عناصر البلاغة العربية ونظائرها في البلاغة الغربية وسيميولوجية السينما

محمود إبراقن
أستاذ السيميولوجية والسينما

الإشكالية

لقد كان الإنسان منذ اكتسابه للسان حريصاً على الاجادة في أساليب كلامه ، فسرعان ما ابتكر محسنات لفظية وعناصر بلاغية أدق وأفعل في النفس . كما كانت هذه الأساليب البلاغية المتواجدة في كل الثقافات الإنسانية حكراً ، مدة طويلة ، على الكلمة دون الصورة .

ولعل السبب الذي جعل من الصورة تفقد بلاغتها وسلطتها التي أعطاها إياها الصينيون القدامى من خلال مثلهم : «الصورة خير من ألف كلمة» هو راجع أساسا الى سيادة ما يسميه علماء الاتصال بالثقافة اللفظية verbale أو الشفوية orale خصوصا في مجتمعاتنا العربية - الإسلامية التي ما زال بعضها يحارب بكل قوة الصورة «لألوهيتها» والبعض الآخر يفرض كل الرقابة عليها لاعتبارات سياسية وايديولوجية ، على الرغم من دخولها مجبرة فيما يسمى في الغرب بعصر حضارة الصورة .

يتضمن علم البيان العربي كلا من التشبيه والمجاز اللغوي كالاستعارة والمجاز (مرسلا كان أو عقليا) وكذلك الكناية . أما المنطق البلاغي الغربي فيقوم على العناصر التالية : comparaison أو comparison métaphore أو metaphor أو synecdoque أو synecdoche و ostension . إلخ .

نحاول في هذه الدراسة ربط الخصوصيات العربية بما يعادلها في البلاغة الغربية على أن نستعين كل مرة بما جدّ على مستوى علم السيميولوجيا (السيمياء) الذي أبدى اهتماماً خاصاً ، منذ بداية السبعينات بفرنسا بدراسة جدية لظاهرة السينما .

وعليه ، فانه لا يمكن البتة اعتبار هذا البحث دراسة تراثية صادرة عن متخصص في قضايا اللغة والأدب ولكن مجرد محاولة لإجراء مقاربة أو موازنة بين المنطقيين البلاغيين .

كما نلفت الإنتباه الى أن المعلومات الواردة (تعريف مختلف العناصر البلاغية والشواهد الشعرية) لم نراع في تقديمها منهجية توثيق متخصص ومعمّق ولكن اكتفينا في توثيقها بالاعتماد الرئيسي على مرجعين عربيين كلاسيكيين[1] . ونرجع هذه الثغرة الى عدم توفرنا على مراجع متنوعة وكذلك الى اعتبارنا بأن تعريف تلك العناصر (بما فيه الشواهد الشعرية الموضحة) ، هو محل اتفاق بين القدامى والمحدثين على حد سواء .

بالاعتماد على المرجعين الكلاسيكيين المذكورين ، يمكن تجسيد مكونات بيان الكلام العربي من خلال شجرة (أنظر الجدول) .

شجرة بيان الكلام العربي

معنى حقيقي — معنى غير حقيقي

تشبيه — غير تشبيه — استعارة — مجاز — كناية

تمثيلي (مركب) — غير تمثيلي (مفرد) — تمثيلية (مركبة) — غير تمثيلية (مفردة) — مرسل — عقلي

ضمني — مقلوب — مرسل — مؤكد — مجمل — مفصل — بليغ — تصريحية — مكنية

أصلية — تبعية — أصلية — تبعية

مرشحة — مجردة — مطلقة

التشبيه وأقسامه

التشبيه هو بيان أن شيئاً أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر ، مثال : الناس كأسنان المشط في الاستواء . ويقوم التشبيه على أربعة أركان : المشبه أو الدال (الناس) والمشبه به أو المدلول (أسنان المشط) ويسميان بطرفي التشبيه وأداة التشبيه (ك) ووجه الشبه (الاستواء) .

يمكن تقسيم التشبيه الى قسمين رئيسيين ، التشبه التمثيلي (المركب) والتشبيه غير التمثيلي (أي المفرد) .

أ . التشبيه التمثيلي أو المركب

وهو الذي يكون وجه الشبيه فيه صورة منتزعة من مركب أي من متعدد أمرين أو أكثر .

قال المتنبي في سيف الدولة :

يَهُزُّ الجيشُ حولَكَ جَانِبَيْهِ كما نَفَضَتْ جَنَاحيْهَا العُقَابُ

يشبه المتنبي صورة جانبي الجيش ، ميمنته ومسيرته ، وسيف الدولة بينهما ، وما فيهما من حركة واضطراب بصورة عقاب تَنْفُض جَناحيْها وتُحركهما ، ووجه الشبه هنا ليس مفردا ولكنه منتزع من متعدد أمرين وهو وجود جانبين لشيء في حال حركة وتموج .

ب . التشبيه غير التمثيلي أو المفرد

وهو الذي لم يكن وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد أي أن وجه شبهه مفرد ، نحو : فلان كالسيف في المضاء . مثال آخر . قال البحتري :

هو بحر السَّماحِ والجُودِ فازدَدْ منه قُربا تَزْدد من الفَقْر بعدا

يشبه البحتري ممدوحه بالبحر في الجود والسماح . وينصح الناس أن يقتربوا منه ليبتعدوا من الفقر . واذا تأملنا وجه الشبه ، في هذا المثال ، ندرك بأنه صفة تتمثل في اشتراك الممدوح والبحر في صفة الجود . وكون وجه الشبه مفرد لا يمنع من تعدد الصفات المشتركة (صفتين أو أكثر) بشرط أن يتم ذلك بين شيئين ليس غير .

كما يمكن أن يكون التشبيه المفرد ضمنياً أو مقلوباً .

ج . التشبيه الضمني

وهو الذي يوحي فيه المتكلم بالتشبيه من غير أن يصرح فيه بأركان التشبيه على

الطريقة المعروفة ويفعل ذلك نزوعا الى الابتكار ، واقامة للدليل على الحكم الذي أسنده الى المشبه ، ورغبة في اخفاء التشبيه لأن التشبيه كلما دق وخفي كان أبلغ وأفعل في النفس . قال أبو الطيب :

من يُهن يَسهُل الهَوَانُ عليه ما لِجرح بميتٍ إيلام

أي أن الذيّ اعتاد الهوان يسهل عليه تحمله ولا يتألم له وليس هذا الادعاء باطلا لأن الميت اذا جرح لا يتألم . وفي ذلك تلميح بالتشبيه في غير صراحة .

مثال آخر لابن الرومي :

قد يَشيبُ الفَتَى وليس عجيباً أن يُرى النُّور في القَضيبِ الرَطيبِ

أي أن الشباب قد يشيب ولم تتقدم به السن ، وإن ذلك ليس بعجيب فإن الغصن الرطب قد يظهر فيه الزهر الأبيض . فإبن الرومي هنا لم يأت بتشبيه صريح فانه لم يقل : أن الفتى وقد علاه الشيب كالغصن الرطيب حين إزهاره ولكنه أتى بذلك ضمنيا .

د . التشبيه المقلوب

وهو الذي يقوم على جعل المشبَّه مشبها به بادعاء أن وجه الشبه فيه أقوى . كقول الشاعر :

وبَدا الصَّبَاحُ كأنَّ غرَّتَه وجْه الخليفةِ حين يُمْتَدِحُ

اذ المألوف أن يقال أن وجه الخليفة يشبه الصباح ولكن الشاعر عكس وقلب ذلك للمبالغة والاغراق بادعاء أن وجه الشبه أقوى في المشبَّه (الصباح) .

وبالنظر الى أركانه يمكن أن يكون التشبيه المفرد كما يلي :

1 . **مرسلاً** : أي عندما تذكر فيه أداة التشبيه . مثال .

أنا كالماء أن رَضيْتَ صفاءً واذا ما سَخِطتَ كنتُ لهيبا

2 . **مؤكَّداً** : وهو ما حذفت منه الأداة لتأكيد الادعاء بأن المشبه هو عين المشبه به :

أنت نجمٌ في رِفْعَةٍ وضياءٍ تجتليك العُيونُ شرقاً وغربا

3 . **مجملاً** : وهو ما حذف منه وجه الشبه . يقول ابن المعتز:

وكأنَّ الشمسَ المنيرةَ دينارٌ جَلتْهُ حذائِدُ الضَّرّاب

4 . **مفصلاً** : وهو ما ذكر فيه وجه الشبه . في المثال الأول يشبه الشاعر نفسه ، في حال رضاه ، بالماء الصافي الهاديء . وفي حال غضبه بالنار الملتهبة فهو محبوب ومخوّف .

5 . **بليغاً** : باهمال أداة التشبيه ووجه الشبه معاً .

ويستخدمه الشعراء المجيدون عندما يعمدون الى المبالغة والاغراق في ادعاء أن المشبه هو المشبه به نفسه .

قال المتنبي :

أين أزمعتَ أيُّهَـــــــــــذا الهُمامُ ؟ نحن نَبْتُ الرُبـــــا وأنت الغَمَـــــا

باستثناء التشبيه البليغ يمكن لأنواع التشبيه (التمثيلي أو غير التمثلي) الأربعة الأخرى أن تُعادل بدرجات متفاوتة ما يسمى ، في البلاغة الغربية بالمقارنة comparaison التي هي شكل من أشكال التفكير التي يقرّب بواسطتهـــا الكاتب بين الأشخاص و/ أو الأشياء التي قد تتشابه من عدة جوانب أو من جانب واحد فقط .

ويكون هذا التشبيه ، في فن الخطابة ، ليس فقط من محسنات الخطاب بل يجب أن يجعل الفكرة التي نريد التعبير عنها أكثر احساساً بها . فيمكن للغة الفلسفية أن تستخدمها ، في بعض الأحيان ، استخداماً سعيداً . وحتى بالنسبة للأسلوب العلمي (وخصوصا في كتب التبسيط) بامكانه ، هو كذلك ، أن يستفيد كثيرا من استعماله وذلك قصد توضيح بعض الشروح .

ولكن استخدامه الواسع يبقى ، في مجال الشعر ، خصوصا عند الشعراء (أمثال Chateaubriand) الذين تأثروا كثيرا بشعراء العهد اليوناني الملحميين ، ويقوم التشبيه الشعري على تصوير الأفكار والعواطف المجردة ليجعلها محسوسة قدر الامكان . كما يقترن عموما - بخلاف الاستعارة métaphore - بأداة نحوية (comme, tel, ainsi que, ainsi etc...) أمثلة :

- Noir comme un charbonnier

- Comme (ou tel), un lion qui se pricipite

- Tel (ou ainsi) le valeureux guérrier fond sur l'ennemi.

غير أن الشعراء المعاصرين يفضلون الاستعارة métaphore على المقارنة أو التشبيه

لأن الاستعارة هي تشبيه أكثر اختصارا فيعطي سرعة فائقة للغة وقوة أكبر للصورة وطاقة غير محدودة في التعبير عن العاطفة .

وحسب سمير أبو حمدان[2] ، فان ثمّة فرقاً جوهرياً بين الصورة الشعرية التشبيهية وبين الصورة الاستعارية . فاذا كانت الصورة التشبيهية تقوم على مبدأ المقارنة الذي يسميه بالغيريّة (أي أنها تبقى على الحد الفاصل فيما بين المشبه والمشبه به فتعتبر أن هذا غير ذاك) فان الصورة الاستعارية ترتكز على الواحديّة (أي اعتبار المشبه والمشبه به شيئا واحدا) . ومن خلال هذه الواحدية ، تنتقل صفات المشبه به لتترسخ في المشبه .

المجاز اللغوي وأقسامه

مقدمة في المعنى الحقيقي والمعنى المجازي

المجاز اللغوي هو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي . والعلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي قد تكون المشابهة وقد تكون غيرها أي الجزئية (بمعنى إطلاق الجزء وإرادة الكل) . والقرينة قد تكون لفظية وقد تكون حالية . قال البحتري :

هِـــزَبْرٌ مشى يبغي هِـــزَبْراً وأغلبٌ من القوم يغشَى باسلَ الوجهِ أغلبا

نجد أن كلمة هزبر استعملت في معنيين : أحدهما (كلمة «هزبرا» الثانية) في المعنى الحقيقي (الأسد الحقيقي) الآخر (كلمة «هزبر» الأولى) في المعنى غير الحقيقي أي المجازي (الممدوح الشجاع) . وكانت العلاقة بين المعنى الحقيقي للأسد والمعنى الجديد العارض هي المشابهة في الشجاعة . وتتمثل القرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي للأسد في الحال المفهومة من سياق الكلام التي تدل على أن المقصود المعنى العارض . مثال آخر . قال البحتري :

اذا العينُ راحَتْ وهي عينٌ على الجَـــوَى فليس بسرٍّ مـــا تُسِرُّ الأضَـــالـــعُ

أي أن عين الإنسان تصبح بسبب بكائها جاسوساً على ما في النفس (الجوى) من وجدٍ وحزنٍ . استعملت كلمة «العين» الأولى في معناها الحقيقي بخلاف «عين» الثانية التي تعني المعنى المجازي أي الجاسوس . ولكن لأن العين جزء من الجاسوس وبها يعمل أطلقها الشاعر وأراد بها الكل (الجاسوس) . وهنا تكون العلاقة بين العين والجاسوس

ليست المشابهة وانما هي الجزئية . أما القرينة «على الجوى» فهي لفظية .

أقسام المجاز اللغوي

يكون المجاز اللغوي استعارة أو مجازا مرسلا أو مجازا عقليا أو كناية .

أ . الاستعارة

تنقسم الاستعارة الى قسمين رئيسيين : تمثيلية أي عندما تكون مركبة (أي منتزعة من متعدد أمرين أو أكثر) وغير تمثيلية وهي ما هو خلاف ذلك أي أنها صورة مفردة وكلاهما يستندان الى علاقة المشابهة بين المعنيين الأصلي والمجازي .

1 . الاستعارة التمثيلية

الاستعارة التمثلية هي ما كانت علاقتها المشابهة بين الهيئة المستعار منها (المدلول أو المشبه به) والهيئة المستعار لها (الدال أو المشبه) وتشبه احدى الصورتين (المنتزعتين من متعدد أمرين أو أكثر) بالأخرى ثم يدّعى أن الصورة المشبهة هي من جنس الصورة المشبه بها مبالغة في التشبيه . واذا ما اشتُهرت الاستعارة التمثيلية وكثر استعمالها سُميتْ مثلاً فتكون هذه الاستعارة حينئذ بمثابة تركيب أو مثلٍ يستعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهه مع قرينة مانعة من ارادة المعنى الأصلي .

مثال : قطعت جهيزة قول كل خطيب . أصل هذا المثل العربي هو أن قوما اجتمعوا للتشاور والخطابة في الصلح بين حيين قتل رجل من أحدهما رجلا من الحي الآخر وفجأة جارية تدعى جهيزة أقبلت فانبأتهم أن أولياء المقتول ظفروا بالقاتل فقتلوه . فقال قائل منهم : قطعت جهيزة قول كل خطيب ، وهو تركيب يتمثل به في كل مقام يؤتي فيه بالقول الفصل .

أمثلة أخرى :

- أنت تصرخ في واد (يقال لمن يعمل ما لا فائدة فيه) ،
- عاد السيف الى قرابه وحل الليثُ منيعَ غابهِ (يقال لمجاهد عاد الى وطنه بعد سفر) ،

ومن يك ذا فم مرّ مريض يجد مُرا به الماء الزُلالا

(يقال لمن لم يرزق الذوق لفهم الشعر الرائع) .

إذا قالت حذام فصدّقوها فان القول ما قالت حذام

يمكن ايجاد معادل لهذا النوع من الاستعارة التمثيلية المركبة ، في فيلم أكتوبر (1927) لسرجي م ايزانشتاين Serguei EISENSTEIN وذلك في التمثال الذي انتصب لقيصر روسيا بقرب قصره وهو يحمل بيده اليمنى السيف وبيده اليسرى الكرة الأرضية .

وقد استخدمه المخرج كتركيب مادي متعدد[3] للدلالة على الإمبراطور وعظمته (السيف والكرة الأرضية) من خلال اللقطات الوصفية له (أنظر لقطات الافتتاح 1 – 9) وكذلك للدلالة على قيام عهد الثورة المتمثل في الجماهير الغفيرة التي جاءت الى التمثال بالسُلَّم والحبال والمناجل فتسقطه بصفة نهائية (راجع لقطات 10 – 69) .

كما نجد مثالا آخر لهذه الاستعارة التمثيلية في نفس هذا الفيلم بحيث يشبه المخرج – بطريقة تناوبية – العمال بقطيع من الغنم المسلوخ حديثا في المذبح .

2 . الاستعارة المفردة وأقسامها :

أما الاستعارة غير التمثيلية أو المفردة فهي تنقسم الى تصريحية ومكنية ، تبعية وأصلية ، مرشحة ومجردة ومطلقة .

1) الاستعارة التصريحية والمكنية

تقوم الاستعارة التصريحية والمكنية على التشبيه الذي يُحذف أو يذكر فيه المدلول أو المشبه به ، وتكون علاقتها دائما المشابهة فاذا صرح فيه بلفظ المشبه به تكون الاستعارة تصريحية قال المتنبي :

فلم أرَ قبلي من مَشَى البحرُ نَحْـــوَه ولا رجلاً قامت تُعَانِقُهُ الأُسْدُ

يحتوي هذا البيت على مجازين «البحر» (أي الرجل الكريم) و «الأسد» (أي الممدوحون الشجعان) والعلاقة بين المشبه (المستعار له) والمشبه به (المستعار منه : «البحر و«الأسد» هي المشابهة . فوجه الشبه هو الكرم والشجاعة والقرينة لفظية : «مشى» و«تعانقه» .

أما اذا حذف المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه (بادعاء أن المشبه به هو عين المشبه) تسمى استعارة مكنية ، قال الحجاج :

إني لأرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها واني لصاحبها . فالذي يفهم من قول الحجاج هو تشبيه الرؤوس بالثمرات لأن أصل الكلام : إني لأرى رؤوسا كالثمرات قد

أينعت . ثم حذف المشبه به «الثمرات» ورمز له بشيء من لوازمه (أي قرينته) وهو أينعت .

2) الاستعارة الأصلية والتبعية

تكون الاستعارة (التصريحية أو المكنية) أصلية اذا كان اللفظ الذي جرت فيه اسماً جامداً (إنسان ، امرأة ، شمس ، قمر) . قال المتنبي في سيف الدولة :

أحبك يا شمسَ الزمان وبدْرَه وإن لا منى فيك السُّها والفَرَاقِدُ

شبّه سيف الدولة مرة بالشمس ومرة بالبدر بجامع الرفعة والظهور ، على سبيل الاستعارة التصريحية . وشبه من دونه مرة بالسُّها (نجم خفي جدا) ومرة بالفراقد (جمع فَرقَد وهو نجم قريب من القُطب ، وفي السماء فرقدان لا غير) بجامع الصِّغر والخفاء ثم استعير اللفظ الدال على المشبه به وهو السها والفراقِد للمشبه (من دون سيف الدولة) ، على سبيل الاستعارة التصريحية كذلك . تسمى هذه الاستعارات التصريحية ذات القرائن : «أحبك» ، «لامني» بالأصلية لأنها تقوم على ألفاظ أو أسماء جامدة (شمس ، بدر ، سها ، فراقد) .

وتكون تبعية اذا كان اللفظ الذي جرت فيه فعلا أو مشتقا (عندما يُشتق من مصدر السكوت مثلا : فعل سكت أو فاعل ساكت الخ) . قال تعالى : ﴿**ولما سَكَتَ عن موسى الغضبُ أخَذَ الألواح وفي نُسْخَتِها هُدىً ورحمةٌ للذين هم لربِّهم يَرهبون**﴾ .

تتجسد الاستعارة التبعية في هذه الآية بتشبيه إنتهاء الغضب بالسكوت بجامع الهدوء في كلٍّ ، ثم يُحذف هذا المشبه به (السكوت) ويترك أحد لوازمه «سكت» الذي هو فعل اشتق من السكوت كمصدر وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية . كما يجوز ، في آن آخر ، أن يشبه الغضب بانسان كمشبه به يحذف ويترك قرينته «سكت» ، على سبيل الاستعارة المكنية .

مثال للاستعارة المكنية الأصلية : قال المعري في الرثاء :

فَتَى عشقتْه البابليةُ حقبةً فلم يَشْفِهَا منه بِرشْفٍ ولا لَثْم

شبهت البابلية وهي الخمر بامرأة كاسم جامد ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو «عشقته» ، على سبيل الاستعارة المكنية الأصلية .

3) الاستعارة المرشحة والمجردة والمطلقة

تكون الاستعارة (التصريحية أو المكنية) إما مرشحة أو مجردة أو مطلقة :

أ) **الاستعارة المرشحة :** عندما يذكر معها شيء يلائم المدلول أو المشبه به (المستعار منه) . قال تعالى :

﴿**أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم**﴾ . شبه اللّه تعالى الاختيار بالشراء وقد حذف الاختيار وترك قرينته الضلال ، على سبيل الاستعارة التصريحية . وفي هذه الآية شيء يلائم المشبه به (الشراء) وهذا الشيء هو : «فما ربحت تجارتهم» .

مثال للاستعارة المكنية المرشحة : قال البحتري :

وأرى المَنَايَا إنْ رَأَتْ بِكَ شَيبَةً جَعَلَتْكَ مرمى نَبْلِهَا المُتَوَاتِر

شبه الشاعر المنايا بالإنسان الذي حذف وترك قرينته (الرؤية) ، على سبيل الاستعارة المكنية . وفي هذا البيت شيء يلائم المشبه به وهو : «جعلتك مرمى نبلها» الذي يعود على الانسان المحذوف .

ب) **الاستعارة المجردة :** عندما يذكر معها ملائم الدال أو المشبه (المستعار له) .

مثال للاستعارة التصريحية : قال البحتري :

يُؤَدون التحيَّةَ من بعيدٍ الى قمرٍ من الإيوانِ بادِ

شبه الشخص الممدوح بالقمر وترك المشبه المحذوف قرينته «يؤدون التحية» . ويُعدُّ «من الايوان (مكان مرتفع في البيت يُجلس عليه) بادٍ» شيء يلائم المشبه (الشخص الممدوح) .

مثال للاستعارة المكنية : كان فلان أكتبَ الناسِ اذا شربَ قلمُهُ من دواته أو غنّى فوق قرطاسه . شُبه القلم بالإنسان الذي حذف ليترك قرينته «شرب» و«غنّى» ، على سبيل الإستعارة المكنية التي تشتمل هنا على شيئين يلائمان المشبه وهو : «دواته» و«قرطاسه» .

ج) **الاستعارة المطلقة :** وهي التي خَلَت مما يلائم المشبه (المستعار له) والمشبه به (المستعار منه) .

مثال للاستعارة التصريحية : قال تعالى : ﴿**إنّا لما طَغَى الماءُ حملناكم في الجارية**﴾ (أي السفينة) . شبه اللّه تعالى طغى بـ «زاد» الذي حذف ليترك قرينته «الماء» ، على سبيل الاستعارة التصريحية الخالية مما يلائم المشبه به المحذوف أو المشبه (طغي) .

مثال للاستعارة المكنية : قال قريط بن أُنَيف :

قومٌ اذا الشر أبدى نَاجِذَيْهِ لهُمْ طارُوا إليه زُرَافاتٍ وَوحْدانا

شبه الشر بحيوان مفترس وقد حذف ليترك قرينته «ابداء الناجذين» (أي النابين) . وهذه الاستعارة المكنية خالية من ملائمات المشبه أو المشبه به .

لعل الذي يتقابل مع الاستعارة المفردة ، في البلاغة الغربية ، لا يتمثل الا فيما يسمى بـmétaphore وهي التي تعتمد على استخدام كلمة عملية أو محسوسة therme concret ويراد بها التعبير عن مفهوم مجرد وهذه الكلمة تكون مصاحبة بقرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي .

وحسب البنويين[4] ، تكون أقلام المدرسة الرمزية هي التي تلجأ أساسا إلى استعمال الاستبدال الاستعاري . كما أن التعبير الاستعاري ، سواء في الشعر أو في النثر ، يستطيع ، حسب سمير أبو حمدان أن : «يكشف عن كوامن النفس وخلجاتها وبقدر لا تستطيعه اللغة العادية الخالية من ميزة الاستعارة»[5]

مثال : il brûle d'amour شبه الحب بالنار وحذف المشبه به وترك قرينته brûle أي يلتهب ، على سبيل الاستعارة المكنية المشتقة والمطلقة .

مثال آخر : la lumière de l'esprit شبهت الروح بالضوء وذكر هذا المشبه به ، على سبيل الاستعارة التصريحية الأصلية والمطلقة التي تُفهم قرينتُها في الحال .

اذ كان التشبيه البليغ مقارنة comparaison ويرتكز على كلمة محسوسة نريد بها مفهوما مجردا فانه يندرج هو كذلك في هذه الاستعارة الغربية . مثال : la femme est une perle . وحسب البيان العربي يمكن اعتبار تشبيه المرأة باللؤلؤة (في هذا المثال الفرنسي) ، إستعارة تصريحية أصلية ومطلقة قرينتها حالية .

وفي البلاغة العربية كذلك ، يمكن اعتبار الاستعارة ذلك التعبير الذي يجب أن يرتكز على الأوصاف الظاهرة التي تبدو للعيون وتشاهد بالحواس ليراد به الأوصاف المجردة . فاذا أجرينا تعبير الأسد على الرجل الشجاع فاننا لا ندّعي له صورة الأسد وشكله وعبالة عنقه ونحو ذلك من الأوصاف المادية وانما ندّعي له الأوصاف المعنوية التي يتقاسمها مع الأسد – بموجب علاقة شبه – .

المجاز المرسل والمجاز العقلي والكناية

المجاز هو مفهوم اشتق من الجواز وهو التعدي وقد سُمي كذلك لأن البلغاء جازوا

به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولا . وهو نوعان : مجاز مرسل ومجاز عقلي ويستند كل منهما - بخلاف الاستعارة - الى علاقات غير المشابهة فيقوم الأول على الاسناد الحقيقي والثاني على الاسناد غير الحقيقي .

أما الكناية فهي اللفظ الذي يطلق ليراد به لازم معناه ، مع جواز إرادة المعنى الحقيقي .

يمكن إيجاد الموافق لأنواع المجاز اللغوي هاته ، في البلاغة الغربية ، في إطار ، مفهوم : métonymie .

يعني مفهوم métonymie (المشتق من اللغة اليونانية بمعنى : تغيير الاسم) الصورة البلاغية التي يطلق فيها المفهوم ويراد به مفهوم آخر يكون مرتبطاً بالاول بعلاقة منطقية ضرورية كعلاقتي التوافق équivalence والتجاور contiguité : السبب للنتيجة (الحصاد récolte الذي يعني المحصول أو الغلة وليس فقط فعل الحصاد) . والجزء للكل (كالشراع voile بالنسبة للسفينة navire) والحاوي contenant للمحتوي contenu (مثال : صفقت القاعة أي المتفرجون) والمجرد للمحسوس concret (كإطلاق مفهوم ملك الغابة للأسد) والمعنوي للجسدي (مثال : «الكتابة» الجميلة une belle «écriture» بالنسبة لليد الجميلة une belle main[6]) .

أما مفهوم synecdoque أو synecdoche (المشتق من اللغة اليونانية الذي يعني comprendre à la fois أي يشمل في نفس الوقت) فهو الصورة البلاغية أو الكلمة التي يراد بها معنى جديد أي غير المعنى الأول لها : سواء في الازدياد : عندما نريد بالجزء الكل وبالمفرد الجمع (أي الفرنسي بالنسبة للفرنسيين) وبالصنف espèce النوع genre (كالميتين mortels بالنسبة للرجال) أو في التناقص : عندما نريد بالكل الجزء وبالنوع الصنف أو عندما نطلق المادة ونريد بها الشيء objet (كالحديد بالنسبة للسيف أو الفرو fourure بالنسبة للمعطف المصنوع من هذه المادة)[6] .

يعادل المجاز المرسل مفهوم métonymie على أن تنفرد تسمية synecdoque لاستخدام الجزء للتعبير عن الكل (أو العكس) لأن البلاغيين الغربيين وعلماء السيمياء والسيموطيقا يستعمل جلهم هذه التسمية . والذي يتوافق مع المجاز العقلي نجده كذلك في مفهوم métonymie لكن بشرط أن تكون أية علاقة فيه اسناداً غير حقيقي ، كاسناد الجزمة bottes في أي فيلم كان ، الى النظام السياسي المتسبب في القمع .

واسناد البناء الى الحكومة (في مثال : بَنَتِ الحكومةُ مصانعَ عديدة) مع العلم بأن الحكومة لا تبنى ولكنها هي السبب في البناء وذلك عندما تأمر بذلك .

كما نجد الكناية ممثلة ، هي كذلك في مفهوم métonymie بحيث أن إطلاق لفظ «البيت الأبيض» White House وارادة اللازم لمعناه «رئيس الولايات المتحدة الأمريكية» هو قائم على علاقة التجاور . ونفس الشيء بالنسبة لاطلاق الجسدي physique (une belle main) وارادة المعنوي («une belle «écriture) .

1 . المجاز المرسل

اذا كانت الاستعارة هي الكلمة التي تستعمل في غير معناها لعلاقة المشابهة بين المعنيين الأصلي والمجازي فان المجاز المرسل هو كذلك كلمة استعملت في غير معناها الأصلي مع قرينة مانعة من ارادة هذا المعنى ولكن لعلاقة ضرورية تكون لغير المشابهة . ويعتمد المجاز المرسل – بخلاف المجاز العقلي – على الاسناد الحقيقي . وهكذا ، فان المجاز المرسل يقوم على علاقات أو صلات عديدة نذكر أهمها :

1) العلاقتان السببية والمسببة

ترتكز العلاقة السببية (أي علاقة السبب بالنتيجة أو العكس) ، في المنطق الغربي ، على مفهومين رئيسيين : السبب cause والنتيجة effet . أما في لغة العرب ، فان هذين العنصرين لا يبرزان ولا يدرسان من خلال هذا المنظور . فهما مضمران ويدرس كل عنصر على حدة . فيسمى المجاز المرسل الذي يستند الى العنصر الأول بالسببية والذي يستند الى العنصر الثاني بالمسببية :

– **العلاقة السببيّه** : وهي كون الشيء المنقول عنه (أي المذكور لفظاً) هو السبب أو المؤثر في شيء آخر .

قال المتنبي :

لـــه أيـــادٍ عليّ ســـابغـــةٌ أعـــدُّ منهـــا ولا أعـــدّدهـــا

بمعنى أن لسيف الدولة عليّ نعماً شاملة ، فوجودي بحد ذاته يعد من نعمه ، ولا أستطيع أن أحصر هذه النعم . اذن ، فالشاعر لا يريد بأيادٍ الأيدي الحقيقية بل يريد النعم . إنه أرسل هذه الكلمة في غير معناها ويريد بها معنى مجازيا لصلة أو لعلاقة بين المعنيين . وهذه العلاقة هي سببية بحيث أن اليد الحقيقية هي التي تمنح

النعم فهي السبب فيها . وبما أن الايادي الحقيقية في هذا المثال ، تمثل العنصر الأول من العلاقة السببية أي السبب وليس النتيجة يسمى هذا النوع من المجاز المرسل ، في البيان العربي ، بالسببية أي بالتقابل مع المسبَّبية .

- **العلاقة المسبَّبيَّة** : وهي كون المنقول عنه مسببا أي نتيجة لشيء آخر . قال تعالى : ﴿**ويُنزل لكم من السماء رزقا**﴾ . وفي آية أخرى : ﴿**وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة**﴾ . ويعد كل من الرزق والقوة نتائج للمطر والسلاح .

ويبرز بشكل واضح استخدام هذه العلاقة السببية التي تندرج في مفهوم métonymie في فيلم لألفريد ايتشكوك North by Northwest (1959) وبالضبط في اللقطات 140b. 81b. 33b من متتالية[7] : موعد بطل الفيلم بكابلان kaplan ، من خلال السحابة من الغبار التي أحدثها المرور القوي للشاحنة التي غطت وأعمت البطل (33b) وكذلك أصوات رصاصات الطائرة وضجيج مرورها وبعض الغبار الناتج عن ذلك (81b) والدخان القاتل الذي عم حقل الذرة الذي اختبأ فيه البطل(104b) . وقد بلغ القلق suspens ، بفعل هذا الاستخدام أشده .

ومن جهة أخرى يعتبر ضغط الشاحنة «المجازي» على البطل ضغطا استعاريا pression métaphorique (راجع الاستعارة المفردة) .

2) علاقة الجزء بالكل وعلاقة الكل بالجزء synecdoque

- **العلاقة الجزئية**

تكون العلاقة جزئية ، في كل من البلاغتين العربية والغربية ، عندما نطلق الجزء ونريد به الكل . مثال قول الشاعر :

كم بعثنا الجيش جرًا رآ وأرسلنا العيونا

فالمراد بكلمة العيون ، في هذا البيت ، هو الجواسيس . والعلاقة هي أن العين جزء من الجاسوس ولها شأن كبير فيه .

أمثلة أخرى : j'ai un toit (لي سقف) ، une voile à l'horison (شراع في الأفق) . بحيث يراد بالسقف المسكن وبالشراع voile السفينة navire .

وتلجأ اللغة السينمائية الى استعمال العلاقة الجزئية في شكل ما يسمى

بـsynécdoque وليس بما يسمى بـmétonymie وذلك من خلال اللقطات القريبة جدا gros plan أو اللقطات المضافة inserts ، الا أن هذه اللقطات التي لها وظيفة الدلالة على الكل لها وظيفتان أخريتان وهما[8] تكسير التدفق الروائي (باعتبارها علامة أو دليل من دلائل الوقف الفيلمي) واستقطاب حب الاستطلاع بحيث أنها لا تكتفي فقط بتكبير حجم الجزء وانما تقوم بعملية حصر وعزل : فتدفعنا الى طرح سلسلة من الأسئلة : لمن هذه اليد المكبرة مثلاً ؟ حيث تتواجد ؟ وفي أية لحظة نكون نحن بالمقارنة مع اللقطة السابقة ؟

كما عمد إيزانشتاين ، في فيلم مدرعة بوتومكين Le Cuirassé potemokine (1925) الى استخدام اللقطة القريبة كعلاقة جزئية يكون بموجبها : «الجزء مماثلاً تمام التماثل للكل وذلك من خلال كل الاحداث التي أوردها الفيلم ، كل على حدة ، بحيث يعتبر المخرج كل حدث منها ممثلا للكل أي للثورة وعظمتها وحتى الفيلم نفسه يعد جزء من هذه الثورة»[9] .

ان احلال المجاز المرسل للجزء بدلاً من الكل أصبح ضرورة أساسية لكل مستوى من مستويات العمل الدرامي ، فان ما يقدم للمشاهدين في المسرح مثلاً ، انما يقوم مقام جزء فقط من العالم الدرامي الذي تجري فيه الأحداث فتقدم أكثر المناظر تعقيدا من خلال ملامحها المميزة التي يمكن التعرف عليها بسهولة : كتمثيل ساحة القتال بخيمة واحدة أو تمثيل كنيسة ببرج قوطي أو طعنة خنجر «مسرحية» على أنها اغتيال الخ . وتنطبق نفس القاعدة على الممثلين الذين يفترض أنهم يمثلون أعضاء مجتمع أوسع . تماما مثلما يؤخذ خطابهم وأفعالهم على أنها تقع في اطار أكبر من الواقع الظاهر[10] .

لكن اذا كان البلغاء الكلاسيكيون يعتبرون استخدام الجزء للتعبير عن الكل ضربا من المجاز المرسل فان البنويين يعتبرونه نوعا من الكناية لأن لا وجود لواحد منهما (الدال) بدون الآخر (المدلول) والعكس .

- العلاقة الكلية

وهي كون الشيء متضمنا لشيء آخر ولغيره . كالأصابع في قوله تعالي : ﴿**يجعلون أصابعهم في آذانهم**﴾ التي يراد بها فقط أطرافها أي رؤوس الأنامل ، لأن الإنسان لا يستطيع أن يضع أصابعه كلها في أذنه .

مثـال فرنسي : j'ai habité Paris (سكنت بـاريس) . أي سكنت منزلاً من منـازل باريس والقرينة : «سكنت» .

مثـال آخر : les peuples qui boivent la Saine (الشعـوب التي تشرب الســان) ، أي الشعوب التي تشرب بعض ماء نهر السان ، والقرينة : «تشرب» .

مثال ثالث : il s'est fait refroidir (لقد برّد نفسه) ، ويراد بـالبرودة (كجزء من الموت «tuer» الموت عينه ، والقرينة «se faire» (أي تسبب في قتل نفسه) .

3) علاقة المحل بالحال وعلاقة الحال بالمحل

يعـادل هـذه العلاقـة ، في البلاغـة الفرنسيـة علاقـة الحـاوي contenant بـالمحتـوى contenu والعكس .

- العلاقة المحلية

وهي كون الشيء يحل فيـه غيره . مثـال : انصرف الـديوان (أي عمـالـه) وحكمت المحكمة أي (قضاتها) وأقرت المـدرسـة توزيع الجوائز على النـابغين (أي نـاظرهـا) وقولـه تعالى في الآيتين الكريمتين :﴿**واسأل القرية التي كنا فيها**﴾ أي أهلها و ﴿**فليدع ناديه**﴾ أي أهل النادي . وهكذا ، يطلق المحل ويراد به الحال والقرينة على ذلك : «انصرف» ، «حكمت» ، «أقرت» ، و«يدعو» .

مثال بـالفرنسيـة : j'ai bu un verre (شربت كأساً) ، أي شربت مـا بـداخل الكأس والقرينة : «شربت» .

مثال آخر : la salle a applaudi (صفقت القاعة) ، أي صفق المتفرجون الذين كانوا في القاعة والقرينة «صفقت» .

- العلاقة الحالية

وهي الكلمـة التي يطلـق فيهـا الحـال ويراد بهـا المحـل . مثـال : نـزلت بـالقـوم فأكرموني (أي بـدارهم) والقرينـة : «نزلت» ، وقولـه تعـالى : ﴿**ففي رحمة اللّه هم فيها خالدون**﴾ أي في الجنة التي هي محل الرحمة والقرينة : «هم فيها خالدون» .

وهناك علاقات أخرى يبدو أنهـا غير موجودة في البلاغـة الغربيـة أو أنهـا لم تبرز بشكل ملحوظ وبالتالي فانها تخص البيان العربي لوحده . نورد منها ما يلي :

4) **علاقة الدال بالمدلول وعلاقة المدلول بالدال :**

- **علاقة الدال بالمدلول :** وهي اطلاق الدال أي اللفظ ولكن نريد به المدلول أي المعنى . مثال : فهمت الكتاب أي معناه والقرينة : «فهمت» .

- **علاقة المدلول بالدال :** وهي اطلاق المدلول ونريد به الدال . مثال : قرأت معناه مشغوفاً بتقبيل (أي لفظه) ، والقرينة : «قرأت» .

5) **اعتبار ما كان**

وهو النظر الى الشيء بما كان عليه في الزمن الماضي . مثال : قال تعالى : ﴿**وآتوا اليتامى أموالهم**﴾ أي سَمِي الذين أمر الله بايتائهم أموالهم ، أثناء بلوغهم سن الرشد ، يتامى لما كانوا عليه من اليتم .

6) **اعتبار ما سيكون**

وهو النظر الى الشيء بما سيكون عليه في الزمن المستقبل . مثال : قال تعالى : ﴿ **ولا يلدوا إلا فاجراً كفاراً**﴾ أي صائراً الى الكفر والفجور اللذين هما مجازان مرسلان لأن المولود حين يولد لا يكون كذلك ولكنه قد يكون كذلك بعد الطفولة . فأطلق المولود الفاجر . وأريد به الرجل الفاجر . فالعلاقة اذن هي : اعتبار ما سيكون والقرينة لفظية وهي : «يلدوا» .

مثال لمجاز مرسل ذي القرينة الحالية : غرست اليوم شجراً أي البذور التي ستصبح غداً شجراً .

7) **العلاقة الآلية**

وهي كون الشيء آلة أو أداة لإيصال أثر شيء الى آخر . مثال : يتكلم فلان خمس ألسن أي خمس لغات . وقوله تعالى : ﴿**وما أرسلنا من رسول الا بلسان قومه**﴾ أي بلغة قومه .

8) **علاقة المجاورة**

وهي كون الشيء يجاور غيره فيطلق عليه أسمه كاطلاق الثياب على النفس في قول عنترة :

فشككْتُ بـــالرمـح الأصمَ ثيـــابَـــه ليس الكريمُ على القنـــــــــا بمحرَّم

فالقرينة هي : «شككت» .

2 . المجاز العقلي

المجاز العقلي هو اسناد الفعل أو ما في معناه الى غير ما هو لـه في الظـاهر لعلاقة ضرورية (غير المشابهة) وملابسة مع قرينة مانعة من إرادة الاسناد الحقيقي .

اذا كان المجـاز المرسل الـذي يقوم على اللفـظ أي على إطـلاق الكلمـة التي لا يراد معناها بل ما هو ردف لها لعلاقة وقرينة ضروريتين فان المجاز العقلي هو مجـاز ليس في ذوات الالفاظ بل في الاسناد (غير الحقيقي) الذي لا يـدرك الا بـالعقل . مثـال : بنى الأمير الكثير من المدارس . ففعل «بنى» لم يسند الى فاعله الحقيقي أي الأمير (علما بـأن الأمير لا يبنى وان الـذين يبنـون هم عمـال الأمير) بـل الى إسنـاد غير حقيقي . وهو ، في هذا المثال ، اسناد الى سبب الفعل أي أسند مجازيا فعل بنى الى الأمير الذي هو السبب في البناء . فيعد هذا السبب علاقة و«بنى» قرينة .

ويـستند المجاز العقلي الى عدة علاقات نلخصها فيا يلي :

1) الاسناد الى السبب

مثال : قال تعالى : ﴿**فما ربحت تجارتهم**﴾ . بحيث ان اسناد فعل ربح (المسنـد) الى التجـارة (المسنـد إليـه) غير حقيقي لأن التجـارة لا تربـح وانمـا هي سبب في الربح . ففي الكلام مجاز عقلي علاقته السببية وقرينته «ربحت» .

2) الاسناد الى زمان الفعل

مثال : نهاره صائم وليله قائم . وقد أسند الصوم (مسنـد) الى النهـار (مسنـد إليـه) والقيـام الى الليل مع أن النهـار لا يصوم بل يصوم من فيـه والليل لا يقوم بل يقوم من فيه . وبما أن النهار هو زمان الصيام والليل هو زمان القيام أسند مجازيا كل من الصيـام والقيـام إليهما . ففي الكـلام مجـاز عقلي عـلاقتـه الـزمـانيـة وقرينتـاه «نهـار» و«ليل» .

3) الاسناد الى مكان الفعل

مثال : ازدحمت شوارع الجزائر العاصمة . فقد أسند الازدحام (مسند) الى الشوارع (مسند اليه) مع أن الشوارع لا تزدحم بل يزدحم الناس بها . وبما أن الشوارع هي أمكنة الازدحام أسند الازدحام مجازيا إليها ، على سبيل المجاز العقلي ذي العلاقة المكانية والقرينة : «ازدحمت» .

4) اسناد الفعل الى المصدر

قال أبو فراس :

سيذكرني قومي اذا جدَّ جِدُّهم وفي الليلة الظَّلماء يُفتقد البدرُ

فقد أسند فعل جدَّ الى مصدره جِدُّهُمُ وهو ليس بفاعل له بل فاعله هو الجادُّ فنقول : جِدَّ الجادُّ جدًّا (أي اجتهد المجتهد اجتهادا) . فحذف الفاعل الأصلي وهو الجاد وأسند الفعل (مسند) الى المصدر الجد (مسند إليه) . ففي الكلام مجاز عقلي علاقته المصدرية وقرينته «جِدَّ» .

5) اسناد ما بني للفاعل الى اسم المفعول

قال الحطيئة :

دع المكارمَ لا ترْحَل لبُغْيَتِها واقعُد فانك أنت الطاعِمُ الكاسي

يقول الشاعر لمن يهجوه : «واقعد فانك أنت الطاعم الكاسي» . انه لا يعقل بعد أن قال : «لا ترحل لطلب المكارم» ان يقول له :«انك تطعم غيرك وتكسوه» . فاسند مجازيا اسم الفاعل (طاعم وكاس) الى ضمير المفعول (مطعوم مكسو) (مسند إليه) ، على سبيل المجاز العقلي ذي العلاقة المفعولية .

6) اسناد ما بني للمفعول الى اسم الفاعل

مثال : قال تعالى : ﴿**انه (مسند) كان وعدا مأتيا**﴾ **(مسند إليه)** .

جاءت كلمة «مأتيا» بدل «آتيا» فاستعمل اسم المفعول مكان اسم الفاعل أي أسند مجازيا المبني للمفعول (مسند) الى المبني للفاعل (مسند إليه) . ففي الكلام مجاز عقلي علاقته الفاعلية .

وتعتبر النماذج الحية modèles vivants التي أتى بها أب السينما الروسية والسوفياتية ليف كوليشوف Lev KOULECHOV[11] والتي استخدمها إيزانشتاين في جل أفلامه الأولى بمثابة مجاز عقلي . فقد أسند المخرج – مجازيا – الأشياء التعبيرية (مثال الجزمة bottes ، السيف sabre ، ثلاثة أسد مصنوعة من الحجر وكذا ما يسميه بتركيب الانجذابات attractions العنيفة كسيارة الطفل التي تفلت من يد الأم فتتدحرج لوحدها من أعلى الدرجات الى أسفلها) الى النظام السياسي القائم الذي هو سبب القمع الوحشي ، على سبيل المجاز العقلي ذي العلاقة السببية والقرينة الحالية .

لا يمكن اعتبار هذه الأشياء التعبيرية الحسية بالاستعارات لأنها لا تقوم على الشبه بل ترتكز على علاقة أخرى هي الاسناد غير الحقيقي (أي الاسناد الى السبب) .

3 . الكناية

الكناية هو التلفظ بلفظ لا نريد منه معناه الأصلي ، ولكن نقصد به معنى آخر (معنى مجازي) هو ملزوم – بحكم المجاورة مثلاً – للمعنى الأول . مثال : فلانة تؤوم الضحى أي أنها مترفة ولها خدم يحيط بها فهم يقومون بتدبير كل الأمور وقضاء الحاجات فلا تحتاج الى القيام مبكراً من النوم .

ويجوز في الكناية – بخلاف المجاز – إرادة المعنى الحقيقي لأن هذه السيدة المترفة يمكن لها أن تنام حقا لغاية وقت الضحى . وقد تمتنع ارادة هذا المعنى في قوله تعالى : ﴿**الرحمن على العرش استوى**﴾ ففيه كناية عن الاستيلاء والملك .

وحسب سمير أبو حمدان[12] ، فان الكناية هي : «اللمحة الدالة» أو «الإلماح حين لا يجوز الافصاح» . مثال : يقول تعالى : ﴿**أو لمستم النساء فلم تجدوا ماءً**﴾ . فهذه الآية الكريمة التي تتحدث عن الجماع تحثُّ على التأدُّب في القول من خلال التلميح وليس التصريح .

وتنقسم الكناية باعتبار المكنّى عنه الى ثلاثة أقسام : فالمكنى عنه قد يكون صفة أو موصوفاً أو نسبة :

1) الكناية عن صفة

وهي نوعان :

أ) الكناية القريبة

وهي ما ينتقل منها الى المطلوب بها بدون واسطة ، سواء كانت واضحة كالكناية عن طويل القامة والشجاع بطويل النجاد (حمالة السيف) : طويل نجاد السيف . طويل القامة . شجاع مقدام . أم خفية بحيث يتوقف الانتقال منها الى اللازم على التأمل كالكناية عن الأبلة بعريض القفا أو بكبر الرأس : رجل عريض القفا (كلفظ) رجل عريض القفا (كمعنى أصلي) أبله (كمعنى مجازي) .

ب) الكناية البعيدة

وهي ماينتقل منها الى المطلوب بها بواسطة . كالكناية عن الكرم بكثير الرماد فينتقل الذهن من كثرة الرماد الى كثرة حرق الحطب ثم كثرة الطبخ ثم كثرة الضيوف ثم الكرم وهو المقصود .

ولما كان كل تركيب من التراكيب : طويل النِّجاد وعريض القفا وكِبَر الرأس وكثير الرماد قد كُنِيَ به عن صفة لازمة لمعناه ، كان كل تركيب كناية عن صفة .

2) الكناية عن الموصوف

كالكناية عن الأسد بملك الوحوش في مثال : قتلت ملك الوحوش ، وهي نوعان : الكناية المفردة والكنايةالمركبة

أ) الكناية المفردة

أي ما هي معنى واحد (كالبيت الأبيض بالنسبة لرئيس الولايات المتحدة الأمريكية) بأن يستند الى صفة تحيل الى موصوف معين . مثال آخر : تركيب مجامع الأضغان (ككناية عن القلوب) الذي هو أملح وأوقع في النفس من القلوب التي تفهم منه اذ هي مجتمع الحقد والبغض والحسد وغيرها .

ب) الكناية المركبة

ما هي الا مجموع عدة معان بأن تؤخذ صفة فتضم الى صفة ثانية ثم ثالثة ككناية عن الإنسان : بأنه حي مستوي القامة عريض الأظفار . فمجموع هذه الأوصاف الثلاثة هي التي تختص بالإنسان .

اذا تأملنا كل تركيب من التراكيب : ملك الوحوش ومجامع الاضغان وحي

ومستوي القامة وعريض الاضفار نجد أن كلا منها كني عن ذات لازمة لمعناه . لذلك يعدُّ كناية عن موصوف .

3) الكناية عن نسبة

وهي عندما ننسب أمراً الى شخص مثلاً ولكن لا ننسبه إليه مباشرة بل ننسبه الى ما له اتصال به بحكم المجاورة . مثال : المجد بين ثوبيه والكرم بين برديه (ثوبيه) . فنحن لم نصرح بثبوت المجد والكرم له بل كنينا عن ذلك لكونها بين ثوبيه وبين برديه . ويسمى هذا المثال وما يشبهه كناية عن نسبة .

ويمكن ادراج معظم الاستخدامات الكنائية الغريبة في هذا النوع العربي الأخير من الكناية .

أمثلة غربية : الرداء robe بالنسبة للقضاة والمحامين عامة magistrature ، واستخدام المظلة والقبعة المستديرة وجريدة مطوية لتصوير رجل البنوك الإنجليزي .

تنقسم الكناية باعتبار الوسائط المستخدمة الى أربعة أنواع : الكناية التلويحية والرمزية والإيمائية أو الإشارية والتعويض .

أ) الكناية التلويحية

وهي التي كثرت فيها الوسائط ، مثال : كثير الرماد (راجع الكناية عن صفة : النوع البعيد) .

ب) الكناية الرمزية

وهي التي قلت وخفيت فيها الوسائط . مثال : هو غليظ الكبد : كناية عن القساوة . إذ يعتقد العرب من أن الكبد هو موضع الاحساس والتأثر فيلزم من رقته اللين ومن غلظه القساوة . مثال آخر : فلان من المستريحين وهي كناية عن الجهل والبلاهة .

ج) الكناية الايمائية والاشارية

وهي الكناية التي قلت وسائطها ووضحت دلالتها مثال : الفضل يسير حيث يسير فلان : كناية عن نسبة الفضل إليه .

د) التعويض

وهي خلاف التصريح فيطلق اللفظ ويشار به الى معنى آخر يفهم في السياق .

كأن تقول لشخص يضر الناس أو يؤذيهم : «خير الناس أنفعهم للناس» أو : «المسلم من سلم المسلمون من لسانه» .

يمكن اعتبار الأشياء التعبيرية وبالخصوص الجزمة bottes بمثابة كناية تعويضية لارتكازها على التجاور الجسدي contiguïté physique الموافق ، في هذا المثال «للسان» و«الإنسان الذي يضر الناس» «المفهوم من المقام .

وهكذا ، تكون الكناية نحة دالة أو تلميحاً ليشعر المتلقي ، من خلالها ، بميل الى اكتشاف المعنى الحقيقي المتوارى ، وراء المعنى المجازي[12] . لكن على الرغم من أن الصورة الكنائية تتسم بالغموض ، الا أن هذا الغموض لا يصل اطلاقا الى درجة التلغيز .

بصفة عامة وعلى غرار الثنائية البنوية السوسورية «علاقات تركيبية» Rapports Syntagmatiques[13] «وعلاقات استبدالية» Rapports Paradigmatiques[14] أقام رومان جاكسون[15] تقابلاً مزدوجاً بين الاستعارة (محور العلاقات الاستبدالية) والمجاز métonymice بأنواعه الثلاثة (محور العلاقات التركيبية) . وهو ما دفع فيما بعد رولون بارث[16] الى استنتاج وجود الخطابين الاستعاري والمجازي .

يتجسد الخطاب الاستعاري من خلال أعمال الرومانسيين والرمزيين والفن التشكيلي السريالي وأفلام شارلي شابلين Charlie CHAPLIN والرموز الفرويدية (القائمة على مبدأ تحقيق الهوية identification) .

أما الخطاب المجازي فنجد تطبيقاً له على مستوى الملحمات البطولية وأعمال المدرسة الواقعية وأفلام غريفيث David Wark GRIFFITH من خلال اللقطات القريبة والمونتاج والتنوع في زوايا التصوير) .

الإظهار

أما مفهوم ostension فهو النوع المعروف عند العرب ، في الفلسفة والأدب ، بالاظهار أو «العرض» . وبموجب هذا النوع يعمد المتكلم الى عرض شيء أو إظهاره بدلاً من شرحه وتعريفه . مثال : للاجابة عن سؤال : «ما هو مشروب كوكا كولا ؟» لا نلجأ الى ذكر وشرح مكوناته الكيميائية وغير ذلك بطريقة أكاديمية بل نكتفي بالإشارة الى المشروب برفع كأس كوكا كولا أمام متلقى الرسالة المعنية .

ويقوم كل من المسرح والسينما والتلفزة على هذا الجانب الاستظهاري للعرض المتباين مع الأسلوب الوصفي الحكائي الذي توصف وتحلل فيه الأشياء والأحداث .

ويستند الاظهار الى المؤشرات indexes والاشارات اللغوية verbal deixis (الضمائر : أنا ، أنت ، وأسماء الاشارة : هذا ، ذلك . وظرف مكان : هنا . وزمان : الآن الخ) التي حددها شارل ساندرس بيرس ، مؤسس علم السيميوطيقا الحديث . وهي من شأنها جلب اهتمام المتفرجين الى ما يجب أن يركزوا عليه اهتمامهم .

وقد لجأت وسائل الاعلام والاتصال الغربية (السمعية - البصرية) ، في تغطيتها اليومية لحرب الخليج ، الى استخدام منتظم لهذا الأسلوب ، خدمة للدعاية العسكرية والخطاب السياسي العام وذلك باكتفائها بتقديم بعض الكليشهات أو صور للأرشيف (تحت مراقبة مباشرة من طرف العسكريين) بدلاً من التحليل الموضوعي الشفاف لواقع تلك الحرب . وهو لا يتم الا بالاستناد الى صور حية واستشهادات يجب ألا تصدر فقط عن جانب واحد بل عن كلا الجانبين المتحاربين .

خاتمة

لعل أولى نتائج هذه الدراسة تتمثل في وجود التشابه الكبير بين الصور البلاغية العربية والصور البلاغية الغربية ، مما يدل ، في نظرنا ، على أن كلا الموقفين العربي والغربي متفقان في المبادىء العامة : حيث أن الاستعارة تختلف عن المجاز المرسل والمجاز العقلي والكناية ، في كونها تقوم على التشبيه . وأن الأنواع الثلاثة الأخيرة لا ترتكز اطلاقاً على المشابهة وانما تستند الى علاقة «متبادلة» ضرورية (كالتجاور أو العلاقة السببية أو علاقة الجزء بالكل ، الخ) .

وتتلخص النتيجة الثانية في كون العناصر البلاغية العربية هي أوسع بكثير من العناصر الغربية . فكل نوع من أنواعها الرئيسية يتفرع الى عدة فروع وأقسام . في حين تبقى العناصر البلاغية الغربية بمثابة مفاهيم لواقع جد محدود : comparaison (المقارنة أو التشبيه) métaphore (الاستعارة) ، synecdoque (علاقة الجزء بالكل وعلاقة الكل بالجزء) ، باستثناء مصطلح métonymie العام الذي يعبر ، بإيجاز مبالغ فيه ، عن كل من المجاز المرسل (بما فيه العلاقتين الجزئية والكلية) والمجاز العقلي وكذا الكناية . يمكن تفسير عجز البلاغيين الغربيين هذا بحرصهم الشديد على الاختصار

الذي له فوائد مؤكدة في ربح الوقت ، لكن هذا الاختصار تترتب عنه كذلك بعض العيوب من بينها الالتباس وضيق الأفق اللذان يميزان الصور البلاغية الغربية ذاتها .

من جهة أخرى ، يمكن اعتبار تفضيل الشعراء الغربيين المعاصرين للاستعارة بدلا من استعمالهم للتشبيه ، ضربا من الدقة في التفكير البلاغي الغربي . بصفة عامة ، يمكن القول بأن الغربيين - ربما كان ذلك بتأثير ثقافتهم الدينية - يقتربون أكثر فأكثر من المحسوس فيجعلونه منطلقهم الأساسي نحو التجريد ؛ بخلاف العرب المسلمين الذين يحاولون التوسع أكثر على مستوى المجرد - على غرار اهتمامهم المفرط ، في الماضي ، بعلم الكلام - على حساب الأشياء المحسوسة والصور الواقعية .

وبخصوص تشكيك وتخوف العرب المسلمين في كل ما هو صورة ، يحق لنا طرح التساؤل التالي : هل هذا راجع الى عامل الدين ؟ - كما يقول بذلك الغربيون الذين يرون مثلا بأن طليعة الفنانين العرب كيوسف شاهين وأونري بركات هي «من الذين ولدوا من عائلة مسيحية أو يهودية»[17] - أم هو راجع الى أصحاب هذا الدين أنفسهم ؟ علما بأن المحافظين منهم مازالوا ، لغاية اليوم ، يعمدون الى محاربة أو تحطيم معظم التماثيل واللوحات الفنية الجميلة ، معتقدين بأنها لا تختلف كثيراً عن اللأت والعزى وهُبل ، الخ ، ناسين في ذلك بأن الإسلام هو كذلك دين جمال وصور .

وفي الجزائر ، تتجلى هذه العقلية الرافضة لكل صورة في موقف سكان العاصمة الذين أطلقوا اسم هبل على مقام الشهيد (برياض الفتح) ، تلك البناية التي شيدت بطريقة فنية رائعة ، تخليدا لأرواح كل شهداء الجزائر ، عبر تاريخها العريق ، على غرار ما جرت عليه العادة في معظم البلدان ، خاصة في البلدان الغربية (كالجندي المجهول وبانتيونPanthéon في باريس ، بالنسبة للفرنسيين) .

على كل ، تبقى الكلمة (مما يفسر اعجاب العرب الكبير للأغاني مثلاً) مقارنة لها بالصورة ، هي السائدة في الثقافة العربية - الإسلامية ، خصوصاً عندما نعلم بأننا نحن العرب المسلمين ، حتى في عصرنا الذهبي ، اكتفينا بترجمة الفلسفة اليونانية ، دون

المسرح . ولم يدخل هذا الأخير الى العالم العربي الا مع الحملة الفرنسية التي قادها الجنرال نابليون بونابرت والمصاحبة لما يسمى فيما بعد بعصر النهضة .

هوامش البحث ومراجعه

(1) وعلى وجه الخصوص

- علي الجارم ومصطفى أمين : البلاغة الواضحة (البيان والمعاني والبديع) ، دار المعارف بمصر ، القاهرة 1964 ، 305ص .

- أحمد مصطفى المراغي : علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع) . المكتبة المحمودية التجارية القاهرة . بدون تاريخ 403ص .

(2) سمير أبو حمدان : الابلاغية في البلاغة العربية ، منشورات عويدات الدولية ، بيروت - باريس 1991 ، 162ص .

(3) SORLIN Pierre, ROPARS Marie Claire : Octobre : écriture et idéologie, Paris, Ed. Albatros. Coll. : Ça/cinéma 1976, pp. 13-52.

(4) JAKOBSON R. and HALLE M. : Fundamentals of langage, The Hague, Mouton, 1956.

(5) سمير أبو حمدان : الابلاغية في البلاغة العربية ، نفس المرجع السابق ، ص63 .

(6) Dictionaire encyclopédique Quillet, 1983. Petit Robert : dictionnaire de la langue française, 1990. Larousse 3 volumes en couleur, 1983. Hachette : le dictionnaire de notre temps, 1991.

(7) BELLOUR Raymond : "Le blocage symbolique" : Communication n° 23, 1975, pp. 267-301.

(8) PERCHERON Daniel : "Ponctuation" : Lectures du film, Paris, Ed. Albatros, Coll. Ça/cinéma, 1977, p. 190.

(9) SADOUL Georges : Dictionnaire des films, Paris Ed. Seuil, 1965, p. 199.

(10) كير ايلام Keir ELAM : سيوطيقا المسرح والدراما (فصل العلامات في المسرح) الذي عربه ونشره سيزا قاسم في مدخل الى السيميوطيقا (الجزء الثاني) منشورات عيون ، الدار البيضاء ، 1987 ، ص . 96 .

(11) قام السينمائي الروسي كوليشوف بتجربة في التركيب السينمائي وكانت نتائجها المعروفة بمؤثرات كوبشوف (effets) كالتالي :

- تعاقب لقطة الممثل موسجوكين Mosjoukine مع لقطة طفل ينتج عنه الحنان ،
- تعاقب لقطة نفس الممثل موسجوكين مع لقطة جثة امرأة في النعش يتولد عنه الحزن .
- تعاقب لقطة نفس الممثل موسجوكين مع صحن من الشربة يعطي الشهية .

(12) سمير أبو حمدان : الابلاغية في البلاغة العربية ، نفس المرجع السابق ، ص 156 - 157 .

(13) أي العلاقات التي تحدث أنفقياً بين مختلف وحدات مصور التركيب المنجز فعلاً في مثال التركيب التالي : أكل محمد البرتقالة .

(14) بمعنى العلاقات التي تحدث عمودياً أي بصفة مضمرة أو كامنة Virtuelle بين مختلف وحدات اللسان التي تنتمي الى نفس كل جنس (أو مثال paradigme) من أجناس التركيب التالي :

أكل أحمد التفاحة
اشترى
باع

(15) JAKOBSON.R : deux aspects du langage et deux temps d'aphasie, in temps modernes, n° 88, janvier 1992, p.853.

(16) BARTHES Roland : Elements de semiologie, commnnucations, n° 4, 1964, pp.115-116.

(17) راجع التصريح الذي أدلى به المخرج المصري توفيق صالح الى الناقد السينمائي الفرنسي في اينبال في :
HENNEBELLE Guy : Quinze ans de cinéma mondial, Paris, Ed. du Cerf, Coll. 7ème Art, 1975, pp. 219-220.