مستويات الدلالة الرمزية في البلاغة العربية - الكناية، الاستعارة، المجاز المرسل –

Levels of symbolic significance in Arabic rhetoric- metonymy, metaphor, and synecdoche-

جلطي بن زيان سالم

djalti.doc@gmail.com

المشرف: أد. مختار درقاوي

جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف (الجزائر)

تاريخ الإرسال: 2018/09/25 تاريخ القبول:2019/05/19 تاريخ النشر: 2019/06/03

الملخّص:

يتناول هذا المقال موضوع الدلالة الرمزية الفنية، في إطار مباحث البلاغة العربية، وأهمّها علم البيان بفروعه الثلاث (الكناية، الاستعارة، والمجاز المرسل). إذْ هي تمثّل – كما يرى كثيرون – مفهوم الرمزية العامة، التي شكّلت في الماضي جوهر الإبداع الرّمزي بشتّى صوره. وعليه سنحاول الوقوف على درجات الأداء الرمزي الذي تحمله في سياقاتها الفنية، ومدى توفقه مع الرمزية الحديثة.

الكلمات المفتاحية: الرمزية ; البلاغة العربية ; الكناية ; الاستعارة ; المجازالمرسل; الرمز العام ; علم البيان.

ABSTRACT: *This article deals with the subject of technical symbolism, in the framework of the Arabic rhetoric, the most important of which is the flag of the three branches (metonymy, metaphor, and synecdoche). They represent - as many see it - the concept of general symbolism, which in the past has shaped the essence of symbolic creation in all its forms. Therefore, we wiil try to determine the degree of symbolic performance that it carries in its artisticcontextsand the extent of its success with modern symbolism.*

Keywords*: Symbolic ; Arabic rhetoric ;metonymy ; metaphor ; synecdoche ; general symbol ; statement.*

تفرض طبيعة التفكير الإنساني - غالبا - عبر حقب الزمان قاعدة التواصل الابستمولوجي على مستويات عدّة (التفكير، التنظير، البحث، التطوير..) كما قد نعثر على مضامين مستحدثة في ميدان ما، ولها في خزائن التراث قدم سبق وريادة، ولو على سبيل الإشارة لا غير. وهو أمر واقع في شتى مناحي التفكير والإبداع والعلم، والأمثلة على ذلك لا تعدّ.

وفي حقل الأدب تتضارب النظريات، ويلغي بعضها بعضا حينا، ويأخذ بعضها من بعض حينا آخر، وينهض بعضها على أنقاض بعض تارة أخرى. خاصة في عصر ما بعد الحداثة، أين تراكمت النظريات الغربية، مستمدّة أسسها وهياكلها من إيديولوجيات عديدة، وقد ينبع بعضها من معين التراث قصدا أو عفوا، بيد أنّه بوجه جديد ورؤية تواكب متطلّبات العصر وتداعياته. ولنأخذ مثالا على ذلك الرؤية الرمزية وأبعادها الفنية، بوصفها منهجا حديثا في الأدب الغربي خاصة، واتجاها عامّا في الإنتاج الأدبي منذ القديم.

ففي التراث البلاغي العربي القديم شكّلت فروع البيان (الكناية، الاستعارة والمجاز) صورا حيّة للتفاعلات الدلالية الرمزية، من خلال التصرّف في اللغة وتشكيلات المعاني، بناء على هذه الأنماط التعبيرية غير المباشرة، بحيث أضفت على اللغة صياغة فنية، أكسبتها درجة عالية من الإيحاء والترميز.

يطرح هذا الموضوع إشكاليات هامة في ظل تداخلات المناهج والمذاهب الأدبية والنقدية، التي يستقي بعضها من بعض، ويقوم بعضها على أنقاض البعض الآخر. وبناء على هذا نطرح التساؤلات الآتية: إلى أيّ مدى شكّلت فروع البيان العربي وجهة رمزية ولو على سبيل النظرة العامة؟. وهل يمكن اعتبار الرمزية الغربية امتدادا متوقّعا للرمزية العامة، أم رؤية حديثة على مستوى التصورات والأهداف ؟.

1. قراءة في معطيات الاتجاه الرمزي

إنّ ممّا يمكن الجزم به أنّ الدلالة الرمزية « ليست وليدة الزمن الحديث، ولا هي قرينة بالأدب الغربي عامّة أو الأدب الفرنسي على وجه الخصوص، وإلاّ عدّ هذا نوعا من التجاهل لحقائق واضحة في تاريخ الأدب الإنساني.. »[1]. كل هذا خارج إطار المذهب الرمزي الحديث، الذي ظهر بفرنسا أواخر القرن التاسع عشر. فلم يتطوّر المفهوم الخاص للرمزية على يد " بودلير "، وكذا " ملارميه " و غيرهما، إلا بعد أن استقر قديما في الأدب المصري منذ ما يزيد عن خمسة آلاف سنة، وفي الملاحم الهندية واليونانية، ولدى المتصوفة المسلمين أيضا. وجميعها تبين عن أصالة الرؤية الرمزية منذ القديم[2]، وإن كان يعوزها المنهج والعمق المذهبي المتأخر.

تتأسس الرمزية الحديثة على قاعدة الإيحاء المكثّف، والغموض اللذين صارا من ثوابت النظرية الجديدة. وهناك من يرى أنّ الرمزية ظلّت تلحّ على ثنائية الظاهر والباطن، باعتبارها تحكم جزئيات الواقع وتفاصيله. وهذا عائد إلى كوننا محاطون بالأسرار التي تعدّ روح الواقع وجوهره. في حين ترى أنّ الشعر لا ينبغي له بحال أن يكون وصفيا، لأنّ الوصف لا يتيح لنا سبر أغوار هذه الأشياء، وكشف أسرارها.[3]

أتاحت معطيات الاتجاه الجديد للرمزية الأدبية لكثير من الفنانين عدم كشف حقائق نفسياتهم وعواطفهم، والنأي بها عن سياقات الوضوح والتصريح المباشر. ولعلّ لذلك دوعي وأسبابا، يلخّصها أحمد محمد فتوح[4] في:

- أوّلا: صعوبة المعرفة المباشرة باعتبار انّ حالات النفس حالات مركّبة غير واضحة بطبيعتها، فلا يجد الشاعر أو الفنّان سبيلا إلّا أن يعر"فها حدسيا.

- ثانيا: كون النفس البشرية وحدة متكاملة، وأنّ وسائل الإدراك – وإن تعدّدت- فهي تتشابه من حيث وحدة الإدراك النفسي. وبهذا يصبح في وسعنا أن نعبّر عن أثر معيّن يدخل في مجال إحدى الحواس عن طريق استخدام لفظ نستمدّه من مجال حسّيّ آخر، فيغدو المرئيّ مسموعا، والمسموع مشموما..

ولعَ الرمزيون بسمة الإيحاء جرّاء تكثيف الدلالة الرمزية« وذلك بسبب قصور اللغة عن الإحاطة بتجاربهم الروحية الموغلة في الذاتية، فكلما جنح الشاعر نحو الداخل، استعصت اللغة وباتت غير قادرة على وصف تلك العوالم الخفية، فالمعجم المفرداتي الخاص بالشاعر المعاصر هو معجم هزيل، لذلك عمد إلى خاصية الترميز من أجل خلق فاعلية وديناميةجديدة للمفردات، تمكّنها من وصف الحالات الشعورية الخفية »[5].

3. السمات الفنية للرمز المذهبي

ترتكز النظرية الرمزية الحديثة على أسس فنية وجمالية، تشكل نطاقا عمليا تتبلور في إطاره قيمة الأثر الإبداعي، بالقياس إلى درجة توفّرها على تلك السمات من عدمه. ويمكن تلخيصها في:

1.3الإيحاء:

ويمثّل نواة المدرسة الرمزية الأولى، من خلال اشتغاله على تكثيف الدلالات وحجبها عن الإفصاح والتصريح. « إنّ تقنية التوزيع الخطّي للكلمات، والتمثيل البصري للدلالات، عندما تنضمّ لتأثير البنية الإيقاعية، وتعزّزها حركة الضّمائر، تلعب دورا هامّا في تلوين التجريد الذي يتّسم به هذا الانهمار العاطفي، في تأمّل حركة الذات الشعرية المنسحبة إلى قوقعتها الحامية، وهي تتوق للرحم، وتدين قبح الواقع الباهظ، على أنّ انسجام هذه الشفرات المتعدّدة في المقاطع المختلفة وإيقاع توالها وتراتبها، هو الذي يفضي بدوره إلى تولّد ملاكح المنظومة الفكرية أو الشفرة الإيديولوجية للنص..»[6].

ثمّ إنّ اعتماد الرمزيين الإيحاء في نتاجهم الشعري خاصة، نتج عنه كثير من الإبهام، والغموض المعنوي لدى المتلقي، وإن كان هدفا متوخّى و«نتيجة طبيعية لانعطافهم تجاه الحياة الباطنة باعتبارها بؤرة الإدراك، تجمع أشعة الواقع المبعثرة، لتبثها في تعبير إيحائي مثير، يتجاوز التقرير والوصف والتسمية، ويعتمد على الواقع الصوتي للألفاظ، وتمزيق النسيج التركيبي المألوف بغية تعطيل القوى الفاهمة، وإثارة القوى الشاعرة »[7]

2.3 الموسيقى:

لجأ الرمزيون إلى توظيف الموسيقى في أعماهم الفنية، ووجدوا فيها متنفسا عميقا لبثّ أشجانهم، وتفريغ طاقاتهم النفسية والعاطفية، وحدث أن استمدّت الحركة الرمزية هذا التوجّه الجديد من موسيقى الألماني "فاجنر R. Wanger" (1813 - 1883). لما ألفَوْه فيها من ملاءمة وتناسب مع أفكارهم وتوجّهاتهم الفنية. فعمدوا إليها يحتذونها، ويحاكون بالتركيب الشعري طاقاتها التعبيرية والإيحائية، متأثّرين بموسيقى " فاجنر" وذلك أملا في التغلّب على فقر المصادر اللغوية التي باتت عندهم غير قادرة على الإيحاء المنشود[8]. وأصبح التركيز منصبّا بصورة كبيرة على تحقيق الانسجام الصّوتي الكامل في الجملة الشعرية، فكان لا بدّ من التخلّص « من نثرية اللغة وفوضى الألفاظ، وإعادة صياغتها في أرقى المستويات الموسيقية، بحيث تصبح الكلمات في ترابطها وانسيابها وتفاعلها كاللّحن الموسيقي melody»[9]

3.3 تراسل الحواس:

ترتكز هذه الخاصية بالذات على مبدأ التجاذب والتآلف بين الحواس المختلفة، وذلك قصد بلوغ درجة عالية من الإيحاء الرمزي، وخلق صور مستحدثة خارج النطاق المعهود لدلالات الألفاظ في اللغة. وتعدّ نظرية التراسل correspondances، من مبتكرات قطب الاتجاه الرمزي في فرنسا، ونعني به " بودلير ". حيث جاءت لتعكس رؤيا جديدة للكون، تستحيل فيها مظاهر وأشكال الطبيعة الصامتة إلى رموز ذات معطيات حيّة. كما

يوحي الصوت وقعا نفسيا أشبه بما يوحيه العطر أو اللون، ممّا يكشف عن وحدة شاملة، تربط بين نثريات الطبيعة[10]

وقد عمل بودلير من خلال ظاهرة تراسل الحواس إلى ابتكار رموز تثير في النفس عواطف، وانفعالات خاصة تتوحّد فيها الألوان والأصوات والعطور ضمن مجال وجداني مشترك. « فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب ممّا هو، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة. وفي هذا النقل يتجرّد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة، ليصير فكرا أو شعورا »[11]

4.3 الغموض:

لم يزل الغموض في الأدب ظاهرة ممقوتة ومذمومة في الأداب، قديما وحديثا، خاصة إذا كان هذا الغموض مطلقا غير مقيّد بما ينبئ عن المعنى ويكشف بعض ملامحه. يقول الجرجاني: « وأمّا التعقيد، فإنما كان مذموما لأجل أن اللفظ لم يرتَّب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض، حتّى احتاج السامع إلى أن يطلب المعنى بالحيلة ، ويسعى إليه من غير الطريق »[12]. وهو المذهب الذي انتهجه الرمزيون في آثارهم الفنية، ساعين إلى إغلاق المعاني على نفسها أمام القارئ، ليعمل تفكيره وملكته الفنية لاستقراء وكشف مدلولاتها دون وسيط أو قرينة.

فالشاعر الرمزي (Symbolist)« يلجأ إلى الصور الشعرية الظليلة..يحدد بعض معالمها ليترك معالمها الأخرى تسبح في جو من الغموض الذي لا يصل إلى الألغاز. إنّهم يمنحون القارئ فرصة ليفهم بطريقته، يحدّدون الوجهة ويتركون له حرّية التأمل والتخيّل »[13]. وأساس البناءات الرمزية هو تكثيف الواقع، وليس تحليله. فكلما استفحل الغموض في النص تضاعفت جماليته، وبلغ غايته من القارئ، ذلك أنّه « ليست الفكرة الواضحة ولا الشعور، الواضح المحدد، ولا نقل الأخبار هي غاية الشعر عند الرمزيين. غاية الشعر (أو إحدى غاياته عندهم) هي غموض الأحاسيس، تصوير الحالات النفسية الغامضة بما يشاكلها من تعبير غامض »[14]

وقد عاب كثير من النقاد على الرمزيين انغماسهم في متاهات الإبهام والغموض، ما جعل حاجزا منيعا دون بلوغ دلالات تلك الرموز من طرف من يطالعها. فغدا الغرض الجمالي المنشود عندهم شاحبا وخفيا. وصار الرمز كما يقول – "دي ريجينيير" - « يقف وحده أمام القارئ الذي يعطى القليل، أو لا يعطى أيّة إشارة عن الشيء المرموز إليه »[15]. وكان ذلك تعجيلا في انهيار المدرسة الرمزية لاحقا، بسبب بعد الصلة بين روادها وقرّائهم، وانعزالهم عن الواقع، سعيا منهم إلى البلوغ بالشعر كمثل صفاء الموسيقى كهدف رئيس[16]

4.حدود الرمز في البلاغة العربية

توحي معطيات الرؤية المجازية بمدلولات غير مباشرة لمعاني الألفاظ والصور، ذلك أنّ المجاز يعدّ تصرّفا جديدا في الألفاظ، وخلقا ثانيا للمعاني بعيدا عن كينونتها المعجمية، أو تداولها المباشر. وتشكل فروع علم البيان من كناية، واستعارة، ومجاز مرسل فضاء رحبا لاستشفاف ملامح رمزية تنم عن أوضاع غير مباشرة لدلالات

الألفاظ ومعانيها داخل سياقاتها المختلفة، بعيدا عن المفهوم المذهبي للرمزية الحديثة التي ظهرت أواخر القرن التاسع عشر.

1.4 الرمز الكنائي:

الكناية في الاصطلاح هي « أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ إليه، ويجعله دليلا عليه. مثال ذلك قولهم: " هو طويل النجاد " يريدون طويل القامة. " وكثير رماد القدر" يعنون كثير القرى»[17]

ويقول السكاكي: « إنّ الكناية تتفاوت إلى تعريض وتلويح ورمز وإيماء وإشارة »[18]

ويرى البعض أنّ الكناية في أدائها للمعنى وإخفائها إياه، تأتي على درجات متفاوتة في الوضوح من عدمه « فإن كثرت الأرداف والوسائط فإنّه يكون خفيّا جدّا كالإلغاز والتعمية التي تراضي بهما الأذهان، فما وقع من هذا الباب لقصد سمّي كناية أو تعريضا إذا قارب الظهور، وأمّا إذا أوغل في خفائه سمّي لغزا أو رمزا »[19].

وواقع الحال يثبت أنّ الدلالات غير المباشرة للأسلوب القرآني نهجت سبيل الرمز الكنائي، مثل لتكنية عن بعض الأسماء والمعاني لحكمة تقتضيها. ففي قوله تعالى مثلا: **(ما المسيح بن مريمَ إلّا رسولٌ قد خلتْ من قبلهِ الرُّسُلُ وأمُّهُ صدّيقةٌ كانا يأكلان الطّعامَ)**[20]. فقوله " يأكلان الطعام " كناية عن قضاء الحاجة، التي يعدّ الطعام سببا لها. وفي قوله تعالى أيضا: **(نساؤكم حرثٌ لكم فأتوا حرثكم أنّى شئتم)**[21]. حيث رمز بلفظ "الحرث" إلى الغاية من المعاشرة الزوجية، وهي التناسل[22]. وأورد البيضاوي (ت 691 ه) في تفسير (نساؤكم حرث لكم) « أي مواضع حرث لكم، شبّهن بها تشبيها لما يلقى في أرحامهنّ من النّطف بالبذور (فأتوا حرثكم) أي فأتوهنّ كما تأتون المحارث»[23].

وفي قوله تعالى: **(والّتي أحصنَتْ فرْجها)**[24] « إذ المراد هنا فرج القميص، والتعبير من ألطف الكنايات وأحسنها، أي: لم يعلق بثوبها ريبة، فهي طاهرة الثوب كما يقال: نقيّ الثوب، وعفيف الذيل، كناية عن العفّة»[25].

وبهذا المعنى ذاته قال المفسّرون في تأويل قوله تعالى:**(ومريَمَ ابنَةَ عمرانَ الّتي أحصنَتْ فَرْجها)**[26]. وكان النفخ في جيب درعها – كما ورد – تأكيدا لهذا المعنى الرمزي الذي يجمع إلى جانب أدب التعبير إشادة لا نظير لها بعفة السيدة مريم التي فضّلها الله على نساء العالمين[27]

كما قد يلجأ القرآن إلى الإيحاء الرامز أيضا عندما يكنّي « عن الحقائق المتعلّقة بذات الله وصفاته بأسلوب تزيده المبالغة حسنا لأنّه يقرّب الفكرة المجرّدة من الصورة المحسوسة، فتستحيل المبالغة فيه بلاغة ويصير التهويل فيه تخييلا »[28]. ومثاله قوله تعالى:**(بل يداهُ مبسوطتان ينفقُ كيف يشاءُ)**[29]

2.4 الرمز الاستعاري:

يعرّف الجرجاني الاستعارة بقوله: « اعلم أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون للّفظ أصل في الوضع اللغوي، معروف تدلّ الشواهد على أنّه اختُصّ به حين وضع، ثمّ يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل،

وينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية »[30]. ويعرّفها الجاحظ بأنّها « تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه »[31]. ويرى " جون كوهين " من جهته أنّ الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغيير في المعنى، إنها تغيير لنمط أو لطبيعة المعنى مرورا من المعنى الذهنيّ إلى المعنى العاطفي[32]

ولمّا كانت الاستعارة من مزايا وخواص الشعر العربي قديما، اعتمدها المبدعون من الشعراء والأدباء توسّعا في المعاني، لا لقصور في وظيفة اللغة الإبداعية. وفي هذا يقول قدامة بن جعفر: « وأمّا الاستعارة فإنّما احتيج إليها في كلام العرب لأنّ ألفاظهم أكثر من معانيهم، وليس هذا في لسان غير لسانهم، فهم يعبّرون عن المعنى الواحد بعبارات كثيرة، ربّما كانت مفردة له وربّما كانت مشتركة بينه وبين غيره، وربّما استعاروا بعض ذلك في موضع بعض على سبيل التجوّز والمجاز»[33]

وقريبا من المفاهيم السالفة يكشف لنا عبد القاهر الجرجاني قيمة التبادلات الحسية والمعنوية، التي تضطلع بها الاستعارة فتكسب المعاني العقلية عواطفا، والعكس صحيح، فيقول: « فإنك لترى بها الجماد حيّا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفيّة بادية جليّة، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعزّ منها ولا رونق لها ما لم تزنها، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها. إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنّها قد جُسّمت حتّى رأتها العيون، وإن شئت لطّفت الأوصاف الجسمانية حتّى تعود روحانية لا تنالها إلاّ الظنون »[34]. وبين هذه المزايا العديدة التي ذكرها عبد القاهر تتحدد رمزية الاستعارة وإن لم تكن بالمعنى المذهبي المتداول. لكنها تبقى محتفظة بمستوى مفتوح من الدلالات غير المباشرة، التي ترقى إلى حدود الدلالة الرمزية نوعا ما. « فبينما تحتفظ الاستعارة بالازدواجية في وحدتها يلغي الرمز الازدواجية، ويشير إلى أكثر من معنى أو فكرة أو عاطفة، ويصبح تعبيرا عمّا لا يمكن التعبير عنه، فيكشف وهو يحجب، ويحجب وهو يكشف، أي أنّه يوحي بالشيء دون أن يوضّحه، فهو غامض في جوهره»[35]

وكان الشعر الحديث قد لجأ إلى الاستعارة الشعرية البعيدة بشكل مستفيض، حين « أقام عدم الملاءمة على أوّليات اللغة، فهذه الأوّلية من خلال بساطة مفهومها تستبعد أيّة إمكانية للتّطابق أو التّوازي مع مصطلح آخر، ولا يمكن أن يتمّ التشابه إلا بطريقة عرضية، وعلى مستوى الإجابة الذاتية العاطفية »[36]. وهو بمثابة إجراء يعمل على استقلالية دلالات الألفاظ في أولياتها البسيطة، ممّا يتيح فرصا ونسبا معتبرة في صياغة منتجة للمعنى العميق، ضمن قوالب الاستعارة في بعدها الإشاري، ثمّ الرمزي. « ومن ثَمّ تصبح الاستعارة الشعرية وسيلة للعبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية. وذلك العبور يتم من خلال ثنائيتي الفقد والعثور، أي أنّ الكلام يفقد معناه في المستوى اللغوي الأوّل لكي يعثر عليه في المستوى الثاني »[37]

وتعمل الاستعارة في النظريات الأسلوبية المعاصرة أكثر من كونها أداة فنّية تحمل صفات شيء آخر لغرض التشبيه، كما أنّها « ليست مقتصرة على الهدف الجماليّ، والقصد التشخيصي، ولكنّها أيضا ذات قيمة عاطفية ووصفية ومعرفية، أو بتعبير شامل " نحيا بها "»[38].

ويلعب الإيحاء في الاستعارة دورا جوهريا في البناءات الجمالية التي يكتسيها المعنى الاستعاري، إنّها لا تكتفي بتغيير المعنى فحسب، بل هي مسخ له وسخط لمعالمه، إذ انّ الكلمة الشعرية تتضمّن موت اللغة وبعثها في آن واحد، وليس بوسع الشاعر أن يسمّي الأشياء بأسمائها[39]. بل هو يعمل على استنهاض طاقة أخرى فاعلة، تتمثل في الإيحاء، لتنسج لها ثوبا دلاليا يكون بحسب مقاسها أو يزيد[40].

ويؤكّد " بول ريكور – Paul Ricoeur" من جهته أنّ الاستعارة أيضا تستدعي فكًّا لشفراتها ضمن البنية أو التركيب الاستعاري، مما يضفي عليها مسحة من الغموض تحتاج إلى تأويل كشأن الرمز. والاستعارة عنده تعني « حاصل التوتّر بين مفردتين في قول استعاري »[41]، ثمّ يضيف موضّحا مستويات هذا التوتّر، وعلاقاته « وما دعوناه قبل قليل بالتوتّر في القول الاستعاري ليس بالشيء الذي يحصل بين مفردتين في القول، بل هو في حقيقته توتّر بين تأويلين متعارضين للقول، والصّراع بين هذين التّأويلين هو الذي يغذّي الاستعارة »[42]. وتلعب "المجافاة " (Absurdity) في نظر ريكور دورا مهمّا، بحيث أنّها لا تنكشف إلا بمحاولة التأويل الخرفي للقول « فالصّلاة ليست زرقاء إذا كان الأزرق لونا، والأحزان ليست غطاء إذا كان الغطاء كساء مصنوعا من قماش. وهكذا فالاستعارة لا توجد في ذاتها. بل في التأويل ومن خلاله »[43]

3.4الرمز المجازي:

يعني المجاز في اللغة السلوك والعبور، يقال: « جُزتُ الطريق وجاز الموضع جوْزا وجئوزا وجوازا ومجازا وجاز به وجاوزه جِوازا وأجازه وأجاز غيره وجازه: سار فيه وسلكَه، وأجازه: خلّفه وقطعه »[44]

ويعرّفه الجرجاني بقوله: « فكلّ كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها. لملاحظة بين الثاني والأوّل فهي مجاز، وإن شئت قلت كلّ كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعا، لملاحظة بين ما تجوّز بها إليه، وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها، فهي مجاز »[45]

والمجاز نوعان: عقليّ، وحدّه « أنّ كلّ جملة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضعه من العقل لضرب من التأوّل فهي مجاز »[46]. وهو لا يدخل في سياق هذا البحث، الذي اقتصرنا فيه على المجاز المرسل تحديدا.

أمّا المجاز المرسل فهو « ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملابسة غير التشبيه، وذلك مثل لفظ "اليد" إذا استعملت في معنى "النعمة" لأنّ من شأنها أن تصدر عن الجارحة ومنها تصل إلى المقصود بها »[47] ويشترط في إرسال المجاز أن تكون هناك إشارة إلى المولي لتلك النعمة، إذ لا يصحّ ذكرها مجردة بدون قرينة تعود عليها. و« بيان ذلك أن تقول " اتّسعت النعمة في البلد "، ولا تقول: " اتّسعت اليد في البلد "، وتقول: " أقتني يدا " ولا تقول: " أقتني نعمة " وأمثال ذلك كثير.. »[48]

وللمجاز المرسل علاقات شتّى، منها السببية والمسببية، والحالية، والزمانية، والمكانية، والآلية، والكلّية، والجزئية..وقد سمّي مجاز مرسلا لكونه أرسل عن التقييد بعلاقة التشبيه[49]

وقد نظر علماء اللغة المحدثون إلى وظيفة المجاز من حيث هو صورة حسّية، ترمز إلى شيء معنوي على أنّه نقل مجازي. بمعنى أنّه ضمن السّياقات اللغوية « يحدث أنّ الكلمات وخاصّة الحسّية تصير من طبيعتها إلى اكتساب دلالات جديدة حسّيّة أو معنويّة..ذلك هو (النقل المجازي)وما يستند إليه من ملاشاة ظروف التعبير، والتي تميّز اليوم المجاز العادي عن المجاز الرّمزي، بنفس العلاقة التي بين الذّات والموضوع فيهما..»[50]

كما يوضّح " بيير جيرو" أنّ المقابلة بين (الصورة البلاغية) من أساس المشابهة في الاستعارة، أو الاحتواء، والسّببيّة، والعلميّة والكلّيّة، وغيرها من معاني الفعل، والملك، والصّنع، وسواها كما في المجاز المرسل وأنواعه، هي مقابلة أساسية اليوم[51]. أمّا (جاكوبسون) من خلال نظريّته حول أمراض اللغة، فهو يركّز على مقابلة علاقة الشّبه بعلاقة الضرورة الأولى في أساس الاستعارة، والثانية في أساس المجاز المرسل. إذ أنّ الواقعيّين – في نظره – من خلال اهتمامهم بعلاقات المجاز المرسل هم ينتقلون من الحدث إلى ظروفه، ومن الأشخاص إلى إطارهم الزّمانيّ والمكانيّ...في صورة فنّيّة[52]

أمّا في المنظور العربي الحديث فيقدّم لنا "عدنان بن ذريل" مفهموما جديدا للصورة الرمزية ضمن الحقل البلاغي بقوله: « والصورة الرمزية بذلك هي نقل مجازي رمزي، يقوم على مشابهة الحسّي بالمعنوي، أي كون الرسم الحسّي للصورة رمزا للمعنويّ، تظهر مرجعيته كتجربة علاقات ومراسلات بين العالمين الداخلي والخارجي للأديب»[53]

وتذهب آراء أخرى إلى انّ الصّلة بين المجاز والرمز قائمة لا من جهة الرمز المذهبي، بل من جهة الرمز العام بوصفه يتضمن كل أشكال التصرّف في الدلالة بعيدا عن معناها المباشر. وبناء عليه يمكن الإقرار « أنّ الرمز غير المذهبي هو ابن شرعيّ للمجاز، الذي هو المصدر البلاغي لمعظم الانحرافات الأسلوبية في اللغة العربية، كما أنّ تلك التشابهات الملحوظة بين طبيعة تركيب الرمز غير المذهبي وطبائع تركيب العناصر المجازية، التي تعدم لها وجودا عند المقارنة بين الرمز غير المذهبي، ونظيره المذهبي، تجعلنا نحكم مطمئنّين بمجازية لبرمز غير المذهبي، وننعته " بالرمز المجازي" ، ونعرّفه بأنّه مجاز لغوي قرينته خفيّة »[54]. وتمثل أعمال وإبداعات الشاعر العباسي المجدد " أبي تمّام " (تـ 188هـ، 231م) « الذي مال إلى الغموض العميق والإغراب البعيد في صوره واستعاراته بنوع خاص، ممّا أثار عليه حفيظة النقاد المحافظين المنادين بالتمسّك بعمود الشعر العربي في الصياغة التعبيرية »[55].

ويقدّم لنا " شوقي ضيف "[56] أمثلة عن احتفاء الشاعر بتوظيف الرمز المجازي في قصائده كقوله:

تردَّى ثياب الموت حُمْرًا فما دجى لها اللّيل إلّا وهي من سندسٍ خُضْر[57]

فقد جنح إلى التدبيج يستمدّ منه ما يريد من الرمز عن أفكاره، معبّرا عن مقتل مرثيّه بالثياب الحمر الغارقة في الدماء، لتتحوّل مع ظلام الليل حلّة سندسية خضراء تعبيرا عن حسن العاقبة. إنّها رمز مجازي تخصيصيّ للجنّة، إذ هيمظهر خاص من عموم النّعيم الذي يلقاه أهلها،كما أخبر بذلك سبحانه وتعالى في قوله:

نخلص من خلال هذا البحث إلى نتيجة مفادها: أنّ الرمز المجازي يبدو أكثر توسّعا في مؤدّاه الرمزي غير المباشر، لكونه لا يقتصر – كما في الرمز المذهبي – على علاقة طرفاها حسّي ومعنوي فقط. بل من الممكن أن يرمز للحسي بالمعنوي أو العكس، أو يكون طرفا الرمز معنويين معا. وبهذا يكون المبدع أمام خيارات عديدة ممكنة، وصار في وسعه أن يرمز بما شاء إلى ما شاء، شريطة أن يستند إلى علاقة مقبولة مجازا لا حقيقة، بينما نجد العلاقة في الرمز المذهبي يشترط فيها أن تكون علاقة بين رمز حسّي ومرموز معنويّ »[58]

خاتمة:

صحيح أنّ الرمزية العامة التي وقفنا عليها في فروع البيان العربي من استعارة وكناية ومجاز لم تكن مقصودة بإطار منهجي أو مذهبي واضح الأطر والمعالم، إلا أنها شكّلت في وقتها طفرة نوعية في تجاوز خطية النص اللغوي، ولعبت على أوتار المعاني الكامنة واللامباشرة - كما رأينا في النماذج المقدّمة - أمّا عدم منهجية الطرح ووضع عناصر وقواعد للرمز فعائدة إلى طبيعة الوضع الثقافي ربّما..الذي كان يأبى الغموض، ويميل إلى الوضوح أكثر.

هوامش البحث:

(1) فايز علي، الرمزية والرومنسية في الشعر العربي ، كتب عربية، دط، ص59

(2) ينظر المرجع نفسه، ص59

(3) ينظر موهوب مصطفاوي، الرمزية عند البحتري، صادر عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية (2007)،دط، ص140

(4) ينظر: أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف دط، مصر، 1977، ص46

(5) محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز- قراءة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، دط، الأردن، ص101

(6) صلاح فضل، شفرات النص، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، ط2، 1995، ص31

(7) محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، 146

(8) إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، ط3، بيروت، لبنان، ص66

(9) محمد فتوح أحمد، مصدر سابق، ص124

(10) ينظر: المصدر نفسه، ص114

(11) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، القاهرة، 1997، ص395

(12) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ومطبعة المدني بالقاهرة، دط، ص142

(13) نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 1984،ص462

(14) عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، مجلة المعرفة بالكويت، ع: 279، ذو الحجة 1422هـ، مارس 2002م، ص102

(15) تشارلز تشادويك، الرمزية، تر: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1922، ص41

(16) ينظر، محمد فتوح أحمد، مصدر سابق، ص88

(17) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر،مكتبة الخانجي، ومطبعة المدني، دط، ص66

[18] أبو يعقوب، يوسف بن أبيبكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط2 بيروت، لبنان، 1407ه، 1987م، ص403

[19] ابن الأثير الحلبي، جوهر الكنز، تح: محمد زغلول سلّام، منشأة المعارف، دط، الأسكندرية، ص109

[20] سورة المائدة (75)

[21] سورة البقرة(223)

[22] ينظر: صبحي الصالح، مباحث في علوم القرآن، دار العلم للملايين، ط10، بيروت- لبنان، 1977، ص330

[23] ناصر الدين أبي الخير البيضاوي، أنوار التنزيل وأسرار التأويل، تح: محمد عبد الرحمان المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، دط بيروت- لبنان، ج1،ص139

[24] سورة الأنبياء: 91

[25] جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تح: مركز الدراسات القرآنية، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، دط، المدينة المنورة، ج4، ص1558

[26] سورة التحريم: 12

[27] ينظر: صبحي الصالح، مباحث في علوم القرآن، ص331

[28] المرجع نفسه، ص354

[29] سورة المائدة: 64

[30] أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص30

[31] أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بمصر، مكتبة المدني ببغداد، ط2، دت،ج1، ص153

[32] ينظر: جون كوهين، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، دط، القاهرة، ج1، ص273

[33] أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد النثر، تح: عبد الحميد العبادي، دار الكتب العلمية، دط، بيروت- لبنان، 1400ه، 1980م، ص64

[34] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص43

[35] أميّة حمدان حمدان، الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، ص26- نقلا عن محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز، ص100

[36] جون كوهين، بناء لغة الشعر، ص238

[37] محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز، ص 102

[38] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، الدار البيضاء، 1992، ص84

[39] ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1419ه، 1998م، ص241

[40] ينظر: محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز، ص104

[41] بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، تر:سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء- المغرب، 2006، ص90

[42] المرجع نفسه، ص90

[43] المرجع نفسه، ص90

[44] لسان العرب (ج و ز)

[45] أسرار البلاغة، ص351، 352

[46] المصدر نفسه، ص385

[47] جلال الدين (الخطيب) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: عريد الشيخ محمد، إيمان الشيخ محمد، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت- لبنان، 1425ه، 2004م، ص189

[48] أسرار البلاغة، 352، 353

[49] ينظر: عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، دط، بيروت- لبنان، 1405ه، 1985م، ص157

[50] عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط2، 1427هـ، 2006م، ص120

[51] ينظر: بيير جيرو، الأسلوبية المحاينة، ص94، نقلا عن عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص121

[52] ينظر: عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص121

[53] المرجع نفسه ، ص124

[54] رمضان السّيد، مقال بعنوان: الرمز الأدبي بين البلاغة العربية والرمزية الغربية، مجلة الرافد، ع: 193، 2014، ص53

[55] عثمان موافي، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، ط2، الإسكندرية مصر، 1983، ص118

[56] ينظر: شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط11، القاهرة، دت، ص248، 249

[57] الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، تح: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت- لبنان، 1414هـ، 1994م، ج2، ص219

[58] ينظر: رمضان السيّد، الرمز الأدبي بين البلاغة العربية والرمزية الغربية، ص54