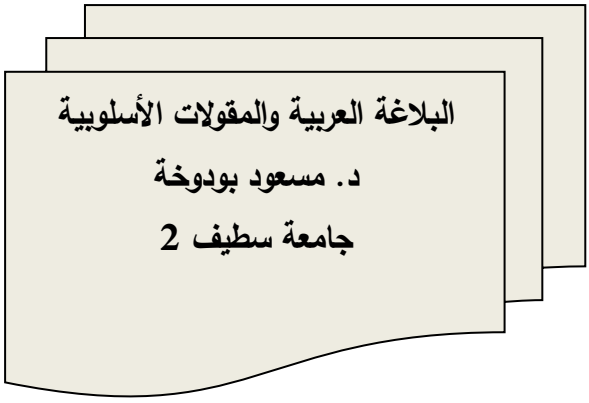
البلاغة العربية والمقولات الأسلوبية
د. مسعود بودوخة
جامعة سطيف 2

الملخص: كان البحث عن أسس تميز عملية الإبداع عامة والفن القولي خاصة شغل الدارسين والباحثين منذ القدم، وإذا تتبعنا مسار الدراسات الأسلوبية الحديثة وأردنا استجلاء أهم المقومات والمعالم التي تمخضت عنها جهودهم في تحديد العناصر البارزة التي تميز الفن القولي، وجدنا من ذلك ثلاثة عناصر هي: الانزياح ، والتوازي، والإيحاء. ونريد أن نتناولها بشيء من التفصيل، وإبراز إطارها الأسلوبي، وحضورها في الدرس البلاغي العربي القديم.

الانزياح:

يرى بعض الدارسين أن "ليوسبتزر" هو الذي جاء بمصطلح الانزياح، حيث لفت انتباهه عند قراءته للروايات الفرنسية الحديثة تلك التَّعبيرات التي تميزت بابتعادها عن الاستخدام العام[1]، غير أن هذه الظَّاهرة لم تستوقف "سبيتزر" وحده ف "ثورن" لاحظ أيضا . عند تحليله لقصائد الشّعر. «أن الملمح الأكثر لفتا للنظر فيها هو الأبنية غير النَّحوية»[2]، واستخلص "ثورن" «أن الإيراد غير العادي، أو المغاير للنمط المتصور للغة هو ما يميز لغة الأدب، ولغة الشّعر خاصة»[3].

وهكذا غدا الانزياح دعامَّة نظرية لعدد من المدارس، برغم ما بينها من اختلاف من حيث المنطلقات والمناهج .

غير أن الانزياح لم يكد يستقر في مصطلحه وحتى في مفهومه لدى الباحثين؛ فمن حيث المصطلح، أحصى المسدِّي من الألفاظ التي قصد بها أصحابها التَّعبير عن الظَّاهرة اثنتي عشرة لفظة، من قبيل التجاوز، والانحراف، والاختلال، والإطاحة، والمخالفة، والشناعة، والانتهاك، وخرق السنن، واللحن،

(1) خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللُّغة الأدبيّة، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب القاهرة، 1992م، ص30.

(2) راضي عبد الحكيم، نظرية اللُّغة في النّقد العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، (دت)، ص493.

(3) المرجع نفسه، ص494.

والعصيان، وغيرها[1]، وهذا التعدد ليس ناتجا عن مشكلات الترجمة بقدر ما هو تعدد في المصطلحات المستعملة من قبل المنظرين الغربيين أنفسهم، كما أن هذه المصطلحات المتعددة إذا كانت لها من دلالة، فهي دلالتها على قدر الاستهواء والإغراء الذي مارسته الظَّاهرة على الباحثين، بحيث أثبتت جدارتها وعدم إمكان تجاهلها.

ويتفق الباحثون على الأثر الجماليّ لظاهرة الانزياح، وإن اختلفوا في تعليله، وقد ذكرنا أن الجِدة والغرابة التي يحقّقها الانزياح هي مبدأ جماليّ له أبعاد سيكولوجية هامَّة، ويرى "جون كوهن" أن الانزياح . ويسميه المجاوزة . له هدفه الخاص، وهو فك بناء اللُّغة، ورفض الوظيفة الاتصالية لها، والتحويل النَّوعي للمعنى الموصوف، من معنى تصوري إلى معنى شعوري[2].

وإذا عدنا إلى تراثنا البلاغيّ وبحثنا عن دلائل إدراك البلاغيّين لظاهرة الانزياح واهتمامهم بها، وجدنا كثيرا من المعالم تقف شاهدة على مدى وعيهم بالظَّاهرة، واهتمامهم برصد ظواهرها، وتجلى هذا الوعي والاهتمام عندهم في مظهرين على الأقل:

المظهر الأول: هو كثرة المصطلحات ذات الصّلة بظاهرة الانزياح؛ من مثل العدول، والتحويل، والاتساع، والمجاز،[3] والتغيير، والانحراف، والتحريف، والخروج، واللحن،[4] والنّقل، والانتقال، والرّجوع، والالتفات، والصَّرف، والانصراف،

(1) المسدِّي عبد السلام، الأسلوبيَّة والأسلوب، الدار العربية للكتاب،ط2، تونس1982م، ص99، 100.

(2) جون كوهن، النّظرية الشّعرية، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000م، ص281.

(3) السعدني مصطفى، العدول أسلوب تراثي في نقد الشّعر، منشأة المعارف، الإسكندرية،1990م، ص17.

(4) ويس أحمد محمد ، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د ت)، ص37 وما بعدها.

والتلوين، ومخالفة مقتضى الظاهر، وشجاعة العربية، والحمل على المعنى، والترك، ونقض العادة[1]، فهذه المصطلحات كلها تلتقي حول مفهوم واحد عام هو العدول عن أصل مفترض إلى استعمال خاص، وهذه الكثرة في المصطلحات . مع أننا لم نستقصها بالذكر. ليس لها من الدَّلالة أقل من أن وعي البلاغيّين لامس ظاهرة الانزياح بوضوح، وأكثر هذه المصطلحات تعبيرا عن ظاهرة الانزياح؛ الالتفات والمجاز والضرورة.

والمظهر الثاني: يتعلق بما ورد في ثنايا كتب البلاغيّين من إشارات إلى كثير من الظَّواهر التي يمكن أن تدرج ضمن الانزياح، ولئن لم يجمع البلاغيّون هذه المباحث ضمن باب واحد، أو يجعلوها تفرعات عن ظاهرة عامَّة، فإنهم تنبهوا إليها وأدركوا فاعليتها الشّعرية وقيمتها الفنِّية، وأشاروا إليها في كثير من الأحيان، وهذه الظواهر تبدأ من أدنى تغيّر صوتي وتنتهي بتغيّر النَّوع الأدبيّ للخطاب برمته.

ومن أنواع الانزياح القريب في معناه من الالتفات، ما سمَّاه بعض البلاغيّين كابن الأثير والعلوي، التجريد وهو «إخلاص الخطاب لغيرك، وأنت تريد به نفسك»[2]

وقد ذكر له ابن الأثير فائدتين:

الأولى: طلب التَّوسع في الكلام؛ فإنه إذا كان ظاهره خطابا لغيرك وباطنه خطابا لنفسك، فإن ذلك من باب التَّوسع.

والثانية: أن يتمكن المخاطب من إجراء الأوصاف المقصودة من مدح أو غيره على نفسه، إذ يكون مخاطبا بها غيره، ليكون أعذر وأبرأ من العهدة فيما يقوله،

(1) ينظر: حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1418هـ/1998م، ص11.

(2) ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشَّاعر، تحقيق: كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1419 هـ/ 1998م، ج1، ص402.

غير محجور عليه[1].

وإذا كان ابن الأثير يرى أن الفائدة الثانية أبلغ من الأولى، فإن ما ذكره أولا من التَّوسع يبدو هو الأبلغ؛ من حيث كونه يشير إلى أغراض واسعة غير محددة، بخلاف الفائدة الثانية، التي يبدو غرضها محصورا.

أما صاحب الطّراز، فقد قسم التجريد إلى نوعين: محض وغير محض؛ فالتجريد المحض: «أن تأتي بكلام يكون ظاهره خطابا لغيرك وأنت تريده خطابا لنفسك... كقول الشَّاعر:

إِلاَمَ يَرَاكَ المَجْدُ فِي زَيِّ شَاعِرٍ وَقَدْ نَحِلَتْ شَوْقًا فُرُوعُ المَنَابِرِ

كَتَمْتَ بِعَيْبِ الشّعر حِلْمًا وَحِكْمَةً بِبَعْضِهِمَا يَنْقَادُ صَعْبُ المَفَاخِرِ»[2]

أما التجريد غير المحض فهو «أن تجعل الخطاب لنفسك على جهة الخصوص دون غيرها، كقول الشَّاعر:

أَقُولُ لَهَا وَقَدْ جَشَأَتْ وَجَاشَتْ مَكَانَكِ تُحْمَدِي أو تَسْتَرِيحِي[3]

فالتجريد المحض عند العلوي هو الذي ذكره ابن الأثير، أما ما سمَّاه العلوي التجريد غير المحض، فقد انفرد به، وهو يمثل نوعا من الحوار الداخلي، يتوجه فيه الشَّاعر بالخطاب إلى نفسه ويجعلها بمنزلة المخاطب، وهذا الأسلوب معروف ومشهور في الشّعر العربي، لاسيما في مواقف التصبر واللوم والعتاب وغير ذلك، وهو يمثل انزياحا عن أسلوب الخطاب العادي، الذي يستعمل فيه المتكلم الضمير (أنا)، إلى أسلوب يستعمل فيه ضمير الغائب (هو) أو المخاطب (أنت) وهو يريد نفسه.

(1) المرجع نفسه، ج1، ص402.

(2) العلوي يحيى بن حمزة، الطّراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية ط1، صيدا بيروت، 1423 هـ/ 2002 م، ج3، ص41.

(3) المرجع نفسه، ج3، ص41.

ومن الظَّواهر البلاغيّة ذات الصّلة الوثيقة بالانزياح ما عرف لدى البلاغيّين بـ (تأكيد المدح بما يشبه الذم)[1]، وقد ذكره ابن رشيق تحت مصطلح الاستثناء، وذكر منه قول النَّابغة الذبياني:

وَلاَ عَيْبَ فِيهِمْ غَيْرَ أَنَّ سُيُوفَهُمْ بِهِنَّ فُلُولٌ مِنْ قِرَاعِ الكَتَائِبِ

حيث «جعل فلول السيف عيبا، وهو أوكد في المدح»[2]،

وقال معقِّبا على بيت النَّابغة الجعدي:

فَتًى كَمُلَتْ أَخْلاَقُهُ غَيْرَ أنَّه جَوَادٌ فَمَا يُبْقِي عَلَى المَالِ بَاقِيَا

« فاستثنى جوده الذي يستأصل ماله، بعد أن وصفه بالكمال، وبهذا الاستثناء تم وزاد كمالا وتأكد حسنه»[3].

إن هذا الأسلوب لمن ألصق الأساليب بالانزياح؛ لأنَّه يعتمد على مفاجأة السامع بما لم يكن يتوقع من الاستثناء، إذ «الأصل في الاستثناء أن يكون متصلا، فإذا نطق المتكلم بـ (إلا) أو نحوها توهم السامع قبل أن ينطق بما بعدها، أن ما يأتي بعدها مخرج مما قبلها، فيكون شيء من صفة الذم ثابتا، وهذا ذم، فإذا أتت بعدها صفة مدح تأكد المدح، لكونه مدحا على مدح»[4]، وهذا تحليل دقيق وتعليل موفق لجماليّة هذا الأسلوب.

ومصدر الخلابة والسحر اللَّذين يتضمنهما هذا الأسلوب هو ما فيه من «المفاجأة والمباغتة التي تنبه السامع، وتثير فضوله، وتوقفه على شيء لم يكن

(1) المرجع نفسه ، ص311.

(2) ابن رشيق الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق: عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1422هـ/2001م، ج1، ص384.

(3) المرجع، نفسه، ج1، ص384.

(4) القزويني، الإيضاح، ص312.

يتوقعه، بعد أن استنفد المتكلم في كلامه غاية المدح، أو غاية الذم»[1].

وحاول ابن جني أن يجمع ظواهر الانزياح، ضمن الباب الذي سمَّاه شجاعة العربية، وما سمَّاه الحمل على المعنى؛ حيث تناول ضمنهما مجموعة من الظَّواهر المختلفة، وكانت الخصيصة التي تنتظم هذه الظَّواهر جميعا هي الانحراف عن النمط أو الخروج عن الصّورة المثلى للغة، وتلك الخصيصة هي الزاوية التي يركز ابن جني من خلالها نظرته إلى تلك الظَّاهرة وتتبعه المتأني لتجليات صورها[2]، ولكن ابن جني كان تناوله للظاهرة تناول المنبه إليها وإلى وجودها في اللُّغة، ولم يتناولها بالتفصيل الذي يتوخَّى به لملمة جزئياتها وتتبع امتداداتها.

ولا يقتصر الأمر في صور الانزياح على التحولات التَّركيبية والدَّلالية التي عرض لها البلاغيّون بإسهاب في علمي المعاني والبيان، بل يأخذ الانزياح صورا وأشكالا أخرى، كأن يتغيّر منحى النّص كله من حيث مبناه أو معناه، لينفي بهذا التّغيّر ما عسى أن يكون اعترى المتلقي من سآمة وملل، يخشى منهما عليه، ولذلك نبه البلاغيّون إلى هذا الأمر، وكان مما قرَّرُوه أنَّه «لا ينبغي أن يستمر في كلام طويل على وصف حالة ساذجة... فإن الترامي بالكلام إلى أنحاء شتى... ألذ وأطيب من الجمود به على حالة واحدة» [3] ، ويبدو هذا الشرط مقياسا للجمال واللَّذة كما هو ظاهر من كلام القرطاجني.

وقد اشترط الجاحظ هذا التنويع في وتيرة النّص حتى يستجلب انتباه السامع، ويبقي على عملية الاتصال حية متجددة، عندما ذكر أن «القصيدة إذا كانت كلها أمثالا

(1) حسين عبد القادر، أثر النحاة في البحث البلاغيّ، دار غريب، القاهرة، 1998م، ص128.

(2) طبل، أسلوب الالتفات، ص44.

(3)القرطاجنّي حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م، ص348.

لم تَسِرْ، ولم تجر مجرى النوادر، ومتى لم تخرج السامع من شيء إلى شيء لم يكن لذلك النظام عنده موقع»[1].

إن ما تكون عليه القصيدة من رتابة ونمطية مؤذن بفقدانها عنصر الإثارة والمفاجأة، وفي هذه الحالة تفقد انتباه السامع، إلى أن تصبح عملية الاتصال في أدنى درجاتها، وهذه آية انحدار النّص عن مرتبة الأدبيّة والفن، ويورد القرطاجني كلاما نفيسا كأنَّه يشرح به رأي الجاحظ فيقول: «كلّما كان الكلام مقتصرا على فن واحد من الإبداعات . وإن كان حسنا في نفسه . لم يحسن؛ لأنَّ ذلك مؤد إلى سآمة النّفس، فإن شِيمتها الضجر مما يتردد، والولع بما يتجدد»[2].

غير أن هذا المقياس الجماليّ المتعلق بالتنويع والتغيير والخروج من غرض إلى غرض، يظل محكوما ومشروطا بمقياس آخر يبدو مناقضا له، هو مقياس التَّناسب؛ «تناسب الانتقالات وحسن الاقترانات»[3]، والمقياسان يبدوان متعارضين، ولكنهما . لو تأملنا . أساسان من أسس المقاييس الجماليّة في البلاغة العربية، وفي حسن التوفيق بينهما تكمن أصالة النّص وفرادته.

وقد يكون الانزياح بمخالفة بعض ما رسخ من تقاليد الأدب والشّعر، لأنَّ هذه التقاليد يذهب بريقها مع الزمن، ويغدو التمسك بجزئياتها رتابة تنافي مبدأ الإبداع، وتتطلب تجديدا يعكس التّغيّر الحادث في أساليب الحياة ونظم المجتمع، ومن هذه الوجهة نظر بعض النّقاد إلى ما كان من عدول عن بعض أركان عمود الشّعر؛ كعدول أبي نواس عن المقدمة الطللية، وعدول الموشحات الأندلسية عن النظام الموسيقي للخليل، فعدوا ذلك «تعبيرا رمزيا عن مشاعر النّفس وتوتراتها مع

(1) الجاحظ أب وعثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق: درويش الجندي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1423هـ/2005م، ج1، ص129.

(2) القرطاجنّي، منهاج البلغاء، ص61.

(3) المرجع نفسه، ص61.

الإنسان والعالم، في ظل مناخ حضاري متغيّر... استجابة لتطور الذوق والمجتمع»[1].

إن إحداث المفاجأة هو ما يرمي إليه الانزياح وإليها تعزى كثير من أسراره التَّعبيرية والفنِّية، وقد تكمن هذه المفاجأة في أن يصدر النّص عن قائل لم يكن يتوقع منه مثله، فتكون المفاجأة التي يحدثها صدور النّص عنه . بغض النّظر عن النّص في ذاته . تعدل أو تفوق الدهشة التي يسببها انزياح النّص في بعض بناه، ولعلَّه لأجل هذا السَّبب، جعل ابن قتيبة قلة شعر الشَّاعر معيارا جماليّا، رغم أن هذا المعيار «لا ينتمي إلى الأسس الجماليّة الموضوعية التي ترجع إلى الشّعر نفسه، بل يعتمد على باعث نفسي، يتجلَّى في الميل إلى اختيار بيت لم يقل صاحبه غيره، أو له شعر قليل عزيز»[2].

وفي هذا يتنزل قول الجاحظ فيما نقل عن سهل بن هارون: « لو أن رجلين خطبا، أو تحدثا، أو احتجا، أو وصفا، وكان أحدهما جميلا جليلا بهيا ... وكان الآخر قليلا قميئا وباذ الهيئة دميما، وخامل الذكر مجهولا، ثم كان كلاهما في مقدار واحد من البلاغة ... لتصدع عنهما الجمع وعامتهم تقضي للقليل الدميم على النبيل الجسيم»[3]، وسبب تفضيل أقل القائلين شأنا فيما يرى الجاحظ «أن النفوس كانت له أحقر، ومن بيانه أيأس»[4]، وهذا تعليل يقوم على أساس نفسي واضح؛ حيث تزداد درجة الإعجاب والتفضيل بقدر الإثارة والدهشة اللتين يسببهما

(1) السعدني مصطفى، العدول أسلوب تراثي في نقد الشّعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1990م. ص58، 59.

(2) العاكوب عيسى علي ، التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر، دمشق 1423هـ/2002م، ص164،165.

(3) الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص64.

(4) المرجع نفسه، ج1، ص64.

المفاجئ غير المتوقع، فإن الناس كانوا يتوقعون من الدميم الخامل أن لا يكون في مرتبة صاحبه، فإذا ساواه رفعه الناس وفضلوه عليه، وصار التعجب منه سببا للعجب به، كما قال الجاحظ.

ويزيد الجاحظ ما سبق تعليلا فيأتي بعبارات قلما نجد لها نظيرا في بابها فيقول: «الشَّيء من غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلّما كان أبعد في الوهم كان أظرف، وكلّما كان أظرف كان أعجب، وكلّما كان أعجب كان أبدع ... والناس موكلون بتعظيم الغريب واستطراف البديع»[1]، وهذا النّص يمكن أن يعد تلخيصا مناسبا لما حاول القدماء والمحدثون أن ينسبوه إلى الانزياح من مزية وفضل، ويلتمسوه فيه من رونق وجمال.

أما أقصى مراتب الانزياح، فهي أن يتغيّر المتعارف من الأشكال والأجناس الأدبيّة، وأنواع الخطاب المتداولة، شكلا ومضمونا، ولم يحدث هذا مع غير القرآن الكريم؛ فهو الذي أتى «بطريقة مفردة خارجة عن العادة، لها منزلة في الحسن تفوق به كلّ طريقة»، كما يقول الرماني[2].

فالقرآن الكريم عدل عن طريقة العرب في أنواع مخاطباتهم المعروفة، كالشّعر والخطب والرسائل وغير ذلك، بل أنَّه أحدث انقلابا عاما، ليس على مستوى المفاهيم والتصورات فحسب، بل على مستوى أشكال التَّعبير وتقاليد البيان أيضا، فكان أن صدم أوائل من سمعوه بما سمعوا، واعتراهم من الدهشة والذهول أقصى ما يعتري سامعا بما سمع، فسلموا له بالإعجاز وهم الذين لم يكونوا أحرص على شيء حرصهم على تحسين أساليب الكلام وأنواع الخطاب، ووجدوا القرآن مباينا لها بخروجه عن العادة، فهذا نوع من الانزياح الكلي الذي لا يمس التَّراكيب

(1) المرجع نفسه، ج1، ص64.

(2) الرماني علي بن عيسى ، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط4، القاهرة، (د ت)، ص111.

والدَّلالات، بل يمس النَّوع الأدبيّ عامَّة، وهو ما عناه علماء القرآن حين وصفوه بـ «غرابة الأسلوب ونقض العادة» [1].

وهكذا عرف البلاغيّون ظاهرة الانزياح، وتناولوها من خلال مباحث كثيرة، ومصطلحات متعددة، وكانت لهم إشارات واضحة تدل على وعيهم بالانزياح بوصفه ظاهرة فنية، وضرورة أدبية، ولئن لم يلتئم شمل هذه الإشارات والمباحث والمصطلحات ضمن باب أو كتاب، فإن تلك مهمة قد يضطلع بها الدَّرس البلاغيّ الحديث.

التَّوازي :

يعد التَّوازي من بين أهم مقومات الأدبيّة عند علماء الأسلوب ومنظريه، إذ لا يقل أهمية عن مبدآ الانزياح.

والحديث عن التَّوازي يعود بنا إلى المبادئ التي أشار إليها علماء الجمال وركزوا عليها في تفسير الظَّاهرة الجماليّة، وأهمها على الإطلاق مبدأ التَّناسب، أو الوحدة في التنوع، وقد حافظ هذا المبدأ على حضوره عند دارسي الأسلوب والأدب، حيث لاحظ هؤلاء أن العناصر اللُّغوية في النّصوص الأدبيّة تتشكل وفق علاقات شتى هي قوام الأسلوب، يقول "شبلنر": «من الواضح أن الأسس الأسلوبيَّة (التطابق والتَّقابل) ترتبط ارتباطا وثيقا بجنسين من الجمال، وهما الانسجام والاختلاف»[2].

وبمثل ما تعددت المصطلحات وتنوعت لتدل على ظاهرة واحدة عامَّة هي الانزياح، تنوعت المصطلحات الدائرة في فلك التَّناسب أيضا، من قبيل الإيقاع،

(1) ينظر: الزركشي بدر الدين ، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، 1408هـ/1988م، ج2، ص98.

(2) برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة: محمد جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة ،1991م ، ص117.

والتّكرار، والموازنات، والتّوازي، وغيرها، فـ "جون كوهن" اعتبر الموازنات مع الوزن أحد مستويي بنية اللُّغة الشّعرية، و"يوري لوتمان" جعل التّكرار أحد ركني البنية الشّعرية والبنية الفنّية كلها[1].

غير أن المصطلح الذي نال مكانة خاصة بين الأسلوبيين هو مصطلح التّوازي الذي جاء به جاكبسون، وقصد به «تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة»[2]، ويعرفه "إيفانوكس" بأنّه: «شكل من أشكال التنظيم النّحوي، يتمثل في تقسيم الحيز النّحوي إلى عناصر متشابهة في الطول والنغمة والبناء النّحوي»[3].

لقد رأى "جاكبسون" في التّوازي عنصرا مركزيا في تكوين الرّسالة الشّعرية، وأكد على هذا المبدإ، بعد تحليل مئات من القصائد في خمس عشرة لغة مختلفة، فتوصل إلى أن التّوازي ليس ظاهرة بلاغيّة خارجية، وإنّما هو مبدأ تركيبي وعنصر ترتكز عليه كلّ دلالات النّص[4].

ولكن التّوازي لا يعني تكرار عناصر متساوية، أو متشابهة فحسب، وإنّما يعني العناصر المتعارضة والمتضادة أيضا؛ حيث «تحكمه المشابهة وعدم المشابهة والترادف والتّخالف»[5]، فالأصوات المتماثلة أو المتشابهة أو المتضادة، والكلمات المترادفة أو المتضادة أو المتخالفة، والتّراكيب ذات العناصر النّحوية المتشابهة أو المتعاكسة، كلها يمكن أن تشكل مظاهر للتوازي بأنواعه.

(1) العمري محمد، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشّعرية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، 2001، هامش ص12.

(2) الشيخ عبد الواحد حسن، البديع والتّوازي، مكتبة الإشعاع، ط1، القاهرة، 1419هـ/1999م، ص07.

(3) إيفانكوس، نظرية اللُّغة الأدبيّة، ص201.

(4) المرجع نفسه، ص53.

(5) المرجع نفسه، ص53.

ومن أهم الظَّواهر المجسدة للتوازي . لا سيما في مظهره الصَّوتي . ظاهرة التّكرار الذي هو أخص من التَّوازي، بالنّظر إلى أنَّه «يتطلب التَّماثل فقط»[1] ويركز على العناصر المتشابهة، سواء كانت صوتية أم دلالية، وقد انتبه عدد من دارسي الأسلوب إلى أهمية التّكرار في التشكيل الأدبيّ والشّعري بالخصوص؛ إذ الشّعر يقوم على أساس من تماثل البنى الصَّوتية والتَّركيبية، ويعتمد على التّكرار بشكل لافت، يقول "جون كوهن": «لا شيء يظهر الطَّبيعة اللاتأثيرية للنثر في مقابل الشّعر، أفضل من ظاهرة التّكرار، الذي هو محظور بشدة في النَّثر... شائع في الشّعر»[2].

ومن بين أهم مظاهر التّكرار: الوزن والقافية والجناس والسَّجع وغير ذلك من الظَّواهر التي قد تكون صوتية خالصة، أو صوتية دلالية معا، ينتج عنها الإيقاع من حيث إنَّه: «الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متماثلة تكوِّنها مختلف العناصر النغمية»[3]،

فالتَّوازي يعد مقوم آخر من المقومات الجماليّة عند دارسي الأسلوب، وهو. وإن تعددت مظاهره . يبقى متعلقا بأي عنصر أو بنية أمكن أن يوجد لها نظير مشابه أو مخالف في النّص، وهو أكثر حضورا وتحققا في الشّعر، بل إن مفهوم الشّعر نفسه ينبني على أساس من مبدإ التَّوازي والتَّناسب، ممثلا في عنصري الوزن والقافية، وهما أجلى ما يتجلَّى فيه هذا المبدأ.

ولاشك أن المحسنات التي عالجها البلاغيّون في باب البديع يقوم أغلبها على مراعاة علاقة صوتية أو دلالية يحكمها التَّماثل أو التَّخالف بين الوحدات، مما

(1) الشيخ، البديع والتَّوازي، ص18.

(2) كوهن، النّظرية الشّعرية، ص456.

(3) الزيدي توفيق، أثر اللسانيات في النّقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984م، ص63.

يجعل مباحث البديع لا تقل أهمية عن مباحث المعاني والبيان من حيث تحقيق الغرض الفنِّي الجماليّ، بل إننا يمكن أن نزعم أن البديع أقرب إلى مبادئ التشكيل الجماليّ الخالص من قسيميه، مادام الجمال قد ارتبط عند أكثر الفلاسفة والمفكرين بالتَّناسب والتناسق بين أجزاء العمل الفنِّي.

والبلاغيّون وإن لم يقفوا عند كلّ نوع من أنواع البديع بالتوجيه الفنِّي والتعليل الجماليّ، فإنهم انطلقوا من مبدإ أن هذه الأنواع البديعية إنَّما يؤتى بها لتحقيق فنية النّص وجماله، فسموها محسنات، وهذه المحسنات عندهم ذات غاية فنية وحاجة جماليّة تطمح إليها جميع الفنون، وهي تحقيق التَّناسب بين جميع أجزاء العمل، يقول محمد بن علي الجرجاني: «وجه حسن جميع المحسنات اللَّفظيَّة هو وجه حسن الشّعر، وهو التَّناسب؛ فإن الجنس ميال إلى الجنس، والطبع ميال إلى إيقاع المناسبة بين الأشياء، ونفاره من المتنافرات، فإن التَّناسب من الاعتدال، والنّفس الكاملة مفطورة على محبته»[1].

ويعمق حازم القرطاجني هذه الفكرة، حين يشير إلى أن التَّناسب لا يقتصر على المماثلة أو المشابهة، بل يتضمن المخالفة والتضاد أيضا، ويذكر وجه الحسن في ذلك بقوله: «فإن للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها، والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكا وإيلاعا بالانفعال إلى مقتضى الكلام، وإن تناظر الحسن في المستحسَنَيْن المتماثلين والمتشابهين أمكن من النّفس موقعا من سنوح ذلك لها في شيء واحد»[2].

وينبغي أن نذكر هنا أن مبدأ التَّناسب كان من أشهر المبادئ وأقدمها في تفسير

(1)الجرجاني محمد بن علي، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق: عبد القادر حسين، دار نهضة مصر، القاهرة، 1982م.، ص305.

(2) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص45.

ظاهرة الجمال والفن، حتى غدا مرادفا للجمال عبر العصور[1]، وغاية تسعى إلى تجسيدها جميع الفنون، وربما كان هذا الحضور البارز للتناسب في مختلف مراحل التفكير الجماليّ، هو بسبب ما يوفره من الإيقاع ، الذي هو أحد ركائز الفن.

ويبدو أن الوزن الشّعري كان أهم مظاهر الإيقاع التي اهتم بها القدماء، لِمَا لمسوا فيها من بعد إيقاعي واضح وصريح، يتجلَّى في التَّناسب الزمني بين الحركة والسكون، وفي تكرار التفعيلات أفقيا وعموديا، ولذلك «مثلت فكرة التَّناسب منطلق الفلاسفة في معاينة ظاهرة الإيقاع الشّعري، وترتب على ذلك أن نظر الفلاسفة إلى هذه المسألة من منظور موسيقي، بعد أن عادلوا بين الإيقاع الشّعري والإيقاع الموسيقي على تمايز المواد التي يتشكَّل منها الإيقاعان»[2]. على أن الوزن الشّعري ليس سوى أحد مظاهر الإيقاع التي حفلت بها مباحث البلاغة ومصطلحاتها، وهذه المظاهر لا تخص الشّعر دون النَّثر، ولكنها يمكن أن توجد . على تفاوت . في جميع أنواع الفنّ القولي.

ومع أن البلاغيّين اجتهدوا في رصد ما استطاعوا من أنواع البديع القائمة على أساس التَّناسب، فإن عدة مآخذ يمكن أن تسجل عليهم في هذا الأمر؛ وأول هذه المآخذ برأينا عدم تركيزهم على الغايات الفنِّية والجماليّة للظواهر والأنواع التي رصدوها في باب البديع خاصة، فكانوا يكتفون في الأغلب الأعم بتسمية النَّوع البديعي وتعريفه أحيانا والاستشهاد له، دون بحث السّر البلاغيّ والبعد الفنِّي الكامن فيه.

إن أنواع البديع تعتمد . في مجملها . على وجود علاقة صوتية أو تركيبية أو دلالية بين وحدات النّص، وجوهر هذه العلاقات في الغالب هو التّكرار، يقول

(1) ينظر: عطيّة محسن محمد، غاية الفن، دار المعارف، مصر، 1991م، ص10.

(2) جمعي الأخضر، نظرية الشّعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999م، ص177.

محمد عبد المطلب: «مجموعة الأشكال البديعية ترتبط بعلاقة عميقة تكاد تسيطر عليها وتوجه عملية إنتاجها للمعنى، وهذه العلاقة تتمثل في البعد التّكراري الذي يتجلَّى على مستوى السطح الصياغي، وعلى مستوى العمق الدَّلالي»[1].

ونلاحظ أن كلّ هذه الأنواع تكشف عن وجود علاقة تناسب بين عنصرين أو أكثر، وهو تناسب يقوم على التَّوافق أو التَّخالف بين العناصر المتناسبة في مستوى الأصوات أو الدَّلالات.

الإيحاء :

الإيحاء مقوم آخر هام من مقومات الجمال الفنِّي للأساليب الأدبيّة، وهو لا ينفصل عن المقومين اللَّذين سبق الحديث عنهما؛

ويعرف المسدِّي سمة الإيحاء بأنَّها «حضور دلالة في الكلام ليس في عناصره ما يرتبط بها مباشرة»[2]، فالإيحاء بهذا المعنى تعبير غير مباشر، أو معنى ضمني، يستشف من ثنايا النّص؛ ذلك أن «اللُّغة لا تعيّن فقط أو تشير، وإنَّما هي توحي أيضا، وتمدنا بقيم مكملة للدلالة المباشرة»[3]، وهذه الخاصية هي السّر في الطّابع الجماليّ للأدب برأي بعض الدارسين، كـ "جوهانسن" الذي يرى أن من الممكن الحديث عن الدَّليل الجماليّ أو الأدبيّ، بوصفه مكافئا للدليل الإيحائيّ، فهو يطابق بين الدَّليل اللغوي، والدَّليل الجماليّ الأدب[4].

كما أن هناك اتجاها هاما يرى أصحابه أن المدخل المناسب لدراسة لغة الأدب هو ظلال المعنى، أو الإيحاء، وحجتهم في ذلك أن «العمل الأدبيّ الفنِّي

(1) عبد المطلب محمد، البلاغة العربية، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة،1997م، ص 352.

(2) المسدِّي، الأسلوبيَّة والأسلوب، ص174.

(3) إيفانكوس، نظرية اللُّغة الأدبيّة، ص62.

(4) المرجع نفسه، ص65-67.

ليس موضوعا بسيطا، بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية، وذو سمة متراكبة، مع تعدد في المعاني والعلاقات»[1]، وهذا يقتضي عدم الاقتصار على الدَّلالات المعبر عنها مباشرة فحسب، بل مراعاة تلك الإيحاءات التي تنشأ عن تعدد المعاني وتشابك العلاقات، وإذا كان الأسلوبيون قد تساءلوا عن كنه الحدث الأدبيّ هل يكمن «فيما يعبر عنه الأثر، أم فيما يوحي به دون أن يعبر»[2]، فإنهم يتفقون على الاعتراف بقيمة الإيحاء وحضوره الدائم في الأساليب الأدبيّة، هذا على الرَّغم من استعصاء ظواهره على الدراسة أحيانا وفق المنهج الأسلوبي الذي يتوسل باللُّغة، ويرتكز على وحداتها ذات الدَّلالة المباشرة، واستنادا إلى هذا، وجد تقسيم الدَّلالة المتعارف عند علماء اللُّغة والأسلوب إلى دلالة المطابقة أو التعيين، ودلالة الإيحاء.

وقد كان للإيحاء حضوره البارز في البلاغة العربية، على الرغم من ميل البلاغيّين أحيانا إلى الإعلاء من شأن التصريح والوضوح، وأول ملامح الإيحاء عند البلاغيّين يتجلَّى في بعض تعريفات البلاغة نفسها، من أنَّها الإيجاز[3]، وأنَّها اللَّمحة الدالة[4].

ومن مظاهر الإيحاء عند البلاغيّين أيضا، كثرة المصطلحات الدالة عليه أو الدائرة في فلكه؛ كالتلميح، والتلويح، والتورية، والكناية، والتخييل، والإيماء، والتَّضمين، والتعريض، والإشارة، والإيهام، والإضمار[5]، فهي مصطلحات تندرج ضمن

(1) أوستين وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، سوريا، 1972م، ص29.

(2) المسدِّي، الأسلوبيَّة والأسلوب، ص125.

(3) الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص68،79.

(4) الرمّاني، النكت، ص17.

(5) ينظر: مطلوب أحمد، معجم المصطلحات البلاغيّة وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، بيروت (د ت)، ص686-696.

المفهوم العام للإيحاء، وتدل على طريقة من طرائقه، أو آلية من آلياته، أو نوع من أنواعه.

كما حفلت كتب البلاغة بعبارات وإشارات تبرز احتفاءهم بالطاقات الإيحائيّة للغة، وأن «من مميزات لغة الخلق الفنّي ... أن تعتمد على الطاقات الإيحائيّة في الظَّاهرة اللُّغوية أكثر من اقتصارها على طاقاتها التصريحية»[1]، ونجد عند الجاحظ بالذّات ما يشير إلى إيحاء اللُّغة كقوله: «أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره»[2]، وقوله: «ورب قليل يغني عن الكثير... بل رب كلمة تغني عن خطبة... بل رب كناية تربي على إفصاح»[3].

وقوله: «ومما مدحوا به، الإيجازُ والكلامُ الذي كالوحي والإشارة»[4]، وقوله: «قلة اللَّفظ مع كثرة المعاني»[5]، فهذه النّصوص تدل على وعي بما ينبغي أن تكون عليه لغة الأدب والإبداع من إيجاز وكثافة وإيحاء.

وسنستعرض الإيحاء عند البلاغيّين من خلال أهم المصطلحات الدالة عليه؛ وهي: الإيجاز، والمجاز، والتخييل.

1- الإيجاز:يمكن عد الإيجاز أحد أهم المصطلحات التي تداولها البلاغيّون، مما يتصل بالإيحاء، فالبلاغيّون وهم يتحدثون عن الإيجاز، كانوا . بلا شك . يقصدون ما فيه من تلميح ورمزية وإيحاء، وتكاد تعريفاتهم له تتفق على أنَّه: «البيان عن المعنى بأقل ما يمكن من الألفاظ»[6] أو «إظهار المعنى الكثير باللَّفظ اليسير»[7]،

(1) المسدِّي، المقاييس الأسلوبيَّة في النقد العربي، ص165، 166.

(2) الجاحظ، البيان والتّبيين، ج1، ص61.

(3) المرجع نفسه، ج2، ص240.

(4) المرجع نفسه، ج1، ص101.

(5) المرجع نفسه، ج2، ص249.

(6) الرمّاني، النكت، ص80.

(7) المرجع نفسه، ص80.

فهذان التَّعريفان لا تخفى صلتهما بمفهوم الإيحاء؛ حيث إن المعنى الكثير لا يمكن أن يعبر عنه باللَّفظ اليسير بطريق المباشرة والتصريح، بل سبيل ذلك التلميح والإشارة والإيحاء، وهذه السّمة هي من أخص خصائص لغة الأدب والشّعر، فهي أميل إلى «الإيجاز والقصد في تأليف العبارات، والاكتفاء بالمقدمات دون النتائج، والميل إلى الرمز والإشارة واللَّمحة، دون التصريح والتفسير»[1].

ولئن كان حذف بعض عناصر التَّركيب أبرز آليات الإيجاز، فإن البلاغيّين تنبهوا إلى أن من الإيجاز ما لا يقوم على الحذف، ولكن المعنى فيه أوسع من اللَّفظ، فقسموا الإيجاز إلى إيجاز بالحذف وإيجاز بالقِصر.

يقول القزويني متحدثا عن الإيجاز: «وهو ضربان؛ أحدهما إيجاز القِصَر، وهو ما ليس بحذف كقوله تعالى: **(ولكم في القصاص حياة)**[البقرة: 179]، فإنه لا حذف فيه، مع أن معناه كثير يزيد على لفظه ... والضرب الثاني، إيجاز الحذف، وهو ما يكون بحذف»[2].

ويلاحظ أن البلاغيّين ركزوا على الإيجاز بالحذف أكثر من إيجاز القصر، والظاهر أن هذا الأمر مرده إلى الغموض الذي يكتنف القصر، وصعوبة وضع ضوابط تحكمه وتبين حدوده، فضلا عن أقسامه، ويؤيد هذا قول الرماني: «وأما الإيجاز بالقصر دون الحذف، فهو أغمض من الحذف، وإن كان الحذف غامضا»[3]، وقال ابن الأثير متحدثا عن الإيجاز بالقصر: «وهو أعلى طبقات الإيجاز مكانا، وأعوزها إمكانا»[4].

وإذا استعرضنا أحاديث البلاغيّين عن الإيجاز، وجدنا لهم إشارات عديدة إلى قيمته

(1) ينظر: الشايب أحمد ، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، ط12، القاهرة، 1998م، ص71.

(2) القزويني، الإيضاح، ص168-170.

(3) الرمّاني، النكت، ص77.

(4) ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص105.

وبلاغته، بفضل ما ينطوي عليه من إيحاء، فقد جاء في كتاب الصناعتين للعسكري: «عليكم بالإيجاز فإن له إفهاما، وللإطالة استبهاما ... وقد قيل لبعضهم: ما البلاغة ؟ فقال: الإيجاز، وقال أمير المؤمنين علي بن أبي طالب رضي الله عنه: ما رأيت بليغا قط إلا وله في القول إيجاز، وفي المعاني إطالة»[1].

ومع أن هذا هو الاتِّجاه الغالب على البلاغيّين من حيث تفضيلهم الإيجاز والإشادة بقيمته، فإنا لم نجد لهم توسعا وتفصيلا للقول في القيمة الجماليّة له، إذا استثنينا حديثهم عن قيمة الحذف بوصفه أبرز شكل من أشكاله، حيث قال عبد القاهر عنه: «هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن»[2]، ففي عبارة الجرجاني إشارة واضحة إلى الإيحاء الذي يتولد عن الحذف، حيث يتسع المعنى ويبلغ مبلغا لا يبلغه مع التصريح والذكر.

وإذا كان عبد القاهر اكتفى بهذا التعليل فإن بلاغيّين آخرين ذهبوا أبعد منه حين ركزوا على المتلقي واتساع التأويل عنده في حال الحذف، كقول الخطابي في تعليل حذف جواب الشرط: «إن الحذف في مثل هذا أبلغ من الذكر؛ لأنَّ النّفس تذهب في الحذف كلّ مذهب، ولو ذكر الجواب لكان مقصورا على الوجه الذي

(1) العسكري الحسن أبو هلال، كتاب الصناعتين، تحقيق: منير قميحة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1409هـ/ 1989م، ص193، 194.

(2)الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رضوان مهنا، مكتبة الإيمان، القاهرة، (دت)، ص146.

تناوله الذكر»[1]، وقريب منه قول ابن رشيق صاحب العمدة في تعليل بلاغة الحذف: «وإنَّما كان... معدودا من أنواع البلاغة لأنَّ نفس السامع تتسع في الظن والحساب، وكلّ معلوم فهو هين، لكونه محصورا»[2].

وهكذا نجد أن المعاني التي يستشعرها المتلقي في الحذف أوسع مدى مما يمكن أن يجده لو ذكر المحذوف، ونلاحظ أن ابن رشيق وضع يده على السّر الكامن في الإيجاز بالحذف، عندما أشار إلى محدودية ما هو معلوم وانحصاره، بخلاف ما ليس كذلك، حيث يتّسع مجال التخيل والتأويل، فتتدافع خيالات المتلقي محاولة سد الفراغ وملء الفجوات التي تركها العنصر المحذوف، وهذا هو سبيل الإيحاء وغايته.

2- المجاز:

المجاز عند البلاغيّين أهم شعب الإيحاء، ذلك أن المعنى لا يقدم فيه مباشرة، بل من خلال وسائط يزدوج فيها المعنى، فيكون على المتلقي أن يتجاوز المعنى الحرفي إلى ما يوحي به ويومئ إليه، وإلى هذا يعزى الحسن الذي يرجع . كما قال عبد القاهر. إلى زيادة تحصل في أصل المعنى[3].

ولئن كان من المسلَّم به لدى البلاغيّين أن المجاز أبلغ من الحقيقة، فإن تعليلاتهم لهذا الأمر كانت متفاوتة؛ فمنهم من اكتفى بتقرير أفضلية المجاز كابن رشيق الذي قال: «والمجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعا في القلوب والأسماع، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن محالا محضا فهو مجاز، لاحتماله وجوه التأويل، فصار التَّشبيه والاستعارة وغيرها من محاسن الكلام

(1) الخطابي حمد بن محمد، بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط4، القاهرة (د ت)، ص52.

(2) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص253.

(3) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص221.

داخلة تحت المجاز»[1].

وذهب عبد القاهر أبعد من هذا حين جعل مزية أجناس المجاز كامنة في طريقة تقديم المعنى، وكونه زيد في إثباته تأكيدا وتشديدا وقوة[2]، ولكن هذا التعليل من عبد القاهر يبدو فيه التَّركيز على الإقناع أكثر من الإمتاع، فحديثه عن زيادة إثبات المعنى يشعر بالمنحى الخطابي في تعليله، ولأجل هذا وجدنا بلاغيّا آخر هو محمد بن علي الجرجاني يعقّب على كلام عبد القاهر منبها إلى أن مزيّة التَّعبير المجازي تكمن في أنَّه «أوقع في النّفس وألذ في الطبع»[3]، وهذا أقرب برأينا إلى روح الأدب والشّعر، من تعليل عبد القاهر الذي قصر الأمر على الإثبات العقلي، غير ملتفت إلى قضية التفاعل الوجداني.

والتفت ابن الأثير إلى بعض التَّأثيرات النّفسية للمجاز على المتلقي فقال: « وأعجب ما في العبارة المجازية أنَّها تنقل السامع عن خلقه الطبيعي في بعض الأحوال، حتى أنَّها ليسْمح بها البخيل، ويشْجُع بها الجبان، ويحْلم بها الطائش المتسرِّع»[4].

وممن حاول استكناه سر التَّعبير المجازي، الرازي الذي وقف على بعض الجوانب النّفسية لظاهرة المجاز، والانفعالات التي تحصل للمتلقي بسببه، فقال: «إن النّفس إذا وقفت على تمام المقصود لم يبق لها شوق إليه أصلا... وإن لم تقف على شيء منه أصلا لم يحصل لها شوق إليه، فأما إذا عرفته من بعض الوجوه دون بعض، فإن القدر المعلوم يشوّقها إلى تحصيل العلم، بما ليس بمعلوم، فتحصل لها بسبب علمها بالقدر الذي علمته لذة، وبسبب حرمانها من الباقي ألم،

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص268.

(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص95، 96.

(3) الجرجاني محمد بن علي، الإشارات والتنبيهات، ص249، 250.

(4) ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص73.

فتحصل هناك لذات وآلام متعاقبة، واللَّذة إذا حصلت عقب الألم كانت أقوى، وشعور النّفس بها أتم ... فلأجل هذا كان التَّعبير عن المعاني بالعبارات المجازية ألذّ من التَّعبير عنها بالألفاظ الحقيقية»[1].

وقريب من هذا ما ذكره السيوطي في المزهر من أن «التَّعبير بالحقيقة يفيد العلم، والتَّعبير بلوازم الشَّيء الذي هو المجاز لا يفيد العلم بالتمام فيحصل دغدغة نفسانية، فكان المجاز آكد وألطف وأبلغ من الحقيقة »[2].

فالمجاز من أبرز ظواهر الإيحاء، إذ المعنى فيه يقدم بطريق غير مباشر، ولذلك قدمه البلاغيّون على الحقيقة، وجعلوه أبلغ منها، وأدركوا أثر العبارة المجازية وتأثيرها على المتلقي، وما تحدثه فيه من انفعال وتشويق، ولذة وإمتاع.

3- التخييل يرتبط الإيحاء بالخيال والتخييل، ولكن الإيحاء أوسع من التخييل؛ «إذ يحدث أن توحي الأصوات والكلمات والعبارات بألوان من الخواطر والمعاني دون أن يتصرف في أسلوب دلالتها التخييل»[3].

وقد كان لمصطلح التخييل حضوره في تراث الفلاسفة والبلاغيّين على السواء، وإن كانت معالجة الفلاسفة له أكثر من غيرهم، حتى ذهب بعض الدارسين إلى أن «مفهوم الخيال الشّعري لا يتضح عند النّقاد والبلاغيّين بنفس القدر الذي يتضح به عند الفلاسفة»[4].

(1)عبد المطلب محمد، البلاغة والأسلوبيَّة، مكتبة لبنان، بيروت (دت)، ص171.

(2) السّيوطي جلال الدين، المزهر في علوم اللُّغة وأنواعها، تحقيق: محمد أحمد جاد المولى وآخرين، دار الجيل بيروت، ج1، ص36.

(3) بومنجل عبد المالك، جدل الثَّابت والمتغيّر في النّقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، 2004م، ص538.

(4) عصفور جابر، الصّورة الفنِّية في التّراث النّقدي والبلاغيّ عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 1992م، ص85.

ولعل سبب أن خاض الفلاسفة في قضايا التخييل أكثر من البلاغيّين أنَّهم لم يواجهوا الإشكالات التي واجهها البلاغيّون وطرحت عليهم؛ كقضية الصدق والكذب؛ واللَّفظ والمعنى وغيرها من القضايا.

ومع ذلك نجد للبلاغيّين إسهامات طرقوا فيها كثيرا من القضايا ذات الصّلة بالخيال والتخييل، ومن ذلك تفريقهم بين الوهمي والخيالي؛ بين ما لا وجود له ولا لأجزائه كلها أو بعضها في الخارج، وبين ما ركبته المخيلة من أمور موجودة كلّ منها يدرك بالحس[1]، وبذلك تكون الصّور الأدبيّة الفنِّية منتمية إلى الخيالي لا إلى الوهمي، مادامت تسمح بمشاركة الحواس بناء على تجارب حسية مخترعة تستدعيها المخيلة، فيمكن تصورها.

كما ارتبط مصطلح التخييل بالمحاكاة التي انتقلت إلى التراث العربي من خلال ترجمة التراث اليوناني، وعلى الرَّغم من أن التخييل هو وظيفة ومهمة تضطلع بها المحاكاة، فإن مصطلحي التخييل والمحاكاة قد تداخلا لدى بعض الفلاسفة والبلاغيّين، فاستخدما بمعان متقاربة أو متداخلة لتأدية مقاصد المفهوم والغاية،[2] ويدل على هذا قول حازم مثلا: «المعتبر في حقيقة الشّعر إنَّما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق»[3].

ولا يمكن أن نتحدث عن التخييل عند البلاغيّين دون أن نجد أنفسنا مجبرين على تناول قضية ارتبطت به أشد الارتباط، وأثارت ما أثارت من نقاش وجدل، أنَّها قضية الصدق والكذب، فابن الأثير يجعل التخييل «وسيلة لإثبات الغرض

(1) ناصف مصطفى، الصّورة الأدبيّة، دار الأندلس، ط3، بيروت، 1983م، ص30.

(2) جمعي الأخضر، نظرية الشّعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999م، ص27.

(3) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص21.

المقصود في نفس السامع حتى يكاد ينظر إليه عيانا»[1]، وجاء ابن الأثير لذلك بمثال التَّشبيه في قولنا: زيد أسد، فإن الفرق بينه وبين قولنا: زيد شجاع، أن القول الأول «يجعل السامع يتخيل صورة الأسد وبطشه وقوة ودقه للفرائس، أما القول الثاني، فلا يتخيل السامع منه سوى أن زيدا رجل جريء مقدام»[2]، فصور المجاز المختلفة . وقد جعل ابن الأثير التَّشبيه منها . هي وسيلة هذا التخييل، ومعلوم أن المجاز بصفة عامَّة لا يمكن أن يكون مطابقا للحقيقة الواقعية؛ لأنَّه يقوم على تجاوز هذه الحقيقة، أفلا يعد التخييل بذلك نوعا من الكذب ؟

إن القيمة السلبية التي ينطوي عليها مصطلح الكذب كانت سببا . برأينا. في أن يتداول البلاغيّون مصطلحا آخر أقل حدة هو المبالغة، وهي عند القزويني «أن يُدّعى لوصف بلوغه في الشدة أو الضعف حدّا مستحيلا أو مستبعدا لئلا يظن أنَّه غير متناه في الشدة أو الضعف»[3]، ولكن ادّعاء ما هو مستحيل، لا يمكن أن يفهم منه غير ما قصده أصحاب مصطلح الكذب، لأنَّ المصطلحين يشيران في النهاية إلى أن من معاني الشّعر ما لا حقيقة له في الواقع، وإنَّما هو من باب الادّعاء، ولذلك قال ابن سنان متحدثا عن الشّعر:« ... وإنَّما الحذق فيه الإفراط في الكذب، والغلو في المبالغة»[4].

ويبدو أن الكذب بمعناه الأخلاقي التبس بالكذب بمفهومه الفنِّي على بعض البلاغيّين فترددوا بشأنَّه، وهذا التردد ناشئ عن إدراكهم لأهميته الأدبيّة وضرورته الفنِّية من جهة، وعدم تقبلهم له من جهة أخرى في وعيهم الديني الأخلاقي الذي يمجد الصدق ويرفض الكذب.

(1) ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص63.

(2) المرجع نفسه، ج1، ص63.

(3) القزويني، الإيضاح، ص306.

(4) الخفاجي ابن سنان، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1402هـ/1982م، ص340.

واللافت للنظر، أن حازم القرطاجني يبدي موقفين شبه متعارضين من القضية؛ فهو يريد من جهة أن ينأى بالشّعر عن مقولتي الصدق والكذب، فيذهب إلى أن «اعتماد الصناعة الشّعرية على تخييل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل وبإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة »[1]، وأن «الأقاويل الشّعرية ... غير واقعة أبدا في طرف واحد من النّقيضين اللّذين هما الصدق والكذب، لأنَّ ما تقوم به الصناعة الشّعرية، وهو التخييل غير مناقض لواحد من الطرفين»[2]، ولكنه من جهة أخرى يصور مناظرة البلاغيّين بشأن الكذب أو ما سمَّاه الإحالة أو الاستحالة ويبدي ميلا إلى أنصار عدم الإحالة أو المبالغة فيقول: «... العلماء بصناعة البلاغة متفقون على أن ما أدى إلى الإحالة قبيح، وقد خالف في هذا جماعة ممن لا تحقيق عنده في هذه الصناعة ولا بصيرة له بها، فاستحسنوا من المبالغة ما خرج عن حد الحقيقة إلى حيز الاستحالة، واحتجوا بمطالبة النَّابغة حسان بن ثابت بالمبالغة في أوصافه حين أنشده قوله:

لَنَا الجَفنَاتُ الغُرُّ يَلْمَعْنَ بِالضُّحَى وَأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمَا

والبصراء بصناعة البلاغة العارفون بما يجب فيها يقولون: إنَّما طالب النَّابغة حسانا بمبالغة حقيقية، وهي تكثير الجفان والسيوف»[3].

وهذا الخلاف الذي يتحدث عنه حازم . رغم وقوفه في صف المعارضين للمبالغة . يُظهر إدراك قسم من البلاغيّين والنّقاد لحقيقة أن التَّعبير الفنِّي لا جُناح عليه أن يُبنى على ما لا حقيقة له، بل لا مناص له من الخروج عن إسار الواقع وقيود الحقائق، لأنَّ مبتغاه ليس التَّعبير الحرفي عن الوجود الفعلي، وإنَّما التَّعبير الخيالي عن واقع ربما كان غير موجود أصلا.

(1) القرطاجنّي، منهاج البلغاء، ص62.

(2) المرجع نفسه، ص62، 63.

(3) المرجع نفسه، ص133، 134.

وممن أدرك هذه الحقيقة عبد القاهر الجرجاني الذي بدا مناصرا للتخييل ومتعاطفا مع مقولة: "أعذب الشّعر أكذبه"، حيث شرحها معلّلا ومحلّلا بقوله: «... الصنعة إنَّما يُمد باعها، ويُنشر شعاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها حيث يعتمد الاتساع والتخييل، ويُدّعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطف والتأويل، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذم، والوصف، والبث، والفخر، والمباهاة، وسائر المقاصد والأغراض ... وهناك يجد الشَّاعر سبيلا إلى أن يُبدع ويزيد، ويُبدئ في اختراع الصّور ويعيد، ويصادف مُضطربا كيف شاء واسعا، وممددا من المعاني متتابعا، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع، والمستخرج من معدن لا ينتهي ... هذا ونحوه يمكن أن يتعلق به في نصرة التخييل وتفضيله»[1].

إن هذا النّص لا يدع لدينا مجالا للشك في احتفاء عبد القاهر بالتخييل وكونه طريقا للإبداع، ومسلكا أثرى وأحمد في الشّعر والأدب، ما دام ينأى عن ثبات الحقيقة إلى حركية الخيال، ومن ضيق الوجود المحدود إلى سعة الإيحاء الممدود، ومما يؤيد هذه الحقيقة أن عبد القاهر حين يتحدث عن مقولة الصدق يعترف بمحدودية إمكانات الشَّاعر عندها، وضيق سبل التفنّن والإبداع لديه، وعدم قدرته على التصرف في المعاني تصرفه فيها حال اتباع سبيل التخييل، لأنَّه حينئذ «يورد على السّامعين، معانيَ معروفة، وصورا مشهورة، ويتصرف في أصول هي وإن كانت شريفة، فإنها كالجواهر تحفظ أعدادها ولا يرجى ازديادها، وكالأعيان الجامدة التي لا تنمي ولا تزيد، ولا تُربح ولا تُفيد، وكالحسناء العقيم، والشجرة الرائعة لا تمتع بجني كريم»[2].

ومنطلق هذا ومستنده عند عبد القاهر أن الشَّاعر والأديب يجوز له ما لا

(1)الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد رشيد رضا، ص236، 237.

(2) المرجع السَّابق، ص237.

يجوز لغيره، ليس من حيث التصرف في بعض قواعد اللُّغة والنَّحو فحسب، بل من حيث المبالغة والادّعاء والتّخييل أيضا، ولا يطالب في ذلك بالصّدق لأنَّ الشَّاعر «لا يُؤخذ بأن يصحح كون ما جعله أصلا وعلة لما ادّعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية»[1].

ذلك أن مبنى الشّعر والإبداع، إنَّما هو على هذا التجديد المستمر في التَّعبير عن المشاعر والمعاني، التي لا ينبغي لها ولا يستقيم أن تظهر من وراء حجاب اللُّغة صافية مترقرقة، لأنَّ اللُّغة نفسها لا يسعها أن تشف هذه الشفافية الخالصة، وإذا سلّمنا بأنْ قد تحققت شفافية اللُّغة، فعلام تشف ؟ وأين المعاني والمشاعر الواضحة المحددة التي يمكن أن تُدرك أو تُوعى؟ إن هي إلا خيالات وإيحاءات ومشاعر تختلج في صدر الأديب، فيجتهد أن يطوّعها للغة أو يطوّع اللُّغة لها، ويتلقاها المتلقي فيستعين عليها بما وقر في قلبه واختلج في صدره، وليس له أن يقول فيما خيّل له الشَّاعر «إنَّه صدق وإن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي»[2].

وخلاصة القول أن الانزياح والتناسب والإيحاء هي عناصر جمالية تعد من أهم أسس تحقيق الأدبية وجمال الأسلوب، ولذلك اشترك قدماء البلاغيين وعلماء الأسلوب المحدثون في التنويه بها وبيان أهميتها والإشادة بقيمتها في الفن القولي.

المصادر والمراجع:

1. خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللُّغة الأدبيّة، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب القاهرة، 1992م.
2. عبد الحكيم راضي ، نظرية اللُّغة في النّقد العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، (دت).
3. عبد السلام المسدِّي ، الأسلوبيَّة والأسلوب، الدارالعربية للكتاب،ط2، تونس1982م.
4. جون كوهن، النّظرية الشّعرية، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000م.

(1) المرجع نفسه، ص235.

(2) المرجع نفسه، ص231.

5. مصطفى السعدني، العدول أسلوب تراثي في نقد الشّعر، منشأة المعارف، الإسكندرية،1990م.
6. أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د ت).
7. طبل حسن ، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1418هـ/1998م.
8. ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشَّاعر، تحقيق: كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1419 هـ/ 1998م.
9. العلوي يحيى بن حمزة، الطّراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية ط1، صيدا بيروت، 1423 هـ/ 2002 م.
10. القزويني جلال الدين، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2000م.
11. ابن رشيق الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق: عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1422هـ/2001م.
12. عبد القادر حسين ، أثر النحاة في البحث البلاغيّ، دار غريب، القاهرة، 1998م.
13. القرطاجنّي حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دارالكتب الشرقية، تونس، 1966م.
14. الجاحظ أبوعثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق: درويش الجندي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1423هـ/2005م.
15. مصطفى السعدني ، العدول أسلوب تراثي في نقد الشّعر، منشأة المعارف، الإسكندرية،1990م.
16. عيسى علي العاكوب ، التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر، دمشق 1423هـ/2002م.
17. الرماني علي بن عيسى ، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط4، القاهرة، (د ت).
18. الزركشي بدر الدين ، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار

الجيل، بيروت، 1408هـ/1988م.
19. برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة: محمد جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة ،1991م .
20. محمد، العمري الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشّعرية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، 2001.
21. عبد الواحد حسن الشيخ ، البديع والتَّوازي، مكتبة الإشعاع، ط1، القاهرة، 1419هـ/1999م.
22. توفيق الزيدي ، أثر اللسانيات في النّقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984م.
23. الجرجاني محمد بن علي، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق: عبد القادر حسين، دار نهضة مصر، القاهرة، 1982م
24. محسن محمد عطيّة ، غاية الفن، دار المعارف، مصر، 1991م.
25. ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغيّ، دار القلم العربي، ط1، حلب، 1418هـ/1997م.
26. الأخضر جمعي ، نظرية الشّعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999م.
27. محمد العمري ، الموازنات الصَّوتية في الرؤية البلاغيّة والممارسة الشّعرية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب،2001م.
28. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة،1997م.
29. أوستين وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، سوريا، 1972م
30. بول ريكور، نظرية التأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، (د ت).
31. محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النّص وجماليّات التلقي، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة 1417 هـ/ 1996م.
32. صلاح فضل ، أساليب الشّعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، (د ت).
33. أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات البلاغيّة وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، ط2،

بيروت (د ت).
34. أحمد الشايب ، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، ط12، القاهرة، 1998م.
35. العسكري الحسن أبو هلال، كتاب الصناعتين، تحقيق: منير قميحة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1409هـ/ 1989م.
36. الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رضوان مهنا، مكتبة الإيمان، القاهرة، (دت).
37. الخطابي حمد بن محمد، بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط4، القاهرة (د ت).
38. محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبيَّة، مكتبة لبنان، بيروت (دت).
39. السّيوطي جلال الدين، المزهر في علوم اللُّغة وأنواعها، تحقيق: محمد أحمد جاد المولى وآخرين، دار الجيل، بيروت، (دت).
40. عبد المالك بومنجل ، جدل الثَّابت والمتغيّر في النّقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، 2004م.
41. جابر عصفور ، الصّورة الفنِّية في التّراث النّقدي والبلاغيّ عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 1992م.
42. مصطفى ناصف ، الصّورة الأدبيّة، دار الأندلس، ط3، بيروت، 1983م.
43. الخفاجي ابن سنان، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1402هـ/1982م.
44. الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد رشيد رضا.