# أساليب المحاكاة وتكوين الدلالة الشعرية عند حازم القرطاجني

# Les procédés de la simulation et la genèse de la signification poétique chez Hazem Al-qartajini

**الأستاذ: محمد عمور**

**جامعة الشلف**

تاريخ الاستلام: 2018/12/03 تاريخ القبول:2019/03/22

**ملخص المقال:**

حازم القرطاجني رائد من رواد المدرسة المغاربية التي وسمت الدرس النقدي، والبلاغي بميسمها، وهذه المدرسة انفردت بالبحث في قضايا الشعر في ظل التصورات الفلسفية. وما حملهُ"منهاج البلغاء وسراج الأدباء" للقرطاجني آيةُ هذه التصورات. ولعلنا لا نجازف كثيراً إذا قلنا أن حازما عقد العزم على بناء مفهوم جديد للشعر من خلال تطوير مصطلح المحاكاة، وتطبيقه من وجهة أخرى على بنية الشعر العربي.

**Abstract:**

Hazem Al-Qartajini is one of the pioneers of the Maghreb School, which contributed new perspectives in the field of poetic issues from a philosophical background. The book "MINHAJE - ALBOLARAA WA SIRAJE ALODABAA" indicates that Al-Qartajini intends to redefine the concept of Arabic poetry by trying to define the term "simulation" and its application to the structure of Arabic poetry.

**الكلمات المفتاحية**: المحاكاة؛ التخييل؛ الدلالة الشعرية؛ الوصف الأدبي؛ التاريخ؛ الحكمة والمثل.

**Keywords :**

Simulation, imagination, poetic significance, literary description, history, Proverb and Wisdom.

**تمهيد:** تقوم المحاكاة عند حازم القرطاجني على التأثير في المتلقي، بحيث تدفعه إلى استحسان أمور واستهجان أمور أخرى، ولذلك تتجاوز المحاكاة في تصوره مجرد الدلالة الاسمية لشيء من الأشياء. إذ لا تعني دلالة اسم الشيء المتخيل لتثير صورا تخييلية في ذهن المتلقي، وإن كانت هذه الدلالة قادرة على إثارة تخييل بسيط لا يتعدى (التخييل العادي) الذي يتحقق كصور بدائية في ذهن المتلقي مجرد سماعه أي لفظ له دلالة معينة. وهذا النوع من التخييل لا صلة له بالشعر، إذ التخييل الشعري أعقد من هذا، فهو يعمل على ضم العناصر المحسوسة، وصياغتها فنياً مع عناصر أخرى غير محسوسة. ومن هنا تظهر لنا فكرة المحاكاة عند القرطاجني. ومن هذا المنطلق، لم يتردد في تقسيمها إلى أنواع عديدة، وعلى سبيل التمثيل، أشار إلى محاكاة القصص، ومحاكاة التاريخ، والأمثال والحكم. لكن كيف تتم هذه المحاكاة؟ وما شروط تحققها؟

**1: أدبية الوصف باعتباره مكوناً شعرياً:** ارتبط الوصف في الدراسات النقدية الحديثة ببناء الحكاية، وتركز على الشخصية في أبعد مظاهرها، وتناولها من الخارج والداخل، أي ما اصطلح عليه بقراءة الأفكار. وعلينا أن نميز في البداية بين نوعين من الوصف: وصف يتعلق بالمجال العلمي، والثاني يُعمد إليه في المجالين البلاغي والشعري[1]. ويحتاج الوصف في مفهومه الظاهر، والعام إلى

حاسة البصر، مثلما يصف الإنسان واقعا معينا أو لوحة رسم أو صورة متحركة كما هو الشأن في السينما، غير أن الوصف الشعري أو البلاغي يرتبط بدرجة عالية باللغة والتعابير، حتى وإن كان لا يستغني عن الإبصار، مما يعني أن الوصف الشعري والأدبي خاصية أسلوبية تُقدم بها الأشياء باعتبار مكوناتها العارضة والخاصة بها، وبتعبير آخر:"فإن الوصف تابع لغاية الإقناع ولهذا فليس الغرض هنا تقديم تحديدات دقيقة مستقلة عن هوى المتلقي والمتكلم ولكنه وصف تابع لغاية ذات مساس بمعتقدات المتكلم، ومع هذا فنحن مضطرون هنا إلى تمييز ثان، وهو ذلك القائم بين وصف الوقائع والأحداث ووصف الأشياء. الأول يستحسن أن نخصه بتسمية سرد. والثاني هو الوصف بمعناه الحصري، وللسرد امتداد داخل الزمن وأدواته اللغوية هي الأفعال، في حين أن للوصف امتدادا داخل المكان وأدواته اللغوية هي الأسماء"[2]، أي؛ أننا حينما نتحدث عن الأشياء نكون بصدد الوصف، وحينما نتحدث عن الأفعال نكون في حالة السرد، ولذلك يتقيد وصف اللوحة بغض النظر عن موضوعها، سواء كانت أحداثا واقعية أو خارقة بقيد الثبات على خلاف ذلك في"الكتابة والكلام، ثم الحكاية والتفكير. فهي الاسترسال والذهاب من مكان إلى آخر أي الانتقال"[3] بفضل التخييل الذي يجعلنا نعيش الحقيقة. وهذه القضية لم يغفلها النقد العربي القديم على تباين وجهات النظر من ناقد إلى آخر. لقد أقر قدامه أن"الوصف إنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم وصفا من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بأشهرها حتى يحاكيه بشعره، ويمثله للحس بنعته فمن ذلك قول الشماخ يصف أرضا تسير النبالة فيها:

خِلْتُ غير آثار الأراجيل تَرْتَمي** تُقَعْقِعُ في الآباط منها وفاضُها.

فقد أتى في هذا البيت بذكر الرجالة وبين أفعالها بقوله: ترتمي، وعن الحال في مقدار سيرها تقعقع الوفاض، إذ كان ذلك دليلا على أن الهرولة أو نحوها من ضروب السير، ودَل أيضا على الموضع الذي حملت فيه هذه الرجالة والوفاض، وهي أوعية السهام حيث قال:في الآباط فاستوعب أكثر هيئات النبالة، وأتى في صفاتها بأولاها وأظهرها عليها وحكاها حتى كأن سامعا قوله يراها"[4]. ويشيد ابن رشيق بهذا اللون من الوصف لأن:"أحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله"[5]. وملاك الأمر:"لكي يكون هذا الوصف داخلا في دائرة الشعر ينبغي أن يكون تخييليا، أي أن يستحضر صورا مصحوبة بمقويات بلاغية ولفظية وأن تكون تعجبية مثيرة تبعث الانفعال والتعجيب. وهذه الصفات لا تتوفر للوصف المعتاد في لغة التخاطب اليومي الوظيفي والانفعالي وفي اللغة العلمية المعتمدة على اللغة المصنوعة، بهذا المعنى ينبغي أن تفهم الحرفية الوصفية، هذا الوصف ليس مجرد تفريغ للموضوع وتحليل لأجزائه ومكوناته أو غرضه داخل السيولة الرمانية والمكانية، إنه تقديم صورة حسية أمام الأعين صورة صادرة عن اتفاق قابل للنقل إلى المتلقي عبر هذا الوصف الجميل"[6]، الذي يضع الشيء أمام الأعين، وتبرز خصائصه المميزة التي تشرك خيال المستمع فيما يقال، ويترجم في عملية ذوقية تلك الكلمات، والألفاظ، والأساليب إلى صورة شعرية من شأنها تحقيق المتعة الجمالية.

أما حازم القرطاجني فكانت نظرته خاصة للوصف، واعتبره من مقومات القول الشعري، إذ يربطه بعمليتي المحاكاة والتخييل على نحو متداخل، مما يعنى أن الوصف رافد للتخييل إذ يذكر أن:"الوصف هو للذوات أو الأمور الذهنية، أي وصف للمتعينات في الوجود الحسي أو بالمتصورات منها أو بالمفترضات منها وعنها"[7]. ولا تخرج هذه الرؤية في الكثير عن مفهوم المحاكاة

الأرسطي، لأن وصف الذات، أو الإنسان أو الأشياء المدركة في العيان الخارجي سواء تناول الجوهر أو الصفات العرضية، مجال خصب يتحرك في أرجائه القول الشعري. والوصف في هذه الحالة ينقل الأخبار في أول أمرها، ويحرك تلك المتصورات الناتجة عن تفاعل الحس مع التصور الذهني في ذهن المستمع، من باب تحسينها أو تقبيحها أو مدحها وذمها بغاية قبض النفس لما تكره، وبسطها لما ترتاح له، ولهذا كان الوصف عند حازم:"يتعلق بالذوات والأمور في حال عيانها الحسي المتعين أو المفروض وفي حال وصفها بخواصها أو أعراضها أو أيهما معا في حال استغلال هذا الوصف، فهذا هو المستوى الأول من الوصف البسيط الذي تتم فيه محاكاة الأشياء بمجرد الوصف. أما المستوى الآخر فهو المركب الذي تتم فيه محاكاة الأشياء عبر شيء آخر، وهنا تنشأ المحاكاة بمعناها الاصطلاحي، حيث الدخول في علاقات وآليات المحاكاة والتشبيه، ودخول معنى من معان الوصف في علاقة مع معنى سابق أو متأخر، أو دخول معنى من معان الوصف بعلاقة محاكاة قولية واستدعاء عبارة مثلية أو حكمة[8].

واللافت أن حازما كان يطمح إلى ترسيخ مكانة هامة لفن الوصف (المحاكاة) الذي لم يجد له البلاغيون التقليديون من أمثال قدامه بن جعفر وابن رشيق وهم يتحدثون عن الوصف، المبرر الجمالي للترحيب به، وقبوله في دائرة الشعر باعتباره مقوما وجنسا فنيا. وفي الواقع، إن الوصف الذي يدعو إليه حازم ينبغي أن يكون مدعما بمحسنات أخرى إيقاعية، ولفظية، وقفوية، وأسلوبية ونظمية، علاوة على أن الوصف الواقعي يمكن أن يكون ضروريا أو واجبا أو ممكنا أو ممتنعا[9]. وهذا ما جعل حازم القرطاجني يقسم الوصف قسمة صيغية تؤكد أهمية الوصف، وضرورته في تحديديه مفهوم الأدبية من منطلق تصوره للمحاكاة والتخييل، ففرعه إلى فروع متداخلة.

**1:1: تحديد الوصف الأدبي وأشكاله عند حازم:** قسم حازم القرطاجني الوصف الشعري إلى أربعة أشكال انطلاقا من غايته، وطرق ومعرفة كيفية التصرف في مقاصد الشعراء، فلا يخرج الوصف الأدبي عن:"وصف مطلق وإضافي وشرطي، وفرض، ولكل واحد منها مواضيع يليق بها ولا يصلح فيه غيره"[10]. لكن لا نعلم لماذا غابت الشروح المستفيضة، والمفصلة لمفهوم الوصف الأدبي في كتاب" منهاج البلغاء" إلا في بعض المحطات التي يتحدث فيها عن ارتباط الوصف بالتخييل والمحاكاة، وبخاصة ما تعلق بتلك التفرعات، والتقسيمات التي أخضع المحاكاة لها. ومن هنا يمكننا تحديد أشكال الوصف الأدبي بالاعتماد على مصطلح المحاكاة على النحو التالي:

**2:1: الوصف الأدبي المطلق:** وهذا النمط من الوصف الأدبي لا يكون بوساطة أي هو الوصف المتحرر من المحاكاة بوساطة، ويدخل فيه وصف الذوات والأشياء قبل دخولها في عالم علاقات التركيب[11]. ويشترط في هذا الوصف حضور حاسة البصر، والشيء أو الذات الموصوفة، وهنا تطرح من جديد مسألة النقل الحرفي والنقل التخييلي. وقد نتوهم أن التخييل يغيب أو ينعدم إلى الصفر في الوصف الذي يكون بدون وساطة، غير أن الوصف الأدبي لا يمكن أن يغيب فيه الخيال حتى بحضور الذات الموصوفة، لأن الخيال من جنس الأدب، والأدب من جنس الخيال، والأصل في الأمر التفاوت في درجة الخيال عند المبدعين.

**3:1: الوصف الأدبي الإضافي:** ويأتي في الرتبة الثانية بعد الوصف المطلق، ويعبر عن التحول من الطبيعة الأولى إلى محور العلاقات والتداخل:"حيث تشتبك الخواص والأعراض في علاقات تشابه واقتران أو تضاد واختلاف مع خواص، وهذه العلاقة تتحرك على محور الوجود المتعين أو الوجود المفروض، والعلاقة

الإضافية تقوم على محاور الاقتران والتناظر والتشابه أو الاختلاف والتضاد"[12]، أين تقوى درجة التخييل، ويخرج صاحبها من الوصف المطلق إلى التخييل الشعري، الذي يهدف إلى تحديد هوية الشيء الموصوف، ومن ثم تتحدد الوظيفة الإضافية في توظيف الاستعارات، والمجازات والتشبيهات التي تنير وتثمر مجال التخييل، والمتخيل وتنصرف باللغة عن وظيفتها التواصلية إلى الوظيفة الجمالية، ما يعنى أن:"الاستخدام الخاص للغة في الشعر الذي يعتمد على التصوير أو الانحراف الدلالي من خلال علاقات المقارنة أو الإبدال أو النسبة كما يتمثل في التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز"[13]، هو ما يحقق الوصف الأدبي الإضافي. لكن أمام هذا الفكرة تطرح مسألة أخرى، وهي هل المجاز أبلغ من الحقيقة؟ لقد اجمع البلاغيون على أن المجاز أبلغ من الحقيقة، والكناية أبلغ من التصريح، والاستعارة أبلغ من المجاز، فقد كان مقتضى المبالغة فيها زيادة في المعنى[14].

ولقد سبق عبد القاهر الجرجاني إلى نفي ذلك مؤكدا أن ليس السبب في كون المجاز والاستعارة والكتابة أبلغ من أن واحدا من هذه الأمور يفيد زيادة في نفس المعنى يفيدها خلافه، بل لأنه يفيد تأكيد إثبات المعنى لا يفيده خلافه، فليست الأفضلية في قولنا : رأيت أسدا على قولنا: رأيت رجلا شجاعا، هو والأسد على قدم المساواة في الشجاعة، إن الأول أفاد زيادة في مساواته الأسد في الشجاعة لم يقدمها الثاني، بل المزية هي أن الأول أفاد تأكيدا لإثبات تلك المساواة لم يفده الثاني، والسبب في ذلك التحول في الجمع من الملزوم إلى اللازم؛ فيكون إثبات المعنى به كدعوى الشيء ببينة، ولا ريب أن دعوى الشيء ببينة أبلغ في إثباته من دعواه بلا بينة وللننظر إلى هذه الاشعارة التخييلية القديمة.

وإذا المنية أنشبت أظفارها ***ألغيت كل تميمة لا تنفع.

فالمنية سبع بما تقتضيه من لوازم مثل الأظفار على سبيل ادعاء دخول المشبه في جنس المشبه به[15]، ولنتأمل أيضاً هذا النوع من الاستعارة.

رمتني بسهم ريشه الكحل لم يضر*** ظواهر جلدي وهو للقلب جارح.

يحمل هذا البيت قرائن لغوية تمنع المستمع تصور المعنى الحقيقي، فالكحل وعدم إيلام ظاهر الجلد وجرح القلب تدفع القارئ إلى استنتاج أن المقصود بالسهم ليس السهم الحقيقي، بل تمكنه الكفاءة اللغوية والثقافية إلى أن المقصود هو العيون[16]، هذا يعنى أن قصر الاستعارة في الهدف الجمالي التشخيصي إجحاف في حقها، فهي ذات أبعاد عاطفية ومعرفية ووصفية أو بتعبير آخر نحيا بها[17]. ويمكن أن يعتبر الوصف الإضافي بداية تشكل الوصف الأدبي، والتعبير الشعري الذي يقتصر على الأدباء والشعراء والمبدعين دون سواهم.

**4:1: الوصف الأدبي الشرطي:** يتحدد مفهومه في وجود الشرط والتقدير، ويهدف في أصله إلى إجلاء العلائق بين العام والخاص:"وفيه يدخل الوصف عالم الكثرة والاستئناف لا إدخال معان إلى معان، إما بمحاكاة تامة (كلية) للمعاني المدخلة فيحدث التبادل ذهنيا أو بالإحالة الجزئية، ويكون في كل الأحوال مدعاة للتحول من الوحدة إلى الكثرة والشمول"[18].

ويمثل الوصف الشرطي دخول المعاني في بعضها البعض على أساس المناسبة والتعاقد. وقد يتضح الأمر أكثر في استجلاب الخطاب الأدبي لبنية

تاريخية، أو لبنية تحمل حكمة ومثلا. على هذا النحو تزدحم المعاني في ذهن المبدع الفنان، فيختار ما يناسب و يلائم، وما يكثف به المعنى الشعري.

**5:1: الوصف الأدبي الافتراضي :** لا يفهم هذا النوع من الوصف إلا بتصوير الشيء بعد غيابه عن حاسة البصر، وترسم بعض ملامحه ومعالمه في الذهن، ولذلك:"يحاكى شيئا مفروضا آخر، تنشأ بينهما علاقة، وهذا يمكن أن يدرج في جهة الإضافة والعلاقة على أساس الفرض، حيث الأحكام والاعتقادات والعلاقة هنا تنشأ من افتراض حكم في الممثل يتبع حكم المثال"[19]. وهذا ما نستطيع أن نفسر به العملية الإبداعية في الدراسات النقدية القديمة والحديثة، حيث يتحول الموضوع المراد محاكاته من العيان الخارجي إلى المصورة (الصورة الذهنية)، ثم تقوم قوى الإبداع بإلقاء هذه الصورة ليعبر عنها بالكفاءة الأدبية والأسلوبية بلغتها المميزة، وتضفي على الموضوع اللامسات الخاصة التي تجعله يقدم الصورة على سبيل الاحتمال أو الفرض. ويتعين أن الأصل في الوصف ما كان واجبا واقعيا أو ممكنا معتاد الوقوع، أو مقدر الوقوع[20]. وإذا أردنا أن نلملم شتات هذا، نقول أن الوصف الأدبي في مفهومه الشامل يترجم حقيقة التجربة الأدبية في أبعادها الجمالية والأسلوبية عند حازم القرطاجني، إذ تنفتح بنيات الخطاب على عوالم لا متناهية، وتنزاح في داخلها اللغة المتماهية مع الواقع عبر علاقات التخييل، وتوليد المعاني التي تستمد مرجعيتها من النص، وتركيب دلالاتها من محاكاة خواص، وأعراض الممثل مع المثال. ولذلك، أكد حازم أن نمو المعاني وتجددها عبر علاقات الاقتران والتشابه، والاختلاف والتضاد والتناظر والافتراق، من شأنها تشعير اللغة وتحويلها من وظيفة نفعية إلى وظيفة جمالية من خلال توظيف:"التشبيهات والمجاز أو الاستعارة"[21]. ولم يقف حازم القرطاجني عند هذا الحد الذي تكون عليه الصورة الأدبية، بل أشار بطريقة منطقية إلى ما

يعترى الوصف من الإمكان والاستحالة. ويقرر أن الوصف بالمستحيل أفحش، وكل من سلك في الوصف هذا الأسلوب يوسم بالجهل والغلط في صناعة الشعر. ويفرق أيضا بين الممتنع من الأوصاف والمستحيل، و ينص على أن الممتنع من الأوصاف لا يقع في الكلام، وإذا وقع ينبغي أن يقع على سبيل المجاز فقط. أما المستحيل فلا يمكن وقوعه ولا تصوره على خلاف الممتنع الذي يمكن تصوره وإن لم يقع. والمستحيل أن نصف الشيء بالطلوع والنزول في آن؛ والممتنع أن نركب عضوا من حيوان على جسد من حيوان آخر[22]، كتجنيح الإنسان، والحيوان ووضع الرأس للجمادات فينطق الناطق رأس الجبل، رأس الطريق، رأس العين وخطم الجبل أي أنفه وفم الوادي وبطن الوادي وظهر الجبل، فاللفظة وفق هذا المنظور لا تعنى شيئا، إلا إذا اقترنت بسواها، مثلها مثل الحروف، ولهذا شدد حازم على العلاقات النصية التي تتمثل في التشابه أو الاختلاف أو التضاد التي تمنح المعنى للقول الشعري.

وقيد حازم الشاعر بحدود الإمكان في أوصافه التي يبتغي منها المدح أو الذم، وكلما خرج عن هذه القيود افتقد شعره قدرة التأثير بسبب ما يتلبس به أو ينطوي عليه من الأوصاف المستحيلة والتي يصطلح عليها علماء البلاغة بالإحالة[23]. غير أن حازما ما يلبث أن يشير إلى موطن تستساغ فيها هذه الإحالة: ويلخصها في ثلاثة نقاط:

1-أن يقصد التهكم بالشيء.

2-أن يقصد الزراية به .

3-أن يقصد الإضحاك به.

ومثال على ما تستساغ فيه الإحالة بيت الطرماح:

ولو أن برغوثاً على ظهر قملة*** بكر على صفي تميم لولت. ( الطويل )

فهذا قصد به الزراية والإضحاك، لذا استسيغت فيه الإحالة[24].

ومن المبالغات التي يمكن أن تتصور لها حقيقة، وأن تصرف إلى جهة الإمكان، قول المتنبي:

وأنَّى اهتدى هذا الرسول بأرضه**وما سكنت مذ سرت فيها القساطل. الطويل

من أيَّ ماء كان يسقي جيـاده ** ولم تصف من مزج الدماء المناهل.

ويقول حازم هذا:"مستساغ مقبول من حيث يمكن أن نتصور له حقيقة وإن لم تكن واقعة، إذ كانت كثرة الجيوش لا حد لها. ومتى قدرت الزيادة في مقدار منها وإن كثر أمكنت. فجائز أن يغزو أرض قوم من الجيوش ما يصير حزنها سهلا وخيارها وعثا، حتى يصير صغرها رهجا و ترابها أهبا... فأراد المبالغة في جيش ممدوحه فجعله بالغا إلى هذا المقدار. وكذلك سفك الدماء ليس له حد ينتهي إليه، ومتى قدرت الزيادة في مقدار منه أمكنت، فجائز في حق ممدوحه أن يريق من دماء أعدائه ما تكدر منه المياه مده"[25]. ومهما كان خيال الشاعر خصبا إلا أنه لا يُقدر له الابتعاد عما يقبله العقل ويرتاح له، ما يعنى أن:"المبالغة مستساغة في الخطاب الشعري في نظر حازم القرطاجني ما لم تخرج عن نطاق الإمكان إلى الامتناع والاستحالة، هذا مع العلم أنه يلزم الشاعر أن يكون صادقا

في مبالغته، فله أن يكذب ولكن في حدود الإمكان، لأن إيراد الوصف الممتنع المبالغة يكون دون الوصف الممكن في حسن الموقع من النفوس"[26].

وهذا ما قصده حازم القرطاجني بمحاكاة الموجود بالموجود أو محاكاة فرض الوجود، ومن هنا يمتد الوصف الأدبي إلى عوالم يصعب حصرها. قد يستدعي علائق تفاعلية مع القصص، والتاريخ على سبيل الإحالة، أين يستوعب القول الشعري دلالات جديدة وبنيات أسلوبية تخلق صورة أدبية تتضاعف المعاني فيها، وتناسل عبر مساحة القول، وعلى هذا الأساس:"العبارات لا تجئ حاملة المعاني في شكل واحد، أوفي طريقة واحدة، ولكنها تتعدد وتتشكل في طرق كثيرة لا حصر لها، والمعاني تكون عامة، أو خاصة، كلية أو جزئية، وهي بحسب الأحكام التي تقع فيما بعد تحديدها منفية أو مثبتة أو خاصة للمساواة أو الترجيح أو غير ذلك"[27]. إن الوصف عند حازم محاكاة شعرية، وذلك لما يخلقه من علاقات حيوية، وتفاعل في الأقاويل الشعرية التي تحيا على الوصف. وإذا أدمنا النظر في أشكال الوصف التي سبق لنا وأن تحدثنا عنها، فإنها لا تخرج عن عبارة"الممكن والواجب الوقوع" التي يمكن أن ندرجها في عبارة" المحاكاة على سبيل الفرض أو الاحتمال"، ويعنى هذا أن الشاعر ملزم في شعره بعدم الخروج عن "الممكن والواجب الوقوع"، وهذا ما تستجيب له الطبيعة الشعرية، والأدبية في معظمها. بيد إن الخيال الأدبي قد يخرق هذه القاعدة ويقطع المسافات، ويكسر حدود المكان والزمان بلغة تخييلية تبنيها الألفاظ، ومعاني معينة. ولعلنا نجد نماذج هذا الانحراف في الخيال العلمي. فإذا كانت عبارة"الاستعارة هي التي نحيا بها" التعبير الصادق عن عملية الإبداع، فإن التخييل هو ما يضمن لنا الاستمرار. والخيال العلمي كلون من الإبداع في الأدب يقوم على الغرابة التي بدورها تستند على إمكانية الحل والفهم بوساطة نوع من المعقولية الافتراضية،

وإذا أردنا أن نتقصى مصدر كلمة الغريب أو العجيب étrange أي ما يناط به إحراج القارئ من سياقه المرجعي إلى مجال آخر يتميز بالغرابة[28] وجدناه يُعبر عن شكل من أشكال التخييل الافتراضي.

**2: القصص والتاريخ باعتبارهما معياريين أسلوبيين:**

يرتبط التاريخ والقصص بالزمن والسرد خلاف الشعر الذي يحدده التخييل والمحاكاة، ولا يذكر حازم القصص إلا و أردفه بالتاريخ، كما هو الشأن في الأمثال والحكم، تأكيدا على أهميتهما في تصنيفه الصيغي للقول الشعري، و:"لا يخلو القول في الشعر من أن يكون وصفا أو تشبيها أو حكمة أو تاريخا"[29].

استلهم حازم القرطاجني فكرته هذه من الثقافة الأرسطية حينما حددت مهمة الشاعر والمؤرخ.:"إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع. والأشياء ممكنة: إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروى الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا. فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيروديتس نظما، ولكنه كان سيظل مع دلك تاريخا سواء كتب نظما أو نثرا، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروى الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروى الأحداث التي يمكن أن تقع، ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروى الكلي، بينما التاريخ يروى الجزيء، وأعني بالكلي أن هذا الرجل أو ذاك استعمل هذه الأشياء أو تلك للحاجة والاحتمال أو على وجه الضرورة، وإلى هذا التصوير يرمي الشعر، وإن كان يفرد أسماء الأشخاص و"الجزئي"هو ما فعله ألقبيادس أو ما جرى له"[30].

ويرى أرسطو أن مهمة الشاعر ليست رواية الأحداث الحقيقة، بل رواية ما قد يحدث أو ما قد يمكن أن يحدث طبقا للضرورة أو الاحتمال:"فلو أن هيرودوتوس قد نظم عمله في كلام موزون، فإنه كان سيظل تريخا وليس شعرا"[31].

تختلف فكرة حازم القرطاجني عن التاريخ عن فكرة أرسطو، فهو هنا لا يعنى بالمقارنة( بين الشعر والتاريخ)، وإنما يعمق رؤيته النقدية، ويستخلص أن الشعر يملك الطاقة الحيوية للاستفادة من التاريخ والقصص في تكثيف الأبعاد الشعرية، وإذا كان القول الشعري يستوعب المكون التاريخي وفق آليات وأساليب مخصوصة، فإنه يلزم الشاعر بمعرفة أسماء الأشياء التي يمكن للشعر أن يصفها والتحولات التي تعترى الحياة، وانصراف الأمم وانقضائها، وتصرم الأزمة ودورانها، وهذه المعرفة تحتاج إلى البراعة والتفنن في خلق التناسب والانسجام بين الأشياء، لأن الواقعة أو الحادثة التاريخية في قيدها الزمني ليست هي في زمن القول على سبيل المشابهة، جوهرا وعرضا، وحتى لا يكون توظيفها في القول الشعري سببا في تخفيف الطاقة الشعرية، لا بد للعملية الإبداعية أن تخرجها عن ماهيتها، وتخلق الانسجام بين المخيل والمتخيل لأن:"فاعلية التخييل قد أصبحت مرتبطة كل الارتباط بالقدرة على إدراك التناسب بين الأشياء، وبالتالي على اكتشاف علاقات جديدة تجمع المتفاوت والمتباين في وحدة جديدة متجانسة يسمها حازم بالقوة الشاعرة"[32]. ويخلق التناسب بين القضايا المعبر عنها، والأشياء أو بين المعاني حسب حازم التخييل المراد إيقاعه في الخطاب الأدبي، لأن الشعراء كما قال أرسطو عليهم أن يهتموا بالحقائق العامة أكثر من التزامهم بالحقائق التاريخية التي على المؤرخ أن يلتزم بها، لأن التاريخ لا يتناول عملا واحدا، بل يتناول فترة واحدة من الزمن، وجميع الأحداث التي حدثت في تلك

الفترة سواء لشخص واحد أو لأكثر بغض النظر عن عدم وضوح العلاقة بين تلك الأحداث[33].

وعلى هذا النحو فهم محمد مفتاح التناسب وهو في تصوره"تركيب القول من جزأين فصاعدا، كل جزء منهما مضاف إلى الآخر ومنسوب إليه بجهة من جهات الإضافة أو نحوا من أنحاء النسبة، وهناك أربعة أنواع للنسبة: أولهما إيراد الملائم مثل أن يؤتى بالشيء وشبهه مثل الشمس والقمر والسنان والصارم: وثانيها إيراد النقيض مثل الليل والنهار والصباح والمساء: وثالثها الانجرار مثل القوس والسهم والفرس واللجام"[34]. وإذا أخذنا هذا المفهوم للتناسب الذي يدل بكل وضوح عن السياقات اللغوية والتركيبية والأسلوبية أو التصرف اللغوي، ووضعناه في سياق استدعاء الحادثة التاريخية والقصة إلى مدار القول الشعري الذي لا يتم إلا بالتخييل والمحاكاة، يتبين لنا أن دخول التاريخ والقصة إلى التخييل الشعري، بعد اختفاء طابع السرد يكون بناء على طلب السياق والمتلقي، وشتان بين سياق القول التخييلي وبين المطلوب من حياة الأمم. ولهذا شرط حازم القرطاجني في هذه الحالة المناسبة بين السياق وبين ما هو خارج عنه من جهة الحدث والزمن، لأن ما يتصف به القصص والتواريخ التغيير والتبدل من الحال إلى أخرى والصيرورة عبر الزمن عن طريق الرواية والنمو والتفاعل عبر الأحداث، فتتعدد، ويصبح حصرها صعبا:"ومن هذه الزاوية يقوم تعامل الشاعر مع التاريخ على أن يناسب بين مقاصد كلامه وأحداث التاريخ، فيحاكى الحاضر بالماضي أو يحيل به عليه أو يستشهد على الحدث بالقديم"[35].

إن ما يميز التاريخ عن الشعر ليس الوزن، وإنما لأن التاريخ يقتصر على تسجيل ما وقع فقط من أحداث جزئية، وليس من طبيعته أن يسجل ما يمكن

أن يقع أو يحدث، ومن هنا اتصف بالجزئية، في حين أن الشعر يمكنه أن يتعدى ما قد وقع بالفعل إلى ما يمكن أن يحدث وفقا لقانون الاحتمال والضرورة، ومن ثم انطبع الشعر بالكلية لأنه بيان وإبراز لكل ما هو عام ودائم وجوهري في حياة البشر وأفكارهم، وبذلك يصبح الأقرب إلى الفلسفة من التاريخ[36]. وبالتالي يمكن أن نقول إن الشعر يعبر عن العام من خلال الخاص، وتصبح الصورة الأدبية في هذه الحالة معبرة عن العام أو عن تجربة حياتية خاصة وذاتية وذلك ما يفسر تباين التجارب الأدبية والشعرية.

ولا يمكن إغفال (الزماكنية) التي تتحكم في القصص والتاريخ وتوجهها، لأنها تفرض على الشاعر طريقة مخصوصة في استجلاب المعاني لا الحادثة في أبعادها الرمانية والمكانية، ولهذا كان:"الارتداد إلى الماضي، أو استحضاره، من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع، فقد يحدث تماس، أو بالضرورة سوف يحدث تماس يؤدي إلى تشكيلات داخلية، قد تميل إلى التماثل وقد تنحاز إلى المتخالف، وقد تنصرف إلى التناقض، وفي كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدد إزاء هذا التماس؛ ومن ثم تتجلى فيه إفرازات نفسية مميزة تتراوح بين الإعجاب الشديد، والرفض الكامل، وبينهما درجات من الرضا أحيانا، والسخرية أحيانا، إلى غير ذلك من ظواهر المعنى الشعري التي تدخل دائرة (التناص) على نحو من الأنحاء"[37]، وهذا من شأنه تعقيد العملية الإبداعية، مما يستدعي ظهور كفاءة أسلوبية وشعرية تكفل بث الحياة بمعناها الكامل في بنية الخطاب الشعري، وتكون بصدد محاكاة للبعد الزمني، فترصد وقائع زمنية، لكن لا تقدمهما من خلال سرد قصصي تتجلى فيه الشخصيات، وتتباين، وتدور الأحداث فيها في أزمنة وأمكنة محددة، بل تعرض وقائع يشطرها منظور تأملي أخلاقي تسطير عليها الغنائية التي تظهر في حديث الشاعر المباشر، إنها شعر

قصصي يقدم في شكل عام حقبة أو حقب تاريخية تتعاقب فيها أقدار دولة أو أمة بغية الموعظة أساسا.[38]

والجلي أن امتياح الشعر من القصة والتاريخ قد لا يُضيق من سبل المعاني في الصور التاريخية في أبعادها الزماكنية، غير أن البعد التاريخي والقصصي يتعدى الخطاب الشعري إلى الخطاب الأدبي السردي، الذي يتميز في بعض الحالات بالحرفية. والخطابة كجنس أدبي تمثل في صورها المتنوعة هذه الحرفية بحجة الاستدلال والاحتجاج. كما يمكن أن نجد أيضا القصة بمفهومها التاريخي في الحوادث العامة والعادية، لأن القصة في مفهومها:"تقوم على السرد وينتفي منها الوزن ولا تشكل أساليب التصوير البلاغي فيها مهما كانت ثرية بهذه الأساليب عنصرها البنيوي الرئيسي، ومن هذا فهي مَثَلٌ وخرافةٌ قد تنقل تجربة وتخاطب العقل ولكنها تفتقد إلى أبرز خواص الشعر الذي هو التخييل"[39]. وامتزاج المعاني التاريخية مع المكونات الشعرية يكون: إما على جهة الاقتصاص والأخبار، في ثوب المحاكاة لوصف الحدث وتخييله، وإما كقصص وأخبار سابقة متقدمة في زمن الوقوع، وتأتي تباعا وإلحاقا لأصل الكلام على أساس إثبات الاستطراد والشرح والتضمين، فالحالة الأولى أي حال المحاكاة والتخييل، والحالة الثانية أي حال القصص يجسدها الخطاب السردي بسرديته:" لأن اشتراط الصورة الحسية المرئية في الوصف يجعل مفهوم القصص الشعري أقرب إلى مفهوم المحاكاة والتشبيه خاصة أن المسألة تتعلق بوصف الشيء أو القضية والقصة تقوم بالأساس على حدث"[40]. وتعمل محاكاة حال بحال برأي حازم القرطاجني على استحضار المعاني التاريخية والقصص وفقا لآلية الإحالة* لاستجلاب الخارج عن القول الشعري والسياق الذي يرد فيه القول، وهي عنده أيضا إشارة الشاعر إلى أحداث التاريخ واقترانها بالحاضر أو تحيل عليه. ولقد

لخص حازم القرطاجني الإحالة في: إحالة تذكره أو أحالة محاكاة أو مفاضلة أو إضراب أو إضافة[41]. وبهذه الأساليب يفتح القول الشعري ويثري الدلالة عبر بناء علاقات جديدة تتفاعل فيها المعاني، لأن:"إجادة القصص الشعري والبلوغ به إلى غاية التحام إنما يكون متى بلغ الشاعر من وصف الشيء أو القضية الواقعة التي يصفها مبلغا يرى السامعين له كأنه محسوس ومنظور إليه"[42]. وعلى هذا النحو يحقق الشاعر مراده بالمعاني التاريخية، ويجعل القصة أو الحدث التاريخي بعد أن كان سردا، أو حركات أو صورا شعرية تعبر عن نماذج بشرية، في حركة وتداخل على مسرح الأحداث. ولهذا أشترط حازم القرطاجني في المحاكاة الجيدة الحسن في الأوصاف و:"التناسق والمشاكلة والاقتران والمليحة التفصيل، وفي القصص الحسن الاطراد وفي الاستدلال بالتمثيلات والتعليلات، وفي التشبيهات والأمثال والحكم، لأن هذه أنحاء من الكلام قد جرت العادة في أن تجتهد في تحسين هيأت الألفاظ والمعاني وترتيباتها فيها"[43].

ولقد اعتاد الشعراء العرب القدامى أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك والأعزة والأمم السابقة[44]، ويعتبر المتنبي أفضل من يجيد هذا الصنف من التخييل، وذلك كثير في أشعاره؛ ولذلك يحكى عنه أنه كان لا يريد أن يصف الوقائع التي لم يشهدها من سيف الدولة. وإجادة هذا الجنس من التشبيه يتأتى بأن يحصل للإنسان أولاً: جميع المعاني التي في الشيء الذي يقصد وصفه، ثم يركب على تلك المعاني الأجزاء الثلاثة من أجزاء الشعر، أعنى التخييل والوزن واللحن[45]. ولا يتم دخول المعاني القصصية والتاريخية دائرة الشعر إلا عبر"فن المحاكاة"الذي يختزل البعد الزمني في لحظة تلقي الخطاب دون شعور المتلقي، لأن ما يبحث عنه متلقي الشعر المتعة التي تبنى عليها" الوظيفة الجمالية" للخطاب، وهذا ما يمثل محاكاة المعاني لا الأشياء عند حازم القرطاجني، ولذلك

قسمها:"بالنظر إلى محاكاة جزء من معنى أو محاكاة معنى بمعنى أو محاكاة قصة تتضمن معاني بقصة تتضمن معاني ثلاثة أقسام، الثالث منها التاريخ"[46]. ومن هنا، ارتبط الرجوع إلى التاريخ بالحاضر عند حازم، وأكد على ضرورة المشابهة أو التماثل بين ما هو ماضي، والواقع الحاضر حتى يتم الربط المؤثر في ذهن المتلقي، وهذا ما جعله يشرط أيضا أن تكون الإحالة على المشهور، أي ما هو لصيق بوعي الجماعة غير مفارق لشعورها[47]. لأن محاكاة المعاني من جهة القصص يتم بمحاكاة قصة بقصة، أو إحياء نص محفوظ في حفريات الذاكرة الجماعية في تشكيل لغوى، وصيغ تعبيرية تفتح الدلالة الشعرية على التعدد، باعتبار أن الخطاب الشعري في هذه الحال تقتحمه التماثيل اللغوية الجاهزة سلفا في الذهن مضافة إلى واقع الحال الذي يضبطه السياق، وهذا ما قصده حازم القرطاجني من خلال المحاكاة بوساطة، التي تمثل عنده ذروة النشاط التخييلي في العملية الإبداعية، والتي تحدث التأثير في السامعين؛ أي بناء عالم فوق عالم آخر، وبعبارة أخرى التضاعف المعنوي، الذي يلغي الطابع السردي للقصة ويدخلها إلى عالم الحركة بعد الجمود وتبدأ المحاكيات القولية عملها. ومن هنا تتحدد المحاكاة التامة في التاريخ في :"قدرة الشاعر على نقل أحداث التاريخ ذات المغزى المتميز وفي هذا المجال يطلب حازم القرطاجني من الشاعر إذا أضطر إلى اقتصاص خبر في شعره أن يدبره تدبيرا يسلس معه القول ويطرد المعنى، حيث يتباعد الشاعر عن الحقيقة التاريخية للخبر بل يستقصى أجزاء الخبر ويواليه على حد ما وقع وفي نفس الوقت يتم شعرا مؤثرا"[48]. غير أنه ليست كل المعاني القصصية والتاريخية تطاوع التخييل، مما يجعل دخولها على غير هذا الشكل خطرا على العملية الإبداعية، لأنها تخفف من الدلالة الشعرية، ويصعب على المتلقي التمتع بالجمال الأدبي، لأنه ينساق وراء السرد القصصي، وبخاصة إذا

ارتبط هذا السرد بمعتقدات، وأفكار هذا المتلقي. وهكذا ينتقل المتلقي من سياق الخطاب الشعري إلى سياق السرد القصصي، ويمارس القراءة الاسترجاعية، ويتعذر عليه حينها، الجمع بين السياقين في بنية الخطاب، وتنحرف القراءة عن مسارها، وتصبح تدميرية للدلالة الشعرية. وتفاديا لهذا اللون من القراءة فإن:"أحسن مواقع التخييل أن يناط بالمعاني المناسبة للغرض الذي فيه القول كتخييل الأمور السارة في التهاني، والأمور المفجعة في المراثي، فإن مناسبة المعني للحال التي فيها القول وشدة التباسه بها يعاون التخييل على ما يراد من تأثير النفس لمقتضاه[49]

بيد أن هذا الارتباط لا يمنع الخطاب الشعري من الانديا ح في الماضي، لأن العودة إلى الماضي يستخلص منها العبرة والعظة، فيدعم الحاضر ويقويه، ومن هذه الزاوية لا يعالج الشعر الماضي باعتباره شيئا منفصلا انقضى وانفصل عن الوعي نهائيا، وإنما يعالجه باعتباره قوة ايجابية يمكن أن تسري في الحاضر لتوجهه وجهات أفضل، وذلك من خلال الإحالة[50]، ويفسح المجال للذاكرة التي تعمل على استرجاع الصور الذهبية، على نحو تداعي المعاني أوفي شبه غياب للعقل، وفي هذه الحالة قد يكون الشعر صورة تجميعية تعسفية، تغيب فيها القدرة العقلية التي تنظم أجزاء القول. وعمل المحاكاة هنا عمل المرآة في محاكاة صور الأشياء من جهة استحضار المعنى المترسب في الذهن، على ما يستلزمه من خلق تناسب بين الصور والمعاني، ويترتب بذلك الانتقال والتحول والتغير الذي يعتبر من ركائز الشعرية التي تمنح المتعة الجمالية، والتي تكون أقوى وأشد أثر في النفس المستمعة، إذا أحكم تصويرها لأن:"الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية غير مستلذة لمراعاتها، وإن كان تخطيطها صحيحا فكذلك الألفاظ الرديئة والتآليف المتنافرة، وإن وقعت بها المحاكاة

الصحيحة فإنا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها، يشغل النفس و يؤذى السمع في التأثير لمقتضى المحاكاة والتخييل فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة في اختيار اللفظ وأحكام التأليف أكيدة جدا"[51].

لا يمكن أن يتحقق عالم الشعرية وجمالياتها في اعتقاد حازم القرطاجني إلا بمراعاة ضرورة الحفاظ على نمط الكلام، وإبعاد التنافر في أجزاء النظم وبين ما تتوقعه النفوس، لأن النفوس في اعتقاده تنفر من توالي الفنون المتباعدة المتنافرة، وتميل إلى المتقاربة، فإذا انتقل بها من فن إلى فن مخالف له من غير جامع بينهما وملائم بين طرفيهما، وجدت الأنفس في طباعها نفورا من ذلك ونبت عنه[52]. ومن هنا كانت الدعوة إلى خلق الانسجام والتناسب والتأليف بين السياق وبين ما هو خارج عنه مطلبا أسلوبيا، يتيح تداخل قول في قول وفق علاقات الترادف والتدخلات في الشعرية. وعلى هذا الأساس لا يمكن أن تقف الإحالة في القصص والتاريخ عند حدود النصوص الجاهزة، وإنما تتجاوز هذا إلى مفهوم الإحالة اللغوية وعلاقتها بالتعبير عن الواقع، ومن ثم يتم الانتقال والتحول كما سلف الذكر عبر آلية المحاكاة أي:"إن المحاكاة، عندما تخيل التاريخ فإنما تخيله لإثارة العبرة وتأكيد مغزى لا يفارق غاية القصيدة بوجه عام، ومن ثم لا يقبل الإجمال بل يلزم التفصيل حتى تصبح الإحالة إحالة شعرية"[53]، لأن المحاكاة التامة في التاريخ هي استقصاء أجزاء الخبر المحاك وموالاتها على حد ما انتظمت عليه حال ووقوعها. ويمثل حازم القرطاجني لهذا بقول الأعشى:

كُنْ كَالسَّمَوْأَلِ إذ طَافَ الهمامُ بـه *** في جَحْفَل كَسَوادِ الليَّل جَرَّارِ. ( البسيط ) إذْ سَامَةُ خِطّتَي خَسْفَ، فقـال له *** قُلْ ما تَشَاءُ، فإنّي سَامِعُ حَـارِ.

فقال: غدرٌ و ثكلٌ أنت بينـــهما *** فاختر و ما فيهما حظّ المختارِ.

فَشَكٌّ غير طويلٍ، ثم قـال لـه *** اقتل أسيرك، إنّي قانعٌ جـاري.

فهذه محاكاة تامة، ولو أخل بذكر بعض أجزاء هذه الحكاية لكانت ناقصة ولو لم يورد ذكرها إلا إجمالا لم تكن محاكاة ولكن إحالة محضة.[54] وبالنظر إلى طبيعة المحاكاة يقسم حازم القرطاجني الإحالة على المعاني القصصية والتاريخية إلى إحالة تذكرة وإحالة محاكاة وإحالة مفاضلة وإحالة إضراب وإحالة إضافة، غبر أنه لم يفصل فيها لاشتغاله بالتصنيفات والتقسيمات الكبرى، وقد يمكن فهمها في ظل مبدأ التناسب.

أ- إحالة المحاكاة: وهي ما يعني به التشبيه.

ب- إحالة المفاضلة: وهي تقوم على التناظر بين المعاني وتفضيل بعضها على بعض.

ج- إحالة تذكرة: وتقوم على ذكر القصة على سبيل الاختصار بغرض التمثيل والتذكير.

د- إحالة مماثلة: وتذهب إلى التمثيل وإيقاع النسبة

هـ- إحالة إضراب: أو قلب، والإضراب هو الأعراض والعدول، إذ تورد الحالة بقصد نقضها والمعنى عكسها، بذلك قد تكون مقابلة أيضا لإحالة التذكرة، وبذلك تبدو إحالة الإضراب من أبرز أنواع الإحالة في تأدية وظيفة الزحزحة الدلالية التي هي وجه من وجوه التحول التي تقوم بها آلية الإحالة[55].

و- إحالة إضافة:تكون في المعنى زيادة تتميم وتكميل وتحسين[56]،

وعلى هذا الأساس تتحدد إحالة المفاضلة والإضراب والإضافة عند حازم بوصفها متفرعة أساسا عن إحالة المحاكاة، وتتفرد إحالة التذكرة بكونها تورد لمجرد الاستشهاد والتذكرة[57].

**3: الحكم والأمثال باعتبارهما أداتين أسلوبيتين:**

ترد الحكم والأمثال في تقسيم حازم القرطاجني لصيغة القول الشعري، على اعتبار أنها متممة الفائدة للقصص والتاريخ، والنص التالي على طوله النسبي يلخص نظريته في ثنائية الحكم والأمثال، و:"الحكم والأمثال فإما أن تكون الأخبار فيها يجرى الأمور على المعتاد فيها وإما بزوالها في وقت عن المعتاد على جهة الغرابة والندور أو الندور فقط لتوطن النفوس بذلك على ما يمكنها التحرز منه أولا يحسن بها التحرز من ذلك، ولتحذر مما يمكنها التحرز منه ويحسن بها ذلك، ولترغب فيما يجب أن ترغب فيه وترهب مما يجب أن ترهبه، وليقرب عندها ما تستبعده ويبعد لديها ما تستقرب، ولتبين لها انتساب الأمور وجهات اتفاقات البديعة والاتفاق منها، فهذه قوانين في الحكم والأمثال قلما يشذ عن جزئياتها شيء. وقد أجملت القول فيها إجمالا، إذ لم يمكن تفصيله في هذا الموضع، إذا للكلام في تفريع الأمثال المرتبة عن هذه الأصول الكليات مجال متسع"[58]. وتتعين من خلال هذا القول الذي بين أيدينا وظيفة الحكم والأمثال، التي هي إخبارية في بنية القول الشعري، ولقد أختصرها في ثلاثة نقاط[59]:

أ- أمثال وحكم تكون الأخبار فيما يجرى الأمور على المعتاد فيها.

ب- أمثال وحكم تكون الأخبار فيها يجرى الأمور على غير المعتاد وعلى جهة الغرابة و الندور.

ج- أمثال وحكم تكون الأخبار فيها يجرى الأمور على غير المعتاد وعلى جهة الندور فقط.

ويعنى هذا أن الأخبار في الحكم والأمثال: إما أن تكون على طريق العادة، وتحكى أمورا مألوفة يرتاح إليها المتلقي: وإما أن تكون خارقة للعادة، فتلغيها الغرابة وتبدو نادرة في الغالب، ويؤتى بالحكم والمثل على هذه الصورة أو تلك لكي تعمل النفوس على الرهبة مما تحب الرهبة إزاءه، وتحمل على الرغبة في ما هو صالح للرغبة فيه، أو لتقريب البعيد أو إبعاد القريب، و:"الواضح أن ارتباط هذه الوظيفة الإخبارية بالسياق الزمني والسياق الواقعي للحياة وما يجرى فيها من أمور عادية أو غريبة أو نادرة بأحداثها ومآسيها موجه في الأساس لخدمة المخاطب، حيث الغايات التي نص عليها للتحذير والاحتراز أو الترغيب والترهيب، كما ينص على غاية مهمة وهي تبيين الأسباب في جرى الأمور على هذا النحو أو ذاك، وتبيين الغرابة والندور والاتفاقات البديعة، وهو بذلك يربط الأمثال بغايتها التسبيبية والتعليلية، أي بآلية الاستدلال"[60]، وهذا ما يجعلها تمارس وظيفة القصص في الخطاب الشعري، وربما هذا سبب إجماله القول في الحكم والأمثال.

ولا تُستجلب الحكم والمثل إلى بنية الخطاب الشعري إلا وفق ما يلائم مقام الحال، حتى تتحقق النزعة الانفعالية لدى المتلقي، ويصبح مشاركا فعالا في العملية الإبداعية، و يخرج من دائرة السلبية، ومن اللامبالاة التي يقنع فيها في حالات كثيرة بردود أفعال هامشية، وتنتقل هذه المشاركة الفعالة عند حازم القرطاجني إلى تثبيت رأى أو إقناع بفكرة، أو جعل هذا المتلقي يرهب أو يرغب أمام هذا القول، ومن هنا جاءت فكرة ارتباط الحكم والأمثال بالغايات التعليلية والاستدلالية و:"يرتبط تأثير الحكمة في الشعر بقدرتها على الإيجاد والإقناع،

وخاصة عندما تتجاوب أصداء التجارب المركزة فيها مع واقع الحال، فتحدث لدى المتلقي استجابة مقترنة بالتصديق، ومن هنا يمكن للحكمة أن ترد على سبيل الاستدلال لتوطن النفوس على ما يمكنها التحرز منه ولتحذر النفوس مما يمكنها التحرز منه، ولترغيب فيما يجب أن يرغب فيه وترهب مما يجب أن ترهبه"[61]، ويكون كذلك استحضار الحكمة والمثل من أصوله إلى ما يضاف إليه، لتعميق المعنى الشعري ومضاعفته، وهذا برأي حازم هو الطريق والمنوال إلى الإقناع، ولعل هذا ما لخصه في قوله:" والطريق الثاني الذي اقتباس المعاني منه بسبب زائد على الخيال هو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل، وبحثه فيما استند إليه من حكمه أو مثل على أن يردف معاني كلامه بها مضمنا لها بالجملة أو مشيرا إليها على جهة استدلال أو تعليل ذلك"[62].

إن الغاية الإقناعية التي خص بها حازم القرطاجني الشعر ترتبط في هذه الحال بالمثل والحكم الذي يمارس تأثيره على مخيلة المتلقي، و الشعر عملية تخييلية في أصله. لكن هل المراد من التخييل الإقناع؟. وما دام التخييل يخلق صورا تخالف الواقع على سبيل الضرورة والاحتمال، فهل الشعر مطالب بنقل الحقيقة التي من شأنها في بعض الحالات الإقناع؟. إن الشعر يعمل وفق هذا المنظور على تحقيق المتعة الجمالية التي قننها حازم القرطاجني بقانون الأخلاق، وجعله في حالات كثيرة مثله مثل الأجناس الأدبية الأخرى (الخطابة) يحمل المقومات الإقناعية. وقد رأينا ميل حازم القرطاجني في أكثر من مناسبة إلى المزج بين مقوم الشعر (التخييل) ومقوم الخطابة (الإقناع). والمحاكاة في الأمثال التي تشير إلى جانب تشبيهي، حيث لتبدو الأمثال كتشبيه موسع، فحيثما تستخدم كلمة أمثال يربطها غالبا بكلمة أشباه، والأمثال تخلق علاقة تماثل وتشابه بين

الحال وبين الأمور السالفة أو المتقدمة[63]، ولما كان تشبيه الحكم والأمثال يرتبط بالعمل الذهني، وهو ما يعود بها إلى الاعتقاد والاستدلال لإعطاء نتيجة وحكم، قد تكون في أغلب الأحوال للإقناع.

لقد سن حازم القرطاجني طرقا وأساليب للتصرف في المثل والحكم يجملها في هذا القول"وقد يتصرف في المثل بإبرازه في عبارة جديدة لا تشبه عبارته الأولى، وقد تختصر العبارات عن الأمثال فيورد منها في البيت الواحد المثلات والثلاثة، وقد يتمثل بالمثل على غير ما تمثل به الأول، فربما أحسن موقعه من الكلام الثاني أكثر من جنسه في الكلام الأول، فإن موقعه في الكلام الأول أحسن عُد مورده في الكلام الثاني مسيئا مقصرا"[64]، وبهذا سطر حازم القرطاجني طريقا لاقتباس المعاني من الحكم والمثل التي، لا تحصل إلا بقوة التخييل أو الكفاءة الأدبية، ونردها مختصرة على النحو التالي:

أ- أن يردف معاني كلامه بالتضمين أو الإشارة على أساس الاستدلال والتعليل.

ب- أن يتصرف في الحكم والأمثال بإبرازها في صيغة جديدة تختلف عن البنية الأولى.

ج- أن تختصر العبارات عن الأمثال فيورد منها في البيت الواحد المثلات والثلاثة.

د- أن يتمثل بالمثل على غبر ما تمثل به الأول.

هـ- أن يحسن موقعه في الكلام الثاني أكثر من حسنه في الكلام الأول.

ويحذر حازم القرطاجني الشاعر من الخروج في تصرفه في الحكم والمثل عن هذه الطرق، في تضمين معنى المثل في صيغة جديدة:"ويأتي وكأنه تشبيه موسع، فإن كان التشبيه يتم بين طرفين في الجملة أو بين شيئين، فإنه في حال الأمثال يتحرك نحو وحدة أكبر هي مجمل المعنى، ويأتي المثل في الطرف الآخر وكأنه طرف التشبيه، لذا تبدو الأمثال وكأنها تشبيه موسع حذفت أداته"[65]، فيرد المثل بهذه الصيغة في صيغة جديدة تختلف عن الهيئة الأولى، حيث يتأكد أن الأمثال عنده نصوص جاهزة أو خلاصة تجارب حياتية تخص مجتمع دون الآخر أو فرد من المجتمع يتم استعارتها بناء على طلب السياق الجديد الذي يضمن لها الاختلاف حسب المناسبة والترادف. ويشير حازم القرطاجني إلى ( الأمثال والحكم) بوصفها تماثيل لغوية جاهزة للمحاكاة، والدخول في علاقة التشبيه التي قد تستدعي المثول الحسي، ولعله من هنا سميت أمثالا وتمثيلا، حيث تستخدم لتقريب الحسي بالحسي أو لتقريب المعنوي بالحسي، وتتحول بنصبها اللغوية إلى جنس من الاستدلال[66]، الذي يحوط النص ويضاعف المعنى، لأن التشبيه في بعده الأسلوبي يتوقف على محور الكيفية ووصف الهيئات، لكنه في الأمثال والحكم يتركز في الكيفية الذهنية والعقلية التي تربط الحكم والاستدلال في حالة بحالة أخرى، ويغور إلى الأحكام والاعتقادات، و إلى المعاني التي تتحكم في بناء النص، ومن هنا يرد المثل على غير ما تمثل به الأول.

إن الهيئة الجديدة للمثل والتمثل به على غير ما تمثل به الأول تضمن في صورها التعبيرية، حسن موقع الكلام في النفس، ولعل قول الشاعر حبيب يمثل وجها من وجوه الاستدلال التي ترتبط بمقومات الخطاب الإقناعي:

أخرجتموهُ بكسرةٍ من سجنيه ** والنارُ قد تُنتَضَى من نَاضِر السّلِم .(البسيط

فالأقاويل التي بهذه الصفة خطابية بما يكون فيها من إقناع، شعرية بكونها متلبسة بالمحاكاة والخيالات[67]. ويلخص حازم تلبس الاستدلال بالخيالات في النقاط التالية[68]:

1- أن تكون الاستدلالات الواقعة في الشعر والأمثال المضروبة تابعة لبعض ما في الكلام.

2- وأن تشير إلى ما هو خارج عنه،

3- قد تكون الأمثال قولاً شعرياً، وقد تكون قول صدق، ومنها ما ليس بصدق كما كانت المحاكاة، والاستدلالات.

4- وقد تكون محاكاة لمتبوعاتها أو تخييلات فيها أومن أجلها.

وتأتى الأمثال تابعة لما في الكلام أو محاكاة لمتبوعاتها، ولهذا كان استقصاء أركان العبارة في الحكمة:"عن جملة أجزاء المعنى الذي جعل مثلا لكيفيات مجارى الأمور والأحوال وما تستمر عليه أمور الأزمة والدهور"[69]. ويبدو أن الوصف الأدبي إذا اعتبرناه صيغة من صيغ التشبيه في الحكم والأمثال، هو ما يحدد صيغة القول الشعري عند حازم القرطاجني، بتفاعله واشتغاله مع المكونات الأخرى، و:"تبدو المحاكاة في الأمثال محاكاة فكرة أو رأي، ويحتاج الشاعر إلى محاكاتها بعبارات تستوفي أجزاء عباراتها وفكرتها المحفوظة في الذهن، والمحاكاة هنا تتحول إلى محاكاة قولية، فمحاكاة المعنى تفترض الحكمة والمثل

تمثالا قوليا، وبذلك يبني محاكاة فوق محاكاة"[70]، أي تضاعف المعنى الذي يكون من جهة الإرداف والتضمين. وإن كان حازم القرطاجني يطمئن لهذا البناء المعنوي ويرغب الشاعر في سلوكه في قصيدته، إلا أنه ينبهه إلى أن أحد أسباب الغموض الذي يعترى المعنى المتأتي من أسباب بناء المعنى فوق المعنى، وبعبارة أخرى محاكاة فوق محاكاة، ومن هذا المنظور يدعو الشاعر من جهة أخرى إلى البراعة والتفنن في وضع الحكمة والمثل في مواضعه، ويحذره من اعتماده في أعقاب كل فصل من فصول القصيدة، لأنها دليل على التكلف ومدعاة إلى انتقاده[71].

وتعني المحاكاة في جانبها التمثيلي عند حازم القرطاجني تشبيه موسع، ولعل توليفه بين الأمثال وكلمة أشباه يتنزل دلاليا في سياق التشبيهات والمشابهات. والأمثال توظف أصلا للمشابهة وتمثيل الواقع الآني والظروف المحيطة بالخطاب، وبعبارة أخرى تحيين المثل، لأن الهدف من العملية إقرار فكرة وتثبيت رأى، وهذا يستدعي توافر خلاصة معرفية، فكرية وفلسفية وجمالية، ومعرفة بالأشياء ومسمياتها التي تسمح للشاعر بالتصرف في قاموسه الشعري، والتفنن في وضع الأمثال والحكم الموضع الحسن في القول الشعري.

وإذا كان حازم القرطاجني يربط بين التشبيه والأمثال والحكم، فإن ذلك على اعتبار أن التشبيه في الأمثال ينتقل إلى المعنى الإجمالي، ويرد المثل في الطرف الآخر، وكأنه طرف التشبيه، ومن ثم تعبر الأمثال على التشبيه الموسع الذي حذفت أداته في هذه الصورة، بغرض بناء الدلالة الضمنية التي هي تماثيل لغوية، أو قوالب جاهزة تصب فيها هذه الدلالات القابلة للمحاكاة، والتمثيل، والدخول في علاقات تشبيهيه تماثلية تتطلب الحضور الحسي، أي يجب أن يكون المشبه به:"جليا واضحا معروفا عند جميع العقلاء وأكثرهم بالسجية، كما أنه

يذهب إلى أن جهة التشبيه، يجب أن تكون مشهورة وواضحة"[72]، لأن الشهرة والوضوح تقرب المعنى أفضل، وكلما كان التشبيه قريبا كان أجمل و:"ينبغي أن تكون الأوصاف التي يشترك فيها المثال والمثل أشهر صفاتها أومن أشهرها. واعتبار هذا الشرط آكد على صفات الممثل به، وينبغي أن تكون الصفات التي يتضادان فيها أجمل صفاتهما"[73]، وكما يؤكد أيضا أن جهة التشبيه يجب أن تكون محسوسة، لأن الحسية تمكننا من الإدراك والفهم، وإيقاع الإقناع في ذهن المتلقي.

وتعمل المثل والأحكام على محور الاعتقادات والأحكام التي ترتبط بشكل ما بالبعد "الأخلاقي" الذي ظل يقيد به حازم القرطاجني الشعر فضلا عن مقوم التخييل. وملاك الأمر أن حازما يعقد الصلة بين الأمثال والحكم ومجال الأحوال المطابقة لمسار الزمن وما يقع فيه من أحداث. والتشبيه يربطه بالأشياء أو المدركات الحسية العينية المتموضعة مكانيا، والجامع بينهما هو محاكاة المعنى في طرفي العلاقة التشبيهية، وهذا ما عبر عنه بالنقاط التالية التي نقدمها بتصرف:

أ- محاكاة قصص وما جرى مجراه.

ب- محاكاة حكمة.

ج- محاكاة قصص بقصص أو نحوه.

د- محاكاة قصص بحكمة محاكاة حكمة بحكمة.

تعبر هذا النقاط عن إمكانية التداخل بين "القصص والحكمة في مستوى القول الشعري في الوقت نفسه"، وهذا ما يكون سببا لنفور المتلقي، لأنه

لا يدرك المعنى ولا يفهمه، ومن ثم لا تحاكي الحكمة بالقصص، إلا من حيث تكون جزئية، لأن الحكمة إذا كانت كلية كانت أعم من القصص، فلا تحاكى لذلك به إلا على جهة الاستدلال التمثيلي، وقد يمنع هذا في بعض المواضع كون الحكمة أشرف من القصص وأجزل موقعا، فلا يفتقر إلى إعانتها بمحاكاة إذا كانت بالغة، فالحكم على هذا إذا استقصيت أركانها وأعرب عنها بلفظ جزل محكم العبارة، ودلف به على المحاكاة كانت أمثلة لما قبلها[74]. ولقد سبق زهير الشعراء في وضع المعاني المذهوب بها مذهب الحكمة والتمثيل.

فَمَا بِكَ من خير أتوهُ فإنَّما *** تَوَارَثــهُ آباء آبائهم قَبْلُ. (الطويل)

وهل نبتُ الخطَّى إلاَّ وشيجُهُ*** وتُغْرَسُ إلاَّ في منابتها النخلُ.

ثم جاء المتنبي في المولودين فولع بهذا الفن من الصنعة وأخذ خاطره حتى برز في ذلك وجلى وصار كلامه في ذلك منتميا إلى الطراز الأعلى[75].

ولاهتمام حازم القرطاجني بالأمثال والحكم ما يبرره فقد عد الأمثال والحكم من أهم ما يميز الشعر العربي مقارنة بالشعر اليوناني الذي يتصف بأغراض محدودة، وموضوعات خرافية يفترضون وجودها، ويجعلونها نماذج وأمثلة لما وقع في الوجود. و:"الشعر اليوناني يقصد فيه أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلا كاشتغال العرب، فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل وانفعال؛ والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه، وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل أو يردعوا بالقول عن فعل، وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة،

وتارة على سبيل الشعر، فلذلك كانت المحاكاة الشعرية عندهم مقصورة على الأفاعيل والأحوال والذوات من حيث لها تلك الأفاعيل والأحوال"[76].

وتدخل القصص والحكم والأمثال في بنية الخطاب الشعري على سبيل إبراز وظيفة الاستدلال والإقناع الذي ينتظره القارئ، لأن الشعر عند حازم القرطاجني -كما يتضح- ينطوي على البعد الأخلاقي والتربوي، وتجريد الفنان من الأخلاق في فنه يعتبر تجريدا:"من المؤهلات، طالما أن سلوك الحياة الجيد ينبع فقط من تنظيم الاستجابات بصورة جيدة حاذقة جدا، لا يمكن أن تمسها المبادئ الأخلاقية العامة، وكما يصر شيليShelley فإن أساس الأخلاقية لا يرسيه الوعاظ، بل يرسيه الشعراء، فالذوق الرديء والاستجابات الفجة ليست مجرد ثغرات أو مثالب في شخص معيوب. إنها بالفعل شر متأصل تنشأ عنه بقية العيوب. فلا يمكن أن تكون هناك حياة رائعة تختل فيها الاستجابات الأولوية وتضطرب[77]، وهذا البعد الأخلاقي والتربوي يراوح فيه أسلوب الجد الذي يحتاج في أكثر من حالة إلى قصة أو مثل أو حكمة لتأكيد الأثر، وبالتالي ينبسط هذا المتلقي للخطاب من خلال تثبيت رأي أو فكرة، أو ينقبض لعدم حدوث شيء من هذا القبيل.

ومهما يُقال عن حازم القرطاجني، فإنه حاول في مسعاه، تطبيق فن المحاكاة كما فهمه على الشعر العربي، وما تحدثنا عنه هنا من تقسيمات وتصنيفات أشار إليها القرطاجني قد تبدو للبعض مملة ومتعبة، إلا أنها تعبر عن حذق نقدي واستيعاب للعملية الإبداعية بكل مكوناتها تقريبا. وفي هذا السياق فإننا لا نستطيع إنكار مدى التقارب المحتمل بين حازم القرطاجني وأرسطو في النظرية التطهير catharsis التي تتلخص عنده في إثارة شعوري الشفقة والخوف في فن

المأساة[78]، أما عند حازم القرطاجني تعمل على تربية النفس وتهذيب الأذواق، وبعبارة أخرى إحداث التوازن الداخلي للنفس الإنسانية من خلال تضييف القصص والعبر التاريخية والحكمة والمثل في بنية الخطاب الشعري، غير أن هذا التضييف محكوم بالسياقات الثقافية والمعتقدات. ولقد اتضح لنا أن هذا الاستحاء من النقد اليوناني الذي برع فيه حازم كان له دور في توجيهه الممارسة النقدية العربية القديمة خلال القرنين السابع والثامن الهجريين، حيث مد النقاد آنذاك بأدوات جديدة لمقاربة النصوص الأدبية لتلك الفترة التي اغتنت بفضل عوامل كثيرة لا يتسع المجال هنا لذكرها. لكن تبقى مجهودات القرطاجني محتاجة إلى قراءة مستفيضة وواعية، وغربلة موضوعية تضع حازم القرطاجني في موقعه ال

---

[1]-محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، مكتبة دار الأمان ، ط1، الرباط ، 2005م، ص 159.

[2]- المرجع نفسه، ص 159 .

[3]-المرجع نفسه، ص 160 .

[4]-قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح، عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب العلمية، بيروت، دت، ص 134/ 135.

[5]-ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة ،بيروت 1988م، ص 105.

[6]-محمد الولي، الاستعارة، ص 338/337.

[7]-فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2002م، المغرب، ص 126.

[8]-المرجع نفسه، ص 126 .

[9]-محمد الولي، الاستعارة، ص 336 .

[10]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت، ص 220 .

[11]-فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنىعند حازم القرطاجني، ص 129 -130.

[12]-المرجع نفسه، ص130.

[13]-ألفت كمال الروبي، مفهوم الشعر عند السجلماسي، فصول ،العدد 6، 1986م، ص 35

[14]-لطفي عبد البديع، دراما المجاز، فصول، ع6، ص 102.

[15]-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط4، الدار البيضاء، 2005م، المغرب، ص 85.

[16]-المرجع نفسه، ص 86.

[17]-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص 84.

[18]-فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص130.

[19]-المرجع نفسه، ص 130 .

[20]-انظر، محمد أديوان، قضايا النقد عند حازم القرطاجني، ص94.

[21]-فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى، ص 131.

[22]- المرجع السابق، ص 94.

[23]- المرجع السابق، ص 34 .

[24]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 134.

[25]- المصدر نفسه، ص 136/135.

[26]-محمد أديوان، قضايا النقد، ص96، وانظر، المنهاج، ص 136.

[27]-فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث النقدي العربي، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1985م، ص 354.

[28]-محمد الكري، الخيال العلمي، قراءة لشعرية جنس أدبي، فصول،ع، 71، صيف، خريف،2007 م، ص20 .

[29]-محمد أديوان، قضايا النقد عند حازم القرطاجني، ص 323.

[30]-عبد الرحمن بدوي، فن الشعر، ص 26 /27.

[31]-عبد المعطى شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرمان، مكتبة الأنجلو المصرية، 1999م، ص 144.

[32]-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف ، ط1، القاهرة، 1973م، ص 60.

[33]- المرجع السابق، ص 145 .

[34]-محمد مفتاح، الشاعر و تناغم الكون، التخييل، الموسيقي، المحبة، منشورات المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2001م، الرباط، ص 08.

[35]-جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، ص 278.

[36]-انظر، ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 89.

[37]-محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة، عند عبد القاهر الجرجاني، أدبيات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، القاهرة، 1995م، ص 142.

[38]-الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الاسلاميين ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999م، ص 97.

[39]- المرجع نفسه، ص 87.

[40]-المرجع نفسه، ص 89 .

41-يتم تعريف الإحالة Référence عادة بأنها العلاقة بين العبارات من جهة وبين الأشياء والمواقف في العالم الخارجي الذي تشير إليه العبارات، ولا يهتم المناطقة إلاَّ بالقليل جداً من مختلف أشكال الإحالات المعقدة وبخاصة على مستوى الكمي، فإذا جاءت الإحالة إلى شيء مفرد فإنه يشار إليه بلفظ كمي وجودي Pxistential quantifier بوصفه شيئاً موجوداً في عالم الحقيقة أو أوضح الأمثلة على ذلك أسماء الأشخاص على حسب ما نرى من تكرار ذكرها في أمثلة المناطقة . روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة، تمام حسان، ص 172 . وتعني أيضاً أن العناصر المحلية كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، إذ لابد من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها . وتتوفر كل لغة طبيعة على عناصر تملك خاصية الإحالة، وهي الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة، وتعتبر الإحالة علاقة دلالية، ومن ثم لا تخضع لقيود نحوية إلاَّ أنها تخضع لقيد

دلالي وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه، وتنقسم الإحالة إلى نوعين رئيسيين: الإحالة المقامية والإحالة النصية وتتفرع الثانية إلى إحالة قبلية، وإحالة بعدية. محمد خطابي، لسانيات النص، ص 17 .

[42]–جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 278.

43-عبد الرحمن بدوي، فن الشعر، ص 229 .

4[4]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 91 .

5[4]- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح، محي الدين عبد المجيد، ط5، مجلد 1، دار الجيل، بيروت 1988م، ص 150.

[46]-حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 97.

[47]-انظر، جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 279 .

[48]-المرجع نفسه، ص 345.

[49]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 90 .

[50]-المصدر نفسه، ص 278 .

[51]-المصدر نفسه، ص 129 .

[52]-انظر، رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي، في قراءة النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، ط1،الدار البيضاء 1994م، المغرب، ص 110.

[53]-جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 345.

[54]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 106/105.

[55]- انظر، فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى، ص 152/151 .

[56]-المرجع نفسه، ص 152.

[57]-المرجع نفسه، ص 153 .

[58]-حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 221.

[59]-انظر، فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى، ص 140.

[60]- المرجع نفسه، ص 140 ، المنهاج، ص 40/39.

[61]-جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 281.

[62]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 39 / 40.

[63]- انظر، فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى، ص 141/ 142.

[64]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 40.

[65]- المرجع السابق، ص 143 .

[66]- المرجع نفسه، ص 143 .

[67]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 67 .

[68]-المصدر نفسه، ص 67 .

[69]-المصدر نفسه، ص 105.

[70]-فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى، ص 142 .

[71]-منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 300 .

[72]-عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، مقاربة معرفية، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 2001م، المغرب، ص 127.

[73]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 113 .

[74]- المصدر نفسه، ص 173 .

[75]-انظر، المصدر نفسه، ص301

[76]-عبد الرحمن بدوى، فن الشعر، ص 169 /170.

[77]-آ،أي، ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي،منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2002م، ص62.

[78]-بسام فطوس، دليل النظرية الأدبية المعاصرة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ط1، الكويت، 2004م، ص 29.