الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس
كلية الآداب واللغات و الفنون
قسم اللغة العربية

أجناسية الشعر في التراث البلاغي العربي
ـ قراءة في دلالات الاستعارة و بلاغة الصورة ـ

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه

إعداد الطالبة: فوزية بوكايس
إشراف :أ.د بلحاج كاملي

أعضاء اللجنة :

الاسم و اللقب	الجامعة	الصفة
أ.د. ملاح بناجي	جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس	رئيســـــا
أ.د. بلحاج كاملي	جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس	مشرفـــا و مقررا
أ.د.ناصر سطنبول	جامعة أحمد بن بلة وهران	عضوا مناقشا
أ.د . فتيحة العزوني	جامعة أحمد بن بلة وهران	عضوا مناقشا
أ.د فريدة آيت حمادوش	جامعة أحمد بن بلة وهران	عضوا مناقشا
أ.د عبد القادر عيساوي	جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:1437-1438 الموافق لـ 2016-2017

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

يقول عبد الرحيم البيساني في« **كشف الظنون و أبجد العلوم** » :

«إنّي رأيت أنّه ما كتب أحدُهُم في يومه كتاباً إلاَّ قال في غدِّه لو غُيَّر هذا لكان أحسن و لو زيِّد ذاك لكان يُستحسن ،و لو قُدِّم هذا لكان أفضل و لو تُرِكَ ذاك لكان أجمل و هذا من أعظِم العبر، وهو دليلٌ على استيلاء النقص في جملة البشر ».

المقدمة

يسعى البحث إلى معالجة جنس الشعر بوصفه الجنس الغالب في البلاغة العربية و في المقابل ينهض على سُلّمية من القيم التي تؤدي ذلك الحُضور الكُلِّي للوظيفة البلاغية، و من ثم فهو المنتج للصوغ المهيمن، و لذلك يسلك مسلكا كليا لا يكاد يضارعه أو ينازعه من جهة الحضور جنس آخر، حيث شكل الأنموذج البدئي الذي نهضت عليه البلاغة بمجملها لكونه تأسس على صفاء التشكل، مما مكنّه كي يصبح المبتدأ من جهة الانتظام و حُظوة البقاء و من ثم تمثلته البلاغة مخرجا لأيِّ تحديد مما يقع تحته من الأبنية فتقدمه نتيجة ما تنهض عليه مجمل التقديرات المعيارية .

و في مقابل هذا ترتهن إلى الشعر مواضعات الأبنية النثرية بوصفه الجنس المقدم فتنتج عنه المقايسة مما دعا البلاغة كي تتوخى فيه وحدة المنزع في التمثيل به من جهة توزيع الأوزان و تناسب الإيقاع و كذا التراكيب البلاغية من حيث مواطن التناسب، فالشعر في عرف البلاغة هو الجنس الجامع الذي يُجلِّي مشمولاتها البيانية لما يتمتع من حقل التفاضل عن غيره، مما دعاها كي تفرّع أنسجته البانية، فتستعيرها لما يقع تحته من أبنية نتيجة كونه محصلا بالجنس و محدّدا بالاسم ضمن مواضعة الموروث البلاغي .

و من هنا تتبدى آليات المقايسة لدى البلاغيين القدامى في إحداث التفريع التفصيلي الذي يخرج إلى إحداث التشجير الذي يتفرع عن بلاغة الشعر، لأنّ البلاغة نتجت في مجموعها عن الشعر، و بناء على هذا تقف البلاغة عند رسم من التحديد الكلِّي، إذ من الشعر تأتت المعرفة المعيارية التي تؤدي إلى معرفة الفوراق في هيئة من الأحكام التي لا يتسع لها نطاق الحضور في النثر.

و على هذا الأساس أحرزت البلاغة مُكنْةَ حضورها الكلي ضمن مدارة تشكل الشعر برمته،إذ لم تنزع له كلية، حيث ظل يتبعه التوسّع و تتلافاه الكُلفُ في الاختيار و تتحاشاه موانع الأخذ به لافتقاره للأحكام، و من ثم فهو لا ينتجِ سَننا يسلكُه إلى التفرّد أو يكون النثر شاهداً في الأداء النحوي أو البلاغي و من ثم فالبلاغة كادت أن تنطلي على الاستعارة و الكناية بخاصة .

لأجل هذا، لزم أن يكون التفرد مناظرا للاشتراك أو أن يكون الضيِّق مقابلا للإطلاق، و من ثم كان للشعر أن يظفر بالحيازة الكلية لدى البلاغيين القدامى حيث تحدّدت البلاغة بمجمله ضمن حقله الأجناسي .

هذا و لما ركز النقد التراثي جل اهتمامه على الصياغة اللفظية للشعر بوصفه فن اللفظ من حيث استثماره جميع طاقات اللغة التركيبية و الصوتية منها في إنتاج يتجاوز حسن انتقاء الألفاظ و دقة التراكيب نظيره من أنماط الخطابات. ذلك أنَّ الحكم على جودة الشعر في مقابل ردائته ظل هاجساً يقلق الفطرة العربية المتذوقة، فقد كان هذا الأمر من دواعي تصنيف أركان الصياغة اللفظية،التي نَهَضَت على قطبي الاستعارة و التشبيه.و عليهما نتج مدار الابداع من حيث التشكل و ما ينهض عليه من مجازات تصورية تمثلت في المثل السائر و الحِكَم و مُقطَعَات الكلام السامقة .

إضافة إلى ذلك فإنَّ الاستعارة أخذت ذلك الحضور الكلي من حيث التشكل و من حيث التركيب المقتضب و من ثم فإنَّ الشعر ظل قريباً منها لكونها تتأزر معه نسقياً و على هذا الأساس أخذ النقاد يقدرون لها تلك المقادير من التصوير المتفرع حتى أخذت لبساً و غموضاً إلى غاية التشكل الذي خرج إلى المحال . وفق هذا الطرح انتهى البحث إلى الأخذ بما وسم به في هذا الحذو:

"أجناسية الشعر في التراث البلاغي العربي " قراءة في دلالات الاستعارة و بلاغة الصورة "

حيث قدمنا له تفريعاً من ثلاثة فصول إذ تؤدي في مجملها وفق ما تمثله الطرح الذي ينهض عليه البحث و وفق تقديرنا لهذا التفريع ورد قائماً على هذا النحو بالتفصيل :

ورد الفصل الأول موسوماً بـ:البلاغة و أجناسية الشعر يتعرض في طرحه إلى تواصل البلاغة بحضور الشعر و تشكل أبنيته و تحدد أنساقه، و عليه فالبلاغة تكاد تضارع الشعر بكامله و برمة تشكله . من هنا انعطف البحث إلى الفرع الثاني من الفصل الذي تمثل في تقريب البلاغة التي استمدت حضورها من الشعر، ذلك أنَّ النص الشعري المنتج لمختلف المعاني يؤول بناءً على استعارية تَشَكُلِهِ اللغوي إلى نثر مُوسَّع لأنَّ بسطه نثراً يقدمه في هيئة مخالفة لوضع الصيغة الشعرية،و بالتالي فإنَّ الاستعارة لا يوائمها سوى جنس الشعر كونه نسقاً استعارياً. لأنَّ الاستعارة تتقاطع مع الشعر من حيث أداء التخييل الذي يسهم في إنتاج تلك الأشكال الرمزية و فضاءات الصورة كما أنَّ الاستعارة تتواصل مع الصورة ضمن مُسلك التخييل، و لذلك فالجرجاني قدم طرحاً يقارب فيه الاستعارة من جهة التمثيل، فالتمثيل يكون مجازاً ينتهي إلى حد الاستعارة و عليه فقد قدم له جملة من الشواهد التي يجري فيها التصوير على المعاني كون هذه الأخيرة مكرسّة لخدمة الألفاظ و من ثم فهي تتبني على ذلك النقل للأداء الذهني. من هنا راح البحث يقدم ضمن هذا الفرع ذلك التشكل اللغوي الذي تنهض عليه متاهة الاستعارة إلى حد تلك التخوم من المباني المتصاعدة .

و لعل الموروث البلاغي راح يطاولها و لكنها ظلت متوسعة أكثر من التصنيف في حين ورد الطرح الأخير من الفصل الأول مقدماً من تلك الأوليات القائمة بين الشعر و النثر إذ تظل الاستعارة في المكون الشعري الأولى بوصفها جنساً بانياً و ماعقبه من الأبنية الشعرية عبر الأعصر تصبح أنواعاً تابعة له، إذن فالجنس هو إبداع لا إتباع .

كما عالج الفصل الثاني الموسوم بالبلاغة و تشكل الاستعارة جملة من الرؤى التي ينهض عليها البحث البلاغي و تحديداًمبحث الاستعارة منه،و من ثم تفرع الفصل إلى ثلاثة مباحث، حيث ورد المبحث الأول موسوماً بتشكل الصورة الاستعارية بوصفه بحثاً في التشكل البنوي لها و التي يحفل بها النص الشعري القديم.و عقبه المبحث الثاني ممثلا في الاستعارة و التعدد الدلالي ، كما أتى المبحث الثالث وهو يتضمن التحليل الذهني للاستعارة إذ انتهى إلى بسط فاعلية الجانب الذهني للتشكل الاستعاري، فالنص بكامله يؤدي حتماً إلى معرفة الاستعارة عبر تمثلها في الذهن بمختلف الدلالات، بوصفها فضاءً للخيال و حافزاً لتلك الدلالات المفتوحة .

كما أنه لا يمكن أن نتجاهل أو نغفل عن مقدمة التشبيه في فهم الاستعارة لأنَّه هو مبتدأ الفهم و فاتحة معرفة ذلك الائتلاف بين الصور من جهة التماثل الحرفي و التعييني أو التماثل الذي يحدث بالقرينة، فيتمثله الذهن بوصفه مضمراً فيقربه للمظهر .و هنا ينفتح على فهم الاستعارة كي نعرف أو نفهم تلك المجاهل التي تنخرط فيها الاستعارة و هذه الاشكالية تعرض لها البحث للمعالجة وفق نمط من التقدير الذي يقارب تحليله .

ثم عَرَجَ البحث إلى جانب آخر ضمن الفصل الثالث و الذي وردَ موسوماً وفق الآتي : الصورة البلاغية في الشعر العربي القديم و هو حقل إجرائي ينتج من جهة سياق النص الشعري المغلق إلى إرسالية السياق النثري، و عليه فالنسق الشعري هو نسق مكثف و مغلق في حين أن النسق النثري مرسل و مطلق و محلول يأتي عادة عبر هذا الإطلاق و في الغالب مفسراً و مفككاً لذلك النسق الشعري المغلق .

فالنسق في الاستعمال الشعري ينزع إلى الشكلية و الجمالية و التصويرية، و عليه فالانشاء الذي يتأسس عليه الشعر من الوحدات اللغوية يأتي النثر إلى بسطه في حين أنَّ المبحث الأول لهذا الفصل نتج و هو يعالج المجاز و تشكل جنس الشعر بدء بالتشبيه كونه ينهض على المماثلة في النسق الشعري حيث تشكل بدورها فضاءً أو تركيباً للتجاوب بين

أنساق النصوص كما أنّه في المقابل ترد عملية لإيراد طرق أو تكرار المعاني المتناظرة، معرجا على الاستعارة و صلتها بالتشبيه.

كما أنّ البحث ينتهي ضمن هذا الفصل إلى المبحث الأخير الموسوم بالصورة البلاغية بين الشعر و النثر كي يبسط مخرجاً لإجراء توظيف الصورة المجازية بعامة و ما يلحق المعاني من انعطاف و انزياح من خلال اللفظ بخاصة ؛ إذ يمثل هذا اللفظ مولجاً للتوسع ضمن السياق الاجتماعي و أعرافه الثقافية لما يتصف به من حوافز لها الاسهام البالغ في التشكل اللغوي للبيت، و ذلك لكون النصوص الشعرية القديمة تؤدي نسقاً لغوياً تسهم المناهج في مقاربته كونه جمالية تَقَصَدها البحث كي يمتاح منها تلك الفاعلية التي تؤديها الاستعارة عبر مجموع أنماطها و أشكالها و ما يجري عنها من فاعلية في التصوير .

و لذلك فالبلاغيون أفردوا لها تعداداً من التسميات، ضمن صنافة تأخذ دلالاتها من حيث الفهم و على ضوئها حاول البحث أن ينتهي من خلال التمثيل لهذا التعداد كي يفهم و يستوعب ذاك التفاوت الحاصل بين أنساق الأبنية الشعرية .

و على هذا فالتركيب اللغوي بعامة و البلاغي بخاصة و الذي تسهم الاستعارة في صناعته لو أخذنا اشكاليته من ذلك التخلق الأول الذي صنعه الشعر الجاهلي أسهم إسهاماً كبيراً في إنتاجه لاعتبرنا أنَّ مجموع انزياحاته في الواقع تمثل ذلك الجنس الأول من جمالية الأنساق، و التي أسهمت فيما يعقبها من أنساق بوصفها أنواعاً حتى و إن تطورت؛ و على هذا الأساس فإنّ كثافة النقلة البيانية فيما يعقب الشعر الجاهلي هي نسق إنواعي .

و في الحاصل من المعالجة التي قدمها البحث بينويا فإنّه لن ينحصر ضمن البلاغة في حدود تلك الحيازة في التراث البلاغي و إنّما انفتح إلى ما قدمته تلك المقولات للبلاغة الجديدة في فهم الاستعارة في تواصلها بالرمز و الصورة المرئية .

أي أنّ الاستعارة تقترب ضمن تأويل بعض الدارسين من الغرب كونها أيقونة ذهنية ناتجة عن صورة مرئية أو مؤدية إليها مثلما أسهمت في بسط هذه الظاهرة بعض الحلقات الدارسة و المدارس المختصة و التي في مجموعها تنهض على ذلك التصور في فهم

البلاغة عبر بلاغة جديدة، و مقاربتها بالصورة أي أنّ الاستعارة هي فضاء تصوري أحدث نمطاً من التفكير الذي انحرف إلى معرفة العلامة من جهة كونها طبيعية و اصطناعية حيث تتراوح بين ثنائية التقريرية و الإيحائية وفق هذا اقتربت في حدود التقدير المقارب إلى جملة من المراجع المحدثة التي تبسط تلك الرؤية الموسعة في فهم ما أَشْكل عليّ من معالجة فانتهيت إلى هذا المأخذ من التصور الذي يبسط إشكالية البحث إلى التوسع الذي يتقصده البحث، كما أنني لم أغفل عن ما يؤديه التراث البلاغي من تأسيس و تأصيل .

و على هذا الأساس ترد أهمية ما يؤديه البحث من تصور و إجراء في الوقت نفسه يسعى في المجمل إلى محددات تلك الدلالة القصوى التي تتمحور أساساً حول إجناسية الشعر في التراث البلاغي فينصب في دقة الطرح حول دلالات الاستعارة و بلاغة الصورة، إذ توصلت في المجمل أنّ الاستعارة هي جوهر تشكل جنس الشعر عبر مجموع مبانيه و كليات أنساقه و انزياحات جماليته .

و في عقب هذه المقدمة لا يسعني إلا أن أتقدم بموفور الشكر و عمق التقدير إلى مشرفي على هذا البحث الأستاذ الدكتور بلحاج كاملي و الذي أخذه بصرامة التوجيه و تكبد مسالكه الصعبة قصد الأخذ به إلى جادة السير .

أسأل الله السداد و إليه أنيب

فوزية بوكايس بشار يوم 02 سبتمبر 2016

الفصـــل الأول:

البلاغة و أجناسية الشعر

1

البلاغة و أجناسية الشعر

- **المبحث الأول:** ارتهان البلاغة بحضور الشعر.
- **المبحث الثاني:** الشعر و النثر و محددات التقييس الأجناسي .
- **المبحث الثالث:** تقريب النثر من بلاغة الشعر.

1

المبحث الأول :

ارتهان البلاغة بحضور الشعر

تنهض البلاغة العربية في التُراث النقدي على مبدأ الأخذ بمسألة التشكيل النصي من حيث المستوى التركيبي، و الدّلالي، و من ثم فهي تُجمل قيمة النص من جهة التراكيب الدلالية التي تُجليها اللُّغة على أساس التناسق البنائي .

و هذا ما دَعَا **حازم القرطاجني** إلى النهوض بتصور بلاغي متميز إذ البلاغة لديه" معرفة طرق التناسب في المسموعات و المفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلِّي في ذلك، و هو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كلِّياته ضروب التناسب و الوضع، فيعرف حال ما خفيت به طرق الاعتبارات من ذلك بحال وضحت به طرق الاعتبار، و توحد طرقهم في جميع ذلك تترامى إلى جهة واحدة من اعتماد ما يلائم و اجْتِناب ما ينافر"[1].كما أن الآمدي انتهى إلى أن غاية الفهم تنجم عن بلاغة الشعر" الشعر أجوده أبلغه، و البلاغة إنما هي إصابة المعنى و إدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سلمية من التكلف، لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة ، و لا تنقص نقصاناً دون الغاية "[2]

لقد تمثَّل بعض القدامى حدَّ البلاغة من الفلسفة الأرسطية تمثلاً جمالياً يختلف عن تلك المعيارية التي نهضت بها بلاغة المجاز من غير أن تلامس مقتضى النص من

---

[1] القرطاجني أبو الحسن حازم :منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد بن الحبيب بن الخوجة ،دار الغرب الاسلامي،بيروت، الطبعة الثانية، 1981.ص 226،227.

[2] الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحي :الموازنة بين أبي تمام و البحتري، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، الطبعة الأولى ، مطبعة حجازي القاهرة ، 1944، ص 392.

حيث إدراك خصوصيته الأنواعية و تقرِّي تفاصيله الجمالية، و من ثم تُحدث لنفسها مرونة الطرح المتعدد و مستويات القيمة التي يجليها النص الأدبي .

و من هذا الاعتبار فإن البلاغة تأسست على الشعر دون جنس آخر،"من فضل النظم أن الشواهد لا توجد إلا فيه و الحجج لا تؤخذ إلا منه، أعني أن العلماء و الحمكاء و الفقهاء و النحويين و اللغويين يقولون (قال الشاعر) و (هذا كثير في الشعر) و (الشعر قد أتى به)، فعلى هذا الشاعر هو صاحب الحجة، و الشعر هو الحجَّة " [1].

و لذلك ظلت تُسند الشواهد الشعرية للمعيار البلاغي أو للتصور النحوي للمجاز نحو استنباط ضروب **التشبيهات** و **الاستعارات** فَغَدت بذلك معيارية واصفة في مراميها لأجناسية الوصف، تُعدِدها في كثير من المتون على النحو الذي ينهجه **ابن طباطبا** في عيار الشعر" و اعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف و التشبيهات و الحكم ما أحاطت بمعرفتها و أدركه عيانها، و مرت به تجاربها و هم أهل وبر: صحونهم البوادي و سقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها و فيها، و في كل واحدة منهما في فصول الزمان على اختلافها... فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها و حسُّها، إلى ما في طبائعها و أنفسها من محمود الأخلاق و مذمومها ... فشبهت الشيء بمثله تشبيهاً صادقاً على ما ذهبت إليه في معاينها التي أرادتها، فإذا تأملت أشعارها و فتشت جميع تشبيهاتها وجدتها على ضروب مختلفة تتدرج أنواعها. فبعضها أحسنُ من بعضه، و بعضها ألطف من بعض"[2].

---

[1]التوحيدي أبو حيان:الامتاع و المؤانسة، عني به عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة بيروت،لبنان،الطبعة الأولى ، 2004، ص 226.

[2]ينظر:العلوي محمد أحمد بن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار المكتبة العلمية ، بيروت،الطبعة الأولى ،1982، ص 17.

هذا و قد فصّل و دقّق العلوي في تصنيفه التشبيه على حسب ما تضمنته الصورة البلاغية " فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقص بل يكون كل مشبه بصاحبه مثل صاحبه، و يكون صاحبه مثله مشتبها به صورة و معنى، و ربما أشبه الشيء صورةً و خالفه معنى، و ربما أشبه معنى و خالفه صورةً و ربما قاربَه وداناه أو شامة، و أشبهه مجازاً لا حقيقة "[1]. دون الالتفات إلى أجناسية النثر أو تقريبه من التفكير البلاغي أو تدنيه من الدرس، إلاّ في النادر منه من جهة التفاتهم للسجع حين بَهرَهُم تلقي إيقاع فواصل الخطاب القرآني .

ثم إنّ البلاغة عاشت في كنف الفلسفة **فعبد القاهر الجرجاني** كان أشعرياً و **الزمخشري** كان معتزلياً، و السكاكي كان له نصيب وافر في علم الكلام.

ثم إنّ الغاية الكلامية من البلاغة دراسة إعجاز القرآن و أنّ البلاغة إنّما تدرس لأنّ إغفالها يؤدي إلى عدم وقوع العلم بإعجاز القرآن على وجه استدلالي تعليلي، من هنا صارت معرفة البلاغة أمراً دينياً كلامياً..." لا مطمع لأحدٍ من الخلق و إن عَظم حاله في الاحاطة بجميع مزايا القرآن و الاستيلاء على عجائبه، و ما اختص به من دقائق المعاني و كنوز الأسرار و علو مرتبته في الفصاحة و كونه فائقاً في البلاغة، و مبايَنَتُه لكلام فصحاء العرب و كل ذلك فيه دلالة على شرفه، و أنه فائق على غيره من سائر الكلام كله بحيث لا يُدانيه كلام، و لكنه أنبه من تلك الأسرار على أدناها مستعينا بالله تعالى مستمداً من فضله، طالباً للإرشاد في كل مقصد و مراد،

---

[1] العلوي محمد أحمد بن طباطبا : عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار المكتبة العلمية ، بيروت،الطبعة الأولى ،1982، ص 17.

و ليس تخلو تلك المزية التي تميز بها حتى صار في أعلا ذروة الفصاحة و مقتعد صهوة البلاغة "[1] .

لقد توسعت البلاغة العربية إثر تواصلها بفلسفة **أرسطو** ذلك أنها تمكنت من الانفتاح على مرجعيات المنطق إذ لزم لها أن تراجع ذلك الجاهز الدارس لمفردات البلاغة فكان لها أن باشرت ذلك التفريع الأنواعي بين الاستعارة و ما يقع تحتها من أنواع و عليه فمأخذ التعداد من التشجير لمجموع ممكنات البلاغة أفرز عقلا آخر من مقتضى التحديد ، و عليه فقد انتجت لنفسها توسعا آخر تضفي للبلاغة مُكَن التوسع المعرفي في مقابل البياني " في وسعنا أن نلاحظ من بين أسباب محافظة النقد العربي على ذوق استعاري قديم، الجو الديني الكلامي في تفسير القرآن ، فقد أصبحت الرجعة إلى اللغة القديمة مسألة يتوقف عليها فهم العقيدة فهماً منزهاً " [2].

مما يتضح أن البلاغة أخذت نمطا من التوسع وهي تخرج عن بلاغة الشعر و سجاياه الأولى حين انتهت إلى بلاغة الخطاب القرآني إذ لم يعد لحضور الشعر إلاَّ من جهة كونه مرجعا مضافا لبلاغة النثر وعليه فقد أفرز هذا الأخير تلك الفرادة لنسق أكثر رحابة من ضيق التركيب الشعري " فكانت الدعوة الاسلامية عملاً بلاغياً قوياً، أو شطراً واضحاً من هذا العمل،إذ اعتمدت على حكم نقدي و قامت على رأي في الفن القولي تنتهي به إلى أنَّ هذا الصنف من الكلام العربي (القرآن) مثال لا يحتذى و غاية لا تنال، فَضَلته و هو من صنف كلامهم على سائر ما عندهم، و جاهرتهم بما جاهرتهم به ،من

---

[1] العلوي يحي بن حمزة بن علي بن ابراهيم اليمني:الطِراز، تحقيق عبد الحميد هنداوي ،المكتبة العصرية ، بيروت ، الطبعة الأولى ،2002، ج1،ص 123 .

[2] مصطفى ناصف: الصورة الأدبية ،دار الأندلس، الطبعة الثانية ، بيروت 1981، ص 96.

عجزهم المطبق على أن يأتوا بمثله و لو ظاهرتهم الجن و آزرهم أهل عبقر، ممن نَحَلُوهم كل فاخر باهر"[1].

مثل هذا المعطى من المؤدى يجعل البلاغة مكوّنا مرجعيا يتم من خلاله إلزام الشعر العربي إلى مبدأ القيمة الجماعية التي تُغَيّب حرية التكوين الشعري لدى الفرد، و على هذا الأساس فإنَّ التكوين الشعري القديم و إزاء هذه المصدرية من التقفي البنائي أفرزت ذلك التشكل الموحد من النسق الشعري من غير أن ينفتح على المختلف .

لذلك فالإجازة هي ما يدخل في التشكل الجماعي و ما انفرد ظل ضمن دائرة المستثنى المنفرد مما حدا بهذا الأخير أن ينتهي إلى الأخذ بالخصومات الشعرية و النزاعات البيانية إلى تلك الوساطة التي تبحث للمتفرد عن مأخذ من حيزّ الحضور المشروع .

إذ" البلاغة فن و الفن يعني الصنعة...البلاغة منهج يمس خاصية ملازمة للإنسان هي الكلام، و بصفتها منهجاً فإنها تتميز بمجموعة من القواعد، هذه القواعد ليست مرصوفة بطريقة تعسفية، بل لقد ربط بينها من زوايا نظر قائمة على أساس منطقي و تكوّن هذه القواعد في مجموعها، بناءً معقداً يتكون هيكله من التبعية و المشابهة و التحديد. نستخلص من ذلك أن للبلاغة طبيعة نسقية...هي نتاج نصوص حسب قواعد فن معين"[2] قواعد يعسر تخطيها، في مقابل عسر فهم أو إدراك النص المنتج لها الذي ظل نصاً خَدماً للبلاغة الأرقى "فالبلاغة سر من أسرار إعجاز القرآن، و التشبيه عنصر من عناصر هذه البلاغة ... فقد استخدم التشبيه القرآني الحواس البشرية من بصر

---

[1] جودت فخر الدين :شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1984، ص 38.

[2] هنريش بليت:البلاغة و الأسلوبية، نموذج سيميائي لتحليل النصوص، ترجمة و تقديم و تعليق محمد العمري،أفريقيا الشرق، 1999، ص 23.

و لمس و سمع و ذوقاً و اعتمد على المألوف و مع الجرجاني كانت النقلة الكبيرة إذ حرص على أن يقف أمام العلاقة بين المشبه و المشبه به من حيث الوضوح و الغموض و يبيِّن دور العقل في فهم التشبيه، و لكنه يساعد المتذوق على تذوق التشبيه، و يسمى له كل صنفٍ منه على حدة من حيث الافراد و التراكيب و التمثيل و المقلوب و غير المقلوب ... ففَتَّق جوانب جمالية كثيرة تساعد المتذوق على تذوق الشعر، و تعطيه القدرة على تذوق القرآن الكريم، فالبلاغة باب من أبواب سر إعجاز القرآن الكريم "[1] .

[1] الجرجاني عبد القاهر: دلائل الاعجاز في علم المعاني ، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطبع و النشر ،بيروت ،لبنان،1981، ص 143 ، 144.

البلاغة التعدد و الاختلاف

أنتج الاهتمام الكبير للقدامى بحقل البلاغة توسعاً في تصنيفهم لها و نعتها بأوصاف مختلفة " البلاغة ضروب، فمنها بلاغة الشعر و منها بلاغة الخطابة و منها بلاغة النثر و منها بلاغة المثل، و منها بلاغة العقل و منها بلاغة البديهة و منها بلاغة التأويل...و بلاغة الشعر أن يكون نَحوُه مَقبولا، و المعنى من كل ناحية مكشوفاً و اللفظ من الغريب بريئاً و الكناية لطيفة، و التصريح احتجاجاً، و المؤاخاة موجودة و المؤاءمة ظاهرة، و أما بلاغة النثر أن يكون اللفظ متناولاً، و المعنى مشهوراً، و التهذيب مستعملاً و التأليف سهلاً، و المراد سليماً، و الرونق عالياً، و الحواشي رقيقة و الصفائح مصقولة، و الأمثلة خفيفة المأخذ، و الهوادي متصلة، و الأعجاز مفَضَّلة " [1].

و هو تصنيف لم يغفل دقيقاً لكل نوع بلاغي، لكن الرماني تعدى بلاغة النثر و الشعر البشري ظاهره و باطنه إلى بلاغة النص المعجز فجعل" البلاغة على ثلاث طبقات، منها ما هو في أعلى طبقة و منها ما هو في أدنى طبقة، و منها في الوسائط بين أعلى طبقة و أدنى طبقة، فما كان في أعلاها طبقة فهو معجز، و هو بلاغة القرآن، و ما كان منها دون ذلك فهو ممكن كبلاغة البلغاء من الناس، و ليست البلاغة إفهام المعنى لأنه قد يتهم المعنى منكنمان،أحدهما البليغ و الآخر غي، و لا البلاغة أيضا بتحقيق اللفظ على المعنى، لأنه قد يحقق اللفظ على المعنى و هو غث مستكره، و نافر متكلف، و إنما البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ، فأعلاها طبقة في الحسن بلاغة القرآن و أعلى طبقات البلاغة للقرآن خاصة" [2] ، كما عمل الرماني على تقسيم البلاغة إلى أقسام وفق ما أملته الملكة اللغوية السائدة فكان

---

[1] التوحيدي أبو حيان: الامتاع و المؤانسة ، ص 229.

[2] محمد زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبي حتى القرن الرابع الهجري ، المعارف ، دون طبعة ، 2002 ، ص 22.

أن أخضعها لترتيب ممنهج "الإيجاز و التشبيه، و الاستعارة و التلاؤم و الفواصل و التجانس، و التصريف، و التضمين و المبالغة و حسن البيان [1].

لأجل هذا، لزم أن يكون التفرد مناظرا للاشتراك أو أن يكون الضيِّق مقابلا للإطلاق، و من ثم كان للشعر أن يظفر بالحيازة الكلية و العامة لدى البلاغيين القدامى حيث تحدّدت البلاغة بمجمله ضمن حقله الأجناسي، كما انتهى الشعر في مقابل هذا إلى حيازتها، و إثر هذا التواشج أفرزت البلاغة مقدّرات التقييس الذي يعقب جنس الشعر و من ثم يشمله التصنيف وفق صنّافة تمليها البلاغة عبر منهاج التقييس الذي سلكه البلاغيون .

نحو ما يذهب إليه **الجاحظ** و هو ينبري إلى تعداد أصناف البلاغة التي انحدرت عن الشعر في هيئة من التعاقب المتناسل فتتنزَّل متلاحقة أو تتصعد من أصل التَّشذير، فتبلغ مسلكا من التصعيد حتى تتهيأ له تمامية الاكتمال فتتشكل ضمن مدارة الشعر، " البلاغة، الايجاز ... البلاغة:الايجاز في غير عجز و الاطناب في غير خطل، البلاغة :شيء تجيش به صدورنا، فتقذفه على ألسِنتنا، و البلاغة كل من أفهمك حاجته من غير إعادة و لا حبسة و لا استعانة فهو بليغ... و البلاغة: ما بَلغ بك الجنة و عدل بك عن النار و ما بصرك مواقع رشدك و عواقب غيِّكَ، و البلاغة :اسم جامع لمعانٍ تجري في وجوه كثيرة، فمنها ما يكون في السكوت، و منها ما يكون في الاستماع، و منها ما يكون في الإشارة، و منها ما يكون شعراً، و منها ما يكون سجعاً و خطباً، و منها ما يكون في الرسائل... فعامَّة ما يكون في هذه الأبواب الوحي فيها، و الاشارة إلى المعنى و الايجاز هو البلاغة "[2] . و رغم هذا التعداد إلا أن الجاحظ يومئ إلى استحسانه مفهوماً آخر

---

[1] محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي و البلاغة حتى القرن الرابع الهجري ، ص 22.

[2] ينظر : الجاحظ أبو عثمان بن عمرو بن بحر :البيان و التبين ، تحقيق و شرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1998، الطبعة السابعة ،ج 1، ص 96.

للبلاغة حين قال : " قال بعضهم– و هو من أحسن ما اجتبيناه و دوناه – لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة، حتى يسابق معناه لفظه، و لفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك " [1].

كما التفت منهج الجاحظ في محدّدات التمايز بين الأنواع الشعرية من جهة مُكنة الشاعر في نوع دون مجاوزة يؤديها في غيره مما حذا به كي يقدِّم التوزيع الأنواعي للشعر في هيئة أقساط بدء من النوع إلى تمام الجنس الشعري ، حيث يسلك الجاحظ من هذا التفريع خطاطة تؤدي في المجمل تشجيرا لمعالم الاختلاف و المغايرة الأنواعية إلى أن تصل إلى حدِّ التداخل أو التشاكل بين الشعر و الخطابة " ينبغي للمتكلم أن يعرفَ أقدارَ المعاني، و يوازن بينها، و بين أقدار المستمعين و بين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، و لكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يقُسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، و يقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، و أقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[2] .

كما يتنهي **قدامة بن جعفر** أحد صناع البلاغة العربية إلى الأخذ بمنهج التفريع ضمن صنّافة يتمثل أعلاها في القصيد و ما وقع تحها يقترب – وفق منهجه– من الموقع البيني القائم بين الشعر و الموقّع من المنثور أو بين ماهو داخل في الشعر و خارج عنه" و قد ذكر الناس البلاغة و وصفوها بأوصاف لم تشتمل على حدها... وحدها عندنا أنَّه القول المحيط بالمعنى المقصود، مع اختيار الكلام و حسن النظام، و فصاحة اللسان، و إنَّما أضفنا إلى الاحاطة بالمعنى اختيار الكلام، لأن العامي قد يحيط قوله بمعناه الذي يريده إلاَّ أنَّه بكلام موذول من كلام أمثاله، فلا يكون موصوفاً

---

[1] الجاحظ أبو عثمان بن عمرو بن بحر :البيان و التبين ، ص 115.

[2]الجاحظ أبو عثمان بن عمرو بن بحر :البيان و التبين،وضع حواشيه موفق شهاب الدين ، منشورات دار الكتب العلمية ، الطبعة الثانية ، 2003، ج 1، ص 100.

بالبلاغة، و زدنا فصاحة اللسان، لأنَّ الأعجمي و اللَّحان قد يبلغان مرادهما بقولهما، فلا يكونان موصوفين بالبلاغة، و زدنا حسن النظام لأنّه قد يتكلم الفصيح بالكلام الحسن الآتي على المعنى و لا يحسن ترتيب ألفاظه و تصير كل واحدة منها مع ما يشاكلها، فلا يقع ذلك موقعه ... و إذا كان إنَّما يستحق اسم الشاعر بما ذكرنا فكل من خارجاً عن هذا الوصف فليس بشاعر، و إن أتى بكلام موزون مقفى ... و إنَّما الشعر كلام موزون، فما جاز في الكلام جاز فيه، و ما لم يجز في الكلام لم يجز فيه "[1].

و في مقابل هذا يقدم العسكري أبو هلال مسلكه في تقديم البلاغة عبر معاينة الأنماط البنائية لجنس الشعر و النثر و كذا في الإشارات غير المنطوقة.

إضافة إلى هذا يأخذا نحواً آخر من التحديد المتباين في محدّدات الصناعة الشعرية أو النثرية بين إجراء الإقلال و الطول لأنّ الزيادة في تقدير البلاغة و عرفها نُقصان، كما أنّ الإطالة في الشعر تَكَشُّف و بروز يعرف صاحبها منها، "الايجاز قصور البلاغة على الحقيقة و ما تجاوز مقدار الحاجة فهو فضل داخل في باب الهذر و الخطل و هما من أعظم أدواء الكلام و فيهما دلالة على بلادة صاحب الصناعة " [2] و بذا أفرز الإيجاز الذي أملته البلاغة علامات مائزة في صيغة أنواع شعرية يختصُّ بها شاعر دون آخر .

كما تفرد **الباقلاني** في نهجه الذي تقفاه شطر بلاغة الإعجاز، حيث تمثَّل في حصر صنَّافة من التفريعات لأبنية الأساليب، إذ بلغ به الأمر أن امتدّ إلى المطلق خارج نسقية التعدِّاد و ترجيع مراتب الكلام،" إن الكلام موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النفوس و إذا كان كذلك وجب أن يتخير من اللفظ مكان أقرب إلى الدلالة على

---

[1] قدامة أبو الفرج بن جعفر:نقد النثر،دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان،1980، ص 74 ، 75 .

[2]العسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل :كتاب الصناعتين الكتابة و الشعر ، حققه و ضبط نصه مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ،بيروت،الطبعة الثانية ، 1989، ص 193.

المراد، و أوضح في الإبانة عن المطلوب، و لم يكن مستكره المطلع على الأذن، و لا مستنكر المورد على النفس حتى يتأبى بغرابته في اللفظ عن الإفهام، أو يتمتع بعويص معناه عن الإبانة "[1]، حين لخَصَّ مجموعها في ذات الشاعر أو المتلقي للشعر أو الجامع له و الموسوم لديه بالبليغ المتناهي في صنوف البلاغات و الناظر بجميع أساليب الكلام و أنواع الخطاب و المتناهي في الفصاحة و العلم بالأساليب التي يقع فيها التفاصح.

و هذا مبلغ من المأخذ الافتراضي الذي نهجته مرامي القراءة بالمفاضلة لدى الباقلاني وهو يجوب التخوم القصوى لمظانّ التجاويف الغائرة التي لم يلحقها الترتيب البائن .

و كذا في النحو البائن الذي عالجه تجاه النص الشعري القديم فتخيّره بوصفه علامة مائزة تلخِّص مجمل البلاغة لجنس الشعر قصد حصر ما سقط عنه من نحو البناء أو ما وقع فيه من المستكره من الألفاظ و خلّط في النظم و فرّط في التأليف في مقابل الانتصار لنظم القرآن ذلك " أن وجه الاعجاز ما في القرآن من النظم و التأليف مما هو خارج عن جميع وجوه النظم المعتاد في كلام العرب، فهو يجعل الاعجاز فنا في البلاغة و البيان في القرآن الكريم"[2] و هذا مبلغ منتهى التجاوز المتحرك شطر حيازة التقريب الواصف لمكونات النص الشعري، و الذي انتهت إليه قراءة **الباقلاني** .

---

[1]الباقلاني القاضي أبو بكر محمد بن الطيب:إعجاز القرآن شرح و تعليق محمد عبد المنعم خفاجي،دار الجيل ،بيروت،الطبعة الأولى ،1991،ص 117.

[2]الباقلاني القاضي أبو بكر محمد بن الطيب:إعجاز القرآن ،ص 41.

قراءة تتقفى مواطن البلاغة لرصد معالم الفواصل و ملامح الفوراق قصد محاذاة الإثبات لمبدأ الأفضلية للنص القرآني،" أما نهج القرآن و نظمه تأليفه و رَصفه، فإن العقول تتيه في جهته، و تحار في بحره و تضلُ دون وصفه...إن هذا علم شريف المحل،عظيم المكان، قليل الطلاب، ضعيف الأصحاب، ليست له عشيرة تحميه، و لا أهل عصمة تفطن لما فيه، و هو أدقٌ من السحر، و أهول من البحر،و أعجب من الشعر، و كيف لا يكون كذلك و أنت تحسب أن وضُعَ الصبح في موضع الفجر يحسن في كل كلام إلاّ أن يكون شعراً أو سجعاً .و ليس كذلك...تتصور إعجازه كما تتصور الشمس، و تتيقن تناهي بلاغته كما تتيقن الفجر،و أقرب عليك الغامض، و أسهل لك العسير " [1] .

في مقابل هذا أخذ منهاج قراءة **الباقلاني** مُكنة التحصيل لمجمل صنوف الأساليب في الموروث البلاغي فعل التقابل الحجاجي بين بلاغة الشعر و إعجاز القرآن الكريم " لم يكن للعرب كلام مشتمل على هذه الفصاحة و الغرابة و التصرف البديع و المعاني اللفظية و الفوائد الغزيرة و الحكم الكثيرة، و التناسب في البلاغة و التشابه في البراعة، على هذا الطول و على هذا القدر و إنما تنسب إلى حكيمهم كلامات معدود و ألفاظ قليلة و إلى شاعرهم قصائد محصورة "[2] .

عقب هذا ترد أجناسية الشعر لدى الفلاسفة المسلمين ضمن المعطى الذي التفت إليه ابن رشد و هو يقدم نمطا من التفريع ظل حبيس التصور الأرسطي و لم ينفتح كلّية على طبيعة التفريعات التي يقتضيها الشعر، حيث ارتكز على نمط من التمييز للأنواع الشعرية على التخييل بناء على طبيعة الشعر اليوناني.

---

[1] الباقلاني القاضي أبو بكر محمد بن الطيب:إعجاز القرآن ، ص 225.

[2] المصدر نفسه ،ص 36.

و في المقابل ظلت بعض الأنواع الشعرية القديمة بمنأى عن التأصيل لشرحه، ذلك أنه يقرن الشعر بالتخييل و التغيير أي الأقوال المغيَّرة كالتشبيه و الاستعارة و الكناية و التشخيص، و يعلق على ذلك " و أنت إذا تأملت الأشعار المحرَّكة، وجدتها بهذه الحال، و ما عدَا هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط "[1] .

و يتوسَّع ابن رشد في بيان أنواع المحاكاة ضارباً لها أمثلة من الشعر العربي على سبيل المقارنة، معتبراً أن المحاكاة الأرسطية هي تشبيه أو تمثيل كما هو عليه الشعر العربي.

و تندرج عند ابن رشد مجمل التغيرات التي تهم الشعر" و تكون بالموازنة و الموافقة و الإبدال و التشبيه، و إخراج القول غير مخرج العادة مثل: القلب و الحذف و الزيادة و النقصان و التقديم و التأخير و تغيير القول من الايجاب إلى السلب و من السلب إلى الايجاب، و بالجملة من المقابل إلى المقابل و بالجملة بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً" [2] .

كما عرجَّ و بدقة ابن رشد على جميع التغيرات ضارباً لها الأمثلة و الشواهد لبيان رؤيته للشعر و قد اتسعت رؤيته لما هو أبعد من المحاكاة و الوزن و القافية إذ " تشمل الصياغات اللغوية الحسية التي تعتمد على الايحاء و التأثير" [3] .

و بذا فقد انتهت مجمل الشواهد التي أوردها ابن رشد إلى ممارسة فعل التَّماهي بالمُكوّن الشعري فكرسها وفق إجرائية واصفة و شارحة لمتن شعرية أرسطو نحو ما قدّمه في الشاهد الشعري للموشحات و الأزجال، حيث وجده يلبى لديه شرح المحاكاة في الأقاويل الشعرية .

---

[1] مسلم حسب حسين:الشعرية العربية، أصولها، و مفاهيمها و اتجاهاتها، منشورات ضفاف،الطبعة الأولى ، 2013، ص 55.

[2] ينظر :المرجع نفسه ، ص 56.

[3] ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص 81.

و عبر هذا نجد أنّ ما ينبني عليه الشعر العربي بلاغيا يضيق أفقه الأجناسي نصب التوسع الذي نهض عليه الشعر اليوناني، و نتيجة لهذا ذهب الفلاسفة المسلمون إلى اتخاذ منهج المقاربة القياسية في نمط المقايسة البُرهانية نحو ما ذهب إليه ابن رشد و هو يلتمس خصوصية الملحمي في شعر المتنبي كما التمس القرطاجني خصوصية الحكائي المخترع في شعر النابغة مثلما اقترب من نثر كليلة و دمنة لابن المقفع .

يخلُص هذا التصور لدى الفلاسفة المسلمين في تلاخيصهم لأرسطو إلى مقاصد جانبية لا تُفردُ لجنس الشعر العربي القديم حضوره الكلِّي، و عليه فهو يأخذ حدّا واهيا من التقابل لا يجلِّي وجوده الفعلي و لذلك ظلت مجمل التفريعات البيانية التي علقت بالبلاغة و ما يسقط على الشعر منها من المحدِّدات البيانية ملازمة لوعيهم تمارس تقويض الشواهد الشعرية لتؤدِّي شروحا للمتن الأرسطي فتهيّأت في هيئة أغراض شعرية كالمدح و الهجاء لتلبس شيئا من لبوس الإطلاق الكوني للشعر اليوناني، و في الأخير لم تسعد البلاغة العربية بالشعرية الأرسطية عبر تزواج تصوري ضمن هذه التلاخيص الشعرية .

نتيجة لهذا تمّ للبلاغة فعل التحوّل من خلال القراءات البلاغية لإعجاز الخطاب القرآني الكريم توخيا منها إحصاء التعدّد المختلف للأنواع في مقابل الواحد المؤتلف نقضا لضروب أنواع الكلام، فنتج عن هذا تشظِّي بلاغة الشعر في المعاني النثرية نتيجة كونها و هي في مقابل بلاغة الخطاب القرآني الكريم انحصرت الأنواع النثرية و هي تمتح المعاني الشعرية في تراسل بنائي .

عند هذا المأخذ التفت البلاغيون لمثل هذا التجاوب بين المعاني المُتشاكلة، انطلاقا من لحظة التكوّن الشعري نحو ما يذهب إلى ذلك **ابن طباطبا** و هو يتقصّد إلى تشخيص مسألة تجاوب الأبنية بين الشعر و النثر، " إن أحق العلوم بالتعلم و أولاها بالتحفظ بعد المعرفة بالله جل ثناؤه علم البلاغة و معرفة الفصاحة،الذي به يعرف اعجاز كتاب الله،الناطق بالحق ،ثم إن الانسان إذا أغفل علم البلاغة و أخَل بمعرفة الفصاحة لم يقع علمه بإعجاز القرآن من جهة ما خصَّه الله به من حسن التأليف، و براعة التركيب و ما شحنه به من الايجاز البديع و الاختصار اللطيف، و ضمنه من الحلاوة و جلله من رونق الطلاوة، مع سهولة كلمه و جزالتها و عذوبتها و سلاستها إلى غير ذلك من محاسنه التي عجز الخلق عنها و تحيرت عقولهم فيها، و إنما يعرف إعجازه من جهة عجز العرب عنه، و قصورهم عن بلوغ غايتهم في حسنه و براعته و سلاسته و نصاعته " [1].

و في المقابل يلتفت إلى عملية حلول المجمل البنائي للشعر و ما ينتج عنه من صيغ بنائية ضمن دائرة المتعدّد الأنواعي للنثر " فقر الحكماء،خطب البلغاء، كلام الخطباء، الرسائل " يرتكز هذا التجاوب على عملية الإسناد الكلِّي لحضور الشعر .

إضافة إلى ما سلف ذكره يجري **حازم القرطاجني** منهجا لقسمة أخرى يشاكل فيها بين الشعر و الخطابة و أخذ التقابل بين المعاني التخييلية و المعاني الإقناعية، فيحرص عبر هذا المنهج كي يأخذ بمجرى المُواءمة بينهما و كي تحصل له أسباب التراحم البنائي بحيث تتلاشى منازع الفُرقة و أسباب المغايرة فتقع المقاربة في المساواة، و يتم بذلك تجاوز حصول التدافع بينهما من غير أن يؤدي في زعمه إلى المغالبة الكلّية

[1] العسكري أبو هلال : كتاب الصناعتين الكتابة و الشعر ، ص 9 ، 10 .

فيتم حينئذ تحرّي محدِّدات المضارعة بين الشعري و الخُطبي فتنفتح صوب تعالق متشافع بين الطرفين .

و في ضوء هذا المجمل، نتحول إلى مأخذ **أبي حيان التوحيدي** التصوري في منهجه التقييسي و هو يلجأ إلى الأخذ بمبدأ المفاضلة بين الشعر و النثر، فينتهي إلى فضيلة النثر بوصفه مرقاة و مطلقا، مُفَارقاً للتعدّد و الصَّنعة نظرا لما يسْتَهِمُّ به من النعوت الكونية التي سلكته مسلكاً صُعُدًا حتى أضحى يتنزل منزلة التفضيل "من شرفه أيضاً أن الوحدة فيه أظهر، و أثرها فيه أشهر، و التكلف منه أبعد، و هو إلى الصفاء أقرب، و لا توجد الوحدة غالبة على شيء إلا كان ذلك دليلا على حسن ذلك الشيء و بقائه، و بهائه و نقائه"[1] .

و إثر تقييسه يقدم النثر إلى خاصية الوحدة و النقاء و الاكتمال في مقابل التضييق البنائي الذي يلحق جنس الشعر كالزِّحاف و الكَسْر و غيرها من نُعوت الانتقاص نحو حصار العروض و أَسْرِ الوزنِ و قَيْدِ التأليف و احتمال أصناف الزِّحاف، "ألا ترى أن الانسان لا ينطق في أوَّل حاله من لدن طفوليته إلى زمان مديدٍ إلا بالمنثور المتبدد و الميسور المتردد، و لا يُلهَم إلا ذاك، و لا يناغى إلا بذاك و ليس كذلك المنظوم لأنه صناعي، ألا ترى أنه داخل في حصار العروض و أسر الوزن و قيد التأليف مع توقِّي الكسر، و احتمال أضاف الزحاف،لأنه لما هبطت درجته عن تلك الربوة العالية دخلته الآفة من كل ناحية" [2].

وفق هذا النحو يُجَليِّ النثر لدى **التوحيدي** مدلولا متعاليا بحيث لم تطاوله بلاغة الشعر و في مقابل هذا انفلت النثر إلى مدلول الكُليَّة التي تتعالى فوق كل تقييس أو تمييز أو تحديد بحيث تتحاشى ما رَجعّته البلاغة من مسالك سَننيَّة مُسبقة، و في مقابل

---

[1] التوحيدي أبو حيان : الامتاع و المؤانسة ، ص 224.

[2] المصدر نفسه ، ص 224

انفلاته هذا ينتصر التوحيدي إلى النثر بوصفه مجازا جامعا في مقابل بلاغة المختلف الذي يؤديه جنس الشعر، و على هذا الأساس من التقدير أجرى التوحيدي بين النثر و الشعر حِجَاجية التقييس مبدأها في ذلك الأخذ بمنهج التفاضل .

كما يؤدي **التوحيدي** في منهجه التقييسي مسألة التداخل بين النظم و النثر من خلال التشكل الداخلي الذي يُجَلِّه كل منهما عبر عملية التلقي، معتمدا على التذوق بوصفه آلية للتواصل" إن النظم قد سبق العروض بالذوق، و الذوق طباعي... و الذوق و إن كان طباعياً فإنه مخدوم الفكر، و الفكر مفتاح الصنائع البشرية، كما أن الالهام مستخدم للفكر "[1]ضمن هذا الحقل يتَمثَّل مُكنة التجاوب الداخلي بين النظم و النثر.

و عليه فالتوحيدي ينتهي إلى لغة الوصف و ما تُجلِّيه من المعالم النَّاعتة لهذا المُتَّسع من الفضاء الذي يؤدي حتما إلى حقل الكلام، و ما ينجز عنه من مُكَابدةٍ يعسُر تخطِّيها انطلاقا من ممارسة الجوهر من السؤال في مُطَارَحته و هو يتقفاه بوصفه مدخلا و عتبة قصد الأخذ بمجرى التفاصيل "النظم و النثر إلى أي حدٍ ينتهيان، و على أيِّ شكل يتفقان، و أيُّهما أجمعَ للفائدة و أرجع بالعائدة، و أدخَلُ في الصناعة، و أولى بالبراعة"[2]، يدرك التوحيدي من هذا الطرح عسر التحديد لفكرة المنتهى ،منتهى التلازم بين النظم و النثر .

و في المقابل يتحاشى مسألة الأخذ بالتحصيل الجاهز أو الاحتكام إلى مَعيَرَةِ التقييس لذلك فهو يلجأ إلى منطق المساءلة و بلاغة الوصف بوصفهما تقييسا مُضمَراً حيث ينطوي مجمل التحديد لدى **التوحيدي** على الكلام كونه الأعم و المُفرد في تكوينه مُتّسع الفضاء إذ لا يناله تحديد ليطاول منتهاه، "المعاني المعقولة بسيطة في بُحبوبة النفس، لا

---

[1] التوحيدي أبو حيان :الامتاع و المؤانسة ، ص 224.

[2] المصدر نفسه ، ص 223.

يحوم عليها شيء قبل الفكر، فإذا لقيها الفكر بالذِّهن الوثيق و الفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة، و العبارة حينئذ تتركب بين وزنٍ هو النظم للشعر و بين وزنٍ هو سيَاقة الحديث، و كل هذا راجع إلى نسبة صحيحة أو فاسدة، و صورة حسناء أو قبيحة ،و تأليف مقبول أو ممجوج، و ذوق حلو أو مر، و طريق سهل أو وعر، و اقتضاب مفضَّل أو مردود، و احتجاج قاطع أو مقطوع و برهان مسفر أو مظلم، و متناول بعيد أو قريب، و مسموع مألوف أو غريب قال فإذا كان الأمر في هذه الحال على ما وصفنا، فللنثر فضيلته التي لا تنكر و للنظم شرفه الذي لا يُجحد، و لا يستر، لأن مناقب النثر في مقابلة مناقب النظم و مثالب النظم في مقابلة مثالب النثر،و الذي لا بد منه فيهما السلامة و الدِّقة و تجنب العويص و مايحتاج إلى التأويل و التخليص " [1].

و ضمن هذه الكلّية يتحاشى التوحيدي مواضعات التفريع و آليات التصنيف بما يستوجب الأخذ بمبدأ التقييس و من ثم تنتفي لديه سُلَّمية المحدِّدات الدُّنيا إلى تُخوم الأعم، لكون أنّ الكلام يعدل جنس الأجناس أو الجنس العالي فيُحمَلُ على ما هو أعم حملا مطلقا،" النثر أصل الكلام و النظم فرعه و الأصل أشرف من الفرع و الفرع أنقص من الأصل " [2] لأجل هذا لجأ التوحيدي إلى لغة الوصف بدل الأخذ بمفردات التحليل و التقييس متجافيا مضايق المنطق.

---

[1] التوحيدي أبو حيان: الامتاع و المؤانسة ، ص 228.

[2] المصدر نفسه، ص 224 .

المبحث الثاني:

الشعر و النثر و محددات التقييس الأجناسي :

في الحقيقة إن البحث في النظم و النثر بوصفهما جنسين أدبيين ضمن مفاهيم النقد التراثي ليس أمراً سهلاً مثلما ورد قديما في الثقافة النقدية العربية مع **أبي حيان التوحيدي** حين سئل عن " مراتب النظم و النثرو إلى أي حدٍ ينتهيان، وعلى أي شكل يتفقان و أيّهما أجمع للفائدة و أرجع بالعائدة، و أدخل في الصناعة و أولى بالبراعة؟ فكان أن أجاب إنّ الكلام على الكلام صعب، لأن الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور و شكولها التي تنقسم بين المعقول و بين ما يكون بالحس ممكن و فضاء هذا متسع ، و المجال فيه مختلف، فأمّا الكلام على الكلام فإنّه يدور على نفسه، و يلتبس بعضه ببعض ، و قد قال الناس في هذين الفنين ضروباً من القول لم يبعدوا فيها من الوصف الحسن و الانصاف المحمود و التنافس المقبول "[1].

و من ثم تكون معظم المؤلفات التراثية اهتمت بمصطلحي النظم و النثر و كذا المقابلة بينهما "إنّ كلام العرب نوعان: منظوم و منثور و لكل منهما ثلاث طبقات : جيدة و متوسطة و رديئة، فإذا اتفق الطبقتان في القدر و تساوتا في القيمة و لم يكن لأحداهما فضل على الأخرى كان الحكم للشعر ظاهراً في التسمية،لأنّ كلّ منظوم أحسن من كل منثور"[2]. و منبع هذا الاهتمام هو محاولة تضييق الفجوة بين النمطين .

---

[1] ينظر : التوحيدي أبو حيان : الامتاع و المؤانسة ، عني به عبد الرحمن المصطاوي، ص 223 .

[2] القيرواني أبو علي الحسن بن رشيق :العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، دار الجيل ، الطبعة الخامسة ، 1981، ج01 ،ص 19.

أما في معرض المقارنة و المفاضلة الي أحدثها ابن رشيق القيرواني بين النثر و الشعر أنه شبه ترتيب الألفاظ و صياغتها بعملية جمع الدر و نظمه "ألا ترى أنّ الدر هو أخو اللفظ و نسيبه و إليه يقاس و به يشَبَّه- إذا كان منثوراً لم يؤمن عليه، و لم ينتفع به في الباب الذي له كسب، و من أجله أنتخب، و إن كان أعلى قدراً و أغلى ثمناً، فإذا نظم كان أصْوَنَ له من الابتدال و أظهر لحسنه مع كثرة الاستعمال"[1].

و من ثم ينهض نظم الشعر لديه على منزلة اللفظ و قيمته، إذ لا قيمة للفظ منفرداً ما لم يؤسس مع صنوه من الألفاظ نظاماً بارزاً، مع أنّ كثيراً من الألفاظ لها أن تتمتع بجميع المواصفات التي تجعل منها لفظة فصيحة دون أن ترقى إلى منزلة تأدية المعاني .

ذلك أن اهتمام البلاغيين كان بكل ما من شأنه تحقيق اللذة و المتعة للأذن أكثر من اهتمامهم بالدلالة الذاتية للحرف فقد اشترطوا في الكلمة أن تكون فصيحة و تقاس مدى فصاحتها بخلوها من الحروف المتنافرة " خير التراكيب في الكلمات و أكثرها شيوعا ،ما بدئ بحرف الحلق ،يليه حرف من حروف الفم، يليه حرف من حروف الشفة مثل عجب ....و دونه ما بدئ بحرف من الفم، ثم حرف من الشفتين، ثم ثالث من الحلق مثل دمع "[2] و أما شروط اللفظة التي قد تحقق الفصاحة فهي:

1-تأليف اللفظة من حروف متباعدة المخارج.

2-أن تكون اللفظة أحسن من غيرها في السمع و إن ساوتها في التأليف من الحروف المتباعدة .

---

[1] القيرواني بن رشيق :العمدة ، دار الجيل ، الطبعة الخامسة ، 1981، ج01 ،ص19.

[2] أنيس ابراهيم : موسيقى الشعر، ص 46.

3-أن تكون الكلمة غير متوعرة وحشية .

4-أن تكون الكلمة غير ساقطة عامية.

5-أن تكون الكلمة جارية في حذو سياق العرف العربي الصحيح،غير شاذة .

6-ألا تكون الكلمة قد عبر بها عن أمر آخر يكره ذكره .

7-أن تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف .

8-التصغير في موضع عبر بها عن شيء لطيف أو قليل[1] .

و هو الأمر نفسه الذي أثاره الجاحظ، فالشعر ينبغي أن ينفر من الخشونة و التعقيد و أن ينزع إلى الرقة و اللين و التلاحم" أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ،سهل المخارج فتعلم بذلك أنّه قد أفرغ إفراغاً واحداً، و سبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان"[2].

و يضيف **الجاحظ**"حروف الكلام و أجزاء البيت من الشعر، تراها متفقة مُلساً، و ليِّنة المعاطف سهلة، و تراها مختلفة متباينة، و متنافرة مستكرهة، تشق على اللسِّان و تكُدُّه، و الأخرى تراها سهلة لينة و رطبة متواتية،سلسة النِّظام خفيفة على اللسِّان، حتى كأنَّ البيت بأسره كلمة واحدة ، و حتى كأنَّ الكلمة بأسرها حرف واحد"[3].

---

[1] ينظر :الخفاجي أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان:سر الفصاحة،تحقيق علي فودة،مكتبة الخانجي، الطبعة الثانية،القاهرة،1994 ، ص 64...87.

[2]الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان و التبين، تحقيق و شرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي،القاهرة،1998، الطبعة السابعة، ج 01، ص 66.

[3]الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر:البيان و التبين، ، ص 67.

فالشعر يقتصر على تناسق كلمه في البيت الواحد فجاء سهل النطق، لا تنافر يشوبه و لا استكراه.حتى كأن الكلمات تُقيم علاقات بينها و تبدو متقاربة الملامح من خلال تناسقها و ترتيبها و انسجامها في الشعر الجيد حتى تصبح الكلمة في حال بحث مستمر عن كلمات تتعالق معها و تكاد تبعد عن أخرى فالحقل الدلالي يتكون من مجموعة من المعاني أو الكلمات المتقاربة التي تتميز بوجود عناصر أو ملامح دلالية مشتركة، و بذلك تكتسب الكلمة معناها في علاقاتها بالكلمات الأخرى لأنّ الكلمة لا معنى لها بمفردها، بل إنّ معناها يتحدَّد ببحثها مع أقرب الكلمات إليها في إطار مجموعة واحدة.

و هنا يخلق الشعر بعد أن توافر الكلم المتجانس و المعاني المبتكرة إذ يؤكد **أبو حيان التوحيدي** بأنّ النظم قاسم يشترك فيه النثر و الشعر" فالتفاضل الواقع بين البلغاء في النظم و النثر إنّما هو في هذا المركب الذي يسمى تأليفاً و رصفاً "[1] ليمتد إليه الحكم حينها على براعة الشاعر و الكاتب على حد سواء، ولكنه يضيف بأن" النثر أصل الكلام، و النظم فَرعه، و الأصل أشرف من الفرع، و الفرع أنقص من الأصل، لكل واحد منهما زائنات و شائنات، فأما زائنات النثر فهي ظاهرة، لأنّ جميع الناس في أول كلامهم يقصدون النثر، و إنّما يتعرضون للنظم في الثاني بداعية عارضة و بسبب باعث، و أمر معين "[2].

و من ثم يكون النثر أصل اشتقت منه جميع الأجناس الكلامية الأخرى بما فيها الشعر، على اعتبار الشعر وفق هذا المنظور كلام منثور بدءً ثم خضع للنظم فأضحى شعراً على حد تعبير ابن رشيق " كان الكلام كلّه منثوراً فاحتاجت العرب إلى

---

[1] التوحيدي أبو حيان :الامتاع و المؤانسة ص224.

[2] المصدر نفسه 224.

الغناء بمكارم أخلاقها، و طيب أعراقها و ذكر أيامها الصالحة ... فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام فلما تم لهم وزنه سموه شعراً"[1].فالنثر أسبق من حيث الوجود و الشعر لاحق به، لكن أي نثر قصد إليه ابن رشيق ؟ ذلك أنّ النثر نثران:

-نثر شفوي تعمده الناس في التخاطب العادي.

- و نثر كتابي ذلك الذي يقابل الكتابة الشعرية،

و ينهض بدوره على معايير فنية " فالمنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه و جودة مقطعه و حسن رصفه و تأليفه، و كمال صوغه و تركيبه، لأنّ الكلام يحسن بسلاسته و سهولته و نصَاعته، و تخير لفظه، وإصابة معناه، وجودة مطالعه و لين مقاطعه، و استواء تقاسيمه، و تعادل أطرافه، و تشبه أعجازه بهواديه، و موافقة مآخيره لمباديه، مع قلة ضروراته بل عدمها أصلاً حتى لا يكون لها في الألفاظ أثر، فإذا كان الكلام كذلك، كان بالقبول حقيقاً، و بالتحفظ خليقاً ... و أجود الكلام ما يكون جزلاً سهلاً، لا ينغلق معناه، و لا يستبهم مغزاه و لا يكون مكدوداً مستكرها، و متوعراً مَتقعرا، و يكون بريئاً من الغثاثة، عارياً من الرثاثة و الكلام إذا كان لفظه غثاً، و معرضه رثاً كان مردوداً و لو احتوى على أجَّل معنى و أنبله و أرفعه و أفضله " [2] و هذا عنده مشترك بين النظم والنثر.

غير أنّ **ابن طباطبا** العلوي يخالف هذا المذهب إذ يفرق بين الشعر و النثر، فيعد الشعر مقرونا بخاصية الايقاع المنتظم بخلاف النثر و هو كلام عادي تتداوله الألسن في مخاطبتها اليومية " فالشعر كلام منظوم، بائن عن المنثور، الذي

---

[1]القيرواني ابن رشيق:العمدة ،دار الجيل ، الطبعة الخامسة ،1981، الجزء الأول ، ص 20.

[2]العسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل : كتاب الصناعتين الكتابة و الشعر ، حققه و ضبط نصه مفيد قميحة،دار الكتب العلمية ، بيروت ،الطبعة الثانية ،1989، ص 69.

يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مَجَتْهُ الأسماع، و فَسد على الذوق و نظمه معلوم محدود" [1] و عليه يمثل عنصر الوزن الخاصية المميزة التي تضع فارقاً واضحاً بين كل من الشعر و النثر.

على أنّ " أجناس الكلام المنظوم (ثلاثة) الرسائل و الخطب و الشعر و جميعها تحتاج إلى حسن التأليف و جودة التركيب... و حسن التأليف يزيد المعنى وضوحاً و شرحاً و إذا كان المعنى وسطاً ورصف الكلام جيداً، كان أحسن موقعاً و أطيب مسمعاً، فهو بمنزلة العقد إذا جعل كل خرزة منه إلى ما يليق بها كان رائعاً في المرأى و إن لم يكن مرتفعاً جليلاً، و إن اختل نظمه فضُمت الحبة منه إلى ما لا يليق بها اقتحمته العين و إن كان فايقاً ثمنياً، و حسن الرصف أن توضع الألفاظ في مواضعها و تمكن في أماكنها... فالألفاظ أجساد و المعاني أرواح ... و اعلم أن الذي ينبغي في صيغة الكلام وضع كل شيء منه موضعه ليخرج بذلك من سوء النظم "[2].

و يبقى الشعر متفرداً عن الرسائل و الخطب و إن اشترك معها كجنس كلامي في النظم و جودة التركيب بالوزن، فهو صناعي محصور بقيود الوزن و القافية و يحتمل أصنافاً من الزحاف، لذلك اختص به ناس دون غيرهم بخلاف النثر الميسور المطلق الخالي من المعايير العروضية، المتحرر من أسر الوزن و قيود التأليف كما يوضحها **التوحيدي**" ألا ترى أنّ الإنسان لا ينطق في أول حاله من لدن طفولته إلى زمان مديد إلاّ بالمنثور المتبدد، و الميسور المتردد، و لا يلهم إلاّ ذاك، و لا يناغى إلاّ بذاك، و ليس كذلك المنظوم، لأنّه صناعي، ألاّ ترى أنّه داخلٌ في حصار العروض و أسر الوزن و قيد

---

[1] العلوي ابن طباطبا:عيار الشعر، ص 41.

[2] العسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل ، كتاب الصناعتين الكتابة و الشعر حققه و ضبط نصه مفيد قميحة،دار الكتب العلمية ، بيروت ،الطبعة الثانية ، ص 179.

التأليف معتوقي الكسر، و احتمال أصناف الزحاف لأنّه لما هبطت درجته عن تلك الربوة العالية،دخلته الآفة من كل ناحية "[1].بالنسبة للنصوص الشعرية القديمة فإن الحدود الفاصلة بين أنماطها التعبيرية المختلفة هي من القوة و الثبات إلى حدٍ لا يمكن المراءاة فيه، و هي تُشير إلى قوة عناصرها المتماسكة و ثباتها في كل نمط بعينه .

[1] التوحيدي أبو حيان : الامتاع و المؤانسة ،ص224.

النثر و الشعر : الحد و المواصفات

يفرق **ابن الأثير** بين لغة الشعر و لغة النثر " و على هذا فاعلم أنّ كل ما يسوغ استعماله في الكلام المنثور من الألفاظ يسوغ استعماله في الكلام المنظوم، و ليس كل ما يسوغ استعماله في الكلام المنظوم يسوغ استعماله في الكلام المنثور" [1] ذلك أنّ لغة الشعر لغة إشارية إيحائية تكتفي بالتلميح دون التصريح فضلا عن كونها لغة قابلة لتعدد المعنى و بالتالي إمكانية تأويلها باختلاف تقبل المتلقين لها، إذ كلما ضاقت العبارة اتسعت الاشارة."إن الأشعار أكثر و المعاني فيها أغزر، و سبب ذلك أن العرب الذين هم أصل الفصاحة جل كلامهم شعر، و لا نجد الكلام المنثور في كلامهم إلا يسيرا، و لو كثر فإنه لم ينقل عنهم، بل المنقول عنهم هو الشعر فأودعوا في أشعارهم كل المعاني " [2] و بخصوص وجهة نظر **أبو هلال العسكري** تجاه تفضيل الشعر على النثر ينُصّ" أنّ الشواهد تنزع من الشعر، و لولاه لم يكن على ما يلتبس من ألفاظ القرآن و أخبار الرسول صلى الله عليه و سلم، شاهد "[3].

إنّ المفارقة الحاصلة بين الشعر و النظم موصولة بتقاليد العرب و أعرافهم في التأليف التي يحكمها الذوق و تقودها الفطرة، فالشعر ما ابنى على جملة من المواصفات كالوزن و القافية و اشتمل على **الصور البيانية كالاستعارات و التشابيه** و حرّك العواطف و الوجدان و نهض على فعل التخييل فانفرد و تميز عن غيره من الكتابات " فالأقاويل الشعرية فإنّها لا تهدف إلى تعريف أو تصديق، بل تهدف إلى إيقاع تخييل، أي تخييل الأشياء التي تعبر عنها، بإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة ،و بذلك تجعل

---

[1] ابن الأثير :المثل السائر،ج 03،ص 342.

[2]المصدر نفسه ،ج1، ص 84.

[3]العسكري أبو هلال :كتاب الصناعتين(الكتابة و الشعر)، تحقيق علي البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم،المكتبة العصرية، بيروت،1986،ص 138.

المتلقي يقف ضد الموضوع المخيل أو معه، نتيجة ما ينطوي عليه التخييل من تحسين أو تقبيح "[1].

إن المعاني في الأصل سابقة، ثم إن الشاعر إذ ينوي نظمها قصيداً، يتخير لفظها من النثر فيطورها من خلال الأساليب البيانية من شاكلة **الاستعارات** و **التشابيه** فيُكون الشعر بذلك لاحقاً " القصيدة –أي قصيدة– تتألف من بنى محددة ،هذه البنى تتضمن وحدات و عناصر مختلفة و كل عنصر من عناصر القصيدة يشير إلى شيء آخر لا يعني بالضرورة أنّه ينقله أو ينسخه أو يقلّده، بل يطوّره، و يمكن تسمية هذه العملية بالدلالة، فالدلالة تعني تطوير الدال /العلامة للمدلول عن طريق جملة من الاستعارات الذهنية و الفكرية "[2].

و ها هو ذا **بن طباطبا** يعرض أوصافاً متوالية ينبغي أن تتحقق على مستوى بناء القصيدة أو كما يسميها الصنعة لحد أن تكون القصيدة جسماً تدب فيه الروح " واجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة ، لطيفة ، مقبولة ، حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له، و الناظر بعقله إليه ، مستدعيه لعشق المتأمل في محاسنه ، و المتفرس في بدائعه، فيحسه جسماً و يحققه روحاً "[3] .

كما يُفصّل في آلية بناء الشعر بدءً بحالته الأولى و هي تواجده نثراً في الأصل، و بناء القصيدة يجعل الشاعر مكبلاً بقيود الوزن و القوافي و كذا مجبراً على أن ينهل من فنون القول البليغ من أضرب المجاز و هو ما يثبت مخالفة لغة الشعر لسابقتها لغة النثر" إذا أراد الشاعر بناء قصيدة، مخَّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره

---

[1] جابر عصفور:مفهوم الشعر، المركز العربي للثقافة و العلوم، القاهرة،1982 ، ص267.

[2] عبد الفتاح أحمد يوسف:لسانيات الخطاب و أنساق الثقافة، الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى ، 2010، ص 184.

[3] ابن طباطبا :عيار الشعر ، ص 121.

نثراً و أعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، و القوافي التي توافقه و الوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته،و أعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر و ترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه و بين ما قبله، فإذا كملت له المعاني و كثرت الأبيات وَفَّق بينها بأبيات تكون نظاماً لها و سلكا جامعًا لما تشتت منها، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه و نتجته فكرته، يستقصي إنتقاده، و يرمّ ما وَهَى منه، و يبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، و إن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، و اتفق له آخر مضاد للمعنى الأول، و كانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن و أبطل ذلك البيت أو نقض بعضه و طلب لمعناه قافية تشاكله"[1]. و بذلك لم يغفل عن تفاصيل تشكيل القصيدة من انتقاء للمعاني وألفاظها مع ضرورة تجنب المستكره منها فضلا عن جودة السبك إذ ينبغي أن يضم أبياتها خيط رفيع من شأنه جمعها و ربطها مهما تعددت .

و لحازم القرطاجني رأي حول تشكيل القصيدة و بنائها نابعٌ من تتبعه الدقيق لأشعار القدامى و إدراكه العميق لمدى صعوبة نظم الشعر نظراً لخصوصيات اللغة العربية، و الحقيقة أن نظم الشعر مهمة شاقة إذ على الشاعر أن " يحضر مقصده في خياله و ذهنه و المعاني، التي هي عمدة له و يتخيلها تتبعاً بالفكر في عبارات بدد، ثم يلحظ ما وقع في جميع هذه العبارات أو أكثرها طرفاً لأن يسير طرفاً من الكلم المتماثلة المقاطع الصالحة لأن تقع في بناء قافية واحدة ثم يضع الوزن و الروي بحسبها لا تكون قوافيه متمكنة تابعة للمعاني لا متبوعة لها. ثم يقسم المعاني ... ثم يشرح في نظم العبارات ...

---

[1] ابن طباطبا:عيار الشعر،شرح و تحقيق عباس عبد الساتر ،دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى ، بيروت،1982، ص 11.

فيصيرها موزنة إما بأن يبدل فيها ...أو بأن يزيد في الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه، أو بأن ينقص منه ما لا يخل به، أو بأن يعدل من بعض تصاريف الكلمة إلى بعضها، أو بأن يقدم بعض الكلام و يؤخر بعضاً، أو بأن يرتكب في الكلام أكثر من واحد في هذه الوجوه"[1]

فيما أكد **الجاحظ** ضرورة توافر النية و القصد في صياغة الشعر فضلا عن الوزن و القافية "اعلم أنّك لو اعترضت أحاديث الناس و خطبهم و رسائلهم، لوجدت فيها مثل مستفعلن مستفعل كثيراً، و مستفعل مفاعلن ... و لو أنّ أحداً من الباعة صاح من يشتري باذنجان؟ لقد كان تكلم بكلام في وزن مستفعلن مفعولات، و كيف يكون هذا شعراً و صاحبه لم يقصد إلى الشعر"[2] .

فمقولة **الجاحظ** تبرز وعي القدامى بأسرار الخطاب الشعري، فالشعر إبداع مقصود يتأسس على جملة من العناصر التي من شأنها إقصاء أي شكل أدبي آخر قد يتشاكل مع الشعر في عنصر الايقاع الناجم عن الوزن و من ثم ينفرد الشعر و يتفرد عن باقي الكتابات التي من شأنها إيهام الناس أثناء التلقي.حتى أنّ الألفاظ يمكن أن لا تتشاكل و لا تنتظم " إذ من ألفاظ العرب ألفاظٌ تتنافر،و إن كانت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلاّ ببعض الاستكراه....إذا كان الشعر مستكرهاً، و كانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض كان بينها من التنافر ما بين أولاد العَلاَّت•*و إذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضياً موافقاً، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة "[3]. و من ثم يكون التركيز في الألفاظ و دلالاتها المعجمية و مدى تآلفها

---

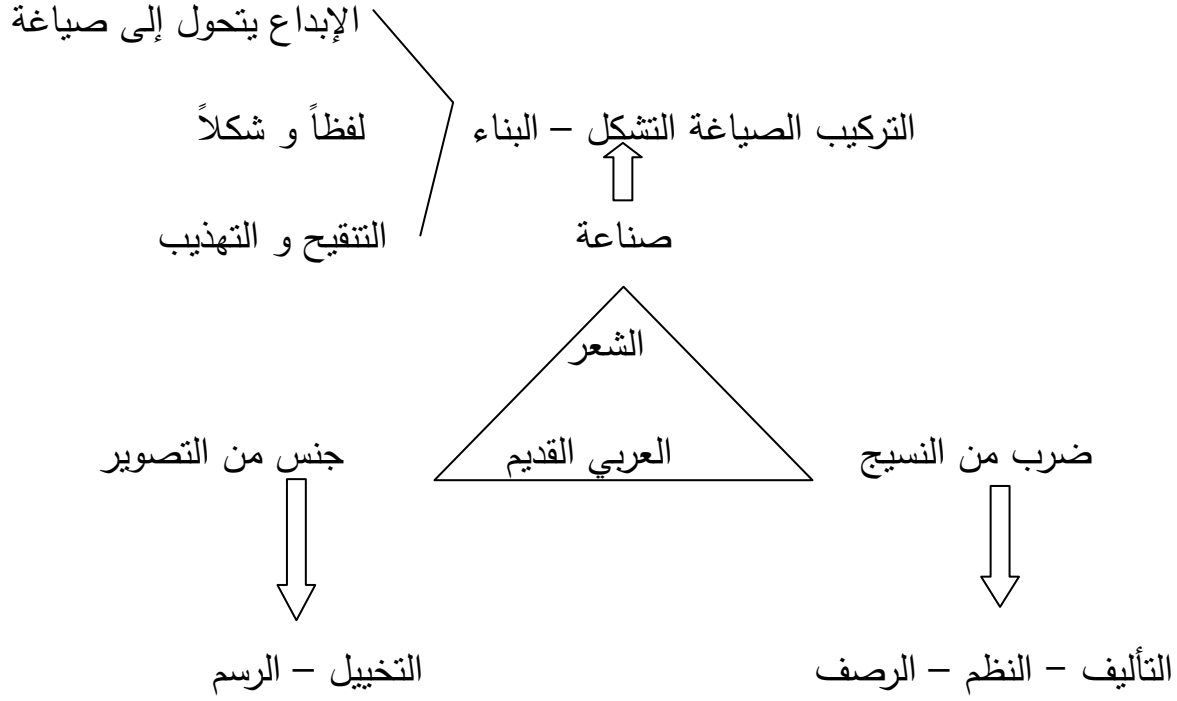
[1] القرطاجني حازم : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 204.

[2] الجاحظ:البيان و التبين، ج 01، ص 65.

•* أولاد عَلَّة: بنو رجل واحد من أمهات شتى.

[3] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ:البيان و التبين ، ج 01، ص 65.

أو تنافرها و انسجامها وسط نسق لغوي مكثف يكون بذلك شعراً يخضع للحكم بالجودة أو الرداءة و فق ما بدله صاحبه من جهد، و جودة تركيب و رونق و براعة تصوير مع ضرورة توفر النية المسبقة للنظم و من ثم يمكن أن نحدد تفاصيل عملية نظم الشعر عند الجاحظ في الخطاطة التالية :



إلى جانب ذلك حَدد الجاحظ معايير بناء القصيدة حين تحدث عن مقاييس الجودة في الشعر (الأفكار، الأسلوب، التراكيب، الصنعة الأدبية، الايقاع و الخيال) و قاس جودة الشعر "بإقامة الوزن و تخير اللفظ و سهولة المخرج و كثرة الماء، و في صحة الطبع وجودة السبك"[1]و الماء و الرونق يتطلب لغة سهلة بعيدة عن التعقيد و الاستكراه ، قريبة من الأفهام و هذه متعلقة بالطبع .

على الرغم من وضوح رأي الجاحظ في مسألة المفاضلة بين النثر و الشعر " و العرب أوعى لما تسمع، و أحفظ لما تأتي، و لها الأ**شعار** التي تقيد مآثرها و تخلد لها محاسنها، و جرت من ذلك في إسلامها على شكل عاداتها في جاهليتها فبنت بذلك لبني مروان شرفاً كبيراً و مجداً كبيراً، و تدبيراً لا يحصى " و لكن أريد الغائب و الحاضر و الراهن و الغابر فالحفظ إليه أسرع و الأذن لسماعه أنشط، و هو أحق بالتقليد، و بقلة التفات، و ما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون"[2]

لا جرم أن يكون توظيف مصطلح النظم في جل المصنفات التراثية ينحرف عن الدلالة التي حددتها معاجم العربية، فأغلب الاستعمالات لهذا المصطلح تنحصر في معنى الترتيب- الجمع- و يختص به الشعر دون النثر من ذلك ما يرد عند أبي هلال العسكري- الخفاجي ابن سنان و القيرواني ابن رشيق و قدامة بن جعفر و غيرهم ممن تفطن إلى خصائص الشعر العربي القديم بالحس الفني الفطري الذي نهضت على إثره مبادئ المفاضلة بين الشعر و النثر سيّما ما تعلق بالوزن" أما التفضيل بين

---

[1]الجاحظ : الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الباب الحلبي ، مصر ، الطبعة الأولى،1939 ، ج3،ص 131 ، 132 .

[2]الجاحظ :البيان و التبين ، كتب حواشيه موفق شهاب الدين دار الكتب العلمية، بيروت ،الطبعة الثانية ، 2003، ج3،ص 196 ، 226 .

النظم و النثر فالذي يصلح أن يقول من يفضل النظم أنّ الوزن يحسن الشعر، و يحصل للكلام به من الرونق ما لا يكون للكلام المنثور "[1].

و يعلق **ابن رشيق** عن فضل الشعر لدى العرب القداماء" كان الكلام كلّه منثوراً فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، و طيب أعرافها و ذكر أيامها الصالحة، و أوطانها النازحة و فرسانها الأنْجَاد و سُمَحَائِها الأجواد، لتهز النفس أنفسها إلى الكرم،و تدل أبناءها على حسن الشيّم فتوهموا أعاريض جعلوها موزاين الكلام ،فلما تّم لهم وزنه سمّوه شعراً لأنّهم شعروا به،أي فطنوا" [2].

ممّا يؤكد تعلق العربي بالشعر كونه مطيته للتعبير عن وجدانه انتصارته،أيامه، طقوسه، فضلا عن أنّ للشعر ذاته تأثير في المتلقين إعجاباً أو نفوراً ، قبولا و إعراضا، و في الغالب كان التأثير بتحريك الطباع و خلق اللذة و المتعة " فالشعر ما أطرب، و هزّ النفوس، و حرّك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له لا ما سواه"[3]. إلى حدّ أنّ براعة الشاعر و جودة شعره قيست " بقدرته على الابتكار الذي يؤثر في نفس السامع، و هذا مما جعل الشاعر مسكونا بهاجس أساسي، هو أن يكون ما يقوله مطابقاً لما في نفس السامع، ذلك أنّ مدى فهم السامع لما يقوله هو الذي يحدد مستوى بيانه الشعري "[4]. و تلك البلاغة في أحد معانيها بوصفها مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع الايجاز، ثم إنّ الفهم يحصل عن طريق السماع ذلك أنّ العرب قديماً ألفت الاعتماد على السماع، و الفطرة في التلقي التي تحكمت في القول فلم تتح مجالا لفطنة العقل أو حتى

---

[1] الخفاجي أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان:سر الفصاحة،تحقيق علي فودة، مكتبة الخانجي، الطبعة الثانية،القاهرة،1994، ص 272.

[2]القيرواني ابن رشيق:العمدة ، دار الجيل ،الطبعة الخامسة ،1981، ج01، ص 20.

[3]ينظر: القيرواني ابن رشيق : العمدة، ص 213.

[4] أدونيس على أحمد سعيد:الشعرية العربية، دار الآداب ،الطبعة الثانية ، بيروت ، 1989، ص 22.

لاجتهاداته و تخميناته، فالايقاع لديهم لم يرتبط بضوابط أو قواعد مشروطة بل إن الأمر كله مدعاة لتأمل طرائقهم في التواصل بدءً بالمشافهة و التقيد بالرواية سيما فيما تعلق بالحفاظ على الموروث الشعري " كان ابن عباس يقول إذا قرأتم شيئاً من كتاب الله، فلم تعرفوه فاطلبوه في أشعار العرب،فإنّ الشعر ديوان العرب، وكان إذا سُئل عن شيء من القرآن أنشد فيه شعرا" [1]. فقد مثل الشعر منبع الشواهد الدالة على براعة الشعراء من جهة ثم حجة العرب على التفنن في العربية من جهة أخرى بالطبع و السليقة .

فطرة و سليقة أنتجت نصوصاً شعرية رائقة تشهد لشعراءها بالتميز و الفرادة ما جعل "الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع و الرواية و الذكاء، ثم تكون الدُّربة مادة له و قوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، و بقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الاحسان، و قال: و لست أفضل في القضية بين القديم و المحدثو الجاهلي و المخضرم و الأعرابي و الموّلد ، إلاَّ أني أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمَسَّ ،و أجده إلى كثرة الحفظ أفقر، فإذا اسكتشفت عن هذه الحال وجدت سببها و العلة فيها أنّ المطبوع الذكي لا يمكنه تناول ألفاظ العربي إلاّ روايةً، و لاطريق إلى الرواية إلاَّ السمع، و ملاك السمع الحفظ "[2].

و مع أن الطبع و الرواية و الذكاء خصال مشتركة بين الشعراء غير أن نصيب كل واحد منهم يُحقق له مكانته الشعرية فضلاً عن ضرورة المران لصقل و تنمية المهارة في النظم .

---

[1] القيرواني: العمدة،دار الجيل ، الطبعة الخامسة،1981، ج01،ص 30.

[2]القيرواني بن رشيق: العمدة ، دار الجيل ،الطبعة الخامسة ، 1981، ج01،ص 122.

و رغم هذا التصنيف الذي يخضع له الشعراء إلا أن أشعارهم تغذو ملكاً للتشكيلة أو البنية الاجتماعية التي يتغلغل فيها الشاعر فهو لسان حالهم في الحرب و السلم و في القساوة و الرخاء و الجذب و الخصب " الشعر لم يكن منظوراً إليه على أنّه عبقرية فردية مبتكرة و إنّما نُظر إليه على أنّه تراث جماعي أو ديوان العرب، أو ملك للأفراد العاديين من الناس هؤلاء لهم منطق و حكم و هم أصحاب الشعر الحقيقيون في نظر النقاد"[1].

فليس غريباً أن يختلف حَدُ الشعر بعد أن احتل هذه المكانة المرموقة لدى العرب، فكما تفاضل الحكام بين الشعراء و احتكموا أوجَدوا ضوابط و معايير متعددة تحاول إحكام مفهوم ثابت للشعر تمييزاً له عن باقي أنماط الخطابات البشرية و حدّ الشعر عند ابن رشيق " يقوم بعد النية من أربعة أشياء و هي اللفظ و الوزن و المعنى و القافية، فهذا هو حَدُّ الشعر،لأنّ من الكلام موزناً مقفى و ليس بشعر، لعدم القصد و النية، كأشياء اتزنت من القرآن و من كلام النبي صلى الله عليه و سلم، و غير ذلك مما لم يطلق عليه أنّه شعر "[2].و قيل في وصف صعوبة عمل الشعر كونه صناعة و ثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم و الصناعات "عمل الشعر على الحاذق به أشدُّ من نقل الصخر، و يقال إنّ الشعر كالبحر أهون ما يكون على الجاهل أهول ما يكون على العالم و أتعب أصحابه قلباً من عرفه حق معرفته ، و أهل صناعة الشعر أبصر به من العلماء، بآلته من نحو غريب و مثل و خَبر و ما أشبه ذلك"[3] .

---

[1] جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد حتى القرن الثامن الهجري،دار الآداب ، بيروت، الطبعة الأولى ،1984، ص 34.

[2] القيرواني :العمدة ، دار الجيل ،1981، الطبعة الخامسة ، ج01،ص 120/119.

[3] المصدر نفسه، ص 117.

فالشعر فطرة، و الفطرة سمة الشاعر الحاذق و ليس أدل على ذلك من قول عنترة بن شداد :

فازوَّر من وقع القنا بلبانه و شكا إليَّ بعبرةٍ و تحمحم

و الذوق معيار الجودة، و هو " علة ما لا يعرف إلا بالدربة و دائم التجربة و طول الملابسة، و بهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم و صناعة من سواهم ممن نقصت قريحته، و قلت دربته، بعد أن يكون هناك طبع فيه تقبل لتلك الطبائع و امتزاج، و إلا لا يتم ذلك، و أكلك بعد ذلك إلى اختيارك و ما تقضي عليه فطنتك و تمييزك، فينبغي أن تمعن النظر فيما يرد عليك، و لن ينتفع بالنظر إلا من يحسن أن يتأمل، و من إذا تأمل علم، و من إذا علم أنصف" [1]

و الطبع هو الاحساس و الفيصل في التفريق بين جيد الشعر و متكلفه، فالشعر يعني "السهولة و الرونق و الوضوح هو الشعر المقدم في نظر ابن قتيبة إذ الشعر محروس بالوزن و القافية و حسن النظم و جودة التحبير و الوزن و القافية من الخصائص الشكلية التي بها الشعر العربي "[2]. و التفكير بالشكل النهائي للنص الشعري العربي القديم ضروة "إنّ الشعر في نَفَسه الايقاعي الموسيقى، يحقق كخطاب شرطاً انسجامياً هذا الشرط يجعل مسألة تلقيه يسيرة "لما في الشعر من انسجام المقاطع و تواليها بحيث تخضع لنظام خاص في هذا التوالي، و متى دُربت الأذان على هذا النظام الخاص ألفته، و توقعته أثناء سماعها، و مَثَلُ الوزن في هذا مَثَلُ كل شيء منظم التركيب منسجم الأجزاء، يدرك المرء بسهولة سر توالي أجزائه خيراً مما يمكن أن يدرك المضطرب

---

[1] الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحي: الموازنة بين أبي تمام و البحتري، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الأولى ، مطبعة حجازي القاهرة ، 1944 ، ص 94.

[2] ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم، تأويل مُشْكَلِ القرآن، شرح السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية،بيروت، الطبعة الثالثة،1981، ص 18.

الأجزاء الخالي من النظام و الانسجام "[1].إنّ الإيقاع وفق هذا المفهوم يتضمن الوزن كحالة تُثبت وجوده فضلاً عن توفر القافية و مختلف عناصر المستوى الصوتي التي تستثمرها اللغة الشعرية في تشكيل بنيتها.

ثم إن المبرد لا يضع فرقاً بين الشعر و النثر إلا في الوزن و القافية و كلاهما ينتمي للكلام البليغ " إن حق البلاغة إحاطة القول بالمعنى، و اختيار الكلام، و حسن النظم حتى تكون الكلمة مقارنة أختها و معاضدة شكلها، و أن يقرب بها البعيد، و يحذف منها الفضول، فإن استوى هذا في الكلام المنثور، و الكلام المرصوف المسمى " شعرا " فلم يفضل أحد القسمين صاحبه، فصاحب الكلام المرصوف أحمد، لأنه أتى بمثل ما أتى به صاحبه، و زاد وزناً و قافية، و الوزن يحمل على الضرورة ، و القافية تضطر إلى الحيلة، و بقيت بينهما واحدة، ليست مما توجد عند استماع الكلام منهما، و لكن يرجع إليهما عند قولهما فينظر أيهما أشد على الكلام اقتدارا و أكثر تسامحاً و أقل معاناة، و أبطأ معاسرة، فيعلم أنه المقدم "[2]، أي أن الأفضلية للكلام الذي يحقق الجودة و القدرة على إفهام المتلقي و أقلهما معاناة في النطق فذاك أحسن بالنسبة للمبرد على أن الفرق الشكلي الظاهر بين النثر و الشعر يتمثل في اقتران الشعر بالوزن و القافية و بالتالي فكلاهما ينعت بالبلاغة .

غير أنّ ابن خلدون تفطن إلى تعريف الشعر بدقةٍ و تميز على أنّه "الكلام البليغ المبني على الاستعارة و الأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن و الروي، المستقل كل جزء بغرضه و مقصده عما قبله و بعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به... اعلم أنّ فن الشعر من بين الكلام كان شريفاً عند العرب، و لذلك جعلوه ديوان علومهم

---

[1] إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر ، مطبعة الأنجلو،الطبعة الرابعة ، 1972،ص 13 ، 14 .

[2] المبرد أبو العباس محمد بن يزيد عبد الأكبر :البلاغة ،تحقيق رمضان عبد التواب ، مكتبة الثقافة الدينية ،القاهرة، الطبعة الثانية ،1985، ص 81.

و أخبارهم و شاهد صوابهم و خطئهم و أصلاً يرجعون إليه في الكثير من علومهم و حكمهم"[1]،

و إن كان أن زاد في تفصيل ملامح الشعر بأنه الكلام الذي لا يرتبط أوله بآخره و يتضمن أنماطاً من الأغراض يسميها ابن خلدون فناً أو مقصوداً، شرط أن يملك الشاعر حسن التخلص بين كل غرض و آخر حتى يخيل لنا أن القصيدة مجموع قصائد لا مجرد أبيات يجمعها شكل أو هيكل واحد بينما في حقيقتها يحكمها و ينسجها خيط رفيع يمثله الوزن و الروي و يعرضها مجموع ما تؤديه التزينات البلاغية سيما الاستعارة منها "يمسي جملة الكلام إلى آخره قصيدة و كلمة و ينفرد كل بيت منه بإفادته في تركيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله و ما بعده و إذا افرد كان تاما في بابه في مدح أو تشبيبٍ أو رثاءٍ، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته ثم يستأنف في البيت الآخر كلاما آخر كذلك و يستطرد للخروج من فن إلى فن و من مقصود إلى مقصود بأن يوطئ المقصود الأول و معانيه إلى أن تناسب المقصود الثاني "[2].

فالوزن في الشعر العربي القديم تمتع بوجود سابق للقصيدة لأنه أولاً تصور ذهني محض، يتخذه الشاعر قالباً إيقاعياً يملؤه بالألفاظ و المعاني هذا و قد جعلت " العرب الشعر موزوناً لمدِّ الصوت فيه و الدندنة ، و لولا ذلك لكان الشعر المنظوم كالخبر المنثور، فليس هناك خلاف حول نشأة الشعر مرتبطاً بالغناء لأنهما يصدران عن نبع واحدٍ، وهو الشعور بالوزن أو الايقاع، و لقد أجمعت الروايات على أنّ الشعر العربي كان

---

[1] ينظر:ابن خلدون عبد الرحمان:المقدمة ،دار الكتب العلمية،الطبعة الأولى،بيروت ،1993، ص 492.

[2] ابن خلدون عبد الرحمان:المقدمة ،ص 1098.

يُنشد في أسواق الجاهلين فيهّز قلوب السامعين هزاً و يطرب القوم لموسيقى الانشاد، و كان ينشد أمام النبي و في حضرة الخلفاء فيطربون له "[1].

فالنصوص الشعرية القديمة أبدت تجاوباً فطرياً مع الذائقة العربية ذاتها، جعلت من الشعر محل اهتمامٍ بالغٍ ليس على مستوى المضامين بوصفها مبلورة لهواجس الذات العربية بل تعدت إلى الشكل الخارجي أي الايقاع المنسجم مع الغناء .

فيما حدّد ابن رشيق الوزن أهم خصيصة ينبني عليها الشعر العربي " الوزن أعظم أركان حد الشعر و أولاَها به خُصوصية" [2]. و الوزن هو سر حفظ الشعر و سهولة تذكره خلافا للنثر " اجتمع الناس على أنّ المنثور في كلامهم أكثر و أقل جيداً محفوظاً، و أنّ الشعر أقل، و أكثر جيداً محفوظاً، لأنّ في أدناه من زينة الوزن و القافية ما يقارب به جيد المنثور"[3]. حفظ الشعر و تداوله قديماً و الاعجاب به لحد ارتباطه بالغناء مؤشرات عميقة تبرز في مجملها أهمية اعتماد العربي على حاسة السمع (الرواية– المشافهة) و هنا يجدر بنا فهم عمق الجمالية الابداعية باعتبارها جمالية ينفرد بها النص الشعري العربي القديم . لحد أن اعتبر قائله إنساناً مهوساً و ذو صلات بغير عالم الانس، تمكنه و تمده بقوة غريبة تجعل منه شاعراً .

"إنّ الشعر بوصفه كلاماً خاصاً من السحر و التأثير ما ليس لكلام العامة لا بد أن تكون وراءه قوة غير بشرية، تجعل هؤلاء النخبة من الناس يقولون ما يعجز عن قوله الآخرون، و من يلجأ العقل إلى افتراض قُوى ما ورائية فائقة للطبيعة لتكون مصدر الابداع الشعري، و هذا ما يفسر ظهور فكرة شيطان الشعر و الجن ،بوصفهما مصدراً

---

[1]جودت فخر الدين:شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري ،دار الآداب، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1984، ص 140 ، 141 .

[2]القيرواني بن رشيق:العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ج 01، ص 134.

[3]المصدر نفسه ، ج 01 ، ص 20.

للالهام الشعري، ثم أفترض لذلك وجود وادي عبقر المسكون بالجن و الأرواح الملهمة، فإذا مسَّ الانسانُ روح من تلك الأرواح فإنّ طاقة أو قدرة غير عادية تحلُ فيه، فيقول كلاماً يخلب الألباب و يستحوذ على النفوس"[1]. حتى و إن تعذر فهم هذا الطرح أو استبعد يظل الشعر العربي القديم محيرا للعقول و سالبا للأفهام ، ومهما كان من أمره فإن ما لا اختلاف فيه هو أن الشعر نسق و نظام كما يراه حازم القرطاجني"و يجب أن تعلم أن أبيات الشعر و إن كانت أوائلها منفصلة عن أواخرها،فإن النظام فيها في تقدير الاتصال على استدارة . و إن كان وضع الأوزان الشعرية و ترتيبها ترتيباً زمنياً لا يمكنك أن ترجع بالنهاية إلى زمان المبدأ، بل تكون بينهما فسحة في الزمان و لا بد و ترتيب البيت المضروب ترتيب مكاني إذا بدأت بأي موضع شئت منه ثم درت عليه تأتي لك أن ترجع إلى الموضع الذي بدأت منه بنقله مستديرة على اتصال من غير أن يكون بين المبدأ و النهاية فسحة"[2].

نجد الشعر في معظم النقد العربي القديم نثراً أضيفت إليه عناصر أخرى و ليس من الصعب تفسير ذلك اعتماداً على فهمهم للمعنى الذي يوجد أولاً قبل الشعر أو القصيدة، و نقله إلى القصيدة لا يغير من طبيعته في وجوده الأول في النثر أو حتى قبل النثر،لأنّ المعاني العامة في المنظور النقدي التقليدي(عمود الشعر) هي القيم أو الأصول التي تسبق اللغة، هكذا يكون الشعر نظماً للنثر، هذا ما عبر عنه ابن طباطبا في وصفه للشعر بأنّه "كلام منظوم بائن عن المنثور و الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم ما خَصَ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، و فسد على الذوق، و نظمه

---

[1] مسلم حسب حسين:الشعرية العربية أصولها و مفاهيمها و إتجاهاتها، منشورات ضفاف،الطبعة الأولى ،2013، ص 67.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ،دار الغرب الاسلامي ، بيروت ، الطبعة الثانية ،1981، ص 250.

محدود معلوم فمن صحَّ طبعه و ذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه و من اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه و تقويمه بمعرفة العروض و الحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه"[1].و بهذا تظل اللغة العربية قاسما مشتركا ينهل منه الناثر أو الشاعر حتى إن تعددت معاييرهما واختلفت الحدود الفاصلة بينهما .

و يبقى أن للبليغ ميزة الإيجاز التي يفرضها مبدأ انتقاء الألفاظ و رونق المعاني . كما ينص على ذلك العسكري " إذا أردت أن تصنع كلاماً فأخطر معانيه ببالك و تذوق له كرائم اللفظ و اجعلها على ذكر منك ، ليقرب عليك تناولها ... ينبغي لصانع الكلام أن لا يتقدم الكلام تقدماً، و لا يحمله على لسانه حملاً... و إياك و التوعر فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد و هو الذي يستهلك معانيك و يشين ألفاظك، و من أراد معنى كريما فليلتمس له لفظاً كريماً"[2] و يضيف العسكري " أن يكون لفظك شريفاً عذباً، و فخماً سهلاً، و يكون معناك ظاهراً مكشوفاً، و قريبا معروفاً... و ينبغي أن تعرف أقدار المعاني ، فتوازن بينها و بين أوزان المستعمين و بين أقدار الحالات فتجعل لكل طبقة كلاماً،و لكل حال مقاماً "[3]. هكذا تكون البلاغة مجموعة القوانين و القواعد التي سعى النقد القديم إلى تقويم الشعر على هديها ... و لما كانت البلاغة متصلة بأمور كلية ذات قيم ثابتة ينطوي عليها التفكير الديني، فإنها لم تتعدى دعوة الالتزام و المحافظة على الشكل، لأن الابقاء على الشكل ذاته من شأنه أن يُبقي على التعبير الأدبي كفاعلية لإظهار المعاني الثابتة و من ثم يكون الناقد هو المتضلع من علوم البلاغة عامة .

---

[1] العلوي ابن طباطبا:عيار الشعر،41.

[2] العسكري أبو هلال : كتاب الصناعتين الكتابة و الشعر ، ص 151.

[3] المصدر نفسه، ص 152 ، 153 .

المبحث الثالث :

تقريب النثر من بلاغة الشعر

إجرائية التطابق و الاتفاق

لقد ظل النثر لا يتمتع بحضور في مقابل هيمنة الشعر مما مكنّه أن يكون داخل في القسمة إذ إن التقابل ظل قائما لدى البلاغيين القدامى يجرونه ضمن إحداث التعريف بنسق الشعر المنتظم .

و عليه ظل هذا الإجراء من التقابل ملازما للأخذ بنظام الشعر و توازنه و كذا جريان فاعلية تشكله . إذ النثر و كذا المنثور وردا دون بلاغة و دون التفكير ببنائه لذلك أخذ الشعر نعتا للانتظام و أنواعية النظم و من ثم فالنظم نقيض النثر و عكسه النسقي من حيث التشكل و التركيب، لذلك وردت القسمة في هذا الحذو :" إنّ النظم و النثر قسيمان تحت الكلام، و الكلام جنس لهما، و إنّما تصح القسمة هكذا:الكلام ينقسم إلى المنظوم و غير المنظوم، و غير المنظوم ينقسم إلى المسجوع و غير المسجوع، و لا يزال ينقسم كذلك حتى ينتهي إلى آخر أنواعه و مثال ذلك يجري مجرى قول الحي، فكما أنّ الحيّ ينقسم إلى الناطق و غير الناطق، ثم أنّ غير الناطق ينقسم إلى الطائر و غير الطائر و لا تزال تقسمه حتى تنتهي إلى آخر أنواعه، و لما كان الناطق و الطائر يشتركان في الحيّ الذي هو جنس لهما، ثم ينفصل الناطق بفضل النطق فكذلك النظم و النثر يشتركان في الكلام الذي هو جنس لهما، ثم ينفصل النظم عن النثر بفضل الوزن

الذي صار به المنظوم منظوماً".[1] فالكلام جنس جامع للنظم و النثر ،على زيادة في النظم تمثلت في الوزن .

اقتضت ضرورة فهم الشعر بما يحمل من كثافة مجازية و لكونه ينبني على الايجاز الرجوع و الاستعانة و التوسع عبر النثر، فيتأصل وجوده انطلاقا من الخارج وكذا من الذات التي تُقدّمه عبر النص الذي يحفّز على استحضاره أو استدعائه لضرورة يقتضيها الشرح أو ما يُشاكله، فالسّياق هو الجامع للمعاني وهو" تلك الأجزاء التي تسبق النصّ أو تليه مباشرة ويتحدّد من خلالها المعنى المقصود "[2] أو هو المعنى الأكبر، بحيث لا يتحدّد مجاله ضمن تِعْداد المعاني الملازمة للنص، وذلك كونه يتّسع إلى جهة ضرورة التواصل والتداول المفتوح ."إنّ المعاني منها ما يَتَطَالبُ بحسب الإسناد خاصَّةً، ومنها ما يتطالبُ بحسب الإسناد وبحسب انتساب بعض المعاني إلى بعض في أنفُسِهَا بكونها أمثالا أو أشباها أو أضداداً أو متقاربات من الأمثال أو الأضداد "[3]

وعليه المعاني التي يشملُها السّياق المنفتح وفق ما يذهب إليه حازم القرطاجني بتوسع هي"الصور الحاصلة في الأذهانٍ عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكلّ شيء له وجود خارج الذهن فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عَبَّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبّر عنه هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم. فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ.

---

[1] التوحيدي أبو حيان : الهوامل و الشوامل ، تحقيق أحمد أمين ،السيد صقر، لجنة التأليف و الترجمة ،1951، ص 309.

(2)وهبة مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ص 89.

[3]القرطاجني أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح محمد الحبيب بن الخوجة ، ص44.

فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ من لم يتهيّأ له سمعها من المُتَلفِّظ بها صارت رُسُومُ الخَطِّ تقيم في الأفهام هيآت الألفاظ فتقوم بها في الأذهان صور المعاني فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخطعلى الألفاظ الدالة عليها"[1] .

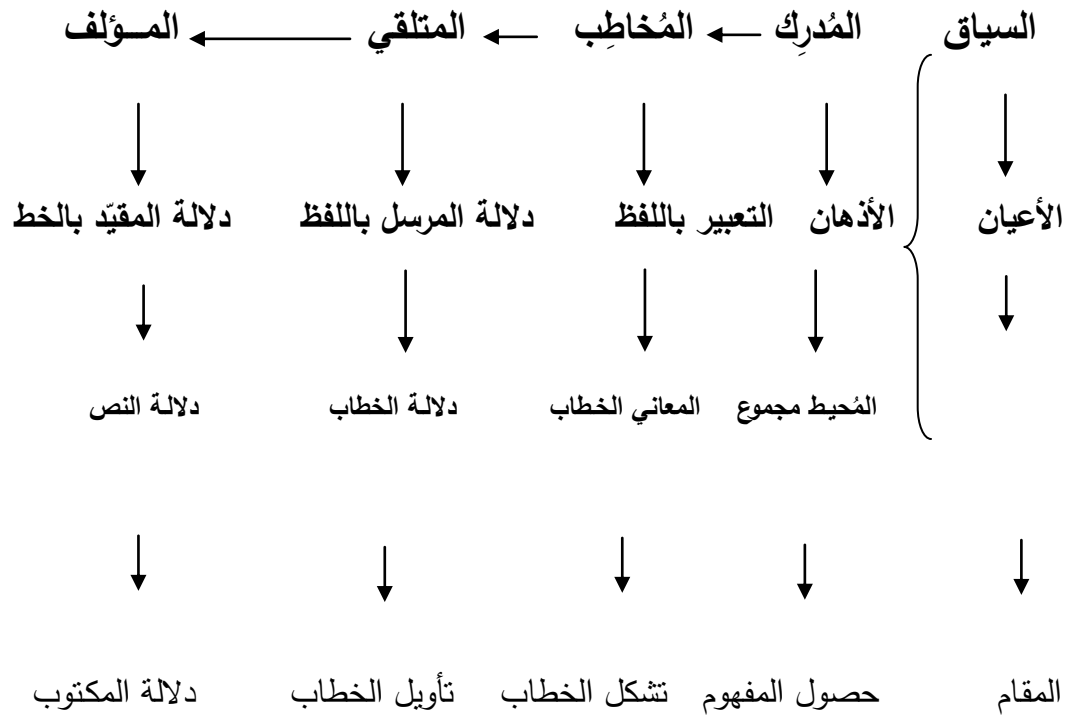
في ضوء هذا الطرح يُقدم توزّع السّياق تقديما مفصّلا من حيث تشكُّلُه، حيث نجد السياق يتأسّسُ لدى القرطاجني انطلاقا من الخارج ثم تتدرَّج عملية التطابق وكذا إجرائية الاتفاق وفق ما هو مطروح في الأعيان كي يتمَّ حصولُها في الأذهانثم تتدرج كي تحصل في إجرائية التلفظ التي ينهض بها الخطاب، وهذا لا يتم إلاّ إذا تمثّلتها الصورة الذهنية حتى تتهيّأ عبر التلفُّظ إلى جهة المتلقي أو ما يصطلح عليه القرطاجني بأفهام السامعين وهنا تكتمل دائرة دلالة الألفاظ ، إذ يستوفي المتلقي شرط الحضور لوَقْعِ الخطاب .

من جهة ثانية يُحدث لنا القرطاجني في آخر المطاف نُقْلةً أخرى لتشكّل السّياق، والذي يتأسّس بدوره من المدوّنة أو النصّ الذي يُظْهرُه الخطُّ أو في ما نصطلح عليه اليوم بالكتابة وهذا في رأيه يتهيّأُ من رسوم الخطّ صوب كل من لم يحصل له تلقِّيها عبر السمْع من المُتلفِّظ وهنا يتأسس السّياق الذي تنتجه القراءة من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليها حسب ما يطرحه **القرطاجني** في عَقِب طرحه.

يمكن أن نتمثّل العملية التي انتهى إليها **القرطاجني** وهو يقدم تدرج المعاني تقديما متلاحقا بالتكوين المتفرّع لدلالة السّياق حيث كان تصوّره له، ينطلق في البدء من مأخذ كلّي "**الأعيان**" والعيني هو المطروح الذي لا تلزمه قرينة ارتباط أو لازمة اتصال. في ضوء هذا يمكن أن نُمثِّلَ لما تقدّم بهذه الخطاطة :

---

[1] القرطاجني حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعةالثانية، 1981، ص 18 ، 19 .



تأخذ هذه الخطاطة – في ضوء ما هو جليّ – تمثيلا للحقل المرجعي للتواصل وفي الوقت نفسه تجلّي مسألة توالد المعنى الحاصل من السّياق الخارجي وكيفية توارُدِه بالتَّتابع انطلاقا من تمثُّلِه ذهنيا، إلى غاية التعبير عنه باللفظ وجهة المتلقي إلى غاية تقييده بالكتابة حيث النص يشمله ضمن سياق داخلي.

التراكيب البلاغية و فعل التأويل

إنّ تأويل ما تنهض عليه التراكيب البلاغية من صيغ مستغلقة مكثفة الدلالات غامضة الطرح في حقيقة الأمر فعل يحْصُلُ من المُثاقفة وكذلك الأمر بالنِّسبة للفهم الذي يتجاوز الشرح و التفسير ، لأنّ اللفظة أو الكلمة التي تكون مُفردة ضمن السّياق، تنفرد بمعناها من غير تأويل ، ولذلك فالشرح يتناوُلها تناولا معجميا فيُحْدثُ لها ما يقابلها من المعنى من غير تفصيل تأويلي وهذا يختلف عن اللفظة التي تستوجب الارتباط بنسق النص الشعري أو التركيب اللغوي إلى الترابط النصّي حيث السّياق الداخلي، فتؤدِّي بالشارح إلى التجاوز الذي لا نكاد نشبِّههُ بعملية الشرح أو التفسير لأنّ اقتران اللفظة بغيرها يجعلها تتجاوز حقل الشرح لكونها تلتبِس بحقل الصيغ البلاغية ضمن النص الشعري فيحصُل لها غُمُوضٌ لاقترانها بمعنى آخر ينحرف بها عن ظاهرها، ومن ثم تختلف عن ذلك الوضوح الذي تأخذه اللفظة السطحية التي يكشف معناها المعجم الشارح، بوصفه حقلا يُنتج تركيبَها الأول و البدئي.

وعليه فاللفظة وهي داخل الترابط النصي أو التركيب البلاغي تتحوّلُ إلى دلالات أخرى فتُنتج لها الشروح تأويلا في ضوء حضورها اللغوي . النحوي . أو المجازي . البلاغي أو أنّها تأخذ دور الإعلام داخل مجال المعلومة فتختصُّ بها مثاقفة الشارح كي تقدِّمها للكشف والبسط الإخباري، حينها تستقيم مع بقية المعاني الأخرى، ومع ذلك يمتدّ التأويل إلى المعلُومة في بعض الأحيان إذا كانت ضمن الترابط النصّي في نحْوِ هذا البيت الذي نمثِّل به من مفضلية **أبي ذُؤَيْبٍ الهُذَلِي:**

فَورَدْن والعيُّوقُ مَقْعَدَ رَابيءِ ال ضُّرَباءِ فَوْقَ النّظْمِ لاَيَتَلَّعُ[1]

يأتي هذا البيت من ضمن مجموعة الأبيات التي وردت لوصف الحُمُر الوحشية وهي مقبلة على الماء عِطاشا، لذلك جاء الفعل "وَرَدْنَ" مسندا لـ"العيُّوق" وهنا نجد الشارح في حاشية متن المفضلية يُقدم معنى العَيُّوق في مجالين :

أ مجال شارح .

ب مجال تأويلي.

أما من جهة المجال الشارح فيقول :"العَيُّوق: كَوْكَبٌ يطلع بحِيالِ الثُّرَيّا، وطلوعه قبل الجوزاء."[2] وفي شرح آخر: "والعيوق نجم أحمر مُضيء في طَرَفِ المَجرَّة الأيمن ليتْلو الثُّريَّا لا يتقدَّمُها ويطلع قبل الجَوزاء سُمِيَّ بذلك لأنّه يعوق الدُبْرانَ عن لقاء الثُّريَا"[3]، هذا توسِيعٌ لنصّ المعلومة وهي تدخل ضمن معرفة اسم الكوكب وموقع طلوعه حِيالَ الثُّرَيا وقبل الجوزاء.

مثل هذا الشرح يختصُّ بلفظة العَيّوقِ وهي مُتفرِّدةٌ حِيالَ النصّ حيث السّياق الخارجي، في حين يتساءلُ مُتلقيِّ النص في مقابل هذا الشرح غير الكافي لماذا اقترن ورود الحمر الوحشية على الماء مع ميقات طلوع العيُّوق؟ وهنا يتدخّل التأويل :" وإنّما

---

[1] المفضل الضبي بن محمد بن يعلى بن عامر : المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة، 1964 ، ص 424.

[2] المفضليات ، حاشية الشارح ، ص424.

[3] الزبيدي محمد مرتضى: تاج العروس من جواهر القاموس، مج 07، ص 30، . مادة عوق .

وصف أن الحمير وردن في شدّة الحرِّ، لأنّالعَيُّوقَ لا يكون على ما وُصِف إلاّ في شدّة الحرِّ في آخر اللّيل"[1].

وحين تُسْنَدُ لفظةُ العَيُّوق إلى صيغة "رابيء الضُّرباءٌ" من غير رابط يخرج بها إلى المجاز الواضح وبذا تتحوّلُ دلالة العَيُّوق إلى تأويل آخر لأنّها دخلت حقل التوظِيف الاستعاري، لأنّ هذا النّجم اقترن بالرابئ وهو "رجل يقعد فوق القوم الذين يضربون بالقِدَاحِ ينظر ما يعملون ويحفظ.. منها مخافة أن يُبَدّل " ضمن هذا الإسناد الشّارح لا يؤدي شيئا غير أنّ التأويل يؤدي نفسه كي يقَدِّم العيُّوق علامةً للرغبة في طلب الماء حيث شدّة الحرِّ إلاّ أنّ تعاقُبَ هذا الترابط قدّمَ لفظة: "العيُّوق" من جهة أخرى طالِعاً لموت الحمر الوحشية الواحد بعد الآخر والعيُّوق فوق النظم لا يتَتَلَّعُ .

إنّ اتِّساعَ لفظة العَيّوق ضمن البيت الشعري تدّرَج بها الشارح من وضُوح السّياق إلى دلالاتٍ أخرى، تكاد تكون متنوعّة وهي ترصد في عمومها دلالة رمزية للحياة . الإقبال على الشرب . وبوصفه رابئا ورقيبا على لعبة الموت التي تترصّد الحُمُرَ الوحشية في الوقت نفسه.

يتضح من هذا أن لدى العرب تقنية الاستعارية و إجادة القصص الشعري و البلوغ به إلى غاية التمام متى بلغ الشاعر من وصف الشيء أو القضية الواقعة التي يصفها مبلغاً يرى السامعين له كأنه محسوس و منظور إليه... فينبغي للمتكلم في الشيء على طريق البلاغة أن يجعل الشيء الذي يتكلم فيه كأنه مشاهدٌ بالبصر "[2]. للتدليل على مبتغى السياق الخفي للقصد، فوردت قرينة العيوق و هي تقدم تلك البلاغة للصورة

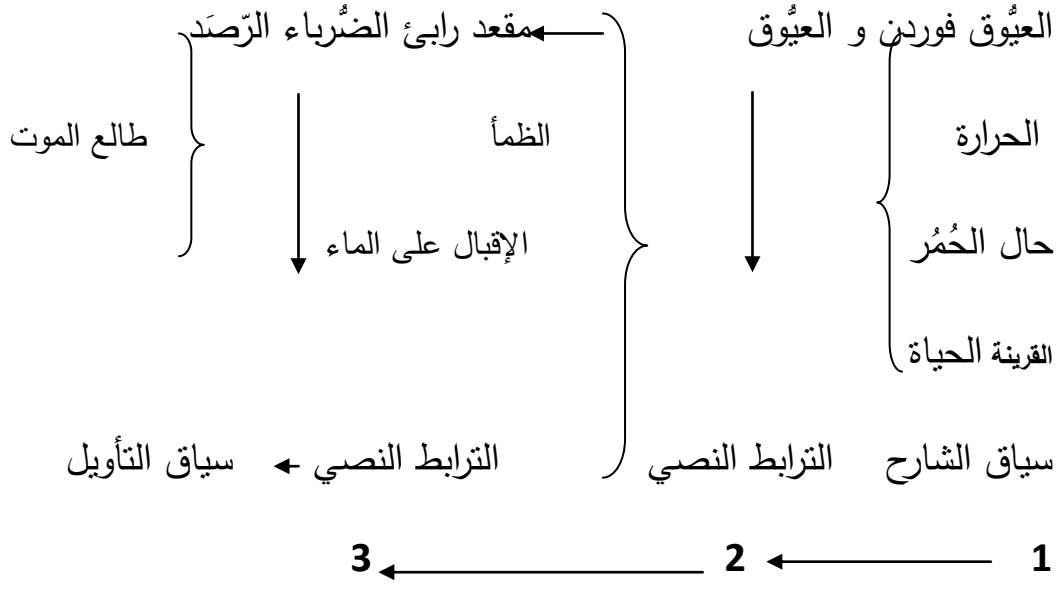
---

[1]المفضليات:حاشية الشارح . ص424.

[2]الروبي ألفت كمال : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين،دار التنوير عند الفلاسفة المسلمين ، بيروت ،2007. ، ص 227.

المعنوية الخفية، و تلك آلية من مقصدية التشكل مما هو غير مدرك ضمن نسق الخطاب و على هذا الأساس فالاستعارية هنا تتأسس لدى المتلقي على جلب ذلك المتواضع في النسق الثقافي لدلالة العيوق، إذ هذا الأخير هو قرينة في سياق المشبه للتدليل على سياق الحرّ و طلب الماء و كذا فهو بمثابة قرينة الاهتداء لموسم الإقبال على الماء و الحاجة الداعية إلى الشرب و من ثم نتجت عنها المشهدية لبلاغة الصورة الحركية للحمر الوحشية كي تتداعى فاعلية الصورة الحركية لتداعي الصراع بين الموت و الحياة و تلك بلاغة النسق الشعري حين ينفتح على أدائها .

وبذا يمكن تمثيل هذا التوسع الذي أخذته لفظة «العيُّوق» حسب هذه الخُطاطة:



مما يتضح ضمن هذه الخطاطة التي تحدِّد درجة التوسّع التي أخذتها لفظة «العَيُّوق» وكيف تدرّج في مقابلها تسلْسُلَ الشرح، ففي البداية قدم الشرح معنى العَيُّوق و هو بمعزل عن تواصله بالبيت الشعري، وفي المأْخَذِ الثاني قدّم العَيُّوق بوصفه ميقاتا للحرّ على ما وُصف داخل البيت، إذًا فهو ميقات للإقبال على الماء

وفي العنصر الثاني لا يستغرق الشرح سوى ليقدم معنى الرابئ مستقلا عن العيّوق باعتبارِهِ رقيبا عاليا لأنّه يربو فوق الجميع وحكما، ونظرا لقرينة ارتباطه بالعيوق و بوصفه مستعارا له أيضا، إذاً فهو يحمل معنى الطّالع الذي يُدِيرُ لعبة أخرى غير تلك التي يقدِّمها للسّياق الخارجي بين الرابئ والقوم الذين يضربون بالقداح.

إنّ مثْلَ هذا التوسّع صدر عن ما قدمه الشّارحُ من لفظة العيّوق كونها هي بداية التوسع الذي انتهى إليه التأويل أو كأنّها آلةٌ لفتح المعاني الخفية في الأبيات الشعرية.

ولعلّ هذه السلسلة من التحدِيدات تُقرِّبُنا من شخصية الشّارح بوصفه الكاشفَ المُبَيِّن، الحافظَ، الباسِطَ، المُوسِعَ والعارفَ، أي أنّ مُجْملَ هذه النعوت تتوافر في الشارح وإن كان هو في الواقع يتّصف في أول حاله بفطرة الكشف كما يتمتّع بها سائر الناس من جِهة البديهة في الاكتشاف والحِذق في التمييز، حسْبَ ما يصِفُها التوحيدي بـ:"بلاغة البديهة" حيث "يقع التعجّب للسّامع، لأنّ يهجم بفهمه على ما لا يُظَنُّ أن يظفر به كمن يعثُر بمَأْمُولِهِ على غفلة من تأميله والبديهة قدرة رُوحانيةٌ في جِبِلَّةٍ بشرية "[1]

لعلّ هذا الأمر يقع لدى الشارح المتلقي وهو في بدءِ تلقِّيهِ لما يسمع أو يحاور قصد تحصيل الفهم ضمن دائرة التداول اليومي حيث السّياق يشمل الجميع ومن جهة أخرى نجد الشارح يختص عن غيره بالفطنة وسُرعة التخريج إذا دخل ضمن دائرة ما يصطلح عليه التوحيدي بـ :"بلاغة التأويل"هذا المخرج ينتهجه الشارح في شرحه إذا واجه الغامض أو المُسْتغْلَقَ الصّعب خاصة إذا دخل ضمن عمليّة كشف المخزون الجوهري لأسرار المعاني .

---

[1]التوحيدي أبو حيان: الإمتاع والمؤانسة، تصحيح وضبط أحمد أمين ، أحمد الزين ، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ج 02، ص 142.

ومن ثم فإنّ بلاغة التأويل، "فهي [التي] تُحْوِجُ لغموضها إلى التدبَّر والتصفح، وهذان يفيدان من المسموع وجوها مختلفة كثيرة نافعة، وبهذه البلاغة يُتَّسع في أسرار [معاني] الدين والدنيا، وهي التي تأوّلها العلماء بالاستنباط .....و غيرها مما يكثر؛ وبها تفاضلوا وبها تجادلوا، وفيها تنافسوا ومنها استملوا، وبها اشتغلوا؛ ....وجَوَلانُ النفس واعْتصار الفكر إنّما يكونان بهذا النمط في أعماق هذا الفنّ؛ وها هنا تنثال الفوائد وتكثر العجائب..ومن أجلهايُسْتعانُ بقِوَى البلاغات المتقدمة بالصفات المُمَثِّلة حتى تكون مُعِينةً ورافدة في إثارة المعنى المدفون، وإنارة المُراد المخزون"[1]، ولعلّ الجوهري في هذا الرأي أو الطرح أنّ مثل هذه الأوصاف يتمتّع ويتّصِفُ بها الشارح المختص أو المُتميِّز حتّى يَرْقَى إلى بلاغة التأويل.

إنّ القصْدَ من بلاغة التأويل هو أقصى الوصول في معرفة السِّياق والمُراد منه لدى التوحيدي الاتساع في أسرار معاني الدِّين والدُّنيا، و لأجل ذلك فإنّ بلاغة التأويل لدى الشارح تحصل نتيجة تفَقُّهِهِ بهذا المُتَّسعَ الذي يشمله السّياق وتضلُّعه من كلِّ ما يحمله حتى تكون مشاربُه بليغةً في تخريج المعاني لأنّ البلاغة "تنبئ عن الوصول والانتهاء، يوصف بها الكلام والمتكلِّمُ، دون المُفْردُ "[2].

وبهذا نجد أنّ الشارح يأخذ ببلاغة الوصُول إلى جوهر المعنى المُراد، لأنّ من عادة الشُرّاحُ التنافس قصد الإمساك بهذا الجوهر ليحصل لهم في الأخير شرف الانتساب إليه، لأنّ المعنى هو محور اللفظ ودلالته الجوهرية قصد الاحتكام إليه والاسترشاد به على الرغم من أنّ اللفظة في بعض الأحيان لا تتمتع كثيرا بهذه الدلالة الجوهرية نظرا لتعدّدها وتباين هوامشها الغائبة أو أنّ مسألة الحصول على الغائب لا

---

[1] التوحيدي أبو حيان : الإمتاع والمؤانسة، تصحيح وضبط أحمد أمين ، أحمد الزين ،ج 03، ص 142 ، 143.

[2] الجرجاني علي بن محمد بن علي: كتاب التعريفات، تحقيق ابراهيم الأبياري، ص 37.

نجدها إلاّ ضمن الشُّروح الشعرية نحو ما نجده في المفضليات والأصمعيات والمعلّقات وجمهرة أشعار العرب وغيرها من المُتون الشارحة للشعر العربي القديم ..

التأويل و فاعلية الاستعارة :

إن الحلية الجمالية التي اكتساها الشعر العربي القديم ناتجة عن مختلف أضرب التزيينات البلاغية التي تعودها الشعراء طرائق للابداع ما جعل التفاوت في القول ظاهر و هو الأمر الذي تفطن له **عبد القاهر الجرجاني**، حين اهتدى إلى عملية الأخذ بأَضْرُب الكلام، فوجده ينقسم إلى شقين : فمنه ما يأتي وفق قَصْديَّةِ المتلقي في السّياق الخارجي حيث تداولية الخطاب اليومي في الحقيقة الخارجية ، وقسم منه يرد حسب قَصْدِيّةِ الشاعر ضمن سياق النص الشعري حيث المجاز والانحراف والانعطاف عن حرفية الحقيقة.

و القصْد من هذا الأخير أي التأويل هو الرجوع إلى حاله الأول، أي معرفة التأسيس الأول للمعنى في قصده الأول " والتأويل مشتقٌّ من آل يؤولُ إذا رجع تقول آل الأمر إلى كذا أي رجع إليه ومآل الأمر مرجعه... فكان المؤول بالتأويل كالمتحكِّم على الكلام المتصرّف فيه و قال ابن فارس في فقه العربية التأويل آخر الأمر وعاقبتُه يُقال مآل الأمر مصيرُه واشتقاق الكلمة من الأول وهو العاقبة والمصير " [1]

وعليه فالكلام بالنسبة له على ضربين :" ضرب أن تصل إليه إذا قصدت أن تُخبر عن زيد مثلا بالخروج على الحقيقة فقلت خرج زيدٌ: وبالانطلاق عن عَمْرو وقلت: عُمْرو مُنْطلِقٌ : وعلى هذا القياس ، وضربٌ آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض ومدار هذا الأمر على **الكِناية** و**الاستعارة** و**التمثيل** ...أو لا ترى أنّك إذا قُلْتَ: هو كَثيرُ الرَّمَادِ ، أو قُلتَ: طويل النِّجَادِ، أوقُلْتَ في المرْأة: نؤومُ الضُّحى فإنّك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرّد اللفظ ولكن يدلّ اللفظ على معناه الذي يوجبُهُ ظاهرُهُ ثم يعقل السامع

[1] ينظر: الشوكاني محمد بن علي بن محمد: إرشاد الفحول إلى تحقيق علم الأصول، تح أبو مصعب محمد سعيد البدري، ص298.

من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانيا هو غرضُك كمعرفَتِك من كَثِيرِ رَمَادِ القِدر أنه مِضْيَافٌ ومن طَوِيلِ النِّجادِ أنّهُ طويل القامة ومن نَؤُومِ الضُّحىَ في المَرْأة أنها مُتْرَفةٌ مخْدُومَةٌ لها من يكفيهَا أمْرَهَا"[1].

في ضوء هذا الطرح يمكن أن نُحدث تقْرِيباً بين ما يهيِّئُهُ الشَّارح من منثُور الشَّرح لأبنية الشعر وسياق النص الشعري من حيث طبيعةُ تأليفِهِ البلاغي وكثافة مجازه وبين هذين الضربين اللذين أتى إلى ذكرهما **الجرجاني** بين خطاب الإخبار في حقيقته وخطاب الاستعارة في كثافة مجازه.

و هنا نخلص إلى أنّ التأويل لا ينتج إلاّ من فاعلية **الإستعارة** و هي تفعِّل نسق المجاز و من ثم فالمستعار للنسق الشعري و هو على قدر من المجاز و الكثافة التركيبية فإنه يؤدي تلك الوظيفة التي تطاوع نسق الشعري كونه غير مكرّس للإرسال التصويري.

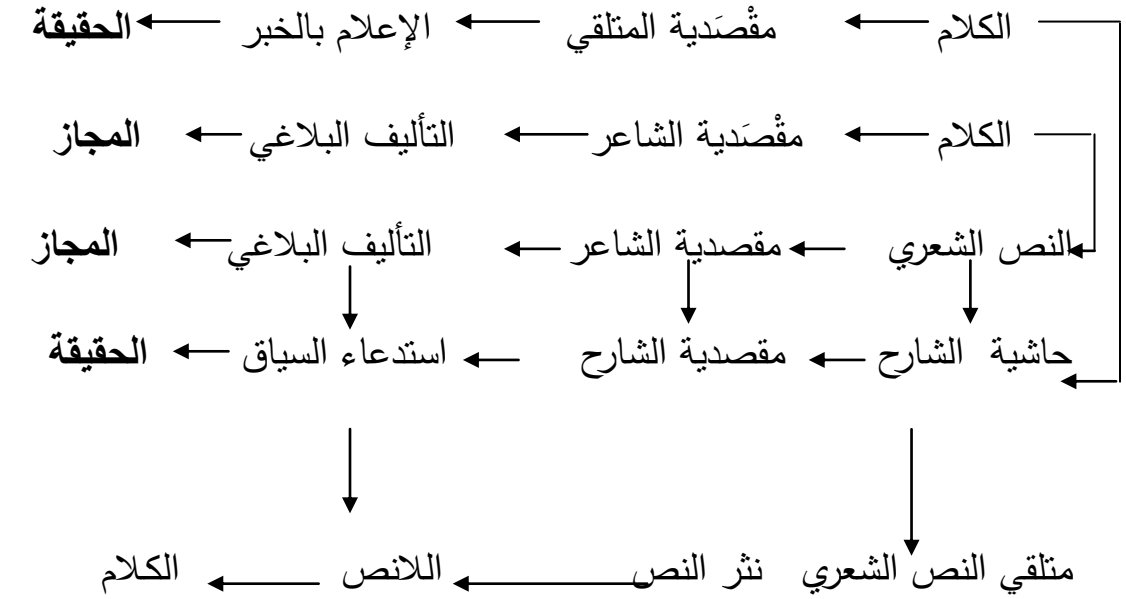
و عليه **فالاستعارة** رديفة النسق الشعري و عامله الملازم للصورة المعنوية للتشكل الشعري بعامة ، من هنا يمكن القول أن صيغ القص أو الحكي أو الإخبار تنهض عليها **الاستعارة** في الأداء التصويري كونها ترد بمثابة الرمز أو التلميح الإشاري الذي يكفي المتلقي دون الحاجة لذلك الإرسال الذي ينهض عليه نسق النثر و تراكيبه التصويرية .

نسْتخلِصُ من جملة هذا،أنّنا نواجِهُ ضربين من الكلام حسب ما انتهى إليه "**الجرجاني**" بين خطاب الحقيقة حيث السّياق الخارجي ، وخطاب المجاز حيث سياق النصّ الشعري، ذلك لأنّ الشارح وهو يمارس عملية الشرح ينثر بناء البيت وفق ما

[1] الجُرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، ص 202 ، 203 .

يتضمّنه من ألفاظ إلى مرجعية السّياق الخارجي فينزِلُ بناءُ البيت الشعري إلى تلك الحقيقة التي ينهل منها معاني الألفاظ والتي تتأسّسُ في جوهرها من مواضعات الخطابات اليومية وكذلك التجارب وسياق المَرْويات والمشهور من وقائع أيام العرب وأبنية المأثور من خطاب الأمثال وخطابُ العجائب في ما يُتَدَاولُ من المَحْكِي، وكلّ هذا مما يشمله سياق الإخبار والإعلام ومن ثم فالعملية تتم لدى الشارح في إخراج نسق البيت الشعري من ضِيق التَّكْثيفِ المجازي إلى مُتّسع السّياق الخارجي حيث تكْوينُه الأول الذي نتج منْهُ ومصدره الأصلي الذي تولّد من مكوّنهِ الإخباري وسياقه الإعلامي.

ولتبيان هذا نُقدِمُ مُقاربة أضْربِ الكلام لدى **الجرجاني . في ضوء الرأي السابق الذكر** بحاشية الشارح ومتن النص الشعري في النّحو الآتي:



يأتي هذا الجانب من الطرح فيما نجده لدى الشاعر **أبو ذؤيب** في بيت من مفضليته نحو ما يذهب إليه:

متفلِّقٌ **أنْسَاؤُهَا** عنْ قَانِيءٍ كالقُرْطِ صَاوٍ غُبْرُهُ لا يُرْضَعُ[1]

حين يُباشر الشّارحُ سياق هذا البيت يجده في مجملِه أنّه يتأسس على لفظة محورية وعليه فهي لديه بمثابة الرّابط المُشترك لمجموع البيت لأنَّ معناها يسقط على مجموع البيت، مما دعاه كي يتّخذ من لفظة"**الأنْسَاء**" جمع "**نَسَا**" مدخلا لنثر البيت وفق مصدرها في السّياق الخارجي في هذا النحو من الشرح:

" الأنْسَاءُ جمع نَسَا ، وهو عرق في الورك والفخذ. أراد أنَّ موضع النَسَا انشق اللحم فيه فرقتين حتى بدا العرق، فاللفظ على النَسَا والمعنى على ما حوله.عن قانيء : أراد أنَّ الضرع كان أبيضَ فاحْمَرَّ ثم دخله شيءٌ من سوادٍ فجعله قانِئاً حين طال عليه العهدُ وذهب اللبنُ . و"عن": بمعنى "مع"، . كالقُرْط : شبّهه به لصِغَرِه. الصّاوي : اليابس. الغُبْرُ: بقيّةُ اللبن. أراد أنّها ذَاوِيَةُ الضرْعِ لم تحمل زمانا فهو أشدُّ لها "[2] مما يتضح أنّ الشارح نزّلَ مجموعُ البيت إلى معنى لفظة " **نسا**" و من ثم فإنّ توسع سياقها إلى هذا القدر من التمدُّد قد مكّنَ مُجْمَل البيت في المقابل أن يُحمل على معنى الجزء منه .

إضافة إلى ذلك وفي ضوء ما سبق نجد أنّ البيت ينْشطِر إلى ضربين من البناء ، فالضّرب الأول هو تشكُّلٌ صريحٌ لا يكاد يختلف عما يتجاوب في السّياق الخارجي:"**متفلَّق أنْسَاؤُها عن قَانِئٍ**" لذلك وهو على هذا النحو لا يخرج عن صيغة

---

[1] المفضليات، ص428.

[2] المصدر نفسه، . حاشية الشارح . ص 428.

خطاب المتكلّم في السّياق الخارجي وهو يُشعر بالإخبار عن حال ضرع الفرس حين تفلّقت أنساؤها في حين يأتي الضرب الثاني"**كالقُرْطِ صَاوٍ غُبْرُهُ لا يُرْضَعُ**"مكثفا بمجاز التشبيه ومن ثم فهو يخرج إلى معنى آخر أكثر دلالة من حرفية معنى الضرب الأول من البناء الوارد في صدر البيت .

إن الشارح يقربنا دوما من ذلك الذي لا يؤديه التشكل الشعري و عليه فهو دوما يقربنا من آلية التصوير الشعري عبر أضرب المجاز لذلك فالشارح ليس مكرّسا لأداء المعجمية بقدر ما هو منوط بذلك التقريب التصويري لما استعاره الشعر من أبنية العرب التركيبية ضمن الأمثال و الحكم و المقطع من نتف التراكيب المجهولة من قصصهم و الخفي من سرديات أخبارهم لذلك فالشارح هو منتج لتلك الآليات لفاعلية التناص في حدود نمط من التخريج حين يُلفتنا إلى تلك الشفرات التي تدلل على حضورها أو استعير لنسق الشعر، فالشارح هو منتج **استعارات** نصية كبرى .

إن الكلام العربي حتى و إن كان نثراً فقد تعجز اللغات على تعددها و اختلافها أن تخلق مقابلاً نثرياً يتوافق مع دلالاته و إيحاءاته و بيانه و صنعته ذلك لأن الكلام العربي مبني على التوصيف و الذوق و التصوير و التخييل و الأحاسيس .

الفصـــل الثـــاني:

البلاغة و تشكل الاستعارة

2

البلاغة و تشكل الاستعارة

- **المبحث الأول:** تشكل الصورة الاستعارية .
- **المبحث الثاني:** الاستعارة و التعدد الدلالي .
- **المبحث الثالث:** الاستعارة و التحليل الذهني .

2

المبحث الأول :

تشكل الصورة الاستعارية

الاستعارة / المفهوم

واكبت البلاغة النقد في مراحله الباكرة، و سارت إلى جنبه دون قواعد نتيجة ما حفل به الشعر القديم من تشبيهات و محسنات بديعية معنوية أو لفظية، و كذا **الكنايات و الاستعارات** بدليل نظم الشعراء القدامى قصائدهم و حولياتهم دون إدراك أو معرفة منهم للقاعدة، حيث تولدت القاعدة لاحقاً من رحم النص الشعري القديم ذاته .

ثم إن **الصور المجازية** تحديداً مثلت المكون الرئيس في النص الشعري القديم، إذ تؤسس تشكله العام، و بالتالي تمنحه تناسقاً مرهفاً و توزيعاً متناسباً، هذا التناسق و التناسب يقدم للنص جماليته الشعرية و أبعاده الفنية. و من ثم **فالمجاز**هو استعمال اللفظ في غير ما وضع له أصلاً ، و اللافت للنظر أنّ فكرة مجاز اللُّغة أو **استعاريتها** قديمة انتهى إليها **ابن جني** "الحقيقة ما أقرَّ في الاستعمال، على أصل وضعه في اللغة، و المجاز بضد ذلك، و إنما يقع المجاز و يعدل إليه عن الحقيقة لمعانٍ ثلاثة و هي الاتساع و التوكيد و التشبيه... أنّ أكثر كلام العرب إنَّما مجاز ، و ذلك ناتج عن دوران اللفظ على الألسنة بدلالته المجازية اكتسب سمة الحقيقة، و تلك التراكيب اللغوية التي نخالها ذات دلالة حقيقية هي في الأصل ذات دلالة مجازية محققة لتلك المعاني التي ذكرنا" [1]

أما المجاز لدى **الجرجاني**" كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها للملاحظة بين الثاني و الأول فهي مجاز و إن شئت قلت كل كلمة جُزت بها ما وقعت له

---

[1] ابن جني أبو الفتح عثمان : الخصائص ،تحقيق عبد الحميد هنداوي ،دار الكتب العلمية ، بيروت ،الطبعة الثانية ،2003، ج2،ص 208.

في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن يستأنف فيها وضعاً لملاحظة بين ما تجوز بها إليه و بين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي **مجاز**"[1]

إنّ **المجاز** بإيجاز،" عملية لغوية تعمل على إنتاج بنيات لغوية من نوع معين وهي البنيات المسماة المولَّدة، و يتحكم في إنتاجها ماهو تصوري، و بذَلك فإنّ بناءها يتم على مستوى التمثيل الذهني و ليس على مستوى ما يربط بين الأشياء المتعالقة مجازياً في العالم الخارجي غير اللغوي، و على النظرية الدلالية أن ترصد كيفية إبداع هذه الدلالات الجديدة الموّلَّدة و تحدد المبادئ الدلالية التي تسمح بقيام تأويل دلالي لها"[2].

و عليه فالمجاز يُراد به خرق لتلك المعيارية للنسقية الحرفية واجتناب اللغة في وظيفتها التقريرية الخطابية المباشرة،إنّه تكسير أفق الانتظار من جملة صريحة مباشرة إلى جملة محمَّلة بالايماءات و الايحاءات فتكون في الوقت ذاته مُغرية لأداء فاعلية التأويل، كونها انحرفت عن قواعدها الطبيعة و قوامها اللغوي العادي و المألوف .إنّها اللُّغة حين تتجاوز الفعل التواصلي إلى عالم البحث عن الدلالات المتوارية، إنهااللُّغةو هي بمنأى عن كونها وسيلة تواصل و تعبير فحسب بل غاية و هدف .

لهذا يُشكل المجاز" دليلا واضحاً على عدم قيام علاقة مباشرة بين اللفظ (الواقع الذهني و الواقع الحقيقي) الخارجي... فالمتكلم هو الذي يربط بين الأشياء و يُقيم بينها نطاقاً معيناً فنحصل على علاقة مجازية، وهذه العلاقة لا وجود لها إلاّ على مستوى التصور... فالمتكلمون يبنون الدلالات اللغوية انطلاقاً من التصورات الذهنية التي يملكونها "[3] .

---

[1] عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 304.

[2] عبد المجيد جحفة :مدخل إلى الدلالة الحديثة،، دار توبقال للنشر، المغرب، 2000، الطبعة الأولى، ص 110.

[3] ينظر :المرجع نفسه، ص 109 ، 110 .

و المجاز أضرب متعددة "من أشرف ما يعد في القواعد المجازية، و أرسخها عرقاً فيه **الاستعارة** ، إذ لا خلاف بين علماء البيان في كونها معدودة من المعاني المجازية "[1] و لما كثر المجاز في لغة العرب لحد أن شكل ظاهرة لغوية قوية قسم حسب طرائق وروده فيها " و للعرب المجازات في الكلام و معناها طرق القول و مآخذه، ففيها الاستعارة و التمثيل و القلب و التقديم و التأخير و الحذف و التكرار و الإخفاء و الإظهار و التعريض و الافصاح و الكناية و الايضاح و مخاطبة الواحد مخاطبة الجميع و الجميع خطاب الواحد، و الواحد و الجميع خطاب الاثنين،و القصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم، و بلفظ العموم لمعنى الخصوص،و بكل هذه المذاهب نزل القرآن " [2] .

[1] العلوي يحي بن حمزة بن علي بن ابراهيم اليميني :الطراز ، تحقيق عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية ، بيروت، الطبعة الأولى ، 2002، ج01، ص 186.

[2] ابن قتية : تأويل مشكل القرآن ،ص 20 ، 21 .

أوجه الاستعارة

تتبني الاستعارة ضمن النسق الشعري على ذلك الافتراض التخييلي الذي قدمته البلاغة العربية القديمة بنوع من الالتفات الذي لم يراعي تلك الفاعلية الخفية لتشكل الاستعارة على الرغم من تعدد أنواعيتها و تنوع مسمياتها فإن **الاستعارة** تظل نسقا عارما بتلك المجاهل التي تنزع إلى جهة الإلحاق الخرافي للخطاب الشعري و التصوير العجائبي مما لم يدع للبلاغة كي تخاطر في تقعيد تلك السردية الخفية التي ترد أساسا من تأويل المتلقي و لما تضمره مراميها الخفية .

يعرف **ابن الأثير الاستعارة** بقوله " إنّما سُمي هذا القسم من الكلام (الاستعارة) لأنّ الأصل في الاستعارة المجازية مأخوذة من العارية الحقيقية التي هي ضرب من المعاملة، و هي أن يستعير بعض الناس من بعض شيئاً من الأشياء، و لا يقع ذلك إلاّ من شخصين بينهما سبب معرفة بوجه من الوجوه فلا يستعير أحدهما من الآخر شيئاً، إذ لا يعرفه حتى يستعير منه و هذا الحكم جار على استعارة الألفاظ بعضها من بعض، فالمشاركة بين اللفظين في نقل المعنى من أحدهما إلى الآخر كالمعرفة بين الشخصين في نقل الشيء المستعار من أحدهما إلى الآخر "[1] .

فقد قصر ابن الأثير العلاقة القائمة بين قطبي الاستعارة على المشابهة شأنه في ذلك شأن النقاد و البلاغيين التراثيين الذين اعتبروا هذا النمط البلاغي مجرد حلية جمالية و زخرف قول للتأثير في المتلقي. و بخلافه يذكر مفصلا أبو هلال العسكري أربع وظائف للاستعارة تتمثل في :

1 – شرح المعنى

2 – فضل الابانة عنه

[1] ابن الأثير:المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تحقيق أحمد الحوفي و بدوي بطانة، ج 02، ص 82.

3 – تأكيده و المبالغة فيه

4– الإشارة إليه بقليل من اللفظ و حسن المعرض الذي يبرز فيه "[1] ، نقف عندا بالشرح على مستوى الأبيات التالية :

وتَعْطُو بِرَخْصٍ غَيْرَ شَثْنٍ كَأَنَّهُ أَسَارِيْعُ ظَبْيٍ أَوْ مَسَاوِيْكُ إِسْحِلِ
كَبِكْرِ المُقَانَاةِ البَيَاضِ بِصُفْرَة غَذَاهَا نَمِيْرُ المَاءِ غَيْرُ مُحَلَّلِ
تُضِيءُ الظَّلامَ بِالعِشَاءِ كَأَنَّهَا مَنَارَةُ مُمْسَى رَاهِبٍ مُتَبَتِّلِ[2]

يصنع التشبيه و الاستعارة عناصر متناسقة متفاعلة على مستوى المقطع الشعري كما على مستوى المعلقة برمتها، الأمر الذي يجعلها أبلغ في الأداء و أدق في التعبير عن مبتغى الشاعر، فامرؤ القيس عُرف بأمير الشعراء، و قد حاول في إبداعه تصوير الحياة العربية القديمة كما تمنى و أراد عيشها الشاعر ذاته، فلجأ إلى الوصف الحسي ببديهة فائقة و بمعاني رائقة و من خلالها شَدَ المُطلِّع على معلقته و رمى به في حضن الطبيعة العذراء و حياة اللهو و المجون، فسخرت له سليقته ما عَذُبَ ورَق من الألفاظ و الدلالات التي عكست بدورها نفسية الشاعر و من ثم تكون الاستعارة سبباً وجيهاً يمنح للكلمة روحاً، فتدب فيها الحياة على نحو ما تقدمه العبارات :

- ✓ أساريع ظبي .
- ✓ مساويك إسحل.
- ✓ كبكر المقاناة البياض.
- ✓ تضيء الظلام بالعشاء .

---

[1] ينظر العسكري أبو هلال :الصناعتين، ص 295.

[2]القرشي أبو زيد محمد بن أبي الخطاب،جمهرة أشعار العرب ،المجلد 1،دارو مكتبة الهلال ،بيروت،لبنان،1999، ص 165.

✓ منارة راهب متبتل.

فالاستعارات قدمت المعاني التي أرادها الشاعر أولاً بقليل من الألفاظ و أبانت عن أفكاره التي كساها ألفاظ متخيرة و منتقاة بمنتهى الدقة، فامرؤ القيس عرف بمعجم شعري خاص ، و هو ما جعله يعبر عن كثير من المسائل و الأوصاف بتراكيب لغوية مكثفة و لكنها مجازية انبنت على الاستعارة " إنها تُعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تُخرج من الصدفة الواحدة عدةً من الدُّرر ، و تجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر، و إذا تأملت أقسام الصَّنعة التي بها يكون الكلام في حَدِّ البلاغة و معها يستحق وصف البراعة، و جَدتها تفتقر إلى أن تعيرها حُلاها، و تقصُرُ عن أن تنازعها مداها و صادفتها نجوماً هي بدرها وروضاً هي زَهرها ... إن شِئتَ أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل،كأنها قد جُسِمت حتى رأتها العيون، و إن شئتَ لطَّفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"[1] .

عموما" **الاستعارة** ضرب من التشبيه، و نمط من التمثيل، و التشبيه قياس و القياس يَجري فيما تعيه القلوب، و تُدركه العقول، و تستفتى فيه الأفهام و الأذهان لا الأسماع و الآذان"[2]. و في هذا دلالة واضحة المعالم تُشير إلى حذق متلقي هذا النص الشعري، و إن كان يعتمد في الفهم و القول على السماع و المشافهة غير أن السليقة عكست سلامة الذوق فالأشعار حفلت بالبيان و البديع، ذلك أن من سمات التأليف الشعري استدعاء الصور البيانية من استعارة و كناية و تشبيه... و استحضار للمحسنات البديعية من طباق و جناس و سجع و تورية ... لتشكيل القصيدة فهي بنية و تعبير أي صورة و معنى، معنى يدركه العقل فيدعوه للتساءل و يجره للبحث في كيف و لماذا قيل كذا و لم يقل كذا بناءً على

---

[1] الجرجاني عبد القاهر بن عبد الرحمن ، أسرار البلاغة في علم البيان ، تحقيق عبد الحميد هنداوي،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان،2001، الطبعة الأولى ، ص 40.

[2] الجرجاني أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد:أسرار البلاغة،دار المدني بجدة ،1991، ص 20.

التقديم و التأخير، و لغلبة المجاز في التشكيل اللغوي للنص. فيبحث العقل في مسائل الصناعة اللغوية و يتفحص طرائق الصياغة التعبيرية حتى و لو كانت مطيته في ذلك السماع.بل إن الفطنة عمت الذهنيات العربية قديماً و ليس أدل على ذلك من هذه النصوص الشعرية القديمة التي كانت و لا تزال تنزف بلغتها الاستعارية الأقلام و تربك الأذهان .

و **الاستعارة صورة بيانية** " تنوب فيها الكلمة عن الموضوع و عن النوع أو الفعل الذي تحدده في معناه الخاص، يمكن أن يحدد موضوعاً آخر أو نوعاً آخر أو فعلا آخر،انطلاقاً من التشابه الذي يرصده الذهن بينهما، و كل استعارة تقوم على المقارنة التي تكون في ذهن ذلك الذي يلجأ إلى هذه الصورة "[1]. الاستعارة الحية بكل بساطة إسقاط صورة ذهنية تواضعية على صورة ذهنية تواضعية أخرى أي إسقاط مشهد على مشهد(الاستعارة التمثيلية) " فالاستعارة و الصورة عامة هي الجذر المشترك الذي انفلقت عنه كل من الأسطورة و اللُّغة، فالإنسان البدائي كان يميل إلى بث الروح في كل شيء من حوله عبر التشخيص الذي مارسه باللُّغة... ثم إن الأسطورة من أقدم وسائل التعبير عند الإنسان لهذا لا بد أن يكون للأسطورة أثر في تشكيل دلالة اللُّغة و دور في شحن دلالة الكلمات"[2].

و ممّا تنهض عليه **الاستعارة** أنها تعمل عملاً ثنائيا مدمجا إذ تزدوج آليتها التعبيرية عبر مسلكين مما تجعلها تأخذ المتلقي إلى جهة الظاهر المقروء و الخطي المؤول و عليه " يلاحظ على العملية الاستعارية أنها تركز على ازدواجية الرؤية خلال التقاطها للواقع إذ تمزج بين شيئين مختلفين و تسمى إحداهما باسم الآخر فإن عملية المجاز ... تمضي في

---

[1] بريجيت نيرليخ:الاستعارة و الكناية ، ترجمة حسين خالقي، ص 403.

[2] ينظر: محمد الصالح البوعمراني : السيميائية العرفانية الاستعاري و الثقافي ، مركز النشر الجامعي ، تونس ،2015، ص 299 ، 301 .

الاتجاه المضاد فهي تستبدل أحدهما بالآخر و إنما تعتمد على إجراء توحيدي بين العناصر المتفرقة "[1].

و عليه يُسمحُ النظر إلى اللُّغة كاستعارة كبرى بتحطيم نسقية اللُّغة، أو بالأحرى تحطيم ثنائية الدليل اللغوي الذي هو نتاج ارتباط دال (صورة صوتية) و مدلول (مفهوم ذهني) الذي جسدته اللسانيات البنوية، فالدليل ينفتح بالضرورة على طرف ثالث هو مرجع العلامة اللغوية لأنّه من غير المنطقي تصور وجود صورة ذهنية دونما إحالة لموجودات خارجية ، تعتمد الدوال اللّغوية الصوتية للتوسط بينها و بين الصورة الذهنية التي تنطبع في الذهن لمجرد تلقي الأصوات سماعاً، فالموجودات الخارجية (المراجع) مضمنة في المدلول و بالامكان التعبير عنها بمصطلح المرجع " [2].فالشعر ينهض أساساً على الفضاء و الايحاء و التأمل و الرمز و المجاز و " مفهوم الانزياح، و يتفاعل مع الدوال و الجمل و العبارات و الصيغ التي تشتغل ضمن هذا الاطار و تنفتح على هذا الأفق "[3].

كما يبرُز في الأبيات الشعرية التالية :

إذَا اللَّيْلُ أَضوَانِي بسطت يد الهوى و أَدْلَلْتُ دَمْعاً مِنْ خَلاَئِقِهِ الكِبْرُ

استعارة مكنية، حيث شبه الهوى بالانسان له يد يبسطها في إشارة إلى سيطرته المطلقة كلما أضعفه الليل و أضناه ، فحذف المشبه به الانسان و أبقى على أحد لوازمه اليد.

---

[1] فضل صلاح :علم الأسلوب ، مبادئه و اجراءاته ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1985، ص 222.

[2]حسن خالقي:نسقية اللغة و لا محدودية الدلالة،الخطاب ، ص 333.

[3] فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية ، ص 193.

تَكَادُ تُضِيءُ النَارُ بَينَ جَوَانِحِي إذَا هِيَ أَذْكَتْهَا الصَّبَابَةُ و الفِكْرُ

استعارة تصريحية،إذ استعار صورة النار المتوهجة ليجسد حالته كلما أذكته الصَّبابة .

المشبه ← العواطف (محذوف)_ المشبه به ← النار (مصرح به)

شبه ذاته (بين جوانحي ← الأضلاع)

شبه توهج عواطفه و مشاعره بالنار المتوهجة،فأشار إلى المشاعر بالجوانح و ما بينها(الأضلع)

وَقلبْتُ أَمرِي لاَ أَرَى لِي رَاحَةً إذَا الهَمُّ أَسْلاَني، أَلَحَّ بيَّ الهِجْرُ[1]

شبه الهَمَّ بأمر يَسَلي فحذف المشبه به و أشار إليه بلازمة (الفعل أسلاني) و هي استعارة مكنية .

وَ يَاربَّ دَارٍ لَمْ تُخِفْنِي مَنِيعَةٍ طَلَعْتُ عَلَيْها بِالرَّدَى،أَنا وَ الفجْر

استعارة مكنية، حيث شبه الدار بكائن مخيف.

العَجْزُ به استعارة تشخيصية حيث شَخَّصَ فيها (الفجر) في صورة إنسان يصحبه.

نص شعري مفعم **بالصور المجازية** المعتمدة أساساً على **الاستعارة** في تكوينها، إذ تؤكد جميعها البعد الانساني البارز و الجلي في التشخيص القائم على الصور البلاغية نفسها .إنها (الاستعارة) تحقق تجانساً رفيعاً لعناصرها المشكلة و الباقية إنها تجسد مبدأ غلبة الجانب الحسي و المادي في التعبير .

و مهما يكن فإن اللغة الشعرية هي في مجموعها استعارية تنبني على ذلك الانزياح الذي تسهم به ما يجعله فارقا و من ثم يصبح مختلفا لا يتنزل إلى درجات التوصيف الذي لا ينم عن ذلك التصعيد الذي تؤديه الاستعارة أساسا." فاللُّغة الشعرية على هذا الأساس هي البؤرة التي تشعُّ كيان المعنى في تجلٍّ نوعي من تجلياتها، و تمظهر خاص من تمظهراتها،إذ

[1] ابن خالويه:ديوان أبو فراس ، ص 21.

إنّ لغة القصيدة الحقة هي تلك اللُّغة تمتزج بدلالتها امتزاجاً بالغ القسوة و البراعة و مفردات لغة كهذه ليست أجزاء أساسية في هيكل تعبيري حسِّي فقط،بل هي أبعد من ذلك إنَّها شظايا المعنى و الدلالة و قد تفجرت بالتوتر و الحرارة و الشاعرية و اكتسبت حضورها العلامي عبر اندماجها بروح التجربة " [1].

و على هذا الأساس **فالاستعارة** هي نمط نسقي مكثف بحيث أضحى مصطلحاً لتلك الأساليب التي حظيت البلاغة الجديدة إلى أخذها إلى جهة التشكل الجمالي الذي لا ينحصر ضمن أبنية الأنساق الشعرية بل تعدى ذلك إلى ما انتهى إليه الشكلانيون الروس كون مثل هذه الجمالية المكثفة تنعطف إلى جمالية الصورة كونها تؤدي بالفكر إلى ذلك الإعمال قصد التوسع في معرفة وظائفها .

إنّ الصورة في الشعر تتمتع بدلالة واسعة، لأنّها تضم كل العناصر التي نسميها أوجهاً بلاغية :**الاستعارة، المجاز المرسل** ...بهذا المعنى لا يمكن " للنص أن ينهض بلعبته في تشكيل المعنى إلاَّ من خلال قدرته على استعياب معنى جدل بنائه و تكوينه إذ إنّ لعبة النصّ لا تتوقف عند تخوم المعنى المباشر للنص المكتوب و لكنها تتوزاى مع أشكال التعبير اللفظي مع الاشارة و العبارة مع الصورة المجسِّدة و تلك المجردة ... إنّها عوالم من التحولات و التقمصات و التناص و التفارقات و التآلفات اللامحدودة تحشدها كلها في سياق تعبيري و انشائي و تشكيلي واحد تعلن من خلاله عن نفسها، عبر إسهام الذات النصيّة الفاعلة بما تنطوي عليه من طاقة تخييل و حضور و وعي و خصب تجربة في تشيد عمارة النص "[2].

---

[1] فاتن عبد الجبار جواد:اللون لعبة سيميائية (بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري)،دار مجدلاوي للنشر ،عمان ،الطبعة الأولى ، 2010/2009، ص 137.

[2] المرجع نفسه، ص 218 ، 219 .

الصورة هي تشكل تعييني و النص دوما يرد بوصفه علامة إذ هو نسق لغوي و كل وقع من صوره ينتج من فعل كلامي و عليه يصبح كل تشكل منه هو محصلة لمجموع أدائه أيقونة لصورة من تشكل نسقي أي " كل حدث لغوي أو كلامي هو مجموع أيقونات "[1].

إن "القول الاستعاري الذي يستند إلى أدوات إبلاغية لها وقع خاص داخل الواقعة الابلاغية، فالصيغ التعبيرية في هذه الحالة و في جميع الحالات توحي بالشيء و لا تعيِّنُه، و تُلَمِّحُ إلى القيمة و لا تذكرها، و تصف الحالة و تنكرها، موكلة للاشعور مهمة استعياب حدود المبهم و الغامض و الملتبس، و هذا ما يجعل الصورة البلاغية أكثر قدرة على الاقناع"[2].

و عليه فإنّ الدلالة التي يسهم النص في إنتاجها عبر التأويل تتميز بكونها دلالة غير مباشرة، و هذه الصفة تحصل بنقل المعنى أو بابتكاره أو استبداله، حيث يُضفي هذا الانحراف اللغوي على السياق النصِّي نوعاً من الاستعارية ،" إنّ في الكلمة و في الفعل شيئاً مقدساً يمنعنا من أن نجعل منه لعبة مصادفة إنّ الاستخدام المتقن للّغة ما يعني ممارسة نوع من السحر الايحائي الذي يتيح للمتلقي أن يسافر داخل فضاء التجربة الفنية ، سفراً لا حدود له منذ أن يخرج من حدود الاتصال و من حدود أي مشابهة"[3]. لأن استعمال الكلمة الغريبة و النادرة و المجازية و الزخرفية البديعة و سائر الأنواع الأخرى ينقذُ اللغة من الابتدال... و بناء الكلمات على هذا النحو يجعل اللغة مخالفة لما هو شائع مألوف... و لكن ينبغي استعمال مُؤَسِسَات اللغة الشعرية في شيء من الاعتدال بل إن إساءة استخداهم المجاز و ما شابه ذلك من ضروب القول تؤدي إلى خلق تأثير مضحك [4]." فالمعنى يظهر في الكلمة و الكلمة هي الوجود الخارجي للمعنى .و الكلمة ليست وسيلة تثبيت أو غلاف

---

[1]A.Rey,Théorie du Signe et du Sens,Paris, éd ,Klinsksieck,1976,P21.22.

[2]سعيد بنكراد :سيميائيات الصورة الإشهارية(الإشهار و التمثلات الثقافية)،افريقيا الشرق،المغرب،2006،ص 16.

[3] الطاهر روابنية : سيميائيات التواصل الفني،عالم الفكر،المجلد 35، العدد الثالث، 2007، ص 264، 265 .

[4]ينظر:أرسطو: فن الشعر ،ترجمة و تقديم و تعليق ابراهيم حمادة،مكتبة الانجلو المصرية ، ص 190.

الفكر... إنَّ الكلمة و الفكر مثل علاقة النغمة الموسيقية بصوتها... إنّ الدلالة و المعنى تأتي أو تفترس العلامة ... لا وجود للمعاني من دون علامات "[1].

"إنّ عمليات التأويل و الكشف لا تتم على مستوى العلامة، أو العلامات مستقلة عن البنية الكلّية للعمل الفني، يقول جان موكارفسكي يجب أن نؤكد ثانية أن البِّنية كلُّها هي التي تحمل المعنى الفني ، و لا يلعب الموضوع في العمل الفني سوى دور محور يتبلور حوله هذا المعنى الذي لولاه لظَّل غامضاً، و أنّه بالاضافة إلى أنَّ الدال يمكن أن يُحيل على مداليل مختلفة، و هو ما يضفي نوعاً من الاشكالية على العلامة فتصبح مصطلحاً غامضاً و مضللاً"[2]. فالدال هو مجموع تشكل النسق لغويا لذا فهو في حاصل تشكله هو علامة دالة منتهية في محصلة التلقي إلى دلالات أخرى تظل مفتوحة وفق ما يدعى في السيميائيات التأويلية بالسيموزيسSémiosis أي الانفتاح إلى جهة التعدد حيث الاختلاف التأويلي إذ إن الالتباس النسقي هو أقرب إلى تشكل **الاستعارة** الكبرى التي تؤديها دوال النص المتسقة .

فيما يعرف **أرسطو** الاستعارة باعتبارها نقلاً أو تغييراً حيث أنها نقل اسم شيء إلى شيء آخر، و يمكن أن يفهم من هذا أنّ الاستعارة هي نقل دال إلى دال آخر..." فالمجاز أن نسمي شيئاً باسم شيء آخر نُسقط عن هذا الشيء الآخر صفة من صفاته التي تميزه ... و ذلك عن طريق التحويل إما من جنس إلى نوع أو نوع إلى جنس أو من نوع إلى نوع أو عن طريق القياس...، و من المهم أن نراعي الاستخدام الصحيح لكل ضرب من ضروب التعبير الشعري و الشيء الأعظم أهمية من هذا كله فهو التجويد في صياغة المجاز و هو الشيء الوحيد الذي لا يمكن أن يتعلمه المرء عن غيره،إنه آية العبقرية لأن صياغة المجاز الجيد

---

[1] الزواوي بغورة:العلامة و الرمز في الفلسفة المعاصرة ،السيميائيات ،عالم الفكر ،المجلد 35، العدد الثالث،2007، ص 100 ، 117 .

[2] الطاهر روابنية : سيميائيات التواصل الفني ،عالم الفكر ،المجلد 35، العدد الثالث ، 2007، ص 256.

تدل على موهبة بصرية قادرة على إدراك وجوه الشبه في أشياء غير متشابهة "[1]. وينظر إلى اللُّغة كاستعارة كبرى في التفكير السيميائي الحديث ذلك لأنّ اللُّغة هي النظام السيميائي الوحيد القادر على الاستعارة لأنظمة لا تعبرعن نفسها بطريقة مباشرة فهي علامات مجردة تومئ بدلالتها ،فتتصهر في اللُّغة التي تعبر عنها و تستعير لها "[2] .

يعلق على ذلك بول ريكور:" إنّ تفسير الاستعارة كحدث متعيِّن في الخطاب، يساهم في تأويل العمل ككل، بل يمكن القول بأنّه إذا ما كان تأويل الخطاب ككل وجلاء نوع العالم الذي يرسمه العمل يضيئان الاستعارات المتعيِّنة، فإنّ تأويل القصيدة ككل بدور يحكمه تفسير الاستعارة كظاهرة خطابية متعينة "[3].

---

[1] ينظر أرسطو : فن الشعر ترجمة و تقديم و تعليق ابراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية، ص 186 ، 187 ، 197 .

[2] حسين خالقي:نسقية اللغة و لا محدودية الدلالة:الخطاب،منشورات مخبر تحليل الخطاب،جامعة تيزي وزو ،دار الأمل للنشر،العدد الثاني ،2007، ص 333 ، 335 .

[3] عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب و أنساق الثقافة، الدار العربية للعلوم ،منشورات الاختلاف،الطبعة الأولى،2010، ص 186.

المبحث الثاني: الاستعارة و التعدد الدلالي

اللّغة بمعناها العام ملكة تميِّز الإنسان من غيره من الكائنات، ملكة طبيعية فيه تجعله قادراً على التعامل مع بني جنسه في المجتمع عن طريق نظام من الإشارات الصوتية و هي أيضا ملكة شمولية، بمعنى أنّ جميع الأفراد يملكونها من الناحية البيولوجية في كل زمان و مكان ،و " تخرج اللّغة بهذا المعنى عن نطاق التعقيد أو الضبط أو التحديد، ثم هناك شبه اتفاق بين الدارسين على أنّ هذه الملكة تشكل في جوهرها نوعاً من الاستعداد الفطري عند الإنسان لاستعمال نظام صوتيّ من طبيعة أخرى داخل المجتمع"[1].

إن طبيعة تشكل اللغة تقوم أساساً على ارتكازها على السياق التواصلي مما يدعها قائمة على فاعلية التداول و في الوقت ذاته يعمل هذا السياق على إحداث ذلك التقارب التدوالي ، فالتقارب هو اتساق التجاوب إثر هذا ترد طبيعة النصوص الأدبية ضمن السياق التأويلي لدرجات التلقي و رتب الفهم و محددات التفسير و انفتاح التأويل الذي لا يطاوله أي افتراض من التحديد "اللّغة لا تستعمل لمجرد القيام بعمليات التواصل بل غالباً ما تستعمل لتمثيل الكون المحيط بنا بحسب طريقتنا في رؤيته.

و يتجلى ذلك الخصوص في النصوص الأدبية و في الإبداع الفني وصولاً إلى أسمى درجاته و هو الشعر ... نجد أنّ العبارة تفهم في كثير من الأحيان لا بحسب دلالتها الصريحة بل بحسب دلالاتها الحافَّة و أنّ المبدع في اللغة يستنبط بصفة غير متناهية صوراً مجازية تتعذر أحياناً ترجمتها"[2]. إنها لغة غير معقدة و في الوقت ذاته ليست بالبسيطة، إنها لغة تدعو إلى التأمل و البحث عن معانيها الخفية "إنّ قوة الكلمة قوة إشارة و ليست قوة فوق الاشارة هذا منطق البلاغة العربية، الكلمة في البلاغة العربية ليست نظاماً مغلقاً، و لا

---

[1] مصطفى غلفان: في اللسانيات العامة تاريخها، طبيعتها،موضوعها ، مفاهيمها ،دار الكتاب الجديد المتحدة،الطبعة الأولى ،2010، ص 216.

[2] أمبرتو ايكو:السيميائية و فلسفة اللغة ،ترجمة أحمد الصمعي،المنظمة العربية للترجمة ، الطبعة الأولى ،بيروت ،2005، ص 25 ، 26 .

نظاماً يكتفي بنفسه و لا نظاماً يتسامى على حقائق الأشياء أو حقائق الكون و الحياة ... و كلمة البلاغة تعني بلوغ الأشياء المقصودة من وراء الكلمات ، الكلمة تستوقفك عندها ثم تستحي أن تمضي في هذا السبيل دون أن تُضحي بذاتها قصداً إلى شيء خارجي عنها"[1].

فالكلمات مطية المبدع، و البليغ وفق هذا الطرح ينتقي من الكلم ما يؤهله للبلوغ أو الانتهاء إلى التعابير ذات الأبعاد الدلالية المفتوحة ثم إنّ الكلمات تشكل نسقاً و نظاما تأخذ فيه كل كلمة قيمتها و موضعها بالنظر إلى المفردات الأخرى و هي تجتمع ضمن نسق لغوي و يُشكل مجموعها بنى متجانسة تكون عناصرها متعلقة بعضها البعض.

و يبقى التفرد في الاستعمال اللغوي من خلال **الصور البيانية و المحسنات البديعية** مسلكاً وحيداً ينهجه المبدع محاولاً استثمار ما تتيحه البلاغة العربية من أوجه المعاني" إنّ التعامل مع البعد الدلالي للّغة، يفرض علينا الخروج اللغوي كنسق سيميائي منفتح، سواء تعلق الأمر بالانتاج أو الاستهلاك أي من ناحية الإرسال (الكلام)أو التلقي، فالمتكلم لا بدّ و أن يستثمر المعاني اللغوية لانتاج دلالات جديدة، و لا بدّ للمتلقي أن يمنحها التأويل و القراءة المناسبين عن طريق الاستدلال العقلي حيث يتم الربط بين الدليل اللغوي (المعنى) و الدليل العقلي(الدلالة)، و هذا ما يتجسد أكثر ما يتجسد في الكلمة الاستعارية (المجازية).

فالاستعارة تكون في النظم أو الكتابة حيث تدخل الكلمات في علاقة مع كلمات أخرى، تتفاعل معها، ما يكسبها دلالات جديدة، تتعلق بالسّياق الاستعمالي الذي وردت فيه "[2]. و يكون استعمالاً مخالفاً للنمطية استعمال ينهض و يتأسس على " **الفنون البيانية**

---

[1] مصطفى ناصف : النقد العربي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة ، الكويت،2000، ص 250.

[2] حسين خالقي: نسقية اللغة و لا محدودية الدلالة ،الخطاب،منشورات مخبر تحليل الخطاب،جامعة تيزي وزو ،دار الأمل للنشر،العدد الثاني ،2007،ص 336،337.

من **مجازٍ و استعارةٍ و تشبيهٍ** و تمثيلٍ مسرحاً علامياً لأنّها تتشكل دائماً بوصفها بدائل للأشياء الحقيقة و هذا هو جوهر عمل العلامة حيث تُعد العلامات بدائل للأشياء و هذا البديل هو الذي سيُحدد مضمون العلامة"[1].و لأن **البلاغة** تنبني على ركيزة الاختزال و الايجاز في أحد أوجهها، تكون **الاستعارة** واحدة من آليات الاختزال ذاته "**فالاستعارة** إجراء بفضله يختزل المتحدث **الانزياح** بتغيير معنى إحدى الكلمتين.

إنّ **الاستعارة** كما رسَّخ ذلك التّراث البلاغي هي مجاز أي تغيير لمعاني الكلمات ،إلا أن تغيير المعنى هو ردّ الخطاب و هذا الردّ بدوره يكمن في إنتاج انزياح آخر، أي في السّنن المعجمي نفسه، الاستعارة تتدخل لأجل نفي الانزياح المترتِّب عن هذه المنافرة، إنّ الانزياحين متكاملين و ذلك لأنّهما لا يتحققان في نفس المستوى اللّغوي، المنافرة تعتبر خرقاً لقانون الكلام ،إنّها تتحقق على المستوى السّياقي و**الاستعارة** خرق لقانون اللّغة إنّها تتحقق في المستوى الاستبدالي هناك نوع من هيمنة الكلام على اللّغة ، فاللّغة تتحول لكي تعطي الكلام معنى و يتكون مجموع العملية من زمنيين متعاكسين و مكتاملين، الأول هو حالة الانزياح :المنافرة و الثاني هو نفي انزياح الاستعارة"[2].

و بذلك تحقق الاستعارة جملة من الفوائد كونها نقل "العبارة عن حقيقة استعمالها في أمر اللُّغة إلى غيره لغرض ما و لهذا الغرض فوائد متعددة الصور:

- شرح المعنى و الابانة عنه
- تأكيد المعنى و المبالغة فيه.

---

[1] محمد سالم سعد:مملكة النص ،التحليل السيميائي للنقد البلاغي الجرجاني نموذجاً،دار للكتاب العالمي ،عمان الأردن ،الطبعة الأولى ،2007، ص 52.

[2] بول ريكور : الاستعارة الحية : ترجمة و تقديم محمد الولي ،دار الكتاب الجديد المتحدة ، الطبعة الأولى ، 2016، ص 256.

– الإشارة إلى المعنى بالقليل من اللفظ.

– تحسين موقع المعنى في الكلام"[1].

و على هذا الأساس تُشرك **الاستعارة** كإجراء لغوي فاعل المتلقي من خلال إعمال العقل و محاولة الظفر بالمعنى أو بجملة المعاني المبتغاة ذلك أنّ" **الاستعارات** الجيدة تصدم العقل بخلاف خمول الترابطات التي يمكن التنبؤ بها بسهولة "[2]، و لأنّ النص بكامله استعارة ،ينبني على لغة منحرفة عن معياريتها لغة غير عادية في تشكيلها و بنائها.

تظل هذه اللُّغة بحاجة إلى الفهم و" الفهم غاية التفسير، بل تتمثل الغاية من عملية التفسير في حلِّ المشكلة المعرفية للفهم،و العملية التفسيرية وحدةٌ لن نفهمها إلاَّ بالاحالة إلى اللُّغة و اللُّغة... ترينا أنّ الكلام ليس موضوعاً مادياً جاهزاً لأن يُستقبل بواسطتنا، إنّه الأصل أو السبب المادي لحافز يوجِّهنا إلى أن نُعيدَ ترجمة ما أدركناه و أن نبني من جديد معناه من الداخل "[3]. و لن يتأتى لنا هذا الأمر إلاّ بفعل" التخييل بوصفه نشاطا ذهنياً لاحقاً لعملية التلقي وهو آلية تقوم على إثارة مخزون الذاكرة، بما فيها من صور بصرية أو تداعيات سمعية، تنفعل لها النفس على نحو لا إرادي، و معنى أنّ الخاصيّة المميزة للقول الشعري، تكمن في قدرته على تحفيز الذهن و تحريك كوامن النفس على سبيل التداعي الحر جراء الإثارة الحاصلة من قوة تأثير المعاني أو الأسلوب

---

[1] رفيق خليل عطوي :صناعة الكتابة علم البيان علم المعاني علم البديع ،دار العلم للملايين، الطبعة الأولى ، 1989، ص 43.

[2] سوزان روبين سليمان و انجي كروسمان:القارئ في النص مقالات في الجمهور و التأويل،دار الكتاب الجديد المتحدة ، الطبعة الأولى ، 2007، ص 227.

[3] سعيد حسن بحيري:علم لغة النص (المفاهيم و الاتجاهات)،مكتبة لبنان ناشرون،الشركة المصرية العالمية للنشر،الطبعة الأولى ،1997، ص 164.

و نظامه اللغوي و هذا يعني أنّ التخييل نشاط ذهني يمارسه المتلقي و المبدع"[1]. فالتخييل عامل مشترك يصل من خلاله الفكر و يترجم عن طريقه المبتغى ذهنيا في أبهى حلة و أبدع ثوب.

[1] مسلم حسب حسين:الشعرية العربية أصولها و مفاهيمها و اتجاهاتها،منشورات ضفاف ،الطبعة الأولى ، 2013، ص 288.

الاستعارة و التشبيه و إجراء التخييل

اللافت للنظر أن الشعر العربي القديم لما مثَّل الدرس النحوي و البلاغي من خلال فطرة البوح لدى الشعراء لم يكن في علمهم و لا في نيتهم التأسيس أو التقعيد له ، تماما كما هو الحال مع المبادئ التي تم ضبطها أسسا و معايير لنظم الأشعار و من أهمها التصوير و التخييل و هما بدورهما ينهضان على الزخرف و التزيين أي على **الاستعارات و التشابيه** ،وهذه نماذج عن توظيف هذه الآليات:

المثال الأول :

يُسقط الشاعر في تشكيله المقطع الشعري التالي معاني خفية متعددة ،حيث تتبدى من خلالها روعة التصوير"يعني الصيغ البلاغية التي من شأنها رفد اللغة الشعرية بالقدرة على تجسيد الأفكار و المواقف النفسية الانفعالية، و تشكيلها على هيئة صور حسية ماثلة للعيان كالتشبيه و الاستعارة و التمثيل و من ثم فهو جوهر الشعر و خاصيته المميزة "[1] و التخييل إذ يستند عنترة على تعدد الصور البيانية، فتسهم بدورها في إحداث نوع من التواصل، فضلا عن صورة التواصل أو الحوار مع الحيوان أو رفيق الشاعر كل حسب هواه في رحلة البحث عن الذات أو على الأقل في محاولة تحقيق الوجود و الاعتراف بالفضل كما هو الحال مع عنترة :

خرَجتُ إلى القَرْمِ الكمِّي مُبادراً وقد هجستْ في القلب مني هواجسي
وقلتُ لمهري والقنا يقرعُ القنا تنبَّه وكن مستيقظاً غير ناعس
فجاوبني مهري الكريمُ وقال لي أنا منْ جيادِ الخيل، كُنْ أنتَ فارسي
ولمَّا تجاذبْنا السُّيوفَ وأفرِغَتْ ثيابُ المَنايا كُنتُ أوَّل لابسِ
ورُمحي إذا ما اهتزَّ يَوْمَ كريهة تَخرُّ لهُ كلُّ الأَسودِ القناعِسِ

[1]مسلم حسب حسين :الشعرية العربية أصولها و مفاهيمها ، منشورات ضفاف ، الطبعة الأولى ،2013، ص 103.

وما هالَني يا عَبلَ فيكِ مهالِكٌ ولا راعني هولُ الكميِّ الممارس

فَدُونَكَ يا عمرو بن وُدٍ ولاَ تَحُلْ فرمحي ظمآنٌ لدّم الأشاوس [1]

حين يُقدّمُ عنترة معاني الأسْيِقة الدالّة للخيل من قيامٍ و حركةٍ إلى غاية أن تتوسّع تلك المعاني في مشهدية تخلقه الكَيَاني، و هذا كي يمارس من خلالها عمليّة الاستغراق في وصفٍ لكل دقيق يخص معانيه الثابتة أو المتحركة.

و على هذا الأساس استدعى أمر ذلك كي يعضُدها بجملة من القرائن الداعية لبسط معانيها إلى أن يبلغ به حال الأمر إلى محاورته في نمطٍ من التعلق و الثبات و الثقة،بحيث يستجيب له المهر الذي لم يبخل عليه الشاعر بوصفه كريما من خلال **الاستعارة المكنية** (فجاوبني مهري الكريم و هي صفة اكتسبها المهر نتيجة طول المُلازمة لصاحبه) بمقابل أن يكون هذا الصاحب فارسا مغوارا لا يخشى المنايا و رفيقه في يوم الوغى رمح ظمآن متعطش للدم (فرمحي ظمآن لدم الأساوس) على أنها **استعارة** .

[1] الخطيب التبريزي: شرح ديوان عنترة، قدم له ووضع هوامشه و فهارسه مجيد جراد، دار الكتاب العربي، بيروت،1998،الطبعة الثالثة، ص 42.

المثال الثاني: نجد الشاعر**المُثقّبُ العَبْدِي** و هو يُسْقِطُ الخطاب على حيوان ثان هو الناقة،في هذا المشهد الرائع:

إذَا مَا قُمْتُ أرْحَلُهَا بلَيْلٍ تَأَوَّهُ آهَةَ الرَّجُلِ الحَزِينِ

تَقُولُ إذَا دَرَأْتُ لهَا وَضِينِي أَهَذَا دِينُهُ أَبدًا وَ دِينِي

أَكُلَّ الدَّهر حَلَّ و ارتحالٌ أمَا يُبقي عليَا و ما يُبقيني [1]

إنّه مشهد مبتكر و خطابٌ حِواريٌّ، انتهى إليه الشاعر**تخييليّا** ليُعبِّر من خلاله عن سياق التأهُّب للرحلة، فأعْلنَعن صيغة استنطاق النّاقة، ومن ثم اهتدى كي يخرج منها خطابا تُعْرِبُ فيه الناقة ذاتها عن تخلّيها لهذه المُهمّة المُضنيّة، فتتأوه تأوُّهَ الحَيْرانِ "تأوه آهة الرّجل الحزين" وتتلفّظُ بخطاب المُتخلِّي والمُعارِض والمُقاطِع:" أما يُبْقي عليّ ويقيني" وكذا تبُوحُ بحرقة السؤال: "أكلّ الدّهر الدهر حِلٌّ وارتحالٌ"،"أهذا دِينُهُ أبداً ودِينِي" .

يأتي مثل هذا التجَاوُب الحِواري الذي يُجْريهِ الشاعرُ بينه وبين ناقته، ولعلّ هذه الصيغ التي أوردها تدخل ضمن سياق التصعيد لدلالة المكابدة ومعاني القهر وكلّها مكّنت الناقة من الإعراض والتخلِّي عن مُعانَاةِ الرّحلة وعُسْرِ التنقُّل، إنّها جملة المعاني التي أفرزها مثل هذا **الفضاء التخييلي** الذي تَمَثّلهُ الشاعر من سياق الرحلة.

إنّ سِياقَ الرِّحلة يتطابق وسياقَ الناقة أو يكاد أن يماثلَه مماثلة حرفية، ومن ثمّ فسياق الناقة هو أكثر الأَسْيِقَةِ توليداً للمعاني لدى شُرّاح الشعر الجاهلي وذلك نتيجة للحجم الشعري الذي توسّعت فيه أكثر من الموضوعات الأخرى، وعليه فالغالِبُ في سياق الرحلة

[1] المفضليات، ص 291،292. الوضِينُ : بمنزلة الحِزام ، درأْتهُ : مددتُهُ وشددت به رحْلَها، الدِينُ : الدّأب والعادة.

هو **استعارة** الشعراء لحركيّة الناقة بما يُقابِلُها من الكائنات، لذلك "فهي قائمة في تصوّر الشاعر، إنّها تجريد شعري لمفهوم الناقة المِثَال ، ومهما قَلّلْنَا من دور وعي الشاعر فإنّا لا نستطيع الإفلات من أنّ تلك النّاقة مُتعاليةٌ على التحقيق، بُنيانا وحركةً وقوّةً، إنّها من حيث الشكل الخارجي مرسومة بإتقان لم يترك لقائل مقال حسب تعبير القدامى....بالإضافة إلى أنّها ثمرة لاشعور نشيط موّارٍ بالمخزونات المقهورة المدحورة "[1] . مكبوت نجم عن حل و ارتحال عن رحلات و حياة قاسية عاشها الشاعر و من معه قديماً ، و الفارق الوحيد أن الشاعر ملك قدرة النظم فعبر و هو لسان حال قومه عن معاناة تكاد تكون مشتركة .

كما أن دواعي النظم موحدة " و لما كان أحق البواعث بأن يكون هو السبب الأول الداعي إلى قول الشعر هو الوجد و الاشتياق و الحنين إلى المنازل المألوفة و تذكر عهودها، و كان الشاعر يريد أن يُبقي ذكراً أو يصوغ مقالاً يخيل فيه حال أحبابه، و يقيم المعاني المحاكية لهم في الأذهان مقام صورهم و هيآتهم، و يحاكي جميع أمورهم حتى يجعل المعاني أمثلة لهم و لأحوالهم، أحبّوا أن يجعلوا الأقاويل التي يودعونها المعاني المخَّيلة لأحبابهم المقيمة في الأذهان صوراً هي أمثلة لهم و لأحوالهم مرتبة ترتيباً يتنزل من جهة السمع منزلة ترتيب أحويتهم و بيوتهم و يوجد في وضع تلك بالنسبة إلى ما يدركه السمع شبه من وضع هذه بالنسبة إلى ما يدركه البصر. فقد تقدم أن المسموعات تجري من الأسماع مجرى المرئيات من البصر "[2]

---

[1] خنسة وفيق : الآفاق القصيّة . دراسة في المعلّقات . دار نون للدِّراسات والنشروالتوزيع، اللاذقية ، سورية، الطبعة الأولى ، 1997، ص 70 ، 71 .

[2] القرطاجني : المنهاج ، ص 249، 250.

المثال الثالث :

ربما احتوى البيت الشعري الواحد استعارتين أو تشبيهين أو تشبيها و استعارة و بالمقابل يأتي البيت أحياناً خالياً من أي وجه من أوجه البلاغة أو من أي صيغة من صيغ التفنن الأسلوبي، أو أن يحفل القصيد بألوان البيان جميعها.على نحو ما تتضمنه الأبيات التالية التي تصف الناقة بمجموعة من الأوصاف متخذة من التشبيه و الاستعارة أداتها اللغوية :

صَكّاءَ ذِعلبَةٍ إذَا استدْبرْتَهَـا حَرَجٍ إذَا استَقْبـلْتَها هلوْاعِ

وكأنّ قنطرةً بِمَوْضعِ كُورِهَـا مَلْساءَ بين غَوَامِضِ الأنْسَاع

وإذا تَعَاورتِ الحَصَى أخفافُها دوّى نوادِيـهِ بظهـرِ القَاعِ

وكأنّ غاربـــهَا ربَاوَةُ مَخـرمٍ وتَمُدُّ ثِنْيَ جدِيلِـها بشِـرَاعِ

وإذا أطَفْتَ بِهَا أطفتَ بكلكلٍ نبضِ الفرَائِص مُجْفَر الأضلاع

مَرِحَتْ يداها للنَّجاءِ كأنّما تكرُو بكفَّيْ لاعبٍ في صَاعِ[1]

التشبيه معادله في عالم موجودات الشاعر هو الناقة...بكل تفاصيل خلقتها، حركتها سيرها ، مواصفاتها، صبرها و ضجرها إنها بكل بساطة ذات الشاعر و قد فارقت عالم البكاء، و النحيب على زمن ولى و انقضى،نحو عالم كله مغامرة و أحداث فيها الحب و الحرب و الانتصار و الاخفاق و الهروب من الموت و الاقتراب منها، لكن من غير الاستسلام لهيمنتها المطلقة، من هنا يجب أن ننظر إليها من زوايتين:

---

[1]المفضليات، ص61،62، (الكُور: كور الرّحل و هو خشبُه و أداتُه، الأنساع:جمع:نِسْعٌ و هو السّيرُ يُشدَ به الرَحلُ، غموضه:دخوله في جلدها،تعاورت:تناوبت،الغارب:مابين السّنام و العُنق، الرِبَاوة:منقطع الغِلظ من الجبل حيث استرقَ، الجديل: الزّمام، أطفت: درت حولها، مُجفر:الأضلاع:واسِعُها كالجفر: و هو البئرُ العظيمة، النّجاء: السّرعة،تكّرو:تلعب بالكرة ،الصاع: منهبط الأرض)

الواحدة تظهر الواحدة و تفسرها، وتعمق تجلياتها زاوية التقليد الفني الذي يكفل للشعر استمرارية و نمذجة، وزاوية الانجاز الذي يعكس تميزا و فرادة و خصوصية تستجيب لصورة كل ذات في تعاملها مع الناقة أولا كموضوع، مستمدة من تراكم شعري سابق و كتنويعات شعرية على هذا النموذج العام، الماثل في كثير من القصائد الشعرية التي اعتمدت هذه الموضوعة المركزية في إنجاز إحدى أبرز تجلياتها في التعبير الفني [1].

اللافت للنظر، أن الشارح لا ينبغي النظر إليه أنه منتج معنى معجمي بقدر ما هو يسلك مأخذا آخر يتمثل في إفراز أنساق بانية خفية للنسق الشعري و من ثم فهو ملفت إلى تلك القرائن **المستعارة** و ما تنهض عليه من تشكل من الصعوبة على المتلقي تأديته. ذلك لأنّ " لغة النَّص الشعري لغة متفاعلة ،ليست خامدة ، و لا تكُّف عن الحركة ، لا تكف عن استعياب دلالات و مضامين جديدة و إفراز أبنية غير محدودة تتطلب وصفاً ديناميًّا يواكب تلك القدرة و لا يحدها.و بالتالي تحتاج إلى قارئ ذي كفاءة معينة قادر على القيام بعملية لا تقل عن عملية إنتاج نصوص من خلال عمليات الوصف والتحليل و التفسير، قادر على إبراز إمكانات النصوص و طاقاتها غير المحدودة"[2] سيّما و أن لغة الشعر لغة تعتمد الاستعارة بكثافة، **فالاستعارة** عملية خلق جديدة في اللُّغة، و لغة داخل لغة فيما تُقيمه من علاقات جديدة، و بها تَحدُثُ إذابة لعناصر الواقع، لإعادة تركيبها من جديد .

---

[1] حسن مسكين: الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة ، المركز الثقافي العربي المغربي، الطبعة الأولى،2005، ص 96.

[2] سعيد حسن بحيري: علم لغة النص (المفاهيم و الاتجاهات)، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر،الطبعة الأولى ،1997، ص 164.

المثال الرابع :

الأمر المهم حقيقة في استعمال **الاستعارة** ، لا يبدأ إلاّ بعد أن نتجاوز التداعيات الشائعة و النمطية ، إنّ معنى الاستعارة الذي يكون بهذا الشكل، هو مثال واضح بصورة تستدعي النظر للخاصية التعاونية للتواصل اللغوي، ذلك أنّه لا يصبح مجرد نتاج دلالي جاهز مأخود من النظام اللّغوي ، و لكنّه يصبح نفسه نتاج لعملية تأويلية منفصلة،... إنّ **الاستعارة** مشكلة تأويلية، فمعنى **الاستعارة** يظل دائما مفتوحا... إنّ الاستعارة تستخدم بالإضافة إلى ذلك ملكات إنسانية أخرى مثل التخّيل و الأحاسيس"[1].و على هذا الأساس **فالاستعارة** في حدّ ذاتها فاعلية نسقية مجازية إذ تتشكل عبر نمط من التداخل، و هي تصويرية مما يجعلها تدفع المتلقي إلى الانفلات بعيدا قصد أداء التأويل المبتغى كما أنها تظل لا تستلم لتلك الآلية المكرورة من حيث التخريج ،على نحو ما يظهر في المقطع الشعري لامرئ القيس :

أصاحِ تَرَى بَرْقاً أُرِيْكَ وَمِيْضَـهُ كَلَمْعِ اليَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلِ

يُضِـيءُ سَنَـاهُ أَوْ مَصَـابِيْحُ رَاهِبٍ أَهـان السَّلِيْطَ بالذَّبَالِ المُفَتَّلِ

قَـعَدْتُ لَـهُ وأصحابي له بَيْنَ ضارج وبَيْنَ العُذَيب، بُـعْدَمَا مُتَأَمَّـلِ

عَلَا قَطَنا بِالشَّيْمِ أَيْمَنُ صَوْبِهِ وَأَيْسَرُهُ عَلَـى السِّتَارِ فَيَذْبُل

فأَضْحَـى يَسُحُّ المَاءَ فوق كثيفةٍ يَكُبُّ عَلَـى الأَذْقَانِ دَوْحَ الكَنَهْبَلِ

كَأَنَّ مَكَاكِيَّ الجِوَاءِ غُدَيَّة صُبحنَ سلافاً من رَحيقٍ مُفلفَلِ[2]

---

[1] خليد برادة و عبد المجيد جحفة : الاستعارة و المعرفة، منشورات المختبرات ، مختبر اللسانيات و التواصل ، المغرب، الطبعة الأولى ، 2011، ص 117.

[2] القرشي أبو زيد محمد بن أبي الخطاب: جمهرة أشعار العرب، المجلد 1، دار و مكتبة الهلال ، بيروت، لبنان ، ص 173.

اللافت للنظر في هذه الأبيات من معلقة امرئ القيس أنها تقابلنا بثنائية اللفظ و المعنى و التي أقرها عمود الشعر، إذ تكشف بوضوح عن الفهم الذي قدمته لآلية التأليف الشعري، تأليف يعج بالأخيلة و الأساليب الفنية المبهرة ." يجب علينا توظيف خيالنا لفهم الأشياء التخيلية و يجب علينا أن نكون كالرسامين بوضعنا الصور الإنسانية ...إنّ اللُّغة الإنسانية ما هي إلاّ نسيج من الصور الفعلية ،فاللُّغة منذ بداياتها تصويرية و تخييلية في جميع تجلياتها"[1]. مجتزئ شعري يضج بالمجاز و ينهض على تتابع الصور السريعة بدء بـ:

- بوصف البرق.
- اللمعان.
- إضاءة راهب.
- التموقع.
- التأمل
- التموج بين اليمين و الشمال.
- السحّ و الصَّب و الإمطار و الكَّب ثم الانعام ، و هذا التتابع و التلاحق السريع في بناء الصورة المكتملة ناجم عن عبقرية الشاعر في تشكيل الاستعارات و التشابيه و لهذا عدّ التشبيه ميزة من ميزات السبق و الابتكار و الريادة في الشعر و جعل معيار الاصابة من دواعي اختيار الشعر و حفظه .

[1] بريجيت نيرليخ:الاستعارة و الكناية الأصول البلاغية للنظريات الدلالية الحديثة ، ترجمة حسين خالقي ، ص 402.

اللغة و التحول الدلالي:

اللغة تظل بمثابة القاسم المشترك بين آليتين آلية الإرسال الشارح في مقابل آلية التعبير إضافة إلى لغة النسق الشعري و على أساس هذا التفرع ترد آلية **التشكل الاستعاري** الذي يتأسس عليه الخطاب الشعري القديم و بذلك فالمعنى قد يحيلنا إلى نسق خطي دون مضمون لا شكل له "إنّ المنطلق في فهم معنى المعنى في العبارة المجازية هو المعنى، فإدراك المعنى ضرورة لادراك دلالته التي قد تتّسع أو تضيق أو تُخصص أو تعمم أو تعلو أو تنحط ... و هذا بحسب السّياق الاستعمالي الذي ترد فيه، بيد أنّه لا بدَّ من الاقرار بأنّ وراء كلّ دلالة معنى جديد يضاف إلى معنى اللفظ الظاهر (أو معناه)"[1].

و بالتالي إن الوحدات المعجمية لا يمكن النظر إليها، إنها مجرد مفردات بقدر ما هي علامات لأنساق خفية قد يتوسع الشارح إلى أخذها إلى جهة العَلنْ،لأن نسق الشعر العربي القديم ينبني هو الآخر على نصانيات متراكمة لذلك فالتاريخية لدى الشارح لتراتبية التشكل يُسهم في الإبانة عنها كونها مستعارة وعليه ففي بعض من الأحيان لا يكاد يقربنا إلى وجودها التام إذ تبقى دوما مفتوحة على التوسع إذ يلفتنا إليها الرواة و النحاة و علماء البلاغة عبر اختلاف ينم ذلك كله على تعددها المتفاعل "إنّ الوحدات المعجمية لا توجد منعزلة، و لذلك لا يمكن الاقتصار على وصفها منعزلة، و لعلّ التركيز على ما يدعى تركيب الدلالة يُعيننا على استخراج السّمات الدلالية التامة سواء في الاستعمال العادي أو في الاستعمال المجازي للفظ معينو من هنا يصبح الاستعمال من يحي العلامات اللّغوية و يجدد دلالتها من خلال الاستعمال الأدبي المبدع الذي يخلق لغة اللُّغة .

[1] حسين خالقي: نسقية اللغة و لا محدودية الدلالة، الخطاب ، ص 336.

متجاوزاً بذلك المعنى إلى معنى المعنى ، و هذا لا يتأتى للّغة كوحدات معنوية منعزلة، بل يتأتى لها من خلال ظمّها مع وحدات أخرى، لتكون جملاً و من الجمل تكون الخطاب، فالسّياق الجملي و الخطابي يسمح للوحدات اللّغوية بالتفاعل فيما بينها و يسمح بتجديد معانيها كلّها تجدد السّياق الاستعمالي للكلمات و مادامت السّياقات غير مستنفذة فكذلك الدلالات".

و هذا الأمر الذي سبق أن ألّح عليه **الجرجاني** في غير ما موضع أي أنّ" المجاز لا يدرك إلاّ في الجملة و لا ينظر إليه إلاّ و هو في التركيب النصي،ليمارس نشاطاته في إغناء حقول الدلالة بالمعنى الذي يكون طريقه العقل ... و متى صَلُحت الاستعارة في شيء، فالمبالغة فيه أصلح و طريقها أوضح و لسان الحال بها أفصح "[1]

يتضح من هذا أن المجاز تركيب نصي يتأسس من الجملة و ما يتسع عليها من التراكيب،لأن التوسع هو خاصية من خاصيات التشكل التي تلازم المجاز، لأن هذا المعطى البلاغي يفرز تشكله الأساس من جهة كثافة النسق المستمر عبر إيحائية وحداته اللغوية . و صيرورة دلالتها المنفتحة، لذلك فإن تحديد الصورة الشعرية لا تحصل لدى المتلقي إلا من جهة التوسع إضافة إلى الكثافة في التشكل اللغوي .

و " للعلامات اللّغوية خاصية هي بعدها الدلالي و هو البعد الذي يمنحها القدرة على التحول على مستوى المدلول لكي يُصبح بدوره علامة من نوع آخر،تشير إلى مدلول آخر، و هذا في إطار التحول الدلالي ، الذي يتجسد من خلال أنماط المجاز المختلفة و التحوّل الدلالي لا يتأتى للعلامة اللّغوية معزولة و مجردة عن السّياق الاستعمالي ، فللعلامات اللّغوية قابلية للدخول في علاقات مكونة جملا، ثم قابليتها بعد ذلك للتنامي بالجمل لكي تُكوِّن نصاً".[2] أي الانتقال من معنى (الدال الأول) إلى معنى أول و هو

---

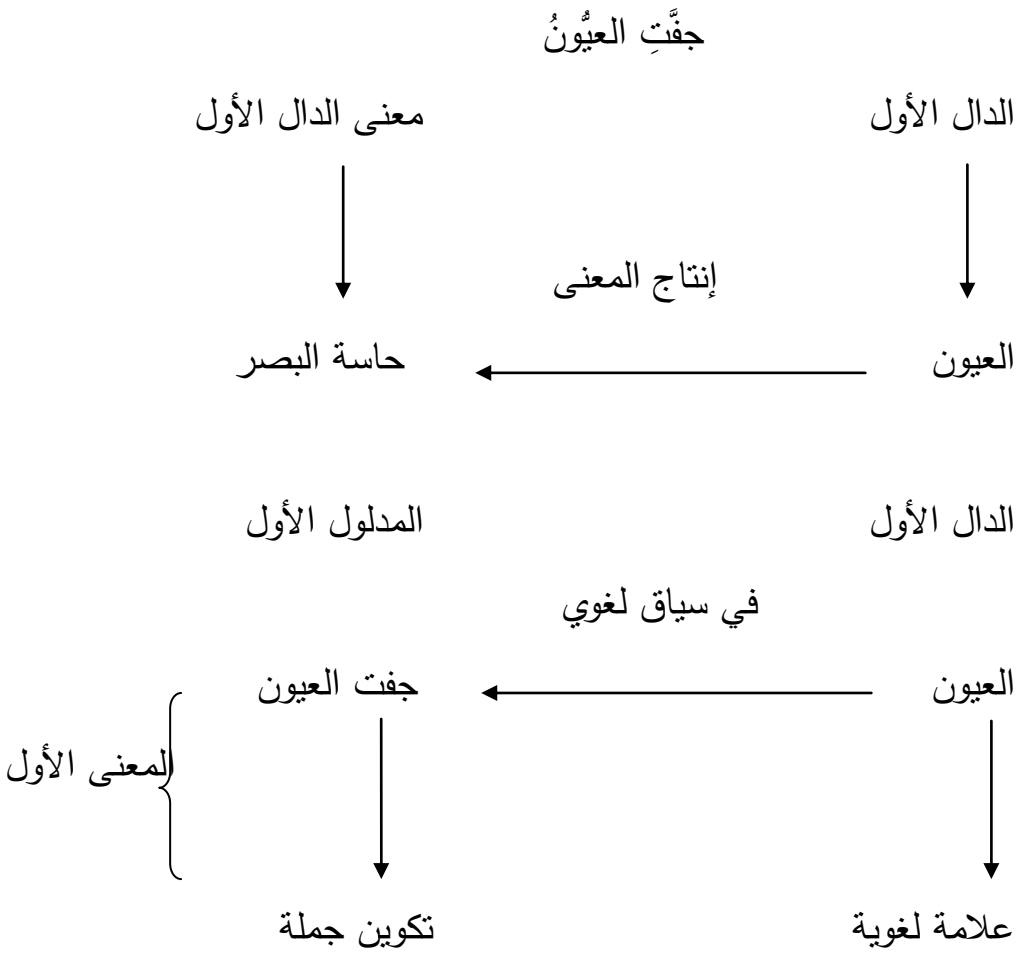
[1] الجرجاني أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد :أسرار البلاغة، قرأه و علق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة ،ص 250.

[2] حسين خالقي:نسقية اللغة و لا محدودية الدلالة ، الخطاب ص 335.

المدلول ثم ينتج المدلول الثاني وهو معنى المعنى الأول "فإذا رأيتهم يجعلون الألفاظ زينة للمعاني وحلية عليها، و يجعلون المعاني كالجواري، و الألفاظ كالمعارض لها، و كالوشي المحّبر ، و اللباس الفاخر و الكسوة الرائقة، و يجعلون المعنى ينبل به و يشرف ، فاعلم أنهم يصفون كلام قد أعطاك المتكلم أغراضه منه عن طريق معنى المعنى، فكنَّى و عرّض ، و مثّل و استعار ثم أحسن في ذلك كله و أصاب ... و عمد فيما كنَّى به، و شبه و مثّل لما حسن مأخوذه و دق مسلكه و لطفت اشاراته و إن المعرض و ما في معناه ليس هو اللفظ المنطوق به، و لكن معنى اللفظ الذي دلّلت به على المعنى الثاني "[1]

[1] الجرجاني : دلائل الاعجاز ، ص 264

مثال :



منعزلة مجردة .

كيف يمكن الحصول على معنى المعنى الأول ؟

بالعودة إلى المعجم العربي نجد لفظة العيُّون جمع، مفردها "عين" إذ يطلق لغويو العربية على اللفظ الذي يجمع دلاليا أكثر من معنى "اسم المشترك اللفظي ، سواء أتعلقت معاني ذلك اللفظ بعضها ببعض أم لم تتعلق ، و لذلك فهم يعدون كلمة " عين " لما لها من المعاني من المشترك اللفظي مع أنَّ بعض معانيها ليس له علاقة ببعضها الآخر ، إذ من معانيها بالاضافة إلى إطلاقها على العضو الباصرة :

1 -الجاسوس

2 -الدينار المضروب

3 -الشمس

4 -فم القربة

5 -اعوجاج في الميزان

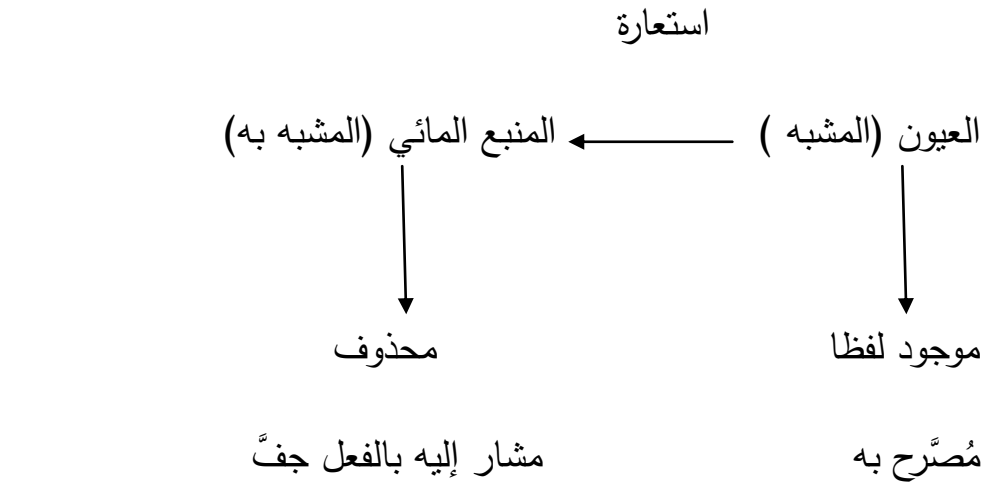
6 -مطر يجيء و لا يقلع أياماً

7 -سحابة تأتي من ناحية القبلة

فإذا كانت المعاني الأربعة الأولى متصلة بمعنى العضو الباصرة فإنّ علاقة المعاني الثلاثة الأخيرة بهذا المعنى غير ظاهرة "[1] ، فهل يوحي التركيب اللغوي " جفت العيون "بنفاذ الماء (المطر) أم يوحي بمعنى جَفَّت عيونُ البشرِ من(الدمع) ؟

السّياق اللغوي الأول عادي لا غرابة فيه، و بالرجوع إلى السّياق اللغوي الثاني جفَّت عيون البشر، نجده يحتوي صورة بيانية نوعها استعارة مكنية حيث شُبهت العيون بمنبع للماء على النحو:

[1] محمد محمد يونس علي :المعنى و ظلال المعنى ،دار المدار الاسلامي ،الطبعة الثانية ، 2007، ص 382 ، 383 .

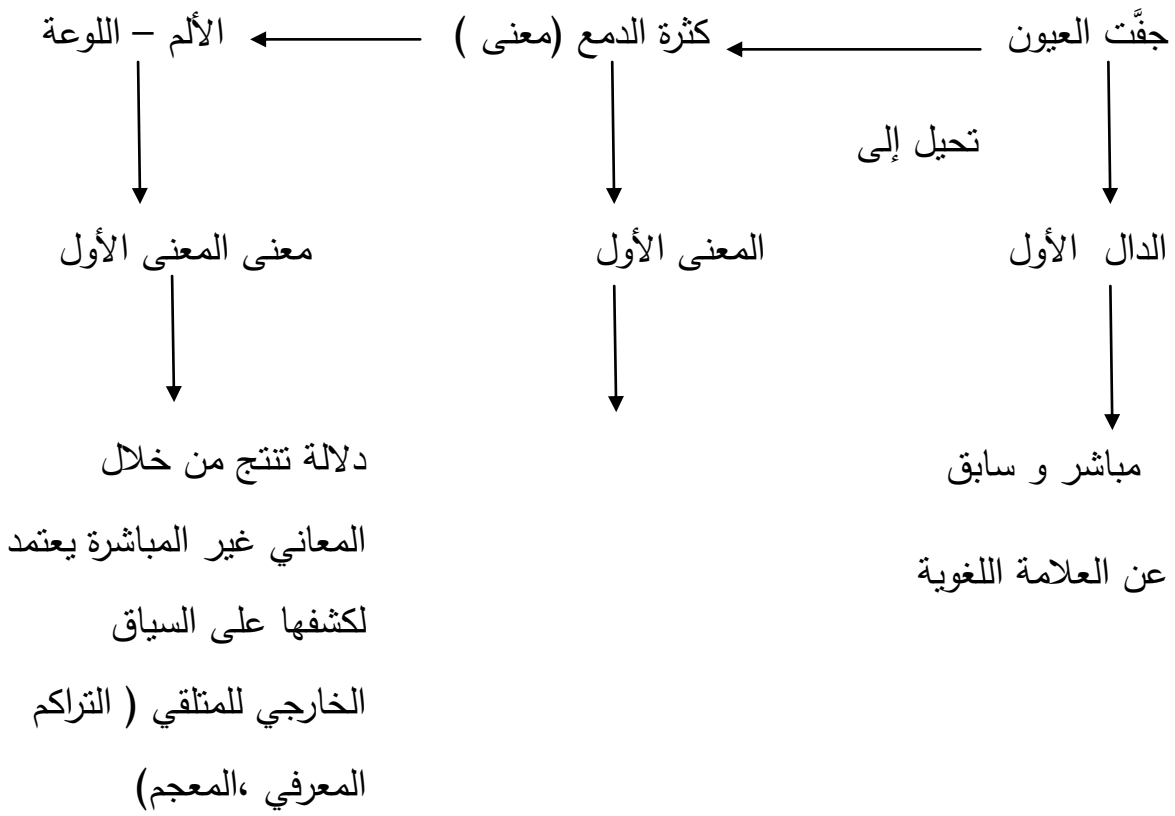


فالمعنى الأول جفَّ أحال إلى معنى آخر هو كثرة الدمع ، و كثرة الدمع تنجم عن البكاء و الألم و الأسى و اللوعة و هي استعارة مكنية .

إنّ ألفاظ المشترك اللفظي تُسْهِمُ بدورها في إثراء **الدلالة**، مما يجعلها حاملة لكثير من الأوجه من حيث التحديد، ذلك لأنّ خطية الترابط النصي تثير لدى الشارح فاعلية الانحراف عن قصده، ومُجْملُ هذا يدفعُ الشُّرّاح إلى ممارسة الترجيح إثر مباشرتهم لصيغ المشترك من الألفاظ ، ومن ثم " يتضح أثر مراعاة الشُّرّاح للسّياق اللّغوي في تعيينهم للمقصود من بعض الألفاظ ، وفي تحديدهم للمراد من دلالات الألفاظ التي تحتمل عدداً من الدلالات كألفاظ الأضداد والمشترك والألفاظ العامة. ففي مثل هذه الحالات نجد الشّرّاحَ يتكئون على معطيات السّياق اللّغوي في تحديد المقصود من دلالات هذه الألفاظ "[1].

[1] جبل عبد الكريم محمد حسن: في علم الدلالة . دراسة تطبيقية في شرح الأنباري للمفضليات . ص 63 .

تحّول دلالي



و من جهة أخرى و وفق هذا التشجير الدلالي تسهم اللغة الشعرية في الفاتنا إلى تلك السعة من التكوين الدلالي إذ إن طبيعة " اللغة تسهم في توظيفها الصورة ليصبح كلاما يعبر بها عن نسقها، و هكذا تغذو شكلا من أشكال اللغة الواصفة التي تعد لغة ثانية تتكلم بها عن اللغة الأولى "[1] .

إنّ اللاّفت للنظر، يَجُرُّنا إلى القول، أنّ المعاني صنفان: المعاني الأُوَّل و المعاني الثَّوانِي، والأُوّل من المعاني هي التي يرتكز عليها معظم الخطاب من المعاني الثواني، لذلك فما نلاحظه أنّ لفظة «العين» تأخذ صفة: "المعنى الأصْل" ، وما يتبعُها هو تابِعٌ لها أو صَادِرٌ عنها بوصفه فرْعا ومن ثم فكونها وردت في رأس الخطاب الشعري فهي تأخذ

(1) R.Barthes,Mythologies,Paris, éd,seuil,1957,P200.

صفة المعاني الأُوّل وعليه " فالأوّل هي التي يكون مقصد / الكلام وأسلوب الشعر يقتضيان ذكرها وبنية الكلام عليها. والثواني هي التي لا يقتضي مقصد الكلام وأسلوب الشعر بنية الكلام عليها[1]" .

هذا إلى جانب انتقال اللفظة من مطلق التخاطُب المباشر إلى حقل الاستعمال الثابت داخل السّياق اللّغوي حيث يجبرها هذا المأخذ من التشكُّل على الخروج من تلك السعة التي كانت تتمتع بها داخل السّياق الخارجي إلى مجرى التحوّل الذي ينهض به النظام النسقي للنص الشعري وعليه، فإنّ"السياق اللغوي لا ينظر إلى الكلمات بوصفها وحداتٍ منعزلة، أي أنّ الكلمة يتحدَّد معناها بعلاقاتها مع الكلمات الأخرى في السلسلة الكلامية [2]" و بذا فالكلمة تأخذ مسارا آخر يختلف عما كانت عليه ولعلَّ التحوُّلَ أو الانحرافَ ، حيث اللفظة تخرج إلى المُخالف لاستعمالها.

هو ما استُعير للسيّاق اللغوي في النص الشعري إلى درجة كونه قد أصبح لدى المتلقِّي أو الشارح مُهيمناً أو قائما على الثَّبات الدَّائم، حتى صارت"اللفظة تستعمل بمعنى ثم تُستعارُ لشيء، فتكثُرُ و تغلُبُ فتصير بمنزلة الأصل "[3] .

و من هذا المنطلق العلامة اللغوية داخل التشكيل البلاغي " تكتنفها سيرورتان متقابلتان لكنهما متكاملتان في الآن ذاته، سيرورة أولى متولِّدة من القواعد الداخلية للغة و من هذه القواعد تأخذ اللغة معاييرها في الممارسة؛ و سيرورة ثانية متوّلدة عن الشروط التاريخية الملموسة الراعية الدالة ... و هذه الاحالة المزدوجة التي تَسِّم العلامة هي ما يجعل من القراءة تنقيباً مستمراً عن الأشكال الضمنية المتخفية وراء الدلالات التقريرية المتحققة مباشرة، والمراد بالدلالة التقريرية لسانياً قدرة العلامة على الاحالة إلى نوع معيّن

---

[1] القرطاجني حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، ص 24.

[2] حسام الدين كريم زكي: التحليل الدلالي إجراءاته ومناهجه ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة،2000 ، ج 01، ص 95 .

[3] نصار حسن :مدخل تعريف الأضداد، ص 23.

من الأشياء يشكل كل الملامح المعنوية التي تسمح بتسمية مرجع ما (فعل التسنين) و التعرف عليه (فك التسنين)[1].

فالدلالات التقريرية بمثابة ظاهر الألفاظ؛أما الكلمات تنحرف بتداخل بعضها ببعض و تتفاعل في السياق اللغوي حين تُشكل بنى متجانسة و معاني خفية متولدة، ينجم كل هذا بناءً على توظيف **الاستعارة** و التلاعب بالكلمات و "الفرق بين المعنى و الدلالة هو أنّ المعنى معطى مباشر سابق فهو ملازم للعلامة اللغوية، و هو مدلولها الثابت نسبياً في حين أنَّ الدلالة هي المعاني غير المعطاة بشكل مباشر هي معاني ثانية أو دلالات مصدرها الثقافة و التاريخ و هي دلالات يتم الحصول عليها من خلال تنشيط ذاكرة الواقعة و الدفع بها إلى تسليم كل دلالاتها "[2].

و هنا يجد المتلقي المتعة في البحث عن خفي المعاني و ينجر إلى كشف سلسلة من الدلالات معتمداً على آلية الشرح كونها الآلية التي تسمح بولوج عوالم الكلمة و هي منعزلة أي في تكوينها البدئي، ثم يتدرج من خلال الدلالات المتحصل عليها لتحديد المعنى المقصود دون سواه " و لعَّل التركيز على ما يدعى تركيب الدلالة يُعِيْنُنَا على استخراج السّمات الدلالية التامة سواء في الاستعمال العادي أو في الاستعمال المجازي للفظ معين"[3]. حتى تصبح الكلمة قادرة على أن تُعبر عن فاعلية الروح و حيويتها .حيث أنّنا نظفر بنوعين من السمات :

أولا : السمات الجامعة (دلالية) سمات تتقاسمها المفردة مع المفردات المحاقلة لها أي تلك التي تقع في نفس الحقل الدلالي فمثلا لفظي (الرؤية و الابصار) وجدناهما يجتمعان في عددٍ من السمات و على رأسها أنهما يُفيدان استعمال حاسة البصر لإدراك شيء معين.

---

[1] أحمد طيبي:العلامة بين إحالتها التقريرية و أبعادها التأويلية ، السيمياء و النص الأدبي ،الملتقى الدولي السادس، ص 184،185.

[2]حسين خالقي:نسقية اللغة و لا محدودية الدلالة،الخطاب ، ص 335.

[3] أحمد المتوكل:قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية ، ص 101.

ثانيا : السمات المانعة(دلالية):سمات تخص المفردة بعينها، و تميزها عما عداها من المفردات التي تحاقلها.إنَّ الابصار يختلف عن الرؤية في كونه لا يستعمل إلاَّ في الرؤية المادية... و الرؤية تختلف عن الابصار في كونها تستعمل للرؤية المادية و المجردة على السواء.و هذا ما يمنع المفردتين من أن تدلا على نفس الشيء [1].

و بذلك تتضح أهمية **الاستعمال المجازي للألفاظ،** سيما و أنّ الألفاظ تحافظ على دلالاتها الأولى حتى بعد انتمائها إلى تركيب لغوي استعاري، بدليل استحضارنا لجميع معاني اللفظ الذي يؤدي مع صنوه الحدث **الاستعاري** . غير أن واحداً من معانيه يخضع لها حسب إرادة الشاعر ، و ليس بالضرورة أن يكون هذا المعنى مباشراً **فالاستعارة** تحقق وجودها في ظل الانحراف عن النمطية ."و بعد هذا فاعلم أنّ الألفاظ تجري من السمع مجرى الأشخاص من البصر، فالألفاظ الجزلة تتخيل في السمع كأشخاص عليها مهابة و وقار، و الألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوي دماثة، و لين أخلاق و لطافة مزاج "[2].

إنّ الاستعارة ليست هي التعدد الدلالي، إنَّ التحليل يولِّد مباشرة نظرية للتعدد الدلالي و يولد بشكل غير مباشر فقط نظرية للاستعارة في حدود ما تُثبت البنية المفتوحة للكلمات و قابليتها لاكتساب دلالات جديدة دون أن تفقد الدَّلالات القديمة، هذه البنية المفتوحة هي وحدها شرط الاستعارة و ليست علة إنتاجها، ينبغي قيام حدث خطابي لكي تظهر مع المسند المتنافر قيم خارج السَّنن لا تحتويها التعددية الدّلالية السابقة هي وحدها [3].

---

[1] عبد المجيد جحفة :مدخل إلى الدلالة الحديثة،دار توبقال للنشر ،المغرب ،الطبعة الأولى ،2000، ص 61.

[2] ابن الأثير أبو الفتح بن أبي الكرم ضياء الدين :المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي و بدوي بطانة، دار النهضة ،للطبع و النشر،القاهرة، القسم الأول ، ص 252.

[3] بول ريكور:الاستعارة الحية ،ترجمة و تقديم محمد الولي،دار الكتاب الجديد المتحدة ، الطبعة الأولى ،2016، ص 281.

إذ تتأسس الاستعارات بدورها على مبدأ التماثل الذي يسمح لنا برؤية التطابق بين شيئين ، حيث إنّه إجراء للادراك المعرفي ،المتغير أيضا ... نعلم جيداً منذ زمن (لوك و أرسطو) بأنّنا نُقَارِنُ بين عالم مرئي و آخر غير مرئي ،عالم الجسد مع عالم العقل، بين الأحاسيس مع الأفكار، و بأنّنا نستخدم نفس الكلمات و التعابير في هذه الميادين و الكلمات تأخذ بهذا معنى مضاعفاً بل متعدداً[1]. بيد أن كل شعر هو بالضرورة خروج عن السائد و المألوف و كل شاعر هو بالضرورة مجدد، مبتكر لتراكيب لغوية مخالفة، فاللغة الشعرية هي في الأصل مخالفة للغة السابقة لها ، هي أصلاً انحراف عن المعهود و المتداول، إنها طرائق لصيغ جديدة في القول و التعبير.

[1] بريجيت نيرليخ:الاستعارة و الكتابة :الأصول البلاغية للنظريات الدلالية الحديثة ، ترجمة حسين خالقي ، ص 398.

المبحث الثالث :

الاستعارة و التحليل الذهني

الاستعارة و التداعي:

الاستعارة من الأدوات المهمة في تشكيل الصورة البلاغية ، تخرج فيها الألفاظ من دلالاتها المعجمية أو الوضعية إلى دلالات إيحائية جديدة، تكسب النصّ قوة و فعالية .

و" الاستعارة تصورية بطبيعتها لذلك تخلق ما يسمى باللُّغة التجسيمية و هي في حقيقتها تصور جديد للأشياء تكتسب فيه وجوداً جديداً غير وجودها في الواقع ،لها القدرة على تخطي الواقع و رسم صورة جديدة بما فيها من إدعاء و تخييل ..... من العناصر التي تشكّل الصورة الاستعارية عن طريق تبادل المدركات التشخيص و التجسيم و هما من الأنماط الاستعارية، و هذه الأنماط لا تخرج عن علاقة المشابهة بحديها المتمايزين و لكنّها تختلف و تتباين في ماهية هذين الحدين بين المادي و المعنوي . و التشخيص وسيلة فنية قديمة عرفها شعرنا العربي و الشعر العالمي منذ أقدّم عصوره "[1].

إنّ لغة الاستعارة تعكس أقوى طاقات اللُّغة و امكاناتها،ل أنّها تدعم نفسها بظلال الايحاء، و بما تشيعه من ألوان الحركة و الحيوية التي تنوب عن الايحاءات و اللفتات و الحركات المصاحبة للحديث المباشر،فضلاً عن كشف الأبعاد النفسية و الظروف الداخلية و الخارجية المؤثرة في إثراء التجربة الشعرية و بها يُحقق االنص غايته و فنيته و جماليته .

---

[1] زينب خليل مزيد:البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد،دار غيداء للنشر و التوزيع ،عمان، الطبعة الأولى ،2016ص 40 ، 41.

و الحقيقة أن الاستعارة و الكلام ككل هو نتاج اتحاد وجهي الدلالة أي اللفظ (الدال) و المعنى (المدلول) و الوجود (الكلام) وفق قانون المطابقة بدل المشابهة بين الألفاظ و ما تُعبر عنه" هكذا يتخلص عبد القاهر الجرجاني نهائياً من ثنائية اللفظ و المعنى سواء على مستوى النظم أو على مستوى علاقة الدال و المدلول في الكلمات المفردة،فاللفظ لا يكون لفظاً إلاّ و هو دال على معنى،فإذا تعرى اللفظ من معناه فهو محض صوت لا دلالة فيه،و لا يتصور فيه نظم أو ترتيب"[1].

إن الكلام حين يخرج إلى ذلك العدول ينتهي إلى اللفظ حيث حضور النسق و لذلك يذهب **الجرجاني** في قوله :" اعلم أن الكلام الفصيح ينقسم إلى قسمين :

-قسم تعزي المزية و الحسن فيه إلى اللفظ،

-و قسم يعزي ذلك فيه إلى النظم،

فالقسم الأول **الكناية و الاستعارة،** و التمثيل الكائن على حد **الاستعارة،** و كل ما كان فيه على الجملة **مجاز** و اتساع و عدول باللفظ عن الظاهر" [2]. فمن المعروف أنّ الاستعارات لا تؤوَّل حرفياً، كما أنّها لا تقول الصدق أبداً و لو فهمنا الاستعارات فهما حرفِّياً لتوقفت الخطابات و انحصرت المعاني عند حدود ما هو متعارف عليه في المعاجم و التراجم، لذا ينبغي علينا تأويل الاستعارة بوصفها صيرورة لا بوصفها محاكاة تحمل في طيَّاتها حجة التطابق بين الانسان و العالم من خلال المحاكاة التقليدية ... فالشاعر المتميز يعمد إلى حشد خطابه بمجموعة من العلامات المستعارة معيداً إنتاج دالاَتِها بما يُخرجها من تناص الآخرين حتى يُضفي على خطابه نوعاً من الخصوصية " إذا كانت لغة الشعر تمتاز بالاستعارة، فبها يستعير الشاعر وجوهاً أخرى له،الوجه الذي كان أو الوجه الذي كان يمكن

---

[1] حسن خالقي :نسقية اللغة و لا محدودية الدلالة ،الخطاب ، ص 338.

[2] الجرجاني عبد القاهر :دلائل الاعجاز في علم المعاني ، تح محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطبع و النشر ،بيروت ،لبنان،1981، ص 330.

أن يكونه، أو الوجه الذي قد يكونه، و إذا كانت اللعبة المجازية هي خصيصة الشعر، فبالمجاز يجتاز الانسان العوالم و يقرّب بين الأشياء، و ذلك حيث تصِير الكلمات رموزاً تُحيلُ من شيء إلى شيء و ترتحل بنا من عالم إلى عالم آخر"[1].

و على هذا الأساس ترد **الاستعارة** كونها تصعيد لذلك العدول و التمثيل إلى جهة الاتساع اللغوي المختص دون أن يقع في اشتراك مع غيره أو تواصل مكرور من جهة نسق المبني العابر إلى **المجاز** .على نحو ما تجسده الاستعارات في المثال :

يقول النابغة الذبياني:

أَمِنْ آلِ مَيَّةَ رَائحٌ أَوْ مغْتَدِي عَجّـلاَنَ ذَا زَادٍ و غَيْـرَ مُزَوَّدِ

زَعِمَ الغُرَابُ بأَنَّ رِحلتَنَاَ غَدَا و بِذَاكَ **خَبَّرنَا الغُرَابُ** الأَسْوَدُ[2]

لعل النابغة الذبياني في بيته يعمد إلى استحضار عرف عربي ساد قديماً و هو الظعن و الرحيل، إذ جرت العادة بأن يحتكم إلى توجه الغراب و من القبائل من كانت تتطير بتوجهه يميناً و أخرى تتطير إذا نحا جنوباً. و أيا كان اتجتهه فإن الرحلة واجبة، حيث تحمل الهوادج و النوق قوم الخليلة فتحرمه من ودّها و قربها فتقطع الوصل و هو الأمر الذي يستدعي عادة إما الوقوف على طلل من رحلوا و البكاء على الدمن أو أن يستحضر الشاعر إعراض المحبوبة و هجرانها و امتناعها عن وصله .

ثم إن السوء الذي ينعت به الغراب و سواد مظهره فيه دلالة سيميائية أخرى ذلك أن اللون الأسود كان منبوذا عند العرب و علامة حزن بادية فسواد الغراب(خبرنا الغراب الأسود) في الشطر الثاني للبيت لم يكن لأجل استقامة الوزن و اتمامه بل هو تأكيد المعنى الوارد في الشطر الأول (زعم الغراب بأن رحلتنا غدا) و هو معنى نراه تاما و لم يكن بحاجة لإطالة

---

[1] عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب و أنساق الثقافة ،الدار العربية للعلوم ،منشورات الاختلاف، ص 206.

[2]عبد المجيد زراقط: ديوان جميل بثينة،دار مكتبة الهلال ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1989، ص 35.

أو اطناب، غير أن الشاعر يعيش قلقا يعكسه التدفق اللغوي للبيت و هو قلق يصدر عن الهجران و يومئ ببداية مشقة حتمية .

و مهما يكن فإن هذا التدفق اللغوي النابع من ذات الشاعر حاضر بفعل **الاستعارة** في قوله : خبرنا الغراب ،فهي من قبيل الاستعارة التصريحية حيث شبه الغراب بإنسان يمكنه أن يخبر بأمر الرحيل، فحذف المشبه به (الانسان) و أشار إليه بالفعل (خَبَّرَ)، على الرغم من أنَّ الغراب حين ينْعُبُ فهو ينذر القوم الظاعن بالرحيل و هو أمر تتطير منه العرب لأنه مدعاة للفراق.

و بالتالي يتوضح أنه لا يمكن أن تغذو صناعة الشعر مسألة سهلة لكل متمكن من اللغة العربية، بل إنها مرهونة بمعايير و قواعد يصعب تقليدها و محاكاتها فضلا عن الملكة الشعرية " لنذكر مدلول لفظة الأسلوب عند أهل هذه الصناعة ، و ما يريدون بها في إطلاقهم .فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه، و لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة الإعراب،و لا باعتبار إفادته أصل المعنى من خواص التراكيب، الذي هو وظيفة البلاغة و البيان و لا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه، الذي هو وظيفة العروض . فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية "[1].

إن الأمر يتعلق بقدرة الشاعر على الابتكار و استحداث تراكيب لغوية غير مألوفة ، و إن كانت من اللغة العربية نفسها ، عليه أن يتفنن في تشكيل النسق اللغوي و أن يرتهن لعرف و تقاليد سابقيه في النظم" فالصناعة الشعرية و إنما ترجع إلى الصور الذهنية للتراكيب المنتظمة كليًا باعتبار إنطباقها على تركيب خاص و تللك الصور ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب و أشخاصها ، و يصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب بإعتبار الإعراب و البيان، فيرصّها رصّاً، كما يفعله البناء

[1] ابن خلدون عبد الرحمان :المقدمة ، ص 1099 ، 1100 .

في القالب أو النسّاج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام و يقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه ، كان لكل فن من الكلام أساليب تختص به، و توجد فيه على أنحاء مختلفة "[1] فإدراك معاني الشاعر يستوجب إدراك عالمه الثقافي ، كما يستدعي فهم البناء الاستعاري للأبيات استحضار فائض معاني كل لفظ مكون لهذه الأبيات .لأن "الرسالة اللُّغوية تقبل التفكيك إلى عناصر يقوم المتلقي بإعادة تركيبها ليتحصل له معناها إذ تتركب من كلام، و الكلام من جمل ،و الجمل من كلمات والكلمات من مقاطع و حروف ... إنَّ اللُّغة تتركب من وحدات صغيرة تنتظم فيها لتؤلف وحدات أكبر منها و كلها مترابطة بحسب نسق معين "[2].

[1] ابن خلدون عبد الرحمان :المقدمة ، ص 1099 ، 1100 .

[2] عبيدة صبطي،نجيب بخوش:الدلالة و المعنى في الصورة،دار الخلدونية،الطبعة الأولى ،2009، ص 154،155 .

الاستعارة : التشخيص و التجسيم

مما يجدر الالتفات إليه أن البلاغة العربية ترتقي إلى جهة الصورة كون هذه الأخيرة تعني أو يراد منها الاشراف على المباشرة التعينية حيث أن ثقافة العين تأخذ حضورها لدى البلاغيين كي تخرج عن نطاق حرج العقل في تأويل ذلك بالتجريد و لذلك تنتهي العين كي تخرج عن محصلة الذهن إلى ذلك الكشف المرئي للصورة الحاصلة .

و الاستعارة " علامة تناظرية يرتكز فيها بين الدال و المرجع على أساس التوازي النوعي و يمكن التمثيل لهذا القسم من الأيقونات بالاستعارات اللغوية، إذ هي خاصية نوعية تلازم موضوعاً وجودياً غير مقيَّد بمؤَّول داخلي محدود، و ما ينطبق على الاستعارة كصورة لفظية يسقط على الاستعارات التي تجد مؤولاً موسوعياً يحول دون انفتاحها على عدة موضوعات دينامية كاللوحة الفنية، التي و إن كنا نرى نوعياتها (خطوط، ألوان ،أشكال) و لا نجد في أذهاننا مؤولاً ثابتاً لها .نستطيع مع ذلك أن نحدس بموضوعها عن طريق اختلاقنا لمؤول خارجي يقوم بربط الممثل بهذا الموضوع "[1] و تقوم الاستعارة على مبدأين هما :

أ-"التشخيص يعد من الوسائل المهمة في بناء الاستعارة و يعني إحياء المواد الحسِّية الجامدة و اكسابها إنسانية الإنسان و أفعاله [2]أي أنّ التشخيص يضمن نوعاً من الايحاء أو الايماء.

ب-التجسيد أو التجسيم يقول فيه عبد القاهرالجرجاني(إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون) و يعني عبد القاهرالجرجاني تصوير غير المحسوس بشيء حسِّي لأنَّ " المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن

---

[1] ينظر : فايزة يخلف : سيميائية الخطاب و الصورة ، ص 21/20.

[2]حمد محمد فتحي الجبوري:التوظيف الفني للّون في الشعر العربي (السّري الرفاء نموذجا)،دار غيداء للنشر و التوزيع ،عمان ،الطبعة الأولى ،2016، ص 130.

الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة من الذهن تطابق لما أدرك منه فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الادراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين و أذهانهم "[1].

و بالتالي التجسيم إعطاء المعنويات المجردة صفات المحسوسات، فائدته ربط القريب بالبعيد من خلال إخراج الأغمض إلى الأوضح وزيادة تصوير في المعنى و تمثيله في النفس [2]. و هنا نمثل المبدأين (التشخيص _ التجسيم) معا من خلال النموذج الشعري التالي حيث نلفي الشاعر **مُتَمِّمُ بن نُوَيْرَةَ** يوظف حيوان **الضَّبُع** للدلالة على ملاقاته الموت:

يا لَهْفَ مِنْ عَرفَاءَ ذَاتِ فَليلَةٍ جَاءَتْ إِلَيَ علىَ ثَلَاثٍ تَخْمعُ
ظَلَّتْ تُرَاصِدُني وتنظُرُ حَولَهَا و يُريبُهَا رمَقٌ وَ أنِي مُطْمِعُ
وتَظَلَّ تَنْشِطُنِي وتُلْحِمُأَ جْريًا وَسْطَ العَرينِ ولَيسَ حَيٌّ يدْفَعُ
لَوْ كانَ سَيْفِي باليَمِينِ ضَرَبتُهَا عَنِّي وَلمْ أَوْكَلْ وَجَنْبِيا لأَضْيَعُ
وَلقدْ ضَربتُ بِه فَتُسْقِطُ ضَرْبَتِي أَيدِي الكُمَاةِ كأَنَهُنَّ الخِرْوَعُ
ذَاكِ الضَيَاعُ فَإنْ حَزَزْتُ بِمُدْيةٍ كَفِي فَقُولِي : مُحْسِنٌ مَا يَصْنَعُ
ولَقدْ غُبِطْتُ بِمَا ألاَقي حِقْبَة وَلَقدْ يَمُرُّ عَلَيَّ يَومٌ أَشْنَعُ
أَفَبعدَ مَنْ وَلدَتْ نُسَيبَةُ أشْتكِي زَوَّ المَنِيةِ أو أَرَى أتَوَجَعُ
ولَقدْ علِمْتُ وَ لَا مَحالَةَ أَنَنِي لِلحادِثَاتِ فَهَلْ تَرَينِي أَجْزَعُ
أَفْنينَ عادًا ثُمَآلَ مُحَرِّقٍ فَتَرَكْن هُمْ بَلدًا وَ مَا قَدْ جَمَّعُوا

[1] حمد محمد فتحي الجبوري:التوظيف الفني للّون في الشعر العربي ، ص 142 ، 143 .

[2] زينب خليل مزيد:البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد ،دار غيداء للنشر و التوزيع ، عمان ،الطبعة الأولى ،2016، ص 46.

ولَهُنَ كانَ الحَارِثَانِ كِلاَهُمَا ولهُنَّ كانَ أَخُو المصَانِع تُبّعُ

فَعَدَدْتُ آبائِي إلى عِرْقِ الثَرَى فدَعوتُهمْ فعلمِتُ أنْ لَمْ يسْمَعُوا

ذَهبُوا فلمْ أدْرِكهمْ ودعَتهُمْ غُولٌ أتَوهَا والطريقُ المَهْيَعُ

لابُدَ مِنْ تلفٍ مُصيبٍ فانتظِرْ أَبأَرْضِ قَومِكَ أمْبأخْرَى تُصْرَعُ

ولَيَأتِيَنَ علَيكَ يومٌ مَرَةً يُبْكِي عليْكَ مُقنَعًا لا تَسْمَعُ[1]

في الواقع إن أموراً كثيرة أقلقت فطرة الناس قديماً و زعزت سكينتهم ، منها ما عبر عنه الشعراء في قصائدهم كحيرتهم تجاه الموت ، الحياة ، الخلق ، البرق ... ، فتنبهت فيهم بذرٌ سقاها الشعراء بملكاتهم ، فكان أن نظموا أشعاراً رسمت هذه الحيرة و جسدت هذا الأرق، في محاولة لمواجهة هذه الغيبيات، غيبيات لم يجدوا لها فهماً، و لم يتمكنوا لها إدراكاً و استعصت عليهم طويلاً، فتخيلوها أشباحاً و أغوالا و غيلاناً و سعلاة و غير ذلك كثيراً " إنّ التخييل الاستعاري بدأ حين استعصت الطبيعة عن عقل الإنسان فأسقط على عناصرها صفاته،أي أنَّه جعل نفسه في غياب العلَّة مرجعاً ، من هنا كان التشخيص و التجسيد ، و بسبب من كلِّ هذا اعتبرت **الاستعارة أسطورةً** مكثفة و الأسطورة استعارة موسَّعة [2]." ذلك أن الشعر و الأسطورة ينشآن من الحاجة الإنسانية نفسها، و يمثلان نوعاً واحداً من البنية الرمزية و ينجحان في أن يخلعا على التجربة نوعاً من الرهبة و الدهشة السحرية، إن في كليهما انتصاراً للخيال على الواقع أو تجاوزاً للواقع المخيف إلى بناء واقع جديد ... إن ثمة اندماجاً كاملاً بين الفن و الأسطورة منذ كانت الحياة و هو اندماج قائم

[1] المفضليات، ص 52 ، 53 ، 54 .

[2] محمد الصالح البوعمراني:السيميائية العرفانية الاستعاري و الثقافي ، مركز النشر الجامعي ، تونس 2015، ص 303.

أساساً على التوجه نحو الصورة و رسم أبعادها "[1]. صورة متخيلة يجسدها الشاعر القديم محاولاً تجاوز بل تخطي صعوبات أفرزتها طبيعة الحياة آنذاك .

فضمن هذا المشهدُ المُوسّع يتخذ الشاعر **مُتَمِّم بن نُويْرَة** من مشهديّة الضّبُع مسلكا يتوسع منه إلى ذكر حركية الموت ذكرا يقترب من صيغة الحَكْي السَّردي، وعليه يشرع في وصفه و هو في حال من التهالك المشرف على الهلاك، وفي المقابل أفرز لنا مشهدا يقترب من التوظيف الرمزي للصراع القائم بين الحياة والموت والذي تؤكده شريعة الصراع بين الحيوانات، حيث الغلبة للأقوى ومن هنا يتضح لنا تعاقب انسجام السيّاق الذي يُحرك مشهد الموت في هذا النحو :

سّياق مشهد الضّبُع و هي مُقْبِلةٌ على الشاعر في حال من التهالك ثم يعقُبها سّياق الترصّد والنظر ثم سّياق الرِّيبَة في كونه أضحى رمَقاً و بقيّةً لا تصلح إلاّ للافتراس، ثم سّياق المشهد الذي يتوهَّمُه الشاعر أو يتصوره و الضّبُعُ تسْتشِيطُ في عراكها قبل الإجهاز، عليه كي تطعم جرائها من لحمه ثم يعق بهذا أيضا تحَسُّرُه ضمن سيّاق التجرُّد من آلة الدِّفاع، إلى أن يخلُص إلى سّياق الضيّاع النهائي الذي يحياه بمرارةٍ، ثم يأتي إلى سّياق اليقين من الموت من غير أن يجزع في كونه أضحى هدفا و غرضا للحادثات وفي السّياق الحاصل في الأخير، يخلص الشاعر إلى ما سلف من فناء «**عادٍ** و**آل مُحرّقٍ**» ثم يتداعى إلى أن ينتهي إلى ما اندثر من القصور و **ملُوك اليمَن** وهم قوم **تُبّعٍ**، مما أمْكنهُ هذا كي ينحدر إلى الأصل القديم حيث سيّاق الوجود الأول و هو **آدم**.

[1] الرباعي عبد القادر : الصورة الفنية في النقد الشعري ، ص 122.

و هنا يصل إلى منتهى الفناء في قمة سيّاقه و تلك هي حتمية اليقين بالموت في مجمل هذا التّعداد من الأسِيقة التي عدّدها الشاعر، و من ثمّ يتضح أنّ سّياق الموت الذي يؤديه هذا المقطع الشعري، أنّه يتأسس على حركية وتوسُّعٍ و بسْطٍ و تفرُّعٍ على النحو الذي أسلفنا ذكره وهذه هي تراتبية الانسجام التي تؤديها أسيقة المكوِّن الشعري برمته ضمن مفضلية **مُتَمِّم بن نُوَيْرَةَ**، والتي جعلها مخرجا و خاتمة لهذه القصيدة .

والسؤال الذي نؤديه ضمن هذا التعداد، أنّ الضبع كان مدخلا لافت الذكر سّياق الموت، وعليه فما خبِرتْهُ العرب من هذا الحيوان أنّه رمز للخديعة والمباغتة و ملْمَحٌ للترصد و إشارة للرِّيبة في حال ضعف الإنسان، عندما يكون خائر القوى، و تلك هي عتبة الولوج إلى سّياق الموت من منافذه الأليمة والصعبة والمُفْجعة حيث الإنسان لا إرادة له في دفعه، و مما يتضح أيضا أنّ سّياق الموت هنا وجد له الشاعر مُبرِّرَ تجسيده في حيوان الضّبع كي ينتهي إلى اليقين بسيّاق حتميته و تلك هي درجات التعاقب لسّياق الموت التي ينهض عليها المقطع ضمن نسق من الانسجام المتراصِف .

و اللافتُ للمتلقي، أنّ الشاعر خبِيرٌ بدقائق الوصف و هو يرصُدُ لنا سّياق مشهد الضّبُع لا لشيء سوى ليؤكد عبره مشهد البشاعة التي ينهض عليها هذا الكائن في هذا النحو من التصوير (عرفاءُ ذات فَلِيلَةٍ ، على ثلاث تخْمَعُ)*.

مثل هذا السّياق يعزِّز بشاعة التكوين الخلقي لسّياق الثبات إلى أنّ ينتهي إلى سّياق الحركة في هذا النحو (ظلت تراصدني تنظرحولها، يُرِيبُها رمَقٌ) سّياق يمثل مشهد التأهب للافتراس أو ما يمكن أن نسميه الأهبة للإجهاز على الفريسة أوعلى المتبقي من الرمق ثم يرد في السّياق الموالي المشهد الحركي حيث فاعلية الافتراس وفق هذا النحو:

* (عرفاء : لها عُرف من الشعر في قفاها. الفليلة : القطعة من الشعر، تخْمع : تظلعُ ، وكذلك الضّبُع وخِلقتها لأنها عرجاء).

ينظر، المفضليات، . حاشية الشارح . ص52.

– وتظلُّ تنْشِطُني.

– و تلْحَمُ أَجْرِياً.

– و لَيْس حيٌّ يدْفَعُ . و هنا أفرز الشاعر لنا سّياق العراك بين الضّبُع بوصفه جالِباً للموت مع ما تبقى من رمق الحياة الذي يتخيّله الشاعر لذاته .

مثل هذا التتابع يقدم للمتلقي دلالات انسجام الأسيقة لهذا المقطع وهي على نحو من التتابع المنسجم ، و الذي يدلل في مجمله على المكون السيّاقي للموت .وعقب هذا التّراتُب يخلص الشاعر **مُتمّم بن نُوَيْرَة** إلى البيتين الأخيرين من حتمية الهلاك الذي يؤديه ضمن صيغة(التّلَف)أي لا بد للإنسان من التّلَفِ مُرتحِلا أو مُقِيماً حيث ترد حتميّة الزمن الحاصل أو الحال إذ يؤدي الشاعر سّياق الارتكان إلى سيّاق الموت حين يكون مقنعا (مُلفّفا في أكْفانِه) من غير أن يسمع نحيب من فُجِعَ بموته .

وممّا يتضح أيضا، أنّ الشاعر، **مُتمِّمَ بن نُوَّيْرَةَ** تدرج من سياق الضّعفِ والخَوَرِ إلى مواجهة حقيقة الموت بوصفها سياقا فرديا يُقدّمُ فكرة الصراع الحتمي، أو حتمية التّلَفِ المُصِيب وهذا سياق من حال المُعاناة، إذ يجد فيه الشاعر رغبة في الموت "لا تخلو من الذلِّ، وماذا يصنع إذا وجد غرائز البقاء أقل من أن تقنعه، أو إذا عجز عن أن يضع مفهوم الموت في إطار الحياة"[1] ولعل ما أتى الشاعر إلى ذكره هو سياق الارتداد إلى الذات و هو يُكابِدُ مُواجهة الموت في نمط من رثاء ذاته إلى أن يلتفت إلى سياق التذكُّر أو إلى سُلّم التِّعداد البشري في وجُودهم الفَانِي"فعَدَدْتُ آبائي إلى عِرْق الثَّرَى" مُدْرِكا في الأخير حتمية الفناء وقَدَرِيّة التّلف المُصِيب لكل حيٍّ سواء أكان يأْتلِف بأرضه أم يغترب بأخرى.

[1]ناصف مصطفى: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت،الطبعة الثانية، 1981، ص166.

والواقع أنّ كلّ شاعر يتفرد بسياق شعري عن الموت ينتقي ضمنه نهجا، تتحدّدُ فيه ملامح الصّدمة التي عاش تحت وقع وطأتها مكابِدا لحظة القهر، ولعل المتفرّد بين كثير من الشعراء في إثراء هذا السّياق هو الشاعر **أبُو ذؤَيْب الهُذلِيّ** الذي يعرض وصف معاناته عرضا أقرب إلى الحَكي الرّمزي مُجسّدا عبره قهر الذات وخَوَرَ المرء المتفرِّد نُصْب وطأة الفاجعة، التي يقدّم تفاصيلها في هذا النحو من شعره :

و الدّهرُ لا يبقَى على حدَثانِهِ جَونُ السّراةِ لهُ جدَائد أَربَعُ
صَخِبُ الشوَارِبِ لا يَزالُ كأنّهُ عبدٌ لآلِ أبِي ربيعةَ مُسْبَعُ
أَكَلَ الجَمِيمَ و طاوعَتهُ سمْحَجٌ مِثْلَ القنَاةِ وأزْعَلَتْهُ الأمْزُعُ
بِقَرارِ قِيعانٍ سَقاهَا وابِلٌ وَاهٍ فَأجثمَ بُرْهَةً لا يُقلِعُ
فلَبثْنَ حينًا يَعْتلِجْنَ برَوضهِ فَيجِدُ حيناً في العِلاجِ و يشمَعُ
حتى إذَا جَزَرتْ ميَاهُ رُزُونهِ وبأيِّ حينِ مُلاَوةٍ تتقطعُ
ذَكرَ الوُرُودَ بِهَا و شاقَى أمرَهُ شُؤمٌ و أقبلَ حَيْنهُ يتَتَبعُ
فَافتنهُنَّ مِنَ السوَاءِ و مَاؤهُ بِئْرٌ، وعاندهُ طريقٌ مَهْيَعُ
فكأنَّهَا بالجزْعِ بينَ نبُايعٍ وأولاتِ ذي العرجاءِ نهْبٌ مُجْمَعُ
وكأنهنَّ ربَابةٌ و كأنَّهُ يسَرٌ يفيضُ على القداحِ و يصدعُ
وكأنّمَا هُو مِدْوسٌ مُتَقلِّبٌ في الكَفِّ إلاّ أنَّهُ هوَ أضْلعُ
فَورَدْنَ والعَيّوقُ مَقْعَدَ رَابِئِ ال ضُّرباَءِ فوقَ النَّظْمِ لا يَتَتلّعُ
فَشرعْنَ في حَجَرَاتِ عَذبٍ بَارِد حَصِبِ البطَاحِ تغيبُ فيه الأكرعُ
فَشَربنَ ثم سمعنَ حساً دونَه شَرَفُ الحِجَابِ وريبِ قرعٍ يُقْرَعُ

وَ نَمِيمةٌ مِنْ قانصٍ مُتلَبِبٍ فِي كَفِّهِ جَشْءٌ أَجَشُّ و أَقطعُ

فنكرنَه و نفرْنَ و امتَرسَتْ بِهِ سطعَاءُ هاديةٌ و هادٍ جُرْشُعُ

فَرمَى فأنفذَ منْ نَجُودٍ عائِطٍ سَهْمًا فَخَرَّ و ريشُهُ متصَمِّعُ

فبَدَا لهُ أَقْرابُهذَا رَائغًا عَجِلاً فَعَيّثَ في الكِنَانَةِ يُرْجِعُ

فَرمَى فألحق صَاعِدِيّاً مُطْحِرًا بِالكَشْحِ فَاشْتَمَلَتْ عليه الأَضْلعُ

فأَبَدّهُنْ حُتوفَهُنَّ فَهَاربٌ بذِمَائِهِ أو بَارِكٌ مُتجَعْجِعُ

يَعْثُرنَ فِي حَدِّ الظّبَاتِ كأَنَّمَ كُسِيَتْ بُرُودَ بنِي تَزِيدَا لأَذْرُعُ[1]

وفق هذا المُجْتزَءِ الشّعري من مُجمل ما يؤديه **أَبُو ذُؤيْبُ الهُذلِيِّ** في عينيته الشهيرة، والتي تكاد تتبوَّأ صدارة قصوى وعليا عن معظم المراثي الشعرية و ذلك لكونها أكثر توسعا، حيثي عرضها رثاءً لأبنائه الخمسة حين هلكوا جميعا بالطَّاعُون في عام واحد وكانوا ذَوِي بأس ونجدة، حيث اتخذ لهم الشاعر**أبُو ذُؤَيْب** ضمن مرثيته مكوّنا رائدا أنجزته بلاغة الاستعارة لسيّاق الموت فكان له مسلك الشروع في الأخذ باستعارة سياق رامز في غاية من التوسّع بحيث يكاد يأخذ مُكوَّنا سياقيّا مُقنّعاً يرتكز على استعارة ما يقابل سيّاق موت أبنائه.

وضمن هذا الجانب يُحدث لنا تقابلا بين سّياق الموت في حرفيته وسّياق الموت في استعاريّته، وفي السّياق الأخير يستعير الشاعر لأبنائه صُورةً لمشهد الحُمُرِ الوحشية، وعبر هذه الجزئية من التصوير،يتنبّهُ أبو **ذُؤيْبُ الهُذلِيُّ** إلى أنّ هذا النّفَرَ من الحُمُر هو مُقْبِل على الحياة إذ يتناول السّياق الاستعاري انطلاقا من هذه الجزئية من السّياق الكلي (جَون السّراةِ لها جَدائِدُ أَرْبعُ) ثم يتدرج من سيّاق هذا التقديم إلى الموالي من مكونات

[1] المفضليات، ص 422،423،424،425.

السيّاق الجزئية إذ يشرع في نعت مكوّن الحياة بكل ما تشمله من رغبة و غريزة الإقبال على الحياة في هذا النحو:

- صخب الشّوارِب.

-أكل الجميم طاوعته سمْحَجٌ.

- أزْعَلتهُ الأمْرع.

- لبثن حينا .

- يعْتلجْن بروضه.

ضمن هذا التتابع والتعاقب الذي يلخص في مجمله سّياق الحياة وهي على نحو من الخصب والاستقرار حيث الصّخب والأكل و وفرة الماء والإقامة، من غير ملمح يشير إلى الزوال والشقاء و الشؤم و التّوزع و التشتت.

والذي يتراءى للمتلقي ضمن السّياق الموالي،أنّ الشاعر**أبا ذؤيب** يعرض مشهداساردا يتسم بالتعاقب للأحداث :

- ✓ **لبِثْنَ حِيناً يعْتلَجْنَ بروضه .**
- ✓ **حتى إذا جَزَرَتْ مياه رُزُونِهِ ذكر الوُرُودَ بها و شَاقَى أمْرَه شُؤْمٌ.**
- ✓ **أقبل حيْنُه يتَتَبّع .**
- ✓ **افتَنّهُنّ**

يتسم هذا السّياق بنمط من الحركيّة التي تخرج عن السّياق الأول وذلك حين قدَّم سّياق زوال الماء و ملمح انقطاعه،كي يأخذ الشاعر هذا مفتتحا لذكر سيّاق الموت بوصفه المشهد الأخير الذي يقدّمُ الشاعر من خلاله منفذ الخروج إلى سيّاق العراك والخروج إلى مشهد فضيع، وبذا " يمثل الوجود المتزامن للحياة والموت الرؤيا الأساسية لهذه الوحدة

المكوِّنة من وحدات القصيدة، على الأقلِّ. إلاّ أنّ هذه ليست هي الرؤيا الكلّية للوحدة، ذلك أنّ كلا من الإنسان و الحيوان يبرزان في ضوء يوحي بأنّهما يلعبان دورا توَسُّطِيّاً بين الحياة والموت.و لا ينفي هذا التوسّط الموت من حيث هو الحقيقة النهائية"[1] يتم ذلك لدى الشاعر و هو يُصَوِّرُ سّياق التحول إلى مكان آخر ترد إليه الحُمُر.

وهنا يتخذ الشاعر وثبة تكاد تمثل سياقا دراميا، فتنعطف لديه من الثبات حيث الحياة إلى سياق الفزع حيث الموت، فالماء في سّياق الثبات يؤدي ملمحا للأمل في البقاء، غير أنّ دلالته في سّياق التحرّك إليه والبحث عنه هو مشهد للتفرق و فضاء للتوزّع إضافة إلى أنّه مسلك لسّياق تقديم حركية الموت ضمن توسُّعٍ منسجم يؤديه تتابع الأفعال في هذا المسلك من التقديم المتعاقب:

-فوردْن و العيُّوقُ .

- فَشَرعْن في حَجَراتٍ عذبٍ بارِدٍ.

- فشربْن ثم سمعن حسّاً دونه .

- ريْبَ قرْعٍ يقرع .

- ونَمِيمَةٍ من قانص متلبب .

- فنكرنه ونفرن .

عبر صدارة هذا السّياق يتحرك إرهاص سّياق الموت في حضور متعاقب تُجلِّيهِ الأفعال في نمط هذا التعاقب المنسجم والذي تنهض الأفعال على تقديمه في ضوء هذه الخطِّية من التدرُّج المُتصَاعد: **(وردْن، شرعْن، شربْن،سمعْن فنَكِرْنَهُ، نَفِرْن)**، مثل هذه

[1]أبو ديب كمال: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي،المعرفة . مجلة ثقافية شهرية، تصدرها وزارة الثقافة والإرشاد القومي،. دمشق، سوريا،العدد195،أيار. مايو، 1978، ص48.

التراتبية لتتابُع الأفعال، يُرْهِصُ الشاعر إلى حتمية الموت بطريقة مُتْقنة حيث يتدرج من واقعة الوُرُود إلى مشهد النُّفُور كي يتسنّى له الأخذ في نعت تفاصيل مشهديّة سّياق الموت، والذي يسلك وقائعه في السّياق الموالي وعلى نحو من الملمح السردي لوطأة الصراع مع الموت الذي يؤتيه القانص وفق هذا النحو من الترتيب :

- ✓ **سطعاء.**
- ✓ **فرمى.**
- ✓ **فأنفد.**
- ✓ **فخرّ.**
- ✓ **فبدا له أقْرابٌ هذا رائِغا عَجِلا.**
- ✓ **فعيّثَ في الكِنانة يرجع.**
- ✓ **فرمى فألْحَق صَاعِدِيّا .**
- ✓ **فاشْتَمَلَتْ عليه الأضْلُع.**
- ✓ **فأبدّهُنّ حُتُوفَهُنّ .**
- ✓ **فهارِبٌ بذَمَائِه أو بَارِكٌ مُتَجَعْجِعُ.**

من هنا تتأتى للشاعر فاعلية السرد عبر**استعارة** الموت برمته في ذات القانص المنتج لفعل الموت،حيث يرد هذا التعاقب و الترتيب لأفعال إحداث الموت متدرجا ومتعاقبا إلى أن تتِمَّ له شمولية المشهد لسّياق الموت عبر هذه الاستعارة الكبرى التي يتخذها الشاعر مولجا مقنّعا لدلالة التلف الشامل لمجموع أبنائه.لأن **الاستعارة** تمثل العنصر الثابت في الشعر و يخضع ما سواها من مكونات الشعر للتغير و التطور و التبدل، بل إن الحكم على الشاعر أحياناً يتم من خلال استعراض إستعاراته من حيث قوتها وجِدتها و ابتكارها، لدرجة أن أرسطو عَدها دليلاً على العبقرية " [1]

[1]كريم الوائلي : الشعر الجاهلي قضاياه و ظواهره الفنية ،دار وائل للنشر عمان ، الطبعة الأولى ، 2008، ص 258 .

و إذا كانت لغة الشعر بعامّة تعمِد إلى التصعيد في المراثي فإنّ لغة الموت بخاصّة، يأتي خطابها،خطابا ارتداديا ومرَدُّ ذلك يعود إلى كون الراثي مسكونا بالقيم الغائبة و مشدودا للآخر فيستحضر الغائب ومن ثمّ يحدث له التذكر عبر عملية استحضاره، وعليه فسياق الموت لدى الشعراء استشْرى حُضورُه في الشعر انطلاقا من سياق الأطلال وسياق الحروب والجوهري من هذا كلِّه أنّ معانيه وردت من التوحّد الدائم في القفار لأنّ" من انفرد، فكّر، وتوهّم، واستوحش، وتخيّل فرأى ما لا يرى وسمع ما لا يسمع "[1] وهذا هو المجال المنتج لِتوَارُد المعاني وإخصابها في السّياق الشعري مما أفرز في المقابل فاعلية الخيّال إزاء الوجود والبقاء وكذا الموت والفناء.

ومثل هذا المكوَّن السّياقي هو الأكثر حضورا لإنتاج المعنى الشعري بكلِّيته " لأنّ الحياة في التيه وفي القفار والبوادي..كانت تثير في النّفس الانفعال وتدفع إلى تداعي التصوُّر والخيّال في عالم ما وراء المحسوس من الجنِّ والشياطين و من ثم تعمل **الاستعارة** على تكثيف المشاهد الصورية عبر التداخل و الاندماج بين طرفيها بطريق الاستبدال. و الاستبدال يقصد به مجموعة من الألفاظ التي يمكن للمتكلم أن يأتي بأحد منها في كل نقطة من نقاط سلسلة الكلام .

[1] ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم: تأويل مُشْكَلِ القرآن، شرح السيد أحمد صقر، ص118 .

الفصل الثالث:

الصورة البلاغية في الشعر العربي القديم

3

الصورة البلاغية في الشعر العربي القديم

- المبحث الأول: المجاز و تشكل جنس الشعر
- المبحث الثاني:الصورة البلاغية بين الشعر و النثر

المبحث الأول:

المجاز و تشكل جنس الشعر

نهض الشعر العربي القديم على جملة من المواصفات شكلاً و مبناً كأن حفل بالمجاز، و اعتمد الوصف و التصوير، و انبنى على التخييل، فجاء في أبهى حلة و أبدع ثوب لغوي، و من أضرب المجاز التي تأسس عليها القول البليغ التشبيه و الاستعارة التي اعتبارها القدامى فطرة إذ " للشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه و تكلف نظمه منها: التوسع في علم اللغة، و البراعة في فهم الإعراب، و الرواية للفنون الآداب...و اعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف و التشبيهات و الحكم ما أحاطت به معرفتها... فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها و حسها ... فإذا تأملت أشعارها و فتشت جميع تشبيهاتها وجدتها على ضروب مختلفة تتدرج أنواعها"[1] و لأجل هذا تم احتفال أبي هلال بالتشبيه و إعلاء بلاغته، بالقياس إلى بلاغة الاستعارة، يعزى ذلك إلى ما وُقر في أذهان النقاد من قبله حين اعتبروا في القرن الثالث الهجري و على رأسهم ابن المعتز **التشبيه** "**محسنا**" و **الاستعارة** "**بديعا**" .

و الحق أن صنيع أبي هلال العسكري و مفارقته بين مكاني التشبيه و الاستعارة من البيان العربي يؤيده قول القاضي الجرجاني "و كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة و الحسن بشرف المعنى و صحته و جزالة اللفظ و استقامته، و تسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب، و بَدَه فأغرز، و لمن كثرت سوائر أمثاله، و شوارد أبياته و لم تكن تعبأ بالتجنيس، و المطابقة ، و لا تحفل بالابداع و الاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر و نظام القريض و هنا ينسلخ إبداع الاستعارة من عمود الشعر على حين يكون التشبيه جزء منه أصيلاً لأن القدماء لا يحتفلون بالاستعارة احتفالهم به، و قد

[1] ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر ، 10 ، 16 .

قيل إن أقسام الشعر ثلاثة مثل سائر، و تشبيه نادر و استعارة قريبة " [1]. و في هذا القول دلالات كثيرة نصت مجملها في الفرق الشاسع بين التشبيه و الاستعارة ثم منزلتهما في بناء الشعر العربي القديم .

إنّ **التشبيه في البلاغة** العربية القديمة ينبني على مبدأ **المُمَاثلة** ومن ثم فهو يتأسّسُ على المُشْتَرك المتقابل الذي يتركَّز أساسا على وجهِ الشّبَه بين المتقابلين نص نثري شارح بالتوازي مع مبنى النص الشعري المكثف " في التشبيه أنت تصنع نوعاً من القياس يقوم على المماثلة و المشابهة و لكنك في الاستعارة تتجاوز تلك المشابهة و المماثلة بعد أن تضم طرفي الاستعارة معاً و تستبدل ثانيهما بأولهما " [2]

ومن ثم فهو ليس مخفيا بقدر ما هو مؤسّس في هيئة من التوازي يسهم في تأديته التشبيه بين صيغتين أو بين شطري البيت وأحيانا ما يتعدّى إلى البيت وما يليه في نحو قول الشاعر الشَّنْفَرَى الأزْدِي في مفضّليته:

حُسامٍ **كلون الملْحِ صافٍ حديدُهُ** جُرَازٍ **كأقطاعِ الغديرِ المُنَعَّتِ**

تَرَاهَا **كأذنابِ الحَسِيلِ صَوَادِراً** وقدْ نَهِلَتْ مِنَ الدِّمَاءِ وعَلَّتِ[3]

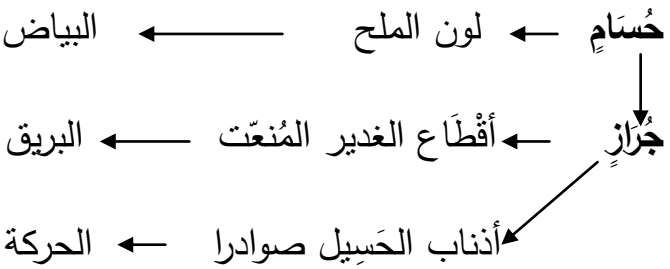
والذي يتجلّى هنا في مثل هذا التقابل هو الأخذ بالمشترك بين مماثلة المفرد **السّيف** بالمتعدّد **السُيوف** من حيث اللون والبريق والحركة، لذلك يمكن أن نمثِّل لهذا التقابل في الآتي:

---

[1] مصطفى ناصف :الصورة الأدبية ، ص 109 ، 110 .

[2] الجرجاني عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص 223.

[3] المفضليات ، ص111.



و بالتالي فإنَّ مثل هذا التقابل يُنْتِجُ وجهَ التماثل ومن ثم يأخذ الشرح هذا التناسقَ وفق ما تكون عليه المعاني من التفريع المتماثل لأنّها تابعة لما سلكته البلاغة عبر التشبيه من المماثلة بين المشبه والمشبّه به وهذا ما ينصّ عليه الشارح في هذا النحو:

* أقطاع :جمع قِطْعٍ بكسر فسكون، كالقطعة والمُراد بأقْطاع الغدير أجزاء الماء يضربها الهواء فتتقطع ويبدو بريقها.

* المُنَعّت، وهو الوصف بالحسن .

*الحَسِيل: جمع حَسِيلَة، وهي أولاد البقر. شبّهَ السُّيوفَ بأذْنَابِ الحَسِيلِ إذا رَأتْ أمَّهاتِها فجَعلتْ تُحَرِّك أذْنَابَها."[1].

مثل هذا التّناوُل الشارح ينْبَنِي على الأخذ بالشرح إلى جهة ما يقع بين المعاني من المماثلة ومن ثم فالتقابل القائم بين حركية أقطاع الغدير وبريق السيوف تُلزِمُ الشرح كي يخْرجَ من صيغة المُمَاثلة في المبنى إلى إحداث تقسيمها في سياق المعنى نحو ما نجده من التقابل بين حركة السيوف وأذناب البقر، وبذا ترتكز عملية التمثيل في متن الشرح على مبدأ مقاربة المتحرك في المبنى بالمتحرك في المعنى لأنّ النصَّ الشعري لا يُؤخذ إلاّ من جهة المماثلة القائمة بين **الحقيقة والمجاز**، غير أنّ نصّ الشّارح يخرج إلى تمْدِيد هذا التقابل إلى سعة المعاني، حيث السّياق الخارجي يقتضي ذلك .

[1] المفضليات ، حاشية الشارح . ص 111.

و بناءً على ذلك فالمماثلة بكاملها سواء أكانت في المبنى الشعري أم المعنى الشّارح، فهي تصْدُر عن المجاز عبر **التشبيه**" والقياس في اللغة **التمثيل والتشبيه**، وهما يقعان بين الأشياء في بعض معانيها لا في سائرها؛ لأنّه ليس يجوز أن يشبه شيء شيئا في جميع صفاته"[1] .

من هنا يتّضِح أنّ غلبة الصفاء على حديد السيوف ماثَلَتْ لونَ الملْح في حدّ البياض وكذلك الأمر بالنسبة لمماثلة السُّيوف الحادّة أجزاء الماء المتقطِّع في حدِّ اللمعان والبريق، وبالنسبة لمُمَاثلة السُّيوف لأذناب البقر في حدِّ الحركة ومثل هذا التّوزيع والتقسيم لا يخرج عن حقل الثنائية المتقابلة وهو ما أفرز عملية التوزيع المتناسق مما انْجرّ عنه حُدُوث التماثل، " وإذا كان معنى **التماثل أو التشابه** منتسبا إلى شيئين أو أشياء مشتركة فيه كان الوجه ألاّ يُعاد ذلك المعنى مع كلِّ واحدٍ من الشيئين أو الأشياء، وأن يكتفي بذكره مرّة مع أحد تلك الأشياء على نحو من العبارة يُغْنِي بها فيه عن التكرار إيثارا للاختصار، فيقدِّم محل التماثل أو التشابه على الأشياء المشتركة في ذلك أو يؤخِّر عنها، وتُورد تلك الأشياء متناسقة، وتقديمه أحسن.ويتّفِق على هذا الوجه أن يكون الكلامُ مع كونه مع هذا الباب معدودا في التقسيم"[2] .

يقتضي من هذا أنّ التماثل هو تناسب المتجاور من الوحدات ضمن نسق من التأليف ومن ثم فالتماثل هو عبارة عن تقابل متكافئ في السّياق اللغوي وعليه فالتماثل يقع بين الأجزاء أو الوحدات نتيجة ما يحدُثُ بينها من اشتراك جزئي ، ومن ثم فهو يتحقّق انطلاقا من المُماثلة المُعْجَمِيّة التي تنتظِمُ بين اللفظة ونظيرتها في الدلالة إلى التماثل المقطعي الذي يقع بين الأجزاء أو الأشْطُر في نسق التأليف، وعليه فالتماثل الذي يؤديه الشرح هو استنباط يتجاوز التماثل الخَطِّي عبر تماثل معاني السّياق الشعري .

---

[1] قدامة أبو الفرج بن جعفر: نقد النثر ، المكتبة العلمية ، بيروت، 1980، ص19.

[2] القرطاجني حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، ص46.

إنّ المُماثلة يضطرُّ الشرح إلى تبريرها والتدليل عليها إجرائيا كي يبسُط ما خفِيَ من أطْرافِها داخل النص الشعري عبر آلية بيانية هي **التشبيه**.كما أنّ المُمَاثلة ترتكز على التنسيق بين المحدّدات داخل نظام النص لذلك فهي إجراء يسهم في إحداث التقسيم المترابط على نهج من التوازي بين المعاني ، ومن ثم فالشارح يعمل على مقاربة هذا الربط لما بينهما من التماثل في المعنى.

وعليه فالنصُّ الشعري بحكم إيجازه يقتصِدُ في تقسيم مجرى التماثل بين مُحدِّدات الصِّيغ غير أنّ الشَّارح يعمل على كشف ما لم يصرِّح به النصّ الشعري ليبسطه قصد مقاربة المعنى إلى مثله وما ارتبط بينهما بالاقتران أو وجه المماثلة،ونتيجة لما يقع بين المعاني من التقابل داخل التركيب،"وإنما تقع المقابلة في الكلام بالتوفيق بين المعاني التي يطابق بعضها بعضا والجمع بين المعنيين الذَين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن يذكر مع الآخر من جهة ما بينهما من تباين أو تقارب" [1].

مما يبدو عبر هذا التقابل أنّ الشَّارح يُجري نمطا من التجاور المتماثل بين المعاني المُركَّبة عندما يُلْزِمُه البيت الشعري، نتيجة كونه مؤسّساً على التقسيم المتجاور، إذ يُسهم في تأديته،التشبيه، جرّاء حدوث المشابهة بين طرفين ومن ثم فعلى قدر الترابط المتوازي يُنْتِجُ الشَّرحُ تناظرا ليَسْلُكَ من خلاله إنتاج المُمَاثلة المعنوية في مقابل المماثلة اللفظية،وعليه فهناك تقابل بين المكوّن البلاغي للتجاور النصيِّ والمُكوّن السِّياقي للشرح الذي ينبني لدى الشارح على إجرائية الأخذ بالمثيل الذي يناسب المتن الشعري.

[1] القرطاجني حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، ص52.

في مقابل هذا النمط الجزئي من **المماثلة**، يتعدّى الإجراء التركيبي إلى نمط آخر من التوسّع المتسِّق حيث الحقل التركيبي أو النصّ الكُلِّي يقومُ من جهة التحامه على خُصُوصيّة المُماثلة بغيره وذلك نتيجة تجُاوب الأجزاء المتناظرة بين النُّصوص عبر تداولية الصيغ المتماثلة ، كما يتّضِحُ ذلك في هذا الجانب الآتي من تعاقب الأبيات:

يرد البيت الأول لامرئ القيس إذ يصف درعه المنسوجة :

و مسرودة السَّكِّ **موضونةً** تضاءَلُ في الطيَّ كالمبرَد

تفيض على المرء أردانها كفَيضِ **الأتيَّ** على الجَدجَدِ [1]

و مثله بيت للشاعر ثَعْلَبَةُ بن عَمْرٍو العَبْدِي من مفضليه:

بِبَيْضَاءَ مِثْل **النِّهْيِ** رِيحَ وَمَدّهُ شَآبِيبُ غَيْثٍ يحْفِشُ الأُكْمِ صَائِفُ [2]

كما يأتي البيت الموالي للشاعر أبُو قَيْس بن الأسْلِت الأنْصَارِيّ من مفضليته:

أَعْدَدْتُ لِلأَعْدِاءِ فَضْفَاضَةً مَوْضُونَةً **كَالنَّهْيِ** بالقاعِ[3]

وإذ نجد للشاعر عبْدُ قَيْسٍ بن خُفَافٍ مقطع شعري من مفضليته:

وسَابِغَةٍ من جِيـَادِ الدُّرُو عِ تَسْمعُ للسَّيفِ فيها صَلِيلا

كمَاءِ الغَدِيرِ زَفَتْهُا لدَّبُورُ يَجُرُّ المُدجَّجُ مِنْها فُضُولا[4]

---

[1] ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص 24.

[2] المفضليات، ص 282.

[3] ابن طباطبا :عيار الشعر ، ص56.

[4] المصدر نفسه ، ص386.

وللشاعر الجميح بيْتٌ شِعريٌّ . من مفضليته يماثل ما سبق:

مُدَّرِعاً رَيْطَةً مُضَاعَفَةً **كالنِّهْيِ** وَفَّى سَرَارَهُ الرِّهْم[1]

و نجد لدى الشنفرى الأزدي بيت من الشعر يماثله:

حسامٍ كلون الملح صافٍ حديدهُ جرازٍ كأقطاع الغدير المنعَّتِ[2]

و عليه يمكن أن نُقدِّم صيغة الجامع بين هذه الأبيات الشعرية بوصفها رابطا يؤدي حقل المماثلة والمتمثل في تردُّد المعاني عبر هذه التأليفات المُتَغايِرة والتي ترِدُ في هذا النّحْو من التعاقب:

الدِّرع

1 . **موضونة** ←——— **الأتي** ←-·-·-·- **الغدير**

2 . **بيضاء** ←——— **النِّهي** ←-·-·-·-·-·-·- **الغدير**

3 . **موضونة** ←——— **النهي** ←-·-·-·-·-·-·- **الغدير**

4 . **سابغة** ←——— **ماء الغدير** ←-·-·-·-·-·- **الغدير**

5.ريطة ←——— **النهي** ←-·-·-·-·-·- **الغدير**

6. حسام ←——— **أقطاع الغدير** ←-·-·-·-·-·- **الغدير**

مما يتضح ضمن هذا الترتيب المتقارب، أن عملية تماثل هذه الأزواج أنتجت في المقابل التماثل الدلالي لدى الشّارِح، ومن ثم **فالمجاز** أضحى مشتركا من حيث هيئة

---

[1] ابن طباطبا :عيار الشعر ، ص42.

[2] المصدر نفسه ،ص 111.

التحديد المتكرِّرة بين هذه الأبيات وبذا فهو ليس مستقلا بقدر ما هو عنصر من علاقة شاملة، وعليه فإنّ المجاز " ليس علاقة لفظ بلفظ فقط وإنّما هو مجاز كلِّي تخضع فيه مجمل العناصر البلاغية لنظامٍ نَصِّي يكوِّنُ صُورةً كلِّية لا يمكن أن ندرك أبعادها إلاّ بتتبع تطوّر عناصرها، ودراسة علاقة هذه العناصر. وهو أمر لا نستطيع التوصُّل إليه عن طريق الدلالة الجزئية للأداة البلاغية وإنّما يتطلب ...دراسة وظيفتها ضمن الدلالة العامة لشبكة التصوير "[1] .

في ضوء هذا نستخلِص أنّ المجاز هو حقلُ تأليفٍ وتركيبٍ، في حين يمكن القول أنّ مثل هذا الترتيب الذي يعكِسُ **المماثلة بين المشبه والمشبه به** أو ما بين الصِّفة والموصوف هي حقل اختيار وهو عبارة عن تشكُّل بارز من علاقة خفيّة كما أنّه تردّدٌ منظم يخفي سرّ التقابل، لأنّ النصوص لا تتأسس على المماثلة الكلية ولكنها تلتقي في الجوانب الجُزئية المختارة ولذلك فالمماثلة هي تواصل شعري من حيث كونها فضاءً للتجاوُب بين مختلف النصوص،" وأنّ العلاقة الرابطة بين وحدات الاختيار علاقات مماثلة أو مشابهة، في حين أنّ محور التأليف يتلخص في المجاورة التي لا بد أن تتضمن تضادا أو تصادما حيويا بين الوحدات المُركبيّة "[2] وفي مقابل هذا الطرح نَسُوقُ تعاقُب المكونات الشارحة في مقابل وحدات التراكيب الشعرية المتماثلة لكل بيت، وعبر هذه المماثلة بالتحديد نتقصّى معرفة مدى مماثلة التراكيب الجزئية لبعضها البعض من خلال هذا التتابع لحواشي الشراح:

---

[1] بلمليح إدريس : المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، ص 196.

[2] المرجع نفسه، ص 76.

1 . مسرودة موضونة كفيض الأتي :

ينص الشارح موضونة درعٌ منسوجة بالجواهر و الأتي السيل ، إذ شبه الدرع بالأتي في بياضها و سبوغها،لأنها تعم الجسد، كما يعم الأتي(السيل) الجُدجُد (الأرض الصلبة) إذا تفجر .

2. ."**بيضاء مثل النهيِّ**"

ينصُّ الشارح : " والعرب تشبِّهُ السيف ومدرع بماء الغدير والنَّهِي ..، فهو أصفى له وأشدّ لاضطرابه "

3."موضونة فضفاضة كالنِّهْيِ"

ينصّ الشارحُ : " شبّه صفاء الدِّرع بصفاء الماء الذي في النِّهْيِ "

4.وَسَابِغةٍ من جِيادِ الدُّروع كمَاءِ الغَدِيرِ زفّتْهُ الدبُّور"

ينصُّ الشارح في حاشية شرحه: "أراد أنّ هذهِ الدّرع في صفائِها مثل ماء الغدير الذي تصْفَقُه الريّاح. الدبُّور: ريحٌ تهُبُّ من المغرب تقابل الصبا، وخَصّها لأنّها شديدة المَرّ تكدِّرُ الماء . وزَفْيُها الماء أن تطرده وتدفعه .

5 . "**مُدَرِّعا رَيْطِةً مُضَاعَفَةً كالنِّهْيِ**". ينصُّ الشارح في شرحه: " النِّهْيُ : الغدير. وسرارَه بالفتح: وسطه، الرِّهْمُ : جمع رِهْمة،المطرة الضعيفة الدائمة. ووفَتْهُ الرِّهْمُ: ملأتْهُ . فإذا امتلأ الغدير وضربته الرِّياحُ بدَتْ فيه طرائق وصفاء تشبّهُ به الدُّروع .

6.**حسامٍ كأقطاع الغدير**:أجزاء الماء يضربها الهواء فتنقطع و يبدو بريقها .

مما يرد في شرح هذه الصِّيغ الجامعة عبر علاقة المماثلة، أنّ الشرح يُفْضِي بالخَفِيِّ من السّياق أو الإضافات التي يبسُطها المعنى خارج السّياق اللغوي والتي يتناولها في مواضعاته الشارحة ومن ثم فما يؤديه من روابط إضافية تعود إلى السّياق في كون أنّ "العرب تعتاد تشبيه السيف والدِّرع بماء الغدير "[1].

لعلّ هذا المبرر الجوهري لتجاوُبِ الصيغة الرابطة بين الشعراء والتي تخرج عن مدار السرقات الأدبية أو اللجوء إلى مبرر الأخذ بالأسبقية لأنّ المعنى عام ومشترك بين الشُّعراء، ولا يحكم لأحد منهم بالأسبقية فيه.... و هذا **التشابه** هو الذي دفع الشارح إلى هذا الحكم ، فالمعنى وإن كان واحدا فالألفاظ مختلفة، وكذا طريقة التعبير عنه...ثم هو معنى وحادثته تتكرر...ولقد كانت أحكام ..الشرّاح ..لا تصرِّحُ بالسرقة....و ربما رجع الأمر إلى أنّ هذه المعاني هي من المشترك بين الشعراء و المُتعَاور بينهم .

وما يتّضِح إضافة إلى هذا الطرح أنّ الشارح يحتكم إلى التركيب العام الذي يتعدّى **المماثلة** القائمة بين **الصَّيغ الشِّعرية** و ربما لا يعرض بمن له الفضل في تأديتها أو أسبقية من انخرط فيها لأنّ الغالب في أن "يكون العرب والعامة استعملوها دون الخاصة، وكان استعمال العوامّ لها من غير تغيير، فاستعمالها على ما نطقت به العرب ليس مبتذلا "[2] .

ولذلك فما وجدناه من شروح هذه الصِّيغ بوصفها معْبَراً للمُماثلة أنها تحتكم إلى السّياق اللّغوي العام لكلِّ بيت، ولعلّ هذا الذي جعل الشروح تتفاوت لأنّ المماثلة تقع في الجزئي وليس في الكُليّ وعليه فالنصوص الشعرية القديمة ترتكز في الغالب على التراكيب المتماثلة لأنّ السّياق واحد والتأليف جامع يتأسس دوما على التقليب المتباين و**المُتشابِه** في الوقت نفسه كما أنّ"الوظيفة الشعرية تعمل باستمرار على جعل

---

[1]ينظر، المصدر نفسه حاشية الشارح . ص 282 .

[2]القرطاجني حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، ص386.

المتتاليات مركبات تكرارية ومتشابهة وفق قاعدة المساواة أو التوازي النابعة ..من محور الاختيار " [1].

وفي هذا المأخذ من الطرح يبدو أنّ محور التقابل المتردّد في مجمل الأبيات أنّه يزدوج بين الائتلاف والتواطؤ ، فالائتلاف يقع في الجزئي بينما التواطؤ يقع في مجمل ما يتسع خارج الاشتراك أو التقابل الذي يظهرُه حقل المماثلة، حيث نجد المعنى يتسع خارج المحدد الجوهري للمماثلة بين المعاني فيأتي في نمط من التنوع المُتكافئ وتلك هي طبيعة التراكيب الشعرية في التأليف، والتي تأتي في هذا الرّسْم التوضيحي:

محـــور التأليــف

1.و مسرودة السك موضونة كفيض **الأتي** ← الغدير	**محور المماثلة**
2. بيضاء مثل **النهيِّ** ريح ومدّه شابيب غيث.." ← النِّهْيُ.	
3. "موضونة فضفاضة **كالنِّهْيِ** بالقاع" ← النِّهْيُ.	
4. " وَسَابِغةٍ من جِياد الدُّرُوع **كماء الغدير** زفّتْهُ الدبُّور" ← الغَدِير.	
5 . " مُدَرِّعا رَيْطِةً مُضَاعَفَةً **كالنِّهْيِ**" النِّهْيُ ← الغدير	
6.حسام كأقطاع **الغدير** المنعت ← الغدير	

[1] ينظر: بلمليح إدريس : المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، ص 77.

تقدِّمُ هذه الخُطَاطَة توضيحا لمرْكزية الجَامع المُنْتِج للمُماثلة بين هذه الصِّيغ الشِّعْرية ولذلك فإنّ المُشْتَرك اللفظي بين مجموع هذه المباني التركيبية هو صلب التشكّل ومحور التأليف ومن ثم فامتزاجه بالصيغ يؤدي إلى التماثل وكذلك كونه هو جوهر التداول بين المعاني لأنّ المماثلة تنبني أساسا ضمن هذا الترتيب على تردُّد التشبيهات، وعليه "**فالتشبيه** أو **التشبيهات**، كأنّها بمثابة أنواع **المعاني الشعرية** التي أخذ الشعراء في الخوض فيها، معتمدين التشبيه عنصرا رئيسيا في بنيتها الفنية " [1] وبذا تصبح التشبيهات هي محور الاختيار بين هذه الصيغ التي أفرزت مجال المماثلة وخاصة كونها تمثل المرَكّب الجُزْئِي البارز بين جملة هذه التراكيب إذ تأسّسَ عنها معرفة المماثلة من سياق المجاورة للعناصر المتعالقة.

و عليه فالعملية تتمثل في إنتاج الشبيه أو المماثل بين طرفيْنِ مُتقَارِبين أحدُهما يُقَدِّمُهُ السِّياقُ اللُّغوي للبيت الشعري والآخر يقْتَنِيهِ من السّياق الخارجي كي يحصل للمتلقي الفهم ودِقّة التحديد.

إنّ اللافت للنّظر أنّ صيغة البيت الشعري تختلف عن صيغة الشّرح، ولذلك فالشعر نصٌّ مكثّفٌ والشرح سياق مفتوحٌ على الخارج، كما أنّ العِبارة في الشعر تتّسم بالكثافة، "وللعبارة عن جميع ذلك أدواتٌ وُضِعَتْ للاختصار. وقد يعبر عن جميع ذلك بغير تلك الأدوات "[2]، أي أنّ **مجاز الشعر** يتصّف بالاختصار غير أنّ عملية الشرح تأخذ توجُّها آخر وعلى سبيل التدليل فمثل هذا التقابل يفيدُنا في أنّ صيغة الشعر تتمتّع بلغة مُخَالفة للغة الشرح وذلك نتيجة عملية التقديم والتأخير، وكذلك نتيجة الاختصار الذي يأتي من صُلب لغة الشعر.

---

[1] غانم أحمد سليم: تداول المعاني بين الشعراء ص 95

[2] القرطاجني حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ص 13،14.

وعليه فمثل هذا التقابل يأتي حسب جوانِبَ متعدِّدة:" فتناظر بين موقع المعنى في هذا الحيِّز وموقعُهُ في الحيِّز الآخر فيكون من اقتران التماثل، أو مأْخَذا يصلحُ فيه اقتران المعنى بما يناسبه فيكون هذا من اقتران المُنَاسبة، أومأْخذا يصلح فيه اقتران المعنى بمُضادَّةٍ فيكون هذا مطابقة أو مقابلة، ...أو مأْخذا يصلح فيه اقتران الشيء بما يُشْبِهه ويُسْتعارُ أحَدُهُما للآخر فيكون هذا من تَشَافُعِ **الحقيقة والمجاز**"[1] .

وفي ضوء هذا نُدركُ أن ما أنتجَهُ الشَّارح هو صيغة واسعة تشابِهُ المقطع اللفظي للبيت الشعري ومن ثم فهي تتسم بالترابط والتتابع والاتساع على غير ما يقدِّمُه مجاز الشعر من التكثيف والانحصار الضيّق من حيث التركيب وبذا فإنّ مثْلَ هذا التقابل من حيث طبيعة كلِّ تركيب يأت يبين صيغتين مختلفتين**،. صيغة التشكل الشعري وصيغة التشكّل الشّارح .**

فالشرح بخلاف ما يُشَارُ إليه في الغالب بين اللفظ والمعنى، إذ إنّ مثل هذا الأمر الضيق في عملية الشرح توسّع لدى الشّارح إلى التأليف المركّب وفي الوقت نفْسِهِ انتهى إلى وحدات متعالقة تحقق في مجموعها وظيفة الصياغة للمعنى الكلّي للمبنى الشعري.

[1] القرطاجني حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص15.

المثال الثاني :

في الأمثلة التالية تتبدى قدرة الشعراء على تلمس مواطن جمال اللغة العربية من خلال **إجرائية التشبيه** و هو ما دعَا النقاد العرب عبر مختلف الاعصر إلى " الإعجاب المتواتر بمكانة التشبيه، فقد رأوا فيه جانباً من أشرف كلام العرب، و فيه تكون البراعة و الفطنة، و لذا جعلوه أَبيَنَ دليل على الشاعرية و مقياساً تعرف به البلاغة " [1]و بالتالي اتخذت دلالات المضامين الشعرية لحظة امتزاجها بالبعد الجمالي الخفي في التشكلات الإبداعية التي يجسدها التعبير الشعري صدى آخر بفضل التشبيه.

و يرجع ابن رشد عدم وضوح التشبيه لاختلاف عادات الأمم في صناعة التشبيهات و اختلاف بيئاتهم التي يستمدون منها صورهم التشبيهية، فيبدو التشبيه لصيقاً ببيئة الشاعر واضحاً لأبنائها، عسير الفهم على غيرهم " ما يكون غير بيِّن إما لأنه غير بيِّن في نفسه عند جميع الأمم، أو عند كثير من الأمم مثل كثير من التمثيلات التي جرت عادة العرب أن يستعملوها، فإنه يشبه أن يكون كثير منها غير بين عند سائر الأمم مثل قول امرىء القيس يصف حمار الوحش :

يهيل و يذري تربها ويثيره إثاره نبات الهواجر مخمس

فنبات الهواجر تعرفه العرب فقط و يؤكد ابن رشد "أن للأمم في تشبيهاتهم عوائدهم الخاصة "[2].من ذلك مثلا اعتماد الشعراء العرب عمليّة التقريب الواصف عبر **إجرائية التشبيه** لكلّ أجزاء الحيوان وتفاصيل تكوينه الخَلْقي نحو تقريب الصدر بالطّريق و العُنُق بالشِّراع و القوائم بالأعمدة و اليديْن بيديْ السّابح و السنامِ بالجبل وأعلاه بالقصْر و الجنْبَيْن بالقنطرة وغيرها من **التشابيه.**

---

[1] مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ،دار الأندلس ،بيروت ، الطبعة الثانية، 1981،ص 46.

[2] الروبي ألفت كمال :نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص 214.

نحو قول امرئ القيس :

فدَع ذا وسَلِّ الهمَّ عنك بجسرة ذمولٍ إذا صام النّهارُ و هَجَّرَا
تُقطِّع غيطاناً كأن متونها إذا أظهرت تكسىَ ملاءً منَشَّرَا
بعيدة بينَ المنكبين كأنَّما ترى عند مجرى الظّفرِ هِرَّاً مشجَّرَا [1]

و نحو قول عنترة بن شداد :

صَعلٌ يعودُ العُشيرةِ بيضهَ كالعبد ذي الفرو الطويل الأصلَمِ
شربت بماء الدُحرَ ضَن فأصبحت زوراءَ تنفرُ عن جياضِ الدَّيلَم
و كأنَّما ينأىَ بجانب دَفِّها الـ وحشيِّ بعد مخيلة و تزَغُّمِ
هِرٌّ كلما عَطَفت له غضبي اتقاها باليدين و بالفَمِ [2]

و نحو قول لبيد بن ربيعة :

بخطيرة توفي الجديلَ سَريحةٍ مِثلِ المشوفِ هنأتَهُ بعصِيمِ
أجُدِ المرافق حرَّةٍ عيراتةٍ خرجٍ كجفن السيف، غير سؤوم
وجناءُ ترقِلُ بعد طول هبابها إرقالَ جأبٍ معلَمٍ بكدوم[3]

---

[1] ديوان امرئ القيس: دار صادر،بيروت ، ص 94.

[2] الخطيب التبريزي : شرح ديوان عنترة ، ص ص 163 ، 164 .

[3] ديوان لبيد بن ربيعة العامري: دار صادر ، بيروت، ص 191.

و نحو قول طرفة بن العبد :

و إني لأمضي الهمَّ عند احتضاره بعوجاءَ مرقالٍ تروحُ و تغتَدِي

أمونٍ كألواح الاران نسأتُها على لاحب كأنه ظهر برجُدِ

جمالية و جناء تردي كأنها سفنَّجَةٌ تودي لأزعرَ أربدِ [1]

نحو قول بَشامَةُ بن عمْرو:

وصدْرٍ لهَا مهْيعٌ كالخَلِيفِ تخَالُ بأنَّ عليهِ شَلِيلا[2]

نحو قول، المُسيّب بن عَلَس:

وكأنَّ غَاربَها رِباَوَة مَخْرِمٍ وتمدُّ ثِنْيَ جَديلِهَا بِشِراعِ[3]

نحو قول،المُخبّل السّعْديّ:

وَقوائمٌ عُوجٌ كأغْمِدَةِ الـ بُنْيَانِ عُولِيَ فوَهَا اللّحْـمُ[4]

نحو قول، بَشامَةُ بن عمْرو:

كأنِّ يَديْها إذا أرْقَلَتْ وقد جُرْنَ ثم اهتديْنَ السّبِيلا

يَدَا عائمٍ خَرَّ في غمْرَةٍ قدْ أدْرَكِهُ المَوْتُ إلاّ قَلِيلاَ[5]

نحو قول،المُرَقِّش الأكْبَر:

بلْ عَزَبَتْ في الشَّوْلِ حتىَّ نوَتْ وسُوِّغتْ ذا حُبُكٍ كـالإرَمْ[6]

---

[1] ديوان طرفة بن العبد ، دار صادر ، بيروت ، ص 22.

[2] المفضليات ، ص 57.

[3] المصدر نفسه ، ص 63.

[4] المصدر نفسه، ص 117.

[5] المصدر نفسه، ص 58،59.

[6] المصدر نفسه،ص 230.

نحو قول، مُتَمِّمُ بن نُوَيْرَةَ:

بمُجِدَّةٍ عَنْسٍ كأنّ سرَاتَها فَدَنٌ تُطِيفُ بِهِ النَّبِيطُ مُرفَّعُ[1]

نحو قول، المُسيّب بن عَلَس:

وَكَأنّ قَنْطَرَةً بموْضِعِ كُورِهَا مَلْسَاءُ بيْنَ غَوَامِضِ الأَنْسَاعِ[2]

نحو قول امرئ القيس :

له أيطلا ظبي و ساقا نعامةٍ و ارخاء سِرحانٍ و تقريب تثفَل[3]

نحو قول **الأعشى** :

غرَّاء فرعاء مصقول عوارضُها تمشي الهُوينا كما يمشي الوجي الوحِلُ [4]

اللافت للنظر أن طبيعة العصر الجاهلي كانت طبيعة شعرية بصفة عامة لأنها "كانت ذات نظرة أسطورية، فالشاعر الجاهلي كان و هو ينظم القصيدة كالنقاش و العابد يواجه قدره و يُعيد إلى نفسه الثقة في أن يمتلك الكون بالنظام التصوري الخاص به الذي يُحدثه في قصيدته " [5].

---

[1] المصدر نفسه،ص 49.

[2] المصدر نفسه، ص 213،214.

[3] الصناعتين ، ص 271.

[4] الصناعتين ، ص 270.

[5] الرباعي عبد القادر : الصورة الفنية في النقد الشعري ، ص 123.

والواقع أنّ سياق الناقة – بالموازاة مع كثير من الأسيقة الشعرية البانية للقصيدة القديمة – قد أنتج فضاء خصبا حيث توسّع الخطاب الشعري وهو يتمتّع بكثير من الجوانب المتعدّدة من حيث التناول الواصف لموضوع الحيوان عموما و الناقة بشكل خاص، فقدّم اللغة الشعرية وهي على توسّع و تجدّدٍ و عطاء و وفرة.

وفي الوقت نفسه أفرزت لدى شرّاح الشعر الجاهلي كثافة في الدّلالة المُعجمية حيث وفْرةُ المختلفِ من المعاني فوردَ معظمُها و هو مُزْدَانٌ بأسباب التلوّن لكثير من الدلالات فأضحت المجال الواسع و الحضور المتنوّع بالكثير من الدّلالات، و بذا كان من الضّروري أنّ ما قدّمه سياق الناقة لدى الشُرّاح هو معجمُ القوّة و دلالاتِ الصِّراع والحركة المتقلّبة، مثْلما ما يبدو في هذا العرض الشعري المشحون بالصور المجازية و عمادها **الاستعارة** و هو الأمر ذاته الذي يحمل بُعدا بيانيا من خلال التشخيص مثلما ورد في الأبيات و هنا يبرز لنا وجه بياني آخر هو **التشبيه** الذي ينهض على الحسية في مثل التعابير السابقة.

" و التشبيه و الاستعارة بوصفهما نتاجاً تخيلياً و تخيلياً يصدران عن المخلية التي تستند في عملها على الحس، فلا تعمل بدونه مهما كانت قدرتها على التجريد أو الابتكار و من هنا يصبح كل من التشبيه و الاستعارة صورة من صور إعادة تشكيل في الشعر بسبب اعتماده على الحس أساساً خير وسيلة لتقريب الأفكار و المعاني عن طريق المقارنة و الإبدال، أي عن طريق تقديم المثيل أو النظير أو البديل كما هو الحال في التشبيه أو الاستعارة، ثم بسبب قيامها بالتقريب و التوضيح كان الإلحاح على الجانب البصري من الحس دون غيره لأنه يعتمد على ما هو عيني [1].

[1] الروبي ألفت كمال : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص 227

المثال الثالث :

لقد جعل الجرجاني النظم مدخلاً لدراسة التشبيه و ألَّح على أثر الذوق و المعرفة في تلمس جمال التشبيه، و الفنون البلاغية كلها، و ربط بين طبيعة العمل الفني و طبائع النفس البشرية التي تتلقى هذا العمل، و قرر أن التشبيه حقيقة لا مجاز فيه، و ركَّز على أدوات تلقي الصورة التشبيهية من حواس و عقل... و فنية الصورة عند الجرجاني تكمن في العلاقة بين المشبه و المشبه به و وسيلة إدراك وجه الشبه بينهما، فإن أدرك بالحواس فهذا هو التشبيه الحقيقي الأصلي و إن أُدرك بإعمال العقل فهذا هو تشبيه التمثيل، و في التشبيه الحقيقي يكون الاشتراك بين المشبه و المشبه به الحقيقي في الصفة نفسها، فالخد يشارك الورد في الحمرة نفسها، و تجدها في الموضعين بحقيتها " [1]

يقول عنترة بن شداد :

أوْ روْضَةَ أُنُفاً تضمَّنَ نبتَها غيْثٌ قليلُ الدِّمن ليسَ بمَعْلَمِ

جادت عليها كل عين ثَرَّةً فتركنَ كلَّ حديقةٍ كالدرهم

أو عاتقاً من أذرِعاتَ مُعَتَّقاً مما تعتِّقُه ملوكُ الأعجم

سَحّاً وتسْكاباً فَكلَّ عشيَّةٍ يجري عليها الماءُ لم يتصرَّم

فترى الذّباب بها يغنِّي وحده هزجاً كفعل الشاربِ المُتَرنِّم

غردًا يسُنَّ ذراعه بذراعه فعل المُكِبِّ على الزِّناد الأجذَمِ[2]

تنبني الصور الفنية عند شاعرنا عنترة بن شداد على التشابيه حيث شبه في البيت الثالث من هذا المقطع الشعري ، الروضة بعد أن صَبَّ عليها المطر صباً شديد

---

[1] الجرجاني :دلائل الاعجاز، ص 126 ، 135.

[2] الخطيب التبريزي:شرح ديوان عنترة ، قدم له ووضع هوامشه و فهارسه مجيد طراد، دار الكتاب العربي ، الطبعة الثالثة ،1998، ص 159،158،157.

(سحاًو تسكاباً) بالعشي، و هي إشارة إلى مطر الصيف إذ يُعرف عن العرب أنها صنفت المطر و أوقاته و نِسَبه و اتجاهاته ، فمطر العشية غزير .

سحاً ←الصَّبُ

تنسكاباً ← الصَّب

العشية← المطر الغزير

عين ←مطر يجيء و لا يُقلع أياماً

سحابة تأتي من ناحية القبلة

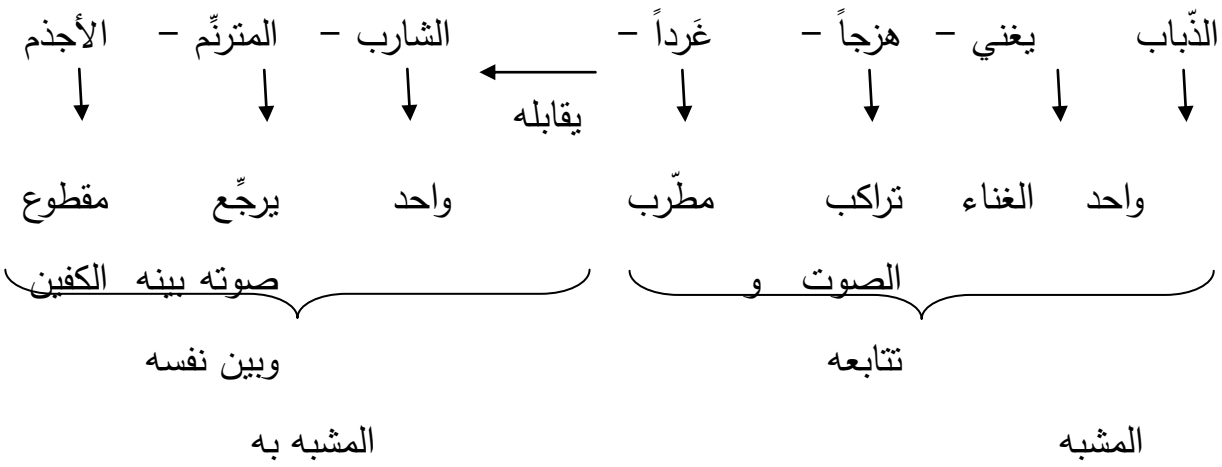
و هنا شبه الشاعر بياض الروضة و نقاءها و صفاءها – إذ الروضة المكان المرتفع العالي الذي لا يصله البشر أو الحيوان –شبهه ببياض الدّرِهم و صفائه .

أما التشبيه الثاني في قوله :

فَتَرى الذَّبابَ بهَا يغنِي وحدَهُ هَزِجاً كفعلِ الشاربِ المترَنِّم

فقد شبه الذباب حين وقوعه برجُلٍ مقطوع الكفين يقدح بعودين في مقابل أن الذباب يحك ذراعه بأخرى، فحال الذّباب و هو يغني في روضة سقاها المطر فاعشوشبت و أصبحت له ملاذاً يمنحه الحيوية و يوفر له مناخاً للغناء و الهزج، تماماً كحال الشارب (نبيل القوم) و هو يحتسي الخمر، فيمنحه نشوةً و استرخاءً تجعل من المحتسي مترنماً، يمد و يطيل صوته و يرجعه في محاولة لضبط إيقاع ما يصدر عنه من أصوات .

و اللافت للنظر في هذا التشبيه الدقة في صياغته:



و وجه الشبه متعدد :

1-الصوت المنبعث من الذباب و من الشارب .

-الحركة نجمت عن حك للذراع لدى الذباب يقابله قدح الزناد للأجذم .

لعلها صورة فنية بديعة و طريفة تنبه لها الجاحظ تضمنها شعر عنترة بن شداد، إنه تصوير رائع، و معنى مبتكر لحد أن بلغ الأمر بالنقاد إلى وصفه بالتشبيه العقيم. ثمإن مثل هذا المعنى انفرد به عنترة و لم يرد عند غيره من الشعراء رغم أن الشعراء تناولوا المواضيع نفسها و المعاني لديهم متكررة " قالوا لم يدَعْ الأول للآخر معنى شريفاً، و لا لفظاً يهيأ إلا أخذه إلاَّ بيت عنترة "[1].

و ها هو عنترة نفسه يشير إلى إعادة المعاني لدى الشعراء في مطلع القصيدة المذهبة :

هل غادر الشعراء من متردَّم أم هل عَرفتَ الدارَ بعد توَهُّمِ

[1]الجاحظ: البيان و التبين ، ج3 ، ص 202.

فالشعر ابداع و تميز ينم عن تفرد قائله " للشعر صناعة و ثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم و الصناعات منها ما تثقفه العين و منها ما تثقفه الأُذن و منها ما تثقفه اليد، و منها ما يثقفه اللسان من ذلك اللؤلؤ و الياقوت لا يُعرف بصفة و لا وزن دون المعاينة ممن يبصره "[1].أي أن الشعر صنعة يختص بها ناس دون غيرهم فيفقهونا قوانينها ويضطلعونا على أسرارها و خفاياها و بالتالي يكون حكمهم عليها حكما ناجما عن علم .

[1] الجمحي محمد بن سلام : طبقات الشعراء ، دراسة طه أحمد ايراهيم ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثانية ، 1988، ص 26.

المبحث الثاني : الصورة البلاغية بين الشعر و النثر

اللون في الصورة الشعرية

إنَّ البلاغة لا تقف عند حدود النص اللُّغوي المكتوب أو المنطوق بل إنّ الصورة أيضاً تتضمن أحداثاً بلاغية على عكس ما هو سائد من أنّ " البلاغة حكر على اللُّغة و أنّ الصورة نسق بدائي قياساً إلى اللُّغة، و يرى البعض الآخر أنّ الدلالة تستنفذ ثراء الصورة الذي لا يمكن وصفه، و من ناحية ثانية يمكن النظر إلى العلامة اللّغوية في الخطاب من زواية بحث، و ذلك في مستوى كفاءتها التفسيرية المحققة للوظيفة المعجمية (الميتالغوية) فهي تُحدد دلالة الصورة كي لا يجمح الخيال الفني بالمتلقي فيبَعُد عن الأغراض الأساسية للصورة المنجزة في الخطاب "[1] بفعل المجاز الذي يمثل أداة الشاعر في رسم صوره الفنية البديعة .

و في الواقع إن الخيّال أحد الأسباب المولدة **للمجازات،** إنّه فاعل في كل المجازات التي توفر للذهن صوره أو رسماً... فالمجازات لا ترضى بتوصيل الأفكار مجردة، تعمد إلى رسمها بقليل أو كثير من الحيوية ، و تكسوها بالألوان القليلة أو الكثيرة الغنى، و تُظهرها في أبهى ضوء ،المجازات مسخَّرة للأفكار كمزيّنات ووسائل الظهور و إضفاء الفتنة عليها، إنّ هذا يحصل و كأنّ المجازات تُمَّرر تحت أعيننا متوالية من الصور و اللوحات حيث نشتهي التعرف على الطبيعة و حيث تنكشف أما منا بمزيد من الزينة "[2].ثم إنّ الصورة تتكون في الشعر من جملة عناصر هي التي تجعل الصورة الحسية قريبة من المتلقي و من تلك العناصر" اللون، لأنّه من الوسائل الفنية المساعدة على عملية التواصل أو الاتصال.ف**اللون** يوضح المعنى و يقربه للمتلقي، كما يشكل حافزاً

---

[1] حافظ اسماعيلي علوي:الحجاج مفهومه و مجالاته:دراسة نظرية و تطبيقية في البلاغة الجديدة ،عالم الكتب الحديث، الأردن ،2010، ص 232.

[2] ينظر: بول ريكور : الاستعارة الحية : ترجمة و تقديم محمد الولي ،دار الكتاب الجديد المتحدة ، الطبعة الأولى ، 2016، ص 127.

يلفت انتباه المتلقي و يثير اهتمامه و يحبب إليه الصورة المرسومة بالكلمات، فالألوان تزخر بالدلالات و الإيحاءات و القيم التعبيرية و تتميز الصورة الاستعارية في حيز اللّون بوصفها تشكيلا بيانيا جمالياً بقدرتها على بناء صورة ذهنية باللُّغة في اللحظة التي تقتنص فيها من دلالة الشيئين المختلفين دلالة جديدة تحمل خفاءً و دقةً و لا سيّما أنّها تصهر عنصرين متناقضين فتذيبهما في وعائها فيتلاشى تناقضهما "[1].

و عليه فالصورة "**الاستعارية** التي تعتمد اللّون منطلقاً لها تحطم الحواجز و تسقط الحدود بين عالم الإنسان و عالم الطبيعة، فيشاركها هو صفاتها و أفعالها و تشاركه هي، بل أنّ العوالم غير الإنسانية المختلفة تتراسل الصفات و تتبادل الاستعارات فيما بينها،لأنّ الصورة الاستعارية اللّونية تنبعث بوساطة محورين: المحور الأول هو وجود اللّون بشكل ضمني في الصورة الاستعارية و المحور الثاني الصورة الاستعارية عبر الإيحاء المتحقق من الاستعارة"[2].

لقد قدمت جماعة مُو تصوراً في غاية الأهمية حين انتهت إلى بلاغة الصورة عوض عن تلك الكفاية البصرية التي يؤديها اللون و من ثم دعاها مثل هذا الاهتداء إلى الكشف عن تلك المغايرة في هذا النحو من التساؤل "هل يعد اللون مركبا طبيعيا أم فيزيائيا بحيث يؤدي إلى تقاطع اللون الفينومينولوجي و اللون الطبيعي ضمن اللون الفيزيائي و من ثم و عبرهما يتم التعرف على اللون الطبيعي "[3] .

---

[1]حمد محمد فتحي الجبوري:التوظيف الفني للّون في الشعر العربي (السري الرفاء نموذجاً)، دار غيداء للنشر و التوزيع،عمان ، الطبعة الأولى ،2016 ، ص 161،129.

[2]المرجع نفسه، ص 130/129

[3]Groupe μ , traité du Signe Visuel pour une rhétorique de l’image, Paris éd,seuil,1992,P74.

إن المفردة اللونية تكاد تخلق لغة خاصة في النص الشعري الذي تمثل أحد بنياته " إذ تُعدُّ الألوان من أغنى الرموز اللغوية التي توسع مدى الرؤيا في الصورة الشعرية و تساعد على تشكيل أطرها المختلفة بما تحمل من طاقات إيجابية و قوى دلالية و بما تحدثه من إشارات حسِّية و انفعالات نفسية في المتلقي "[1].لأنها تتصهر داخله " إن الصورة ليست كياناً منتزعاً خارج التشكيل اللغوي للنص، و إنما هي منبثة في ثناياه و ذائبة في مكوناته، تماماً كما أن الايقاع في الشعر لا يتأتى وجوده دون تتابع مقاطعه التي تترتب بكيفية معينة من انتظام الوحدات الصوتية للغة ، فلا وجود لإيقاع في اللغة و الشعر دون الوحدات الصوتية كذلك لا يمكن أن يتأتى للصورة أن توجد دون للتشكيل اللغوي الذي يتم تجادلهما من خلاله في عملية خلق واحدة " [2] .

و الصورة في الشعر العربي القديم تتجسد من خلال اللغة كونها الآلية التي ترسم تفاصيلها الدقيقة و الفاتنة تماما كما هو حال الصورة الرائقة التي يجسدها النابغة في هذه الأبيات:

فريعَ قلبي ، وكانتْ نظرةً عرضتْ حيناً ، وتوفيقَ أقدارٍ لأقدارِ
بيضاءَ كالشّمسِ وافتْ يومَ أسعدِها لم تُؤذِ أهلاً، ولم تُفحِشْ على جارِ
تلوثُ بعدَ افتضالِ البُردِ مئزرها لوثاًعلى مثلِ دِعصِ الرَّملةِ الهاري
و الطِّيبُ يزدادُ طيباً إذ يكونَ بها في جِيدِ واضِحةِ الخَـدَّينِ مِعطارِ
تَسقي الضَّجيعَ إذا استسقى بذي أَشُرٍ عذبِ المذاقةِ بعـدَ النـومِ مخمـارِ
بل وجهُ نعمٍ بدا ، والليـلُ معتكـرٌ فلاحَ مِـن بيـنِ أثوابٍ وأستْـارِ
إنّ الحمولَ الـتي راحتْ مُهجِّـرةَ يتبعنَ أمـر سيفـهِ الرأي مغيارِ

[1]ظاهر محمد هزاع الزواهرة : اللون و دلالاته في الشعر ،دار الحامد ،عمان ،الطبعة الأولى ، 2008، ص 18.

[2] كريم الوائلي : الشعر الجاهلي قضاياه و ظواهره الفنية ،دار وائل للنشر الطبعة الأولى ، 2008، ص 255.

إذا تَغَنَّى الحَمــامُ الوُرقُ ذكّـرَني أنْ تغربّتُ عنَـــها أمِّ عَمّــارِ[1]

أما عن تفاصيل هذه الصورة فإن النابغة يشكو من رحيل الخليلة، و يتذكر نظرته لها و قلبه يتملكه الفزع و الخوف (ريع قلبي)، معتمداً في الوصف الدقيق مجموعة من التشبيهات المصحوبة بالحركة و الحيوية و اللون .

فخليلته طلعت في برج السعود و لم تُلحق أدى بأهلها (يوم أسعدها) و لا بجيرانها ،إنها امرأة معطار متطيبة بالطِّيب و هي عادة لدى المرأة منذ القدم ، كما وصف خديها بالوضوح أي ناصعة الخدين من شدة بياض بشرتها ثم شبه رائحة فمها بعد النوم برائحة الخمر وجهها الناعم (وجه نعم) ما يدل على أنها من الأسياد فلو كان غير هذا التشبيه لأدركنا أنها امرأة تشقى و تتعب.

بل يزيد النابغة من كثافة التصوير حين يُطل وجه الخليلة المشرق في الليلة الحالكة الظلام (ليل معتكر) و يَتَبدى وسط رفيقاتها اللاتي أُجبرن على الرحيل و الظعن بأمر سفيه الرأي و هو مغيار فأحدث شرخاً بذلك في قلب النابغة ما يجعله يعيش حالاً من اللوعة و الأسى لفراقها، كلما حلَّ الحمام الوُرق و هو حمام لونه شبيه بالرماد بالموضع

---

[1] القرشي أبو زيد محمد بن أبي الخطاب :جمهرة أشعار العرب،قام بتحقيقه شرحاً و تقييماً و تبويباً خليل شرف الدين، دار و مكتبة الهلال،المجلد الأول،1999، ص 211،210،212.

تلوث:تأتزر

افتضال:لبس الثوب الواحد

الدعص:الرمل الأبيض

الهار:المتجرد من الرمل هنا،و في كل حال الهار :المتهايل

الأشر:فلول في أطراف الأسنان

الاعتكار:شدة الظلام

الُورق:الحمام الذي لونه يشبه الرماد و قد يكون لونه أخضر

الُمول:الرفقة

ذاك و تغنى ." إن الصورة التشبيهية تعبر عن التشابه و التماثل بين عناصر أو حالات أو مواقف أو نحوها و هي تختلف عن الصورة الضمنية في الاستعارة التي تعني اعتبار شيئين واحد " [1]

و الملاحظ أن النابغة اعتمد **اللون** الأبيض لخدي المحبوبة ووجهها في مقابل شدة سواد الليل، و هما لونان متقابلان ما يؤكد حالته النفسية التي تتأرجح بين حنين للخليلة و تذكر للماضي القريب من جهة و من جهة ثانية حال ضياع وسط ما تبقى من أطلال موضعٍ كان يَعجُ بالحياة و ينبض بالحب، ثم توظيفه للون الرماد للحمام فهو من الألوان القريبة من واقعه الآني، فما تبقى هو رماد الظاعنين .

فالاستعارة القائمة هنا على **اللَّون** بثت الحياة في مفاصل الصورة وجددت معاني الكلمات من خلال إفراغ دلالة الكلمة من وضعها الأصلي في دلالات جديدة موحية مؤثرة في الحس و الوجدان محققة بذلك أروع و أجمل سياق قائم على اللَّون بشكل غير مباشر.

و تأتي الاستعارة اللونية في مقدمة تقسيمات الصورة الحسية القائمة على اللون باعتبارها نتاجاً تتعاون فيه الحواس كلها و الملكات كلها و إنّها بمثابة الإلهام الذي يأتي نتيجة قراءات الشاعر و مشاهداته و تأملاته و معاناته إلى جانب قوة ذاكرته و سعة خياله و عمق تفكيره، لأنَّه في ظل توافر الحس اللغوي أو الحس الجمالي يكفي التلميح عن التصريح و تَسُد فيه الإشارة مسدَ العبارة ... و يكون المسكوت عنه أحياناً أبلغ من المنطوق و تتمُ فيه الأحوال أكثر مما تعُبر عنه الأقوال، و من ثم فإنَّ الدَّلالة المعنوية و الجمالية كانت تنتج في أذهان القراء من المواقف التعبيرية أكثر مما كانت تأتي من العبارات اللغوية و كانت العناصر الميتافيزيقية التي تقبع خلف الجمل أقوى في

[1] كريم الوائلي : الشعر الجاهلي قضاياه و ظواهره الفنية ،دار وائل للنشر ، عمان ، الطبعة الأولى ، 2008،ص 255

دلالتها على المعنى من الجمل نفسها "[1] هنا تكمن الجمالية الابداعية للنص الشعري العربي القديم، حيث يبتدى الخطاب اللغوي مظهراً للمعنى، بقدر ما هو مؤدٍ له، إن لم يكن أكثر من ذلك و بالتالي تتجلى بنية المعنى في بنية اللفظ بالغ الايحاء، لينتج نصاً رفيع القدر و القيمة .

[1] عبد الرحيم الكردي : قراءة النص (مقدمة تاريخية)، مكتبة الآداب ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، 2008، ص 18.

اللغة في الصورة الشعرية

لأنّ اللُّغة في حقيقتها " ليست مجرد مجموعة من الكلمات أو القواعد النحوية و الصرفية المحفوظة، بل هي كائن حي له روحه و له خصوصيته، ففي النَصِّ معانٍ و روائح و رؤى ثقافية و اتجاهات معرفية لا يفطن لها إلاَّ المتحدثون باللُّغة الأم التي كتب بها هذا النص ، لأنّ هذه المعاني عبارة عن مزيج من المخزون المعرفي الجمعي عند المتحدثين باللُّغة التي كتب بها النص ولا يمكن للقواعد النحوية و اللّغوية أن تسد مسدها "[1]. مثلما يتبين في الأبيات التالية حيث يتعذر على غير العرب فهم مقصد الشاعر لما تنهض عليه الأبيات من تشكيل لغوي معقد فضلا عن الكثافة أو الحمولة المعنوية التي تتدفق مع تراتب الألفاظ و انسجامها بعضا ببعض حين ينتهي أمرها إلى رسم صورة أرادها الشاعر على النحو :

عُقاراً عُتّقَت من عهد نوحٍ بِبَطْنِ الدِّنِّ تبتدِلُ السنينا

مشعشعة كأنَّ الحُصَّ فيها إذا ما الماءُ خالطَها سَخينَا

تجورُ بذي اللّبَانَة عن هواه إذا ما ذاقَها حتى يلينا

كأن الشُهبَ في الأذان منها إذا قَرعُوا بجَافتها الجَبينا[2]

هذه صورة أخرى تحفل بالألوان ضمن المجْتزء الشعري من معلقة عمرو بن كلثوم حيث يستهل معلقته بوصف الخمرة و هي تدل على مجده و على غناه،احتساها شتاءً و

---

[1] المرجع السابق، ص 29.

[2] القرشي أبو زيد:جمهرة أشعار العرب ، دار و مكتبة الهلال، ص 280،281.

تبتذل السنينا:تختصر عدد السنين و هو تعبير رائع .

مشعشعة :ممزوجة،سميت بذلك لأنه يظهر لها شعاع كالشمس و هي الرقيقة من العصر و من المزاج ، يقال شعشع كأسك:أي صب فيها الماء.

الحّص: الورس و يقال الزعفران، شبه صفرتها بصفرته .

سخينا: يسخنون الماء في الشتاء ثم يمزجونها به .

هي ممزوجه بالماء بعد تسخينها يرد ذلك في الألفاظ الآتية (مشعشعة- الحصّ- الشهب) فالشاعر يريد من خلالها تقديم عرض واصف لشاربي الخمر:

فقد احمرت آذانهم من دبيبها فأصبحت كالشهب المستعملة سيما لحظة قَرع جباههم بإناء سقاية الخمر إذا استوفى ما فيه " فكما أن تلك تعجب و تخلق و تروق و تؤنق...كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور و يوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق،و الموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب... و المعدوم المفقود في حكم الموجود و المشاهد "[1] .هذا حتى و إن تشابه القول و تكرر المعنى بين الشعراء في الزمن نفسه أو في أزمنة متلاحقة تظل الفرادة تفرض نفسها و التميز قائم بينهم إذ لكل طريقه في استخدام أضرب الصناعة الفنية ، و عموما " ليست الصورة شيئاً جديداً،فإن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم، و لكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر و آخر " [2].فلو تأملت البيتين التاليين لامرئ القيس:

مِكرٍ مفرٍ مقبلٍ مدبرٍ معا كجلمودِ صخرٍ حطه السيلُ من علِ
أصَاحِ تَرَى بَرْقاً أُرِيْكَ وَمِيْضَهُ كَلَمْعِ اليَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلِ [3]

فإنك تجد شاعراً وقف يلتقط صوراً متتابعة،كأن ليس له غاية من هذا الشعر إلا التصوير، و لكنك إن حاولت أن تفحص هذه الصور وجدتها في الغالب من المنظور.

و قد يعجزنا اليوم أن نجد العلاقة بين حركة البرق و لمع اليدين، أو أن نتصور كيف تكون السباع التي غرقت في السيل تشبه أصول البصل البري، و لكنا حين نقف

---

[1] الجرجاني عبد القاهر:دلائل الإعجاز، ص 317.

[2]إحسان عباس:فن الشعر،دار الثقافة ، بيروت ،الطبعة الثانية ، 1959، ص 230.

[3] ابن طباطبا :عيار الشعر ، ص31.

عند تشبيه الجبل (ابان) بالشيخ المزمل بالجياد، فإننا نحس أن الصورة استطاعت أن تظل حية على مدى قرون كثيرة [1].

أما الذي تغير الزمان و المكان ودواعي القول. لكن اللغة فتظل صامدة تعبر كيف ما شاء صاحبها و وفق ما تقتضيه ضرورة القول ،على أن التصوير يمثل عبر مختلف مراحل البوح حاجة و غاية،و لأجل هذا " شبه الجاحظ الشعر بالتصوير لما حُرر من خصائصه التعبيرية و الموسيقية و لم يشأ في الوقت نفسه أن يَجعله تصويراً محضاً ،ذلك أن التصوير بحكم أدواته يرتمي في جهة حاسة البصر، متلمساً سبيله إلى نفس الرائي ووجدانه و إحساسه، أما الشعر فيتسلل بخفة عن طريق وسيلة اللغة التي تتألف من الكلمات في ضوء قواعد من نظمها المميز... فالجاحظ حين رأى الشعر تصّوراً في أحد أجناسه، و التمس التصوير شعراً في أحد غاياته وضع الدراسات النقدية و البلاغية العربية بين يدي القرآن الكريم و المعجم العربي في أصالة و إبداع ملتمساً بها مصطلح الصورة و التصوير عن علم بطبيعة الأدب و بصرٍ بوسائله و أهدافه"[2].

من هنا يبدو أن أساليب الاشتغال في التصوير لدى الشعراء تعددت غير أن"أبرز سمة للصورة البصرية الجاهلية هي الحركة ، فكل شيء في التصوير الجاهلي يكاد يظهر متحركا: فالناقة تصور و هي تشقُّ بمناسمها البيد، و الخيول تصور و هي مُغيرةٌ أو في طراد وراء القوانص، و بقر الوحش يظل في عراك مع الكلاب و حمر الوحش تصوّر و هي تجوب الأرض بحثا عن الماء، و النعام يفزع إلى قيضه و المطر سيول تجرف ما يقف أمامها، و البحر هائج تصطخب أمواجه، و الآل يلعب و يرقص، و الجنادب تقفر،

---

[1] إحسان عباس : فن الشعر ، ص 231.

[2] ينظر: مريم محمد المجمعي :نظرية الشعر عند الجاحظ،دار مجدلاوي،الأردن ،الطبعة الأولى ،2009، ص 163.

و فروع الأشجار تتأود من الرياح، و الأمواه تصطفق و تتواثب فيها الضفادع، و الحمام يعلو و يهبط، و الوعول في الجبال تزّل أقدامها و تزلق"[1].

و في هذا جميعه دلالة على أن الشعراء لم يغفلوا عن أدق ما يحيط ببيئتهم العذراء من متحرك و جامد ، من نبات و حيوان ، من حركة و ثبات ،من دقيق و عظيم و غيرها على نحو ما ورد في قصيدة أبو النجم العجلي :

و الخيل تسبحُ بالكماة كأنها طير نمطر من ظلال عَماءِ
يخرجن من وهجٍ دُوين ضلاله مثل الجنادب من حصي المعزاء
يلفظن من وجع الشكيم وعجمه زبدًا خلطن بياضه بدماء
إن الأعادي لن تنال قديمنا حتى تنالَ كواكبَ الجوزاء
كم في لجيمٍ من أغرَّ كأنه صبح يشقُّ طيا ليس الظلماء
بحر يكلل بالسديف جفانه حتى يموت شمالُ كل شتاء
تلكم مراكبنا و فوق حبائنا بيض الغضون سوابغ الأثناء
قدِّرن من حلق كأن شعاعها ثلج يطنُّ على متونِ نهاءِ
تحمي الرماحُ لنا حمانا كلَّه و تبيحُ بعدُ مسارحَ الأحماء [2]

ضمن هذه اللوحة الفنية يتفنن أبو النجم العجلي إلى غاية بعيدة يحققها بالتصوير، إذ يفضل بين عناصر الصورة حتى تبدو مجموعة الجزئيات المكونة لها في

---

[1] نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان ،دون طبعة ، 1976، ص 187.

[2] ابن طباطبا العلوي :عيار الشعر ، ص 65،64

النهاية كأنَّها لوحة متحركة بالفعل، يستهلها بنشاط الخيل و سرعته في مواجهة العدى خلال الحرب .

إلى جانب ذلك فالشاعر الجاهلي " كلف بالألوان، و أكثر الألوان وروداً هو اللون الأبيض ثم الأسود فالأخضر فالأحمر، و يُحب الشاعر الجاهلي مزج الألوان المتناقضة كالأبيض و الأسود و الألوان المنسجمة كالأبيض و الأصفر و الأبيض و الأحمر. و لعل الخفاجي يرى في مزج الألوان و انسجامها سمة لجودة الشعر و فصاحة كلمه "و لا شك في أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة،و لهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة، لقرب ما بينه و بين الأصفر و بعدما بينه و بين الأسود، و إذا كان هذا موجوداً على هذه الصفة لا يحسن النزاع فيه، كانت العلة في حسن اللفظ المؤلفة من الحروف المتباعدة في حكم العلة في حسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة " [1]و قد تجد في الشعر الجاهلي صوراً تبدو فيها المساحات اللونية جد بارزة كقول امرىء القيس :

فشَبّهتُهُم في الآل لمّا تَكَمّشُوا حدائق دومٍ أو سفيناً مقيّرا

أوِ المُكْرَعاتِ من نَخيلِ ابنِ يامِنٍ دوينَ الصفا اللائي يلينَ المشقَّرا

سوامقَ جبّار أثيثٍ فروعه وعالين قنواناً من البسر أحمرا

وأرضى بني الربداءِ واعتمَّ زهوهُ وأكمامُهُ حتى إذا ما تهصَّرا

أطَافَتْ بهِ جَيْلانُ عِنْدَ قِطَاعِهِ تَرَدّدُ فيهِ العَينُ حَتى تَحَيّرَا[2]

فحدائق الدوم خضر، و السفين سود، و البسر أحمر ، و الثمرات حمر و صفر و المكرعات خضر، و الماء الذي تكرع منه أزرق".و مهما كان من حال الشعراء

---

[1] جابر عصفور:الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ص 290.

[2] نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان ،دون طبعة ، 1976، ص 187.

و التصوير و مما لا مراء فيه فإن "امرئ القيس قد سبق العرب إلى أشياء ابتدعها استحسنتها العرب و اتبعته فيه الشعراء، منه استيقاف صحبه و البكاء في الديار ورقَّة النسيب و قرب المأخذ،و شبَّه النساء بالظباء و البيض و الخيل بالعقبان و العصي و قيَّد الأوابد و أجاد في التشبيه و فصل بين النسيب و بين المعنى " [1].على نحو ما يتفنن في تصويره :

نظرتُ إليها و النجومُ كأنَّها مصابيح رهبانٍ تشبُ لقُفَّال[2]

إذ يشبه الشاعر النجوم حين يُنظر لها بمصابيح رهبان لفرط ضيائها، ذلك أن الرهبان يبيتون في رعاية مصابيحهم حتى الصبح، فهو حال النجوم المتلئلئة الساطعة الضياء طوال الليل إلى أن يأفل ضياؤها تماماً كما المصابيح حين يَفتر الضوء منها و يتضاءل . و مَا يزيد من روعة هذا التشبيه امتداد المعنى من تشبيه النجوم بمصابيح الرهبان ليلاً أولاً ثم ما يعقبه من تشبيه النجوم و تفرقها في السماءٍ ليلاً بتفرق نيران الهداية (القُفال) التي اعتمدها العرب للاستهداء بمواضع إقامتهم بين رحلة و أخرى.فكانوا يوقدون نيراناً كثيرة علامةً لرجوعهم إلى المكان (من خلال الفعل تشب بمعنى تشتعل) .و قد وظف الشاعر الصيغة في غير هذا الموضع كما في البيت :

تضيء الظلام بالعشاء كأنّها منارة ممسي راهب متبتّلِ[3]

و لذلك قيل " الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاؤوا، و يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى، و تقييده و من تصريف اللفظ و تقعيده، و مد المقصور و قصر الممدود، و الجمع بين لغاته، و التفريق بين صفاه، و استخراج ما كلَّت الألسن

---

[1] الجمحي محمد بن سلام : طبقات الشعراء ، دراسة طه أحمد ابراهيم ،دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1988، ص 42.

[2] ابن طباطبا العلوي :عيار الشعر ، ص 28.

[3] ديوان امرئ القيس ، ص 17.

عن وصفه و نعته و الأذهان عن فهمه و إيضاحه، فيقربون البعيد و يبعدون القريب... و يصورون الباطل في صورة الحق، و الحق في صورة الباطل " [1].

و تسعى الصورة بتفاصيل عناصرها إلى الغوص في تجربة الإنسان لتخرج منها معاني مُختلفة غير مألوفة ورائعة و مطيتها " تحويل المعنى عن طريق المشابهة و المقارنة إلى شيء آخر. فمثلاً هنا مقارنة أساسها التشبيه و الاستعارة كما يلي :

هي الفرس التي كرت عليهم عليها الشيخ كالأسد الكليم

يتضمن البيت صورتين :

- ✓ مجازية استعارية (الفرس التي كرت عليهم)
- ✓ صورة تشبيهية (الشيخ كالأسد الكليم).

الصورة البيانية ترتبط بمعنى المعنى، أي يتعلق المدلول الأصلي(الشجاعة) بالمدلول المجازي (الأسد)، فاللفظة توضع في الأصل كي تطابق مدلولها الذي وُضع لها و الذي يحيل إلى وجود علاقة مع المدلول الآخر، و التقاطع بين الشيء المدلول (م) و الشيء الدال (د) بفضل صفة مشتركة بينهما.و عليه يمكن تمثيل العلاقات بين الشيء المدلول و الشيء الدال في الاستعارة بالطريقة الآتية : (د= دال، م = مدلول)

و من ثم " فإن الاستعارة وحدها هي التي تسمح بالتطابق بين طرفي الصورة ... و السمة المميزة للاستعارة تخلق من طبيعة لغوية...فالاستعارة بوصفها محسناً تُنقل بفضله الدلالة الحقيقة لاسم ما إلى دلالة أخرى لا تناسبها إلا بفضل تشبيه يوجد في الذهن إن كلمة مستخدمة بمعنى استعاري، تفقد دلالتها الحقيقة و تكتسب دلالة جديدة لا تتبادر إلى الذهن إلا بفضل المقارنة التي يُقام بها بين المعنى الحقيقي لهذه الكلمة و بين

[1] القرطاجني حازم :المنهاج ، ص 144.

المعنى الذي يقارن به [1].و بالتالي نجد لفظة الأسد في البيت مثلا صورة بيانية دالة و الشجاعة صورة ذهنية مدلول.

و من هنا نخلص إلى أن" الاستعارة و التشبيه يُحققان الإفهام من خلال التمثيل و المقارنة و الإبدال أي من خلال التخيل، على ألا يفقدها الإفهام غرابة التخييل أو لذته، لأن هذه الغرابة هي التي ستدفع المتلقي إلى الدهشة و اللذة، على أن يتم التعرف تعرفه على الشيء من خلال ذلك كله ... فالقيمة الحقيقة للاستعارة تكمن فيما تُحدثه من استغراب و تعجب و ما يترتب عنه من آثار [2]. و عليه ينبغي أن يتمكن المتلقي من قصد الشاعر،مثلما يصف عنترة بن شداد فرسه القوي:

و لي فرسٌ يحكي الرِّياح إذا جرى لأبعدَ شأوٍ من بعيد مَرَامِ

يجيب إشاراتِ الضمير حَسَاسةٍ و يُغنيك عن سوطٍ له و لجام[3]

يشبه الشاعر فرسه بالرِّياح الجارية من بعيد ووجه الشبه الجامع بين المشبه الفرس و المشبه به الرِّياح هو القوة و السرعة في الحركة . لحد أن فصَّل في مواصفات الفرس كأنه فرس يدرك معاني إشارات و إيماءات ضمير فارسه بالحس، ما يجعل منه فرساً متفطناً و لبيباً لا يُجبر صاحبه على استعمال السوط و لا حتى اللجام، و في هذا دليل واضح على تعود الفرس على أجواء الحرب و ذوي سيوفها من شدة ملازمته لفارسه المغوار الذي لا يخشى المنون. و إن تكرر ذكر الفرس في أشعار عنترة بن شداد إلا أنه يوظف المهرة كذلك في واقعة الوغى و ليست صفاتها بالبعيدة أو المختلفة عن صفات الخيل إذ يقول :

سقيتهما و الخيل تُعثر بالقنا دماءَ العدَى ممزوجة بالعلاقِمِ

---

[1]ينظر فرانسوا مورو ، البلاغة ، ص 32، 33 ، 34 .

[2]الروبي ألفت كمال ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص 225.

[3] الخطيب التبريزي : شرح ديوان عنترة ، ص 191.

و فرَّقتُ جيشاً كان في جنَباتِه دمادِمُ رعدٍ تحتَ برقِ الصَّوارم

على مُهرةٍ منسوبةٍ عَربيَّة تطير إذا اشتدَّ الوغى بالقوائُم

و تصهَلُ خوفاً و الرِّماح قواصِدٌ إليها و تنسَلُّ انسلال الأراقم

قحمتُ بها بحرَ المنايا فحَمحَمَت و قد غرقت في موجهِ المتلاطِم

و كم فارسٍ يا عبلَ غادرتُ ثاوياً يعَضُّ على كفيه عَضة نَادِم

تقلِّبه وحشُ الفَلاَ و تنوشُه من الجوِّ أسراب النسورِ القَشَاعِمِ•[1]

الشاعر يسعى بقدراته اللغوية إلى إثارة صورة بصرية في ذهن المتلقي و هو الخيط الرفيع الذي يربط فعل التصوير بأثره في المتلقي من خلال جودة الشعر أو رداءته و هنا يؤكد الجاحظ على دور العين الباصرة في العملية الشعرية، فهو" مدرك بأن التصوير هو تخيل و تخييل في آن واحد لأنه ناتج عن إشغال مخيلة كل من الشاعر و المتلقي معاً، لذلك فإنه مقياس لجودة الشعر فضلا عن قدرته على تحديد أفضلية شاعر على آخر و لم يخرج مفهوم التصوير عنده عن أربعة مقاصد أولها الصياغة و التشكيل و ثانيها التخيل و ثالثها التجسيد المعنوي في شكل أو هيئة حسية،و آخرها معنى الرسم و أقربها إلى الشعر المقصد الأول و الثاني " [2].

و على هذا نخلص إلى أن الشعر مسؤولية و أن نظم القصيدة بناء فني يحتاج إلى موهبة و مهارة و ثقافة و صدق تجربة ووجدان مرهف و أناة لا يقوى لصياغتها و خلقها

• القنا :الرماح ،العلاقم :الحنظل ،الدمام:القصف

الصوارم :سيف قاطع ،الأراقم:ذكر الحيات و أخبتها ،قحم:رمى بنفسه دون رويَّة ،

حمحم: صَاتَ

،تنوشه : تتناوله

القشاعم : ج قشعم :النسر المسن

[1] الخطيب التبريزي : شرح ديوان عنترة ، ص 191.

[2]مريم محمد المجمعي : نظرية الشعر عند الجاحظ، ص 159،160.

إلا الشاعر حيث تكون عملية التوصيل الشعري عفوية بعيدة عن التعقيد كما هو حال البيتين :

إذ هي أقساطٌ كرجلِ الدَّبا أو كقطا كاظمة الناهل

حتى تركناهم لدى معرِكٍ أرجلُهم كالخشب الشائل[1]

فامرؤ القيس يشبه فرق الخَيل (أقساط، فرق و قطع) بقطعة من الجراد (رجل الدَّبا) حين كثرتها وانتشارها أولاً .

و ثانياً شبه الخيل بالقطا في سرعتها و شدة طيرانها ، ثم في قوله (تركنا ... أرجلهم كالخشب الشائل) شبه ارتفاع أرجل بعضهم فوق بعض بالخشب التي ألقي بعضها على بعض فارتفعت دون نظام أو استواء، إذ بعد قتلهم لأعدائهم ألقوا جثثهم فوق بعض فتخالفت أرجل القتلى كالخشب و غير بعيد عن جو الحرب و مواصفات الخيل يرد قول الشاعر :

و أعددت للحرب، وثَّابة جَوادَ المحثَّةِ و المروَد

سبوحاً،جموحاً، واحضارهُا كمعمعة السَّعفِ الموقدِ[2]

و هنا يشبه فرسه السريع بمن تسبح في الماء و تَمدُ يديها (سبوحاً) ثم يؤكد في تشبيهه أنها فرس نشيطة (جموحاً) و لها صوت (معمعمة) يشبه صوت النار و هي تلتهم سعف النخيل و جريدها.

" و إنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تُعمل منها الصور و النقوش فكما أنك ترى الرجل قد تهدَّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة و النقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير و التدبر في أنفس الأصباغ و في مواقعها و مقاديرها

---

[1] أبو سعيد عبد الملك بن قريب ،أصمعيات: ص 145.

[2] ديوان امرئ القيس،دار صادر،بيروت ، ص 85.

و كيفية مزجه لها و ترتيبه إيَّاها ،إلى ما لم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، و صورته أغرب، كذلك حال الشعر و الشاعر في توخيهما النحو، و وجوهه التي علمت أنها محصول النظم " [1]. فالتخييل طريقة خاصة في مخاطبة المخيلة تعتمد على أن ترسم فيها صوراً ذهنية ذات خصائص حسية ممزوجة باللون و البراعة في التوظيف .

يقول طرفة بن العبد :

ندامَاي بيضٌ كالنجومِ، وقَينَةٌ تروح علينا بين بردٍ و مجسَدِ[2]

يشبه طرفة بن العبد في هذا البيت الندامى بالنجوم من شدة البياض و يقصد بهذا أنهم أحرار و لا يتسلل إلى نسلهم لون الإماء، فهم مشرقون وسط أي مقام فلا يمكن لأي كان معايرتهم فهم خالون من العيب (نداماي بيض كالنجوم) ثم يرد لون آخر في عجز البيت حين يصف القينة و هي الجارية التي تغني بأنها تروح و تجيء بينهم لابسة ثوباً (بردٍ) صُبغ بالزعفران، و هذا دليل على أن الشاعر وظف صورة لونية باهية كما في قوله :

و تَبسمُ عن ألمى،كأن مُنوِّراً تخلَّل حُرَّ الرّمل دعصٌ له نَدي

سَقَتْه إياةُ الشمسِ إلا لِثاتِهِ أَسِفَّ و لم تكدِم عليه بإثمد

و وجه كأن الشمسَ حلَّت ردائَها عليه، نقيُّ اللّون لم يتخدَّدِ[3]

و هنا يشبه الشاعر تبسم ثغر الحبيبة بأقحوان تفتق نوره في دعصٍ ندٍ أي في كثيب من الرمل الخالص الذي لم يخالطه تراب و زيادة على هذه النعوت جعله نداً .

---

[1] جابر عصفور :الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، ص 290.

[2] طرفة بن العبد:الديوان،المكتبة الثقافية ، بيروت ،لبنان ، دط،ص 20.

[3] طرفة بن العبد:الديوان،المكتبة الثقافية ، بيروت ،لبنان ، دط،ص49.

المشبه (ثغر المحبوبة) صفاته 1) تميل شفيته إلى السواد

2) منور

3) البريق

المشبه به(الأقحوان) صفاته 1) منور

2) بريق

و في البيت الثاني يحاول الشاعر استكمال الصورة بجملة أخرى من التشبيهات كأن يشبه الثغر بشمسٍ مضيئة متوهجة الشعاع. و يستثني اللثات (إلا لثاته) لأن بريقها غير مرغوب فيه ، كما أن اللثات قد دُر عليها الاثمد و هذا أمر ألفته نساء العرب قديماً لأجل الحصول على لمعانٍ قوي للأسنان (لم تكدم عليه بإثمد) .

و يضيف في البيت الأخير: مستعيراً ضياء الشمس للتعبير عن ضياء وجهها و لمعانه وصفائه من أي شوائب (نقي اللون لم يتخدد)، وجه لم يشهد تشنجاً أو تغضناً و هي دلالة على الصِبا و أن الخليلة شابة يافعة فالشاعر دقيق في انتقاء أوجه الشبه الأمر الذي زاد المعاني تأكيداً و إشراقاً" فالأشياء تشابه من وجوه، و تباين من وجوه، فإنما ينظر إلى التشبيه من حيث وقع، فإذا شبه الوجه بالشمس فإنما يراد الضياء و الرونق ... و إنما نقصد من كل شيء إلى شيء"[1] .

[1] الآمدي : البلاغة ، ص 85.

الدال ← المدلول (اللون)

الشمس ← النور

الاثمد ← السواد

ألمى ← السواد

الشمس ← الصفرة

دعص ← الصفرة الزعفران

الرمل ← ذهبي مصفر

و بالتالي فدلالات (النور والسواد و الصفرة و المذهب) كلها ألوان تظافرت لتخلق صورة شعرية متميزة و بديعة " ليست الصورة بالضرورة استبدال شيء بشيء آخر أو تشبيه شيء بشيء آخر و إنما قد تكون أي كلمة حسية تستدعي استجابة الحواس، و بالخصوص حينما تستعمل لشرح أو توضيح حجة مجردة إن تحديداً من هذا القبيل يضع على نفس المستوى ظواهر لغوية خاصة الاستعارة و التشبيه و ذلك اللجوء إلى التصوير " [1].و هو الأمر الذي أبدع فيه الشعراء قديما ما جعل المعاني المتكررة لا تفقد بريقها ، بل لعلها تتجدد مع كل شاعر من خلال الفنون البيانية جعلوا" شروط تحقق الصورة المتفردة أو تجديد صورة مستهلكة إذا كان ابتذال صورة ما أمراً قائماً بفعل اللغة فإن مدَّ الصورة بالشباب مجدداً أمر يعود للأسلوب الخاص لمبدعها في عبقريته الخلاقة، و هكذا بقدر ما يكون تجديد صورة ما أوفر حظاً من الحذق بقدر ما تكون ممتدة في كل

[1] فرانسوا مورو : البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية،ترجمة محمد الولي عائشة جرير،أفريقيا الشرق،2003، المغرب ، ص 16،17.

تفاصليها التي تُشكل حينئذٍ شبكة عبقرية، و بقدر ما يفرض نفسه اليقين بإبداع حقيقي للصورة ، و هذا الانبعاث للصورة يتم بفضل السياق"[1].

و يتطلب أسلوب التشبيه قارئاً مبدعاً حتى لا يسير في الطريق المعاكس أي من فهم الأسلوب إلى الادراك الدقيق للصورة و التمتع بالشعور و بناء الأفكار المتكامل التي ترتبط فيها بينها برابطة وثيقة، و القارئ الذي لا يهتم بالأسلوب يفهم فهما خاطئاً الصور و أفكارها شأنه شأن الذي لا يتحسس تفاعل ألوان اللوحة و لا ينظر إليها متكاملة و لذلك لا يفهمها في الحقيقة لأن تفاعل الألوان هو من أول عناصر الصورة الفنية.

كما يعد اللون مدخلاً أساسياً لفهم الصورة الشعرية، لأنه جزء لا ينفصل عنها و بما أن القصيدة عبارة عن تراكب صُوري كان اللون من هذا المنطلق شديد الالتحام بعناصر الصورة الأخرى كالصوت و الحركة و غيرهما مما يسهم في إثراء النص الشعري فاللون على الرغم من أنه عنصر أقرب ما يكون إلى عالم الرسم ،فإنه يمتلك فاعلية بصرية تخاطب الوجدان و الشعور، و هو بهذا يتحول إلى مؤشر أو دال حين يدخل ضمن سياق لغوي، و هذا يمتلك دلالة في إطار بناء الجملة الشعرية .

و قد كان أن ارتبط حضور اللون الأصفر بدلالات متعددة ، أما ظلاله فتوحي بالجمال و البهاء و الروعة و حسن الطلعة سيما حين توصف المحبوبة كأنها شمس مشعة بخيوطها .

ثم إن اللغة وسيلة لإيصال الصورة و أداة من شأنها الإبلاغ و ينبغي أن تكون هذه اللغة ذات مواصفات و لها من الخُصوصية ما يؤهلها للتعامل الطبيعي مع مثل هذا النمط من أنماط التعبير (الصورة) إذ هي انزياح لغوي منفرد و متميز من لغة خطاب عادي و تواصل عادي، محمل بإيحاءات و دلالات متفردة حتى تبدو أن هذه الروابط

[1] ينظر :فرانسوا مورو، ص 84.

اللغوية و العلاقات مرادفة للصورة الشعرية ." و الصورة تستعمل عادةً للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، و تطلق أحياناً مرادفه للاستعمال الاستعاري للكلمات " [1]. أما بالنسبة لحقيقة اللون حين استخدم في القصيدة القديمة كشف عن تغلغل عميق في التراكيب الشعرية، كما أثبت نجاحاً في التعبير عن تجربة الشاعر و نقل أحاسيسه و مشاعره بصدق و عمق و أظهر تفاعله مع كل ما يحيط به كائن ما كان على نحو ما ترسمه صورة الناقة عند طرفة بن العبد :

و إني لأمضي الهمَّ عند احتضاره بعوجاءَ مرقالٍ تروحُ و تغتَدِي
أمُونٍ كألواح الاران نسأتُها على لاحب كأنه ظهر برجُدِ
جمالية و جناء تردي كأنها سفنَّجَةٌ تودي لأزعرَ أربدِ
تباري عتاقاً ناجياتٍ، و أتبعتَ وظيفاً وظيفاً فوق مَور مُعبَّد
تربَّعَتِ القُفّين في السَّول ترتعي حدائق مَوليّ الأسرَّةِ أغيدِ
تريعُ إلى صوت المهيبِ،و تتَّقي بذي خُصّل،روعات أكلف ملبدِ
كأن جناحي مَضرَحّي تكنفا حفا فَيه شُكّا في العيب بمسرد
فطوراً به خلقَ الزميل وتارة على حَشضفٍ كالشَّنِ ذوا مجدَّدِ
لها فخدان أكملَ النَّحضُ فيهما كأنَّهما بابا مُنيقٍ ممدَّدِ
و طيَّ محَالٍ كالحَنّيِ خُلُوفُه و أجرنَة لُزَّت بدأيٍ منضَّدِ
كأنَّ كناسي ضالةٍ يكنُفانِها و أطرقسيّ تحت صُلب مُؤيَّد
لها مرفقان أفتلان كأنّما تَمُرُّ بسلمي دالجٍ مُتشَدِدِ[2]

[1] القرطاجني حازم : منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 03.

[2] ديوان طرفة بن العبد ، دار صادر ، بيروت ، ص 22.

لعل الشاعر العربي القديم تفنن في رسم صوره الشعرية من خلال مجموعة من الآليات ، ذلك أن " أدوات الصورة الفنية اللغوية تراكيب تحمل في طياتها الصور في باطنها إيقاع، و لأنها تجميع عناصر مختلفة في وضع متحركٍ مُوحٍ نابض بالحياة، احتاج المبدع أن يُشبه شيئاً بشيء، أو يتجوز في المتفق عليه لغوياً،أو يضفي على الصورة لوناً من الايقاع الذي يُبطن المعنى و يبرزه مكتنزاً بمشاعر متعددة، فإذا كنا نطلق على التشبيه و المجاز و الكناية و التعريض مصطلح الصورة الفنية فلأنها الأدوات المخصصة للتصوير التي يدخل فيها الخيال بدرجة أساسية ممزوجاً بالوجدان و الثقافة و الدربة و المهارة لتخلق شيئاً ليس موجوداً في الوجود بمواصفاته التي أبدعها المبدع "[1]

هنا يؤدي الخيال دوراً بارزاً في تشكيل الصورة عند الشعراء فضلاً عن قيمة الخيال الفنية في بناء الصورة، و للخيال دور كبير إذا اعتمده الشعراء لتقديم لوحاتهم الفنية و ركنوا إليه في تلوين صورهم و به عبروا من أحاسيسهم و مشاعرهم، و عبره نقلوا تجاربهم و من خلاله أثروا "إن الأخيلة التصورية تنكشف عن تشبيهات خارجية تنعش حواسنا على الدوام و تثير البهجة في نفوسنا و هي لا تتعدى الحواس، لكن الاستعارة تكون أكثر عمقاً في الشعر حين تلتئم الفكرة أ العاطفة مع الصورة الحسية، و بالطبع ليس هناك ضرورة تُحتم أن تكون الصورة دائماً حسية " [2].

لدى يكون الأسلوب التشبيهي عند الشاعر طرفة بن العبد مكتملا تماماً بواسطة أداة التشبيه (كأن) و قد حَلَّ المشبه فيها حلولاً تاماً بالضمير المتصل (الهاء) العائد على الناقة الراحلة في غياهب الصحراء المقفرة ، و المشبه به :

- ✓ ألواح الأران.
- ✓ سفنجة.

---

[1] الرباعي عبد القادر ،الصورة الفنية في النقد الشعري ، ص

[2] الرباعي عبد القادر ،الصورة الفنية في النقد الشعري ، ص 92

- ✓ باب منيق ممدد .
- ✓ الحني.
- ✓ على حشضف كالشن ذوا مجدد .
- ✓ دالج متشدد .

فالمشبه به قوي جداً، وأداة التشبيه أظهرت سير الناقة و طبعها في التعامل مع ممتطيها فوق الرمال الناعمة الحارقة المذهبة .

و في هذه الأبيات جاء المشبه و المشبه به صورة ولونا و حركة وهيئة و هو من بديع التشبيهات " لا شك في أن الصور في القصيدة البليغة ذات رنين و نغم ينتشر فيعم ما حولها، و تلهمه من قوتها، و يُصبح المجال مديناً لهذا الاشعاع الغامر الذي ينجم من سمة الاستعارة، و هي اكتناز خبرة ثرة في منطقة ضيقة ... ثم إن هناك صلة وثيقة بين القصيدة و الاستعارة إذ الاستعارة تَحيكُ عناصر متنوعة في نسج التجربة ، إن القصيدة تعتمد اعتماداً جوهرياً في سيرها على نمو بعض الاستعارات و تداخلها "[1].كما هو حال الاستعارات المتلاحقة في قصيدة طرفة بن العبد .

" إن سبيل التشبيه و الاستعارة التقوية و الإضافة ، أضف إلى ذلك أن الاستعارة تؤلف بين أشياء ليست تأتلف في حكم الإلف، و العادة و التفكير فتصبح هذه العناصر أوتاداً يشد عليها التفكير في أمر الصور الشعرية ...إن استعارات الشعراء تغذو الحاجة الروحية الملحة إلى علاقات الدفء و المحبة بين كل يشارك في الكون و الحياة ... و لولا حاجة الإنسان التي لا تنقضي ... لما كان هناك فائدة حقيقية من بقاء الشعر ، فالشاعر يتخيل دائماً أن محبة ما قِوام العلاقة بين الأشياء ... إن الاستعارة من أجل هذا جُعلت روح الشعر و قوامه " [2]. فالشاعر يتعامل مع لغة لها ضوابطها و نواميسها، و هي أداة

---

[1] مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ،دار الأندلس ،الطبعة الثالثة ،1983، ص 236.

[2] ينظر :المرجع نفسه ، ص 148 ، 149 .

تواصل بينه و بين مجتمعه، نراه يتعامل مع اللغة و الشعر بشكل خاص.لذلك لا يمكن أن نفرض عليه بخصوص الصورة التشبيهية وجه شبه معين فيما يراه و يحس به، مهما يكن بيننا شائعاً.

و بالمقابل علينا أن ندرك السياق لنفهم وجه المشابهة التي عقدها بين المشبه و المشبه به، لأن خلق هذا الوجه أو الرابط لا يتأتى لأي كان، ضف على ذلك أن الشاعر يروم نظم نصٍ يتزين بالوجوه البلاغية هذه، و هذا ليس بالأمر السهل " لأن بناء القصيدة و تأليف الكلام الشعري ليس عملية عفوية ذات طبيعة انفعالية فحسب و إن كانت لحظة الابداع كذلك، و إنما هما عمليتان يحكمهما نشاط عقلي قوامه التأمل الذي يُعبر عن وعي الشاعر أفكاره و مضامينه و العلاقات اللغوية التي تمثل نسيجها البنائي و صوره الشعرية و ما إلى ذلك.

و التأمل عملية ذهنية غير انفعالية تتوخى تنسيق الأفكار و المعاني، و اختيار ما يلائمها من الألفاظ و الصور و الأساليب و هي تهدف إلى بلوغ القصيدة غايتها القصوى من حيث قوة التأليف و استقامة النظم و حسن الأداء " و ينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، و تنسيق أبياته، و يقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، و يتصل كلامه فيها، و لا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه، و بين تمامه فضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق فيه القول " [1] و قد دعمت هذه الصور المجازية التشبيه و الاستعارة المعاني التي أراد الشاعر التعبير عنها، حتى بدت مقدرته و براعته في التصوير عظيمة .

و لنا في الشعر الجاهلي أو العربي القديم عموماً نماذج رائعة :

و ضرب وطعن تحت ظل عجاجة كجُنح الدُّجى من وقع أيدي السَّلاهب

تطير رؤوسُ القوم تحت ظلامها و تنقضُّ فيها كالنجوم الثواقب

[1] مسلم حسب حسين:الشعرية العربية ،أصولها و مفاهيمها و اتجاهاتها ، ص 229.

و تلمع فيها البيض من كلِّ جانبٍ كلمع بروقٍ في ظلاَمِ الغياهبِ [1]

يقول عنترة :

تهزُّ رماحاً في يديها كأنَّما سُقين من اللبَّات صرف مُدَامِ
إذا أشرعوها للطِّعان حسبتها كواكبَ تُهديها بدورُ تمام
و بيضُ سيوفٍ في ظلالَ عَجَاجَةٍ كقطرِ غوادٍ في سواد غمامِ
و الخيلُ تعلم و الفوارسُ أنني فرقتُ جمعَهم بضربة فيصلِ
و لقد أبيتُ على الطوى و أضلَّه حتى أنال به كريم المأكل
بكرت تخوفَني الحتوف كأنني أصبحتُ عن غرضِ الحتوفِ بمعزل
فـأجـبتها: إن المنيــة منــهلٌ لا بُدَّ أن أسقى بذاك المنهل
و الخيل ساهمة الوجوه كأنما تسقي فوارسُها نقيع الحَنظلِ [2]

و نتيجة ما يحفل به الشعر العربي القديم من تخييلٍ و تصوير، فقد خلقا بدورهما متعة حسية يتذوقها قارئ هذا الشعر و لعل هذا الأمر جعل ابن طباطبا يتفطن إلى " أن اللذة الشعرية و المزية التي يخلفها الشعر تتبع من بنائه و أن كل جميع يترك في الفهم نوعاً من المتعة تتوقف على قدر تمكنه من الجمال نفسه، و أن أنواع الجميل يعلو بعضها بعضاً من حيث قُدرتها على تقديم لذة أكبر بتوافقها مع الفهم المدرك، و هو و بكل ذلك يتحدث مشيراً إلى الشعر باعتباره أرقى أنواع الكلام المخصوص بخصوصيات معينة و أعلى من مجرد المنظوم ... و للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، و ما يرد عليه من حسن تركيبه و اعتدال أجزائه،فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى، و عذوبة اللفظ، فصفا مسموعه، و معقوله من الكدر ثم قبوله له، و اشتماله

[1] الخطيب التبريزي : شرح ديوان عنترة ، ص 37.

[2] الخطيب التبريزي : شرح ديوان عنترة ، ص 190 ، 191.

عليه، و إن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها و هي اعتدال الوزن و صواب المعنى، و حسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه "[1] .

[1] أحمد يوسف علي: نظرية الشعر رؤية لناقد قديم ،الوراق ، الطبعة الأولى ،2015، ص 141.

الخاتمة

الخاتمة

- نجد الشعر في معظم النقد العربي القديم نثراً أضيفت إليه عناصر أخرى و ليس من الصعب تفسير ذلك اعتماداً على فهمهم للمعنى الذي يوجد أولاً قبل الشعر أو القصيدة، و نقله إلى القصيدة لا يغير من طبيعته في وجوده الأول في النثر أو حتى قبل النثر،لأنّ المعاني العامة في المنظور النقدي التقليدي (عمود الشعر) هي القيم أو الأصول التي تسبق اللغة، هكذا يكون الشعر نظماً للنثر و من ثم يكون النثر أصل اشتقت منه جميع الأجناس الكلامية الأخرى .

- بالنسبة للنصوص الشعرية القديمة فإن الحدود الفاصلة بين أنماطها التعبيرية المختلفة هي من القوة و الثبات إلى حدٍ لا يمكن المراءاة فيه، و هي تُشير إلى قوة عناصرها المتماسكة و ثباتها في كل نمط بعينه .

- تتبني الاستعارة ضمن النسق الشعري على ذلك الافتراض التخييلي الذي قدمته البلاغة العربية القديمة بنوع من الالتفات الذي لم يراعي تلك الفاعلية الخفية لتشكل الاستعارة على الرغم من تعدد أنواعيتها و تنوع مسمياتها .فإن الاستعارة تظل نسقا عارما بتلك المجاهل التي تنزع إلى جهة الإلحاق الخرافي للخطاب الشعري و التصوير العجائبي.

- إن البلاغة العربية لم تقف على جنس النثر ، و لم تتأسس عليه شواهدها و قواعدها و تقنيناتها المعيارية، و بذا تكون قد أكسبت الشعر منطق التفريع الذي تسلكه في كثير من محاجاتها و هي تعد و تُحصي في خطاطة بلاغية أنماط التشبيهات و الاستعارات أو الشواهد .

مكتبة الباحث

المصادر :

1. ابن الأثير أبو الفتح بن أبي الكرم ضياء الدين :المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تحقيق أحمد الحوفي و بدوي بطانة، دار النهضة مصر للطبع و النشر،القاهرة، القسم الأول و القسم الثاني و القسم الثالث.
2. ابن خلدون: المقدمة ،دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1982.
3. ابن طباطبا محمد أحمد العلوي : عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر ،دار المكتبة العلمية ، بيروت،الطبعة الأولى ،1982.
4. ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم، تأويل مُشْكَلِ القرآن، شرح السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية،بيروت، الطبعة الثالثة،1981.
5. أبو الفتح عثمان بن جني:الخصائص ، تحقيق عبد الحميد هنداوي ،دار الكتب العلمية، بيروت ، الطبعة الثانية ، 2003،المجلد الثاني .
6. أبو سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعيات، تحقيق و شرح محمد نبيل طريفي ،دار صادر ، بيروت ، 2005، الطبعة الثانية .
7. أبو عبد الله بن الحسين بن خالويه: ديوان أبو فراس،تحقيق سامي الدهان،المعهد الفرنسي بدمشق ،بيروت 1944.
8. أرسطو :فن الشعر ، ترجمة و تقديم و تعليق ابراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية .
9. الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحي: الموازنة بين أبي تمام و البحثري، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الأولى ، مطبعة حجازي القاهرة ، 1944.

10. الباقلاني القاضي أبو بكر محمد بن الطيب:إعجاز القرآن شرح و تعليق محمد عبد المنعم خفاجي،دار الجيل ،بيروت،الطبعة الأولى ،1991.
11. التوحيدي أبو حيان : الهوامل و الشوامل ، تحقيق أحمد أمين ،السيد صقر، لجنة التأليف و الترجمة و النشر،1951.
12. التوحيدي أبو حيان:الإمتاع والمؤانسة، تصحيح وضبط أحمد أمين ، أحمد الزين ،منشورات دار مكتبة الحياة ،بيروت ، الجزء الثاني،الجزءالثالث ،1953.
13. الجاحظ : الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الباب الحلبي ، مصر ، الطبعة الأولى،1939 ، ج3.
14. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر:البيان و التبين،تحقيق و شرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي،القاهرة،1998، الطبعة السابعة، ج 01.
15. الجرجاني أبو بكر عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت . لبنان، 1978.
16. الجرجاني علي بن محمد بن علي، كتاب التعريفات، تحقيق إبراهيم الأبياري،دار الكتاب العربي،بيروت، الطبعة الرابعة، 1998.
17. الجرجاني أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد :أسرار البلاغة ،قرأه و علق عليه محمود محمد شاكر،دار المدني بجدة ،1991.
18. الجمحي محمد بن سلام : طبقات الشعراء ، دراسة طه أحمد ابراهيم ،دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1988.
19. الخطيب التبريزي : شرح ديوان عنترة ، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه مجيد طراد ،دار الكتاب العربي، بيروت ، الطبعة الثالثة ، 1998 .
20. الخفاجي أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان:سر الفصاحة،تحقيق علي فودة،مكتبة الخانجي، الطبعة الثانية،القاهرة،1994

21. ديوان امرؤ القيس: دار صادر، بيروت .

22. ديوان طرفة بن العبد:دار صادر، بيروت.

23. ديوان لبيد بن ربيعة العامري، دار صادر ، بيروت.

24. الزبيدي محمد مرتضى: تاج العروس من جواهر القاموس،منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.

25. الشوكاني محمد بن علي بن محمد، إرشاد الفحول إلى تحقيق علم الأصول ، تحقيق أبو مصعب محمد سعيد البدري، مؤسسة الكتاب الثقافية، بيروت، الطبعة السادسة، 1995.

26. العسكري أبو هلال بن عبد الله بن سهل : الصناعتين (الكتابة و الشعر)، تحقيق علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية ، بيروت 1986.

27. العلوي يحي بن حمزة بن علي بن ابراهيم اليمني:الطِراز، تحقيق عبد الحميد هنداوي ،المكتبة العصرية ، بيروت ، ج1، الطبعة الأولى ،2002 .

28. قدامة أبوالفرج بن جعفر: نقد النثر ، المكتبة العلمية ، بيروت، 1980.

29. القرشي أبو زيد محمد بن أبي الخطاب :جمهرة أشعار العرب ،قام بتحقيقه شرحاً و تقييماً و تبويباً خليل شرف الدين،دار مكتبة الهلال ،المجلد الأول ،1999.

30. القرطاجني أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثانية، 1981.

31. القيرواني أبو علي الحسن بن رشيق :العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، دار الجيل ، الطبعة الخامسة ، 1981، ج01.

32. المبرد أبو العباس محمد بن يزيد عبد الأكبر، البلاغة ، تحقيق رمضان عبد الثواب ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، 1985.

33. المفضل الضبي بن محمد بن يعلى بن عامر ، المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، دار المعارف. القاهرة، الطبعة الرابعة، 1964.

المراجع :

34. إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر ،مطبعة الأنجلو،الطبعة الرابعة ، 1972عبد الفتاح أحمد يوسف

35. إحسان عباس: فن الشعر ،دار الثقافة ، بيروت ، الطبعة الثانية ، 1959.

36. أحمد المتوكل :قضايا اللُّغة العربية في اللسانيات الوظيفية ، بنية الخطاب من الجملة إلى النص ،دار الأمان للنشرو التوزيع، الرباط، 2001.

37. أدونيس على أحمد سعيد:الشعرية العربية،دار الآداب ،الطبعة الثانية ، بيروت ، 1989.

38. أمبرتو إيكو:السيميائية و فلسفة اللُّغة ،ترجمة أحمد الصمعي،المنظمة العربية للترجمة ، الطبعة الأولى ،بيروت ،2005.

39. بلمليح إدريس:المختارات الشعرية و أجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات و حماسة أبي تمام،منشورات كلية الآداب،الرباط،مطبعة النجاح الجديدة ،الطبعة الأولى ،1995.

40. بول ريكور : الاستعارة الحية ، ترجمة و تقديم محمد الولي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، الطبعة الأولى ، 2006.

41. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، دار المعارف،القاهرة ، 1980.

42. جابر عصفور:مفهوم الشعر، المركز العربي للثقافة و العلوم،القاهرة ،1982.

43. جبل عبد الكريم محمد حسن:في علم الدلالة،دراسة تطبيقية في شرح الأنباري للمفضليات،دار المعرفة الجامعية،الأزريطة،مصر،1997.

44. جودت فخر الدين :شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1984.

45. حافظ اسماعيلي علوي:الحجاج مفهومه و مجالاته:دراسات نظرية و تطبيقية في البلاغة الجديدة ،عالم الكتب الحديث، الأردن ،2010.

46. حسام الدين كريم زكي:التحليل الدلالي إجراءاته و مناهجه،دار غريب للطباعة و النشر،القاهرة ،2000،الجزء الأول.

47. حسن مسكين:الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة ،المركز الثقافي العربي المغربي،الطبعة الأولى،2005

48. حمد محمد فتحي الجبوري : التوظيف الفني للون في الشعر العربي (السري الرفاء نموذجا) ، دار غيداء للنشر و التوزيع ، عمان ، الطبعة الأولى ، 2016.

49. خليد برادة و عبد المجيد جحفة : الاستعارة و المعرفة،منشورات المختبرات ، مختبر اللسانيات و التواصل ، المغرب، الطبعة الأولى ، 2011.

50. خنسة وفيق:الآفاق القصية ،دراسة في المعلقات،دار نون للدراسات و النشر و التوزيع،اللاذقية، سوريا،الطبعة الأول،1997.

51. الرباعي عبد القادر: الصورة الفنية في النقد الشعري ،دراسة في النظرية و التطبيق،دار جرير ،2009، الطبعة الأولى

52. رفيق خليل عطوي :صناعة الكتابة علم البيان علم المعاني علم البديع ،دار العلم للملايين، الطبعة الأولى ، 1989.

53. الروبي ألفت كمال : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين،دار التنوير عند الفلاسفة المسلمين ، بيروت ،2007.

54. زينب خليل مزيد:البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد ،دار غيداء للنشر و التوزيع ، عمان ،الطبعة الأولى ،2016.

55. سعيد بنكراد :سيميائيات الصورة الاشهارية(الاشهار و التمثلات الثقافية)،افريقيا الشرق،المغرب،2006.

56. سعيد حسن بحيري:علم لغة النص (المفاهيم و الاتجاهات)،مكتبة لبنان ناشرون،الشركة المصرية العالمية للنشر،الطبعة الأولى ،1997

57. سوزان روبين سليمان و انجي كروسمان: القارئ في النص مقالات في الجمهور و التأويل ، ترجمة حسن ناظم ،علي حاكم صالح،دار الكتاب الجديد المتحدة،الطبعة الأولى ،2007

58. صلاح فضل :علم الأسلوب ، مبادئه و اجراءاته ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1985.

59. ظاهر محمد هزاع الزواهرة : اللون و دلالاته في الشعر ،دار الحامد ،عمان ،الطبعة الأولى ، 2008.

60. عبد الرحيم الكردي : قراءة النص (مقدمة تارخية)، مكتبة الآداب ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، 2008.

61. عبد الفتاح أحمد يوسف :لسانيات الخطاب و أنساق الثقافة ،الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف ،الطبعة الأولى ،2010.

62. عبد المجيد جحفة :مدخل إلى الدلالة الحديثة،دار توبقال للنشر ،المغرب ،الطبعة الأولى ،2000.

63. عبيدة صبطي و نجيب بخوش:الدلالة و المعنى في الصورة ،دار الخلدونية ، الطبعة الأولى ، 2009.

64. غانم أحمد سليم:تدوال المعاني بين الشعراء (قراءة في النظرية النقدية عند العرب)،المركز الثقافي العربي،المغرب ،بيروت،الطبعة الأولى،2006.

65. فاتن عبد الجبار جواد : اللون لعبة سيميائية (بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري)،دار مجدلاوي للنشر ،عمان ،الطبعة الأولى ،2010/2009

66. فايزة يخلف،سميائيات الخطاب و الصورة ،دار النهضة العربية ، الطبعة الأولى ، 2015.

67. فرانسوا مورو: البلاغة ، المدخل لدراسة الصور البيانية ، ترجمة محمد الوالي ، و عائشة جرير، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2003.

68. كريم الوائلي: الشعر الجاهلي قضاياه و ظواهره الفنية،دار وائل للنشر ،عمان ،الطبعة الأولى 2008.

69. محمد الصالح البوعمراني : السيميائيية العرفانية (الاستعاري و الثقافي) ،مركز النشر الجامعي ، تونس ، 2015.

70. محمد زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبي حتى القرن الرابع الهجري ، المعارف ، دون طبعة ، 2002.

71. محمد سالم سعد الله : مملكة النص التحليل السيميائي للنقد البلاغي الجرجاني نموذجاً ،جدار للكتاب العالمي،عمان،الأردن ،الطبعة الأولى ،2007 .

72. محمد محمد يونس علي :المعنى و ظلال المعنى ،دار المدار الاسلامي ،الطبعة الثانية ، 2007.

73. مريم محمد المجمعي :نظرية الشعر عند الجاحظ،دار مجدلاوي،الأردن ،الطبعة الأولى ،2009

74. مسلم حسب حسين:الشعرية العربية أصولها و مفاهيمها و اتجاهاتها،منشورات ضفاف ،الطبعة الأولى ، 2013.

75. مصطفى غلفان: في اللسانيات العامة تاريخها،طبيعتها،موضوعها ،مفاهيمها ،دار الكتاب الجديد المتحدة،الطبعة الأولى ،2010.

76. ناصف مصطفى : الصورة الأدبية ،دار الأندلس ، بيروت، الطبعة الثانية ، 1981.

77. ناصف مصطفى : النقد العربي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة ، الكويت،2000.

78. ناصف مصطفى :قراءة ثانية لشعرنا القديم،دار الأندلس للطباعة و النثر و التوزيع ،بيروت،الطبعة الثانية ،1981.

79. نصار حسين: مدخل تعريف الأضداد، مكتبة الثقافة الدينية،بور سعيد، القاهرة، الطبعة الأولى ، 2003.

80. نصرت عبد الرحمن:الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى ،عمان ، د ط، 1976.

81. هنريش بليت :البلاغة و الأسلوبية ، نموذج سميائي لتحليل النصوص، ترجمة و تقديم محمد العمري،أفريقيا الشرق 1999.

82. وهبة مجدي:معجم مصطلحات الأدب،مكتبة لبنان،بيروت،دط.

83. يوسف أحمد علي :نظرية الشعر، رؤية لناقد قديم ، الوراق ، الطبعة الأولى ،2015.

الكتب المترجمة :

84. A.Rey,Théorie du Signe et du Sens,Paris, éd ,Klinsksieck,1976.

85. Groupe μ , traité du Signe Visuel pour une rhétorique de l'image,Paris éd, seuil,1992.

86. R.Barthes,Mythologies,Paris, éd,seuil,1957.

المجلات و الدوريات :

87. مجلة الخطاب ، منشورات مختبر تحليل الخطاب ، جامعة مولود معمري تيزي وزو ، دار الأمل للنشر ، العدد الثاني ، 2007.

88. مجلة الخطاب ، منشورات مختبر تحليل الخطاب ، جامعة مولود معمري تيزي وزو ، دار الأمل للنشر ، العدد الثالث ،2008.

89. المعرفة مجلة ثقافية شهرية، تصدرها وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق، سوريا،ع/195،أيار. مايو، 1978.

90. السيمياء و النص الأدبي ، العدد 06 بسكرة .

91. السيميائيات ، عالم الفكر ، المجلد 35، العدد 03، 2007.

الفهرس

الفهـــــرس

البسملة

المقدمـــة أ- و

الفصـل الأول: البلاغة و أجناسية الشعر ص 1-56

1- ارتهان البلاغة بحضور الشعر ص 1

2- الشعر و النثر و محددات التقييس الأجناسي ص 19

3 -تقريب النثر من بلاغة الشعر ص 41

الفصـل الثاني: البلاغة و تشكل الاستعارة ص 57-110

1- تشكل الصورة الاستعارية ص 57

2- الاستعارة و التعدد الدلالي ص 70

3الاستعارة و التحليل الذهني ص 94

الفصـل الثالث: بلاغة الصورة في الشعر العربي القديم ص 111-158

1 المجاز و تشكل جنس الشعر ص 111

2 -الصورة البلاغية بين الشعر و النثر ص 133

الخاتمة ص 159

مكتبة الباحث ص 161

.

الملخص باللغة العربية:

أحرزت البلاغة مُكنة حضورها الكلي ضمن مدارة تشكل الشعر إذ مثّل الأنموذج البدئي الذي نهضت عليه لكونه تأسس على صفاء التشكل و نقاء الذهن و بوصفه فن اللفظ حيث يستثمر جميع مستويات اللغة العربية متجاوزا بذلك مختلف أنماط الخطابات النثرية،و هو الأمر الذي دفع إلى تصنيف أركان الصياغة اللغوية التي انبنت على قطبي الاستعارة و التشبيه ،و ما يجري حولهما من فاعلية التخييل و التصوير. فالشعر في عرف البلاغة هو الجنس الجامع الذي يُجلِّي مشمولاتها البيانية لما يتمتع من حقل التفاضل عن غيره، مما دعاها كي تفرّع أنسجته البانية، فتستعيرها لما يقع تحته من أبنية نتيجة كونه محصلا بالجنس و محدّدا بالاسم ضمن

مواضعة الموروث البلاغي،و هنا انفتح البحث على فهم الاستعارة و التشبيه كي نفهم تلك المجاهل التي انخرطا فيها وفق نمط من التقدير الذي يقاربه.

Résumé :

La rhétorique a pris une place de présence importante dans le domaine de cercle de la poésie arabe, et elle représente le prototype réalisé pour être fondé sur la pureté de la morphologie et de la pureté de l'esprit et que le mot d'art où il investit tous les niveaux de langue arabe, surpassant divers modèles de les discours en prose, et poussant ainsi à la classification de la langue basant sur la métaphore, comparaison et ce qui se passe autour d'eux de l'efficacité de l'imagination.

La poésie dans la rhétorique connue est la figure entière, ce qui montre des tableaux car qu'il a plusieurs détails sur l'autre, et voici ce qu'il appelle à emplir les détails, ce qui se trouve sous les structures en raison d'être le genre et spécifique par son nom au sein de la rhétorique héritée, et voilà ce qui nous amène à chercher de comprendre la métaphore, et la métaphore pour comprendre les inconnues qui ont été impliqués, selon le modèle d'approche d'appréciation.

Abstract :

Rhetoric has assumed an important place in the circle of Arab poetry, and it represents the prototype realized to be based on the purity of the morphology and purity of the spirit and that the word of art where He invests all levels of Arabic language, surpassing various models of prose discourses, and thus pushing to the classification of language based on metaphor, comparison and what happens around them of the effectiveness of the imagination.

Poetry in the known rhetoric is the whole figure, which shows paintings because it has several details about the other, and here is what it calls to fill the details, what lies beneath the structures due to be the genre and specific by its name within the inherited rhetoric, and that is what leads us to seek to understand the metaphor, and the metaphor to understand the unknowns that have been involved, according to the model of appreciation approach.