جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة البصرة . كلية الآداب
قسم اللغة العربية

التّشْكِيلُ البيانيِّ للخطاب النقديِّ

رسالة ماجستير
تقدّم بها الطالب

أحمد هادي عبودي

إلى مجلسِ كليّةِ الآدابِ في جامعةِ البصرةِ
وهي جزءٌ من متطلباتِ نيلِ شهادةِ الماجستيرِ في اللغةِ العربيةِ وآدابِها

بإشراف
الأستاذ الدكتور

جابر خضير جبر

١٤٤٤ هـ - ٢٠٢٣ م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُل لَّهُمْ فِي أَنفُسِهِمْ قَوْلًا بَلِيغًا ﴾

(النساء / ٦٣)

إقرار المشرف

أشهد أنّ إعدادَ هذه الرسالةِ الموسومةِ بـ : (**التشكيلِ البياني للخطاب النقدي**) المقدّمةِ من قبلِ الطالبِ (**أحمد هادي عبودّي**)، قد جرى تحت إشرافي في قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة البصرة، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها.

التوقيع:

المشرف : أ.د جابر خضير جبر

التاريخ : / / ٢٠٢٣م

بناءً على التّوصيات المتوافرة أُرشّح هذه الرّسالة للمناقشة.

التوقيع:

رئيس قسم اللّغة العربية:

أ.م. د. كفاية مذكور

التاريخ : / /٢٠٢٣

إقرار اللجنة

نشهد نحن أعضاء لجنة المناقشة أننا اطلعنا على هذه الرسالة الموسومة بـ (**التشكيل البياني للخطاب النقدي**) التي قدّمها الطالب(**أحمد هادي عبّودي**) وقد ناقشنا الطالب في محتوياتها، وفي ما له علاقة بها، ونرى أنه جدير بالقبول لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بتقدير (جيد جدا).

رئيس اللجنة

التوقيع:

الاسم: **أ. د. مرتضى عباس فالح**

التاريخ: / /٢٠٢٣

عضو اللجنة

التوقيع:

الاسم: **أ. د. عباس جخيور سدخان**

التاريخ: / /٢٠٢٣

عضو اللجنة

التوقيع:

الاسم: **أ.د. هناء عبد الرضا رحيم**

التاريخ: / / ٢٠٢٣

عضو اللجنة (المشرف)

التوقيع:

الاسم: **أ. د. جابر خضير جبر**

التاريخ: / /٢٠٢٣

صدَّقت من مجلس كلية الآداب / جامعة البصرة

عميد كلية الآداب

التوقيع :

الاسم : **أ. د. ماجد عبد الحميد الكعبي**

التاريخ: / / ٢٠٢٣

إهداء

إلى :

نَبِيْلٍ .. و .. مَرْيَمَ .. و .. مُحَمّدٍ

مَوتَى بِلا قُبُوْرٍ ...

شَرِبَهُمُ الْمَاءُ ...

اِنْعِطَافُهمْ مُجَهّزٌ...

بمَسافاتٍ عَطْشَى...

و خُطًى

لا تَسْتحِقُّ المَسِيْرَ ...

أحمد

((**شكراً للّهِ عزَّ و جلَّ قبلَ و بعدَ كلِ شيءٍ**))

شكرٌ و عرفانٌ

بـعدَ شُكري لِوالديّ وعائلتِي الكريمةِ ...

أتقدّمُ بالشكرِ الجزيلِ إلى عميدِ كليّةِ الآدابِ الأستاذِ الدكتورِ (**ماجدِ عبدِ الحميدِ الكعبيّ**) المحترمِ . فقدْ منحني فرصةَ التقديم، وإجازة للدراسة ، و هذه الرسالةُ ثمرةٌ لموافقتِه الكريمةِ.

وأتقدّم بالشكرِ الجزيلِ إلى (**أساتذةِ قسمِ اللغةِ العربيّة**) المحترمينَ، لمّا تفضّلوا به من بذلِ جهودٍ كثيرةٍ، كبيرةٍ، من العنايةِ، والمتابعةِ، وتقديمِ النصحِ، ومنحِ الوقتِ للسؤالِ وللاستشارةِ، إلى ما شاء الله من البذلِ والعطاءِ. أساتذتي وافتخر بهم دائماً و أبداً .

وأخصُّ بوافرِ شكريٍ، وخالصِ تقديريٍ، وبالغِ امتنانيٍ، ومنتهى احترامي، الأستاذَ الدكتورَ ((**جابرَ خضير جبر**)) المحترمَ، على رعايتِه الفائقةِ، وعنايتِهِ البالغةِ، وإشرافِهِ الواعيٍ، ومتابعتِه الدقيقةِ. فقد كان خيرَ معلمٍ، و أصدقَ مرشدٍ، وأنبلَ راعٍ لمسيرةٍ، رافقتَها عقباتٌ، وصاحبتها أزماتٌ. وقد ذلّل لي تلك العقباتِ، وجاوز بي تلك الأزماتِ. وليس ذلك إلاّ الشيءَ القليلَ من نبلِ تعاملِه، ولطيفِ تحاورِه، وحُسنِ صنيعه، وجميلِ معروفِه. فكانَ إشرافُه مظهراً من مظاهرِ إنسانيتِه الرائعةِ.

وليس من العقلِ أن أنسى فضلَ الأستاذِ الدكتورِ (**صلاح حسن حاوي**) المحترمِ على كلّ ما قامَ به من أجلي؛ لتحقيقِ رغبتي الكبيرةِ في الانتماء إلى البلاغةِ، وفي الاشتغالِ في ميدانِها العلميّ، وفي الاختصاصِ في هذا الحقلِ الذي أرى به الحياة .

ومن الحقِ والإنصافِ شكرُ الأستاذِ المساعدِ الدكتورِ (**علي مجيد البديري**) المحترمِ الذي قدّم الكثيرَ من أجلِ أنجازِ هذه الرسالةِ. ومن الإشادةِ بمكانٍ أن أقدّر له عمراً من الاعتزازِ والاحتفاءِ، لمّا قامَ به من عنايةٍ خاصةٍ بصاحبِ الرسالةِ.

وليس من المروءةِ أنْ لا أخصَّ بالشكرِ الأستاذَ المساعدَ الدكتورَ (**وليد مزهر انتيش**) المحترم فقد كان العقلَ الصديقَ، والموجّهَ الحقيقَ، والمراقبَ الدقيقَ. فَلَطَالَما تلطّفَ في التصرفِ، وتعطّفَ في النصحِ، وتفضَّلَ بالإرشادِ.

ويكتملُ التأدّبُ إن قدّمتُ شُكري واعتزازي إلى الأهلِ خاصّةً، و الأصدقاءِ عامّةً . فهذِه العقولُ الجليلةُ، و هاتِهِ النفوسُ الجميلةُ، كانت ترجو نجاحي، وتدعو لي بالتوفيقِ .

الباحث

المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
المقدمة	أ – و
التمهيد : الخطاب والتشكيل البياني	٢– ١٦
الفصل الأول ((التشكيل المجازي))	
المبحث الاول: الحقيقة والمجاز بين الخطورة والضرورة	١٧–٣٥
المبحث الثاني: التشكيل المجازي للخطاب النقدي الدلالة والوظيفة	٣٦– ٦٧
الفصل الثاني ((التشكيل التشبيهي))	
المبحث الاول : التشبيه في دائرة الوعي العربي	٦٨– ٨٥
المبحث الثاني : الأبعاد الدلالية والوظيفية للتشكيل التشبيهي	٨٦–١١٧
الفصل الثالث ((التشكيل الاستعاري))	
المبحث الاول: الاستعارة بين فطرية الفن وعبقرية الاسلوب	١١٩–١٣٥
المبحث الثاني: الأبعاد الدلالية والوظيفية في التشكيل الاستعاري	١٣٦– ١٦٧
الخاتمة	١٦٨–١٧١
المصادر و المراجع	١٧٢–١٨٠
الملخص باللغة الانجليزية	1–2

المُقَدَّمَةُ

بسمِ اللهِ الرحمنِ الرحيمِ

والحمدُ لله ربِّ العالمين والصّلاةُ والسلامُ على المبعوثِ رحمةً للعالمينِ محمّدٍ المصطفى الأمينِ وعلى آلِه الطيّبينَ الطاهرينَ المعصومينَ.

أمّا بعدُ ...

فمِن الواضحِ بأدنى تأمّلٍ، أنَّ لكلِّ أديب ممارسةً فنيةً تتفتّقُ من الوعيِ بالأدبِ، والثقافةِ بالحياةِ، وأنّ لكلِّ ناقدٍ رؤيةً نقديّةً، تتمخّضُ عن عمقٍ معرفيٍّ، وإحاطةٍ بالسياق الثقافيّ، وبالممارساتِ الفنيّةِ، من الأساليبِ البلاغيّةِ، والصورِ البيانيّةِ. وهذه الرؤيةُ الخاصّةُ تعيدُ قراءةَ المُنجزِ الأدبيَّ، بما فيه من فنونٍ إبداعيّةٍ وأخرى نقديّةٍ؛ لأنّ لكلِّ ناقدٍ فهمَه الذي انعكس– بالضرورة– على خطابِه النقديِّ، بغضِّ النظرِ عن التوافقِ مع عصرِه ومعاصريه؛ لأنّ التأثّرَ، والتأثيرَ، وإن كانا من مقتضياتِ التعايشِ الفكريِّ، إلّا أنّ المرجعياتِ الفكريّةَ، والايديولوجيّةَ، تبقى– كغيرها– من الاشتراطاتِ الثقافيّةِ، والتداعياتِ الفكريّةِ التي لها أثرٌ كبيرٌ في توجيهِ الوعيِ الخاصِّ داخلَ الأُطُرِ العامّةِ .

ولمّا كان الخطابُ النقديُّ وسيطاً معرفيّاً، وجسراً ثقافيّاً، بين مراحلِ الوعيِ النقديِّ عبرَ العصورِ الأدبيّةِ، كان من المفترضِ أنْ تكونَ لغتُه ميداناً لإنتاجِ المعرفةِ النقديّةِ، بما يقتضي الحقلُ العلميُّ من لغةٍ معياريّةٍ في صياغتِها العلميّةِ. والذي جَعَلَه ظاهرةً جديرةً بالدراسةِ هو: أنّ هذا الخطابَ العلميَّ أنْتِجت معارفُه النقديّةُ– في الأعمِّ الأغلبِ– في ضوءِ اشتراطاتِ اللغةِ الأدبيّةِ، من الأساليبِ الفنيّةِ، والأدواتِ البيانيّةِ، بحيثُ أصبح الخطابُ عبارةً عن تشكيلٍ بلاغيٍّ، ومعرضٍ بيانيٍّ للصِورِ الفنيّةِ، و الانزياحاتِ الدلاليّةِ، بما يستوجبُ إنتاجُ المعرفة، وتنظيمُ الوعيِ؛ لتلبيةِ متطلّباتِ العصرِ الأدبيِّ، من مطابقةٍ للحالِ، وتناسبٍ للمستوى الثقافيِّ، والوعيِ المرحليِّ.

فبعد اشتغالِه الدؤوبِ في حقلِ النقدِّ الأدبيِّ وانشغالِه بتأمّلِ الخطابِ النقديِّ من جانبٍ، وبعد عنايتِه الفائقةِ بالوعيِ البلاغيِّ وتشكيلاتِه الفنيّةِ، من جانبٍ آخر، اقترحَ المشرفُ الأستاذ الدكتورُ **جابرُ خضير جبر** المحترمُ، الوقوفَ على التشكيلِ البيانيّ للخطابِ؛ في محاولةٍ للكشف عن الأبعادِ الدلاليّةِ للصور البيانيّةِ في توليدِ المعارفِ وإنتاجِ الأحكامِ، التي تعبُر بالضرورة عن الوعي النقديِّ بالممارساتِ الفنيّةِ والأدبيّةِ ؛ ولبيان مدى تسخيرِ تلك الأساليبِ الفنيّةِ في تأديةِ الوظائفِ البلاغيّةِ المناطةِ بها من التأثيرِ والإقناعِ، في ميدانِ النقدِ الأدبيِّ.

ولم تكن هذه الدراسةُ الأُولى في مجالِها، والسابقةَ في اختيارِها، فقد سبقتها دراسةُ الأستاذِ الدكتورِ صلاح حسن حاوي الموسومة بـ: (**بلاغة الإقناع في الخطاب النقديّ القديم**) التي قامت على الكيفيّةِ التي يكونُ فيها الخطابُ النقديُّ خطاباً مشروحاً، ماثلاً أمامَ الدراسةِ؛ لتحديدِ قيمِ الإقناعِ فيه، بوصفِه أحدى الاستراتيجيّاتِ التداوليّةِ للخطابِ. وقد اشتغلت دراستُه على الكيفيّةِ التي قيلِ فيها النقدُ. وبذلك تتجلّى أهميّتُها على أنَّها (**بحثٌ في بلاغة الخطاب النقديّ**).

وعندما يتّجه النظرُ إلى التشكيلِ البيانيّ للخطابِ النقديِّ أوّلاً وبالذاتِ فالأمرُ مختلفٌ تماماً. فليس موضوعُ الدراسةِ هذه إلّا تشكيلَ الخطابِ، بما يترتّبُ عليه من أبعادٍ دَلاليّةٍ ووَظيفيّةٍ يتوقّفُ عليها إنتاجُ المعرفةِ النقديّةِ. فالإقناعُ البلاغيُّ وظيفةٌ يقومُ بها الخطابُ النقديُّ، بما يقتضي المجالُ التصديقيُّ الذي يسمحُ به التشكيلُ.

وقد جاءت دراساتٌ كثيرةٌ ، تحملُ عنوانَ (**التشكيل البلاغي**)، أو (**التشكيل المجازي**)، أو (**التشكيل الاستعاري**)، كالدراسة الموسومة بـ (**التشكيل البلاغي للصورة الفنية في القرآن الكريم**) والمقدّمة من الطالبِ محمد محمود صالح قاسم، وهي خارجةٌ عن محلِّ الكلامِ لما جاءت عليه من رصدِ مظاهرِ الصورةِ الفنيّةِ في الخطابِ القرآنيِّ، وهي تجديدٌ علميٌّ لاتجاه مشرفِها الدكتورِ عبد القادر الرباعي في مؤلفاتِه حول الصورةِ الفنيّةِ، والتي منها كتابُه (**تشكّل الخطاب النقدي، مقاربات منهجية معاصرة**) وكلُّ ذلك لا يقربُ من ميدانِ هذه الدراسةِ ولا يعدُّ جذراً لنمائها.

وفيما يخصُّ دراسةَ الدكتورِ خزعل إبراهيم العبيدي الموسومةَ بـ: (**التشكيل الاستعاري في شعر أديب كمال الدين**) وغيرَها من الدراساتِ التي تحملُ عنواناً مقارباً لذلك، فبأدنى تأّملٍ يتّضحُ أنّ النصوصَ المدروسةَ تقترحُ نظراً مغايراً لهذه الدراسةِ نهجاً مختلفاً، وذلك ما يستلزمُ بالضرورةِ اختلافَ البحثِ عنها من المقدمةِ إلى النتائجِ .

ولعلّ أقربَ تلك الدراساتِ هي دراسةُ (**التشكيل المجازيّ في الخطاب النقديّ والبلاغيّ– إطار نظريّ**) التي تقدّمت بها الطالبةُ سميرةُ عزيز حميد، إلّا أنّها – كغيرِها من الدراساتِ النظريّةِ– التي تعنى بموضوعةِ التشكيلِ المجازيِّ وقيمتهِ الفنيّةِ وحضورِهِ في الأدبِ بعامّةٍ وفي النقد بخاصّةٍ. وتتجسدُ الرؤيةُ فيها في موضوعةِ التشكيلِ وعناصرِهِ الفكريّةِ والفنيّةِ وأثرِها في فهمِ التشكيلِ عبرَ دراسةٍ نقديةٍ حديثةٍ تقتربُ ببحثِها من فهمِ المصطلحِ وإدراكِ أبعادِهِ النظريّةِ.

فإذا كانت العلومُ تتمايزُ بموضوعاتِها فإن الدراساتِ تتباينُ بخلفياتِها المعرفيّة، وأبعادها النظريّة وميادين اشتغالاتِها الإجرائيّةِ. فالجِدّةُ كلُّ الجِدّةِ في الموضوعِ الذي أُجْرِيتْ عليه هذه الدراسةُ، و الذي اعْتَمَدَتْه مجالاً لبعدِها النظريِّ، وحقلاً للمعالجةِ الإجرائيّةِ. فالخطابُ النقديُّ القديمُ هو بلاغيُّ الشَكلِ ونقديُّ المحتوى، وشكلُه البيانيّ يكشفُ المعرفةَ البلاغيّةَ، وعمقُه النقديُّ يُعربُ عن امتلاكِ زِمامِ المعاييرِ الفنيّةِ، والقضايا النقديّةِ، والإحاطةِ اللغويّةِ، كلِّ ذلك في خطابٍ تمازجَ به النقدُ والبلاغةُ، و نهضَ بمسائلِ العلمينِ متماسكاً بمعرفةٍ وتشكيلٍ.

ولذا، فالمنهجيّةُ المقترحةُ التي يقتضيّها التشكيلُ البيانيّ الخطابِ النقديِّ تمخّضتْ عن التوجيهاتِ العلميّةِ، والخطّةِ الموضوعةِ، التي جاءت على ثلاثةِ فصولٍ منتظّمةٍ في: التشكيلِ المجازيِّ ، فالتشكيلِ التشبيهيِّ، من ثمّ التشكيلِ الاستعاريِّ، مسبوقةٍ بتمهيدٍ يفصلُ بينها وبين المقدّمةِ، وتفصلُه الفصولُ عن الخاتمة، ثم قائمة المصادر والمراجع .

وقد اقتضى الترتيبُ بين الفصولِ ضرورةَ تقديمِ المجازِ على التشبيهِ وتأخيرِ الاستعارةِ عليهما. وذلك الترجيحُ نابعٌ من كونِ المجازِ أعمَّ من الاستعارةِ فتقدمَ عليها بضرورةِ تقديمِ العامِّ على الخاصِّ بما ينفعُ ذلك في تسهيلِ الفهمِ، وتوجيهِ الوعيِ. فضلا عن كون الاستعارة في الأصل تشبيها حذف أحد طرفيه ووجه الشبه. وستتّضحُ من خلالِ البحثِ قيمةُ هذا الترتيب وتبريرُه، وقصديّةُ هذا الترجيحِ والالتزامِ به.

ولأنّ الكنايةَ– بحسب تعبير الجاحظ– لا تعملُ في العقلِ ما يعملُه الكشفُ، وما يقدّمُه الإفصاحُ، فهي ليست من موضوعِ البيانِ في الشأنِ النقديِّ. ولأنّها تقعُ– على قولِ المبرّدِ– بين التعميةِ والتغطيةِ، والترفّعِ عن اللفظِ الخسيسِ المُفحشِ، والتعظيمِ والتفخيمِ، فهي لم ترِدْ في الخطابِ النقديِّ في موردِ تشكلِ الدلالةِ البلاغيّةِ على إنتاجِ المعرفةِ وإطلاقِ الأحكامِ. إضافةً إلى أنَّ مُعظمَ البلاغيّينَ عدّوها من المجازِ. وقد أنزلها السكاكيُّ من المجازِ منزلة المركّبِ من المفردِ، و قد عدّها ابنُ الأثيرِ من الاستعارةِ بما تنطوي عليه من التشبيهِ.

لقد وقعت الكنايةُ بين الخلطِ بمفهومِها، والاختلافِ في تجنسيها ممّا جعل حظَّها قليلا في الخطابِ النقديِّ، وحضورِها قد لا يسدُ نصابَ فصلٍ من حيثُ المادةِ التطبيقيةِ المتعلقةِ بالأحكامِ النقديةِ . وعلى الرغم من أن الكناية هي نوع بياني، إلّا أنها لا تنتج معرفة في خطاب الناقد وهذا ما أخرجَها عن موضوعِ الدراسةِ فهي لا يعول عليها في تحقيق المعرفة ، وبيان الأحكام النقدية.

فما كان من أمرِ (**التمهيدِ**) إلّا أن يحتضنَ (**التشكيلَ البيانيّ**)، حيثُ النظرُ من زاويةٍ معرفيّةٍ تستشرفُ الوعيَ بمسألةِ الوضعِ اللغويّةِ قبلَ الخطابِ، إيذاناً بإمكانِ إنشاءِ الخطابِ، و تمهيداً لبيان القدرةِ على إنتاجِ الخطابِ النقديِّ. وذلك ما يلزمُ أن يستتبعه نظرٌ في (**الخطابِ**) ودلالاتِه الفنيّةِ في أصل اللغة، وما وصلَ إليه الإدراكُ مع تقدّمِ الوعيِ الحضاريِّ بالخطابِ. من ثمّ كان الأمرُ واضحاً في مسألةِ التشكيلِ البياني للخطابِ، واقتصارِها على الصورِ البيانيّةِ دونَ الأساليبِ البلاغيّةِ، مستوضحاً بذلك القدرةَ على إنتاجِ المعرفةِ النقديّةِ بهذه الأساليبِ البيانية بوصفها طرقاً فنيةً مختلفةً لإيرادِ المعنى الواحدِ.

بينما يعمدُ الفصلُ الأوّلُ في مبحثِه الأوّلِ – بموجبِ ضرورةٍ معرفيّةٍ– إلى تقديمِ رؤيةٍ نظريّةٍ للمجازاتِ اللغويّةِ المُرسَلَةِ والعَقليّةِ، و انزياحاتِها الدلاليّةِ عن أصلِ الوضعِ اللغويِّ، إلى استعمالاتِها المتعدّدةِ في الحقولِ المعرفيّةِ المختلفةِ. والضرورةُ في ذلك هي أن النقدَ الأدبيَّ حقلٌ ثقافيٌّ يُفيدُ من بعضِ العلومِ المجاورة، والفنونِ القريبةِ منه. فهو ليس بمعزلٍ عن الوعيِ العربيِّ وتنظيمه المعرفيِّ في الميادينِ العلميّةِ. ولن تكتملَ الرؤيةُ النظريّةُ إلّا بالمبحثِ الثاني الذي يعملُ على توضيحِ الأبعادِ الدلاليّةِ. وعلى الكشفِ عن الأدوارِ الوظيفيّةِ للتشكيلِ المجازيِّ في الخطابِ النقديِّ.

والضرورةُ ذاتُها تتجدّدُ في بيانِ البعدِ التشبيهيِّ، ضمنَ تداخلِ الممارساتِ البيانيّةِ، في الحقولِ المعرفيّةِ، ومدى تأثيرِ الوعيِ غيرِ النقديِّ بالوعيِ النقديِّ، وخطابِه. وذلك محورُ البحثِ في المبحثِ الأوّلِ من الفصلِ الثاني. فقد تناولتْ الدراسةُ التشكيلَ التشبيهيَّ من زاويا معرفيّةٍ متنوعةٍ ، استثمرتْها في المبحثِ الثاني في التطبيقِ على النصوصِ النقديّةِ التي كانت الركيزةَ الأساسَ في الخطابِ النقديِّ منذ العلاقةِ النقديّةِ بين الفحولةِ بالشاعرِ.

ومع انعطافِ الوعيِ العربيِّ بالثقافاتِ الواردةِ، وتأثّرِه بالأفكارِ المستوردةِ، فقد بانتْ ملامحُ التجديدِ وتباشيرُ التغييرِ في الأساليبِ البيانيّةِ العربيّةِ وكان مظهرَ ذلك هو أسلوبُ الاستعارةِ الذي يرفضُ أن يستقرَّ على رؤيةٍ واحدةٍ في الوعي النقديِّ خلافاً للمجازِ وللتشبيهِ اللذين تجدّدت بهما الصور وتنوعت بهما الموارد التطبيقية دون اختلافٍ للرؤى، وتطوّرٍ للمفاهيمِ. وقد انعقد الفصلُ الثالثُ وهو يقدّمُ رؤيةً نظريّةً عن الاستعارةِ، وما تتنظّم به في الوعيِ، وما تقوم عليه، من بعدٍ معرفيّ، ورؤيةٍ تغييريّةٍ عميقةٍ، تنطلقُ من استبدالِ اللفظ، مروراً نقلِ المعنى، وصولاً إلى الادّعاءِ بدخولِ المستعارِ له في حقيقةِ المستعارِ منه لما فيه من مبالغةٍ، ناشئةٍ من قوّةِ ترابطِ أطرافِها بالعَلاقة التشبيهيّةِ.

وهذا ما عالجه المبحثُ الأوّلُ؛ مستنداً في كمالِ فائدتِه، وتمامِ مقاصِدِه، على المبحثِ الثانيِ وما فيه من النماذجِ التطبيقيّةِ، وتحليلِها بموجبِ المبادئِ الاستعاريّةِ.

ثمّ تأتي الخاتمةٌ وهي نافذةٌ تستشرفُ منها العينُ القارئةُ النتائجَ، وتقفُ على ما تحصّلَ من رؤى، يدعو لها صاحبها أنْ تنالَ شرفَ المثولِ والقبولِ في وعي المطّلعِ، باحثاً عن يدِ العونِ التي تستنقذُه من الغفلةِ، وراغباً كلّ الرغبةِ في التوجيهِ، راجياً نزولَ الرحمةِ على قلبِ مَنْ يَهديْ إليه عيباً في البحثِ، أو منقصةً في العملِ، لِمَا فيه من استحقاق للنقد، والتوجيه يُفيدُ منه الباحثُ في طلبِه للعلمِ وبحثِه عن المعرفةِ، ولما يعترفُ به مِنْ أنّه ذو حجمٍ صغيرٍ، ووعيٍ محدودٍ.

ولم تكنْ مصادرُ الدراسةِ على الرّغمِ من توافرِ بعضِها متاحةً للباحثِ، ولكنَّ الفضلَ كلَّ الفضلِ للمشرفِ الأستاذِ الدكتورِ **جابرِ** المحترمِ الذي قدّمَ الكثيرَ في هذا المجالِ، كما أجزلَ في غيرهِ من العطاءِ الجميلِ المتمثلِ بالتوجيهِ، والقراءةِ، والمتابعةِ، على الدوامِ، ذلك ما يجعلُني اقدّرُ له عمراً من ذكرِ الفضلِ، وزمناً من زيادةِ الشكرِ والعرفانِ .

وما تنبغي الإشارةُ إليه هو أنّ منهجَ المعالجةَ تقترحُه طبيعةُ النصِّ المدروسِ، فيضطّرُ الباحثُ للعنايةِ بالمعطياتِ النابعةِ من سياقاتِ النصوصِ؛ ليعملّ على ما استدعى منها وقفةً تاريخيةً تتمثلُ بمقولاتِ المنهجِ التاريخيِّ من ملاحظةٍ للانتماءِ، وقفةٍ على سياقِ العصرِ، وملامحِ البيئةِ. وما اقتضى منها التحليلَ والوصفَ، يُنْظرُ إلى عناصِرِه من حيثُ التآزرُ البنائيُّ في إنتاجِ دَلالةِ النصِّ. وقد تقترحُ بعضُ النصوصِ أكثر من جنبةٍ تستدعي غير منهج يتّضح للمُتأمِّل بأدنى تأمّل. وقد تستلزمُ الأبعادُ الوظيفيُّة نظرةً في وظائفِ اللغةِ، أو في منجزِ المنهجِ الوظيفيِّ.

وعلى الرّغمِ من الصعوباتِ التي اعترضت طريقَ البحثِ والتي كانَ أشدَّها اتّساعُ الرقعةِ النقديّةِ من حيثُ امتدادُ المسافةِ الزمنيّةِ، وترامي أطرافِ المساحةِ المكانيّة، التي اقْتُرحت أنْ تكونَ ميداناً تطبيقيّاً للدراسةِ، إلّا إنّه– وبعد الاستعانةِ باللهِ تعالى– وبعدَ الاعتمادِ على جهودِ المشرفِ العلمية، وتوجيهاته العمليّة، زالت العقبةُ، واستطاع البحثُ أنْ يجدَ له متاعاً كافياً، وبذلك قد تزوَّد بما يُغنِيه طيلةَ مسيرةِ الدراسةِ . ولا يدّعي الباحثُ إلّا أنّه سخّر ما يستطيعُ من السعيِ، وبذلِ الجهدِ. ولكنّه طالبٌ التجاوزَ عن التقصيرِ، و راجٍ أنْ ينالَ بذلك لُطفَ القبولِ، فإنّه قد نال رضاه بأن قضى وقتاً ممتعاً متنقلاً بين ميدانِ النقدِ، وحقلِ البلاغةِ. والحمد لله ربِّ العالمينَ.

الباحث

التَّمْهِيْدُ

الْخِطَابُ

و التَّشْكِيْلُ البَيَانِيّ

- **إمكانُ المعرفةِ وضرورةُ التعبيرِ.**

بديهيٌّ أنَّ الموجوداتِ كثيرةٌ، كثرةً تَقتضيْ الغيريّةَ. وهي تتمايزُ فيما بينها تمايزاً حقيقيّاً، متعلّقاً بحقيقةِ الموجودِ تارةً، وتمايزاً عرضيّاً متعلّقاً بالهيئةِ الخارجيّةِ العارضةِ على حقيقةِ الموجودِ تارةً أُخرى. ومن لوازمِ هذا التمايزِ الاختلافُ والتعدّدُ بينَ الموجوداتِ[١]، التي دأبَ الإنسان على اكتشافِها، ومارسَ نشاطَه العقليَّ في إدراكِها، عندَ مواجهةِ العالَمِ. ولأنّه محبٌّ للاطّلاعِ، فقد رتّبَ تصوراتِه الضروريّةَ، وجدَّ عقلَه في البحثِ، والتنظيمِ– بالاعتمادِ على مبادئِ الأقيسةِ[٢] – للإحاطةِ بالمجهولاتِ. وذلك؛ لأنّ وجودَ العقلِ دليلٌ – بالضرورةِ– على إمكانِ المعرفةِ والحكمِ عليها، والقدرةِ على التعبيرِ عنها، بغيةَ معرفةِ العالَمِ عن طريقِها، وضرورة التعايش معه .

إنّ نزوعَ الإنسان الفطريّ إلى المعرفةِ، وشغَفَه في البحثِ عن الكمالِ، لم يأتِ عن فراغ، وإنّما هو أمرٌ فطريٌّ؛ لأنَّ ((**الله تعالى خلق الإنسان مفطورا على التفكير مستعدا لتحصيل المعارف بما أُعطي من قوة عاقلة مفكّرة يمتاز بها عن العجماوات**))[٣]، فعلى الرّغْمِ مما يُحيطُ به من أشياءَ مختلفةٍ، وممّا مُنِح من استعداداتٍ فطريّةٍ، تُمكّنه من إدراكِ العالمِ، وتحصيلِ المعرفةِ، إلا أنَّ معرفَتَه تبقى محدودةً، فهو يُدرك بعضَ الحقائقِ، ويَعرفُ بعضَ الصفاتِ، ويدرك الظاهريّةَ منها أكثرَ من الباطنيّة[٤].

ولأنّ الإنسان فُطِر على التفكيرِ بالأشياءِ؛ مُجهّزٌ بعقلٍ يُمكّنُه من شقِّ طريقِ المعرفةِ، فهو يمتلك معقولاتٍ ضروريّةً صادقة؛ وذلك لأنّ في هذه ((**المعقولات أشياء لا يمكن أن يكون قد غلط فيها أصلا، وهي التي يجد الإنسان نفسه كأنها فطرت على معرفتها واليقين بها: مثل أن الكل أعظم من جزئه...**))[٥]. إنّ هذه المبادئَ، والقوانينَ هي التي تَعصِمُ الذهن عن الخطأِ في الفكرِ، وتَمنحُه القدرةَ على ترتيبِ معلوماتِه؛ لمعرفةِ الأشياءِ ، وحِفظِها، واستدعائِها كمادّةٍ لأيّةِ عمليّةٍ عقليّةٍ مناسبةٍ، يضطرّ العقل إلى تصورها، أو إقامة الحكم عليها.

---

(١) نهاية الحكمة : العلامة محمد حسين الطباطبائي ، تح: عباس علي الزارعي ، مؤسسة النشر الإسلامي قم المقدسة، ط٤، ١٤٢٨هـ.ش، ص ١٤٥ .

(٢) ينظر : المنطق: محمد رضا المظفر، دار التعارف للمطبوعات – بيروت ، ط٣، ٢٠٠٦، ص٢٨١ .

(٣) المصدر نفسه، ص٩ .

(٤) ينظر: محاضرات الاستاذ الشيخ جعفر السبحاني " المدخل الى العلم والفلسفة والالهيات نظرية المعرفة: بقلم الشيخ حسين محمد مكي العاملي، مطبعة القدس– قم، ط١ ،١٤١١هـ.ق، ص٢٥٠.

(٥) إحصاء العلوم: الفارابي، تح : د. عثمان أمين، دار الفكر العربي– مصر، ط٢ ،١٩٤٩ ص٥٣ .

وعلى ذلك، فالتفكيرُ ليسَ ساذجاً، وعشوائياً، ولا يُعقلُ أنْ يكونَ التعايشُ معَ العالمِ غيرَ مسبوقٍ بمعرفةٍ قدرةِ العقلِ على تنظيمِ المعقولاتِ في المعرفةِ، وتنظيمِ الألفاظِ للتعبيرِ وفق الضرورةِ التي تفرِضها دائرةُ التواصلِ في الحياةِ .

لقد مارسَ الإنسان – مع التفكيرِ– فنَّ التعبيرِ عن رغباتِه، في مختلفِ مواقعِه، ونشاطاتِ حياتِه، فهو يُدركُ أنَّه مفكّرٌ و متكلّم، وكما قيلَ : ((**تبقى للكلام المكانةُ الأقربُ إلى الكائنِ البشريِ. ولذلك ليس غريبا أن يجدَ أمامَه حين يُعمل تفكيره في الأشياء التي يصادفها أو تصادفه إلاّ أن يستخدمَ الكلامَ و أن يجعلَه ملائماً لما يُبان له منها**))[١].

ولذا، فالكلامُ– بوصفِه فنَّ التعبيرِ– يكونُ ناميا بطريقةٍ أفقيّةٍ[٢]،منتشراً، في مختلفِ بيئاتِ الإنسان وعصورِ مسيرتِه. وأقوالُه الإبداعية، في الأشياءِ هي انفتاحاتٌ فكريّةٌ للموجودِ على وجودِه[٣]، وهي محاولاتٌ جادةٌ من الذاتِ للتعرفِ على الكونِ. فعندَ ممارسةِ نشاطِ التعبيرِ ((**في الآداب والفنون يهتم الإنسان بمشاعره الذاتية أكثر مما يهتم بالعالم المحيط به، وإذا اتجه إلى هذا العالمِ الخارجي فإنما يتجه إليه من خلال أحاسيسه الخاصة وميوله الذاتية، فلا يرى إلا مرآة تنعكس عليها انفعالاته وعواطف[ه].**))[٤].

إنَّ انتقاءَ طريقةٍ غيرِ مباشرةٍ للتعبيرِ– في الفنِ والأدبِ– عن الواقعِ إنّما هو سلوكٌ فطريٌّ، فقد ((... و**كان من الطبيعي أن تظل البشرية كلها، طوال ألوفٍ عديدةٍ من السنين، وفي جميع أرجاء الأرض بلا استثناء، مبتعدة عن رؤية الواقع وفهمه على ما هو عليه. و خلال هذه الفترة " الحالمة "كان الأدب والفن هو المظهر الرئيسي لنشاط الإنسان الروحي**))[٥]. فوجودُ عقلٍ دائبِ الفكرِ، ومنطقٍ دائمِ التنظيمِ في الألفاظِ ، يؤكّدُ القصدَ في اختيارِ موضوعاتٍ معينةٍ، والوعيَ في انتقاءِ أساليبَ فنيةٍ تحقّقُ التفاهمَ في دائرةِ التواصلِ والتعايشِ مع المجتمع. و((**هكذا ظل الإنسان طويلا يستعيض عن العلم بخيالاته وانفعالاته وحدسه وأفكاره المجردة، ولم يصطنع منهجا يتيح له الاتصال المباشر مع**

---

(١) إنشاد المنادي " قراءة في شعر هولدرلن وتراكل" ، مارتن هيدجر، تر: بسام حجار، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١ ،١٩٩٤ ، ص٧ .

(٢) التفكير العلمي، د فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، إصدارات المجلس الوطني– الكويت،١٩٧٨م، العدد ، ص ١٦ .

(٣) ينظر : أصل العمل الفني، مارتن هايدغر، تر :د. أبو العيد دودو، منشورات الجمل، ط١ ،٢٠٠٣،ص٩١.

(٤) التفكير العلمي ، مصدر سابق ، ص٤٧

(٥) المصدر نفسه . ص٤٧

الواقع عن طريق الجمع بين العقل والتجربة، الا في مرحلة متأخرة من تاريخه))[1] وقد تمكّن الإنسان بهذه الاستعاضةِ من إدراكِ الواقعِ، ونقلِه عن طريقِ ألفاظٍ منتقاةٍ ، وأساليبَ مُناسبةٍ، إلى مُحيطِه الاجتماعيِّ؛ لِيحقّقَ بذلكَ الوعيِ والتعبيرِ مقاصدَهُ في الحياةِ .

لقد كانَ إدراكُ الإنسان للطبيعةِ الخارجيِّة متعلّقاً بإدراكِه لِطبيعتهِ الذاتيّةِ، وعالمِه الداخليّ، عن طريقِ عقدِ مقارنةٍ بينهما، وملاحظةِ الأسبابِ والنتائجِ، ((**ففي المحاولات الأولى التي بذلها العقلُ البشريُّ من أجل فَهم الطبيعة، كان الإنسان يلجأ إلى تشبيهِ الطبيعة بنفسه، وفهمِها من خلال ما يحدث في داخله، فيتصور أن أحوالَه النفسيةَ والحيويةَ لها نظيرٌ في حوادثِ الطبيعةِ، وكأنَّ الطبيعةَ تسلكُ كما يسلك الإنسان.**))[2] . وهكذا بدأ الإنسان–عن طريقِ ذاتِه– يستحسنُ بعضَ الأشياءِ، ويستقبحُ بعضَها، ويحللُ الظواهرَ، ويستنتجُ من مقارناتِه بينَ الأشياءِ نتائجَ هي – بالضرورةِ– تابعةٌ لمقدماتِه الفكريةِ التي فطِنَ إليها من ملاحظاتِه، واكتسبَها من تجاربِهِ، فتحصلتْ عندَه المعرفةُ– تصوّراً وتصديقاً– وامتلكَ أدواتِ الفنِّ، وأتْقنَ صياغةَ الأساليبَ البيانيّة: من التشبيهِ، والمجازِ، والاستعارةِ، ، تلك الممارساتِ الفنيّةِ التي تكشف عن عملياتِ المقارنة بينَ صفاتِ الأشياءِ والإنسان. وتعبر عن أشكالِ أقيسةٍ فاعلةٍ في تقديم المعرفةِ .

فالتشبيهُ – مثلاً – ممارسةٌ فكريّةٌ، و صياغةٌ لفظيّةٌ جماليّةٌ، يقومُ بها الإنسان؛ استجابةً للدوافعِ المنبعثةِ من منظومتِه المعرفيّةِ، لينتجَ معرفةً وفنّاً جمالياً. لـ ((**أنّ آليّاتِ المشابهةِ ليست دليلَ نبوغٍ جماليٍّ فحسبُ، بلْ هي، قبلَ ذلك، مكوّنٌ من مكوّناتِ معمارِ الذهنِ البشريِّ. إنّها آليّةٌ من الآليّاتِ التي ينظمُ بواسطتِها الذهنُ العالمَ، و يَتمثّلُه، ويُخزّنُه، ثُمّ يستعيدُه عندِ الحاجةِ**))[3]، فبذلك يكونُ التشبيهُ– وكذا الأساليبُ البيانيّة الأخرى– فرعاً منطقيّاً، و أداةَ تخييلٍ، وتغييرٍ، و وسيلةً من وسائلِ تقديمِ المعرفةِ[4]. فالمعرفةُ واللغةُ ضرورتان لإدراكِ الحقيقةِ، والتعبيرِ عنها. والخروجُ عن الدَلالات الوضعية للغة، وإنْ كان تمرّداً على الفهم المباشر للواقع، ومؤثّراً على تغييرِ المسارِ الفكريِّ، ومؤدّياً إلى غموضِ الدَلالة، ونُشوءِ المغالطاتِ، وتزييفِ الحقائقِ. إلّا أنّه ضرورةٌ واقعية؛ لأنّ بعضَ المعاني التي تُؤخذُ بالدَلالة الوضعيّةِ قد تجعلُ القولَ باطلاً، وتُفسدُ مسرى الدَلالة، ولا تُعبّرُ عن الحقيقةِ [5].

---

(١) نفسه ، ص ٤٧ .

(٢) التفكير العلمي ، مصدر سابق ، ص٢١ .

(٣)المصدر نفسه، ص ٧ .

(٤) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: د. ألفت محمد كمال، الهيئة المصرية للكتب العامة،ط١ ،١٩٨٤،ص ٢٢٤.

(٥) ينظر : نظرية المعرفة، وردرك م. تشيز هولم، تر: د. نجيب الحصادي ، الدار الدولية للنشر والتوزيع ، مصر– كندا، ط ١ ،١٩٩٤، ص ١١٤.

ومن هنا يتّضحُ اثرُ الأساليبِ البيانيّة في التعبيرِ عن الواقعِ بمقتضياتِ الوعيِ وبما تستلزمُه العمليّةُ التواصليةُ من مراعاةٍ لمقتضى الحالِ في أساليبِ تأديةِ المعاني.

- **الألفاظُ من الوضعِ إلى الإطلاق.**

معلومٌ أنّ الذهنَ البشريَّ يُمارسُ انتقالاتِه الدَلاليّةَ الذهنية، في ضوءِ العَلاقاتِ الوضعيّةِ التي يُدركُها، و يُدرك مَغْزى الارتباطِ بينها، ووظيفَتها بينَ التفهّمِ، والتفهيمِ، ضمنَ حدودِ اللغةِ التي يتعاملُ بها، والتي نشأتْ بنشأتِه، وتطوّرتْ بتطوّرِه، ضمن سياقاتِ البيئة الاجتماعية. إنّ هذه الانتقالاتِ لا تختصُّ بلغةٍ، ولا يُمارسُها قومٌ دونَ قومٍ. فمِنْ طبيعةِ الإنسان التعبيرُ عن الأشياءِ بالألفاظِ التي تُلازِمُها في الذهنِ، والتي يُشارِكُه في فَهْمِها مَنْ يُشاركُه بها في عمليّةِ التَخاطُبِ. ومعَ أنَّ الانتقالاتِ الذهنيّةَ سلوكٌ بشريٌّ عامٌّ، إلا أنَّ المعانيَ التي تقعُ على طَرَفَيْ الانتقالِ منحصرةٌ في حدودِ لغةٍ مُخصّصةٍ؛ لأنَّ المعانيَ ترتبطُ بالألفاظِ ضِمنَ وعيِ المتكلمِ، وبيئتِه، وقُدرتِه على تنظيمِ انتقالاتِه، وتَحَكّمِهِ بالخروجِ عن المألوفِ؛ توسعاً في اللغةِ، واتّساعاً في الدَلالة، ضِمْنَ حدودِ فَهمِ المجتمعِ، واستعمالاتِه للغةِ[١] .

وبديهيّ أنَّ الإنسان العاقلَ يُدركُ المعانيَ، وينتقلُ بينَ الجزئيّةِ منها والكليّةِ، ويعالجُ المجهولَ منها بالمعلومِ، ويُعلّلُ فيستنتجَ ، ويَقيسُ فيحكمَ. ويُصدّقُ فيُذْعِنَ إلى معرفةٍ يَفترَضُ أنّها تُطابقُ الواقعَ، أو تُخالفُه. وكلُّ ذلكَ لا يقومُ به إلّا ضِمْنَ الإطارِ اللغويِّ المحدّدِ في اللغةِ التي يفكّرُ بها. وعليه ففي بيانِ ما يَقومُ به الذهنُ من عملٍ، لابدَّ أنْ يكونَ بيانُه ضِمْنَ تلكَ الأُطُرِ اللُغويّة، والحدودِ الذهنيّةِ المعرفيّةِ؛ لِنقلِ ما في عالمِ الذهنِ من معنى ، إلى عالمِ اللفظِ الخاصِّ في دائرتِه التخاطبيّةِ. ففي ضوءِ اللغةِ الخاصّةِ، والأساليبِ التي تُسْتَعملُ فيها، تَكتَسبُ الحقائقُ المنقولةُ، والمُقالَةُ، جزءاً من صحّتِها؛ بسببِ السُبلِ الخاصّةِ، والممارساتِ اللفظيّةِ التي تَتحرّكُ في دَلالاتِ اللغةِ[٢].

ومن الضروريِّ أنْ يُتصوّرَ المعنى المقصودُ من لفظتيْ (**الوضعِ**) و (**الإطلاقِ**) المأخوذتينِ في مبحثِ تقسيمِ الألفاظِ إلى الحقيقيّةِ، والمجازيّةِ، قَبلَ بيانِ المباحثِ الفكريّةِ والفنون البلاغية التي تتعلقُ بتصوّرِ القسمينِ وتعريفِهما، وما يترتّبُ على ذلك من أبعادٍ دَلاليّةٍ، ووظيفيّةٍ. فالوضعُ في اللغة ((**جعل اللفظ بإزاء معنى، وفي الاصطلاح: تخصيص شيء بشيء متى أُطلِق أو أُحِسّ الشيءُ الأولُ فُهِم منه الشيءُ الثاني، والمرادُ بالإطلاق استعمال اللفظ وإرادة المعنى، والإحساسُ استعمالُ اللفظ أعم**

---

(١) ينظر : إحصاء العلوم للفارابي ، مصدر سابق ، ص ٦٠-٦١ .

(٢) ينظر: نظرية المعرفة، وردرك م. تشيز هولم، تر: د. نجيب الحصادي ، مصدر سابق ط ١ ،١٩٩٤، ص ١١٣-١١٥.

من أن يكون فيه إرادة المعنى أولاً...))[1]. فبالوضعِ تُعقَد العلاقةُ بين الألفاظ والمعاني. وبالإطلاق تُستعملُ الألفاظُ دون تقييدٍ بالوضعِ اللغوي؛ لأنّ الإطلاق في الاصطلاحِ : ((**هو استعمال اللفظ في معناه حقيقة كان أو مجازا))**[2].

ولأنّ الوضعَ بشكلٍ عامٍّ ((**عند اهل العربية عبارة عن تعيين الشيء للدَلالة على شيء، والشيء الاول هو الموضوع لفظا كان أو غيره كالخط والعقد والنصب والإشارة والهيئة، والشيء الثاني هو المعنى الموضوع له، فهذا التعريف لمطلق الوضع لا لوضع اللفظ ...))**[3]، فالدالُّ الوضعيَّ أعمُّ من اللفظِ. فلا بدّ من بيانِ تعريفِ الوضعِ في خصوص الاستعمالِ العربيِّ للغةِ، وعلى ذلك فـ((**الوضعُ عند الإطلاق يراد به تعيين اللفظ للدَلالة على المعنى بنفسه سواء كان ذلك التعيين بأن يفرد اللفظ بعينه بالتعيين أو يدرج في القاعدة الدالة على التعيين وهو المراد بالوضع المأخوذ في تعريف الحقيقة والمجاز))** [4].

فاللفظ قد يُوضَع وضعاً خاصاً بالتعيين، فيدلَّ على المعنى مباشرة، وهذا هو الوضع الشخصي، أو الجزئي. وقد يُوضَعُ وضعاً عاماً، ويُسمّى بالوضعِ النوعيِّ، فيدلَّ على المعنى بالدَلالة الكليّةِ العامّةِ، كوضعِ الصِيَغِ المشتقّةِ، كصيغةِ (فاعل) وما تدلُّ عليه من دَلالة كليّةٍ عامّةٍ. ومن هنا يُعلمُ : أنّ اللفظَ المستعملَ خارجَ الوضعِ الشخصيِّ، والنوعيِّ، هو إطلاقٌ مجازيٌّ يقعُ وفقَ علاقةٍ معتبرةٍ، هي المناسبةُ المسوغةُ للاستعمالِ، بتوجيهِ قرينةٍ صارفةٍ إلى المعنى الجديدِ، مانعةٍ من إرادةِ المعنى اللغويِّ الوضعيِّ[5].

إنّ مسألةَ الوضعِ و الواضعِ، من المسائلِ التي وقعَ الخِلافُ فيها[6]. دونَ المساسِ بالعَلاقات الدَلاليّةِ التي أحكمتْ نظامَ اللغةِ، وحَدّدتْ الانتقالاتِ الذهنيّةَ، ورسمتْ مساراتِ عَمَليّةِ التفاهمِ في دائرةِ التخاطُبِ. فمُنذُ فجرِ التفكيرِ العربيِّ، وقولِ ابنِ جنّيٍ: ((**هذا موضع محوج إلى فضل تأمل؛ غير أن**

---

(١) كتاب التعريفات : السيد الشريف الجرجاني، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية– بيروت، ط٢ ،٢٠٠٢، مادة "وضع" ، ص ٢٤٧–٢٤٨.

(٢) موسوعة كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، التهانوي، تحقيق: د. علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون– لبنان، ط١، ١٩٩٦ ج١، ص٢٢٢.

(٣) نفسه، ج٢، ص١٧٩٦.

(٤) نفسه، ج٢، ص١٧٩٥.

(٥) نفسه، ج٢، ١٧٩٥ .

(٦) نفسه، ج٢، ص١٧٩٩.

أكثر أهل النظر على أن أصل اللغة إنما هو تواضع واصطلاح، لا وحي... »[١]، والخِلافُ في هذا الموضوعِ قائمٌ دونَ نتيجةٍ علميّةٍ، ولا حقيقةٍ يقينيّةٍ.

ولذلك فهذا الموضوعُ « **لايزال الخوضُ فيه، من الامور الفلسفيّة الميتافيزيقيّة، التي تُخرج الباحثَ فيها، عن نطاق الحقائق العلميّة، إلى البحث فيما وراء الطبيعة...**»[٢].

ومع ذلكَ، فإنّ الكثيرَ من المنجزاتِ العلميّةِ التي تناولتْ مسألةَ وضعِ اللغةِ، وواضعِها، ونشأتِها، ومراحلِ تطوّرِها، فصلّتْ القولَ- بوضوحٍ وإسهابٍ- في وضعِ الألفاظِ للمعاني، ونشوءِ العَلاقات الدلاليّةِ بينَهما، في دائرةِ الوضعِ، وعواملِ التطوّرِ الدلاليِّ، ونتائجِه. وتناولتْ مسألةَ نظامِ الجملةِ، و العَلاقة التي تربطُ اللغةَ بالمجتمعِ، إلى غيرِ ذلكَ من القضايا الكثيرةِ التي تخصُّ اللغةَ، وتطوّرَها، والمناهجَ العلميّةَ التي تناولتْها بالبحثِ العلميِّ، بعيداً عن صراعِ النظرياتِ[٣].

وعلى ذلك يمكنُ القولُ: بأنّ نظريةَ الوضْعِ، وما طُرِحَ فيها من أدلّةِ القائلينَ بصحّتها، ومؤاخذاتِ المعارضينَ لها، لا تؤثّرُ على طبيعةِ العَلاقة بين اللفظِ والمعنى، ولا تَحُوْلُ دونَ الاستعمالِ الحقيقيِّ للفظِ فيما يُتبادرُ منه عند حضورِه للذهنِ، بوصفه لفظاً مستعملاً، وقارّاً في محلِّهِ الأصليِّ، ولا تُخرّكُ ما استقرّ من الاستعمالاتِ المجازيّةِ في غيرِ محلِّها الأصليّ[٤]؛ لأنّ التلازمَ وإنْ كان اعتباريّاً، إلاّ أنّ الانتقالاتِ الذهنيّةَ بين الألفاظِ والمعاني تنحصرُ بين الوضعِ وشُهرةِ التبادرِ في الحقيقةِ، وبين الاستقرارِ، بكَثرةِ الاستعمالِ خارجِ الحقيقةِ.

وتتجلّى بعدَ الوضعِ أهميةُ اللغةِ في العمليّةِ التخاطبيّةَ، التي يُتمثلُ طرفاها بالإنسان: إنسانٍ مُرسِل و إنسانٍ مُرسَلٍ إليه. تقومُ بينَما الممارساتُ الخِطابيّةُ، والعَمليّاتُ التواصليّةُ، في مجالِ الفعّالياتِ الاجتماعيّةِ، التي تحكمُ التعايشَ، وتُحقّق الرسالةَ الإنسانيّةَ، عبرَ الظاهرةِ اللُغويّة. ولأنّ اللغةَ أداةٌ الخِطاب ورُوحُهُ، وركيزتُهُ التي يعتمدُها في تحقيقِ غاياتٍ وأهدافٍ معينةٍ، فقد أصبح الخِطاب ظاهرةً تستحقُ الدراسةَ. جسراً رابطاً بين المجالِ اللغويِّ للنصِّ، والمجالِ الاجتماعيِّ، بما ينطوي عليه من بناءٍ لُغويٍّ منسقٍ، وفقَ نظامٍ علائقيٍّ داخليٍّ، يمتُّ بصلاتِه المعرفيّةِ إلى المحيطِ الاجتماعيِّ، متشكّلاً من النسقِ الداخليِّ للعلاقاتِ اللُغويّة ودَلالاتِها، مرتبطاً بالحيثيّاتِ المضمرةِ، و تمثّلاتِها في دَلالاتِ اللغةِ.

---

(١) الخصائص، تأليف أبي الفتح عثمان بن جني ، تحقيق : محمد علي النجار، المكتبة العلمية – القاهرة ، ط٢، ١٩٥٢، ج١، ص ٤٠ .

(٢) المدخل الى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي– القاهرة، ط٣، ١٩٩٧، ص ١٢٤.

(٣) ينظر: المصدر نفسه ، ص ١٠-١١.

(٤) ينظر : كتاب التعريفات : للسيد الشريف الجرجاني ، مصدر سابق ، ص ٩٥ .

إنّ تأمّلَ الاستعمالِ اللغويِّ يكشفُ عن أحوالِ الظاهرةِ الاجتماعيّةِ، وأسرارِ العمليّةِ الخِطابيّةِ، من الملكاتِ العقليّةِ، والأبعادِ الفكريّةِ ، والكفاءةِ اللُغويّة ،التي يتمتّعُ بها الإنسان. ويكشفُ أيضاً عن القضايا المعرفيّةِ التي تشكّلُ المستوى المعرفيَّ، وتجسّدُ الواقعَ الثقافيَّ للمجتمعِ.

- **الخِطاب .**

اقترنت لفظةُ (**الخِطاب**) في المعاجمِ العربيّةَ بالكلامِ من حيثُ مراجعتُه، وتوجيهُه إلى السامعِ. وقد بدأ تصوّرُ اللفظةِ على أنّها: ((**مراجعة الكلام**))[١]، بمعنى: أنّه توجيهٌ وترديدٌ. فـ ((**كلام رجيع أي مردود الى أصحابه. يقال: هذا الكلام رجيع فيما بيننا**))[٢]. وقد اتّضح معنى المراجعةِ حيثُ قيل: ((**خاطبه أحسنَ الخِطاب وهو المواجهة في الكلام**))[٣]، وكذلك جاء في اللسان: ((**والخِطاب والمخاطبة: مراجعة في الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان**))[٤].

وهذه الدَلالةُ متفرّعةٌ على الأصلِ اللغويِّ لجذرِ المفردةِ، الذي معناه ((**الامر الذي تقع فيه المخاطبة...**))[٥]. وقد أُخِذ هذا المعنى في تفسيرِ ألفاظِ القرآنِ الكريمِ، وهو الدَلالةُ على الأمرِ العظيمِ الذي يكثرُ فيه التخاطُبُ.[٦]

وقد استقرت دَلالةُ لفظةِ (**الخِطاب**) على الكلامِ الصادرِ من الإنسانِ، وأثرِه في دائرةِ التواصُلِ، بما في ذلك من غايةٍ للعمليّةِ التواصليّةِ ؛ ولذا قيل: أنّ معنى لفظةِ (**الخِطاب**) هو ((**اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيء لفهمه**))[٧]. فالخِطابُ ما يُساقُ من الألفاظِ بما فيها دَلالاتٍ لُغويّةٍ معروفةٍ عند المتكلمِ والسامعِ، ومألوفةٍ في دائرةِ التخاطُبِ، بحيثُ إنّ ورودَها في الكلامِ يُفيدُ فائدةً تامّةً

---

(١) كتاب العين، لابي عبد الرحمن الخليل بن احمد الفراهيدي، تحقيق : د. مهدي المخزومي، و د. إبراهيم السامرائي، سلسة المعاجم والفهارس، د. ط ، د.ت، ج ٤ ، ص ٢٢٢ ، مادة "خطب".

(٢) المصدر نفسه ، ج١ ، ص٢٢٦ ، مادة " رجع " .

(٣) أساس البلاغة، تأليف: جار الله الزمخشري، تحقيق : محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية– بيروت، ط١ ،١٩٩٨، ج١، مادة " خطب " .

(٤) لسان العرب ، للأمام العلامة ابن منظور : تحقيق : أمين محمد عبد الوهاب ، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث – بيروت، ط٣ ،١٩٩٩، ج ٤ ، مادة "خطب "

(٥) المصدر نفسه ، مادة "خطب " .

(٦) ينظر: المفردات في غريب القرآن، للراغب الاصفهاني، تحقيق: صفوان عدنان داوودي، دار القلم – دمشق، ط٤ ، ٢٠٠٩ ، مادة "خطب " .

(٧) الكليات، أبو البقاء الكفوي، تحقيق: د. عدنان درويش، و محمد المصري، مؤسسة الرسالة – بيروت، ط٢، ١٩٩٨، مصطلح " الخِطاب " ، ص ٤١٩.

يحسنُ السكوتُ عليها؛ لأنَّ السامعَ مجهّزٌ بقدرةٍ كافيةٍ لفَهمِ الدَلالةِ الوضعيّةِ للألفاظِ التي تُشكّلُ الخِطابَ.

وليستْ دَلالةُ اللفظةِ العربيّةِ بعيدةً عمّا تناولتُه الدراساتُ الأدبيّةُ المعاصرةُ من دَلالةٍ لمفردةِ الخِطابِ حتى أصبحَ من المصطلحاتِ النقديّةِ التي شاعتْ في الآونةِ الأخيرةِ في العديدِ من الحقولِ المعرفيّةِ المتجاورةِ، التي تَنْظرُ للخِطابِ من زاويا متقاربةٍ، من حيثُ العنايةُ المشتركةُ بدراسةِ الدَلالاتِ النصيّة والبِنَى التركيبيّةِ، بما لَها من أبعادٍ لُغويّةٍ، واجتماعيةٍ وثقافيةٍ[١]؛ ولذا قدّمت النظريّةُ الأدبيّةُ مصطلحَ الخِطابِ على أنّه : ((**من حيث معناه العام المتداول في تحليل الخطابات، يحيل على نوع من التناول للغة أكثر مما يحيل على حقل بحثي محدد، فاللغة في الخِطاب لا تعدّ أنّ تكون بنية اعتباطية بل نشاطا لأفراد مندرجين في سياقات معينة**))[٢]. ولعلَّ أقربَ التعريفاتِ المُعاصرةِ من الفَهمِ العربيِّ القديمِ، هو الذي تبلورَ عن الوعيِ النقديِّ من زاوية توظيفِ اللغةِ في ميدانِ التواصلِ، والذي هو ((**استعمال اللغة في مقامٍ خاصّ استعمالاً ينتقي القيمَ ويُمكن أن يُحدِث قيماً جديدةً**))[٣] .

فلابدّ من التمييزِ بين الاستعمالِ اللغويِّ، على مستوى التعبيرِ الذاتيِّ، والخلقِ الإبداعيِّ في الحديثِ عن الأشياءِ، ونقلِها؛ من أجلِ الإثارةِ بدَلالاتِها، أو الإقناعِ بها، وبينَ توظيفِ اللغةِ على مستوى وصفِ الظاهرةِ الإبداعيّةِ والكشفِ عن اللغةِ المستعملةِ في ميدانِ التعبيرِ الفنيِّ ((**لأن اللغة الواصفة ليست أداة علمية ضرورية في خدمة المناطقة واللسانين فحسب؛ فهي تلعب أيضا دورا هاما في اللغة اليومية[...] وفي كل مرة يرى فيها المرسل و/أو المرسل اليه ضرورة التأكد مما اذا كانا يستعملان استعمالا جيدا نفس السنن ، فإنّ الخِطاب يكون مركزا على السنن** ...))[٤].

ولأنّ الميدانَ الذي يدورُ فيه خِطابُ النقدِ الأدبيِّ هو الاستعمالُ الفنيُّ للغةِ بما في مجالِه من إبداعٍ وثقافةٍ؛ فهو ((**نص موضوعه الاساسي هو النص أو النصوص الاخرى. فإن هناك اتفاقا أيضا على أن النقد الادبي ليس نشاطا متجانسا، ولكنّه مجموعة من النشاطات المتداخلة، والمتفاعلة، التي يتمّ كلٌ منها داخل إطار مؤسسي، ووظيفي، مختلف، وعبر قنوات تواصل متباينة، وخلال**

---

(١) ينظر موسوعة النظرية الادبية المعاصرة ، ايرينار. مكاريك، تر: د. حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة – القاهرة، ط١ ،٢٠١٧، ص ١٠٤ .

(٢) المصطلحات المفاتيح لتحليل الخِطاب ، دومينيك ما نغونو، تر : محمد يحياتن، منشورات الاختلاف – الجزائر ، ط١ ، ٢٠٠٨، ص ٣٨.

(٣) معجم تحليل الخِطاب، باتريك شارودو– دومنينك منغنو، تر: د.عبد القادر المهيري، و د.حمادي صمود، سيناترا– تونس، ط١، ٢٠٠٨ ، ص ١٨٠ .

(٤) قضايا الشعرية، رومان ياكوبسن، تر: د. محمد الولي، و د. مبارك حنون، دار توبقال– المغرب،ط١، ١٩٨٨، ص ٣١.

مشاركين يضطلعون بأدوار، أو مهمات متغايرة، في العملية الثقافية الشائقة والمعقدة))[1] . فالخِطاب النقديّ إذن، هو استعمالُ اللغةِ العلمية في نقد اللغةِ الأدبيّةِ، من حيثُ انتقاءُ القيمِ الإنسانيّةِ. وهو قولُ في القولِ الأدبيِّ، بما في الثاني من مزايا فنيّةٍ، وخصائصَ أسلوبيّةٍ، وثقافيّةٍ، وغير ذلك .

- **لغةُ الخِطابِ النقديِّ**

في حقلِ النقدِ الأدبيّ، وفي لغة الخِطابِ النقديِّ، تبرزُ القيمُ التي يتناولُها الأدبُ، والموضوعاتُ التي تمثّلُ قضايا التعبيرِ الوجدانيِّ، وفضاءاتِ الخيال، ومجالاتِ الإبداعِ، كونَها مسائلَ تجربةِ إنسانِ يظهرُها الخِطابُ ؛ لما في العملِ النقديِّ من ملاحظةٍ، ووصفٍ يعتمدُ على النظرِ إلى المُنجزِ الأدبيِّ من الزاويةِ المعرفيّةِ التي تعيدُ قراءةَ القِيَمِ العربيّةِ، وتنتجُ بقراءاتِها المتناوبةِ قِيَماً أخلاقيّةً في ضوءِ معاييرِ الجودةِ، والاستحسانِ. وكذلك يَنظرُ من الزاويةِ الفنيّةِ؛ لبيانِ القِيَمِ الجماليّةِ والمعاييرِ الذوقيّةِ التي تُجسّدُها ألفاظُ الخِطابِ .

إنّ ما يتميّزُ به الاستعمالُ النقديُّ من بين الاستعمالاتِ اللُغويّةِ الإبداعيّةِ، والوصفيّةِ في مختلفِ الحقولِ المعرفيّةِ، والميادينِ العلميّةِ، هو أنَّ أُفُقَهُ ((**لا يتشكّل من وظائفه فحسب، ولكنّه يتجاوزها إلى نطاق فعاليته، ومسؤوليته إزاء نفسه، وتهيئته لمناخ معرفي يرهف قدرة القارئ على التعامل مع كل النشاطات الأدبية المختلفة**))[2]. ومن هنا، فلا بدَّ من التأمّلِ في لغةِ الخِطاب النقديِّ كونَ الخِطابِ يقدّمُ وعياً بالقيم الإنسانيّةِ، ويكشفُ الممارساتِ الفنيّةَ في الأدبِ العربيِّ، وينظرُ في المنجزِ الأدبيِّ بهذه المعاييرِ المعرفيّةِ، والفنيّةِ، بما في ذلك من بيانٍ لقدرةِ الناقدِ على مزجِ المعرفةِ النقديّةِ بوعيهِ البلاغيِّ، وبيانِ اقتدارِه على توظيفِ الصوَرِ البيانيّةِ بما تنطوي عليه من دلالاتٍ فنيّةٍ، وأبعادٍ معرفيّةٍ، و ثقافيّةٍ متنوعةٍ، تتوظفُ في عمليّة قراءةِ التراثِ الإبداعيِّ ونقدهِ .

ولأنّ طبيعةَ الخِطاب العلميِّ تتضمّنُ وصفَ الوقائعِ المُلاحظةِ، واكتشافَ ما يَحكمُها من نُظُمٍ، وعلاقاتٍ، وبما يحدّد متغيّراتها[3]؛ فإنّ الخِطابَ النقديَّ خطابٌ علميٌّ، يتعاملُ مع واقعةٍ إنسانيّةٍ، وظاهرةٍ اجتماعيّةٍ سادت الشعوبَ، والأممَ عبرَ العصورِ. فلابدّ من أن يتضمّنَ الإجراءاتِ التي جعلته

---

(١)أفق الخِطاب النقدي "دراسات نظرية وقراءات تطبيقية" د. صبري حافظ، دار شرقيات للنشر والتوزيع – القاهرة، ط١، ١٩٩٦، ص٨.

(٢) أفق الخِطاب النقدي، مصدر سابق ، ص٧.

(٣) بلاغة الخِطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، سلسلة إصدارات عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، العدد ١٦٤، ١٩٩٢، ص ١١٦.

خطاباً أدبيّاً، مع نظره في المنجزِ الإنسانيِّ الأدبيِّ و الوقائعِ الإبداعيّةِ، وتوصيفِه لها. فإذا كان بمحتواه وبمقارباتِه يدخلُ الميدانَ العلميَّ، ويُصبحُ موضوعاً للدراسةِ العلميّةِ، فإنّ الممارساتِ الفنيّةَ التي تتشكّلُ في لغتِهِ النقديّةِ تجعلُ منه خطاباً أدبيّاً. وتتمثّلُ هذه الممارساتِ بالأساليبِ، والأدواتِ البلاغيّةِ، والصِوَرِ البيانيّةِ، التي كان لها أعظمُ الأثرِ في أدبيّةِ النصِّ الإبداعيِّ. والتي أصبحَ لها واضحُ الاثرِ في لغةِ الناقدِ بما يقتضيهِ المحيطُ العربيُّ، والممارسةُ النقديّةُ. والخِطابُ النقديُّ من حيثُ هو نشاطٌ لغويٌّ فهو مَظْهرٌ لكبرى الحقائقِ الثقافيّةِ[١]، وهو ميدانٌ لأهمِّ مَجرًى عرفَه السلوكُ الإنسانيُّ، وهو مصداقٌ من مصاديقِ التواصلِ الثقافيِّ، ووعاءُ التجاربِ النقديّةِ في كلِّ المجتمعِ على مرِّ العصورِ. ومن حيثُ هو ميدانُ تمييزٍ، وحقلُ تقييمٍ فهو ثمرةُ التواصلِ مع المجتمعِ، ونتيجةُ العملِ على ملاحظةِ النشاطِ الإنسانيِّ، ووصفِه، وتشخيصِ عوامِلِ الإبداعِ فيه. وهذا الجهدُ النقديُّ يتجّلى عبرَ أشكالٍ لُغويّةٍ تدخل في نطاقِ النشاطاتِ اللُغويّةِ العامّةِ.

ولأنّه نشاطٌ إنسانيٌّ[٢]؛ فلا يمكنُ قَطْعُه عن المجتمعِ، وعزلُه عن الدائرةِ التواصليّةِ، وحجرُه بحدودِ المعياريّةِ، بل لا بدّ من النظرِ إليه على أنّه نشاطٌ قامَ على الملاحظةِ، والتوصيفِ وكان بذلك جديّاً في علميّته، ومنتجاً في الملاحظاتِ، والتوصيفاتِ، وإطلاقِ الأحكامِ. وفي ضوء ذلك تتأكّدُ ضرورةُ تشكّلِ الأساليبِ البلاغيّةِ في جسدِ الخِطابِ النقديِّ، وتوظيفِ أدواتِها البيانيّةِ في الممارساتِ التطبيقيّةِ التي يقومُ بها الناقدُ، في ميدانِ العمليّةِ النقديّةِ وما يَتَمَظْهَرُ من القِيَمِ المعرفيّةِ، والقِيَمِ الفنيّةِ.

ولأنّ ((**الشكل البلاغي يكمن في الفصل بين العلامة والمعنى، بين الدال والمدلول حيث تقوم المساحة او الفضاء الداخلي للغة**))[٣]؛ فالخِطابُ النقديُّ مصداقٌ لهذا المفهومِ . فبينَ دوالِّهِ اللفظيّةِ و مدلولاتِهِ المعنويّةِ، تكمنُ البلاغةُ في لغته الفنيِّة. وهذا ما جعلَ منه خطاباً وصفيّاً من حيثُ الروحُ والمعنى، وأدبيّاً من حيثُ الجسدُ واللفظُ. والخِطابُ الأدبيُّ الإبداعيُّ –شعرا كان أو نثرا– ميدانُه القيمُ، ولغتُهُ الفنُّ. فدراستُه تقتضي النظرَ في علميّتِهِ، وفنّيتِهِ، مضافاً إلى كونِه ميداناً علميّاً متمثّلاً بـ ((**اتخاذ موقف محدد تجاه الوقائع المدروسة فيه**))[٤]، فهو ميدانٌ أدبيٌّ تشكّلُ التطبيقاتُ الفنيّةُ لغتَهُ النقديّةَ، وتكشفُ عن ممارسةِ الناقِدِ البلاغيّةِ، كونَ خطابِه مُظهِرَ الاساليبِ الفنيّةِ والصورِ البيانيّةِ التي تشتغلُ على تأديةِ المعاني لبلوغِ المقاصِدِ.

---

(١) ينظر : اللغة بين المعيارية و الوصفية، د. تمام حسان، عالم الكتب– القاهرة ، ط٤ ، ٢٠٠٠، ص٢٢ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٤.

(٣) نفسه، ص ١٢٧.

(٤) نفسه، ١١٦ .

ومن هنا أصبحتْ لغةُ الناقدِ ((**تسعى إلى تقديم نظمها المعرفية بوصفها نتاجا لنشاط إنساني لها كيانها على مستوى المصطلحات والمفهومات وهي مادة الناقد، وتحمل رؤيته وطبيعة تعامله مع النص ومستوى مقارنته والوظيفة التي يعمل على تحقيقها فضلاً عن أن لغته النقدية تكشف حدود عمله داخل الاتجاهات والمناهج المعروفة في النقد الادبي** ...))[١] فهي وسيطٌ ثقافيٌّ، وناقلٌ معرفيٌّ للأدبِ الوصفيِّ بما يحتويه، والأدبُ الابداعيُّ بما تتشكّلُ منه وتظهرُ فيه .

- **التشكيلُ البيانيّ وإنتاجُ المعرفةِ.**

يُمكنُ للمتأمّلِ في دلالاتِ مادةِ (**شكل**) أن يُدركَ معنى مصطلحِ (**التشكيل**) المستعملِ في ميدانِ النقدِ والبلاغةِ. فمنَ تلك الدَلالاتِ ما جاءَ على صيغتي (**التشكل**)، و (**التشكيل**)، حيثُ قيلَ: ((**وشكْل الشيء: صورته المحسوسة والمتوهمة [...] وتشكّل الشيءُ: تصوّر، وشكّله صوّره...**))[٢]، فعلى ذلك يكونُ التشكيلُ اللغويُّ بمعنى التصويرِ اللغويِّ، أي: الهيئةَ المحسوسةَ للغةِ، الملفوظةَ من حيثُ المتكلّمِ، والمسموعةَ من حيث المخاطبِ، والمنظورةَ من حيثُ الكتابةِ. وعلى ذلك يُمكنُ أنْ تكونَ لفظةُ (**التشكيليّ**) صفةً للأسلوبِ الذي يُصوّرُ الأشكالَ بخاصّةٍ، والتي أُطْلِقت على الأساليبِ الفنيّةِ التقليديّةِ كالرسمِ والنحتِ وغيرِها [٣].

فإذا كانت اللغةُ عبارةً عن نظامِ أشكالٍ[٤]، فقد يُطلقُ الشكلُ على الصورةِ التي تُقابلُ المادةَ. وهو بذلك يدلُّ على الأسلوبِ الذي تترتّب به أجزاءُ التأليفِ الأدبيِّ، من المادةِ الأدبيّةِ، والتنسيقِ بينَ تلك الأجزاءِ، وفقَ نسقٍ بنائيٍّ ينسجمُ مع طبيعةِ العملِ[٥]. و قد تترامى استعمالاتُ لفظةِ (**الشكل**) في ميدانِ الأدبِ؛ ليعبّرَ به عن الجنسِ الأدبيِّ. وقد يعني أيضاً ((**أكثر من مجرد رسم تخطيطي خارجي يفرض على موضوع المعالجة، بل ينبغي اعتباره التكامل البنائي بأجمعه للتعبير والفكر. وشكل العمل الأدبي يصاغ من داخله ولا يفرض عليه من الخارج. وفي الأعمال الأدبية ذات المستوى الرفيع يصهر الشكل مع المادة ويكونان كلا واحدا.**))[٦].

ومن الجديرِ بالذكرِ أنّ الشكلَ اللغويَّ المباشرَ بما يحملُ من معنًى، وبما تترشّحُ منه من دَلالاتٍ

---

(١) لغة النقد العربي القديم" بين المعيارية والوصفية"، د. عبد السلام محمد رشيد، مؤسسة المختار– القاهرة، ط١، ٢٠٠٦، ص١٦.

(٢) لسان العرب مصدر سابق ، ج٧ ، مادة "شكل"

(٣) ينظر: المعجم الأدبي ، د. جبور عبد النور ، دار العلم للملايين – بيروت، ط٢ ،١٩٨٤، ص ٦٨.

(٤) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني– بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص ١٢٩

(٥) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية، د. إبراهيم فتحي، دار التعاضدية العمالية – تونس، ط١، ١٩٨٨، ص٢١٢ .

(٦) المصدر نفسه ، ص ٢١٤ .

وضعيّةٍ، هو ممارسةٌ اعتياديّةٌ تقومُ على توثيقِ الحقائقِ، ونقلِ المعاني، دونَ أيِّ انحرافٍ في الدَلالةِ، وخروجٍ عن مقتضى الظاهرِ. وإذا كان التشكيلُ البيانيّ شكلاً لغويّاً، وصورةً لفظيّةً، فهو الانحرافُ عّما هو مألوفٌ، ومعروفٌ. بذلك تكونُ ألوانُ التشكيلِ البياني، من الممارساتِ الفنيّةِ، هي روح اللغة النقديّة؛ لأنّها تُحيلُ لِما هو خارجٌ عن الواقعِ، ولأنّها المطابقةُ الفنيّةُ، والمراعاةُ المقاليّةُ، لمقامِ التخاطبِ. وهذا ما يكشفُ عن الوعيِ النقديِّ بفنيّةِ التعبيرِ بالدورِ الذي تقومُ به هذه الأساليبُ في دائرةِ التواصلِ عن طريقِ توظيفِها في الخِطابِ النقديِّ .

والبلاغةُ – بوصفها فنّاً– تسبقُ النقدَ في تَمَظْهِرِها في النصوصِ الإبداعيّةِ، وتتمازجُ معه في القراءةِ الواعيةِ للمنجزِ الأدبيِّ. فهي تتمتّعُ بحضورٍ بارزٍ في الخِطابِ النقديِّ، لما تُحقّقُه من الإثارةِ ، وما تكسبه من الإقناعِ. ومن حيثُ كونُ البلاغةِ علماً؛ فأنّه ((**لمّا كان علم البلاغة مشتملا على صناعتي الشعر والخِطابة وكان الشعر والخِطابة يشتركان في مادّة المعاني ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع وكان لكلتيهما أن تُخيِّل وأن تُقنِع في شيء شيء من الموجودات الممكن أن يحيط بها علم إنساني وكان القصد في التخييل والاقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله او اعتقاده** ...))[1]، فقد أحاطَ بها الوعيُ النقديُّ، وتمازجَ معها، وتداخلا من حيثُ النظرُ والإجراءُ ، حتى أصبحتْ لغةُ الخِطاب، ممارسةً بلاغيّةً ناتجةً عن وعيِ الناقدِ البلاغيِّ.

وعلى الرُّغمِ من أنّ الأساليبِ البلاغيّةِ لا تنحصر في لغةِ الخِطاب، وما يتشكّل منه الجسد اللفظيّ، إلّا أنّ ما يرجعُ إلى المعاني منها هي محطُّ نظرِ الناقدِ من زاويةٍ معرفيّةٍ أُخْرى ترجعُ إلى النَظْمِ، وإلى التركيبِ الذهنيِّ للخِطَابِ. وتدخلُ من حيثيّاتٍ مختلفةٍ في حقولٍ معرفيّةٍ أُخْرى كالنحوِ والصرفِ والمنطقِ وغيرِها، من العلومِ التي تعنى بالمعاني . وهذا ما جعل من الممارساتِ البيانيّةِ بعدَ ذلك علماً منفصلاً مستقلّاً بمسائلِه، وتطبيقاتِه عن علمِ المعاني الذي تدورُ محمولاتُه الذهنيُّة حول موضوع المعنى. ونُظُم التركيبِ الذهنيّ [2].

ولأنّ البيانَ ((**معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة، بالزيادة في وضوح الدَلالة عليه، بالنقصان ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه**))[3] فتشكيلُ الخطابِ هو تشكيلٌ بيانيٌّ بما يجبُ أنْ يجسّدَ الناقدُ أساليبَ البيانِ، والإيضاحِ للمعاني النقديّةِ فهو

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الاسلامي – بيروت، ط٣ ، ١٩٨٦، ص ١٩–٢٠ .

(٢) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة مدني– القاهرة، ط١، ١٩٩١، ص ٢٧.

(٣) مفتاح العلوم ، للسكاكي، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١ ،١٩٨٣ ، ص ١٦٢.

طريقٌ للمعرفةِ النقديّةِ. يتحصّلُ منه الوصولُ إلى المعاني- بلاغيّةً كانت أو نقديّةً - ويكشفُ المقاصدَ التي يجدُها الناقدُ في لغةِ الشاعرِ فيقومَ بالتعبيرِ عنها والتعريفِ بها بالتشكيلِ البيانيِّ .

وما يعزّزُ قصديّةَ أساليبِ البيانِ في خِطابِ الناقدِ، وحصرَها في إنتاجِ المعرفةِ النقديّةِ هو ما عُرِّفَتْ به لفظة "**البلاغة**" في الوعيِ العربيِ من أنّها: الفصاحةُ وحسنُ الكلامِ وبلوغُ ما في القلبِ بالعبارةِ[١]من جانبٍ. ومن جانبٍ آخرَ، فهي تمثّلُ الوصولَ والانتهاءَ، وهي في الكلامِ مطابقةُ الكلامِ لمقتضى الحالِ مع فصاحةِ مفرداتِه وتراكيبِه وسلامتِهَا من تنافرِ الحروفِ، وغَرَابَةِ الاستعمالِ، وهي في المتكلّمِ الملكةُ التي تتعلقُ بتأليفِ الكلامِ وصياغتِه [٢] .

وخلاصة ذلك قد جاءت في الوعي النقديّ القديم، فقد قال الجاحظ: ((**وقال بعضهم – وهو من أحسن ما اجتبيناه ودوّناه – لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ويسابق لفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه الى قلبك...**))[٣]، وهكذا أُطْلِقتْ البلاغةُ على الكلامِ بما فيه من طرقِ إيرادِ المعاني، وأساليبِ الإيضاحِ، والبيان. وهي ((**صفة راجعة الى اللفظ باعتبار إفادته المعنى عند التركيب**))[٤]، بذلك يطلق التشكيلُ البلاغيُّ، ويراد منه للتشكيلِ البيانيِّ.

ومن الضرورةِ بمكانٍ، تأملُّ بلاغةِ البيانِ وقيمتِها الفنيّةِ، وتمايُزِها عن الممارساتِ البلاغيّةِ التي تندرجُ تحت علمِ البلاغةِ، من حيثُ الوظيفةُ التي يقدّمُها البيانُ – فنّاً كان أو علماً- في الحقولِ المعرفيّةِ، والميادينِ العلميّةِ، والأدبيّةِ. فليس هناك علمٌ : ((**أرسخَ أصلاً، وأبسقَ فرعاً، وأحلى جنىً، وأعذبَ وِرداً، وأكرمَ نتاجاً، وأنورَ سِراجاً، من علم البيان، الذي لولاه لم تَرَ لساناً يَحوك الوَشى ويصوغ الحَلى[...] والذي لولا تَحَفّيه بالعلومِ، وعنايته بها، وتصويره إيّاها، لبقيت كامنةً مستورةً ولَمَا استبْنتَ لها يَدَ الدهر صُورة، ولاستمّر السِّرارُ بأهلَّتِها واستولى الخفاءُ على جُملتها إلى فوائدَ لا يدركُها الإحصاء ومحاسنَ لا يحصرُها الاستقصاء**))[٥]

والحقلُ النقديُّ بوصفِه حقلاً معرفيّاً، تكمنُ المعرفةُ في سرائرِ أصحابِه، وتستقرُّ المعاني في نفوسِ رجالِه، ليس له إلّا علمُ البيانِ، وتشكّلاتُه الفنيّةُ، وأساليبُه المتنوّعةُ، في إيرادِ المقاصدِ، وبلوغِ المعاني

---

(١) ينظر لسان العرب، مصدر سابق، ج ١ ، مادة "بلغ " .

(٢) ينظر: التعريفات، للشريف الجرجاني، مصدر سابق ، ص ٥١ .

(٣) البيان والتبيين ، للجاحظ ، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي- القاهرة، ط٧، ١٩٩٨، ج١، ص ١١٥.

(٤)الإيضاح في علوم البلاغة، للخطيب القزويني، تح : إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية- بيروت، ط١ ،٢٠٠٣، ص ٢٠.

(٥) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تح: د. محمد رضوان الداية، د. فايز الداية، دار الفكر- دمشق، ط١ ،٢٠٠٧، ص٦٣

بهذه الطرقِ البيانيّةِ، والصياغاتِ الفنيّةِ، التي تنسجُ لغتَه العلميّةَ، بفنيّةِ البلاغةِ، وبجمالِ الأسلوبِ لإنتاجِ المعرفةِ النقديّةِ .

ومع تأمّلِ ما دَرَجَ عليه البلاغيّونَ من القولِ: ((**بأن صور الخِطاب وأشكاله هي المعالم والصيغ التي يبتعد فيها الخِطاب بطريقة ما، عما كان يمكن أن يكون عليه التعبير الشائع البسيط**)) [١] يتضّحُ أن تشكيلَ الخطابِ يكمنُ في الطرقِ البيانيّةِ التي يبعدُ بها الأسلوبُ عن المباشرةِ والمألوفِ الاعتياديّ. وهذا ما يختصُّ به البيانُ البلاغيُّ وتشكيلاتُه الفنيّةُ. وليس في المعنى المتحصّلِ في الذهنِ، والمدركِ في الوعيِ مساحةً بلاغيّةً في التعبيرِ. وإنّما التصويرُ البيانيُّ هو الذي يدّلُ عليه ويكشفُ وظيفةَ الدالِّ اللفظيِّ في مساحةِ التشكيلِ البلاغيِّ. وبذلك يمكنُ أن تُستَثمرُ دَلالةُ لفظةِ التشكيلِ في عمليّةِ التصويرِ، لتعبّرَ عن النوعِ البيانيِّ الذي يقومُ بتصويرِ المعنى في شكلِ صورةٍ لُغويّةٍ، و فنّيّةٍ لها طريقتُها التركيبيّةُ ودلالتُها، ووظيفتُها البلاغيّةُ في إيصالِ المعنى وبلوغِ الغرضِ. وقد ((**يرى البلاغيون أن الاشكال البلاغية إنما هي مجموعة من الانحرافات المتعددة المستويات والقابلة للتصويب الذاتي؛ أي أنها تعدل عن المستوى العادي بكسر بعض القواعد ووضع بعضها الآخر**))[٢]، وهذا ما يجعلُ التشكيلُ البلاغيُّ هيئةً لفظيّةً تحملُ الدَلالاتِ البيانيّةَ، والوظائفَ البلاغيّةَ.

و الانحرافُ في هذه الأشكالِ البلاغيّةِ هو محورُ البيانِ في البلاغةِ؛ لأنّه عندما ((**يتجلى في النص يدركه المتلقي بفضل العلامة المحيطة به والسياق القائم فيه، يقوم على التو بحصره اعتمادا على حضور عامل ثابت يقاس عليه هذا التغيير ومداه.**)) [٣].وبذلك يكونُ التشكيلُ البلاغيُّ هو الأسلوبُ الذي تنحرفُ فيه اللغةُ عن المدلولاتِ الوضعيّةِ إلى المقاصدِ الاستعماليّةِ التي تتنوّعُ بحسبِ المسافةِ الجماليّةِ . دونَ أنْ يشملَ ذلك الأساليبَ البديعيّةَ التي ((**استقرت في بلاغتنا القديمة، فمن المعروف انها قد استأثرت باهتمام مبالغ فيه لدى المتأخرين إبداعا وتصنيفا وكان ذلك مرتبطا بالضرورة بتضخم العناية بالزخرف اللفظي** ...))[٤]، فهي لا تعدو أن تكونَ التفنّنَ في اللغةِ؛ لتحسين اللفظِ، وقد يكونُ لها دور في تحسينٍ في بيانِ المعاني، وفي زيادةِ التوضيحِ، بعدَ رعايةِ تطبيقِ الكلامِ على مقتضى الحالِ، ووضوحِ الدَلالةِ[٥]، مما جعلها خارجَ التصنيفِ البيانيِّ في علمِ البلاغةِ، بمعنى أنّها ليستْ من التشكيلاتِ التي تنتجُ المعرفةَ وتحقّقُ البيانَ البلاغيَّ .

---

(١) بلاغة الخِطاب وعلم النص، مصدر سابق، ص ١٢٥ .

(٢) علم لغة النص " المفاهيم والاتجاهات "، د. سعيد حسن بحيري، دار نوبار للطباعة– القاهرة ،ط١، ١٩٩٧، ص٦١.

(٣) المصدر نفسه ، ص ٦١.

(٤) بلاغة الخِطاب وعلم النص ، مصدر سابق ، ص ١٤٩.

(٥) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، مصدر سابق ص ، ٢٥٥ .

ومَهْمَا كانتْ اللغةُ المُستعْمَلةُ، ((**فإن روح البلاغة تكمن في هذا الوعي بالفارق الممكن بين اللغة الواقعية الماثلة في الشعر واللغة الممكنة التي كان من المحتمل أن تستخدم بشكل شائع وبسيط ويكفي أن نقيم هذه المساحة في الذهن كي نحدّد مساحة أو فضاء الشكل البلاغي على أنها مساحة ليست فارغة بل إنها تحتوي في كل فرصة على نوع ما من البلاغة أو الشعر ويتمثل فن الكاتب في الطريقة التي يضع فيها حدود تلك المساحة**))[١] وتحديدُ تلك المساحةِ الذهنيّةِ نتيجةٌ لقدرةِ الناقدِ على تضمينِ دلالاتِ الألفاظِ، و توظيفِ أساليبِ البيانِ في تشكيلِ بلاغةِ خطابهِ النقديِّ.

ولأنّ البحثَ في التشكيلِ البلاغيِّ هو بحثٌ في الممارساتِ اللفظيّةِ البلاغيّةِ، والطرقِ البيانيّةِ في إيرادِ المعنى عبر ارتباطاتِه الدلاليّةِ بالألفاظِ، فمن الضرورةِ بمكانٍ– في كلِّ طريقة – أنْ تكونَ بدايةُ البحثِ من المعاني الذهنيّةِ، بوصفها المجالاتِ المعرفيّةَ التي تتكوّنُ في مرحلةٍ سابقةٍ عن تَمَظْهُرِها في اللغةِ. فلا بدّ من التأمّلِ في المهادِ النَظريِّ للعلاقاتِ الدَلاليّةِ. ومن هنا اقتضت الدراسةُ السيرَ في الحقولِ المعرفيّةِ التي تقتربُ من الوعيِ النقديِّ، والبلاغيِّ، والتي تركتْ ظلالَها على منظومةِ الوعيِ الأدبيِّ في الممارساتِ الفنيّةِ، وتوظيفِها في الخِطابِ الأدبيِّ، إبداعيّاً كان أو وصفيّاً.

وليس أمامَ أيِّ حقلٍ علميٍّ، من حدودٍ تمنعُ دخولَ الأفكارِ الواردةِ من الحقولِ المجاورةِ، أو تَحُوْلُ دون تناولِ العلومِ القريبةِ لأبعادهِ التصوريّةِ، وميادينِه التطبيقيّةِ. فعلى سبيلِ المثالِ، يحظى التأمّلُ الفلسفيُّ بحضورٍ في مختلفِ الحقولِ المعرفيّةِ بشكلٍ عامٍ، بحيثُ أصبحت الفلسفةُ عند القدماء تشملُ جميعَ العلومِ النظريّةِ، والعمليّةِ. وظلّتْ بهذا الشُمولِ؛ لتدلَّ على جميعِ المعارفِ الإنسانيّةِ. وعلى الرّغمِ من التطوّرِ والتجدّدِ في حقلِ الفلسفةِ ، فقد دلّت مفردةُ الفلسفةِ في العصرِ الحديثِ – من ضمن ما دلّتْ عليه – على دراسةِ المبادئِ الأولى التي تفسّرُ المعرفةَ تفسيراً عقليّاً، كفلسفةِ العلومِ: أي الدراسةَ النقديّة لمبادئ العلوم وأصولها العامّة[٢].

وفي المقابلِ فقد عمدَ الأدبُ العربيُّ إلى توظيفِ المفرداتِ الفلسفيّةِ في منجزِه الأدبيِّ. وهذا دليلٌ على توظيفِ الألفاظِ بمدلولاتِها الاصطلاحيّةِ، ومحمولاتِها الفلسفيّةِ المنقولةِ؛ لأنّها مادةٌ ثقافيّةٌ تُضفي على النصوصِ بعداً فلسفيّاً يناسبُ عصرَ النصِّ، ومحيطَه الثقافيَّ. ((**وإذا كان أدبنا القديم قد استفاد من ألفاظ الفلاسفة الخالية من مفاسد لغة المترسلين، فإنّ أدبنا الحديث لا بّد من أن يستفيد**

---

(١) المصدر نفسه ، ص ١٢٥.

(٢) ينظر: المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني–بيروت، ط١، ١٩٨٢، ج ٢ ، ص ١٦٠–١٦٢.

من تحديد معاني الألفاظ التي نستعملها في المنطق، وعلم ما بعد الطبيعة وعلم النفس، وعلم الاجتماع ، وعلم الجمال، والاخلاق .))[1].

وبذلك، يكونُ البحثُ في مادةِ التشكيلِ البيانيِّ بحثاً معرفيّاً صالحاً للقراءةِ الفلسفيَّةِ، والمنطقيّةِ، والكلاميّةِ والشرعيّةِ، والقرآنيّةِ بوصفِها حقولاً متجاورةً في الأفقِ المعرفيِّ الذي يشكّلُ المنظومةَ العربيّةَ. فبالإمكانِ، الإفادةُ من تداخلِ القراءاتِ المتنوّعةِ، فضلاً عن الوعيِ النقديِّ الذي يُجسّدُ روحَ التشكيلِ البلاغيِّ، و يَتَجاذبُ مع ميادينٍ أُخْرى بالمادّةِ وما يترتّبُ على ذلكِ من أبعادٍ دلاليّةٍ ، ومن حيثُ اللغةُ، وضرورةُ توظيفِ الألفاظِ وتشكيلِها بلاغيّاً، في ميدانِ الخِطابِ النقديِّ؛ لإنتاجِ المعرفةِ النقديّةِ .

(١) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٢١ .

الفَصْلُ الأَوَّلُ

التَّشْكِيْلُ الْمَجَازِيُّ

ويَحتوي على :

- **المبحثُ الأوّلُ : الحقيقةُ والمجازُ بينَ الخُطورةِ والضّرورةِ.**
- **المبحثُ الثاني: التشكيلُ المجازيُّ للخطابِ النقديِّ.**

المبحثُ الاوّلُ

((الحقيقةُ و المَجاز)) بينَ الخُطورة و الضَرورة

- **خُطورة العَلاقةِ بين اللفظِ والمعنى.**

من البداهةِ بمكانٍ، بيانُ أهميّةِ عَلاقةِ اللفظِ بالمعنى في دائرةِ التواصلِ، لضَرورة وجودِ الألفاظ في حياةِ الإنسان– بوصفِها وسيلةَ التفاهمِ العُظمى، لنقلِ أفكارِه– منطوقةً كانت أو مكتوبةً– إلى الآخَرِينَ. إلاّ أنّ هذه العَلاقةَ على درجةٍ بالغةٍ من الخُطورة. فهي مُنزلَقٌ فادحٌ، ومُنحَدرٌ وَعِرٌ، يُؤدّي– بسببِ قوّةِ التلازمِ– إلى مغالطاتٍ، يَضِلُّ بها العقلُ بعيداً. ومن هنا جاءتْ العنايةُ بالعَلاقةِ، والتأكيدُ على معرفتِها، وبحثِها من حيثياتٍ مختلفةٍ؛ لغويّةٍ، وعقليّة، وإيديولوجية وغيرها.

ومن ذلك، ما تقدّمُه العلومُ العقليّةُ، من مباحثِ الألفاظ، على مباحثِ المعاني؛ مراعاةً للذهن عن الوقوعِ في الخطأِ المحتملِ انتقالُه بين طَرَفَيْ العَلاقةِ. وكذلك العلومُ الشرعيّةُ، والأدبيّةُ. فاللفظُ يقترنُ بالمعنى، عبرَ عَلاقاتٍ متعدّدةٍ من حيثُ الوضعِ، والاستعمالِ، ومتباينةٍ بتباينِ مجالِ الاستعمالِ، ومختلفةٍ من حيث الدَلالةِ، والوظيفةِ. وذلك الارتباطُ يستلزمُ أكثرَ من معنًى للفظِ الواحدِ، عندَ حضورِهِ في الذهنِ، وبذلك لا يُفَهم المرادُ الحقيقيُّ، ولا يُتَحصّلُ الغَرَضُ من العَلاقةِ؛ لعدمِ وضوحِ المعنى. وكلّ ذلك بسببِ قوّةِ ارتباطِ اللفظِ بالمعنى، إلى درجةِ الاتّحادِ في الحضورِ الذهنيِّ، وكأنَّهُما شيءٌ واحدٌ[1].

إنّ الارتباطَ ينشأُ بالوضعِ. فاللفظُ تحضُرُ صورتُه في الذهنِ متلازمةً مع المعنى، عندَ مَنْ يعلمُ بالوضعِ، ويُدركُ العَلاقةَ بينهما. وإنّ قوّةَ التلازمِ تنشأُ بكَثْرةِ الاستعمالِ، بحيثُ لا يُمكن للإنسانِ– بالبداهةِ– التفكيرُ دونَ استحضارِ الألفاظ في ذهنِه، وترتيبِ عَلاقاتِها بالمعاني التي تستدعيها الألفاظ الذهنيّةُ، ((**فاذا أخطأ المفكر في الألفاظ الذهنية، أو تغيّرت عليه أحوالها يؤّثر ذلك على أفكاره وانتقالاته الذهنية**...)) [2].

وللخُطورة جانبٌ آخرُ، وهو أنّ عَلاقة اللفظِ بالمعنى تُمثّلُ المرحلةَ الثانيةَ من مَراحلِ الدَلالة و التَلازمِ الذهنيِّ؛ لأنّها تقعُ بعدَ عمليةِ إدراكِ الإنسان للواقع الخارجيّ؛ أيْ بعدَ العَلاقةِ الحقيقيةِ الأولى، القائمة بينَ الوجودِ الذهنيِّ، والوجودِ العينيِّ الخارجيِّ للشيءِ مِن جانبٍ. ومن جانبٍ آخرَ فهي تسبقُ العَلاقةَ الثالثةَ، الاعتباريّةَ التي تقع بينَ الوجود الكتبي، والوجود اللفظيّ. ففَهمَ المعنى يتوقفُ على الألفاظِ، وإنّ فكَّ رموزِ الكتابةِ يقفُ على تَصوّرِ الألفاظ أيضاً. ولأنّ إدراكَ المعاني، ودلالاتِ رموزِ

---

(١) ينظر: المنطق، تأليف محمد رضا المظفر ، مصدر سابق، ص٣٢.

(٢) ينظر: المصدر نفسه، ص٣٤ .

الكتابةِ عن طريقِ الألفاظ؛ فالمعرفة الإنسانيّةُ- برمّتِها- عُرضةٌ للوقوعِ في فداحةِ الخطأِ، وبشاعةِ الانزلاقِ في متاهاتِ المغالطةِ دونَ المعرفةِ بهذه العَلاقةِ، ودونَ الوقوفِ على مواقعِ الوضعِ، ومواطنِ الاستعمالِ[١]. إنّ هذه الألفاظَ التي تُلبّي حاجاتِ الإنسانِ الضروريّةِ، هي التي تُسبّبُ مزالقَ فكريّةً خطيرةً؛ ولذلك أوضحتْ الدراساتُ المنطقيّةُ في مباحثِها للألفاظِ، العَلاقاتِ اللفظيةَ بالمعنى، وقسّمتْ الألفاظ وصنّفتْها؛ للتعريفِ بها من جهةٍ، ولبيانِ استعمالِها من جهةٍ أخرى؛ عصمةً للذهنِ عن الخطأِ المحتملِ، وذلكَ ما يُحقّقُ دَلالةَ اللفظِ ، ووظيفتِه في دائرةِ التواصلِ دونَ خطرٍ.

فالألفاظ تقترنُ بمعانٍ مختصّةٍ في أصلِ الوضعِ، يعلمُ بها أهلُ اللّغةِ المستعملةِ عندَهم. فَهم يستعملونَ هذه الألفاظ في حدودِ معانيها المختصّةِ في لغتِهم الخاصّةِ بكثرةٍ. وتكونُ الألفاظ حقيقةً فيها، تتبادرُ منها المعاني الوضعيّةُ عند حضورِها إلى الذهنِ. وقد تخرجُ الألفاظ عن هذه العَلاقةِ؛ لتأديةِ أغراضٍ إضافيّةٍ، يُدركُ المتكلّمُ مناسبَتَها للمقامِ، ومطابقَتَها للواقعِ، فينظّمُ علاقاتٍ جديدةٍ – بعدَ قطعِها عن المعاني الحقيقيّةِ الموضوعةِ- مع معانٍ إضافيّةٍ جديدةٍ، وبمسوغاتٍ متنوّعةٍ؛ كالمناسبةِ، والملابسةِ، والمشابهةِ، والمجاورةِ، وغيرِها، من أسبابٍ، وعواملِ تطوّرِ دلالاتِ الألفاظ، بإخراجِ اللفظِ عن الإطارِ الوضعيِّ، إلى إطارٍ دلاليٍّ جديدٍ، في سياقٍ جديدٍ، يتضمّنُ مؤشّراً معنويّا، أو لفظيّا، يوجّه ذلك الخروجَ، ويحكمُ هذا الانزياحَ في الدَلالةِ، فقد((**ينحرف الناس عادة باللفظ من مجاله المألوف إلى آخر غير مألوف حين تعوزهم الحاجة إلى التعبير، وتتزاحم المعاني في أذهانهم او التجارب في حياتهم، ثم لا يسعفَهم ما ادخروه من الفاظ وما تعلموه من كلّمات! فهنا قد يلجئون إلى تلك الذخيرة اللفظية المألوفة ، مستعينين بها على التعبير عن تجاربهم الجديدة لأدنى ملابسة او مشابهة او عَلاقة بين القديم والجديد**))[٢].

وعلى هذا؛ فلا بدَّ من بيانِ عنايةِ العلومِ العقليّةِ وغيرِها، بالألفاظ؛ للتأمّلِ في توظيفِ الخطابِ النقديِّ، لهذه الممارساتِ الخارجةِ عن أصلِ الدَلالةِ الوضعيّةِ، ولمعرفةِ تشكلّ صورِ اللفظِ المَجازيّةِ، في الذهنِ العربيِّ، ولمعرفةِ العلاقاتِ المسوّغةِ لذلك، والقرائنِ اللفظيّةِ، والمعنويّةِ، فذلك ما يصبُّ في غرضِ هذه الدراسةِ، الذي منه بيانُ الأثرِ الدلاليِّ، والوظيفيِّ للتشكيلِ المَجازيِّ، على مستوى دَلالةِ الألفاظ المفردةِ، ودَلالةِ التراكيبِ؛ وكلّ ذلكَ من أجلِ الوعيِ بخُطورةِ العلاقةِ .

---

(١) ينظر: منطق المظفر، مصدر سابق، ص ٣٣.

(٢) دَلالة الألفاظ، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية- القاهرة ، ط٣، ١٩٧٦ ، ص١٣٠ .

- **الضَرورة المَنطقيّةُ للعَلاقةِ**

أصبحتْ اللغةُ ظاهرةً تستوجبُ العنايةَ ؛ لِما لها من أثرٍ كبيرٍ في الحياةِ الاجتماعيّةِ، والثقافيّةِ للإنسانِ. بحيثُ لا يُمكنُ- بوجهٍ ما- تَغَافُلُ هذه الظاهرةِ التي استقطبتْ وجودَ الإنسان، وفكرِهِ، وأحكمتْ عمليّةَ تواصُلِهِ مع الآخرينَ؛ لذلكَ لم تكُنْ عِنايةُ علماءِ المنطقِ باللغةِ من حيثُ عَلاقةُ الألفاظ بالمعاني، إلّا أمراً ((**تدعو إليه الضَرورة، وليس للمنطقيّ – من حيث هو منطقيّ– شغل أول بالألفاظ إلا من جهة المخاطبة والمحاورة[...] ولكن لما كانت الضَرورة تدعو إلى استعمال الألفاظ [..] لزم أن تكون للألفاظ أحوال مختلفة تختلف لأجلها أحوال ما يطابقها في النفس من المعاني حتى يصير لها أحكام لولا الألفاظ لم تكن، فاضطرت صناعة المنطق إلى أن يصير بعض أجزائها نظرا في أحوال الألفاظ**))[١].

فخُطورة هذه العَلاقةِ على مسالِكِ الدَلالةِ، تستلزمُ ضَرورة الإحاطةِ بأحوالِ الألفاظ المفردةِ والمركّبةِ، وتستوجِبُ معرفةَ الأقسامِ التي يَنحصرُ بها اللفظُ، في مواطنِ الدَلالة الحقيقيّةِ، وغيرِ الحقيقيّةِ لِصونِ الذهنِ عن أيِّ احتمالٍ يُهدّد سلامةَ الدَلالةِ، و فَهم المقاصدِ. ((**فمن الضروري لترتيب الأفكار الصحيحة لطالب العلوم أن يحسن معرفة أحوال الألفاظ من وجهة عامة، وكان لزاما على المنطقي أن يبحث عنها مقدمة لعلم المنطق واستعانة بها على تنظيم أفكاره الصحيحة**))[٢].

وعلمُ المنطقِ ينظرُ إلى الألفاظ نظرةً ثانويّةً من جانبٍ، ومطلقةً عن التقييدِ في حدودِ لغةٍ معيّنةٍ من جانبٍ آخرَ. فـ ((**لاشك أن المنطقي لا يتعلق غرضه الأصليّ الا بنفس المعاني، ولكنّه لا يستغني عن البحث عن أحوال الألفاظ توّصلا إلى المعاني، لأنّه من الواضح أنّ التفاهم مع الناس ونقل الأفكار بينهم (لا يكون غالبا إلا بتوسّط لغة من اللغات) والألفاظ قد يقع فيها التغيير والخلط فلا يتمّ التفاهم بها فاحتاج المنطقيّ إلى أنْ يبحث عن أحوال اللفظ من جهة عامّة، ومن غير اختصاص بلغة من اللغات، إتماما للتفاهم، ليزن كلّامه وكلّام غيره بمقياس صحيح**))[٣]. فمعرفةُ الألفاظ، وأحوالِها ضَرورة منطقيّةٌ، لا غنى عنها في طلبِ العلمِ. وإنْ قيل: إنّ اللفظَ الموضوعَ في أصلِ اللّغةِ للمعنى يختصُّ به، ويستلزمُ حضورَه دونَ غيرِهِ من المعاني، ممّا يمنعُ وقوعَ الذهنِ في

(١) الشفاء، المنطق لابن سينا، تح: الاب قنواتي وآخرين، مؤسّسة كلّ وردي/ ايران – قم ، ط٢ ،٢٠١٢، ج ١، ص ٢٢-٢٣.
(٢) المنطق، تأليف: محمد رضا المظفر، مصدر سابق، ص ٤١.
(٣) المصدر نفسه، ص ٣٤.

الخلطِ والشكِّ، ويقطعُ كلّ احتمالٍ للخطأ في عمليّةِ الإدراكِ. ولكنّ، عندَ تعدّدِ المعنى عن طريقِ استعمالِ اللفظِ الواحدِ في غيرِ مدلولهِ الوضعيِّ، يفتحُ المجالَ أمامَ الاحتمالاتِ التي قد تُفسد الدَلالة.

فوقوعُ اللفظِ على أكثرِ من معنًى يُؤدّي إلى استباقِ هذه المعاني إلى الذهنِ عندَ حضورِ اللفظِ. ولذلكَ؛ قام علماءُ المنطقِ بتقسيماتِ الألفاظ إلى أقسامٍ متعدّدةٍ، من حيثيّاتٍ متنوّعةٍ؛ كحيثيّةِ اللفظِ المطلقِ، و حيثيّةِ اللفظِ المفردِ، وحيثيّةِ اللفظِ المتعدّدِ(١).

ومن بينِ تلكَ التقسيماتِ: تقسيمُ اللفظِ من حيثُ كونُه واحداً منفرداً إلى خمسةِ أقسامٍ، من بينها اللفظُ الذي وُضِع لمعنى حقيقةً واستعمل في غيره مجازاً بمناسبة وقرينة، دون أن يصل إلى حدّ الوضع(٢). وبهذه المعرفة يمكن تصوّر المَجاز، و مدى أهميّة المناسبة، والقرينة في الاستعمال. فالرؤية المنطقيّة قدّمت بعداً تصوّرياً دقيقاً عن المَجاز في حدود دائرة المَجاز اللغويّ عند استعمال اللفظ المنفرد .

- **العنايةُ الفلسفيّةُ بالعَلاقةِ.**

للمجاز في الفلسفة إطلاقانِ؛ إطلاقٌ بالمعنى الأخصِّ، يُرادُ منه اللفظُ الدالُّ على غيرِ ما وُضِع له؛ لمناسبة بينهما، ((**من حيث الصورة أو من حيث المعنى اللازم والمشهور أو من حيث القرب والمجاورة**))(٣) فالمَجاز كلّ لفظٍ تجاوزَ دائرةَ الوضعِ إلى الاستعمالِ. و إطلاقٌ بالمعنى الأعمِّ، يُرادُ به التعبيرُ بغيرِ اللفظِ بشكلّ عامٍّ، فهو((**اسم لقصة أو مثل أو أسطورة تستعمل فيها المَجازات بحيث تجيء رموزها مطابقة، في نظام، لواحد من الأشياء المعبر عنها فالمَجاز إذن التعبير عن الأفكار المجردة بالصور المشخصة، والرموز الحسية، والأفعال الجزئية، كقصة الكهف عند أفلاطون، ومثل الزارع في انجيل متى[...] وفي الفلسفة العربية أمثلة كثيرة من هذه المَجازات تسمى بالحكايات أو القصص، مثل رسالة الطير، وقصة سلامان وابسال، ورسالة القضاء والقدر لابن سينا، ورسالة الطير للغزالي وغيرها، فهي كلّها تريد أن تعبر عن المعاني العقلية بلغة الرمز والمَجاز**))(٤).

---

(١) المنطق، تأليف محمد رضا المظفر، مصدر سابق، ص ٤١ .

(٢) المصدر نفسه ، ص٤١- ٤٢.

(٣)المعجم الفلسفي : مصدر سابق ، ج ٢، ص ٣٤٢ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ٣٤٢ .

فهذا مجازٌ فلسفيٌّ وتعبيرٌ بالحكاياتِ الرمزيّةِ، عن معانٍ، غيرِ التي وُضِعتْ لها، وعلى مقاصدَ غيرِ التي جاء بها التعبيرُ المباشرُ. إنّ الكهفَ والظلالَ لا يعنيانِ لأفلاطونَ شيئاً، حالَ كونِهما كهفاً وظلالاً حسّيّينِ. وإنما عبّر بهما كرموز تمتّد دَلالاتُها الفلسفية من مظهر داخلِ الكهف، إلى رؤية خارجه؛ لمحاكاة الحقيقة بالمثل. إنَّ ((**صورة الكهف إذن تعبر لنا عن رأي أفلاطون في التربية، إنها تصور المراحل التي تنتقل فيها النفس من الظلام إلى النور من حالة النسيان للوجود إلى لقائه وجها لوجه من معرفة الحس والظن إلى معرفة العقل واليقين...**)) [١]. وكذلك الامرُ بالنسبةِ إلى بقيّةِ الرسائلِ الفلسفيّةِ والقِصَصِ الرمزيّةِ التي لا يُراد منها ما يُظهرُهُ تعبيرُها. فهي مجازاتٌ فكريّةٌ هادفةٌ للتعبيرِ عن القصدِ الفلسفيِّ الذي يكمنُ وراءَها، ذلك القصدُ المستبطنُ غاياتٍ اجتماعيةٍ مختلفةٍ.

وجاء هذا المعنى في قولِ أرسطو: ((**وعلى وجه العموم فإن الألغاز البارعة تُزَوَّدُ بمجازات جيّدة، لأنّ المَجاز نوع من الالغاز...**))[٢]، كما قد ذكرَ المَجاز بالمعنى الأخصِّ في حديثِه عن جمالِ الأسلوب. قال: ((**والتشبيه ضرب من المَجاز [...] لا يفترقان الا في طريقة الصياغة**))[٣]، فقد قارنَ بينَ العلاقةِ التشبيهيّةِ والمَجازيّةِ في الأسلوب ، من حيثُ النقلُ، والاستبدالُ بينَ المعاني والألفاظ .

وفي مكانٍ ثانٍ يُؤكّدُ أرسطو مجازيّةَ التشبيهِ في سلوكِ الذهنِ، من إدراكِ المعنى، إلى إصابةِ الغرضِ، ضمنَ حديثِه عن أثرِ المَجاز في النفوسِ، حيثُ قال: ((**وتشبيهات الشعراء لها أيضا نفس التأثير، ولهذا فإنها اذا أحكم بناؤها تحدث انطباع الاناقة. وذلك أن التشبيه – كما قلنا– هو مجاز يختلف بإضافة كلّمة**))[٤]. إذنْ؛ فالمَجاز في فكرِ أرسطو يعني: التعبيرَ عن المعاني الاستعماليّةِ–غير الوضعيّة– بالتشبيهِ وغيرِه من الأساليبِ الجميلةِ، أو التعبيرَ برموزٍ مكثّفةِ الدلالةِ. قال: ((**لأن المَجازات إن هي الا ألغاز مقنعة، وبهذا نعرف مقدار نجاح نقل المعنى فقد ينبغي أن يكون المَجاز منتزعا من الامور الجميلة**))[٥]. وكذلك الأمثالُ التي تُوحي إلى ما هو خارجٌ اللفظِ. قال: ((**ومعظم التعبيرات الرشيقة تنشأ عن التغيير**(= **المَجاز**) **وعن نوعٍ من التمويه يدركه السامع فيما بعد؛ ويزداد إدراكا كلّما ازداد علما، وكلّما كان الموضوع مغايرا لما كان يتوقعه[...] واللطيف الرشيق من الأمثال**

---

(١) مدرسة الحكمة، د. عبد الغفار مكاوي، مؤسسة هنداوي سي آي سي، للنشر الالكتروني لسنة ٢٠١٨ ، ص ٣٣.

(٢) الخطابة، لأرسطو طاليس، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، مطبعة وزارة الثقافة والاعلام– العراق، ط١ ، ١٩٨٠،ص٢٠٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٠٤ .

(٤)الخطابة ،لأرسطو، الترجمة العربية القديمة، تح: د. عبد الرحمن بدوي، دار القلم– بيروت،ط١، ١٩٧٩، ص ٢١٩.

(٥) المصدر نفسه ص ١٩٠.

ما يوحي بمعنى أكثر مما يتضمنه اللفظ...))[١]، وبذلكَ يتّضح أنّ التشبيهَ، والأمثالَ، وأساليبَ التعبيرِ الرشيقةَ الأخرى، بما تُوحي من دَلالاتٍ غيرِ الوضعية هي داخل دائرةِ المَجاز مطلقاً. وقد كان إطلاقُ المَجاز بالمعنى بالأخصّ الأقربَ إلى فكرِ أرسطو الفلسفي، والأبرز في أقواله، فقد وردت هذه اللفظة بما تُوحيه من الدَلالةِ الخاصّةِ، في مجالِ اللفظِ والمعنى كثيراً في أقواله. كما في قوله: ((**والكلّمات السليمة والمناسبة والمَجازات هي وحدها التي تستخدم في أسلوب النثر ويتضح هذا من كون الناس لا يستعملون غير هذه، لان الجميع يستعملون المَجازات في الاحاديث كما يستعملون الكلّمات السليمة والمناسبة ولهذا فمن الواضح ان الخطيب اذا أجاد فسيكون ثم شيء "غريب" في كلّامه، وربما لم تكتشف صنعته (تكلّفه)، وسيكون معناه واضحا**))[٢]. وكذلك في قوله : ((**وكلّا الاسمين مجاز ، لكن احدهما اسم للتحقير ، والاخر ليس كذلك**))[٣] ويُمكنُ القولُ: أن أرسطو قدّم لنا رؤيةً واضحةً عن تمرّدِ اللفظِ المفردِ على معناه الوضعيّ، سواءٌ أتُرجِم ذلك الخروج إلى المَجاز، أم إلى الاستعارة[٤]. وقدّم فكرةً عن إيحاءاتِ التعبيرِ، وعن انزياحِ اللفظِ المركبّ عن المقصود من التركيبِ إلى الدلالةِ الرمزيّةِ .

وتجدرُ الإشارةُ إلى ما جاء في خطابِ أرسطو من وعيٍ نقديٍّ بالمَجاز. من حيثُ التناسبُ بين اللفظِ والمعنى. فقد قدّمَ الكثيرَ من وصايا تخصُّ الجانبَ الاستعماليَّ للمجازِ، كقولِه: ((**وأنه مهم جدا في الشعر والنثر على السواء. ولكن ينبغي على الخطيب ان يوليها- يقصد انواع المَجاز- أعظم انتباهه، لأن موارد النثر أقل من موارد الشعر. والمَجاز- أكثر من غيره- يعطي الوضوح، والمتعة، والطابع الغريب، وهو لا يمكن ان يستمد من شيء آخر. لكن يجب علينا ان نستعمل المَجازات والصفات اللازمة. ويتحقق هذا بالتزام المناسبة السليمة والا لأعوزته المناسبة، لأنه حين توضع جنبا إلى جنب تكون الاضداد أوضح**))[٥] .

وهنا جانبٌ مهمٌّ من جوانبِ البحثِ في المَجاز، وهو أنّ هذه الأداةَ البلاغيّةَ تفرضُ سلطَتَها على الكلّامِ مطلقاً. فالمَجاز يقعُ في الشعرِ، وفي النثرِ معا. وعلى الرُّغم ممّا فيهما من سماتٍ فنيّةٍ مميّزةٍ، وخصائصَ أدبيّةٍ تقتضي التقسيم بينهما؛ من لغةٍ، أو أسلوبٍ، أو موضوعٍ أو غيرِ ذلك، فقد دعا

---

(١) نفسه ، ص ٢٢٠.

(٢) الخطابة لأرسطو، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي ، مصدر سابق ، ص ١٩٧.

(٣) المصدر نفسه ١٩٨ .

(٤) ينظر : نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، د . عبد العزيز لحدويق، دار كنوز المعرفة-عمان، ط١ ،٢٠١٥، ص١٤.

(٥) الخطابة لأرسطو ، ترجمة : د. عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق ، ص ١٩٨ .

أرسطو إلى بيانِ مقدارِ الحاجةِ إلى المَجاز في الشعرِ، وفي النثرِ بعدَ عقدِه مقارنةً ذهنيّةً – بوعْيِهِ الفلسفيِّ في ذلك– و قد أوضح مقدار كميّة الاستعمال، و كيفيّته في المجالينِ. وفي قولِه : ((**واذا شئنا ان نوشي موضوعنا، فينبغي أن نستمد مجازنا من النوع الأحسن بين انواع الجنس الواحد و اذا شئنا تحقيره فلنستمده من النوع الاخس...**))[١]، فقدْ جمعَ بينَ المبدأِ الأخلاقيِّ في الحُسنِ والقُبحِ من زاويةٍ عقليةٍ، وبينَ ما يترتّبُ على تقسيمِ الموجوداتِ إلى الأجناسِ وتمايزها بالصفات؛ ليستنتج؛ ضَرورة انتقاءِ العقلِ لما يُناسبُ المقامَ، فيستحضرَ ما يحسّنُ الجنسَ الواحدَ وما يحقّرُه ، في عمليّةِ إطلاقِ الوصفِ، فهو بذلك يُعلي من شأنِ المَجاز في المدحِ والذمِّ، ويجعله على درجة من الأهميّة في التعبير. وكذلكَ قولُه: ((**كذلك ينبغي ألا تكون المَجازات متعسفة، بل ينبغي ان نعطي اسماء للأشياء التي لا اسماء لها وذلك باشتقاق المَجاز من شيء قريب الصلة، أو من نفس النوع ، بحيث أنه اذا نطق به يبدو بوضوح انه قريب الصلة به...**))[٢]. ولعلَّ في هذا القولِ من الوضوحِ ما يكفي لمسألةِ المناسبةِ بين المعنى الحقيقيِّ، والمَجازيِّ للفظِ ؛ ليكونَ سبباً في سيرِ الدلالةِ بوضوحٍ، من المعلومِ إلى المجهولِ من الاسماءِ وهذا ما يُمكنُ اعتبارُه من الضَرورة البالغةِ في العلاقةِ بين المعاني الذهنيّةِ.

- **المَجاز في الفَلسفةِ العَربيةِ.**

لعلّ الفيلسوفَ الكنديَّ أوّلُ المفكّرينَ العربِ الذين وقفوا– بتأنٍّ ودقّةٍ– على التراثِ الإغريقيِّ[٣]. فقد كان((**أول مفكر عربي مسلم تجشم عناء التعامل مع تراث غريب عنه فكرا ولغة فكانت جهوده اللبنة الاولى التي شيّد عليها فلاسفة المسلمين من بعده بناءهم الفلسفي الذي أصبح تراثا إسلاميا تميز في كثير من مواضيعه عن التراث الإغريقي**))[٤]. وهذا الاختلافُ المعرفيُّ انطلقَ من الآراءِ التي عارض بها الكنديُّ بعضَ آراءِ فلاسفةِ الإغريقِ؛ في قضايا فلسفيّةٍ، ودينيّةٍ، وغيرِها. وخالف بعضَ نظريّاتِ فلاسفةِ الهندِ وغيرِهم. فقد مثّلت هذه المخالفةُ المحاولةَ العربيّةَ الأولى لتحديدِ مسارِ الوعيِ العربيِّ، الذي اختلط بالفكرِ الإغريقيِّ، لأنّه قد ((**تمازجت الروح اليونانية بالروح الشرقية، وتأثر كلّ منهما بالآخر، [...] وبهذا نقل الاسكندر مؤثرات الحضارات اليونانية للعالم الذي فتحه، فأصبحت اللغة اليونانية هي لغة الثقافة [...] فاصبح ما للإغريق من فلسفة وعلم وفن يمارس**

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٩٨.

(٢) الخطابة لأرسطو، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق، ص ١٩٩. وينظر الصفحات(من ٢٠٠– ٢٠٨).

(٣) ينظر: الكندي" فلسفته– منتخبات"، د. محمد عبد الرحمن مرحبا، منشورات عويدات/ بيروت– باريس،ط١، ١٩٨٥، ص ٦.

(٤) بحث: نظرية المعرفة عند الكندي، د. علي هادي الموسوي، مجلة آداب البصرة / العدد (٥٥) لسنة ٢٠١١ ،ص ٣٦١ .

تأثيره على الحضارات الشرقية القديمة...))[١]. ولذلك؛ لم تقتصرْ محاولةُ الكنديِّ على العلومِ العقليّةِ، فحسب، وإنّما تناولت معارفَ كثيرةً، واحتوت علوماً متعدّدةً، بما تقتضيه المرحلة، وتستدعيه تلك اللحظة الحضاريّة[٢]. فعند تأمُّلِ ما قاله الكنديُّ عن الألفاظ التي لا معانيَ لها، والتي لا شغلَ للفلاسفةِ بها، ولا تحكي الفلسفة عن لفظ لا مطلوب فيه، ولا معنى مقصود منه؛ لتحقيق الغرض الفلسفي[٣]، علاوةً على ما قاله عن الواحدِ بالحقيقةِ والواحدِ بالمَجاز[٤]، يتّضحُ أنّ لفظة (**الحقيقة**)، ولفظة (**المَجاز**) فيهما مطلوبٌ فلسفيٌّ ومقصودٌ للدلالة على معنى، يحمل التقابل بين نوعين من الواحد؛ المرسل المطلق؛ والمضاف إلى جنسه، وهذا ما يشير إلى إفادة الكنديّ من هذه العلاقة وما تستبطن من المغايرة في الدلالة. فالحقيقة هي أصلٌ مطلقٌ مرسلٌ، لا تقيّد بنسبة إلى جنس، ولا بإضافة إلى شيء ما. والمَجاز هو المقيّد بالنسبة، والإضافة إلى غيره، فهو إطلاقُ لفظةِ الواحدِ على الحالةِ الخارجةِ عن الاصلِ .

وفي منتصف القرنِ الثالثِ، أمعنَ الفلاسفةُ العربُ النظرَ في علم اللسانِ، وأشاروا إلى علم الألفاظِ المفردةِ، والمركبّةِ، بوصفه ضرباً من ضروبِ علمِ اللسانِ، يبحثُ في الألفاظِ الدالّةِ، ويحتوي على علمِ ما تدلُّ عليه كلّ لفظةٍ؛ من جنسٍ، أو نوعٍ؛ عربيّاً كانَ، أو غيرَه، ومن المشهورِ في اللسانِ، وغيرِه، ممّا مهّد السبيلَ إلى القولِ – بمعرفةٍ – عن الحقيقةِ في القولِ، وعمّا يخرج عن الحقيقة[٥].

فعلى الرُّغمِ من تمايزِ العلومِ، واختلافِ موضوعاتِها، إلّا أنّ الرؤيةَ الفلسفيّةَ لم تغفلْ عن اشتراكِ بعضِ العلومِ في تأديةِ وظيفةٍ واحدةٍ. فقد ذكر الفارابيُّ من ذلك بعضَ اشتراكِ علمِ المنطقِ وعلمِ النحْوِ في موضوعةِ الألفاظِ ودَلالاتِها . فالمنطقُ بما يُقدّمُه من قوانينِ الألفاظِ العامّةِ التي تخدمُ الأممَ كلّها، ويُفيدُ منه علمُ النحو لأيّةِ لغةٍ بما ينفعُه من هذه القوانين. ومن هنا يُفَهم: أنّ أحوالَ الألفاظِ العامّةِ من حيثيّةٍ منطقيّةٍ تشملُ الاستعمالاتِ الحقيقيّةِ والمَجازيّةِ لكلّ لغةٍ، وتبقى الخصوصيّةُ العربيّةُ في دائرةِ النحوِ العربيِّ تتشغلُ ببيانِ أحوالِ الألفاظِ من حيثُ الوعيُ العربيُّ، بالبيئةِ واللغةِ [٦].

---

(١) بحث: الفلسفة الإغريقية في القرن الثالث قبل الميلاد الاصالة والاشكاليات، د. مها عيسى العبد الله، مجلة آداب البصرة / العدد ٨١ لسنة ٢٠١٧، ص ٣٩٦ .

(٢) ينظر: الكندي " فلسفته – منتخبات " مصدر سابق، ص٧.

(٣) ينظر: رسائل الكندي الفلسفية "القسم الأول" تح: د. محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي– القاهرة،ط٢ ، ص٦٠ .

(٤) ينظر: المصدر نفسه، ص ٨٣ .

(٥) ينظر: إحصاء العلوم، للفارابي، مصدر سابق، ص ٤٥–٤٧.

(٦) المصدر نفسه ، ص ٦٠–٦٢ .

لقد تبلوّرتْ الرؤيةُ الفلسفيّةُ العربيّةُ في أصلِ اللغةِ، ومواضعةِ الكلّماتِ، فبعدَ استقرارِ دلالاتِ الألفاظِ على المعاني، والتمييزِ بينَ ما كانَ له معنًى واحدٌ من الألفاظِ، وبين ما دلَّ على أكثرَ من معنًى، صار من الممكنِ التوسّعُ في العبارةِ، وليس على وضوحِ الدلالةِ من ضررٍ عند تكثيرِ الألفاظِ. فبعَد ثبوتِ الدلالةِ الراتبةِ بالاستعمالِ، والحضورِ الدائمِ للعلاقةِ في الذهنِ ((**صار الناس بعد ذلك إلى النسخ والتجوّز في العبارة بالألفاظ [...] فيحدث حينئذ الاستعارات والمَجازات**))[١]. ولأنّ في لغةِ كلّ أمّةٍ مواضعةً تتوارثُها الأجيالُ وتتعاهدُ دلالاتِها، وتعتادُ استعمالَها، والتفاهمَ في ضوءِ ما يترشّحُ منها من معانٍ؛ فالألفاظُ ((**تمكّنت على السنتهم وفي أنفسهم بالعادة على ما أخذوه ممن سلف منهم، وأولئك أيضا عن من سلف، وأولئك عن من وضعها لهم، بإكمال التي وضعها لهم أولئك فهذا هو الفصيح والصواب من الفاظهم وتلك الألفاظ هي لغة تلك الأمة ...**))[٢]. فما كان من التجوّزِ والتوسّعِ الدلاليِّ فهو منحصرٌ في حدودِ تلكِ اللغةِ، وفقَ اشتراطاتِها الفكريّةِ، وانتقالاتِها الذهنيّةِ بينَ المعاني الوضعيّةِ الأولى الراتبةِ في الاستعمالِ من جهةٍ، وبينَ المعاني الجديدةِ التي لم يعتادوا عليها من جهةٍ أخرى، فهذه الألفاظُ هي التي توسّعت استعمالاتُها، وتغيّرت مساراتُها الدلاليّةُ، ومع ذلك فهي لم تصلْ إلى حدِّ الوضعِ والرتابةِ، لتبقى على صعيدِ التجوّزِ في الاستعمالِ .

وقد استمرت الملاحظاتُ الفلسفيّةُ بتعقّبِ الاستعمالاتِ اللغويةِ، وخروجِ اللفظِ عن مسارِ الدلالةِ الوضعيّةِ، والمعنى الحقيقيِّ. فـ ((**أما ابن سينا وابن رشد فَهما يصنفان اللفظ الدالّ في اللغة، ويصنفانه إلى عدة اقسام، وذلك في سياق شرحهما لكتاب الشعر لأرسطو وان لم يلتزما بالتصور الارسطي كما هي العادة بالنسبة لهما...**))[٣] ، فقد التزما بما جاء عن الفارابيّ من تخصيصِ الاستعمالِ في مواضعَ معينةٍ وبكيفيّاتٍ محدّدةٍ بما ينسجم مع اللغةِ العلميّةِ، واللغةِ الشعريّةِ وما يترتّبُ على ذلك من دلالات، ووظائف. وبذلك يمكنُ القولُ: إنّ الأثرَ الفلسفيَّ باتَ واضحاً في الفكرِ العربيِّ في مسألةِ الإطلاقِ الحقيقيِّ والإطلاقِ المَجازيِّ للألفاظِ في اللغةِ، من حيثُ التوسّعُ في الاستعمالِ، والتغييرُ في الدلالةِ، وما ترتّبُ على ذلك من معرفةِ الدورِ الدلاليِّ، والبعدِ الوظيفيِّ، الذي يلعبُه المَجاز في اللغةِ في مختلفِ ميادينِ الاستعمالِ. فـ ((**لقد ميّز كلّ من ابن سينا وابن رشد– مثلهما مثل الفارابي من قبل– اللغة العلمية عن اللغة الشعرية على أساس أن الاولى تسعى إلى تحقيق الإفهام والإبانة، ومن ثمّ فهي لغة ثابتة مباشرة، لأنّها تتوسل بالألفاظ التي تدل على معانيها التي وضعت**

---

(١) ينظر : الحروف، للفارابي، تحقيق : د. محسن مهدي، دار المشرق – بيروت، ط١، ١٩٩٠، ص ١٤١.

(٢) ينظر : الحروف، للفارابي، مصدر سابق ، ١٤٢ .

(٣) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ،مصدر سابق، ص١٧٣.

لها اول ما وضعت. أما اللغة الشعرية فإنها لا تهدف إلى الإفهام وحده بل التعجب والإلذاذ ومن ثمّ فهي تتجاوز الدلالات الوضعية الثابتة للألفاظ، وتنحرف عما هو مألوف وشائع في اللغة دلاليا وتركيبيا))[١]. وذلك ما يقدّمُ للوعيِ النقديِّ، و البلاغيِّ، معرفةً بعلاقةِ الألفاظِ بالمعاني من جهةٍ، وعلاقةِ المعاني الحقيقيّةِ بالمَجازيّةِ من جهةٍ أُخرى؛ لمعرفةِ المسوّغاتِ المسبّبةِ لها والعلاقاتِ التي خرجت بها هذه الاستعمالاتُ المَجازيّةُ للغةِ .

ومن الجديرِ بالملاحظةِ: أنّ الفكرَ العربيَّ لم يكنْ تابعاً للفكرِ اليونانيِّ بذلك. بل، كانَ على العكسِ من ذلك؛ لـ ((**أنّ المناطقة العرب قد أضافوا إلى صاحب الأورجانون و شراحه اليونان إضافة جديدة[...] فقد راح المناطقة العرب يتدارسون الألفاظ دراسة واسعة، معللين بأنهم لن يبحثوا في اللفظ ذاته، بل في اللفظ من حيث صلته بالمعنى. وهذه فكرة سادت عند جميع المناطقة العرب**))[٢]، كما أنّهم ذكروا تقسيماتٍ للألفاظِ تختصُّ باللغةِ العربيّةِ، من حيثُ الفكرُ، واللفظُ ، والتركيبُ[٣].

- **المَجاز عندَ علماءِ التفسيرِ والكَلامِ.**

أخذ مبحثُ المَجاز مجالاً واسعاً في الحقولِ المعرفيّةِ الإسلاميّةِ، كحقلِ التفسيرِ، وحقلِ الإعجازِ، وحقلِ الكلّامِ الذي يُعنى بمعرفةِ أُصولِ الدينِ، وإثباتِ العقائدِ الدينيّةِ، ودفعِ الشبهاتِ عن المعتقداتِ[٤]، لما للمجازِ من قيمةٍ في وعيِ الإنسانِ العربيِّ، وما يتعلّقُ بذلك من فَهمِ النصِ القرآنيِّ، والعقائدِ الإسلاميّةِ. فقد كان للمجازِ الاثرُ الأكبرُ في معالجةِ بعضِ مسائلِ هذه العلومِ. فظاهرةُ التأويلِ– مثلاً– تتعمّقُ تطبيقاتُها في دائرةِ الإعجازِ القرآنيِّ. وقد تناولَها العلماءُ، ووضعوا لها حدوداً تصوّريةً؛ لتفسيرِ الخطابِ القرآنيِّ؛ عن طريقِ الربطِ بوجوهِ التعبيرِ المَجازيِّ، والعلاقاتِ الدلاليّةِ التي تنشأُ بين اللفظِ والمعنيِ، في الأساليبِ العربيّةِ. ومهما يكن من اختلافٍ واقعٍ بين المذاهبِ الإسلاميةِ، في أصولِ الدينِ، وفروعِه، من حيثُ ضَرورة اتّباعِ العقلِ في الوصولِ إلى فَهمِ النصوصِ القرآنيّةِ، و ضَرورة

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٨١.

(٢) تطوّر المنطق العربي ، نيقولا ريشر، ترجمة : د. محمد مهران ، دار المعارف – مصر ، ط١ ،١٩٨٥ ، ص ٤٠.

(٣) ينظر: المصدر نفسه ، ص ٤١ ، وما بعدها.

(٤) ينظر: المعجم الفلسفي، مصدر سابق ، ص ٢٣٥.

التأويلِ في قضيّةِ الإعجازِ، إلّا أنّهم لم يخرجوا عن دائرةِ البيانِ البلاغيِّ في التأويلِ. لأنّ العقلَ العربيَّ ملتزمٌ بالأبعادِ المعرفيّةِ التي تسمحُ بها وجوهُ البيانِ العربيِّ(١).

ولو نظرنا إلى بعضِ ما اتّفقَ عليه علماءُ الكلّام، من تصوّرِ الإعجازِ القرآنيِّ إعجازاً بلاغيّاً، وما استقر عليه الوعيُ العقائديُّ من ضَرورةِ تأسيسِ علمِ البلاغةِ لمعرفةِ الإعجازِ، لوجدنا اتّفاقاً كبيراً على تبويبِ الوجوهِ البلاغيّةِ بوضوحٍ، بما في ذلك من المصطلحات البلاغيّة التي احتشدت في بحوثِهِمُ الكلّاميّةِ في مسألةِ الإعجازِ، ولرأينا أيضاً، خلافات كثيرةً في بعضِ المبادئِ البلاغيّةِ الفرعيّة.

ولعلّ أهمَّ الخلافاتِ وأشدَّها خُطورة هو الخِلافُ على مبدأِ المَجاز، بوصفه مفهوماً مهمّاً في تأويلِ النصِّ القرآنيِّ في حقلِ الدراساتِ الكلّاميّةِ التي عُنيتْ بالإعجازِ البلاغيِّ(٢).

إنّ مرحلةَ النشأةِ البلاغيّةِ التي جاءت متأثرةً بالفكرِ الفلسفيِّ، تأثرتْ بالفكرِ الكلّاميِّ أيضا. فالبلاغةُ في هذه المرحلةِ كانت نشاطاً مجاوراً لأنشطةٍ علميّةٍ أخرى، تمازجت معها وتداخلت فيها، من أجلِ تحقيقِ غايةٍ كُبرى، وهي فَهمُ النصوصِ القرآنيّةِ، والأدبيّةِ. و كان النظرُ في الفنونِ البلاغيّةِ متوزّعاً بين بيئاتٍ فكريّةٍ متعدّدةٍ، ((**منها المتكلّمون والمفسرون، وقد قدموا كتب : مجاز القرآن لأبي عبيدة، ومعاني القرآن للفراء، وتأويل مشكلّ القران لابن قتيبة ...**))(٣)

فمنذُ الحادثةِ التي كانت سببا في تأليفِ أبي عبيدةَ(*) كتابَ(**مجاز القران**) برزَ أثرُ المَجاز، بوصفهِ فنّاً بلاغيّاً ممارساً في النصِّ العربيِّ، واتّضحت الرؤيةُ النقديّةُ للمجازِ، وتوظّفتْ في تأويلِ النصِّ للوصولِ إلى الدَلالاتِ المَجازيّةِ التي تقعُ خارجَ دائرةِ الوضعِ. فقد عقدَ المقارنةَ بين النصِّ القرآنيِ، والشعرِ العربيِّ، ليكشفَ- بوعيهِ النقديِّ، ومعالجتِه البلاغيّةِ-عن كيفيةِ التوصّلِ إلى فَهمِ النصِّ القرآنيِّ عن طريقِ ما جاء على لسانِ العربِ من استعمالاتِ للمفرداتِ، والأساليبِ، ووسائلِ الإبانةِ عن المعاني. وبذلك فقد أطلقَ لفظَ المَجاز على كلّ ما هو داخل في بيانِ المعاني، ومشتركاً في توضيحِ

---

(١) ينظر: بنية العقل العربي، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، ط ٩، ٢٠٠٩ ، ص٦٦.

(٢) ينظر: ما البلاغة، د. مجدي أحمد توفيق، مؤسسة سندباد للنشر والإعلام – القاهرة. ط١، ٢٠١٣، ص٥١.

(٣) ينظر: المصدر نفسه ، ص ٨٥-٨٦ .

(*) مَعْمَر بن المثنى التيمي البصري النحوي العلامة؛ الذي قال فيه الجاحظ : لم يكن في الارض خارجي ولا جماعي اعلم بجميع العلوم منه. (**ينظر** : وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، لابن خلكان، تر: د. إحسان عباس ، دار صادر – بيروت ، ج ٥ ص ٢٣٥).

النصِّ[١]. فأبو عبيدةَ الذي كان ذا باعٍ طويلٍ في العلومِ الإسلاميّةِ والثقافةِ العربيّةِ[٢] أطلقَ اللفظَ بالمعنى الأعمّ؛ ليتّضحَ دورهُ في ميدانِ تأويلِ النصّ القرآنيّ، وغيره من المجالاتِ المعرفيّةِ في الوعيِ العربيِّ، وتتّضحَ أنواعُه البيانيّةُ المختلفةُ، وأدوارُها البلاغيُّة في التعبيرِ عن المعنى.

وتكشفُ الأسئلةُ التي طُرِحَت على أبي عبيدة، عن تراجعِ الفَهمِ، وابتعادِ الوعيِ عن دلالاتِ اللغةِ العربيّةِ، وأساليبِ تعبيرِها، وصُورِها البيانيّةِ، ومفرداتِها العربيّةِ؛ لأنّ الذين شهدوا نزول القرآن والذين سمعوه من الصحابة كانوا على دراية، ووعي بما فيه من معانٍ، وما يحمل من أساليبَ بلاغيّةٍ عربيّةٍ، جاءتْ وفقَ الاستعمالِ العربيِّ للألفاظِ في ضوءِ علاقاتِها الدَلاليّة. وبَعدَ تلكَ المرحلةِ شهدتْ اللغةُ انقطاعَ أهلِها عن فَهمِ ألفاظِها، وإدراكِ المعاني التي تحملُها، فكانت الأسئلةُ التي طُرِحت كاشفةً عن غيابِ معرفةٍ كانتْ حاضرةً من قبلُ[٣].

وكلّما تقدّمَ العهدُ كثُرت الأسئلةُ، واتّسعتْ دائرةُ الاستفهامِ حولَ القرآنِ، من حيثُ توافقُه مع ما جرى عليه اللسانُ العربيُّ، وما اختصتْ به اللغةُ العربيّةُ: من الأساليبِ الفنيّةِ، والصورِ البيانيّةِ المختلفةِ، والتي يَرى أبو عبيدةَ أنّها تندرِجُ تحتَ المَجاز بالمعنى الأعمّ. وبذلك أصبحَ التفسيرُ الذي قدّمَه، منعطفاً عربيّاً. روحُه البلاغةُ، وقوامُه الرأيُ البيانيُّ الذي يكشفُ دورَ الوسيلةِ البلاغيّةِ في فَهم النصّ، وأثرَ الطريقةِ البيانيّةِ التي تحتلُّ موقعاً مهمّاً في التصوّرِ الكلّاميِّ لمسألةِ الإعجازِ القرآنيِّ حتى أصبحَ مرجعاً بارزاً في الثقافةِ العربيّةِ بمختلفِ حقولِها [٤] .

ووقوعُ المَجاز عند مَن اعتقدَ أنّه ممارسةٌ بلاغيّةٌ، وفنٌّ بيانيٌّ، وأسلوبٌ من أساليبِ الكلّامِ العربيِّ ، هو أقلُّ من الكلّامِ الحقيقيِّ ، متمثّلاً في خروجِ اللفظِ عن موضوعِه في أصلِ اللغةِ، بطرقٍ متعدّدةٍ . و قد أنكرَ المَجاز مَنْ يرى أنّه أخو الكذبِ، وأنّ القرآنَ منزّهٌ عنه؛ لأنّه عدولٌ عن الحقيقة عندما تضيق سبلُ التعبيرِ، وكلّامُ اللهِ أجلُّ من أنْ تضيقَ به الموارِدُ. ويُلاحَظُ أنّ كلّا الاتجاهين يتّفقانِ على أنّ المَجاز هو خروجٌ عن المدلولِ الوضعيِّ، وعدولٌ عن الحقيقة ، إلى البعدِ الاستعماليِّ المحكومِ بالسياقِ؛ لضَرورة التأويلِ، وعدمِها في قضيّةِ الإعجازِ[٥].

---

(١) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧،ج ٣، ص١٩٣ .

(٢) ينظر: مجاز القرآن، أبو عبيدة، تحقيق: د محمد فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي – القاهرة ، ج ١، مقدمة المحقق– ص١٣ .

(٣) ينظر: ينظر: مجاز القرآن ، مصدر سابق ، مقدمة المحقق – ص ١٦.

(٤) ينظر : المصدر نفسه، مقدمة المحقق ص١٦–١٧.

(٥) ينظر: الاتقان في علوم القران، السيوطي، تح: الشيخ شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة ناشرون–لبنان،ط١، ٢٠٠٨،ص٤٩٤.

و يمكن القول– بعد التأملِ في كتبِ التفسيرِ– أنّ المَجاز أُطلِقَ بالمعنى الأعمّ، كما جاء عند أبي عبيدة، شاملاً الطرقَ التعبيريّةَ التي يسلِكها النصُ القرآنيُّ [١]، وليسَ قسيمَ الحقيقةِ في الإطلاقِ البلاغيِّ، وعلى ذلك قال ابنُ قتيبة:((**وللعرب " مجازات" في الكلّام، ومعناها : طرق القول و مآخذه. ففيها: الاستعارة ، والتمثيل، والقلب، والتقديم، والتأخير، والحذف، والتكرار، والإخفاء، والإظهار، والتعريض، والإفصاح والكناية، والايضاح [...] مع أشياء كثيرة ...**))[٢].

وهذا الإطلاقُ الأعمُّ قد يقعُ فيه الإعجازُ في النصِّ القرآنيِّ. فالقدرةُ البيانيّةُ بالخروجِ على حدِّ العرفِ في الاستعمالِ، والعدولُ بينَ الأشياءِ، والتنقّلُ بينَ الأبوابِ، لم يُحْسِنْ العربُ– مهما حاولوا – الخروجَ عن المعنى المألوفِ. فقد اتفقَ أهلُ الصَناعةِ منهم على وقوع النقصِ عند شعرائِهم بالتنقّلِ بينَ المعاني ((**ولكنّ القرآن– على اختلاف [فنونه و] ما يتصرف فيه من الوجوه الكثيرة والطرق المختلفة– يجعل المختلف كالمؤتلف، والمتباين كالمتناسب، والمتنافر في الأفراد إلى حدّ الآحاد. وهذا امر عجيب، تبين به الفصاحة، وتظهر به البلاغة، ويخرج معه الكلّام على حد العادة ويتجاوز العرف**))[٣]. فلذلك؛ الخطاب القرآنيّ، وما فيه من ((**البسط والاقتصار، والجمع والتفريق، والاستعارة والتصريح ، والتجوز والتحقيق، ونحو ذلك من الوجوه التي توجد في كلّامهم – موجودة في القرآن. وكلّ ذلك مما يتجاوز حدود كلّامهم المعتاد بينهم، في الفصاحة والإبداع/ والبلاغة**))[٤]. وهكذا ظلّ يُتناقل معنًى المَجاز بالإطلاقِ الأعمِّ، من عالمٍ إلى آخرَ، ومن سابقٍ إلى لاحقٍ، حتى استقرّ الإطلاقُ الاصطلاحيُّ للفظةِ المَجاز في الحقلِ البلاغيِّ.

ومن الجدير بالملاحظة أنّ المَجاز ظلّ يدورُ– شأنُه شأنُ المفاهيمِ البلاغيِّة الأُخرى – بين الحقولِ المعرفيّةِ المتنوّعةِ بمعنى التوسّعِ في الاستعمالِ، والترخّصِ في التعبيرِ بصفةٍ عامّةٍ، وبمختلفِ الطرقِ التعبيريّةِ. وهو بذلك يكونُ مصطلحاً غيرَ مستقرٍّ، وغيرَ مصنّفٍ علميّاً، وتندرجُ تحتَه مفاهيمُ بلاغيّةٌ كثيرةٌ؛ من بيانيّةٍ، وغيرِها. فهو ((**يجمع بذلك كلّ ما يمكن أن ينطوي تحت هذا المعنى في اللغة والنحو والبلاغة**))[٥]، إلى أنْ استقرَّ – بعد تطوّرٍ– في القرنِ الخامسِ الهجريِّ.

---

(١) ينظر: مجاز القرآن، مصدر سابق، ص١٩. وأيضا: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مصدر سابق ج٣، ص١٩٣.

(٢) تأويل مشكلّ القرآن، تح: السيد أحمد الصقر، دار التراث– القاهرة، ط٢ ،١٩٧٣، ص ٢٠–٢١.

(٣) ينظر: إعجاز القرآن، للباقلاني، تحقيق : السيد احمد الصقر، دار المعارف – مصر، ط ٣، ب ت، ص ٣٨

(٤) المصدر نفسه ص ٤٢.

(٥) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرمّاني والخطّابي. والجرجاني، تحقيق: د. محمد خلف الله أحمد، ود. محمد زغول سلام، دار المعارف – مصر ، ط٣، ب ت، ص ١٦١.

وبالنّظرِ إلى ما يراه الجمهورُ من علماءِ المسلمين، وما اتفقَ عليه علماءُ البلاغةِ : من أنّ المَجاز واقعٌ في اللغة، وأنّه شطرُ الحُسْنِ، والجمالِ في القرآنِ، وأنّه أبلغُ من الحقيقةِ، وأنَّ إنكارَه إنكارٌ لأساليبِ البيانِ والفنونِ الجماليّةِ في القرآنِ، من الحذفِ، والتوكيدِ، والتثنيةِ، والقصصِ، وغيرِها[١]، فإنّه يمكنُ أنْ يستدلَّ على وقوعِ المَجاز في الخطابِ النقديِّ، دونَ أن يُحتملَ أنّه ممارسةٌ فنيّةٌ فحسب، يَعدِلُ بها الناقدُ عن الحقيقة، فلا يتوثّقُ بذلك الوعيُ، ولا يتوصّلُ به إلى الحكم النقديّ. وما يُمكنُ أنْ يقوّيَ هذا القولَ هو المؤلفاتُ النقديّةُ العربيّةُ التي جاءت محمّلة بالتنظير، والتطبيقِ لهذا الأسلوبِ البيانيِّ، وبالوقوفِ على أنواعِه، وعلاقاتِه الفنيّةِ. فقد نالَ العنايةَ البارزةَ في مجالِ تفسيرِ القرآنِ من جهةٍ، وفي مجالِ نقدِ الأدب من جهةٍ أُخرى .

- **المَجاز عندَ عُلماءِ أُصولِ الفِقْهِ.**

ومن الضَرورة بمكانٍ أنْ يتناولَ علمُ أصولِ الفقهِ الألفاظ، ودَلالاتِها اللغويّةَ؛ لكونِها الآلةَ الصوتيّةَ التي تُجنِّبُ العنايةُ بها المخاطَبَ من إساءةِ الفَهم، والوقوعِ في المُغالطاتِ اللفظيّةِ التي يُسبّبُها الاشتراكُ في المعنى، وغموضُ الدَلالةِ. فالألفاظ المنقولةُ من حقلِ الوضْعِ اللغويِّ إلى الحقلِ الفقهيِّ– وغيرِه من الحقولِ المعرفيّةِ– تقعُ ضِمنَ دائرةِ العِنايةِ، وتحتَ النظرِ؛ لأنَّه:((**لاريب في كون الألفاظ موضوعة بإزاء معانيها من حيث هي، لا من حيث هي مرادة للافظها...**))[٢]، وهذه علاقةٌ وضعيّةٌ أُولى، مِنْ ثَمَّ يأتيْ الاستعمالُ متأخّراً بما يَقتضي الحقلُ العلميُّ من المعاني التي تُسْتُعملُ الألفاظُ فيها، بعدَ عنايةِ المُستعِملِ، و قصْدِه الذي يُسوّغُ له النقلَ، ويحقّقُ له المرادَ.

ففي دائرةِ الوضعِ يتّضحُ القصدُ، ويَنْكشفُ المعنى الحقيقيُّ، بمجردِ حضورِ اللفظِ، وبهذا التبادرِ يمكنُ أنْ يُستَدلَّ على الحقيقةِ، فـ ((**لا يخفى أنّ تبادر المعنى من اللفظ و انسباقه إلى الذهن – من نفسه وبلا قرينة– علامة على كونه حقيقة فيه؛ بداهة أنه لولا وضعه له لما تبادر**))[٣]. ولكنَّ الألفاظَ التي تَخرجُ عن الوضعِ، إلى الاستعمالِ تقعُ بينَ معانٍ متعدّدةٍ. ولا يتحقّقُ ظهورُ المعنى المقصودُ منها، إلّا بمعرفةِ أحوالِ الألفاظِ، حتّى تَظْهرَ منها المعاني العامّةُ، أو الخاصّةُ، ويَتَشَخّصَ

(١) ينظر: الاتقان في علوم القران، مصدر سابق ، ص ٤٩٤ .

(٢) كفاية الأصول، الآخوند الخراساني. تحقيق: محمد حسن الموسوي، مؤسسة ذوي القربى– قم، ط١، ١٤٣٤هـ.ق، ج١، ص٢٨٧.
(٣) المصدر نفسه ، ص ٢٩٤.

ظهورُ المقاصدِ بالوضعِ، أو بإطلاقِ الكلّام، لِيرتفعَ الشكُّ، وينقطعَ النزاعُ على صعيدِ المفرداتِ و هيئاتِها، أو الجُمَلِ و تراكيبِها.[١]

فعلماءُ أُصولِ الفِقْهِ إذنْ؛ يَنحوَن مَنَحى عُلماءِ المنطقِ و الفلسفةِ، و الكلّامِ، في قصْدِ المعنى، والعنايةِ بما وراءَ الألفاظ؛ للبحثِ عن الأُصولِ العامّةِ في استنباطِ الأحكامِ الشرعيّةِ، وبيانِ حجيّةِ تلكَ الأصولِ الكلّيّةِ، المُشترِكةِ في عمليّةِ الاستدلالِ الفِقْهيِّ، على المقاصدِ الشرعيّة، من أجلِ تحديدِ الموقفِ العمليِّ للإنسانِ. فعلمُ الأصولِ وما في مباحِثِهِ من دورانٍ دائمٍ حولَ دَلاليّةِ الأدلّةِ[٢]، لا مناصَ له من الوقوفِ على البحوثِ اللفظيّةِ، والعنايةِ بها ((**على قسمين: أحدهما: البحوث اللغوية. والآخر: البحوث التحليلية**))[٣]. وما فيهما من عنايةٍ بالألفاظِ، و توظفِيها في دائرةِ الاستعمالِ الأصوليِّ؛ لما يترتّبُ على ذلكَ التوظيفِ، من أثرٍ دَلاليٍّ في استنباطِ الحكمِ الشرعيِ .

إنَّ قضيةَ الإطلاقِ الحقيقيِّ والمَجازيِّ، من القضايا التي شَغَلَتْ الفكرَ الأصوليَّ كثيراً ونالتْ حظَّها الوافرَ في البحثِ عن دلالةِ اللفظِ . فمن الواضحِ جداً أنّ عَلاقةَ الألفاظِ بالمعاني لا يُمكنُ لِعلمِ الأصولِ– كغيرِه من العلومِ– أنْ يغفلَ عن أهمّيتِها، فيغضَّ النظرَ عنها؛ لأنَّ اللفظَ ، وبعدَ خروجِه عن دائرةِ الوضعِ، و نقلِه إلى حقلٍ معرفيٍّ جديدٍ، يكتسبُ دلالةً إضافيّةً، تقفُ على مسافةٍ، أبعدَ من مسافةِ اللفظِ عن دَلالتِه الوضعيّةِ، على المعنى الحقيقيِّ، الذي يَتبادرُ منه عندَ استعمالِهِ للوَهلةِ الأولى. وبذلكَ لا تتحقّقُ باللفظِ مقاصدُ المتكلّمِ الإضافيّةُ، التي تتولّدُ بالعلاقاتِ غيرِ الحقيقيّةِ. وفي علمِ الأصولِ؛ لأنّ الدليلَ الشرعيَّ يتمثّلُ في ألفاظٍ يحكمُها نظامُ اللغةِ[٤]، فلابدَّ من بيانِ المعنى الحقيقيِّ الناشئ من العلاقةِ الوضعيّةِ، والتفريقِ بينه، وبين المعنى الاستعماليَّ، الذي يتعلّقُ به اللفظُ في دائرةِ الاستعمالِ الأصوليِّ؛ لِيساعدَ ذلك البيانُ على ممارسةِ الدليلِ اللفظيِّ، والتمييزِ بينَ درجاتٍ من الظهورِ اللفظيِّ؛ لِيتحقّقَ من هذه المعرفةِ الإطلاقُ الحقيقيُّ الاصطلاحيُّ الذي يخصُّ علمَ الاصولِ والذي يَتبادرُ إلى الذهنِ الشرعيِّ عندَ استعمالِه في هذا العلمِ؛ ليكشفَ النقلُ عن وضعٍ جديدٍ ومعنًى حقيقيٍّ ثانٍ في إطارِ الدلالةِ الأصوليةِ[٥].

---

(١) ينظر: أصول الفقه ، الشيخ محمد رضا المظفر ،مؤسسة إسماعيليان/ ايران– قم ، ط٧ ،١٤١٦ هـ ، ج١، ص٩٣.

(٢) دروس في علم الاصول "الحلقة الثالثة"، محمد باقر الصدر، شريعت – قم ، ط٨ ، ١٤٣٦هـ ، ص ١٩.

(٣) المصدر نفسه ، ص ٧٧ .

(٤) ينظر: دروس في علم الاصول، مصدر سابق، "الحلقة الثانية"، ص ٢١٥.

(٥) ينظر: المصدر نفسه ، ص ٢١٥.

ومن هنا يُمكنُ أنْ يُلاحظَ : ((**أن هذا المعنى الوظيفي الناشئ، من تركيب الجملة كان مجال بحث ثلاثة اختصاصات من ثقافتنا العربية، بحسب حاجة أصحابها إلى المعنى التركيبي هي : علم النحو، وعلم البلاغة، وعلم أصول الفقه**))[1]. فاللفظُ يخضعُ لعلاقةٍ وضعيّةٍ في اللغةِ، ويكونُ له معنًى حقيقيٌّ فيها، ويستعملُ في دائرةِ البحثِ الاصوليِّ، ويكونُ معنًى مناسباً للمعنى الأول، هو المسوّغ للاستعمال والنقل [2]. ومن هنا، يبدأ بعد الدلالة المعجمية، من الوضع، التمرّدُ على الدلالة؛ لِيتجاوزَها اللفظُ باحثاً– بمُسوِّغٍ للاستعمالِ–عن علاقةٍ جديدةٍ، ودلالةٍ إضافيةٍ، في محاولةٍ منه لبيانِ المعنى الثاني، بطريقةٍ بلاغيّةٍ مختلفةٍ. وأسلوبٍ بيانيٍّ جديدٍ تكفّلَ علمُ البيانِ ببيانِ ذلك. وإذا كانَ اللفظُ قد تمرّدَ على دَلالاتِ اللغةِ ووظائِفِها الوضعيّةِ واللسانيّةِ فهو يكتسبُ معانٍ وظيفيّةٍ من التركيبِ الذي استُعْمِل فيه. ويقومُ علمُ المعاني بتشخيصِ الأسلوب الخبريَّ من الإنشائيَّ. وتتداخلُ الوظائفُ التركيبيّةُ في هذا المستوى مع ما تقدّم؛ لتكونَ الألفاظُ مجهّزةً بكلّ مكامنِ الدلالةِ، داخلةً في الحقل المعرفيّ– كعلم الاصول مثلاً– ليضيفَ الحقلُ الخاصُّ، إلى المعنى الحقيقيِّ إضافةً معنويّةً، وقصداً يترشّح من الدلالةِ الخاصّةِ، يتحقّقُ بها المرادُ الاستعماليُّ، بما فيه من بعدٍ وظيفيٍّ.

إنّ الاستعمالَ الأصوليَّ للمجازِ هو نقلٌ معيّنٌ ثابتٌ يرادُ به إطلاقٌ اصطلاحيٌّ على الألفاظِ التي تخرجُ عن الدلالاتِ اللغويةِ؛ لتستقرَّ في معانٍ أصوليّةٍ، وتعرفُ بها على أنّها ألفاظٌ حقيقيّةٌ، هجرتْ معانيها اللغويّة، وعرفت بهذا المعاني الاصطلاحيّة الجديدة. وهذا ما وقع أيضاً، في الدراساتِ النقديّةِ من حيثُ توظيفُ الألفاظِ التي تَنتقلُ من حقلِ اللغةِ، إلى حقلِ النقدِ؛ لتستقرَّ على دَلالاتٍ تنتمي إلى حقلٍ معرفيٍّ خارجَ الدائرة. وتقعُ ضمنَ اشتراطاتِ الاستعمالِ في نقدِ الأدب. والقرينةُ المعنويةُ التي يُنتجُها السياقُ هي المانعةُ من إرادةِ المعنى الوضعيِّ، والصارفةُ إلى المعنى الاستعماليِّ، الذي يكونُ إطلاقاً حقيقيّاً عرفيّاً في النقدِ، يتبادرُ من حضورِ اللفظِ ما اسْتُعْمِل فيه من المعنى النقديِّ.

- **المَجاز من الدائرةِ اللغويّةِ إلى العنايةِ البلاغيّةِ.**

احتلّت الدراسةُ النحويّةُ صدارةَ الدراساتِ اللغويّةِ، والنقديّةِ، والأدبيّةِ، وكانت متوزعةً بين المستوى الأولِ، الذي يخصُّ التصويبَ والتخطئةَ، وبين المستوى الثاني الذي يبحثُ عن تجاوزِ التراكيبِ المدلولاتِ الوضعيّةِ، إلى مراحل الإبداع، والجمالِ في القولِ. فـ ((**اللغة العربية ذات سمات وخصائص اهتم لها النحويون القدامى أمثال سيبويه وغيره، كما اهتموا بالتراكيب، أدركوا أن الخبرة**

(١) البحث النحوي عند الاصوليين، د. مصطفى جمال الدين، منشورات دار الهجرة / ايران– قم، ط٢ ، ١٤٠٥ هـ. ق، ص ٩.
(٢) ينظر: المصدر نفسه، ص ٢٢١.

بتراكيب اللغة هي في الوقت ذاته خبرة بالأغراض التي تعبر عنها، أو بعبارة أخرى أدرك النحاة أن هناك ارتباطا قويا بين ما يسمّى التراكيب وما يسمّى بالمعاني والأفكار، فالعلاقة بين الفكر واللغة شغلت من بعض الوجوه هؤلاء النحاة))[1].

قدّم علماءُ النحوِ لمفردةِ (**المَجاز**) ما تعنيه الكلّمةُ من معنًى. حتى تبلورَ عن هذه الرؤيّة للتركيب المَجازيّ ما يقومُ به التشكيلُ المَجازيُّ من دورٍ في البيانِ العربيِّ، تتآزر فيه التراكيبُ، والمعانيُ[2]، وقد اتّضح بذلك: أنّ الاستعمال النحويُّ للفظة (**المَجاز**) يأتي بالمعنى الأعمّ، كما في بيانِ مجازاتِ القرآنِ الكريمِ[3]، فقد ذكرَ النحويونَ ما يمكنُ أن يُستدلَّ به من اللفظِ على ما هو خارجٌ عن الوضعِ والمتمّثلِ بالمعنى العامِّ للآيةِ. وقد توثّقَ الارتباطُ بين الدراسةِ النحويّةِ، والدراسةِ البلاغيّةِ، حتى تضافرتْ الجهودُ النظريّةُ في البحثِ عن وجوه البيانِ، فنتجَ عن هذه التأملات النقديّةِ دورُ التراكيبِ النحويّةِ المنظّمةِ، والأساليبِ البيانيّةِ المنتظمةِ، في طرقِ تأديةِ المعاني.

وعلى الرُّغم من أنّ الدراساتِ النحويّةَ شَقّتْ طريقَها إلى التركيبِ إلّا أنّها لما اتّجهتْ((**إلى القرآن الكريم لضبط نصّه لم يكن هذا المستوى كافيا لإبراز نواحي الإعجاز فيه؛ ممّا هيّا لبعض النحاة أن يقوموا بدور هامّ في بيان هذا الإعجاز من خلال توجيه الدراسة النحوية إلى نواحٍ جمالية تركيبيّة، عن طريقها تبرز ملامح الإعجاز القرآني برصد العلاقات التركيبية في الآيات ونسقها المعنوي، وهي أمور لا عهد للنحوي التّقعيديّ بها))**[4].

وفي دائرةِ البلاغةِ العربيّةِ اتّجه الوعيُ البلاغيُّ – في تحديده للمفاهيم البلاغية– وجهةً معرفيّةً تَعنى بالجوانبِ الجماليّةِ للممارساتِ البيانيّةِ، وأبعادِها الدلاليّةِ في الاستعمالِ العربيِّ، بما يتحققُ بذلك من معرفةِ الوظائفِ التي تقومُ بها الأدواتُ البلاغيّةُ إلى جانب الوظائفِ اللغويّةِ الأخرى. ومن هنا أخذَ مفهومُ المَجاز دلالتِهِ الاصطلاحيّةِ في الحقلِ البلاغيِّ، مغايرةً للإطلاقِ اللغويِّ، والاستعمالاتِ المتعددةِ في الحقولِ المعرفيّةِ المختلفةِ التي تناولتْ المَجاز كما تقدّم .

وقد تبلور عن النظرِ البلاغيِّ بالعلاقةِ المَجازيّةِ أنّها علاقةٌ لفظيّةٌ، يتّصفُ بها اللفظُ دونَ المعنى على نحو الحقيقةِ. وربّما يتصّفُ بهما المعنى مجازاً بنحوِ علاقةٍ ما؛ حيثُ كونُ اللفظِ طريقَ

---

(١) البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، نوبهار للطباعة–القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٤، ص ٣٩.

(٢) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، مصدر سابق، ص١٩٦.

(٣) ينظر: الكامل في اللغة والأدب، للمبرد، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي– القاهرة، ط٣، ١٩٩٧، ج٤، ص ١٠٤ .

(٤) البلاغة والأسلوبية، مصدر سابق، ص ٣٩.

المعنى، وأداتَه، والآلةَ التي تُعبّرُ عنه، و تُوصِلُ إليه. فبحثُ الحقيقةِ والمَجاز هو بحثٌ في اللفظِ حقيقةً، وفي المعنى تجوّزاً [١]. وبذلك توافقُ الرؤيةُ البلاغيّةُ الآراءَ المعرفيّةَ الأُخرى .

كما قد أتّضح أنَّ الحقيقةَ والمَجاز وصفانِ يطلقانِ على الألفاظِ المفردةِ، والمركبّةِ، وأنَّ ((**حدّ كلّ واحد من وصفي المَجاز و الحقيقة إذا كان الموصوف به المفرد، غير حدّه إذا كان الموصوف به الجملة** ...))[٢]. ومن هنا يُعلمُ أنّ التجوّزَ في الاستعمالِ يقعُ في اللغةِ فيتشكلَّ المَجاز اللغويَّ، ويقعُ في التركيبِ مطلقاً، فيتشكلَّ المَجاز العقليَّ في أيِّ مركّبٍ. ومعنى ذلك: أنّه لا فرقَ في خرقِ الدَلالةِ بين التركيبِ الخبريِّ، والتركيبِ الإنشائيِّ، والاتصاف بالحقيقة أو بالمَجاز. ولكنْ، من حيثُ الوظيفةُ وتأديةُ الغرضِ فكمال الفرقِ بينهما. فالنسبةُ الخبريّةُ الواقعةُ في المركّبِ الخبريِّ، وما يتعلّقُ بها من احتمالِ الصدقِ والكذبِ، تجعلُ المَجاز في المركّبِ الخبريِّ واقعاً في موقعِ التصديقِ الإقناعِ[٣]. بينما المركّبُ الانشائيُّ الذي لا يقومُ على نسبةٍ خبريّةٍ خارجيّةٍ، فلا يتعلّقُ به إلّا التصوّرُ المثيرُ للجمالِ والتخييلِ. ففي الإنشاءِ تُخلقُ النسبةُ، دون واقعٍ سابقٍ عليها، تُقاسُ عليه، وتُقارَن به.

فالحقيقةُ والمَجاز لمطلقِ اللفظِ المفردِ منه، والمركّبِ على حدٍّ سَواءٍ. وما يتّصفُ من اللفظُ المفردُ بهما يكونُ له بُعْدٌ تصوريٌّ يتخلفُ- بالضَرورة – عمّا يتّصفُ به اللفظُ المركّبُ من تصورٍ يستتبعُه حكمٌ تصديقيٌّ. وهذا الوصفانِ استقرا كمصطلحينِ في الحقلِ البلاغيِّ، فأصبحَ ((**كلّ كلّمة أُريد بها ما وقعت له في وَضْع واضعٍ = وإن شئتَ قلتَ: في مُواضعةٍ= وقوعا لا تستند فيه إلى غيره فهي" حقيقة**" . **وهذه عبارة تنتظم الوضع الأول وما تأخر عنه...**)) [٤]، بذلك فقد صارَ اللفظُ المفردُ – بمختلفِ الأحوالِ التي يُطلقُ فيها اللفظُ في الدائرةِ الوضعيّةِ والاستعماليّةِ- داخلاً في هذا التعريفِ ومصداقاً من مصاديقِ الحقيقةِ، ويشملُ بذلك كلّ لفظٍ مختصٍّ، أو منقولٍ، أو مرتجلٍ، وُضِع في وضْعٍ ما في اللغةِ العربيّةِ، واستُعْمِل في معنًى معيّنٍ، مقيّدٍ بعدمِ الحاجةِ إلى شيءٍ – من قرينةٍ أو سياقٍ- في تبادره إلى الذهنِ عند الاستعمالِ.

وغير ذلك ((**فكلّ كلّمة أريد بها غيرُ ما وقعت له في وَضْع واضعها، لملاحظةٍ بين الثاني والأوّل، فهي مجاز= وإن شئت قلت: "كلّ كلّمة جُزْتَ بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم**

---

(١) موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم ، مصدر سابق ، ج٢، ص١٤٥٦ .

(٢) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني – القاهرة ،ط١، ١٩٩١، ص ٣٥٠.

(٣) ينظر : المنطق، تأليف محمد رضا المظفر، مصدر سابق، ص ١٧.

(٤) اسرار البلاغة ، مصدر سابق ، ص٣٥٠

توضع له ، من غير أن تستأنف فيها وضعا، لملاحظة بين ما تجوّز بها اليه ، وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها ، فهي " مجاز "))[1] . وقال ايضا: ((**أما المَجاز فقد عوّل الناس في حدّه على حديث النقل، وأن كلّ لفظ نُقل عن موضوعه فهو مجاز))** [2]

ولأنّ البلاغةَ نواةُ النقدِ فقدَ ترك هذا الفَهمُ البلاغيُّ في الوعيِ النقديِّ أثراً كبيراً فيما يترتّبُ على العلاقاتِ المَجازيّةِ من انتقالاتٍ ذهنيّةٍ تنتجُ معرفةً جديدةً، وتقومُ بالوظائفِ التي تقوم بها الأساليب البلاغيّةُ من تصوّرٍ بيانيٍّ للإثارةِ ، ومن تصديقٍ حكميٍّ للإقناعِ، فكانتْ الآراءُ النقديّةُ– قبل تبلور المفاهيم البلاغيّة– كاشفة عن دورِ المَجاز في الخطابِ النقديِّ. منطلقةً من معرفةٍ بضَرورة تضمينِ هذا الأسلوبِ في الممارساتِ النقديّةِ. وقد أجمعَ النقّادُ على أنَّ المَجاز أبداً أبلغُ من الحقيقةِ [3].

(١) المصدر نفسه ص٣٥٠–٣٥١.

(٢) ينظر : دلائل الإعجاز: مصدر سابق، ص ١١٠.

(٣) المصدر نفسه ، ص ١١٣.

المبحثُ الثاني

التشكيلُ المجازيُّ للخطابِ النقديِّ

الدَلالةِ والوظيفةِ

- **الوَعْيُ النقديُّ بالعَلاقةِ المجازيّة.**

أعملَ العربُ عقولَهم في الموروثِ الأدبيّ، وتأمّلوا في محتواه العربيِّ، والإسلاّمِيِّ؛ باحثينَ عن مواطنِ الجمالِ، والإبدّاع ، برؤيةٍ فاحصةٍ، ومحاولين– بوَعْيِهم النقديِّ– الوصولَ إلى بيانِ الدوافعِ، والأسبابِ التي أنتجتْ هذا المُنجَزَ، معَ سعْيٍ مُتأمِّلٍ في سبيلِ معرفةِ الأفكارِ التي يحملُها الأدبُ، والأساليبِ البلاغيّةِ، والأدوات البيانيّةِ، التي تُعبّرُ عن ذلك المحتوى. وما تشخّصَ في الأدبِ من دَلالاتٍ متعدّدةٍ، ووظائفَ مُختلفةٍ، في حياةِ الإنسانِ العربيِّ، هي خُلاصةُ الوَعْيِ النقديِّ، من مجالِه الانطباعيّ، وأثرِه في ذائقةِ المتلقّي، إلى قوامِه العلميِّ الذي يُلمَح من حركةِ الأدبِ في المجتمع، بما جاء به من مناهجَ وأحكامٍ نقديّة، في كشفِ العَلاقة بين الأدبِ، والموضوعاتِ الفكريّةِ، والاجتماعيّةِ، والأخلاقيةِ؛ ليكونَ ذلك الوَعْي – في كلِّ محاولةٍ – مُبرّزاً صورةً فنيّةً لمكانةِ الأدبِ في عصرِه، وقيمةَ ذلك العصرِ بين عصورِ الحضارةِ الأدبيّة، وأطوارِها الفنيّة(١).

ولأنّ كلَّ ظاهرةٍ من ظواهرِ الحياةِ العربيّةِ الثقافيّةِ–أدبيّةً كانت، أو غيرَ أدبيّةٍ–هي مجالٌ معرفيٌّ تدورُ فيه المسائلُ حولَ معرفةِ القضايا التي تحكمُ الجوانبَ الحياتيّةَ للعربِ: الدينيّةِ منها، والفكريّةِ، والأدبيّةِ، وغيرِ ذلك. فالتأمّلاتُ النقديّةُ فيها تُسلطُ الضوءَ على جوانبِ الوَعْي العربيِّ، واللغةِ المعبّرةِ عنه؛ لأنّ الوَعْيَ– بكلِّ معنى تدلُّ عليه الكلّمةُ – تحكمُه عَلاقةٌ وثيقةٌ باللغةِ الناقلةِ له؛ ولانَّ المنظومةَ المعرفيّةَ تبحثُ عن أداةٍ تعبّرُ عنها، واللغةُ تعبّرُ عمّا يعادلُها من فعلٍ عقليٍّ ونشاطٍ ذهنيٍّ(٢).

ولذلك؛ فالمحاولاتُ النقديّةُ في قراءةِ التراثِ العربيِّ، في مختلفِ مجالاتِه، جاءت محمّلةً بوَعْي عميقٍ في لغتِه العربيّةِ. فما قدّمه العلماءُ من تأمّلاتٍ في تفسيرِ القرانِ الكريمِ ، تمثّلُ شطراً كبيراً من هذه المحاولاتِ في اللغةِ، وكذلك الأمرُ بالنسبةِ للعلومِ العقليّةِ، والشرعيّةِ، وغيرِها من علومِ العربِ؛ لِما للغةِ من أثرٍ كبيرٍ في حياةِ العلمِ، وتطوّرِ مصطلحاتِه، ومباحثِه، مّما يدلُّ على اتّصالٍ وثيقٍ بين اللغة والوَعْي، وذلك ما جعلها مُوضُوعةً للدراسات المختلفةِ، متشابكةَ الحدودِ، ومتقاربةً من بعضِ النواحي، حين تتعرّضُ للألفاظِ، ودَلالاتها اللغويّةِ، والاصطلاحيّةِ.

---

(١) ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع – الأردن، ط٦، ٢٠٠٦، ص٣٣.

(٢) ينظر: المعجم الفلسفي، مصدر سابق ، ج٢، ص ١٥٦ .

والوَعْيُ بالتطوّرِ الدَلاليِّ لدَلالاتِ الألفاظِ، يمثّلُ الجانبَ المركزيَّ لمُعظمِ الدراساتِ الخاصّةِ باللغةِ، حيثُ بيانُ أصلِ المعاني اللغويّةِ الوَضْعيّةِ من الداخلِ، إلى الوَعْيِ بها في مجالاتِ الاستعمالِ المختلفةِ كالمجالِ العلميِّ واصطلاحاتِه، والاجتماعيِّ وإطلاقاتِه، وأثرِ ذلك في التطوّرِ الدَلاليِّ[١].

وأسلوبُ المَجازِ من الأساليبِ البلاغيّةِ التي مارستْ أدوارَها الدَلاليّةَ، والوظيفيّةَ في مختلفِ مجالاتِ، و التعبيرِ الإنساني مستوياتِه. وقد فاقت عنايةُ الوَعْيِ النقديِّ به في خطابِ النقدِ العربيّ، عندما بحثَ طرقَ البيانِ، وتأديتَها الوظائفَ المعرفيّةَ، وهذا مؤشرٌ على قوّةِ ارتباطِ الوَعْيِ النقديِّ بالوَعْيِ البلاغيِّ. فالنقد– مع تأثّره الواضح بالعلومِ الأُخرى، وتنافذِها في أبعادِه الفكريّةِ– تمازجَ كلّيّا مع البلاغةِ، و أفادَ من الدَورِ الذي تلعبُه أدواتُها في تحقيقِ دَلالاتِه المتواشجةِ، مع أبعادِها الوظيفيّةِ. وعلى ذلك القَدْرِ من التداخلِ بين النَقد والبلاغةِ، ودرجةِ الارتباطِ بينهما في النشأةِ، والتطوّرِ، وعلى مختلفِ السياقاتِ المعرفيّةِ، والاجتماعيّةِ، أصبحَ المَجازُ نافذةً معرفيّةً بارزةً في حقلِ النقدِ، من حيثُ التنظيرُ، والإجراءُ[٢].

إنّ بيانَ الأثرِ البلاغيِّ للمجازِ في الوَعْيِ العربيِّ، اقتضى– مثلما تقدم[٣] – بيانَ الرؤيةِ العلميّةِ للمجازِ في الحقولِ الأخرى؛ لِما لَها من بعدٍ معرفيٍّ، ترتّبَ عليه الاستعمالُ المجازيُّ، بمقتضى العَلاقاتِ المعنويّةِ، والمناسباتِ المختلفةِ للإطلاق الاصطلاحيِّ في أفقِ الدَلالةِ المنقولةِ من اللغةِ. وكذلك في الخِطابِ النقديِّ، فإنَّ الأمرَ يقتضي تَصُوّرَ المعنى المرادَ من لفظةِ المَجازِ بما تحملُ من دَلالةٍ وضعيّةٍ في المُعْجمِ العربيِّ: من حيثُ جوازُ الموضعِ، أوالطريقِ، أو المسلكِ، والسيرُ فيه، والنفاذُ منه، إلى غيرِ ذلك من التصوراتِ المترشِّحةِ من الدَلالةِ اللغويّةِ[٤]، وتوظيفِها بوَعْيٍ نقديٍّ.

ولابدّ أيضاً، من بيانِ الدَلالةِ الاصطلاحيّة لمفهومِ المَجازِ في الوَعْيِ النقديِّ والبلاغيِّ، وكيفيّةِ تشكُّلِهِ من الدَلالةِ المركزيّةِ للكلّمةِ، وما تكتسبُه من دَلالةٍ في حقلِ النقدِ. وكذلك لا بدّ من معرفةِ الألفاظِ التي يُدخلُها الناقدُ في حقلِه المعرفيِّ بوصفِها ألفاظاً مجازيّةً، بعد أخذِها من اللغةِ، أو من حقلٍ معرفيٍّ آخر، بعد قطعِها عن دَلالاتِها السابقةِ وعقدِ علاقاتٍ دلاليةً إضافيةً بمقتضى الوَعْيِ النقديِّ، في إطلاقٍ ثانٍ، واستعمالٍ مجازيٍ جديدٍ، بمناسباتٍ مسوِّغةٍ، وقرائنَ موجِّهةٍ، لتتسعَ دائرةُ الألفاظِ المجازيّة، وتتحققَ بذلك وظائفُ الأدواتِ البلاغيّةِ في الخِطابِ النقديِّ.

---

(١) ينظر: دَلالة الألفاظ ، مصدر سابق، ص ١٣٤، وما بعدها .

(٢) ينظر: البلاغة العربيّة " قراءة القراءة"، د. أحمد يوسف، دار الآن ناشرون وموزّعون– الأردن، ط١، ٢٠١٨، ص١٢–١٣.

(٣) ينظر : المبحث الأول من هذا الفصل .

(٤) ينظر: لسان العرب، مصدر سابق ، ج ٢، مادة (جوز).

- **طليعةُ الوَعْيِ بالعَلاقاتِ المجازيّة.**

يكشفُ توظيفُ الألفاظِ خارجَ دائرةِ الوَضْعِ اللغويّ، داخلَ دائرةِ الاستعمالِ النقديِّ؛ عن جماليةِ الخروجِ المناسبِ للألفاظِ، وعن بلاغةِ المُنْتِجِ للعَلاقاتِ الإضافيةِ الجديدةِ، وعن الاتّساعِ الملائمِ في مساحةِ الدَلالةِ . فكلُّ لفظٍ يُوظَّف– اصطلاحياً– في النقدِ هو إطلاق لغويٌّ جديدٌ. ووضعٌ ثانٍ لمعنى عُرفيٍّ آخر، لكونه مصطلحاً علميّا، سِيقَ بمسوغٍ دلاليٍّ، وعَلاقةٍ مناسبةٍ للإطلاق. فإن وصلَ إلى حدِّ الوَضْعِ بالنقلِ يصبحْ حقيقةً عرفيّةً خاصّةً بهذا الحقلِ، ومفتاحاً للمعرفةِ النقديّةِ، فلابدَّ من تحديدِه قبل الانطلاق في التفكير العلميّ في حقل النقد[١]. وإنْ لم يصل إلى حدّ الوَضْع، والاصطلاح، فهو بذلك يدخل في المساحةِ الدَلاليّةِ لحدودِ العَلاقةِ المجازيّة التي يشكلُّها انزياحُ اللفظِ مفرداً، كان أم مركّباً.

وإذا كان المَجاز نمطاً تعبيرياً غيرَ مباشرٍ، يُوظَّفُ في خطابِ الناقدِ، بوصفِهِ أسلوباً بيانياً، وأداةً بلاغيةً، فإنّ الوَعْي به يستلزمُ – بالضرورة– الوَعْيَ بالأسلوبِ المقابلِ له، وهو الأسلوبُ المباشرُ في التعبيرِ الحقيقيّ، الذي يكشفُ عن استعمال اللغةِ بكلِّ ما تحملُ مفرداتُها من دَلالاتٍ وضعيّةٍ، لغويّةٍ، ومعانٍ معجميّةٍ مألوفةٍ؛ لِيتّضحَ المَجازُ بهذا المعنى وسِعةَ دائرته. فالمجازُ هو الطريقةُ التي يُعبَّرُ بها عن المقاصدِ بأسلوبٍ غير مباشرٍ، يستلزمُ معانيَ غيرَ مباشرةٍ، ولكنّها مقصودةٌ في الاستعمالِ. ومن هنا كان المَجاز ((**في كثير من الكلّام أبلغَ من الحقيقةِ ، وأحسنَ موقعاً في القلوب والأسماعِ، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن مُحَالا محضا فهو مجاز؛ لاحتماله وجوه التأويل، فصار التشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلّام داخلة تحت المَجاز...**))[٢]. وهذا المعنى أوسعُ معنى للخروجِ عن الحقيقةِ، ((**إلاّ أنهم خصّوا به – أعني اسم المَجاز – بابا بعينه؛ وذلك أن يسمى الشيء باسم ما قاربه أو كان منه بسبب...**)) [٣] وهذا هو المَجازُ بالمعنى الأخصِّ، الذي هو بابٌ من أبوابِ علمِ البيانِ البلاغيِّ .

وعلى الرُّغم من بداهةِ قضيةِ توجهِ الوَعْيِ العربيِّ نحو العَلاقاتِ الدَلاليّةِ في الممارساتِ البلاغيّةِ، وتوظيفِ الدوالِّ اللفظيّة، في معانٍ غيرِ الحقيقيّة، إلاّ أن ما تجدرُ الإشارةُ إليه هو أنّ الوَعْيَ النقديَّ استطاع توظيفَ الألفاظِ في تأديةِ الأغراضِ المختلفةِ في حقلِه المعرفيِّ عبرَ علاقاتٍ مجازيّةٍ مناسبةٍ، وقرائنَ موجّهةٍ، ليطلقَ أحكامَه النقديّةَ بأسلوبٍ غير مباشرٍ .

---

(١) ينظر: المصطلح النقديّ في التراث الأدبي العربيّ، محمد عزام ، دار الشرق العربيّ – بيروت ، ط١، ب ت، ص٥–٦ .

(٢) العمدة في محاسن الشعر، آدابه، ونقده، ابن رشيق القيرواني، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل– بيروت، ط ٥ ،١٩٨١، ج١، ص٢٦٦ .

(٣) المصدر نفسه،ج١، ص ٢٦٦ .

إنّ مَطلعَ الوعيِ بالعَلاقاتِ المجازيّة بين اللفظِ والمعنى، هو ما تشكلَّ من العلاقاتِ المجازيّة في خطابِ الأصمعيِّ النقديِّ، فيما يخصُّ بيانِ قدرةِ الشاعرِ، وتميّزِهِ على الشعراءِ بعقدِ المشابهةِ بينَ الشاعرِ، وبين الفحلِ. فهذا بدايةُ إدراكِ الخروجِ عن دائرةِ الوَضْعِ الحقيقيّ، وتوظيفِه في الاستعمالِ المجازيّ، وهو مقدَّمَةُ الوَعْيِ النقديّ، سواءً كان هذا التعبيرُ غيرُ المباشرِ داخلاً في المَجازِ بالمعنى الاعمِّ، أمْ كانَ داخلاً في دائرةِ الاستعارةِ[١]. فهو مؤشرٌ أوليّ للوعيِ النقديِّ بالعلاقَةِ.

وإن قيل: ((**كون التشبيه داخلا تحت المَجاز فلأن المتشابهين في أكثر الاشياء إنّما يتشابهان بالمقاربة على المسامحة والاصطلاح لا على الحقيقة...**))[٢]، فأطرافُ التشبيهِ وإن كانت مدلولاتُها حقيقيةً، إلّا أنّ العَلاقةَ الناتجةَ، هي توظيفٌ للفظِ باستلزامِ معنى إضافيٍّ، غيرِ المباشرِ منه. وليس المقامُ مقامَ تحقيقٍ في المسألة، وإنّما هو إشارةٌ إلى الوَعْي بالعَلاقاتِ اللفظيّة .

وتأكيداً لذلك، نجد أنّ الأصمعيَّ قد أدركَ مناسبةَ الكلِّ للأجزاءِ، والعامَّ للخاصِّ، والمطلقَ للمقيّدِ، فقامَ باستبدالِ الألفاظِ بينَ هذه المعاني بمسوغاتٍ تلائمُ النقلَ وتناسبُ الإطلاقَ ، ومن أمثلةِ ذلكَ، قوله: ((**لا ولا ادركت العلماء بالشعر يفضلون عليه أحدا**))[٣]، جاءَ ذلك بعدَ السؤالِ عن أشعرِ الناسِ طراً، فكان الجوابُ تفضيلَ النابغةِ، بإسنادِ الرأيِ إلى مطلقِ العلماءِ وعمومِ ما يدخلُ تحت دَلالة (**ال التعريف**) التي يُفْهَمُ منها كلُّ مَنْ له عِلمٌ بالشعرِ، ولكنّ العقلَ- بقرينةٍ معنويةٍ- يحكمُ بأنّ هذا الإطلاقَ مخصّصٌ، وأنّ هذا العمومَ مقيّدٌ، ومحدّدٌ، في دائرةِ محيطِ الأصمعيَّ ، وحدودِ إدراكِهِ .

وبذلك دلّت لفظةُ العلماءِ بالشعرِ على غيرِ المعنى الحقيقيِّ المتبادرِ منها. وقد وظّف هذه العَلاقةَ الجديدةَ للمبالغةِ في القولِ، والتأكيدِ لهذا الحُكمِ النقديِّ الخاصّ بتفضيلِ شاعرٍ من وجهةِ نَظَرِ ناقدٍ. وكذلك، حُكمُه الذي جاء بعدَ القولِ بدخولِ معنى بيتِ النابغةِ في شعرِ غيرِه، حيثُ قال: ((**لو كانت هذه القصيدة للنابغة الأكبر بلغت كلّ مبلغ**))[٤]، فالإطلاقُ الكلّيُّ واضحٌ في جوابِ الشرطِ. والعقلُ يحكمُ بأنَّ قوله: (كلّ مبلغ) يرادُ منه المبالغةُ في وصفِ المعاني التي يطرحُها النابغةُ، فمحاولةُ الإقناعِ بنفي هذا المعنى بأسلوبِ الشرطِ الممتنعِ تُعضّدُ حُكمَه النقديَّ الذي أطلقَه بحقِّ النابغةِ.

---

(١) ينظر: بحث " المسائل الخلافية البلاغيّة باعث ذاتي واعتراض مخفي" د. هناء عبد الرضا الربيعي، مجلة آداب البصرة / العدد ٨٤، لسنة ٢٠١٨، ص١٣٥.

(٢) ينظر : العمدة في محاسن الشعر، آدابه، ونقده، مصدر سابق ، ج١ ، ص ٢٦٨ .

(٣) فحولة الشعراء : للأصمعي ، تح : المستشرق : ش. تورّي ، دار الكتاب الجديد- بيروت، ط٢، ١٩٨٠، ص ٩.

(٤) المصدر نفسه ، ص١١ .

ومن المبالغةِ في خطابِ الأصمعيِّ النقديِّ توظيفُه ألفاظِ الأعدادِ في غيرِ ما وُضِعَتْ له من معدودٍ حقيقيٍّ، كقولِه: ((**قال يزيد بين ضبّة ألف قصيدة فاقتسمتها العرب فذهبت بها**))[١] وقولِه: ((**وكلّب مثل شبيان أربع مرار**))[٢] وكذلك قولُه : ((**قال تسعة أعشار شعره سرقة**))[٣]، فكلُّ الألفاظِ الدالّةِ على العددِ في هذه النصوص، وغيرِها لم يَقصدْ منها الأصمعيُّ دلالاتِها اللغويّةَ المطابقةَ؛ لأنّه– وبقرينةِ العقلِ والمقامِ– كان في مَعرِضِ المدحِ، والذمِّ، وليس في مقامِ الإحصاءِ والتوثيقِ .

فـ(ألف) للمبالغةِ و الكثرةِ في الإنتاجِ الشعريِّ. و(أربع مرار) للمبالغةِ في التحقيرِ، من حيثُ قلّةُ عددِ الشعراءِ مقارنةً بقبيلةِ شيبان. و(تسعة أعشار) للمبالغةِ في سرقاتِ الفرزدقِ مثلما يراه الأصمعيُّ موظّفاً الألفاظَ في أحكامِه النقديّة التي تُعبّرُ عن رأيِه في مدحِ يزيدٍ، وذمِّ قبيلةِ كلبٍ، وذمِّ الفرزدقِ .

ومن الألفاظِ المجازيّةِ التي وظّفها الأصمعيُّ في أحكامِه النقديّةِ، لفظُ (**ثبت**) و(**حُجّة**) و(**ثِقة**) في أكثرَ من موردٍ[٤]، فقد أطلقها بما تَحمُلُ من مدلولاتٍ تنسجمُ – بالضرورة– مع عمليةِ نقلِ الأشعارِ والأخبارِ الأدبيّةِ، والحكمِ عليها في حقلِ النقدِ؛ لكونِه العالمَ، والراويةَ، الذي يَستعملُ مصطلحاتِ رواةِ الأحاديثِ الشرعيةِ، في حقلِ الأخبارِ الفقهيّةِ، بدَلالاتِها الوَضْعيّةِ الجديدةِ في اصطلاحِ علمِ الحديثِ[٥] بوصفِها حقائقَ شرعيّةً؛ للاحتجاجِ بها لِما في ألفاظِها من قوةِ المحمولِ الدَلاليِّ، وتوظيفِ ذلك في عمليّةِ الإقناعِ، دونَ معانيها الوضعيّةِ، وإنْ دلّ ذلك فإنّما يدلُّ على الوعيِ بالانزياحِ الدلاليّ.

لقد شهدتْ مرحلةُ ما بعدَ الأصمعيِّ تطوّراً بالوَعْي النقديِّ بما يتلاءمُ– عقلاً – مع تطوّرِ الوَعْيِ العربيِّ، وتقدّماً نحوَ الحضارةِ، بالتداخلِ مع الأممِ، والانفتاحِ على المجتمعاتِ الأخرى، بما عندَها من علومٍ، وفنونٍ من جانبٍ، وبالتقارب المعرفيّ بين الميادين العلميّةِ في الوَعْيِ العربيِّ، وبالتنافذِ بين الدراساتِ اللغويّةِ، والأدبيةِ في البيئةِ العربيّةِ من جانبٍ آخرَ.

---

(١) فحولة الشعراء : للأصمعي ، مصدر سابق، ص ١٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٩.

(٣) المصدر نفسه ، ص ١٩.

(٤) ينظر: المصدر نفسه ما جاء في موارد متعددة في الصفحتين : ١٦، ٢٠.

(٥) ينظر: معجم مصطلحات الحديث وعلومه وأشهر المصنّفين فيه: د. محمد أبو الليث الخير الآبادي، دار النفائس – الاردن، ط١ ، ٢٠٠٩ ، ص: ٤٤، ٥٣ .

- **تقدّمُ الوَعْيِ النقديِّ بالعَلاقةِ المجازيّة.**

مِمّا يؤشرُ التقدّمَ بالوَعْيَ، والتطوّرَ بالتوظيفِ البيانيِّ للأدواتِ البلاغيّةِ، هو خطابُ ابنِ سلّامٍ الجمحيّ، فهو خطابٌ يكشفُ عن رؤيةٍ تجديديّةٍ في قراءةِ النصوصِ الأدبيّةِ، ويعبّرُ عن الوَعْيِ النقديِّ الذي أفرزتْهُ متطلّباتُ العصرِ، وأنتجتْه ضرورةُ المرحلةِ الجديدةِ في حياةِ النقدِ الأدبيِّ [١].

والألفاظُ المجازيّةُ في خطابِ ابنِ سلّامٍ كانت تُمثّلُ وَعْيَه النقديَّ، وتكشفُ عن ذوقِه الفنيِّ في إنتاجِ العَلاقاتِ الدَلاليّةِ بين الألفاظِ والمعاني الوَضْعيّة، ومقتضياتِ الاستعمالِ؛ ليوظّفها كأدواتٍ بيانيّةٍ تكشفُ عن المعنى، وتُؤدّي الغرضَ المقصودَ، وتُجسّدُ الوَعْيَ النقديَّ في عمليةِ إطلاقِ الأحكامِ النقديّةِ في المرحلةِ الجديدةِ . ومن تلك الألفاظِ المجازيّةِ ما جاء منها على مستوى الإسنادِ، والتركيبِ كقولِه: ((**وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات : منها ما تَثْقَفُه العينُ، ومنها ما تَثْقَفُه الأذنُ، ومنها ما تَثْقَفُه اليدُ، ومنها ما تَثْقَفِه اللسانُ**)) [٢]، فقد عَقَدَ في النصِّ علاقةً إسناديّةً بين الصَناعةِ، والثقافةِ، بوصفِهما مسنداً اليه مؤخّراً، وبينَ ملكيّةِ الشعرِ لهما بوصفِها مسنداً مقدّماً. والحقيقةُ هي إسنادِ الملكيّةِ للإنسانِ، بأنْ يقالَ للإنسانِ صناعةٌ وثقافةٌ في الشعر، والمعنى حرفتُه وعملُه، وثقافتُه الحذقُ والإتقانُ، وضبطُ الأصولِ. وما يؤكّد ذلك استعمالُه المجازيُّ الثاني في التجوّزِ اللغويِّ الذي استبدل فيه ألفاظَ الأجزاءِ في النصّ بدلاً عن الكلِّ، وهو الإنسانُ.

فقد ذكر ألفاظاً دالّةً على الحواسِّ وهي غيرُ مقصودةٍ له بقرينةِ العقلِ، وإنّما أطلقَها بقصدِ إرادةِ الكلّ؛ لأنّ الفعلَ مما يُسندُ إلى الإنسانِ الكلِّ حقيقةً، وقد وظّفَ العَلاقةَ الجزئيّة، في استعراضِ الصِناعاتِ؛ ليميّزَ بين أدواتِ الصِناعاتِ التي يمارسُها الإنسانِ والتي تتعلقُ بأجزائِه من جانبٍ، وبين صَناعةِ الشعرِ التي تتعلّقُ بكلِّ شعورِ الإنسانِ ووجودِه من جانبٍ آخرَ. والتي اسندَ الصَناعةَ، والثقافةَ فيها للشعرِ مجازاً ، وقصدَ الإنسانَ حقيقةً.

إنّ إطلاقَ الحكمِ على الإنسانِ الشاعرِ كموصوفٍ متمكّنٍ من صفتِه، حاذقٍ في حرفتِه، يمارسُ الشعرَ بكلِّ مهارةٍ وحِرَفِيةٍ، يفتحُ للنقدِ بابَ التصنيفِ للطبقاتِ، ويمنحُ ابنَ سلّامٍ الحقَّ في تفضيلِ شاعرٍ على آخرَ. فالتمييزُ بعلمٍ، ووَعْيٍ، هو ممارسةٌ حجاجيّةٌ، ووسيلةٌ إقناعيّةٌ في إطلاقِ الأحكامِ.

---

(١) ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب" من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري"، أحمد طه إبراهيم، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ، ط١، ١٩٣٧، ص٧٣ فما فوق.

(٢) طبقات فحول الشعراء، ابن سلّامٍ الجمحي، تح : محمود محمد شاكر، دار المدني– جدة ، السفر الاول، ص٣.

وقد يؤكّدُ ذلك ما قامَ به من تشكيلِ علاقةٍ مجازيّةٍ بإسنادِه التعديةَ، والإعانةَ إلى الضميرِ العائدِ على كثرةِ المُدارسةِ في قولِه: ((**وإن كثرة المدارسة لُتعدي علي العلم به، فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به**))[١]، فهذا على سبيلِ التجوّزِ لا الحقيقةِ، والمرادُ هو أنّ ابنَ سلّامٍ كثيرُ المدارسةِ إلى حدِّ العلمِ بالشعرِ، وصَناعتِه، وقد وجّهَ الإسنادَ المجازيَّ إلى من قد يُنكِرُ عليه ذلك، بدَلالةِ احتواءِ النصِّ على أكثرَ من أداةِ توكيدٍ، تجعلُ منه خبراً إنكارياً، تنزيلاً للمخاطبِ منزلةَ من يبالغُ في الإنكارِ في دائرةِ الاحتجاجِ، وعمليّةِ الإقناعِ[٢].

ومن الممارساتِ الخارجةِ عن أصلِ الوَضْعِ اللغويِّ في خطابِ ابنِ سلّامٍ النقديِّ، إطلاقُه[٣] لفظةَ (**الكلّمة**) على القصيدةِ، متجاوزاً بذلك الدَلالة اللغويّةَ، والدَلالةَ النحويةَ للمفردةِ[٤]. ولعلَّ في استعمالِه لفظةَ (**القصيدة**) في مواطنِ استشهادٍ كثيرةٍ[٥]، دَلالةً على التجاوزِ في توظيفِ المفردةِ في غيرِ ما موضوعِها، في المشهورِ من الإطلاقِ العربيِّ. وربّما قيلَ: إنّ ما جاء في الصحاحِ: ((**والكلّم لا يكون أقلّ من ثلاث كلّمات؛ لأنّه جمع كلّمة [...] والكلّمة أيضا: القصيدة بطولها**))[٦]هو إطلاقٌ حقيقيٌّ، بوضعٍ ثانٍ، فإنّه يدلُّ –غايةَ الأمرِ– على الاشتراكِ اللفظيِّ[٧] بدَلالةِ قولِه (**أيضا**). ولكنْ، عندَ التأمّلِ في استعمالِ الجمحيِّ للفظةِ (**الكلّمة**) نجدُ أنَّ المفردّةَ جاءت باستعمالٍ غيرِ حقيقيٍّ؛ بدَلالةِ تعدّدِ الالفاظِ التي أطلقَها على الأبياتِ الشعريّةِ التي استشهد بها: كلفظِ (**قصيدة**)، و(**كلمة**)، و(**قول**) ، و (**شعر**)، (**أبيات**)، وغيرِ ذلك، يكشفُ عن استبدالٍ للألفاظِ على المعنى الواحدِ، وهو موردٌ من مواردِ الخروجِ عن أصلِ الوَضْعِ، وهو في دائرةِ المَجازِ بالمعنى الأعمِّ.

ومع القول بالمَجازِ[٨]، فإنّ إطلاقَ لفظةِ (**الكلّمة**) بما تكتنزُ من دَلالةٍ، مجازٌ لغويٌّ، بدَلالةِ الجزءِ على الكلِّ إنْ دلّتْ على القولِ المفردِ .

ومن الصُورِ المجازيّةِ الجديدةِ التي جاءت في خطابِ ابنِ سلّامٍ الجمحيِّ هي نقلُ الألفاظِ التي أطُلْقِت تلقيباً للشعراء؛ بسبب ما قالوا في بعض شعرهم، أو للقصائد؛ بسبب ما جاء فيها. فقد انتشرت

---

(١) طبقات فحول الشعراء، ابن سلّامٍ الجمحي، مصدر سابق، ص٦– ٧.

(٢) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة ومصدر سابق، ص ٣١ .

(٣) ينظر: طبقات فحول الشعراء ، مصدر سابق ، على سبيل المثال الصفحات : (١٨٦، ٢٠١، ٢١٠، ٢١٢، ٥١١، ٥٣٥).

(٤) ينظر: الخصائص: لابن جنّي، مصدر سابق. ج ١، ص٢٧–٣٠ .

(٥) ينظر : طبقات فحول الشعراء ، مصدر سابق ، على سبيل المثال الصفحات :(٣٥٦، ٤٤١، ٤٥٥، ٤٥٦، ٧٦١) .

(٦) ينظر: الصحاح : للجوهري ، تح: د. محمد محمد تامر وآخرون، دار الحديث – القاهرة، ط١، ٢٠٠٩ ، مادة (كلّم).

(٧) ينظر: موسوعة كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، مصدر سابق، ج٢، ص١٣٧٥ ، مادة (كلّمة).

(٨) ينظر: أساس البلاغة، للزمخشري، مصدر سابق ،ج ٢، ١٤٥ص ، مادة (كلّم).

ظاهرةُ التلقيبِ في المحيطِ الثقافيِّ العربيِّ منذُ المحاولاتِ النقديّةِ الأولى كاشفةً عن وَعْيِ الوسطِ الثقافيِّ في توظيفِ الألفاظِ للدَلالةِ على الشعراءِ وأشعارِهم، وهذا التوظيفُ لا يُمكنُ إغفالُه؛ لِما به من بعدٍ نقديٍّ، ومضمرٍ ثقافيٍّ يكشفُ جانباً متعلقاً بالذوقِ، أو بالأسلوبِ، أو بشعريّةِ الشاعرِ؛ فإنّ العربَ ((**كانوا يختزلون الشاعر في كلّمة من ديوانه، أو كلّمتين حينما يتوّجونه لقباً يحمل لمحة نقدية إلى لفظة، أو معناه، أو أسلوبه البلاغي عموما. وهم في ذلك يسيرون على مبدئهم البلاغي في الإيجاز إذ يُطلقون اللقب على الشاعر مكتنزا بالدَلالة على شعره وربّما على شخصيته أيضا كما يطلقون الأمثال مكتنزة بدَلالاتها الرمزية على خلفيّاتها من حياة العرب وتجاربهم الوجوديّة** .))[١]

ومن ذلك ما جاء عند الجُمحيِّ، من نقلِه إطلاقَ اللقبِ، والسببَ في تسميةِ (**المتلمّس و المسيّب**)[٢]،وفي تسميةِ **(المثقّب)**[٣]، وغيرِ ذلك[٤]، من الإطلاقاتِ التي ساقها في مرحلةٍ متأخرةٍ عن ورودِها في الشعرِ، مفسَّرَةً به، ومفسِّرةً له. إن بواعثَ ظاهرةِ ((**التلقيبِ الفنيّةِ تحديدا لجديرة بالتوقّف والدرس، لما لعلّه يكمن خلفها من رؤية نظرية عربية، للشعر ونقد فني خليق بالبحث والتدبّر، في إطار تفهّم الجذور النظرية للشعر العربيّ بعامة ونقده**)) [٥].

ولم يكنْ نقلُ ابنِ سلّامٍ الألقابَ، وذكرُه لأسبابِ إطلاقِها، جزافاً، وإنّما هي التفاتةٌ نقديّةٌ قد وظّف دَلالاتِها – بوَعْيه النقديّ– في مشروعِه عند تصنيفه للطبقاتِ، عن طريق توظيفِ اللقبِ تبريراً لمدح من ضمّتهم طبقاتُه، ولذمٍّ من استبعدهم عن دائرةِ التصنيفِ، محتجّاً لهم بما لهم من مزايا أخرى مائزةٍ، وبما لديهم من قصائدَ مُمَيِّزةٍ، حجّةً على اختيارِه لموضعِهم المناسبِ من الطبقاتِ، بعدَ الاحتكامِ إلى الرأيِ العلميِّ في التمييزِ بينَهم ، والاستنادِ إلى نقلِ الرواةِ؛ لإقناعِ الناسِ بشعرِ من تقدّم[٦]،لأنّ هذه الألقابَ لا تكونُ إلا ميزةً نقديّةً وخصلةً لها مكانتُها من الذوقِ العربيِّ [٧].

---

(١) ألقاب الشعراء" بحث في الجذور النظرية لشعر العرب ونقدهم"، د: عبد الله بن أحمد الفَيفي، عالم الكتب الحديث، ص ٣٧ .

(٢) ينظر: طبقات فحول الشعراء ، مصدر سابق ، ص ١٥٦.

(٣) ينظر: المصدر نفسه ، ص٢٧١.

(٤) ينظر : المصدر نفسه ، الصفحات : .

(٥) ألقاب الشعراء، مصدر سابق . ص ١.

(٦) ينظر: طبقات فحول الشعراء ، مصدر سابق ، ص٢٤.

(٧) ينظر: ألقاب الشعراء ، مصدر سابق، ص٨٢.

ومن بينِ الألقابِ التي أوردَها ابنُ سلّامٍ، وعَنِي بنقلِها، وتفسيرِها، وعلّل إطلاقَها، لقبُ (الراعي)، على شاعرٍ من شعراءِ الطبقةِ الأولى، من شعراءِ الاسلامِ[١]، المتكافئين، المعتدلين؛ لقوله عن شعراءِ كلِّ طبقةٍ. فقد ذكر هذا اللقبَ الذي أطُلِقَ في غيرِ موضوعِه اللغويِّ. حيثُ قال:((**سمي راعي الإبل، لكثرة صفته للأبل، وحُسن نعته لها، فقالوا: ما هذا إلّا راعي الإبل! فلزمته**))، فكان هذا الإطلاقُ مجازياً لا علاقةَ له برعيِ الإبلِ حقيقة. فلقبُ (الراعي) يصدقُ على من يرعى الماشيةَ عموماً، بالدَلالة المطابقةِ للوضعِ اللغويِّ، بينما المقصود منه هو إطلاقٌ مجازيٌّ أخصُّ دَلالةً، وهو رعايةُ الإبلِ في الشعرِ، كما جاء في التعليلِ المُفسِّرِ للقبِ. وهذا يكشفُ ما عندَ الشاعرِ من جودةٍ في وصفِ الإبلِ، و قدرةٍ على نعتِها بأحسنِ النعوتِ. وهذا التوظيف هو بمثابةِ حكمٍ نقديٍ، لمدحِ الشاعرِ في لونٍ مميّزٍ، وغرضٍ معينٍ، وموضوعٍ خاصٍّ، أعطاه منزلةً من الابدّاعِ الشعريِّ، تليقُ مقاماً بأن يكون رابعَ شعراءِ الطبقةِ الأولى من شعراءِ الإسلامِ[٢].

ومن الألفاظِ المجازيّةِ في خطابِ الجمحيِّ، ما جاء في تسميةِ قصيدةٍ بـ (المُنصِفة)، والتي فُضّلَ شاعرُها بما جاء فيها من مدحِ أعدائه، وإنصافِهم. وقد لا يُخفى مدلولُ هذا اللفظِ الوَضْعيِ في أصلِ اللغةِ، كما لا يُجهل خروجه بالإطلاقِ مجازاً إلى القصيدةِ؛ لما بينِ القائلِ، والقولِ، من عَلاقةٍ متلازمةٍ. فقد أُطلِق على القصيدةِ لفظُ أسمِ الفاعل مجازاً، والمقصودُ حقيقةً هو أسمُ المفعولِ . ولأنّ شاعرَها المنصِفَ كان معروفاً في الهِجاءِ، و كان أشعرَ في قريحةِ الشعرِ، من الكثيرِ من شعراءِ العربِ، إلا أنّها أنصفته، فقد ((**فضلته قصيدته التي يقال: لها " المنصفة** "...)) [٣]، وبذلك يكون الجمحيُّ قد نقلَ اللقبَ بطاقتِه الدَلاليّةِ، وأطلقَ حكمَه النقديَّ، و غرضَه الفنيَّ، في مدحِ الشاعرِ، وتقييمِه، بوضعِه في موقعِه الفنيِّ بين شعراءِ الطبقاتِ. وفي إسنادِ فعلِ التفضيلِ للقصيدةِ صورةٌ مجازيّةٌ تندرجُ تحت المَجازِ في التركيبِ. حيثُ جعلَ للقصيدةَ فاعليةَ التفضيلِ، التي هي من شأنِ المتلقيِ. ولا يقتصر الخِطابُ النقديُّ لابنِ سلّامٍ على ذكر تسمياتِ الشعراءِ والشعرِ، وإنما تعدّى إلى تسميةِ العيوبِ التي تلحقُ بالشعر، وإلى تسمية بعضِ الأبيات الشعرية[٤] ، ولم يكتفِ ابنُ سلّامٍ بنقلِ الألقابِ وجمعِها، وإنّما قامَ بوضعِ تفسيرٍ فنيٍّ، وتقديمِ تبريرٍ علميٍّ؛ ليؤدّيَ وظيفتَه في النقدِ عن طريقِ تقديمِ الحججِ المختلفةِ في عمليّةِ الإقناعِ في تصنيفِ الطبقاتِ.

---

(١) ينظر: طبقات فحول الشعراء ، مصدر سابق ، ص٢٩٧-٢٩٩.

(٢) ينظر: المصدر نفسه، ص ٢٩٩.

(٣) ينظر: المصدر نفسه ، ص : ١٤٥ ، ٢٧٥.

(٤) ينظر : المصدر نفسه، ما جاء عن عيوب الشعر: ص٦٨-٧٥ . وكذلك ما جاء عن الأبيات مثلا : ص ٣٦٠ .

- **موجهاتُ العَلاقةِ المجازيّةِ.**

لا بدّ من الإشارةِ – في مسألةِ الحقيقة والمَجاز– إلى أثر التركيب، و أثر السياقِ في توجيهِ المعنى؛ لضرورةِ التمييزِ بين المعاني الأصليّةِ، والمعاني الجديدةِ، التي تحقّقتْ في ظلِّ الظروفِ المصاحبةِ للتركيبِ الاستعماليِّ. فوضعُ المفردةِ في الأصلِ، ووضعِها في الاستعمالِ، بعدانِ دلاليّانِ يُحيطانِ باللفظ، ويَكشفانِ عن المعاني الحقيقيّة، والمجازيّة في كلّ عمليةٍ لغويةٍ[١].

إنَّ الأمّةَ العربيّةَ– كباقي الأُمم– لا يُمكنُ أنْ تتضحَ لغتُها، وتتجلّى بصورتِها الحقيقيّةِ، إلّا إذا رَصَفَ العربيُّ مفرداتِها، وحوّلها من أصواتٍ ملفوظةٍ موضوعةٍ، إلى تراكيبَ منتظمةٍ؛ لبيانِ المعاني الحقيقيّة، وعلاقاتِها الدَلاليّةِ ؛ لتُصبحَ بذلك أداةً للتخاطب، تُعبّرُ عن الأغراضِ، وتُحقّقُ المقاصدَ. فهو بذلك ينقُلُها من الوَضْع إلى الاستعمالِ ومن المعنى الكامنِ في حدودها الوَضْعيّة إلى المقصود منها في الدَلالةِ الاستعماليّةِ، في ظلِّ سياقاتِ الأمّةِ العربيّةِ ((**التي أدّت إلى صُنع طريقتها في التفكير والبحث في لغتها وفي غيرها من شؤون الفكر والحياة. وهذا شأنها مع البحث في نشأة اللغة، لأنه كان مبتدأ كثير من النظريات اللغويّة والبلاغيّة التي ارتبطت بتفسير القرآن الكريم، مما أثّر في طبيعة الدرس اللغويّ على نحو عام، وأعطاه طابعه الخاص الذي يرجع في جذوره الأولى إلى البحث في أصول اللغة**)) [٢].

وبذلك يتوّجهُ البحثُ في الألفاظِ إلى حركةِ الذهنِ بينِ دَلالةِ المفردِ منها، ودَلالةِ التركيبِ؛ لتكونَ أداةً للتفاهمِ. فمباحثُ الوَضْع، وما يتعلقُ بها لا تُحقّقُ الغرضَ إلا بدخولِ الألفاظِ في سياقاتِ التركيبِ. لأن الاستعمالَ ينطلقُ بالدوالِّ اللفظيّة، وعلاقاتِها الأصليّةِ إلى فضاءِ التركيب؛ للتجدّدِ، والتوّسعِ، في دائرةُ الألفاظ بخلق عَلاقاتٍ جديدةٍ، في ظلّ الظروف المختلفةِ، والميادينِ المعرفيّةِ، التي تُوظِّفُ المفرداتِ اللغويّةَ في علاقاتٍ إضافيّةٍ؛ لتجدَ لمعانيها الخاصّةِ ألفاظاً منقولةً من اللغةِ .

فلابدّ إذن، من بيانِ الاستعمالِ النقديِّ للألفاظِ العربيّةِ وأثرِه في توجيهِ النصوصِ الأدبيّةِ، وإطلاقِ الأحكامِ، بعد الكشفِ عن مواطنِ الابدّاعِ فيها، لتتسنى لنا معرفةُ دَلالاتِ الألفاظِ المجازيّةِ، ووظائفِها في هذا الحقلِ المعرفيِّ، ولتتضحَ – ضمناً– جماليّةُ التشكيلِ المجازيِّ، بوصفه الممارسةَ العربيّةَ لهذه

---

(١) ينظر: حيوية اللغة بين الحقيقة والمَجاز "دراسة في المَجاز الاسلوبي واللغويّ" د. سمير احمد معلوف، منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق ، ط١، ١٩٩٦، ص ٦٩–٧٠ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٤٥ .

الأداةِ البلاغيّةِ، و يتضحَ أيضاً دورُ الوَعْيِ النقديِّ في تكوينِ العَلاقاتِ اللغويّةِ الجديدةِ، بالاعتمادِ على المناسباتِ المسوّغةِ، والقرائنِ المتحكّمةِ، في توجيهِ الدَلالةِ اللفظيّةِ .

أولاً : المُوجّهُ الدينيُّ .

من الموجّهاتِ الدَلاليّة ما فرضَه الصراعُ الدينيُّ على الوَعْيِ العربيِّ، من سياقاتٍ فكريّةٍ مختلفةٍ، تعارضت بقوّةِ الجدلِ، وتقاطعت بأشدِّ الاختلافاتِ، في توجيه النصِّ القرآنيِّ، وتأويلِه بما يخدمُ معتقدَ كلِّ مذهبٍ منها. فقد أثّرتْ هذه المعتقداتُ على مسيرةِ الوَعْيِ، وتركت آثارَها على الوعيِ النقديِّ، والبلاغيِّ. وفيما يخصُّ الوَعْي بالأبعاد الدَلاليّةِ للتشكيلِ المجازيِّ، والأبعادِ الوظيفيةِ له في فهمِ النصِّ القرآنيِّ، وتفسيرِه، فقد ((**اختلطت مباحث المتكلّمين والأصوليين [...] وراح كلّ يرفع مصطلح "المَجاز" ليؤول الأشياء لتتسق مع منحاه المذهبي ولينافح تحت علم "المَجاز" ضد اعدائه.**))[١].

فالجاحظ – مثلا– يوظّفُ العَلاقةَ المجازيّة، في مجالِ الاستعمالِ الخاصِّ بوَعْيه العقديّ. وبشكلٍّ واضحٍ. فهو ((**يستخدم المصطلح لخدمة منهجه المعتزلي ويكون المَجاز اداة في يده ويد سواه من المتكلّمين للرد على الخصوم[...] ولا يهمه إلا أن يرد كلّ اداء لغوي لا يتسق مع مذهبه بأنه ليس مرادا على حقيقته، ويهمه فقط أن يصل سريعا إلى مثل قوله " وهو كلّه مجاز**"))[٢].

فالجاحظ وظّفَ لفظةَ (**المَجاز**) بما تحملُ من مساحةٍ دلاليّةٍ مطلقةٍ، بالاستعمالِ العربيِّ في مجالِ تفسيرِ القرآنِ، والمؤلفاتِ التي جاءت في مجازِ القرانِ، ومعانيه، ومفرداتِه، وغريبِه. فقد أعملها قاصداً المعنى البلاغي للمفردة بما يقابل اللفظَ الحقيقيَّ تارةً، وبما يشملُ ما يعرضُ للتركيبِ من مظاهرَ أسلوبيّةٍ، تتعلقُ بإمكانيّةِ الأداءِ التعبيريِّ، وإسهاماتِه الفاعلةِ في سبلِ تأديةِ المعاني، وطرقِ بيانِ المقاصدِ البلاغيّةِ تارةً أخْرى، بما ينسجمُ مع مشروعِه في قصديّةِ الإفهامِ والتفهيمِ، عن طريقِ الأساليبِ البيانيّةِ، وسلطتِها البلاغيّةِ، وتوظيفِ ذلك في مقاصدِه الكلّاميّةِ مسخراً الجمالَ الفنيَّ؛ للقدرةِ على إظهارِ غموضِ الحقِّ، وتصويرِ الباطلِ في صورتِه[٣].

وتتّضحُ العنايةُ بلفظةِ (**المَجاز**)، وبإعطائِها مساحةً من التأويلِ، وبضربِ شواهدَ عديدةٍ، مع تحليلِها، وبيانِ التجوّزِ فيها، في لفظتي (**الاكلّ**)، و(**الذوق**)[٤]؛ من حيثُ الدَلالاتُ اللغويّةُ، والشرحُ،

---

(١) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور: د. رجاء عيد، منشأة المعارف للتوزيع والنشر – مصر، ط ٢، د. ت ، ص ١٩٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٩٢–١٩٣.

(٣) ينظر: البيان والتبيين ، للجاحظ مصدر سابق ، ج ١ ص ١١٣.

(٤) الحيوان، للجاحظ، تح : عبد السلّامِ محمد هارون ، مكتبة الحلبي– القاهرة، ط١، ١٩٤٣، ج٥ ، ص ٢٣ – ٣٢.

التوضيحُ، وبيانُ دَلالاتٍ متعددةٍ، ومعانٍ مقصودةٍ متقاربةٍ، وذلكَ عن طريقِ الاستدلالِ بالشواهدِ المعاضدةِ، والتأويلِ؛ ممّا يُمكنُ أنْ يؤشِّرَ– دلالياً– عمق وَعْيه النقديِّ ببلاغةِ المَجازِ وضرورتِه.

إنّ وقوفَ الجاحظِ على الاستعمالِ العربيِّ يعكسُ فطنتَه في مسألةِ الإسنادِ، وصحةِ دَلالةِ التركيبِ بالعَلاقاتِ المجازيّةِ، وعلى الرُّغم من عدمِ تصريحِه بالدَلالةِ الاصطلاحيّة للمجازِ، إلّا أنّ الجاحظَ تميزّ بوَعْيِهِ البلاغيِّ في رصدِ معنى المصطلحِ فيما يقابلُ الحقيقةَ بالمعنى البلاغيّ. وهو إطلاق بالمعنى الأخصّ. ولأوّل مرّة في الوَعْي النقديّ العربيّ يأتي المعنى البلاغيِّ تعبيراً عن عَلاقةِ الإسنادِ غيرِ الحقيقيّةِ في التركيبِ، عند تأويلِه معنى الفعلِ(**أكلّ**) في ضوءِ علاقاتِه المجازيّةِ مع غيرِ المألوفِ من المأكولِ. قال: ((**فإذا قالوا: أكلّه الاسد، فإنما يذهبون إلى الأكلّ المعروف. واذا قالوا: أكلّه الاسود فإنما يعنون النهش واللدغ والعض فقط.**)) [١] فقد وقعَ التجوزُ في الإسنادِ، والمَجازِ في فَهمِ التركيبِ باختلافِ المعاني، وهذا كلُّه مجازٌ بالمعنى البلاغيِّ عن الجاحظِ.

وكذلك فعلَ في تأويلَه معنى كلّمةَ (**الذوق**) ودلالتِها المجازيّةِ، بين ما يُطلقُ على القليل و الكثير معاً، وما يُطلقُ على الطعامِ وعلى غيرِ الطعامِ أيضاً، قال: ((**وقال بعض طبقات الفقهاء، ممن يشتهي أن يكون عند الناس متكلّما: ما ذقت اليوم ذواقا على وجه من الوجوه، ولا على معنى من المعاني، ولا على سبب من الأسباب، ولا على جهة من الجهات، ولا على لون من الألوان . وهذا من عجيب الكلام !**))[٢]. والملاحظُ : أنّ معنى الفعلِ وقعَ على غيرِ ما يقعُ عليه في الدَلالةِ الوَضْعيةِ للفعلِ، وقد أجمّلَ ذلك كلَّه بقولِه: ((**وللعرب إقدام على الكلّام، ثقة بفهم أصحابهم عنهم. وهذه أيضا فضيلة أخرى. وكما جوّزوا لقولهم أكلّ وإنما عضّ، وأكلّ وإنما أفنى [...] جوزوا أيضا أن يقولوا : ذقت ما ليس بطعم، ثم قالوا طعِمت، لغير الطعام...**))[٣]، ولم يكن الخروجُ عن المعنى الوَضْعيِّ، والمَجازِ في الإسنادِ إلّا بعدِ ثقة المتكلّمِ بفهمِ الملتقي لدَلالةِ العَلاقةِ الجديدةِ في التركيبِ.

واستعملَ الجاحظُ – كمَنْ سبقه– المَجازَ في تأويلِ القرآنِ، وتوسّع في بيانِ الاستعمالِ المجازيِّ، و بُعْدِه الدَلاليّ؛ لِيشملَ جميعَ الصورِ البيانيّةِ من جهةٍ، والمعنى المقابلَ للحقيقةِ من جهةٍ أخرى. فالاستعمالاتُ اللفظيُةّ في غيرِ العَلاقةِ الوَضْعية، وفي مختلفِ الصورِ الفنيّةِ المستخلصةِ من اقترانِ

---

(١) ينظر: الحيوان، مصدر سابق ،ج٥، ص ٢٥ .

(٢) المصدر نفسه ،ج٥، ص ٢٩ .

(٣) المصدر نفسه ، ج٥، ص٣٢.

الألفاظِ بالمعاني في فكرِ الجاحظِ النقديِّ، والبلاغيِ هي مجازاتٌ : كالاستعارةِ، والتشبيه، والتمثيل، والمَجازِ اللغويِّ. فكلُّها إطلاقاتٌ غيرُ حقيقيةٍ، تنسحبُ بالضرورةِ على تأويلِ النصِّ القرآنيِّ[١].

ومن جانبٍ آخر فالجاحظُ أّولُ من أوضحَ الاستعمالَ البلاغيَّ لهذه المفردةِ، ومنحَها رؤيةً نقديةً يُستشفُ منه التقابلُ مع الحقيقةِ، وفقَ الفهمِ البلاغيِّ لثنائيةِ الحقيقةِ والمَجازِ، وهذه الوقفةُ النقديّةُ الأولى لتوضيحِ الدَلالةِ الاصطلاحيّةِ لمفردةِ المجازِ[٢].

ومَنْ يتأملْ خطابَ الجاحظِ النقديَّ يجدْ الكثيرَ من الصورِ المجازيّةِ محكومةً دَلالاتُها بالتوجّهِ الدينيّ موظّفةً؛ لتأديةِ أغراضهِ العقائديةِ، وغيرها. فعلى سبيل المثال ما جاء ضمن إطلاقه ألفاظَ العيوبِ، والآفاتِ التي تصيبُ اللسانَ، حيث قال: ((**لما علم واصلُ بنُ عطاءٍ أنّه ألثغ فاحش اللثغ...**))[٣]، فاللثغة ثقل اللسان في الكلّام، وهي عيبُ يصيب جزءاً من الإنسانِ[٤]، ولكنّه أطلقه على الكلّ، وأراد الجزء من ذلك، بداعي التعميم، والشمول له بهذه الصفة الجزئية؛ ليكشفَ بذلك عن موقفه من (**واصل**)، وذلك ما يؤكده بقوله: ((**وكان واصلُ بنُ عطاء قبيحَ اللثغة وشنيعها، وكان طويل العنق جدا ولذلك قال بشار الأعمى...**))[٥] حتى يضمّ لموقفه هجاء بشار لواصل في سياق الذم والاستهجان.

ولما اختلف السياقُ الثقافيُّ، وانتقل الحديثُ إلى ما أصاب النبيّ موسى–ع – قال: ((**إلى ان حلّ الله تلك العقدة، وأطلق تلك الحبسة، وأسقط تلك المحنة؛ ومن أجل الحاجة إلى حسن البيان وإعطاء الحروف حقوقها من الفصاحة...**))[٦] فقد أطلق على اللثغةِ مجازاً لفظةَ العقدة، والحُبسة، والمِحنة؛ لما في الأمرِ من قداسةٍ، وظفّ ذلك في التنزيه؛ لأنّ المعنى الحقيقيّ يبعثُ على تصوّرِ النقصِ، وحضورِه. وبما عند أتباعِ واصلٍ من شأنٍ، ومقامٍ له، فقد قطعَ كلّ احتمالٍ لعقد المقارنة؛ ولذلك قال: ((**وعَلِمَ واصلٌ أنّه ليس معه ما ينوب عن البيان التام، واللسان المتمكن، والقوة المتصرفة، كنحو ما أعطى الله تبارك وتعالى نبيه موسى عليه السلّامِ من التوفيق والتسديد، مع لباس التقوى وطابع النبوة ومع المحنة والاتساع في المعرفة، ومع هدى النبيين وسمت المرسلين**

---

(١) ينظر: مجاز القرآن "خصائصه الفنيّة وبلاغته العربيّة"، د. محمد حسين علي الصغير، دار المؤرخ العربيّ– بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ١٦.

(٢) ينظر : المصطلح النقديّ في التراث العربيّ، محمد عزام، مصدر سابق، ص ٣٠٥. وكذلك معجم المصطلحات البلاغيّة وتطورها، مصدر سابق، ص١٩٥.

(٣) البيان والتبيين ، مصدر سابق، ص ١٤ .

(٤) ينظر : لسان العرب ، مصدر سابق ، ج١٢، مادة " لثغ ".

(٥) البيان والتبيين ، مصدر سابق، ص ١٦.

(٦) المصدر نفسه ، ص ١٥.

...))[1]، فلفظ العيب بالمعنى الوَضْعي، يكشف سياق الموقف مع واصل، ويخدم غرضه العقدي في الذمّ. وإطلاق الألفاظ المجازيّة يكشف عن تنزّيه مقام النبوة، ويدّل – الالتزام– على تأكيد الذمّ .

ويجدُ المتأمّل في خطابِ الجاحظِ موقفه من قضيةِ اللفظِ والمعنى، بالإعلاءِ من شأنِ اللفظِ على حسابِ المعنى، وهذا الموقفُ النقديُّ عبّرَ عنه بقوله:((**ذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق...**))[2]، فمجازيّة فعلِ الذهابِ في قصدِ الجاحظِ، تعبّرُ عن الفعلِ المعنويِّ، أيْ: أنّه أطلقه على غير معناه مِن اللغةِ، والوضعِ الحقيقيّ، ويريد بذلك غيرَ الدّلالةِ المطابقيةِ له. إنّما أراد دَلالتَه على الرأيِ في المسألةِ، والاعتقادَ في قضيةِ اللفظِ والمعنى، وهو بذلك يَعني: أنّه لم يذهبْ مذهبَ الشيخِ، و لم يعتقدْ بمعتقدِه. بل إنّ مَذهبَه تفضيلُ اللفظِ على المعنى.

وكذلك أطلق لفظ (**المعنى**) بالمفرد المعرّف دون أن يَقصدَ بذلك الدّلالةَ على معنى واحدٍ بعينِهِ، كما يفهم من إطلاقِ الدالِّ الوضعيِّ، مدلولٌ جزئي معين مقصود، وإنّما أطلق الجزئي وأراد الكليّ، فهو يعني كلّ المعاني التي تدلّ عليها الألفاظ. فإنْ قيل أنّ دَلالةَ (**ال**) هنا على استغراقِ الجنسِ، فهذه الدَلالةُ بحدّ ذاتِها، هي دَلالةٌ مجازيّةٌ أيضاً، لأنّ الكلمةَ قبلَ دخولَ الأداةَ كانت تدلّ على نكرةٍ شاعت في جنسها، ثم دلّت مع الأداة على الكليِّ الذهنيِّ من حيثُ انطباقُه على مصاديقه بدَلالةِ لفظة الاستحسانِ التي تتحقّقُ بالمعنى الجزئيّ الفعليّ، وليست مع المعنى الذهنيّ الكليّ؛ ولذلك عبّر عن الجزئيات بقوله: (**المعاني مطروحة...**) بما يشير إلى هذا الاستعمال المجازيّ.

فجنسُ المعنى الذي ذهب إليه الشيخُ بكل ما يندرجُ تحته من معانٍ مطروحةٍ في الطريقِ لا قيمة لها دون بيانها وإيضاحها. وبذلك التوظيف يكشف التشكيل المجازيّ –بالعلاقة الكليّة أو الجزئيّة – عن موقف الجاحظ من المعاني الذهنية الكليّة، والاستعمالية الجزئيّة، ويجعلُ الشأنَ كلّ الشأنِ فيما يعود إلى اللفظِ ، من إقامةِ وزنٍ، وتخيرِ لفظٍ وجودةِ سبكٍ .

ومن الجدير بالملاحظة أنّ خطاب البيان النقدي مؤسّس على الارتقاءِ بالألفاظِ والعنايةِ بالبيانِ العربيِّ ، تمييزا للعربِ عن غيرهم، وتخصيصا لإبداعِ في قولِهم عن كلّ مَن سواهم. ومن أجل هذه الفكرة يصفُ الجاحظُ المعانيَ، مهما قيل: بأنّها قائمةٌ في الصدور[3]، متصورةٌ في الأذهانِ، متخلّجةٌ

---

(١) المصدر نفسه ، ص ١٤.

(٢) الحيوان للجاحظ ، مصدر سابق ، ج ٣ ، ص ١٣١.

(٣) البيان والتبيين، مصدر سابق ، ج١، ص٧٥.

في النفوسِ ومتصلةٌ بالخواطر، حادثةٌ في الفكر، مستورّة، خفيةٌ، بعيدةٌ، وحشيةٌ، محجوبةٌ، مكنونةٌ، تتوقف الذكر والإخبار والاستعمال. وقد قام الجاحظِ بتشكيل صور مجازيّة لتأكيد موقفه من المعاني كما في قوله: ((**ولا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ...**)) [١]، فقد أطلق لفظة الضمير وأراد منها المُضْمَرَ فيه من معنى، بدلالة سياق الحديث عن المعاني التي في النفوس.

ثانيا : الموجّه المعرفيّ.

على الرُّغم مِنْ أنّ عنايةَ الوَعْي العربيّ، بالموضوعات الفنيّة، والأساليب البيانية، تبلورت بعد صراع الموجّهات المعرفية، والتقاطعات الثقافية، التي شهدها التراث العربيّ. إلّا أنّ معالم التأليف العربيّ أسفرت عن مدوّنةٍ جمعت قضايا الفنون الجمالية، والمحاولات النقديّة، وأعلنت عن منجزاتها في مختلف حقول المعرفة. ((**فكتاب أبي عبيدة هو مقدمة لفهم آليات تفسير الخِطاب القرآني، [...]، أما البيان والتبيين فهو يمثل هما ثقافيا في معاينة التواصل والاقناع لدى المفكرين العرب، في الوقت الذي قدم لنا ابن المعتز مادة بلاغية وهو منشغل في صراع نقدي فكري، إذ لم يكتب هذه الا بفعل موجهات معرفية تمثل هموم المبدع...**))[٢].

ومع ذلك، فالمسيرة العلميّة التي قطعتها الأمة العربيّة لم يتقدّم بها عالم عربي في حقلي النقد والبلاغة على الجاحظ. فقد فتح الباب أمام الوَعْي العربيّ؛ من أجل التأمل بالقضايا البلاغيّة[٣]. وقام ببيان الدور الذي تقدّمه الفنون البيانية، في عملية تأويل النص القرآني، وتفسيره. ولأنّه جمع بين المعرفة العقائدية، والرؤية البلاغيّة، فقد نال الصدارة والتفوق. وأصبح – فضلاً عن موجهات الوَعْي النقديّ – موجِّها معرفيا للوَعْي، ومنعطفا مؤثرا في المسيرة العلميّة. ومن جانب آخر فقد كانت ((**الارض المشتركة التي جمعت البحث البلاغي بعلم الكلّام هي قضية إعجاز القرآن**))[٤]، التي فتحت الطريق أمام العقول العربيّة للتدبر في القضايا المعرفية التي وجّهت الوَعْي العربيّ بالقرآن.

ومن هنا ظهرت– مع ما ظهر في آخر القرن الثالث– دراسات الإعجاز القرآني[٥] التي منها محاولة ابن قتيبة في تأويل مشكلّ النص القرآني، في خِضمّ سياقات المجتمع العربيّ الإسلّامِي من

---

(١) المصدر نفسه ، ج١ ، ص ٧٥ .

(٢) ينظر : بحث " قراءة الرأي واختلاف القراءة بين عبد القاهر الجرجاني وعالم سبيط النيلي": د. صلاح حسن حاوي، مجلة آداب البصرة/ العدد (٧١) لسنة ٢٠١٤ ، ص ٩٠

(٣) ينظر : التفكير البلاغي عند العرب: د. حمادي صمود، دار الكتاب الجديد– لبنان،ط٣ ،٢٠١٠ ، ص ١٢٥.

(٤) ما البلاغة، مصدر سابق، ص٤٩.

(٥) ينظر : المصدر نفسه، ص ٥٠ .

الاتجاهات الفقهية، والكلّامية، التي اختلفت في المَجاز؛ ((**وذلك لأن المَجاز كان مفهوما ضروريا لمن يطالب بتأويل النص القرآني، شان المعتزلة ، وكان التأويل عندهم يرد التعبير المجازيّ إلى دلالته الحقيقيّة الاولى والتي تنفي عن المَجاز ظاهره...**))[١]، وبذلك يدخل المَجاز دائرة الإعجاز في خطاب ابن قتيبة التفسيري، و النقديّ ليبحث عن مجال دلالي مختلف، وبعد وظيفي جديد.

لقد قدّم ابن قتيبة تصوّره النقديّ للمجاز بحكم انشغاله في بيان المعجزات البلاغيّة للنصّ القرآني، وفي ضوء تأثّره بالمستوى النقديّ، و البلاغيّ في تداعيات مرحلة ما بعد الجاحظ الكلاميّة، والبلاغيّة، فقد أفرد ((**كتابه " تأويل مشكلّ القرآن" لقضية الإعجاز، وللدفاع عن القرآن الكريم...**))[٢] ، وقد جاء فيه استعمال لفظة (المَجاز) بما ينسجم مع وَعْيه النقديّ وهو بالمعنى الأعمّ من كونه فنّاً بلاغيّاً. حيث قال: ((**وللعرب" المَجازات" في الكلّام، ومعناها: طرق القول ومآخذه . ففيها : الاستعارة: والتمثيل ، والقلب والتقديم ،والتأخير، والحذف، والتكرار، والإخفاء، والإظهار والتعريض، والإفصاح، والكناية، والايضاح، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع، والجميع خطاب الواحد ، والواحد والجميع خطاب الاثنين، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص ؛ مع اشياء كثيرة ستراها في " أبواب المَجاز" إن شاء الله تعالى**))[٣] .

وبذلك يكون نظرُه النقديُّ متوجهاً إلى خروج اللفظِ عن المعنى الوَضْعيّ، أعمّ من كونه خروجاً لغوياً مدارُه اللفظُ المفردُ، أو تجوزاً إسنادياً مجاله التركيب، فهذا هو المَجاز بالمعنى الأعمّ الذي وظفّه ابنُ قتيبة في قضية الإعجاز القرآنيّ. واعتقد بأنّ كلّ الطرق البيانية، والأساليب البلاغيّة التي تندرج تحت مفهوم المَجاز، هي التي تمنح النصّ القرآنيّ قوّته، فلا يقدر أحدٌ على ترجمته، ترجمةً تعطيه قداسته البيانيّة الإعجازيّة، بكلّ خصوصيّته العربيّة؛ ((**لأن "العجم" لم تتسع في "المَجاز" اتساع العرب**))[٤]. وهو بهذا الوَعْي النقديّ، والرؤية البلاغيّة يضعُ الوَعْي العربيّ أَمَامَ رؤية تجديديّة لمفهوم المَجاز، ليُصبحَ – بذلك– مُوجِّهاً معرفّياً لمن جاء بعد من العلماء الذين اعتنوا بالنصّ القرآنيّ وخصّوا مسألة الإعجاز بعنايةٍ فائقةٍ[٥] .

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٥١ .

(٢) البلاغة والنقد "المصطلح والنشأة والتجديد" ، مصدر سابق، ص ٢١٥.

(٣) تأويل مشكلّ القرآن: مصدر سابق، ص ٢٠–٢١ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ٢١.

(٥) ينظر: القضايا البلاغيّة والأدبية واللغويّة عند ابن قتيبة: لالو ترجمان أحمد، مكتبة الآداب– القاهرة ، ط ١، ٢٠١٩ ص ٥٣–٥٥.

فلفظة المَجاز التي تعني –عند أبي عبيدة– كيفيّة التوصّل إلى فهم معاني القرآن، تطوّرت إلى الصورة البلاغيّة التي رسمها الجاحظ للمصطلح، والتي تشير إلى ما استعمل من اللفظ في غير ما وضع له في أصل اللغة، وهو ما يقابل الحقيقة اللغويّة، ثم تجدّدت في وَعْي ابن قتيبة للمفهوم؛ ليشير إلى الأسلوبِ وطريقة الأداء[١]؛ ليحقّق بذلك موقفه النقديّ من قضية اللفظ والمعنى[٢].

ومن صور وَعْي بن قتيبة بالعَلاقات المجازيّة الكثيرة التي قدّمها وفقا لنظرته العامة لمفهوم المَجاز، والتي أعملها في تفسير النصّ القرآنيّ، قوله: ((**وربما جعلت العرب " الإضلال" بمعنى الإبطال والإهلاك لأنه يؤدّي إلى الهلكة، ومنه قوله تعالى: { وَقَالُوا أَ إِذَا ضَلَلْنَا فِي الأَرْضِ أإِنَّا لَفِي خَلْقٍ جَدِيدٍ } ،أي بطلنا ولحِقنا بالتراب وصرنا منه. والعرب تقول: ضلّ الماء في اللبن: إذا غلب عليه فلم يتبيّن.**))[٣]، فإطلاق اللفظ على ما سيؤول إليه من معنى، هو إطلاقٌ مجازيٌّ للتناسب بين المعنيين بحكم علاقة السبب، والمسبب. وهذه الصورة المجازيّة تندرج تحت المَجاز بالمعنى الأعم عند ابن قتيبة، وهي فيما بعد ستتحول إلى علاقة بلاغيّة تندرج تحت مفهوم المَجاز بالمعنى البلاغيّ الخاصّ في دائرة علاقات المَجاز البلاغيّة .

إنّ انتاج المعرفة بالنصّ القرآنيّ عن طريق الاستعمال المجازيّ يبدأ من إدراك العَلاقة البلاغيّة بين المدلول المطابقيّ للفظ المستعمل وبين المدلول الالتزاميّ له، فما نطق به النصّ هو دالّ تصوّري يوجّه الذهن إلى مدلول لم يصرّح. وهذا الأمر يفتح الباب أمام التأويل للبحث عن العَلاقة المناسبة للإطلاق، و المسوّغة لاستبدال اللفظ بين المعنيين. وبالتأكيد إنّ ثقافةَ الناقد وقدرته على تفسير العَلاقة الاستعمالية، وتمييزه لحالة التجوّز في الإطلاق خارج حدود اللفظ الوَضْعيّة، تؤشّر ثقافة المرحلة، وتناغم الأفق المعرفيّ الذي يحيط بعصره.

وإذا كانت ثقافة العصر تَسير في منعطفات نقديّة وعرة، من قبيل قضيّة "القِدم والحداثة"، وقضيّة "اللفظ والمعنى" ، وما يتعلّق بذلك من أبعاد نقديّة، فقد تركت أثارها المعرفيّة على مسيرة الوَعْي العربيّ، ومهّدت الطريق أمام البحث النقديّ للوصول تارة ، إلى تفضيل اللفظ، والانتصار له، على حساب المعنى. وإلى الاهتمام بالمعنى وإهمال جانب اللفظ تارة أخرى.

---

(١) ينظر : البلاغة والأسلوبية : مصدر سابق ، ص ٦٦–٦٧.

(٢) ينظر : فلسفة البلاغة : د . رجاء عيد ، مصدر سابق، ص١٩٣ .

(٣) تأويل مشكلّ القرآن، مصدر سابق ، ص ١٣١.

ولذلك، أعلن ابن قتيبة – بوصفه ناقداً عربياً– عن موقفه النقديّ إزاء هذه المسائل، وأن يتوجّه وَعْيه بالموجّه المعرفيّ الذي شغل الوَعْي العربيّ النقديّ في عصره؛ ولذا نجد أنّ في مسألة تقسيم الشعر إلى ضروب ناتج الوَعْي النقديّ عند ابن قتيبة، الذي حمل النظرة التوفيقية في ثنائية " اللفظ والمعنى" ، آخذاً بمبدأ العدل والمساواة بين الشعراء في ذلك، مميزا بثنائية " الجودة والرداءة " بين القديم والجديد(١).

ولذلك تدبّر في الشعر، ونظر فيه، وبحث عن مقاييس، تتعلّق باللفظ والمعنى من جانبٍ، و تدور بين الجودة، والرداءة من جانبٍ آخرَ. وهذا ما جعل الأقسام منحصرةً في خطابه. حيث قال: ((**تدبّرت الشعر فوجدته أربعة أضرب ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه** ..))(٢)، وقال: ((**وضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا انت فتّشته لم تجد هناك فائدة في المعنى** ...))(٣) و قال أيضا: ((**وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه**...))(٤) وكذلك قال: ((**وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه**...))(٥).

ومن هذا التدبّر في الشعر، وما ينتج عن النظر فيه، بالمقاييس اللفظيّة، والمعنويّة تتّضح قيمة المَجاز عند ابن قتيبة، وضرورة الوَعْي بمعناه العام، المتعلّق بكلّ أساليب البيان، ومختلف صور التعبير البلاغيّ، التي تنسجم بالضرورة مع موقفه من التأويل؛ ولذا قال: ((**رأيت علماءنا يستجيدون معناه، ولست أرى ألفاظه جيادا ولا مبيّنة لمعناه، لأنّه أراد [...] وعلى أنّي أيضا لستُ أرى المعنى جيدا**))(٦)، فالوظيفة الحقيقيّة للعلاقة الدَلاليّة بين اللفظ والمعنى، ووضوحها، وقدرتها على بيان المعاني في وَعْي ابن قتيبة، هي مقياس نقد الشعر؛ ولذا فالجودة والرداءة صفتان تنتجان عن العَلاقة المجازيّة القائمة بين اللفظ و المعنى.

وفي معرض الإفادة من هذه النصوص فيما يخصّ التشكيل المجازيّ في خطاب ابن قتيبة نجد أنّ خطابه مظهرٌ لمفاهيمه النقديّة، حيث أطلق على اللفظ صفة الحسن، و الحلاوة ، والقصور، والتأخر، وكذلك أطلق على المعنى صفة الجودة، والتأخر، وكلّ ذلك عن طريق علاقات إسنادية

---

(١) ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: د. إحسان عباس، مصدر سابق، ص٩٥.

(٢) الشعر والشعراء ،ابن قتيبة، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف– القاهرة، ط٢، ١٩٥٨، ج١ ، ص ٦٤.
(٣) المصدر نفسه ، ص ٦٦.
(٤) المصدر نفسه، ص ٦٨.
(٥) المصدر نفسه، ٦٩.
(٦) المصدر نفسه، ص ٦٨.

قامت على غير ما وقع عليه الإسناد في الحالة الأصلية للعلاقات التركيبية، وفق منطق اللغة. فالذي يتّصف بهذه الصفات هو المتلقي، بدَلالة إسناد الاستجادة للعلماء ولنفسه، في قوله السابق: (**رأيت علماءنا** ...)، ودَلالة ذلك على التركيب المجازيّ واضحة. وتوظيف المعايير النقديّة في هذه التراكيب لبيان موقفه المعتدل في نقد الشعر بارزة أيضا، في الإسناد إلى اللفظ تارة، وإلى المعنى تارة أخرى؛ لأنّه يرى أنه ((**قد يقدحُ في الحَسَنِ قبحُ اسمِه، كما ينفعُ القبيحَ حُسْنُ اسمِه...**))[1]، فهذا ما يؤكد وَعْيه بالعَلاقة ، وأثرها المتبادل– بالضرورة – بين طرفي العَلاقة المجازيّة .

ومن جهةٍ أخرى نجدُ أنّ إطلاق لفظة العلماء يفيد العموم. والحال أن الذي يتقبّله العقل من هذا الإطلاق هو التقييد ببعض العلماء الذين يمكن أنْ يكون قد عاصرهم، أو اطّلع على أقوالِهم دون شمولٍ لجميع العلماء بهذه الاستجادة. والمبالغةُ هنا عنصر من عناصر الإقناع، يُؤازرها ضمير الجمع الذي أطلقه على نفسه؛ للتعظيم، ولأنزال المتلقي منزلة المتكلّم، وإشراكه في الانتماء .

ثالثا : الموجّه الثقافي

قد يتجّه الوَعْي النقديّ في قضية المَجاز إلى الحيثية الفنيّة، المتمثلة بجمال الأسلوب، وما يتشكلّ فيه: من صور بيانية متنوعة، وطرق بلاغية مختلفة؛ للتعبير عن المعنى. وهذا المجال الفني يقف فيه النقد على أساليب الظاهرة البيانية، وما فيها من طرق اتساع الاستعمال اللغويّ، وتغير مسارات الدَلالة . ويتجه النظر النقديّ أيضا إلى ما يترتب على ذلك المستوى الجمالي– بدَلالاته التي تمنح اللغة القدرة على التجوز، والاعتبار– من وظائف مختلفة تتعلق ببلوغ غايات جمالية في مجال الاثارة والمتعة من جانب، و تحقيق أغراض إقناعية في دائرة انتاج المعرفة.

فالمَجاز – بوصفه عنصراً حيوياً– يحقّق جمالاً للبنية الشعرية بقوة التعالق. ينتج علاقات لغوية بالتآزر. ويخلق مساحات دلالية تثير المشاعر، وتحرك الوَعْي، بين استحضار الدَلالة الوَضْعية الأولى في أصل العَلاقة، إلى أبعاد تصورية التزامية من دوال لفظية، هي المدلولات الجديدة، المناسبة للمدلولات الوَضْعية الحقيقيّة؛ لما تنطوي عليه الثقافة النقديّة من توجهات فكرية، ذابت في بوتقته،

(١) المصدر نفسه ، ص ٧٠ .

فأنتجت – في القرن الرابع الهجري مثلا – خطابا نقديا، متأثرا بما سبق من مذاهب نقدية، مع ما أدخله الرافد الفلسفي، والذي باتت معالمه واضحة في لغة الخِطاب[١] .

فعلى سبيل المثال يتوجّه ذهن الناقد– بمحموله الثقافيّ– إلى ميدان التطبيق، معيداً النظرَ فيما تراكم من الآراء النقديّة المتعلقة بجودة الشعر، ورداءته، قاصداً توظيف العَلاقات المجازيّة في تحقيق غرضه النقديّ. ممّا يؤشر ذلك توظيف لفظة (**الحدّ**) في الخِطاب النقديّ، كقول: ((**لمعرفة حدّ الشعر الجائز عما ليس بجائز**))[٢]، بما تحمل من دَلالة منطقية على التعريف بذاتيات المعرَّف[٣]، و كذلك لفظة (**الجنس**) في قوله: ((**فقولنا "قول" دال على أصل الكلّام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر**))[٤]، بما فيها من دَلالة منطقية على تمام الحقيقة المشتركة بين الجزئيات المتكثرة بالحقيقة[٥]، فهذه الكلّمات، وغيرها من المصطلحات المنطقية، تكشف عن ثقافة الناقد، وقدرته على تضمين ألفاظ استقرت– بوصفها حقائق عرفية – في الاستعمال المنطقي، وتوظيفها بما تحمل من بُعدٍ دلاليٍّ في حقل النقد؛ ليصوغ رؤية جديدة في الثقافة العربيّة، وينتج معرفة في نقد الشعر، تعتمد المنطق في تحريك الفكر النقديّ، في انعطافة جديدة تنزل ذلك الموجود الاعتباري منزلة الموجود الحقيقيّ الذي له ذاتيات حقيقية، يمكن أن يعرّف عن طريقها، وبذلك تُمنح الممارسة النقديّة بعداً علمياً، وتنظيرا منطقيا، تصبح بمراعاته، موجها ذا أثر بارز في نقد الشعر هذا من جانب، و من جانب آخر فالناقد رصد علاقة النقل اللفظيّة، من اللغة إلى المنطق بما فيها من مسوغ دلالي، وإطلاق وضعي جديد كمصطلح علمي لا يحتاج إلى قرينة في حقله، وقد وظف المنقول المنطقي دون قرينة بالاعتماد على السياق الثقافي للمفردة.

وما سوّغ استعمال المصطلح المنطقي في النقد هو علاقة المشابهة باعتباره أن الشعر كالموجود الحقيقيّ له حدّ يقوم على جزئيات الحقيقة. ولعل هذا الإطلاق هو استعمال استعاري، ولكن الذي يخص المَجاز هو أنّ الناقد أطلق لفظة الحدّ، وهو يقصد الرسم المنطقي أي التعريف بالأعراض

---

(١) ينظر: لغة النقد العربيّ القديم: مصدر سابق،ص٦٧.

(٢) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة– لبنان، د. ط ، د. ت، ص٦٤، وينظر: أيضا، ص : ٦٨، ٦٩ .

(٣) المصدر نفسه: ص ٩٨–٩٩ .

(٤) نقد الشعر ، مصدر سابق، ص ٦٤. وينظر : أيضا، ص : ٦٨ ، ٧٤ ، ٨٠، ٩١ ،١٨١ .

(٥) ينظر : المنطق، للشيخ المظفر ،مصدر سابق ، ص ٧٤ .

العامّة أو الخاصّة[١]؛ لما هو معلوم من أنّ الأشياء غير الحقيقيّة لا حدود لها. وربما أطلقها، وقصد بها التعريف مطلقاً، وهو بذلك قد شكلّ علاقة مجازية قوامها إطلاق الجزء وإرادة الكلّ.

ومن هذه المظاهر التجديدية في الخِطاب النقديّ، والتي تؤشر توجه الوَعْي النقديّ –بثقافة منطقية– إلى العَلاقة المجازيّة ، هو مظهر تقسيم الموضوعات التي تخصّ الأدب، تقسيما اعتباريا، يقوم على ما تقوم عليه القسمة الحقيقيّة بأنواعها، وطرائقها، وأسسها، والشروط التي تتوقف عليها الثمرة، وتتحصل بها المعرفة؛ لأنّ القسمة تحصل للإنسان مجموعة من المعاني الذهنية، والمفاهيم التصورية، التي يتوصل بها إلى معرفة الاشياء عن طريق بالقسمة، التي هي من أهم ممارساته الفطرية [٢].

فالذهن النقديّ قد يتصرف بتقسيم بعض المفاهيم الاعتبارية، تقسيما وهميا مفترضا، لا واقع له في الخارج، ولا يتحقق بهذا عزلا حقيقيا، أو تفريقا منطقيا بين الأقسام. ولا تعني لفظة القسمة الحظ، أو النصيب بما تقتضي الوَضْع اللغويّ[٣]، وإنما هي القسمة الوهمية الافتراضية التي لا تستدعي تقسيم الاشياء بالخارج. وإنّما هي مجرد حركة ذهنية يقوم بها الذهن، لإنتاج تصور دون أن يصل إلى حدّ القطع واليقين[٤]. ومن ذلك جعلُ فضائل الناس التي تبنى عليها الأغراض الشعرية، وجودة الشعر منقسمة إلى: العقل، والشجاعة، والعدل، والعفة، ومنحصرة فيها– بوصفها مدار الجودة والرداءة – صناعةُ الشعر. ففي غرض المدح – مثلا – أصبح ((**القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مصيبا، والمادح بغيرها مخطئا...**))[٥]، وكذلك ((**من الهجاء أيضا ما تجمل به المعاني كما يفعل في المدح فيكون ذلك حسنا اذا أصيب به الغرض المقصود ...**))[٦].

إنّ ما يتفرع من تقسيمات على هذه الخصال هو الحاصل الذي يؤشر حركة الوَعْي النقديّ في الاستعمالات المجازيّة للألفاظ. فقد أُدرجت ألفاظ كثيرة تحت هذه الخصال وقد خرجت ألفاظ منها عن المدلولات الوَضْعية. منها لفظة (أقسام) المضافة إلى الخصال كما في (اقسام العقل)، فليس المراد

---

(١) نفسه ، ص ١٠٠.

(٢) نفسه ، ص ١٠٦.

(٣) ينظر: الصحاح: للجوهري، مصدر سابق مادة " قسم ". وكذلك ينظر: لسان العرب، مصدر سابق، ج ١١، مادة " قسم " .

(٤) ينظر : موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، مصدر سابق، ج٢ ، ص١٣١٥. مصطلح " القسم" .

(٥) نقد الشعر: قدامة بن جعفر ، مصدر سابق، ص ٩٦.

(٦) المصدر نفسه، ص ١١٥. وكذلك الكلّام في ما يخص غرض الرثاء ، ص ١٢٠.

منها المعنى الوَضْعي في أصل اللغة، إنّما المظاهر العقلانية لسلوك الناس، وكذلك فيما يخصّ إضافة اللفظة إلى باقي الخصال[١] .

فهذه الاستعمالات المجازيّة انطلقت من مناسبات سوغت استبدال الألفاظ، و انتقالها من المعاني اللغويّة، إلى الاصطلاح المنطقي بمحموله الدَلاليّ؛ لتأدية وظيفة تعليمية للشعراء- بالمنظور النقديّ- عن طريق التعريف بأسباب الجودة والرداءة، وحصرها في مجال التصور النقديّ، عن طريق ممارسة فطرية لها بالغ الأثر في الوَعْي العربيّ. فالقسمة هنا تحقق الفائدة المرجوة منها، بوصفها وسيلة تعليمية، وطريقة لإنتاج المعرفة، عن طريق معرفة المقسم المجهول، وحمله على الاقسام، توضّح أبعاده الذاتية، أو العرضية ، وترسم له تصورا شارحا له، يستطيع الذهن أنّ يتعرف عليه[٢]، خصوصا وأنّ هذه التقسيمات، واردةٌ تحت عنوان (**باب المعاني الدال عليها الشعر**)[٣] فتصور هذه المعاني متوقف على معرفة أقسامها المندرجة تحتها. ولا يخفى أثر لفظة (**باب**) في إطلاق ها المجازيّ هنا، عبر علاقة مناسبة وهي النفاذ منه إلى المعاني التي يدل عليها الشعر عن طريق هذه التقسيمات.

- **موجّه ثقافي آخر**

ومن الضرورة بمكان، معرفة سياقات التقدم المرحلي التي شهدها الوَعْي النقديّ بعد القرن الثالث الهجري، والتي اقتضت تطور خطاب الناقد، من حيث القيمة النقديّة لمحمولاته الدَلاليّة، وتبلور مصطلحاته العلميّة في حقل الاستعمال، وتوظيف دَلالات اللغة في التعبير عن المقاصد، والغايات التي يقتضيها وَعْي المرحلة، بما تتقاطع به من تيارات ثقافية، وتتداخل فيه من تراكمات معرفية أسفرت عن تقديم منجز معرفي، بارز المعالم، وواضح الملامح، في تاريخ الوَعْي العربيّ.

وقد اتجه العالم الناقد إلى ميدان التطبيق، والإجراء؛ لينتج أحكاماً نقدية، تعتمد الثقافة النقديّة، فيما يتعلق باللغة، والمضمون، كما في خطاب الموازنة، ومقارناته النقديّة، أو كما في خطاب الوساطة

---

(١) ينظر : المصدر نفسه، ص ٩٨.

(٢) المنطق : للشيخ المظفر ، مصدر سابق ، ص ١١٦.

(٣) ينظر: نقد الشعر، مصدر سابق ، ص ٩١.

رؤيته التوفيقية، بين الآراء النقديّة، إلى غير ذلك من سياقات التقدم، على مستوى الوَعْي، ولغة الخِطاب [١].

ففي خطاب الموازنة – مثلا– توجه النقد إلى التمحيص بين الآراء النقديّة. محاولا الكشف بالمقارنة عن الاختلاف بين الاتجاهات المتوازية في الخِطاب الشعري، من حيثيات مختلفة، وما يترتب على ذلك من تفاضل وتمايز بين الشعراء؛ ليقدم بذلك التطبيق توجيها نقديا لمن أراد ممارسة الصنعة الشعرية، وبذلك يتسع الخِطاب النقديّ، في توجيه الوَعْي العربيّ عن طريق ميدان التجربة، والفحص الميداني، قاصدا إشراك المتلقي في دائرة الحكم بما يمنحه من خطاب وصفي، يحمل الرأي والرأي الآخر [٢]. وهذا الأمر يتطلب من الناقد لغة عميقة الدَلالات، جديرة بتوظيف الأدوات البلاغة، والأساليب البيانية.

فعلى سبيل المثال، قضية (اللفظ والمعنى) التي أخذت مجالاً واسعاً في خطاب الموازنة، واحتلت موقعاً بارزاً من الوَعْي النقديّ المقارن، في ميدان الشعر للمفاضلة بين الخِطابين، وفي ميدان النقد لتوجيه الآراء النقديّة لأنصار الشاعرين. فهي إنْ كانت داخلة في الإطار المعرفي للممارسات النقديّة، إلا أنّها تجسد ثقافة الناقد، بما تراكم من آراء نقدية، حول هذه القضية . وبذلك أصبحت معيارا من معايير المفاضلة، واصبح الوَعْي بها موجِّها من الموجهات النقديّة التي اعتمدها نقد القرن الرابع الهجري.

فمن مقارنات خطاب الموازنة قول: ((**فإن كنتَ– أدام الله سلّامتِك– ممن يفضّلُ سهل الكلّام وقريبه، ويؤثر صحةَ السبك، وحسنَ العبارة، وحلوَ اللفظ وكثرةَ الماء والرونق؛ فالبحتريُّ أشعرُ عندك ضرورةً . وإن كنتَ تميلُ إلى الصنعة، والمعانيِ الغامضةِ التي تُستخرج بالغوصِ و الفكرة ، ولا تَلوِى على ما سوى ذلك ؛ فأبو تمام عندك أشعر لا محالة.**))[٣]. وما يجب الوقوف عليه في هذا القول،

بالتأمل يمكن إدراك العَلاقات المجازيّة التي أثرت النص بدَلالاتها الاستعمالية، ومنحته تشكيلا جماليا، ذا أثر في دائرة التلقي من حيث الإثارة والإقناع. فلفظة (ضرورة) ربما تقع في النص بمدلولها

---

(١) ينظر : لغة النقد العربيّ القديم ، مصدر سابق ص٦٧ فما فوق .

(٢) ينظر : المصد نفسه، ص ٨٢.

(٣) الموازنة : للآمدي، تح : السيد أحمد الصقر، دار المعارف– مصر، ط٤ ،١٩٨٢، ج١، ص٥ .

الوَضْعي[١] المشترك بين إطلاقات متعددة في أصل اللغة ودَلالاتها متقاربة منها: اضطرار لحاجة، أو إكراه على أمر، أو ضيق، أو إرهاق. فكلّ ذلك قد لا ينسجم مع دَلالة النص النقديّة.

ولعل المعنى الذي ينسجم مع الوَعْي النقديّ في المفاضلة هو المراد المنطقي من الضروري بمعنى البديهي، وهو قبول المعنى، والتصديق به والحكم عليه؛ لمجرد تصوره تصورا صحيحا، دون الحاجة إلى التفكير، وإعمال النظر. فإدراك محددات التصور وهي صفات شعر البحتري، تجعل الذهن مضطرا للتصديق بالبداهة والارتجال[٢]. ويؤكد هذا الاستعمال، استعماله لفظة (محالة) بدلالتها اللغويّة على الحِذق، وجودة النظر[٣] ؛ نتيجة لمن يتصور شعر أبي تمام ويقبله.

رابعاً : الموجّه النقديّ

اتضحت اتجاهات النقد العربيّ، بعد أنْ تقادمت عصوره، وتركت قضاياه الكبرى أثرها في منعطفات الوَعْي بالأدب، ومنعرجات المعرفة بالشعر، فاستقرت بذلك مصطلحاته في الذهن العربيّ، وباتت بوادر حركة نقدية كبيرة، معربة عن ملامح نظرية نقدية عربية خالصة. ومن تلك القضايا التي أثرت في تغيير المسار بوضوح قضية (اللفظ و المعنى). فقد نتج – في ضوء رؤية نقدية – القول بتفضيل اللفظ على المعنى. وصدرت بذلك أحكامٌ كثيرةٌ، وربّما كانت بعضها خطيرةً في تاريخ الثقافة العربيّة، خصوصاً ما كان يتعلق منها بالحيثية البيانية للألفاظ، وأثرها في الإعجاز القرآني، ما يخصّ الشعر من مسائلَ، وأحكامٍ ، تتعلق بجودة اللفظ، و تجعل النظر إلى المعنى من قبيل كمال العناية باللفظ؛ لأنّ المعنى متاحٌ للجميع، مطروحٌ في الطريق، ومبرَّزٌ بمهارات الشاعر، من حيث إقامة الوزن، وتخيّر المعاني، إلى غير ذلك، مما استدعى قولَ: أن الشعر((**صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير**)) [٤]. وبذلك فاقت مكانة اللفظ، في مشروع قراءة الوَعْي النقديّ للتراث العربيّ.

---

(١) ينظر : لسان العرب ، مصدر سابق، ج٨ ، مادة "ضرر".

(٢) ينظر : المنطق، مصدر سابق ، ص ٢١ .

(٣) ينظر : لسان العرب ، مصدر سابق ، ج٣، مادة "حول" .

(٤) الحيوان : للجاحظ، مصدر سابق، ج ٣، ص ١٣٢.

وقد أولى هذا الوَعْي، الأساليب البيانيةَ، عنايةً بارزة، إلى درجةٍ أنّها بدأت بالظهور في عنوانات بعض المؤلّفات العربيّة، في حقل النقد، والبلاغة. ومن ذلك العنونةُ بلفظتي (البيان والتبيين). وهذا أسلوبٌ بيانيٌّ، وعلاقةٌ مجازيةٌ قائمةٌ بين البيان– بمدلوله الوَضْعي[١]، الذي يصوّره قول الجاحظ : ((**اسم جامع لكلّ شيء كشف لك قناع المعنى**))[٢]، وبين المعنى الأخص للبيان، وهو البيان اللفظي، دون غيره من وسائل البيان الداخلة تحت معناه اللغويّ.

وليس هذا الإطلاق إلّا مظهراً من مظاهر عناية الوَعْي النقديّ بالألفاظ دون المعاني؛ لأنّه يعتقد: بأنّ ما((**يحيي تلك المعاني ذكرهم لها وإخبارهم عنها واستعمالهم إياها [...] والدَلالة الظاهرة على المعنى الخفيّ هو البيان، الذي سمعت الله عز وجل يمدحه ويدعو إليه ويحثّ عليه . وبذلك نطق القرآن وبذلك تفاخرت العرب، وتفاضلت أصناف العجم**))[٣]. فالمناسبة واضحة بين المعنى الوَضْعي والاستعمالي وقد سوّغت للمؤلِّف إطلاق الأعم وإرادة الأخص، ليعبر عن معتقده بخصوص قضية اللفظ والمعنى.

وفي ظلّ تبلور النظرة التوفيقية، عند من ذهب مذهب التسوية[٤]، صار الوَعْي النقديّ منشغلا بركني العَلاقة اللغويّة. ومن تلك العناية ما أدى إلى تغيير مسرى دَلالة لفظة (البديع)[٥]، من إطلاقها اللغويّ على الإنشاء، والبداية، أولّا، والاختراع لا على مثال، إلى الإطلاق الاصطلاحيّ في حقل النقد والبلاغة؛ لتدل على بعض الفنون الشعرية، بما تتضمن من ممارسات بديعية، في مُصَنَّفٍ بلاغيٍّ، يكشف عناية صاحبه، البلاغيّة، ووَعْيه بقضايا النقد، والتي منها قضية (اللفظ والمعنى) .

وإطلاق اللفظة على هذه الفنون[٦]، توظفت– بكلّ ما تحمل من دَلالة اصطلاحية– في عنوان الكتاب؛ لبيان وَعْي المؤلفِ بالعَلاقة المجازيّة، ودورها في خطابه البلاغي، كاشفة عن ثقافة العصر بقيمة الفن، وضرورة التأليف فيه. فمن يتصفح كتاب (البديع) يجد أنّ المؤلِّفَ كان قاصداً الوقوف على الممارسات الفنيّة التي قام بها المتقدمون. وواعياً لضرورة التوازن بين ما وقع من اختلاف في القضايا

---

(١) ينظر لسان العرب ، مصدر سابق ، ج١، مادة " بين "

(٢) البيان والتبيين، مصدر سابق، ج ١، ص ٧٦.

(٣) المصدر نفسه ، ص ٧٥.

(٤) ينظر : تاريخ النقديّ الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس مصدر سابق، ص ١٠٧.

(٥) ينظر لسان العرب ، مصدر سابق ، ج١ ، مادة " بدع" .

(٦) ينظر: شرح عقود الجمان في المعاني والبيان، جلال الدين السيوطي، تح: د أبراهيم محمد الحمداني، و د. أمين لقمان الحبّار، دار الكتب العلميّة– بيروت ، ط ١، ٢٠١١ ، ص٢٤٣.

النقديّة، والتي منها قضية اللفظ والمعنى، ناظراً إلى الجانب البلاغي في الأدب، والغرض من ذلك هو ((**تعريفُ الناس أنّ المُحدثين لم يسبقوا المتقدمّين إلى شيء من أبواب البديع**))[١].

ومن الضرورة بمكانٍ بيانُ وجه العَلاقة المجازيّة بين المعنى اللغويّ، والاستعمال الاصطلاحيّ. وذلك بالتأمل– مثلا – في قوله: ((**وإنّما هو استعارةُ الكلّمة لشيء لم يُعرف بها من شيء قد عُرف بها**))[٢]، فهذا المعنى من مصاديق الابتكار، والغرابة، والحداثة، بمعنى : أنه مما يقال له البديع بالمعنى اللغويّ. ومسوغ الإطلاق هذا يستبطن استدلالا منطقيا، فكأنّه أراد قول : أن الاستعارة معرفة لما لم يعرف، وهذه مقدمة أولى وهي صغرى القياس على حد تعبير المناطقة، وكلّ ما عُرف دون سابقة فهو بديع، وهذه كبرى القياس وهي قضية كلّية عامّة فيتنج عن ذلك: أنّ فنّ الاستعارة باب من أبواب البديع البلاغي، الذي هو نوع من أنواع البديع اللغويّ. من الجدير بالتأمل هو : أنّ هذه الألفاظ – بدَلالاتها الجديدة – وغيرها لا يصل فيها الاستعمال إلى نقل اللفظ ، والإطلاق الجديد، في وضع ثانٍ، ولا تصير مصطلحات نقدية، هجرت المعني اللغويّ، وإنّما هو ألفاظ حقيقية، أُسْتُبدلت خارج دَلالاتها الوَضْعية باستعمال مجازيّ، وبمسوغ دلالي. فهي بحاجة دائما إلى قرينة – كالسياقية هنا – مانعةً اللفظ من إرادة المعاني الوَضْعية، و صارفة لذهن المتلقي إلى المعاني الجديدة، بقصد الناقد الذي أودعها في التشكيل المجازيّ؛ لتحقيق غرضه النقديّ. فعند التأمل في قوله: ((**قد قدّمنا أبواب البديع الخمسة وكمل عندنا، وكأنّي بالمعاند المغرم بالاعتراض على الفضائل قد قال: البديع باب أو بابان من الفنون الخمسة التي قدّمناها: فيقلّ مَنْ يحكم عليه، لأنّ البديع اسم موضوع لفنون من الشعر، يذكرها الشعراء ونقاد المتأدّبين منهم، فأمّا العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ولا يدرون ما هو، ما جَمَعَ فنونَ البديع ولا سبقني اليه أحد...**))[٣]، تتّضح الوظيفة الإقناعية عن طريق تفنيد اعتراض المعترض على إطلاق التسمية. وتضعيف الموقف النقديّ للمعترض بنعته بالمعاند المغرم، دون منحه وصفا يشعر بالعلم، أو النقد. يضاف إلى ذلك الافتراض ما يقابله من ادّعاء المؤلف الفضيلةَ بإكمال تقديم ما ذكره الشعراء والنقاد، وفضيلة السبق على العلماء باللغة والشعر، وبذلك يمنح العنونة حقها من الدَلالة المجازيّة.

خامسا : الموجّه البلاغيّ

---

(١) ينظر: البديع ،لابن المعتز، تح : عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية– بيروت ، ط١، ٢٠١٢، ص ٥ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١١ .

(٣) كتاب البديع ،لابن المعتز، مصدر سابق، ص ٧٢.

جرى الكلّام العربيّ بيّنا، وبليغا، ومتميّزا، عن كلّ ما جاء على ألسنة الأمم، ؛ لكثرة الأساليب البيانيّة، والطرق التعبيريّة، التي تشكلّ قوام الحدث اللغويّ في اللغة العربيّة. وإنّ كلّ ما فيها : من مفردات، وتراكيب قد جرت على السليقة العربيّة، في توظيفها بما تحمل من دَلالات مطابقيّة في سياقات الكلّام، وبما يشارك به السامع المتكلّم، من الانتقالات الذهنيّة التي تحقّق التفاهم في دائرة التواصل. فاللغة العربيّة تكتنز من القدرة، والكفاءة، ما ييّسر لها إبراز طاقاتها التعبيريّة، بالأساليب البلاغيّة المختلفة، وتتكثّف فيها الرموز الإيحائية، والأبعاد الدَلاليّة، والاستعمالات المجازيّة المتنوّعة، التي تجعل منها ظاهرة بارزة استأثرت بعناية الفكر النقديّ – بشكلّ واضح– على صعيد العَلاقة الدَلاليّة القائمة بين الألفاظ والمعاني(١).

فلو طالعنا العصور النقديّة، لوجدنا أنّ الوَعْي البلاغي قد ترك أثرا كبيرا على الممارسات النقديّة، متواشجا مع ما تقدمّه شعرية اللغة العربيّة، من وظائف متعددة، متعلقة بالإمتاع، والإقناع. وما لذلك من أثر في توجيه الوَعْي النقديّ. وفي هذا الميدان تبرز مؤلفات عربية أتقن مؤلفوها تسخير البلاغة، لنقد الشعر. من قبيل عيار الشعر لابن طباطبا العلوي، وكتاب الصناعتين لابي هلال العسكري ، وسر الفصاحة لابن سنان الخفاجي. فعلى سبيل المثال، تكشف مطالعة الموضوعات النقديّة التي عالجها كتاب (عيار الشعر) عن بلاغة المؤلف، وقدرته على تجسيد حسّه البلاغي في نقد الشعر العربيّ. ومثال ذلك ما جاء مخالفا لما أدرج عليه الاستعمال النقديّ من تقديم مفردة (المعاني) على مفردة (الألفاظ) تحت عنوان موضوعة (المعاني والألفاظ)، وفي قوله: ((**وللمعاني ألفاظ تشاكلّها فتَحسُن فيها وتقبُحُ في غيرها فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض...**)) (٢)، فهذا التقديم بما فيه من وَعْي، وقصد قد يكشف عن رأيه النقديّ في قضية اللفظ والمعنى، وقد يوحي إلى عنايته بالمعنى، و تقديمه على اللفظ .

ويؤكد ذلك قوله: ((**فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، أعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه...**))(٣)، ففي ضوء هذا الكشف، والإيحاء تشكلّت – في خطابه– علاقات مجازية، انطلقت من المعاني، مؤشرة وَعْيه الناقد بالانتقالات الذهنية، التي تقع في دائرة الإسناد والحكم، من دون أنْ يكون النظر فيها متوجهاً إلى قضية الوَضْع، وما يتعلق بها: من الإطلاق ، والاستعمال. فالناقد

(١) ينظر: التفكير البلاغي عند العرب، مصدر سابق، ص١٣٤–١٣٥.

(٢) ينظر: عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية – بيروت ، ط٢ ،٢٠٠٥، ص ١٤.

(٣) عيار الشعر، مصدر سابق، ص ١١.

بدَلالات تلك التراكيب المجازيّة أطلق أحكامه النقديّة، وقد شرع في بيان مقاصده البلاغيّة، موظفا تشكيل المَجاز العقلي في نقد الشعر.

ومن صور المَجاز العقلي، قوله السابق : (**وللمعاني ألفاظ تشاكلها**)، فقد عقد علاقة مجازية قوامها خروج إسناد الفعل عن حقيقته في أصل الكلّام، وقد جعل المسند إليه هو الألفاظ التي لا يمكن – بحكم العقل– أن تقع فاعلا للمشاكلة. وقد قام بتأكيد علاقة المشاكلة المجازيّة هذه في قوله: ((**فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه اثبته...**))[١]. وبهذا الخروج المجازيّ يكون قاصدا: بأنّ الألفاظ بما لها من ارتباط بلافظها، وملابسة للمعاني في نفس قائلها، هي الطرف المتحرك بالعَلاقة . والمعاني هي الثابتة في أصل الشعر الذي لا بدّ من أن يحمل القيم، والمثل، والمعاني الأخلاقية ، التي ينتجها انتاجا نثريا من ثم يشاكلها بالألفاظ[٢]. وما يؤكد قصده في التجوز عن طريق مشاكلة الألفاظ للمعاني هو التجوز عن طريق مشاكلة القوافي لها، كما في قوله: ((**وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول ونقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، أبطل ذلك البيت أو نقض بعضه ، وطلب لمعناه قافية تشاكله** ...))[٣]. فمجاز فاعلية القوافي تصب في غرض المؤلف كمجاز فاعلية الألفاظ، مع اختلاف العَلاقة من حيث أنّ القوافي – و إن كانت تمثل أجزاء الألفاظ – إلّا أنّها ذات أثر في النفس، تلابس المتكلّم، وتؤثر في المخاطب، في دائرة الخِطاب الشعري. بمعنى: أنّ المعاني التي تشاكلّها القوافي في حدود دائرة الشعر، بدَلالة رجوع الضمير في قوله (طلب لمعناه) أي:معنى البيت ، هذا من جانب ومن جانب آخر هو ان لفظة (قافية) أطلقت بالمَجاز اللغويّ في داخل المَجاز العقلي بعلاقة الجزئية ؛ لأنّ المراد هو الكلّ الذي هو البيت الذي القافية، و تشاكلّ المعنى بمجموع دَلالات الفاظه.

ولفظة (المعاني) التي وقعت في مجاز المشاكلة بموقع المفعول به، كان لها أثر في الاشتراك بالحدث، بما في صيغة المفاعلة[٤] من دَلالة على المشاركة الصريحة في الفعل اي صدوره من الطرف الآخر ضمنا ، التزاما. وبذلك تكون علاقة مجازية مضمرة تفهم من الصيغة، والمسوغ فيها هو

---

(١) المصدر نفسه ، ص ١١.

(٢) ينظر : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، د. إحسان عباس ، مصدر سابق ، ص ١٣٤–١٣٥ .

(٣) ينظر : عيار الشعر ، مصدر سابق ، ص ١١ .

(٤) ينظر: كتاب المفتاح في الصرف، عبد القاهر الجرجاني، تح: د. علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة– بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص ٤٩.

ملابسة المعاني نفس قائلها وارتباطها بها من جانب. وعلاقتها بأداة بيانها وهي الألفاظ من جانب آخر .

وعند التأمل في قوله السابق : (**فتَحسُن فيها**) وكذلك في قوله: (**تقبُحُ في غيرها**) تتضح لنا علاقة مجازية أخرى، تتشكّل من إسناد فعل الحسن، وفعل القبح إلى المعاني. وبهذه العَلاقة تتأكد مسألة الانتقالات الذهنية من الحكم الحقيقيّ على المعاني بالحسن، والقبح ، ذلك الحكم الصادر من ذات الإنسان متكلّما كان أو مخاطبا ، إلى المَجاز الحكمي، أو العقلي الذي أظهره إسناد الفعلين إلى لفظة (المعاني) .

إنّ ما يمكن أن يلاحظ في هذه العَلاقات المجازيّة وغيرها : هو أنّ ما وقع هو إسناد مجازي بين طرفي التركيب الإسنادي. وهذان الطرفان لا يشترط فيها الدَلالة الحقيقيّة الوَضْعية. فقد يجتمع المَجاز العقي والمَجاز اللغويّ في تركيب مجازي عقلي . ولذلك فالمَجاز العقلي ((**على حِدَته كنزٌ من كنوز البلاغة، ومادّة الشاعر المُفلِق والكاتب البليغ، في الابدّاع والإحسان، ...**))[١]

ومن الواضح– بأدنى تأمّل– أنّ المَجاز في اللغة أكثر من الحقيقة؛ والسبب في ذلك هو أنّ المتكلّم بحاجة دائمة إلى توسيع إمكاناته التعبيريّة لما يتجدّد في ذهنه من مقاصد وغايات تقتضي الاتساع ؛ لمطابقة حال المخاطب الذي يكون دائم التأويل في أساليب القول، والذي يخرج بالتأمّل عن حدود الاستعمالات الوَضْعيّة للغة؛ ليكون الكلّام عنده أكثر قبولا وأقرب إلى الفهم، والتصديق. والأساليب المجازيّة تدور بين قصد المتكلّم، وفهم السامع وتأويله، فينطلق الذهن إلى مديات دلاليّة خارج القيود الوَضْعيّة، متمثلة الاتساع في المعنى مرة، الاتساع في الإسناد مرة أخرى، وعلى هذا الفهم تبلورت رؤية علماء البلاغة للعلاقات المجازيّة، وكثرتها علاقاتها في اللغة العربيّة[٢].

ومما يدلّ على ذلك ما ((**يقال لأصل الدين والكلّام عليه – فلان متكلّم، فلولا أنها شيمة شريفة ، وصفة مبالغة لما وصف به بذلك، ثم يقال للإنسان الذي يورد ما تقل فائدته: هذا ليس بكلّام ، فقد بان بما ذكرته موضع المبالغة في قولهم – فلان متكلّم** –...))[٣]، فالإنسان ناطق متكلّم في أصل الدَلالة الوَضْعية والمراد الحقيقيّ، وقد أُطلق عليه – من صفاته العامة، والبديهية– صفة المتكلّم مجازا للمبالغة في إتمام الفائدة من حيث توظيف الكلّام في فائدة شريفة تتعلق بالدين، من جانب وهذا

---

(١) دلائل الإعجاز ، مصدر سابق ، ص ٢٩٥ .

(٢) ينظر: التأسيس اللغويّ للبلاغة العربيّة " قراءة في الجذور"، د. عبد الجليل هنوش، دار كنوز المعرفة–عمّان، ط١، ٢٠١٦ ، ص ٢٩٩–٣٠٠ .

(٣) سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلميّة– بيروت ، ط١ ،١٩٨٢، ص ٣٦ .

مجاز لغوي، وتسلب عنه– بدلالتها المجازيّة– إن قلت الفائدة مما يؤكد موضع المبالغة في الاستعمال اللغويّ الجديد. وتتضح الغاية من المبالغة في المعنى عند من أطلق اللفظة على الإنسان بالمَجاز اللغويّ ، في قوله ((**... يكشف هذا المعنى للمتأمل أن العرب لشرف الكلّام عندهم وأن القليل المفيد منه عندهم كثير يقولون: قال " فلان في كلّمته "يريدون القصيدة** ...))[1]، في المَجاز العقلي والعَلاقة الإسنادية التي قامت بين لفظ الفعل (يكشف)، وبين لفظة (المعنى) الفاعل بوصفه فاعلا نحويا.

وهي علاقة مجازية وقعت بين معنيين حقيّقين: معنى لفظة المسند، ومعنى لفظة المسند إليه، ولذلك فانت ((**ترى مجازا في هذا كلّه ولكن لا في ذوات الكلّم وأنفس الألفاظ ولكن في أحكام أجريت عليها** ؛))[2] . وربما يكون إطلاق هـ لفظة (المعنى) مجازا لغويا ، فالمعنى تكشف الألفاظ وهو يكشف بالتأمل المعنى المبالغ فيه عند العرب والمسوغ في هذا هو الارتباط بينهما، العَلاقة القائمة بينهما في نفس المتكلّم من أنّ اللفظ أداة التعبير عن المعاني، آلة الكشف عن القصد الذي في ذات الإنسان. فالكاشف الحقيقيّ عن المبالغة في الاستعمال المجازيّ هو المتأمل وهو الإنسان الذي يتبين له أن قليل اللفظ وهو الكلّمة يطلق ويراد منه كثير اللفظ وهو كلّام.

ويظهر من توظيف مؤكدين في النص أن أسلوب التوكيد مبني على درجة من القوة تعادل، قوة إنكار الفكرة، من الملتقي المنكر في الوقع والذي هو في مقام الرفض والعناد ، أو هو غير منكر بالواقع، ولكنه بحسب الفرض و الادعاء؛ لأنّ التركيب الذي هو بحسب ظاهر الكلّام أنّه واضح، وجلي إلى درجة أنه لا يحتاج إلى مؤكد يعزز معناه ولكن المؤلف انزله منزلة ذلك كوسيلة في الاحتجاج، لتقوية عملية الإقناع و تعزيزها.

- **خلاصة القول**

إنّ الاستعمال المستقرّ لمفردات اللغة كان خاضعا للمعاني التي تدور في الذهن العربيّ، وتتحرك من الأصول الوَضْعية للغة، إلى المواقع المجازيّة من الاتساع، والتوكيد، والتشبيه، وغير ذلك، مما يمكن أن يعدل إليه المتكلّم خارج دائرة الوَضْع اللغويّ، في ضوء قرينة تسقط الشبهة، وتعرّف بالعَلاقة اللغويّة الجديدة. فـ ((**من المَجاز كثير من باب الشجاعة في اللغة [...] والحمل على**

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٣٦ .

(٢) دلائل الإعجاز ، مصدر سابق ، ص ٢٩٤

المعنى، والتحريف))[١]. ولأن الاستعمال المجازيّ أكثر من الحقيقيّ[٢] في اللغة العربيّة، فقد عنيت الدراسات اللغويّة، والنقديّة والبلاغيّة، بعلاقاته الدَلاليّة التي تنشأ بين الألفاظ والمعاني الجديدة. وكانت هذه العناية مبرّرة بما يقف خلف ظاهرة الاتساع من تأملات تحركها دوافع دينية، وقومية، وسياسية، واجتماعية، وغير ذلك، من الدوافع التي تفاعلت في الفكر العربيّ وتمثّلت في الدفاع عن القرآن، الحفاظ على اللغة العربيّة، وبيان خصائص الإنسان العربيّ، وواقعه، بعد ما تعرّضت له الأمّة العربيّة من انفتاح حضاريّ، وتوسّع جغرافيّ.

فالمَجاز إذن: من الأساليب البلاغيّة، والوسائل البيانية التي نالت الحظّ الكبير من الدراسات العربيّة، وبزرت في جوانب مهمة من الفكر العربيّ كما تقدم . وهذا ما نجده واضحا في مجال العناية بالتفسير، من حيث تأويل معاني القرآن الكريم. وقد دار الأمر في المَجاز بين من أثبت وجوده وأهميته، وبين من عارضه وأنكره ضرورته، حتّى شكلّت الرؤية الفكريّة في الاستعمالات المجازيّة محور صراع، تحركه انتماءات فكرية مختلفة، تصب في مذاهب عقائدية متخالفة، يحاول كلّ مذهب منها الدفاع عن عقيدته، وتبرير معتقداته. فالمَجاز معجز ببلاغته، وقدرته في تأويل النص القرآني عند مَنْ أثبت وجوده. وهو أخو الكذب، وأسلوب التزييف للحقائق عند مَنْ أنكره؛ بسبب تضليله[٣].

وهذا الصراع الفكري ينم عن الاختلاف في تحديد مفهوم المَجاز، الذي يدور بين ما يشمل مختلف الطرق التي يسلكها المتكلّم في تعبيراته، وبين المعنى الذي حدّده علماء البلاغة في علم البيان. ومن هنا جاءت التصورات النحوية، والنقديّة، والبلاغيّة، كاشفة عن إطلاق لفظة المَجاز بما يراد منها المعنى الأعم تارة ، والمعنى الاخص تارة اخرى [٤].

ولا يلغي هذا الصراع الفكري دور المَجاز البلاغي، ولا أهميته المعرفية، وتلك الانتقالات الذهنية التي تتعالق بين المعاني الوَضْعية، والمعاني الاستعمالية المتجددة، بتجدد الاستعمالات الكثيرة، في الحقول المعرفية المتنوعة. فالمَجاز أسلوب فني، يتمتع بجمال بلاغي. و له القدرة العالية على التأثير من حيث خرق المألوف في عالم الدَلالة فـ ((**لو سقط المَجاز من القرآن سقط منه شطر الحسن.**

---

(١) الخصائص لابن جني، مصدر سابق ، ج٢، ٤٤٢.

(٢) ينظر: المصدر نفسه، ،ج٢ ، ص ٤٤٧.

(٣) ينظر: الإتقان في علوم القران، مصدر سابق، ص ٤٩٤.

(٤) ينظر: معجم المصطلحات البلاغيّة وتطورها، مصدر سابق، ص ١٩٤.

فقد اتفق البلغاء على أن المجاز أبلغ من الحقيقة ولو وجب خلو القرآن من المَجاز وجب خلوه من الحذف والتوكيد وتثنية القصص وغيرها))[١].

أما حيث نفي المَجاز بالمعنى الأخصّ فاللغة لا تعبّر عن كلّ المعاني. وعليه؛ فلا يمكن لأي حقل علمي أن يصوغ جهازه المفاهيميّ الخاص عن طريق إطلاق اصطلاحات إجرائية لم تستعمل في أصل الوَضْع اللغويّ .

وعند تأمل ما قاله ابنُ جنّي : ((**وانما يقع المجاز ويعدل اليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة ، وهي الاتساع، والتوكيد والتشبيه فان عدم هذه الاوصاف كانت الحقيقة البتة**))[٢]، يتضح الأثر الكبير الذي يتحقّق بالمجاز المرسل منه، و العقليّ بما تتشكل من ذلك علاقات متنوعة بتنوع المسوغ الذهني للانتقال والمناسب للاستعمال، فالوظيفة المجازيّة تُنجز الاتساع في الدلالة، بين المحلّ والحالّ وبين الكلّ والجزء و وهكذا باقي العلاقات المجازيّة، وتوثّق الرابطة بين الطرفين بوصفها علاقة تناسب تحكمها قرينة تمنع الوقوع في اللبس والمغالطة.

ولأنّه ((**علاقة المشابهة من الاستعمالات المجازية وهذا ما استقر في الدرس البلاغي العربي القديم**))[٣]، فهي تؤسس لعلاقة تناظرٍ، وتشابهٍ بين الإطلاق الحقيقي، والمجازي، فعلاقة اللفظ المعنى الوضعي، تشبه علاقة اللفظ بالمعنى الاستعمالي. وتسمح لترتّبِ الأثر عليها، والحكم من خلالها، وإدخالها، وتوظيفها في الخطاب النقدي العلمي لتوثيق الأحكام بالصور الفنية.

فالمجاز من حيث التركيب النحوي والعلاقات العربية هو اتساع دلالي وشجاعة في الإطلاق وهو من حيث البلاغة استحسان التعبير المؤثر والكشف عن مسوغات فنية للمجاز وعلل بلاغية ترتبط بمقتضى الحال، ومطابقة الواقع الذي عليه فهم المخاطب وسياقات دائرة التخاطب ، بعيدا عن الاقيسة العقلية والعلاقات الذهنية التي درجت عليها اللغة في مواطن استعمالاتها الوضعية وعلاقاتها التركيبة النحوية العربية .[٤]

---

(١) الاتقان في علوم القران ، مصدر سابق ، ص ٤٩٤.

(٢) الخصائص، لابن جني، ج٢، ص ٤٤٢.

(٣)عمود الشعر العربي "النشأة والمفهوم" ، د. موسى بن مريسي الحارثي، نادي مكة الثقافي والادبي– مكة المكرمة، ط١ ،١٩٩٦ ص١٤٥.

(٤) جمالية تحليل الخطاب ، د. عبد النبي همامي، افريقيا الشرق – المغرب، ط١، ٢٠١٤ ، ٥٧.

ولذلك ((**تناولت البلاغة العربية محاسن الكلام الناجمة عن التعبيرات المجازية والتراكيب الخارجة عن الحقيقة الى الحقول المجازية محاولة الابتعاد عن الضوابط العقلية، والصناعة المعيارية، والقوالب النحوية الثابتة ، مشيدة بذلك بناء يميز بين المنطقي والخيالي ويحفل بالمبالغة في التعبير ويهدم كل التصورات المنطقية التي تقوم على النظر العقلي**))[١].

وإذا كانت قد ((**تمحورت وظيفة المجاز عامة اكثر ما تمحورت حول ايضاح المعنى وكشفه، وتوكيده والمبالغة في اثباته، والتوسع في دلالته...**))[٢]فإن العلاقات المجازية التي تتشكّل وفق تلك الوظائف والاغراض، لا تخرج عن المفهوم البلاغيّ للمجاز الذي لا يتطوّر مهما تطوّرت الأمثلة وتنوّعت الممارسات.

(١) المصدر نفسه ، ص ٥٧.

(٢)عمود الشعر العربي ، مصدر سابق، ص٣٩٧.

الفَصْلُ الثّانِيْ

التَّشْكِيْلُ التَشْبِيْهِيُّ

ويَحتوي على :

- **المبحثُ الأوّلُ** : التشبيهُ في دائرةِ الوَعْيِ العَرَبِيِّ
- **المبحثُ الثاني**: الأبْعَادُ الدَلاليّةُ والوَظِيفيّةُ للتَشْكِيلِ التَشْبِيْهِيِّ

المبحثُ الاوّلُ

التشبيهُ في دائرةِ الوِعْيِ العَربيِّ

- **القِيمةُ المعرفيّةُ للتشبيهِ.**

عَنِي الفكرُ الفلسفيّ بفكرةِ التشبيهِ عنايةً واضحةً، قبلَ عنايةِ الفكرِ النقديّ و البلاغيّ بها، بجعلِها باباً من أبوابِ علمِ البيانِ، فقدْ وردتْ– على سبيلِ المثالِ – فكرةُ التشبيهِ في عباراتِ أَرِسْطُو كثيراً ، وغالباً ما كانتْ تأتي في خطابِه الفلسفيِّ مقرونةً بفكرةِ المحاكاةِ، بحيثُ يُوهِمُ بالتماثلِ بينهما، لولا الفصلُ بواوِ العطفِ الذي قد يُشيرُ إلى التغايُرِ بينَ المتعاطفينِ منْ جهةٍ ما. وبحيثُ شكّلَ هذا الاقترانُ بينَ الفكرتينِ– في معْظَمِ عباراتِ أَرِسْطُو– ظاهرةً مثيرةً للانتباهِ، وإنْ دلتْ على شيءٍ، فإنّما تدلُّ على حضورِ فكرةِ التشبيهِ– في فكرِه الفلسفيّ، ورؤيتِه النقديّة– دَلالة واضحة و لافتة للنظرِ، ومتشخّصةً أيّما تشخّصٍ.

يقولُ: ((**وكما أنَّ الناسَ قد يشبِّهون بألوانٍ وأشكالٍ كثيرا ويحاكُون ذلك، من حيثُ إنّ بعضَهم يشبِّه بالصَناعات ويحاكيها، وبعضُهم بالعاداتِ، وقومٌ أُخَرُ منهم بالأصوات، وكذلك الصَناعات التي وصفنا. وجميعُها يأتي بالتشبيه والحكاية**))[(١)]. وليسَ في هذا المورِدِ فحسبُ ، وإنّما في أغلبِ الموارِدِ التي جاءتْ فيها كلمةُ المحاكاةِ أو الحكايةِ، كما في حديثِه عن بعضِ الصَناعات، حيثُ قالَ: ((**تشبِّهُ بالعادات وبالانفعالات أيضا وبالأعمال أيضا وتحاكيها**))، وأيضا : ((**أن جعل الإنسان تشبيهَه وحكايَته بالأوزان الثلاثية**)) وكذلك: ((**والتشبيه والمحاكاة مما ينشأ مع الناس منذ أول الأمر وهم أطفالٌ**))[(٢)] وإلى غيرِ ذلكَ من الموارِدِ الكثيرةِ التي ذَكَرَها[(٣)].

و ليس بالضرورةِ أنْ يكونَ التشبيهُ– مفهوماً أو مصطلحاً– يُستعملُ في الميدانِ الفلسفيّ، و الميدانِ البلاغيّ بنفسِ الدَّلالة؛ لأنَّ كلَّ حقلٍ علميٍّ يمتازُ بمصطلحاتٍ خاصّةٍ نابعةٍ من ضرورةِ التمايزِ بين العلومِ بموضوعاتِها ومنظومةِ مفاهيمِها، وجهازِها الاصطلاحيِّ، فـ ((**ربّما وجد من الألفاظ ما استعمله أهلُ صناعة على معنى ما و يستعمله أهلُ صناعة أخرى على معنى آخر**))[(٤)] ، ولكنْ؛ قد يكونُ لمفردةِ التشبيهِ معنى مشترَكٌ بين الفكرِ الفلسفيِّ والبلاغيِّ، فالمعنى المعجميُّ المشهورُ في الاستعمالِ ربَّما يكونُ هو المعنى المرادَ في الحقلينِ، والمتعارفَ عندَ أهلِ الصَناعات، لذلكَ يقولُ

---

(١) في الشعر: أرسطو طاليس، تح: د. شكري محمد عيّاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ب ط، ١٩٩٣، ص٢٩ .

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٧ .

(٣) ينظر: المصدر نفسه، مثلا الصفحات : ٣٢، ٣٣، ٣٤ ،٣٥، ٣٧، ٤١ ،٤٥، ٤٩، ٥٠، ٥٣، ٦٧ ، ٧٣، ٨٩، ،٩١.

(٤) الألفاظ المستعملة في المنطق: الفارابي، تح: محسن مهدي ، دار الشروق – بيروت، ط ٢، ١٩٨٦،ص٤٣ .

الفارابيُّ: ((**فأما متى نظرنا في المعاني المشهورة عند الجمهور استعملنا هذه الألفاظ بحسب دلالاتها عندهم لا بحسب دلالاتها عند أصحاب العلوم**)) [١]. فالمشابهةُ – بوجهٍ عامٍ – هي علاقةٌ بينَ الأشياء، و((**تشابهَ الشيئانِ أشبهَ كلٌّ منهما الآخرَ، وهو عند المتكلمينَ الاتحادُ في الكيف، وتشابهُ الأطراف عن البلغاء قسمٌ من التناسب . وسببُ التشابهِ بين الشيئين اشتراكُهما في عناصرَ واحدةٍ، أو علاقاتٍ واحدةٍ**))[٢] فهي علاقةٌ بين شيئينِ متغايرينِ، يلتقيانِ في صفةٍ، أو أكثرَ، عارضةٍ عليهما، بحيثُ تكونُ معلومةً في أحدِهما، يُرادُ حملُها على الآخرِ. و((**قد يكونُ اتحادا في الكيف كتشابه الشيئين في اللون، أو اتحادا في الكم كتشابه الشيئين في الحجم، أو في الوزن، أو اتحادا في النسبة كقولك : إنّ نسبةَ (ب) إلى (ج) كنسبةِ (د) إلى (ق) لذلك قيل أنّ التشابه عامٌّ في الوجود**)) [٣].

وهذا الفهمُ العامُّ للتشبيهِ غيرُ مرتبطٍ بزمنٍ، وغيرُ خاضعٍ لاشتراطاتِ مرحلةٍ معيّنةٍ، من تاريخِ أُمّةٍ ما، وغيرُ مقترنٍ بمعتقدٍ، أو حقلٍ علميٍّ معيّنٍ، فقد اعتقدتْ بعضُ الفِرقِ الكلاميّةِ بالتشابهِ والتماثلِ بينَ الخالقِ والمخلوقاتِ، كذلكَ أُطلِق التشبيه على كلِّ مذهبٍ يُفسّرُ الطبيعةَ، وسلوكَ الحيوانِ بمبادئَ لا تنطبقُ إلّا على الإنسان، لذلكَ غلبَ الحكمُ على عالمِ الحيوانِ بما يُحكَمُ به على عالمِ الإنسان، جرّاءَ تلك المقارنةِ بينَ الصفاتِ[٤] .

إنَّ الذهنَ البشريَّ قادرٌ على ملاحظةِ صفاتِ الأشياء التي يدركُها بالحِسِّ، أو بالعقلِ، وعلى المقارنةِ بين الصُورِ الذهنيّةِ، والتصرفِ بحَملِ بعضِها على بعضٍ، وبنسبةِ بعضِها إلى البعضِ الآخرِ، فيدركُ الكلّياتِ من الجزئيّاتِ، ويتعرّفُ على حدودِها ورسومِها، ثم يتوصّلُ إلى أوجهِ التشابهِ، والاختلافِ بينها، ويُقيمُ أقيسةً ذهنيّةً للحجّةِ، عن طريقِ ترتيبِ المعلوماتِ التصوريّةِ أو التصديقيّةِ لتحصيلِ المعرِفَةِ – عن طريقِ التشبيهِ– في حدودِ الأشياء أو التصديقِ بها [٥]. وإنَّ تحصيلَ وجهِ الشبهِ هو إنتاجٌ لمعرفةٍ جديدةٍ، وانتزاعٌ لصُورٍ تَشترِكُ في تعريفِ المجهولاتِ، فالذهنُ يُعرِّفُ بوجودِها في شيءٍ، لم تكنْ واضحةً عند المخاطبِ، أي: إنّه((**يشبِّه الشيءَ المقصودَ تعريفُه بشيءٍ آخرَ لجهةِ شبهٍ بينَهما، على شرطِ أنْ يكونَ المشبهُ به معلوماً عند المخاطب بأنّ له جهةَ الشبهِ هذه. و مثالُه**

---

(١) الألفاظ المستعملة في المنطق مصدر سابق، ص ٤٣– ٤٤ .

(٢) المعجم الفلسفيّ ، مصدر سابق ج١، ص ٢٧٣ ، مادة (التشابه) .

(٣) نفسه ، ص٢٧٣.

(٤) نفسه ، ص٢٧٣ .

(٥) ينظر: المنطق المظفر، تاليف محمد رضا المظفر ، مصدر سابق، ١٠٢–١٠٣.

تشبيهُ الوجودِ بالنورِ، ووجهةُ الشبهِ بينَهما أنّ كلّاً منهما ظاهرٌ بنفسهِ مظهرٌ لغيرِه))[١] فبإنتاجِ معرفةٍ من مقارنةٍ ذهنيّةٍ بين طرفي التشبيه، يُمكنُ أنْ تتّضحَ أهميةُّ التشبيهِ في الفكرِ الفلسفيّ والنقديّ و البلاغيّ، وإنْ اختلفَ الفَهْمُ والاصطلاحُ – نسبيّاً– بين الحقول المعرفيّة؛ ولأنّ الأدبَ يُقرّبُ الحقائقَ إلى العَوامِ، فالتشبيه من الوسائل التي تقدّمُ المعرفةَ بهذه الحقائقِ عن طريقِ التماثلِ بينَ الأشياء في الصورِ الحسيِّة التي يُلاحِظُها الذهنُ ويُقرّبُ بها الحقائقَ بالمقارنةِ والتمثيلِ، ويوضّحُ القيمةَ الفكريّةَ لوجهِ الشبهِ، ودورَه في المعرفةِ[٢].

- **التشبيهُ عندَ فلاسفةِ المسلمينَ.**

تختلفُ الأذهانُ في إدراكِ المعارفِ، وطُرقِ التفكيرِ، بِما تقتضيه طبيعةُ المعرفةِ وطبيعةُ الفكرِ، وهذا ما يجعلُ بعضَ الأشياء مجهولةً عندَ البعضِ، من حيثُ الدَّلالة، ومتفاوتةً من حيثُ إمكانُ التعرّفِ عليها، بينما تكونُ– هذهِ الأشياء نفسهُا – معلومةً، وواضحةً عندَ البعضِ الآخرِ. وعلى الرّغُمِ مِنْ أنَّ الناسَ عامّةً لهم القدرةُ على المَعرفةِ، إلّا أنّهم يتفاوتونَ، قوّةً، وضعفاً، بحسبِ قوّةِ العقلِ وقدرتِه على استحضارِ الصورِ المجرّدةِ[٣]. ومِن هنا، احتاجَ الفكرُ– في تعريفِ المجهولاتِ التصوريّةِ و التصديقيّةِ– إلى مادّةٍ فكريّةٍ، وصورةٍ لفظيّةٍ، وصياغةٍ أسلوبيّةٍ، لِدفْعِ الجهلِ، وإقامةِ الدليلِ .

والتشبيهُ– بوصفِه طريقةَ تعريفٍ، وحجّةٍ– يُعتبرُ من المسائلِ الأُولى التي تَعْلَقُ بالذّهنِ عندَ إدراكِ الأشياء، وتمكّنُه من التمييزِ بينَها، فهو من طُرقِ الإدراكِ الفطريِّة التي تزوّدُ الفكرَ بالمادّةِ الذهنيّةِ ، ومن صورِ البيانِ والأساليبِ البلاغيّةِ المهمّةِ؛ لأنّ ((**أولَ جميعِ المعلوماتِ عندَ مَنْ بَحثَ الأشياء هو علمُ الجواهرِ الأولى المفردةِ و محمولاتِها أي (الكمَّ و الكيفَ) فكلُّ شيءٍ يَلحَقُ الجواهرَ من محمولاتٍ إمّا أنْ يختلفَ بمِثْلٍ أو لا مثلَ، أيْ خاصيّةَ الكميّةِ أو يَختلفَ بشبيهٍ أو لا شبيهَ، أيْ من الناحيةِ الكيفيّةِ**))[٤]. ولذا، حظِي التشبيهُ بعنايةٍ فلسفيّةٍ، لأنّه أوّلُ معرفةِ أحوالِ الشيءِ– كمّاً وكيفاً– وأقربُ طرقِ الإيضاحِ والبيانِ إلى النفسِ لتعلّقِهِ بالحسِّ والإدراكِ الفطريِّ.

---

(١) نفسه، ص ١٠٢.

(٢) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، مصدر سابق، ص ٢٢٥.

(٣) ينظر : نظرية المعرفة عند الكندي: علي هادي الموسوي، مجلة آداب البصرة /العدد (٥٥) لسنة ٢٠١١، ص٣٧٤ .

(٤) المصدر نفسه، ص٣٧٠ .

إنَّ بدايةَ التفكيرِ الفلسفيِّ في موضوعِ التشبيهِ في الفلسفةِ الإسلاميّةِ ، والعنايةَ به كانتْ على يد الفيلسوفِ الكنديّ. فهو أوّلُ مفكّرٍ عربيٍّ ذاع صيتُه، واشتهرَ بعلومِ الفلسفةِ حتّى لُقّبَ فيلسوفاً[١]، ولأنّه أوّلُ مَنْ بَحَثَ في الإدراكِ، وقسّمَه بينَ الحسِّ والعقلِ، وجعلَ التشبيهَ من الإدراكِ الحِسيِّ الذي

قالَ: بأنّه ((**غيرُ ثابتٍ لزوالِ ما نباشرُ فيه و سيلانِه وتبدّلِه في كلِّ حالٍ بأحدِ أنواعِ الحركاتِ وتفاضلِ الكميّةِ فيه بالأكثرِ والأقلِّ والتساوي وغيرِ التساوي وتغايرِ الكيفيّةِ فيهِ بالشبيهِ وغيرِ الشبيه والأشدِّ والأضعفِ...**))[٢]. إذنْ، فدورُ المشابهةِ واضحٌ في تقديمِ المعرفةِ بالأعراضِ، وتغايرِها. وفيه أيضاً دَلالة واضحةٌ على أهمّيةِ ما ينتجُ عن المقارنةِ بينَ هذهِ الصفاتِ العارِضةِ، والحُكمِ عليها بالمماثلةِ، أو المخالفةِ، عن طريقِ المشابهةِ.

إنّ اتّصالَ الذهنِ بالواقعِ الخارجيِّ عن طريقِ الحواسِّ جَعَلَ العلمَ الحسيَّ أوّلَ العلومِ الحصوليّةِ، وبابَها. ولأنّ التشبيهَ إدراكٌ لأحوالِ الجزئيّاتِ الحسيّةِ المتعلّقةِ بالكمِّ والكيفِ، فهو يقوم على العِلمِ الحسيِّ الذي يجبُ أنْ تتقدمَ معرفتُه على معرفةِ الكلّياتِ. ولذا، فمعرفةُ حقيقةِ الشيءِ تتوقفُ على معرفةِ ما يعرِضُ عليها مِن أحوالِ الكمِّ والكيفِ، و ((**إنّ علمَ الكميّةِ والكيفيةِ، في رأيِ الكنديّ، من الأهمّيةِ بحيثُ أنّنا بدونِ هذا العلمِ، الذي نكسبُه عن طريقِ الإدراكِ الحسيِّ، لا يمكنُنا التوصلُ إلى علمِ الجوهرِ الأوّلِ. و لمّا كانَ التوصّلُ إلى معرفةِ الجواهرِ الثانيةِ (النوع والجنس) عن طريقِ معرفةِ الجوهرِ الأوّلِ، كان من المتعذّرِ كذلكَ معرفةُ الجواهرِ الثانيةِ. وعليه، فبدونِ معرفةِ الكمّيةِ والكيفيةِ، يتعذرُ علينا تحصيلُ أيّةِ معرفةٍ على الصعيدِ الإنسانيِّ**))[٣]. إذنْ؛ فالمعرفةُ البشريّةُ تتوقفُ– في جزءٍ كبيرٍ منها– على ما تتحصّلُ معرفتُه، ويتمُّ إدراكُهُ عن طريقِ التشبيهِ– بوصفه بابا من أبوابِ العلمِ الجزئيِّ– في فكرِ الكنديِّ الفلسفيّ .

ومن الضرورةِ بمكانٍ، أنْ يؤشّرَ الفكرُ الفلسفيُّ الاسلاميُّ، و العربيُّ دورَ المعرفةِ – التي يُنتجُها التشبيهُ– في الفكرِ الإنسانيِّ، ويُبيّنُ قيمتَها وأثرَها في حياةِ الإنسان بشكلٍ عامٍّ وبتفكيرِه الإسلاميِّ والعربيِّ بشكلٍ خاصٍّ. فعلى الرُّغمِ من أنَّ هذه المعرفةَ لا تَرقى إلى الظنَّ أو اليقينَ، إلّا إنَّها قويّةٌ في التصديقِ والإقناعِ، ففي الأقاويلِ الخطابيّةِ والشعريّةِ يضطرُّ الإنسانُ إلى قَبولِها واتّباعِها، وهذا ما نجِدُه في فكرِ الفارابيِّ حيثُ قال: ((**إنّ الإنسان كثيرا ما تَتْبَعُ أفعالُه تخيّلاتِه أكثر ممّا تَتْبَعُ ظنَّه أو علمَه،**

---

(١) ينظر: الكندي "فلسفته– منتخبات"، مصدر سابق، ص١٣.

(٢) رسائل الكندي الفلسفيّة :الكندي، مصدر سابق، ص٣٧.

(٣) تاريخ الفلسفة الإسلامية: د. ماجد فكري، تر: د.كمال اليازجي، الدار المتحدة للنشر– بيروت، ط١، ١٩٧٤ ص ١٣٢.

لأنّه كثيرا ما يكونُ ظنُّه أو علمُه، مضادّاً لتخيّلِه، فيكونُ فعلُه الشيءَ بحسبِ تخيّلِه لا بحسبِ ظنِّه أو علمِه كما يعرضُ عندَ النظرِ إلى التماثيلِ المحاكيةِ للشيءِ وإلى الأشياء الشبيهةِ بالأمورِ))[1].

وعلى الرُّغمِ من عدمِ تقديمِ الفلاسفةِ تعريفاً للتشبيهِ، وربّما اختلطَ معناه بالمحاكاةِ عندَ بعضِهم ، إلّا إنّه صورةٌ بلاغيّةٌ ذاتُ أهمّيّةٍ كبيرةٍ ، وهو من الأقيسةِ الاستدلاليةِ التي تخصُّ الشعرَ، و تناظرُ التمثيلَ والاستقراءَ، عند ابنِ رشدٍ الذي أطلقَ عليه مصطلحَ المثالِ في بعضِ الأحيانِ، وكذلك الفلاسفةُ الآخرونَ الذين يَرون أنّه يناظرُ التمثيلَ الخطابيَّ، وتتّضح أهمّيتُه عند ابنِ سينا منَ خلالِ التفرقةِ بينَه وبينَ الاستعارةِ [2].

- **التشبيهُ في الحاضِنَةِ النقديّةِ.**

ليسَ مِنَ الضرورةِ أنَّ الفكرَ العربيَّ متأثّرٌ بفكرٍ آخرَ. وليسَ شرطاً أنْ يكونَ الوافدُ المعرفيُّ– وإنْ كانَ له أثرٌ في الحركةِ الثقافيةِ– متوغلاً في جميعِ منعطفاتِ الفكرِ العربيِّ. فلا يُمكنُ أنْ نتصوَّرَ أنَّ النشاطاتِ الفكريّةَ والاجتماعيّةَ للإنسانِ العربيِّ– بوجهٍ عامٍّ– متأثّرةٌ بغيرِها. فالخصوصيّةُ العربيّةُ – من حيثُ اللغةُ، والبيئةُ الصحراويّةُ، والعاداتُ، والتقاليدُ – تتشكّلُ في سياقاتٍ داخليّةٍ؛ تاريخيّةٍ، واجتماعيّةٍ، ونفسيّةٍ، وغيرها، وتتوغّلُ في الفكرِ العربيِّ، وتُنْتِجُ سلوكَه، ونشاطاتِه؛ ولذا فمِنَ المنطقيِّ جدّاً، أنْ يكونَ الفكرُ الواردُ مؤثّراً في جانبٍ، غيرَ مؤثّرٍ في جانبٍ آخرَ ((**فالفكر العربي مثلا هو عربي، ليس فقط لكونه تصورات أو أراء ونظريات تعكس الواقع العربي أو تعبر عنه بشكل من أشكال التعبير، بل أيضا لأنه نتيجة طريقة وأسلوب في التفكير ساهمت في تشكيلها جملة معطيات، منها الواقع العربي نفسه بكل مظاهر الخصوصية فيه**))[3].

وما يجبُ التركيزُ عليه– من الفكرِ بوجهٍ عامٍّ، والنقديّ منه بوجهٍ خاصٍّ– هو التشبيهُ، في محاولةٍ للكشفِ عن أصولِه الفنيّةِ، و مرجعيّاتِه الفكريّةِ، وصورِه الإبداعيّةِ، وعن قيمتِه في الموروثِ الفكريِّ، وما له من أهمّيةٍ في صناعةِ الخطابِ النقديِّ العربيِّ.

التشبيهُ فنٌّ. والفنُّ– بمقتضى الذوقِ– يكونُ لصيقاً بالذاتِ والمجتمعِ، معبّراً عنْ وعيِ الإنسانِ وتجربتِه في ظلِّ ظروفِه المحيطةِ به؛ لأنَّه المنجزُ الثقافيُّ الذي يُؤشّرُ وعيَه، ويُعبّرُ عن ذوقِه وأفكارِه؛ الاجتماعيّةِ، والدينيّةِ، والفلسفيّةِ. و طبيعةُ الفنِّ الأساسيّةُ تكمنُ في ((**طاقة الفنان لخلق عالم تركيبي**

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٦٧ .

(٢) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، مصدر سابق، ٢٢٤– ٢٢٧.

(٣) تكوين العقل العربي، د. محمد عبد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية– بيروت، ط١٠، ٢٠٠٩، ص١٢.

منسجم مع نفسه، فهو ليس بعالم الرغبات والحاجات العملية، وليس بالتالي عالم الأحلام والتخيل المزاجي، إنما هو مزيج من هذه التناقضات...))[1]، فالعملُ الفنيُّ إذنْ، إبداعٌ، مُنْتَجٌ في إطارِ محيطٍ، مزيجٌ من فكرٍ و شعورٍ بالواقعِ، و ((**أنه يكسب فقط أهميته التامة إلى درجة بحيث يتكامل مع الثقافة العامة لشعب أو لعصر ما))**[2]، وفنُّ التشبيهِ هو ((**قياس والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتُستفتى فيه الأفهام و الأذهان، لا الأسماع والأذان))** [3] فهو صنيعةُ البيئةِ ، وهو هبةٌ من اللهِ للإنسانِ، ومن ممارساتِه الفطريّةِ، وهو تراثٌ مشاعٌ بينَ الأجناسِ البشريّةِ جميعاِ[4].

و لكنْ، لكلِّ أمةٍ – في أساليبِ لغتِها– مميزاتٌ لفظيةٌ، ومعنويةٌ، ففي التشبيهِ تكونُ مختلفةً، ولها ذائقةٌ خاصةٌ تحرّكُ النظمَ، فالعربُ((**تستحسن بطبعها من التشبيه ما كان مدركا بالحس، وما تجري به العادة، وما هو مركز في الطباع، ومن هنا جاءت تشبيهاتهم صورة صادقة لحياتهم...))**[5]، وليسَ بالضرورةِ أنْ تكونَ قد اكتسبتْ هذه التشبيهاتِ من غيرِها، فمن الضروري أنْ ينفي الدكتورُ إبراهيمُ سلامةٍ تأثرَ التشبيهِ العربِّي بتشبيهاتِ أرِسْطو حينَ قالَ : ((**لا نعتقد أن العرب عثرت على هذه التشبيهات أو استمدت شيئا منها للسبب الذي قدمناه أولا من أن التشبيه طبيعي يطفر به العقل لعمل مقارنة بين شيء معروف وشيء مجهول...))**[6]، و يؤكدُ ذلكَ، ما شاعَ من أمرِ الترجمةِ بعدَ منتصفِ القرنِ الثالثِ الهجريِّ، كما قال ابنُ النديمِ عن كتبِ أرِسْطو وعن أسماءِ نَقَلَتِها إلى العربيةِ [7].

وليسَ الامرُ كما قالَ الدكتور طه أحمدُ إبراهيمَ : ((**وكل ما انتفع به الجاهليون مما نقلوه عن غيرهم إنما يظهر في بعض الفنون البيانية كالتشبيهات وفي بعض الأفكار))**[8]؛ لأنَّ هذه الفِقْرة من كلامِه مسبوقةٌ بما لا ينسجمُ معها – من حيثُ الدَّلالة– من النصِّ نفسِه، حيثُ قال: ((**وأن هذا الشعر عربي النشأة: عربي في أعاريضه ونهجه وأغراضه وروحه. ومهما يكن من تأثر العرب بالتيارات الروحية في القرن السادس للمسيح، والمشاهدات والحضارات التي تجاورهم؛ فإن الشعر العربي لم**

---

(١) الفن والمجتمع، هربرت ريد، تر: فارس متري ضاهر، دار القلم – بيروت، ط١، ١٩٧٥ ، ص١١ .

(٢) المصدر نفسه، ص١١.

(٣) أسرار البلاغة: مصدر سابق ، ص٢٠.

(٤) ينظر: فن التشبيه، د. علي الجندي، مكتبة نهضة مصر– القاهرة ، ط١، ١٩٥٢ ، ص٤٣ .

(٥) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، د. إبراهيم سلامة، مطبعة احمد علي مخيمر،ط٢، ١٩٥٠، ص١٥٧.

(٦) المصدر نفسه ، ص١٦٠ .

(٧) ينظر: الفهرست لابن النديم، تح : د. أيمن فؤاد سيد، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلام – لندن، ب، ط، ٢٠٠٩، ص ١٦٢ – ١٦٨ .

(٨) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. طه أحمد ابراهيم، مصدر سابق، ، ١٩٣٧، ص١١.

يقم على شيء من ذلك في أصل من أصوله)). وكذلك؛ لأنَّ التشبيهَ هو الإيضاح ، وهو التصوير وهو التأكيد، فهذا ما هو عام في كلام العرب وفي كلام غيرهم؛ لأن والكلام بأية لغة إنما يهدف إلى هذه الأشياء الثلاثة ويقصدها . وأسلوب التشبيه من الناحية النفسية فطري في كل إنسان، يلجأ الإنسان اليه في الشرح والإيضاح لما بين الأشياء من تقارب أعراض، بجهات مشابهة، وبصفات مشتركة [١].

فالفكرُ عربيٌّ، والأفكارُ عربيةٌ، والأساليبُ، والصورُ البلاغيّةُ التشبيهيةُ هي، بالضرورة صياغاتٌ لفظيَةٌ للغةٍ عربيّةٍ، تشكّلتْ في ضوءِ حركةٍ ثقافيّةٍ تنتمي إلى المجتمعِ العربيِّ وتحملُ خصوصيتَه الفنيّةَ والمعرفيّةَ .

- **بلاغةُ التشبيهِ عندَ النقّادِ العربِ**

لقد تبلورتْ الرؤيةُ النقديّةُ عبرَ عصورِها الأدبيَّةِ، فقد لازمَ النقدُ الأدبَ في جميعِ ميادينِه وتطوّرَ بتطوّرِه، وما عُقِد مجلسٌ شعريٌّ– قبل عكاظ أو بعدها– إلا وكانَ مظهرَ حسٍّ فنيٍّ، وملتقى رأيٍّ نقديٍّ، ولم تكنْ قبةُ النابغةِ، ولا حكومةُ أمِّ جندبٍ، ولا أقوالُ الشعراءِ، إلا نواةً للنقدِ العربيِّ، فالسوقُ مثلا ((**كانت موعدا للخطباء والدعاة؛ وكانت فوق ذلك كله بيئة من بيئات النقد الأدبي يلتقي الشعراء فيها كل عام، وذائع مستفيض في كتب الأدب أن النابغة الذبياني كانت تضرب له قبة حمراء ...**))[٢]. فالمعاقدُ الفكريةُ، وجّهتْ الفكرَ النقديّ لكشفِ الظواهرِ الفنيةِ في الشعرِ، والمزايا الجماليّةِ ذاتِ الانطباعاتِ المثيرةِ للنفسِ، ولرؤيةِ الأبعادِ الفكريّةِ ولروعةِ الأساليبِ الأدبيّةِ، والتلاعبِ الفنيِّ بصياغاتِها، وبيانِ ذلك في الاستعمالِ اللغويِّ عن طريقِ تأثّرِ الذوقِ و إجالةِ الفكرِ .

و لذلكَ هزّ حسّانَ بنَ ثابتٍ وأبهرَه تشبيهُ ابنِه للطائرِ، ووصفَ قولَه بأنَّه شعرٌ وهو ليسَ بشعرٍ، وإنما ربطَ حسّان ((**الشاعرية بالقدرة على الوصف مفترضا أن القادر على الوصف الدقيق قادر بدوره على قول الشعر. والوصف في أمثال هذه النصوص يعني القدرة على تصوير الأشياء، في هيئة تشبيهات دقيقة قادرة على تقديمها للمتلقي**))[٣]. فقد أمعنَ حسّانُ نظرَه فأذعنَ ذوقَه للتشبيهِ بوصفِه مكوّناً ذهنيّاً يثيرُ العاطفةَ ويحرّك الذوقَ نحو الاستجادةِ والاستحسانِ ، ولذا ((**فإننا لا نتعجب من صنيع ابن حسان بن ثابت، لأننا نعتبر الكلام الذي ورد على لسانه والتشبيهات التي صنعها إظهارا لذلك**

---

(١) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مصدر سابق، ص ١٥٧– ١٦٠ .

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. طه احمد إبراهيم، مصدر سابق، ص١٢.

(٣) الصورة الفنية " في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب" : د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي– بيروت، ط٣، ١٩٩٢، ص١٠٤.

المكوّن الذهني))[١]. وبغضِّ النظرِ عن التشكيكِ بصحةِ المروياتِ المستفيضةِ وغيرِها، فانَّ النقدَ لازمَ الأدبَ العربيَّ ودارَ في مجالِ الانطباعيةِ، وعاشَ طويلاً ، ناظراً في صياغةِ المعاني، متأمّلاً في الفنونِ البيانيّةِ والقدرةِ على الخلقِ والإبداعِ ، وخصوصيّةِ الأمّةِ العربيّةِ من طبيعةِ فكرٍ وجمالِ لغةٍ، وهذا ما يصبُّ في الغرَضِ الأساسَ وهو قضيةُ التشبيهِ وتبلورِه في الحاضنةِ النقديّةِ وعنايةِ النقادِ بهذا النوعِ البيانيِّ، وكثرتِه في المدوناتِ النقديّةِ ، ممّا شكّلَ ظاهرةً بارزةً ذاتَ أهميةٍ في خطابِهم النقديّ[٢].

ومن الضرورةِ بمكانٍ، أنْ نشيرَ إلى بدايةِ البحثِ في الأنواعِ البلاغيّةِ و روافدِ الصورةِ الفنيةِ التي أوضحتْ أنواعَ البيانِ ، وانعطفتْ بالفكرِ النقديّ العربيِّ، وساهمتْ في تبلورِ الاساليبِ في الخطابِ النقديّ، كالبيئةِ اللغويةِ، والكلاميةِ، والفلسفيّةِ، ((**فهذه البيئات الثلاث حددت، معا، مجرى البحث في الأنواع البلاغيّة للصورة، وصبغته – منذ البداية – بطوابع خاصة وسمات ثابتة، ولم تفارقه في أية مرحلة من تاريخه. بل إن هذه البيئات – فيما أرى– هي التي أرست الدعامات الأولى التي قام عليها التراث البلاغيّ والنقديّ كله** .))[٣]. لقدْ كانَ للنقدِ اللغويِّ، والكلاميِّ، والفلسفيّ، إسهاماتٌ غايةٌ في الأهميّةِ، مهّدتْ الطريقَ أمامَ الفكرِ العربيِّ لرصد الصورِ البلاغيّةِ، والمظاهرِ الاسلوبيّةِ ونقدِها.

ومن الاهميةِ ذاتِها، مركزيّةُ التشبيهِ في جوابِ الأصمعيِّ عن معنى فحولةِ الشاعرِ حيثُ قال: ((**أنّ له مِزية على غيره، كمزية الفحل على الحِقاق**))[٤]، وكذلك رأيُه في الشعراءِ ، كقوله: ((**أشبه شعرا بالقديم**))[٥]، وأيضاً: ((**وله إشعار تشبه أشعار الفحول**))[٦]، و قولُه عن ذي الرمةِ: ((**حجة لأنه بدوي ولكن ليس يشبه شعره شعر العرب...**)) [٧]، بالإضافةِ إلى ذكرِه أبياتاً[٨] من الشعرِ لغرضِ المشابهةِ ، ذلك الذكر الذي شكّل – بعده– ظاهرةً بارزةً في الخطابِ النقديِّ القديمِ، وهذا الأثرُ البلاغيُّ الذي تركه الأصمعيُّ في النقدِ، كان ((**هو الأساس الذي بنى عليه ابن سلام فكرة الطبقات**)) [٩].

---

(١) بنيات المشابهة في اللغة العربية "مقاربة معرفية"، د. عبد الإله سليم، دار توبقال– المغرب، ط١,٢٠٠١، ص٣٢.

(٢) ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس، مصدر سابق، ص٣٣ .

(٣) الصورة الفنية مصدر سابق، ص ٩٩ .

(٤) فحولة الشعراء : مصدر سابق، ص ٩ .

(٥) نفسه، ص١٢.

(٦)نفسه، ص١٥.

(٧)نفسه، ص٢٠.

(٨)نفسه، ص ١٠.

(٩) الصورة الفنية ، مصدر سابق، ص ١٠٠.

وعن أهميّة التشبيهِ أيضاً، لا يُمكنُ أنْ نغفلَ:((**أن كثرته الملحوظة في الشعر الجاهلي أمر لفت انتباه اللغويين لفتا شديدا ودائما، والفتنة بالتشبيه فتنة قديمة، بل أنّ البراعة في صياغته اقترنت لدى بعض الشعراء الأوائل بالبراعة في نظم الشعر نفسه**))[١]. وبذلك فقد نالَ التشبيهُ عنايةً خاصةً في الوعيِ النقديِّ العربيِّ، دونَ أنواعِ الصورةِ البلاغيّةِ الأخرى، والأساليبِ البيانيةِ المتنوّعةِ، والسببُ في ذلك هو أنَّ التشبيهَ أسرعُ الأنواعِ جذباً للانتباه، وأكثرُها إثارةً للإعجاب[٢] .

لقد قامتْ الرؤيةُ النقديّةُ على التشابهِ بين الشعراءِ في فكرِ ابنِ سلّامٍ الجُمحي. فقد كانَ معيارُ التشابهِ هو الأساسَ في تقسيمِه للطبقاتِ، وعليه صنّفَ الفحولَ من الشعراءِ، وناظرَ بينَهم، حيثُ قال:((**فاقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعرا، فألّفنا مَنْ تَشَابه شعرُه منهم إلى نظرائه، فوجدناهم عشر طبقات...**))[٣]، وفضلاً عن ذلك، فقدْ أطلقَ أحكامَه بالاعتمادِ على التمثيلِ بالأبياتِ الشعريّةِ – كما فعَلَ الأصمعيُّ – فجاءَ كتابُه مكتظّاً بها، فلا نكادُ نجدُ صفحةً منه خاليةً من التمثيلِ لبيانِ التشبيهِ، ولا تُخفى فتنتُه في تشبيهاتِ امرئِ القيسِ، وفي إجادتِه، و ابتداعِه، وفي سبقِه العربَ واستحسانِهم لها، واقتفاءِ الشعراءِ له في ذلك[٤]، وفي تفضيلِ امرئِ القيسِ حيثُ أطلقَ حكمَه النقديَّ بالاعتمادِ على معيارِ التشبيهِ، فقال: ((**كان أحسن أهل طبقته تشبيها، و أحسن الإسلاميين تشبيها ذو الرمة**)) [٥]. فالتشبيهُ أصبح أساساً فنيّا، و معيارا نقدياً، في قياسِ شاعريةِ الشاعرِ وتصنيفِها.

وعلى الرغم من أنَّ مرحلةَ ما قبلَ الجاحظِ كانتْ مزدهرةً بعلماءِ العربيّةِ الذين أمعنوا النظرَ في فنِ التشبيه، الا أنَّ الجاحظَ انعطفَ بالفكرِ النقديّ والبلاغيّ، من الاهتمامِ بالمعاني واعتبرَها قدراً مشتركاً بينَ الناسِ، إلى العنايةِ بالنظمِ والشكلِ والقدرةِ على الصياغةِ المتفردةِ ، وبذلك كانَ موقفُه النقديّ منعرجاً فكرياً للعنايةِ بالأشكالِ البلاغيّة، وقيمتها النقديّة، وبالارتقاءِ بالبيانِ إلى مستوى الإعجازِ[٦]. وعلى الرغم من أنّه لم يفصّلْ القولَ في التشبيهِ في مؤلفاته ، إلا أنّه اورد فيها ((**تمثيلات وتشبيهات وكذلك صنع في تعليقه على بعض الاشعار . وقد اكثر من ذكر التشبيه بنفس معناه الاصطلاحي**))[٧] .

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٤ .

(٢)الصورة الفنية ، مصدر سابق، ص ١٠٤.

(٣) طبقات فحول الشعراء، مصدر سابق ، ص ٢٤ .

(٤) ينظر : المصدر نفسه، ص٥٥ .

(٥) المصدر نفسه، ص٥٥.

(٦) ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مصدر سابق ،ص٨٦–٨٧ .

(٧) البلاغة تطور وتاريخ، د. شوقي ضيف، دار المعارف– القاهرة ، ط٩ ، ١٩٦٥ م ، ص ٥٥ .

ومرحلة ما بعدَ الجاحظِ تمثلُ البدايةَ الواضحةَ للتصنيفاتِ النقديّةِ والتأليفِ المفصَّلِ في الأساليبِ البلاغيّةِ، لأنَّ الجاحظَ ((**أيقظ الاذهان ووجهها باتجاه جديد، وليس ادل على ذلك من تأثيره الكبير على جلّ النقاد الذين اتوا بعده، فلم يغفلوا مقولات الجاحظ ولا تحليلاته. إن مفهوم الجاحظ للغة الشعرية ، يتمحور حول اللفظ والمعنى ،هذه الثنائية التي اخذت اهتمام النقد العربي**))[١].

ولذا فهو رأسُ هرمِ النظريةِ وواضعُ حجرِها الاساسِ ، ونقطةُ انطلاقِ النقدِ النظريِّ والرؤيةِ البلاغيّةِ الجديدةِ . ولبيانِ أهميّةِ التشبيهِ في الفكرِ النقديّ العربيِّ وخطابِه في تلك المرحلةِ، نستعرض – باختصارٍ– بعضَ النماذجِ الفكريّةِ التي حازتْ السبقَ في التنظيرِ النقديّ لهذه الممارسة البلاغيّة، وشكّلت النظريّة النقديّة العربيّة، من اجلِ تأكيدِ العنايةِ بذلكَ النوعِ البيانيِّ، الذي امتازَ بحضورِه الفعّالِ في خلق الصورة الفنيّة، وفي إنتاجِ المعرفةِ النقديّةِ، وفي الصياغةِ التشكيليّةِ للخطابِ النقديِّ.

والبدايةُ مع فكرِ ابنِ قتيبةَ، فقد حظِيَ التشبيهُ بمكانةٍ بارزةٍ. وتشبيهاتُ امرئِ القيسِ التي أثارتْ ابنَ سلاّمٍ قد انبهرَ بها ابنُ قتيبةَ كذلك، و أوردَ ما قيل: من أنّه ((**هو أول من شبه الخيل بالعصا و اللَّقْوة والسِّباع والظباء والطير، فتبعه الشعراء على تشبيهها بهذه الأوصاف**))[٢]، فكان التشبيهُ وسيلتَه في بيانِ أقسامِ الشعرِ، بضربِ أمثلةٍ مسبوقةٍ بأدواتِ التشبيهِ، كقولِه: ((**و ضرْب منه حسن لفظه وجاد معناه، كقول القائل...**)) و ((**كقول أوس بن حجر... **)) و((**كقول أبي ذؤيب ...**))[٣] و بيّن رأيَه النقديّ في اعتبارِ الإصابةِ في التشبيهِ سبباً من أسبابِ حفظِ الشعرِ، حيث قال:((**ولكنه قد يُختار ويُحفظ على أسباب منها الإصابةُ بالتشبيه...**)) [٤]، واستعرضَ الحسنَ والقبحَ في التشبيهِ، والتشبيهَ بين شيئين، والتشبيهَ المعكوسَ، والتشبيهَ التمثيليَّ، وعلّق على بعضِ الأبيات التي فيها مثلُ هذه التشبيهات[٥]. وأمَّا في (**عيون الأخبار**) فقد عقد باباً من أبوابِ فصلِ العلمِ والبيانِ، سمّاه (**حسن الشبيه في الشعر**) وقد ذكر فيه أمثلةً وحلّلَ صورَهَا التشبيهيةَ[٦].

---

(١) اللغة الشعرية في الخطاب القدي العربي، تلازم التراث والمعاصرة، محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد، ط١، ١٩٩٣، ص ٣٤.

(٢) الشعر و الشعراء، مصدر سابق، ج١، ص١٢٨.

(٣) المصدر نفسه ، ص٦٤–٦٦ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ٨٤ وما بعدها .

(٥) ينظر: المصدر نفسه، ٦٤–٧٠.

(٦) ينظر: عيون الأخبار: تح : منذر محمد سعيد أبو شعر، المكتب الإسلامي– بيروت، ط١، ٢٠٠٨،ج٢، ص ١٨٦.

ومن الأهميّةِ بمكانٍ، أنْ نذكرَ حديثَ أبي العباس المبّردِ المفصَّلَ في التشبيهِ، فهو المؤشّرُ الكبيرُ على القيمةِ النقديّةِ والأهميّةِ البلاغيّةِ في نهايةِ القرنِ الثالثِ، لأنّه فصَّل القولَ في التشبيهِ[١]، وذكرَ له أنواعاً، كالتشبيهِ المصيبِ، والتشبيهِ العجيبِ، والمحمودِ منه والمستحسنِ، والحسَنِ والمتجاوزِ، المفرطِ، وعمدَ إلى ذكرِ حدٍّ للتشبيهِ ، فقال ((**اعلمْ أن للتشبيه حدّاً؛ لأن الأشياء تَشَابَهُ من وجوه، وتباينُ من وجوه؛ فإنما يُنظر التشبيه من أين وقع، فاذا شُبّه الوجهُ بالشمس والقمر فإنما يراد به الضياء والرونق،...**))[٢]. وقد ذكرَ لكلِّ نوعٍ أبياتاً كثيرةً وحللّها، ثمّ أفردَ القولَ في تشبيهاتِ المحدثينَ، فقد عاد

واصفاً التشبيه، بأوصافٍ أخرى، كالجيّدِ، والمَليحِ، والقَاصدِ، والجَامعِ، وقدْ مَثّل لكلِّ وصفٍ منها بأبياتٍ من شعرِ المحدثينَ وحللّها كذلك ، ثمَّ قال ((**والتشبيه كثير، وهو باب كأنّه لا اخر له، وإنما ذكرنا منه شيئا لئلا يخلو هذا الكتاب من شيء من المعاني**))[٣].

و قد كان التشبيهُ في الوعيِ العربيِّ فرعاً من فروعِ قواعدِ الشعرِ، حيث قيل: ((**ثم تتفرع هذه الأصول[إلى] مدحٍ، وهجاءٍ، ومراثٍ، واعتذارٍ، وتشبيبٍ، وتشبيه، واقتصاصِ أخبارٍ.**))[٤]، وقد أُضِيفَ إلى تلك الفروعِ التشبيهُ الجيّدُ الذي يكونُ خارجَاً عن التعديِّ والتقصيرِ، ومُثِّلَ له بأبياتِ امرئِ القيسِ، مع ذكر رأيِ الرواةِ في استحسانِ تشبيهِ شيئينِ بشيئينِ في بيتٍ واحدٍ .

ولم يغفلْ ابنُ المعتزِّ عن ذكرِ التشبيهِ، فقد جعلَه من المحاسنِ الكثيرةِ للكلامِ والشعرِ، فذكرُه تأكيدَ المدحِ بما يُشْبهُ الذمَّ، وتأكيدَ الذمِّ بما يُشْبهُ المدحَ، يُؤشّر حُكماً نقديّاً قائماً على عقدِ مقارنةِ تشبيهيّة بينَ شيئينِ متضادّينِ، يؤكّدُ احدُهُما الاخَرَ[٥]، وجعلُهُ بابَ حُسْنِ التشبيهِ من ابوابِ محاسنِ الكلامِ والشعرِ مؤشرٌ ثانٍ على ضرورةِ التشبيهِ[٦]، وإضافةً لِما تقدمَّ، فقد مثّلَ لكلِّ ذلكَ بأبياتٍ شعريّةٍ مسبوقةٍ بأداةِ التشبيهِ، ليُبَرّزَ اهميّةَ التشبيهِ في الخطابِ النقديّ، تأثّراً بمَنْ سبقه مِنْ النقّاد، و تأثيراً بمَنْ جاء بعدَه .

ومع بدايةِ القرنِ الرابعِ الهجريِّ، ينعطفُ ابنُ طباطبا العلويُّ بالفكرِ البلاغيّ، ليجعلَ التشبيهاتِ الكاذبةِ ممّا يجبُ أن تُجتنبَ في الكلامِ. والصادقةَ من أعلى مراتب القول.[٧] ثم يستقلُّ التشبيهُ عندَه

---

(١) ينظر: الكامل في اللغة والأدب، مصدر سابق ،ج٣، ص٢٥

(٢) المصدر نفسه ص٣٩ .

(٣) الكامل في اللغة والادب ، مصدر سابق، ص١١٢ .

(٤) قواعد الشعر، لأحمد بن يحيى ثعلب، تح: د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي–القاهرة، ط٢، ١٩٩٥، ص ٣٣.

(٥) ينظر: البديع ، مصدر سابق ،ص ٧٧–٧٨.

(٦) ينظر: المصدر نفسه، ص ٨٨ .

(٧) عيار الشعر، مصدر سابق ، ص١٠–١٢.

ببحثٍ مطوّلٍ معنونٍ بـ(**ضروبِ التشبيهاتِ**) وفيه يُفصّلُ الحديثَ في صورِ التشبيه المختلفة. قال: ((**و التشبيهات على ضروب مختلفة. فمنها تشبيهُ الشيء بالشيء صورةً وهيئةً، ومنها تشبيهُهُ به معنىً، ومنها تشبيهُهُ به حركةً، وبطئاً وسرعةً ،ومنها تشبيهُهُ به لوناً، ومنها تشبيهُهُ به صوتاً. وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض، فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيانِ او ثلاثةُ معانٍ من هذه الاوصاف قوِي التشبيهُ وتأكد الصدقُ فيه، وحسُن الشعرُ به بالشواهدِ الكثيرةِ المؤيدةِ لهُ**))[١]. ثم مثّل لها بأبياتٍ شعريّةٍ، وقامَ بشرحِها وتحليلِها، وذكرِ أدواتِ التشبيهِ الواردة فيها [٢].

ولمّا ذكرَ قدامةُ بنُ جعفرٍ التشبيهَ، جعلَه باباً من أبوابِ المعاني التي يدلُّ عليها الشعرُ، وبيّنَ في بابِ (**نعت التشبيه**) حالَ الطرفينِ وتشابهِهما في معانٍ كثيرةٍ دونَ الوصولِ إلى حالِ الاتّحادِ، وقد تعرّضَ لذكرِ بعضِ أبوابِ التصرفِ في أحوالِ التشبيهِ[٣]، مستشهدا بأبياتٍ شعريّةٍ، بَسَطَ القولَ في شرحِها و تحليلِها، واصفاً التشبيهَ بما ينسجمُ مع عنوانِ البابِ الذي سمّاه فيه.

لقد اشتهر القرنُ الرابعُ الهجريُّ بنتاجاتٍ نقديّةٍ كبيرةٍ أحدثتْ تحوّلاً ملحوظاً في النقد العربيِّ، ولم تكنْ المؤلّفاتُ النقديّةُ بمعزلٍ عن الثقافة اليونانيّة، في التأصيلِ للرؤيةِ البلاغيّةِ والنقديّةِ. فقدْ كانَ الأثرُ الفلسفيّ واضحاً فيها، وكانت الرؤيةُ النقديّةُ معتمدةً على التصوراتِ المنطقيّةِ والأسلوبِ الفلسفيّ .

وليس الأمرُ مطلقاً، فالرأيُ النقديُّ في مسألةِ التشبيهِ– مثلاً – اعتمد على مبدأ الصدق في نظرةِ ابنِ طباطبا النقديّةِ[٤]، ولم يتأثّر بمبدأ الغُلوِّ والكذِبِ في الأدبِ. وقدامةُ الذي يقول: ((**إن الغلو عندي أجود المذهبين وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً** ...))[٥]، في الأدب عامة، يقول في التشبيه: ((**واحسنُ التشبيه ما وقع بين الشيئين اشتراكُهما في الصفات اكثرُ من انفرادهما فيها حتى يُدنى بهما إلى حال الاتحاد**))[٦].

وإذا كانَ منهجُ قدامةَ النقديُّ متأثّراً بالثقافةِ العربيّةِ الأصيلةِ، والثقافةِ الفلسفيّةِ اليونانيّةِ، والأثرُ العقليُّ فيه أبلغُ من الذوقِ العربيِّ، فقد ترك– بفكرِهِ هذا– أثراً بالغاً في النظرة النقديّة بعده، وهذا القول مبنيّ ((**على أن النهج الذي نهجه قدامة كان أكبر خطوة جريئة لتدوين البلاغة العربية وأصول**

---

(١) المصدر نفسه، ص٢٣ .

(٢)المصدر نفسه، من ص٢٣–٣٦ .

(٣) ينظر: نقد الشعر، مصدر سابق، ص ١٢٤ –١٣٠ .

(٤) ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس، مصدر سابق ، ص١٩٥ .

(٥) نقد الشعر ، مصدر سابق ، ص٩٤ .

(٦) المصدر نفسه ، ص١٢٤.

النقد الأدبي، وحسبك أن ثلاثة من النقاد العرب احتذوا قدامة ونهجه في النقد احتذاء كاملا، و أولهم هو أبو هلال العسكري [...]، وثانيهما ابن رشيق [...]، وثالثهما ابن سنان الخفاجي[...] وقد تأثر علماء البلاغة تأثرا شديدا بقدامة وآرائه في "نقد الشعر" ومنهم عبد القاهر الجرجاني و السكاكي وسواهم))[١].

وبعد نقّادِ القرنِ الرابعِ الهجريِّ وتناولِهم التشبيهَ تنظيراً وتطبيقاً، فقد جاءَ القرنُ الخامسُ محمّلاً بالرؤى النقديّةِ والبلاغيّةِ، التي فتحتْ للقضايا البلاغيّة عموماً، والتشبيه خصوصاً، باب التقعيدِ، والشرحِ المفصّلِ، في الخطابِ البلاغيّ في فكرِ عبدِ القاهرِ الجرجانيّ .

- **من الرُؤْيةِ النقديّةِ إلى القاعدةِ البلاغيّةِ**

لكلِّ امةٍ فكرٌ ولغةٌ ، ولا يُمكنُ المقارنةُ بين الأممِ لمعرفةِ الأصولِ الفكريّةِ لها، أو التبعيةِ الثقافيّةِ لغيرها، والتي يُفترضُ توغّلُها في الفكرِ عموماً، ففكرُ كلِّ أمةٍ محكومٌ بسياقاتٍ يختلفُ باختلافِها الوعيُ الثقافيُّ، فضلاً عن ذلك، فقد تختلفُ أيّةُ مرحلةٍ من مراحلِ الأمّةِ الواحدةِ عن مراحِلِها الأخرى في الفكرِ المرحليِّ، والموقفِ الحضاريِّ. ومِن هُنا، فالفكرُ العربيُّ البلاغيُّ لا ينبغي مقارنتُه بالفكرِ الإغريقيِّ، وذلك ((**لأنّ البلاغيّين العربَ لم يكونوا بحاجةٍ إلى أَرِسْطو لكي يُدركوا التشبيهاتِ والاستعاراتِ و الجناساتِ و الطباقاتِ التي يضجُّ بها شعرُهم. هذا الشعرُ الذي يقدّم نفسَه جنساً يتعارضُ مع الخِطابةِ كما يتعارض مع التراجيديا**))[٢].

فبلاغةُ العربِ تخصُّ كلامَ العربِ، وفكرِهم البلاغيّ، و تتميّزُ عن كلِّ بلاغةٍ تبعاً لتميّزِ الكلامِ العربيِّ عن كلِّ كلامٍ، **فـ** ((**إنّه ليسَ في الأرضِ كلامٌ هو أمتعُ ولا آنقُ ولا ألذُّ في الأسماعِ، ولا أشدُّ اتصالاً بالعقولِ السليمةِ، ولا أفتقُ للسانٍ ، ولا أجودُ تقويماً للبيانِ، من طُولِ استماعِ حديثِ الأعرابِ العقلاءِ الفصحاءِ، و العلماءِ البلغاءِ**))[٣]. وليسَ ذلك فحسبُ، بل إنّ الفهمَ العربيَّ للخطابِ يختلفُ عن غيرِه، ممّا جعلَ الخطابَ القرآنيَّ يُميّزُ العربَ، يقولُ الجاحظ: ((**ورأينا الله تبارك وتعالى، إذا خاطب العربَ و الأعرابَ، أخرجَ الكلامَ مُخرجَ الإشارةِ والوحيِ والحذفِ، و إذا خاطب بني إسرائيلَ أو حكى عنهم ، جعله مبسوطا، وزاد في الكلام**))[٤] .

---

(١) المصدر نفسه ، مقدمة المحقق، ص٥٨.

(٢) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغيّ والنقديّ: الولي محمد، المركز الثقافي العربي ط١، ١٩٩٠، ص٣٥.

(٣) البيان والتبيين، مصدر سابق ،ج١ ، ص ١٤٥.

(٤) الحيوان، للجاحظ، مصدر سابق ،ج١، ص٩٤.

فبلاغةُ العربِ لم تكنْ وليدةَ الانفتاحِ الثقافيِّ، وإنّما هي من مكوّنات الذهنِ العربيِّ، تقتضيها الطبيعةُ واللّغةُ والفكرُ، وبما تتطلّبُه الصَناعةُ الأدبيُّة من أدواتٍ بلاغيّةٍ، منها((**التوسعُ في علمِ اللّغةِ، والبراعةُ في فَهْمِ الإعرابِ**(...) **والوقوفُ على مذاهبِ العربِ في تأسيسِ الشعرِ، والتصرفِ في معانيه، في كلِّ فنٍّ قالته العربُ فيه؛ وسلوكُ مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها، والسننُ المستدّلةُ منها، وتعريضُها، وإطنابُها وتقصيرُها، وإطالتُها وإيجازُها، و لطفها و خلابتها، وعذوبةُ ألفاظها** ...)) [١]، وكلُّ ذلك يشيرُ إلى عربيةِ بلاغةِ العربِ، ويشير– ضمناً– إلى عربيّةِ الأدواتِ البلاغيّةِ فيها، و أساليب الصياغة الفنية، التي تناغم الذوق العربي.

لقد صرّح ابنُ طباطبا بذلك، حيث قال:((**واعلم أن العربَ أودعتْ أشعارَها من الأوصافِ والتشبيهاتِ والحِكَمِ ما أحاطتْ به معرفتُها، وأدركَه عيانُها ومرّت به تجاربُها وهم أهلُ وبرٍ: صحونُهم البوادي وسقوفُهم السماءُ فليس تعدو أوصافُهم ما رأوه فيها ومنها وفي كلِّ واحدةٍ منها من فصولِ الزمانِ على اختلافِها** (...) **فتضمّنت أشعارُها من التشبيهاتِ ما أدركُه عيانُها وحسُّها، إلى ما في طبائِعِها وأنفسِها من محمودِ الأخلاقِ و مذمومِها** ...)) [٢] ، وهذه الرؤيةُ النقديّةُ تؤكّدُ علاقةَ الأدبِ بالمحيطِ من جانبٍ، وتفتحُ المجالَ للوقوفِ على فكرةِ التشبيهِ في دائرةِ الاستعمالِ العربيِّ من جانبٍ آخرَ. الأمرُ الذي يكشِفُ– بالضرورةِ – عن المُلازمةِ بينَ الأشياءِ، في ضوءِ مقارنةِ الفكرِ العربيِّ البلاغيّ ضمنَ واقعِه، وعن بيانِ أهمّيةِ ذلك في الفكرِ النقديّ، وخطابه العربيِّ، اذا ما قُورِنَ بالفكرِ الآخرِ .

إنّ عربيّةَ البيانِ، هي التي دعتْ العربَ إلى التفاخُرِ به، والاحتذاءِ بجمالِه، والقياسِ على كمالِه ، فالعربُ ((**أشدُّ فخراً ببيانِها، وطولِ ألسنتِها، وتصريفِ كلامِها ، وشدّةِ اقتدارِها. وعلى حسب ذلك كانت زرايتها على كلِّ مَنْ قصّر عن ذلك التمامِ ، ونَقَص من ذلك الكمالِ.**)) [٣]، وعلى الفخرِ العربيِّ، والإرثِ الأدبيِّ، قامَ الفكرُ النقديّ بملاحظةِ تراثِهِ البلاغيّ من الداخلِ، وأولاه العنايةَ الكبيرةَ، لأنَّه ينتمي ((**إلى منظومة متكاملة هي التراث اللساني العربيّ أي بوصفه واحدا من الأنظمة المعرفيّة المشكِّلة لهذا التراث**)) [٤] .

و عندَ التأمّلِ في أوليّةِ الفكرِ البلاغيّ، الذي تناولَ – بملاحظاتِه الكثيرةِ – التراثَ البلاغيّ، فإنَّ الأمرَ يتّضحُ كمالَ الاتّضاحِ مع الجاحظِ؛ لأنه ((**معلّمٌ فذٌّ، وقمّةٌ شاهقةٌ في تاريخِ البلاغةِ العربيّةِ.**

---

(١)عيار الشعر، مصدر سابق ، ص١٠.

(٢) عيار الشعر ، مصدر سابق ، ص ١٦.

(٣) البيان والتبيين: الجاحظ، مصدر سابق، ج٤، ص٢٧–٢٨.

(٤) قراءة الرأي واختلاف القراءة " بين عبد القاهر الجرجاني وعالم سبيط النيلي" بحث ، مصدر سابق ، ص٨٩.

وعمُله في " البيان" يمثّلُ خلاصةَ المعارفِ البلاغيّةِ. لقد أثرى البيانَ العربيَّ، وانتقلَ به إلى مراتبَ رفيعةٍ. فأثّر تأثيراً واضحاً على معاصريه وعلى من جاء بعده، بل تجاوز هذا التأثيرَ للاعترافِ به كمرجعٍ أصيلٍ في البلاغةِ، يغترفُ منها الباحثونَ عند تطرّقهم إلى موضوعها.)) [1] و لكنّ الفنونَ البلاغيّة لم تكنْ منظّمةً. فمثلاً، لم يذكر التشبيهُ كثيرا، إنّما اكتفى باختيار شواهدَ كثيرةٍ، ((**دون أنْ يُدرجُه تحت عنوانٍ كعادته ولم يتطرّق إلى التفاصيل الشاملة**)) [2]، وهذا ما يجعلُ مرحلةَ ما بعد الجاحظِ محطَّ عنايةِ البحثِ، و التنقيبِ عن أصولِ التشبيهِ في الفِكرِ البلاغيِّ .

- **التشبيهُ في الحَاضِنَةِ البلاغيّةِ.**

على الرُّغمِ من اختلافِ مُؤرّخي البلاغةِ في تحديدِ الحركةِ البلاغيّة المتمثّلةِ ببدايةِ التأليفِ البلاغيّ، و نزاعِهم على صدارةِ هذه الحركةِ بينَ (**مجازِ القرانِ**) لأبيْ عُبيدةَ، و (**البيانِ والتبيينِ**) للجاحظِ، و(**البديعِ**) لابنِ المعتزِّ [3]، إلّا أنّ البحثَ في أصلِ التشبيهِ، وجذورِه البلاغيّةِ، يستمدُّ مَعينَه الفكريَّ من هذه الاتجاهاتِ الثلاثةِ دونَ تعارضٍ، فالاختلافُ في النشأةِ لا يؤثّرُ على البحثِ، وليسَ الاختلافُ في النشأةِ فحسبُ، وإنّما هو في جميعِ المسائلِ البلاغيّةِ، يكادُ يكونُ أمراً عامّاً في كلّ مفاصلِها، و((**لا نكادُ نطّلعُ على بابٍ من أبوابِ البلاغة حتى نرى اضطراباً أو خلافاً في تعريفٍ أو حدٍّ أو رسمٍ أو مصطلحٍ تبعاً لتوجهّاتِ المشتغلين فيها إلى أنْ وصلتْ مفاهيمُها إلى مرحلةِ الاتفاقِ والاستقرارِ عندَ المتأخرينَ**))[4].

وإذا كانَ ليسَ بالمقدورِ استعراضُ أثرِ علماءِ النقدِ والبلاغةِ، والوقوفُ على جهودِهم الكبيرةِ في إرساءِ دعائمِ مباحثِ البيانِ والتأسيسِ البلاغيّ، فإنّه ليسَ مِن السَهلِ تجاوزُهم، دونَ الاشارةِ إلى المنعطفاتِ المهمّةِ في تراثِنا العربيّ، وليسَ مِن السهلِ كذلكَ، إغفالُ النِتاجاتِ النقديّةِ التي أسهمت– كلَّ الإسهام– في الفكرِ البلاغيّ وشكّلتْ النواةَ الحقيقيّةَ لعلمِ البلاغةِ. فلو تأمّلْنا المراحلَ التي مرّ بها التشبيهُ – مثلا – لوجدنا أنّ مسائلَه التي تشكّلتْ هي عبارةٌ عن فكرِ زمنٍ سابقٍ، نضِجَ في فكرِ زمنٍ لاحقٍ، وفِطنةِ ناقدٍ تمخّضتْ في رؤيةِ ناقدٍ تأثّرَ به، وتعمّق في أحكامِه النقديّةِ، وآرائِهِ البلاغيّةِ .

---

(١)البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين :د. محمد علي زكي صباغ، المكتبة العصرية– بيروت،ط١، ١٩٩٨،ص١٥٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٤٢.

(٣) ينظر: قراءة الرأي واختلاف القراءة " بين عبد القاهر الجرجاني وعالم سبيط النيلي" ، مصدر سابق، ص٨٩–٩٠ .

(٤)المسائل الخلافية البلاغيّة "باعث ذاتي، واعتراض خفي" بحث ، مصدر سابق، ص١٣٢.

لقدْ مرَّ على التشبيهِ وقتٌ طويلٌ في أفقِ الممارساتِ الخاضعةِ للذوقِ خارجَ حدودِ البلاغةِ العلميّةِ، وعاشَ قروناً في دائرةِ النقدِ، بوصفِه معياراً للاستجادةِ والاستحسانِ، وما إنْ نضِجتْ الرؤيةُ البلاغيّةُ وانفصلتْ بموضُوعاتِها عن النقدِ، حتى أصبحَ التشبيهُ باباً من أبوابِ علم البيانِ البلاغيّ. فلم تتحصّلْ المعرفةُ بالتشبيهِ دفعةً واحدةً، وإنّما هي مجموعُ ما تحصّل من أفكارِ العلماءِ عبرَ تاريخِ البلاغةِ، وشأنُها في ذلك شأنُ العلومِ التي تتكاملُ عن طريقِ التراكميّةِ عبرَ العصورِ ((**فالمعرفةُ العمليّةُ أشبهُ بالبناءِ الذي يُشيّد طابقا فوقَ طابقٍ ...**)) [١].

فمعَ الجاحظِ الذي أغفلَ تعريفَ التشبيهِ، بدأتْ الرؤيةُ النقديّةُ تتّضحُ، وتصوّرُ المفهومِ أصبحَ ممكناً، ولوحِظَت المغايرةُ بينَ طرفيِ التشبيهِ. و وجهُ الشبهِ يكونُ صفةً بارزةً، وتعدّدُ جهةِ الشبهِ، وذِكْرُ ألوانٍ من التشبيهاتِ النادرةِ، مَعَ لمْحاتٍ فنيّةٍ دقيقةٍ في نقدِ التشبيهِ، لقد فَطِنَ الجاحظُ لذلك، إضافة إلى التشبيهِ الوهميّ، وإلى بعضِ سَرِقةِ التشبيهاتِ[٢]. ومعَ أنّ المُبَرّد عالمٌ لغويٌّ لكنّه أفاضَ الحديثَ في التشبيهِ بالسردِ والتحليلِ المعتمدِ على الذوقِ، والحاسّةِ الفنيّةِ، ذاكراً بعضَ الأنواعِ، وقد كانَ قدوةً لوعي لابنِ المعتزِّ النقديّ بالتمثيلِ للتشبيهِ المصيبِ الحسنِ، و قد أزاد الناقدُ قدامةُ بنُ جعفرٍ التمثيل والتحليل – مع اقتدائِه بمَنْ قبلَه – في شرحِ معنى التشبيهِ، محاولاً نفيَ جهةِ الاتّحادِ بينَ طَرَفَيْه وقدّمَ تقسيماً مهمّاً للتشبيهِ: إذْ قسّمَه؛ إلى الحِسيّ، والمعنويّ وضَربَ أمثلةً في النثرِ والشعرِ[٣]. وبذلك يكون الوعي البلاغيّ في أسلوب التشبيه البياني متأثرا بالحقول المجاورة، كما في أثر قُدامة في تقسيم ابن وهب الكاتب، حيث قال: ((**والتشبيهُ ينقسمُ قسمينِ: تشبيهَ الأشياء في ظواهِرها وألوانها ومقدارها كما شبهوا اللون بالخمر [...] ومنه تشبيهُ في المعاني كتشبيههم الشجاعَ بالأسد...**))[٤].

وقد أسهمت – كذلك– نتاجاتُ نقّاد القرنِ الرابعِ في تبلّور فكرة التشبيه إسهاماتٍ بارزةً في الوعي البلاغيّ. فقد حاولَ القاضيْ الجرجانيُّ التفريقَ بين التشبيهِ، والاستعارةِ، و تقديمَ تصوّرٍ عن ذلكَ[٥]. ولعلّ في قوله: ((**وكانت العربُ انّما تُفاضلُ بين الشعراءِ في الجودةِ والحسنِ بشرفِ المعنى**

---

(١) ينظر: التفكير العلمي، د. فؤاد زكريا ، مصدر سابق، ص١٥.

(٢) ينظر: فنّ التشبيه، د. علي الجنديّ، مصدر سابق، الصفحات من : ٣٤-٣٩ .

(٣) ينظر: المصدر نفسه، الصفحات من : ٣٩- ٤٢ .

(٤) البرهان في وجوه البيان، تح: د. حفني محمد شرف، مطبعة الرسالة – القاهرة ، ط١، ١٩٦٩، ص ١٠٧.

(٥) ينظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني، تح: محمد ابو الفضل ابراهيم ،وعلي محمد البجاوي ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه،- القاهرة ، ١٩٦٦ ص٤١ .

وصحتِه وجزالةِ اللفظِ واستقامتِه وتُسلِّمُ السبقَ فيه لمن وصفَ وأصابَ وشبّهَ فقاربَ...))[١]، تمهيدٌ للمرزوقيّ في وضعِ مبادئِ نظريّةِ عمودِ الشعرِ، والتي من مبادئها مبدأُ المقاربةِ في التشبيه[٢].

وقد أثرتْ الدراساتُ البلاغيّةُ التي عُنيتْ بالإعجازِ القرآنيِّ الفكرَ البلاغيّ. وفيما يخصّ التشبيهَ فقد اشارَ الرمّانيُّ– مثلاً– إلى التشبيهِ الحسيِّ والمعنويِّ، حيثُ قالَ:((**التشبيه هو العقدُ على أنّ أحد الشيئين يسدُّ مسدَّ الاخرِ في حسٍّ أو عقلٍ ولا يخلو التشبيهُ من أنْ يكونَ في القولِ أو في النفس...**))[٣]. وفي معرضِ حديثِه عن التشبيهِ – ضمنَ البابِ الخاصِّ الذي عقدَه لهذا النوعِ البيانيِّ– أضافَ تقسيماً للتشبيهِ؛ إلى تشبيهِ حقيقةٍ، وتشبيهِ بلاغةٍ،

وقسّمَ الثانيَ باعتباراتٍ أخرى مختلفةٍ إلى: ما تقعُ عليه الحاسّةُ وما لا تقعُ. وما جرت به العادةُ وما لم تجرِ. وما يُعلم بالبديهةِ وما لم يُعلمْ بها . وما له قوّةٌ في الصفةِ وما ليس له قوّةٌ[٤].

وعلى الرُّغمِ من أنّ أبا هلالٍ العسكريَّ (ت ٣٩٥) حاولَ أن يضعَ نواةَ علمِ البلاغةِ، كما يرى ((**الباحثون المعاصرون أن كتاب(الصناعتين، الكتابة والشعر) نقطةُ تحوّلِ النقدِ إلى بلاغةٍ**))[٥]، الّا أنّ قواعدَ البلاغةِ ظلّتَ مختلطةً بمسائلِ النقدِ الادبيِّ. فالعسكريُّ– بمحاولاتِه البلاغيّةِ– كان مِن ((**أوائلِ أولئك العلماءِ الذين حاولوا فصلَ قواعدِ البلاغةِ عن مباحثِ النقدِ الأدبيِّ، وتوجيهَ البلاغةِ توجيهاً علميّاً قاعديّاً، يقومُ على الحدِّ والتعريفِ والتفريعِ وحصر المسائل واستيفاء الاقسام.**))[٦].

ويؤكّدُ هذا المعنى ما يراه الدكتورُ عليُّ الجنديُّ في سهولةِ استنباطِ حدٍّ صائبٍ للتشبيهِ من القواعدِ والأصولِ التي قدّمَها القُدامى. يقولُ: ((**ولا خلافَ أن بلغاءَ الادباءِ – وإن لم يَحدّوا التشبيهَ – فإنَّهم قد كشفوا عن مزاياهُ وخصائصِهِ، ومبلغِ الصلةِ بين طرفيه وموضعِ الحسنِ والقبحِ فيه، فمهّدوا السبيلَ للخَلَفِ في بنائِه على قواعدَ محكمةٍ وأسسٍ متينةٍ ولعلَّ أبا هلالٍ العسكريّ اوّلُ بليغٍ تصدّى لتعريفِ التشبيهِ على الطريقةِ الاصطلاحيّةِ وكتبَ عنه كتابةً مفصّلةً منظّمةً تقومُ على بحثٍ ودرسٍ**

---

(١) المصدر نفسه ، ص٣٣ .

(٢) ينظر:البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد، مصدر سابق، ص٢٥٠ .

(٣) النكت في إعجاز القرآن، للرمّاني، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرمّانيّ والخَطّابيّ وعبد القاهر الجرجانيّ، تح: د. محمّد خلف الله أحمد، ود. محمّد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٦٥، ص ٨٠.

(٤) ينظر: النكت في إعجاز القرآن، للرمّاني، مصدر سابق، ص ٨٠ – ٨٥ .

(٥) المصدر نفسه، ص ٢٥٢.

(٦)البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد، المصدر السابق، ص٢٥٥ .

وتقصٍّ ويسودُها التقنينُ والتقسيمُ والنقدُ الفنيُّ))[1]، وبذلك يضيف العسكريّ لمبحث التشبيه مبادئ وتقسيمات مهمّة آتت ثمارها فيما بعد. وما إنْ وصلَ الأمرُ إلى القرنِ الخامسِ حتى دخلتْ البلاغةُ عهدَ عبدِ القاهرِ الجرجانيِّ، الذي وضعَ في "دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة" الأسسَ الفكريّةَ، والمبادئَ النقديّةَ، لعلمِ البلاغةِ، وانعطفَ بها منعطفاً، يوازي الجاحظَ في تأسيسِه، وفي تأصيلِه. وقد نالَ التشبيهُ حظّاً كبيراً عند الجرجانيّ، فكلُّ ما تقدّم، من فكرٍ نقديٍّ، وبلاغيٍّ فيه، تمخّضت عصارتُه الفكريّةُ وتمثّلتْ في فكرِ الجرجانيِّ، الذي فتحَ البابَ أمامَ السكاكيَّ ليقعّده مبحثاً بلاغيّاً، ونوعاً بيانيّاً، ومِنْ ثَمّ أصبحَ التشبيهُ– في تلخيصِ القزوينيّ وشروحِه – باباً علميّاً و منجزاً تعليميّاً، بعدَ تمحيصِ قواعدِه البلاغيّة، وشرحِها، والتعليقِ عليها [2].

(١) فن التشبيه ، مصدر سابق، ص ٤٢.

(٢) ينظر: البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد، المصدر السابق، ص٢٦٥.

المبحثُ الثاني

الابعادُ الدلاليّةُ والوظيفيّةُ للتشكيلِ التشبيهيِّ

- **الأبعادُ الدلاليُّة و الوظيفيُّة.**

تستلزمُ الرؤيةُ النقديّة بأنْ تؤدّي الدوالُّ اللفظيّةُ في الأساليبِ البلاغيّةِ– بمدلولاتِها المتنوّعةِ و المتداخلةِ – وظائفَ متعدّدةً، جاءت تلبيةً لحاجةٍ اضْطرّتْ الناقدَ لأنْ يكونَ– من وجودِ الحاجةِ ، وهي أمُّ الاختراعِ، إلى بلوغِ الغايةِ– منتجاً لخِطاب، ذِي أبعادٍ دَلاليّةٍ متنوّعةٍ، وأبعادٍ وظيفيّةٍ متعدّدةٍ. فهذه الحاجةُ هي علّةُ توظيفِ الأدوات الفنيّة في الخِطاب النقديّ، والتي تجعلُ الناقدَ قادراً على بلوغِ الهدفِ، وتحقيقِ الغايةِ. فـ ((**هناك غاياتٌ ومقاصدُ تحتاجُ إلى أدوات تحقّقُها هي الفنونُ / الوسائلُ أو الأساليبُ التي تتضمّنُ وظائفَها المرتبطةَ بالحاجةِ أي أنّ السببَ أو العلّةَ هو حاجةٌ تؤدّي دورَ الفاعلِ في داخلِ الخِطاباتِ ويُعزّزُ وجودُها من خلالِ الوسائلِ أو الفنونِ**))[١].

فمنِ الحاجةِ التي تقتضي التوظيفَ إلى الغايةِ المترتّبة عليها، يتشكّلُ خِطاب أدبيٌّ، نقديٌّ، علميٌّ، يرتكزُ– من بين ما يرتكزُ عليه– على دَلالاتِ الفنِّ البلاغيّ، ووظائفِه ((**التخييلية والتأثيرية والإقناعية والتعليمية والبيانية والايديولوجية والاجتماعيّة؛ ومن ثمّ تحويلها إلى غايات وآثار مترتبة عن الوظيفة...**))[٢]، التي تكشفُ في خِطاب الناقدِ عن دورِ الأداةِ البلاغيّة. فـ ((**الوظيفة ليست امرا مستقلا؛ بل هي تابع لما تريده الاداة او كيفية توظيف الاداة. فالتوظيف منطقة وسطى بين الحاجة والغاية واشد ارتباطا بالأداة**))[٣]، فكيفيةُ التوظيفِ صياغةٌ لحاجةٍ علميّةٍ، على وفقِ معطياتٍ غائيّةٍ .

ولأنَّ الناقد عالم وأديب فخِطابه موضوَعْي، وصياغاته بلاغيّةٌ، بما أُوتِيَ من ذائقةٍ فطريةٍ، تتناسب بطريقة خاصّة مع موضوَعْية النقد[٤]، ففي إطلاقه أحكاما نقديّة يشكّل فنونا بلاغيّة، يوظّفها كأدوات، تحقّق غاية التوظيف، و تكشف المقاصد، وتكسب خِطابه النقديّ صفته البلاغيّة[١].

---

(١) تحرير البلاغة " بحث في الذاكرة "، د .صلاح حسن حاوي، دار شهريار– العراق، ط١ ،٢٠٢١ ، ص ١٠٨ .

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠٨ .

(٣) نفسه ، ص ١٠٩–١١٠ .

(٤) ينظر: علاقة النقد بالإبداع الأدبيّ، د. ماجدة حمُّود، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ط ١ ،١٩٩٧ ، ص ٢٤.

ومِن هذه الفنونِ البلاغيّةِ، التشبيهُ الذي أصبح ظاهرةً بارزةً في الأدبِ العربيّ، فقد اتّسمَ بالصفاتِ الفنيّة والفكريّة، وباتَ يكشفُ عن الوَعْي، ويعبّر عن المشاعر و صوغِ التجاربِ العاطفيّةِ والفكريّة و الاجتماعيّة. فاستأثرَ بعنايةِ الذوقِ العربيّ، دون الفنونِ البلاغيّةِ والأساليبِ البيانيّةِ الأُخرى. ليدلّ – من جانبٍ– على مركزيّته في الخِطاب الإبداعيّ، وهيمنتِه على الخِطاب النقديّ، ليكونَ دالّاً– بدالّاتِه ومدلولاته، ووظائفه – على فنيّةِ المرحلةِ، و مؤشراً معرفيّاً على وَعْي العَصْر الأدبيّ[٢].

إنَّ هيمنةَ الطاقةِ الشعريّة وامتزاجَها بالشَكلِ التشبيهيِّ– بدلالاتِه ووظائفِه– انْتَجَتْ طاقةً دلاليّةً، فَرضَتْ سلطتَها الفنيّة– بدليلِ العنايةِ النقديّة– على الذوقِ العربيّ، وأصبحتْ كاشفةً عنِ الرؤيا الشعريّة، التي ترتبطُ ((**ارتباطا حميما بشكلها التعبيريّ، وتتصل، أيضا، بمجموعة من الرموز الشخصية للشاعر التي استطاع، ومن خلال تنميتها، والالحاح عليها، وبلورتها، باستمرار، أن يرتفع بها إلى مستوى راق، من الفاعليّة، والدَّلالة الخاصّة. وأن يحولها إلى رموز شخصيّة فرديّة تفرديّة، ورموز الشاعر هذه مجتمعة، تظلّ تنضح بمكوّنات رؤياه بجميع عناصرها الجماليّة، والفكريّة، والوجدانيّة، وتومئ إلى عالمه الشعريّ الخاصّ به** ...))[٣]، وهذا الارتباط مائز بين الظاهرة الإبداعيّة، ونقدها، فـ ((**الأدبُ تعبير على نحو ماعن الحدس بالأشياء، والنقد على النقيض، لأنّه الدراسة الثقافيّة الدقيقة لذلك التعبير.**))[٤]. وعليه، فالتشبيهُ الفاعلُ– بقوّةٍ – في رقيّ الظاهرة الابداعِيّة، يُعدّ أداةً فاعلةً لِنقدِها بدراسةٍ توضّح فنّيّتها، وتصحّح تذوّقها، وتعيد مبدعها للحياة، ووسيلة موظّفة في الخِطاب النقديّ – إلى جانب الوسائل الأخرى– من أجلِ المقارنةِ والتحليلِ[٥] .

إنّ ارتكازَ الخِطاب النقديّ على التشكيلِ التشبيهيِّ، بشكلٍ لافتٍ للنظرِ، يفتحُ المجالَ للبحثِ عن الدورِ الدلاليِّ والوظيفيِّ، فالأداةَ التي مارستْ دورَها الدلاليَّ والوظيفيَّ في عالمِ الأدبِ الإبداعيِّ، قد يختلفُ دورُها في النقدِ؛ لأنَّ المغايرة الجوهريَّة بين الخِطابينِ تكشِفُ– من بينِ الاختلافاتِ الكثيرةِ –

---

(١) ينظر : تحرير البلاغة ، مصدر سابق، ص ٥٨.

(٢) ينظر: سلطة النصّ على دالّات الشكل البلاغيّ، د: فايز القرعان، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع– الأردن، ط١ ،٢٠١٠، ص ٨ .

(٣) في حداثة النص الشعريّ " دراسات نقدية" د. علي جعفر العلّاق ، دار الشؤون الثقافيّة العامّة – بغداد، ط١ ، ١٩٩٠، ص٢٦.

(٤) مناهج النقد الأدبيّ، إنريك اندرسون إمبرت، تر: د. الطاهر أحمد مكي ،مكتبة الآداب– القاهرة ، ط١ ،١٩٩١، ص ٣.

(٥) ينظر: النقد الأدبيّ ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، تر: د. إحسان عباس، و د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة– بيروت، ط ١ ، ١٩٥٨، ج١ ،ص١٣٢

الاختلافَ في دلالةِ الأداةِ ووظيفتِها. ويحكم بذلك الدورُ العلّميُّ الذي يقومُ به النقدُ، في دراسةِ الظاهرةِ الإبداعيّةِ، محاولا وصْفَها، والحكمَ عليها. ولو اتّحدت الأدوار لاتّحدت المفاهيم والإجراءات .

وبتأمّل الخِطاب النقديّ – من حيثُ أثر البيئةِ الفكريّة– يتّضح اختلاف معنى التشبيهِ من بيئةٍ نقديّةٍ لأخرى، ((**أي أنّ اللغويّين لم يفرّقوا بين " التشبيه " و " التمثيل" وإلى ذلك ذهب بعضُ البلاغيّين كالزمخشريِّ وابنِ الاثير، ونعى الاخيرُ على العلّماءِ الذين فرّقوا بينهما وعقدوا لكلّ منهما باباً مع أنّهما شيءٌ واحدٌ ولا فرقَ بينهما في أصلِ الوضعِ اللغويِّ . ولكنَّ المتأخرين فرّقوا بينهما وتحدّثوا عنهما تفصيلاً**))[١]، فاختلافُ الفهمِ يؤدّي إلى اختلافِ الدورِ في الخِطاب الواحدِ، بما تقتضيهِ ماهيّةُ الخِطاب، وسياقاتِه ، وبيئاتِه الفكريّة؛ فضلا عن دوره في الخِطابينِ المُتغايرينِ .

تحصّل ممّا تقدّم: أنّ التشبيهَ من الوسائلِ التي يتشكّل منها الخِطاب النقديّ وتُوسِمه بالبلاغيّة، فلابدّ من بيان دلالات التشكيل ووظائفه في الخِطاب النقديّ، وأفقه المعرفيّ، الذي ((**لا يتشكّل من وظائفه فحسب، ولكنّه يتجاوزها إلى نطاق فعّاليته، ومسئوليته إزاء نفسه، وتهيئته لمناخ معرفيّ يُرهِف قدرة القارئ على التعامل مع كلّ ثمار النشاطات الأدبيّة المختلفة**))[٢] .

إنّ اختلافَ الخِطاب يؤشّرُ– بالضرورة – اختلافَ الدوافعِ والمقاصدِ، فمثلا ((**أشعارُ الشعراءِ، وكلامُ الخطباءِ – ليس منه شيءٌ إلّا وقد يأتي فيه المعنى اللطيفُ الذي يتحيَّر فيه العالمُ المتقدّمُ، ويقرُّ بالقصور عنه النّقّابُ المبرّزُ**))[٣]، بينما في الخِطاب النقديّ ((**يستعين الناقد العربيّ القديم بأسلوب التشبيه الذي يعدّ آليّة من آليّات تمثيل الخِطاب أو تجسيد رؤية الناقد في إيصال الحكم النقديّ إلى المتلقّي، بما يحمله هذا الأسلوب من طريقة استدلاليّة قائمة على المشابهة من أجل إثبات الادّعاء والإقناع بما يقرّر...**))[٤] ولأنّ النقّاد يتمتّعون بما يتمتّع به الشاعر العربيّ من حسّ فطريّ وذوق عربيّ، ومحيط بلاغيّ، فقد ((**يكون ميلهم إلى اللعب بالكلام سببا آخر وذاك يعجبهم لأنه يعجب الشعراء ويعجب الناس لأنّه يمثّل محيطهم .**)) [٥] .

---

(١) معجم المصطلحات البلاغيّة وتطورها، مصدر سابق، ج ٢، ص١٦٦.

(٢) أفق الخِطاب النقديّ ’مصدر سابق،، ص ٧ .

(٣) تأويل مشكل القرآن، مصدر سابق، ص٨٧.

(٤) بلاغة الإقناع في الخِطاب النقديّ القديم، د. صلاح حسن حاوي، الشركة العربيّة المتحدة–القاهرة، ط١، ٢٠١٦، ص٨٧.

(٥) المصدر نفسه ، ص ٨٧ .

وعلى الرُّغم من وجود مشتركاتٍ بينَ الخِطابين، إلّا أنَّ هناك أبعاداً معرفيّةً، وخصائصَ فنيّةً، وُجِد بسببِ وجودِها التباين الخِطابيّ، بما يستتبعه من اختلاف في الفنيّة وتعدّد في الشكل، وتكثّر في طرقِ الاستعمالِ، ممّا ادّى إلى التنوّع الدلاليّ، و الوظيفيّ لكلّ خِطاب .

- **التشكيلُ من الدَّلالة إلى الوظيفة.**

معلومٌ أنّ اللفظَ يدلُّ على المعنى دَلالةً وضعيّةً، بحيثُ يستلزمُ من حضورِ أحدِهما حضورُ الآخرِ، ومِن المعلومِ أيضاً، أنَّ العلّاقةَ بينَهما تَخضعُ لِوضعِ واضعٍ، واعتبارِ معتبرٍ، وعلى الرُّغم من أنَّ الوجودَ اللفظيَّ وجودٌ اعتباريٌّ، جعليٌّ، والوجودَ الذهنيَّ وجودٌ حقيقيٌّ، معنويٌّ[١]، إلّا أنَّ الدَّلالة حتميّةُ التحقّقِ، بما تقتضيه طبيعةُ العلّاقةِ، و أصلُ الوضعِ، ومنطقيّةُ الكشفِ عن قصدِ المُستعْمِلِ، من إيرادِ المعاني عن طريقِ الألفاظِ، بطريقةٍ هي الأسهلُ، والأسرعُ في التفهيمِ، وهذا الإيرادُ قد ((**يتمكّنُ الأنسانُ منه بسببِ قوّةِ ارتباطِ اللفظِ بالمعنى وعِلاقتِه به في الإحضارِ. وهذا الارتباطُ القويُّ ينشأُ من العلّمِ بالوضعِ وكثرةِ الاستعمالِ. فإذا حصلَ هذا الارتباطُ القويُّ لدى الذهنِ يُصبحُ اللّفظُ عنده كأنَّه المعنى والمعنى كأنّه اللفظُ**))[٢].

ولكنَّ التلازمَ الدلاليَّ لا يُؤدي كمالَ الغرضِ في الإفهامِ والتواصلِ، وإنْ كانتْ الألفاظُ قوالبَ المعاني كما يُقال، فـ ((**الالفاظُ لا تُفيدُ حتّى تُؤَلَّفُ ضرباً خاصاً من التأليفِ ويُعْمَد بها إلى وجهٍ دونَ وجهٍ من التركيبِ والترتيبِ**))[٣]، وبذلك تحصّلَ: أنَّ الألفاظَ بما تملكُ من قدرةٍ دلاليّةٍ، وطاقةٍ إفهاميّةٍ إلّا أنّها لابّدَ من أنْ تتضافرَ مع التشكيلِ البلاغيّ، والنّظمِ التركيبيِّ، لِيعبّرَ بها كلُّ قومٍ عن أغراضِهم ، بوصفِها لغةَ التفاهمِ ، ووسيلةَ التواصلِ في العلّمِ، والحياةِ .

ولأنَّ مباحثَ الألفاظِ تتّسمُ بما تتّسمُ به المعارفُ البينيّةُ، فقدْ تكفّلَ- مثلاً- علمُ المعاني بالنظرِ إلى معانيها الخبريِّة، والإنشائيّةِ، وإلى تفاصيلِ تراكيبِها النحويّةِ، بينما العلّوم العقليّة، قامتْ ببيانِ بعضِ ما يَتَعَلّق بمباحثِ الألفاظِ، بوصفِها آلةً للتعلّم، ووسيلةً للتعايش، قد يقعُ الخطأُ فيها، فينتقلَ إلى المعاني، والعكسُ كذلك، مما يُوجِبُ المراعاةَ؛ لعصمةِ الذهنِ عن الوقوعِ في الخطأِ. وما يَعنينا هو أنَّ البحثَ في التشكيلِ التشبيهيِّ تتداخلُ فيه حيثيّاتٌ مختلفةٌ، تتآزرُ لإدراكِ العلّاقةِ الدلاليّةِ بينَ دوالِّه اللفظيّةِ ومدلولاتِه المعنويّةِ، عن طريقِ التلازمِ الوضعيِّ[٤]، الذي قد يدلُّ على تمامِ المعنى أو تضمّنِ

---

(١) ينظر : المنطق، تأليف محمد رضا المظفر المظفر، مصدر سابق، ص ٣١-٣٢.

(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٢ .

(٣) اسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني، مصدر سابق ص ٤ .

(٤) ينظر: المنطق ، تأليف محمد رضا المظفر، مصدر سابق ، ص ٣٧ .

بعضِه أو استلزامِ ما هو خارجٌ عنه، وربّما عن طريقِ النسبةِ الإسناديّةِ التي تقعُ خلفَ التركيبِ الخبريِّ في الشَكلِ التشبيهيِّ، مع ملاحظةِ ذلكَ في التركيبِ الإنشائيِّ، إنْ وُجِدَ، والعنايةِ بالبعدِ البيانيِّ للتشبيهِ، بوصفِه إحدى الطرقِ التي يُرادُ بها إيرادُ المعنى الواحدِ، وإيضاحِ دَلالتِه، والغرضِ منه.

أول ما يُؤشَّر في البعد الدلاليّ للتشكيل التشبيهيّ هو وَعْي الناقدِ المشبِّهِ، في عمليّةِ اختيارِ الألفاظِ المرادِ تشبيهُها، والألفاظِ التي يُراد التشبيهُ بها، عن طريقِ استعمالِ أدوات لفظيّةٍ، مع ذكرِ ألفاظٍ معيّنةٍ تبيّنُ الجهةَ المشتركةَ بين الطرفينِ. إنّ هذه الألفاظَ – بدلالاتها الوضعيّة المطابقيّة– تكشفُ رؤية الناقد البلاغيّة، وثقافته الاجتماعيّة، فهي تؤشّر أحوال الناقد ومقاصده بحسب فكره النقديّ ونظره للأدب من حيث الماهيّة والوظيفة(١).

وما يمكن أن يُؤشَّر ثانيا هو أنّ هذه الالفاظ المنتقاة في التشكيل تنطوي على دلالاتٍ لفظيّةٍ منفصلةٍ قائمةٍ قبل الاستعمال، والناقد عقد علاقة تركيبيّة بينها، فانتج جملةً تشبيهيّةً، تنطوي على نسبةٍ خبريّةٍ تؤدي معنى يراد منه أن يُحسنَ السكوتُ عليه، فهو لم يخترع صفة ولم ينتج شبها وإنّما أظهر ما أدرك من ائتلاف خاف ، وابرز صفة قائمة بين متغايرين قبل العلّاقة التشبيهية (٢).

وثالث مُؤشَّرٍ في التشكيل التشبيهيّ هي ما يحيط بالتشكيل من سياقات المخاطب والخِطاب، ليتحصّل من تآزر الدَّلالات المعنويّة و تضافرها مع الدَّلالات اللفظيّة، ترابط كلّيّ يراد منه أداء المعنى الواحد وبيانه بطريقة تشبيهيّة، و دَلالة كبرى تحقّق بلاغتها في مطابقة لمقتضى الحال، دون أن تلغى الدَّلالات الأخرى ((**فالتشبيه يحافظ على الحدود المتمايزة بين الاشياء**)) (٣).

تقوم هذه العمليّة التشبيهيّة على الادّعاء بأنّ الطرفين يرتبطان بعلاقة قابلة لتسرية الحكم وانتقال الصفة وتوسيع دائرة الفهم لتدلّ– بربط الطرفين– على أنّ التشكيل التشبيهيّ هو طريقة استدلاليّة على هذا الادّعاء، تقوم على القياس، تنتج عن ذلك دلالة التزاميّة هي التي يَتَعَلّق بها القصد في تحقيق البعد الوظيفيّ للبيان البلاغيّ عن طريق التشبيه بين شيئين أدرك الناقد اشتراكهما في صفة من جهة، وأنّها تؤدّي الغرض في نفس الملتقي من جهة أخرى(٤).

---

(١) ينظر: الشعريّة العربيّة "أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها"، د. مسلم حسب حسين، منشورات ضفاف–بيروت، ط١، ٢٠١٣،ص١٠١.

(٢) ينظر الصورة الفنيّة ، مصدر سابق ، ص١٩٥.

(٣) ينظر: المصدر نفسه ، ص ١٩٧

(٤) ينظر: اسرار البلاغة ، مصدر سابق، ص ٩٩.

إذن، ما تدلّ عليه لفظة الدَّلالة من اشتراك بين أمرين، يمتزج مع ما تدلّ عليه مفردة التشبيه من الاشتراك بين شيئين، في أن كلّ لفظ يراد منه أن يُحدث أثرا دلاليّا في الدائرة التشبيهيّة مهما كانت صفاته الاخرى ، مفردا كان أم مركبّا ، ذا مدلولٍ حسيّ أم عقليّ ، وكان معناه قريبا أم بعيدا ، بذكر وحذف لبعض الألفاظ إلى غير ذلك من الاعتبارات التي أدّت إلى تقسيم التشبيه .

وما يمكن أن يُؤشّر خارج دائرة البلاغة، هو اشتراطات الفكر النقديّ، من توظيف الدَّلالات المعجميّة الاستعماليّة، مرورا بالدَّلالات البلاغيّة البيانيّة بما تتميّز به من مهارة صياغة، إلى القصد النقديّ الذي يضفي على بلاغيّة الشكل والمعنى قبول هذا الشكل وتميّزه والعناية به، لأنّ الناقد يرى: أنّ البناء الفنيّ ((**أدوم بقاء على الزمن، وارسخ أثرا في ذهن المتلقي، مما لو عرضت الافكار على الطريقة التي تعرض بها المواد العلميّة الخالصة**))[١] هذا من جانب، ومن جانب آخر فإنّ النظر في الخِطاب النقديّ يبيّن قيمة الدَّلالة التشبيهيّة ووظيفتها في ميدان النقد. ولعلّ السبب في العناية هو أن الفكر النقديّ يعتبر ((**سيطرةَ فكرة الفهم والافهام على تصورات القدماء وتخوفهم المفرط من الفلو ورفضهم لكل نظر يخرق الاعراف والمواضعات امورا جعلتهم يميلون إلى التشبيه اكثر من ميلهم إلى الاستعارة. يحافظ التشبيه على استقلالية الطرفين...**))[٢] .

لقد حاولت البيئات النقديّة العربيّة تحديد مجرى البحث في الصورة الفنيّة بخِطاباتها الفكريّة المتداخلة. فما جادت به البيئة اللغوية لم ينفصل عّما انتجته بيئة المتكلّمين وليس ذلك بعيدا عن فكر بيئة الفلاسفة، ولأنّ ((**الحدود الفاصلة بين هذه البيئات ليست حدودا حاسمة، فهناك دائما نقاط التلاقي والتداخل**))[٣] ، فقد أفضى هذا التنوّع والتعدّد إلى((**وحدة متجانسة، تمهّد الطريق إلى تصور متجانس ذي خصائص شمولية عامة، بالنسبة للتراث البلاغيّ والنقديّ كله**))[٤]. فبدأت معالم الطريق النقديّ تتّضح، كما أخذ النقد يتطوّر– بمواكبته للأدب– تطوّرا ملحوظا؛ لأنّ ((**تطوّر الادب لا بدّ أن يتبعه في الحكم عليه سواء عند الادباء الذين ينتجونه ام عند القراء الذين يقرءونه ويتمتعون به ثم يحاولون تقديره وتقويمه.**))[٥] وبدأت المؤشرات النقديّة بالاتجاه إلى التشبيه .

---

(١) قيم من التراث، د. زكي نجيب محمود، دار الشروق – القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٠ ، ص١٧٩ .

(٢) بنيات المشابهة في اللغة العربيّة، مصدر سابق ، ص ١١٩ .

(٣) الصورة الفنيّة، د. جابر عصفور ، مصدر سابق ص ١٠٢–١٠٣ .

(٤) المصدر نفسه، ص١٠٣ .

(٥) في النقد الأدبيّ، د. شوقي ضيف، دار المعارف– القاهرة ، ط٩ ،١٩٦٩، ص٤١ .

تحصّل ممّا تقدّم: أنّ الخِطاب النقديّ يختلف عن الخِطاب الشعريّ من حيث الأدوار، وكذلك يختلف الخِطاب النقديّ من قَرنٍ لآخرَ، لما يحيط بكلّ قرن من سياقات بيئة تحكمه، من نتاج الحركة الثقافيّة، والحضاريّة، من علوم، و فنون، و تطوّرت عبر الزمن في مجتمعات ثم تناقلتها الأمم. وكذلك يختلف من ناقدٍ لآخرَ، بما عند كلّ ناقد من مؤهلات ذاتيّة، من حسّ فنيّ، وفكر متّقد، ووَعْي بمتطلّبات العَصْر الذي ينتمي اليه، والقدرة على البيان، وتوظيف الأدوات، لبلوغ الغاية، وما يترتّب عليها من آثار علميّة، واجتماعيّة .

- **التشكيلُ التشبيهيُّ لخِطاب الراويةِ النقديّ.**

من منعطفاتِ الخِطاب النقديّ في القرنِ الثالثِ الهجريِّ، خِطاب الأصمعيّ ، الراويةِ والعالمِ اللغويِّ والناقِدِ، الذي كانَ خِطابه عبارةً عن ملاحظاتٍ لغويّةٍ، وغيرِ لغويّةٍ على شعرِ مجموعةٍ كبيرةٍ من الشعراءِ الجاهليّين، والإسلاميّين، بما يمتلكُ من مؤهلاتٍ ذاتيّةٍ ، وعلميّةٍ، فضلا عن أنّها جاءت من جهةٍ، وفقَ منظورِهِ العربيّ، من حيثُ ترابطُ اللغةِ بالمحيطِ، وما في تلك العلّاقةِ؛ من دَلالةٍ على الانتماءِ للبيئةِ، والاهتمامِ بمفرداتِها، والاعتدادِ بمنتجِها الشعريِّ، إلى درجةِ أنْ يكونَ ماضِيها مِقياساً للجودةِ، ومضماراً للمقارنةِ [١]. ومن جهةٍ أخرى، فإنّ نوعَ الخِطاب هو أجوبةٌ ارتجاليةٌ، جاءتْ لتوضيحِ الغامضِ من الأحكامِ، ولبيانِ المخفيِّ من الصفاتِ، ولكشفِ المجهولِ من الأحوالِ .

وقد كانَ المجالُ النقديّ الذي يدورُ فيه فكرُ الأصمعيّ هو فحولةُ الشاعرِ، وتميّزهُ عن الشعراءِ. وهذا المقياسُ الذي استدلَّ به على القدرةِ الشعريّة، أصبح عنواناً لمصنّفِه النقديّ. فالأساسُ في الآراءِ التي أطلقَها هو المشابهةِ بينَ الشاعرِ و الفحْلِ، لما في الشاعر من مزايا، يمتازُ بها عن الشعراءِ– من حيثيّاتٍ تتعلّق بالعربيّة وبالبداوةِ، من لغةٍ، ونوعٍ أدبيٍّ، ومعانٍ، وأساليبَ، مقارنةً بمِزْيةِ الفحْلِ التي امتازَ بها على الحقّاق.[٢]

ولذا؛ فقد أطلقَ الأصمعيّ أحكامَه النقديّة، معتمداً– كلَّ الاعتمادِ– على فنِّ التشبيهِ البلاغيّ، في فحصِهِ لشاعريَّةِ الشاعرِ، وعلى النظرِ إلى صفةِ الفحولةِ المستلهَمَةِ من المدلولِ اللغويِّ للفظةِ الفحْلِ، التي تَعنيْ: ((**الذكر من كل حيوان**))[٣]، مستمدّاً معنى القوّةِ ، والغلبةِ عندَ الفحْلِ، و تميّزِهِ

---

(١) ينظر: مع المصطلح البلاغيّ والنقديّ، د. إحسان بن صادق اللواتي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر– الأردن، ط١ ،٢٠١٦، ص ١١٣.

(٢) ينظر: فحولة الشعراء ، مصدر سابق ، المقدّمة ، ص ٥ .

(٣) لسان العرب، مصدر سابق،ج١٠، مادة " فحل" .

الذكوريِّ على الحقّاقِ، بقدرتِهِ الجنسيّةِ، لأنّها ((**الدَّلالة المركزيّةُ لكلمةِ الفَحْل عند العرب**))[١] ، والتي قَرنُوا بها القدرةَ الابداعيّةَ عندَ الشاعرِ. فهي وجهُ الشبهِ المعتبرِ بينَهما، والجامعُ المشتركُ الذي حقّقَ فائدتَه البلاغيّةَ في توضيحِ شاعريّةِ الشاعرِ وقدرتِه على الابتكارِ والإبداعِ .

وبملاحظةِ ألفاظِ التشكيلِ التشبيهيِّ في خِطاب الأصمعيّ يُستدلُّ على عنايتِه في تعريفِ ما جَهِلَه العامّة في قضايا الشعرِ والشعراءِ؛ ليكشفَ للذائقةِ العربيّة – بوَعْيِهِ النقديّ– الغموضَ المؤثرَ على تحديدِ جودةِ الشعرِ، وقدرةِ الشاعرِ. ولذا؛ فقْد ساقَ ما ينسجمُ – بالضرورةِ – مع غاياتِه من ألفاظٍ متشكلّةٍ، في ضوءِ علاقاتٍ معينةٍ، ليدلَّ– بذلك– على إدراكِ الأصمعيّ ملائمةَ هذه الألفاظِ – بعلاقاتِها الدلاليةِّ– لسياقاتِ المخاطَبِ، والخِطاب .

اقتضتْ المرحلةُ الشفاهيُّة – وصولاً إلى الأصمعيّ – البحثَ عن الشعرِ، وعن الشاعرِ. وهذا ما جعلَ الاسئلةَ التي عرَضَها عليه تلميذُه الراويةُ، والعالمُ اللغويُّ، وإمامُ الآدابِ البصريُّ، أبو حاتمٍ السجستانيُّ(*)، تنحصرُ بينَ حقلينِ. هما؛ حقلُ الشعرِ، وحقلُ الشاعرِ. فمعرفةُ جودةِ الشعرِ، وبيانُ مَقدرةِ الشاعرِ قطبان مُؤثّرانِ في حياةِ العربِ، وغَرَضَانِ فاعلان في الذوقِ العربيّ، ولذلك ركّز الأصمعيُّ– في أجوبته– على ما تَعرِفُه العربُ وتُدركُ الاشياءَ عنَ طريقِه، وهو المحيطُ العربيّ. وبمقتضى ذلك، لم تخرج الفاظ تشكيلاته التشبيهية عن دائرة الشعر، والمحيط العربيّ، إلّا في تشبيه شعر لبيد بالطيلسان، حيث قال: ((**وقال لي مرة شعر لبيد كأنه طيلسان طبري يعني أنه جيد الصنعة وليس له حلاوة**))[٢]. وربما كان التشبيه بعيداً عن مدركات العامّة، وقد أدرك السجستانيّ ذلك؛ فلذلك عمد إلى تفسير العلّاقة بين الشعر و الطيلسان، وتوضيح وجه الشبيه بينهما، عن طريق صياغة عبارة توضيحية بفعل التوضيح (**يعني**)، و ((**جملة "يعني" هي جملة تفسير وبيان جزء من الإقناع وتمكين الحجاج**))[٣]، ومع تأديتها للوظيفة الإقناعيّة، فهي تدل على سعة ثقافة الراوي والمرويّ عنه، وقدرتهما على إدراك وجه الشبه البعيد، وتقريبه لبيان المعنى، وإمكان تمرير الحكم النقديّ عن طريقه .

---

(١) الخِطاب والجسد "مقاربة في التراث النقديّ ، د. جابر خضير، مؤسسة الانتشار العربيّ– بيروت ،ط ١ ، ٢٠١٧ ، ص٦٤.

(*) ينظر: معجم الأدباء، ياقوت الحموي، تح: د. إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي– بيروت، ط١، ١٩٩٣،ج٣، ص١٤٠٦.

(٢) فحولة الشعراء ، مصدر سابق، ص ١٥ .

(٣) بلاغة الإقناع في الخِطاب النقديّ القديم ، مصدر سابق ، ص٨٤ .

وفيما يخصّ الشعر، قال الأصمعيّ : ((**فإنّ شعره أشبه بشعر الاولين**))[١]، وقال: ((**له اشعار تشبه اشعار العرب**))[٢]، وقال أيضا: ((**ولو كان قال مثل قوله [...] كان أفحلهم**))[٣] ، وكذلك قولُه: ((**ولو قال مثل قصيدته خمس قصائد كان فحلا**))[٤]، ومثلُه قولُه: ((**له مرثية ليس مثلها في الدنيا**))[٥]. فالمُلاحظُ في هذه النصوصِ أنّ ألفاظَه التشبيهيّةَ كلّها من حقلِ الشعرِ وهي: الشعرُ، والقولُ، والقصيدةُ، والمرثيةُ. وقد وقعت في طرفي التشكيل التشبيهيّ، في ذلك دلالة ضمنيّة تكشف عن الوَعْي بشعر العرب، وعن ضرورة اقتفاء هذا الشعر بوصفه المثال الذي يجبُ أنْ يُحتذى وهذه الوظيفة التعليميّة تستند إلى علم الأصمعيّ باللغة العربيّة، ووَعْيه بالشعر، وحفاظه عليه، ووسيلة إقناعيّة قويّة لمجتمع يتعلّم، ويسأل العالِمَ، عّما يبدو مجهولا، أو غامضا، ضمن دائرة اهتماماته[٦]، وعمله. وما يؤكّد تلك الدَّلالة، قولُه عن ذي الرمّة بأنّه:((**حجة لأنّه بدويّ ولكن ليس يشبه شعره شعر العرب...**))[٧]، فقد سلب عنه الفحولة، على الرُّغم من حجّيته وعربيّته إلّا أنّ المناط هو مشابهة الشعر العربيّ القديم، وهذا هو المدار النقديّ للحكم، ويعضّد ذلك قول السائل:((**وسألت الأصمعيّ من أشعر الراعي أم ابن مقبل؟ قال ما أقربَهما قلت: لا يقنعنا هذا. قال: الراعي اشبه شعرا بالقديم وبالأول**))[٨] فنفي القناعة دليلٌ على طلب الجواب المقنع. وقد جاء الجواب بالتشكيل التشبيهيّ.

ومن جانبٍ آخَرَ، فإطلاق التشبيه دون ذكر وجه الشبه، يدلّ على مقياس حاضر في دائرة التواصل العربيّ، ذي كفاءةٍ دلاليّةٍ وقدرة على تمييز الشعر ووصف صاحبه بالفحولة من جانب، ويمكن أن يكون مقياسا معرفيّا لتحديد الشعر المنتحل، والموضوع، من جانبٍ آخَرَ ، فضلاً عن التلميح بالرؤية الجماليّة الخالصة التي يتمتّع بها الأصمعيّ ، وما تقدمه من وظيفة فنية جماليّة، تتقدّم على الوظيفة النفعيّة التي مدارها علاقة الشعر بالدين، والأخلاق في البيئة العربيّة[٩].

---

(١)المصدر نفسه ، ص ١٠ .

(٢) نفسه ، ص١٥ .

(٣) نفسه ، ص١٢ .

(٤) نفسه ، ص١٢ . وينظر أيضا الصفحات : ١٢، ١٣، ١٨.

(٥) نفسه ، ص ١٥ .

(٦) ينظر : بلاغة الإقناع في الخِطاب النقديّ القديم، مصدر سابق، ص٥٣.

(٧) فحولة الشعراء ، مصدر سابق ، ص ٢٠ .

(٨) المصدر نفسه ، ص ١٢.

(٩) ينظر : الشعريّة العربيّة" أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها"، مصدر سابق ، ص٨١-٨٢ .

وليس بعيداً عن ذلك، إطلاقُه المشابهةَ بينَ الشاعرِ والفحلِ، دون ذكر وجه شبه، سوى المِزية على الحقّاق، مكتفياً بسياقات الواقع الثقافيّة، والاجتماعيّة. وذلك يؤشّر معرفة الأصمعيّ بقدرة المخاطب على إدراك المعنى المقصود من الخِطاب؛ لأنّ ذهن الناقد يلاحظ- بالضرورة- ما يقتضي مقام الخِطاب، ليكون خِطابه مناسباً، حاملاً تصوّرات، يمكن للمخاطب من استيعابها وربط دلالاتها، ويكون مؤدّيا للوظيفة التي انُتج لأجلها. وليس كافياً امتلاكُ المتكلّم مؤهلاتٍ عاليةً، وقدراتٍ مميزةً في الحكمِ النقديّ، ((**بل لا بدّ أن يكون المرسل اليه قادرا على فهم القصد. ولن يتحقق ذلك ما لم يشارك المرسل في الابعاد الثقافيّة والاجتماعيّة بالقدر نفسه**))[١]. كلّ ذلك يصبّ في الوظيفة المركزيّة للخِطاب النقديّ، التي هي وظيفة الإقناع، بما في الإطلاق من مساحة واسعة تمنح الذهن أبعاداً للبحث، وإنتاج الدَّلالات داخل الإطار المعرفيّ الذي يعتقد به الناقد وصاغه بالعلّاقة التشبيهيّة.

وفيما يخصُّ قدرةَ الشاعرِ، فقد عقد الأصمعيّ مقارنات تشبيهيّة بين أيّ شاعر يسأل عنه ويمثّل طرف المشبّه، بما يكتنفه من غموض حاله، أو جهل قدرته، و بين شاعر آخر يمثّل طرف المشبّه به، وهو قد يتّصف بالفحولة، فيكون السياق للمدح. وقد يتصف بغير ذلك فيكون التشبيه دالاّ على الذمّ من هذا الجانب. حاكما بعدم اتّصاف الشاعر بالمقياس النقديّ للشاعريّة، كقوله: ((**قلت فالأسود بن يعفر النهشلي قال يشبه الفحول**))[٢]، فالنهشليّ ممدوح؛ لأنّه يشبه الفحول. وهنا تتشكّل الدَّلالة الإضافيّة التي تلازم الفائدة الخبريّة، و تعبّر عن المستوى البلاغيّ، الملازم للمستوى اللفظيّ للخِطاب. وكذلك قوله:((**هؤلاء اشعر الفرسان و مثلهم عباس بن مرداس السلمي لم يقل انهم من الفحول**))[٣] فقد سلب عنهم الفحولة، وأخرجهم من مقياس الجودة الذي يمدح به قدرة الشاعر وإبداعه، إن كان أثبت لهم صفاتٍ أخرى كأشعر الفرسان، أو غيرها، كالفصيح، أو الثبت، أو الحجّة في غير هذا المورد.

ولم يخرج عن ذكر الشعراء في طرفي التشبيه إلاّ في مورد تشبيه قبيلة كلب بشيبان، بقوله ((**قال وكلب مثل شيبان أربع مرات**))[٤] من حيث انّهما ليس لهما شاعرٌ قديمٌ في الجاهليّة. وهنا دلّ ذكر العدد على قصد المبالغة في اتصاف قبيلة كلب بهذه الصفة، ليكون الخِطاب مقنعاً بطريقةٍ مثيرةٍ تضطر المخاطب للإذعان بما في الصياغة من قوّة لفظيّة .

---

(١) استراتيجيات الخِطاب، د. عبد الهادي بن ظافر الشهري، الكتاب الجديد المتحدة-بيروت، ط١ ،٢٠٠٤، ص٣٧٩ .

(٢) فحولة الشعراء ، مصدر سابق ، ص ١٤..

(٣) المصدر نفسه، ص ١٤. وينظر كذلك الصفحات : ١٥، ١٦، ١٧، ٢٠

(٤) نفسه ، ص١٩.

إنّ الشاعر، والشاعر الفارس، والقبيلة بدون شاعر، وأسماء الشعراء، مضافاً إلى الشعر، والأشعار، والقصيدة، والقول، والمرثيّة كلّها مدارات المشبّه عند الأصمعيّ . وهي عينها الألفاظ المشبّه بها. بمعنى أنّ الدائرة الفكريّة للتشبيه، والصياغة التشكيليّة للصورة البيانيّة منحصرةٌ في هذه المفردات بكلا طرفي العلاّقة. ووجه الشبه في تشكيلاته التشبيهيّة في خِطابه النقديّ منحصر في مقياس ((**الفحولة إلى جودة السباكة وبراعة المعنى ووفرة الشعر معا**.))[١]. إنّ محاولة إثبات صفة الفحولة، أو نفيها انتماء يسيطر على ارتجاله القولَ في النقدِ، والمقارنة. ولم يكن في اختصاره التشبيهات– إلّا معتمدا على ذوق المتلقي و قدرته على الانتقال بين الدّالّ اللفظيّ، وبين المدلول المعنويّ وإدراك القصد بهذا البيان، ومع ذلك الاعتماد فقد قام بالتعليل في بعض الموارد: كتعليله لعدم حجّية الكميت؛ لأنّه حضري مولّد وكذلك الطرمّاح، وكجعله البداوة تعليلا على حجّية شعر ذي الرّمة.[٢]، وهذه التعليلات تمثّل البعد الوظيفي لخِطاب الأصمعيّ في إقناع المتلقي بالجواب لأنّه ضمن ارتباطه بالمحيط العربيّ، وضرورة دفاعه عنه وعن الموروث من شعره.

وقد تمكن من إصدار أحكامه النقديّة المقنعة، وشحن التراكيب طاقة دلاليّة مؤثرة لتأدية المعنى وتحقيق الغرض الأساس– بيان جودة الشعر وقدرة الشاعر– وما يترتب على أحكامه من تصنيف موضوَعْي للشعراء، وتأثيره – على وفق نتائج المقايسة – على العامّة في قبول شعر شاعر يمتدح بالفحولة ، ورفض شاعر يذمّ بسلب الوصف عنه ، ليتعلّم الناس منه، خصوصا وأنّ هذه الأحكام –كما تقدّم– هي أجوبة ، مرتجلة عمّا طرح عليه أسئلة تدور حول مجهولات المرحلة، إلّا إنّها نتاج وَعْي مسيطر، حاضر في أقواله، ولذلك يقول السجستاني ((**فلما راني اكتب فكّر ثم قال ...**))[٣] . فهي خِطاب نقديّ من راوية يتوجّه إلى راوية آخر يقوم بتدوين أفكار أستاذه وينقلها عنه بحكم كونه راوية له، وهذا الأمر بالضرورة يكشف لنا مستوى التضامن بين المتكلّم والمخاطب. وما في ذلك من سلطة للخِطاب، وقدرة على الإقناع وتمكين قبول الحجّة والإذعان[٤] .

ولم يكن خِطابه مشتملا على كلّ مكوّنات التشكيل التشبيهيّ، إلا أنّه عقد علاقات تشبيهيّة مثّلتْ دورا دلاليّا مهمّا، من حيث وضعه ما يعرفه العقل العربيّ، وما لامس طبيعة الحياة وهو الفحل – دالّا على الشاعريّة الغامضة، خصوصا مع كثرة الوضع والانتحال ودخول المولّدين إلى الأدب

---

(١) نفسه ، المقدمة ، ص ٥ .

(٢) نفسه ، ص ٢٠

(٣) فحولة الشعراء ، مصدر سابق ، ص٩.

(٤) ينظر : استراتيجيات الخِطاب ، مصدر سابق ، ص٢٥٦ فما فوق.

العربيّ. وهذا الدالّ الحسّي يؤدّي وظيفته التعريفيّة لما هو خياليّ عبر صياغات متنوّعة التركيب و المظاهر، والأدوات، فعلى سبيل المثال قوله:((**لو قال مثل قصيدته خمس قصائد كان فحلا**))[١]، فهو بأسلوب الشرط هذا، يحقّق وظيفة إقناعيّة بما فيه من قوّة تعليل تكمن في الترابط السببيّ بين طرفي الجملة الشَرطيّة [٢]، و كذلك الصيغ الصرفيّة المختلفة للمادة (شبه) كأدوات للتشبيه وغير ذلك.

لقد جاءت العناية بخِطاب الأصمعيّ من جانبين ؛ الأول هو الخِطاب النقديّ الذي قام على فنّ التشبيه وتشكّلت مفاصله على الممارسة البيانيّة التشبيهيّة في اداء وظيفة البيان والتعليم والإقناع

والجانب الثاني هو أنّه خِطاب نقديّ مؤسِّس، ويعدّ- بما يتضّمن من مقارنة بين الحديث والقديم- الخطوة الأولى في النقد العربيّ، لقضيّة القديم والحديث، والقياس بالمماثلة، أو المغايرة مع القديم، والذي أصبح ظاهرة مهّمة في النقد العربيّ. وذلك ما يدلّ على أهميّة التشبيه في الخِطاب النقديّ، في المراحل التي جاءت بعد الأصمعيّ [٣]. فقد أسّس وَعْي الأصمعيّ بالجمال الشعريّ والذوق العربيّ – بالتشكيل التشبيهيّ- رؤية جماليّة مهيمنة على النقد العربيّ، أخذت ((**تصب في مجرى منهج الجاحِظ وقدامة بن جعفر ورؤيتهما ذات البعد الجمالي إلى الشعريّة، ولاسيما رؤية قدامة الذي توسع في تلك الفكرة وطورها على نحو منهجي [...] إن رؤية الأصمعيّ السابقة تستدعي إلى الاذهان ما يعرف في النقد المعاصر بـ (الشعر الخالص) الذي تعتمد فيه الاستجابة على العناصر الجمالية في الشكل الشعري ، والتي تكون مطلوبة لذاتها بغض النظر عن المرجعيات الاجتماعيّة وما تتضمنه من قيم ومعطيات...**))[٤] .

ومن الجدير بالملاحظة أنّ الأصمعيّ أنزل المخاطب منزلة خالي الذهن مرّة، دون أن يؤكّد حكمه النقديّ، كما فعل في التشبيه بالفحل بقوله المتقدّم :((**مزية كمزية الفحل على الحقّاق**))، و مرّة أخرى حكمَ بأداة توكيد واحدةٍ ليجعلَ من المخاطب طالبا للمعرفةِ دون إنكار لقولِه، أو معاندة لرأيه، كما تقدّم من قوله: ((**فإنّ شعره أشبه بشعر الاولين**))، ولم يضطر إلى ذكر ما يدل على التوكيد الشديد الذي يوحي بدوره إلى العناد، والإنكار وفي ذلك إشارة واضحة إلى سلطة الخِطاب النقديّ في مطلع القرن الثالث، كما سنراه مهيمنا على رؤيةِ ابنِ سلّامٍ الجمحيِّ النقديّة.

---

(١) فحولة الشعراء ، مصدر سابق، ص ١٢ . وفي موردين اخرين في نفس الصفحة. وكذلك ص ١٣ .

(٢) ينظر: بلاغة الإقناع في الخِطاب النقديّ القديم ، مصدر سابق، ص ٦٨-٧٠.

(٣) ينظر : عمود الشعر العربيّ "النشأة والمفهوم " ، مصدر سابق ، ص٦٠.

(٤) الشعريّة العربيّة "أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها " مصدر سابق ، ص ٨٢.

- **من الرّاوية إلى التأليف**

اتّسعت دائرة الخِطاب النقديّ مع ابنِ سلّامٍ الجمحيّ، وتجاوزت حدود الشعر والشاعريّة، فمن جهة، كانت قضيّة الوضع، والانتحال، قد بلغت ذروتها، ولذا؛ قال ابن سلّام: ((**فلو كان الشعر مثل ما وُضِع لابن اسحاق ومثل ما روى الصُحُفيون ما كانت اليه حاجةٌ ولا فيه دليلٌ على علم**))[١]. والتأمّلُ في تعليله هذا يُفصح عن جهة معرفيّة جديدة بالشعر، وعن علاقة جديدة بين طرفي التشبيه، بصياغة تشكيليّة يمرّرُ بها حكمه النقديّ، في المقارنة بين الشعر من طرف، والشعر الموضوع من طرف آخر؛ لمعالجة قضيّة الوضع، والانتحال، بما يُستَنتَجُ من القياس الاستدلاليّ الذي يقومُ على دلالات أسلوب

الشرط في تحقيق التعليل السببيّ، الذي ((**يعد أحد عناصر استراتيجية الإقناع**))[٢] لما فيه من الترابط بين الطرفين، فالمقصود هو أن الشعر الموضوع والمنتحل سبب ينتج عنه أنّ هذا النوع من الشعر ليست إليه حاجة، ولا فيه دليل على علم. لكن؛ بهذه المعرفة قام بوضع حدّ لهذا الشعر، ووقف بوجه مَن قال به، أو مَن قام بنقله ، فقد شكّل تشبيهه في سياق امتناع الجواب لامتناع الشرط، وأطلق حكمه النقديّ الذي ينص على أنّ الشعر ليس كما وضع . ويلزم من ذلك أنّ الشعر إليه حاجة وفيه دليل على علم.

من جهة أخرى، فإنّ التأليف في العلّوم والصناعات شقّ طريقه إلى الفكر العربيّ، حتّى بات يُنظر إلى الشعر على أنّه صَناعة، لابدّ من العلّم بها، وإحكام قضاياها، ولذلك أكثر ابن سلّامٍ من تشبيه الشعر بالعلّم، والصَناعات. قال ((**وقد اختلفت العلّماء بَعدُ في بعض الشعر، كما اختلفت في سائر الاشياء، فأمّا ما اتّفقوا عليه، فليس لأحد ان يخرج عليه**))[٣]، وقال أيضا:((**وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلّم كسائر اصناف العلّوم والصناعات**))[٤]، فضلا عن قوله: ((**فكذلك الشعر يعلمه اهل**

---

(١) طبقات فحول الشعراء ، مصدر سابق، ص ١١.

(٢) بلاغة الإقناع في الخِطاب النقديّ القديم، مصدر سابق ، ص٦٨.

(٣) طبقات فحول الشعراء ، ابن سلّام الجمحي، مصدر سابق، ص٤.

(٤) المصدر نفسه، ص٥ .

الشعر به))[1]. وهذا الأمر يستلزم رؤية جديدة للشعر، ويضيف أحكاما تعتمد على آراء العلّماء في المتّفق عليه، والالتزام بها، من معياريّة اللغة، إلى النظر في الصور البلاغيّة والصياغات البيانيّة ، التي منها التشبيه، وهذا ما يدّل على عناية الرؤية النقديّة في دراسة الأبعاد الفنيّة للعمليّة الإبداعيّة، والسمات النصيّة، للشعر العربيّ عبر مراحل التطوّر الفكريّ.

و من خلال ما تقدّم يمكن القول: بأنّ الأحكام النقديّة المترتّبة على هذه الرؤية الجديدة ينتج عنها ((**تحديدٌ لمكانة الشاعر في اتجاه الاحتجاج، وهي أحكام افرزتها طبيعة المرحلة فالإنتاج الشعري عند علماء العرب يمثل وظيفة يؤديها كونه شاهدا أو اساسا في الاستخدام الصائب الواجب احتذاؤه**))[2] ، وبذلك يدخل الفكر النقديّ – بعد مرحلة الفحولة– مرحلته الجديدة؛ وهي مرحلة تصنيف طبقات الفحول، و سيؤدّي التشكيل التشبيهي فيها دلالات، ووظائف جديدة في الخِطاب النقديّ؛ لخروج المشبّه به من دائرة المدركات الحسيّة، إلى الصفات النفسانيّة؛ كالعلّم، والفنّ، والثقافة، ليكون أقرب إدراكا، وأقوى إقناعا .

إنّ جديد ما نتج عن العلّاقات التشبيهيّة في خِطاب ابن سلّام النقديّ هو تصوّرٌ للشعر على أنّه صناعة أدبيّة، ذات انطباعات ذوقيّة، وقوانين علميّة، وهذا التصّور جديرٌ بأن يكون غاية أولى في طريق الوقوف أمام الوضّاعين، والشعر الموضوع. فبالاعتماد على ما نتج من مقياس الفحولة من تصوّرات، شكّلت طبقات ابن سلّام من عنونة مصنّفه النقديّ إلى آخر طبقة منه. وعلى ذلك فالأحكام النقديّة في خِطابه تقوم على وَعْي الأصمعيّ من جهة، وعلى ما اتّقد به ذهنه من جهة أخرى؛ لأنّه ((**نحوي، وراوية، وعالم بالشعر، [...]، وإذ أنّه أسبق العلّماء إلى التأليف في النقد الأدبيّ**))[3]. فلابّد إذن من ملاحظة خِطاب ابن سلّام، من حيث دلالات العلّاقات التشبيهيّة، ووظائفها. فمن ارتجال الأصمعيّ ، إلى تأليف ابن سلّام، اتّسعت مجالاتُ المقارنة، وآفاقُ الدَّلالة، وتوظيفُ الأدوات البلاغيّة، فالعلّومُ، وصناعاتُها، والفنونُ الأدبيّةُ بأنواعها دخلت عالم النقد، واتّجهت نحو التأليف فيها، والتقنين لقواعدها؛ ممّا منح الفكرَ أبعاداً جديدة للرؤية النقديّة.

ومن هنا تتّضح معالمُ الانتقاء، والاختيار للألفاظ المشبّهة، والتي يراها الناقدُ عُرضة للالتباس؛ ليحاول إخراجها من دائرة الشكّ، والإبهام إلى حيز المعرفة والبيان. وبذلك يتجّهُ التشكيلُ التشبيهيّ إلى مدلولات أخرى، وعلاقات جديدة ، تدلُّ على الرؤية النقديّة المتطوّرة، والوظائف المستحدثة، التي تلبّي

---

(١) نفسه، ص٧.

(٢) لغة النقد القديم بين المعيارية والوصفية، مصدر سابق، ص٤٢.

(٣) تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب، د. أحمد طه إبراهيم، مصدر سابق، ص ٧٢ .

متطلّبات المرحلة. ولانّ الناقد هو باحثٌ في الخِطاب الإبداعيّ؛ فلا يختلف القولُ في الشعر والشعراء، في مرحلة ابن سلّام، عنه في مرحلة الأصمعيّ ، وأثر الأصمعيّ في خِطاب الجمحيّ بات مسلّما به، و تصنيف الطبقات قائم على توظيف الأصمعيّ لمصطلح الفحل في الحقّل النقديّ .

فمن المقارنة – بحسب مقياس الفحولة – القائمة بين الشعراء في خِطاب ابن سلّام، قوله: ((**فألّفنا من تشابه شعره منهم إلى نظرائه فوجدناهم اربعين طبقة**))[١] وكذلك قوله: ((**وأوس نظير الأربعة المتقدمين إلا أنا اقتصرنا في الطبقات على أربعة رهط**))[٢]. و قال أيضا: ((**وكان للشَمّاخِ أخوَان، وهو أفحلهم، مُزرِّد: وهو أشبههما به وله أشعار وشهرة وجزء**))[٣]. فهذه التشبيهات في دائرة الشعر، جاءت مبنيّة على موقف الأصمعيّ من المشابهة؛ غير أن الألفاظ التشبيهية لم تكن ارتجال أجوبة محكومة بأسئلة، وانّما كانت وفق اختيار الناقد، لتأدية غرضٍ جديدٍ، معتمدٍ على تحديد فحولة الشاعر ألَا وهو انتماء الفحل إلى طبقة محدّدة وفق اشتراطات ابنِ سلّام .

و ممّا يخرج فيه التشكيل التشبيهيّ عن دلالاته الوضعيّة، والمستوى النصيّ، هو مدح الشعراء المصنّفين في الطبقة، كنماذج شعرية يحتذى بهم ، ويسار على طريقهم في قول الشعر؛ لأنّهم فحول الشعر باتفاق العلّماء. ومَن لم تشمله الطبقة يخرج عن دائرة المدح والاتّباع. فشعراء الطبقات يحفلون بقبول عربيّ، مستدلٍ عليه بما ترشّح من الأصمعيّ ، و العلّماء من بعده، و معضّدا ذلك باستحسان العامّة بما عندهم من ذوق، مضافا إلى القدرة الذهنيّة التي يتمتع بها ابن سلّام الجمحيّ التي تبرز في شرح تشبيهات الشعراء من جهة، وصياغة تشبيهات تعبّر عن فكره النقديّ من جهة اخرى. وهذه أهمّ وسائل التأثير، وآليات الإقناع في خِطابه النقديّ ، وقد أطلق أحكامه بناء عليها. ومن الضرورة بمكان؛ ذكر أهمّ ما جاء من تشكيلات تشبيهيّة؛ لبيان أهميّة الوسائل البلاغيّة في خِطابه ، من حيث الدّلالة، والوظيفة ، في التأثير والإقناع .

- **ذكرُ ابن سلّام استحسانِ العلّماءِ والعامّة .**

قال: ((**فاحتج لامرئ القيس [...] وشبّه النساء بالظِّباء والبَيْض وشبّه الخيل بالعِقْبان والعِصِيِّ، وقيّد الاوابد، واجاد في التشبيه.[...] كان احسن اهل طبقته تشبيها، أحسن الاسلاميين تشبيها ذو الرمة**))[٤]. فاحتجاج العلّماء على شاعريّة امرئ القيس بجودة التشبيه ، وباستحسان العرب لذلك،

---

(١) طبقات فحول الشعراء ، مصدر سابق ، ج١، ص ٢٤ ،

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص ٩٧.

(٣) نفسه، ج١، ص ١٣٢.

(٤) طبقات فحول الشعراء، مصدر سابق، ج١، ص٥٥. وينظر أيضا : ج٢ ،ص٥٤٩.

واقتفاء الشعراء له في تشبيهاته الجديدة، يعتبر– من جهة – دليلا على انّ التشبيه مبدأ من مبادئ المناظرة العلميّة؛ ومصدرا من مصادر إطلاق الأحكام النقديّة، على فحولة الشاعر، وانتمائه إلى الطبقة التي صُنّفت على أساس المناظرة بين الفحول. و من جهة أخرى، أصبح التشبيه وسيلة إقناعٍ في خِطاب ابن سلاّم، بما يتمتّع به من قيمة بلاغيّة عند العلّماء، والعامّة. فكل تشبيه هو مورد احتجاج. و وسيلة إقناع، تؤكّد القيمة الفنيّة، والمعرفيّة لتشبيهات ابن سلاّم في إطلاق احكامه النقديّة. وما يؤكّد ذلك، قوله: ((**واستحسن الناس من تشبيهات امرئ القيس**))[1]، فقد ذكر شواهد شعرية كثيرة، من شعر امرئ القيس، تضمّنت التشبيه الحسن، مع مقارنته بالشعراء، وقول الناس في ذلك.

ولأنّه اعتمدَ دلالةَ الرأيِ العلّميِّ، والاقتفاءَ في الإبداعِ، وأصالةَ الذوقِ العربيّ؛ فهو ((**يعي عادة الفضاء الذي يتحرك فيه خِطابه ويعرف ضرورة الرموز المعبرة عن انتماء متلقيه الثقافي، والاجتماعي، فيوظفها بطريقة ذكية، تمكن من الإقناع، والحمل على الاذعان**))[2]. وهذا ما يدلّ على ما يلازم الفائدة من هذا النقل، وهو اقتناع ابن سلاّم بهذه التقنيّة البلاغيّة، و التمسّك بهذا الشكل البيانيّ في صياغة الحكم النقديّ. وهذا الأمر يقترن – بالتلميح –على سلطة الناقد، وهيمنة خِطابه المؤسّس على المخاطب، والقدرة على إثارته و التأثير به ، وعلى إقناعه.

- **ذكرُه تشبيهاتِ العلّماءِ.**

ذكر بن سلاّم تشبيهاتِ العلّماءِ. فقد نقل عن خلف الاحمر قوله: ((**ما ننتهي إلى واحد يُجتمع عليه، كما لا يُجتمع على أشجع الناس وأخطب الناس واجمل الناس**))[3] . وهذا المقطع بحكم سياقه الوارد فيه وهو الجواب عن سؤال متعلق بأشعر الناس يكشف عن قبول المقايسة النابعة من طبيعة الاختلاف الناس، فليس من شاعر تجتمع عليه الآراء، كما أنّه ليس من شجاع، أو خطيب، أو جميل أجمعت عليه الناس. ونقله الإجماع على أمر، دون أن يُعترض عليه؛ لوضوحه والتسليم به، مما يبرّز دلالته في توضيح الإجابة، لتصبّ في خِطابه النقديّ. وما تؤكّده العلاّقة التشبيهيّة الجديدة في النص، و هو أنّ التشبيه يتضمّن تعليل نفي الاجتماع على شاعر، مقايسة بنفي الاجتماع على ما أدركته العامّة، في موارد الاختلاف، وتعدّد الرأي، وبذلك تكون العلاّقة التشبيهية المنقولة، كاشفة عن الوظيفة

---

(١) المصدر نفسه ، ج١، ص ٨١ –٩٦ .

(٢) الحجاج في الشعر العربيّ القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة "بنيته وأساليبه": د. سامية الدّريدي، عالم الكتب الحديث– الاردن، ط١، ٢٠٠٨، ص ٢٣٧ .

(٣) طبقات فحول الشعراء، مصدر سابق ،ج١، ص٦٤ .

الإقناعية، لأنّها تمثّل رؤية عالِم، ينقل الإجماع عن عالِم آخر في دائرة الرّاوية، والتقصّي. ليقرن القضيّة بقضايا مشهورة ، ((**ذاع التصديق بها عند جميع العقلاء**))[١]، أو أغلبهم.

وقد سأل ابنُ سلّام يونسَ بن حبيب[*] عن بيت اختلف الرأي في نسبته لقائله، فأجاب إمَامُ نحاةِ البصرة، وعلامة الأدب : ((**هو للنابغة، أظنّ الزبرقان استزاده في شعره كالمثل حين جاء موضِعُه، لا مجتلِبا له**))[٢]، فالمشبه به هو المثل الذي لا يُوصف ناقلُه بالسارق المجتلب، إنّما يوظّفه لدلالة إضافيّة يشحن بها المستوى الدلاليّ للنصّ، فضلاً عمّا في تقنيّة ضرب المثل، من طاقة حجاجيّة، وقدرة إقناعيّة على تأسيس قاعدة، أو برهنة على صحتها في الخِطاب النقديّ[٣]. وقد قام بتعزيز رأيه في الشعر، من حيث عدم الاكتفاء منه، أو الانتهاء به إلى غاية محدّدة، نقل قول يونس في ذلك، حيث قال: ((**والشعر كالسّرَاءِ والشجاعة والجمال، لا ينتهى منه إلى غاية**))[٤]، ومن الواضح أنّ طرفي التشبيه من الصفات النفسيّة التي يتّصف بها الإنسان العربيّ، التي يدركها العلّم، و يألفها الذوق فالسَّرَاءُ ما يدلّ عليه؛ من شرف، وسخاء ومروءة، والشجاعة ، والجمال لا يكتفى منها في غاية وبذلك تكون العلّاقة الجديدة في غاية الإقناع لربطها بصفات الكمال الفطريّة والتي يدرك بالبداهة .

وقد أسند رأيه بقول أبي عمرو بن العلّاء[**]، عن الأعشى:((**مثله كمثل البازي، يضرب كبير الطير وصغيره. يقول : ونظيره في الاسلام جرير، ونظير لنابغة الاخطل، ونظير زهير الفرزدق**)) يلاحظ في جواب العالِمِ بالأدبِ، وبالشعر، وبالعربيّة، أنّ تمثيل الأعشى، بالطير من حيث ضربه مختلف الطيور، هو إطلاق الحكم على قصائد الأعشى، واختلافها– قوّة، وضعفا– والاكتفاء بالتناظر بين الشعراء الجاهليّين، والاسلاميّين ، بما جاء به قول أبي العلّاء، دون ذكر وجه المشابهة وذلك بالاعتماد على ما احتفظت به الذاكرة العربيّة من صفات للشعراء الجاهليّين.

لقد التزم ابن سلّام بما التزم به أساتذته الرّواة ، وأخذ بمبادئهم القديمة التي ساورا عليها، **ف** ((**لو سئل كيف كان يتصور الناقد البصير الذي يجب ان يأخذ الناس احكامه مأخذ التسليم لأشار إلى**

---

(١) ينظر: منطق المظفر ، مصدر سابق ، ص ٣٠٢ .

(*) ينظر: الأعلام ، خير الدين الزركلي، دار العلّم للملايين– بيروت، ط ٧، ١٩٨٦، ج٧، ص ٢٦١ .

(٢) طبقات فحول الشعراء ، مصدر سابق، ج١، ص٥٨.

(٣) بلاغة الإقناع في الخِطاب النقديّ القديم، مصدر سابق ، ص٥٤ .

(٤) طبقات فحول الشعراء ، مصدر سابق ، ج١، ص ٦٦.

(**) ينظر: الأعلام ، خير الدين الزركلي، مصدر سابق ، ج٣، ص ٤١ .

خلف الاحمر))[1]. فعلى الرُّغم من فكره النقديّ، إلّا أنّ خِطابه خِطاب راوية من الرّواة، نقل عنهم الأخبار والأحكام. لمن بعده من نقّاد القرن الثالث الهجريّ، مع ما أنتج من صياغات بلاغّية، وأساليب بيانيّة، أستكمل بها خِطابه النقديّ.

- **صياغاتٌ تشبيهيّةٌ جديدةٌ.**

أنتج ابن سلّام صياغات تشبيهيّة جديدة ، كقوله: ((**يكون هذا مثلَ القَبَل والحَوَل واللثَغَ في الجارية، قد يشتهى القليل منه الخفيف**))[2]، والمشار إليه هنا هو الزُحاف بوصفه عيبا من عيوب الشعر يأتي قليلا، ويأتي كثيرا ، وقد استحسن قولَ الخليل في قليلِه، فعمدَ إلى تشكيل حكمه النقديّ عن طريق علاقة تشبيهيّة بين الزُحاف من جهة، وبين عيوب لا تعيب الجاريةَ من جهة أخرى. وإنّما تزيدها جمالا. وهو بذلك يؤكّد جمالية الزحاف بقرنه بما يشتهى من عيوب لا تعيب الشكل. ويعضّد ذلك المعنى بما عقده – ضمنا– من علاقة تشبيهيّة أخرى، بين الزُحاف المعيب المستحسن، وبين بعض صفات الخيل. حيث قال: ((**والوضَح في الخيل يُستطرف ويُشتهى خفيفه، مثلُ الغُرّة والتحجيل، فإذا كثر وفشا كانت هُجْنة ووهْنا ، وخفيف البلق يحتمل في الخيل** ...))[3]، فعيوب الخيل قليلها جميل مستطرف مشتهى كما الجارية؛ ليحكم بذلك على اشتهاء الزُحاف، واستحسانه بما يتّصف به من حيث إنّه عيبٌ مستحسنٌ .

فالألفاظ التشبيهيّة الجديدة انعطفت إلى دائرة الواقع العربيّ؛ لتؤدّي من جهة، الوظيفة الجماليّة عن طريق ذكر مواطن الحسن، والاستلطاف عند العامّة، فتحقّق الانفعال و التأثير. ومن جهة أخرى فالتشكيل تركيب حجاجيّ غاية في الإقناع، من حيث ادّعاء قول مفترض، وافتراض الإجابة عنه. و هذه العبارة الافتراضية ((**تقدّم حجاجا تقويميا هدفه إثبات دعوى بالاستناد إلى قدرة المستدل على ان يجرد من نفسه ذاتا ثانية ينزلها منزلة المعترض على دعواه**))[4].

---

(١) تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب ،د. إحسان عباس ، مصدر سابق، ص ٧٠ .

(٢) طبقات فحول الشعراء ، مصدر سابق ، ج١، ص ٧٠ .

(٣) طبقات فحول الشعراء ، مصدر سابق، ص ٧٠ .

(٤) بلاغة الإقناع في الخِطاب النقديّ القديم، مصدر سابق، ص ٧٣ .

وفي تعليله لتسمية المهلهل، قال((**إنّما سُمّيَ مهلهِلا لهلهلةِ شعره، كهلهلة الثوب، وهو اضطرابه واختلافه**))[١]، معّللا التسمية بأسلوب بلاغيّ، وهو قصر الاسم على هلهلة الثوب ليكون مقنعا في ذلك. فمن خلال أسلوب القصر، و التعليل باللام حاول إقناع المخاطب بسبب التسمية مخالفا ما قيل من أسباب. ولذلك ذكر المعنى اللغويّ للهلهلة ، بوصفها وجه شبه بين الطرفين واضحة في الثوب غامضة في الاسم؛ ليكون تشكيله التشبيهيّ موجّها للذهن. وقد جاء بالمعنى نفسه على لسان النابغة من هلهلة النسج [٢].

وإن كان الأصمعيّ قد وضع مرثيّة أعشى باهلة طرفا للتشبيه، فقد جاء ابن سلّام بصياغاته الجديدة التي تكشف عن تقدّم كبير في خِطاب النقد، حيث عقد علاقات بلحاظ الأغراض الشعريّة، كقوله: ((**ولم يتهاج شاعران في الجاهلية ولا الاسلام بمثل ما تهاجيا به ...**))[٣] ، وهنا يحكم بنفي أي هجاء، بمثل هجائهما؛ لتقرير ذلك في ذهن المتلقي، بحكم اطّلاعه وسعة معرفته في الشعر وأحواله، وأخبار العرب. فالتشبيه منعقد على نفي مثل هذا الهِجاء، لا على أصل وقوعه، وهو بذلك يوضّح مقدار الهِجاء، من حيث الأثر في النفس. ومن حيث الفترة التي قاربت أربعين سنة- كما يذكر ابن سلّام- دون أن يغلب أحدهما الآخر[٤]. ومن جديد خِطاب ابن سلّام أنّه حلّل صياغات تشبيهيّة، وذكر سبب التشبيه كما في قول الراوية العلّاء بن حريز العنبري[*] ، في الأخطل والفرزدق وجرير بمنزلة السُكّيت، المصلّي، السابق، وهذه منزلات الخيل في الرهان، فقد قام بتأويل ذلك وبيان المنزلات في التفضيل والمقارنة، ذاكرا ذلك بما عند كل شاعر منهم من قصائد طوال وروائع وجياد . وفي ذلك دلالة على الوَعْي النقديّ الذي وصل اليه ابن سلاّم في محاولة المقارنة بين الهجاء في العَصْر الجاهلي والاسلامي والهجاء في العَصْر الاموي، وهذا الحكم يجعل قارئ نقد ابن سلام في ظلّ معرفة مختزلة غرض الهجاء [٥] .

---

(١) طبقات فحول الشعراء، مصدر سابق ، ص،٣٩.

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص٣٩ .

(٣) نفسه، ج٢ ،ص٣٨٩.

(٤) ينظر: طبقات فحول الشعراء ، مصدر سابق ، ص ٣٤٦ ، إعادة ذكر مقارنة بين غرض الهجاء ايضا بتشكيل تشبيهي يعضد به هذا الرأي .

(*) ينظر: المؤتلف والمختلف الدارقطني البغدادي، تح: د. موفق بن عبد الله بن عبد القادر، دار الغرب الإسلامي- بيروت ط١، ١٩٨٦، ج١، ٣٥٨ .

(٥) ينظر: طبقات فحول الشعراء، مصدر سابق، ص٣٧٥.

قال ابنُ سلّام:((**وتأويل قوله، أنّ للأخطل خمساً أو ستّاً أو سبعاً طوالاً روائع غرراً جياداً هو بهن سابق، وسائر شعره دون أشعارهما، فهو فيما بقي بمنزلة السُّكَّيتِ – والسكيت آخر الخيل في الرهان** ..))[١]، يتّضحُ للمتأملّ في النصّ أنّ البيئة العربيّة تقدّم للرأي النقديّ جزئية من جزئياتها الصحراوية. ألا وهي رهان الخيل بما تنتج عنه من صفات توصف بها الجياد و منزلات تتنزّلُ بها عند التقييم؛ ليكون هذا الناتج بحضوره المميز في الذاكرة العربية، مادّة تشبيهية خِصْبةٍ تقع على طرف التعادل مع الرهان الشعري للتمييز بين الشعراء.

فالسابق له منزلة أعلى من السُّكَّيت، والمُصلّي ثالثهما في التقييم العربي. وإطلاقُ هذه الألفاظ إطلاقٌ حقيقيٌّ في حقل الخيل، وقعت طرفا في علاقة تشبيهية في موقع المشبه به بكل ما تحمل من مدلولات تعكس ثقافة المرحلة وذوقها ؛ ليكون الشاعر العربيّ في مؤشرات القراءة النقدية متصفا بإحدى هذه الصفات. ومن الدقة بمكان أن يكون تأويل ابن سلّام مبرزا أوجه الشبه بين ثلاثة شعراء، وثلاث صفات من الخيل. وقد اوضح أن الشاعر الواحد قد يتصف بهذه الصفات بحسب نتاجه الشعري؛ لأن الشعر رهان وسباق، يخضع للتقييم والتمييز فينال الشاعر منه ما يستحق من الوصف.

ومن جهة أخرى فقد منح ابن سلام النقد – بمهارة التحليل والتأويل– ممارسة البحث الدائم في تقييم الشعراء دون الرضوخ لسلطة شاعر او سطوة نص فالاتصاف بالجودة نسبيا وليس مطلقا .

فعلى التناظر بين الشعراء بالخصائص الفنيّة، والتشابه بمزايا الفحول، جعلهم طبقات، معتمدا على ((**ما لا يجهله عالم ولا يستغنى عن علمه ناظر في أمر العرب،**))[٢]. وبهذا الجديد بما فيه من الوَعْي، والتصنيف، اقتضت الدائرة التشبيهية اتساعا، وخروجا عن أفق الشعر، و الشاعر لتدخل البيئة العربيّة– التي شهِدها عَصْره– الاجتماعيّة منها، والثقافيّة، فوجد أن توظيفها بصياغة تشبيهيّة تحقّق قصده، وتحكم قوله، في القضايا النقديّة، التي تستلزم الحكم بما يستتبعه من إقناع، وإذعان، خصوصا وأنّ أحكامه النقديّة اعتبرت – وفق منظوره الفنيّ– أنّ فهم الشعر صناعة، وبراعة من حيث الحكم له، أو عليه لإثبات حجيته، ومرجعيّته في احتكام الناس اليه، في تحديد نوَعْية الشعر، وارتضاء حكومته في القياس عليه والاستدلال به[٣].

---

(١) المصدر نفسه، ص ٣٧٥.

(٢) طبقات فحول الشعراء ، مصدر سابق ، ص٣ .

(٣) ينظر: في نظريّة النقد، د. عبد الملك مرتاض ،المجلس الاعلى للثقافة – القاهرة، ط١، ٢٠٠٦، ص ٣٦ .

- **التشكيلُ التشبيهيُّ لخِطاب الجاحِظ.**

ومع فكر الجاحِظ يدخل الخِطاب النقديّ حيز التأليف الموضوَعْي، فعلى الرُّغم من تضمّن مصنّفاته الأخبار المنتقاة، إلّا أنّ ذلك كان بوَعْي، وإرادة نقديّة في توظيف نصوص مختارة في الخِطاب- بحِكْمَة، ومنهجيّة خاصّة- بما فيها من بعدٍ معرفيٍّ، وآخرَ تعليميٍّ، فهي تمثّل إجابةً عن ((**الهمّ المعرفيّ المنهاجيّ من جهة وتساهم من جهة اخرى، في تكوين الملكة الفردية**))[١] الإقناعيّة عند الجاحِظ، في منهجه البيانيّ، ونظرته لقضيّة الإفهام والتفهيم. ومن جهة أخرى فإن الدوافع التي تحرّك نقّاد القرن الثالث، والرّواة نحو اختيار أشعار في مصنفاتهم، تنحصر في دائرة الغريب، والشاهد، والمثل، بينما الجاحِظ تميّز عنهم في النظر إلى النتاج الأدبيّ نظرة عميقة، بحيث أصبح الشعر مصدرا لمعارفه العامّة، ((**اذ استمد منه تصوّره للخِطابة وبعض معلوماته عن الحيوان، بل إنه جاء بأشعار وشرحها لأنّ شرحها يُعينه على استخراج ما فيها من معرفة علمية، وهو إذا روى الشعر بمعزل عن الاستشهاد كان يريده للمذاكرة والترويح عن النفس كغيره من نقّاد عَصْره؛ ومع ذلك كلّه يتميّز الجاحِظ عن جميع الرّواة بل يتميز عن جميع من ألمّوا بالنقد في القرن الثالث، ومردّ هذا إلى طبيعته الذاتية وملكاته وسعة ثقافته** ...))[٢]. وهكذا أخذ خِطاب الجاحِظ يبعد مسافات شاسعة عن خِطاب الرّواة، بمادّته المنتقاة وطرحه الموضوَعيّ، وتحولاته الفكريّة، حتى عُدّ نقلة نوَعيّة في دائرة المعرفة، وتغيّرا عميقا في بنية الثقافة الإسلامية، وهذا التغيّر ((**قوامه الانتقالّ من الطور "اللفظي" طور الفوضى والتناقض حيث يمثّل "الشاعر" النموذج الثقافيّ الاسمى، و "الرّاويةُ" حلقة الوصل الأساسيّة بين المنتج والمستهلك، إلى طور جديد تحلّ فيه الوثيقة المكتوبة محلّ الحافظة ويتبوّأ النثر، كصياغة مرتبة الشعر أو بفضلها، ويتبدّل تبعا لذلك النموذج الثقافي نفسه او يتعدد على الاقل فيصبح للأديب العالم، في هذه البنية حظّ الشاعر او ما يزيد**))[٣]. ولعلّ ذلك كان بسبب التحوّلات التي شهِدها عَصْره، فانعرجت بفكره في قضايا كثيرةٌ ، منها قضيّةُ أصالةِ البيان العربيّ، وظيفته، ودورِه في إظهارِ الحقِّ، والتوفيقِ بين القديم والجديد ، وما يَتَعَلّق بقضيّةِ اللفظ المعنى، والشعوبيّة، وقضايا من البعد العَقَدي، المرتكز على الفكر الاعتزالي، بتسوية الاحتكام إلى الطبيعة، والعقل، والشرع [٤] .

---

(١) البلاغة العربيّة" أصولها وامتداداتها"، د. محمد العمري، أفريقيا الشرق- المغرب،ط١، ١٩٩٩ ، ص٧٣.

(٢) تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب، د. إحسان عباس ،مصدر سابق، ص ٨٢.

(٣) التفكير البلاغيّ عند العرب، حمادي صمود ،مصدر سابق ، ص١٢٩.

(٤) ينظر: البلاغة العربيّة" أصولها وامتداداتها"، مصدر سابق، ص٧٣ .

فالدور الذي قام به الجاحِظ ينسجم بالضرورة مع متطلّبات الفكر الذي انتشر في عَصْره، الذي عمّ الحياة العربيّة من مختلف الجهات؛ منها الدينيّة، والقوميّة، والعلميّة ،والتعليميّة، والفنيّة، والثقافيّة، والاجتماعيّة، والسياسية. ولذا؛ فإنّ كتاب البيان والتبيين ((**يمثّل موقفاً حضاريّاً هو محاولة إرساء مجتمع عقلاني تربط بين أفراده علاقات الإقناع بالمنطق أو الاستمالة بشتّى الصور الدَّلالة و التعبير الاجتماعي اعتماداً على رصيد منتخب من مأثور الأقوال الخطبية والشعريّة [...] فهذا المشروع الإقناعي المتحضر جاء في أعقاب عَصْر دموي غلبت فيه نزعتان متعارضتان، تخلان بالمسؤولية الإنسانية وتحتقران العقل** ...))[١] . وفيما يخصّ البيان والبلاغة فقد أصبحا – في خِطاب الجاحِظ – مرتبطين بطلاقة اللسان، والقدرةّ على التعبير، وتخيّر المعاني الحسنة، وتوظيف أنواع الدَّلالات[٢]، لغرض استمالة النفوس وإقناع العقول، ليتسلط المتكلّم في دائرة التواصل ويحقق غرضه في بلورة ((**نظريّة البيان والبلاغة باعتبارها موقفا وسطا بين العنف الأناني من جهة والصمت المتخاذل من جهة ثانية. فكان من الطبيعي ان يلامس الحديث التقنيّ البلاغيّ المفاهيم والمواقف الاجتماعيّة.**))[٣] وبذلك يدخل الخِطاب النقديّ نَسَق مسيرة عقليّة، ووَعْي حضاريّ، يعدّ الإفهام بالبيان والتفيهم بالتبيين، حركة دائرة بين اللفظ والمعنى ومطابقة المقام، وفي ضوء هذا الفهم وهذه التحولات يجدد الجاحِظ علاقات تشبيهية يحقق من خلالها أغراضه المنشودة .

وعلى الرُّغم من عناية الجاحِظ باللفظ وعدّه أنّه أهمّ أدوات البيان، إلا أنّه وضّح مستويات العملية البيانية من حيث الحروف والالفاظ والدَّلالة على المعاني المخفية. فالتنافر بين الحروف يفسد المعنى كما يفسده سوء اختيار اللفظ ، وَعْيوب اللسان، وغموض المعاني ، وإذا كان الرأي مبنيا على أنّ ((**البيان كان يرتبط في أذهان الناس في عَصْر الجاحِظ وقبله بالفصاحة، والفصاحة تتعلق باللسان أي بالحروف والألفاظ وليس المعنى**)) [٤]، فإن الجاحِظ يضمّ إلى هذا المستوى اللفظي، مستوى الكشف عن المعنى، فإذا لم يكن معنى لم يكن بيان[٥]. ومن هنا جاءت أداة التشبيه لتدلّ عن تحولاته الفكريّة، موظفة في خِطابه النقديّ، لتحقيق أغراضه في دائرة الافهام والتفهيم.

---

(١)المصدر نفسه، ص٢٠٩- ٢١٠.

(٢) ينظر: البلاغة والنقد " المصطلح والنشأة والتجديد، مصدر سابق ، ص ٦١-٦٧.

(٣)البلاغة العربيّة" أصولها وامتداداتها"، مصدر سابق، ص٢١٠.

(٤) ينظر :البلاغة والنقد "المصطلح والنشأة والتجديد"، مصدر سابق ، ص ٦٣.

(٥) المصدر نفسه ، ص٦٤ .

يستهل الجاحِظ كتاب "البيان والتبيين" بذكر تشبيه يعالج عن طريقه قضيّة شغلت النقّاد الذين سبقوه، والذين عاصروه، ألا وهي السرقات الشعريّة.

فقد كان عَصْره ((**يشهِد بوادر حملة عنيفة يقوم بها النقّاد لتبيان السرقة في المعاني بين الشعراء...**))[١]، ومن خلال أسلوب التشبيه بين مذاهب الشعراء ، أو أبيات من الشعر يعقد علاقة المشابهة بين المعاني، كقوله: ((**وهذا المذهب شبيه بما ذهب اليه شُتيم بن خويلد**))[٢]. وهذا تعليقه على قول بشار بن برد وذهابه في هذا المعنى الذي يشبه مذهب الشاعر الجاهلي شُتيم بن خويلد من قبل. ومن الدقة في التعبير أن الجاحِظ عقد العلّاقة بين المذهبين، وأداته هي الصيغة المشتقة (شبيه) التي تدل على معنى المشابهة الاتصاف به، وتدل ايضا على أن الشاعر لم يكن فاعلا قاصدا المشابهة أو سارقا للمعنى، بل إنّ الناقد هو من ادرك صفة المشابهة، واكتشف العلّاقة.

وكذلك صاغ بعض تراكيبه بأدوات أخرى كالفعل (ذهب)، و(مذهب)، و(وفي مثل ذلك)، وغيرها ممّا يعلن فيها عن تكرر المعنى في قولين ينتميان إلى شاعرين، وهو بذلك يقوم نسبة المعنى لشاعر سابق، دون الحكم بالسرقة على شاعر لاحق، فهو بهذا التلطّف في انتقاء الصياغة تعبر عن الاشتراك دون السرقة. وقد تكرر ذلك كثيرا في خِطابه النقديّ، كقوله: ((**وفي شبيه بهذا المعنى ...**)) [٣] وغير ذلك ، من التشكيلات التشبيهية التي تعالج قضيّة سرقات الشعراء.

لقد قدّم الجاحِظ من خلال عقده المشابهات بين المعاني، تطبيقا مهمّا لمقولته الشهيرة : ((**وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق[...] .وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج ...**))[٤]، فهو يرى: أن إدراك المعنى وتصوره ليس وقفا على فكر دون اخر.

ومن هنا، يفتح الجاحِظ بابا للحديث عن قضيّة الشكل وتخيره اللفظ ، ووظّف هذه العلّاقات لبيان المعاني المشتركة، بين صياغات مختلفة، ((**ولا نستبعد أن يكون الجاحِظ قد حاول الردّ على هذا**

---

(١) تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب ، د . احسان عباس ، مصدر سابق ص٨٦.

(٢) البيان والتبيين ، مصدر سابق ، ج١، ص ٤.

(٣) المصدر نفسه، ج ١، ص٩. وكذلك الصفحات :٢١، ٧٨ ،١٣٣، ١٤٢ ،١٤٨ ، ١٧٨، ٢٠٧، ٢٣٠ ، ٢٣٥، ٣٣٦.

(٤) الحيوان، للجاحظ ، مصدر سابق،ج٣، ص١٣١.

التيار – يعني تبيان السرقات – مرتين: مرة بأن لا يشغل نفسه بموضوع السرقات كما فعل معاصره، ومرة بأن يقرر أن الافضلية للشكل لأن المعاني قدر مشترك بين الناس جميعا))[١]

ومن الجدير بالملاحظة :أنّ دائرة الالفاظ التشبيهية اتسعت في خِطاب الجاحِظ: كالمعاني، والالفاظ، والمذهب، والبيان، والمنطق، والكلام، وغير ذلك مما سيتّضح بصياغاته التشكيل التشبيهيّ، في إطلاق الأحكام ومعالجة القضايا الفكريّة، التي اتاحت للتشبيه أبعادا دلالية ووظيفية جديدة .

ومن هذه التشبيهات قوله: ((**وأن حاجة المنطق إلى الحلاوة كحاجته إلى الجزالة والفخامة وان ذلك أكثر ما تستمال به القلوب وتثنى له الاعناق**))[٢]، وهنا يدخل لفظ "المنطق" بوصفه مشبها دخولا جديدا إلى الدائرة التشبيهية، فالسامع قد فرغ من معرفة حاجة المنطق إلى جزالة والفخامة، لبلوغ الدَّلالة بوضوح كذلك تكون حاجته إلى انتقاء اكثر الالفاظ حلاوة ليطلي بها المعنى. فحاجته إلى الحلاوة ليكون البيان أكثر استمالة للقلوب وجذب النفوس، لتحقيق الغاية الاهم بعد التأثير وهي الإقناع ؛ لأن ((**الحاجة هي التي تؤهل البيان للنجاح**))[٣]، في تأدية الدور الوظيفي في بلوغ المقاصد.

ويدّل ذلك على بيان موقف الخطيب في دوره الاجتماعي من خلال سوق هذا التشبيه في معرض الحديث عن حسبة واصل بين عطاء[*] ونفي التشبيه بينه وبين نبي الله موسى "عليه السلام"

حيث قال: ((**وعلم واصل أنه ليس معه ما ينوب عن البيان التام واللسان المتمكن والقوة المتصرفة، كنحو ما اعطى الله تبارك وتعالى نبيه موسى عليه السلام...**)) [٤] إلى أن قال: ((**ومن أجل الحاجة إلى حسن البيان وإعطاء الحروف حقوقها من الفصاحة – رام ابو حذيفة– أي واصل – إسقاط الراء من كلامه وإخراجها من حروف منطقه...**))[٥] وهذا يكشف عن ضرورة انتقاء الخطيب ما يحقق له البيان ويختار ما يكسو اللفظ جمالا، ليكون شبيها بواصلٍ في رياضة القول و بلوغ الغاية.

---

(١) تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب ، د. إحسان عباس ، مصدر سابق ، ص ٩٨–٩٩.

(٢) البيان والتبيين ، مصدر سابق، ج١ ، ص،١٤

(٣) البلاغة والنقد " المصطلح و النشأة التجديد " ومصدر سابق، ص ٦٢.

(*) أبو حذيفة واصل بن عطاء المعتزلي(٨٠–١٨١ هـ) المعروف بالغزال، وهو من أئمة البلغاء والمتكلّمين عند المعتزلة.
ينظر: وفيات الأعيان لابن خلكان. تح: د. احسان عباس، دار صادر– بيروت ،ج٦، ص ٧ .

(٤) البيان والتبيين، مصدر سابق، ١٤ .

(٥) المصدر نفسه ، ١٥.

وفي صياغة اخرى من تشبيهاته، يقول: ((**لأن مدار الامر على البيان والتبيّن، وعلى الإفهام والتفهّم. وكلما كان اللسان أبين كان احمد، كما انه كلما كان القلب أشد استبانة كان أحمد**))[١] فقد عقد علاقة تشبيهية عميقة الدَّلالة مبنية على التناسب الشرطي بين تركبين شرطيين لم يسبق تناولها في الخِطاب النقديّ– معنى وصياغة– وهما اللسان بشرط البيان يكون أحمد، والقلب بشرط شدة الاستبانة يكون أحمد؛ ولأن التعليل السببي ((**يعدّ أحد عناصر استراتيجية الإقناع إذ أن ثمة علاقة وثيقة بين السبب والشرط مما يصب لصالح الإقناع في الخِطاب النقديّ القديم**))[٢]، فالتشبيه هذا أبلغ دلالة، وأوكد إقناعا، في نفس المخاطب. فالعلّاقة بين المشبه الحسي وهو اللسان البين، والمشبه به القلب الاشد استبانة، والجامع بينهما الاتصاف بالبيان سبب نتيجته الاتصاف بالحمد. ومن التشبيهات المهمة في مسألة البيان كذلك، قوله: ((**البيان بصر والعِيّ عمى ، كما أن العلّم بصر والجهل عمى . والبيان من نتاج العلّم، والعي من نتاج الجهل.**))[٣]، فمع أن هذه الصياغة تؤدي وظيفتها التعليمية، والإقناعية، فهي تفتح المجال أمام الفكر؛ ليتعرف على نوع العلّاقة بين البيان والعلّم من جهة، من جهة اخرى يدرك نوع العلّاقة بين العِي والجهل. فهي تؤكد أن البيان مصداق من مصاديق العلّم، وناتج عنه بدلالة قوله : (**والبيان من نتاج العلّم**) أيّ بعض منه، وكذلك القول في العي من الجهل، فالبيان من جنس العلّم، والعي من جنس الجهل، وما يثبت للجنس من عرض يثبت للنوع بالضرورة ، ولذلك حكم على البيان بوصفه نوعا علميا – بالبصر لان العلّم بصر، وحكم على العيِ بالعمى لدخوله تحت جنس الجهل الموصوف بالعمى.

وفي قوله: ((**حكم المعاني خلاف حكم الالفاظ؛ لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية ، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة ، ومحصلة محدودة**))[٤]، ضرورة لبيان اقسام الدوّال التي تنقل الفكر بالالتزام إلى المعاني، فمن قصور الالفاظ بدلالاتها الوضعية، يبيّن الجاحِظ الدوال غير اللفظية إلى جانب اللفظية، بقوله: ((**جميع اصناف الدَّلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ ، خمسة اشياء لا تنقص ولا تزيد : أولها اللفظ ، ثم الاشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال**

---

(١) نفسه، ص١١.

(٢) بلاغة الإقناع في الخِطاب النقديّ القديم ، مصدر سابق ، ص ٦٨ .

(٣) البيان والتبيين، مصدر سابق ، ج ١ ، ص ٧٧.

(٤) البيان والتبيين، مصدر سابق ، ص ٧٦ .

وتسمى نِصبة والنصبة هي الحال الدالة والتي تقوم مقام تلك الاصناف ولا تقصِّر عن تلك الدَّلالات))[١].

ومن الجمع بين هذين المفتاحين يمكن القول: أن التشبيهات التي تتعلق بالدَّلالات الصامتة تصب في هذه القضيّة النقديّة. فقوله : ((**قالوا في الصمت كقولهم في المنطق**))[٢]، يتضافر مع قوله ((**فالأجسام الخُرس الصامتة، ناطقة من جهة الدَّلالة، ومعربة من جهة صحة الشهادة، على أن الذي فيها من التدبير والحِكْمَة، مخبر لمن استخبره، وناطق لمن استنطقه، كما خبّر الهُزال وكسوف اللون عن سوء الحال وكما ينطق السِّمَن وحُسن النظرة عن حسن الحال.**))[٣]، فالقول في الصمت، و دلالاته غير اللفظية عن المعاني، كالقول في النطق ودلالاته اللفظية ، وبجامع التعبير، يؤكد تعريفه للبيان بأنه:((**اسم جامع لكل شيء كشف لك القناع عن المعنى**))[٤]، وهذه مسالة معرفية تكشف وَعْي العَصْر، وتَوجّهَ الفكر إلى كل ما يحقق الدَّلالة، ليفيد الناقدُ من الدَّلالات العقليّة والطبيعية كإفادته من الدَّلالة اللفظية .

- **التشكيل التشبيهي في عيار الشعر**

تطور الوَعْي النقديّ في القرن الرابع الهجري عن القرون السابقة، من حيث التشكيل التشبيهي، بما يتضمن من تجديد لطرفي العلّاقة التشبيهية، ووجهات الشبه، مما جعل الخِطاب النقديّ متجها اتجاها مختلفا، قاطعا مساحات جمالية جديدة بين الاشياء المتشابهة، تنسجم بالضرورة مع ما شاع في الواقع العربيّ من تطور على صعيد العمران، والصناعات، و غير ذلك من المظاهر الحضاريّة التي تعكس انفتاح العالم العربيّ على العوالم المجاورة.

ومن مساحات التأمل الجديدة التي ابتدعها ابن طباطبا تشبيهاته الشاعرَ ببعض صناع المهن المتميزة في المجتمع العربيّ، كقوله: ((**ويكون كالنسّاج الحاذق الذي يفوّف وشيه بأحسن التفويت ويسدّيه وينيره ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه، وكالنقاش الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كلّ صبغ منها حتى يتضاعف حسنُهُ في العيان، وكناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقوده، بان يتفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها...))**[٥]،

---

(١) المصدر نفسه، ص٧٦ .

(٢) نفسه، ص ٥ ، وينظر كذلك الصفحات :٨١ ،

(٣) الحيوان، مصدر سابق ، ج١، ص ٣٤ .

(٤) البيان والتبيين، مصدر سابق، ج١،ص٧٦

فالشاعر يمثّل الطرف المبهم المقصود إيضاحه صنعته والغامض الذي يراد الكشف عن مهاراته الذاتية، وقيمتها الفنيّة. بينما الطرف الذي يحقق الإيضاح والكشف هو المركب من النسّاج، والنقاش، والناظم.

ولأنّ العلّاقات التشبيهية في النص السابق سيقت في معرض الحديث عن صناعة الشعر، من بدأ عملية تمخيض الشاعر للمعاني، وحتى بناء القصيدة عن طريق انتقاء الألفاظ المناسبة، والقوافي الموافقة، والوزن الملائم، فالعلّاقات التشبيهية الثلاثة هي مساحات ذهنية للتأمل في طبيعة علاقة الشاعر بفنه، عن طريق علاقة النسّاج بنسجه من جهة، وعلاقة النقاش بنقشه من جهة ثانية ، وعلاقة الناظم بنظمه في جهة ثالثة .

والجامع بين هذه الصناعات المختلفة هو أن المظهر الجميل الذي تتشكل منه يتجلى في النسيج والنقش، والنظم، وهذا ما ينسحب بالضرورة على ألفاظ الشاعر عن طريق التشبيه؛ ليصب في غرض الناقد الأهم وهو ضرورة انتقاء الألفاظ، والعناية بالصياغة اللفظية لدى الشاعر . خصوصا وأن محنة شعراء عَصْره كما يصورها ابن طباطبا هي في إيراد المعاني السابقة بما يحقق لهم الإثابة على بديع التصوير وبليغ النظم و أنيق النسج [١].

إن إيراد الصناعات المختلفة يعكس بالضرورة مدى أهمية الشاعر، و مركزيته في المجتمع، وقيمة نتاجه الأدبيّ التي يجب أن تحظى بما تحظى به هذه الصناعات: من تميّز نوَعْي، وحضور اجتماعي، وقيمة فنية. وهذا ما دعا إلى توصيف نسج النساج بالتزيين والتجميل، وكذلك مضاعفة الألوان للحسن في العيان في نقش النقاش وإرادته في وضع أحسن التقاسيم، ويضاف إلى ذلك حسن تأليف الناظم بين النفيس و الثمين الرائق في نظمه. وهذه التوصيفات تنسحب بالضرورة على الصنعة الشعريّة . ويكن بذلك الخِطاب النقديّ قد وجه الوَعْي العربيّ إلى الألفاظ وضرورة العناية بها على خلاف ما تقدم من مقولات نقدية انتصرت للمعنى على حساب اللفظ .

ومن الوضوح بمكان قوة الإقناع التي في النص والتي يجسدها الناقد في خِطابه عبر استدعائه ما هو مألوف من الجمال وما هو معروف من الحسن في دائرة التواصل. بحيث لا يجهد المتلقي عقله في القبول، وإنّما يضطر للإذعان؛ لبداهة الأمر، وضرورة تقبل النفس للحسن والجمال، لما في ذلك من تزيين، وتأليف رائق. يؤكد ذلك براعة تشبيهه الألفاظ بقوله: ((**فهي لها** [أي للمعاني] **كالمعرض**

---

(٥) عيار الشعر، مصدر سابق ، ص ١١ .

(١) المصدر نفسه، ص ١٥.

للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض...» [1]، وهنا تكتمل الصورة التشبيهية من أول العملية الإبداعية الشعريّة، إلى اكتمال القصيدة وعرضها، والحسن والجمال اللفظي يرافقها شرطا في جودتها، ومعيارا في استجادتها .

ولم يترك الخِطاب النقديّ هذه الصناعات تؤدي وظيفتها الإقناعية من جهة الشاعر فحسب، وإنما استحضر عناصر أخرى؛ لتقع في محل المشبه به، ويكون المشبه –هذه المرة– المعنى دون اللفظ ليقف موقفا نقديا في مناصرة المعنى إلى جانب اللفظ، وهذا ما دعاه إلى استحضار نتائج الصناعات المذكورة . قال : « **بل يكون**[يقصد الشعر] **كالسبيكة المفرغة والوشي المنمنم والعقد المنظم، واللباس الرائق، فتسابق معانيه الفاظه، فيلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق ألفاظه، وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه [...] وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذي به تتميز الأضداد ولزوم العدل وإيثار الحسن، واجتناب القبيح، ووضع الاشياء موضعها** . » [2]

فالسبيكة، والوشي، والعقد، نتائج جمالية للصناعات الحاذقة والمهارات الأنيقة التي يشب بها الشعر، والتي أدرك الناقد ضرورة سحب جمالها إلى الساحة الفنيّة، في هذه المورد وغيره من الموارد التشبيهية المتعددة التي شكّل بمنها خِطابه النقديّ، لمعيارية الصياغة في الصنعة الشعريّة[3].

ومن التشبيهات التي تصب في العيار الفني للشعر هي التي جعل الناقد فيها المشبه هو النتاج الشعري. ومن ذلك قوله: « **والشعر على تحصيل جنسه ومعرفة أسمه، متشابه الجملة، متفاوت المعنى مختلف كاختلاف الناس في صورهم، وأصواتهم وعقولهم، وحظوظهم، وشمائلهم، واخلاقهم، فهم متفاضلون في المعاني وكذلك الأشعار هي متفاضلة في الحسن على تساويها في الجنس، ومواقعها من اختيار الناس إياها كمواقع الصور الحسنة عندهم واختيارهم لما يستحسنونه** »[4]، ويمتثل هذا النص أمام الفهم؛ لتتجلى منه الصورة الاجتماعيّة المقبولة بالبداهة عند الجميع. ألا وهي صورة الاختلاف الطبيعي بين الناس مع ضرورة التعايش في نَسَق، والتواجد في مجتمع، إلّا أنّ الغاية من هذا التشبيه هو اختيار الناقد من الشعر ما استحسنه، وما استجاده، دون أن يغفل الترجيح لما اختار دون مبرّر، و لما استحسن دون مسوغ.

---

(١) عيار الشعر، مصدر سابق، ص١٤ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٠–١١ .

(٣) نفسه على سبيل المثال، الصفحات : ١٦، ٢١، ٨١.

(٤) نفسه ، ص ١٣ .

لذلك جعل الشعر كالناس من حيث الاختلاف. والتفضيل ليس طعنا بإبداع المبدع، ولا توهين بصنعة الشاعر، لكن المفاضلة مقبولة بالضرورة. والتناول من حيث الاستحسان مقنع بالبداهة. وقد هذا القصد بتبرير جمع الاشعار المحِكْمَة المتقنة التي اختلفت عن غيرها بأناقة ألفاظها وعجيب معانيها فقال في ذلك: ((**فبعضها [ويعني الاشعار] كالقصور المشيّدة والابنية الوثيقة الباقية على مرّ الدهور، وبعضها كالخيام الموتدة التي تزعزعها الرياح وتوهيها الأمطار ويسرع اليها البلى ويخشى عليها التقوّض**))[1]. فالشعر المجموع محكمه متين، وجيده حاضر، وقد شبّه ذلك بما تتمتع به المظاهر الحضاريّة من قوة بناء، وإحكام تشييد، حتى لقد حظيت بقبول، وإذعان أذهان الجماهير العَصْرية التي واكبت التطور، والتقدم العمراني، مقارنة مع احتفاظ الذاكرة العربيّة بالصورة النمطية لموروث البيئة الصحراوية من بِلى الخيام، ووهن الأوتاد.

استطاع الناقد بقدرته البلاغيّة، وملكته الشعريّة، و أدواته الفنيّة أن يشكّل صورا بيانية تشبيهية في خِطابه النقديّ، أعلن عن طريقها موقفه النقديّ من قضيّة اللفظ والمعنى، وموقفه من الآراء النقديّة السابقة، فقد نالت عنايته شخصية الشاعر، وألفاظه، ومعانيه، ومنجزه المتكامل. مبرّزا الوجوه الفنيّة المتمايزة بين شعراء عَصْره و من سبقهم من الشعراء ، ليعيد بذلك للشعر عياره الفني وللشاعر جودته العربيّة وللجمهور ذائقته الفنيّة عن طريق تشخيص معايير الصناعة الأدبيّة و مفاتيح الذوق الأدبيّ، قاصدا بذلك توظيف التشكيل التشبيهي في هذه المساحات الجمالية الجديدة، بما فيها من دلالات ثقافية عاصرها ، ومحاولات إقناع امتازت بسلطتها الضرورية، وبداهتها في النفوس.

ومن مظاهر الوَعْي النقديّ التي تجلّت في خِطاب ابن طباطبا، ما جاء من توصيف لطريقة العرب في تضمين الاشعار بالتشبيهات التي تدرك بالعيان، و تنتزع من التجارب، وتستقى من المحيط العربيّ الممتد من فوق صحون البوادي حتى سقوف السماء[2]. ولأنه ((**لا يرى الشعر شيئا منفصلا عن البيئة والمثل الاخلاقية**))[3]، فهذا الوَعْي النقديّ سيطر على صاحبه حتى وظف التشكيل التشبيهي في خِطابه النقديّ، من ممارساته، وتجاربه، ومحيطه العربيّ، بما يحمل من قيم ومبادئ ، لتكون أحكامه النقديّة رسائل علمية، تصيب أغراضها وتحقق اهدافها في قراءة الرسائل الاخلاقية

(١) عيار الشعر ، مصدر سابق، ص ١٣.

(٢) ينظر : المصدر نفسه ، ص ١٦ .

(٣) ينظر : تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب ، د. إحسان عباس، مصدر سابق، ص ١٣٥.

المتمثلة بالأعمال الشعريّة التي تقوم على المعاني في الفكر، وليس على الغرائز والطبع في سياق الانفعال[١].

وبالتأمل يتبيّن هذا الاتصال بين النقد والبيئة بقوله: ((**ويسلك المنهاج الذي سلكه الشعراء ويتناول المعاني اللطيفة كتناولهم إياها**))[٢]، فمنهجية السلوك الشعري في تناول المعاني اللطيفة هو ما يدعو إلى اقتفائه واحتذاء أثر الشعراء فيه؛ لاعتقاده بالتصاق تلك المعاني بالذهن، وترسيخها في الأصول وصيرورتها مواد لطبعه، فتكون كالطيب المركب من أخلاط الطيب[٣] وكالسبيكة المركبة من أنواع المعادن النفسية. وبذلك يكون تناول الشاعر الجديد، كتناول الشعراء القدامى بمنهجية في السلوك وانتقاء للمعاني ذات القيمة والأثر.

وإنما عقد هذا التشكيل التشبيهي بجامع المعنى المقصود من لفظة (**التناول**) وهو استعمالها في دائرة الفهم العربيّ بما فيها من بعد دلالي يتسع لشمول موارد الخير، والعطاء، والمعروف، متفرعا على أصل دلالة المجرد في (**النوال**)، أو(**النيل**)، والتي اعتقد بعض العلّماء أن هذه المادة لا تكون إلّا في الخير[٤]. ويعضّد ذلك أن يكون التناول مقصورا على المعاني اللطيفة التي أصبحت معيارا للسلوك بمعنى أنّها حظيت بقبول عام، وحضور بارز في التلقي العربيّ؛ مما صيرّها منهجا يقتفى، وسلوكا يحتذى. وعلى الرُّغم من وضوح القصد من اتباع الشعراء في المعاني اللطيفة، إلّا أنّه قد لفت النظر إلى الطريقة التي يتم بها هذا التناول وهو بذلك يؤسس لمنهجية نقدية في تضمين المعاني، وإعادة انتاجها بما لا يخرج عن الدائرة العربيّة التي دارت بها أشعار الشعراء .

ويتضح هذا الالتزام بالمعاني وضرورة انتقائها، وتوظيفها بقوله: ((**والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه. كما قال بعض الحكماء:" للكلام جسد وروح، فجسده النطق وروحه معناه** " ...))[٥]، وهذا ما يعزز موقفه النقديّ من علاقة اللفظ بالمعنى، وضرورة النظر إليهما في الصياغة الشعريّة على أنّهما كلٌّ متكاملٌ. لقد عقد علاقة تشبيهية بين ما هو بديهي الحضور عند الإنسان، ومن ضروريات مدركاته، وهو علاقة الجسد بالروح في وجود كل إنسان. فالكلام لا يمكن تصوّرُه نافعا حيويا، بمعزل عن تصوّرِ المعاني، ووجودِها الذي هو بقيمة وجود الروح.

---

(١) ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس ، مصدر سابق، ١٣٦.

(٢) المصدر نفسه : ص ١٣ .

(٣) نفسه ، ص١٦.

(٤) ينظر: لسان العرب ، مصدر سابق ، ج ١٤ ، مادة " نول "

(٥) عيار الشعر، مصدر سابق، ص ١٧.

وقد قام بتوثيق ذلك عن طريق إحالة القول إلى الحكماء؛ لما تضفي الحِكْمَة على النص من طاقة دلالية، وقوة إقناعية. ويؤكد ذلك أعادته لصياغة هذا التشبيه ثانية، بقوله: ((**وإذ قالت الحكماء إن للكلام جسدا وروحا. فجسده النطق وروحه معناه، فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة، لطيفة مقبولة حسنة ، مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله اليه، ومستدعية لعشق المتأمل في محاسنه و المتفرس في بدائعه فيحسه جسما ويحققه روحا...**))[١]، من ثمّ يسرد وجوه الالتزام ومقتضيات الصنعة من الاتقان ودوره في العاطفة بالاستحسان، في العقل بالإقناع .

ومن الضرورة بمكان أن يقف المتأمل لخِطاب عيار الشعر على قول صاحبه : ((**فإذا اتفق لك في أشعار العرب التي يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بالقبول، أو حكاية تستغربها فابحث عنه ونقر عن معناه ، فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها، وعلمت أنهم أدق طبعا من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته. وربما خفى عليك مذهبهم في سنن يستعملونها بينهم في حالات يصفونها في أشعارهم** ...))[٢]، ليتسنى له التمعن في العلّاقة التشبيهية، وغرابتها للغوص في التشكيل بحثا عن وجه الشبه، وقصدا في إيجاد ما للعرب من فضل في ذلك وما لهم من سنة ضمنوها القول لتكون فضيلة في الشعر ومعيارا للجودة ومنهجا لشعراء المعاصرين لصاحب الخِطاب النقديّ .

ولمواقع الفهم لمعاني التشبيه واستلطافها ركيزة أساسية في رؤيته النقديّة في خِطابه. قال ((**و يرتشفها كارتشاف الصديان للبارد الزلال، لأن الحِكْمَة غذاء الروح فأنجع الأغذية ألطفها**))[٣]، فالتشكيل التشبيهي الذي اعتمد جهة الارتشاف احتمل الكثير من قوة التأثير، والإقناع، لما فيه ضرورة الحاجة الفنيّة ، ولذة المذاق الأدبيّ، ولطافة التناول العربيّ .

---

(١)عيار الشعر ، مصدر سابق، ص ١٢٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٧.

(٣) نفسه ، ص ٢١.

- **خلاصةُ القولِ.**

ليست الصفات التي تنتج عن طريق التشبيه إلاّ معرفة بالأبعاد الدلالية الجديدة، والمدركات التصورية الناتجة عن هذه العلاّقة، والتي تسبب انتقال الذهن من الدَّلالة الوضعية المطابقة التي تقضي بثبوت الصفة أولا في المشبه به، إلى الدَّلالة الوضعية الالتزامية التي تتمثل بثبوت الصفة المشتركة في المشبه على نحو التجوز، والمشاركة من حيث استعمالها في غير ما وضع لها على صعيد الحقّيقة. وما قيل :من أنّ التشبيه من المجاز هو لـ ((**لأن المتشابهين في أكثر الاشياء إنما يتشابهان بالمقاربة والمسامحة على الاصطلاح لا على الحقّيقة**)) [1].

ومن هنا تتأطر العلاّقة التشبيهية بإطار الجهة المشتركة بدلالتها الوضعية المعروفة عند العامّة قبل التشبيه، وبدلالتها الناشئة بعد العلاّقة والتي تضفي على المشبه به بعدا معرفيا جديدا لم يكن معهودا عن العامّة ولم يكن معروفا في المواضعات اللغوية . مما منحه بعدا جماليا في دائرة التلقي واشتغالا وظيفيا في صياغته بهذا الاسلوب الفني الذي لم يصدر من الناقد الا لغاية نابعة من الوَعْي النقديّ بقيمة المعرفة المنتجة من هذه العلاّقة كما في قوله الناقد: ((**والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية: قراره الطبع ، وسمكه الرّاوية، ودعائمه العلّم ، وبابه الدربة ، وساكنه المعنى، و ولا خير في بيت غير مسكون، وصارت الاعاريض والقوافي كالموازين والامثلة للأبنية، أو كالأواخِيِّ والأوتاد**

(١) العمدة في محاسن الشعر ونقده ، مصدر سابق ، ج١، ص ٢٦٨.

للأخبية...))[1]، حيث تتسع دائرة المعرفة بالبيت الشعري بتفاصيل البيت المبني، وبما تحمل هذه اللفظة من انطباعات راسخة في اذهان العامّة، من حيث القرار، والسمك، والدعائم، والباب، والسكن، والأوتاد؛ لتكون هذه الصياغة نافذة لتصور البيت الشعري، ومنتجة لصورة ذهنية واضحة في كل ذهن أدرك بالبداهة تفاصيل بيت السكنى فعقد المقارنة المثيرة .

فالتشبيه إذن، محاولة لإيجاد وجه شبه بين شيئين لا علاقة بينهما، وصفة مشتركة بين متغايرين لا اتحاد بينهما، فكما أنّ الشي لا يشبه نفسه، كذلك فهو لا يشبه غيره من كل الجهات. والمجال المعرفي الذي تتحدّد به العلّاقة هو وجه الشبه الذي يمنح المغايرة ما تقتضي من نفي الاتحاد عن الطرفين. وبذلك يكون للمشبه – بعد وقوع الاشتراك وتحقق التشابه– صفة أو صفات تحمل عليه، وتسند إليه عبر التشكيل الفني والصياغة البيانية. وهذا الوَعْي النقديّ بفكرة التشبيه، والتشكيل التشبيهي هو الذي تطور في الوَعْي البلاغيّ ليكون بابا من أبواب علم البيان البلاغيّ .

إنّ تعدّد تقسيمات التشبيه، وتنوّعها في الخِطاب البلاغيّ، لم يكن إلّا نتيجة لتعدّد الأسس، وتنوّع الحيثيات، التي اعتمدها الوَعْي البلاغيّ في رصد الممارسات التشبيهية في المنجز الأدبيّ– شعرا كان أو نقدا– فكانت مرتكزاته العلميّة في هذا الباب البياني. وقد شكّلت أبعاده المعرفية في إطلاق الاصطلاحات البلاغيّة، من بدء التنظير العلّمي، وحتى إجراء ذلك في ميدان الاشتغال، وحقل التطبيق.

وقد تناول علم البيان بالتفاصيل الوافية، هذه التقسيمات والأسس التي انتجتها والحيثيات والمعايير التي منحت التشبيه أبعاده الدلالية ووظائفه التي تتعلق بالإثارة والجمال، وبالمعرفة الإقناع، كونه أسلوبا بيانيا يعمد إلى إيضاح المعنى وإيراده بطريقة مختلفة عن الاساليب البيانية الاخرى ليكون مقسما لها مشتركا معها في انطباق عنوان علم البيان عليه.

وما زِيْدَ من التأليف البلاغيّ في هذا الحقّل لا يعدو أنْ يكون محاولات لتجديد النماذج التطبيقية والموارد الإجرائية مختلفة. فإعادة قراءة الفن التشبيهي الذي مارسته العرب هي بحث في المجال العملي منه لتوصيف المنجز وتأكيد غرض المستعمل في بيان حال المشبه أو مقدار الحال إلى غير ذلك من الاغراض التي استنتجها علماء البلاغة من قصدية توظيفها في هذا المجال والتي غالبا ما تكون عائدة إلى المشبه وقد تعود على المشبه به[2].

---

(١) المصدر نفسه، ١٢١.

(٢) ينظر: مفتاح العلّوم ، للسكاكي، مصدر سابق، ص٣٤٠ فما فوق .

ولم تكن المباحث التي جاءت في التقسيمات – بما فيها من بعد علمي وجانب معرفي– مظهرا للتطور في هذا الفن، و ميدانا للتجديد في هذا الأسلوب، وإنما هي مباحث في التسميات الاصطلاحية التي أطلقت؛ للتفريق بين النتائج الاستقرائية التي تحصلت في حقل الملاحظة وتوصل اليها العلّماء في مجال التطبيق، عن طريق النظر في أركان التشبيه، وفي الغرض منه[١].

ويمكن القول بأن التشبيه يتسع معرفيا؛ ليشمل الابتكارات الجديدة المتعلقة بخلق جهة الشبه لإنتاج علاقات جديدة . فقد ((**يتصور الناس العلّاقات بين الاشياء بشكل تلقائي، تسمه العرفية عادة. إلّا أن المبدعين يرفضون الاكتفاء بهذا الحد من العلّاقة ، بل يتجاوزونه للبحث عن المشابهة بين المتباعدات، فيكون لهم نصيب من الابتكار والإجادة**))[٢]، في ضوء أطر دلالة، ووظيفة التشكيل.

(١) ينظر : الإيضاح مصدر سابق ، ص ١٦٨.

(٢) بينات المشابهة في اللغة العربيّة ، مصدر سابق، ص ١٦٥ .

الفَصْلُ الثّالِثُ

التَّشْكِيْلُ الاسْتِعَارِيُّ

ويَحتوي على:

- **المَبحثُ الأوّلُ** : الاسْتِعَارةُ بينَ فِطريّةِ الفَنِّ وعَبْقَرِيَّةِ الأُسْلُوبِ .
- **المَبحثُ الثَّانِيْ** : الأبْعَادُ الدَّلاليّةُ والوَظِيْفِيّةُ للتَشْكِيلِ الاسْتِعَارِيِّ .

- **فنُّ القولِ.**

لا شكَّ في أنَّ الإنسانَ كائنٌ لغويٌّ يعبّرُ عن وجودِه بأدواتِ التواصلِ المتنوعةِ، والتي مِن أهمِّها اللغةُ. فهو متّصلٌ بالمحيطِ ، يؤثّرُ فيه، ويتأثرُ به، عن طريقِ هذه الوسيلةِ بما تكتنزُ في حدودِها اللفظيّة من محمولاتٍ دَلاليّة تؤطرُ عمليةَ التفاهمِ. دون أنْ يجدَ له وسيلةً أخرى بحجمِ اللغةِ، بها يتعاملُ مع المجتمع؛ لأنَّها((**وسيلتُه الاولى في الاتصالِ والفهمِ والافهامِ. ومن ثّم كانتْ الاداةَ الابديّةَ التي يعتمدُ عليها في تسييرِ شئونِ حياتِه وتصريفِ أمورِه كلِّها، ومن طبيعةِ البشريّةِ أن تنحوَ دائماً نحوَ التطوّر والتقدّم، وأن تكتشف أسرار الكون، وأن تبتكر وأن تخترع لتنتقل من حَسَن إلى أحسنَ و وليس من سبيل للإنسان- والأمر على هذا الوضع – الا أن يلجاَ إلى اللغةِ بغيةَ الوصولِ إلى أهدافِهِ ، وتحقيقِ آمالِه هذه**))[١].

فمن الضرورةِ بمكانٍ، الوقوفُ على مظاهرِ اللّغةِ، بوصفها نشاطا الإنسان على المستوى العلميِّ، والعمليِّ؛ لأنّها آلةٌ للتعبيرِ عن الكينونَةِ، وأداةٌ لإدراكِ الوجودِ، ولها أهمّيةٌ كبيرةٌ في الحياة، فهي تمثّلُ أساسَ النشاطِ اليوميِّ في الوسطِ الاجتماعيِّ، وتحتضنُ كلّ عناصرِ الثقافة[٢]، التي تُحدّد الموقع التاريخيّ، الوجود الحضاريّ. ذلك الوجود الذي ((**يتحدّث عن طريق الإنسان بواسطة اللّغة، فهو** [اي الإنسان] **لا يتكلّم اللّغة، وإنّما هي التي تتكلّمه. و لا يمكن إدراك فكرة الوجود الا عن طريق البعد اللغويّ: اللّغة ليست كافية في قدرة الإنسان ، لأنّ الإنسان لا يفكّر بداخلها، وإنّما هي تفكّر بداخله. وفي ثنايا اللّغة يجب البحث عن علاقة الإنسان الخاصّة بالوجود**)) [٣].

---

(١) التفكير اللغويّ بين القديم والجديد: د. كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع– القاهرة، ط١، ٢٠٠٥، ص٢٤-٢٥ .

(٢) ينظر : اللغة بين المعيارية والوصفية مصدر سابق، ص١٥

(٣) أصل العمل الفني: مصدر سابق، ص٢٢-٢٣ .

فالإنسان بحاجةٍ دائمةٍ إلى اللغة، في دائرة التواصل. فهي((**وعاء التجارب ودليل النشاط الإنساني ومظهر السلوك اليومي الذي تقوم به الجماعة**))[١]، وبما يقتضيه التواصلُ، وما يترتّبُ عليه من تفاهمٍ، وتفاعلٍ، مع أفرادِ نوعِه البشريِّ، فهو مرتبطٌ – اجتماعيا– بالرابطةِ اللغويّةِ، التي يبثُّ عن طريقها ما في نفسه من رغباتٍ، ويعبّرُ عمّا يختلج في وجدانه من شعور .

إنّ الافكارَ والاحاسيسَ التي تعتملُ في صدرِ الإنسان ، وتَتَشكَّلُ في خَلَدِه، تُنتقل إلى غيرِه بالتراكيبِ اللغويّةِ المؤتلفةِ من نَظْمٍ ومَعانٍ، و صورِ بيانٍ، منطوقةً كانت، أو مكتوبةً، تتجسدُ في خطاباته اليومية، وهي مقصودةٌ، بحيثُ يجيد التعامل مع نفسه بها، ويحسنُ سكوتُ السامعِ عليها. فإذا تأمّلنا أنفسنَا وجدنا– بالبداهةِ– أنَّنا عندما نتعاملُ مع أنفسنِا محاولينَ الاقتناعَ بشيء ما، أو إنكارَه، فإنَّنا لا يمكنُنا أنْ نُفكّرَ إلّا بما تقتضيه دائرةُ الاستعمالِ اللغويّ، وأننَّا نُدركُ عظُمَ حاجتِنا إلى اللّغة، فنفكّرَ بمفاهيمَ ذهنيّةٍ، لا تنفكُّ عن التراكيبِ اللغويّةِ. و بالوجدانِ نشعرُ بقيمةِ التعبير باللّغةِ عن عواطفِنا، ورغباتِنا، وبضرورةِ اختيارِنا التراكيبَ المقصودةَ ، والأساليب المتنوّعةَ، والطرقَ المتعدّدةَ، في مختلفِ مجالاتِ الحياةِ البشريّةِ، وعمومِ الأنشطةِ التي نشاركُ بها المجتمعَ؛ لأنّ اللّغةَ أداةُ تفاهمٍ، و وسيلةُ التعايشِ التي ((**يعّبر بها كلّ قوم عن أغراضهم**))[٢]، فقد أصبحتْ منعطفاً كبيراً، تحوَّل بها الإنسان من كائنٍ حيٍّ منعزلٍ، إلى كائنٍ يمارسُ الحياةَ العمليّةَ، والعلميّةَ في ظلِّ مجتمعٍ، ينسجمُ معه، ويتمكّنُ من التواصلِ مع أفرادِه، ويستطيعُ التعبير عن ما في ذاته من أشياء.

ومن الجدير بالذكر: أنّ لغةَ القول تقع دائماً بين الوضوح، والغرابة ولكن، تبقى ((**الصفة الجوهرية في لغة القول تكون واضحة دون أن تكون مبتذلة وتكون واضحة كل الوضوح إذا تألفت من ألفاظ دارجة، لكنها حينئذ تكون ساقطة [...] وتكون نبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استخدمت ألفاظا غريبة عن الاستعمال الدارج**))[٣] ؛ لما تتشّكل به من علاقات دَلاليّة تختلف– قوة وضعفا– من حيث البيان. فوضوح الألفاظ من وضوح معانيها، غرابة المعاني من غرابة ألفاظها، وقد أتاحت هذه المسألةَ للرأي النقديّ إطلاقَ الأحكام على قول الإنسان ، وكذلك وصفه بمختلف الصفات.

ومن بداهة الأمر أنّه ليس مقصورا على فهم المتكلم، ووعيه بتأليف القول، إنما حضور المخاطب ظاهر في دائرة صياغة العلاقات الدَلاليّة، بوصفه مستهلكا للغة المتكلم، ومتلقيا لما ينتجه القول من فنون. فهو يعي أنّ الأساليب البيانية تمنح اللغة بعدا رمزيا يبعث على الغرابة. ويدرك أيضا أنّ بعض

---

(١) اللغة بين المعيارية والوصفية ، مصدر سابق، ص١٥.

(٢) الخصائص : لابن جني مصدر سابق، ج ١ ، ص٣٣ .

(٣) فن الشعر: لأرسطو، تر : د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة – بيروت،ط٢، ١٩٧٣، ص ٦١ .

الاقوال تكون ألغازا إذا تركّبت من فنون البيان المختلفة. وحقيقة ذلك هو ((**أن تُركَّبَ ألفاظٌ لا تتفق مع بعضها البعض وتؤدي معنى صحيحا، وهذا لا يتأتى بتأليف ألفاظ ذات معان حقيقية ، بل يتأتى باستعمال المجازات...**))[١] ففي تشكيل اللغز المجازيّ تكمن فنية القول الاستعاريّ بما يحمل من وضوح وغرابة.

- **فِطريّة الاستعارةِ.**

لا بدّ من معرفةِ ما في الصور البيانيّةِ، والأساليب البلاغيّة، من أبعاد دَلاليّة، ووظيفيّة؛ لأنّها صور، وأساليب عرِفتْها الإنسانيّةُ منذ أنْ عرِفت اللّغةَ، والشعرَ، ومارستها طويلا، حتّى أصبحت ممارساتٍ فنيّةً على ألسنتهم، ومعارفَ مزدهرةً في عقولهم؛ للتفاهم والتعايش، قبل مرحلة التدوين، وعالَمِ الدّراسة، وبعد ذلك أيضا، حتى شكّلت ظاهرةً بارزةً في تاريخ الامم . فـ ((**كلّ امّة قد تخيّرت الجيّد من فنّها القوليّ. [...] كما أنّ كلّ امّة قد اتّخذت الأساليب المختلفة لتكوين القالّة المجيدين وتدريبهم، وغبرت دهرا طويلا تتخيّر وتحكم وتدرّب وتكوّن وقبل أن تصل إلى دورٍ تدون فيه قوانين التخيّر وطرائق التدريب وتدرسها دراسة منظّمة**))[٢] .

فعلى الرّغم مما يستلزمه التطوّر الفنّي، والتجديد، من مقتضيات التقدّم، ومتطلّبات التغيير، في الأساليب البلاغيّة، والممارسات الفنيّة، الا أنّه قد ((**يتّفق النقّاد على مكانة الاستعارة الفطريّة من الشعر؛ فكلّ ماعدا الاستعارة من خواصّ الشعر يتغّير، من مثل مادّة الشعر ، وألفاظه ، ولغته، ووزنه، واتجاهاته الفكريّة، ولكنّ الاستعارة تظلّ مبدأ جوهريا، وبرهانا جليّا على نبوغ الشاعر .فإذا كانت استعارات الشاعر قويّة أصيلة حكم الناقد بانّه أشعر...**))[٣]، وهذا ما يمنح الصورة الاستعاريّة مركزيّة في الفنّ البلاغيّ، ويجعل التشكيّل الاستعاريّ أمام مهمّة حقيقية في التراث النقديّ.

إنّ كلَّ ممارسةٍ استعاريّةٍ يقوم بها الإنسان هي صورة من صور علاقة اللفظ بالمعنى، ومن هنا فهي تدلّ– بدوالّها ومدلولاتها– على شعريّة الممارسة التعبيريّة في إنتاج المعنى المقصود. وتكشف عن غرض يُرادُ تحقيقُه في دائرة التواصل؛ للتأثير على مستوى الامتاع، والاقناع. ومن هذا المنطلق قامت الدراساتُ العقليّةُ، والنقديّةُ، وغيرُها؛ بالوقوفِ على أسلوبِ الاستعارةِ، بما تستلزمه علاقة اللفظ بالمعنى،

---

(١) المصدر نفسه، ص ٦١.

(٢) مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والادب : الشيخ أمين الخولي ، دار المعرفة ، ط ١ ،١٩٦١ ، ص٩٥.

(٣) الصورة الأدبية : د. مصطفى ناصف، دار الاندلس– بيروت ، ط١ ،١٩٩٦، ص ١٢٤

في هذا الأسلوب المجازيّ، و بما يقتضيه الترابط العميق بين الدلالات الوضعيّة، والاستعماليّة، في ممارسة، علاقاتها تعتمد استعمالات مجازيّة، قوامها التشبيه.

إنّ فطريّة الاستعارة هي القيمة الفنيّة التي يتمتع بها هذا النوع من التعبير طيلة عمر الممارسة الإنسانيّة لها. وهذه القيمة تتناسب مع القيمة التاريخيّة التي نالتها الاستعارة، كونَها من الأساليب البيانيّة التي لازمت البشريّة منذ القِدَم؛ لإنّ النزوع إلى التعبير هو من الأمور الفطريّة التي جُبِلت عليها ذات الإنسان الناطق. وإنّ الرغبة الواضحة في ممارسة الأساليب البيانيّة المختلفة، هي مؤشّر حقيقيّ على الوعي المبكر للإنسان في اختيار الطرق المناسبة للتعبير؛ ولذلك ((**يلاحظ المتتبّع لسلوك الناس اللغويّ أنّهم منذ المراحل الاولى من تجاربهم اللغويّة، يقارنون بين الموضوعات، ويشرحون هذا على ضوء ذاك، ويلاحظون الترابطات ... إنّ الاشياء بالنسبة إلى الإنسان غير معزولة عن بعضها، بل إنّها تنتظم في ما بينها داخل مقولات تتقاسم فيها العناصر مجموعة خصائص وعادة ما يكون التقاسم ذا طابع جواريّ وتشابهيّ. وعند الحديث عن العلاقة والترابط والمشابهة تفرض الاستعارة نفسها** .))[1].

وتجدر الإشارة إلى: أنّ الوعيَ بالاستعارة يتطلّب التفريق بين الجانب الفكريّ في الاستعارة، والذي يمثّل عملاً اساسيّا في التفكير، يحقّق عن طريقه الإنسان انتقالاته الذهنيّة بين المعلوم و المجهول في إطلاق الألفاظ على الاشياء، وبين الجانب الجماليّ للاستعارة، والذي يمكن تصوّرُه عن طريق التراكيب الأسلوبيّة التي يتشكّل منها هذا الفنّ البياني، والعلاقات التي ينتجها الذوق الخاصّ ، ويجسّدها الجانب الشعوري، والوجداني في الإنسان .

إنّ شدّة الترابط بين اللفظ والمعنى، في عمليّة الانتقال الذهنيّ، وإنّ قوّة التلاحم بين الفكرة والأسلوب في التعبير البيانيّ في الاستعارة تؤكّد ضرورة الوعي بمساحة الدَلالة، ومجال الوظيفة في هذا التشكيل. وتستدعي الفصل بين الجانب المعرفي، والجانب الجماليّ؛ لما يتطلّب كلّ جانب منهما من تنظير علميّ، وإجراء عمليّ، في بناء الفكر الاستعاريّ ، تشكيله الجماليّ؛ وعليه فـ ((**من الواجبِ الا نخلط بين عروةَ الفهمِ الفطريّ العامِّ والادراكَ الشاعريَّ الخاصَّ. ومتى تعمّقنا الاستعارةَ من حيثُ هي سمةُ الشاعرُ استبعدنا فضلاً على ذلك، التعبيراتِ التي تقومُ على المبالغةِ المألوفةِ، والتقليدِ المتّبعِ، وطالما أزهقَ بحثَ الاستعارةِ التشبّثُ بمثلِ هذه النماذجِ التي لا يتوفّرُ لها عنصرٌ ذاتيٌّ ضروريٌّ، أو**

---

(١) بنيات المشابهة في اللغة العربية "مقاربة معرفية، مصدر سابق، ص٥٧.

لا تعدو أن تكونَ مقارنةً تقويميّةً ساذَجةً كلُّ اولئك يخيلُ إلينا أنّ الاستعارةَ لا تخرجُ على حدودِ التعقّلِ المعتادةِ على حينِ أنّ أوضحَ خاصيّةٍ للشاعرِ مجاوزةُ تلكَ الحدودِ.))[1].

وما يحتّم ذلك، هو الفرق الجوهريّ الماثل بين الشاعر، والعالم؛ لأنّ ((**العالم يتناول الاشياء جزءا فجزءا، أنّه يعتمد على العقل والحواسّ وهما آلتان للتجزئة إنّه يتناول الوجود في ظاهره، أمّا الشاعر فيقصد إلى معرفةٍ تتغلغل في بواطن الاشياء يحسّها إحساسا مباشرا))**[2].

وهذا ما يجعل البحثَ متّجها إلى الوعي بالاستعارة؛ للوقوفِ على أبعادها النظريّة، والتطبيقيّة. وبداية الأمر من الوعيِ الفلسفيِّ بالاستعارةِ، ثم الوعيِ النقديّ بها، ومن ثمّ يتجّه إلى الوعيِ البلاغيِّ بهذه الممارسةِ الفطريّةِ، والنوعِ البيانيِّ، في مختلف ميادين الاستعمالات اللغويّة .

- **الوَعيُ الفلسفيُّ.**

تعنى الفلسفةُ– بوصفها العلمَ بحقائقِ الاشياءِ[3]– بالوقوف على حقائقِ الأمور كلّها، وعلى المفاهيم الكلية، والجزئية، بقدر ما يمكن للإنسان الوقوف عليها، ومعرفتها. وهي بذلك تنشغل بمعرفة الاشياء، وبالتفريق بين الحقيقية منها، والاعتبارية؛ لتقدمها– بعد خلوص المعرفة– كأصولٍ موضوعيةٍ مُسلَّمٍ بها[4]، تقوم عليها مباحث العلوم، وقضاياها، وتعتمدها في الاقيسة، والبراهين، كونها المبادئ التي يُبحث عنها في تلك العلوم[5]؛ لأن الفلسفة((**أعمّ العلوم جميعا، لأنّ موضوعها أعمّ الموضوعات، وهو "الوجود" الشامل لكلّ شيءٍ، فالعلوم جميعاٍ تتوقّف عليها في ثبوت موضوعاتها**))[6]؛ ليقوم البحث عن المسائل التي تدور حول موضوع كل علم، وفق نظرية خاصة به، ومنهج معين له.

وليس الكلام عن المفاهيم بمعزلٍ عن الأساليب الكلامية. فالمعاني لا يمكن أنْ تدلّ بكامل الدَلالة، ولا يُتوَصل بها إلى غرض أو غاية، الا ضمن اشتراطات التراكيب اللفظيّة؛ ولذلك ((**لا يكفي أن يعرف المرء ما يجب عليه أن يقوله، بل عليه أيضا أن يعرف كيف يقوله، وهذا يسهم كثيرا في**

---

(١) الصورة الادبية، مصدر سابق ، ص ١٣١–١٣٢ .

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣٢.

(٣) ينظر: المعجم الفلسفي، مصدر سابق ،ج٢ ، ص ١٦٠ ، مادة (فلسفة) .

(٤) ينظر: المنطق، للشيخ المظفر، مصدر سابق، ص ٣١٣.

(٥) ينظر: المنهج الجديد في تعليم الفلسفة: محمد تقي مصباح اليزدي، تر: محمد عبد المنعم الخاقاني، مؤسسة النشر الاسلامي– قم ، ط ١ ، ١٤٠٧ هـ. ق، ج ١، ص ٧٩–٨٠

(٦) نهاية الحكمة : مصدر سابق، ص ٥ .

جعل الكلام يظهر ذا طابع معين. وأول ما اهتممنا به كان بالطبع ما يأتي أولا بالطبع – أعني كيف نحدث الاقناع استنادا إلى الوقائع نفسها، والثاني كيف نرتبها في اسلوب))[١].

وانطلاقا من كيفية القول وأهمية ذلك، قام أَرِسطو بالتفريق بين المنطق، والخطابة، والشعر، عندما قام بتصنيف فنون اللغة. الذي أوصله – بالضرورة – إلى تمايُزِ لغةِ الشعر عنده عن لغتي المنطق، والخطابة. وقد ترتّب على هذا التمايز اختلافٌ في الابعاد الدَلاليّة، والوظيفيّة لكل أسلوب .

وكلّ هذا الاختلاف، والتمايز قائم على مبدأ الاستعارة[٢]. فالشعر يعتمد ((**اعتمادا كبيرا على الاستعارة نظرا لاشتماله على عملية المحاكاة [...] ونظرا لخاصيته الساعية وراء التمايز في التعبير. إن للمنطق والخطابة – من ناحية أخرى– وضوحا وإقناعا تماما مثل أهدافهما الخاصة . ورغم ان كليهما قد يستخدم الاستعارة من حين لآخر من أجل تأثيرات محددة فإنهما يستخدمان على نحو أكثر إحكاما النثر وبُنى الكلام العادي))**[٣].

وهذا ما يؤكّد أن فكر أرسطو قائمٌ على التمايز بين الكلام الاعتيادي– المتمثل بالمنطق والخطابة– وبين الكلام الشعري. وكذلك على التفريق بين الخطابة، وما يقوم على ذلك من أهداف؛ ولذلك ((**يعد أرسطو أول من حدّد الاستعارة في التفكير البلاغي الغربي من خلال كتابيه " فن الشعر" و " الخطابة" وقد استمر تأثيره في البلاغي الغربي زمنا طويلا، وبخاصة في الدراسات التي الاسم والكلمة المفردة أساسا للاستعارة))**[٤]

وعلى الرغم مما مرّت به البلاغة من اختزال أفقدها الحجاج، وبعض مجالات الخطاب، حتى صيّرها بلاغة للمحسنات، الا أنّ مركزية الاستعارة في مجال الخطابة لم تفقد وظيفتها في الاقناع، وظلت تتماشى مع ما تقوم من وظيفة تخييلية في ميدان الشعر، وبذلك((**تتنزل الاستعارة داخل استراتيجيتهما الاقناعية والتخيلية. الا أن هذا لا يمنع من تقرير حقيقة أولية وهي: أن بنية الاستعارة**

---

(١) فن الشعر، لأرسطو، تر: د. عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق، ص ١٩٣.

(٢) ينظر: الاستعارة، تيرنس هوكس، تر: عمرو زكريا عبد الله، المركز القومي للترجمة– القاهرة، ط١، ٢٠١٦، ص ١٧–١٨.

(٣) المصدر نفسه ، ص ١٨.

(٤) نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، مصدر سابق، ص٩.

في الخطابين معا واحدة؛ وأن الاختلاف الجوهري بين الشعر والخطابة يكمن في وظيفة الاستعارة في كل منهما: وظيفة بلاغية تسعى إلى الاقناع، ووظيفة شعرية تسعى إلى التطهير))[١].

لقد ذُكِر في موضوعةِ العنايةِ الفلسفيّةِ بالمجازِ[٢]، تفصيلُ دَلالة (المجاز) عند أرسطو، وشمولها أشكالِ النقلِ داخلِ الاطارِ اللغويّ. ولم يكن ذلك الا تماشيا مع ما تُرجم من قوله: ((**والمجاز نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر والنقل يتم إما من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس ، أو من نوع إلى نوع ، أو بحسب التمثيل**))[٣]، من أنّ المقصود هو المجاز المعروف بالبلاغة العربية[٤].

وفيما يخصّ الاستعارة فهي مندرجة تحت مصطلح (المجاز) بهذه الترجمة، فهي نوع من أنواع الخروج على أصل الدَلالة بعلاقة المشابهة فهي مجاز بالمعنى الاعمّ .

وعلى من تَرجم ذلك إلى مصطلح (الاستعارة)، وبذلك يكون النص السابق مفسرا للعلاقة الاستعاريّة، فيكون قوله: ((**وكل اسم فإما أصيل أو لغة أو استعارة أو زينة أو موضوع [...] والاستعارة هي نقل اسم شيء إلى شيء آخر، فإما أن ينقل من الجنس** ...)) [٥] ، وبذلك تكون الاستعارة بمعناها الاعم يشمل كل العلاقات المجازيّة التي تتكون عن طريق نقل الكلمات من معنى إلى آخر للمشابهة وغيرها.

وبالجمع بين الترجمات المختلفة، يمكن القول: بأنّ العلاقات اللغويّة التي يطلق فيها اللفظ على غير ما وضع له من معنى في أصل اللغة؛ لعلاقة المشابهة، أو غيرها، فهي ممارسات دَلاليّة تنتج معاني جديدة، وأهدافا مختلفة، وهي تتوزّع بين الخطابات الإنسانية بشكل عام. وقد نالت العناية الفلسفية، واستقرت بوصفها مفاهيم ذهنية تشتغل– بانتقالاتها الذهنية– في وعي الإنسان ، وتنظيره في الحقول المعرفية المتنوعة: كالمنطق ،والفلسفة، والبلاغة، والنقد .

- **عبقريّةُ الاستعارةِ.**

---

(١) المصدر نفسه ، ص ١٠ .

(٢) ينظر الفصل الأول من هذه الرسالة، ص ٤، فما فوق.

(٣) فن الشعر، لأرسطو ، تر : د. عبد الرحمن بدوي مصدر سابق ، ص ٥٨ .

(٤) ينظر : نظريات الاستعارة، مصدر سابق، ص ١٣–١٤.

(٥) في الشعر، لأرسطو، تر: د. شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة ، ط١، ١٩٩٣، ص ١١٦.

من البديهي أنّ الاشياء ليست كلُّها واضحةً للذهن، ومتاحةً للإدراك. فقد يواجه الإنسان أشياء غامضةً، غير قابلةٍ للتصور، تسبب له إعاقة ذهنية، قد يؤدي إلى عرقلة في الانتقالات الفكرية بين المدركات، وتسبب في حصول إشكالية في عملية التفكير. وهذا ما يحجب العقل عن الوصول إلى هذه الاشياء؛ بغية إزالة الغموض عنها، وضمّها إلى معارفه التصورية، المتشكلة في وعيه كمقدمات ضرورية للوصول إلى مجهولات أخرى من نوعها. فالذهن في مواجهة القضية الغامضة، يقوم بانتقاء معلومة من حقلها المعرفي؛ لتكون مقدّمة لإدراكها، ومحمولة في تعريفها .

وبعد هذه المرحلة يرتّب الذهن مفاهيمه، ويربط بينها بعلاقات ذهنية، منظمة بما أتيح له من قدرة عقلية على التصرف بالمدركات، من ثّم نظم الألفاظ وتركيبها، بعلاقات لفظية للدلالات الذهنية التي يريد بيانها، بحركات ذهنية منطوية، تمتاز النبوغ ، لما فيها من قوة حدس، اجتياز فكري، يكشف عن درجة من درجات الالهام في تلقي المعارف والعلوم[١] .

ولأنّ الفلسفةَ تعنى بالمفاهيم الكليّة التي تحكم مسارات الوعي الإنسان ي في انتقال الذهن من المقدمات إلى النتائج. تتشغل بمعرفة الحقيقة، وبإدراك القيم المطلقة، والابعاد الجماليّة في الحياة، فإنّ الأساليب التي تعبّر عن النشاط العقلي، تكون المورد الاثير للعناية الفلسفية. تلك الأساليب التي يتلقاها الإنسان من غيره، وتحقق له مساحات إدراكية مميزة، ((**ولكن أعظم هذه الأساليب حقاً هو أسلوب الاستعارة؛ فإن هذا الأسلوب وحده هو الذي يمكن ان يستفيده المرء من غيره، وهو آية الموهبة ، فإن إحكام الاستعارة معناه البصر بوجوه التشابه**))[٢].

وبالتأمل في اختزال المعرفة في اسلوب الاستعارة وتكثيف الدَلالة، يصحّ وصفها الموهبة، ويجدر أن تتميز عن كل اساليب البلاغة، وطرق البيان؛ لأنّ ((**الاستعارة وسيلة أساسية تساعد الإنسان على التعبير عن إمكاناته في النظر إلى الاشياء من زاوية غير مسبوقة تساعده على ابتداع الترابطات، وملاحظة التشابه في المختلف. وبذلك فهي وسيط ثقافي يمكن من تطوير المعارف وابتكار التصورات**))[٣].

ومن زاوية أخرى، فإنّ آية الموهبة في الاستعارة تحقّقت بما أحدثته على مرّ العصور، من أثر فنيّ في الحقول الادبية المختلفة. فعلى الرغم من تعدد طرق البيان، وتنوع الألفاظ التي تخرج عن المعاني

---

(١) ينظر: المنطق ، تأليف : محمد رضا المظفر، مصدر سابق ، ص ٢٢-٢٣ .

(٢) في الشعر، لأرسطو، تر: د. شكري محمد عياد، مصدر سابق، ص ١٢٨.

(٣) بنيات المشابهة في اللغة العربية "مقاربة معرفية، مصدر سابق، ص٥٨.

الحقيقية بدقة عالية، وبلاغة، الا أنّ أسلوب الاستعارة له حضور فني مختلف، وأمّا بالنسبة للألفاظ الاستعاريّة ((**المُغيّرة فهي أشهرها و أكثرها نفعا في الصناعتين. ومعنى التغيير أن يكون المقصود يدلّ عليه لفظ ما فيستعمل بدل ذلك اللفظ لفظ أخر. وهذا التغيير يكون على ضربين [...] والنوع الثاني من التغيير ان يؤتى بدل ذلك اللفظ بلفظ الشبيه به أو بلفظ المتصل به من غير أن يؤتى معه بلفظ الشيء نفسه . وهذا النوع من الصناعة يسمى الابدال وهو الذي يسميه أهل زماننا بالاستعارة والبديع**))[١] .

إن هذا النص يتيح المجال للتأمل في طبيعة العلاقات الاستعاريّة، وما تستند عليه من إدراك التشابه بين الاشياء، وتوثيق الاتصال بين المعاني، فليس أمام الذهن الا التعمق في المعرفة والدقة في الاستعمال؛ ليتسنى له استعمال الألفاظ التي تكشف العلاقات المجازيّة المحكومة بالتشابه في مجال التشكيل الاستعاريّ. وكذلك توظيف هذه التراكيب بما تنسجم بالضرورة مع تحقيق غاياته وبلوغ أهدافه.

- **عناية ابن سينا بالاستعارة .**

من الضرورة بمكان، معرفة عناية الفلسفة الاسلامية بمصطلح (الاستعارة)؛ لما لذلك من أثر كبير في تحديد المفهوم في الوعي العربي، وشرح طبيعة العلاقات الاستعاريّة، وبيان طرق التفكير بها، وصحة النتائج المستخلصة منها، ودخولها في الاقيسة والبراهين الواقعة في أسلوب الخطابة، وفن الشعر. ومن جانب آخر فإنّ الممارسات العقلية لها من التأثير الكبير على تصنيف العلوم، وتبويب مسائلها، ومجالات التنظير فيها، إلى غير ذلك من موارد تأثير العلوم العقلية في تناول في كل العلوم. ومن ذلك أثرُ الجانب العقليّ في الوعي النقديّ، والبلاغيّ، في ميدان التنظير، والتطبيق، فيما يشمل الفنون الادبية. ومفهوم (الاستعارة) من المفاهيم التي نالت من عناية الفلسفة الاسلامية، معرفة دقيقة، وحظّا كبيرا، وبحثا واسعا، حتى شغلت حيّزا بارزا في الفكر الفلسفي الاسلامي[٢] .

وعلى الرغم من اتساع رقعة العناية الفلسفية بالاستعارة، الا أنّ الواجب تأمّل خطاب معرفي منها، كدليل على العناية، والدقة فيها. وأن يُفصّل القولُ في الاستعمال خارج الدائرة الوضعية، و بيان ضرورة التغيير، وخطورة التشكيل، بين الأسلوب الخطابي، والفن الشعري . فذلك يقدم معرفة بالعلاقة الدَلاليّة، ويحقّق وعيا بوظائفها التي يمكن أنْ تتحقق في حقل الخطاب النقديّ. ذلك الحقل الذي

---

(١) تلخيص الخطابة، ابن رشد، تح : د. عبد الرحمن بدوي، دار القلم – بيروت، ط١ ، ١٩٥٩ ، ص ٢٥٤.

(٢) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، مصدر سابق ، ص ٢٣٣ – ٢٤٦ .

تقترب مجالاته البحثية ومساراته المعرفية، من الحقل الفلسفي. وقد تميز من بين الخطابات خطاب ابن سينا لاشتماله على أبعاد معرفية مهمّة للغاية منها :

أولا : البعد التصوري :

على الرغم من أن مفهوم الاستعارة مفهومٌ غيرُ حقيقيٍّ، وليس له ذاتياتٌ يُعرّفُ بها تعريفا منطقيا، لا بالحد، ولا بالرسم، لذلك جاء تعريفه عند ابن سينا بصورة مغايرة للمألوف المنطقي في تعريف الاشياء، فقد عرّف الاستعارة عن طريق بيانه للتشبيه، وكأنّ الاستعارةَ عنده واضحةٌ، من حيث التصورُ، والمنفعةُ، إلى درجة أنّها يُعرّفُ عن طريقها التشبيه ؛ لذلك قال : ((**والتشبيهُ يجري مجرى الاستعارةِ، الا أنّ الاستعارةَ تجعلُ الشيءَ غيرهَ، والتشبيهُ يَحكمُ عليه بأنَّه كغيرهِ لا غيرِهِ نفسِهِ [...] والتشبيه نافع في الكلام الخطابي منفعةُ الاستعارةِ [...] ويجب في التشبيه والاستعارة ، اذا استعملا في شيئين معا أن يكونا متجانسين [...] حتى اذا كانا نظيرين ومتخالفين معا، يمثلان بشيئين متناظرين من جهة مختلفين من جهة خاصة كل واحد منهما**))[1]. وهذا البعد يكشف عن حضور المفهوم الاستعاريّ في فكر ابن سينا الفلسفي، بما يفعل بالاستعمال من تغيير في دَلالة اللفظ، بحيث أنّ الاستعمال الاستعاريّ يجعل الشي غيره، وأنّ الاستعارة تدّعي فرضَ المغايرة الاعتبارية بين المعاني التي انتقل بينها اللفظ وبذلك تكون الاستعارة انتاج معرفة جديدة مغايرة للمألوف من الاستعمال. وكذلك يتضح من عقده المقارنة بين التشبيه، والاستعارة، من حيث المفهوم، والوظيفة، وميدان الاستعمال، بأنهما وسيلتان من وسائل البلاغة العربية، تقومان على أوجه المشابهة بين طرفين، لتأدية المعنى الواحد بنقل الألفاظ . في ميدان البيان العربي. وهما يختلفان في درجة الحضور عند العامة؛ لذلك عرفّه بها تعريفا بالأوضح، وليس بالأخفى، بقرينة المقام المنطقي.

ثانيا : البعد التشكيلي

ذكر ابنُ سينا الألفاظ المحتملةَ في تشكيل الاستعارة . والضابطة في ذلك هي مدى شهرة اللفظ المستعمل في دائرة التلقي، وقدرته – بالنتيجة– على صحة إنتاج المفهوم الاستعاريّ في هذا الاستعمال البياني الجديد، بما فيه من خروج عن المألوف الاستعماليّ، ومن انزياحٍ عن المنطق اللغويّ الوضعي. قال: ((**واعلم أن الاستعارة والتغيير إما أن تقع بلفظ مشهور، أي بحسب معنى آخر، أو بلفظ**

(١) الشفاء: المنطق، تأليف ابن سينا، مصدر سابق، ج ٤، ص ٢١٢ .

غريب، أو بلفظ لا مشهور جدا، ولا غريب، ولكن لذيذ. واللذيذ هو المستولي المذكور، وخصوصا إذا كانت حروفه حروفا غير مستشنعة في انفرادها، أو في تركيبها))[1].

لقد جعل الاثر الفني للاستعارة بما تحدثه من لذّة عند خروج اللفظ المشهور، والمألوف عمّا أُلفَ منه من معنى سابق، و ما عرف به بعد نقله إلى من معنى جديد في التشكيل الاستعاريّ. وهذا ما يُفهمُ من قوله: (بحسب معنى آخر) . واللذة تكمن أيضا بغرابة اللفظ المستعمل، وكسره حدود التوقع المتمثلة بما يتبادر منه في حقيقة الاطلاق الوضعي. وما بين الاحتمالين يقع احتمال يجمع بينهما وهو أنْ يكون اللفظُ معتدلاً بين الشهرة، والغرابة، ولكنّ المناط فيه هو اللذة واللذيذ هو المستولي المذكور، شريطة تناسق الحروف، والتركيب عند المتلفظ والسامع.

ثالثا : البعد المعنوي

لم يغفل ابنُ سينا عن المادة التي تستبطن التشكيل اللفظي للاستعارة ، والروح البلاغية التي تكمن في هذا النوع البياني. فقد فصّل القول في البعد المعنوي؛ موجّها المتكلم الاديب – خطيبا كان أو شاعرا – لمعرفة حدود التنقل بين المعاني في ضوء التشكيل الاستعاريّ، و موضّحا جمالية صياغة الأسلوب ، وفنية الممارسة. قال: ((**وجميع الاستعارات تؤخذ من أمور إما مشاركة في الاسم، أو مشاكلة في القوة، أي مغنية غناء الشيء في فعل، أو انفعال أو مشاكلة في الكيفية المحسوسة و مبصرة كانت أو غيرها**))[2]. والضابطة العامّة في فهم ابن سينا للاستعارة هي المشاركة، والمشابهة التي تسمح للعقل بالتجوّز بين المعنيين، وتسوغ النقل بينهما، في حدود الاسماء الموضوعة في معانيها، أو الافعال التي تحقق الفهم، والاستغناء بحسن السكوت، أو النعوت المنتقاة من الكيفيات العارضة.

وفي محاولة للجمع بين ما يتحقق من البعد التشكيلي، و ما يترتب على البعد المعنوي، قال ابن سينا : ((**واعلم أن القول يرشق بالتغيير. والتغيير هو أن لا يستعمل كما يوجبه المعنى فقط، بل أن يستعير، ويبدل، ويشبه. وذلك لأن اللفظ والكلام علامة ما على المعنى. فأنه لن لم يدل على شيء، لم يكن مغنيا غناء اللفظ. فينبغي أن يكون له في نفسه حال يكون بها ذا رونق ، حتى يجمع إلى الدَلالة حسن التخييل، وذلك ان لا تكون الألفاظ حقيرة سفسافية، ولا مجاوزة في المتانة مبلغ الأمر**

---

(١) الشفاء : ابن سينا، مصدر سابق ، ص ٢٠٥

(٢) الشفاء : ابن سينا، مصدر سابق ، ص ٢٠٨.

الذي تدل عليه...))[١]. والتغيير في النص يعني استعارة، واستبدال، بمسوغ التشبيه وهذا ما قصده في ألفاظ الافعال المتعاطفة في النص: (يستعير)، و(يبدل)، و(يشبه)، دون ما يقتضيه المعنى فقط.

رابعا : البعد الاستعماليّ

لقد حددّ ابن سينا مجال اشتغال الاستعارة، حيث قال: ((**واستعمال الاستعارات والمجاز في الاقوال الموزونة أليق من استعمالها في الاقوال المنثورة، و مناسبتها للكلام النثر المرسل أقلّ من مناسبتها للشعر...**))[٢]. يقوم البعد على التمييز بين الخطابة، والشعر، من حيث الاستعمال. ويقتضي ذلك تحديد وجه اللياقة الوارد في النص، وكذلك وجه المناسبة. فالبعد المعرفي، والفني الذي تحققه الاستعارة قد لا يفرق بينهما؛ لما للأدب من حضور عند متلقي الخطبة والشعر بوجه عام.

إن ما يمكن أن يُميّز استعمال الاستعارة في المجالين هو الجانب الوظيفي الذي تمارسه الاستعارة، في ميداني النثر و الشعر. وما تختلف به بين الميدانين، هو الاثر المترتّب على ذلك الاشتغال، و هو الغرض الذي من أجله صيغت في الخطاب الادبي، ولأن: ((**الخطابةَ مُعدَّةٌ إلى الاقناع، والشعر ليس للإقناع والتصديق، ولكن للتخييل**))[٣]، بما في المجالين من استعمال للاستعارة وتوظيف لدلالاتها في تحقيق المقاصد، لذلك قال ابن سينا : ((**الاصل الاول في الخطابة أن تكون الألفاظ التي منها تتركب الخطابة ألفاظا أصلية مناسبة، أن تكون الاستعارات وغيرها تدخل فيها كالاباريز ، [...] وهي الفاظ لم تستعمل في العادة في تركيبها، وانما الشعراء ومن يجري مجراهم هم الذين يختلقون في تركيبها [...] لأنها أحرى أن تستعمل في التخييل منها في التصديق**))[٤]

وعلى ذلك يكون الشعر هو المجال الاول للاستعارة في فكر ابن سينا لأنّها أسلوب اختلاق علاقات تخييلية، من شانها أن تبعد عن خطاب المعرفة؛ ومن هنا فـ((**ليعلم أن الاستعارة في الخطابة ليست أصل، بل على أنها غش ينتفع به في ترويج الشيء على من ينخدع، و ينغش به ويؤكد عليه الاقناع الضعيف بالتخييل**))[٥].

---

(١)المصدر نفسه، ص ٢٠٢ .

(٢)المصدر نفسه، ص ٢٠٣

(٣)المصدر نفسه، ص ٢٠٣.

(٤)الشفاء : ابن سينا، مصدر سابق، ص ٢٠٤ .

(٥)المصدر نفسه،، ص ٢٠٣ .

خامسا : البعد التوجيهي

اقتضى التصور الذي قدمه ابن سينا للاستعارة، معرفة بالتشكيل الفني، وقد تقدّم الحديث في ذلك مصحوبا بما يتطلب من وقفة تأمل على المعاني المطروحة في طريق المستعير، ووظيفة الأسلوب البياني في المجال الادبي. وقد ضمن ابن سينا بخاطبه المعرفي توجيها لما ينبغي أن يكون عليه الاستعمال المعرفي للاستعارة؛ لتأدية المعنى المراد بأسلوب فني؛ يحقق الغاية البلاغية في الخطاب. ومن الوصايا التي جاءت في هذا المجال قوله:

((**ينبغي للخطيب[...] أن يأخذ الاستعارة والتغيير من جنس مناسب لذلك الجنس، محاك له غير بعيد منه، ولا خارج عنه**))[١]. فهذا توجيه معرفي يتعلق بالبعد المعنوي، من حيث إدراك وجه الشبه الذي تشتغل به الاستعارة .

ويعزز التوجيه في المشاكلة، والتوصية بوجه الشبه، والوضوح اللفظي، قوله: ((**وإذا لم يجد الخطيب للشيء اسما، فأراد أن يستعير له، فينبغي أن يستعير اسمه من امور مناسبة ومشاكلة، ولا يمعن في الاغراب بل يأخذ الاسم المحقق لشبيهه ومناسبه فتغييره إياه ليس مستعار المستعار ومغير المغير**))[٢] . وممّا يبين علّة الفائدة من الاستعارة، وسبب اللذة وما يتعلق بالبعد الاستعماليّ قوله: ((**واعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة، كما يستشعره الإنسان من مشاهدة الناس الغرباء، فانه يحتشمهم احتشامها لا يحتشم مثله المتعارف. فيجب على الخطيب ان يتعاطى ذلك حيت يحتاج إلى الروعة والتعجب** .))[٣]

ومن الجدير بالذكر قوله: ((**ثم يجب أن تكون المعاني التي يستعار منها معاني لطيفة معروفة محمودة قد استعملت في متعارف الكلام [...] فإن أمثال هذه الاستعارات قد صارت لفرط الشهرة كأنها غير استعارات، وأما الاستعارات التي لم تذع ولم تتعارف، فأكثرها منافية للخطابة. وإنما يجوز أن تختلف الاستعارات الغريبة في الكلام الشعري**))[٤] فقد تضمن التوجيه على صعيد المعاني المستعلة والتنبيه على لياقة التوظيف الذي يحقق غاية الخطابة، ويناسب فنية الشعر. الا أن الجديد في النص

---

(١)المصدر نفسه،، ص ٢٠٥.

(٢) المصدر نفسه،، ص ٢٠٦ .

(٣) الشفاء : ابن سينا، مصدر سابق، ص ٢٠٣ .

(٤)المصدر نفسه،، ص ٢٠٦- ٢٠٧ .

هو: أنّ المعاني الاستعاريّة، قد تصبح بالاستعمال واضحة مألوفة مما يفقدها روعة الدَلالة المجازيّة وقيمة العمل الفنية، فتستقر في ذهن العامة، بحيث لا تثير المتلقي، وقد يقصر بها جانب الوظيفة التي عن تأدية ما تحققه الاستعارات الجديدة من الاثارة والاقناع .

- **الوعي النقديّ والبلاغي بالاستعارة .**

منذ الجاحظ ومؤلفاته، ودَلالة مفردة (الاستعارة) في حقل النقد، والبلاغة، لم تخرج خروجا استعماليا بارزا عن الدَلالة اللغويّة، وإنّما جاءت محملة بمدلولها الوضعي، الذي يدّل على التبادل في الشيء، وتداوله ، وانتقاله بين اثنين بأخذه، وإرجاعه[١]. وعلى الرغم من هذا القدر المتقيّن من الدَلالة المركزية، والمتضمن للبعد التصوري للمفردة الذي استقر في ما بعد، باستعمالها، كمصطلح بلاغيّ، الا أنّ الوعي باستبدال الألفاظ في هذه المرحلة، لم يتبلور بحسب اشتراطات النقل البلاغي، من ضرورة المشابهة المسوغة وغيرها. إنما جاء كملاحظات حول نقل ألفاظ الشعراء، التجوّز في استعمالها بين المعاني، برؤية نقدية تلائم وعي العصر بقضية المجاز، وتتماشى مع الوعي بكبريات القضايا النقديّة، كقضية " اللفظ والمعنى"، و "القديم والجديد".

فالحكم النقديّ قائم بين تفضيل اللفظ وتعزيز الرؤية المجازيّة، وضرورتها في البيان العربي من جانب، و بين شرف المعنى وضرورة ملاحظة مسوغات الانتقال ولياقة التناسب. كل ذلك يعكس وعي الناقد بمقدار الضرورة البيانية، وحجم الحاجة البلاغية، للتفضيل بين القديم من أساليب الشعراء والجديد من الممارسات الشعرية، في ضوء متطلبات العصر النقديّ.

يكشف تحليل الجاحظ لإطلاق بعض التسميات عن الوعي النقديّ بالمجاز اللغويّ الذي يأتي عن طريق استعارة الألفاظ ، وتناقلها بين معنين وفق علاقة معينة تسوّغ الاستعمال غير الحقيقي في المعنى المجازيّ، الاستعاريّ. ففي قوله: ((**فلما بقي الخراب فيها وقام مقام العمران في غيرها، سُمّي بالعمران**))[٢]، العلاقة بين العمران والخراب علاقة التقابل على مستوى التضاد. أي أن معنى العمران وهو البقاء وقد استعمل لفظه على الضدّ وهو الخراب في تركيب اسنادي. وإطلاق الاسم على المعنى المضادّ لمعناه الوضعي وفق هذه العلاقة المجازيّة هو استعمال مجازي، وتسمية استعارية أطلقها الشاعر بوصفها طريقة من طرق البيان العربي. ليعبر بها عن مدة بقاء الخراب .

---

(١) ينظر: لسان العرب، لابن منظور، مصدر سابق ، ج٩، مادة " عور" .

(٢) البيان والتبيين ، مصدر سابق ، ج١ ، ص ١٥٢

والجاحظ يؤشر علاقةَ تسميةٍ ثانيةٍ، بعد استعمال نفس اللفظ للمعنى الضد، وهذه العلاقة الثانية تبتني على استعمال اللفظ الذي من شانه أن يطلق على معنى، وليس اسما له، فيطلق على ضدّه . قال: ((**ولكن لمّا قام العذاب لهم موضع النعيم لغيرهم، سُمّي باسمه**))[١]، فقد جعل السبب في إطلاق لفظة (نُزُلًا) في الآية، تسمية العذاب هو علاقةَ التضادِ ؛ لأنّ هذه اللفظة من الألفاظ الخاصة بالنعيم، لكن لعلاقة التضاد بينهما ساغ إطلاقها على العذاب، وناسب المقام في تحقيق الدَلالة.

وفي صورة استعارية ثالثة يحلل الجاحظ وجه الشبه بين شيئين لا تضاد بينهما، حيث قال: ((**ولكن لما قامت الملائكة مقام الحافظ الخازن سُمّيت به**))[٢]، فخزنة جهنم، حفظة في مكان لا يضيع فيه شيء، كما يعلل في تحليله، فمبرر الاطلاق، والتسمية، هو وجه الشبه بين الملائكة، بين الخزنة وبهذا المسوّغ جاءت لفظة (الحفظة) بمحمولها اللغويّ. وكذلك في قوله: ((**وجعل المطر بكاء من السحاب على طريق الاستعارة، وتسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه** ...))[٣]، بالاستعارة لغرض دلاليّ متعلق بوجه الشبه، المناسب للأطلاق في المقام، ولغرض وظيفيّ يتحقق باستبدال اللفظ واستدعاء محموله الوضعي في تحقيق الغاية من جانب اخر.

وهكذا بدأ الوعي النقديّ بتصور الاستعارة على أنّها استبدال اللفظ، ونقله بين المعاني من حيث استعمال الألفاظ في غير المعاني الحقيقية؛ من أجل إطلاق التسميات المختلفة. دون التعريف بالبعد التصوري الذي يجمع التطبيقات الاستعاريّة، والذي يمنع دخول الانواع المجازيّة، ومن غير توضيح لطبيعة العلاقة التي تسوغ الاستعمال. أو تقييدها بقيد المشابهة، أو بغيره. ولم يتضح الدور الوظيفي الذي قد تحققه الانتقالات الذهنية التي يبنى عليها التشكيل النقديّ في خطاب الشاعر أو الناقد [٤].

ويتقدم الوعي خطوة مع ابن قتيبة. فقد اتّجه لبيان محددات العلاقة، والمناسبات التي تسوغ النقل. فغني عن البيان قوله : ((**ونبدأ بباب الاستعارة؛ لأن أكثر المجاز يقع فيه. فالعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة، اذا كان المسمى بها بسببٍ من الاخرى ، أو مجاورا لها ، أو مشاكلا...**))[٥]، وما جاء فيه من توضيح نوع العلاقة: من سببية، ومجاورة ، ومشاكلة. ويضاف إلى

---

(١) نفسه ، ص ١٥٣.

(٢) نفسه، ص ١٥٣.

(٣) نفسه ، ص ١٥٣.

(٤) ينظر: الاستعارة، نشأتها وتطورها، د. محمد السيد شيخون، دار الهداية " للنشر والتوزيع " – مصر، ط ٢، ١٩٩٤، ص١٠.

(٥) تأويل مشكل القرآن ، مصدر سابق، ص١٣٤-١٣٥.

هذا التصريح ما قام به من شرح، وتوضيح، للأمثلة التي عرضها في باب الاستعارة، والتي ذكر فيه أنواعا من العلاقات المجازيّة الكثيرة من قبيل: العلاقة الزمانية في إطلاق النوء على النبات، والعلاقة المحلّية في إطلاق السماء على المطر، والعلاقة المسببية في إطلاق العَرَق على موضع الشدة ، والعلاقة الالية في إطلاق اللسان على القول، وعلاقة المشابهة في إطلاق الضحك على الارض والطلع، وغير ذلك من علاقات المجاز الكثير الذي أدرجه تحت باب الاستعارة [١].

وعلى الرغم من اقتفائه اثر الجاحظ في جعل المفهوم عاما الا أنّه تقدّم خطوة ثانية، بقوله: ((**وكان "بعض أهل اللغة" يأخذ على الشعراء أشياء من هذا الفن وينسبها فيه إلى الافراط وتجاوز المقدار، وما أرى ذلك الا جائزا حسنا على ما بيناه من مذاهبهم**))[٢]، وذلك التقدم هو افتراض مقدار للاستعمال الفني للمفردات في تجاوز المعنى الاصلي، وتفنيد رأي اهل اللغة وإبطال مؤاخذتهم على الشعراء؛ لتعمق الوعي النقديّ في مسألة تجاوز المعنى الوضعي بالنقل واستحسان ذلك.

وهذا الاستحسان بلغ موقعا نقديا بارزا في بديع ابن المعتز حتى صارت الاستعارة بابا من أبوابه تؤدي وظيفة معرفية، بوصفها معيارا نقديا. قال: ((**وهذا وأمثاله من الاستعارة مما عِيب من الشعر والكلام ، وإنّما نُخِبر بالقليل ليُعْرف فَيُتَجّنب**)) [٣]، في قول الشعر الموزون، ونظم الكلام المنثور.

وإذا كان ابن المعتز قد جعل الاستعارة من البديع، فقد نالت من الموقع البلاغي في خطابه صفة توضيح المعنى، والكشف عن جمالية التعبير الفني، وهذا ما جاء عن الاستعارة في كتاب الوساطة حيث قال: ((**الا ما حسن به من حسن الاستعارة اللطيفة، التي كسته هذه البهجة ...**))[٤]، ومن هنا نجد: أنّ الوعي النقديّ اتجه صوب تحديد المفهوم، ونوع العلاقة، والوظيفة؛ لذلك قال:((**ولست أرى هذا وما أشبهه استعارة[...] فهو إمّا ضرب مثل أو تشبيه شيء بشي؛ أنما الاستعارة ما اكْتُفِي فيها بالاسم المستعار عن الاصل، ونقلت العبارة فجعلت مكان غيرها. وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه وامتزاج اللفظ بالمعنى؛ حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الاخر**))[٥].

---

(١) ينظر: المصدر نفسه :١٣٤-١٥٠ .

(٢) نفسه ، ص ١٧٢-١٧٣.

(٣) البديع، لابن المعتز، مصدر سابق ، ص ٣٤.

(٤) الوساطة بين المتنبي وخصومه، مصدر سابق ، ص٣٢.

(٥) المصدر نفسه ، ص ٤١.

فالمفهوم يتضح عن طريق المغايرة الأسلوبية التي جسّدها بالتفريق بين التشبيه، وضرب المثل، والاستعارة. ثم التصريح بنقل العبارة، وبالكفاية المعنوية عن المعنى الاصلي، والتي تتحقق عن طريق تقريب الشبه، والمناسبة، وهذا ما يحدّد يشخّص نوع العلاقة الفنية، بين المستعار والمستعار له، ومع استحسان الامتزاج، استبعاد المنافرة والاعراض، يكشف عن الوظيفة الجماليّة للاستعارة.

ومع تقدم الوعي بالاستعارة يقترب النظر النقديّ من وضع حدود معرفية لهذا الأسلوب البياني، وتتضح معالم التجنيس الفنية لهذه الممارسة البلاغية، في الشعر والنثر، خصوصا وأنّ النقد لم يتخلص من السياقات الثقافية الموجّهة. ولم ينفصل خطابه عن الخطاب البلاغي، لذلك من الطبيعي أنّ يتبلور مفهوم الاستعارة إلى النظر إليها بأنّها: ((**تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة. والفرق بين الاستعارة والتشبيه أنّ – ما كان من التشبيه– بأداة التشبيه في الكلام فهو على أصله، لم يغير عنه في الاستعمال، وليس كذلك الاستعارة، لأن الاستعارة مخرج ما العبارة [ليست] له في أصل الوضع**))[1]. فالوعي النقديّ السابق تجلّى في هذا النص بإعادة قضية النقل، وتعليق العبارة، على مغاير، خارج دائرة الوضع اللغويّ؛ لغرض الابانة. و الرؤية البلاغية تتضح في التفريق بين التشبيه، والاستعارة من حيث أصالة الدَلالة المطابقة للوضع في إطلاق التشبيه، وجمالية الانزياح الدلالي في الأسلوب الاستعاريّ عند الاستعمال .

ومما تجدر الإشارة إليه هو أن الصفة التي يحاول المتكلم استعارتها لا بدّ من أن تكون ثابتة في مرحلة سابقة في ذهن المتكلم، ومقطوع بصحة ثبوتها في المستعار منه، وهي جديرة بأن تحقق الغرض المنشود بعد النقل. فليس كل صفة يمكن نقلها من موصوفها الوضعي الحقيقي، فربما لا يمكن استعارتها، أو لا يمكن تعليق العبارة بها على هذا المستعار له؛ لذلك و مع علاقة التشابه بينهما و المسوغة لذلك، لابد من التأمل في الصفة المنقولة ؛لأنها بؤرة التركيز الاستعاريّ، ووجه الشبه، والمدعى ثبوته عن طريق التركيب الاستعاريّ في الاستعمال المجازيّ.

ولذلك اتجه الوعي النقديّ و البلاغي، إلى بيان أركان الأسلوب الاستعاريّ: بأنّ في كلّ ((**استعارة فلابد فيها من أشياء: مستعار ومستعار له، ومستعار منه فاللفظ المستعار قد نقل عن أصل إلى فرع للبيان. وكل استعارة بليغة فهي جمع بين شيئين بمعنى مشترك بينهما يكسب بيان أحدهما بالاخر بالتشبيه الا أنّه بنقل الكلمة. والتشبيه بأداته الدالة عليه في اللغة**))[2]، فالارتباط

---

(١) النكت في إعجاز القرآن ، الرماني، مصدر سابق، ٨٥–٨٦ .

(٢) النكت في إعجاز القران، مصدر سابق، ص ٨٦.

هذه الاركان يقوم على أن هناك دَلالة حقيقة لغوية، تكمن في كل تركيب استعاري، وإطلاق وضعي يسبق الاستعمال، ومشابهة تسوغ عملية النقل دون أداة.

واللازم من ذلك هو أنّ علاقة التشبيه في البناء الاستعاريّ تكشف عن وعي الذهن بإدراك وجه الشبه، ومناسبته في الاطلاق، وإدراك أن الاستعارة هي التشكيل الذي لا تنوب الحقيقة عنه في إيصال غرض المتكلم، و أنّما هي الأسلوب البياني التي يكون أبلغ من الحقيقة في ثبوت الصفة المنقولة إلى المستعار له، وتكون أشد ثبوتا، وأجلى بيانا، وأكثر إُثارة ، وإقناعا[١].

إنّ الاستعارة هي الحكم على التشبيه بالقوة، والاثبات وهي الادعاء بأن العلاقة التشبيهية قائمة على نحو شديد التعالق، قوي الاثبات، إلى درجة ثبوت وجه الشبه في الطرفين بنفس الرتبة، والقوة وهذا ما يمنحها المزية، والفضيلة في الحضور البلاغي، والتعبير البياني. فهي تضيف إلى التشبيه حكما، تثبيتا، وتقوية، وتنتج بذلك معرفة بقوة العلاقة، ومحاولة الاقناع بثبوتها في الطرف الثاني بنفس القوة التي تثبت تفيها بالطرف الاول ،((**فليس تأثير الاستعارة إذن في ذات المعنى وحقيقته ، بل في إيجابه والحكم به**))[٢]. وربما تفوق ذلك بان تكون في المستعار له أقوى من حيث إنّها جديدة غير مألوفة وغريبة غير معروفة وبذلك تحقق البعد الوظيفي لها في التخييل الشعري والإقناع الخطابيّ .

(١) المصدر نفسه، ص ٨٦– ٩٠ .

(٢) دلائل الاعجاز: مصدر سابق ، ص ١١٤.

المبحثُ الثاني

الأبعاد الدلالية والوظيفية في التشكيل الاستعاري

- **المجاز اللغوي الاستعاري**

إن الاستعمال المجازيّ لأيّ لفظ يشكّل حركة لفظية تكشف عن الإطلاق على غير ما وضع له في أصل اللغة، عن طريق استبدال الدوّال اللفظية، وتغييرها من معنى لآخر، بعد قطع العلاقة الدَلالية القائمة بين اللفظ ومعناه الحقيقي، وإنشاء دَلالة أخرى عن طريق نقل اللفظ إلى المعنى الجديد، وفق علاقة معنوية، بالاعتماد على قرينة مانعة من إرادة المعنى الوضعي، و صارفةٍ القصدَ إلى المعنى الثاني.

ومن دون توغل في نشأة الارتباط بين اللفظ والمعنى، وأصل العلاقة بين الدال والمدلول في الاستعمالات اللغوية، وما قيل في ذلك من اعتباطية العلاقة، أو قصدية الاستعمال، فمن الضروري ذكرُ الجانب المنطقي للانتقالات الذهنية، التي يستقر عندها الإطلاق الحقيقي في المعاني الوضعية، ومن ثّم يمكن الكلام عن عملية الاستبدال والنقل. فعند التأمل في العمليات العقلية يلاحظ: بأنّ ((**المعاني هي الصور الحاصلة في الاذهان عن الاشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عُبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظُ المعبّرُ به هيئةَ تلك الصورة الذهنية في أفهام**

السامعين وأذهانهم. فصار للمعنى وجودا آخر من جهة دلالة الألفاظ ...))[1]وبذلك تكون الألفاظ معبّرة عن العلاقات الذهنية القائمة بين المعاني الذهنية والموجودات الحقيقية العينية، وهذه الوظيفة الدلالية للألفاظ تحقق غرضها في أفهام السامعين، وأذهانهم.

وهناك عملية خفية تقع قبل وقوع عملية الاستبدال وعملية النقل، وهي عملية التناظر بين المعاني عن طريق معرفة وجوه الانتساب بينها، والعلاقات المناسبة التي تربطها؛ ليصحّ للفظ الواقع بين مجالين مختلفين، الانتقالُ من أحدهما الى الاخر، بما يترتب على ذلك من دلالة جديدة، وفائدة أخرى. فالتناسب بين المعاني؛ لتماثل، أو تضاد، أو تشابه، منطلقات طرق البيان، كالمجاز، والتشبيه، والاستعارة، وغيرها، من أجل بيان المعاني، والكشف عن علاقات الألفاظ بها [2] .

فلا بّد من الوقوف على معرفة أبعاد الاشتغال الاستعاري، من فكرة استبدال الألفاظ في تشكيلها إلى تحليل علاقاتها بين المعاني، وحقيقة علاقة المشابهة بين طرفيها؛ لأنّها ممارسة بيانية محددة، وطريقة بلاغية خاصة، وباعتبار أن علاقة المشابهة هي واحدة من العلاقات الدلالية المجازية، ونوع من أنواع المسوغات الفكرية التي تسمح للذهن بالاستبدال بين الالفاظ، أو بالانتقال المعاني، أو بالادعاء: أن المعاني متداخلة في جنس واحد مشتركة في حقيقة واحدة.

فمن الضروري – قبل البداية– أن يتّجه الوعي إلى: ((**أنّ المجاز أعمّ من الاستعارة لأنها كما سيأتي: "عبارة عن نقل الاسم عن أصله إلى غيره للتشبيه بينهما على حد المبالغة" وظاهر أنّه ليس كل مجاز فهو للتشبيه، وأيضا فليس كلّ مجاز من باب البديع، وكلّ استعارة، فهي من باب البديع، فيلزَم أن لا يكون كل مجاز استعارة[...] فظهر وجوب تخصيص اسم الاستعارة بما كان النقلُ لأجل التشبيه على سبيل المبالغة**))[3].

ومن الضرورة بمكان أن يُشار إلى الاختلاف الواقع في التشكيل الاستعاري وما يقع على مستوى الالفاظ والمعاني، من حيث المجال اللفظي والمجال العقلي، لتحديد هوية الاستعارة البلاغية. فقد ((**اختلفوا في الاستعارة أهي مجاز لغوي أو عقلي، فالجمهور على أنّها مجاز لغوي لكونها موضوعة للمشبه به لا للمشبه ولا لأعّم منهما. وقيل إنها مجاز عقلي لا بمعنى إسناد الفعل أو معناه الى ما**

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الادباء، مصدر سابق ، ص ١٨ .

(٢) ينظر : المصدر نفسه، ص ١٣– ١٥.

(٣) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، الإمام فخر الدين الرازي، تح : د. نصر الله حاجي مفتي اوغلى، دار صادر– بيروت ، ط١، ٢٠٠٤، ص ١٠٠.

هو له بالتأوّل، بل بمعنى أنّ التصرف فيها أمر عقلي لا لغوي لأنها لم تطلق على المشبه الّا بعد ادّعاء دخوله في جنس المشبه به فكان استعمالها فيما وضعت له، لأن مجرد نقل الاسم لو كان استعارة لكانت الاعلام المنقولة كيزيد ويشكر استعارة ...))[1].

وممّا يمكن التعويل عليه في هذه المسالة هو: أن الاستعارة – بكلا الاتجاهين– تتحقق ببعدها المجازي بالخروج عن مقتضى الأصل اللغوي، وخلق دلالة غير وضعية. فهي محاولة استعمال تتوقف على معرفة المعنى الأول، وعلى علاقته المعنى الثاني، وأن وجه الشبه في هذه العلاقة هو الذي يسوغ للاستعارة تشكّلها على صعيد الألفاظ واستبدالها، والمعاني وانتقالها، بما يقتضي ذلك من إنتاج معرفة تصورية أو تصديقية وما يترتب عليها من غرض وبعد وظيفي

- **مبدأُ الاستبدالِ في الاستعارةِ**

ومبدأ الاستبدال في الاستعمال اللفظي، هو نتيجة علاقة المشابهة بين المعاني، يقع ضمن الحدود الاستعارية لهذا الأسلوب البلاغي، يقوم على وعي نقدي بتحسين الألفاظ، وبتجميل الكلام، وبالجودة في الايضاح والكشف، مع مبالغة في اثبات اللفظ الاستعاري في المعنى الجديد. ولذلك فـ ((**الأقرب أن يقال :" الاستعارة، ذكر الشيء باسم غيره، واثبات ما لغيره له، لأجل المبالغة في التشبيه" [...] ولك أيضا أن تقول : الاستعارة، عبارة عن جعل الشيء الشيء أو جعل الشيء للشيء لأجل المبالغة في التشبيه))**[2]

فالاستعارة من العلاقات التي تحكم المعاني الذهنية بعلاقة المشابهة بين المعاني. بما يدرك الذهن وجوه التشابه بينها، والاقتراب من بعضها، و بما في ذلك من موهبة للإدراك، حتى ساغ الاستبدال على المعنى، وصحّ استعماله في أسلوب من أساليب المجاز وهو الاستعارة. و((**لقد بيّن النقاد والبلاغيون العرب القدماء أن الاستعارة هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة، ولعل الجاحظ [...] أول من عرّف الاستعارة في الادب العربي ...))**[3]، وقد نقل قول الجاحظ: ((**وجعل المطر بكاء من السحاب على طريق الاستعارة، وتسمية الشيء باسم غيره إذا قام**

---

(١) موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، مصدر سابق ج١ ، ص ١٥٨ " مصطلح " استعارة " .

(٢) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ، مصدر سابق، ص ١٣٣ .

(٣) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، د. يوسف ابو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع– عمان، ط١، ١٩٩٧، ص ٦٤.

مقامه ...)) [1]بعد ما استعرض الجاحظ بعض النماذج البيانية، وحللها، وبيّن ما اسْتُعمل فيها من لفظِ بدلاً عن لفظِ بشرط لياقة المقام عند الاستبدال .

وبالمقارنة بين وعي الجاحظ بمفهوم الاستعارة وتجسيد ذلك في خطابه النقدي يتضح: أنّ استبداله لفظا بلفظ كاشف عن لياقة مقام اللفظ البديل في المعنى الاستعاري. ففي قوله: ((**والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع الى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان**))[2]، فقد صاغ مجازات استعارية، بعقد علاقة المشابهة بين المعنى والمرأة، وقوامها استبدال الألفاظ التي تكون للمرأة بدلا عن الألفاظ التي تأتي للمعنى. فكما يُكشف القناعُ عن رأس المرأة فكذلك البيان يكشف المعنى المغطّى بالقناع. وكما يُهتك الحجابُ دون المرأة المستورة، فكذلك المعنى الذي هو الضمير الخفي يُهتك دونه الحجابُ، وواضحة في ذلك عملية الاستبدال.

وكحالة معاشرة للمرأة ومباشرتها المختزلة في دلالة لفظة الإفضاء، كذلك المعنى يُباشر بوصفه الحقيقة التي يجب أن يصيبها السامع ويستلذ بالوصول اليها. وفي دلالة الإفضاء على اتّساع الفضاء والمكان مشابهة للمعنى الذي يتوسع فيه السامع ويتجول في فضائه بعد ضيق المعرفة وغموض الدلالة فيفضى إليه عن طريق البيان . وفي الوصول خلسة، والانتهاء الى العدو بغتة في دلالة لفظة الهجوم أيضا هناك مشابهة للمعنى بالخيل. وشبيه هذا ما يستعار به هذا اللفظ في هجوم العلم على حقائق الامور[3].

و في أسلوب استعاري آخر، علاقة مشابهة ثانية بين البيان والرجل، فقد أسند لما يندرج تحت لفظ (**البيان**) ما يصلح من أفعل الرجل، من حيث كشف القناع، و هتك الحجاب، والإفضاء من جانب آخر. فقد ترك ألفاظ الأفعال التي يمكن أن تشتق من مادة البيان، مستبدلا ذلك اللفظ بلفظ (**يكشف**)، و (**يهتك**)، و (**يفضى**)، و (**يهجم**)، وكأنّ الصورة التركيبية التي تتشكل هي البيان والمعنى من جانب، والرجل والمرأة من جانب أخر.

فيفعل البيان للمعنى، ما يفعل الرجل للمرأة ، وعلى ذلك جاءت المعاني الاستعارية لائقة في قيامها مقام المعاني الأصلية فناسب وضع الألفاظ الحقيقية إلى المعاني المجازية بعلاقة الاستعارة والقرينة بمنعها عن إرادة المعنى الأول ، وصرفها إلى المعنى الثاني هي القرينة المقامية .

---

(١) ينظر البيان والتبيين، مصدر سابق، ج١، ص ١٥٤.

(٢) المصدر نفسه، ج ١ ، ص ٧٦.

(٣) ينظر : لسان العرب، مصدر سابق، الأجزاء : ج٨ : مادة "ضمر" ، و ج١٠: مادة "فضا"، و ج١١: مادة "قنع"، و ج ١٥: مادة "هجم" .

و المشابهة بين الطرفين (بيان – رجل)، و(معنى – امرأة) حققت دلالات استعارية بخروج الألفاظ عن مواضعها الحقيقية، وخروج التراكيب الإسنادية كذلك عن أصل الإسناد في اللغة العربية – بناء على القول بالاستعارة في التراكيب– فهذه دلالات مجازية واستعمالات استعارية على صعيد المشابهة تحقق فوائدها البلاغية في الإثارة والانفعال بالتلذذ عبر صورة الرجل والمرأة، وكذلك للتوضيح، ولبيان أنواع البيان بما هو مألوف، ومعروف عند العامة من الأفعال التي يقوم بها الرجل، والتي تقتضي الجرأة، والإقدام، والثقة؛ وصولا إلى الغايات الصعبة، بأية طريقة فنية توصل إلى الكشف، و بأيّ أسلوب بلاغي يحقق البيان.

وعلى القول بالاستبدال اللفظي فإن الدلالات التي ينتجها المجاز الاستعاري تبقى في حدود التصورات اللفظية، التي تقوم بشرح المعاني الغامضة، دون الوصول إلى المعاني الكلية المقصودة من التركيب، وما تتأثر به من سياقات معرفية، يجعلها موارد للحكم و للتصديق.

ومن هنا((**ترى النظرية الاستبدالية أن الاستعارة لا تتعلق إلا بكلمة معجمية واحدة بغض النظر عن السياق الواردة فيه، ويكون للكلمة معنيان: معنى حقيقي ، ومعنى مجازي، وتحصل الاستعارة باستبدال كلمة مجازية بكلمة حقيقية.**))[1]، فالحركة الاستبدالية لفظية يدّل بها لفظ على معنى لفظ ثان على المعنى، بقرينة للاحتراز من معنى اللفظ المستبدل ؛لأنّه المعنى الحقيقي الذي يرافقه مرافقة الظلّ .

ولكن الملاحظ أن الاستبدال اللفظي ليس مقطوعا عن النقل المعنوي. فـ ((**قد عرف ارسطو الاستعارة بقوله : " الاستعارة هي نقل اسم شيء إلى شيء آخر" ويمكن أن تعني كلمة "نقل" في تعريف ارسطو السابق استبدال، أي استبدال لفظ بلفظ ، وقد تعني كذلك نقل المعنى من تعبير إلى تعبير آخر**))[2] ؛ لما بين الألفاظ والمعاني من قوة ترابط تستدعي التلازم بين الاستبدال، و النقل.

ففي الاستعارة –على القول بالاستبدال اللفظي– يرافق الحركة اللفظية، حركة عقلية وهي حضور الصورة الذهنية للشيء الذي لم يوضع له اللفظ في أصل اللغة، بما يقتضي هذا الحضور من اثبات صفة من صفات المدلول الحقيقي، للمدلول الاستعاري. فالتلازم بين الحركتين دائم، والتجاذب بينهما حاضر جدا؛ لذلك فـ ((**المشهور: أنّ الاستعارة صفة للفظ، وهو باطل؛ بل الحق أنّ المعنى يُعار أولا بواسطة اللفظ .**)) وأدلّ ما يدلّ على ذلك هو : ((**إنّ العقلاء يجزمون أنّ الاستعارة أبلغ من**

(١)الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، مصدر سابق ٥٤.

(٢) المصدر نفسه ، ص ٤٧.

الحقيقة؛ فإن لم يكن نقل الاسم تبعا لنقل المعنى، لم يكن فيها مبالغة. لأنه لا مبالغة في إطلاق الاسم لمجرد الاسم عاريا عن معناه)) [١].

وعلى ذلك فإن التشكيل الاستعاري الذي قدّمه الجاحظ، وعلى الرغم من إيحائه بالاستبدال اللفظي، والصياغة الجمالية المثيرة، إلا أنّه يعكس مشروع الجاحظ من البلاغة، وموقفه من البيان والتبيين. فالمعاني التي هي مطروحة في طريقه بحاجة إلى ألفاظ يعبّر بها بقوة البيان، ووضوح الدلالة عن حقيقة التبيين وما يتوقف عليه من غاية في الفهم والإفهام . قال ((**لأن مدار الامر والغاية التي اليها يجري القائل والسامع ، إنما هي الفهم والأفهام؛ فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى ، فذلك هو البيان في ذلك الموضع**))[٢]، وبذلك يكون استبداله الالفاظ مقرونا بنقله للمعاني التي يريد إيصالها والتي تدور في مجال إطلاق الحكم في مسألة البيان، وذكر أنواعه.

وعلى القول بالاستبدال، وجمال البيان اللفظي، لا يتضح الغرض كاملاً من قوله ((**ولكل واحد من هذه الخمسة صورةٌ بائنةٌ من صورة صاحبتها، وحليةٌ مخالفةٌ لحلية أختها وهي التي تكشف لك عن أعيان المعاني في لجملة، ثم عن حقائقها في التفسير، وعن أجناس أقدارها وعن خاصها وعامها** ...))[٣]، فالتفريق بين أصناف الدلالات على المعاني، اقتضى تشبيه الدلالات، بالصواحب والأخوات، واستعمل ما يكون للصاحبة من صورة بائنة، وحلية مخالفة، في الدلالات على مستوى الاستعارة والتسمية اللائقة بالمقام، لما في الصورة من جمال وتعبير، ولما في الحلية كذلك.

وقد جعل العلاقة التشبيهية دالة على أنّ المعاني متباينة فيما بينها، من حيث الحقيقة بالجمال الفني، ومخالفة لبعضها، من جانب الألفاظ التي تتحلى بها، من ثم يسترسل بالبعد الوظيفي لهذا الاستعمال الاستعاري، مؤكدا المعاني التي استدعاها والدلالات التي عقد علاقاتها. وليس ذلك الّا توظيفا لجمال الاستعارة الدلالي في تقديم معرفة بالدلالات المختلفة .

فالقول بالاستبدال يضع الوعي النقدي في اشتغال دائم على البحث في التغيير اللفظي والتحسين الكلامي بانتقاء مفردة وقطعها عن مدلولها الوضعي وجعلها بديلة عن مفردة أخرى تخفى من النطق وتبقى على علاقاتها الوضعية دون ذكر لها في التشكيل، بينما يكون الذكر للفظ البديل. والقصد البلاغي يتجاوز المذكور والمستبدل ويتجه الى المستور . ومن ذلك قول الجاحظ : ((**قال**

---

(١) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، مصدر سابق، ص ١٣٤ .

(٢) البيان والتبيين ، مصدر سابق ، ج١،ص ٧٦ .

(٣) البيان والتبيين، مصدر سابق ، ج١، ص٧٦.

بعض جهابذة الألفاظ ونقّاد المعاني...))[1]. الذي وظّف فيه لفظة (**جهابذة**) و لفظة (**نقاد**) على صعيد الاستعارة في قضية اللفظ والمعنى، بوعي نقدي بضرورة الاستبدال.

وشرح ذلك هو: أن لفظة (**الناقد**) استعملت بالاصطلاح الأدبي على الممارسات التي تعنى بالتمييز بين جيد الشعر و رديئه، بعد استعمال مصطلح العلم بالشعر، ومصطلح صناعة الشعر على المعنى نفسه [2]. واستعمالها يكشف عن علاقة مشابهة عقدت بين الشعر، و الدراهم، بجامع التمييز بين الجيد والرديء، في الدراهم أصالة، وفي الشعر على سبيل الاستعارة. وقد استعملها الجاحظ بالمعنى الاصطلاحي بعد إضافتها إلى المعاني إضافة إسنادية . والقصد من ذلك هو أنّ المعاني هي التي تشابه الدراهم، لا مطلق الشعر. وبذلك يكون مجال الاستعمال أضيق دائرة، وأخص إطلاقا . وأصبحت المعاني في خطاب الجاحظ هي التي تقابل الدراهم والناقد من يميز الجيد من الرديء في معاني الشعر .

وأما ألفاظ الشعر فقد عقد الجاحظ علاقة المشابهة بينها وبين الدراهم أيضا، ولكن الاستعمال يمتاز بوعي ودقة في التوظيف. فقد عمد الجاحظ إلى استعمال كلمة (**جهابذة**) مضافة في التركيب، إلى الألفاظ؛ ليدل على دقة في التمييز، وخبرة في الممارسة؛ لانّ ((**الجِهْبِذ، بالكسر: النقّاد الخبير**))[3]، وهنا أيضا لم يعقد المشابهة بين الشعر والدراهم، وإنما بين الألفاظ التي هي جزءٌ من كلّ. وهذا الفهم هو أقرب الى المجاز المرسل، وعلاقات الألفاظ المستبدلة على المعنى الواحد؛ لملابسة للمعنى، كعلاقة الجزء و الكل من المعاني ، أو غير ذلك ممّا ذكر في علاقات المجاز المرسل.

ومن حيث الاستعارة تكون الملابسة هنا المشابهة مع جزء الشعر سوغت استبدال مصطلح (ناقد الشعر) بـ (**ناقد المعنى**)، وهذه المغايرة لفظية؛ وعلى ذلك يكون القول بالاستبدال هو بداية الوعي النقدي بالعلاقة الاستعارية، هذا من جانب المعاني. ومن جانب الألفاظ فنقطة انطلاق الفهم البلاغي هي استبدال لفظة (**الناقد**) بلفظ (**جهابذة**) وهو أخص مطلقا، من حيث أنّه يصدق على الناقد الخبير. وبهذا القيد الاحترازي يكون لفظ الاستبدال اللفظي مقصودا لتحقيق الاثارة والجمال اللفظي من حيث التنويع والانتقاء بين الالفاظ .

---

(١) المصدر نفسه ،ص٧٥.

(٢) ينظر: المصطلح النقدي مصدر سابق، ص ٣٨٤.

(٣) المعجم الوسيط ، الفيروز آبادي، تح : مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة – بيروت ، ط٨ ،٢٠٠٥ ، ٣٣٢

ومن جهة اخرى ، فإن الالفاظ في نظر الجاحظ هي التي تحتاج الى عناية نقدية فائقة، وإمعان نظر دقيق. فالبيان مشروعه، والتبيين غايته، وبذلك يكون قد استعار ألفاظا يعرفها العامة ويميزها العلماء ويقنع بدلالاتها أهل المناظرة؛ لما للجاحظ من وعي في الاستعمال، ودقة في الاختيار، وقوة في التضمين، ومهارة في التوظيف.

و يؤكد ذلك، قول الجاحظ: ((**وإنّما يُحيي تلك المعاني ذكرُهم لها، وإخبارُهم عنها، واستعمالُهم إيّاها. وهذه الخصالُ هي التي تقربُها من الفهم، وتجليها للعقل ، وتجعلُ الخفي منها ظاهر والغائب شاهدا والبعيد قريبا [...] وكلما كانت الدلالة أوضح وافصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع. والدلالةُ الظاهرةُ على المعنى الخفي هو البيانُ الذي سمعت اللهُ عز وجل يمدحُه، ويدعو اليه. وبذلك نطق القرآنُ ، وبذلك تفاخرت العربُ، وتفاضلت أصنافُ العجم**))[1]

والمعنى من ذلك هو أن المعاني المطروحة في الطريق وإن كانت بحاجة إلى نظر نقدي ووعي بلاغي في تركيبها ونظمها، الا أن الالفاظ تحتاج الى جهابذة من النقاد ينظرون الى الألفاظ بما عندهم من خبرة في النقد .

- **مبدأ النقل في الاستعارة**

عند التأمل في الطرق البيانية المختلفة التي سبيلها إيراد المعنى الواحد، يتضح: أنّ البيان وسيلة الكشف عن المعاني الغامضة، وآلة الوصول إلى المقاصد الخفية، وذلك ما يقتضي النظر في قضية اللفظ والمعنى، بوصفهما شريكين في العملية البيانية. وفي مجاز الاستعارة يكون الأمرُ أكثرَ تعقيدا، وأعمقَ تأمّلا ؛ لأنّ العلاقة لا تكون إلا محكومة بتصور الطرفين وإدراك وجه الشبه، من جانب، ونقله بالتعبير إلى المدلول الاستعاري الجديد من جانب آخر. فالاستعارة فنّ متكوّن من فنّين، وأسلوب متشكل من أسلوبين: وهما المجاز، والتشبيه. وهي مظهر استبدال ألفاظ تتعاقب على معنى واحد، وميدان انتقال اللفظ الواحد بين معان متعددة، لا يصل الى حد الوضع الذي هو عليه مع معناه الوضعي ، وإنّما استعمال محدد بعلاقة مسوغة، وقرينة متحكمة.

وهذا ما يضع الوعي النقدي بالاستعارة موضع التوسط بين الطرفين– اللفظ والمعنى– منطلقا من مجازية الاستعمال، وصحة النقل، وفق علاقة المشابهة. وعلى الرغم من أنّ ذلك يقع في الاستعارة وغيرها، ويعمّ ويشمل الكثير من الاستعمالات اللغوية كالنقل، والارتجال، والاشتراك، إلا أنّ الألفاظ

(١) البيان و التبيين، مصدر سابق، ج١ ، ص ٧٥.

المستبدلة، وما يصاحبها من نقل بين المعاني في ضوء علاقة المشابهة في الاستعارة، ضمن علاقات المجاز اللغوي الكثيرة، و بضرورة وجود القرينة تقطع احتمال وصول اللفظ الى حدّ الوضع، وتمنع قصدية المعنى الحقيقي الذي يكون حاضرا جنبا إلى جنب المعنى الاستعاري؛ لتبادره الدائم عن طريق العلاقة الاصلية، المحددة بوجه الشبه المنتزع منه .

فمن الواضح: أنّ أسلوب الاستعارة ليس استبدالا لفظيا فحسب، ((**وإنما هو استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها** ...))[١]. فالمعرفة هي مدار الاستبدال، ومحور النقل، الذي يحقّق الفائدة في تعريف ما لم يكن معروفا قبل الاستعارة. فالنقل باب المعرفة . وبالمعرفة يكون التأثير والإقناع؛ ولضرورة التأمل في النقل، قيل: ((**واما التطبيق والاستعارة[...] فلا شبهة أن الحسن والقبح لا يعترض الكلام بهما إلّا من جهة المعاني خاصة[...] أما الاستعارة فهي ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل. والتشبيه قياس والقياس يجري فيما تعيه القلوب وتدركه العقول وتستفتى فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع والآذان.**))[٢]، فالاستعارة قياس ينتج معرفةً مؤثرةً في النفوس، ومقنعة في العقول، من حيث دلالة اللفظ في دائرة المعاني والتنقل بينها بقصدية عالية.

ومن هذا القياس المؤثر والمقنع، نقل لفظة (العيار) من السوق ودلالتها على عملية الوزن والكيل، إلى استعمالها كاستعارة في حقل الأدب؛ فصارت اسما لمصنف نقدي، يروم صاحبه وزن الشعر بما في وعيه النقدي: من معايير لفظية، ومعنوية، قال عنها : ((**وعلى هذا التمثيل، جميع الخصال التي ذكرناها. فاستعملت العرب هذه الخلال وأضدادها [...] وشعبت منها فنونا من القول وضروبا من الأمثال وصنوفا من التشبيهات ستجدها على تفننها واختلاف وجوهها في الاختيار الذي جمعناه ، فتسلك في ذلك منهاجهم، وتحتذي على مثالهم** ...))[٣]، فقد عقد مقارنة بين النماذج الشعرية، وبين العيار بالمدلول الحقيقي. وقد أدرك الجانب المشترك بينهما، ووجه الشبه الجامع لهما، فعقد علاقة مشابهة مسوغة لنقل اللفظ من المعنى الحقيقي، إلى حقل الاستعمال المجازي .

ومن أبرز ما جاء في عيار الشعر من استعارات تكشف عن العناية بالنقل اللفظي، وقصدية الاستعمال، قول المصنف : ((**فأما الأبيات التي أغرق قائلوها في معانيها**...))[٤]، فمن علاقة

---

(١) كتاب البديع : لابن المعتز، مصدر سابق، ص ١١.

(٢) أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص ٢٠.

(٣) عيار الشعر، مصدر سابق، ص ١٩.

(٤) المصدر نفسه، ص ٥١ .

التشبيه بين الأبيات والبحر، بجامع الإغراق، بما يحمل من دلالة الرسوب في الماء، والغمر فيه. وقد قصد هذا المعنى في الأبيات؛ مدحا بأصحابها، بعمق استعمالاتهم، وواسع دلالاتهم، ودقيق ألفاظهم؛ فجعل ذلك الشعر العربي المغرق بجمال أساليبه وعميق دلالاته عيارا للشعر في حقل النقد. وق أفاد من نقل اللفظ من معناه الاول الى المعنى الاستعاري .

وما يؤكد الغرض الأساس من استعارته العيار للشعر في هذه الابيات، ما ذكره في شرح بعضها، كقوله: ((**فهذه كلمة جامعة لمعان كثيرة [...] فانظر إلى لطفه في قوله[...] ليكون أشد مبالغة في الوصف [...] وقد سلك جماعة من الشعراء المحدثين سبيل الأوائل في المعاني التي أغرقوا فيها ...**))[١] كذلك قوله: ((**فهذه الأشعار وما شاكلها من أشعار القدماء والمحدثين أصحاب البدائع والمعاني اللطيفة الدقيقة تجب روايتها والتكثر لحفظها .**))[٢]، فالعيار الفني الذي يعتقد به في شعر القدماء والمحدثين هو خارج حدود الزمن، وهو المعيار النقدي الذي يقوم على المعاني التي تغرق المتلقي في بدائع الذوق، وعمق الاتساع الدلالي .

ومن استعارات عيار الشعر قول المصنف : ((**وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سُبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه..**))[٣]، فقد عقد علاقة بين المعنى، وبين من يُعطى ثوبا للكسوة، أو كسوة الارض إذا تغطت بالنبات[٤] بجامع هو إظهار الشيء بالكسوة في حلّة جديدة لطيفة؛ لذلك قال: ((**يحتاج من سلك هذه السبيل إلى ألطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها، وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها، فيستعمل المعاني المأخوذة من غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد معنى لطيفا في تشبيب أو غزل استعمله في المديح،[...] وإن وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف الانسان...**))[٥] فيكون له فضل وإحسان في هذا العطاء وهذا ما ينسجم مع نظره النقدي، في وضع معيار الجودة خارج التحديد الزمني. ضمن رؤيته النقدية والبلاغية في موازين عيار الشعر العربي.

---

(١)نفسه ص ٥٣.

(٢) نفسه، ص ٦٩.

(٣) عيار الشعر، مصدر سابق ، ص٧٩ .

(٤) ينظر: لسان العرب، مصدر سابق ، ج ١٢ ، مادة " كسا" .

(٥) عيار الشعر مصدر سابق ، ص ٨٠ .

ومن الغني عن البيان التأمل في نقل لفظة (نقد) إلى حقل الأدب، فهي إن كانت استعارة تقوم على تشبيه الشعر بالدراهم من حيث تمييز الجيد من الرديء منها، والزيف فيها. إلّا أنّها عاشت في العصور الأدبية العربية طويلا، وأصحبت من الالفاظ المألوفة، والاستعمالات المعروفة، وكأنها حقيقة عرفية ، يتبادر من حضورها في الذهن حضور صورة الممارسات الأدبية التي تعنى بقراءة الأدب العربي الإبداعي قراءة فاحصة مميزة الجيد من الرديء.

وما يجب الالتفات إليه، هو توظيف هذه الاستعارة في تسمية مصنف نقدي؛ للتعبير عن القيمة الفنية التي في هذا الجهد الأدبي، والذي قال عنه صاحبه: ((**ولم أجد أحدا وضع في " نقد الشعر " وتخليص جيده من رديئه كتابا**))[1]، وقد وضع الكتاب؛ للغرض الذي صرّح به، والذي هو مفاد استعارة لفظ (النقد) وما في محمولها الوضعي من تخليص يراد قصده في الحقل الأدبي. فمن الاستعارات الواردة في هذا الكتاب قول المصنف: ((**فصار ما أحدث من أقسام ائتلاف بعض هذه الأسباب إلى بعض أربعة، وهي: ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن ، وائتلاف المعنى مع القافية**))، فقد كرّر لفظة (ائتلاف) بقصد التأكيد على حضورها بمحمولها الوضعي، وما يعنيه من ألفة القوم[2]، والائتلاف بينهم؛ لتقع استعارة في حقل النقد، منقولة عبر علاقة المشابهة بين القوم، وبين الألفاظ المذكورة في النص من: لفظ، ومعنى، ووزن، وقافية. تلك الألفاظ التي لا يجمعها وجه دلالي غير حضورها في لغة الشعر، وقد أراد بيان الترابط الفني بينها وإيضاح العلاقة عن طريق معنى الائتلاف الذي يربط بين القوم في تحقيق الكلّ المترابط.

وبذلك يكون قد كشف بالدلالة المجازية، علاقة المشابهة؛ ليتشكل في خطابه النقدي، أسلوب الاستعارة، الذي يحقق بها الغرض، في تخليص الشعر، وبيان جيده من رديئه، عن طريق التعالق الفني والترابط الابداعي بين اجزاء النص الشعري. وقد شكّلت هذه العلاقات الاستعارية أبواب كتابه، و فّصل القول فيها، مستعرضا نعوت كل نوع من الأنواع الأربعة الواقعة في أطراف العلاقات الواردة في النص؛ ليضع بذلك منهجه النقدي منحصرا في احتمال معينة، يحقق الوظيفة التعليمية في نقد الشعر ويمهّد إلى وظيفة الإقناع لما في الحصر العقلي من سلطة في تحديد الوعي، وتوجيه النظر ولأنه كان يرى : أنّ النقد علم يعتمد على رؤية تأليفية تقوم على المنطق، لذلك قال: ((**وأمّا علم جيد**

---

(١) نقد الشعر ، مصدر سابق، ص٦١.

(٢) ينظر : لسان العرب، مصدر سابق، ج ١، مادة "ألف".

الشعر من رديئه فأنّ الناس يخبطون في ذلك منذ تفقهوا في العلوم، فقليلا ما يصيبون...))[١]، وبذلك يكون مقتفيا منهجا علميا، بما يحمل من عقلية منطقية منظمة، في تحديد معايير المعرفة النقدية، وتشخيص معايير الجودة في الشعر.

وقد وظّف الاستعارة في هذا خطابه العلمي النقدي وبذلك يمكن الاستدلال: على أنّ الاستعارة ((**وسيط مهم بين الذهن البشري وما يحيط به من كائنات حية وغير حية، فبواسطتها يفسر الملتبس والمبهم وتُتَجاوز كثير من عراقيل التواصلية**))[٢]، وهذا ما سوّغ نقل الالفاظ إلى خارج الدلالات الوضعية، وتوظيفها في حقول مجاورة لحقل اللغة؛ لتأدية أغراض متعددة ومقاصد واعية. و ((**حكمة ذلك إظهار الخفي وايضاح الظاهر الذي ليس بجلي أو حصول المبالغة أو المجموع**))[٣].

وعلى ذلك يكون النقل مرحلة متطورة من الوعي النقدي تتجاوز مرحلة الوعي الاستبدال اللفظي، والوقوف عليه؛ لـ ((**ان "الاستعارة" في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر او غير الشاعر في غير ذلك الاصل وينقله اليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية**))[٤]. فالوعي النقدي والبلاغي خرج عن دائرة الالفاظ واستبدالها على معنى واحد الى دائرة النقل اللفظي من معنى الى آخر بقصدية المعنى الثاني وحضوره في اللفظ دون وصوله بهذا الإطلاق إلى حد الوضع في الاستعمال الاصطلاحي في هذا الحقل المعرفي . وعلى الرغم من أنّ الخطاب النقدي علمي، يحتاج – بالضرورة – إلى لغة متخصصة بنقل الحقائق، وتداول ما يدل على الواقع، بما هو ثابت دلالي، إلا أنّ هذا لا يتعارض مع الأساليب الجمالية للتعبير، التوظيف النقدي للأدوات البلاغية فيه. بل ينسجم – بالضرورة– مع توسل الذهن بطرق مختلفة لإيراد المعاني لتحقيق الفائدة العظمى في دائرة التفاهم و عملية التخاطب.

- **مبدأ الادّعاء في الاستعارة**

الاستعارة من أصول البيان الكبيرة التي يتفرّع عليها أغلب محاسن الكلام، ويرجع إليها جلّ جمال البيان العربي. وتدور عليها المبالغة في المشابهة بين المعاني الدقيقة، وما يقوم على ذلك من فهم وإدراك يعبر عن قدرة الذهن المميزة في إصابة التشابه. وللاستعارة حضور مميّز بين أساليب

---

(١) نقد الشعر، مصدر سابق ، ص ٦٢.

(٢) بنيات المشابهة في اللغة العربية ،مصدر سابق، ص٥٨.

(٣) موسوعة كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، مصدر سابق، ج ١ ، ص١٥٨ ، مصطلح " استعارة " .

(٤) أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص ٣٠.

البيان؛ لما لها من انتقالات ذهنية تتجلى بها الدلالات العميقة، وتتحقق بها المقاصد التي يروم إليها المتكلم، بقوة الإثبات، وشدة المبالغة، فيُسخرُ البيانَ من أجل بلوغ ذلك [١] .

وليست الفضيلة بالمعنى الظاهر منه. بمعنى أن التركيب بمدلولاته هو كلام مباشر، ولا يترتب عليه إلّا العلم بالخبر. ولكنّ الفضيلةَ في الخروج عن مقتضى الظاهر. فالنظر إلى الاستعارة على أنّها تجوّز في اللفظ، ونقل إلى المعنى الجديد، وقصد الوجه الخفي من ظاهر القول بالمشابهة. وهذا هو التصرف بالخبر، وجعل الفائدة منه مناطة بعقد العلاقة الاستعارية بين المستتر في المعنى، والظاهر في اللفظ؛ لتسرية الحكم وقصد المعنى بهذا اللفظ ، وبذلك تسمح الحركة الذهنية لاتساع المسافة الجمالية بالانتقال في حدود دائرة التشبيه للمبالغة في النقل، و قوة في الإثبات.

ولذلك؛ ((**سيطر المعتقد الأرسطي لمفهوم الاستعارة، المتمثل في أنها مجرد نقل، على العديد من الدراسات البلاغية القديمة والحديثة في الشرق والغرب على حد سواء. ويلاحظ أن في الكلمة اليونانية المشتقة منها كلمة استعارة ما يشير إلى تحديد العملية اللغوية التي بها يكون أحد أشكال الموضوعات منقولا الى موضوع آخر، وعليه فإنه يصح أن يكون هذا الموضوع الاخير حالا محل الموضوع الاول.**))[٢]. وبعد هذا الاعتقاد الواسع يبرز الوعي بالاستعارة. ولعل التأمل في غرابة الاستعارة، وجمالها، يكشف عن محاولة ادّعاء : أن التشابه بينهما يكشف عن تجانس في الحقيقة فقد ((**تبين من غير وجه أن الاستعارة إنما هي ادّعاء معنى الاسم للشيء لا نقلَ الاسم عن الشيء واذا ثبت انها ادعاء معنى الاسم للشيء علمت ان الذي قالوه أنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في اللغة ونقل لها عما وضعت له كلام قد تسامحوا فيه لأنه اذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالا عما وضع له بل مُقرّا عليه**)) [٣]. وبذلك يتجه الوعي النقدي الى القول بالادّعاء.

لاشك في أنّ المستعار منه له صفات يعلمها الذهن. و يستعير منها صفة وقع فيها التشابه مع المستعار له، فصحّ نقلها بعد ثبوت قوتها في الأول، وضعف افتراضها في الثاني؛ لذا سيبالغ المتكلم فيها بالادعاء، وبقوة الاثبات؛ ليجد له بذلك معرفة تصورية جديدة، عن طريق العلاقة التشبيهية وهي تصور دخول المستعار له في جنس المستعار منه، مرتّبا على هذا الادعاء بعدا حكميّاً، مفاده : أنّ الصفة المنقولة إلى الموصوف الاستعاري، يصح حملها عليه، و إثباتها له بالاستعارة، بدعوى المبالغة في المشابهة. كصحة حملها على موصوفها الحقيقي، وثبوتها فيه بالأصالة.

---

(١) ينظر: اسرار البلاغة، مصدر سابق، ص٢٧.

(٢) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، مصدر سابق، ص ٤٧.

(٣) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، مصدر سابق، ٤٠٧– ٤٠٨

وبذلك يتوجه النقد إلى حقيقة الاستعارة، والصفات المستعارة، والقدرة على أدراكها، ونقلها، وتحقيق الغرض بذلك؛ لفتح الأفق المعرفي أمام النظر النقدي البلاغي إلى ما بعد الاستبدال و النقل. ليكون النظر إلى الاستعارة على أنّها ليست ((**نقل اسم عن شيء الى شيء لكنها ادّعاء معنى الاسم لشيء [...] واعلم انه قد كثر في كلام الناس استعمال لفظ النقل في الاستعارة فمن ذلك قولهم أن الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في اصل اللغة على سبيل النقل...**))[١]

فإذا كانت الصفة المستعارة واضحة بارزة يدركها الجميع في الأول، ويدرك ثبوتها في الثاني، كانت الاستعمال عاميّا. وإن كانت غامضة إلا على مَنْ له القدرة على التقاط الصفات البعيدة، والتماس وجوه الشبه الخفية، والغامضة كانت الاستعارة نادرة عصية على الإدراك العام، وكانت خاصيّة: أي هي نتاج طبقة خاصة، تفسرها طبقة معينة[٢]. وبذلك يكون الادعاء منعرجا للوعي بحقائق الاشياء، فهو يقوم بإنزال الغامضة منها لدى العامة، منزلا افتراضيا في التجنيس لمشابهتها الحقائق الواضحة.

ولعل استعارة بعض الصفات للألفاظ تكشف عن ادّعاء أصحابها دخول الالفاظ – بوصفها مستعارا له– في حقيقة جنس المستعار منه. ومن ذلك ما جاء في كتاب الصناعتين عن تشبيه الألفاظ بالماء من وجوه مختلفة. و من ذلك قول المصنف: ((**فإذا كان الكلام قد جمع العذوبة**))[٣]، فقد عقد علاقة استعارية بين ألفاظ الكلام، والماء. والوجه الجامع هو العذوبة التي هي في الأصالة صفة للماء نقلت بالتشكيل الاستعاري إلى الألفاظ ، وهذا يدلّ على أن الألفاظ عذبة بل أن الكلام جمع كل العذوبة التي يعرفها الناس ويدرك أنها من صفات الماء. فالادعاء أنّ الألفاظ داخلة في جنس الماء العذب.

وهذا تعزيز لرأيه النقدي يعتقد به المصنف وهو جودة اللفظ؛ لأنّه– وتبعا للجاحظ في ذلك– قال: ((**وليس الشأن في إيراد المعاني، لأنّ المعاني يعرفُها العربيُّ والعجميُّ والقرويُّ والبدويُّ، وإنّما هو جودة اللفظ وصفائه، وحسنه و بهائه، ونزاهته، ونقائه وكثرة طلاوته، ومائه [...] ولا يُقنَع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التي تقدمت**))[٤]. فالغرض من ذلك توضيح المعيار النقدي في ضرورة جودة الالفاظ لأنها مقياس لجودة الشعر.

---

(١) المصدر نفسه ، ٤٠٥ – ٤٠٦ .

(٢) نفسه ، ١١٧

(٣) كتاب الصناعتين، لابي هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد ابو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية – القاهرة ط١، ١٩٥٢، ص ٥٧ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ٥٧–٥٨ .

ويؤكد استعارته الأولى بقوله: ((**وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه**))[١]، والصفو من ما أشتهر عند العرب في وصف الماء، ومنه صفوة ماء الغدير ونقاوته، وهو ضد الكدر[٢]، فيستعير لفظ الصفو من الماء الى اللفظ؛ للمشابهة بينهما بالاستلطاف في التلقي، من دون كدر في التناول. فالادعاء : أنّ الألفاظ داخلة في جنس الماء الصافي. وكذلك في قوله : ((**إنّ الكلام إذا كان لفظه حلوا عذبا سلسا سهلا...**))[٣]، فقد تتأكد عند المتلقي علاقة المشابهة بين الألفاظ، والماء بما فيها من مبالغة على إثبات صفات الماء: من العذوبة والسلاسة[٤]، للألفاظ؛ لوضوح الماء بهذه الصفات عند عامة الناس. وهذا أدعاء: أن الالفاظ داخلة في جنس الماء العذب السلس.ويعزّز الادّعاء بقوله: ((**إذا كان المعنى صوابا، واللفظ باردا وفاترا ؛ والفاتر شرّ من البارد ...**))[٥]، بذكر صفتين من صفات الماء وهي :البرودة والفتورة [٦]، لإبراز وجه الشبه بما شاع عند العرب من صفات الماء منقولة الى الالفاظ. الالفاظ. وبذلك تصبح الالفاظ – بحسب الادعاء – داخلة في جنس الماء البارد، و الفاتر.

ومن الجدير بالإشارة: أنّ الادعاء لا يصل إلى حدّ الوضع كالنقل؛ وذلك: لـ ((**أنّك إذا كنت لا تُطلِق أسم الاسد على الرجل إلّا من بعد أن تُدخِله في جنس الأسود من الجهة التي بينّا لم تكن نَقَلتَ الاسم عما وُضِع له بالحقيقة، لأنك أنما تكون ناقلا إذا أنت أخرجت معناه الأصلي من أن يكون مقصودَك ونفضت به يدك، فأما ان تكون ناقلا له عن معناه مع ارادة معناه فمحال[...] متناقض**))[٧]. فالنقل قد يُلزم بتغافل الدلالة الوضعية؛ ليتحقق وضع جديد، ودلالة عرفية، في حقل النقد. بينما الادّعاء هو توسيع دلالة اللفظ ؛ لشموله مصداقا يُدّعى أنه داخل في جنس المستعار منه بوساطة المشابهة.

إن تكرار الاستعارات بين اللفظ والماء فيما تقدم، يكشف عن اتساع مجال هذه الاستعارة في وعي الناقد البلاغي. وهي امتداد لما جاء في الخطابات النقدية السابقة؛ لأهمية الألفاظ في الوعي النقدي، ولوضوح العلاقة، و وفرة دلالاتها المألوفة، والمعروفة، عند الخاصة، العامة. فهي بذلك تحقق الغرض

---

(١) نفسه، ص ٥٨ .

(٢) ينظر: لسان العرب ، ج ٧ ، مادة "صفا "

(٣) كتاب الصناعتين، مصدر سابق، ص ٥٩.

(٤) ينظر: لسان العرب ، ج ٦ مادة " سلس"

(٥) كتاب الصناعتين، مصدر سابق، ص ٥٩ .

(٦) ينظر: لسان العرب، ج ١ ، مادة " برد " ، وينظر كذلك : ج ١٠ ، مادة " فتر"

(٧) دلائل الاعجاز و مصدر سابق ، ص ٤٠٦.

من المشابهة في توجيه الممارسات الفنية في عملية الابداع الشعري. وتوجه كذلك ، الرأي النقدي في عملية التمييز بين شعر الشعراء ، فيما يتعلق بقضية اللفظ والمعنى .

وفي أمثلة الادّعاء بالتجانس بين طرفي الاستعارة، يمكن تطبيق مبدأ الاستبدال اللفظي، بإطلاق اللفظ على غير ما وضع له في أصل العلاقة اللغوية؛ لأنه يمكن أن يقوم مقامه بما تقتضيه علاقة المشابهة. وبهذا المبدأ تتحقق المعرفة التي ينتجها الناقد في خطابه، بما ينسجم مع توضيح الالفاظ الغامضة بأسلوب الاستعارة، إيرادها بلفظ هو أقرب إلى الذهن العربي، وهو أوضح عند المتلقي المعاصر وغيره. فبالقرب الوضوح و إثارة السامع، وانفعال ذاته؛ بما تحصّلت عنده من انتقالة ذهنية بعلاقة الاستعارة ، فيدرك وجه الشبه الذي تسرى ثبوته إلى المستعار له .

وكذلك يمكن النظر في مبدأ النقل، وتطبيقه على نماذج الادّعاء؛ لتوضيح ما تتحصل به من معرفة بنقل صفات الماء من: "العذوبة"، و"السلاسة"، و"الصفو" ، وغيرها إلى الألفاظ ، فتتجسد بذلك صورة اللفظ العذب، والصافي، والسلس. فقد استعملت في غير ما وضعت له في أصل اللغة بقرينة تمنع المعنى الوضعي، وتصرف إلى المعنى الاستعاري؛ بقوة المبالغة في الاستعارة؛ لما أنتجت بهذا البلاغة، وبهذا البيان. فاللفظ في الشعر يتصف بالجيد عندما يكون –عن طريق التشبيه– كالماء بما ذكر له من الصفات الجيدة، التي نقلت إلى اللفظ المشابه له ، على نحو العارية[1].

ومع كل مبدأ من مبادئ العلاقة الاستعارية تتزامن معرفة تصديقية، مفادها هو: أن الصفة المستعارة ثابتة للمستعار له على صعيد المبالغة والتأكيد . ويتضمن التصديق يتعلق الإقناع في إطلاق الأحكام النقدية، ولكن مبدأ الادّعاء تتضح في الاستعارة بعدُها الحجاجي في عملية الإقناع.

وما يمكن أن يكون مؤشرا على هذا البعد التصديقي في الاستعارات التي يدّعي أصحابها دخولَ المستعار له في حقيقة المستعار منه، ما جاء من مصاديق العلاقة التشبيهية التي عقدها علماء النقد والبلاغة، بين الفنون الأدبية، وبين الصناعات. من حيث إنّ هذه العلاقة أدّت إلى تسرية بعض ما يُطلق في حقل الصناعة من ألفاظٍ إلى حقل العلوم والفنون على شكل استعارات؛ لتأدية الغرض وهو الادعاء بأنّ الفن صناعة، ولها أصولها، أسرارها، وطرق العلم بها والمناهج التي تتبع في تحصيلها والتأليف بها .

و المجال الدلالي للفظة (الصناعة) يتسع ليشمل معاني الحِرَف، والمِهَن، المهارات، وبما تحتوي هذه المعاني من الحَذْق في كل عمل، والاتقان لكل ممارسة؛ ليكون البعد الدلالي في الحقول العلمية،

(١) ينظر: أسرار البلاغة ، مصدر سابق ، ص ٣٠.

والمجالات الفنية، مشابها لما وقع في المعنى الوضعي. بما هو معروف عند العرب ومألوف في استعمالاتهم. وعلى الرغم من الاختلاف الواقع في اللفظة[١]، ومعناها، وما يترتب على ذلك من إطلاقها على المحسوسات، أو على المعنويات. إلّا أن العلماء استعملوها في تسمية مصنفاتهم ووضحوا ذلك وذكروا القصد والغاية، كما في كتاب (**سر صناعة الإعراب**) الذي يقول مؤلفه: ((**وسأتجشم لطاعتك المضض، بانكشاف أسرار هذا العلم وبُدُوِّها لمن يتدرّعه وهو عارٍ منه، ويقرب اليه وهو ناء عنه، ويظهر له اللطف والحفاوة وهو الغاية في الجهل به والغباوة**))[٢]، .

وكذلك في كتاب (**الصناعتين**)، **الذي قال مؤلفه:** ((**إذا أردت أن تصنع كلما فأخطر معانيه ببالك، وتنوّق له كرائم اللفظ، واجعلها على ذكر منك، ليقربَ عليك تناولها، ولا يتعبك تطلُّبها، واعمله ما دُمت في شباب نشاطك...**))[٣] وغير ذلك من المؤلفات العربية وكذلك أطلقوها في تأليفاتهم كما في المباحث المنطقية التي تسمى بالصناعات الخمسة وغير ذلك.

والمفيد في ذلك هو أن البلاغة – فنّا كانت أو علماً – دخلت الدائرة التشبيهية، وأُطِلق عليها لفظة الصناعة استعارة، وقد أدّعى بعض علماء البلاغة: أنّها داخلة في جنس الصناعة، وكذلك الفصاحة وما قيل : من أنها صنعة لسانية، تمتاز عن البلاغة، وتستقل عنها، فصار لها قواما معرفيا

ورؤية علمية، في أصولها وفنونها. وشبهوها بالصناعة أيضا لما في الصناعة من طرائق فنية وحقائق في ممارستها خافية عن الأنظار. و لفظة (**سر**) بمدلولها اللغوي الذي يعني: ((**ما اخفيتَ والجمع أسرار. ورجل سِرّيٌّ يصنع الاشياء سرا من قوم سرّيّين...**))[٤]، أضيف الى لفظ (البلاغة) و لفظ (الفصاحة) في كتابين هما في غاية الأهمية بين كتب البلاغة العربية، وهما كتاب (**سر الفصاحة**)، و كتاب (**أسرار البلاغة**).

فقد عقد مؤلف كتاب (**سر الفصاحة**) بين علم الفصاحة، والصناعة علاقة مشابهة من حيث ما يجب أن يظهر للناس من سر خفي، وحقيقة غامضة؛ من أجل إصابة النطق، وتصويب المنطق بها. والمشابهة بين الصناعة، والفصاحة عميقة تحتاج إلى التأمل، والتفريق، بين دلالة اللفظة عند العامة والتي تعني: مزاولة الصانع صنع الاشياء بالممارسة، والعلم بكيفية إدارة الصناعة وبين دلالتها عند

---

(١) ينظر: طبقات فحول الشعراء و مصدر سابق، ص ٥، هامش رقم "١".

(٢) سر صناعة الإعراب، ابن جني ، تح: د. حسن هنداوي، دار الكتب العلمية–بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٠، ج١، ص ٥.

(٣) كتاب الصناعتين ، مصدر سابق ، ص ١٣٣.

(٤) لسان العرب، مصدر سابق ، ج ٦ ، مادة " سر " .

الخاصّة والتي تعني : ما لا يُحتاج في المزاولة إلى الجانب العملي كإطلاق العلماء على علومهم صناعة من حيث العلم بالكيفية دون المزاولة والممارسة[١].

فعندما ذكر المؤلف المعنى الخاص، بقوله: ((**إنني لم أر أقلّ من العارفين بهذه الصناعة، و المطبوعين على فهمها ونقدها مع كثرة من يدّعي ذلك، ويتحلى به وينتسب إلى أهله...**)) [٢]. فقد قصد بالفصاحة صناعة علمية بالدلالة العرفية الخاصة. وهذا استعمال استعاري؛ لبداهة سبق الدلالة العامة على الخاصة من جانب، وللمناسبة بين الاستعمالين بمعنى المزاولة والممارسة من جانب آخر وقد أدّعى المؤلف بقوة المبالغة: بأن الفصاحة من جنس الصناعات الخاصة.

وعلى الرغم من ذلك، تتأكد علاقة المشابهة بقوله: ((**إن كل صناعة من الصناعات فكمالها بخمسة اشياء على ما ذكره الحكماء : الموضوع [...]، والصانع [...] ، والصورة [...]، والآلة [...] والغرض [...] وإذا كان الامر على هذا ولا تمكن المنازعة فيه وكان التأليف الكلام المخصوص صناعة وجب ان نعتبر فيها هذه الاقسام ...**))[٣] فاعتبار الكلام صناعة تصريح بالادّعاء . و بيان الامور التي يتوقف عليها هو بمثابة الإثبات لما أدعاه من ادخال الفصاحة في جنس الممارسات التي يعرفها الخاصة .

والكتاب وما فيه من بيان لسر الفصاحة ينطوي على هذا الادعاء ويقوم على استعارة تحقق بدلالاتها الفنية جمالية الاستعمال والجدّة في توظيف الفصاحة في دائرة التشابه بما لم يصرّح بذلك قبل زمانه في مسألة التقارب بين العلوم والصناعات، من سر غامض وحقيقة كامنة في ممارسة الفصاحة؛ ولذلك قال : ((**فإني لما رأيت الناس مختلفين في مائية الفصاحة وحقيقتها اودعت كتابي هذا طرفا من شانها وجملة من بيانها[...] أنّ الغرض بهذا الكتاب معرفة حقيقة الفصاحة، والعلم بسرها فمن الواجب أن نُبيّن ثمرة ذلك وفائدته، لتقع الرغبة فيه، فنقول: أمّا العلوم الادبية فالأمر في تأثير هذا العلم فيها واضح لأن الزبدة منها والنكتة نظم الكلام على اختلاف تأليفه...**))[٤]،هو التصريح بادعاء علمية الفصاحة وضرورة البوح بسرها لتحقيق الثمرة النقدية، والفائدة البلاغية، من هذا العلم في العلوم الأدبية، وغيرها. وكل ذلك جاء عن طريق التشكيل الاستعاري في خطاب سر الفصاحة .

---

(١) ينظر موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم ، مصدر سابق ، ج ٢، مصطلح "الصناعة " ص ١٠٩٧

(٢) سر الفصاحة، مصدر سابق، ص ٦٣.

(٣) المصدر نفسه ، ص ٩٣.

(٤) سر الفصاحة، مصدر سابق، ص ١٣ .

- **الاستعارة في الأفعال**

اتضح مما تقدم أن الاستعارة هي طريقة بيانية تعتمد على علاقة اللفظ بالمعنى. وهي أسلوب بلاغي يرتكز– عادة – على المعاني الاسمية التي تدل على ذوات معينة، و على أشياء محددة ومتشخصة قابلة للتصور، كدوالّ لفظية لغوية، ومدلولات ذهنية قائمة في مدركات الانسان، كما في المفردات الاستعارية التي مر شرح ألفاظها، وسبق التفصيل في معانيها.

ومن الواضح – في كثير من الحالات – أنّ الاستعاراتِ تُنتزَع من الميادين التطبيقية، و لا تتحقق إلّا بتصور معاني الأحداث المشتقة من المصادر اللغوية، التي تتشخص بكل أبعادها في ميادين الإنجاز، بوصفها أفعالا تُفعَل في زمان معين، و تُوقَع في مكان محدد. فعلى الرغم من ((**أنّ الفعل لا يُتصوّر فيه أنْ يَتَناول ذاتَ شيء و كما يُتصور في الاسم، ولكن شأن الفعل أن يثبت المعنى الذي اشتق منه للشيء في الزمان الذي تدل صيغته عليه**))[١]. و بذلك يكون معنى الفعل محط نظر الاستعارة، وموضع تطبيقها، من حيث إمكان عقد المشابهة بينه، وبين ومعنى آخر؛ ليصح الاستعمال الاستعاري بينهما من حيثما تقدم من القول بالاستبدال اللفظي والنقل المعنوي، والادعاء بالاتساع للحقيقة والتجانس بين الطرفين.

فالاستعارة عي المعاني المصدرية عن طريق الافعال، بغض النظر عن عقد علاقاتها ضمن مدار الفاعل، أو غيره. فإن قيل: إن هذا الفعل مستعار، فهو قول متسامح فيه. والحقيقة هي: ((**أنّ وَصْفَ الفعل بأنّه مستعار، حكمٌ يرجع إلى مصدره الذي اشتق منه، فإذا قلنا في قولهم: " نطقت الحال" ، أنّ " نطق " مستعارٌ ، فالحكم بمعنى أنّ " النطق " مستعار ...**)) [٢].

ومن الضرورة أن يُدرك أنّ المعاني المصدرية تنتقل بما يلازمها من أبعاد وتبعات، بوصفها من الأعراض التي تطرأ على الذوات، فيستلزم ذلك أمورا تتعلق بحقيقة الفاعل، وطبيعة الفعل، وسياقاته الزمانية والمكانية، وما تقتضيه الصيغة الصرفية التي جاء عليها، ومعناها؛ لأن المصادر لا تتحقق إلّا بغيرها على جهة الصدور منها كأفعال مؤقتة، أو الوقوع عليها كهيئات عارضة[٣]. فوقوعها

---

(١) ينظر: أسرار البلاغة ، مصدر سابق، ص ٥١.

(٢) أسرار البلاغة ، مصدر سابق ، ص ٥٢–٥٣

(٣) ينظر: موسوعة كشاف اصطلاحات العلوم والفنون، مصدر سابق، ج٢ ، ص ١٥٥٦ ، مصطلح " المصدر.

في الاستعمال الاستعاري يمتاز بوعي دقيق، و تصور عميق؛ حتى يُدرك وجه الشبه، وتُعقد العلاقة التي يَجب أن تُستثمر في الخطاب النقدي، بما يُتاح لها، من بعد دلاليّ، و جانب وظيفيّ.

من الوعي بمكانٍ أن يكون الناقد مشخصا للأفق المعرفي الذي يحيط بعصره، ومدركا للمستوى الثقافي الذي تعيشه العامّة، والمستوى الفني الذي تمتع عليه أذواق السامعين، فيأتي خطابه النقدي على ما يتناسب مع متطلبات عصره، و يوافق مقتضيات الوعي المرحلي الذي ينتمي إليه. وهذا ما جاء عليه خطاب الموازنة النقدي الذي جاء نتيجة الوعي النقدي الذي يتعقل به القرن الرابع الموروث الادبي ويطلق على أساسه أحكاما في المفاضلة، وآراء في التفضيل .

و لفظة (**الموازنة**) بما فيها من تفاعل بين شيئين، ومشاركة من طرفين وكما في اللغة، يقال: ((**ووازنت بين الشيئين موازنة ووزانا وهذا يوازن هذا اذا كان على زنته او كان محاذيه**))[١] ، دخلت حقل النقد في وسطٍ ثقافيٍّ يسوده نظر التفاضل بين الشعراء، والمفاضلة بين اشعارهم[٢]. ولم تكن استعارتها إلّا في وعي ناقد يقول: ((**فأمّا أنا فلست أُفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أوازن بين قصيدة وقصيدة ، من شعرهما إذا اتفقا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى ثم أقول : أيهما أشعر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى ؟ ثم أحكم انت حينئذ [إن شئت] على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علما بالجيد والرديء**))[٣]. وهذا القول يعكس الوعي النقدي بما يمكن أن يكون ميزانا للشعر، ومعيارا لتفضيل الشاعر، في ضوء المبادئ العلمية بالجودة والرداءة وفي ظلّ المنهجية الخاصة بالمقابلة التي تحقق التوازن المعرفي بين الطرفين.

تبدأ استعارات خطاب الموازنة من لفظة الموازنة وما في ذلك من علاقة تشبيهية بين الموازنة في المكاييل والموازين؛ لما في الطرفين من ثقل في التواجد، وقيمة في الوجود يوصل ذلك الى التقدير والتقييم لما عليه الشعر أو الشاعر بوصفهما الميدان الجديد الذي اسْتُعيرت له اللفظة. ويتحقق التوازن النقدي بصفة عامة في قوله ((**ولست أُحبّ أن أطلق القول بأيّهما أشعر عندي ؟ لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر و لا أرى أن يُفعل ذلك فيستهدِف لذم أحد الفريقين؛ لأن الناس لم يتفقوا على [...] ؛ لاختلاف آراء الناس في الشعر وتباين مذاهبهم فيه**))[٤]. وهذا هو الوضع المنطقي لحالة الموازنة ان تكون كشفا عن الواقع ووصفا له دون إطلاق حكم على أحدهما بالذم.

---

(١) لسان العرب ، لابن منظور ، مصدر سابق ، ج١٥و مادة " وزن"

(٢) الموازنة، الآمدي ، مصدر سابق ، ص ٤ – ٥

(٣) المصدر نفسه، ص ٦.

(٤)الموازنة ، مصدر سابق، ص ٥.

وذلك ما يستلزم جودتهما التي ادخلتهما في المقابلة وشفعت لهما أن يشغلا مذهبين متوازنين على صعيد التقابل الموضوعي وغيره، وعلى صعيد التفاضل الفني أو التعصبي أوغير ذلك .

ومن الاستعارات الواردة في خطاب الموازنة، استعارة لفظة (**سرقة**). فهي إن كانت واردة في الخطاب النقدي السابق لخاطب الموازنة، إلّا أنّها قد أصبحت بابا من أبواب الموازنة[١]، ووقف فيها الناقد وقفة الموازن العادل، حيث إثباتها في الشاعرين، و إطلاقها على الشعرين، حيث قال((**لما كنت خرّجت مساوئَ أبي تمام وابتدأت [منها] بسرقاته – وجب أن أبتدئ من مساوئ البحتري بسرقاته؛ فإنّه[قد] أخذ من معاني من تقدّم من الشعراء، وتأخر اخذا كثيرا** .))[٢].

وإذا كان السارق عند العرب هو : ((**من جاء مستترا إلى حرز فأخذ منه ما ليس له...**))[٣]، فإنّ الناقد قد وظف هذا المعنى بما اطلق في حقل النقد من دلالته على الشاعر الذي يأخذ المعنى من غيره، و يختلس القصد الذي أحرزه من سبقه من الشعراء وعرف به، فيقوم بإخفائه، وإعادة صياغته ليكون من قوله، لا من منقوله.

فالعلاقة بين المعنى اللغوي، والمعنى الاستعاري، واضحة. و دلالة لفظة السرقة بما تحمل من مساوئ، نقلت الى النقد ليكون وجه الشبه نافعا في الدلالة وما تحققه من بعد تصوري عن معاني الشعر السابقة واللاحقة وما اخذ منها وما بقي معروفا في أصحابه، وكذلك استعراض المعاني المسروقة يكشف عن حالة من الرصد النقدي التي تضمن للشعراء حقوقهم الإبداعية. سياق الموازنة سياق احتجاجي يوفر للتشكيل البلاغي مهمة الحجاج في إثبات السرقة من عدمه مما يؤكد الدور الوظيفي للاستعارة .

ومن نماذج هذه الاستعارة ما جاء في عنوان باب " **سرقات أبي تمام** "[٤] وكذلك في "**سرقات البحتري**"[٥]. ولزيادة بيان قيمة التشكيل الاستعاري في خطاب الناقد، لابد من التمثيل بمثالين: أحدهما لما جاء مناسبا للاستعارة الكبرى، التي جاءت عن طريق التشبيه بمعنى الموازنة ، ثانيهما لما جاء موافقا للاستعارة الصغرى التي جاءت بعلاقة المشابهة مع معنى السرقة بما في هذين المصدرين من لوازم دلالية.

---

(١) المصدر نفسه ،ص ٣١١

(٢) نفسه ، ص ٣١١ .

(٣) لسان العرب ومصدر سابق ج٦ ، مادة "سرق"

(٤) ينظر: الموازنة ، مصدر سابق : ص٥٨

(٥) ينظر: المصدر نفسه ، ص ١١٢

فما جاء في مثال لمعنى الموازنة قوله: ((**فإن كنت[...] ممن يفضّل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك[...] إن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص...**[1])) ففي دلالة قوله(**صحة السبك**) بعد استعاري يكشف عن تشبيه الصياغات اللفظية عند البحتري بسباكة الذهب من حيث إذابته وإفراغه في القالب[2]. والقصد من ذلك هو ان الألفاظ معيار نقدي يدخل في الموازنة بتفضيل من أجاد صياغتها عند من استجاد ذلك.

وأما في مفردة (الغوص) فقد عقد علاقة مشابهة بين المعاني الغامضة، وبين اللؤلؤ. وبهذا يكشف عن أن شعر أبي تمام عميق المعاني كالبحر وما يتطلب إخراج المعنى من تأمل؛ بالتناظر مع صورة إخراج اللؤلؤ. فمعيار المعاني الدقيقة، والاستعارات البعيدة يُضمّ إلى معايير الموازنة التي فصّل القول فيها واستطرد في حجج من دافع عنها في شعر أبي تمام.

وبذلك، يكون المصنف قد وازن في خطاب الموازنة، بذكر معايير نقدية تحكم على اللفظ. وأخرى تحكم على المعنى؛ محاولا بذلك تقديم المعرفة بالمفاضلة، لمن يفاضل بالشعر، ويذهب مذهب العصبية في الشعراء، خصوصا وأن أسلوب الشرط الذي تشكّلت في سياقه الاستعارتين يتيح لمن يريد الاتباع الوعي النقدي، بالقياس الشرطي الذي يعقد بين فعل شرطه وفعل جزائه ضرورة الالتزام والاشتراط وبذلك يحقق الخطاب بعده الحجاجي، ووظيفته الإقناعية.

- **استعارةُ معنى الوساطةِ**

وعلى ضوء ما جاء في استعارة فعل الموازنة وميدان التقابل بين شاعرين جاء خطاب الوساطة باعثا على العناية النقدية في عملية التوسط بين الآراء المتصارعة في ميدان إطلاق الأحكام النقدية على شعر شاعر واحد. وبهذا تتجلى صورة الوساطة التي هي الحالة المثلى للرأي النقدي في الوقوف على المنجز الأدبي.

فلفظ (**الوساطة**) أصبح استعمال استعاري في الخطاب الأدبي. جاء من حقل اللغة بدلالة المصدر على ما بين طرفي الشيء من جانب، ودلالة إضافية من مصدر الفعل (**وسُط**) مضموم العين بما يكشف عن حالة لتوسط في النزاع، والتوسيط في المفاوضات.

---

(١) نفسه، ص ٥.

(٢) ينظر لسان العرب، مصدر سابق ، ج ٦، مادة " سبك"

قال في اللسان : ((**ووسَط قومه في الحسب يَسِطهم سِطة [...] وقد وسُط وساطة وسِطة ووسّط توسيطا [...] وفلان وسيط في قومه إذا كان أوسطهم نسبا أرفعهم مجدا [...] والتوسيط أن تجعل الشيء في الوسط** .))[١]

وهذا ما ينسجم بالضرورة مع قوله المصنف ((**وكلا الفريقين إما ظالمٌ له أو للأدب فيه؛ وكما أن الانتصارَ جانبٌ من العَدْل لا يسدّه الاعتذار؛ فكذلك الاعتذار جانب أولى به من الانتصار، ومن لم يفرّق بينهما وقفت به الملامةُ بين تفريط المقصِّر، وإسراف المفْرِط، وقد جعل الله لكل شيء قدرا...**))[٢]. وما يؤكد قصدية الناقد في عقد علاقة المشابهة، بين طرفي الخصومة النقدية في المتنبي وشعره من جانب، وبين وسط طرفي الشيء. والمعنى أنّ التشابه قائم، بين حالة توسط طرفي الشيء، وحالة الوقوف بين طرفي النزاع النقدي.

فقد استثمر الناقد في خطابه ما تعنيه المفردة من ضرورة الوساطة في حل النزاع النقدي، وشرف الوسيط الذي يعرف الطريق الى خير الأمور، كما في قوله ((**ودونك هذه الدواوينَ الجاهلية والإسلامية فانظر هل تجدُ فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائبٍ القدحُ فيه إمّا في لفظه ونظمه، أو ترتيبه وتقسيمه أو معناه، أو إعرابه ؟..**))[٣]. وهنا تبرز استعارة لفظة (**دواوين**)[٤]، التي تقادم استعمالها العربي قبل الدواوين الأدبية، في إطلاقها على الدفتر الذي يُقيد فيه أسماء الجيش وأهل العطاء، إن صح أصلها العربي دون القول: بأنّها فارسية معربّة.

وهذه اللفظة التي دخلت النقد الادبي بلحاظ المشابهة في التقييد والتوثيق افترض المستعمل الأول : أنّ الديوان هو الدفتر الذي يقيد فيه الشعر تشبيها له، بما يلزم تدوينه، وتوثيقه لصالح الامة بشكل عام. وإلى هذا المعنى يحتكم الناقد في خطاب الوساطة، بما هو مقيد وموثق في دواوين المنجز الأدبي التي اكتسبت اسمها الاستعاري؛ بفضل التشابه من حيث الأهمّية، والدرجة العالية بحضورها البارز في الوسط العربي الثقافي.

وتوظيف هذا المعاني تحت نسق الوساطة العام يحقّق الغرض الذي يعتمل في وعي الناقد، والذي يقصده بكل ما تقتضي الوساطة متطلبات، كالوقوف على عيوب الأدب التي صنّفها: إلى ما يرجع الى اللفظ، وإلى النظم، وإلى المعنى، وإلى الإعراب. وكضرورة العناية بالأدب بوجه عام،

---

(١) لسان العرب، مصدر سابق ، ج١٥، مادة " وسط "

(٢) الوساطة، مصدر سابق، ص ٣.

(٣) المصدر نفسه ،ص٤ .

(٤) ينظر لسان العرب ، مصدر سابق، ج ٤ ، مادة "دون".

والشاعر الذي يعتبر شعره ديوانا من دواوين الأدب العربي. وواحد من مواطن الجيد والرديء من الشعر.

ومن الضرورة بمكان التأمل في الطريقة التي ساق بها الناقد خطابه في هذا النص ، فقد عمد الى اسلوب الاستفهام الذي لم يقصد به الاستفهام الحقيقي ولم يتطلب منه جوابا، وانما اورده على لغرض التأمل والتفكر فيما لا يمكن أن يجد له جوابا أو لا يحتاج إلى الجواب؛ لأن الاستفهام بخروجه عن مقتضى الظاهر يستلزم جوابه البلاغي من حيث ورود أداة الاستفهام (**هل**) بدلالتها على النفي.

ومن الملاحظ : أنّ السياق النقدي بوصفه قرينة مقامية لم يدع للوساطة اللغوية من الحضور القصدي في خطاب الوساطة النقدي؛ لما في الاستعمال الجديد من مبالغة في المشابهة. وبذلك لا يحتاج الذهن إلى دليل على ذلك؛[1] لتنزيل المستعار له بمنزلة المستعار منه بما يقدمه الوضوح في ذلك من قوة في الارتباط تسمح للذهن من تقبل الدلالة الاستعمالية وترتيب الأثر عليها، من انفعال بفنية الاستعارة رغم وضوح الدلالة.

- **المجالُ الاستعاريِّ.**

إنّ تأمّلَ الوعيِ النقديِّ بالاستعارةِ ، يكشفُ عن التطوّرِ الفنيِّ لهذا الاسلوبِ، ويوضّحُ النظرةَ الشاملةَ لها، من فنيّةِ الممارسةِ، وحتى تطوّرِ المعرفةِ بها. فنضوجُ معرفةِ الناقدِ بهذهِ الأداةِ البيانيّةِ، يحدّدُ المستوى الدلاليَّ لعلاقاتِها الفنيّةِ، والدورَ الوظيفيَّ الذي تقدّمُه بوصفِها أسلوباً بلاغيّاً. ويبيّنُ مدى الحاجةِ إلى خلقِ علاقاتٍ مجازيّةٍ عن طريقها. وكلُّ ذلك يُعبّرُ عن الوعيِ باللّغةِ النقديّةِ الشارحةِ، وتوظيفِ الأدواتِ البلاغيّةِ في الخطابِ النقديِّ في تاريخِ النقدِ العربيِّ، من جانبٍ. ومن جانبٍ آخرَ فهو يعكسُ مدى العنايةِ النقديّةِ بالدَلالاتِ اللغويّةِ، من بدايةِ الوضعِ وأصالةِ الدَلالةِ، إلى تنوّعِ الاستعمالِ وإنتاجِ الدَلالةِ .

ولأنّ الإطار اللغويّ هو مجالُ التواصل البشريّ، وميدانُ اشتغال الأساليب البلاغيّة، فقد ارتكزت الرؤيةُ النقديّةُ على ملاحظة الجوانب الدلاليّة، والوظيفيّة للفنون البلاغيّة داخل الإطار، دون محاولة

---

(١) دلائل الإعجاز: مصدر سابق ، ص ١١١.

لرصد أثر العمل البلاغيّ خارج حدود اللّغة. وهذا ما دعا علماءَ البلاغة الجديدة الى النظر في المجال المعرفيّ للبلاغة، وإعادة النظر في وظيفة البلاغة في خطاب الحياة. فقد اتّسع الوعيُ النقديُّ بمفهوم البلاغة، ودورها في الحياة، متجاوزا الاستعمالات اللفظيّة، ليرى أنّ البلاغة ((**يجب أن تكون دراسة لحالات سوء الفهم وطرق معالجتها** [معللا ذلك بكوننا] **في عراك مع سوء الفهم طوال حياتنا**))[١].

ومن هنا خرج الفهمُ البلاغيُّ الجديدُ بالاستعارة عن دائرة اللغة، رافضا مبدأ العلاقات اللفظيّة، والانتقالات الذهنيّة، التي قامت عليها البلاغة القديمة، معتمدا على إنكار الدلالة الأولى، ووصف المعنى الوضعيّ بالخرافة. وبذلك تفقدُ الاستعارةُ ركيزتها الأساسيّة: وهي علاقة المشابهة بالمعنى الأصليّ؛ لِتقوم على مبدأ التفاعل بين الكلمات داخل السياق؛ لأنّ ((**المعاني في الحقيقة نتائج لا يمكن الوصول اليها إلا عبر تفاعل الاحتمالات التفسيرية في عموم القول**))[٢]، فليس من دلالة تصوريّة قائمة في الذهن يتمّ عن بوساطتها عقد علاقات دلاليّة جديدة عن طريق الانزياح بمسوغ المشابهة. ورفض هذه المسألة هو نقطة التحوّل في الاستعارة. فالرؤيةُ السابقةُ ((**هي افتراض أن للكلمات معاني مطلقة، كما أن للناس أسماءهم، وهي تحمل معها هذه المعاني إلى الجُمل بصرف النظر عن الكلمات المجاورة**))[٣]، فالذهنُ يقومُ بالمقارنة بين المعاني الاصلية، والاستعارية، ويقع في

دائرة سوء الفَهم – بحسب الرؤيةِ الجديدةِ – وليستْ البلاغةُ إلّا معالجةً لهذه الحالات، انطلاقا من خرافة المعنى الأصليّ. لقد نظرت الرؤيةُ البلاغيّةُ الجديدةُ إلى الاستعارةِ من حيثُ اعتراضُها على الرؤيةِ التقليديّةِ التي كانتْ تُلاحظُ ((**أنماطا قليلة من الاستعارة وتحصر المصطلح ببعض هذه الانماط، ولذلك تجعل الاستعارة مسألة لفظية، أي مسألة تحويل واستبدال للكلمات. في حين أنها في الأساس استعارات وعلاقات بين الافكار. إنها عملية تبادل بين النصوص. الفكر استعاري وهو يعمل بوساطة المقارنة، ومنها تنبثق الاستعارات في اللغة**))[٤].

وما نَتَجَ عن هذا الاعتراضِ هو اعتبارُ أسلوبِ الاستعارةِ سلوكاً معرفيّاً يخرقُ المجالَ اللغويَّ الخاصَّ، ينتشرُ في ميدانِ الحياةِ، عن طريقِ الاستعمالاتِ اليوميّةِ للّغةِ. فليسَ من عبقريةٍ في التشابُهاتِ وإدراكِها، ولا استحالةٍ في تعلُّمِها وليسَ من شأنِها أنْ تنحصرَ في استعمالاتِ أناسٍ دون

---

(١) فلسفة البلاغة، آ.أ. ريتشاردز، تر: سعيد الغانمي، و د. ناصر حلاوي، أفريقيا الشرق– المغرب، ط١ ، ٢٠٠٢، ص١٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٠ .

(٣) نفسه، ص ٥٩ .

(٤) فلسفة البلاغة، آ.أ. ريتشاردز، مصدر سابق ، ص ٩٥–٩٦ .

آخرينَ، لأنَّ: ((**الاستعارة هي المبدأ الحاضر أبد في اللغة**))[١]. ولذلك: ((**حين ترتفع الاستعارة من أفق النص اللغوي في مستواه الواضح البسيط الى مدار الفكر الفلسفي الملتبس تُصبح اللغة بكاملها جهازا من الاستعارات الخفية المتنكرة تحت قناع الحقائق** .))[٢]

وعلى الرُّغم من أنَّ مبدأَ التفاعُلِ بينَ الكلماتِ بما ينطوي عليه من فكرةِ "الحاملِ" و"المحمولِ" في التفاعُلِ الاستعاريِّ، هو منتج الوعي العربيِّ النقديِّ، والبلاغيِّ. وهو ما عُرِف عند النقّادِ من إطلاقِ لفظتيْ "المستعارِ منه"، و "المستعارِ له" على طرفيْ الاستعارةِ[٣]، إلا أنّ فَهْمَ الاستعارةِ بالتفاعُلِ بينَ الكلماتِ فَتَحَ المجالَ أمامَ الدراساتِ البلاغيّةِ، في اعتمادِ مبدأِ التصوّرِ، الذي يقومُ على علاقةِ التصّورِ الاستعاريِّ، بالتعبيرِ الاستعاريِّ؛ لخلقِ المشابهة. وانتاجِ معرفة عميقة بالانتقال بين المجالين. وبهذا تنعطف الاستعارة في طور جديد من أطوارها المعرفيّة. حيث لم تعد ((**مرتبطة في نشأتها الجنينية باللغة وآلياتها الاستبدالية والتفاعلية والتداولية والحجاجية وإنما أصبحت مرتبطة بالنسق التصوري للإنسان. ومعنى هذا أن الاستعارة في اللغة هي مجرد تجل تعبيري وأسلوبي للاستعارات المتجذرة في نسقنا التصوري والثقافي وهذا التصور الجديد سيعيد النظر في تحديد الاستعارة وأنماطها ووظيفتها ومقاصدها**))[٤]، في دائرة الانسان، بِدْأً من تجاربِه، وتصوراتِه، ووصولا إلى تعبيراته الاستعارية.

- **الاستعارةُ بين التصورِ والتعبيرِ.**

لم يعد النظر إلى الاستعارة على أنّها زخرف من القول، وبديع في الكلام، وإنّما أصبحت جزءا من النسق التصوري الذي يحكم عملية تفاعل الإنسان مع الحياة، من حيث إنتاج المعرفة، وإنشاء اللغة. والسبب في ذلك هو تجدد الوعي الفلسفي بالاستعارة، بعد ما تحرر من الذاتية، والموضوعية، وما في ذلك من المركزية التي تحاول توظيف الاستعارة في اللغة، كعامل هدم لمحاولات البحث عن الصدق المطلق؛ لذلك تكون الاستعارة بحسب التصور الجديد آلية جوهرية للفهم، ولخلق الدلالات، والحقائق الجديدة في حياة الإنسان، ورفضا لكلّ الأفكار المعاصرة التي تتحكم بالفكر اللغوي، وتسيطر على الفهم المعاصر للغة والمعنى، والفهم، والصدق، والتي تسيطر أيضا على الوعي الفلسفي الحديث[٥].

---

(١) المصدر نفسه ، ص٩٣.

(٢) نفسه ، ص ٨.

(٣) نفسه، ص ٨-٩ .

(٤) نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، مصدر سابق، ص ٢٥٥ .

(٥) الاستعارات التي نحيا بها، جورج لايكوف، ومارك جونسون، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر- المغرب، ط٢، ٢٠٠١٩، ص ١٨٩-١٩٠ .

وقبل الخوض في محاولة قراءة الخطاب النقدي القديم وفق معطيات مبدأ التصور الاستعاري، لابدّ من التركيز على ثنائية العقل والخيال وما نتج عن ذلك من الاختلاف الذي تمثل في النزعة الموضوعية، والنزعة الذاتية في فكر الانسان. حيث أصبح ((**للنزعة الموضوعية حلفاء هم: الصدق، والعلمي، والعقلانية، والدقة، والعدالة، والنزاهة [والتجرد]. أما حلفاء النزعة الذاتية فهم: العواطف، والمعرفة الحدسية، والخيال، والاحاسيس البشرية والفن [...] هاتان الاسطورتان تتعايشان، ولكن في مجالين منعزلين عن بعضهما ففي حياة كل منا هناك مجال من الملائم أن نكون فيه موضوعيين ومجال اخر ملائم ان نكون فيه ذاتيين**))[١].

لقد اعتقد أصحاب مبدأ التصور بأنّ النزعتين لا يصلحان لفهم الاستعارة حال كونهما منفردتين عن بعضهما. ف ((**الاستعارة عقلية خيالية فمقولات فكرنا اليومي في أغلبها، استعارية. وتفكيرنا اليومي يتطلب اقتضاءات استعارية واستنتاجات. [...] إن الاستعارة من الادوات المهمة جدا في محاولة الفهم الجزئي لما لا يمكن فهمه كلية: أحاسيسنا، وتجاربنا الجمالية، و سلوكاتنا الاخلاقية ووعينا الروحي، ومجهودات الخيال، هاته لا تخلو من بعد عقلي فهي تستعمل الاستعارة وتستخدم ما هو عقلي**))[٢]. وبذلك اتسع المجال المعرفي للاستعارة لتخرج عن الدائرة اللغوية، فلا تعدو تعبيرات مشتقة من حقائق سابقة ومعان أصلية وضعية فحسب، وإنّما أصبح التصور الذهني في جزء كبير منه مبنيا على الاستعارة التي هي تكوّن الحقائق الذهنية .

ولا ينفي هذا الاتساع في المجال الاستعاري وقوع الاستعارة في اللغة، وإنّما يجعلها مظهرا للنسق التصوري الاستعاري، ((**فسيرورات الفكر البشري هي التي تعدّ استعاريّة في جزء كبير منها وهذا ما نعنيه حين نقول إنّ النسق التصوريّ البشريّ مُبنين ومحدّد استعاريّا. فالاستعارات في اللغة ليست ممكنة إلا لأنّ هناك استعارات في النسق التصوريّ لكلّ منّا...**))[٣]، ومن هنا أصبح النظر إلى الاستعارات اللغوية على أنّها نتائج التصور الاستعاري الذي يحكم النظام الذهني للإنسان، ويحكم بالضرورة النسق التصوريّ البشريّ بشكل عام.

فالبحث في المجال الاستعاري الجديد هو بحث في التصور الذهني في كيفية خلق علاقة المشابهة في التعبيرات الفنية وفق المعطيات التصورية التي أنتجتها التجارب، وخلقها النسق التصوري المتكون في الذهن عبر ممارسات فكرية. وعلى ذلك فوظيفة الاستعارة ((**إتاحة فهم جزئي لنوع من**

---

(١) نفسه، ص١٨٤.

(٢) نفسه، ص ١٨٦.

(٣) الاستعارات التي نحيا بها ، مصدر سابق ، ص ٢٣ .

التجارب من خلال نوع آخر. وقد يدخل في ذلك المشابهات المعزولة الموجودة قبلا، وإبداع مشابهات جديدة وأشياء اخرى))[١].

وهذا ما حاولت الرؤية الجديدة بيانه عندما فصّلت القول في التفريق بين المشابهات الموضوعية التي تلازم الأشياء قبل العلاقة، وبين المشابهات التجريبية التي يتوصل إليها الذهن عن طريق التجربة الخاصة، والإبداع الجديد بما يقوم به الذهن من إنشاء علاقة المشابهة بين الاشياء المتباينة عند المقارنة دون التفكير بالصفات الموضوعية[٢] .

لقد أنتج الذهن النقدي علاقات مشابهة جديدة في ميدان النقد العربي عن طريق الانتقالات الذهنية بين المجالات المتباينة، التي لا خصائص تربطها، ولا صفات تجمعها. وقد استرسل في منعرجات الوعي حتى ابتدع من تصوراته المنتزعة من التجربة العربية وعلى مختلف أصعدتها الاجتماعية، مبادئه النقدية التي شكلت الخارطة الذهنية للخطاب النقدي. لقد استثمر الوعي النقدي بعض السنن العربية، والتصورات الصحراوية، في خلق مساحات ذهنية وابتداع علاقات استعارية جديدة لا عهد للذوق العربي بها. ومن الضرورة – لبيان ذلك – استعراض بعض المبادئ التصورية التي تحكم النسق التصوري للذهن العربي، التي مهدّت الطريق لإنتاج علاقات المشابهة على الصعيد التصوري؛ وابتدعت التعبيرات الاستعارية في لغة التشكيل الاستعاري في الخطاب النقدي.

- **مبدأ التمييز بين الأشياء**

من المبادئ الضرورية التي يقوم عليها فكر الإنسان هو مبدأ التمييز، والتفرقة بين الأشياء. و ((**هو فعل طبيعي أو إرادي يقوم على فصل الاشياء أو الموجودات عن النوع الذي تنتمي اليه لجمعها في فئات خاصة**))[٣]، وقد جرت العادة على اتباع هذا المبدأ في مختلف ميادين الحياة، كالتمييز الطبقي بكل صوره، والتمييز العرقي بكل مصاديقه، و التفرقة بين الأعمال والصناعات وما يترتب على ذلك من تقييم نوعي وفرز اجتماعي بين طبقات المجتمع . وقد أصبح هذا المبدأ جزءا من الذهن العربي يمارسه قاصدا في حالة الوعي، ويتصرف وفقه انطباعاته في حالة اللاوعي، ضمن أطر التجربة اليومية.

---

(١) نفسه ، ص ١٥٧ .

(٢) نفسه ، ص ١٥٨.

(٣) المعجم الفلسفي ، مصدر سابق، ج ١، ص ٣٤٦ ، مصطلح " التمييز ".

والمؤشر البارز لهذا النسق التصوري هو نقد الدراهم، و التمييز بين الجيد منها والرديء؛ لغرض إخراج الزائف منها. وهذه الصنعة ألقت بظلالها على الذهن العربي؛ ليتشغل في حقل النصوص الشعرية تحت التصور الاستعاري الأكبر الذي يعتبر الشعر درهما. ويكون النقد بذلك صناعة تشتغل على تمييز جيده من رديئه ، وكما قال ابن سلام الجمحي: ((**وللشعر صناعة وثقافة يعرفها اهل العلم كسائر أصناف العلم و الصناعات**)) [١].

إنّ هذا التصور الاستعاري انتج صورا متعددة من التعبيرات الاستعارية التي تكشف عن التجربة العربية في مجال الصناعة النقدية، مما يخلق العلاقة الفنية الجديدة التي تجمع بين المجالين من جهة شبه في ثقافة العلم بها ، مهارة العمل، وجودة النتاج. ومن التعبيرات قول ابن قتيبة : ((**ولأحسب أحدا من أهل التمييز والنظر، نظر بعين العدل وترك طريق التقليد، يستطيع ان يقدّم أحدا من المتقدمين المكثرين على احد إلا بأن يرى الجيد في شعره أكثر من الجيد في شعر غيره .**))[٢] فالجيد في الشعر تعبير استعاري عن التصور الذي يخلق المشابهة بين الشعر والدرهم من حيث المقارنة على أساس الجودة، والذي يجعل الشاعر أعلى طبقة من الذي يكثر عنده الرديء . وكذلك قوله: ((**ويعاب عليه تصريحه بالزنا والدبيب إلى حرم الناس. والشعراء تتوقى ذلك في الشعر...**))[٣] فتعبيره (**يعاب عليه**) تعبير استعاري يكشف عن التصور الاستعاري في التفرقة بين الشعراء من حيث الرداءة ، مضافا إلى المعيار الأخلاقي الذي يحكم ذهن ابن قتيبة، ويؤشر مبادئه التي تعضّد رؤيته النقدية في التمييز.

فالحيثية الأخلاقية، والمبادئ الإنسانية، والفضائل العربية، أنساق تصورية تحكم الذهن العربي تؤطّر الوعي النقدي بما سادت فيها من قيم إسلامية اعتمدها الرأي النقدي في تمييزه بين الشعراء، وكل ذلك يقوم على التصور الاستعاري الأمثل، الذي يرى أنّ الفضيلة أعلى وأنّ الرذيلة أدنى. وهذا ما أدرجه أصحاب مبدأ التصور ضمن الاستعارات الاتجاهية التي تقوم على تنظيم الأنساق المرتبطة بالاتجاهات الفضائية والجهات التي تحيط بالأجسام الفيزيائية، فهي تعتبر ان التصورات لها حيز فيزيائي تتمتع به تجعل الفضيلة وما يرتبط الإصلاح الاجتماعي أعلى من الرذيلة التي تهدّد الصالح العام كما في تصوّر المجتمع لذلك [٤].

---

(١) طبقات فحول الشعراء، مصدر سابق ص ٥.

(٢) الشعر والشعراء ، مصدر سابق، ص٨١.

(٣) المصدر نفسه ، ص ١٣٥-١٣٦.

(٤) ينظر : الاستعارات التي نحيا بها، مصدر سابق ، ٣٣-٣٧

إنّ سمو الفضيلة و دناءة الرذيلة تصور يقوم بالأساس على مبدأ التمايز بين الأشياء. ومن هذا التعالق بين التصورات تنشأ التعبيرات الاستعارية المختلفة، كما جاء في عيار الشعر في قوله: ((**وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زيّ وأبهى صورة. واجتناب ما يشينه من سفاسف الكلام وسخيف اللفظ، والمعاني المستبردة والتشبيهات الكاذبة...**))[١]، وقوله: ((**فمن الأشعار أشعار محكمة أنيقة الألفاظ حكيمة المعاني**))[٢]، فإنّ الحسن في المظهر، والبهاء في الصورة، والحكمة والاناقة هي من الفضائل التي يجب أن يتحلى بها شعر الشاعر ليكون في الدرجة الرفيعة. وإنّ اجتناب ما يشين، من السفاسف، والسخف، ومن الكذب، وإنّ نبذ ما لا يحتوي على الحكمة والأناقة، فكل ذلك من موارد الرذائل الأخلاقية في الشعر، تجعل الشعر والشاعر في الدرجة الأدنى .

ومن مظاهر الاستعارات التصورية التي تعتمد الاتجاه الفضائي في انتاج التعبيرات الاستعارية هي استعارة (النخبة فوق والأغلبية أدنى)[٣]، وليس أدل على ذلك من الطبقات التي انتخب صاحبها لكل طبقة أربعة شعراء باعتماده في الانتخاب على عدم القدرة على الاحاطة بالأغلبية من جانب، وعلى مبدأ الشهرة للنخبة الذين لا يجهلهم عالم، ولا يستغني عن العلم بهم ناظر في أمر العرب من جانب آخر، كما يقول الجمحي.[٤] ووفقا لهذا التصور الاستعاري جاءت تعبيرات استعارية تكشف عن الميل إلى النخبوية في النقد، وانتقاء النماذج الشعرية في إطلاق المعايير النقدية .

وقد استثمر معيار النخبة خطاب الموازنة الذي تتآزر فيه مبدأ التمييز، والمعيار الأخلاقي، في ضوء التصور الاستعاري الذي وضع الشعر بين الجودة والرداءة. وقد جاء فيه قوله:((**وأكثر من شاهدته ورأيته من رواة أشعار المتأخرين، يزعمون أن شعر أبي تمام: حبيب بن أوس الطائي لا يتعلق بجيده جيد غيره ورديّه مطّرح مرذول وأن شعر الوليد بين عبيد البحتري صحيح السبك حسن الديباجة ليس فيه سفاسف ولا رديّ ولا مطروح ...**))[٥]، ويكشف تعبيره الاستعاري (لا يتعلق بجيده جيد غيره)، وكذلك تعبيره (صحيح السبك حسن الديباجة) عن حالة التميز التي يحظى بها الشاعران والطبقة النخبوية التي جعلت منها مدار حديث عصرهما الأدبي وما بعده من العصور الأدبية. فهذه

---

(١) عيار الشعر، مصدر سابق ، ص ١٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣.

(٣) ينظر الاستعارات التي نحيا بها ، مصدر سابق، ص ٣٦ .

(٤) طبقات فحول الشعراء، مصدر سابق، ص٣ .

(٥) الموازنة، مصدر سابق، ص ٣.

الطبقية وهذه النخبوية تجعل الشاعر وشعره أعلى من غيره ويجعل منه مثالا يحتذى، ونمطا أعلى من أنماط الإنتاج الأدبي ولذلك قامت الموازنة على هذين الشاعرين النخبويين .

ومن التعبيرات الاستعارية التي أنتجها هذا التصور قوله: ((**فاضلوا بينهما لغزارة شعريهما، وكثرة جيدهما، وبدائعهما**))[١]، فضمير التثنية في جمل النص دليل على ارتقاء طبقي، وتميز في ذائقة دائرة التلقي التي تعنى بشأن المفاضلة النقدية، وكذلك قوله ((**ولم يتفقوا على أيهما أشعر ؟ كما لم يتفقوا على أحد ممن وقع التفضيل بينهم من شعراء الجاهلية، والاسلام، و المتأخرين** ...))[٢]، يكشف النص عن إمكان إحصاء موارد المفاضلة التي وردت في النص وهذا دليل على نخبوية الأطراف التي وقعت بينها المفاضلة في النقد العربي .

وقد انسحب مبدأ التمييز بالضرورة إلى الذهن العربي؛ ليكون الفحل ذا مزية على الحقاق. ومن دون تحديد لهذه المزية يستعار هذا التصور وهذا التمييز الذي بلغ درجة عالية من اعتزاز في حياة الأعراب[٣]، إلى خطاب الأصمعي؛ لينتج علاقة المشابهة بين الفحل وما له من بروز في مجال التصور الأول، وبين الشاعر وضرورة تمييزه في ميدانه الفني على الشعراء. وبذلك يكون التصور الاستعاري (الفحل أعلى) ويتمظهر ذلك في التعبيرات الاستعارية في خطاب الأصمعي التي تجعل الشاعر الفحل في مرتبة أعلى من غيره. وهذا المجال الاستعاري بالإضافة إلى كونه مجالا لخلق علاقات المشابهة هو ميدان لبيان النفوذ والهيمنة لدى الشاعر في تميزه مما يجعله في مقام الاقتداء. فضاء الفضيلة، وفضاء النخبة، وفضاء الفحولة، مجالات تصورية تحكم الوعي العربي.

ويتضح من السؤال الذي طُرِح على الأصمعي: ((**من أول الفحول** ...))[٤]، أنّ الفحولة نسق تصوريّ يحكم الذهن العربي في التمييز بين الشعراء قبل مرحلة الجواب التي وظّف بها الأصمعي لفظة (الفحل) كمحمول نقدي لمدح كل شاعر ميزه، وقام بسلبها عن كل شاعر ذمه ، وبذلك فقد استثمر هذا النسق في ميدان النقد، وأشبعه أمثلة حتى أصبح معيارا نقديا لطبقات الفحول في الخطاب النقدي العربي .

---

(١) المصدر نفسه، ص ٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤.

(٣) ينظر: مع المصطلح البلاغي والنقدي، مصدر سابق، ص ١١٤ .

(٤) فحولة الشعراء، مصدر سابق، ص ٩.

ومن التعبيرات الاستعارية التي أنتجها هذا التصور الاستعاري قول الأصمعي: ((**بل أولهم في الجودة امرؤ القيس له الحظوة والسبق وكلهم أخذوا من قوله واتبعوا مذهبه**))[١]، وقوله ((**فأما هؤلاء كلهم فإنما تعلّموا من رأس الشعراء امرئ القيس ...**))[٢]، فالشاعر الفحل أعلى وكل الشعراء دون مقامه لما له من سبق، وريادة. وقوله ((**ما يصلح زهير أن يكون أجيرا للنابغة...**))[٣]، فالنابغة فحل وهو أعلى من زهير الذي وضعه في أدنى درجة يدركها التصور العربي عن طريق لفظة الأجير بما لها من دلالة نسقية. ومن مظاهر التمييز اللغوية وموارد التفرقة الاستعارية تتضح علاقة المشابهة بين مجال الفحل ومجال الشاعر، التي اعتمدها كمعيار تمييز الشاعر على الشعراء .

- **مبدأ الاتّباع و التقليد**

ومن الوضوح بمكان أن ينتهج الأنسان مذهب مَن سبقه، ويقتفي أثر مَن تقدمه، دون النظر إلى دليل أو برهان في ذلك، ((**كأن هذا المتبع جعل قول " الغير" ، أو فعله قلادة في عنقه او هو قبول " الغير " بلا حجة ولا دليل**))[٤]. وقد يتسم هذا التقليد بالشعور التام، بكل وعي، وقصد في التعبية والاقتفاء، فيكون المقلد عالما بما يعتقد، مريدا لما يسلك ، معتقدا الصواب في سلوكه، والخطأ في الخروج عن هذه السنن والعادات والتقاليد.

ومن هذا النسق التصوري يتبلور التصور الاستعاري الذي يتجّه إلى أصالة القديم، وضعة الجديد في الشعر. والذي يفضي إلى أن الشاعر القديم أفضل من الجديد من حيثيات متعددة .

وعلى ما كان من التصور الذي يحكم الذهن العربي، يتشكل النسق الاستعاري على تفضيل الشاعر القديم في التعبيرات الاستعارية كما في قول الأصمعي: ((**قلت فجرير والفرزدق والاخطل قال هؤلاء لو كانوا في الجاهلية كان لهم شأن ولا اقول فيهم شيئا لأنهم إسلاميّون**))[٥]، و لكنهم لا شأن لهم في تصور الأصمعي الذي ارتكز على معيار القديم أفضل. وكذلك قوله ((**سمعت ابا عمرو بن**

---

(٤) المصدر نفسه، ص ٩.

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٨.

(٣) المصدر نفسه ، ص ٩.

(٤) المعجم الفلسفي، مصدر سابق ، ج١ ، ص ٣٢٧، مصطلح " التقليد" .

(٥) فحولة الشعراء ، مصدر سابق ، ص ١٢.

العلاء يقول لو ادرك الاخطل من الجاهلية يوما واحدا ما قدمّت عليه جاهليا ولا اسلاميا ...))[1]، وبذلك يكون التصور النسقي هو المعيار النقدي، في أنّ الأخطل أدنى لأنه ليس قديما. وكثير من هذه التعبيرات الاستعارية في خطاب الأصمعي تجسّد التمييز الزمني، والمعيار التاريخي، في تفضيل الشاعر.

ولقد كان معيار الجودة، والرداءة المتعلق باللفظ، والمعنى، وحسن النظم، في المنظور النقدي هو محاولة انتصار للاستعمال اللغوي القديم بما جاء من طرق العرب في الشعر. وهذا التصور نسج تعبيرات استعارية كثيرة، من قبيل ما جاء في عيار الشعر في وقوفه على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، كقوله :((**والسنن المستدلة منها [...] وعذوبة ألفاظها وجزالة معانيها وحسن مبانيها...))**[2]، فتقليد السنن، وعذوبة الألفاظ، وجزالة المعاني، تجعل الشاعر أفضل، وبالجودة هذه تضع شعره أعلى، في فضاء الاتجاه النقدي العربي.

ومن أجل التفاعل والتواصل مع التراث الأدبي ((**يجنح المتكلم إلى استعمال السمات البارزة المألوفة حسب لعرف والعادة المحايثين التي تستلزمها السياقات التداولية في الحديث اليومي**))[3]، وهذا مؤشر من مؤشرات التصور الاستعاري الحديث الذي يرى أن هذه التداولية في الاستعمال هي مجال استعاري يختلف بالضرورة عن مجال التخييل في الاستعارة الأدبية، ويحقق الوظيفة الاستعارية الجديدة التي هي الفهم، بحيث أنّ ((**انبثاق الشرارة الاستعارية مصدره إرادة فهم تصورات مجردة من خلال تصورات ملموسة متجذرة في نسقنا التجريبي والثقافي ...))**[4]. وبذلك تكون صور التعبير الاستعاري هي مجالات التصورية الاستعاري الذي يكشف التوسع المعرفي والانفتاح البياني متجاوزا التشكيل البلاغي، داخلا في الأنساق التصورية في الوعي الانساني.

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٣ .

(٢) عيار الشعر ، مصدر سابق ، ص ١٠ .

(٣) نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية ، مصدر سابق، ص ٢٧٠ .

(٤) المصدر نفسه ، ٢٦٧ .

الخَاتِمَةُ

- **الخاتمة**

ليس من عملٍ علميّ إلّا وله نهايةٌ تتجلّى بها مسيرتُه، وتتّضح بها مديات البحث فيه، وقدرات الباحث على المسك بما يمكن أن يكون ثمرة لجهده، ونتاجا لوعيه في ما بحث عنه. ولضرورة القول فيما يختتم به البحث؛ فإنّ من الجدير بالذكر هو استعراض ما توصّلت اليه الدراسة خلال مساراتها المتواضعة والتي قد تتمثل بالنقاط الآتية:

١- ليست التشكيلاتُ البلاغيّة على درجةٍ واحدةٍ من العنايةِ النقديّة، فقد استأثر التشبيه بالقدر الأكبر منها، بينهما جاء المجاز والاستعارة بعده بتعاقبٍ، وتفاوتٍ، بحسب سياق الخطاب، ومقتضى الحكم النقديّ، ومتطلّبات العصر الفنية. ولقد تراجع حضور أسلوب الكناية حتى لقد تجاوزه الكثير من النقاد، وابتعدوا عن توظيفه في إنتاج خطاب المعرفة النقدية لما فيه من اختلاف في المفهوم والتجنيس.

٢-إن إنتاج المعرفة النقدية يختلف من أسلوب بيانيّ لآخر. فقد لاحظت الدراسة : أنّ في التشبيه يعمد الناقد إلى الطاقة الدلاليّة الكامنة في المشبه به؛ ليستثمرها في المشبه عبر الأداة، والجهة. وبذلك يكون الملتقي على قدرة عالية من الإدراك بسبب البعد الدلاليّ الذي انتقاه الناقد من البيئة غالبا؛ ليحقق بذلك معرفة خيالية، قوامها العلم الحسي، ومفادها البعد التصوري، في الإثارة والتأثير في الأعمّ الأغلب.

٣-في إنتاج المعرفة عن طريق المجاز فالأمر مختلف جدا. حيث اللفظ يغادر معناه وينقطع بذلك الذهن عن الدلالة الوضعية، والتلازم الواضح؛ لتتعمق المسألة بالنسبة لما تقدم . ومن هنا تجد العلاقات المجازية مجالها لخلق الدلالة، ونقل الذهن عبر المسوغ الذي جوّز الاستعمال؛ لتتحقق بذلك معرفةٌ تصورية على صعيد التجوّز اللغوي المرسل. أو معرفةٌ تصديقية على مستوى التجوّز العقلي.

٤-ما إن يصل الأمر إلى الاستعارة حتى يجتمع في الأسلوب أثر العلاقة التشبيهية والمبالغة في درجتها ، مع الخروج الدلالي للألفاظ عن أصل الوضع اللغوي في التجوز على صعيد المفردات اللفظية . وهذا ما منح الاستعارة بعداً معرفياً أعمق من الأسلوبين. وفتح المجال أمام العلاقة الاستعارية للتطور، والتجدد بحسب الدلالات التي ينتجها التشكيل، من جانب وبمهارة الاستعارة التي تكمن بين الفطرة والعبقرية.

٥- ليس من العلم سحب الاختلاف الواقع في المجاز بين من أنكره وبين من أثبته إلى علم النقد ليقال: أن المعرفة النقدية التي ينتجها المجاز قابلة للإنكار وغير قابلة للأقناع ، لأن الاختلاف الواقع في النصّ القرآنيّ في موضوعة المجاز تحركه المنطلقات الايديولوجية وتحكم عليه الانتماءات المختلفة ، وليس لهذا التصور حضور في الوعي النقدي الذي يرى الخطاب الأدبي العربي خطاباً نابعا من القدرة الانسانية على توظيف دلالات اللغة في التعبير عن المقصود . ولعل المؤلفات العلمية التي تناقلت الوعي النقدي وشكلت المنجز العربي للخطاب النقدي قادرة على بيان الأبعاد المعرفية التي أنتجها التشكيل البلاغيّ المجازيّ بعد قراءة النصوص العربيّة بوعي الناقد وتوظيفها في دائرة الحكم والتمييز.

٦- ينتج التشكيلُ المجازيُّ معرفةً نقديةً تقوم على التصور البلاغي الذي يرى أن المجاز طريقة بيانية للكشف عن المعنى الثاني الاستعمالي، وعلاقته بالمعنى الأول الوضعي. ولأنّ اللفظ هو الذي يتصف بالحقيقي والمجازي، فالمعرفة النقدية تنطلق من توظيف اللفظ الوضعيّ في المساحةِ المجازيّةِ الجديدةِ التي تنسجم بالضرورةِ مع دَلالات الحقل النقديّ واشتراطاتِه المعرفيّة. ومن هنا فالتشكيل المجازيّ يشتغل بعد خلوص الوعي النقدي، وانتهائه إلى المعاني الحقيقيّةِ، وحضورِها في الذهنِ العربيِّ، والقدرةِ البيانيةِ على فرضِ تصوراتٍ جديدةٍ على الألفاظِ ذاتِها، عن طريقِ ربطِها بعلاقاتٍ جديدةٍ تحققُ القصدَ وتلبّي المرادَ .

٧- تقف المرجعيات المعرفية خلف استعمال الأساليب البيانية متمايزة بين القوّة والضعف، فقد لاحظت الدراسة أن مجال التشبيه البلاغي كان أضيق من الأفق المجازي من حيث العناية الدينية في حقل التفسير والكلام وأصول الفقه. فقد ظلّ فن التشبيه يتسع في ميدان الابداع الفنيّ والممارسات الوجدانية التي يستغرق صاحبها في الذاتية. بينما الاستعارة تلوذ بالفلسفة والعلوم العقلية مما جعل حظها من التطور والتقدم أكثر تلازما مع التقدم الذي شهده الحقل الفلسفي. فقد تطور الفكر الاستعاري وخرج بالتشكيل من عالم اللغة الى عالم الحياة اليومية وما تشهده من تفاعلات على مستوى التصور والتجربة الواقعية.

٨- ليس للتشكيل التشبيهي من تطور على المستوى الفكري غير التجديد التطبيقي الذي يكون على مستوى انتاج علاقات جديدة تحكمها الاعتبارات النقدية والبلاغية التي أدت الى تقسيم التشبيه، وبيان أنواعه والتفريق بينها لغرض التعليم وبيان الوظائف التي تتعلق بكل نوع منها، وكذلك الحال بالنسبة للتشكيل المجازي فقد اجتهد العلماء في استقراء المسوغات التي تسمح للذهن بالانتقال بين المعاني دون أن يكون هناك تطور على صعيد الوعي بالأسلوب البلاغي ، ولربما يفوق التشبيه في مسألة الإطلاق بالمعنى الأعم تارة. وبالمعنى الأخصّ تارةً أخرى.

الْمَصَادِرُ و الْمَرَاجِعُ

- **المصادر والمراجع**

(١)الإتقان في علوم القران، جلال الدين السيوطي، تحقيق: شعيب الأرنؤوط، الرسالة ناشرون- بيروت، ط١ ، ٢٠٠٨

(٢)إحصاء العلوم: ابو نصر الفارابي، تحقيق : د. عثمان أمين، دار الفكر العربي- مصر، ط٢ ،١٩٤٩.

(٣)أساس البلاغة، جار الله الزمخشري، تحقيق : محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية- بيروت،ط١ ، ١٩٩٨.

(٤)استراتيجيات الخطاب، د. عبد الهادي بن ظافر الشهري، الكتاب الجديد المتحدة-بيروت، ط١ ،٢٠٠٤.

(٥)الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، د. يوسف ابو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع- عمان، ط١، ١٩٩٧.

(٦)الاستعارة، تيرنس هوكس، ترجمة: عمرو زكريا عبد الله، المركز القومي للترجمة – القاهرة، ط١، ٢٠١٦.

(٧)الاستعارة، نشأتها وتطورها، د. محمد السيد شيخون، دار الهداية " للنشر والتوزيع " – مصر، ط ٢، ١٩٩٤.

(٨)أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق : محمود محمد شاكر، مطبعة المدني – القاهرة ، ط١ ، ١٩٩١ .

(٩)أصل العمل الفني: مارتن هايدغر، ترجمة: د. أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا- ألمانيا، ط١، ٢٠٠٣،

(١٠) أصول الفقه ، محمد رضا المظفر ،مؤسسة إسماعيليان/ ايران- قم ، ط٧ ،١٤١٦ هـ .

(١١) إعجاز القرآن، ابو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، تحقيق : السيد احمد الصقر، دار المعارف – مصر، ط ١، ١٩٥٤.

(١٢) الأعلام ، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين- بيروت، ط ٧، ١٩٨٦.

(١٣) أفق الخطاب النقدي "دراسة نظرية وقراءات تطبيقية" د. صبري حافظ، دار شرقيات للنشر والتوزيع- القاهرة، ط١، ١٩٩٦.

(١٤) الألفاظ المستعملة في المنطق: الفارابي، تحقيق: محسن مهدي ، دار الشروق – بيروت، ط ٢، ١٩٨٦.

(١٥) ألقاب الشعراء، د: عبد الله بن أحمد الفَيفي، عالم الكتب الحديث- الأردن، ط١ ،٢٠٠٩ .

(١٦) إنشاد المنادي " قراءة في شعر هولدرلن وتراكل" ، مارتن هيدجر، ترجمة: بسام حجار، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١ ،١٩٩٤.

(١٧) الإيضاح في علوم البلاغة، للخطيب القزويني، تحقيق : إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية- بيروت، ط١ ،٢٠٠٣.

(١٨) البحث النحوي عند الاصوليين، د. مصطفى جمال الدين، منشورات دار الهجرة / ايران– قم، ط٢، ١٤٠٥ هـ.

(١٩) البرهان في وجوه البيان، اسحاق بن وهب الكاتب، تحقيق: د. حفني محمد شرف، مطبعة الرسالة – القاهرة ، ط١، ١٩٦٩.

(٢٠) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان" دراسة تحليلية – نقدية – تقارنية، د. ابراهيم سلامة مطبعة احمد علي مخيمر،ط٢، ١٩٥٠.

(٢١) بلاغة الإقناع في الخطاب النقدي القديم، د. صلاح حسن حاوي، الشركة العربية المتحدة–القاهرة، ٢٠١٦.

(٢٢) بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، سلسلة إصدارات عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت، العدد ١٦٤، ١٩٩٢.

(٢٣) البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين :د. محمد علي زكي صباغ، المكتبة العصرية– بيروت،ط١، ١٩٩٨.

(٢٤) البلاغة العربية " قراءة القراءة"، د. أحمد يوسف، دار الآن ناشرون وموزعون– الاردن، ط١، ٢٠١٨.

(٢٥) البلاغة العربيّة" أصولها وامتداداتها"، د. محمد العمري، أفريقيا الشرق– المغرب،ط١، ١٩٩٩.

(٢٦) البلاغة تطور وتاريخ، د. شوقي ضيف، دار المعارف– القاهرة ، ط٩ ، ١٩٦٥ م .

(٢٧) البلاغة والأسلوبية ، د. محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان ناشرون –لبنان، ط١، ١٩٩٤.

(٢٨) البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد، د. محمد كريم الكواز، الانتشار العربي– بيروت– ط١، ٢٠٠٦.

(٢٩) بنيات المشابهة في اللغة العربية "مقاربة معرفية"، د. عبد الإله سليم، دار توبقال– المغرب، ط١,٢٠٠١.

(٣٠) بنية العقل العربي، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، ط ٩، ٢٠٠٩ .

(٣١) البيان والتبيين ، لابي عثمان عمر بن بحر الجاحظ ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي– القاهرة، ط٧، ١٩٩٨.

(٣٢) تاريخ الفلسفة الإسلامية: د. ماجد فكري، ترجمة: د.كمال اليازجي، الدار المتحدة للنشر– بيروت، ط١، ١٩٧٤.

(٣٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب" من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري"، طه احمد إبراهيم، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ، ط١، ١٩٣٧.

(٣٤) تاريخ النقد الادبي عند العرب، د. إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع – الأردن، ط٦، ٢٠٠٦.

(٣٥) التأسيس اللغوي للبلاغة العربية " قراءة في الجذور"، د. عبد الجليل هنوش، دار كنوز المعرفة–عمّان، ط١، ٢٠١٦ .

(٣٦) تأويل مشكل القرآن، لابن قتيبة الدينوري، تحقيق: السيد احمد الصقر، دار التراث –القاهرة ، ط٢، ١٩٧٣.

(٣٧) تحرير البلاغة " بحث في الذاكرة "، د .صلاح حسن حاوي، دار شهريار– العراق، ط١ ،٢٠٢١ .

(٣٨) التشبيه والاستعارة "منظور مستأنف ". د:يوسف أبو العدوس، دار المسيرة – الأردن ، ط٢ ،٢٠١٠ .

(٣٩) تطور المنطق العربي ، نيقولا ريشر، ترجمة: د. محمد مهران ، دار المعارف – مصر، ط١ ،١٩٨٥

(٤٠) التفكير البلاغي عند العرب، حمادي صمود، دار الكتاب الجديد المتحدة– بيروت، ط٣، ٢٠١٠.

(٤١) التفكير العلمي، د فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، إصدارات المجلس الوطني– الكويت، مارس ١٩٧٨ العدد ٣ .

(٤٢) التفكير اللغوي بين القديم والجديد: د. كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع– القاهرة، ط١، ٢٠٠٥،

(٤٣) تلخيص الخطابة، ابن رشد، تحقيق : د. عبد الرحمن بدوي، دار القلم – بيروت، ط١ ، ١٩٥٩ .

(٤٤) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرمّانيّ والخَطّابيّ وعبد القاهر الجرجانيّ، تحقيق: د. محمّد خلف الله أحمد، ود. محمّد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٦٥.

(٤٥) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرمّاني والخطّابي. والجرجاني، تحقيق: د. محمد خلف الله أحمد، و د. محمد زغلول سلام ، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة، ١٩٧٦.

(٤٦) الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية الى القرن الثاني للهجرة "بنيته وأساليبه": د. سامية الدّريدي، عالم الكتب الحديث– الاردن، ط١، ٢٠٠٨.

(٤٧) الحروف، لابي نصر الفارابي، تحقيق: د. محسن مهدي، دار المشرق – بيروت، ط١، ١٩٩٠.

(٤٨) الحيوان: لابي عثمان عمر بن بحر لجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون مطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده– مصر، ط٢. ١٩٦٥

(٤٩) حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز "دراسة في المجاز الاسلوبي واللغوي" د. سمير احمد معلوف، منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق ، ط١، ١٩٩٦.

(٥٠) الخصائص: لابن جنّي، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية– القاهرة، ط ٢، ١٩٥٢ .

(٥١) الخطاب والجسد "مقاربة في التراث النقدي ، د. جابر خضير، مؤسسة الانتشار العربي– بيروت ،

(٥٢) الخطابة ،لأرسطو طاليس، الترجمة العربية القديمة، تحقيق: د. عبد الرحمن بدوي، دار القلم– بيروت،ط١، ١٩٧٩.

(٥٣) الخطابة، لأرسطو طاليس، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، مطبعة وزارة الثقافة والاعلام – العراق ، ط١ ، ١٩٨٠.

(٥٤) دروس في علم الاصول "الحلقة الثالثة"، محمد باقر الصدر، شريعت – قم ، ط٨ ، ١٤٣٦هـ .
(٥٥) دروس في علم الاصول "الحلقة الثانية"، محمد باقر الصدر، شريعت– قم ، ط٨ ، ١٤٣٦هـ .
(٥٦) دَلالة الألفاظ، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية– القاهرة ، ط٣، ١٩٧٦ .
(٥٧) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: د. محمد رضوان الداية ، د. فايز الداية ، دار الفكر– دمشق ط١، ٢٠٠٧،
(٥٨) رسائل الكندي الفلسفية "القسم الأول" تحقيق: د. محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي– القاهرة،ط٢ ، ١٩٧٨.
(٥٩) سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، تحقيق : علي فوده ، دار الكتب العلمية– بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٢.
(٦٠) سر صناعة الإعراب، ابن جني ، تحقيق: د. حسن هنداوي، دار الكتب العلمية–بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٠ .
(٦١) سلطة النصّ على دالّات الشكل البلاغي، د: فايز القرعان، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع– الأردن، ط١ ،٢٠١٠.
(٦٢) شرح عقود الجمان في المعاني والبيان، جلال الدين السيوطي، تحقيق: د. أبراهيم محمد الحمداني، و د. أمين لقمان الحبّار، دار الكتب العلمية– بيروت ، ط ١، ٢٠١١.
(٦٣) الشعر و الشعراء، لابن قتيبة الدينوري، تحقيق : أحمد محمد شاكر، دار المعارف– لقاهرة، ط٢ ،١٩٥٨.
(٦٤) الشعرية العربية "أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها"، د. مسلم حسب حسين، منشورات ضفاف–بيروت، ط١، ٢٠١٣.
(٦٥) الشفاء : ابن سينا، تحقيق: د. أحمد فؤاد الإهواني، المطبعة الاميرية– القاهرة ، ط٢، ٢٠١٢ .
(٦٦) الشفاء، لابن سينا، تحقيق: الاب قنواتي وآخرين، مؤسّسة كل وردي/ ايران – قم ، ط٢ ،٢٠١٢.
(٦٧) الصحاح : للجوهري ، تحقيق: د. محمد محمد تامر وآخرون، دار الحديث – القاهرة، ط١، ٢٠٠٩ .
(٦٨) الصناعتين، ابو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد ابو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية – القاهرة ط١، ١٩٥٢.
(٦٩) الصورة الأدبية : د. مصطفى ناصف، دار الاندلس– بيروت ، ط١ ،١٩٩٦.
(٧٠) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، محمد الولي، المركز الثقافي العربي– بيروت ، ط١، ١٩٩٠.
(٧١) الصورة الفنية " في التراث النقدي والبلاغي عند العرب" : د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي– بيروت، ط٣، ١٩٩٢.

(٧٢) طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي، تحقيق : محمود محمد شاكر، دار المدني– جدة ، السفر الاول د. ط .
(٧٣) علاقة النقد بالإبداع الادبي، د. ماجدة حمُّود، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ط ١ ،١٩٩٧ .
(٧٤) العمدة في محاسن الشعر، آدابه، ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل– بيروت، ط ٥ ،١٩٨١.
(٧٥) عمود الشعر العربي "النشأة والمفهوم " ، د. موسى بن مريسي الحارثي، نادي مكة الثقافي والادبي– مكة المكرمة ط١ ،١٩٩٦ .
(٧٦) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية – بيروت ، ط٢ ،٢٠٠٥.
(٧٧) عيون الأخبار: لابن قتيبة، تحقيق : منذر محمد سعيد أبو شعر، المكتب الإسلامي– بيروت، ط١، ٢٠٠٨.
(٧٨) فحولة الشعراء : عبد الملك بن قريب الأصمعي ، تحقيق : المستشرق : ش. تورّي ، دار الكتاب الجديد– بيروت، ط٢، ١٩٨٠، .
(٧٩) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور: د. رجاء عيد، منشأة المعارف للتوزيع والنشر– مصر، ط ٢، د. ت
(٨٠) فن التشبيه، د.علي الجندي، مكتبة نهضة مصر– القاهرة ، ط١، ١٩٥٢ .
(٨١) فن الشعر، لأرسطو طاليس، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة – بيروت، ط٣ ،١٩٧٣.
(٨٢) الفن والمجتمع، هربرت ريد، ترجمة: فارس متري ضاهر، دار القلم – بيروت، ط١، ١٩٧٥ .
(٨٣) الفهرست لابن النديم، تحقيق : الدكتور أيمن فؤاد سيد، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلام – لندن، ب، ط ٢٠٠٩ .
(٨٤) في الشعر، لأرسطو طاليس، ترجمة: د. شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة ، ط١، ١٩٩٣.
(٨٥) في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف– القاهرة ، ط٩ ،١٩٦٩.
(٨٦) في حداثة النص الشعريّ " دراسات نقدية" د. علي جعفر العلاق ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط١ ، ١٩٩٠
(٨٧) في نظرية النقد، د. عبد الملك مرتاض ،المجلس الاعلى للثقافة – القاهرة، ط١، ٢٠٠٦.
(٨٨) القضايا البلاغية والأدبية واللغوية عند ابن قتيبة: لالو ترجمان أحمد، مكتبة الآداب– القاهرة ، ط ١، ٢٠١٩
(٨٩) قضايا الشعرية، رومان ياكوبسن، ترجمة: د. محمد الولي، و د. مبارك حنون، دار توبقال– المغرب،ط١، ١٩٨٨.
(٩٠) قواعد الشعر، أحمد ثعلب تحقيق: د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي–القاهرة، ط٢، ١٩٩٥.

(٩١) قيم من التراث، د. زكي نجيب محمود، دار الشروق – القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
(٩٢) الكامل في اللغة والأدب، لابي العباس المبرد، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي– القاهرة، ط٣، ١٩٩٧.
(٩٣) كتاب البديع : ابو العباس عبد الله ابن المعتز، تحقيق: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، ط١، ٢٠١٢.
(٩٤) كتاب التعريفات، للشريف الجرجاني، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية –بيروت ، ط٢ ،٢٠٠٣.
(٩٥) كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق : د مهدي المخزومي ، و د. إبراهيم السامرائي، سلسة المعاجم والفهارس، د. ط ، د.ت.
(٩٦) كتاب المفتاح في الصرف، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: د. علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة– بيروت، ط١، ١٩٨٧
(٩٧) كفاية الأصول، الآخوند الخراساني. تحقيق: محمد حسن الموسوي، مؤسسة ذوي القربى– قم، ط١، ١٤٣٤هـ.ق،
(٩٨) الكليات، لأبي البقاء الكفوي، تحقيق: د. عدنان درويش، و د. محمد المصري، مؤسسة الرسالة – بيروت، ط٢، ١٩٩٨.
(٩٩) الكندي "فلسفته– منتخبات"، د. محمد عبد الرحمن مرحبا، منشورات عويدات/بيروت– باريس، ط١، ١٩٨٥.
(١٠٠) لسان العرب ، لابن منظور : تحقيق : أمين محمد عبد الوهاب ، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث – بيروت، ط٣ ،١٩٩٩.
(١٠١) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، تلازم التراث والمعاصرة، محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد، ط١، ١٩٩٣.
(١٠٢) لغة النقد العربي القديم " بين المعيارية والوصفية"، د. عبد السلام محمد رشيد، مؤسسة المختار– القاهرة، ط١، ٢٠٠٨.
(١٠٣) اللغة بين المعيارية و الوصفية، د. تمام حسان، عالم الكتب– القاهرة ، ط٤ ، ٢٠٠٠.
(١٠٤) ما البلاغة : د. مجدي أحمد توفيق، دار سندباد للنشر والتوزيع – القاهرة، ط١، ٢٠١٣.
(١٠٥) مجاز القرآن "خصائصه الفنية وبلاغته العربية"، د. محمد حسين علي الصغير، دار المؤرخ العربي– بيروت، ط١، ١٩٩٩.
(١٠٦) مجاز القرآن، لابي عبيدة معمر بن المثنى ، تحقيق: د محمد فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي – القاهرة .

(١٠٧) المدخل الى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي– القاهرة، ط٣، ١٩٩٧.
(١٠٨) مدرسة الحكمة، د. عبد الغفار مكاوي، مؤسسة هنداوي سي آي سي، للنشر الالكتروني لسنة ٢٠١٨
(١٠٩) المصطلح النقدي في التراث العربي، محمد عزام، دار الشرق العربي– بيروت، ط١، ٢٠٠٤.
(١١٠) المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، دومينيك ما نغونو، ترجمة : محمد يحياتن، منشورات الاختلاف – الجزائر ط١ ، ٢٠٠٨.
(١١١) مع المصطلح البلاغي والنقدي، د. إحسان بن صادق اللواتي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– الاردن، ط١ ،٢٠١٦.
(١١٢) المعجم الفلسفي : د. جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، ط١ ، ١٩٨٢، ج١.
(١١٣) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د احمد مطلوب، المجمع العلمي العراقي، ط١، ١٩٨٧ .
(١١٤) المعجم الوسيط ، الفيروز آبادي، تحقيق : مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة – بيروت ، ط٨ ، ٢٠٠٥،
(١١٥) معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو– دومنينك منغنو، ترجمة: د.عبد القادر المهيري، و د.حمادي صمود، سيناترا– تونس، ط١، ٢٠٠٨ .
(١١٦) معجم مصطلحات الحديث وعلومه وأشهر المصنّفين فيه: د. محمد أبو الليث الخير الآبادي، دار النفائس – الاردن، ط١ ، ٢٠٠٩ .
(١١٧) مفتاح العلوم ، أبو يعقوب يوسف بن ابي بكر السكاكي، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١ ،١٩٨٣ .
(١١٨) المفردات في غريب القرآن، للراغب الاصفهاني، تحقيق: صفوان عدنان داوودي، دار القلم – دمشق، ط٤، ٢٠٠٩
(١١٩) مناهج النقد الادبي، إنريك اندرسون إمبرت، ترجمة: د. الطاهر أحمد مكي ،مكتبة الآداب– القاهرة ، ط١ ،١٩٩١
(١٢٠) مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، الشيخ أمين الخولي، دار المعرفة ، ط ١ ،١٩٦١ .
(١٢١) المنطق : تأليف محمد رضا المظفر، دار التعارف للمطبوعات – لبنان، ط٣ ،٢٠٠٦ .
(١٢٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ابو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الاسلامي – بيروت، ط٣ ، ١٩٨٦.
(١٢٣) المنهج الجديد في تعليم الفلسفة: محمد تقي مصباح اليزدي، ترجمة: محمد عبد المنعم الخاقاني، مؤسسة النشر الإسلامي– قم ، ط ١ ، ١٤٠٧ هـ. ق، ج ١، ص ٧٩–٨٠

(١٢٤) الموازنة : ابو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق : السيد أحمد الصقر، دار المعارف- مصر، ط٤ ،١٩٨٢.
(١٢٥) المؤتلف والمختلف، ابو الحسن الدارقطني البغدادي، تحقيق: د. موفق بن عبد الله بن عبد القادر، دار الغرب الاسلامي- بيروت ط١، ١٩٨٦.
(١٢٦) موسوعة النظرية الادبية المعاصرة ، ايرينار. مكاريك، ترجمة: د. حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة – القاهرة، ط١ ،٢٠١٧.
(١٢٧) موسوعة كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، التهانوي، تحقيق: د. علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون- لبنان، ط١، ١٩٩٦ .
(١٢٨) نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، د. عبد العزيز لحويدق، دار كنوز المعرفة- عمان، ط١ ،٢٠١٥.
(١٢٩) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، د. ألفت محمد كمال عبد العزيز، الهيئة العامة للكتب المصرية – القاهرة ط١، ١٩٨٤.
(١٣٠) نظرية المعرفة، وردرك م. تشيز هولم، ترجمة: د. نجيب الحصادي ، الدار الدولية للنشر والتوزيع ، مصر- كندا، ط ١ ،١٩٩٤.
(١٣١) نظرية المعرفة: حسين محمد مكي العاملي، مطبعة القدس- قم، ط١ ،١٤١١هـ.ق.
(١٣٢) النقد الادبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة: د. إحسان عباس، و د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة- بيروت، ط ١ ، ١٩٥٨.
(١٣٣) نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية – بيروت، د. ط، د.ت،
(١٣٤) النكت في إعجاز القرآن ، ابو الحسن علي بن عيسى الرماني، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله أحمد ، د. محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط٣ ، ١٩٩٠.
(١٣٥) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، فخر الدين الرازي، تحقيق : د. نصر الله حاجي مفتي اوغلى، دار صادر- بيروت ، ط١، ٢٠٠٤.
(١٣٦) نهاية الحكمة : محمد حسين الطباطبائي ، تحقيق: عباس علي الزارعي ، مؤسسة النشر الإسلامي- قم المقدسة ، ط٤ ، ١٤٢٨هـ.ش.
(١٣٧) الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم ،وعلي محمد البجاوي ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه،- القاهرة ، ١٩٦٦ .
(١٣٨) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، لابن خلكان، تحقيق: د. إحسان عباس ، دار صادر – بيروت

- **البحوث** :

(١) الفلسفة الاغريقية في القرن الثالث قبل الميلاد الاصالة والاشكاليات، د. مها عيسى العبد الله، مجلة آداب البصرة / العدد ٨١ لسنة ٢٠١٧ .

(٢) قراءة الرأي واختلاف القراءة " بين عبد القاهر الجرجاني وعالم سبيط النيلي" بحث: د. صلاح حسن حاوي، مجلة آداب البصرة / العدد (٧١) لسنة ٢٠١٤.

(٣) المسائل الخلافية البلاغية "باعث ذاتي، واعتراض خفي" بحث: د. هناء عبد الرضا الربيعي، مجلة آداب البصرة / العدد (٨٤) لسنة ٢٠١٨.

(٤) نظرية المعرفة عند الكندي، د. علي هادي الموسوي، مجلة آداب البصرة / العدد (٥٥) لسنة ٢٠١١ .