المنزع الجمالي وفاعلية اللغة المعدولة فيالتصوير البياني

قراءة في أسلوبية التراث النقدي والبلاغي

مراح عبد الحفيظ
أستاذ محاضرب
جامعة زيان عاشور الجلفة

This research tries to put the light on one of the most important beauty figures in literature language which is the reality of displacement. The latter is defined in our rhetorical heritage as renouncement. The view point of this approached was based on the rhetorical image that is produced as being beyond the reality based on the general regulatory principles of the language to the second level of language that violates those principles and thus results the likening , metaphysics and the borrowing.

مقدمة:

يتجه الحديث في هذاالبحث صوب الإبانة عن جمال الأسلوب المتولد عن مجموعة الإجراءات اللغوية المعدولة التي تظهر من خلال مفردات علم البيان، التي ترتبط بدورها بانزياحات المجاز، وذلك وفقا لمنظور تراثنا النقدي والبلاغي، يذكر يحي بن حمزة العلوي أنه: «من أعظم قواعد علم البيان ومن مهمّات علومه، وسر جوهره لا يظهر إلا باستعمال المجازات الرشيقة، والإغراق في لطائفه الرائقة، وأسراره الدقيقة الفائقة، كالاستعارة والكناية والتمثيل وغيرها من أنواع المجاز، وكلما كان المجاز أوقع فالفصاحة والبلاغة أعلى وأرفع...»1. ويذهب عبد القاهر في دلائل الإعجاز إلى «أن ما أطبق عليه العقلاء أن المجاز يكون أبدا أبلغ من الحقيقة»2، وقال أيضا «إن من شأن المعاني أن تختلف عليها الصور، وتحدث فيها خواص ومزايا بعد أن لا تكون»3.والصورة في هذه المقاربة «تعني كل ما يترتب عن التشبيه والتمثيل والاستعارة والكناية...وقد تعدو إلى أساليب الوصف والتشخيص»4.

المنزع والعدول والجمالية:

وتحقيقا لصدقية هذا المسعى، وتأكيدا على مدى حضور ظاهرة العدول باعتبارها خروجا باللغة من عالم مفترض تحرصه القاعدة النحوية الضامنة لمقتضيات الصحة، إلى عالم الاستعمال الذي تحضر فيه قيم الفرادة والخصوصية والتّميز والإبداع والجمال، يذكر موسى ربابعة أنه: «من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الشعري عن غيره، لأنه عنصر يميز اللغة الشعرية ويمنحها خصوصيتها وتوهجها وألقها... وذلك بما للانحراف من تأثير جمالي وبعد إيحائي»5، فليس مصطلح الانحراف في هذا الشاهد إلا إحدى مترادفات العدول «إن في العدول معنى الخروج، أو التحول عن المألوف، ونقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب آخر مطلقا، وهذا الانتقال له أثره الفني والجمالي»6.

ولما كان في الأمر توجّه شاخص بيّن في ارتباط قيم أسلوبية الأسلوب باللغة المعدولة تحقيقا لقيمة التأثير، تأثير مُنتِج الخطاب في

متلقيه، هذا التأثير المفضي للتفاعلية وإحداث التجاوب المرغوب، ليس في جوهره إلا الجمالية الشعرية المطلوبة في كل إنجاز لغوي مبدع يقول أحمد الشايب: «الجمال أخص صفات الأسلوب الأدبي»7.

كان الحديث عن مصطلح المنزع في العنوان، إذ ثمة حرص على حقيقة التّوجه الحاصلة، وليس الأمر متروكا لبعض المظاهر اللغوية العفوية أو العابرة، ذلك أنه يوفّر هذا المعنى، فهو: «المذهب، أو الأسلوب، أو الطريقة أو الاتجاه»8.

وبالنظر فيما عند حازم القرطاجني ما يدلل على ذلك، مضافا إليه جملة من الاعتبارات ذات المسعى المنهجي الذي يستوعب مثل مقاربتنا هذه، يقول: «إن المنازع هي الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم، و أنحاء اعتماداتهم فيها، وما يميلون بالكلام نحوه أبدا، ويذهبون به إليه»9 ، ثم يربط دلالة المنزع العامة ههنا بفن القول كما رأينا، ثم يلح على طبيعة التأثير الذي يصنعه الجمال فيجعله وسيلته في استقطاب المتلقي، فيقول: «حتى يحصل بذلك للكلام صورة تقبلها النفس... والذي تقبله النفس من ذلك ما كانت المآخذ فيه لطيفة والمقصد فيه مستطرفا، وكان للكلام به حسن موقع من النفس والعين على ذلك أن ينزع بالكلام إلى الجهة الملائمة لهوى النفس من حيث تسرّها وتعجبها أو تشوجها...»10.

فالإلحاح في إبراز قيم الفرادة في تشكيل البنيات المعدولة عن أصل الوضع الذي تضعه القواعد، إنما دلّ على حضورها في الخطاب، وبذلك فقط يتحقق المنزع الأسلوبي الذي يربط بين هذه الاستعمالات اللغوية المعدولة وبين إمكانية قراءتها في حدود الحالات الشعورية والنفسية للمبدع، وربما بدا الأمر أكثر جلاء في قراءات الجرجاني لمسألة النظم، الأمر الذي تستطيع رصده بسهولة في كل ما كتب بهذا الخصوص، أليس هو القائل: «وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس»11، ثم يخلص إلى ما يلي في شأن النظم: «إذن النظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق»12.

لعل هذا الارتباط الحاصل بين طبيعة البنية في التشكيل اللغوي، والحالة الشعورية لمنشئ الخطاب هو الذي جعلهم يقولون: «أما الأسلوب فهو الرجل ذاته»13، حيث يعرف الأسلوب من خلال جملة من قيم التّفرد والخصوصية، كما ذهب إلى ذلك الناقد الفرنسي جورج بوفون، وصار الأمر من الشيوع بالقدر الذي جعل ذلك من أوليات الفهم حينما يتعلق الأمر بمباحث الأسلوبية، وللربط بين الخصوصية وتميز الأسلوب قال حازم: «فالاختراع هو الغاية في الاستحسان»14.وقالت العرب الاختراع أحسن الأدب، وبذلك استحق الأسلوب أن يكون: «حكم القيادة في مركب الإبلاغ لأنه تجسيد لعزيمة المتكلم في أن يكسو السامع ثوب رسالته في محتواها من خلال صياغتها»15.

وخلاصة ما تقدم القولبأنها توليفة نقدية يتقاطع فيها الأسلوب اعتبارا من أنه كلّ تنتجه مجموعة المنبهات اللغوية المترتبة عن استعمال متفرد للغة، وهي في حقيقتها محصلة إجراءات تمكن منها ظاهرة العدول إن على مستوى الصوت أو الصيغة أو التركيب، ومتى تكرست عند المبدع مثل هذه الخصوصيات صار له منزع يعرف من خلال سمات التّميز والفرادة، وصار للمنزع أمارات تجلي طبيعة المذهب أو الاتجاه.

البيان وجمالية منتج معنى المعنى:

كان لابد من المرور بمثل هذه التوليفة النقدية وصولا إلى محاولة شفع ما تقدم بمقاربة نظرية لعطاءات التصوير البياني عامة،

والمجاز بصورة أخص، تحقيقا لصدقيتها في التمكين لقيم الأسلوبية ومنزعها الجمالي، نسجل بداية أن البيان في عطائه الدلالي المرتبط بقيم العدول، إنما يبحث عنه من خلال تقصي قضية معنى المعنى الحاصلة بفعل النظر إلى اللغة في مستويين، والبيان في ذلك: «يعني القدرة على التصرف في الكلام وتصريفه في وجوه شتى، ولهذا أضيف إلى الإفصاح شرط الذكاء والذائقة الفنية لاكتشاف المعنى أو لتحليل الصورة، فالبيان إذا لا يكتفي بإظهار المعنى المباشر بل يتطلب من المتذوق أن يكشف بذكائه معنى المعنى»16، ففي الشاهد حرص بيّن على إبراز قيمة الوسيلة التي تتيحه المقاربة النقدية المنتجة للفهم، ليس أقلها التجاوب الذي تدفع إليه فاعلية البنية اللغوية القائمة على التصرف والإفصاح، والمتطلبة في ذات الأوان من المتلقي أن يكون ذكيا، صاحب ذائقة، محللا، مكتشفا، ذلك جميعه تستوجبه مراوغة اللغة المجازية المعدولة وقوفا على المعنى الذي يحيل بدوره على المعاني الثواني.

إن لهذا الأمر أصل نجده عند الجرجاني إذ يقول: «وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى: تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر...»17، ثم لا يلبث عبد القاهر حتى يكتشف أن الجمالية الأسلوبية المتوخاة من ذلك تقوم على أنهم: «يجعلون المعاني كالجواري، والألفاظ كالمعارض لها، وكالوشي المعبّر واللباس الفاخرة والكسوة الرائقة... فاعلم أنهم يصنعون كلاما قد أعطاك المتكلم أغراضه فيه من طريق معنى المعنى»18

ويربط الجرجاني في لفتة تحليلية شديدة العمق، بصيرة بقيم الأسلوبية بين البيان من خلال مفردات علم البيان، وبين ما سبقت الإشارة إليه، فيقول: «الكلام ضربان: أحدهما تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ، والآخر لا تصل إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، لكن يدلك اللفظ بمعناه في اللغة، ثم تجد لهذا المعنى دلالة أخرى تصل بها إلى الغرض وعلى هذا مدار الكناية والاستعارة والتمثيل، فهذا هو المعنى ومعنى المعنى»19.

لقد وقع بهذا الاطمئنان لصحة هذه المقاربة القائمة على فاعلية اللغة المعدولة في صناعة قيم الجمالية والتأثير، إذ صار بيّنا أن الصيغة اللغوية قد تتجاوز معناها الأصلي إلى معاني أخر بفعل ما يتيحه العدول من إجراءات تخرج باللغة عن أصل وضع مكرس بالدلالة المعجمية، إلى وضع طارئ من شأنه استفزاز ملكات المتلقي لمزيد من البحث والاستقصاء، فيعظم بذلك شأن الإبداع في مستوى البنية الجاذبة، كما يعظم فعل المتلقي إذ حشد جميع إمكاناته فدل فهمه على قدرته على الكشف، وصارت له بمثل ذلك متعة المعرفة والاستبصار، يقول الجرجاني جامعا لعطاء الصورة البيانية في التعبير وصناعة التفاعل: «إذا كان المعنى لطيفا فإن المعاني الشريفة اللطيفة لابد فيها من بناء ثان على أول، وردُّ تال على سابق... وبأن المعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاث منك في طلبه واجتهاد في نيله... ومعلوم أن الشيء إذا علم أنه لم ينل في أصله إلا بعد التعب ولم يدرك إلا باحتمال النصب كان للعلم بأمره من الدعاء إلى تعظيمه، وأخذ الناس بتفخيمه»20.

وربما وجدنا في مثل هذه القراءة المعاصرة لفاعلية اللغة المعدول ما ذكره الجرجاني، دون أن نلاحظ كبير فارق في الفهم والاستيعاب، وربما اختلف الأمر في حداثة اللغة المعبر به: «إن تحول البنية في علم البيان إذا اقتصر على التشكيل السطحي، لا يقدم ناتجا متغيرا بالوضوح والخفاء، وإنما التحول الحقيقي هو الذي يتم في البنية العميقة، إذ هي تطرح على السطح تمايزها

الدلالي بحيث تدفع المتلقي إلى التعامل الجدلي بين السطح والعمق ليدرك التمايز أو التفاضل»21.

ولعل الجرجاني في إدراكه لأبعاد التعبير بالصورة يكون مُصدرا عن تراكم معرفي أولى الجمال أهمية قصوى يقول ابن قتيبة: «إنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتتانها في الأساليب...» ثم يفسر مصطلح «الافتتان»، رابط ذلك بعطاء الصورة البيانية، فيسجل أن الخطيب المفره «لم يأت به من واد واحد بل يفتن فيختصر تارة إرادة التحقيق، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهم بعض الأعجمين، ويشير إلى الشيء ويكني عن الشيء، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وقدر الحفل، وكثرة الحشد وجلالة المقام»22.

لقد كان المسعى مما تقدم القول بواجهة التراث النقدي والبلاغي في تتبع كثافة العطاء الدلالي لمفردات علم البيان، وأن هذا العطاء متوقف على الإجراءات التي تتيحها اللغة المعدولة، وأن ذلك شديد الصلة بمقتضيات الأسلوبية وهي تستحث الخطى طلبا لردات الفعل التي تصنعها قيم المفاجأة والدهشة وتلك عين التجربة الجمالية.

في مفهوم الصورة وامتداداتها:

وبقي أن نتحسس هذه الملاحظات من خلال مقاربة تحليلية لفاعلية اللغة في مستوى التعبير المجازي التي تقوم في جوهرها على مسألة التصوير، ولعله بالنظر في مسألة التعبير بالصورة أمكن القول أنها كانت الباعث لأهميتها على كشف أهم أجزاء البلاغة ألا وهو علم البيان، وذلك من خلال الحديث عن المجاز في التعبير القرآني، فحينما «سئل معمر بن المثنى عن قوله سبحانه وتعالى ﴿طلعها كأنه رؤوس الشياطين﴾ والعرب الذين خاطبهم القرآن لم يروا شيطانا يتمادى رأسه في الطول هكذا، وكيف يخاطبون بشيء لا إلف لهم به ولا معرفة؟ كان رده أن هذه هي الصورة التي كانوا يختزنونها في وهمهم المخترع للأشياء، ونظير ذلك ما يقول امرؤ القيس:

أيقتلني والمشرفي مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوال

فإنهم لم يروا على التحقيق أغوالا ولا أنياب أغوال... وقد كان هذا السؤال باعثا لأبي عبيدة بن معمر بن المثنى على أن يتابع القرآن الكريم بحثا عن ألفاظ – من هذا القبيل- يمكن أن تكون مجال تأمل وانتباه وسمى مجموع ذلك (مجازات القرآن)»23.

يرتبط معنى الصورة «بالشكل الخارجي»24، فمادة «الصورة» بضم الصاد، بمعنى الشكل، فصورة الشجرة شكلها، وصورة المعنى لفظه، وصورة الفكرة بمعنى صياغتها»25، وربما لحاجة ما قال بشر بن المعتمر: «ومن أراد معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما، فإن من حق المعنى الشريف اللفظ الشريف...»26، وربما كان قد أثر فيما قال به الجاحظ في كل ما أنتج في مسألة اللفظ والمعنى، ولعل من ذلك ما عناه حينما ربط البعد الشعري الجمالي بمسألة التصوير والإخراج المادي للدلالات، قد أمكن رصد ذلك جميعه في قوله: «إنما الشعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التصوير»27، وهي ذات العبارة التي يرددها مؤكدا صدقيتها عبد القاهر الجرجاني28، وحري ببعدها الأسلوبي لما تكون مناط موافقة الجرجاني في بحث عناصر الجمالية.

يتأكد عند المعاصرين مثل هذا التخريج لمصطلح (التصوير) فقد وجدنا من علق على هذا المصطلح بقوله: «كأنه أراد بكلمة (التصوير) هنا العملية الذهنية التي تصنع الشعر وتقدم المعنى بطريقة حسية»29، ففي مثل هذا البسط حديث عن الصناعة

والتقديم، وثمة كما هو جلي إرادة واعية مبدعة مُمَكّنٌ لها بهدف إنتاج الخاص المتميز، ولن يتأت ذلك إلا بفضل التصوير الخاص المتفرد، وقد سبقت الإشارة إلى أن مثل هذا لا يكون إلا في الاستعمال الخاص للغة، وذلك وَقْفٌ على مجموعة مظاهر العدول التي تمكن منها البلاغة عامة، والبيان في مقاربتنا خاصة، عندما تصير: «الصورة دليلا على مهارة الشاعر في استخدامه للمفردات اللغوية سواء في مجال التعبير عن المعاني في لغة شعرية... أو التعبير عنها في صورة شعرية وإيثار اللغة المجازية على اللغة المباشرة»30.

وليس من الصعب الربط بين المجازية في التعبير وصناعة التصوير، وبين الحديث عن المواضعات المعدولة عن الاستعمال الحقيقي للصيغ والبنيات. كل ذلك بهدف صناعة ردات فعل تفاعلية لدى المتلقي، فيكون حينها التجاوب منه، نعم ذلك ما فهمه مصطفى ناصف من عبارة الجاحظ تلك لما ذكر: «كأن الجاحظ يعني إفهام المعنى لا بد أن يكون إفهاما مؤثرا»31، ربما في دنيا النقد عامة، وعند المدرسة الجمالية، لا يكون الجمال إلا حيث التأثير، ولا يكون التأثّر إلاّ بفعل اللغة الصانعة لقيم الإدهاش والمفاجأة.

ومنه إذا «تكون الصورة الأدبية هي الألفاظ والعبارات التي ترمز إلى المعنى وتجسم الفكرة فيها»32، وتكون بذلك الصورة: «طريقة خاصة من طرق التعبير... تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير... إن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلا منطريقة عرضه، وكيفية تقديمه»33. إن التّغيير في مستوى الطريقة، وكيفية العرض هو ذاته التطبيق العملي لإجراءات المسامحة اللغوية كما سوف نعرف عند حديثنا عن المجاز في تشكيل المعنى وفقا لمخرجات متعددة، وهي في الوقت ذاته مجموعة تجليات ظاهرة العدول، إن «دراسة علم البيان أن لمعنى واحد يستطاع أداؤه بأساليب عدّة وطرائق مختلفة، وأنه قد يوضع في صورة من التشبيه أو الاستعارة أو المجاز المرسل، أو العقلي، أو الكناية»34.

ثم يمثل صاحب هذه الخلاصة للتعبير بواسطة الصورة، وكيف يمكن من خلال التعديل في مستوى البنية بما تستجيب فيه اللغة فتصير أكثر طواعية، تراعي حالة المبدع من ناحية، والحالة الشعورية للمتلقي من ناحية ثانية.

يقدم الجويني35 مجموعة من الشواهد الشعرية، وربما قصد بذلك الحديث من خلال شعرية اللغة وأدبيتها، فالشعر أكثر حاجة لصيغ التصوير المعدولة، ويحسن بالشاعر والأديب كليهما سلوك سبيل الانزياحات دفعا لإحراجات قواعد التوجيه الصارمة،فتكثر المنبهات الأسلوبية ويقع التجاوب.

يذكر الجويني أنه يمكن التعبير عن معنى المدح بالكرم بصيغ مختلفات بواسطة ما تتيحه أساليب التصوير البيانية، ونحن لا نعتسف في اعتبار قراءته تقوم على رصد قيمة العدول في إنتاج الصورة، إنما نستقي ذلك منه، يقول في إحدى وقفاته مع ظاهرة الانتقال بالصورة من التشبيه والاستعارة إلى المجاز المرسل: «فيعدل به عن التشبيه... إلى المجاز المرسل»36، كما يذكر في موضع الحديث عن الكناية وبعدها الجمالي: «العدول عن ذكر شيء بلفظه الدال عليه لِهُجْنَتِهِ إلى لفظ آخر يدل عليه من غير استكراه ولا نفور منه»37.

فمعنى المدح بالكرم يمكن أن نجليه عبر الصور التالية:

- التشبيه:كالبحر يقذف للقريب جواهـــــــــراً جودًا ويبعث للبعيد سمائيـــــا

- التشبيه الضمني: هو البحر من أي النواحي أتيته فلجته المعروف والجود ساحلـــه
- التشبيه ضمني: علا فلا يستقر المال في يـــده وكيف تمسك ماء قمة الجبـــل
- التشبيه المقلوب:جرى النهر حتى خلته منك أنعما تساق بلا ضن وتعطي بلا مـــن
- التشبيه المركب: كأنه حين يعطي المال مبتسمـا صوب الغمامة تمهي وهي تأتلـق
- الاستعارة: وأقبل عيشي في البساط فمـــا درى إلى البحر يسعى أم إلى البدر يرتقي
- المجاز المرسل: ما زلت تتبع ما تولي يدا بيـــد حتى ظننت حياتي من أيادكـــا
- المجاز العقلي: أعاد يومك أيامي لنضرتـــها واقتص جودك من فقري وإعســاري

ثم يستمر الجويني في إيراد الشواهد، مع محاولة تحسس أمارات الجمالية في الصيغ والبنيات وصولا إلى ملاحظة هي: «فأنت ترى أنه من المستطاع التعبير عن وصف إنسان بالكرم بأربعة عشرا أسلوبا كل له جماله وحسنه وبراعته... وستدهش للمدى البعيد الذي وصل إليه العقل الإنساني في التصوير البلاغي والإبداع في صوغ الأساليب»38.

جازلنا بعد هذه الوقفة مع طبيعة اللغة من حيث كثافة القدرة على المطاوعة في التشكيل المختلف للصورة مع وحدة المعنى، أن نقر في اطمئنان أن هذا الكم من تنويعات البنية الأسلوبية، إن هو إلى روافد تعلي من قيم التنبيه اللغوية، أن مفردات علم البيان يمكن دراستها باعتبارها انزياحات عن أصول مفترضة تحرصها قواعد التوجيه التي بناه علماء اللغة، كما بناها النحاة أيضا وخرج على مقتضى ظاهرها الشعراء والمبدعون، ونظر لها النقاد في القديم والحديث، وإن قراءتها من حيث التأثير شأن الجمالية، وإن البعد الجمالي هو مقصد بحث المناهج الأسلوبية.

إمعانا في تأكيد فاعلية اللغة في مستوى مفردات علم البيان، وعلاقة ذلك بالاتجاه الأسلوبي من خلال إجراءات العدول والمسامحات اللغوية وما يظهر جراء ذلك في اتساع اللغة، حتى تصير لغة البلاغة لغة داخل اللغة، يقول الرافعي: «سمينا البلاغة العربية في بعض ما كتبنا من فصولنا (باللغة الخاصة)»39 التي بها يمكن للمتكلم المبدع أن يخرج ما لم يألفه الناس فيلفت الانتباه إليه، ويدفع ما يمكن أن يتسرب إليهم من ملل تجلبه الرتابة، إنه «يحتال بها... إن بناء هذه اللغة قائم على تأليف أسرار المعاني وترجمتها للنفس ترجمة موسيقية، بالتشبيه والمجاز والكناية والاستعارة وغيرها»40 ذلك جميعه «في فخامة وروعة»41.

وربما ورد هذ المعنى أيضا عند المسدي رابطا البيان بتمكين اللغة من التمدد عبر الانتقال بواسطة الصيغ المعدولة التي يتيحها المجاز للتعبير بالصورة عندما يحصل الانتقال من «حيز الوضع الأول – الحقيقة- إلى حيز الوضع الثاني وهو الذي يستند إلى جسر الاستعارة والمجاز والتجوز والاتساع والمسامحة»42.

وبمثل مظاهر العدول هذه «يكون الثراء في اللغة الانفعالية أو الشاعرة وهكذا يخلق المعجم اللغوي الشعري الفني الجديد الذي يضاف إلى المعجم الدلالي المألوف»43.

لم تكن هذه الملاحظة منبتة الصلة بتراثنا، إنه من اليسير أن تؤصِّل لعلاقة مغادرة الكلمة للأصل، والحقيقة لطلب المعاني الحادثة بفعل إجرائية العدول هذه، فقديما وجدنا عند ابن جني قوله: «وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة وهي: الاتساع والتوكيد والتشبيه، فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة»44.

وهو بهذا المعنى يجعل من المجاز المؤهل المثالي في فتح آفاق رحبة أمام المبدع حينما يرفده على التعبير إنشائيا كلما دعته الحاجة إلى ذلك، وليس من الغريب في الرأي النقدي التراث مدى ما تلحقه الاستعمالات اللغوية الأصلية من إحراجات لدى المبدعين إلى القدر الذي رأى فيه هؤلاء بأن الضرورة الشعرية إن هي إلا مخرجات جمالية أسعفت المبدع من قيمة التجاوز، تجاوز صرامة القواعد الموسيقية المثالية الصارمة فقيل: «إن الضرورة بمعنى التجوز هي أساس الشعرية أو سرها»45.

جمالية العدول عن الحقيقة إلى التصوير المجازي:

إن المفارقة الحاصلة بين الحقيقة والمجاز تشي بسهولة مطلب الجمالية وأسبابها الأسلوبية، وأن مجموع هذه الأسباب مردها إلى ظاهرة العدول في بعدها الفني.

أما الحقيقة فهي عند علمائنا كما يذكر التفتازاني: «في الاصطلاح: الكلمة المستعملة فيما وضعت له في الاصطلاح به يقع التخاطب»46.

وأما المجاز فهو: «... من جاز المكان يجوزه إذا تعداه، وإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وصف بأنه مجاز»47.

ولعله في إيثار لغة الخطيب دون سواه في هذا التعريف إنما مرده إلى قوله بالحرف –عدل- فحاصل وجودية المجاز كان العدول عن أصل وضع متعارف عليه، إلى وضع طارئ يستجيب لاستعمال متفرد يؤشر على الخصوصية والابتكار، وحاصل هذا الأمر مرجعه إلى عدم كفاية الاستعمال الحقيقي للاستجابة لمقتضيات الجدة في بناء الأساليب.

ومن نافلة القول محاولة إيجاد الصلة بين المجاز باعتباره عدولا وبين البنيات اللغوية المنتجة للصورة ومدى حاجة الجمالية إلى ذلك، وسيما أن: «اللغة العربية لغة تصويرية يظهر ذلك في استعمالاتها المجازية»48. ذلك أن هذه الخاصية «تساعد على استثمار اللغة، واستخراج خصائصها بوصفها مادة بنائية تهدف إلى تركيب الكلمات»49.

ويمكننا التأكد من خاصية التصوير في اللغة العربية، المرتبط بالمجاز المعتبر عدولا من تراثنا البلاغي عامة، من مباحثه الجمالية خاصة، مثل ما يذهب إليه الجرجاني في قوله: «ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة»50، وليس معنى (الكلام)الواردة في الشاهد إلا تعبيرا عن الاستعمال الخاص للغة من قبل المبدعين طبعا، وليس في مقدور أحدنا أن يتحدث عن الأسلوبية بعيدا عن هذا الفهم، وليس بخاف أن مثل هذا الفهم هو ما تقول به الدراسات النقدية واللسانية المعاصرة، فالتصوير والصياغة مناط الخصوصية، وإن التفرد إنما يكون انعكاسا للمنبهات اللغوية التي ينتجها العدول. وربما يكون الجرجاني قد أصدر مثل الذي رأينا من فهم متقدم، لأنه انطلق من خلفيات نظرت إلى اللغة في بعدها الجمالي الذي يستهدف التأثير في المتلقي، وإن مثل هذه المهمة منوطة بتوفّر الخطاب على المنتج الأسلوبي الاستثنائي المعدول، الذي من بين انعكاساته الصور البيانية يذكر ابن قتيبة: «أن للعرب المجازات في الكلام، ومعناها: 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 مخاطبة الاثنين، والقصد بلفظ المخصوص لمعنى العموم، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص، مع أشياء كثيرة ستراها في – أبواب المجاز- إن شاء الله تعالى»51.

تلك هي مجموعة من التراكيب والصيغ لا يمكن للاستعمال المثالي للغة أن ينتجها، إنما الذي أحالها إلى منبهات أسلوبية تصنع

قيم الإدهاش والمفاجأة والشدّ هو عدولها عن أصل الوضع الذي تحرصه القاعدة المعبرة عن الاستخدام المشترك العام للغة، ويأتي على رأس تلك المنبهات التعبير بواسطة آلية التصوير الذي يقوم فيما يقوم عليه، على ما جادت به الصور البيانية، فالصورة هي: «التي تكسر حاجز الألفة والرتابة... ولذا يفزع إلى المجاز والتشبيه والاستعارة والرمز وسائر الأساليب الفنية للصورة وللتركيب الجمالي»52.

ويظل مطلب القيمة الفنية الجمالية المضافة حاضرا في تفكيرنا التراثي النقدي والبلاغي من قيم المسامحة اللغوية التي يجب أن يستهدفها المجاز وإلا كان الأولى التزام الحقيقة، نعم إن الأمر ليس متروكا للعفوية، إنما ثمة مقصد يفترض أن يراعى، يذكر ابن الأثير: «فإن كان لا مزيد لمعناه في حمله على طريق المجاز، فلا ينبغي أن يحمل إلا على طريق الحقيقة... لأنها هي الأصل، والمجاز فرع، ولا يعدل عن الأصل إلى الفرع إلا لفائدة»53.

لا يكتفي ابن الأثير بالإشارة إلى وجوب تحصيل القيمة المضافة من العدول عن الحقيقة إلى المجاز، ومن ثمة مختلف ما نوّه إليه ابن قتيبة فيما سلف، بل أكثر من ذلك يبعث الحياة نابضة في المرجو من تلك البنيات التصورية، وربما استطعنا أن نرصد ذلك مما يلي: «وأعجب ما في العبارة المجازية أنها تنقل السامع عن خلقه الطبيعي في بعض الأحوال، حتى إنها ليسمحُ بها البخيل، ويُشجع بها الجبان، ويحكم بها الطائش المتسرع، ويجد المخاطب بها عند سماعها نشوة كنشوة الخمر، حتى إذا قطع عنه ذلك الكلام أفاق وندم على ما كان منه من بذل مال، أو ترك عقوبة، أو إقدام على أمر مهول، وهذا هو...السحر الحلال المستغني عن إلقاء العصا والحبال»54.

وفي قراءة حديثة لمثل هذا الفهم تقر بأن قوام الشعرية العربية ينهض به العدول، لا سيما في مجال التّشكيل التّصويري الذي يتمثّل المجرد محسوسا شاخصا، يقول مهدي علي زيتون معلقا على مقولة ابن الأثير السالفة: «يعني هذا أن المجاز هو أدخل أشكال النظم في باب الشعرية، فهو لا يخاطب العقل ولكنه يثير المشاعر التي يطغى دورها على دور العقل ويقلل في سلطانه، لأن حوله المجاز»55.

وربما راح بعد فترة من ذلك، ومع تراكم الخبرة المعرفية، مع تحسس لمعالم الجمال الأسلوبي الذي تعكسه الصورة المجازية، يحي بن حمزة العلوي يفكك بنية المجاز ومن ثمة الصورة البيانية في مختلف تمظهراتها يقول متحدثا عن المأمول من المجاز أنه: «يقع في البلاغة أحسن هيئة، ويكسب الكلام رونقا وطلاوة، ويعطيه رشاقة ويذيقه حلاوة»56، ثم يقدم هذا النموذج وهو يأمل أن نجد فيه صدى تلك الملاحظة الآنفة الذكر، «ومثاله قولك لمن تراعيه: أحياني اكتحالي بطلعتك»، فإنه قد استعمل لفظ الإحياء في غير موضوعه بالأصالة، وأسند الاكتحال إلى الإحياء، مع أنه في الحقيقة غير منتسب إليه»57، ثم يتحدث عن تعدد المصطلحات المتعلقة بقراءة المجاز من خلال مجموعة الصور التي يمكن أن تكون مخرجات جمالية له، فيقول: «فهي في الحقيقة راجعة إلى أودية المجاز المعتمدة فيه وهي: التوسع، والاستعارة، والتمثيل، لا يخرج عنها...»58، ثم يبيّن بنية الصورة المجازية وضرورة ألاّ يعدل إلى المجاز إلا لرؤية لغوية منتجة لمثل هذه القيمة الجمالية التي كشف عنها فيما سبق، نعم يذّكر بمصطلح العدول، يقول: «الأصل في إطلاق الكلام أن يكون محمولا على الحقيقة ولا يعدل إلى المجاز إلا لدلالة»59، وينتهي من هذه القراءة إلى مسألة غاية في العمق والأهمية، ولم تكن لتحصل له لولا أن ثمة إصرار دفعه إلى استبطان النفس البشرية

في إحداثها لعملية التواصل وفقا لمسعى جمالي يقوم على لغة متميزة خاصة شأنها صناعة ردات فعل هي في حقيقتها استجابة لمقدرة الصورة المجازية الجاذبة للانتباه، يقول: «لما يحصل في المجاز من تلطيف الكلام وحسن الرشاقة فيه، وتقرير ذلك هو أن النفس إذا وقفت على كلام غير تام بالمقصود منه تشوقت إلى كماله، فلو وقفت على تمام المقصود منه لم يبق لها هناك تشوق أصلا»60، ففيما القول بمعاصرة مسألة (كسر أفق التوقع)»61. والرجل يبرر عدم حصول التجاوب لاعتبار حقيقة لا تحمل على طلب المزيد، فالمعاني قد تبدو معها مفضوحة، فيقول: «لأن تحصيل الحاصل محال، وإن لم تقف منه على شيء منه فلا شوق هناك»62، بخلاف موقفك التالي إزاء التعبير بصورة المجاز وما تتيحه من المحفزات الأسلوبية، يقول: «فأما إذا عرفته من بعض الوجوه دون بعض فإن القدر المعلوم يحصل شوقا إلى ما ليس بمعلوم»63، فالمتلقي ساعتها مدفوعا يمثل هذا الأسلوب إلى ردم الفجوات الدلالية فيصير مدمجا في الأثر الإبداعي مساهما في بناء ذلك جميعه بفعل فاعلية اللغة المعدولة عن الحقيقة، وهي ههنا كما رأينا ترتبط بالمجاز ومن ورائها الصور البيانية، ثم يخلص يحي بن حمزة إلى ما يلي: «فإذا عرفت هذا فنقول: إذا عبّر عن المعنى باللفظ الدال على الحقيقة حصل كمال العلم به من جميع وجوهه، وإذا عبّر عنه بمجازه لم تعرف على جهة الكمال فيحصل مع المجاز تشوق إلى تحصيل الكمال، فلا جرم كانت العبارة بالمجازات أقرب إلى تحسين الكلام وتلطيفه»64.

ولمن أراد أن يتحسس الأبعاد التطبيقية لهذه الوقفات التي تبدو أكثر ميلا إلى المتابعة الراصدة للخلفيات المعرفية لبنية الصورة المجازية ومدى انعكاساتها الجمالية، نظر إلى التمثّل التحليلي عند شيخ البلاغة الإمام عبد القاهر الجرجاني: «فإنه الماهر في لطائف الكلام وأسراره»65.

أما في هذا البحث فكان الرأي أن انعكاسات الصور البيانية في الإعلاء من شأن منسوب الأسلوبية مرصود وملاحظ، إنما كان القصد محاولة إضاءة خلفيات البنية باعتبارها مقولات معرفية عامة عابرة تشكل قاسما مشتركا في بناء مختلف تجليات الصور، وأن هذا الأمر يعلي من شأن أولوية بناء آليات الذوق التي يستطعمُ براعة جمال الأسلوب، فالعبرة دائما في الكشف عن البنية اللغوية الصانعة للمنبه الأسلوبي فيما نعتقد وهي ترتبط بـ «القدرة فائقة الحساسية في اختيار مواقع الكلمات، وكيف تكون مفجرة لطاقة مختزنة تتجاوز دلالة المعجم وتستجلب من العربية حلها ورونق إيقاعها»66.

تتأكد مزية هذه النظرة في اعتبار «التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، فليس هو حلية أسلوب، ولا فلتة تقع حيثما اتفق، إنما هو مذهب مقرر، وخطة موحدة، وخصيصة شاملة، وطريقة معينة، يفتنُّ في استخدامها بطرائق شتى... ترجع في النهاية إلى القاعدة الكبيرة: قاعدة التصوير»67، نعم إنها ملاحظة أحد المعاصرين الذي خبر لغة القرآن الكريم، وهو يجمع إلى التفسير خلفية الناقد الأدبي الحصيف.

وبمقاربتنا هذه نسجل أن تيارا ظل ينادي باعتبار البلاغة العربية فناً، وأنه يفترض التعامل معها باعتبار منتجها الفني الجمالي تتماهى فيه كل التطبيقات إن في مستوى الصيغ، أو التراكيب، أو الصور، وأنه موئل الحكم له أو عليه وأن مرد ذلك إلى قضية الذوق. فقد عقد الجرجاني فصلا في كتابه دلائل الإعجاز يبرز فيه أخطر ما يجب أن يكون عليه الناظر فيما تتيحه بنيات اللغة اللافتة» حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة»68، كما يرى أن «الذوق بيان أنّ العمدة في إدراك البلاغة الذوق و الإحساس الروحاني»69.

ويشترط السكاكي في تلقي القرآن الكريم أن يكون المرء «ممن ملك الذوق على الطبع وتصفحت كلام رب العزة أطلعتك على ما يوردك هناك موارد الهزة...»70 وأعظم بأسلوب القرآن الكريم أسلوبا حينما يصادف صاحب ذوق ينفذ به إلى جميل أسلوب القرآن بالغ التأثير، لأنه عند السكاكي فقط مدرك الإعجاز عندي هو الذوق ليس إلا»71.

هذه الهزة التي ليست في جوهرها إلا الانفعال الحاصل بفعل قدرة البناء الفني على التأثير المتولد عن «ما يجده الذائق في نفسه من اللذة، والحالة التي تحصل في النفس إذا صادفت بحاسة الذوق ما يميل إليه الطبع ويقع منه الموفقة»72.

بقي أن نسجل ملاحظة ختامية أن مباحث الأسلوبية الحديثة والمعاصرة تقع من الأهمية بمكان، سيما في مسعاها قراءة عناصر الجمالية في مستوى النص كله، وعدم اعتماد العبارة منفصلة عن سياقها بما يحقق شمولية الأحكام، ولكنه في مقابل ذلك نجد في تراثنا النقدي والبلاغي من أمارات المباحث التي تطلب عناصر الجمال الأسلوبي، ما نستطيع معه أن نجدد بلاغتنا في ضوئه، وربما يبقى الرهان موكولا إلى مدى ثقتنا في أنفسنا أولا، ثم في مدى اعتزازنا بتراثنا النقدي والبلاغي.

الهوامش:

1- يحي بن حمزة العلوي الطالبي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المكتبة العصرية، ط/1 سنة: 1423، بيروت، لبنان، ص: 1/27.

2- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر ط/3، سنة: 1992، ص: 353.

3- المصدر نفسه، ص: 396.

4- محمد العمري، البلاغة الجديدة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط/2، سنة: 2005، ص: 203.

5- موسى ربايعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، إربد، الأردن، ط/1، سنة: 2003، ص:43.

6- عبد الرحمن رجاء الله السلمي، العدول بين صيغ الإفراد والتثنية والجمع في القرآن الكريم، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد: 12، سنة: 2014، مكة المكرمة، السعودية، ص: 142.

7- أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط/2، سنة: 2003، ص: 24.

8- أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط/1، سنة: 2001، ص: 407.

9- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة دار الغرب الإسلامي، ط/3، بيروت، لبنان، سنة: 1986، ص: 365.

10- نفسه ، الصفحة نفسها.

11- نفسه ، الصفحة نفسها.

12- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة مصر، ط/3، سنة: 1992، ص: 49.

13- جورج بوفون، مقال في الأسلوب، نقلا عن أحمد درويش، النص البلاغي في التراث العربي والأوربي دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، سنة: 1998، ص: 188.

14- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 196.

15- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط/3، ليبيا، (د.ت)، ص: 81.

16- محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، علوم البلاغة، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، سنة: 2003، ص: 137.

17- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد شاكر، ص: 263.

18- المصدر نفسه، ص: 263.

19- المصدر نفسه، ص: 676.

20- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، (د.ت)، (د.ط)، ص: 145.

21- محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة العالمية للنشر، مصر، سنة: 1997، ص: 129، (نقلا عن تأصيل الأسلوبية: إعداد ميس خليل محمد عودة، إشراف يحي جبر، جامعة النجاح، فلسطين، ص: 56، سنة: 2006.

22- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، (د.ت)، بيروت، لبنان، ص: 17.

23- محمد بركات حمدي أبو علي، الصورة البلاغية عند بهاء الدين السبكي، دار الفكر للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط/2، سنة: 1983، ص: 3.

24- عبد السلام أحمد راغب، وظيفة الصورة الفنية في القرآن، فصلت للدراسات والترجمة، والنشر، ط/1 سنة: 2001، حلب، سوريا، ص: 20.

25- المرجع نفسه، ص: 20.

26- عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، سنة: 1423، بيروت، لبنان ص: 1/129.

27- عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، دار الكتب العلمية، ط/2، سنة: 1424، بيروت، لبنان، ص: 3/67.

28- ينظر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، محمود محمد شاكر، ص: 508.

29- محمد علي ذياب، الصورة الفنية في شعر الشماخ، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، سنة: 2003، ص: 13.

30- خالد محمد الزواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر، سنة: 2005، ص: 19.

31- مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، (د.ت)، (د.ط)، بيروت، لبنان، ص: 39.

32- علي علي صبح، الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ص: 3.

33- جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب ط/3، سنة: 1992، ص: 392.

34- مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، سنة: 2002، ص: 109.

35- ينظر الجويني، البلاغة العربية، ص: 109، 100.

36- المرجع نفسه، ص: 110.

37- المرجع نفسه، ص: 108.

38- المرجع نفسه، ص: 112.

39- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص: 2/258.

40- المرجع نفسه، ص: 2/258.

41- المرجع نفسه، ص: 2/258.

42- عبد السلام المسدي، قضايا العلم اللغوي، الدار التونسية للنشر، تونس، سنة: 1994، ص: 119.

43- أحمد محمد معتوق، الحصيلة اللغوية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سنة: 1996، ص: 127.

44- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، ط/2، سنة: 1957، ص: 2/442.

45- السيد إبراهيم محمد، الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية، دار الأندلس، (د.ت)، (د.ط)، ص: 135.

46- الشريف الجرجاني، الحاشية على المطول، قرأه وعلق عليه، رشيد أعرضي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط/1، سنة: 2007، ص: 353.

47- جلال الدين القزويني الخطيب، التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، سنة: 1932، ص: 292.

48- عبد السلام راغب، وظيفة الصورة الفنية في القرآن، فصلت للدراسات والترجمة والنشر، ط/1، سنة: 2001، حلب، سوريا، ص: 52.

49- المرجع نفسه، ص: 52.

50- الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 224.

51- أبو محمد عبد الله بن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرح أحمد صقر، المكتبة العلمية، ط/3، سنة: 1981، ص: 20.

52- فايز الداية، جماليات أسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط/2، ص: 36.

53- ضياء الدين بن الأثير الجزري، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: كامل محمد محمد عويضة ، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، سنة: 1998، ص: 1/73.

54- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، مصر، ص: 1/89.

55- علي مهدي زيتون، إعجاز القرآن وأثره في تطوير النقد الأدبي، دار الشورق، بيروت، لبنان، سنة: 1992، ص: 401.

56- يحي بن حمزة العلوي ، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم الإعجاز، ص: 1/42.

57- المصدر نفسه، ص: 1/42.

58- المصدر نفسه، ص: 1/43.

59- المصدر نفسه، ص: 1/43.

60- المصدر نفسه، ص: 1/45.

61- ينظر أحمد سعد محمد الخطيب، من أساليب القرآن الكريم في كسر أفق التوقع، مجلة الدراسات القرآنية، العدد: 10، سنة: 1433هـ، المملكة العربية السعودية، ص: 484.

62- يحي بن حمزة العلوي الطالبي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم الإعجاز، ص: 1/45.

63- المصدر نفسه، ص: 1/45.

64- المصدر نفسه، ص: 1/45.

65- المصدر نفسه، ص: 1/29

66- محمد حسن عبد الله، الصور الفنية في شعر علي الجارم، الهيئة العامة لعصور الثقافة، القاهرة، مصر، سنة: 1999، ص: 105.

67- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، ط/17، سنة: 2004، القاهرة، مصر، ص: 37.

68- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، ط/1، ص: 252.

69- المصدر نفسه، ص: 426

70- أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط/2، سنة: 1987، بيروت، لبنان، ص: 301.

71- المصدر نفسه، ص: 416.

72- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية ط/1، سنة: 2001، بيروت، لبنان، ص: 75.