الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ

المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي-تيسمسيلت-

معهد الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

تخصّص: أدب عربي قديم.

مذكّرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربيّ:

دراسة كتاب:

نظريّة اللّغة والجمال في النّقد العربيّ

لـ"تامر سلوم"

إعداد الطّالبتين:

- شرقي شهرزاد
- بلخير أم الخير

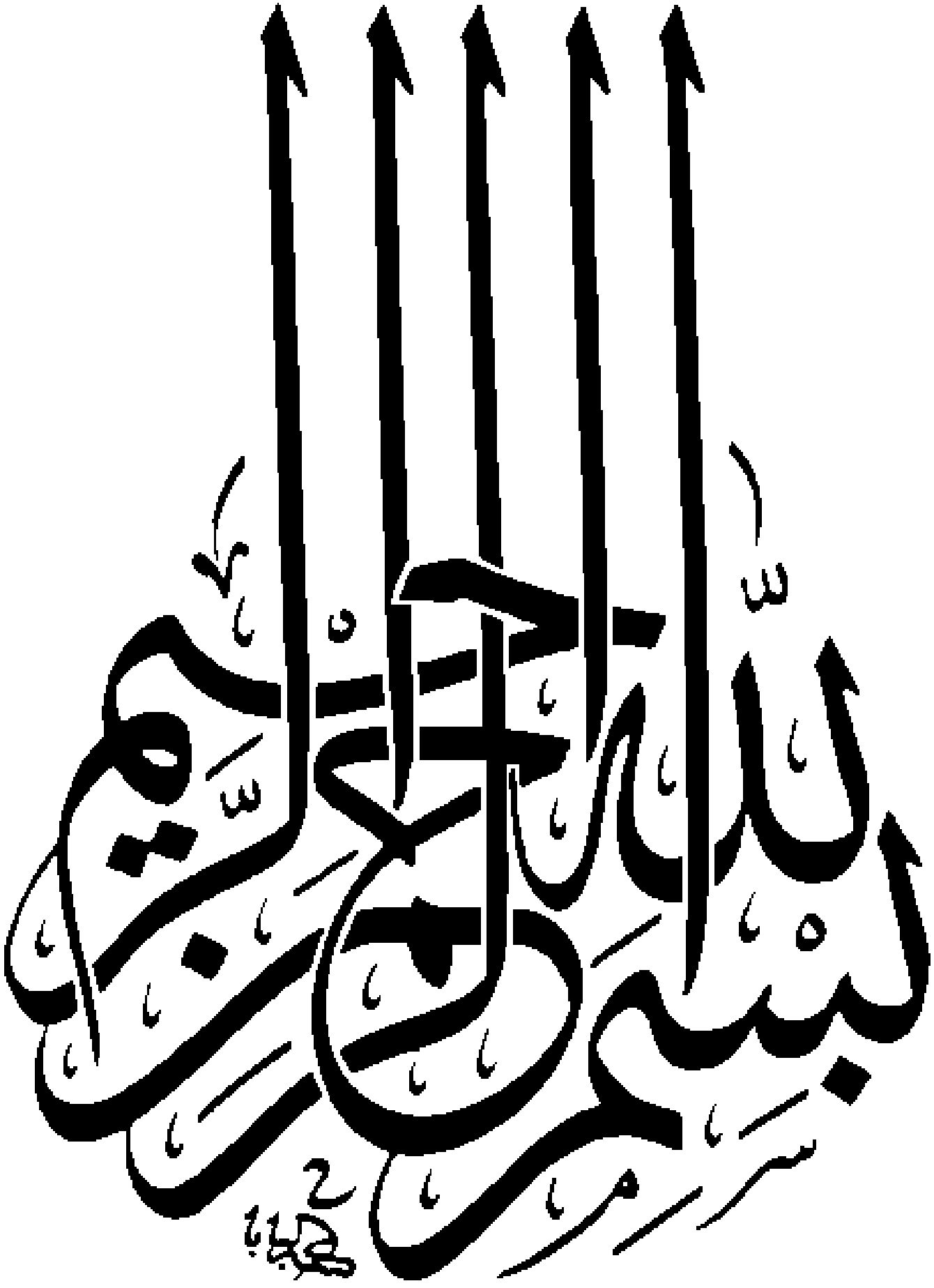
إشراف الأستاذ:

د/ مرسي رشيد

اللّجنة المناقشة:

د.دردار بشير	رئيسا
د.بولعشار المرسلي	عضوا ومناقشا
د. مرسي رشيد	مشرفا ومقرّرا

السّنة الجامعيّة: 1439-1440هـ/2018-2019م.



كلمة شكر وتقدير

يقول الله عزّ وجلّ:﴿...**وَمَن شَكَرَ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ**...﴾ سورة النمل **-40-**

اللّهم لك الحمد كثيرًا، طيّبًا مباركًا فيه ملء السّموات وملء الأرض، وملء ما شئت من شيء بعده، أهل الثّناء والمجد، نحمدك ربّنا ونشكرك على أن يسرت لنا إتمام هذا البحث على الوجه الّذي نرجو أن ترضاه.

نتقدم بجزيل الشّكر والامتنان إلى من أرسى لنا سفن علمه لننهل منها، وعلّمنا شُعور التّحدي والمثابرة لنتذوق طعم النّجاح منها، إلى من نعدّه مسلّمة لنا، الدّكتور الفاضل"مرسي رشيد"، نشكُره لسعة صبره ورحابة صدره، الّذي لم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه القيّمة والثّمينة طيلة مراحل إنجازنا هذه المذكرة.

كما نتوجّه بالشّكر إلى من أنار لنا دروب العلم، ووقف على منبر المعرفة وأعطى من حصيلة فكره، إلى أساتذة قسم اللّغة العربيّة بجامعة"أحمد بن يحي الونشريسي-تيسمسيلت".

إلى من كلّما ضاقت ساحة معرفتنا، وتشابكت خيوط أفكارنا، وساءت جوانب من فهمنا اتّجهنا لهم طارقين أبوابهم للنّهل من خبرتهم وغزارة علمهم، أستاذينا الفاضلين"دردار البشير،و"خلف الله بن علي" حفظهما الله على جهدهما في توفير الكتب لنا وإمدادنا بالمعلومات فأضاءت جوانب كثيرة في بحثنا هذا.

كما لاننسى الّذين نعتبرهم إخواننا و أخواتنا أفراد دفعتي"تخصّص أدب عربي قديم"، نتمنّى لهم كل النّجاح و التّوفيق أيضا.

كما نشكر القائمين على العمل كاتبًا كان أم محررًا (مكتبة الفجر خاصة وليد وعبد القادر).

وإلى من قدّم لنا يد العون وساهم في إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد.

إهداء

إلى سندي ومعلّمي في الحياة، إلى من اكتحلت عينايا بنوره، والّذي

أفنى صحته وشقى في سبيل نجاحي فكان مصدر أماني ونبع سعادتي–أبي الغالي–

إلى شمعة الأمل الّتي أنارت ظلمة دربي، والّتي رافقتني في أفراحي وأحزاني فشاركتني مهد حياتي وشبابي، إلى غذاء الرّوح وبهجة الحياة، الّتي لا أستطيع أن أوفي حقّها مهما قدّمت لها – أمي الغالية–

إلى أغلى الكنوز في حياتي ، إلى أروع النّجوم في سمائي، الّذين شاركوني أجمل لحظات حياتي إخواني: أحمد، زكرياء، عبد الوارث،وأختي فاطمة، وأبنائهم: أنس

عبد الرحيم، فيصل.

كما لا أنسى أن أخصّ إهدائي إلى كل عائلتي الكبيرة، وإلى رفيقاتي دربي اللّواتي رافقنني في مشواري الدّراسي، وكل من دعا الله عزّ وجلّ لتيسير عملنا هذا.

شهرزاد

إهداء

باسم الحيّ الّذي لا يموت والحمد لله والصّلاة والسّلام على

رسوله الكريم وأشهد أن لا إله إلّا الله وأنّ محمّدا عبده و رسوله،

بفضل الله تتمُّ الصّالحات وها نحن قد أتممنا بحثنا برحمته آملين السّداد فيه.

. أهدي ثمرة جهدي هذا:إلى منبع العطف الّذي سهر اللّيالي لتحقيق أحلامي وتحمل قسوة الدّهر لإرضائي ،إلى السّند الّذي كنت أتكئ عليه كلما تعبت،إلى الّذي كان يأخذ بيدي كلّما تعثّرت،إلى صاحب اليد الممدودة الّتي كنت أجدها كلما احتجت ،إلى أغلى جوهرتي في الوجود ، من كان ولازال وسيظل حبيبي أبي الغالي .

. أهديها إلى الّتي أحيا بها وأموتُ بهجرها وقرّة عيني ونبراس حياتي ,إلى النّبع الّذي لا يجفّ والحبّ الّذي لا يعرف الخداع ,إلى القمر الّذي يُنير دربي في اللّيالي الحالكات والشّمس الّتي تُشرق في أيّامي كل صباح ,إلى حبيبتي الغاليّة أمّي.

إلى من أعده مأمني الثّاني، وعزيمتي في صراعي الآني، إلى الذّي قاسمني محنة الوقت، وحمل همي كلّما ضايقني ظلم الدّهر،إلى زوجي الغالي"بارد خالد"، وإلى كل عائلته الحبيبة.

. إلى الأغصان الّتي لطالما ساندتني ولم تتركني وحيدة في مواجهة العواصف ،إلى الّذين أعتبرهم سندي في المستقبل اخواني: أمحمد، بلعرج، جلول، مولود، أحمد، عبد القادر، هشام، وإلى من يسري في عروقنا نفس الدّم ،إلى اللّواتي لا أرضى العيش بعيدة عنهنّ أخواتي:خيرة، حورية، إكرام.

إلى الأخت الّتي لم تلدها أمّي،إلى زوجة أخي فتحية، و كل من أمينة وسهام.وإلى كل الأقارب الّذين لم تُصبغ صفحتي بأسمائهم،آملة منهم الفرح لي (أعمامي، عماتي، خوالي، خالاتي، زوجات أعمامي).

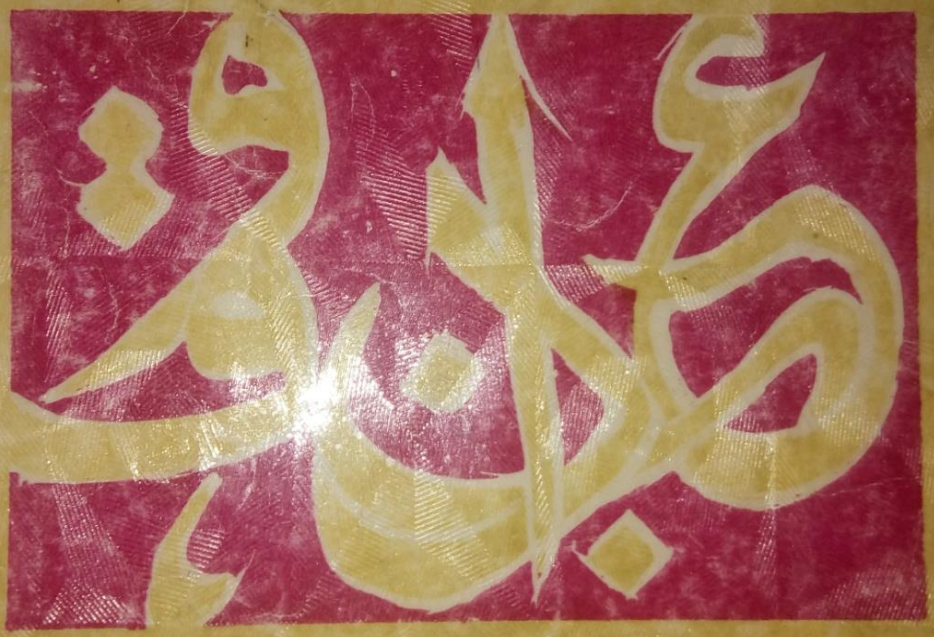
إلى اللّواتي تقاسمنا محنة خمس سنوات، حلوها ومرّها،صديقاتي: صافية، صليحة، حياة، وردة، ليلى,سعاد، عيدة، كريمة، ، نوال، حليمة،أسماء، وإلى الّتي قاسمتني عناء العمل وكانت بمثابة الأخت لي: شهرزاد.

وأخيرا شكر خاص لأساتذة الطور المتوسّط والثّانوي وإلى أساتذتي وزميلاتي الجامعيين.

أم الخير

بطاقة فنّيـّـــة

نظرية اللغة والجمال في النقد العربي



الدكتور: ناصر سلوم

بطاقة فنّيّة

البطاقة الفنّيّة للكتاب:

اسم المؤلِّف:تامر سلوم.

اسم المؤلف:نظرية اللّغة والجمال في النّقد العربي.

الطّبعة:الأولى.

دار النّشر:دار الحوار.

بلد النشر: اللّاذقية، سوريا.

سنة الطّبع:1983م.

التّصنيف:النّقد.

حجم الكتاب:متوسط.

عدد الصّفحات:335.

نوع الورق:أصفر قديم.

سيرة النّاقد وآثاره العلميّة:

تقول"مؤيّد مها"في مصدر الوحدة:"منذ أيام رحل الباحث والنّاقد"د.تامر سلوم"عن عالمنا بعد أن ترك عديدًا من الدّراسات والأبحاث النّقدية المتعلّقة بالشّعر والنّقد، أهمُّها ما ورد في كتابه(الأصول)،و"د.تامر سلوم" كان أستاذًا مدرّسًا في قسم اللّغة العربية-جامعة تشرين-وناقدًا يعادل فيما قدّمه النُّقاد العرب الكبار، الذين تركوا بصمات في هذا المجال الأدبي الذي نفتقده، وقد غادر إلى السّعودية للعمل في إحدى جامعاتها، وهناك لم يُغفل ما بدأه،وإنّما استمر في تدوين رؤاه النّقدية،حتّى وافته المنيَّة هناك"[1]وقد كان ذلك يوم 2010/07/15، ومن **مقالاته**[2]:

اسم المقال:	اسم المجلة:	تاريخ العدد:
1/روعة الاقتراب من شعر ذي الرّمة	آفاق الثّقافة والتّراث	سبتمبر-1995م
2/الانزياح الصّوتي الشّعري	آفاق الثّقافة والتّراث	يونيو-1996م
3/لغة الشّعر-قراءة جديدة في النّص الشّعري عند أبي تمّام	آفاق الثّقافة والتّراث	أغسطس-1996م
4/نظرية التّأثير في التّراث النّقدي البلاغي الأدبي عند العرب	البيان-الكويتية	أكتوبر-1996م
5/النّاقد المحتمل-قراءة في الخطاب النّقدي العربي	البيان-الكويتية	مايو-1997م
6/موت المؤلّف	البيان-الكويتية	سبتمبر-1997م
7/ظاهرة القصر في كشاف الزّمخشري	التُّراث العربي	يوليو 1996م
8/ظاهرة الالتفات في كشاف الزّمخشري	المجمع العلمي العربي	أبريل-1996م
9/نظرية الغموض في النّقد العربي القديم	المعرفة	فيبراير-1995م.
10/مشكلة المعنى في النّقد الأدبي	علامات في النّقد	ديسمبر-1997م

1- الموقع الالكتروني:الأبجدية الجديدة،www.tenewalphabet.comيوم08 /2019/01 على الساعة 22:08.

2- الموقع الالكتروني:أرشيف للمجلات الأدبية والثقافية العربي،www.betatestsakhrit.com ، يوم 2019/01/08على الساعة 22:00.

بطاقة فنّيّة

يستهل المؤلّف"تامر سلوم"كتابه في أوّل الأمر بإهداء موجز وقصير يتقدَّم به إلى عائلته،حين قال:« إلى الأحبة: سروة..وسلام ومي»[1]، الّتي يعتبرها السّند الأكبر له، ثمّ يأتي على ذكر المقدمة الّتي تعجّ بمكنونات اتجاهه لهذا الاتّجاه، فيعطي فيها تمهيدًا حول الموضوع المطروق، وكيف أخذه مع ذكر الأمور الّتي ركزّ عليها في دراسته الّتي جاء بها ذاكرًا جهود المتقدِّمين والمحدثين في معالجة القضايا النَّقدية، وإثراء التُّراث النَّقدي العربي العربي، ومستلهمًا من مبادئهم مبادئ جديدة لتسيير رؤى نقدية جديدة تعطي للنَّقد العربي بعده العميق وتضفي على فاعليته.

ثمّ ينتقل بنا مباشرة إلى الفصل الأوَّل الموسوم بـ:التَّحليل الاستاطيقي للتّشكيل الصَّوتي.

ثمّ عنون الفصل الثَّاني بـ:التَّشكيل الصَّرفي وأثره في مفهوم المعنى.

ثمّ ينتقل إلى الفصل الثَّالث المعنون بـ:قراءة ثانية للتَّشكيل النَّحوي.

ثمّ عنون الفصل الرَّابع بـ:الخيال وعلاقته بالصُّور.

ثمّ يأتي إلى الفصل الخامس الّذي وسمه:البحث عن رموز التّشبيه.

بعدها يطرق أخر فصل في كتابه هذا فعنونه بـ:جماليات الاستعارة وعلاقتها بنظرية"تفاعل الدَّلالات ونشاط السِّياق".

ولعل المتمعّن في فهرس كتاب"نظريّة اللُّغة والجمال في النَّقد العربي" قد تتبلور لديه فكرة تجول به إلى أنّ النَّاقد"تامر سلوم" عالج ظواهر نقديّة عولجت لدى المتقدّمين وحظيت بالاهتمام والدّراسة لدى المتأخّرين حيث تمثَّل القضايا النَّقدية الّتي عالجها تمثُّلًا دقيقًا، من خلال تسجيل الظّاهرة ثمّ إبراز مواطن جماليّتها، ولبيان مدى نشاطها وإخراجها من أسْر النَّظرة القديمة للتُّراث النّقدي والرُّؤى المماثلة آنذاك، ممّا جعله يكتب في النَّقد الأدبي مؤلفاته تلك الّتي تحمل بعدًا ثانيًا من الدّراسة مثل:

1/**الأصول**:قراءة جديدة لتراثنا النَّقدي، دار الحقائق،1993م[2]، يقول"تامر سلوم":«هناك أنماط أساسيَّة تعاقب على قراءة تراثنا النَّقدي العربي منها نمط القراءة الانطباعية؛ وهو نمط ينطلق من نظرية التَّعبير الّتي كانت

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1983،ص4.

2- الموقع الالكتروني:http:catalog,lbrar,kuniv,edu…/heur،اليوم 2019/01/08 على الساعة22:25.

صياغة نقديّة للرومانسيّة، ومنه انطلقت قراءات لتراثنا النّقدي من"أمين الخولى"و"طه حسين"و"محمد مندور"و"عبد القادر القط"، و هنا نمط القراءة التّاريخية للتُّراث النّقدي وتمثّله قراءة"شكري عياد"لأثر كتاب "أرسطو طاليس"في الكتاب النّقدي، وهذا النّمط الوضعي في منظوره التّاريخي يعني أنّ التّراث يقع هناك في الماضي منفصلا عن قارئه، غير قابل للاستعادة أو الإسقاط وهذا نمط القراءة الحديثة الّذي طرحه"أدونيس" في"الثّابت والمتحوّل"وقبله"مصطفى ناصف"في"الصّورة الأدبية، ونظرية المعنى في النّقد العربي القديم"، وأستطيع أن أقول أنّ منهجي النّقدي هو هذا النّمط من القراءة وهو منحاز إلا الإبداع والتّجاوز...وهي قراءة تبرز الثّابت لتنفيه، وتُؤكّد على الإبداع لننطلق منه ومُنطلقها الفاعلية اللُّغوية للأدب أو المنهج اللُّغوي الجمالي الّذي ينظر إلى الشّعر لا بوصفه نظرية ولا موقعًا وإنّما بنية تعبيرية لبنية لغوية، وهو منهج يقف عند كل مسبق أيًّا كان، وترجمة للأفكار والنظريات-أدبيًا-لها معايير واضحة منطقية مباشرة تفترض الوضوح والحقيقة، بينما الإبداع يقوم على الالتباس و الغموض والتّناقض وتعدُّد الدّلالات وتضاربها...»[1].

كان الهدف من اختيار"تامر سلوم"مرحلة معيَّنة من تاريخ الشِّعر العربي يقول:(هو أن أفتح ثغرة من الضوء على أصول الثّقافة العربية وخاصّة الأصول النّقدية، وأن أبيّن كيف أنَّ القيود اللُّغوية والرُّوحية قد أثَّرت على هذه الأصول، ولعبت دورًا في تغليب الثّابت على المتحوّل والمرئيّ على اللّامرئيّ والقريب عن البعيد والتّكرار على الإبداع، أمّا الغاية الثّانية من كتابي الأصول هو تحرير الثّقافة النّقدية العربية من قيودها القديمة، والتّمهيد لثقافة نقدية عربية جديدة قائمة على الإبداع والتّغيير والحرّيّة، و الجديد الّذي طرحته في هذا الكتاب أنّه خلق حساسية نقدية مغايرة وخلخلت البنى النقدية الثّابتة و أسّس رؤيا نقديّة، وفهمًا نقديًّا جديدًا أو تذوُّقًا نقديًّا جديدًا)[2].

2/نظرية اللّغة والجمال في النّقد العربي:تعرّض الكاتب فيه لعدّة إشكالات نقدية كانت مهملة من قبل النّقاد والبلاغيين المتقدّمين والمحدثين، فهو بحث علميٌّ هام في التّراث النّقدي العربي، يبدأ بالتّحليل الاستاطيقي للتّشكيل الصّوتي، ثمّ يتناول التّشكيل الصّرفي وأثره في مفهوم المعنى، والخيال وعلاقته بالصّور،كما يبحث عن رموز التّشبيه وجماليات الاستعارة وعلاقتها بنظرية تفاعل الدّلالات ونشاط السّياق، ولئن كان الباحث قد

1- الموقع الالكتروني:الأبجدية الجديدة، www.thenewalphabet.com ،يوم 2019/01/08،على الساعة:22:08.

2- الموقع نفسه.

خصَّ"الجرجاني"و"القرطجني"بالجهد الأكبر، فقد جاء بحثه موصولًا بالمساهمات النَّظرية العربيَّة المعاصرة،في ضوء المعطيات النَّظرية النَّقدية العالميَّة الأهم.

3/علم المعاني-قراءة ثانية للتّشكيل النّحوي:منشورات، جامعة تشرين(اللّاذقية،سوريا)،كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، مديرية الكتب و المطبوعات، 1985م/1987م.

4/في التَّشكيل الموسيقي للشِّعر العربي:كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين (اللَّاذقية، سوريا) مديرية الكتب والمطبوعات، 1989م/1990م"[1].

1- الموقع الالكتروني:الأبجدية الجديدة،www.thenewalphabet.com

مقدّمـــــة

الحمد للّه الّذي علّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم، والصّلاة والسّلام على من أُعطي جوامع الكلِم فكان أفصح من نطق بالضّاد، ورضيَّ اللّه تعالى عن آل بيته الطّيّبين الطّاهرين، ومن سار على نهجهم إلى يوم الدّين، أمّا بعد:

لطالما كان العمل الأدبيّ شغفًا لعديد من العقول الحاذقة تستهويهم دراسته وتجلبهم معانيه، فحظيت تشكيلاته وتعقيداته باهتمام منذ القدم عند أولئك النُّقاد، فقدَّموا في ذلك بحوثًا ودراسات تعلَّقت ببنية العبارة ودقائق معانيها، راسمين بذلك للنَّقد طريقًا انبثقت فيه قواعد يُحتكم إليها لتقييم النُّصوص وتقويمها بتمييز مواطن الجمال من القبح وبفرز الجودة من الرّداءة والطّبع من التّكلف، وذلك باعتماده بصفة كبيرة على ذوقه وميولاته الخاصّة.

ولعل القرن الرّابع الهجريّ كان يمثل انطلاقة جديدة لنقد جديد تبلورت ملامحه على يد نقَّاد قد أبدعوا وحذقوا رصد معالم ذلك العمل الأدبي بالاهتمام فيه بخواصّ أبعد من سابقيه، فوجّهوا النّقد والنُّقاد وجهة جديدة استمر صداها على طور العصور، لذا كان في تلك الفترة إلى غاية القرن السّابع للهجرة نقدًا أصيلًا يرمز إلى الهويّة والأصالة وحلقة قويّة في العمل النّقدي البنّاء لنقد الإبداع، ممّا كان له الأثر البالغ في سيرورته لقرون طويلة.

إنَّ تلك الحمولة و الثَّراء الَّذي يحمله الموروث النَّقدي العربي من تنوُّعٍ وخصوبةٍ، لطالما كان محلَّ اعتزاز وافتخار لدى هؤلاء النُّقاد المعاصرين وقوّةً معنويّة جابهت الغزو الفكريّ، فأفضت إلى إحياء ذلك التُّراث القديم، فتوجّهت إليه الدِّراسات والبحوث لفهمه وفكِّ شيفراته، ونظرًا لما اكتسبه النَّقد من شُهرة و شُيوع واهتمام بليغ كان قديمًا أم حديثًا، فإنَّه لا يخلو من أيِّ نقصٍ أو انتقادات موجَّهة إليه حتَّى ولو بلغ ذروته ويرجع هذا إلى طبيعة الإنسان المتغيِّرة.

لقد انشغل بعض النُّقاد المعاصرين في تقصِّي هذا الموروث النَّقدي مُبدين آراءهم فيه برُؤى جديدة تسعى إلى إحيائه وإضاءة الجوانب المهملة فيه لتوسيع أبوابه وتطوير معارفه، ويظهر هذا في كتابات"تامر سلوم"الّتي تُثير انتباه النَّاقد والباحث إلى إعادة النَّظر في الموروث القديم، وتحرير تلك الثَّقافة النَّقديّة من ذلك المألوف الّذي ضيَّق نشاط البنيّة اللّغويّة والبلاغيّة في النَّقد، وهذا جليٌّ بالتَّحديد في كتابه"نظرية اللُّغة والجمال في النَّقد العربي"، الّذي هو قيد الدّراسة.

فالدّافع لاختيارنا هذا الكتاب كان مؤسَّسًا على ارتباطه بصميم دراستنا المرتبطة بالنَّقد، إضافة إلى هذا سعينا إلى التَّجديد في معارفنا وتوسيع دائرة ثقافتنا، ولاعتباره جسرًا يربطنا بتراثنا العربي.

وعلى هذا فإنّ الإشكاليّة الَّتي دارت عليها حلقة هذه الدّراسة كانت في مجملها تصبُّ في مجموعة تساؤلات وهي:

- ما هو أثر السِّياق والتَّركيب في البنيّة اللُّغويّة والبلاغيّة؟

- هل الصُّور البلاغيّة والبنى اللُّغويّة خلق للمعنى أم امتداد لمعان سابقة؟

- كيف أبرز"تامر سلوم"جماليات الصُّورة البلاغيّة في الموروث النَّقدي؟

وللإجابة عن هذه التَّساؤلات اتَّبعنا الخطَّة الآتيّة:

- المقدّمة وكانت عبارة عن إحاطة حول الموضوع ذاكرين فيها طبعًا الخطَّة والإشكاليّة والمنهج.
- البطاقة الفنّيّة وشملت هوّية الكتاب، وسيرة النّاقد وآثاره العلميَّة.
- المدخل تناولنا فيه مايلي: نبذة عامَّة عن الموضوع/ وصف واجهة الكتاب/ الوقوف على المقدّمة/ الحقل المعرفي الّذي تنتمي إليه الدّراسة مع التَّعرض لنمطها وراهنية البحث فيها/ الدَّواعي الّتي جعلت الكاتب يُدوِّن كتابه/ القيمة العلميّة لعمله وأهم المصادر الّتي استقى منها مادّته.
- ثمّ انتقلنا إلى متن الكتاب فقدّمنا فيه: مناقشة إشكاليّة الكاتب الّتي طرحها، ثمّ عرَّجنا إلى دراسة فصول الكتاب بالتَّسلسل، وبعدها وقفنا على أهمِّ المصطلحات العلميّة(الأدبيّة-النّقديّة-اللّغويّة).
- ثمّ انتقلنا إلى جانب النّقد والتّقويم فعالجنا فيه: مدى تطابق المتن مع العنوان/ الحكم على الكتاب في الحقل المعرفي الّذي ينتمي إليه/ الإضافة النّوعية الّتي جاء بها المؤلِّف/ ثمّ عرضنا الانتقادات والاعتراضات الّتي وجهت للكاتب والكتاب.
- ثمّ ذيّلنا بحثنا هذا بخاتمة كانت على شكل حوصلة للنّتائج المتوصّل إليها.

ودعت الضّرورة لإيضاح هذه الجوانب من الدّراسة الاستعانة بالمنهج القراءة والتّلقي الّذي تتخلَّله المقارنة، وذلك من خلال الوقوف على أهمِّ الأفكار والمفاهيم الّتي جاء بها"تامر سلوم"، حيث تتبّعناها بالشّرح والتّحليل ومقارنة ما يمكن مقارنته، فهذا المنهج نجده أكثر ملاءمة لطبيعة الموضوع المتناول.

فمن أجل التّوغل في دراسة الكتاب قدر المستطاع اتّخذنا مجموعة من المصادر و المراجع الّتي تتقاطع مع الموضوع الّذي طرحه الكاتب في بعض العناصر كـ:كتاب"كريب رمضان"المعنون بـ: فلسفة الجمال في النّقد العربي(مصطفى ناصف نموذجًا)،وكتاب"أحمد مطلوب"المعنون بـ: عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، وكتاب"جابر عصفور"، الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغيّ عند العرب، و"حسين لفتة حافظ"، المعنى في النّقد العربي القديم، و"عز الدّين إسماعيل"، الأسس الجماليّة في النّقد العربي، وغيرها من الكتب.

وكطبيعة أيّ بحث واجهتنا جملة من الصّعوبات تمثّلت في غزارة المادّة المعرفيّة وعدم القدرة على التّحكم فيها، ويرجع ذلك إلى نقص الخبرة في توظيف المهمّ منها، وإلى جانب هذا وجدنا صعوبة في الطّريقة الّتي عرض بها"تامر سلوم"مادّته العلميّة، كانتقاله من فكرة إلى فكرة جديدة ثمّ الرُّجوع إلى الفكرة الأولى،فتشعّبت بهذا قضاياه وتداخلت فيما بينها؛ فهو يتناول قضية ما انطلاقًا من بداياتها حتّى وإن ذكرها في شكل إشارات سريعة وصولا إلى المفاهيم الجديدة الّتي طرأت عليها، فكان من الصّعب إبراز المحور الأساسيّ الّذي يتكلّم عنه لهذا تعدّدت قراءتنا لمتنه حتّى نستطيع ضبط الفكرة الأساسيّة الّتي يتحدّث عنها.

وفي الأخير نحمد الله عزّ وجلّ على توفيقه لنا على إتمام هذه الدّراسة، كما نتقدّم بخالص الشّكر والتّقدير إلى الأستاذ المشرف"مرسي رشيد" على قبوله الإشراف علينا، وعلى توجيهاته والنّصائح الّتي قدّمها لنا، وإلى كلّ من ساعدنا من أساتذة و زملاء، وكلّ من ساهم في انجاز هذا العمل المتواضع.

تيسمسيلت في: 2019/5/14.

- ✓ **بلخير أم الخير**
- ✓ **شرقي شهرزاد**

مدخـــــل

نبذة عن الكتاب:

أورد النّاقد"تامر سلوم"في كتابه"نظرية اللّغة و الجمال في النّقد العربي"قضايا جديدة تنتمي إلى السّاحة النّقدية، فلقد تناول في كتابه بعض الأفكار والنّظريات الّتي أعاد بها النّظر في الموروث النّقدي العربي وفق أسس وآليات اتّسمت بالدّقة والوضوح ذات البعد العميق، فحمل الكتاب بين طيّاته رؤى نقدية جديدة تسعى إلى إبرار القيمة الجماليّة والفنّيّة للعمل الأدبي، تبنّت هذه الرّؤى البحث عن أسس وأدوات أكثر نضجًا لفهم الظاهرة الأدبية، فمبتغاه يتجلّى في تحرير النّقد من القيود الّتي كانت تصدّه عن كشف الجوانب الفنّية التي تحظى بها الأعمال الأدبية، لأنّ الإبداع في نظره يقوم على الغموض وتعدّد الدّلالات فهو يقول في ذلك مبيّنًا أحد الأسباب الّتي جعلته يقوم بهذه الدّراسة:«إنّ شعورنا بإهمال هذه الفاعلية وغموض الصّورة عنها ونقصها يدفعنا باستمرار إلى دراستها، لعلّ المنهج الذي فرضناه على أنفسنا–على ما فيه من عناء ومشقّة–يكفل توضيح هذه الفاعلية، ويُلقي الضّوء على تصوير مسألة تفاعل الدّلالات»[1]، لذا انطلق"تامر سلوم"في دراسته بتقفّي خطى"عبد القاهر الجرجاني"وبعض أعلام المتقدّمين فقام بتعقُّب دراساتهم، من خلال إيضاحه الجانب الصّائب والجانب الخاطئ في أطروحاتهم و منطلقاتهم الفكرية.

ومن الملاحظ أنّ دراسة الكاتب قد تمحورت حول عديد من القضايا المتعدّدة، بدأها بالتّحليل الاستاطيقي للتّشكيل الصّوتي وفيه بحثَ عن الجماليات التي يتميز بها، من خلال إبعاده على ما يعرف بثبوت الدّلالة الّتي رسمها المتقدّمون، فأعطاها الكاتب مناطًا مخالفًا يرتكز على فاعلية التّشكيل الصّوتي، ممّا ينتج عنه ثراء وتعمُّق في الدّلالات، ثمّ انتقل بعدها إلى التّشكيل الصّرفي فبيّن أثره في مفهوم المعنى، ووضّح الجانب الجمالي الذي يحتويه هذا البناء، وتهدف دراسته إلى تحطيم القالب الذي شُكِّل له، وإدراجِه ضمن السّياق الذي يضيف إليه معانٍ متعدّدة، وبعدها قدّم قراءة ثانية للتّشكيل النّحوي مركِّزًا على دراسة المتقدِّمين والتي اهتمت بتنظيم الكلمات فربطت التّركيب بالنّظم، كما عالج أيضا أبعاد الصّورة الشّعرية الفنيّة بدراستها لدى جهود الأوائل خاصة عند"الجرجاني"و"القرطجني"من أجل البحث عن جمالياتها والكشف عن فاعليتها التي أهملت من قبل المتقدِّمين، مركّزًا بدوره على نشاطها اللّغوي والخيالي ضمن دائرة النقد، منددًا طبعًا

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص08.

بمنطلقات النّقاد الذين حصروا فاعلية الصّورة (الاستعارة والتّشبيه) فأقاموا عليها أسسًا نقديّة ثابتة لا تعطي لها أبعاد عميقة، نافية عنها الغموض وتعدّد الدلالات.

وصف واجهة الكتاب:

إنّ جلّ تركيز الكُتاب والنّاشرين يصّب دوما في بناء الواجهة، لتتداخل مع متن أيّ كتاب ما، حتّى لا يكون هناك نفور بينهما، لأنّها تُعدّ مظهرًا له يظهر به ويُشهِر بمتنه من خلال الدّلالات الّتي تحملها والمنبعثة منها، وذلك بوضع صور أو كتابات إيحائية تبعث في المتمعِّن فيها حبَّ التّطلع على ما فيه، وهنا تكمن براعة الخلق وبُعد النّظر في التّصوير لدى هؤلاء المبدعين، لذا نجدها أحيانًا دلالات ظاهرة وبسيطة، وأحيانًا يعجُّ الغموض فيها وتكثر القراءات لها.

بنى"تامر سلوم"كتابه هذا"نظرية اللّغة والجمال في النّقد العربي"على واجهة ذات دلالات بسيطة المعنى لا تستلزم الغوص في إيحاءاتها للخروج بمراميها، حيث اعتمد في بنائها على صورة جاءت متمركزة في وسط الواجهة على شكل مستطيل ملّون باللّوّن الوردي تتخلّله حروف عربيّة أبجديّة كُتبَت بلونٍ مغايرٍ للأوّل هو الأصفر وبخط عادي مزخرف«العين، الرّاء، الدّال، الفاء، القاف، الألف»،و"هناك شبه كبير لا يمكن تجاهله بين اللّون والصّوت، فكلاهما ظاهرة تنشأ عن تموُّج أو تذبذب"[1]، يمكن القول بأنّه دلالة على وجود صدًا لكلّ حرف ونغم موسيقيّ يختلف من حرف لآخر، زيادة على اختلاف مخارجها وهذا ظاهر في متنه حين تحدّث عن مخارج الحروف والتّشكيل الصّوتي لها.

كما تحتوي واجهة كتابه على عنوان مكتوب بخطّ عريض وباللّون الورديّ في أعلى الواجهة، فهذا الأخير"نظرية اللّغة والجمال في النّقد العربي" قد أعطى الكاتب له حقّه من البروز ليدلي بمدى أهمّيته وقيمته العلميّة، أمّا في أسفل واجهة الكتاب فقد خصّصه لاسم المؤلِّف"تامر سلوم"،ودار النّشر اللّذين كُتبا بخطٍّ عاديٍّ صغير وبنفس اللّون الّذي كُتب به عنوان الكتاب.

اعتمد الكاتب اللّون الأصفر لونًا أساسيًّا لواجهة كتابه الأماميّة والخلفيّة، يتخلّلها اللّون الوردي الّذي يتباين معه، مشكِّلًا بذلك لوحة تشكيليّة لها دلالات واضحة، ووقعٍ في النّفس الحسيّة.

1- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997،ص169.

فاللّون الأصفر له دلالة مراميها تقودنا إلى الغيرة،و"لصلته بالبياض وضوء النّهار أُرتبِط بالتَّحفُّز والتّهيُّؤ للنّشاط"[1]، فحسب ما نعتقد أنّ"تامر سلوم"بتقصّيه لآثار التّراث النّقدي العربي وإعادة استنطاق حيثياته ومواطن العقم التي خُيِّلت للنّقاد الأوائل أنّها هي كذلك، من خلال ما ورد في متن كتابه من قضايا عالجها بنظرة مغايرة ومتفرّدة بنوعيّتها الّتي بثَّ من خلالها روح النّشاط عند الباحثين في التّراث، ممّا يُحيلنا إلى الجزم و اليقين أنّه قد تحرّك بغيرة كبيرة وبكلِّ حيوية نحو هذا الموروث العربيّ مستدركًا الثَّغرات الّتي وقع فيها القدامى والإهمال النّاتج عنها لبعض جزئياته المهمّة و التي كان لابد عليهم العناية الفائقة بها، وعلى الرغم من غناه وثرائه بميزات كثيرة إلّا أنّهم لم يستطيعوا استدراكها، يعني بالأحرى قاموا بحصر نشاطها تحت مسمّيات وقوامٍ تماشوا عليه جميعًا، فثراء هذا الموروث بمدلولاته جعل النّاقد"تامر سلوم"يتّجه نحوه بكلّ روحٍ سخيَّة تتقصَّى مواطنه وتكشف عن مدى حمولة هذا الموروث النّقدي البلاغي، وليبثَّ فيه روحًا جديدة ذات نظرة معاصرة وهذا ما يتوافق مع دلالة اللّون الأصفر حيث يكمن"الجديد والحديث والتّطور و التَّجديد"[2]، لرؤية الأشياء الخفيّة ظاهرة جليّة، وقضاياهُ بعينٍ متمعِّنة وعقلٍ راجحٍ ينظر إليها بنظرة إستيعابية وتقديرية تغوص داخلها للولوج إلى مقاصدها وبيان جمالها، ونشاطها الأدبي وفكّ الطّوق عن عنقها.

الوقوف على مقدمة الكتاب:

في المقدمة عرّج"تامر سلوم"على إبراز أهميّة الموضوع الّذي تناوله، فركّز على الموروث النّقدي لأنّه يعدّه فضاءً رحبًا يحتلّ مكانة بالغة الأهميّة في السّاحة النّقدية، إذ يُشكِّل مادّة غنيّة يستلهم منها الباحث الرّوافد الأساسيّة من أجل الاستناد عليها في دراسته، ويمكن القول هنا أنّ دراسة النّاقد تتماهى فيها جماليّة التّركيب اللّغوي و البلاغي المثيرة للمتعة، لأنّ المترصِّد لما قدَّمه يتبيَّن له أن كل ما ذكره يصبُّ في قالب النّقد العربي وأهميّة ما قدّموه النّقاد القدماء، وعليه فلقد لجأ إلى دراسة هذا الموروث من خلال التّعقيب عليه واستبيان الجوانب الّتي لم يُسلَّط الضّوء عليها، فظلّت غامضة ومبهمة يسودها الشُّحوب، كما أنّه تناول في المقدمة الدّوافع الّتي دفعته لدراسة الموروث النّقدي و يتجسَّد هذا من خلال محاولته إبراز الجماليّة الّتي تحفل بها البنية اللّغوية والبلاغية، والّتي يعتبرها أنّها لم تأخذ حقَّها عند النّقاد القدماء و لا لدى أيّ باحث من المحدثين، وهذا ما جعله يقول:«ومع ذلك فإنّ هؤلاء النّقاد والبلاغيّين المتقدِّمين- ومنهم عبد القاهر الجرجاني- لم

1- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص184.

2- المرجع نفسه، ص193.

يستطيعوا أن يفرقوا بين لونين اثنين من إدراك التّشكيل اللّغوي والبلاغي، أو يَلمحوا التَّيَّار الكامن في قلب هذا التّشكيل...أمّا الباحثون المحدثون الّذين اهتمّوا بمشكلة التّركيب اللُّغوي و البلاغيّ في نقدنا القديم، فقد وجدتُ أنّهم قلَّما يتفاوتون فيما بينهم في طريقة قراءة ذلك التّركيب أو تفهُّمه»[1]، ومن خلال ما طرحه نلاحظ أنّه قد قدّم رؤية جليّة تتميّز بالوضوح والتّفصيل لدراسة الموروث النّقدي، ومعنى هذا أنّه تناول التّشكيل اللّغوي والبلاغي فدرسه دراسة مفصّلة كلُّ فصلٍ لوحده، حتَّى يبيِّن غايته ومسعاه الّذي يرمي إليه و يأخذ بيد الباحث نحو التّعمق والتّدقيق الذي ركَّز عليه فجاء كمحورٍ أساسيٍّ في كتابه، فهو يعتبر بحثه نقطة انطلاق للبحث عن الجوانب الفنيَّة التي كانت مهملة من قبل القدماء.

يتضح من خلال مقدّمته أنّه قد بدأ دراسته انطلاقًا من الجدليَّة الّتي كانت قائمة بين ثبات المدلول وتفاعل الدلالات، فتناول في الفصل الأوّل التّشكيل الصّوتي فحاول جاهدًا قدر المستطاع عرض جميع ما جاء به القدماء فوضّح أطروحاتهم ثمَّ بيّن الجوانب الّتي لم يهتمّوا بها، فهم قد ربطوا التّشكيل الصّوتي ربطًا تعسُّفيًّا بمفهوم ثُبوت الدَّلالة ممَّا قضى على نشاطه وفكرة الخلق اللُّغوي، لذا نراه قد ركَّز على الصِّلة الّتي تجمع الصَّوت بالتَّركيب والمساق، ثمَّ انتقل للحديث عن التّشكيل الصّرفي والنّحوي وتبنّى كذلك فكرة نشاط السِّياق، فهو يُصِّر على الاهتمام بالبناء اللّغوي و الحكم عليه، فيرجعه إلى السِّياق الّذي يرد فيه، وأمَّا فيما يخصُّ التّركيب البلاغي فيمكن القول أنّه قد خلُص إلى ضرورة الاهتمام بجماليّة الشّعر ونشاط المعنى وذلك من خلال ربط التّركيب البلاغي بنشاط اللّغة.

ولابدّ من الإشارة إلى المنهج الّذي اعتمد عليه في دراسته، فهو منهج علميٌّ يتلاءم مع دراسته، في"وضع مشكلة التّركيب والسّياق وضعًا علميًّا والوصول به إلى فهم أدقّ وأعمق"[2]،فهو بهذا التّقديم يرى أنّ هذه ما هي إلّا بداية لبحثٍ واسعٍ ومتعدِّد المشارب للموروث النّقديّ.

تحديد الحقل المعرفي الّذي تنتمي إليه الدّراسة:

ينتمي هذا الكتاب إلى حقل الدِّراسات النَّقديّة وبالتَّحديد إلى نقد النَّقد، لأنَّ"تامر سلوم" تطرَّق إلى ذكر أعمال القدماء، ثمّ بعدها أطلق وجهة نظره حولها، فقدَّم آراءه النّقديّة المحضة الّتي تتماشى مع روح

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص07.

2- المرجع نفسه، ص09.

النّاقد وذلك من خلال تمييزه لما هو صائب و ما هو خاطئ في دراساتهم، و عليه فإنَّ المتتبِّع لمسار النَّقد يتَّضح عنده، أنَّ النّقد كما هو متَّفق عليه قد ظهر عند العرب في العصر الجاهلي، فكان في هذه الفترة عبارة عن أحكام عامَّة يغلب عليها الطَّابع الذَّوقي الفطريّ المبنيّ على الاستنتاجات الذَّاتية"الّتي كان يصدرها الشُّعراء في القديم بعضهم على بعض مع عدم التَّعليل لها"[1]،وهذا ما اتَّجه إليه كذلك الكاتب"أحمد الشَّايب" في إبراز نشأته، فهو يرى أنّ النّقد"كان في الجاهليّة عبارة عن ملاحظات على الشِّعر والشُّعراء، قوامها الذَّوق الطبيعي السَّاذج"[2]،ويتَّضح من خلاله أنّ النّقد يسير وفق مسار خالٍ من القواعد المدوّنة الّتي يستند إليها النُّقاد، وهناك من اعتبر أنّ منحى النَّقد في هذه المرحلة قد أثَّر على الشَّاعر نفسه، فأصبح يسعى إلى"إرضاء هذا الذَّوق وأن يقع منه موقع استحسان"[3].

ولكن النّقد بعدها أخذ مسارًا مغايرًا لما عُرف عنه، فلقد تحوَّل من مجرّد ذوق وإحساس يطبَّق على العمل الأدبيّ إلى قواعد وأحكام مبنيَّة على أسس علميَّة، لأنَّه قد شهد تطوّرًا كبيرًا لم يشهد له من قبل فأصبح له مناهج جديدة واتّجاهات أخرى تتميَّز بالرُّقي والتَّعقيد، ويبدو لنا أن النَّقد قد طرأ عليه بعض التَّغيُّرات والتَّعديلات ممّا أدَّى ذلك إلى تغيير في مفاهيمه، فلقد اكتسب في العصر الحديث مفهوما مختلفا على ما كان عليه في العصر الجاهلي، و"يعود الاختلاف في مفهوم النَّقد إلى اتّساع دائرة المعارف الإنسانية في العصر الحديث، عمَّا كان عليه في الماضي"[4]،و يوجد كذلك بطبيعة الحال اختلافات بين النُّقاد لاختلاف وجهات النَّظر بينهم ، ولكن هناك نقطة مشتركة تتَّفق على أنَّ موضوع النَّقد هو الأدب.

ونقف في هذا الصَّدد على إبراز دور النَّقد في دراسة الأعمال الأدبيَّة وذلك من خلال استبيان الأسس الّتي يعتمد عليها،فهو كما أشار"محمد كريم الكوَّاز":«يقف عند الحدود دراسة الأعمال الأدبيَّة بقصد الكشف عمّا فيها من مواطن القوَّة والضّعف والحسن والقبح وإصدار الأحكام عليها»[5]،فيقدِّم للعمل الأدبي فهمًا وتفسيرًا لبيان قيمته قياسًا على قواعد أو خواصّ عامّة، فهو يقوم"أوّلًا على كشف جوانب النُّضج الفنِّي في النِّتاج الأدبي، وتمييزها ممّا سواها عن طريق الشّرح والتّعليل.ثمّ يأتي بعد ذلك الحكم العام

1- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،مصر، ط6، يونيو2005، ص150.

2 - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية للنشر والتوزيع، ط10، 1994، ص109.

3-شوقي ضيف، النقد، دار المعارف، القاهرة،مصر، ط5، ص22.

4- محمد كريم الكواز،البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان،ط1 ،2006، ص45.

5- المرجع نفسه، ص45.

عليها فلا قيمة للحكم على العمل الأدبي وحده"[1]، ومهما تكن وظيفة النَّقد وغايته الّتي يعمل على تحقيقها،فلا بدّ للنّاقد أن يكون حكمه"صائبًا و إلّا فإنّ أيّ خطأ أو فساد في رأيه وحكمه قد يؤدّي إلى نتائج لا يحمد عقباها"[2].

لقد شهد النَّقد في العصر الحديث تنوّعًا كبيرًا حيث تعدَّدت مناهجه ومشاربه ، فتكوَّنت فروع انساقت تحت ظلّه لهذا يعدّ فرع"نقد النقد" أحد فروعه، وأمّا فيما يخصُّ مفهومه فإنّه يتجلَّى على النَّحو التَّالي:«ومن الأوائل الّذين عرّفوا هذا"المصطلح" الناقد"جابر عصفور"الّذي يقول:إنّ نقد النّقد قول آخر في النّقد يدور حول مراجعة القول النّقدي ذاته(كذا) وفحصه، وأعني مراجعة مصطلحات النّقد و بنيته التّفسيرية وأدواته الإجرائية»[3].

نمط الّدراسة الّذي اعتمده الكاتب:

إنّ القارئ لكتاب"نظرية اللّغة والجمال في النّقد العربي" يرى منذ الوهلة الأولى الجهود الّتي بذلها"تامر سلوم"في إعادة قراءة الموروث النّقدي والبلاغي، قراءة منهجيّة تعتمد على معايير علميّة انطلاقًا من دراسة المتقدِّمين، وعلى وجه الخصوص قراءة ما قدَّمه"عبد القاهر الجرجاني"للدَّارس العربي، ولقد تعرّض في دراسته للنَّمط الوصفي التَّحليلي، وذلك من خلال تحديده للظَّواهر اللُّغوية و البلاغيّة ووصف طبيعتها سواءً أكانت منفردة أو داخل السِّياق، فقدَّم دراسة مفصَّلة تعتمد على الشّرح و ارتكز بهذا على تحليل وتفسير الظّاهرة اللّغوية وفق المنطلق الجمالي، وهذا ما ساعده للوصول إلى النَّتائج الّتي كان يصبُو إلى تحقيقها، كما أنّه ساهم بشكل كبير بدفع بحثه نحو أفق التّطلع و إعادة النّظر في الموروث النّقدي العربيّ.

تاريخ البحث في الموضوع و راهنيته:

قبل الشُّروع في إضاءة هذا الجانب لابدّ لنا من إبراز المسعى الّذي يرجو"تامر سلوم"تحقيقه، فهو يهدف إلى دراسة الموروث النّقدي العربيّ وذلك لشعوره بوجود تيَّارات متنوِّعة وغنيَّة تثري رغبة المتلهِّف والمتعطِّش للبحث عن أهميّة التّراث، وهذا ما حفّزه للولوج إلى غمار البحث والعودة إليه راجيًا أن يرجع منه

1- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص9.

2- فائق مصطفى، عبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، دار الكتب للطباعة والنشر،الموصل، العراق،ط1،1989،ص95.

3- رشيد هارون، الأسس النظرية لنقد النقد، مجلة بابل للدراسات الإنسانية، مجلد 2، العدد 1، حزيران 2012،ص 123.

وهو قد طبَّق ولو بجزء بسيط الرُّؤى الجديدة الّتي تبنَّاها، ومكوِّنًا بذلك مفاهيمًا أخرى مخالفة للمفاهيم الّتي ظلّت سائدة في القديم، ولابدّ أوّلًا من تحديد الموضوع الّذي تبنّاه"تامر سلوم"فهو قد بيّنه وحدَّده في مقدّمته ويتَّضح من خلال قوله:«وقد حدّدنا الموضوع الّذي ندرسه في ضوء(فاعلية اللُّغة ونظرية السِّياق)، ولم يكن هذا التَّحديد اعتباطًا أو خبط عشواء»[1]، ويرجع ذلك إلى تحديد الثَّابت الّذي قدَّمه القدماء لمسألة التّركيب اللّغويّ و البلاغيّ.

أما البوادر الأولى لهذه الدّراسة فقد ظهرت في القديم ولكنَّها لم تكن بالطريقة العلميّة التي تبنّاها المحدثون، ولابدَّ هنا من إدراج قول"تامر سلوم"الذي وضَّح بشكل دقيق بداية هذا البحث:«ويعنينا أن نذكر أنّ مسألة (التَّشكيل اللُّغوي والجمالي)،أخذت في الموروث النّقدي والبلاغي أهميّة واضحة، وأنّ عبد القاهر الجرجاني-بخاصة-أفاد في تكوين مفاهيم متميّزة من هذا الموروث، كما أفاد من الموروث اليوناني السَّابق عليه»[2].

أمَّا عند المحدثين فنجد أنّ هناك دراسات سبقت دراسة"تامر سلوم"، وأوَّل دراسة سوف نذكرها هي دراسة"مصطفى ناصف"لأنّه تناول هذا الموضوع من خلال كتاباته المتعدِّدة، والتي أدرجها"تامر سلوم"في قائمة المصادر والمراجع الّتي اعتمد عليها، فلقد ظهرت عنده عدَّة كتب تصبُّ في نفس الموضوع منها:1/نظريّة المعنى في النّقد العربيّ، 2/ الصّورة الأدبيّة، 3/ دراسة الأدب العربيّ، 4/ قراءة ثانيّة لشعرنا القديم.

وإلى جانبه نجد الكاتب"تمام حسَّان"، وذلك بالحكم على السَّنة الّتي أصدر فيها كتابه المعنون بـ:اللّغة العربيّة معناها ومبناها، فهو قد قسّم كتابه إلى ثمانيّة فصول تناول في الفصل الثّالث: النّظام الصّوتي والفصل الرّابع: النِّظام الصَّرفي أما الفصل الخامس فتطرَّق إلى النِّظام النَّحوي، ثمّ ربطها جميعًا بالفصل السَّادس تحت ما سمّاه بالظَّواهر السِّياقيّة، وبعدها في الفصل السَّابع والثَّامن خصَّصه للمعجم والدَّلالة، وهذا من ناحية البنية اللُّغوية، أمَّا من الجانب الجمالي فتوجد مؤلفات أخرى لم نستطع الوصول إليها وهذا فقط من ناحية قراءتنا للعناوين، لهذا لا يمكن أن نذكرها، إلا أنّنا تمكنَّا من تفحُّص كتابين، فالأوّل: لـ"عزّ الدّين

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص08.

2- المرجع نفسه، ص07/06.

إسماعيل"المعنون بـ: الأسس الجماليّة في النّقد العربي(عرض وتفسير ومقارنة)، واعتمدنا على الطّبعة الثّالثة الّتي صدرت سنة 1974، حيث تحدّث فيه عن الجماليّة الّتي يزخر بها النّقد العربي، أمّا الثّاني فكان لـ"جابر عصفور"والمعنون بـ: الصُّورة الفنّية في التُّراث النّقدي والبلاغي عند العرب فتحدَّث في الفصل الأوّل عن: طبيعة الخيال وعلاقته بالصُّور، أمّا الفصل الثّالث فتناول الأنواع البلاغية للصّورة الفنّية متطرّقًا فيه إلى طبيعة الاستعارة والتّشبيه وكيف نُظِر إليهما.

الدّواعي الّتي جعلت المؤلّف يكتب هذا الكتاب:

إنّ حدة النّظر الثّاقبة جعلت الناقد"تامر سلوم"قادرًا على بناء رؤى نقديّة جديدة محرّرة من القيود القديمة الّتي طَوّق بها النُّقاد والبلاغيون النّقد سابقًا، فعاد ليس إلا تقعيدًا لأحكام نقدية سابقة على الإبداع وفارضين عليه شيئًا من النّمطية حين غلّبوا الثّابت على المتحوِّل، ما جعله يدعو إلى خلخلت تلك البنى النّقدية الثّابتة و خلق حساسيّة نقديّة مغايرة لبثّ روح جديدة داخل التّراث النّقدي العربي، وفهمه فهمًا نقديًّا جديدًا وتذوُّقه تذوُّقًا جديدًا لا يستدعي تقليد القدامى في نظرتهم إليه غير القائمة على الإبداع والتّغيير والحريّة.

1- فهذا التّغليب للثّابت على المتّحول أوجس لدى"تامر سلوم"الاهتمام بالإبداع على حساب التّكرار الّذي يراه المتقدمون روح النّقد و أصالته و الأصل المقدَّس الّذي لا ينزاح عنه، ما جعله في كثير من المسرات يصطدم بالقديم، حيث الذّات القديمة، لهذا كان الدّافع القائم في بناء كتابه"نظرية اللّغة والجمال في النّقد العربي" هو تذوُّق التُّراث النَّقدي العربي، وقراءة مغايرة للأوائل والمحدثين الّذين يعدهم قد أهملوا مسائل عدَّة فيه وحجبوها عن العناية والاهتمام و الدّراسة، منها"مسألة تفاعل الدّلالات وكذلك قلّة احتفال المتقدّمين بمغزى النّشاط اللّغوي وتفاعل الكلمات أو نشاط السّياق"[1].

2/- كما يرى أنّ تلك الدِّراسات القائمة عند كلّ من المتقدِّمين والمحدثين الذين حفلوا بدراسة التَّركيب اللُّغوي والبلاغي، لم يتفاوتوا في طريقة قراءة ذلك التّركيب أو حتّى تفهّمه، وكأنّه تبلور لدى كل واحد منهم الصُّورة ذاتها عن التّركيب، مهملين بذلك فاعلية اللّغة ونشاط المعنى، فيقول:«وجدت صورة النشاط اللُّغوي

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص05.

والبلاغي واحدة أو كالواحدة في أذهانهم، ولذلك كانت هذه الظَّاهرة الغريبة وهي أنّ البحث الفنّي لا ينمو نموًّا حقيقيًّا في كتاباتنا عن فاعليّة التَّركيب ونشاط المعنى على الإجمال.ورغم تقديري للجهد الطَّيِّب والمخلِص الّذي بذله بعض الباحثين في الكشف عن مفاهيم النَّقد والبلاغة عند العرب...فإنّ دراساتهم لجماليّات اللُّغة والصُّورة ظلَّت مهملة»[1].

3/-إنّ شعور"تامر سلوم"بإهمال فاعليّة اللّغة ونشاط المعنى"وغموض الصّورة منها ونقصها يدفعنا باستمرار إلى دراستها"[2]، لأنّ إدراكه لقيمة هذا الموروث النّقدي العربي ولهذه الفاعليّة وتصوره لها كان جليًّا في ذهنه، حيث الإبداع يرتكن والتغيير والحرية البعيدة عن تلك الأحكام الثّابتة الّتي جعلت من النّقد أسير تلك الرُّؤى.

4/-إحساسه بالاغتراب عن نشاط الشِّعر والمعنى هداه إلى ولادة جديدة له، برؤى منافية لسابقيه حين قال: «وكان إحساسنا الأليم بالاغتراب عن نشاط الشّعر أو المعنى، وتعرُّض صلتنا الأدبيّة بجانب كبير منه لما يشبه التَّفكك يُغرينا إغراءً على معاناة شيء غير قليل من الجهد و المشقّة في سبيل البحث عن أدوات أكثر فاعلية وأكثر نضجًا للقراءة والفهم، وكنَّا نرى في هذا العناء جسر التَّعب الذي يسلمنا إلى الراحة الكبرى»[3] فتعرض هذه الصِّلة الأدبية لما يسمى بالتَّفكك أوجس لدى النَّاقد حبَّ المعاناة في سبيل البحث و الكشف عن أدوات يقيم بها المنظور النَّقدي لدى النُّقاد حتّى تكون هناك قراءة وفهمٌ أكثر نضجًا.

5/- لعلّ غموض جماليّات الشِّعر والمعنى لدى المتقدّمين وحرصهم على تسجيل الظَّاهرة الأدبيّة أو النَّقديّة دون معانيها ووعورة الطّريق أمامه كانا دافعين لزرع الإصرار والتَّشبث برؤاه النّقدية الّتي لطالما آمن بها، حتّى يُعيد للنَّقد العربي حيويته وقوامه بإخضاعها لعنصر الإبداع والغور في أصباره بنظرة أكثر عمقًا ونضجًا تحمل أدوات الاستيعاب والفهم الجيّد، فيقول:«ولكنّ غموض جماليّات الشِّعر والمعنى ووعورة الطّريق إلى رسم صورة لنشاط التّركيب وتفاعل الدّلالات كانا يتمثّلان لنا طرافة في الموضوع وجدّة في النّتائج ويومئان ببهجة استكمال الجوانب النّاقصة وكشف الحجب عن الجوانب الغامضة»[4].

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص07.
2- المرجع نفسه، ص08.
3- المرجع نفسه، ص ن.
4- المرجع نفسه ، ص ن.

فـ"تامر سلوم"غايته من هذه الدّراسة لنظرية اللّغة والجمال في النّقد العربي كانت بارزة في كتابه، لأنّه يرى في فاعلية اللّغة والمعنى الجمالي خلقًا لنشاط جديد في الصّورة الإبداعيّة، فالإبداع كان قوام نظريّته الّتي ترى الغموض و التّعقيد مصدر التّجديد وصورةً لبثٍّ صورٍ جديدة ورسم تشكيلات غريبة ضمن التّركيب والسّياق وبالتّالي الخروج عن النّمطية، كون كلاهما له"فاعلية تعطي للأجزاء دلالات أو فاعليّات خاصة، ناظرا أنّه قد أُهملت القوّة الخالقة في النّقد العربي وكانت اللّغة من حيث هي مظهر لنشاط خلّاق بعيدة كلَّ البعد عن هؤلاء النُّقاد العرب المتقدِّمين كافَّة"[1]

القيمة العلمية للكتاب:

يمكن القول بأنَّ الكتاب يُعدّ من أهم الكتب الّتي تناولت النّقد العربي بمنهج علميّ، فهذا الكتاب قام بتقديم إضافة نوعية للموروث النّقدي و أضاء جوانب عديدة كانت مهملة في الدّرس القديم، فهو بحث يسعى إلى تحديد التّركيب اللُّغوي والجمالي، ومن ثمَّة فإنّ هذا العمل يرتكز في الأوَّل على جمع المعلومات التي قدَّمها القدماء فيما يخصُّ النِّظام الصَّوتي والصَّرفي والنَّحوي و كذلك النِّظام البلاغي، فـ"تامر سلوم"قد أدرج دراستهم ثمَّ انتقل للحديث عن الميزات الّتي قدّموها للموروث النّقدي وعن الجوانب الّتي أهملوها، وعليه فإنّ الكتاب يُعدّ من جانب آخر تجديد لأنّ"تامر سلوم"قدَّم طابعًا خاصًا للنّقد العربي وتجلّى ذلك بإعطائه سمة التّغيير والتّجديد لكل هذه الأنظمة الّتي تنساق تحت سقف التّركيب أو السّياق، و إلى جانب هذا بحث كذلك عن جمالياتها التي تكتسبها من خلال فاعلية اللُّغة أو ما سمَّاه الخلق اللُّغوي، ويقول في هذا السّياق مبرزًا جهد الباحثين المحدثين:«فإنّ دراساتهم لجماليات اللُّغة أو الصُّورة ظلَّت مهملة، ولم تستطع أن تترك الأصداء المرجوة الواسعة»[2]ومن خلال هذا فإنَّ بحثه جاء مخالفًا لما قدَّموه، فهو بدأ دراسته انطلاقًا من الأخطاء الّتي وقعوا فيها، وبهذا ساهم في بناء مفاهيم وأسس جديدة لم تؤلف من قبل.

المصادر التي استقى منها مادّته:

عندما نُمعن النَّظر في المصادر والمراجع الّتي ارتكز عليها"تامر سلوم"في دراسته، يتضح لنا أنّه اعتمد على مجموعة متباينة ومتنوِّعة بين مصادر عربية ومصادر أجنبية، فجمع بهذا بين ثقافتين مختلفتين، أمَّا فيما يخصُّ المصادر العربية فنجده قد استند على أمَّهات الكتب وغيرها، ونذكر منها:

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص05.

2- المرجع نفسه، ص07.

1- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز.

2- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة.

3- الجاحظ، البيان والتَّبيين.

4- الجاحظ، الحيوان.

5- ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث.

6- أبو حيان التَّوحيدي، الإمتاع و المؤانسة.

7- أبو عبيدة(معمر بن المثنى)، مجاز القرآن.

8- أبو فرج الأصفهاني، الأغاني.

9- إخوان الصَّفا، رسائل إخوان الصَّفاء وخلَّان الوفاء.

10- أرسطو طاليس، الخطابة.

11- الأصمعي، فحولة الشعراء.

12- الباقلاني، إعجاز القرآن.

13- التَّبريزي، شرح ديوان أبي تمَّام.

14- الثَّعالبي، التَّمثيل والمحاضرة.

15- حازم القرطاجني، الرِّسالة الموضحة.

16- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء.

17-الزَّمخشري، الدُّر الدَّائر المنتخب من كنايات واستعارات وتشبيهات.

18- مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم/ نظرية المعنى في النّقد العربي.

تقديم وعرض:

1- الإشكاليّة المطروحة.

2-دراسة الفصول.

3- شرح بعض المصطلحات العلميّة«اللّغويّة، الأدبيّة، النّقديّة»

الإشكاليّة:

من الواضح والجليّ أنّ"تامر سلوم"قد تطرَّق لمعالجة موضوع مهمٍّ في النَّقد العربيِّ، فكتابه يسعى إلى تحريك النَّقد من الأفكار الرَّاسخة والثَّابتة الَّتي ولع بها القدماء إلى أفكار تتَّسم بالعمق و التَّعدد، وعليه فإنّ غايته الحقيقيَّة من كلِّ ما جاء به هي البحث عن الإجابات للإشكاليات التي صاغها على النَّحو التَّالي" أين تكمن فاعلية البناء الصَّوتي؟وهل يمكن لهذا البناء أن يُفهم بمعزل عن بيئته:بيئة التَّركيب والمساق؟ وأين تقف فاعلية التَّركيب البلاغي من جماليات اللُّغة و الشِّعر وتفاعل الدَّلالات أو نشاط السِّياق؟"[1]، "وما الَّذي يدرسه البناء الصَّرفي بطريقة جمالية؟"[2]،و إلى جانب هذا بحث أيضا عن فاعلية البناء النّحوي وأثر السِّياق عليه، ويمكن القول بأنّه من خلال كلِّ الإشكاليات التي طرحها حاول إبراز الغنى الذي يزخر به الموروث النَّقدي، واستكمال الجوانب النَّاقصة فيه، وذلك بكسر القيود الَّتي كانت تحجز الدِّراسات عن بلوغ الهدف المطلوب.

نجد بين ثنايا كتاب"تامر سلوم"بعض الطُّرق والخطوات الَّتي استند عليها للإجابة عن الإشكاليات الَّتي طرحها ويمكن أن نلخِّصها على النَّحو التَّالي:

1- التَّعمق في دراسة البنى اللُّغوية والبلاغية وذلك بالاعتماد على منهج علميٍّ.

2- الابتعاد عن الدِّراسات الَّتي قدَّمها القدماء لأنّها تكتفي بوصف الظَّاهرة وتسجيلها فقط، فهي تتَّصف بثبات المدلول وتبتعد عن التَّيارات المتعدِّدة الَّتي تحملها الظَّاهرة اللُّغوية.

3- دراسة البنية اللُّغوية والبلاغية ضمن فاعلية اللُّغة و إبراز نشاط الشِّعر أو المعنى فيها والبحث عن الإيحاءات الأدبيَّة.

4- دراسة العلاقات المتجدِّدة تحت ظل التَّركيب والسِّياق لأنّهما لا يقفان عند بعد واحد.

5- البحث عن أدوات أكثر نضجًا لفهم الموروث النَّقدي.

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص11/09.

2- المرجع نفسه، ص99/98.

الفصل الأوّل:

التّحليل الاستاطيقي للتّشكيل الصّوتي.

استهلَّ الكاتب هذا الفصل بتمهيد تحدّث فيه عن الهدف من دراسته للتَّشكيل الصَّوتي، فهو يسعى إلى معرفة التَّفسيرات الأدبيَّة الَّتي أصدرها النُّقاد المتقدِمون اتّجاه البناء الصَّوتي، تبنَّى"تامر سلوم"طرحًا ابتعد به عن مسار القدماء، وعلى الرَّغم من إشارته للجهود الَّتي بذلوها في دراستهم لهذا البناء، فهم أضاءوا جوانب عديدة وأولوا له عناية خاصَّة، إلَّا أنّه يطمح إلى إعادة النَّظر في دراستهم، وذلك بإظهار الجماليَّة الَّتي يكتسبها التَّشكيل الصَّوتي والَّتي غفل عنها المتقدِّمون لأنَّهم أعطوا للبناء تفسيرات لغويَّة أو فيزيولوجيَّة، ممَّا أدرجه في قالبٍ واحدٍ ذي دلالة محدَّدة، فدراسة"تامر سلوم"جاءت كدعوة تدعو إلى دراسة البناء الصَّوتي من جديد بكلِّ تأنٍّ وصبرٍ، والتَّخلي عن القواعد الثَّابتة و الدَّلالة الموروثة الَّتي وضعها المتقدِّمون.

1/ مخارج الحروف وصفاتها:

بدأ الكاتب دراسته انطلاقًا من تصنيف"عبد القاهر الجرجاني"لمخارج الحروف، فهي ستَّة عشر مخرجًا[1]"ابتداءً بأقصى الحلق، و انتهاءً بالشفتين"[2]،ثم تطرَّق إلى صفات الأصوات، الَّتي قسَّمها"عبد القاهر" إلى صفات عامةٍ[3]،والمتمثِّلة في:

أ/- الجهر والهمس. ب/- الشِّدة والرّخوة والمعتدلة.

وإلى صفات خاصة[4]ويندرج تحتها:

أ/- الأصوات المنطبقة والمنفتحة. ب/- المستعلية والمنخفضة.

ج/- الصفير. د/- الغنَّة.

هـ/-الاستطالة والتَّفشِّي. و/-المدُّ واللِّين.

1- ينظر: تامر سلوم ،نظرية اللغة والجمال، ص16/14.

2- محمد جواد النوري، علم الأصوات العربية، جامعة القدس المفتوحة، عمان، الأردن، ط1، 1996، ص42.

3- ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص17/16.

4- ينظر: المرجع نفسه،ص20/17.

2/ أصوات المد:

صبّ اهتمام"عبد القاهر الجرجاني"على حسب ما ذكره"تامر سلوم"بمشكلة أصوات المدِّ، فهو يرى أنَّ حروف المدِّ لها علاقة مع الحركات، فهو يعدُّ الحركات أبعاض لحروف المدِّ واللِّين، وبرهنَ على نظريته بفكرة الإشباع الَّتي تنصُّ على أنَّه إذا أشبعنا الحركات نشأت منها حروف اللِّين، **نحو**:إشباع الفتحة بالألف، ولكنَّنا نجد"كمال بشر"يعارض هذه الفكرة، فهو يعتبر أن الإشباع"ظاهرة سياقيَّة،أو ما يسمَّى أيضًا ظاهرة تطريزيَّة، ويقتضيها نظم الكلام وأداؤه نطقًا، وفقًا لقواعد هذا النّظم وطرائق أداء الكلام بصورة نطقيَّة صحيحة، وفي هذه الحالة وأمثالها ما تزال الفتحة فتحة والكسرة كسرة والضَّمَّة ضمَّة، ولكن امتدَّ نطقها نسبيا لأسباب سياقيَّة محضة"[1]، ثمَّ يضيف"عبد القاهر الجرجاني"الفرق الَّذي يكمن في الجانب الصَّوتي أو الكميِّ فالحركات تمثِّل أوَّل النَّفس تقع في زمن ضعيف، أمَّا حروف المدِّ فهي تقع في زمن قويٍّ لأنَّها تمثِّل آخر النَّفس،"فالحروف يبدأ نطقها مستقلًّا ممتدًّا نسبيًّا حتَّى نهايته، وكذلك الحركات يبدأ نطقها مستقلًّا، وينتهي حسب طبيعتها وحسب حدود النُّطق المقرّر لها"[2].

لا يخالف"تامر سلوم"عبد القاهر في هذه النُّقطة لأنَّه قد أدرك الطَّبيعة الانطلاقيَّة لحروف المدِّ، ولكنَّه لم يدرك جماليَّة هذه الأصوات فحدَّد لها كيفيَّة معيَّنة أضاعت فاعليتها، لهذا اعتبر الكاتب"أصوات المدِّ لا توجد تابعة للحركات"[3]، فهناك حدود فاصلة تفصل بينهما، ويرجع هذا لكون"الحروف ليست مأخوذة من الحركات، ولا الحركات مأخوذة من الحروف"[4]، كما أنَّ"عبد القاهر"تصوَّر الحركات المزدوجة من الناحيَّة الصَّوتيَّة، وهذا كذلك ما توهَّمه"ابن جني"من قبله، فلقد سار على نفس مساره ويقول في هذا"كمال بشر"الحركات عنده:« إلى ما ظنَّه فتحة وكسرة وضمَّة سابقات لحروف المدِّ..وهذا غير صحيح إذ ليست هناك فتحة أو كسرة أو ضمَّة تسبق حروف المدِّ وإنَّما هناك حروف مدٍّ نفسها»[5].

انتقل الكاتب إلى دراسة مشكلة أصوات المدِّ من النَّاحية الصَّوتية والنَّاحية اللُّغوية، فهو يرى أنّ"عبد القاهر الجرجاني" قد تناول هذه القضيَّة بربطها بنوع مخارجها، لهذا قارن بين حروف المدِّ واعتبر مخرج الألف

1- كمال بشر، علم الأصوات، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،(د.ط)، 2000،ص449.
2- المصدر نفسه، ص448.
3- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص21.
4- كمال بشر، علم الأصوات، ص449.
5- المرجع نفسه، ص449.

أوسع من مخرج الياء والواو، وهذا ما أيّده"ابن جني"فيه فهو كذلك يرى أنَّ الألف"أوسع حروف المدِّ وألينها"[1]،كما لا يمكن الابتداء بها إذا كانت ساكنة، ولا يُستطاع اللَّفظ بها بعد الكسرة والضَّمة إذا كان ما قبلها مفتوح لذلك تُقلَب حروف اللِّين المتحرِّكة ألفًا إذا كان ما قبلها مفتوح، **نحو**: – قَوَّلَ تُقلب إلى قَال:لاستثقال الحركة.

أمَّا من النَّاحية الوظيفيَّة فيذهب الكاتب إلى القول:«بأنَّ حروف اللِّين يساعدها المدُّ إذا كانت الحركة ما قبلها من جنسها»[2]وكانتا ساكنتين، **نحو**: قنديْل و عجُوْز؛ وقد يقعان للإلحاح كما في كَوْثَر وضيْعم؛ كما يمكن أن يُلفَظ بهما ساكنين بعد الضَّمة والكسرة **نحو**: مِوْقات و مُيْقن.

التّركيب الصَّوتي لحرفي «الواو والياء»باعتبارهما متحرِّكين يجعلهما يدخلان في دائرة الحروف الصَّحيحة، **نحو**:وَعد تقوم مقام«ذَ» في ذَهب.

3/ الصّفات المفردة:

تناول الكاتب إلى جانب الصِّفات العامَّة والخاصَّة، الصِّفات المفردة[3]وهي:

أ/– الانحراف:«ل». ب/– التّكرير:«ر».

ج/– الهاوي:« ا ». د/– المهتوي:«ي».

4/ الإدغام والإبدال عند"عبد القاهر الجرجاني":

– أولًا:الإدغام:

يُشير"تامر سلوم"إلى أهمية الإدغام والإبدال في التَّحليل الصَّوتي لأنَّهما يشكِّلان عنصرين مهمَّين في فاعلية اللُّغة، ومدلول الإدغام عند"عبد القاهر الجرجاني"قد احتلَّ مكانة مرموقةً في تطبيقاته اتَّسمت بالعمق فهو ينظر إليه من إطار المشكلة النَّحوية على أنّه"حذف حركة من الصَّوت الأوَّل إن كان متحرِّكًا وقلب

1– كمال بشر،علم الأصوات، ص162.

2– تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص22.

3– ينظر: المرجع نفسه، ص25/24.

الصَّوت الأوَّل من مثل الثَّاني"[1]، ثمَّ ضبط الكاتب مدلول الإدغام عنده فهو يقتصر على تأثير صوت بصوت سواءً أكان تأثيرًا كاملًا أو جزئيًّا، وهو من منظور"إبراهيم أنيس":«عبارة عن فناء الصَّوت الأوَّل في الثَّاني، بحيث يُنطلق بالصَّوتين صوتًا واحدًا كالثَّاني»[2].

وللإدغام شروط موقعيَّة لهذا وجب أن يقع الصَّوت المدغم في نهاية المقطع لضعفه، أمَّا الصَّوت المدغم فيه وجب أن يكون في بداية المقطع لقوَّته، وكان هدف"عبد القاهر"من وضع هذه القوَّة الموقعيَّة إظهار خصائص التَّشكيل الصَّوتي والثَّراء الَّذي يمنحه لقوَّة الإدغام، واعتبر الصِّفات الخاصَّة مساعدة على كشف تشكُّل الإدغام ويرجع الفضل لهذا إلى القوَّة الَّتي تُكسبها للصَّوت.

أنواع الإدغام: قام"عبد القاهر الجرجاني"بتقسيم الإدغام إلى ثلاثة أنواع المتمثَّلة في:

أ/-إدغام الأصوات المتماثلة:**نحو**:مدّ في مدد.

ب/-إدغام الأصوات المتجانسة:**نحو**:اذهفّي ذلك، من: اذهب في ذلك.

ج/-إدغام الأصوات المتقاربة: **نحو**:مصّبر في مصطبر.

ويعود سرّ اهتمام اللُّغويين القدماء بالإدغام إلى الأهمية البالغة الَّتي يحقِّقها، فالهدف"من عملية الإدغام عندهم تتمثَّل في طلب التَّحقيق لأنَّه ثقُل عليهم التَّكرير والعودة إلى الحرف بعد النُّطق به"[3].

- ثانيًا:الإبدال:

قدّم الكاتب إلى جانب الإدغام عمليّة الإبدال، فتناولها من الأساس الصَّوتي كما درسها"عبد القاهر الجرجاني"، فهو قد حدَّد الأصوات الَّتي ترد فيها، أمَّا مفهوم الإبدال على حسب"نادية رمضان النّجار" فيتجسَّد من خلال"استبدال أحد حروف الكلمة بحرف آخر وفق قواعد تسمح بذلك، مثل:«صقر، سقر »[4]، وأمَّا أقسامه: فلقد قسَّمه"عبد القاهر"كما فعل مع الإدغام إلى نوعين هما:

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص25.

2- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة مصر،(د.ط)، (د.ت)، ص116.

3- محمد جواد النوري، علم الأصوات العربية، ص306.

4- نادية رمضان النجار، اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، تق: عبده الراجحي، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر،(د.ط)،(د.ت)، ص48/47.

أ/- الإبدال المتجانس. ب/- الإبدال المتقارب.

5/ سبب اهتمام القدماء بالتَّشكيل الصَّوتي:

وإضافة إلى هذا اهتم"تامر سلوم"بالتَّشكيل الصَّوتي عند القرَّاء و النُّحاة القدماء، فالدَّافع وراء اهتمامهم بالتَّشكيل الصَّوتي راجعٌ إلى عنايتهم بالنَّص القرآني والحديث النَّبوي، لأنَّه"كان قصد العرب الهام هو المحافظة على ضبط القرآن الكريم وقراءاته وتجويده، فعرفوا الوجوه الَّتي نَطَقت بها العرب وطريقة أداء القرآن"[1]،وسعيهم كذلك في الحفاظ على الموروث الشِّعري وحماية اللُّغة من اللَّحن، وهذا المسعى ناتج جراء عوامل كثيرة تعرَّضت لها اللُّغة العربيَّة، ويَرجع كلّ هذا إلى الأحداث الّتي طرأت على العالم العربي، ولقد وضَّحها"رمضان عبد التواب"في كتابه من خلال ذكره الأسباب، ويَقول في ذلك:« عندما انتشر الإسلام في بقاع الأرض المختلفة ،وطَرَقت أسماع العرب أصوات اللُّغات الأخرى، فخَشِي العلماء أن تنحرف أصوات العربيَّة بتأثُّرها بأصوات تلك اللُّغات»[2]،ولكن"تامر سلوم"يرى أنّ دراسة اللُّغويّين المتقدِّمين للبناء الصَّوتي بهذه الكيفيّة أدرجته ضمن البنيَّة السَّطحية، فلم يتعمَّقوا في دراستهم، ولم يخوضوا في غمار الجماليَّة الَّتي يحتويها، فاتَّجهوا به إلى فضاء محدود له دلالة ثابتة .

وهذا ما أدَّى بالكاتب إلى البحث عن تيَّارات بعيدة لاستبيان جماليّات الأصوات، وإلغاء الأفكار الثَّابتة الَّتي ألصقت بها لأنَّ"النِّظام اللُّغوي نظام متجدِّد مادامت الكلمات لا تخضع لقانون ثابت يلزمها بمدلولاتها، فاللُّغة تنتظمها نواميس خفيَّة تعود إلى اقتضاءات تعبيريَّة"[3]،لهذا أوجب الكاتب التَّخلي عن أفكار القرَّاء الَّذين التزموا بالدِّقة في بحثهم وساروا على نهجٍ واحدٍ في القراءة، فلم يتطرَّقوا إلى جماليات التَّشكيل الصَّوتي، ونجد هنا الكاتب"كريب رمضان"يؤكِّد على فكرة"تامر سلوم"ويظهر ذلك في قوله:«فمن الضَّروري أن يَلج القارئ إلى أعماق النَّص الأدبي وأن يسير أغواره، ويقتنص دوره، ويفجر الطَّاقة الكامنة فيه، لأنَّ وظيفة العمل الأدبيِّ تكمن في كونه قيمة جماليَّة»[4].

1- عاطف فضل محمد، الأصوات اللغوية، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1 ،1434هـ/ 2013م، ص24.

2- رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، ط3،1417هـ/1997م، ص14.

3- عبد الجليل منقور، علم الدلالة أصول ومباحث في التراث العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر ،(د.ط)،2010، ص21.

4- كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي (مصطفى ناصف نموذجًا)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر،(د.ط)، 2009، ص123.

في حين ظهر التّركيب القرآني بصورة معزولة الدّلالات تخلو من وحدة التّفاعل والوحدة، وكأنّه "موقوف دائمًا على تمثيل عناصر خارجيَّة، وكأنّنا لا نستطيع أن نقرأ في هذا التّشكيل أثرًا أوفى وأنضج ممَّا رسخ في أذهاننا عن فكرة التّبدلات الصّوتية الموجَّهة وارتباطاتها"[1].

6/ الإدغام من منظور اللُّغويين والنُّحاة القدماء:

لا يوجد اختلاف بين النُّحاة واللُّغويين في دراسة الإدغام، صحيح أنَّ"سيبويه"قارب في وضع أسس علميَّة في دراسته، فهو يعدُّ"صاحب قدم راسخة في دراسة أصوات العربية، وبطريقة منظَّمة وشموليّة، وأكثر دقَّة من أستاذه الخليل، فقد قدّم دراسة صوتيَّة وصفيَّة قائمة على الملاحظة الذَّاتية، وبعيدة عن الافتراض والتّأويل"[2]،إلّا أنَّ محاولته أهملت النَّشاط الجمالي وجعلت التَّشكيل غير مرتبط بالسِّياق أو التَّركيب، فلقد ركَّز على الحديث"عن أصوات العربيَّة، ووصف مخارجها، وفرَّق بين المستعلي منها و المنخفض"[3]، ودراسته بدأت بترتيب الأصوات، ثَّم ربط جمالياتها بصفاتها العامَّة فهي عنده تنبع من الصِّفات الخاصَّة وما يميِّزها هي أصواتها المفردة.

الأصوات عند"تامر سلوم"لا تحمل قيمة بمعزل عن نشاطها التَّركيبي أو السِّياقي، فالتَّركيب هو الَّذي يُكسِب هذه الأصوات دلالات عميقة تؤثِّر في المعنى"لأنَّ الأصوات في تركيبها تتأثَّر بما قبلها وما بعدها، فهي داخل التَّركيب تختلف عن الأصوات المجرَّدة خارج التَّركيب"[4]،ويتَّضح لنا أنَّ الكاتب يُخالف الدِّراسات الَّتي تُكسب التَّشكيل الصَّوتي دلالة موجَّهة.

سار النَّاقد القديم على خُطى النُّحاة واللُّغويين، فهو يعتبر بناء الكلمة الصَّوتي في الشِّعر هو البناء نفسه في النَّثر، وفصله عن التَّشكيلات الإيقاعيَّة للشِّعر وعن نشاط المعنى، ولكن هذه الرُّؤية من منظور"تامر سلوم" لا تستطيع الإحاطة بكلِّ الجوانب الَّتي يحظى بها هذا البناء، وهذا ما أكَّده كل من الكاتبين"فائق مصطفى" و"عبد الرضا علي"من خلال قولهما:«يرى بعض النُّقاد أنَّ السِّر الموسيقيِّ للكلمات هو جوهر القصيدة ، وهذه الموسيقى في الشِّعر يُولّدها الوزن والقافيَّة والانسجام بين الكلمات والتَّرتيب الخاص الّذي

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والحمال، ص 36.

2- عاطف فضل، الأصوات اللغوية، ص 51 .

3- إبراهيم خليل، مدخل إلى علم اللغة، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 1430هـ/2010 م، ص145.

4- نور الهدى لوشن، علم الدلالة(دراسة وتطبيق)، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة، الإسكندرية،(د.ط)، 2006، ص94.

يقوم بينها»[1]،كما تعتمد اللّغة في الشّعر "على التّصوير والمجاز والإيحاء، على حين تقوم لغة النّثر على نحو عام على التّقرير، وأنّ للشّعر أسلوبًا خاصًا يختلف اختلافًا كبيرًا على أسلوب النّثر"[2]،ولم يُنكر"تامر سلوم"الجهود الّتي قدّمها النّاقد القديم، فلقد تعمّق في دراسة نظام العبارة، ومن المآخذ الّتي سجّلت عليه أنّه كان يستند إلى المعاني السّابقة الّتي صدرت في حقّ التّراكيب الصّوتية، لذا نرى"مصطفى ناصف"يُوجب على النّاقد الانتقال"إلى مرحلة البحث في مقوّمات النّص الأدبيّ ومكنوناته، مع النّظر إليه من زوايا متعدّدة وذلك من شأنه أن يُسهّل للنّاقد الاطلاع على ما فيه من ثراء وغنى واكتشاف أسراره"[3]،من أجل استبيان جماليّات الشّعر.

ظلّ النّاقد القديم يقيس الشّعر على النّثر في تركيبه الصّوتي، ممّا أدّى إلى تحديد دلالة النّشاط الخيالي الشّعري، ويتبيّن لنا من خلال قول"مصطفى ناصف"بأنّ النّشاط الشّعري غير مُحدّد، ويعود ذلك"إلى القوّة الكامنة الّتي يُفجّرها الشّاعر بصياغته لشعره ترتكز على الارتباط بين الكلمات ارتباطًا داخليًّا عضويًّا باطنيًّا، فالكلمات نتجت عن السّياق، واللُّغة في شكل السّياق قوّة فاعلة تُعطي للأجزاء دلالات أو فاعليّة خاصّة.ومعنى ذلك أنّ هناك حركة خلقٍ مستمرّة في اللُّغة وتكييفاتها"[4].

7/ جماليّات التّشكيل الصّوتي عند"تامر سلوم":

خصّص"تامر سلوم"ما بقي في هذا الفصل للبحث عن جماليّات التّشكيل الصّوتي فهو يذهب إلى القول"بأنّ الصّفات الصّوتية الثّابتة أو علاقتها المخرجيّة المحدّدة لا تؤلّف جزءًا من نشاط اللُّغة أو المعنى الشّعري"[5]، لهذا ركّز على كشف الدّلالات المتعدّدة والمعاني البعيدة، فالنّشاط الشّعري عنده غير مرتبط بالجهر أو الهمس في معناه، ثمّ بيّن أثر جماليّات المكوّن الصّوتي الّذي يتضمّن(المقطع ،النّبر، الارتكاز،التّركيب،تفاعل الدّلالات أو نشاط السّياق)في علاقتها بجماليات المعنى، فمثلًا نجد"الدّلالة الصّوتية(النّبر)فقد تتغيّر الدّلالة باختلاف موقعه من الكلمة"[6]، فركّز على فاعليّة اللُّغة في ضوء مفهوم الخلق

1- فائق مصطفى،عبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث، ص105.

2- المصدر نفسه، ص107.

3- كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي، ص83.

4- سامي منير عامر، مدخل أمين الخولي إلى الدراسات الجمالية البلاغية ملامحه-آثاره، دار المعارف، الإسكندرية،مصر، (د.ط)،(د.ت)، ص38.

5- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص38.

6- إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية،مصر، ط3، 1976، ص46.

اللُّغوي، باعتبار أنَّ اللُّغة تخلقُ معاني لم تكن مألوفة من قبل، فتُعطي هذه الفاعليّة معاني لمواقف ومشاعر متعدِّدة، و المعنى في نظره لا يُفهَم في ضوء قوانين معلومة.

اعتمد الكاتب في دراسة جماليّات التَّشكيل الصَّوتي للموروث على فهم الطريقة الَّتي عمل بها النُّقاد المتقدِّمون، واهتمَّ بالنَّشاط الجمالي للتَّشكيل الصَّوتي، ثمَّ بيّن ضرورته في فهم المعنى، والدَّافع وراء اختيار الكاتب لدراسة الموروث النَّقدي العربيّ يرجع في نظره لأهمية التُّراث وحاجته إلى وجود أدوات أكثر نُضجًا لفهمه، وكذلك حتَّى يُؤكِّد على حتميَّة التَّركيز على فاعليّة اللُّغة وإبراز العلاقة الَّتي تربط نشاط السِّياق بالمعنى، وعليه فإنَّ"السِّياق هو العُمدة في بيان المعاني الوظيفيَّة لوحدات اللُّغة"[1]،بحيث يكون التَّفاعل بين هذين البُعدين يُحدِّدان جماليات التَّشكيل الصَّوتي و يُساهمان في خلق المعنى الأدبيِّ، وإلى جانب هذا تعدُّ"العبارة الأدبيَّة مكثَّفةً وغنيَّةً بالمعاني، وأنَّ الخلق الأدبيّ من طبيعته صياغة العبارات الحاملة لأوجه متعدِّدة، ممّا يعني أنَّ العبارة الأدبيَّة تحمل أكثر من تفسيرٍ واحدٍ"[2]،ومن هذا المنطلق يتَّخذ السِّياق شكلًا رئيسيًّا في تحديد مدلول الظَّاهرة الصَّوتية، لأنَّه يصعب تحديد معنى الأصوات بعيدًا عن السِّياق الَّذي ترد فيه؛ "فمعاني الكلمة يُحدَّد من خلال علاقاتها، وكل كلمة لها معنى أساسيٍّ ومعنى سياقيٍّ، والسِّياق هو الذي يُحدِّد المعنى"[3]، وينتقل"تامر سلوم"للحديث عن المكوِّن الصَّوتي الَّذي يُمكِّننا من معرفة طريقة الإحساس فقط لهذا يعود تحديد دلالته إلى السِّياق، ومعنى ذلك أنَّ للسِّياق وظيفة دلاليّة"تُسهِم في تشكيل معنى النَّص، وتفضُّ مغاليقه، وتُعنى بتضافر أجزاء الكلام مع بعضها البعض حتَّى تُشكِّل الدَّلالة الكليَّة للنَّص"[4].

يرى الكاتب أنَّ هناك صعوبة في تناول فكرة المعنى الصَّوتي، وذلك لاستحالة الإحاطة بكلّ الدَّلالات العميقة الَّتي ينطوي عليها السِّياق، فإذا ربطنا الصَّوت بعلاقاته المخرجيَّة أو الوصفيَّة الّتي وضعها النُّقاد القدماء، فهذا يُبعِد الدَّلالة عن محيطها الجمالي ويقضى كذلك على فكرة الخلق اللُّغوي، كما يرى"محمد جواد النُّوري"أنّ هناك اختلاف في الأصوات، ويعود"إلى البيئة السِّياقيَّة الَّتي يرد فيها كلُّ صوت من هذه الأصوات"[5]، لذا لا ينبغي أن نُهمل التَّغيير الَّذي يَحدث عادة من نشاط المعنى أو السِّياق، لأنَّ السِّياق يحمل

1- نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، دار الهناء، الإسكندرية، القاهرة،(د.ط)، 2008، ص.150

2- كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد العربي، ص95.

3- نور الهدى لوشن، علم الدلالة، ص96.

4- مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، عالم الكتب، القاهرة،مصر،(د.ط)، 1993، ص51.

5- محمد جواد النوري، علم الأصوات العربية، ص117.

بين طيَّاته مدلولات واسعة للصَّوت ويرجع ذلك لكون"معنى الكلمة يمكن أن يحدَّد بالنَّظر إلى السِّياق الَّذي يقع فيه"[1].

يُشير"تامر سلوم"إلى الجهود الَّتي بذلها النّقاد العرب في دراسة الصَّوت اللُّغوي، ولكن الاتِّجاه الَّذي رسموه لا يُعطي لمعنى الأصوات الدِّقة والوضوح، وهذا ما جعل الكاتب يدرس المعنى الصَّوتي ويتحمَّل ما يعترَّضه من شقاء، ليُبيِّن لنا أنَّ"هذا التَّشكيل الجمالي هو التَّعبير الحقيقيّ عن فكرة فاعليّة اللُّغة أو نشاط السِّياق"[2].

8/ دراسة النَّاقد القديم للتَّشكيل الصَّوتي:

لقد سار النَّاقد القديم على خطى اللُّغويين في دراسة التَّشكيل الصَّوتي فبَحث عن المدلول الصَّوتي المباشر، وأخذ بوحدة المعنى أو الهدف، وأخضع هذا البناء إلى أفكار سابقة وضعها غيره، فهي محدَّدة ومحصورة في صفات وكيفيّات معيَّنة، ولكن الكاتب خالف هذا المنطلق لأنَّ البناء الصَّوتي في نظره له طاقة واسعة يستحيل أن تنطوي على معنى واحد أو كيفيّة محدَّدة، وعليه قد وضَع للنَّاقد العربي شرطًا يتمثّل في"أن يزِن وقع الكلمة صوتيًّا في العمل الأدبيّ وما يُمكن أن تُوحِيَ به هذه الأصوات من معانٍ حتَّى تُحدِث الأثر النَّفسيّ المطلوب"[3]،فالنَّشاط الجمالي ليس محدَّدًا بالعلاقات المخرجيَّة أو الوصفيَّة بل يدخل في تكوينه مسافات مختلفة منها السِّياق الَّذي له"أيضا التَّأثير الجمالي للكلمة في داخل التّركيب...ويضاف إلى ذلك الارتباط النَّفسي بين حال المتكلِّم و انفعالاته عند إلقاء حديثه"[4] ،ممَّا يجعل التَّشكيل الصَّوتي قادرا على خلق معنًا انطلاقًا من البناء التّركيبي، وهذا خلاف لما جاء به الموروث النَّقدي في إثبات المدلول والهدف.

إنّ فكرة المدلول الصَّوتي المباشر لا تتوافق مع التَّغيير المستمر لنشاطه، فالدَّلالة المباشرة تقوم باختزال المعنى الصَّوتي في كيفية معيَّنة تجعله يحمل بعدًا واحدًا، ولكن النَّشاط الصَّوتي يتعرَّض إلى تقاطعات مستمرة في إيقاع المعنى نفسه، يقول"مراد عبد الرحمن"في هذا الصَّدد:«إذا كان هناك معنى مستقلًّا استقلالًا ذاتيًّا

1- مراد عبد الرحمن ،من الصوت إلى النص، ص54.

2- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص45.

3- سامي منير عامر، مدخل أمين الخولى إلى الدراسات الجمالية البلاغية، ص26.

4- نادية رمضان النجار، اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، ص208.

لبعض الكلمات في النَّص فهذه الاستقلاليَّة تتلاشى بمجرد مزج هذه الكلمات في سياق النَّص»[1]،لهذا يصعب اختصار النَّشاط الصَّوتي في كيفيّة أو صفةٍ واحدة، ثمَّ يخلُص إلى القول بأنَّ التَّشكيل الصَّوتي للشِّعر معقَّد نظرًا لكثرة مواقفه وتداخله و غموضه، فالقصيدة العربيَّة غنيَّة وثريَّة، ويرجع هذا إلى عوامل كثيرة منها الإيقاع الَّذي يُشكِّل"فيها محورًا جوهريًّا، كما أنَّه يُضفي عليها بعدًا جماليًّا و دلاليًّا"[2].

9/ أصوات المدِّ واللِّين من منظور"تامر سلوم":

ثمَّة أهمية بالغة لأصوات المدِّ و اللِّين كما أشار إليها"تامر سلوم"، لأنَّهما يُشكِّلان محورًا أساسيًّا في إبراز الأثر الَّذي تحظى به الموسيقى الشِّعرية أو كما سمَّاه بالنَّشاط الإيقاعيِّ، لأنَّ جماليّة التَّشكيل الصَّوتي تتجلَّى من خلال تتبُّع مسار فاعلية اللُّغة، فلكلِّ صوتٍ نغمة تميِّزه عن باقي الأصوات وتُكسبه دلالة مختلفة ويتجسَد ذلك كما ذكرته"نادية رمضان"في:«النَّغمات المختلفة الَّتي يكتسبها اللَّفظ نتيجة تغيُّر مواضيع النَّبر والتَّنغيم، وما يُؤدِّيه من اكتساب دلالات جديدة»[3]، ويُضيف إلى ذلك الإحساس الحركيّ الَّذي يُصاحب النُّطق، لهذا هناك"من اللُّغات ما يجعل لاختلاف درجة الصَّوت أهمية كبرى، إذ تختلف فيها معاني الكلمات تِبعًا لاختلاف درجة الصَّوت حين النُّطق بها"[4]، كما يضفي الإحساس الحركيِّ على فاعليّة اللّغة سمة الغموض وتعدُّد الرُّموز.

وأوَّل ما أشار إليه الكاتب هو صعوبة إدراج أصوات المدِّ في حيِّز واحد ويعود ذلك إلى طبيعتها، لأنَّها في أشدِّ أشكالها تعطي مدلولات لنشاط الموسيقى وتُساهم في تكوين المعنى، وما يلفت النَّظر في دراسة"تامر سلوم"للبناء الصَّوتي هو رغبته في فتح آفاق جديدة، وذلك بالتَّخلِّي عن تصوُّر النَّاقد القديم الَّذي حصر نشاط الأصوات و جعل لها دلالة واحدة، فنتج عن هذا التَّصور إهمال المعنى والابتعاد عن الفاعليّة الَّتي تكتسبها الأصوات حين تُدرَج داخل السِّياق، وبهذا أعاق النَّاقد القديم جماليّة النَّشاط الصَّوتي، ويقول في ذلك"تامر سلوم":«فتصوَّر فاعليتها مجموعة من القوانين والدَّلالات الموجهة الَّتي تكتفي من الظَّاهرة بوصفها

1- مراد عبد الرحمن،من الصوت إلى النص، ص56.

2- المرجع نفسه، ص45.

3- نادية رمضان النجار، اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، ص202.

4- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص103.

أو تسجيلها وتوصيلها»[1]، ثمَّ أضاف إلى جانب هذا عنصرًا آخر تمثَّل في فقدان البناء الصَّوتي حركة التَّجديد وابتعد عن التَّيارات الدَّاخلية المتنوِّعة، وانطلاقا من هذا الاعتبار نجد أفكار"كريب رمضان"تتشارك مع أفكار "تامر سلوم"، فهو يُصرُّ في عمليَّة التَّحليل اللُّغوي التَّركيز على"التَّركيب اللُّغوي الدَّاخلي في العمل الأدبيّ وتجتنب الاعتماد على قواعد محدّدة أو قوالب جاهزة، والَّتي من شأنها أن تحدَّ من حرِّية النَّاقد ، وتُكبِّل نشاطه. ومن هذه الإطلالة النَّقدية يُصدر النّاقد أحكامًا استاطيقية بحتة"[2]،لذلك نرى"تامر سلوم"يُلحُّ على ضرورة سَلكِ مسار مخالف لمسار القدماء.

10/ العلاقة بين نشاط اللُّغة والمعنى:

يَعتبر"تامر سلوم"أنَّ هناك علاقة وثيقة بين نشاط اللُّغة والمعنى، مخالفًا بهذا ما كان سائدًا في الموروث النَّقدي، فهو يرى المعنى مجرَّد دلالة أولى قابلة للتَّغيُر من طرف المتلقِّي، الَّذي يُعدُّ هو المسيطر على استمرارية المعنى، والمنحى الَّذي تبنَّاه في طرحه احتضن إمكانيات أخرى والَّتي وصفها بأنَّها إمكانيات غامضة، فتنوَّعت وتعدَّدت بين(الارتكاز، النَّبر،الإيقاع، والتَّشكيل الاستعاريِّ) وكل ما ينطوي عليه السِّياق؛ وأنَّ المنهج الَّذي استعان به في دراسته جعله يُعلِن عن موقفه المخالف والمغاير للصُّورة الَّتي رسمها النُّقاد القدماء، فهو يشير إلى صعوبة فهم الدَّلالات الأولى في البناء الصَّوتي بمعزل عن معناها ، وفي هذا الصَّدد يقول"جون لاينز":«لا يمكن فهم أيَّة كلمة على نحوٍ تامٍ بمعزل عن الكلمات الأخرى ذات الصِّلة بها والَّتي تحدِّد معناها»[3]، وكما ذكر الكاتب سابقًا فأصوات المدِّ لديهم تكتسب قيمتها في التَّركيب اللُّغوي من خلال الدّلالة الأولى، ويمكن من خلال منظورهم إدراك هذه المكوّنات المنفصلة عن المعنى، فهم ربطوها بالمدلول الإشاري الموجَّه، ممّا دعا "تامر سلوم"إلى رفض طرحهم و التَّمسُّك بالبحث عن الدَّلالات العميقة الَّتي تُثري أصوات المدِّ، وحرص كذلك على نظرية خلق المعنى، صحيح أنَّ بعض القدماء تعمَّقوا في دراسة الدَّلالة وفصَّلوا فيها، كما فعل "عبد القاهر الجرجاني"في تحديده الفرق الدَّقيق بين أصوات المدِّ وتشكيلاتها، إلَّا أنَّهم لم يقوموا بالتَّحليل الاستاطيقي لهذه المكوِّنات، ومن هنا"اتَّسمت الدِّراسات اللُّغوية العربية بسمة الاتِّجاه إلى المبنى أساسًا ولم

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص51.

2- كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي، ص121.

3- جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق، تر: عباس صادق الوهاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1،1987،ص83.

يكن قصدها إلى المعنى إلا تبعًا لذلك وعلى استحياء"[1]، فابتعدوا في دراساتهم من وجود فكرة أو موقف رمزي وراء هذا البناء.

من هنا انطلق اهتمام الكاتب في دراسة التَّفاعل الَّذي يحدث بين المكوِّن الصَّوتي والمعنى، وذلك بالتَّعمُّق في قراءة البناء الصَّوتي وفهم تشكيلاته الإيقاعية، ونجد الكاتب"عدنان عبد الكريم"يُقرُّ بضرورة اعتبار "الصَّوت في اللُّغة مرتبط بالمعنى من خلال تجسيده للألفاظ المؤلَّفة من أصوات منتظمة في سياقات تركيبيَّة معيَّنة"[2]،ويتَّضح لنا بأنَّه قد قدَّم للمعنى صورة مرتبطة باللُّغة وهذا ما فعله"تامر سلوم"، فهو بدوره يُؤكِّد على أنّ فاعليّة التَّشكيل الصَّوتي هي الَّتي تخلق المعنى، وأمَّا في رصده لأصوات المدِّ عند النَّاقد القديم فلقد وقف على المنحى الإشاري الموجه الَّذي رسمه له، فابتعد-كما أشار سابقًا-عن الصِّفة الجماليَّة والدَّلالات الضِّمنية الَّتي قد تقدِّمها للمتلقِّي.

انطوت دراسته على إيضاح القيمة الفنّيَّة للتَّركيب الشِّعري واستظهار فاعلية اللُّغة، وذلك بفصل المكوِّنات الصَّوتية عن صفاتها المخرجيَّة أو طبيعتها الانطلاقيَّة الَّتي لطالما ربطها القدماء مع بعضها البعض فهي تبقى قاصرة وعديمة الجدوى لعجزها عن كشف العوامل الدَّاخلية الَّتي تدخل في تكوين الأصوات، كما أنَّها لا تنظر إلى الأصوات من النَّاحية الاستاطيقيَّة، لهذا يصعب إيجاد ناقد عربيّ ينظُر إلى هذه المكوِّنات نظرة تُحيلها إلى النّشاط الجماليّ القادر على خلق المعنى، ويحدث ذلك بتخلِّيه عن البعد الواحد الَّذي أُلصِق بنشاط اللُّغة.

11/ الإدغام والإبدال من النّاحية الجماليّة:

أ/- الإدغام:

تطرَّق الكاتب إلى عُنصُري الإدغام والإبدال، فهو يسعى إلى إبراز أثرهما في فهم العمل الأدبي، كما أنّه أقرَّ بصعوبتهما وتعقيدهما في الكشف عن الجانب الجمالي، وعلى حسب ما ذكره فالإدغام عند القدماء هو تسجيل صوت ضعيف أمام صوت قويٍّ"وأنَّه يرتدُّ إلى صفة خاصّة أو قوّة ذاتيَّه في الصَّوت المؤثِّر تميِّزه

1- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، دار البيضاء، المغرب ، (د.ط)، 1994، ص1.

2- عدنان عبد الكريم جمعة، اللغة في الدرس البلاغي، دار السياب، لندن، ط1، 2008، ص57.

عن مجاوره الّذي يتأثّر به"[1]، والدّارس الّذي يدرس التّركيب الشّعري من منطلق التّحليل الجمالي يجد نفسه مضطرًّا إلى الاهتمام بالإدغام وتقييمه من حيث هو فاعليّة أو نشاط أغنى، لأنَّ التّعمُق في دراسة الصِّفة الدّلالية يُكسبه ثراءً ووجودا هامًّا في عمليّة التّحليل الصّوتي الاستاطيقي.

ب/–الإبدال:

ومن النّاحية الأخرى فإنَّ للإبدال بدوره له خاصيَّة يتميَّز بها، فهو يُضيف انعكاسات أخرى للنَّص ويُساهم في خلق إيقاعات معقَّدة للشِّعر ويكشف عن المعاني المتعدِّدة في البناء اللُّغوي الواحد، ولم يقف الكاتب عند هذا الحدّ بل تتبع رأي القدماء حول الإبدال، فهم يعتبرونه غير خلَّاق للمعاني بل هو انعكاس فقط، لذا ألحوا على"إقامة حرف مكان حرف مع الإبقاء على سائر الأحرف الكلمة"[2]، ولكن من الضّروري أن يقوم النّاقد بالتّحليل الجمالي الّذي أقرَّ بضرورته كل من"تامر سلوم"و"كريب رمضان"ويرجعه إلى القيمة الّتي يقدِّمها، فغايته تتمحور حول "خدمة النَّص الأدبي، وذلك بدراسة العلاقات الدّاخليّة بين ألفاظه وصوره،فضلا عن الرّؤى الكليَّة داخل هذا النَّص"[3]، وعلى إثر هذا نتوصّل إلى أنّ عمليَّة الإبدال من منظور التّحليل الجمالي ترفُض فكرة التّبادلات الصَّوتية الموجهة، وتُندِّد بتكوين ألفاظ جديدة لإثراء التّركيب والسِّياق وإكساب المعنى الأدبي نظرة خاصة، لأنّنا "خلال تعمُّقنا البنية الصّوتية–الجزئيّة والكليّة–للنّص الأدبي وبخاصة الشّعري نجد أنّ المستويات الصّوتية المتباينة في تكرارها المتناسب والمتماثل إلى حدٍّ كبيرٍ تُشكِّل بعدًا جماليًّا"[4].

ثمّ وضّح فكرة التّحليل الجمالي عند النّاقد القديم الّتي ترتبط بتبادلات صوتيّة موجهة وهذا ما يزيد المشكلة تعقيدًا، لأنّ جماليات الصّوت رُبطت بالدّلالة المباشرة فابتعد النّاقد عن المعنى المتعدّد واتّجه إلى المعنى الظّاهر، لهذا نجد"بعض أصحاب المذاهب الأدبيَّة جاهروا بعدائهم للمعنى العرفي في الأدب ونادوا بالعدول عنه إلى معنى آخر فنِّي جمالي يتَّصل أشدَّ اتِّصال بمعنى النَّغمة الموسيقيَّة"[5]، يرى الكاتب بأنَّ الإبدال ظاهرة استاطيقية تتَّسم بالذَّاتية وتبتعد عن العلاقات المخرجيَّة، والإبدال عنده يستمد ثراءه وقوته من النَّشاط الشِّعري،لأنَّ مادة الشِّعر تنبع من تشكيله الدَّاخلي،لذلك نراه يؤكِّد على ضرورة التَّخلي عن الدَّلالات

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص54.

2-المرجع نفسه، ص55.

3- كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي، ص124.

4- مراد عبد الرحمن، من الصوت إلى النص، ص49/48.

5- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص28.

الموجَّهة الّتي أعطيت للتّركيب الشّعري والتّركيز على نشاطه الجمالي وفاعليته الذّاتية، فالإبدال من رؤية"تامر سلوم"يتميَّز بفاعليته الجماليّة و نشاطه الخاصّ الذي يخلقه، فالتّركيب الصَّوتي يبني قوانينه الخاصَّة استنادًا على السِّياق لأنَّ"التَّشكيل السِّياقي يعنى بهذا التَّضافر بين هذه التَّراكيب مع بعضها البعض"[1]، بحيث تكون هذه القوانين قادرة على الإبداع والتَّغير المستمر، وهذا مناسب عندما نُلغي الأفكار الثَّابتة للتّشكيل الصّوتي والإيقاعي، ويرجع هذا لكون البناء الصّوتي يتميّز بقوة إيقاعيَّة تتميَّز بالغموض، وهنا لابدَّ من الإشارة إلى قول"نور الهدى لوشن"الّتي بيّنت مناط هذه الفكرة وضبطتها في حديثها والتقت بهذا مع رؤية"تامر سلوم"وتجلَّى ذلك في قولها:«الإيقاعات الصَّوتية تولِّد دلالات مختلفة...وأصوات الكلمات نفسها تتلوَّن بتلوّن الأغراض الدّلالية»[2]،لهذا على الباحث الخروج عن المدلولات الثّابتة للمعنى، وكذلك لابد على النّاقد الجمالي أن"يشق سقف النَّص الأدبي ليطَّلع على ما بداخله وعلى هذا الأساس لا تكون مهمّته الشَّرح والتَّوضيح بل الإضافة أو التَّكملة للعمل الأدبي"[3]، والنَّشاط الصَّوتي الشِّعري عند "تامر سلوم" معقّد يخالف في مبناه لنظام النَّثر.

إنّ فاعليّة التَّشكيل الصَّوتي لها القدرة على خلق إيقاعات متنوعة؛ وفكرة المعنى السَّابق جعلت الدَّارس ينسى بأنَّ نشاط الأصوات والبنية الإيقاعيَّة شيء واحد، وهدف الكاتب الأسمى هو التَّخلص من الأفكار السَّابقة، فهو يعتبر"الإيقاع بنية معقَّدة متعدِّدة المظاهر"[4]، لأنَّ البناء الصَّوتي يخلق مواقف غير موجودة من قبل و"بيان هذا أنَّ النَّص الأدبي حمال لأوجه، وذو دلالات غير محددة"[5] ،وهذا ما جعله يفصل التَّحليل الاستاطيقي عن الدَّلالات الثَّابتة، وفي ختام ما تناوله"تامر سلوم"في هذا الفصل نستنتج بأنَّه لم يُنكِر الجهود الّتي قدَّمها القدماء للتَّركيب الصَّوتي ولكنَّه عاب عليهم تفاديهم في إبراز القيمة الجماليَّة الّتي تزخر بها اللُّغة، ومعنى هذا فهو لا يُنكِر أهمية الصِّفات المحدَّدة في دراسة البناء الإيقاعي ولكنَّ ما يرفضه هو تقديم الدَّلالات الموجَّهة على حساب البناء الصَّوتي.

1- مراد عبد الرحمن، من الصوت إلى النص، ص50.

2- نور الهدى لوشن، علم اللغة، ص28.

3- كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي، ص122.

4- تامر سلوم نظرية اللغة والجمال، ص59.

5- كريب رمضان،فلسفة الجمال في النقد العربي، ص122.

الفصل الثّاني:

التّشكيل الصّرفي و أثره في مفهوم السّياق.

خصَّص الكاتب هذا الفصل للحديث عن التَّشكيل الصَّرفي، حيث قدّم له صورة تتمحور حول بيان أثره في مفهوم المعنى، فندَّد بضرورة الكشف عن المعنى في هذا البناء، ولقد رصد خطى"عبد القاهر الجرجاني" فسار على نهجه استنادًا إلى معطياته الصَّرفية، فدراسته كما وصفها"تامر سلوم"اتّسمت بالوضوح والتَّحديد والتَّفصيل، ولكنّه لم يقف عند هذا الحدّ بل أضاء جانبا آخر في التَّشكيل وهو الجانب الجمالي فأبدى له أولوية خاّصة في دراسته ،حتَّى يُكمِّل موقفه النّقدي ويُوضّح النّشاط الأدبي وجماليته، وعليه فإنّه بدأ بدراسة"الاسم"من حيث المبنى والمعنى فلخَّص سماته على النَّحو التالي:

أ/- من حيث الصُّورة الإعرابيَّة.

ب/-من حيث الصِّيغة الخاصَّة.

ج/-من حيث قابلية الدُّخول في الجدول.

د/-من حيث اتِّصاله باللَّواصق وعدمه.

هـ/-من حيث التَّضام.

و/-من حيث المعنى.

ز/-من حيث الدَّلالة على الحدث.

ك/-من حيث الدَّلالة على الزَّمن.

ل/-من حيث التَّعليق.

ثمَّ درس على هذا المنوال كل من الصِّفة[1]،والفعل[2]،والضَّمائر[3]،وإلى جانب هذا تناول كذلك الخوالف

1- ينظر:تامر سلوم ،نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص73/68.

2- ينظر:المرجع نفسه، ص77/73.

3- ينظر:المرجع نفسه، ص81/78.

التي يعني بها(أفعال المدح والذَّم، صيغة التَّعجب، أسماء الأفعال، أسماء الأصوات) [1]، كما أنَّه تتطرق إلى ظروف الزَّمان والمكان[2]، والأداة[3].

سلَّط الكاتب اهتمامه على الصُّورة الإعرابيَّة من خلال منظور النُّقاد واللُّغويين، فهي تنساق نحو فضاء المعاني لما فيها من تأثير يُواكب التَّركيب،"فالمعنى يتأثَّر بعناصره المتعدِّدة(الصَّوتية والصَّرفية والنَّحوية والتَّركيب)"[4]، ثمَّ انتقل للحديث عن الضَّمير فبيَّن أنَّهم في دراستهم رجعوا إلى الاعتماد على التَّركيب اللُّغوي لكشف تفاصيله.

كما أنَّ للتَّركيب خاصِّية تجعله هو النُّقطة الفاصلة بين التَّركيب الشِّعري و التَّركيب النَّثري، ويعود السَّبب في ذلك للخاصِّية الّتي يمتلكها الشِّعر لما له من معنى خاصٍّ وغنيٍّ، وأمَّا فيما يخصُّ جماليات التَّركيب فهذه الجماليَّة مبهمة وغامضة في دلالات الشِّعر، ويرجع هذا إلى تركيز النُّقاد القدماء على الحفاظ على اللُّغة العربيَّة، لذا تتبّعوا أخطاء الشُّعراء الإعرابيَّة.

وإضافة إلى هذا أشار"تامر سلوم"إلى الصِّيغة وإلى معنى الشّعر الَّذي تحمله الصِّيغة، فهو يرى أنَّ القدماء قد وضعوا فروقًا تفصل بين لغة الشِّعر ولغة النَّثر، فنظم الشِّعر عندهم يتطلّب من الشَّاعر أحيانًا الخروج عن بعض القواعد، لذا ظلَّ الجانب الجمالي كما ذكره الكاتب مغيَّب في دراستهم للشِّعر، لأنَّهم أهملوا السِّياق، وعلى خلاف هذا أعطى له"ستيفن أولمان"أهمية بالغة ويتجلّى ذلك في قوله:«أنَّ نظرية السِّياق-إذا طُبِّقت بحكمة-تمثِّل الحجر الأساس في علم المعنى، وقد قادت بالفعل إلى الحصول على مجموعة من النَّتائج الباهرة في هذا الشَّأن»[5]، والمتتبِّع لرؤى"تامر سلوم"يجده يصرُّ هو كذلك على ضرورة التَّطرق إلى الجانب الجمالي وإظهار الجماليّة الّتي تبرز في السِّياق.

1- ينظر:تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص82/85.

2- ينظر:المرجع نفسه،ص85/88.

3- ينظر:المرجع نفسه،ص88/93.

4- نادية رمضان النجار، اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين،ص202.

5- ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر:كمال محمد بشر، مكتبة الشباب،(د.ط)، (د.ت)، ص61.

1/ البناء الصَّرفي عند المتقدِّمين:

يرى"تامر سلوم"أنَّ دراسة المتقدِّمين للبناء الصَّرفي كانت منطوية ومنعزلة عن الجانب الجمالي"فدراساتهم في الأكثر منصبَّة على كيفيّة صوغ البناء"[1]، وعليه وقع جلُّ اهتمامهم حول كيفية إبراز خصوصيَّة اللُّغة الأدبيَّة وخاصَّة لغة الشِّعر، فهم قد قاموا بتوضيح"أهمية علم الصرف، لذلك نبّهوا على احتياج جميع المشتغلين باللُّغة العربية إليه، فهو ميزان العربيّة الّذي نستطيع عن طريقه التَّعرف على بنية الكلمة وحروفها الأصليَّة، وما أصابها من تغيير"[2]، ولكن هذا لا يُخفي حقيقة دراستهم للبناء الصَّرفي وكيف تناولوه، فهو خالٍ من التَّذوق الأدبي،كما لا يحمل بين طيَّاته أيَّ جانب من جوانبه الفنّيَّة، ويقول في ذلك "تامر سلوم"أنَّهم:« لم يتعمَّقوا الإحساس ببلاغة العنصر الصَّرفي ولم يستطيعوا أن يُوفِّروا له الموقف الحيَّ المتفاعل الذي لا يكتفي بذاته ولا ينمو بمعزل عمَّا حوله»[3]، وبهذا لم تكتسب مسألة النَّشاط الأدبي اهتمامًا لديهم، ممّا جعل التَّراكيب الصَّرفية ودلالاتها تأخذ طابع الغموض والإبهام، وتكون عاجزة على فهم أثرها على الشِّعر وبلاغته، لذا دراستهم ارتكزت على إيضاح البناء الصَّرفي بتحديد مبناه ومميِّزاته، وعليه تمَّ إبعاده عن دائرة النَّشاط وتمَّ تحديد دلالته.

2/ البناء الصَّرفي من نظرة"تامر سلوم":

يذهب الكاتب من خلال ما ذكره أنَّ البناء الصَّرفي ليس نشاطًا يبحث عن الدَّلالات المعزولة، بل هو نشاط يساهم في خلق المعنى لأنَّ"شحنة المعنى الّتي تحملها بعض الكلمات شحنة تدعو إلى الدَّهشة حقًا...كل كلمة من الكلمات لها معانٍ كثيرة إلى حدّ ملحوظ"[4]،وطرح في هذا الصّدد إشكاليّة تمحورت حول الكشف عن جماليات البناء الصَّرفي، ثمَّ أوجب البحث عن أهمية النَّشاط اللُّغوي من خلال الجانب الجمالي، فالجانب الجمالي عنده يتشكَّل انطلاقًا من أهمية النَّشاط التّركيبي أو بما يعرف بفاعلية السِّياق، وبعدها بيّن كيفية دراسة البناء على المستوى الجمالي وذلك بعزل الدَّلالات المباشرة، وتبنِّي فكرة تعدُّد المعنى بالبحث عن معاني أخرى"فالمبنى الصَّرفي الواحد صالح لأن يعبِّر عن أكثر من معنى واحد، مادام غير متحقَّق

1- فاصل صالح السامرائي، معاني الأبنية في العربية، دار عماد ،عمان،الأردن، ط2، 1428هـ/2007م، ص07.
2- محمود سليمان ياقوت، الصرف التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم، مكتبة المنار الإسلامية، الكويت، ط1،1420هـ/1999م، ص17.
3- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص98.
4- ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ص116.

بعلامة ما في سياق ما"[1]، ويشترط كذلك التّخلي عن الكيفيات الّتي رُسمت للبناء الصَّرفي، وتقول في هذا"نادية رمضان":«إنَّ استقرار قواعد الصَّرف يجعلها في حاجة دائمة إلى تقليب النَّظر فيها ومراجعتها حتَّى لا تتَّصف بالجمود»[2]، وعلى ضوء ما طرحته نجد أنّ هذه النُّقطة قد تطرَّق إليها كذلك"تامر سلوم" الّذي هو بدوره أقرَّ ضرورة البحث عن الجوانب الأخرى الَّتي يزخر بها هذا البناء، ويرجع سبب الاهتمام كما ذكره"فاضل مصطفى السَّاقي"في كون أنَّ"المعاني الوظيفيَّة التي تعبِّر عنها الأقسام هي بطبيعة الاستعمال تتَّصف بظاهرة التَّعدُّد والتَّشعُّب والاحتمال، بحيث تؤدِّي أقسام الكلام معاني وظيفيَّة أخرى تختلف عن معانيها الوظيفيَّة الأساسيَّة"[3]، واتَّجه تركيزه في دراسته للبناء الصَّرفي على فاعليّة النِّظام الّتي تحيله إلى المجال الاستاطيقي.

3/ التَّركيب وأثره في البناء الصّرفي:

تطرَّق"تامر سلوم"للحديث عن المكوِّن الصَّرفي فهو يعتبره مكوِّنا حيويًّا يتَّسم بإيحاءات ويبتعد عن الدَّلالات المحدَّدة الّتي تكبُت النّشاط الأدبي، وعليه فإنَّ تفاعل الدَّلالات الحاصل في البناء ناتج عن التَّفاعل الدَّاخلي للسِّياق، والتَّركيب كذلك يُثري المعنى ويأخذه إلى حتميَّة تعدُّد المعنى فهو يتداخل مع البنية الإيقاعيّة للشِّعر فيضفي جماليّة للنَّشاط الخيالي الشِّعري، وهنا يخالف"تامر سلوم"المتقدِّمين الذين حدَّدوا المعنى، وهذا ما أكَّده"محمد أحمد خضير"الذي ركِّز على عدم حصر المعاني فهو يقول:«لا يتحدَّد معنى الكلمة إلا باستعمالها، ولا يتحدَّد التَّركيب إلَّا بوجوده في السِّياقين اللُّغوي و المقامي»[4]،كما أنَّ للبناء الصَّرفي قدرة على خلق المعنى وذلك من خلال تداخله مع عناصر التَّعبير، فالعمل الأدبي تعبير مركَّب مرتبط بفاعليته لإيضاح موقعه على الوجدان وإبرار قيمته الرَّمزيّة والمعاني الكامنة.

يعطي"تامر سلوم"للتَّركيب أهمية بالغة لكونه يحمل علاقة تربطه ببلاغة العناصر الصَّرفية ونشاطها الأدبي، فهو يساهم في إبراز العناصر الصَّرفية وتقدير أهميتها إضافة إلى الثَّراء والاستمتاع الذي يقدِّمه للعمل الأدبي، ويُعدّ كذلك السبيل الّذي يساهم في معرفتنا الكاملة للمكوِّن الصَّرفي، وعلى حسب رؤيته يعتبر

1 – فاضل مصطفى الساقي، أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفية، تق:تمام حسان، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر،(د.ط)، 1397هـ /1977م، ص273.

2– نادية رمضان النجار، اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين،ص100.

3– فاضل مصطفى الساقي، أقسام الكلام العربي،ص273.

4– محمد أحمد خضير، التركيب والدلالة والسياق دراسة نظرية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،مصر، ط1،2010،ص23.

النَّشاط اللُّغوي بأجزائه المعزولة يقضي على قيمة العمل، ويرجع هذا إلى اعتبار "أنَّ الكلمة قد تكون ذات دلالات متعدِّدة"[1]، فلابدّ من فهم نشاط اللُّغة وعلاقتها المتبادلة لإدراك جمالية هذا العمل، ولكن الكاتب يُلحُّ على ضرورة تقدير أهمية التَّركيب في مناقشة فاعلية البناء الصَّرفي، وبعدها تطرَّق إلى توضيح العلاقة الّتي تجمع كلًّا من الصِّيغة أو اللَّواصق وغيرها بالتّركيب الدَّاخلي للنَّشاط الأدبي المتفاعلة مع بعضها البعض، وتكمن قيمتها الحقيقية في العلاقات المتبادلة بينها، فلا يمكن أن يكون البناء الصَّرفي مجرَّد عناصر مكونة تتحدَّد فاعليتها دون أن يخضع لنشاط التَّركيب، لذا لابد من الإشارة إلى قول"ستيفن ألمان"الذي أكَّد على ما طرحه"تامر سلوم"حول التّركيب، ويظهر ذلك في قوله:« أنَّ معاني الكلمات المخزونة في أذهان المتكلِّمين والسَّامعين، لا تحظى بالدِّقة والتَّحديد إلَّا حين تضُمُّها التَّراكيب الحقيقيَّة»[2].

لاحظ الكاتب أنَّ فاعلية البناء الصَّرفي ترتكز على التّركيب الّذي ينتمي إلى النَّشاط الأدبي، فللتّركيب إيحاءات تؤثِّر في البناء، وبعدها انتقل للحديث عن دراسة النّاقد القديم الّذي أغفل جماليات اللُّغة وإمكانياتها الّتي تحملها، فهي تحمل كما قال"عبد الحميد هنداوي"في نهاية بحثه:«وتبين لي من خلال هذا البحث سعة الإمكانيات الدَّلالية لصيغة الكلمة، وأنَّ تلك الدَّلالات هي فيما أرى دلالات غير متناهية ولا محصورة، بخلاف ما انتهى إليه بحث الدَّارسين القدامى في مجال الصَّرف واللُّغة من قصر كل صيغة على معنى بعينه أو عدد من المعاني»[3]، وكما ذكر"تامر سلوم"فهناك جانب آخر من التَّركيب مبهم ومخفيٌّ لم يُسلَّط عليه الضَّوء ولم يأخذ حقَّه من الدِّراسة، لهذا يُشترَط على النَّاقد أن يتعمَّق في بحثه وأن يتَّجه نحو جانب التَّعقيد من أجل كشف فاعليته، فالدِّراسات السَّابقة لم تصنع فروقًا أو اختلافًا بين البناء الصَّرفي والبناء الصَّوتي وكذلك بين المعنى والإيقاع، ويرجع هذا إلى الموقف الّذي وصفه بأنَّه الموقف الحاجز، فهو يعيق العمل الأدبي في بلوغ درجة التَّعمق، والنَّاقد الذي يهتم بفاعلية اللُّغة يستطيع الإحاطة بالعمل الأدبي ويكشف عن العلاقات المتبادلة بين عناصر التَّركيب والمعاني الّتي تحمل دلالات عميقة، ممّا يزيد في إبراز قيمة العمل، و"على فرض أنَّنا استطعنا أن نعيِّن لبّ المعنى وجوهره بصورة لا يتطرق إليها الشَّك، فإنَّ حدود هذا

1- حلمي خليل،الكلمة دراسة لغوية معجمية،دار المعرفة الجامعية، إسكندرية،مصر، ط2، مايو 1992،ص157.

2- ستيفن أولمان،دور الكلمة في اللغة،ص57.

3- عبد الحميد أحمد يوسف هنداوي، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم،دراسة نظرية تطبيقية التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة،مكتبة العصرية،صيدا بيروت (د.ط)،1429هـ/2008،ص265.

المسمَّى سوف تظل غامضة ومائعة مع احتمال وجود حالات كثيرة من التَّداخل بين هذه الحدود"[1]،وعليه وجب التّخلّي عن الدّلالات الموجَّهة الّتي سيطرت على دراسة القدماء والّتي تساهم في خلق التَّشكيلات الإيقاعية الجديدة، فتثري الخيال الشّعري.

ثمَّ أشار إلى الأدوات والظُّروف والضَّمائر وغيرها، واعتبر أنَّها لا تحمل معنى في ذاتها فهي تفتقر إلى البعد الفنّي، بينما التَّركيب فيمنحها نشاطًا لغويًّا متجدّدًا، ويتَّجه بها نحو البناء العميق وتعدُّد الدَّلالات،"فهذه المعاني الوظيفيَّة الّتي تدلُّ عليها تلك القوالب والصِّيغ...يختلف التَّصور لدلالة تلك الصِّيغ في حالة التركّيب عنها في حالة الإفراد"[2]، فالتَّركيب ليس هدفه جعل المكوِّنات واضحة الدَّلالة، بل البحث عن التَّفاعل الحاصل داخل التَّشكيلات الصَّرفية، وهنا يتَّضح للقارئ أنّ للتَّركيب سمة تجعله يمتاز بالتَّنوع والتَّعدُّد في استعمالاته.

يُصرّح الكاتب في آخر الأمر بصعوبة فهم فاعلية البناء الصَّرفي بمعزل عن التّركيب، الّذي يجعل البناء يخوض مسارًا عميقًا ويبعده عن الدَّلالات الموجّهة وعن التَّرتيب المنطقيّ للعناصر، ممّا يُضفي عليه جماليّة وفنّيّة، ويعني هذا بأنَّ هناك"أنواع عديدة من الصِّيغ تتميز بدلالاتها الفنّية الرَّائعة والجديرة بتتبُّعها في سياقاتها المختلفة، ليتعمَّق إحساسنا بالقيمة الفنَّية لتلك الصِّيغ "[3].

4/ أثر السِّياق في المكوِّن الصَّرفي:

يذهب"تامر سلوم"للإشارة إلى ضرورة السِّياق وذلك بتوضيح العلاقة الّتي تربطه بجماليات التَّشكيل الصَّرفي، فهو يحتوي على العلاقات الموجودة في التَّشكيل اللُّغوي،بحيث الظَّاهرة الأدبيَّة على حسب السِّياق لا تفهم بمعزل عنه، بل لابد من دراسة جميع العلاقات والتَّشكيلات المتبادلة والّتي تجعل من بناء العمل متماسكًا، وفهم نشاط السِّياق يؤدّي إلى فهم نشاط العناصر المكوِّنة كلَّها، لأنَّ"السِّياق هو الّذي يفرض

1- ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ص90.

2- عبد الحميد هنداوي،الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، ص49.

3- المرجع نفسه، ص11.

قيمة واحدة بعينها على الكلمة، بالرَّغم من المعاني المتنوّعة الّتي في وِسْعها أن تدلّ عليها، والسِّياق هو الّذي يخلق قيمة حضوريَّة"[1].

إنّ البناء اللُّغوي ليس مجموعة من التَّشكيلات:(الصَّوتية والصَّرفية والنَّحوية و الإستعاريَّة)، كما تحدث عنها"عبد القادر عبد الجليل"حين رأى:«أنَّ مساحة اللُّغة تأوي تحت خيمتها دلالات محمولة مرَّة على كلمة مفردة واحدة»[2]،وهذه التَّشكيلات تتغيَّر بتغيُّر المواضع التي ترد فيها،كما أنَّها تشترك في تكوين النَّشاط الأدبي وتخلق رموز وإيحاءات في الكلمات،"ومعنى هذا أنَّ الجانب الرَّمزي من الكلمة جانب أساسي باعتباره قادرًا على أن يحرك دلالات أخرى غير تلك التي يشير إليها"[3]،والّذي يرمي إليه"تامر سلوم"من خلال دراسته وهو بيان أثر السِّياق في إبراز جمالية المكوِّن الصَّرفي، الّتي بدورها تؤثِّر في المعنى وتُكسبه طابعًا عميقًا، فيصبح البناء الصَّرفي حاملًا لجماليّة فنِّيّة تتشكَّل من خلال حدوث تفاعل بين السِّياق و التَّشكيل اللُّغوي والصَّرفي.

ومن خلال ما طرحه الكاتب يتَّضح لنا أنّه يقف موقف معارضة، فهو يرى في السِّياق مدلولات غير ثابتة على عكس ما كان القدماء يتصوَّرونه، لكونه يحمل تيَّارات جديدة يتحكَّم بها في نشاط اللُّغة أو التّركيب وهذا ما ذهب إليه"عبد القادر عبد الجليل"في تعريفه للسِّياق الصَّرفي حين قال:«هو الذي يتعرَّض لدراسة الوحدات اللُّغوية لا بوصفها صيغًا، وإنَّما بحسب ما تحمله من قيم تساعد على إثراء محتوى الدَّلالة داخل التَّراكيب اللُّغوية»[4]، فالسّياق يهتم بعناصر التّشكيل اللّغوي والتّعبير الجمالي، واستبيان المعنى المعقّد فيه لأنّ"الصّوت يقع في سياق وهو يكتسب معناه فيه، والسِّياقات لا تحصى وبخاصَّة في أنواع الاستعمال الشِّعرية"[5].

واعتمد في دراسته لنشاط السِّياق على إلغاء فكرة البعد الواحد، فأوجب دراسة البناء على مستوى الرُّموز فهو يخلق من الدَّلالات الموجَّهة رموزًا عميقة، ويرجع"ستيفن أولمان"فهم المعنى إلى السِّياق الذي يرد فيه ويتضّح هذا من خلال ما قاله:«لكن الجوانب الخارجيّة لهذا المعنى غامضة وغير ثابتة، وهي في أساسها

1- عبد الحميد هنداوي،ا لإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، ص268.

2- عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي، دار الأزمنة،عمان،(د.ط) ،1998، ص124.

3- حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية، ص98.

4- عبد القادر عبد الجليل،علم الصرف الصوتي، ص156.

5- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط3، 1992،ص32.

جوانب عامَّة وغير محدَّدة، وفي حاجة إلى مزيد من التَّوضيح المستمدِّ من السِّياق والمقام»[1]، وعليه فإنَّ هناك عدّة طرق مختلفة تساهم في قراءة البناء الصَّرفي وتذوُّقه، ويرجع هذا إلى السِّياقات التي تُكسب البناء تعدّدًا في أوجه الدَّلالات، بحيث وقف"تامر سلوم"في هذا الصَّدد على بعض الآيات القرآنيَّة[2]التي تناولها"عبد القاهر الجرجاني"في دراسته لنشاط التَّركيب الصَّرفي.

وفي الأخير يقول الكاتب أنَّ التَّشكيل الصَّرفي غير واضح الدَّلالة لهذا استبدل مكان فكرة الدَّلالات المباشرة التي تبنَّاها القدماء بفكرة تفاعل الدَّلالات "لأنّ الكلمة الواحدة قد يكون لها أكثر من مدلول"[3]، ثمَّ يُضيف إلى هذا تلك القوَّة الّتي يحملها السِّياق لتوضيح أبعاد المعنى وثرائه، فهناك"بُعدًا جديدًا في-دراسة العلاقة بين الصِّيغة والمعنى-ألا وهو البعد الفنِّي بمعنى الاستفادة من دلالة الصِّيغة في السِّياق للكشف عن الأبعاد المسيطرة على المبدع وحالة إبداعه"[4]ويتجسَّد هذا من خلال إلغاء فكرة الدَّلالات المحدَّدة، فالغاية من دراسة البناء الصَّرفي عند"تامر سلوم"هو معرفة الدَّور الَّذي يؤدِّيه السِّياق في كشف المعنى.

1- ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ص90.

2- ينظر تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص109/108.

3- حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية، ص143.

4- عبد الحميد هنداوي، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، ص46.

الفصل الثّالث:

قراءة ثانيّة للتّشكيل النّحوي.

تناول"تامر سلوم"التّشكيل النّحوي في الفصل الثّالث من كتابه وهذا راجع لأهميّة الموضوع، لأنّ مسألة التّشكيل النّحوي شغلت حيزًّا واسعًا في الموروث النّقدي والبلاغي فقدّم النّقاد ملاحظات حوله، ثمّ وضّحوا ما يتميّز به هذا التّشكيل من خاصّيات وما يحمله من ثراء وغموض، وأدّى هذا الاهتمام بالتّشكيل النّحوي إلى إعطاء الشّعر مفهوما خاصًّا، ومن المعروف أنّ الشّعر بدوره حاز على حظٍّ وافرٍ من الاهتمام ، فاعتنى به النّقاد والبلاغيّون فمثلًا نجد"عبد القاهر الجرجاني"ينظر"إلى الشّعر نظرة إجلال وإكبار، ورأى أنّ العناية به جديرة لأنّه ديوان العرب"[1]،وعليه ترسّخ في عقولهم أنّ للشّعر طريقة خاصّة في تأليف الكلمات فظهرت نظرة خاصّة ساهمت في توضيح عمود الشّعر، ولاحظوا أنّ المعنى في الشّعر لا يستقلّ لوحده بل له علاقة تربطه بالألفاظ من ناحية التّركيب، فالنّقاد العرب يعدُّون اللّفظ والمعنى"ركنين أساسيين للعمل الأدبي، ويعنون بأن يظهر المعنى مصوغًا صياغة قويّة مؤثّرة ولا يكون المعنى القويّ أو العميق أو المخترع بليغًا حتّى يُعرَض عرضًا رائعًا في ألفاظه المختارة"[2]،بهذا يتبيّن لنا ارتباط المعنى باللّفظ.

1/ فكرة النّظم:

إنّ هذه المسألة قد جعلت النّاقد القديم يهتمّ بالتّركيب الشّعري ولغته ومعناه، فربطه بفكرة التّرابط المعقّد أو النّظم، وفكرة النّظم تدلّ على الهيئات النّحوية للكلمات وما ينتج عنها من الجمال الّذي يُميّز العمل الأدبي وتُطلَق كذلك للدّلالة"على المعاني القائمة في النّفس وذلك عندما تكون المزايا في المعاني موضعيّة ذوقيّة"[3] ويرتبط النّظم كما أورده"تامر سلوم"بالمدلول الأدبي أو الوجداني للتّركيب الّذي يساعد على اكتشاف العلاقات الجديدة الّتي تحمل الدّلالات الرّمزيّة، فالنّحو بدلالاته الموجّهة لا يستطيع أنّ يبلغها وفي هذا يقول "عبد الفتاح لاشين"مبيّنًا قصد النّظم:«فليس القصد معرفة قواعد النّحو وحدها، ولكن ما تُحدِثه هذه القواعد وما تستتبعه من معنى وما يتولّد عن النّظم من مدلول»[4].

1- أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، دار العلم للملايين، بيروت،لبنان، ط1، 1393ه/1973، ص223.

2- أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة للطباعة والنشر،القاهرة،مصر، (د.ط)، سبتمبر،1996،ص367.

3- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص112.

4- عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، دار المريخ،الرياض، السعودية، (د.ط)، 1980،ص85.

2/ النّظم عند عبد"القاهر الجرجاني":

أعطى"عبد القاهر الجرجاني"للنّظم سمّة خاصّة جعلت دراسته تتميّز عن دراسة النّحاة و اللّغويين المتقدّمين بالوضوح والدّقة، فلقد وسّع في دلالته ودعا إلى إعادة التّفكير في العمل الأدبي، وهذا ما جعل"تامر سلوم"يستند إلى تصوّره لدراسة مشكلة النّظم.

فالنظم عند"عبد القاهر الجرجاني"يعني توخّي معاني النّحو، ويتمثّل ذلك في قوله:«واعلم أنّ ليس النّظم إلا أن تضع كلامك الوضع الّذي يقتضيه علم النّحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه الّتي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرّسوم الّتي رسمت لك فلا تُخلّ بشيء منها»[1]، وهذا يدعو للقول بأنّ النّظم عنده"يتحقّق عن طريق إدراك المعاني النّحويّة و استغلال هذا الإدراك في حسن الاختيار و التّأليف"[2] ويُضيف الكاتب"محمّد حماسة"في حديثه عن النّظم تفسيره الّذي يتمحور حول استبيان محتواه، فيقول: «ويمكننا بذلك أن نفسّر النّظم عند عبد القاهر، بأنّه ذلك الضّرب من الاختيار بين العلاقات النّحويّة أو المعاني النّحويّة والمفردات اللّغويّة، الّذي يُصيب فيه المتكلِّم توفيقًا، يتلاءم مع الغرض الّذي من أجله سيق الكلام»[3].

3/ رؤية"تامر سلوم"لفكرة النّظم عند"عبد القاهر الجرجاني":

يرى"تامر سلوم"أنّ قول"عبد القاهر الجرجاني"فيه نوع من القصور إذا سيق وحده، فالقارئ يتوهّم من خلال المفهوم الّذي أعطاه للنّظم أنّ المعاني الّتي يصبو إليها نحويّة بحتة، وهذا مخالف لطرحه الّذي تبناه، وعلى حسب الكاتب فدراسة النّظم وفق إطار واحد غير ممكن يشوبه القصور، ولكنّه لم يُنكر الجهود الّتي قدّمها"عبد القاهر"لأنّه قد أدرك حقيقة النّظم وتجاوزها، ويُؤيّده في ذلك"عزّ الدّين إسماعيل"الّذي قال:«والحقّ أنّ عبد القاهر-حين نتعمّقه-يُعطينا مفهومات خطيرة للمعاني النّحويّة والعلاقات، وجمال العلاقات التجريديّ»[4]،ولكن يضيف"تامر سلوم"إلى جانب هذا أنّ"عبد القاهر الجرجاني" لم يقف وقوف تامًا عند نظرية النّظم، لذا سُجّلت عليه بعض الانتقادات في تقديمه لمفهوم النّظم، فأخذ عليه أنّه لم يعطي

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص113.

2- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،مصر،(د.ط)، (د.ت)، ص104.

3- محمد حماسة عبد الطيف، النحو والدلالة-مدخل لدراسة المعنى النحو- الدلالي، دار الشروق، ط1، 1420هـ/2000م، ص105.

4- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمال الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي،ط3،1974،ص

شرحًا واضحًا، و هذا ما أكّده"أحمد مطلوب"فهو يقول:«النّظم توخّي معاني النّحو فإنّه لم يشرح معنى التّوخّي ولا سرّ جماله...فإنّ واجبًا عليه أن يُرينا سرّ جمال النّظم، وأن يجعلنا نشعر بحسنه وفضيلته»[1]، ثمّ أضاف إلى جانب هذا نقطةً أخرى تمركزت في حصره"النّظم في توخّي معاني النّحو من غير أن يهتمّ بالألفاظ وجرسها وسهولة النّطق بها وتأثيرها حينما تكون واضحة بيّنة غير منغلقة ولا مستكرهة"[2].

يرى"تامر سلوم"أنّ هذه المعاني النّحويّة قاصرة على فهم العبارة الأدبيّة، "فالنّحو بأحكامه أعجز عن أنّ يستوعب أسرار اللّغة الشّعرية ووجوهها الّتي يدقّ فيها النّظر، فهو يقيم منها أصولا عامّة يجريها على أشياء متباينة لا تكاد تتّضح معها الخصائص المتفردة للكلام"[3]، وهذا ما دعاه إلى البحث عن أدوات أخرى لإيضاح مدلول النّظم وإبراز اتّجاهاته، فتعقَّب ما جاء به"عبد القاهر الجرجاني"في كتابه"دلائل الإعجاز"وبالتّحديد في الجانب الأوّل منه، فتتبّع تحليلاته اللّغويّة الّتي تكشف أبعاد المعنى في العمل الأدبي، فهو يؤكّد على حصر المعاني فيه، ويُثبت كذلك أنّ النّظم لا علاقة له باللّفظ بل يرتكز على المعنى القائم في النّفس، أما الألفاظ فتُرتب على حسب ترتيب المعاني، أي"أنّ المعنى هو الّذي يُفكّر فيه الأديب أما الألفاظ فتبع له تأتي عند التّفكير به وترتب بحسب ترتيبه في النّفوس"[4]،وممّا نتج عن هذه الدّراسة ربط أوصاف الألفاظ بانعكاساتها على المعنى، ويقول"تامر سلوم":«ولكي يمنح مذهبه هذا تأكيدًا فإنّه يأخذ صورًا مختلفة من الأوصاف الّتي ترفع من شأن(اللّفظ)فيَردّها إلى(المعنى)»[5]، وضّحها"تامر سلوم"في ثلاثة نقاط وهي:

أ/– أنّ الأوصاف الّتي نسبت إلى اللّفظ من حيث(الفصاحة و البلاغة وغيرهما)،إنّما هي أصاف راجعة إلى المعاني، وذلك لاعتبار الألفاظ زينة للمعاني، وبهذا"انتهى عبد القاهر الجرجاني إلى أنّ الألفاظ لا تتمايز من حيث هي ألفاظ مفردة، وإنّما تكون لها المزيّة وعكسها حينما تنظّم إلى بعضها مكوّنة جملًا وعبارات، وأنّ الفصاحة والبلاغة وسائر ما يجري في طريقهما أوصاف راجعة إلى المعاني وإلى ما يدلّ عليه بالألفاظ دون أنفسها"[6]، وأمّا فيما يخصّ عبارة الألفاظ زينة للمعاني فنجد بعض النّقاد يرون أنّ"عبد القاهر"قد اهتمّ

1– أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، ص83.

2– المرجع نفسه، ص86.

3– لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب(بحث في فلسفة اللغة والاستاطيقا)،دار المريخ، الرياض، السعودية،(د.ط)، 1429هـ/1979م،ص21

4– أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، ص112.

5– تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال،ص 114.

6– أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، ص108.

بالمعنى مع اهتمامه بالصّياغة، ويعتبر الألفاظ خدم للمعاني وأوعية لها فهي تتبعها في حسنها و جمالها و قبحها و رداءتها"[1]،وقد فصّل"عبد الجليل المنقور"هذه الرّؤية فأكّد على"أنّ الجرجاني يعطي الأسبقيّة للمعاني في الوجود النّفسي و الألفاظ تابعة لها في واقع الكلام"[2]، ويمكن القول :«أنّ الألفاظ-من حيث هي ألفاظ-لا تطلب لحال، وإنّما تطلب من أجل المعاني في الصّياغة والسّياق»[3].

تناول"عبد القاهر الجرجاني"فكرة "المعنى" و"معنى المعنى" ليساعده على كشف المعنى الأوّل والمعنى الثّاني، والمتتبع للمسار الّذي اتّخذه في دراسة هذه القضيّة يجده"يُعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللّفظ والّذي تصل إليه بغير واسطة، و(معنى المعنى) أن تعقل من اللّفظ معنى ثمّ يقضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[4]،وهذا يساعد على تعمق إحساسه بفكرة النّظم.

ب/- يرى الكاتب أنّ جميع المسائل الّتي طرحها"عبد القاهر"حول نظريته متعلّقة بالمعنى أو النّظم، وعليه فقد قام بتفصيل جميع ما جاء به في دراسته، فتطرّق إلى(المجاز،التّجوّز، الكناية، الاستعارة، التّمثيل و الفصاحة) ثمّ وضّحها على النّحو التالي:

1/- المجاز:في ظاهره متعلق باللّفظ فهو يقتضي استخدام "اللّفظ في غير المعنى الموضوع له في أصل اللّغة"[5]،ولكن الصّفة فيه للمعنى.

2/-التّجوّز:هو يخص المعنى وحده.

3/-الكناية:تستدل بمعنى على معنى، وإنّ كان في ظاهرها ترجع إلى حسن اللّفظ.

4/-الاستعارة والتّمثيل والفصاحة: تناول أهمّ الخصائص الّتي تتميّز بها الاستعارة وبيّن مدى أثرها على المعنى فسعى جاهدًا إلى تجاوز ذلك المفهوم الّذي أعطي لها، فهي تتجسد من خلال معرفة السّامع لمعنى

1- هند حسين طه، النظرية النقدية عند العرب حتى نهاية القرن الرابع الهجري، دار الرشيد للنشر، العراق، (د.ط)،1981،ص108.

2- عبد الجليل منقور، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، ص177.

3- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث،ص261/260.

4- طالب محمد إسماعيل، مقدمة لدراسة علم الدلالة في ضوء التطبيق القرآني والنص الشعري، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1432هـ/2011م، ص28.

5- عبد الواحد حسن الشيخ، العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي(دراسة تطبيقية)مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، إسكندرية، مصر، ط1، 1419هـ/1999م،ص32.

اللّفظ وفي هذا يقول"تامر سلوم":«الاستعارة كالكناية والمجاز، مدارها على (المعنى) وحده أو أنّك تعرف المعنى فيها من طريق المعقول دون طريق اللّفظ»[1]،وهذا كذلك ينطبق على كل من التّمثيل والفصاحة.

على حسب اعتقاد"تامر سلوم" فالظّواهر الأخرى:كالتّجنيس والحشو والطباق، قادرة على التّعبير عن الدّلالات العميقة في تشكيل المعنى،كما أنّ لها الدّور المهم فهي تؤثّر في الذّوق ولها الفضل على المعاني.

ج/- **مشكلة المعنى**:عالج"عبد القاهر"مشكلة المعنى من خلال هذه المحاولات الّتي ذكرها"تامر سلوم" سابقًا، إلّا أنّه أضاف بعض العناصر الّتي ترتبط ارتباطًا واضحًا بمفهوم المعنى كالسّرقات والإيجاز و المعارضة والتّفسير الأدبي، فكلّ هذه الظّواهر لها يدٌ في فهم هذه المشكلة وهي تعدّ كذلك الوسيلة لفهم العمل الأدبي، والسّرقة عنده تشمل اللّفظ والمعنى معًا، أمّا الإيجاز فهو يصدر عن اعتبار خاص لمعنى اللّفظ أي دلالة المعنى على المعنى، أمّا المعارضة فتتجه"إلى الأوصاف الّتي ترجع إلى جهة المعنى فيعارضها و ليس للألفاظ نصيب في المعارضة لوجه من الوجوه"[2]، حيث يعتبر التّفسير الأدبي مُتّصلا بصورة المعنى وبطريقة إثباتها.

4/ مسألة اللّفظ والمعنى:

يعتبر"تامر سلوم"أنّ مسألة اللّفظ والمعنى هي النّقطة المؤديّة إلى التّفكير في مشكلة النّظم، فـ"عبد القاهر"بدأ بمشكلة المعنى وبعدها توصّل إلى فكرة النّظم، ثمّ انتقل إلى القول بأنّ تشكيل العبارات لها خصوصيات دقيقة لم تكن واضحة في النّقد القديم، ولم يلغ كما زعم بعض النّقاد فكرة المعنى بل ألغى فكرة المعنى العام النّاتج عن علاقة الكلمات في الجمل، فأبعدها عن النّظم ووضع فروقًا بينها؛ وتطرّق كذلك إلى وضع حدود فاصلة بين المعنى في الاستعارة وبلاغتها وبين النظّم، فبيّن"أنّ المبالغة الّتي تدعى للاستعارة ليست هي المعنى نفسه الّذي يقصد إليه المتكلم، ولكن في طريق إثباته للمعنى وتقريره إيّاه"[3]، وبلاغة الاستعارة ليست هي المبالغة الّتي تحدّث عنها النّقاد قبله ولكنها في طريقة الإثبات عينها، وتعدّ الاستعارات الّتي يصوغها الشّاعر جزءًا أساسيًّا من جماليات التّصوّر الشّعري، فهي تزيده قوّة وحسنًا وجمالًا و لكن يجب

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص116.

2- المرجع نفسه، ص117.

3- يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، دار الأهلية للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1994، ص 117.

الإشارة إلى نقطة مهمّة تطرّق إليها الكاتب"يوسف أبو العدوس"في تقديمه لمفهوم"عبد القاهر الجرجاني"فهو يقول:«بيّن الجرجاني أنّ الاستعارة صفة للمعنى وليست صفة للفظ، وعدّ الاستعارة مجازًا عقليًا مبالغة منه في ربطها بالمعنى وإبعادها عن مجال اللّفظ»[1].

ينفي"تامر سلوم"عن بحث"عبد القاهر الجرجاني"اهتمامه بالمعنى العام، لأنّ نظريّة النّظم لها علاقة بالمعنى وليس بالمعنى العام، وعليه فالهدف الّذي كان يصبو إليه من خلال الجهود الّتي قدّمها هي"إرساء نظريّة النّظم، ويمكن أنّ نجزم بأنّ البحث في (المعاني) باعتبارها جوهر عمليّة تأليف الكلام و إتقان نظمه"[2]،ثمّ نجد"عبد القاهر"قد قدّم نماذج تؤكّد على أنّ النّظم يحمل بين طياته معاني نحويّة بحتة.

لقد حضيّ النّظم باهتمام كبير من طرف النّقاد المتقدّمين والمتأخّرين، فهم قد قدّموا دراسات عديدة تبحث عن ضبط مفاهيمه وأسسّه، لهذا لم يعد استخدامه قاصرًا على فئة معيّنة بل شاع في العديد من الدّراسات، ولا بدّ هنا من إدراج رؤية"عبد العليم البركاوي"الّذي قام بإيضاح ضوابطه وهذا يتقاطع مع ما قدّمه"تامر سلوم"فهو يقول:«قد جعل عبد القاهر الجرجاني من توخي معاني النّحو مراعاة الإمكانات التّعبيريّة المختلفة، الّتي تتيحها اللّغة العربية حيث يختار المتكلّم من بين هذه الإمكانات ما يكون مناسبًا للمعنى المعبّر عنه»[3].

5/ السّياق وعلاقته بالنّظم:

والنّظم على حسب"عبد القاهر"ينطلق من العلاقات السّياقيّة، وهذا ما دعا للقول بأنّ القصد "بالنّظم هو صياغة الجمل ودلالتها على الصّورة، وهذه الصياغة هي محور الفضيلة والمزية في الكلام"[4]، ولكي تتجسد هذه العلاقات السّياقيّة اشترط"تامر سلوم"معرفة الوصف النّحوي للعلاقة بين أجزاء العبارة أو التّركيب، وإيضاح الوجوه و الفروق الّتي تُبنَى عليها العلاقات ويعتبر"كيس فيرستيج"أنّه"لا يمكن أن تكون الكلمات بليغة في حدّ ذاتها ولكنّها بحاجة إلى السّياق، وعندما يترتّب السّياق بالشّكل الصّحيح-أي

1- يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص148.

2- عبد الجليل منقور، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، ص176.

3- عبد الفتاح عبد العليم البركاوي، دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث(دراسة تحليلية للوظائف الصوتية والبنيوية والتركيبية في ضوء نظرية السياق)، دار الكتب،(د.ط)، 1991،ص 204.

4- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص263.

النّظم-يمكن أن تكون هناك بالغة في الأسلوب"[1]،وهذا يوضّح أنّ للسّياق دور كبير في إبراز العلاقات الموجودة في التّركيب.

ساهم المنهج الّذي سار عليه"عبد القاهر"في وضع مفهوم خاصّ للسّياق من خلال تعرّضه لدراسة الكوامن التّعبيريّة للعمل الأدبي فهو يرى"أنّ الألفاظ كدوال على معانيها، لا تكتسب دلالتها الفنّيّة، ومن ثمّ لا تكتسب بالغتها وحيويّتها ومناسبتها للسّياق إلّا إذا دخلت في علاقات تركيبيّة مع غيرها من الألفاظ"[2].

يشير"تامر سلوم"إلى أنّ النّحو العربي قاصر في وصف العلاقة بين أجزاء العبارة، لذا يقول"عبد الجليل منقور":«نلاحظ أنّ الجرجاني ناقم على تلك الاتّجاهات الّتي كانت تنظر إلى النّحو نظرة تفضي إلى أن تجمد اللّغة، تبقى عاجزة عن احتواء المواقف، وذلك بتكبيل تراكيبها بقيود النّحو و القواعد»[3]؛ ثمّ انتقل بعدها إلى التّقسيم الّذي وضعه النّحاة للعبارة، فلقد قسّموها إلى قسمين فوضّعوا لها ركنين للتّعبير هما:المسند والمسند إليه واعتبروا كل ما زاد عنهما مجرّد فضول، ومن خلال هذا نجد"عبد القاهر"يدعو الباحثين إلى إعادة قراءة التّشكيل النّحوي للعبارة الأدبيّة استنادًا على فكرة العلاقات السّياقيّة، ويرجع ذلك إلى طبيعة الكلمة الّتي "تتفاعل مع وظيفتها تفاعلًا خاصًّا يكسبها معنى خاصّا، وقدرة الوظيفيّة النّحويّة على التّفاعل مع كل كلمة قدرة هائلة، لأنّ هناك عنصرًا مهمًا يتفاعل معها هو عنصر الموقف والسّياق"[4]وبهذا يكتسب الشّعر قيمة ومادّة جديدة.

أكّد"عبد القاهر الجرجاني"أنّ الألفاظ لا تفهم وحدها، بل تفهم عن طريق تركيب الألفاظ مع بعضها البعض، أي"لا تكن للكلمة مزيّة إلا وفق موقعها من الكلام وتآزر دلالتها مع جاراتها الدّاخليّة معها في التّركيب، لأنّ الكلمة قد تقبح في موضع وتحسن بنفسها في موضع آخر، والّذي يحدّد ذلك هو السّياق"[5] ومن ثمّة فمعاني الألفاظ تفهم ضمن السّياق وما ينتج عنه"فكثيرًا من الكلمات يختلف معناها حسب

1- كيس فيرستيج، أعلام الفكر اللغوي التقليد اللغوي العربي، تر:أحمد شاكر الكلابي،الجزء 3،دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، مارس 2007، ص 175.

2- محمود محمد عيسى، السياق الأدبي دراسة نقدية تطبيقية،(د.ط)،2004،ص23.

3- عبد الجليل منقور، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي،ص 180.

4- محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، ص174.

5- يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي، ص118.

السّياق اللّغوي الّذي تقع فيه"[1]،و يقول"تامر سلوم"أنّ"عبد القاهر الجرجاني"قد فتن بفكرة العلاقات المعقدة فاهتمّ بالعبارات وجوانب التّعبير من حيث كيفية ارتباطها.

تتجسد فكرة العلاقات من خلال التّفاعل الحاصل في السّياق، لتكتسب الأجزاء دلالات خاصّة، ولكن هذه العلاقات من خلال رؤية "تامر سلوم" تبقى قاصرة فهي لا تصنع الكثير، لأنّ الفاعليّة الخاصّة الّتي تحدّث عنها"عبد القاهر"ليست سوى زينة أو كسوة جميلة، فاللّغة على حسبه وفي نظرة بعض النّقاد هي"نظم من الإشارات والكسوة، وإمكانيات معروفة أو المتفق عليها"[2]،لهذا توهمّ أنّه يمكن دراسة العلاقات السّياقيّة بمعزل عن البنيّة الإيقاعيّة.

إنّ فكرة العلاقات عند"عبد القاهر"ترتكز على موقع الكلمة في الّسياق وعلاقتها به، ويعود هذا إلى "دور السّياق في اتخاذ الألفاظ، وأنّ الكلمة قد تروق وتؤنس في موضع وتراها تنقل وتوحش في موضع آخر"[3]، ويعني هذا أنّه لا يمكن"الحكم على اللّفظة بأي حكم قبل دخولها في سياق معيّن، و إنّما يحكم بوضعها لأنّ لها معنى ودلالة بحسب السّياق نفسه"[4]،و بهذا تكتسب الألفاظ منحًا مخالفًا على ما كانت عليه الألفاظ في الوضع المنفرد أو في السّياق الّتي ترد فيه، وعلى حسب اعتقاد"تامر سلوم"فإنّ"عبد القاهر"قد ألغى كل الإمكانيّات الّتي يحتملها السّياق وربطها بفكرة النّظم، و اعتبر الخصوصيات الّتي يتميز بها البناء الشّعري خصوصيات متعلّقة بفكرة العلاقات السّياقيّة، فمعنى الكلمة لا يفهم إلا عندما يتربط بمعنى كلمة أخرى.

فالنّظم عند"عبد القاهر الجرجاني"لا يتحقق في الكلم ولا يترتّب حتّى يعلق بعضه ببعض، ويقول في هذا الصّدد"صادق يوسف الدّباس":«أمّا عبد القاهر الجرجاني فيرى أنّ العلاقة وثيقة بين اللّفظ والمعنى، ويرى أنّ البلاغة أو الجمال الفنّي ليس في الألفاظ والمعاني فحسب، بل هي في التّراكيب كاملة، فيما سمّاه بنظريّة(النّظم)، أو في العلاقة القائمة بين الألفاظ في العبارات، وما ينتج عن هذه العلاقات من معانٍ»[5]

1- أحمد كشك، النحو والسياق الصوتي، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006،ص69.

2- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص123/122.

3- محمود محمد عيسى، السياق الأدبي، ص26.

4- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1404هـ/1983م، ص420.

5- صادق يوسف الدباس، دراسات في علم اللغة الحديث، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط1، 2012، ص197/196.

فأدّى هذا الاهتمام بتوضيح الخصائص الّتي تحتويها العبارة الأدبيّة، وحثّ الباحث على أن يعتني بما سمّاه النّحاة المتقدّمون إسنادًا وتعديّة وحالًا وتوكيدًا وغيرها، حين أرجع"الجرجاني"التّعليق إلى"العلاقات بين المعاني النّحويّة كعلاقة الإسناد والتّعديّة والتوّكيد والظّرفيّة والمعيّة والحال و التّمييز والاستثناء"[1]وغيرها، من خلال ما ذكره"تامر سلوم"فإنّ"الجرجاني"قد تبنّى الحكم الجمالي في دراسته، ويتّضح ذلك من خلال تطبيقاته الّتي يتبيّن منها أثر النّظم في جماليات المجاز والاستعارة والخيال الشّعري.

وقد عبّر عن فكرة النّظم في أشدّ أشكالها فهو يرى أنّ مداره هو معاني النّحو، فوضع له فروقًا ووجوهًا تتميّز بالتّعدّد والتّنوع وعليه فهي غير محدّدة، ويُضيف إلى جانب هذا المزيّة الّتي تزخر بها فكرة النّظم، فهي تتعرض تعرضًا مباشرًا للمعاني و الأغراض الّتي توضع في الكلام وإلى موقعها الّتي تذكر فيه، ويمكن القول:«أنّ النّظم لا يظهر في الكلمة إلا بحسب موقعها في الجملة، وبهذا الموقع تتأثر الصّورة الّتي يهدف الأديب إلى رسمها، فكذلك الجملة لا يُبيّن حسن نظمها إلا إذا ائتلفت بدورها مع جاراتها فيما تهدف إليه الجمل من المعنى»[2]،ومناط كل هذا أنّ المزيّة في المعاني موضعيّة ذوقيّة، كما أنّه ينفي المعاني النّحويّة الّتي تقوم على القواعد المحدّدة،و"بهذا لم تعد قواعد النّحو لدى"عبد القاهر"جافّة مقصورة على الإعراب كالمعهود عليها، وإنّما أصبحت من وسائل التّصوير والصّياغة، ومقياسًا يهتدي به في البراعة"[3].

6/ اتّجاهات النّظم عند"عبد القاهر الجرجاني":

وفي حديث"تامر سلوم"عن نظرية النّظم يخلص للقول بأنّ النّظم لا يحمل إطارًا واحدًا، فهو يتخلّله بعض القصور عند"عبد القاهر" من ناحيّة قوله"أنّ النّظم هو توخّي معاني النّحو"[4]، وينطوي النّظم عنده على ثلاثة اتّجاهات هي:

أ/-البلاغي ب/- النّحوي ج/- اللّغوي.

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص123.

2- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص264.

3- المرجع نفسه،ص 265.

4- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص126.

يعترف الكاتب بأنّ اللّغة تحمل قوّة تتحكم في خلقها وفاعليّتها، فهذه الفاعليّة تتجلّى في اختيار الكلمات والتّراكيب، وكذلك بيّن أنّ اللّغة انطلاقًا من قراءة شاعريّة توجب توضيح جمالياتها من خلال صياغتها وطريقة تأليفها،"وبذلك تكون اللّغة في يد الكاتب أو الأديب في حركة(تشكيل) مستمرة، والفنّ الأدبي استثمار لإمكانيّات اللّغة الّتي لا تنتهي عند حدّ"[1] لذا لا يمكن تجاهل الإيحاءات الأدبيّة، كما يلعب الذّوق دورًا كبيرًا في إبراز ما تزخر به اللّغة فهو يساهم في إلغاء فكرة ثبات المدلول أو النّظم، ويساعد كذلك على الممارسة النّقد الجمالي وفي إثراء المعنى.

اعتبر"الجرجاني"المجاز والكناية مبحثين من مباحث النّظم، وبهذا الطّرح وسّع دائرة النّظم وربطه بجملة من الخصائص تمحورت في كتابه"دلائل الإعجاز"حول ذكر منحى آخر يجسده المنشئ أو المبدع، ويكون للمبدع الحرّية المطلقة بإطلاق إحساسه وإظهار أهدافه الذاتيّة.

لازم في بحث"عبد القاهر الجرجاني"ظهور عنصر آخر يهدف للبحث عن تراكيب جديدة وإلى توضيح بنيّة النّظم، وهذا العنصر كما ذكره"تامر سلوم"هو النّشاط اللّغوي الّذي يشتمل على:«التّعريف والتّنكير،والتّقديم والتّأخير،والحذف،والفصل،والوصل،والإيجاز والتّكرير،والتّعبير بالجملة الاسميّة و الفعليّة، والقصر والتخصيص»[2]،فتناوله على النّحو التالي:

أ/– التّعريف والتّنكير: التّعريف (بأل) يفيد الجنس أو الكمال في الصّفة، أو يفيد العهد كما أنّ له أغراض ثابتة، ونرى"عبد القاهر"قد اهتمّ بالتّفريق"بين المعرفة والنّكرة إذا وقعتا في التّركيب، ويُمعن في النّظر، ويُدقّق في البحث فإذا بالنّكرة تحمل من المعاني اللّطيفة، والدّلالات غير المرئيّة، وما يبهر السّامع"[3]، وهذا ما يُقرّب التّنكير من الطّابع الوجداني، فهو يُعبّر عن حالات نفسيّة خاصّة.

ب/– التّقديم: يستند"عبد القاهر"هنا إلى إبراز موقفين أحدهما نحويّ وآخر بلاغيّ أو جماليّ"النّحوي يتّضح في تقديم النّكرة على الفعل أو في الفرق بين تقديم الفعل وتقديم الاسم في سياق الهمزة والنّفي، والثّاني بلاغيّ جماليّ يتّضح في الإلحاح على المعنى الانفراد"[4]، ولكن"تامر سلوم"يعارض هذا الطرح خاصّة في المدلول

1- محمود محمد عيسى، السياق الأدبي، ص30.
2- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال،ص 128.
3- عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية، ص165.
4- تامر سلوم، نظرية اللغة و الجمال، ص130.

الإشاري الّذي شغف به"عبد القاهر"، لأنّ هذا المدلول يؤثّر في فهم العبارة الأدبيّة، ويؤثّر كذلك في الموقف الجمالي أو البلاغي الّذي تبنّاه، ممّا أدّى إلى دراسة اللّغة دراسة سطحيّة تختزل فاعليّتها على عنصرين فقط هما الفاعل والفعل.

ج/– الحذف:

لا يهتم"عبد القاهر"بتأثير السّياق، فهو يرجعه إلى اعتبارات نحويّة كحذف المبتدأ أو حذف المفعول، ثمّ قدّم الكاتب نماذج الّتي يتّضح من خلالها تصور"عبد القاهر"لظاهرة الحذف، فهو يرى أنّ قراءة النّشاط اللّغوي بمعزل عن الدّلالات الموجّهة كفيل ببيان علاقة العمل الأدبي بالحالات الوجدانيّة المتعلّقة بالسّياق المتكامل الّذي يدعو إلى ضرورة الحذف أو غيرها من مظاهر النّشاط اللّغوي.

د/– الفصل والوصل:

اتّجه"الجرجاني"في هذا النّشاط اللّغوي لفهم الجملة أو التّركيب، حيث يعتقد الكاتب أنّ بحثه قاصر على الرّغم من إشارته إلى أسراره، فهو قد بيّن الذّوق اللّغوي إلا أنّه لم يُقدّم الصّورة الواضحة للذّوق حين أدرجه ضمن الدّلالة النّحويّة، ويتجلّى الهدف من وراء بحثه في الفصل والوصل إلى توضيح"المناسبات بين المعاني وتحديد صلات بعضها ببعض"[1].

هـ/– الإيجاز:

من أهمّ ميزات اللّغة العربيّة الإيجاز، وهو مظهر من مظاهر البلاغة والإحاطة بفنون الكلام فقد يدل اللّفظ الواحد على معانٍ متعدّدة"[2]، فهو ينبع من تصوّر خاصٍّ لمعنى اللّفظ، ونظرة"عبد القاهر"إلى الإيجاز تختلف عن نظرة النّقاد قبله الّذين اعتبروه–كما أشار تامر سلوم سابقًا– دلالة على الكثير من المعنى بقليل من اللّفظ، أمّا"عبد القاهر"فهو يهتمُ بالدّلالة على المعنى و معنى المعنى، واعتبره الطريق المؤدّي إلى فهم الإيجاز بشكل واضح وصحيح بهذه الفكرة الّتي كانت سائدة في النّقد القديم، ويشير"تامر سلوم"إلى دراسته الّتي شابها نوع من القصور لأنّه أهمل الجانب الوجداني ولم يلتفت إلى جماليّة اللّغة في تحليلاته للإيجاز.

1– محمد محمد أبو موسى، دلالات التراكيب دراسة بلاغية، دار التضامن، القاهرة، مصر، ط2، 1408هـ/1987م، ص257.

2– صادق يوسف الدباس، دراسات علم اللغة الحديث ، ص199.

و/– الجملة الاسميّة و الفعليّة:

ركّز"الجرجاني"في دراسته للجملة على معرفة الجانب الذّوقي أو الجمالي الّذي تتميّز به، وعلى إبراز الدّلالة النّحويّة أو المعنى اللّغوي، ولكنّه حسب اعتقاد"تامر سلوم" لم يُسلِّط الضّوء على الجوانب المهمّة فالمعاني التي أعطاها لها محدّدة، فهو قد صبّ جلّ اهتمامه على المعاني اللّغويّة الّتي تقضي على كثير من المواقف المتفاعلة داخل السّياق، ويرجع هذا إلى الاعتبار الّذي كان سائدًا، فهم يعتبرون التّراكيب الّتي تدلّ على معنى التّجدّد والحدوث والتّغير، وهي ما كان معبرًا عنها بالفعل وما يأتلف معه، والتّراكيب الّتي تدلّ على معنى الثّبوت و الاستقرار، وهي ما كان معبرًا عنها الاسم"[1] ولكن"تامر سلوم"يخالف هذه الفكرة الّتي تبنّاها"عبد القاهر"وكثير من النّقاد، لأنّ صفة الثّبوت والتّجدد الّتي نسبت إلى الجملة الاسميّة و الفعليّة غير مقنعة، وهذا الفهم عنده يحتاج إلى ضرورة إرجاعه للموقف الجمالي أو البعد الرّمزي، فاللّغة ليست إشارات موجودة من قبل، كما أنّ الجملة الاسميّة في السّياق الّذي ترد فيه قد تحمل خصائص إيحائيّة لا تتوفّر في الجملة الفعليّة وقد يحدث عكس ذلك، فلا يمكن ربط هذه المدلولات بالجملة فهي غير ثابتة عندما تدرج في السّياق، فهي قادرة على اكتساب بعد جمالي، كما يُشير إلى وجود صعوبة في فهم البنية الشّعرية عند تبني فكرة الثّبات أو الإستمرارية.

ز/– القصر والتّخصيص:

تناول"عبد القاهر"موضوع القصر من النّاحية العقليّة فهو لا يهتمُّ بالجانب الوجداني، ممّا جعله يبيّن الصور الّتي يظهر بها، وهي على شكل أربعة طرق(لا،التّعريف،إنّما، النّفي والاستثناء)[2]،وربطه كل من القصر والتّخصيص بالصّفة العقليّة الّتي تنطوي على فكرة التّأكيد و التّحقيق، وعلى العلاقة بين المتكلّم والمخاطب وركّز على المخاطب، كما أنّه يعتبر القصر أداة توكيد وتحديد يزداد أثرها كلّما زادت الحاجة إليها، ولكن"عبد القاهر الجرجاني"جعل بلاغة القصر خاليّة من التّذوق الوجداني، فأهمل تعقيدات المعنى.

1– كريم حسين الخالدي، نظرية المعنى في الدراسات النحوية،دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1،1427هـ/2006م، ص326.
2– ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص144/143.

7/ الجانب الجمالي في التّحليل اللّغوي:

انتقل بعدها"تامر سلوم"للحديث عن الجانب الجمالي للّغة، فهو يرى أنّ الموروث النّقدي والبلاغي لم يتطرّق إلى جماليّة التّحليل اللّغوي و لا إلى فهم أثره في الشّعر واللّغة، فمظاهر النّشاط اللّغوي عندهم تنبع من فقه لغة التّركيب وبربطه بالعقل، ويشير هنا إلى أنّ النّشاط النّحوي في النّقد القديم قد شهد نوعًا من الإهمال فهو يعتبر اللّغة أداة جافّة ذات موقف إشاري قريب، ونجد الكاتب"عزّ الدّين إسماعيل"يعارض هذه الفكرة فاللغة من منظوره" كائن حيّ له كيانه وله شخصيته، وليست أداة تعبيريّة جامدة"[1]، وهذا ما جعل"تامر سلوم"يبعد عن التّحليل الجمالي الإهمال الذي شهده في تحليل النّظام النّحوي أو بما يعرف بنشاط المعنى، فهو يسلّط الضّوء على الذّوق الوجداني للتّعبير الأدبي وكذلك التّركيز على التّركيب والسّياق، فالتّحليل الجمالي يرى"أنّ الظّاهرة النّحويّة ليست أداة أو صورة محسنة ، ليست زينة أو طلاء أو تلوينًا وإنّما هي مخالفة لمعناها"[2]،أي هي موقف متفاعل باستمرار داخل السّياق الّذي يساهم في الخلق اللّغوي وممّا يكسب المعنى نشاطًا خاصًا.

8/ دراسة المتقدّمين للنّشاط النّحوي:

لم يتطرق النّقاد واللّغويون المتقدّمون في دراساتهم لفاعليّة اللّغة ولا إلى فكرة المعنى المتعدّد الّتي تنطلق من خلال اعتبار أنّ"الكلمات تُخزّن في داخلها مشاعرا وإحساسات، وهي بتفاعلها مع غيرها في داخل السّياق اللّغويّ قادرة على منح بعضها البعض دلالات و فاعليّات خاصّة"[3]،كما أنّهم عزلوا الظّاهرة النّحوية عن خلقها اللّغويّ، و توهّموا هذه الحقائق اللّغويّة أو النّحويّة هي صور دقيقة للعمل الأدبي، ولم يهتمّوا بالدّور الّذي تُقدّمه المشاعر للعمل الأدبي، فـ"عزّ الدّين إسماعيل"يقرّ بالقيمة الّتي تحملها المشاعر ويتجلّى ذلك في قوله:«المشاعر الجديدة دائما تحدث تغييرات مستمرة في الصّوت والمعنى»[4].

1- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص330/329.

2- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص145.

3- محمود عيسى، السياق الأدبي،ص30.

4- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص335.

إنّ القراءات في نظر"تامر سلوم"الّتي تشمل جميع الموضوعات الّتي يُعرض لها علم الأصوات اللّغوية غير قادرةٍ على إعطاء أصول جديدة لفاعليّة النّظام النّحوي، لأنّ خصائص الخلق اللّغوي مجهولة وهذا ممّا يكسب للتّركيب طابعا واحدا و يبعده عن دائرة التّحليل الجمالي،

انتقل بعدها للحديث عن"أبو عبيدة بن المثني"(ت 208) و بالتّحديد في كتابه"مجاز القرآن"الّذي تطرّق فيه للبحث عن تأليف العبارة، ولكنه لم يتناول الجانب النّفسي ولم يتابع الإيحاءات الأدبيّة، إلتمس"تامر سلوم"في بحث"السّيرافي"الّذي تناول فيه التّشكيل النّحوي بعض النّقائص، فهو يرى أنّه قد اعتمد على الشّرح وذلك من خلال الدّراسة الّتي قدّمها، فالقضايا النّحويّة عنده كما قال"محمود الحجازي":«منقسمة بين حركات اللّفظ و سكناته، و بين وضع الحروف في مواضعها المقتضية لها، و تأليف الكلام بالتّقديم والتّأخير وتوخّي الصّواب في ذلك»[1]،وعلى إثر هذا التّقديم وصف"تامر سلوم"السيرافي أنّه كان شارحًا أكثر منه متذوقًا، فهو قد أهمل القيمة الذّوقية والجماليّة الّتي يحتويها هذا التّشكيل، ولم يتطرّق إلى مسألة الإيحاء الأدبي ويرجع هذا للمعنى الثّابت الّذي أعطاه للكلمة.

ثمّ ذهب للقول بأنّ اللّغويّين تناولوا بنية اللّغة والنّحو و الشّعر انطلاقًا من دلالات الموجّهة، وركّزوا على صحّة البناء النّحوي و نقاءه فأغفلوا أثر الظّاهرة على المساق، و على خلاف هذا حضي الشّعر باهتمام كبير عند البلاغيين والنّقاد، إلا أنّ نشاطه كان مرهونا بفكرة النّظم، ومن أجل ذلك تحدّثوا عن الأسلوب وأصروا على وضع الألفاظ في مواضعها، فتعرّضوا للفروق بين المعاني في الصّيغة الواحدة و اعتبروا أيَّ تَغيُّر في الصّورة يُحدث تَغيّرًا في المعنى.

9/ النّظام النّحوي في النّقد العربي:

أهمل النّقد العربي بعض معالم النّظام النّحوي ويتجسّد ذلك من خلال آراء"أرسطو"الّتي تنصُّ على الاهتمام بجمال العبارة وإيضاح الكلمات، وإبراز بنية العبارة والكشف عن الفروق بينها وبين المعنى، فابتعد بهذا عن مفهوم الخلق النّحوي، حيث نجد"عبد القاهر الجرجاني"قد سلك نفس مسلك"أرسطو"في جعل النّشاط النّحوي الجمالي زينة حين اتّخذ فكرة الوضوح والتّحسين طريقًا يُدرس من خلاله بنية النّحو وبنية الشّعر، فقام بإرجاع العمل الشّعري إلى هيئة الكلام وحدّ بهذا معاني الشّعر، فالمعنى الشّعري"يعتمد على

1- محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار القباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،(د.ط)،(د.ت)، ص107.

عقد علاقات جديدة تفرضها رؤى الشّعراء و مواقفهم الذّاتية من الحياة والكون"[1]، وعليه فنظرية النّظم من المنطلق الفنّي عنده تتّكئ على"فكرة العلاقات السّياقيّة ويستند على توخّي المعاني الّتي بها تتخذ أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشتد ارتباط ثان منها بأوّل حتّى يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النّفس وضعًا واحدًا"[2].

10/ النّشاط النّحوي للشّعر:

يرفض الكاتب تلك الفكرة الّتي سادت حول النّشاط الشّعري لذلك نراه يؤكّد على صعوبة تحديد شكل النّشاط الشّعري، لأنّ الظّاهرة النّحويّة لا يمكن تحديدها أو ضبط اتّجاهاتها، لذا حاول"تامر سلوم"تصحيح المفهوم الخاطئ الّذي رافق النّشاط النّحوي الاستاطيقي، ويعود هذا كما ذكره إلى صعوبة استيعاب العبارة الشّعريّة لأنّها ثريّة و غزيرة فلا يمكن إلصاق فكرة الوضوح بها،"فالشّعر بطبيعته يبتعد عن الانكشاف و الوضوح، وهو لا يعيش إلّا في جوٍّ من التّستر والتّخفي"[3].

ويرى"تامر سلوم"أنّ النّحو بأدواته القريبة غير قادر على مواجهة الخلق الخيالي للشّعر، ويرجع إلى القوى المسيطرة على العبارة الشعريّة، ويقول في هذا"عبد القادر الرّباعي":«إنّ العمل الشّعري المعقد في تأليفه وتنظيمه»[4]،فالشّعر يتذوق ولا يقرأ وفق القوانين المحدّدة، لذا ظلّ الموروث النّقدي عاجزًا على إبراز الجماليات الّتي يحتويها الشّعر على الرّغم من كشف النّاقد القديم مجالات النّظم وعلاقاته السّياقيّة، فالتّحليل الجمالي هدفه الأسمى هو إبراز الفاعليّة الّتي يحتويها النّشاط النّحوي، من خلال تَبنّيه فكرة خلق المعنى و التّركيز على الخلق الخيالي للشّعر الّذي يُساهم في تذوّق المدلول النّحوي، كما أنّه يُوضّح ارتباط التّركيب النّحوي بالتّأثيرات الوجدانية.

1- عبد القادر الرباعي ، جماليات المعنى الشعري(التشكيل و التأويل)دار الفارس للنشر التوزيع، عمان، الأردن، ط1،1999، ص 37.
2- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص151.
3- عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري، ص15.
4- المرجع نفسه، ص35.

الفصل الرّابع:

الخيال وعلاقته بالصّور

إنَّ الخيال وظيفة من وظائف العقل الَّتي تعمل في عالم الأشياء[1]، فهو ليس بعملية طائشة سواءً أكان في الشِّعر خاصَّة أو في الفن عامَّة، "فهو يَهيم دون غرض بل هو عملية دائمة، تهدف إلى تجسيد الحقيقة الَّتي لا يمكن إدراكها عن طريق الحواس، والَّتي ليس في مقدور الإنسان بلوغها مباشرة، والنّتيجة هو خداع واقع أرفع"[2]، إنَّه"ليس مجرَّد ذكريات أو أحلام هائمة في آفاق الوهم، بل هو خلق جديد متكامل، وبناء منظَّم مستقل، وحركة عقليَّة نشطة وناضجة"[3]، يُعطي من خلالها الخيال: بنية هرمية ذات أجزاء متعاطفة متجاوبة يتجلّى فيها مدى النُّهوض بذلك التَّحول من بنية إلى أخرى[4]. لذا كان همّ كل ناقد قديم الوقوف عليه، والعناية به، مثله مثل الأنواع الأخرى التي دخلت على الشّعر، وضمن الصّور البلاغيّة (الاستعارة والتّشبيه) إلاّ أنّه نجم عن ذلك حصر لنشاط الخيال و"فُهم خطأً أنّ النّشاط الخيالي في الشّعر من قبيل (التّلوين) والزّينة لا يستطيع أن يخلق معنى أو يُحقق (توافُقا) بين الوحدة والتّنوّع في نسيج العمل الشّعريّ[5].

* * * * * *

لعلّ هذا الإهمال والتّعسّف الّذي لاقه نشاط الخيال في الفهم من قبل النّقاد القدامى أحال النّاقد "تامر سلّوم" إلى الوُقوف عليه، لإنشاء أُسس علميّة جديدة لقراءته، وبيان الخلق الإبداعيّ الّذي يُحدثه، كما يقول "كولوريدج": «الخيال قوّة تركيبيّة سحريّة تكشف لنا عن ذاتها في خلق التّوازن أو التّوفيق بين الصّفات المتضادّة والمتعارضة بين الإحساس بحدّة الرُّؤية المباشرة... وضبط النّفس المتواصل والمساس البالغ والانفصال العميق»[6]. لذا نجدُه يستهلّ فصله بالتّأكيد على أنّ التّصور القديم يحصر فاعليّة الخيال وكيفيّة مُعالجتهم له، مستندا في إثبات ذلك على محاولات الجرجاني بالدّرجة الأولى.

إنّ عبد القاهر الجرجاني قد نظر إلى المعنى على أنّه عقليّ وتخييليّ، بمعنى ما يتقبّله العقل ذات حُجّة صحيحة وهوّ عقليّ أمّا التّخييلي فما يقوم على حجّة غير صحيحة[7]، يُوهم النَّفس بصور حسّيّة غابت عن مُتناول الحسّ[8].

* * * * * *

1- مسلم حسن حسين، جماليات النص الأدبي(دراسة في بنية والدلالة)، دار السياب، لندن، ط1،2007م، ص34.

2- المرجع نفسه، ص33.

3- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي،مر: أحمد عبد الله، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1،1997م، ص238.

4- المرجع نفسه، ص238.

5- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص170.

6- مسلم حسن حسين، جماليات النص الأدبي، ص35.

7- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص171.

8- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م، ص13.

فالقُدرة على إنتاج صور حسيّة غائبة عن الحسّ لا تنحصر في مجرّد الاستعادة الآليّة للمُدركات الحسيّة... بل تمتدّ فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فتُعيد تشكيل المدركات وتبني منها عالما متميّزا... وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة[1]. لذا كان الشّاعر ينسج تلك الصّور بقدرة خياليّة متميّزة من مُعطيات عالمه وواقعه، ولكنه يتجاوز حرفيّة هذه المعطيات ويُعيد تشكيلها سعيًا وراء تقديم رؤية جديدة متميزة للواقع نفسه[2]، لذا كان يُقيَّم الشّاعر بحسب قدرته الخياليّة.

1/ التّخييل والتّشبيه:

فانتصار"عبد القاهر الجرجاني"للمعاني العقليّة والإلحاح على فكرة التّصديق الّتي بها تُبنى الصّور الحقيقيّة، ومُطابقتها لمنطق العقل جعله يحصر جوهر الشّعر والإبداع في تلك المعاني الصّادقة، لذا عدّ التّخييل قيّاسا خادعا، وبناءًا على هذا الرّأي يرى "تامر سلّوم" أنّ فاعليّة التّخييل فيه (القيّاس) مُهملة[3]، وهذا ما أشار إليه "جابر عصفور" حين قال: «وعندما يُوازن الجرجاني بين المعنى التّخييلي والعقليّ نجده أميل للثّاني...»[4].

* * * * * *

فنظرة"الجرجاني"للتّخييل جعلته مُضطربًا في محاولته في البحث عن العلاقة بين التّخييل ومظاهر النّشاط التّصويري أو البلاغيّ (الاستعارة/ التّشبيه)، فيرى "تامر سلوم" أنّه في مواطن كثيرة قد نفى صلة الاستعارة بالتّخييل ظنًّا منه أنّها بعيدة عن التّضليل والإيهام والتّنميق والخداع، لأنّها تحمل معاني صادقة، بينما في مواطن أخرى يرى أنّ من جماليّات التخييل الاستعارة والتّشبيه، ونشاطهما مقصور على أنّهما معان وصور تخييليّة تقوم على الإيهام والمبالغة والإغراق[5]، وهذا ما ظهر في تعامله مع بيت محمد بن وهيب:

وحَارَبَنِي فِيهِ رَيْبُ الزَّمَانِ كأنَّ الزَّمانَ له عَاشِقُ

فيقول أنّ الجملة ليست تشبيها لأنّ الشّبه فيها غير موجود بل مُتخيّل[6].

بينما يرى "حسين لفته حافظ" أنّ"الصّورة البيّانيّة عنده أُسُسها تقوم على التّخييل بوصفه عنصرا مُهمّا من عناصر الإبداع، بمعنى أنّ إنتاج الصّور البيانيّة وقيمتها الفنيّة يتوقّفان على مقدار التّخييل المناسب

1- جابر عصفور، الصورة الفنية ، ص13.

2- المرجع نفسه، ص14.

3- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص173/172.

4- جابر عصفور، الصورة الفنية، ص76.

5- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص173.

6- حسين لفته حافظ، المعنى في النقد العربي القديم، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2014،ص503.

الّذي يُبدعها بدءًا ثمّ ما يُحدثه في المتلقّي من تأثير، يرى "عبد القاهر" قيام الشّعر عليه، فالشّعر يكفي فيه التّخييل"[1].

* * * * * *

ثمّ ينظر في التّشبيه عند الجرجاني، فيرى أنّه لم يُفصّل فيه بل يجمع ما يحصره الاستقراء في أضربٍ:

أ– حسن التّعليل:"وهو أن يدعى الشّاعر لصفة ثابتة في شيء، علّة يختلقها ويتخيّلها كقول المتنبّي:

لَمْ تَحْكِ نائِلَكَ السَّحَابُ وَإِنَّما حُمَّت بِهِ فَصَبِيبُها الرُحَضاءُ"[2]

إلحاق الزّائد بالنّاقص في المديح(مبالغة).

ب– نوع قد يدعى للصّفة الثّابتة للشيء أنّها على لشيء آخر.

ت– قد لا يكون معلولا وعلة ولكن تأوّل في الصّفة.

ث– أن يكون للمعنى من المعاني والفعل عن الأفعال علّة مشهورة من طريق العادات والطِّباع فيمنع تلك المعرفة ويضع علّة أخرى.

ج– قياس التّشبيه وصرف النّفس عن توهمه لأنّه ما مضى معلّل وهذا غير معلّل[3].

2/ علاقة التّخييل بالرسم:

أمّا حديثه عن العلاقة بين التّخييل الشّعري والرّسم، فكان موقف الجرجاني من هذه العلاقة أن نظر إلى الرّسم والشّعر على أنّهما شيء واحد في تُراثنا العربي، فذهب يُقارن بين عمل الشّاعر وعمل الرّسام أو المصوّر على أساس أنّ"الاحتفال والصّنعة في التّصويرات الّتي تروق السّامعين وتروعهم، والتّخييلات الّتي تهزّ الممدوحين وتحرّكهم، وتفعل فعلا شبيهًا أو بالنّحت والنّقر"[4]، فالشّعر بصوره يُوهم النّفس كأنّها ترى به المعاني الخفيّة بادية جليّة[5] والجماد حيّا، فخلابة وفتنة التّصوير عنده مُماثلة لفاعليّة الشّعر في التّراث العربي[6]، لأنّ في نظره:«الشّاعر في الصّور الفنيّة لا يريد إلاّ المعنى المراد نقله إلى المتلقّي والتّجربة الشّعوريّة الّتي يعيشها، ولكنّه من أجل أن يتمكّن من نقل تجربته وإثارة الانفعالات المناسبة في نفس المتلقّي يستعمل للوصول إلى ذلك تلك الصّور الفنيّة من التّعبير المجازي ...لذا تحتّم على الشّاعر أن يُضمِّن كلامه قرينة توضّح المقصود من استعماله لهذه الصّورة من التّعابير المجازيّة ومراده منها، وتمنع من إرادة المعنى أن يدلّ عليه ظاهر اللّفظ»[7]،

1- حسين لفته حافظ، المعنى في النقد العربي القديم، ص508.

2- المرجع نفسه، ص507.

3- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص177/176/175.

4- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ، تح: هـ. ريتر، مكتبة المتنبي، بغداد، العراق، ط2، 1979م، ص317

5- المرجع نفسه، ص41.

6- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص177.

7- حسين لفته حافظ، المعنى في النقد العربي القديم، ص194.

هكذا حال الرّسام مع لوحاته حيث يعتمد على الألوان والأصباغ ليُقدّم عالمه وأحاسيسه ومشاعره داخلها بلغة يفهمها وقادر على إبداعها من أجل التّأثير في نفس المتلقّي وبثّ الانفعال فيه.

فمَن يتأمّل موقف الجرجاني من نشاط المعنى يُبصِر ما مدى تأثُّره بفاعليّة الرّسم والتّصوير من الصيّاغة وتخيّر التّراكيب والتّصوّرات على ضوء جماليّات الرّسم، سمّاه "اتّحاد أجزاء العبارات وتناسق دلالاتها"، بمعنى مُتّخذا من العبارة الأدبيّة ساحة لتطبيق جماليّات ما يُسمّى التّصوير، في أشكال فنيّة مُقدّمة بطريقة حسيّة تعتمد في إثارتها على مُخاطبة الإحساسات والمخيّلة[1].

* * * * * *

يكمُن نشاط التّخييل الجماليّ وفاعليّته في اعتماده على المبالغة والإغراق أو الغرابة كما يقول الجرجاني، حيث له طريقة خاصّة تُؤثّر في المتلقّي وباعتبار الصّيّاغة والتّشكيل من قبيل التّحسين أو التّقبيح أو الزّينة والتّلوين[2]، مثلما أشار الدّكتور "فواز أحمد محمودي"، حين قال: «لقد امتلأ شعر العرب بالاستعارات والتّشبيهات والكنايات الّتي تُجسّدُ المعاني فتجعلها محسوسة ملموسة، ومع ذلك فالنّقاد القدامى لم يعنوا بالخيال كحقيقة أدبيّة العناية الّتي تتّفق وقيمته الكبيرة، بل راح بعضهم وعلى رأسهم "قدامة بن جعفر" يُهوّنون من قيمة الإبداع القائم على الخيال، وجعلوا للشّعر أقساما ومقاييس يُقاس بها الحسن والقبح أو الجودة والرّداءة»[3]، فبالرّغم من بعد الزّمن بين هذين النّاقديْن إلاّ أنّ النّظرة نفسها لا تزال سائدة"واتّضح تماما أنّ الأعمال الأدبيّة الّتي أهمل أصحابها الخيال و اعتمدوا العقل قد ارتبطت بالصّفة"[4].

3/ فاعليّة التّخييل في التّراث العربي:

ثمّ ينتقل النّاقد "سلّوم" للحديث عن فاعليّة التّخييل في التّراث العربيّ، الّذي لم يكن يحظى باهتمام بالغ آنذاك، فيرى أنّ مفهومه في الموروث النّقدي والبلاغي كان مقرونا بعمليّات المخادعة والسّحر والغلوّ والإيهام والأقاويل الكاذبة أو الباطلة[5]. هذا ما أدلى به "الجاحظ" (ت255هـ) في كتابيه البيان والتّبيين والحيوان، فالتّخييل عنده"تصوير لإحساس الأديب ومشاعره وبه نستطيع أن نعرف مدى انفعاله العاطفي، وكيف وُفِّق في أن يُصوّر بخياله وعواطفه ووجدانه، وهوّ الّذي يُمكن الحكم من خلاله على مدى صدق الأديب في إحساسه وانفعاله"[6].

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص178.

2- المرجع نفسه، ص179/178.

3- رامي رامي فواز المحمودي، النقد الحديث والأدب المقارن، دار الحامد، عمان، الأردن، ط.1، ، 2008م، ص24/23.

4- المرجع نفسه، ص24.

5- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص179.

6- حسن لفته حافظ، المعنى في النقد العربي القديم، ص498.

ثمّ يتقصّى لفظة التّخييل عند "العسكري"، فيرى أنّها جاءت في كلامه حين وضّح تعريف "ابن رشيق" للبلاغة قائلا: «إنّما الشّأن في تحسين ما ليس بحسن وتصحيح ما ليس بصحيح بضرب من الاحتيال والتّحيّل»[1]. كما تحدّث عن التّخييل "ابن رشيق" في القرن 5هـ في ضوء اقتران الشّعر بالسّحر، لأنّه خُيّل للإنسان ما لم يكن لِلَطافته وحيلة صاحبه، أمّا "الشّريف المرتضي" فقد وصف الخيال الّذي يُلحّ عليه الشّعراء أنّه: «تخييل وتمثيل واعتقادات وظنون باطلة مع اليقظة لا يحصلُ في اليد شيء منه إلّا الظّن الباطل والتخييل الفاسد».

وهناك من ردّه إلى إبراز العلاقة بين المعاني المباشرة للصّورة الفنيّة كـ"ابن جني"(392هـ) لذا يرى الدّكتور "عبد القادر فيدوح": «أنّ هناك ما يُبرهن على مقدار قيمة التّخييل عند القدامى في التّعبير غير المباشر الّذي يعتمد على الإشارة الوجدانيّة والتّحكّم إلى التّذوّق السّليم والشّعور النّبيل مُدركين بذلك أنّ جماليّة النّص الأدبي عُموما والشّعر خُصوصا لا ترجع إلى المظاهر الخارجيّة بما تنفعل به النّفس»[2]، وهذا القول لا يُوافقه الدّكتور "حسين لفته" فيه كونه يرى أنّ العرب كانت عكس ذلك، بل كانت تتّبع المألوف ولا تخرج عن المعتاد، وإذا خرج الشّاعر عن دائرة هذا المألوف قيل عنه خالف العرب وما شابه ذلك.

كذلك نجد كلمة "التّخييل" قد تمثّلت في شرح "التّبريزي" لقول "أبي العلاء المعرّي" (ص108 من الكتاب)، أمّا "البطليموسي" فيرى أنّ الشّعر مؤسّس على المحال ومبني على تزوير المقال[3]، بينما"عبد القاهر الجرجاني"فظاهر عنده حين قسّم المعاني إلى عقليّة وتخييليّة، فكان التّخييل عنده يأخذ معنى المحاكاة، لأنّ الشّاعر والرّسام بإبداعه يحاكي واقعه، وإن اختلفت مادّتهما وطريقة تشكيلهما، فالأساس عنده تقديم المعنى، ومدى تأثيره في نفس المتلقّي، وكلاهما ترتدّ روعته إلى براعة التّصوير وتقترن بقدرته على تحسين القبيح وتقبيح الحسن[4]، لأنّ براعة صور الشّاعر والرّسّام مرهونة بقدرة هذه الصّور على إحداث التّخييل المناسب في نفس المتلقّي لاتّخاذه الموقف المناسب من التّجربة[5]، فالتّخييل عنده أصلا قِوامه القوى المبدعة"وهو ما يثبت فيه الشّاعر أمرا غير ثابت ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا يرى[6]. وعلى ضوء هذا المنظور لم يقرن"الجرجاني"التّخييل بحديثه عن التّشبيه والاستعارة والتّمثيل كونها وردت في النّصّ القرآني، لكن يمكن أن يستورد منها دلالتها في تحسين المعنى وتشخيصه للحسّ.

1- أبو هلال العسكري كتاب الصناعتين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي، دار احياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط1، 1371هـ/1952م، ص53.

2- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي- دراسة نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا، (د.ط)، 1992م، ص337.

3- نظرية اللغة والجمال، تامر سلوم، ص180.

4- المرجع نفسه، ص181.

5- حسن لفته حافظ، المعنى في النقد العربي، ص509.

6- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص253.

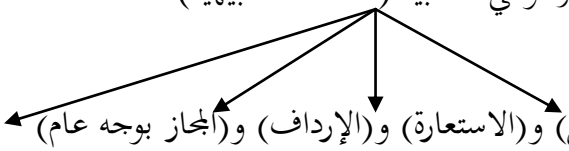
أمّا "الزّمخشري" فيقع التّخييل عنده في تصوير المعنى للحسّ، لذا جُلّ اهتمامه كان ينصبّ على طريقة التّمثيل والتّخييل ذاتها، لذا لم يعتن بإظهار الفروق بين أصل المعنى وحقيقته وبين صورته المجازية[1].

يقول"حازم القرطاجني"عن التّخييل: التّخييل أن تتمثل للسّامع من لفظ الشّاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونِظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخييلها وتصوُّرها أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير روية إلى جهة الانبساط أو الانقباض[2]، فهذا التّعريف يمثل خلاصة ما توصّل إليه كل من النُّقاد والبلاغيين في إطار الخيال، فلم يخرج من رؤية"الجرجاني"للتّخييل، بل كانت مُماثلة له، حين عَدّ التّخييل وسيلة اتّصال بين المبدع والقارئ، فكلاهما اهتمّا بالمبدع والقارئ وكلاهما يريَا أنّ المبدع هو الحلقة الرئّيسيّة في خلق الإبداع والقادر على استيعاب الفنون وإعادة إنتاجها بقالب جديد إلى الحياة بالتّأثير والجماليّة[3].

فـ"حازم" يرتكز على فكرة التّخييل والمحاكاة باعتبارها الحقيقة المسيّرة للشّعر لذا قرنه بالتّعجيب[4]، حيث يرى أنّ التّعجّب في القول المخيَّل يكون من وجهة إبداع محاكاة الشّيء وتخييله، وجهة كون الشّيء المحاكي من الأشياء المستغربة والأمور المستطرفة، وإذا وقع التعجيب من الجهتين المذكورتين على أتم ما من شأنه أن يوجد فيهما، فتلك الغاية القصوى من التّعجيب، وللنّفوس إلى ما بلغ هذه الغاية تحريك شديد[5]، كما نجده قد قرّر له طُرقا وهي: المعنى/ اللّفظ/ الأسلوب/ النّظم والوزن، وقسّم المحاكاة إلى:

1- محاكاة الشّيء في نفسه وهي الوصف (الرّسم، التّصوير، النّحت).

2- محاكاة الشّيء في غيره وهي التّشبيه (المحاكاة التّشبيهيّة).



وهذا يعود كلّه إلى ارتداد فاعليتها إلى ما يقترن بها من التّحسين والقبح[6]، كما تحدّث عن أحكام هذه الخاصّية الحسّيَّة واقترانها بالحسّ، وعن علاقة التّخييل بمسألة الصّدق والكذب، ومدى تأثيره في المتلقّي، وعن النّظم أيضا فوسّع دائرة بحثه للبحث عن وحدة العمل الفنّي[7].

يرى"حسين لفته حافظ"أنّ التّصوير الخيالي بهذا الفهم يتّعدى حدود التنّميق والتّزويق في تصوُّره البياني أو اعتباره شكلا من أشكال البديع، كما يتعدّى حدود الصّياغة التّعبيريَّة فيما تحفُّ به من سياق عام

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص182.

2- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار العربية للكتاب، تونس، ط3، فيفري 2008م، ص79.

3- حسن لفته حافظ، المعنى في النقد العربي، ص505.

4- ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص182.

5- حسن لفته حافظ، المعنى في النقد العربي، ص512.

6- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص183.

7- المرجع نفسه، ص183.

للأسلوب في تتبُّع الصِّيغ والتَّراكيب، فالتّصور الخيالي في نظره (القرطجني) يتعدّى كلّ ذلك إلى أسرار المعنى في تتبُّع الصّور والمعاني[1].

4/ اختلاف البلاغيين حول فاعلية التّخييل:

نظرا لهذا الاضطراب في فاعلية التّخييل انفصل البلاغيون إلى قسمين كل منهم يُمثِّل مذهبه الخاص به والّذي يُناصره ويدافع عنه ويَرتضي العمل به.

أ– المذهب الأول: هذا الأخير أنصاره مفتونين بالمنهج العربي المحافظ بمعنى أنّهم لا يُشيدون بالغُموض ولا الغلوّ، مُتّخذا من القديم أصلا ومن الرّواية نهجا للتّلقين، من أنصاره "القاضي الجرجاني"و"الآمدي"؛ هذا الأخير قد اتّخذ من النّموذج العربيّ في الشّعر معيارا يحتكم إليه، وهو يدرس شعر أبي تمام والبحتري[2]، ويوازن بينهما، وقد ساعده على ذلك اطلاعه الواسع على الشّعر العربي، وخبرته الواسعة بواصفات الكلام وأعرافه، وعلى هذا الأساس خطَّأ"الآمدي"أبا تمام في مواضيع كثيرة ناسيا ما قاله إلى الخروج عمّا عهد في الشّعر، نحو قول أبي تمام:

ظَعَنوا فَكانَ بُكايَ حَولَ بَعدَهُم ثُمَّ اِرعَوَيتُ وَذاكَ حُكمُ لَبيدِ

أَجدِر بِجِمرَةِ لَوعَةٍ إِطفاؤُها بِالدَمعِ أَن تَزدادَ طولَ وُقودِ[3]

فالذّوق العامّ عندهم يرتكز على عمود الشّعر حيث الإيضاح والتّحديد، لأنّ في نظرهم إن احتفل بالتّخييل الشُّعراء فإنّ إبداعهم ذلك يُنظر إليه من خلال الغلوّ أو القيّاس الخادع وهم ليسوا من أنصار الغلو.

ب– المذهب الثاني: من أنصاره"قدامة بن جعفر"، هذا الأخير يُلحُّ على ابتكارية المخيِّلة عند الشّاعر الظّاهرة من خلال كيفية تشكيله لصوره، "فالمخيّلة هي المسؤول الأوّل عن عملية التّنظيم والانسجام لأنّها هي الّتي تقوم بالتّركيب والتّأليف بين معطيات الواقع ومعطيات العقل، ومعطيات الإحساس والوجدان الإنسانيّ، ثمّ تقوم بتنسيق الصّور الّتي مرّت بها حيث تتصرّف بتشكيلها على أنحاء مبتكرة تخرج بهذه الصّور عن أصولها وهذا حسب رأي الدكتورة ابتسام أحمد حمدان"[4].

فقال بعضهم أعذب الشّعر عنده أكذبه[5]، لذا احتفل بذكر الفروق بين الغلو والواقع والممتنع والمتناقض (المستحيل)، فالغلو عند "ابن رشيق"حسب ما يرى الكاتب لا ينبع من النّشاط الاستعاري فقط، بل يرتكن في الإحساس اللُّغوي أو في مظاهر النّشاط اللّغوي أو صور التّعبير الأخرى[6].

1- حسن لفته حافظ، المعنى في النقد العربي، ص513.

2- ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص184.

3- حسن لفته حافظ، المعنى في النقد العربي، ص373.

4- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص235.

5- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح:محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص54.

6- ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص185/184.

أمّا "ابن سنان الخفاجي"فقد أشار إلى ثلاث مذاهب وهي: الغلوّ، الصّدق، القصد إلى الغلوّ، فحسن نظره "فإنّ الشّعر مبني على الجواز والتّسميح[1]، كما يقوم بتوضيح الغلوّ الممتنع بأنّه يمكن وقوعه في النّظم والنّثر على وجه المبالغة.

من خلال ما قدّمه النّاقد"سلوم"عن التّخييل في الموروث النّقدي والبلاغي يرى أنّه لا يمكن أن يكون التّخييل صورا ذهنيّة لأشياء غائبة عن الحسّ، لأنّه ليس سوى أداة من فاعلية الشّعر وقرينا بالإشارة النّفسيّة يُشار به إلى ما يُحدثه الشّعر في المتلقّي[2]، وبذلك جمدت فاعلية التّخييل عند خلق صور المحسوسات وإعادة تشكيلها والجمع بين المتباعد والمتنافر من الأشياء.

5/ التّخييل الشّعري عند فلاسفة العرب:

كما نجد التّخييل الشّعري قد تداوله الفلاسفة وحيكت فيه آراء فلسفيّة عربيّة مصبوغة بألوان اليونان.

1/ الفرابي: لقد تفهمّ الفرابيّ فكرة المحاكاة في ضوء علم النّفس الأرسطيّ، فأصبح التّخييل هو أساس الشّعر وجوهره، وتفهم قدرة المحاكاة على التّحسين والتقبيح في ضوء ما قاله المعلم الأول عن خضوع النّفس للتّخييل، فأصبحت غاية الشّعر قرينة الإثارة النّفسيّة الّتي يحدثها فعل التّخييل في نفس المتلقّي[3]، فالفرابي قد أقام نظرية المحاكاة على أساس سيكيولوجي واضح يضع في تقديره الدّور الهام الّذي يقوم به التّخييل[4]، و يتلاقى في هذا الموقف كل من"جابر عصفور"والنّاقد"تامر سلوم"في فهمه هذا، كما ألحّ "الفرابي" على أهميّة المنطق بالنّسبة للشّاعر ومطالبته له بمعرفة أقسامه من أجل الصّياغة الجيّدة والصّناعة المبدعة[5]. ما يُفضي لنا أنّه يجمع بين فاعلية الشّعر ونشاط الفلسفة، حين تحدّثن عن المنطق.

2/ ابن سينا: فالتّخييل عنده قد اقترن بفكرة المحاكاة، فينظر إلى أنّ الأثر الّذي يُحدثه الشّعر في المتلقي من انفعال هو جزء أساسيّ عنده من فاعلية التّخييل وأنّ نشاط الشّعر يرجع إلى ما للشّعر من "انفعال من تعجّب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أو غمٍّ أو نشاطٍ"[6].

كما يّوضح الممتنع على أنّه هو الّذي يمكن تصوّره في الوهم إذا كان لا يمكن وجوده، مثل أن يتصوّر تركيب بعض أعضاء الحيوان من نوع آخر منه، كما يتصوّر يد أسد في جسم إنسان[7].

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص185.

2- ينظر:المرجع نفسه، ص186.

3- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص25/24.

4- المرجع نفسه، ص26.

5- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص187.

6- المرجع نفسه، ص ن.

7- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص55.

فالنّاقد يرى أنّ ما جاء به كل من "الفرابي"و"ابن سينا"في التّخييل، لا يخلق المعنى ولا يُقدِّم لنا معرفة إنسانيَّة عميقة، غير ناكرٍ طبعا ما قدَّمه "ابن سينا"من جهود في رفع قيمة الشّعر على التّاريخ ويُقرّبه من الفلسفة لأنّه يتحاور مع الموجود والحسّيّ، إلا أنّ فاعلية التّخييل عنده قد حصرها في الصّفة الحسّية أو الموقف الجزئي[1].

* * * * * *

يرى "تامر سلوم" أنّ العمل الأدبي دراسته تقوم عند "حازم القرطجني "على:

1- الألفاظ الّتي تُشكّل في مجموعها العمل الأدبيّ.

2- المعاني أو الصّور الذّهنيّة الّتي تنقلها الألفاظ إلى المتلقّي.

3- العالم الخارجي الّذي هو أصل الصّورة الذّهنيّة الّتي يتشكّل منها العمل الأدبيّ[2].

فنجده قد تعمّق في فهم عناصر العمل الأدبيّ معتمدا في ذلك على الدّراسات السّابقة، "والأهمّ من ذلك كلّه حديثه عن كيفية تشكيل الشّاعر لصوره، وكيف يتمّ ذلك عن طريق تأمُّل الشّاعر لما في ذاكرته من صور يجمع بينها في علاقات جديدة"[3]، ليربط بذلك فاعلية التّخييل بالإدراك والتّناسب بين الأشياء وكأنّ الشّاعر فيما يراه حازم"هو ذلك الإنسان الّذي يتمتّع بقدرٍ فائقٍ من الحساسيّة ممَّا يُمكّنه من النَّظر أبعد ممَّا سواه، ويكتشف التّناسب والتّجانس الّذي لم يلحظه البشر العاديّون بين الأشياء والعناصر"[4]، كما يقوم بحصر هذه الفاعليّة في نطاق الممكنات لا المستعجلات، حتّى تُدركها النّفس وتأنس لها، وذلك بدقّة نسج الصّور، لذا يَعتبر التّخييل والمحاكاة جزءًا أساسيًا في فاعليّة الشّعر، فيرى أنّ المحاكاة قد تقوم بنفسها وقد تستند إلى عوامل أخرى مساعدة، يذكر منها: حُسن التّأليف للكلام، وقوّة الصّدق وشُهرته، وقد تقترن بالتّعجيب والانفعال الّذي يثير نفس المتلقّي[5].

ففكرة المحاكاة المقترنة بالتّعجيب يمكن أن تلخِّص لنا موقف "حازم "من فاعلية التّخييل، إلّا أنّ الانفعال الّذي يريده "حازم "هو الّذي يؤثّر في نفس المتلقّي، فيحدث فيها وقعا خاصّا دون العودة إلى حرفيّة العبارة الأدبيّة، وبالتّالي استطاع "حازم"أنّ يفصل في هذه المسألة بين المعنى الصّادق والمعنى التّخييلي، وجذب النّاقد للاهتمام بموقع المعنى في المتلقّي لا مصداقيته أو كذبه، أي بمعنى أنّ الصّدق والكذب ليسا المعيارين

1-تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص188.

2- المرجع نفسه، ص189.

3- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص59.

4- المرجع نفسه، ص60.

5- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص191.

الأساسيّين الّذين تُقاس بهما جودة الشّعر أو رداءته، وإنّما بمدى تأثيره في المتلقّي في انفعالاته وقدرته على توجيهه[1].

فالتّخييل الشّعري بهذا المعنى عمليّة إيهام موجّهة، تهدف إلى إثارة المتلقّي إثارة مقصودة سلفا، والعمليّة تبدأ بالصّور المخيّلة الّتي تنطوي عليها القصيدة، وتنطوي القصيدة على معطيات بينها وبين الإثارة المرجوّة، علاقة الإشارة الموحية، وتحدث العلميّة فِعلها عندما تستدعي خبرات المتلقّي المختزنة و المتجانسة، مع معطيات الصّور المخيّلة، فيتمّ الرّبط –على مستوى اللّاوعي من المتلقّي– بين الخيرات المختزنة والصّور المخيّلة، فتحدث الإثارة المقصودة، ويَلج المتلقّي عالم الإيهام المرجو، فيستجيب لغاية مقصودة سلفا[2]، فعملية الإيهام تلك تُفضي إلى التّحسين والتّقبيح، وكلّ تحسين أو تقبيح يُفضي إلى اتّخاذ المتلقّي وقفة سلوكيّة محدّدة، يُمكن معرفتها سلفًا ويُمكن السّيطرة عليها، أو توجيهها بقوة التّخييل الشّعري[3]، وبالتّالي يكون للشّعر أثر إيجابيّ في حياة الفرد والجماعة من خلال إيصاله قيمه إلى المتلقّي، ربما هذا ما كان يقصده "القرطجني" من خلال كلامه.

ومن هنا ألحّ "حازم"على التّخييل، فالتّخييل عنده لا يشترط النّظر في المعاني من حيث الصّدق أو الكذب بالرغم من أنّه قد مال إلى المعاني الصّادقة لأنّه يرى فيها تحريكا للنّفوس، بل قدّمها أنّها أقوى في التّخييل[4]، ليَفصل بعدها في جهات الصّدق والكذب، ثمّ عالج فكرة الغلوّ، فقدّم فيها رأيًا أعمق ممّا قدّمه "قدامة بن جعفر"، وتحدّث عن مسألة الاختلاف الإمكاني في الشّعر، وهو أن يعتمد الشّاعر في موضوع لا نعرفه بدليل من الكلام ذاته ولا بدليل خارجيّ أنّه كاذب (ليس له وجود واقعيّ)[5]، فالتّخييل لطالما ارتبط عند "حازم"بالحسّ، وهذا ظاهر في إدراكه للأساطير اليُونانية والخرافات الظّاهرة في الشّعر بالحسّ، فالجمع بين المتنافرات والمتباعدات من الأشياء من عمل التّخييل، لذا جمع بين الحسّي والتّجريديّ، "لأنّ الفن يدعونا إلى أن نلمس العالم ونتذوّقه ونسمعه ونراه، وينفرنا ممّا أسماه "بيلك Blake" الصّورة الرّياضية من كل شيء مجرّد من كلّ ما يكون صادِرا عن العقل وحده، من كلّ ما هو ليس بينبوع يتدفّق من مجمل آمال البدن وذكرياته وإحساساته"[6]

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص191.

2- محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد، ص377.

3- المرجع نفسه، ص378.

4- ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص193/192.

5- المرجع نفسه، ص194.

6- عز الدين إسماعيل محررا، جماليات الإبداع والتعبير الثقافي، الهيئة المصرية العامة، مجلة فصول للنقد الأدبي، مج.6، ع.3، أبريل، مايو، يونيه، 1986م، ص28.

وعلى ضوء هذا الفهم استطاع"حازم"الفصل بين الشّعر والفلسفة أو العلم، فبيّن مادّة كلّ عنصر وتشكيله، حيث الأوّل يعتمد على العناصر الحسّية، بينما الثّاني فعلى التّجريد الخالص[1]، لأنّ الشّعر يخاطب الجانب الذّاتي من المتلقّي بصوره الّتي تحمل معاني هادفة أو كاذبة لذا لا يتحقّق فيه التّحديد، بينما الفلسفة تخاطب الجانب العقليّ من المتلقّي عن طريق البرهان.

أمّا في مقارنته بين نشاط الرّسم والتّصوير وفاعلية الشّعر، فإنّه لا يخرج عن رأي سابقيه من النُّقاد والبلاغيين والفلاسفة في فهم ذلك التَّشابه والتّباين الموجود بينهما، والغاية منهما رغم التّمايز في تشكيلهما ومادّتها، فهما بالنّسبة لحازم يتّفقان في طبيعة المحاكاة وطريقتها في التّشكيل والتّأثير في النّفس، لذا عدّها في جوانب هي:

أ- تقديم الواقع تقديما حسيّا وإن اختلفت الأداة (اللُّغة/ الألوان)، وإيقاع المحاكيات في أوهام النّاس وحواسهم[2]، وهنا ينحو منحى الفلاسفة في فهم هذه العلاقة.

ب- اعتماد خاصيّة التّناسب لتحقيق جماليّة في الإبداع الفنّي ما أدّى إلى التّشابه في طريقة تشكيل مادّة الرّسم والشّعر، لذا يؤُكّد "حازم "على حسن تخيُّر اللَّفظ وإحكام التّأليف حتَّى تنشغل النّفس لمقتضى المحاكاة[3]، لذا حرص على القول في تناسب الألفاظ وتلاؤمِها مع التّركيب والسّياق تحت مسمّيات: التّشاكل، التّآليف، وهذا يُحيلنا إلى مدى اهتمامه بفاعلية السّياق والنّظم، فالنّظم عنده هو صورة السّياق أي حركة على مستوى المعنى والمبنى[4]، فالمعاني أيضا يأتي وفاؤها من فاعلية السّياق نفسه، وذلك من خلال إدراك العلاقات وتقاطعاتها القائمة على التّناسب هي أيضا، وإعادة تشكيلها في قالب معاني جديدة لتحريك النَّفس وانفعالها قبيحا كان أم حسنا[5]، لأنّ "الشّاعر الحقّ لا يُدرج في شعره إلّا المعاني الّتي تحرِّك الجمهور وتُؤثِّر في النُّفوس... فحساسيّة الشّاعر تُمكّنه من الالتفات إلى ما يلتفت إليه الجمهور، كما تُمكِّنه من الكشف عن جوانب إنسانيّة لا تبَرز عادة إلى مستوى الوعي العاديّ"[6].

يقول "حازم": «فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود وكانت للنّفس قوّة على معرفة ما تماثل منها وما تناسب وما تخالف وما تضاد، وبالجملة ما انتسب

1- ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص195.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 196.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص197.

4- المرجع نفسه، ص 198.

5- المرجع نفسه، ص 199/198.

6- محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد، ص 383.

منها إلى الآخر نسبة ذاتيّة أو عرضيّة ثابتة أو منتقلة أمكنها أن تركيب من انتساب بعضها بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود الّتي تقدّم بها الحسّ والمشاهدة وهنا يُلحّ على القوّة الشّاعرة للفنان»[1].

كما جعل من هذا التّناسب بين المعاني بنية منطقيّة في الإبداع الشّعري بالرّغم من أنّه قد ميّزه عن الفلسفة وربط الشّعر بدوافع ذاتيّة، وفي اعتماده على هذا الفهم المنطقيّ جعله يُطبّق فكرة "الوحدة" على الموروث الشّعري لا سيما المتنبّي، ثمّ ينشغل بالكلام من استجادة مواد الفصول وتحسين هيئاتها في أربعة قوانين:

أ- استجادة مواد الفصول وانتقاء جواهرها.

ب- ترتيب بعض فصول إلى بعض.

ت- في تأليف بعض بيوت الفصل إلى بعضها.

ث- في وصل بعض الفصول ببعض.

ثم قسّم التّأليف إلى:

أ- اتِّصال الغرض والعبارة.

ب- اتِّصال الغرض دون العبارة وهو أفضل ضرب عنده.

ت- اتِّصال العبارة دون الغرض.

ث- اتِّصال الغرض والعبارة[2].

ج- اشتراك الغاية بين الشّاعر والرّسام، فـ"حازم يُلحُّ على ربط عناصر الشّعر الحسّية بالمحاكاة، لأنّ التّخييل عنده يتمّ في اللّاوعي أي يستدعي من المتلقّي بناء صور ذهنيّة في اللّاشعور للقدرة على حسن المحاكاة واقترانها بالتّعجيب عنده جعله يرى في الفرع إحساسا جماليّا أعمق من الأصل، بمعنى أنّ قدرة الشّاعر التّخييلية قادرةً على صنع القبيح حسنا والحسن قبيحا عن طريق الإيهام والتّوهيم، فتكون أكثر إثارة للتَّعجيب[3]، وهذا يدلُّ على تأثُّره بالفلاسفة الّذين حمِلوا هذا الرّأي حول قدرة الشّاعر على التّأثير على المتلقّي، فهو ينطلق من كون الشّاعر صاحب رسالة مؤثِّرة في حياة الفرد والجماعة، فلولا هذا الإيمان بأهمية الشّعر لما تقبَّل "حازم" ما قاله "ابن سينا"عن مقارنته الشّاعر بالنّبيّ[4].

1- حازم القرطجني، منهاج البلغاء، ص 35.

2- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص200/199.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص202.

4- محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد ، ص380.

6/أثر الفكر اليوناني على الفلاسفة المسلمون:

لقد أسهم الفكر اليّوناني في تعميق الخبرة النّقدية عند العرب، ذلك أنّ الفلسفة بمعناها الشّامل، كانت تُقدم لدارسها طرائق للتّفكير والتّأمل... للاقتراب من طبيعة الظّاهرة الأدبيّة[1]، إذ تقبّلوا فكرة "أرسطو" في ترتيبه للحواسّ حسب المنطق، فآل ذلك إلى تفضيل البصر عند كل من "الكندي" و"الفرابي" و"إخوان الصفا"، ما أفضى لديهم المقارنة بين مادّة الرّسم وطبيعة الشّعر والخروج بحكم أنّ التّشابه في شكل المحاكاة وغايته يظلّ قائما، كما جاء به "الفرابي" في كلامه عن صناعة الشّعر وصناعة التّزويق.

أمّا "ابن سينا "فيرى الجمال في حسن المحاكاة والإبداع في الصّنعة، حتّى تأنس النّفس للقبيح وتتفاعل، وتوضح تأثُّر النّفس بالشِّعر ليكون بذلك قد دلَّ على أنَّ نشاط الشِّعر وفاعلية الرَّسم هو الأمر ذاته، وهذا ما توصّل إليه "حازم القرطجني "في بحثه في هذه المسألة، حيث نجده يُقسِّم المحاكاة الشِّعرية إلى أقسام:

1- محاكاة الشّيء في نفسه (الوصف): وهي محاكاة مباشرة، تؤُكِّد الصّلة بين الرَّسم والشِّعر أنَّه يُحاكي الشَّيء بأوصاف.

2- محاكاة الشّيء في غيره (المحاكاة التّشبيهيّة): تصف تلك الصِّلة القائمة بينهما لأنَّها تُحاكي بأوصاف شيءٍ آخر يُماثل تلك الأوصاف[2]، لذا ذهب إلى القول بترادف المحاكاة وبناء الاستعارة على غيرها، فهذه الوسائل التَّصويرية البلاغيَّة الّتي تقوم على المشابهة والاقتران (كالتّشبيه والتّمثيل والاستعارة) أقرب إلى التّوضيح وتحقيق المحاكاة التّشبيهيّة، لما تُحقِّقه من تمايز ووضوح، بمعنى أنّ المحاكاة التّشبيهيّة عند "حازم"تقوم على هذه الأشكال التّصويريّة الّتي تنطوي على إحساس جمالي يُرافق المحاكاة المباشرة، وتُثير مساحة أكبر من مخيِّلة المتلقِّي وملكاته، وهذا إذا ما تمَّت بفضل حُسن الاقتران[3]، و"هذا أمر طبيعيّ طالما أنّ الأصل في المحاكاة هو تخييل أجزاء الشّيء، حتّى تقوم صورته بذلك في الخيال الذّهني، على حدّ ما هي عليه خارج الذّهن، أو أكمل منه إذا كانت محتاجة إلى التّكميل"[4].

يقول "جابر عصفور": «ومن هذه الزّاوية يرد حازم الإعجاب بالمحاكاة إلى الإحساس بقدرتها الفائقة على تصوير الأشياء، ممَّا يترتَّب عليه أن يكون استمتاع المتلقِّي بالصُّورة الفنّية قرينَ إدراكه دقَّة المماثلة والمناسبة، بين الصُّورة وأصلها الّذي تحاكيه، وكأنّ الهزّة الّتي يشعر بها المتلقّي إزاء الصُّورة لا تحدث إلّا عندما يتعرّف فيها المتلقّي على الأشياء الّتي عرفها من قبل، ويعجب ببراعة نقلها، ودقَّة المماثلة بينها وبين الأصل الّذي يعرفه، وبذلك لا يكمل الالتذاذ بالتَّخييل أو المحاكاة للمتلقّي إلّا بأن يكون قد سبق للنّفس إحساس

1- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص144.

2- ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص204/203.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص205.

4- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص371/370.

الشّيء المخيَّل وتقدَّم لها عهد به»[1]، هكذا كان التّخييل عند حازم "محاكاة للأفكار و للأفعال الّتي تتابع حركة الوجود الدّائبة، فالعالم يبدو متغيِّرا من الخارج، وقد يبدو مختلفا ومتناقصا بمقاييس الحسّ والعقل، فيصير الشّعر عنده رؤية فلسفيّة لجوهره المشترك الّذي يجمع كل تلك الأفعال"[2]، حسب ما أشار إليه"حسين لفته".

7/ علاقة التّشبيه والاستعارة بالمحاكاة:

لقد عُنيّ الفلاسفة اليُونانيون بالعلاقة القائمة بين الأنواع التَّصويرية البلاغيّة بالمحاكاة الشّعريّة أمثال "أرسطو"، هذا الأخير الّذي لعب دورا مهمًّا في صياغتها حتّى كان محلّ تأثير على الفلاسفة المسلمين كـ"الفرابي" و"ابن سينا"و"ابن رشد"، ومن النّقاد البارزين "الجرجاني"و"القرطجني"الّذَين نهلا من الوعي اليوناني في فهم هذه العلاقة.

ف"أرسطو"كان يرفض تمييز الشّعر على أساس الوزن فقط، ويرى أنّ الشّاعر مُحاكيا أي أنّها عنده هي جوهر الشّعر لا المحاكاة[3]، فالفن عنده نوع من المحاكاة الّتي بها يتمّ إعادة تشكيل الواقع من خلال صورها البلاغيَّة، ومن هنا يرى الكاتب أن نفهم الشّعر في إطار التّعامل مع الخصائص التّخييلية مُؤيِّدا أرسطو في ذلك، فقرن التّشبيه والاستعارة بالشّعر[4]، مثل ما ذهب إليه"متى بن يونس"حين قرن التّشبيه بالمحاكاة وجعله مُرادفا له.

أمّا"الفرابي"فيُقسِّم المحاكاة إلى محاكاة بالقول، ومحاكاة بالفعل، وجعل التّخييل مرادفا لها، كما قرنها أيضا بالتّشبيه والتّمثيل، فيقول: «والمحاكاة هي أن يؤلِّف الشّاعر القول (دالّا على أمور تحاكي ذلك)، الّذي يصنعه أو يخاطَب به، من أمور تحاكي الشّيء الذي فيه القول، وهو أن يجعل القول دالّا على أمور تحاكي ذلك الشّيء، ويلتمس بالقول المؤلف ممّا يحاكي الشّيء تخييل ذلك الشّيء، إمّا تخييله في نفسه وإمّا تخييله في شيء آخر، فيكون المحاكي في ضربين[5] كما ربط عبد القاهر –فضلا عن ذلك–التّشبيه والاستعارة والتّمثيل بالقدرة على التّصوير، بل إنّه حاول أن يردّ التّمثيل إلى أساس نفسيّ مكين، لكنّه اضطرب في توضيح صلة كل هذه الصّور البلاغيّة بالتّخييل، فهو تارة ينفي هذه الصّلة،لأنّ التّخييل كذب ومخادعة، والاستعارة مثلا لا يمكن أن تكون كذلك لأنّها كثيرة الورود في القرآن، وهو تارة أخرى يضعها ضمن التّخييل، واضطراب موقفه على هذا النحو منعه من إدراك الصّلة القويّة بين هذه الصّور البلاغيّة وبين التّخييل الشّعري على نحو ما نجد عند"ابن سينا"مثلا، إنّ"ابن سينا"يربط ربطا قويّا بين التّخييل الشّعري والتّشبيه والاستعارة والمجاز، بل إنّه يرى أنّ هذه الصّورة البلاغيّة نابعة أساسا من الطبيعة التّخييلية للشّعر،

1- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص371.

2- حسين لفته حافظ، المعنى في النقد العربي القديم، ص512.

3- ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص206.

4- المرجع نفسه، ص207.

5 - جابر عصفور، الصورة الفنية، ص296.

فضلا على أنّها هي الّتي توصل الفعل التّخييلي ذاته إلى المتلقي، وتحدث فيه الإثارة المطلوبة، ومن هنا كان يرى أنّ: «استعمال الاستعارات والمجازات في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة»[1].

فـ"ابن سينا"يرى أنّ التّخييل تعبير استعاري، فكان همّه بيان قيمة الصّياغة المجازية في الشّعر، فيقرن التّخييل بالتّشبيه والاستعارة والمجاز، ويعدُّه محاكاة حين قال: «وأمّا المحكيات فثلاثة: تشبيه/ استعارة/ تركيب»، ويميِّز بينهم: 1-المحاكاة التّشبيه: تقوم عنده على نوعين: نوع يُحاكي به شيء لشيءٍ والثّاني يُحاكي الشّيء مكان الشّيء (يقترن المحاكاة بحرف التّشبيه)،2- المحاكاة الاستعارة: فهي تقوم مقام ذات المحاكاة، ومهما يسكن الذّوائع، وعمدت بأدنى شرح خرجت إلى التّشبيه والاستعارة، فرأى أنّ المعنى يحسن المعنى لذا ذهب إلى أنّ الشّعر هو من حيث هو نشاط تخييلي تحسين للنثر، وأنّ الشِّعر من حيث هو تخييل فهو تحسين للخطابة[2].

أمّا"ابن رشد"فموقفه من هذه الصّلة يُسايِر موقف"ابن سينا"منها، فهو يرى أنّ الأنواع البلاغية من أقسام المحاكاة، وأن الاهتمام بها يكفل توضيح القيم الكامنة في الشّعر، كما يرى أنّ المعنى في الأقوال المخيّلة لا يختلف عن المعنى في الأقاويل الحقيقيّة، فالموازنة والإبدال والتّشبيه والمجاز بوجه عام بالنّسبة له تبدي جوهر المعنى في المخيّلة[3].

8/ رؤية الكاتب للنّشاط الخيالي وأثره في جماليات اللغة والمعنى:

من خلال ما قدمه الناقد"تامر سلوم"من مقدمات حول الخيال عند العرب القدامى يبني انتقاداته ورؤيته الخاصّة لنشاط التّخييل، فيرى أنّ النّقاد القدامى قد أهملوا فاعلية التّخييل حين ردّوا تلك الأنواع البلاغيّة التّصويرية إلى تحسين المعنى لا خلقه، وربطوه بالإيهام والغلوّ والمخادعة والتّحسين والتّزيين لإثارة انفعال المتلقّي، فيقول: «إذا التّخييل في المجال الأدبي ليس يُوحي إلى ضرب من الصّدق والكذب أو القياس الخادع ومرد ذلك أنّ التّخييل لا يدرك طبائع الأشياء الغائبة عن الحسّ في ذاتها، ولا يعمل على اعتبار الصّورة المتخيّلة شكلا من أشكال الانفعال بالعالم الخارجي... وإنّما يعمل... على تحقيق توافق بين الوحدة والتّنوع في نسيج العمل الشّعري، وإعادة تشكيل المدركات الحسيّة وإدراك الارتباط بينهما...»[4]، فالمعنى عنده يختلف من التّعبير العاديّ إلى التّعبير في النّشاط التّخييلي، لذا نرى أنّ النّاقد القديم يتصوّره ذلك لطبيعة التّخييل على أنّه قياس خادع قد أهمل في دراسته للعمل الشّعري جماليات تصوّره وتفاعل الدّلالات وفاعليّة

1- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص296.

2- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص209.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص210.

4- المرجع نفسه، ص211.

السّياق، فهو اعتمد في ذلك على فكرة "صدق المعاني العقليّة والغلوّ فيها، والنّظر إلى النّشاط على أنّه قرين المحاكاة ومرادف لها"[1]؛وكأنّه احتيال على خداع المعنى وهمه التّأثير في المتلقّي.

9/ فكرة ربط التّشبيه والاستعارة والمجاز بالتّخييل الشّعري:

1/ يرى الناقد"سلوم"أنّه كان في الموروث النّقدي إشارة لفكرة ربط التّشبيه والاستعارة بالتّخييل الشّعري، إلّا أنّه لم يتمّ تقصّي مظاهرها والكشف عن عناصرها، وذلك راجع حسب رأيه إلى جهل النّاقد القديم لفاعليّة التّخييل الشّعري، وتسليمه بأنّ صوره ليست سوى أدوات تصويريّة لا تخلق المعنى، فيقول: «لم يستطع أن يدرك فاعلية التّخييل الشّعري أو يلتمس قدرة صوره على خلق المعنى أو إضافة عناصر جديدة، ولا أن يُقيم العلاقة بينه وبين الصّور البلاغيّة على أساس نظريّ واحد يرتبط بجوهر السّعر وذاتيته»[2].

2/ كما يرى أنّ الشّاعر دومًا يتحدّث عن موقف جزئيّ أو معنى حقيقيّ وكأنّه مهما ارتبط هذا التّخييل بموقف جزئيّ فإنّ الإبداع الحقيقيّ هو إلغاء هذا الموقف[3].

3/ لطالما اعتقد النّقاد أنّ نشاط تلك الأنواع البلاغيّة، هو زينة أو تلوين في ظل التّخييل ويمكن فصله عن جوهر الشّعر ونشاط الخيالي،ما أفضى لدى"الجرجاني وحازم"أن يُلحَّا على الارتباطات إلّا أنّها لم تكن لها علاقة واضحة بالمعنى الأدبيّ وفاعلية التّخييل الشّعري حسب رأي"تامر"[4].

كما يرى"تامر سلوم"أنّ النّشاط الخيالي ظلَّ بعيدا عن فكرة الخلق وحبيس النّظرة القديمة الّتي تعدّ الصّور البلاغيّة في هذا النّشاط من قبيل التّنميق والتّحسين، فحسب إشارات"ابن سينا"فعمليّة التّخييل عنده تعتمد على فاعلية الصّور وتحدّد فاعليته في تلك الدّلالة الاستعارية، ودائما على الانفعاليّة وإثارة نفس المتلقّي، فيقول: «والواقع أنّ اهتمام النّاقد القديم بعلاقة التّشبيه والاستعارة بعمليّة التّخييل الشّعري كشف العناية الفائقة بالعناصر الثّابتة أو المعاني الحقيقيّة في الشّعر، وخيِّل إليه أنّ المعاني الحقيقيّة تُنافس جوهر الشّعر ومعانيه من بعض الوجوه، فالمعاني الحقيقيَّة هي أصل المعنى والاستعارة والتّشبيه وغير ذلك من عناصر النّشاط التّصويري مهمًّا يقلُّ فيها، فإنَّها تردّنا إلى العناصر الثّابتة أو النّقل إلى أصل المعنى»[5].

وما أقامه أيضا على القدامى حين ربطوا تلك المعاني الحقيقيّة بمفهوم الطّبع والفطرة، ويذهب إلى أنّ المبالغة والإغراق والصّنعة هي براعة التّخييل والتّصوير، فيقول: «وكأنّ كل إبداع شعرِيٍّ أو نشاط خياليٍّ ينبغي أن يُنظر إليه من وجهه المعتاد أو المألوف أو أصل المعنى، ومن ثمّ ليستحيل التّخييل الشّعري إلى نوع

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص212.

2- المرجع نفسه ، ص ن.

3- المرجع نفسه، ص ن.

4- المرجع نفسه، ص213.

5- المرجع نفسه ، ص214.

من التّنميق وتستحيل فاعلية التّركيب والسّياق إلى نوع من لفت الانتباه من الغرابة أو البعد»[1]، بمعنى أنّ النّاقد هنا لا يبحث عن فاعليّة الشّعر ولا فاعليّة التّركيب ولا حتّى فاعليّة السّياق، وإنّما همُّه البحث عن غرابة المعنى إذا كان مألوفا أو بعيدا عنه.

* * * * * *

فذهاب النّاقد القديم إلى أنّ فاعليّة التّخييل مبنيّة على المبالغة والإغراق والمغالطة قد جعلها في هذا النّشاط تُمثِّل بنية اللُّغة والنّحو وبنية الشّعر أي كون المعنى وتعقيداته والتّركيب وسياقه في خدمتها، لذا يرى في قول المتنبّي:

لَم تَحكِ نائِلَكَ السَحابُ وَإِنَّما حُمَّت بِهِ فَصَبيبُها الرُحَاءُ

فـ"الجرجاني"يرى بأنّ المعنى هو أصل التّخييل التّشبيه (الجواد/ الغيث)، وأنّه ليس إلّا للتّناهي في المبالغة والإغراق، وهذا مخالف لنظرته، بحيث يرى أنّ المعنى في الشّعر معقّد وأنّه يخضع باستمرار لتقاطعات مستمرة وإعادة تنظيم وتركيب جديدة، فيقول: «نحن الآن أميل إلى أن نُلاحظ ما في النّشاط الشّعري من مواقف متفاعلة ودلالات تسرّب بعضها في بعض، وأقرب إلى القول بأنّ النّشاط الاستعاري يخلق نظاما من الدّلالات الّتي توجه تصوّرنا للممدوح أو يُعيد تشكيل المعنى من جديد»[2].

10/ التّخييل ومشكلة المعنى:

إنّ سيطرة الطّابع العقليّ في دراسة مشكلة المعنى أفضى إلى عدم قدرة التّخييل على خلق المعنى واقتصاره على التّلوين والإثارة، إلّا أنّه قد يحمل الشّعر معاني حسّية يقدمها الشّاعر دون اللّجوء للصّورة التّصويرية، باستعمال الألفاظ التّي تخلق بنية حيّة، وانسجاما فريدا من نوعه يُحقِّق الاستجابة عند مُتلقِّيه من خلال الألفاظ أو اللّغة الشّعرية الّتي تعكس شخصية الشّاعر الثّقافيّة بكلّ ما تحمله من وعي وإدراك واستيعاب، وإحساس بثقافة عصره، حيث ستؤول القصيدة في ضوء هذا التّصور إلى كون أو عالم مخلوق من كلّ هذه الأشياء التّي عرفها، وشعر بها... فالشّعر هو الشّكل الرّاقي والنّاضج للّغة الانفعالية[3].لذا يقول "تامر": «ولكن النّاقد القديم لم يصعد الحسّي، وأن يدرك موقعه من على الوجدان، وجل النّشاط الأدبيّ في تصوير المعنى أو تقديمه بطريقة حسّية يقوم على إدراك طبائع الأشياء في ذاتها، وكأنّنا لا ينبغي من وراء التّخييل شيئا أبعد من الصّفات الموضوعيّة الّتي يقرّها العقل، وكأنّ المعنى الوجداني أو الموقع لم يتميّز من الشّيء المحسوس في ذاته»[4].

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص215.

2- المرجع نفسه، ص215.

3- حسين لفته حافظ،المعنى في النقد العربي القديم، ص276.

4- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص216.

كما تحّدث النّاقد القديم عن تقديم المعنى، فيرى أنّ تقديم المتلقّي للمعنى في صورة حسّية أو نقله نقلا على تناسب التّشبيه والمجاز من حركة الشّعر الّتي هي كالهمس[1]، كما في قول الشّاعر:

لا تَعجَبا مِن بَلى غِلالته قَد رزّ أَزْرَارَه عَلى القَمر

فكون النّاقد يرى الدّلالة الأدبيّة متحقّقة في الأشياء، أخفى التّشبيه فيقول: «فإذا صحّ أنّ ناقدنا القديم رأى تقديم المعنى بطريقة تناسي التّشبيه والمجاز من حركة الشّعر فليس معنى ذلك أنّ حسن البدر جزء من فاعليته الأدبيّة، فاعلية البدر أو دلالته الجماليّة مستقلة عن الحسن الّذي يُلحُّ عليه الشّعراء... لكن التّخييل يتّجه إلى فاعلية الحُسن أو دلالتها المشتركة، فجمال البدر مثلا يُثير في نفس المتلقّي الإحساس العميق بالمطامح البعيدة أو العزيزة الّتي يكاد الشّاعر يحقّقها... الطموح ليس صفة موضوعيّة تُحقّق الحسن المرتبط بالاستدارة والاستنارة... وتلك صفة لا تُدرك إلّا عن طريق التّخييل أو ما نُسمّيه الإحساس الجمالي»[2].

كذلك ما آخذ به النّاقد"سلوم"النّاقد القديم هو شرحه للعلاقة القائمة بين التّخييل والتّقديم الحسّي، فهو يرى أنّه قد اعتمد على فكرة المحاكاة الّتي في الغالب ما تُهمل نشاط المعنى، فالمحاكاة غايتها تقديم الواقع والمشاعر الوجدانية في صورة شكل أو هيئة حسّية قوامها التّأثير عند مخاطبة (المخيّلة) والإحساسات الأخرى (المتلقّي)، وهذا ما تحدّث عنه "هيوم" حين قال: «أنّ الشّعر ليس لغة تجريد، فهي تجسّد المعاني فيزيقيا وذلك عن طريق الصّور البلاغية، بمعنى أنّ المعاني الّتي تتعلّق بإدراك الحسّ هي الّتي تدور عليها مقاصد الشّعر، وتكون مذكورة فيه لأنفسها، والمعاني المتعلّقة بإدراك الذّهن ليس لمقاصد الشّعر حولها مدار»[3]، وهذا ما رمى إليه"حازم"في كتابه"منهاج البلغاء"، فربط عمليّة التّشكيل الفنّي والشّعوري بالقضايا الواقعة في الوجود، والخاضعة لقوانين العقل والمنطق، وهذا ما ضيّق أفق المخيّلة الشّعرية وحرمها من الانطلاق نحو آفاق الكشف الشّعري، فالشاعر حين يقوم بتحقيق التّناسب والتّوازن بين المعطيات المتناقضة إنّما يخلق عالما يتألّف من انسجام الوحدة والتّنوع، كما يرى "كولوردج"، أنّه يقدّم إطارا من النّظام العقليّ المتناسق والواضح لحالات عاطفية، فإنّه لا يُضحي بالشّعور العميق الحادّ، ولا يضحّي بالحكم الذّهني اليقظ، بل يعرف كيف يوفق ويلائم بينهما[4]، هذا ما أشارت إليه النّاقدة"ابتسام أحمد حمدان"في هذه المسألة.

فالخيال وظيفة من وظائف العمل الّتي تعمل في عالم الأشياء بواسطة الإدراك الّذي ينحو نحو إعادة خلق العالم انطلاقا من بناء تصوراته الأوّلية عنه والمستمدة من مادة الإحساس[5]،لذا يُعد فكرة الفيزيقية

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص217.

2- المرجع نفسه، ص218.

3- المرجع نفسه، ص218.

4- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص237.

5- مسلم حسن حسين، جماليات النص الأدبي، ص34.

للأشياء واعتماد البصرية يحول بالشّعر لا محالة إلى كيفية واحدة ويجعله مُجرَّد محاكاة سلبيّة ذات طراز رديء، لذا يرى في إشارة"داوين"روحا جديدة لإعادة فهم الصّورة بعيدا عن إخضاعها للنّسخ المادّية أو الانعكاس الحرفيّ[1].

إنّ المحاكاة في نظر"تامر"وفيرة الدّلالة، إلّا أنّ النّاقد القديم لم ينتبه لهاته الوفرة، وانتهى إلى الاعتراف بالتّقديم الحسّي كنشاط وحيد الّذي يؤلّف كثيرا من نظرية المعنى، لأنّه يكشف العلاقة بين الشّعر والرّسم، فرغم اختلاف مادّة المبدعين (الشّاعر والرّسام) إلّا أنّ غايتهما واحدة، وهي تقديم المعنى بصورة حسّية وشعارهما واحد هو أنّ لكلّ معنوي أو وجداني مدرك حسّي[2]، أي أنّ المحسوس هو أساس العمليّة التّصويريّة لدى كل من الرّسام والشّاعر، فالصُّورة الحسّية عند النّاقد القديم ظلّت متميّزة عن المعاني العقليّة، فيقول: «والشّاعر لا يستطيع أن يعدل من الصُّور الحسّيّة أو المعاني العقليّة الّتي يستخدمها، ولا أن يحوّل إحداهما إلى أخرى، بل تظل الصُّور الحسّية متميّزة من المعاني العقليّة، وإن كانت تدل عليها، وكأنّ الشّاعر والرّسام يطمحان دائما إلى إقامة نظام معيّن لا يصحُّ أن يتخطاه أحد، وكأنّنا إذا تصّورنا تداخلا أو نقلا بين عالم المحسوس والمعقول، فإنّ ذلك يعني أنّ هناك عبثًا في نظام الأشياء وتغييرا مستمرا في مهايا الكائنات، وهذا غير صحيح»[3].

إذن فالنّاقد يوافق النّقاد الفلاسفة العرب في فكرة أنّ المحاكاة جوهر أصيل في الشّعر والرّسم معا، وحامله للمعاني العقليّة والمحسوسة أيضا، كما جاء في قول"الفرابي": «إنّ المحاكاة الشّعرية طريقة خاصّة في مخاطبة المخيّلة لا يصنع المادّي أو المحسوس فقط، وإنّما تصنع من المواقف الوجدانية والمشاعر والانفعالات... ذات مدرك حسّي»[4]، فالرّسم والشّعر كلاهما ينقلان العالم ويقدّمانه للمتلقّي بطريقة حسّية، وأنّهما ضرب من المحاكاة كما قال شراح"أرسطو"، لذا يرى النّاقد"سلوم": «المحاكاة مفهوم يحقّق وحدة الشّعر والرّسام تحقيقا بارعا ولا نستطيع أن نُدافع عن هذه الوحدة دون أن نتعمَّق مفهوم المحاكاة»[5]، ففي نظره كلاهما يحاكي الانفعالي والمحسوس والوجداني والوهمي وهي نوع من التَّأليف بين العناصر الحسِّيَّة المعلومة، فيقول: «وهكذا نجد أنّ المحاكاة في خدمة موقف واحد، المحاكاة من حيث هي فكرة خاضعة للمحسوس، وإن كانت تتناول المادّي والوهمي، فالخيال في الشّعر خاصّة والفن عامّة ليس عمليّة طائشة، فهو لا يَهيم دون

1- ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص218.
2- المرجع نفسه ، ص219.
3- المرجع نفسه، ص ن.
4- المرجع نفسه، ص 220.
5- المرجع نفسه، ص ن.

غرض بل هو عملية دائمة تهدف إلى تجسيد الحقيقة الّتي لا يمكن إدراكها بالحواس»[1]، وهذا يُدرَك طبعا بالمحاكاة الجيدة وقدرة الفنان على صُنعها.

11/ تنظيم الكلمات وطريقة تأليفها (جماليات التّخييل الشّعري):

كما عالج عنصرا هاما من عناصر جماليّات التّخييل الشّعري، وهو تنظيم الكلمات وطريقة تأليفها وربطها، فيرى أنّ"عبد القاهر الجرجاني"، لم يهدم فكرة ارتباط التّخييل الشّعري بالغلوّ والإغراق والمبالغة، إلّا أنّه أعاد النّظر إلى ذلك المحتوى والتّمحيص فيه طبيعة التّخييل ونشاطه الأدبيّ[2]، مُلغيًّا نشاط الوزن مثل قول أبي تمام:

ما بُعدَ غايَةِ دَمعِ العَينِ إن بَعُدوا هِيَ الصَبابَةُ طولَ الدَّهرِ وَالسُهُدُ

فهنا دلالة على حسن التّأليف والنّظم ولو أُخلَّ فيه النِّظام لترتيب الكلمات لما وقع فيه الحسن، كما يشير"أحمد مطلوب"، فيرى النّاقد أنّ اهتمام النّقاد بالنّشاط الخيالي كان جليّا في أشكال مختلفة كأنّ يُبنى على التّبيين علاقاته بمخاطبة المخيِّلة أو مشكلة التّركيب النّحوي، إلّا أنّه يرى نوعا مهملا وهو "اهتمام القارئ" الّذي لا يبعث في القياس الخادع لهذا النّشاط الخيالي، ولا يحُقّق دلالته على الرّسم والنّحت والتّصوير، ولا يعتمد منه.

12/ علاقة الشّعر بالرّسم: (الصّياغة والتّركيب):

هناك إشارات متفاوتة حول قضيّة علاقة الشّعر بالرّسم من قبل النّقاد والبلاغيين، فـ"الجاحظ" يختصر موقفه من نشاط الشّعر على أنّه «صناعة وضرب من النّسيج وجنس من التّصوير»[3]، وكأنّه يعني أنّ الشّاعر كالرّسام كما يقول النّاقد"سلوم"،كما يرى أنّ فاعلية التّصوير تقوم عنده على فكرة الصّياغة والتّركيب، وهذا الموقف يختصر فهم النّقد العربي لفاعلية الصّورة ونشاطها، وهذا ظاهر عند"عبد القاهر"منما عدّ "الصّورة" تمثيلا وقياسا للمألوف والمعتاد، أمّا"البقلاني"في دلائل الإعجاز فاكتفى بالإشارة إلى التّقديم الحسّي للمعنى وربط الشّعر بالكلام البليغ[4]،و"الكلام البليغ –بهذا الفهم– هو الأداة الّتي تستقلّ بها المعاني من مكامنها المستورة في الذّهن، إلى الواقع المادّي الملموس، فيدركها المتلقّي ويتعرّف عليها، بعد أن كانت محجوبة في ذهن صاحبها، وموجودة في حكم المعدومة، ولكن هذه المعاني –وإن كانت كامنة في الأذهان– لها استقلالها الذّاتي عن الكلمات المعبرة عنها، إنّ هذه المعاني، وإن كانت كامنة في الصّدور، فإنّها مصوّرة فيها، ومفصّلة بها"[5].

1- مسلم حسن حسين، جماليات النص، ص33.

2- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص221.

3- الجاحظ، الحيوان3، ، تح: عبد السلام هارون، البابلي الحلبي، القاهرة، مصر،(د.ط) 1948م، ص132/131.

4- ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص223.

5- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص319.

ويُشير إلى هذه العلاقة أيضا"جابر عصفور"في كتابه الصّورة الفنّية قائلا: «إنّ ربط الشّعر بالرّسم كان يؤدّي إلى افتراضٍ مؤدّاه أنّ الشّاعر مثل الرّسام يُقدّم المعنى بطريقة حسّية، هذا عن طريق المشاهد الّتي يرسُمُها على اللّوحة، ليتلقاها المشاهد تلقيًا بصريا مباشرا، وذاك عن طريق لغته الّتي تثير في ذهن المتّلقي صورا يراها بعين العقل، وهو فَهم يمكن أن يجعل النّاقد يُفتِّش عن الصُّور البصريّة الواضحة في الشّعر، أو يتأمّل الإحساسات البصريّة الّتي يمكن أن تثيرها الصّورة في ذهن المتلقي، ناهيك عن أنّه يمكن أن يؤدي إلى فهم الصُّور على أنَّها محاكاة –من نوع ما– لمدركات حسّية سابقة، ومن ثمّ يتركّز التّحليل على العلاقة بين صور الشّعر والمدركات الحسيّة الّتي يفترض أنّها أصل الصّور»[1].

ولا شكّ أنّ مثل هذه النّظرة إلى الخيال تدعم المفهوم السّائد عن الجوانب الحسّية للتّصوير الشّعري، ممّا أدّى في نهاية الأمر إلى النّظر إلى عملية التّخييل الشّعري نفسها على أنّها عمليّة تقديم صور بصريّة أساسا، وما يترتّب على ذلك من خلط بين الصّورة (Image) واللوحة (Picture)ومن ثمّ تأسّست المقارنة بين الشّعر والرّسم على أساس سيكولوجي واضح، يدعم المفهوم الأساسيّ للمحاكاة[2]، ففي تقدير "ابن رشد"«أنّ من الفلاسفة في هذا المجال كانوا مُنظِّرين يُحاولون البحث عن العلل والأسباب، ويَردّون الظّواهر العمليّة إلى جذورها الّتي نبعت منها، أمّا البلاغيون والنّقاد، فقد ظل الأمر عندهم محصورا في حدود الملاحظات العمليّة الضّيّقة، الّتي تكتفي بالرّصد والتّسجيل الانطباعي دون أن تحاول البحث عن علل أساسية ترتدّ إليها كل الظّواهر الفنّية»[3].

13/ اقتران الشّعر بالرّسم:

إنّ الشّعر عند العرب صناعة، ولهذه الصّناعة قوانين تتحكم في الشّكل، فتجعله جميلا أو قبيحا، والجمال عند العرب يرجع إلى الشّكل أكثر ممّا يرجع إلى المحتوى، وهو في الفن أكمل منه في الطبيعة، وإن كانت هذه القوانين في ذاتها قوانين طبيعيّة[4]، لذا مفهوم الصّناعة كان ولا يزال في نظر النّاقد"سلوم"ملازما لفهم الشّعر، حتّى كان "عبد القاهر الجرجاني"يقيس اللّفظ أو الصّورة على صناعة الخاتم أو شكله[5] لفهم الشّعر ولغته، وكذا"ابن طباطبا"حين قال: «إنّ الشّاعر الحاذق كالنّقاش الرقيق الّذي يصنع الأصباغ في أحسن تقاسيم نفسه، ويشيع كلّ صبغ منها حتّى يتضاعف حسنه في العيون»[6]، و"ابن سنان"حين شبّه

1- جابر عصفور، الصورة الفنية، ص284.

2- فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، رسالة دكتوراه، ، جامعة أم القرى، كلية المملكة العربية السعودية، 1989م، ص73.

3- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص294.

4- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص210.

5- ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص224.

6- ابن طباطبا، عيار الشعر ، تح: عبد العزيز ناصر المانع العلوي، دار العلوم، الرياض، السعودية، (د.ط)، 1405هـ/1958، ص6/5.

مجرى حروف الكلمة في السّمع بمجرى الألوان في البصر، لذا يقول"تامر": «ويتّضح عن أيّة حال أنّ مبدأ الصّياغة والتّشكيل جزء أساسيّ من فاعلية الشّعر والرّسم، وهذه الملاحظة قديمة ترجع إلى شراح أرسطو الّذين ألحُّوا على حيوية العلاقة بين المادّة والصُّورة»[1].

يرى "تامر سلوم"أنّ فاعلية الشّعر والرّسم والموسيقى ترتبط بجمالية الصّورة ضمن نطاق تأليف مخصوص، بحيث هي قوام الإبداع الفنيّ ونشاطه، لأنّها تمُثل جوهره[2]، وهذا جليّ عند"قدامة"حين قال: «معاني الشعر بمنزلة المادّة الموضوعة، والشّعر فيها كالصّورة، كما يوجد في كل صناعة»[3]، وذهب لهذا أيضا"الآمدي"حين قال: «فكلّ من كان أصحّ تأليفا كان أقوى بتلك الصِّناعة ممّن اضطرب تأليفه»[4]، أمّا عند الجرجاني، فذاك ظاهر في نظرية النّظم، فجوهر الفن الّذي يقوم على تقديم الصّورة يتّحدد من هذا الموقف، وعلى ضوئه فهِم "تامر" إلحاح"حازم" على فكرة الوحدة والعلاقات داخل العمل الفنّي، وكيف نظر إلى السّياق على أنّه حركة على مستوى المعنى والمبنى، وفهم النّظم على أنّه صورة لهذه الحركة[5]، وهذا ما أشار إليه الدكتور "جابر عصفور "أيضا.

* * * * * *

يرى "تامر"أنّ"الجرجاني"يعتقد أنّ هناك قوّة ذائبة تُحدِث في نفس المتلقّي تأثيرا خاصًّا من الرّسم وكون رؤيته كان يرى أنّ الشّعر والرّسم واحد، ما أفضى له الاستفادة منها في تصوّر فاعلية الشّعر، بمعنى أنّ النّاقد القديم كان يرتكز على التّأثير لفهم فاعلية الرّسم والشّعر، فيقول: «هي أنّه يجعلنا ننفعل بالأشياء أو يجعل تأثيرنا بها أقوى، وكل أولئك ارتباطات لا علاقة لها واضحة بجوهر الفن، بل إن عزل القصيدة أو اللّوحة عن هذه التّأثيرات ربما كان أجدى على تناولها أو قراءة كثير من صيغها وتشكيلها قراءة تفيد في توضيح جماليات جمالياتها كشعر»[6]، لذا نظر إليه أنّه من قبيل التّحسين والزّينة.

ثمّ يملي ذلك القصور في فهم جماليات الشّعر، فيرى أنّ النّاقد القديم قد اختصرها في هذا التّحسين أو الزّينة بإعادة صياغة معنى سابق مقرّر أو تلونه لشيء سابق أيضا، وحصر اهتمام الشّاعر ملاحظة "التّأثير" في المتلقّي، فيقول: «وكأنّ فكرة التّحسين وفكرة النّشاط الخياليّ شيء واحد، وكأنّ الفن، ومنه الشّعر ينمو وقت المنطق خارج عن طبيعته وروحه العامّة، وأنّ خصائصه تشقّ على الدّوام من مجال آخر مميّزا لا علاقة له

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص224.

2- المرجع نفسه ، ص225.

3- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص53.

4-الآمدي، الموازنة بين الطائيين أبي تمام والبحتري، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار المسيرة، بيروت لبنان، ط5، 1987م، ص383.

5- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص226.

6- المرجع نفسه، ص227/226.

ببنائه الدّاخلي أو حركة الذّاتيّة»[1]، بمعنى أنّ النّاقد "تامر"يرى أنّ النّاقد القديم كان بعيدا عن رؤيته لفاعلية الشّعر خارج منظور "التأثير" بالتّحسين والزّينة، وكأنّ الخيال عنده لا يقوم إلّا على الإيهام والمغالطة والمبالغة لا علاقة لتفاعل الدّلالات ونشاط المعاني شيء في ذلك، لذا وجّه نقده لهاته الفكرة على أساس قائم على الاحتفال بالتّركيب والسّياق وتفاعل الدلالات.

إنّ عناية الأوائل بفكرة التّحسين والتّقبيح كانت ظاهرة في نقدنا القديم وبدرجات متفاوتة بدت في إشارات "الجاحظ" و"ابن المعتز"و"المبرد"، عن أهمية الكناية والتّعريض والتّلميح وفي الإرداف عند"قدامة و"الآمدي"و"الرّماني"و"ابن جنّي"و"الحاتميّ"و"العسكري"و"ابن فارس"في المجاز و"الجرجاني"عند الاستعارة، وكذا "الشّريفان"عن الرّونق و"ابن رشيق"إلى الاستعارة، وكلّها ترتدُّ إلى التّأثير في المتلقّي، ومن قبيل الزّينة والإقناع، لذا يرى الناقد تصوّرهم يطابق تصوّر المناطقة الّذين يقرّبون بين مفهوم الشّعر والخطابة، فيقول: «لقد أكّد النّقد العربي القديم أنّ النّشاط التّخييلي الشّعري ليس خلقا حقيقيّا، وإنّما هو تحسين وتقبيح، وعلى هذا النّحو عزل مفهوم التّخييل عن مفهوم الخلق، فتصوّر هؤلاء النّقاد من الممكن أن يكون النّشاط الخيالي في الشّعر ذا أصالة في إقناع المتلقّي والتّأثير فيه بطريقة خاصّة، وتصوّروا كذلك أنّ مفهوم الشّعر والخطابة لا ينفصلان وأنّه من خلال الخبرة بجماليّات الخطابة يجب أن نفهم ما يحتويه الشّعر، وبديهي أنّ هذا المنحى من الفهم يجعلنا نهُمل الدّلالات الكامنة في كثافة النّشاط التّخييلي»[2].

فجماليّات النّقد في القديم كانت ماثلة أمام التّحسين والزّينة وأنّ فاعلية الشّعر والرّسم واحدة عند كلا الطرفين من الفلاسفة، والنُّقاد، بمعنى أنّ فلسفة الشّعر تلتقي مع الرّسم في كثير ما نسمّيه أصباغا وألوانا، وإنّما لا يتميّز أحيانا تمييزا جوهريّا من النّشاط الخياليّ الكامن في الشِّعر، لذا يرى أنّه لا يجب أن نردّ كلّ تحليل إلى "التّأثير" والظّن أنّه تصوير لمعنى سابق، من حيث تحسينه أو تقبيحه، بل يجب وضع منهج يستدل به للتّأكيد على أهميّة المعنى المتعدّد في خلق المعنى ويذهب نحو دراسة ذلك التّوتر وفاعلية التّركيب والسّياق وتفاعل الدّلالات للكشف عن الجوهر الحقيقيّ للشّعر[3].

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص227.

2- المرجع نفسه، ص230.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص231.

الفصل الخامس:

البحث في رموز التّشبيه

لقد لاقى مُصطَلح التَّشبيه كغيره من المصطلحات النَّقدية حُظوظا في الدّراسة والاهتمام من قبل طائفة من النُّقاد والبلاغيّين، وذلك لمعرفة ما مدى فاعليته ومدلوله الرَّمزي ونشاطه الأدبيّ، فهو يقوم على أكثر من مستوى تعبيري واحد، ما أفضى لدى هؤلاء التّفصيل فيه من مدار الفرق بين الصِّفة ومُقتضاها، لأنَّه لا نكادُ نجد له دلالةً ونشاطًا لمعنى فيه، لذا رأى"عبد القاهر الجرجاني"أنَّ الدّراسات الّتي سبقته ليست إلَّا تنظيرات غير معلَّلة لم تُعنَ بمدلول التَّشبيه تلك العناية الفائقة، بل اقتصرت على المقارنة الَّتي يطَّلع عليها التَّشبيه المستمِر إلى التَّوضيح، ما جَعله يُولي اهتمامه بنشاط التَّشبيه الجمالي وتِبيان فاعليَّته وتذوُّق مدلوله، وكشف تأثيره، فذهب يحفَل بالفرق بين التَّشبيه المركَّب والمفرَق والتَّمييز بين التَّشبيه والتَّمثيل، وكذا الفرق بين التَّشبيه المركَّب ، وكذا الفرق بين الاشتراك في الصّفة، وحكم المقتضى لها، والنَّظر في الفارق بين أدوات التَّشبيه، كما ألحَّ على التَّفصيل في الصّفات، والعلاقة بين الأجزاء، والوَضع الَّذي تتلاقى فيه العناصر، بل عمِل على تَقديم شرحٍ للعلاقة القائمَة بين التَّركيب النَّحوي وجماليَّات التَّشبيه من جديد، وحِرصُه هذا في نظر النَّاقد"تامر سلّوم"يعود إلى عِلمِه الواسع بما تحمله لغة الشِّعر والأدب من غُموضٍ وتَعقيدٍ[1]، لذا أسرف في التَّفصيل كما يقول"شوقي ضيف": «فعبد القاهر الجرجاني أحسَّ في وضوح فكرة العلاقات الَّتي يقول بها بعض أصحاب الفلسفة الجماليَّة وأنَّها مدارُ الجمال في النَّموذج الأدبيّ، إلَّا أنَّه عاد ففسَّرها بعلم النَّحو، وكأنَّه رأى أنَّ التَّركيب النَّحوي للعبارة يشرح تلك العلاقات، وظلَّ يحاول إثبات ذلك في كتابه ويقصِد دلائل الإعجاز»[2]، إلَّا أنَّ كلّ هذه التَّنظيرات والتَّفسيرات فإنَّه لم يُشِد ببلاغة التَّشبيه ولم يَتذوَّق مدلوله الرَّمزي وجدانيًّا كان ذلك أم فكريًّا.

فالتَّشبيه عنده هو علاقة مقارنة تجمع بين طرفين متمايزين لاشتراكٍ بينهما في الصِّفة نفسها، حين قال:اعلم أنَّ الَّذي أوجب أن يكون في التَّشبيه هذا الانقسام،أنَّ الاشتراك في الصِّفة يقعُ مرَّة في نفسِها وحقيقة حينها ، ومرَّة في حكمٍ لها ومقتضى[3]، فهو لا يكاد يعدل عن الأوائل في رؤيتهم للتَّشبيه في كونه علاقة تجمع بين طرفين لاتحادهما واشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصِّفات والأحوال[4]، فالشَّائع في تعريفاته أنَّه صفةٌ لشيءٍ بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لأنَّه لو ناسبه مناسبة كُلِّية لكان إيَّاه[5]، كقوله تعالى: ﴿**مَثَلُ مَا يُنْفِقُونَ فِي هَذِهِ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَثَلِ رِيحٍ فِيهَا صِرٌّ أَصَابَتْ حَرْثَ**

1- ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص234.

2- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط9،ص162.

3- الجرجاني، أسرار البلاغة، ص88.

4- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص172.

5- فريحة محمد جوهر فليمان، المجاز اللغوي وأثره في إثراء اللغة العربية، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، جامعة الملك عبد العزيز، مكة المكرمة، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، 1981/1980م، ص92.

قَوْمٍ ظَلَمُوا أَنْفُسَهُمْ فَأَهْلَكَتْهُ وَمَا ظَلَمَهُمُ اللَّهُ وَلَكِنْ أَنْفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ﴾[1]، وقد اختلف البلاغيّون في حقيقة التَّشبيه ومجاريه، فقد ذهب بعضهم إلى أنَّه ليس من المجاز، كما يرى"عبد القاهر الجرجاني"القائل: «كل متماط لتشبيه صريح لا يكون نقل اللّفظ من شأنه ولا من مُقتضى غرضه فإذا قلت:زيدٌ أسدٌ، وهذا الخبر كالشَّمس في الشُّهرة، وله رأيٌ كالسَّيف في المُضاء، لم يَكن كذلك نقلُ اللَّفظ من موضعه، ولو كان الأمر على خِلاف ذلك لوجب ألَّا يَكون في الدُّنيا تشبيه إلَّا ومجاز، وهذا مُحال لأنَّ التَّشبيه معنى من المعاني وله حُروف وأسماء تدُلُّ عليه، فإذا صرَّح بذِكر ما هو موضوع للدَّلالة عليه كان الكلام حقيقة كالحُكم في سائر المعاني»[2]

ولعلّ القول بأنّ التَّشبيه في رأي الكاتبة"فريحة محمد جوهر فلميان"هو من المجاز كان "الأقرب إلى نَفسها، وذلك لِدُخول التَّأويل في مَفهومه، ولأنَّ دلالته تضمينيَّة وهي دلالة عقليَّة، كما أنَّ التَّشبيه عِندها يَعتمد على الصِّلة بين الشَّيئين أو أشياء لا يُمكِن تفسيرها على الحقيقة، ولو فُسِّرت بذلك أصبح كذبا"[3].

فخُلاصة القول أنَّ هذا التَّباين بين البلاغيّين في آرائهم والاضطراب في تحديد مدلول التّشبيه، آل بهم إلى الانقسام لفِئتين: فهناك من ردَّه إلى الحقيقة، وهناك من جعلَه من المجاز، فهذا التَّضارب لدى البلاغيّين القُدامى يُملِي علينا العودة إلى دِراسة وجه التَّشبيه والتَّمعُّن فيه للفصل في هاته النَّظرة المتشعِّبة والخَلاص به لكيانٍ جديدٍ يحتويه، لذا كان"سلّوم"قد استنبط فاعليَّة هذا النَّشاط الّذي لطالما أُهمِل سابقا، مُدرِكا ذلك بالاعتماد على جُهود"الجرجاني".

1- الفرق بين التَّشبيه المُركَّب والتَّشبيه المُفرق:

يرى"عبد القاهر الجرجاني"أنَّ التَّشبيه المُفرق هو ما لا يقوم الوجه فيه على صورة مُركَّبة ولا يحتاج فيه مراعاة أكثر من وصفٍ واحد أو جهة واحدة بينما المُركَّب: فالوجه فيه وحدة تَرتبط بين أجزاء النَّظم دائمة أكثر من جهة، فالتَّشبيه إذا فرَقته وأزلت عنه الجمع والتَّركيب تَفرّق منه الحُسن وذهب البيان[4].

ثمَّ يَفصِل لنا بين التَّشبيه والتَّمثيل باعتبار الأوَّل لا يَحتاج إلى تأوُّل والحُكم فيه للعُرف والحِسِّ والمُشاهدة، لأنَّ مرئيات الأشياء لا تدخل الذِّهن كذبذبات كما صدرت عن أشيائها، وإنَّما تدخل الذِّهن كمعاني إدراكيَّة مُجرَّدة، فتحول إلى إدراك حسِّي، فتتحوَّل صورته المُحسَّة إلى إدراك ذهنيٍّ، فيُدركُه العقل، ويُحوِّله إلى معان وصورٍ إدراكيَّة[5].

1- سورة آل عمران، الآية117.

2- فريحة محمد جوهر فليمان، المجاز اللغوي وأثره في إثراء اللغة العربية، ص93.

3- المرجع نفسه، ص94.

4- ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص236/235.

5- مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999م، ص84.

كما يرى أنَّه يُمكِن أن نرى في التَّشبيه فيه صُورتَين في الحقيقة على خِلاف الثَّاني، الَّذي يُمكننا رُؤية صورة واحدة، فالأوَّل يَكثُر فيه جعلُ الفَرع أصلا، أو الجمع بينهما والعين تُؤدِّي ذلك، من حيث معايير مُترابِطة بين الأصل والفرع للصُّورة على الحقيقة، حتَّى وإن كان ذلك مُبالغَة؛ لأنَّ التَّشبيه والمبالغَة يَقعان في النَّفس من حيث لا تَشعر بتَجسيد إحساسٍ ما في نفسه، وبما يَدور حوله إحساسًا عميقًا وخصيبًا، بخِلاف التَّمثيل الّذي كان فيه التَّشبيه مَبنيًّا على ضربٍ من التَّأويل والتَّخييل من طريق المقتضى[1]، ولعلَّ الَّذي دعاه إل هذا التَّقسيم كما يقول النَّاقد"أحمد مطلوب"، أنّه وجد بعض أنواع التّشبيه تمتاز بالدِّقة واللُّطف والحاجة إلى شيءٍ من التَّرفق حقيقيًّا أوعقليًّا غير حقيقي، والثَّاني ما كان فيه من وجهه حِسّيا أو عقليًّا حقيقيًّا، فأراد أن يُفرِّق بين الضَّربَين ليَخُصَّ هذا الضَّرب باسم التَّمثيل، وبيَّن ضُروبِه، ومزايَاه وخصائصه وأسباب امتيازه وتأثيره في النُّفوس[2].

إذن قد يكون التّشبيه أحيانا عقليًّا حقيقيًّا وأحيانا حِسّيا غير حقيقي، وهذا يعود إلى موهبة الشَّاعر في تَجسيد تلك الصُّور، فالشَّاعر ليس إنسانا عاديًّا لأنَّ له قدرة إبداعيَّة «تُمكِّنه من الإبداع والإحساس بالجمال، وهذه القدرة الإبداعيَّة موجودة في الإنسان المبدع في داخله وفي أعماقه الشُّعورية واللاَّشعوريَّة... اختزنَها ممَّا اكتسبه من خِبرات جماليَّة وفيه تنظيم الصُّور والمعاني بشكلٍ دقيقٍ حين تتداعى عند استدعائها[3]

2/ أدوات التَّشبيه:

إنّ الأداة يَحسُن دخولها في موضع ذُكر فيه المشبَّه به بلفظ التَّعريف، ولكن لا يُجبَّذ دخول "كأنَّ" في موضع إذا ما كان المشَّبه به اسم نكرة، لما لها من دلالة عميقة، فالمهِمّ عند"الجرجاني"هو أنَّه كُلَّما قَوِيَت العلاقة بين طرفي التَّشبيه أو نُظِر إلى مفهوم المقارنَة في ضوء إدراكٍ استعاري أوسع، لم يَحسُن الإتيان بأداة التَّشبيه، وكُلَّما كان وجه التَّشبيه خَفيًّا غامِضًا كان الإتيان بأداة التَّشبيه أوفى وأغنى وأبين[4]، كقول المتنبِّي:

يُقعي جُلوسَ البَدَوِيِّ المُصطَلي بِأَربَعٍ مَجدولَةٍ لَم تُجدَلِ

فهُنا ترى النَّاقدة"ابتسام أحمد حمدان":« أنَّ في هذا السِّياق لا تبقى الأداة وسيلة للجمع أو التَّقريب الذِّهني بين هيئة الحركة والشَّكل، كما قال"الجرجاني"، لأنَّ تفاعل الدَّلالات الإيحائيَّة للطَّرفين من خلال السِّياق قد يُضفِي على المعنى تَعقيدا وتَشابُكا يحتاج إلى بعض التَّأني والتَّمهل في تأمُّل الإيحاءات واستكشاف غياهبها، فتُمثِّل الأداة بحسب نوعها تلك الحركة الذِّهنيَّة البطيئة الّتي تُهيِّئ لاستئناف الحركة النَّاجمة عن النَّسيج التَّالي للعلاقات الإيقاعيَّة»[5].

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص237.

2- أحمد مطلوب عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، ص133.

3- مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، ص89.

4- ينظر: نظرية اللغة والجمال، تامر سلوم، ص238.

5- المرجع نفسه، ص250/249.

3/ فاعليّة التّشبيه والتّمثيل:

إنَّ فاعليَّة التَّشبيه والتَّمثيل تَمخَّضت في التَّأثير والوُضوح، في كونه يُضاعِف قِوى النَّفس ويُوفِّر الأُنس بالمعنى ويَكسُوه أبهَّة، وإخراجه من خَفيٍّ إلى جليٍّ، وعلى أن يأتيها بصريحٍ بعد مكنيٍّ، فينقله ممَّا يَعلمُ بالفكر إلى ما يَعلمُ بالطَّبع، وكأنَّه مُرتبط بالمعنى، يقول"حسين لفته": «ومِن الجدير بالذِّكر أنَّ"عبد القاهر الجرجاني" أشار إلى مِعيار الوُضوح في التَّشبيه وأثره على الصُّورة الفنِّيَّة، ويأتي هذا الوُضوح للتَّشبيه عن طريق ثُبوت صورته في النَّفس، وأن يكثُر دَورانُها على العيون ويُدوَّن تَردُّده في مواقع الأبصار، وأنْ تُدرِكه الحواس في كلّ وقتٍ أو في أغلب الأوقات، أي أنَّ ثُبوت صورة الشَّيء يُعطِي وُضوحًا في المعنى، وممَّا يَدخل في باب الدّقة تحبيذهم استقصاء المعنى في التَّشبيه حتَّى يأتِي التَّشبيه شاملا لجوانب الصُّورة دون الاقتصار على وجهٍ من وجوهها»[1]، فالدَّلالة الحسِّيَّة ذات تأثير في نشاط التَّمثيل، لذا نسمع ببيان مقدار المعنى، لما لها من مآخذ، فهي تأخذ صورة بعيدة المرمَى لا تأخذها الدّلالة الحسّيّة، فُتؤثِّر في النَّفس وتزيدها أُنسا، وذلك عن طريق قوَّة وجودة الصَّنعة والحذق والنَّظر بلُطفٍ للّذي يستوجب جودة القريحة، كأن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في رقبة، وهنا تكمن فاعليَّة التَّمثيل ونشاطه الجمالي[2]، أمَّا بلاغة التَّمثيل فيرى النَّاقد"أحمد مطلوب"أنَّ "الجرجاني"«لطالما نَظر إلى بلاغة التَّمثيل من أنَّ المزية فيه أبدا تقع في طريق إثبات المعنى دون المعنى نفسه كما في قوله: "أراك تُقدِّم رِجلا وتُؤخِّر أخرى"، فهو أبلغ في إثبات لتَردّد له من أن قال: "أنت كمن يُقدِّم رجلا ويُؤخِّر أخرى"»[3]، وهنا نجد النَّاقد "سلُّوم"قد لخّص موقف"الجرجاني"في نشاط التَّشبيه في اتِّجاهين:

1- الاحتفال بالمحسوس. 2- العناية الكبرى بالإخفاء والأبعاد والغُموض[4].

فشغفُ"الجرجاني"بالمقارنة بين المحسوس والإخفاء جعله يُعنَى بالمحسوس عناية شديدة صارت محورًا أساسيًّا لفهم جماليَّات التَّشبيه، وكأنَّ به يَعنِي أنَّ الغُموض هو جزء مهمّ وهام في العمليّة التّصويرية، كما خَلُصَ إلى أنَّ التَّشبيهات الَّتي تُدرَك بالحواس والتَّشبيهات الخفيَّة بينهما فُروق، فحسب نظر النّاقد"سلّوم"الثَّانيَّة تُفهمُنا المعنى في أحسن صورة، لأنَّ الخفاء أو الإخفاء والغُموض والإبعاد لابُدَّ له من تأثير، والتَّشبيهات الَّتي تُدرَك بالحواس، فقد تقرب حتَّى لا يكون لها تأثير، فتَصير بمنزلة ما لم تقع، فما يَهمُّ "الجرجاني"ما يَمنَح المعنى قوَّة وخلابة، وهذا جليٌّ في التَّشبيهات الغامضة والبعيدة، بمعنى المعنى سابق على التَّشبيه، ومن ثمَّ تُبعَث فكرة ندرة الوُجود[5]، فبِالرَّغم من إدراك "الجرجاني"لِمَا في التَّشبيه من علاقة قويَّة تَقُوم على الموازنَة والتَّناظر بين الطَّرفين ولِمَا تَحمِله من علاقات إيقاعيَّة قائمة على الاقتران، إلّا أنّ تذوُّقه لجماليَّات

1- حسين لفته حافظ، المعنى في النقد العربي القديم، ص471.

2- ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص240/238.

3-أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، ص137.

4- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص241.

5- المرجع نفسه، ص242.

هذه الحركة كان قائما على المنطق والعقل[1]، فيرى أنَّ"تناوُل التَّشبيه وِفق علاقة محدودة هي علامة المقارنة قد ضيّق أفق الحركة الإيقاعيّة للمعنى، وجعلها حركة بدائيّة سطحيّة، وأهمل تلك الحركة الفنِّية النَّاجمة عن عمليَّة التَّداخل والتَّفاعل داخل السِّياق، ممَّا يُحرِمها بالتَّالي من الحُرِّية والنَّشاط والثَّراء الإيقاعيّ... فتَنحصِر فاعليته في أنَّه مُجرَّد زُخرُف وزينَة عقليَّة»[2].

4- التّشبيه عند المتقدّمين:

يرى"سلوم"أنّ التّشبيه عند القُدامى ليس ذلك التَّشبيه الّذي يخلِق المعنى، والّذي يُحدِث تغيُّرات في معاني الكلمات الّتي تنتمي إلى أسرته أو سياقه، وفاعليّته باستمرار، فهي تُمثِّل وُجودا مُنفصلا عن هذا السِّياق ومُتميِّزا عنه، إلى أن جاء"عبد القاهر الجرجاني" الّذي أضاف فقط ولم يُغيِّر، بل فصَّل فيه عن طريق المقارنة الَّتي تَختّصر موقفه من نشاط التَّشبيه وذلك من خلال توضِيح الفُروق بين الصِّفة نفسها أو في مُقتضَاها وحكم لها، لذا ربطه بالوُضوح، فكان بعيدا عن تذوّق مدلولِه الأدبيِّ وعن دراسته من خلال سياقه أو تركيبه، أي أنَّه لم يلتَفت إلى نشاط التَّركيب ولا السِّياق الّذي يُلحُّ النَّاقد"تامر سلوم"عليهما في دراسة نشاط التّشبيه بحيث يرى أنّه مهما ارتبط التَّشبيه بكيفيَّة معيَّنة أو صِفة مفردة أو مثلما كان ينظر إليه "ابتداءً من القرن الرَّابع قد يكون في الهيئة، وقد يكون في المعنى، أو أن يقع في الصُّورة والصِّفَة أو بالحال والطَّريقة"[3]، فإنَّ نشاطه الحقيقي هو إذابة تلك المواقف الجُزئية في إطار أوسع (التَّركيب) و(السَّياق)، وأن تلتفت إلى نشاط المعنى وتقاطعاته المستمرَّة وأن تعتبر لدلالة التَّشبيه الأدبيَّة أو الرَّمزية وأثره في خلق المعنى، إذن فالنَّقد العربي قبل"الجرجاني"قد حاول أن يجعل التَّشبيهات الحسِّية أو الدَّلالات المادِّية موضع إكبار، وأن ينظر إليها أنَّها قِمَّة النَّشاط التَّصويري[4].

5/- موقف"عبد القاهر الجرجاني".من التّمثيل:

من خلال هذه الجزئيّة يرى"سلوم"أنّ"الجرجاني"أراد من الإيضاح نظريّة لبيان مدى تأثير التّمثيل، فأدرَج دِراسَته لنشاط التّمثيل في مناطق كثيرة والّتي في كثيرها تستدعي الإيضاح-كما ذكر سابقا-في عنصر التّمثيل، إلَّا أنّ النأّقد"تامر سلوم"له نظرة مخالفة لذا استند إلى أقوال"الجرجاني"لينفيَ هذه النَّظرية ويعتبرها ليست الكُلّ المتكامِل الَّذي لا بُدَّ التَّعبير به من نشاط التَّمثيل، حيث يُورد ما قاله"الجرجاني"عن الدَّلالة الحسِّية والّتي يراها تكفل توضيح نشاطٍ كامنٍ في كثير من التَّشبيهات، ممَّا يدعوه إلى دراستها في ضوء صلتِها بالنَّفس فعنى باعتبار التَّشبيه أداة إيضاح، ولم يَصِل إلى نتائج واضحة عن صِلة المحسُوسات بالنَّفس، وما يُثير

1- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص247.

2- المرجع نفسه، ص249.

3- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص172.

4- ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص243/242.

النَّاقد هو عدم ثُبوت"الجرجاني"على رأيِه في الدَّلالة الحِسِّيَّة، لذا يرى أنَّ"الجرجاني"لم يكن يرى في المحسوس أو المادّي ضربا من النَّشاط الأدبيّ الثَّري[1].

لقد حاول"الجرجاني"أن يؤلِّف فكرة جماليَّات التَّشبيه من خلال جماليَّات النَّظم، فأشار إلى الاستقصاء أو التَّفصيل الدَّقيق، ليتمَّ اعترافه بأنَّ الدَّلالة الحسِّيَّة أو المادَّية يُمكن أن تكون أداة خصبة، ممَّا يُوضِّح تطوُّر الإحساس الجماليّ بطريقة مثيرة، فالغُموض والتَّعقيد دائما ما يحمل إحساسا جماليًّا ثريًّا من المعنى لأنَّ"الشَّيء إذا نيل بعد الطَّلب أو الاشتياق إليه ومعاناة والحنين نحوه كان نيله أحلى وبالمزية أولى"[2].

وهنا يرى"علي مهدي زيتون"أنَّنا أمام ذوقٍ جديدٍ لا يَأبهُ بالوُضوح، بل يطلب الغُموض المشُوب بسحر الاكتشاف ولذّته... إنَّه يُقدّم لنا صورة أرقى أشكال الفن الَّذي يقوم على إعادة الخلق حيث يُلغِي العلاقات الحقيقيَّة من الأشياء ليستبدلها بعلاقات جديدة فيُواجه المتذوِّق بمناخ غير مألوف يتَّصِف بلطف الغرابة وسحر الغُموض الّذي ينقل القارئ من واقعه الرَّتيب إلى حالة لذيذة يعيشُها بعيدا عن عالمه المألوف[3]، إلَّا أنَّ تداخل مفهوم النَّظم ونشاط التَّشبيه الأدبيّ في عقل"الجرجاني"أصبح يتطلَّب في التَّشبيه ما يُحقِّقه في التَّأليف والنَّظم.

ثُمَّ ينتقل للحديث عن التَّشبيه في الموروث النّقدي والبلاغيّ، فيرى أنّه قد سيطر سيطرة كاملة آنذاك، وهذا كان دافعا للاهتمام به، فقد كان يحرص كلُّ باحث على تحقيقه والاهتمام به سواءً أكان ناقدا أم شاعرا، كونُه عُنصرًا مهمًّا من عناصر عمود الشِّعر، وظنًّا منهم أنَّه مادَّة خصبة يحتفظ بذلك النَّقاء المنشود ويَحُول دون تغيّر، فجعله النُّقاد حدًّا تُعرف به البلاغة، ومقياسًا أساسا لشاعريَّة الشَّاعر، وأقاموا بذلك علاقة جدليَّة بين الشِّعر والتَّشبيه، كون الثاّني يصنع الأوّل، ولا يتوفَّر ما نُسمِّيه دقَّة التَّشبيهات أو البراعة في صياغتها، وإعطاء صورة جديدة، وهذا يَكمُن في أهميَّة عمليَّة الإبداع، لأنَّ الشَّاعر أو الفنَّان له"القُدرة على أن يُعيد الإبداع في تشكيل تعبير وتشكيل إبداعي، ويُعيد المتلقّي الإبداع في شكل إحساس وإبداع فكريّ"[4]، لأنَّ له قدرته إبداعيَّة موجودة في داخله وأعماقه، يُخضِعها للإيحاءات النَّفسية فقط.

ثُمَّ يُلخِّص النَّاقد"سلوم"رأيه في هذا المجال كون التَّشبيه يختصِر على كلِّ مظاهر التَّشبيه وكأنَّ بالنِّشاط الخياليِّ الشِّعري مُرتبط به فقط، لا بفاعليَّة التَّكوين الموسيقي ولا بأحد العناصر الأخرى الَّتي تدخل ضِمن دائرة تكوين الشِّعر، فرُبَّما هذا يعود إلى رؤيتهم إلى منزلة التَّشبيه، فهم يعدّونه غرضا من أغراضه، وفنًّا مستقِلًّا بذاته كالأغراض الَّتي عرَفها"قدامة"، بل كما يقول "المبرِّد": «جاء في كثير من كلام العرب حتّى لو قال قائل

1- ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص245/243.

2- علي مهدي زيتون، إعجاز القرآن وأثره في تطور النقد الأدبي (من أول القرن 5/ الحادي عشر إلى نهاية ق 7/ الثالث عشر)، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 1992 م، ص388.

3- المرجع نفسه، ص389/388.

4- مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، ص81.

هو أكثر كلامهم لم يبعد»[1]، فكان النُّقاد واللُّغويون يَرون في التّشبيه أهميّة خاصَّة وارتباطا وثيقا بينه وبين عمليَّة الإبداع والابتكار، بمعنى أنَّ الشَّاعر كـ"امرئ القيس" و"ذي الرّمة"، ارتبطت عظمتهما بالتَّشبيه (الدِّقة في التَّشبيهات والقُدرة على الابتكار في الصُّورة والخلق) لذا طرحوا ما تُسمّى التَّشبيهات العقم[2].

ثمَّ يُحيل بنا إلى رأي"ابن طباطبا"و"قدامة"في هذا المورد، ويُبيّن لنا عدم اهتمام كليهما بما يُسمّى "الاستعارة"، وككلّ البلاغيّين قد نظرا إلى ذلك الموروث على أنَّه لا يعبث بفكرة الحدود، لذا نجد"قدامة"قد ضمّنها ضمن "المعاضلة"، فالعرب كانت إذا شبّهت أقامت الوجهين، أي حضور طرفي التَّشبيه، وكانَا من نفس الفئة، وما هو مُتعارَف عليه، كتشبيه الكريم بالبصر، أي ما تُدركه العين، لذا ما جاء به"أبو تمَّام"كان مُنافيًا لتقاليد العرب وأعرافها في بناء الشِّعر، فسمُّوا ذلك خروجا عن عمود الشعر الّذي يُمثِّل الأصل والرَّكيزة الأساس والوجه الجميل لشعرهم، لذا عدّوا ما جاء به من قبيل الغموض[3].

في حين نجد"عبد الهادي جمال الدّين"يرى أنّ المبدع الحقيقي «هو الّذي يملك القدرة على الخروج باللُّغة من حقل المباشرة اللُّغوية (المعياريَّة) إلى حقل الضبابيَّة الجماليَّة (الشِّعرية)، بخلق صور وتراكيب بعيدة متفرّدة، أو إعطاء القديم منها صبغة جديدة، وذلك بإعمال الفكر في الخيال، وهو بهذا لا يخلق مجازا فحسب، وإنَّما يخلق لغة جديدة تُوقِع المتلقِّي في صدمة بخرق أفق انتظاره، وتحفيزه بصريًّا، وجماليًّا باستخدام آليات فكريَّة ولُغويَّة، تدلُّ على مهارات المبدع وتجهيزاته الفنِّيَّة، وهذا لا يكون إلّا بفهمه كنَه الغُموض وحقيقة العدول باللُّغة عن المألوف»[4]، إذن فالشَّاعر غايتُه من هذا التَّلاعب بالألفاظ ومُعجمها هو صُنع المعنى بحلَّة جديدة غير مألوفة للنَّاس، ما يجعل شاعرًا مثل"أبي تمّام" يكسِر عنصرا مهمًّا "مقاربة المستعار للمستعار منه" لغرضٍ في نفسه هو فقط، والتَّفرُّد عن الآخرين والخروج عن ما هو مقلَّد وفي طريق التَّقليد.

ينتقل"تامر سلّوم"من معالجة التَّشبيه حسب المنظُور القديم إلى رابطة أساسيَّة بين الجوهر الشِّعري والتَّشبيه، بمعنى أنَّ التَّشبيه كان يُمثِّل جوهره، لما فيه من استطراف وغرابة ونُدرة، ممَّا جعل تصوُّر النَّاقد للنِّشاط الجماليّ الخياليّ الشِّعري على أنَّه كسوة تجلب الماهيَّة، فهو يَفهَم ما تُدرِكه العين، وكأنَّ العقل لا ميزة له في فهم المعاني العقليَّة لذا استحسنوا شعر "ابن المعتز"، لما بلغه من الجودة في الرّبط من خلال المقارنة الصّحيحة، وهذا ما يُحبِّذه النُّقاد القدامى، فإذا شبّه الشَّاعر أصاب في المقارنة وفي صنع الصُّورة حتَّى ينطبق

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص246.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص247/246.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص247.

4- عبد الوهاب عز الدين، المفارقة وتشكيل جمالية اللغة الشعرية بين القدماء والمحدثين "مقاربة أسلوبية لمفارقة التشبيه"، المركز الجامعي أحمد بن يحيى الونشريسي، مجلة دراسات معاصرة، سنة2، مج.2، ع.2، جويلية، يونيو، 2018م، ص99.

الأوّل على الثّاني، وتهدف إلى غرض واحد أو بعد محدود، فكثيرًا من التّشبيهات الّتي تبدو عملا بلاغيًّا مألوفا تلتبس أهميَّة وثراءً من خلال ارتباطها بهذه الفكرة[1].

فهذا الموقف يُوضِّح لنا صورة عن موقف النُّقاد من اللُّغة والمعنى إجمالا، فالتّفاعل الّذي تُحدِثه الاستعارة بين الحُدود يصطنع نوعا من الاضطراب لدى النُّقاد، لما تجرُّه من خللٍ على مستوى التّشبيه المقرون لديهم بمفهوم الثُّنائيَّة، والّذي يقوم على أساس المقارنة، ويتّضح ذلك في موقف"الأصمعي"من بعض الاستعارات الجاهليّة، ولماذا عدّها من قبيل الخطأ اللُّغويّ؟.

إذن يخلصُ النّاقد"تامر سلّوم"من موقف الأوائل من التّشبيه في عدَّة نقاط هي:

1- التّشبيه يُفيد الغَيرية لا العينيَّة لدى النُّقاد القدامى.

2- التّشبيه لا يخرج المتشابهات من أحكامها وحدودها.

3- يُلاحظون أنَّه يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تُعمِّمها.

4- ينظرون إليه على أنَّه "العقد" على أنَّ أحد الشَّيئين يسدُّ مسدَّ الآخر في حُسن أو عقل.

5- ينظرون إليه على أنَّه "الوصف" بأنَّ أحد الموصوفين ينُوب مناب الثَّاني[2].

6/ التّشبيه قبل"عبد القاهر الجرجاني":

يرى"تامر سلوم"أنَّ النُّقاد الأوائل لم يستطيعوا التَّمييز بين التَّشبيه والاستعارة، بل لم يستطيعوا الفصل بينهما، فهناك من عدّها تشبيها كـ"ابن المعتز"، وآخر خلط بينهما كـ"أبي هلال العسكري"، فزاد ذلك مدلوله غُموضًا وإبهامًا، كما كان الحال مع التَّشبيه والتَّمثيل.

فالتَّشبيه قبل"الجُرجاني"كان محصورا على استعمالات غير دقيقة لا تَعدو أن تكون تأصيلا للفروق سواءً بين التَّشبيه والاستعارة أو بين التَّشبيه والتَّمثيل، على حد السَّواء، إلَّا بتنظيراتٍ أو نماذج خُيِّلت لهم أنَّهم تمكَّنوا من ضَبطِها، ويعود هذا العجز إل عدم تصوُّر تفاعل الدَّلالات أو فاعليَّة اللُّغة، فرغم تعدُّد أقسام التَّشبيه، إلَّا أنَّ الموقف واحد يُعبِّر عنه بعبارات مُختلفة، وإنَّما هي امتداد لفكرة"الجاحظ"عن الصُّورة من حيث لونِها وهيأتِها، وما هي إلَّا تَرديد لها، فهِي تُحقِّق معنى التَّوصيل أو الأداء تَحقيقا تَامًّا، وتُعبِّر عن مبدأ الثُّنائيَّة، ثمَّ يُعدِّد لنا أقسام الشَّبه عند كلٍّ من"المبرّد"و"الرّمَّاني"و"ابن وهب"، وكذا"أبي هلال العسكري"، ويَحصرُها في مبدأ الثُّنائيَّة[3].

يَقول"مصطفى ناصف"في ذلك:«لا شكَّ في أنَّ مادَّة التَّشبيه عند"ابن المعتز"لَعِبَت بعُقول كثيرينا مِمَّن استمعوا إليه، ثُمَّ استحالت إلى التَّقدير المسرِف للتَّشبيه، وخَيَّل النُّقاد المعجَبون لأنفسهم أنَّهم يُزكُّون التَّشبيه

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص248.

2- المرجع نفسه، ص249.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص251.

لذاتِه أو لعراقتِه ونَقائِه، ومادَرَوْا أنَّهم يُخفُون بين أنفسِهم هذه المتعَة الهَائِلة الَّتي تجدُها نُفوسٌ محرُومَة وغير مَحرُومَة حين تطوف مع "ابن المعتز"، فقُصور وهميَّة امتلأت ثراءً وغنًا وأدوات ناعمة في قوله:

وَانظُر إِلَيهِ كَزَورَقٍ مِن فِضَّةٍ قَد أَثقَلَتهُ حُمولَةٌ مِن عَنبَرِ

تمزج مزجا غريبا لكي تزهد النَّاس في الواقع أو تصوُّر عنه بديلا، ومن ثَمَّ عَكَفوا عليه يتأمَّلون شعره ويتَّخذون من منهجه أُسسًا قويَّة لفنِّ التَّشبيه، ورُبَّما كانت هذه الأسس الّتي دعَّموها أقوى وأصدقُ ممَّا قال به المحدثَون المعاصرون في وصف فنِّ"ابن المعتز" وتشبيهاته ونحن بدورنا يُمكن أن نوافق على ردِّ الإعجاب بمادَّة تَشبيهات"ابن المعتز"إلى نوعٍ من الحِرمان الكامِن في نُفوس المتلقِّين بها، غير أنَّه من الصَّعب أن نفترض أنَّ مادَّة التَّشبيه عند"ابن المعتز"هي الّتي ولَّدت وحدها الإعجاب بالتَّشبيه، لأنَّه في هذه الحالة ستظلُّ هناك أسئلة هامَّة معلَّقة مثل: لماذا أُعجب اللُّغويون قبله بالتَّشبيه...»[1]. يرى أنَّ هذا الموقف قد وضحَّه"الجاحظ"في كتابه الحيوان، حيث لاحظ أنَّ التَّشبيه يُفيد الغَيرية لا العينية، فيقول الكاتب: ومِن أجل ذلك كان النُّقاد المتقدِّمون جميعا يَفهمُون ما يُسمَّى بالتَّشبيه المفرط والمقارب والبعيد والمصيب، وتشبيه الأشكال والهيئات الخارجيَّة، وتشبيه المعاني وتشبيه البلاغة والحقيقة فهما مطابقان لهذا الموقف وفي ظلِّه فُهِم النَّشاط الخياليّ للشِّعر، ونشأ ما يُسمَّى النَّشاط الجماليِّ للتَّشبيه[2].

يقول"جابر عصفور": «فهذه النَّظرة لا نجدُها عند"الجاحظ"فحسب، بل نجدها عند من تلاه، ولعلَّهم كانوا متأثِّرين به»، إذ يقول "المبرّد": «إنَّ التَّشبيه حدًّا»، ويَقصِد بذلك قَريبًا ممَّا كان يَقصِده"الجاحظ"من أنَّ الأشياء لا تتشابَه إلَّا من وجوهٍ معلومة، ولا تتداخل حُدُودها، و"المبرّد"لغويّ لم يكن على نفس القدر من الثَّقافة الّتي تجعلُه يكشف عن جوهر فكرة "الجاحظ"ويُبرِّرَها، ولكن "قدامة" المنطقيّ يستطيع ذلك فيقول: «إنَّ من الأمور المعلومة أنَّ الشَّيء لا يُشبِه الشَّيء بنفسِه ولا بغيرِه من كل الجِهات، إذ كان الشَّيئان إذا تشابها مع جميع الوُجوه، ولم يقع بينهما تغايُر البتَّة اتَّحدا فصار الاثنان واحِدًا»[3]، وما يقولهُ "قدامة"هو نفس ما يقوله "العسكري"الَّذي يرى أنَّه: «لا يَصِحُّ تشبيه الشَّيء بالشَّيء جُملة... ولو أشبه الشَّيءُ الشَّيءَ من جميع جِهاتِه لكان هو هو»[4].

إذن فالتَّشبيه آنذاك لم يَخرُج عن ما جاء به"الجاحظ"، أنَّه يُفيد الغيريَّة لا العينيَّة، ويُوقِع الاتِّجاه ويُوقِع الائتلاف بين المتخالِفات والمتنافِرات، لذا كان مَوقف البلاغيّين من هذا الموقف أن جعلوا يفاضلون بين الأبيات حسب كمِّية ما فيها من تشبيهات.

1- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص184.

2- ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص252.

3- المرجع نفسه، ص253.

4- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص175.

7/ بلاغة التَّشبيه (الجيّد/ الرَّديء):

ينتقل بنا"تامر سلوم"إلى بلاغة التَّشبيه أو كيف أبان النُّقاد بين التَّشبيه الجيِّد والتَّشبيه الرَّديء، فالنَّاقد هنا يرى أنَّ النَّاقد القديم خاضِع في رُؤيتِه إلى تصوُّر التّشبيه على أنَّه الدَّلالة القرينة المقرونة بالتَّوجيه الخُلقي والمغزى الدِّيني والتَّصويرات المنطقيَّة الّتي لا تُنافي الذَّوق العام تحت سُلطة مبدأ المدلول الثَّابت، قائِلا: «فالنَّاقد القديم لا يشتَقُّ خصائص التَّشبيه من تركيبِه أو سِياقه، وإنَّما يشتقُّها من مجالٍ آخر لا أهميَّة له من الوِجهة الفنِّيَّة... فهو يتحدَّث عن المألوف والمعتاد وإهمال جوانب غير قليلة من النَّشاط اللُّغوي»[1]، وبذلك يُنكِر التَّشبيه من حيث هو قيمة أو نشاط تصويريّ خلَّاق للمعنى يُؤثِّر في السِّياق ويتأثَّر به، لأنّ"التَّشبيه القائم على الابتكار والإبداع في انتزاعه وجه الشَّبه، يكون ذا تأثير كبير في النَّفس، لأنّه يُفيد زيادَة معرفة لم تكُن معروفة له"[2]، لذا يُرجِع النَّاقد"سلّوم"للكشف عن بلاغة التَّشبيه إلى العِناية بتفاعُل الدَّلالات ونشاط المعنى الّذي يولِّد دلالات عدَّة أو السِّياق والإلحاح أيضًا على الإيحاء الأدبيّ، والرَّمزي الّذي سابقا كان النَّاقد القديم يُلحِقه بالمنطق والإشارة، فيُخضِعه لدلالات مُوجَّهة أو ثابتة، كـ"المبرد" الّذي وصف بلاغة التَّشبيه ورَبَطها بـ"الإصابة" و"المقاربة" و"الاستطراف"، قائِلا: «حدثنا محمد بن زيد النّحوي: قال:أحسنُ الشِّعر ما قارب فيه القائِل إذا شبَّه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة»[3].

وكلُّها في نظر"سلّوم"تُعبِّر عن موقف فِطريّ قريب ينتهي إلى الإعلاء من مكانة البُعد الواحد والمنحى الإشاريّ، وهنا سنَلحَص ما نُسمِّيه الإحساس الجماليّ أو المدلول الأدبيّ[4]، كما يُشِير الدّكتور"جابر عصفور"إلى مسألة التَّشبيه فنجده يذهب صَوْبَ هذا المنحَى حين لاحظ أنَّ براعة التَّشبيه عند"الجرجاني"تقومُ على نوعٍ من الحصر المنطِقيّ لكل أجزاء المشابَهة مُهمِلين بذلك البُعد النَّفسي للتَّشبيه، ويَردُّ ذلك إلى اعتماد"الجرجاني" على الجُهد الصِّناعي الخالص أكثر من الانفعالات والمشاعر الإنسانيَّة، لذا يراهُ استمرار لموقِفٍ قديم، فيقول: «فمثَل هذه الأحكام –ويَقصِد الاستطراف– على التَّشبيه تَقوم على نفس المبادئ الّتي يَنطلِق منها"المبرد"في القرن 3هـ، ونفس المبادِئ الّتي يَنطلِق منها"قدامة"و"الحاتميّ"، و"العسكري"في القرن 4هـ، صحيح أنَّ أحكام"عبد القاهر الجرجاني"تستنِد أكثر من غيرها إلى ثقافة كلاميَّة وفلسفيَّة أوسع وأعمق، وصحيح أيضا أنَّ"عبد القاهر"حاول أن يُقدِم تصوُّرا مُتكامِلا للتَّشبيه، ولكن نُضْج تصوير"عبد القاهر الجرجاني"واكتماله ما كان يجعلُه يختلف عن سابقَيه اختلافا جِذريًّا فيما يتَّصل بطبيعة النَّظرة إلى العلاقة الأساسيَّة الّتي يفترض أن يَقوم عليها التَّشبيه، إنَّ الفارق بين"عبد القاهر"وبين سابقَيه في

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص254.

2- يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة-منظور مستأنف، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 1427هـ/2007م، ص104.

3- المرزباني، الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء، تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1415هـ/1995م، ص283.

4- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص255..

هذا المجال فارق ثانوي، لأنَّ النَّظرة الّتي ينظُر الجميع على أساسِها إلى التَّشبيه واحدة في جَوهَرِها، إذ يظلُّ الأساسُ واحدًا، وتَظلُّ صِحَّة التَّشبيه وصوابُه مُرتبِطة بتناسُبه المنطقيِّ ومدى دِقَّة المطابَقة العقليَّة والماديَّة بين أطرافه»[1]، نجد النَّاقدين"تامر سلّوم"و"جابر عصفور"يلتقيَان في فكرة أنَّ التَّشبيه عند القُدامى فِطريّ خاضع لأحكام المنطق والعقل.

8/ نشاط التّشبيه عند القدامى:

يتَّضح نشاط التَّشبيه عند القُدامى في سِمة الإيضاح الذِّهني، بمعنى أنَّه لا يكشِف تَحليله عن أيِّ موقِفٍ رمزيٍّ ينبغي أن يتَّسع له النَّشاط التَّصويريِّ الشِّعري، ولا يؤُول إلى أنَّ اللُّغة أو التَّشبيه خلق[2]، فيرى النَّاقد هُنا أنَّ النَّشاط الجَماليّ للتَّشبيه لا يُمكِن أن يَكون له مكان جديّ في حديث"قُدامة": «إنَّ أحسن التَّشبيه ما أوقع بين الشَّيئين اشتراكهما في الصِّفات أكثر من انفرادِهما، حتَّى يُدنى بهما إلى حال الاتِّحاد»[3]، بينما يراه عند"العسكري"أكثرَ وُضوحًا ويَزيد وُضوحا حين يُقرَن بالحدس والمشاهدة والقُرب والمألوف، في حين يرى أنَّ"ابن رشيق"الّذي كان موقفُه من هذا النَّشاط يتمثَّل في اهتمامه بالوُضوح «فأحسنُ الشِّعر عنده ما قرُب بين البُعدَين حتَّى يصير بينهُما مُناسبَة واشتراك»[4]، حتَّى أنَّه توقَّف عند بعض الملاحظُات الّتي تُوهم أنَّه كان يُعنَى بشيءٍ من الأبعاد الوجدانيَّة أو النَّفسيَّة للتَّشبيه، ممّا جعلَه يُعِيد النَّظر في التَّشبِيهات المتوازِنة[5].

فالنُّقاد القُدامى دائما ما يَرون أنَّ التَّشابُه قائِم قبل التَّشبيه، أي أنَّ ذلك التَّشبيه في نَظرِهم هو بُؤرَة الإيضاح أي الكشف العقليّ للظَّاهرة أو وجه الشَّبه لكن النَّاقد لا يرى أنَّها تُعدّ من نشاط التَّشبِيه الخياليّ لأنَّها تشرّع إهمال فاعليَّة المعنى أو السِّياق الّذي يكشِف به فاعليَّة التّشبيه مستدلًّا بأبيات"توبة بن حمير"أو"المجنون"، وهي عبارة عن أبيات فيها التَّشبيه الرَّمزيِّ مُبيِّنا من خلالها تَغيّرات نظرته إلى الموروث القديم الّذي كان يُلحُّ على عُنصر الوُضوح والقُرب والبُعد، وغيرِها من الصّفات الّتي تَعتَري التَّشبيه من دلالتِه وقوَّته تعريَةً قويَّةً، كأنَّ النَّاقد يُريد إهمال المقاومة الَّتي عَدّها"قدامة"مِحورَ التَّشبيه في هذه الأبيات فكرة المعنى وثيقة الصِّلة بعدم ثَبات مفهوم الإطار لِمَا أوقعت به في التَّشبيه من حصرٍ لنشاط التَّشبيه وأدّت به إلى مقاصد غير مُلائِمة تحيل بالنَّاقد القديم إلى موقِف واحد لا يَشرح المفارقة الموجودة بين التَّشبيه والمواقف الأُخرى الَّتي يتضمّنُها السِّياق، فهُنا حركة القطاة تُثِير في النَّفس الحِيرةَ والاضطرَاب، ويُمكِن أن تَكون رمزًا للنَّاحية الإنسانيَّة المؤلِمة من نفس الشَّاعر، الّتي لو تُدرِك أمامها شيئا لِما تحتوِيه هذه اللَّفظة من مَظاهِر الاغتراب والحِرمان الّتي

1- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص183/182.

2- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص255.

3- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص37.

4- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص255.

5- المرجع نفسه، ص256.

يُعانِي مِنها الشَّاعر، فالشَّاعر أراد التَّخلُّص من يأسِه فأسند ما تعمّق قلبه من مشاعِر إلى "حركة القطاة"، ليُعبِّر عنها بصورة فيها نوع من التَّجريد، فهو يُريد مَحو الإحساس بالاغتراب الّذي يَشكو منه وليس أمامه إلَّا القطاة، وهذه الرُّوح الحزِينة الشَّاحبة الَّتي تَشيع في تَفصيلاتِه هي في رأي النَّاقد "سلّوم" ما يتمنَّاه عقل الشَّاعر، لذا تخيَّل ما أعطتْه القطاة له من أسى واضطراب، فاستطاع أن يُحقِّق صداقةً لنفسه، على الرَّغم ممَّا فيه من هذه الصَّداقة من حزنٍ وقلقٍ واغتراب[1]، وهذا ما لا يُمكِن للمقارنَة في التَّشبيه أن تستنطقه، فهي تُغطّي كل هذه الصُّور النَّفسيَّة، وتَهتَم بالمشاهِد أو الصُّورة، وكأنَّه يُريد إهمالَها قصدًا، كما يقول "أحمد مطلوب": «إنَّ علاقة المقارنَة تَقوم على بناء ثُنائِي يَنقسِم بين طرفين مُختلفَين مُتقَابِلين يَشترِكان في صِفة أو أكثر، ممَّا يجعلُ هذه العلاقة تَحمِل بين طيَّاتِها شكل الحركة الرَّتيبة الّتي تتوازن وِفقها عناصر التَّشبيه، ويَقوم فيها نوعٌ من التَّقابل الدَّلالي، فإذَا ما تَحقَّق نوع من الانسجام، كان انسجاما بسيطا يقتَصر على أنَّ كل طرفٍ يستدعي الطَّرف المقابل له في تركيب المشابَهة، فيقترن الطَّرفان في وحدة خيَّالية يجعلها في مُتناول الذَّوق القائم على التَّناظر السّطحي، والمقارنة المنطقيَّة، وبالتَّالي تُصبح حركة التَّشبيه عملًا زائِدا يبقى خارج مجال الفاعليَّة الإبداعيَّة، وتنحصر فاعليَّته في أنَّه مجرَّد زُخرُفٍ وزينة عقليَّة»[2].

إذن فالتَّشبيه من حيث هو نشاط رمزي يجعل من تحديد المعنى في هذه الظَّواهر اللُّغوية عملا أساسيًّا لا يخلو من صعوبة، فالشَّاعر في هذه المواقف لا يتذكّر ليلاه فقط، بل يَعشَق تَجربتَه الأليمة معها ويحيَا في وِجدانه فكرة الاغتراب الّذي يشكو منه[3].

يرى"تامر سلّوم"أنّ نشاط التّشبيه الأدبيّ لا يّدين بجمالِه إلى الإيضاح، كما قال"ابن رشيق"لكونِه لا يرتكز في تصوُّر الأشياء والتَّراكيب الشِّعرية على نهج، بل يتأثَّر بإحساسٍ رمزيٍّ لا تتَّضح فيه الدَّلالات المباشرة، ويَعتَمد في قُوَّتِه على مُقارنَة مَوقِعي المشبَّه والمشبَّه به على الوِجدان، وتقوم فاعليته على علاقتِه بحيويّة السّياق أو أنَّ هذه الفاعليّة تُشكِّل نفسها من خلال ما في السِّياق من تفاعلٍ دائمٍ واهتزازات لا تنقطع[4].

فدلالة التَّشبيه الرَّمزية تَكمُن في استخدام الكلمة في سِياق ما استخداما لا يَقوم على المعنى المعجمي، وإنَّما على المعاناة التَّصويرية لسِياقها، بحيث يُضفي عليها إيحاءات أو معاني مُتعدِّدة ذات صِلة قويَّة بالوجدان، أي وكأنَّ الشَّاعر يُعبِّر من خلالهما على حالة سيكولوجيَّة شديدة التَّعقيد، والغُموض والتَّناقض، كما قال"يوغ"[5]، كما يرى هذا الإهمال للنَّشاط الرَّمزي للتَّشبيه راجع إلى سيطرة مفهوم المقارنة، الّذي اتَّخذ

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص259/258.

2- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص249.

3- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص259.

4- ينظر: المرجع نفسه ، ص260.

5- المرجع نفسه، ص261.

منحى في التّعبير على النّشاط الجمالي الخيالي الشّعري الّذي يُمثّل قوّة هامّة في الفهم الحقيقيّ للشّعر، أي أنّ القدامى من البلاغيّين قد أخضعوا هذا النّشاط إلى مفهومٍ كان يُظَنُّ أنّه أساس العمليّة التّصويريّة، فلا يُمكِن أن تتمّ فاعليّة التّشبيه من دون وجود المقارنة، لذا أرجعوا كلُّ ما يَعمُر التّشبيه من تصويرٍ إلى سجن المقارنة، يقول النّابغة:

فَإِنَّكَ كَاللَيلِ الَّذي هُوَ مُدرِكي وَإِن خِلتُ أَنَّ المُنتَأى عَنكَ واسِعُ

فالكلُّ تعامَل مع هذا البيتِ على نهجِ المقارنة، أي أنّ النّابغة لا يفوتُ ممدوحه وإنْ أبعد في الحرب وصار إلى أقصى الأرض، وأنّه لا محالة واقع في أسرع أنّى ذهب... فيرى النّاقد هنا أنّه لو أهملت المقارنة واهتمّ بتفاعُل الدّلالات بدا لنا المعنى رمزًا، أي أنّ اللّيل رمز لما يحمله من أشياء كثيرة، ودلالات إشاريّة (الخوف، الرّهبة، الوحشة)، فالرّمز يكون قادرا على بعث الحِسّ بهذه الدّلالات العميقة (الخوف)، فالتّشبيه عامل في تصوّر الخوف وتقويّة الإحساس به، أي عمّق الوحشة وألم الاغتراب[1].

9/ نظرة"تامر سلوم"للدّلالة الحسّية في التّشبيه:

يرى النّاقد "سلّوم" أنّ التّشبيه بدلالته الحِسّية هو عمليّة خلّاقة وابتكار وعنصر فعّال في تكوينه المعنى نفسه، فكلّما اهتم الشّاعر أو النّاقد بهذه الدّلالة الحِسّية للأشياء، ضربنا في أعماق النّشاط الأدبيّ للتّشبيه، فهي جُلُّها ما تقترن أو يُعبِّر عنها بمعانٍ نفسها لا تتوافر في حال التّعبير المجرّد كما ذكر النّاقد"سلّوم"في قول:

فَأَصبَحتُ مِن لَيلى الغَداةَ كَقابِضٍ عَلى الماءِ خانَتهُ فُروجُ الأَصابِعِ

أخذ النّاقد القديم من هذا البيت ما يُناسب نظريّته في الوُضوح والبيان، فاكتفى النّاقد هُنا بذكر المقصد ألّا وهي الخيبة، الّتي يُعانِي منها الشّاعر، لكن هذا البيت حسب "سلّوم" يراه ضرورة شعوريّة، تجعل من الخيبة في أسمى درجات التّأثير فيقول: ويُراد فيها تصوير ما في القبض على الماء عن خيبة لا تنفّذ وذلك بوصفها أكبر مظاهر الخيبة، والحِرمان وأبلغ مُثيرات التّنبيه الانفعاليّ النّفسي أو القُوّة الغامضة الّتي يحاول الشّاعر مواجهتها وهي لهذا قوّة لا يعرف الشّاعر لها دفعًا وارتقاء، وحينئذ يرمُز للقبض على الماء إلى حقائق تملأ النّفس، وبذلك تعودُ إلى الخيبة حياتها النّفسيّة الّتي يكتسبها المتلقّي ويُعاود الشّاعر التّحسّس لخيبته[2]، وهذا ما نُسمّيه بالدّلالة الحِسّية، فما يريد النّاقد القصد إليه من خلال هذا البيت هو الغوص في المقصد لا الوقوف عنده كما فعل النّاقد القديم، فالخيبة من منظور التّشبيه الرّمز لا تزال في درجتها الدُّنيا، حسب إيحاءات الدّلالة المادّية بمعنى أنّ هذه الدّلالة تجعل من النّاقد أن يتلمّس في جوانب أو ثنايا هذا المقصد بذورها الّتي تُؤدي بها إلى غيرها، لأنّها هي في ذاتها تعيش على أكثر من مستوى، ممّا يستدعي بنا استحضار النّشاط الخياليّ الشّعري لفَهم هذا التّحاكي في الصُّورة الواحدة المتناقضة في نفسها، فالدّلالة المادّية في هذا

1- ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص263/262.

2- المرجع نفسه، ص264.

البيت حسب رأي النّاقد "سلُوم" تنطوي على موقف مركّب يحمي به الشّاعر فكرة الخيبة أو يرمز إلى معنى أقرب إلى لغة الخيبة والبهجة بها[1]

وهذا يدعو إلى الغوصِ في العلاقة الّتي أقامَها الشّاعر بين الخيبة الّتي يُحسُّ بها وعشقِه لها في سيّاق هذا التّشكيل الحسّي ظاهره هو الاغتراب والإلحاح على المواقف الذّاتيّة، وذلك كما يقول النّاقد"مصطفى حميدة"أنّه لابدّ من«تقصّي تلك المعطيات الإدراكيّة الواعيّة والمتفاعلة والمتراكبة الّتي ينتج عنها ذلك الفعل الإبداعيّ البارع، الّذي يتحوّل بدوره إلى عمل جماليّ رائع من خلال النّشاط الإبداعيّ، فالنّشاط الإبداعيّ تجسيد لأفكار الفنّان ودوافعه ومقدراته وقِيَمه واتّجاهاته وخبراته وتُراثه وسماته الشّخصيّة وتفصيلاتها، وأنماط إدراكه وتفسيره، وهو يعُبّر عن آماله وطُموحاته ممتزجة بآمال وطُموحات وتشوُّقات الاجتماعيّة وإنسانيّة مرتبطة بالرّباط الجمعي يتمّ ذلك من خلال الوسيط الفنّي، ومن خلال هذا الوسيط يبرز لنا دور الحوار، الّذي يتمُّ بين الفنّان والمتلقّي والوسيط الفنّي»[2]، بمعنى أنّنا نشعر بذلك التّواصل الّذي كان قائما بين الفنّان والأشياء والمادّة الفنّيّة، حتّى تتمكن من فهم الرّابط الفنّي أو الرّسالة الّتي كان يودّ إيصالها لنا.

إنّ النّاقد "تامر سلّوم" يرى في قراءته أنّ التّشكيل المادّي للصُّورة ليس الوحيد الّذي يصنع المعنى وإنّما تُوجد مُؤثّرات أخرى منها: التّشكيل الصّوتي/ التّركيب، الارتكاز على المقاطع الطّويلة دائما (فعولن-مفاعيلن)، فالتّشكيل الصّوتي كان دائما هو مُحاولة الشّاعر أن يَرتدّ إلى أعماق نفسه، لعلّه يقتربُ إلى ليلى المفقودة، فيأنس بوجودها[3].

10/ فاعلية التّركيب والسّياق:

نلاحظ أنّ"تامر سلوم"يرى أنّ هذه الفاعليّة حتميّة لابد من التّعمُّق فيها، وذلك من خلال البحث عن العلاقة بينه وبين جماليّات التّشبيه، لما فيه من طاقة كامنة خاصّيّة من بنائه وجوانب رمزيّة وما تحمله الكلمات في انسجامها من طاقات وشعور مُجمل كامن في قلبه تُحيل بنا إلى قراءة التّشبه وكشف دلالته البعيدة الباطنيّة، بغرار ما نجده عند النّاقد القديم الّذي يختصر جماليّات التّشبيه في نُدرة الوجود والتّفصيل، فقد شبّه"جوته" العمل الفنّي بالبساط الفنّي بالألوان والأشكال قد يتوهّم المرء أنّه يُمكنه الوقوف على سرّه، إذ هو فضّ نسيجه ولكن هيهات فلن يبلغ من ذلك ما يُريد، وسيظلُّ السّر محجوبا عنه ما دامت تُخفى عليه "الرّابطة الرُّوحيّة" الّتي تتّحد بها الخُيوط، وليست هذه الرّابطة في الأعمال الفنّية والأدبيّة إلّا المعنى الّذي يُمسكها ويَصِلها بالوجود الإنساني، وليس نسيجها إلّا تلك الشّبكة من الدّلالات الّتي يصُوغُها المرء ليقتدِح

1- ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال ، ص265.

2- مصطفى عبده، المدخل إلى فلسفة الجمال(محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية)، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر،(د.ط)،(د.ت)، ص164.

3- ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص266/265.

بها الحقائق الشّعرية[1]، لذا السَّبيلُ إلى ذلك هو التَّعويل على رُموزها اللُّغوية للصُّورة وفكِّ شيفراتها، ليسنَح لك التّوغل فيها.

11/ دور الأداة في صُنع المُفارقة في نظر النُاقد"تامر سلوم":

يرى"سلوم"أنّ الأداة تصنع مفارقة، فجماليَّات التَّشبيه تحتاج إليها لِما تحمله من استجابة للمُؤشرات الَّتي ينطوي عليها السِّياق، فيدعو إلى تحسّس الفوارق بين وظائف أدوات التّشبيه، فكلُّ أداة إلّا ولها مدلولها الإشاري وسِياقها الخاصِّ بها، ولاستدراكه يحتاج إلى تأمُّلٍ في فاعليَّة التَّركيب، لأنَّ نشاط الأداة الجماليّ ليس موقفا مستقلًّا أو معزُولا عن نشاط السِّياق، وهذا الأخير بدوره يَحتاج إلى استيعاب العلاقات المعقدة الَّتي تُكوِّن المجال اللُّغوي، فجميع عناصر الجُملة تشترك في صنَاعة المعنى بما فيهم الأداة، فالعَمل الأدبيّ حلقة أو قلادة جوهرها مُتباينِ ومُتراَّص بانتظام[2].

فكلُّ أداة تُحدي محلها وحسب السِّياق الّذي هي فيه، فالكاف لا يُمكن أن يحلَّ محلَّ "كأنَّ" ولا الأخرى تستطيع أن تحلَّ محلّها، فكلُّ أداة استخدمها الشَّاعر في عمله الأدبيّ تُلائم طبيعة السِّياق وتُؤدي الدَّعوة الرَّقيقة والتَّأمل العميق، فمثلا أداة "الكاف"في سيَّاقها تخيّل شيئا من التَّأمل العميق وخاصَّة إذا ما قِيست بالتَّعبير بأداة "كأنَّ" كما لا يقف مدلولها عند التَّقريب الذِّهني أو الإيضاح، بل يدّعي أنَّ الأداة تأذن بذلك التَّأمل العميق، فتُجلِي عنه ذلك الخفاء وتُثري في هذا النَّشاط الخيالي التَّصويري[3]،"فجمال التَّشبيه آت من براعة الشَّاعر وحذقه في عقد مشابهة بين حالتين متباعدتين، كما كان يخطر بالبال تشابُهِها"[4].

1- لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، ص185.

2- ينظر: نظرية اللغة والجمال، تامر سلوم، ص270/269.

3- المرجع نفسه، ص271.

4- عبد اللطيف، زبير دراقي،الإحاطة في علوم البلاغة، ص134.

الفصل السّادس:

جماليات الاستعارة وعلاقتها بنظرية(تفاعل الدّلالات ونشاط السّياق)

إنّ«الإستعارة نوع من التّغيير الدّلالي القائم على المشابهة، بل إنّها من أبرز مظاهر النّشاط الشّعري الّذي يُطلق المعنى من عقابيل الواقع ليبلغ في أحدث مفاهيم الاستخدام الاستعاريّ درجة الخلق الفنّي وتفجيرا للطّاقات الكامنة في علاقات اللّغة، وبثّ الحياة في أوصافها لتحقيق نوع من الانسجام والتّآلف»[1]، بل إنّها «من أكثر الأداءات البيانيّة تماسا مع العمليات العقليّة الإيحائيّة، كونها تعتمد على رُكنين يغيب أحدهما ويبقى الآخر، وهما "المستعار له والمستعار منه"، الأمر الّذي يتطلّب إعمالا للعقل والنّفاذ على حالات التّأمل العقلي الّتي تضمّنتها شبكات المعاني لذلك النّص الّذي نبحث فيه عن الأسلوب الاستعاريّ ومن ثمّ تعيينه»[2].

فهذه الصُّورة الفنّيَّة لطالما شغلت الفكر العربي القديم والحديث أيضا، وتضاربت فيه آراء في دراستها، فصارت مبحثا مُهمًّا من المباحث البلاغيّة والنّرة والغنيّة في تراثنا البلاغيّ، وقد لاقى اهتماما كبيرا من القدماء، ولا يزال يحتلُّ مكانة رفيعة في دراسات المحدثين[3]، يقول"أكرم علي معلا": «ولعلّ سبب هذا الاهتمام يعود إلى إدراكهم أهميّة الاستعارة في عمليّة الإبداع والخلق اللّغوي، ونظرا لما تتمتّع به من مزايا وخصائص تكسبها موقع الصّدارة بين فنون البيان»[4].

هذا ما جعل النّاقد "تامر سلوم" يُخصّص لهذا فصلا في كتابه: نظريّة اللّغة والجمال في النّقد العربيّ، بهدف تشكيل رؤية جديدة متكاملة لفاعلية الاستعارة واستدراك مواطن الجمال فيها وعلاقتها بنظريّة تفاعل الدّلالات ونشاط السّياق، لذا نجده في هذا الفصل يسعى إلى الإلمام بموقف"الجرجاني"من الإدراك الاستعاري، مستعينا في ذلك على معطيات التُّراث البلاغيّ في هذا الميدان.

1/ الاستعارة عند "الجرجاني":

يقول "الجرجاني": «اعلم أنَّ الاستعارة في الجملة أن يكون للّفظ أصل في الوضع اللّغوي معروف تدلّ الشّواهد على أنّه اقتضى به حين وُضع ثمّ يستعمله الشّاعر أو غير الشّاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية»[5].

فالاستعارة عند "الجرجاني" إذن هي من قبيل العرف اللّغوي العام في جميع اللُّغات[6]، كما علّمه "أرسطو" حين قال أنّ للأمم الأخرى مجازاتها واستعاراتها الّتي قد لا تقلّ غزارة أو أصالة عن مجازات العرب

1 - ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص251/250.

2 - صباح عباس عنوز وخلود رجاء هادي فياض دلالة الاستعارة ودورها في تكوين الدلالة الإيحائية والتفسير، ، ص1.

3-أكرم علي معلا، فاعلية الاستعارة في التركيب اللغوي للأدب، ، جامعة البعث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، 1430هـ/ 2009م، ص4.

4- المرجع نفسه، ص ن.

5- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص29.

6- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص235.

واستعاراتها، فهي إثبات لمعنى يعرفه السَّامع من اللَّفظ ولكنه يعرفه من معنى اللَّفظ[1]، فهي في مردّها تقوم على فكرة الادِّعاء والإثبات، لأنّ الغاية منها الوصول إلى المعنى لا اللّفظ، أي أنّها بعيدة عن النّقل، كما يقول: «فالنّاظر إلى هذا التّعريف يجده قريبا من تعريفات السّابقين، فالاستعارة نقل للكلمة من معناها اللُّغوي إلى معنى آخر لم تُعرف به، وكما هو واضح ليس في هذا التّعريف إشارة إلى القرينة ولا إلى العلاقة وهي التّشبيه، وليس معنى ذلك أنّ "عبد القاهر "لم ينبه إليهما لأنّه قد ذكرهما في مواطن أخرى ...لكنّه بعد الإمعان في الشّرح والتّفصيل في الاستعارة نجدُه يُبيّن حقيقة الاستعارة أنّها ليست مجرّد النّقل، وإنّما هي ادعاء وكأنّه أراد بتعريفه الأوّل أن يكون مدخلا لتوضيح معنى الاستعارة»[2]، من هنا فالاستعارة عند "الجرجاني"هي الادّعاء.

ثمّ يُفصِّل النَّاقد"تامر سلوم"في الاستعارة عند "الجرجاني" فيرى أنّها قامت على ضّربين: «أ- أحدهما ينقل فيه الاسم من مُسمّاه الأصل إلى شيء آخر ثابتٍ معلومٍ فتُجْريه عليه،وتجعلُه متناولاً له متناوَلَ الصّفةِ مثلاً للموصوف.

ب- والثّاني: أن يُؤخَذ الاسم على حقيقته، ويُوضَع موضعاً لا يبيَّنُ فيه شيء يشارُ إليه فيقالَ: هذا هو المراد بالاسم والّذي استعير له، وجُعل خليفةً لاسمه الأصليّ ونائباً مَنَابه»[3]. بحيث الأوّل التّشبيه فيه لا يقبل تأوّلا فيه المشابهة صريحة على خلاف الثّاني الّذي يستدعي أن يُكَنّ بصفاته المستعار منه.

ثمّ ينتقل للفصل في وجه الشَّبه في الاستعارة بين المفرد والمركَّب، فيرى أنَّ وجه الشَّبه بين طرفي الاستعارة تقوم على ثلاثة أنواع:

1- أنْ يرى معنى الكلمة المستعارة موجودا في المستعار له من حيث عموم جنسه على الحقيقة.

2- أن يكون الشّبه مأخوذا من صفة توجد في جنسين مختلفين.

3- الصّميم الخالص من الاستعارة وحده أن يكون الشبه مأخوذا من الصّور العقليّة[4].

وهنا تبلغ الاستعارة غاية شرفها، ويكون ذلك على أصول وأنواع، حيث قال: «إلّا أنّ ما يجب أن تعلم أنّه في معنى التّقسيم لها أنّها على أصول:

أ- أحدُهما أن يُؤخذ من الأشياء المشاهدة والمدركَة بالحواس على الجملة للمعاني المعقولة (كاستعارة النُّور للبيان والحُجَّة).

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص274.

2-زينب يوسف عبد الله هاشم، الاستعارة عند الجرجاني، رسالة ماجستير في البلاغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1414هـ-1994م، ص30.

3- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص276/275.

4- ينظر:المرجع نفسه ، ص278/277.

ب–أن يُؤخَذ الشّبه من الأشياء المحسوسة لمثلها، إلّا أنّ الشّبه مع ذلك عقليّ.

ت–والأصل الثّالث أن يُؤخَذ الشّبه من المعقول للمعقول»[1]، ويتمُّ ذلك بطريقتين:

1- أولهما وأعمّهما تشبيه الوجود من الشّيء مرّة بالعدم، والعدم مرّة بالوجود.

2- والطَّريق الثَّاني أن يكون الشَّبه على اعتبار صفة معقولة يتصوّر وجودها مع ضدّها استعيرت اسمه[2].

كما اهتمّ أيضا ببيان مواطن قلب التّشبيه استعارة، فرأى أنّ ما سمّاه الشّبه الواقع في التّركيب (مقتضى الصّفة) وكان التّشبيه صريحا جاز أن يُقلَب التَّشبيه استعارة، وإن كانت الأداة حاضرة، أمّا إذا كان الشّبه في الصّفة، وهي صفة متعارفة ومتداولة لدى العامّة، فهنا تكون الاستعارة سهلة وتقع مألوفة[3]، فبالرغم من أنّها عبارة عن علاقة لغويّة تقوم على المقارنة، والمقارنة تستند على أداة التّشبيه، أي شأنُها شأنَ التَّشبيه، لكنَّها تتمايز عنه بأنَّها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدَّلالات الثَّابتة للكلمات المختلفة، بمعنى أنَّ المعنى لا يُقدِّم فيها بطريقة مباشرة، وذلك كلُّه على أساس من التَّشابه[4].

فيرى"الجرجاني"أنّ الإلحاح على معاني النّحو تصنع فروقا بين الاستعارة والتّشبيه، بحيث يرى أنّ التّشبيه أحد طرفيه يكون خبرا للثّاني، بينما في الاستعارة تتعدّد مواضعه بين المبتدأ أو الفاعل والمفعول به والمجرور والمضاف إليه، لأنّ في الغالب لا يأتي التّشبيه نكرة في موضع يُذكر فيه الخبر، وبالتّالي يُمكن أن يُطلَق عليه استعارة[5]، فيقول: «أمّا الاستعارة في الفعل فهي مصدر الفعل ثمّ اشتقاق فعل منه لا يفوت"عبد القاهر" الحديث عن القرينة، إذ بيَّن أنَّ الاستعارة قد تُعَرف من جهة الفاعل، وقد تُعرَف من جهة المفعول، وإذا كان الفعل مُتعدّيا لمفعولين فإنّ الاستعارة قد تُعرَف من جهة المفعولين معا، وقد تُعرَف من جهة أحد المفعولين دون الآخر»[6].

أمّا بلاغة الاستعارة ونشاطها الأدبيّ، فقد احتفل "الجرجاني" بالإيجاز، فأشار إلى أنَّ الاستعارة صورة مقتضبَة من صور التَّشبيه، فالاستعارة حتى وإن بُنِيَتْ على التَّشبيه كما يقول الدّكتور "شيخون" إلّا أنّ كلَّ تشبيه في نظر الإمام "عبد القاهر" لا يصلح أن يكون موضوعًا للاستعارة، لأنّ التّشبيه الّذي تدخلُه الاستعارة لابد أن يكون وجه الشّبه فيه واضحا حتّى لا تدخل الاستعارة في أسلوب الإلغاز والتَّعمية[7]، وهنا

1- محمد السيد شيخون، الاستعارة نشأتها وتطورها، ط.2، دار الهداية للطباعة والتوزيع، 1415هـ-1994م، ص35.

2- بتصرف:تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص278-279.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص278-279.

4- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص201.

5- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص280.

6- زينب يوسف، الاستعارة عند الجرجاني، ص170.

7- محمد السيد شيخون، الاستعارة نشأتها وتطورها، ص36.

يرى الباحث" شيخون" أنّ "عبد القاهر الجرجاني" يتّفق مع "قدامة بن جعفر" في عدم البعد بالاستعارة حتّى لا تكون معاظلة[1].

كما احتفل بالوضوح والبيان، وذهب إلى أنّك ترى بها المعاني الخفيّة بادية جليّة، كما اهتمّ أيضا بـ: التّشخيص أو التّجسيم، فرأى فيه عنصرا هامّا في جماليّات الاستعارة وفي توضيح ما نسمّيه النّشاط الخياليّ التّصويريّ على الإجمال[2]، فالاستعارة في نظره ليست محض مجاز في اللُّغة يستدعي نقل المعنى، وإنَّما هي شكلٌ حيٌ لها ارتباطات أحيانا مع نشاطها الأدبيّ من ناحيّة، وتراكيبها النَّحوية من ناحيّة أخرى[3]، ثمّ أورد رُؤية "الجرجاني" لفاعليَّة الاستعارة، حيث وجده يربطها بقوَّة العلاقة بين المستعار والمستعار له عن طريق الإثبات أو النَّظم، حين قال: «إنَّ طريقة النَّظم أو الإثبات لها أهميّة في نشاط الاستعارة الأدبيّ، وأنَّ جماليَّة الاستعارة لا ترجع إلى قوَّة التَّشبيه أو المبالغة... وإنَّما ترجع إلى التَّركيب النَّحوي المستخدم في تكوينها»[4].

كما يُشير إلى ذلك احد الباحثين «أنَّ سرَّ بلاغة الاستعارة عند "عبد القاهر" في الإثبات،لأنّ موضوعها قائم على إثبات معنى يُفهَم من اللَّفظ لا بنفسه... وسُّر بلاغة الاستعارة لا يكمن في الكلام المتروك على ظاهره (رأيت أسدا)، المعنى الأوّل، ولا في المبالغة في شجاعة الرّجل ومساواته بالأسد، المعنى الثّاني، بل في التّأكيد على إثبات المساواة في الشَّجاعة»[5]. إذن فـ"الجرجاني" تكمن بلاغة الاستعارة عنده في مزية الادّعاء والإثبات لا في قوَّة التَّشبيه.

ثمَّ يتتبَّع "تامر سلوم" محاولات النُّقاد العرب القدامى للاستعارة، فنجده يُشير إلى مركزيَّة التَّشبيه في الموروث النَّقدي العربيّ القديم الّتي سادت وقتها، فهذا الانحياز لتمجيد التَّشبيه على الاستعارة لطالما كان منهجا صحيحا لدى القدماء ودافعا لدى أنصار الطَّبع وأنصار عمود الشّعر، الّذي يُنكر كلّ ما هو مُناف لتقاليد الموروث القديم، لذا يرى الكاتب أنّه قد خُيِّل لهؤلاء النُّقاد «أنَّ تشكيل الشّعر اللُّغوي أو طريقة بنائه وتركيبه لا يكون شيئا غير المألوف أو الموروث، أمَّا تحوير المعنى القديم وتغيير طريقة العبارة عنه، فقد كان غريبا عن مباحثهم ومناهجهم في التَّفكير وأقرب إلى أنْ يكون ضربًا من الإحالة والتَّعسف»[6]، لذا كانت جلُّ الدّراسات قد اتَّخذت من الاستعارة محلَّ التَّهميش والإنكار لفاعليتها في المدلول اللُّغوي والموروث النَّقدي، حيث انبرى النَّاقد القديم على بيان تأثير التَّشبيه وإعطائه أهميَّة خياليَّة قياسا بالاستعارة،هذا ما ولّد

1- محمد السيد شيخون، الاستعارة نشأتها وتطورها، ص36.
2- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص294.
3- ينظر: المرجع نفسه، ص36.
4-تامر سلوم، المرجع نفسه، ص281.
5- زينب يوسف، الاستعارة عند الجرجاني، ص33.
6- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال،ص283.

لدى الكثيرين منهم نُفورا للاستعارة من كونها تُؤدّي وظيفة جماليَّة لا تُضيف هي الأخرى بدورها إلى المعنى أبعادا أكثر مقارنة بالتَّشبيه.

فالنَّاقد القديم لم يكن له موقفا نقديًّا من الاستعارة يُعنى بها، كونُها جاءت تُناقض مبدأ الثُّنائية وتُذيب الفوارق والحُدود الَّتي قد تمثَّلها القدامى في نماذجهم، وأخذ بها التَّابعون كأصل مقدَّس لا يُمكن المساس به، وكأنَّ النَّشاط الاستعاري كان يُفهَم في حقيقته وظيفة واحدة ، حين قال:« وفي ضوء هذا التَّصور كلِّه يمكن أن نفهم لماذا جمع "ابن المعتز "(296هـ) في "البديع" بين الاستعارة الّتي هي عنصر أصيل وطرق أداء تتعلَّق بالشّكل ولا تمسُّ جوهر الشّعر، ولا هي حتميّة فيه، وهي التّجنيس والطّباق وردُّ العجز على الصَّدر»[1].

لذا كان مدلول الاستعارة الحيويّ غير مستدرك لدى هؤلاء، وعدم القدرة على مواجهة ذلك الكمّ الكثيف والتَّعقيد الجمّ لتلك العبارات الشّعرية، وما ولّد لديهم رفضًا قاطعا للاستعارة، وتحبيب التَّشبيه الَّذي يُقيم تلك المقوّمات الفنّيّة، ويُحافظ على مكانة الأشياء، ويكفل التَّمايز بين الحدود والأشياء.

ثمّ ينتقل إلى بلورة فكرة حول موقف النّاقد القديم الّذي تمثل في إهمال فاعليّة الاستعارة.

1- التّشكيك في كونها جزء من الدّلالة الخاصّة بالعمل الفنّي[2].

2- اعتقاده أنّ النّشاط الاستعاري معزول عن فاعليّة السّياق.

3- عدم تبيّن علاقة الاستعارة بفاعليّة السّياق.

2/ محاولات القدامى الخاصّة بالاستعارة:

في هذا الباب يتحدَّث النّاقد "تامر سلوم" عن تلك المحاولات الخاصّة بالاستعارة منطلقا بآراء" ابن قتيبة"، ثمّ "الجاحظ"، و"ابن المعتز"، ثمّ "الآمدي" و"الحاتميّ" و"الرُّماني" و"العسكري".

أ- الاستعارة عند "ابن قتيبة" (274هـ): يقول "ابن قتيبة": «فالعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمّى بها سبب من الأخرى، أو مجازا لها أو مشاكلا»[3]، فمن خلال قوله هذا نستنتج أنّ "ابن قتيبة" كان يُريد بالاستعارة: نقل الكلمة من معناه الّذي عُرِف به في العُرف اللُّغوي إلى معنى آخر لم يُعرَف به، يقول أحد الباحثين في الاستعارة إنّ دراسة "ابن قتيبة" تميل إلى: «الدّراسة التّطبيقية الّتي تكشف عن مواطن الجمال وتَميل إلى التَّحليل والتّعليل... لكن يُؤخَذ عليه أنّ تعريفه للاستعارة كتعريف"الجاحظ" غير

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص284.

2- المرجع نفسه، ص285.

3- سماح قراح، جماليات الاستعارة في الشعر الجزائري المعاصر ديوان ولعينيك هذا الفيض لعثمان لوصيف أنموذجا، مذكرة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 1433/1434هـ-2012/2013م، ص.6.

مانع، إذ أنّه يُدخل في الاستعارة المجاز مطلقا سواء كانت علاقته المشابهة أو غير المشابهة، ومن كانت الاستعارة عنده عامّة مُشتَملة على جميع أنواع المجاز»[1].

ب– الاستعارة عند" الجاحظ": فهذا الأخير يرى النّاقد "تامر سلّوم" أنّه قد أشار إلى انتقال الدّلالات، فالمتأمل في تعريفه للاستعارة يتبيَّن له أنَّه جعلها قريبة من المعنى اللُّغوي، إذ مراده جعل الاستعارة نقلا للَّفظ من المعنى الّذي عُرِفَت به إلى معنى آخر لم يسبق أن عُرِفَت به.

ج– أما موقف "ابن المعتز" من الاستعارة: فقد ربط بين الاستعارة ونظريّة النّقل اللّغوي، كما نجده يُلحُّ على الاعتناء بفكرة الانتقال في الدّلالة، كون فاعليّة الاستعارة أو مدلولها الجمالي لا يزال موقوفا على ما نُسمّيه النّقل أو الاستبدال[2].

فالاستعارة في نظره: «تُوضِّح المعنى وتَكشِف عن حُسن الصُّورة، وهذا الهدف الأسمى من دراسة الاستعارة في نظره»[3]، يقول أحد الدَّارسين لاستعارة "ابن المعتز" (326هـ): «والّذي لاحظته على "ابن المعتز" في دراسته للاستعارة أنّ تعريفه (استعمال الكلمة لشيء لم يُعرَف بها في شيء قد عُرِفَ بها) مثل قوله تعالى: ﴿**وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا**﴾[4] أنّه تعريف غير مانع كالتّعاريف الّتي سبقته إذ لا يمنع من دخول غير الاستعارة فيه كالأعلام المنقولة والمجاز بأنواعه، كذلك ممّا لاحظته عليه أيضا أنّه يتّفق في تعريفه لها مع "الجاحظ"و " ثعلب"...»[5]، إذن فالاستعارة كان مردُّها عند "ابن المعتز" عامل من عوامل الإيضاح في المعنى والانسجام في الأسلوب وخلق نوع من التآلف بين تركيب الجملة ، لأنّها تعبّر عن مفهوم الخلق اللُّغوي ونشاط المعنى في نظره، ثمّ تحدَّث النَّاقد "تامر سلُّوم" عن جهود "الآمدي"و"الحاتمي" و"الرُّماني" و"العسكري" الّذين ناصروا النّقل اللّغوي لاستدراك الفهم الاستعاري أو الخلق الفنّي للاستعارة، وتوضيحه لا يتمّ بهذه النّظريّة، باحثين من خلالها على التّناسب العقليّ بين طرفي الاستعارة للوصول إلى ما يُسمّى المعنى المشترك[6].

ترى الباحثة "سماح قرّاح" أنّ هؤلاء الباحثين على الرّغم من تنوّع مشاريعهم لم يختلفوا كثيرا في تعريفهم للاستعارة وكأنّهم يُعيدون كتابة ما قرؤوه عند غيرهم[7]، فبالرّغم من هذا التّمايز بين النّقاد في الميادين

1–محمد السيد شيخون، الاستعارة نشأتها وتطورها، ص9/8.

2– تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص286.

3– محمد السيد شيخون،الاستعارة نشأتها وتطورها، ص14.

4– سورة الإسراء، الآية 24.

5– محمد السيد شيخون،الاستعارة نشأتها وتطورها، ص14.

6– ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص287.

7–سماح قراح، جماليات الاستعارة في الشعر الجزائري المعاصر ديوان ولعينيك هذا الفيض لعثمان لوصيف أنموذجا، ص6.

(النّقد/البلاغة/اللّغة/الكلام) إلّا أنّهم في نظر النّاقد "تامر سلّوم" لم يصلوا إلى جوهر الاستعارة، ولم يتمكّنوا من استخلاص فاعليتها ونشاطها الأدبيّ وبلورة مدلولها الأدبيّ ضمن أبعاد جماليّة نقديّة.

ثمّ يُورِد في هذه المسألة أنّ الدّراسات الّتي أقامها "الآمدي" حول الاستعارة، وإن كانت مبنيّة على أساس لغويّ محض (عمود الشّعر) فإنّها لم تخرج عمّا قاله "قدامة بن جعفر"، بالرّغم من تباعد الزّمن بينهما، فيرى أنّهما قد أهملا فاعليّة الاستعارة داخل السّياق وعلاقتها بفاعليّته مُغفلين في ذلك تفاعل الدّلالات والتّشابك في بُنية المعنى (الدّلالة المحدّدة)، هذا ما أضفى له مرجعيّات حول هؤلاء القُدامى حول ضُعفهم في مواجهة الاستعارة[1]، وعزلها عن الخلق وتفاعل الدّلالات.

كما يرى أنّ "الآمدي" قد ألحَّ على رفض القياس على الشّاذ في اللّغة بوجه عامٍّ والمجاز بوجه خاصٍّ حين قال: «مُؤدَّى ذلك هو أنَّ البحث في فاعليّة الاستعارة من منظور بعيد عن الحساسيّة الخياليّة، بحيث لا يُمكِن للمُبدع الخروج عن المألوف اللّغوي، أو أن يَخرج عن طريقة العرب المعتادة، فمثّل باستعارات "أبي تمام" الّتي رآها في غاية القبح والبُعد كونها كسَرت ذلك الأصل الّذي كان يُنادي بالثُّنائيّة والوُضوح والتّمايز بين الحدود، وخالف العُرف العربيّ الأصيل، مثل قوله:

رَقيقِ حَواشي الحِلمِ لَو أَنَّ حِلمَهُ بِكَفَّي كَما مارَيتَ في أَنَّهُ بُردُ

"فالآمدي" عدّها رديئة: لأنّ الحِلم لم يُعتاد وصفه بالرّقة، وإنّما بالعِظَم، لذا عدّه ابتداعا منه فوقع في الخطأ»[2]، يقول "حسين لفته":«وهذا المعنى المسبق في الذّهن، هو الّذي قيّد "الآمدي" عن الالتفات إلى المعاني الثّرة والدّلالات المتنوّعة الّتي تُوفّرها الاستعارة، وهذا شأن النّقاد العرب عُموما، ومن الباحثين من ذهب إلى أنّ قول "أبي تمّام" ليس من الفئة المرذولة، بل امتاز بنَصاعة المعنى، فضلا عن الأسلوب المستساغ والصّورة الملتصقة الّتي لا تخلو من وجوه الحسن والإفادة»[3].

كما أورد "الآمدي" له أمثلة عدّة لبيان أضرب الاستعارة البعيدة عن العُرف العربي، والّتي استقبحها "الآمدي" وحكم على إبداع "أبي تمّام" ضمن المأثور القديم، داحضا أسلوبه في صياغة استعاراته بالغرابة والتّعقيد[4]، يقول "حسين لفته" في ذلك: «فجملة القول أنَّ جميع الصّور الّتي أوردها "الآمدي" كأمثلة لاستعارات "أبي تمام" القبيحة ليست قبيحة، وإنّما كلُّ ما يُمكن أن يُقال إنّ طائفة منها غير مألوفة، وأنّ "أبا تمّام" قد يُنسيه تعمّقه في مذهبه وشغفه بالصّور والتّصوير ما قد يكون في بعض ما رسمه من صور غريبة...

1- تامر سلوم، ينظر: نظرية اللغة والجمال، ص289/290.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص290/291.

3- حسين لفته حافظ،المعنى في النقد العربي القديم، ص484.

4- ينظر:تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص291.

غير أنّه كان يقع من حين إلى آخر على زُخرُف غريب غير مألوف»[1]، ولطالما صدَرت أحكام النّقاد المتقدّمين على الاستعارة بالغموض والتّعقيد، جرّاء عدم قُدرتهم على التّعامل مع ذلك التّغيير والتّشابك بين الأطراف الّذي أحدثته وما أنتجته تحديدا على مستوى الموروث القديم الأصيل، نافين بذلك تعدّد الدّلالات، مُنكمشِين تحت راية التّمايز والثّبات والوضوح[2]، باستثناء "ابن رشيق" الّذي كانت نظرته لها فيها نوع من الجديّة في دراستها، فنجده قد استحسن الاستعارة الّتي تكون محمولة على التّشبيه بخلاف الأوائل الّذين فضّلوا الاستعارة القريبة.

ظلّت هذه النّظرة سائدة إلى أن جاء "عبد القاهر الجرجاني"، فأدخل بعض التّغييرات فصار مدلولها وبلاغتها أبين وأدقّ، حيث كانت تقوم عنده على: "الادّعاء والإثبات" وقال أنّ الأمر فيها أو القصد بها إلى المعنى لا اللّفظ[3]، وجاءت على ضربين: أحدهما لا يقبل التّأوّل والثّاني يحتاج إلى التّأوّل، ووجه الشّبه هناك المفرد والمركَّب فيهما، كما اهتمّ بقلب التّشبيه استعارة، وببلاغتها ونشاطها الأدبيّ حين احتفل بالإيجاز والوُضوح والبيان كوننا نستدرك بها المعاني الحقيقيّة، فـ"علي مهدي زيتون" يرى أنّ "الجرجاني" تأثير الاستعارة في نظره «ليس في ذات المعنى وحقيقته، بل في إيجابه والحكم به، والحكم به هو أن يُثبت معنى لا يعرف السّامع ذاك المعنى من اللّفظ، ولكنّه يُعرَف من معنى اللّفظ أي أنّها تُقدّم لنا (معنى المعنى)، ولذلك فهي أبلغ من الحقيقة»[4].

فلطالما كانت فكرة النّقل هي المدخل الرّئيسي للاستعارة عند كثير من النُّقاد العرب قبل "عبد القاهر الجرجاني"، ثمَّ جاء "عبد القاهر" فأقرَّها، ولكن فضّل عليها لفظ ادّعاء لما يحمله من معاني التّفاعل والاتّحاد بين الطّرفين، فالاستعارة إذن ليست عبارة عن محض نقل الاسم وإنّما هي ادّعاء معنى الاسم[5].

كذلك قد أبدى "الجرجاني" اهتمامه بظاهرة "التّجسيم أو التّشخيص" فربطه بفكرة التّقديم الحسّي كما أشرنا إليه سابقا في الفصل، فجعل جماليّة الاستعارة ونشاطها الخيالي التّصويري مرتبطة به، لما فيه من خلق وإبداع في تصوير الأشياء بصورة جليّة، وكأنّها مجسّمة تراها العيون، وهذا ظاهر حين«ذهب إلى أنّ الخلق الشّعري هو في أساسه نشاط تصويريّ ونتيجة تشكيل ماديّ للمعنوي أو المعقول، ينبغي أن يجد التّعبير»[6]، وكأنّه يرى في الشّعر لوحة فنّية لا يختلف الأمر في قراءتها عن الشّعر، كما نجده قد ألحّ على معاني النّحو كون جماليّة الاستعارة بالنّسبة له تكمن في قوّة الشّبه وعلاقة المستعار بالمستعار منه، وإنّما تتجلّى في

1- حسين لفته حافظ، المعنى في النقد العربي القديم، ص238.

2- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال ، ص292.

3- المرجع نفسه، ص293.

4-علي مهدي زيتون، إعجاز القرآن وتأثيره في تطور النقد الأدبي، ص390.

5- زينب يوسف، الاستعارة عند الجرجاني، ص142.

6- ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص296/295.

تركيبها النّحوي الّذي بدوره تُبرز كل من فاعليّة اللّغة والشّعر والاستعارة، كما يقول "عزّ الدّين عدمان" أنّ: «إدراك جماليّات النّص يكون عنده بالذّوق والإحساس النّفسي والرّوحاني الّذي هو ثمرة لوجوه تركيب الكلام وفق مقتضيات النَّحو»[1]، بمعنى أنّ الشّعور باللّذة الّتي تحصل للمتلقّي عند تذوّقه للصّورة الشّعرية تستدعي أن تُدلي على وجود ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه القارئ إحساسا بالنّشوة والأريحيّة«مصدره تصرُّف الشَّاعر في الأبيات الشّعرية من وحي إعادة توزيع مكوّنات النّص الشّعري»[2]، لذا يرى النّاقد "تامر سلّوم" أنّ دراسات "عبد القاهر الجرجاني" مقارنة بدراسات سابقيه وحتى من جاؤوا بعده، قد كانت أوسع وأعمق، فكان تأثير "الجرجاني" بارزا في معالجتهم لها، فاكتفوا بشرح الظاهرة والتّوضيح، وتحديد مبادئها كـ"الزّمخشري"و"السّكّاكي"و"الزّملكاني" و"يحي بن حمزة" و"فخر الرّازي" و"ابن الأثير"...إلخ[3].

3/ نشاط الاستعارة البلاغي:

يرى "تامر سلّوم" أنّ الاستعارة نشاط لغويّ خالق للمعنى، ووسيلة من وسائل الإدراك الخياليّ المتميّز من التّخييلي والبيان المباشر والمدلول الثّابت[4]، فهذا القصور في فهم نشاط الاستعارة البلاغي والجمالي أخلى لديهم قطع الصّلة عن كلّ ما هو غامض وخفيّ، فلم تخرج عن كنف المألوف والمبالغة والتّلوين والإيضاح، لذا أشار في كتابه هذا إلى موقف النّقد العربيّ القديم من بلاغة الاستعارة ونشاطها الفنّي ليُقيم الحجّة على إهمال فاعليّة الاستعارة ونشاطها، متّخذا من "الرّماني" و"أبي هلال العسكري" نموذجين لذلك:

1/ فيرى أنّ فاعلية الاستعارة عندهما قسّمت إلى:

أ- شرح المعنى وفضل الإبانة عنه. ب- تأكيده والمبالغة فيه. ج- الإيجاز. د- تحسين المعرض.

وبذلك قد أهملا وظيفة الاستعارة الأدبيّة:

2/ أنّ نماذجهما لا تدخل بتركيب الاستعارة.

3/ أنّ إشاداتهما في بلاغة الاستعارة كانت تقوم على أصل واضح وسريعة تحمل نزعة القديم[5].

ب- كما ارتبطت بلاغة الاستعارة عندهم بفكرة "التّناسب"، فكانت جزءا هامّا في تكوين الاستعارة عندهم، وعنصرًا أساسيًّا في توضيح ما نُسمّيه النّشاط الخياليّ الشّعري[6]، لذا ألحّوا على أنّ الاستعارة تعتمد في قُوتها على المشابهة، وإقامة الحدود، فيقول: «وكأنّ فكرة الحدود تستوعب كلّ سياق المعنى الّتي يُستدرك

1- عزيز عدمان، دراسات في البلاغة العربية والنقد الأدبي المعاصر، ط.1، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2011م، ص67.

2- المرجع نفسه، ص65.

3- ينظر:تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص296/295.

4-المرجع نفسه، ص296.

5- ينظر: المرجع نفسه، ص297.

6- المرجع نفسه، ص298.

بها فاعليتها، وثراء التّراكيب، وأنّها أوضح مثال لما نُسميه فاعليّة الاستعارة ونشاطها الأدبيّ، وكأنّنا إذن لا نستطيع أن ننظُر إلى هذه الفاعليّة بتقدير خاصّ»[1].

وعلى ضوء هذه المعطيات بيَّن النّاقد "تامر سلّوم" محاولاته في سبيل إبراز جماليّات الاستعارة في موروثنا النّقدي كون النّاقد القديم قد شخّص للاستعارة خصائص لا علاقة لها بالبحث الأدبيّ في البلاغة، أو بنشاط الشّعر على السّواء، وجزَم أنّ بلاغتها هي طريقة التّعبير عن المشابهة، ما أولى له أولويّة متابعة نشاطها الجماليّ لبثّ روح جديدة داخلها، وإخراجها من وطأة مفهومها القديم الّذي طمس مدلولها في ظلّ التّشبيه، ولم يُفسِّرها على أساس أنّها بناء لغويّ للمعنى أو نشاطا خياليًّا، بالرّغم من الجهود الّتي بُذلَت في بلورة نشاط الاستعارة ("الرّماني"، "العسكري"، "الآمدي")، إلّا أنّها لم تصل إلى ذلك الوعي بها، حين"يُعبّر عن موقف رديء من الخيال البياني ونشاط الاستعارة ذاتها"[2]، كون النّاقد القديم استند في تفسيرها إلى نظريّة واضحة ومُحدّدة، لذا ولأمر ما بدا له أنّ الاستعارة إيحاءٌ جمّ ومظهر إيجاز واضح.

كما يرى أنّ النّقل والإثبات ليسا سمة بلاغيّة لطبيعة الاستعارة ومعناها، وإنّما السّمة في إثراء المعنى وإلغاء الحُدود وتفاعل الدّلالات[3].

4/ السّمة البلاغيّة للاستعارة:

يرى النّاقد "تامر سلّوم" أنّ السّمة البلاغيّة لطبيعة الاستعارة تكمُن في تفاعُل الدّلالات وإلغاء الحدود وإثراء المعنى، لا في سمة النَّقل والإثبات كما قال النَّاقد القديم، كونه قد سلَّم بمبدأ الثُّنائية والحدود بين طرفي الاستعارة ممّا جعله يَغفَل عن تلك التَّفصيلات الّتي بها يُمكن تذوّق نشاط السّياق والتّركيب الّذي يدخل في تشكيلها[4]، فالاستعارة عمليّة خلق في اللّغة، فيما تُقيمه من علاقات جديدة من الكلمات وبها تحدُث إذابة لعناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد، وهي بذلك تُثبت كُلّيات داخل الحياة الّتي تعرف أنماطها التّرتيبيّة، وبهذا تُضِيف وجودا جديدا، هذا الوجود تخلِقه علامات الكلمة بواسطة تشكيلات لغويّة عن طريق تمثيل جديد له[5].

كما نجده أيضا قد آخذ النّاقد القديم على تمجيده للمعقول، والمحسوس والمشاهد، وفكرة المشابهة حين قال: «ويظلُّ يتقبَّل مظاهر المحسوس والمعقول دون أن يَعدل من الفقه اللُّغوي لهذه التَّشكيلات الحسّيَّة أو المعنويَّة أو يرتفع على المعنى المعروف لكليهما أو يُعطيهما وظيفة جديدة، أو يُحاول خلق معنى جديد من

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص299.

2- المرجع نفسه ، ص ن.

3- المرجع نفسه، ص300.

4- المرجع نفسه، ص ن.

5- سماح قراح،جماليات الاستعارة في الشعر الجزائري المعاصر ديوان ولعينيك هذا الفيض لعثمان لوصيف أنموذجا، ص17.

تفاعل الأطراف أو المواقف الّتي تدخل في بناء الاستعارة، وكأنّ الخيال في النّشاط الاستعاري حين يستعين ببعض العناصر الحسّيّة لا يهدف إلى خلق نشاط خياليّ ثانٍ بديل منها، وكأنّ فاعليّة الاستعارة رهينة بكونها صورة ذات صفات حسّيَّة أو معنويَّة، وأنَّ جمالها يعتمد على تقدّمه وظيفتها المعجميّة من إدراكات وإحساسات مباشرة لا علاقة لها بالتّمثيل الخياليّ الّذي يقومُ حولها أو بالارتباطات الوجدانيّة والمشاعر المصاحِبة لها»[1]، فالواقع أنّ غموض العبارة اللّغوية مَدعاة للنَّظر العميق، لأنّ التَّأمل الدَّقيق؛ والتَّحفّظ في إدراك دقائق العبارات، ورقائق المعاني أسلمُ من الوقوع في الفهم النَّافر والتَّمحُّل البعيد[2]، كما يقول"عزيز عدمان".

5/ الإيجاز:

يُعقّب "تامر سلّوم" على فكرة الإيجاز، حيث يرى أنَّ النَّاقد القديم كان همُّه في هذا الميدان حصر نشاط الاستعارة التَّصويري أو البلاغي بدلالات محدَّدة، مُهملين بدورهم فاعليَّة اللُّغة والسِّياق، فيقول: «أريد أن أقول أنَّ الاستعارة عند النُّقاد جميعا لا تَخلقُ المعنى –وهي دائما تعتمد على معنى سابق– لأنّ المشكلة الوهميّة الّتي كان يخضع لها النّاقد القديم باستمرار أو يُعاني منها هي: كيف نصوغ هذا المعنى أو نكسوه؟... ولم يخطر للنَّاقد القديم أنّه لا ضرورة لأن ينسب إلى الاستعارة إيجازا لمعنى أو اختصاره في كيفية معيّنة أو منحى مُحدَّد، وأنَّه مادامت الاستعارة عُنصرًا أصيلًا من عناصر النَّشاط الخياليّ أو تكوين الشّعر، فلا داعي لتَعقُّب هذه الصّياغة أو الكسوة الّتي تُهمل فاعليّة اللُّغة والسّياق»[3].

لكن "حسين لفته" يرى عكس ذلك فيقول: «كشفت دراسة "ابن قتيبة" للإيجاز عن أهميّة السّياق في المعنى الشّعري، فقد أوضح كثيرا من صور الإيجاز بالحذف مستفيدا من السّياق لتوضيح تلك الصُّور المختلفة للمحذوف من العبارة طلبًا للاختصاص من ذلك أن تَحذِف المضاف وتُقيم المضاف إليه مقامه، ومن قوله تعالى: ﴿...**وَأُشْرِبُوا فِي قُلُوبِهِمُ الْعِجْلَ**...﴾[4]، فالعجل لا يُشرب وإنّما حبّه هو الّذي يتخلَّل القلوب»[5].

6/ الإيضاح:

يقول "تامر سلّوم": «إنّ فكرة الإيضاح تَضُرُّ بالمعنى وتَضطرُّنا إلى أن نُغفِل ما بين الاستعارة والسّياق، من تفاعل وتبادل واتّصال، فكرة الإيضاح تجعلنا نقتطِع جزءا واحدا من العلاقة أو المعنى من أجل أن نُعلي شأنَه ونُعطيه أهميَّة كبيرة، وإعلاؤُه أو إعطاؤه أهميّة خياليّة، لا شكّ أنّه إلغاء لفاعليّته لأنَّنا نُغيِّره عن وجهه

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص301.

2- عزيز عدمان،دراسات في البلاغة العربية والنقد الأدبي المعاصر، ص60.

3- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص302/301.

4- سورة البقرة، الآية 93.

5- حسين لفته، المعنى في النقد القديم، ص443.

ونغضُّ عن التَّمثيل الحيّ أو التَّقاطعات المستمرة في إيقاع المعنى نفسه»[1]، كما يصعب تذوُّق فاعليَّة السّياق الّذي يُعطي الاستعارة قدرة ذات أبعاد معجميَّة، كونه يحمل دلالات عميقة لا يُمكن أن تقول عنها قريبة، أو معناها مغلق، ثمّ يُمثل لذلك بقول "ذي الرّمة":

إذا الهَجرُ أَودى طولُهُ وَرَقَ اله مِنَ الإلفِ لَميَقطَع هَوى مَيَّةَ الهَجرُ

فيرى أنّ صلة "ذي الرّمة" بورق الهوى هي صلة نفسيّة، مُنافيًا رأي النَّاقد القديم في استدراك فاعليَّة الاستعارة هنا، وتناسى أنَّ وحشة الشَّاعر معنى حيوي نابض لا تستطيع الأوراق بدلالتها القريبة أن تَعضَّ هذه الحيويَّة النَّابضة أو المضطربة، لذا يدعو "تامر سلّوم" إلى العناية بمدى ارتباط الاستعارة بالتّركيب أو السّياق خلال تقصّينا لموروثنا النّقدي وتقفّي آثاره[2].

7/ التّجسيم/ التّشخيص:

يرى"تامر سلّوم"أنّ التَّجسيم في النَّقد العربي القديم يُمثّل الجزء الأساسيّ من قوَّة الاستعارة كونه مرتبط عندهم بفكرة التَّقديم الحسّيِّ للمعنى وتشخيصه، لذا يرون أنَّ الشّعر ضرب من التَّصوير، يُدرك بالعيان والمشاهدة، فذهبوا يقارنون بين الشَّاعر والرَّسام على أساس أنَّ فاعليَّة الرَّسم والتَّصوير وفاعليَّة الشِّعر هي ذاتها[3]، مثل"عبد القاهر الجرجاني"الَّذي ذهب"إلى المقارنة بين المعاني والأصباغ الّتي تعمل منها الصّور والنُّقوش، فيُصبح نظم الشّعر عنده تخيُّرا ونظما للمعاني، كما يَنتَقي الرَّجل الأصباغ ويَمزجُها ويُرتِّبها... كذلك حال الشّاعر في توفيقه لمعاني النّحو وجوهه الّتي هي محصول النّظم"[4].

لكن بالرّغم من خبرة هذا النّاقد القديم وعلمه بتأثير هذه التّصويرات والتّخيلات الشّعرية حين ذهب يُقارن الشَّاعر والرَّسام في نفس المتلقي إلَّا أنَّه لم يستطع أن يَبلُغ هذا المستوى في فهم الأثر الأدبيّ للنَّشاط التَّصويري ولم يصل إلى نتائج واضحة عن فاعليَّة هذا النَّشاط وأثره في فهم النَّشاط الخياليّ التَّصويري، لا لأن يستخرج من هذا البناء المادِّي من قوَّة كامنة، أو يُفاضِل بين عدَّة احتمالات مختلفة أو يتلمَّس علاقة هذا البناء بالتَّركيب أو السَّياق[5]، لذا بقيت فاعليَّة التَّجسيم مهمَلة.

ثمّ يُشير إلى فكرة التَّصوير ومدى ارتباطها بالنَّقد القديم وبفاعليَّة الاستعارة والشّعر معا، معتمدا في ذلك على أقوال"الجاحظ"و"الرُّماني"، مبرزا بعض تلك التَّشكيلات الحسِّية الّتي تُصوِّر نظرة البلاغيّين والنُّقاد في فهم هذا النَّشاط، فيرى أنَّ النَّشاط الشّعري عند"الجاحظ"مرتبط بالتَّصوير وتقديم المعنى بطريقة حسِّية،

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص303.

2- المرجع نفسه، ص ن.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص304.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص305.

5- المرجع نفسه، ص ن.

يقول "حسين لفته" في ذلك: «فصورة المعنى في الشّعر تتشكّل في صياغة يُراعي فيها خُصوصيتَها ذاتها، وهذا الإخراج المتميّز للشّعر يهبه التّمايز ضمن أشكال القول البليغ فيُكسبه التّفرج بالمقابل إلى أشكال التّعبير في الحضارة الواحدة، ذلك أنّ الشّاعر لا يستطيع أن يُترجِم ولا يجوز عليه النّقل ومتى حولٍّ تقطع نظمه وبَطُل وزنه، وذهب حُسنه وسقط موضع التّعجب»[1]، لذا أولى عناية فائقة، كونُه يرى ذلك رسم للوحة أو تشكيل لمثال[2]، فـ"الجاحظ" يُريد هنا الصّياغة المؤثّرة: «وتعني أنّ للشّعر أسلوبا خاصًّا يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف، وتقديم المعنى بطريقة حسّيّة، أي أنّ التّصوير يَترادف مع ما نُسمّيه بالتّجسيم»[3].

أمّا عند "الرُّماني"فيقول"تامر سلّوم": «إنّ التّعبير الاستعاري من قوله تعالى: ﴿**أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى تَقْوَى مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٍ...**﴾[4]الاستعارة أبلغُ لما فيها من البيان بما يُحسُّ ويتصوّر»[5]، يقول في هذا أحد الباحثين: «وفي النّهاية أرى أنّ دراسة "الرُّماني" للاستعارة أقربُ إلى الدِّراسة التّطبيقيَّة الّتي تكشف عن مواطن الجمال في الكلام وإيضاح النّفسي للصُّورة البيانيَّة، وإبراز فضلها على الحقيقة، وهذا لما يراه في الاستعارة، ممّا تُكسبُه للمعنى وُضوحا وللأسلوب إيجازا أو ما تتركه من أثرٍ في النّفس»[6]، كما ورد عند "المرزوقي" الّذي ارتبط عنده بتجسيم المعنويّ في الإدراك الاستعاري.

يُشير "تامر سلّوم" إلى أنّ جماليَّة الاستعارة لا تكمُن في التّشكيل الحسّيِّ دونما فاعليّة السّياق، كما يرى أنّه لم يتم تذوُّق المدلول الحيوي لمفهوم التّجسيم، لذا يرى من بين الخصائص الّتي فاتت النُّقاد القدامى إدراكها هو أنّ النّشاط الاستعاري لا يأتلِف بتشكيله الحسّي دونما فاعليَّة السّياق، فافتتان النّاقد القديم ظلّ مفتُونا بفكرة التّرابط الحسّي أو المعنوي، وتعقُّبه لمظاهر المحسوس والمعقول أودى به إلى إهمال حقائق الخلق اللُّغوي، ما جعله لا يتذوّق المدلول الحيويّ للمفهوم "التّجسيم" بطريقة عميقة، لأنّه لم يكن للسّياق أثر خاصّ في هذا الموروث النّقدي[7].

يُلاحظ النّاقد "تامر سلُّوم" أنّ النّظام النّحوي في التّشكيل الاستعاري لدى القدامى كان مهمَلا، وهذا راجع إلى طبيعة الدّراسة الّتي كانت تقوم على إرجاع الاستعارة إلى فكرة المبالغة، الّتي كونها تُدلي بجماليّات الاستعارة، وهذا الموقف اتّضح في تفسيرات كل من" الرُّماني" و"العسكري" و"ابن رشيق" لنشاط

1- حسين لفته حافظ،المعنى في النقد العربي القديم، ص458.

2- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص306/305.

3- حسين لفته حافظ،المعنى في النقد العربي القديم، ص459/458.

4- سورة التّوبة، الآية 109.

5- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص306.

6- ينظر:المرجع نفسه، ص308/307.

7- ينظر:المرجع نفسه، ص308.

الاستعارة البلاغيّ والإلحاح الشَّديد عليه، فبلاغة الاستعارة عندهم تعود إلى فكرة المبالغة نافيًا بذلك طريقة التَّنظيم للكلمات واعتبارها ليس شيئا مُهمًّا[1].

يرى "تامر سلّوم" أنّ "عبد القاهر الجرجاني" قد أشار إلى نقطة مُهمَّة في تركيب الاستعارة، حين رأى أنّ فاعليَّة الاستعارة ونشاطها الأدبيّ لن يُكشف إلّا بمعاني النَّحو ووجوه تنظيم الكلمات، لكن إشكال الكاتب وقع في فهم "الجرجاني" لبناء الاستعارة النّحوي في ظلّ إهماله لفاعليّة اللُّغة وانسياقه تحت منظور جماليّات الاستعارة بالرّغم من أنّها مقرونة بنشاط وجدانيّ ومأخوذة على نحوٍ عقليّ بعيدة على الدّلالات الضِّمنيّة، وتهدف إلى غاية ذوقيّة[2].

1- ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال ، ص308.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص309.

شرح بعض المصطلحات العلميّة:

(الأدبيّة–النّقدية–اللّغوية)

شرح بعض المصطلحات العلميَّة:

1- **النّظرية:** جاء في معجم المنجد في اللّغة العربيّة المعاصرة لصُبحي حمُّودي وآخرون أنّ النّظرية تعنِي: «مجموعة الأفكار والآراء المطروحة المتعلّقة بموضوع معيّن»[1].

بينما ورد هذا المصطلَح في معجم المصطلحات العربيَّة في اللُّغة والأدب أنّها:«جُملة تطوُّرات مؤلَّفة تأليفًا عقليًّا يهدف إلى ربط النَّتائج بالمقدِّمات»[2].

2- **اللّغة:** وهو مصطلح"أطلِق قديمًا في مجال الاختصاص على العلم الّذي يَختصُّ بمُفردات اللُّغة وتصنيفها وبيان معانيها أو موضوعاتها وغيرها"[3].

3- الجمال:علم الجمال أو الاستطيقا هو دراسة فلسفيّة للخصائص الّتي تبحث في جماليّات الأشياء أو عن طبيعة القيم الجماليّة والأحكام المتعلِّقة بها، وتتضمَّن الاستاطيقا أيضا فلسفة الفن و الّتي تهتمُّ أساسًا بطبيعة وقيمة الفنِّ والمبادئ الّتي من خلالها يتمُّ تأويل العمل الفنِّي وتقييمه[4].

4- النّقد:علم تفسير النُّصوص الأدبيّة وتحليلها وتَصنيفها وتقويمها والحكم عليها حسب الأصول و القواعد للمذهب النّقدي الّذي ينتمي إليه النّاقد[5].

5- السِّياق:هو مفهوم يُشير إلى مجموعة العوامل الّتي تؤثِّر في اتِّجاه النَّص وفي تَشكُّله وفي ظهورِه، فالسّياق العام للأثر الأدبيّ أو النّص هو المتجمع والتَّاريخ[6].

6- البلاغة: هي تقرير المعنى في الإفهام من أقرب وجوه الكلام، قال علي بن أبي طالب(ت40هـ): « البلاغة إفصاح قول عن حكمة مستغلّة و إبانة عن المشكل»[7].

1- صبحي حموي وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، الطبعة الثانية، دار المشرق، بيروت، لبنان، 2001،ص1423

2- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، الطبعة الثانية، مكتبة لبنان، 1984، ص413.

3- محمود عكاشة، علم اللغة(مدخل نظري في اللغة العربية)، الطبعة الأولى، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، 2007، ص14.

4- الموقع الالكتروني: https://m.facbook.com، يوم:2019/05/09، على الساعة:22:48.

5- نواف نصار، معجم المصطلحات الأدبية، الطبعة الأولى، دار المعتز للنشر، عمان، الأردن، 2011،ص338.

6- سمير سعيد الحجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، الطبعة الأولى، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، 2001، ص41.

7- عبد اللطيف شريفي، زبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، الطبعة الأولى،2004،ص11.

7- التّفاعل: يدلّ التّفاعل في مفهومه الاصطلاحي على التّأثير المتبادل بين ظاهرتين أو أكثر، ويكون هناك انسجام بينهما، ويُؤدّي في الأخير إلى الاتّحاد في العمل[1].

8- التّركيب:"في اللّغة: يُقال ركِب الشَّيء: ضمَّه إلى غيره فصار بمثابة الشَّيء الواحد في المنظر، وركِب الدَّواء و نحوه ألَّفه من مواد مختلفة، أمّا في الاصطلاح فيدلُّ التَّركيب على اجتماع كلمتين أو أكثر لعلاقة معنويَّة وهو مذهب سيبويه...يختصُّ التَّركيب إذن بدراسة العلاقات داخل نظام الجُملة، وحركة العناصر و انسجامها وتلاؤمها في نطاق تامٍّ مفيد، تتآلف فيه المعاني وتتناسق الدّلالات لتؤلِّف وحدة متكاملة[2].

9- النّبر:هو ازدياد وُضوح جزءٍ من أجزاء الكلمة في السَّمع عن بقيَّة ما حوله من أجزائها، وقد يتحقَّق النَّبر أيضًا عندما تَتتابع مستويات العلوِّ و الانخفاض في الصَّوت على نحوٍ يتمُّ به إبراز مقطع من المقاطع ذات النَّبر الأساسيَّ، و يُؤدِّي هذا إلى إبراز الكلمة الّتي تشتمل على هذا المقطع فتتأكّد قيمتُها وأهميَّتُها عند السَّامع[3].

10- القياس: هو من وسائل النّمو اللُّغوي على المستويين الصَّرفي والنَّحوي، الحمل به غير المنقول على المنقول، أي قياس الأمثلة على القاعدة المركزية بما يُمكن من استنباط مجهول من معلوم[4].

11- الإلصاق: ظاهرة يجتمع من خلالها مختلفان عمومًا في كلمة واحدة[5].

12- الطّباق:هو الجمع بين الضِّدين أو بين الشَّيء وضدّه في كلام أو بيت شعريّ، كالجمع بين اسمين متضادَّين[6] في قوله تعالى: ﴿**هُوَ الْأَوَّلُ وَالْآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ**﴾[7].

13- التّشبيه: التّشبيه في اللّغة: التّمثيل،حيث يُقال:هذا شبه هذا ومثيله، وفي الاصطلاح الدَّلالة على مشاركة أمر لآخر في المعنى، يقول القزويني: « و إذا قد عرفت معنى التَّشبيه في الاصطلاح، فاعلم أنّه ممّا اتفق العقلاء على شرف قدره وفخامة أمره في فنِّ البلاغة، وأنّ تعصيب به يُضاعف قوامها في تحريك النُّفوس

1- فريدة سبايعي، تفاعل البنية التركيبية والبلاغية في العملية التواصلية(دراسة تطبيقية في اليتيمة لابن المقفع)، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران السانية، ص11.

2- عبد القادر سلامي، التركيب وأهميته اللسانية بين القدماء والمحدثين، مجلة آفاق علمية، العدد الثالث عشر جامعة تامنغست، أبريل 2017، ص132.

3- مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، ص36.

4- هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي،عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، الطبعة الثانية، 2011،ص507.

5- جورج مونان، معجم اللسانيات، تر:جمال الحضري، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى،2012، ص80.

6- عبد اللطيف شريفي، زبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة،ص172.

7- سورة الحديد، الآية 3.

إلى المقصود بها، مدحًا كانت أو ذمًا أو افتخارًا»، وقِيل هو عقد مُماثلة بين أمرين أو أكثر قصد اشتراكهما في صفة أو أكثر بأداة لغرض يقصده المتكلِّم[1].

14- الاستعارة: جاء في التَّعريفات: « الاستعارة ادِّعاء معنى الحقيقة في الشَّيء للمبالغة في التَّشبيه مع طرح ذكر المشبه بيتين كقولك: لقيت أسدًا، وأنت تعني به الرَّجل الشُّجاع»، أمّا في معجم المصطللحات العربية اقتباسًا لقول السَّكاكي: « هي تشبيه حذف منه المشبه به أو المشبه، ولابدَّ أنّ تكون العلاقة بينهما المشابهة، كما لابدَّ من وجود قرينة لفظيَّة أو حاليَّة مانعة من إرادة المعنى الأصلي للمشبه به أو المشبه»[2].

15- الخيال: هو الملكة الّتي يستطيع بها الأدباء أن يُؤلّفوا صورهم، وهم لا يؤلّفونها في الهواء، بل يُؤلِّفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها، تختزنها عقولهم وتظلّ كامنة في مخيِّلتهم، حتَّى يأتي الوقت فيُؤلِّفون منها الصّورة الّتي يُريدُونها[3].

16- التّمثيل: هو ذكر جملة يمثل بها سيق له الكلام، وهو مراد من قال تشبيه من وجه غير حقيقي: كقول النّبي صلى الله عليه وسلم لرجل رآه يكدّ نفسه في العبادة:﴿**إنّ هذا الدِّين متين فأوغل فيه برفق ولا تبغض إلى نفسك عبادة الله، فإنّ المنبت لا أرضًا قطع ولا ظهرًا أبقى شبه من بالغ في العبادة فانقطع عنها لمللٍ أو ضررٍ أصابه من مبالغته كالمنبت وهو فوق دابته ما لا تطيق، فإذا كان وسط الطَّريق انقطعت فلا أرضًا قطع فوصل، ولا ظهر الدَّابة أبقى**﴾[4].

17- الرّمز: يُقصَد به الكلام الخفيّ الّذي لا يُفهَم ثمَّ استعمل حتَّى صار إشارة كقول امرئ القيس:

ظلت ردائي فوق رأسي أعد الحصى ما تنقضي عبراتي

رمزًا للهمِّ الّذي يدعُو صاحبه إلى عدّ الحصيّ[5].

18- التّشخيص: هو إيحاء الجماد ونفخه بنسمة النّشاط والحركة، فيُسمَّى وكأنَّه إنسان، ومن الأمثلة على التّشخيص، قول "ابن الرومي":

1- مختار عطية، علم البيان والبلاغة التشبيه في المعلقات السبع(دراسة بلاغية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية، مصر،دط، ص27.

2- محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب، علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، دط،2008، ص192/193.

3- نجم الدين بن إسماعيل بن الأثير الحلبي، جوهر الكنز(تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة)، تح:محمد زغلول سلام،دار منشأة المعارف ،الإسكندرية، مصر،دط،ص110.

4- محمد زمري، ربيع البديع(تأليف قطب الأئمة العلامة الشيخ محمد بن يوسف أطفيش)، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر،(د.ط) ص 112.

5- هاني نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، ص382/383.

رياض تخايل الأرض فيها خيلاء الفتاة في الأبراد.

فقد شخّص الأرض وجعلها فتاة تختال بالثّياب المخطّطة[1].

19-التّجسيم: هو أن يقوم على تجسيد المجرّدات فإذا هي محسوسات، يقول"ابن الدّهان":

وأراهم أنّ الخلافة مقلة أصحت أنت سوادها والمحجرًا[2].

20-الإيضاح: وهو أن يذكر المتكلّم كلامًا في ظاهره لُبس ثمَّ يُوضّحه، إمّا في بقيّة كلامه أو كلام ثان، كقول الشّاعر"مسلم بن الوليد(الطويل):

يذكر نبك الخير والشّر كلّه وقبل الحيا والحلم و العلم والجهل.

فهذا نسبته للجهل والشّر فأوضح مُراده بقوله:

فألقاك عن مكر وهيما متنزها والقاك في محبوبها ولك الفضل.

وهاء للخير والشّر والحياء وما بعده[3]

21- التّصوير: هو رسم الصّورة المكنونة من أجزاء، وهو ما يُسمّيه أهل البيان بالتّمثيل أو التّشخيص، سواءً أكان في التّشبيه أم في الاستعارة، وهذا التّصوير أدقّ فنًّا وأجمل رسمًا من التّوضيح و التّقريب و التّقرير الذّهني منشود التّشبيه الّذي يُطلقون عليه اسم التّشبيه المفرد[4].

22- الإيهام: هو إيراد الكلام محتملا معنيين على السواء، كهجاء ومديح ليبلغ القائل غرضه الّذي يريده بما يمسك عليه[5].

23- الإغراق:" هو الزّيادة في المبالغة حتّى يُخرِجها عن حدّها، وهو مأخوذ من قولهم: أغرق في النّزع، إذا استوفى السّهم إلى أن يخرُج من كبد القوس إلى النّاحية الأخرى، مثل:

صببنا عليها ظالمين سياطنا فطارت بها أيد بسراع وأرجل.

1- غريد الشيخ، المتقن في علم البيان(التشبيه، الاستعارة، المجاز، الكناية)، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان،دط، ص115/114.

2- المرجع نفسه، ص116.

3- محمد رمزي، ربيع البديع، ص219.

4- غريد الشيخ، المتقن في علم البيان، ص113.

5- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ص406.

فقوله ظالمين إغراق، يعنى أنّها بلغت جهدها في العدو، فلم نضربها إلّا ظلمًا.

24- الغلوّ: فهو زيادة في الخروج عن الحدّ وهو مأخوذ من قولهم:غلا في الرّمي إذا جعل بينه وبين الغرض مدى، ثمّ رمى فتجاوز الحدّ عن ذلك المدى، كما قال الله تعالى: ﴿**يَا أَهْلَ الْكَتَابِ لَا تَغْلُوا فِي دِينِكُمْ**﴾[1] أي لا تجاوزوا الحدّ فيما فرض عليكم"[2].

25- الإرداف: هو التّعبير عن المعنى لا بلفظه الموضوع له، ولا بلفظ الإشارة الدَّال على المعاني الكثيرة المرتبطة به، بل بلفظ هو رِدفُ المعنى الخاصِّ وتابعه على نحو تصبح معه الدَّلالات الأولى غير ذات قيمة أساسيَّة في بناء النَّص، ولعلَّ"قدامة بن جعفر"هو أوّل من وضع الإرداف ضمن أبواب البديع وأوصاف الشِّعر، وأيضا قيل الإرداف أن تذكر مع ما هو دليل عليه وردف له، كقوله تعالى:﴿ **أَو كَذَّبَ بِالْحَقِّ** ﴾[3]، فإنّه كناية عن ضعف العقل، أو لولا ضعفه لم يكذب بالحقِّ[4].

26- المشاكلة:هي لغة:المماثلة، واصطلاحًا ذكر الشّيء بلفظ غيره لوقوعه في صحَّته تحقيقًا أو تقديرًا، فالأوَّل كقوله عزوجلّ:﴿ **وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُهَا**﴾ [5] إذ الجزاء على السّيئة، وقوله عليه السّلام:﴿ **إنّ الله لا يَمَلُّ حتَّى تَمَلُّوا**﴾ فقد وضع"لا يَمَلُّ" وضعا له يقطع عنكم ثوابه...والثّاني كقوله تعالى: ﴿**صِبْغَةَ اللهِ**﴾[6]وهو مصدر مؤكّد آمنًا بالله والمعنى تطهير الله لأنّ الإيمان يُطهِّر النُّفوس، وأصل ذلك أنّ النّصارى كانوا يغمسون أولادهم في ماء أصفر يسمُّونه المعمُوديَّة و يقولون أنّه تطهير لهم، فعبّر عن الإيمان بالله بصيغة الله للمُشاكلة بهذه القرينة الحاليّة[7].

27- المبالغة:هو ادّعاء بلوغ وصف في الشِّدة، أو في الضُّعف حدًّا مستحيلا أو بعيدًا[8].

1- سورة النساء، الآية 171.

2- نجم الدين أحمد، جوهر الكنز، ص121.

3- سورة العنكبوت الآية 68.

4- يحي بن معطي، البديع في علم البديع، تح: محمد مصطفى أبو شوارب،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنش، الإسكندرية، مصر، الطبعة الأولى،2003، ص116.

5- سورة الشورى، الآية 40.

6- سورة البقرة، الآية 138.

7- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغية البيان والمعاني والبديع، دار الآفاق العربية، الطبعة الأولى، 2000، ص385.

8- المرجع نفسه، ص388.

28- التّجريد:هو إزالة الشَّيء عن غيره، واصطلاحًا أن ينتزع المتكلِّم من أمرٍ ذي صفة أمرًا آخر مثله في تلك الصِّفة، مبالغة في كمالها في المنتزع منه حتَّى إنّه قد صار منها، بحيث يمكن أن ينتزع منه موصوف آخر بها[1].

29- النّقل:وهو أنّ ينتقل المعنى عن محله، كقول البحتري(الكامل):

سلبوا وأشرقت الدّماء عليهم محمرَّة فكأنَّهم لم يسلبوا.

وقول"أبي الطيب"من الكامل:

يبس النَّجيع عليه وهو مجرَّد عن غمده فكأنَّها هو مغمد.

فإنّه نقل المعنى من الإنسان إلى السَّيف[2].

1- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار ابن الجوزي، ط1، 2010، ص272.

2- ركن الدين محمد بن علي بن محمد الجرجاني، الاشارات التنبيهات في علم البلاغة ، تح: ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية ،بيروت، لبنان ، ط1 ، 2002 ، ص 245.

نقد وتقويـــــم:

1/مدى مطابقة العنوان للمتن:

بعد القراءة الفعَّالة لمتن الكتاب، وتفحُّص ثناياه، تبيَّن لنا أنَّ النَّاقد"تامر سلوم" قد تقصَّى الظَّواهر اللُّغوية والبلاغيَّة بنوعٍ من الدِّقة في طرح تلك الإشكاليّات، ناظرا في ذلك الإهمال أبعادا أخرى لقراءة جديدة، وسمها بنظرية اللُّغة و الجمال في النَّقد، وبهذا يكون العنوان قد استوفى حقَّ متنه، وطابقه في مضمونه.

2/ الحكم على الكتاب في الحقل المعرفي الّذي تنتمي إليه الدِّراسة:

يُعدُّ كتاب"تامر سلوم "نظرية اللّغة و الجمال في النّقد العربي"من الكتب الهامّة لأيّ باحث، في مجال الدّراسات النّقديّة، نظرا لما قدّمه من موضوعات تخصّ التّراث العربي، كما يعدّ أيضا مساهمة جريئة و جادّة في اكتشاف ما تنطوي عليه النّظرية النّقدية العربيّة من أفكار مازالت لم تعط حقّها من الدّراسة، وبحثا مهمًّا في تراثنا النّقدي، شأنه شأن تلك الدّراسات الّتي خاضت في غمار الموروث النّقدي بنظرة معاصرة، ترى في ذلك الإبداع منطلقا و في اللّغة قدرة على خلق المعاني، و في تعقيدات السّياق قوَّة و فاعليّة، يقول في ذلك "تامر سلوم":«و لأنّنا من الّذين يؤمنون بأنّ اللّغة بإمكانها أن تخلق معاني وارتباطات لم تكن مألوفة من قبل وأنّ الظّاهرة اللّغوية أو البلاغيّة لا تحمل قيمة بمعزل عن بنائها وتركيبها، ولا يمكن أن يستوضح في حدود جزئية سابقة أو أن تدرك منفصلة عن حدة المكنيّ وقوّته ونشاط السّياق كثافته و تعقيده»[1].

- إضافة إلى هذا يمكن أن نجمع عدّة نقاط هامّة في الكتاب و هي على النّحو التّالي:

1- بيان سيطرة معيار القياس والتّمسك بالمألوف عند النّقاد القدامى في دراستهم للظّواهر اللّغويّة والبلاغيّة.

2- تركيزه على أهمّ القضايا الّتي شغلت أذهان النّقاد والبلاغيّين العرب والّتي فيها دلالة تشير إلى أنّ الموروث النّقدي البلاغي فيه قضايا جدّ مهمّة، لكنّها لم تقرأ قراءة سليمة، ممّا أدّى إلى إهمال جمالياتها وفاعليتها ونشاطها الأدبي.

3- رغبة"تامر"في إحياء التّراث النّقدي البلاغي، هادفا من خلاله إلى قراءة ثانية تروم مساءلة الثّوابت وتجاوز الطُّروحات السّائدة، لتحرير تلك الثَّقافة النَّقدية من قيودها القديمة وزحزحة تلك البني و الأسس المألوفة لصياغة أسس جديدة يستنطق بها مواطن الجمال الّتي لطالما رآها مهملة عندهم، تحت لواء التّجديد و التّغيير.

1- نظرية تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص09.

3/**أمّا عن الهوامش:** فنجده قد استخدم طريقة واحدة من بداية البحث إلى نهايته مع تدوين الهوامش في كلّ صفحة، فأحسن استخدام تلك الكتب الّتي استقى منها مادّته العلميّة ووضعها في الموضع الصّحيح الّذي يخدم فكرته، ممّا يدلّ على فهمه الدّقيق لتلك المادّة العلميّة، كما نجده قد وثّق النّصوص المقتبسة وأبرزها من الكلام الآخر، فنسبها إلى أصحابها بغية التّنبيه و الإشارة، أمّا في مواضع أخرى فنراه يقوم بتوضيح بعض النّقاط فيها، كان قد تعرّض إليها في متن كتابه بالذّكر فقط(ص 47-45-158...)، فقام بشرحها شرحا مبسّطا لإزالة الغموض عنها عند القارئ.

إضافة إلى ذلك نجده خلال تطرُّقه لموضوع ما أو مصطلح ما لا يكتفي بذكر الكتاب الّذي أخذ منه مادَّته، بل يعدّد عددا من الكتب الّتي تحمل نفس المادّة و تصبّ في نفس السّياق،(287-300-301) للتَّدليل للقارئ على قيمته و أهميّته.

4/**أمّا الشّواهد:** فاعتمد الكاتب على الشّواهد الشّعرية انطلاقا من قناعاته بأنّها خير تجسيد وتمثيل للرّؤى المتبنّاة، لذا كان عنصرا هامّا في إبانة وإيضاح أفكاره، معتمدا في ذلك على شعر القدامى(المتنبّي-ذي الرّمة...الخ)، **مثال:** كقوله في باب فاعليّة التّركيب في الاستعارة:

عشيّة مالي حيلة غير أنّني بلقط الحصى و الخطّ في التّرب مولع

أخطُّ و أمحو الخطّ ثمّ أعيده يكفي و الغربان في الدّار وقع.

كأن سنانا فارسيا أصابني على كبدي، بل لوعة البين أوجع[1].

بينما في مواضع أخرى نجده يكتفي بالإتيان بشواهد النّقاد القدامى المذكورة ضمن دراستهم تروم الكشف عن المختلف وقراءتها قراءة ثانية غير قراءتهم لها.

5/**المصادر والمراجع (البيبليوغرافيا):**

تعدّ المادة العلميّة الّتي تتّكئ عليها دراسة"تامر سلوم"في كتابه هذا أحد المرتكزات الّتي قام عليها، حيث نجده قد اعتمد على أهمّ كتب التّراث العربي في النّقد والبلاغة وخاصّة أمّهات الكتب، فأفاض في استعمالها ونظرا لاستناده على موقف الجرجاني في إيضاح رؤيته النّقدية، أكثر من استخدام كتابيه"دلائل الإعجاز"و"أسرار البلاغة".

1-تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص318.

لقد نوع الناقد"تامر سلوم"في دراسته هذه استخدامه لكتب عربية و أخرى أجنبية، فأما العربية فقد تعدّد تصفحه لعدد كبير قارب(127)كتابا منها التّراثية و المترجمة بينما كان تصفحه للكتب الأجنبية قليل (27)كتابا مقارنة بالكتب العربية، كما نجده قد رتبها ترتيبا منهجيا ممّا يدل على حرصّه على التّقيد بخطى بناء البحث واهتمامه بأصول بنائه.

6/إبراز الإضافات النّوعيّة التي جاء بها الكتاب:

لقد كشفت القراءة الجيدة لهذا الكتاب أمامنا فهما جديدا لما قرأناه، و أبان لنا أمورا كانت غائبة عن حسّ الطّرح و السّؤال فكانت في سبات، ووسّع منظورنا لهذه الصّفات، فكان كتابه يحمل بعض الإضافات النّوعية الّتي هي في نظرنا قد خدمت النّقد العربي، يمكن حصرها في جملة من النّقاط و هي كالآتي:

1-تقديم قراءة جديدة للموروث القديم(نقد النّقد).

2-دراسة الظّواهر اللّغويّة والبلاغيّة برؤية ثانيّة بعيدة عن أحكام السّابقين الّتي تلحّ على اعتماد القياس معيارا و المألوف أصلا.

3-الإلحاح على دراسة تلك الظّواهر (اللّغويّة والبلاغيّة ضمن فاعليّة السّياق أو التّركيب وتفاعل الدّلالات باتّخاذ الإبداع منطلقا للحكم على العمل الأدبي.

4- يعدّ مساهمة في تشييد البناء النّظري للنّقد العربي.

5- عدم دراسة الصّور البلاغيّة بمعزل عن تركيبها وسياقها الأدبي، يقول في ذلك:«إنّ الاستعارة تعتمد اعتمادا قويّا على السّياق-وأنّ الكلمات أو المواقف الّتي تدخل في بناء الاستعارة تأخذ في ضوء فاعليّة الخلق اللّغوي-معنى جديدا، ليس هو بالضّبط معناها اللّغوي أو المعجمي-وأنّ سياق الاستعارة أو الانطباعات و الارتباطات القائمة حولها، يوشّح مدلول الكلمات الأصلي، ويحدث تغييرا جوهريّا فيه، وأنّ المتلقّي من أجل أن يدرك فاعليّة الاستعارة عليه أن يبدأ من الاستعمالات الماضيّة و أن يُوجّه اهتمامه إلى المواقف القديمة و المواقف الجديدة معا».[1]

6- تقصّي المنظور القديم في تحرّي الظّاهرة اللّغويّة والبلاغيّة ونفيه، لصياغة معايير جديدة ملائمة لدراسة هذا الموروث.

7- الكشف عن بنية العبارة و دقائق معانيها، و العناية بتراثها و تعقيداتها.

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص322.

8-إظهار الإهمال الّذي وقع فيه النّقاد القدامى تحت مسمّى خُطى المعنى السّابقة على تأليف الكلام.

الاعتراضات و الانتقادات الّتي وجّهت له:

يحتل كتاب –نظرية اللّغة و الجمال – مكانة جديرة بالذّكر في النّقد العربي، و يرجع هذا إلى الأفكار الّتي حاول"تامر سلوم"إضاءتها وإبرازها للدّارس العربي، لهذا قدّم صورة جليّة وواضحة لأهميّة الموروث النّقدي العربي، فحاول قدر المستطاع تصحيح بعض المفاهيم الملتصقة بالموروث النّقدي الّتي كانت كالظّل ترافقه في كلّ مكان، فبيّن بعض الجوانب الّتي وصفها في كتابه بالعجز والقصور، الّتي تخلّلت الدّراسات القديمة فأدخلته في مناط مغاير اتّسم بالبعد عن ما يسمّى بتفاعل الدّلالات الّتي ترتبط بالعلاقات السّياقية فترتّب عن هذا كلّه إعطاء"تامر سلوم"للباحث العربي أسلوبا جديدا مخالفا لما عهد عليه في القديم، من أجل تغيير النّظرة القديمة، ولم ينكر الجميل الّذي قدّمه القدامى للنّقد العربي على الرّغم من إغفالهم لبعض الزّوايا المهمّة في المسار النّقدي، ولكن"تامر سلوم"قد بالغ نوعا ما في نقده للقدماء و النّحاة خاصة"عبد القاهر الجرجاني" الّذي خدم الأدب العربي وقدّم للخزينة الأدبيّة موادًّا لا يمكن الاستغناء عنها، لأنّها تعتبر المنعرج الأساسيّ في التّاريخ الأدبي، لاستبيان هذا نقول مثلا في دراسة القدماء للأصوات العربيّة أنّهم قدّموا صورة واضحة وشاملة في عصرهم على حسب ما توفّر لهم، وهذا ما يشير إليه"عاطف فضل محمد"حين قال: «لقد قدّم القدماء دراسات صوتيّة قيّمة معتمدين على ملاحظاتهم و تجاربهم الخاصّة، وإمكانيّاتهم الشّخصيّة، إذ لم يكن لديهم من الوسائل الحديثة اليوم كآلات التّسجيل و أجهزة التّصوير و التّحليل، ممّا أتيح لدى دارسي علم الأصوات اليوم، ومع هذا توصلوا إلى نتائج متقدّمة في دراساتهم و بحوثهم»[1].

-ولقد سُجّل على"تامر سلوم"بعض المآخذ في دراسته للتّشكيل الصّرفي حيث حاول إبراز أثره في مفهوم المعنى، يقول فيه"أحمد يوسف هنداوي" «بأنّ دراسته قد تضمّنت إشارة سريعة في أحد مباحث الكتاب عن فاعليّة البناء الصّرفي (من ص98 إلى 110)»[2] ومعنى هذا أنّه لم يعط للتّوظيف الفنّي أو البلاغيّ لصيغة الكلمة حقّها الكامل فقد كانت مجرّد ومضة مبسّطة لا تقدّم الشّرح الكافي للدّارس، ويُضيف إلى جانب هذا تعقيبه على قول"تامر سلوم":«وإذا أردنا آخر الأمر أن نتصور موقف المتقدّمين من فاعليّة البناء الصّرفي تصوّرا موجزا فلنقل :إنّ هؤلاء لم يكن لديهم في فهم جماليّات البناء الصّرفي مكانا ملحوظا، ولم

1-عاطف فضل محمد، الأصوات اللغوية، ص55.

2- أحمد يوسف هنداوي-الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم ،ص12.

تكن لديهم فكرة واضحة أو مقنعة حول إقامة أصول متّفق...الفنّي العميق»[1]، ثمّ أدرج بعده هذا القول أنّ«بعض الدّارسين المعاصرين يغمطون تلك الدّراسات حقّها».

أي أنّ"تامر سلوم"من وجهة نظره قد جحد حقّ هذه الدّراسات و أنكرها مع عِلمه بها.

أمّا من خلال قراءتنا للكتاب اكتشفنا بخبرتنا المتواضعة جملة من النّقاط هي:

1/خلال معالجته لفصل« الخيال و علاقته بالصّور» لاحظنا أنّه لم يخرج عن ما جاء به"جابر عصفور"في الخيال. بل كان أحيانا كلامه يطابق أقوال"جابر عصفور "في عرضه للمشكلة المطروحة في هذا الصّدد حيث نجده في مواضع كثيرة يأخذ منه بالتّوثيق وأحيانا أخرى يتلاعب بجمله فيُغيّر فيها تغييرا طفيفا، لكن دون المساس بلبِّ معنى رأيه ممّا يجعله لا يوثِّقها، مثل ما جاء في الصفحة(60/59/58) من كتاب"جابر عصفور"يقابلها(190/189)من كتاب"تامر سلوم"، وربما ظهر لنا عدم توثيقه هذا تقاربا بينهما في عرض هذا الإشكال عرضا متطابقا، وإن كان"جابر عصفور"قد سبقه وتوسّع فيه منه، فكان ذاك مُلخَّصا لما مهد به"جابر عصفور"في "كتاب الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب".

2/ تسلسله في عرضه لظاهرة ما، ثمّ العودة من جديد لأوّل نقطة فيها، ليبدأ بممارسة النّقد عليها، ممّا يجعل القارئ يشعر بالملل من خلال السّرد المطوّل، فيتشتَّت استيعابه ويصعُب عليه ترتيب أفكاره.

3/ ما يؤخذ على الكاتب أنّه لم يضع خاتمة يجمع فيها أهمّ النّقاط الّتي استنتجها وخرج بها من خلال تأليفه هذا الكتاب، ولكن حسب اعتقادنا يرمي" تامر سلوم"من هذا فتح مجال البحث أمام الدّارسين الّذين يأتون من بعده لإتمام الدّراسة أو بلوغ نسبة مرجوّة في بحثهم.

1-تامر سلوم، نظرية اللغة و الجمال ،ص97.

خـاتـمـــــة

خاتمة

وبعد هذه الرّحلة الممتعة في ثنايا كتاب"نظريّة اللُّغة والجمال في النّقد العربي" لمؤلفِّه"تامر سلوم"، وقفنا على أهمّ الملاحظات والنّتائج الّتي نبعت من خلال تقصّينا للقضايا الّتي أدرجها، و التّي يمكن وضعها في مجموعة من النّقاط أهمّها:

- يُعدُّ الموروث النّقدي جزءً لا يتجزّأ من الثّقافة العربيّة، بل له مكانة خاصّة لا يُضاهيها أيّ فرع من فروع هذه الثَّقافة، لذا لا يمكن الاستغناء عنه وأخذه إلى دائرة الإهمال حتّى وإن لمسنا فيه غياب بعض المفاهيم الّتي ظهرت حديثًا.
- حضيّ التّشكيل الصّوتي باهتمام بالغ الأهميّة سواءً أكان في دراسة المتقدّمين أو في دراسة المحدثين، فهو قد نال قسطًا وافرًا من الدّراسة، ويرجع هذا إلى الدّور الّذي يلعبه في إبراز قيمة اللّغة، الّتي يُضفي إليها بعدًا آخرًا لا يمكن تجاهله أو الاستغناء عنه.
- درس النّقاد القدماء التّشكيل الصّوتي وفق مناط اتّسم بالوضوح والدّقة، فهم قدّموا رؤى نابعة من عقولهم الفذة، تجعل القارئ يستأنس من تقديمهم حيث يشعر ببلوغ الدّرجة الرّفيعة من القراءة، وعلى الرّغم من كلّ هذا فقد اتّجه بعض المحدثين للبحث عن زوايا أخرى غفِل عنها المتقدِّمون، لأنَّها في نظرهم ظلَّت باهتة يسُودها الإهمال والإبهام.
- لامس التّشكيل الصّرفي في دراسة المتقدّمين أبعادًا واسعة ومنقطعة النّظير، فهو يعتبر الحلقة المهمّة في دراساتهم، لأنّهم قدّموا له نظرة واضحةً ودقيقةً، إلا أنّهم لم يسلّطوا الضّوء على بعض الجوانب فيه، والّتي ركّز عليها المحدثون، فوضعوا العنصر الجمالي محل دراستهم، وذلك من خلال رصدهم للقيمة الفنّية و الجماليّة الّتي يحملها التّركيب والسّياق.
- يعتبر البناء النّحوي ركنًا أساسيًّا في الدّراسات اللّغوية، فهو من منظور المحدثين يخترق أفق التّوقع عندما يدخل في السّياق، ويعود ذلك إلى القيمة الثّريّة الّتي يحملها.
- توجد علاقة صراع بين المفهوم الّذي وضعه القدماء للدّلالة وبين مفهوم المحدثين، فالمحدثون قد استبدلوا فكرة الدّلالات الثّابتة بفكرة تعدّد الدّلالات من خلال تخلّيهم عن الصّورة الّتي وضعها المتقدّمون.
- يسعى كل من السّياق والتّركيب إلى إبراز الدّلالة المتعدّدة للبنى اللّغويّة والبلاغيّة، فهما عنصران فعّالان في تحويل مسار الدّلالات الموجهة الّتي شغف بها القدماء إلى مسار حافل بتعدّد المعنى، ويحدث ذلك عندها

تدرج البنى في السّياقات المختلفة والّتي تجعلها تُعبّر عن دلالات أخرى لم تؤلف من قبل وهذا باختلاف السّياق الّذي تقع فيه.

- يعدّ السّياق والتّركيب أهمّ عنصرين في العمليّة النّقديّة لتقويم النّصوص عند النّاقد المعاصر، الّتي يرى من خلالهما خلقًا للمعنى عن طريق نشاطهما اللّغوي، فيُعطى للظّاهرة المستخدمة غنى ومادّة جديدة.
- إنّ مزيّة اللّغة ونِصابها عند النّاقد المعاصر تشكل قوة قادرة على خلق المعنى وقوانينها في العبارة، وذلك لما تحمله من إيحاءات متعدّدة لا يمكن تجاهلها، وصرف النّظر عنها.
- لقد حضيّ التّركيب اللّغوي والبلاغي في السّاحة النّقديّة باهتمام كبير وبليغ منذ القدم، فقُدّمت فيه قراءات لفهمه، فأُختلف من ناقد إلى آخر وخاصّة بين القدامى والمحدثين.
- لقد مثل التّشبيه في القدم مطلبا أساسيًّا حرص كلّ من النّقاد والشّعراء على إقامته وتحقيقه، ممّا دعت الضّرورة إلى إعطائه أولويّة على الاستعارة، بالرّغم ممّا تقدّمه هذه الأخرى من إيحاءات ودلالات متعدّدة للمعنى.
- تعدّ الصّور الفنّيّة جوهر الشّعر، لكونها هي الّتي تحرّر تلك الطّاقات الشّعورية الكامنة في العالم، وتكشف عن عبقرية الشّاعر في فهم الطّاقات الكامنة في اللّغة.
- يسعى النّاقد المعاصر للحدّ من تلك التّبعية لقراءة مدلول الاستعارة، فيدعو إلى أن نستعلي بهذا العمل الشّعري، من أن يكون مجرّد زينة أو زخرف يوشي به الشّاعر معناه أو كسوة يمكن له نزعها عنه وإحلال غيره محلّه.

وفي الأخير نتمنى أنّنا وفّقنا ولو بالجزء القليل في إضاءة أهمّ القضايا الّتي تناولها الكاتب، فهذه الدّراسة تبقى متعدّدة الأبعاد والرّؤى، ويرجع ذلك إلى صعوبة الإحاطة بجميع المعلومات الّتي وردت في الكتاب، فإن وفقنا فهذا من فضل الله علينا وإن أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشّيطان، و الحمد لله ربّ العالمين.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

- تامر سلوم، نظريّة اللّغة والجمال في النّقد العربي.

قائمة المصادر والمراجع:

1- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة: أحمد عبد الله، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1،1997م.

2- إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغويّة، مكتبة النّهضة،مصر، (د.ط)، (د.ت).

3- إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية،مصر، ط3، 1976.

4- إبراهيم خليل، مدخل إلى علم اللّغة، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 1430ه/2010م .

5- ابن طباطبا، عيار الشّعر ، تح: عبد العزيز ناصر العلوي، دار العلوم، الرّياض، السّعودية، (د.ط) 1405ه/1958م.

6- أبو هلال العسكري، كتاب الصّناعتين، ، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط1، 1371ه/1952م.

7- إحسان عباس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب نقد الشّعر من القرن الثّاني حتّى القرن الثّامن الهجري، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1404ه/1983م.

8- أحمد أحمد بدوي، أسس النّقد الأدبي عند العرب، دار النّهضة للطّباعة والنّشر،القاهرة، مصر، (د.ط)، سبتمبر،1996.

9- أحمد الشّايب، أصول النّقد الأدبي، مكتبة النّهضة المصريّة للنّشر والتّوزيع، ط10، 1994،

10- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة ،مصر،(د.ط)، (د.ت).

11- أحمد كشك، النّحو والسّياق الصّوتي، دار الغريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

12- أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، عالم الكتب للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997.

13- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغيّة البيان والمعاني والبديع، دار الآفاق العربية، ط1، 2000.

14- أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، دار العلم، بيروت،لبنان،ط1، 1393هـ/1973.

15- الآمدي، الموازنة بين الطائيين أبي تمام والبحتري، تح: محمد محي الدّين عبد الحميد، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط5، 1987.

16- الجاحظ، الحيوان3، ، تح: عبد السّلام هارون، البابلي الحلبي، القاهرة، مصر،(د.ط) 1948م.

17- السّيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار ابن الجوزي، ط1، 2010.

18- المبرد، الكامل، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وشحاتة السّيد، دار النّهضة، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ج3.

19- المرزباني، الموّشح، مآخذ العلماء على الشّعراء، تح: محمد حسين شمس الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1415هـ/1995م.

20- تمام حسان، اللّغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، دار البيضاء، المغرب، (د.ط)،1994.

21- جابر عصفور، الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م.

22- جورج مونان، معجم اللّسانيات، تر:جمال الحضري، مجد المؤسسة الجامعيّة للدّراسات، بيروت، لبنان، ط1،2012.

23- جون لاينز، اللّغة والمعنى والسّياق، تر:عباس صادق الوهاب، دار الشّؤون الثّقافية العامة،بغداد، العراق ،ط1،1987.

24- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار العربيّة للكتاب، تونس، ط3، فيفري 2008م.

25- حسين لفته حافظ، المعنى في النّقد العربي القديم، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2014.

26- حلمي خليل،الكلمة دراسة لغويّة معجمية،دار المعرفة الجامعيّة، إسكندرية، مصر،ط2، مايو 1992.

27- رامي رامي فواز المحمودي، النّقد الحديث والأدب المقارن، دار الحامد، عمان،الأردن، ط1،2008م.

28- ركن الدّين محمد بن علي بن محمد الجرجاني، الاشارات التّنبيهات في علم البلاغة ، تح: ابراهيم شمس الدّين، دار الكتب العلميّة ،بيروت، لبنان ، ط1، 2002.

29- رمضان عبد التّواب، المدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللّغوي،مكتبة الخانجى، القاهرة، مصر، ط3، 1417هـ/1997م.

30- سامي منير عامر، مدخل أمين الخولي إلى الدّراسات الجماليّة البلاغيّة ملامحه-آثاره، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، (د.ط)،(د.ت).

31- ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللّغة، تر: كمال محمد بشر، مكتبة الشّباب، (د.ط)، (د.ت).

32- سمير سعيد الحجازي، قاموس مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2001.

33- شوقي ضيف، النّقد، دار المعارف، القاهرة،مصر، ط5، (د.ت).

34-شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط9، (د.ت).

35- صادق يوسف الدّباس، دراسات في علم اللّغة الحديث، دار أسامة للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1 ،2012.

36- صبحي حموي وآخرون، المنجد في اللّغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 2001.

37- طالب محمد إسماعيل، مقدمة لدراسة علم الدّلالة في ضوء التّطبيق القرآني والنّص الشّعري، دار كنوز المعرفة للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1432هـ/2011م.

38- عاطف فضل محمد، الأصوات اللّغويّة، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1،1434 هـ/2013م.

39- عبد الجليل منقور، علم الدّلالة أصول ومباحث في التّراث العربي، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون، الجزائر ،(د.ط)، 2010.

40- عبد الحميد أحمد يوسف هنداوي، الإعجاز الصّرفي في القرآن الكريم، دراسة نظريّة تطبيقيّة التّوظيف البلاغي لصيغة الكلمة، مكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، (د.ط)،1429 هـ/2008.

41- عبد الفتاح عبد العليم البركاوي، دلالة السّياق بين التّراث وعلم اللّغة الحديث(دراسة تحليلية للوظائف الصّوتيّة والبنيويّة والتّركيبيّة في ضوء نظريّة السّياق)، دار الكتب، (د.ط)، 1991.

42- عبد الفتاح لاشين، التّراكيب النّحوية من الوجهة البلاغيّة عند عبد القاهر، دار المريخ، الرّياض، السّعودية، (د.ط)، 1980.

43- عبد القادر الرّباعي ، جماليّات المعنى الشّعري(التّشكيل و التّأويل)، دار الفارس للنّشر التّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1999.

44- عبد القادر عبد الجليل، علم الصّرف الصّوتي، دار الأزمنة، عمان، (د.ط) ،1998.

45- عبد القادر فيدوح، الاتّجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي- دراسة نقديّة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1992م.

46- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ، تح: هـ. ريتر، مكتبة المتنبي، بغداد، العراق، ط2، 1979م.

47- عبد اللّطيف شريفي، زبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون، الجزائر، ط1، 2004.

48- عبد الواحد حسن الشّيخ، العلاقات الدّلاليّة والتّراث البلاغي العربي(دراسة تطبيقية)، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنّيّة،إسكندرية، مصر، ط1، 1419هـ/1999م.

49- عدنان عبد الكريم جمعة، اللّغة في الدّرس البلاغي، دار السّياب، لندن، ط1،2008.

50- عزّ الدّين إسماعيل، الأسس الجماليّة في النّقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط3، 1974.

51- عزيز عدمان، دراسات في البلاغة العربية والنّقد الأدبي المعاصر، ، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2011م.

52- علي مهدي زيتون، إعجاز القرآن وأثره في تطور النّقد الأدبي (من أول القرن 5/ الحادي عشر إلى نهاية ق 7/ الثالث عشر)، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 1992م.

53- غريد الشّيخ، المتقن في علم البيان(التّشبيه، الاستعارة، المجاز، الكناية)، دار الرّاتب الجامعيّة، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

54- فائق مصطفى، عبد الرّضا علي، في النّقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، دار الكتب للطّباعة والنّشر، الموصل، العراق، ط1، 1989.

55- فاصل صالح السّامرائي، معاني الأبنيّة في العربية، دار عماد، عمان،الأردن، ط2،1428هـ/2007م.

56- فاضل مصطفى السّاقي، أقسام الكلام العربي من حيث الشّكل والوظيفيّة، تق:تمام حسان، مكتبة الخانجى، القاهرة، مصر، (د.ط)،1397هـ/1977م.

57- قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تح: عبد المنعم خفاجي دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، (د.ط) 1996م.

58- كريب رمضان، فلسفة الجمال في النّقد الأدبي(مصطفى ناصف نموذجًا)، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون ،الجزائر، (د.ط)، 2009.

59- كريم حسين الخالدي، نظريّة المعنى في الدّراسات النّحوية، دار الصّفاء للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1427هـ/2006م.

60- كمال بشر، علم الأصوات، دار الغريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر،(د.ط)،2000.

61- كيس فيرستيج، أعلام الفكر اللّغوي التّقليد اللّغوي العربي، تر:أحمد شاكر الكلابي،ج 3،دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، مارس2007.

62- لطفي عبد البديع، التّركيب اللّغوي للأدب(بحث في فلسفة اللّغة والاستاطيقا)، دار المريخ، الرّياض، السّعودية، (د.ط)، 1429هـ/1979م.

63- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب، مكتبة لبنان، ط2 1984.

64- محمّد أحمد خضير، التّركيب والدّلالة والسّياق دراسة نظرية، مكتبة الأنجاو المصرية، القاهرة، مصر، ط1،2010.

65- محمّد أحمد قاسم، محي الدّين ديب، علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، (د.ط)،2008.

66- محمّد السّيد شيخون، الاستعارة نشأتها وتطورها، دار الهداية للطباعة والتّوزيع، ط2، 1415هـ/ 1994م.

67- محمّد جواد النّوري، علم الأصوات العربية، جامعة القدس المفتوحة، عمان، الأردن، ط1، 1996.

68- محمّد حماسة عبد اللّطيف، النّحو والدّلالة-مدخل لدراسة المعنى النّحو- الدّلالي، دار الشّروق، ط1 ،1420هـ/2000م.

69- محمّد زمري، ربيع البديع(تأليف قطب الأئمة العلامة الشّيخ محمد بن يوسف أطفيش)، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، (د.ط)،(د.ت).

70- محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر،ط6، يونيو2005.

71- محمّد كريم الكواز، البلاغة والنّقد المصطلح والنشأة والتجديد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1 ،2006.

72- محمّد محمد أبو موسى، دلالات التّراكيب دراسة بلاغيّة، دار التّضامن، القاهرة،مصر،ط2 ،1408هـ /1987م.

73- محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري إستراتيجيّة التّناص، المركز الثّقافي العربي،دار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.

74- محمود سليمان ياقوت، الصّرف التّعليمي والتّطبيق في القرآن الكريم، مكتبة المنار الإسلامية، الكويت، ط1، 1420هـ/1999م.

75- محمود عكاشة، علم اللّغة(مدخل نظري في اللّغة العربية)، دار النّشر للجامعات، القاهرة، مصر،ط1، 2007.

76- محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللّغة، دار القباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

77- محمود محمد عيسى، السّياق الأدبي دراسة نقديّة تطبيقيّة، (د.ط)، 2004.

78- مختار عطية، علم البيان والبلاغة التّشبيه في المعلقات السّبع(دراسة بلاغيّة)، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، (د.ت).

79- مراد عبد الرحمن مبروك، من الصّوت إلى النّص نحو نسق منهجي لدراسة النّص الشّعري، عالم الكتب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1993.

80- مسلم حسن حسين، جماليّات النّص الأدبي(دراسة في بنية والدّلالة)، دار الّسياب، لندن، ط1، 2007م.

81- مصطفى عبده، المدخل إلى فلسفة الجمال(محاور نقديّة وتحليليّة وتأصيليّة)، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر،(د.ط)، (د.ت).

82- مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفنّي ، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط2، 1999م.

83- نادية رمضان النّجار، اللّغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين،تق:عبده الرّاجحي،دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندرية، مصر، (د.ط)،(د.ت).

84- نجم الدّين بن إسماعيل بن الأثير الحلبي، جوهر الكنز(تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة)، تح:محمد زغلول سلام، دار منشأة المعارف ،الإسكندرية، مصر،(د.ط)،(د.ت).

85- نواف نصار، معجم المصطلحات الأدبية، دار المعتز للنّشر، عمان، الأردن، ط1،2011.

86- نور الهدى لوشن، علم الدّلالة(دراسة وتطبيق) المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة، الإسكندرية، (د.ط)،2006.

87- نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللّغة ومناهج البحث اللّغوي، دار الهناء، الإسكندرية، القاهرة، (د.ط)،2008.

88- هادي نهر، علم الدّلالة التّطبيقي في التّراث العربي، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط2، 2011.

89- هند حسين طه، النّظريّة النّقديّة عند العرب حتّى نهاية القرن الرّابع الهجري، دار الرّشيد للنّشر، العراق، (د.ط)،1981.

90- يحي بن معطي، البديع في علم البديع، تح: محمد مصطفى أبو شوارب،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1،2003.

91- يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفيّة والجماليّة، دار الأهلية للنّشر و التّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1994.

92- يوسف أبو العدوس، التّشبيه والاستعارة-منظور مستأنف، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 1427هـ/2007.

المجلات:

1- رشيد هارون، الأسس النّظريّة لنقد النّقد، مجلة بابل للدّراسات الإنسانية، مجلد 2، العدد 1، حزيران 2012م.

2- عبد القادر سلامي، التّركيب وأهميّته اللّسانية بين القدماء والمحدثين، مجلة آفاق علميّة، العدد الثّالث عشر جامعة تامنغست، أبريل 2017م.

3- عبد الوهاب عزّ الدّين، المفارقة وتشكيل جماليّة اللّغة الشّعريّة بين القدماء والمحدثين "مقاربة أسلوبية لمفارقة التّشبيه"، المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي، مجلة دراسات معاصرة، سنة2، مج.2، ع.2، جويلية، يونيو، 2018م.

4- عزّ الدّين إسماعيل محررا، جماليّات الإبداع والتّعبير الثّقافي، الهيئة المصرية العامة، مجلة فصول للنّقد الأدبي، مج.6، ع.3، أبريل، مايو، يونيه، 1986م.

الرّسائل والمذكرات:

1- أكرم علي معلا، فاعليّة الاستعارة في التّركيب اللّغوي للأدب، ، جامعة البعث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللّغة العربية، 1430هـ/2009م.

2- زينب يوسف عبد الله هاشم، الاستعارة عند الجرجاني، رسالة ماجستير في البلاغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1414هـ/1994م.

3- سماح قراح، جماليّات الاستعارة في الشّعر الجزائري المعاصر ديوان ولعينيك هذا الفيض لعثمان لوصيف أنموذجا، مذكرة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 1433/1434هـ-2012/2013م.

4- صباح عباس عنوز، خلود رجاء هادي، فياض دلالة الاستعارة ودورها في تكوّين الدّلالة الإيحائيّة والتّفسير.

5- فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النّقد القديم والبلاغة، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، كلية المملكة العربية السّعودية، 1989م.

6- فريحة محمد جوهر فليمان، المجاز اللّغوي وأثره في إثراء اللّغة العربية، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، جامعة الملك عبد العزيز، مكة المكرمة، كلية الشّريعة والدّراسات الإسلامية، 1980/1981م.

المواقع الالكترونية:

1- الموقع الالكتروني:أرشيف للمجلات الأدبية والثّقافية العربي، www.betatestsakhrit.com.

2- الموقع الالكتروني:الأبجدية الجديدة، www.tenewalphabet.com.

3- الموقع الالكتروني :http:catalog,lbrar,kuniv,edu…/heur.

4- الموقع الالكتروني: https://m.facbook.com.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

كلمة شكر وتقدير	
إهداءات	
بطاقة فنّية	
مقدّمة	أ
مدخل	4
تقديم وعرض	16- 119
إشكاليّة	17
دراسة الفصول	18- 112
الفصل الأوّل: التّحليل الاستاطيقي للتّشكيل الصّوتي	18
الفصل الثّاني: التّشكيل الصّرفي وأثره في مفهوم المعنى	33
الفصل الثّالث: قراءة ثانية للتّشكيل النّحوي	42
الفصل الرابع: الخيال وعلاقته بالصّور	58
الفصل الخامس: البحث عن رموز التّشبيه	82
الفصل السادس: جماليّات الاستعارة وعلاقتها بنظرية(تفاعل الدّلالات ونشاط السّياق)	98
وقوف على المصطلحات العلميّة	113
نقد وتقويم	120
خاتمة	126
قائمة المصادر والمراجع	129
فهرس الموضوعات	139