الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون تيارت

كلّية الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربية وآدابها

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه

تخصّص النقد القديم في المغرب العربي والأندلس

مقوّمات الشعرية من خلال كتاب

المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع

إعداد الطالب

سعيدي امحمد

إشراف

أ.د داود امحمد

الاسم واللّقب Nom et prénom	الرّتبة Grade	الصّفة Qualité	مؤسسة الارتباط Etablissement de rattachement
زروقي عبد القادر	أ.ت.العالـــــي	رئيـــــــساً	جامعة – تيارت
داود امـــحمـــــد	أ.ت.العالـــــي	مشرفاً ومقـرّراً	جامعة – تيارت
خـــــرّوبي بلقاسم	أ.ت.العالـــــي	مشرف مساعد	جامعة – تيارت
بلعجيـــــن سفيان	أ.ت.العالـــــي	ممتحـــــــناً	جامعة – تيارت
تركـــــــي امحمد	أستاذ محاضر "أ"	ممتحـــــــناً	جامعة – تيارت
عثمانـــــي عمّار	أستاذ محاضر "أ"	ممتحـــــــناً	م/ج غليـــــزان

من طرف اللّجنة المكوّنة من:

السّنة الجامعية: 1441-1442هـ / 2020-2021م

شـكـــر

أقدّم شكري الجزيل إلى كلّ من ساند هذا البحث ودعمه بنصيحة، أو توجيه، أو كتاب، أو تذكّرني بدعوة في ظهر الغيب.

إلى عائلتي الكبيرة والصغيرة.

إلى صديقي وأخي في درب العلم: تركي امحمد.

إلى المشرف الفاضل: أ.د داود امحمد.

شكرا لكم.

إهـــــداء

إلى من تحمّلوا الجهد والمشقّة والصّبر

إلى الوالدين الكريمين

إلى زوجتي وأولادي

مقدّمة

للشعر العربي القديم مكانته المرموقة بين الآداب العالمية عامة، وهذه المكانة محفوظة له في الأدب العربي بصفة خاصة منذ العصر الجاهلي، فهو ديوان العرب الذي يروي تجاربهم، ويصف أدقّ تفاصيل حياتهم، فيعبّر عن عاداتهم وتقاليدهم، ويظهر مكنونات صدورهم، وخبايا نفوسهم. وقد خلّد لنا هذا الشّعر ثلّة من الشّعراء لا يزال ذكرهم بيننا وأشعارهم على ألسنتنا، فشعراء الجاهلية بسليقتهم أثّروا أيّما تأثير في مجتمعاتهم، وكان لشعرهم وقع خطير في حياة النّاس حينذاك، فإمّا هجاء لاذع وإمّا مدح مُطرٍ، فمن مدحوه طارت شهرته ومن هجوه أصبح مذموما مدحورا يتوارى من القوم. وقد أبدع شعراء الجاهلية روائع خالدة لانزال نتذوّقها وتؤثّر فينا إلى يوم النّاس هذا.

والمستمع المتذوّق لهذا الشّعر يشعر بالانجذاب اللاواعي تجاهه، ويتأثر بكلماته من حيث لا يشعر، فيجد في نفسه إطرابا وانبساطا روحانيّا. ولعلّ ما ساعد الشّاعر الجاهلي على كسب قلوب النّاس، ما تتّسم به اللّغة العربية من غنائية متأتية من تأليف أصواتها في تواز إيقاعي، وتراكيبها المرنة، واشتقاقاتها الكثيرة، ومعجمها الغنيّ بالتّرادف والتّشاكل الدلالي، وغيرها من السّمات التي تميّزها عن باقي اللّغات.

وقد نزل القرآن الكريم بلسان عربيّ مبين، وتحدى البيان العربي السّائد، والتّحدّي كان بنفس المادة، فالأصوات والتّراكيب نفسها، والمعجم ذاته، وهو الّذي أعجزهم، ففكّروا وقدّروا، لكنّهم لم يجدوا غير كلمة سحر ليعبّروا بها عن معارضتهم له، وعلى رغم ذلك اعترفوا بحلاوته وطلاوته ووضوح معانيه وعمق أسراره وأنّه أعلى مرتبة من شعرهم. والحقيقة أنّه سحرهم ببيانه وأساليبه الجديدة والمتنوعة التي لم يعتادوا عليها. ومن هنا بدأت رحلة البحث عن شعرية لهذا الوافد الجديد بينهم، فقامت الدّراسات اللغوية والبيانية بتحفيز من القرآن الكريم بعدما جاء متحدّيا لهم، ولا يزال البحث قائما إلى يومنا، وسيستمرّ إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها.

والشّعرية من المقاربات القديمة الحديثة في الوقت نفسه، ومقوّماتها القديمة تفرض النظر في التّراثين اليوناني والعربي، أمّا مقوّماتها الحديثة فتوجب البحث فيما هو سائد من نظريات حديثة، وكتاب السّجلماسي "**المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**" يقع زمنيا في مرحلة وسط. والبحث في مقوّمات الشعرية من خلال هذا السفر يفرض المزاوجة بين ما هو تراثي وما هو حديث.

قامت المدرسة الفلسفية المغربية خلال القرنين السابع والثامن الهجريين بعد مرحلة من الجمود الفكري عرفتها البلاغة العربية. وقد تميّزت هذه المدرسة عن باقي المدارس العربية بدمجها بين الفكر العربي والفكر اليوناني في توليفة أنتجت شعرية متميّزة، ويبدو هذا التميّز من خلال تفريقهم بين اللّغة العادية ذات الوظيفة التواصلية التّقريرية، واللّغة الشّعرية ذات البعد الجمالي. ونتج عن هذا التفريق البحث في سمات هذه اللغة الشعرية وما يميّزها عن اللّغة العادية. وبهذا فإنّ نتائج هذه الشّعرية ومنهجها يقتربان ممّا توصّلت إليه الشعرية الحديثة.

والسّجلماسي أحد أعلام هذه المدرسة والذي ارتبط اسمه بكتابه الوحيد "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع". موضوع هذه الدّراسة التي نحن بصددها، والكتاب كما يظهر من عنوانه المسجّع يوحي بأنّه كتاب في علم البديع، الذي هو أحد علوم البلاغة إضافة إلى علمي المعاني والبيان، لكنّ إطلالة سريعة على مقدمة الكتاب تجعلنا نغيّر نظرتنا بالكامل تجاه موضوعه.

وعلى هذا الأساس اخترت خوض غمار هذا البحث، فإنّ ما قيل عن أنّ المغاربة لم يؤلّفوا في البلاغة والبيان لدقّة أنظارهما وغموض معانيهما، وأنّ عنايتهم تركّزت على البديع فقط، هو ما ينافي الصواب، فالمنزع البديع لم يكن معنيا بصنعة البديع فقط؛ لأنّ الناظر في هذا الكتاب يجده زاخرا بكلّ القضايا النقدية والبلاغية والفنّية، بالإضافة إلى ذلك فإنّه من المهمّ بما كان إعادة بعث وإحياء التّراث ووضعه في مقارنة مع ما توصّل إليه العلم الحديث وهو ما سيساهم بلا شكّ في نهضة فكرية أصيلة.

والبحث في مقوّمات الشّعرية يحتّم علينا أوّلا تأصيل مفهوم الشّعرية في التّراث واستقصاء مفهومها حديثا، ولعلّ أوّل ظهور لهذا المصطلح نجده عند أرسطو الذي يعتبر أب الشعريات الحديثة؛ ذلك أنّ أرسطو منذ البداية ذكر المصطلح بمفهومه المعاصر في كتابه الذي سمّاه "Pô-étiks" فن الشعر أو في الشعرية، في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم عملية الإبداع. إنّ شعرية أرسطو كانت الأساس الذي بنيت عليه الشعريات فيما بعد، وفي الموروث النقدي والبلاغي العربي كانت قضية عمود الشعر إرهاصا متقدما بوضع أسس علمية تفسّر الإبداع الشعري، كما كان النظم نظرية ناضجة لتفسير الظاهرة الإبداعية عموما وإعجاز القرآن خصوصا. وما قام به أعلام المدرسة المغربية يعتبر قمّة التفكير النقدي والبلاغي في تراثنا العربي.

وفكرة أرسطو ونظرته إلى عملية الإبداع لابدّ أنّها لم تأت من فراغ بالإضافة إلى أنّ البحث عن القوانين التي تحكم عملية الإبداع ليس بالأمر الهيّن، ومن هنا وجب أن نتساءل عن العوامل التي ساعدت على بلورة أفكار أرسطو، وعن ماهية هذه القوانين التي تحكم العمل الإبداعي ومقوّماتها حسب أرسطو. ومن جانب آخر يفترض أنّ هذه الأفكار التي صاغها أرسطو أثّرت في بلورة الشعرية العربية إلى حدّ ما، ولا بدّ هنا من تحديد هذا التأثر ومداه في إطار نظرة شمولية ننظر من خلالها في نشأة الشعرية العربية وروافدها ومقوّماتها حتّى يتسنّى لنا مقارنتها بنظيرتها في النقد اليوناني لنتمكّن من الحكم بعد ذلك بكلّ دقّة وموضوعية.

كما أنّ أفكار أرسطو حسب كثير من الباحثين تعتبر الأساس الذي بنت عليه الشعرية الحديثة أفكارها، وتودوروف Todorov يذهب إلى أبعد من ذلك حين يرى أنّ الشعريات الحديثة لم تخرج عمّا أتى به أرسطو، وأنّها ما زالت تدور حول نفس الأفكار. ويعود الفضل في نشأة الشّعرية الحديثة -حسب أغلب الباحثين- إلى الشكلانيين الروس الذين كان لهم الدور البارز في بلورة المصطلح، من خلال دراسة التّقنيات الخاصة بلغة الشعر على

أساس علمي بدلا من المنهج التقليدي الموضوعي الجمالي، وتوسّع المصطلح فيما بعد ليشمل جميع الأنواع الأدبية.

ومن النظريات الشعرية المعاصرة نجد نظرية "التوازي" équivalence عند ياكبسون R.Jakobson، ونظرية "الانزياح" déviation عند جان كوهن J.cohen واللّتان تعتبران من النظريات الرائدة التي تبحث في خصائص اللّغة الشّعرية. ينطلق ياكبسون في هذا الصدد، من التوازي ليعيد له كل الصور البلاغية، وينطلق جان كوهين من الانزياح ويعتبره شكلا من الأشكال. ولهذا يجب أن نقف على مدى حضور أفكار أرسطو في الشعريات الحديثة، وذلك من خلال تركيز البحث على مفهومها ونشأتها الحديثة، وأهمّ مدارسها ومقوّماتها.

إنّ الهدف الأساسي لهذا البحث هو النظر في مقوّمات شعرية السّجلماسي، وهو الذي صرّح في مقدّمة كتابه أنّه ينوي وضع قوانين كلّية لعلم البيان وصنعة البلاغة والبديع. وحدد مباحث علم البيان وصنعة البلاغة والبديع، وحصرها في عشرة أجناس عليا، معتمدا في تنظيره على الثقافتين اليونانية والعربية، فوضع القضايا المطروحة في شكل هرمي قمته البديع وقاعدته الأجناس العشرة، تتفرع عنها مصطلحات محدّدة ومتكاملة ومتجانسة في انطلاقها من الجنس العالي إلى آخر ما تتفرّع إليه من مصطلحات ومفاهيم. ومعتمدا من جهة أخرى على ما توصّلت إليه الشعرية العربية قبله من مفاهيم ومصطلحات وأساليب وشواهد تطبيقية. غير أنّ توظيفه لها في نسق التّخييل والاستفزاز هو ما جعل شعريته تتّسم بالتّميّز والتّفرّد عمّن سبقه من المنظرين للشّعرية العربية.

يظهر تميّز شعرية السّجلماسي من خلال إعادة تنظيمه للمادة البلاغية وجمعها في أجناس عليا، يمكن أن نطلق عليه إعادة هيكلة، ولم تكن إعادة الهيكلة هذه بشكل اعتباطي وإنّما كانت عن وعي كامل بمقوّمات الشعرية العربية، هذه المقوّمات يمكنها أن تلامس من حيث القيمة والمنهج الشّعرية الحديثة؛ ويظهر ذلك من خلال تفريقه بين اللّغة الشّعرية واللّغة البرهانية، ونظرته لوظيفة اللغة الشعرية، كما أنّ جمعه للأساليب البديعية الإيقاعية

تحت جنسين عاليين هما "التكرار والمظاهرة" ووضعهما في إطار مصطلح التخييل هو ما نفترض أنّه ينسجم مع نظرية التّوازي أو التّماثل عند ياكبسون، كما أنّ ضمّه للأساليب البلاغية ذات البعد النحوي التركيبي تحت جنسين عاليين هما: الإيجاز والرّصف أيضا ينسجم مع نظرية الانزياح التّركيبي. واعتباره أنّ التّخييل جوهر الصّناعة الشّعرية ينسجم مع الانزياح الاستبدالي عند جان كوهين. كما أنّ جنسا الاتّساع والإشارة عند السّجلماسي ينسجمان مع ظاهرة الغموض في الشّعرية الحديثة. وجنس المبالغة جمع تحته أنواعا من الأساليب البلاغية التي تنسجم مع أسلوب المفارقة الحديثة. وهي كلّها من خصائص اللّغة الشّعرية.

وبناء على ما سبق فإنّ الجهد الذي قام به السّجلماسي يندرج ضمن إطار شامل حاول من خلاله بناء نظرية في الشعر والخطابة على أسس علمية وفلسفة منطقية تستطيع مقاربة النصوص الإبداعية بموضوعية اعتمادا على قوانين إجرائية منسجمة فيما بينها. وهو ما يجعلنا نتساءل عن أهمّ مقوّمات الشعرية حضورا عند السّجلماسي؟ وما مدى اقترابه من مقوّمات الشعرية الحديثة نظريا وتطبيقيا؟

انطلاقا من هدف البحث المحوري الذي يسعى إلى الكشف عن مقوّمات الشّعرية عند السّجلماسي من خلال كتابه "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع" موضحا روافدها العربية والغربية، ثمّ وضعها في مقارنة مع ما توصّلت إليه الشّعرية الحديثة من مفاهيم نظرية وتطبيقية، وهو ما يفرض علينا اتباع منهج تحليلي يستعين بعدد من الآليات والإجراءات والأدوات المنهجية، كالاستقراء والاستنباط والاستدلال والوصف والمقارنة، وغيرها من الإجراءات التي من شأنها اختبار الفرضيات المطروحة في هذه الدّراسة.

لم تحظ شعرية السّجلماسي بدراسة شاملة لكتابه "المنزع البديع" كما يليق بها، كما هو شأن "منهاج البلغاء" لحازم القرطاجني أو "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" لعبد القاهر الجرجاني مثلا. غير أنّنا نجد بعض الدّراسات المتفرّقة التي اهتمّت بالجزئيات ولم تكن نظرتها في إطار شامل لكلّ جوانب نظرية السّجلماسي، ونذكر بعض هذه الدّراسات التي

التقينا بها أثناء رحلة البحث، وأبدأ أوّلا بأهمّها على الإطلاق في نظري وهي دراسة المحقّق الباحث المرحوم علاّل الغازي الّتي قدّم بها كتاب المنزع البديع، وهي دراسة مهمّة بالنّسبة لي استفدت منها كثيرا، فقد قدّم لنا الباحث من خلالها الخطوط العريضة لشعرية السّجلماسي، خاصة المبحث المعنون بـ: المنزع، دراسة نقدية. إضافة إلى عمله في تحقيق الكتاب الذي يزوّدنا بمعلومات قيّمة تسهّل على الباحث في هذا الشأن مهمة التوثيق وسهولة قراءة على ضوء المعجم الفلسفي، وشجرة التركيب البنيوي.

وهناك دراسات تناولت المنزع البديع للسّجلماسي بشكل مباشر وهي في أغلبها مقالات، نذكر منها مقال ألفت الرّوبي المعنون بـ: "مفهوم الشعر عند السّجلماسي"، ومقال للأخضر الجمعي بعنوان: "المقاييس الأسلوبية في المنزع البديع للسّجلماسي"، ومقالين لمحمود درابسه الأوّل بعنوان: "ظاهرة الغموض بين عبد القاهر الجرجاني والسجلماسي"، والثّاني بعنوان: "الشعرية عند السّجلماسي". وقد استفدت من هذه المقالات.

ودراسات أخرى تناولت عرضا ضمن مباحث كتبها، ومن الذين تناولوا ظاهرة الموازنات الصوتية عند السّجلماسي، الباحث محمد العمري في كتابيه: "الموازنات الصوتية دراسة في بنية الشّعر" و"تحليل الخطاب الشّعري". وأنا على يقين أنّني لم أتمكّن من الاطّلاع على أغلب الدّراسات التي تناولت السّجلماسي ممّا لم يتوفّر في دربي رغم بذلي الجهد في سبيل البحث والتّنقيب.

أمّا خطّة البّحث فقد جاءت وفقا للإشكالية والمنهج المتّبع كالتّالي: مقدّمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة تلخّص أهمّ النّتائج والمخرجات. فالمدخل المعنون بـ: مقوّمات الشّعرية في التّراثين اليوناني والعربي، يشتمل على مبحثين رئيسيين؛ يتفرّعان إلى مباحث فرعية.

المبحث الأوّل: الشّعرية في الموروث اليوناني: تناولت في هذا المبحث الشّعرية قبل أسطو بشكل مختصر، ثمّ ركّزنا كلّ الاهتمام على شعرية أرسطو ومقوّماتها باعتباره الرافد الأوّل للشعريات.

المبحث الثّاني: الشّعرية في الموروث العربي: تناولت فيه نشأة الشعرية العربية وأهمّ روافدها، ومقوّماتها الأسلوبية: المقوّم الإيقاعي والمقوّم التّركيبي والمقوّم الدّلالي.

ويحمل الفصل الثّاني عنوان: الشعرية الغربية الحديثة، نشأتها، مدارسها، مقوّماتها. وهو بمثابة تأصيل لمصطلح الشّعرية في العصر الحديث، وجاء في ثلاثة مباحث.

المبحث الأوّل: الشّعرية الغربية الحديثة: المصطلح والنشأة، تطرّقت من خلاله لنشأة الشعرية الحديثة، وتلوّنات المصطلح في المعاجم العالمية الكبرى، والمعاجم العربية.

المبحث الثّاني: المدارس الشّعرية الحديثة: وقد سلّطت فيه الضوء على أربع مدارس نقدية ظهرت منذ القرن العشرين، باعتبارها نظرية أو تخصصا علميا مستقلا، تعنى بخصائص الأجناس الأدبية من حيث المكونات والسمات، وتهتم بتحليل النصوص بنيويا وأسلوبيا.

المبحث الثّالث: مقوّمات الشّعرية الغربية الحديثة: تطرّقت فيه إلى أربع مظاهر للّغة الشّعرية وهي: التوازي والانزياح والغموض والمفارقة.

أمّا الفصل الثاني: شعرية السّجلماسي على ضوء الشّعرية الحديثة، والذي يعتبر فصلا نظريا في شعرية السّجلماسي، وعالجته في مباحثين رئيسيين: المبحث الأوّل: المنزع، موضوعه ومنهجه، ومصطلحاته. والمبحث الثّاني: قضايا الشعرية عند السّجلماسي على ضوء الشعريات المعاصرة.

وأمّا الفصل الثّالث والأخير: مقوّمات الشعرية في التطبيق النقدي عند السّجلماسي، فكما يتّضح من عنوانه فهو مخصّص للجانب التّطبيقي، وعالجته في ثلاثة مباحث: المبحث الأوّل: في المقوّم الإيقاعي، والمبحث الثّاني: في المقوّم التّركيبي، والمبحث الثّالث: في المقوّم الدّلالي.

ولا يخلو أيّ بحث مهما كان يبدو سهلا من عقبات تعترض طريق الباحث، وتحاول أن تثنيه عن التّقدّم فيه، وقد نال هذا البحث نصيبًا من تلك الصعوبات كان أبرزها صعوبة

لغة السّجلماسي المتّسمة بالفلسفية، فالمعجم الفلسفي الذي وظّفه يتّسم بالغموض في كثير من الأحيان ولا بدّ له من رصيد معرفي إن لم نقل تخصّصا في الفلسفة بحدّ ذاتها. وهو ما جعلنا نستهلك وقتا لا بأس به في إعادة القراءة والاستعانة بالمعاجم الفلسفية، وقد كان معجم صليبا معينا في هذا السّبيل. هذا بالإضافة إلى غزارة المادة البلاغية التّي وظّفها المؤلّف في كتابه والتي شملت تقريبا كلّ علوم العربية من نحو وصرف وبلاغة وتفسير وفلسفة. وهو ما يحتاج من الباحث سعة الاطلاع والإلمام بهذه العلوم.

وفي الأخير لا يفوتني أن نتقدّم بالشّكر الجزيل إلى كلّ من مدّ لي يد العون، وساعد على إتمام هذا البحث، ونخصّ بالذّكر رئيس مخبر الخطاب الحجاجي الأستاذ الدكتور داود امحمد الذي ما فتئ يمدّني بكلّ ملاحظاته العلمية والمنهجية القيّمة، كما أشكر الأستاذ الدكتور زروقي عبد القادر الذّي رافقني من بداية البحث، والدّكتور تركي امحمد الّذي لم يدّخر جهدا في المساعدة، والشكر موصول إلى الدكتور سعيد بلقنيشي على مساهمته القيّمة في التصحيح وتدارك الهفوات.

أرجو من الله أن أكون قد وفّقت في قدر معقول من الأهداف التي رسمتاها لبحثي، والله من وراء القصد.

مدخل

مقوّمات الشّعرية في التّراثين اليوناني والعربي

- **المبحث الأوّل: الشّعرية في الموروث اليوناني.**
- **المبحث الثّاني: الشعرية في الموروث العربي.**

الشعرية Poetic مصطلح قديم يعود ظهوره إلى أرسطو، لكنّه تلوّن بمصطلحات مختلفة في التراث العربي والغربي، منها: شعرية أرسطو، ونظرية النظم للجرجاني، والأقاويل الشعرية المستندة إلى المحاكاة والتخييل عند القرطاجنّي، وفي الوقت نفسه هو مصطلح حديث يتجلى في النظريات التي وضعت في إطار مصطلح "الشعرية" ذاته مع اختلاف حول التصور في سرّ الإبداع وقوانينه، كنظرية "التوازي" equivalence عند ياكبسون R.Jakobson، ونظرية "الإنزياح" deviation عند جان كوهن J.cohen ونظرية الفجوة مسافة التوتر عند كمال أبو ديب. إذ ينحصر مصطلح "الشعرية" في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم عملية الإبداع.[1]

يبدو الموروث النقدي الغربي متجاوزا لإشكالية مصطلح الشعرية؛ ذلك أنّ أرسطو منذ البداية ذكر المصطلح بمفهومه المعاصر في كتابه الذي سمّاه "Pô-étiks" فن الشعر أو في الشعرية، وقد جاءت من بعده المحاولات تحمل المصطلح ذاته.[2] يقول تودوروف: «إنّ

1 – ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 11.

2 – المرجع نفسه، ص 11.

نشأة البلاغة كمبحث قائم الذات هي أوّل شهادة على التأمل في اللغة في الموروث اللغوي الغربي».[1]

ويقول رولان بارت: «نشأت البلاغة (باعتبارها لغة واصفة) من دعاوى الملكية فعندما أسقط الطاغيتان جيلون وهيرون اللذان شرّدا النّاس في صقلّية في القرن الخامس قبل الميلاد واستردّ النّاس أملاكهم ثارت نزاعات حول الأرض وتكوّنت لجان للفصل بين النّاس، فاقتضى الأمر نوعا من الفصاحة وسرعان ما ظهر معلّموا الخطابة وأشهرهم كوركاس الذي يعتبر أوّل من تقاضى عوضا عن تعليمه الخطابة».[2]

وعلى العكس من ذلك يظهر الإشكال جليا في الموروث النقدي العربي، إنّنا نجد مصطلحات مختلفة لمفهوم واحد. فعندما ترجم "بشر بن متى" كتاب أرسطو من السرياني إلى العربي لم يطلقوا عليه مصطلح الشعرية، وإنّما سمّوه "أبوطيقا" أو "الشعر" واشتهر بالاسم الأخير، ولخّصه الفلاسفة المسلمون، وأدرجوه في بعض كتاباتهم، كما نجد بعض قضياه التي تناولوها في كتب البلاغة والنقد العربي.

لقد تشكّلت "الشعرية" باعتبارها فرعا نظريا في الأدب حديثا فقط، إلا أنّنا نجد لها جذورا طويلة في التاريخ، واستنادا إلى الرأي القائل بضرورة تحديد العناصر الأدبية المكوّنة للعملية الأدبية،[3] يمكننا تحديد النظريات المبكرة التي اهتمت بشكل أساسي بالعلاقات بين العمل الأدبي والعالم، وهي النظريات المحاكاتية memetic. ففي الغرب بدأت الشعرية منذ العصور اليونانية القديمة، وأقدم كتاب في هذا الصدد هو "فنّ الشعر" لأرسطو، وقد عني

[1]– Oswald Ducrot/ Tzvetan Todoro, Dictionnaire encyclopédique des sciences de langage, éditions du Seuil, 1er publication, paris, 1972, P 99

2– العمري، محمد، البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشّرق، المغرب، د.ط، 1999م، الهامش، ص 45.

3– هذه العناصر كما حدّدها M.HABRAMS في نمذجته للنظريات الشعرية هي: المؤلف، القارئ، العمل الأدبي، والعالم.

الكتاب بقدرة الشعر على أن يولّد أو يحاكي المواقف الإنسانية والوقائع.[1] وقد تغيّر مفهوم الشعرية عند أرسطو «من مستواها الفلسفي والوصفي إلى تصوّر آخر مخالف تماما».[2]

مرّت الشعرية اليونانية والشعرية العربية بمحطات كثيرة. فما أبرز هذه المحطات؟ وكيف كانت نشأتها؟ وما هي أهمّ روافدها؟ وما هي مقوّماتها الفنّية؟

المبحث الأوّل: الشّعرية في الموروث اليوناني

كانت البداية في الموروث الغربي مرتبطة باستعمال اللغة في الإقناع، واستنهاض الهمم لمقاومة الطغيان بقوّة الكلمة. حيث كانت البلاغة الغربية مرتبطة بالخطابة. في حين ارتبطت هذه النشأة في التّراث العربي بالشعر الذي كان يلعب الأدوار كلّها قبل العصر الإسلامي.[3]

1. الشعرية اليونانية قبل أرسطو

يعتبر الأدب اليوناني من أقدم الآداب العالمية التي بقي منها شيء في عصرنا ويحتل هذا الأدب مكانة مرموقة بين الآداب الأوربية، ذلك لأنّه زاخر بالأفكار الإبداعية، وتأثيره كان في كلّ الثقافات والآداب العالمية، فقد أنتج اليونانيون روائع خالدة مازالت تثير الإعجاب والدهشة، فشعر الملاحم، والشعر الغنائي، والشعر المسرحي تعتبر في شكلها وروعة مضمونها أمثلة للإبداع يحتذى بها.

يبدأ الأدب اليوناني تاريخيا مع "هوميروس"[4] وملحمتي الإلياذة والأوديسا، اللّتان كتبتا في القرن التّاسع عشر أو الثامن عشر قبل الميلاد. ويختلف الباحثون في نسبتهما إلى

1 – ينظر: مفاهيم الشعرية، ص 20

2– كوهين، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 109.

3– العمري، محمد، البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، ص 45.

4 – هوميروس: شاعرٌ ملحمي إغريقي أسطوري يُعتقد أنه مؤلف الملحمتين الإغريقيتين الإلياذة والأوديسا بشكلٍ عام، آمن الإغريق القدامى بأن هوميروس كان شخصية تاريخية، لكن الباحثين المحدثين يُشككون في هذا، ذلك أنه لا توجد ترجمات موثوقة لسيرته باقية من الحقبة الكلاسيكية، تواريخ حياة هوميروس كانت موضع جدلٍ في الحقبة الكلاسيكية واستمر هذا

"هوميروس"، وإذا صحت نسبتهما إليه، فإنّ عمله «كان خاتمة تراث طويل من شعر الأناشيد وأنّه مدين لهذا التّراث بقصصه ولغته وعروضه».[1] وملحمتا "الإلياذة والأوديسا" ملحمتان بطوليتان تمجّدان ذكرى الأعمال العظيمة وقد نظمتا بعد الحروب والفتوحات، حيث كان العصر البطولي لليونان هو المنبع الرّئيسي لتراث الملاحم.

أمّا النقد اليوناني القديم قبل أفلاطون وأرسطو فيعتبر محاولات غير منهجية متفرّقة، وأقدمه ما كان في المسابقات التي كانت تنظّمها حكومة أثينا في أعيادها الدّينية، وهذا ما يشبه عند العرب الأسواق التي كان ينشد فيها الشّعراء قصائدهم في الجاهلية، كسوق عكاظ. ولم تكن هذه الأحكام الأدبية التي كانوا يطلقونها معلّلة من النّاحية الفنّية.[2]

وتجلّت أولى المحاولات النقديّة الجادّة عند شعراء المسرح اليوناني، خاصة منهم مؤلّفي "الملهاة" في القرن الرابع قبل الميلاد. «ولعلّ أعظم ما وصل إلينا شأنا ما نراه عند شاعر الملاهي المسرحية "أرسطفانس" (446–386 ق.م)[3] في مسرحيّته: الضفادع».[4] والتي أقام فيها مناظرة أدبية ذات طابع هزلي، بين الشاعرين اليونانيين: "يوريبدس" و"أسخيلوس".[5]

الجدل إلى الآن. قال هيرودوت إن هوميروس عاش قبل زمانه بأربعمائة سنة، مما قد يعني أنه عاش في 850 ق. م. تقريباً. بينما ترى مصادر قديمة أخرى أنه عاش في فترة قريبة من حرب طروادة المفترضة. ويعتقد إيراتوستينيس الذي جاهد لإثبات تقويم علمي لأحداث حرب طروادة أنها كانت بين 1184 و 1194 ق. م. نقلا عن ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، مقال بعنوان: هوميروس، بتاريخ: 27 سبتمبر 2020، الساعة 19:33. من خلال الرابط:

https://ar.wikipedia.org/wiki/هوميروس#cite_note-4

1 – باورا، س.م، الأدب اليوناني القديم، ترجمة: محمد علي زيد وأحمد سلامة محمد، دار القومية العربية، مصر، القاهرة، ص 14.

2 – ينظر: غنيمي، محمد هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، 1997، ص 25–26.

3 – مؤلف مسرحي كوميدي يعتبر من رواد المسرح الساخر في اليونان القديمة. ينظر: أرستوفان/https://ar.wikipedia.org/wiki.

4 – المرجع السّابق، ص 26.

5 – يوريبدس: يُعتبر يوريبيديس (480 ق.م –406 ق.م) ثالث شاعر مسرحي تراجيدي اغريقي حسب التسلسل الزمني لظهور هؤلاء الكتاب. ينظر: يوريبيدس/https://ar.wikipedia.org/wiki. وإسخيلوس (525 ق.م –456 ق.م): هو كاتب مسرحي يوناني ويعتبر من مؤسسي اللون التراجيدي في الأدب اليوناني. ينظر: إسخيلوس/https://ar.wikipedia.org/wiki

وتظهر هذه المناظرة رسالة الشعر والمسرح الخلقية والاجتماعية، وتظهر كذلك العيوب الفنّية والخلقية «وتمثّل هذه المسرحية اتجاها عاما ساد النقد الأدبي اليوناني، وهو أنّ البحث في الأدب ومسائله ارتبط أوثق ارتباط بالنظر في الإنسان ومشكلاته الخلقية والاجتماعية ممّا سنرى أثره جليّا وواضحا في فلسفة أفلاطون (427–347 ق.م)، ثمّ تلميذه أرسطو (384–322 ق.م)».[1]

ومثّلت جهود السوفسطائيين[2] في الخطابة واللّغة، وجدلهم حول معاني الكلمات، فضلا كبيرا في التّمهيد لأفلاطون ومن بعده أرسطو. كما كان «تأثير سقراط (470–399 ق.م)[3] أعظم من تأثير السوفسطائيين».[4] خاصة في تلميذه أفلاطون، الذي نقل الكثير من أفكاره في محاوراته.

أمّا أفلاطون فتناول في محاورته بعنوان: "إيون" مواضيع فلسفية مختلفة: نظرية المعرفة، المنطق، اللغة، الرياضيات. كما تناول فيها «مسألتين هامتين من صميم النقد الأدبي، وأولاهما: ما مصدر الشعر لدى الشاعر: الفنّ أم الإلهام؟ وثانيهما: ما الفرق بين حكم الشاعر والناقد الأدبي على الشيء من جهة وبين حكم العقل والعلم على نفس الشيء؟».[5]

وفي محاوراته التي عنوانها: "فيدروس" جعل أفلاطون الشعراء في المرتبة السّادسة مع الرّسامين، ولكنّه رغم ذلك يشيد بالشّعر ويعتبر أنّ مصدره هو الإلهام. ذلك أنّ «عواطف

1 – غنيمي، محمد هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 26.

2 – السفسطائيون: نوع محدد من المعلمين في اليونان القديمة، في القرنين الرابع والخامس قبل الميلاد. تخصص العديد منهم باستخدام أدوات الفلسفة والبلاغة. ينظر: سفسطة/https://ar.wikipedia.org/wiki.

3 – فيلسوف وحكيم يوناني، يعتبر أحد مؤسسي الفلسفة الغربية، لم يترك سقراط كتابات، وجل ما نعرفه عنه مستقى من خلال روايات تلامذته عنه. ومن بين ما تبقى لنا من العصور القديمة، تعتبر حوارات" أفلاطون "من أكثر الروايات شموليةً وإلمامًا بشخصية "سقراط". ينظر: سقراط/https://ar.wikipedia.org/wiki.

4 – غنيمي، محمد هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 27.

5 – المرجع نفسه، ص 27–28.

الإنسان العليا تقترن كلّها بنوع من النّشوة التي تطغى على العقل Mania وفي هذه النشوة دلالة على أنّ مصدر هذه العواطف إلهي، ثمّ يمثّل لذلك بنشوة النبوة عند الأنبياء، ونشوة التّصوف، ونشوة الشعر، ثمّ نشوة الحبّ».[1]

لا يمكن فهم موقف أفلاطون من الشّعر والشّعراء على حقيقته إلاّ إذا وضعناه في إطار فهمه للمحاكاة التي يفسّر بها حقائق الوجود ومظاهره، فالحقيقة عند أفلاطون هي موضوع العلم، وهي تكمن في المثل العليا لكلّ الموجودات، «وهذه المثل لها وجود مستقل عن المحسوسات».[2] فعالم الصور الخالصة هو عالم الحق والخير والجمال، وجميع ما في عالم الحسّ محاكاة لتلك الصّور. والموجودات الحسّية ليست سوى خيالات لعالم الحقيقة. وقد شّبه أفلاطون هذه الفكرة بـ: كهف تحت الأرض فيه كائنات بشرية مقيّدة، له ممر مفتوح باتجاه النور، ومن فوقهم وخلفهم نار متأجّجة، فهم يرون على ضوئها مناظر أشباح تتحرّك منعكسة على حائط.[3]

واللّغة محاكاة للأشياء التي ندركها بحسّنا، وهذه الأشياء هي بدورها محاكاة. والكلمات والأصوات وسائل هذه المحاكاة، فالمحاكاة عند أفلاطون علاقة ثابتة بين شيء محسوس وبين نموذجه الأصلي الذي لا يدركه الحسّ، وإنّما يدرك بالعقل. ومحاكاة النموذج يمكن أن تكون حسنة أو رديئة، ومحاكاة الشاعر للأشياء تكون حسنة كلّما اقترب من الحقيقة التي تتجلّى في المثل العليا للموجودات، وتكون سيّئة كلّما اقترب من عالم الحسّ الذي هو مجرّد خيالات وانعكاسات للوجود الحقيقي.[4]

1 – المرجع نفسه، ص 29.

2 – المرجع نفسه، ص 30.

3 – أفلاطون، المحاورات الكاملة، المجلد الأوّل، الجمهورية، ترجمة: شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1994، ص 319.

4 – غنيمي، محمد هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 30–31.

إذن؛ فالمحاكاة عند أفلاطون هي جوهر الفنّ، إلّا أنها بعيدة عن الأصل بثلاث درجات، وكلما ابتعدنا درجة ازددنا بعدًا عن الحقيقة، ولذلك طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريّته الفاضلة، فالشاعر أو الرّسام إذا أراد أن يصوّر سريرًا مثلا، فإنّه سيُحاكي السريرَ الذي صنعه النّجار، والنجار نفسه مُحاكٍ للسرير الحقيقيّ الموجود في عالم الْمُثُل، فعالم المُثل هو الدرجة الأولى للحقيقة، وعالم النجار محاكاة لعالم المثُل في الدرجة الثانية، وهنا تبتعد الحقيقة عن الأصل شيئًا فشيئًا، ويكون عمل الشاعر أو الرّسام محاكاة للمحاكاة، فيبتعد بذلك عن الأصل بثلاث درجات. [1]

واعتبر أفلاطون التراجيديا إثارة حسية تحاكي الحقيقة بالتخييلات الكاذبة، فالشعراء التراجيديون لا يستحقون أن يدخلوا مدينته الفاضلة القائمة على العدل، لأنهم –في نظره– يخلقون وهماً ويجملونه ليخدعوا به الناس. يقول: «لن نقبل بأي حال من الأحوال، هذا النوع من الشعر، الذي يتلخص في المحاكاة فهذه ضرورة قد حتمتها دراستنا للنفس وقواها(...) إذ يبدو لي أن كل هذه المؤلفات تفسد نفوس هؤلاء الذين يستمعون إليها». [2] وهاجم الكوميديا كما هاجم التراجيديا لنفس الأسباب، وعدّها أحطّ منها لأنّها تولّد في الإنسان الضحك الذي لا يليق به. [3]

لكنّه بالمقابل استثنى الشعر الغنائي والملحمي والتعليمي، لأنه ليس محاكاة في نظره؛ «وإنما توجد المحاكاة حين لا يكون تعبير الشاعر صادراً عن الحقيقة الثابتة، التي تضمّنت قيم الحق والخير» [4]؛ لأن كلاً من الشعر الغنائي والملحمي صادر عن الحقيقة، ومن إلهام ربات الشّعر Muses. لذا فهما تعبير صادق عن قيم الحق والخير والجمال، حين يتخذان

1 – ينظر: المصدر السّابق، ص 445 إلى 449.

2 – نقلا عن: مطر، أميرة حلمي، فلسفة الجمال: أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م، ص 50–51

3 – ينظر: المرجع نفسه، ص 55.

4 – المرجع نفسه، ص 51.

موضوعاتهما من مدح الآلهة والأبطال، والتغني بصور المجد والبطولة والإرشاد إلى المثل العليا.[1]

والخلاصة أنّ نقد أفلاطون هو نقد أخلاقي نفعي يقدم الحقيقة على الجمال، فهو لا يرى جميلاً إلا ما كان حقاً، فالشعر الدرامي مجرد إثارة تبتعد عن الحقيقة؛ لأنه خطاب جمالي لا يحفل بالأخلاق في الغالب. بينما الشعر الغنائي والملحمي والتعليمي فنون تستحق الإطراء، لأنها ليست مجرد محاكاة، إنّها نابعة من أصل سماوي، لذا فهي صادرة عن الحقيقة.

2. الشّعرية عند أرسطو

استفاد أرسطو كثيرا من أفكار أستاذه أفلاطون خاصة فيما يتعلّق منها بالأدب والفنون غير أنّه خالفه في كثير من القضايا، ومن أبرز ما خالفه فيه قضيّتان محوريتان: الأولى تتمثّل في نظرة أرسطو الواقعية التّجريبية في أساسها، فاعتبر اللغة خاصّية تميّز الإنسان، وهي أداة المعرفة، على عكس أستاذه الذي كانت نظرته مثالية وميتافيزيقية في تفسيره لطبيعة اللّغة ووظيفتها. أمّا القضيّة الثانية فهي أنّ أرسطو يقصر المحاكاة على الفنون الجميلة والنافعة على السّواء، في حين أنّ أفلاطون يعمّمها على كلّ شيء.[2]

نظر أرسطو إلى الفنون على أساس طبيعتها ومقوّماتها ومحاكاتها لصور الأشياء، كما فرّق بينها وبين باقي العلوم المعرفية الأخرى؛ الميتافيزيقية والرياضية والنظرية والطبيعية...كما تميّز بنظرته إلى اللّغة ووظيفتها، وعليه سنحاول أنّ نتبين نظريته في اللغة والأدب ومقوّماتها.

1 – المرجع نفسه، ص 53.

2 – ينظر: غنيمي، محمد هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 37–38.

تناول أرسطو المباحث اللّغوية في عدّة كتب منها كتاب "المقولات" قاطغورياس[1] و"فن الشعر" و"الخطابة". وعلوم اللّغة عنده ثلاثة وهي: المنطق والخطابة والشعر، وهي الفنون القولية. وفرّق أرسطو بين استخدام اللغة لغاية علمية واستخدامها لغاية عمليّة. ويكون استخدامها لغاية علمية كأقيسة وبراهين لمعرفة خصائص الأشياء الثابتة لها، أمّا استخدامها لغاية عملية من أجل الحثّ على فعل الخير أو وصف آثاره.[2]

وتختلف علوم اللّغة في مناهجها وغاياتها عند أرسطو، فالمنطق تعرف به «طرق الانتقال الفكري لمعرفة أي طريق منها يوصل إلى الحقيقة، وأيّها يوصل إلى الخطأ، وهو لا يقتصر على دراسة الصّور التي تتألّف منها البراهين، بل يدرس المواد التي يتمّ بها تأليفها».[3] أمّا الخطابة عند أرسطو فمبنية على المبادئ الكلّية، «ويعرّفها بقوله أنّها الكلام المقنع. وهي نوع من القياس. والأدلّة عنده قسمان، الأوّل خارج عن الفنّ كالشّهادات، والثّاني نتيجة للفنّ كالبراهين وطرق التّرغيب وإثارة العواطف».[4] وللخطابة صلة قويّة بالمنطق، فبه تنظم حججها وأقيستها، وهي مثله غير محدّدة الموضوع، وتختلف عنه في الغاية وهي الإقناع. و«تبحث الخطابة في كيفية تقديم مجموعة من الحقائق إلى جمهور خاص»[5] من أجل إحداث أكبر قدر من التأثير والإقناع. كما ينظر أرسطو إلى الخطابة من النّاحية الفنّية في الأسلوب.

---

1 – المقولات أو قاطيغورياس هي إحدى الآثار المنسوبة إلى أَرِسْطُو، تناقش فيه مسألة المقولات وتعتبر ضمن الكتب المنطقية المسماة ب"الأورغانون". وهي بمثابة مقدمة لكتاب العبارة. والكتاب يبحث في أعم الصفات التي تطلق على الموجودات من الناحية المنطقية. والمقولات هي أنواع الدلالات في القول. وهي الأجناس العالية التي تحيط بجميع الموجودات، أو المحمولات الأساسية التي يمكن إسنادها إلى كل موضوع. وعددها عند آرسطو عشرة- الجوهر وتسعة أعراض – فهي عشر مقولات في المجموع. ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ص 410 .

2 – ينظر: المرجع السّابق، ص 45.

3 – جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، ص 429 .

4 – جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، ص 531 .

5 – غنيمي، محمد هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 45-46.

وأمّا الشعر فتناوله أرسطو من عدّة نواحي، ففي كتاب السّياسة؛[1] يعالج الشعر من الناحية التّربوية، وفي كتاب الأخلاق؛[2] درس مواقف الشعراء وأحكامهم الخلقية التي أرادوها أمّا في كتاب الميتافيزيقا؛[3] فقد تحدّث أرسطو عن النّاحية الميثولوجية للشعر وما يحدثه من أثر في الجمهور. أمّا نظرة أرسطو إلى الشّعر من النّاحية الفنّية «يقتضي النظر فيما تتألّف منه من أحداث، وما عبّر عنه من شخصيات وأفكار، وما حاكى من شؤون الطّبيعة والحياة».[4]

1.2 المحاكاة في الشعر عند أرسطو

يختلف مفهوم المحاكاة عند أرسطو عن مفهوم أستاذه أفلاطون اختلافا جوهريا، ذلك لأنّ نظرتهما الفلسفية تختلف، فأفلاطون كان ذا نزعة صوفيّة غائية، في حين كان أرسطو ذا نزعة عملية تجريبية. وعليه فالمحاكاة عند أفلاطون نظرية فلسفية، أمّا المحاكاة عند أرسطو فهي نظريّة فنّية، فالشاعر يحاكي الطبيعة بعد أن يفهمها على نحو متكامل منظم، فهو يحاكي ما يمكن أن يكون ولا يحاكي ما هو كائن.

قصر أرسطو المحاكاة على الفنون، سواء كانت فنونا جميلة أو عملية كالرسم والموسيقى والنجارة...ويعتبرها أعظم من الحقيقة ومن الواقع. فهي ليست إعادة إنتاج لما في

1 – هو كتاب في فلسفة السياسة، يقع الكتاب في ثمانية مقالات، نقله أحمد لطفي السيد إلى العربية، عبر ترجمة فرنسية للمستشرق بارتملى سانتهلير. ينظر: العقاد، عباس محمود، "سياسة" أرسطو، مجلة الرسالة، القاهرة، العدد: 743، 1947، ص 1055.

2 – الأخلاق أو نيقوماخوس: هي احدى تصانيف أرسطو أهداه إلى ابنه نيقوماخوس، والكتاب صحيح النسبة إلى أرسطو، وفيه يدرس الأخلاق والفضائل، وقد ترجم الكتاب إلى العربية في القرن الثالث الهجري، وشرحه الفلاسفة المسلمون ومنهم ابن رشد المتوفى 595 هـ. ينظر: بدوي، عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1984، ص 100.

3 – ما وراء الطبيعة أو ما بعد الطبيعة أو الميتافيزيقا هو كتاب من تصنيف أرسطو، ويعتبر أول مؤلف في فرع الفلسفة، وينقسم الكتاب إلى 14 مقالة.

4 – غنيمي، محمد هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 46–47.

الطبيعة، أو نقل صورة لها، وليست وقوفا من الفنان عند حدود التشابه الخارجي للأشياء، ولكنّها محاكاة لجوهر ما في الطبيعة لإكمالها وجلاء أغراضها[1].

ويحصر أرسطو مفهوم الشعر في المحاكاة أي؛ تمثل أفعال الناس ما بين خيّرة وشرّيرة. و«الشعر الحق عند أرسطو يتجلى في المأساة والملحمة والملهاة، والمحاكاة لا الأوزان هي التي تفرّق ما بين الشعر والنثر».[2] ولم يدخل أرسطو الشعر الغنائي في قضاياه الأدبية لأنّه «أثر الوعي الفردي، ثمّ لأنّه خال من مقوّمات الفنّ ذي الأغراض الاجتماعية، وهو الفنّ الحق كما يراه أرسطو».[3] أمّا «الشعر الذي يعتدّ به أرسطو هو الشعر الموضوعي الذي يعالج أفعالا عامة (...) والفعل هو روح الشعر عند أرسطو».[4] وبالتالي فلا أهمية للوزن والموسيقى وحدهما عند أرسطو، وإنما الأساس هو هذه الكليات العامة التي يتميز بها. إذا كان الأمر كذلك في طبيعة الشعر و"المحاكاة" عند أرسطو، فما هو مصدر الشعر؟ وماهي وظيفته عنده؟

ينشأ الشعر حسب أرسطو عن غريزة المحاكاة التي تظهر في الإنسان منذ طفولته، وهذه الغريزة هي التي تدفعه إلى حبّ الاستطلاع والرّغبة في المعرفة، وبها يكتسب معارفه الأوّلية، و«المحاكاة معرفة وتعلّم، والتعلّم لذيذ في ذاته لدى سائر النّاس».[5] فعلى عكس ما ذهب إليه أستاذه أفلاطون من أن مصدر الشعر هو الإلهام والوحي؛ وهي قوى خارجة عن طبيعة الشاعر البشرية، فإن أرسطو يلحّ على الطبيعة الإنسانية للشعر؛ ذلك أن ما يدفع الشاعر إلى قول الشعر هو غريزة "المحاكاة". وعليه فإن الإبداع الشعري "ظاهرة بشرية" تخضع للدربة والتقليد.

1 – ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 48.

2 – المرجع نفسه، ص 50.

3 – المرجع نفسه، ص 51.

4 – المرجع نفسه، ص 52.

5 – المرجع نفسه، ص 52.

وحتى نستطيع فهم معنى محاكاة الطبيعة عند أرسطو، علينا أوّلا أن نفهم «وظيفتها الفنّية في الشعر الموضوعي (شعر الملاحم والمسرحيات) وبخاصة في المأساة».[1]

ويعرّف أرسطو المأساة بقوله: «محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة متبّلة بملح التّزيين، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتمّ بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرّحمة والخوف، فتؤدي إلى التّطهير من هذه الانفعالات».[2]

ويظهر من خلال هذا التّعريف، أن للمأساة وظيفة رئيسة فهي تنمّي عاطفتي "الرحمة" و"الخوف" اللتين تظهر من خلالهما عواطف المتلقي باعتبارهما أصل العواطف الإنسانية. وهذا ما يؤدي إلى "التطهير". وهكذا، فإن ما ذهب إليه أرسطو من كون وظيفة التطهير تقوي عاطفة المشاهد وتحدث فيه توازنا نفسيا بتطهير عواطفه، مما ينعكس أخلاقيا على مجتمعه، وهو بذلك يختلف مع ما ذهب إليه أستاذه أفلاطون سابقا من أن عاطفتي الشفقة والخوف تجعلان المشاهد للتراجيديا أكثر ضعفا من خلال استسلامه لعواطفه وهو ما يبعده عن الحقيقة.

2.2 الخطابة عند أرسطو

لا يزال تأثير كتاب الخطابة لأرسطو في النقد والبلاغة يستهوي الباحثين في هذا الشأن؛ نظرا لقيمته المعرفية، ولايزال مصدرا للأفكار القيمة في الشّعرية الحديثة، حيث لاتزال أفكاره تحمل طابع الجدّة وتتردد في حديث النقاد حين يبحثون أصول النظرية الأدبية، كعناصر الحقيقة الأدبية "الأديب، والنص، والمتلقي"، والصورة، والوزن والإيقاع، والتناسب، والنظم، والغرابة، والغموض والوضوح. وكتاب الخطابة (ريطوريقا) لأرسطو كما جاء في

1 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 55.

2 – نقلا عن: المرجع نفسه، ص 62.

المعجم الفلسفي لجميل صليبا «مؤلّف من ثلاثة أقسام اعتمد عليه شيشرون[1] وكنتيليان[2] ولونجان، ونقله إلى العربية اسحق،[3] وابراهيم بن عبد الله، وفسّره أبو نصر الفرابي».[4]

يقسّم الباحثون كتاب الخطابة عادة إلى مقدمة وثلاثة مقالات:

«المقدّمة: وهي مدمجة في المقالة الأولى حدّد فيها أرسطو طبيعة الخطابة وعلاقتها بالعلوم والفنون المجاورة لها مثل الجدل والأخلاق والسّياسة والشعر. وقسّمها حسب المقامات إلى استشارية وقضائية وتقويمية (مدح وهجاء).

المقالة الأولى: الأخلاق والأدلة المناسبة لكل نوع والوسائل الإقناعية الصناعية الخاصة بالخطابة القضائية.

المقالة الثانية: الأحوال النّفسية المؤثرة في المخاطبين والأقيسة الخطابية والأمثال.

المقالة الثالثة: الأسلوب وترتيب أجزاء القول».[5]

والخطابة شديدة العلاقة بالمنطق، فكلاهما يستخدمان في البرهنة على النّقيضين، ويشتركان كذلك في طرق التقرير والبرهنة والتفنيد. ويعرّف أرسطو الخطابة بأنّها «القدرة على الكشف نظريا في كلّ حالة من الحالات، عن وسائل الإقناع الخاصة بتلك الحالة».[6]

1 – كاتب روماني وخطيب روما المميز، ولد سنة (106 ق.م)، صاحب إنتاج ضخم يعتبر نموذجا مرجعيا للتعبير اللاتيني الكلاسيكي. ينظر: شيشرون/https://ar.wikipedia.org/wiki.

2 – وَهو بليغ روماني، وخطيب رائد من إسبانيا، وُلدَ سنة 35م في مدينة قلهرة في إسبانيا حالياً، أشير له في العصور الوسطى وعصر النهضة بكونه أحد البلغاء في الأدب الروماني. ينظر: كينتيليان/https://ar.wikipedia.org/wiki.

3 – أبو يعقوب إسحاق بن حنين بن إسحاق العبادي، الطبيب المشهور؛ كان أوحد عصره في علم الطب، وكان يلحق بأبيه في النقل، وفي معرفته باللغات وفصاحته فيها. وكان يعرب كتب الحكة التي بلغة اليونانيين إلى اللغة العربية كما كان يفعل أبوه، إلا أن الذي يوجد من تعريبه في كتب الحكمة من كلام، أرسطوطاليس وغيره أكثر مما يوجد من تعريبه لكتب الطب. ينظر: ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، إحسان عباس، دار صادر – بيروت، ج1، 1900، ص 205.

4 – جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، ص 531–532.

5 – العمري، محمد، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص 271.

6 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 95.

والمنطق عند الفلاسفة هو «آلة قانونية تعصم مراعاتها الذهن من الخطأ في الفكر».[1] والمنطق عند ابن خلدون «قوانين يعرف بها الصحيح من الفاسد في الحدود المعرفية للمهيّات والحجج المفيدة للتّصديقات».[2] فالخطابة تصوغ حججها بطريقتها الخاصة، لكنّها مع ذلك على صلة وثيقة بالمنطق، لأنّ براهينها في أغلب الأحيان معتمدة عليه.

وللخطابة علاقة بالشعر أيضا، فغاية الخطابة هي الإقناع، وغاية الشعر التأثير، والإقناع والتأثير يكونان بإثارة المشاعر وتحريك الأفكار، وكلاهما يعتمد على اللّغة والأسلوب في ذلك. فالخطابة لا تعتمد على الوزن، ولكن يمكن لها أن تستعين بالإيقاع في «إثارة الانفعالات، فتكون الجمل ذات أجزاء لا طويلة ولا قصيرة، يسهل النطق بها في نفس واحد»،[3] بحيث لو كانت طويلة يملّها السّمع وتثقل عليه، ولو كانت قصيرة أكثر من اللازم، لم يفهم الغرض منها. وبهذا تقترب من الشعر في الإيقاع والتركيب. والشعر والخطابة كلاهما يعتمد على التمثيل والاستعارة والتّشبيه والمجاز.[4]

يقسّم أرسطو أنواع الحجج الخطابية إلى حجج غير فنيّة وحجج فنّية، أمّا الحجج غير الفنّية فهي «ما ليست من عمل الخطيب، بل هي موجودة من قبل كشهادة الشّهود، والاعترافات التي أخذت بتعذيب المتهم، ونصوص القانون ونصوص الوثائق..»،[5] فهي ليست من أسس الخطابة غير أنّ الخطيب يمكنه الاستفادة منها في بناء حججه الفنّية.

وأمّا الحجج الفنيّة فهي التي «يستخرجها الخطيب بوسائله، ويخترعها اختراعا، وهي جوهرية في الخطابة»،[6] ويقسّمها أرسطو إلى ثلاثة أنواع: منها ما يتعلّق بالخطيب، ومنها ما

1 – جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، ص 428 .

2 – نقلا عن: المرجع نفسه، ج2، ص 428 .

3 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 96.

4 – ينظر: المرجع نفسه، ص 96–97.

5 – المرجع نفسه، ص 99.

6 – المرجع نفسه، ص 99.

يتعلّق بالسّامعين، ومنها ما يتعلّق بالرّسالة. ثمّ يقسّم أرسطو هذه الحجج بأنواعها الثلاث إلى قسمين كبيرين: حجج خلقية ذاتية وحجج منطقية موضوعية.[1]

فالحجج الخلقية الذّاتية منها ما يتعلّق بخلق الخطيب وشخصيّته، ومنها ما يتعلّق بعواطف المتلقين وانفعالاتهم، ويدرس من خلالها أرسطو الأسس النفسية للخطابة. وأمّا الحجج المنطقية الموضوعية فتتجلّى فيها علاقة الخطابة بالمنطق، فموضوع «المحاجة في الخطابة الأمور الممكنة التي لا يمكن أن تكون على غير ما هي عليه».[2]

ويقسّم أرسطو الحجج المنطقية الموضوعية في الخطابة إلى قسمين: الأوّل: المَثل والثاني: القياس، فالمثل «يعتمد فيه على إيراد حالات كثيرة مشابهة للحالة التي يراد الاستدلال عليها، للبرهنة على أنّها نظيرتها، ويسمّى في المنطق "الاستقراء"». [3] وهو عند أرسطو أنواع: المثل التّاريخي والمثل التّشبيهي والمثل الخرافي. وضرب أرسطو أمثلة لكلّ نوع منها. [4]

وأمّا القياس الثلاثي في الخطابة[5] فهو «قياس مكون من ثلاثة أجزاء أو جمل، الجملة الأولى تسمّى المقدمة الكبرى، والثانية الصغرى، والثالثة تحتوي على نتيجة القياس. وهذه النتيجة صحيحة ضرورة إذا سلّمنا بالمقدّمتين».[6] وهو عند أرسطو نوعان: الأوّل: يستخدم

---

1 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 99–100.

2 – المرجع نفسه، ص 104.

3 – المرجع نفسه، ص 104.

4 – ينظر: المرجع نفسه، ص 104 إلى 106.

5 – والقياس «إمّا يكون **برهانيا** مؤلّفا من المقدّمات الواجب قبولها، إن كانت ضرورية يتنتج منها الضروري، على نحو ضرورتها، أو ممكنة يستنتج منها الممكن. وإمّا أن يكون **إقناعيا** وهو الذي يسمّى ما قوي منه، وأوقع تصديقا شبيها باليقين جدليا، وما ضعف منه وأوقع ظنّا غالبا خطابيا، فالقياس الخطابي مؤلّف إذن من قضاي ظنّية ومقبولة ليست بمشهورة ليست بمشهورة لإقناع من هو قاصر عن درك البرهان، والقياس الجدلي مؤلّف من القضايا المشهورة والمسلّمة واجبة كانت أو ممكنة، أو ممتنعة، لإلزام الخصم بحفظ الأوضاع أو هدمها. وإمّا أن يكون **شعريا** وهو الذي لا يوقع تصديقا البتّة، ولكن تخييلا يرغّب النّفس أو أو ينفّرها، ويقزّزها، أو يبسطها أو يقبضها». ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، ص 208–209 .

6 – المرجع السّابق، ينظر الهامش: ص 104.

في الاستدلال. ومنه: التّضاد، وعلاقة الأقلّ بالأكثر، والمحاجة بالزمن، وتعريف الكلمات، والموازنة بين نتيجة أمرين متعارضين، والعلاقة بين النّتيجة والمقدّمات. والثّاني: يستخدم في التّنفيذ.[1]

3.2 المقوّمات الأسلوبية عند أرسطو:

أ-الأسلوب أو التّركيب:

عالج أرسطو في المقالة الثّالثة[2] من كتاب الخطابة قضية الأسلوب وترتيب أجزاء القول، ويرد الأسلوب عنده شاملا للشّعر والفنون عامة، فهو متّصل بنظرية المحاكاة، وهو مرتبط عنده بالخطاب الإقناعي خاصة، إمّا عن طريق المحاكاة الفنّية (المحاكاة التّصويرية) كما في الشعر المسرحي والملحمي، وإمّا عن طريق الإقناع بالتّعبير المباشر الخالي من المحاكاة الفنّية. ويندرج الأسلوب عند أرسطو فيما يطلق عليه اليوم بعلم التّراكيب.[3] يقول أرسطو: «يراعي المرء في قوله ثلاثة أشياء: أوّلها وسائل الإقناع، وثانيها الأسلوب أو اللّغة التي يستعملها، وثالها ترتيب أجزاء القول».[4] ونفهم من هذا القول أنّ أرسطو لا يهتمّ بالجزئيات إلاّ في إطار نظرة شاملة لبنية الخطاب الأدبي تتحقق فيها مراعاة أجزاء الكلام وترتيبها.

يعرض أرسطو في كتاب الخطابة خصائص عامة يجب أن تتوافر في الأسلوب، سواء كان شعرا أم نثرا، وهي الصّحة والوضوح والدّقة.

فأمّا صحّة الأسلوب فتتعلّق بالجانب النحوي، وهي أساس جودة الكلام عند أرسطو. وتستوجب صحة الأسلوب استعمال أدوات الربط. وأمّا وضوح الأسلوب فهو أيضا شرط لجودته، ويكون ذلك باختيار الألفاظ المناسبة. وأمّا دقّة الأسلوب فتكون باختيار ألفاظ تثير

1 – ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 106-111.

2 – ينظر: مبحث الخطابة عند أرسطو من هذا المدخل.

3 – ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 113-114.

4 – أرسطو، الخطابة، نقلا عن المرجع نفسه، ص: 114.

الانفعالات خاصة في الشّعر الذي يصف الأبطال في الملاحم، فالشعر لا بدّ له من محاكاة انفعالات هؤلاء الأبطال كالخوف والشفقة في المأساة لإثارة المتلقين.[1]

ب-الإيقاع في الشعر والنثر عند أرسطو

يعرض أرسطو خصائص نوعية تفرّق ما بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر، «فلغة الشعر موزونة، وأوزان الشعر مختلفة، ولكلّ وزن ما يلائمه من المعاني والأجناس الأدبية. وأمّا لغة النّثر فليست موزونة، لأنّ الوزن يقضي _بمظهره المصطنع_ على ثقة السّامعين في الخطيب، ويصرف أنظارهم إلى شيء آخر في نفس الوزن».[2] ومع ذلك فأرسطو يؤكّد على دور الإيقاع في الخطبة، لأنّه يساعد على الإقناع، ولكن لا ينبغي أن يكون موزونا.

ويفضّل أرسطو العبارة المقسّمة المتقابلة الأجزاء، ويقسّمها إلى نوعين: إمّا مقسّمة تقسيما بسيطا، وإمّا متقابلة. فالنوع الأوّل مثّل له أرسطو بقول إزوكراتس «طالما عجبت من الداعين إلى المجتمعات الشعبية، ومن مؤسسي المبارزة في الصّراع».[3] فهذا القول مقسّم تقسيما بسيطا.

وأمّا الأجزاء المتقابلة «ما تضادّت فيها الأجزاء بعضها مع بعض، وقد تستخدم فيها كلمة من الكلمات رباطا بين الأجزاء السّابقة واللاحقة».[4] ومثّل أرسطو للقول الذي تستخدم فيه كلمة بين الأجزاء المتقابلة أيضا بقول إزوكراتس: «لقد ساعدوا كلا الفريقين: لا من خلفوهم وراءهم فحسب، بل ومن رافقوهم كذلك، لأنّهم منحوا هؤلاء أرضا جديدة أوسع مما كانت لهم في أوطانهم، وتركوا لأولئك أرضا في أوطانهم تكفيهم».[5] فقد ربطت لفظة "الفريقين" بين أجزاء القول، وتوازنت الكلمات المتقابلة بين: "خلفوهم" و"رافقوهم" وبين "منحوا" و "تركوا".

1 – ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 115 إلى 117.

2 – المرجع نفسه، ص 117.

3 – المرجع نفسه، ص 120.

4 – المرجع نفسه، ص 120.

5 – المرجع نفسه، ص 120.

ويرى أرسطو أنّ «الكلام الذي بهذه الصّفة لذيذ، وذلك أنّ الأشياء المتضادة تكون أعرف إذا وضع بعضها حيال بعض».[1] فذلك ممّا يساعد على فهم المقصود من خلال الضّد، وهو نوع من الاستدلال على الأشياء.

ومن العبارات المتقابلة الأجزاء «ما يتوفّر فيه مع الازدواج التكافؤ، وذلك بتساوي الأجزاء في الطول. ومنها ما يتوافر فيه أيضا تشابه الأطراف، وهي ما كانت أجزاؤها متشابهة في مطلع كلّ جزء أو في مقطعة والمتشابه في كلمات الختام هي ما يمكن أن نسميها مسجوعة الأجزاء».[2] وقد اهتم أرسطو بهذه الأساليب لارتباطها بالحجّة، ولوضوح دلالة الجمل المشتملة عليها.

ج-التّخييل عند أرسطو

ويفرّق أرسطو بين الأسلوب الحقيقي، والأسلوب المجازي. ذلك أنّ الكلمات المبتذلة المشهورة لا تزيد في إدراكنا للأشياء معرفة جديدة إلاّ ما كنّا نعرفه، أمّا المجاز فنقف به على أفكار جديدة، ويضرب أرسطو لذلك مثالا عن لفظة "الشيخوخة" حين يستعملها الشاعر بأسلوب مجازي كأن يقول: "الغصن الذابل" بدلا عن "الشيخوخة" فإنّه بذلك «يثير فيها فكرة جديدة، وحقيقة جديدة، بواسطة مبدأ مشترك بين الأمرين هو وجه الشّبه».[3] فوظيفة المجاز أنّها تكسب الكلام وضوحا، وترتقي به، وتزيد من جاذبيّته.

ويعرّف أرسطو المجاز بقوله: «نقل اسم يدلّ على شيء إلى شيء آخر. والنقل يتمّ إمّا من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس أو من نوع إلى نوع أو بحسب التمثيل».[4] فهذه هي أنواع المجاز عند أرسطو وقد مثّل لكلّ نوع منها. فما كان من جنس إلى نوع مثاله «هنا توقّفت سفينتي». فالإرساء نوع من التّوقف. وما كان من نوع إلى جنس فمثاله «أجل، لقد قام أودوسوس بآلاف من الأعمال المجيدة». فلفظة "آلاف" تعني " كثير". وما كان من

[1] – ابن رشد، تلخيص الخطابة، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، دار القلم، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص 290.

2 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 120.

3 – المرجع نفسه، ص 122.

4 – المرجع نفسه، ص 122.

نوع إلى نوع فمثاله «وعندما قطع بكأس متين من نحاس». فالاستنفاذ والقطع كلتاهما تدلّ على الفراغ من الشيء في أجل.[1]

وتناول أرسطو التّشبيه وذكر أنّه نوع من الاستعارة، إلاّ أنّ هناك فرقا طفيفا بين الاستعارة والتّشبيه، وكلاهما له فائدة في الشعر والنثر معا، إلاّ أنّه في الشّعر أقوى. وقد مثّل أرسطو للتشبيه من قول أفلاطون: «إنّ هؤلاء الذين يسلبون الموتى يشبهون الكلاب، يعضون الحجارة التي يرمون بها، دون أن يمسوا الرامي».[2] وهذا النوع في البلاغة العربية تشبيه تمثيلي.

كما عالج أرسطو الاستعارة وجعلها أقوى أثرا من التّشبيه، شرط ألاّ تكون بعيدة المنال، ولا واضحة كلّ الوضوح، لأنّ ذلك قد يفقدها أثرها، وتزيد الاستعارة حسنا إذا توفّر فيها "التّضاد والتّمثيل". ويمثّل أرسطو لهذا النوع من الاستعارة بقول ليكوليون عن القائد شبرياس «ولم يحترموا حتى تمثاله النّحاسي، الذي قام يشفع له هناك».[3] وهي استعارة حيّة، فشبرياس في خطر، وهذا تمثاله الذي قام يشفع له، هذا التمثال بدون حياة أصبح حيّا يروي أمجاد هذا القائد، فهذه صورة متحرّكة تزيد المعنى قوّة تصوير.

هذه هي المقوّمات الأسلوبية عند أرسطو، الإيقاع في النبر، وحسن اختيار الكلمات، واستعمال المجازات والاستعارات التي تزيد في الإفهام والالتذاذ، إضافة إلى صحّة الأسلوب ودقّته ووضوحه، وقد راعى في كلّ ذلك مطابقة الكلام لمقتضى الحال.

المبحث الثّاني: الشعرية في الموروث العربي

إنّ شعرية أرسطو كانت الأساس الذي بنيت عليه الشعريات فيما بعد، وفي الموروث النقدي والبلاغي العربي، كانت قضية عمود الشعر إرهاصا متقدما بوضع أسس علمية تفسّر الإبداع الشعري، كما كان النظم نظرية ناضجة لتفسير الظاهرة الإبداعية عموما وإعجاز

1 – ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 122.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 123–124.

3 – ينظر: المرجع نفسه، ص 125.

القرآن خصوصا. كما أنّ ما قام به حازم (684 هـ) في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، هو قمّة التفكير النقدي والبلاغي في تراثنا العربي.

نشأت الشعرية العربية نشأة عربية خالصة، فكانت في بدايتها شفاهية ضمن ثقافة صوتية سماعية، ثمّ نزل القرآن الكريم وبدأ في تهذيب الأذواق وصقلها، وذلك بما احتواه من أساليب لغوية وبيانية لم يعهدها العرب، كما كان الحافز لنشأة الدراسات اللّغوية والبيانية، وهكذا انتقلت الشعرية العربية القديمة من الشفاهية إلى الكتابية.

وكان لاختلاط العرب بالأجانب واطلاعهم على ثقافاتهم خاصة الثقافة اليونانية دور في الولوج إلى مرحلة جديدة قوامها المنطق والفلسفة، ثمّ نضجت واكتملت مقوّماتها في القرنين السابع والثامن الهجريين على يدّ رواد المدرسة المغربية، حازم والسّجلماسي وابن البناء، من خلال التوليف بين ما هو عربي وما هو أجنبي.

يقودنا الحديث عن الشعرية العربية القديمة للحديث عن نشأتها وأهم روافدها، ومراحل تطوّرها وتأثرها بغيرها من الشعريات، ومقوماتها الأسلوبية. وممّا لا شكّ فيه أنّ الشعرية العربية القديمة كانت لها روافد أدّت إلى إثرائها وتطوّرها، ويمكن تلخيص هذه الروافد في رافدين أساسيين هما: أثر القرآن الكريم، والأثر اليوناني.

للقرآن الكريم أثر مباشر وأثر غير مباشر في تطور الشعرية العربية، فالأثر المباشر تمثّل في جهود العلماء الذين تعرّضوا لأسلوب القرآن الكريم محاولين إثبات إعجازه البياني عن طريق مقارنته بالشعر العربي، وخصائص البيان العربي بصفة عامة، فقد استخدم علماء الإعجاز مصطلحات البديع وأبوابه للتوصّل إلى إعجازه. أما الأثر غير المباشر تمثّل في تهذيب أذواق النقاد الذين تأثّروا بأسلوبه في الصياغة والصور ذات التشبيهات والاستعارات الساحرة، ممّا جعلهم يستشهدون بهذه التشبيهات والاستعارات، وجعلوها في مقدّمة الشواهد الأدبية في كتب النقد والبلاغة.[1]

1 – ينظر: زغلول سلام، محمد، أثر القرآن في تطوّر النقد العربي حتى أواخر القرن الرابع، مكتبة الشباب، ط1، د.ت، ص 31–32.

أما الأثر اليوناني فتمثّل في الفلسفة والمنطق، فأول من تأثر المتكلمون –الذين كانت حاجتهم الملحة للفلسفة– لدفع المطاعن عن القرآن، فقد كانت دراستهم للفلسفة والمنطق لتمكينهم من الحجاج العقلي. وقد ظهر هذا التأثر بوضوح عند قدامة ابن جعفر(ت 337 هـ) في كتاب "نقد الشعر" والرماني (ت384 هـ) في كتابه "النكت في إعجاز القرآن" والباقلاني (ت 403 هـ) في "إعجاز القرآن" وعبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) في "دلائل الإعجاز". كما ظهر في المدرسة المغربية التي من أبرز روادها حازم القرطاجني (ت 684 هـ) في كتابه "منهاج البلغاء"، وأبو محمد القاسم السجلماسي (ت نحو 704 هـ) في كتابه "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع"، وابن البناء المراكشي (ت 721 هـ) في كتابه "الروض المريع في صناعة البديع".[1]

وعليه سنحاول أن نستكشف أهمّ رافدين تأسسّت عليهما الشعرية العربية القديمة؛ القرآن الكريم، والأثر الأجنبي. فكيف نشأت هذه الشعرية؟ وإلى أيّ حدّ أثرّ القرآن في مقوّماتها؟ وهل للرّافد الأجنبي دور حاسم أم مجرّد دور تكميلي في إطار المثاقفة؟ هذا ما سنحاول أن نستجليه.

1. نشأة الشعرية العربية

اختلف النقاد العرب المحدثون في البدايات الأولى لنشأة الشعرية العربية، ففريق من الباحثين[2] يرى أن مرحلة العصر الجاهلي هي المرحلة التي تطورت عنها الشعرية العربية لأن العرب عرفوا النقد انطلاقا من التلازم المفترض بين الشعر والنقد، فما دام لدينا شعر فلا بد أن يكون لدينا نقد.[3]

1 – رامي سالم، التأثير اليوناني في النقد والبلاغة العربيين، من منظور الدراسات العربية المعاصرة، عالم الكتب الجديد للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2014، ص 30.

2 – ومن أشهر رواد هذا الفريق: الأستاذ طه أحمد إبراهيم والأستاذ محمد زغلول سلام.

3– ينظر: العبيدي، رشيد، الأدب ومذاهب النقد فيه، ط1، مطبعة التّفيض، بغداد، 1954، ص 98.

وفريق آخر[1] قرأ النقد العربي القديم انطلاقا من مفاهيم نقدية مستمدة من الثقافة الغربية، وانتهى برفضه للبداية الأولية للنقد، لينص أن النقد لم يظهر إلا في القرن الرابع الهجري، وقبل هذه المرحلة لا يمكن أن يعتد به. وبذلك يكون قد أعاد قراءة النقد العربي القديم من خلال تصورات ومفاهيم جديدة حول النقد، يحكمه منهج مأخوذ من ثقافة الآخر.[2]

وفريق ثالث[3] نص على أن النقد العربي لن يظهر إلا بظهور الفلسفة وقد توصل لهذه النتيجة من خلال استقراء تاريخ النقد الأدبي في أوربا، وما دامت الفلسفة قد تأخر ظهورها في الثقافة العربية، فطبيعي أن يتأخر ظهور النقد، ولن يظهر إلا مع ظهور الفكر الفلسفي على يد المعتزلة والأشاعرة والمتكلمين.[4]

وفريق رابع[5] يجيب عن سؤال: متى نشأ النقد؟ من خلال تاريخ النقد نفسه، مصحوبا ببعض التصورات الأوروبية.[6]

وفي هذا الصدد نجد أدونيس في كتابه "الشعرية العربية" يقسّم الشعرية إلى أربع دراسات قيمة ألا وهي: الشعرية والشفوية الجاهلية؛ الشعرية والفضاء القرآني؛ الشعرية والفكر؛ الشعرية والحداثة. فهو يرى أن الشعر الجاهلي يتميز بخاصية الشفوية، لأنه لم يدون ولم يكتب، بل اعتمد في نقله على الذاكرة والحفظ والرواية من جيل إلى آخر، يقول أدونيس: «الأصل الشعري العربي في الجاهلية، نشأ شفويّا ضمن ثقافة صوتية–سماعية».[7]

إذن نشأ الشعر الجاهلي في بدايته نشيدا مسموعا لا مكتوبا، مرتبطا بالغناء والإنشاد والموسيقى التي كانت تعبر عن ذاتية الشاعر وانفعالاته الوجدانية النابضة المتداخلة مع مشاعر الجماعة. فقد كان الشاعر يولي أهمية كبرى للسامع، إذ كان يحرص على تجويد

1– ومن رواد هذه الفئة د. محمد مندور ابتداء من 1944 سنة تأليف كتاب " النقد المنهجي عند العرب".

2– ينظر: مندور، محمد، النقد المنهجي عند العرب، طبعة دار نهضة مصر، القاهرة، 1996، ص 05.

3 – وحامل مشعل هذا الطرح الدكتور محمد غنيمي هلال في مؤلفه: " النقد الأدبي الحديث " الصادر سنة 1958.

4– ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 11.

5 – ويمثله الدكتور إحسان عباس سنة 1971 في مؤلفه " تاريخ النقد الأدبي".

6– ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طبعة دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983، ص 14.

7 – أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1984، ص 05.

شعره وعلى تحسين قراءته الانشادية من أجل التأثير على السامع وجذبه وإشراكه في معاناته وتجربته.[1]

ويقرر أدونيس أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي هو المنظر الأول للشعرية الشفوية الجاهلية على مستوى الإيقاع العروضي، والجاحظ هو المنظر لها على المستوى اللغوي وذلك حينما فصل اللّفظ عن الفكر وفضل أمّة العرب على سائر الأقوام بفصاحة العربية وبلاغتها الرائعة.[2] ونقل القرآن الكريم الشعرية العربية من الشفوية إلى الكتابة وخلق حركة ثقافية وإبداعية لا نظير لها من خلال ما كتب عن القرآن والمقارنات بين النص القرآني والشعر الجاهلي الذي يمثل طريقة العرب في الكتابة الشعرية الأصيلة.

2. روافد الشعرية العربية

1.2 أثر القرآن الكريم في الشعرية العربية

حين سمع العرب القرآن تأثروا به تأثرا شديدا ووقفوا أمام روعة نظمه موقف الإعجاب والذهول والحيرة، يقول سيد قطب: «سحر القرآن العرب منذ اللحظة الأولى، سواء منهم في ذلك من شرح الله صدره للإسلام، ومن جعل على بصره منهم غشاوة».[3]

وكان للقرآن الكريم منذ نزوله أثر في تنشيط الحركة الفكرية للعرب، حيث بدأت دراسة القرآن وتفسيره في زمن الرسول صلى الله عليه وسلّم، وانقسم الصحابة في تفسيرهم للقرآن إلى قسمين:

قسم يتحرّج من القول في القرآن ومنهم أبو بكر وعمر وعبد الله بن عمر وغيرهم، والقسم الثاني لم يتحرّجوا من تفسير القرآن حسب ما فهموا من الرسول صلى الله عليه وسلّم، أو بمقارنته بالشعر العربي وكلام العرب وتفسيره حسب فهمهم الخاص، ومنهم علي بن أبي طالب وعبد الله بن عباس وعبد الله بن مسعود وأبيّ بن كعب ومن تبعهم كالحسن البصري،

1 – ينظر: المرجع نفسه، ص 05.

2 – ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، ص05.

3 – سيّد قطب، التصوير الفنّي في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط 16، 1423هـ/2002م ص 11.

وسعيد بن جبير ومجاهد وعكرمة وغيرهم.[1] فالقسم الثاني هم من ساعدوا على تنشيط هذه الحركة الفكرية وإثرائها بآرائهم الخاصة.

مهّد ابن عباس بمحاولته تفسير القرآن من خلال مقارنته بالأدب العربي شعره ونثره لكثير من اللغويين من بعده، كما مهّد لقيام حركة واسعة لجمع اللغة والشعر من أفواه العرب الأقحاح. فكان هذا سببا في حفظ العربية من الضياع، كما أدى إلى ظهور النحو.

اهتم علماء اللغة والبيان في (ق3هـ) بلغة القرآن وانقسموا إلى فئتين، الفئة الأولى العلماء الذين اهتمّوا بالدراسة اللغوية والنحوية لأسلوب القرآن، والفئة الثانية أصحاب الدراسات البيانية لأسلوب القرآن.[2]

يمثل أبو عبيدة معمر بن المثنّى (ت. 209 هـ) بكتابه "مجاز القرآن" التيّار اللغوي لأسلوب القرآن، في حين يمثل التيار النحوي أبو زكريا يحي بن زياد الفرّاء في كتابه "معاني القرآن".[3] أمّا الدراسات البيانية فيمثّلها المعتزلة وعلى رأسهم الجاحظ بكتابه "نظم القرآن"، وكذلك ابن قتيبة بكتابه "مشكل القرآن".

أ. تأثّر الدراسات اللغوية بالقرآن الكريم

بدأ الاهتمام بالدراسات اللغوية في مطلع القرن الثاني من الهجرة، فكانت غاية العلماء في هذه المرحلة "تحديد الاستعمال اللغوي الصحيح" فوضعوا من أجل ذلك شروطا وقواعد وأصولا. وقد كان القرآن هو الحكم والفيصل في وضع هذه القواعد.[4]

يلخّص ابن خلدون (ت 1332هـ) أثر القرآن في نشأة الدراسات النحوية بقوله: «فلمّا جاء الإسلام وفارقوا الحجاز لطلب الملك الذي كان في أيدي الأمم والدول، وخالطوا العجم تغيّرت تلك الملكة بما ألقى إليها السّمع من المخالفات التي للمستعربين؛ والسمع أبو الملكات

1- ينظر: زغلول سلام، محمد، أثر القرآن في تطوّر النقد العربي حتى أواخر القرن الرابع، ص 31-32.

2 – المرجع نفسه، ص 33-38.

3 – المرجع نفسه، ص ن.

4 – المرجع نفسه، ص 151-155.

اللسانية، ففسدت بما ألقى إليها مما يغايرها لجنوحها إليه باعتماد السمع، وخشي أهل العلوم منهم أن تفسد تلك الملكة رأسا ويطول بها العهد فينغلق القرآن والحديث على المفهوم، فاستنبطوا مجاري كلامهم قوانين لتلك الملكة».[1] فلعلّ رغبة العرب في حفظ لغة القرآن حتى يبقى على مدى العصور في متناول فهم المسلمين، يفسّر حرصهم الشديد على المحافظة على اللغة الأصلية.

بدأت حركة الجمع عندما زاد إقبال الناس على دراسة القرآن واللغة والشعر، فكان هدفها خدمة التفسير، فقد «خرج العلماء من العرب والموالي للتحصيل من البوادي فتجمّع لديهم كثير، وامتلأت صحفهم وخزائنهم».[2] وتلت حركة الجمع هذه «حركة التأليف في اللغة والشعر، وظهرت في أفق تلك الدّراسات الكتب اللغوية، والشعرية»،[3] فكان لهاتين الحركتين دور كبير في إثراء الدراسات اللّغوية.

وكان من نتائج اختلاط العرب بالأعاجم تفشّي ظاهرة اللّحن وأخذت اللغة تنحرف عن بداوتها، ونشأت لغة جديدة تختلف عن اللغة الأصلية _لغة القرآن_ ظهرت في كتابات الأدباء والكتاب كـ: "ابن المقفع" وحتى الشعراء كـ: "بشار بن برد".[4] وعليه ظهرت حركة التنقية اللغوية على يدّ علماء مخلصين في بداية القرن الثاني أخذوا على عاتقهم الدّفاع عن لغة القرآن واعتبروها الحكم بين اللغات. وأبرز هؤلاء العلماء نجد الأصمعي على رأس هذه الحركة.[5]

اعتمد هؤلاء العلماء في دراساتهم اللغوية، على لغة البدو الفصحاء سواء بالسّماع أو بالرواية، فاشترطوا لراوية اللغة أن يكون ثقة، يقول ابن فارس: «فَلْيَتَحَرَّ آخذُ اللغةِ أهل

1 – ابن خلدون، عبد الرحمان، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: عبد الواحد موافي، ج1، دار نهضة مصر للنشر، القاهرة، د.ت، ص 502.

2 – زغلول سلام، محمد، أثر القرآن في تطوّر النقد العربي حتى أواخر القرن الرابع، ص 153.

3 – المرجع نفسه، ص 153.

4 – ينظر: المرجع نفسه، ص 153–154.

5 – ينظر: المرجع نفسه، ص 154 وما بعدها.

الأمانة والصِّدْق والثِّقة والعَدالة فقد بلغنا من أمر بعض مَشْيَخة بَغْداد ما بَلَغَنا».[1] واشترطوا كذلك مجاراة الألفاظ لألفاظ القرآن، يقول ابن خالويه: «قد أجمع الناس جميعا أن اللغة إذا وَرَدت في القرآن فهي أفصح مما في غير القرآن لا خلافَ في ذلك».[2]

لقد بذل علماء العرب القدامى جهودا مضنية في سبيل حفظ لغة القرآن الكريم خدمة لدينهم وللمسلمين، ممّا ساهم في نشوء شعرية عربية خالصة.

ب. تأثر الدراسات البيانية في الشعر بالقرآن

كان دافع العلماء للاهتمام ببيان القرآن أوّل الأمر الدفاع عنه وردّ المطاعن التي رمي بها، ومن ثمة إثبات إعجازه. «ولأنّ القرآن بما جمع في أسلوبه من ضروب البيان كان من بين الحوافز التي حفّزت علماء البيان والأدب، ووجّهت أنظارهم إلى فنون الأسلوب، أو التعبير الفنّي في صوره المختلفة في القرآن وفي الشعر والنثر».[3] فاستخرجوا صنوف البلاغة، وتقصوا شواهدها من آي القرآن الكريم، ثمّ استشهدوا عليها بما يماثلها في الشعر للتدليل على إعجازه البلاغي.

وعليه فقد امتزجت العقيدة بالرغبة الأدبية في استطلاع بيان القرآن، و«اندفع العلماء يبحثون عن فنون القول في الشعر والنثر أثناء بحثهم ودراستهم لها في القرآن، وهكذا ظهرت دراسات مستقلّة بها في أواخر القرن الثالث».[4] من بينها "قواعد الشعر" لأبي العباس أحمد بن يحي ثعلب (ت200هـ)، وكذلك كتاب "البديع" لابن المعتز (ت247هـ)، وكتاب "الكامل" لمحمد بن يزيد المبرد (ت210هـ).

وبهذا تكون دراسة القرآن مساهمة في تشكيل الشعرية العربية، فلا شكّ «أنّ سبق الدراسات القرآنية في الأسلوب بطريقة منظّمة كان داعيا إلى استقرار فنون القول مع

1– جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 1418هـ/ 1998م، مج1، ص 107.

2 – المصدر نفسه، مج 1، ص 168

3 – زغلول سلام، محمد، أثر القرآن في تطوّر النقد العربي حتى أواخر القرن الرابع، ص 208.

4 – المرجع نفسه، ص 208.

مصطلحاتها وحدودها وشواهدها، ممّا ساهم في بناء دراسات النقد في الشعر بالشكل الذي ظهر في كتابي "قواعد الشعر" و"البديع"».[1]

ولم يغب الشاهد القرآني عن أغلب الدراسات النقدية في الشعر، و«كان للشّاهد في تلك الدّراسات أثره في رسم الخطوط الأولى في البديع وعلوم البلاغة».[2] وكان «كثيرا ممّا أورده ابن المعتز في البديع سبقه إليه من كتب في دراسات القرآن وبخاصة الجاحظ وابن قتيبة والمبرّد».[3]

ج. أثر دراسات الإعجاز في تنمية الذوق الأدبي

بدأ البحث في إعجاز القران الكريم بالدفاع عن قوة بلاغته وسبك تأليفه لدحض معارضته، ثم ارتقى البحث إلى الكشف عن ملامح الإعجاز، فمستوياته في مختلف أغراضه وأساليبه، فكان «الفضل لدراسات الإعجاز في نشأ ذوق أدبي "قرآني" في فهم البيان وفنون القول وتقدير أسرار الجمال في الأسلوب القرآني».[4] ولقد وجّه هذا البحث الدارسين والعلماء إلى وضع أسس ومناهج نقدية لتمييز جيد الكلام من رديئه، والتي ستكون لاحقا أسسا ومناهجا للتمييز بين جيد الشعر من رديئه، وحسن الإبداع من قبيحه.

د. تأثر دراسات النقد بالقرآن الكريم

برز في القرن الرابع الهجري مذهبان متعارضان في الشعر والنقد «أحدهما المذهب البلاغي، وثانيهما المذهب العربي، أو "طريقة العرب"، كما سمّاه النقاد في ذلك العصر».[5]

ظهر مذهب البديع في النقد في دراسات مستقلة لثعلب في كتابه "نقد الشعر" وابن المعتز في كتابه "البديع"، وانسلخ بأبوابه عن الدراسات القرآنية التي سبقته، وتدخّل العقل

1 – زغلول سلام، محمد، أثر القرآن في تطوّر النقد العربي حتى أواخر القرن الرابع، ص 216.

2 – المرجع نفسه، ص 217.

3 – المرجع نفسه، ص 224.

4 – المرجع نفسه، ص 233.

5 – المرجع نفسه، ص 333.

اليوناني عن طريق قدامة بن جعفر، «وانتقل النقد إلى بلاغة والشعر إلى فنّ تعليمي له أصول وقواعد».[1]

كما شاع المذهب العربي وقوي فكان رد فعل «ضدّ مذهب البديع، والفلسفة، أو محاولات تقنين الأدب، للرجوع به إلى طبيعته الأولى العربية الأصيلة، التي تمثل القرآن والشعر القديم، شعر العرب الخالص».[2] وقد اعتمد هذا المذهب في الشعر والنثر على القرآن، والمثل السّائر، وخطب البلغاء، ومشاهير الرّجال، وشعراء العرب القدامى. أمّا في النقد فاعتمد على «جمهرة من علماء اللغة، والأدب، الذين ثقفوا العربية وشربوها في قلوبهم مزوّدين ببيان القرآن، وبيان العرب».[3]

كان أثر القرآن إذن كبيرا في تربية الذوق الأدبي في النقد فقد «سيطر على الملكات الأدبية منذ نزل وسحر الألباب بجمال أسلوبه، وترك آثاره في شعر صدر الإسلام، فاقتبسوا من فنون أساليبه كثيرا».[4] هكذا كان للقرآن الكريم دور في تربية الذوق العربي وصقله إلى حدّ كبير عند الشعراء، والكتّاب والنّقاد.

2.2 الأثر اليوناني في الشعرية العربية القديمة

نشطت حركة الترجمة عند العرب في القرنين الثاني والثالث الهجريين، فسلّطت الضوء على كثير من المصادر العلمية والفكرية الجديدة. فمن الكتب المترجمة إلى العربية نجد كتاب "الخطابة" لأرسطو، الذي ترجم في أواخر القرن الثاني الهجري، وتمّ تلخيص كتاب "الشعر" في أوائل القرن الثالث الهجري، وهما كتابان يتصلان بالخطابة والشعر اتصالاً وثيقاً.

1- زغلول سلام، محمد، أثر القرآن في تطوّر النقد العربي حتى أواخر القرن الرابع، ص 332.

2- المرجع نفسه، ص 333.

3- المرجع نفسه، ص 334.

4 – المرجع نفسه، ص 334.

نجد من الترجمات القديمة لكتاب "الشعر" ترجمة «أبو بشر متى بن يونس القنائي (328هـ) من السرياني إلى العربي، ثم أفاد منه الفارابي، ثم عاد تلميذه يحيى بن عدي (ت364 هـ) فنقله نقلاً جديداً إلى العربية».[1]

لقد ظهرت مسألة التأثير اليوناني في النقد والبلاغة العربيين واحتلّت مكانة مهمة في الدراسات المعاصرة ومن الباحثين الأوائل في هذا المجال نجد أمين الخولي في كتابه "البلاغة وأثرها في الفلسفة" (1931م)، كما نجد طه حسين في كتابه "تمهيد في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر" في السنة نفسها، وبعدها توالت الدراسات في مسألة التأثير الأرسطي.

أ. اتجاهات تأثر النقاد والبلاغيين العرب القدماء بالثقافة اليونانية

تصنّف الدراسات المعاصرة اتجاهات النقاد والبلاغيين العرب القدماء في ثلاثة تيارات:

«التّيار الأوّل: وهو تيار اللغويين والرّواة الذين غلب عليهم الطّابع العربي فكانوا يقيسون البلاغة بالمقاييس العربية الخالصة».[2] وهذا لا ينفي عنهم قبولهم للثقافات الأجنبية، لكنّهم لم يسمحوا بطغيانها على ثقافتهم العربية الأصيلة.

ويمثل التيار الثاني «النّقاد والبلاغين العرب الذين غلب عليهم التأثير اليوناني، فأخذوا به وطبّقوا الكثير من مفاهيمه وأفكاره في كتبهم البلاغية والنقدية».[3]

وأمّا التّيار الثالث هو «تّيار المتكلّمين الذين شغلتهم قضيّة إعجاز القرآن وفي مقدّمتهم المعتزلة من أمثال الجاحظ».[4] ومن أهمّ البلاغيين الذين تظهر في كتبهم الآثار الفلسفية المنطقية الأرسطية الجاحظ، وقدامة بن جعفر، وابن وهب الكاتب، وعبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني، والسجلماسي، وابن البناء المراكشي.

1 – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 187.

2 – رامي سالم، التأثير اليوناني في النقد والبلاغة العربيين، من منظور الدراسات العربية المعاصرة، ص 30.

3 – المرجع نفسه، ص 31.

4 – المرجع نفسه، ص 31.

ب. اتجاهات الدراسات العربية المعاصرة في مسألة التأثير

تنحصر الدراسات المعاصرة التي اهتمت بمناقشة التأثير اليوناني ومدى حضوره في الشعرية العربية في ثلاثة اتجاهات نلخّصها فيما يلي:

الاتجاه الأول: «يقرّ بالتأثير اليوناني ويراه واسعا، ويقرّ بأنّ تأثير الفلسفة في البلاغة كان كبيرا».[1] ومن أبرز من يمثل هذا الاتجاه طه حسين، وأمين الخولي وإبراهيم مدكور، وإبراهيم سلامة، وشكري عيّاد وغيرهم.

أما الاتجاه الثاني: «يرفض التأثير اليوناني، ويعتبره طرحا مغرضا».[2] ويمثل هذه الدراسات كل من فضل حسن عباس، ومحمد أبو موسى، ومحمد طاهر درويش، وعبد الحكيم حسّان وغيرهم.

والاتجاه الثالث يعتبر معتدلا، «يحس بوجود تأثير ما لأرسطو، ولكن يراه محدودا مع الإبقاء على صيغة الفرادة والإبداع عند العرب».[3] وخير من يمثل هذه الدراسات نجد أحمد مطلوب، وشفيع السّيد، وإحسان عبّاس، وبن عيسى بطّاهر وغيرهم.

ج. نماذج من التأثير الأرسطي من القرن (3 هـ) إلى القرن (5 هـ)

تجمع الدراسات الحديثة حول مسألة تأثر الجاحظ بأرسطو واطلاعه على آراء اليونان، فالجاحظ «يشير إلى أرسطو في مواضع متفرقة في كتابيه "البيان والتبيين" و"الحيوان"».[4] بالإضافة إلى أنّ «كتاب "الحيوان" يعكس لنا أسلوبا أصيلا تمثّل فيه الجاحظ أساليب أرسطو

1 – رامي سالم، التأثير اليوناني في النقد والبلاغة العربيين، ص 67.

2 – المرجع نفسه، ص 67.

3 – المرجع نفسه، ص 68.

4 – المرجع نفسه، ص 107.

والسوفسطائيين».[1] لكنّها تختلف في طبيعة تأثر الجاحظ ومداها ومن أيّ الطرق جاء ذلك التأثر؟

فمن الدّارسين من يرى أنّ التأثّر جاء عن طريق غير مباشر بالسّماع والمحادثات الشفوية والحوار مع النصارى السريان. فقد أشار طه حسين إلى تأثر الجاحظ بأرسطو فيما كتبه بالبلاغة العربية، وأنّ الجاحظ إذن لم يقل ما قال إلاّ بعد أن سمع شيئا يروى عن آداب الأعاجم وبلاغتهم، ولكن من المرجّح جدّا أن لم يخرج منها إلاّ بصورة غامضة غير دقيقة، وأنّه إنّما عرف إرشادات لا قواعد، وشذرات لا كتبا.[2]

ومن الدّارسين من يرى أن الجاحظ تأثّر بصورة مباشرة عن طريق المطالعة، فأمين الخولي يقرّر أنّ الجاحظ واحد من المتأثرين الذين ظهر تأثّرهم من خلال قراءته لكتب الفلاسفة من اليونان والفرس والروم.[3]

أمّا ابن المعتز (296هـ) فقد أثار كتابه "البديع" الكثير من النقاش بين المستشرقين والدّارسين المحدثين من العرب وانقسموا إلى فريقين، الفريق الأول يثبت تأثر ابن المعتز بكتابي أرسطو "الخطابة" و"الشعر". والفريق الثاني ينفي هذا التأثر جملة وتفصيلا ويرى أنّ كتاب "البديع" هو صناعة عربية خالصة.[4] وإذا طالعنا مقدمة ابن المعتز نجده ينفي أن يكون البديع من اختراع المحدثين، يقول: «قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله –صلى الله عليه وسلم– وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم

1 – المرجع نفسه، ص 107.

2 – ينظر: طه حسين، تمهيد في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر، ضمن كتاب نقد النثر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982، ص 03.

3 – ينظر: أمين الخولي، مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 1961، ص 146.

4 – ينظر: رامي سالم، التأثير اليوناني، ص 131–139.

وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سمّاه المحدثون البديع؛ ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقيّلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن؛ ولكنه كثر في أشعارهم».[1]

وإذا انتقلنا إلى القرن الرابع نجد قدامة ابن جعفر (337هـ) في كتابه "نقد الشعر" قد استعان بالفكر اليوناني وحاول تطبيقه على البلاغة العربية كما تؤكّد الدراسات الحديثة،(*) فهو يعتبر «المحور الأهم في إشكالية التأثير اليوناني في النقد العربي، حتى إنّ اسمه يكاد يكون حجّة لمن أراد أن يثبت مدى تأثير الثقافة اليونانية عموما، والأرسطية خصوصا في البيان العربي».[2] تلتقي جلّ الدراسات المعاصرة في إثبات تأثر قدامة بكتابي أرسطو "الخطابة" و"الشعر"، لكنّها تتباين في طبيعة ومدى هذا التأثر، «فبعض الدراسات أثبتت تأثر قدامة من خلال تركيزها على الجانب الشكلي للكتاب وطريقة تبويبه وتقسيمه، وبعضها الآخر أثبتت مسألة التأثر من خلال اطلاع قدامة على فنّي "الخطابة" و"الشعر" الأرسطيين، في حين أثبتت دراسات أخرى التأثر من خلال دراسة مقارنة لمصطلحات قدامة ومحاولة ربطها بمصطلحات أرسطو، والتقريب بين السياقين العربي واليوناني».[3]

وتجمع الدراسات الحديثة على أن ابن وهب الكاتب صاحب كتاب "البرهان في وجوه البيان" متأثر بالفكر اليوناني وأنّه «أسرف في تطبيق القواعد اليونانية على بلاغة العرب وفنون القول».[4]

وفي القرن الخامس تحقّق التوفيق بين البيان العربي والبيان اليوناني، «وتعدّدت فيه ينابيع الثقافة بين ثقافة عربية خالصة، وثقافة أجنبية تمثّلت في الكتب المترجمة عن اليونان

1 – ابن المعتز، عبد الله، البديع في البديع، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1410هـ /1990م، ص 73.

(*) – مثل دراسة أمين الخولي، ومحمد سلام زغلول، وشوقي ضيف وغيرهم.

2 – رامي سالم، التأثير اليوناني، ص 143.

3 – المرجع نفسه، ص 144.

4 – المرجع نفسه، ص 177.

والفرس والهند، وثقافة تجمع بينهما في إنتاج هؤلاء الذين جمعوا بين الثقافتين، الأمر الذي ساعد الدارسين في البحث عن نظريّات تعلِّل الإعجاز القرآني».[1]

خفت بريق الأفكار اليونانية في هذا القرن «بسب تمثّل الثقافة العربية الإسلامية لثقافات الأمم الأخرى».[2] غير أنّ ابن سينا (428هـ) عرّب كتاب "الخطابة" كما لخّص كتاب "الشعر" ممّا هيّأ أسباب التوفيق المذكور آنفا.

مثّل عبد القاهر الجرجاني بكتابيه "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" قمّة البلاغة العربية واستطاع أن يصل بها إلى قمّة النضج. ولعلّ هذا هو السبب وراء إثارة الباحثين العرب المعاصرين لقضية تأثر عبد القاهر بأرسطو في الفكر الحديث. واختلف في هذه القضيّة اختلافا شديدا، وانقسموا إلى فريقين:[3]

الفريق الأوّل «أقرّ لعبد القاهر بالتّأثر في بعض نواحي تفكيره البلاغي والنقدي بالثقافة الأرسطية خاصة "الخطابة" و"الشعر"، وذلك عن طريق غير مباشر وهو ابن سينا الذي لخّص وشرح كتابي أرسطو السابقين».[4] وأنصار هذا الفريق يصنّفون مصادر عبد القاهر إلى مصدرين هما: التراث البلاغي والنقدي السابق لمرحلته، وفلسفة أرسطو.

أمّا الفريق الثاني فقد نفى تأثر عبد القاهر بأرسطو لأنّ مصادره مستوحاة من اطلاعه على كتب الثقافة العربية قبله بالإضافة إلى وضوح شخصيّته في التأليف البلاغي.[5]

د. التأثير الأرسطي في المدرسة المغربية

يمكن تقسيم البحث البلاغي والنقدي في المغرب العربي حسب التأسيس إلى اتجاهين: اتجاه عربي خالص يعتمد على الذوق العربي في الحكم على النصوص، وإن كان متأثّرا بثقافات أجنبية، لكنّها كانت خافتة، واتجاه فلسفي متأثر بالفكر اليوناني والنقد الأرسطي.

---

1 – المرجع نفسه، ص 185.

2 – رامي سالم، التأثير اليوناني، ص 186.

3 – المرجع نفسه، ص 188.

4 – المرجع نفسه، ص 188.

5 – ينظر: المرجع نفسه، ص 189.

وما يهمّنا هنا هو الاتجاه الثاني ومن أبرز رواده حازم القرطاجني في كتابه "منهاج البلغاء"، أبو محمد القاسم السجلماسي، وكتابه "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع"، ابن البناء المراكشي وكتابه "الروض المريع في صناعة البديع".

يَجمع رواد المدرسة المغربية المذكورين آنفا بين الموروث البلاغي العربي والتراث اليوناني الأرسطي بواسطة فلسفة الفرابي وابن سينا وابن رشد خاصة.

أدى ظهور كتاب حازم القرطاجني (684هـ) "منهاج البلغاء" إلى حسم الأراء في مسألة التأثير الأرسطي في النقد العربي، واعتبر صورة شاهدة على التأثير اليوناني، فحازم متأثر أشدّ التأثر بمؤلّفات ابن سينا، فقد نقل الكثير من آرائه وتعاريفه. وتجمع الدّراسات الحديثة أنّ حازما «متأثر بالتراث الأرسطي الذي قرأه واطّلع عليه بأسلوب غير مباشر، وأنّ الطّريق التي سلكها إلى تراث أرسطو هي طريق الفلاسفة المسلمين».[1] فقد استفاد من معطيات الدرس البلاغي العربي ومعطيات الدرس الأرسطي فهو «يمثل مرحلة المزاوجة بين الثقافتين».[2]

ويعدّ السّجلماسي (704هـ) صاحب كتاب "المنزع" من نقاد القرن الثامن بالمغرب العربي، ذو ثقافة موسوعية وهو من رواد المدرسة الفلسفية العربية المغربية، تنوّعت مرجعياته التي استند إليها بين الفكر اليوناني والفلسفة الإسلامية والتراث العربي، وبهذه الثقافة الواسعة ألّف كتاب "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع" الذي يعد اتجاها جديدا، ويؤكّد السجلماسي «أنّه يضع منهجا جديدا لصناعة البديع في إطار علم البيان».[3] فهو أكثر تحديدا وفهما للنظريات الأرسطية في النقد والبلاغة. وتُجمع الدراسات الحديثة على تمكّن السّجلماسي من تمثّل نظريات أرسطو وشرّاحها من العرب واليونان، وتوظيفها عربيا في النقد والبلاغة، فمحقق كتاب "المنزع" يطرح منذ البداية عمق التفاعل بين العرب واليونان في

1 – ينظر: رامي سالم، التأثير اليوناني، ص 237.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 237.

3 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، الطبعة الأولى، 1401هـ/1980، مقدمة المحقق، ص 261.

موضوع النقد والبلاغة ويقرّر أنّ الكتاب يمثّل باتجاهه الهيليني ومنهجه الفلسفي في النقد الأدبي والبلاغة وجها جديدا. وقد عدّه المحقق متجاوزا للفكر اليوناني ولنظريات أرسطو.[1]

أمّا ابن البنّاء (721هـ) من خلال كتابه "الروض المريع" تظهر ملامح التأثر بالفكر اليوناني، والأرسطي خاصة، فمحقق الكتاب رضوان بن شقرون في مقدّمته للكتاب حاول أن يتوقّف عند بعض النصوص التي تنسجم مع نصوص أرسطو ومقولاته، وبيّن أنّه يسلك الاتجاه الفلسفي المنطقي خاصة في التفكير والبرهان والاستدلال.[2]

نستخلص ممّا سبق أنّ الشعرية العربية القديمة كما يرى أدونيس مرّت بثلاث مراحل في نشأتها وتطوّرها، فمن الشعرية الشفوية الجاهلية، إلى شعرية الكتابة التي تأسست مع القرآن، إلى شعرية الفكر المستقاة من التّراث اليوناني.

ويرى البحث أنّ القرآن الكريم يعتبر المحفز والرّافد الأول الذي تأسست عليه الشعرية العربية القديمة، والفكر اليوناني هو المكمل لهذه الشعرية.

فقد ساهم القرآن في إثارة بعض المسائل الفنّية الجمالية في الأسلوب، وكان له الفضل في توجيه دراسات النقد العربي في مختلف مراحله، وذلك لما امتاز به أسلوبه من روعة في التعبير وجمال في الأداء، وبهذا كان له الأثر الأكبر في مقاييس الأدب وموازينه، وكانت شواهد القرآن الحكم والمرجع في فنون القول وضروب الأساليب.

كما كان للتراث اليوناني عامة والأرسطي خاصة تأثير مكمل في البلاغة والنقد العربيين، وهي قضية ثابتة تؤكّدها النصوص المتوافرة في مدونات البلاغة والنقد، سواء بصيغة مباشرة أو غير مباشرة. ولكنّنا نجد تفاوتا بين مواقف النقاد والبلاغيين العرب في مدى حضور التأثير في كتب البلاغة وطبيعة ذلك الحضور وكيفيته. وانقسمت دراسات العرب المحدثين من مسألة التأثير إلى ثلاثة اتجاهات؛ اتجاه يعمّق مسألة التأثير ويراها

1 – المصدر نفسه، مقدمة المحقق، الصفحات 07، 43، 55.

2 – المراكشي، ابن البناء العددي، الروض الريع في صناعة البديع، تحقيق: رضوان بن شقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985، مقدمة المحقق، ص 34.

واسعة ومنتشرة في بعض كتب البلاغة والنقد، واتجاه وسط يجعل التأثير محدودا، واتجاه يرفض التأثير مطلقا.

ومهما يكن فإنّنا نعتبر الشعرية العربية القديمة نشأت عربية خالصة، لأنّها دارت حول كتاب العرب المقدّس، الذي نزل بلغتهم في بيئة تميّزت بعظيم بيانها، واقتدارها على أساليب التعبير، كما يظهر ذلك في شعرهم. وأنّ قضيّة التأثير اليوناني مسألة طبيعيّة، نضعها في إطار المثاقفة بين الشعوب والثقافات وهو أمر يحصل لدى جميع الثقافات.

3. مقومات الشعرية العربية القديمة

يمكن تبني التقسيم الذي طرحه رحمان غركان في تقسيمه لمقوّمات الشّعرية العربية إلى قسمين رئيسين: الأصول، والعناصر. «أمّا الأصول فصادرة عن خصوصية اللغة وخصوصية البيئة ثم خصوصية الثقافة. فيما تشمل العناصر، البيئات الإيقاعية والنحوية والمعيارية والانزياح وفعل الواقع والفاعلية».[1]

1.3 أصول الشعرية العربية

أ. خصوصية اللغة العربية

كان وعي الشاعر الجاهلي بخصوصية اللّغة العربية أعمق من وعي شعراء العصور التّالية، ذلك أنّ الشاعر الجاهلي كان «ينطلق في تعبيره الشعري من الواقع إلى اللّغة بحرّية اختياره التّعبيري».[2] في حين كان الشعراء في العصور التّالية مقلدين ينطلقون من اللّغة للتعبير عن الواقع، وبهذا كانوا مقيّدين بالتّقليد من جهة وبحدود اللّغة من جهة ثانية، لا بعوالم الواقع اللامتناهية. على عكس الشاعر الجاهلي الذي كان أكثر حريّة وانفتاحا.

إضافة إلى هذا الوعي باللغة هناك البعد الحسّي في الخطاب الشعري الذي ينشأ عن هذا الوعي فقد نظروا إلى «القول الشعري مساويا لفعل اليد، يقال: كلم الرجل وكلمه أي

1 – غركان، رحمان، مقوّمات عمود الشّعر الأسلوبية في النظرية والتّطبيق، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2004، ص 10.

2 – المرجع نفسه، ص 20.

جرحه، والكليم هو المجروح وهو المكلم ومنها الكلمة، وتسمى القصيدة والخطبة: كلمة. وهذا يشير إلى أن فعل الكلمة في النفس مساو لفعل الجرح في الجسد وكل هذا يوحي بالفعل الجمعي ويدل عليه».[1]

ب. خصوصية البيئة

إنّ البيئة تلعب دورا حاسما في حياة الإنسان وسلوكه، فنجد الشاعر الجاهلي يتّسم بالقوّة والغلضة، لهذا كانوا يرون أنّه متى كان الباعث على قول الشعر من قبيل الحرب أو شكلا من أشكال الصراع الأخرى «كان الشعر قويّا، ومتى اتصل الباعث على قوله بالسلام والدّعة، ضعف ولان».[2]

ج-خصوصية الثقافة

نشأت هذه الخصوصية من الوعي باللغة ومن خصوصية البيئة، وقامت على تراث تداوله الأجيال، هذا التّراث كان يحمل «في دخيلة الفرد العربي شعورا بالتّفرّد الموحي بالانعزال والمتّصف بالبدائية».[3]

لم تكن هذه الميزة الثقافية ذات تأثير كبير في الشعراء الجاهليين، وإن ظهرت في «تأثر بعضهم بأساليب بعضهم الآخر مثل ما كان في اتباع امرئ القيس في بعض العناصر الفنية، لكن هذه الخصوصية الثقافية بعد الإسلام صارت أصلا من أصول الشعرية العربية ومقومًا من مقوماتها».[4]

وعليه فإنّ هذه الأصول التي تصدر عنها مقومات الشعرية العربية متصلة «بخصوصية البيئة، في المكان والزمان ثم بخصوصية اللغة، في الوعي بها عند استخدامها وسيلة إبداع فني جمالي وفي طبيعتها البنائية كما تتمثل في خلال مستويات النص الشعري ثم بخصوصية الثقافة، في منبعها المتفرد بالريادة أولا وفيما كان من سمات أوليته

1 – غركان، رحمان، مقوّمات عمود الشّعر الأسلوبية في النظرية والتّطبيق، ص 21

2 – المرجع نفسه، ص 22

3 – المرجع نفسه، ص 23.

4 – المرجع نفسه، ص 23.

البدائية/الانعزالية، ثم نظرة الجيل اللاحق لهذه الأصول الثلاثة كما يكشف عنها إبداعه الشعري».[1]

هذه الأصول الثلاثة (خصوصية البيئة، خصوصية اللغة، خصوصية الثقافة) أنتجت عناصر متعددة شكلت مقومات الشعرية العربية.

2.3.2 عناصر الشعرية العربية

أ. الإيقاع

كان الشعر الجاهلي نشيدًا مسموعا في بدايته، لذا وصفت مرحلته بالمرحلة الشفاهية، أي أنّه كان يتداول شفاهة غير مكتوب، كان الانسجام الصوتي الممتد والمنسق عبر زمن النطق هو ما يشكل مقوم الشعرية البارز، وهذا الأمر أدى إلى خلق حالة من التوافق والانسجام العميقين بين قيم الشعر الصوتية ومحتواه الانفعالي العاطفي، حتى صار الأمر إلى الصلة العضوية بين الشعر والغناء «فكانت العرب تغنّي النّصب، وتمدّ أصواتها بالنشيد، وتزن الشعر بالغناء؛ فقال حسان بن ثابت:

تَغَنَّ فِي كُلِّ شِعْرٍ أَنْتَ قَائِلُهُ ... إِنَّ الْغِنَاءَ لِهَذَا الشِّعْرِ مِضْمَارُ»،[2]

ولأنّ «الأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار»،[3] وكتاب الأغاني في سبب تأليفه ومنهجه مثال حي في هذا الاتجاه.

يرجّح معظم الباحثين أنّ الإيقاع بدأ في الجاهليّة سجعا، وهو الشكل الأوّل للشعرية الشفوية، ثمّ «تلاه الرجز الذي كان يقال إمّا بشطر واحد كالسّجع، لكن بوزن ذي وحدات

1 – غركان، رحمان، مقوّمات عمود الشّعر الأسلوبية في النظرية والتّطبيق، ص 23.

2 – المرزباني، أبو عبيد الله بن محمد، الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت/لبنان، ط1، 1415هـ/1995م، ص 39–40.

3 – القيرواني، أبو على الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1401هـ/1981م، ج1، ص 26.

إيقاعيّة منتظمة، وإمّا بشطرين. والقصيد هو اكتمال التّطور الإيقاعي، وهو شطران متوازنان، موزونان، حلاّ محل سجعتين متوازنتين».[1]

ساهمت هذه الخصائص المنبثقة عن الشعرية الشفوية الجاهلية في تأسيس النقد العربي في العصور التّالية، كما «تأسست عليها النظرة إلى الشعرية العربية نفسها. وتولّدت عن ذلك معايير وقواعد لا تزال مهيمنة ليس على الكتابة الشّعرية وحدها، وإنّما أيضا على المقاربة الذوقية والفكرية والمعرفية المتّصلة بالشّعر وقضاياه».[2]

وعمود الشعر العربي التي وضعها المرزوقي (ت421هـ) لم تكن من عدم، وإنّما قامت على الإرث النقدي الذي سبقه، شكّل ذلك الإرث المرجعية الثقافية (النقدية) للمرزوقي في وضعه لعمود الشعر العربي، والتي أراد من خلالها وضع معايير نقدية نقرأ على ضوئها الشعر العربي، فنقدم شاعرا على آخر على قدر ما توافر شعره منها. [3]

تتجلى مقوّمات عمود الشّعر البنائية على المستوى الصوتي من خلال ما جاء عند المرزوقي في العناصر التّالية: التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، مشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية.

وقد اهتمّ البلاغيون العرب بمفهوم التوازن والتّناسب على المستوى الصوتي والدّلالي لكنّ هذا التّيار غلبت عليه نزعة التجزيء، و«نجد هذا التّيار بارزا عند نقاد وبلاغيِّي القرن الخامس وما بعده».[4] ومن هؤلاء نذكر: ابن رشيق القيرواني (ت463هـ)، وابن سنان (ت466هـ)، وأبا هلال العسكري (ت395هـ).

وهناك تيّار مركب اهتم بالتناسب الصوتي وهو ما ظهر عند الفلاسفة المسلمين (ابن سينا والفرابي وابن رشد) ومن تأثر بهم من أعلام المدرسة الفلسفية خاصة في المغرب

1 – أدونيس، الشعرية العربية، ص 10.

2 – المرجع نفسه، ص 13.

3 – غركان، رحمان، مقوّمات عمود الشّعر الأسلوبية في النظرية والتّطبيق، ص 35.

4 – العمري، محمد، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشّعرية، أفريقيا الشّرق، المغرب، 2001، ص 22

العربي. كما نجد عند حازم القرطاجني في كتابه "منهاج البلغاء" والسّجلماسي في " المنزع البديع" وابن البناء في "الروض المريع".

لكنّ هذه النزّعة التّركيبية لم يكتب لها «أن تهيمن على المباحث البلاغية العربية وسرعان ما طغت نزعة التّجزيء على الدّراسات البديعية، التي قصرت همّها على المكوّن الصوتي الحرّ، وقطعت كلّ علاقة مع المكوّن الصوتي المنتظم (الوزن والقافية)».[1] وظهر ذلك ابتداء من أسامة بن منقذ (ت584هـ)، وابن أبي الأصبع (ت654هـ) وصولا إلى ابن حجّة (ت837هـ).

وهذا ما دفع السّجلماسي إلى إعادة النظام في عمل البلاغيين، فتناول التوازيات الصوتية والمقابلات الدّلالية في جنسين عالين هما التّكرير والمظاهرة. وسيأتي الحديث عنه فيما بعد عند حديثنا عن المقوّم الإيقاعي عند السّجلماسي، وسيتبين من خلال ذلك عبقريته ومدى إدراكه للنظرية الأدبية، بفصله للمقوّمات الصوتية عن باقي المكوّنات.[2]

ولم نجد عند البلاغيين بعده استثمارا لهذه المحاولة الرّائدة، و«عادوا إلى ترديد الصور الجزئية منفصلة عن بعضها البعض».[3] وهذا ما حدث مع البلاغة الغربية، كما أشار إلى ذلك ياكبسون في حديثه عن الشاعر الإنجليزي مانلي هوبكينز،[4] ودوره في توظيف التوازي في الشعر، والذي يقول عنه أنّه أول من لفت الانتباه إلى التوازي، يقول في هذا الشأن:

1 – العمري، محمد، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشّعرية، ص 32.

2 – ينظر: المبحث الأوّل من الفصل الثالث من هذه الدّراسة.

3 – العمري، محمد، الموازنات الصوتية، ص 51.

4 – جيرارد مانلي هوبكنز Gerard Manley Hopkins: ولد عام 1844 توفي عام1889 ، يصنف شاعرًا كبيرًا لإنجلترا في العصر الفكتوري، رغم أن أعماله بقيت تقريبًا غير معروفة حتى عام 1918، عندما نشرت لأول مرة. كتب هوبكنز معظم أشعاره في الوزن الشعري الخفيف، وأشعاره تؤكد على استخدام التناغم الطبيعي، وجرس الكلمات. كان يملأ قصيدته بالجناس الاستهلالي وبالتراكيب غير العادية، وله قصائد ذات تأثير نفسي بصفة خاصة عند قراءتها بصوت عالٍ.

«كان عند القدماء في العصور الوسطى، من خلال نظريتهم في الشعر، ملاحظات واعدة عن مباحث التوازي، لكنّها سرعان ما نسيت».[1]

إنّ المجال الذي عولجت فيه مقوّمات الشعرية وعلى رأسها التوازيات الصوتية هو «مجال النقد التّطبيقي المتذوّق للنصوص الذي مارسه القرّاء العاديون والشعراء أنفسهم وأصحاب الاختيار».[2] وكتاب ابن المعتزّ "البديع" كان جامعا لهذه الأفكار التي برزت من خلال الصّراع بين القدماء والمحدثين. ومن هنا فالمصدر الرئيس لدراسة التوازيات الصوتية هي كتب البديع ونقد الشعر التّطبيقي.

ب. التّركيب

يعد علم التراكيب من العلوم التي جمعت بين النحو والبلاغة، قديما وحديثا وقد أولاه علماؤنا منذ بداية تدوين العلوم الاسلامية الخادمة للقرآن والسنة النبوية عناية كبيرة. وظهر ذلك جليا في أول أثر في علوم العربية ألا وهو كتاب سيبويه (ت.180هـ) حيث جمع بين النحو والصرف والبلاغة العربية، أي؛ علم التراكيب العربية.

وتوالت بعده الجهود في شتى العلوم العربية، فجاء من فصل بين النحو والصرف والبلاغة والأصوات كالمبرد (ت.285هـ) صاحب "المقتضب"، وهو أنفس مؤلفاته وأنضجها، وأقدم ما وصلنا من كتب النحو بعد كتاب سيبويه. وابن جني (ت.392هـ) صاحب "اللّمع في العربية"، وهو أحد كتب علوم النحو والصرف وقد جمع فيه جملة قواعد الإعراب وعلوم اللغة. وابن المعتز(ت.296هـ) صاحب "البديع في البديع" أول ما ألف في فن البديع. حتى جاء عصر عبد القاهر الجرجاني (ت.471هـ) فأولى عناية كبيرة لدراسة نظم القرآن الكريم في كتابه "دلائل الإعجاز في علم المعاني"، وظهر معه ما سمّي بنظرية النظم أو علم التراكيب.

1 – Roman Jakobson : Huit questions de Poétique, editions du seuil, paris, 1977, p 97.

2 – العمري، محمد، الموازنات الصوتية، ص 51.

اعتنى النحاة العرب بدراسة بنيتين مختلفتين إحداهما عن الأخرى؛ الأولى: بنية الكلمة، وسمّي العلم الذي يدرسها علم الصرف. والثانية: بِنية الجملة، وقد اتّخذ النُّحاة قديما وحديثا الجملة مضمارا للتحليل، وهي عندهم نظامُ علاقات قائم على أحكام تركيبية؛ لأن الغاية من دراسة النحو، هي فهم تحليل بناء الجملة تحليلا لغويا يكشف عن أجزائها، ويوضح عناصر تركيبها، وترابط هذه العناصر بعضها مع بعض بحيث تؤدي معنى مفيدا. وقد استعمل في الدلالة على مفهوم الجملة النحوية مصطلحان هما الكلام والجملة.

وقد ثبتت دلالة مصطلح "جملة" بمفهومها المتعارف عليه عند النُّحاة أول مرة عند المبرّد في كتابه المقتضب إذ يقول: «وإِنَّما كَانَ الْفَاعِل رفعا لأَنَّه هُوَ وَالْفِعْل جملةٌ يحسن عَلَيْهَا السُّكُوت وَتجب بهَا الفائدةُ للمخاطب».[1]

أمّا ابن جني فكان تعريفه للجملة أكثر نضجا من سابقيه حيث يقول: «أما الكلام فكل لفظ مستقل بنفسه، مفيد لمعناه، وهو الذي يسميه النحويون الجمل».[2]

كان اهتمام الدراسات اللغوية العربية منصبّا على المبنى أساسًا، ولم تكن دراسة المعاني إلّا تبعًا لذلك، «وحين قامت دراسة "علم المعاني" في مرحلة متأخرة عن ذلك في تاريخ الثقافة العربية، كانت طلائع القول في هذه الدراسة كما كانت في بداية دراسة النحو من قبلها تناولًا للمبنى المستعمل على مستوى الجملة».[3] ولم يولي النحاة العرب في دراساتهم النحوية الجانب التركيبي العناية الكافية، فكانت دراساتهم «تحليلية لا تركيبة أي أنها كانت تعنى بمكونات التركيب؛ أي بالأجزاء التحليلية فيه أكثر من عنايتها بالتركيب نفسه».[4]

وعلم المعاني من المصطلحات التي أطلقها البلاغيون على مباحث بلاغية تتصل بالجملة وما يطرأ عليها من تقديم وتأخير، أو ذكر وحذف، أو تعريف وتنكير، أو قصر، أو

1 – المبرد، محمد بن يزيد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة، وزارة الأوقاف –المجلس الأعلى للشئون الإسلامية –لجنة إحياء التراث الإسلامي – القاهرة، ط1، 1415هـ–1995، ج1، ص 08.

2 – ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق: محمد علي النّجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ج1، ص 17.

3 – تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994م، ص 12.

4 – المرجع نفسه، ص 16.

فصل ووصل، أو إيجاز وإطناب. ولعلّ من الإشارات الأولى لهذا العلم المناظرة التي وقعت بين السّيرافي (ت.368هـ) وأبي بشر متّى بن يونس (ت328هـ)، حيث قال السيرافي: «معاني النحو منقسمة بين حركات اللفظ وسكناته، وبين وضع الحروف في مواضعها المقتضية لها، وبين تأليف الكلام بالتقديم والتأخير، وتوخى الصواب في ذلك وتجنب الخطأ من ذلك، وإن زاغ شيء عن هذا النعت فإنه لا يخلو من أن يكون سائغا بالاستعمال بالنادر والتأويل البعيد أو مردودا لخروجه عن عادة القوم الجارية على فطرتهم».[1]

وعقد أحمد بن فارس (ت.395هـ) في كتابه "الصاحبي في فقه اللغة" بابا سماه "معاني الكلام" يقول في مفتتحه: «وهي عند بعض أهل العلم عشرة: خبرٌ، واستخبار، وأمر، ونهي، ودُعاء، وطَلَب، وعَرْض، وتحْضيض، وتَمنّ، وتعجّبٌ»،[2] وبذلك يكون ابن فارس أول من أطلق مصطلح «معاني الكلام» على مباحث الخبر والإنشاء التي أصبحت فيما بعد أهم فصول علم المعاني.

وكان لنظرية النّظم أثر كبير في ظهور الدراسات المرتبطة بأساليب التّركيب، وكان للنحاة العرب دور كبير في دراسة الكلام وتحليله والوقوف عند الجملة وما يطرأ عليها من تقديم وتأخير، أو ذكر وحذف. وسيبويه من أوائل الذين وقفوا عند هذه الجوانب ودرسها بعمق في فصول كتابه الشهير وأبوابه، ولكن سيبويه والنحاة لم يسموا هذه البحوث نظما وإنّما اعتبروها قواعد تسير عليها العرب في كلامها أو إنشائها. ورغم ارتباط فكرة النظم بالنحو إلاّ أنّها كانت أنضج وأكثر عمقا عند البلاغيين منه عند النحاة. ولهذا يجب تتبعها في الدراسات البلاغية والإعجازية منها خاصة.

وأقدم إشارة إلى فكرة النظم كانت لدى ابن المقفع (ت.142هـ) حول صياغة الكلام حيث يقول: «فَإِذَا خَرَجَ النَّاسُ مِنْ أَنْ يَكُونَ لَهُمْ عَمَلٌ أَصِيلٌ وَأَنْ يَقُولُوا قَوْلاً بَدِيعًا؛ فَلْيَعْلَمِ

1 – التّوحيدي، أبو حيّان، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: هيثم خليفة الطعيمي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 1432هـ/2011م، ج 1، ص 96-97.

2 – ابن فارس، أحمد، الصاحبي في فقه اللغة العربية، تحقيق: عمر فاروق الطبّاع، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 1414هـ/1993م، ص183.

الْوَاصِفُونَ الْمُخْبِرُونَ أَنَّ أَحَدَهُمْ –وَإِنْ أَحْسَنَ وَأَبْلَغَ– لَيْسَ زَائِدًا عَلَى أَنْ يَكُونَ كَصَاحِبِ فُصُوصٍ وَجَدَ يَاقُوتًا وَزَبَرْجَدًا وَمَرْجَانًا، فَنَظَمَهُ قَلاَئِدَ وَسُمُوطًا وَأَكَالِيلَ (...) وَوَضَعَ كُلَّ فَصٍّ مَوْضِعَهُ، وَجَمَعَ إِلَى كُلِّ لَوْنٍ شِبْهَهُ وَمَا يَزِيدُهُ بِذَلِكَ حُسْنًا، فَسُمِّيَ بِذَلِكَ صَانِعًا رَفِيقًا. وَكَصَاغَةِ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ صَنَعُوا مِنْهَا مَا يُعْجِبُ النَّاسَ مِنَ الْحُلِيِّ وَالْآنِيَةِ. وَكَالنَّحْلِ وَجَدَتْ ثَمَرَاتٍ أَخْرَجَهَا اللهُ طَيِّبَةً، وَسَلَكَتْ سُبُلاً جَعَلَهَا اللهُ ذُلُلاً؛ فَصَارَ ذَلِكَ شِفَاءً وَطَعَامًا وَشَرَابًا مَنْسُوبًا إِلَيْهَا، مَذْكُورًا بِهِ أَمْرُهَا وَصَنْعَتُهَا.

فَمَنْ جَرَى عَلَى لِسَانِهِ كَلاَمٌ يَسْتَحْسِنُهُ أَوْ يَسْتَحْسِنُ مِنْهُ، فَلاَ يَعْجَبَنَّ إِعْجَابَ الْمُخْتَرِعِ الْمُبْتَدِعِ؛ فَإِنَّهُ إِنَّمَا اجْتَنَاهُ كَمَا وَصَفْنَا».[1]

وقد تلقّف الجاحظ هذه الفكرة، وله كلام مشابه لكلام ابن المقفع حيث يقول: «فإنما الشعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير».[2] وللجاحظ كتاب مفقود سمّاه "نظم القرآن" وقد أشار إليه في كتاب الحيوان بقوله: «وفي كتابنا المنزل الذي يدلّ على أنّه صدق، نظمه البديع الذي لا يقدر على مثله العباد، مع ما سوى ذلك من الدلائل التي جاء بها من جاء به».[3] والجاحظ يؤمن بأنّ القرآن الكريم معجز بنظمه وما فيه من بلاغة تأسر القلوب.

ومن المعروف أنّ قضية إعجاز القرآن كان لها بالغ الأثر في بلورة فكرة النظم، «وقد ذهب قوم من المتكلمين إلى أن وجه الإعجاز هو ما اشتمل عليه القرآن من النظم الغريب المخالف لنظم العرب ونثرهم في مطالعه ومقاطعه وفواصله. وذهبت جماعة منهم إلى أن وجه الإعجاز في مجموع الأمرين: النظم، وكونه في أعلى درجات البلاغة».[4]

---

1 – ابن المقفع، عبد الله، الأدب الصغير، قرأه وعلّق عليه: وائلُ بْنُ حَافِظِ بْنِ خَلَفٍ، ، دار ابن القيم بالإسكندرية، ط1، د.ت، ص 22.

2 – الجاحظ، عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط3، 1385هـ/1965م، ج3، ص 132.

3 – المصدر نفسه، ج4، ص 90.

4 – مطلوب، أحمد، أساليب بلاغية، الفصاحة–البلاغة–المعاني، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1980م، ص 69.

ومن بين كتب الإعجاز التي نجد فيها إشارات إلى النظم لكنّها لم تكن ناضجة بما يكفي، نجد كتاب "بيان إعجاز القرآن" لأبي سليمان الخطابي (ت.388هـ)، الذي يرى أنّ القرآن معجز لأنّه جاء بأفصح الألفاظ في أحسن نظوم التأليف مضمنا أصح المعاني. كما نجد كتاب "النكت في إعجاز القرآن" لأبي الحسن على بن عيسى الرماني (ت.386هـ). وكتاب "إعجاز القرآن" لأبي بكر الباقلاني (ت.403هـ).

أمّا القاضي عبد الجبار (ت.415هـ) فقد كان أكثر وضوحا ونضجا من سابقيه، ويظهر ذلك من خلال قوله: «اعلم أنّ الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام بالضم على طريقة مخصوصة، ولا بد مع الضم من أن يكون لكل كلمة صفة، وقد يجوز في هذه الصفة أن تكون بالمواضعة التي تتناول الضم، وقد تكون بالإعراب الذي له مدخل فيه، وقد تكون بالموقع. وليس لهذه الأقسام الثلاثة رابع؛ لأنّه إمّا أن تعتبر فيه الكلمة أو حركاتها أو موقعها، ولا بد من هذا الاعتبار في كل كلمة، ثم لا بد من اعتبار مثله في الكلمات إذا انضم بعضها إلى بعض، لأنّه قد يكون لها عند الانضمام صفة، وكذلك لكيفية إعرابها وحركاتها وموقعها فعلى هذا الوجه الذي ذكرناه إنّما تظهر مزية الفصاحة بهذه الوجوه دون عداها».[1]

هذه نبذة موجزة عن النظم قبل القرن الخامس للهجرة، حيث لا نجد عند «الجاحظ ومن جاء بعده فكرة واضحة عنها إلا ما كان من كلام القاضي عبد الجبار الذي ربط الفصاحة بالنظم وبنى عليها رأيه في إعجاز القرآن».[2]

نضجت فكرة النظم واكتملت على يد عبد القاهر الجرجاني، فأصبح بالإمكان أن نعتبرها نظرية بلاغية. يعرّف الجرجاني النظم بقوله «واعلم أن ليس النظْمُ إلا أن تَضعَ

1 – القاضي، أبو الحسن عبد الجبّار، المغنى في أبواب التوحيد والعدل، تحقيق: أمين الخولي، القاهرة، ج 16، ص 199 وما بعدها.

2 – مطلوب، أحمد، أساليب بلاغية، ص 72.

كلامَك الوَضْعَ الذي يَقْتضيهِ علمُ النحْو، وتَعْملَ على قوانينه وأُصوله، وتَعْرفَ مناهجَه التي نُهجَتْ، فلا تَزيغَ عنها، وتَحفظَ الرسومَ التي رُسمتْ لك فلا تُخِلَّ بشيءٍ منها».[1]

تقف دراسة الإمام عبد القاهر الجرجاني للنظم وما يتّصل به «بكبرياء كتفا إلى كتف مع أحدث النظريات اللغوية في الغرب، وتفوق معظمها في مجال فهم طرق التركيب اللغوي، هذا مع الفارق الزمني الواسع».[2]

جعل عبد القاهر الجرجاني النظم للمعاني، وهي «أذكى محاولة لتفسير العلاقات السياقية في تاريخ التراث العربي إلى الآن».[3] فالنظم عنده هو «تصور العلاقات النحوية بين الأبواب؛ كتصور علاقة الإسناد بين المسند إليه والمسند، وتصور علاقة التعدية بين الفعل والمفعول به، وتصوّر علاقة السببية بين الفعل والمفعول لأجله، وهلمَّ جرًّا».[4]

إنّ النظم في نظر عبد القاهر الجرجاني «هو نظم المعاني النحوية في نفس المتكلّم لا بناء الكلمات في صورة جملة»[5]، حيث يقول «أن مدار أمر النظم على معاني النحو».[6] ويقول أيضا: «لا معنى للنظم غيرُ توخِّي معاني النحوِ فيما بين الكَلم».[7] وهناك إشارات ذكية له تتعلّق بالقيم الخلافية بين المعنى والمعنى، أو بين المبنى والمبنى وهي ما يسمّيه «الفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فاعلمْ أنَّ الفروقَ، والوجوهَ كثيرةٌ، ليس لها غايةٌ تقفُ عندها، ونهايةٌ لا تجد لها ازدياداً بَعْدها».[8]

1 – الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، الدار النموذجية، بيروت، لبنان، ط1، د.ت، ص 117.

2 – تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 18.

3 – المرجع نفسه، ص 186.

4 – المرجع نفسه، ص 186.

5 – المرجع نفسه، ص 187.

6 – الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 122.

7 – المصدر نفسه، ص 310.

8 – المصدر نفسه، ص 122.

بالإضافة إلى ما أشار إليه فيما عرف عند النحاة بالرتبة والتّضام، وذلك أثناء حديثه عن مزايا النظم في قوله: «اعْلَمْ أنْ ليستِ المزيةُ بواجبةٍ لها في أنفسها، ومِنْ حيثُ هي على الإطلاق، ولكنْ تعرضُ بسبب المعاني والأغراضِ التي يُوضعُ لها الكلامُ، ثم بحَسَبِ موقعِ بعضِها من بعضٍ، واستعمال بعضِها مع بعضٍ».[1]

هذا بالإضافة إلى اهتمامه الكبير بقضية التقديم والتأخير، حيث عقد له فصلا تحدّث فيه عن فوائده، يقول في مفتتحه: «هو باب كثير الفوائد، جَمُّ المَحاسن، واسعُ التصرف، بعيدُ الغاية، لا يَزالُ يَفْتَرُّ لك عن بديعة، ويُفْضي بك إلى لَطيفة؛ ولا تَزال تَرى شعراً يَروقُك مَسْمَعُه، ويَلْطُف لديكَ مَوقِعُه، ثم تنظرُ فتجدُ سبَبَ أَنّ راقَكَ ولطُفَ عندك، أنْ قُدِّمَ فيه شيءٌ وحُوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان».[2]

ولعلّ أعظم فكرة جاء بها عبد القاهر الجرجاني هي فكرة التعليق التي يسميها الغربيون "العلاقات السّياقية" syntagmatic relations. وذلك من خلال قوله: «فلستَ بواجدٍ شيئاً يَرجِعُ صوابهُ إن كان صواباً وخَطؤهُ إن كان خطأ، إلى النَّظْم، ويَدخلُ تحت هذا الاسم، إلاَّ وهو معنىً من معاني النحو قد أُصيب به موضِعُه، وَوُضِعَ في حقه، أو عُومِلَ بخلافِ هذه المعاملة فأُزيلَ عن موضعه، أوْ وُصِفَ بمزيةٍ وفضلٍ فيه، إلا وأنتَ تجدُ مرجِعَ تلك الصحةِ، وذلكَ الفسادِ، وتلك المزيةِ، وذلك الفضلِ، إلى معاني النحو وأَحكامه، ووَجْدتَه يَدْخل في أصلٍ من أُصوله، ويتَّصلُ ببابٍ من أبوابه».[3]

فالعلاقات السياقية هي قرائن معنوية «تفيد في تحديد المعنى النحوي "الباب الخاص كالفاعلية مثلًا" فعلاقة الإسناد مثلًا وهي العلاقة الرابطة بين المبتدأ والخبر، ثم بين الفعل والفاعل أو نائبه، تصبح عند فهمها وتصورها قرينة معنوية على أن الأول مبتدأ والثاني خبر، أو على أن الأول فعل والثاني فاعل أو نائب فاعل، ويصل المعرب إلى قراره أن ذلك

1 – المصدر نفسه، ص 122.

2 – الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 137.

3 – المصدر نفسه، ص 118.

كذلك عندما يفهم العلاقة الرابطة بين الجزأين، ولكن علاقة الإسناد لا تكفي بذاتها للوصول إلى هذا القرار؛ لأنها يمكن أن تكون إسنادًا في جملة اسمية أو إسنادًا في جملة فعلية، ويمكن أن تكون إسنادًا خبريًّا أو إسنادًا إنشائيًّا، وهلمَّ جرّا».[1]

لقد وضّح عبد القاهر أصول علم المعاني في كتابه دلائل الإعجاز وسمّاه النّظم أو معاني النحو. وليست معاني النحو إلّا علم المعاني الذي عرّفه السكاكي (ت626هـ) بقوله: «اعلم أن المعاني هو تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره».[2]

ج. الدلالة

تمتدّ البحوث الدّلالية العربية من القرن الثّالث الهجري إلى ما بعده، وهو تاريخ مبكّر ينمّ عن أصالة تراثنا العربي، تركّز البحث اللّغوي عند أسلافنا منذ بدياته على المعنى وما يحتويه القرآن من معان ومقاصد «فقد كان همّ الدّراسات العربية بمختلف فروعها ومسمّياتها من نحو وصرف وبلاغة ولغة ومعاجم "معرفة المعنى" وكانت الحوارات العلمية والنّقاشات المعرفية بين العلماء تصبّ كلّها في خانة المعنى».[3] فقد كانت الدّلالة ملازمة لعلوم اللّغة، واتّخذت مسارا مستقلا ومتكاملا قائما بذاته عند علماء الأصول.

والدلالة لغة تعني الهداية والإرشاد، ذكر الرازي: «دلَّه على الطريق يدُلُّه بالضم، دَلالةً بفتح الدال ودلالة بكسر الدال، ودُلُولة بالضمّ، والفتح أعلى"، أقول: ينبغي لنا أن نفهم كلام أصحاب المعاجم، فالدلالة بالكسر شيء، والدلالة بالفتح شيء، فالدلالة بالكسر على وزن (فعالة)، ووزن (فِعالة) من أوزان المصادر الدّالة على المهنة أو الحرفة، فمعنى (دِلالة)

1 – تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 191.

2 – السكاكي، أبو يعقوب يوسف، مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1407هـ/1987م، ص 161.

3 – حاجي زاده، مهين، مظاهر من الأبحاث الدّلالية في التّراث العربي والإسلامي، مجلّة العلوم الإنسانية الدّولية، العدد 18، 2012.

الاشتغال ببيع الأراضي أو إيجارها، أمّا الدلالة بالفتح فهو المقصود، وهو الصحيح، لذا وجب علينا أن نقول وعلم الدلالة».[1]

أمّا في أساس البلاغة للزمخشري من «دَلّ على الطريق (...) وأدللت الطريق: اهتديت إليه و "الدّال على الخير كفاعله" وأدله على الصراط المستقيم وتناصرت أدلة العقل، وأدلة السمع، واستدل به وعليه».[2]

قام العرب بدراسة لغتهم لسبب ديني وذلك حفاظا على لغة القرآن من اللحن وتلاوته تلاوة صحيحة لاستخلاص الأحكام والتّشريعات منه، فكانت أوائل الدّراسات المتعلّقة بالدّلالة بشكل خاص ذات صلة بالقرآن الكريم، حيث «دفعهم إلى بناء حياة ثقافية تدور حول نصّه المعجز. وحين بدأ السّلف هذا النّوع من النّشاط جاءت ملاحظاتهم الأولى مفرّقة لا تجتمع في إطار فكري محدّد، وسذاجة يتمّ وصفها بعبارات غير مضبوطة ضبطا علميّا».[3] لكنّها سعت في طريق الاكتمال، كما هو الشأن في كلّ فرع من فروع العلم. وكانت بديات دراسة الدّلالة في رحاب دراسة اللّغة والنحو.

وتجلّت أهمّ الأعمال الدّلالية للدّارسين العرب فيما يلي: عمل ابن فارس في معجمه "مقاييس اللغة"، وذلك من خلال ربطه للمعاني الجزئية بالمعنى العام. كما عمل الزّمخشري في معجمه "أساس البلاغة" على التّفريق بين المعاني الحقيقية والمجازية. أمّا ابن جنّي فقد حاول ربط تقلّبات "اللّفظة" بمعنى واحد. إضافة إلى أعمال لغوية أخرى ذات صلة بعلم

1 – علي حسن مزيان: الوجيز في علم الدلالة، دار شموع الثقافة، ليبيا، ط1، 2013، ص 11.

2 – الزمخشري، جار الله، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419ه/1998م، ص 193.

3 – حسّان، تمّام، المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، مجلّة فصول، المجلّد 7، العددان 3و4، 1987، ص 21.

الدّلالة، كالذي نجده عند الأصوليين وعلماء الكلام في تفريقهم بين أنواع الدّلالات، كدلالة اللفظ ودلالة المنطوق ودلالة المفهوم.[1]

ولعلّ أوّل ما أُلّف فيما يتعلّق بالدّلالة في الدّرس العربي القديم هي تلك «الرّسائل التي جمع فيها رواة اللّغة ألفاظا ذات موضوعات دلالية شبيهة بالحقول الدّلالية المعروفة في اللّسانيات الحديثة، كرسائل الإبل والخيل والشّجر والنّبات والأنواء، وليس هذا العمل إلاّ تصنيفا للّغة، كان نضجا مبكّرا وبداية انتهت إلى التّأليف المعجمي الشّامل وصلته بالأصوات والاشتقاق إلى المعاجم الكبرى التي رتّبت على أساس معاني الألفاظ».[2] كالّذي نجده عند الثّعالبي (ت.430 هـ) في كتابه "فقه اللّغة وأسرار العربية" و"متخيّر الألفاظ"، وابن جنّي في كتابه "الخصائص"، والهمذاني (ت398هـ) في كتابه "الألفاظ الكتابية"، والأزهري (ت.370 هـ) في كتابه "تهذيب اللّغة"، وابن فارس (ت.395هـ) في كتابه "مقاييس اللّغة".

كما كان علماؤنا القدامى على وعي باختلاف «لهجات القبائل المؤدّي إلى الاختلاف اللّفظي وما يتبعه من اختلاف معنوي»[3]، ونجد ممّن ألّف في هذا المجال يونس ابن حبيب (ت.182هـ)، وأبو عمرو إسحاق بن مرار الشّيباني (ت.206هـ)، والفرّاء (ت.207هـ). فكان إسهامهم كبيرا حيث ميّزوا الصّحيح من الدّخيل المعرّب. كما قاموا بدراسة مسائل التّرادف والأضداد والمشترك، «وألّفوا فيها كتبا وعالجوا العلاقة بين الدّال والمدلول، والحقيقة والمجاز، والمهمل والمستعمل والعام والخاص»؛[4] كما ألّفوا في المجاز في القرآن، ومعاني الغريب فيه، وألّفوا في الوجوه والنّظائر في القرآن، وغير ذلك من الأمثلة التي تنتمي إلى المباحث الدّلالية وتعتبر جميعها بدايات للتّأليف المعجمي عند علمائنا.

---

1 – ينظر: حاجي زاده، مهين، مظاهر من الأبحاث الدّلالية في التّراث العربي والإسلامي.

2 – ينظر: حاجي زاده، مهين، مظاهر من الأبحاث الدّلالية في التّراث العربي والإسلامي.

3 – ينظر: المرجع نفسه.

4 – ينظر: المرجع نفسه.

الفصل الأوّل

الشعرية الغربية الحديثة، نشأتها، مدارسها، مقوّماتها

- المبحث الأوّل: الشّعرية الغربية الحديثة: المصطلح والنشأة
- المبحث الثاني: المدارس الشّعرية الحديثة
- المبحث الثالث: مقوّمات الشّعرية الغربية الحديثة

المبحث الأوّل: الشّعرية الغربية الحديثة: المصطلح والنشأة

الشّعرية مصدر صناعي يقابل اللّفظة الفرنسية Poétique أو اللّفظة الإنجليزية Poetic، ويحصر الباحث أحمد مطلوب معناها في اتجاهين: «الأوّل: فنّ الشعر وأصوله التي تتبع للوصول إلى شعر يدل على شاعرية ذات تميّز وحضور».[1] أمّا المعنى الثّاني فهو «الطاقة المتفجّرة في الكلام المتميّز بقدرته على الانزياح، والتّفرّد، وخلق حالة من التّوتر».[2]

فالاتّجاه الأوّل يمثّل الأصول، والاتّجاه الثّاني يمثّل نتيجة تلك الأصول كما يرى الدكتور أحمد مطلوب، الذي نقل بعض التعريفات لأشهر أعلام الشّعرية في العصر الحديث، من الضروري أن نوردها هنا.

يرى تودوروف أنّ الشعرية تسعى إلى «معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة كلّ عمل»[3] وهي «تبحث هذه القوانين داخل الأدب ذاته».[4] ويقول في موضع آخر إنّها «اسم لكلّ ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيّق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصّلة بالشعر».[5]

1 – مطلوب، أحمد، الشّعرية، مجلّة المجمع العلمي العراقي، ج3، المجلّد 40، عدد 3، 1989، ص 45.

2 – المرجع نفسه، ص 45.

3– تودوروف، تزيفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص 23.

4– المرجع نفسه، ص 23.

5– المرجع نفسه، ص 23.

وأمّا جون كوهين فيرى أنّ الشّعرية «علم موضوعه الشعر».[1] وإنّها موضوع «لمحاولة التقنين التي تصدى لها فن الكتاب المدعو بلاغة وقد عنت زمنا طويلا معايير نظم الشعر».[2] وإنّها «علم الأسلوب الشعري»،[3] وهدفها البحث عن «الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك».[4]

أمّا كمال أبو ديب فيرى إنّها «خصيصة علائقية، أي: أنّها تجسّد في النّص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكوّنات أوّلية سمتها الأساسية أنّ كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنّه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتوشجة مع مكوّنات أخرى لها السّمة الأساسية ذاتها يتحوّل إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها».[5] وإنها «إقامة حدّ فاصل بين الشعر واللاشعر».[6] ويضيف قائلا هيي «إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر».[7] كما إنّها «وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية، وتتجلّى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق أو النسبي بين هاتين البنيتين، فحينما يكون التطابق مطلقا تنعدم الشعرية أو تخفّ إلى درجة الانعدام تقريبا وحينما تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية وتتفجّر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص».[8] وينهي وصفها بكونها «الانحراف عن التعبير».[9]

1- كوهين، جان، بنية اللغة الشعرية، ص 09.
2- المرجع نفسه، ص 11.
3- كوهين، جان، بنية اللغة الشعرية، ص 15.
4- المرجع نفسه، ص 14.
5- أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص 14.
6- المرجع نفسه، ص 16.
7- المرجع نفسه، ص 21.
8- المرجع نفسه، ص 57.
9- المرجع نفسه، ص 134 -135.

1. الشعرية في المعاجم العالمية الكبرى

أمّا المعاجم العالمية الكبرى فنجدها قد تنازعت حول مفهوم الشعرية وأثارت جدلا حول منبته وجذوره الأولى.

ففي معجم (*Concise Dictionary of Literary Terms*) نجد تعريفا مقتضبا يلخّص مفهوم الشعرية العام دون عرض لتفاصيل عن تاريخ المصطلح أو مراحل تطوّره، وتعني الشعرية حسب هذا المعجم الدّراسة النظرية للقوانين العامة للشعر أو للأدب، كما تعني دراسة الخصائص الجوهرية للشعر والأدب بكل لغاته، وأشكاله، وأنواعه المختلفة. كما تتضمّن طرق التأليف الأدبي.[1]

وفي معجم (*The Oxford Companion to the English Language*) نجد عرضا للعوامل التي أسهمت في نشأة مصطلح "الشّعرية" *Poetics*، فيذكر أنّ المصطلح يهتمّ بدراسة الأنواع الأدبية التقليدية ومنها: القصيدة الغنائية والملحمة الشعرية والمسرحية، كما يذكر أنّ أفكار أرسطو من خلال كتاب "فنّ الشعر" سيطرت على النقد الغربي لقرون، كما شكّلت أفكار المدرسة الكلاسيكية في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين.[2]

ويذكر لنا المعجم في إطار عرضه لمراحل نشأة "الشعرية"، أنّ الشكلانيين الروس كان لهم الدور البارز في بلورة المصطلح، من خلال دراسة التّقنيات الخاصة بلغة الشعر على أساس علمي بدلا من المنهج التقليدي الموضوعي الجمالي، وتوسّع المصطلح فيما بعد ليشمل جميع الأنواع الأدبية. كما يذكر المعجم دور اللسانيات البنيوية في التمهيد لظهور "الشعرية" من خلال إعادة صياغة نظرية فرديناند دي سوسير.[3]

1 - Baldick, Chris: Concise Dictionary of Literary Terms, Oxford University, New York press, 1986, p 198-199.

2 – Mc ARTHUR, TOM: Companion to the English Language, Oxford University, New York press, 1992, 790-791.

3 – Ibid, 790-791.

وتطرّق المعجم أيضا لدور رومان جاكبسون في تأسيس نظرية "الأدبية" التي درس فيها الأصوات أثناء بحثه عن نظرية عامة للشعر، بالإضافة إلى نظرية نعوم تشومسكي، التي شكّلت في تفرقتها بين الكفاءة والأداء أساسا للشعرية التّوليدية. [1]

ويشير "معجم المصطلحات الأدبية" إلى أنّ كلمة "شعرية" اتخذت مسارين اثنين؛ يهتمّ الأوّل بالقواعد المنظّمة لإنتاج الشعر، ويمثّله أرسطو، فيما يشمل الثّاني كل نظرية حول الشعر، واتسع ليشمل كل الأنواع الأدبية.[2]

ويؤكّد المعجم على أنّ "الشعرية" لم يعد اهتمامها منصبا على الأدب أو النتاج الأدبي فحسب، وإنّما تحوّل اهتمامها إلى الأدبية، بسبب ثلاث مؤثّرات: الشّكلية الروسية، والنقد الجديد من خلال جهود بعض النقاد(*) الذين نادوا بتحديد خطاب علمي صارم لدراسة الأدب، أمّا المؤثر الثالث ظهور السيميائية. وبتفاعل هذه المؤثرات تحوّلت الشّعرية من كونها نظرية تهتمّ بالأنواع الأدبية إلى نظرية تهتم باللغة الأدبية المشكلة لتلك الأنواع. [3]

يقدّم لنا "معجم المصطلحات الأدبية" خلاصة مفادها أنّ "الشّعرية" لم تعد مقتصرة على نظريات الشّعر كما كان الحال في بداياتها، فمع ظهور الرواية _التّي هي فنّ نثري_ وسّعت من دائرة اشتغالها بما يتناسب مع مختلف التّوجهات التي كانت تطمح إلى ضمّ الشعرية لحقلها، وتوجّهت لخلق توازن بين الأقطاب التّي تنازعتها، فاتجهت نحو دراسة الأنواع وخصوصيات اللّغة، والأشكال الأدبية من داخلها، وبذلك أصبحت تتّسم بالمرونة الفائقة، مع قدرتها على الالتزام بالضوابط المنهجية. [4]

---

1 – Ibid, 790-791.

2- آرون، پول وآخرون: معجم المصطلحات الأدبية، ترجمة: محمد حمود، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2012، ص 668.

(*) – من بين هؤلاء النقاد نذكر: آي. إيه ريتشاردز، وت.س إليوت، ومالرميه، وفالري، وأيون باربي.

3- المرجع نفسه، ص 668-669.

4- المرجع نفسه، ص 669.

وبالانتقال إلى معجم آخر هو "القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللّسان" نجده يفرّق بين نوعين من الدراسة الأدبية: الدراسة التقييمية للنصوص الأدبية، والتي هي في الأساس محور اهتمام النقد الأدبي، والدراسة الثانية هي: الدراسة التّقنية التي تعنى بها "الشعرية"، فإذا «كانت الشّعرية تدرس الفنّ الأدبي، فإنّ هذا لا يكون بوصفه عملا قِيَمِيًا، ولكن بوصفه عملا تقنيا، وبوصفه مجموعة من الإجراءات».[1] وهذا يعني أنّ الحكم على النّصوص ليس من وظيفتها، وإنّما تهتم بدراسة الآليات التّقنية التّي تتكوّن عبرها النّصوص.

كما يستعرض لنا معجم "الأسلوبيات" مفاهيم الشّعريات المختلفة عبر المحطّات التاريخية لتطوّر نظرية الأدب، ففي المحطّة الأولى العصر الكلاسيكي، كانت تعني منظورين أوّلهما يتّصل بفن الشعر وحده ويمثّله هوراس، وتعني بهذا المنظور الأوّل "النظم"، وثانيهما يشمل الأجناس الأدبية كلّها باعتبارها «تهتمّ بالفنّ الذي يحكم أيّا من الأجناس الأدبية، كشعريات أرسطو مثلا باعتبارها مثالا مشهورا، التّي ناقشت فنونا مختلفة منها المسرح والملحمة، ولم تكتف بالحديث عن الشعر على نحو خاص».[2]

أما في القرن العشرين وهو المحطّة الثانية يؤكّد معجم "الأسلوبيات" أنّ الشعريات تطوّرت لتصبح علما للأدب على يدّ الشكلانيين الروس ولسانيي مدرسة براغ، وعلى رأسهم رومان جاكبسون، الذين قدّموا «عملا مهمّا على نحو خاص لفهم الأدبية (Literariness) واللّغة الّشعرية (Poetic language). إنّه يمثّل أحد النّزعات المميّزة للشّعريات الحديثة التي تأثّرت كثيرا بالنّظرية أو النّظريات اللّسانية».[3] وقد أشار صاحب معجم الأسلوبيات كاتي وايلز أنّ الباحثين غاري موريسون Gary Morson وكاريل إميرسون C.Emerson

1 – ديكرو، أوزوالد، سشايفر، جان ماري: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 2013، ص 176.

2 – وايلز، كاتي :معجم الأسلوبيات، ترجمة: خالد الأشهب، المنظّمة العربية للتّرجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص 525.

3 – المرجع نفسه، ص 525.

قد اقترحا مصطلح نثريات Prosaics في مقابل شعريات Poetics، وذلك للإحالة على شعرية النّثر.[1]

2. الشعرية في المعاجم العربية الحديثة

أمّا في المعاجم العربية الحديثة التي اهتمت بالمصطلح فمثلا "معجم المصطلحات الأدبية" لسعيد علوش نجده يضع مصطلح "الشّاعرية"[2] في مقابل المصطلح الفرنسي Poétique، ويذكر لنا المؤلّف أن تودوروف استعملها «كشبه_مرادف لعلم/ نظرية الأدب»[3]، وهي عند ميشونيك «درس يتكفّل باكتشاف الملكة الفردية، التي تصنع فردية الحدث الأدبي: أي الأدبية».[4] فيما هي عند جون كوهين «علم موضوعه الشعر».[5] ويشير علّوش إلى أنّ الشّاعرية تعرّف «كنظرية عامة للأعمال الأدبية».[6]

وبالانتقال إلى "معجم المصطلحات الأساسية في لسانيّات النّص وتحليل الخطاب" لنعمان بوقرة، نجده قد استعمل مصطلح "الأدبية" بدل "الشعرية"، ويشير إلى أنّ الأدبية مصطلح جاء به ياكبسون الذي يحدّده بأنّه «جملة المظاهر الأدبية المشتركة في الأدب

1 – ينظر: المرجع نفسه، ص 525.

2 – في أثناء بحثنا عن مصطلح "الشاعرية" في المعاجم العربية الحديثة، وجدنا مصطلح "شاعري" في معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب للباحثين كامل المهندس ومجدي وهبة اللذين يقابلانه بالمصطلح الإنجليزي Poetic جاء فيه «صفة لكلّ ما يتميّز بالجوّ العام للشّعر أو كلّ ما يتّصف بسمات الخيال والعاطفة والتّعبيرات البليغة التّي ترتبط في ذهن الإنسان بالشّعر. ولا يشترط بطبيعة الحال أن يكون الأثر الشّاعري منظوما تبعا لقواعد العروض المتواضع عليها، ولكنّ المهمّ أن يكون الموضوع وأسلوب التّعبير هما المتّصفان بالشّاعرية». المهندس، كامل، ومجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984.

3 – علّوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1405هـ/1985م، ص 127.

4 – المرجع نفسه، ص 127.

5 – المرجع نفسه، ص 127.

6 – المرجع نفسه، ص 127.

والتي تجعل من عمل إبداعي ما إنتاجا أدبيا».[1] ويذكر المعجم أنّ الشكلانيين الروس قاموا بمقارنة لغة الشعر بلغة النثر، كما يذكر أنّ شلوفسكي في نظريته يرى أنّ هناك ثوابت أصيلة في التأليف تشترك بين جميع النصوص الأدبية.

وفي "معجم مصطلحات نقد الرواية" للطفي الزيتوني فنجده قد وضع مقابل المصطلحين الفرنسي والإنجليزي litérarines–littérarité مصطلح الأدبية، وذكر أنّه دخل حقل النقد البنيوي في سبعينيات القرن العشرين وذلك كجواب على سؤال: ما الأدب؟ ويذكر المعجم أنّ ياكبسون كان السباق إلى وضعه لكن في اللغة الروسية، وأورد قول ياكبسون: «ليس غرض الشعرية هو الأثر الأدبي ولا الأدب بل الأدبية، أي ما يجعل النّص نصّا أدبيا». كما عرّف لطفي الزيتوني الشعرية بقوله: «فالشعرية نظرية تطرح المبادئ التي تنطبق على الآثار الأدبية القائمة والممكنة وتتطلّع إلى العام، ولكنّها لا تتوخّى العام على مستوى الحكاية والتّجربة بل على مستوى الأصناف المنطقية واللّسانية».[2] كما يذكر لنا صاحب المعجم أنّ تودوروف استعار عبارة ياكبسون الشهيرة للخطاب الأدبي حيث يقول: «ليس غرض النّشاط البنيوي هو الأثر الأدبي بالتّحديد بل غرضه اكتشاف مميّزات الخطاب المسمّى بالخطاب الأدبي»،[3] واستعارها لامرت Lammert للخطاب السّردي.

وقد وضع لطفي الزيتوني المصطلحين الفرنسي والإنجليزي poetics–poétique مقابل مصطلح "شعريّة" في العربية. وأورد تعريف ياكبسون للوظيفة الشعرية حيث يقول: «الوظيفة اللغوية التي تجعل الرسالة message أثرا أدبيا».[4] فرّق لطفي الزيتوني بين شعرية الرواية وشعرية الشعر. كما يذكر المؤلّف أنّ الشعرية من ابتكار أرسطو حول نظرية

1 – بوقرة، نعمان: المصطلحات الأساسية في لسانيات النَّص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، عالم الكتب الحديث، إربد، جدارا للكتاب العالمي، ط1، 1429هـ/2009م، ص 82.

2 – الزيتوني، لطفي: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، 2002، ص 14.

3 – نقلا عن: المرجع نفسه، ص 14.

4 – نقلا عن: المرجع نفسه، ص 115.

الأنواع الأدبية، ونظرية الخطاب، يقول: «وليست غاية هذه النظرية تفسير النصوص، بل استنباط الوسائل التي تساعد على تحليلها. فهي تدرس الأشكال الأدبية، ولكنّها لا تتوقّف عند أثر بعينه إلاّ رغبة في إعطاء مثل أو توضيح فكرة».[1] وقد نصّ المؤلّف على أنّ الشعرية علم أو تطمح لأن تكون كذلك، تستخدم وسائل اللسانيات وتعتمد المنهج الوصفي، لكنّها تختلف عنها لأنّ موضوع اللسانيات هو اللغة وموضوع الشعرية هو الخطاب. ويذكر المؤلّف المدارس الشعرية الحديثة في الغرب وهي: مدرسة الشكلانيين الروس، والمدرسة الألمانية، ومدرسة النقد الجديد، ومدرسة التحليل البنيوي في فرنسا.[2]

أمّا ماجد وهبة وكامل المهندس في "معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب" فيترجمان المصطلح الإنجليزي بـ "فنّ الشّعر"، وقد ذكرا أنّه «مصطلح يطلق على كلّ كتاب أو بحث يشمل على نظرية منهجية لقواعد نظم الشّعر أو لفلسفة ماهية الشّعر نفسه».[3] أرجع المؤلفان المصطلح «إلى أرسطو الذي سماه "فنّ الشعر" أو "مبحث حول الشّعريات" Peri Poetikes».[4] وفي اعتبار المؤلّفان أنّ هذا الفنّ «أساس كلّ فنون الشّعر اللاحقة في أوربا».[5]

وفي "معجم المصطلحات اللغوية" لخّص رمزي البعلبكي اتجاهات الشعرية بوصفها الدراسة اللّغوية للشعر اعتمادا على مناهج علم اللغة، حيث صنّفها إلى نظريّة محاكاتية Mimetic Theory تنظر في علاقة العمل الشعري بالعالم الخارجي، ونظريّة ذرائعية Pragmatic Theory تنظر في علاقته بالقارئ، ونظرية تعبيرية Expressive Theory تنظر في مقدرة المؤلف الإبداعية، ونظريّة موضوعية Objective Theory. ويُفيد هذا

1 – المرجع نفسه، ص 115–116.

2 – ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 116.

3 – المهندس، كامل، ومجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، د.ط، د.ت، ص 279.

4 – المرجع نفسه، ص 279.

5 – المرجع نفسه، ص 280.

العرض تأطير اتجاهات الشعريّة، مما يُسهل على الباحث تحديد المسارات التي تتحرك فيها.[1]

فرّق صادق قنيبي في كتابه "نقد أدبي حديث: مفاهيم ومصطلحات وأعلام" بين المصطلحين الإنجليزيين: Poetic الشعرية بصيغة المفرد، وPoetics علم الأدب أو البويطيقا بصيغة الجمع. ويحمل هذا المصطلح مفهومين: الأول هو مفهوم أرسطو حول الصناعة الشعرية من خلال المحاكاة والأسلوب، بالإضافة إلى جهود البنيوية في تطوير المصطلح. أمّا الثاني هو مفهوم ياكبسون للعلاقة بين الوظيفة الشعرية واللغة، وكل ما يميز الفن اللغوي ويجعله يختلف عن غيره من الفنون الأخرى.[2]

وفي "معجم مصطلحات علم الشعر" ينسب مهدي الشريف الشعرية إلى الشعر، وهي تعني عنده «الاستعداد الفطري لقول الشعر. وهي تتصل بعدة أمور؛ أهمّها الطبع المتدفّق للإبداع الشعري، والظروف البيئية المحيطة من حيث التربية مثلا في أجواء شعريّة، بالإضافة إلى الدّربة والتمرس على التعلم والكتابة الشعريّة».[3] وهو بذلك يقصد الشّاعرية وليس الشعرية.

أمّا "معجم فلسفة الأدب والفن" لكمال عيد فيقدّم لنا تعريفا أكثر نضجا لمصطلح الشعرية، بحيث يجعلها قابلة للتطبيق على جميع الأشكال الأدبية، حيث تتشكّل حسب الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، حيث يقول: «تُطلق على العمل الأدبي الغزير الخيال، المتفجر التعبير. والشعريّة تُستعمل في الشعر والنّثر على السواء»،[4] وهي تتصل عنده بالشعر قبل كل شيء و«تستمد تعبيرها من النظام الشعري، تستعير عناصره أيضًا قدر

1 – ينظر: البعلبكي، رمزي: معجم المصطلحات اللغوية، دار العلم للملايين، بيروت، د.ط، د.ت، ص 384.

2 – ينظر: قنيبي، حامد صادق: نقد أدبي حديث: مفاهيم ومصطلحات وأعلام، دار كنوز المعرفة، عمان، د.ط، 2012، ص 152.

3 – الشريف، محمد مهدي: معجم مصطلحات علم الشعر العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004، ص 85.

4 – عيد، كمال :فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، د.ط، 1978م، ص 178.

الإمكان، وبنسب متفاوتة عند كل نوع أدبي أو درامي. فهي في الشعر تهتم بدراسة الكلمة للتعبير عن مضمون الإحساس والجو العام، وفي استعمال تكرار البيت الشعري وحسن الإيقاع».[1] كما وسّع كمال عيد من دائرة الشعرية لتشمل الفنون الأخرى لأنّها «تأخذ الشكل المجاز Metaphorical»،[2] وهي في «فن الموسيقى والفن التشكيلي استعمال خاص يرتكز على الخيال بالدرجة الأولى».[3]

تبيّن لنا من خلال البحث والتنقيب في المعاجم الغربية والعربية، أنّ أصحاب المعاجم الغربية كانوا أكثر فهما للمصطلح فحرصوا على إثرائه بالشّرح والتّحليل والتفسير. هذا الإدراك الغربي المتمكن للمفهوم أكسب المصطلح قيما إضافية، كما أثرت جوانبه، ممّا يدلّ على وعي بمراحل تطوّر المصطلح، وسياقات إنتاجه، وانتقاله بين الحقول المعرفية، فقد تطوّر المصطلح تاريخيا من نظرية خاصة بالشّعر، ثمّ تطوّر ليشمل أدبية النّص واللّغة المكوّنة له، ثمّ إلى "جامع النصّ" حسب جيرار جينيت، ثمّ إلى التّناص مع جوليا كرستيفا. ولا تزال الأبحاث حوله مستمرّة لم تنقطع.

هذا هو حال المعاجم الغربية في تطوّر مستمر، أمّا ما استخلصناه من خلال المعاجم العربية أنّها اكتفت بتجميع التّعريفات المتناثرة في الكتب والمؤلفات الغربية دون وعي وإدراك من أصحابها لمراحل تطوّر المصطلح وسياقات إنتاجه، هذا بالإضافة إلى الخلط بين حقوله المعرفية، وذلك بسبب غياب منهجية واضحة في عرض المصطلح، ويمكن تبرير ذلك بكون المصطلح غربي النّشأة. إضافة إلى تغييب هذه المعاجم لجهود الباحثين العرب المعاصرين لمفهوم "الشّعرية".

1 – المرجع نفسه، ص 178.

2 – عيد، كمال، فلسفة الأدب والفن، ص 178.

3 – المرجع نفسه، ص 178.

ليس من اليسير وضع تعريف دقيق للشّعرية، ذلك أنّ معناها اختلف باختلاف النّقاد، فقد «شغلت الفكر النقدي في العالم من أرسطو، وماتزال تحتل موضعا مركزيّا في أنظمة نقدية وجمالية كاملة».[1]

المبحث الثاني: المدارس الشّعرية الحديثة

منذ القرن العشرين، ظهرت الشعرية الغربية باعتبارها نظرية أو تخصصا علميا مستقلا، تعنى بخصائص الأجناس الأدبية من حيث المكونات والسمات، وتهتم بتحليل النصوص بنيويا وأسلوبيا، وتصف الخطابات توصيفا شكلانيا، وقد نتج عن هذا ظهور أربع مدارس شعرية كبرى، يمكن حصرها في الشكلانية الروسية، ومدرسة النقد الجديد بالولايات المتحدة وإنجلترا، ومدرسة فرانكفورت الألمانية، ومدرسة التحليل البنيوي.

1. الشكلانيون الروس Russian formalism

المدرسة الشكلانية الروسية هي من المذاهب التي أثّرت في ميدان النقد الأدبي بين العام 1910 و1930 في روسيا، اشتملت على أعمال العديد من المفكرين الروس، مثل: يوري تينيانوف، فيكتور شيكلوفسكي، وبوريس أيخمباوم، وغريغوري فينكور، ورومان ياكبسون، وقد أحدثوا ثورة في ميدان النقد الأدبي بين العام 1914 حتى 1930[2].

كان للمدرسة الشكلانية الروسية تأثير واسع على العديد من المفكرين، مثل: يوري لوتمان، ومايكل باختين، كما امتدّ تأثير أعضاء هذه الحركة الأدبية وأعمالهم إلى النقد الأدبي الحديث (البنيوية وما بعد البنيوية).

شكّل أعلام هذه الحركة ثورة منهجيّة في دراسة اللّغة والأدب، وأسّسوا حلقتين لغويّتين هما: "جمعية دراسة اللغة الشعرية" في سانت بطرسبرغ و"الدائرة اللغوية" في موسكو، ولذلك فإنه من الأصح أن نتكلم عن الشكلانيين الروس Russian formalism بدل استخدام

1 – مطلوب أحمد، الشّعرية، مجلّة المجمع العلمي العراقي، مرجع سابق، ص 45.

2 – ينظر: ناظم، حسن، مفاهيم الشّعرية، ص 79.

مصطلح الشكلانية الروسية. وأول من أطلق مصطلح الشكلانية هم المناهضون لهذه الحركة، وهو مصطلح يشير إلى معان يرفضها الشكلانيون أنفسهم[1].

غالبا، ما تطلق الشكلانية، في الأدب والفن، على المدرسة الشكلانية الروسية، لكن يمكن أن نضيف إليها مدرسة تارتو السيميائية (Tartu) بموسكو، وحلقة براغ (Prague) اللغوية. إضافة إلى المنظرين الذي يحملون تصورات شكلانية، وإن لم يكونوا منتمين _مباشرة_ إلى جمعية الأبوياز، أو جماعة المدرسة الشكلانية الروسية.

ويتعجب بعض الباحثين مثل رادو سيردالسكو من الظروف التي أحاطت بنشأة الشكلانية الروسية، لأنها تعد سابقة في تاريخ النقد الأدبي في اجتماع عدد من الطلاب على هدف محدد وهو الوصول إلى تحديد منهج موضوعي Méthode objective يمكن من خلاله دراسة الأدب وسماته التي تميزه عن غيره على نحو أقرب إلى الأسلوب العلمي، وذلك في مقابل رفض الاتجاهات التي كانت سائدة من قبل. فكان الأدب قبل الشكلانية الروسية يعامل على أنه صورة مرآتية عن سيرة المؤلف وخلفيته أو توثيق تاريخي أو اجتماعي، أما الشكلانيون فيعلنون أن الأدب منتج له استقلاليته وخصوصيته.

وتعد سنة 1930م نهاية أكيدة للشكلانيين الروس، حتى إن بعض السوسيولوجيين الروس أرادوا تطعيم المنهج الشكلي بالتحليل الاجتماعي الماركسي، كما هو الشأن بالنسبة لأرفاتوف وميخائيل باختين. بيد أن إشعاعها انتقل إلى عاصمة تشيكوسلوفاكيا (براغ)؛ حيث أنشأ رومان جاكبسون حلقة براغ اللسانية مع تروبتسكوي، والتي تولدت عنها اللسانيات البنيوية والمدرسة اللغوية الوظيفية. وبقي الإرث الشكلاني الروسي طيّ النسيان مدة طويلة إلى أن ظهرت مدرسة بنيوية سيميائية أدبية وثقافية جديدة، تسمى بمدرسة تارتو (TARTU) نسبة إلى جامعة تارتو بموسكو.

1 – ينظر: المرجع نفسه، ص 80.

إنّ أوّل محاولة لتأسيس شعرية حديثة تعود إلى الشكلانيين الروس، حيث كان هدفهم إقامة علم للأدب تكون مبادئه مستمدّة من الأدب نفسه. يقول ياكبسون: «إنّ موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنّما الأدبية أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا».[1] لقد أعطى الشكلانيون الروس مفهوما جديدا للشكل يتحدّد من خلال استخدام خاص لمكوّنات العمل الأدبي. ويدعم "بوريس إيخمباوم" B.Eikhenbaum رأي ياكبسون بقوله: «إنّ النّاقد الأدبي، بوصفه ناقد أدب، لا ينبغي له أن يهتمّ إلاّ بالبحث في السّمات المميّزة لمادة الأدبية».[2]

شكّلت مدرسة الشكلانيين الروس الحاضن الأوّل للشعريات الحديثة، فبنت معظم المناهج الأدبية نظرياتها حول "الشعرية"، واستفادت من أطروحات أعلامها الذين سعوا إلى تحديد الخصائص الجوهرية الجمالية التي تشكّل الأدب، وتجعل منه كيانا لغويا قائما بذاته، لذلك يرى رامان سلدن أنّهم «فهموا الأدب بوصفه استخداما خاصا للغة»[3] يختلف عن الاستخدام اليومي لها.

وضّح بوريس إيخمباوم(*) أهداف المدرسة بأنّها تسعى إلى دراسة الأدب دراسة علمية تحمل ضوابط منهجية من خلال «خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية. الهدف الوحيد منها هو الوعي النظري والتّاريخي بالوقائع التي تخص الفنّ

1- ايخمباوم، بورويس، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشّكلانيين الرّوس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية بالاشتراك مع الشركة العربية للنّاشرين المتّحدين، دار المثلّث، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 35.

2 – فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، تر: الوالي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 14.

3 – سلدن، رامان :النظريّة الأدبية المعاصرة، تحقيق: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 25.

(*) – بوريس إيخمباوم (1886 – 1956) أحد منظّري مدرسة الشكلانيين الروس.

الأدبي»،[1] لقد كانت غايتهم اللّغة الشعرية في ذاتها، دون أن يكون الأدب أثرا أو وثيقة تقيّد حدثا تاريخيا أو تعكس تحوّلا تاريخيا.

ذكر رومان ياكبسون في مقاله المعنون بـ:"القيمة المهيمنة" أنّ "الشّعرية" لدى الشكلانيين الروس مرّت بثلاث مراحل: ففي المرحلة الأولى اهتم روّاد المدرسة بتحليل الخصائص الصّوتية للأثر الأدبي، وفي مرحلة تالية اهتموا بمشكلات الدّلالة الشّعرية، أمّا في المرحلة الأخيرة كان اهتمامهم منصبّا على إدماج الصوت بالمعنى.[2]

كشف الشكلانيون عن تصور جديد للشكل، فهو «يتحدّد من خلال استخدام خاص لمكوّنات العمل الأدبي، وليس من خلال المكوّنات ذاتها».[3] ممّا أدى بهم إلى رفض فكرة أنّ الشكل شيء يحتوي على المضمون، وأنّ الشّكل مجرّد غلاف للمضمون، وإنّما هو «وحدة ديناميكية ملموسة، لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي»[4]. كما اكتشفوا مفهوم النسق، فيكون الشكل ناتجا عن مجموعة أنساق فنّية.

وبهذا، يكون الشكلانيون قد تحرّروا من التّصور التّقليدي للعلاقة بين الشكل والمضمون، «فالشّاعر عندهم يعمل في اللّغة بنفس الطريقة التي يعمل بها الموسيقي بالأصوات والأنغام، والرّسام بالألوان»،[5] وعليه فإنّ العمل الشعري عند الشكلانيين «إنّما هو تصرّف في اللّغة لا تمثيل للواقع، فهذا الواقع يظلّ متمتّعا بوجود كوني تجريبي مجاوز للأدب وبعيد عنه، وإن كان هذا العمل يشير إليه فحسب».[6]

---

1 – إيخنباوم، بورويس، نظرية المنهج الشكلي، ص 31.

2 – يُنظر: جاكوبسون، رومان، القيمة المهيمنة، ضمن كتاب نصوص الشكلانيين الروس: نظريّة المنهج الشكلي، ص 22.

3 – ناظم، حسن، مفاهيم الشّعرية، ص 80.

4 – إيخنباوم، بورويس، نظرية المنهج الشكلي، ص 35.

5 – فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 40.

6 – المرجع نفسه، ص 41.

يفرّق المؤرخون للشكلانية الروسية بين مرحلتين تاريخيتين مرّت بهما المدرسة، فالمرحلة الأولى كانت «مرحلة الشّعارات والفرضيات والتّجريب المتّصل بالتّحليل في مجالات مختلفة وبين مرحلة النّضج والصّياغة المحكمة. والحقّ أنّ جاكوبسون يعتبر رائدا في المرحلة الثانية».[1]

صاغ ياكبسون مجموعة من الأفكار مثل مفهوم "الأدبية" ومفهوم "القيمة المهيمنة"، «ثمّ بلور كلّ أفكاره في النموذج التّواصلي المحدد لوظائف اللّغة وضمنها الوظيفة الشّعرية وسعى في إطار ذلك نحو تحديد الميكانيزمات المولّدة للشّاعرية».[2]

ويعتبر مفهوم "**القيمة المهيمنة**" من أهمّ المفاهيم في تحديد نوعية العمل الأدبي لدى الشكلانيين، وقد عرّفها ياكبسون بوصفها «عنصرا بؤريّا Focal للأثر الأدبي أنّها تحكم وتحدّد وتغيّر العناصر الأخرى كما أنّها تضمن تلاحم البنية».[3] كما سعى إيخمباوم إلى تحديد مفهوم "القيمة المهيمنة" الذي ينظم الأساليب الشّعرية، ويمنحها هويّتها، وعليه اقترح تمييز «ثلاثة أساليب في الشّعر الغنائي: الأسلوب الخطابي، والميلودي، والمتكلّم».[4]

وفي نفس الإطار طرح بريك مفهوم الاندفاع الإيقاعي، حيث «إنّ الأنساق الإيقاعية تساهم بدرجات مختلفة في خلق الانطباع الجمالي: فهذا النّسق أو ذاك يمكن أن يهيمن في أعمال مختلفة، وهذه الوسيلة أو تلك يمكن أن تسند إليها مهمّة "الظاهرة المهيمنة". إنّ الاتجاه نحو نسق إيقاعي معيّن هو الذي حدّد الصفة الملموسة للعمل الشّعري».[5] ومن هذا

1 – العمري، محمد، تحليل الخطاب الشّعري، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط1، 1990 ص 21.

2 – المرجع نفسه، ص 22.

3 – ياكبسون، القيمة المهيمنة، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، ص 81.

4 – إيخمباوم، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، ص 54.

5 – المرجع نفسه، ص 56.

المنطلق قسّم إيخمباوم الأشعار إلى: «أشعار مداتية Accentuels (...) وأشعار هارمونية (تأليفية)».[1]

ويرى ياكبسون أنّ القيمة المهيمنة تكسب الأثر نوعيةً، فخاصية اللّغة الشّعرية النوعية هي الوزن العروضي، ورغم ذلك فإنّه يمكن لعنصر لساني نوعي أن يهيمن على الأثر في مجموعه، ويمارس تأثيره على العناصر الأخرى بصورة مباشرة، فالشّعر «نظام من القيم، وككلّ نظام قيم، فهو يتوفّر على سلّمية خاصة لقيمه العليا والدنيا، وبين هذه القيم، قيمة رئيسية، هي المهيمنة، بدونها(...) لا يمكن للشعر أن يفهم أو يحاكم باعتباره شعرا».[2]

تعتبر تصوّرات الشكلانيين الروس **للغة الشّعرية** جوهر شعريتهم، وقد ساهم في صياغة هذه التصوّرات العديد من روّاد هذه المدرسة، وقد حدّد تودوروف ثلاثة تصوّرات طرحتها المدرسة عبر مسارها التّاريخي، نوجزها هنا باختصار.

وأوّل هذه التصوّرات هو «**مفهوم التقابل** بين اللّغة الشّعرية واللّغة غير الشعرية، من أجل الكشف عن الخصائص البنيوية المميّزة للّغة الشّعرية»،[3] فوجدوا ظاهرتين لغويّتين، الظاهرة الأولى هي استعمال اللّغة لغايات التواصل اليومي، وهي تتعلّق بنسق اللّغة الاعتيادية، ليس للعناصر اللّغوية فيه أي قيمة خاصة، فهي إذن الوظيفة التواصلية. أمّا الظاهرة الثّانية فهي أنساق تمتلك عناصرها اللّغوية قيمة خاصة، وهي الوظيفة الشّعرية.

نتج عن مفهوم التقابل قضية مهمّة من قضايا الشّعرية، وهي قضية الأصوات في الشّعر، ذلك أنّ للأصوات في الشعر وظيفة مستقلة عن مهماتها التواصلية، وقد توصّل أو.بريك إلى خلاصة مفادها «أنّ الأصوات والأسجاع consonances هي ليست مجرّد

1 – المرجع نفسه، ص 56.

2 – ياكبسون، القيمة المهيمنة، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، ص 81.

3 – ينظر: اسكندر، يوسف، اتجاهات الشّعرية الحديثة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008، ص 35.

ملحق ترخيمي euphonique محض، بل هي نتيجة تصميم وتخطيط شعري مستقل».[1] «إنّ الصّفة الصوتية للّغة الشّعرية لا تستهلك في الأنساق الخارجية للهرمونية، ولكنّها تمثّل نتاجا معقّدا لتفاعل القوانين العامة لها. أمّا القافية la rime والجناس فهما ليسا سوى تجلّ ظاهري، وحالة خاصة لقوانين الترخيم الأساسية».[2]

وأمّا التصوّر الثاني الذي وضعه شلوفسكي والذي وصف فيه اللّغة الشّعرية بأنّها ذاتية الغائية، في حين وصف اللغة العملية بأنّها مغايرة الغائية، وبذلك نقل صفة "ذاتية الغائية" من مستوى لغة الشعر إلى مستوى القراءة، ولهذا وجّه تودوروف انتقاده لشلوفسكي، ورأى أنّ هذا التصوّر غير مشروع ومتناقض. «فليست اللّغة هي التي تعتبر ذاتية الغائية، بل تلقّي القارئ أو المستمع لها هو الذي يعتبر كذلك».[3] فهو يتناقض مع المبادئ العامة التي أرساها الشكلانيون الروس، فهم يتعاملون مع اللّغة الشّعرية للنّصوص الأدبية في ذاتها، ولا يتعاملون مع الآثار التي توّلدها لدى القارئ.

أمّا التصوّر الثالث فقد صاغه تينيانوف عن "الواقعة الأدبية" Le fait léttiraire سنة 1924م ويقول عنها: «إنّ الواقعة الأدبية خليط غير متجانس، وبهذا المعنى فإنّ الأدب سلسلة تتطوّر عبر الانقطاعات».[4] فما كان واقعة أدبية في حقبة تاريخية ما، يصبح في حقبة أخرى واقعة عادية من الكلام الشّائع، والعكس صحيح.

هذه الأطروحة التي قدّمها تينيانوف تقود إلى نوعين «من الدّراسات يكمل الواحد منهما الآخر: علم خطابات يدرس الأشكال الألسنية الثابتة ولكنّه لا يتمكن من ذكر الخصوصية

1 – إيخمباوم، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، ص 39.

2 – إيخمباوم، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، ص 39.

3 – تودوروف، تزيفيتان، نقد النقد رواية تعلّم، ترجمة: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، العراق، ط2، 1996، ص 31.

4 – المرجع نفسه، ص 36.

الأدبية، وتاريخ يوضّح مصطلح الأدب في كلّ عصر معيّن».[1] وبهذا لا يكون للواقعة الأدبية خصوصية إلاّ ضمن نطاق تاريخي ثقافي، «وتفقد قدرتها المطلقة والعامة على تمييز العمل الفنّي».[2]

هذه هي المبادئ التي صاغها الشكلانيون الروس باختصار، والتي كانت أساسا بنت عليه الشعريات فيما بعد نظرياتها.

2. النقد الجديد New criticism

هو إحدى المدارس النقدية التي ظهرت في القرن العشرين وهدفها هو القراءة المتأنية للنص الأدبي، مع استبعاد كل من السياق التاريخي والنفسي والاجتماعي للنص، ولاسيما السيرة الذاتية للكاتب. ويشير مصطلح النقد الحديث إلى نظرية النقد الأدبي التي بدأت بأعمال آي.آ.ريتشاردز (I.A.Richrds)، وتي.إس.إليوت (T.Elliot)، قبل الحرب في إنجلترا، واستأنفها رموز أدبية مثل جون كرو رانسوم، وكلينث بروكس، وآلين تيت في الولايات المتحدة إبان الأربعينيات وحتى أوائل الستينيات.

ترجع جذور النقد الجديد إلى «المفاهيم المثالية عند كانط وكوليردج كمفهوم "المخيّلة" و"الوحدة العضوية"».[3] ويفرّق أعلامه بين لغة الأدب ولغة العلم واللغة اليومية، فلغة الأدب تتسم بالمجاز والاستعارات والغموض ...، بينما تتميّز لغة العلم بالرموز الميّتة، وتقديم المعرفة بطريقة مباشرة، وبالتالي «فهي لغة غير "فكرية" ولا تستدعي التّحليل والتأويل، بل تتسم بالتّجريد والاختزال وأحادية المعنى».[4] كما يشير المهتمون بالنقد الجديد إلى أنّ أفكاره

1 – المرجع نفسه، ص 38.

2 – ناظم، حسن، مفاهيم الشّعرية، ص 82.

3 – الرويلي، ميجان، البازغي سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص 312.

4 – الرويلي، ميجان، البازغي سعد، دليل الناقد الأدبي، ص 312–313.

تعود إلى «إزرا باوند[1] ومقولاته المبعثرة أيّام جماعة "نادي الشعراء" في لندن عام 1907م».[2]

ظهر النقد الجديد كاستجابة لضرورة وضع نظرية عامة تفسّر الأعمال الأدبية، «ورغم محاولات باوند وكتابات إليوت المتفرّقة، إلاّ أنّ مثل هذا النّشاط لم يفرز نظرية متكاملة أو منهجا شاملا يفي بالغرض».[3]

حاول ريتشاردز في كامبردج الجمع بين الأدب وعلم النفس لإيجاد أساس علمي لممارسة نقدية تطبيقية، فنشر أهمّ كتاب له بعنوان "النقد التطبيقي" عام 1929م. قام ريتشاردز بتجربة مع طلابه، تمثّلت في عرضه لقصائد شعرية أمام طلابه وأخفى عنهم اسم المؤلّف وتاريخ النشر والعصر الذي كتبت فيه، وكان يسعى بذلك إلى رصد استجابة القارئ لإدراك المعنى أي؛ إشكالات التّأويل. «فوجد أنّ أنجح النصوص هي ما أسماه "شعر الاستقطاب/Poetry of inclusion" المتّسم جوهريا بـ"المفارقة"، فعلل ذلك بأنّ المفارقة تسمح للقارئ الناجح أن يصل إلى حالة من "التوازن الداخلي" أو إلى حالة "الحسّ المتزامن" (Synaesthesia)».[4]

كما ظهرت جماعة في أمريكا عام 1919م أطلق عليها عدّة تسميات؛ كالنقاد الجنوبيين وجماعة نادي الهاربين Fugitives في ولاية تينسي، من أبرز روادها جون كرو رانسوم وألان تيت وروبيرت بين وغيرهم. حيث دارت قضاياهم حول الشعر وأساليبه. انتقد رانسوم طريقة ريتشاردز ووصفه بالناقد النفساني «وأنّه فشل في تطوير نظرية أو منهجية

1 – عزرا ويستون لوميس باوند (بالإنجليزية: Ezra Weston Loomis Pound) شاعر و ناقد أمريكي مغترب، اعتبر أحد أهم شخصيات حركة شعر الحداثة في الأدب العالمي في أوائل وأواسط القرن العشرين.

2 – الرويلي، ميجان، البازغي سعد، دليل الناقد الأدبي، ص 313.

3 – المرجع نفسه، ص 313.

4 – الرويلي، ميجان، البازغي سعد، دليل الناقد الأدبي، ص 313.

شاملة. وقام رانسوم بالإعلان عن مدرسة "النقد الجديد" في كتاب يحمل نفس الاسم صدر عام 1941م».[1]

كما ظهرت مدرسة أخرى في فرنسا تحمل مصطلح "النقد الجديد" Nouvelle critique في ستينات القرن العشرين، «أثناء السجالات النقدية الحادة التي دارت بين أنصار النقد الأكاديمي التقليدي وأنصار النقد الحداثي؛ وربّما كان كتاب رولان بارث "تاريخ أم أدب حول راسين" Histoire ou littérature sur racine عام 1936م، هو الشرارة الأولى لهذه المعركة الضروس، أعقبها ريمون بيكار R.Picard بتعقيبه الساخر من بارت ونقده الجديد "نقد جديد أم خدعة جديدة؟" Nouvelle critique ou nouvelle imposture عام 1965م، ثم جاء سارج دوبر فيسكي S.Doubrovsky لينتقم لبارت وينتصر للنقد الجديد في كتابه "لماذا النقد الجديد؟" Pourquoi la nouvelle critique ?».[2]

وهكذا تمّ تداول مصطلح "النقد الجديد" بدلالة أخرى من غير الدلالة الأنجلو أمريكية، وأصبح دليلا على بعض المناهج النسقية كالبنيوية والسيميائية والموضوعاتية ...، التي ظهرت على الساحة النقدية الفرنسية في الستينات.

هناك تشابه كبير بين المدارس النقدية الثلاث؛ النقد الجديد، والشكلانية الروسية، والبنيوية الفرنسية، ويظهر ذلك على مستوى المفاهيم. وقد أجمل الباحث يوسف وغليسي الأسس والخصائص المنهجية العامة التي ينهض عليها النقد الجديد. ومن الضروري إيرادها هنا باختصار.

تكون دراسة النص الأدبي بمعزل عن سياقه، والانطلاق منه للوصول إليه «دون اعتبار بقصدية الناص ووجدانية المتلقي».[3] وهو ما أجمله ويليام ويمسات Wiliam kurtz

1 – المرجع نفسه، ص ن.

2 – وغليسي، يوسف، مناهج النقد الأدبي، جسور للنّشر والتّوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 1428هـ–2007م، ص 49.

3 – وغليسي، يوسف، مناهج النقد الأدبي، ص 53.

Wimsatt ومونرو بيردزلي M.Beardsly في كتابهما المشترك "الأيقونة اللفظية" The verbal icon بمقولتي: المغالطة القصدية intentionel fallacy، والمغالطة التأثيرية Affective fallacy.

فالمغالطة القصدية تقتضي «أنّ ملكية النص تتجاوز الناص إلى جمهور القراء، بمعنى أنّ النص بدخوله عالم اللغة يتحرّر من سلطة المؤلّف ورقابته على معانيه؛ فالقصد إمّا هو غير موجود إلا في مجال سحيق لا سبيل للوصول إليه "المعنى في بطن الشاعر"، أو هو موجود بشكل محور ضمن النص مبتور الصلة بأصل القصد، وإن وجد فهو ملغى، ومن المغالطة أن يتقيّد القارئ به».[1] والمغالطة التأثيرية تقتضي «الفصل بين ماهية النص وتأثيره على القارئ، لأنّ الخلط بين النص وما يحدثه من نتائج وآثار على نفسية المتلقي في ظروف خاصة هو وهم أو خطأ نقدي ما ينبغي للناقد الموضوعي الحصيف أن يقع في شراكه».[2] فإذا وقع فستكون أحكامه انطباعية ذاتية، وهذا ما جاء النقد الجديد ليدحضه.

ومن الأسس التي يصدر عنها النقد الجديد «اتخاذ "القراءة الفاحصة" Close reading وسيلة تحليلية مركزية في الدّراسة النّصية؛ تتقصّى معجم النص وتراكيبه اللّغوية والبلاغية ورموزه وإشاراته وكلّ العناصر الجوهرية التي تضيء دلالته وتفكّك مغاليقه، ويدلّ هذا المفهوم المركزي على فحص النّصوص المفردة بعيدا عن بيئتها الثقافية والاجتماعية».[3]

كما اهتمّ أعلام النقد الجديد «بالطبيعة العضوية Organicism للنّص الأدبي، ودراسته بوصفه وحدة عضوية متجانسة العناصر التي هي مكوّناته الدّاخلية الأساسية».[4] هذه الفكرة طوّرها أعلام النقد الجديد عن الشعراء الرومانسيين الذين يعتبرون الشكل العضوي للعمل الأدبي مخلوقا كالنّبات والحيوان، وتمثّل بنيته وحدة كلّية متجانسة ومستقلّة عن

1 – المرجع نفسه، ص 54.

2 – المرجع نفسه، ص ن.

3 – وغليسي، يوسف، مناهج النقد الأدبي، ص 54.

4 – المرجع نفسه، ص ن.

المؤثرات الخارجية المحيطة به يستحيل فصل شكلها عن مضمونها. يقول آلان تيت متسائلا: «هل في الإمكان التّمييز القاطع بين اللغة والمضمون؟ أليس المضمون واللغة شيئا واحدا؟».[1]

ومن الأسس المنهجية للنقاد الجدد نبذ التقويم المعياري ما أمكن ذلك، والاستناد إلى التحليل العلمي للنّصّ، وعدم إطلاق الأحكام التي لا تستند إلى الأدلة التعليلية والحيثيات النصّية، فالحكم النقدي جزء من العملية التحليلية نفسها.[2] كما رفض أعلام النقد الجديد استخدام الأدب وسيلة لغاية سياسية أو اجتماعية أو أخلاقية.

وخلاصة النقد الجديد أنّه ازدهر في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية حتى نهاية الخمسينيات، وبدأ بعدها بالفتور والتراجع ابتداء من سنة 1955م حين اعتبر ر.ب.بلاكمور أنّ هذا النقد قد تحوّل من التّحليل التقني إلى المقارنة والتقييم النقديين[3].

3. مدرسة فرانكفورت الألمانية

مدرسة فرانكفورت هي مدرسة للنظرية الاجتماعية والفلسفة النقدية مرتبطة بمعهد الأبحاث الاجتماعية في جامعة غوته في مدينة فرانكفورت. ضمّت مدرسة فرانكفورت التي تأسست في جمهورية فايمار (1918–1933) خلال فترة ما بين الحربين العالميتين المفكرين والأكاديميين والمنشقين السياسيين غير المتفقين مع الأنظمة الاقتصادية–الاجتماعية المعاصرة) الرأسمالية، الفاشية، الشيوعية في ثلاثينيات القرن العشرين[4].

بُني منظور مدرسة فرانكفورت في البحث النقدي (القائم على النقد الذاتي وغير المحدد بأمد) على الأسس الفرويدية والماركسية والهيغلية للفلسفة المثالية. ولإكمال ما أغفلته

1 – آلان تيت، دراسات في النقد، ترجمة: عبد الرحمان ياغي، مكتبة المعارف، بيروت، د.ط، 1987، ص 97.

2 – المرجع نفسه، ص 55.

3 – المرجع نفسه، ص 55–56.

4 – كنزاي، محمد فوزي، براديغم مدرسة فرانكفورت على المحكّ: منظور اتصالي، مجلة البحوث والدّراسات الإنسانية، جامعة سكيكدة، العدد 2014/9، ص 102–122.

ماركسية القرن التاسع عشر الكلاسيكية التي لم تعالج مشاكل القرن العشرين الاجتماعية، قام رواد المدرسة بتطبيق علم الاجتماع اللاوضعي للتحليل النفسي والفلسفة الوجودية. تم اقتباس أعمال المدرسة في العلوم الاجتماعية من توليفات من الأعمال وثيقة الصلة موضوعياً لإيمانويل كانط وجورج فيلهلم فريدريش هيغل وكارل ماركس وسيغموند فرويد وماكس فيبر وجورج سيمل وجورج لوكاش[1].

ومنذ ستينيات القرن العشرين، قام يورغن هابرماس بتوجيه أبحاث النظرية النقدية لمعهد البحث الاجتماعي في مجالات العقلانية التواصلية واللسانيات والذاتية– المشتركة اللغوية والنهج الفلسفي للحداثة[2].

4. مدرسة التّحليل البنيوي

البنيوية هي منهج بحث يستخدم في عدة تخصصات علمية تدرس العلاقات المتبادلة بين العناصر الأساسية المكونة لبنى مختلفة: عقلية مجردة، لغوية، اجتماعية، ثقافية. فالبنيوية تصف مجموعة نظريات مطبقة في علوم ومجالات مختلفة كالإنسانيات والعلوم الاجتماعية والاقتصاد غير أن ما يجمع كلّ هذه النظريات هو تأكيدها على أن العلاقات البنيوية بين المصطلحات تختلف حسب اللغة/الثقافة، وأن هذه العلاقات البنيوية بين المكونات والاصطلاحات يمكن كشفها ودراستها.

والبنيوية مقاربة أو طريقة (منهج) ضمن التخصصات الأكاديمية بشكل عام، تسعى إلى الكشف عن العلاقات الداخلية للعناصر الأساسية في اللغة، أو الأدب، أو الحقول المختلفة للثقافة بشكل خاص وهي وثيقة الصّلة بالنقد الأدبي.

تتضمن دراسات البنيوية محاولات مستمرة لتركيب "شبكات بنيوية" أو بنى اجتماعية أو لغوية أو عقلية عليا. من خلال هذه الشبكات البنيوية يتم إنتاج ما يسمى "المعنى"

1 – المرجع نفسه، ص 102–122.

2 – المرجع نفسه، ص 102–122.

meaning من خلال شخص معين أو نظام معين أو ثقافة معينة. يمكن اعتبار البنيوية كاختصاص أكاديمي أو مدرسة فلسفية بدأت حوالي 1958 وبلغت ذروتها في الستينات والسبعينات.

نشأت البنيوية في فرنسا، في منتصف الستينيات من القرن العشرين من خلال ترجمة (تودوروف) لأعمال الشكلانيين الروس[1] إلى الفرنسية. وقد طوّرت البنيوية بعض الفرضيات التي جاء بها الشكلانيون الروس. بالإضافة إلى ذلك استمدت البنيوية أفكارها من "النقد الجديد"،[2] فقد رأى "عزرا باوند" وهو أحد أعلامها «أن الشعر هو نوع من الرياضيات الفنية، وأنه لا حاجة فيه للمضمون، وإنما المهم هو القالب الشعري (هيوم)، وأنه لا هدف للشعر سوى الشعر ذاته (جون كرو رانسوم)».[3]

ولعلّ أهمّ مصدر استمدت منه البنيوية أفكارها ومبادئها هو اللسانيات، وخاصة لسانيات فرديناند دي سوسير (1857-1913) الذي يعتبر رائد اللسانيات البنيوية، وذلك في محاضراته "محاضرات في اللسانيات العامة cours de linguistique générale"[4] التي نشرها طلابه بعد وفاته عام 1916م. «وعلى الرغم من أنه لم يستعمل كلمة (بنية) فإن الاتجاهات البنيوية كلها قد خرجت من ألسنيته، فقد مهد لاستقلال النص الأدبي بوصفه نظاماً لغوياً خاصاً. وفرق بين اللغة والكلام: (فاللغة) عنده هي نتاج المجتمع للملكة الكلامية، أما (الكلام) فهو حدث فردي متصل بالأداء وبالقدرة الذاتية للمتكلم».[5]

1 – ينظر: المبحث الثّاني من هذا البحث "الشكلانيون الروس".

2 – ينظر: المبحث الثّاني من هذه الدّراسة "النقد الجديد".

3 – ينظر: عزّام، محمد، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 13.

4 – De Sausseur, ferdinand, Cours de linguistique général, publié par : Charles Bally et Albert Sechehaye, Arbre d'Or, Genève août 2005.

5 – عزّام، محمد، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 14.

قام دو سوسير بدراسة اللغة دراسة وصفية داخلية، واعتبرها نظاماً خاصاً من العلامات أو الإشارات المعبّرة عن الأفكار. واهتمامه بالأنساق اللغوية جعل المتأثرين به من البنيويين يفصلون بين دراسة الأدب ودراسة تاريخ الأدب. وقد ساهم تلاميذه في تطوير آرائه العامة في نقد الدراسات السالفة لتخرج في شكل جديد اصطلح عليه "البنيوية" Structuralism.

والبنيوية (Structuralism, structural-ist : structuralist linguistics, structuralist poetics) كما ورد في معجم الأسلوبيات، وترجمتها «البنيوية، بنيوي: لسانيات بنيوية، شعريات بنيوية».[1] ويقدم لنا المعجم عرضا مقتضبا عن تطوّرها، ويعدّها «تخصّصا فكريا تطوّر بشكل متدرّج وبزخم خلال القرن العشرين، متأثرا بالشكلانية (formalism) ومدرسة براغ. لقد ارتبطت على نحو خاص بكتابات جماعة من الباحثين الفرنسيين بعد الحرب العالمية الثانية، وبلغت ذروتها في الستينات، مثلا كلود ليفي ستراوس (في الأنثروبولوجيا)، ورولان بارت (في الأدب والسيميائيات) وميشال فوكو (في التاريخ)».[2]

وقد تأثر أعلام المنهج البنيوي الفرنسي بسوسير، «ودفعهم هذا التأثر إلى الكشف عن أنساق الأدب وأنظمته وبنياته، باعتبار الأدب نظاماً رمزياً يحوي نظماً فرعية، فذهب (بارت) إلى تقعيد القصة وتحليل السرد، بينما اهتم (تودوروف) بأدبية الأدب، أو بما يجعل من الأدب أدباً».[3]

ساهم في التنظير للفكر البنيوي أسماء عديدة من أمثال: ياكوبسون، وغريماس، وشتراوس، وفوكو، وجوليا كريستيفا، وسولرز، ولاكان... وغيرهم، كما أسهم كثيرون في بيان هذا المنهج النقدي الجديد، أمثال: أوزياس، وريفاتير، وكابانس، وشولز، وكيرزويل، وايغلتون، وغيرهم.

1 – كاتي وايلز، معجم الأسلوبيات، ص 631.

2 – المرجع نفسه، ص 631.

3 – عزّام، محمد، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 14.

المبحث الثالث: مقوّمات الشّعرية الغربية الحديثة

تعتبر الشعرية من أهم المقاربات النقدية المعاصرة التي تسعى إلى مقاربة النصوص والخطابات الأدبية والإبداعية والفنية من الداخل بحثا عن وظيفتها الشعرية. فهي نظرية معرفية ونقدية علمية تعنى بدراسة الفن الشعري بصفة خاصة، والاهتمام بالفنون الأدبية بصفة عامة.

وموضوع الشعرية هو الاهتمام بما يميز نصا أدبيا عن باقي النصوص، فالأدب يتميز بالوظيفة الشعرية التي تقوم على إسقاط المحور الدلالي على المحور التركيبي، وبالتّالي فهي تهتم برصد العناصر البنيوية التي تميّز النص الأدبي مقارنة بغيره من النصوص والخطابات. فهي «تعنى باستجلاء القواعد التجنيسية التي يقوم عليها نص إبداعي ما، بتحديد مكونات جنسه وسماته، والمكونات هي العناصر الثابتة، في حين، تتميز السمات بكونها خصائص وعلامات تحضر وتغيب».[1]

وفي مقاربتها للنصوص الإبداعية «تعتمد الشعرية على مجموعة من المفاهيم والمصطلحات الرئيسة كالانزياح، والتكرار، والإيحاء، والتقرير، والتضمين، واللغة، والكلام، واللسان، والتلفظ، والتوازي، والاندماج، والغموض، والحجاج، والتعيين، والمشابهة، والمجاورة، والصور البلاغية، واللغة الشعرية، والتخييل، والمتخيل، والإيقاع، والجهة، والتنغيم، والقيمة المهيمنة ...».[2]

تستند الشعرية إلى مجموعة من المرتكزات والمقومات النظرية[3]، كما بيّنها الباحث جميل حمداوي في مقال له، يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

1 – حمداوي، جميل، مفهوم الشعرية وإشكالاتها المنهجية، صحيفة المثقف، سيدني، أستراليا، العدد: 4424 المصادف: 16-10-2018.

2 – ينظر: حمداوي، جميل، مفهوم الشعرية وإشكالاتها المنهجية.

3 – ينظر: المرجع نفسه.

1. التركيز على الوظيفة الشعرية أي ما يميز النص الأدبي عن باقي النصوص الأخرى.
2. التركيز على الشكل فمن خلاله يظهر المعنى، ويتجلى في آثاره الفنية والجمالية واللغوية والنصية.
3. استثمار مفاهيم اللسانيات خاصة في دراسة الشعر، من خلال المستويات الفونولوجية والصوتية والإيقاعية والتنغيمية، ودراسة البنية الصرفية والبلاغية، ورصد مستويات الدلالة والتركيب معا.
4. اعتماد المقاربة البنيوية اللسانية التي تعنى بدراسة بنيات الشعر والسرد والحكاية، بطريقة بنيوية محايثة وثابتة ووصفية وسكونية.
5. دراسة الأجناس والأنواع والأنماط الأدبية والفنية.
6. الاهتمام بتأسيس نظرية للأدب في ضوء المعطيات اللسانية، والمقاربات الشكلانية، والتصورات البنيوية والبلاغية والسيميائية.
7. إقصاء أي مرجع خارجي، وتجاوز المضامين والمحتويات والخبرات والشعارات الإيديولوجية.
8. الاهتمام بالمكونات والسمات الشعرية ولاسيما الخصائص والمميزات الثابتة. والبحث عن السمات الحاضرة والغائبة التي تميز النصوص بعضها من بعض.
9. الاهتمام بتجنيس النصوص والخطابات الأدبية والفنية وفق مكوناتها الثابتة المستقرة أو سماتها الحاضرة والغائبة.
10. الاعتماد على مبدأ توصيف النصوص والخطابات من الداخل بغية فهم الآليات التي تتحكم في توليد النصوص وإنتاجها.[1]

إنّ أهمّ ما يميّز الخطاب الأدبي هي لغته، ومن هنا فقد أولى أعلام الشعرية المعاصرة لغة الخطاب الأدبي أهمية بالغة، حيث نجد جون كوهين يجعلها سمة فارقة بين الشعر والنثر، إذ اعتبر أنّ الفرق بينهما «ذو طبيعة لغوية أي شكلية، وهو فرق لا يوجد في جوهر الرنين الصوتي ولا في الجوهر الفكري، ولكن في نمط العلاقات الخاص الذي توجده القصيدة

1 – ينظر: حمداوي، جميل، مفهوم الشعرية وإشكالاتها المنهجية.

بين الدّال والمدلول من جهة وبين المدلولات بعضها وبعض من جهة أخرى».[1] أمّا بول فاليري فقد اعتبر أنّ اللغة الشعرية هي الغاية والوسيلة في نفس الوقت.[2]

وبناء على ما سبق سنتناول في الصّفحات التّالية مقوّمات الشعرية المعاصرة من خلال التّركيز على أهمّ مكوّنات النص الأدبي الثّابتة، من تواز وانزياح ومفارقة وغموض.

1. التوازي parallelism

يشير معجم الأسلوبيات إلى parallelism والتي تترجم إلى موازاة، أو تواز، أو تماثل، ويعتبرها المعجم «وسيلة معروفة في البلاغة تتوقّف على مبدأ التكافؤ principle of equivalence بلغة رومان ياكبسون (Roman Jacobson) (1960 وما بعده)، أو على مبدأ التّكرار (Repetition)».[3]

وفي معجم "المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب" لنعمان بوقرة، يعرّف التّوازي بقوله: «التّوازي مظهر من مظاهر الاتّساق، ونقصد الجمل المتوازية "الجمل التي يقوم الشاعر بتقطيعها تقطيعا متساويا بحيث تتّفق في البناء اللّغوي اتفاقا تاما، سواء اتفقت هذه الجمل في الدلالة أم لم تتّفق، فالمهم هو التطابق التّام في البناء اللّغوي للجمل المتوازية"».[4]

---

1 – كوهين، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 223.

2 – ينظر: عبد المطلب، محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1995م، ص 79.

3 – كاتي وايلز، معجم الأسلوبيات، ص 491.

4 – بوقرة، نعمان، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، ص 102.

يرجع هذا المفهوم إلى التقاطع الحاصل في الدرس النقدي الحديث بين اللسانيات والشعرية، ذلك أنّ ياكبسون في كتابه قضايا الشعرية أشار إلى أن التوازي: «عنصر هام وعنصر قد يحتل المنزلة الأولى بالنسبة للفن الأدبي».[1]

ويعتبر التوازي عند ياكبسون عنصر شعري بالدرجة الأولى، فالقافية لسيت سوى «حالة خاصة ومكثفة نوعا ما لمسألة أكثر عمومية، بل ويمكننا القول إنّها حالة خاصة للمسألة الأساسية للشعر التي هي التوازي».[2] وقد تحدّث ياكبسون في عدة مناسبات في حواراته عن مرجعيته في بلورة هذا المفهوم التي تعود لـ: جيرارد مانلي هوبكنز Gerard Manley Hopkins الذي يرى أن «كل صنعة تختزل إلى مبدأ التوازي. فبنية الشعر تتميز بتواز مستمر يبدأ من التوازيات التقنية للشعر العبري ومن التّرنيمات التجاوبية لموسيقى الكنيسة إلى تعقيد النظم اليوناني والإيطالي أو الإنجليزي».[3]

ويرجع التوازي في شعرية ياكبسون إلى مفهومه للوظيفة الشعرية، التي تتمثّل حسبه في نمطين لترتيب الكلام هما؛ الاختيار والتّأليف. «فالمتكلّم يختار من بين سلسلة من الأسماء الموجودة والمتفاوتة التّماثل مثل طفل وغلام وولد وصبي، وهي كلّها متفاوتة التّماثل من زاوية نظر ما؛ ويختار المتكلّم، بعد ذلك، من أجل التّعليق على هذا الموضوع، فعلا من الأفعال المتقاربة دلاليا؛ ينام وينعس ويستريح ويغفو».[4] وبهذا تتآلف الكلمتان في السلسلة الكلامية.

1 – ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة: ترجمة: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م، ص 103.

2 – ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ص 47.

3 – المرجع نفسه، ص 47.

4 – ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ص 33.

وينتج الاختيار حسب ياكبسون «على أساس قاعدة التّماثل والمشابهة والمغايرة والتّرادف والطّباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة».[1] وبمجرد ما يتحول التماثل من محور الاختيار إلى محور التأليف فإنه يساهم في بناء متواليات شعرية متوازية صوتيا، ونحويا ودلاليا.

ويحدد ياكبسون خصائص التوازي في أنه عبارة عن تأليف ثنائي يقوم على أساس التماثل وليس التطابق، وقد مثّل هذا التحديد قاعدة ومنطلقا لدى يوري لوتمان Yuri Lotman في معالجة التوازي الذي يعتبره مركبا «ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر _بدوره_ يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنّها ليست علاقة تطابق كامل، ولا تباين مطلق، ومن ثم فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول، ولأنّهما _في نهاية الأمر_ طرفا معادلة وليسا متطابقين تماما فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أولهما بمنطق وخصائص سلوك ثانيهما»[2].

والتوازي عند ياكبسون يشمل عدّة مستويات؛ «مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التّامة. وفي الأخير في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التّطريزية»[3].

وعليه فإنّ مفهوم التوازي له مرجعية قديمة نجدها عند جيرار مانلي هوبكنز، الذي ربطه بترنيمات الشعر العبري وموسيقى الكنيسة. وقد تلقّف ياكبسون هذا المفهوم وربطه

1 – المرجع نفسه، ص ن.

2 – لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص 129.

3 – ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ص 106.

بمفهوم الوظيفة الشعرية. كما نجد يوري لوتمان قد ارتكز على مفهوم ياكبسون وبنى عليه نظريّته.

2. الانزياح (La déviation /L'écart)

مصطلح الانزياح من مصطلحات الشعرية الغربية المعاصرة الأكثر تداولا لدى الباحثين المهتمين بحقل الشعرية، وبالرغم من حداثته إلاّ أنّ جذور المفهوم تعود إلى أرسطو ومن جاء بعده من النقاد والبلاغيين. فقد سبق لأرسطو أن ميّز بين لغة عادية مألوفة وأخرى غير مألوفة. يقول: «وجودة العبارة في أن تكون واضحة غير مبتذلة. فالعبارة المؤلفة من الأسماء الأصلية هي أوضح العبارات، ولكنّها مبتذلة (...) أمّا العبارة السّامية الخالية من السوقية فهي التي تستخدم ألفاظا غير مألوفة. وأعني بالألفاظ غير المألوفة الغريب والمستعار والممدود وكلّ ما بعد عن الاستعمال».[1] وأرسطو بكلامه هذا يقترب كثيرا من مفهوم الانزياح.

ولعلّ بول فاليري (1871م-1945م)[2] هو «القائل الحقيقي الذي صدرت عنه مقولة الانزياح».[3] يقول: «إنّ كلّ عمل مكتوب، كلّ إنتاج من منتجات اللغة يحوي آثارا أو عناصر مميزة، لها خصائص سوف ندرسها، وسأطلق عليها مؤقتا وصف الخصائص الشعرية. فعندما ينحرف الكلام انحرافا معيّنا عن التّعبير المباشر، _أي عن أقل طرق التعبير حساسية_ وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما إلى دنيا من

1 – ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ-2005م، ص 81.

2 – من أكبر شعراء فرنسا في القرن العشرين، تعرّف على مالارميه في باريس وتأثر به في اتجاهه نحو الرّمزية. وبدأ ينشر الشعر في مجلاّت الطليعة، ثمّ تحول إلى النثر فكتب "مقدمة لمنهج ليوناردو فينشي". وفي سنة 1920 صدر له أول ديوان جمع فيه قصائده القديمة "Album de vers anciens" ألّف بعدها قصيدة ضمّها كخاتمة لنفس الديوان بعنوان "الحورية الشّابة". وفي سنة 1922 ديوانا ثانيا بعنوان "قصائد ساحرة" وهو الديوان الذي اشتهر به. كما جمعت مقالاته النقدية في كتاب من خمسة أجزاء. ينظر: الشعر الصافي، ضمن كتاب الرؤيا الإبداعية، مجموعة مقالات أشرف على جمعها: هاسكل بلوك وهيرمان سانجر، ترجمة: أسعد حليم ومحمد مندور، مكتبة نهضة مصر، 1966، ص 19.

3 – ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 86.

العلاقات متميّزة عن الواقع العلمي الخالص، فإنّنا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة الفذة، ونشعر بأنّنا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادرا على التّطوّر والنّمو. وهو إذا ما تطوّر فعلا واستخدم ينشأ منه الشعر من حيث تأثيره الفنّي».[1] إنّ فكرة الانزياح متأصلة في الكتابات النقدية لفاليري، فهو في معرض تفريقه بين لغة الشعر ولغة النثر شبه النثر بالمشي، والشعر بالرقص.

وجان كوهين هو أوّل من خصَّ هذا المصطلح بحديثٍ مستفيض أثناء حديثه عن اللغة الشعرية. حيث بنى هذه النظرية على مجموعة من الثنائيات ضمن استراتيجية الشعرية البنيوية، لاسيما في كتابه "بناء اللغة الشعرية" الذي ظهر عام 1966م، حيث أثار فيه ثنائية المعيار والانزياح (L'écart, Le norme) مستمداً هذه المفاهيم من الأسلوبية الفرنسية أسلوبية شارل بالي، شارل برونو، ماروزو، كيرو، وغيرهم من الذين يعدون الأسلوب انحرافاً بالقياس إلى القاعدة.

وهدف الشعرية حسب كوهين هو «الكشف عن السّمات العامة التي تصنّف بموجبها الأعمال إلى شعرية أو غير شعرية، أي السّمات الحاضرة في كلّ ما صنّف ضمن الشعر والغائبة عن كلّ ما صنّف ضمن النثر»،[2] وبهذا يكون كوهين قد اتبع منهج المقارنة بين لغة الشعر ولغة النثر، وعليه فقد اعتبر النثر هو المعيار والقاعدة التي تكشف لنا عن الأساليب الشعرية المنزاحة عن ذلك المعيار وتلك القاعدة في الشعر.

ويعتبر كوهين الأسلوب انزياحا عن المعيار، مقصودا بذاته، والشعرية هي «علم الأسلوب الشعري»[3]، وبهذا يوسّع كوهين مفهوم الأسلوب من اعتباره انزياحا فرديا للكلام[1]

1 – الرؤيا الإبداعية، مجموعة مقالات أشرف على جمعها: هاسكل بلوك وهيرمان سانجر، ترجمة: أسعد حليم ومحمد مندور، مكتبة نهضة مصر، 1966، ص 20.

2 – إسكندر، يوسف، اتجاهات الشعرية الحديثة، ص 125.

3 – كوهين، جون، بناء لغة الشعر، ص 24.

إلى اعتباره مجموع الخصائص الجوهرية للغة الشعرية الثابتة لدى جميع الشعراء، وبهذا يمكن تعريف الشعر «على أنّه نوع من اللغة، وأنّ "الشاعرية" هي حدود الأسلوب لهذا النوع، وهي تفترض وجود لغة الشعر وتبحث عن الخصائص التي تكوّنها».[2]

وعليه يعتبر كوهين أنّ الانزياح هو المولّد الرئيسي لشعرية اللغة، «فهو يعمل على المستوى الصوتي مولّدا النّظم بأشكاله المعروفة: الوزن والقافية والجناس، كما يعمل على المستوى الدّلالي مولّدا الصور البلاغية انطلاقا من الوظائف النحوية: الإسناد والتحديد والوصل».[3]

نستخلص ممّا سبق أنّ أرسطو أوّل من عالج مفهوم الانزياح من خلال تفريقه بين لغة عادية مألوفة وأخرى غير مألوفة. وبول فاليري هو أوّل من جاء بالمصطلح حيث نجد فكرة الإنزياح متأصّلة في كتاباته. أمّا جون كوهين فقد خصّ الانزياح بأكبر قدر من الاهتمام من خلال ثنائيته "المعيار والانزياح".

1.2 إشكالية ترجمة مصطلح الانزياح

تمثّل الترجمة العربية للمصطلح إشكالية حقيقية لدى الباحث في هذا الأسلوب الشعري، ولعلّ كثرة المصطلحات المترجمة دليل على ذلك، فقد أحصى عديد الباحثين العرب من هذه الترجمات على ما يزيد عن الأربعين مصطلحا. ويشير عبد السلام المسدي إلى بعض تلك المصطلحات مع ترقيمها واسم صاحبها: الانزياح L'écart فاليري، التجاوز L'abus فاليري، الانحراف La déviation سبيترز، الاختلال La distorsion ويلك ووارين، الإحاطة La subversion لباتيار، خرق السند La violation de support تودوروف،

1 – كما هو الشأن عند شارل بالي مؤسس الأسلوبية، وكذلك عند ليوسبيتزر الذي يعرّفه بقوله «تحوّل فردي بالقياس إلى المستوى العادي»، ومقولة بوفون الشهيرة "الأسلوب هو الرجل" تفسّر في نفس الاتجاه. ينظر: كوهين، جون، بناء لغة الشعر، ص 24.

2 – المرجع نفسه، ص 24.

3 – إسكندر، يوسف، اتجاهات الشعرية الحديثة، ص 128.

اللحن L'incorrection تودوروف، التحريف L'altération جماعة مو، ومن أراد الاستزادة فعليه مراجعة كتاب الدكتور أحمد ويس "الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية".[1]

وتبقى ثلاثة مصطلحات هي الأكثر شيوعا؛ الانزياح والعدول والانحراف. فهي تعبّر عن المفهوم، وما عداها لا يرقى إلى مستوى هذه المصطلحات الثلاثة.

أ. الانحراف Déviation

وهذه اللفظة موجودة في اللّغتين الإنجليزية والفرنسية معا، لكنّها مستعملة بشكل واسع في الإنجليزية. نجد هذا المصطلح في معجم الأسلوبيات يحيل «على التباين في التردد عن المعيار، أو عن المعدّل الإحصائي».[2] ويذكر المعجم أن هذا التباين قد يظهر في ناحيتين: «أ) تكسير قواعد البنية اللغوية العادية (سواء الصواتية أم النحوية، أم المعجمية أم الدلالية) ومن ثم يصبح غير مألوف من الناحية الإحصائية، أو ب) فوق الاستعمال المفرط للقواعد العادية للاستعمال، ومن ثم يكون غير مألوف إحصائيا بالمعنى المفرط للتردد».[3]

وعالج المعجم مصطلح الانحراف من ناحية أخرى، وذلك عندما يصبح الانحراف «مرتبطا بالنادر واللامتنبأ به، واللامتوقع، وباللامألوف».[4] وبهذا المعنى يصبح الانحراف خاصا باللغة الشعرية.

وفي "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب" نجده قد ترجم المصطلح بـ"الشذوذ"، وقد شرح المؤلفان هذا بأنّه «الخروج على القاعدة ومخالفة القياس، وذلك كجمع فارس في العربية على فوارس، والقياس أن يكون جمعا لفارسة. كما أنّه في اصطلاح اللغويين المحدثين يشمل كل تغيير في ترتيب الحروف داخل الكلمة، والكلمات داخل الجملة

1 – ينظر: ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 31 وما بعدها.

2 – كاتي وايلز، معجم الأسلوبيات، ص 194.

3 – المرجع نفسه، ص ن.

4 – المرجع نفسه، ص ن.

واستعمال الألفاظ استعمالا مجازيا».[1] فالانحراف حسب صاحب المعجم متعلّق بجميع مستويات اللّغة الصوتية والتّركيبية والدّلالية.

ب. العدول

نجد هذا المصطلح عند النقاد العرب المحدثين، وهو إحياء واستثمار منهم لمقاربة المفهوم الأجنبي وتأصيله في التراث العربي، فالمصطلح ليس غريبا عن التراث العربي، ذلك أنّه ورد في بعض كتب اللغة والنحو والبلاغة، وعبد السلام المسدي في كتابه الأسلوب أوّل من لفت الانتباه إلى إمكانية ربط المصطلح العربي بنظيره الأجنبي. ثمّ استعمل هذا المصطلح من طرف كثير من الباحثين العرب، ونجد على رأسهم تمّام حسّان الذي يكثر من استعماله، وحمادي صمود الذي يرى أنّه أفضل ترجمة للمصطلح الفرنسي L'ecart دون أن يعلل ذلك. و «ممّن اعتمده أيضا مصطفى السعدني، وعبد الله صولة، والطيّب البكوش، والأزهر الزناد»[2] وغيرهم.

للإشارة فإنّ المصطلح في التراث البلاغي العربي «قد يرد في سياقات غير بلاغية أو فنّية».[3] فقد ورد عند القاضي الجرجاني أثناء حديثه عن الغلوّ عند القدامى، حيث اعتبر الإفراط منه مذهب المحدثين «ولم يقف عند حد المتقدم، فاجتذبَه الإفراط إلى النقص، وعدَل به الإسراف نحو الذم»[4]، كما ورد عند أبي هلال العسكري من «عيوب المديح عدول المادح عن الفضائل التي تختصّ بالنفس: من العقل، والعفّة، والعدل، والشجاعة، إلى ما يليق

1 – المهندس، كامل، ومجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 209.

2 – ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 47.

3 – المرجع نفسه، ص 47.

4 – الجرجاني، عبد العزير، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص 423.

بأوصاف الجسم: من الحسن، والبهاء والزّينة».[1] إضافة إلى ذكره من قِبَلِ ابن وهب والزمخشري وغيرهم.

ج. الانزياح

يعتبر هذا المصطلح من حيث الشيوع والتداول لدى الباحثين العرب في المرتبة الثانية بعد الانحراف. والانزياح مصدر لانزاح من مادة "نزح" كما ورد في لسان العرب «نزح: نَزَحَ الشيءُ يَنْزَحُ نَزْحاً ونُزوحاً: بَعُدَ. وشيءٌ نُزُحٌ ونَزُوحٌ: نازحٌ».[2] ومنه «نَزَحت الدارُ فَهِيَ تَنْزِحُ نُزُوحاً إذا بَعُدَتْ».[3] ومنه أيضا «نَزَحَ بِهِ وأَنْزَحَه. وَبَلَدٌ نازحٌ، ووَصْلٌ نازحٌ: بَعِيدٌ».[4] فالانزياح بمعنى ذهب وتباعد. كما أنّ اللفظة الفرنسية L'écart هي بالمعنى نفسه تقريبا أي؛ البعد.

وأوّل استعمال للفظة الانزياح بمعناها الأسلوبي عند العرب وردت في ترجمة عبد السلام المسدي للفظة الفرنسية Ecart واستعملها في كتابه "الأسلوب والأسلوبية"، وقد أشار إلى ذلك محمد ويس حيث يقول: «وقد بدا لي أنّه أوّل من استعمل الانزياح ترجمة لـ Ecart، ولمّا رغبت إليه أن يؤكّد لي ذلك لم يفعل».[5]

وخلاصة القول في الترجمات العربية أنّ الباحثين العرب انقسموا إلى فريقين في ترجمة المصطلح، فمنهم من ترجم اللفظة الفرنسية l'écart بالانزياح، وهم المتشبعون بثقافة فرنسية، في حين ترجم آخرون اللفظة الإنجليزية Deviation بالانحراف وهؤلاء كان اعتمادهم على المصادر الإنجليزية أكثر. وتجدر الإشارة إلى أنّ لفظة écart الفرنسية تترجم

1 – العسكري، أبو هلال، الصناعتين: الكتابة والشّعر، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية – بيروت، د.ط، 1419هـ، ص 98.

2 – ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، مادة (نزح)، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط، 1414هـ، ج2، ص 614.

3 – المصدر نفسه، ج2، ص 614.

4 – المصدر نفسه، ج2، ص 614.

5 – ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 50.

في الإنجليزية difference، أمّا اللفظة deviation فهي موجودة في الفرنسية والإنجليزية معا مترادفتين.

وبالتالي فإنّنا في هذا البحث فضّلنا مصطلح الانزياح على ما عداه من المصطلحات الأخرى أولا باعتباره متداول كثيرا بين أوساط الباحثين العرب، ثمّ لاقتناعنا بأنّه الأقرب إلى تمثيل التصورات والمفاهيم الشعرية.

2.2 أنواع الانزياح

حاول علماء الأسلوب تصنيف أنواع الانزياح، ولعلّ أبرز تصنيف للانزياحات هو المنظور اللّساني، الذي يصنفها إلى انزياحات صوتية وتركيبية ودلالية، غير أنّه من الصعوبة بما كان وضع حدود دقيقة بين هذه الانزياحات؛ «لأنّها تتقاطع في أغلب الأحيان فكثير من الأشكال النحوية، مثل تكرار الكلمات تقدم تكرارا في الأصوات».[1]

وأهمّ شكل انزياحي لفت أنظار الدارسين هو الانزياح التركيبي، والذي يظهر من خلال «الحذف والزيادة وتغيير الرتب أو استبدالها، وتقنية الاستبدال هذه درسها البلاغيون القدماء تحت مسمّى المجاز، والاستعارة أهمّ أنواعه».[2]

يظهر الانزياح في أجزاء مختلفة من النص باعتبار هذا الأخير يتألّف من كلمات وجمل، وذلك طبقا لتأثيرها على مبدأي التركيب والاختيار في الوحدات اللّغوية حسب ياكبسون، وعلى هذا الأساس قسّم ياكبسون الانزياح إلى نوعين، الأوّل؛ الانزياح التركيبي. والنوع الثّاني؛ الانزياح الاستبدالي أو كما يحلو للبعض أن يسميه انزياحا دلاليا. وتبقى أهم إشكالية تواجه هذين النوعين هي صعوبة الفصل بينهما إن لم نقل استحالة ذلك.

1 – بودوخة، مسعود، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، د.ط، 2011، ص 41.

2 – المرجع نفسه، ص 43.

فالانزياح التركيبي يتّصل «بالسّلسلة السّياقية الخطّية للإشارات اللّغوية عندما تخرج على قواعد النظم والتّركيب، مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات»،[1] أمّا الانزياح الاستبدالي فهو خروج «على قواعد الاختيار للرموز اللّغوية مثل وضع المفرد مكان الجمع أو الصفة مكان الموصوف أو اللّفظ الغريب بدل المألوف».[2] فتركيب العبارة في الكلام العادي (النثر) يختلف عن تركيب العبارة في الكلام الشعري، ويحدث الانزياح التركيبي من خلال أسلوب الربط بين الدوال في الجملة الواحدة أو مجموع أجزاء النص على نحو خاص.

أمّا الانزياح الاستبدالي وهو الأشهر والأكثر دلالةً وتأثيرًا في القارئ، حضي باهتمام أكبر من قبل دارسي الأسلوب. وجون كوهين درس هذا النوع ضمن ما أسماه "عدم الملاءمة والمنافرة". ويرى «أنّ أكثر صور عدم الملاءمة تردّدا يتمّ من خلال إسناد خواص مادية إلى ذوات روحية أو العكس، وفي الحالتين يمزج الشعر الأناسي بالأشياء»[3]. وهو من أهمّ مداخل الاستعارة «استعارة المحسوس إلى المعنوي، واستعارة المعنوي إلى المحسوس، حيث ينطبق عدم الملاءمة على جزء واحد من وحدتي المعنى، أو طرفي الاسناد، ويكون أكثر ذلك من خلال عدم الملاءمة بين الصفة والموصوف»[4]. فالانزياح الاستبدالي عند جان كوهين ينسجم ما يعرف في البلاغة العربية بالصّور البيانية من تشبيه واستعارة ومجاز.

3. المفارقة Irony

اهتمّ النّقّاد الغربيّون بدراسة **المفارقة**، وعلى رأسهم الكاتب د.سي ميويك (D.C Mueck) في كتابه "المفارقة" (Irony) الذي يعتبر مرجعا لكل باحث في أسلوب المفارقة.

1 – فضل، صلاح، علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، د.ط، 1998، ص 211.

2 – المرجع نفسه، ص 211–212.

3 – كوهين، جون، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر العليا، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، د.ط، 2000، ص 169.

4 – بودوخة، مسعود، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص 43.

ويشير الباحث إلى أنّ هذا المصطلح ظهر في اللغة الانجليزية عام 1502م، ولم يدخل الاستعمال الأدبي العام إلاّ في بداية القرن الثامن عشر.[1]

وقد وردت لفظة (Irony: Irony Dramatic) في معجم الأسلوبيات مترجمة على "سخرية: سخرية درامية" وهي «صورة تعبيرية (Figure of speech) أو وجه بلاغي (Trope) مشتقة من (Eironeia) اليونانية عبر اللاتينية، وتعني (التّستر) (Dissimulation). المغايرة (Antiphrasis) كي يكون اسما بلاغيا بديلا».[2] ويعرّفها صاحب المعجم بقوله: «توجد السخرية (Irony) عندما تظهر الكلمات المستعملة التي تناقض بالفعل المعنى المطلوب فعلا في السّياق والذي يقصده المتكلّم».[3] ونجد في نفس المعجم لفظة (Paradox) مترجمة إلى "مفارقة" ومعناها «قول متناقض مع نفسه على نحو ظاهر، نوع من التّضاد الموسّع».[4] وقد أورد صاحب المعجم أمثلة لهذا النوع «مثلا: الحرب هي سلام (War Is Paece) لجورج أورويل، والحرية هي عبودية (Freedom Is Slavery ...).[5] وقد عدّها صاحب المعجم من الوجوه البلاغية حيث يقول: «يجب أن يسبر القارئ ما وراء المعنى الحرفي (Literal Meaning) للعثور عن معنى أعمق وأكثر فلسفية الذي سيسوي العبث الظاهر. وبسبب الحيرة الأوّلية، مع ذلك، تعدّ المفارقة وجها بلاغيا يمكن استغلاله فعليا: في الشعارات الإشهارية لجذب الانتباه وفي السياق المحيّر الواسع للأحجية».

يظهر من خلال ما سبق أنّ لفظة (Irony) التي تعني السّخرية، ما هي إلا وجه واحد من الوجوه العديدة للمفارقة، كما أنّ لفظة (Paradox) التي تعني المتناقض أو النّقيضة،

1 – ينظر: ميويك، د.سي، المفارقة، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المجلّد الرابع، ط1، 1993، ص 141.

2 – والز، كاتي، معجم الأسلوبيات، ص 395.

3 – المرجع نفسه، ص 396.

4 – المرجع نفسه، ص 489.

5 – المرجع نفسه، ص 489.

تكاد تكون أقرب إلى مفهوم المفارقة ذلك لأنّه داخل كل مبنى مفارقة هناك نوع من التّناقض. وقد أكّد ميويك أنّ الناقد الألماني أوجست شليجل يقول أنّ «المفارقة شكل من النقيضة؛ والنّقيضة (شرط لا بد منه) ... للمفارقة، فهي روحها ومصدرها».[1]

وأمّا مصطلح المفارقة فقد أكّد ميويك صعوبة تعريفها، وقد شبّه محاولات تعريف المصطلح بـ "لملمة الضباب"، ذلك لأنّها في حالة تطوّر مستمر، يقول في ذلك «تكمن العقبة الرئيسية في تعريف بسيط للمفارقة، أنّ المفارقة ليست بالظاهرة البسيطة. فمن الواضح أنّ ثمّة بونا شاسعا بين مفارقة الموقف الذي يقع ضحيّته النّشال المنصرف إلى عمله وبين المفارقة اللّفظية، تلك النبرة الأكاديمية شبه اللاذعة التي كنت أقاسي كي ألوّن بها الفقرة السّابقة».[2] وصعوبة تعريف المفارقة لا تكمن في اختلاف أشكالها فقط، لكنّ الصعوبة تكمن في تطوّرها المستمر.

فإذا تتبّعنا تطوّر مفهوم المفارقة نعود إلى القرن السادس عشر، نجدها «لا تزيد على كونها صيغة بلاغية، ولا يعني ذلك أنّ ما ندعوه اليوم مفارقة لم يكن يجري تداوله أو الاستجابة إليه. بل يعني أنّ ذلك لم يكتسب اسما في وقته».[3]

وبالعودة إلى التّراث اليوناني نجد لفظة "آيرونيئيا" (Eironeia) تذكر لأوّل مرّة في كتاب الجمهورية لأفلاطون، ونجدها عند سقراط تفيد «طريقة ناعمة هادئة في خداع الآخرين. وتفيد كلمة "آيرون" عند "ديموستينس" رجلا يتهرّب من مسِؤولياته كمواطن بادعاء عدم اللّياقة. كما تفيد الكلمة عند "ثيوفراستس" إنسانا مراوغا لا يلتزم بحال، يخفي عداوته، يدّعي الصداقة، يسيء التعبير عن أفعاله، ولا يدلي بجواب واضح أبدا».[4] أمّا أرسطو فكان يضع "آيرونيئيا" بمعنى المغايرة التي تقوم على الحطّ من الذات، و«عادت الكلمة التي

1 – ميويك، د.سي، المفارقة، مرجع سابق، ص 151.

2 – المرجع نفسه، ص 19.

3 – المرجع نفسه، ص 21.

4 – ميويك، د.سي، المفارقة، ص 21.

[كانت] تشير أوّل الأمر إلى نمط من السّلوك تنطبق على استعمال اللغة بشكل خادع؛ وأصبحت "آيرونيئيا" الآن صيغة بيانية: الذم بما يشبه المدح، والمدح بما يشبه الذّم».[1]

توسّع مفهوم المفارقة في النصف الأوّل من القرن الثامن عشر في إنجلترا وأوروبا حيث أصبح مفهومها عند "كيكيرو" و"كوينتيليان" «وسيلة لمعالجة الخصم في جدال، أو وسيلة لفظية في مجادلة بأكملها».[2] غير أنّ التوسّع كان بطيئا ولم يُلتفت إليه. كما ظهرت معان جديدة للمفارقة في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن العشرين، خاصة في ألمانيا، على يدّ أعلام الفلسفة الجمالية من أمثال "فريدريك شليجل" و"أوجست جيلهلم" و"كارل زولجر".

ويظهر أنّ الأخوين شليجل كانا على وعي «بمفارقة الأحداث: ففي معرض الكلام على مسرحية شكسبير بعنوان "ترويلويس وكريسيده يقول "فريدريك شليجل" أنّ (ثمّة محادثات طويلة، ملأى بالعواطف البطولية، بتعبيرات جميلة، لكنّها تبدو بمجموعها ممّا لا يؤدي إلى شيء)».[3] لكن أهمّ من ذلك ما فهمه أخوه "أوجست جيلهلم" من كون المفارقة توازنا بين الجدّ والهزل أو بين ما هو متصوّر وما هو مألوف، يقول: «المفارقة...نوع من الاعتراف المتغلغل في التّمثيل نفسه، يزيد أو ينقص في وضوح التعبير، ينمّ عن كون التمثيل ذلك مثقلا بجانب واحد من جوانب التّصوّر والشّعور، فتعيد المفارقة التّوازن إلى سابق عهده».[4] وقد أصبح هذا المفهوم أساس مفهوم المفارقة عند النّقاد الجدد وعلى رأسهم ريتشاردز. أمّا "كارل زولجر" فيرى أنّ المفارقة الحقّة «تبدأ بتأمّل مصير العالم بمعناه الواسع».[5] وهو ما توصّل إليه قبله

1 – ميويك، د.سي، المفارقة، ص 26.

2 – المرجع نفسه، ص 28.

3 – المرجع نفسه، ص 30.

4 – المرجع نفسه، ص 31.

5 – المرجع نفسه، ص ن.

"فريدريك شليجل" حيث تقوم المفارقة حسبه على «إدراك حقيقة أنّ العالم في جوهره ينطوي على تضاد، وأن ليس غير موقف النقيضين ما يقوى على إدراك كلّيته المتضاربة».[1]

ترتبط المفارقة بعدّة عناصر لتحقيق اِكتمالها وهذه العناصر تختلف من حيث النّوع والشكل، فكل عنصر له أهميّته وميزاته التي تفرّقه عن بقية العناصر، وتتمثل هذه العناصر فيما يلي:

أوّلا: ازدواجية المعنى؛ وهو عنصر مهم في المفارقة وتحقيق اكتمالها، فقد ركّز أغلب الدارسين على أهميّته في البناء المفارقي، وقد نجد اختلافا في التّسمية من باحث إلى آخر غير أن معناه يظل متقاربا. ويُسميه "ميويك"؛ السطح والعمق، الغشاوة والصّفاء، ففي تفريقه بين الأدب والفن الذي يشتمل على المفارقة يجب «أن يكون مشتملًا على السّطح والعُمق. الغشاوة والصفاء، كما يجب أن يستحوذ على انتباهنا على مستوى الشكل إذ يوجّهنا على مستوى المحتوى».[2]

ثانيا: التناقض: ويعني التضاد بين المستويين: المستوى السطحي والمستوى العميق، وهو شرط تقام عليه المفارقة وبرغم اختلاف تسمية المصطلح إلا أننا نجد على المستوى المفاهيمي ثباتًا يدُل على الاتّفاق في الرؤية، ففي المفارقة نجد أن العلاقة بين المعنى الأول الظاهر والمعنى الثاني المخبوء الباطن هي علاقة تناقض؛ أي التصريح بشيء والمراد نقيضه، وهذا العنصر ذا أهمية بالغة في بناء المفارقة: «وقد نقول بعبارة أخرى إن الكشف عن المعنى الحقيقي الذي يسوقه الكاتب لا ينتج عنه إلغاء قوة المعنى الظاهر، وقد يعني هذا أيضا أن المفارقة لا تتميّز بالغموض فحسب الذي يكتنف القول، بل الإحساس الغريب كذلك الذي يولّده اشتمالها على عناصر متعارضة، وتكمن الطبيعة الإشكالية في حَل دلالة

1 – ميويك، د.سي، المفارقة، ص 32.

2 – المرجع نفسه، ص 14.

المفارقة في هذا النوع من الغموض، ومن ثمّ فإن فنّ المفارقة يتحقّق حين يُقال الشيء دون أن يُقال. وحين يكون القصد مفهومًا دون أن يكون جليًّا».[1]

ثالثا: التظاهر: يرتبط التظاهر ارتباطًا شديدًا بالمفارقة؛ حيث أن المفارقة في النصوص والتعابير لا تخلو منه، والمفارقة في النصوص تعتمد سِمة التّظاهر وحين كَشف هاته المفارقة نَلمس تلك السّمة في طيّات هاته النصوص.[2]

رابعا: القرينة أو المفتاح: وهي الإشارات التي يتركها المتكلّم لمتلقي المفارقة لحلّ شيفرتها وتكون في الغالب تكون قرائن سياقية: «إن صانع المفارقة الذي يقوم بإغلاق البنية، أو بالأحرى فتحها على أكثر من احتمال، لا بد أن يقدم لقارئه المفترض مفتاحا، ليتمكن من العثور على المعنى المخبأ في ثنايا البناء، وهذه المفاتيح عادة ما تكون قرائن سياقية لا قرائن لفظية، فليس من مهام صانع المفارقة أن يقدّمها لجمهوره على طبق من فضّة، بل عليه أن يترك له حرية الاختيار ومن يدري؟ فلربما يقع هذا القارئ ضحية إضافية من ضحايا المفارقة، أمام قارئ أشدّ ذكاء وأكثر خُبثًا».[3] فالمفتاح هو وسيلة المتلقي لِفكّ شيفرة المفارقة، والوصول إلى المعنى الباطن.

خامسا: التّعدد: فالنص مُتعدّد الدلالات وهو لا يخطئ اعتقاد القارئ بشكل مباشر؛ وإنما يمنحه دلالات جديدة ومتعددة تخالف اعتقاده: «وهي أيضا شكل من أشكال التّذكير بالموضوعية ولكن عن طريق طرح الرّؤى المتعددة، لا يقول لك النص مباشرة بأنه يخطئ ما تعتقده أنت القارئ، بل يحاول إمّا على استحياء أو جهارًا طبقًا لِنبرته في القول، أن يطرح

1 – سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج2، ع2، 1982، ص 144.

2 – ينظر: عبيدي، شريف، المفارقة، المصطلح والمفاهيم، مجلة جيل العلوم الانسانية والاجتماعية، لبنان، العدد: 53، ص 97.

3 – شبانة، ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، ومحمود درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 53.

عليك طرقًا مُتعددة تخالف ما تعتقده أنت، إنه يحاول أن يجد لك بدائل فيأخذ بيدك من ضيق الكائن إلى رحابة الممكن».[1]

سادسا: الضحية: وهو عنصر بالغ الأهمية في عملية المفارقة، لأن النصوص أُلّفت وأُبدعت ليستقبلها المتلقّون والقُراء، وهذا المتلقي (الضحية)، لا بدّ من وجوده ليكون فريسة للمفارقة.[2]

1.3 أنواع المفارقة

من الصعوبة بما كان إحصاء كل أنواع المفارقة فهي كثيرة وتختلف من دارس إلى آخر، فنجد أنواعا ذكرها باحث ولم يذكرها آخر، وقد «قسّمت المفارقة في الدراسات الحديثة إلى أنواع عديدة، مما أصبح يصعب على الدارس حصر كل الأنواع أو الأنماط، وبعض هذه الدراسات انطلقت في تقسيمها للمفارقة من ناحية درجاتها، وبعضها انطلق من ناحية طرائقها وأساليبها، وبعضها من ناحية تأثيرها، وبعضها من ناحية موضوعها». حيث نجد أنواعا كثيرة لكنّ بعضها تتلاقى مفاهيمها في أغلب الأحيان. وسنحاول رصد أهمّ أنواع المفارقة.

1.1.3 المفارقة الدرامية

ترجع جذور المفارقة الدرامية إلى المسرح اليوناني، وبالتحديد "سوفوكليس" حتّى إنّها سمّيت "مفارقة سوفوكليس"، «وأكثر ما نجد المفارقة الدرامية في الفنون الدرامية التي ترتفع فيها وتيرة الحدث وترتبط أكثر ما ترتبط بالفنون النثرية، ونادرًا ما نجد المفارقة الدرامية في

1 – حماد، حسن، المفارقة في النص الروائي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص 71.

2 – ينظر: عبيدي، شريف، المفارقة، المصطلح والمفاهيم، ص 97.

الشعر، إلّا إذا كان ذا بناء درامي، وهذا يعني أن الشعر الغنائي أكثر اِلْتصاقا بالمفارقات اللفظية».[1]

2.1.3 المفارقة البنائية

وهي قُدرة المتلقي على تخيّل ما يريد المؤلف تبليغه إليه من معنى، «فالمفارقة البنائية هي التي تَتولّد منها المعاني المتعددة للنص، وتختلف حَسب فكر القارئ وثقافته ويتخيّل ما يقصده ويَرمي إليه الكاتب، وفي هذا النوع من المفارقات الأداة الشائعة هي اختلاق البطل الساذج أو على الأقل، الرّاوي أو المتحدّث الساذج الذي يتخفّى وراءه المؤلف بوجهة نظره، والمفارقة البنائية تعتمد على معرفة مقصد المؤلف الساخر الذي هو من نصيب المستمع، ولكنه مجهول عند المتكلم».[2]

3.1.3 المفارقة اللفظية

يقصد بها أن المعنى الظاهر للفظ يُغاير ويُناقض المعنى العميق له فهي «شكل من أشكال القول يُساق فيه معنى ما في حين يُقصد منه معنى آخر، غالبًا ما يكون مخالفًا للمعنى السطحي الظاهر»،[3] لذا اعتبر ناصر شبانة «أن المفارقة اللفظية Verbal Irony تحظى بنصيب الأسد من تعريف المفارقة بشكل عام»،[4] وتحدث المفارقة اللفظية حين يتناقض اللفظ الواحد فيعبر عن معنيين «أحدهما قريب نتيجة تفسير البنية اللغوية حرفيًا، والآخر سياقي خفي يجتهد القارئ في البحث عنه واكتشافه».[5]

---

1 – شبانة، ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 69.

2 – الوقاد، نجلاء علي حسين، بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري، دراسة أسلوبية، دار الآداب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2006، ص 220.

3 – سيزا، قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، ص 144.

4 – شبانة، ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 64.

5 – المرجع نفسه، ص ن.

وقد فرّق "ميويك" بين نوعين من المفارقة اللفظية: الأولى؛ سماها مفارقة هادفة وعرّفها بقوله: «لعبة يقوم بها اثنان (رغم أنها أكثر من ذلك)، فصاحب المفارقة الذي يقوم بدور الغرير، يَعرض نصًّا ولكن بطريقة أو سياق يدفع القارئ إلى أن يرفض ما يعبّر عنه من معنى حرفي، مُفضّلا ما لا يعبّر عنه النص من معنى مَنقول ذي مَغزى ونقيض».[1] وأمّا الثّانية؛ فقد سمّاها المفارقة الملحوظة، يقول: «جميع المفارقات الملحوظة "مسرحية" بحكم التعريف، من حيث أن وجود مراقب ضروري لاستكمال المفارقة».[2]

4.1.3 مفارقة النغمة

هي ما يظهر في التعبير من تضاد «بنغمة تهكمية يُعوّل عليها في إظهار التعارض أو التضاد، بين ظاهر المنطوق وباطنه، بين سطحه وعُمقه، بحيث تَقتلع هذه النغمة التّهكمية محتوى ذلك الظاهر لمصلحة الباطن المضاد»،[3] وبذلك تصبح النغمة التهكمية مفتاح المتلقي في إدراك المعنى المقصود. ولا تختلف المفارقة النغمية عن المفارقة اللفظية إلا في أمرين «الأول: أن القرينة في المفارقة اللفظية سياقية، أما في مفارقة النغمة فهي نبرة المتكلم وطريقة تعبيره التي تَشي بعدم جدية المتكلم فيما يقول، مما يؤدّي إلى إعادة تفسير كلامه من جديد: والثاني هو أن المفارقة اللفظية تنحصر في بنية محدودة، تبدأ بالكلمة الواحدة وتنتهي بعدة كلمات، في حين تبدو مفارقة النغمة ناتجة عن الكلام المنطوق بأجمعه».[4]

2.3 وظيفة المفارقة

1 – ميويك، د.سي، المفارقة، ص 171.

2 – المرجع نفسه، ص 213.

3 – العبد، محمد، المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط2، 2006، ص 42.

4 – شبانة، ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 72.

إنّ أوّل وظيفة تحقّقها المفارقة هي الوظيفة الشعرية، فالدّافع «الفني والجمالي هو الذي يمارس الدور الأكبر من ضغوط صنع المفارقة، فكل ممنوع عند القارئ مرغوب، والأبعد هو الأجمل. والغامض هو ما يَسعى القارئ إلى اكتشافه».[1]

بالإضافة إلى الوظيفة الشعرية «فالمفارقة في الشعر مفارقة لغوية، تعتمد على تشكيل خاص يُفجر في اللغة الشعرية طاقاتها الكامنة، من أجل التّوصل إلى تشكيل يواجه الضرورة في الواقع، ويكشف عن زيف كثير من مسلّمات هذا الواقع»،[2] فهذا الواقع مليء بحقائق ومسلّمات زائفة تقوم المفارقة بكشفها وفضح خداعها: «والمفارقة تهدف إلى هَدم الثوابت والاشتغال على اللّامتوقع واختراق العادي وتجاوزه، والجمع بين المتناقضات والمتضادّات وفي أحيان أخرى بين المتشابهات في فضاء قد لا يصلح لذلك مما يعمل على توليد المفارقة».[3]

وللمفارقة وظيفة إصلاحية تَتمّ من خلال معالجة الظواهر السلبية في المجتمع بطريقة فنية، ففي مفارقة سقراط نلحظ كيفيّة محاورته لخصومه، محاولًا تَعديل الانحرافات في سلوكهم: «وهَداه تَفكيره إلى أن الانحراف السّلوكي، إنما هو نتيجة لازمة عن الانحراف الفكري: غموض، سوء الفهم، زيف في الوعي....إلى غير هذا أو ذاك من مظاهر المرض الفكري».[4]

كما تُسهم المفارقة في بناء وتماسُك النصوص، من خلال قدرة المبدع على توظيف الألفاظ والمعاني المتضادّة، «وللمفارقة وظيفة مُهمة في الأدب بشكل عام والشّعر بشكل

1 – المرجع نفسه، ص 73.

2 – حسني، عبد الجليل، المفارقة في شعر عدي بن زيد، الموقف والأداة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2009، ص 144.

3 – النعيمي، فيصل غازي محمد، رائحة السينما، دراسة في أنماط المفارقة ودلالاتها، مجلة التربية والعلم، جامعة الموصل، العراق، مج:13، العدد 4، سنة 2006، ص 193.

4 – علي، سعيد إسماعيل، فلسفات تربوية معاصرة، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع198، 1995، ص 11.

خاص، فهي في الشعر تَتجاوز حُدود الفِطنة وشدّ الانتباه، إلى إيجاد التّوتر الدّلالي في القصيدة عبر التضاد في الأشياء، الذي قد لا يتولّد فقط من خلال الكلمات المثيرة والمروعة في السياق بل عبر إمكانات الشاعر أو الأديب البارعة في توظيف مفردات اللغة العادية واليومية، وكلما اشتدّ التضاد، ازدادت حدّة المفارقة في النص».[1]

وخلاصة القول في المفارقة أنّها قديمة ظهرت مع أرسطو، ثمّ تطوّرت وتعدّدت أنواعها، وأصبحت من خصائص اللّغة الشّعرية وإحدى مقوّماتها الّتي تميّزها عن باقي الخطابات.

4. الغموض Ambiguity

تؤكّد الدّراسات الشعرية الحديثة أنّ الغموض هو سمة فارقة بين لغة الشعر ولغة النثر، وذلك ما قرّره رومان ياكبسون حيث يقول: «إنّ الغموض خاصّية داخلية ولا تستغني عنها كلّ رسالة تركّز على ذاتها، وباختصار، فإنّه ملمح لازم للشعر. ونكرّر مع إيمبسن[2] أنّ (مكائد الغموض توجد في جذور الشعر نفسها)».[3]

ورد الغموض في معجم الأسلوبيات مادة (Ambiguity) يشير إلى معان متعددة في تخصّصات مختلفة، ففي مجال اللسانيات يعتبر الغموض ظاهرة عامة ومشتركة بين اللّغات، وهو يحيل إلى مبدأ اعتباطية اللّغة؛ أي غياب التناسب بين الدّوال والمدلولات. وقد ميّز اللّسانيون «بين الغموض النحوي (Grammatical) في العبارات أو المركّبات أو الجمل (Sentences)، والغموض المعجمي (Lexical) للكلمات».[4] وحسب ما جاء في المعجم

1 – متولي، نعمان عبد السميع، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، دراسة تطبيقية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، (د.ط)، 2014، ص 14.

2 – ويليام إيمبسون (27 سبتمبر 1906 – 15 أبريل 1984) ناقدًا وشاعرًا أدبيًا للغة الإنجليزية، وكان له تأثير كبير على ممارسته لقراءة الأعمال الأدبية عن كثب، وهي ممارسة أساسية للنقد الجديد. عمله الأكثر شهرة هو أول كتاب له، سبعة أنواع من الغموض، الذي نشر في عام 1930. ينظر: https://en.wikipedia.org/wiki/William_Empson.

3 – ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ص 51.

4 – كاتي وايلز، معجم الأسلوبيات، ص 50.

أنّ الغموض يكون بسبب تعدّد الدلالة (Polysemy) وهي أنّ الكلمات تدلّ على أكثر من معنى، ويظهر الغموض أيضا بسبب الاشتراك اللّفظي (Homony My) وهي تشابه شكل الكلمات لكن أصلها مختلف.[1]

أمّا الغموض في الأدب (Literary) حسب المعجم أيضا، فيكون في لغة الشعر خاصة، وهو من أبر السّمات المحدّدة للّغة الشعرية، «فالغموض الشعري لا يتضمّن التلاعب اللّفظي والتّركيب المزدوج (Double Syntax)، بل أيّ تعبير يسمح بتفاعلات بديلة وترابطات. وبهذا المعنى فهو يدلّ على تعدّد المعنى».[2] وقد أشار المعجم إلى أنّ أوّل من أشاع هذا المصطلح في النقد الأدبي هو وليام امبسون سنة 1930.

قام امبسون بدراسة مستفيضة لأنواع الغموض في الشعر الإنجليزي، وحاول في بداية كتابه "سبعة أنماط من الغموض" وضع تعريف للمصطلح، فهو يرى أنّ «الغموض يعني، في الكلام المعتاد، شيئا ملفوظا Pronounced تماما، وعادة ما يكون هذا الشيء بارعا وذكيّا Witty وخادعا».[3] فهذه اللفظة واضحة في الكلام العادي (النثر)، وتدلّ بصورة عامة في هذا الاستعمال على نوع من البراعة أو الخداع في الكلام، غير أنّ امبسون يخرج هذا النوع من الغموض من مجال اهتمامه، «فإنّ المقرر الذي من هذا القبيل، يمكن ألاّ تكون له علاقة بموضوع هذا المقال».[4] وإنّما الغموض الذي يعتدّ به هو «عندما نحلل عبارة تصنعها جملة بعد أن نكون قد ركّزنا بلا أدنى شكّ على العبارة عن طريق فهم مضامين الجملة، نكون قد بدأنا التعامل مع نوع من الغموض مردّه إلى الاستعارات».[5] وقد خلص امبسون بعد تحليله لبعض الجمل إلى أنّه من الصعب وضع تعريف دقيق للغموض، فما

1 – المرجع نفسه، ص 50.

2 – كاتي وايلز، معجم الأسلوبيات، ص 51.

3 – امبسون، وليام، سبعة أنماط من الغموض، ترجمة: محمد حسين عبد النبي، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، د.ط، 2000، ص 17.

4 – المرجع نفسه، ص 17.

5 – المرجع نفسه، ص 17.

«يستحق أن يوصف بأنّه غامض أو غير غامض ينبغي أن يخضع لمعيار لغوي، ويتمثّل ذلك في وجود كلمة أو تركيب نحوي يفهم منه أكثر من معنى في آن واحد».[1]

وبناء على ما سبق نجد امبسون قد حدّد أنواع الغموض في سبعة أنماط «ثلاثة منها تتصل بالنّص، وثلاثة أخرى تتّصل بالمؤلّف والسّابع يتّصل بالعلاقة بين القارئ والنّص». فالنوع الأول من الغموض يتمثل في الاستعارات المعقّدة أو ما يوحيه الإيقاع أو الوزن أو السّجع من معان مختلفة. والنوع الثّاني متعلّق بالتركيب النحوي المزدوج الدّلالة، والنوع الثالث يتمثّل في وجود مفردات وتراكيب ذات دلالة مشتركة، والنوع الرابع يتمثّل في التعقيد المعنوي لدى المؤلّف، والنوع الخامس يتمثّل في التعقيد اللفظي لدى المؤلّف، والنوع السادس يتّصل بالتناقض المعنوي الذي يقع فيه المؤلّف، والنوع السابع والأخير يتمثّل في تشتيت ذهن القارئ نتيجة التناقض اللفظي للمؤلّف.[2]

وبعد تحليله لنماذج من الشعر الإنجليزي مستخدما في دراسته «منهجا أقرب إلى علم اللغة النفسي Psycholinguistics منه إلى أيّ منهج آخر».[3] وقد كان تحليله يتأرجح بين المستوى اللّغوي والحالة النفسية للشعر، «ويصل بصورة مستمرة بين التّراكيب اللّغوية وحالة الشاعر الذهنية».[4] واحتكم في تحليله إلى السّياق اللّغوي والمقام الاجتماعي. وخلص في نهاية المطاف إلى أنّ أكثر مظاهر الغموض «تتّصل بالتّركيب النّحوي أو استخدام المفردات. وبالتّالي يرى أنّ التّحليل اللغوي هو المدخل الملائم للكشف عن أسباب الغموض والتّعليل له».[5]

1 – خليل، حلمي، العربية والغموض، دراسة لغوية، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 2013، ص 23.

2 – ينظر: خليل، حلمي، العربية والغموض، دراسة لغوية، ص 23– 24

3 – المرجع نفسه، ص 24.

4 – المرجع نفسه، ص ن.

5 – المرجع نفسه، ص ن.

ونجد علماء اللّغة المعاصرين أكثر دقّة في تعريف مصطلح الغموض وتحديد أنواعه، فهم يرون أنّ «البناء اللغوي الذي يقال عنه إنّه غامض هو البناء الذي يحتمل أو يرتبط به أكثر من معنّى».[1] وعلى هذا الأساس يميّزون بين ثلاثة أنماط رئيسية من الغموض كلّها مرتبطة بالبنية اللغوية: النوع الأوّل: وهو مرتبط باللغة المنطوقة، وهو الذي يقع في الكلام أثناء الأداء الصوتي (النبر والتنغيم والفواصل). أمّا النوع الثاني: فهو وجود كلمة في الجملة تحمل أكثر من دلالة وهو ما يعرف بالمشترك اللفظي. وأمّا النّوع الثّالث: فهو الذي يظهر على مستوى التّركيب النحوي، وهو ما يسمّى بالغموض النحوي Ambiguity Grammatical.[2]

وفي ختام هذا الفصل تتّضح أهمّ مقوّمات الشعريّة الغربية الحديثة، ولا يتّسع المقام في هذه الرّسالة لذكر كلّ المقوّمات، فأقصرنا الحديث بما ينسجم مع متطلّبات البحث. ذلك أنّ السّجلماسي عالج هذه المقوّمات بشكل أكثر عمقا وأكثر وضوحا ممّا نجده لدى الغربيين؛ الذين كانت نظرياتّهم غير منسجمة وغير مكتملة خاصة فيما تعلّق بقصرهم المفاهيم التي سلف ذكرها على الشعر دون الخطابة، في المقابل نجد السّجلماسي يأتي بالشواهد من الشّعر ومن الأقوال الخطبية؛ من قرآن كريم وحديث نبوي شريف وأمثال العرب المأثورة.

[1] – المرجع نفسه، ص ن.

[2] – ينظر: خليل، حلمي، العربية والغموض، دراسة لغوية، ص 25.

الفصل الثاني

شعرية السّجلماسي على ضوء الشّعرية الغربية الحديثة

- المبحث الأوّل: المنزع، موضوعه ومنهجه، ومصطلحاته.
- المبحث الثاني: قضايا الشعرية عند السّجلماسي على ضوء الشعريات المعاصرة.

تمهيد

اكتسب التأصيل النظري للشعر عمقا بالإفادة من محاولة الفلاسفة التوفيق بين أفكار اليونان عن الشعر وطبيعة الشعر العربي «وبقدر ما كان الناقد يزداد قربا من مجالات الفكر الفلسفي كانت كتاباته تزداد عمقا وأصالة»[1]. وقد أفاد منها السّجلماسي في أواخر القرن السابع وبدايات القرن الثامن الهجريين في متابعة التأصيل النظري لصناعة الشعر والخطابة.

إنّ كتاب "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع" محاولة رائدة لهذا العالم المغربي الفذّ في التأصيل لصناعة الشعر والخطابة نظريا وتطبيقيا، فموضوع الكتاب ومنهجه ومصطلحاته تكشف لنا عمق هذا التّأصيل.

1- عصفور، جابر، مفهوم الشعر، دراسة في التّراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط5، 1995، ص 155.

المبحث الأوّل: المنزع، موضوعه ومنهجه، ومصطلحاته

1. موضوع "المنزع" ومنهجه

يحدّد السجلماسي موضوع علم البلاغة بقوله: «موضوع الصّناعة في الجملة هو الشيء الذي فيه ينظر، وعن أعراضه الذاتية يبحث».[1] فهو يستعمل مصطلح الصناعة، ويقصد به العلم، وقد استعمل هذا المصطلح من طرف كثير من النقاد قبل السّجلماسي.

فالعلم هو الوعي النظري بالصفات الرّاسخة للموضوع، والصّناعة هي «العلم بكيفية العمل، أو الملكة التي يقتدر بها على استعمال موضوعات لغرض من الأغراض».[2] يهتمّ العلم بـ «الأصول النظرية المتعلقة بإدراك الكلّيات»[3] فهو مرتبط «بالإدراك والتعقّل والمعرفة الكلّية المتصفة بالوحدة والتعميم»،[4] أمّا الصّناعة فمرتبطة «بالقواعد العلمية المترتبة على الإدراك الكلّي».[5]

فالصناعة عند السجلماسي بهذا المعنى، البحث عن القوانين العلمية المترتبة على إدراكه الكلّي للأصول النظرية لعلم البلاغة، وهذا التحديد الدّقيق لموضوع علم البلاغة لا يصدر إلاّ من شخص تشرّب عقله الفلسفة وقدّر عمقها وتكاملها المعرفي. وهذا ما تحاول الشّعرية الحديثة أن تبحثه. فتودوروف وهو أحد أبرز المنظرين للشّعرية الحديثة، يرى أنّ الشّعرية تسعى إلى «معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة كلّ عمل» وهي «تبحث هذه القوانين داخل الأدب ذاته».[6]

1- السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1401هـ/1980م، ص 180.

2- عصفور، جابر، مفهوم الشعر، ص 156.

3- المرجع نفسه، ص ن.

4- عصفور، جابر، مفهوم الشعر، ص 156.

5- المرجع نفسه، ص ن.

6- تزيفيتان، تودوروف، الشعرية، مرجع سابق، ص 23.

وفي هذا الإطار يحدد السّجلماسي مقصده من العلم وجوهر الصناعة بقوله: «فقصدنا في هذا الكتاب الملقب بكتاب "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع" إحصاءَ قوانين أساليب النّظوم التي تشتمل عليها الصناعة الموضوعة لعلم البيان وأساليب البديع، وتجنيسها في التّصنيف، وترتيب أجزاء الصناعة في التأليف، على جهة الجنس والنوع، وتمهيد الأصل من ذلك للفرع وتحرير تلك القوانين الكلية، وتجريدها من المواد الجزئية بقدر الطاقة، وجهد الاستطاعة، والله تعالى وليّ التسديد، والكفيل بالتّأييد»[1].

قام السجلماسي بعملية إحصاء شاملة لكل الأساليب البلاغية والبديعية التي وضعها أرباب صنعة البلاغة قبله، ثمّ وضعها في تسلسل هرمي ومن ثمّة صنّفها في أجناس، ثمّ رتّبها حسب الجنس والنوع بداية من الأصل الذي هو الجنس العالي ليصل إلى أخر فرع، ثمّ بدأ في تحرير القوانين الكلّية الخاصة بكل جنس ونوع.

ويحدد السجلماسي مباحث الكتاب بقوله: «إنّ هذه الصناعة الملقّبة بعلم البيان، وصنعة البلاغة والبديع، مشتملة على عشرة أجناس عالية وهي: الإيجاز، والتّخييل، والإشارة، والمبالغة، والرصف، والمظاهرة، والتوضيح، والاتساع، والانثناء، والتكرير». [2]

يمكن تلخيص منهج السّجلماسي في الخطوات الموجزة التالية:[3]

- تمهيد: وضّح فيه السجلماسي قيمة البيان في حياة الإنسان، فبه يستطيع الإنسان فهم أسرار الإعجاز القرآني بيانا ومعنى وتذوّقا وإدراكا.[4]
- تحديد الموضوع من خلال مباحثه العشرة أو كما يسميها السّجلماسي "الأجناس العالية".

1- السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص 180.
2- السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص 180.
3- ينظر: المصدر نفسه، ص: 105.
4- ينظر: مقدّمة المنزع البديع، ص 179.

- الانتقال إلى تتبّع كل جنس ورصد تفريعاته الاصطلاحية ومفاهيمها مع بيانها تنظيرا وتطبيقا.
- تحديد المصطلح بتوضيح جانبه اللّغوي ثمّ استعماله الجمهوري، ومن ثمّة التحديد النظري عنده، وبعدها طرح الآراء المختلفة عربا أو يونانا مؤكّدا أو رافضا مع التعليل، وأخيرا يمثّل ببعض الصور التطبيقية على أساس التنظير.
- تحديد كل جنس أو نوع من مصطلحين كبيرين هما: الموطئ والفاعل.
- انتقاله من الجانب النظري من الموطئ إلى الفاعل أي من الكلّي العام (المقدمة) إلى الكلي الخاص (القانون) الذي قد يمثل كلّيا عاما آخر إذا كان قابلا للتفريع وهكذا.
- بعد التحليل النظري لمعطيات الفاعل وبديهياته المتجسّدة في المصطلحات التي يحمل كلّ واحد منها نفس التنظير المنهجي، يورد الصور التطبيقية ليستخرج من مناقشتها عناصر التقابل مع ما حدّده في تنظير المصطلح.

2. دلالة عنوان المنزع البديع

إنّ ما يشدّ الانتباه عند قراءة عنوان كتاب "المنزع البديع، في تجنيس أساليب البديع"، أنّه مؤلّف من مقطعين، الأول: "المنزع البديع"، والثاني: "تجنيس أساليب البديع". وهو ما يحمل عدّة دلالات، وله رمزية خاصة سنحاول استجلاءها في السطور التّالية.

نجد في المعاجم العربية القديمة لمادة "نزع" عدّة معاني متاشبهة تقريبا، منها: ما ورد في معجم مقاييس اللغة لابن فارس: «(نَزَعَ) النُّونُ وَالزَّاي وَالْعَيْنُ أَصْلٌ صَحِيحٌ يَدُلُّ عَلَى قَلْعِ شَيْءٍ (...) وَمَنْزَعَةُ الرَّجُلِ: رَأْيُهُ».[1] وما جاء في **المصباح المنير للفيّومي** «نَزَعَ إِلَى الشَّيْءِ

1 – ابن فارس، أحمد، مقاييس اللّغة، مادة (نزع)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج5، دار الفكر، سوريا، ط1، 1979، ص 415.

نِزَاعًا ذَهَبَ إِلَيْهِ وَاشْتَاقَ أَيْضًا وَإِلَى أَبِيهِ وَنَحْوِهِ أَشْبَهَهُ وَلَعَلَّ عِرْقًا نَزَعَ أَيْ مَالَ بِالشَّبَهِ».[1] وممّا ورد في معجم "**المفردات في غريب القرآن**" للرّاغب الأصفهاني «قال تعالى:﴿ وَنَزَعْنَا مَا فِي صُدُورِهِمْ مِنْ غِلٍّ ﴾[2]. وَانْتَزَعْتُ آيةً من القرآن في كذا، ونَزَعَ فلان كذا، أي: سَلَبَ. قال تعالى:﴿ وَتَنْزِعُ الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ ﴾[3]، وقوله:﴿ وَالنَّازِعَاتِ غَرْقًا ﴾[4] قيل: هي الملائكة التي تَنْزِعُ الأرواح عن الأَشْباح، وقوله: ﴿تَنْزِعُ النَّاسَ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ مُنْقَعِرٍ﴾،[5] قيل: تقلع الناس من مقرّهم لشدَّة هبوبها. وقيل: تنزع أرواحهم من أبدانهم، والتَّنَازُعُ والمُنَازَعَةُ: المُجَاذَبَة، ويُعَبَّرُ بهما عن المُخاصَمة والمُجادَلة، قال: ﴿فَإِنْ تَنَازَعْتُمْ فِي شَيْءٍ فَرُدُّوهُ إِلَى اللَّهِ وَالرَّسُولِ﴾[6]».[7]

وبالانتقال إلى مرحلة لاحقة نجد كلمة منزع صريحة للدّلالة على الأسلوب والطريقة في الكتابة في معجم "تكملة المعاجم العربية" لرينهارت دوزي «منزع: غاية. مركز الهدف. ويقال مجازا عاد السهم إلى منزعه أي عاد السهم إلى النزعة أو عاد الأمر إلى ذويه وأصحاب الشأن فيه وفي إدارته (...). فالمنزع إذا طريقة للسلوك أو كيفية، [ويقول] ابن الخطيب (وكان أتقن أهل عصره خطا وأجلهم منزعا ما اكتسب قط شيئا من متاع الدنيا، غريب

1 – الفيومي، أحمد بن محمد بن علي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المكتبة العلمية، بيروت، ج2، لبنان، 1987، ص 600.

2 – سورة الأعراف، آية: 43.

3 – سورة ال عمران، آية: 26.

4 – سورة النازعات، آية: 01.

5 – سورة القمر، آية: 19.

6 – سورة النساء، آية: 59.

7 – الراغب، الأصفهانى، المفردات في غريب القرآن، تحقيق: صفوان عدنان الداودي، دار القلم، الدار الشامية، دمشق، بيروت، ط1، 1412هـ، ص 798.

المنزع فذ المأخذ أعجوبة من أعاجيب الفتن). أما ما قاله (ابن الخطيب) هنا فإنه يتعلق بأحد المؤلفين وطريقته وأسلوبه في الكتابة أي نزعته فيها»[1].

فكلمة "المنزع" من معانيها أنّها طريقة أو مذهب أو أسلوب ينتهجه الكاتب في التّأليف، وقد عرّفها القرطاجني بقوله: «إن المنازع هي الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم، وأنحاء اعتماداتهم فيها، وما يميلون بالكلام نحوه أبدا، ويذهبون به إليه، حتى يحصل بذلك للكلام صورة تقبلها النفس أو تمتنع من قبولها».[2]

إذن فالمنزع يختلف باختلاف الغرض والقصد، وهو حسب حازم القرطاجني أسلوب يلتزم به المبدع أثناء عملية الإبداع، ويكون هذا المنزع إما من جهة المضمون أو من جهة الشكل على حسب الغرض الذي يريد المرسل إبلاغه للمتلقي، ونتيجة لذلك يستفزّ المتلقي ويثار في نفسه، وبذلك يحصل له الإلذاذ.

وفيما يخصّ كلمة "تجنيس" من المقطع الثاني من عنوان المنزع، فقد جاء في لسان العرب لابن منظور: «جنس: الجِنْسُ: الضَّربُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ، وَهُوَ مِنَ النَّاسِ وَمِنَ الطَّيْرِ وَمِنْ حُدُودِ النَحْوِ والعَرُوضِ والأَشياء جملة (...) والجِنْسُ أَعم مِنَ النَّوْعِ، وَمِنْهُ المُجانَسَةُ والتَجْنِيسُ. وَيُقَالُ: هَذَا يُجانِسُ هَذَا أَي يُشَاكِلُهُ».[3]

أمّا اصطلاحا فيعرّفه السجلماسي، جنس الجنس «قسم من الألفاظ الخمسة المركّبة التي هي: الجنس، النوع، والفصل، والخاصة، والعرض العام. ومعنى الجنس: المنقول على كثيرين مختلفين بالأنواع وبالحقيقة في جواب ما هو، وقد يرتقي الجنس إلى جنس الأجناس وهو جنس ما لا جنس فوقه وإلى الجنس المتوسّط وهو ما فوقه وتحته جنس، وإلى الجنس

1 – رينهارت، بيتر دوزي، تكملة المعاجم العربية، ترجمة: محمَّد سَليم النعَيمي وجمال الخياط، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ج10، ط1، 1979، ص 199.

2 – القرطاجني، حام، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986، ص 117.

3 – ابن منظور، لسان العرب، مادة (جنس) ج6، ص43.

السّافل أو الأخير وهو ما ليس تحته جنس، ويرد في الكتاب أحيانا بمعنى النوع كما هو الشأن عند الفرابي، فهو نوع بالنسبة لما فوقه. جنس بالنسبة لما تحته. وهو أيضا عند المؤلّف: (أصل لكلّ شيء تتفرّع منه أنواعه، وتعود كلّها إليه كالإنسان فهو جنس، وأنواعه: رومي وعربي وزنجي وأشباه ذلك)».[1]

وأمّا ما يقصده السّجلماسي بـ:"المنزع البديع" فهو مذهبه البديع، وأسلوبه الخاص في التأليف في فنّ البلاغة على طريقة لم يسبق إليها. وأمّا ما يقصده بـ:"تجنيس أساليب البديع" فهو إعادة تنظيم المادة البلاغية العربية على طريقة التنظير الفلسفي المنطقي والتّطبيق العملي.

3. مصطلح البديع، مفهومه، نشأته، تطوّره

1.3 مفهوم البديع لغة واصطلاحا

لقد قضى العنوان البديعي المسجّع على المضمون النقدي لكتب القرن الثّامن الهجري في المغرب، التي أحدثت ثورة على المنهج القديم، فكتب (المنزع البديع، والروض المريع، ومنهاج البلغاء)، كلّها عناوين مسجّعة توحي بأنّها تدور في صنعة البديع، ممّا أبعد القارئ عن الدرس النقدي لها[2]، وقد ذكر ابن خلدون في المقدمة، أن المغاربة لم يؤلّفوا في البلاغة والبيان لدقة أنظارهما، وغموض معانيهما، وشايعه على هذا الرأي طائفة من مؤرخي الأدب العربي في العصر الحاضر[3].

1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 151.

2 – ينظر: إبراهيم عبد النور، تطوّر مصطلح البديع عند السجلماسي، مجلة فصل الخطاب، المجلد3، العدد1، جامعة ابن خلدون، تيارت، ص 155–178.

3 – ينظر: أعراب، سعيد، أبو محمد السجلماسي وكتابه المنزع البديع، مجلة دعوة الحقّ، العدد الرّابع، السنة الخامسة، الرباط، المغرب، جانفي 1962، ص 53.

كلمة بديع في اللغة: جاء في لسان العرب مادة «بدَع: الشيءَ يَبْدَعُه بَدْعاً وابْتَدَعَه: أَنشأَه وبدأَه. وبدَع الرَّكِيّة: اسْتَنْبَطَها وأَحدَثها. ورَكِيٌّ بَدِيعٌ: حَدِيثةُ الحَفْر. والبَدِيعُ والبِدْعُ: الشَّيْءُ الَّذِي يَكُونُ أَوّلًا. وَفِي التَّنْزِيلِ: قُلْ مَا كُنْتُ بِدْعاً مِنَ الرُّسُلِ؛ أَي مَا كُنْتُ أَوّلَ مَنْ أُرْسِلَ، قَدْ أُرسل قَبْلِي رُسُلٌ كَثِيرٌ»[1].

فهي تعني كل جديد محدث ومخترع، لا على مثال سابق، ودليلا على حدث أو تعبير يمتاز عمّا سواه ببراعته أو غرابته، وخروجه عن الحدّ المألوف من الأمور. ليدلّ على كلّ جديد مستطرف.

وفي **البلاغة العربية** هو مصطلح علمي من المصطلحات الثلاثة التي ينقسم إليها علم البلاغة بعد السكاكي (ت 626هـ) (المعاني، البيان، والبديع)، فهو علم «يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال وفصاحته»[2].

2.3 نشأة البديع وتطوّه

كان فهم البلاغيين القدماء لمصطلح البديع على أنّه «درجة خاصّة من التميّز يظفر بها الفنّان المطبوع، لذا نراهم يوسّعون دائرته ويجعلونها مرادفة للبلاغة، وأخرى يضيّقونها ويجعلونها خاصة بالتفرّد في فنون بعينها».[3] فكان البديع مرادفا لمعنى البلاغة بمفهومها الواسع. ولقد مرّ مصطلح البديع بمرحلتين هامتين في تاريخ البلاغة العربية، مرحلة التطوّر والازدهار، ومرحلة الجمود.

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة (بدع)، ص 06.

2- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل – بيروت، لبنان، ط3، 1999، ص 50.

3- سلطان، منير، البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف بالأسكندرية، مصر، د.ط، 1986، ص 11.

وكانت البداية على يدّ الرّواة، «فهم الذين أطلقوا صفة "البديع"؛ أي الجميل الرائع من الصياغة الحلوة»،[1] يقول الجاحظ (ت 255 هـ) معلّقا على بيت الأشهب بن رميلة:

«هُمْ ساعِدُ الدَّهْرِ الَّذي يُتَّقى به وما خَيْرُ كَفٍّ لا تَنوءُ بِساعِدِ

قوله: "هم ساعد الدّهر" إنّما هو مثل، وهذا ما تسمّيه الروّاة "البديع"».[2] فقول الجاحظ يؤكدّ على أنّ لفظ "البديع" قد دخل دائرة الأدب على يدّ الرواة، وقول الشاعر "هم ساعد الدّهر" استعارة، وقد عدّت الاستعارة من البديع.

كما جعل الجاحظ "البديع" سبب تفوّق لغة العرب على سائر اللغات، يقول: «والبديع مقصور على لغة العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كلّ لغة»،[3] فهو يقصر البديع على العرب. غير أنّه «لم يضع للبديع مصطلحات أو تعريفات علمية، ولم يدقّق في توضيح الصور والمحسّنات اللفظية والمعنوية التي يعنيها لفظ البديع عنده، ولم يضع لها قواعدها، بل كان حسبه أن يقدّم النّماذج والأمثلة لهذه المحسّنات».[4]

وأوّل من ألّف كتابا في البديع ابن المعتز (ت 296 هـ) ويعتبر كتابه "البديع" علامة بارزة في تاريخ البلاغة، فقد كانت «الفكرة السائدة لدى كثير من النقاد أنّ "البديع" كمذهب شعري له خصائصه الفنّية وقالبه الفكري الخاص اتّضح بتأليف ابن المعتز كتابه "البديع" وقد عدّ كتابه أوّل دراسة نقدية في البديع وقد سار على هذا المعتقد كثير من النقاد المحدثين

1- المرجع نفسه، ص 12.

2- الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، د.ط، 1423هـ، ج3، ص 280.

3- المصدر نفسه، ج3، ص 55.

4- المراغي، أحمد حسن، في البلاغة العربية: علم البديع، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ-1991، ص 12

والقدامى وغيرهم».[1] والبديع عنده خمسة أنواع: الاستعارة والتجنيس والمطابقة وردّ الأعجاز على ما تقدّمها، والمذهب الكلامي.[2]

قال عبد الله بن المعتز «قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله –صلى الله عليه وسلم– وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سمّاه المحدثون البديع؛ ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقيّلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن؛ ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سُمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودلّ عليه، ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شُغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف».[3] ويحدّد غرضه: «وإنّما غرضنا في هذا الكتاب تعريف النّاس أّن المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شيء من ألوان البديع».[4]

واضح أنّ غرض ابن المعتز من تأليف كتابه إنّما كان بسبب إفراط الشعراء في استعمال المحسنات في الشعر، وادعائهم أنهم لم يسبقوا إليه، فبيّن أنّ هذه المحسنات البديعية موجودة في القرآن وكلام الرسول صلى الله عليه وسلّم وأشعار من سبقهم.

لقد جعل ابن المعتز الاستعارة والتشبيه والكناية من البديع، وهي كما نعلم من أعمدة البيان، وقد استمرّ هذا المفهوم قرونا طويلة بعده. وقد تأثّر قدامة ابن جعفر (ت.327 هـ) وهو من المعاصرين له بمدلول هذا الاصطلاح البديعي. ولم يكن قدامة وحده من تأثر بابن المعتز بل «يشاركه في هذا التأثر كثير من النقاد الذين تحدثوا عن البديع، فابن رشيق في

1– عيد، رجاء، المذهب البديعي في الشعر والنقد، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ط، د.ت، ص 27.

2– ابن المعتز، عبد الله، البديع في البديع، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1410هـ–1990م، ص 75.

3– المصدر نفسه، ص 73–74.

4– المصدر نفسه، ص 75.

عمدته، وأبو بكر الباقلاني في إعجاز القرآن والحموي في خزانة الأدب كلّهم يجعل سبيله كتاب ابن المعتز».[1]

والخلاصة أن ابن المعتز بوضعه كتاب البديع قد قام بالمحاولة الأولى في سبيل تحديد مباحث هذا العلم، وتلك بلا شك محاولة علمية جادة تلقفها البلاغيون والنقاد من بعده وأضافوا إليها ما استكملوا به مباحث هذا العلم وقضاياه.

4. المصطلح البلاغي والنقدي في المنزع البديع

وضع محقّق الكتاب علال الغازي فهرسا يمثل دليلا شاملا لكل مصطلحات المنزع البديع ومفاهيمه سمّاه "شجرة التركيب البنيوي لمصطلحات المنزع ومفاهيمه"[2]. وهي على شكل تنظيم تشجيري صُمِّم على شكل تنازلي انطلاقا من الجنس العالي إلى آخر تفريع اصطلاحي له. وتحتوي على 189 نوعا بديعيا أو إن شئت مصطلحا نقديا وبلاغيا.

كما وضع فهرسا آخر للمصطلحات الفلسفية والمنطقية التي ذكرها السجلماسي "المعجم الفلسفي" وهو مهم وضروري لفهم مصطلحات "المنزع".

إنّ ما يساعد على فهم المنزع وإدراك ثورته التنظيرية هو الوقوف على مصطلحاته النقدية والبلاغية، وذلك من خلال استخلاص القوانين الإجرائية والمبادئ المنهجية والأصول القواعدية التي تضمّنها المصطلح النقدي والبلاغي عند السّجلماسي، وتحليلها، ومناقشتها.

وقبل التّطرق إلى ذلك، توجب علينا السّير وفق منهجة مضبوطة تمهيدا لعرض المصطلح عند السّجلماسي، ولذلك يجب أولا استجلاء مفهوم المصطلح، وشروط وضعه، ومواصفاته، وخطوات صياغته، وطرق توليده. ثمّ بعد ذلك إلقاء نظرة سريعة على المصطلح

1- عيد، رجاء، المذهب البديعي في الشعر والنقد، ص 39.

2- ينظر: السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 33.

في التراث العربي قبل عصر السّجلماسي، وكلّ ذلك بصورة سطحية ودون التعمّق في التفاصيل، فليس ذلك من صميم البحث.

تكمن أهمّية المصطلحات في كونها مفاتيح العلوم، فالمصطلح يدلّ على مفهوم محدّد، والمعرفة هي عبارة عن مجموعة من المفاهيم. واللّغة هي وعاء المعرفة، والمصطلح هو الحامل للمضمون العلميّ في اللغة، لذلك نجد في وقتنا الحالي اهتماما كبيرا بالمصطلح.

نشأ علم المصطلح الحديث خلال القرن العشرين؛ وهو علم حديث النشأة وما زال في طور النمو والتكامل. وتستخدم في الدراسات العربية عدة مترادفات للدلالة على دراسة المصطلحات وتوثيقها، مثل: المصطلحية، وعلم المصطلح، وعلم الاصطلاح، وعلم المصطلحات، والمصطلحاتية، إلخ.

إنّ التعريف اللغوي يشير إلى أنّ كلمة "مصطلح" مشتقة من اصطلح القوم على الأمر؛ أي اتفقوا عليه، فقد يختلف أناس على تسمية معيّنة، وقد تشيع تسمية وتنتشر أكثر من غيرها من الأسماء الأخرى المقترحة، فتلقى القبول ويصطلح الناس عليها، فتكون" مصطلحا" بينهم.

وقد جاء في لسان العرب تحت مادة "صلح" «صلح: الصَّلاح: ضدّ الفساد؛ صَلَح يَصْلَحُ ويَصْلُح صَلاحاً وصُلُوحاً (...) وَقَدِ اصْطَلَحُوا وصالحوا واصَّلَحُوا وتَصالحوا واصَّالحوا، مُشَدَّدَةَ الصَّادِ، قَلَبُوا التَّاءَ صَادًا وأَدغموها فِي الصَّادِ بِمَعْنًى وَاحِدٍ. وَقَوْمٌ صُلُوح: مُتصالِحُون، كأَنهم وَصَفُوا بِالْمَصْدَرِ»[1]. وورد في معجم تاج العروس «الاصْطِلاحُ: اتّفاقُ طائفةٍ مَخصوصةٍ على أَمْرٍ مَخْصُوص».[2] كما نجد في معجم "تكملة المعاجم العربية"

1 – ابن منظور، لسان العرب، مادة (صلح) ج2، ص 516 – 517.

2 – مرتضى، الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية، الكويت، ج6، ص 551.

لفظة «مُصْطَلَح: عادة، عُرف (...) مُصْطَلَح: مصالحة، توفيق، حلّ وسط. وتستعمل مجازاً بمعنى صلح ومصالحة وعقد واتفاق».[1]

فالاصطلاح هو تواضع واتّفاق على معروف، ومعنى "الاتّفاق" مأخوذ من دلالة السّلم، وأمّا معنى "المعروف" فمأخوذ من نقيض الفساد. فيكون بذلك معنى الاصطلاح في اللغةّ هو اتّفاق على معروف وتواضع عليه.

أساس الاصطلاح قائم على المواضعة، كما قال ابن جني وغيره، إنّ أكثر أهل النظر على أنّ «أصل اللغة لا بد فيه من المواضعة»،[2] والمواضعة هي الاتفاق، والاصطلاح من الجذر [ص.ل.ح] وتقلباته وهو الاتفاق. وعلى هذا الأساس تكون اللغة عامة قائمة على المواضعة الاتفاق، والاصطلاح قائم أيضا على الاتفاق، إلا أنّ الفرق: هو أنّ اللغة هي اصطلاح عام بين عموم المتكلمين، أما الاصطلاح فهو اتفاق خاص بين فئة من المتكلمين مخصوصة.

ويُعرَّف علم المصطلح بأنّه «العِلم الذي يبحث في العلاقة بين المفاهيم العلميّة والألفاظ اللغوية التي تعبّر عنها».[3] ويطلق لفظ المصطلح «للدّلالة على مفهوم معيّن عن طريق الاصطلاح (الاتفاق) بين الجماعة اللّغوية على تلك الدلالة المرادة، التي تربط بين اللّفظ (الدّال) والمفهوم (المدلول) لمناسبة بينهما».[4]

التعريف المصطلحي هو تعريف موجز للخصائص والسمات المحددة للمفهوم يعرض في شكل يشبه تعريف القاموس مع اختلافه عن التعريف اللغوي، ويوضح معنى المصطلح المتخصص باقتضاب. ويبدأ بكلمة تُحدد الفئة الأوسع الجنس genus التي ينتمي إليها

1 – رينهارت، بيتر دوزي، تكملة المعاجم العربية، ج6، ص 463.

2 – ابن جني، الخصائص، ج1، ص 45.

3 – القاسمي، على، مقدمة في علم المصطلح، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط2، 1987، ص 17.

4 – الحمد، علي توفيق، في المصطلح العربي قراءة في شروط توحيده، مجلّة التّعريب، الرّباط، عدد 20، ديسمبر 2000، ص 12.

المفهوم ثم يبين السمات الأساسية أو المحدِّدة التي تميز هذا المفهوم بوضوح عن المفاهيم المرتبطة به في تلك الفئة. وقد تشمل السمات المحددة ما يلي: [1]

خصائص ذاتية: مثل طبيعة المفهوم أو مادته أو موضوعه... خصائص خارجية: من قبيل وظيفة الشيء الذي يحيل إليه المفهوم أو طريقة عمله أو منشئه أو مقصده أو مرجعه.[2]

ويشترط العلماء جملة من المواصفات التي يجب توافرها لوضع المصطلحات المتفق عليها وهي «أن تكون واضحة، دقيقة، موجزة، سهلة النطق، وأن يشكّل المصطلح الواحد منه جزءا من نظام مجموعة من المصطلحات، ترمز إليها مجموعة معيّنة مترابطة من المفاهيم، وتعدّ هذه السّمات متطلّبات عامة يجب أن تتوافر في المصطلح المتفق عليه».[3]

ومن آليات صناعة المصطلح، الاشتقاق والمجاز والنحت والتّرجمة والتّعريب، وتعدّ هذه الطرق الخمس الأكثر اتباعا في توليد المصطلحات العربية قديمها وحديثها.

أدرك العرب القدماء أهمّيّة المصطلح ودوره في تحصيل العلوم. فقال القلقشندي (ت821هـ): «على أنّ معرفة المصطلح هي اللازم المحتَّم والمهمّ المقدَّم، لعموم الحاجة إليه واقتصار القاصر عليه».[4]

وكان لعلماء العربية جهود في صناعة المصطلح، ومن يطالع الكتب التراثية يقف على ما يمكن أنّ نعدّه تأسيسا عربيا لهذا العلم، لكنّها لم ترق إلى صورة علم مستقل كما هو الشأن مع علوم اللّغة والنحو والصرف والمنطق والفلسفة والبلاغة، ونجد بذرات هذا العلم

---

1 – Handbook of Terminology, Translation Bureau, Canada, p 24 – 25.

2 – Ibid, p 24 – 25.

3 – ساجر، ج، نظرية المفاهيم في علم المصطلحات، ترجمة: جواد سماعنة، مجلة اللسان العربي، تصدر عن المنظمة العربية للتّربية والثقافة والعلوم، مكتب تنسيق التّعريب، الرّباط، عدد47، 1999، ص 188.

4 – القلقشندي، أحمد بن علي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين وآخرون، دار الكتب العلمية ودار الفكر، بيروت، د.ط، 1987، ج1، ص 31.

مبثوثة في مباحث من كتب الحديث والتّفسير والفقه والأصول والبلاغة وعلم الكلام والمنطق والفلسفة.

وبالعودة إلى الدراسات الغربية التي تتناول علم المصطلح الحديث، نجد أنها تفرّق بين فرعين من هذه الدراسة، الأوّل: (Terminology/Terminologie)، والثاني: (Terminography/Terminorgaphie)، فالأوّل هو العِلم الذي يبحث في العلاقة بين المفاهيم العلميّة والمصطلحات اللغويّة، والثاني هو العمل الذي ينصب على توثيق المصطلحات، وتوثيق مصادرها والمعلومات المتعلِّقة بها، ونشرها في شكل معاجم مختصّة، إلكترونيّة أو ورقيّة.[1]

إذا نظرنا إلى الموضوع نظرة عامة، ألفينا أن الأمر يتعلق بالعموم والخصوص، ذلك أنّ البحث المعجمي مادته اللغة المشتركة؛ التي قوامها ألفاظ اللغة العامة، أما علم المصطلح فمادته اللغة الخاصة؛ التي قوامها المصطلحات العلمية أو التقنية التي خصصها التداول في مجال من المجالات (العلمية، التقنية، الفنية..)، من دون الالتفات إلى دلالاتها الأخرى الشائعة بين اللغة العامة.

فموضوع علم المصطلح هو البحث في المصطلحات من حيث مكوناتها ومفاهيمها ومناهج توليدها، وموضوع المعجمية هو البحث في الوحدات المعجمية من حيث مكوناتها وأصولها واشتقاقها ودلالاتها وعلاقاتها. والمبدأ في هذا التوصيف هو أنّ الوحدات المعجمية إما أن تكون عامة، وإما أن تكون مخصصة؛ فإذا كانت عامة كانت لفظا لغويا عاما منتميا

1 – ينظر: الحيادرة، مصطفى طاهر، من قضايا المصطلح اللّغوي العربي، الكتاب الأول، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، د.ط، 2003، ص 20.

إلى الرصيد المعجمي العام قابلا لاكتساب خصائص معينة، مثلا الدلالة الإيحائية والاشتراك، وإذا كانت مخصصة كانت مصطلحا.[1]

إن اعتماد علم المصطلح على المقاربة المفهومية (Onomasiologie) واعتماد صناعة المعاجم على المقاربة اللفظية Sémasiologie تظهر الاختلاف بين العلمين، فإذا كان الأول ينطلق من المفاهيم وينشد التسمية، فإن الثاني ينطلق من الواقع اللغوي ساعيا لإيجاد مرجعية ملائمة لهذا الاستعمال، يقول يوسف مقران: «ليست المصطلحية إلا انعكاسا لنظامها المفهومي الخاص، ممّا يجعل صناعة المعاجم أول من يتعرّض لانقلابات هذه الحقيقة بعد تصفية منهج المصطلحيّات باعتبار المعارف على الرغم من أن هذه المقاربة المُسمّاة بـ"Onomasiologie" (الانطلاقة من المفاهيم نحو التسميات) لا تتنكّر لما يبدو أنّه واقفٌ على طرفي نقيض منها "Sémasiologie" المقاربة اللفظية».[2]

لقد أبدع السّجلماسي في وضع مصطلحاته، ولا نغلوا إذا قلنا أنّه يقف في مواجهة مع أحدث النظريات المعاصرة في هذا المجال، فبإجراء مقارنة بينه وبين المبادئ الأساسية في منهجية وضع واختيار المصطلحات العلمية التي أقرتها ندوة توحيد منهجيات وضع المصطلحات العلمية الجديدة، نجده يسايرها في معظم هذه المبادئ، وقد ارتأيت إجراء هذه المقارنة حتى يلاحظ القارئ مدى تقارب المنهجيتين.

ندوة منهجيات وضع المصطلحات العلمية – الرباط 1981م [3]

1 – ينظر: بوشيبة، عبد القادر، محاضرات في علم المفردات وصناعة المعاجم، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2014–2015، ص 21.

2 – مقران، يوسف، المصطلح اللّساني المترجم: مدخل نظري إلى المصطلحيات، دار رسلان، دمشق، 2007، ص 118.

3 – بذل العلماء العرب جهودا كبيرة في إيجاد المصطلحات العلمية واطلاعهم على الأساليب التي اتبعها النقلة في عصر النهضة العربية القديمة، والأحكام التي توصلوا إليها بنتيجة تجربتهم، كل ذلك قد وجد مكانه، وترك أثره في الندوة التي عقدها مكتب تنسيق التعريب بالرباط من 18 إلى 20 فبراير 1981 "ندوة توحيد منهجيات ووضع المصطلح العلمي العربي". وبعد

نثبت مبادئ هذه المنهجية بنصها لنستطيع مقارنتها بمنهجية السّجلماسي.

1. ضرورة وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة بين مدلول المصطلح اللغوي ومدلوله الاصطلاحي، ولا يشترط في المصطلح أن يستوعب كل معناه العلمي.
2. وضع مصطلح واحد للمفهوم العلمي الواحد، ذي المضمون الواحد، في الحقل الواحد.
3. تجنب تعدد الدلالات للمصطلح الواحد في الحقل الواحد، وتفضيل اللفظ المختص على اللفظ المشترك.
4. استقراء واحياء التراث العربي، وخاصة ما استعمل منه أو ما استقر منه من مصطلحات علمية عربية صالحة للاستعمال الحديث، وما ورد فيه من ألفاظ معربة.
5. مسايرة المنهج الدولي في اختيار المصطلحات العلمية:

أ. التقريب بين المصطلحات العربية والعالمية لتسهيل المقابلة بينهما للمشتغلين بالعلم ودارسيه.

ب. اعتماد التصنيف العشري للنظام الأمريكي الذي وضعه "ملفل ديوي" لتصنيف المصطلحات حسب حقولها وفروعها.

ت. تقسيم المفاهيم واستكمالها وتحديدها وتعريفها وترتيبها حسب كل حقل.

ث. إشراك المختصين المنتجين والمستهلكين في وضع المصطلحات.

ج. مواصلة البحوث والدراسات ليتيسر الاتصال على الدوام بين واضعي المصطلحات ومستعمليها.

6. استخدام الوسائل اللغوية في توليد المصطلحات العلمية الجديدة بالأفضلية طبقا للترتيب التالي: التراث، فالتوليد (بما فيه من مجاز، واشتقاق، وتعريب، ونحت).
7. تفضيل الكلمات العربية الفصيحة المتواترة على الكلمات المعربة.

أن نظرت الندوة في المنهجيات والبحوث المقدمة من المجامع اللغوية والجهات المختصة والباحثين، وضعت مبادئ أساسية بلغ عددها ثمانية عشر مبدأ دعتها" منهجية وضع المصطلح".

8. تجنب الكلمات العامية إلا عند الاقتضاء، بشرط أن تكون مشتركة بين لهجات عربية عديدة، وأن يشار إلى عاميتها بأن توضع بين قوسين مثلا.

9. تفضيل الصيغة الجزلة الواضحة، وتجنب النافر والمحظور من الألفاظ.

10.تفضيل الكلمة التي تسمح بالاشتقاق على الكلمة التي لا تسمح به.

11.تفضيل الكلمة المفردة؛ لأنها تساعد على تسهيل الاشتقاق، والنسبة، والإضافة، والتثنية، والجمع.

12.تفضيل الكلمة الدقيقة على الكلمة العامة أو المبهمة، ومراعاة اتفاق المصطلح العربي مع المدلول العلمي للمصطلح الأجنبي، دون تقيد بالدلالة اللفظية للمصطلح الأجنبي.

13.في حالة المترادفات، أو القريبة من الترادف، تفضل اللفظة التي يوحي جذرها بالمفهوم الأصلي بصفة أوضح.

14.تفضل الكلمة الشائعة على الكلمة النادرة أو الغريبة إلا إذا التبس معنى المصطلح العلمي بالمعنى الشائع المتداول لتلك الكلمة.

15.عند وجود ألفاظ مترادفة في مدلولها، ينبغي تحديد الدلالة العلمية الدقيقة لكل واحد منها، وانتقاء اللفظ العلمي الذي يقابلها. ويحسن عند انتقاء مصطلحات من هذا النوع أن تجمع كل الألفاظ ذات المعاني القريبة أو المتشابهة الدلالة وتعالج كلها كمجموعة واحدة.

16.مراعاة ما اتفق المختصون على استعماله من مصطلحات ودلالات علمية خاصة بهم، معربة كانت أو مترجمة.

17.التعريب عند الحاجة، وخاصة المصطلحات ذات الصيغة العالمية، كالألفاظ ذات الأصل اليوناني أو اللاتيني أو أسماء العلماء المستعملة مصطلحات، أو العناصر والمركبات الكيماوية.

18.عند تعريب الألفاظ الأجنبية يراعى ما يأتي:

أ. ترجيح ما سهل نطقه في رسم الألفاظ المعربة عند اختلاف نطقها في اللغات الأجنبية.

ب. التغيير في شكله، حتى يصبح موافقا للصيغة العربية ومستساغا.

ت. اعتبار المصطلح المعرب عربيا، يخضع لقواعد اللغة العربية، ويجوز فيه الاشتقاق والنحت، وتستخدم فيه أدوات البدء والإلحاق، مع موافقته للصيغة العربية.

ث. تصويب الكلمات العربية التي حرّفتها اللغات الأجنبية، واستعمالها باعتماد أصلها الفصيح.

ج. ضبط المصطلحات عامة والمعرب منها خاصة بالشكل حرصا على صحة نطقه ودقة أدائه.

هذه إذن هي المبادئ التي اتفق عليها العلماء العرب في الندوة المشار إليها أعلاه، وسنعرض منهجية السّجلماسي في وضع المصطلحات كما حدّدها المرحوم علال الغازي وبما ارتأيناه من إضافة، وكلّ ذلك مستنبط من خلال المنزع البديع.

منهجية السجلماسي في وضع المصطلح النقدي والبلاغي[1]

1. توافر المصطلح على المناسبة والمشابهة بين الاستعمال اللغوي والتّحديد العلمي للمصطلح. ونضرب لذلك مثالا للإيجاز، يقول السّجلماسي: «...وهو منقول إلى هذا الجنس من علم البيان على سبيل نقل الاسم من المعنى الجمهوري إلى المعنى الناشئ في الصناعة الحادث فيها. وسبيل النقل في ذلك بأن يكون المعنى المنقول ملاقيا للمعنى المنقول منه إمّا لمشابهة المعنى الصناعي للمعنى الجمهوري ..وإمّا لتعلّقه به بوجه آخر من وجوه التّعلّق مثل أن يسمى الشيء باسم فاعله عند الجمهور، أو غايته، أو جزئه، أو عرض من أعراضه».[2] ونجدها تنسجم مع المبدأ رقم 01 في منهجية وضع المصطلح.

1 – ينظر: السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص: 114.

2 – المصدر نفسه، ص: 181.

2. التزام المعنى الصناعي الموحد إذا تمّت العلاقة بين الاسمين وكثرت المترادفات أو حدث التّداخل بين مصطلحات متقاربة في المعنى المعجمي. ومثال ذلك «الحذف، والاختزال، والاصطلام، مترادفة أو متداخلة، وأمّا بحسب الصناعة فمتباينة، لنقل اسم اسم منها إلى نوع نوع منها وسيط أو أخير من هذا الجنس».[1] ونجدها تنسجم مع المبدأ رقم 15 في منهجية وضع المصطلح.

3. يمتاز المصطلح عند السّجلماسي بخاصية التحديد العلمي والدّقة المتناهية بخلاف ما عهدناه عند النقاد العرب واليونان. وذلك من خلال تجاوز الاستعمال الجمهوري (اللغوي أو المعجمي أو المتداول) في حالتين؛ الأولى: إذا كان نقل المصطلح إلى حقل آخر شكلا فقط، كالاختزال مثلا نقل من حقل العروض إلى حقل البلاغة، وفي هذه الحالة يحتفظ باللفظ شكلا ويعطى دلالة جديدة في التّجنيس. وفي الحالة الثّانية: «إذا كانت علاقة المشابهة بين الاستعمالين لا تؤدي المدلول الصناعي»،[2] بحيث يكون المعنى الجمهوري أعمّ وصفا والمعنى الصناعي أخص، في هذه الحالة لا يلتفت إلى المعنى الجمهوري.

4. مرونة هذا المصطلح في إطار التنظير العلمي الصارم ليستطيع ضمن ذلك أن يحمل أكثر من معنى من معاني أنواعه في إطار الجنس أو التفريعات التي يسوق إليها التقسيم والتحديد البلاغي المضبوط.

5.تخليص المصطلح من خلط المترادفات، بحيث يمكن إخضاع مصطلحات المنزع إلى القوانين العلمية العامة التي تكوّن جميع مباحثه.

6.مراعاة جانبي اللفظ والمعنى في بلورة المصطلح: وضعا وتصوّرا ودلالة.

7.الاعتماد على الفلسفة والمنطق في تحديد مفهوم المصطلح وتطوّره الدلالي.

1 – المصدر نفسه، ص: 201.

2 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص: 111.

8.ولوعه بالدّلالة انطلاقا من تفريقه الحاسم والأساسي بين دلالة الاسم الحملية ودلالة الحدّ التفصيلية.

وعليه نستطيع القول أنّ السجلماسي لم يكن تابعا في الاتجاه أو مقلّدا في الرأي، وإنّما انطلق من ثقافة ذات جذر ثنائي هضمها فلسفة ونقدا وأدبا ولغة وبهذا تبقى له خصوصيته النادرة كناقد مغربي أصيل.

المبحث الثاني: قضايا الشعرية عند السّجلماسي على ضوء الشعريات المعاصرة

كان السجلماسي سباقا إلى بعض القضايا الشعرية التي تناولها النقاد الغربيون، فيما يخص طرق الأداء وبناء الشعر وبها ينماز العمل الشعري عن العمل النثري القائم على اللغة بالدرجة الأولى.

1. اللغة الشعرية واللغة البرهانية

يشير السّجلماسي إلى مستويين متمايزين في اللغة، وذلك من خلال تفريقه بين العبارة البرهانية والعبارة البلاغية. فالمستوى الأوّل هو استخدام اللّغة لغاية التواصل فحسب، أمّا المستوى الثاني فهو حين تستخدم اللّغة لغاية التّخييل والتأثير.

يرى السّجلماسي أثناء حديثه عن النوع الأوّل "المساواة" من الجنس الأوّل "الإيجاز" ضرورة الاتّحاد بين اللفظ والمعنى حيث يقول: «فإنّ الألفاظ بما هي ذوات معان والمعاني بما هي ذوات ألفاظ، ينبغي لكلّ منهما أن يكون طبقا للآخر، وإن أمكن إمساس اللّفظ شبه

المعنى فهو أتمّ وأفضل».[1] ويمثّل السّجلماسي لذلك بصور متنوّعة من القرآن والنثر والشعر، ثمّ يعلّق عليها بقوله: «فهذه أقاويل ليس يفضل معناها على لفظها، ولا لفظها على معناها شيئا».[2]

تتكرّر هذه المقولة كثيرا عند النقاد العرب القدامى، ولكنّ طرحها في نسق تنظيري موحد لصناعة الكلام وفلسفة أبنيته في ظلّ شجرة التركيب البنيوي تعدّ بحق حدودا لنظرية نقدية يمكن استثمارها في الدّراسات المعاصرة.

تختلف نظرة السجلماسي في تفريقه بين الشعر والنثر عن سابقيه من النقاد الذين كان تفريقهم بين المنظوم والمنثور على أساس الوزن والقافية. وقد طرح السجلماسي هذه القضية أثناء حديثه عن التصدير حيث أورد تعريف من سبقه من علماء البيان وأهل صنعة البلاغة بأنّه "ردّ أعجاز الكلام على صدوره" وأنّه مختصّ بالقوافي، وبالتالي فهم ينكرون وجود التصدير في القرآن وفي الكلام المنثور بشكل عام.

وبعد تعريفه لهذا الأسلوب، طرح السّجلماسي قضيّة مهمّة للنّقاش، فعلماء البيان وأهل صنعة البلاغة _كما يسميهم_ يعتبرون أنّ أسلوب التّصدير «هو مخصوص بالقول الشعري فقط، ويقع عندهم منه في القوافي خاصّة».[3] وبالتّالي فهم ينفون وجوده في القرآن وفي النثر بشكل عام (الأقاويل غير الشعرية).

ومن أجل ذلك صدّر السّجلماسي نفسه لتوضيح هذه المسألة. واعتمد في سبيل ذلك على خطّة منهجيّة؛ فبدأ أوّلا بتعريف القول الشعري، يقول: «هو القول المخيّل المؤلّف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة»،[4] ثمّ قام بشرح كلّ جزء من هذه الأجزاء، فمعنى

1- السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 183.

2- المصدر نفسه، ص 185.

3- السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 406.

4- المصدر نفسه، ص 407.

«كونها موزونة: أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو: أن يكون كلّ قول منها وبالجملة كلّ جزء مؤلّفا من أقوال إيقاعية يكون عدد زمن أحدها مساويا لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كلّ قول من تلك الأقاويل واحدة. والتّخيل هو المحاكاة والتّمثيل، وهو عمود الشّعر إذ كان به جوهر القول الشعري وطبيعته ووجوده بالفعل».[1]

هذا هو مفهوم الشعر عند السّجلماسي، وعند أعلام المدرسة الفلسفية البلاغية في المغرب العربي، وكذلك عند فلاسفة المسلمين، لكن يختلف مفهوم الشعر عند علماء البلاغة قبل السّجماسي، فهم يعتبرون أنّ «الوزن هو الفصل المقوّم (...) للشعر».[2] فلم يكن لهم تصور من قبل عن التخييل والمحاكاة في الشعر، فالمفهوم المشهور للشعر عندهم هو ما قال به قدامة بن جعفر، «إنه قول موزون مقفى يدل على معنى».[3]

بعدها انتقل السّجلماسي إلى تعريف القافية، وخلص إلى أنّ هذا الأسلوب «غير مقصور على القول الشعري، ولا مخصوص بالقوافي».[4] وضرب لذلك مثالا من القول غير الشعري ليدلل على إمكانية وجود "التصدير" فيه، كقولنا: «فلان سريع إلى الشّر وليس إلى الخير بسريع».[5] كما أورد السّجلماسي مثالا آخر من القرآن الكريم ليدلّل على وجود التصدير فيه بالفعل، وهو قوله تعالى:﴿ انْظُرْ كَيْفَ فَضَّلْنَا بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ وَلَلْآخِرَةُ أَكْبَرُ دَرَجَاتٍ وَأَكْبَرُ تَفْضِيلًا﴾.[6]

ويقرّر السّجلماسي في الأخير، أنّ هذا النوع موجود في الأقوال الشّعرية والأقوال غير الشّعرية، ويذكر السبب الذي جعل علماء البيان وأهل صنعة البلاغة يشتبه عليهم أمر وجود

---

[1]– المصدر نفسه، ص 407.

[2]– المصدر نفسه، ص 407.

[3] – قدامة، بن جعفر، نقد الشعر، مكتبة الجوانب، قسطنطينية، ط1، 1302هـ، ص 03.

[4]– السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 408.

[5]– المصدر نفسه، ص ن.

[6] – سورة الإسراء آية: 21.

هذا الأسلوب في الأقوال غير الشعرية، والسبب في رأيه هو «دوام الأنس بالقوافي، والاعتياد للأقاويل الشّعرية مع وضوح هذا النوع من النظم فيها، وذلك لإدراك العجزية في القافية بالفعل وحسّا، وخفاء ذلك في غيرها لكونه بالقوّة القريبة من الفعل».[1]

كما يفرّق السّجلماسي بين الشعر والخطابة مشيرا إلى الخلط الذي مارسه العرب بين المفهومين، وذلك خلال حديثه عن جنس التخييل فيقول: «السبب في ذكر أصحاب علم البيان ومتأدّبي العرب هذا الجنس مختلطا هو أنّهم لم يكونوا تميّزت لهم الأقاويل الشعرية من الأقاويل الخطبية فلم يتبين لهم ما يخص صناعة صناعة منهما بل كانت مختلطة عندهم، والسّبب الأوّل في ذلك كلّه هو التباس كلّياتهما بموادهما وعسر انتزاعها منها، وغور الفحص فيها، بخلاف ما عليه الأمر في الصناعة النظرية».[2]

ذلك أنّنا نجد في مؤلفات النقد في التراث العربي الإسلامي خلطا بين النقد والبلاغة، «وفي ذلك عدم إبانة للحدود الفاصلة بين نقد الشعر والبلاغة من جهة، واضطراب المحدّدات بين الشعر والخطابة من جهة أخرى».[3]

2. الوظيفة الشعرية عند السجلماسي

في حديثه عن نوع الاكتفاء المقابلي يربط السجلماسي بين الأدوات المتنوعة لتتم له عملية الخلق الحقيقية، فهو يعتبر أنّ البناء الفنّي يحمل في ذاته دلالة التأثير بالأسلوب والتركيب والتخييل والمحاكاة من جهة وبين التصوّر العقلي التنظيري من جهة أخرى، وهذا ما يعطي للفنّ صورته المطلوبة، يقول: «وهذا النوع بالجملة هو من القول الجميل ذي الطلاوة والبهجة والعذوبة، الجزل المقطع، الغريب المنزع، اللذيذ المسمع، لما بين أجزائه من

[1]– المصدر نفسه، ص 409.

[2]– المصدر نفسه، ص 219.

3– الأخضر، الجمعي، المقاييس الأسلوبية في المنزع البديع للسجلماسي، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، عدد 05، 1994، ص 49.

الارتباط، ولما للنّفس الناطقة من الالتذاذ بإدراك النسب والوصل بين الأصياء، ثمّ بإبراز ما في القوّة من ذلك إلى الفعل وبالشعور به. فلذلك توفّر له من المزيّة ما تراه يباين به سائر النظوم».[1]

يتضح لنا من خلال هذا القول تفسير السّجلماسي «للعلاقة الخلاقة بين الأثر الأدبي ودلالته وبين الشعور والنفس الناطقة أي بين الفن والوجدان والنفس التي يلتحم فيها العقل والإحساس في عملية متوازية بين قوّة الشكل وعمق المضمون وبعد الدّلالة وبين الإدراك».[2]

3. التّوازي عند السّجلماسي

يعتبر جنسا التكرير والمظاهرة من أبلغ الصياغات البلاغية عند السّجلماسي مفهوما وإجراء، ذلك أنّه يلتقي مع أحدث ما توصّلت إليه النظرية الشعرية المعاصرة، وبخاصة مفهوم التّوازي.

ويظهر هذا التلاقي على مستوى المفهوم والإجراء معا. فالتّوازي عبارة عن علاقة تماثل تتم على مستوى أو مستويات لسانية بين طرفين أو أكثر، هذه العلاقة القائمة بين الطرفين تنبني على مبدأين هما التشابه والتضاد أو الملاءمة والمنافرة، ما دام كل طرف يحتفظ رغم التشابه بما يتميز به عن الآخر. ونفس المفهوم تقريبا نجده عند السجلماسي، فجنسا التكرير والمظاهرة بما يندرج تحتهما من أنواع تحمل مجموعة من سمات التوازي بالمفهوم المعاصر.

يعتبر التوازي وسيلة من والوسائل التحليلية المعاصرة للنص الأدبي على عدّة مستويات؛ المستوى الصوتي وعلى مستوى الإيقاع التركيبي وعلى مستوى الإيقاع الدلالي باعتبار أنّ «التوازي هو تماثل أو تعادل المباني أو المعاني، في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات، قائمة على الازدواج الفنّي وترتبط ببعضها، وتسمّى عندئذ بالمتطابقة أو

1- السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 195.

2- المصدر نفسه، ص 121.

المتعادلة، أو المتوازية أو المتقابلة».[1] فالتوازي قائم على التناسق الصوتي من خلال توزيع الألفاظ في الجملة أو في النص ككل، توزيعا إيقاعيا منسجما.

يلعب التوازي دورا هاما في أدبنا العربي القديم وفي هذا الشأن يقول الباحث محمد العمري: «إنّ النّص القديم يواجه المحلّل بنظامه الصّوتي الدّاخلي الذي لا يمكن أن يُغضّ الطرف عنه إلاّ تحت إرهاب نظري، أو ثورة عمياء على البلاغة».[2] وقد اهتمّ النقّاد العرب القدامى بهذه الظاهرة الشعرية، وتناولوها في مؤلّفاتهم النقدية، خاصة في كتب البديع ونقد الشعر «الذي مارسه القرّاء العاديون والشّعراء أنفسهم وأصحاب الاختيار، ووضع له البديعيون الأسماء وجمعوه في كتب ابتداء من كتاب البديع لعبد الله بن المعتزّ (ت. 296هـ) الذي كان احدى ثمار الحركة النقدية التّطبيقية الناتجة عن الصّراع بين القّدماء والمحدثين».[3]

إنّ المصدر الرئيس لدراسة الخصوصية الشّعرية وعلى رأسها ظاهرة التّوازي في مستويات مختلفة صوتية وتركيبية ودلالية هي كتب البديع ونقد الشعر التّطبيقي، «نجد هذا الاتّجاه بارزا عند نقاد وبلاغيي القرن الخامس وما بعده. نذكر منهم ابن رشيق (ت 456هـ) وابن سنان (ت466 هـ)، دون أن ننكر بوادر دالّة سابقة لهذا العصر، كما هو الشأن عند أبي هلال العسكري نفسه (ت395هـ). فمع هؤلاء البلاغيين ظهرت نزعة التّركيب في هذا المجال، وستتغذّى فلسفيّا لتصل إلى أقوى صورها صرامة عند حازم المنهاج والسّجلماسي في المنزع البديع».[4]

وما يؤسف له أنّ هذه النزعة التركيبية على المباحث البلاغية العربية لم تتواصل، وسرعان ما طغت النزعة التجزئية على الدراسات البلاغية، «ولعلّ هذا ما حدا ببلاغي ذي

1 – الشّيخ، عبد الواحد حسن، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنّي، مصر، ط1، 1419هـ–1999م، ص 24.

2 – العمري، محمد، تحليل الخطاب الشّعري، البنية الصوتية في الشعر، ص 15.

3 – العمري محمد، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشّعرية، ص 22.

4 – المرجع نفسه، ص 22.

ثقافة منطقية فلسفية إلى محاولة إعادة النظام في عمل البديعيين، ذلك البلاغي هو السّجلماسي صاحب "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع"».[1] فقد قسّم السّجلماسي مباحث كتابه _كما هو معلوم_ إلى عشرة أجناس عليا وقد «خصّص اثنان منها لظاهرة التّوازي الصّوتي والدّلالي، هما التّكرار والمظاهرة».[2]

ومن خلال دراستنا لنظرية التوازي بمفهومها الغربي الحديث ومقارنتها بالمفهوم العربي عند السّجلماسي والمتمثل في جنسي التّكرير والمظاهرة، اتّضح لنا مدى تقارب النظريتين من حيث المفهوم ومن حيث التّطبيق. فما مفهوم التكرير والمظاهرة عند السّجلماسي؟ وماهي نقاط الالتقاء بين النظريتين على المستويين؛ المفهوم والتّطبيق؟

التّكرار قبل وبعد السّجلماسي

حظيت ظاهرة "التكرار" أو "التكرير" _كما يسميه السّجلماسي_، باهتمام النقاد والبلاغيين العرب القدامى، وكانت موضع عنايتهم. وكان من أهم بواعث اهتمامهم بها ورودها في مواضع كثيرة في القرآن الكريم، فشرعوا يفسرون دلالات هذه الظاهرة ضمن السياق القرآني، ويعلّلون ورودها في كل موضع وردت فيه.

والجاحظ من أوائل النقاد الذين فطنوا إلى أسلوب التكرار _ويسميه التّرداد_؛ حيث يقول: «وجملة القول في الترداد، أنه ليس فيه حد ينتهي إليه، ولا يؤتى على وصفه. وإنما ذلك على قدر المستمعين، ومن يحضره من العوام والخواص».[3] وقد بيّن الجاحظ أنّ التكرار في القصص القرآني وتكرار «ذكر الجنة والنار وأمور كثيرة، لأنه خاطب جميع الأمم من العرب وأصناف العجم، وأكثرهم غبي غافل، أو معاند مشغول الفكر ساهي القلب».[4]

1 – المرجع نفسه، ص 33.

2 – المرجع نفسه، ص 33.

3 – الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبين، ج1، ص 106.

4 – المصدر نفسه، ج1، ص 107.

أمّا ابن قتيبة (ت 276هـ)، فذكر أن التكرار هو من مذاهب العرب، وأنه يأتي للتوكيد والإفهام، يقول «وأما تكرار الكلام من جنس واحد وبعضه يجزىء عن بعض، كتكراره في: ﴿قُلْ يا أَيُّهَا الْكافِرُونَ﴾[1]، وفي سورة الرحمن بقوله: ﴿فَبِأَيِّ آلاءِ رَبِّكُما تُكَذِّبانِ﴾[2]، فقد أعلمتك أنّ القرآن نزل بلسان القوم، وعلى مذاهبهم. ومن مذاهبهم التكرار: إرادة التوكيد والإفهام»[3].

كما أفرد ابن رشيق القيرواني (ت 463هـ) باباً للتكرار في كتابه العمدة؛ تعرض فيه لأقسامه وأغراضه وأساليبه. وقد ابتدأ الحديث عن هذه الظاهرة اللغوية بقوله: «وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة التشوق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب».[4]

أمّا أسامة بن منقذ (ت 584هـ) فقد أفرد باباً للتكرار في كتابه البديع في نقد الشعر، واكتفى بإيراد الشواهد دون التعليق عليها.

وأطال ابن الأثير (ت 637هـ) الحديث عن التّكرير، فأفرد له بابا كاملا بيّن فيه أهمّيته وتعريفه وأقسامه، يقول: «واعلم أن هذا النوع من مقاتل علم البيان، وهو دقيق المأخذ. وَحَدُّهُ هو: دلالة اللفظ على المعنى مرددا (...) وهو ينقسم قسمين: أحدهما يوجد في اللفظ والمعنى. والآخر يوجد في المعنى دون اللفظ».[5] كما ذكر أنّ منه المفيد وغير المفيد، فـ«المفيد أن يأتي لمعنى، وغير المفيد أن يأتي لغير معنى».[6] كما وضّح الغرض والقصد

1 – سورة الكافرون، آية: 1.

2 – سورة الرحمان، آية: 13.

3 – ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، تأويل مشكل القرآن، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 1393هـ،–1973م، ص 149.

4 – العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص 73.

5 – ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة . القاهرة، د.ط، د.ت، ج3، ص 3.

6 – المصدر نفسه، ج3، ص 4.

منه بقوله «واعلم أن المفيد من التكرير يأتي في الكلام تأكيدا له، وتشييدا من أمره، وإنما يفعل ذلك للدّلالة على العناية بالشيء الذي كرّرت فيه كلامك، إمّا مبالغة في مدحه أو في ذمّه أو غير ذلك (...) وغير المفيد لا يأتي في الكلام إلا عيّا وخطلا من غير حاجة إليه».[1]

أمّا في العصر الحديث، فقد أخذ أسلوب التّكرار في الشّعر الحديث منحا جديدا يميّزه عن مثيله في الشعر التراثي بكونه يهدف بصورة عامة إلى اكتشاف المشاعر الدفينة، وإلى الإبانة عن الدلالات الداخلية فيما يشبه البثّ الإيحائي، فإذا كان التّكرار في الشعر التّراثي يهدف إلى إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج، فإن التكرار في الشعر الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي.[2]

وفي الدّراسات العربية الحديثة نجد نازك الملائكة من أوائل النقاد المحدثين الذين تناولوا ظاهرة التّكرار في كتابها "قضايا الشّعر المعاصر"، فهي ترى «أنّ التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلّل نفسية كاتبه».[3]

كما وقف بعض النقاد والدارسين المحدثين على وظائف التكرار وأهميته وأنواعه في العمل الأدبي، والدوافع النفسية للشاعر وأثره على المتلقي.

فقد نظر مصطفى السعدني إلى التّكرار من ناحية صوتية ولسانية في كتابه: "البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث"، وتعد دراسته الدراسة التطبيقية المنهجية الأولى للتكرار، إذ استطاع السعدني أن يدرس هذه الظاهرة بدقة كبيرة، بدء من تكرار الأصوات،

1 – المصدر نفسه، ج3، ص 4.

2 – ينظر: زروقي، عبد القادر علي، أسلوب التكرار بين القدماء والمحدثين، مجلة الذاكرة، مخبر التراث اللغوي والأدبي، ورقلة، المجلد: 5، عدد: 2، جوان 2017، ص 74-58.

3 – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن، بغداد، ط2، 1965، ص 242.

كتكرار (الصوامت والحركات والحروف)، وتكرار الكلمات، وانتهاء بتكرار التراكيب والصور والرموز.[1]

كما بيّن السّعدي وظيفة التكرار في الشعر المعاصر، ورأى أنّها وظيفة مزدوجة؛ فالشّاعر المعاصر يلجأ إلى «التّكرار ليوظفه – فنيا – في النص الشعري المعاصر، لدوافع نفسية، وأخرى فنية، أما الدوافع النفسية فإنّها ذات وظيفة مزدوجة، تجمع الشاعر والمتلقي على السواء، فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري، يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره (...) ومن ناحية المتلقي يصبح ذا تجاوب يقظا مع البعد النفسي للتكرار من حيث إشباع توقّعه، وعدم إشباعه، فتُثرى تجربته بثراء التجربة الشعرية المتفاعل معها، وتكمن الدوافع الفنية للتكرار في تحقيق النغمية، والرمز لأسلوبه، ففي النغمية هندسة الموسيقى التي تؤهل العبارة، وتغني المعنى».[2]

أمّا صلاح فضل فاعتبر التّكرار من الطاقات الأسلوبية الفاعلة في بنية الشّعر، بقوله: «يمكن للتكرار أن يمارس فعاليته بشكل مباشر، كما أنّ من الممكن أن يؤدي إلى ذلك من خلال تقسيم الأحداث والوقائع المتشابكة، إلى عدد من التمفصلات الصغيرة، التي تقوم بدورها في عملية الاستحضار».[3] كما فرّق صلاح فضل بين أنواع من التكرار، بقوله: «لا ينبغي أن نعتبر كل أنواع التكرار من قبيل الضم التركيبي، بل لا بد من التمييز بين ما هو نحوي، وما هو دلالي في الضم، وإن كانت إضافة كلمة ما تضيف أيضا معناها، إلاّ أنّ بوسعنا أن نعتبر من قبيل التكرار الشكلي، تكرار أي فعل أو اسم بهدف تحديد دلالته».[4]

1 – ينظر: السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، مصر، 2000، ص147–171.

2 – المرجع نفسه، ص 172–173.

3 – فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد 164، الكويت، 1992، ص 264.

4 – فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 114.

وما يلفت الانتباه أنّ محمد عبد المطلب في كتابه "بناء الأسلوب في شعر الحداثة" على الرّغم من أنّه يدرس لغة الحداثة الشعرية، إلاّ أنه نظر إلى التكرار من ناحية بلاغية قديمة يقول: «إن التكرار هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف أنواع البديع، ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلا بتتبع المفردات البديعية في شكلها السطحي، ثم ربطها بحركة المعنى».[1] واستعمل في تطبيقاته بعض المفاهيم التي تحمل معاني التّكرار؛ كالتجاور، والترديد، والتماثل، ورد الأعجاز على الصدور والسجع.[2]

وإذا ما انتقلنا إلى الشعرية الغربية الحديثة نجد النقاد الغربيين قد اهتموا بالتكرار (La Répétition)، واعتبروه أحد الأساليب الأساسية للنّص، وأطلقوا عليه تسميات مختلفة؛ "التواتر" أو "التردّد" (La fréquence). وأخذت هذه الظاهرة أهمّية كبيرة في الشّعرية الحديثة، فقد عدّه نورثروب فراي مبدأ بنيويا في «كلّ الفنون سواء أكان تأثيرها الرئيس زمانيا أو مكانيّا»،[3] كما اعتبر جاك ديريدا «أنّ "التّكرار" و"الانتقال" سمات جوهرية في اللّغة، لفظا وحروفا، وأنّ هذه السمات هي المسؤولة عن بقاء اللّغة قائمة مستمرة».[4] ويرى لوتمان أنّ «البنية الشّعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي»،[5] كما اعتبره «من أبرز مقوّمات الشّعر ومن ثوابت القصيد».[6]

1 – عبد المطلب، محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ط1، دار المعارف، مصر، 1995، ص 421.

2 – المرجع نفسه، ص 371–432.

3 – ينظر: فراي، نورثروب، تشريح النقد محاولات أربع، ترجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، 1991، ص 330.

4 – بدري، عثمان، دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، د.ط، دار تالة، الجزائر، 2009، ص 75.

5 – عبيد، حاتم، التّكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، 2015، ص 16.

6 – لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح، د.ط، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص 63.

والشكلانيون الروس من الأوائل الذين اهتموا بظاهرة التّكرار في الشّعر، ومن أبرزهم إيخمباوم الذي قام بدراسة تحليلية للشعر الغنائي لدى بعض الشعراء الرومانسيين الروس وتوصّل إلى أنّ هؤلاء الشّعراء يستعملون «بشكل قصدي التّنغيمات الاستفهامية. لقد تمّ إبراز هذه الهياكل التّنغيمية بواسطة أدوات شعرية مثل القلب والتّكرار الغنائي أو اللازمة، أو الاستفهام هو تكرار سؤال في مقطوعة أو "الإنشاد التّصاعدي" جعل السؤال يتطابق مع سطر أو مقطوعة شعرية».[1]

أمّا جون كوهين فقد تناول هذه الظاهرة في كتابه "النظرية الشّعرية"، وفي دراسته للرباعيات الأخيرة للشاعر بودلير رباعيات "السّأم"، قسّم التّكرار في هذه القصيدة إلى ثلاث مستويات: مستوى صوتي، ومستوى تركيبي، ومستوى دلالي.[2]

لقد اهتم النقاد العرب القدامى والمحدثون على السواء بأسلوب التّكرار في القرآن الكريم والشّعر العربي قديمه وحديثه، كما اهتم بهذه الظاهرة أعلام الشعرية الحديثة، وبرزت في أراءهم. ونستخلص من هذه الآراء التي أوردناها مختصرة، أنّ التّكرار في مفهومه اللّغوي مصدر يدلّ على التّكثير والمبالغة، وهو أبلغ من التأكيد اللغوي في النحو. والتّكرار في نظر العرب القدامى والمحدثين يأتي به الشّاعر أو الخطيب لغرض التأثير في المتلقي، كما يكون لغرض التأكيد والتنبيه والتّقرير. كما نجد أنّ الشعراء القدامى والمحدثين اهتموا به وجعلوه من أهم وسائل توضيح المعاني وترسيخها في نفس المتلقين.

أمّا أعلام الشّعرية الحديثة فقد ركّزوا على الدور الإيقاعي الذي يؤديه التّكرار، ودرسوه ضمن القضايا الأسلوبية كالتّراكم، والإيقاع، والتّوازي... مثلما نجد عند ميشال ريفاتير. لكنّهم رغم ذلك لم يفردوا له دراسات مستقلة تتناول أشكاله ووظائفه كافة، ورغم وعيهم التّام بأهمية التّكرار على مستوى الجملة أو على مستوى التركيب، والنّص الشعري ككل، لكنّهم لم يولوه

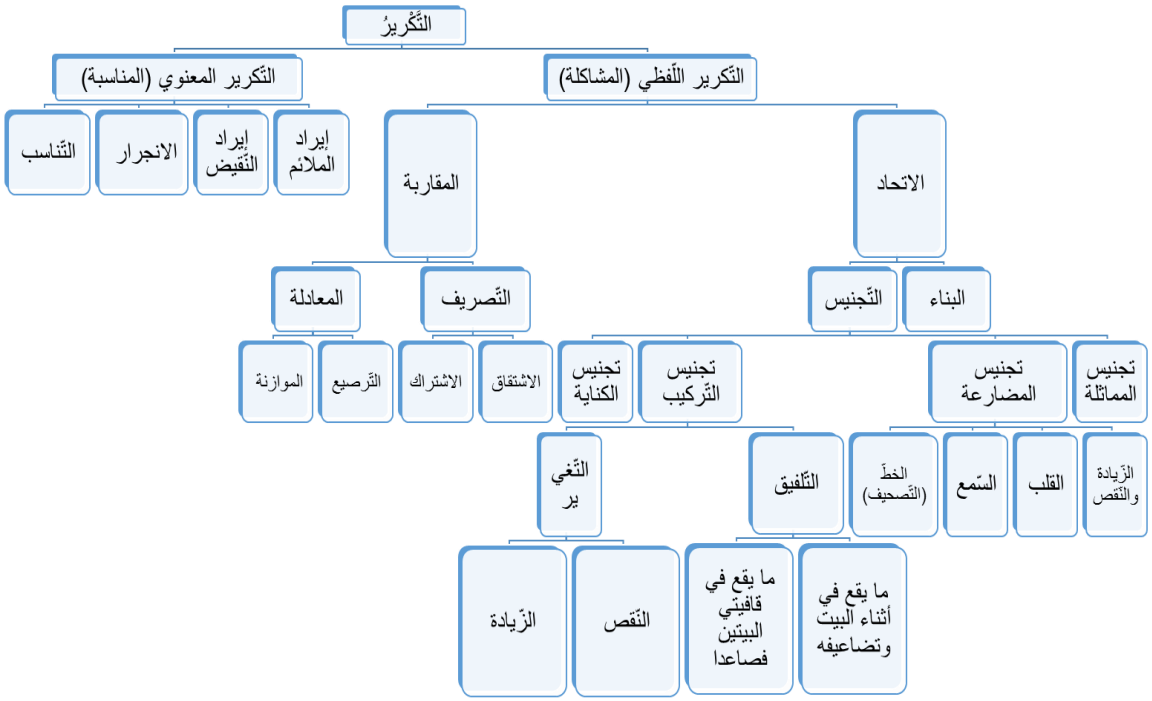
1 – إرليخ فيكتور، الشكلانية الروسية، ص 85.

2 – ينظر: كوهين، جون، النظرية الشّعرية، بناء لغة الشعر اللغة العليا، ص 450–451.

الأهمية اللازمة، ولعل اهتمامهم بالدور الإيقاعي شغلهم بشكل أو بآخر عن الاهتمام ببقية أنواع التكرارات الأخرى.

1.2 مفهوم التّكرير والمظاهرة عند السّجلماسي

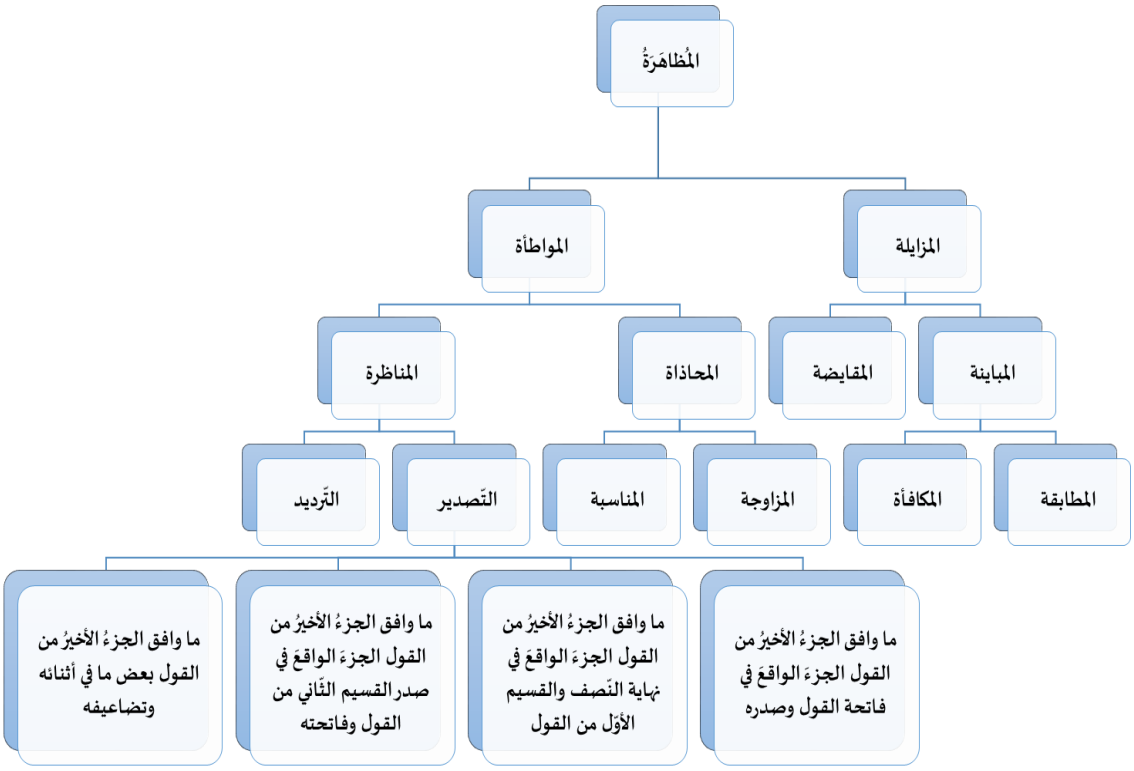
قام السّجلماسي بجهد كبير في محاولته ترتيب عمل البديعيين، وذلك من خلال إدراج المقوّمات الصّوتية البديعية تحت جنس متوسّط هو "التّكرير اللّفظي" أو "المشاكلة" الذي يتفرّع عن الجنس الأعلى "التّكرير"، وأمّا المقابلات الدّلالية فقد أدرجها تحت الجنس المتوسط "التّكرير المعنوي" أو "المناسبة" كما يظهر من خلال الخطاطة التّالية:



الشكل1: شجرة التركيب البنيوي لجنس التّكرير[1]

أمّا فيما يخص جنس المظاهرة فقد قسّمه إلى قسمين الأوّل المزايلة والثّاني المواطأة؛ فأمّا المواطأة فقد أدرج تحتها المقوّمات الصوتية، أمّا المزايلة فأدرج تحتها المقابلات الدّلالية كما يظهر من خلال الخطاطة التّالية:

1 – ينظر: السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 31.



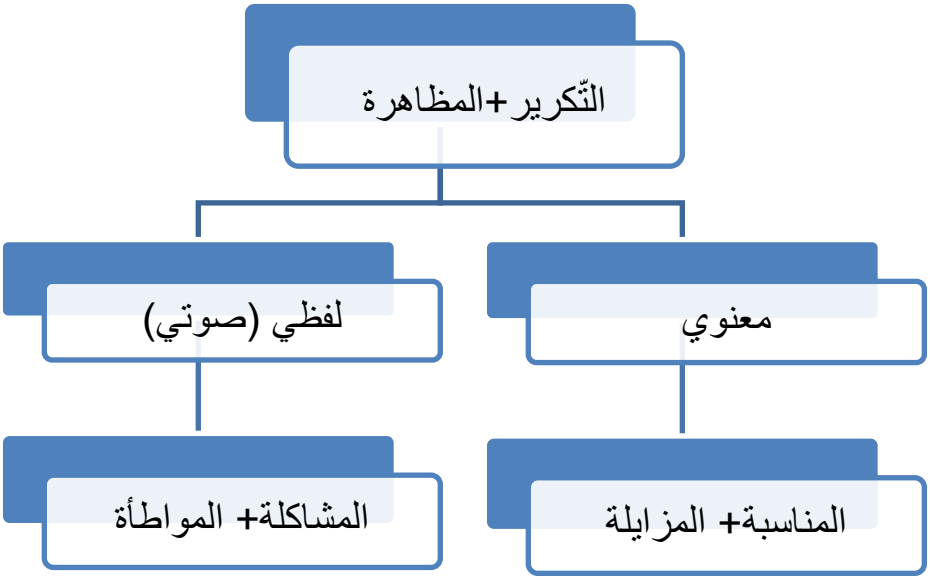
الشكل 2: شجرة التركيب البنيوي لجنس المظاهرة[1]

انتقد العمري إضافة السّجلماسي لجنس المظاهرة، واعتبر ذلك «مطلبا شكليا لاستكمال عشرة أبواب في تجنيس أساليب البديع، فلا شكّ أنّ المؤلّف انطلق من الرقم عشرة، عدد المقولات الأرسطيّة».[2] اقترح العمري في مقابل ذلك إدراج جنس المظاهرة في تركيب واحد مع جنس التكرير، وقد وضّح العمري ذلك من خلال الخطاطة التّالية:[3]

1 – ينظر: السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 31.

2 – العمري، محمد، الموازنات الصوتية، ص 35.

3 – ينظر: المرجع نفسه، ص 35.



ونحن نرى أنّ هذه الملاحظة من قبل العمري في محلّها، ذلك أنّ السّجلماسي في بداية كلامه عن جنس المظاهرة راح يبرر سبب وضع المزايلة والمواطأة تحت جنس عال.[1] ويظهر تأثّره بالمقولات الأرسطية. يقول «من أجل المزايلة والمواطأة يوفّى قول جوهر كلّ واحد منهما بمعنى ما يضاد الآخر، أعني أنّ المزايلة يوفّى قول جوهرها في هذه الصّناعة بمعنى ما يضاد المواطأة، وذلك من البيّن بحسب دلالة اسميهما، فقد يكون خليقا أن نتدبّر ذلك بالنحو الذي قاله الحكيم في أخريات قوله في المتقابلات من كتاب "قاطغورياس" وهو كتاب المقولات».[2]

والتَّكرير لغة حسب السّجلماسي هو: «مثال أوّل لقولهم: "كرّر تكريرا: ردّد وأعاد". والتَّكرار فيه هو بنية مبالغة وتكثير».[3] وقد ورد في معاجم اللغة العربية تعريف متقارب مع ما أورده السّجلماسي، جاء في "**مختار الصحاح**": «وَكَرَّرَ الشَّيْءَ (تَكْرِيرًا) وَ (تَكْرَارًا) أَيْضًا

1 – ينظر: السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 364...367.

2 – المصدر نفسه، ص 364.

3 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 476.

بِفَتْحِ التَّاءِ وَهُوَ مَصْدَرٌ وَبِكَسْرِهَا وَهُوَ اسْمٌ».[1] كما جاء في معجم "**لسان العرب**": «وكَرَّرَ الشَّيْءَ وكَرْكَره: أَعاده مَرَّةً بَعْدَ أُخرى (...) كَرَّرْتُ الشَّيْءَ تَكْرِيراً وتَكْراراً؛ قَالَ أَبو سَعِيدٍ الضَّرِيرُ: قُلْتُ لِأَبِي عَمْرٍو: مَا بَيْنٌ تِفْعالٍ وتَفْعال؟ فَقَالَ: تِفْعالٌ اسْمٌ، وتَفْعالٌ، بِالْفَتْحِ، مَصْدَرٌ».[2]

أمّا اصطلاحا فيعرّفه السّجلماسي بقوله: «إعادة اللّفظ الواحد بالعدد أو بالنّوع في القول مرّتين فصاعدا. والتّكرير اسم لمحمول يشابه به شيء شيئا في جوهره المشترك لهما».[3] وقسّمه إلى نوعين: الأوّل: التّكرير اللّفظي (المشاكلة)، والثّاني: التّكرير المعنوي (المناسبة).

وأمّا المظاهرة التي جعلها جنسا عاليا من الأجناس العشرة، وجعل المزايلة والمواطأة تحتها جنسين متوسّطين. فيعرّفها لغة بقوله: «والمظاهرة فإنّها تقال عندهم بمعنى ما يرادف النّضد والمضاعفة والمطارقة أيضا، وطارقت النعل: ضاعفت بين طبقاته فهو مطارق».[4] وأمّا اصطلاحا فيعرّفها بقوله: «قول مركب من جزئين كلّ جزء منهما يدلّ على معنًى هو عند الآخر بحال ما. ومن البيّن بنفسه من توفية قول جوهر هذا الجنس أنّه جنس عال ينفصل أوّلا بفصلي المُنافِرية والملائِميّة».[5]

يلتقي مفهوم السجلماسي للتّكرير والمظاهرة مع المفهوم الغربي المعاصر للتوازي في مجموعة من الخصائص نجملها في نقطتين:

1 – الرازي، أبو بكر، مختار الصحاح، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية، الدار النموذجية، ط1، بيروت، صيدا، لبنان، 1420هـ –1999م، ج1، ص 236.

2 – ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، مادة (كرر) ج5، ص 134–135.

3 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 476.

4 – المصدر نفسه، ص 367.

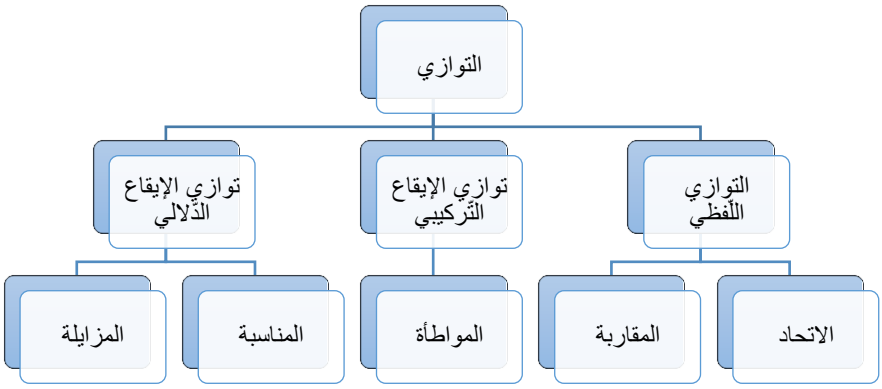
5 – المصدر نفسه، ص 368.

أولا: أن التوازي علاقة تماثل أو تعادل بين طرفين أو أكثر كما يتحدد من تعريف السجلماسي للتّكرير: إعادة اللّفظ الواحد بالعدد أو بالنّوع في القول مرّتين فصاعدا.[1]

ثانيا: يتضمن مفهوم التوازي خاصيتين متلازمتين: فهو عبارة عن علاقة تماثل –تتم على مستوى أو مستويات لسانية– بين طرفين أو أكثر. هذه العلاقة القائمة بين هذين الطرفين تنبني على مبدأين هما التشابه والتضاد. وهذا ما يظهر من خلال تعريف السّجلماسي للمظاهرة: قول مركب من جزئين كلّ جزء منهما يدلّ على معنًى هو عند الآخر بحال ما (...) ينفصل أوّلا بفصلي المُنافِرية والملائِميّة.[2] والمنافرية والملائمية أعمّ وأشمل من التّشابه والتّضاد، فالملائمية تتضمّن معنى التّشابه والتّناسق والتّناسب والاتّفاق. كما أنّ المنافرية عند «الفلاسفة بمعنى الشيء غير المقبول أو المكروه أو المرغوب عنه أو المنافي (...) ويعني عنده [السجلماسي] المضادة والمخالفة».[3]

أمّا على مستوى التطبيق؛ نجد السّجلماسي قد عالج ظاهرة التوازي في ثلاثة مستويات؛ التوازي اللفظي، توازي الإيقاع التّركيبي، توازي الإيقاع الدّلالي. وهذا ما تبحثه الشعرية المعاصرة، خاصة ما نجده عند ياكبسون وغيره من أعلام الشعرية المعاصرة.

وعليه فالشكل التّالي يوضّح لنا معالجة السّجلماسي لظاهرة التوازي:



الشكل 3: شجرة التركيب البنيوي للتوازي عند السّجلماسي

1 – ينظر: السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 476.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 368.

3 – المصدر نفسه، ص 170.

1.3 التوازي اللفظي

إنّ مادة المبدع هي الألفاظ التي يعبّر بها عمّا يريد إبلاغه من رسائل إلى المتلقين، وبقدر فنّيته وقدرته على توزيع الألفاظ واختيارها بعناية، فإنّ الموسيقى الصوتية المصاحبة لها والمنبعثة منها تولّد إيقاعا متناغما ترتاح له النفس. وهذا هو الدور الذي تلعبه أنواع التوازي الصوتي.

وقد تنبّه السّجلماسي إلى هذا النوع من التوازي، فقد تناول هذا المستوى في نوع التكرير اللّفظي (المشاكلة) الذي يعرّفه بقوله: «إعادة اللّفظ الواحد بعينه بالعدد أو بالنّوع مرّتين فصاعدا».[1] وقسّمه إلى قسمين: الأوّل: الاتحاد، والثّاني: المقاربة. وأورد أمثلة تطبيقية من الشعر العربي ومن القرآن الكريم. وسيأتي تفصيل ذلك في فصل تطبيقي، نتناول فيه كلّ الأساليب البديعية التي أدرجها السّجلماسي تحت جنس التّكرير اللفظي.

2.3 توازي الإيقاع التركيبي

هذا النوع من التوازي قائم على تقسيم الجمل في البيت أو في قصيدة بأكملها أو حتّى في بعض النصوص النثرية، بحيث يحدث نوعا من التناغم الموسيقي ينتج عنه التوافق الصوتي المنبعث من هذا التقسيم. ويخضع النحو الشعري لضرورات إيقاعية، ففي مقال تحت عنوان "الإيقاع والتركيب" ركز أو.بريك **O.Brik** «على التعايش القائم في الشعر بين الإيقاع والتركيب، حيث قوانين تأليف اللغة الشعرية هي نفسها قوانين الإيقاع التي تعقد الطبيعة النحوية للشعر، الشيء الذي ينتج العديد من صور التوازي»[2]. وقد عالج السّجلماسي هذا النوع من التوازي ضمن نوع المواطأة.

1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 477.

2 – نقلا عن: كنوني، محمد، التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، المغرب، السنة الثانية، عدد 18، 1999.

والمواطأة لغة مرادفة للمشاكلة والموافقة،[1] جاء في لسان العرب «واطَأَه عَلَى الأَمر مُواطأَةً: وافَقَه (...) قَالَ أَبو عَمْرِو بْنُ الْعَلَاءِ: الإِيطاءُ لَيْسَ بعَيْبٍ فِي الشِّعر عِنْدَ الْعَرَبِ، وَهُوَ إِعادة القافيةِ مَرَّتين. قَالَ اللَّيْثُ: أُخِذ مِنَ المُواطَأَةِ وَهِيَ المُوافَقةُ عَلَى شيءٍ وَاحِدٍ».[2] فالمعنى اللغوي بيّن بذاته.

أمّا اصطلاحا فيعرّفها السّجلماسي بقوله: «قول مركّب من جزئين متّفقي اللّقب والمثال الأوّل، كلّ جزء منهما يدلّ على معنى هو عند الآخر بحال مُلائميَّة».[3] وهي نوعان: الأوّل: المحاذاة، والثاني: المناظرة. ومثّل السجلماسي لهذه الأساليب البديعية من القرآن الكريم والشعر العربي. وسيأتي تفصيل ذلك في فصل تطبيقي.

يقوم بناء الجملة في الإيقاع التّركيبي على التساوي والتوازي ويظهر ذلك بشكل واضح بين عناصر الجملة، فالمعاني متساوية مع المعاني، وكذا الألفاظ صيغت كأنّها انعكاس لبعضها. فالتّقسيم الثّنائي للجمل والوقفات وشيوع التوازي بين الجمل والوقفات واستواء أقسام أجزاء القول، بالإضافة إلى تكافؤ المعنى، يحدث نوعا من الفنّية المتناغمة بين الألفاظ والمعاني.

3.3 توازي الإيقاع الدّلالي

يلتقي هذا النوع مع علم الدلالة، ذلك أنّ كليهما معني بدراسة البنية الدلالية للنصوص، فأساليب هذا النوع من التوازي تقوم على توظيف المعنى من حيث الإيقاع والتّنغيم الصوتي والموسيقي، «معتمدة في ذلك على التقابل والتوازي عن طريق التّضاد بين الألفاظ والجمل، وما ينتج عن ذلك من أخيلة وصور شعرية مصحوبة بالتوزيع والتّنسيق الصوتي واللفظي والإيقاعي في الصياغة الشعرية».[4] وأساليب هذا النوع مبنية على التقابل التّرادفي، والتقابل

1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 390.

2 – ابن منظور، لسان العرب، مادة (وطأ)، ج1، ص 199–200.

3 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 390.

4 – الشّيخ، عبد الواحد حسن، البديع والتوازي، ص 50.

الأضدادي، أو كما يسمّيها السجلماسي الملائمة والمنافرة، وقد عالجها من خلال أسلوبي المناسبة والمزايلة.

ويمكن تصنيف التوازيات وفق معايير دلالية حسب مولينو وتامين «وذلك بالتمييز بين أربع علاقات أساسية. وبعد إعادة النظر في هذه العلاقات نلاحظ أنها تنسجم أيما انسجام مع الأنواع الأربعة التي حدد في ضوئها السجلماسي جنس المناسبة».[1]

والمناسبة هي «تركيب القول من جزئين فصاعدا كلّ جزء منهما مضاف إلى الآخر ومنسوب إليه بجهة ما من جهات الإضافة، ونحو ما من أنحاء النّسبة».[2] ويقسّمه إلى أربعة أنواع وهي: الأوّل: إيراد الملائِمِ، الثّاني: إيراد النقيضِ، الثّالث: الانجرار، الرّابع: التّناسب.

أولا: علاقة دلالية تنبني على أساس الترادف، وهو ما يسمى بإيراد الملائم وهو «أن يأتي بالشيء وشبيهه مثل الشمس والقمر والسنان والصّارم، والسّرج واللّجام، والسّيف والفرند».[3]

ثانيا: علاقة دلالية تنبني على أساس التضاد، وهو ما يسمى بإيراد النقيض وهو أن «يأتي بالأضداد مثل: الليل والنّهار، والصّبح والمساء، والحياة والموت».[4]

ثالثا: علاقة دلالية تنبني على أساس الارتباط الشرطي، وهو ما يسمى بالانجرار وهو أن «يأتي بالشّيء وما يستعمل فيه مثل: القوس والسّهم، والفرس واللّجام، والقلم والدّواة، والقرطاس والعلم».[5]

1 – كنوني، محمد، التوازي ولغة الشعر، مرجع سابق.

2 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 518.

3 – المصدر نفسه، ص 518.

4 – المصدر نفسه، ص 518.

5 – المصدر نفسه، ص 518.

رابعا: علاقة تتبني على أساس الاشتراك في مجموعة من السمات، وهذا ما يسمى بالتناسب، وهو أن «يأتي بالأشياء المتناسبة مثل: القلب والملك، إذ يقال نسبة القلب في البدن نسبة الملك في المدينة».[1]

كما يظهر توازي الإيقاع الدّلالي عند السّجلماسي في نوع المزايلة، والمزايلة لغة «بمعنى ما يرادف المباينة والمخالفة».[2] جاء في لسان العرب «وزَايَلَهُ مُزَايَلَةً وزِيالًا: بَارَحَهُ. والمُزَايَلَة: المُفارَقة، وَمِنْهُ يُقَالُ: زَايَلَه مُزَايَلَة وزِيالًا إذا فَارَقَهُ».[3]

أمّا اصطلاحا فهي عند السّجلماسي «قول مركب من جزئين كلّ جزء منهما هو عند الآخر بحال مُنافِرِيَّةٍ».[4] ومن أنواعها المطابقة والمكافأة. وسيأتي تفصيل ذلك في فصل تطبيقي مع إيراد الشواهد والأمثلة التي ذكرها السّجلماسي من القرآن الكريم ومن الشعر العربي القديم.

يعتبر التّوازي وسيلة تحليلية من بين وسائل عديدة للغة الشعرية يبرز قيمتها صوتيا ودلاليا وجماليا ويميّزها عن اللّغة العادية، كما يعدّ من أبرز خصائصها القائمة على الانسجام الصوتي، وقد أدرك السّجلماسي هذه القيمة وسعى إلى إبرازها من خلال جنسي التّكرير والمظاهرة بما يحويانه من أساليب بديعية كثيرة، وما يبرز قيمة العمل الذي قام به هذا النّاقد الفيلسوف البلاغي الفذّ هو إعادة ترتيب أساليب البلاغة في نظرية شعرية متكاملة، يظهر من خلالها وعيه التّام بخصائص اللغة الشعرية وما يميّزها عن اللغة العادية. وممّا سبق تبيّنت لنا أوجه التّلاقي القائمة بين جنسي التّكرير والمظاهرة من جهة وشعرية التّوازي من جهة أخرى على مستويات عدّة. وهو ما يؤكدّ لنا يوما بعد يوم أصالة وقيمة وثراء تراثنا النقدي والبلاغي وقدرته على منافسة أحدث النظريات الشعرية المعاصرة.

1 – المصدر نفسه، ص 518–519.

2 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 369.

3 – لسان العرب، مادة (زيل) ج11، ص 317.

4 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 369.

وظيفة التوازن

يرجع ابن سينا (ت 427هـ) العلل المولّدة للشعر إلى سببين رئيسن، الأوّل: «الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصّبا»[1]. والثّاني «حبّ النّاس للتأليف المتّفق الألحان طبعا. ثمّ قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان فمالت إليها الأنفس وأوجدتها»[2]. وهذا هو سبب نشأة الشعر، وقد أوضح ابن سينا ذلك بقوله: «فمن هاتين العلّتين تولّدت الشّعرية، وجعلت تنمو يسيرا يسيرا تابعة للطّباع، وأكثر تولّدها من المطبوعين الذين يرتجلون الشّعر طبعا. وانبعثت الشّعرية منهم بحسب غريزة كلّ واحد منهم»[3].

لا يخالف ابن رشد (ت 595هـ) نظرة ابن سينا إلى العلل الباعثة على نشأة الشعر، بل؛ ويؤكّدها، حيث يقول: «ويشبه أن تكون العلل المولّدة للشعر بالطبع في النّاس علّتين: أمّا العلّة الأولى فوجود التشبيه والمحاكاة للإنسان بالطبع من أوّل ما ينشأ...وأمّا العلّة الثّانية فالتذاذ الإنسان أيضا، بالطبع بالوزن والألحان...فالتذاذ النّاس بالمحاكاة والألحان والأوزان هو السبب في وجود الصّناعة الشّعرية».[4]

ويرى ابن رشد أنّ عنصرا المحاكاة والوزن متكاملان، فـ«عمل الوزن في الشّعر هو أنه يعدّ النفس لقبول خيال الشيء الذي يقصد تخييله، فكأنّ اللحن هو الذي يفيد النّفس الاستعداد الذي به التّشبيه والمحاكاة للشّيء المقصود تشبيهه».[5]

1 – ابن سينا، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د.ط، 1973، ص 171–172.

2 – ابن سينا، ضمن كتاب فنّ الشعر لأرسطو، ص 172.

3 – المرجع نفسه، ص 163.

4 – ابن رشد، تلخيص فنّ الشعر، ضمن كتاب فنّ الشعر لأرسطو، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص 206–207.

5 – ابن رشد، تلخيص فنّ الشعر، ضمن كتاب فنّ الشعر لأرسطو، ص 209.

انتبه الفلاسفة المسلمون إلى وجود مستوى آخر ذي طبيعة مزدوجة، يشترك فيه المقوّم الصّوتي مع المقوّم الدّلالي، وهو ما يوضّحه ابن سينا بقوله: «الأمور التي تجعل القول مخيّلا، منها أمور تتعلّق بزمان القول، وعدد زمانه وهو الوزن ومنها أمور تتعلّق بالمسموع من القول، ومنها أمور تتردّد بين المسموع والمفهوم»[1].

وربّما قصد ابن سينا بقوله "أمور تتردّد بين المسموع والمفهوم" ظاهرتي "التّجنيس" و"القافية" وهما ظاهرتان صوتيتان يدخل فيهما عنصر المعنى كعنصر فعّال.

4. الانزياح عند السجلماسي

حاول السّجلماسي وضع قوانين كلّية لعملية الصياغة الأدبية لخصائص اللغة الشعرية، ماهية وطبيعة ووظيفة وأداة. وفي ثنايا حديثه عن جنس التخييل الذي يعتبره موضوع الصناعة الشعرية، نجده يفرّق بين مستويين لاستخدام اللّغة؛ المستوى العادي والمستوى الأدبي، فالمستوى الأدبي عنده «يعتمد على التّصوير والانحراف الدلالي من خلال علاقات المقارنة أو الإبدال أو النسبة».[2] فالتخييل عند السجلماسي له ما يقابله في الشعرية الحديثة، ذلك هو مصطلح الانزياح.

فمفهوم السجلماسي للتخييل يلامس الشعرية الحديثة من حيث أنّ له ركائز للمبادئ التي ينضوي تحتها الانزياح. ولا شكّ أنّ السّجلماسي لم يبتدع هذا المصطلح، إذ أنّه تلقّفه من نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، لكنّه استطاع استثماره ببراعة فائقة. وإذا ما اعتمدنا على التصنيف المعاصر لمفهوم التخييل نجده يتفرّع إلى «ثلاثة مفاهيم رئيسية هي: المفهوم السيكولوجي، والمفهوم المنطقي، والمفهوم البلاغي، فالسيكولوجي يحيل إلى الاستجابة النفسية اللا واعية للذات المتلقية التي تستفزّ بالشعر، فيفضي بها إلى خلق حالة

1 – ابن سينا، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ص 163.

2 – الروبي، ألفت كمال، مفهوم الشعر عند السجلماسي، مجلّة فصول، المجلد:3، العدد: 02، مصر، 1986، ص 34.

نفور أو قبول بحسب ما يخيّل إليها. أمّا المفهوم المنطقي فيشير إلى أنّ الشعر قياس منطقي مؤلّف من مقدّمات متخيلة تشكّلها مخيلة الشاعر(...) وأمّا المفهوم البلاغي فيدلّ على الصياغة الجمالية الخاصة بالشعر في تركيزها على الجانب التصويري من تشبيه واستعارة وكناية وغيرها».[1]

وقد ظهرت كلّ هذه المفاهيم واضحة في شعرية السجلماسي، فالجانب السيكولوجي يظهر من خلال تعريفه للقول المخيل بأنّه: «القول المركّب من نسبة أو نسب الشيء إلى الشيء دون اغتراقها، تركيبا تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رويّة أو فكر»[2]، وسبب هذا الإذعان حسب السجلماسي هو «الالتذاذ الكائن للنفس الناطقة من إدراك النسب والاشتراكات والوصل بين الأشياء، وفي الواحد _بالنسبة_ الموضوع للصناعة الشعرية من غرابة الاشتراك والنسبة غير الجنسية كأنّا بطريق قياس وتمثيل إحدى الجنبتين بالأخرى، إذ كان في طبيعة النفس الناطقة أن تدرك بشيء شيء شيئا شيئا له إليه نسبة وفيه منه إشارة وشبهة، ويعروها عند ذلك ما يعروها من انبساط روحاني وطرب، وبالجملة تنفعل له النفس انفعالا نفسيا غير فكري سواء كان القول مصدّقا به أو غير مصدّق به»[3]،

أمّا الجانب المنطقي عند السجلماسي فيظهر من خلال قوله «إذ كانت القضية الشعرية إنّما تؤخذ من حيث هي مخيلة فقط دون نظر إلى صدقها أو عدم صدقها كأخذ القضية الجدلية أو الخطبية من حيث الشهرة والإقناع فقط».[4]

1 – الدّدة، عباس رشيد، الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2009، ص 99.

2 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص: 219.

3 – المصدر نفسه، ص: 219–220.

4 – المصدر نفسه، ص: 220.

وأمّا الجانب البلاغي فقد تمثّل عند السّجلماسي في تقسيمه للقول المخيّل الذي هو «محمول يشابه به شيء شيئا في جوهره المشترك لهما، ومقول بتواطئ على أربعة أنواع: الأوّل: التّشبيه، الثّاني: الاستعارة، الثالث: التمثيل، الرابع: المجاز».

فإذا كان الفرابي (ت 339هـ) قبله قد ذكر جانبين وهما: الجانب السيكولوجي والجانب المنطقي للقول المخيّل، وأهمل الجانب الثالث وهو الأهم؛ ذلك هو الجانب البلاغي، فإنّ السّجلماسي وقبله حازما قد ربطا بين كلّ هذه الجوانب. وبذلك يكتمل مفهوم الشعر عندهما من حيث اهتمامهما بجميع عناصر العملية الإبداعية، المبدع والنّص والمتلقي.

وقد عالج السّجلماسي الانزياح من خلال مستويين؛ الانزياح على مستوى السّلسلة الخطّية للإشارات اللّغوية عندما تخرج على قواعد النظم والتّركيب، كالاختلاف في ترتيب المفردات،[1] وهو ما تسمّيه الشّعرية الحديثة بالانزياح التّركيبي، وتناوله السّجلماسي من خلال جنسين عاليين هما: جنسا الإشارة والرّصف. كما تناول الانزياح الذي يظهر من خلال عدم الملاءمة على جزء واحد من وحدتي المعنى، أو طرفي الاسناد ويكون أكثر ذلك من خلال عدم الملاءمة بين الصفة والموصوف، وهو ما يسمّيه أعلام الشّعرية الحديثة بالانزياح الاستبدالي أو الدّلالي، وقد عالجه السّجلماسي في جنس التّخييل وما يحمله من تشبيه واستعارة ومجاز وتمثيل.

1.4 الانزياح التّركيبي عند السّجلماسي

عالج السّجلماسي الانزياح التّركيبي في الجنسين العاليين الإيجاز والرّصف، حيث في جنس الإيجاز الانزياح على مستوى التّركيب البسيط للجملة؛ أعني على مستوى علاقة الدّال بالمدلول، في حين عالج في جنس الرّصف البناء الجملي، أعني التّركيب بين جملة وجملة مقابلة لها. ولعلّ فضل السّجلماسي ومزيّته يكمن في جمعه لأساليب الانزياح التّركيبي في

1 – ينظر: فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 211.

جنسين عالِيين ووضعهما في إطار نظرية صناعة البيان وأساليب البديع، والتّي تعادل مفاهيم ونظريات معاصرة كالشّعرية والأسلوبية والسيميائية والتّداولية. ومن هنا تظهر براعة السّجلماسي في التوليف بين ما هو عربي وبين ما هو أجنبي في نظرية أدبية متكاملة تنمّ عن وعي وإدراك منقطع النظير. يمكن أن تستثمر في تجديد الدرس الأدبي العريب المعاصر إذا ما أعيد صياغتها لتتناسب مع حاضرنا واحتياجاتنا الرّاهنة.

والإيجاز من الأساليب المشهورة في العربية، وهو في اللّغة بمعنى الاختصار ومرادف له، وفي معجم العين: «وجز: أوجزتُ في الأمرِ: اختصرت. والوجزُ: الوحاءُ، تقُولُ أوجَزَ فلانٌ إيجازاً في كلِّ أمر، وقد أوجزَ الكلامَ والعطية، (...) وأمرٌ وَجِيزٌ: مُختصرٌ، وكلامٌ وَجِيزٌ».[1] وجاء في لسان العرب: «وجز: وَجُزَ الكلامُ وَجازَةً ووَجْزاً وأَوْجَزَ: قَلَّ فِي بَلَاغَةٍ، وأَوْجَزَه: اخْتَصَرَهُ. قَالَ ابْنُ سِيدَهْ: بَيْنَ الإيجاز وَالِاخْتِصَارِ فَرْقٌ مَنْطِقِيٌّ لَيْسَ هَذَا مَوْضِعَهُ. وكلامٌ وَجْزٌ: خَفِيفٌ. وأَمر وَجْزٌ وواجِزٌ ووَجِيزٌ ومُوجَزٌ ومُوجِزٌ. والوَجْزُ: الوَحَى؛ يُقَالُ: أَوْجَزَ فلانٌ إِيجازاً فِي كُلِّ أَمر. وأَمرٌ وَجِيزٌ وَكَلَامٌ وَجِيز أَي خَفِيفٌ مُقْتَصِرٌ».[2]

وفي التّراث العربي نجده يزخر بالإشارات إلى ظاهرة الانزياح، وأهمّيتها في عملية الإبداع الفنّي، ويظهر الانزياح التّركيبي عندهم في ظاهرتي الحذف والزّيادة، وأوّل من تنبّه إلى هذا الأسلوب، سيبويه؛ في مصنّفه النحوي "الكتاب" وقد ورد ذكره في باب "استعمال الفعل في اللَّفظ لا في المعنى"، يقول: «لاتّساعِهم في الكلام، والإيجاز والاختصار فمن ذلك أَنْ تقولَ على قول السائل: كَمْ صِيدَ عليه؟ وكَمْ غيرُ ظَرْفٍ لما ذكرت لك من الاتّساع والإيجاز، فتقول: صِيدَ عليه يومانِ. وإنَّما المعنى صِيدَ عليه الوحشُ في يومينِ، ولكنّه اتَّسع

1 – الفراهيدي، الخليل بن أحمد، كتاب العين، مادة (وجز)، تحقيق: د مهدي المخزومي، د إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ج6، ص 166.

2 – ابن منظور، لسان العرب، مادة (وجز)، ج5، 427.

واختَصر. ولذلك أيضاً وَضَعَ السائلُ كَم غيرَ ظرفٍ ومن ذلك أن تقول: كم وُلِدَ له؟ فيقول: ستّون عاما. فالمعنى ولد له الأولاد ولد له الوَلَدُ سِتّينَ عاماً، ولكنَّه اتَّسع وأَوْجَزَ».[1]

فسيبويه أطلق ثلاث صفات على الكلام، "الاتساع" و"الإيجاز" و"الاختصار" فقد تنبه لهذا الأسلوب في التعبير، وهو الاتساع في المعاني المراد التعبير عنها مع الاختصار في الألفاظ المعبر بها وبذلك فتح الباب واسعا لمن بعده.

أمّا الجاحظ فقد استشهد بقول أعرابي حين سئل عن البلاغة: «قال لي ابن الأعرابي: قال لي المفضل بن محمد الضبي: قلت لأعرابي منّا: ما البلاغة؟ قال لي: الإيجاز في غير عجز، والإطناب في غير خطل. قال ابن الأعرابي: فقلت للمفضل: ما الإيجاز عندك؟ قال: حذف الفضول، وتقريب البعيد».[2] حيث نجد الجاحظ قد فهم هذا الأسلوب من القول على حقيقته فراح يمثّل له بأبيات من الشعر العربي.

وأمّا أبو هلال العسكري (ت395هـ) فقد عقد له بابا سمّاه "الإيجاز والإطناب"، ذكر فيه تعريفه، وأهمّيته، وأنواعه، يقول: «قال أصحاب الإيجاز: الإيجاز قصور البلاغة على الحقيقة، وما تجاوز مقدار الحاجة فهو فضل داخل في باب الهذر والخطل، وهما من أعظم أدواء الكلام، وفيهما دلالة على بلادة صاحب الصناعة»[3]. وذكر له نوعين: الأوّل، القصر والثاني: الحذف، وما توسّط بين الإيجاز والإطناب فهو المساواة «وهو أن تكون المعاني بقدر الألفاظ، والألفاظ بقدر المعاني لا يزيد بعضها على بعض»[4].

وعقد له ابن رشيق أيضا بابا نقل تعريف الرّماني (ت 384هـ) له، وذكر أقسامه، وضرب له أمثلة من القرآن والشعر العربي، يقول: «الإيجاز عند الرماني على ضربين: ما

1 – سيبويه، عمرو بن عثمان، الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988م، ج1، ص 211.

2 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 99.

3 – العسكري، أبو هلال، الصناعتين، ص 173.

4 – المصدر نفسه، ص 179.

طابق لفظه لمعناه: لا يزيد عليه، ولا ينقص عنه، كقولك: "سل أهل القرية"، ومنه ما فيه حذف للاستغناء عنه في ذلك الموضع، كقول الله عز وجل: ﴿وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ﴾[1] وعبر عن الإيجاز بأن قال: هو العبارة عن الغرض بأقل ما يمكن من الحروف، ونعم ما قال، إلا أن هذا الباب متسع جداً، ولكل نوع منه تسمية سماها أهل هذه الصناعة».[2]

أمّا السجلماسي فقد جعله جنسا عاليا تحته أنواع كثيرة، تدلّ على وعيه بالانزياح التّركيبي بوصفه ظاهرة فنّية، وضرورة أدبية تمثّل نوعا من العدول عن أصل مثالي مفترض تمثّله المساواة التي يقول في تعريفها: «قول مركّب من أجزاء فيه مساوقة لمضمونها مطابقة له من غير زيادة ولا نقصان».[3]

والمساواة عند السّجلماسي مطابقة اللّفظ للمعنى، ويرى أنّ هذا النوع هو في مرتبة رفيعة من الدّلالة، لأنّ: «الألفاظ بما هي ذوات معان، والمعاني بما هي ذوات ألفاظ، ينبغي لكلّ منها أن يكون طبقا للآخر، وإن أمكن إمساس اللّفظ شبه المعنى فهو أتمّ وأفضل».[4] وقد مثّل لهذا الأسلوب من التعبير من قول الخليل من كلام العرب «قالوا: صرّ الجندب، فكرروا الراء لما هناك من استطالة صوته، وقالوا: صرصر البازي فقطعوه لما هناك من تقطيع صوته».[5] وقد علّق عليه السّجلماسي بقوله: «وفي المصادر التي جاءت على الفَعَلاَن أنّها للاضطراب والحركة كالنَّزَوان والغليان والهيمان فقابلوا بتوالي حركات المثال حركات الأفعال. وهو شرط في اللّغة بطين، وإن كان ليس بشرط صحّة بل شرط كمال».[6]

1 – سورة يوسف، آية: 82.

2 – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص 250.

3 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 183.

4 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 183.

5 – ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، ص 66.

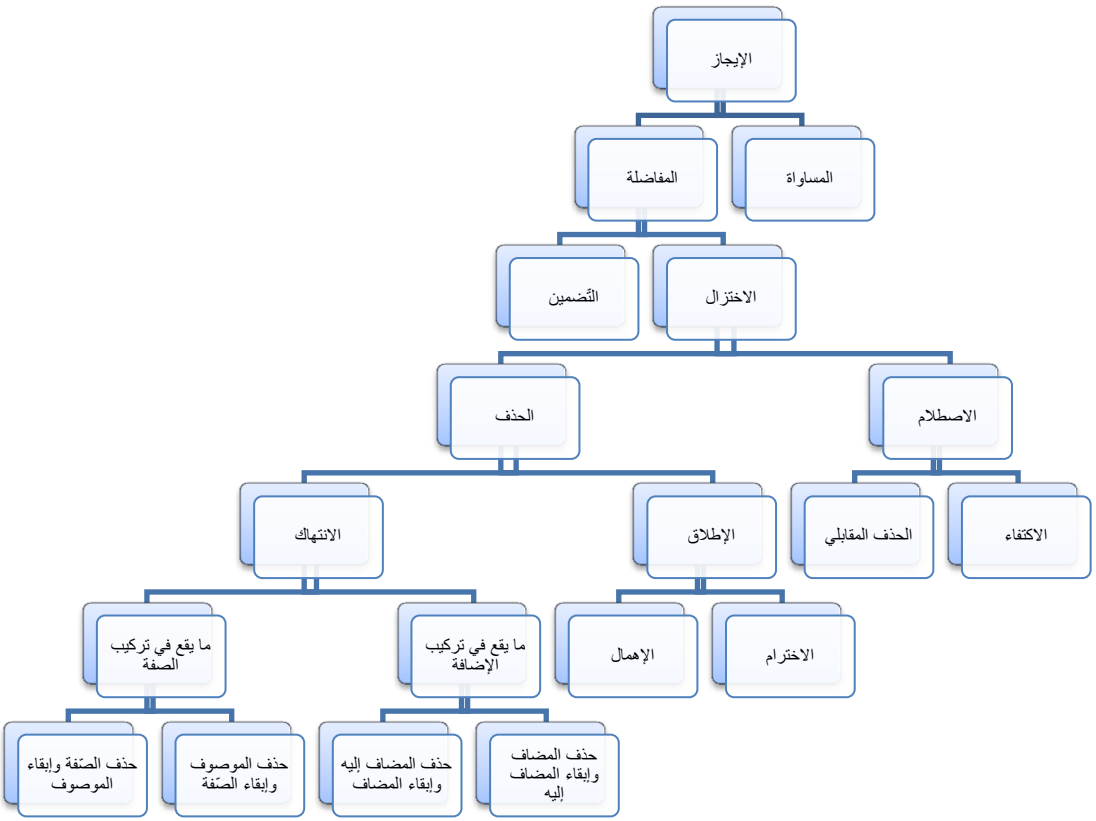
6 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 183.

ويرى السّجلماسي أنّ هذا النّوع في القرآن كثير، ومن صوره، قوله تعالى:﴿ قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ ۞ اللَّهُ الصَّمَدُ ۞ لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ ۞ وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ﴾[1].

ومن الشعر قول زهير:

ومَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امرئٍ من خَلِيقَةٍ ... وَلَو خَالَهَا تَخْفَى على النَّاسِ تُعْلَمِ[2]

وجعل السّجلماسي المفاضلة في مقابل المساواة ويعرّفها بقوله: «قول مركّب من أجزاء فيه مساوقة لمضمونها ناقصة عنه».[3] فالمفاضلة تمثّل انزياحا في التّركيب، وقد تناول السّجلماسي تحتها أنواعا كثيرة كما يظهر من خلال الخطاطة التّالية:



الشكل 4: شجرة التركيب البنيوي لجنس الإيجاز[1]

1 – سورة الإخلاص، آية: من 1 إلى 4.

2 – زهير بن أبي سلمى، ديوانه، شرح وتقديم: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص 111.

3 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 185.

ويفرّق السّجلماسي بين نوعين من الانزياح التّركيبي، الأوّل سمّاه الاصطلام والثّاني سمّاه الحذف. وكلاهما حذف لكنّ الاختلاف بينهما في نوع المحذوف وأهمّيته في التّركيب.

والاصطلام لغة مصدر لاصطلم: افتعل، من الصلم وهو القطع. جاء في تهذيب اللغة «صلم: قَالَ اللَّيْث: الصَّلْم: قَطْعُ الأُذُن والأنْف من أصلِه».[2] واصطلاحا فيعرّفه السجلماسي بقوله: «قول مركّب من أجزاء فيه مشتملةٍ بجملتها على مضمون تنقص عنه بطرح جزء منها هو عمدة أو في حكم العمدة في الاقتران لإفادة ذلك المضمون».[3] أمّا النوع الثاني وهو **الحذف** فيعرّفه: «قول مركّب من أجزاء فيه مشتملةٍ بجملتها على مضمون تنقص عنه بطرح جزء منها هو فُضلة أو في حكم الفضلة في الاقتران لإفادة ذلك المضمون».[4] فالفرق بينهما هو في نوع المحذوف حيث؛ في النوع الأوّل يكون المحذوف عمدة في الجملة أو في حكم العمدة، أمّا في النوع الثّاني فيكون المحذوف فضلة أو في حكم الفضلة.

ويعد الحذف تحولا في التركيب اللغوي، يثير القارئ، ويحفزه نحو استحضار النص الغائب، أو سد الفراغ، كما أنه يثري النص جماليًا، ويبعده عن التلقي السلبي. و «السّامع يترك مع أقصى تخيّله بتقديره أشياء لا يحيط بها الوصف، وذلك حيث يسوق السّياق إلى معنى واحد يقع على أنحاء كثيرة، ووجوه متعدّدة وآخذة بالنّوع، ولأخذ بعضها بدلا من بعض في زمن كأنّها تقع دفعة واحدة يحار الوهم ويعظم التّخييل لها بذلك».[5] فالحذف أسلوب يعمد إلى الإخفاء والاستبعاد بغية تعددية الدلالة، وانفتاحية الخطاب على آفاق غير محدودة. «ولو صرّح بالجواب لوقف الذهن عند المصرّح به المعيّن فلا يكون له ذلك الوقع».[6] إذ

---

1 – ينظر: السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 32.

2 – ابن الأزهري، محمد بن أحمد، تهذيب اللغة، مادة (صلم) تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2001، ج12، ص 139.

3 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 187.

4 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 201.

5 – المصدر نفسه، ص 190.

6 – المصدر نفسه، ص ن.

تصبح وظيفة الخطاب الإشارة، وليس التحديد، فالتحديد يحمل بذور انغلاق النص على نفسه، ولا يبقي للقارئ فرصة المشاركة في إنتاج معرفة جديدة بالنص ودلالاته.

وقد حاول السّجلماسي تفهم هذا البعد ضمن إطاري الحضور والغياب، وعمد إلى حصر أشكاله وترتيبها تحت جنس واحد هو الإيجاز، رغبة في تلقي النصوص القديمة على نحو لغوي لاستخلاص ما فيها من ألوان الجمال. ويبدي السجلماسي إعجابه بهذا النوع قائلا «وهذا النوع بالجملة هو من القول الجميل ذي الطلاوة والبهجة والماء والعذوبة، الجزل المقطع، الغريب المنزع، اللذيذ المسموع، لما بين أجزائه من الارتباط، لما للنّفس النّاطقة من الالتذاذ بإدراك النّسب والوُصَلِ بين الأشياء، ثمّ بإبراز ما في القوّة من ذلك إلى الفعل، وبالشّعور به. لذلك توفّر عليه من المزيّة ما تراه يباين سائر النّظوم».[1] فالحذف من أهم مظاهر تقييم العمل الأدبي، ويبدو السّجلماسي مدركا لفكرة مفادها «أن بعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبي بغيابها أكثر من حضورها».[2]

وأثناء حديثه عن نوع **الاكتفاء** الذي يعرّفه بقوله: «قول مركّب من جزئين فيه مرتبطين، تُرك منهما للدلالة عليه جزء شأنه أن يصرّح به ... والارتباط على خمسة أنحاء وهي: الارتباط الوجودي، والارتباط اللّزومي، والارتباط الخبري، والارتباط الجوابي، والارتباط العطفي»[3]. وهذا ما يجعل الدلالة قطعيّة على الجزء المتروك، وهي ضربان؛ دلالة سياق ودلالة إضافة، «والسياق هو: ربط القول بغرض مقصود على القصد الأول، والإضافة هي: نسبة بين شيئين إذا وصف بهما كل واحد منهما تُصُوِّرت ذاته بالقياس إلى الثّاني».[4]

1 – المصدر نفسه، ص 195.

2 – عبد المطلب، محمد، جدلية الإفراد والتركيب، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1994، ص 181–182.

3 – المنزع البديع، ص 188.

4 – المصدر نفسه، ص 188.

ومثال هذا الأسلوب ما ورد في قوله عزّ وجلّ: ﴿وَلَوْ أَنَّ قُرْآنًا سُيِّرَتْ بِهِ الْجِبَالُ أَوْ قُطِّعَتْ بِهِ الْأَرْضُ أَوْ كُلِّمَ بِهِ الْمَوْتَى﴾.[1] فالتّقدير هنا كأنّه قال "لكان هذا القرآن". فالدّلالة هنا قاطعة على هذا المحذوف، ناصّة عليه، مبرزة للتقدير. وهذا النوع كثير في القرآن كما قال السّجلماسي.

وأمّا مثاله من ذلك ما جاء في حديث النبي صلى الله عليه وسلم: «أن المهاجرين قالوا: يا رسول الله، إن الأنصار قد فضلونا، إنهم آوونا، وفعلوا بنا وفعلوا، فقال: ألستم تعرفون ذلك لهم؟ قالوا: بلى! قال: فإن ذلك».[2] فحذف خبر"إن"، فقوله "فإن ذلك"، معناه: فإن معرفتكم بصنيعهم وإحسانهم، مكافأة لهم. «قال أبو عبيد: وهذا اختصار من كلام العرب، يكتفي منه بالضمير، لأنه قد علم ما أراد به قائله».[3]

وأمّا الحذف المقابلي أو الاكتفاء بالمقابل: «هو القول المركّب من أجزاء فيه متناسبة، نسبة الأوّل منها إلى الثالث كنسبة الثاني إلى الرّابع، أو ما كانت النسبة فيه كنحو ذلك فاجتزىء من كلّ متناسبين بأحدهما لقطع الدّلالة ممّا ذكر على ما ترك».[4]

ويفسّر السجلماسي عبارة "أو ما كانت النّسبة فيه كنحو ذلك" بأنّ بعض الأمثلة تكون فيها نسبة الأوّل إلى الثاني كنسبة الثالث إلى الرابع، لكن هذا النوع من الصور قليل والنوع الأوّل هو الأكثر والأعمّ حسب رأيه، ويبدي السجلماسي إعجابه بهذا النوع قائلا «وهذا النوع بالجملة هو من القول الجميل ذي الطلاوة والبهجة والماء والعذوبة، الجزل المقطع، الغريب المنزع، اللذيذ المسموع، لما بين أجزائه من الارتباط، لما للنّفس النّاطقة من الالتذاذ بإدراك

1 – سورة الرعد، آية: 31.

2 – الطبري، أبو جعفر، جامع البيان في تأويل القرآن، تحقيق: أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2000 م، ج5، ص 490. ينظر: الهامش.

3 – المصدر نفسه، ج5، ص 490. ينظر: الهامش.

4 – المنزع البديع، ص 188.

النّسب والوُصَلِ بين الأشياء، ثمّ بإبراز ما في القوّة من ذلك إلى الفعل، وبالشّعور به. لذلك توفّر عليه من المزيّة ما تراه يباين سائر النّظوم».[1]

ومن أمثلته قوله تعالى ﴿أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قُلْ إِنِ افْتَرَيْتُهُ فَعَلَيَّ إِجْرَامِي وَأَنَا بَرِيءٌ مِمَّا تُجْرِمُونَ﴾.[2] فهو قول مركّب من أربعة أجزاء، والتقدير بعد إعادة المحذوف من القول هو: فعليّ إجرامي، وعليكم إجرامكم، وأنتم براء منه، وأنا بريء ممّا تجرمون. فنسبة الأوّل "فعليّ إجرامي" إلى نسبة الثالث "عليكم إجرامكم" كنسبة الثاني "وأنتم براء منه" إلى الرّابع "وأنا بريء ممّا تجرمون". «فاجتزئ من كلّ متناسبين بأحدهما لقطع الدلالة».[3]

وأمّا **الرصف** لغة كما ورد في لسان العرب مصدر لـ «رصف: الرَّصْفُ: ضَمُّ الشَّيْءُ بعضِه إِلَى بَعْضٍ ونَظْمُه، رَصَفَه يَرْصُفُه رَصْفاً فارْتَصَفَ وتَرَصَّفَ وتَراصَفَ. قَالَ اللَّيْثُ: يُقَالُ لِلْقَائِمِ إِذَا صَفَّ قَدَمَيْهِ رَصَفَ قَدَمَيْهِ، وَذَلِكَ إِذَا ضَمَّ إِحْدَاهُمَا إِلَى الأُخرى. وتَراصَفَ القومُ فِي الصَّفِّ أَي قَامَ بعضُهم إِلَى لِزْقِ بَعْضٍ».[4]

وهو مصطلح أعمّ من النظم كما يبدو، ويعرّفه السّجلماسي بقوله «القول المركّب من أجزاء فيه لها وضع بعضها عند بعض، واقتضاء بعضها وترتيب لبعض».[5] وهو نوعان: الأوّل: الإرصاد، والثّاني: التّحليل. كما يظهر من خلال الخطاطة التّالية:

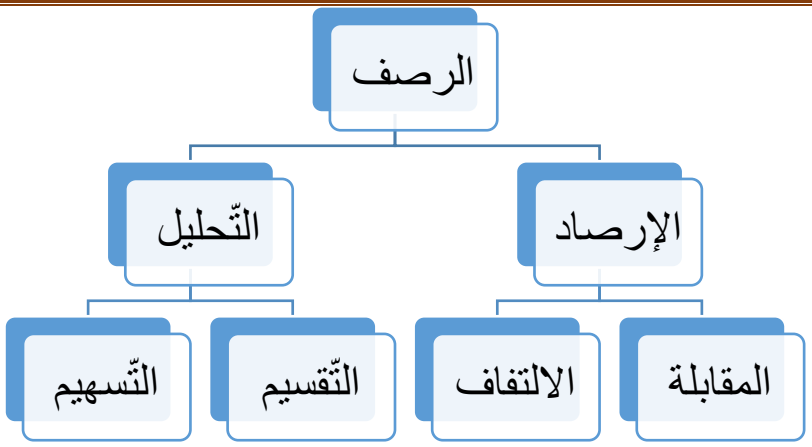
1 – المصدر نفسه، ص 195.

2 – سورة هود، آية: 35.

3 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 195.

4 – ابن منظور، لسان العرب، مادة (رصف)، ج9، ص 119.

5 – المنزع البديع، ص 339.



الشكل 5: شجرة التركيب البنيوي لجنس الرصف[1]

عالج السّجلماسي في النوع المدعو إرصادا، التقابل بين تركيبين، أحدهما يجري على الترتيب والنظام الطبيعي، والآخر ينزاح عن ذلك النظام. ويعرّف الإرصاد بقوله: «هو قول مركّب من جزئين بسيطين ثانِيَيْنِ، كلّ جزء منهما مركب من جزئين بسيطين أوَّلَيْنِ، ولجزءٍ جزءٍ من البسيطة الأولى الّتي من أحد الجزئين البسيطين الثّانيين إلى جزءٍ جزءٍ من البسيطة الأولى أيضا الّتي من البسيط الآخر الثّاني، وضعٌ ونسبةٌ...»[2].وهو نوعان: الأوّل: المقابلة، والثّاني: الالتفاف.

أمّا النوع الثّاني وهو التحليل فقد عالج تحته قضية تفكيك القول إلى أجزاء، ويشير السّجلماسي إلى التّناقض الذي قد يلحق هذا النوع في جنس الرصف، ذلك أنّ الرصف في معناه الاصطلاحي واللّغوي «التأليف والتركيب»[3]. لكنّ السّجلماسي يزيل التناقض باعتبار التحليل هنا من «جهتي تحليل الجملة ورصف الأجزاء التي حُلِّلَت إليها من بعد»[4].

يعرّف السّجلماسي هذا النّوع بقوله: «هو قول مركّب من جزئين أو أجزاءٍ، كلّ جزء منها يدلّ على معنى هو نوع قسيمٌ في نوع ما كلِّيٍّ مدلولٍ عليه بجملة القول، وقد أُخِذَا لا

1 – ينظر: المصدر نفسه، ص 32.

2 – المصدر نفسه، ص 340.

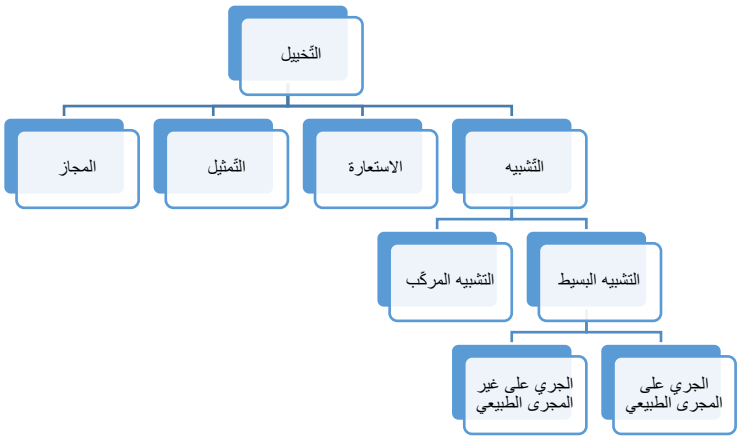
3 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 353.

4 – المصدر نفسه، ص 353.

من جهة انقسام الأمر الكلِّيِّ إليهما وارتقائهما إليه فقط، لكن، ومن جهة نسبة أخرى بينهما من وجوه النِّسَبِة وبنحو آخر من أنحاء الارتباطات والوصل»[1]. وهو نوعان: الأوّل: التّقسيم، والثّاني: التّسهيم.

2.4 الانزياح الدّلالي

عالج السّجلماسي هذا النوع من الانزياح على مستوى جنسين عاليين هما: التّخييل والانتحاء. فهو يعتبر التّخييل من مكوّنات الشّعرية الرّئيسية وعدّه موضوع الصناعة الشعرية وتناول تحته أربعة أنواع هي: التّشبيه والاستعارة والتّمثيل والمجاز، كما يظهر من خلال الخطاطة التّالية:



الشكل 6: شجرة التركيب البنيوي لجنس التّخييل[2]

وموضوع الصّناعة بشكل عام «هو الشيء الذي فيه ينظر، وعن أعراضه الذاتية يُبْحَث».[3] فالخطابة والشعر تشتركان في كثير من الأساليب البلاغية ويتميّز أحدهما عن الآخر بما يخصّ كل منهما، لكنّ الجوهر المشترك بينهما هو التّخييل، ولهذا يجب أن يكون

[1] – المصدر نفسه، ص 354.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 32.

3 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 218.

هو مركز اهتمام هذا العلم (علم البيان). وينبغي استخراج القوانين العامة للخطابة والشعر معا من حيث الأساليب دون التّمييز بينهما.

والمجاز من أهمّ وسائل صناعة الصورة الفنّية، وهو يمثّل مجالا رئيسيا للانزياح اللّغوي، والخروج عن المألوف والتّوسّع فيه. كما يعتبر السّمة البارزة للّغة الشّعرية، «فهو طاقة فنّية مدهشة ومستفزّة للمتلقّي، وهذا ما يحدث اللّذة والمتعة لديه».[1] والسّجلماسي كان مدركا لهذه الحقيقة ويظهر ذلك من خلال تعريفه للمجاز حيث يقول: ««هو القول المستفزّ للنّفس المتيقّن كذبه، المركّب من مقدّمات مخترعة كاذبة تَخَيَّلُ أمورا وتحاكي أقوالا. ولمّا كانت المقدمة الشّعرية إنّما نأخذها من حيث التّخييل والاستفزاز فقط كما تقدّم لنا من قبل، وكان القول المخترع المتيقن كذبه أعظم تخييلا وأكثر استفزازا وإلذاذا للنّفس من قبل أنّه كلّما كانت مقدّمة القول الشّعري أكذب، كانت أعظم تخييلا واستفزازا».[2]

أمّا الاستعارة التّي جعلها أيضا سمة فارقة بين اللغة الشعرية، واللّغة البرهانية فيعرّفها بقوله: «فالاستعارة هي أن يكون اسم ما دالا على ذات معنى راتبا عليه دائما من أوّل ما وضع، ثمّ يلقّب به الحين بعد الحين شيء آخر لمواصلته لأول بنحو ما من الأنحاء المواصلة أيّ نحو كان، تخييلا لذات المعنى الأوّل الموضوع عليه الاسم في الشيء الثّاني الملقّب به حين اللّقب، واستفزازا، من غير أن يجعل راتبا للثّاني دالا على ذاته».[3] فهي تعني عنده نقل المعنى المطابقة اللّغوية إلى المعنى الانفعالي المتعدّد التأويلات والاحتمالات.

والمماثلة عند السّجلماسي من سمات اللّغة الشعرية، وقد ربطها بالمتلقي من حيث شعوره باللّذة والمتعة، فحقيقتها «التّخييل والتّمثيل للشّيء بشيء له إليه نسبة وفيه منه إشارة

1 – درابسة، محمود، الشعرية عند السّجلماسي، أبحاث اليرموك، الأردن، المجلد 18، العدد 2، 1999م، ص من 175–212.

2 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 252.

3 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 235.

وشبهة، والعبارة عنه به، وذلك أن يقصد الدّلالة على معنى فيضع ألفاظا تدلّ على معنى آخر، ذلك المعنى بألفاظه مثال للمعنى الّذي قصد الدّلالة عليه، فمِن قِبَلِ ذلك كان له في النّفس حلاوة مزيد إلذاذ لأنّه داخل بوجه ما في نوع الكناية من جنس الإشارة، والكناية أبدا أحلى موقعا من التّصريح».[1] وهو ما يمثّل المستوى الفنّي للّغة الشّعرية.

والتّشبيه أيضا خروج عن مألوف اللّغة، ولهذا نجد السّجلماسي يجعل قوّة التّشبيه تكمن في تفاعله مع السّياق العام «بحيث يخلق إيحاءات فنّيّة جميلة تمنح العمل الشّعري خصوصيّته الفنّية».[2] ويربط بين التّشبيه بنوعيه وبين التّخييل، ففي تعريفه للتّشبيه البسيط يقول: «هو القول المخيَّل والمشبَّه والممثَّل فيه شيءٌ بشيءٍ، أعني ذاتا مفردة بذات مفردة على الشّريطة المتقدّمة، أعني أن يمثّل شيءٌ بشيءٍ من جهة واحدة أو أكثر فقط دون الاغتراق إمّا بالأداة وإمّا بالتّنزيل».[3] ويعرّف التّشبيه المركّب بقوله: «هو أن يقع التخييل في القول، والتشبيهُ والتّمثيلُ فيه لشيئين بشيئين، وذاتين بذاتين. والمشبّهُ الممثّلُ والمشبّه به والممثّل به ذوات كثيرة، وذوات المشبّهِ إليه على نِسَبِ ذوات المشبّه به إليه، وإجراء إحدى الجَنَبَتَيْنِ على نِسَبِ إجراء الأخرى، فينتظم التخييل بين الجَنَبَتَيْنِ لإشكالهما واشتباههما في النّسبة الّتي قصد التّشبيه منها».[4]

وبذلك يبرز التّخييل كسمة جوهرية في شعرية السّجلماسي من حيث أنّه انزياح عن التّعبير المباشر إلى التّعبير الفنّي، وبهذا ينماز النّص الأدبي عن بقية النصوص التّي تمثّل معيارا بالنسبة للمتلقي، في حين يُحدث النص المنزاح لدى المتلقي خلخلة في توقّعاته فيستفزّه ويشعره بلذة ومتعة نتيجة اللا منتظر واللا متوقع.

1 – المصدر نفسه، ص 244.

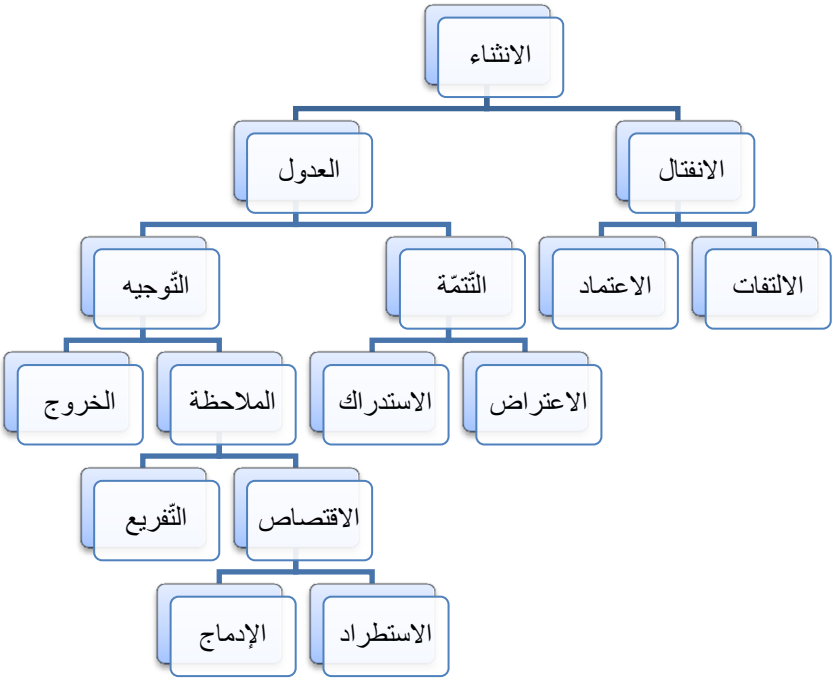
2 – درابسة، محمود، الشعرية عند السّجلماسي، ص من 175–212.

3 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 221.

4 – المصدر نفسه، ص 229 –230.

أمّا الانثناء فهو حسب ما ورد في لسان العرب مادة (ثني) «ثَنَى الشيءَ ثَنْياً: ردَّ بَعْضَهُ عَلَى بَعْضٍ، وَقَدْ تَثَنَّى وانْثَنَى».[1] والانثناء لغة عند السّجلماسي هو: «اسم مثال أوّل من قولهم: "ثناه عن القصد، يثنيه: صرفه"، فانثنى هو حامل من الفعل ومطاوع. والانثناء مصدر المطاوع منهما».[2]

واصطلاحا فيعرّفه هذا الأخير بقوله: «تردّد المتكلّم بين جهتي قول وجنبتي كلام. والانثناء هو اسم معنى يشابه به شيءٌ شيئًا في جوهره المشترك لهما».[3] ويقسّمه السّجلماسي إلى نوعين كما تبيّنه الخطاطة التّالية:



الشكل 7: شجرة التركيب البنيوي لجنس الانثناء[4]

1 – ابن منظور، لسان العرب، ج 14، ص 115.

2 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 441.

3 – المصدر نفسه، ص 441.

4 – ينظر: السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 32.

والنوع الأوّل وهو: الانفتال فيعرّفه السّجلماسي بقوله: «تردّد المتكلّم في الوجوه وفي إفادة معنى لم يُبْنَ صريح القول عليه»[1]. والنوع الثّاني: العدول وهو: «افتنان إرادة وصف المتكلّم شيئين إلى القصد الأوّل أو الثّاني»[2].

فكثيراً ما يعدل المتكلّم عن تكرارِ الأسماءِ معولا على بديلٍ يقوم مقامَها، وهو الضّمير، وقد شرح السّجلماسي لفظ "الوجوه" بقوله: هي «حرف المضارعة من وجه المتكلّم ووجه المخاطب ووجه الغائب»[3]. وفائدة هذا الانزياح حسب السّجلماسي «استقرار السّامع والأخذ بوجهه، وحمل النفس بتنويع الأسلوب وطراءة الافتتان على الاصغاء للقول»[4]. فالاستعانة بالضّمائرِ تعمل على تجنّب الرّتابةِ ورداءة التّأليفِ، ولو كان أسلوب التّعبير على نهج واحد لم يكن له تأثير.

5. الغموض عند السّجلماسي

لم يستعمل السّجلماسي مصطلح الغموض مباشرة بوصفه من أهمّ السّمات الثابتة للغة، لكنّه استعمل ألفاظا يرادف بها المفهوم المعاصر للغموض، وذلك من خلال تفريقه بين نوعين من الغموض؛ الغموض الذي يقع على مستوى الألفاظ أو ما يسمى الغموض المعجمي lexical ambiguity، والغموض الذي يقع على مستوى العبارات والتراكيب أو ما يسمّى الغموض النّحوي Grammatical ambiguity.

عالج البلاغيّون القدامى مظاهر الغموض المختلفة على مستوى البنية اللغوية، والذي يظهر على مستوى المفردات والتّراكيب والعبارات المجازية، حيث صاغوا مصطلحات كثيرة للدّلالة عليه، «وكان لنظرتهم الجزئيّة أثرها في تضخم هذه المصطلحات الدّالة على

1 – المصدر نفسه، ص 441.
2 – المصدر نفسه، ص 448.
3 – المصدر نفسه، ص 441.
4 – المصدر نفسه، ص 443.

الغموض بل وتداخلها أحيانا»[1]. وقد قسّموا المصطلحات الدّالة على الغموض إلى قسمين رئيسيين؛ الأوّل: مصطلحات دالة على الغموض في المفردات (المعاظلة، التعقيد، الغريب، المشترك، التّورية). ومصطلحات دالة على الغموض في التّراكيب (التّعريض، الإبهام، الكناية، التّلويح ...)[2].

وقد عالج السّجلماسي النوع الأوّل ضمن جنس الاتساع، أمّا النوع الثّاني فقد عالجه ضمن جنس الإشارة. ويظهر فضل السّجلماسي في جمعه الأساليب البلاغية العربية التّي تشكّل توسّعا أو اقتضابا أو إبهاما في الدّلالة، وما ينتج عنها من غموض لدى القارئ بحيث تضعه في «دائرة التأويل وتعدد الاحتمالات، وبهذه الاحتمالات يتشكل النص الابداعي، حيث إن جوهر الصناعة الشعرية ينطلق من تعدد الاحتمالات، والتأويل، وبهذا يتكون الغموض الفني الذي يعطي النص الحيوية، ويخلق فيه اللذة التي تدهش القارئ وتسره»[3].

1.5 الغموض المعجمي

وكما سبقت الإشارة فإنّ السّجلماسي قد تناول هذا النوع من الغموض في جنس عال سمّاه الاتّساع. ورد في المصباح المنير مادة «(و س ع): وَسِعَ الْإِنَاءُ الْمَتَاعَ يَسَعُهُ سَعَةً بِفَتْحِ السِّينِ».[4] كما ورد في لسان العرب «قَالَ اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ: وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّماواتِ وَالْأَرْضَ، أَي اتَّسَعَ لَهَا. ووَسِعَ الشيءُ الشيءَ: لَمْ يَضِقْ عَنْهُ. وَيُقَالُ: لَا يَسَعُني شَيْءٌ ويَضِيقَ عَنْكَ أَي وأَن يَضِيقَ عَنْكَ؛ يَقُولُ: مَتَى وَسِعَني شيءٌ وَسِعَكَ. وَيُقَالُ: إِنه لَيَسَعُني مَا

1 – خليل، حلمي، العربية والغموض، دراسة لغوية، ص 104.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 105.

3 – درابسة، محمود، ظاهرة الغموض بين عبد القاهر الجرجاني والسّجلماسي، مجلة جامعة أمّ القرى، المملكة العربية السعودية، ج9، عدد:22، ص 346.

4 – المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، ج2، ص 659

وَسِعَك. والتوْسِيعُ: خِلَافُ التضْيِيقِ. ووسَّعْتُ البيتَ وَغَيْرَهُ فاتَّسَعَ واسْتَوْسَعَ. ووَسُعَ الفرسُ، بِالضَّمِّ، سَعةً ووَساعةً، وَهُوَ وَساعٌ: اتَّسَعَ فِي السَّيْرِ».[1]

وعقد ابن رشيق بابا للاتّساع عرّفه بقوله: «أن يقول الشاعر بيتاً يتسع فيه التأويل؛ فيأتي كل واحد بمعنى، وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ، وقوته، واتساع المعنى»[2]. وقد مثّل له ببيت لامرئ القيس:[3]

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا ... كجُلمودِ صَخرٍ حطَّهُ السيلُ مِنْ عَلِ

وعلّق عليه قائلا: «فإنما أراد أنه يصلح للكر والفر، ويحسن مقبلاً مدبراً، ثم قال "معاً" أي: جميع ذلك فيه، وشبهه في سرعته وشدة جريه بجلمود صخر حطه السيل من أعلى الجبل؛ فإذا انحط من عال كان شديد السرعة، فكيف إذا أعانته قوة السيل من ورائه؟؟».[4] وذكر ابن رشيق اختلاف البلاغيين حول معنى " كجُلمودِ صَخرٍ حطَّهُ السيلُ مِنْ عَلِ" وهو ما يحتمل عدّة تفسيرات لا نستطيع أن نقطع الدلالة على واحد منها.

وابن جنّي عقد بابا في كتاب "الخصائص" سمّاه " باب في توجه اللفظ الواحد إلى معنيين اثنين" وقسّمه إلى نوعين: «أحدهما _وهو الأكثر_ أن يتفق اللفظ البتة، ويختلف في تأويله».[5] أمّا النّوع الثّاني وهو الأقلّ ورودا، «ترى لفظه على صورة، ويحتمل أن يكون على غيرها».[6]

أمّا السّجلماسي فلم يخرج عمّا قاله ابن جنّي، حيث أنّه نقل عنه مفهوم الاتّساع والأمثلة التي أوردها، غير أنّه يضعه في إطار عام وهو صناعة البديع والبيان، ويعرّفه

1 – ابن منظور، لسان العرب، ج8، 393.

2 – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص 93.

3 – امرؤ القيس، ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط3، 1964، ص 19.

4 – المصدر نفسه، ج2، ص 93.

5 – ابن جنّي، الخصائص، ج3، ص 166.

6 – المصدر نفسه، ج3، ص 168.

بقوله: «هو اسم مثال أوّل منقول إلى هذه الصّناعة، ومقول على جهة تخصيص عموم الاسم على إمكان الاحتمالات الكثيرة في اللّفظ الواحد بحيث يذهب وهم كلّ سامع سامع إلى احتمال احتمال من تلك الاحتمالات، ومعنى معنى من تلك المعاني».[1] وبعد أن نقل السّجلماسي تعريف ابن رشيق وابن جنّي. قرّر أن يعدّل من تعريف ابن جنّي ليصبح كالتّالي: (توجه اللفظ الواحد إلى معنيين اثنين فصاعدا)، ويشترط السّجلماسي أن تكون التأويلات المتعدّدة غير مرجّحة، حيث يقول: «والشّريطة في هذا النّوع هو تقادم الاحتمالات وتكافؤ التّأويلات والأدلّة العاضدة للتّأويلات، فإن ترجّح أحد الاحتمالين واعتضد أحد التّأويلين خرج عن جنس الاتّساع».[2]

ويفرّق السّجلماسي بين نوعين من النّصوص؛ نصّ بالوضع ونصّ بالقرينة. ذلك أنّ النّص إمّا أن يكون صريحا فلا يختلف في تأويله، وقد ذكره السّجلماسي في جنس البيان وهو «أن يتّحد مدلول النّص»[3] وهو النوع الأوّل. وإمّا أن يرد «جزئيَّ مجازٍ وقطع الدّليل على المراد به فهو نصّ بالقرينة».[4] أمّا إذا تعدّد مدلوله فهو أيضا نوعان: «إمّا أن يكون متساوي الدّلالة بالنّسبة إلى مدلولاته أو يكون أظهر في بعضها، فإن تساوت دلالته فهو المجمل وفي قسمه يدخل هذا الجنس الذي من شأننا أن نلقّبه اتّساعا، وإن تفاضلت الدّلالة فحمله على أرجح مجمليه التفاتا إلى الظهورية هو الظاهر، وحمله على مرجوحهما التفاتا إلى التّأويل هو المؤوّل».[5]

ويقسّم السّجلماسي هذا الجنس إلى نوعين كما في المخطط التّالي:

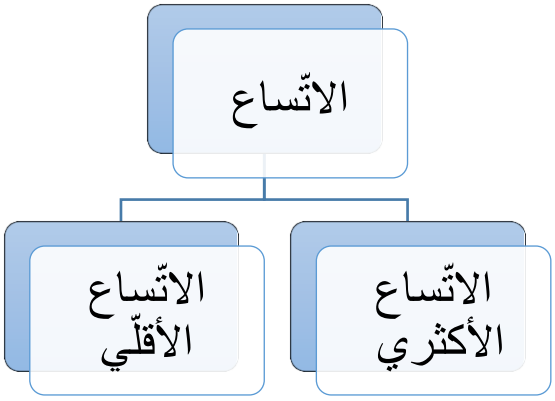
1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 429

2 – المصدر نفسه، ص ن.

3 – المصدر نفسه، ص 430.

4 – المصدر نفسه، ص ن.

5 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 430.



الشكل (8) شجرة التركيب البنيوي لجنس الاتّساع [1]

والنّوع الأوّل: الاتّساع الأكثري يعرّفه السّجلماسي بقوله: «أن يتّفق اللّفظ البتة، ويُختَلَفَ في تأويله. وإنّما قيل فيه أكثري لكثرة وقوعه في الكلام والكتاب والسُّنَّةِ والشعر».[2] وهذا النوع هو ما يعرف بالاشتراك اللفظي Polysemy وهو من الظواهر الشّائعة في علم الدّلالة، وهو ما ينتج عنه غموضا يمكن استغلاله في التلاعب اللفظي.

أمّا النّوع الثّاني: الاتّساع الأقلّي يعرّفه السّجلماسي بقوله: «وهو اللّفظ يرد على صورة ويحتمل أن يكون على غيرها»[3]. وهو ما يعرف في الأسلوبية المعاصرة بـ: Homony-my وترجمته اشتراك لفظي (تجانس) ويعرّفه صاحب معجم الأسلوبيات على أنّه «كلمات لها نفس الصورة (Form)، ولكنّها مختلفة، أي لها معان غير متّصلة».[4] فهو عبارة عن كلمات تتماثل تهجية وصوتا ومثاله قوله تعالى: ﴿وَيْكَأَنَّهُ لَا يُفْلِحُ الْكَافِرُونَ﴾[5] فلفظة "وَيْكَأَنَّهُ" يحتمل أن تكون مشكّلة من "وي" و "كأنّه" كما ذهب إلى ذلك الخليل وسيبويه، فلفظة "وي" بمعنى

1 – ينظر: المصدر نفسه، ص 32.
2 – المصدر نفسه، ص 430-431.
3 – المصدر نفسه، ص 437.
4 – كاتي وايلز، معجم الأسلوبيات، ص 336.
5 – سورة القصص، أية: 82.

"أَعْجِبْ". وذهب أبو الحسن الأخفش إلى أنّه أراد "ويك" أي "أَعْجِبْ لسوء اختيارهم".[1] ويظهر الغموض على مستوى الخطّ، وهو ما يسمّى بالمجانسات الخطّية Homographs، فهو عبارة عن «كلمات لها نفس التّلفظ لكن بتهجيات مختلفة».[2]

2.5 الغموض التّركيبي

لا ينشأ الغموض في هذا النوع بسبب اختلاف معاني الكلمات أو عدم وضوحها كما في النوع الأوّل وإنَّما بسبب العلاقة بين الكلمات وطريقة تركيب الجملة، ويمكن وصف عبارة بأنها ملتبسة إذا استطاع القارئ إعطاء أكثر من تفسير واحد لها.

ركّز السّجلماسي على جنس الإشارة بوصفه صورة حقيقية للغموض، الذي هو نقيض الوضوح. فالجاحظ يرى «إنّ مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسّامع إنّما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان».[3] فالرّسالة (النّص) إمّا أن تكون واضحة فلا تحتاج إلى تفسير أو تأويل، وإمّا أن تكون لها دلالات متعدّدة تحتاج طول نظر وتفكّر حتى تتمكّن من فكّ شيفرتها.

والإشارة لغة كما ورد في لسان العرب من «شَوَّر إليه بِيَدِهِ أَي أَشارَ؛ عَنِ ابْنِ السِّكِّيتِ، وَفِي الْحَدِيثِ: كَانَ يُشِير في الصلاة؛ أَي يُومِئ بِالْيَدِ والرأْس أَي يأْمُرُ ويَنْهَى بالإِشارة».[4]

والإشارة عند كثير من البلاغيين القدامى ترتبط بالتّعبير اللّغوي، وهي عندهم «التّعبير باللفظ القليل عن المعاني الكثيرة، أو هي أن يكون اللّفظ مشارا به إلى معان كثيرة بإيماء إليها أو بلمحة دالة عليها».[5]

1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 437.

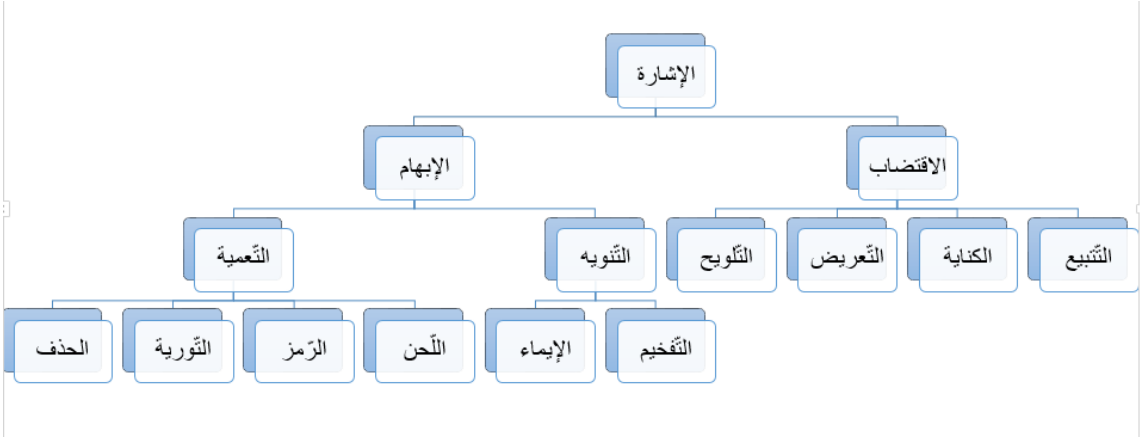
2 – كاتي وايلز، معجم الأسلوبيات، ص 337.

3 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 76.

4 – ابن منظور، لسان العرب، مادة (شور)، ج4، ص 437.

5 – خليل، حلمي، العربية والغموض، دراسة لغوية، ص 127.

وعند السّجلماسي، مصدر لـ «أشار يشير كأنّه الإيماء إلى الشيء والإلماع نحوه. وهو منقول إلى هذه الصّناعة وموضوع فيها على العبارة عن المعنى بلوازمه وعوارضه المتقدّمة، أو المتأخّرة، أو المساوقة، من غير أن يصرّح لذلك المعنى بلفظ أو قول يخصّ ذاته وحقيقته في موضوع اللّسان. واسم الإشارة هو اسم لمحمول يشابه به شيء شيئا في جوهره المشترك لهما».[1] جعل السجلماسي الإشارة جنسا عاليا تحته أنواع كثيرة ويظهر ذلك من خلال المخطط التّالي:



الشكل (9) شجرة التركيب البنيوي لجنس الإشارة [2]

قسّم السّجلماسي الإشارة إلى نوعين: الأوّل: الاقتضاب، والثّاني: الإبهام. ويعرّفه السّجلماسي الاقتضاب بقوله: «هو اقتضاب الدّلالة، وذلك أن يقصد الدّلالة على ذات معنى فيرتقي عن التّعبير المعتاد، وعبارة التأخّر من الجمود على مسلك وأسلوب واحد، من أساليب العبارة، ونحو واحد من أنحاء الدّلالة، فيظهر المقدرة على العبارة عن المعاني، وبُعْدَ مرماه في التّصرّف في مجال القول، وتَوَسُّعَهُ في نطاق الكلام فيقتضب في الدّلالة على ذات

1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 262.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 32.

المعنى والدّلالة عليه باللّوازم والعوارض المتقدّمة، أو المتأخرة، أو المساوقة، اعتمادا على ظهور النّسبة بين اللّوازم والملزوم، وقوّة الوصلة والاشتراك بينهما».[1]

وقد ربط بين «هذه الأنماط الأسلوبية المتجسدة في الإشارة وضروبها بالتجاوز، وهو الخروج على المألوف، وذلك من خلال تجسيد هذه الأنماط الأسلوبية في النص الابداعي، حيث يتجاوز النص من خلالها الوصف اللغوي، والحقيقة اللغوية إلى المستوى الفني الذي هو أساس الصناعة الشعرية وجوهرها».[2] وقد عد بذلك السجلماسي "التتبيع" نمطاً من أنماط الإشارة، حيث ينطلق مفهوم التتبيع إلى ما يمكن تسميته بالمعنى الثاني أو المستوى الفني للعمل الإبداعي». فالتّتبيع عنده «هو اقتضاب في الدّلالة على الشّيء بلازم من لوازمه في الوجود، وتابع من توابعه في الصّفة».[3] ومثاله قول امرئ القيس:[4]

وتُضْحِي فَتِيتُ المِسْكِ فَوْقَ فِراشها ... نَؤُوم الضُّحَى لم تَنْتَطِق عَنْ تَفَضُّلِ

فقد أراد وصفها بالتّرف والنّعمة وأنّها لا تعمل كثيرا، وأنّها من نساء الأشراف ذات كفاف في المعيشة، فجاء بما يتبع ذلك وعبّر عنه بلازمه.

6. المفارقة عند السّجلماسي

لا نعثر في تراثنا العربي على لفظ المفارقة بمفهومها الاصطلاحي، غير أنّ هذا التّراث يزخر بأساليب كثيرة تقترب في مفهومها من المصطلح الحديث، ولعلّ أساليب من مثل: المدح بما يشبه الذّمّ، والذّمّ بما يشبه المدح، والتعريض وغيرها، والتّي تدلّ على تلاعب المتكلّم باللّغة ممّا يؤكّد ذلك. وقد كان السّجلماسي على وعي تام بهذا المفهوم للمفارقة،

1 – المنزع البديع، ص 262– 263.

2 – درابسة، محمود، ظاهرة الغموض بين عبد القاهر الجرجاني والسّجلماسي.

3 – المنزع البديع، ص 265.

4 – امرؤ القيس، ديوانه، ص 17.

والدّليل على ذلك جمعه وترتيبه للأساليب العربية التّي تلتقي مع أسلوب المفارقة تحت جنس عال هو: جنس المبالغة.

والمبالغة لغة كما جاء في لسان العرب مادة بلغ «بَلَغَ الشيءُ يَبْلُغُ بُلُوغاً وبَلاغاً: وصَلَ وانْتَهَى، وأَبْلَغَه هُوَ إِبْلاغاً وبَلَّغَه تَبْلِيغاً».[1] والمبالغة مصدر لـ «بالَغَ يُبالِغُ مُبالَغةً وبِلاغاً إذا اجْتَهد فِي الأَمر».[2]

ومن محاسن الكلام والشعر عند ابن المعتزّ "الإفراط في الصّفة"،[3] وابن قتيبة قد تحدّث قبله عن المبالغة في الاستعارة، ففي سياق تأويله لقوله تعالى: ﴿فَمَا بَكَتْ عَلَيْهِمُ السَّمَاءُ وَالْأَرْضُ﴾.[4] يقول: «يريدون المبالغة في وصف المصيبة به، وأنها قد شملت وعمّت. وليس ذلك بكذب، لأنّهم جميعا متواطئون عليه، والسّامع له يعرف مذهب القائل فيه. وهكذا يفعلون في كل ما أرادوا أن يعظّموه ويستقصوا صفته».[5]

وقدامة ابن جعفر جعل المبالغة من أنواع نعوت المعاني، وعرّفها بقوله «وهي أن يذكر الشاعر حالاً من الأحوال في شعر لو وقف عليها لأجزأه ذلك في الغرض الذي قصده، فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره من تلك الحال ما يكون أبلغ فيما قصد له».[6]

أمّا الرّماني فقد عرّف المبالغة بقوله: «المبالغة هي الدلالة على كبر المعنى على جهة التغيير عن أصل اللغة لتلك الإبانة».[7] وذكر لها ستة وجوه وهي: المبالغة في الصفة،

1 – ابن منظور، لسان العرب، ج8، ص 219.

2 – المصدر نفسه، ج8، ص 220.

3 – ابن المعتزّ، البديع في البديع، ص 63.

4 – الدّخان، آية: 29.

5 – ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 107

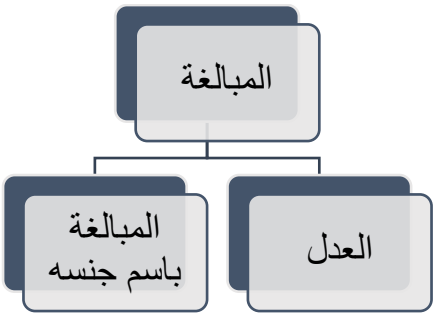
6 – قدامة، ابن جعفر، نقد الشعر، ص 50.

7 – الرماني، علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله، د. محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط3، 1976م، ص104.

المبالغة بالصيغة العامة في موضع الخاصة، إخراج الكلام مخرج الإخبار عن الأعظم الأكبر، إخراج الممكن إلى الممتنع، إخراج الكلام مخرج الشّك، حذف الأجوبة مبالغة.[1]

وانقسم البلاغيون والنّقاد حول المبالغة إلى ثلاثة مذاهب؛ «الأوّل: أنّها غير معدودة من محاسن الكلام ولا من جملة فضائله، وحجتهم على هذا هي: أنّ خير الكلام ما خرج مخرج الحق من غير افراط ولا تفريط».[2] أمّا أصحاب المذهب الثاني فيهم يرون «أنّها من أجلّ المقاصد في الفصاحة وأعظمها في البراعة وحجتهم على ذلك "إنّ خير الشعر أكذبه" و"أفضل الكلام ما بولغ فيه"».[3] وأمّا أصحاب المذهب الثالث فاعتبروا «أنّها فن من فنون الكلام ونوع من محاسنه ومتى كانت جارية على جهة الغلو والإغراق فهي مذمومة».[4]

ويعتبر السجلماسي المبالغة موضوعة في صنعة البلاغة والبيان على سبيل «زيادة إغراق في الوصف، وتمثيل الشّيء الممثّل أو الموصوف في كمّيّته أو كيفيّته أو غير ذلك»[5]. وقد قسّم هذا الجنس إلى نوعين: «الأوّل: وقوع المبالغة في اللّفظ المفرد، الثّاني: وقوع المبالغة في اللّفظ المركّب».[6] وقد سمّى النوع الأول: العدل، وسمّى الثّاني: المبالغة باسم جنسه.



1 – ينظر: الرماني، علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن، ص 104–105.

2 – مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، د.ط، 2007، ص 583.

3 – المرجع نفسه، ص 584.

4 – المرجع نفسه، ص 584.

5 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 271.

6 – المصدر نفسه، ص 272.

الشكل (10) شجرة التركيب البنيوي لجنس المبالغة [1]

والمفارقة كما مرّ بنا في الفصل السابق أنواع كثيرة، ومنها المفارقة اللّفظية التي يقصد بها أن المعنى الظاهر للفظ يُغاير ويُناقض المعنى العميق له فهي «شكل من أشكال القول يُساق فيه معنى ما في حين يُقصد منه معنى آخر، غالبًا ما يكون مخالفًا للمعنى السطحي الظاهر».[2] وهذا النوع هو الذي عالجه السّجلماسي في جنس المبالغة.

1.6 المفارقة الصّرفية

عالج السّجلماسي هذا النوع على مستوى الألفاظ المفردة في نوع العدل الذي يعرّفه بقوله: «والغرض من هذا النّوع يتمّ بإحصاء أبنية المبالغة في الألفاظ المفردة وهي –على ما أحصاها أحد متأخّري النّحاة–ترجع إلى أحد وعشرين بناء لا يشذّ عنها إلاّ القليل».[3]

وصيغ المبالغة في علم الصّرف هي «أسماء تشتقّ من الفعل الثلاثي اللازم أو المتعدّي للدّلالة على ما يدلّ عليه اسم الفاعل مع تأكيد المعنى وتقويته، والمبالغة فيه».[4] وقد ذكر السّجلماسي منها ستة عشر بناء والخمسة الباقية مشهورة في اللّغة العربية، وهي: «**فعَّال** مثل: غفَّار ضرّاب. **مِفْعال** مثل: مِقْوال. **فَعُول** مثل: قؤول، غفور، ضروب. **فَعيل** مثل: رحيم، عليم. **فَعِل** مثل: حذِر».[5] وهي أوزان قياسية.

وهو ما ينسجم مع مفارقة النغمة Irony of tone، التي «تعني أداء المنطوق –على الكلّية– بنغمة تهكّمية، يعوّل عليها في إظهار التّعارض أو التّضاد؛ بين ظاهر المنطوق

1 – ينظر: المصدر نفسه، ص 32.

2 – سيزا، قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، ص 144.

3 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 272.

4 – الأسمر، راجي، المعجم المفصّل في علم الصّرف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1997، ص 294.

5 – الأفغاني، سعيد بن محمد بن أحمد، الموجز في قواعد اللغة العربية، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2003م، ص 198.

وباطنه، بين سطحه وعمقه»،[1] وهناك أوزان سماعية ذكر السّجلماسي أنّ هناك ثلاثة منها مختصّة بأبنية النداء وهي: مَفْعَلاَنِ، وفَعَالِ، وفُعَلُ. وقد «وردت عن العرب كلمات لم تستعمل إلا في النداء على الأوزان الآتية:

1- **مَفْعَلان:** "يا مخبثانُ، يا ملأمان، يا ملكعان، يا مكذبان، يا مطيبان" وتؤنث هذه الصفات بالتاء.

2- **فُعَلُ:** في شتم المذكرين: "يا خُبَثُ، يا فُسق، يا غُدر، يا لُكع"

3- **فَعَالِ:** في شتم الإناث: "يا خباث، يا فساق، يا غدارِ، يا لَكاعِ".

والوزن الأخير قياسي في الأفعال الثلاثية التامة المتصرفة».[2]

فهي كلّها تعني الدلالة على كبر المعنى على جهة التغيير من أصل اللغة لتلك الإبانة، والتغيير عن أصل اللغة للإبانة إما أن يكون بالصيغ الصرفية القياسية السابقة، أو بالزيادة على أصل الألفاظ والأفعال. والأوزان السّماعية كثيرة ذكر السّجلماسي منها:

1- **فَعْلانُ:** رحمانُ وغضبانُ.

2- **فَعَلاَنٌ:** نَزَوانٌ و غَلَيانٌ.

3- **مِفْعالٌ:** مِعْطارٌ ومِذْكارٌ.

4- **مِفْعيلٌ:** مِحْضيرٌ ومِنْشيرٌ، مِسْكينٌ.

5- **فِعِّيلٌ:** سِكّيرٌ وشِرّيبٌ.

6- **فَعَّالٌ:** جبّارٌ وكَرَّمٌ وحَسَّانٌ.

7- **فُعَالٌ:** طُوالٌ وخُفافٌ وعُجابٌ.

8- **مِفْعَلٌ:** مِدْعَسٌ ومَحْرَبٌ.

9- **مُفَعِّلٌ:** مُكَسِّرٌ ومُقَتِّلٌ.

---

1 – العبد، محمد، المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدّلالة، ص 42.

2 – الأفغاني، سعيد بن محمد بن أحمد، الموجز في قواعد اللغة العربية، ص 325.

10- **مُفَعَّلٌ**: مُكَرَّمٌ ومُحَمَّدٌ.

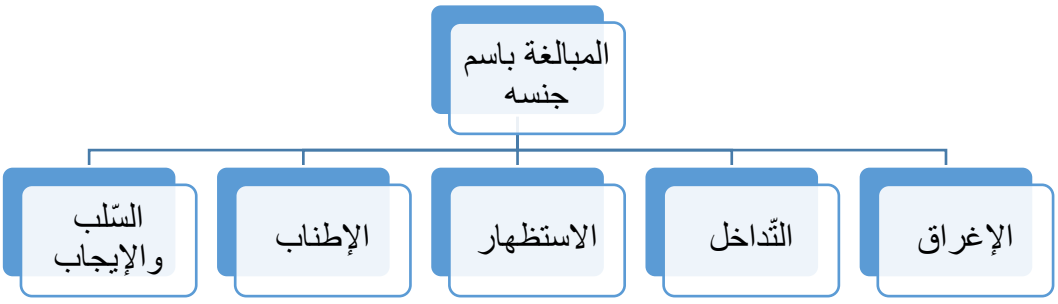
11- **مُفَعْلِلٌ**: مُصَرْصِرٌ.

12- **مُفْعَوْعِلٌ**: مُخْشَوْشِنٌ ومُعْشَوْشِبٌ.

13- **فُعَّيْلٌ**: سُرَّيْطٌ. [1]

2.6 المفارقة التّركيبية

وقد عالجها السّجلماسي في نوع المبالغة باسم جنسه وهي: «وقوع المبالغة في اللّفظ المركّب».[2] وقسّمها إلى خمسة أنواع. كما يظهر ذلك من خلال الخطاطة التّالية:



الشكل (11) شجرة التركيب البنيوي لنوع المبالغة باسم جنسه [3]

ويظهر وعي السّجلماسي بدلالة هذه الأساليب البلاغية على مفارقة المعنى الظاهر للمعنى العميق، وذلك من خلال ترتيبها في نوع واحد، وأيضا من خلال تعريفها وإيراد

[1] – ينظر: المنزع البديع، ص 272-273. وينظر كذلك: المعجم المفصل في علم الصّرف، ص 294.

2 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 272.

3 – ينظر: المصدر نفسه، ص 32.

الشواهد لها. ففي حديثه عن النوع الثّاني وهو التّداخل يبرز وعيه بأسلوب المفارقة بالمعنى الحديث، يقول: «إنّ المتقابلين هما اللذان لا يمكن أن يوجدا معا في موضع واحد من جهة واحدة في وقت واحد. (...) والمعاني من جهة نسبتها إلى الألفاظ بوجه ما تنقسم قسمين: فمنها ما ليس له لفظ وقول هو عبارة عنه ودلالة عليه مختصّ به، أعني الصيغة الدّالة باختصاص، ومنها ما له لفظ وقول هو عبارة ودلالة عليه».[1] ويشرح السّجلماسي القسم الأوّل وهو الذي ليس له دلالة اختصاص مثل: المدح والذّم والواجب والممكن والمحال والسّبب والمسبب وغيرها من المعاني التي ليس لها لفظ يدلّ عليها باختصاص. والقسم الثّاني وهو الذي له لفظ وقول يدلّ عليه مثل: الإيجاب والسّلب، وأشكال الأجناس، وأشكال الأعداد، وألفاظ التّقليل والتّكثير، والطلب والخبر وغيرها. وهما النوعان اللذان أدرجهما السّجلماسي تحت نوع التّداخل، أعني الملابسة والمزايلة.

فهذان القسمان قد يقع بينهما تداخل فيعبّر مثلا عن المدح بصيغة الذّم، أو العكس، أو يعبّر عن الواجب بالمحال أو المحال بالواجب ...إلى آخره من هذه المتناقضات. وهو ما لا يمكن تصوّره أن يكون على حقيقته بداهة. ولكن بحسب «أصل منهج العبارة وقانون الدّلالة من قبل انقسام القول من تلك الجهة إلى الحقيقة والمجاز، التّعبير المجازي، والخروج عن الحقيقة أحيانا على نسبة ما اتساعا في الكلام واختيارا للأفصح من أشكال الأقاويل وطلبا للأجزل منها، فإنّهم يعدلون عن الشّكل الفصيح من القول إلى الشّكل الأفصح، وكذلك في اللفظ المفرد جريا على مقتضى غرض البيان وغاية صنعة البلاغة»،[2] فإنّه يجوز بحسب ذلك «وقوع أحد القولين الدّالين على المتقابلين موقع الآخر، ووضعه موضعه لغرض الاتّساع والمبالغة اعتمادا على قوّة الدّلالة من قرينة لفظية مقالية أو حالية وجودية».[3]

1 – المصدر نفسه، ص 289–290.

2 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 291.

3 – المصدر نفسه، ص 291.

وعليه ترتبط المفارقة عند السّجلماسي بعدّة عناصر لتحقيق اِكتمالها وهذه العناصر تختلف من حيث النّوع والشكل، فكل عنصر له أهميّته وميزاته التي تفرّقه عن بقية العناصر، وتتمثل هذه العناصر فيما يلي:

أوّلا: ازدواجية المعنى؛ أو ما عبّر عنه السّجلماسي بالاتّساع في الكلام، وهو عنصر مهم في المفارقة وتحقيق اكتمالها، فقد ركّز أغلب الدارسين على أهميّته في البناء المفارقي، وقد نجد اختلافا في التّسمية من باحث إلى آخر غير أن معناه يظل متقاربا. ويُسميه "ميويك"؛ السطح والعمق، الغشاوة والصّفاء، ففي تفريقه بين الأدب والفن الذي يشتمل على المفارقة يجب «أن يكون مشتملًا على السّطح والعُمق. الغشاوة والصفاء، كما يجب أن يستحوذ على انتباهنا على مستوى الشكل إذ يوجّهنا على مستوى المحتوى».[1]

ثانيا: التناقض: ويعني التضاد بين المستويين: المستوى السطحي والمستوى العميق، وهو ما عبّر عنه السّجلماسي بالمتقابلين، وهو شرط تقام عليه المفارقة وبرغم اختلاف تسمية المصطلح إلا أننا نجد على المستوى المفاهيمي ثباتًا يدُل على الاتّفاق في الرؤية، ففي المفارقة نجد أن العلاقة بين المعنى الأول الظاهر والمعنى الثاني المخبوء الباطن هي علاقة تناقض؛ أي التصريح بشيء والمراد نقيضه، وهذا العنصر ذا أهمية بالغة في بناء المفارقة: «وقد نقول بعبارة أخرى إن الكشف عن المعنى الحقيقي الذي يسوقه الكاتب لا ينتج عنه إلغاء قوة المعنى الظاهر، وقد يعني هذا أيضا أن المفارقة لا تتميّز بالغموض فحسب الذي يكتنف القول، بل الإحساس الغريب كذلك الذي يولّده اشتمالها على عناصر متعارضة، وتكمن الطبيعة الإشكالية في حَل دلالة المفارقة في هذا النوع من الغموض، ومن ثمّ فإن فنّ

1 – ميويك، د.سي، المفارقة، ص 14.

المفارقة يتحقّق حين يُقال الشيء دون أن يُقال. وحين يكون القصد مفهومًا دون أن يكون جليًّا».[1]

ثالثا: التظاهر: يرتبط التظاهر ارتباطًا شديدًا بالمفارقة؛ حيث أن المفارقة في النصوص والتعابير لا تخلو منه، والمفارقة في النصوص تعتمد سِمة التّظاهر وحين كَشف هاته المفارقة نَلمس تلك السّمة في طيّات هاته النصوص.[2] والسّجلماسي يعتبره وجها من وجوه المبالغة عندهم ذلك «أنّ المتقابلين والنّقيضين إنّما بينهما حدّ يفصل بعضهما عن بعض، فإذا زاد أحدهما على حدّه انعكس إلى ضدّه، لأنّه لا مذهب له يذهب إليه ولا واسطة بينهما، ولهذا قال: وشرّ الشّدائد ما يضحك. وقال أبو العلاء: وقد تدمع العينان من شدّة الضّحك».[3]

رابعا: القرينة أو المفتاح: وهي الإشارات التي يتركها المتكلّم لمتلقي المفارقة لحلّ شيفرتها وتكون في الغالب قرائن سياقية: «إن صانع المفارقة الذي يقوم بإغلاق البنية، أو بالأحرى فتحها على أكثر من احتمال، لا بد أن يقدم لقارئه المفترض مفتاحا، ليتمكن من العثور على المعنى المخبأ في ثنايا البناء، وهذه المفاتيح عادة ما تكون قرائن سياقية لا قرائن لفظية، فليس من مهام صانع المفارقة أن يقدّمها لجمهوره على طبق من فضّة، بل عليه أن يترك له حرية الاختيار ومن يدري؟ فلربما يقع هذا القارئ ضحية إضافية من ضحايا المفارقة، أمام قارئ أشدّ ذكاء وأكثر خُبثًا».[4] فالمفتاح هو وسيلة المتلقي لِفكّ شيفرة

1 – سيزرا، قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، ص 144.

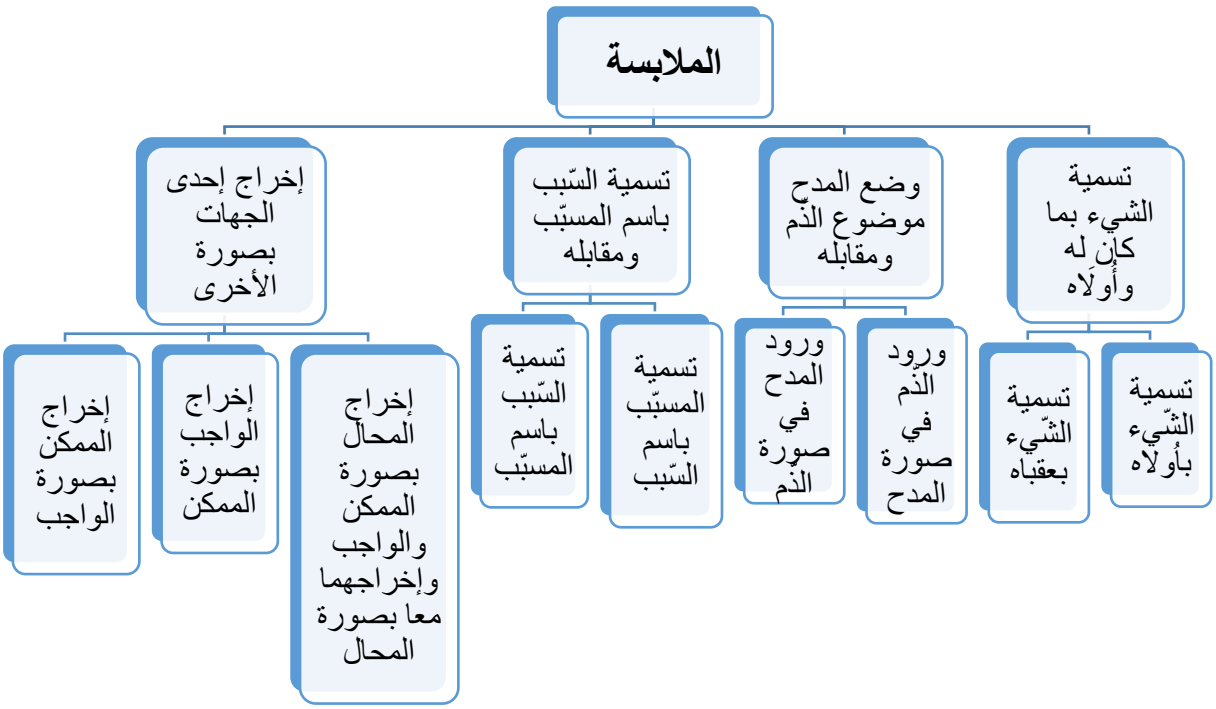
2 – ينظر: عبيدي، شريف، المفارقة، المصطلح والمفاهيم، مجلة جيل العلوم الانسانية والاجتماعية، مركز جيل البحث العلمي، طرابلس، لبنان، العدد: 53، ص 97.

3 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 292.

4 – شبانة، ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 53.

المفارقة، والوصول إلى المعنى الباطن. أمّا القرينة عند السّجلماسي فتكون «اعتمادا على قوّة الدّلالة من قرينة لفظية مقالية أو حالية وجودية».[1]

خامسا: التّعدد: فالنص مُتعدّد الدلالات وهو لا يخطئ اعتقاد القارئ بشكل مباشر؛ وإنما يمنحه دلالات جديدة ومتعددة تخالف اعتقاده: «وهي أيضا شكل من أشكال التّذكير بالموضوعية ولكن عن طريق طرح الرّؤى المتعددة، لا يقول لك النص مباشرة بأنه يخطئ ما تعتقده أنت القارئ، بل يحاول إمّا على استحياء أو جهارًا طبقًا لِنبرته في القول، أن يطرح عليك طرقًا مُتعددة تخالف ما تعتقده أنت، إنه يحاول أن يجد لك بدائل فيأخذ بيدك من ضيق الكائن إلى رحابة الممكن».[2] وهو ما عبّر عنه السّجلماسي تحت نوع الملابسة، التي فرّعاها إلى أنواع أربعة تتفرّع كلّها لأنواع تحتها كما يبيّنه المخطط التّالي:



1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 291.

2 – حماد، حسن، المفارقة في النص الروائي، ص 71.

الشكل (12) شجرة التركيب البنيوي لنوع الملابسة [1]

سادسا: الضحية: وهو عنصر بالغ الأهمية في عملية المفارقة؛ لأن النصوص أُلّفت وأُبدعت ليستقبلها المتلقّون والقُراء، وهذا المتلقي (الضحية)، لا بدّ من وجوده ليكون فريسة للمفارقة.[2] فهناك فرق بين النص المتظاهر والنص المتحايل، كما يُورد الباحث حسن حماد: «صحيح أن كِلَيْهما يحمل مُراوغة ما، غير أن هناك اختلافا جوهريًّا وأساسيًّا بينهما، فالنص المخادع يظهر في مظهر يُخفي وراءه حقيقة محجوبة لا يُراد لها أن تَتكشف، أمّا النص صاحب المفارقة فيَحمل معنى داخليًّا يُقصد له أن يُستنبط، وأن يظهر لا أن يختفي».[3] وصانع المفارقة هنا يعتمد على اللغة في صنع مفارقته، مُستندا إلى مهارته في التّلاعب بها حيث يستخدم الحِيل اللغوية قَدر الإمكان: «والمفارقة في أخصّ خصائصها صنعة لغوية، فهي عندما تتعمّد أن تقول شيئا وتعني شيئا آخر كلية، وعندما تُثبت حقيقة ثم لا تلبث أن تلغيها».[4]

وقد أدرك السّجلماسي هذه الحقيقة عندما تحدّث عن نوع التّشكيك و «هو إقامة الذّهن بين طرفي شكّ وجزئي نقيض، وهو من ملح الشعر وطرف الكلام وأحد الوجوه الّتي احتيل بها لإدخال الكلام في القلوب وتمكين الاستفزاز من النّفوس».[5] السّبب في ذلك حسب السّجلماسي «أنّ النّفس إنّما تتحيّر في طرفي الشّك وجزئي النقيض لشدّة الالتباس والاختلاط

1 – ينظر: السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 32.

2 – ينظر: عبيدي، شريف، المفارقة، المصطلح والمفاهيم، ص 97.

3 – حماد، حسن، المفارقة في النص الروائي، ص 62.

4 – إبراهيم، نبيلة، المفارقة، مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلّد السّابع، العددان: 3 و 4، القاهرة، 1987، ص 139.

5 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 275.

بينهما، وعدم التّمييز بين الأمرين لخفائه على النّفس».[1] كما يظهر فهمه العميق لوظيفة المفارقة أثناء حديثه عن نوع التّجريد واعتبره «أحد الاحتيالات التي توهم الاتّحاد في التّشبيه، كالإبدال، والاستعارة، والتّمثيل، والتّشكيك، وغير ذلك»[2] من الأساليب البلاغية الّتي يراد بها المبالغة والاحتيال والإيهام، كلّ ذلك من أجل التّأثير على القارئ. كما أنّ هناك وظيفة أخرى تؤدّيها بعض الأساليب الأخرى، من ذلك نوع التّجاهل الذي «هو إخراج القول مخرج الجهل وإيراده مورد التّشكيك في اللّفظ دون الحقيقة لضرب من المسامحة وحسم العناد».[3] فهذا الأسلوب هو أيضا يؤدي وظيفة «الحجاج القاطع للنّزاع، والحاسم للعناد، الهاجم بما فيه من التّعريض والتّورية بالمجادل إلى الغرض والغلبة، وفلّ شوكة المخالف بأهون الهوينى وأقلّ العمل».[4] الذي يجعل الضّحية تسلّم بأمرها.

أظهر السّجلماسي براعة منقطعة النظير في الجانب التنظيري لشعريته، وقد تجلّى ذلك من خلال إعادة ترتيب المادة البلاغية العربية تحت عشرة أجناس عليا، مستندا في ذلك إلى ثقافته العربية الأصيلة من بلاغة وشعر وقرآن وتفسير وحديث وفلسفة إسلامية، وإلى اطّلاعه الواسع على التّراث اليوناني، خاصة أفكار أرسطو. واستطاع إدماج كلّ مكتسباته واستثمارها في شعريته تنظيرا وتطبيقا. ففي الجانب التنظيري اعتمد في الأساس على التفريق بين اللغة الشعرية واللّغة العادية أو البرهانية كما يسمّيها. وتأسيسا على ذلك فرّق بين أهمّ وظيفتين للخطاب؛ الوظيفة التواصلية، والوظيفة الشعرية.

1 – المصدر نفسه، ص 275.

2 – المصدر نفسه، ص 279.

3 – المصدر نفسه، ص 277.

4 – المصدر نفسه، ص 278.

الفصل الثالث

مقوّمات الشعرية في التطبيق النقدي عند السّجلماسي

- المبحث الأول: في المقوّم الإيقاعي
- المبحث الثاني: في المقوّم التّركيبي
- المبحث الثالث: في المقوّم الدّلالي

تمهيد

اعتمد السّجلماسي كثيرا في الجانب التّطبيقي على شواهد من الشعر ومن القرآن الكريم والأحاديث النّبوية الشريفة وأقوال العرب المأثورة، التّي استشهد بها النقاد والبلاغيون والمفسّرون والنّحاة العرب قبله، غير أنّه لم يكن تابعا في استشهاده بها، فكثيرا ما كان يقبل

بعضها ويردّ بعضها الآخر، اعتمادا على سعة ثقافته وبناء على مصطلحاته النقدية التي صاغها بشكل منسجم ودقيق، وقد تناولنا في مبحث سابق هذه المصطلحات[1].

وبدا لنا تناول الجانب التطبيقي من خلال ثلاث مباحث رئيسية حسب مقتضيات هذا البحث اعتمادا على مستويات التّحليل الأسلوبي؛ المستوى الإيقاعي والمستوى التّركيبي والمستوى الدّلالي.

المبحث الأول: في المقوّم الإيقاعي

إنّ اللّغة في نظر الدرس النّقدي الحديث هي المّادة الأولى القابلة للتحليل، وذلك لوجودها الفيزيائي على فضاء الصفحة، أو في الفضاء الصّوتي من خلال النّص، وعليه وجب النظر أوّلا إلى طبيعة المادة الصّوتية الدّلالية، فـ: «الانسجام الصوتي الممتدّ والمنسّق عبر الزمن عند النطق هو ما يشكّل مقوّم الشعرية البارز»[2].

كانت نشأة الشعر الجاهلي نشيدا مسموعا لا مكتوبا، «كان الصوت في هذا الشعر بمثابة النّسم الحيّ، وكان موسيقى جسدية، كان الكلام وشيئا آخر يتجاوز الكلام، فهو ينقل الكلام وما يعجز عن نقله الكلام، وبخاصة المكتوب».[3]

فصرامة العروض العربي تؤكّد لنا التصاق هذا الشعر بالموسيقى والغناء، يقول ابن رشيق (ت 463 هـ): «وكان الكلام كله منثوراً فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأمجاد، وسمحائها الأجواد؛ لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشّيم فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سمّوه شعراً؛ لأنهم شعروا به، أي: فطنوا».[4]

1 – ينظر: الفصل الثاني من هذا البحث.

2 – غركان رحمان، مقوّمات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتّطبيق، ص 26.

3 – ادونيس، الشعرية العربية، ص 5.

4 – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص 20.

ويشغل الإيقاع حيّزا في الشعرية العربية متأتٍ من خصوصية اللغة العربية «ذات الطابع الكمي القياسي وليس النبري النسبي، وفي الشعرية العربية بعض صفات "لسانية صوتية" مثل الأوزان والقوافي، وقد أولى العرب هذا المنحى جل عنايتهم، وقد أشار محمد العمري إلى أن المقوم الصوتي الإيقاعي في الشعر العربي يتكون من ثلاثة عناصر رئيسية هي:

1.الوزن المجرد القائم على المقاطع أو التفعيلات، سواء أكانت منتظمة أم حرة، وهذا مجال الدراسة العروضية، وهو يقع بين اللغة الطبيعية والموسيقى، وهو هنا فضاء المكونات الصوتية المجسدة المكونة للتوازن.

2.التوازن أو الموازنات ويتألف من عناصر لغوية مشخصة، كونه عبارة عن تردد الصوامت" التجنيس "والصوائت" الترصيع "اتصالا وانفصالا.

3. الأداء وهو عملية التجسيد الشفوية، حيث يقوم القارئ أو المنشد بتأويل العناصر الوزنية والتوازنية، وما يقع بينهما من انسجام واختلاف في تفاعل مع الدلالة اتساقًا واختلافًا، وهنا تدخل مباحث التنغيم والنبر والوقف...».[1]

كان السّجلماسي على قدر كبير من الوعي بالخصائص الصوتية للنّص الأدبي عامة والنّص الشعري بصفة خاصة وأولى لها اهتماما بالغا، حيث تناول المقوّمات الصوتية في جنسين عاليين هما التّكرار والمظاهرة، جمع تحتهما كلّ الأساليب الصوتية البديعية التي تظهر في النصوص سواء القرآن أو الشعر كما رأينا ذلك في الفصل السّابق. حيث تناول هذه الخصائص الصوتية من خلال ثلاث مستويات؛ مستوى اللّفظ المفرد، وعلى مستوى الإيقاع التّركيبي، وعلى مستوى الإيقاع الدّلالي.

1 – غركان رحمان، مقوّمات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتّطبيق، ص 27.

أوّلا: التّوازي اللفظي

أدرج السّجلماسي التوازيات اللّفظية ضمن نوع التّكرير اللّفظي (المشاكلة) الذي يعرّفه بقوله: «إعادة اللّفظ الواحد بعينه بالعدد أو بالنّوع مرّتين فصاعدا».[1] وقسّمه إلى قسمين: الأوّل: الاتحاد، والثّاني: المقاربة.

النوع الأوّل: الاتحاد

والاتحاد هو «إعادة اللّفظ الواحد **بالعدد** وعلى الإطلاق مرّتين فصاعدا».[2] وهو نوعان: الأوّل: البناء، والثّاني: التّجنيس.

فالبناء هو «إعادة اللّفظ الواحد بالعدد وعلى الإطلاق المتّحد المعنى كذلك مرّتين فصاعدا خشية تناسي الأوّل لطول العهد به في القول».[3]

ويمثّل السّجلماسي لهذا النوع بصور من القرآن الكريم، فعلى **مستوى اللفظ المفرد** كما في قوله تعالى ﴿أَيَعِدُكُمْ أَنَّكُمْ إِذَا مِتُّمْ وَكُنْتُمْ تُرَابًا وَعِظَامًا أَنَّكُمْ مُخْرَجُونَ﴾[4]. فلفظة "أَنَّكُمْ" الأولى متوازية صوتيا مع "أَنَّكُمْ" الثانية، وهذه الأخيرة بناءٌ على الأولى وتذكير بها خشية نسيانها لطول العهد بها في القول. «وكانت قوته بوجه ما، قوة التّأكيد اللّفظي».[5]

وأمّا على **مستوى الجملة** كما في قوله عزّ وجلّ ﴿إِنَّا كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْبَلَاءُ الْمُبِينُ وَفَدَيْنَاهُ بِذِبْحٍ عَظِيمٍ وَتَرَكْنَا عَلَيْهِ فِي الْآخِرِينَ سَلَامٌ عَلَى إِبْرَاهِيمَ كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ﴾[6]. فقوله " كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ"، جاءت متوازية صوتيا مع نظيرتها الثانية،

1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 477.
2 – المصدر نفسه، ص 477.
3 – المصدر نفسه، ص 477–478.
4 – المؤمنون، آية: 35.
5 – المصدر نفسه، ص 478.
6 – الصافات، آية من: 105–110.

وهذه الأخيرة بناء. وقد ورت الجملة الثانية بدون حرف التوكيد "إنّ" كما في مواضع كثيرة من القرآن حيث تحذف أداة التّوكيد «لأنّه بني على ما سبقه في هذه القصّة من قوله "إِنَّا كَذَلِكَ" فكأنّه _كما قيل_ استخفّ بطرح "إنّ" اكتفاء بذكره أوّلا عن ذكره ثانيا (...) ففيه اكتفاء وبناء».[1]

وقد أبرز السّجلماسي أهمّية أسلوب البناء في بلاغة المتكلّم، فهو يحفظه من الإخلال بالمعنى العام للنّص. يقول: «ولا غرو والبناء بلاغة بديعة، وسبيل من البيان عجيبة، تدلّ على قوّة منّة المتكلّم في العبارة عن معانيه وتحفّظه فيها بما يخلّ في القول بمبانيه».[2]

وعلى **مستوى البنية العامة للنّص**، يوضّح السّجلماسي أنّ هذا الأسلوب قد يرد على طريقة الإجمال والتفصيل في القول، وذلك حينما تتقدّم بعض التفاصيل وبعض الجزئيات فيخشى أن تنسى لطول العهد بها، فيبني المتكلم على ما سبق منها بالذكر الجملي.

ويمثّل السّجلماسي لهذا النوع، بنص طويل من سورة النّساء من قوله تعالى: ﴿فَبِمَا نَقْضِهِمْ مِيثَاقَهُمْ وَكُفْرِهِمْ بِآيَاتِ اللَّهِ وَقَتْلِهِمُ الْأَنْبِيَاءَ بِغَيْرِ حَقٍّ وَقَوْلِهِمْ قُلُوبُنَا غُلْفٌ بَلْ طَبَعَ اللَّهُ عَلَيْهَا بِكُفْرِهِمْ فَلَا يُؤْمِنُونَ إِلَّا قَلِيلًا وَبِكُفْرِهِمْ وَقَوْلِهِمْ عَلَى مَرْيَمَ بُهْتَانًا عَظِيمًا وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا بَلْ رَفَعَهُ اللَّهُ إِلَيْهِ وَكَانَ اللَّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا وَإِنْ مِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ إِلَّا لَيُؤْمِنَنَّ بِهِ قَبْلَ مَوْتِهِ وَيَوْمَ الْقِيَامَةِ يَكُونُ عَلَيْهِمْ شَهِيدًا فَبِظُلْمٍ مِنَ الَّذِينَ هَادُوا حَرَّمْنَا عَلَيْهِمْ طَيِّبَاتٍ أُحِلَّتْ لَهُمْ وَبِصَدِّهِمْ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ كَثِيرًا وَأَخْذِهِمُ الرِّبَا وَقَدْ نُهُوا عَنْهُ وَأَكْلِهِمْ أَمْوَالَ النَّاسِ بِالْبَاطِلِ وَأَعْتَدْنَا لِلْكَافِرِينَ مِنْهُمْ عَذَابًا أَلِيمًا﴾[3].

1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 478.

2 – المصدر نفسه، ص 478.

3 – سورة النّساء، آية من: 155 –161.

تتجلى براعة السّجلماسي في تفسيره لظاهرة البناء في هذا النص القرآني. وذلك من خلال وعيه ببنيته العامة. فلفظة "فَبِظُلْمٍ" «بناء بالذكر الجملي على ما سبق في القول التّفصيلي»[1]. فهو بناء على سبيل الإجمال والتّفصيل، وبسب خشية تناسي الجزئيات والتفاصيل التي ذكرت بني القول على ما سبق منها بالذكر الجملي، «وذلك أنّ الظلم جملي ما سبق من التفاصيل من النقض، والكفر، وقتل الأنبياء، وقولهم قلوبنا غلف، والقول على مريم البهتان، ودعوى قتل المسيح عليه السّلام، إلى ما تخللّ ذلك من أسلوب الاعتراض في موضعين وهما في قوله:﴿بَلْ طَبَعَ اللَّهُ عَلَيْهَا بِكُفْرِهِمْ فَلَا يُؤْمِنُونَ إِلَّا قَلِيلًا﴾ وقوله:﴿ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ﴾ إلى قوله:﴿ شَهِيدًا﴾. ولذلك لمّا ذكّر بالبناء لِذِكْرِ جُمَلِيِّ الظلم من قوله: "فَبِظُلْمٍ" لأنّه يعمّ كلّ ما تقدّم قبله وينطوي عليه، ذكر حينئذ متعلّق الجار من قوله:﴿فَبِمَا نَقْضِهِمْ مِيثَاقَهُمْ﴾ عقب البناء لأنّ العامل في الأصل حقّه أن يلي معموله، فقال: ﴿فَبِظُلْمٍ مِنَ الَّذِينَ هَادُوا حَرَّمْنَا عَلَيْهِمْ طَيِّبَاتٍ أُحِلَّتْ لَهُمْ وَبِصَدِّهِمْ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ كَثِيرًا وَأَخْذِهِمُ الرِّبَا وَقَدْ نُهُوا عَنْهُ وَأَكْلِهِمْ أَمْوَالَ النَّاسِ بِالْبَاطِلِ وَأَعْتَدْنَا لِلْكَافِرِينَ مِنْهُمْ عَذَابًا أَلِيمًا﴾، فقوله ﴿حَرَّمْنَا﴾ هو متعلّق قوله ﴿فَبِظُلْمٍ﴾ وقد اشتمل الظلم على ما تقدّم قبله، كما أنّه أيضا مشتمل على كلّ ما تأخر عنه من الجزئيات الأخر التي تعدّدت بعد. فالآية بالجملة أيضا داخلة في باب ذكر الشّيء بعموم وخصوص، فذكرت أولا الجزئيات الأول بخصوص كلّ واحد ثمّ ذكر العام المنطوي عليها، فهذا تعميم بعد التخصيص، ثمّ ذكرت جزئيات أخر بخصوصها»[2].

وأوردنا هذا النصّ على طوله لندلّل على عبقرية السّجلماسي في تحليله بنية النص القرآني السابق من سورة النساء، واستعان في ذلك بأساليب بلاغية تركّبت منها الآيات

1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 479.

2 – المصدر نفسه، ص 479–480.

السابقة، وهي: «التّعميم بعد التّخصيص، ثمّ التخصيص بعد التعميم، ثمّ البناء، ثمّ الاعتراض»[1].

والتّجنيس وكعادته يبدأ السّجلماسي بالتعريف اللغوي، يقول: «جنّس. قال قوم: (كأنّه جنّس اللّفظ فجعله لمعنيين فصاعدا). قال قوم: (المجانسة: أن تشبه اللّفظة اللّفظة في تأليف حروفها)»[2]. وفي لسان العرب «الـجِنْسُ، الضَّربُ من كل شيء (...) الـجِنْسُ أَعم من النوع، ومنه المُجانَسَةُ والتَجْنِيسُ. ويقال: هذا يُجانِسُ هذا أَي يشاكله»[3].

فالتّجنيس من فنون البديع اللّفظية، ومن أوائل الذين تحدثوا عنه عبد الله ابن المعتز (ت 296هـ) وعدّه من ألوان البديع وهي خمسة عنده: الاستعارة، التجنيس، المطابقة، رد للعجز على الصدر، المذهب الكلامي. ويعرّفه بقوله: «وهو أن تجيء الكلمة تُجانس أُخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها على السبيل الذي ألف الأصمعي كتاب الأجناس عليها»[4].

والتجنيس من أكثر فنون البديع التي تطرّق إليها النقاد القدامى، وجعلوه أقساما متعدّدة، منهم قدامة بن جعفر، وابن رشيق، والقاضي الجرجاني وغيرهم.

أمّا اصطلاحا فيعرف السّجلماسي **التّجنيس** بقوله «إعادة اللّفظ الواحد بالعدد وعلى الإطلاق لمعنيين متباينين مرّتين فصاعدا لمجرّد الإعراب لا لعلّة»[5]. ويقسّمه السّجلماسي إلى أربعة أنواع: الأوّل: تجنيس المماثلة، الثّاني: تجنيس المضارعة، الثّالث: تجنيس التّركيب، الرّابع: تجنيس الكناية.

1. تجنيس المُماثَلَةِ

1 – المصدر نفسه، ص 480.

2 – المصدر نفسه، ص 481.

3 – ابن منظور، لسان العرب، مادة (جنس)، ج6، ص 43.

4 – ابن المعتز، عبد الله، البديع في البديع، ص 108.

5 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 482.

وقد ذكره ابن رشيق (ت463هـ) في العمدة، وعرّفه بقوله: «التجنيس ضروب كثيرة: منها المماثلة، وهي: أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى»[1]. وأشار ابن رشيق إلى أنّ القاضي الجرجاني يسميه "المستوفى"[2]. وعدّد القاضي الجرجاني (ت392هـ) أنوعا من التجنيس ومثّل لها بأبيات من الشعر. يقول: «وقد يكون منه التجنيس المستوفى، كقول أبي تمام:

مَا مَاتَ مِنْ كَرَمِ الزَّمَانِ فإنَّهُ ... يَحْيَا لَدَى يَحْيَى بْنِ عَبْدِ الله[3]

فجانس بيحيا ويحيى، وحروف كل واحد منهما مستوفاة في الآخر؛ وإنما عُدّ في هذا الباب لاختلاف المعنيين؛ لأن أحدَهما فعلٌ والآخر اسم»[4].

أمّا السّجلماسي فلم يحد عن القدامى في تعريفه لهذا النوع من التّجنيس، بقوله: «إعادة اللّفظ الواحد بالعدد باختلاف المعنى مرّتين فصاعدا»[5]. وأورد السّجلماسي أمثلة من الشعر العربي للتدليل على تجنيس المماثلة، فردّ بعضها وقبل البعض الآخر. ومن الأمثلة التي قبلها قول زياد بن الأعجم يرثي المغيرة بن المهلّب:

فانع الْمُغيرَة للْمُغِيرَة إِذْ بَدَت ... شَعْواءَ مُشْعِلَةً كَنَبْحِ النَّابِحِ[6].

ويعلّق السّجلماسي بقوله: «فالأول: اسم رجل، والثّاني: الخيل المغيرة»[7].

1 – القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ج1، ص 321.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص 323.

3 – أبو تمّام، شرح ديوان أبي تمّام للخطيب التبريزي، تحقيق: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1414هـ–1994م، ج2، ص 177.

4 – القاضي الجرجاني، عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، سوريا، 1386هـ–1966م، ص 42.

5 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 482.

6 – زياد الأعجم أو الصلتان العبدي كما عند ابن رشيق، ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ج1، ص 321.

7 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 483.

ومن الأمثلة التي ردّها السّجلماسي، أيضا ممّا استشهد به ابن رشيق في باب تجنيس المماثلة واعتبره من مليحها، قول ابن الرومي:[1]

لِلسُّودِ في السودِ آثارٌ تركنَ بها ... لمعاً مِن البيضِ تَثْني أعْينَ البِيضِ

وعلّق عليه السّجلماسي بقوله «فالسود الأول: الليالي، والسود الآخر: شعرات الرأس واللحية، والبيض الأول: الشيبات، والبيض الآخر: النساء. وإنّه لعمري من البديع الحسن إلاّ أنّه ليس تجنيسا كما زعم، بل هو ترديد في صدر البيت، وتصدير في عجزه»[2].

والسبب في أنّ هذا البيت ليس من تجنيس المماثلة حسب السّجلماسي، هو عدم انطباق القاعدة عليه، لكن في المقابل ينطبق عليه حدّ التّرديد والتّصدير. وراح السّجلماسي يوضّح الفرق بين التّرديد والتّجنيس بقوله: «والفرق بين التّرديد والتّجنيس اتّحاد لفظي التّرديد وتباينهما في نسبة التّعلّق بالمعاني في جملة البيت أو في قسيم منه، وتباين لفظي التّجنيس معنى لا في النّسب فقط»[3].

2. تجنيس المضارعة

ويعرّفه السّجلماسي بقوله: «إعادة لفظين بمعنيين مختلفين بزيادة حرف أو نقصِها أو قلبِها أو تقاربِها سمعا أو خطّا. وأصل المضارعة _كما قيل_ أن تتقارب مخارج الحروف. وهو في كلام العرب كثير غير متكلَّف وإنّما يتكلّفه المحدثون»[4]. وقد مثّل له السّجلماسي بصور من القرآن الكريم وقول الرّسول صلى الله عليه وسلّم.

1 – ابن الرومي، ديوانه، شرح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج2، ط3، 1423هـ–2002م، ص 297.

2 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 483.

3 – المصدر نفسه، ص 485.

4 – المصدر نفسه، ص 485.

ذكر السّجلماسي أنّ هذا النوع في كلام العرب كثير غير متكلّف، ففي القرآن من قوله تعالى: ﴿وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ﴾[1]. وقوله تعالى: ﴿وَهُمْ يَنْهَوْنَ عَنْهُ وَيَنْأَوْنَ عَنْهُ﴾[2]. ففيه توازن بين لفظة "سبأ" و"نبأ" في الآية الأولى، قلب السين نونا. وفي الآية الثانية، في لفظتي "ينهون" و"ينأون" حيث قلبت الهاء همزة، وبالإضافة إلى ذلك هناك تقارب بين الحرفين في الصفة والمخرج. وأورد مثالا لهذا الأسلوب من حديث الرسول صلى الله عليه وسلّم، حينما سمع رجلا ينشد مفتخرا:

«إنِّي امرؤٌ حميريٌّ حين تنسُبُني ... لا من ربيعة آبائي ولا مُضَرِ

فقال له النبي صلى الله عليه وسلم: (ذلك والله ألأم لجدك، وأضرع لخدك، وأفل لحدك، وأقل لعدك، وأبعد لك عن الله ورسوله)»[3]. وفي هذا الحديث نجد توازنا بين (ألأم وأضرع وأفلّ وأقلّ) من جهة وبين (لجدك ولخدك ولحدك ولعدك) من جهة ثانية.

وتجنيس المضارعة حسب السّجلماسي ينقسم إلى أربعة أنواع: الأوّل: الزيادة والنقص، الثّاني: القلب، الثّالث: السّمع، الرّابع: الخطّ (التصحيف). وقد مثّل لهذه الأنواع بشواهد من القرآن الكريم والشعر العربي.

فالنّوع الأوّل وهو: الزيادة والنقص ويسميه القاضي الجرجاني "التجنيس النّاقص"، ومنه قول أبي تمام:

يَمُدّونَ مِن أَيدٍ عَواصٍ عَواصِمٍ ... تَصُولُ بِأَسيافٍ قَواضٍ قَواضِبِ[4].

ويعلّق السجلماسي عليه بقوله: «"عواص وعواصم" هو تجنيس المضارعة، وهما سواء إلاّ زيادة "الميم" في الثاني، وإلاّ زيادة "الباء" في قواضب»[1].

1 – سورة النمل، آية: 22.

2 – سورة الأنعام، آية: 26.

3 – القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ج1، ص 326.

4 – أبو تمّام، شرح ديوان أبي تمّام للخطيب التبريزي، ص 114.

والنّوع الثّاني: وهو: القلب، ومن صوره قول إسحاق بن خفاجة:

وَسَقى فَأَروى غُلَّةً مِن ناهِلٍ ... أَروى بِجانِحَتَيهِ زَندَ أُوارِ[2].

وهو تجنيس قلب وقع بين اللفظتين "أروى" و "أورى".

أمّا **النّوع الثّالث** من تجنيس المضارعة وهو: السّمع، فيعرّفه السّجلماسي بقوله: «وهو من قرب أحد المخرجين من الآخر»[3]. ومثاله ما ورد في القرآن الكريم: ﴿وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَاضِرَةٌ إِلَى رَبِّهَا نَاظِرَةٌ ﴾[4]. فالتوازن وقع بين "ناضرة" و "ناظرة" وهو من قرب المخرجين في السّمع.

وأمّا **النّوع الرّابع**: وهو: الخطّ (التصحيف) ويعرّفه السّجلماسي بقوله: «وهو تحسين التّصحيف وهو ما يصحّ تصحيفه»[5]. ومثاله ما ورد في قول البحتري:[6]

وَلَم يَكُنِ المُغتَرُّ بِاللَهِ إِذ سَرى ... لِيُعجِزَ وَالمُعتَزُّ بِاللَهِ طالِبُه

ويعلّق السجلماسي عليه بقوله: «فالتصحيف في قوله: "المغترّ بالله والمعتزّ بالله" وهو تصحيف مستوفى. وأحسن هذا النوع ما كان كذلك»[7].

3. تجنيس التّركيب

ويعرّفه السّجلماسي بقوله: «إعادة كلمةٍ في موضعين من القول هي في أحدهما بسيطة وفي الآخر ملفّقة من كلمتين»[1]. وهو نوعان: الأوّل: التّلفيق، والثّاني: التّغيير. والتّلفيق هو:

---

1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 486.

2 – ابن خفاجة، ديوانه، تحقيق: السّيد مصطفى غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1960، ص 33.

3 – المصدر نفسه، ص 488.

4 – القيامة، آية: 22.

5 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 488– 489.

6 – البحتري، ديوانه، تحقيق: حسن كامل الصّيرفي، ط3، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص 215.

7 – المنزع البديع، ص 489.

«أن تكون إحدى الكلمتين _وهي المركَّبةُ_ تساوي الأخرى بمجرّد التّركيب فقط من غير زيادة ولا نقص بحسب مَواجِبِ أحكام وضع اللّسان، وهذا هو الملقّب بالتّلفيق»[2].

والتّلفيق نوعان: الأوّل: ما يقع في أثناء البيت وتضاعيفه، والثّاني: ما يقع في قافيتي البيتين فصاعدا. ومثال ما يقع في أثناء البيت وتضاعيفه قول أبي الفتح البستي: [3]

عَارِضاهُ بما جَنَت عارِضاه... أوْ دَعانِي أَمُتْ بما أَوْدَعانِي

وأمّا ما يقع في قافيتي البيتين فصاعدا فمثاله قول أبي القاسم السّجري:[4]

وَحَدِيقَــةٍ صَبَّحْتُهَا فِي فِتْيَةٍ ... كَحَدِيقَـةٍ وَالطَّيْرُ فِــي **أَوْكَارِهَا**

كَمْ مَاجِنٍ فِينَا وَكَمْ مُتَعَفِّفٍ ... قَدْ ظَلَّ يَمْجُنُ طَائِعًا أَوْ **كَارِهَا**

أمّا **التّغيير** فيعرّفه السّجلماسي بقوله: «أن تُساوَى الكلمةُ المركّبةُ البسيطةُ بزيادة أو نقص يقتضيه الوضع لفظا لا خطًّا»[5]. وهو نوعان: الأوّل: النّقص، والثّاني: الزّيادة.

ومثال النقص أو الإسقاط كما يسمّيه ابن رشيق، قول شمس المعالي قابوس بن وشمكير:[6]

وَمَن يَسرِ فَوقَ الأَرضِ يَطلبُ غايَةً ... مِنَ المَجدِ يَسري فَوقَ جُمجُمَةِ النَسرِ
وَمَن يَختَلِف في العالَمينَ نِجارُهُ ... فَإِنّا مِنَ العَلياءِ نَجري عَلى نَجرِ

---

1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 494.

2 – المصدر نفسه، ص 490.

3 – القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ج1، ص 328.

4 – ابن أبي الدنيا، قرى الضيف، تحقيق: عبد الله بن حمد المنصور، ط1، أضواء السلف – الرياض، 1997، ج4، ص 490.

5 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 494.

6 – القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ج1، ص 328.

ويعلّق عليه ابن رشيق بقوله: «فياء الوصل في النسر جانست به نسري وصار لقاء النون كسرة الهاء من جمجمة كالتنوين في الهاء، وكذلك صلة نجر جانست به نجري فإذا صرت إلى الخط زالت المجانسة».[1]

أمّا التّغيير بالزّيادة فمثاله قول أبي الفتح البستي:[2]

قُلتُ لطرفِ الطَّبْع لمّا ونَـى ... وَلـم يُطِع أَمْرِي وَلَا زَجـــرِي

مَـلك لَا تجْرِي وَأَنـــتَ الَّذِي ... تَـحوِي مدى الْغايَاتِ إِذْ تجْرِي

فَقَالَ لي دَعْنِـــي وَلَا تُؤذنِـي ... حَتَّى مَتى أَجْـرِي بِلَا أَجْـــرِ

4. تجنيس الكناية

ويعرّفه السّجلماسي بقوله: «إعادة كلمتين بمعنيين مختلفين في موضعين من القول هي في إحداهما مصرّح بها، وفي الآخر مكني بها عن الأولى»[3]. ومثال هذا النوع قول دعبل يرثي امرأته سلمى:[4]

أَنّي أُحِبُّكِ حُبّاً لَو تَضَمَّنَهُ ... (سَلمى) سُمَيُّكِ دُكَّ الشاهِقُ الرَّاسِي

وعلّق عليه السّجلماسي بقوله: «فقد جنّس من غير ذكر تجنيس بل بكناية عنه لأنّ قوله: سميّك لفظ كنى به عن سلمى الجبل، فهو اللفظ الثاني المعاد به الأول المكنّى به عنه، ودلّ على مراده بلفظ إشارة»[5].

1 – القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ج1، ص 328.

2 – المستعصمي، محمد بن أيدمر، الدر الفريد وبيت القصيد، ج8، ص 337.

3 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 496.

4 – دعبل الخزاعي، ديوانه، تحقيق: عبد الكريم الأشتر، ط2، مطبوعات مجمّع اللّغة العربية، دمشق، 1403هـ–1983م، ص 169. وقد أورده السّجلماسي برواية أخرى: أَنّي أُحِبُّكِ حُبّاً لَو تَضَمَّنَهُ ... (سَلمى) سُمَيُّكِ خَرَّ الشاهِقُ الراسي. ينظر: المنزع البديع، ص 496

5 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 496.

النّوع الثّاني: المقاربة

والمقاربة هي «إعادة اللّفظ الواحد بالنّوع مرّتين فصاعدا»[1]. وللتفريق بينها وبين نوع الاتحاد يذكر السّجلماسي أن الاتحاد يكون بالعدد أمّا المقاربة فتكون بالنوع. «ومعنى كون الواحد هنا بالنّوع هو أنّ كلّ واحد من اللّفظين المكرّرين يساوي الآخر بقوّة كلّية يتقاسمانها»[2]. وهي جنس متوسّط تحته نوعان: الأوّل: التّصريف، والثّاني: المعادلة.

والتّصريف هو «إعادة اللّفظ الواحد بنوع **المادّة** فقط في القولين ببنائين مختلفي الصورتين مرّتين فصاعدا. وبالجملة فهو لفظ يشتقّ من لفظ. ولهذا النوع في القول إذا استعمل في موضعه ووقع منه في موقعه رونق وحلاوة وروعة وطلاوة، وللنّفس نحوه ارتياح واهتزاز، وله فيها تأثير بيّن واستفزاز اقتضى له ذلك المزيّة على التّجنيس»[3]. والتّصريف نوعان: الأوّل: الاشتقاق، والثّاني: الاشتراك.

ومن أمثلة **الاشتقاق** قول رجل من عبسٍ:[4]

وَذَلِكُمْ أنَّ ذُلَّ الجَّارِ حَالَفَكُمْ ... وَإِنَّ أَنْفَكُمْ لَا يَعْرِفُ الأَنَفَا

فالتّوازن وقف بين لفظتي "الأنْفُ" و"الأنَفُ" في «حروف الكلمة دون البناء، ورجعا إلى أصل واحد، فكان له من الحلاوة وحسن الموقع وارتياح النفس نحوه والاهتزاز ما لو قال مثلا: "وأنّ أنفكم لا يعرف الغضبا" حيث يمكن وقوعه، ولم يكن كذلك لعدم الاشتقاق المؤذن بالتناسب الذي جبلت النفس الناطقة على إدراكه والارتياح والطرب بإدراكه».[5]

ومن أمثلة **الاشتراك** قول البحتري:[6]

1 – المصدر نفسه، ص 498.

2 – المصدر نفسه، ص 498.

3 – المصدر نفسه، ص 499.

4 – المستعصمي، محمد بن أيدمر، الدر الفريد وبيت القصيد، تحقيق: كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1436هـ–2015م، ج1، ص 159.

5 – المنزع البديع، ص 502.

6 – البحتري، ديوانه، ص 1737.

وَذَكَّرَنيكِ وَالذِكرى عَناءٌ ... شَبابَةُ فيكِ بَيِّنَةُ الشُكولِ

نَسيمُ الرَوضِ في ريحٍ شَمالٍ ... وَصَوبُ المُزنِ في راحٍ شَمولِ

والمعادلة «إعادة اللّفظ الواحد بنوع **الصّورة** فقط في القول بمادتين مختلفي البناء مرّتين فصاعدا»[1]. وهي نوعان: الأوّل: التّرصيع، والثّاني: الموازنة.

والتّرصيع لغة معناه «التّركيب، يقال: تاج مرصّع بالجواهر، وسيف مرصّع: أي محلّى بالرصائع وهي حلق يحلّى بها، الواحدة رصيعة»[2]. وفي لسان العرب: «ورَصَعَ الشيءَ: عقَدَه عَقْداً مُثَلَّثاً مُتداخِلًا كعَقْد التَّمِيمَةِ وَنَحْوِهَا. وإِذا أَخذت سَيْرًا فَعَقَدْتَ فِيهِ عُقَداً مُثلَّثة، فَذَلِكَ الترْصِيعُ، وَهُوَ عَقد التَّمِيمَةِ وَمَا أَشبه ذَلِكَ»[3].

ويعرّفه قدامة بن جعفر بقوله: «من نعوت الوزن الترصيع، وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف»[4]. ويعتبره ابن سنان الخفاجي (ت466هـ) من التناسب، ويعرّفه بقوله: «الترصيع وهو أن يعتمد تصيير مقاطع الأجزاء في البيت المنظوم أو الفصل من الكلام المنثور مسجوعة وكأن ذلك شبه بترصيع الجوهر في الحلي وهذا مما قلنا أنّه لا يحسن إذا تكرر وتوالى لأنه يدل على التكلف وشدة التصنع وإنما يحسن إذا وقع قليلاً غير نافر»[5].

أمّا السّجلماسي فيعرّفه بقوله: «إعادة اللّفظ الواحد بالنّوع في موضعين من القول فصاعدا هو فيهما متَّفِقُ النّهاية بحرف واحد، وذلك أن تصير الأجزاء وألفاظها متناسبة

1 – المنزع البديع، ص 508.

2 – المصدر نفسه، ص 509.

3 – ابن منظور، لسان العرب، مادة (رصع)، ج8، ص 124.

4 – قدامة، بن جعفر، نقد الشعر، ص 11.

5 – الخفاجي، ابن سنان، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1402هـ–1982م، ص 190.

الوضع متقاسمة النّظم متعادلة الوزن متوخّى في كلّ جزئين منهما أن يكون مقطعاهما واحدًا، وهذا هو الفصل الذي به يباين الموازنة»[1].

ومن صوره في القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿إِنَّ الْإِنْسَانَ خُلِقَ هَلُوعًا إِذَا مَسَّهُ الشَّرُّ جَزُوعًا وَإِذَا مَسَّهُ الْخَيْرُ مَنُوعًا﴾[2]. وفي القرآن كثير من الآيات التي فيها ترصيع. وذكر السّجلماسي عن شيخه «(إنّ سورة الواقعة في نوع التّرصيع)، وتَتَبُّعُ أجزائها يؤذن بأنّ فيها موازنة، فيحتمل كلام الشيخ _رضي الله عنه_ وجهين: أحدهما: أن تكون السورة بجملتها ترصيعا اعتباريا بأحد جزأيها، والثاني: أن يكون سمّاها بجملتها ترصيعا إلغاء للفصل بين الترصيع والموازنة»[3]. وقدامة بن جعفر جعل التّرصيع والموازنة بابا واحدا سمّاه "التّرصيع"[4]. لكنّ السّجلماسي فرّق بينهما ويقول أنّهما متقاربان[5]. وأورد مثالا دلّل به على وجود التّرصيع في النثر، من قول أبي علي البصير[6]: «حتّى عاد تعريضك تصريحا، وتمريضك تصحيحا»[7]. وعلّق عليه بقوله: «فأتى بجزأين متوازنيين متّحدي الصورة والبناء والمقطع والنّهاية، مسجوعتين بحرف واحد وهو "الحاء" من غير تكلّف ومن غير استكراه وتعسّف. و"الضاد" حيث جعل بإزاء "التعريض" من الجزء الأوّل "التّمريض" من الجزء الثاني»[8].

1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 509.

2 – المعارج، آية: 19 إلى 21.

3 – المنزع البديع، ص 510.

4 – ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 11.

5 – ينظر: المنزع البديع، ص 511.

6 – «وكان شاعرا بليغا مترسلا وبينه وبين أبي العينا (282هـ) مهاجاة ومكاتبات طيبة وله فيه عدة أشعار وله كتاب رسائل كتاب ديوان شعره». فيه أشعار. ينظر:ابن النديم، الفهرست، تحقيق: ابراهيم رمضان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 1997م، ص 155.

7 – نقلا عن المنزع، المتن، ص 511. ممّا قال السّجلماسي أنّ قدامة بن جعفر حكاه، ولم نقف عليه في كتاب قدامة "نقد الشعر". غير أنّنا عثرنا على هذا القول عند ابن سنان الخفاجي، في حديثه عن التّرصيع. ينظر: سرّ الفصاحة، ص 190.

8 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 511.

ومن أمثلة الشعر العربي التي أوردها السّجلماسي في هذا النوع، قول الخنساء:[1]

حَامِي الحقيقةِ. مَحْمُودُ الْخَلِيقَةِ ... مَهْديُّ الطَّريقة. نَفَّاعٌ وضَرَّارُ
جَوَّابُ قاصِيَةٍ. جَزَّارُ نَاصِيَةٍ ... عَقَّادُ أَلْوِيَةٍ. لِلْخَيْلِ جَرَّارُ

كما أورد مثالا آخر لابن المعتزّ:[2]

أَلَمْ تَجزَعْ علَى الرَّبْعِ المُحِيلِ ... وأطلال وَآثارٍ مُحُولِ

كان القاضي أبو بكر الباقلاني (ت 403هـ) قد نقله وقال فيه أنّه ممّا جمع «الترصيع مع التّجنيس»[3]. غير أنّ السّجلماسي اعتبره تصريعا وليس ترصيعا، وذلك «لعدم انطباق قول الجوهر عليه (...) ولا خفاء بتباين المصرّع والمرصّع، وتباين حدّي التّرصيع والتّصريع مع أنّ التصريع من موضوع صناعة العروض أو صناعة القوافي لا من موضوع البلاغة»[4].

وأمّا **الموازنة** فيعرّفها السّجلماسي بقوله: «إعادة اللّفظ الواحد بالنّوع في موضعين من القول فصاعدا هو فيهما مختلف النّهاية بحرفين متباينين، وذلك أنّه تَصْيِيرُ أجزاء القول متناسبة الوضع متقاسمة النّظم معتدلة الوزن، متوخّى في كلّ جزء منهما أن يكون بزنة الآخر دون أن يكون مقطَعاهُما واحدًا، وهو فضل الموازنة الذي يباين به التّرصيع»[5].

1 – ينظر: الخفاجي، ابن سنان، سرّ الفصاحة، ص 190.

2 – ابن المعتزّ، ديوانه، دار صادر، بيروت، ص 365. برواية:

أَلَمْ تَحْزَنْ علَى الرَّبْعِ المُحِيلِ ... وأطلال وَآثارٍ مُحُولِ

3 – الباقلاني، أبو بكر، إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط5، 1997، ص 96.

4 – المنزع البديع، ص 514.

5 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 514.

وقد مثّل السّجلماسي لهذا النّوع بصور من القرآن الكريم والنثر وأبيات من الشعر العربي. فممّا ورد في القرآن الكريم قوله عزّ وجلّ: ﴿فَاصْبِرْ صَبْرًا جَمِيلًا إِنَّهُمْ يَرَوْنَهُ بَعِيدًا وَنَرَاهُ قَرِيبًا يَوْمَ تَكُونُ السَّمَاءُ كَالْمُهْلِ وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ﴾[1].

ومن صوره في النثر ما كتب بعض الكتّاب: «إذا كنت لا تؤتي من نقص كرم وكنت لا أوتي من ضعف سبب فكيف أخاف كم خيبة أمل أو عدولا عن اغتفار زلل أو فتوراً عن لم شعث وإصلاح خلل»[2].

وعلّق عليه السّجلماسي _نقلا عن قدامة بن جعفر[3]_ بقوله: «"نقص" بإزاء "ضعف" و"كرم" بإزاء "سبب" و "عدولا" بإزاء "فتور" مناسبة في وضع الألفاظ وموازنة بينها، وإلاّ فقد كان يمكن أن يقال _مثلا_ مكان "نقص" "قلة"، ومكان "سبب" "شكر"، ومكان "فتور" "تقصير"، فلم تكن الألفاظ حينئذ تتوازن»[4].

ومن صوره هذا النوع في الشعر العربي والذي التف فيه الترصيع بالموازنة، قول بن الرّومي:[5]

فَلِرَاهِبٍ أَلاَّ يَرِيبَ أَمَانُهُ ... وَلِرَاغِبٍ أَلاَّ يَرِيثَ نَجَاحُهُ.

ويرى السّجلماسي أنّه قد يغلب أحد الأسلوبين على الآخر إذا وقعا معا في بيت من الشعر، وقدامة ابن جعفر يعطي المزية للترصيع في هذا المثال على حساب الموازنة، لأنّه

1 – المعارج، آية: 5 إلى 9.

2 – ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، ص 170.

3 – ولم نقف على هذا القول في نقد الشعر عند قدامة، وإنّما ورد كلام يقارب كلام السّجلماسي عند ابن سنان الخفاجي. ينظر: سرّ الفصاحة، ص 170.

4 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 515.

5 – ابن الرومي، ديوانه، شرح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1423هـ–2002م، ج1، ص 330.

أصعب على المتكلّم وأعسر أمّا الثاني فسهل المركب. ويخالفه السّجلماسي في ذلك، والمزية حسبه البعد عن التّكلف[1].

ثانيا: توازي الإيقاع التّركيبي

نوع المواطأة

والمواطأة لغة مرادفة للمشاكلة والموافقة[2]، جاء في لسان العرب «واطَأَه عَلَى الأَمر مُواطأَةً: وافَقَه (...) قَالَ أَبو عَمْرِو بْنُ الْعَلَاءِ: الإِيطاءُ لَيْسَ بعَيْبٍ فِي الشِّعر عِنْدَ الْعَرَبِ، وَهُوَ إِعادة القافيةِ مَرَّتين. قَالَ اللَّيْثُ: أُخِذ مِنَ المُواطَأَةِ وَهِيَ المُوافَقَةُ عَلَى شيءٍ وَاحِدٍ».[3] فالمعنى اللغوي واضح.

أمّا اصطلاحا فيعرّفها السّجلماسي بقوله: «قول مركّب من جزئين متّفقي اللّقب والمثال الأوّل، كلّ جزء منهما يدلّ على معنى هو عند الآخر بحال مُلائميَّة»[4]. وهي نوعان: الأوّل: المحاذاة، والثاني: المناظرة.

1. المحاذاة

المحاذاة لغة بمعنى وضع أمر على مثال الآخر، ورد في معجم "العين" «حذو: حَذَوْتُ له نَعْلاً، إذا قَطَعْتها على مثال. واحتذأته واحتذيت على مثاله، أي: اقتديت به. وحاذَيْتُه: صِرْت بحِذائه».[5] وفي معجم "المصباح المنير" باب (ح ذ و) «حَذَوْتُهُ أَحْذُوهُ حَذْوًا وَحَاذَيْتُهُ مُحَاذَاةً وَحِذَاءً مِنْ بَابِ قَاتَلَ وَهِيَ الْمُوَازَاةُ يُقَالُ رَفَعَ يَدَيْهِ حَذْوَ أُذُنَيْهِ وَحِذَاءَ أُذُنَيْهِ أَيْضًا[6].

1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 516.

2 – المصدر نفسه، ص 390.

3 – ابن منظور، لسان العرب، مادة (وطأ)، ج1، ص من 199–200.

4 – المنزع البديع، ص 390.

5 – الفراهيدي، الخليل بن أحمد، كتاب العين، مادة (حذو)، ج3، ص 284.

6 – الفيومي، أحمد بن محمد بن علي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، ج1، ص 126.

وهو عند الباقلاني «"التجانس": فهو: بيان أنواع الكلام الذي يجمعه أصل واحد. وهو على وجهين: مزاوجة، ومناسبة»[1].

أمّا عند السّجلماسي فهي: «قول مركّب من جزئين متّفقي لقب المثال الأوّل، كلّ جزء منهما يدلّ على معنى هو عند الآخر بحال مُلائميَّة وقد أخذا من جهتي وضعهما في الجنس الملائمي من الأمور، وقصد المعادلة والمداناة في أمر ما من الأمور، والمقاومة في منصب ما من المناصب»[2]. وهي نوعان: الأوّل: المزاوجة، والثّاني: المناسبة.

1.1 المزاوجة

يعرّفها السّجلماسي بقوله: «قول مركّب من جزئين متّفقي لقب المثال، كلّ جزء منهما يدلّ على معنى هو عند الآخر بحال مُلائميَّة، وقد أخذا من جهتي وضعهما في الجنس الملائمي، وقصدِ المقاومة في أمر ما من الأمور، والمداناة والمعادلة في منصب ما من المناصب على طريقة استعارة المعنى الأوّل المدلول عليه بالجزء الأوّل من القول للمعنى الثّاني المدلول عليه بالجزء الثاني منه»[3]. ويمثّل السجلماسي لهذا النوع من القرآن الكريم والشعر العربي.

ففي القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿ فَمَنِ اعْتَدَى عَلَيْكُمْ فَاعْتَدُوا عَلَيْهِ﴾[4]. فقد جاء الجزء الأوّل ﴿ فَمَنِ اعْتَدَى عَلَيْكُمْ﴾ على سبيل الاستعارة «لغرض تحقيق المقابلة وتأكيد المساواة في المعادلة في المقدار»[5]. فإذا أردنا تأويل هذا القول ﴿ فَمَنِ اعْتَدَى عَلَيْكُمْ﴾ «فجازوه بما يستحق على طريق العدل»[6]. فاستعير للجزء الثّاني ﴿فَاعْتَدُوا عَلَيْهِ﴾ «لغرض تأكيد المساواة

1 – الباقلاني، أبو بكر، إعجاز القرآن، ص 271.
2 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 395–396.
3 – المصدر نفسه، ص 401.
4 – سورة البقرة، آية: 194.
5 – المصدر نفسه، ص 402.
6 – المصدر نفسه، ص 402.

في المعادلة والجزاء»[1]. وذلك على سبيل «مزاوجة الكلام لحسن البيان، ولتشبيه أحوال الألفاظ بأحوال المعاني»[2].

كما نجد هذا الأسلوب في الشعر العربي، ومثاله قول عمرو بن كلثوم من معلّقته يتوعد عمرو بن هند، يقول:[3]

ألا لا يَجهَلَنْ أحَدٌ عَلَينا، ... فَنَجهَلَ فَوقَ جَهلِ الجاهلينَا

2.1 المناسبة

ويعرّف السّجلماسي هذا الأسلوب بقوله: «قول مركّب من جزئين متّفقي المادة والمثال، كلّ جزء منهما يدلّ على معنى هو عند الآخر بحال مُلائميَّة، وقد أخذا من جهتي وضعهما في الجنس الملائمي من الأمور، وقصد المعادلة والمداناة في منصب ما من المناصب لا على جهة الاستعارة، لكن لنسبة أخرى وهي ارتقاؤهما معا إلى جنس واحد يعمّهما، والتقاؤهما فيه على السّواء»[4]. ويمثّل لهذا الأسلوب من قوله تعالى: ﴿ثُمَّ انْصَرَفُوا صَرَفَ اللَّهُ قُلُوبَهُمْ﴾[5]. فهذا القول نوسب فيه الانصراف من الجزء الأوّل مع الجزء الثاني، حيث اتفقا في معنى كليّ هو الانصراف جملة، ثمّ اختلافا في جهات الانصراف، «أمّا هم فانصرفوا عن الذّكر، وأمّا قلوبهم فصُرفت عن الخير»[6].

2. المناظرة

1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 402.

2 – المصدر نفسه، ص 402.

3 – عمرو ابن كلثوم، ديوانه، جمع وتحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1411هـ–1991م، ص 78.

4 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 403.

5 – سورة التّوبة، آية: 127.

6 – المصدر نفسه، ص 403.

يعرّفها السّجلماسي بقوله: «هي تركيب القول من قول مركّب من جزئين كلّ واحد منهما موافق للآخر في المادة والمثال، وكلّ جزء منهما يدلّ على معنى هو عند الآخر ملائمية، وقد أخذا من جهتي وضعهما في الجنس الملائمي من الأمور وتعليق أمر ما آخر ومحمولات أخر عليهما من جهة أخرى»[1]. وهي نوعان: الأوّل: التّصدير، والثّاني: التّرديد.

1.2 التّصدير

والتّصدير لغة «صدر (الصَّدْرُ: أَعلَى مُقَدَّمِ كُلِّ شَيْءٍ وأَوَّلُه)، حَتَّى إِنَّهُم ليقُولُون: صَدْرُ النّهَارُ والليلِ، وصَدْرُ الشِّتاءِ والصَّيْف وَمَا أَشبه ذلك، وَيَقُولُونَ: أَخَذَ الأَمْرَ بصَدْرِه، أَي بأَوَّلِه، والأُمورُ بصُدُورِهَا، وَهُوَ مَجاز. (وكُلُّ مَا وَاجَهَك) صَدْرٌ، وَمِنْه صَدْرُ الإِنسان»[2].

ويسمّيه ابن المعتز "ردّ الأعجاز على الصّدور"، وقد ذكر أقسامه وشواهد كثيرة له، وقد سار على نهجه أبو هلال العسكري حيث أفرد له بابا" بيّن فيه أهمّيته في البلاغة وأقسامه ومثّل لكل قسم منه،[3] أمّا ابن رشيق فقد أفرد له بابا هو الآخر، سمّاه التصدير، حيث يقول في تعريفه: «وهو، أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقاً وديباجة ويزيده مائية وطلاوة»[4].

أمّا السّجلماسي فيعرّف هذا النوع بقوله: «قول مركّب من جزئين متّفقي المادة والمثال، كلّ جزء منهما يدلّ على معنى هو عند الآخر بحال مُلائميَّة، وقد أخذا من جهتي وضعهما في الجنس الملائمي من الأمور، ووضع أحدهما صدرا والآخر عجزا مردودا على الصّدر بحسب هيئة الوضع اضطرارا، ومعنى ذلك أنّه، لما قد تقرّر، ينبغي أن يكون أحد الجزئين

1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 404.

2 – الزَّبيدي، مرتضى، تاج العروس من جواهر القاموس، ج12، ص 293.

3 – ينظر: العسكري، أبو هلال، الصناعتين، ص 140.

4 – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص 3.

وهو العجز ضرورة كائنا من القول في الخاتمة، والنّهاية، والآخر فقط دون تضاعيفه وأثنائه».[1]

وابن المعتز ومن جاء بعده يقسّمون أسلوب التصدير إلى ثلاثة أنوع، أمّا السّجلماسي فقد قسّمه إلى أربعة أنواع، وهو بذلك يضيف نوعا رابعا:

فالنوع الأوّل: **ما وافق الجزءُ الأخيرُ من القول الجزءَ الواقعَ في فاتحة القول**[2] **وصدره،** وقد مثّل له بالبيت التّالي:

سَريعٌ إلى ابن العم يَشْتِمُ عِرضَهُ ... وليسَ إلى دَاعي النَّدى بِسريعِ.[3]

والنوع الثّاني: **ما وافق الجزءُ الأخيرُ من القول الجزءَ الواقعَ في نهاية النّصف والقسيم الأوّل من القول،**[4] وقد مثّل له بقول الشاعر:

يُلْفَي إذَا مَا الجَيْشُ كانَ عَرَمْرَماً ... فِي جَيْشِ رَأْيٍ لَا يَفَلُّ عَرَمْرَمِ.[5]

وأمّا النوع الثّالث: **ما وافق الجزءُ الأخيرُ من القول الجزءَ الواقعَ في صدر القسيم الثّاني من القول وفاتحته،**[6] فمثّل له بقول أشجع السّلمي:

عَزيزُ بَني سليم أَقصَدَتهُ ... سِهامُ المَوتِ وَهيَ لَهُ سِهامُ.[7]

والنوع الرّابع: **ما وافق الجزءُ الأخيرُ من القول بعض ما في أثنائه وتضاعيفه**[1]. فقد مثّل له بقول جرير:

---

1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 406.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 410.

3 – ابن وكيع، الحسن بن علي الضبي التنيسي، المنصف للسارق والمسروق منه، تحقيق: عمر خليفة بن ادريس، جامعة قات يونس، بنغازي، ط1، 1994 م، ص 165.

4 – ينظر: المنزع البديع، ص 410.

5 – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص 3.

6 – ينظر: المنزع البديع، ص 410.

7 – ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص 3.

سقَى الرّملَ جَوْنٌ مستهلٌّ رَبَابُهُ ... وَمَا ذَاك إِلَّا حُبَّ من حَلَّ بالرملِ[2].

2.2 التّرديد

والتّرديد لغة كما جاء في لسان العرب «ردد: الرَّدُّ: صَرْفُ الشَّيْءِ ورَجْعُه. والرَّدُّ: مَصْدَرُ رَدَدْتَ الشَّيْءَ. ورَدَّهُ عَنْ وَجْهِهِ يَرُدُّه رَدّاً ومَرَدّاً وتَرْداداً: صَرَفَهُ، وَهُوَ بِنَاءٌ لِلتَّكْثِيرِ(...) وردَّده تَرْدِيدًا وتَرْداداً فَتَرَدَّدَ»[3].

وقد خصّص له ابن رشيق بابا وعرّفه بقوله «وهو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسيم منه»[4].

أمّا السّجلماسي فقد عرّف هذا الأسلوب بقوله: «قول مركّب من جزئين متّفقي المادة والمثال، كلّ جزء منهما _مع كونهما في جنس الملائمي_ محمولٌ عليه ومعلّقٌ به أمرٌ ما غير الأوّل»[5]. وقد مثّل له بأبيات من الشعر العربي. كقول زهير:[6]

مَنْ **يَلْقَ** يَوْماً على علاتِهِ هرِماً ... **يلقَ** السماحةَ منهُ والندَى خلقَا.

فقد علّق زهير لفظة "يلق" من الجزء الأول مع لفظة "هرما"، وعلّق لفظة "يلق" من الجزء الثاني مع لفظة "السّماحة".

ثالثا: توازي الإيقاع الدّلالي

النّوع الأوّل: المناسبة

---

1 – ينظر: المنزع البديع، ص 411.

2 – جرير، ديوانه، دار بيروت للطّباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1406هـ–1986م، ص 370.

3 – ابن منظور، لسان العرب، مادة (ردد)، ج3، ص 172 – 174.

4 – العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص 333.

5 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 411–412.

6 – زهير بن أبي سلمى، شرح وتحقيق: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1408هـ–1988م، ص 77.

يندرج التّكرير المعنوي (المناسبة) ضمن الجنس العالي "التّكرير"، وقد فضّلنا إدراجه تحت المقابلات الدّلالية كما سبقت الإشارة إليه، وذلك بسبب مقتضيات هذا البحث. كما أدرجنا المزايلة _التي هي ضمن الجنس العالي "المظاهرة" عند السّجلماسي_ في هذا الموضع كذلك.

ويعرّف السّجلماسي **المناسبة** بقوله: «تركيب القول من جزئين فصاعدا كلّ جزء منهما مضاف إلى الآخر ومنسوب إليه بجهة ما من جهات الإضافة، ونحو ما من أنحاء النّسبة»[1]. ويقسّمه إلى أربعة أنواع وهي: الأوّل: إيراد الملائِم، الثّاني: إيراد النقيضِ، الثّالث: الانجرار، الرّابع: التّناسب. ومثّل لنوع المناسبة، بأن أورد حكاية عن المتنبي حين أنشد بعض الأبيات في مجلس سيف الدولة، وانتقده أحد الحاضرين في المجلس، فردّ عليه ردًّا أفحمه، وانبهر الحاضرون بردّه على منتقده، علّق السّجلماسي بعدها «أوردنا هذه الحكاية بألفاظها ليكون النّاظر يتخذها مثالا لهذا الكلّي ينتزع من مادّتها قانونا كلّيّا في استخراج النّسب في أجزاء القول»[2].

النوع الثّاني: المزايلة

والمزايلة لغة «بمعنى ما يرادف المباينة والمخالفة»[3]. جاء في لسان العرب «وزَايَلَهُ مُزَايَلَةً وزِيالًا: بَارَحَهُ. والمُزَايَلَة: المُفارَقة، وَمِنْهُ يُقَالُ: زَايَلَه مُزَايَلَة وزِيالًا إذا فَارَقَهُ»[4].

ويعرّفها السّجلماسي اصطلاحا بقوله: «هو قول مركب من جزئين كلّ جزء منهما هو عند الآخر بحال مُنافِرِيَّةٍ»[5]. ويقسّمها إلى نوعين: الأوّل: المباينة، والثّاني: المقايضة.

1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 518.

2 – المصدر نفسه، ص 524.

3 – المصدر نفسه، ص 369.

4 – ابن منظور، لسان العرب، مادة (زيل)، ج11، ص 317.

5 – المنزع البديع، ص 369.

1. المباينة

ويعرّف **المباينة** بقوله: «هو قول مركب من جزئين كلّ جزء منهما هو عند الآخر بحال مُنافِرِيَّةٍ محفوظ الوضع غيرِ مُتَبَدَّلِهِ»[1]. وهي نوعان: الأوّل: المطابقة، والثّاني: المكافأة.

فالمطابقة لغة، كما ورد في لسان العرب «طبق: الطَّبَقُ غِطَاءُ كُلِّ شَيْءٍ، وَالْجَمْعُ أَطْباق، وَقَدْ أَطْبَقَه وطَبَّقَه انْطَبَقَ وتَطَبَّقَ: غَطَّاه وَجَعَلَهُ مُطَبَّقاً؛ وَمِنْهُ قَوْلُهُمْ: لَوْ تَطَبَّقَت السَّمَاءُ عَلَى الأَرض مَا فَعَلْتُ كَذَا (...)وَقَدْ طابَقَهُ مطابَقةً وطِباقاً. وتَطابَقَ الشيئَان: تساوَيا. والمُطابَقةُ: المُوافَقة. والتَّطابُق: الِاتِّفَاقُ»[2].

عقد أبو هلال العسكري بابا للمطابقة وقد ورد في تعريفها ما نصّه «قد أجمع الناس أنّ المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضدّه في جزء من أجزاء الرّسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة؛ مثل الجمع بين البياض والسواد، والليل والنهار، والحرّ والبرد. وخالفهم قدامة بن جعفر الكاتب، فقال: المطابقة إيراد لفظتين متشابهتين فى البناء والصيغة مختلفتين فى المعنى»[3].

أمّا عند ابن رشيق فالأمر لا يختلف كثيرا، فقد عقد هو الآخر بابا للمطابقة، بين فيه إجماع العلماء على مفهوم المطابقة باستثناء قدامة بن جعفر. يقول ابن رشيق معرّفا المطابقة «المطابقة عند جميع الناس: جمعك بين الضدين في الكلام أو بيت الشعر، إلا قدامة ومن اتبعه؛ فإنهم يجعلون اجتماع المعنيين في لفظة واحدة مكررة طباقاً، وقد تقدم الكلام في باب التجانس، وسمى قدامة هذا النوع الذي هو المطابقة عندنا التكافؤ، وليس

1 – المصدر نفسه، ص 369–370

2 – لسان العرب، مادة (طبق)، ج10، ص 209.

3 – العسكري، أبو هلال، الصناعتين، ص 307.

بطباق عنده إلا ما قدمت ذكره، ولم يسمه التكافؤ أحد غيره وغير النحاس من جميع من علمته»[1].

لكنّ السّجلماسي ناقش مفهوم المطابقة ودلالتها عند الخليل والأصمعي اللذين كانا يعدانها بمعنى المخالفة والمنافرة، ثمّ قابل رأيهما بما قاله قدامة بن جعفر من أنّ المطابقة بمعنى الموافقة، واعتبر لفظة المطابقة من الألفاظ المولّدة في اللغة العربية «لهج به قوم من الكتّاب، وناس من العلماء إمّا لعدم البصر بلغة العرب، وإمّا للتساهل وترك التحقيق في استعمال هذه الأمور لاستمرار الاستعمال فيه كذلك بهذه الجهة، وهو غلط ولحن غير مأبوه له»[2].

والمطابقة عند السّجلماسي في معناها اللّغوي في الوضع الفصيح «عند الجمهور هو مثال أوّل لقولهم: "طابق ومطابق: خالف ونافر ومنافر" لا شاكل ووافق ولاءم على ما يظنّه قوم من العلماء»[3].

وأمّا اصطلاحا فيعرّفها السّجلماسي بقوله: «قول مركّب من جزئين كلّ جزء منهما هو عند الآخر بحال مُنافِرِيَّةٍ، وقد أُخِذَا من جهتي وضعهما في الجنس المنافري من الأمور، وحمل أمر ما آخر وصفة ما أخرى عليهما فقط»[4]. ويمثّل السّجلماسي لهذا النوع بصور من القرآن الكريم وأبيات من الشعر العربي.

فمن القرآن الكريم قوله تعالى ﴿ وَمَا يَسْتَوِي الْأَعْمَى وَالْبَصِيرُ وَلَا الظُّلُمَاتُ وَلَا النُّورُ وَلَا الظِّلُّ وَلَا الْحَرُورُ وَمَا يَسْتَوِي الْأَحْيَاءُ وَلَا الْأَمْوَاتُ﴾.[5]

1 – القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ج2، ص 5.

2 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 374.

3 – المصدر نفسه، ص 370.

4 – المصدر نفسه، ص 375.

5 – فاطر، آية: 19 إلى 21.

ويعلّق عليه السّجلماسي بقوله «هو قول مركّب من جزئين وهما: "الأعمى والبصير" وكلّ جزء منهما يدلّ على معنى هو عند الآخر بحال منافرية، إذ كان البصر _كما قد قيل_ يقابل العمى على طريق العدم والمَلَكَةِ، وقد أخذا من جهتي هذه الحال من التّقابل وحمل سلب الاستواء عليهما»[1]. أمّا من الشعر العربي فقول كثير عزّة:[2]

ووَاللَّه مَا قاربتْ إِلَّا تَبَاعَدتْ ... بِصرْم وَلَا استكثرتْ إِلَّا أقلت.

والمكافأة بمعنى: المادناة والمقاومة، أمّا اصطلاحا فهي: «قول مركّب من جزئين كلّ جزء منهما يدلّ على معنى هو عند الآخر بحال مُنافِرِيَّةٍ، وقد أُخِذَا لا من جهتي وضعهما في الجنس المنافري من الأمور، وحمل صفة ما وأمر ما آخر عليهما فقط، لكن ومن جهة المداناة في منصب ما وقصد المقاومة»[3]. ويمثّل السّجلماسي لهذا النوع بصور من القرآن الكريم وأبيات من الشعر العربي.

فمن القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿الشَّهْرُ الْحَرَامُ بِالشَّهْرِ الْحَرَامِ﴾[4]. وكذلك قوله عزّ وجلّ: ﴿كُلُوا وَاشْرَبُوا هَنِيئًا بِمَا أَسْلَفْتُمْ فِي الْأَيَّامِ الْخَالِيَةِ﴾[5]. ويرى السّجلماسي أنّ في هذا النوع «يدخل المعنى الذي يقتضيه الباء المسمّاة عند أرباب المعاني (باء العوض) (...) وقد سمّيت هذه الباء أيضا (باء المجازاة)»[6].

ومن الشعر فقول أبي العلاء المعرّي:[7]

غَذاهُنّ مُحْمَرَّ النّجيعِ قَوارِحاً ... كما كُنّ يُغْذَيْنَ الضّريبَ مِهارا

1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 378.

2 – كثير عزّة، ديوانه، جمعه وشرحه: إحسان عباس، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، د.ط، 1391هـ–1971م، ص 100.

3 – المنزع البديع، ص 381.

4 – سورة البقرة، آية: 194.

5 – سورة الحاقة، آية: 24.

6 – المصدر نفسه، ص 385.

7 – المعرّي، أبو العلاء، سقط الزند، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1376هـ–1957م، ص 114.

2. المقايضة

فالمقايضة لغة «رديف المعاوضة والتّبادل»[1]. وفي لسان العرب «وقايَضَهُ مُقايضةً إذا أَعطاه سِلْعةً وأَخذ عِوَضَها سِلْعةً، وباعَه فرَساً بفرسَيْن قَيْضَيْن. والقَيْضُ: العِوَضُ».[2] وأبو بكر الباقلاني سمّى هذا النوع «العكس والتبديل»[3].

أمّا اصطلاحا فهي عند السّجلماسي: «قول مركّب من جزئين كلّ جزء منهما هو عند الآخر بحال مُنافِرِيَّةٍ غير محفوظ الوضع متبدّله»[4]. ويضيف السّجلماسي موضحا شرط هذا الأسلوب بقوله: «تساوي طرفي القضيّتين في انعكاس أحدهما على الآخر وصحّة قبول كلّ واحد من الطرفين حال الآخر وموضعه»[5]. ومعنى هذا أنّنا في مثل هذه الأقوال نستطيع تغيير أماكن الجزئين، من الصدر إلى العجز ومن العجز إلى الصدر، لكن بحسب الغرض من القول، مع مراعاة دلالة السّياق وبهذا الشرط يتوفّر لهذا الأسلوب «صحّة المعنى وسلامة النظم وحسن البيان»[6]. ويمثّل لهذا النوع قوله تعالى: ﴿يُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَيُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ﴾[7]. وقول أبي الأسود:[8]

وما كلُّ ذِي لُبٍّ بمؤتيكَ نُصحَهُ ... وما كلُّ مُؤتٍ نُصْحَهُ بلَبيبِ

هذه المحاولة الرائدة من بلاغي وفيلسوف فذّ لم تستغل من بعده استغلالا جيّدا، فقد عاد البلاغيون بعده إلى ترديد الصور الجزئيّة، ولم تتح لهذه النظرة فرصة التّطوير.

1 – المنزع البديع، ص 386.

2 – ابن منظور، لسان العرب، مادة (قيض) ج7، ص 255.

3 – الباقلاني، أبو بكر، إعجاز القرآن، ص 98.

4 – المنزع البديع، ص 386.

5 – المصدر نفسه، ص 386.

6 – المصدر نفسه، ص 387.

7 – الحديد، آية: 06. الحج، آية: 61. لقمان، آية: 29. فاطر، آية: 13.

8 – أبو الأسود الدؤالي، ديوانه، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، ط2، مكتبة النهضة، مطبعة المعارف، بغداد، 1384هـ-1964م، ص 99.

المبحث الثاني: في المقوّم التّركيبي

عالج السّجلماسي المقوّم التركيبي من خلال جنسين عاليين هما: جنس الإيجاز وجنس الرصف. على مستويين؛ مستوى التّركيب البسيط، مستوى النّظم والتّأليف.

أوّلا: مستوى التّركيب البسيط

تناول السّجلماسي هذا النوع في جنس الإيجاز، وقد أورد له شواهد كثيرة من القرآن والشعر والحديث الشّريف ومن الأقوال العربية المأثورة. وهي شواهد إمّا ساقها النّحاة، وإمّا النّقاد والبلاغيون.

الإيجاز

1. الاختزال

فالاختزال لغة مصدر من افتعال، كما جاء في معجم العين «خزل: الخَزَلُ من الانْخِزال في المشي، كأن الشوك شاك قدمه. والخَزْلُ: القطع (...) والسَّحابُ يتخزل، إذا رأيته متثاقلا كأنه يتراجع. والأَخْزلُ: الذي في وسط ظهره كَسْرٌ، فهو مَخْزُولُ الظهر، وفي ظهره خُزْلة، أي: هو مثل سرج. وقد خَزِل خَزَلاً. والأَخْزَلُ: البعير الذي قد ذهب سنامه كله».[1]

وأمّا اصطلاحا فيعرّفه السّجلماسي بقوله: «قول مركّب من أجزاء فيه مشتملةٍ بجملتها على مضمون تنقص عنه بطرح جزء منها شأنه أن يصرّح به».[2] وهو نوعان: الاصطلام والحذف.

ويمثّل لنوع الاكتفاء من نوع الاصطلام من القرآن الكريم بقوله تعالى: ﴿ بِيَدِكَ الْخَيْرُ﴾[3] ويعلّق عليها بقوله: «وأحد المرتبطين أيضا محذوف تقديره "بيدك الخير والشّر" إذ

1 – الخليل بن أحمد، معجم العين، مادة (خزل)، ج4، 208.

2 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 186.

3 – سورة آل عمران، آية: 26.

مصادر الأمور كلّها بيده جلّ جلاله. فاكتفى بذكر الخير لجواز الاكتفاء في ذاته، ولأنّه يجب في باب حسن الأدب ألاّ يضاف إلى الله تعالى إلاّ معالي الأمور»[1]. وهو انزياح في القول تظهره دلالة الاكتفاء. كما مثّل له السّجلماسي من حديث النّبي محمد صلّى الله عليه وسلّم للمهاجرين في حقّ الأنصار: «ألستم تعرفون ذلك لهم؟ قالوا: "بلى"، قال: "فإنّ ذاك"»[2]. ومثاله من الشعر قول الفرزدق:[3]

وإنّيَ لمن قومٍ بهمْ تتَّقى العدى ... ورأبُ الثّأى والجانبُ المتخوِّفُ

ويعلّق عليه السّجلماسي بقوله: «رأب الثأى لا يستقيم أن يحمل على تتقى، فإذا لم يستقم ذلك أضمرت له خبراً، وجعلته مبتدأ. ولا يستقيم أن تضمر بهم لتقدم ذكر بهم، ولكن تضمر لهم، فيكون: رأب الثأى لهم، ودل على ذلك قوله: بهم تتقي العدى؛ لأن هذا الكلام يدل على أنّ لهم البأس والنجدة، فأضمرت لهم لذلك»[4]. وقد علّق ابن جنّي على هذا البيت بقوله: «وإذا جاز للفرزدق أن يحذف حرف الجر لدلالة ما قبله عليه مع مخالفته له في الحكم».[5] فهو انزياح في التّركيب عن طريق مخالفة الحكم النحوي.

2.1 الحذف

ففي حديثه عن الإطلاق الذي يعرّفه بقوله: «قول مركّب من أجزاء فيه مشتملةٍ بجملتها على مضمون تنقص عنه بطرح جزء منها هو فُضلة في الاقتران لإفادة ذلك المضمون. وحذف الفضلة الواقعة في هذا القول هو حذف القيد المسمّى مفعولا به».[6] وفي النحو العربي يجوز حذف الفضلة من القول، لأنّ الكلام فيه إفادة من دونها.

1 – المنزع البديع، ص 191.

2 – الفرزدق، ديوانه، المجلّد الثّاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1404هـ–1984م، ص 29.

3 – المنزع البديع، ص 191.

4 – المصدر نفسه، ص 194.

5 – ابن جنّي، الخصائص، ج1، ص 287.

6 – المنزع البديع، ص 201.

وهذا الأسلوب في كلام العرب كثير، ومثاله من القرآن الكريم، قوله تعالى ﴿كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ﴾[1]. والتّقدير: "سوف تعلمون عاقبة أمركم" فدلالة السياق قاطعة عليه؛ لأنّ سياق القول الوعيد والتّهديد. وهو نوعان: الاخترام والإهمال.

والاخترام لغة معناه القطع، جاء في لسان العرب مادة (خرم) «الخَرْمُ: مَصْدَرُ قَوْلِكَ خَرَمَ الخَرَزَةَ يَخْرِمُها، بِالْكَسْرِ، خَرْماً وخَرَّمَها فَتَخَرَّمَتْ: فَصَمَها وَمَا خَرَمْتُ مِنْهُ شَيْئًا أَي مَا نَقَصْتُ وَمَا قَطَعْتُ».[2]

وفي اصطلاح السجلماسي «حذف قيد القول المدعوِّ مفعولا به، والمحلّ مقتض له، فإذا حذف والمعنى عليه قاطع به حيث المحلّ مقتض لتقديمه فكأنّه مصرّح به»[3]. ومثاله قوله تعالى: ﴿أَهَذَا الَّذِي بَعَثَ اللَّهُ رَسُولًا﴾[4]. فحذف المفعول به وهو "الهاء"، فالتّقدير: بعثه الله، وهو في محلّ تقدير صلة الموصول.

والإهمال هو: «حذف قيد القول المدعوِّ مفعولا به حيث المحلّ غير مقتض له، وإذا حذف، والمحل غير مقتض له فذلك لأنّه حينئذ متناسى جملة، والذِّهن معرِض عن تقديره بالشّخص، وإن كان لابدّ من مضاف جمليّ أبعد ما يمكن، وعلى غير التّخصيص على ما قيل: إن أحد المضافين في الثّاني ولذلك يجعل فعله كأنّه غير متعدّ، أي يجعل كأنّه من جنس اللازم كتناسي الفاعل عند بناء الفعل للمعلوم، ولذلك مناط الغرض في حذف هذا القيد في هذا النّوع هو مجرّد الحدث المأخوذ من غير ملاحظةِ إضافةٍ محصلةٍ أصلا، وذلك أنّه يجوز للذّهن الإعراض من المضافين عن أحدهما ولا يجوز له الاختراع والكذب بتقدير إضافة غير مطابقة للوجود، وأعني بالمضافين: الفعل والمفعول به، وإن كان الأخصّ

1 – سورة التّكاثر، آية: 3–4.

2 – ابن منظور، لسان العرب، ج12، ص 170.

3 – المنزع البديع، ص: 202.

4 – سورة الفرقان، آية: 41.

بمفعول الفعل إنّما هو اسم النّسبة الإضافية».[1] ومثاله من القرآن الكريم قوله تعالى ﴿هُوَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ﴾.[2]، والتّقدير: يحيي من يريد إحياءه، ويميت من يشاء إماتته.

ونوع الانتهاك كما جاء في معجم العين «نهك: النَّهْكُ: التَّنَقُّصُ. نَهِكَتْهُ الحُمّى إذا رُئِي أَثَرُ الهُزالِ فيه من المرض، فهو منهوكٌ، وبدت فيه نَهْكَةُ المَرَضِ، أي: أَثَرُ الهُزالِ».[3]

وفي اصطلاح السجلماسي: «قول مركّب من أجزاء فيه مشتملة على مضمون تنقص عنه بطرح جزء منها يجري مجرى الفضلة في الاقتران لإفادة المضمون»[4]. فعبارة "يجري مجرى الفضلة" كما يوضّحها السّجلماسي تدلّ على أمرين؛ «أحدهما من حيث هو زيادة على مطلق معقول الاسم المزمع تقييده. والثاني: أنّ المضاف الأوّل، وإن كان لا يجري مجرى الفضلة بالذّات وذلك حيث يتّفق أن يكون عمدة في قضيّة فاعلا مثلا، فقد يجري مجرى الفضلة بالعرض، وذلك لانتهاكه بالحذف كثيرا وركوبه بالطّرح أبدا».[5]

واستشهد السّجلماسي بقول ابن جنّي في إحصائه لحذف المضاف من كلام العرب، يقول ابن جنّي «فعندي أن في القرآن مثل هذا الموضع نيفًا على ألف موضع. وذلك أنه على حذف المضاف لا غير».[6] غير أنّ السّجلماسي يرى أنّه أكثر من ذلك، يقول «وإنّ الاستقراء لعمري يبرز أكثر من ذلك كلّه».[7]

ويقسّمه السّجلماسي إلى نوعين: ما يقع في تركيب الإضافة، ما يقع في تركيب الصّفة.

أمّا **ما يقع في تركيب الإضافة** فهو أيضا نوعان: الأوّل: حذف المضاف وإبقاء المضاف إليه، والثّاني حذف المضاف إليه وإبقاء المضاف[8].

1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 203.

2 – سورة غافر، آية: 68.

3 – الفراهيدي، الخليل بن أحمد، معجم العين، مادة (نهك)، ج3، 379.

4 – المنزع البديع، ص 205.

5 – المصدر نفسه، ص 205.

6 – ابن جنّي، الخصائص، ج1، ص 193.

7 – المنزع البديع، ص 205.

8 – ينظر: المصدر نفسه، ص 205.

والنوع الأوّل «**حذف المضاف وإبقاء المضاف إليه** مجاز واسع كثير، ومهيع لاحب، اللغة طافحة به، وكثرته خارجة عن الإحصاء حتّى لقد ظنّ قوم أنّه حقيقة لا مجاز»[1]. ومن أمثلته قولهم: "اللّيلةُ الهلال" والتّقدير: "اللّيلة **ليلةُ** الهلالِ".

ومثاله من الشعر قولُ أبي ذؤيب:

أمنكِ البرقُ أرقبه فهاجا ... فبتُّ إخاله دهماً خلاجا[2].

فالمضافُ هنا محذوفٌ، والتّقدير حسب أبو على الفارسي: «إخالُ الرَّعدَ **حنينَ** دهمٍ، مختلجةٍ عنها أولادها، فهي تخانُّ. والضَّمير في إخاله للرعد، وإضماره في هذا الموضع جيدٌ، لأن ذكر البرق الذي جرى يدلُّ عليه، وإذا أضمر الاسم حيث لم يدلّ على إضماره ما دلَّ في هذا الموضع، فإضماره هنا أولى»[3].

أمّا السّجلماسي فقد علّق على نفس البيت بقوله: «وفيه حذف المضاف في ثلاثة مواضع: أحدها قوله "أمنك البرق" أي من ناحيتك، والثّاني: "فبتُّ إخاله" أي إخال صوته، وإنّما أراد صوت رعده فأضمر ذكر المصاحب لتقدم ذكر مصاحبه وهو مهيع من كلامهم. والثّالث قوله: "دهما" أي أصوات دهم خلاج»[4].

أمّا النوع الثّاني وهو: حذف المضاف إليه وإبقاء المضاف فيقول عنه السجلماسي: «وهذا النّوع، وإن كان ظاهر النظر وبادي الرأي مانعا منه، فإنّ مسوِّغَي الشّرط – من قطع الدّلالة وشهادة السّماع – يُبِيحانه»[5]. ومثاله ما ورد في القرآن الكريم من قوله تعالى ﴿لِلَّهِ الْأَمْرُ مِنْ قَبْلُ وَمِنْ بَعْدُ﴾[6]. والتّقدير: من قبل كلّ شيء ومن بعد كلّ شيء.

---

1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 205.

2 – الفارسيّ، أبو علي، شرح الأبيات المشكلة الإعراب، تحقيق: الدكتور محمود محمد الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر، د.ط، 1408 هـ–1988م، ص 333.

3 – المصدر نفسه، ص 333.

4 – المنزع البديع، ص 206.

5 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 206.

6 – سورة الروم، آية: 4.

وأمّا ما يقع في تركيب الصّفة فهو أيضا على نوعين: الأوّل: حذف الموصوف وإبقاء الصّفة، والثّاني حذف الصّفة وإبقاء الموصوف.

فأمّا **حذف الموصوف وإبقاء الصّفة** فله شرطان: الأوّل: «متى لم تكن الصّفة عامة مبهمة، وتخصّص الموصوف من نفس الصّفة كقولك "رأيت ضاحكا" فإنّك تخصّص الموصوف وهو الإنسان».[1] والشّرط الثّاني «متى نيط الاعتماد في القول على مجرّد الصّفة من حيث هي لتعلّق غرض السّياق بها كقوله تعالى ﴿وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِالْمُتَّقِينَ﴾[2]. و﴿عَلِيمٌ بِالظَّالِمِينَ﴾[3]. فإنّ الاعتماد في سياق القول على مجرّد الصفة لتعلّق غرض القول من المدح إلى الذّم بها»[4]. لهذا لا يساغ حذف الموصوف وهو ممنوع، وقد منعه أرسطو في كتاب الخطابة، وهو من الأسماء الباردة عنده، وسيبويه أيضا لا يجوّزه[5].

وأمّا **حذف الصّفة وإبقاء الموصوف** فله أيضا شرطان وهما: «قطع الدلالة وشهادة السّماع، مسوِّغ وشاهد»،[6] ويرد أكثر «للتفخيم والتعظيم في النكرات، وكأنّ التّنكير إذ ذاك عَلَمٌ عليه منادٍ به، وكأنّه موضع من البلاغة تضافر عليه عدّة أساليب وهي: الإشارة، والمبالغة، والتّضمين»[7]. ومن صوره قوله تعالى: ﴿الَّذِي أَطْعَمَهُمْ مِنْ جُوعٍ وَآمَنَهُمْ مِنْ خَوْفٍ﴾[8]. والتقدير: "جوعٍ شديدٍ" و"خوف عظيم". ومن صوره في الشعر العربي قول لأبي خرَاش الهذلي:

---

1 – ينظر: المنزع البديع، ص 207.

2 – سورة آل عمران، آية: 115.

3 – سورة البقرة، آية: 95.

4 – المصدر نفسه، ص 207.

5 – ينظر: سيبويه، الكتاب، ج1، ص 22.

6 – المنزع البديع، ص 208.

7 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 208.

8 – سورة قريش، آية: 04.

لَعَمرُ أَبي الطَيرِ المُرِبَّةِ بِالضُحى ... عَلى خالِدٍ لَقَد وَقَعنَ عَلى لَحمِ[1].

والتّقدير: وقعت على لحم عظيم أو كثير.

ويفرّق السّجلماسي بين هذا النوع من الحذف وبين النوع الذي ذكره في جنس الإشارة، ذلك أنّ هذا النوع من جنس الإيجاز «لغرض الاختصار والإيجاز والاتّساع في المجاز في القول لقطع الدّلالة من سياق أو غيره على المراد، ولفهم المعنى»[2]. وأمّا الحذف المذكور في جنس الإشارة فهو «لغرض الوحي والإشارة لضرب من المحاجاة والرمز من غير ملاحظة إحدى الدلالتين فهما معنيان متباينان»[3].

والسّجلماسي يتحفّظ على ما قرّره في هذا النوع المسمّى "الحذف" على كلّ من يقدم على الحذف من غير مراعاة شروطه التي تحفظ له الصّواب في القول، فلا بدّ من مراعاة شرط «قطع الدّلالة وفهم المعنى لجواز الحذف، وتقدير قسمي الدلالة من سياق وإضافة. فلا تقدم على الحذف تعجرفا من غير وجود الشّريطة المعتبرة، ولا تحجم عنه جمودا مع وجودها، فذلك هو المهيع في هذا الجنس بأسره، والقانون الكفيل بالصّواب، وبدفع كلّ ما يرد من شبهٍ».[4]

3.1 التّضمين

ولعلّ أوّل من ذكر هذا النوع هو ابن المعتزّ، وقد جعله من محاسن الكلام والشّعر. «وذكر من هذه المحاسن: الالتفات، الاعتراض، الرجوع، حسن الخروج، تأكيد المدح بما يشبه الذم، تجاهل العارف، الهزل الذي يراد به الجد، **حسن التضمين**، التعريض والكناية، الإفراط في الصفة، حسن التشبيه، لزوم ما لا يلزم، حسن الابتداء»[5]. وحسن التّضمين في

1 – البغدادي، عبد القادر بن عمر، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1418هـ –1997م، ج5، ص 76.

2 – المنزع البديع، ص 209.

3 – المصدر نفسه، ص 209.

4 – المصدر نفسه، ص 210.

5 – ابن المعتزّ، البديع في البديع، ص 22.

الشعر عند ابن المعتز «هو أن يضمن الشاعر شيئًا من شعر الغير مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهورًا»[1].

وعقد له صاحب العمدة بابا سمّاه "التضمين والإجازة" وعرّفه بقوله «التضمين فهو قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم فتأتي به في أواخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل»[2]. وقد مثّل له بأبيات من شعر محمود بن الحسين كشاجم الكاتب:[3]

يَا خَاضِبَ الشَّيْبِ وَالأَيَّامُ تُظْهِرُهُ ... هَذَا شَبَابٌ لَعَمْرُ اللَّهِ مَصْنُوعُ

أَذْكَرْتَنِي قَوْلَ ذِي لُبٍّ وَتَجْرِبَةٍ ... فِي مِثْلِهِ لَكَ تَأْدِيْبٌ وَتَقْرِيْعُ

إن الجديدَ إذا ما زِيْدَ في خَلَقٍ ... تَبَيَّنَ النَّاسُ أنَّ الثَّوب مَرْقوعُ

وقد علّق ابن رشيق على هذه الأبيات بقوله: «فهذا جيد في بابه، وأجود منه أن لو يكن بين البيت الأول والآخر واسطة؛ لأن الشاعر قد دل بذلك على أنه متهم بالسّرق، أو على أن هذا البيت غير مشهور، وليس كذلك، بل هو كالشمس اشتهاراً، ولو أسقط البيت الأوسط لكان تضميناً عجيباً، لأن ذكر الثوب قد أخرج الثاني من باب الأول إلا في المعنى، وهذا عند الحذاق أفضل التضمين».[4]

وهو عند السجلماسي: «قول يدلّ على معنيين دلالتين مختلفتين: إحداهما – بالقصد الأوّل–صريحيّة، والأخرى – بالقصد الثّاني–لزومية أو كاللّزومية»[5]. ويشرح عبارة "أو كالزومية" بقوله: «وإنّما قلنا "أو كاللّزومية" لنحوي بذلك دلالتي التّضمين واللّزوم»[6]. ويستفض السّجلماسي في شرح أوجه الدّلالة.

1 – المصدر نفسه، ص 38.

2 – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص 84.

3 – كشاجم، محمود بن الحسين، ديوانه، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، ط1، 1417هـ–1997م، ص 262.

4 – العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص 84–85.

5 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 212–213.

6 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 213.

ثانيا: مستوى النظم والتّأليف

الرّصف

عالج السّجلماسي في النوع المدعو إرصادا، التقابل بين تركيبين، أحدهما يجري على الترتيب والنظام الطبيعي، والآخر ينزاح عن ذلك النظام. ويعرّف السّجلماسي الإرصاد بقوله «هو قول مركّب من جزئين بسيطين ثانِيَيْنِ، كلّ جزء منهما مركب من جزئين بسيطين أوَّلَيْنِ، ولجزءٍ جزءٍ من البسيطة الأولى الّتي من أحد الجزئين البسيطين الثّانيين إلى جزءٍ جزءٍ من البسيطة الأولى أيضا الّتي من البسيط الآخر الثّاني، وضعٌ ونسبةٌ...»[1]. وهو نوعان: الأوّل: المقابلة، والثّاني: الالتفاف.

والمقابلة تحدّث عنها علماؤنا القدامى بإسهاب، فصحّة المقابلات عند قدامة من أنواع المعاني الشّعرية وهي «وهي أن يصنع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض، أو المخالفة، فيأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف على الصحة، أو يشرط شروطاً، ويعدد أحوالاً في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي فيما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدده، وفيما يخالف بأضداد ذلك»[2]. وأمّا فساد المقابلات عنده «هو أن يضع الشاعر معنى يريد أن يقابله بآخر، إما على جهة الموافقة أو المخالفة، فيكون أحد المعنيين لا يخالف الآخر ولا يوافقه»[3].

أمّا أبو هلال العسكري فقد خصّص فصلا سمّاه "المقابلة" وعرّفها بقوله «إيراد الكلام، ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة»[4].

والمقابلة عند الباقلاني «هي أن يوفق بين معان ونظائرها والمضاد بضده»[5]. وأمّا ابن رشيق فقد عقد لها بابا وعرّفها بقوله «مواجهة اللفظ بما يستحقه في الحكم، هذا حد ما اتضح

1 – المصدر نفسه، ص 340.

2 – قدامة، بن جعفر، نقد الشعر، ص 47.

3 – المصدر نفسه، ص 77.

4 – العسكري، أبو هلال، الصناعتين، ص 337.

5 – الباقلاني، أبو بكر، إعجاز القرآن، ص 87.

عندي»[1]. ومنزلة المطابقة عنده بين التقسيم والطباق، يقول: «وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب؛ فيعطي أول الكلام ما يليق به أولاً، وآخره ما يليق به آخراً، ويأتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه»[2]. وأكثر ما تكون المقابلة في الأضداد «فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة»[3].

أمّا السّجلماسي يعرّف المقابلة بقوله: «القول المركّب من جزئين بسيطين ثانِيَيْنِ، كلّ جزء منهما مركب من جزئين أوَّلَيْنِ، ولجزءٍ جزءٍ من البسيطة الأُوَلِ الّتي من أحد الجزئين البسيطين الثّانيين إلى جزءٍ جزءٍ من البسيطة الأُوَلِ أيضا الّتي من البسيطة الأُخَرِ الثّاني، وضعٌ ونسبةٌ، فحُوذِيَ ببسائط أحد الجزئين بسائطَ الأُخَرِ، وقوبل بأجزاء إحدى الجَنَبَتَيْنِ أجزاء الأُخْرى، فأُرصِد الأوّل للأوّل وقوبل به، وأُرصِد الثّاني للثّاني وقوبل به على التّرتيب الواجب والنّظام الطبيعي»[4].

ومن صور المقابلة في القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿وَمِنْ رَحْمَتِهِ جَعَلَ لَكُمُ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ لِتَسْكُنُوا فِيهِ وَلِتَبْتَغُوا مِنْ فَضْلِهِ﴾.[5] فقوله تعالى في هذا الآية مركّب من جزأين، فأمّا الجزء الأوّل قوله تعالى ﴿ وَمِنْ رَحْمَتِهِ جَعَلَ لَكُمُ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ﴾. وأمّا الجزء الثّاني فقوله تعالى ﴿لِتَسْكُنُوا فِيهِ وَلِتَبْتَغُوا مِنْ فَضْلِهِ﴾. فقابل بين قوله ﴿جَعَلَ لَكُمُ اللَّيْلَ﴾ وبين قوله ﴿لِتَسْكُنُوا فِيهِ﴾، وقابل بين قوله ﴿وَالنَّهَارَ﴾ أي "وجعل لكم النّهار" وبين قوله ﴿وَلِتَبْتَغُوا مِنْ فَضْلِهِ﴾. «فأُرصِدَ الأوّل للأوّل وقُوبل به، وأُرصِد الثّاني للثّاني وقُوبل به على التّرتيب الواجب والنّظام الطبيعي»[6].

1 – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص 15.

2 – المصدر نفسه، ج2، ص 15.

3 – المصدر نفسه، ج2، ص 15.

4 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 344–345.

5 – سورة القصص، آية: 73.

6 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 344–345.

ونورد مثالا آخر من القرآن الكريم لتتّضح أهمّية هذا الأسلوب في فهم مراد الله تعالى، وذلك في قوله تعالى ﴿وَمَا أَرْسَلْنَا مِنْ قَبْلِكَ مِنْ رَسُولٍ وَلَا نَبِيٍّ إِلَّا إِذَا تَمَنَّى أَلْقَى الشَّيْطَانُ فِي أُمْنِيَّتِهِ فَيَنْسَخُ اللَّهُ مَا يُلْقِي الشَّيْطَانُ ثُمَّ يُحْكِمُ اللَّهُ آيَاتِهِ وَاللَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ لِيَجْعَلَ مَا يُلْقِي الشَّيْطَانُ فِتْنَةً لِلَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ مَرَضٌ وَالْقَاسِيَةِ قُلُوبُهُمْ وَإِنَّ الظَّالِمِينَ لَفِي شِقَاقٍ بَعِيدٍ وَلِيَعْلَمَ الَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِنْ رَبِّكَ فَيُؤْمِنُوا بِهِ فَتُخْبِتَ لَهُ قُلُوبُهُمْ وَإِنَّ اللَّهَ لَهَادِ الَّذِينَ آمَنُوا إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ﴾[1].

يمكن توضيح هذا المثال من خلال الجدول التّالي:

القول المركب الأول		القول المركب الثاني	
أَلْقَى الشَّيْطَانُ	1	لِيَجْعَلَ مَا يُلْقِي الشَّيْطَانُ	1
لِيَعْلَمَ الَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ	2	فَيَنْسَخُ اللَّهُ مَا يُلْقِي الشَّيْطَانُ	2

ويعلّق الّجلماسي بقوله: «والتّقسيم مناد على ذلك، وبما قرّرناه من حمل الآية على أسلوب المقابلة ينبلج معنى الآية ويتّضح متعلّقا اللاّمين من قوله: "ليجعل" "وليعلم" إذ هما منسوقان أحدهما على الآخر فأجروهما في نهج واحد من متعلق "ألقى"، أو "ينسخ" متناقض ومتدافع حتّى ينزلا على أسلوب المقابلة فيرتفع التناقض والتدافع».[2] ومن صور هذا النوع في الشعر العربي قول امرئ القيس: [3]

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْباً وَيَابساً ... لَدَى وَكْرِهَا الْعُنَّابُ والْحَشَفُ الْبَالِي

أمّا الالتفاف فيعرّفه السّجلماسي بقوله: «قول مركّب من جزئين بسيطين ثانِيَيْنِ، كلّ جزء منهما مركب من جزئين بسيطين أوَّلَيْنِ، ولجزءٍ جزءٍ من البسيطة الأُوَلِ الّتي من أحد الجزئين البسيطين الثّانيين إلى جزءٍ جزءٍ من البسيطة الأُوَلِ أيضا الّتي من البسيط الأُخَرِ الثّاني، وضعٌ ونسبةٌ، من غير محاذاة بسائط إحدى الجَنَبَتَيْنِ وضع بسائطِ الأُخْرى، ولا

1 – سورة الحـجّ، آية: 52 إلى 54.

2 – المصدر نفسه، ص 348.

3 – امرؤ القيس، ديوانه، ص 38

موازاةِ وضعِ أجزاءِ إحدى الجنبتين وضعَ أجزاءِ الأخرى على التّرتيب والنّظام الطبيعي ثقة بعبرة الناظر، وظهور النّسبة، وفهم المعنى».[1]

يلاحظ هنا اهتمام السّجلماسي بالمتلقي _الذي سمّاه الناظر_ من حيث قدرته على فكّ شيفرة النّص، «ووظيفة النّاظر بعد أن يُرَدَّ بالفحص والعبرة جزءا جزءا من الأجزاء البسيطة الأُوَلِ التي من إحدى الجنبتين إلى جزءٍ جزءٍ التي من الجنبة الأخرى فيعطيها الوضع الذي يجب لها على التّرتيب الواجب والنظام الطبيعي، ويرصد لكلّ أفق أفقه الذي يقتضيه»[2]. وهذا النوع عكس النوع الأوّل الذي لا يحتاج إلى كثير من إعمال النظر لأنّه يجرى المجرى الطبيعي.

ومثّل السّجلماسي لهذا الأسلوب بصور من القرآن الكريم، منها قوله تعالى: ﴿وَلَا تَطْرُدِ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجْهَهُ مَا عَلَيْكَ مِنْ حِسَابِهِمْ مِنْ شَيْءٍ وَمَا مِنْ حِسَابِكَ عَلَيْهِمْ مِنْ شَيْءٍ فَتَطْرُدَهُمْ فَتَكُونَ مِنَ الظَّالِمِينَ﴾[3].

يمكن توضيح هذا المثال من خلال الجدول التّالي:

القول المركب الأوّل		القول المركب الثاني	
﴿وَلَا تَطْرُدِ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ﴾	1	فَتَكُونَ مِنَ الظَّالِمِينَ	2
مَا عَلَيْكَ مِنْ حِسَابِهِمْ مِنْ شَيْءٍ	2	فَتَطْرُدَهُمْ	1

أمّا النوع الثّاني وهو التحليل؛ فقد ورد في معجم العين مصدر لـ«حَلَّلَ ومُحَلِّلٌ: فرّق بين أجزاء ملتئمة»[4]. وجاء في معجم العين «حَلَلْتُ العُقْدةَ أحُلُّها حلاً إذا فَتَحْتَها فانحَلَّت»[5].

ويشير السّجلماسي إلى التّناقض الذي قد يلحق هذا النوع في جنس الرصف، ذلك أنّ الرصف في معناه الاصطلاحي واللّغوي «التأليف والتركيب»[1]. لكنّ السّجلماسي يزيل

1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 350.

2 – المصدر نفسه، ص 350–351.

3 – سورة الأنعام، آية: 52.

4 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 353.

5 – الخليل بن أحمد، معجم العين، ج3، ص27.

التناقض باعتبار التحليل هنا من «جهتي تحليل الجملة ورصف الأجزاء التي حُلِّلَت إليها من بعد»[2].

يعرّف السّجلماسي هذا النّوع بقوله: «هو قول مركّب من جزئين أو أجزاءٍ، كلّ جزء منها يدلّ على معنى هو نوع قسيمٌ في نوع ما كلِّيٍّ مدلولٍ عليه بجملة القول، وقد أُخِذَا لا من جهة انقسام الأمر الكلِّيِّ إليهما وارتقائهما إليه فقط، لكن، ومن جهة نسبة أخرى بينهما من وجوه النِّسَبِن وبنحو آخر من أنحاء الارتباطات والوصل»[3]. وهو نوعان: الأوّل: التّقسيم، والثّاني: التّسهيم.

والتقسيم لغة كما ورد في لسان العرب مادة «قسم: القَسْمُ: مَصْدَرُ قَسَمَ الشيءَ يَقْسِمُه قَسْماً فانْقَسَمَ، وَالْمَوْضِعُ مَقْسِم مِثَالُ مَجْلِسٍ. وقَسَّمَه: جزَّأَه، وَهِيَ القِسْمَةُ»[4].

والتقسيم «من الأساليب العريقة في اللغة العربية»[5]، فقد سمع عمر بن الخطّاب _رضي اللّه عنه_ قول زهير وكان لشعره مقدما:[6]

فَإِنَّ الحَقَّ مَقطَعُهُ ثَلاثٌ ... يَمينٌ أَو نِفارٌ أَو جِلاءُ

«قال عمر كالمتعجب مَن علّمه بالحقوق وتفصيله بينها، وإقامته أقسامها(..) ويردّد البيت من التعجب»[7].

وأمّا قدامة ابن جعفر فقد عدّ التقسيم من المعاني الشعرية، وصحّة التّقسيم عنده «أن يبتدئ الشاعر فيضع أقساماً فيستوفيها، ولا يغادر قسماً منها. مثال ذلك قول نصيب، يريد أن يأتي بأقسام جواب المجيب عن الاستخبار:

فقالَ فريقُ الْقَوْم لاَ وفريقهم ... نعم وفريقٌ أيمنُ الله مَا نَدْرِي»[1].

---

1 – المنزع البديع، ص 353.

2 – المصدر نفسه، ص 353.

3 – المصدر نفسه، ص 354.

4 – ابن منظور، لسان العرب، ج12، ص 478.

5 – مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، ص 406

6 – زهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص 18.

7 – الجاحظ، البيان والتبين، ج1، ص 202.

وأمّا أبو هلال العسكري فقد عقد فصلا للتّقسيم، والتّقسم الصّحيح عنده «أن تقسّم الكلام قسمة مستوية تحتوى على جميع أنواعه، ولا يخرج منها جنس من أجناسه؛ فمن ذلك قول الله تعالى ﴿هُوَ الَّذِي يُرِيكُمُ الْبَرْقَ خَوْفًا وَطَمَعًا﴾،[2] وهذا أحسن تقسيم؛ لأنّ الناس عند رؤية البرق بين خائف وطامع، ليس فيهم ثالث»[3].

وابن سنان الخفاجي فصحة التّقسيم عنده أن «تكون الأقسام المذكورة لم يخل بشيء منها ولا تكررت ولا خدل بعضها تحت بعض ومثال هذا في النظم قول نصيب:

فقالَ فريقُ الْقَوْم لاَ وفريقهم ... نعم وفريقٌ أيمنُ الله مَا نَدْرِي».[4]

وخصّص ابن رشيق بابا للتقسيم ذكر فيه اختلاف النّاس حول هذا الأسلوب، وهو عند بعضهم «استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به، كقول بشار يصف هزيمة:

بِضَربٍ يَذوقُ المَوتَ مَن ذاقَ طَعمَهُ ... وَتُدرِكُ مَن نَجّى الفِرارُ مَثالِبُه»[5].

ومن أنواع التّقسيم عنده : التّقطيع. وقد يرد في بيت واحد التقسيم والتّرصيع.[6] ومثّل لكلّ نوع بأبيات من الشعر العربي.

والتّقسيم في اصطلاح السّجلماسي «هو قول مركّب من جزئين أو أجزاءٍ، كلّ جزء منها يدلّ على معنى هو نوع قسيمٌ في أمر ما، كلِّيٌّ مدلولٌ عليه بجملة القول، مصرّحٌ فيه بأداة التّحليل والأمرِ الكلِّيِّ معا».[7]

ويشترط السّجلماسي لهذا النوع شروطا أربعة هي: «صحّة التّقسيم، واستيفاء الأقسام، وحسن سياقة الأعداد، واستقصاء الأمور الحادثة عن القسمة والأشياء التي انقسم إليها الكلّيّ».[1]

---

1 – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 46.

2 – سورة الرعد، آية: 12.

3 – العسكري، أبو هلال، الصناعتين، 341.

4 – ابن سنان، سرّ الفصاحة، ص 235.

5 – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص 20.

6 – ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص 25 و 28.

7 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 355.

ومثاله قوله تعالى ﴿فَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَقُولُ رَبَّنَا آتِنَا فِي الدُّنْيَا وَمَا لَهُ فِي الْآخِرَةِ مِنْ خَلَاقٍ وَمِنْهُمْ مَنْ يَقُولُ رَبَّنَا آتِنَا فِي الدُّنْيَا حَسَنَةً وَفِي الْآخِرَةِ حَسَنَةً وَقِنَا عَذَابَ النَّارِ﴾.[2]

والتّسهيم لغة مصدر لـ «سَهَّمَ الثّوب، وثوب مسهّم أي مخطط بألوان على ترتيب ونظام، فيعلم إذا أتى أحدهما، ما يأتي بعده».[3] وفي لسان العرب «والمُسَهَّمُ: البُرْدُ الْمُخَطَّطُ(..) وَفِي حَدِيثِ جَابِرٍ: أَنه كَانَ يُصَلِّي فِي بُرْدٍ مُسَهَّمٍ أَي مُخَطَّطٍ فِيهِ وَشْيٌ كالسِّهامِ. وبُرْدٌ مُسَهَّمٌ: مُخَطَّطٌ بِصُوَرٍ عَلَى شَكْلِ السِّهام؛ وَقَالَ اللِّحْيَانِيُّ: إنما ذَلِكَ لوَشْيٍ فِيهِ».[4]

والتّسهيم عند قدامة بن جعفر وأبو هلال العسكري التّوشيح، ويعرّفه قدامة بقوله: «التّوشيح: هو أن يكون أول البيت شاهداً بقافيته، ومعناها متعلقاً به، حتى أن الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها، إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته».[5]

أمّا أبو هلال العسكري الذي عقد له بابا سمّاه "التوشيح"، غير أنّه ينتقد هذه التّسمية ويقترح بدلها تسمية أخرى. «وهذه التسمية غير لازمة بهذا المعنى، ولو سمى تبيينا لكان أقرب، وهو أن يكون مبتدأ الكلام ينبئ عن مقطعه؛ وأوله يخبر بآخره، وصدره يشهد بعجزه، حتى لو سمعت شعرا، أو عرفت رواية؛ ثم سمعت صدر بيت منه وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه؛ وخير الشّعر ما تسابق صدوره وأعجازه، ومعانيه وألفاظه؛ فتراه سلسا في النظام، جاريا على اللسان، لا يتنافى ولا يتنافر؛ كأنه سبيكة مفرغة، أو وشى منمنم، أو عقد منظم من جوهر متشاكل»[6].

وأوّل من سمّاه التّسهيم علي بن هارون المنجّم، أما ابن وكيع فسمّاه "المطمع" يقول: «سئل علي بن هارون عن التسهيم فقال: هو لقب نحن أخترعناه، وكان بصناعة الشعر

1 – المصدر نفسه، ص 355.

2 – سورة البقرة، آية: 200–201.

3 – المنزع البديع، ص 359.

4 – ابن منظور، لسان العرب، مادة (سهم)، ج12، ص 308–309.

5 – قدامة، نقد الشّعر، ص 63.

6 – العسكري، أبو هلال، الصناعتين، ص 382.

عارفاً. قيل: فما هو فأجاب بجواب لم يبرزه بعبارة جلية إلا أنّ مفهومه: إن صفة المسهم أن يسبق السامع إلى قوافيه، قبل أن ينتهي إليها راويه»[1]. ويورد ابن وكيع بعد ذلك رواية عن أبي محمد يقول فيها: «لكن اللقب غير دال على المعنى ولفظه، وأرى الملقب لم يقصد غير الإغراب به، وهذا النوع الذي ذكره هو من الشعر ما كان معناه إلى قلبك أسرع من لفظه إلى سمعك ويسمى المطمع، أي من يسمعه يطمع في قول مثله وهو من ذلك بعيد وقد أوردناه كما سمعناه»[2].

أمّا ابن رشيق فيرى أنّ سرّ الصنعة في هذا الأسلوب «أن يكون معنى البيت مقتفياً قافيته، وشاهداً بها دالاً عليها»[3]. ويستشهد عليه بأمثلة قدامة ابن جعفر. وأمّا أبو بكر الباقلاني فيسميه التوشيح ويعتبره من البديع ويعرّفه بقوله: «هو أن يشهد أول البيت بقافيته وأول الكلام بآخره»[4].

أمّا السّجلماسي فيعرّفه بقوله: «قول مركّب من جزئين كلّ جزء منها يدلّ على معنى هو نوع قسيمٌ في أمر ما، كلِّيٌّ مدلولٌ عليه بجملة القول، غير مصرّحٍ فيه بالأمرِ الكلِّيِّ ولا بالأداة الدّالة على التّحليل. وقد أخذا لا من جهة انقسام الأمر الكلّي إليهما وارتقائهما إليه فقط، بل ومن جهة نسبة أخرى بينهما من وجوه النِّسَبِ ونحو آخر من أنحاء الارتباطات والوُصَلِ».[5] ومن صور هذا الأسلوب في القرآن الكريم قوله تعالى ﴿فَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ وَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ﴾.[6] ومثاله من الشعر العربي قول الحسين بن عبد الله بن يوف البغدادي:

وَلَو أنني أعطيتُ من دهريَ المنى ... وَمَا كل من يُعْطَى المنى بمسَدِّدِ

1 – ابن وكيع، الحسن بن علي التنيسي، المنصف للسارق والمسروق منه، ص 174 – 175.

2 – المصدر نفسه، ص 175 – 176.

3 – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص 32.

4 – الباقلاني، أبو بكر، إعجاز القرآن، ص 92.

5 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 360.

6 – سورة الزلزلة، آية: 7–8.

لَقلت لأيامِ مضيْنَ أَلا ارجعي ... وَقلت لأيام أتَيْنَ أَلا ابعدي

ويمكن أن نوضّح هذا المثال بالجدول التّالي:

تركيب القول		الأمر الكلي	يتقاسمان جنس	ترتيب الحكم	القافية
الجزء الأوّل	لَقلت لأيامِ مضيْنَ	الأيام الماضية	الأيام	ارجعي	0//0/
الجزء الثّاني	قلت لأيام أتَيْنَ	الأيام الآتية	الأيام	ابعدي	0//0/

المبحث الثالث: في المقوّم الدّلالي

يتعرّض السّجلماسي في مصنّفه لجميع أنواع الدّلالات بهدف مساعدة الناقد الأدبي في تأدية وظيفته بشكل سليم، ولذلك فهو يحدّد الدّلالة تحديدا فلسفيا ونقديا، ويقوم بالتطبيق عليها ممثلا للقضية بالصور المناسبة كما يفرضها السياق.

يتحدّث السّجلماسي عن دلالة الاكتفاء فيقول: «فدلالة هذا النوع الأوّل المدعوّ اكتفاء هي مركّبة من دلالة إضافة وسياق: أمّا الإضافة فالدلالة المقتضية بالجملة هاهنا مضافا قد انجرّ في الذهن مع المضاف الملفوظ به، وهما المرتبطان في القول المنطبق عليهما حدّ المضافين من جهة النحو الذي أُخِذَا مرتبطين منه، ودلالة حرف الشرطية المقتضي الربط الاتصالي، أو غير ذلك من القرائن اللّفظية والأدلّة المقالية. وأمّا السّياق فالدّلالة القاطعة على المحذوف، النّاصة عليه، المبرزة لتقديره الشخصي أو لتقديره الواحد بالنّوع المتنزّل منزلة الشّخصي من القوّة(*) إلى الفعل(**)»[1].

(*)– القوّة: مصطلح فلسفي، يعني به المؤلف: «مبدأ الفعل سواء كان بشعور أو إرادة أوّلا. كما أنّها مقابلة للفعل، ومعناها الاستعداد الذي في الشيء، والإمكان الذي فيه لأن يوجد بالفعل. فالشيء الذي وجوده في حيّز الإمكان موجود بالقوّة، والشيء الذي خرج من حيّز الإمكان إلى حيّز الفعل موجود بالفعل، والفرق بين القوّة على الفعل، والقوّة المقابلة له بالفعل: أنّ هذه القوّة الأولى تبقى موجودة عندما يفعل، والثانية إنّما تكون موجودة مع عدم الذي هو بالفعل. وتكون القوّة إمّا باعثة، أو فاعلة، أو عاقلة، أو مفكّرة، أو حافظة». المعجم الفلسفي، فهرس مصطلحات المنزع الفلسفية، ضمن كتاب: المنزع البديع، ص 165

(**)– الفعل: مصطلح فلسفي، ويعني: «مرتبط بالفاعل وهو الهيئة الحاصلة بسبب التأثير والوجود بالفعل –كما عند أرسطو– مقابل للوجود بالقوّة، وهو قسم من أقسام العرض لأنّ الوجود ينقسم إلى ما هو بالقوّة وما هو بالفعل، فإذا قلت إنّ الشيء كان موجودا بالقوّة ثمّ صار موجودا بالفعل عنيت به أنّه يمرّ بثلاث حالات وهي: الإمكان، والتهيؤ، والتحقق،

وقد مثّل السجلماسي لدلالة الاكتفاء بكثير من الشواهد من القرآن والشعر وحديث الرسول صلى الله عليه وسلم، نورد منها هذا الشاهد من القرآن الكريم، وتعليق السّجلماسي عليه: ﴿وَسِيقَ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ إِلَى الْجَنَّةِ زُمَرًا حَتَّى إِذَا جَاءُوهَا وَفُتِحَتْ أَبْوَابُهَا﴾[2]. يقول: «فالجواب أيضا محذوف، وإنّما يحذف الجواب في مثل هذه الأدوات المقتضية الجواب لقصد المبالغة، لأنّ السامع يترك مع أقصى تخيّله بتقديره أشياء لا يحيط بها الوصف، وذلك حيث يسوق السياق إلى معنى واحد يقع على أنحاء كثيرة، ووجوه متعدّدة، وآخذة بالنوع، ولأخذ بعضها بدل بعض في زمن كأنّها تقع في دفعة يحار الوهم ويعظم التخيّل لها بذلك. ولو صرح بالجواب لوقف الذهن عند المصرح به المعيّن فلا يكون له ذلك الوقع».[3]

أظهر السّجلماسي وعيا شديدا في تفريقه بين الدلالات اللّغوية، حيث جمعها في ثلاث أجناس عليا؛ جنس التّخييل، جنس الانثناء، جنس الإشارة، جنس الاتّساع، جنس المبالغة. وهو ما سنتناوله ضمن ثلاث خصائص شعرية؛ الانزياح الدّلالي، والغموض والمفارقة.

أوّلا: الانزياح الدّلالي

1. التّخييل

يولي السّجلماسي أهمّية بالغة للتّخييل في فنّية الكلام، فقوله "يحار الوهم ويعظم التخيّل" عبارة تحليلية فنّية تنمّ عن فهم عميق في تطبيقه لنظريته وفق منهج علمي محدّد ومتكامل. وقد تناوله السّجلماسي في أربعة أنواع: التّشبيه والاستعارة والتّمثيل والمجاز، وقد أورد شواهد لكلّ نوع من هذه الأنواع.

1.1 التّشبيه

فقولك: إنّ الشيء موجود بالفعل مضاد لقولك إنّه موجود بالقوّة». المعجم الفلسفي، فهرس مصطلحات المنزع الفلسفية، ضمن كتاب: المنزع البديع، ص 162

1- المصدر نفسه، ص 189.

2- سورة الزمر، آية: 73

3- المصدر نفسه، ص 190.

خصّص ابن رشيق بابا للتّشبيه، ويعرّفه بقوله «صفة الشيء بما قاربه وشاكله، ومن جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه»[1]. والتّشبيه عند ابن رشيق منه ما هو حسن، ومنه ما هو قبيح، وفائدة التّشبيه هي «تقريب المشبه من فهم السامع، وإيضاحه له، أن تشبه الأدون بالأعلى إذا أردت مدحه، وتشبه الأعلى بالأدون إذا أردت ذمه»[2].

وأمّا الباقلاني فيعرّفه بقوله «العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حسن أو عقل»[3]. وقد مثّل له بصور من القرآن الكريم.

وأمّا السّجلماسي يعرّفه بقوله: «هو القول المخيِّل وجود شيء في شيء إمّا بأحد أدوات التّشبيه الموضوعة له كالكاف وحرف كأنّ أو مثل. وإمّا على جهة التبديل والتّنزيل».[4] وهو عنده نوعان: الأوّل التشبيه البسيط، والثاني: الشبيه المركّب.

والتّشبيه البسيط «هو القول المخيَّل والمشبَّه والممثَّل فيه شيءٌ بشيءٍ، أعني ذاتا مفردة بذات مفردة على الشّريطة المتقدّمة، أعني أن يمثّل شيءٌ بشيءٍ من جهة واحدة أو أكثر فقط دون الاغتراق إمّا بالأداة وإمّا بالتّنزيل»[5]. ويقسّمه إلى نوعين: الأوّل: الجري على المجرى الطّبيعي، والثّاني: الجري على غير المجرى الطّبيعي.

أمّا **الجري على المجرى الطّبيعي** فهو «أن يبدأ بما يؤم تخييله، ثمّ يُردَفَ بما يُؤَمُّ تخييله فيه وتشبيهه به إمَّا بالأداة أو بالتّبديل والتّنزيل»[6]. ومثاله من القرآن الكريم ما ورد في

1 – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص 286.
2 – المصدر نفسه، ج1، ص 290.
3 – الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 263.
4 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 220.
5 – المصدر نفسه، ص 221.
6 – المصدر نفسه، ص 222.

قوله تعالى: ﴿ وَحُورٌ عِينٌ كَأَمْثَالِ اللُّؤْلُؤِ الْمَكْنُونِ﴾[1]. ومثاله من الشعر العربي قول عنترة بن شداد:[2]

وَخَلَا الذُّبابُ بِهَا فَلَيْسَ بِبَارِحٍ ... غَرِدًا كَفِعْلِ الشَّارِبِ الْمُتَرَنِّمِ

وأمّا الجري على غير المجرى الطّبيعي هو «أن يُؤخذ الشّيء الّذي يُؤَمُّ تشبيهه وتخييل أمر فيه فيُجعلَ في الحمل فقط جزءاً أخيرا من القول، ويؤخذ الأمر الّذي يُؤَمُّ تخييله في الشّيء وتشبيه الشيء به فيُجعلَ في الحمل فقط جزءاً أوّل من القول لنوع من قصد الغلوّ والمبالغة في الوصف»[3]. ويمثل لهذا النّوع من قول حسان بن ثابت:[4]

كأنَّ سَبِيئَةً من بيتِ رَأْسٍ ... يكون مِزاجَهَا عَسَلٌ وماءٌ

عَلى أَنيابِها أَو طَعمُ غَصٍّ ... مِنَ التُفّاحِ هَصَّرَهُ اِجتِناءُ

والمقصود في هذا الشعر تشبيه ريق الموصوفة بالسّبيئة، وتخييل السّبيئة فيه، فقام بعكس الأمر مبالغة وغلوّا.

وأمّا التّشبيه المركب «هو أن يقع التخييل في القول، والتشبيهُ والتّمثيلُ فيه لشيئين بشيئين، وذاتين بذاتين. والمشبّهُ الممثّلُ والمشبّه به والممثّل به ذوات كثيرة، وذوات المشبّهِ إليه على نِسَبِ ذوات المشبّه به إليه، وإجراء إحدى الجَنَبَتَيْنِ على نِسَبِ إجراء الأخرى، فينتظم التخييل بين الجَنَبَتَيْنِ لإشكالهما واشتباههما في النّسبة الّتي قصد التّشبيه منها»[5].

1 – سورة الرحمان، آية: 22–23.

2 – عنترة بن شدّاد، ديوانه، تحقيق: محمد سعيد مولوي، كلّية الآداب، جامعة القاهرة، د.ط، 1964، ص 197.

3 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 227 –228.

4 – حسّان بن ثابت، ديوانه، تحقيق: عبدأ مهنّا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1994، ص 18.

5 – المنزع البديع، ص 229–230.

ومثاله ما ورد في القرآن الكريم من قوله تعالى: ﴿ مَثَلُ الَّذِينَ حُمِّلُوا التَّوْرَاةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا﴾[1]. ومثاله من الشعر العربي قول بشار بن برد:[2]

كَأَنَّ مُثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤوسِهم ... وَأَسْيَافَنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُه

فالتّشبيه هنا انتظم بمناظرة بين جهتين؛ الأولى: المشبّه وهو النقع والأسياف ووقعها، والجهة الثانية: المشبّه به وهو اللّيل والكواكب وهويّها.

2.1 الاستعارة

والاستعارة لغة مصدر استعار من العارية «والعارِيّة مَنْسُوبَةٌ إِلى العارَة، وَهُوَ اسْمٌ مِنَ الإِعارة. تَقُولُ: أَعَرْتُه الشَّيْءَ أُعِيره إِعارة وعَارةً (...) وَيُقَالُ: اسْتَعَرْت مِنْهُ عارِيّةً فأَعارَنِيها؛ قَالَ الْجَوْهَرِيُّ: العارِيّة، بِالتَّشْدِيدِ، كأَنها مَنْسُوبَةٌ إِلى العارِ لأَن طلَبَها عارٌ وعيْبٌ»[3].

ويعرّف أبو هلال العسكري الاستعارة بقوله: «نقل العبارة عن موضع استعمالها فى أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه»؛[4] وعدّ أبو هلال العسكري الاستعارة المصيبة أفضل من الحقيقية استعمالا لولا أنّها تتضمّن زيادة فائدة عن الحقيقة.

وأمّا ابن رشيق فقد نقل تعريف القاضي الجرجاني للاستعارة حيث يقول:« الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصلي، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها بقرب التشبيه، ومناسبة المستعار للمستعار له، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى يوجد بينهما

1 – سورة الجمعة، آية: 5.

2 – بشّار بن برد، ديوانه، جمعه وشرحه: محمد الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر، د.ط، 2007، ج1، ص 335.

3 – ابن منظور، لسان العرب، ج4، ص 625.

4 – العسكري، أبو هلال، الصناعتين، ص 268.

منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر».[1] كما نقل لابن وكيع رؤيته للاستعارة الحسنة حيث يقول: «خير الاستعارة ما بعد، وعلم في أول وهلة أنه مستعار، فلم يدخله لبس».[2] كما نقل تعريف الرّماني للاستعارة حيث قال: «الاستعارة استعمال العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة».[3]

وأمّا السّجلماسي فيعرّفها بقوله: «فالاستعارة هي أن يكون اسم ما دالا على ذات معنى راتبا عليه دائما من أوّل ما وضع، ثمّ يلقّب به الحين بعد الحين شيء آخر لمواصلته لأول بنحو ما من الأنحاء المواصلة أيّ نحو كان، تخييلا لذات المعنى الأوّل الموضوع عليه الاسم في الشيء الثّاني الملقّب به حين اللّقب، واستفزازا، من غير أن يجعل راتبا للثّاني دالا على ذاته»[4].

والغرض من الاستعارة حسب السّجلماسي «المبالغة في التّخييل والتّشبيه مع الإيجاز غير المخلّ بالمعنى والتّوسعة على المتكلّم في العبارة»[5]. وأمّا شرطها فهو «قرب الشبه بين المستعار منه والمستعار له، وتحقّق النّسبة أو النّسب»[6]. وكذلك مناسبة اللّفظ للمعنى وامتزاجهما، فلو حلّينا مثلا قول هذا البيت لابن المعتزّ:[7]

غُلالَةُ خَدِّهِ صُبِغَتْ بِوَرْدٍ ... وُنُونُ الصَّدْغِ مُعْجَمَةٌ بِخَالِ

من تركيب الاستعارة إلى تركيب التّشبيه بالتّقدير التّالي: "كأنّ خدّه غلالة، وكأنّ صدغه نون" «لامتزج اللفظ بالمعنى وتحقّقت النسبة والشبه والوصلة بين المستعار منه

1 – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص 271.
2 – المصدر نفسه، ج1، ص 270.
3 – المصدر نفسه، ج1، ص 270.
4 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 235.
5 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 235.
6 – المصدر نفسه، ص 235–236.
7 – ابن المعتزّ، ديوانه، 380.

والمستعار له، وبالجملة بين المخيّل والمخيّل فيه، وكان المعنى صحيحا، ومهما حلّ نظامها وفكّ تركيبها فلم تتحقق النسبة، كان ذلك مردودا رذلا لا ملتفت إليه ولا معرَّج عليه»[1].

أمّا إذا ما حللنا تركيب الاستعارة إلى تركيب التّشبيه في قول المتنبي[2] مثلا:

إلاَّ يَشِب فَلَقَدْ شَابَتْ لهُ كَبِدٌ ... شيباً إذا خَضَّبتْهُ سَلْوةٌ نَصَلا.

فقد جعل للكبد شيبا من «غير نسبة ولا شبهة: مُجْمَعًا على ترذيله، مُسْتَمْرَهًا رثًّا ومُسْتَوْخَمًا غثًّا. وإنّما تحسن الاستعارة (..) على وجه من وجوه المناسبة، وطرف من أطراف المقاربة»[3].

والسّجلماسي بعد ذلك يجعل قانونا يكون كفيلا بتمييز الاستعارة المقبولة من الاستعارة المرذولة المستقبحة، وهذا القانون _كما تبين لنا من قبل_ يتمثّل في؛ تحليل تركيب الاستعارة وفكّ نظامها إلى نوع تركيب التّشبيه، فإذا استقام القول وكان المعنى صحيحا أيضا، فالاستعارة جيّدة ومقبولة. أمّا إذا لم يصحّ المعنى وفسد نظامها لم تكن الاستعارة مقبولة، و«خرج المتكلّم إلى فساد التّعسّف وقبح التّكلّم، وكان في عداد من شغف وأولع بحمل شعره على الاكراه في التعمّل لتصحيح المباني دون تصحيح المعاني»[4]. ومن صور الاستعارة البديعة عند السّجلماسي في القرآن الكريم، قوله تعالى ﴿وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ﴾[5]. فالمستعار منه في هذه الأية هو "الطّائر"، والمستعار له هو "الولد" والنّسبة بينهما والجامع اللّين في المعاملة. وهو تشبيه شيء معنوي بشيء محسوس على سبيل التخييل.

3.1 المماثلة أو التّمثيل

1 – المنزع البديع، ص 236.

2 – أبو الطّيب المتنبي، ديوانه، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، 1403هـ–1983، ص 242.

3 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 237.

4 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 238.

5 – سورة الاسراء، آية: 24.

والمماثلة عند أبي هلال العسكري «أن يريد المتكلم العبارة عن معنى، فيأتى بلفظة تكون موضوعة لمعنى آخر، إلا أنه ينبىء إذا أورده عن المعنى الذي أراده، كقولهم: «فلان نقى الثوب»، يريدون به أنه لا عيب فيه. وليس موضوع نقاء الثوب البراء من العيوب، وإنما استعمل فيه تمثيلا»[1].

وأمّا ابن رشيق فقد عدّ المماثلة ضربا من ضروب التّجنيس، وعرّفها بقوله «أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى»[2].

وعقد أسامة ابن منقذ بابا للمماثلة، وعرّفها بقوله «أن تتماثل ألفاظ الكلام أو بعضها في الزنة دون التقفية، كقول الله سبحانه وتعالى﴿ وَمَا أَدْرَاكَ مَا الطَّارِقُ النَّجْمُ الثَّاقِبُ إِنْ كُلُّ نَفْسٍ لَمَّا عَلَيْهَا حَافِظٌ﴾[3]. فالطارق والثاقب وحافظ متماثلات في الزنة دون التقفية، وقد تأتي بعض ألفاظ المماثلة مقفاة من غير قصد، لأن التقفية في هذا الباب غير لازمة»[4].

والمماثلة عند السّجلماسي «حقيقتها التّخييل والتّمثيل للشّيء بشيء له إليه نسبة وفيه منه إشارة وشبهة، والعبارة عنه به، وذلك أن يقصد الدّلالة على معنى فيضع ألفاظا تدلّ على معنى آخر، ذلك المعنى بألفاظه مثال للمعنى الّذي قصد الدّلالة عليه، فمِن قِبَلِ ذلك كان له في النّفس حلاوة مزيد إلذاذ لأنّه داخل بوجه ما في نوع الكناية من جنس الإشارة، والكناية أبدا أحلى موقعا من التّصريح».[5] وهذا النوع كما يرى السّجلماسي هو موضوع الصّناعة الشّعرية، ويمثّل السّجلماسي له من القرآن الكريم بقوله تعالى ﴿ وَثِيَابَكَ فَطَهِّرْ﴾[6].

4.1 المجاز

1 – العسكري، أبو هلال، الصناعتين، 353.

2 – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، 321.

3 – سورة الطّارق آية من: 2 – 4.

4 – ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ص 297.

5 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 244.

6 – سورة المدّثر، آية: 04.

والمجاز لغة كما ورد في لسان العرب مادة «جوز: جُزْتُ الطريقَ وجازَ الموضعَ جَوْزاً وجُؤُوزاً وجَوازاً ومَجازاً وجازَ بِهِ وجاوَزه جِوازاً وأَجازه وأَجاز غيرَه وجازَه: سَارَ فِيهِ وَسَلَكَهُ، وأَجازَه: خَلَّفه وَقَطَعَهُ، وأَجازه: أَنْفَذَه (...)والمَجازُ والمَجازَةُ: الْمَوْضِعُ. الأَصمعي: جُزْت الْمَوْضِعَ سِرْتُ فِيهِ، وأَجَزْته خَلَّفْته وَقَطَعْتُهُ، وأَجَزْتُه أَنْفَذْته»،[1] «وتَجَوَّز فِي كَلَامِهِ أَي تَكَلَّمَ بالمَجاز. وَقَوْلُهُمْ: جَعَل فلانٌ ذَلِكَ الأَمرَ مَجازاً إِلى حَاجَتِهِ أَي طَرِيقًا ومَسْلكاً»[2].

وأوّل من ألّف كتابا يحمل هذا الاسم هو أبو عبيدة معمر بن المثنّى (209ه) وكتابه "مجاز القرآن" الذي اختلف في تسميته فسمّي: معاني القرآن وغريب القرآن وإعراب القرآن. لكن هذه الأسماء «أخذت من الموضوعات التي تناولها [كتاب] "المجاز" فهو يتكلم فى معاني القرآن، ويفسّر غريبه وفى أثناء هذا يعرض لإعرابه»[3].

ويستعمل أبو عبيدة في تفسير آيات القرآن الكريم الكلمات التّالية: «"مجازه كذا"، و"تفسيره كذا"، و"معناه كذا"، و"غريبه"، و"تقديره"، و"تأويله" على أن معانيها واحدة أو تكاد، ومعنى هذا أن كلمة «المجاز» عنده عبارة عن الطرق التي يسلكها القرآن فى تعبيراته»[4].

أمّا ابن قتيبة (ت276ه) فقد عقد بابا في كتابه "تأويل مشكل القرآن" عنوانه: «باب ذكر العرب وما خصّهم الله به من العارضة والبيان واتّساع المجاز»[5]. وذكر فيه أنّ النبيّ محمد صلى الله عليه وسلّم كانت معجزته الكتاب الذي لو: ﴿اجْتَمَعَتِ الْإِنْسُ وَالْجِنُّ عَلى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هذَا الْقُرْآنِ لا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيراً﴾[6]. ولهذا لم يستطع المترجمون على نقله إلى لغات أخرى «كما نقل الإنجيل عن السّريانية إلى الحبشيّة

1 – ابن منظور، لسان العرب، ج5، ص 326.

2 – المصدر نفسه، ج5، ص 329.

3 – أبو عبيدة، معمر بن المثنى، مجاز القرآن، تحقيق: محمد فواد سزگين، مكتبة الخانجى، القاهرة، د.ط، 1381ه، مقدمة المحقق، ص 18.

4 – المصدر نفسه، ص 18.

5 – الدينوري، ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 17.

6 – سورة الإسراء، آية: 88.

والرّومية، وترجمت التوراة والزبور، وسائر كتب الله تعالى بالعربية لأن العجم لم تتّسع في المجاز اتّساع العرب»[1].

ومجازات العرب في الكلام في نظر ابن قتيبة «معناها: طرق القول ومآخذه. ففيها الاستعارة: والتمثيل، والقلب، والتقديم، والتأخير، والحذف، والتكرار، والإخفاء، والإظهار، والتعريض، والإفصاح، والكناية، والإيضاح، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع، والجميع خطاب الواحد، والواحد والجميع خطاب الاثنين، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص»[2]. وقد مثّل ابن قتيبة لهذه الأساليب من القرآن الكريم ومن كلام العرب.

وأمّا ابن رشيق فقد عقد بابا للمجاز في كتاب "العمدة" وذكر أنّ العرب تستعمل هذا الأسلوب كثيرا في كلامها، وهو دليل على الفصاحة والبلاغة. «ومعنى المجاز طريق القول ومأخذه، وهو مصدر جزت مجازاً كما تقول " قمت مقاماً "، وقلت مقالاً " حكى ذلك الحاتمي، ومن كلام عبد الله بن مسلم بن قتيبة في المجاز قال: لو كان المجاز كذباً لكان أكثر كلامنا باطلاً؛ لأنا نقول: نبت البقل، وطالت الشجرة، وأينعت الثمرة، وأقام الجبل، ورخص السعر»[3]. والمجاز عند ابن رشيق أبلغ من الحقيقة في كثير من الكلام.

أمّا السّجلماسي فيعرّفه بقوله: «هو القول المستفزّ للنّفس المتيقّن كذبه، المركّب من مقدّمات مخترعة كاذبة تَخَيَّلُ أمورا وتحاكي أقوالا. ولمّا كانت المقدمة الشّعرية إنّما نأخذها من حيث التّخييل والاستفزاز فقط كما تقدّم لنا من قبل، وكان القول المخترع المتيقن كذبه

1 – الدينوري، ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 22.

2 – المصدر نفسه، ص ن.

3 – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص 266.

أعظم تخييلا وأكثر استفزازا وإلذاذا للنّفس من قبل أنّه كلّما كانت مقدّمة القول الشّعري أكذب، كانت أعظم تخييلا واستفزازا»[1].

وقد مثّل السّجلماسي لهذا النوع من الشعر العربي، ومثاله من قول أبي فراس الحمداني:[2]

يَا لَيْلَةً، لَسْتُ أَنْسَى طِيبَهَا أَبَـــدًا ... كَـأَنَّ كُلَّ سُرُورٍ حَاضِرٌ فِيهَـا
بَاتَـتْ وَبِـتُّ وَبَـاتَ الـزِّقُّ ثَالِـثَنَـا ... حَتَّى الصَّبَاحِ تُسَقِينِي وأَسْقِيهَا
كَـــأَنّ بِنْتَ حُمَيَّا مِـــنْ مُدَامَتِهَا ... أَهْدَتْ سُلاَفَتَهَا صِرْفَا إِلَى فِيهَا.

2. الانثناء

والانثناء نوعان: الأوّل: الانفتال، والثّاني: العدول.

1.2 الانفتال

وهو نوعان: الأوّل: الالتفات، والثّاني: الاعتماد. **فالالتفات** هو: «تردّد المتكلّم في الوجوه»[3]. وقد مثّل له السجلماسي من القرآن الكريم بقوله تعالى: ﴿وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَسُقْنَاهُ إِلَى بَلَدٍ مَيِّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا كَذَلِكَ النُّشُورُ﴾،[4] وهو انزياح دلالي من إخبار إلى مخاطبة. كما مثّل له من الشعر العربي بقول امرئ القيس:[5]

تَطَاوَلَ لَيْلُكَ بِالإِثْمِـــدِ ... ونَامَ الخَلِيُّ، وَلَمْ تَرْقُـــــدِ

1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 252.
2 – الحمداني، أبو فراس، ديوانه، شرح: خليل الدويهي، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994م، ص 346.
3 – المنزع البديع، ص 442.
4 – سورة فاطر، آية: 09.
5 – امرؤ القيس، ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1919، ص 185. وقد ورد البيت الثالث برواية:
وَذلِكَ مِنْ نَبَأٍ جاءَني ... وَأُنْبِئْتُهُ عَنْ أبي الأسْوَدِ.

وَباتَ وَباتَتْ لَهُ لَيْلَة ٌ، ... كَلَيْلَة ِ ذِي العائِرِ، الأرْمَدِ
وَذلِكَ مِنْ نَبَأٍ جاءَنــي ... وَخُبِّرْتُهُ عَنْ أبي الأسْــوَدِ

والاعتماد هو: «تردّد المتكلّم لإفادة معنى لم يُبْنَ القول عليه صريحا بل ضمنا».[1] ومثاله من القرآن الكريم قوله تعالى ﴿قَالَ وَمَنْ كَفَرَ فَأُمَتِّعُهُ قَلِيلًا ثُمَّ أَضْطَرُّهُ إِلَى عَذَابِ النَّارِ وَبِئْسَ الْمَصِيرُ﴾،[2] ومن الشعر العربي قول جرير:[3]

مَتى كانَ الخِيامُ بِذي طُلوحٍ ... سُقيتِ الغَيثَ أَيَّتُها الخِيامُ

2.2 العدول

والعدول نوعان: الأوّل: التّتمّة، والثّاني: التّوجيه.

ونوع **التّتمة** «هو إرادة المتكلّم وصف شيئين، وأحدهما _وهو الأوّل_ مقصود على القصد الأوّل، وذُكِرَ الثّاني لِضَرْبٍ من التّأكيد أوالتّلاقي، أعني أن يكون أحدهما ممّا يشدّ الأوّل أو يعطي فيه تلاقيا».[4] وهو نوعان أيضا: الأوّل: الاعتراض، والثّاني: الاستدراك.

والاعتراض «هو إرادة المتكلّم وصف شيئين: الأوّل منهما على القصد الأوّل، والثّاني بالانجرار أو لِضَرْبٍ من التّأكيد فقط»[5]. ويمثّل له السجلماسي بصور من القرآن الكريم، ومن الشعر العربي، فمن الشّعر قول كثيّر عزّة:[6]

لَوْ أَنَّ البَاخِلِيْنَ _وَأَنْتَ مِنْهُمْ_ ... رَأَوْكَ تَعَلَّمُوا مِنْكَ المطَالَا

1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 444.
2 – سورة البقرة، آية: 126.
3 – جرير، ديوانه، ص 416.
4 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 448.
5 – المصدر نفسه، ص 449.
6 – كثير عزّة، ديوانه، ص: 507.

والاستدراك ويعرّفه السّجلماسي بقوله: «هو إرادة المتكلّم وصف شيئين: الأوّل منهما على القصد الأوّل، والثّاني بالانجرار أو لِضَرْبٍ من التّلاقي فقط».[1] ويمثّل له السجلماسي من الشعر العربي بقول جرير للفرزدق وعبيد العنبري:[2]

غَداً بِاجتِماعِ الحَيِّ نَقضي لُبانَةً ... وَأُقسِمُ لا تُقضى لُبانَتُنا غَدا

فقوله "وَأُقسِمُ لا تُقضى لُبانَتُنا غَدا" استدراك.

والتّوجيه عند السّجلماسي هو: «إرادة المتكلّم وصف شيئين أحدهما _وهو الثّاني_ على القصد الأوّل، والأوّل منهما إنّما هو من أجل الثّاني، والتّوجيه اسم معنى ومحمول يشابه به شيءٌ شيئًا في جوهره المشترك لهما».[3] وهو نوعان: الأوّل: الملاحظة، والثّاني: الخروج.

والملاحظة هي: «إرادة المتكلّم وصف شيئين واحدهما _وهو الثّاني_ بالقصد الأوّل، ثمّ قطع القول عنه والرّجوعُ إلى ما بني عليه القول منذ أوّل الأمر».[4] وهو نوعان: الأوّل: الاقتصاص، والثّاني: التّفريع.

والاقتصاص ويعرّفه السّجلماسي بقوله: «إرادة المتكلّم وصف شيئين: أحدهما وهو الثّاني المقصود على القصد الأوّل المقطوعُ عنه القولُ كالمَحيدِ عنه في القول والمُعرَضِ عن ذكره».[5] وهو نوعان: الأوّل: الاستطراد، والثّاني: الإدماج.

والاستطراد عند السّجلماسي هو: «أن يريد المتكلّم أنّه يريد وصف شيء وهو إنّما يريد غيره ثمّ يقْطَعَ ويعودَ إلى ما قصَدَهُ من أوّل الأمر».[1] ومثاله من الشعر العربي قول زهير:[2]

1 – المنزع البديع، ص 454–455.

2 – جرير، ديوانه، ص 143.

3 – المنزع البديع، ص 456.

4 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 456.

5 – المصدر نفسه، ص 457.

إِنَّ البَخيلَ مَلومٌ حَيثُ كانَ وَلَ ... كِنَّ الجَوادَ عَلى عِلّاتِهِ هَرِمُ

ويقول الحاتمي أنّ من الاستطراد ما يخرج من ذمّ إلى مدح،[3] ويعلّق عليه السّجلماسي بقوله: «وذلك كلّه اتّساع في القول من باب إيراد المعنى المراد بغير اللّفظ المعتاد»،[4] وقد سمّاه خروجا بالاستطراد.

والإدماج هو: «أن يري المتكلم أنّه يريد المصرّح به من موصوفَيْهِ، وهو إنّما يريد المضمرَ منهما تلطّفا وإدراجا».[5] ومثاله من الشعر العربي عبيد الله بن عبد الله بن طاهر:[6]

أبَى دَهْرُنَا إسْعَافَنَا فِي نُفُوسِنَا ... وَأَسْعَفَنَا فِيْمَنْ نُحِبُّ وَنُكْرِمُ

فَقُلْنا لَــهُ: نُعْمَاكَ فِيْهِمْ أَتِمّهَا ... وَدَعْ أَمْرَنَا إنَّ المُهِمَّ المُقَدَّمُ

ومن القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿فَسَيَقُولُونَ مَنْ يُعِيدُنَا قُلِ الَّذِي فَطَرَكُمْ أَوَّلَ مَرَّةٍ﴾،[7] فهو «إدماج لأنّه أدمج في ضرورة ذكر الفاعل ذكر الاحتجاج بالفطرة الأولى برهانا على صحّة الثّانية».[8] ويذكر السّجلماسي أنّ هذا النوع قليل بالمقارنة مع الاستطراد، وأنّ فيه شبها من التضمين.

---

1 – المصدر نفسه، ص ن.

2 – زهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص 115.

3 – ينظر: الحاتمي، أبو علي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرّشيد للنّشر، سلسلة كتب التّراث، العراق، د.ط، 1979، ج1، ص 165.

4 – المنزع البديع، ص 457.

5 – المصدر نفسه، ص 464.

6 – المستعصمي، محمد بن أيدمر، الدر الفريد وبيت القصيد، ج2، ص 85.

7 – سورة الإسراء، آية: 51.

8 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 465.

والتّفريع هو: «أن يقصد المتكلم وصفا ثمّ يُفَرِّعَ منه وصفا آخر يزيد الموصوف تأكيدا»[1]. ومن أمثلته في الشعر العربي قول ابن المعتزّ:

كَلاَمُهُ أَخْدَعُ مِنْ لَحْظِهِ ... وَوَعْدُهُ أَكْذَبُ مِنْ طَيْفِهِ[2]

فبينما هو يصف خدع كلامه انزاح إلى خدع لحظه، وبينما هو يصف كذب وعده انزاح إلى وصف كذب وعده.

والخروج هو: «أن يُرِيَ المتكلم أنّه يريد وصف شيء، وهو إنّما يريد آخر يخرج القول إليه، فيتمادى في نهجه ويستمرُّ في صوبه».[3] ويشترط السّجلماسي لهذا النّوع «لُطْفُ التّخلّص ورشاقتُه، وشَرَفُ التّغلغل وفخامتُه، واستقصاء المعنى وغرابتُه، وقربُ المقصِدِ ومناسبتُه، حتّى تجد النّفسُ له _لما جبلت عليه وجُعِلَ لها من إدراك النِّسَبِ والوُصَلِ والاشتراكات بين الأشياء_ انبساطا روحانيا وطربا نفسيًّا».[4] وقد مثّل له السّجلماسي من قول أبي العلاء المعرّي:[5]

وقد حلَفَتْ أن تَسألَ الشمسَ حاجةً ... وإنْ سألَتْكَ اليُسْرَ بَرّتْ يمِينها

وقد علّق عليه السّجلماسي بقوله: «تمّ له لطف التّخلّص ورشاقته بما توفّر له فيه حسن التّلطّف وإشاراته، فتوفّر عليه من العذوبة وحلاوة إدراك النّسبة والالتذاذ بإخراج ما في القوّة إلى الفعل ما ظهرت مزيّته وبرزت فضيلته».[6]

ثانيا: الغموض

1. الإشارة

1 – المصدر نفسه، ص 466.

2 – ينظر: الصولي، أبو بكر، أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم، عني بنشره: ج. هيورث، مطبعة الصّاوي، ط1، 1936، ص 235.

3 – المنزع البديع، ص 472.

4 – المصدر نفسه، ص 472.

5 – المعرّي، أبو العلاء، سقط الزند، ص 145.

6 – المنزع البديع، ص 474.

والإشارة من الأجناس العالية التي تدلّ على غموض في المعنى واقتضاب في الدّلالة، وقد جعلها السّجلماسي نوعين: الاقتضاب والإبهام.

1.1 الاقتضاب

والاقتضاب عند السّجلماسي أربعة أنواع: التّتبيع، والكناية، والتّعريض، والتّلويح.

والتّتبيع يسمّيه قدامة بن جعفر "الإرداف"، وقد فرّعه من أنواع ائتلاف اللفظ والمعنى، ويعرّفه بقوله: «وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع به، فإذا دل على التابع أبان عن المتبوع».[1]

وعقد له أبو هلال العسكري فصلا سمّاه " الأرداف والتّوابع" ويعرّفه بقوله «أن يريد المتكلم الدلالة على معنى فيترك اللفظ الدالّ عليه، الخاص به، ويأتى بلفظ هو ردفه وتابع له، فيجعله عبارة عن المعنى الذي أراده».[2]

أمّا ابن رشيق فقد خصّص له بابا سمّاه "التتبيع" وجعله من أنواع الإشارة، وعرّفه بقوله «وهو: أن يريد الشاعر ذكر الشيء فيتجاوزه، ويذكر ما يتبعه في الصفة وينوب عنه في الدلالة عليه».[3]

وسمّاه ابن سنان الإرداف والتتبيع وعدّه من نعوت البلاغة والفصاحة «لأنه يؤتى فيه بلفظ هو ردف اللفظ المخصوص بذلك المعنى وتابعه والأصل في حسن هذا أنه يقع فيه من المبالغة في الوصف ما لا يكون في نفس اللفظ المخصوص بذلك المعنى».[4]

1 – قدامة، ابن جعفر، نقد الشعر، ص 57.

2 – العسكري، أبو هلال، الصّناعتين، ص 350.

3 – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص 313.

4 – ابن سنان، سرّ الفصاحة، ص 230.

أمّا ابن الأثير فقد جعله القسم الثاني من أقسام الكناية، وعرّفه بقوله: «فهو أن تراد الإشارة إلى معنى فيوضع لفظ لمعنى آخر، ويكون ذلك إردافا للمعنى الذي أريدت الإشارة إليه ولازما له، كقولهم: فلان طويل النجاد أي: طويل القامة، فطول النجاد رادف لطول القامة ولازم له».[1]

والكناية «هي اقتضاب الدّلالة على ذات معنى بما له إليه نسبة، وأكثر ذلك جنسية».[2] ومثالها ما ورد في القرآن الكريم من قوله عزّ وجلّ ﴿وَقَالُوا لِجُلُودِهِمْ لِمَ شَهِدْتُمْ عَلَيْنَا﴾.[3] والمعنى هو (فروجهم).

والتّعريض: «هو اقتضاب الدّلالة على الشّيء بضدّه ونقيضه من قِبَلِ في ظاهر إثبات الحكم لشيء نَفيَهُ عن ضدّه ونقيضه، فقدما قيل: "وبضدّها تتبيّن الأشياء"»[4]. ومثاله من القرآن الكريم قوله تعالى ﴿ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ﴾.[5] وقوله تعالى ﴿إِنَّكَ لَأَنْتَ الْحَلِيمُ الرَّشِيدُ﴾.[6]

والتّلويح عند السّجلماسي: «هو اقتضاب الدّلالة على الشّيء بنظيره، وإقامتُه مقامه».[7] ومثال ذلك قول النّابغة:[8]

تَطاوَلَ حَتّى قُلتُ لَيسَ بِمُنقَضٍ ... وَلَيسَ الَّذي يَرعى النُجومَ بِآيِبِ

2.1 الإبهام

1 – ابن الأثير، المثل السائر، ج3، ص 58.

2 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 265.

3 – سورة فصّلت، آية: 21.

4 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 266.

5 – سورة الدّخان، آية: 49.

6 – سورة هود، آية: 87.

7 – المنزع البديع، ص 266.

8 – النّابغة الذبياني، ديوانه، شرح وتعليق: حنا نصر الحِتّي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1411هـ–1991م، ص 28.

وهو عند السّجلماسي نوعان: الأوّل: التّنويه، والثّاني: التّعمية

والتّنويه: «هو الإشادة بذكر الشّيء والإعظام والإكبار له، وذلك لما في إبهام الشّيء من التهويل والإكبار له، والتفخيم لشأنه لطموح النّفس فيه كلّ مطمح، وذهابها في شأنه كلّ مذهب، والسّبب في ذلك ولوع النّفس بتصوير المعاني، وعنايتها بتحصيلها وتفهّمها، فمتى ورد عليها اللّفظ _والألفاظ، كما قد قيل، خدمة المعاني والجسر إليها في وإلى تعريفها_ اشرأبّت ونزعت إلى تصوّر المعنى المدلول عليه باللّفظ، فإذا حاولته فانبهم عليها، هالها الأمر وطمحت في كلّ مطمح وذهبت في تأويله _لاتّساعه عليها_ كلّ مذهب».[1] وهو نوعان: الأوّل: التّفخيم، والثّاني: الإيماء.

فمثال **التّفخيم** ما ورد في قوله تعالى: ﴿ الْحَاقَّةُ مَا الْحَاقَّةُ﴾.[2] وقوله عزّ وجلّ: ﴿ الْقَارِعَةُ مَا الْقَارِعَةُ﴾.[3] ومثاله في الشعر العربي قول امرئ القيس:[4]

دَعْ عَنكَ نَهباً صِيحَ في حَجَرَاتِهِ ... وَلَكِنْ حديثاً ما حديثُ الرّوَاحِلِ.

ومثال **الإيماء** من القرآن الكريم ما ورد في قوله تعالى: ﴿فَأَتْبَعَهُمْ فِرْعَوْنُ بِجُنُودِهِ فَغَشِيَهُمْ مِنَ الْيَمِّ مَا غَشِيَهُمْ﴾.[5] فقوله "ما غشيهم" إيماء. ومثاله من الشعر العربي قول منسوب لكُثَيِّر عَزَّة وقيل لمجنون ليلى:[6]

تَجافَيتِ عَنّي حينَ لا لِيَ حيلَةٌ ... وَغادَرتِ ما غادَرتِ بَينَ الجَوانِحِ

1 – المنزع البديع، ص 267.

2 – سورة الحاقة، آية: 1 و 2.

3 – سورة القارعة، آية: 1و 2.

4 – امرؤ القيس، ديوانه، ص 94.

5 – سورة طـه، آية: 78.

6 – كثير عزة، ديوانه، ص 526. وروايته:

تَنَاهَيْتِ عَنِّي حِينَ لا لِيَ حِيلَةٌ ... وَغَادَرْتِ ما غَادَرْتِ بَيْنَ الْجَوَانِحِ.

وقسّم السّجلماسي التّعمية إلى أربعة أنواع: الأوّل: اللّحن، والثّاني: الرّمز، والثّالث: التّورية، والرّابع: الحذف.

فاللّحن هو «أن تخاطب صاحبك بما يفهمه دون الحاضرين».[1] كقول عبد الله القزّاز لأحد تلاميذه:

أُحاجِيكَ عَبادُ كَزَينب فِي الْورَى ... وَلمْ تُؤْتَ إلاَّ مِنْ حَمِيمٍ وصاحِبِ

فردّ عليه تلميذه:

سَأكْتُمُ حَتَّى ما تُحِسُّ مَدَامِعِي ... بِمَا انْهَلَّ مِن دُموعٍ سَواكِبِ

وقد نقل السّجلماسي هذه الرّواية عن ابن رشيق الذي يسمّي هذا النوع بالمحاجاة. يقول ابن رشيق مُعلِّقًا عليها: «فكان معكوس قول أبي عبد الله " عباد كزينب " سرك ذائع، فقال الآخر "سأكتم" فأجابه على الظاهر إجابة حسنة، ومعكوس سأكتم "منك أتيت" فكأنه قابل به قول الشيخ "ولم تؤت إلا من صديق وصاحب" وهذا كله مليح».[2]

والرّمز «هو من الأقاويل اللّغزية».[3] ومثاله قول أبي نواس:[4]

---

1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 268.

2 – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص 308.

3 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 268.

4 – هذا البيت موجود بعدّة روايات ومنسوب لأكثر من شاعر، ونسبه النهاوندي إلى أَبي غَانِم الْمَعْنَوِيّ، وروايته:
«وشمسه حرَّة مخدرة ... لَيْسَ لَهَا من ضبابه نور». ينظر: النهاوندي، أبو القاسم، أمالي الزجاجي، تحقيق: عبد السلام هارون، ط2، دار الجيل، بيروت، 1407هـ –1987م، ص 125.
ونسبه أبو منصور الثعالبي إلى الهمذاني. وروايته:
«وشمسه حرةٌ مخدرةٌ ... لم يبدُ لي من ضيائها نور». ينظر: الثّعالبي، أبو منصور، أحسن ما سمعت، تحقيق: خليل عمران المنصور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1421هـ–2000م، ص 46.
كما وجدنا هذا البيت عند القلقشندي من دون نسبته لأحد، وروايته:
«وشمسه حرّة مخدّرة ... ليس لها من ضبابه نور». ينظر: القلقشندي، أحمد بن علي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج2، ص 441.

وشمسُهُ حُرَّةٌ مخدرةٌ ... لَيسَ لها في سَمائِها نُورُ

ويعلّق السّجلماسي على هذا البيت بقوله «أراد أنّ من شأن القيان التبذّل ومن شأن الحرّة الخفر والحياء، ولذلك جعلها مخدرة».[1]

وأمّا من أمثلة **التّورية** قول علية بنت المهدي:

أَيا سَروَةَ البُستانِ طالَ تَشَوُّقي ... فَهَل لي إِلى ظِلٍّ لَدَيكَ سَبيلُ

وأمّا من أمثلة **الحذف** فقول نعيم بن أوس يخاطب زوجته:

الخير خيراتٍ وإن شراً فا ... ولا أريد الشر إلا أن تا

ويريد الشّاعر أن يقول: وإن شراً فشر، ولا أريد الشر إلا أن تريدي أو تشائي.

2. الاتّساع

والاتّساع كما مرّ سابقا نوع من الغموض يقع في الألفاظ، وهو ما يسمّى في الشّعرية المعاصرة بالغموض المعجمي، وهو أن يتّفق اللفظ ويتعدد المعنى لاحتمالات كثيرة، لا يمكن ترجيح أحدها على الآخر. وقد قسّمه السّجلماسي إلى نوعين بحسب كثرة شواهده، فما كثرت شواهده فهو الاتساع الأكثري وما قلّت شواهده فهو الاتّساع الأقلّي.

1.2 الاتّساع الأكثري

ومن الأمثلة التي أوردها السّجلماسي لهذا النّوع قول كثيّر عزّة:[2]

وَكُنت كَذي رِجلَينِ رِجلٍ صَحيحَةٍ ... وَرِجلٍ رَمى فيها الزَمانُ فَشلَّتِ

فالغموض في هذا البيت نتيجة لحمله لثلاثة معاني «قيل لمّا عاهدته وواثقته على ألاّ تحول عليه فثبت هو على عهده وحالت هي عن عهدها، صار كذي رجلين: رجل صحيحة

وهو بنفس رواية السّجلماسي عند ابن رشيق، ويبدو أنّ السّجلماسي نقله عن صاحب العمدة، والدّليل على ذلك أنّه ورد بنفس التّعليق تقريبا وفي نفس السّياق أيضا وهو حديثهما عن الرّمز.

1 – المنزع البديع، ص 268.

2 – كثيّر عزّة، ديوانه، ص: 99.

وهو ثباته على عهدها، ورجل شلاّء وهو حولها عن عهده، وقيل تمنّى أن تضيع قلوصه فيجد سبيلا إلى ثوابه عندها، فكان من ثوابه عندها كذي رجل صحيحة، ومن ذهاب قلوصه الحاملة له وانقطاعه عن سفره كذي رجل عليلة رمى فيها الزّمان فشلّت، وكلا المعنيين صحيح».[1] أمّا المعنى الثّالث وهو «أنّه بين خوف ورجاء، وقرب وتناء».[2] فلا يمكن قطع الدّلالة على معنى بعينه من هذه المعاني.

2.2 الاتّساع الأقلّي

ومن أمثلة هذا النّوع بيت الحماسة:

والدِّرْعُ لا أَبْغِي بها ثَرْوَةً ... كلُّ امْرِئٍ مُسْتَوْدَعٌ ماله[3]

فالغموض في هذا البيت في لفظة "ماله" فهي تحتمل وجهين: «أحدهما: أن يكون قوله: "ماله" اسما مضافا إلى الضّمير وهو المال. والوجه الثّاني: أن تكون "ما" موصولة بمعنى الذي في محلّ النصب على المفعول به في رواية الكسر في الدّال من مستودع، وعلى المفعول الثّاني في رواية الفتح».[4]

ثالثا: المفارقة اللّغوية

عالج السّجلماسي الانزياح التركيبي على مستوى الجملة في النّوع الثّاني: " **المبالغة باسم جنسه**" من الجنس العالي المبالغة. فهذا النوّع خاص بالمبالغة في القول المركب.

وقد مثّل السّجلماسي لهذا الأسلوب الشّعري بصور من الشعر العربي، اخترنا منها قول النّابغة الذبياني:[5]

تَقُدّ السَّلُوقيَّ المُضاعَفَ نَسْجُهُ، ... وتُوقِدُ بالصُّفّاحِ نارَ الحُباحِبِ

---

1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 434–435.

2 – المصدر نفسه، ص 436.

3 – ينظر: الفارسيّ، أبو القاسم زيد بن علي، شرح كتاب الحماسة، تحقيق: محمد عثمان علي، دار الأوزاعي، بيروت، ط1، ج2، ص 119.

4 – المنزع البديع، ص 439.

5 – النّابغة الذبياني، ديوانه، ص 33.

النوع الأوّل: الإغراق

وقسّمه إلى أربعة أنواع وهي: النّوع الأوّل: الغلوّ، والنّوع الثّاني: التّجاهل، والنّوع الثالث: التّجريد، والنوع الرابع: الاستثناء.

1. الغلوّ

والغلوّ لغة مرادف للإفراط، وفي لسان العرب «غَلا فِي الدِّينِ والأَمْر يَغْلُو غُلُوّاً: جاوَزَ حَدَّه (..) غَلَوْت فِي الأَمر غُلُوّاً وغَلانِيَةً وغَلانِياً إذا جاوزْتَ فِيهِ الحَدّ وأفْرَطْت فِيهِ».[1]

والغلوّ من أنواع المبالغة، وقدامة بن جعفر من «أوائل الذين أشاروا إلى هذا الفنّ ومصطلحه»،[2] وذكر الاختلاف حول «مذهبين من مذهب الشعر، وهما الغلو في المعنى إذا شرع فيه، والاقتصار عل الحد الأوسط فيما يقال منه».[3] وبعد أن بيّن هذا الاختلاف حول قول حسّان بن ثابت:[4]

لنا الجَفْنَاتُ الغُرُّ يلمعنَ بالضُّحَى ... وأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِن نَجْدَةٍ دَمَا

واختلافهم أيضا حول أبي نواس والمهلهل والنمر وانقسامهم حولهم إلى فريقين؛ أدلى هو بدلوه حيث قال: «إن الغلو عندي أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً. وقد بلغني عن بعضهم أنه قال: "أحسن الشعر أكذبه". وكذلك يرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم. ومن أنكر على مهلهل والنمر وأبي نواس قولهم المقدم ذكره، فهو مخطئ».[5]

وأمّا أبو هلال العسكري فقد عقد له فصلا وعرّفه بقوله: «الغلو تجاوز حد المعنى والارتفاع فيه إلى غاية لا يكاد يبلغها».[6] ومثّل له من القرآن الكريم ومن أقوال العرب ومن

1 – ابن منظور، لسان العرب، مادة(غلا) ج15، ص 132.

2 – مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، ص 539.

3 – قدامة، ابن جعفر، نقد الشعر، ص 18.

4 – حسّان بن ثابت، ديوانه، ص 219.

5 – قدامة، ابن جعفر، نقد الشعر، ص 19.

6 – العسكري، أبو هلال، الصناعتين: الكتابة والشّعر، ص: 357.

الشعر العربي. فأمّا من القرآن الكريم فمثّل له بقوله تعالى: ﴿وَبَلَغَتِ الْقُلُوبُ الْحَنَاجِرَ﴾.[1] وذكر من عيوب هذا الأسلوب «أن يخرج فيه إلى المحال، ويشوبه بسوء الاستعارة، وقبيح العبارة».[2]

وتحدّث ابن رشيق عن الغلّو في باب المبالغة، وانتقد من ينكره بقوله: «فأمّا الغلو فهو الذي ينكره من ينكر المبالغة من سائر أنواعها، ويقع فيه الاختلاف لا ما سواه مما بينت، ولو بطلت المبالغة كلها وعيبت لبطل التشبيه وعيبت الاستعارة، إلى كثير من محاسن الكلام».[3] ثمّ أفرد له بابا بعد ذلك وذكر أنّ من أسمائه «الإغراق، والإفراط، ومن الناس من يرى أن فضيلة الشاعر إنما هي في معرفته بوجوه الإغراق والغلو، ولا أرى ذلك إلا محال؛ لمخالفته الحقيقة، وخروجه عن الواجب والمتعارف.. وقد قال الحذاق: خير الكلام الحقائق، فإن لم يكن فما قاربها وناسبها».[4] وقد نقل ابن رشيق آراء بعض العلماء فذكر رأي قدامة والجرجاني عبد العزيز والحاتمي.

وأمّا السّجلماسي فيحدّ هذا الأسلوب بقوله: «الإفراط في الإخبار عن الشّيء والوصف له، ومجاوزة الحقيقة فيه إلى المحال المحض، والكذب المخترع لغرض المبالغة، وبالجملة هو أن يكون المحمول ليس في طبيعته أن يَصدُقَ على الموضوع وليس في طبيعة الموضوع ولا في وقت ولا على جهة أن يَصدُقَ عليه المحمول، لكن إذا حمل عليه وأنزل خبرا عنه، ووضع وصفا له لقصد المبالغة».[5]

وقد ميّز السّجلماسي بين رأيين لأهل البلاغة فيما يخصّ هذا الأسلوب؛ فأصحاب الرأي الأوّل _وهم الأكثرية_؛ يرون أنّ شرط الغلوّ «أن يُتجاوز فيه حال نوعي الوجود العقلي

1 – سورة الأحزاب، آية: 10.

2 – العسكري، أبو هلال، الصناعتين، ص: 363.

3 – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2 ص 55.

4 – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2 ص 60.

5 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 273.

والحسّي إلى المحال والكذب والاختراع».[1] أمّا أصحاب الرأي الثاني فيرون «التّوسّط فيه آثرَ وأحمدَ وأفضلَ في الصّناعة إحجاما ورهبة للاختراع والكذب».[2]

وقد أدلى السّجلماسي برأيه في هذه القضيّة، وحسمّ النقاش بشأن هذا الأسلوب الذي هو موضوع الصّناعة الشّعرية بقوله: «إنّ الذي استقرّ عليه الأمر في صناعة المنطق عند محققي الأوائل هو أنّ موضوع الصّناعة الشّعرية هو التّخييل والاستفزاز والقول المخيّل المستفزّ من قبل أنّ القضيّة الشّعرية إنّما تؤخذ من حيث التّخييل والاستفزاز فقط، دون نظر إلى صدقها وعدم صدقها».[3]

والسّجلماسي برأيه هذا يتجاوز قضية الصدق والكذب في علم الشّعر، ويعتبر أنّ الرأي الأوّل هو الأدخل في هذا العلم، والرأي الثّاني مردود على أصحابه، لأنّ علم الشعر لا ينظر إلى القول من حيث الصدق والكذب وإنّما من حيث التّخييل والاستفزاز فقط.

2. التّجاهل

وقسّمه السّجلماسي إلى نوعين: النّوع الأوّل: التّشكيك، والنّوع الثّاني: تجاهل العارف.

1.2 التّشكيك

والتّشكيك لغة كما ورد في لسان العرب مادة «شكك: الشَّكُّ: نَقِيضُ الْيَقِينِ، وَجَمْعُهُ شُكُوك، وَقَدْ شَكَكْتُ فِي كَذَا وتَشَكَّكْتُ، وشَكَّ فِي الأَمر يَشُكُّ شَكّاً وشَكَّكَه فِيهِ غيرُه».[4]

وخصص ابن رشيق بابا للتّشكيك فعرّفه وذكر فائدته وضرب له أمثلة كثيرة من الشعر العربي، يقول: «وهو من ملح الشعر وطرف الكلام، وله في النفس حلاوة وحسن موقع، بخلاف ما للغو والإغراق. وفائدته الدالة على قرب الشبهين حتى لا يفرق بينهما، ولا يميز أحدهما من الآخر».[5] ومثّل له بقول زهير بن أبي سلمى:[1]

1 – المصدر نفسه، ص 274.

2 – المصدر نفسه، ص ن.

3 – المصدر نفسه، ص ن.

4 – ابن منظور، لسان العرب، ج10، ص 451.

5 – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص 66.

وَما أَدري وَسَوفَ إِخالُ أَدري ... أَقَومٌ آلُ حِصنٍ أَم نِساءُ

فإنْ تكنِ النساءُ مُخَبَّآتٍ ... فَحُقَّ لكل مُحْصَنَةٍ هِداءُ

وعلّق على البيتين بقوله: «فقد أظهر أنه لم يعلم أنهم رجال أم نساء، وهذا أملح من أن يقول: هم نساء، وأقرب إلى التصديق».[2]

أمّا السّجلماسي فيقول عن هذا الأسلوب: «هو إقامة الذّهن بين طرفي شكٍّ وجزئي نقيض، وهو من ملح الشّعر وطُرَفِ الكلام، وأحد الوجوه الّتي احتيل بها لإدخال الكلام في القلوب وتمكين الاستفزاز من النّفوس، وفائدته الدّلالة على قرب الشِّبْهَينِ حتّى لا يفرّق بينهما ولا يميّز أحد عن الآخر، فلذلك كان له في النفس حلاوة وحسن موقع، بخلاف نوع الغلوّ».[3]

ويشرح السّجلماسي السبب في أن كان لهذا النوع – التّشكيك–هذه الحلاوة والحسن في النفوس بقوله: «ذلك أنّ المتكلّم موهَم أنّ ذهنه قد قام متحيّرا بين طرفي شكّ وجزئي نقيض. ومن الأمر الواضح بنفسه أنّ النفس إنّما تتحيّر في طرفي الشّك وجزئي النّقيض لشدّة الالتباس والاختلاط بينهما، وعدم التّمييز بين الأمرين لخفائه على النّفس على القصد الأوّل في طرفي النّقيض ودأبهما. فلذلك فالقول المشكّك هو في النّهاية من المبالغة، والغاية في التّلطّف للتشبيه، وتقريب الشيئين أحدهما من الآخر لتمكين عدم الفرق والفصل والتّباين بينهما».[4]

ومن صور هذا الأسلوب في القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿أَتَوَاصَوْا بِهِ بَلْ هُمْ قَوْمٌ طَاغُونَ﴾.[5] ومن صوره في الشعر العربي قول ذي الرّمة:[6]

أيا ظبيةَ الوعساءِ بينَ جُلاجلٍ ... وبينَ النَّقا آأنتِ أمْ أمُّ سالمِ

---

1 – ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 17. والبيت الثّاني برواية:

فإنْ قالوا: النساءُ مُخَبَّآتٍ ... فَحُقَّ بكل مُحْصَنَةٍ هِداءُ

2 – العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص 66.

3 – المنزع البديع، ص 276.

4 – المصدر نفسه، ص 276.

5 – سورة الذّاريات، آية: 53.

6 – ذو الرّمة، ديوانه، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1415هـ–1995م، ص 273.

2.2 التّجاهل أو تجاهل العارف

والتّجاهل لغة كما ورد في لسان العرب مادة «جهل: الجَهْل: نَقِيضُ العِلْم، وَقَدْ جَهِلَه فُلَانٌ جَهْلًا وجَهَالَة، وجَهِلَ عَلَيْهِ. وتَجَاهَلَ: أَظهر الجَهْل».[1]

وهو من محاسن الكلام عند ابن المعتزّ، لكنّه لم يعرّفه ومثّل له بأبيات من الشعر.[2] وخصّص له أبو هلال العسكري فصلا سمّاه "تجاهل العارف ومزج الشك باليقين"، وعرّفه بقوله: «هو إخراج ما يعرف صحته مخرج ما يشك فيه ليزيد بذلك تأكيدا».[3] كما تحدّث عنه السّكاكي في «تنكير المسند إليه وذكر التّجاهل في البلاغة».[4] وجعله بعد ذلك من التّحسينات المعنوية، وقال: «ومنه سوق المعلوم مساق غيره ولا أحب تسميته بالتجاهل».[5]

وأمّا السّجلماسي فيعرّفه بقوله: «هو إخراج القول مخرج الجهل وإيراده مورد التّشكيك في اللّفظ دون الحقيقة لضرب من المسامحة وحسم العناد»[6]. ومثاله من القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿وَإِنَّا أَوْ إِيَّاكُمْ لَعَلَى هُدًى أَوْ فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ﴾.[7] فقد «أخرج الكلام مُخرَجَ الشّك والتّجاهل تغاضيا ومسامحة، وليس فيه على الحقيقة شكٌّ ولا ارتياب».[8]

ومثاله من الشعر العربي قول حسان بن ثابت:[9]

أَتَهجوهُ وَلَستَ لَهُ بِكُفءٍ ... فَشَرُّكُما لِخَيرِكُما الفِداءُ.

ويروى أنّ أبا الأسود الدؤالي أنشد البيتين التاليين:[10]

---

1 – ابن منظور، لسان العرب، ج11، ص 129.

2 – ينظر: ابن المعتز، البديع في البديع، ص 157.

3 – العسكري، أبو هلال، الصناعتين، ص 396.

4 – مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، ص 257.

5 – السّكاكي، أبو يعقوب، مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1407هـ-1987م، ص 427.

6 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 277.

7 – سورة سبأ، آية: 24.

8 – المصدر نفسه، ص 277.

9 – حسّان بن ثابت، ديوانه، ص 20.

10 – أبو الأسود الدؤالي، ديوانه، ص 153-154.

أُحِبُّ مُحَمَّداً حُبّاً شَديداً ... وَعَبّاساً وَحَمزَةَ وَالوصِيّا

فَإِن يَكُ حُبُّهُم رُشداً أُصِبهُ ... وَفيهِم أُسوَةٌ إِن كانَ غَيّا

فقال له معاوية: «قد شَككت، فَقَالَ: مَا شَككت، قَالَ الله عَزَّ وَجَلَّ: ﴿وَإِنَّا أَوْ إِيَّاكُمْ لَعَلَى هُدًى أَوْ فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ﴾[1] أَفَهَذَا شكّ؟».[2] ويعلّق السّجلماسي على هذه الرواية بقوله: «وهذا التمثيل من أب الأسود صحيح لاتّحاد الصورتين وارتقائهما معا إلى هذا النوع من إجراء الكلام على الشّك في اللّفظ فقط دون الحقيقة لقصد الإغضاء وحسم العناد».[3]

واعتبر هذا الأسلوب من علم البيان «هو من الكلام الرّائق، والمبالغة الحسنة، والقول الجزل الفصيح، وبليغ الحجاج القاطع للنّزاع، والحاسم للعناد، الهاجم بما فيه من التّعريض والتّورية بالمُجادِلِ إلى الغرض والغلبة وفلّ شوكة المخالف بأهون الهوينى وأقلّ العمل».[4]

3. التّجريد

والتّجريد لغة مصدر لـ جرّد. ورد في لسان العرب «جَرَدَ الشيءَ يجرُدُهُ جَرْداً وجَرَّدَهُ: قشَره».[5] «والتجريدُ: التَّعْرِيَةُ مِنَ الثِّيَابِ».[6]

وهو من الأساليب العربية القديمة، وأوّل من أشار إليه هو سيبويه، لكنّه لم يسمّه تجريدا، واعتبره من أساليب العرب الفصيحة، وقد ذكره في "باب ما يختار فيه الرفعُ ويكون فيه الوجهَ في جميع اللغات" في سياق شرحه لبعض الأمثلة نحو: «ولو قال: "أَمَّا أبوك فلك أبٌ"، لكان على قوله: "فلك به أبٌ أو فيه أبٌ"، وإنّما يريد بقوله: "فيه أبٌ" مَجرى الأب على سعة الكلام».[7]

---

1 – سورة سبأ، آية: 24.

2 – النهرواني، أبو الفرج، الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي، تحقيق: عبد الكريم سامي الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ–2005م، ص 718.

3 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 278.

4 – المصدر نفسه، ص 278.

5 – ابن منظور، لسان العرب، مادّة (جرّد)، ج3، ص 115.

6 – المصدر نفسه، ج3، ص 116.

7 – سيبويه، الكتاب، ج1، ص 389–390.

وأوّل من سمّاه تجريدا هو أبو علي الفارسي (ت 377هـ)، وقد ذكر ذلك ابن جنّي في باب التّجريد من كتاب الخصائص يقول: «اعلم أن هذا فصل من فصول العربية طريف حسن، ورأيت أبا علي –رحمه الله– به غريًا معنيًا، ولم يفرد له بابًا، لكنه وسمه في بعض ألفاظه بهذه السمة، فاستقريتها منه وأنقت لها».[1] ويعرّفه ابن جنّي بقوله: «ومعناه أن "العرب قد تعتقد أنّ في الشيء من نفسه معنى آخر، كأنه حقيقته ومحصوله. وقد يجري ذلك إلى ألفاظها لما عقدت عليه معانيها. وذلك نحو قولهم: لئن لقيت زيدًا لتلقين منه الأسد، ولئن سألته لتسئلن منه البحر. فظاهر هذا أن فيه من نفسه أسدًا وبحرًا، وهو عينه هو الأسد والبحر لا أنّ هناك شيئًا منفصلًا عنه وممتازًا منه».[2]

وأمّا السّجلماسي فلم يحد عمّا قاله السّابقون، ويعرّفه بقوله: «هو العقد على أنّ في الشّيء من نفسه معنى كأنّه حقيقته ومحصوله. ومعنى ذلك –كما قيل– أنّ العرب قد تعتقد أنّ في الشّيء من نفسه معنى آخر كأنّه مباين له، فتخرج ذلك إلى ألفاظها لما عقدت عليه معانيها»[3].

وقد مثّل له السجلماسي بصورة من مأثور قول العرب، وهو نفس المثال الذي ساقه أبو علي الفارسي وابن جني. وذكر السجلماسي أنّ هذا النّوع يرد في الأسلوب «إمّا بحرف "مِنْ" كما تقدّم في المثال السّابق، وإمّا بالباء كقولك: "لتلقينّ به الأسد ولتسألنّ به البحر"».[4] وقد «يرد مصرّحا به، وقد يرد محذوفا لقطع الدّلالة عليه كقوله: "جاودته ونازلته فجاودت بحرا ونازلت أسدا". وكالمسألة أي: "جاودت به ومنه"، وفي المسألة كما تقدّم، أي "منه" أو "بمكانه"، وهو أحد الاحتيالات التي توهم الاتّحاد في التّشبيه كالإبدال، والاستعارة، والتّمثيل

1 – ابن جنّي، الخصائص، ج2، ص 475.

2 – ابن جنّي، الخصائص، ج2، ص 475–476.

3 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 278 –279.

4 – المصدر نفسه، ص 279.

والتّشكيك، وغير ذلك، وكالاستثناء».[1] والتّجريد حسب السجلماسي نوعان: الأوّل: التّجريد البسيط، ووالثاني: التّجريد المركّب.

فالتّجريد البسيط «أن يرد بمجرّده من غير مقارنة معنى آخر»[2]. مثاله من القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ لَآيَاتٍ لِأُولِي الْأَلْبَابِ﴾.[3] ويشرح السّجلماسي هذه الآية بقوله: «فظاهر هذا أنّ في العالَمِ من نفسه آيات، وهو عينه ونفسه تلك الآيات».[4]

ومثاله من الشعر العربي، قول الشاعر:[5]

أَفَاءَتْ بَنُو مَرْوانَ _ظُلْمًا_ دِماءَنا ... وفي الله _إِنْ لَمْ يَعْدِلُوا_ حَكَمٌ عَدلُ

وقد علّق السّجلماسي على هذا البيت بقوله: «وتجريد هذه الجزئيّة على حذف مضافٍ كأنّه قال: "وفي عدل الله حكم عدل"، وظاهر هذا أنّ في عدل الله حَكَمًا عدلاً، وهو نفسه وعينه ذلك الحكم».[6]

أمّا **التّجريد المركّب** هو: «أن يرد لا بمجرّده بل بمقارنته معنى التّشبيه، فقوّته إذا قوّة التّشبيه وهو معنى التّركيب».[7]

ومن صوره في الشعر العربي قول طُرفة بن العبد:[8]

جازَتِ البِيدَ إلَى أرحُلِنا ... آخِرَ اللّيْلِ، بيَعْفُورٍ خَدِرْ

---

1 – المصدر نفسه، ص ن.

2 – المصدر نفسه، ص 280.

3 – سورة، آل عمران، آية: 190.

4 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 280.

5 – البيت بلا نسبة في: الخصائص: 477/2، والمحتسب: 42/1، وفي جمهرة اللّغة (حكم)، 564/1 ورد برواية «أَقادتْ بَنُو مَرْوانَ _قيسا_ دِماءَنا ... وفي الله _إِنْ لَمْ يَعْدِلُوا_ حَكَمٌ عَدلُ». ينظر: ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن، جمهرة اللغة، تحقيق: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987م، ج1، ص 564.

6 – المنزع البديع، ص 281.

7 – المصدر نفسه، ص 280.

8 – طرفة بن العبد، ديوانه، شرحه وقدّم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1423هـ–2002م، ص 39.

4. الاستثناء

ورد في معجم مختار الصّحاح مادة (ث ن ي) « (ثَنَى) الشَّيْءَ عَطَفَهُ وَبَابُهُ رَمَى وَ (ثَنَاهُ) أَيْضًا كَفَّهُ، وَثَنَاهُ صَرَفَهُ عَنْ حَاجَتِهِ، وَثَنَاهُ صَارَ لَهُ ثَانِيًا وَ (ثَنَّاهُ تَثْنِيَةً) جَعَلَهُ اثْنَيْنِ».[1] وفي لسان العرب «ثني: ثَنَى الشيءَ ثَنْياً: ردَّ بَعْضَهُ عَلَى بَعْضٍ».[2] والاستثناء من «اسْتَثْنَيْتُ الشيءَ مِنَ الشَّيْءِ: حاشَيْتُه».[3]

ليس المقصود بالاستثناء هنا المتعارف عليه عند النّحاة وإنّما هو مصطلح مأخوذ من أصحاب علم البيان، وقد أشار السّجلماسي إلى واضعه وهو الحاتمي[4] وأصحابه. وهو عند ابن المعتزّ على نوعين: الأوّل: "تأكيد المدح بما يشبه الذم" والثّاني: الاحتراص، وعدّه من محاسن الكلام والشعر.

أمّا أبو هلال العسكري فقد خصّص له فصلا وهو عنده على ضربين: «فالضرب الأول هو أن تأتى معنى تريد توكيده والزيادة فيه فتستثنى بغيره؛ فتكون الزيادة التى قصدتها، والتوكيد الذى توخيته فى استثنائك».[5] وأمّا الضرب الثّاني فهو «استقصاء المعنى والتحرز من دخول النقصان فيه».[6] وتابعه الباقلاني وعدّه من أنواع البديع ونقل أمثلة العسكري.[7]

1 – الرازي، زين الدين، مختار الصحاح، ص 50.

2 – ابن منظور، لسان العرب، مادة (ثني) ج14، ص 115.

3 – المصدر نفسه، ج14، ص 124.

4 – هو: أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر البغدادي، وهو كاتب وشاعر عربي، يلقّب بالحاتمي، عاش في العصر العباسي، من آثاره الرّسالة الحاتميّة الّتي شرح فيها ما جرى بينه وبين المتنبّي من إظهار سرقاته وإبانة عيوب شعره، توفي سنة 388 هـ. ينظر: كحالة، محمد رضا، معجم المؤلّفين، مكتبة المثنّى، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، لبنان، د.ط، 1176هـ-1957م، ج9، ص 222 -223.

5 – العسكري، أبو هلال، الصناعتين، ص 408.

6 – المصدر نفسه، ص 408.

7 – ينظر: الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 106.

وتابعهما ابن رشيق وخصّص له بابا، غير أنّه أخرج النوع الثاني منه حيث قال: «ومن أصحاب التآليف من يعد في هذا الباب ما ناسب قول الشاعر:[1]

فَأَصبَحتُ مِمّا كانَ بَيني وَبَينَها ... سِوى ذِكرِها كَالقابِضِ الماءَ بِاليَدِ

وقال الربيع بن ضبيع الفزاري:

فَنِيْتُ وَمَا يَفْنَى صَنِيْعِي وَمَنْطِقِي ... وَكُلُّ امْرِئٍ إِلَّا أَحَادِيْثَه فَانِي

وليس من هذا الباب عندي، وإنما هو من باب الاحتراس والاحتياط؛ فلو أدخلنا في هذا الباب كل ما وقع فيه استثناء لطال، ولخرجنا فيه عن قصده وغرضه ولكل نوع موضع».[2]

ويطرح السجلماسي هذا التعريف المقتضب للاستثناء: «تأكيد المدح بما يشبه الذّم»[3]. لكنّه يؤكّد على أنّ هذا التعريف لا يطابق كلّ المادة وجزئياتها بأسرها، فهو يطابق بعضها ويقصر عن بعضها، ثمّ يمثّل ببيت من الشّعر يطابق هذا التعريف في قول الشاعر:

ولاَ عَيْبَ فِيهِمْ غَيْرَ أَنَّ سُيوفَهُم بِهِنَّ فُلُولٌ مِنْ قِرَاعِ الْكَتائِبِ[4]

فهذا البيت يطابق التعريف السّابق «لأنّه تأكيد المدح بما يشبه الذّم»[5]. ولكنّه بالمقابل لا يطابق قول الشاعر الآخر:

هِيَ الْكَلْبُ إِلاَّ أَنَّ فِيهَا مَلاَلَةً وَسُوءُ مُرَاعَاةٍ وَمَا ذَاكَ فِي الْكَلْبِ[6]

لأنّه «تأكيد الذّم بما يشبه المدح»،[7] ولهذا يرى السّجلماسي أن ننتزع من التعريفين السابقين معنى كلّيًا بسيطا. ثمّ يطرح التعريف التالي للاستثناء يقول: «هو تأكيد أحد

1 – أبو دهبل الجمحي، ديوانه (رواية أبي عمرو الشيباني)، تحقيق: عبد العظيم عبد المحسن، مطبعة القضاء في النجف الأشرف، العراق، ط1، 1392هـ–1972م، ص 115.

2 – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص 50.

3 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 287.

4 – النابغة الذبياني، ديوانه، ص 33.

5 – المنزع البديع، ص 287.

6 – الحصري، أبو إسحاق، زهر الآداب وثمر الألباب، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ج3 ص 774. ورد دون نسبة وبضمير المذكر الغائب "هو".

7 – المنزع البديع، ص 287.

المتقابلين بما يشبه الآخر».[1] ومثّل له بصور من القرآن الكريم، ومن ذلك قوله تعالى ﴿الَّذِينَ أُخْرِجُوا مِنْ دِيَارِهِمْ بِغَيْرِ حَقٍّ إِلَّا أَنْ يَقُولُوا رَبُّنَا اللَّهُ﴾.[2]

ومن الشّعر العربي قول أبي تمّام:[3]

مها الوحش إلا أن هاتا أوانسٌ ... قَنَا الخط إلاَّ أَنَّ تِلْكَ ذَوَابلُ

النوع الثّاني: التّداخل

وهو نوعان: الملابسة، والمزايلة

1. الملابسة

«هو تداخل المعاني غير ذات الصّيغ، أعني الّتي ليس لها صيغة أو شكل لفظ أو قول يدلّ عليها باختصاص وضع»[4]. وهو جنس متوسط تحته أربعة أنواع:

فأمّا إخراج إحدى الجهات بصورة الأخرى فيعرّفه بقوله: «وهذا النوع جنس متوسط تحته ثلاثة أنواع: الأوّل: إخراج الممكن بصورة الواجب. الثّاني: إخراج الواجب بصورة الممكن. الثّالث: إخراج المحال بصورة الممكن والواجب وإخراجهما معا بصورة المحال».[5]

وقد وعد السّجلماسي بأن يمثّل للنّوع الأوّل: " إخراج الممكن بصورة الواجب"، ولكنّه لم يفعل في هذا الكتاب، ربّما لأنّ منهجيته الدّقيقة في عرض الأجناس بالتّدرج لم تمكّنه من ذلك، وربّما قد فعل ذلك في كتاب آخر لم يقع بين أيدنا أو فقد كما فقدت العديد من كتب التّراث.

1 – المصدر نفسه، ص 287–288

2 – سورة الحـج، آية: 40.

3 – شرح ديوان أبي تمام، ج3، ص 116.

4 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 293.

5 – المصدر نفسه، ص 294–295.

أمّا النوع الثّاني وهو: إخراج الواجب بصورة الممكن فقد مثّل له السّجلماسي بصور من القرآن الكريم، منها قوله تعالى: ﴿عَسَى أَنْ يَبْعَثَكَ رَبُّكَ مَقَامًا مَحْمُودًا﴾.[1] فهو أمر واجب ثابت، أُخرِجَ في صورة الممكن.

وأمّا النّوع الثّالث: إخراج المحال بصورة الممكن والواجب وإخراجهما معا بصورة المحال فقد مثّل له ببيت لامرئ القيس:[2]

وبدَّلتُ قَرْحًا دَامِيًا بعد صحّةٍ ... لعلَّ مَنَايَانَا تحوّلْنَ أبْؤُسا

فالشّاعر أخرج المحال الممتنع في صورة الممكن.

وتسمية السّبب باسم المسبّب ومُقابِلُهُ فقسّمه السّجلماسي إلى نوعين: الأوّل: تسمية السّبب باسم المسبّب، والثّاني: تسمية المسبّب باسم السّبب.

والنوع الأوّل: تسمية السّبب باسم المسبّب من صوره في القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿وَتَدْعُونَنِي إِلَى النَّارِ﴾.[3]

ومن الشعر العربي أبو بكر بن دريد:[4]

قَدْ عَلِمَتْ إِنْ لَمْ أَجِدْ مُعِينًا ... لَأَخْلِطَنَّ بِالْخَلُوقِ طِينَا.

ويعلّق ابن جنّي على هذا البيت بقوله: «يعني امرأته. يقول: إن لم أجد من يعينني على سقي الإبل قامت فاستقت معي، فوقع الطين على خلوق يديها. فاكتفى بالمسبب الذي هو اختلاط الطين بالخلوق من السبب الذي هو الاستقاء معه».[5]

والنوع الثّاني: تسمية المسبّب باسم السّبب، فقد مثّل له بقول ابن الأحمر:[6]

كَثْوْرِ العَدَابِ الفَرْدِ يضرِبُهُ النَّدَى ... تَعَلَّى النَّدَى في مَتْنِهِ وتَحَدَّرَا.

---

1 – سورة الإسراء، آية: 79.

2 – امرؤ القيس، ديوانه، ص 107.

3 – سورة غافر، آية: 41.

4 – ينظر: ابن جنّي، الخصائص، ج3، ص 176.

5 – المصدر نفسه، ج3، ص 177.

6 – ينظر: ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، أدب الكاتب، تحقيق: محمد الدالي، دار الرّسالة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص 96.

وأمّا وضع المدح موضوع الذّم ومُقابِلُهُ فقسّمه السّجلماسي إلى نوعين: الأوّل: ورود المدح في صورة الذّم. عرّفه السجلماسي بقوله: «هو إشعار بأنّ الممدوح قد حصل في رتبة من يُشْتَمُ حسدا له على فضله، وبَذِهِ أبناء جنسه، لأنّ الفاضل هو الّذي يُحْسَدُ ويُوقَعُ في عِرْضِهِ، والنّاقص لا يلتفت إليه».[1] ومثّل بقولهم: «قاتله الله ما أشعره، ولعنه الله ما أفصحه».[2]

والثّاني: ورود الذّم في صورة المدح. وقد عرّفه بقوله: «هو أشدّ على المذموم من لفظ الذّم بعينه، فإنّ في ذلك مع الذّم نوع من الهُزْءِ».[3] وقد مثّل له من القرآن الكريم بقوله تعالى ﴿ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ﴾.[4]

ومثّل له من الشعر العربي بقول قريط بن أنيف الْعَنْبَري: [5]

يَجْزونَ مِنْ ظُلْمِ أهْلِ الظُّلْمِ مَغْفِرةً ... ومِنْ إساءةِ أهْلِ السّوءِ إحْسانا

وتسمية الشيء بأُولَاه أو بعقباه: وهو نوعان: الأوّل: تسمية الشّيء بأُولاه، والثّاني: تسمية الشّيء بعقباه.

وتسمية الشّيء بأُولاه هو: «بما كان له من قبل فاستصحب ذلك الاسم في حال أخرى صار إليها».[6] وقد مثّل له السّجلماسي بقول الرّبيع بن ضبع الفزّاري:[7]

إِذَا عَاشَ الفَتَى مِائَتَينِ عَامًا ... فَقَد ذَهَبَ المَسَرَّةُ وَالفَتَاءُ

أمّا تسمية الشّيء بعقباه أي «بمآله وما يصير إليه في حال لم يكن بعد متّصفا بها».**1** ومثاله قوله عزّ وجلّ: ﴿إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا﴾.[2]

---

1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 296.

2 – المصدر نفسه، ص ن.

3 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 297.

4 – سورة الدّخان، آية: 49.

5 – البغدادي، عبد القادر بن عمر، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ج7، 441.

6 – ينظر: السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 297–298.

7 – ينظر: المستعصمي، محمد بن أيدمر، الدر الفريد وبيت القصيد، ج3، ص 24. برواية أخرى:
إِذَا عَاشَ الفَتَى مِائَتَينِ عَامًا ... فَقَد ذَهَبَ اللَّذَاذَةُ وَالفَتَاءُ.

2. المزايلة

يعرّف السّجلماسي نوع المزايلة بقوله: «هو تداخل المعاني ذوات الصِّيَغِ أعني الّتي قد جعل الواضعُ الأوّل لها أبنية ألفاظ وأشكال أقاويل تدلّ عليها باختصاص وضعٍ، ولأنّ تداخل هذه الصّيغ يكون إمّا في كيفيتها بعضها مع بعض، وإمّا في كمّيتها كذلك».[3]

ويشرح كيفية تداخل الصّيغ بقوله: «دخول الإيجاب على السّلب، دخول السّلب على الإيجاب، ودخول أشكال الأجناس بعضها على بعض، وأشكال الأعداد كذلك».[4]

وأشكال الأجناس هي: التذكير والتأنيث، وأشكال الأعداد هي: الإفراد والتثنية والجمع، أمّا كمّية الصّيغ فهي: التّقليل والتكثير. وعليه قسّم السّجلماسي المزايلة إلى نوعين: النّوع الأوّل: تداخل كيفية الصّيغ، والنوع الثّاني: تداخل كمّية الصّيغ.

أمّا تداخل كيفية الصّيغ «هو إمّا تداخل كيفية القول المركّب، وإمّا تداخل كيفية الألفاظ المفردة بعضها على بعض».[5] ويقسّمه أيضا إلى نوعين: النوع الأوّل: تداخل كيفية القول المركّب، والنوع الثّاني: تداخل كيفية الألفاظ المفردة.

وتداخل كيفية القول المركّب يقسّمه إلى نوعين: النوع الأوّل: تداخل الإيجاب والسلب، والنوع الثّاني: تداخل شكلي الطلب والخبر.[6]

وتداخل الإيجاب والسلب ينقسم أيضا إلى نوعين: النوع الأوّل: إبدال السلب ووضعه موضع الإيجاب، والنوع الثّاني: إبدال الإيجاب ووضعه موضع السلب.[7]

---

1 – ينظر: المنزع البديع، ص 297–298.

2 – سورة يوسف، آية: 36.

3 – المنزع البديع، ص 298.

4 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 298.

5 – المصدر نفسه، ص 298.

6 – ينظر: المصدر نفسه، ص 299.

7 – ينظر: المصدر نفسه، ص ن.

وإبدال السلب ووضعه موضع الإيجاب «هو نفي الشّيء بإيجابه أي أنّه ورود السّلب في صورة الإيجاب أعني أنّه إذا تأمّلته وجدت ظاهره إيجابا وباطنه سلبا، وهو من محاسن الكلام، وجزل الأشكال، وفصيح الأقاويل».[1] ومثاله ما ورد في القرآن الكريم من قوله تعالى ﴿فَمَا تَنْفَعُهُمْ شَفَاعَةُ الشَّافِعِينَ﴾.[2] فالمراد من الآية _على رأي السّجلماسي_ ليس لهم شفاعة أصلا فتكون نافعة. فإذا نظرت في هذا الأسلوب «وجدت ظاهره إيجابا وباطنه سلبا».[3]

ومثاله من الشعر العربي قول امرئ القيس: [4]

عَلى لاحِبٍ لا يَهتَدِي بِمَنَارِهِ ... إذا سافَهُ العَوْدُ النُّبَاطيُّ جَرْجَرَا.

أمّا إبدال الإيجاب ووضعه موضع السلب ولم يورد له السّجلماسي.

وتداخل شكلي الطلب والخبر ينقسم إلى نوعين: النوع الأوّل: وضع شكل الخبر موضع شكل الطّلب، والنوع الثّاني: وضع شكل الطلب موضع شكل الخبر.[5]

والنوع الأوّل: وضع شكل الخبر موضع شكل الطّلب، يرد فيه الأسلوب الطلبي بصيغة الأمر فقط كما يرى السّجلماسي. ومثاله ما ورد في القرآن الكريم من قوله تعالى ﴿وَالْوَالِدَاتُ يُرْضِعْنَ أَوْلَادَهُنَّ حَوْلَيْنِ كَامِلَيْنِ﴾.[6] فالمعنى هنا الأمر وليس الإخبار، لأنّ دلالة السياق قاطعة بذلك.

ومثاله من الشعر العربي قول امرئ القيس: [7]

فَنُوسِعُ أَهْلَهَا أَقِطاً وَسَمْناً؛ ... وَحَسْبُكَ مِنْ غِنىً شِبَعٌ وَرِيُّ!

ومثال النوع الثّاني: وضع شكل الطلب موضع شكل الخبر من القرآن الكريم قوله عزّ وجلّ ﴿قُلْ مَنْ كَانَ فِي الضَّلَالَةِ فَلْيَمْدُدْ لَهُ الرَّحْمَنُ مَدًّا﴾.[1]

---

1 – المصدر نفسه، ص 299–300.

2 – سورة المدثّر، آية: 48.

3 – المصدر نفسه، ص 299.

4 – امْرُؤُ القَيْس، ديوانه، تحقيق: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1425هـ –2004م، ص 96.

5 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 302.

6 – سورة البقرة، آية: 233.

7 – امْرُؤُ القَيْس، ديوانه، ص 165.

وتداخل كيفية الألفاظ المفردة وقد أدرجه السّجلماسي على مستوى التّركيب «لأنّه إنّما يعقل هذا التّداخل في الألفاظ المفردة متى أُخذت جزءَ قولٍ مركّب وإلاّ فلا يعقل».[2] والحقيقة أنّ الألفاظ المفردة الدّالة على التّذكير والتّأنيث والإفراد والتثنية والجمع لا معنى لها إلاّ إذا تركّبت في جملة. ويقسّمه إلى ثلاثة أنواع: النوع الأوّل: تداخل أشكال الأجناس، النوع الثّاني: تداخل أشكال الأعداد، النوع الثالث: تداخل شكلي المثال الأوّل والمشتقّ.[3]

وتداخل أشكال الأجناس ينقسم إلى نوعين: النوع الأوّل: وضع شكل التّذكير للتّأنيث، النوع الثّاني: وضع شكل التّأنيث للتّذكير.[4]

ومثال النوع الأوّل: وضع شكل التّذكير للتّأنيث، كقولهم «امرأة طالق، وحائض، وحامل، وعاشق، وحاسر، وامرأة زور».[5]

ومثال النوع الثّاني: وضع شكل التّأنيث للتّذكير، كقولهم «رجل علاّمة، ونسّابة».[6] ومن قوله تعالى ﴿خَالِصَةٌ لِذُكُورِنَا﴾.[7]

وتداخل أشكال الأعداد ينقسم بدوره إلى نوعين: النوع الأوّل: وضع شكل المفرد موضع شكل الجمع، النوع الثّاني: وضع شكل الجمع موضع شكل المفرد.[8]

ومثال النوع الأوّل: وضع شكل المفرد موضع شكل الجمع، قولهم «قومٌ عدوٌ، وقوم صديقٌ، وهم حربٌ لنا وسلمٌ».[9] ومن الشعر العربي قول جرير:[10]

---

1 – سورة مريم، آية: 75.

2 – ينظر: المنزع البديع، ص 301.

3 – ينظر: السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 302.

4 – ينظر: المصدر نفسه، ص 303.

5 – ينظر: المصدر نفسه، ص 304.

6 – ينظر: المصدر نفسه، ص ن.

7 – سورة الأنعام، آية: 139.

8 – ينظر: المصدر نفسه، ص 303.

9 – ينظر: المصدر نفسه، ص ن.

10 – جرير، ديوانه، تحقيق: كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، 1406هـ–1986م، ص 315.

دَعَونَ الهَوى ثُمَّ اِرتَمَينَ قُلوبَنا ... بِأَسهُمِ أَعداءَ **وَهُنَّ صَديقُ**

ومثال النوع الثّاني: وضع شكل الجمع موضع شكل المفرد قولهم «بردٌ أخلاقٌ، وثوب أسمالٌ، وبرمةُ أعشارٍ، وثوبٌ شراذمٌ وشبارقُ، ونعلٌ أسماطٌ».[1]

وتداخل شكلي المثال الأوّل والمشتقّ ينقسم بدوره إلى نوعين: النوع الأوّل: وضع شكل المثال الأوّل موضع المشتقّ، النوع الثّاني: وضع شكل المشتقّ موضع شكل المثال الأوّل.[2]

أمّا النوع الأوّل: وضع شكل المثال الأوّل موضع المشتقّ، وهو المصدر الذي جعل وصفا «للأسماء ومحمولات عليها وتنزل إخبارا عنها لغرض المبالغة، وهي في معنى الا سم المشتقّ».[3] أي؛ اسم من توضع له هذه الأسماء. ومثاله «رَجُلٌ كَرْمٌ، ودرهمٌ ضرْبُ الأميرِ، وامرأة زَورٌ، وإنسان ضيفٌ، ورجلٌ عدلٌ، ورِضًى، وصَوْمٌ».[4]

وأمّا النوع الثّاني: وضع شكل المشتقّ موضع شكل المثال الأوّل. فمثاله قوله تعالى ﴿إِنَّمَا تُوعَدُونَ لَصَادِقٌ﴾.[5] ومنه أيضا قول الفرزدق:[6]

عَلَى حِلْفَةٍ لا أَشْتُمُ الدَّهْر مُسْلِماً ... وَلا خَارِجاً مِنْ فِيَّ زُوْرُ كَلامِ

وتداخل كمّية الصّيغ «هو إبدال اللّفظ الدّال على الأكثر ووضعه موضع الدّال على الأقلّ، وإبدال اللّفظ الدّال على الأقلّ ووضعه موضع الدّال على الأكثر».[7] وهو نوعان:

والنّوع الأوّل: إبدال اللّفظ الدّال على الأكثر ووضعه موضع الدّال على الأقلّ، لغرض المبالغة والتوكيد، «مثل "كم" الموضوعة في أصل وضعها للتكثير ثمّ يَدخلُها بالمجاز معنى

1 – ينظر: المنزع البديع، ص 304.

2 – ينظر: السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 304.

3 – ينظر: المصدر نفسه، ص ن.

4 – ينظر: المصدر نفسه، ص ن.

5 – سورة الذاريات، آية: 5.

6 – الفرزدق، همّام بن غالب، ديوانه، تحقيق: الأستاذ علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1407هـ–1987م، ص 539.

7 – المنزع البديع، ص 305.

التقليل بوضعها موضع "ربّ"»[1]؛ لأنّ "كم" تدلّ على الكثرة في أصلها. ومثال هذا الأسلوب «كم بطلٍ قتل زيد، كم ضيفٍ نزل عليه».[2] ومعناه أنّ زيدا لم يقتل، ولم يقري ضيفا، فلفظ "كم" وضع للقلّة في هذا المثال مبالغة.

والنّوع الثّاني: إبدال اللّفظ الدّال على الأقلّ ووضعه موضع الدّال على الأكثر، لغرض المبالغة والتوكيد أيضا، «ووجه المبالغة به عكس القول إلى النّقيض للإشعار بنقيضه قطعا».[3] وبهذا يكون النقيض مؤكّدا ومفرطا في الدلالة عليه. ومثاله قوله تعالى: ﴿رُبَمَا يَوَدُّ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْ كَانُوا مُسْلِمِينَ﴾.[4] ومعناه "كم". ومن الشعر العربي قول عبيد بن الأبرص:[5]

قَد أَترُكُ القِرنَ مُصفَرّاً أَنامِلُهُ ... كَأَنَّ أَثوابَهُ مُجَّت بِفِرصادِ

النوع الثالث: الاستظهار

والاستظهار مصدر، ورد في لسان العرب «قَوْلُهُ ظاهَرَ مِن امرأَته أَي بعُد وَاحْتَرَزَ مِنْهَا».[6] ومن الاستظهار بمعنى «الاحتياطُ وَالِاسْتِيثَاقُ».[7]

وقد ذكره ابن رشيق في باب الإيغال يقول: «ومن هذا نوع يسمى الاستظهار، وهو قول ابن المعتز لابن طباطبا العلوي أو غيره:

فأنتم بنو بنته دُونَنا ... ونحن بنو عمِّه المُسْلِمِ

فقوله "المسلم" استظهار؛ لأنّ العلوية من بني عمّ النّبي عليه الصلاة والسلام أيضاً أعني أبا طالب ومات جاهلياً، فكأن ابن المعتز أشار بحذقه إلى ميراث الخلافة».[8]

---

1 – المصدر نفسه، ص 306.

2 – المصدر نفسه، ص 306.

3 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 306.

4 – سورة الحجر، آية: 2.

5 – عبيد بن الأبرص، ديوانه، شرح: شرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1414هـ–1994م، ص 56.

6 – ابن منظور، لسان العرب، ج4، ص 528

7 – المصدر نفسه، ج4، ص 528

8 – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص 60.

والاستظهار عند السّجلماسي «هو قول مركّب من جزئين فيه أحدهما: يجري مجرى المقدّمة، والآخر: يجري مجرى التّكملة للمقدمة بحيث يمكن استقلال القول دون تلك التّكملة»[1]. وهو نوعان: النّوع الأوّل: الاشتراط، والنّوع الثّاني: الإرفاد

1. الاشتراط

والاشتراط عند السّجلماسي يكون على مستوى التّركيب، «هو تركيب التّقييد وهو التّركيب الذي لا يصدّق ولا يكذّب».[2] ويعرّفه بقوله: «هو: القول المركّب من أجزاء فيه بسيطة قيّد بعضها ببعض، وأخذ بعضها كالجزء للبعض وإنّما لم يصدّق ولم يكذّب لأنّ قوّته بجملته قوّة اللّفظ المفرد، ومن البيّن بنفسه أنّ اللّفظ الواحد لا يصدّق ولا يكذّب، والمعنى الواحد قد يكون واحدا بأن يدلّ عليه لفظ مفرد، وقد يكون واحدا بأن يكون مركّبا تركيب تقييد واشتراط يدلّ عليه لفظ كذلك يتنزّل في القوّة والإخبار عنه منزلة المفرد».[3]

ويشرح السّجلماسي الغرض من تركيب التقييد والاشتراط بقوله «هو انعطاف الجزء المأخوذ قيداً شريطةً في المقيّد وفصلا ينفصل به عن المشارك له في الاسم».[4] وهو نوعان: النوع الأوّل: الفرق، والنوع الثّاني: ما يجري مجرى الفرق وليس به.

والفرق هو إمّا بيان وإمّا تخصيص، فالأوّل بعضهم يسميه "التلخيص" وبابه المعارف، كأن تقول "رأيتُ زيداً الكاتبَ" ففرّقت بينه وبين من يحمل الاسم نفسه. والثاني من باب النّكرات، كأن تقول "مررت برجل ظريف".[5]

وأمّا **ما يجري مجرى الفرق وليس به**[1]، يرد للثّناء أو المدح أو الذّم أو التّوكيد. وذلك نحو: "بسم الله الرحمان الرحيم" للثّناء. وقوله عزّ وجلّ ﴿يَحْكُمُ بِهَا النَّبِيُّونَ الَّذِينَ أَسْلَمُوا﴾.[2]

---

1 – المنزع البديع، ص 308.

2 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 308.

3 – المصدر نفسه، ص 308.

4 – المصدر نفسه، ص 309.

5 – ينظر: المصدر نفسه، ص 310.

للمدح. وكقولك: "أعوذ بالله من الشيطان الرجيم" للذّم. وكقوله تعالى ﴿لَا تَتَّخِذُوا إِلَهَيْنِ اثْنَيْنِ﴾.[3]

2. الإرفاد

والإرفاد لغة كما جاء في لسان العرب «الرِّفْد، بِالْكَسْرِ: الْعَطَاءُ وَالصِّلَةُ. والرَّفْد، بِالْفَتْحِ: الْمَصْدَرُ. رَفَدَه يَرْفِدُه رَفْداً: أَعطاه، ورَفَدَه وأَرْفَده: أَعانه، وَالِاسْمُ مِنْهُمَا الرِّفْد. وَتَرَافَدُوا: أَعان بَعْضُهُمْ بَعْضًا. والمَرْفَدُ والمُرْفَدُ: الْمَعُونَةُ».[4]

والإرفاد في اصطلاح السّجلماسي «هو: القول المركّب من جزئين مركّبين: أحدهما: يجري مجرى المقدمة، والآخر: يجري مجرى التّكملة بحيث يمكن استقلال القول به بدون تلك التّكملة».[5] وهو نوعان: النّوع الأوّل: التّعقيب، والنّوع الثّاني: التّتميم.

والتّعقيب هو «أن يقع جزء التّكملة بعد تمام جزء المقدمة وكمالها».[6] وهو نوعان: النّوع الأوّل: التّذييل، والنّوع الثّاني: الإيغال.

أمّا التّذييل لغة ورد في لسان العرب «الذَّيْل: آخِرُ كُلِّ شَيْءٍ. وذَيْل الثَّوْبِ والإِزارِ: مَا جُرَّ مِنْهُ إِذا أُسْبِل. والذَّيْل: ذَيْلُ الإِزار مِنَ الرِّداء، وَهُوَ مَا أُسْبِل مِنْهُ فأَصاب الأَرض».[7] «وذَيَّلَ فُلَانٌ ثَوْبَهُ تَذْيِيلًا إِذا طَوَّلَهُ (...) والإِذالَةُ: الإِهانة. وَفِي الْحَدِيثِ: نَهَى النَّبِيُّ، صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، عَنْ إِذَالَة الْخَيْلِ وَهُوَ امْتِهانُها بِالْعَمَلِ والحملِ عَلَيْهَا».[8]

---

1 – ينظر: المصدر نفسه، ص 310.

2 – سورة المائدة، آية: 44.

3 – سورة النّحـــل، آية: 51.

4 – ابن منظور، لسان العرب، مادة (رفد) ج3، ص 181.

5 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 311.

6 – المصدر نفسه، ص 311.

7 – ابن منظور، لسان العرب، مادة (ذيل)، ج11، ص 260.

8 – المصدر نفسه، ج11، ص 261.

ويعرّفه السّجلماسي بقوله: «قول مركّب من جزئين فيه أوّلهما: يجري مجرى الوضع، والآخر يجري مجرى حُجَّةِ الوضع»[1].

ويقسّم السّجلماسي هذا النوع إلى قسمين أحدهما مركب والثاني بسيط، فالأوّل «أن يرد الجزء منه الذي هو حجّة الوضع والبيان له في صورة مقدّمة كلّية كبرى في شكل قياس حملي بالقوّة يعطي _في الجزء منه الذي يجري مجرى الوضع_ البيان والتّصديق من جهة انطواء تلك المقدّمة الكليّة على المقول على الذي هو عمود القياس».[2] وقد سمّى السّجلماسي هذا النّوع: تذييلا قياسيا.

ومن صور نوع **القياس** قوله تعالى ﴿وَالَّذِينَ تَدْعُونَ مِنْ دُونِهِ مَا يَمْلِكُونَ مِنْ قِطْمِيرٍ إِنْ تَدْعُوهُمْ لَا يَسْمَعُوا دُعَاءَكُمْ وَلَوْ سَمِعُوا مَا اسْتَجَابُوا لَكُمْ وَيَوْمَ الْقِيَامَةِ يَكْفُرُونَ بِشِرْكِكُمْ وَلَا يُنَبِّئُكَ مِثْلُ خَبِيرٍ﴾.[3] ويعلّق السّجلماسي على هاتين الآيتين بقوله: «"وَلَا يُنَبِّئُكَ مِثْلُ خَبِيرٍ" هي المقدمة الكلّية المنطوية على المقول على الكلّ، الواقعة بهذا المعنى المدعوِّ تذييلا».[4]

ومثاله من الشعر العربي قول عمرو بن معدي كرب:[5]

مَا إِن جزعت وَلَا هلعت ... وَلَا يردُّ بُكـــــاي زَنْدا

ألبستُــه أثـــــــــوابَه ... وخُلقتُ يَوْمَ خُلقتُ جَلْدا

أمّا النوع الثّاني «أن يتركّب في المقدّمة الكلّية الكبرى مع ما تنطوي عليه من معنى القول على الكلّ شبه مثال قوّته قوّة قياس حملي يعطي في جزء الوضع التّصديق، ويفعله بالوجه الذي يفعله القول المثالي».[6] وقد سمّاه السّجلماسي: تذييلا مثاليا.

ومن صور نوع **المثال** قول أبي الطّيب المتنبي:[1]

---

1 – المنزع البديع، ص 312.

2 – المنزع البديع، ص 312.

3 – سورة فاطر، آية: 13–14.

4 – المصدر نفسه، ص 312.

5 – عمرو بن معدي كرب الزّبيدي، ديوانه، جمعه ونسّقه: مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، سوريا، ط2، 1405هـ–1985م، ص 82.

6 – المنزع البديع، ص 312.

كَرَمٌ تَبَيَّنَ فـي كلاَمِكَ مَاثِلاً ... ويَبِينُ عِتْقُ الْخَيْلِ فِي أَصْوَاتِهَا

أَعيا زَوالُكَ عَن مَحَـلٍّ نِلتَهُ ... لا تَخرُجُ الأَقمــارُ عَن هالاتِها

أمّا **الإيغال** لغة مصدر لأَوْغَلَ، ورد في لسان العرب «الوَغْلُ مِنَ الرِّجَالِ: النَّذْل والضعيف السَّاقِطُ المقصِّر فِي الأَشياء (...) ووَغَلَ: ذهَب وأَبعَد (...) وَكَذَلِكَ أَوْغَلَ فِي الْبِلَادِ وَنَحْوِهَا. وتَوَغَّلَ فِي الأَرض: ذهَب فأَبعَد فِيهَا، وَكَذَلِكَ أَوْغَلَ فِي العِلْم. وَفِي الْحَدِيثِ: إِن هَذَا الدِّينَ مَتِينٌ فأَوْغِلْ فِيهِ بِرِفقٍ».[2]

والإيغال عند قدامة بن جعفر «هو أن، يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنع، ثم يأتي بها لحاجة الشعر، في أن يكون شعراً، إليها، فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره في البيت».[3]

وأبو هلال العسكري فقد أفرد فصلا للإيغال وعرّفه بقوله: «وهو أن يستوفى معنى الكلام قبل البلوغ إلى مقطعه؛ ثم يأتى بالمقطع فيزيد معنى آخر يزيد به وضوحا وشرحا وتوكيدا وحسنا، وأصل الكلمة من قولهم: أوغل فى الأمر إذا أبعد الذهاب فيه».[4]

وخصّص ابن رشيق بابا للإيغال فجعله من أنواع المبالغة حيث يقول: «وهو ضرب من المبالغة كما قدمت، إلا أنه في القوافي خاصة لا يعدوها، والحاتمي وأصحابه يسمونه التبليغ، وهو تفعيل من بلوغ الغاية، وذلك يشهد بصحة ما قلته، ويدل على ما رتبته».[5] وأورد بعدها رواية عن الحاتمي سُئِلَ فيها الأصمعي عن أشعر الناس فقال: «الذي يجعل المعنى الخسيس بلفظه كبيراً، أو يأتي إلى المعنى الكبير فيجعله خسيساً، أو ينقضي كلامه قبل القافية، فإذا احتاج إليها أفاد بها معنى، قال: قلت: نحو من؟ قال: نحو الأعشى إذ يقول:

---

1 – أبو الطّيب المتنبي، ديوانه، ص 187.

2 – ابن منظور، لسان العرب، مادة (وغل)، ج11، ص 732.

3 – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 63.

4 – العسكري، أبو هلال، الصناعتين، ص 380.

5 – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص 57.

كَناطِحٍ صَخرَةً يَوماً لِيَفلِقَها ... فَلَم يَضِرها وَأَوهى قَرنَهُ الوَعِلُ».[1]

أمّا السّجلماسي فيعرّفه بقوله: «هو قول مركّب من جزئين مركبين أو في حكم المركبين: أحدهما هو الثّاني لمزيد معنى في الأوّل على وجه الاجتماع بحيث يمكن استقلاله بدونه، وخاصته الاختصاص بالقوافي».[2]

ومثاله من الشعر العربي قول امرئ القيس:[3]

كَأَنَّ عُيونَ الوَحشِ حَولَ خِبائِنا ... وَأَرحُلِنا الجَزعُ الَّذي لَم يُثَقَّبِ

فقول الشاعر "لَم يُثَقَّبِ" من الجزء الثاني «إيغال، لمزيد معنى في الجزء الأوّل بعد كماله واستقلاله بدون الثّاني». ذلك لأنّ معنى البيت يكتمل عند لفظة "الجزع" واحتياج الشاعر لإتمام القافية جعله يضيف عبارة "لَم يُثَقَّبِ" فزاد المعنى مبالغة. وفي هذا يقول ابن وكيع «فقد أتى على التشبيه قبل القافية لأن عيون الوحش إذا ماتت وتغيرت هيأتها، أشبهت الجزع، ثم احتاج إلى القافية فبلغ الأمد البعيد في التأكيد لأنه إذا لم يثقب كان أوقع في التشبيه».[4]

والتّتميم هو «قول مركّب من جزئين فيه أحدهما _وهو الثّاني_ تكملة الأوّل واقعة في أثنائه إمّا مبالغة وإمّا احتياطا واحترازا من التّقصير».[5]

ومثاله من القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿وَيُطْعِمُونَ الطَّعَامَ عَلَى حُبِّهِ مِسْكِينًا وَيَتِيمًا وَأَسِيرًا﴾.[6] فالتّتميم في قوله عزّ وجلّ "عَلَى حُبِّهِ" على سبيل المبالغة. وفي قوله تعالى: ﴿وَمَنْ عَمِلَ صَالِحًا مِنْ ذَكَرٍ أَوْ أُنْثَى وَهُوَ مُؤْمِنٌ﴾.[7] وقوله تعالى "وَهُوَ مُؤْمِنٌ" تتميم واحتياط.

1 – المصدر نفسه، ج2، ص 57.

2 – المنزع البديع، ص 321.

3 – امرؤ القيس، ديوانه، ص 78.

4 – ابن وكيع، الحسن بن علي الضبي التنيسي، المنصف للسارق والمسروق منه، ص 177.

5 – المنزع البديع، ص 323.

6 – الإنسان، آية: 8.

7 – غافر، آية: 40.

ومثاله من الشعر العربي قول طرفة:[1]

فسقَى ديارِكِ غيرَ مفسدِهَا ... صوبُ الربيع وديمةٌ تهمِى

فقوله "غيرَ مفسدِهَا" تتميم واحتياط، واحتراز من التقصير اللاحق من الإطلاق بالتقييد.

النوع الرّابع: الإطناب

والإطناب لغة كما جاء في لسان العرب «الطُّنْبُ والطُّنُبُ مَعًا: حَبْل الخِباءِ والسُّرادقِ وَنَحْوُهُمَا».[2] «والإطْنابُ: الْبَلَاغَةُ فِي المَنْطِق والوَصْفِ، مَدْحًا كَانَ أَو ذَمًّا. وأَطْنَبَ فِي الْكَلَامِ: بالَغَ فِيهِ. والإطْنابُ: الْمُبَالَغَةُ فِي مَدْحٍ أَو ذَمٍّ والإكثارُ فِيهِ. والمُطْنِبُ: المَدَّاحُ لِكُلِّ أَحد. ابْنُ الأَنباري: أَطْنَبَ فِي الْوَصْفِ إِذا بَالَغَ واجْتَهد».[3]

وتحدّث الجاحظ عن الإطناب كثيرا وقال عن سهل بن هارون أنّه كان «شديد الإطناب في وصف المأمون بالبلاغة والجهارة، وبالحلاوة والفخامة، وجودة اللهجة والطلاوة».[4] كما أفرد بابا سمّاه "الإطناب والإيجاز" في كتاب "الحيوان" يقول في مفتتح هذا الباب: «وقد بقيت- أبقاك الله تعالى- أبواب توجب الإطالة، وتحوج إلى الإطناب. وليس بإطالة ما لم يجاوز مقدار الحاجة، ووقف عند منتهى البغية. وإنما الألفاظ على أقدار المعاني، فكثيرها لكثيرها، وقليلها لقليلها، وشريفها لشريفها، وسخيفها لسخيفها. والمعاني المفردة، البائنة بصورها وجهاتها، تحتاج من الألفاظ إلى أقلّ مما تحتاج إليه المعاني المشتركة، والجهات الملتبسة».[5]

أمّا أبو هلال العسكري فقد خصص له فصلا تحدّث فيه عن فضل الإطناب، حيث يقول: «المنطق إنما هو بيان، والبيان لا يكون إلا بالإشباع، والشفاء لا يقع إلّا بالإقناع،

1 – ديوان طرفة بن العبد، ص 79. برواية أخرى: فسقَى بلادك. والبيت منسوب إلى المرقّش الأصغر. ينظر: المرقش الأصغر عمرو بن حرملة، ديوان المرقشين، تحقيق: كارين صادر، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ص 104.

2 – لسان العرب، مادة (طنب)، ج1، ص 560.

3 – لسان العرب، مادة (طنب)، ج1، ص 562.

4 – الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج1، ص 91.

5 – الجاحظ، عمرو بن بحر، الحيوان، ج6، ص 322.

وأفضل الكلام أبينه، وأبينه أشدّه إحاطة بالمعانى، ولا يحاط بالمعانى إحاطة تامّة إلّا بالاستقصاء؛ والإيجاز للخواصّ، والإطناب مشترك فيه الخاصة والعامة، والغبى والفطن، والريض والمرتاض».[1] ثمّ ذكر الحاجة إليه وإلى الإيجاز بقوله: «والقول القصد أنّ الإيجاز والإطناب يحتاج إليهما فى جميع الكلام وكلّ نوع منه؛ ولكلّ واحد منهما موضع؛ فالحاجة إلى الإيجاز فى موضعه كالحاجة إلى الإطناب فى مكانه؛ فمن أزال التدبير فى ذلك عن جهته، واستعمل الإطناب فى موضع الإيجاز، واستعمل الإيجاز فى موضع الإطناب أخطأ».[2]

أمّا السّجلماسي فيعرّفه بقوله: «هو ترديد اللّفظ أو المعنى وبالعدد أو بالنّوع لنَحْوِيَ الأنواع المقول عليها اسم الإطناب بتواطئ».[3] وهو نوعان: النّوع الأوّل: الإشادة والنّوع الثّاني: المرادفة.

1. الإشادة

و**الإشادة** «ترديد اللّفظ الواحد بعينه وبالعدد أو بالنّوع أو المعنى الواحد بعينه وبالعدد أو بالنّوع مرتين فصاعدا لغرض المبالغة والإطناب في القول».[4] وهي نوعان: النّوع الأوّل: التّأكيد، والنّوع الثّاني: التّسوير

والتّأكيد أيضا نوعان: النّوع الأوّل: الإسماع، والنّوع الثّاني: الإشباع

والإسماع «هو تأكيد في القول لفظيٌ»[5]. ومثاله من القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا﴾.[6]

ومن الشعر العربي قول المهلهل:[1]

1 – العسكري، أبو هلال، الصناعتين، ص 190.

2 – المصدر نفسه، ص ن.

3 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 324.

4 – المصدر نفسه، ص ن.

5 – المصدر نفسه، ص 325.

6 – سورة الشرح، آية: 5–6.

يا لَبَكرٍ، أنشِروا لي كُلَيباً ... يا لَبكرٍ، أينَ أينَ الفِرارُ؟

والإشباع «هو تأكيد في النوع معنويٌّ».[2] ومثاله من القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿فَصِيَامُ ثَلَاثَةِ أَيَّامٍ فِي الْحَجِّ وَسَبْعَةٍ إِذَا رَجَعْتُمْ تِلْكَ عَشَرَةٌ كَامِلَةٌ﴾.[3]

ومن الشعر العربي قول الأسود بن يعفر النهشلي:[4]

إنَّ امرءًا مَولاهُ أدنى داره ... فيما ألمّ وشَرهٌ لكَ بادِي

إن قُلتَ خيراً قال شراً غيرَهُ ... أو قُلتَ شراً مَدهُ بمدادِ

والتّسوير هو «القول المركّب من جزئين: أحدهما: كلّي، والآخر: جزئي، لقصد المبالغة والإنابة بالشّيء في الذِّكْرِ».[5] وهو نوعان: النّوع الأوّل: التّخصيص والنّوع الثّاني: التّعميم.

أمّا التّخصيص فهو «قول مركّب من جزئين: أحدهما: كلّي، والآخر: جزئي، لغرض في السّياق يفيد فيه الجزئيّ مزيد مزيّة لا يفيدها الكلّي بمطلقه من حيث هو وبمجرّده، وقد نرسمه بأنّه إيراد الأخصّ بعد الأعمّ لزيادة فائدة في الأخص».[6] ومثاله من القرآن الكريم قوله تعالى ﴿ اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ﴾.[7] فقوله تعالى "خَلَقَ الْإِنْسَانَ" «تخصيص، والمزيّة بحسب السّياق الامتنان على الأخصّ الذي هو هنا النوع بنعمة الإيجاد، والتّشريف في جنس المخلوقات الأرضية لأنّ ذهن السّامع الأكثري منصرف في

1 – المهلهل بن ربيعة، ديوانه، شرح: طلال حرب، الدار العالمية، لبنان، د.ط، د.ت، ص 35.

2 – المنزع البديع، ص 326.

3 – سورة البقرة، آية: 196.

4 – الأسود بن يعفر النهشلي، ديوانه، شرحه: نوري حمودي القيسي، مديرية الثقافة العامة، بغداد، العراق، د.ط، 1390هـ–1970م، ص 32.

5 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 327.

6 – المصدر نفسه، ص 330.

7 – سورة العلق، آية: 1–2.

العموم الأوّل الكلّي إلى الأرضية، والمزية، بحسب السياق الإشعار بأنّه من أدلّ المصنوعات على الصّنائع».[1]

ومن الشعر العربي قول عامر بن الطّفيل:[2]

أَكُرُّ عَلَيهِم دَعلَجاً وَلَبانُهُ ... إِذا ما اِشتَكى وَقعَ الرِماحِ تَحَمحَما

والتّعميم «قول مركّب من جزئين: أحدهما: جزئي، والآخر: كلّي، لغرض في السّياق يفيد فيه الجزئيّ مزيد مزيّة لا يفيدها الكلّي بمطلقه وبمجرّده»[3]. ومثاله من القرآن الكريم قوله جلّ: ﴿وَلَنَبْلُوَنَّكُمْ حَتَّى نَعْلَمَ الْمُجَاهِدِينَ مِنْكُمْ وَالصَّابِرِينَ وَنَبْلُوَ أَخْبَارَكُمْ﴾.[4] وهو عموم بعد تخصيص.

ومن الشعر العربي قول لبيد بن ربيعة:[5]

وهُمُ العشِيرةُ أَنْ يُبَطّئ حاسِدٌ، ... أَوْ أَنْ يَلُومَ، مع العِدا، لُوّامها

2. المرادفة

والمرادفة «هي ترديد المعنى الواحد بعينه وبالعدد مرّتين فصاعدا بلفظين متّفقي الدلالة ترادفا أو تداخلا. وقد نرسمه بالمجيء بكلمتين مختلفتي اللّفظ متفقتي المعنى وقوّتهما واحدة. وحاصل هذا النّوع راجع إلى جنس دلالة اللّفظ المترادف والمتداخل على ما عهد في النّظريات».[6]

ومثاله من القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ﴾.[7] والغرابيب والسود اسمان متداخلان على معقول واحد وهو السّواد.

---

1 – المصدر نفسه، ص 330.

2 – عامر بن الطفيل، ديوانه، دار صادر، بيروت، د.ط، 1399هـ–1979م، ص 134.

3 – المنزع، ص 332.

4 – سورة محمد، آية: 31.

5 – لبيد بن ربيعة، ديوانه، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، ص 180.

6 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 333.

7 – سورة فاطر، آية: 27.

ومن الشعر العربي قول الحطيئة:[1]

أَلا حَبَّذا هِندٌ وَأَرضٌ بِها هِندُ ... وَهِندٌ أَتى مِن دونِها النَأيُ وَالبُعدُ

النوع الخامس: السلب والإيجاب

أدخل السّجلماسي هذا النوع تحت جنس المطابقة وجنس المبالغة وجنس الرصف.[2] ووضعه تحت نوع المبالغة لاقتران «الاسمين من السّلب والإيجاب معا في الدلالة عليه».[3] أمّا مسوّغ إدخاله في جنس المطابقة «فبكونه أحد أنواع التّقابل، وأنواع التّقابل تُعَادُّهَا أنواع المطابقة».[4] وأنواع المطابقة هي: السّلب والإيجاب، والعدم والملكية، والمضافان، والأضداد. ولا ضرر _حسب السّجلماسي_ في دخول هذا النوع في جنسين مختلفين لكن شرط أن يكون ذلك «من جهتين أو جهات لا من جهة واحدة».[5] ومثاله من القرآن الكريم ما ورد في قوله تعالى ﴿وَمَا ظَلَمْنَاهُمْ وَلَكِنْ كَانُوا هُمُ الظَّالِمِينَ﴾.[6]

ومن الشعر العربي قول السموأل:[7]

ونُنْكِرُ، إِن شِئنَا، على النَّاسِ قَوْلَهُمْ ... وَلَا يُنْكرونَ القَوْلَ حِينَ نَقوْلُ

أبدع السّجلماسي في الجانب التّطبيقي أيّما إبداع، حيث سار على ضوء منهجيّة دقيقة واضحة المعالم، يبدأها بالجانب التّنظيري معرّفا وشارحا للأسلوب المراد إبرازه، ثمّ ينتقل للتّطبيق عليه، فيختار الشواهد المناسبة بكلّ عناية ويشرحها شرحا عميقا معتمدا على أفكار أرسطو وعلى أفكار الفلاسفة المسلمين.

1 – الحطيئة، ديوانه، دراسة: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1413هـ–1993م، ص 71.

2 – ينظر: المنزع البديع، ص 334– 335

3 – المصدر نفسه، ص 334.

4 – المصدر نفسه، ص 334.

5 – المنزع البديع، ص 334–335.

6 – سورة الزخرف، آية: 76.

7 – السموأل، ديوانا عرة بن الورد والسّموأل، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1402هـ–1982م، ص 91.

وما نستخلصه أنّه لم يكن تابعا للأحد في اختيار شواهده، حيث ظهرت عبقريته في إعادة تصنيف المادة البلاغية وفق رؤية فلسفية منسجمة تنظيرا وتطبيقا، لا نجد لها مثيلا عند سابقيه من البلاغيين العرب. صحيح أنّ السّجلماسي اعتمد كلّيا على البلاغيين العرب في جمع مادته البلاغية، غير أنّ تميّزه يظهر في إعادة ترتيب هذه المادة وفق منهجية واضحة ودقيقة.

الملحق

ملحق: السّجلماسي، عصره، شخصيته وثقافته، غايته من تأليف المنزع

1. لمحة عن عصر السّجلماسي

قبل التّطرّق إلى حياة السّجلماسي وثقافته، نلقي نظرة سريعة عن العصر الذي عاش فيه السّجلماسي، وهو من أرقى العصور الإسلامية ازدهارا، ألا وهو العصر المريني.

كان المغرب في القرن الثامن الهجري عصر النوابغ بحق، فهو عصر ابن خلدون، وابن البنّاء والشّريف السّبتي وابن رشيد وابن مرزوق والسّجلماسي، وغيرهم كثير من أعلام الفكر والأدب والنقد. لقد عاش هؤلاء في العصر المريني، وقد بلغ فيه المغرب مستوى حضاري وثقافي راق.

فعلى **المستوى السّياسي** وضع المارينيون خلال فترة حكمهم المقوّمات الأساسية لبناء دولتهم، بعد أن انتهوا من مقاومة الموحدين وأنصارهم من المغرب المتوسّط. وبعد استتباب الأمر في المغرب الكبير، وهدوء الأوضاع في الأندلس، تهيأت لهم الأسباب للتفرغ للبناء الحضاري والاقتصادي والاجتماعي والفكري.[1]

أمّا على **المستوى الحضاري** فقد كان العمران شاهدا على تميّزهم بهذا الفنّ، واشتهرت المدرسة الفنّية المرينية بلون جديد من ألوان الفنّ الإسلامي الرّفيع، وأصبحت لها خصائصها ومعالمها الفريدة في بناء المساجد، والقصور، والمدارس، والمستشفيات، والحمّامات، والمقصورات. كما برعوا في هندسة البروج والجسور والقلاع.

وهناك مقالات[2] قيّمة للباحث المغربي محمد المنوني يعطي فيها صورة عن نظام الدولة وهيكلها الإداري والعسكري. كما أنّ هناك مقالا قديما[3] للأستاذ محمد الفاسي حول نشأة الدولة المرينية، لمن أراد الإطلاع والاستزادة.

عجّت السّاحة الفكرية المرينية بتيارات مذهبية وفكرية خاصة في المجال الديني، نذكر منها: المذهب الأشعري في المعتقدات، والمالكي في الفقه، والصوفية السنية على طريقتي أبي مدين ثم أبي الحسن الشاذلي. كما ظهرت حركات وقفت ضدّ اليهودية والمسيحية، تقاوم البدع والانحرافات.

أمّا في **مجال التّعليم** فأعادوا النظر في طرقه ونظامه الأساسي، فخطّطوا لبناء «المدارس على أحدث طراز مع تأمين السكن للطلبة والأساتذة وصرف النفقات والمنح لهم.

1 – ينظر: السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 38.

2 – مجلة البحث العلمي، الأعداد: 64/1 – 64/2 – 64/3 – 65/5. نقلا عن المنزع البديع، ص 39.

3 – ملحق لجريدة المغرب للثقافة المغربية: 1938/3. نقلا عن المنزع البديع، ص 39

واختيار المدرّسين الأكفاء من سائر الأقطار وتوظيفهم بمرتّبات مغرية».[1] كما قاموا بإنشاء المكتبات وزودوها بكتب هامة.

ويوضح لنا هذا الاهتمام بالتعليم علم مغربي معاصر للحقبة المرينية، ونقصد به ابن مرزوق حيث يقول: «لا خفاء بفضيلة نشر العلم وبثّه حسبما دلّلنا عليه في بابه من هذا المجموع، ولا يحفظ العلم إلا بمعونة طلابه على طلبه وبحثّهم على تعليمه، فإنّ تعليمه وتعلّمه يمنعان من التّسبب ويقطعان عنه، فإذا حصلت المعونة وكفيت المؤونة ارتفعت المعذرة وانقطعت الحجّة، وللمعين على ذلك أجر المباشر، والتبحّر فيه من أربح المتاجر».[2]

كما يصف لنا نظام المدارس في هذا العصر بقوله: «...وكلّها قد اشتمل على المباني العجيبة، والصنائع الغريبة، والمصانع العديدة، والاحتفال بالبناء، والنّقش، والجصّ، والفرش على اختلاف أنواعه، والزّليج البديع، والرّخام المزجع، والخشب المحكم النقش، والمياه النّهرية...ويجزي في المرتّبات على الطلبة، والعولة والقيم والبواب، والمؤذن والإمام، والناظر، والشهود، والخدام...وهذه المدارس مع ما حبس في جلّها من إغداق الكتب النفيسة والمصنّفات المفيدة، فلا جرم كثر بسبب ذلك طلبة العلم وتعد أهله».[3]

وفي هذا النّص الذي أوردناه لابن مرزوق ما يدلّ على اهتمام المرينيين بالسّياسة التّعليمية، وعنايتهم بالعلم والعلماء.

وكان من نتائج هذا الاهتمام أن نشطت العلوم النظرية، وبرز فيها أعلام، فتطوّرت علوم الفلسفة، والمنطق، والطّبّ، والهندسة، والرّياضيات، والفلكّ والزّراعة، «وظهر أعلام

1 – ينظر: المنزع البديع، ص 40.

2 – المسند الصحيح، نقلا عن المنزع البديع، ص 40.

3 – المرجع نفسه، نقلا عن المنزع، ص 40–41.

يشهد بنبوغهم ما خلّفوه من تراث خالد وأخبار تدلّ عمّا بعدها من خصوصية ثقافة أصحابها».[1]

وممن أسهم في هذا الميدان من علماء هذا العصر: ابن البناء المراكشي: أبو العباس أحمد بن محمد بن عثمان (721 هـ) له كتاب "الروض المريع في صناعة البديع" وتكلم عن كثير من مسائل البلاغة في تفسيره سورة الكوثر. وابن رشيد: أبو عبد الله محمد بن عمر السبتي (721 هـ) وأكثر مباحث ابن رشيد في البديع، وله في ذلك كتابان: "أحكام التأسيس في أحكام التجنيس"، و"إيراح المريع لرائد التشجيع والترصيع". وأبو القاسم الشريف: محمد بن أحمد السبتي (760هـ) له شرح على مقصورة حازم سماه "رفع الحجب المنشورة على محاسن المقصورة"، تناول في مقدمته دراسة أصناف البديع، وكثيرا من مسائل البيان كالتشبه والكناية والاستعارة. وأبو عبد الله المراكشي: محمد بن عبد الرحمان الضرير (807هـ) له رجز في علوم البلاغة، حاذى فيه مصباح ابن مالك، قيل أنه التقطه من الحلية، والطيبي، والتجهيدي، والصناعتين للعسكري..[2]

كما تطوّرت العلوم الإنسانية من هذه الأرضية الخصبة، فنما علم الاجتماع والتفكير السيّاسي على يد ابن خلدونن وابن أبي زرع وابن مرزوق. كما نمت الفلسفة والمنطق وغيرهما. وقد تطوّر الأدب والشّعر بصورة طبيعية تبعا لتطوّر العقلية المغربية وتحضّرها، «ولعلّ ما نجده في مؤلّفات لسان الدين بن الخطيب والمقري والخريدة وزاد المسافر وغيرهم يدلّ على ما للمغاربة من نبوغ في الأدب والشّعر».[3]

1 – المسند الصحيح، نقلا عن المنزع، ص 42.

2 – ينظر: أعراب، سعيد، أبو محمد السجلماسي وكتابه "المنزع البديع"، مجلّة دعوة الحقّ، العدد الرّابع، السنة الخامسة، الرباط، المغرب، جانفي 1962.

3 – المنزع البديع، ص 44.

هكذا بدا عصر السّجلماسي، الذي نهل من معين ثقافته، متأثّرا بمظاهر حضارته، منذ أن كان تلميذا إلى أن صار مفكرا متميّزا خلّده أنضج مؤلف في موضوع النقد والبلاغة في التراث العربي.

2. حياة السّجلماسي وثقافته

هو أبو محمد القاسم بن محمد بن عبد العزيز الأنصاري السّجلماسي، ومن المؤسف أنّنا لم نستطع الوقوف على تاريخ ميلاده ووفاته، ولا نعرف شيئا عن شيوخه وتلاميذه، ورغم ذلك فإنّنا نجد في نسخة كتاب "المنزع" إشارة هامة عن العصر الذي عاش فيه السّجلماسي، وقد جاء في نهاية النسخة «قال الإمام أبو محمد مؤلّفه _رضي الله عنه_ كمل هذا الوضع وفرغ من إملائه وتأليفه بحمد الله في الحادي والعشرين لصفر سنة أربع وسبعمائة».[1] وقد أورد سعيد أعراب في مقال له أنّ السّجلماسي «ولد ونشأ بسجلماسة، ورحل إلى فاس للأخذ عن علمائها، وجلس للتدريس بها، وهناك، ومن أحد كراسي (القرويين) أملى على تلاميذه كتابه "المنزع البديع" (...)، وممن تلمذ له إبراهيم بن محمد الغساني الشهير بالوزير، أمّا متى ولد؟ ومتى توفي؟ وأين؟ فذلك ما لا نستطيع تحقيقه الآن، وكلّ ما نستطيع أن نقول هو أنّ أبا محمد السجلماسي من مواليد النصف الثّاني من القرن السّابع الهجري، وأنّ وفاته ربّما كانت في العقد الثّاني أو الثّالث من المائة الثّامنة للهجرة».[2]

وأبو محمد من العائلات الأنصارية التي وردت على المغرب في فترات تاريخية، وهي منتشرة بكثرة في الأوساط المغربية والأندلسية، ويوجد مكتوبا على ظهر الورقة الأولى من المخطوطة في زاوية إلى اليسار بخط خفي: «الأنصاري النجار، السجلماسي الدار». كما وردت إشارة له عند المراكشي، فقد ورد اسمه مجرّدا من أية معلومة، فهو «أبو محمد القاسم

[1] – المصدر نفسه، ص 47.

2 – أعراب، سعيد، أبو محمد السّجلماسي وكتابه المنزع البديع، ص 54.

بن محمد بن عبد العزيز الأنصاري الأندلسي بدلا من السّجلماسي»،[1] وقد دأب المترجمون على نسبة الأعلام من المغرب إلى الأندلس.

إذن، فقد عاش أبو محمد في العصر المريني، الذي ازدهرت فيه علوم العربية، وبلغت ما لم تبلغه في أي عصر كان، ونال علم البيان اعتناء كبيرا، والمرجح أنه في هذا العصر ابتدأ تدوين البلاغة بالمغرب.

كان السجلماسي على جانب كبير من الثقافة اللغوية والأدبية والدّينية، برز في النحو ومذاهبه، والتفسير، والحديث، والفقه، والأصول، كما كان ضالعا في الفلسفة، والمنطق، وعلم الكلام، متأثرا بفلسفة أرسطو، وله آراء في البلاغة والنقد تتجلى في كثير من مباحث كتابه.[2]

استطاع السّجلماسي بفضل **ثقافته الموسوعية** أن يناقش القضايا التي تناولها، والأعلام الذين تعامل معهم، والمصادر التي اعتمد عليها، «فهو فيلسوف، بلاغي ناقد، لغوي، نحوي، عروضي، أديب، مشارك في القضايا الدّينية ذات الصبغة الفكرية العميقة، واسع الاطّلاع على علوم اللّغة العربية، متمثّلا تمثّلا عميقا للثّقافة الهيلينية والفلسفة الإسلامية، قويّ الدّراية والرّواية، متكامل التّكوين في كلّ ما يورد من نصوص وآراء مناقشا ومحلّلا».[3]

أمّا **شخصّيته كفيلسوف** فتتجلّى من خلال «أسلوبه ومنهاجه المعتمد على المصطلحات والمفاهيم النّظرية قبل مناقشتها عند التّطبيق».[4] كما تظهر أيضا هذه الشّخصية من خلال الكتب المختارة «من عيون الفكر اليوناني والفلسفة الإسلامية، فمن الخطابة والشّعر والمنطق لأرسطو إلى رسائل الأسكندر الأفردوسي إلى مؤلّفات الفرابي وابن

1 – المنزع البديع، ص 47.

2 – ينظر: أعراب، سعيد، أبو محمد السّجلماسي وكتابه المنزع البديع، ص 54.

3 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 51.

4 – المصدر نفسه، ص 51.

سينا..»،[1] وبفضل فلسفته هذه تناول موضوعه مستعملا مصطلحات وقياسات صارمة. ومنهاج علمي صارم، لم يحد عنه طوال مراحله، ولكنّ رغم هذا لم تغب عنه المسحة الأدبية.

أمّا ما تعلّق **بثقافته في النقد والبلاغة**، فقد امتاز عن بقية الدّارسين بمهجه العلمي، فقد مزج بين ما انتقاه لمكتبته من مؤلّفات في النقد والفلسفة والمنطق والآدب من الفكر اليوناني والتّراث العربي، فأخضع مباحث المنزع «لمنهاج موضوعي متكامل بين الثقافتين داخل مجموعة من المصطلحات والمفاهيم الفلسفية التّحليل والمنطقية التّقسيم والبلاغية الروح والنقدية التنظير والتّطبيق».[2]

كما شملت ثقافة السّجلماسي **لجوانب اللغة والنحو والعروض**، ويعتبر بحق من القلائل الذين برزوا في وضع المصطلحات.

ففي **الجانب اللّغوي** نجده يتجاوز في تحليلاته التفسير الجافي للشواهد، مدرجا معنى الكلمة في السّياق الذي وردت فيه، ولكنّه في بحثه عن المعنى الجمهوري للكلمة عند انتقالها للدّلالة الصّناعية، نجده يرجع إلى أصلها في المعاجم، باحثا عن معانيها المختلفة، حتى تتماهى مقاييس المصطلح، «فاللّغة عنده إذن وسيلة وليست غاية، ولكنّه أبدع في بناء نظرية النظم، وأعطى للّغة إمكانات هائلة».[3]

وفي **علم النحو** يبرز تميّزه من خلال مناقشته لآراء جهابذة النحو بوعي وعمق شديدين، وكأنّه مختص في هذا العلم أكثر من أهل الاختصاص، فقد يوافق رأيه رأي النّحاة وقد يخالفهم استنادا إلى تنظيره الفلسفي الصّناعي، وقد كانت له جولات مع سبويه، وابن

1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 51 – 52.

2 – المصدر نفسه، ص 53.

3 – المصدر نفسه، ص 53 –54.

جنّي، والأخفش والفارسي وابن خالويه وغيرهم من أعلام النحو، ظهرت فيها شخصيّته بوضوح.

أمّا في **علم العروض**، فتبدو شخصية السّجلماسي مستقلّة حين «يناقش قضية الشّعر والوزن مثلا، أو يتعرّض لبعض البحور الشّعرية فيردّ فيها أوهام العروضيين إلى الصّواب».[1] وقد فعل ذلك غير مرّة.

ويقف السّجلماسي مع أحدث اللّغويين في **وضع المصطلحات**، وذلك ما يشهد به منهاجه الذي اتّبعه في كلّ المباحث، فمنهجيّته كانت «تنمو مع نمو الكلمة من اللّغة إلى الجمهور قبل أن تستقرّ مصطلحا له دلالته ومفهومه العلمي».[2]

كما امتاز السّجلماسي بحسّ أدبي رفيع، هذا بالرغم من الشّخصية الفلسفية الواضحة، «فهو مفكّر في التّحليل النظري أديب في التحليل الأدبي، وهو هذا وذلك في منهجه النقدي بين النظر والتطبيق».[3]

وممّا يميّز السّجلماسي تحليله الأدبي لبعض الصور والشّواهد من القرآن والحديث والشعر وأقوال الأدباء والبلغاء، مبرزا القيم الجمالية فيها، ومستعملا مصطلحات معروفة لدى النقاد العرب، مثل: الانفعال، والانفعال غير الفكري، والصورة، والخيال ... كما انفرد السّجلماسي بانتقائه للشواهد الجديدة شعرا ونثرا، متجاوزا بذلك الأمثلة المكرورة، والتي عوّدنا عليها النقاد العرب.[4]

1 – السّجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع، ص 54.

2 – المصدر نفسه، ص 54.

3 – المصدر نفسه، ص 55.

4 – ينظر: المصدر نفسه، ص 55.

إنّ ما يلفت انتباه الباحث حول شخصيّة السّجلماسي، هو أمانته العلمية سواء كان ذلك في منهجه أو أسلوبه الفلسفي والأدبي، ناهيك عن المضمون النقدي والبلاغي.

3. غاية السّجلماسي من تأليف المنزع

لكلّ ذي علم غاية يقصد إليها، وغاية السجلماسي لم تكن سوى «الوقوف على لطائف معاني التنزيل، ومعرفة وجه الإعجاز والنظم».[1] وهذا ما درج عليه السابقون، فالقرآن الكريم من العوامل الرئيسية التي ساعدت على انطلاق الدراسات البلاغية، حيث غدا القطب الذي تدور حوله الجهود الفكرية والعقائدية للمسلمين، فكان منطلق تلك الجهود وغايتها في الوقت نفسه.

ولقد كانت قضيّة "الإعجاز" أهمّ جانب في القرآن ساعدت على ظهور التفكير البلاغي، المتمثل في بيئة المعتزلة خاصة والمتكلمين عامة إحدى البيئات التي استفادت منها البلاغة العربية على مستويين:

الأوّل: قضية الإعجاز وتأويل بعض المعتزلة وما نشأ عنه من ردود تواصلت حتى العصر الحديث، وتعود جذور القضية إلى رأس من رؤوس المعتزلة إبراهيم بن سيار النظّام (ت232هـ)، الذي طرح قضية "الإعجاز بالصرفة" وما نشأ عنها من ردود على رأيه وتفنيدا لها.[2]

1- المصدر نفسه، ص 179.

2- ينظر: حمّادي، صمود، التفكير البلاغي عند العرب، المطبعة الرّسمية للجمهورية التّونسية، تونس، 1981، ص: 36 – 37.

الثاني: ظهور المجاز، وكان أبو عبيدة (ت.210 هـ) من الأوائل الذين أذاعوا هذا المصطلح واستعملوه، وكتابه "مجاز القرآن" أوّل مؤلّف وصلنا بهذا العنوان.[1]

إنّ ربط مباحث البلاغة بغاية وحيدة هي فهم النص القرآني والقدرة على تأويل مشكله والتّسليم بإعجازه، جعلت البلاغيين يعتبرون البلاغة من علوم الآلة ومقدّمة كلّ علم، يقول أبو هلال العسكري: «إنّ أحقّ العلوم بالتعلّم وأولاها بالتّحفظ _بعد المعرفة بالله جلّ ثناؤه_ علم البلاغة، ومعرفة الفصاحة، الذي به يعرف إعجاز كتاب الله تعالى الناطق بالحقّ، الهادي إلى سبيل الرشد، المدلول به على صدق الرّسالة وصحّة النبوّة ...»[2] ومثل هذه النّزعة ستظلّ «مطّردة في جلّ المؤلّفات البلاغية مهما كانت الغاية من تأليفها»[3].

إذن، كان البحث البلاغي وسيلة البلاغيين للوصول إلى مقاصد الرسالة الدينية، وبهذا اقتصر موضوع علم البلاغة على الوظيفة الإفهامية، ولم يعطوا الوظائف الأخرى، كالوظيفة الشعرية المكانة التي تستحقّها في مباحثهم[4].

ساهمت مؤلّفات الإعجاز «أكثر من غيرها في بلورة بلاغة النص والسّياق بحكم أنّها تداولت مقولة النظم أكثر من غيرها وحاولت تعريفها وإبراز وجه بلاغتها»[5]. ودخلت البلاغة مع الجرجاني مرحلة جديدة من خلال أسس نظرية النظم، التي تردّ إعجاز القرآن إلى نظمه وطريقة بنائه.

1- ينظر: المرجع نفسه، ص: 37.

2- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، القاهرة، 1971، ص 7.

3- حمّادي، صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص: 44.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص: 44.

5- المرجع نفسه، ص: 529.

خاتمة

خاتمة

حاول هذا البحث على مدار فصوله ومباحثه الوقوف على مقوّمات الشّعرية من خلال كتاب "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع" للسّجلماسي، على ضوء من أفكار أرسطو وأفكار البلاغيين العرب القدامى وكذلك على ضوء من أفكار الشعريين الغربيين المحدثين. وقد قادتنا إشكالية البحث الأساسية والمنهج الوصفي التّحليلي المقارن الذي استعنّا به إلى جملة من النتائج نعرضها كالتّالي:

– أنّ مقوّمات الشّعرية عند أرسطو كان لها روافدها، حيث استفاد أرسطو كثيرا من أفكار أستاذه أفلاطون، غير أنّه خالفه في كثير من القضايا، ومن أبرز ما خالفه فيه قضيّتان محوريتان: الأولى تتمثّل في نظرة أرسطو الواقعية التّجريبية في أساسها، فاعتبر اللغة خاصّية تميّز الإنسان، وهي أداة المعرفة، على عكس أستاذه الذي كانت نظرته مثالية وميتافيزيقية في تفسيره لطبيعة اللّغة ووظيفتها. أمّا القضيّة الثانية فهي أنّ أرسطو يقصر المحاكاة على الفنون الجميلة والنافعة على السّواء، في حين أنّ أفلاطون يعمّمها على كلّ شيء.

– عالج أرسطو في المقالة الثّالثة من كتاب الخطابة قضية الأسلوب وترتيب أجزاء القول، ويندرج الأسلوب عنده فيما يطلق عليه اليوم بعلم التّراكيب. كما تعرّض لخصائص نوعية تفرّق ما بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر، فلغة الشعر موزونة، وأوزان الشعر مختلفة ولكلّ وزن ما يلائمه من المعاني والأجناس الأدبية. ويفضّل أرسطو العبارة المقسّمة المتقابلة الأجزاء، ويعتبر الكلام الذي بهذه الصّفة لذيذا لأنّه يساعد على فهم المقصود من خلال

الضّد وهو نوع من الاستدلال على الأشياء. كما يفرّق بين الأسلوب الحقيقي، والأسلوب المجازي؛ ذلك أنّ الكلمات المبتذلة المشهورة لا تزيد في إدراكنا للأشياء معرفة جديدة إلاّ ما كنّا نعرفه أمّا المجاز فنقف به على أفكار جديدة.

– أمّا بالانتقال إلى الموروث العربي، نجد أنّ الشعرية العربية كانت نشأتها عربية خالصة، فكانت في بدايتها شفاهية ضمن ثقافة صوتية سماعية، ثمّ نزل القرآن الكريم وبدأ في تهذيب الأذواق وصقلها، وذلك بما احتواه من أساليب لغوية وبيانية لم يعهدها العرب، كما كان الحافز لنشأة الدراسات اللّغوية والبيانية، وهكذا انتقلت الشعرية العربية القديمة من الشفاهية إلى الكتابية. وكان لاختلاط العرب بالأجانب واطلاعهم على ثقافاتهم خاصة شعرية أرسطو دور في الولوج إلى مرحلة جديدة قوامها المنطق والفلسفة.

– أنّ من خصوصية اللغة العربية نتجت عناصر متعددة شكلت مقومات الشعرية العربية. يمكن إجمالها في ثلاثة عناصر رئيسية هي: الوزن والإيقاع، التركيب النحوي، والدلالة.

– كما نجد أنّ أفكار أرسطو ساعدت في بلورة نظريات الشعرية الحديثة، ونشأت مدارس حديثة كان لها مفاهيم ومقوّمات مختلفة، كالتوازي والانزياح والغموض والمفارقة.

– وبالنظر إلى إشكالية البحث الأساسية نستطيع القول أنّ شعرية السّجلماسي تقف كتفا إلى كتف مع أحدث ما توصّلت إليه الشعرية الحديثة مع مراعاة الفارق الزمني، وهذا ليس مجرّد كلام إنشائي، ولكن ومقارنة بمفاهيم التوازي والانزياح والغموض والمفارقة التي درسناها على مدار الفصلين الثاني والثالث، يظهر بشكل واضح تقارب هذه المفاهيم مع ما جاء به السّجلماسي، مع خصوصية تحسب له، ذلك أنّه جمع كلّ هذه المفاهيم في كتاب واحد على عكس الشعرية الغربية الحديثة التي تعدّد أعلامها.

خاتمة

– نجد السّجلماسي قد عالج التّوازي الصوتي من خلال جنسين عاليين أظهر من خلالهما وعيه الكامل في إدراك التّناسب بين العبارات المتقابلة والمتجانسة لفظيا وتركيبيا ودلاليا، كما ظهر ذلك عند أرسطو في التراث اليوناني، ولم يكن التّراث العربي بعيدا عن هذه الظاهرة، كما أنّ رومان ياكبسون يعترف بميزة هذا التّوازي في النصوص الإبداعية ويعدّه مقوّما أساسيا من مقوّماتها.

– أبرز السّجلماسي الغموض على مستوى جنسين عاليين هما الإشارة والاتّساع، حيّث جمع الأساليب الدّالة على غموض في المفردات تحت جنس الاتّساع، أمّا الأساليب الدّالة على غموض في التّراكيب فجمعها تحت جنس الإشارة.

– وتناول السّجلماسي المفارقة اللّغوية على مستوى جنس المبالغة، ضمن نوعين من المفارقة، مفارقة النغمة وأطلق عليها السّجلماسي العدل، والمفارقة التّركيبية وعالجها السّجلماسي ضمن نوع المبالغة باسم جنسه.

– بيّن السّجلماسي نوعين من الانزياح؛ الأوّل يكون تركيبيا ويكون على مستوى السّلسلة الخطّية للكلام، وقد جمع أساليبه على مستوى جنسين عاليين هما الإشارة والرّصف. والانزياح الاستبدالي ويكون على مستوى محور الاختيار، وقد جمع أساليبه تحت جنس التّخييل.

– وإذا ما انتقلنا إلى الجانب التطبيقي من شعرية السّجلماسي، فإنّ براعته تظهر في إيراد الشواهد لكلّ الأساليب البلاغية والبديعية. وقد انتقى شواهده بكلّ دقّة، صحيح أنّه اعتمد كثيرا على شواهد من سبقه، غير أنّه لم يكن تابعا في هذا الاختيار فكثير من الشواهد الّتي ردّها؛ لأنّها لا تنسجم مع القانون الذي صاغه.

وفي نهاية المطاف لا ندّعي في هذا البحث أنّنا وقفنا على كلّ مقوّمات الشّعرية من خلال المنزع البديع، فثمّة بالتّأكيد مقوّمات أخرى لم نستطع تتبّعها، فقد حاولنا جهد

خاتمة

الاستطاعة إبراز قيمة هذا المؤلّف النقدي، والبحث لا يزال منفتحا على آفاق معرفية تحتاج إلى رحلة بحثية أخرى.

المصادر والمراجع

أوّلا: القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

ثانيا: المصادر والمراجع

1. ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، د.ط، د.ت.

2. ابن أبي الدنيا، قرى الضيف، تحقيق: عبد الله بن حمد المنصور، أضواء السلف – الرياض، ط1، 1997.

3. ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة . القاهرة، د.ط، د.ت.

4. ابن الأزهري، محمد بن أحمد، تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي – بيروت، ط1، 2001

5. ابن البناء المراكشي العددي، الروض الريع في صناعة البديع، تحقيق: رضوان بن شقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، د.ط، 1985.

6. ابن المعتز، عبد الله، البديع في البديع، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1410هـ-1990م.

7. ابن المقفع، عبد الله، الأدب الصغير، قرأه وعلّق عليه: وائلُ بْنُ حَافِظِ بْنِ خَلَفٍ، دار ابن القيم بالإسكندرية، مصر، ط1، د.ت.

8. ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق: محمد علي النّجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، د.ط، د.ت.

9. ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، د.ت.

10. ابن خلدون، عبد الرحمن، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: عبد الواحد موافي، دار نهضة مصر للنشر، القاهرة، د.ط، د.ت.

11. ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، إحسان عباس، دار صادر – بيروت، 1900م.

12. ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن، جمهرة اللغة، تحقيق: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987م.

13. ابن طباطبا، أبو الحسن، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي – القاهرة، د.ط، د.ت.

14. ابن فارس، أحمد، الصاحبي في فقه اللغة العربية، تحقيق: عمر فاروق الطبّاع، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 1414هـ-1993م.

15. ابن فارس، أحمد، مقاييس اللّغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، سوريا، ط1، 1979.

16. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، تأويل مشكل القرآن، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، د.ط، 1393هـ-1973م.

17. ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، أدب الكاتب، تحقيق: محمد الدالي، دار الرّسالة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

18. ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1414هـ.

19. ابن وكيع، الحسن بن علي الضبي التنيسي، المنصف للسارق والمسروق منه، تحقيق: عمر خليفة بن ادريس، جامعة قات يونس، بنغازي، ط1، 1994 م.

20. أبو عبيدة، معمر بن المثنى، مجاز القرآن، تحقيق: محمد فواد سزگين، مكتبة الخانجى، القاهرة، د.ط، 1381 هـ.

21. أبو محمد القاسم السّجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، الطبعة الأولى، 1401هـ/1980م.

22. أرسطو، طاليس، فن الشعر، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د.ط، 1973.

23. أفلاطون، المحاورات الكاملة، المجلد الأوّل، الجمهورية، ترجمة: شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، د.ط، 1994.

24. الباقلاني، أبو بكر، إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط5، 1997.

25. البغدادي، عبد القادر بن عمر، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1418هـ -1997م.

26. التّوحيدي، أبو حيّان، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: هيثم خليفة الطعيمي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، د.ط، 1432هـ - 2011م.

27. الثّعالبي، أبو منصور، أحسن ما سمعت، تحقيق: خليل عمران المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1421هـ-2000م.

28. الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، د.ط، 1423هـ.

29. الجاحظ، عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط3، 1385هـ-1965م.

30. الجرجاني، عبد العزير، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

31. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، الدار النموذجية، بيروت، ط1، د.ت.

32. السيوطي، جلال الدين، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية – بيروت، الطبعة الأولى، 1418هـ-1998م.

33. الحاتمي، أبو علي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرّشيد للنّشر، سلسلة كتب التّراث، العراق، د.ط، 1979.

34. الحصري، أبو إسحاق، زهر الآداب وثمر الألباب، دار الجيل بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

35. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل – بيروت، لبنان، ط3، 1999.

36. الخفاجي، ابن سنان، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1402هـ-1982م.

37. الرازي، أبو بكر، مختار الصحاح، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية، الدار النموذجية، بيروت، صيدا، لبنان، ط1، 1420هـ -1999م.

38. الراغب، الأصفهانى، المفردات في غريب القرآن، تحقيق: صفوان عدنان الداودي، دار القلم، الدار الشامية، دمشق، بيروت، ط1، 1412هـ.

39. الرماني، علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله، د. محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط3، 1976م.

40. الزمخشري، جار الله، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ-1998م.

41. السكاكي، أبو يعقوب يوسف، مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1407هـ - 1987م.

42. سيبويه، عمرو بن عثمان، الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988م.

43. الصولي، أبو بكر، أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم، عني بنشره: ج. هيورث، مطبعة الصّاوي، ط1، 1936.

44. الطبري، أبو جعفر، جامع البيان في تأويل القرآن، تحقيق: أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، ط1، 2000 م.

45. العسكري، أبو هلال، الصناعتين: الكتابة والشّعر، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية – بيروت، د.ط، 1419هـ.

46. الفارسيّ، أبو القاسم زيد بن علي، شرح كتاب الحماسة، تحقيق: محمد عثمان علي، دار الأوزاعي، بيروت، ط1، د.ت.

47. الفارسيّ، أبو علي، شرح الأبيات المشكلة الإعراب، تحقيق: الدكتور محمود محمد الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر، د.ط، 1408 هـ-1988م.

48. الفراهيدي، الخليل بن أحمد، كتاب العين، تحقيق: د مهدي المخزومي، د إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، د.ط، د.ت.

49. الفيومي، أحمد بن محمد بن علي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، 1987.

50. القاضي، أبي الحسن عبد الجبّار، المغنى في أبواب التوحيد والعدل، تحقيق: أمين الخولي، القاهرة، د.ط، د.ت.

51. قدامة، بن جعفر، نقد الشعر، مكتبة الجوانب، قسطنطينية، ط1، 1302هـ.

52. القرطاجني، حام، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986.

53. القلقشندي، أحمد بن علي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين وآخرون، دار الكتب العلمية ودار الفكر، بيروت، د.ط، 1987.

54. القيرواني، أبو على الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1401هـ-1981م.

55. المبرد، محمد بن يزيد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة، وزارة الأوقاف – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي – القاهرة، ط1، 1415هـ-1995م.

56. مرتضى، الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية، د.ط، د.ت.

57. المرزباني، أبو عبيد الله بن محمد، الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1415هـ-1995م.

58. المستعصمي، محمد بن أيدمر، الدر الفريد وبيت القصيد، تحقيق: كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت-لبنان، 1436هـ-2015م.

59. النهاوندي، أبو القاسم، أمالي الزجاجي، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط2، 1407هـ-1987م.

60. النهرواني، أبو الفرج، الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي، تحقيق: عبد الكريم سامي الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ-2005م.

61. ابن رشد، تلخيص الخطابة، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، دار القلم، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

62. أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.

63. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طبعة دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983.

64. أدونيس، الشعرية العربية، دار الأداب، بيروت، ط2، ماي 1984.

65. اسكندر، يوسف، اتجاهات الشّعرية الحديثة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008.

66. الأفغاني، سعيد بن محمد بن أحمد، الموجز في قواعد اللغة العربية، دار الفكر، بيروت، لبنان، د.ط، 2003م.

67. أمين الخولي، مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، دار المعرفة، ط1، 1961.

68. بدري، عثمان، دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، دار تالة، الجزائر، د.ط، 2009.

69. بدوي، عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1984.

70. بودوخة، مسعود، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، د.ط، 2011.

71. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1994م.

72. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

73. حسني، عبد الجليل، المفارقة في شعر عدي بن زيد، الموقف والأداة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2009.

74. حماد، حسن، المفارقة في النص الروائي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005.

75. حمّادي، صمود، التفكير البلاغي عند العرب، المطبعة الرّسمية للجمهورية التّونسية، تونس، د.ط، 1981.

76. الحيادرة، مصطفى طاهر، من قضايا المصطلح اللّغوي العربي، الكتاب الأول، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، د.ط، 2003.

77. خليل، حلمي، العربية والغموض، دراسة لغوية، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط2، 2013.

78. الدّدة، عباس رشيد، الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2009.

79. رامي سالم، التأثير اليوناني في النقد والبلاغة العربيين، من منظور الدراسات العربية المعاصرة، عالم الكتب الجديد للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، الطبعة الأولى، 2014.

80. الرويلي، ميجان، البازغي سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.

81. زغلول سلام، محمد، أثر القرآن في تطوّر النقد العربي حتى أواخر القرن الرابع، مكتبة الشباب، المنيرة، مصر، ط1، د.ت.

82. السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، مصر، د.ط، 2000.

83. سلطان، منير، البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف بالأسكندرية، مصر، د.ط، 1986.

84. سيّد قطب، التصوير الفنّي في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط 16، 1423/2002هـ.

85. شبانة، ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، ومحمود درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

86. الشّيخ، عبد الواحد حسن، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنّية، مصر، ط1، 1419هـ-1999م.

87. الطبري، أبو جعفر، جامع البيان في تأويل القرآن، تحقيق: أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2000 م.

88. طه حسين، تمهيد في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر، ضمن كتاب نقد النثر، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 1982.

89. عبد المطلب، محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، مصر، ط1، 1995.

90. عبد المطلب، محمد، جدلية الإفراد والتركيب، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1994.

91. عبد المطلب، محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1995م.

92. عبد الواحد، حسن الشّيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنّي، مصر، ط1، 1419هـ-1999م.

93. العبد، محمد، المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط2، 2006.

94. عبيد، حاتم، التّكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، د.ط، 2015.

95. العبيدي، رشيد، الأدب ومذاهب النقد فيه، مطبعة التّفيض، بغداد، ط1، 1954.

96. عزّام، محمد، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2003.

97. عصفور، جابر، مفهوم الشعر، دراسة في التّراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط5، 1995.

98. علي حسن، مزيان، الوجيز في علم الدلالة، دار الشموع للثقافة، ليبيا، ط1، 2013.

99. العمري، محمد، البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشّرق، المغرب، د.ط، 1999.

100. العمري، محمد، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشّعرية، أفريقيا الشّرق، المغرب، د.ط، 2001.

101. العمري، محمد، تحليل الخطاب الشّعري، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط1، 1990.

102. عيد، رجاء، المذهب البديعي في الشعر والنقد، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ط، د.ت.

103. عيد، كمال، فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط، 1978م.

104. غركان، رحمان، مقوّمات عمود الشّعر الأسلوبية في النظرية والتّطبيق، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 2004.

105. غنيمي، محمد هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط، 1997.

106. فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، د.ط، 1998.

107. فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

108. القاسمي، على، مقدمة في علم المصطلح، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط2، 1987.

109. قنيبي، حامد صادق، نقد أدبي حديث، مفاهيم ومصطلحات وأعلام، دار كنوز المعرفة، عمان، د.ط، 2012.

110. كحالة، محمد رضا، معجم المؤلّفين، مكتبة المثنّى، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، لبنان، د.ط، 1176هـ-1957م.

111. متولي، نعمان عبد السميع، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، دراسة تطبيقية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، د.ط، 2014.

112. المراغي، أحمد حسن، في البلاغة العربية: علم البديع، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ-1991.

113. مطر، أميرة حلمي، فلسفة الجمال: أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 1998.

114. مطلوب، أحمد، أساليب بلاغية، الفصاحة-البلاغة-المعاني، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1980م.

115. مقران، يوسف، المصطلح اللّساني المترجم: مدخل نظري إلى المصطلحيات، دار رسلان، دمشق، د.ط، 2007.

116. مندور، محمد، النقد المنهجي عند العرب، طبعة دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط، 1996.

117. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن، بغداد، ط2، 1965.

118. وغليسي، يوسف، مناهج النقد الأدبي، جسور للنّشر والتّوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 1428هـ-2007م.

119. الوقاد، نجلاء علي حسين، بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري، دراسة أسلوبية، دار الآداب، القاهرة، مصر، د.ط، 2006.

120. ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع، ط1، 1426هـ-2005م.

ثالثا: الدّواوين الشّعرية

1. ابن الرومي، ديوانه، شرح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1423هـ-2002م.

2. ابن المعتزّ، ديوانه، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت.

3. ابن خفاجة، ديوانه، تحقيق: السّيد مصطفى غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، 1960.

4. أبو الأسود الدؤالي، ديوانه، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، مكتبة النهضة، مطبعة المعارف، بغداد، ط2، 1384هـ-1964م.

5. أبو الطّيب المتنبي، ديوانه، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، 1403هـ-1983.

6. أبو تمّام، شرح ديوان أبي تمّام للخطيب التبريزي، تحقيق: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1414هـ-1994م.

7. أبو دهبل الجمحي، ديوانه (رواية أبي عمرو الشيباني)، تحقيق: عبد العظيم عبد المحسن، مطبعة القضاء في النجف الأشرف، العراق، ط1، 1392هـ-1972م.

8. الأسود بن يعفر النهشلي، ديوانه، شرحه: نوري حمودي القيسي، مديرية الثقافة العامة، بغداد، العراق، د.ط، 1390هـ-1970م.

9. امْرُؤُ القَيْس، ديوانه، تحقيق: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1425هـ -2004م.

10. امرؤ القيس، ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1919.

11. البحتري، ديوانه، تحقيق: حسن كامل الصّيرفي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، د.ت.

12. بشّار بن برد، ديوانه، جمعه وشرحه: محمد الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر، د.ط، 2007.

13. جرير، ديوانه، تحقيق: كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط 1406هـ-1986م.

14. جرير، ديوانه، دار بيروت للطّباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، 1406هـ-1986م.

15. حسّان بن ثابت، ديوانه، تحقيق: عبدأ مهنّا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1994.

16. الحطيئة، ديوانه، دراسة: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1413هـ-1993م.

17. الحمداني، أبو فراس، ديوانه، شرح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994م.

18. دعبل الخزاعي، ديوانه، تحقيق: عبد الكريم الأشتر، مطبوعات مجمّع اللّغة العربية، دمشق، ط2، 1403هـ-1983م.

19. ذو الرّمة، ديوانه، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1415هـ-1995م.

20. زهير بن أبي سلمى، ديوانه، شرح وتحقيق: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1408هـ-1988م.

21. السموأل، ديوانا عرة بن الورد والسّموأل، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1402هـ-1982م.

22. طرفة بن العبد، ديوانه، شرحه وقدّم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1423هـ-2002م.

23. عامر بن الطفيل، ديوانه، دار صادر، بيروت، د.ط، 1399هـ-1979م.

24. عبيد بن الأبرص، ديوانه، شرح: شرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1414هـ-1994م

25. عمرو ابن كلثوم، ديوانه، جمع وتحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1411هـ-1991م.

26. عمرو بن معدي كرب الزّبيدي، ديوانه، جمعه ونسّقه: مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، سوريا، ط2، 1405هـ-1985م.

27. عنترة بن شدّاد، ديوانه، تحقيق: محمد سعيد مولوي، كلّية الآداب، جامعة القاهرة، د.ط، 1964.

28. الفرزدق، ديوانه، المجلّد الثّاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1404هـ-1984م.

29. الفرزدق، همّام بن غالب، ديوانه، تحقيق: الأستاذ علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1407هـ-1987م.

30. كثير عزّة، ديوانه، جمعه وشرحه: إحسان عباس، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، د.ط، 1391هـ-1971م.

31. كشاجم، محمود بن الحسين، ديوانه، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، ط1، 1417هـ-1997م.

32. لبيد بن ربيعة، ديوانه، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت.

33. المرقش الأصغر عمرو بن حرملة، ديوان المرقشين، تحقيق: كارين صادر، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

34. المعرّي، أبو العلاء، سقط الزند، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1376هـ-1957م.

35. المهلهل بن ربيعة، ديوانه، شرح: طلال حرب، الدار العالمية، د.ط، د.ت.

36. النّابغة الذبياني، ديوانه، شرح وتعليق: حنا نصر الحِتّي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ-1991م.

رابعا: المعاجم والقواميس

1. الأسمر، راجي، المعجم المفصّل في علم الصّرف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، 1997.

2. البعلبكي، رمزي، معجم المصطلحات اللغوية، دار العلم للملايين، بيروت، د.ط، د.ت.

3. بوقرة، نعمان، المصطلحات الأساسية في لسانيات النَّص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، عالم الكتب الحديث، إربد، جدارا للكتاب العالمي، ط1، 1429هـ-2009م.

4. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ط، 1982.

5. الزيتوني، لطفي، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

6. الشريف، محمد مهدي، معجم مصطلحات علم الشعر العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004.

7. علّوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1405هـ-1985م.

8. مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، د.ط، 2007.

9. المهندس، كامل، ووهبة مجدي، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

خامسا: المراجع الأجنبية المترجمة

1. آرون، پول وآخرون: معجم المصطلحات الأدبية، ترجمة: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2012.

2. آلان تيت، دراسات في النقد، ترجمة: عبد الرحمان ياغي، مكتبة المعارف، بيروت، د.ط، 1987.

3. امبسون، وليام، سبعة أنماط من الغموض، ترجمة: محمد حسين عبد النبي، المشروع القومي للتّرجمة، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1، 2000.

4. ايخمباوم، بورويس، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشّكلانيين الرّوس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية بالاشتراك مع الشركة العربية للنّاشرين المتّحدين، دار المثلّث، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

5. باورا، س.م، الأدب اليوناني القديم، ترجمة: محمد علي زيد وأحمد سلامة محمد، دار القومية العربية، مصر، القاهرة، د.ط، د.ت.

6. تودوروف، تزيفيتان، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

7. تودوروف، تزيفيتان، نقد النقد رواية تعلّم، ترجمة: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، العراق، ط2، 1996.

8. ديكرو، أوزوالد، سشايفر، جان ماري: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 2013.

9. رينهارت، بيتر دوزي، تكملة المعاجم العربية، ترجمة: محمَّد سَليم النعَيمي وجمال الخياط، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ط1، 1979.

10. سلدن، رامان، النظريّة الأدبية المعاصرة، تحقيق: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 1998.

11. فراي، نورثروب، تشريح النقد محاولات أربع، ترجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، د.ط، 1991.

12. فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، تر: الوالي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

13. كوهين، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

14. كوهين، جون، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر العليا، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، د.ط، 2000.

15. لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1995.

16. ميويك، د.سي، المفارقة، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المجلّد الرابع، ط1، 1993.

17. وايلز، كاتي :معجم الأسلوبيات، ترجمة: خالد الأشهب، المنظّمة العربية للتّرجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

18. ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة: ترجمة: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م.

سادسا: المجلات والدّوريات

1. إبراهيم عبد النور، تطوّر مصطلح البديع عند السجلماسي، فصل الخطاب، جامعة ابن خلدون، تيارت، الجزائر، المجلد3، العدد1، ص 155-178.

2. إبراهيم، نبيلة، المفارقة، مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلّد السّابع، العددان: 3 و4، القاهرة، 1987.

3. الأخضر، الجمعي، المقاييس الأسلوبية في المنزع البديع للسجلماسي، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، عدد 05، 1994.

4. أعراب، سعيد، أبو محمد السجلماسي وكتابه المنزع البديع، مجلة دعوة الحقّ، العدد الرّابع، السنة الخامسة، الرباط، المغرب، جانفي 1962.

5. بوشيبة، عبد القادر، محاضرات في علم المفردات وصناعة المعاجم، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2014-2015.

6. حاجي زاده، مهين، مظاهر من الأبحاث الدّلالية في التّراث العربي والإسلامي، مجلّة العلوم الإنسانية الدّولية، العدد 18، 2012.

7. حسّان، تمّام، المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، مجلّة فصول، المجلّد 7، العددان 3و4، القاهرة، 1987.

8. الحمد، علي توفيق، في المصطلح العربي قراءة في شروط توحيده، مجلّة التّعريب، عدد 20، الرّباط، ديسمبر 2000.

9. حمداوي، جميل، مفهوم الشعرية وإشكالاتها المنهجية، صحيفة المثقف، سيدني، أستراليا، العدد: 4424، المصادف: 2018-10-16.

10. درابسة، محمود، الشعرية عند السّجلماسي، أبحاث اليرموك، المجلد 18، العدد 2، الأردن، 1999م.

11. درابسة، محمود، ظاهرة الغموض بين عبد القاهر الجرجاني والسّجلماسي، مجلة جامعة أمّ القرى، عدد:22، المملكة العربية السعودية.

12. الرؤيا الإبداعية، مجموعة مقالات أشرف على جمعها: هاسكل بلوك وهيرمان سانجر، ترجمة: أسعد حليم ومحمد مندور، مكتبة نهضة مصر، مصر، 1966.

13. الروبي، ألفت كمال، مفهوم الشعر عند السجلماسي، مجلّة فصول، المجلد:3، العدد: 02، مصر، 1986.

14. زروقي، عبد القادر علي، أسلوب التكرار بين القدماء والمحدثين، مجلة الذاكرة، مخبر التراث اللغوي والأدبي، المجلد: 5، عدد: 2، الجزائر، جوان 2017.

15. ساجر، ج، نظرية المفاهيم في علم المصطلحات، ترجمة: جواد سماعنة، مجلة اللسان العربي، تصدر عن المنظمة العربية للتّربية والثقافة والعلوم، مكتب تنسيق التّعريب، عدد47، 1999.

16. سيزرا، قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج2، ع2، مصر، 1982.

17. عبيدي، شريف، المفارقة، المصطلح والمفاهيم، مجلة جيل العلوم الانسانية والاجتماعية، العدد: 53، لبنان.

18. علي، سعيد إسماعيل، فلسفات تربوية معاصرة، مجلة عالم الفكر، ع198، الكويت، 1995.

19. فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد 164، الكويت، 1992.

20. كنزاي، محمد فوزي، براديغم مدرسة فرانكفورت على المحكّ: منظور اتصالي، مجلة البحوث والدّراسات الإنسانية، جامعة سكيكدة، العدد:2014/9، ص 102-122.

21. كنوني، محمد، التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، عدد 18، المغرب، 1999.

22. مطلوب، أحمد، الشّعرية، مجلّة المجمع العلمي العراقي، ج3، المجلّد 40، عدد 3، العراق، 1989.

23. النعيمي، فيصل غازي محمد، رائحة السينما، دراسة في أنماط المفارقة ودلالاتها، مجلة التربية والعلم، جامعة الموصل، مج:13، العدد 4، العراق، سنة 2006.

سابعا: المراجع باللّغة الأجنبية

1. Baldick, Chris: Concise Dictionary of Literary Terms, Oxford University, New York press, 1986.

2. De Sausseur, ferdinand, Cours de linguistique général, publié par : Charles Bally et Albert Sechehaye, Arbre d'Or, Genève août 2005.

3. Handbook of Terminology, Translation Bureau, Canada.

4. Mc ARTHUR, TOM: Companion to the English Language, Oxford University, New York press, 1992.

5. Oswald Ducrot/ Tzvetan Todoro, Dictionnaire encyclopédique des sciences de langage, éditions du Seuil, 1er publication, paris, 1972.

6. Roman Jakobson : Huit questions de Poétique, éditions du seuil, paris, 1977.

فهرس المحتويات

شكـــر 2

إهـــداء..... 3

مقدّمة..... 4

مقوّمات الشّعرية في التّراثين اليوناني والعربي..... 9

المبحث الأوّل: الشّعرية في الموروث اليوناني..... 4

1. الشعرية اليونانية قبل أرسطو 4

2. الشّعرية عند أرسطو 9

المبحث الثّاني: الشعرية في الموروث العربي..... 20

1. نشأة الشعرية العربية 22

2. روافد الشعرية العربية 24

3. مقومات الشعرية العربية القديمة..... 37

الشعرية الغربية الحديثة، نشأتها، مدارسها، مقوّماتها 52

المبحث الأوّل: الشّعرية الغربية الحديثة: المصطلح والنشأة 53

1. الشعرية في المعاجم العالمية الكبرى 55

2. الشعرية في المعاجم العربية الحديثة 58

المبحث الثاني: المدارس الشّعرية الحديثة 63

1. الشكلانيون الروس Russian formalism 63

2. النقد الجديد New criticism 70

3. مدرسة فرانكفورت الألمانية 74

4. مدرسة التّحليل البنيوي..... 75

المبحث الثالث: مقوّمات الشّعرية الغربية الحديثة..... 78

1. التوازي parallelism 80

2. الانزياح (La déviation /L'écart) 83
3. المفارقة Irony 90
4. الغموض Ambiguity 100
شعرية السّجلماسي على ضوء الشّعرية الغربية الحديثة..... 104
المبحث الأوّل: المنزع، موضوعه ومنهجه، ومصطلحاته..... 106
1. موضوع "المنزع" ومنهجه 106
2. دلالة عنوان المنزع البديع 108
3. مصطلح البديع، مفهومه، نشأته، تطوّره 111
4. المصطلح البلاغي والنقدي في المنزع البديع 115
المبحث الثاني: قضايا الشعرية عند السّجلماسي على ضوء الشعريات المعاصرة..... 125
1. اللغة الشعرية واللغة البرهانية..... 125
2. الوظيفة الشعرية عند السجلماسي 128
3. التّوازي عند السّجلماسي 129
4. الانزياح عند السجلماسي 147
5. الغموض عند السّجلماسي 163
6. المفارقة عند السّجلماسي 170
مقوّمات الشعرية في التطبيق النقدي عند السّجلماسي..... 183
المبحث الأول: في المقوّم الإيقاعي..... 184
أوّلا: التّوازي اللفظي 186
ثانيا: توازي الإيقاع التّركيبي 201
ثالثا: توازي الإيقاع الدّلالي..... 206
المبحث الثاني: في المقوّم التّركيبي..... 212
أوّلا: مستوى التّركيب البسيط 212
ثانيا: مستوى النظم والتّأليف..... 220
المبحث الثالث: في المقوّم الدّلالي..... 228
أوّلا: الانزياح الدّلالي 229
ثانيا: الغموض 242

ثالثا: المفارقة اللّغوية 248

ملحق: السّجلماسي، عصره، شخصيته وثقافته، غايته من تأليف المنزع .. 278

1. لمحة عن عصر السّجلماسي 278

2. حياة السّجلماسي وثقافته 282

3. غاية السّجلماسي من تأليف المنزع 286

خاتمة 288

المصادر والمراجع 293

فهرس المحتويات 316

ملخّص

مرّت الشّعرية العربية بتحوّلات منذ نشأتها، فكانت بدايتها شفاهية ضمن ثقافة صوتية سماعية، ثمّ تحوّلت إلى الكتابة بنزول القرآن الكريم، ومع بداية عصر التّدوين برزت علوم جديدة ساهمت في إثرائها، كما كان للرّافد الأجنبي بالغ الأثر في تحويل مسارها من الانطباعية إلى العلمية. وفي القرنين السّابع والثّامن الهجريين برزت مدرسة مغربية متأثّرة بالفلسفة اليونانية متشبعة بتراث لغوي عربي، زاوجت بين ما هو عربي وما هو أجنبي، فأنتجت لنا شعرية جديدة. والسّجلماسي أحد أبرز أعلام هذه المدرسة، استطاع بناء نظرية في الشعر قائمة على أسس علمية منطقية، تلامس من حيث القيمة والمنهج ما نجده اليوم في الشّعريات المعاصرة. تقوم شعريته على ثلاث مقوّمات أساسية: المقوّم الإيقاعي والمقوّم التّركيبي والمقوّم الدّلالي.

Abstrait

La poétique arabe a subi des transformations depuis sa création, son début était oral au sein d'une culture audio-acoustique, puis elle s'est tournée vers l'écriture avec la révélation du Noble Coran, avec le début de l'ère de l'écriture, de nouvelles sciences ont émergé qui ont contribué à son enrichissement, l'affluent étranger a également eu un grand impact en détournant son cours du phénomène de l'impressionnisme vers le scientifique. Aux VIIe et VIIIe siècles de l'hégire voit le jour une école maghrébine influencée par la philosophie grecque et imprégnée d'un héritage linguistique arabe, Cette école a combiné ce qui est arabe et ce qui est étranger et nous a produit une nouvelle de cette école, a pu créer une théorie poétique. Al-Sijilmasi, l'une des figures les plus marquantes de la poésie basée sur des fondements scientifiques logiques, elle touche en termes d'importance et de méthode ce que l'on retrouve aujourd'hui dans la poétique contemporaine. Sa poésie est basée sur trois composantes de base : la composante rythmique, la composante structurelle et la composante sémantique.

Abstract

The Arabic poetic has undergone transformations since its inception, its beginning was oral within an audio-acoustic culture, and then I turned to writing with the revelation of the Holy Qur'an, with the beginning of the era of writing, new sciences emerged that contributed to its enrichment, the foreign tributary also had a great impact in transforming its course from impressionism to scientific. In the seventh and eighth centuries AH, a Magheb school influenced by Greek philosophy and imbued with an Arab linguistic heritage emerged. She combined what is Arab and what is foreign, and she produced a new poetic. Al-Sijlmassi is one of the most prominent figures of this school, he was able to build a theory of poetry based on logical scientific foundations, and it touches, in terms of value and method, what we find today in contemporary poetic. His poetic is based on three basic components: the rhythmic component, the syntactic component, and the semantic component.