن من خلال بعض لوازمه، وبطريق غير مباشر، ولهذا السَّبب ارتبطت الكناية لدى كثير من البلاغيّين بالتعريض والتلميح والرمز والإيماء، وكلها من شعب الإيحاء.

ومن الكنايات التي استوقفت الزَّمخشري ما جاء في الآية: ﴿ وَيَوْمَ يَعَضُّ ٱلظَّالِمُ عَلَىٰ يَدَيْهِ يَقُولُ يَٰلَيْتَنِي ٱتَّخَذْتُ مَعَ ٱلرَّسُولِ سَبِيلًا ﴾ [الفرقان: 27]، حيث قال: «عض اليدين والأنامل، والسقوط في اليد، وأكلّ البنان، وحرق الأسنان والأرم، وقرعها، كنايات عن الغيظ والحسرة؛ لأنَّها من روادفها، فيذكر الرادفة ويدل على المردوف، فيرتفع الكلام به في طبقة الفصاحة، ويجد السامع في نفسه من الروعة والاستحسان ما لا يجده عن لفظ المكنى عنه»[1].

ومما يقرب من هذه الكناية من حيث المعنى قوله تعالى﴿وَأُحِيطَ بِثَمَرِهِۦ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلَىٰ مَآ أَنفَقَ فِيهَا وَهِىَ خَاوِيَةٌ عَلَىٰ عُرُوشِهَا وَيَقُولُ يَٰلَيْتَنِى لَمْ أُشْرِكْ بِرَبِّىٓ أَحَدًا﴾[الكهف:42] فتقليب الكفين كناية عن الندم والتحسر؛ لأنَّ النادم يقلب كفيه ظهراً لبطن، كنَّى عن ذلك بعضّ الكف والسقوط في اليد، ولأنَّه في معنى الندم عُدّي تعديته بـــ (على)[2]

وهو يوظف ثقافته اللُّغوية في شرح هذه الكناية ﴿ يَوْمَ يُكْشَفُ عَن سَاقٍ وَيُدْعَوْنَ إِلَى ٱلسُّجُودِ فَلَا يَسْتَطِيعُونَ ﴾ [القلم: 42] ويجتهد في التحليل نأياً بها عن المعنى الحرفي الذي يناقض معتقده ومنهجه في التفسير فيقول: «الكشف عن الساق والإبداء عن الخدام، مثل في شدة الأمر وصعوبة الخطب وأصله في الروع والهزيمة وتشمير المخدّرات عن سوقهن في الهرب، وإبداء خِدامهن

---

(1) المرجع السَّابق.210/3.

(2) المرجع نفسه . 532/2.

عند ذلك قال حاتم:

أَخُو الحَرْبِ إِنْ عَضَّتْ بِهِ الحَرْبُ عَضَّهَا ... إِنْ شَمَّرَتْ عَنْ سَاقِهَا الحَرْبُ شَمَّرَا[1]

فمعنى ﴿ يَوۡمَ يُكۡشَفُ عَن سَاقٖ ﴾ في معنى يوم يشتد الأمر ويتفاقم ولا كشف ثمّ ولا ساق »[2]، ولا يخفى ما في هذا التأويل من هيمنة لفكرة الاعتزال عند الزَّمخشري، تمثلت في محاولة صرف الآية ولفظة الساق عن ظاهرها، تماشياً مع مبدإ التنزيه الاعتزالي، ولسنا بصدد الحديث عن هذه الجوانب الفكرية لدى الزَّمخشري، ومع ذلك يمكن أن ندرك إلى أي حد يوظف ثقافته اللُّغوية في التأويل.

إن الكنايات السَّابقة هي كنايات وردت في التَّركيب، وهناك من الكنايات ما جاء في اللَّفظ المفرد، من ذلك لفظ ﴿ ٱلرَّفَثُ ﴾ في الآية ﴿ أُحِلَّ لَكُمۡ لَيۡلَةَ ٱلصِّيَامِ ٱلرَّفَثُ إِلَىٰ نِسَآئِكُمۡۚ ﴾ [البقرة: 187]، فقد كني به عن الجماع كما كني عنه في مواضع أخرى، وقد لاحظ الزَّمخشري أن لفظ الكناية هنا أدل على معنى القبح بخلاف الألفاظ الأخرى؛ كالإفضاء والمباشرة والملامسة والدخول والحرث والاستمتاع والقرب، وهذا استهجاناً لما وجد منهم قبل الإباحة، كما سمَّاه اختياناً لأنفسهم [3].

ومما يلحق بكنايات الألفاظ، التَّعبير عن السفينة بـــ ﴿ ذَاتِ أَلۡوَٰحٖ وَدُسُرٖ ﴾ [القمر: 13] قال الزَّمخشري: «أراد السفينة، وهي من الصفات التي تقوم مقام الموصوفات فتنوب منابها وتؤدي مؤداها بحيث لا يفصل بينها وبينها ونحوه:

مَفْرَشِي صَهْوَةُ الحِصَانِ وَلَكِن ... ـنَّ قَمِيصِي مَسْرُودَةٌ مِنْ حَدِيدِ [4]

أراد: ولكن قميصي درع... وهذا من فصيح الكلام وبديعه [5].

---

(1) ديوان حاتم الطائي. شرح: إبراهيم الجزيني. دار الكاتب العربي. بيروت. ط 1. 1968م. ص50.

(2) الكشَّاف.449/4.

(3) المرجع نفسه . 176/1.

(4) ديوان المتنبي. 319/1.

(5) الكشَّاف.328/4.

وهذا باب واسع في البلاغة والبيان، ومن دلائله أن البلاغيّين ربطوا بين الكناية وبين كثير من الأنواع والمصطلحات الأخرى، ولو تأملنا هذه الأنواع التي تذكر مع الكناية لوجدنا أنَّها تشترك معها في التلميح إلى المعنى والتعريض به، وقد كان للزمخشري اهتمام لافت بجانب التعريض؛ فهو يتلمّس كلّ معنى خفي وظلال للمعنى يمكن أن تستشفّ من التَّركيب والسّياق، ولذلك رأينا أن نخص جانب التعريض عند الزَّمخشري بمبحث خاص.

المبحث *الثّاني*: التّعريض وظلال المعنى

نقصد بالتعريض وظلال المعنى، تلك المعاني والإيحاءات التي كان الزَّمخشري يستشفها من الآيات والتَّراكيب القرآنية، وهذه الاستشفافات هي من الكثرة في تفسير الزَّمخشري بحيث إننا يمكن أن نعدها خصيصة من خصائصه وميزة يتميز بها منهجه في التفسير، وهذا لا يدُلُّ على اعتراف الزَّمخشري بقضية الإيحاء فحسب، بل يؤكد الأهمية التي كان يوليها هذا الأمر، ويدل على إيمانه بأن معنى الخطاب القرآني، لا يقف عند تلك الدَّلالات الصريحة والمباشرة التي تحملها الألفاظ والتَّراكيب، ولكنه يمتد ليشمل كلّ إيحاء وتلميح يمكن أن يستشف أو يستنبط من وراء تلك التَّراكيب والألفاظ، وربما أربت هذه الإيحاءات على المعنى المباشر في تأدية الغرض وتوكيده، فـ «رب تعريض لا يقاومه التصريح »[1].

أوّلا: السّياق والتّعريض

وقد كان السّياق معتمد الزَّمخشري في استشفاف هذه الإيحاءات، فهو يربط بين المَثَلَ الذي ضربه الله تعالى في قوله: ﴿ ضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلًا لِّلَّذِينَ كَفَرُواْ ٱمۡرَأَتَ نُوحٖ وَٱمۡرَأَتَ لُوطٖۖ كَانَتَا تَحۡتَ عَبۡدَيۡنِ مِنۡ عِبَادِنَا صَٰلِحَيۡنِ فَخَانَتَاهُمَا فَلَمۡ يُغۡنِيَا عَنۡهُمَا مِنَ ٱللَّهِ شَيۡـٔٗا وَقِيلَ ٱدۡخُلَا ٱلنَّارَ مَعَ ٱلدَّٰخِلِينَ ﴾ [التحريم: 10]، يربط بين هذا المثل وبين أول السورة التي ذكرت فيها قصة النبي ﷺ مع زوجيه، ليستشف من المثل تعريضاً بأمَّي المؤمنين المذكورتين في أول السورة وما فرط منهما من التظاهر على رسول الله ﷺ بما كرهه، وتحذيراً لهما على أغلظ وجه وأشده، لما في التمثيل من ذكر الكفر [2].

كما ربط الزَّمخشري بين قوله تعالى: ﴿ أَلَمۡ يَأۡنِ لِلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ أَن تَخۡشَعَ قُلُوبُهُمۡ لِذِكۡرِ ٱللَّهِ وَمَا نَزَلَ مِنَ ٱلۡحَقِّ ﴾ [الحديد: 16] وقوله تعالى بعد ذلك : ﴿ ٱعۡلَمُوٓاْ أَنَّ

---

(1) المرجع السَّابق.4/286.

(2) المرجع نفسه.4/433.

ٱللَّهَ يُحۡيِ ٱلۡأَرۡضَ بَعۡدَ مَوۡتِهَاۚ ﴾ [الحديد: 17] ليستنبط من هذه الآية تمثيلاً لأثر الذكر في القلوب، وأنَّه يحييها كما يحيي الغيث الأرض [1].

ومما استشف الزَّمخشري إيحاءه من السّياق، قوله تعالى: ﴿ وَٱللَّهُ يَعۡلَمُ مَا تُبۡدُونَ وَمَا تَكۡتُمُونَ ﴾ [النور: 29]، ففيه برأيه تلميح بالوعيد للذين يدخلون الخربات والدور الخالية من أهل الريبة [2]؛ وذلك أن هذا التَّركيب ورد في سياق الحديث عن آداب الاستئذان عند دخول البيوت، والإذن بدخول البيوت غير المسكونة في قوله تعالى: ﴿ لَّيۡسَ عَلَيۡكُمۡ جُنَاحٌ أَن تَدۡخُلُواْ بُيُوتًا غَيۡرَ مَسۡكُونَةٖ فِيهَا مَتَٰعٞ لَّكُمۡ ﴾ [النور: 29]، وهذا ما جعل الزَّمخشري يوظف هذا السّياق في ملاحظة ذلك المعنى؛ إذ البيوت غير المسكونة أو الخربة مدعاة للريبة ومجلبة للتهمة.

وقد يكون السّياق عاماً يتصل بأسباب النزول والملابسات التي اكتنفت نزول الآيات كقوله تعالى: ﴿ وَمَن يُرِدۡ ثَوَابَ ٱلدُّنۡيَا نُؤۡتِهِۦ مِنۡهَا وَمَن يُرِدۡ ثَوَابَ ٱلۡأٓخِرَةِ نُؤۡتِهِۦ مِنۡهَاۚ وَسَنَجۡزِي ٱلشَّٰكِرِينَ ﴾ [آل عمران: 145] ففيها ــ كما قال ــ تعريض بالذين شغلتهم الغنائم يوم أحد [3]؛ إذ إن هذه الآية نزلت عقب غزوة أحد وما حدث فيها للمؤمنين من انهزام بعد انتصارهم وانشغالهم بالغنائم ومغادرة الرماة أماكنهم، مما سهل على المشركين مباغتتهم والنيل منهم، وبهذا يتضح أن أسلوب التخصيص في هذه الآيات لا يمكن فصله عن السّياق بأبعاده المختلفة، كظروف الخطاب وملابساته وأسباب النزول وغير ذلك، وقد لاحظنا أن التخصيص من أهم وسائل التعريض، ولذلك رأينا أن نخصه بالحديث فيما يأتي.

ثانيا: التّخصيص والتّعريض

إن المعنى الإيحائيّ لا يشير إليه اللَّفظ مباشرة، ولكن هذا اللَّفظ نفسه

---

(1) المرجع السَّابق.4/358.

(2) المرجع نفسه.3/175.

(3) المرجع نفسه. 1/324.

هو أساس استنباط كلّ تعريض أو تلميح.

ومن أهم أساليب التعريض التخصيص؛ إذ إن تخصيص طرف بصفة أو حكم هو في الوقت ذاته تلميح بنفي تلك الصفة أو الحكم عن طرف آخر؛ فإذا خص الله المؤمنين بالصدق في قوله : ﴿أُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلصَّٰدِقُونَ ﴾ [الحجرات: 15] في سياق الحديث عن الأعراب فإن هذا تعريض بأن هؤلاء الأعراب هم الكاذبون [1].

وإذا خص الله تعالى بالزكاة الفقراء وغيرهم من الأصناف بقوله: ﴿إِنَّمَا ٱلصَّدَقَٰتُ لِلْفُقَرَآءِ وَٱلْمَسَٰكِينِ وَٱلْعَٰمِلِينَ عَلَيْهَا وَٱلْمُؤَلَّفَةِ قُلُوبُهُمْ وَفِى ٱلرِّقَابِ وَٱلْغَٰرِمِينَ وَفِى سَبِيلِ ٱللَّهِ وَٱبْنِ ٱلسَّبِيلِ ﴾ [التوبة: 60] وكان هذا التخصيص في تضاعيف ذكر المنافقين ومكائدهم، فإن هذا إيحاء بأن هؤلاء المنافقين ليسوا من أهل الزكاة، وأنَّهم بعداء عنها وعن مصارفها، حسماً لأطماعهم وتوبيخاً لهم على الخوض في شأنها [2]، وهذه المعاني لم تصرح بها الآية، ولكنها أومأت إليها، من خلال هذا القصر بـــ ﴿إِنَّمَا ﴾.

ومن الإيحاء بالتخصيص أيضاً قوله تعالى: ﴿ يَوْمَ يَجْمَعُكُمْ لِيَوْمِ ٱلْجَمْعِ ذَٰلِكَ يَوْمُ ٱلتَّغَابُنِ ﴾ [التغابن: 9]؛ حيث خص يوم القيامة بالتغابن مع أن الناس قد يتغابنون في غير ذلك اليوم، ليوحي بمعنى الاستعظام له «وأن تغابنه هو التغابن في الحقيقة، لا التغابن في أمور الدنيا وإن جلت وعظمت »[3]؛ فتعظيم يوم التغابن من جهة قابله تقليل من شأن الدنيا وأحوالها والمتشاغلين بها المنصرفين عن الآخرة.

ويمكن القول إن استشفاف التعريض يعتمد ــ في الغالب ــ على نوع من قلب المعنى أو عكسه، لإدراك المعنى الضمني للخطاب، فهو نوع من الاستلزام العكسي؛ فإذا خاطب الله أهل الكتاب فقال : ﴿ وَلَا تَكُونُوٓاْ أَوَّلَ كَافِرٍ

---

(1) المرجع السَّابق.286/4.

(2) المرجع نفسه. 213/2.

(3) المرجع نفسه.415/4.

بِهِۦ ﴾ [البقرة: 41] فذلك «تعريض بأنَّه كان يجب أن يكونوا أول من يؤمن به لمعرفتهم به وبصفته، ولأنَّهم كانوا المبشرين بزمان من أوحي إليه، والمستفتحين على الذين كفروا به»[1]؛ وواضح أن الآية لا تنهى أهل الكتاب عن أن يكونوا أول من يكفر بمعنى يفهم منه جواز كفرهم بعد ذلك، ولكنه تعريض بنكوصهم عن الإيمان، وإعراضهم عن الحق الذي استيقنته أنفسهم، فهو توبيخ جاء في صورة النهي.

وإذا نفى الله سبحانه الخزي عن النبي والمؤمنين يوم القيامة في قوله تعالى: ﴿ يَوْمَ لَا يُخْزِى ٱللَّهُ ٱلنَّبِىَّ وَٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ مَعَهُۥ ﴾ [التحريم: 8] فهو «تعريض بمن أخزاهم الله من أهل الكفر والفسوق، واستحماد إلى المؤمنين على أن عصمهم من مثل حالهم»[2].

وبعد غزوة أحد، وما حدث فيها من مصائب وما تخللها من إرجاف بإشاعة مقتل النبي ﷺ، وما ساور فيها بعض الناس من ضعف واستكانة، نزلت الآيات بالعتاب والحث على الصبر واللوم على الوهن والانكسار، ولكن سُلك في هذا سبيل التلميح والتعريض والإيحاء بالمعنى من خلال سرد قصص الأولين، وما كان فيها من نماذج الصبر والصمود ورد الأمر إلى الله، قال تعالى﴿:وَكَأَيِّن مِّن نَّبِيٍّ قَـٰتَلَ مَعَهُۥ رِبِّيُّونَ كَثِيرٌ ۚ فَمَا وَهَنُوا۟ لِمَآ أَصَابَهُمْ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ وَمَا ضَعُفُوا۟ وَمَا ٱسْتَكَانُوا۟ ۗ وَٱللَّهُ يُحِبُّ ٱلصَّـٰبِرِينَ﴾ [آل عمران:146] قال الزَّمخشري:«هذا تعريض بما أصابهم من الوهن والانكسار عند الإرجاف بقتل رسول الله ﷺ وبضعفهم عند ذلك عن مجاهدة المشركين، واستكانتهم لهم، حين أرادوا أن يعتضدوا بالمنافق عبد الله بن أبي في طلب الأمان من أبي سفيان»[3]، ونلاحظ أن صيغة التعريض هنا لا تختلف عما سبق من التصريح بمعنى أو حكم يراد خلافه ضمنيا؛ فإذا وصف الله الأولين بأنَّهم ما وهنوا وما استكانوا فإن معنى التعريض فيه أنكم وهنتم واستكنتم.

---

(1) المرجع السَّابق. 104/1.

(2) المرجع نفسه.432/4.

(3) المرجع نفسه. 324/2.

وهكذا فإن التخصيص أهم أساليب التعريض؛ إذ إن تخصيص طرف بصفة أو حكم هو في الوقت ذاته تلميح بنفي تلك الصفة أو الحكم عن طرف آخر، سواء أكان هذا التخصيص باستخدام اسم الإشارة، أم باستخدام (إنَّما)، أم بنفي الحكم أم بغير ذلك من الأدوات، ومعنى هذا أن الأدوات اللُّغوية من أهم وسائل التعريض والإيحاء، وسنستعرض نماذج من ذلك في ما يأتي .

ثالثا: الأدوات والتّعريض

يعتمد الزَّمخشري في استشفاف المعنى وتبيُّن الإيحاء بما يرد في التَّركيب من أدوات لغوية، ذات إيحاءات خاصة في سياقها، فحرف النداء (يا) مثلاً وضع في أصله لنداء البعيد، فإذا استعمل في مناداة القريب، دل على سهوه وغفلته، وأنَّه نُزِّل منزلة من يُنادى عن بعد [1]، «وإذا نودي به القريب الفطن فذلك للتأكيد المؤذن بأن الخطاب الذي يتلوه معني به جداً »[2]، أما إذا استعمله الداعي في دعائه لله «فهو استقصار منه لنفسه واستبعاد لها من مظان الزلفى وما يقربه إلى رضوان الله ومنازل المقربين »[3]، فهذه المعاني ليست صريحة، ولكنها إيحاءات استشفها الزَّمخشري من دلالة حرف النداء، ومن السّياقات التي يستعمل فيها.

ومن إيحاء الأدوات، ما استنبطه الزَّمخشري من أداة التَّعريف في قوله تعالى على لسان عيسى بن مريم: ﴿ وَٱلسَّلَٰمُ عَلَيَّ يَوۡمَ وُلِدتُّ وَيَوۡمَ أَمُوتُ وَيَوۡمَ أُبۡعَثُ حَيّٗا ﴾[مريم: 33]، فقد استشف من تعريف كلمة السلام «تعريضاً باللعنة على متهمي مريم عليها السلام وأعدائها من اليهود »[4]؛ وحجة الزَّمخشري في هذا «أن اللام للجنس، فإذا قال: وجنس السلام علي خاصّة

---

(1) المرجع السَّابق. 75/1.

(2) المرجع نفسه. 75/1.

(3) المرجع نفسه. 75/1.

(4) المرجع نفسه.14/3.

فقد عرَّض بأن ضده عليكم »[1]، ونلاحظ أن الزَّمخشري استخدم ما ذكرناه سابقاً من الاستلزام العكسي في استيحاء هذا التعريض.

ولا يخلو التنكير ــ بوصفه حذفاً لأداة التَّعريف ــ من الإيحاء كذلك، ومنه قوله تعالى: ﴿ وَأَنزَلْنَا مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءًۢ بِقَدَرٍ فَأَسْكَنَّٰهُ فِى ٱلْأَرْضِ ۖ وَإِنَّا عَلَىٰ ذَهَابٍۭ بِهِۦ لَقَٰدِرُونَ ﴾ [المؤمنون: 18]، فبعد أن فسر الزَّمخشري التنكير بأنَّه يعني وجهاً من وجوه الذهاب وطريقاً من طرقه [2]، تطرق إلى ظلال معنى هذا التنكير فقال: «وفيه إيذان باقتدار المُذهِب، وأنَّه لا يتعايى عليه شيء إذا أراده، وهو أبلغ في الإيعاد »[3].

ومن إيحاء الحروف، دلالة لمَّا على التوقُّع في قوله ﴿ أَمْ حَسِبْتُمْ أَن تَدْخُلُوا۟ ٱلْجَنَّةَ وَلَمَّا يَأْتِكُم مَّثَلُ ٱلَّذِينَ خَلَوْا۟ مِن قَبْلِكُم ۖ ﴾ [البقرة 214] فقد ذهب الزَّمخشري إلى أن (لمَّا) وإن كانت بمعنى (لم) إلا أن فيها ضرباً من التوقع، فدل ذلك على نفي الجهاد فيما مضى، وعلى توقعه فيما يستقبل[4].

ومن الإيحاءات الخاصة للحروف والأدوات (على) في قوله تعالى ﴿ أُو۟لَٰٓئِكَ عَلَىٰ هُدًى مِّن رَّبِّهِمْ ۖ وَأُو۟لَٰٓئِكَ هُمُ ٱلْمُفْلِحُونَ ﴾ [البقرة 5] بالتمكن من الهدى والاستقرار عليه والتمسك به، حيث شبهت حالهم بحال من اعتلى الشَّيء[5]، ويمكن أن نضيف إلى ذلك معنى آخر هو الاستعلاء بهذا الهدى والارتفاع به درجات.

وهذه المعاني والدَّلالات كما هو واضح، غير مصرح بها في الخطاب، بل هي إيحاءات وإشارات ضمنية استنبطها الزَّمخشري باستنطاق اللُّغة والسّياق، اعتماداً على فكره اللغوي الدقيق وحسه الأدبيّ المرهف.

على أن الزَّمخشري كان يستنبط بعض الإيحاءات والمعاني التي لا يعتمد فيها على

---

(1) المرجع السَّابق.14/3.
(2) المرجع نفسه.138/3.
(3) المرجع نفسه.138/3.
(4) المرجع نفسه. 321/1.
(5) المرجع نفسه. 48/1.

الأدوات والأساليب اللُّغوية، قدر ما يعتمد على حاسته وذوقه المرهف الذي يتجاوز به الدَّلالات المباشرة إلى الدقائق العميقة الكامنة وراء هذه الدَّلالات، وهو يستعين على ذلك بالعواطف البشرية ونوازع النّفس الإنسانية وما يعتريها من خوف ورهبة، أو إشفاق وضعف، أو حرص وطمع أو غيرها، من ذلك استشفافه خوف فرعون في قوله تعالى: ﴿ قَالَ أَجِئْتَنَا لِتُخْرِجَنَا مِنْ أَرْضِنَا بِسِحْرِكَ يَٰمُوسَىٰ﴾[طه:57] حيث قال«يلوح من جيب قوله: ﴿أَجِئْتَنَا لِتُخْرِجَنَا مِنْ أَرْضِنَا بِسِحْرِكَ﴾ أن فرائصه كانت ترعد خوفاً مما جاء به موسى عليه السلام، ولعلمه وإيقانه أنَّه على الحق، وأن المحق لو أراد قود الجبال لانقادت، وأن مثله لا يخذل ولا يقل ناصره، وأنَّه غالبه على ملكه »[1] لمحالة

كما استشف المعاتبة للأم من قوله تعالى﴿وَإِن تَعَاسَرْتُمْ فَسَتُرْضِعُ لَهُۥٓ أُخْرَىٰ﴾ [الطلاق: 6]، ففيه كما قال«طرف من معاتبة الأم على المعاسرة، كما تقول لمن تستقضيه حاجة فيتوانى: سيقضيها غيرك، تريد: لن تبقى غير مقضية »[2] أنت ملوم

ولاحظ الزَّمخشري طرفاً من التوبيخ في قوله تعالى﴿ وَلَا جُنَاحَ عَلَيْكُمْ فِيمَا عَرَّضْتُم بِهِۦ مِنْ خِطْبَةِ ٱلنِّسَآءِ أَوْ أَكْنَنتُمْ فِىٓ أَنفُسِكُمْ ۚ عَلِمَ ٱللَّهُ أَنَّكُمْ سَتَذْكُرُونَهُنَّ وَلَٰكِن لَّا تُوَاعِدُوهُنَّ سِرًّا إِلَّآ أَن تَقُولُوا۟ قَوْلًا مَّعْرُوفًا﴾ [البقرة235]، وقوله تعالى﴿ وَلَن تَسْتَطِيعُوٓا۟ أَن تَعْدِلُوا۟ بَيْنَ ٱلنِّسَآءِ وَلَوْ حَرَصْتُمْ ۖ فَلَا تَمِيلُوا۟ كُلَّ ٱلْمَيْلِ فَتَذَرُوهَا كَٱلْمُعَلَّقَةِ ۚ﴾ [النساء129]، وقوله تعالى:﴿ وَأُخْرَىٰ تُحِبُّونَهَا ۖ نَصْرٌ مِّنَ ٱللَّهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ ۗ﴾ [الصف:13] ، ففي الآية الأولى طرف من توبيخ الرجال الذين لا صبر لهم على انقضاء عِدَّة المتوفَّى عنهن أزواجهن، والذين لا ينفكون عن النطق برغبتهم فيهن، ولا يصبرون[3] وفي الثانية نهاهم عن الجور على المرغوب عنها كلّ الجور، بأن يمنعوها قسمتها من غير رضى منها، يعني:«أن اجْتناب كلّ الميل مما هو في حد اليسر والسعة، فلا تفرطوا فيه إن وقع منكم التفريط في العدل كله»[4]، فمع النهي توبيخ لهم على وقوع ذلك منهم.

---

(1) المرجع السَّابق.53/3.

(2) المرجع نفسه.424/4.

(3) المرجع نفسه. 217/1.

(4) المرجع نفسه. 440/1.

أما الآية الثالثة ففيها شيء من التوبيخ على محبة العاجل[1] ومكمن الإيحاء في الآية الأخيرة هو في لفظ ﴿تُحِبُّونَ﴾ الذي لم يذكر مع ما وعدهم الله به من ثواب الآخرة ونعيمها، وذكر مع الثواب العاجل، مما أوحى بشيء من اللوم الخفي، وهذا طبع متأصل في النّفس البشرية؛ فهي تؤثر كلّ عاجل، ومعنى الميل مع نوازع النّفس نجده في المثالين السَّابقين؛ فما منع الرجل من تحقيق العدل بين أزواجه إلا ميله مع هواه، وانسياقه وراء ما يشتهيه ويهواه، وما منع المسارعين إلى خطبة المعتدة من الانتظار إلا استعجال ما تشتهيه أنفسهم.

فالتعريض من أبرز أشكال الإيحاء، من حيث إن المعنى فيه لا يأتي صريحاً، بل يستشف من ثنايا الألفاظ والتَّراكيب، اعتماداً على السّياق اللغوي وغير اللغوي، واستناداً إلى صورة التَّركيب اللُّغوية وما يوظف من أدوات وأساليب تعين على استنباط الإيحاء.

---

(1) المرجع السَّابق .4/398.

المبحث الثّالث: تكثيف المعنى

تكثيف المعنى هو أحد دواعي الإيحاء وأساليبه، وأصله في مفهوم البلاغيّين: «اشتمال اللَّفظ القليل على المعاني الكثيرة »[1]، أو «دلالة اللَّفظ القليل على المعاني الكثيرة »[2]، وأهم أساليب تكثيف المعنى ــ كما يتضح من تفسير الزَّمخشري ــ الحذف، والتَّضمين، وتعدُّد المعنى.

أوّلا: الحذف

يرتبط الحذف بالإيحاء من خلال انفتاح الدَّلالة فيه واتساعها لدى المتلقي، وهو بذلك وسيلة من وسائل الإبهام وتعدد المعنى، ولقد كان هذا المنظور هو الغالب على الزَّمخشري في معالجته للظاهرة، فهو يدرك ويصرح بأن الحذف إنَّما يقصد لتعميم الدَّلالة، واتساع أفق التأويل لدى المتلقي، ففي قوله تعالى: ﴿وَإِن تَدْعُ مُثْقَلَةٌ إِلَىٰ حِمْلِهَا لَا يُحْمَلْ مِنْهُ شَيْءٌ وَلَوْ كَانَ ذَا قُرْبَىٰ﴾ [فاطر: 18] ذهب إلى أن علة ترك ذكر المدعو أن يعمَّ ويشمل كلّ مدعوّ[3].

وفي بعض الحالات يعمد الزَّمخشري إلى تقدير المحذوف تقريباً للمعنى فحسب؛ لأنَّه يدرك أن هذا التقدير مهما بلغ فلن يبلغ أن يحل محل المحذوف من حيث المعنى، ومن حيث جمال الأسلوب أيضاً، ومن أمثلة ذلك تقديره للمحذوف في قوله تعالى: ﴿إِنَّ هَٰذَا الْقُرْآنَ يَهْدِي لِلَّتِي هِيَ أَقْوَمُ﴾ [الإسراء: 9] بأنَّه الحالة أو الملة أو الطريقة، ولكنه قال بعد ذلك: «وأينما قدَّرت لم تجد مع الإثبات ذوق البلاغة الذي تجده مع الحذف؛ لما في إبهام الموصوف بحذفه من فخامة تُفقد مع إيضاحه»[4].

وتتضح الخاصية الإيحائيّة للحذف أكثر في حذف جواب الشرط، كما

---

(1) الباقلاني: إعجاز القرآن. ص81.

(2) العسكري: الصناعتين. ص384.

(3) الكشَّاف.461/3.

(4) المرجع نفسه. 479/2.

في قوله تعالى: ﴿إِذَا ٱلسَّمَآءُ ٱنشَقَّتْ وَأَذِنَتْ لِرَبِّهَا وَحُقَّتْ وَإِذَا ٱلْأَرْضُ مُدَّتْ وَأَلْقَتْ مَا فِيهَا وَتَخَلَّتْ وَأَذِنَتْ لِرَبِّهَا وَحُقَّتْ﴾ [الانشقاق: 1 - 5]، فهذا الحذف إنَّما وجد «ليذهب المقدِّر كلّ مذهب»[1].

ولا ينفصل إيحاء الحذف عن الأغراض التي تُساق لأجلها الآيات التي تتضمنه؛ كالوعيد، والامتنان، والإنكار، فقد حذف جواب (لولا) في قوله تعالى: ﴿وَلَوْلَا فَضْلُ ٱللَّهِ عَلَيْكُمْ وَرَحْمَتُهُۥ وَأَنَّ ٱللَّهَ رَءُوفٌ رَّحِيمٌ﴾ [النور: 20] لغاية المبالغة في الامتنان بترك العقاب، قال الزَّمخشري: «كرَّر المنة بترك المعاجلة بالعقاب حاذفاً جواب لولا كما حذفه ثمَّة، وفي هذا التكرير مع حذف الجواب مبالغة عظيمة »[2]، فالحذف في هذه السّياق مع تكريره يوحي بعظيم العقاب الذي كان يصيب أولئك الذين جاؤوا بالإفك، والذين تولَّوا إشاعته ونشره، وعدم التصريح بالمحذوف هنا لا ينفصل عن معاني التوبيخ والتحذير واللوم والعتاب التي جاءت الآيات لتقريرها، ومن شأن الغاضب أو المتوعد أن يوجز ولا يسهب، ليكون ذلك أبلغ في الإيعاد.

ولعل هذا هو سبب كثرة الحذف في سياق تصوير مشاهد القيامة والحساب؛ إذ إن هذه المشاهد مسوقة للتخويف والوعيد في الغالب، ثم إن هذه الأحداث والمشاهد غيبية لا يحيط بكنهها الإدراك، ولا يبلغها الوصف، لذلك جاء مثل قوله تعالى: ﴿وَيَوْمَ يَحْشُرُهُمْ جَمِيعًا يَٰمَعْشَرَ ٱلْجِنِّ قَدِ ٱسْتَكْثَرْتُم مِّنَ ٱلْإِنسِ﴾ [الأنعام: 128] محذوفاً منه الناصب، قال في الكشَّاف: «تقديره، ويوم نحشرهم كان كيت وكيت، فتُرك ليبقى على الإبهام الذي هو داخل في التخويف»[3].

ومما يتفرع عن الحذف، التنكير؛ لأنَّه حذف لأداة التَّعريف حيث يُتوقع أو يقدَّر وجودها، وقد خص الزَّمخشري ظاهرة التنكير باهتمام خاص، وهو

---

(1) المرجع السَّابق.544/4.

(2) المرجع نفسه.170/3.

(3) المرجع نفسه. 12/2.

يجعل الإيحاء بإبهام المعنى وتكثيفه وتفخيمه غاية التنكير في الغالب.

من ذلك تنكير الهدى في قوله تعالى: ﴿ أُوْلَٰٓئِكَ عَلَىٰ هُدًى مِّن رَّبِّهِمْ ۖ وَأُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلْمُفْلِحُونَ ﴾[بلبقرة: 5] فإن هذا التنكير جاء «ليفيد ضرباً مبهماً لا يبلغ كنهه، ولا يقادر قدره على أي هدى، كما تقول: لو أبصرت فلاناً لأبصرت رجلاً، وقال الهذلي:

فَلاَ وَأَبِي الطَّيْرِ المُرِبَّة بِالضُّحَى عَلَى خَالِدٍ لَقَدْ وَقَعْتِ عَلَى لَحْمِ »[1]

ومن التنكير الدال على التفخيم قوله تعالى: ﴿ أَلَمْ نَجْعَلِ ٱلْأَرْضَ كِفَاتًا أَحْيَآءً وَأَمْوَٰتًا ﴾ [المرسلات: 25، 26]، قال في الكشَّاف: «فإن قلت: لم قيل: أحياء وأمواتا على التنكير، وهي كفات الأحياء والأموات جميعاً ؟ قلت: هو من تنكير التفخيم، كأنَّه قيل: تكفتُ أحياء لا يُعدون وأمواتاً لا يُحصرون، على أن أحياء الإنس وأمواتهم ليسوا بجميع الأحياء والأموات »[2].

إن ما يؤديه حذف أداة التَّعريف في هذه الحالة هو ما يؤديه حذف الكلمات والجمل أيضاً، من حيث الدَّلالة على الإبهام، وتوسيع أفق المعنى، وتكثيفه في وعي المتلقي، حتى تربو دلالة التلميح على دلالة الذكر والتصريح.

ومن هذا القبيل قوله تعالى: ﴿ يَوْمَ يُكْشَفُ عَن سَاقٍ وَيُدْعَوْنَ إِلَى ٱلسُّجُودِ فَلَا يَسْتَطِيعُونَ ﴾ [القلم: 42]، فقد ذهب الزَّمخشري إلى أن لفظة الساق، جاءت منكرة هنا للدلالة على أنَّه أمر مبهم في الشدة، منكر خارج عن المألوف، كأنَّه قيل: يوم يقع أمر فظيع هائل[3].

ومثل هذا في الدَّلالة على التفخيم، تنكير العسر في قوله تعالى: ﴿ فَإِنَّ مَعَ

---

(1) المرجع السَّابق. 48/1. والبيت لأبي كبير الهذلي. ينظر: ديوان الهذليين. الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة. 1325هـ/1965م. 154/2.

(2) الكشَّاف.512/4.

(3) المرجع نفسه.450/4.

ٱلۡعُسۡرِ يُسۡرًا ﴾ [الشرح: 5]، فتنكيره معناه التفخيم، كأنَّه قيل: إن مع العسر يسراً عظيماً وأي يسر! [1]، ولذلك جاء في الأثر أنَّه لن يغلب عسر يُسرين؛ لأنَّ العسر جاء معرفاً فكان مقيداً بذلك التَّعريف، فعد عسراً واحداً، أما تنكير اليسر فدل على الإطلاق والتعدد.

وهكذا يتأكد من خلال هذه النَّماذج أن المعاني والإيحاءات التي يولدها الحذف أوسع وأرحب من كلّ ما يمكن أن يتحقَّق مع الذكر؛ وهذا لمحدودية ما هو معلوم وانحصاره، واتساع مجال التخيل والتخييل مع الحذف، وربما فسر لنا هذا كثرة حذف جواب الشرط أو ما هو في حكمه، وكثرة حذف أداة التَّعريف.

ثانيا: التَّضمين

بالرَّغم مما في التَّضمين من مظهر انزياحي، فإن خاصيته الإيحائيّة هي الأبرز، وذلك أن التَّضمين يكسب الفعل المضمَّن معنى فعل آخر، وقد أدرك الزَّمخشري هذه الميزة، فقرَّر أن الغرض من التَّضمين إعطاء مجموع معنيين، وذلك أقوى من إعطاء معنى فذ [2]، ونص في موضع آخر على أن معنى التَّضمين هو معنى ضمني، يَحتاج أحياناً إلى جهد لاستنباطه وأنَّه «لا يكاد يَهتدي إلى تبيُّنه إلا النّقاب المحدث من علماء البيان »[3].

ومن المواطن التي أشار فيها الزَّمخشري إلى إيحاء التَّضمين قوله تعالى: ﴿وَٱصۡبِرۡ نَفۡسَكَ مَعَ ٱلَّذِينَ يَدۡعُونَ رَبَّهُم بِٱلۡغَدَوٰةِ وَٱلۡعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجۡهَهُۥۖ وَلَا تَعۡدُ عَيۡنَاكَ عَنۡهُمۡ تُرِيدُ زِينَةَ ٱلۡحَيَوٰةِ ٱلدُّنۡيَاۖ ﴾ [الكهف: 28] حيث قال: « يقال: عداه إذا جاوزه، ومنه قولهم: عدا طوره، وجاءني القوم عدا زيداً، وإنَّما عدِّي بـــ (عن) لتضمين عدا معنى نبا وعلا في قولك: نَبَتْ عنه عينه، وعلت عنه عينه، إذا اقتحمته ولم تعلق به، فإذا قلت: أي غرض في هذا التَّضمين؟ وهلا

(1) المرجع السَّابق.582/4.
(2) المرجع نفسه. 527/2.
(3) المرجع نفسه. 175/1.

قيل: ولا تَعْدهم عيناك، أو لا تعل عيناك عنهم؟ قلت: الغرض فيه إعطاء مجموع معنيين، وذلك أقوى من إعطاء معنى فذ، ألا ترى كيف رجع المعنى إلى قولك: ولا تقتحمهم عيناك مجاوزتين إلى غيرهم، ونحوه قوله تعالى: ﴿وَءَاتُواْ ٱلْيَتَٰمَىٰٓ أَمْوَٰلَهُمْۖ وَلَا تَتَبَدَّلُواْ ٱلْخَبِيثَ بِٱلطَّيِّبِۖ وَلَا تَأْكُلُوٓاْ أَمْوَٰلَهُمْ إِلَىٰٓ أَمْوَٰلِكُمْۚ إِنَّهُۥ كَانَ حُوبًا كَبِيرًا﴾ [النساء: 2]؛ أي «ولا تضموها إليها آكلين لها »[1].

ومما استوقف الزَّمخشري من إيحاء التَّضمين قوله تعالى﴿ وَمَا يَفْعَلُواْ مِنْ خَيْرٍ فَلَن يُكْفَرُوهُ ﴾: [آل عمران: 115]، قال في الكشَّاف: «فإن قلت: لم عُدِّي إلى مفعولين، وشكر وكفر لا يتعديان إلا إلى واحد، كقولهم: شكر النعمة وكفرها ؟ قلت: ضُمِّن معنى الحرمان، فكأنَّه قيل: فلن تُحرمون بمعنى فلن تُحرموا جزاءه »[2]، فالتَّضمين كان هنا بتعدية الفعل إلى مفعولين بدل مفعول واحد.

وقد يكون التَّضمين بتعدية الفعل المتعدِّي بنفسه في الأصل بحرف، حتى يُضَمَّن الفعل معنى فعل آخر يتعدى بهذا الحرف، كقوله تعالى﴿قَالَ يَٰبُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُءْيَاكَ عَلَىٰٓ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُواْ لَكَ كَيْدًا﴾ [يوسف:5]، حيث ذهب الزَّمخشري إلى أن الفعل (كاد يكيد) يتعدَّى بنفسه، كقوله:﴿ فَكِيدُونِي جَمِيعًا ثُمَّ لَا تُنظِرُونِ ﴾ [هود:55]، ولكنه في هذا الموضع، ضُمِّن معنى فعل يتعدى باللام، ليفيد معنى فعل الكيد، مع إفادة معنى الفعل المضمَّن، فيكون آكد وأبلغ في التخويف[3]، وكأن الفعل (كاد) هنا ضمن معنى الإساءة وإضمار الشر والعداوة.

ومن التَّضمين الذي أشار إليه الزَّمخشري، تضمين التكبير معنى الحمد، في قوله تعالى: ﴿وَلِتُكَبِّرُواْ ٱللَّهَ عَلَىٰ مَا هَدَىٰكُمْ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ ﴾ [البقرة: 185]، ففعل التكبير عُدِّي بحرف الاستعلاء لكونه مضمَّناً معنى الحمد، كأنَّه قيل: ولتكبِّروا الله حامدين على ما هداكم [4].

---

(1) المرجع السَّابق. 527/2.

(2) المرجع نفسه. 309/1.

(3) المرجع نفسه. 328/2.

(4) المرجع نفسه. 175/1.

كما ضُمِّن الفعل (اثَّاقَلَ) معنى الميل والإخلاد فعدي بـــ(إلى) في قوله تعالى: ﴿ يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ مَا لَكُمۡ إِذَا قِيلَ لَكُمُ ٱنفِرُواْ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ ٱثَّاقَلۡتُمۡ إِلَى ﴾ [التوبة: 38]، فمعناه: ملتم إلى الإقامة بأرضكم وديارِكم[1]

وهكذا فإن التَّضمين وسيلة من أهم وسائل الإيحاء، وهو كما يدل عليه اسمه إفادة للمعنى بطريق ضمني غير مصرح به، وبهذا يمكن أن يُعدَّ ضمن الأساليب التي تؤدي الإيحاء بتكثيف المعنى، من خلال الدَّلالة على أكثر من معنى، باستخدام فعل واحد.

ثالثا: تعدُّد المعنى

يرتبط تعدُّد المعنى بالإبهام والغموض، حيث يكون هذا الغموض سبباً من أسباب تعدد المعنى، وداعياً من دواعيه؛ لأنَّ الوضوح التام، يؤدي معنى مباشراً وأحادياً، بخلاف الغموض الذي يتسع فيه التأويل، وتتعدد فيه الدَّلالات المحتملة، فالنّص الذي تكثر تأويلاته لا يخلو من غموض ما، ولولا هذا الغموض لما تعددت دلالاته واتسعت تأويلاته، وبالمقابل فإن الوضوح التام لدلالات النّص يقلل من حضور خاصية الإيحاء.

ومع أن النّص القرآني هو نص للتدبر والفهم والتطبيق، فإنه لم يخل من مجال للاجتهاد في التأويل واتساع للدلالات أحياناً، بل يمكن القول إنَّه لم يوجد نص جمع بين جوانب الإبلاغ والتصريح، وبين مظاهر الإيحاء والتلميح كالنّص القرآني، ولم يكن الزَّمخشري من أولئك المفسّرين الذين يستقصون التأويلات والأقوال المختلفة في الآيات، ومع هذا اشتمل تفسيره في مواضع على أوجه متعددة للمعاني، مما يؤكد قابلية بعض الآيات للتأويلات المتعددة وانفتاحها على التأويل.

من ذلك تفسيره لقوله تعالى: ﴿ يَمۡحُواْ ٱللَّهُ مَا يَشَآءُ وَيُثۡبِتُۖ وَعِندَهُۥٓ أُمُّ ٱلۡكِتَٰبِ ﴾ [الرعد: 39]، حيث قال: «ينسخ ما يستصوب نسخه، ويثبت بدله

---

(1) المرجع السَّابق . 203/2.

ما يرى المصلحة في إثباته، أو يتركه غير منسوخ، وقيل: يمحو من ديوان الحفظة ما ليس بحسنة ولا سيّئة؛ لأنَّهم مأمورون بكتابة كلّ قول وفعل، وقيل: يمحو كفر التائبين ومعاصيهم بالتوبة، ويثبت إيمانهم وطاعتهم، وقيل يمحو بعض الخلائق ويثبت بعضاً من الأناسي وسائر الحيوان والنَّبات والأشجار وصفاتها وأحوالها»[1]، ثم قال: «والكلام في نحو هذا واسع المجال»[2].

ومن ذلك تعدد دلالة (الشفع والوتر) في قوله تعالى: ﴿ وَٱلشَّفۡعِ وَٱلۡوَتۡرِ ﴾ [الفجر: 3]، وقد أشار الزَّمخشري إلى هذا التعدد بقوله: «وقد أكثروا في الشفع والوتر حتى كادوا يستوعبون أجناس ما يقعان عليه »[3].

ومن عموم الدَّلالة، شمول الأمر لجميع الأفراد وعدم اقتصاره على مخاطب بعينه، كما في قوله تعالى: ﴿ وَبَشِّرِ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ أَنَّ لَهُمۡ جَنَّٰتٖ تَجۡرِي مِن تَحۡتِهَا ٱلۡأَنۡهَٰرُ ﴾ [البقرة:25] فقد رجح الزَّمخشري أن يكون المأمور هنا كلّ أحد، وذهب إلى أن هذا الوجه أحسن وأجزل، «لأنَّه يؤذن بأن الأمر لعظمة وفخامة شأنه محقوق بأن يبشر به كلّ من قدر على البشارة به»[4].

وبناء على ما سبق يمكن القول إن الزَّمخشري وإن لم يكن يستقصي الأقوال والتأويلات المختلفة في تفسيره، فإن إشارته في بعض الآيات إلى سعة مجال تأويلها وعدم إنكاره تعدد الأقوال فيها دليل على وعيه بقضية تعدد المعنى، وقابلية النّص القرآني للتأويل المتعدد المفتوح.

وهناك أساليب أخرى للإبهام وتكثيف المعنى، منها الاستفهام الدال على تفخيم الشأن كالاستفهام في قوله تعالى: ﴿ عَمَّ يَتَسَآءَلُونَ ﴾ [النبأ: 1] فإن النفي في هذا الاستفهام تفخيم للشأن، كأنَّه قال: عن أي شيء يتساءلون؟ ونحوه ما في قولك: زيد ما زيد؟ جعلته لانقطاع قرينه وعدم نظيره كأنَّه شيء خفيَ

---

(1) المرجع السَّابق. 393/2.

(2) المرجع نفسه. 393/2.

(3) المرجع نفسه.561/4.

(4) المرجع نفسه. 85/1.

عليك جنسه فأنت تسأل عن جنسه، وتفحص عن جوهره.. ثم جرد العبارة عن التفخيم، حتى وقع في كلام من لا تخفى عليه خافية [1].

وفي هذا السّياق يمكن إدراج أساليب الاستفهام في مثل قوله تعالى: ﴿ٱلۡحَآقَّةُ مَا ٱلۡحَآقَّةُ﴾ [الحاقة: 1، 2] و﴿ٱلۡقَارِعَةُ مَا ٱلۡقَارِعَةُ﴾ [القارعة: 1، 2] فهي دالة على التفخيم والتهويل، قال الزَّمخشري في تفسير قوله تعالى: ﴿ٱلۡحَآقَّةُ مَا ٱلۡحَآقَّةُ﴾: «والأصل: الحاقة ما هي؟ أي: أيُّ شيء هي؟ تفخيماً لشأنها وتعظيماً لهولها، فوضع الظاهر موضع المضمر؛ لأنَّه أهول لها، على أنَّه من العظم والشدة بحيث لا يبلغه دراية أحد، ولا وهمه، وكيفما قدَّرت حالها فهي أعظم من ذلك» [2].

إن استعمال (ما) الدالة على الإبهام، هو أسلوب في تكثيف الدَّلالة عن طريق هذا الإبهام، سواء أكانت استفهامية كما سبق من أمثلة أم كانت موصولة، كما في قوله تعالى: ﴿فَأَتۡبَعَهُمۡ فِرۡعَوۡنُ بِجُنُودِهِۦ فَغَشِيَهُم مِّنَ ٱلۡيَمِّ مَا غَشِيَهُمۡ﴾ [طه: 78]، فقد عد الزَّمخشري هذا الأسلوب من باب الاختصار، ومن جوامع الكلام التي تستقل مع قلتها بالمعاني الكثيرة؛ أي غشيهم ما لا يعلم كنهه إلا الله [3].

ومثله قوله تعالى: ﴿فَأَوۡحَىٰٓ إِلَىٰ عَبۡدِهِۦ مَآ أَوۡحَىٰ﴾ [النجم: 10] فهو «تفخيم للوحي الذي أوحي إليه» [4]، واستخدام (ما) هنا يشبه العدول عن ذكر المحذوفات، إنَّه نوع من الإبهام الذي يفيد تكثيفاً للمعنى وتوسيعاً له، وإذا كان القانون العام في اللُّغة يقتضي زيادة للمعنى بزيادة اللَّفظ، فإن الأمر هنا ينعكس؛ حيث يزداد المعنى ويتكثف بإنقاص اللَّفظ.

فالإيحاء يشكل بعداً هاماً في تفسير الزَّمخشري، وقد اعتمد في قسم كبير منه على أنواع الصّور البيانية، التي أبرزت دور التخييل والتصوير، ولكنه

---

(1) المرجع السَّابق.4/515.

(2) المرجع نفسه.4/452.

(3) المرجع نفسه.3/59.

(4) المرجع نفسه.4/317.

تجاوز هذه الأنواع إلى ضروب أخرى من الإيحاء الذي برز من خلال استشفاف المعنى، وظلال الدَّلالات التي كان الزَّمخشري يحسن استنباطها، فحفل بها تفسيره، ومن خلال تكثيف المعنى وتوسيع أفق التأويل، والتَّضمين، وتعدد الدَّلالات، مما يجعل الكشَّاف من التفاسير الرائدة في مجال الإيحاء.

الخاتمة

يمكننا أن نجمل أهم النتائج التي استخلصناها من هذا البحث في العناصر الآتية:

ــ يشكل التّنوع والتّناسب والإيحاء، مبادئ جماليّة رئيسة، تكاد تكون ثوابت لدى مختلف الاتّجاهات والمدارس، وقد نال مبدأ التّناسب من بينها حصّة أوفى من الاهتمام والتّنويه، ومع ذلك لا نعدم إشارات كثيرة إلى قسيميه في الفنّ والجمال وهما التنوع والإيحاء.

ــ الأسلوبيَّة والشّعرية والأدبيّة هي مصطلحات ذات منحى جماليّ واضح؛ من حيث اهتمامها بالاستعمال الفنِّي للّغة، والتوظيف المقصود لتقنياتها، بغية توليد الأثر الفنِّي، والانطباع الجماليّ، ويتجلَّى هذا أكثر في مفهوم الأسلوب الذي يرتبط بالاستحسان، ويهتم بجمال العبارة وفنيتها، سواء أعُدَّ هذا الأسلوب اختيارا، أم انزياحا، أم إضافة.

ــ يعد الشّعر المظهر المثالي للغة الأدب عند الأسلوبيين بما يجنح إليه من عدول وانزياح، وتوظيف خاص للغة، وما يمتاز به من تكثيف للمعاني والدَّلالات، وتتلخص مقومات الوظيفة الشّعرية أو الجماليّة عند الأسلوبيين في الانزياح، والتَّوازي، والإيحاء.

ــ يتجلَّى المنحى الجماليّ للبلاغة في مفهومها بالأساس؛ من حيث إنَّها تمثل الجانب الجماليّ الذي لا يُكتفى فيه بنقل الدَّلالة والاقتصار على عملية التوصيل العادي، بل يتطلب الارتقاء بعملية التَّعبير إلى ما أمكن لها من كمال وجمال، ويقوم مفهوم الفصاحة على مبدإ الاستحسان والالتذاذ السمعي، الذي يعزى إلى التَّناسب الداخلي بين أصوات اللَّفظة، وتناسب اللَّفظة مع المستعمل في العرف اللغوي.

ــ علوم البلاغة ذات منحى جماليّ واضح؛ فعلم المعاني ربط تعريفه بالاستحسان الذي ينتقل فيه الاهتمام من التَّركيب المفيد إلى التَّركيب الحسن، ومن الدَّلالة النمطية المجردة إلى الدَّلالة الفنِّية، وعلم البيان ينصب موضوعه على دراسة الانزياح الدَّلالي وظواهر المجاز التي تلازم لغة الأدب والشّعر،

وأهم أثر جماليّ يرتبط بعلم البيان وظواهره هو الأثر الإيحائيّ الناتج عن المجازات وكثافة اللُّغة، أما علم البديع فإنه مثل عند البلاغيّين رافدا جماليّا مهما، ومع أنَّهم لم يزيدوا في أغلب الأحيان على حصر أنواعه وبيان فروقها، فإنهم كانوا على وعي بأن الظَّواهر البديعية هي ظواهر جماليّة خالصة، والدَّليل على ذلك أنَّهم سمَّوها محسِّنات، وسمَّوُا العلم الذي يجمعها بديعا.

ــ عرف البلاغيّون الانزياح، وتناولوه من خلال مباحث كثيرة، ومصطلحات متعددة، وكانت لهم إشارات واضحة تدل على وعيهم به، بوصفه ظاهرة فنية وضرورة أدبية، ويعد الحذف والزيادة نوعين هامين من أنواع الانزياح التَّركيبي، وهما ذوا صلة وثيقة بظاهرتي الإيجاز والإطناب اللتين تمثلان نوعا من العدول عن أصل مثالي مفترض تمثله المساواة، أما الانزياح الدَّلالي فتمثله صور البيان بصفة عامَّة.

ــ يتأكد البعد الفنِّي للتشبيه من خلال أنواع العدول والانزياحات التي تعتريه؛ وذلك بحذف بعض عناصره، والإغراب في تشبيه المتباعدات، وقلب طرفي الصّورة التَّشبيهية، كما تعد الاستعارة أهم أنواع الانزياح الدَّلالي؛ من حيث هي نقل للفظ عن مسمَّاه الأصلي إلى اسم آخر، وتشبيهٌ حذف أحد طرفيه، فكانت أعلى مراتب التَّشبيه هي أدنى مراتب الاستعارة، ولذلك فضلت الاستعارة على التَّشبيه، من حيث قيمتها الفنِّية التي تحققها بذلك التفاعل الحي في الدَّلالة، وذلك الثراء الذي تتميز به، ويعزى إلى أنَّها تمثل أقصى درجات الانزياح الدَّلالي، أما الكناية فهي أحد أشكال الانزياح الدَّلالي الذي يتلخص في أنَّه عدول عن إفادة المعنى مباشرة إلى إفادته عن طريق لازم من لوازمه.

ــ قامت البلاغة العربية في شطر من مباحثها على مبدإ التَّناسب الذي أشار البلاغيّون إلى أثره الجماليّ بطريقة واضحة حينا، وخفية أحيانا أخرى، ومن أبرز ما تجلى فيه الاهتمام بالتَّناسب لدى البلاغيّين، ما عالجوه ضمن أنواع البديع التي لا يخرج أكثرها عن أن يكون تناسبا صوتيا؛ كالموازنة، والتَّصريع، وكلّ ما يلحق بالوزن والقافية من حيث المبدأ،

أو تناسبا دلاليا صوتيا؛ كالجناس والطباق وغيرهما، فهذه الانواع تقوم في عمومها على تناسب بين طرفين أو أكثر في النّص، وهي تحقق هذا التَّناسب بوصفه مقياسا جماليّا له أهميته في التَّأثير الإيجابي على المتلقي، وكسب تفاعله وإعجابه.

ــ يمتد مفهوم التَّناسب ليشمل التَّناسب بين أجزاء النّص، والتَّناسب بين بنية النّص وعناصر المقام بصفة عامَّة، وهذا المبدأ ينتظم مباحث الإعجاز قديما وحديثا؛ حيث تناول علماء القرآن والتفسير النّص القرآني بوصفه نصا منسجما تترابط فيه الوحدات ترابطا محكما بدءا من السور والآيات، ومرورا بالمقاطع والفواصل والكلمات، وانتهاء بالصيغ والحروف والأدوات، و قامت نظرية النَّظم على أساس من فكرة التَّناسب؛ حيث ألح الجرجاني على ضرورة المطابقة بين جزئيات النّص داخليا، من حيث إن ميدان التَّفاوت بين أصحاب الفنون القولية، ومناط الحكم الجماليّ هو في مدى القدرة على تحقيق التَّناسب بين أجزاء الصّورة، واللحمة بين عناصر النّص، والمطابقة بين التَّركيب والسّياق.

ــ الإيحاء خاصية ترتبط أشد الارتباط بعملية الإبداع، ومقوم من أهم المقومات الجماليّة التي تنبه إليها البلاغيّون، وبرزت عندهم تنظيرا وتطبيقا، ويبدو هذا من بعض تعريفات البلاغة التي ركزت على الإيجاز والمجاز وتكثيف الدَّلالة، ومن خلال كثرة المصطلحات الدالة على الإيحاء؛ كالتلميح، والتورية، والتخييل، والإيماء، والتَّضمين، والتعريض، والإشارة وغيرها.

ــ أبرز أشكال الإيحاء في البلاغة: التَّشبيه والاستعارة والكناية؛ فالتَّشبيه تكمن خاصيته الإيحائيّة فيما يمتاز به من إيجاز واختصار للمعاني، وهو ما جعل بعض البلاغيّين يدرجه ضمن أنواع المجاز، وتماشيا مع البعد الإيحائيّ له أعلى البلاغيّون من شأن أنواعه التي تتصف بأكبر قدر من الإيحاء، كتشبيه صورة بصورة، وما انتزع وجه الشبه فيه من متعدد، حتى يحدث في المتلقين ما يُرجى له من هزة، وأريحية، وشغف، وتحريك للنفوس، وتعد الاستعارة أهم أشكال الإيحاء وصوره؛ فهي أقدر من التَّشبيه

على التصوير والتخييل ونقل المشاعر والإيحاءات، وهي تدمج طرفي الصّورة، محدثة نوعا من التفاعل الحي بينهما، وهذا ما يعزز خاصية الإيحاء التي تمتاز بها.

ــ يتحقَّق إيحاء الكناية بالانتقال من المعنى الذي يفيده اللَّفظ بحرفيته إلى ما يستلزمه ويترتب عليه؛ أي الانتقال من المعنى إلى معنى المعنى، وقد ربط البلاغيّون بين الكناية وعدد من الأنواع الأخرى التي تشترك معها في التلميح وعدم التصريح بالمعنى؛ بأن يعبر عنه بطريقة غير مباشرة، أو يكون اللَّفظ القليل دالا على المعاني الكثيرة، أو يغمض الكلام فتتعدد دلالالته ولا يتبين إلا ببعض القرائن.

ــ أهم مجالات الانزياح كما بدت في تفسير الكشَّاف هي: البناء النَّحوي، والأدوات، والصيغ، والضمائر، والأساليب، وقد أدّت الأشكال الانزياحية غايات فنية جماليّة في تنويع الخطاب تنويعاً يبعده عن الرتابة والنمطية، وغايات دلالية إبلاغيّة شتى، تتلخص في تحقيق نوع من التَّناسب بين التَّراكيب وسياقاتها.

ــ تنوعت المعاني والدَّلالات التي أفادها هذا الانزياح بتنوع أشكاله وسياقاته، وأهمها: التوكيد، والثبوت، والتخصيص، والتعميم، والتعظيم، والإنكار، والتنويع، والتعجيب، والتهكم، والاستهزاء، والتجدد، والاستمرار، والإيحاء، وتصوير المشاهد، والمفاجأة، ولفت انتباه السامع، وتحقيق المناسبة بين التَّركيب والمقام، ويعد التوكيد معنى أساسيا في أكثر أنواع الانزياح التي درسناها في تفسير الكشَّاف، وهذا يبرز أهمية هذا المبدإ في البلاغة العربية.

ــ لم تنل التَّناسبات الصَّوتية وأنواع البديع من الزَّمخشري العناية الكافية، وسبب هذا هو المنهج الذي سار عليه ، مقتفيا أثر بعض سابقيه لا سيما عبد القاهر الجرجاني الذي أناط الإعجاز بالنَّظم ، ولم يهتم كثيرا بالعوامل الصَّوتية وظواهر البديع المختلفة ، وفي المقابل أسهب الزَّمخشري في تحليل التَّناسب بين التَّراكيب ضمن النّص القرآني، والبحث عن أوجه الصّلة بين هذه التَّراكيب وبين سياقاتها المختلفة، ومن أنواع التَّناسب التي

اهتم بها: مناسبة الجواب للسؤال ، و مناسبة الجزاء للشرط ، و التَّناسب بين الألفاظ التي تقترن في الذكر.

ــ مما يتصل بتناسب الخطاب، الكيفية التي تترتب بها أجزاؤه ووحداته، فهذه الوحدات يفترض أن تكون موافقة لترتيب وحدات أخرى تناظرها في سياقها، أو تكون مناسبة للمعنى المراد إبلاغه، كأن ينتقل في ترتيبها من الأعلى إلى الأدنى أو العكس، أو يكون ترتيبها مناسباً للتسلسل الزمني للوقائع والأحداث، وفي كلّ الحالات تكون المناسبة قائمة بين ترتيب أجزاء الخطاب، وبين جهة من جهات اللَّفظ أو المعنى.

ــ شكل الإيحاء بُعداً هاماً في تفسير الزَّمخشري، وقد اعتمد في قسم كبير منه على أنواع الصّور البيانية، التي أبرزت دور التخيل والتصوير، ولكنه تجاوز هذه الأنواع إلى ضروب أخرى من الإيحاء برز من خلال استشفاف المعنى وظلال الدَّلالات التي كان يحسن استنباطها فحفل بها تفسيره، ومن خلال تكثيف المعنى وتوسيع أفق التأويل، بالحذف والتَّضمين وتعدد الدَّلالة، وهذا الأمر يجعل تفسير الكشَّاف من التفاسير الرائدة في مجال الإيحاء.

فهرس الآيات القرآنية

الآية	رقمها	الصفحة
الفاتحة		
﴿ إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ ﴾	5	166
البقرة		
﴿ أُولَئِكَ عَلَىٰ هُدًى مِّن رَّبِّهِمْ ۖ وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ ﴾	5	385، 390
﴿ وَإِذَا لَقُوا الَّذِينَ آمَنُوا قَالُوا آمَنَّا ﴾	14	301
﴿ أُولَٰئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُا الضَّلَالَةَ بِالْهُدَىٰ ﴾	16	376
﴿ مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الَّذِي اسْتَوْقَدَ نَارًا فَلَمَّا أَضَاءَتْ مَا حَوْلَهُ ﴾	17	298
﴿ كُلَّمَا أَضَاءَ لَهُم مَّشَوْا فِيهِ وَإِذَا أَظْلَمَ عَلَيْهِمْ قَامُوا ﴾	20	355
﴿ فَاتَّقُوا النَّارَ الَّتِي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ ﴾	24	350
﴿ وَبَشِّرِ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ ﴾	25	394
﴿ الَّذِينَ يَنقُضُونَ عَهْدَ اللَّهِ مِن بَعْدِ مِيثَاقِهِ ﴾	27	374
﴿ كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ وَكُنتُمْ أَمْوَاتًا فَأَحْيَاكُمْ ۖ ﴾	28	355
﴿ وَأَوْفُوا بِعَهْدِي أُوفِ بِعَهْدِكُمْ وَإِيَّايَ فَارْهَبُونِ ﴾	40	297
﴿ وَآمِنُوا بِمَا أَنزَلْتُ مُصَدِّقًا لِّمَا مَعَكُمْ ﴾	41	383
﴿ فَتُوبُوا إِلَىٰ بَارِئِكُمْ ﴾	54	354
﴿ فَفَرِيقًا كَذَّبْتُمْ وَفَرِيقًا تَقْتُلُونَ ﴾	87	316
﴿ وَلَتَجِدَنَّهُمْ أَحْرَصَ النَّاسِ عَلَىٰ حَيَاةٍ ﴾	96	312
﴿ لِّتَكُونُوا شُهَدَاءَ عَلَى النَّاسِ ﴾	143	294
﴿ وَالصَّابِرِينَ فِي الْبَأْسَاءِ وَالضَّرَّاءِ وَحِينَ الْبَأْسِ ﴾	177	304
﴿ وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَا أُولِي الْأَلْبَابِ ﴾	179	250، 312
﴿ وَلِتُكَبِّرُوا اللَّهَ عَلَىٰ مَا هَدَاكُمْ ﴾	185	392
﴿ أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ الصِّيَامِ الرَّفَثُ إِلَىٰ نِسَائِكُمْ ۚ ﴾	187	378
﴿ يَسْأَلُونَكَ ﴾	189، 215، 217	356
﴿ فَمَنِ اعْتَدَىٰ عَلَيْكُمْ فَاعْتَدُوا عَلَيْهِ بِمِثْلِ مَا اعْتَدَىٰ عَلَيْكُمْ ۚ ﴾	194	217

﴿ هَلۡ يَنظُرُونَ إِلَّآ أَن يَأۡتِيَهُمُ ٱللَّهُ فِي ظُلَلٖ مِّنَ ٱلۡغَمَامِ ﴾	210	330
﴿ أَمۡ حَسِبۡتُمۡ أَن تَدۡخُلُواْ ٱلۡجَنَّةَ وَلَمَّا يَأۡتِكُم مَّثَلُ ٱلَّذِينَ خَلَوۡاْ ﴾	214	385
﴿ وَيَسۡـَٔلُونَكَ ﴾	219، 220، 222	356
﴿ لِّلَّذِينَ يُؤۡلُونَ مِن نِّسَآئِهِمۡ تَرَبُّصُ أَرۡبَعَةِ أَشۡهُرٖ ﴾	226	307
﴿ وَٱلۡمُطَلَّقَٰتُ يَتَرَبَّصۡنَ بِأَنفُسِهِنَّ ثَلَٰثَةَ قُرُوٓءٖ ﴾	228	328
﴿ عَلِمَ ٱللَّهُ أَنَّكُمۡ سَتَذۡكُرُونَهُنَّ ﴾	235	386
﴿ فَقَدِ ٱسۡتَمۡسَكَ بِٱلۡعُرۡوَةِ ٱلۡوُثۡقَىٰ ﴾	256	373
﴿ قَالُوٓاْ إِنَّمَا ٱلۡبَيۡعُ مِثۡلُ ٱلرِّبَوٰاْ ﴾	275	329
آل عمران		
﴿ إِنَّ ٱلَّذِينَ يَكۡفُرُونَ بِـَٔايَٰتِ ٱللَّهِ وَيَقۡتُلُونَ ٱلنَّبِيِّـۧنَ بِغَيۡرِ حَقّٖ ﴾	21	330
﴿ قُلِ ٱللَّهُمَّ مَٰلِكَ ٱلۡمُلۡكِ ﴾	26	220، 360
﴿ يَوۡمَ تَجِدُ كُلُّ نَفۡسٖ مَّا عَمِلَتۡ مِنۡ خَيۡرٖ مُّحۡضَرٗا ﴾	30	331
﴿ وَٱعۡتَصِمُواْ بِحَبۡلِ ٱللَّهِ جَمِيعٗا وَلَا تَفَرَّقُواْ ﴾	103	376
﴿ وَمَا يَفۡعَلُواْ مِنۡ خَيۡرٖ فَلَن يُكۡفَرُوهُ ﴾	115	392
﴿ وَمَن يُرِدۡ ثَوَابَ ٱلدُّنۡيَا نُؤۡتِهِۦ مِنۡهَا ﴾	145	381
﴿ وَكَأَيِّن مِّن نَّبِيّٖ قَٰتَلَ مَعَهُۥ رِبِّيُّونَ كَثِيرٞ ﴾	146	383
النساء		
﴿ وَلَا تَأۡكُلُوٓاْ أَمۡوَٰلَهُمۡ إِلَىٰٓ أَمۡوَٰلِكُمۡ ﴾	2	392
﴿ فَإِنۡ ءَانَسۡتُم مِّنۡهُمۡ رُشۡدٗا فَٱدۡفَعُوٓاْ إِلَيۡهِمۡ أَمۡوَٰلَهُمۡ ﴾	6	312
﴿ مِنۢ بَعۡدِ وَصِيَّةٖ يُوصِي بِهَآ أَوۡ دَيۡنٍ ﴾	11	357
﴿ أَوۡ لَٰمَسۡتُمُ ٱلنِّسَآءَ ﴾	43	274
﴿ فَلَا تَمِيلُواْ كُلَّ ٱلۡمَيۡلِ فَتَذَرُوهَا كَٱلۡمُعَلَّقَةِ ﴾	129	386
﴿ وَٱلۡمُقِيمِينَ ٱلصَّلَوٰةَ وَٱلۡمُؤۡتُونَ ٱلزَّكَوٰةَ ﴾	162	305
المائدة		
﴿ وَٱلسَّارِقُ وَٱلسَّارِقَةُ فَٱقۡطَعُوٓاْ أَيۡدِيَهُمَا ﴾	38	361
﴿ يُعَذِّبُ مَن يَشَآءُ وَيَغۡفِرُ لِمَن يَشَآءُ ﴾	40	361
﴿ أَذِلَّةٍ عَلَى ٱلۡمُؤۡمِنِينَ أَعِزَّةٍ عَلَى ٱلۡكَٰفِرِينَ ﴾	54	308

﴿ إِنَّ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَٱلَّذِينَ هَادُواْ وَٱلصَّٰبِـُٔونَ وَٱلنَّصَٰرَىٰ ﴾	69	303
﴿ فَرِيقًا كَذَّبُواْ وَفَرِيقًا يَقْتُلُونَ ﴾	70	316
الأنعام		
﴿ وَأَجَلٌ مُّسَمًّى عِندَهُۥ ﴾	2	296
﴿ قُلْ أَغَيْرَ ٱللَّهِ أَتَّخِذُ وَلِيًّا ﴾	14	358
﴿ وَعِندَهُۥ مَفَاتِحُ ٱلْغَيْبِ لَا يَعْلَمُهَآ إِلَّا هُوَ ﴾	59	373
﴿ أُوْلَٰٓئِكَ ٱلَّذِينَ هَدَى ٱللَّهُ فَبِهُدَىٰهُمُ ٱقْتَدِهْ ﴾	90	293
﴿ يُخْرِجُ ٱلْحَىَّ مِنَ ٱلْمَيِّتِ وَمُخْرِجُ ٱلْمَيِّتِ مِنَ ٱلْحَىِّ ﴾	95	319
﴿ وَهُوَ ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُمُ ٱلنُّجُومَ لِتَهْتَدُواْ بِهَا ﴾	97	352
﴿ وَجَعَلُواْ لِلَّهِ شُرَكَآءَ ٱلْجِنَّ وَخَلَقَهُمْ ﴾	100	297
﴿ وَيَوْمَ يَحْشُرُهُمْ جَمِيعًا ﴾	128	389
﴿ فَقَدْ جَآءَكُم بَيِّنَةٌ مِّن رَّبِّكُمْ ﴾	157	299
الأعراف		
﴿ قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلَّا تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ ﴾	12	300
﴿ وَلَمَّا سَكَتَ عَن مُّوسَى ٱلْغَضَبُ ﴾	154	374
﴿ إِنِّى رَسُولُ ٱللَّهِ إِلَيْكُمْ جَمِيعًا ﴾	158	326
﴿ وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنۢ بَنِىٓ ءَادَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ ﴾	172	368
﴿ سَوَآءٌ عَلَيْكُمْ أَدَعَوْتُمُوهُمْ أَمْ أَنتُمْ صَٰمِتُونَ ﴾	193	302
﴿ إِذَا مَسَّهُمْ طَٰٓئِفٌ مِّنَ ٱلشَّيْطَٰنِ تَذَكَّرُواْ ﴾	102،101	213،211
﴿ وَٱذْكُر رَّبَّكَ فِى نَفْسِكَ تَضَرُّعًا وَخِيفَةً ﴾	205	340
التوبة		
﴿ مَا لَكُمْ إِذَا قِيلَ لَكُمُ ٱنفِرُواْ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ ٱثَّاقَلْتُمْ إِلَى ٱلْأَرْضِ ﴾	38	393
﴿ وَكَلِمَةُ ٱللَّهِ هِىَ ٱلْعُلْيَا ﴾	40	302
﴿ إِنَّمَا ٱلصَّدَقَٰتُ لِلْفُقَرَآءِ وَٱلْمَسَٰكِينِ ﴾	60	382، 306
﴿ يُؤْمِنُ بِٱللَّهِ وَيُؤْمِنُ لِلْمُؤْمِنِينَ ﴾	61	307
﴿ أُوْلَٰٓئِكَ حَبِطَتْ أَعْمَٰلُهُمْ فِى ٱلدُّنْيَا وَٱلْءَاخِرَةِ ﴾	69	341
يونس		
﴿ حَتَّىٰٓ إِذَا كُنتُمْ فِى ٱلْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِم بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ ﴾	22	325-136

﴿ أَفَأَنتَ تُسۡمِعُ ٱلصُّمَّ وَلَوۡ كَانُواْ لَا يَعۡقِلُونَ ﴾	43،42	277
﴿ أَفَأَنتَ تَهۡدِي ٱلۡعُمۡيَ وَلَوۡ كَانُواْ لَا يُبۡصِرُونَ ﴾	61	361
هود		
﴿ كِتَٰبٌ أُحۡكِمَتۡ ءَايَٰتُهُۥ ثُمَّ فُصِّلَتۡ مِن لَّدُنۡ حَكِيمٍ خَبِيرٍ ﴾	1	352
﴿ فَلَعَلَّكَ تَارِكُۢ بَعۡضَ مَا يُوحَىٰٓ إِلَيۡكَ وَضَآئِقُۢ بِهِۦ صَدۡرُكَ ﴾	12	322
﴿ قُلۡنَا ٱحۡمِلۡ فِيهَا مِن كُلٖ زَوۡجَيۡنِ ٱثۡنَيۡنِ ﴾	40	337
﴿ وَقِيلَ يَٰٓأَرۡضُ ٱبۡلَعِي مَآءَكِ وَيَٰسَمَآءُ أَقۡلِعِي ﴾	44	336،230
﴿ قَالَ إِنِّيٓ أُشۡهِدُ ٱللَّهَ وَٱشۡهَدُوٓاْ أَنِّي بَرِيٓءٞ مِّمَّا تُشۡرِكُونَ ﴾	54	318
﴿ فَكِيدُونِي جَمِيعٗا ثُمَّ لَا تُنظِرُونِ ﴾	55	392
﴿ وَلَقَدۡ جَآءَتۡ رُسُلُنَآ إِبۡرَٰهِيمَ بِٱلۡبُشۡرَىٰ قَالُواْ سَلَٰمٗاۖ قَالَ سَلَٰمٞۖ ﴾	69	304
﴿ أَصَلَوٰتُكَ تَأۡمُرُكَ أَن نَّتۡرُكَ مَا يَعۡبُدُ ءَابَآؤُنَآ ﴾	87	235
﴿ يَقۡدُمُ قَوۡمَهُۥ يَوۡمَ ٱلۡقِيَٰمَةِ فَأَوۡرَدَهُمُ ٱلنَّارَۖ ﴾	98	317
﴿ ذَٰلِكَ يَوۡمٞ مَّجۡمُوعٞ لَّهُ ٱلنَّاسُ ﴾	103	320
يوسف		
﴿ فَيَكِيدُواْ لَكَ كَيۡدًاۖ ﴾	5	392
﴿ فَلَمَّا ذَهَبُواْ بِهِۦ ﴾	15	298
﴿ وَقَالَ ٱلۡمَلِكُ إِنِّيٓ أَرَىٰ سَبۡعَ بَقَرَٰتٖ سِمَانٖ ﴾	43	336
﴿ فَمَا حَصَدتُّمۡ فَذَرُوهُ فِي سُنۢبُلِهِۦٓ ﴾	47	328
﴿ وَسۡـَٔلِ ٱلۡقَرۡيَةَ ٱلَّتِي كُنَّا فِيهَا ﴾	82	252
الرعد		
﴿ كَبَٰسِطِ كَفَّيۡهِ إِلَى ٱلۡمَآءِ لِيَبۡلُغَ فَاهُ ﴾	14	371
﴿ فَأَمَّا ٱلزَّبَدُ فَيَذۡهَبُ جُفَآءٗۖ ﴾	17	370
﴿ وَلَوۡ أَنَّ قُرۡءَانٗا سُيِّرَتۡ بِهِ ٱلۡجِبَالُ ﴾	31	169،299
﴿ يَمۡحُواْ ٱللَّهُ مَا يَشَآءُ وَيُثۡبِتُۖ وَعِندَهُۥٓ أُمُّ ٱلۡكِتَٰبِ ﴾	39	393
إبراهيم		
﴿ وَإِذۡ قَالَ مُوسَىٰ لِقَوۡمِهِ ٱذۡكُرُواْ نِعۡمَةَ ٱللَّهِ عَلَيۡكُمۡ ﴾	6	310
﴿ يَدۡعُوكُمۡ لِيَغۡفِرَ لَكُم مِّن ذُنُوبِكُمۡ ﴾	10	356

﴿ وَبَرَزُواْ لِلَّهِ جَمِيعًا ﴾	21	317
﴿ وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ ﴾	26	341
﴿ وَقَدْ مَكَرُواْ مَكْرَهُمْ وَعِندَ ٱللَّهِ مَكْرُهُمْ ﴾	46	179
الحجر		
﴿ رُّبَمَا يَوَدُّ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ لَوْ كَانُواْ مُسْلِمِينَ ﴾	2	331
﴿ وَمَآ أَهْلَكْنَا مِن قَرْيَةٍ إِلَّا وَلَهَا كِتَابٌ مَّعْلُومٌ ﴾	4	310
﴿ كَذَٰلِكَ نَسْلُكُهُۥ فِى قُلُوبِ ٱلْمُجْرِمِينَ ﴾	12	344
النحل		
﴿ أَتَىٰٓ أَمْرُ ٱللَّهِ فَلَا تَسْتَعْجِلُوهُ ﴾	1	317
﴿ لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَٰفِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ ﴾	5	293
﴿ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ﴾	6	362،21
﴿ وَعَلَٰمَٰتٍ وَبِٱلنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُونَ ﴾	16	293
﴿ إِنَّمَا قَوْلُنَا لِشَىْءٍ إِذَآ أَرَدْنَٰهُ أَن نَّقُولَ لَهُۥ كُن فَيَكُونُ ﴾	40	367
﴿ إِنَّمَا هُوَ إِلَٰهٌ وَٰحِدٌ فَإِيَّىَٰ فَٱرْهَبُونِ ﴾	51	326
﴿ ضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلًا عَبْدًا مَّمْلُوكًا لَّا يَقْدِرُ عَلَىٰ شَىْءٍ ﴾	75	350
﴿ وَجَعَلَ لَكُمْ سَرَٰبِيلَ تَقِيكُمُ ٱلْحَرَّ ﴾	81	359
﴿ فَأَذَٰقَهَا ٱللَّهُ لِبَاسَ ٱلْجُوعِ وَٱلْخَوْفِ ﴾	112	375
الإسراء		
﴿ إِنَّ هَٰذَا ٱلْقُرْءَانَ يَهْدِى لِلَّتِى هِىَ أَقْوَمُ ﴾	9	388
الكهف		
﴿ لِّيُنذِرَ بَأْسًا شَدِيدًا مِّن لَّدُنْهُ ﴾	2	359
﴿ سَيَقُولُونَ ثَلَٰثَةٌ رَّابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ ﴾	22	310
﴿ وَٱصْبِرْ نَفْسَكَ مَعَ ٱلَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُم ﴾	28	391
﴿ وَأُحِيطَ بِثَمَرِهِۦ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ ﴾	42	377
مريم		
﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّى وَهَنَ ٱلْعَظْمُ مِنِّى وَٱشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْبًا ﴾	4	375،160
﴿ قَالَ كَذَٰلِكَ قَالَ رَبُّكَ هُوَ عَلَىَّ هَيِّنٌ ﴾	9	357
﴿ وَٱلسَّلَٰمُ عَلَىَّ يَوْمَ وُلِدتُّ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ ﴾	33	384

﴿ قَالَ أَرَاغِبٌ أَنتَ عَنْ ءَالِهَتِي يَٰٓإِبْرَٰهِيمُ ﴾	46	295
﴿قَالَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ لِلَّذِينَ ءَامَنُوٓا۟ أَىُّ ٱلْفَرِيقَيْنِ خَيْرٌ مَّقَامًا وَأَحْسَنُ نَدِيًّا﴾	73	340
﴿ قُلْ مَن كَانَ فِى ٱلضَّلَٰلَةِ فَلْيَمْدُدْ لَهُ ٱلرَّحْمَٰنُ مَدًّا﴾	75	340
﴿ وَٱتَّخَذُوا۟ مِن دُونِ ٱللَّهِ ءَالِهَةً لِّيَكُونُوا۟ لَهُمْ عِزًّا ﴾	82، 81	340
﴿ وَقَالُوا۟ ٱتَّخَذَ ٱلرَّحْمَٰنُ وَلَدًا لَّقَدْ جِئْتُمْ شَيْـًٔا إِدًّا ﴾	89،88	323
طه		
﴿ طه مَآ أَنزَلْنَا عَلَيْكَ ٱلْقُرْءَانَ لِتَشْقَىٰٓ ﴾	4 - 1	326
﴿ ٱلرَّحْمَٰنُ عَلَى ٱلْعَرْشِ ٱسْتَوَىٰ ﴾	5	368
﴿ وَإِن تَجْهَرْ بِٱلْقَوْلِ فَإِنَّهُۥ يَعْلَمُ ٱلسِّرَّ وَأَخْفَى ﴾	7	348
﴿ وَأَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَخْرَجْنَا بِهِۦٓ أَزْوَٰجًا مِّن نَّبَاتٍ شَتَّىٰ ﴾	53	325
﴿ قَالَ أَجِئْتَنَا لِتُخْرِجَنَا مِنْ أَرْضِنَا بِسِحْرِكَ يَٰمُوسَىٰ ﴾	57	386
﴿ فَٱجْعَلْ بَيْنَنَا وَبَيْنَكَ مَوْعِدًا ﴾	59 -58	347
﴿ فَأُلْقِىَ ٱلسَّحَرَةُ سُجَّدًا ﴾	70	336
﴿ وَلَقَدْ أَوْحَيْنَآ إِلَىٰ مُوسَىٰٓ أَنْ أَسْرِ بِعِبَادِى ﴾	77	334
﴿ فَغَشِيَهُم مِّنَ ٱلْيَمِّ مَا غَشِيَهُمْ ﴾	78	395
﴿ وَمَآ أَعْجَلَكَ عَن قَوْمِكَ يَٰمُوسَىٰ ﴾	84 - 83	347
﴿ فَلَا يُخْرِجَنَّكُمَا مِنَ ٱلْجَنَّةِ فَتَشْقَىٰٓ ﴾	117	335
الأنبياء		
﴿ بَلْ نَقْذِفُ بِٱلْحَقِّ عَلَى ٱلْبَٰطِلِ فَيَدْمَغُهُۥ ﴾	18	375
﴿ وَجَعَلْنَا مِنَ ٱلْمَآءِ كُلَّ شَىْءٍ حَىٍّ ﴾	30	355
﴿ وَتَقَطَّعُوٓا۟ أَمْرَهُم بَيْنَهُمْ ﴾	93	324
﴿ إِنَّكُمْ وَمَا تَعْبُدُونَ مِن دُونِ ٱللَّهِ حَصَبُ جَهَنَّمَ ﴾	98	351
الحج		
﴿ إِنَّ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ وَيَصُدُّونَ عَن سَبِيلِ ٱللَّهِ ﴾	25	299
﴿ وَمَنْ عَاقَبَ بِمِثْلِ مَا عُوقِبَ بِهِۦ ثُمَّ بُغِىَ عَلَيْهِ ﴾	60	351
﴿ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَتُصْبِحُ ٱلْأَرْضُ مُخْضَرَّةً ﴾	63	234،315
﴿ وَإِنَّ ٱللَّهَ لَهُوَ ٱلْغَنِىُّ ٱلْحَمِيدُ ﴾	64	234

﴿ إِنَّ ٱللَّهَ بِٱلنَّاسِ لَرَءُوفٌ رَّحِيمٌ ﴾	65	234
المؤمنون		
﴿ وَٱلَّذِينَ هُمْ عَلَىٰ صَلَوَٰتِهِمْ يُحَافِظُونَ ﴾	9	339
﴿ وَأَنزَلْنَا مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءًۢ بِقَدَرٍ ﴾	18	385
﴿ وَعَلَيْهَا وَعَلَى ٱلْفُلْكِ تُحْمَلُونَ ﴾	22	337
﴿ لَقَدْ وُعِدْنَا نَحْنُ وَءَابَآؤُنَا هَٰذَا مِن قَبْلُ ﴾	83	357
النور		
﴿ لَّوْلَآ إِذْ سَمِعْتُمُوهُ ظَنَّ ٱلْمُؤْمِنُونَ وَٱلْمُؤْمِنَٰتُ بِأَنفُسِهِمْ خَيْرًا ﴾	12	324
﴿ وَلَوْلَا فَضْلُ ٱللَّهِ عَلَيْكُمْ وَرَحْمَتُهُۥ وَأَنَّ ٱللَّهَ رَءُوفٌ رَّحِيمٌ ﴾	20	389
﴿ وَٱللَّهُ يَعْلَمُ مَا تُبْدُونَ وَمَا تَكْتُمُونَ ﴾	29	381
﴿ وَٱللَّهُ خَلَقَ كُلَّ دَآبَّةٍ مِّن مَّآءٍ ﴾	45	355
﴿ فَإِن تَوَلَّوْا۟ فَإِنَّمَا عَلَيْهِ مَا حُمِّلَ وَعَلَيْكُم مَّا حُمِّلْتُمْ ﴾	54	323
الفرقان		
﴿ قُلْ أَنزَلَهُ ٱلَّذِى يَعْلَمُ ٱلسِّرَّ فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ﴾	6	352
﴿ وَيَوْمَ يَعَضُّ ٱلظَّالِمُ عَلَىٰ يَدَيْهِ ﴾	27	377
﴿ وَهُوَ ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُمُ ٱلَّيْلَ لِبَاسًا وَٱلنَّوْمَ سُبَاتًا ﴾	47	340
﴿ وَعِبَادُ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى ٱلْأَرْضِ هَوْنًا ﴾	63	322
الشّعراء		
﴿ وَإِنَّ رَبَّكَ لَهُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلرَّحِيمُ ﴾	9، 68، 104، 122، 140، 159، 175، 191	338
﴿ وَٱلَّذِى هُوَ يُطْعِمُنِى وَيَسْقِينِ ﴾	79 – 81	236
﴿ فَٱتَّقُوا۟ ٱللَّهَ وَأَطِيعُونِ ﴾	108، 110، 126، 131، 144، 150، 163، 179	338
﴿ أَمَدَّكُم بِأَنْعَٰمٍ وَبَنِينَ ﴾	133	351
النمل		
﴿ لَقَدْ وُعِدْنَا هَٰذَا نَحْنُ وَءَابَآؤُنَا مِن قَبْلُ ﴾	68	357
﴿ وَيَوْمَ يُنفَخُ فِى ٱلصُّورِ فَفَزِعَ مَن فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَن فِى ٱلْأَرْضِ ﴾	87	317

القصص		
﴿ فَلَمَّآ أَنْ أَرَادَ أَن يَبْطِشَ بِٱلَّذِى هُوَ عَدُوٌّ لَّهُمَا ﴾	19	174
﴿ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِّنَ ٱلنَّاسِ يَسْقُونَ ﴾	23	358
العنكبوت		
﴿ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَامًا ﴾	14	337
﴿ وَءَاتَيْنَٰهُ أَجْرَهُۥ فِى ٱلدُّنْيَا ۖ وَإِنَّهُۥ فِى ٱلْءَاخِرَةِ لَمِنَ ٱلصَّٰلِحِينَ ﴾	27	341
الروم		
﴿ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَ ٱلنَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ ﴾	6 ، 7	221
﴿ وَمِنْ ءَايَٰتِهِۦ مَنَامُكُم بِٱلَّيْلِ وَٱلنَّهَارِ وَٱبْتِغَآؤُكُم مِّن فَضْلِهِۦٓ ﴾	23	353
﴿ وَهُوَ ٱلَّذِى يَبْدَؤُا۟ ٱلْخَلْقَ ثُمَّ يُعِيدُهُۥ وَهُوَ أَهْوَنُ عَلَيْهِ ﴾	27	358
﴿ وَمَآ ءَاتَيْتُم مِّن زَكَوٰةٍ تُرِيدُونَ وَجْهَ ٱللَّهِ فَأُو۟لَٰٓئِكَ هُمُ ٱلْمُضْعِفُونَ ﴾	39	325
لقمان		
﴿ وَٱخْشَوْا۟ يَوْمًا لَّا يَجْزِى وَالِدٌ عَن وَلَدِهِۦ ﴾	33	301
السجدة		
﴿ وَيَقُولُونَ مَتَىٰ هَٰذَا ٱلْفَتْحُ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ ﴾	28، 29	346
الأحزاب		
﴿ وَإِذْ أَخَذْنَا مِنَ ٱلنَّبِيِّـۧنَ مِيثَٰقَهُمْ ﴾	7	362
﴿ وَتَظُنُّونَ بِٱللَّهِ ٱلظُّنُونَا۠ ﴾	10	179،335
﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّبِىُّ إِنَّآ أَرْسَلْنَٰكَ شَٰهِدًا وَمُبَشِّرًا وَنَذِيرًا ﴾	45 – 48	343
﴿ وَٱمْرَأَةً مُّؤْمِنَةً إِن وَهَبَتْ نَفْسَهَا لِلنَّبِىِّ ﴾	50	325
﴿ وَقَالُوا۟ رَبَّنَآ إِنَّآ أَطَعْنَا سَادَتَنَا وَكُبَرَآءَنَا فَأَضَلُّونَا ٱلسَّبِيلَا۠ ﴾	67	334
﴿ إِنَّا عَرَضْنَا ٱلْأَمَانَةَ عَلَى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱلْجِبَالِ ﴾	72	369
سبأ		
﴿ وَإِنَّآ أَوْ إِيَّاكُمْ لَعَلَىٰ هُدًى أَوْ فِى ضَلَٰلٍ مُّبِينٍ ﴾	24	236،307
﴿ وَيَقُولُونَ مَتَىٰ هَٰذَا ٱلْوَعْدُ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ ﴾	29 ، 30	346
﴿ بَلْ مَكْرُ ٱلَّيْلِ وَٱلنَّهَارِ ﴾	33	252
﴿ قُلْ إِن ضَلَلْتُ فَإِنَّمَآ أَضِلُّ عَلَىٰ نَفْسِى ﴾	50	348
فاطر		

﴿ وَٱللَّهُ ٱلَّذِىٓ أَرۡسَلَ ٱلرِّيَٰحَ فَتُثِيرُ سَحَابٗا ﴾	9	314
﴿ وَإِن تَدۡعُ مُثۡقَلَةٌ إِلَىٰ حِمۡلِهَا لَا يُحۡمَلۡ مِنۡهُ شَيۡءٞ ﴾	18	388
﴿ ثُمَّ أَوۡرَثۡنَا ٱلۡكِتَٰبَ ٱلَّذِينَ ٱصۡطَفَيۡنَا مِنۡ عِبَادِنَا ﴾	32	362
يس		
﴿ إِنَّا جَعَلۡنَا فِيٓ أَعۡنَٰقِهِمۡ أَغۡلَٰلٗا ﴾	8	373
﴿ إِذۡ أَرۡسَلۡنَآ إِلَيۡهِمُ ٱثۡنَيۡنِ فَكَذَّبُوهُمَا فَعَزَّزۡنَا بِثَالِثٖ ﴾	14	359
﴿ وَأَخۡرَجۡنَا مِنۡهَا حَبّٗا فَمِنۡهُ يَأۡكُلُونَ ﴾	33	292
﴿ قَالُواْ يَٰوَيۡلَنَا مَنۢ بَعَثَنَا مِن مَّرۡقَدِنَاۜ ﴾	52	345
الصافات		
﴿ طَلۡعُهَا كَأَنَّهُۥ رُءُوسُ ٱلشَّيَٰطِينِ ﴾	65	372
﴿ فَلَمَّآ أَسۡلَمَا وَتَلَّهُۥ لِلۡجَبِينِ ﴾	103	399
﴿ وَءَاتَيۡنَٰهُمَا ٱلۡكِتَٰبَ ٱلۡمُسۡتَبِينَ ﴾	117 ، 118	207
﴿ أَصۡطَفَى ٱلۡبَنَاتِ عَلَى ٱلۡبَنِينَ ﴾	154	153،349
﴿ فَإِذَا نَزَلَ بِسَاحَتِهِمۡ فَسَآءَ صَبَاحُ ٱلۡمُنذَرِينَ ﴾	177	372
ص		
﴿ إِنَّا سَخَّرۡنَا ٱلۡجِبَالَ مَعَهُۥ يُسَبِّحۡنَ بِٱلۡعَشِيِّ وَٱلۡإِشۡرَاقِ ﴾	18	220
﴿ وَلِيَ نَعۡجَةٞ وَٰحِدَةٞ ﴾	23	296
﴿ مَا مَنَعَكَ أَن تَسۡجُدَ لِمَا خَلَقۡتُ ﴾	75	300
الزمر		
﴿ قُلۡ إِنِّيٓ أُمِرۡتُ أَنۡ أَعۡبُدَ ٱللَّهَ مُخۡلِصٗا لَّهُ ٱلدِّينَ ﴾	11	339
﴿ قُلِ ٱللَّهَ أَعۡبُدُ مُخۡلِصٗا لَّهُۥ دِينِي ﴾	14	339
﴿ قُلۡ أَفَغَيۡرَ ٱللَّهِ تَأۡمُرُوٓنِّيٓ أَعۡبُدُ أَيُّهَا ٱلۡجَٰهِلُونَ ﴾	64	166
﴿ وَٱلۡأَرۡضُ جَمِيعٗا قَبۡضَتُهُۥ يَوۡمَ ٱلۡقِيَٰمَةِ ﴾	67	368
﴿ حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءُوهَا وَفُتِحَتۡ أَبۡوَٰبُهَا ﴾	73	169
غافر		
﴿ يَدۡخُلُونَ ٱلۡجَنَّةَ يُرۡزَقُونَ فِيهَا بِغَيۡرِ حِسَابٖ ﴾	40	341
﴿ ٱلنَّارُ يُعۡرَضُونَ عَلَيۡهَا غُدُوّٗا وَعَشِيّٗا ﴾	46	330
﴿ ٱللَّهُ ٱلَّذِي جَعَلَ لَكُمُ ٱلَّيۡلَ لِتَسۡكُنُواْ فِيهِ ﴾	61	350

فصلت		
﴿ فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ٱئْتِيَا طَوْعًا أَوْ كَرْهًا ﴾	11	367
الشورى		
﴿ ٱللَّهُ ٱلَّذِىٓ أَنزَلَ ٱلْكِتَٰبَ بِٱلْحَقِّ وَٱلْمِيزَانَ ﴾	17	345
الأحقاف		
﴿ وَلَقَدْ مَكَّنَّٰهُمْ فِيمَآ إِن مَّكَّنَّٰكُمْ فِيهِ ﴾	26	337
﴿ يَٰقَوْمَنَآ أَجِيبُوا۟ دَاعِىَ ٱللَّهِ ﴾	31	356
محمد		
﴿ فَإِذَا لَقِيتُمُ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ فَضَرْبَ ٱلرِّقَابِ ﴾	4	319
﴿ مَّثَلُ ٱلْجَنَّةِ ٱلَّتِى وُعِدَ ٱلْمُتَّقُونَ ﴾	14	328
﴿ أَفَمَن كَانَ عَلَىٰ بَيِّنَةٍ مِّن رَّبِّهِۦ كَمَن زُيِّنَ لَهُۥ سُوٓءُ عَمَلِهِۦ ﴾	15	328
﴿ فَهَلْ عَسَيْتُمْ إِن تَوَلَّيْتُمْ أَن تُفْسِدُوا۟ فِى ٱلْأَرْضِ وَتُقَطِّعُوٓا۟ ﴾	22	323
الحجرات		
﴿ أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَن يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا ﴾	12	371
﴿ إِنَّمَا ٱلْمُؤْمِنُونَ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ بِٱللَّهِ وَرَسُولِهِۦ ﴾	15	382
ق		
﴿ أَفَعَيِينَا بِٱلْخَلْقِ ٱلْأَوَّلِ ۚ بَلْ هُمْ فِى لَبْسٍ مِّنْ خَلْقٍ جَدِيدٍ ﴾	15	311
﴿ يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ ٱمْتَلَأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِن مَّزِيدٍ ﴾	30	369
﴿ مَّنْ خَشِىَ ٱلرَّحْمَٰنَ بِٱلْغَيْبِ وَجَآءَ بِقَلْبٍ مُّنِيبٍ ﴾	33	352
النجم		
﴿ فَأَوْحَىٰٓ إِلَىٰ عَبْدِهِۦ مَآ أَوْحَىٰ ﴾	10	395
﴿ إِذْ يَغْشَى ٱلسِّدْرَةَ مَا يَغْشَىٰ ﴾	16	275
القمر		
﴿ وَحَمَلْنَٰهُ عَلَىٰ ذَاتِ أَلْوَٰحٍ وَدُسُرٍ ﴾	13	378
الرحمن		
﴿ ٱلرَّحْمَٰنُ عَلَّمَ ٱلْقُرْءَانَ ﴾	4 - 1	126
﴿ فَبِأَىِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴾	13	226
﴿ فِيهِنَّ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرْفِ ﴾	56	275

الواقعة		
﴿ وَٱلسَّٰبِقُونَ ٱلسَّٰبِقُونَ أُوْلَٰٓئِكَ ٱلْمُقَرَّبُونَ ﴾	10 ، 11	349
﴿ لَوْ نَشَآءُ لَجَعَلْنَٰهُ حُطَٰمًا فَظَلْتُمْ تَفَكَّهُونَ ﴾	65	309
﴿ لَوْ نَشَآءُ جَعَلْنَٰهُ أُجَاجًا فَلَوْلَا تَشْكُرُونَ ﴾	70	309
﴿ فَلَوْلَآ إِذَا بَلَغَتِ ٱلْحُلْقُومَ ﴾	83 - 87	363
الحديد		
﴿ أَلَمْ يَأْنِ لِلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ أَن تَخْشَعَ قُلُوبُهُمْ ﴾	16 ، 17	380
﴿ لِّئَلَّا يَعْلَمَ أَهْلُ ٱلْكِتَٰبِ ﴾	29	300
الحشر		
﴿ وَظَنُّوٓاْ أَنَّهُم مَّانِعَتُهُمْ حُصُونُهُم مِّنَ ٱللَّهِ ﴾	2	295
﴿ وَٱلَّذِينَ تَبَوَّءُو ٱلدَّارَ وَٱلْإِيمَٰنَ ﴾	9	308
﴿ وَلْتَنظُرْ نَفْسٌ مَّا قَدَّمَتْ لِغَدٍ ﴾	18	313
﴿ لَوْ أَنزَلْنَا هَٰذَا ٱلْقُرْءَانَ عَلَىٰ جَبَلٍ ﴾	21	369
﴿ هُوَ ٱللَّهُ ٱلَّذِى لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ﴾	23	230
الممتحنة		
﴿ إِن يَثْقَفُوكُمْ يَكُونُواْ لَكُمْ أَعْدَآءً ﴾	2	318
الصف		
﴿ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰ تِجَٰرَةٍ تُنجِيكُم مِّنْ عَذَابٍ أَلِيمٍ ٱلْإِسْلَٰمِ	10ـ12	356
﴿ وَأُخْرَىٰ تُحِبُّونَهَا نَصْرٌ مِّنَ ٱللَّهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ ﴾	13	386
التغابن		
﴿ لَهُ ٱلْمُلْكُ وَلَهُ ٱلْحَمْدُ وَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ قَدِيرٌ ﴾	1	293
﴿ يَوْمَ يَجْمَعُكُمْ لِيَوْمِ ٱلْجَمْعِ ذَٰلِكَ يَوْمُ ٱلتَّغَابُنِ ﴾	9	220، 382
الطلاق		
﴿ وَإِن تَعَاسَرْتُمْ فَسَتُرْضِعُ لَهُۥٓ أُخْرَىٰ ﴾	6	386
التحريم		
﴿ يَوْمَ لَا يُخْزِى ٱللَّهُ ٱلنَّبِىَّ وَٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ ﴾	8	383
﴿ ضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلًا لِّلَّذِينَ كَفَرُواْ ﴾	10	380
القلم		

﴿ يَوْمَ يُكْشَفُ عَن سَاقٍ ﴾	42	390،377
الحاقة		
﴿ ٱلْحَآقَّةُ مَا ٱلْحَآقَّةُ ﴾	2 ، 1	395
نوح		
﴿ يَغْفِرْ لَكُم مِّن ذُنُوبِكُمْ وَيُؤَخِّرْكُمْ إِلَىٰٓ أَجَلٍ مُّسَمًّى ۚ ﴾	4	356
﴿ مَّا لَكُمْ لَا تَرْجُونَ لِلَّهِ وَقَارًا وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَارًا ﴾	14 ، 13	209
﴿ مِّمَّا خَطِيٓـَٔـٰتِهِمْ أُغْرِقُوا۟ ﴾	25	300
الجن		
﴿ فَمَن يُؤْمِنۢ بِرَبِّهِۦ فَلَا يَخَافُ بَخْسًا وَلَا رَهَقًا ﴾	13	303
المزمل		
﴿ وَٱذْكُرِ ٱسْمَ رَبِّكَ وَتَبَتَّلْ إِلَيْهِ تَبْتِيلًا ﴾	8	334
الإنسان		
﴿ وَٱلظَّٰلِمِينَ أَعَدَّ لَهُمْ عَذَابًا أَلِيمًا ﴾	31	348
المرسلات		
﴿ أَلَمْ نَجْعَلِ ٱلْأَرْضَ كِفَاتًا أَحْيَآءً وَأَمْوَٰتًا ﴾	26 ، 25	390
عبس		
﴿ عَبَسَ وَتَوَلَّىٰٓ أَن جَآءَهُ ٱلْأَعْمَىٰ وَمَا يُدْرِيكَ لَعَلَّهُۥ يَزَّكَّىٰٓ ﴾	3 – 1	324
الانفطار		
﴿ إِنَّ ٱلْأَبْرَارَ لَفِى نَعِيمٍ وَإِنَّ ٱلْفُجَّارَ لَفِى جَحِيمٍ ﴾	14،13	212
الانشقاق		
﴿ إِذَا ٱلسَّمَآءُ ٱنشَقَّتْ وَأَذِنَتْ لِرَبِّهَا وَحُقَّتْ ﴾	5 -1	389
الطارق		
﴿ إِن كُلُّ نَفْسٍ لَّمَّا عَلَيْهَا حَافِظٌ فَلْيَنظُرِ ٱلْإِنسَٰنُ مِمَّ خُلِقَ ﴾	5،4	344
الغاشية		
﴿ فِيهَا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ وَأَكْوَابٌ مَّوْضُوعَةٌ ﴾	14-13	211
﴿ وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ وَزَرَابِىُّ مَبْثُوثَةٌ ﴾	16 ، 15	207
﴿ أَفَلَا يَنظُرُونَ إِلَى ٱلْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ ﴾	20 – 17	359-351-237
الفجر		

﴿ وَٱلۡفَجۡرِ وَلَيَالٍ عَشۡرٍ وَٱلشَّفۡعِ وَٱلۡوَتۡرِ ﴾	3 - 1	311
﴿ وَٱلشَّفۡعِ وَٱلۡوَتۡرِ ﴾	3	394
الليل		
﴿ فَأَمَّا مَنۡ أَعۡطَىٰ وَٱتَّقَىٰ وَصَدَّقَ بِٱلۡحُسۡنَىٰ فَسَنُيَسِّرُهُۥ لِلۡيُسۡرَىٰ ﴾	10،6	221
الضحى		
﴿ مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَىٰ وَلَلۡأٓخِرَةُ خَيۡرٞ لَّكَ مِنَ ٱلۡأُولَىٰ ﴾	4 ، 3	344
الشرح		
﴿ فَإِنَّ مَعَ ٱلۡعُسۡرِ يُسۡرًا ﴾	5	391-345
﴿ فَإِنَّ مَعَ ٱلۡعُسۡرِ يُسۡرًا إِنَّ مَعَ ٱلۡعُسۡرِ يُسۡرًا ﴾	6 ، 5	226
القارعة		
﴿ ٱلۡقَارِعَةُ مَا ٱلۡقَارِعَةُ ﴾	2 ، 1	395
قريش		
﴿ ٱلَّذِيٓ أَطۡعَمَهُم مِّن جُوعٖ وَءَامَنَهُم مِّنۡ خَوۡفِۭ ﴾	4	312
الإخلاص		
﴿ وَلَمۡ يَكُن لَّهُۥ كُفُوًا أَحَدُۢ ﴾	4	295

فهرس الأبيات الشّعرية (مرتبة على حسب القافية والبحر)

الشاهد		البحر	الصفحة
بالخـــير خيـــرا وإن شرا فا	ولا أريد الشـــــر إلا أن تا	الرجز	170
أسلم ودمت على الحوادث م	ركنا ثبير أو هضاب حـــراء	الكامل	201
ونل المراد ممكنا منه على	رغم الدهور وفز بطول بقاء	الكامل	201
ويصعد حـــتى يظن الجهول	بأن له حاجـــــة في السَّماء	المتقارب	277
أقلي اللوم عاذل والعتابا	[وقولي إن أصبت لقد أصابَا	الوافر	335
وما مثلُه في الناس إلا ممـــل	أبو أمه حـــــي أبوه يقاربـ	الطويل	111
بمنـــزلة أما اللئيـــم فسامن	بها وكرام الناس باد شحوبُ	الطويل	322
[ووراء تسدية الوشاة]ملية	بالحسن تملح في القلوب وتـ	م الكامل	277
لا تلهُ عن تذكار ذنبك وابكه	بدمع يحاكي الوبل حال مصا	الطويل	216
ومثل لعينيك الحـِمام ووقـــ	وروعة ملقاه ومطعم صـــابِ	الطويل	216
ولا عيب فيـــهم غير أن سيو	بهن فلول من قـــراع الكتائب	الطويل	155
يـــمدون من أيد عواص عوا	تصول بأسياف قواض قواض	الطويل	218
وما ضـــيق أقطار البلاد أضا	إليك ولكن مذهبي هو مذهبـ	الطويل	219
تقاعس حتى قلت ليس بمنقط	وليس الذي يرعى النجوم بآ	الطويل	276
السيف أصدق أنباء من الكتـ	في حده الحد بين الجد واللع	البسيط	219
ردعوا الزمان وهم كهول ج	وســـطوا على أحداثه أحدا	الكامل	219
[أخذنا بأطراف الأحاديث بين	وسالت بأعناق المطي الأبَاط	الطويل	270
وبدا الصباح كـــأن غرته	وجه الخلـــيفة حين يمـــتدح	الكامل	181،266
أقول لها وقد جشأت وجاشـ	مكانك تحمـــدي أو تستريحي	الوافر	149
فانع المغيرة للمغـــيرة إذ بدـ	شعـــواء مشعلة كنبح النابح	الكامل	216
بسود نواصيها وحمر أكفّـــهـ	وصفر تراقيها وبيض خدودُ	الطويل	222
أصد بأيدي العيس عن قصد	وقلبي إليها بالمـــــودة قاص	الطويل	227
زعم البوارح أن رحلتنا غـــد	وبذاك خبرنا الغراب الأسْود	الكامل	205
نظرت إلى نجد وبغداد دونـ	لعلي أرى نجدا وهيهات من	الطويل	224
سَقَى اللهُ نَجْدًا وَالسَّلَامُ عَلَى نَ	وَيَاحَبَّذَا نَجْدٌ عَلَى القُرْبِ وَالبُ	الطويل	224
قد أترك القرن مصفرا أنامـــ	كـــأن أثوابـــه مجت بفرصا	البسيط	331

لا مرحبا بغد ولا أهلا بـــــه	إن كان تفريق الأحــبة في ع	الكامل	205
مفرشي صهوة الحصان ولك	ــنَّ قميصي مسرودة من حِ	الخفيف	378
وأصغر من قعب الوليد ترى	بيــوتا مبنـــــاة وأودية قــ	الطويل	278
أخو الحرب إن عضت به الحر	وإن شمرت عن ساقها الحر	الطويل	378
أخذت بالجُمّة رأساً أزعــرا	وبالثنايا الواضحــات الدردر	الرجز	376
وبالطويل العمر عمرا حــيدر	كما اشــترى المسلم إذ تنصـ	الرجز	376
وكــانت فــزارة تصــلى بنـ	فأولى فــزارة أولى فـــزا	المتقارب	225
تردى ثياب الموت حمرا فما	لها الليل إلا وهي من سندس	الطويل	222
أما والذي أبكى وأضحك والـ	أمات وأحيا والذي أمره الأمر	الطويل	220
تكون عن الأهواز داري بنجو	ولكــن مقادير جرت وأمــو	الطويل	165
وإني لأرجو بعد هذا محمـــ	لأفضل ما يرجى أخ ووزيــ	الطويل	165
فلو إذ نبا دهر وأُنكر صاحــ	وسُلــط أعداء وغاب نصيــ	الطويل	165
وقبــر حــرب بمــكان قفــ	وليس قرب قبــر حرب قــبـ	الخفيف	113،111
إلام يراك المجد في زي شاع	وقد نحلت شوقا فروع المنابـ	الطويل	149
كتمت بعيب الشّعر حلما وحكـ	ببعضهما ينقاد صعب المفاخـ	الطويل	149
سالت عليه شعاب الحي حين	أنصاره بوجــوه كالدنانــير	البسيط	270
فلــولا الريح أسمع من بحجـ	صليل البيــض تقرع بالذكور	الوافر	178
أقمنا بها يومــا ويومــا وثا	ويوم له يوم الترحل خــامس	الطويل	230
نــدٍ أبيٍّ نمٍ وافٍ أخي ثقــةٍ	جعدٍ سريٍّ نهٍ ندبٍ رضىً ند	البسيط	230
دانٍ بعــيدٍ محبٍّ مبغضٍ بهجـ	أمــرَّ حلوٍ مــمرٍّ ليّنٍ شرس	البسيط	230
قبحت من سالفة ومن صُدُغْ	كأنَّها كشية ضب في صُــقُلِ	الرجز	205
فيا قبر معن أنت أول حــفر	من الأرض خُطت للسماحة م	الطويل	175
ويا قبر معن كيف واريت جو	وقد كان منه البر والبحر مُتر	الطويل	175
إن شئت أشرفنا جــميعا فدعـ	الله كلّ جهــــده فأســمعاَ	الرجز	170
فوالله ما أدري أأحلام نائــم	ألمت بنا أم كان في الركب يـ	الطويل	276
وكأن النجــوم بين دجــاها	ســنن لاح بــــينهن ابتداعُ	الخفيف	181
سريع إلى ابن العم يلطم وجـ	وليس إلى داعي الوغى بسر	الطويل	227
وما دمــية من دمــى ميسنـ	ن معجــبة نظرا واتصــافـ	المتقارب	147
لئن صدفت عنــا فربت أنفسـ	صواد إلى تلك الوجوه الصوَّ	الطويل	218

وندمان سقيت الـــراح صرف	وأفق الليل مـــرتفع السجو	الوافر	266
صفت وصفت زجاجتها عليه	كمعنى دق في ذهــن لطيــف	الوافر	266
لعمري لقد لاحت عيون كثير	إلى ضـــوء نار في يفاع تحر	الطويل	321
فعيناش عيناها وجيدش جيدء	ولكن عظم الساق منش دقيق	الطويل	119
وكأن أجرام النجوم لوامـــع	درر نثرن علـــى بساط أزرق	الكامل	265
إذ قالت الأنساع للبطن الحـــق	[قدما فآضت كالفنيق المحنق	الرجز	367
فإن تهـــلك شنوءة أو تـــــبد	فســـيري إنّ في غسّان خـــا	الوافر	276
لوَ انَّ الباخـــلين وأنت منهم	رأوك تعلّموا مـــــــنك المط	الوافر	137
بعزّهمُ عـــززت وإن يذلّـــــو	فذلّـــــهمُ أنـــالك مـــــا أنا	الوافر	276
مها الوحش إلا أن هاتا أوانس	قنا الخـــط إلا أن تـــلك ذوابل	الطويل	208
وقلقلت بالهم الذي قلقل الحش	قلاقـــل عيس كلهن قـــلاقُل	الطويل	225
وجعلت كوري فـــوق ناجـــية	يقتات شـــحم سنامها الرّحـــ	الكامل	184
ألا إنني بال علـــى جـــمل بال	يســـــوق بنا بال ويتبعنا بال	الطويل	219
غدائره مستشزرات إلى الـــعل	[تضل المدارى في مثنى ومـ	الطويل	114
مكر مفر مـــقبل مـــدبر مـــع	كجلمود صخر حطه السيل م	الطويل	279
فقلت له لمّا تـــمطّى بصـــلبه	وأردف أعـــجازا وناء بكلـــك	الطويل	184
وشعر كبعر الكبش فرق بينه	لسان دعي في القريض دخـــ	الطويل	241
أقل أنل أقطع احمل علّ سلّ	زد هشّ بشّ تفضّل أدن سرّ	البسيط	230
ألم تجزع على الربـــع المحيل	وأطـــلال وآثـــار محـــــو	الوافر	212
الـــحمـــد لله الـــعلي الأجلل	[أعطى فلم يبخل ولم يبخلِ]	الرجز	118
لا تشكّي إلي وانتجعي الأسـ	ـــود أهل الندى وأهل الفعال	الخفيف	241
[لم يصبها والحمـــد لله شيء	وانثنت نحو عزف نفس ذهو	الخفيف	117
لنا الجفنات الغر يلمعن بالضح	وأسيافنا يقطرن من نجدة دم	الطويل	256
فالخيل والليل والبيداء تعرفـ	والطعن والضرب والقرطاس	الطويل	229
أتذكـــر إذ تودعـــنا ســـليمى	بفرع بشامة ســـقي البشـــا	الوافر	136
وغداة ريح قد كشفت وقـــر	إذ أصبحت بيد الشمال زمامُ	الكامل	270
وثنيـــة جاوزتـــها بثنـــــيـ	حرف يعارضـــها ثني أدهـــ	الكامل	216
فليس الذي حللتـــه بمحلـــــ	وليس الذي حرمـــته بحـــر	الطويل	227
أحلت دمي من غير جرم وحر	بلا سبـــب يوم اللقاء كـــلامِ	الطويل	227

فلا وأبي الطير المربة بالضح	على خالد لقد وقعت على لح	الطويل	390
وكَم ذُدتَ عَني من تَحَامل حَا	وسَورَة أَيَام حَزَزن إلى العَظ	الطويل	171
وضــبّة المشــتراةِ عار بنا	وذاك عــمّ بنا غــير رحــي	البسيط	202
لا ينتهون الدّهر عن مولى ل	قورك بالسّهم حافــات الأديـ	البسيط	202
لا نشتكي الوحم في الحرب و	نئن مــنها كتأنــان السّــليـ	البسيط	202
إنّــا ذممنا علــى ما خيَّلت	سعد بن زيد وعمرو مــن تـ	البسيط	202
ونحــن قــوم لنــا رجــال	وثروة من مــوال وصمــيـ	البسيط	202
فخلطتمُ بعــض القُران ببعض	فجعلــتم الشّعراء في الأنعا	الكامل	278
تلقى إذا ما الأمر كان عرمرم	في جيش رأي لا يفل عرمر	الكامل	227
هلاّ سألــت جمــوع كنــ	دة يــوم ولّــوا أيــن أيــنـ م	الكامل	225
بأني قد لقــيت الغول تهوي	بسهب كالصحيفة صحصحا	الوافر	315
فأضربها بلا دهــش فخــرت	صــريعا للــيدين وللجــران	الوافر	315
درس المنا بمــتالع فأبان	[فتقادمت بالحُبس فالسوبانِ	الكامل	147
[ناظراه فيما جــنى ناظراه]	أو دعاني أمــت بما أودعانِي	الخفيف	217
علفــتها تبنا ومــاء بــاردا	حــتى شتت همــالة عيناها	الرجز	308
ما مات من كرم الزمــان فإنـ	يحيا لدى يحيى بن عبد الله	الكامل	217116
فتى تــم فيه ما يسر صــديقـ	على أن فيه ما يسوء الأعاد	الطويل	221
فتى كملــت أخــلاقه غير أنّ	جواد فما يبقي على المال با	الطويل	150
وباسط خــير فيــكم بيمينه	وقابض شــر عنكم بشمــالهِ	الطويل	222
لقد كنت أعلو حب ليلى فلم يـ	بي النّقض والإبرام حتى علا	الطويل	276
[وتضحك مني شيخة عبشم	كأن لم تري قبلي أسيرا يمانيـ	الطويل	335

فهرس المصادر والمراجع

القرآن الكريم. برواية حفص عن عاصم. مجمع الملك فهد لطباعة المصحف. المدينة المنورة. 1426هـ.

1. ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغيّ. دار القلم العربي. ط1. حلب. 1418هـ/1997م.
2. إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر. مكتبة الإنجلو المصرية. القاهرة. ط6. 1988م.
3. ابن الأثير ضياء الدين: الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام المنثور. تحقيق: مصطفى جواد وجميل سعيد. مطبعة المجمع العلمي العراقي. 1375هـ/1956م.
4. : المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر. تحقيق: كامل محمد عويضة. دار الكتب العلمية. ط1. بيروت. 1419 هـ/1998م.
5. أحمد جمال العمري: المباحث البلاغيّة في ضوء قضية الإعجاز القرآني. مكتبة الخانجي. القاهرة. 1410هـ/1990م.
6. أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث. دار غريب. القاهرة. (د ت).
7. أحمد رحماني: نظريات الإعجاز القرآني. مكتبة وهبة. ط 1. القاهرة. 1418 هـ/ 1998م.
8. أحمد الشايب: الأسلوب. مكتبة النهضة المصرية. ط12. القاهرة. 1998م.
9. أحمد محمد فتّوح: الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر. دار المعارف. القاهرة. ط3. القاهرة. 1984م.
10. أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النّقدي والبلاغيّ. اتحاد الكتاب العرب. دمشق.(دت).
11. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغيّة وتطورها. مكتبة لبنان ناشرون. ط2. بيروت. 2000م.
12. أحمد ياسوف: جماليّات المفردة القرآنية. دار المكتبي. ط 2. دمشق. 1419/ 1999م.
13. الأخضر جمعي: نظرية الشّعر عند الفلاسفة الإسلاميين. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1999م.
14. الأعشى ميمون بن قيس: ديوان الأعشى. شرح: محمد أحمد قاسم. المكتب الإسلامي. ط1. بيروت. 1415هـ/1994م. ص251.
15. الأقيشر الأسدي: ديوان الأقيشر الأسدي. تحقيق: محمد علي دقة. دار صادر. ط1. بيروت. 1997م.

16. امرؤ القيس بن حُجْر الكندي: ديوان امرئ القيس. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف بمصر. القاهرة. (دت).
17. أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال وأعلامها ومذاهبها. مكتبة الأسرة. القاهرة. 2003م.
18. : مقدّمة في علم الجمال. دار الثقافة. القاهرة. 1976م.
19. أمينة رشيد: السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر. ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا. دار قرطبة. الـــدار البيضـــاء. المغـــرب (د ت).
20. الباقلاني أبو بكر: إعجاز القرآن. دار ومكتبة الهلال. بيروت. ط1. 1993م.
21. البحتري الوليد أبو عبادة: ديوان البحتري. تحقيق: حسن كامل الصّيرفي. دار المعارف. ط3. القاهرة. (دت).
22. البغدادي عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. مكتبة الخانجي. القاهرة. ط4. 1420هـ/2000م.
23. تأبّط شرّا ثابت بن جابر: ديوان تأبط شرا. تحقيق: علي ذو الفقار شاكر. دار الغرب الإسلامي. ط1. بيروت. 1404هـ/1984م.
24. تامر سلّوم: نظرية اللُّغة والجمال في النّقد العربي. دار الحوار. ط 1. اللاذقية. 1984م.
25. أبو تمام حبيب بن أوس الطائي: ديوان أبي تمام. دار صعب. بيروت. (دت).
26. التنوخي القاضي أبو يعلى: كتاب القوافي. تحقيق: عوني عبد الرؤوف. مكتبة الخانجي. ط2. القاهرة. 1978م.
27. توفيق أسعد: عبيد بن الأبرص شعره ومعجمه اللغوي. مطبعة حكومة الكويت. ط1. الكويت. 1409هـ/ 1989م.
28. توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النّقد العربي الحديث. الدار العربية للكتاب. تونس. 1984م.
29. : مفهوم الأدبيّة في التراث النّقدي. سراس للنشر. تونس. (د ت).
30. ثعلب أبو العباس: قواعد الشّعر. تحقيق: عبد المنعم خفاجي. الدار المصرية اللبنانية. ط1. القاهرة. 1417هـ/1996م.
31. جابر عصفور: مفهوم الشّعر. الهيئة المصرية العامَّة للكتاب. القاهرة. 1995م.
32. : الصّورة الفنِّية في التّراث النّقدي والبلاغيّ عند العرب. المركز الثقافي العربي. ط3. الدار البيضاء. المغرب. 1992م.
33. الجاحظ أبوعثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين. تحقيق: درويش الجندي. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. 1423هـ/2005م.
34. الجرجاني عبد القاهر: أسرار البلاغة. تحقيق: محمد رشيد رضا. (د د). (د ت).

35. : دلائل الإعجاز. تحقيق: محمد رضوان مهنا. مكتبة الإيمان. القاهرة. (د ت).
36. الجرجاني علي بن محمد: كتاب التَّعريفات. تحقيق: إبراهيم الأبياري. دار الكتاب العربي. ط4. بيروت 1418هـ/ 1998م.
37. الجرجاني محمد بن علي: الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة. تحقيق: عبد القادر حسين. دار نهضة مصر. القاهرة. 1982م.
38. جرير بن عطية: ديوان جرير. شرح: يوسف عيد. دار الجيل. ط 1. بيروت. 1413هـ/1992م
39. ابن جني عثمان أبو الفتح: الخصائص. تحقيق: محمد علي النجار. دار الكتاب العربي. بيروت. (د ت).
40. : المحتسب في تبيين وجوه شواذّ القراءات والإيضاح عنها. تحقيق: علي النجدي وآخرين. المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية. القاهرة. 1389هـ/1969م.
41. حاتم الطائي: ديوان حاتم الطائي. شرح: إبراهيم الجزيني. دار الكاتب العربي. ط1. بيروت. 1968م.
42. الحريري القاسم بن علي: مقامات الحريري. دار صادر. بيروت. 1400هـ/1980م.
43. حسّان بن ثابت الأنصاري: ديوان حسّان بن ثابت. دار الجيل. ط 1. بيروت. 1412هـ/1992م.
44. حسن طبل : أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية. دار الفكر العربي. القاهرة. 1418هـ/1998م.
45. : حول الإعجاز البلاغيّ في القرآن. مكتبة الإيمان. ط 1. القاهرة. 1420هـ/1999م.
46. : المعنى في البلاغة العربية. دار الفكر العربي.ط 1. القاهرة. 1418/1998م.
47. حسين الصدّيق: فلسفة الجمال ومسائل الفنّ عند أبي حيان التوحيدي دار الرفاعي. دار القلم العربي. ط1. حلب. 1412هـ/2003م.
48. الخطابي حمد بن محمد: بيان إعجاز القرآن. ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام. دار المعارف. ط4. القاهرة (د ت).
49. الخفاجي ابن سنان: سر الفصاحة. دار الكتب العلمية. بيروت. 1402هـ/1982م.
50. ابن خلكان شمس الدين أحمد: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. تحقيق:

إحسان عباس. دار صادر. بيروت. (د ت).

51. ذو الرمة غيلان بن عقبة: ديوان ذي الرمة. تحقيق: واضح الصمد. دار الجيل. ط1. 1417هـ/ 1997م.

52. الرازي فخر الدين: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز. تحقيق: بكري الشيخ أمين. دار العلم للملايين. ط1. بيروت. 1985 م.

53. رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث. منشأة المعارف الإسكندرية. 1993م.

54. : فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور. منشأة المعارف. ط 2. الإسكندرية. 1988م.

55. : القول الشّعري. منشأة المعارف. الإسكندرية. 1995م.

56. : المصطلح في التّراث النّقدي. منشأة المعارف. الإسكندرية. 2000م.

57. ابن رشيق الحسن القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده. تحقيق: عبد القادر أحمد عطا. دار الكتب العلمية. بيروت. 1422هـ/2001م.

58. الرماني علي بن عيسى: النكت في إعجاز القرآن. ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. تحقيق: محمد خلف الله. ومحمد زغلول سلام. دار المعارف. ط4. القاهرة. (د ت).

59. الزركشي بدر الدين: البرهان في علوم القرآن. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. دار الجيل. بيروت. 1408هـ/1988م.

60. الزَّمخشري محمود بن عمر: الكشَّاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه الـتأويل. ضبط وتوثيق: أبو عبد الله الداني بن منير آل زهوي. دار الكتاب العربي. ط1. بيروت. 1427هـ/2006م.

61. : الكشَّاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه الـتأويل . تحقيق: أحمد عادل عبد الموجود وآخرين. مكتبة العبيكان. الرياض. ط1. 1418هـ/1998م.

62. سعد أبو الرضا: في البنية والدَّلالة.منشأة المعارف. الإسكندرية. 1987م.

63. سعد مصلوح: الأسلوب. عالم الكتب. ط3. القاهرة. 1412 هـ/ 1992م.

64. السكَّاكي أبو يعقوب: مفتاح العلوم. تحقيق: نعيم زرزور. دار الكتب العلمية. ط1. بيروت. 1403هـ/1983م.

65. سيبويه عمرو بن عثمان: الكتاب. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. مكتبة الخانجي. ط3. القاهرة. 1416هـ/1996م.

66. السيوطي جلال الدين: الإتقان في علوم القرآن. تقديم وتعليق: مصطفى ديب البغا. دار ابن كثير.ط1. دمشق. 1407هـ/1987م.

67. : المزهر في علوم اللُّغة وأنواعها. تحقيق: محمد أحمد جاد المولى وآخرين. دار الجيل بيروت.
68. : معترك الأقران في إعجاز القرآن. تحقيق: محمد علي البجاوي. دار الفكر العربي. بيروت (د ت).
69. شاكر عبد الحميد: التّفضيل الجماليّ. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. 1421هـ/2001م.
70. شفيع السيّد: البحث البلاغيّ عند العرب. دار الفكر العربي. ط2. القاهرة. 1416هـ/1996م.
71. : المنهج الأسلوبي في النّقد الحديث. دار الفكر العربي. القاهرة. (د ت).
72. صالح بن غرم الله الغامدي: المسائل الاعتزالية في تفسير الزَّمخشري. دار الأندلس. ط1. حائل. السعودية. 1998م.
73. صلاح فضل: أساليب الشّعرية المعاصرة. دار الآداب. بيروت (د ت) .
74. : بلاغة الخطاب. وعلم النّص. الشركة المصرية العالمية للنشر. ط1. مصر. 1996م.
75. عبد الحكيم راضي: نظرية اللُّغة في النّقد العربي. مكتبة الخانجي. القاهرة. (دت).
76. عبد الحميد هنداوي: الإعجاز الصَّرفي في القرآن. المكتبة العصرية. صيدا بيروت. 1423 هـ/ 2002م.
77. عبد السلام المسدِّي: الأسلوبيَّة والأسلوب. الدار العربية للكتاب. ط 2. تونس 1982م.
78. عبد العزيز حمّودة: المرايا المقعّرة. المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب. الكويت. 1422هـ/2001م.
79. عبد العظيم المطعني: دراسات جديدة في إعجاز القرآن. مكتبة وهبة ط1. القاهرة 1417 هـ/ 1986 م.
80. عبد الفتاح روّاس قلعه جي: مدخل إلى علم الجمال الإسلامي. دار قتيبة. ط1. بيروت. 1411هـ/1991م.
81. عبد القادر حسين: أثر النحاة في البحث البلاغيّ. دار غريب. 1998م. القاهرة.
82. عبد القادر هنّي: نظرية الإبداع في النّقد العربي القديم. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1999م.
83. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب. دار الثقافة القاهرة. (د.ت).

84. عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتَّوازي. مكتبة الإشعاع. ط1. القاهرة. 1419هـ/1999م.

85. عبد الواسع الحميري: شعريّة الخطاب في التراث النّقدي والبلاغيّ. المؤسسة الجامعية للدراسات.ط1. بيروت. 1425هـ/2005م.

86. عدنان حسين قاسم: الاتّجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشّعر العربي. مؤسسة علوم القرآن. الإمارات العربية. ط1. 1412هـ/ 1992 م.

87. عدنان رشيد: دراسات في علم الجمال. دار النهضة العربية. ط 1. بيروت. 1405هـ/1985م.

88. عز الدين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النّقد العربي. دار الفكر العربي. القاهرة. 1412هـ/1992م.

89. العسكري الحسن أبو هلال: كتاب الصناعتين. تحقيق: منير قميحة. دار الكتب العلمية. ط2. بيروت. 1409هـ/ 1989م.

90. عفيف بهنسي: أثر الجماليّة الإسلامية في الفنّ الحديث. دار الكتاب العربي. القاهرة. 1418هـ/1998م.

91. : فلسفة الفنّ عند التّوحيدي. دار الفكر. ط 1. دمشق. 1408هـ/1987م.

92. العلوي يحيى بن حمزة: الطّراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. المكتبة العصرية ط 1. صيدا بيروت. 1423 هـ/ 2002 م.

93. علي الجندي: فن الجناس. دار الفكر العربي. مصر. (د ت).

94. علي حازم كمال: المناسبة اللَّفظيَّة في القرآن الكريم. مكتبة زهراء الشرق. القاهرة. (د ت).

95. عودة الله منيع القيسي: سرّ الإعجاز في تنوّع الصيغ المشتقة من أصل لغوي واحد في القرآن. مؤسّسة الرِّسالة. ط1. بيروت. 1416هـ/1996م.

96. عيسى علي العاكوب: التفكير النّقدي عند العرب. دار الفكر. دمشق 1423هـ/2002م.

97. الغزالي أبو حامد: إحياء علوم الدين. تحقيق: عبد الله الخالدي. دار الأرقم. بيروت (د ت).

98. فاطمة الطّبال بركة: النّظرية الألسنية عند رومان جاكبسون. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط1. بيروت. 1413هـ/ 1993م.

99. القرطاجنّي حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة. دار الكتب الشرقية. تونس. 1966م.

100. القزويني جلال الدين: الإيضاح في علوم البلاغة. تحقيق: علي أبو ملحم. دار ومكتبة الهلال. بيروت. 2000م.

101. قصي الشيخ عسكر: البلاغة في تعاريف القدماء. مؤسسة البلاغ. ط 1. بيروت1408هـ/ 1988م.

102. ابن قيم الجوزية محمد بن أبي بكر: كتاب الفوائد المشوّق إلى علوم القرآن وعلم البيان. مكتبة الهلال. بيروت.(د ت).

103. كُثيّر بن عبد الرحمن: ديوان كُثيّر عزة. تحقيق: إحسان عباس. دار الثقافة. بيروت. 1391هـ/1971م.

104. الكفوي أبو البقاء: الكليات. إعداد عدنان درويش. ومحمد المصري. مؤسسة الرِّسالة ط1. 1412هـ/1992 م.

105. لبيد بن ربيعة: ديوان لبيد بن ربيعة. تحقيق: إحسان عباس. مطبعة حكومة الكويت. 1962م.

106. المتنبي أبو الطيب: ديوان المتنبي. تحقيق: مصطفى السقا. دار المعرفة. بيروت. (دت).

107. مجاهد عبد المنعم مجاهد: دراسات في علم الجمال.عالم الكتب. ط 2. بيروت.1407هـ/1986م.

108. محسن محمد عطية: غاية الفن. دار المعارف. مصر. 1991م.

109. محمد بدري عبد الجليل: المجاز وأثره في الدَّرس اللغوي. دار النهضة العربية. بيروت. 1980م.

110. محمد حسين الذهبي: التّفسير والمفسّرون. مكتبة وهبة. القاهرة. ط7. 2000م.

111. محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر. دار النهضة العربية . بيروت. 1981م.

112. محمد صالح الضّالع: الأسلوبيَّة الصَّوتية. دار غريب. القاهرة. 2002م.

113. محمد الطاهر ابن عاشور: تفسيرالتحرير والتنوير. الدار التونسية للنشر. تونس. 1984م.

114. محمد عبد المطلب: البلاغة العربية. الشركة المصرية العالمية للنشر. القاهرة.1997م.

115. : البلاغة والأسلوبيَّة. مكتبة لبنان. بيروت (دت).

116. محمد عزّام: المصطلح النّقدي في التراث الأدبيّ العربي. دار المشرق العربي. حلب. (د ت).

117. محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال. دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية. 1988م.

118. محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير. الصابوني محمد علي. صفوة التفاسير. دار القرآن الكريم. بيروت. 1400هـ/1980م.

119. محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب. 1999م.

120. : الموازنات الصَّوتية في الرؤية البلاغيّة والممارسة الشّعرية. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء المغرب.2001م .

121. محمد عناني: المصطلحات الأدبيّة الحديثة. الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان. ط3/ القاهرة. 2003م.

122. محمد غنيمي هلال: النّقد الأدبيّ الحديث. دار العودة. بيروت.1987م.

123. محمد مرتاض: مفاهيم جماليّة في الشّعر العربي القديم. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1998م.

124. محمود عباس عبد الواحد: قراءة النّص وجماليّات التلقي. دار الفكر العربي. ط1. القاهرة 1417 هـ/ 1996م.

125. المرزباني محمد بن موسى: الموشح في مآخذ العلماء على الشّعراء. تحقيق: محمد حسين شمس الدين. دار الكتب العلمية. ط 1. بيروت. 1425م /1995م.

126. مصطفى الجوزو: نظريات الشّعر عند العرب. دار الطليعة. ط1. بيروت. 1402هـ/1981م.

127. مصطفى السعدني: العدول أسلوب تراثي في نقد الشّعر. منشأة المعارف. الإسكندرية.1990م.

128. مصطفى الصاوي الجويني: البديع لغة الموسيقى والزخرف. دار المعرفة الجامعية .الإسكندرية. 1993م.

129. : منهج الزَّمخشري في تفسير القرآن وبيان إعجازه. دار المعارف . ط3. القاهرة.1984م

130. مصطفى عبده: مدخل إلى فلسفة الجمال. مكتبة مدبولي. القاهرة. (د ت).

131. مصطفى ناصف: الصّورة الأدبيّة. دار الأندلس. بيروت1983م.

132. : نظرية المعنى في النّقد العربي. دار الأندلس. بيروت. (د ت).

133. ابن مُطير الأسدي: ديوان الحسين بن مُطير الأسدي. جمع وشرح: حسين عطوان. دار الجيل. بيروت. (دت).

134. ابن المعتز عبد الله: ديوان ابن المعتز. دار الكتاب العربي. ط1. بيروت. 1415هـ/ 1995م.

135. ابن منقذ أسامة: البديع في البديع. تحقيق: علي مهنا. دار الكتب العلمية. ط1 . بيروت. 1407هـ/1987م.

136. مهلهل بن ربيعة: ديوان مهلهل. تحقيق: طلال حرب. الدار العالمية. (د ت).

137. النَّابغة الذبياني زياد بن معاوية: ديوان النَّابغة الذبياني. دار صعب. بيروت. 1980م.
138. نايف بلوز: علم الجمال. منشورات جامعة دمشق. ط 5. دمشق. 1419هـ/1998م.
139. نبيل راغب: موسوعة النّظريات الأدبيّة. الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان (د ت).
140. النسائي أحمد بن شعيب: سنن النسائي بشرح السيوطي. دار المعرفة.ط 5. بيروت. 1420هـ.
141. أبو نواس الحسن بن هانئ: ديوان أبي نواس. الشركة العالمية للكتاب. بيروت. 1987م.
142. هديل بسام زكارنة: المدخل في علم الجمال. مديرية المناهج.1993م. دمشق.
143. الهذليون (الشعراء): ديوان الهذليين. الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة. 1385هـ/1965م.
144. وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال. مكتبة غريب. القاهرة. (د ت).
145. وليد قصاب: التراث النّقدي والبلاغيّ للمعتزلة. دار الثقافة. 1405هـ/1985م.

كتب مترجمة

146. إتيان سوريو: الجماليّة عبر العصور. ترجمة: ميشال عاصي. منشورات عويدات. ط2. بيروت. 1982م.
147. أوستين وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب. ترجمة: محي الدين صبحي. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب. سوريا. 1972م.
148. برند شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية. ترجمة: محمد جاد الرب. الدار الفنية للنشر والتوزيع. القاهرة .1991م .
149. بنديتو كروتشه: علم الجمال. ترجمة : نزيه الحكيم. المطبعة الهاشمية. 1383هـ/1963م.
150. بول ريكور: نظرية التأويل. ترجمة : سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء المغرب. (د ت).
151. بيير غيرو: الأسلوب والأسلوبيَّة. ترجمة: منذر عياشي. مركز الإنماء القومي لبنان (د ت).
152. تزفيتان تودوروف: الشّعرية. ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة.
153. جمال الدين ابن الشيخ: الشّعرية العربية. ترجمة: مبارك حنون وآخرين. دار توبقال. ط1. المغرب.1996م.دار توبقال. ط2. المغرب. 1990م.

154. جوليا كريستيفا: علم النّص. ترجمة: فريد الزاهي. مراجعة عبد الجليل ناظم. دار توبقال. الدار البيضاء. المغرب. (دت).
155. جون كوهن: النّظرية الشّعرية. ترجمة: أحمد درويش. دار غريب. القاهرة. 2000م.
156. جيروم ستولينتز: النّقد الفنِّي. ترجمة: فؤاد زكرياء. المؤسسة العربية للدراسات . ط2. بيروت. 1981م.
157. خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس: نظرية اللُّغة الأدبيّة. ترجمة: حامد أبو أحمد. مكتبة غريب القاهرة. 1992م.
158. دني هويسمان: علم الجمال. ترجمة: ظافر الحسن. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر.(د ت).
159. فرانسوا مورو: البلاغة. ترجمة: محمد الولي وعائشة جرير. إفريقيا الشرق. المغرب. 2003 م.
160. فردينان دوسوسير: محاضرات في الألسنية العامَّة. ترجمة: يوسف غازي ومجيد نصر. المؤسسة الجزائرية للطباعة. الجزائر. 1986م.
161. فيلي ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية. ترجمة: خالد محمد جمعة. دار الفكر. ط1. دمشق. 1424هـ/2003 م.
162. ميشال ريفاتير: معايير التحليل الأسلوبي. ترجمة: حميد لحمداني. منشورات سال. الدار البيضاء. المغرب. 1999م.

<u>المعاجم</u>

163. الرازي محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح. المكتبة العصرية. بيروت. 1423 هـ/2003 م.
164. الزبيدي محمد مرتضى: تاج العروس من جواهر القاموس. تحقيق: مصطفى حجازي. مطبعة حكومة الكويت. ط1. الكويت. 1419هـ/1998م.
165. ابن فارس أحمد: معجم مقاييس اللُّغة. دار إحياء التراث العربي. ط 1. بيروت. 1442 هـ/ 2001م.
166. ابن منظور الإفريقي: لسان العرب. دار المعارف. القاهرة. (دت).

الدوريات والمجلات

167. التراث العربي. اتحاد الكتاب العرب . العدد ربيع الآخر1423هـ/ أغسطس 2002م. دمشق. مقال: السيد أحمد عزت . أسس الفكر الجماليّ عند التوحيدي.

168. حوليات الجامعة التونسية. العدد 13.1976م. مقال: المسدِّي عبد السلام. المقاييس الأسلوبيَّة في النّقد العربي من خلال البيان والتبيين للجاحظ.

169. علامات. مج 9. ج33. جمادى الأولى 1420 هـ/ ديسمبر 1999م. مقال: الغزي ثامر. القراءة الأسلوبيَّة بين الإنشائية والهيكلية.

170. العلوم الاجتماعية والإنسانية. جامعة باتنة. العدد03 جوان 1995م. مقال: فيدوح عبد القادر . البحث العقلي في الجماليّة.

رسائل جامعية مخطوطة

171. عبد المالك بومنجل: جدل الثَّابت والمتغيّر في النّقد العربي الحديث. أطروحة دكتوراه دولة. جامعة الجزائر. 2004م.

مراجع أجنبية

Georges Mounin dictionnaire de la linguistique presse universitaire; France1993

فهرس الموضوعات

المقدمة.....أ

الباب الأول: المنحى الجمالي للدراسات النقدية الحديثة والبلاغة العربية.....1

الفصل الأول: التّفكير الجماليّ في الفكر الغربيّ والحضارة الإسلاميّة.....2

توطئة.....3

المبحث الأول: التّفكير الجماليّ في الفكر الغربي 6

أوّلا: التّفكير الجماليّ قبل القرن العشرين 6

1- التّفكير الجماليّ عند اليونان:.....6

2- التفكير الجماليّ في القرن الثامن عشر: 9

3- التّفكير الجماليّ في القرن التّاسع عشر:.....13

ثانيا: التّفكير الجماليّ في القرن العشرين 14

1 ــ الاتّجاه الفلسفيّ:.....15

2 ــ الاتّجاه الفنّي الأدبيّ:.....19

المبحث الثاني: التفكير الجماليّ في الحضارة الإسلامية 21

أوّلا : ملامح جماليّة عند الفلاسفة المسلمين.....23

ثانيا: مظاهر النّشاط الجماليّ في الفنون الإسلامية.....30

المبحث الثالث: مقومات الجمال الفنّي 39

أولا : التنوّع.....41

ثانيا : التّناسب.....42

ثالثا: الإيحـــاء.....46

الفصل الثاني:المنحى الجماليّ للدراسات النّقدية الحديثة.....49

المبحث الأول: المنحى الجماليّ للدراسات الأسلوبيَّة الحديثة.....49

توطئة:.....50

المبحث الأول: المنحـــى الجماليّ للدراســـات الأسلوبيَّة الحديثة.....53

أولا : المنحى الجماليّ في مفهوم الأسلوبيَّة والشّعرية والأدبيّة.....53

1 - الأسلوبيَّة:.....53

2- الشّعريّة: 55

3 – الأدبيّة:.....58

ثانيا : المنحى الجماليّ لمفهوم الأسلوب ومحدداته.....59

1 ــ المنحى الجماليّ لمفهوم الأسلوب:..... 59
2 – محددات الأسلوب:..... 61
أ – الأسلوب اختيارا: 61
ب – الأسلوب انزياحا:..... 63
ج – الأسلوب إضافة:..... 64
ثالثا : مفهــوم الشّعر..... 66
رابعا : الوظيفــة الشّعريــة..... 72
المبحث الثاني : عناصر الوظيفــة الجماليّــة عند الأسلوبيين..... 78
أولا : الانزياح 78
ثانيا : التَّوازي 85
ثالثا : الإيحاء 89
الفصل الثالث: المنحى الجماليّ للبلاغة العربية 100
المبحث الأول: المنحــى الجماليّ لمفهوم البلاغــة والفصاحة.....102
أولا : المنحــى الجماليّ لمفهوم البلاغــة.....102
ثانيا: المنحى الجماليّ لمفهوم الفصاحــة.....109
1 ــ المقاييس الصَّوتية:.....112
2 – المقاييس الخارجية:.....119
المبحث الثاني: المنحى الجماليّ لعلوم البلاغة 123
أولا: علم المعاني 124
ثانيا: علــم البيــان.....127
ثالثا: علــم البديــع.....130
الباب الثاني: مقومات النّظرية الجماليّة في البلاغة العربية.....135
الفصل الأول: الانزياح.....136
المبحث الأول: مصطلحات الانزياح ومظاهره عند البلاغيّين.....137
أولا : مصطلحات ذات صلة بالانزياح.....138
1 – الالتفات:.....138
2 – المجاز:.....142
3 – الضَّرورة:.....146
ثانيا : مظاهر فكرة الانزياح عند البلاغيّين 148

المبحث الثاني: أشكـــال الانزيـــاح ومجالاتـــه.....158
أولا : الانزياح التَّركيبي 159
1 – التَّقديم والتَّأخير:.....163
2– الحـــــذف والزيادة:.....170
ثانيا : الانزياح الدَّلالي 178
1 ــ التَّشبيه:.....181
2 – الاستعارة:.....184
3 – الكناية:.....187
الفصل الثّانـــي: التَّناسب.....191
توطئة:.....192
المبحث الأول: التَّناسب الخاص.....197
أولا: التَّناسبـــــات الصَّوتيـــــة.....202
1– الوزن 202
2– القافية: 206
3– الموازنـــة:.....210
4– السَّجع:.....212
5– الترصيـــع:.....214
ثانيا : التَّناسبـــات الصَّوتيـــة الدَّلاليـــة.....218
1– الجنـــاس:.....218
2– الطبـــاق:.....223
3– التّكرار:.....227
4– التعديـــد:.....232
المبحث الثاني: التَّناسب العـــام.....235
أولا : التَّناسب في مباحث الإعجاز 237
ثانيا : التَّناسب في نظرية النَّظم 242
الفصل الثالث: الإيحـــاء.....250
توطئة.....250
المبحث الأول: مصطلحات دالة على الإيحاء.....253
أولا : الإيجاز 253
ثانيا : المجاز 255

ثالثا : التخييل.....258
المبحث الثاني:الأشكال الكبرى للإيحاء.....264
أولا : التَّشبيه.....264
ثانيا : الاستعارة 271
ثالثا : الكناية 277
الباب الثّالث: المقوِّمات الجماليّة في تفسير الكشَّاف.....286
مدخل 287
الفصل الأوّل: الانزياح.....294
وسنتناول كلّ مجال منها في مبحث خاص.المبحث الأوّل: البناء النَّحويّ...295
المبحث الأوّل: البناء النَّحويّ.....296
أوّلا : التَّقديم والتَّأخير.....296
1ــ تقديم الجارّ والمجرور:.....296
2 ــ تقديم الخبر والمبتدإ:.....298
3 ــ تقديم المفعول:.....301
ثانيا : الحذف والزّيادة 302
1ــ الحذف:.....302
2 ــ الزّيادة:.....304
ثالثا: نوع الجملة 305
رابعا: النّسق الإعرابيّ 307
المبحث الثّاني: الأدوات 310
أوّلا : المخالفة بين الأدوات 310
ثانيا : إثبات الأداة وحذفها 313
ثالثا : التَّعريف والتّنكير 315
المبحث الثّالث: الصّيغ.....318
أوّلاً: العدول عن فعل إلى فعل.....318
1- من الماضي إلى المضارع:.....318
2 ــ من المضارع إلى الماضي:.....320
3 ــ من المضارع إلى الأمر: 322
ثانياً: العدول عن الفعل إلى الاسم.....323

ثالثاً: العدول عن الاسم إلى الفعل.....324
رابعاً: العدول عن اسم إلى اسم.....326
المبحث الرّابع: الضّـمائر.....326
أولا: من الغيبة إلى الخطاب.....327
ثانيا: من الخطاب إلى الغيبة.....328
ثالثا: من الغيبة إلى التّكلم.....329
رابعا: من التّكلم إلى الغيبة.....330
المبحث الخامس: الأسـالـيب.....332
أولا: الخبر والإنشاء.....332
ثانيا: أشكال أخرى لانزياح الأساليب.....333
الفصل الثّاني: التّناسب.....337
المبحث الأوّل: التّناسب الصّوتيّ والدّلالي.....338
أوّلا: الفواصل.....338
ثانيا: الجناس.....340
ثالثا: التّكرار.....341
رابعا: الطباق والمقابلة.....343
المبحث الثّاني : تناسب التّراكيب والألفاظ.....347
أولا: تناسب التّراكيب.....347
ثانيا: تناسب السّؤال والجواب.....349
ثالثا: تناسب الشّرط والجزاء.....351
رابعا: تناسب النّسق الإعرابيّ.....352
خامسا: تناسب الألفاظ.....354
المبحث الثالث: مناسبة التّركيب للمقام.....358
أولا: الأدوات.....358
ثانيا: التّقديم.....361
ثالثا: الحذف.....362
المبحث الرابع: ترتيب الخطاب.....365
أولا: ترتيب الخطاب.....365
ثانيا: إعادة ترتيب الخطاب.....367

الفصل الثّالث: الإيحاء.....369

المبحث الأوّل: إيحاء الصّورة.....371
أوّلا: التّمثيل.....371
ثانيا: التّشبيه.....374
ثالثا: الاستعارة.....376
رابعا: الكناية.....381
المبحث *الثّاني*: التّعريض وظلال المعنى.....384
أوّلا: السّياق والتّعريض.....384
ثانيا: التّخصيص والتّعريض.....385
ثالثا: الأدوات والتّعريض.....388
المبحث الثّالث: تكثيف المعنى.....392
أوّلا: الحذف.....392
ثانيا: التّضمين.....395
ثالثا: تعدُّد المعنى.....397
الخاتمة.....401
فهرس الآيات القرآنية.....406
فهرس الأبيات الشّعرية.....419
فهرس المصادر والمراجع.....423
فهرس الموضوعات.....434