المصطلح البلاغي بين الغموض والجمود

الكناية أنموذجاً

أ.د. خليل عودة
عميد كلية الدراسات العليا
جامعة النجاح الوطنية – فلسطين

بحث مقدم للمشاركة في الملتقى الدولي:
نظرية البلاغة في تفكير عبد الملك مرتاض اللغوي –
الجزائر – 2014

مقدمة :

تحتاج الدراسات البلاغية المعاصرة إلى مزيد من الرصد والبحث، وإعادة النظر فيها على مستوى علاقتها بالتراث، واعتمادها - في جانب من جوانبها - على ما انتهى إليه القدماء في تحديد مصطلحات البلاغة العربية، وإخضاعها للمنطق والتحليل العقلي، ووقوفها في التطبيق عند نماذج معينة، واعتبار ذلك على أنه خلاصة ما يمكن أن يتوصل إليه في الدرس البلاغي.

وبناء عليه ظل البلاغيون المعاصرون مشدودين - إلى حد بعيد - إلى هذه الدراسات التي انتهت إلى وضع القواعد وتأصيل المفاهيم. وكان من الممكن أن تشكل هذه الدراسات منطلقاً جديداً لدراسات أكثر عمقاً، تعيد صياغة ما انتهى إليه القدماء، وتستفيد من المتغيرات النقدية والفنية التي صاحبت تطور العملية الإبداعية في مراحل زمنية معينة، وليس الوقوف على ما انتهى إليه القدماء، وتقديمه على أنه خلاصة البحث البلاغي الذي لا يحتاج إلى إضافات أو مراجعات.

وكان من نتيجة هذا الفهم، ظهور اتجاه تقليدي في الدراسات البلاغية المعاصرة، يكرر ما قاله القدماء، ويعيد صياغته من جديد، معتمداً الأسس ذاتها التي اعتمدها القدماء، وأدى هذا الاتجاه إلى جمود الدراسات البلاغية وتخلفها زمنياً عن المرحلة التي تكتب فيها.

وفي مقابل هذا الاتجاه، وجد اتجاه آخر في الدرس البلاغي حاول أصحابه الخروج من دائرة البحث البلاغي التقليدي، إلى منهج جديد يستفيد من المعطيات التي قدمتها النظريات النقدية الحديثة، وبشكل خاص فيما ترجم من

مؤلفات غربية، غير أن أصحاب هذا الاتجاه قد استعجلوا قطف الثمار قبل أن تنضج بين أيديهم، وقدموا للقارئ العربي تصورات جديدة لمفاهيم ومصطلحات بلاغية غير واضحة بالنسبة لهم، الأمر الذي أدخل أصحاب هذا الاتجاه في دائرة الغموض الذي لا يقل خطورة عن الجمود الذي اتسمت به كتابات أصحاب الاتجاه الأول.

وبين هذا وذاك توزعت الدراسات البلاغية المعاصرة؛ بين جمود لم يتجاوز مفاهيم البلاغيين العرب القدماء، وغموض لم يتجاوز فهم النص المترجم إلى حقيقة ما ترجم.

أولاً : الاتجاه التقليدي في الدراسات البلاغية المعاصرة

اعتمدت الدراسات البلاغية القديمة في مراحلها الأولى عنصر التذوق العفوي للأصول الجمالية في النص الأدبي، دون الوعي بالمصطلحات البلاغية التي تم تأصيلها في مرحلة متأخرة من الدرس البلاغي "أصل البلاغة الطبع، ولها مع ذلك آلات تعين عليها، وتوصل للقوة فيها، وتكون ميزاناً لها وفاصلة بينها وبين غيرها"[1].

وكان العرب يعتمدون على الذوق أساساً في التمييز بين جيد الكلام ورديئة، ولم يكن الأمر معجزاً بالنسبة لهم، لأنهم درجوا على هذا منذ أن وجد الأدب، ثم دخلت الدراسات البلاغية مرحلة جديدة أكثر تحديداً مما كان الحال عليه قبل مجيء الإسلام، وبداية العصر الإسلامي، والذي دفع إلى هذا الاتجاه في الدراسات البلاغية، هو تفعيل دور علماء اللغة في البحث اللغوي، وتوظيف دراساتهم لخدمة قضايا البلاغة العربية، وشاركهم هذا الجهد بشكل أكثر فاعلية، المتكلمون لأسباب دينية، والفلاسفة لأسباب عقلية.

وبفضل جهود اللغويين والمتكلمين والفلاسفة، ثم تأصيل مفهوم الدراسة البلاغية، وانتهت إلى وضع قواعد ثابتة تعنى بالتعريف والتقسيم المنطقي، والشرح الذي يعتمد نماذج

محددة، وجمعت هذه القواعد في مؤلَّف بلاغي نال إعجاب القدماء، هو "مفتاح العلوم" للسكاكي، الذي أخذ صفة القداسة عند معاصريه ومن جاء بعدهم، واقتصرت جهودهم على الشرح والتلخيص لمبحث البلاغة في كتابه، ولم تخرج عنه إلا في إشارات قليلة لا تشكل قيمة جديدة، أو إضافة إلى جوهر العمل الذي انتهى إليه السكاكي "وإذا كان الجهد البلاغي قد توقف - تقريباً - عند المرحلة السكاكية، فإن هذا

---

[1] القيرواني، ابن رشيق : العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق وشرح د. مفيد محمد قميحه، ط دار الكتب العلمية - بيروت. ط الأولى 1403هـ - 1983م. ص168.

التوقف كان محصوراً في الأصول، أما الفروع فقد تم تجاوزها تنظيراً وتطبيقاً، مما يعني أن التوقف كان (توقفاً متحركاً) على معنى أن تابعي السكاكي قد داروا في فلكه، لكنهم وسعوا دوائره البحثية طولاً وعمقاً، طولاً بالإضافات والتعليلات، وعمقاً بالشروح والتفصيلات والتعليلات"[1].

ولسنا هنا في موضع تقييم جهد السكاكي في منهجه الذي اعتمده في الدرس البلاغي، أو جهود القدماء السابقين واللاحقين له، وإنما الذي يعنينا هو موقف دارسي البلاغة العربية المعاصرة من هذه الدراسات، وعلاقتهم بها، والجديد في مؤلفاتهم، مقارنة مع مؤلفات سابقيهم في الدرس البلاغي.

وعند استعراض جهود البلاغيين المعاصرين، نجد اتجاهاً تقليدياً في الدرس البلاغي توقف أصحابه عند ما انتهى إليه السكاكي، أو من قاموا بتلخيص أو شرح ما جاء في كتابه المفتاح، أي أنهم وقفوا عند مرحلة تاريخية معينة في تحديد المصطلح، واستقراء الشواهد، وبقيت هذه المصنفات تدور في إطار تعليمي صرف، يقدم المعلومة البلاغية، من خلال وضع القاعدة وشرحها في نماذج مكررة "ولما كانت هذه البلاغة علماً مضبوطاً، أي صناعة ذات قواعد كقواعد النحو، تتبعها إجراءات محددة للكشف عن المعنى البلاغي، تشبه إجراءات

الإعراب وتحليل الجمل في النحو - لما كانت البلاغة كذلك، أصبحت منهجاً تعليمياً معيارياً لا علمياً وصفياً"[1]. وأصحاب هذا الاتجاه يضعون كتباً في موضوعات البلاغة العربية، أو علومها - كما يعنون بعض الكتاب لكتبهم - ومجمل هذه الكتب لا يختلف واحدٌ منها عن الآخر إلا في عنوان الكتاب، واسم الكاتب، وطريقة العرض. وقائمة الكتب لأصحاب هذا الاتجاه طويلة[2].

---

[1] عبد المطلب، محمد : البلاغة العربية قراءة أخرى، ط الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان 1997، ص 18.

[1] حسان، تمام : المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث الرابع، إبريل - سبتمبر 1987، ص22.

[2] ينظر على سبيل المثال :

أ- عتيق، عبد العزيز : علم البيان - علم البديع - علم المعاني.

ب- مطلوب، أحمد : فنون بلاغية : البيان - البديع.

أساليب بلاغية : الفصاحة - البلاغة - المعاني.

جـ- المراغي، أحمد مصطفى : علوم البلاغة.

د- طبانه، بدوي : علم البيان

هـ- عباس، فضل حسن : البلاغة فنونها وأفنانها (علم البيان والبديع).

البلاغة فنونها وأفنانها (علم المعاني).

و- حسين، عبد القادر : فن البديع - فن البلاغة.

ز- العيسوي، عبد الحميد : بيان التشبيه دراسة تاريخية فنية.

ح- الجندي، درويش : علم المعاني.

ولا نريد هنا أن نقارن ما ورد في الكتب، من تعريف مصطلحات البلاغة العربية، والنماذج التطبيقية عليها، لأننا سنكرر مرة أخرى ما قاله القدماء، وهذا ليس موضوع درسنا في هذا البحث، وإنما سنحاول الوقوف عند قضية بلاغية واحدة تكون نموذجاً، للقضايا البلاغية الأخرى، التي تناولها أصحاب هذا الاتجاه في مؤلفاتهم التي اعتمدوا فيها على ملاحظات القدماء، ولا نريد أن نذكر كتاباً بلاغياً بعينه من كتب أصحاب هذا الاتجاه، لأنها - جميعاً - تخضع للحكم نفسه، والقول في أحدها ينطبق عليها جميعاً.

وهذا النموذج الذي نريد تتبعه، وملاحظة موقف البلاغيين القدماء، والمحدثين أصحاب الاتجاه التقليدي منه؛ هو (الكناية) التي عرفها عبد القاهر الجرجاني بقوله : "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم : "هو طويل النجاد" يريدون طويل القامة، "وكثير رماد القدر" يعنون كثير القرى، وفي المرأة : "نؤوم الضحى" والمراد أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها"[1].

وذكرها قدامة في باب الإرداف، وتعني عنده "أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني، فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دل على التابع أبان عن المتبوع"[2]. وخلط أبو هلال العسكري بين الكناية والتعريض فقال فيهما "وهو أن يكنى عن الشيء، ويعرض به ولا يصرح على حسب ما عملوا باللحن والتورية عن الشيء"[3]. وقال ابن الزملكاني في الكناية : "وهي أن تريد إثبات معنى فتترك اللفظ الموضوع له، وتأتي بتاليه وجوداً لتومئ به إليه وتجعله شاهداً له، ودليلاً عليه"[4].

ولا تختلف تعريفات البلاغين القدماء للكناية، إلا في صياغة المصطلح، وطريقة تقديمه، وقد جمع السكاكي هذه التعريفات في كتابه مفتاح العلوم، وخلص في ذلك إلى أن الكناية "ترك

---

[1] الجرجاني، عبد القاهر : دلائل الإعجاز، تصحيح، وتعليق السيد محمد رشيد رضا، ط مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، الطبعة السادسة 1380هـ - 1960م، ص 57.

[2] ابن جعفر، أبو الفرج قدامة : نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة المثنى ببغداد 1963، ص 178.

[3] العسكري : أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل : كتاب الصناعتين، تحقيق د. مفيد قميحه، ط دار الكتب العلمية - بيروت، الطبعة الأولى 1401هـ - 1981م، ص 407.

[4] الزملكاني، عبد الواحد بن عبد الكريم : البرهان الكاشف عن إعجاز القرآن، تحقيق د. أحمد مطلوب، والدكتوره خديجة الحديثي، بغداد 1394هـ - 1974م. ص105.

التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك، كما تقول فلان طويل النجاد، لينتقل إلى ماهو ملزومه، وهو طويل القامة، وكما تقول فلانة نؤوم الضحى، لينتقل منه إلى ما هو ملزومه وهو كونها مخدومة غير محتاجة إلى السعي بنفسها"[1]. وانتقل من هذا التخصيص في تعريف الكناية إلى دائرة أوسع تجمع كل ما قبل في الكناية، وعلاقاتها الأخرى، "ثم إن الكناية تتفاوت إلى تعريض وتلويح ورمز وإيماء وإشارة"[2]، وتابعة في تعريف الكناية القزويني الذي نقل ما قاله السكاكي مع تعليقات بسيطة، لا تضيف شيئاً، ولا تغير في مفهوم الكناية[3]، وفي تفصيلات البلاغيين القدماء في تحديد الكناية، نجد حديثاً طويلاً عن كناية الصفة، وكناية الموصوف، وكناية النسبة، وتتكرر الأمثلة ذاتها التي تشرح هذه التفصيلات في مؤلفاتهم دونما تغيير يذكر.

ولا يختلف حديث البلاغيين المعاصرين، أصحاب الاتجاه التقليدي عما قاله القدماء في تحديد مفهوم الكناية، بحيث أصبح تعريف القدماء، والأمثلة الشارحة لهذا التعريف من المسلمات، أو الحقائق التي تقال عند الحديث عن الكناية، وتحفظ لدى طلاب العلم والدارسين، على أنها خلاصة ما انتهى إليه الفكر العربي في فهم الكناية، وتحديد قيمتها الفنية؛ وبناء على ذلك فلا يجوز تغيير ما قيل، أو تطويره بما يلائم المتغيرات الفكرية والمعرفية والنقدية والبلاغية التي صاحبت مفاهيم لغوية وأسلوبية وجمالية جديدة، وكأن الكناية قد توقفت عند لحظة زمانية ثابتة لا يمكن تحريكها، على مستوى المصطلح أو المثال، فأصحاب هذا الاتجاه من البلاغيين المعاصرين يكررون في تعريفهم للكناية "لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى"، ثم يقفون في التطبيق على الأمثلة ذاتها، وكأن الكناية لا تنطبق إلا على هذه الأمثلة، مما يعني قصور المصطلح ومحدوديته، وعدم قدرته على استيعاب نماذج جديدة، خارج الفترة الزمنية التي استوعبته، فالكناية في كتب البلاغة العربية المعاصرة، لا تعرف إلا من خلال : طويل النجاد - رفيع العماد - كثير الرماد - نؤوم الضحى. فهذا هو الرصيد المعرفي للكناية وأمثلتها عند الكتاب أصحاب هذا الاتجاه، الذين لا يملكون قدرة على استنطاق الكناية، وربطها

---

[1] السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي : مفتاح العلوم، ط دار الكتب العلمية، بيروت من دون تاريخ، ص 170.

[2] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[3] القزويني، الخطيب : الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، ط دار الكتاب اللبناني، الطبعة الرابعة 1395 هـ - 1975م، ج2 ص 456.

بضرورات العمل الفني، وإيحاءات النص، وربما كان الجرجاني أكثر وعياً في تحديد مفهوم الكناية عندما ربطها بالوصول إلى الغاية، فالكناية أبلغ من الإفصاح "إلا أن ذلك وإن كان معلوماً على الجملة، فإنه لا تطمئن نفس العاقل في كل ما يطلب العلم به حتى يبلغ فيه غايته، وحتى يغلغل الفكر إلى زواياه، وحتى لا يبقي عليه موضع شبهة ومكان مسألة، فنحن وإن كنا نعلم أنك إذا قلت : هو طويل النجاد وهو جم الرماد. كان أبهى لمعناك، وأنبل من أن تدع الكناية وتصرح بالذي تريد"[1].

وهذه الغاية لم يحددها الجرجاني في المصطلح، وإنما في تحقيق الغرض من المعنى المراد، بما يتلاءم مع إحساس القائل، وكيفية إيصاله إلى المتلقي، وهذه الغاية التي أشار إليها عبد القاهر، لم تثر اهتمام أصحاب الاتجاه التقليدي في الدرس البلاغي المعاصر، وإنما الذي لفت انتباههم واستوقفهم هو المعيار، وليست الغاية، ولم يلتفتوا إلى إمكانية خروج الكناية من مجرد اللازم والملزوم، أو إثبات الصفة إلى ما هو أبعد من ذلك، ولم يسمحوا لأنفسهم مناقشة المصطلح أو ملاحظة ما فيه من عمومية وتداخل وقلق، يجعل فهمنا للكناية قاصراً ومشوهاً في الوقت نفسه، فلو قلنا لفظ أطلق، وتركنا الإطلاق دون تحديد، فهذا يعني أن كل لفظ يصلح أن يكون كناية، لأن لازم معناه لا يصعب تأويله أو إيجاده :

فإطلاق اللفظ ـــ يعني إطلاقاً دون تحديد

ولازم المعنى ـــــ يعني لازماً غير محدد

وجواز إرادة ذلك المعنى ـــــ يعني
احتمال العودة إلى نقطة البداية، وهي اللفظ الذي أطلق إذن الكناية تدور حول مسألة احتمالية، أو افتراضية، يفترضها القائل، ويترك للقارئ إمكانية البحث عنها، أو العودة إلى الأصل الذي انطلق منه، فإذا قلنا : فلان طويل القلم، فهذا اللفظ الذي أطلق يحتمل أن يكون كناية، وقد يكون من لازم معناه أنه إنسان جاهل لا يكتب، أو أنه بخيل فلا يسرف في استخدام القلم، وقد يكون من لازم معناه أنه إنسان يحب المظاهر، أو أنه كبير اليد، إلى غير ذلك من الاحتمالات التي يمكن افتراضها، "معنى هذا أن الكناية بنية ثنائية الإنتاج، حيث تكون في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي موازٍ له تماماً بحكم المواضعة، لكن يتم تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللوازم والملزومات، فإذا لم يتحقق هذا التجاوز، فإن المُنْتَجَ الصياغيَّ يظل في دائرة الحقيقة"[1].

---

[1] الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص60.

[1] عبد المطلب، محمد : البلاغة العربية قراءة أخرى، ص 187.

وإذا قلنا (فلان كثير الرماد)، فقد يكون من لازم معناه الكرم، أو البخل لأنه، يحافظ على رماد قدره، وقد يكون عدم النظافة، أو حب المظاهر، إلى غير ذلك من الاحتمالات التي تلائم اللفظ الذي أطلق. وما يقال في (كثير الرماد) يقال في غيره.

إذن القضية ليست معيارية، وإنما هي احتمالية، والبلاغيون المعاصرون ركزوا على الجانب المعياري واعتبروه أساساً لفهم الكناية، وأخذوا النماذج التي وقف عندها القدماء، واعتبروها أساساً في فهم الكناية، وتظل الكناية في نماذجها المكررة "خاضعة لعرف لغوي في بيئة محددة، ثم تتغير الأنماط الاجتماعية والأداء اللغوي، وتتحول جميع نماذجها إلى تعبيرات محنطة، نضطر لكي ندرك دلالتها أن نحيي الموتى أو أن نغيب عن وعينا بنبض عصرنا ولغته ونتمثل بيئة بها "طويل النجاد" و"جبان الكلب" و"مهزول الفصيل" وفي جميع الأحوال تظل تلك الدلالات اللغوية محدودة القيمة الفنية"[1].

وإذا كان القدماء قد وقفوا عند نماذج من صور الكناية، وعمدوا إلى تتبع هذه الصور من خلال دلالات مصاحبة للمعنى المذكور، فإن هذا الفهم، وهذه النماذج التي لازمته قد تكون مناسبة لفترة زمنية احتاجها البحث البلاغي في وقت معين، له خصوصية المرحلة التي نشأ فيها، ولكنه ليس - بالضرورة - صالحاً في كل بحث بلاغي "وعلى ذلك فإنه يكون من الخطر الوقوف باسترخاء عند كل بيت لنخوض في أحشائه لنقبض على دلالة جزئية تكون هي "الكناية" فالايحاءات الرامزة تتداخل في العمل الفني جميعه وتتآزر هذه الجزئيات لينمو من خلالها حصاد فني جديد، ونستطيع ونحن منطلقون في رحلة القصيدة استكشاف كل المدائن المجهولة التي تنبثق أمامنا لحظة استبصار فني جاد"[2].

وإذا كان القدماء لم يلتفتوا إلى الكناية كموضوع جمالي، له قيمة فنية واسعة في التعبير عن المعاني المختلفة، بصورة لا يمكن التعبير عنها باللفظ العادي المباشر، فإنهم أغفلوا الكناية خارج إطار المصطلح، والنماذج الشارحة له، ولم يلتفتوا إلى كتب تناولت موضوع الكناية بشكلٍ واسع، وقدمت نماذج فنية من الكناية عالجت قضايا مختلفة من الحياة العربية، وقدمت صوراً راقية في التعبير عن أمور لا يمكن التصريح بها، أو لا يصل مستوى التعبير الصريح عنها، مستوى ما تقدمه الكناية، ومن ذلك كتاب الكناية والتعريض للثعالبي[1]

---

[1] عيد، رجاء : فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ط منشأة المعارف بالاسكندرية، الطبعة الثانية ص423.

[2] المرجع السابق، ص 441.

[1] الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل : الكناية والتعريض، دراسة وشرح

الذي قدم فيه نماذج مختلفة من الكناية، شملت أموراً تخص النساء، والغلمان، والطعام، والمقابح، والمثالب، والبخل، والمرض، والشيب، والكبر، والموت ... إلى غير ذلك من ألوان الكناية التي كان من الممكن أن تشكل مادة درس مفيدة للبلاغيين القدماء والمحدثين على حد سواء، بعيداً عن الأمثلة التقليدية المحددة التي لازمت مصطلح الكناية في كتب البلاغيين العرب من أصحاب هذا الاتجاه.

وموضوع الكناية - بغض النظر عن نماذجه - يقوم أساساً على فكرة الاحتمالية، وهي فكرة تضاعف من قيمة الكناية الفنية، ولا تؤدي إلى الجمود الذي انتهى إليه البلاغيون في موقهم منها؛ لأنها – ببساطة – تثير قدراً غير محدود من الانتباه لدى المتلقى، وتدفع به إلى اتجاهات أوسع من التفكير والدلالات، دون التقيد بفكرة اللازم والملزوم، أو الوضع الحقيقي والمجازي، أو الأقيسة المنطقية والافتراضات العقلية التي تجعل البحث في الكناية قائماً على التركيز العقلي، وليس على البعد الجمالي، فنحن في تحليل عبارة "كثير الرماد" التي وقف عندها القدماء والمحدثون؛ بحاجةٍ إلى تتبع المعاني الملازمة للمعنى المفترض. وهذا يحتاج إلى افتراضات ذهنية، يتفاعل معها المتلقي من خلال إحساسه بالقول الذي أطلق، حتى يصل إلى المعنى المراد، وهذا الوصول يحتاج إلى تدرج في الانتقال من القول إلى ما يصاحبه من معانٍ توصل في النهاية إلى اللازم الذي يتصوره المتلقي، وفق حالته النفسية، ومستواه الثقافي والحضاري، ويمكن تمثل هذا التدرج في دوائر تنتج عن إلقاء القول إلى المتلقي، وما يصاحب ذلك من حركات تتسع في فهذه الدوائر التي تتسع في مخيلة المتلقي، قد يختلف تشكيلها من متلقٍ إلى آخر حسب سرعة البديهة، وقدرته في الوصول إلى المعنى المراد، وقد يختلف المعنى الذي تتضمنه هذه الدوائر، بحيث يمكن أن يصل المتلقي في الدائرة الأخير إلى معنى مغاير تماماً للمعنى المفترض في الشكل المرسوم سابقاً؛ لأن الأمر لا يتعلق بثوابت نصية يسلم إليها اللفظ الذي يلقى، وإنما هي أمور افتراضية يمكن أن تتشكل في ذهن المتلقي من خلال دوائر تحمل معاني مختلفة عن النموذج المفترض في كتب البلاغة العربية، وهذه إحدى ميزات الكناية التي لم يلتفت إليها دارسو البلاغة العربية المعاصرة، فلفظ الكناية عندما يلقى، يحرك دوائر التفكير لدى المتلقي، ولا ينبغي حصر هذه الدوائر في قوالب جامدة، وإنما ينبغي أن نستفيد من هذه الحركة للوصول إلى الغاية التي أشار إليها عبد القاهر الجرجاني، والتي تحقق معنى خاصاً يتدرج فيه المتلقي من لحظة إلقاء القول، إلى لحظة الوصول إلى المعنى المصاحب لهذا الإلقاء، وهو معنى مفتوح

وتحقيق الدكتورة عائشة حسين فريد، ط دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1998م.

غير مقيد وغير محدد، لأن عملية التقييد تعني إلغاء دوائر التفكير، وبالتالي الانتقال من اللفظ إلى لازمه بشكل مباشر، يفقد الكناية قيمة الغاية التي تتحقق من خلال الوصول إلى المعنى، من خلال اجتهادات ذهنية، تثير لدى المتلقي عدداً من الصور والإيحاءات التي يتدرج معها بحسه وعقله؛ وهذه القيمة يمكن أن تتشكل في أكثر من معنى، فالدائرة الثانية (في الشكل السابق) التي تلي لحظة الإلقاء، يمكن أن تكون الإهمال، والدائرة الثالثة يمكن أن تكون عدم النظافة، والدائرة الرابعة حب المظاهر، والخامسة البخل، وهكذا يمكن تشكيل هذه الدوائر في اتجاهات مختلفة حسب فهم المتلقي بطبيعة القول الذي يلقى، وما يصاحب هذا القول، وعند الوصول إلى المعنى المصاحب، فلا حاجة للعودة إلى نقطة البداية التي افترضها تعريف الكناية (مع احتمال جواز ذلك المعنى) لأنه بعد الوصول إلى الدائرة الأخيرة تكون دائرة الإلقاء الأولى قد اختفت، ولم يعد لها وجود، ولسنا بحاجة إلى افتراض وجودها، لأعلى مستوى الحقيقة، ولا على مستوى المجاز.

وبهذا الفهم يمكن أن نتصور كل قول يُحدث هذه الدوائر في ذهن المتلقي، ويصل به إلى معنى مفترض هو كناية، بغض النظر عن التقسيمات التي تفترض وجود كناية صفة، أو كناية موصوف، أو كناية نسبة؛ فنحن لسنا بحاجةٍ إلى هذه المسميات التي تقيد الكناية، وتبتعد بها عن الغاية الفنية التي وجدت أصلاً في لفظ الكناية.

وما يقال في الكناية، يقال في غيرها من تشبيه واستعارة ومجاز ومحسنات بديعية، وأساليب الخبر والإنشاء، إلى غير ذلك من فنون البلاغة التي اتجه بها الدارسون نحو الجمود في تحديد المصطلح والالتزام به، ووضع النماذج التطبيقية عليه، وأدى هذا إلى التحول بالدراسات البلاغية المعاصرة، من دراسات إبداعية جمالية، إلى دراسات معيارية تعليمية، تركز على الصورة بحد ذاتها، وليس على طريقة تقديمها للمعنى، أو تأثيرها في المتلقي، وأصبحنا من خلال هذه الدراسات ندور في دائرة المصطلح وشرحه والنماذج التطبيقية عليه، وأسأنا فهم حقيقة الصورة، التي يرى د. جابر عصفور قيمتها "في الطريقة التي تفرض علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونتأثر به. إنها لا تشغل الانتباه بذاتها إلا لأنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه، وتفجؤنا بطريقتها في تقديمه"[11].

ثانياً : الاتجاه التجديدي في الدراسات البلاغية المعاصرة :

---

[1] عصفور، جابر : الصورة الفنية ص 398.

في مقابل الدراسات البلاغية التي اعتمدت ما انتهى إليه القدماء في تحديد مصطلحات البلاغة العربية، والأمثلة التي تشرح هذه المصطلحات، وتدلل عليها وفق أقيسة منطقية، وقياسات عقلية، تعتمد المعيار أساساً في عملية الفهم والتحليل، وجدت دراسات أخرى حاولت الخروج من دائرة التكرار والنمطية التي لازمت مؤلفات أصحاب الاتجاه الأول، إلى بحث بلاغي جديد يعتمد على النظريات النقدية والبلاغية الحديثة، وما توصلت إليه الدراسات اللغوية في مجال الأسلوب وعلم النص، وانتهى بهم الأمر إلى سلسلة من المؤلفات البلاغية التي اجتهدوا فيها، وحاولوا من خلالها تطوير الدرس البلاغي، معتمدين في ذلك على الكتب المترجمة إلى العربية، والتي تشكل، لأصحاب هذا الاتجاه، مصدراً أساسياً من مصادر المعرفة الجديدة لديهم.

وإذا كنا قد اتخذنا "الكناية" نموذجاً في التمثيل لأصحاب الاتجاه الأول، فإنه من الصعب أن نجد حديثاً خاصاً عن الكناية لدى أصحاب هذا الاتجاه في الدرس البلاغي، لأنهم اعتمدوا مصطلحاً جديراً هو "الصورة الفنية" واختلفوا في تحديد مفهوم هذا المصطلح، وحدوده، اختلافاً أدخل دراساتهم البلاغية في غموض يوازي الجمود الذي اتسمت به دراسات أصحاب الاتجاه الأول.

وإذا كانت الصورة - بغض النظر عن ماهيتها - موجودة في الشعر العربي منذ أن وجد، فإن مصطلح الصورة - فيما يرى الدكتور نصرت عبد الرحمن - "من المصطلحات النقدية الوافدة التي ليس لها جذور في النقد العربي"[1]. وبسبب هذه الجدة اتسعت دلالة المصطلح، واختلفت آراء الكتاب فيه، واعتدوا منهج الإقناع في تقديمه للقارئ، اعتماداً على ثقافة الكاتب،

ورؤيته الخاصة في فهم اللفظ الأجنبي لمصطلح الصورة "ومن الملاحظ أن بعض المترجمين يُقدمون على الترجمة دون تسلح كاف بأدواتها ومطالبها، ولذلك يعمدون إلى الترجمة الحرفية، أو الترجمة الركيكة، وهذه الترجمة – بخاصة في نقل المفهوم والمصطلح – تمثل أضعف الوسائل الاصطلاحية لأنها تحبس اللفظة في جمود عديم الفائدة. ومن نتائج الترجمة غير الدقيقة ومن نتائج التسرع والارتجال في وضع المصطلح؛ أن صار المفهوم الأجنبي غامضاً عند وضعه مصطلحاً في العربية رغم أن دلالته قد تكون واضحة في لغته الأصلية، وهذا ما يؤدي إلى شيوع الإبهام والغموض[1].

---

[1] عبد الرحمن، نصرت : الصورة الفنية في الشعر الجاهي، ط مكتبة الأقصى - عمان 1976م، ص8.

[1] أبو شاويش، حماد : مشكلة المصطلح في النقد الأدبي الحديث - مجلة كلية التربية -

فمصطلح الصورة غير محدد، والبلاغيون منقسمون في تحديده، نحو فهم قديم يراعي تشكيلات البلاغة العربية، أو فهم جديد يوسع من دائرة هذه التشكيلات أو يتجاوزها، فالدكتور علي البطل يرى أنه "إذا كان المفهوم القديم قد قصر الصورة على التشبيه والاستعارة، فإن المفهوم الجديد يوسع من إطارها، فلم تعد الصورة البلاغية وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصورة - بالمعنى الحديث - من المجاز أصلاً، فتكون عبارات حقيقية الاستعمال، ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب"[2].

وهذا يعني عدم وجود علاقة بين المفهوم الجديد للمصطلح، وبين التشكيلات البلاغية المعروفة، ويربط الصورة بقدرة الكاتب على تفجير طاقات اللغة الإبداعية بما يتناسب وخياله الخصب "فالصورة إنما تشير إلى طريقة خاصة في النظر إلى الأشياء والإحساس بها، وتقديم المادة المختبرة، بحيث تكون على استعداد دائماً لأن تصبح بطريقة فعالة ناجعة عنصراً لبنـاء خبرة جديدة من جانب أولئك الذين تقل موهبتهم عن موهبة المبدع الأصلي"[1]. والهدف من الصورة ليس مجرد إقامة علاقات عقلية بين مشبه ومشبه به، أو افتراض أقيسة منطقية بين حقيقة ومجاز، أو أنها تنحصر في مجرد لفظ أطلق، وأريد لازم معناه، أو محسنات بديعية ولفظية "إن الصورة هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته، ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام. وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة، أو مجاز وحقيقة، أو رغبة في إقناع منطقي إو إمتاع شكلي، فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها، أو يجسدها بدون الصورة، "وبهذا الفهم لا تصبح الصورة شيئاً ثانوياً يمكن الاستغناء عنه أو حذفه، وإنما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله"[2].

وعند حديث أصحاب هذا الاتجاه عن الصورة الفنية، نجدهم يتجهون نحو المفهوم القديم للصورة، معتمدين التشكيلات التقليدية من تشبيه ومجاز وكناية ...، ومنهم من يحاول الابتعاد عن

غزة، المجلد الأول، العدد الأول، يناير 1997من ص205.

[2] البطل، علي : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ط دار الأندلس، الطبعة الأولى، يناير 1980، ص25.

[1] ديوى، جون : الفن خبرة، ترجمة د. زكريا إبراهيم، مراجعة د. زكي نجيب محمود، ط دار النهضة العربية 1963م، ص 148.

[2] عصفور، جابر : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ط دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة، 1974، ص 464.

هذا المفهوم، والخروج بتصور جديد، وهنا تختفي التشكيلات التقليدية للصورة، وتحل محلها رموز ومصطلحات تبتعد بالدرس البلاغي عن تلمس القيمة الفنية، إلى دراسات نظرية تحليلية، مستقاه من مترجمات أجنبية.

وإذا كنا قد تحدثنا عن الكناية لدى أصحاب الاتجاه الأول في الدرس البلاغي، فإنه من الصعب أن نجد مصطلح الكناية تحديداً في بحوث ودراسات أصحاب الاتجاه الثاني، لأنه، ببساطة، لم نجد في الكتب المترجمة من تحدث عن الكناية - تحديداً - في إطار مفهوم الصورة الفنية، وهذا شيء إيجابي لأن الكناية لا تعنينا بحد ذاتها، وإنما الذي يعنينا هو علاقتها بأسلوب النص، وتضافرها مع عناصره الأخرى في تشكيل المعنى، "إن الصورة في الشعر الرمزي تصبح شيئاً والعلاقة بين الناقل والمنقول في الكناية تنعكس، وقد نضيف أن ما يقال ينفصل عن الموقف، أي أن الشاعر يقلل من أهمية المكان والزمان ومن التاريخ والمجتمع"[1].

ولا يمكن أن ندخل الكناية في باب الرمز، لأن الكناية تتوسط بين الحقيقة والمجاز، - حسب فهم البلاغيين - وتدل على لازمها من خلال إيحاءات يتدرج معها المتلقي حتى يصل إلى اللازم، بينما الرمز لا ينفصل عن المرموز، ولا يحتاج إلى لازم معناه "معنى ذلك أن الرمز يبدأ من الواقع ليتجاوزه فيصبح أكثر صفاء وتجريداً، ولكن هذا المستوى التجريدي لا يتحقق إلا بتنقية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها، لأنه يبدأ من الواقع، ولكنه لا يرسم الواقع بل يرده إلى الذات، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر"[2]. ولا نستغني بالرمز عن الصورة، لأن الصورة تتشكل من خلال نسق خاص بها، بينما يحتاج الرمز إلى السياق العام ليدل على المرموز "ومن ثم فإن علاقة الصورة بالرمز من هذه الناحية أقرب إلى علاقة الجزء بالكل، أو هي علاقة الصورة البسيطة بالبناء الصوري المركب الذي تنبع قيمته الإيحائية من الإيقاع والأسلوب معاً، أضف إلى ذلك أن كلا من الرمز والصورة يعتمد على نوع من التشابه analogy بين الصورة وما تمثله، والرمز وما يوحي به، ولكن بينما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسية، يبلغ الرمز درجة عالية من الذاتية والتجريد"[1].

---

[1] ويليك، رينيه : مفاهيم نقدية، عالم المعرفة - الكويت، فبراير/شباط 1987 ص282، 283.

[2] أحمد، محمد فتوح : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط دار المعارف، الطبعة الثالثة 1984، ص 136، 137.

[1] المرجع السابق، ص139، 140.

وتأتي دراسة الكناية في معرض دراسة البلاغيين للصورة والرمز باعتبارها أحد تشكيلات الصورة الفنية، ويتناولونها، بشكل خاص، في حديثهم عن الصورة الفنية في شعر بعينة، ثم تبدأ عملية رصد لتشكيلات الكناية في إطار الفهم التقليدي دون محاولة الاستفادة من المفهوم الجديد للصورة الفنية، وعلاقاتها الواسعة باللغة والخيال والأسلوب. فالدكتور على أبو زيد - على سبيل المثال - عندما يتحدث عن الكناية في كتابه "الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي" يقرنها بالاستعارة والتشبيه، يقول : "الكناية من العناصر البارزة التي يتوسل بها الشاعر في تشكيله لصوره، وتقف جنباً إلى جنب مع العناصر الأخرى من تشبيه واستعارة، وتستقل الكناية أحياناً بتشكيلها للصورة دون الامتزاج مع عناصر أخرى. حتى غدت من أوضح معالم بناء الصورة، في شعر دعبل"[2]. ومع أن الكناية - كما يقول الكاتب - من أوضح معالم بناء الصورة لم يحاول التوسل بالكناية، للوصول إلى دلالات تعكس رؤية فنية شاملة للصورة، وإنما اعتمد مبدأ التقسيم والتجزئة، وانتهى به الأمر إلى رصد الكناية في شعر دعبل، من خلال موضوعات شعره هاجياً ومادحاً ومفتخراً، ثم أنواع الكناية من صفة وموصوف ونسبة، وعلاقة الكناية بالتراث "وأدى الشاعر بكناياته وظيفة هامة في إعادة تشكيل صور تراثية قديمة، وصياغة المادة النمطية بطريقة تصنيفية جديدة، فكانت ثوباً مقشباً لمعاني مألوفة لو عبر عنها الشاعر مفصحاً مصرحاً، لكانت مبتذلة ومجتها الأذواق وملتها الآذان، وعافتها النفس، فخرجت الكناية بالمعاني إلى عالم الجدة والتطور، وإلى ساحة الألفة والتذوق، وجنبتها الملل والنفور، وكت عن المعاني الموروثة أسر الابتذال المرذول"[1].

وخلط الكاتب بين الكناية والرمز، في حديثه عن عنصر اللون الذي وظفه الشاعر في بعض أبيات من شعره "فرمز باللون الأخضر في كناياته إلى الألفة والأنس" "ويرمز باللون الأخضر أيضاً إلى الأمن والأمان الذي افتقده، ويرمز به إلى الشباب، وإلى باكورة الصبا ونضارة العود"[2].

ويتمثل الكاتب توظيف الكناية في الصورة الفنية على أنه عمل هندسي "وتدل قدرته على تسخير الكناية في التعبير عن كثير من معانيه في تركيز مكثف، على عبقرية هندسية للشاعر، وقدرة على خلق أدوات الفكر ... فسارت الكناية

[2] أبو زيد، علي إبراهيم : الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، ط دار المعارف الطبعة الأولى 1981، ص316.

[1] المرجع السابق، ص316.
[2] المرجع السابق، 319.

جنباً إلى جنب مع التشبيه والاستعارة لتصفية المعنى من داخل اللفظ"[3].

والكاتب، بهذا الفهم وهذا الأسلوب، أضاف بعداً جديداً للدراسات البلاغية المعاصرة يتجه نحو الغموض، الذي يغلف هذه المفاهيم، ويخرجها من إطارها الصحيح، وينأى بالقارئ من هدف دراسة الصورة الفنية وفق مقاييس نقدية صحيحة، إلى دراسات تقليدية أولاً، وغامضة ثانياً، ومرد ذلك عدم فهم المقصود من مصطلح الصورة الذي جعله الكاتب عنواناً

لدراسته، وتخبط فيه إلى حد لم نعد فيه قادرين على تمثل منهج واضح في دراسة الصورة، أو تلمس حتمية وجودها في النص، وعلاقتها مع غيرها من العناصر التي تمنح اللغة خصوصية لا يمكن توصيلها باللغة العادية.

ولا يختلف بحث الكناية عند أصحاب هذا الاتجاه - كثيراً - عما هو موجود في دراسة الدكتور على أبو زيد، فكلها تدور في دائرة تعريف الكناية، وتتبع نماذجها، وخلطها، في بعض الأحيان، بالرمز، دون وعي بحقيقة مصطلح الصورة الذي تختفي فيه الكناية، وتتضافر مع عناصر التشكيل الفني الأخرى، ويمكن ملاحظة ذلك، بشكل واضح، في الكتب أو الرسائل الجامعية التي تناولت دراسة الصورة الفنية في شعر شاعر من الشعراء العرب[1]. ولا يعني ذلك عدم وجود دراسات جادة، تحاول الاستفادة من الوافد الغربي، وتطويره في دراسات بلاغية معاصره، تتجاوز مرحلة المصطلح المحدد والمثال المصاحب له، إلى دراسات أوسع وأشمل في مفهوم الصورة الفنية وعلاقتها بالمستويات اللغوية والدلالية والنفسية التي يحتويها النص، ويمكن أن يتوصل إليها القارئ عبر إيحاءات فنية رامزة تستفيد من البلاغة العربية القديمة، وتوظفها توظيفاً جديداً[2]

---

[3] المرجع السابق، ص325.

(1) ينظر على سبيل المثال :

الروبي، ألفت : الصورة الفنية في شعر بشار بن برد عودة، خليل : الصورة الفنية في شعر ذي الرمة التطاوي، عبد الله : الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد الجبار، مدحت سعيد : الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي

عبد الحافظ، صلاح : الصنعة الفنية في شعر المتنبي.

(2) ينظر على سبيل المثال :

عبد الرحمن، نصرت : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي

البطل، علي : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري،

عبد الله، محمد حسن : الصورة والبناء الشعري الرباعي،

عبد القادر : الصورة الفنية في شعر أبي تمام