



Wasit University
Repository

Wasit University Repository

repository.uowasit.edu.iq

النقد البلاغي في العراق من سنة 2000م إلى سنة 2023م قراءة وتوجيه

(Rhetorical Criticism in Iraq from 2000 to 2023)

شدهان, سما جبار

إشراف: أ. د جاسم حسين سلطان

جامعة واسط — 2026

<https://repository.uowasit.edu.iq/handle/123456789/239>

<https://doi.org/10.31185/uowasit-83>

حُمِّلَ هذا الملف من مستودع جامعة واسط

Downloaded from the Wasit University Repository — repository.uowasit.edu.iq



جامعة واسط – كلية التربية للعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية

النقد البلاغي في العراق من سنة 2000م إلى سنة 2023م قراءة وتوجيه

أطروحة قدمتها إلى مجلس

كلية التربية للعلوم الإنسانية في جامعة واسط

الطالبة

سما جبار شدهان

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

أ. د. جاسم حسين سلطان

2026م

1447 هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
﴿الرَّحْمَنُ ۝ عَلَّمَ الْقُرْآنَ ۝ خَلَقَ الْإِنْسَانَ
۝ عَلَّمَهُ الْبَيَانَ﴾ سورة الرحمن: (1-4)
صدق الله العلي العظيم

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إقرار المشرف

أشهد أنّ طالبة الدكتوراه (سما جبار شدهان) قد أعدت بإشرافي أطروحتها الموسومة بـ (النقد البلاغي في العراق من سنة ٢٠٠٠م إلى سنة ٢٠٢٣م، قراءة وتوجيه) في قسم اللغة العربية، كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة واسط وأنّ الأطروحة قد استوفت خطتها استيفاء تاماً.



المشرف

الإمضاء :

المشرف : أ.د. جاسم حسين سلطان

التاريخ: ٢٠٢٦ / ٦ / ١٥

تأييد رئيس القسم



بناءً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة

رئيس قسم اللغة العربية

الإمضاء :

الاسم: أ.د.

التاريخ: ٢٠٢٦ / ٦ / ١٥

إقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن أعضاء لجنة المناقشة بأننا أطلعنا على أطروحة الطالبة (سما جبار شدهان) الموسومة بـ (النقد البلاغي في العراق من سنة ٢٠٠٠م إلى سنة ٢٠٢٣م، قراءة وتوجيه)، وقد ناقشنا الطالبة في محتوياتها، وفي ما له علاقة بها، ونعتقد أنها جديرة بالقبول لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، ويتقدير «



الإمضاء :

الاسم : أ.د. أياد عبد الودود عثمان

التاريخ : / / ٢٠٢٦م

عضواً



الاسم : أ.د. سعاد بديع مطير

التاريخ : / / ٢٠٢٦م

رئيساً



الإمضاء :

الاسم : أ.م.د. أياد كمر كرم

التاريخ : / / ٢٠٢٦م

عضواً

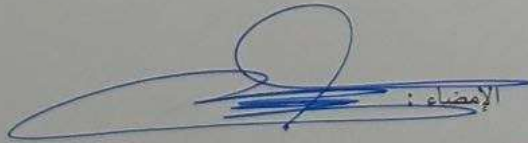


الإمضاء :

الاسم : أ.د. صالح كاظم صكبان

التاريخ : / / ٢٠٢٦م

رئيساً



الإمضاء :

الاسم : أ.د. جاسم حسين سلطان

التاريخ : / / ٢٠٢٦م

عضواً، ومشفراً

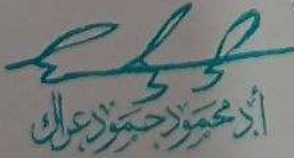


الإمضاء :

الاسم : أ.م.د. نهى جعفر عوفي

التاريخ : ١٦/٩/٢٠٢٦م

عضواً



أ.د. محمود حمزة عزال

٢٠٢٦/٩/١٦

وصدقها مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة واسط على الإقرار.

الإهداء

ما بينَ بدايةِ حملتِ حلماً ونهايةِ أثمرت إنجازاً, كانت وجوهٌ مضيئةٌ
تؤنس الطريق, وقلوبٌ صادقةٌ تمنحني من يقينها ما يكفي لأواصل
المسير...

زوجي الحبيب (د. حامد) رفيق العمر وشريك الدراسة, الذي أحاطني
بصبره وأغدقَ عليَّ من دعمه ما جعل المستحيل ممكناً, أهدي هذا الجهد
عرفاناً ووفاءً.

وإلى بناتي الحبيبات (زينب, وداليا, ورنند) بهجةِ العمر وثمره الرجاء,
اللواتي تطيبُ بهنَّ أيامي, فوجودهن كان أجملَ دافعٍ لكل إنجاز.

وإلى والديَّ الحبيبين, اللذين كان دعاؤهما طريقاً يفتحُ لي ما يُغلق وسكينةً
تسبقُ خطواتي.

وإلى روحي أخويَّ الشهيدين (حيدر ومحمد) رحمهما الله تعالى, فلهما في
القلب مقامٌ لا يزول.

وإلى بقيةِ إخوتي وأخواتي, وكل من ترك في روحي أثراً جميلاً وأسهمَ
بكلمةٍ أو دعاءٍ أو موقفٍ صادقٍ في إنجاز هذه الرحلة العلمية.

إلى هؤلاء جميعاً أهدي هذه الأطروحة, محبةً وامتناناً.

سما

شكر وعرفان

بعد شكر الله - سبحانه وتعالى - استوقف القلم هنا لأكتب بلسان الشكر والعرفان لأهل الفضل الذين حملوا نفوساً طيبةً وعقولاً وهّاجة، وأخصّ بذلك أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور (جاسم حسين سلطان) لتوجيهاته الدقيقة ونصائحه السديدة، ولما أبداه من عناية وجهد في سبيل متابعة الدراسة وإخراجها بهذا الشكل، فجزاه الله عني خير جزاء المحسنين.

والشكر موصولٌ إلى جميع أساتذتي في قسم اللغة العربية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة واسط، في مرحلة البكالوريوس والماجستير والدكتوراه، وإلى السيد رئيس القسم السابق الأستاذ الدكتور جبار الزيدي، وإلى مقررّة قسم الدراسات العليا سابقاً ورئيس القسم حالياً الأستاذة الدكتورة نهلة الوائلي، داعيةً لهم جميعاً بالصحة والعمر المديد، كما أتوجه بالشكر إلى كلّ من مدّ لي يد العون والنصيحة والمشورة من الأهل والأصدقاء.

الباحثة: سما

المحتويات

رقم الصفحة	الموضوع
8-1	المقدمة
34-9	<u>التمهيد: النقد البلاغي العربي: مدخل تأصيلي في المفهوم والجذور والتحويلات.</u> أولاً: مفهوم النقد البلاغي وعلاقته بالنقد الأدبي. ثانياً: الجذور الأولى للنقد البلاغي في الأدب العربي. ثالثاً: تطور النقد البلاغي في العصر الإسلامي والأموي والعباسي. رابعاً: جذور النقد البلاغي وتطوره في النثر العربي القديم. خامساً: تحولات النقد البلاغي في العراق وتأثير الدكتور أحمد مطلوب فيه.
144-35	<u>الفصل الأول: النقد البلاغي في علم البيان</u>
43-35	مدخل
87-44	المبحث الأول: النقد البلاغي للتشبيه
61-48	1- دراسة الدكتور صباح عباس عنوز.
70-61	2- دراسة الدكتور أحمد إسماعيل النعيمي
79-70	3- دراسة الدكتور مزاحم مطر حسين
87-80	4- دراسة الدكتور عبد الهادي خضير نيشان
115-88	المبحث الثاني: النقد البلاغي للاستعارة
99-91	1- دراسة الدكتور أياد عبد الودود الحمداني
107-100	2- دراسة الدكتور أحمد خلف المفرجي
115-107	3- دراسة الدكتور رميض مطر حمد الدليمي

144-116	المبحث الثالث: النقد البلاغي للكناية
126-119	1- دراسة الدكتور فائز هاتو الشرع
136-126	2- دراسة الدكتور عبد الرزاق كريم خلف
144-136	3- دراسة الدكتور ثائر حسن حمد
235-145	<u>الفصل الثاني/ النقد البلاغي في علم المعاني</u>
172-149	المبحث الأول: النقد البلاغي للخبر.
156-151	1- دراسة الدكتور أحمد بطل وسيج
160-156	2- دراسة الدكتور عقيد خالد الغزاوي
167-160	3- دراسة الدكتورة كفاية مذكور شلش
195-168	المبحث الثاني: النقد البلاغي لأساليب الإنشاء
177-170	1- دراسة الدكتور أحمد فتحي رمضان, والدكتور أحمد محمود عزو صالح
181-177	2- دراسة الدكتورة هناء محمود شهاب
188-181	3- دراسة الدكتور صالح كاظم صكبان
195-189	4- دراسة الدكتور ظاهر محسن كاظم
223-196	المبحث الثالث/ النقد البلاغي لأحوال الجملة
198-196	ظاهرة التقديم والتأخير
203-199	1- دراسة الدكتور أحمد بطل وسيج والدكتور طالب عويد
211-203	2- دراسة الدكتور أحمد جاسم مسلم
215-212	3- موازنة نقدية بين الدراستين
223-216	ظاهرة الإيجاز
223-218	دراسة الدكتور صالح مجيد الخرجي
311-224	<u>الفصل الثالث: النقد البلاغي في علم البديع</u>
228-224	مدخل

253-229	المبحث الأول: النقد البلاغي للمحسنات اللفظية
239-230	1- دراسة الدكتور محمد فليح الجبوري
246-239	2- دراسة الدكتورة نادية سالم عيسى
250-246	3- دراسة الدكتور أحمد حسين خشان
253-251	موازنة نقدية بين هذه الدراسات
290-254	المبحث الثاني: النقد البلاغي للمحسنات المعنوية
264-257	1- دراسة الدكتور ثائر العذاري
269-264	2- دراسة الدكتور زيد مجيد رشيد
277-270	3- دراسة الدكتورة رضاته حسين صالح
284-278	4- دراسة الدكتور كريم عبدالله محمد
290-284	موازنة نقدية بين هذه الدراسات
311-291	المبحث الثالث: التحولات المنهجية في دراسة علم البديع
296-292	1- دراسة الدكتور فاضل عبود التميمي
301-296	2- دراسة الدكتورة أسماء سعود الخطاب
306-302	3- دراسة الدكتور حمد حسين توفيق
311-307	موازنة نقدية بين هذه الدراسات
316-312	<u>الخاتمة</u>
334-317	<u>المصادر والمراجع</u>
A-B-C	ملخص الرسالة باللغة الانجليزية

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، أبي القاسم محمد وعلى آله الطيبين الطاهرين وصحبه المنتجبين إلى يوم الدين.

وبعد:

تُعَدُّ البلاغة العربية بعلومها الثلاثة: المعاني والبيان والبديع، مكوناً أساساً من مكوّنات الدرس اللغوي والنقدي العربي؛ لما تتيحه من مفاهيم وإجراءات تُسهم في تحليل بناء الخطاب والكشف عن وظائفه الدلالية والجمالية والتأثيرية.

ولا تنظر هذه الدراسة إلى البلاغة والنقد بوصفهما مجالين منفصلين انفصلاً تاماً، أو حقلاً واحداً تتلاشى فيه الحدود بينهما؛ إذ تقوم العلاقة بينهما على تداخل وظيفي معرفي، تمدّ فيه البلاغة الناقد بالمفاهيم والأدوات التي تعينه على الكشف عن طرائق تشكّل المعنى والصورة والأسلوب، في حين يوجّه النقد هذه المفاهيم وجهة تحليلية وتفسيرية وتقويمية تتجاوز مجرد التعرّف إلى الظاهرة البلاغية وتسميتها وتصنيفها.

وفي ضوء هذا التداخل يُقصد بالنقد البلاغي في حدود هذه الأطروحة: الممارسات النقدية التي تتخذ من المفاهيم البلاغية أدوات مركزية في تحليل النصوص الأدبية وتفسيرها وتقويمها، فتنتقل من تسمية الظاهرة وتصنيفها إلى بيان أثرها في إنتاج الدلالة وبناء الصورة وتحقيق الوظيفة. وعلى هذا الأساس، لا تُعد كل دراسة عراقية تناولت ظاهرة بلاغية نقداً بلاغياً بالمعنى المعتمد هنا، ولا يكفي مجرد استعمالها مصطلحاً بلاغياً أو منهجاً حديثاً؛ بل يشترط أن يكون المفهوم البلاغي عنصراً رئيساً في سؤال الدراسة وإجراءات ونتائجها. وبهذا المعيار حُدّدت الدراسات الداخلة في المتن، وانتُقيت الشواهد التي خضعت للتحليل والتقويم.

وقد كشفت القراءة الاستطلاعية الأولية لعدد من الدراسات البلاغية العراقية، المنشورة بين سنة 2000م إلى سنة 2023م عن مؤشرات أولية تبين تنوع مرجعياتها ومناهجها، فمنها دراسات حافظت على الإجراءات البلاغية الموروثة، وأخرى حاولت الاستفادة من بعض المناهج الحديثة في توسيع مجال التحليل، ولم تُعد هذه المؤشرات نتائج مقررة سلفاً، ولم تنطلق الدراسة من افتراض تحقق تحوّل حقيقي أو تجديد شامل، وإنما جعلتها فرضية عمل تخضع للفحص، لذلك تتابع الدراسة ما تكشف عنه النماذج المنتقاة من استمرارٍ أو تطوير أو تغيير في طرائق معالجة الظواهر البلاغية، من غير أن تجعل حداثة المصطلح أو المنهج دليلاً مُسبقاً على التجديد. وتستعمل الأطروحة مصطلح التطور للدلالة على الحركة التراكمية التي يمكن رصدها في الممارسة النقدية البلاغية خلال المدة المدروسة، من غير أن يحمل المصطلح في ذاته حكماً قيمياً بحدوث التجديد، ولا يُراد به كتابة تاريخ لتطور علم البلاغة في ذاته.

أما التحوّل المنهجي فيُراد به تغيير نوعي يمكن رصده في واحد أو أكثر من العناصر الآتية: طبيعة السؤال النقدي، والمفاهيم المعتمدة، وأدوات التحليل، والإجراءات التطبيقية، وطبيعة العلاقة بين الناقد والنص، والنتائج التي يُفضي إليها التحليل. ولا يُعد توظيف أداة حديثة وحده تحولاً في المفهوم البلاغي، فقد تتغير الأداة ويبقى المفهوم في حدوده التراثية، ولا يثبت التحوّل في المفهوم إلا إذا أدت القراءة الجديدة إلى توسيع دلالاته، أو إعادة تحديد وظيفته، أو تغيير علاقته بالسياق والنص. وبذلك تميّز الدراسة بين مجرد استعارة المصطلحات الحديثة، وبين توظيفها إجرائياً، وتحوّل المفاهيم البلاغية ذاتها.

أما تحديد المدة بين سنة 2000م وسنة 2023م، فلا يقوم على افتراض أنّ سنة 2000م تمثل قطيعة معرفية مع ما سبقها أو بداية مقررة سلفاً لتحوّل في النقد

البلاغي العراقي، وإنما اتُخذت حدّاً زمنياً إجرائياً لدراسة مرحلة معاصرة ممتدة تُتيح فحص تنوع المرجعيات والمناهج والإجراءات وطرائق توظيف المفاهيم البلاغية في الدراسات المنتقاة. ومن ثم لا تستمد فكرة التطور مشروعيتها من الحدّ الزمني نفسه، وإنما يكشف عنه تحليل المنجز وموازنته، في حين تمثل سنة 2023م الحد النهائي للمادة التي انتظمت في عينة البحث.

ولأنّ النقد البلاغي في العراق أوسع من أن تُحيط به خطة واحدة، لم تتجه دراستنا إلى استقصاء جميع ما أُنتج في المدة المحددة؛ بل اتجهت إلى اختيار عينة قصدية من الدراسات، وفق معايير واضحة، وهي:

وقوع الدراسة بين سنة 2000م إلى سنة 2023م، وانتماؤها إلى البيئة الأكاديمية العراقية، وصلتها المباشرة بالمفهوم الإجرائي للنقد البلاغي، وجعل الظاهرة البلاغية محوراً رئيساً في التحليل، وتمثيلها أحد علوم البلاغة الثلاثة، وتوافر مادة تطبيقية تسمح بفحص المنهج والإجراء والنتيجة، فضلاً عن مراعاة تنوع الموضوعات والمناهج وتجنب تكرار النماذج المتشابهة، ومن ثم تسعى الأطروحة إلى رسم خريطة إجرائية للدراسات البلاغية النقدية التي ضمتها عينة البحث، لا إلى تقديم خريطة شاملة لجميع النقد البلاغي العراقي.

وفي ضوء ذلك تتمثل مشكلة الدراسة في السؤال المركزي الآتي: إلى أي مدى استطاعت نماذج النقد البلاغي العراقي بين سنة 2000م إلى سنة 2023م، أن تنتقل من المعالجة الوصفية والتصنيفية للمفاهيم البلاغية إلى ممارسات نقدية تحليلية تُفسّر وظائفها الدلالية والجمالية والسياقية وربطها ببناء النص، وما طبيعة الإضافات المنهجية التي قدمتها؟ وما حدود نجاحها؟ ويتفرع من هذا السؤال عدد من التساؤلات: ما طبيعة المفاهيم والمناهج والإجراءات التي اعتمدتها الدراسات

المنتقاة؟ وهل اقتصرَت الإفادة من المناهج الحديثة على تغيير الأدوات والمصطلحات، أم امتدت إلى إعادة النظر في المفاهيم البلاغية ووظائفها؟ وما الإضافات التي حققتها هذه الدراسات، وما المآخذ التي يمكن تسجيلها عليها في ضوء معايير علمية محددة؟

وتهدف الدراسة إلى تحليل جهود النقاد العراقيين المعاصرين في توظيف علوم البلاغة الثلاثة في قراءة النصوص، والكشف عن مدى تجاوز بعض الدراسات الاقتصار على وصف الظواهر البلاغية وتصنيفها إلى تفسير وظائفها وتحليل أثرها في بناء النص وإنتاج دلالاته. وتتناول النقد البلاغي في علم البيان متمثلاً في التشبيه والاستعارة والكناية، والنقد البلاغي في علم المعاني متمثلاً في الخبر والإنشاء وأحوال الجملة، والنقد البلاغي في علم البديع متمثلاً في المحسنات اللفظية والمعنوية، فضلاً عن الكشف عن مظاهر التجديد والتحول المنهجي في حدود ما تثبته النماذج المدروسة. كما تسعى إلى تحليل مناهج هذه الدراسات وإجراءاتها، والموازنة بينها، وتقويم مدى اتساق مقدماتها النظرية مع تطبيقاتها ونتائجها.

ولا تستعمل الدراسة عبارة (الإضافة النوعية) استعمالاً مطلقاً أو انطباعياً، بل تقيسها في مستويات محددة، منها: إضافة في ضبط المصطلح أو إعادة بنائه، أو في المنهج، أو في الإجراء التطبيقي، أو في النتائج أو في توسيع مجال التطبيق، أو في إعادة قراءة التراث البلاغي، ولا تُعدُّ الإضافة متحققة إلا إذا اتسمت بوضوح المفهوم وانضباط الإجراء وظهرت آثارها في التحليل، وأفضت إلى نتيجة تختلف عما يتيح الوصف والتصنيف وحدهما؛ وبذلك يمكن التمييز بين التجديد الذي تثبته الممارسة التحليلية، ومجرد تغيير المصطلحات.

وتتبع أهمية الدراسة من سعيها إلى الكشف عن مظاهر التجديد في الدرس البلاغي العراقي المعاصر، ورصد ملامح اتجاه نقدي بلاغي في العراق، وإبراز إسهامات نظرية وتطبيقية لم تحظَ في حدود ما اطلعت عليه الباحثة_ بالقدر الكافي من الدراسة في السياق الأكاديمي العربي، فضلاً عن توجيه النظر إلى الخطاب النقدي البلاغي نفسه بوصفه موضوعاً للتحليل والمراجعة والتقويم.

ويحمل قيد(قراءة وتوجيه) في عنوان الأطروحة دلالة إجرائية تحدد طبيعة تعامل الباحثة مع الدراسات المُنتقاة، فالقراءة لا تعني عرض مضامينها أو تلخيص نتائجها، وإنما تحليل مفاهيمها ومرجعياتها وإجراءاتها التطبيقية وطرائق استدلالها وصلتها بالشواهد التي أقامت عليها أحكامها. أما التوجيه فيمثل المستوى التقويمي الذي تُناقش فيه تلك الإجراءات والنتائج، وتحدد مواطن القوة والقصور فيها، ويُقترحُ عند الحاجة_ ما تسنده طبيعة النص والأدلة من توجيه أو بديل إجرائي، وبذلك يكون التقويم نتيجة لفحص المادة لا حكماً انطباعياً عليها.

واقترضت طبيعة الدراسة أن تنتظم في تمهيد وثلاثة فصول:

خُصَّصَ التمهيد لبيان جذور النقد وتطوره في الأدب العربي القديم، وتتبع أبرز ملامح العلاقة بين البلاغة والنقد، والعوامل التي أسهمت في تشكيل الدرس البلاغي وتطور مساراته، بما يوفر إطاراً مرجعياً تستند إليه قراءة المُنجز النقدي البلاغي موضوع الدراسة.

أما الفصل الأول، فحُصِّصَ للنقد البلاغي في علم البيان، وانتظم في ثلاثة مباحث؛ تناول المبحث الأول النقد البلاغي للتشبيه من خلال نماذج من الدراسات العراقية المُنتقاة، مع تحليل مفاهيمها ومرجعياتها وطرائق معالجتها للشواهد. وتناول المبحث الثاني النقد البلاغي للاستعارة، متتبّعاً كيفية توظيف الدراسات لمفهوم الاستعارة

واختلاف مقارباتها وإجراءاتها التطبيقية. أما المبحث الثالث فحُصِّصَ للنقد البلاغي للكنائية، من خلال تحليل نماذج من الدراسات التي تناولت بنيتها ووظائفها وطرائق اشتغالها في النص.

وُحْصِصَ **الفصل الثاني** للنقد البلاغي في علم المعاني، وانتظم في ثلاثة مباحث، تناول الأول النقد البلاغي للخبر، ودرس الثاني النقد البلاغي لأساليب الإنشاء، في حين تناول الثالث النقد البلاغي لأحوال الجملة، ولا سيما ظاهرتي التقديم والتأخير والإيجاز، مع تحليل طرائق معالجة الدراسات لهذه الظواهر ومفاهيمها وإجراءاتها التطبيقية والموازنة بينها حيث تقتضي طبيعة المادة ذلك.

أما **الفصل الثالث** فحُصِّصَ للنقد البلاغي في علم البديع، وانتظم في ثلاثة مباحث؛ تناول الأول النقد البلاغي للمحسنات اللفظية، أما المبحث الثاني فتناول النقد البلاغي للمحسنات المعنوية متمثلة بالمفارقة التي أُدرجت ضمن هذا المبحث إدراجاً إجرائياً، والطباق والمقابلة، في حين حُصِّصَ المبحث الثالث لدراسات تناولت علم البديع في إطارٍ أوسع، بما يُتيح فحص اختلاف المرجعيات والمقاربات وطرائق توظيف الظواهر البديعية في تحليل النصوص.

ولم يكن المقصود من هذا التقسيم تقرير وجود تحوّل أو تجديد سلفاً، وإنما تنظيم المادة بما يسمح بفحص ما تكشف عنه الدراسات من استمرار أو تطوير أو اختلاف في المفاهيم والإجراءات.

واعتمدت الدراسة **المنهج الوصفي التحليلي النقدي** مستعينةً بالموازنة والمقارنة والتقييم بحسب ما تقتضيه طبيعة المادة، فأفادت من الوصف في تحديد موضوعات الدراسات ومفاهيمها ومرجعياتها، ومن التحليل في فحص إجراءاتها التطبيقية وطرائق تعاملها مع الشواهد، ومن الموازنة والمقارنة في الكشف عن وجوه الاتفاق والاختلاف

بينها، ومن التقويم في اختبار اتساق المفاهيم والمناهج والإجراءات مع النتائج التي انتهت إليها. واستند التقويم إلى جملة من المعايير في مقدماتها وضوح المفهوم البلاغي، وملاءمة المنهج للظاهرة المدروسة، واتساق الإجراء مع مقدماته النظرية، وكفاية الشواهد ودقة تحليلها، ومدى استناد النتائج إلى المادة التطبيقية.

كما اتخذت من **نقد النقد** منظوراً إجرائياً؛ إذ لا يبدأ نقد النقد بمجرد تلخيص الدراسة أو القول إن الباحث أفاد من منهج نفسي أو أسلوبى أو تداولي، لأن ذلك يظل في حدود الوصف والتحليل، وإنما يبدأ حين تُختبر صلاحية المنهج في الموضع التطبيقي، ومدى اتساق المفهوم مع الإجراء، وكفاية الشواهد وعمق تفسير العلاقة بين البنية البلاغية والسياق، ومدى سلامة النتائج. وينتهي بإصدار حكم نقدي معلل يحدد ما أنجزته الدراسة وما أغفلته، ويقترح توجيهاً أو بديلاً إجرائياً تسنده طبيعة النص والأدلة، ومن ثم لا يكون التقويم حكماً انطباعياً، بل نتيجة لفحص المقدمات والمفاهيم والإجراءات والشواهد والنتائج. وعلى هذا الأساس تعتمد الدراسة المنهج الوصفي التحليلي النقدي، وتستعين بالموازنة والمقارنة والتقويم بحسب طبيعة المادة، بقصد بناء قراءة منضبطة للدراسات التي اشتملت عليها العينة.

ومن هذا المنطلق لا تفترض الدراسة تحقق التطور أو التحوّل في المنجز المدروس، ولا تجعل حداثة المصطلح أو المنهج دليلاً كافياً عليه، وإنما تتخذ من تحليل الدراسات وموازنة مفاهيمها وإجراءاتها ونتائجها سبيلاً للكشف عما إذا كانت قد أبقت المفهوم البلاغي في حدوده المألوفة، أم وسّعت وظائفه، أم قدّمت معالجة مغايرة له، وبذلك يكون الحكم على مظاهر التطور أو التجديد نتيجة للتحليل لا مقدمة سابقة عليه.

وخلصت هذه الأطروحة إلى جملة من النتائج كان من أبرزها: أنَّ النقد البلاغي العراقي المعاصر قد شهد تحولاً نوعياً من الأنماط الوصفية التقليدية إلى الأنماط التحليلية النقدية متعددة المناهج، وأنَّ الدراسات التي تمت قراءتها تميزت بالخصائص الآتية: (التخصص السياقي، والتكامل المنهجي، والتطبيق الغني، والإضافة النوعية)، كما أثبتت أنَّ القيمة البلاغية والجمالية للنصوص لا تنتج من عنصر بلاغي منعزل؛ بل من التعاضد الوظيفي بين علوم البلاغة الثلاثة وتفاعلها مع السياقات المتعددة، وأنَّ التراث البلاغي العربي ليس موروثاً جامداً؛ بل هو منظومة مفاهيمية قابلة للتطور وإعادة التشكيل في ضوء المناهج الحديثة.

ثم ختمت الدراسة بتلخيص أهم النتائج التي توصل إليها، وبعدها ألحقتها بقائمة مفهومة بجميع المصادر والمراجع والأبحاث والمجلات.

وتأمل هذه الأطروحة أن تسهم في تجديد الدرس البلاغي والنقدي العربي، وتفتح آفاقاً للدراسات المستقبلية لتطبيق مناهج النقد البلاغي على نصوص الأدب العربي الحديث والمعاصر، واستثمار أدوات التحليل الكمي والإحصائي في رصد الظواهر البلاغية، وتوسيع دائرة المقارنة مع النظريات البلاغية الغربية الحديثة، مع الإبقاء على المصطلحات والمفاهيم العربية الأصيلة والصادقة في التعبير عن خصوصية الإبداع اللغوي العربي.

وفي هذا المقام وقبل الختام، فإنَّ الشكر كل الشكر لله عزَّ وجل، ومن ثم أتوجه به عرفاناً ووفاء إلى أستاذي الكبير الدكتور جاسم حسين الخالدي المشرف على هذه الأطروحة، فبجهوده دُلَّلت كل الصعاب وتجاوزنا العوائق، ومن الله التوفيق.

الباحثة: سما

التمهيد

النقد البلاغي العربي: مدخل تأصيلي في المفهوم والجذور
والتحولات.

أولاً: مفهوم النقد البلاغي وعلاقته بالنقد الأدبي.

ثانياً: الجذور الأولى للنقد البلاغي في الأدب العربي.

ثالثاً: تطور النقد البلاغي في العصر الإسلامي والأموي
والعباسي.

رابعاً: جذور النقد البلاغي وتطوره في النثر العربي القديم.

خامساً: تحولات النقد البلاغي في العراق وتأثير الدكتور
أحمد مطلوب فيه

التمهيد:

النقد البلاغي العربي: مدخل تأصيلي في المفهوم والجذور والتحويلات.

أولاً: مفهوم النقد البلاغي وعلاقته بالنقد الأدبي:

يُعدُّ النقد البلاغي من المصطلحات التي تشكَّلت عند التقاء حقلين معرفيين متداخلين هما: النقد الأدبي والبلاغة العربية؛ إذ انصبَّ اهتمام العقل العربي منذ القدم على الإبداع الشعري بأن جعله أولى انشغالاته، وأصبح النقد الأدبي يراقب العملية الإبداعية في الساحة الشعرية، من خلال تقويم النصوص والوقوف عند مواطن الجمال والقصور فيها، في حين عُنيت البلاغة بدراسة تقنيات التعبير وأساليب الأداء الفني، مما جعل العلاقة بين النقد والبلاغة علاقة تداخل وتكامل لا انفصال.

لقد عرّف القدماء النقد بأنّه: "علم جيد الكلام من رديئه"⁽¹⁾، بمعنى إلقاء الضوء على إيجابيات وسلبيات العمل الأدبي، في حين عُرِفَت البلاغة بأنها "ملكة يقنّدر بها على تأليف كلام بليغ، فعُلِمَ أنّ كل بليغ كلاماً كان أو متكلماً فصيح؛ لأنّ الفصاحة مأخوذة في تعريف البلاغة، وليس كل فصيح بليغاً، وفي الكلام ومطابقته لمقتضى الحال... وقيل البلاغة تنبئ عن الوصول والانتهاى يوصف بها الكلام والامتكم فقط دون المفرد"⁽²⁾. كما عُرِفَت على أنها علم من العلوم المعيارية "كعلم النحو، بمعنى

(1) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، 1966: 13-14.

(2) كتاب التعريفات، الشريف الجرجاني، دار الفكر، ط1، بيروت، 2005، 36.

أن المهتمين به عنوا بوضع القواعد المختلفة التي ينبغي على المتكلم أو الكاتب أن يتبعها في تأليف كلامه وقد نشط البلاغيون المتأخرون في بيان مباحثه، وانتهى بهم الأمر إلى أنه يشمل على مباحث أو علوم ثلاث هي: المعاني، والبيان، والبديع، وما يزال هذا هو المتعارف عليه حتى الآن بين الدارسين للبلاغة العربية⁽¹⁾.

ومن هذا التفاعل المعرفي بين النقد والبلاغة، تبلور حيزٌ معرفي مشترك، اتخذ من البلاغة أداةً إجرائيةً للكشف عن البنى الجمالية والدلالية في النصوص الأدبية وتقويمها، فظهر فنُّ نقدي بذوق علم بلاغي، وعلم بلاغي بنكهة فنِّ نقدي، سُميَّ بالنقد البلاغي الذي يمكن تعريفه على أنه: "مصطلحٌ مأخوذ من الجمع بين كلمتين النقد والبلاغة، وذلك عن طريق إضافة الأول إلى الثاني، وهو بذلك يحمل مدلولين: أحدهما المقصود منه النقد المعتمد على البلاغة وأن المفاهيم النقدية لهذا النقد مستقاة من القوانين البلاغية، والمدلول الثاني أن النقد يستفيد من البلاغة، لأنها أحد مصادر العناصر والأدوات التي يستخدمها أثناء أدائه"⁽²⁾.

ويكشف هذا النمط من النقد عن انشغاله بالنص بوصفه مركزاً للقيمة الجمالية. إذ يتجه إلى استنتاج بنيته؛ للكشف عن فاعليته الفنية والدلالية؛ وليؤكد قدرته في التعامل مع البلاغة، بوصفها أداة لها غايتها ومنطقاتها التي تمكنها من رصد القواعد

(1) التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، شفيع السيد، مكتبة الشباب، 1977: 29.
(2) البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد، محمد كريم الكواز، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2006: 123.

المتحكمة في إنشاء النصوص، وكيفيات التباين في أداء المعنى بطرق متعددة؛ لذا فالنقد يستتبط كل أحكامه التقويمية من داخل النص، فهو العارف بجواهر المفردات والتراكيب، وإظهار الدلالات المنبثقة عن النص وما يحويه من فصاحة⁽¹⁾؛ لذا فالعلاقة بين النقد والبلاغة علاقة الجزء بالكل، الجزء هو البلاغة التي تولدت عن الكل وهو النقد وتحكمت فيه، والعلاقة بينهما علاقة تداخل وتفاعل لكن بدرجات مختلفة، وقد أقرّ ذلك محمد العمري في قوله: (إنَّ أهمية البلاغة في بعدها البديعي تنبع من ارتباطها بالنص الشعري القديم، إذ تولدت عنه وتحكمت فيه)⁽²⁾، وهذا ما يؤكد تولّد نوع من النقد كانت البلاغة وفنونها أهم أدواته وقواعده النقدية وهو ما عُرف بالنقد البلاغي.

ثانياً: الحذور الأولى للحس النقدي البلاغي في الأدب العربي

من الصعب تحديد أول من استعمل لفظة النقد البلاغي، فالمتتبع لتاريخ تطور النقد الأدبي من العصر الجاهلي حتى تقعيد البلاغة سيجد أنه مرَّ في ثلاث مراحل: (التذوق أولاً، والنقد ثانياً، ثم التقعيد البلاغي ثالثاً).

عند التطرق إلى تاريخ ظهور ملامح النقد البلاغي في الأدب العربي، نجد أن العرب قد بلغوا مرتبة رفيعة في فصاحة اللسان وروعة البيان؛ إذ اهتموا بالظواهر

(1) ينظر: النقد المعرفي في الدرس البلاغي، آزاد حسان شيخو، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013: 43.

(2) ينظر: تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، 1990 : 17.

البلاغية في نقدهم النصوص الشعرية في العصر الجاهلي، وذلك بالاستناد على ملاحظات الشعراء فيما بينهم، قبل أن يعرفوا النقد مصطلحاً له أسسه وقوانينه، لكنهم مارسوا جوانباً من وظائفه دون دراية منهم؛ إذا ما نُظِرَ إليه على أنه " تحليلٌ وتقويم متعدد الجوانب مبني على إمعان الفكر...والنقد السديد التقليدي يذكر الصفات الحسنة، كما يذكر السيئة أي الفضائل والأخطاء، ولا يستهدف المديح ولا الإدانة؛ بل يزن نواحي القصور، ونواحي الامتياز ثم يصدر حكماً يستند إلى اعتبار وتمحيص"⁽¹⁾.

وتتضح هذه الرؤية إذا ما نظرنا إلى المعايير النقدية، التي وضعها علماء البلاغة والكتّاب لجميع فنون البلاغة في النصوص الأدبية؛ لأن المعيار هو " نموذج أو مقياس مادي أو معنوي لما يمكن أن يكون عليه الشيء"⁽²⁾، فجعلوا هذه المعايير أصلاً من أصول التفكير والبحث البلاغي، وظهرت معايير عامة وخاصة ومصطلحات لغوية بلاغية دلت على أنّ الأدب يستمد جانباً كبيراً من خصائصه وقيمه من خروجه في توظيف اللغة عن أنماطها في الكلام المألوف، لذلك كان لابد من البحث عن معيار أو قيمة ثابتة تُمكن الناقد باعتمادها ضبط مظاهر هذا الخروج وكيفية؛ ليكون للمصطلح مضمون فعلي وثابت يساعد على إخراج دراسة الأدب عن منهجية الانطباع والتذوق الشخصي، فكانت مسألة البحث عن المعيار من

(1) معجم اللغة العربية المعاصر، أحمد مختار، عالم الكتب، القاهرة، 2008: ج3: باب النون.

(2) المعجم الفلسفي لألفاظ العربية والفرنسية واللاتينية، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982: 88.

المشاغل المنهجية التي شغلت التفكير البلاغي عند العرب⁽¹⁾، فوضعوا معايير للألفاظ ومعياراً للمعاني، ولما كانت آليات البلاغة مختلفة عند النقاد، كان لابد لهم من البحث عن معايير بلاغية عامة.

ومع استناد هذا النوع من النقد في تناول النصوص الأدبية إلى جملة من المقاييس والمعايير؛ لذا ظهر في النص مستوى متميز في عباراته، فكان حرياً بالنقد البلاغي البحث عن مدى قدرة هذا المستوى المتميز على إبلاغ المعنى، وتباين هذه القدرة بحسب ترتيبها وانتظامها في التراكيب، وتنوع أساليب المجال البياني فيها، ليصل هذا النقد إلى إدراك قيم متنوعة للمعنى، تبعاً للتفاوت في توظيف هذه القيم في النص، وبكل ما له علاقة في الوفاء بالمعنى والإصابة في الوصف من جهة تحقيق معاني المبالغة والانحراف والوضوح والغموض والغلو والإبداع والتوليد⁽²⁾.

وتبعاً لذلك فإنّ الملامح الأولى للحس النقدي البلاغي في العصر الجاهلي، ظهرت حين مارس الشعراء أحكاماً نقدية فطرية، استندت إلى الذوق اللغوي وسلامة السليقة، فكانوا يُرجّحون بين الشعراء ويقفون عند جودة الألفاظ، ودقة المعاني، وقوة التصوير؛ إذ تُظهر الكتب والمؤلفات ملاحظات انطباعية سريعة يقدمها أبرز الشعراء حول قصيدة أو أبيات شعرية، ومن ذلك ما يروى عن تحكيم النابغة الذبياني في مفاصلته

(1) ينظر: التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره، حمادي صمود، منشورات الجامعة التونسية، 1981: 402.

(2) ينظر: النقد المعرفي في الدرس البلاغي: 42-43.

بين الشعراء, فمن أشاد بأدائه ارتفعت شهرته بين القبائل وطارت في الآفاق, ومن أبرز الشواهد تفضيله الأعشى على حسان بن ثابت⁽¹⁾, وتفضيل الخنساء على قريناتها, وهو ما جعل حسان يثور عليه, قائلاً: "أنا والله أشعر منك, فقال له النابغة: حيث تقول ماذا؟ فقال حسان: حيث أقول:

لنا الجَفَنَاتُ الغُرُّ يَلْمَعْنَ بالضحى وأسيفنا يقطرن من نجدة دما

ولدنا بني العنقاء وابني مُحَرِّقٍ فأكرم بنا خالا وأكرم بنا ابنمًا⁽²⁾

وقد كشفَ حكم النابغة عن وعي مبكر بالقيمة البلاغية للصورة والأسلوب.

وشاهدٌ آخر ترويه مصادر الأدب, أنَّ أم جندب زوجة امرئ القيس حين حكمت بين زوجها وعلقمة الفحل حكمت للأخير, وقالت لزوجها: "علقمة أشعر منك قال: كيف؟ قالت, لأنَّك قلت:

فللسوطِ ألُهوْبٌ وللساقِ دِرَّةٌ وللزَّجْرِ مِنْهُ وَقْعٌ أخرج مُهْدَبٍ

فأجهدتَ فرسك بسوطك في زجرك ومريته فأتعبته بساقلك⁽³⁾
وقول علقمة:

(1) فقال له النابغة: إنَّكَ لشاعر لولا أنَّك قلتَ عدد جفانك, وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك, وفي رواية أخرى يقول له النابغة: إنك قلت الجفان, فقلت العدد, ولو قلت الجفان لكان أكثر, وقلت يلمعن بالضحى, ولو قلت يبرقن بالدجى لكان أبلغ في المديح, لأن الضيف بالليل أكثر طروقاً, وقلت يقطرن من نجدة دما, فدللت على قلة القتلى, ولو قلت يجرين لكان أكثر, لانصباب الدم, وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك, فقام حسان منكسراً منقطعاً. كتاب الأغاني : 2 / 165.

(2) ديوان حسان بن ثابت, تح: وليد فرحات, دار صادر, 1974م : 33.

(3) ديوان امرئ القيس, تح: أبو الفضل إسماعيل, دار المعارف, 1954م : 51.

فأدرَكهنَّ ثانياً مِنْ عَنانِهِ يَمُرُّ كَمَرِ الرَّائِحِ الْمُتَحَلِّبِ⁽¹⁾

فأدرِك فرسه ثانياً مِنْ عَنانِهِ ولم يضرِبهُ ولم يتعبه⁽²⁾

وانتهت هذه الحادثة بطلاق أم جندب من امرئ القيس الذي قال " ما هو بأشعر مني ولكنك له عاشقة"⁽³⁾ . هذا الحدث يُظهر أنَّ علقمة الفحل لم يتفوق على امرئ القيس بفنه الشعري؛ بل بأسلوب تعبيره عن طبيعة الحياة الجاهلية وتصويره لها، من خلال وصف سرعة فرسه طبقاً لقوانين الأصالة المعهودة بينهم آنذاك.

ويتأكد، من خلال تتبع مواقف شعراء الجاهلية النقدية، أنَّ عنايتهم لم تكن منصرفة إلى البيت المفرد أو اللفظ المعزول، بل تعدّاه إلى الأداء الشعري في كليته، بوصفه مظهراً يكشف خصوصية الشاعر وسمته الفنية؛ لذلك ارتبطت ألقاب الشعراء لديهم بالهيئة الأسلوبية الغالبة على نتاجاتهم الشعرية، وما يميز أداءهم البلاغي، مثلما لُقّب: المهلهل، والمثقب والمرقش، والنابعة، والأفوه، والمنخل، وغيرهم؛ إذ جاءت هذه الألقاب انعكاساً للسمة الغالبة في أدائهم الشعري، وتعبيراً عن الخصوصية الفنية التي وسمت تجاربهم الإبداعية.

لذا يمكن القول: أنَّ ملامح النقد البلاغي في العصر الجاهلي لم تكن مقتصرة على التدنق والانفعال؛ بل تجاوزت إلى ربط البراعة في نظم الشعر بالبراعة في الأداء وصيغته المتنوعة، ولكن من دون أن يتحول ذلك إلى تحليل وتعليل ودراسة منظمة لهذا الأداء في ذلك الوقت.

وهو ما يؤكده د. شوقي ضيف؛ إذ يرى أنّه من الخطأ الجسيم أن نظنَّ بأنَّ الحياة الأدبية في عصر ما قبل الإسلام كانت بسيطة وساذجة؛ بل على العكس فقد كانت ملتوية ومعقدة شديدة التعقيد، ولم تكن على مستوى من السهولة الذي يجعل شعراء

(1) ديوان علقمة الفحل، شرح عبد الأعلى الشننثيري، مراجعة فقر الدين قیلوة، دار الكتاب العربي، حلب، سوريا، 1966م: 95.

(3) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المرزباني، تح: علي محمد الجاوي، دار النهضة، مصر، 1965: 145.

(3) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر: 219-218/1.

هذا العصر تصدر عنهم قصائدهم بالسليقة والفطرة؛ بل كانوا يتكفون فيها فنونا من التكلف، ويلتزمون لوازم متعددة في صناعة قصائدهم، وكان الناس من حولهم يشجعونهم ويراقبونهم، فكأنما هناك ذوق عام يجبر الشعراء على التحبير والتجويد⁽¹⁾. فمن الشعراء من كان ناقداً لقصيدته التي ينظمها، الأمر الذي دعا بعضهم إلى أن تبقى قصيدته حولاً كاملاً يرددون فيها نظريهم، وذلك ما ظهر في المدرسة الزهيرية التي سار على منوالها كثير من الشعراء الفحول " وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات والمقلّادات والمحكمات والمنقحات، ليصير قائلها فحلاً خنذيلاً وشاعراً مقلّقا"⁽²⁾

وأنصح مثلاً على ذلك الشاعر أمرؤ القيس الذي لا يُعد من شعراء (عبيد الشعر)، بل من شعراء الطبع، ومع ذلك نراه ينتخب من الشعر أجوده، فيبدل ويغير، ويصنع ويبدع، ويقدم ويؤخر، وهو يصف حاله حين يمثل بين يدي سلطان الشعر، قائلاً:

أذود القوافي عني زيادا ذياذ غلامٍ غوي جرادا
فلما كثرن وأعيينني تنقيت منهن عشرين جياذا
فأعزل مرجانها جانبا وآخذ من درّ المستجادا⁽³⁾

فهذه الحادثة تؤكد ما ذهب إليه د. شوقي ضيف وتقضي إلى أنّ شعراء العصر الجاهلي بمختلف طبقاتهم كانوا يتفحصون أساليبهم الشعرية ويدققون فيها؛ ولا سيما شعراء مدرسة أوس بن حجر التي تميز أسلوبهم بشيوع (الاستعارة)، ولأنّ الاستعارة عند البلاغيين " تأتي في مرحلة ما بعد التشبيه فهي تحتاج إلى جهد فني في الصياغة أكثر ما يحتاجه التشبيه عند شعراء مدرسة الطبع، فأصبحت الاستعارة

(1) ينظر: الفن ومذاهبه في النثر العربي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط10: 21.

(2) البيان والتبيين، الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، القاهرة، 1949م: 9/2.

(3) ديوان أمرئ القيس،: 54..

اللون الفني البارز في لوحاتهم الفنية"⁽¹⁾. ومن ذلك قول زهير بن أبي سلمى في معلقته:

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم وما هو عنها بالحديث المرجم
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة وتضر إذا ضريرتموها فتضرم
فتعركم عرك الرحي بئقالها وتلقح كشافا ثم تُنتج فتنتم
فتُغل لكم ما لا تغل لأهلها قرى بالعراق من قفيز ودرهم⁽²⁾

يعلق د. يوسف خليف على هذه الأبيات قائلاً: "هذه الأبيات نرى مثلاً لصناعة زهير فهي أبيات تزدهم فيها الصور البيانية ازدحاما شديدا وتتحدد فيها الاستعارات قصدا، ويتمدها تعمدا؛ لأنه يريد أن يصنع شعره وفقا للتقاليد الفنية التي رسمها شعراء هذه المدرسة"⁽³⁾.

وتدلّ الشواهد المتقدمة على أنّ البلاغة ونقدها كانا حاضرين في الشعر الجاهلي حضوراً فاعلاً؛ إذ تجلّت البلاغة في نصوصه بوصفها بنية جمالية أسهمت في تشكيل القيمة الفنية، وإبراز خصوصية التعبير الشعري، غير أنّ هذا الحضور لم يكن قائماً على مفاهيم محددة أو مصطلحاتٍ مستقرة، بل صدر عن ذوقٍ فطري وانطباعٍ شخصي؛ إذ كان الناقد الجاهلي "يتفحص أشعارهم يجدها تزخر بالتشبيهات والاستعارات وتتناثر فيها من حين إلى حين ألوان من المقابلات والجناسات"⁽⁴⁾. ومع تعاقب العصور، أخذت هذه الأحكام والملاحظات النقدية الفطرية تنمو وتتبلور على أسس بيانية أكثر وضوحاً، حتى غدت نقداً بلاغياً أكثر تنظيماً، يُعنى بدراسة الألفاظ والمعاني والكشف عن وجوه الحسن والتأثير في التعبير الأدبي.

ثالثاً: تطور النقد البلاغي في العصر الإسلامي والأموي والعباسي

(1) دراسات في الشعر الجاهلي، د. يوسف خليف، كلية الآداب، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر: 73.

(2) ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988م: 33.

(3) دراسات في الشعر الجاهلي: 88.

(4) الموشح: 88.

وفي العصر الإسلامي بدأت تحولات النقد البلاغي تتطور بشكل أكبر؛ إذ ظهر اهتمام العرب بالبلاغة بفضل ما نهج به القرآن الكريم من بلاغة وفصاحة تحدى بها كلام العرب؛ إذ كان تأثيره عظيمًا في نشأة الدرس البلاغي، فقد عكف العلماء على اتخاذه مداراً للدرس البلاغي، من خلال دراسته وبيان مواطن إعجازه، وعدّوه مثلاً يُحتذى به في جمال النظم ودقة التركيب في جميع شواهد القرآن، ومستفيدةً منه و مما وضعه والأحاديث النبوية الشريفة من أنظمة وقواعد فريدة⁽¹⁾.

ومن الأعمال النقدية الذوقية التي تستند إلى الملكة البلاغية الفطرية الشيء الكثير، التي تظهر أنّ العرب كانوا يتذوقون الكلام ويعطونه حقه من الاستحسان أو ضده، ما نجده عند الشاعر ليبيد بن أبي ربيعة "حين دخل الإسلام وقرأ القرآن وقف مبهوراً أمام بلاغته الإعجازية، لذا امتنع عن قرض الشعر واكتفى بعد قراءة القرآن الكريم بإنشاء بيت واحد فقط قائلاً فيه:

الحمد لله إذ لم يأتني أجلي حتى أكتسيت من القرآن سربالاً⁽²⁾

وقال له عمر بن الخطاب أنشدني من شعرك، فقرأ سورة البقرة، وقال: ما كنت لأقول شعراً بعد إذ علمني الله البقرة"⁽³⁾.

وعلى هدى القرآن الكريم سار الرسول الأكرم (صلى الله عليه وآله وسلم) في كلامه، " فكان قوله إذا وزن بينه وبين قول غيره، أعم نفعاً وأقصد لفظاً وأعدل وزناً وأجمل مذهباً وأكرم مطلباً وأحسن موقعاً وأسهل مخرجاً وأفصح معنى وأبين فحوى"⁽⁴⁾.

ومن آيات ملكته الذوقية أنّه (صلى الله عليه وآله وسلم) قدّم الشاعر حسان بن ثابت على غيره من شعراء الإسلام، كما منح الشاعر كعب بن زهير برده لجودة قصيدته التي أنشدها في الاعتذار لرسول الله، ومدحه ومدح الإسلام والصحابه، قائلاً:

بانت سعادُ فقلبي اليوم متبولٌ متيمٍ إثرها لم يُفد مكبولٌ⁽⁵⁾

(1)- ينظر: دلائل الأعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، مصر، ط3، 1992م : 20-25.

(2) ديوان ليبيد بن أبي ربيعة، تح: إحسان عباس، سلسلة التراث العربي، الكويت، 1966م: 43. سربالاً: ثوباً أو لباساً.

(3) الشعر والشعراء: 51.

(4) البيان والتبيين: 2 / 12.

(5) شرح ديوان كعب بن مالك، صنعة أبي سعيد الشوكي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965: 45.

وغيرها من الأمثلة الكثيرة التي تدل على أنّ عصر صدر الإسلام قد حفل بالنظرات النقدية والبلاغية ورقى فيه الحس النقدي البلاغي والذوق الأدبي بفضل عاملين أساسيين هما: 1- بلاغة القرآن الكريم، 2- وبلاغة الرسول الأكرم (صلى الله عليه وآله وسلم)؛ إذ كانت أحاديثه تذاق على كل لسان، وخطبه تسكن القلوب والصدور، وفيه يقول الجاحظ: "لم ينطق إلا عن ميراث حكمة ولم يتكلم إلا بكلام قد حف بالعصمة... وهو الكلام الذي ألقى الله عليه المحبة وغشاه بالقبول وجمع له بين المهابة والحلاوة وبين حسن الإفهام وقلة عدد الكلام مع استغنائه عن إعادته، وقلة حاجة السامع إلى معاودته"⁽¹⁾.

وفضلاً عن ذلك فقد كان لإصحاب الرسول الأكرم (صلى الله عليه وآله وسلم)، لمع نقدية وبلاغية رائعة، وما نهج البلاغة للإمام علي (عليه السلام) ببعيد.

وبالوصول إلى العصر الأموي فإنّ تحولات الأساليب البلاغية الشعرية وطريقة الكتابة استمرت بالتطور، لأسباب متعددة عملت فيها أسباب كثيرة منها تحضر العرب واستقرارهم في الأمصار والمدن، واختلاط العرب بالأعاجم وامتزاج الثقافات، وازدهار العلوم والآداب ورفيها، مما أدى إلى رقي الحياة العقلية في المجتمع الإسلامي آنذاك؛ إذ أخذوا يتجادلون في جميع شؤونهم العقلية والسياسية والمذهبية، فظهرت فرق الخوارج، والشيعة، وبنو أمية، وآل الزبير، والمعتزلة، والمرجئة، فكان طبيعياً أن ينمو النقد ويتصاعد بشكل كبير، وأن تكثر الملاحظ البيانية المتصلة بالكلام لا في مجال الخطابة ورجالها فحسب؛ بل بالشعر والشعراء أيضاً، ولعل الجانب الثاني أكثر بروزاً لتعلق الشعراء بمديح الخلفاء وتنافسهم عليه، مع وجود الأسواق الأدبية كسوق (المربد) في البصرة، وسوق (الكناسة) في الكوفة التي يجتمع

(2) البيان والتبيين: 17 / 2.

فيها الشعراء الكبار مثل جرير، والفرزدق، وكثير عزة، وجميل بثينة، وغيرهم لعرض بضاعتهم الادبية⁽¹⁾.

ويظهر أنَّ الخلافات التي عاصرها المسلمون في هذا العهد قد أثرت على اللغة العربية، وعلى العقلية العربية المبدعة في آنٍ معاً، وامتد تأثيرها على أهم اتجاهات البلاغة العربية وهو الاتجاه الإقناعي؛ إذ أخذت الصراعات حول القرآن الكريم محورا تدور حوله مباحثها، وانقسم هذا الصراع إلى جدل حول أحكام القرآن الكريم ومضامينه، وجدل حول القرآن الكريم بوصفه معجزة الرسول الأكرم (صلى الله عليه وعلى آله وسلم)، والجدل الثاني هو الذي دفع بلاغة الإعجاز إلى الظهور بشكل كبير، فتنوعت العلوم والمعارف حوله، التي اهتمت بوجوه البراعة والتفوق في القرآن الكريم، والتفوق على ما عداه، وهذا الأمر كان من أهم الروافد في نشأة الدرس البلاغي في العصر الأموي، كذلك نجد علم الكلام الذي أنتجته الصراعات السياسية والمذهبية، قد ساهم في دفع اتجاه البلاغة الإقناعي البياني⁽²⁾.

ومن خلال هذه النماذج التي دلت على طبيعة النقد البلاغي وكيف كانت صورته، قبل أن يصبح له كيان واضح، نجد أنه نقد يجمع بين التعميم والنظرة التركيبية والتعبير عن الانطباع، من دون اللجوء إلى تعليل أو تفسير، ويظهر أن أغلب الأحكام النقدية التي أطلقت من العصر الجاهلي حتى أواخر القرن الثاني للهجرة هي أحكام نقدية جيدة، وإن تحدثت نماذج أخرى عن أمور خارجة عن ذات الشعر، وهذه الأمور تتصل بالعرف أو بالمعارف التي يتضمنها الشعر أو بيت محكم المعنى والسبك، أو بلفظة معجمية هنا وغير معجمية هناك⁽³⁾.

(1) ينظر: مع البحث البلاغي عبر القرون والأجيال، عبد الرزاق محمد محمود، مجلة كلية اللغة العربية بأسبوط، ع10، 1999: 15.

(2) ينظر: في بلاغة الخطاب الإقناعي، محمد العمري، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2002م: 115.

(3) ينظر- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، دار الثقافة بيروت، ط4، 1983م: 13-14.

أما العصر العباسي كان حافلاً بمختلف التيارات العلمية والأدبية؛ إذ أسهم نفوذ بني العباس على ازدهار النهضة الأدبية والفكرية من خلال تشجيع الخلفاء والأمراء للآداب والعلوم؛ بل حتى في عصر تراجع نفوذ العباسيين أخذ الأدب والعلم بالازدهار أيضاً؛ بسبب تشجيع أمراء الدويلات المستقلة عن الخلافة العباسية، فكان انفصال هذه الدويلات وانقسامها قوة للعلم والفكر، ورواجاً للأدب وفنونه، وإن كان فيها ضعفاً سياسياً واضحاً؛ إذ تعددت مراكز الأدب والعلم، وكثرت أمام الأدباء والعلماء الموارد، وأخذ أمراء الدول ووزرائها يتسابقون في اجتذاب الأدباء والشعراء والعلماء والكتاب، ويجزلون لهم الهدايا، ويتبارون في الاحتفال بهم⁽¹⁾.

فكان لهذه الأحداث الجسام الأثر الكبير في تنوع النقد البلاغي وتطوره في الأدب العباسي، ففي الشعر برزت ظاهرة شيوع أساليب البديع عند أغلب الأدباء؛ إذ اعتنى هؤلاء شعراءً وكتاباً بفنون البديع، وحرصوا حرصاً شديداً على تزيين نتاجهم الأدبي به.

ومنهم أبو تمام لم يكن منفرداً بعلم البديع ولا مبتكراً له، ولكنه أكثر منه فاقتنر باسمه في عصره، وفي ذلك يقول الأصفهاني "وله مذهب في المطابق والمجانس هو كالسابق إليه جميع الشعراء وإن كانوا قد فتحوه قبله وقالوا القليل منه، فإنَّ له فضل الاكثار منه والسلوك في جميع طرقه"⁽²⁾.

ولم يختلف منتقدو أبي تمام في أسلوبه البديعي ومنزلته فيه، ولكنهم اختلفوا في مدى قبولهم له بين مدافع عن هذا الأسلوب، وبين مَنْ ينكر عليه إسرافه له، فتصدر الصولي حملة الدفاع عنه في كتابه (أخبار أبي تمام)، بينما تصدر الآمدي حملة النعي على إسراف أبي تمام وتكلفه في كتابه (الموازنة).

(1) ينظر: الحياة الأدبية في العصر العباسي، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجبل، بيروت، 1949م: 7

(2) كتاب الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1952م: 15 / 104.

ومن أشهر الفنون في أدائه البديعي هي: (الاستعارة, والطباق, والجناس), التي اعتمد فيها المشاكلة والمزج والصياغة التي تنم عن رؤية فنية أصيلة انفرد بها, قلما توفرت عند غيره من الشعراء, فمن استعاراته, قوله:

مطر يذوب الصحو منه وبعده صحو يكاد من النضارة يطرُ⁽¹⁾

فقد جعل الشاعر المطر وسطا يذيب صحو السماء, وجعل الصحو الرائق بعد المطر ندبا يكاد يطر, أما الطباق فقد جعله أبو تمام أداة رائعة من أدوات تصنيعه, فنجد في قصيدة مدح بها محمد بن عبد الملك الزيات, قائلا:

ووالله ما آتيك إلا فريضة وأتي جميع الناس إلا تنفلا

وليس أمرؤ في الناس كنت سلاحه عشية يلقي الحادثات بأعزلا⁽²⁾

في هذا البيت يلحظ استعمال الشاعر ألفاظ الشريعة والفقه (الفرائض والنوافل) في سياقات المدح وربطها بوشيجة حركة المجيء إليه فريضة وللناس نافلة.

رابعاً: جذور النقد البلاغي وتطوره في النثر العربي القديم

تباينت آراء النقاد والدارسين في تحديد بدايات نشأة النثر في العصر الجاهلي, فمنهم من ردها إلى التأثير بالحضارة الفارسية, وآية ذلك أن أكثر كُتاب الدواوين كانوا من الموالي الفرس, في حين يرى د. طه حسين فيرى أن العرب تأثروا باليونان نتيجة سيطرة الاسكندر المقدوني على الأراضي العربية, فضلاً عما وجدته العرب في الأديرة بعد الفتوحات الإسلامية من مؤلفات نثرية, وكتب كثيرة تمت ترجمتها إلى اللغة السريانية⁽³⁾.

ويذهب د. زكي مبارك إلى أن العرب قبل الإسلام كان لهم نثر فني يتناسب مع سلامة طباعهم وصفاء أذهانهم؛ لكنه ضاع لأسباب متعددة من أهمها قلة التدوين

(1) ديوان أبي تمام, تح: محمد عبده, دار المعارف, القاهرة, ط4: 33.

(2) م. ن: 56.

(3) ينظر: في الشعر الجاهلي, طه حسين, دار المعارف, القاهرة: 66.

وشيوع الأمية وابتعاد ذلك النثر عن الحياة الجديدة التي جاء بها الدين الإسلامي، ودونت في القرآن الكريم؛ إذ يرى مبارك أنَّ العصر الذي نعتوه بالجاهلي عند العرب هو القرن الخامس الميلادي وفي هذا القرن كان النثر الفني موجوداً عند أغلب الأمم التي عرفها العرب أو جاوروها كالمصريين، واليونانيين، والفرس، والهنود، فلا يعقل أن يكون لتلك الأمم نثر فني ولا يكون للعرب مثله، وكأنَّهم أهل تخلف وانحطاط في المنطق والخيال والعقل! (1).

ويرى د. قحطان الفلاح أنَّ أنماط النثر العربي القديم لم تخضع لهيمنة مذهب أدبي محدد؛ إذ تنوّعت مستويات أداء الأدباء في النص الواحد تبعاً لمقتضى الحال. كما يؤكد أنَّ القيمة الفنية لأية سمة بلاغية أو أسلوبية لا تتصف بالثبات أو بل تظهر فاعليتها في ضوء السياق الذي تردُّ فيه، وما يتحقق من تلاحم بين عناصر النص لفظاً ومعنى، وشكلاً ومضموناً (2).

ومن أنماط النثر العربي القديم ومظاهره التي يطمأنُّ بورودها في الكتب والأخبار: (الخطب، والأمثال، والوصايا، والحكم، والمناضرات، والمنافرات، ونثر الكهان، والأقوال، والرسائل)؛ إذ أسهم هذا التنوع في الفنون النثرية في تنمية الأداء الشفوي والتعبير عن تصورات الحياة والكون في ذلك العصر، الأمر الذي أدى إلى بروز ملامح الحس النقدي البلاغي في كثير من نصوص النثر الجاهلي.

وقد تجلّى توظيف الاستعارة في نماذج متعددة من النثر، من ذلك ما ورد في وصية أم لابنها فحذرت من النميمة، أو نشر الحقد في النفس، بقولها: "إياك والنميمة، فإنها تُنْبِتُ السخائم (3)"; إذ تكمن بلاغة الاستعارة في تشبيه النميمة بالنبات السيء الذي لا يُثمر إلا الخبيث؛ للدلالة على ما تُخلفه من ضغائن وأحقاد في النفوس.

1 - ينظر: النثر الفني في القرن الرابع الهجري، زكي مبارك، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1: 37-38.

2 - ينظر: جماليات الأسلوب في النثر العربي، مجلة المعرفة السورية، ع524، 2007م: 239.

3 - جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، أحمد زكي صفوت، المكتبة العلمية، بيروت: 1/ 145.

كما وتظهر الاستعارة في وصية إمامة بنت الحارث لابنتها، بقولها: " إنكِ فارقتِ الجو الذي منه خرجتِ، وخَلَفَتِ العُشَّ الذي فيه درجتِ "(1)؛ إذ برزت جمالية الصورة في تجسيد ألم الأم لفراق ابنتها، بعد أن شَبَّهت انتقالها من بيت أهلها بمغادرة الطائر عُشَّهُ وهجره موطن نشأته، بصورة تُفصِّح عن عمق عاطفة الأم وشدة إحساسها بالفقد.

أما ملامح النقد البديعي، فقد ظهرت في توظيف الشاعرات الكاهنات فنَّ الجنس، ومن ذلك قول أم الصبيان الشعثاء الكاهنة في وصفها كرم أحد الفتيان: "فألغمر بحر غمر "(2)؛ إذ أحدثَ التقارب الصوتي بين لفظة غمر الأولى وهو اسم الرجل الذي تصفه، واللفظة الثانية غمرٌ التي تدل على كثرة العطاء، تناغمًا إيقاعياً أسهم في تأكيد دلالة الكرم والعطاء، فجاء الجنس مؤدياً وظيفةً دلالية لا مجرد محسّن لفظي.

كما تجلّى هذا التوظيف في قول هند بنت الحُسَّ الإيادية في وصفها لأحد الفتيان: " النَّطِيط، النَّطِيط"(3) ؛ إذ ظهر الجنس في تكثيف الصفات التي أسبغتها الشاعرة على الرجل، فالنطيط: قليل شعر اللحية، والنطيط: الطويل المديد القامة(4). وبذلك حققت العبارة تآلفاً بين الجرس اللفظي والمعنى، وكشفت عن قدرة التعبير البديعي على الإيجاز والإيحاء في آنٍ واحد.

أما لغة الخطابة، فقد اتَّسمت في بعض نماذجها بشيء من التعقيد، ولاسيما في خطب الكاهنات التي ارتبطت بـ "بلغة مميزة، مخصصة لأغراض دينية، وتميزت بالغموض، وقابلية التأويل، والرمزية، بوصفها لغة علو على مستوى التحدث، ومستوى الحديث اليومي"(5). ويتمثّل ذلك في قول زبراء الكاهنة: "واللّوح الخافِقِ،

(1) جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة: 166/1.

2 - م. ن: 106/1.

3 - بلاغات النساء، ابن طيفور، المكتبة المرتضوية، النجف الأشرف: 155.

4 - ينظر: لسان العرب، ابن منظور، دار صادر بيروت، ط3: مادة نطط، ونطط.

5 - الكاهنة الجاهلية قراءة في مكانتها ولغتها، د. إحسان الديك، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين المحتلة: 18.

والليل الغاسق، والصباح الشَّارِق، والنَّجْم الطَّارِق، والمزِن الوادِق، إن شجر الوادي ليأدو ختلا، ويخرق أنياباً عُصلاً⁽¹⁾، فقد قام خطابها على تراكيب رمزية وإيقاعات مسجوعة، أضفت عليه طابعاً غامضاً ينسجم مع طبيعة الخطاب الكهاني ووظيفته التأثيرية.

ومن استقراء هذه النماذج يتبيّن أنّ الأسلوب البلاغي في الفنون النثرية الجاهلية لم يجرِ على نسقٍ واحد، بل تشكّل تبعاً لطبيعة الموضوع ومقتضيات المقام؛ لذا تفاوتت مستوياته بين الجزالة والسهولة، والغرابة والوضوح، والقوة واللين. ويشير هذا التنوّع إلى مرونة التعبير النثري وقدرته على التكيف مع أغراض الخطاب المختلفة، في إطارٍ عفوي يستمد خصائصه من طبيعة البيئة البدوية وثقافتها الشفوية.

أما ملامح الحس النقدي البلاغي في نثر العصر الإسلامي، فقد برزت ملامحه بوضوح في فنّي الرسائل والخطابة، نظراً إلى ما فرضته نشأة الدولة الإسلامية من حاجةٍ إليهما في ترسيخ أركان الحكم وتنظيم شؤونه ومكاتبة الملوك والسلاطين، وقد مثّلت الرسائل آنذاك وسيلةً فاعلة للتواصل مع العالم الخارجي، فارتبطت موضوعاتها بالإقناع والحوار والتبليغ، والدعوة إلى قيم الإسلام ومبادئه القائمة على التسامح.

وقد أسهم الإسلام في توسيع آفاق الأدب العربي عامةً وفن الرسائل خاصةً، فأصبح كُتاب الرسائل يُضاهون الخطباء والشعراء منزلةً وتأثيراً، وإدراكاً لأهمية هذا الفن اختار الرسول محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) لهذه المهمة صفوةً من أصحابه ممن جمعوا بين الفهم العميق لمبادئ الدين الحنيف، ومهارة الحوار والإقناع والإحاطة بلغات الأقوام وألسنتهم ومعتقداتهم، مع عدم خلوها من البلاغة والفصاحة والبيان⁽²⁾.

1 - جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة: 1/ 113.

2 - ينظر: نشأة الكتابة الفنية في الأدب العربي، حسين نصار، مكتبة النهضة المصرية، ط1 و 1954م: 34.

ويتبين من ذلك أن أساليب بلغاء العرب في صدر الإسلام، سواء في الخطب أم الرسائل لم تتفصل انفصلاً تاماً عن الأساليب الموروثة من العصر الجاهلي؛ إذ ظلت قائمة على أصول بيانية مشتركة، مكّنت البلغاء من إدراك مراتب التفاضل في القول وتمييز الأبلغ من غيره (1).

وفي العصر الأموي ازدادت ملامح النقد البلاغي وضوحاً، ولا سيما في فني الخطابة والرسائل، فقد شهدت الخطابة ازدهاراً ملحوظاً، كما اتسع حضور الرسائل بفعل ما شهده العصر الأموي من صراعات سياسية وتنافس للوصول إلى السلطة؛ ولذلك كثرت الخطب والرسائل ذات الطابع السياسي (2). كما شهد تحولات وتطورات متعاقبة؛ إذ شهد النقد النثري كما شهد صنوه الشعري تحولات وتطورات متلاحقة؛ إذ سعى كل حزبٍ إلى الدفاع عن مبادئه ومجادلة خصومه، فضلاً عن الخطب الحربية والدينية والداعية إلى الجهاد. وفي هذا السياق يرى د. زكي مبارك أنّ الحاجة إلى الدفاع عن رسالة النبي الأكرم (صلى الله عليه وآله وسلم) وتعاضم الفتن بين الفرق الإسلامية والانقسامات والاختلافات، كانت من أبرز العوامل التي أسهمت في شيوع الخطابة والكتابة وتطور أساليبهما النقدية البلاغية (3).

ويرى د. عبد المنعم خفاجي: إنّ تطور الكتابة الفنية في عهد بني أمية مرّ بمرحلتين متميزتين: تمتد الأولى من قيام الدولة الأموية إلى خلافة الوليد بن عبد الملك؛ إذ ظلت الكتابة خلالها امتداداً للنمط السائد في صدر الإسلام، بما اتسم به من وضوح وبساط وإيجاز وابتعاد عن التكلّف، كما يظهر في ديوان رسائل الخلفاء ودواوين رسائل الولاة، أما المرحلة الثانية فتمتد من عهد الوليد بن عبد الملك إلى أواخر عهد الدولة الأموية، وفيها أخذت الكتابة تتجه صوب الصنعة والإطناب، وتوسّعت في توظيف أساليب البيان، وقد أسهم الموالي في ترسيخ هذا التحول ومنهم (سالم) مولى

1 - ينظر: أمراء البيان، محمد كرد علي، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 2012م: 12.

2 - ينظر: العصر الإسلامي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط20: 484.

3 - ينظر: النثر الفني في القرن الرابع الهجري: 57.

هشام بن عبد الملك، وتلميذه عبد الحميد الكاتب وابن المقفع؛ إذ تأثروا بأساليب الكتابة الفارسية ونقلوا بعض طرائقها إلى النثر العربي، فتأنقوا بطرق الكتابة وغلب الإطناب على نتائجهم، واتسع نطاق الموضوعات حتى شغلت منزلة رفيعة تضاهي المكانة التي حظيت بها الخطابة، وأدى هذا التطور إلى ظهور اتجاهين بارزين في الكتابة الفنية: مدرسة الترسّل الطبيعي، التي يُعدّ ابن المقفع من أبرز روادها، ومدرسة الترسّل الصناعي التي مثّلها عبد الحميد الكاتب⁽¹⁾. وهذا دليل على تبلور وعي نقدي يرى للكتابة أصولاً فنية وقواعد مخصوصة، تختلف عمّا عُرف في بدايات العصر الأموي⁽²⁾.

وعلى الرغم من تفاوت هذين الاتجاهين في بناء أساليبيهما، فإنّ رسائلهما لم تُثقل بالمحسنات البديعية؛ إذ "خلّت رسائلهم من محسنات البديع التي يميل إليها أهل الحضر، ومن ثم طبعت على البساطة، فلا مبالغة ولا تهويل ولا تصنع ولا تكلف، اللهم إلا ما جاء عفو خاطر من سجع أو ازدواج أو غيرهما من ألوان البديع"⁽³⁾. أي أن الزخارف البديعية لم تكن غاية مستقلة في كتاباتهم؛ بل أدّت وظيفة فنية ودلالية منسجمة مع السياق لبناء النص.

وبالانتقال إلى العصر العباسي، اتسعت مجالات ملامح الوعي النقدي البلاغي وتوّعت مظاهره، متأثرة بما شهده العصر من ازدهار ثقافي وفكري، ونشاط واسع في التأليف والتصنيف، وقد أسهم امتزاج الثقافتين العربية والفارسية في تنويع أساليب الكتابة وطرائق التعبير، من غير أن تسير هذه الأساليب على نمط واحد؛ إذ حافظ بعضها على الوضوح والاعتدال، في حين مال بعض الكتّاب، ولاسيما في المراحل المتأخرة إلى الإطناب والتأنق في الصياغة والإكثار من المحسنات البديعية، حتى أوشك البيان أن يُصاب _في بعض نماذجه_ بما يبعده عن رونقه القديم؛ لذلك نصح

1 - ينظر: الحياة الأدبية بعد ظهور الإسلام، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت: 316.

2 - ينظر: النثر الفني في القرن الرابع الهجري: 60.

3 - بلاغة الكتّاب في العصر العباسي- دراسة تحليلية نقدية لتطور الأساليب، محمد نبيه حجاب: 64.

جعفر بن يحيى وهو أحد أمراء البيان العربي الكتاب، قائلاً: إن استطعتم أن تكون كتبكم توقيعات فافعلوا⁽¹⁾.

في حين مثّلت نماذج أخرى مظهراً من مظاهر الابتكار والتجديد، ومن أبرزها الخطابة التي أدّت دوراً مؤثراً في استمالة نفوس الناس؛ إذ استعان بها خلفاء بني العباس لتثبيت سلطانهم، وتأكيد أحقيتهم بالخلافة ودعوة مواليتهم لمواجهة خصومهم من العلويين والخوارج وغيرهم، فاتسمت خطب هذه المرحلة بجزالة الألفاظ والميل إلى الإيجاز، والابتعاد عن التكلّف والتزام السجع، فضلاً عن كثرة الاستشهاد بالقرآن الكريم والحديث الشريف، وما إن هدأت الفتن وثبت الحكم تضاءلت الخطب السياسية، واقتصر الأمر على الخطب الوعظية⁽²⁾.

ومع تقدّم العصر العباسي، ولاسيما في القرن الرابع الهجري، بلغت ملامح النقد البلاغي مزيداً من النضج والوضوح؛ إذ أسهمت التحولات الثقافية والفكرية وكثرة الكتاب والمؤلفات، في انتقاله من الملاحظات والإشارات المتفرقة إلى دراسات أكثر تنظيماً ومنهجية، ويرى د. زكي مبارك أنّ من أبرز السمات الفارقة لنثر هذه المرحلة اتساع العناية بالمحسنات البديعية؛ فقد وظّفها الكتاب السابقون في حدود ما يقتضيه المعنى فكانوا يلّمون بها إلمامةً بسيطة، في حين أفرط بعض كتاب القرن الرابع الهجري في توشية الكتابة بفنون الموازنة والتورية والجناس والمطابقة والسجع، ويؤكد د. مبارك على أهم صفات الفنون البلاغية النثرية في هذا العهد ومنها: التزام السجع في كل الرسائل حتى المطوّلة التي يراد بها شرح مسألة أو تقييد مناظرة، كالرسالة التي كتبها الخوارزمي إلى الطائفة الشيعية في نيسابور، أو المناظرة التي وقعت بين

1 - ينظر: أمراء البيان: 25.

2 - ينظر: العصر العباسي الأول، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، 1962م: 33.

بديع الزمان الهمذاني وبين أبي بكر الخوارزمي، كذلك الحرص على تضمين الكتاب رسائلهم بمختار الأمثال وأطاييب الشعر⁽¹⁾.

وشهدَ القرن الخامس الهجري مرحلةً متقدمة من نضج التأليف البلاغي؛ إذ ظهرت مؤلفات تناولت قضايا التشبيه والاستعارة والكناية والجناس وغيرها من فنون البلاغة العربية، وانتقل الدرس البلاغي من رصد الظواهر وتصنيفها، إلى الكشف عن وظائفها الدلالية والجمالية داخل النص. أما في القرنين السادس والسابع الهجري فقد اتجه الدرس البلاغي إلى اتجاهٍ انصبّت فيه جهود علماء البلاغة على القضايا والمضامين البلاغية التي يرون فيها مقاربةً للصواب في مؤلفات بلاغية أخرى⁽²⁾. وقد أفضى هذا التطوّر إلى ظهور نقدٍ بلاغي يقوم على مراجعة المدوّنة البلاغية، والموازنة بين آراء البلاغيين وترجيح ما ينسجم منها مع طبيعة النص المدروس، ومن ثمّ، أصبح اختيار المقياس البلاغي مرتبطاً بخصوصية الخطاب؛ فما يصلحُ لتحليل بلاغة النص القرائية قد يختلف في بعض جوانبه، عمّا يلائم دراسة بلاغة الآثار الأدبية.

خامساً: تحولات النقد البلاغي في العراق وتأثير الدكتور أحمد مطلوب فيه.

لم يبقَ النقد البلاغي حبيس التصورات التراثية القديمة، بل طرأت عليه تحولات كثيرة في الدراسات الحديثة، بعد أن اتجه عدد من الباحثين المعاصرين إلى توسيع مفهوم البلاغة؛ لتصبح أداةً لتحليل الخطاب وآليةً للكشف عن البنية الجمالية

(1) ينظر: النثر الفني في القرن الرابع الهجري: 105-106.

(2) ينظر: اتجاهات البلاغة في القرنين السادس والسابع الهجري، سلامة جمعة عطا، أطروحة دكتوراه جامعة مؤتة، الأردن، 2008م: 117.

والدلالة للنصوص، ومن هنا برزت دعوات إلى تبني قراءة بلاغية نقدية جديدة، تنظر إلى النص الأدبي بوصفه بنية دلالية متحركة، لا مجرد مجال لتطبيق قواعد جاهزة.

وفي سياق هذه التحولات، لم يكن الدرس النقدي البلاغي في العراق بمنأى عن مسارات التجديد؛ إذ حظيت الدراسات البلاغية والنقدية، في العقود السابقة لسنة 2000 م، باهتمام واضح، واتجه عدد من النقاد إلى إعادة قراءة التراث البلاغي العربي في ضوء المناهج الحديثة، وربط الظواهر البلاغية بالبنية النصية والدلالية.

ومن أبرز هؤلاء النقاد: الدكتور أحمد مطلوب (1936-2018)، الذي يعد من أبرز العلماء العراقيين الذين أسهموا بشكلٍ فاعل في تطوير الدرس البلاغي والنقدي؛ إذ جمع بين عمق النظريات البلاغية التراثية وروح التجديد المنهجي، وتجلّى عطاؤه العلمي في أكثر من سبعة وثلاثين مؤلفاً في مجال البلاغة والنقد والأدب والمعاجم والتعريب، فضلاً عن تحقيقه ما يربو على خمسة عشر كتاباً من كتب التراث في البلاغة والشعر، ونشر أكثر من ستين بحثاً علمياً، فنال بذلك جائزة الملك فيصل العالمية في اللغة والأدب عام 2008م تقديراً لإسهاماته العلمية المميزة. أما أبرز إسهاماته العلمية والمنهجية فتمثلت في الآتي:

1- المنهج التوفيقي بين التراث والمعاصرة:

لقد تميز منهج الدكتور أحمد مطلوب في النقد البلاغي بمحاولة رسم معالم منهج توفيقي يجمع بين التراث والمعاصرة، الذي من شأنه رصد إشكالات الحركة النقدية في الثقافة العربية، والتحكم في آليات القراءة التراثية باستثمار التراث العربي من خلال تحقيق المخطوطات، فضلاً عن إدراك النظريات البلاغية⁽¹⁾. وقد انطلق مطلوب في هذا المنهج من قناعة تامة بأن البحث البلاغي العربي هو معين لا ينضب، وأن دارس القرآن الكريم والأدب العربي، والناقد الأدبي لن يستغني عنها؛ لأن أهدافها شاملة وواسعة.

(1) ينظر: جهود الدكتور أحمد مطلوب في تجديد البلاغة العربية، نوال جاسم محمد، مجلة آداب ذي قار، مج1، ع1، 2013: 98.

وقد قسم مطلوب المؤلفات البلاغية إلى مدرستين رئيسيتين: هما المدرسة الأدبية، والمدرسة الكلامية، وكان اتجاهه أدبياً خالصاً؛ إذ وجد أن التقسيمات والتحديدات التي وضعها أصحاب المدرسة الكلامية غير مفيدة وتميل إلى إيقال الدرس البلاغي بمصطلحات غامضة؛ لأن الفن الأدبي لا يحصر بهذه الحدود العقلية.

2- إسهاماته في تجديد البلاغة العربية:

يمثل التجديد في البلاغة العربية من أهم المحاور التي اشتغل عليها الدكتور أحمد مطلوب؛ إذ مثّلت محاولته إحدى الجهود الحثيثة لتخليص البلاغة العربية من الجمود الذي أصابها، وقد انطلق في مشروعه التجديدي من تشخيص الأسباب التي أدت إلى جمود البلاغة، ومنها نشأة البلاغة في بيئة المتكلمين والأصوليين، وارتباط البلاغة بقضية إعجاز القرآن الكريم، فضلاً عن تراجع الأدب وعزلة العربية في العصور التي تلت القرن الخامس الهجري⁽¹⁾.

3- النقد البلاغي والنقد التكويني:

تناول الدكتور أحمد مطلوب في دراساته قضايا النقد البلاغي والنقد التكويني بوصفهما من أهم القضايا في الدرس النقدي الحديث، فقد كتب بحثاً بعنوان (النقد البلاغي)، ناقش فيه العلاقة الجدلية بين البلاغة والنقد، ودور البلاغة بوصفها آلية من آليات النقد⁽²⁾، ويمثل هذا البحث أحد الإسهامات المهمة في مجال النقد البلاغي في العراق؛ إذ يطرح مطلوب فيه رؤيته لضرورة تجاوز الفصل الاصطناعي بين النقد والبلاغة، والعمل على توحيد المصطلحات والمفاهيم بينهما.

4- دراسات بلاغية ونقدية:

يعد كتاب الدكتور (دراسات بلاغية ونقدية)، من أهم مؤلفات الدكتور أحمد مطلوب، الذي صدر عن وزارة الثقافة والإعلام العراقية في عام 1978م في

(1) ينظر: إسهامات أحمد مطلوب في الدراسات البلاغية والنقدية المعاصرة، أحمد سليم، مجلة قضايا الأدب، مج6، ع2، 2022م: 177.

(2) ينظر: النقد البلاغي، د. أحمد مطلوب، مجلة المجمع العلمي العراقي، مج38، ج2/3، 1987م: 197.

(632) صفحة، ويضم هذا الكتاب اثني عشر فصلاً، في كل فصل مقالة من مقالاته المتنوعة التي تتناول قضايا النقد والبلاغة واللغة والأدب⁽¹⁾، ويجسد هذا الكتاب المنهج التوفيقي الذي تبناه مطلوب؛ إذ جمع بين التأصيل التراثي والانفتاح على المناهج النقدية الحديثة.

لقد أسهم الدكتور أحمد مطلوب إسهاماً جوهرياً في تطوير النقد البلاغي العربي من خلال مشروعه العلمي المتكامل الذي يجمع بين تحقيق التراث البلاغي ووضع المعاجم المصطلحية، ودراسة قضايا التجديد البلاغي، وتقديم رؤية منهجية توفيقية زاجت بين الأصالة التراثية والمعاصرة المنهجية.

فضلاً عن ذلك فقد كانت هناك دراسات عراقية قاربت بين النقد البلاغي والخطاب النقدي ومنها: دراسة معالم التجديد وصلتها بعبد القاهر الجرجاني للدكتور عبد الحسن علي مهلهل، وكتاب النقد البلاغي عند العرب إلى نهاية القرن السابع للهجرة، للدكتور عبد الهادي خضير نيشان، وكتاب نقد البلاغة دراسة في المشروع البلاغي للدكتور محمد العمري، للدكتورة زينب ميثم علي، ودراسة الاتجاه البلاغي في النقد ابن الأثير وكتابه المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، للدكتور عبد الكريم الأشر، ودراسة الحجاج النفسي وأثره في نقد المعنى البلاغي، للدكتور نهاد فخري محمود، ودراسة نقد الخطاب البلاغي البديع أنموذجاً، للدكتور مثنى نعيم حمادي، ودراسة نقد الخطاب البلاغي المفهوم والتعديد، للدكتور مثنى نعيم حمادي، فضلاً عن أطروحة المنحى البلاغي في النقد العراقي الحديث بعد الحرب العالمية الثانية، للباحث إيهاب لطيف رشيد، وأطروحة الدرس البلاغي في النقد العراقي، للدكتور عبد الحسين علي مهلهل.

وانطلاقاً من موضوع دراستنا الموسوم بـ(النقد البلاغي في العراق من سنة 2000م إلى سنة 2023م، قراءة وتوجيه)، تتخذ الدراسة من نقد النقد البلاغي منظوراً إجرائياً لفحص الخطاب النقدي ومراجعته؛ إذ لا تقتصر على عرض الأحكام

(1) ينظر: دراسات بلاغية ونقدية، د، أحمد مطلوب، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، 1978م: 67.

البلاغية التي انتهى إليها النقاد، بل تتجاوز ذلك إلى تحليل أسسها المنهجية ومقولاتها ومصطلحاتها وأدواتها الإجرائية. وهذا ينسجم مع مفهوم نقد النقد عند الدكتور جابر عصفور، الذي يراه " قول آخر في النقد يدور حول مراجعة القول النقدي ذاته وفحصه، وأعني مراجعة مصطلحات النقد وبنية التفسيرية وأدواته الإجرائية"(1).

وبناءً على هذا التصور، تتجه الدراسة إلى تحليل الجهود النقدية العراقية المبذولة في قراءة النصوص الأدبية، والكشف عن الأطر المنهجية والمرجعيات الفكرية التي استند إليها النقاد في بناء خطابهم، فضلاً عن تقويم ممارساتهم التطبيقية ومدى نجاحها في بيان معاني النصوص والكشف عن خصائصها الفنية والدلالية. وعلى هذا الأساس تنهض (القراءة) بتحليل المنجز النقدي والكشف عن آلياته، في حين يتجه (التوجيه) إلى مناقشة أحكامه وتقويمها، وبيان مواطن القوة والقصور فيها، واقتراح ما يسهم في تصويب مساراتها وهو الإجراء الذي سنتبعه لرصد تحولات النقد البلاغي في العراق والكشف عن خصوصيته النقدية والمعرفية في إنتاج رؤية نقدية خاصة على وفق خطة قُسمت على ثلاثة فصول، مستوفية محاور البلاغة الثلاث. مما يمكن أن يُسهم في إيجاد حركة نقدية بلاغية جدلية مثمرة.

(1) الأسس النظرية لنقد النقد، رشيد هارون، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مج2، ع1، 2012: 123.

الفصل الأول

النقد البلاغي في علم البيان

المبحث الأول: النقد البلاغي للتشبيه

المبحث الثاني: النقد البلاغي للاستعارة

المبحث الثالث: النقد البلاغي للكناية

النقد البلاغي في علم البيان

لن نجد قضية أكثر حرصاً على مراجعتها وقراءتها من أقوال النقاد والكتّاب حول البلاغة العربية بعلمها الثلاثة في منجزها التراثي والمعاصر، بعد أن تجاذبتها كثير من الاتجاهات النقدية منذ نزول القرآن الكريم وما تلاه من قرون، وهذا دليل على تفاعلها الدائم مع الزمن؛ لذا دارت اهتمامات هذا الفصل حول معالجة مفهوم النقد البلاغي في جانبه البياني المتمثل في التشبيه والاستعارة والكناية، عند الباحثين المعاصرين والوقوف على حدوده، والكشف عن الاختلافات الفكرية والمعرفية للنقد في إطار قراءة نقدية توجيهية ضمن مناهج النقد الحديث.

يُعدّ النقد البلاغي جانباً من جوانب النقد العربي القديم، يسعى إلى الكشف عن القيم الفنية والأبعاد الجمالية في النصوص الأدبية شعرية كانت أم نثرية، ليصدر في ضوءها حكماً نقدياً يستند إلى علوم البلاغة، لا سيما البيان والمعاني والبدیع، بوصفها أدوات لا يقتصر تأثيرها في المتلقي الذي يكتفي بلذة القراءة والاستمتاع دون المشاركة في تفعيل النص والحكم عليه؛ بل تمتد إلى المتلقي الناقد الذي يسهم في تفعيل النص والكشف عن أبعاده ومرامييه، وإنتاج قراءة نقدية قد ترقى إلى إبداع نص جديد (1).

وبعد أن كانت الاتجاهات التي صُنِفَ إليها النقد القديم تتجه صوب البلاغة دائماً في تحليلها بمستويات متفاوتة، وعلى الرغم من أن أثر النقد يأتي بعد انتهاء عملية الإبداع ليحكم لها أو عليها في النهاية بتخليص جيدها من رديئها؛ لذا يظنّ النقاد أنّ النقد أرحب ميداناً لتناوله المعاني والأساليب، غير أن للبلاغة -أيضاً- قواعد وقوانين تشمل المعاني والأساليب التي ترشد الأديب والناقد إلى وسائل تساعد

(1) ينظر: أثر التعبير البياني في المتلقي: قراءة في التراث النقدي والبلاغي، أحمد أحمد السيد، مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة، بحوث ومقالات، 2011: 440.

على إطلاق الأحكام السليمة، ويتضح ذلك في القضايا التي تطرّق إليها العلماء القدامى التي ما تزال تدخل اليوم في مسألة النقد ك (قضية اللفظ والمعنى)، و (الاتباع والإبداع)، و (الموازنة والتحليل) وكلها قضايا تعرّض لها الأمدي والجرجاني؛ إذ شغلت جانباً مهماً من نقدهما المنهجي لهذه القضايا، لذا فإنّ محاولة الفصل بين النقد والبلاغة أمر من الأحكام التي لم يقرّها النقد ولا اللغة العربية في خصائصها⁽¹⁾.

والدرس البلاغي هو خلاصة لدراسات وجهود مختلف العلماء العرب في فنون البلاغة، والبيان من أول العلوم البلاغية التي تناولها النقاد بالقراءة والمراجعة لتلك الجهود لكشف دلالاته المتعددة، من حيث مفهومه وغاياته وأصالته وسر الإبداع فيه، ولا نريد أن نبين هنا ماهية البيان بشكل عميق، فهذا أمر تناولته كثير من الدراسات النقدية وبينته، إلا أننا نرْفِقُ بعض تعريفاته التي وردت على وفق الفهم التراثي له؛ لنبين أنّ هناك دراسات وجهوداً نقدية معاصرة منها ما لم يخرج عن المفهوم القديم، ومنها ما خرج عن الرؤية البينانية المدرسية القديمة؛ لذا كان لابد من توضيح هذا الأمر قبل الدخول لعرض الجهود النقدية البلاغية المعاصرة في هذا الفصل.

لقد ذكر الجاحظ (ت255هـ) علم البيان في تعريف عام جامع بقوله: "البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته ويهجم على محصله، كائن ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع"⁽²⁾.

(1) ينظر: النقد البلاغي، أحمد مطلوب، مجلة المجمع العلمي العراقي، مج1، 1987م: 196.

(2) البيان والتبيين، الجاحظ، دار ومكتبة الهلال، بيروت لبنان: 11/1.

كما أفرّد عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) عنايةً خاصةً بالبيان في كتابيه: دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة؛ إذ جعله شاملاً لمباحث البلاغة الثلاث: الاستعارة والتشبيه والتمثيل، وما تضمّنه شعر العرب من صورها الفنية؛ إذ عدّها من المقومات الأساسية التي لا يكتمل النظم إلا بها، فكان يستمد مقاييسه في النقد من البلاغة حتى إنه جعل منهما مجالاً واحداً يستند إلى علم البيان، لذا فالجرجاني حرص على تقديم تصورٍ متكامل لعلم البيان، بعد وصفه له بأنّه: "أرسخ أصلاً وأسبق فرعاً وأحلى جنى وأعذب ورداً وأكرم نتاجاً وأنور سراجاً من علم البيان"⁽¹⁾.

وقد حدد الجرجاني المفهوم الاصطلاحي للبيان بعد أن وضع الأسس التي يقوم عليها إذ " جاء بالتسميات والمفردات، وعدّد وقسم واستتبّط وعلّق ونظّر وطبّق في أصول علم البيان"⁽²⁾.

وأسهب الجرجاني في بيان الاستعارة من بين هذه الفنون؛ إذ عدّها أسلوباً تصويرياً يسعى إلى إثراء العمل الأدبي شعراً كان أم نثراً، لما تزخر به من قدرة تعبيرية وإيحائية " تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ"⁽³⁾، وكان ميّالاً إلى دعم آرائه النقدية بالشواهد لإظهار قدرة قائلها على الإجازة والتفوق، مما جعله يعقد موازنات كثيرة مبيّناً دوافعه لمفاضلة كلام على آخر، ومدى قدرة الصورة البيانية الموظفة في التأثير على نفس السامع، باعتماده على الحاسة وتحكيم الذوق الأدبي⁽⁴⁾.

(1) دلائل الإعجاز: 23.

(2) أصول البيان العربي رؤية بلاغية معاصرة، د، محمد حسين الصغير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1986م: 20.

(3) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، دار المعرفة للطباعة، بيروت، 1957م: 43.

(4) ينظر: مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، أمين الخولي، دار المعرفة، ط1، 1961م: 154.

أي أن ملامح النقد البلاغي البياني ظهرت على يد الجرجاني، وإن كانت فنون البلاغة قد شهدت تطوراً قبل عصره، إلا أن إخراج علم البيان بوصفه قسمًا في البلاغة لم يكن إلا بفضلها.

وقد استفاد كل من جاء بعده من ثقافته البيانية، ومنهم السكاكي (ت626هـ) الذي توسّع في التعريفات والتطبيقات، فعرف البيان بأنه: "معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه، وبالنقصان ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه"⁽¹⁾، وأصبح تعريفه شاملاً لما جاء به البلاغيون، فكانت لفظة البيان تدل على كلمة البلاغة، وجميع فنون البلاغة كانت تسمى عند بلغاء العرب فنون البيان⁽²⁾.

كما وردت لفظة (البيان) في حديث ابن الأثير (ت637هـ) لكنه لم يستطع فصلها عن البلاغة وجعلها شاملة، فكان موضوع البيان عنده " الفصاحة والبلاغة وصاحبهما يسأل عن أحوالهما اللفظية والمعنوية"⁽³⁾. وذكره ابن الزمكاني (ت651هـ) في مقدماته قائلاً " والعلوم إن شردت عن يد الإحصاء وفاق تنويعها وتفصيلها عدد الحصباء ورمال الدهناء لا تكاد تخرج عن قسمين أحدهما علم الألفاظ والآخر علم المعاني، وعلم البيان متوكل (صاعد) في ذرى سنامها، متوسط عقد نظامها، إذ لولاه لم تر لساناً يحوِّك الوشي، ويصوغ الحلي، وينظم الدر، وينفث السحر، ويريك بدائع الزهر، ويجنيك اليانع من الثمر"⁽⁴⁾.

(1) مفتاح العلوم: 38.

(2) ينظر: علم البيان، بدوي طبانة، مكتبة الانجلو المصرية، ط2، 1958م: 14-15.

(3) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، شرح أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة: 31/1.

(4) التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن، الزمكاني، تح: أحمد مطلوب، وخديجة الحديثي، بغداد، ط1، 1964م: 32.

وذكره الخطيب القزويني (ت739هـ) في القسم الثالث من كتابه قائلاً " هو علم يعرف المعنى الواحد في طرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه"(1).

أما سر جوهر البيان فيظهر من خلال استعمال المجازات البلاغية التي تمتلك قدرة إبداعية خاصة، فهي طريقة مثلى لعرض الأفكار التي تجود بها مخيلة المبدع، فتكشف الانفعالات العاطفية والمواقف الشعورية التي يمر بها، وتضفي جانباً جمالياً وفنياً واضحاً على النصوص الأدبية التي توظف فيها، كما وتمثل هذه الأساليب دعامة أساسية في تشكيل النسيج الفني بوصفها ركيزة مهمة في بناء النصوص الأدبية(2).

لذا فالنقد العربي ظلّ بلاغياً ينحصر في الجملة أو العبارة، وامتزاجهما يكشف عن مهمة متبادلة متداخلة فهما يدخلان في مضمون النص؛ لإظهار جوانب جودته أو رداءته أو قوته أو ضعفه، وملائمة الألفاظ للمعاني والابتكار والتقليد والاستهلال والتخلص والموازنة بين نص وآخر، وهذه العلاقات تجعل المعنى متمكناً في ذهن المتلقي؛ لأنّ عملية التأثير في المتلقي هي جوهر غاية المبدع، ومحاولاته تهدف بكل ما أوتي من قدرة بيانية إلى أن ينقل المتلقي إلى الحالة التي يعايشها هو من خلال فريدة الأسلوب الذي يعمل على إنتاج معانٍ جديدة تنتج صوراً حسيةً وذهنيةً واقعيةً ومخيلة من خلال الوقوف في التحليل على الجملة والجملتين وإظهار ما فيها من محاسن وصور بديعية فنية؛ لذا ظلّ النقد مُتبعاً لهذا النهج بشكل يعزز موقف العرب من هذه الدراسات النقدية، فكانت مقاييس البلاغة من أهم الأركان والسمات التي يتصف بها النقد القديم الذي حفل بكل فن بديع(3).

(1) الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، مطبعة محمد علي صبيح، القاهرة، 1971م: 212.

(2) ينظر: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي، تح: عبد الحميد هندائي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2002م: 8/2.

(3) ينظر: النقد البلاغي: 201.

ومن هذه الدراسات النقدية كتاب (معاني القرآن) للفراء (ت207هـ)، و (مجاز القرآن) لأبي عبيدة (ت209هـ)، و(تأويل مشكل القرآن) لابن قتيبة (ت276هـ)، و(نقد الشعر) لقدامة بن جعفر (ت620هـ) .

كما يتبين أنّ البحث البياني يمثل حجر الزاوية بين الدراسات البلاغية النقدية، خاصة إذا ما نظرنا إلى اتساع رقعته بين علماء البلاغة الأوائل، وأنّ هذا التنوع في الممارسات الإبداعية وتعددتها وتحررها أسلوبياً وموضوعياً، دفع إلى ظهور كثير من الاتجاهات النقدية التي تصدّت للدراسات البلاغية على الرغم من تنوعها وكثرتها، بالجمع والتصنيف والتبويب والتحليل وتقويمها تقويماً علمياً، يسهل فيه معرفة نتائجهم والإفادة منه في سبيل تطور الدرس البلاغي، بعد أن تتابعت جهود النقاد في النظر للنص الأدبي على وفق منهج نقدي حديث ولكن من زوايا نظر مختلفة، والوقوف على تلك الجهود النقدية لا يُعدّ ضمن حقل دراستنا، ففي ذلك مؤلفات كثيرة .

وتعدّ القراءة النقدية للأعمال الإبداعية نشاطاً تأويلياً وفكرياً يتجاوز حدود التلقي المباشر؛ إذ تتباين نتائجها باختلاف القراء وخبراتهم ومرجعياتهم، ويرى الدكتور (جابر عصفور) أنّ القراءة النقدية في مستواها التطبيقي تقوم على تحليل النصوص أو القضايا والأفكار، ومراجعة الخطاب النقدي وتقويمه وهو ما يندرج ضمن مفهوم (نقد النقد) بوصفه شكلاً من أشكال الخطاب النقدي " ينصرف إلى مراجعة الأقوال النقدية، كاشفاً عن مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية، وإجراءاتها التفسيرية"⁽¹⁾. وبحسب تعريف آيزر للقراءة فهي " عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين : من القارئ إلى النص، ومن النص إلى القارئ، وتعمل هذه الجدلية دائماً على محور

(1) قراءة التراث النقدي، جابر عصفور، مؤسسة بيبال قبرص، 1991م: 17.

الزمان والمكان فكل قراءة تعمل على إيجاد وتأسيس ما تدفع به إلى الواجهة مما ينجم عنه بالتالي ما يندفع بالاتجاه المضاد، إلى الخلف"(1).

كما دعا فاروق أحمد الهر إلى القول "إنَّ اختلاف القراء ووفرتهم، يغني النص ويجعله متعدد الدلالة ومتنوع الأبعاد، ذلك أن النص يتجدد بتعاقب قرائه على قراءته وبتنوع المناظير التي يتناول من خلالها"(2).

وفي ضوء ذلك يكتسب نقد النقد البلاغي أهميته بوصفه نشاطاً نقدياً يتجاوز تقويم الأحكام السابقة إلى تحليل النصوص النقدية ذاتها، والكشف عن مناهجها وأدواتها وإجراءاتها وتقويم النتائج التي انتهت إليها، ولا يقتصر هذا النشاط على جانبٍ محدد من النص بل يمتد إلى لغته ومنهجه وآلياته التحليلية وخلفياته الثقافية والمعرفية، كما يُفضي إلى قراءة شاملة للنص النقدي في مختلف أبعاده(3).

وقد أولت الدراسات المعاصرة هذا الاتجاه اهتماماً واضحاً، فبذلت جهوداً كبيرة في دراسة الأعمال الإبداعية النقدية البلاغية من خلال (نقد النقد) مستندة إلى التراث البلاغي العربي الذي أسسه علماء البلاغة منذ أبي عبيدة حتى القزويني، مع الإفادة من المناهج النقدية الحديثة في قراءة النصوص وتحليلها(4).

وفي ظلِّ هذا التنوع برزت مداخل ومناهج نقدية متعددة، تختلف في أدواتها وإجراءاتها حيناً وتلتقي في استنتاجاتها حيناً آخر، وإنَّ إطلالة مكثفة على هذه الجهود يكشف أن العملية الإبداعية تقوم على ثلاثة عناصر هي: المبدع والنص

(1) دليل الناقد الأدبي، سعد اليازجي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2000م : 194.

(2) في قراءة النص ونقده، فاروق أحمد، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، 2019م: 31.

(3) مقاربات في تنظير نقد النقد الأدبي، عبد العظيم السلطاني، ديموزي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2018: 49-48-13.

(4) ينظر: مفهوم نقد النقد البلاغي "مدخل تأسيسي"، أحمد عبد الجبار فاضل، مجلة فصول، مج(4/26)، ع104، 2018: 231.

والمتلقي، ويؤكد ذلك عدد من النقاد الذين يرون أنّ " فاعلية العملية الإبداعية لا تتم إلا بوجود المتلقي ... وارتباط العمل الإبداعي بمتلقيه يصبح عملية مستمرة متجددة بتوالي المتلقين واحداً بعد الآخر وجيلاً بعد جيل"(1).

وبعد استعراض الأسس النظرية لمفهوم البيان وتطوره في الدرس البلاغي العربي، يمكن الوقوف على تجلياته في النقد البلاغي العراقي المعاصر، للكشف عن آليات توظيف النقد للتشبيه والاستعارة والكناية في بناء الرؤية النقدية ضمن مناهج نقدية حديثة في تحليل المنجز البلاغي، مع الاستفادة من الموروث البلاغي العربي في بناء تصوراتهم النقدية.

(1) البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1994م : 186 - 178.

الفصل الأول: المبحث الأول:

النقد البلاغي للتشبيه

تُعد الصورة البيانية تشكيلاً لأنماط رمزية لغوية أُضيفت لها أبعادها الذهنية الخيالية، فامتزاج اللغة والخيال يُعلي من جمالية النصوص ويجعلها منسجمة مع الفكرة التي يريد المبدع إيصالها؛ إذ " تسمو اللغة إلى مجال الفن الرفيع حين تتحول اللفظة بعلاقاتها المجازية مع المعنى إلى صورة فنية تتكافأ فيها الحقيقة والمجاز، وتتبادل فيها رموز تلك الحقيقة وضرورات ذلك المجاز"(1).

فجوهر البيان " لا يظهر إلا باستعمال المجازات الرشيقة...كالاستعارة والكناية والتمثيل"(2)، فهو أداة طيعة في كل غرض من أغراض الكلام لا تقتصر على الأدباء وحسب، بل ثمة من يمتلك قوة بلاغية بيانية تمكنه من مقارنته بين الأشياء والمدرجات الذهنية أقوالاً يتجاوز المبدع بها الواقع ليُعبر عن الخيال الذي يُعدّ عدسة التصوير الذهبية التي لا تنهض إلا على أساس من التعبير المجازي وهو التشبيه، يقول القرطاجني في حديثه عن هذه (القوة التشبيهية): " هذه القوة لا تُدرك بحرص ولا تتال بجهد بل قد يُمنعها الحريص ويُمنحها غير الحريص"(3).

والتشبيه بحسب بعض تعريفات الأقدمين هو "الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى بإحدى أدوات التشبيه لفظاً أو تقديرًا"(4)، في هذه الحال يندفع المتلقي وراء الصورة في رصوخ العلاقات الماثلة بين اللغة والفكر، أو اللفظ والمعنى أو بين

(1) آفاق في الأدب والنقد، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990: 11.

(2) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، العلوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ج2: 8.

(3) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجني، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986م، : 343.

(4) أسرار البلاغة: 56.

الشكل والمضمون، والسبيل لكشف هذه العلاقات من خلال الوقوف على الكيفية التي تُصاغ بها المعاني في الفنون البيانية وفي مقدماتها؛ التشبيه، والاستعارة، وسائر ضروب المجاز ومنها التمثيل؛ إذ تُسهم هذه الوسائل في تجسيد المعاني المجردة وتقريبها إلى ذهن المتلقي عبر صور حسية مؤثرة، تُيسر إدراكه وتكشف أبعاده الدلالية (1).

وبما أن التشبيه من بين التشكيلات البيانية في التراث العربي، واكثرها شيوعاً في كلام العرب قديماً؛ إذ كثر وروده في أشعارهم وبُنيت عليه خطبهم؛ لذا اهتم به الشعراء واللغويون والبلاغيون والنقاد عناية فائقة "فأجمعوا على شرف قدر (التشبيه) وفخامة أمره" (2) من بين فنون البيان. إذ بلغ العرب في الجاهلية مرتبة رفيعة في الأداء البياني، فاتخذوا التشبيه مقياساً لتقويم جودة الأسلوب والتميز الأدبي؛ لذا كانت شذرات النقد الأدبي الأولى بلاغية أكثر منها لغوية، في اعتماده على معالم الحسن (3).

ثم تطور مفهوم التشبيه في الفكر البلاغي، وأصبح فناً له أصول وقواعد عند علماء البلاغة، لما ينطوي عليه من قدرة على الإبداع والتصوير وإيفاء للفكرة المراد إيصالها "فيكون سبيله سبيل الشئيين يمزج أحدهما بالآخر حتى تحدث صورة غير ما كان لهما في حال الأفراد، لا سبيل الشئيين يجمع بينهما وتحفظ صورتها" (4).

فبلاغة التشبيه تنشأ "من أنه ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء ظريف يشبهه، وصورة بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيداً قليلاً الحضور بالبال، أو ممتزجاً

(1) ينظر: الصورة الفنية في -المثل القرآني- دراسة نقدية وبلاغية، د. محمد حسين الصغير، دار الرشيد للنشر، 1981م، ط1:

(2) الإيضاح في علوم البلاغة: 328/2.

(3) ينظر: البيان العربي: 13.

(4) أسرار البلاغة : 90.

بقليل أو كثير من الخيال، كان التشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها⁽¹⁾. وما يريده البلاغيون من البنية التشبيهية هو الغرض أو الوظيفة التي تُعدُّ الباعث على اختيارها والإتيان بها⁽²⁾، فتتباين هذه الأغراض التي ترمي إليها، وتعتمد قوة تأثيرها على إظهار رؤية جديدة من خلال عقد الصلة بين عناصر حيوية ومعنوية لم يُنتَبَ إليها من قبل ولا يمكن تفسيرها على الحقيقة؛ لأنَّها لو فُسرَت على ذلك لأصبحت كذباً.

أما في العصور الحديثة- فقد عرّف المعاصرون التشبيه بتعريفات عدّة لا تذهب بعيداً عن تعريفات الأقدمين، فكلها تؤدي إلى معنى واحد وهو "ربط شيئين أو أكثر في صفة من الصفات أو أكثر"⁽³⁾. وهذه الصفات يمكن أن تتفاوت في مدى اتفاقها، وكثيراً ما يتأثر التشكيل الصوري بالسياق الذي تجري فيه أطراف العملية التشبيهية.

لذا يبدو أن أثر التراث البلاغي العربي قد أسهم في إغناء عدد من الاتجاهات والمقاربات النقدية الحديثة، بما تكشف عنه من اهتمام بالتراث البلاغي والإفادة من معطياته في تحليل النصوص؛ إذ أسهمت جهود البلاغيين الأوائل وفي مقدمتهم الجاحظ والجرجاني والقرطاجني، في ترسيخ أسس الدرس البلاغي من خلال ما قدموه من تصورات دقيقة لمباحث البيان وفروعها، الأمر الذي دعا إلى إعادة قراءة هذا التراث في ضوء المناهج النقدية الحديثة، وانعكس ذلك على جهود كثير من النقاد العراقيين الذين عملوا على توظيف آليات التحليل البلاغي في مقارباتهم النقدية، بما اغنى منجزهم وأسهم في الكشف عن الأبعاد الجمالية والدلالية للنصوص، على الرغم من الدعوات التي سعت إلى التقليل من شأن البلاغة العربية أو عدّها غير قادرة على مواكبة التحولات النقدية الحديثة⁽⁴⁾. و ذلك يؤكد أن البلاغة العربية قابلة

(1) البيان فن الصورة، مصطفى الصاوي الجويني، دار المعرفة الجامعية عين شمس، سوتير الإسكندرية: 33.

(2) ينظر: شروح التلخيص، سعد الدين التفتزاني، يوسف المغربي، مطبعة عيسى الباب حلي، مصر 1937م: 390/3.

(3) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، 2007م: 170.

(4) ينظر: تحرر النص الأدبي قراءة في نقد النقد البلاغي، سارة سمير عبد الحكيم، مجلة الزهراء، كلية الدراسات الإسلامية، القاهرة، جامعة الأزهر، ع31، ج2، 2021: 1957.

للتجديد؛ إذ ما تزال تحتفظ بفاعليتها في تحليل النصوص عند إعادة قراءتها قراءة معاصرة في ضوء المناهج النقدية الحديثة. ويظهر ذلك جلياً في الدراسات النقدية التي قدمها النقاد العراقيون في كتبهم وبحوثهم ومقالاتهم المنشورة في المجالات العراقية، في سبيل تحويل مسار الدرس البلاغي من مجرد أفكار وملاحظات متناثرة على هامش النقد الأدبي⁽¹⁾ إلى درس بلاغي تتسع فيه الرؤى البلاغية نتيجة للتفاعل المستمر بين حركتي الإبداع والنقد.

وبناءً على ذلك يتجه هذا البحث إلى استعراض أبرز الجهود النقدية التي قدمها النقاد العراقيون في مجال النقد البلاغي التشبيهي خلال المدة الممتدة من سنة 2000م إلى سنة 2023م، مستنداً إلى ما أنجز من دراسات وبحوث ومقالات نُشرت في المجالات العلمية العراقية⁽²⁾، لما تمثله من إسهام في الكشف عن آليات توظيف التشبيه في مقارنة النصوص الأدبية. وفيما يأتي عرض لأبرز هذه الجهود بحسب تسلسلها في متن الدراسة:

(1) ينظر: تاريخ الأدب العربي في العراق، عباس العزاوي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1962م: 150/2، 154، 158، 161. وينظر أيضاً: دروس في آداب اللغة العربية، معروف الرصافي: 34. وتاريخ النقد الأدبي الحديث في العراق، د. أحمد مطلوب: 18 وما بعدها، 375 وما بعدها.

(2) كما انتظمت ملامح النقد البلاغي التشبيهي في البحوث والدراسات العراقية المعاصرة الآتية: الصورة التشبيهية في شعر دعبل الخزاعي دراسة بلاغية تحليلية، د. فاضل عبود التميمي مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة ديالى، ع63، 2010م. جماليات المعنى البياني التشبيهي والاستعاري في خطاب الوصايا عند الإمام الصادق ع، د. صباح حسن عبيد، مجلة تسليم، مج: 9، ع17، 18، 2021م. توجيه دلالات الشعر الأندلسي بين التشبيه البليغ والاستعارة شعر البلوي أنموذجاً، د. سلام علي حمادي، مجلة الباحث للعلوم الإنسانية، جامعة الفلوجة، مج1، ع2، 2023م. جماليات المعنى التشبيهي في مواظ الشيخ عبد القادر الكيلاني، د. إسراء مؤيد رشيد، مجلة التراث العلمي، جامعة بغداد، مج19، ع2، 2022م. التشبيه بالطير في السنة النبوية دراسة موضوعية، د. إسماعيل خليل محمد، مجلة الباحث للعلوم الإنسانية، جامعة الفلوجة، مج1، ع1، 2022م. تداخل التشبيه والاستعارة في شعر الأخرس، د. عدي خالد محمود، مجلة ديالى للبحوث الإنسانية، جامعة ديالى، مج2، ع94، 2022م. التشبيه الحسي وأثره التصويري في مشاهد القيامة، د. باسم محمد علي، مجلة الجامعة العراقية، مج57، ع1، 2022م.

أولاً: دراسة الدكتور صباح عباس عنوز

تُعَدُّ دراسة الدكتور صباح عنوز الموسومة (الأداء البياني في شعر الشيخ علي الشرقي)⁽¹⁾، دراسة نقدية بلاغية لشعر الشيخ (علي الشرقي)⁽²⁾ من الدراسات التي عنيت بتحليل الأداء البياني في شعر الشيخ علي الشرقي من منظور نقدي بلاغي؛ إذ عقد العنوز فصلاً من كتابه يستعرض فيه مباحث البلاغة التي وردت في شعر الشيخ علي الشرقي منها: (التشبيه، والاستعارة والكناية والرمز، والمجاز) ثم اتجه إلى استجلاء العلاقات التي تربط شعر الشرقي ببيئته، مستعيناً قبل ذلك بتحديد مفهوم التشبيه وبيان دلالاته في التراث البلاغي عند القدماء والمحدثين، فاستهل حديثه بذكر تعريف السكاكي (626هـ)؛ إذ عرّفه بقوله: " التشبيه مستدعٍ طرفين: مشبهاً ومشبهاً به واشتراكاً بينهما في وجه الشبه وافتراقاً في آخر وأن يشتركا في الحقيقة ويختلفا في الصفة أو بالعكس"⁽³⁾، وألحقه بتعريف القزويني (739هـ) للتشبيه بأنه "الدلالة على مشاركة آخر لأمرٍ في معنى"⁽⁴⁾.

ويؤكد الناقد في معالجته الحديثة لمفهوم البيان⁽⁵⁾ ما قرره السكاكي (ت626هـ) في تقسيم الدلالة؛ إذ يرى أن الدلالة تنقسم على قسمين: دلالة وصفية للألفاظ وأخرى عقلية، وأن الصورة البيانية تمثل مظهراً للدلالة العقلية التي تتجاوز حدود الوصف

(1) الأداء البياني في شعر الشيخ علي الشرقي، صباح عباس عنوز، دار الضياء للطباعة، النجف الأشرف، ط1، 2002م.

(2) هو علي بن الشيخ جعفر بن الشيخ محمد حسن بن الشيخ موسى الشرقي، ولد في النجف الأشرف 1892م، وتوفي سنة 1964م، كان أبوه فقيهاً وشاعراً من شعراء القرن التاسع عشر، وأمّه بنت الشيخ عبد علي الجواهري، فكان انحدار الشاعر من بيئة علمية تهتم بالحرف والكلمة.

(3) مفتاح العلوم، السكاكي، دراسة وتحقيق: أكرم عثمان يوسف، ط1، 1982م: 177.

(4) التلخيص في علوم البلاغة، القزويني، شرح وضبط الشيخ: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1: 238.

(5) مفهوم البيان: هو إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه وبالنقصان ليحترز على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد. مفتاح العلوم، السكاكي: 77.

المباشر إلى إنتاج المعنى وتكثيفه⁽¹⁾. ومن هذا المنطلق عدّ التشبيه "أساس ملامح التكوين الصوري"⁽²⁾, وهو ما يلتقي مع ما ذهب إليه الدكتور محمد حسين الصغير حين جعل التشبيه أصلاً من أصول البيان العربي⁽³⁾.

واستناداً إلى هذا التصور, تجاوز عنوز الحدود البلاغية التقليدية في تناوله للتشبيه إذ حاول تفسير نشأته ووظيفته؛ إذ رأى أن الشعراء منذ العصر الجاهلي اعتمدوا عليه بوصفه وسيلة فنية لتجسيد التفاعل القوي بين ذات الشاعر وبيئته الخارجية, الأمر الذي يفضي إلى تقديم الواقع في صورة نابضة بالحياة عبر التعبير التشبيهي؛ وذلك لشعوره بقرب الأخير من تحقيق معانٍ مكبوتة من خلال الأدب⁽⁴⁾. ولم يقف عنوز عند الوظيفة الجمالية للتشبيه, بل وسّع دائرة تفسيره مستعيناً بالمنظور النفسي للأدب؛ إذ استشهد برأي فرويد الذي يرى بأنّ العمل الأدبي " تعبيرٌ مقنع, وإنه تحقيق لرغبات مكبوتة قياساً على الأحلام, وأنّ هذه المقنعات تعمل حسب مبادئ معروفة"⁽⁵⁾.

ولم يتوقف عنوز عند المقاربة النفسية, بل وسّع رؤيته النقدية لتشمل البعد الاجتماعي للأدب, مستفيداً من التصور الذي عرضه د. حسين الواد, في تأكيد العلاقة الوثيقة بين الأدب والمجتمع في قوله: " إن دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع تعود في قدمها إلى فكرة المحاكاة الأفلاطونية"⁽⁶⁾؛ ليؤكد أن التشبيه قد يتجاوز قيمته البلاغية

(1) ينظر: علم البيان, عبد العزيز عتيق: 322.

(2) الأداء البياني في شعر الشيخ علي الشرقي: 42.

(3) أصول البيان العربي: 65.

(4) ينظر: الأداء البياني في شعر الشيخ علي الشرقي: 41.

(5) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة, ستانلي هايمن, ترجمة الدكتور إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم, درا الثقافة, بيروت, 1958م: 51.

(6) ينظر: في مناهج الدراسات الأدبية, حسين الواد, الطبعة التونسية, 1985م: 4.

إلى كونه أداة للكشف عن صلة الشاعر ببيئته. لذا لن تتمكن الدوافع اللاشعورية فقط من إعطاء خلاصات كاملة عن الطبيعة الإنسانية⁽¹⁾.

وانعكست هذه الرؤية في قراءته لشعر علي الشرقي؛ إذ رأى أن البيئة والطبيعة تمثلان المرتكز الأساس في تجربته الشعرية، فعلاقته بهما وجدانية روحانية عميقة في ضوء وحدة الوجود؛ لذا أصبحتا مصدراً مؤثراً في تشكيل رؤيته الشعرية.

كما ربط عنوز هذا التصور بطبيعة البيئة الاجتماعية التي نشأ فيها الشاعر، مؤكداً أن انتماءه إلى أسرة نجفية محافظة ترك أثراً واضحاً في شعره. ومن هنا أشار الناقد إلى أن التشبيه قد احتل مكانة بارزة في شعر الشرقي؛ إذ اتخذته أداة فنية؛ لتسخير الشكل في خدمة المضمون، وهو ما تجلّى في كثرة توظيفه (التشبيه التام) بأركانه الأربعة، كما في قوله:

وَمَا النَّاسُ إِلَّا كَالنُّجُومِ فَثَابِتٌ عَلَى مَا بِهِ جَهْلًا وَآخِرُ سَائِرٍ⁽²⁾

ويكشف هذا التشبيه عن وعي الشاعر الشرقي بحسن اختيار عناصر الصورة؛ إذ لم يأت بطرفي التشبيه اعتباطاً، بل انتقى عنصراً قريباً من إدراك المتلقي ووجدانه؛ إذ جعل الناس مشبهاً والنجوم مشبهاً به، رابطاً بينهما بأداة التشبيه الكاف، ومبرراً وجه الشبه المتمثل في تفاوت الناس بين الثبات والسير، فالصورة التي أراد الشاعر إيصالها إلى الناس لابد أن تكون قريبة من فهمهم، فالناس من حوله ليسوا على قدرٍ مُتساوٍ من التعلم⁽³⁾.

(1) ينظر: التحليل النفسي والفرويدية الحديثة، فاليري ليبين، ترجمة: نزار عيون السود، دار الوثبة، دمشق، ت: 113.

(2) الديوان، علي الشرقي، جمع وتحقيق: إبراهيم الوائلي، موسى الكرياسي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط2، 1987م: 29.

(3) ينظر: الأداء البياني في شعر الشيخ الشرقي: 43.

ويبدو أن هذا الاختيار يتجاوز الوظيفة البلاغية التقليدية إلى أداء دلالة فكرية. إذ استثمر الشاعر صورة النجوم بما تحمله من إحياءات الهداية والعلو والثبات، ليجعلها رمزاً لاختلاف الناس في مواقفهم ومستويات وعيهم، فأصبحت الصورة التشبيهية وسيلة لإيصال رؤيته الإصلاحية بلغة قريبة من المتلقي.

ويُعلق عنوز على هذه الصورة التشبيهية، بقوله: "فكانت نظرة الشاعر نظاماً فعالياً لضوابط وتصورات انطلقت من ذاته ولأقت وجوداً مستمراً اجتماعياً على بعد التشبيه، حيث كلما كان التباعد أشد كان الوصول إليه أقرب"⁽¹⁾. والتشبيه بحسب هذا التوظيف عند الشرقي لم يكن غاية جمالية فحسب، وإنما أداة للتعبير عن تجربة شعورية ورؤية اجتماعية، الأمر الذي ينسجم مع ما ذهب إليه عنوز من أن بناء الصورة التشبيهية يرتبط بخبرة الشاعر النفسية وواقعه الاجتماعي. ومن ثم فإن قيمة التشبيه لا تتحدد بأركانه البلاغية وحدها، بل بما يحققه من طاقة إحيائية قادرة على إثارة التأويل والكشف عن أبعاد التجربة الشعرية.

ولم يكتفِ عنوز بالموازنة بين أطراف التشبيه الحسية وعناصر البيئة الطبيعية التي انتقاه من محيطه، بل تجاوز ذلك إلى الكشف عن آلية بناء الصورة التشبيهية، مبيناً أن فاعليتها لا تنبع من حضور المدركات الحسية منفردة، بل من خلال الجمع بين أكثر من مُدرك حسي واحد داخل بنية الصورة، بما يُضفي عليها كثافة دلالية ويمنحها قدرة أكبر على التأثير في المتلقي.

ويكشف هذا التصور أن الناقد ينظر إلى التشبيه بوصفه بنية دلالية تتجاوز حدود الزينة البلاغية، لتصبح أداة فاعلة في إنتاج المعنى وإثارة التأويل.

(¹) م. ن: 44.

كما في قول الشرقي:

تَبَسَّم كالليالي المُقبلات ولا تبك الليالي المُظلمات⁽¹⁾

تقوم هذه الصورة التشبيهية على الجمع بين مدركات حسية متعددة، مما أكسبها كثافة إيحائية وجعلها أكثر قدرة على تجسيد المعنى في ذهن المتلقي. وقد فسرنا الناقد في ضوء المنهج النفسي؛ إذ يرى أنّ الشرقي استعان بتأزر المُدركين (البصري- الصوتي) في بناء صورة تشبيهية تتلاءم مع التكوين النفسي للمتلقي ذاكراً اعتمادها بشكل مباشر على التكوين الجُملي، ويكشف هذا التحليل أن عنوز لا ينظر إلى التشبيه بوصفه بناءً بلاغياً مستقلاً، وإنما يعدّه امتداداً للحالة الوجدانية للشاعر، الأمر الذي يضيف على الصورة وظيفة نفسية تتجاوز بعدها الجمالي⁽²⁾.

يتجه عنوز في قراءته إلى الكشف عن الأبعاد في شعر علي الشرقي، منطلقاً من تحليل الوسائل التعبيرية التي أسهمت في بناء الصورة الشعرية، فقد بدأ ببيان اثر توجيه الخطاب إلى مخاطب مجهول الهوية من خلال فعل الأمر (تَبَسَّم)، وعدّه وسيلة؛ لتحفيز المتلقي على تبني موقف متفائل من الحياة؛ إذ تجاوز الأمر معناه المباشر؛ ليؤدي وظيفة إيحائية تستثير الأمل وتدعو إلى استقبال الأيام المُقبله بروح باسمه تزخر بالأمل والسعادة. ثم انتقل إلى تحليل البنية التشبيهية مبيناً أنّ أداة التشبيه (الكاف) لم تكن وظيفتها الربط بين طرفي التشبيه فحسب، وإنما أسهمت في تجسيد المعنى وتقريب الصورة إلى ذهن المتلقي، بما يحول الأمل من فكرة مجردة إلى صورة حسية أكثر تأثيراً. ورأى أن هذا الاختيار يعكس رؤية نفسية تنبع من تجربة الشاعر وإنّ الموازنة بين طرفي التشبيه قد أفضت إلى نوع من المبالغة التي

(1) الديوان، علي الشرقي: 42.

(2) ينظر: رماد الشعر، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1998م: 291-302.

عززت القيمة التعبيرية للصورة، يكاد فيها المشبه أن يكون منسياً، وذلك؛ لأنّ "المشبه به أعلى من المشبه؛ لتحصل المُبالغة هناك وتختلف تلك الأوصاف الجامعة".⁽¹⁾

ويستكمل عنوز قراءته بالتركيز على بعض الظواهر البلاغية، كحذف وجه الشبه وتكرار أداة التشبيه (كأنّ) ويرى أنّ هذه الوسائل اسهمت في توسيع أفق الصورة وإثارة خيال المتلقي، كما في قوله:

كأنما الليل عينٌ ملؤها حَوْرٌ أرنو إليه بعينٍ ملؤها سُهْدُ
كأنما الأفق ثغراً بات مبتسماً كأنما النجم في حافاته بُرْدُ
كأنما الجو بحرٌ غاب ساحله ما ج الظلامُ به والأنجمُ الزبدُ⁽²⁾

يوضح عنوز المرحلة الثانية من شعر الشرقي التي قرّبت من حالة التدهور التي حاول الشرقي تلافيها؛ إذ رأى الناقد تهديداً للبناء الفني في شعره عند انتهائه إلى المباشرة؛ لأنّ الشاعر اعتمد في هذه المرحلة الانتقال بالصورة التشبيهية من (صورة نقلية) إلى (صورة قصدية) مباشرة، ولعل وعي العنوز بأنّ التشبيه الذي يستند إلى أمر تكثّر مشاهدته بالعين في الحياة اليومية، سيفقد عنصر الجدة والطرافة للحد الذي يمكن عدّه تشبيهاً مبتذلاً⁽³⁾، على العكس من التشبيه الذي يقوم على أمورٍ تندرّ مشاهدتها فيعدّه تشبيهاً نادراً أو غريباً، الأمر الذي دفع عنوز للحكم على شعر هذه المرحلة تهديداً لنتاج الشرقي، فالشاعر -كما يذكر الناقد- حاول أن يهرب بصورة من الابتذال باعتماده على البيئة في نمو الأفكار المُتخيلة وتوسيع مداها، مما يُسهم

⁽¹⁾ الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي، مطبعة المقتطف، القاهرة 1994، ط1: 226.

⁽²⁾ الديوان، علي الشرقي: 92.

⁽³⁾ ينظر: أسرار البلاغة: 165-166.

في جعل التأثير الداخلي متأثراً عن طريق ما يعرضه من الخارج، لتكون سبباً في تحريك مشاعر المتلقي.

ثم يربط ذلك بتطور تجربة الشرقي الشعرية وانتقالها من المباشرة إلى بناء صور أكثر قدرة على الإيحاء وإثارة الانفعال من خلال "قوة التركيز ونفاذ البصيرة التي تدرك ما لم يسبق لنا أن أدركناه، ومن هنا تكون الهزّة المفاجئة التي تضعها الصورة، تكون حالة الارتياح"⁽¹⁾.

ويبدو أن قراءة عنوز تمتاز بقدرتها على تتبع العناصر البلاغية داخل النص وربطها بالأثر النفسي والدلالي، وهو ما يكشف عن وعيه بأن الصورة الشعرية ليست بناءً شكلياً معزولاً، بل أداة لتوليد المعنى والتأثير في السامع، غير أنّ ما يؤخذ على هذه القراءة ميلها في بعض المواضع إلى تغليب التفسير النفسي على التحليل البلاغي الدقيق؛ إذ يربط الناقد الظواهر البلاغية بالحالة النفسية للشاعر؛ لذا فإنّ قيمة هذه القراءة لا تكمن في وصف الناقد الظواهر البلاغية فحسب، وإنما في محاولته الكشف عن وظائفها التعبيرية والجمالية، إلا أنها بحاجة إلى قدر أكبر من التحليل البلاغي المنهجي الذي يوازن بين الجانب الفني والجانب النفسي، وهو ما يجعل قراءته أقرب إلى النقد البلاغي ذي النزعة النفسية منه إلى التحليل البلاغي الخالص.

ويرصد الناقد المشهد الذي أراد فيه الشاعر إظهار عمق تأمله واستناده إلى العالم المحيط به، باتخاذ (التشبيه المرسل) سبيلاً لتوسيع خيال الصورة لديه؛ إذ جعل من الليل عيناً جميلة تمكن الحور منها ليضيف لها لمسة جمال، وهذه (العين) هي عين الشاعر، التي قارن بينها وبين (العين) المتخيلة التي ألمّ بها السهد نتيجة طول النظر في عمق وجمال الليل الذي يهرع إليه الشعراء لرمي آلامهم في

(¹) الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية، مصر، القاهرة، 1981م: 33.

أحضانها، وجمع بين الأفق وثر المرأة الباسم، دليلاً على طول تأمله وانغماسه في جماله، كما جمع بين النجم والأسنان الجميلة، لتتكون لديه مشاهد صورية اعتمد التشبيه فيها على فرض نقل شعور الشاعر وأحاسيسه المضمرة والمنفصلة داخل نفسه، إلى حيز الصورة المرئية.

ويبدو أنه قد أحسن في رصد الوظيفة الجمالية للتشبيه المرسل؛ إذ تجاوز بيان عناصر الصورة إلى الكشف عن أثرها في بناء التجربة الشعرية. غير أن قراءته مالت إلى تفسير الصورة من منظورها النفسي أكثر من تحليلها في ضوء العلاقات البلاغية التي تنظم أطراف التشبيه، الأمر الذي جعل الجانب البلاغي أقل حضوراً من الجانب التأويلي.

كما يلاحظ أنّ استدعاء الناقد لأداة التشبيه (كأنّ) لما تملكه من قدرة على تشكيل صورة تشبيهية تتضمن انفعالات عميقة⁽¹⁾. وهي قراءة موفقة لوظيفتها التعبيرية.

وهذا ما أكدّه الدكتور صلاح فضل في قوله: "إنّ أكثر أشكال التشبيه دوراناً في الشعر وأعظمها قدرًا من الشاعرية والبلاغة هو الذي يستخدم فيه (كأن) لما تقيمه من تخيل وتنهض به من صور فنية... خاصة أنها كثيراً ما تنصدر الجملة الشعرية مما يضاعف من قدرتها على استقزاز الخيال ويشدّ فاعليتها في التصوير"⁽²⁾.

ويكمل الشاعر هذا التشكيل الصوري بصنع حركة مائجة غطت ساحل الأفق، توحى إلى التقاء الحبيين⁽³⁾. ويلاحظ عنوز أن التشبيه في هذه الصورة اعتمد على الموازنة بين أكثر من مُدرك حسي، ليجعل المماثلة بين طرفي التشبيه تتفاوت بين الوضوح والغموض والزيادة والنقصان بحسب المعنى المستعمل، ويُرجح العنوز أنّ

(1) ينظر: الأداء البياني في شعر الشيخ علي الشرقي: 45.

(2) إنتاج الدلالة الأدبية، د. صلاح فضل، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1: 231.

(3) ينظر: الأداء البياني في شعر الشيخ الشرقي: 45-46.

سبب اختيار الشاعر لهذه الصور التشبيهية المرسلة، محاولة منه لتكوين عالم خاص به يكون أكثر أمناً واستقراراً، هرباً من عالم فرض عليه حالة من القلق والاضطراب دفعته إلى العزلة، عاكساً بذلك الأمر الواقع، وليبين عمق تأمله وانكفائه على الحسيات الملموسة في بيئته كمشاهد خيالية تقوم على فن التشبيه⁽¹⁾، وتوضح العلاقة الروحانية بين الشاعر والطبيعة وفقاً لوحدة الوجود.

ويكشف هذا الربط بين الصورة والواقع النفسي عن حضور واضح للمنهج النفسي في قراءة عنوز؛ إذ جعل من اختيار الصورة نتيجة مباشرة للحالة الشعورية للشاعر، بينما كان بالإمكان تعزيز هذا الحكم بتحليل الخصائص البلاغية للصورة نفسها قبل الانتقال إلى تفسيرها النفسي.

ويذكر الناقد ارتباط هذه التشكيلات الصورية التي أوجدها الشاعر، بالدلالات الفنية المتولدة من اجتماع أطراف أي عمل أدبي، فالعمل الأدبي "بناء لغوي يستغل كل إمكانيات اللغة الموسيقية والتصويرية والإيحائية والدالة في أن ينقل إلى المتلقي خبرة جديدة منفعة بالحياة"⁽²⁾.

ويبدو أنّ قيمة البنية التشبيهية عند عنوز في شعر الشرقي تتمثل في التشكيل البياني الذي يُنتجه تلاحم وشائج القيم الثلاث الصوتية، والمعنوية، والقيم الصورية بدءاً بالحرف وانتهاءً بالنص، ومدى تأثيره في المتلقين. ولا شك أنّه نجح في إبراز هذه القيمة من خلال ربطه بالبنية التصويرية للنص، إلا أن اهتمامه انصرف إلى وظيفة الصورة أكثر من اهتمامه ببنائها البلاغي، وهو ما جعل التحليل يقترب من نقد التجربة الشعرية أكثر من نقد الوسائل البلاغية ذاتها.

(¹) ينظر: م. ن: 46.

(²) الأدب وفنونه دراسة ونقد، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1958م: 35.

كما يشير الناقد إلى أهمية المرأة التي ظهرت في التشكيلات الصورية لشعر الشرقي، مُبيناً قدرتها على انتشار الرجل من أحزانه التي ألمّت به، نتيجة الحالة النفسية الصعبة التي كان يعاني منها في تلك اللحظة الموحشة، على الصعيد الشخصي والوطني، والبيئي، والحس القومي الذي اعترى نفسه نتيجة بقاء الشعب الليبي تحت وطأة الاحتلال والقصف الإيطالي. ويذكر الناقد أنّ الشرقي بعد كل هذه الصور التي عرضها، لم ينجح في الهرب من حالة القلق والانهيال والعزلة التي كان يعاني منها⁽¹⁾.

من الواضح أن عنوز لم ينظر إلى صورة المرأة بوصفها عنصراً تشبيهاً فحسب، بل جعلها مدخلاً لقراءة التجربة الوجدانية للشاعر وهو اتجاه يُثري التحليل من الناحية التأويلية، لكنه يقلل من مساحة الكشف عن الخصائص البلاغية الدقيقة التي أنتجت هذه الصورة.

لذا فالتشبيه النابع من الوجدان يمكن أن يخلق شعرية معبرة عن النفس قادرة على توصيل الأفكار على جميع الأصعدة التي أثرت في نفس الشاعر، التي بينت مدى رفضه للواقع المرير الذي اجتاحت حياته وحياة العرب، نتيجة الانتكاسات المتكررة على أراضهم⁽²⁾.

ويُضيف عنوز إلى أن السمة الأبرز في أغلب ديوان شعر الشرقي هو هذا النوع من التشبيه الذي يذكر فيه طرفي التشبيه والأداة⁽³⁾ على مبدأ أنّ التشبيه كيان واحد اندمجت أجزاؤه فشكّلت صوراً متناسقة العناصر، لا يمكن الفصل فيها بين المشبه والمشبه به أو الأداة، أو وجه الشبه، للإحاطة بجماليته، بل النظر إلى أركانه

(1) ينظر: الأداء البياني في شعر الشيخ الشرقي: 46.

(2) ينظر: رماد الشعر: 291.

(3) ينظر: الأداء البياني في شعر الشيخ الشرقي: 46.

مجتمعةً، للحكم على جماليتها وتذوقها، لأنك لا تتذوق لوحة مصوّرة إن اكتفيت بالنظر إلى جزء واحد منها، وأهملت بقية عناصرها⁽¹⁾. فالتشبيه هنا هو تشبيه مرسل مفصل. ويمضي عنوز في الحديث عن الانفعالات النفسية للشاعر في ضوء هذا النوع من التشبيه، يقول الشرقي:

وكأنّ هذا الشرق سفرٌ غرائب شرح عليه الدارجون وعلّقوا⁽²⁾

يومئ الناقد إلى الانفعال الطاعي الذي التحف بشخصية الشرقي، ولم يجد إلا التشبيه مُتنفساً، حين أراد أن يقرب بين حالين تلتقيان في وجه الشبه، فكانت أداة التشبيه (كأن) وسيلة لضم أجزاء الصورة الكلية، في سبيل خلق لوحة مؤلمة عن الشرق، مكثفة بانفعالات الشاعر الذاتية التي نقلها محاوراً الواقع بوجودانه؛ إذ شبّه الشاعر الشرق بالكتاب الذي اسودّت سطوره، لتعاقب الأقلام عليه كتابة وشرحاً، قاصداً بذلك الآلام والجراح التي خلفها المستعمرون وراءهم، التي ظلت حاضرة للعيان، فالنوازع الداخلية للشاعر دعت إلى استخدام (مفرد المشبه الشرق)، و(مركب المشبه به – المتعاقبون على حكمه)، فليس من الغريب أن "يؤول التنافر المعجمي بالخيال إلى تكامل سياقي"⁽³⁾.

(1) ينظر: التشبيه بين العلمية والجمالية، د. مهدي صالح السامرائي، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، ع20، 1976م: 402.

(2) الديوان، علي الشرقي: 67.

(3) هكذا تكلم النص استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1997م: 183.

فالكلام لم يكن لمجرد التشبيه، بل لإيصال الصورة التي أراد الشرقي نقلها عن انفعاله الطاعي الذي أحاط بشخصيته، وخُلصَ إلى أنَّ انفعال أي شاعر "يستدعيه الإحساس الشعوري المُنبعث من الموقف التعبيري"⁽¹⁾.

وما يُحسب لعنوز أنه لم يقف عند تصنيف التشبيه المفصل وفق التقسيمات البلاغية التقليدية، وإنما حاول الكشف عن وظيفته الفنية داخل النص، غير أن هذا التوجّه أفضى إلى تغليب القراءة الانفعالية على التحليل البلاغي وبهذا فهو يؤكد إحدى فرضيات المنهج النفسي التي تذهب إلى أنَّ الأدب صورة لشخصية مُنشئه.

ويتعمق الناقد في شعر الشرقي فيذكر قوة صلة الشاعر ببيئة العراق وطبيعته، ليكون بصدد بنية (تشبيهية تمثيلية)، لم يخفَ عن الشرقي مدى قدرتها في عكس جمال بيئة العراق وطبيعته، وإبرازها في صور تشبيهية رائعة ببناء يبلغ بها المُراد؛ إذ يوسّع الشاعر من مدى الطبيعة وجمالها بإضافته صورة الواقعية بمسميات استمدّها من الطبيعة العراقية، التي بالغ في وصفها حدَّ الإطراء، بأوصاف تختص بها ⁽²⁾، يقول الشرقي:

وكأنَّ الأمواج في وسط النهر — ر قطع جعلن ظهراً بظهر

وكأنَّ الشمس الجديدة - والنار — ج يحك - كشعة فوق جمر ⁽³⁾

يمضي العنوز راصداً (وجه الشبه) في الصور التي عرضها الشاعر في هذه الأبيات جمع فيها المشبهات وأطراف المشبهات، مُبيناً استغلال الشاعر للأداة (كأن) في لم

(1) فلسفة البلاغة التقنية والتطور، أيفور آرمسترونغ، تر: سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، المغرب، ط2، 2002م: 260.

(2) ينظر: الأداء البياني في شعر الشيخ علي الشرقي: 48.

(3) ديوان علي الشرقي، جمع وتحقيق: إبراهيم الوائلي، موسى الكرباسي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط2، 1986م: 194.

شمّلها.. لتتجسد صورة صادقة عن إحساساته، من خلال عقده مشابهة بين المشبه والمشبّه به، كشفت عن التجربة النفسية التي كان الشاعر يعاني منها.

ويكشف هذا التحليل عن وعي عنوز بوظيفة التشبيه التمثيلي في توسيع أفق الدلالة، إلا أنه لم يوضح بصورة كافية الخصائص البلاغية التي جعلت هذا النمط من التشبيه أكثر قدرة على إنتاج المعنى مقارنة بغيره من الأنماط، مما أبقى الحكم في حدود الوصف.

ولم يستثن الناقد في قراءته اهتمام الشرقي بالتشبيه البليغ، حين عمد إلى جعل (وجه الشبه خفياً) يعكس دلالة تدفعها إرهاصات الشاعر التي هي إحساساته، تحمل صوراً وجدانية ممتزجة مع البيئة والطبيعة لينسج عالمه الخاص، ليكون التشبيه خادماً للصورة ومُخبراً عن وحدتها، كما في قوله:

إنّ قلبي أرجوحةٌ نُصِبَتْ بين مفطومة ومُنْفِطُم⁽¹⁾

يُظهر عنوز انحياز الشاعر إلى صورة المساواة بين الجنسين التي يوازيها مع الدلالة لكلمة الأرجوحة، يقول العنوز: " فأدخل مفردة (الأرجوحة) التي غالباً ما تشدُّ بين طرفين يمتلكان القوة نفسها من الشد وبذلك ألغى الشاعر بطريقة غير مباشرة ظاهرة التمييز بين الجنسين فكانت المساواة بين طرفي التشبيه حين جعل من مفردة (الأرجوحة) صورة معبرة عن مساواته بين الجنسين فكانت المساواة بين طرفي التشبيه قد أفصحت عن معنى عميق يكنه الشاعر تجاه المرأة ويكشف عن خط نفسي يستغل الطفولة منه للشد الأسري"⁽²⁾.

(¹) م.ن: 262.

(²) الأداء البياني في شعر الشيخ الشرقي: 51.

ويبدو أن الناقد يتعامل مع حذف وجه الشبه بوصفه وسيلة لإبراز الانفعال النفسي، غير أن التحليل البلاغي كان يقتضي بيان أثر هذا الحذف في تكثيف الدلالة وإشراك المتلقي في استكمال عناصر الصورة.

ومن خلال تتبع التطبيقات الشعرية يمكن القول: إنّ الدكتور صباح عنوز قدم قراءة نقدية بلاغية ذات منهج نفسي، استطاع من خلالها الكشف عن الوظائف التعبيرية للتشبيه في شعر الشيخ علي الشرقي وربطها بالتجربة الشعورية للشاعر، ومع ذلك فإن هيمنة المنهج النفسي على تحليلاته جعلت بعض أحكامه البلاغية اقرب إلى التأويل منها إلى التحليل الدقيق، وهو أمرٌ أظهرت براعته البلاغية التي أسهمت في إِبصار قوة صياغته المركزة لأحكامه النقدية الذوقية المتجددة، بتجدد استعمال الأداء البياني لفن التشبيه التي أظهرت ميله إلى انتقاء أساليب التشبيه المتنوعة التي تعكس انفعالات الشرقي، سواء أكان ذلك تشبيهاً مرسلًا، أم مفصلاً، أم بليغاً في محاولة منه أن يُظهر للمتلقي صوراً مُتخيلة مقترنة بإبداع الشاعر، وبيان أنّ القوة لتصويرية هي التي تحوّل الواقع إلى خيال.

ثانياً: دراسة الدكتور أحمد إسماعيل النعيمي

تناول الدكتور أحمد إسماعيل النعيمي في دراسته الموسومة بـ(الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام)⁽¹⁾ الصورة البيانية من منظور يربطها بالبنية الأسطورية للشعر الجاهلي؛ إذ جعل محور التشكيل الصوري مدخلاً للكشف عن الأبعاد الأسطورية الكامنة في النص، مستنداً إلى تصور يجمع بين الموروث البلاغي وبعض معطيات النقد الحديث.

(1) الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، أ. د. أحمد إسماعيل النعيمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2005م.

وينطلقُ النعيمي من فرضية ترى ان نشأة الصورة الشعرية ترتبط باللغة المجازية، التي تشكّلت في ظل العقائد الأسطورية القديمة؛ إذ كان الإنسان الأول ينظر إلى الموجودات في الكون والطبيعة بوصفها كائنات حية، وأنّ كل الجمادات تلتبسها الأرواح في كل مكان، إلى أن تغيّر تفكير البشرية وأصبح خلاف الاعتقاد مجازاً⁽¹⁾.

وهذا ما عرّفه النقاد والأدباء بالتجسيد الذي تتحدد دلالاته الفنية في "نسبة صفات البشر إلى أفكار مجردة، أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة، مثال ذلك الفضائل، والرزائل المجسدة في المسرح الأخلاقي، أو في القصص الرمزي الأوربي في العصور الوسطى، ومثاله أيضاً مخاطبة الطبيعة كأنّها شخص يسمع، ويستجيب في الشعر، والأساطير"⁽²⁾. ومن هذا التصور جعل النعيمي التجسيد والمجاز من أبرز الوسائل التي أسهمت في تشكيل الصورة الشعرية وربطها بالخيال الأسطوري، وهو توسّع يمنح المفهوم مرونة تفسيرية من جانب، ولكنه تصور يميل إلى تعميم منشأ التجسيد من جانب آخر؛ إذ يجعل الأسطورة أصلاً شبه حصري لهذا الأسلوب، مع أنّ فاعلية التجسيد يمكن أن تمتد إلى الوظيفة البلاغية والجمالية التي يحققها المجاز في بناء الصورة الشعرية، بوصفها أدوات فنية يمكن أن تؤدي وظائفها دون الرجوع إلى خلفية أسطورية.

ويعمد الناقد إلى بيان مفهوم الصورة الشعرية، فيستعرض تعريفات البلاغيين القدماء والمحدثين، ليخلص إلى تصور يجعل من الصورة "تشكيلاً لغوياً، يكونها خيال الفنان، من معطيات عدة... إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية... ويدخل في تكوين الصورة بهذا الفهم ما يعرف بالصور البلاغية"⁽³⁾.

(1) ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، ط2، 1982م: 12.

(2) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط2، 1984م:

102.

(3) الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام: 30.

ويؤكد على أنّ تكرار هذه الصورة عند شعراء ما قبل الإسلام يعود بحسب رأي د. محمود الجادر " إلى وحدة الموروث الفكري والثقافي الذي تحكّم في الحركة الفنية والفكرية للقصيدة، فضلاً عن وحدة الظرف البيئي والاجتماعي الذي أعان بعض الرسوم التقليدية على الحضور الدائم في القصيدة المكتملة"(1).

وينتقل النعيمي إلى الصورة التشبيهية، ويرى أنها من أكثر الوسائل البيانية قدرة على نقل التجربة الشعورية وإحداث الأثر الجمالي، لما تمتلكه من طاقة تصويرية تجسّد تجارب الشاعر ومواقفه التي يمر بها، من ثمّ إثارة وجدان المتلقين واستمالة قلوبهم(2)؛ لأن التشبيه يمثل "الجانب الفني المبدع في رسم الصورة بصورة أخرى، قد تكون الأولى مجهولة، والثانية بديهية وبالعكس"(3).

ويُكمّل النعيمي مُتفقاً مع تعريف التشبيه الذي قيل فيه أنّه: " صورة تجمع بين أشياء متماثلة، وأساس هذا التماثل كامن في النفس والشعور"(4)، ويُقرّ أنّ هذا التعريف يُثبت منهجه في دراسة طبيعة الصورة الفنية من الوجهة النفسية، من حيث " إنّ الصورة التشبيهية بهذا المعنى، لا تستمد مادتها من البيئة والكون وحدهما، بل من موروث الأسطورة المختزن في اللاوعي الجمعي للعرب"(5). فالصور بحسب ما يراه يونغ " تعبير آخر عن النموذج الأصلي، ولكنها اتسمت بطابع خاص وتم تداولها عبر أزمان طويلة"(6). وينسجم هذا التصور مع ما انتهى إليه الناقد في فهم التشبيه؛

(1) دراسات نقدية في الأدب العربي القديم، د. محمود الجادر، جامعة بغداد، 1990م: 141.

(2) ينظر: م. ن: 358.

(3) الصورة الأدبية في الشعر الأموي، د. محمد حسين علي الصغير، رسالة ماجستير (على الآلة الكاتبة)، كلية الآداب، بغداد، 1975م: 44.

(4) الصورة الشعرية عند لبّيد العامري، رسالة ماجستير مقدمة إلى عمادة كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، 1986م: 96.

(5) الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام: 359.

(6) الأسطورة في الشعر العربي، د. يوسف حلاوي، دار الحداثة، ط1، 1992م: 34.

إذ لم يعد ينظر إليه بوصفه علاقة ظاهرية بين طرفين، وإنما علاقة رمزية تتجاوز حدود المشابهة المباشرة، ويرى أن "المشبه والمشبه به إذا ما كثر ترديدهما يدلان على علاقة رمزية أبعد من العلاقة الظاهرة بين الطرفين"⁽¹⁾.

ومن هنا ربط الناقد بين البنية الرمزية للصورة والمرجعية الأسطورية؛ لأن الرمز لا يكتسب فاعليته إلا من خلال مخزون ثقافي متراكم⁽²⁾. وهي أمور تكشف عن نزعة تأويلية لدى الناقد، ترمي إلى توسيع مفهوم الصورة الشعرية بردها إلى الموروث الأسطوري واللاوعي الجمعي، وهو ما أكد كثرة استعمال الصورة التشبيهية ذاتها بإطار رمزي في الشعر الجاهلي.

كما لم يقتصر في بنائه لمفهوم الصورة الشعرية على استعراض التعريفات البلاغية فحسب، بل سعى إلى الإفادة منها في تأسيس تصوّر يتسع للأبعاد النفسية والخيالية، الأمر الذي جعل تحليله يتجاوز البلاغة إلى التأويل الثقافي والنفسي أيضاً؛ إذ لم تعد الصورة عنده مجرد بنية بلاغية تقليدية، بل وسّع أفقها التأويلي وجعلها مدخلاً للكشف عن البنية الثقافية الكامنة في النص، وهو ما أوجد تداخلاً بين المنهج البلاغي والمناهج النقدية الحديثة.

كما بيّن الناقد أن السمات البيانية تكفل للشعراء التميّز فيما بينهم، ويتضح ذلك في رؤيته الفاحصة إلى كيفية استعمال الشعراء لأدوات التشبيه التي تقودنا إلى المشبه به وأكثر الأدوات توظيفاً (الكاف، وكأنّ، ومثّل) وأثرها في إكساب النص سمة بيانية تشبيهية متكررة في نصّ شعري وآخر، وانتقالهم إلى الأسلوب القصصي المتكرر في بناء القصيدة.

(1) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي: 106.

(2) ينظر: خمسة مداخّل إلى النقد الأدبي، ويلبر س سكوت، ترجمة وتعليق: عناد غزوان، جعفر صادق الخليلي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981م: 266.

فرصد بعض تشبيهات الأولين، ومنها ما كان عند عبيد بن الأبرص الأسدي في تشبيهه الثور الوحشي بالكوكب الثاقب المضيء في شدة بياضه، أو في سرعة انحداره⁽¹⁾، مستعملاً الأداة (الكاف) في :

كالكوكب الدُرِّي يشرقُ مَتْنُهُ خَرَصاً خَمِيصاً صُلْبُهُ يَتَأَوْدُ⁽²⁾

كما وجد النعمي أن الشاعر أوس بن حجر قد خرج بصورة تشبيهية بمعنى مُغَاير، وبالأداة نفسها (الكاف)؛ وذلك في تشبيه هجوم الثور الوحشي بهجوم الكوكب الدُرِّي في انقضاضه⁽³⁾، في قوله:

وانقضَّ كالدُرِّي يَتَّبَعُهُ نَقْعٌ يَثُورُ تَخَالُهُ طَنَبًا⁽⁴⁾

وهو ذات المعنى الذي رسمه النابغة الذبياني لصورة الثور، في قوله:

انقضَّ كالكوكب الدُرِّي مُنْصَلَتاً يَهْوِي وَيَخْلُطُ تَقْرِيباً بِإِحْضَارٍ⁽⁵⁾

أما الأعشى فيخرج عن التشبيه بالمُدركات الحسية، إلى ما تصوره مخيلته عن ذلك الثور الذي يمضي كنجمٍ يعتصمُ بالكثيب⁽⁶⁾، في قوله:

هَجَنَ بِهِ فَاَنْصَاعَ مُنْصَلَتاً كَالنَّجْمِ يَخْتَارُ الْكَثِيبَ أَبْلً⁽⁷⁾

(1) خمسة مداخل إلى النقد الأدبي: 359.

(2) ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق: حسين نصار: ق 44/13. خميصا: خميص البطن الضامر. صلبه: العمود الفقري. يتأود: يتعوج.

(3) ينظر: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام: 360.

(4) ديوان أوس بن حجر، تح: محمد يوسف نعيم، بيروت، ط1، 1980م: ق 1/3.

(5) ديوان النابغة الذبياني، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1950م، ق: 204/65. مُنْصَلَتاً: حاداً.

(6) ينظر: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام: 360.

(7) ديوان الأعشى، رح وتعليق: محمد حسين، مكتبة الآداب بالجاميز، 1950م: ق 279/52. الأبل: الأسد الممتنع واللثيم.

يشير النعيمي إلى أنّ " هذه التشبيهات المتكررة التي يقرن الشعراء فيها صورة الثور الوحش، بصورة النجم الثاقب، والشهاب المنقض... والكوكب المُتقد، والكوكب المنزوي، لم تكن من الوعي الفردي لشاعر جاهلي واحد، وإنما تأتي تعبيراً عن مخزون اللاشعور الجمعي لدى شعراء العصر، حتى في تكرار قوالب فنية لغوية محددة"(1).

وتكشف متابعة النعيمي لهذه الصور أن مرجعيتها البيئية لم تكن مجرد إطار خارجي، بل أسهمت في بناء الدلالة الشعرية وصياغة رؤية الشاعر للعالم من حوله، التي يعبر من خلالها عن تجربته في مواجهة الكون والوجود وما وراءه.

ويستمر الباحث في رصد الصور التشبيهية التي استحالت على أيدي الشعراء إلى لوحاتٍ فنية وقصصية رائعة، تتخذ من قصص الصيد والصراع التي تفرد بها الثور وسيلة لبث مشاعرهم ومواقفهم من الحياة والناس في بيئتهم، من أمثال: النابغة الذبياني والأعشى وزهير بن أبي سلمى وغيرهم(2). من بينها تلك الصورة التي رسمها زهير بن أبي سلمى عن صراع الثور من أجل البقاء مع ظواهر طبيعية شريرة، تمثلت بقوى خارقة، وكلاب صيد وحشية، في قوله:

فأدرَكتُهُ سماءٌ بينها خللٌ تروي الثرى وتُسيلُ الصفصف القرقا

فباتٍ مُعتصِماً من قُرّها لثَقاً رشّ السحابِ عليه الماء فأطرقا

مولّي الريح روقيه وجبهتهُ حتى دنا مرزم الجوزاء أو خَفقا

فصَبَحَتُهُ كلابٌ شدّها خطفٌ وقانصٌ لا ترى في فعله خُرقا(3)

(1) الأسطورة في شعر ما قبل الإسلام: 361.

(2) ينظر: تطور الصورة في الشعر الجاهلي، د. خالد الزواوي، مؤسسة حورس الدولية، مصر، 2005م: 20.

(3) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، قومه ووضع هوامشه: حنا نصر، دار الكتاب العربي، بيروت، 2004م: 45-48. ومثل هذه الصورة نجدها في معلقة النابغة الذبياني، ولبيد بن أبي ربيعة، وغيرهم من الشعراء.

فيذكر الناقد رأي بعض الباحثين في هذه الصورة، على أن "الشاعر في تلك الصور - يطرح الصراع الإنساني المتميز بالدور الفردي للبطولة"⁽¹⁾، فالنعيمي يؤكد رأيه في ضرورة استكناه دواخل الأشياء وعدم الاكتفاء بدلالاتها الظاهرة المباشرة، ويعلل ذلك بأن بعض الصور تحتاج البحث في أصولها العليا التي جاءت منها منتقلة من الجيل الجاهلي الأول، وما يُكسبها رمزية هو تشابهها مع شعائر رعييل ذلك الجيل الأكثر قُدماً⁽²⁾.

ويستمر الناقد في وصف حضور المطر مع صورة الثور في غالبية الصور التشبيهية التي تقترنُ بطقوس قدسية، مما أكد قناعته برمزية الثور، ليقول: "ازدادت قناعتنا بأن الثور هو رمز مشهور من رموز المطر، إمداداً لتلك الترانيم التي اقترنت بطقوس تقديسية إله للمطر والخصب، ولأنه بالأصل رمز للإله القمر"⁽³⁾.

ومن خلال متابعته لتطور تكرار الصورة التشبيهية وتنوعها في التضمين الأسطوري، في دواوين الشعراء الجاهليين، يقف عند تكرار تشبيه عناصر النخبة في ذلك العصر بالكواكب والنجوم ومنها تشبيههم بالقمر الذي حظي بالنصيب الأوفر من التشبيهات، على اختلاف منازلهم⁽⁴⁾، كما في قول امرئ القيس:

الماجد الأروع مثل الهلا ل الأريحي الملك الواصل⁽⁵⁾

(1) شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين دراسة تحليلية، محمود الجادر، دار الرسالة للطباعة، بغداد، 1979م: 332.

(2) ينظر: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام: 363.

(3) م. ن: 362.

(4) ينظر: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام: 363. (وفي دواوين الشعراء يطالعنا تكرار صورة تشبيه الملوك، والسادة، والأبطال والرجال ذوي المكانة القيادية في المجتمع بالكواكب والنجوم أيضاً).

(5) ديوان امرئ القيس: ق 256/55.

يتحدث النعيمي عن التعادل بين طرفي التشبيه، حين استعمل الشاعر أداة التشبيه (مثل) ليتساوى (المشبه والمشبّه به) في المكانة، فقد شبّه ممدوحه بصفة الكرم التي اقترنت بالقمر إذ كان رمزاً للخصب والمطر، فهي صورة تشبيهية فتحت المجال لأن يصبح ممدوحه رمزاً قدسياً بديلاً عن القمر⁽¹⁾.

ونظير هذا الاستعمال لأداة التشبيه (مثل) قول الخنساء:

أغرُّ أزهرُ مثلُ البدرِ صورتهُ صافٍ عتيقُ فما في وجهه ندبُ⁽²⁾

حين وجد الناقد أنّ الشاعرة قد وازنت بين كفتي الصورة التشبيهية، صورة أخيها البطل (المشبه) الذي لا تقل مكانته عن مكانة الملوك، وصورة البدر (المشبه به)، وهذه الصورة التشبيهية دليل على ارتقاء مراتب الأبطال إلى مراتب قدسية تأليهية؛ إذ اختارت الشاعرة من التشبيه ما تقرن فيه بين مُدركات (حسية) تمثلت بحُسن إشراق البدر وضيائه، لتقرنها مع مدركات (معنوية)، "فالنور نظير العطاء والبذل، والصفاء، نظير العفة، والماضي التليد هو الجامع بينهما"⁽³⁾.

ويمتدّ التوافق مع هذه الصورة التشبيهية الرمزية، في قول الأعشى:

إلى ملكٍ كالهلالِ المُنيرِ أذكى وفاءً ومَجداً وخيراً⁽⁴⁾

ويلاحظ الباحث في هذه الصورة، أنّ الأعشى قد استدعى كل أركان التشبيه في الشطر الأول من البيت، غير أنّ هذه الأركان لم تكن كافية للسمو بالصورة الشعرية لمرتبة عليا، لولا فعل التفضيل (أذكى) الذي كانت فاعليته أشدّ عمقاً وتأثيراً، من

(1) ينظر: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام: 364.

(2) ديوان الخنساء، دار صادر، بيروت،: 13.

(3) الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام: 366.

(4) ديوان الأعشى: ق12/ 97.

أركان التشبيه مجتمعة⁽¹⁾. وفي مدار حديثه عن الصور التشبيهية في البيتين السابقين، ويذهب إلى أنها تشبيهات " أطلقها الشاعر على نواح نفسية (معنوية) لا مادية (محسوسة)، كالوفاء، والمجد، والخير، والصفة الأخيرة هي التي تحمل الميراث الأسطوري القديم، من حيث ارتباط القمر بأسطورة المطر"⁽²⁾.

وفي صورة نظيرة يطالع الناقد، رثاء بشر بن أبي خازم لأخيه (سمير)، في قوله:

لله دُرُّ القبور ما حُشِيَتْ أروع شَبَهَاً للبدرِ إذ سطعا⁽³⁾

يتحدث هنا عن قول الشاعر (أروع شَبَهَاً): " تكاد تكون هي الأداة، وإن كانت تقيد المبالغة هنا"⁽⁴⁾. ويرى أنَّ اكتفاء الشاعر بفعل يفيد (المبالغة) ليصل إلى المشبه به، وإن لم يكن هذا الفعل من أدوات التشبيه، إلاَّ أنَّه استطاع بفاعليته أن يفوق الأداة في وقع التشبيه وتأثيره في المتلقي.

ثم ينتهي إلى إنَّ "فن التشبيه داخل إطار الصورة الفنية غدا الوسيط بين الظاهرة الحسية الطبيعية، وعالم الموجودات الروحية"⁽⁵⁾، وبشكل خاص حين "ترسَّخ مفهومان للوجود، أحدهما مرئي، والآخر غير مرئي، حصلت محاولة لتحويل الوجود غير المرئي إلى وجود مرئي، هكذا بهذه المرتبة نفترض كون العقل جماعياً في تمثيله التصويري"⁽⁶⁾.

(1) ينظر: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام: 364.

(2) م. ن : 364.

(3) ديوان بشر بن أبي خازم، تح: عزة حسن، مطبوعات دار إحياء التراث القديم، دمشق، ط1، 1960م: ق26/124.

(4) الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام: 366.

(5) م. ن: 368.

(6) ينظر: الفن والمجتمع، هريبرت ريد، تر: فارس متري طاهر، دار العلم بيروت، 1975م: 74.

وختاماً يمكن القول: تمكّن الناقد بما يمتلكه من ثقافة نقدية، من إعادة قراءة الصورة الشعرية التشبيهية في النصوص الشعرية الجاهلية، متجاوزاً حدود الوصف البلاغي إلى استكشاف أبعادها ضمن مقاربة أسطورية تتكامل مع المنهجين الثقافي والنفسي؛ إذ تحرّر من قيود المنهج الأسطوري وحدوده في تحديد مواطن الصورة التشبيهية، مستعيناً بإجراءات المنهجين الثقافي والنفسي، ولكن ما يؤخذ عليه أنه ردّ عدد من هذه الصور إلى أصول أسطورية دون تقديم ضوابط فاصلة بين ما يفرضه السياق البلاغي وما يستدعيه التأويل الثقافي؛ إذ انتهت القراءة في كثير من المواضع إلى تأويلات ثقافية ونفسية، حتى أصبح التحليل البلاغي في بعض المواضع وسيلة للتأويل الثقافي، أكثر من كونه غايةً نقدية بلاغية مستقلة في تحليل الصورة. ومع ذلك فإن قراءته تُعدّ إضافة نوعية تُثري الدرس النقدي البلاغي وتظلّ قابلة للمراجعة والنقاش العلمي أكثر من عدّها نتائج نهائية مغلقة.

ثالثاً: دراسة الدكتور مزاحم مطر حسين

افتتح الدكتور مزاحم مطر حسين دراسته المعنونة بـ (البلاغة القرآنية في تفسير الطبرسي وأثرها في البحث البلاغي)⁽¹⁾ بمحاولة استقراء الأسس البلاغية التي اعتمدها الطبرسي في تفسيره نصوص القرآن الكريم، متتبّعاً الآليات التي وظّفها في تحليل الظواهر البلاغية والكشف عن أبعادها الدلالية والجمالية، وفق فرضية ترى أن تفسير الطبرسي لا يقتصر على الجانب التفسيري، وإنما يتضمن رؤية بلاغية أسهمت في تشكيل الوعي البلاغي لدى الدارسين اللاحقين.

تناول مزاحم في مبحث البلاغة القرآنية من كتابه، أساليب البيان مستهلاً عرضه بأسلوب التشبيه؛ إذ استقرأ ما أورده النقاد القدامى في تحديد مفهومه وبيان قيمته

(1) البلاغة القرآنية في تفسير الطبرسي وأثرها في البحث البلاغي، د. مزاحم مطر حسين، تموز. ديموزي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2020م: 9.

الفنية عند العرب، لاسيما دوره في تشكيل الصورة الشعرية، وفصل القول فيما جاء من رأي اللغويين الذي لا يفرّق بين التشبيه والتمثيل، مُرجحاً الاتجاه الذي لا يرى بينهما تمايزاً اصطلاحياً، بل يعدّهما وجهين لمفهوم واحد، وفي مقابل ذلك عرض رأي عبد القاهر الجرجاني (ت255هـ) الذي خالف هذا الاتجاه مُنتهياً إلى "أنّ الشينين إذا شبّه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين أحدهما أن يكون من جهة أمر بين لا يحتاج فيه إلى تأول والآخر: أن يكون الشبه مُحصلاً بضربٍ من التأول"⁽¹⁾.

وانطلاقاً من هذا التصور النظري، انتقل الدكتور مزاحم إلى البحث عن أثره في قراءة النص القرآني عند الطبرسي، متخذاً من مفهوم (المثل) مدخلاً للكشف عن الوظيفة البلاغية التي يؤديها داخل السياق القرآني عند البلاغيين والنقاد القدامى⁽²⁾.

وبين أن الطبرسي لم يقف عند الدلالة المعجمية للمثل، وإنما نظر إليه بوصفه "ذكرٌ سائر يدل على أن سبيل الثاني سبيل الأول"⁽³⁾، الأمر الذي جعله يربط بين المثل والتشبيه والتمثيل ضمن إطار بلاغي واحد.

ووفقاً لذلك عرض الناقد بعض الشواهد القرآنية التي استعمل فيها الطبرسي مصطلح (المثل) مستنداً عليه بما ورد في أشعار العرب، في أن المثل "لا يُقصد إلى التشبيه باعتباره تشبيهاً بل باعتباره حاجة فنية يبني عليها الصياغة والتركيب، فهو وإن كان عنصراً بيانياً يكسب النص روعةً واستقامة وتقريب وفهم إلا أنّه يعدّ عنصراً ضرورياً لأداء المعنى القرآني"⁽⁴⁾. مما يعني أن التشبيه بتشكيله الفني لا يُراد به

(1) أسرار البلاغة، 70-71.

(2) ينظر: البلاغة القرآنية في تفسير الطبرسي: 136.

(3) مجمع البيان في تفسير القرآن، الطبرسي، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1983م: 451/2.

(4) الصورة الفنية في المثل القرآني: 169.

المثل السائر، بل قد يأتي بمعنى التشبيه الذي يُقرب المعنى ويجسده في صورة محسوسة، ومن ذلك استشهاده بقول: كعب بن زهير:

كانت مواعيدُ عرقوب لنا مثلاً وما مواعيده إلا أباطيل⁽¹⁾

يلاحظ الباحث أنَّ الطبرسي يريد بـ(المثل) في هذا البيت الكلام الموجز الذي ذهب مضرب المثل عند العرب الذي يُضرب حال مورد المشبه في ذات الموقف الذي ذُكر فيه القول، ويعلق مُعقِباً على المعنى الذي أراده للمثل في البيت: " فكل شخص يعد ولا يفِي بوعده يصح أن نضرب له هذا الشاخص (عرقوب) مثلاً لأنَّ حاله ما تلت حال عرقوب في عدم الوفاء"⁽²⁾.

ويبدو أنَّ مزاحم قد انصرف إلى بيان الوظيفة التداولية للمثل أكثر من عنايته بحدوده البلاغية؛ إذ ركز على أثره في تقريب المعنى للمتلقي، دون أن يناقش مدى اختلاف هذا الاستعمال عن مفهوم المثل في التراث البلاغي من حيث البنية والوظيفة؛ لذا ظلَّ هذا الرأي حبيس الجانب التفسيري؛ إذ لم يتجاوز بيان مناسبة المثل إلى استجلاء قيمته البلاغية في السياق الشعري.

أما (المثل القرآني) فلا يراه مزاحم مقصوراً على المفهوم الذي استقرَّ عنده الأدباء، بل نوع آخر أطلق عليه القرآن الكريم (مثلاً)⁽³⁾. ومن هنا يتتبع تفسير الطبرسي للمثل في القرآن أولاً على سبيل المجاز؛ مستهلاً ذلك بما أورده في تفسيره قوله تعالى: (فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ) سورة البقرة: الآية: 117؛ إذ يذهب الطبرسي إلى أن قوله: (كُنْ فَيَكُونُ) جاء على سبيل التمثيل " لأنَّ المعدوم لا يصح أن يُخاطب ولا يؤمر وحقيقة معناه أن منزلة الفعل في تسهله وتيسيره... كمنزلة ما يقال

(1) ديوان كعب بن زهير: 62.

(2) البلاغة القرآنية في تفسير الطبرسي وأثرها في البحث البلاغي: 136-137.

(3) ينظر: الأمثال في القرآن الكريم، جعفر سبحاني، مؤسسة الإمام الصادق، إيران، 1، 1999م: 6.

له كن فيكون كم يقال فلان برأسه أو بيده إذا حرك رأسه أو أومى بيده ولم يقل شيئاً على الحقيقة⁽¹⁾. ويرى مزاحم أن هذا التأويل يكشف عن توظيف الطبرسي للتمثيل بوصفه وسيلة لتقريب المعنى، أكثر من كونه حملاً للفظ على ظاهره.

كما يشير إلى أنَّ مفهوم (المثل) عند الطبرسي يتسع ليشمل التشبيه وما يتصل به من صور التمثيل، مستنداً إلى الأصل اللغوي الذي يجمع بين هذه المفاهيم، وهو ما يُفسّر عدم تفريق الطبرسي بينهما في بعض المواضع؛ إذ يجيء بمعنى التشبيه وما يتصل به من تمثيل؛ إذ يقول: "المِثْل والمَثَل واحد والشَّبه والشَّبه نظائر"⁽²⁾.

ويكشف هذا الطرح عن ميل الدكتور مزاحم إلى توسيع الدلالة الاصطلاحية للمثل، إلا أنه لم يبين حدود هذا التوسع؛ إذ يُفضي بهذا الرأي إلى تداخل الحدود الاصطلاحية بين المثل والتشبيه في بعض المواضع؛ وذلك يتفق مع ما قرره الجرجاني من أن النظم يقوم على مراعاة العلاقات التي تنشأ داخل النص، لا على دلالة الألفاظ مفردة⁽³⁾، وهذا الرأي هو جوهر ما جاء به الجرجاني إلى مفهوم اللفظ ودلالته. فالكلمة المستعملة في سياق ما هي شحنة من العواطف الإنسانية والمشاعر الحية، والصور الذهنية إلى جانب ما فيها من معنى عقلي مجرد⁽⁴⁾.

أما نهج الطبرسي في تفسير معنى المثل في القرآن، يبين مزاحم أن من المثل ما يخرج معناه إلى التشبيه في مواضع كثيرة من آيات القرآن الكريم ومما ذكره في ذلك إشارته إلى قوله تعالى: (إِنَّا جَعَلْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ أَكِنَّةً أَنْ يَفْقَهُوهُ وَفِي آذَانِهِمْ وَقْرًا وَإِنْ تَدْعُهُمْ إِلَى الْهُدَى فَلَنْ يَهْتَدُوا إِذًا أَبَدًا) سورة الكهف: الآية: 57، بما معناه أنه

(1) مجمع البيان: 1/194.

(2) مجمع البيان: 1/54.

(3) ينظر: دلائل الإعجاز: 55.

(4) ينظر: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد زكي عشاوي، ط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1998م: 281.

أسلوب تشبيه على التمثيل، ويقول في تفسيرها " كان على قلوبهم أكنة أن يفقه وفي أذانهم وقرا أن يسمع"⁽¹⁾، فقارنها مع نص آخر من قوله تعالى (وإذا تُتلى عليه آياتنا وَلَّى مُسْتَكْبِرًا كَأَن لَّمْ يَسْمَعْهَا كَأَنَّ فِي أُذُنِهِ وَقرًا) سورة لقمان: الآية:7.

ويُفهم من هذه القراءة أن الطبرسي كان يعقد مقارنة بين آيات النصوص القرآنية المتشابهة في محاولة منه لتقريب الموضوعات المشتركة في النص الواحد والمذكورة في مواضع متفرقة؛ إذ يرى أن القرآن الكريم لا يذكر القصة على صورة واحدة، بل يغير في التعبيرات حسب ما يقتضيه السياق.

كما يتفق مع رأي الطبرسي في أن المثل من التشبيه وليس من التمثيل فيقول: " ما هو في الحقيقة إلا تشبيه محذوف الأداة يُطلق عليه البلاغيون التشبيه المؤكد، والدليل على ذلك أنه قارن هذا التشبيه بتشبيه آخر قد ذُكرت فيه الأداة، ووجه الشبه هنا غير منتزع من متعدد"⁽²⁾. كما وجد أن الطبرسي كان "يعدّ كل صور البيان من تشبيه واستعارة وكناية، داخلية تحت المجاز بمفهومه العام، أو أنها صور توضع مقابل الحقيقة"⁽³⁾. ومن إيراد الطبرسي تفسير التشبيه في مقابل الحقيقة، ما جاء في قوله تعالى: (سأصرفُ عن آياتي الذين يتكبرون في الأرض بغيرِ الحق وإن يروا كُلَ آيةٍ لا يؤمنوا بها وإن يروا سبيلَ الرُّشدِ لا يتخذوه سبيلا وإن يروا سبيلَ الغي يتخذوه سبيلا ذلك بأنهم كذبوا بآياتنا وكانوا غافلين) سورة الأعراف: الآية: 146. وفَسَّرَ مزاحم أنَّ الطبرسي أراد بهذا الاستعمال للمفردة أنَّ " المراد بالغفلة هنا

(1) مجمع البيان: 6/ 478.

(2) البلاغة القرآنية في تفسير الطبرسي وأثرها في البحث البلاغي: 138.

(3) م. ن: 114.

التشبيه لا الحقيقة... وذلك أنهم لما أعرضوا عن الانفتاح بالآيات والتأمل فيها أشبهن حالهم حال من كان غافلاً ساهياً عنها" (1).

أما تفسيره لذلك هو أن "الذين تكبروا في الأرض بغير الحق قد صُرفوا عن تأمل آيات الله والتفكير فيها والاتعاظ بها، فأشبهت لذلك حالهم حال الساهي وهم ليسوا كذلك حقيقة بل كانوا يرون الآيات امامهم ويصرفهم عنها تكبرهم" (2).

وفي باب المجاز نجده قد لَمَّح إلى ربط الطبرسي بين التشبيه والمجاز في عبارة واحدة الأمر الذي جعله لا يبتعد في استنتاجه إلى "أنَّ الطبرسي كان يعدُّ التشبيه صورة من صور المجاز بمفهومه العام بدليل ذلك هذا الربط بين المصطلحين وبدليل استعمال التشبيه في مقابل الحقيقة" (3). لأنَّ المجاز "هو الاداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري، لأنَّه تشبيهات وأخيلة وصور مستعارة وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة وهذه هي العبارة الشعرية في جوهرها الأصيل" (4). وكان كولردج يقول: "الشعر من غير المجاز يصبح كتلة جامدة، ذلك أنَّ الصورة المجازية هي جزءٌ ضروري من الطاقة التي تمدُّ الشعر بالحياة" (5).

وبعد حديثه عن المثل في الصورة التشبيهية، يواصل الناقد الخوض في تفسيرات الطبرسي في حديثه عن أركان التشبيه الأربعة: المشبه والمشبه به، وأداة التشبيه، ووجه الشبه، من جهة الحذف جوازاً بغرض تحقيق أهداف بلاغية للنص، من ذلك

(1) مجمع البيان: 4 / 478.

(2) البلاغة القرآنية في تفسير الطبرسي وأثرها في البحث البلاغي: 115.

(3) م. ن : 116.

(4) الصورة الشعرية، سيسل دي لوييس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، ومراجعة: د. عناد غزوان، دار الرشيد للنشر، العراق، 1982م : 20.

(5) الشعر كيف نفهمه و نتذوقه، إليزابيث درو، ترجمة: د. محمد إبراهيم الشوش، مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر، بيروت-نيويورك، 1961م : 59.

رأيه في حذف طرفي التشبيه، المشبه والمشبّه به، فتارةً لا يُولّي اهتماماً مباشراً بتعيينهما ؛ لدراية سابقة بوجدهما في الصورة التشبيهية للنص، ولكنه يُعنى بإظهار المعنى الذي يقصده أحدهما أو كلاهما في النص القرآني، فهو دائم العناية بمعنى المشبه والمشبّه به⁽¹⁾. من ذلك على سبيل المثال قوله تعالى: (الله نور السموات والأرض مثل نُوره كمشكاة فيها مصباح)؛ إذ يُلمّ مزاحم بالاحتمالات التي أوردها الطبرسي في معنى المشبه به (المشكاة)، فهي صورة النبي محمد(صلى الله عليه وآله وسلم)، أما الزجاجاة فيريدُ بها قلبه، والمصباح يحوي النبوة، ويوردُ رأياً آخر: هو أنّ (المشكاة) النبي إبراهيم، و(الزجاجاة) إسماعيل، و(المصباح) النبي محمد(صلى الله عليه وآله وسلم)⁽²⁾، ويرى مزاحم أنّه على الرغم من وضوح صورة المشبه به (المشكاة) ومعناها بشكل صريح عند المُفسّر، إلا أنه يكشف عن عدة تأويلات لمعنى المشبه به في تفسيره، وعلى الرغم من عدم اكترائه بوجود ركني التشبيه من عد وجودهما في النص، إلا أنه ينحاز في أغلب تفسيراته إلى ضرورة تعيينهما ووجودهما في النص بشكل مباشر⁽³⁾، ففي قوله تعالى: (وكذلك نُفَصِّلُ الآيات وَلِتَسْتَبِينَ سَبِيلَ الْمُجْرِمِينَ) سورة الأنعام: الآية:55، يرى مزاحم أن الطبرسي قد حدد المشبه والمشبّه به في هذا النص على جوابين استقرا في ذهنه عند تفسيره الآية الكريمة⁽⁴⁾.

(1) البلاغة القرآنية في تفسير الطبرسي وأثرها في البحث البلاغي: 117.

(2) ينظر: م. ن: 139.

(3) ينظر: البلاغة القرآنية في تفسير الطبرسي وأثرها في البحث البلاغي: 140.

(4) يحلل الناقد تفسير الطبرسي قائلاً " ويظهر من هذا النص ما هو مستقر في ذهنه من حتمية وجود المشبه والمشبّه به فهو لما رأى هذه الكاف في بداية الآية تساءل عن وجود المشبه والمشبّه به لأنهما لم يكونا مذكورين بشكل صريح وقريب ولذا فهو يعطي احتمالين في تلاقي هذا الإشكال وكلا الاحتمالين لا ذكر فيه للمشبّه به والمشبّه بشكل مباشر ولكنه يرى أن لا بدّ من مشبه ومشبّه به وخلاصة ما رآه في هذين الركنين أن المشبه هو صفة المعتدين وصفة الضالين... والمشبّه به هو الدلائل على الحق من الباطل، أو أن المشبه هو تفصيل الآيات للمسلمين والمشبّه به هو تفصيل الآيات لغيرهم.

وفي باب تشبيه الشيء بالشيء، يسلط الناقد الضوء على أجود أنواع التشبيه عند الطبرسي وأبلغها وهو؛ تشبيه المعقول بالمحسوس المرئي، ويعلل الدكتور مزاحم معتقداً أنَّ مكانة هذا النوع عنده، تعود إلى وضوح المعاني التي تجيء بوساطته؛ إذ تكون قريبة وواضحة في أذهان ونفوس متلقيها، لمعرفتها بالأشياء المحسوسة، التي بها تتمكن من إيصال وفهم معنى الأشياء المعقولة وإدراكها.⁽¹⁾

ويذكر الناقد أنَّ الطبرسي يتفق في رأيه مع النقاد والبلاغيين، ومع كل ما قبلت به مقاييس العرب في ضرورة جعل الوصف في المشبه به أوضح في الوصف من المشبه؛ لأجل تقوية المعنى وتوكيده في نفوس السامعين⁽²⁾، بل ولا بدَّ عندهم من "أن يكون المشبه به أعلى حالاً من المشبه لتحصل المبالغة هناك"⁽³⁾، ويقف عند الصورة التشبيهية في تفسير وصف شجرة الزقوم، في قوله تعالى: **(إِنَّهَا شجرة تَخْرُجُ فِي أَصْلِ الْجَحِيمِ طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُؤُوسُ شَيطَانٍ)** سورة الصافات: الآية: 64، فيعرض الاختلاف الذي أوقع النقاد في حرج حول كيفية تشبيه طلع الشجرة وهو (شيء معروف محسوس)، برؤوس الشياطين وهو (شيء غير معروف خفي غير مُدرك)⁽⁴⁾؛ وهي صورة مخالفة لما اتفقت عليه قرائحهم، في أن يكون المشبه به أعلى في الوصف وأرفع من المشبه، إلا أنَّ مزاحم يُظهر براعة الطبرسي وتمكُّنه من الخروج بإجابة بلاغية مقنعة من هذا الإشكال؛ إذ يقول: "أنَّ قبح صور الشياطين متصور في النفوس ولذلك يقولون لما يستقبحونه جداً كأنه شيطان فشبه سبحانه طلع هذه الشجرة بما استقرت بشاعته في قلوب الناس"⁽⁵⁾.

(1) ينظر: البلاغة القرآنية في تفسير الطبرسي وأثرها في البحث البلاغي: 140 - 141.

(2) م. ن: 142.

(3) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: 266/1.

(4) ينظر: البلاغة القرآنية في تفسير الطبرسي وأثرها في البحث البلاغي: 142.

(5) مجمع البيان: 8 / 446.

لذا فإن القول: "بأن الميل القرآني ناحية التصوير، نراه يعبر عن المعنى المعقول بألفاظ تدل على محسوسات... ذلك أن تصوير الأمر المعنوي في صورة الشيء المحسوس يزيده تمكناً من النفس وتأثيراً فيها"⁽¹⁾، غير أن للطبرسي رأي آخر، بحسب رؤية مزاحم لا يشترط الطبرسي في تفسيره ضرورة وجود صورة المشبه به في الواقع لتعليق المشبه عليه، بل يرى إمكانية استمدادها من الأشياء المتخيلة التي تتشكل في أذهان المخاطبين، وإن لم يعاينوها في حياتهم⁽²⁾، لما تؤديه من دور في تقريب المعنى وتعميق أثره في النفس.

ويبدو أن الطبرسي يريد الإشارة إلى أن الصورة المتخيلة في ذهن المتلقي، يمكن أن تؤدي وظيفة المشبه به، وإن لم يكن لها وجود محسوس في الواقع؛ لأن العبرة بقدرتها على تقريب المعنى وتعميق أثره، ومن ثم يُسهم التشبيه في نقل المعاني المجردة إلى صور قابلة للتخيل والإدراك.

ولم يهمل الناقد الوقوف على ما ذكره المفسر حول تذكير قارئيه بـ(أدوات التشبيه) بين الحين والآخر، فقد تجيء ظاهرة واضحة في النص⁽³⁾، أو قد تُحذف منه، كما في قوله تعالى: (نساؤكم حرثٌ لكم فأتوا حرثُكم أنى شئتم) سورة البقرة: الآية: 223. فأداة التشبيه في هذه الآية محذوفة، ومعنى الآية: (أن نساؤكم كحرث لكم)⁽⁴⁾.

(1) من بلاغة القرآن، أحمد أحمد بدوي، مطبعة البيان العربي، 1950م: 65.

(2) ينظر: البلاغة القرآنية في تفسير الطبرسي وأثرها في البحث البلاغي: 142.

(3) ففي قوله تعالى (وإذ قال إبراهيم لأبيه أزرأت اتخذ أصناماً آلهةً إني أراك وقومك في ضلالٍ مبين وكذلك نرى إبراهيم ملكوت السموات والأرض وليكون من الموقنين) الأنعام: الآية: 74-75. يقول الطبرسي: الكاف في ذلك كاف التشبيه والمعنى كما أرينا إبراهيم قبح ما كان عليه أبوه وقومه من المذهب كذلك نرى إبراهيم ملكوت السموات والأرض للاعتبار. مجمع البيان: 4 / 321.

(4) مجمع البيان: 2 / 320.

وفيما يتصل بوجه الشبه، يكشف مزاحم إلى أنه حظي بعناية واضحة من قبل؛ إذ لا يقف المفسّر عند حدود ذكره صراحةً في النص، بل يتجاوز ذلك إلى استنباطه وبيان المعنى الجامع بين طرفي التشبيه⁽¹⁾ والأمثلة التي ذكرها الطبرسي حول وجه الشبه كثيرة⁽²⁾.

وفي ضوء ما تقدم يمكن القول: إنّ قراءة الدكتور مزاحم تكشف عن وعي نقدي بأبعاد التصور البلاغي عند الطبرسي؛ إذ لم يقف عند حدود رصد مصطلحي المثل والتشبيه وتصنيف شواهدهما، بل سعى إلى بيان وظائفهما الدلالية والنفسية داخل السياق القرآني، مبيناً قدرتهما على تقريب المعاني المجردة وتجسيدها في صورة قابلة للتخيّل والإدراك وتعميق أثرها في المتلقي، إلا أن ما يؤخذ على قراءته اقترابه أحياناً من تتبّع أقوال الطبرسي وتفسيرها أكثر من مساءلتها ونقدها. ومع ذلك تُعدّ دراسته محاولة نقدية بلاغية جادة للكشف عن فاعلية التشبيه في تفسير الطبرسي، بوصفه بنيةً دلالية وسياقية تُسهم في إنتاج المعنى القرآني، لا مجرد صورة بيانية منعزلة تُدرس في حدود تصنيفها البلاغي التقليدي.

رابعاً: دراسة الدكتور عبد الهادي خضير نيشان

تتجه دراسة الدكتور عبد الهادي خضير نيشان الموسومة بـ: (التشبيه الخاص في شعر المتنبي)⁽³⁾ إلى تجاوز النظر للتشبيه بوصفه ظاهرة بلاغية مستقلة؛ إذ يسعى إلى الكشف عن وظيفته في بناء الرؤية الشعرية للمتنبي، مستنداً إلى قراءة تجعل التشبيه محوراً لإنتاج الدلالة وإبراز خصوصية التجربة الشعرية، وكيف تنوعت

(1) ينظر: البلاغة القرآنية في تفسير الطبرسي وأثرها في البحث البلاغي: 144.

(2) من ذلك قوله تعالى: (وَإِذَا رَأَيْتَهُمْ تُعْجِبُكَ أَجْسَامُهُمْ وَإِنْ يَقُولُوا تَسْمَعُ لِقَوْلِهِمْ كَأَنْهُمْ خَشَبٌ مُسْنَدَةٌ). سورة المنافقون: الآية: 4. ووجه الشبه الذي يجمع المنافقين والخشب هو الخلو من العقل والإفهام. يقول الطبرسي: (شبههم الله في خلوصهم من العقول والإفهام بالخشب المُسندة إلى الشيء لا أرواح فيها). مجمع البيان: 292/10.

(3) التشبيه الخاص في شعر المتنبي، عبد الهادي خضير نيشان، مجلة دواة، مج1، ع4، 2015م.

المداخل الإجرائية والأساليب لقراءة النص الأدبي، لتتعدد وفق ذلك القراءات النقدية التي تسهم في إضاءة جمالياته، وبيان خفايا الإبداع الكامنة في المظاهر البلاغية التي أثرى بها المتنبي نصوصه الشعرية.

يذهب الناقد إلى أن قيمة التشبيه عند المتنبي لا تتجلى في بنيته الشكلية فحسب، بل في قدرته على إقامة علاقات ظاهرة وخفية بين الأشياء والموجودات المتباينة، الأمر الذي يجعل من الصورة التشبيهية أداةً للكشف عن عمق التجربة الشعرية واتساع أفقها التخيلي الذي يستطيع بوساطتها خلق تصاوير بيانية جديدة أكثر فناً وإبداعاً، ومن هذا المنطلق ينتهي الناقد إلى أن جوهر شعر المتنبي يكمن في امتلاكه نظرة وقدرة تخيلية تميزه عن غيره من الشعراء، ساعدته على إيجاد تلك العلاقات، بين الظواهر والأحداث من حوله، لم يكن غيره من الشعراء أو أياً كان من الناس قادراً على كشفها.

ويواصل نيشان تأكيد هذا التصور، فيرى " أن المتنبي الذي يُصرّ على أن ينشغل الناس بروائعه وفرائده... يختط لنفسه طريقة جديدة في إيراد تشبيهاته تجعلنا نذهل لقدرة هذا المبدع على الخلق والابتكار"⁽¹⁾، كما أن القيمة الجمالية في تشبيهات المتنبي لا تكمن في عناصرها الشكلية بقدر ما تكمن في بعدها المعنوي⁽²⁾. ويكشف هذا الطرح عن تأثر واضح بالمفاهيم البلاغية الحديثة التي تجعل الصورة أداةً لإنتاج المعنى. أما معيار التميز الشعري فجعله مرهوناً بقدرة الشاعر على استكشاف العلاقات الخفية بين الأشياء والظواهر، وبطبيعة الروابط التي يقيمها بين أطراف التشبيه، سواء أكانت عقلية أم حسية، متخيلة أم واقعية، مركبة أم مفردة؛ إذ يرى أن

(1) التشبيه الخاص في شعر المتنبي: 3.

(2) ينظر: حركة المعنى في شعر المتنبي بين السلب والإيجاب، عز الدين إسماعيل، مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، العدد 40، 1977م: 69.

هذه العلاقات هي التي تمنح الصورة التشبيهية قدرتها على التعبير عن رؤية شعرية تعبيرية تتجاوز حدود المحاكاة التقليدية⁽¹⁾.

ويستحضر نيشان رأي أرسطو الذي يقصر القدرة على إدراك المتشابهات على فئة معينة من البشر تمتلك موهبة فطرية تميزها عن غيرها، مستنداً إلى ذلك في بيان أن ابتكار الاستعارات الجديدة يعدّ دليلاً على امتلاك قدرة متميزة على اكتشافه أوجه التشابه⁽²⁾، ويعمّد إلى تأصيل رؤيته بالاستناد إلى جملة من آراء النقاد والبلاغيين، مستعرضاً اختلافهم في تسمية هذا اللون من التشبيه وتصنيفه، ومحاولاً الإفادة من التراث البلاغي في بناء تصوره النقدي، بما يمنح قراءته امتداداً معرفياً يربط بين المنجز البلاغي القديم والدرس النقدي الحديث. ويبدأ باستحضار آراء عدد من البلاغيين القدامى، ومنهم: الوطواط، والنويري، والحلي⁽³⁾؛ إذ أطلق عليه "الوطواط (تشبيه الإضمار)... وردّ شهاب الدين الحلي ما قاله الوطواط عن هذا التشبيه"⁽⁴⁾. في حين تنبّه القزويني إلى خصوصية هذا اللون وعدّه خارجاً عن الأنواع المألوفة للتشبيه، كالتشبيه المقلوب، وتشبيه الجمع، فأطلق عليه (التشبيه المشروط)، ويرى نيشان أن هذه الاجتهادات تمثل محاولات مبكرة جاءت مصادفة في ظل حديثهم عن براعة المتنبي وطاقته في خلق تصاوير كثيرة تزرع الألفاظ من عمق الرتبة والابتدال إلى مصافي الغرابة والندرة، ويخلص إلى أن ما أورده هؤلاء البلاغيون من أنواع للتشبيه، على الرغم من اختلاف تسمياتها يندرج في إطار التشبيه المخصوص؛

(1) ينظر: إبداعية الصورة التشبيهية في خطب نهج البلاغة: دراسة تحليلية في البنيات الدلالية، تيسير سلمان جريكوس، زكوان جمعة، عبد اللطيف ياسين، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية- سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج43، ع1، 2021م: 216.

(2) ينظر: فلسفة البلاغة، التقنية والتطور، آيفور أرمسترونغ ريتشاردز، ترجمة: سعيد الغانمي، وناصر حلاوي، المغرب: إفريقيا الشرق، ط2، 2002م: 91.

(3) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية: 178/2.

(4) التشبيه الخاص في شعر المتنبي: 4.

إذ يرى أنها تمثل تجليات متعددة لهذا النمط التشبيهي أكثر من كونها أنواعاً متباينة ومستقلة⁽¹⁾.

وبالانتقال إلى محاولة الناقد الإفادة من آراء النقاد المحدثين حول هذا النوع من التشبيه، ومن هؤلاء النقاد الدكتور عبد القادر الرباعي في دراسته للصورة الفنية في شعر أبي تمام؛ إذ يلاحظ الرباعي امتلاك أبي تمام قدرة بلاغية مكنته من توظيف هذا النوع غير المألوف من التشبيه المخصوص، ولكنه يقتصر ظهوره على أساليب بلاغية محدودة، في حين وجد الناقد أن حضورها في نصوص المتنبي يتجاوز الأساليب التي ذكرها الرباعي. ومن أبرز هذه الأساليب⁽²⁾: "أسلوب المخالفة أو نفي التشبيه، وأسلوب الإيحاء بالتشبيه، وأسلوب النسبة، وأسلوب المقارنة أو المفاضلة"⁽³⁾.

ويستكمل نيشان تأصيل رؤيته لهذا النمط من التشبيه بالرجوع إلى دراسة الدكتور جليل رشيد فالح (الصورة المجازية في شعر المتنبي)، ويرى أن المصطلح الذي اقترحه الدكتور فالح لهذا اللون من التشبيه هو (أسلوب الإيحاء بالتشبيه)، فيجد أن مصطلح فالح يلتقي مع ما ذهب إليه مصطلح الرباعي، مع إشارته إلى أن اختلاف البلاغيين والنقاد حول هذا اللون من التشبيه لم يكن من أصل الظاهرة الفنية، وإنما في تحديد حدودها وأساليبها وتمييزها من الأنماط التشبيهية الأخرى، كالتشبيه المقلوب، والضمني، والبليغ⁽⁴⁾.

ومع ما يبدو من الإفادة من نتائج الرباعي وفالح، فإن نيشان لا يقف عند حدودها، وإنما يعيد توجيهها بما ينسجم مع تصوره الخاص للتشبيه، الأمر الذي يدل على أن

(1) ينظر: التشبيه الخاص في شعر المتنبي: 4- 5.

(2) ينظر: فلسفة البلاغة، التقنية والتطور : 4.

(3) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م: 166.

(4) ينظر: التشبيه الخاص في شعر المتنبي: 5.

إيراده للمصادر لم يكن نقلياً بل حوارياً يعيد إنتاج الأفكار في ضوء دراسته النقدية البلاغية.

وفي ظل اختياره مصطلح الإيماء بالتشبيه يستدل الناقد على مشروعية هذه التسمية بقوله: " فأنت تحس الصورة التشبيهية وتتلمس عناصرها، ولكنك لن تجد لها تسمية فيما تعلمته من البلاغة من أنواع التشبيه ... هذه الطريقة من طرق الإيحاء بالتشبيه دون النص عليه، أي أن تكون للشاعر طريقته الخاصة في بناء عناصر الصورة التشبيهية بما يخالف ضروبها الشائعة "(1). واستناداً على المفهوم البلاغي يرى نيشان أن تسمية هذا اللون بـ(التشبيه الخاص) أكثر اتساقاً مع طبيعته الفنية؛ لأنه يجمع الأساليب البيانية التي تتجاوز التصنيفات البلاغية المألوفة، ويكشف خصوصية الصياغة التشبيهية عند المتنبي(2).

ويمكن القول: إن الناقد حاول أن يحافظ على قدر من الاتساق المنهجي في معالجته هذا اللون من التشبيه؛ إذ أفاد من التصورات البلاغية والنقدية التي سبقه إليها القدماء والمحدثون من غير أن يكتفي بعرضها، بل سعى إلى توظيفها في بناء قراءته الخاصة للنصوص، وقد أتاح له هذا المنهج الجمع بين الوصف والتحليل، ليخلص إلى مجموعة من الأساليب البيانية التي عدّها تتدرج تحت هذا الضرب من التشبيه الخاص. وللتحقق من فاعلية هذا التصور في التطبيق، ينتقل إلى بيان أبرز هذه الأساليب(3) ، ومنها:

(1) التشبيه الخاص في شعر المتنبي: 3: 4.

(2) ينظر: م. ن: 1.

(3) نذكر منها: أسلوب الشرط، وأسلوب النفي، وأسلوب التساؤل والتشكيك، والمقايسة، والمعاكسة، والمقدمة والنتيجة، وأسلوب النداء. التشبيه الخاص في شعر المتنبي: 4.

1- أسلوب المفاضلة والمقارنة: وجد الناقد أنهما من أكثر الأساليب البيانية البلاغية التي يرد بها التشبيه الخاص في شعر المتنبي، وأن هذا الأسلوب يعتمد على (أفعل) التفضيل التي تربط العلاقة بين تعبيرين الأول يمثل المشبه، والثاني يمثل المشبه به، وتقوم هذه العلاقة على أساس أن يكون المشبه أعلى من المشبه به، لتحصل المبالغة في الصورة التشبيهية⁽¹⁾، كقول الشاعر:

أفاضلُ الناسِ أغراضٌ لدى الزمن يخلو من الهم أخلاهم من الفطن

وإنما نحن في جيلٍ سواسيةٍ شرٍ على الحرِّ من سقمٍ على بدنٍ⁽²⁾

يرى الناقد أن الصورة التشبيهية لهذين البيتين "جاءت غير صريحة حين جعل أهل زمانه كالداء في الجسم، فكانت مقايضة عبر التشبيه الخاص القائم على فعل التفضيل (شر) أي (أشر) خلق مفاضلة بين المشبه (أهل زمانه) والمشبه به (السقم) لينتهي إلى نتيجة يريد بها أن ضرر هؤلاء أشدُّ على أختيارهم من المرض على أبدانهم"⁽³⁾. وكأنه أخرج صورة السلب من الإيجاب. فالواقع أن الشعر بالنسبة للمتنبي أداة أو وسيلة للكشف عن الأبنية الجوهرية لتجارب الحياة التي مرَّ بها التي ظهرت من خلال هذه المفاضلة⁽⁴⁾.

ومن ثم يشير إلى أسلوب المقارنة، الذي لا يخفت فيه إبداع المتنبي عن أسلوب المفاضلة لديه، فيقول في مدح فتیان سيف الدولة:

(1) التشبيه الخاص في شعر المتنبي: 5.

(2) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، نصيف اليازجي، شركة دار الأرقم، بيروت، لبنان: 191.

(3) التشبيه الخاص في شعر المتنبي: 6.

(4) م. ن: 6.

يَمْدُ يَدِيهِ فِي الْمَفَاضَةِ ضَيْغَمٌ وَعَيْنِيهِ مِنْ تَحْتِ التَّرِيكِهِ أَرْقَمٌ⁽¹⁾

يُبين الناقد أنَّ التشبيهين " قائمان على أساس المقارنة بين الفتى (المشبه) والضيغم والأرقم (المشبه به) وخلق صورة تشبيهية غير معلنة أو مصرح بها، ولكنها قائمة في البيت بكل عناصرها"⁽²⁾.

2- أسلوب التجريد: تناول نيشان هذا الأسلوب مُعرفاً به أولاً على أنه: من الأساليب البلاغية التي يعرفها العرب ويقصدون به " إخلاص الخطاب لغيرك، وانت تريد به نفسك"⁽³⁾، ويذكر قول المتنبي مادحاً سيف الدولة:

عرضت له دون الحياةِ وطرفه وأبصر سيف الله منك مُجَرِّداً⁽⁴⁾

يشير نيشان إلى أسلوب التجريد الواقع في " تشبيه سيف الدولة بسيف الله المُجرد على أعداء الإسلام وأعدائه بقوله (منك) إذ لم يصرح بالتشبيه فيجعل ممدوحه سيفاً، إنما جرد منه سيفاً قائماً بوجه الدمستق حال دونه ودون الحياة، بل لم يدع له فرصة تطرف بها عينه، بعد أن شهد الموتُ ماثلاً أمام عينيه"⁽⁵⁾.

3- أسلوب الإيحاء بالتشبيه: خلّص الناقد من تحليله لهذا التشبيه إلى أنه " ضربٌ من التشبيه الخاص عند المتنبي لا نتبين المشبه والمشبه به إلا بضربٍ من التأويل وإنعام النظر، ذلك أن التشبيه غير مصرح به، بل نلمحه في سياق الكلام، ومن خلال القرائن"⁽⁶⁾. فهو نمط يحتاج إلى مكابدة في سبيل الغور إلى الدلالات الكامنة فيه، بغية الوصول إلى المعاني الضيقة، واستكشافها دلاليّاً

(1) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب: 334.

(2) التشبيه الخاص في شعر المتنبي: 7.

(3) المثل السائر: 2 / 159.

(4) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب: 404.

(5) التشبيه الخاص في شعر المتنبي: 11.

(6) م. ن: 20.

وجمالياً، فهو أبلغ في تحقيق سمة الندرة والإبداع؛ لأنّ المعنى المباشر يضعف الصورة، وهو دون الصورة الإيحائية.

وفي الإيحاء بالتشبيه يذكر نيشان قول المتنبي متغزلاً:

أمن أزديارك في الدجى الرقباء إذ حيث أنت من الظلام ضياء⁽¹⁾

من خلال دخول الناقد إلى بنية المعنى الداخلي، يجد أنّ المتنبي لم يصرح بتشبيه حبيبته بالبدر علانية، بل " دخل إلى هذا التشبيه مدخلاً خاصاً به ، حيث نفى اجتماع حبيبته والظلام، ذلك أنهما ضدان، فهي بدرٌ تنير حيثما تحل وبذلك لا ظلام حيث تكون... فليس في مقدورها التخفي أو الاستتار"⁽²⁾ عن أعين الحساد الرقباء. فالصورة هنا حسية تهدف إلى بيان جمال حبيبته وصعوبة إخفائها لشدة بياض وجهها كبياض البدر الذي يصعب حجب نوره في منزل اكتماله.

لذا يبدو أن تعمق المتنبي في المعاني وما يكمن وراءها من فلسفة خاصة به، تبين سعة نظره للحياة التي تمثّلت في قدرته على الخلق والإبداع، والالتفات إلى معانٍ كثيرة لم يلتفت إليها كثيرٌ من الشعراء. فخيرُ الشعرِ ما كان "تأملاتٌ في الكون، وسبحاتٌ في الخيال يعلوها مزاجٌ فلسفي ينمُّ عن نفسيّة الشاعر ومقدار فهمه لما يسمو من المثل العليا"⁽³⁾.

ويكشف مسار تحليل نيشان لنصوص المتنبي أنه تفادى التصريح والمجاهرة بالتشبيه، لدفع المتلقي إلى التفكير و أمعان النظر في النص، للإمساك بطرفي التشبيه وإيجاد العلاقة التي تربط بينهما، من ثم معرفة المعنى الذي يقصد إليه الشاعر

وختاماً يمكن القول: إنّ الدكتور نيشان حاول ان يستوفي في دراسته الأساليب البلاغية التي سلكت إلى الصورة التشبيهية سبيلاً خالفت فيه طرق التشبيه المعهودة، وفق منهج وصفي تحليلي بين من خلاله أنّ للصورة البيانية التشبيهية الدور الأكبر

(1) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب: 143.

(2) التشبيه الخاص في شعر المتنبي: 20.

(3) نحو الغد، محمد أحمد محبوب، دار البلد، الخرطوم، 1991م: 100.

في رفع شعر المتنبي من مستواه الفني إلى قمم الروعة والإبداع؛ إذ كانت قراءته تغور إلى الحور لتكشف عن الكيفية التي صيغت فيها نصوص المتنبي الشعرية، التي أسهمت بدورها في إيصال القيمة الجمالية والفكرية إلى ذهن المتلقي من خلال الأساليب البارزة والخفية التي تقود إلى التشبيه الخاص في شعره، ويكشف ذلك أن مشروع نيشان النقدي لم يقتصر على إعادة تصنيف التشبيه، بل إعادة بناء آليات قراءته في ضوء تصور يجمع بين التراث البلاغي وآفاق النقد الحديث، الأمر الذي يحدد مكانة دراسته وتميزها ضمن مسار النقد البلاغي في العراق.

وفي ختام هذا المبحث، يتبين أن الدراسات النقدية البلاغية التي تناولت التشبيه قد تعددت منطلقاتها المنهجية، فتوزعت بين المقاربات النفسية، والاجتماعية، الأسطورية، والتفسيرية، والتحليلية، الأمر الذي أدى إلى تباين الرؤى في تفسير الوظيفة الفنية للصورة التشبيهية والكشف عن مقاصدها، كما يكشف هذا التعدد عن حيوية النقد البلاغي المعاصر في العراق وتنوع آليات قراءته وتوجيهها، غير أن بعض هذه الدراسات تفاوتت في الاستفادة من التراث البلاغي وفي تحويل التصورات النظرية إلى إجراءات تطبيقية، وهو ما أبرز تبايناً في فاعلية مناهجها النقدية وحدودها في مقارنة النصوص.

الفصل الأول: المبحث الثاني:

النقد البلاغي للاستعارة

تمثل الاستعارة إحدى أكثر الظواهر البيانية حضوراً في الخطاب الأدبي؛ لما تنهض به من وظيفة دلالية وجمالية تجعلها أداة فاعلة في بناء المعنى وتوجيه التأويل، وقد حظيت باهتمام واسع في الدرس البلاغي قديماً وحديثاً، بوصفها وسيلة تتجاوز حدود الزخرف اللفظي إلى الكشف عن خصوصية التجربة الإبداعية، ومن ثمّ اتجه النقد البياني إلى مقاربتها بوصفها آلية

تحليلية تسند إلى معطيات اللغة ووظائفها، وتبحث في الكيفية التي تُسهم بها الاستعارة في بناء النص وإثراء آفاقه التأويلية.

واعتمد الشعراء والكتّاب قديماً على الاستعارة في تمييز خطابهم الأدبي عن سائر الخطابات؛ إذ غدت آلية فكرية ترتبط بالتجربة الذهنية والقدرة على تجاوز التعبير المباشر، حتى عُدت في كثير من الأحيان معياراً للكشف عن جودة النصوص الشعرية والنثرية من عدمها، ومقياساً لتمييز الشعراء في توظيفها بشكلٍ يخلق تفاوتاً بين شاعرية الشعراء وتمايزهم في الإمكانيات⁽¹⁾.

ولفهم حقيقة العلاقة بين الاستعارة والتشبيه، استعرض البلاغيون تعريفات متعددة لها⁽²⁾، كان من أدقها ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)؛ في أن الاستعارة هي: "أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيّره المشبه وتجرّيه عليه"⁽³⁾. ويفهم من تصور الجرجاني أنه منح الاستعارة منزلة بلاغية متقدمة؛ لإيمانه "بأنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى من الصّدفة الواحدة عدة من الدرر وتجنّى من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر"⁽⁴⁾.

(1) ينظر: جماليات الصورة في الشعر الأندلسي، د. أحمد خلف المفرجي، دار نون للطباعة والنشر والتوزيع: 151.

(2) يعرف الجاحظ (ت255هـ) الاستعارة على أنها "تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه". البيان والتبيين: 135/1. ويراه ابن المعتز (ت296هـ) "استعارة الكلمة من شيء قد عرف بها لشيء لم يعرف بها". ابن المعتز، تحقيق كراتشوفسكي، دار الجيل، لبنان، ط2، 1979م: 43. وعرفها قدامة بن جعفر (ت337هـ): استعارة بعض الألفاظ في موقع بعض على سبيل التوسع والمجاز. "نقد النثر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، مطبعة الكليات الأزهرية، 1978م: 65.

(3) دلائل الإعجاز: 53.

(4) أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1987م: 33.

واتجهت الدراسات البلاغية اللاحقة إلى توسيع النظر في الاستعارة؛ إذ دارت بين قطبي الجمالي والإدراكي، فيراها أصحاب النظرة الجمالية ظاهرة لغوية تخرج عن المؤلف اللغوي تركيباً ودلالة؛ إذ تقيم علاقة بين استعمال اللفظ في أصل وضعه اللغوي، واستعماله مجازياً فتحمل دلالة جديدة تُثير الانتباه والإعجاب، وتستحوذُ على الاهتمام ومتعة كشف دلالتها؛ لذا تميز أنصار هذه النظرة بالقدرة على الربط بين الأشياء البعيدة، وربما المتنافرة والكشف عن جوانب المشابهة بينها، حتى بدت الاستعارة بهذا المعنى لغة فوق اللغة المُستهلكة في المواقف الحياتية⁽¹⁾.

أما أصحاب النظرة الإدراكية، فينظرون إلى الاستعارة على أنها أداة يُدرك بها الإنسان الكون من حوله كما هو، دون تجميل أو تزيين، وهي بهذا ليست سمة لغوية؛ ولكنها سمة ذهنية، تُميز عمل الذهن لإدراكه غير المعلوم الخفي، بوساطة استعارة المُدرك المعلوم والمتعارف عليه؛ لذا فهي خاصة لا ينفرد بها بعض الناس دون غيرهم، فهناك استعارات مُتداولة عميقة لها علاقة باللاوعي الجمعي يتوارثها الأفراد، وتتجه ذائقتها نحو تأصيل اللغة للأمة الناطقة بها.

وفي الحقبة موضع البحث، اتسع الاهتمام بدراسة الاستعارة في النقد البلاغي العراقي؛ إذ تجاوزت بعض الدراسات حدود الوصف التقليدي واتجهت إلى تحليل آليات اشتغالها في النصوص والكشف عن وظائفها الدلالية والجمالية، وقد أفرز هذا التوجه قراءات نقدية سعت إلى الإفادة من منجزات البلاغة العربية وربطها بالمقاربات النقدية الحديثة، بما أتاح تجاوز الطابع الوصفي إلى بناء رؤية تحليلية أكثر عمقاً؛ إذ تباينت الدراسات في مدى نجاحها في توظيف المفاهيم البلاغية وتحويلها إلى أدوات إجرائية في

(1) ينظر: الاستعارة التصويرية: إعادة تشكيل إدراكي للواقع، منى سعيد عبدة، المؤسسة العربية للدراسات والبحوث، 2020م، 2.

قراءة النصوص, بشكل يُظهر التكامل بين النقد والبلاغة واستفادة أحدهما من الآخر في علاقة متداخلة, وهو ما يقتضي الوقوف على منطلقاتها وآلياتها وتقويم نتائجها في إطار النقد البلاغي البياني للاستعارة⁽¹⁾.

ومن بين أبرز هذه الدراسات :

أولاً: دراسة الدكتور إياد عبد الودود الحمداني

انطلق الحمداني من عتبة اصطلاحية مركبة تدمج بين البلاغة التراثية والنقد الحديثي متوسلاً بمصطلحات مثل شعرية المغايرة, والاستبدال الاستعاري, إذ لم ينظر إلى الاستعارة بوصفها مجرد مجاز لغوي أو نقل اللفظ من حقيقته إلى مجازه؛ بل نظر إليها بوصفها (عملية استبدالية), واعية

(1) وفي هذا السياق انتظمت ملامح النقد البلاغي الاستعاري في الدراسات العراقية المعاصرة الآتية: لمسات بيانية في قصيدة (بانث سعاد) الاستعارة والتشبيه أنموذجاً, د. قلاح حسن محمود, مجلة العلوم الإسلامية, جامعة تكريت, مج5, ع19, 2013م. قراءة في التراث البلاغي العربي (الاستعارة أنموذجاً), د. زينة غني عبد الحسين, مجلة كلية التربية الأساسية, جامعة بابل, مج4, ع8, 2012م. الاستعارة من منظور أسلوبى, د. طاهر حسن حامد, مجلة آداب المستنصرية, الجامعة المستنصرية, مج1, ع56, 2012م. الاستعارة ومستويات الميدان السياقي - قراءة في شعر رشدي العامل, د. رميض مطر حمد, مجلة جامعة تكريت, مج19, ع9, 2012م. قراءة جديدة في فهم الاستعارة, د. عهود حسين جبر, مجلة آداب الكوفة, مج1, ع33ج2, 2017م. الاستعارة الساخرة في حماسة الظرفاء للزوزني, د. كاظم عبد فريخ, مجلة أبحاث ميسان, مج13, ع25-2, 2017م. الاستعارة النصية دراسة في محددات حدث الاتساع وتجاوز التجنيس, مجلة تسنيم, العتبة العباسية المقدسة, مج2, ع3-3, 2017م. مراتب الاستعارة في البلاغة العربية, د. بيان شاكر جمعة, مجلة كلية التربية الأساسية, الجامعة المستنصرية, مج21, ع92, 2015م. المثل القرآني والاستعارة التمثيلية تعقيب على ما ورد في كتاب جهود العلماء للدكتور أحمد حمد الجبوري, د. طارق أمين الرفاعي, مجلة جامعة الأنبار للغات والعلوم, مج5, ع3, 2013م. حاجية الاستعارة في الخطبة القاصعية للإمام علي ع, د. محمد ظاهر عفتان, مج1, ع32, 2020م. حاجية الاستعارة في شعر ابن الأبار الأندلسي (السينية أنموذجاً), د. خالد شاكر محمود, مجلة الجامعة العراقية, مج46, ع3, 2020م.

تصنع المغايرة، وتفجر شعرية النص السيابي، فهذا الربط يمثل قفزة بالدرس البلاغي من المعيارية الجامدة إلى رحاب بلاغة الخطاب، ورجّح الحمداني - في منجزه النقدي البلاغي الموسوم بـ: (شعرية المغايرة دراسة لنمطي الاستبدال الاستعاري في شعر السياب)⁽¹⁾ الرأي بأن توجيه القراءات النقدية لتأصيل المصطلح النقدي والبلاغي بمفهومه العربي، لا بدّ أن يكون وفق منهج واضح ومعايير دقيقة، تكفل الكشف عن القيم الجمالية في النص الشعري، وتتيح مقارنة بلاغية تبين أنساق الخطاب وآليات بنائه. من هذا المنطلق استهلّ الحمداني دراسته بتمهيدٍ تتبّع فيه التحولات التي شهدتها مصطلح الاستعارة في معناه في التراث البلاغي العربي، مبيناً انتقاله من مفهومه الاصطلاحي التقليدي إلى أفقٍ إشكالي، أكثر اتساعاً نتيجة للتلاقح الثقافي العربي مع الثقافة الغربية ومناهجها النقدية⁽²⁾.

وعلى الرغم من أنّ "الذوق البلاغي العربي والذوق البلاغي الغربي... يتباين في خصائص اللغة الإبداعية فإن سبل الالتقاء بين المفاهيم لا بدّ أن تتحقق، لارتباط تلك المفاهيم بالفطرة الإنسانية، والتوجّه نحو (العولمة) التي نالت من اهتمام النقاد لتحقيق ما يمكن تسميته بـ (عالمية النقد)"⁽³⁾. يبين الحمداني أنّ تمسك البلاغيين العرب بمصطلح المجاز لم يكن نابعاً من نزعة شكلية، بل من رسوخ الأصول البلاغية التي أسست لهذا المفهوم وأن سبب هذا الاكتفاء هو؛ أنّ الدارسين في الأصول والأحكام النقدية التي أسستها البلاغة العربية، قد وجدوا مرتكزاً يحاول أن يجنبهم الانقياد بشكل تام إلى المناهج النقدية الغربية، لاعتقادهم بأن أغلب هذه النظريات قد فقدت

(1) شعرية المغايرة دراسة لنمطي الاستبدال الاستعاري في شعر السياب، د. إياد عبد الودود الحمداني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2009م.

(2) ينظر: م. ن: 9.

(3) م. ن: 18.

كثيراً من خصائصها بفعل الترجمة غير الدقيقة، أو لأنها نشأت في بيئة أدبية لا تستطيع أن تتسخ فحواها وتلصقه بآدابنا؛ لذلك فالحمداني لا يرفض الإفادة من المناهج الغربية، وإنما يدعو إلى توظيفها بما ينسجم مع المرجعية البلاغية العربية؛ إذ لا يكتفي بتطبيق المفاهيم البلاغية التقليدية، وإنما يعيد توظيفها في ضوء نظرية "الاستبدال الاستعاري"⁽¹⁾، بما يجعلها أداة إجرائية لتحليل شعر السياب، لا مجرد إطار نظري لتفسيره. ويكشف هذا التصور أنه من خلال هذه الدراسة إلى الجمع بين الأصالة والتجديد، مستفيداً من الدراسات النقدية السابقة في قراءة شعر بدر شاكر السياب، ومنطلقاً من قناعة مفادها أن الشعر "يجب أن يبقى خيطاً يربط بين القديم والجديد، ويجب أن تبقى ملامح القديم في الشيء الذي نسميه جديداً وعلى شعرنا أن لا يكون مسخاً غريباً في ثياب غربية، يجب أن نستفيد فيه مما حققه الغربيون"⁽²⁾.

ويتحقق ذلك من خلال تطويع البلاغة التراث في ضوء الرؤى النقدية الحديثة التي تخلق رؤية أسلوبية جديدة تتجاوز حدود التركيبي إلى المحور الاستبدالي فيتحقق المستوى التركيبي فـ "إذا كان محور التركيب يعتمد على بناء الجملة، حسب قواعد اللغة، فمحور الاستبدال، هو المتسع الفسيح الذي يسمح للمبدع باستعمال قدراته في الاختيار، والنظم"⁽³⁾.

(1) "وتذهب النظرية الاستبدالية إلى أن الاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها في ذلك شأن التشبيه، ولكنها تتميز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال، أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة، أي أن المعنى لا يقدم فيها بطريقة مباشرة، بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه، فإذا كنا نواجه في التشبيه طرفين يجتمعان معاً، فإننا في الاستعارة نواجه طرفاً واحداً يحل محل طرف آخر ويقوم مقامه، لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك التي يقوم عليها التشبيه". الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، د. يوسف أبو العدوس: 7.

(2) ينظر: جريدة صوت الجماهير نقلاً عن بدر شاكر السياب في قراءة أخرى، د. علي حداد: 80-81.

(3) الانزياح في الشعر الصوفي رائية الأمير عبد القادر نموذجاً، سليم السعداني، رسالة ماجستير، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، الجزائر، 2010م: 50.

وانطلاقاً من هذا التصور، اتجه الحمداني إلى الإفادة من مباحث علم البيان بوصفها إحدى مجالات التطبيق الذي تنظم فيها آليات الاستبدال الاستعاري، وكان الخوض في قضاياها مدخلاً للكشف عن مظاهر شعرية مغايرة ارتبطت بالاستبدال الاستعاري التصريحي، والاستبدال الاستعاري المكني في شعر السياب.

ويلاحظ أن الحمداني قد أقام رؤيته على المقارنة بين واقع الدرس البلاغي العربي ونظيره الغربي، منطلقاً من أن الدراسات النقدية الغربية أولت الاستعارة عناية أوسع في ضوء الرؤى الأسلوبية الحديثة، في حين ظلّ الدرس البلاغي العربي في نظره أقرب إلى تحليل الخطاب في مستواه الظاهر، من غير التوسع في الكشف عن العوامل المنتجة لبنائه العميقة؛ إلا أنه يستدرك رأيه معللاً ذلك بانشغال النقاد العرب بتحليل مضمون الخطاب، دون معرفة العوامل المحيطة والمؤثرة، التي أسهمت في إنتاج ذلك الخطاب الذي يفسح المجال لدراسات نقدية كثيرة⁽¹⁾.

وفي سياق تأكيد ضرورة تأسيس رؤية نقدية عربية تجمع بين أصالة التراث ومعطيات النقد المعاصر، ويستند في ذلك إلى رأي الدكتور عناد غزوان في أن أي "نظرية نقدية عربية معاصرة، تنطلق من فهم واعٍ لزمناها التراثي، بمصطلحاته النقدية المستقرة، وحاضرها المتجدد بحداثه، حيث التفرد والتخصص واستثمار، واقع الثقافة العالمية المعاصرة من أجل إحياء حركة أدبية عربية تتمتع بعوامل إبداعها الجمالي الخاص، على الرغم من

(1) ينظر: شعرية المغايرة: 6.

معاصرتها وموازاتها، لغيرها من الحركات الأدبية في العالم⁽¹⁾، وذلك للخروج
بأكبر قدر من الجمالية.

كما يتجاوز الحمداني بهذه الرؤية حدود المعيارية البلاغية التقليدية؛ إذ
يرى "أن لكل أثر شعري أحكامه الجمالية النابعة من داخله، بما ينسجم مع
توجه المنهج لاكتشاف آليات عمل أنماط الاستبدال الاستعاري على وفق
مفهوم الشعرية (poetries) الذي يبحث فيه"⁽²⁾.

ويعرّف الناقد الاستبدال بأنه "دراسة للصورة الشعرية بشكلها المركّز،
فالاستبدال يجمع الصورة في بؤرتها ويتعامل مع الشعرية (poetries)
المكتفة في النص، ويبين تجاوبها في السياق العام، و...الدرس النقدي/
البلاغي العربي قد رصد التقسيمات التي تتعامل مع التشبيه ودرجة توافقه أو
تتافره أو تألقه أو ضموره، ووجد أنها أقرب إلى التعامل مع الشعرية"⁽³⁾.
ومن ثمّ فإنّ قوة هذا التصور تتمثل في سعيه إلى بناء مقارنة تجمع بين
المرجعية البلاغية العربية والرؤية الأسلوبية الحديثة، فمفهوم الشعرية أو
الانزياح ما هو إلا انعكاس لنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، وإن
كان هذا التصور بحاجة إلى مزيد من البيان في تحديد حدود التداخل بين
مفهوم الشعرية ومفهوم الاستبدال الاستعاري، حتى لا يبدو أحدهما تفسيراً
للآخر أكثر من كونه أداةً لتحليله⁽⁴⁾.

(1) مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية، ط1، 1994م: 55.

(2) شعرية المغامرة: 180-181.

(3) م. ن : 24.

(4) ينظر: التعبير الاستعاري في قصيدة الحرب (بحث)، د. أحمد نصيف الجنابي، مجلة الأقلام، ع11-12،
بغداد، 1989: 6.

وينطلق الحمداني من افتراض تعدد مستويات الاستبدال الاستعاري، مانحاً الاستعارة التصريحية المساحة الأوسع لتطبيق رؤيته النقدية؛ إذ يرى انها تمتلك طاقةً تصويرية تتجاوز الاستعارة المكنية في كثير من المواضع⁽¹⁾.

لذا يحاول أن يُبرز المهيمنات البلاغية الغريبة في شعر السياب من خلال الاستعارة التصريحية، وإهمال كل ما هو معروف وشائع بين الشعراء الآخرين؛ ليتفرد بعرض مواطن الضعف والقوة البلاغية البيانية التي ينفرد بها السياب ضمن نمط الاستبدال الاستعاري التصريحي.

وفي هذا السياق، يُفرد الحمداني عنايةً خاصة بالصور البلاغية التي تتداخل فيها الاستعارة مع الترشيح والجريد⁽²⁾، بوصفها مجالاً يكشف اتساع الرؤية التحليلية وقدرة الخطاب الشعري على إنتاج مستويات دلالية وجمالية متعددة. ويستند في ذلك إلى تتبع هذه الأنماط في شعر السياب، مستثمراً مفاهيم البلاغة التراثية للكشف عن خصوصية بنائه التصويري. وقد تميز الحمداني بتوجيه الترشيح والتجريد نحو قراءة شاملة للبنية التصويرية في شعر السياب، لا بوصفها ظاهرتين بلاغيتين معزولتين، ومع ذلك يظل تصنيفه متأثراً إلى حد كبير بالطروحات النقدية القديمة التي قسّمت الاستعارة باعتبار السياق المرافق إلى ثلاثة أقسام: "أحدها المطلقة، ... وثانيها المجردة... وثالثها

(1) ينظر: شعرية المغابرة: 123.

(2) قال السيد الشريف: (الترشيح أن ترشح الأم ولدها باللبن القليل تجعله في فيه شيئاً بعد شئ حتى يقوى على المص)، أي أن الاستعارة المرشحة هي الاستعارة التي تغدّى وتقوى بذكر ملائم المستعار منه، حتى تصبح في الاقتناع بها، كأنها حقيقة لا مجاز. ينظر: الحاشية على الكشاف، السيد الشريف الجرجاني: 1/ 192. أما التجريد، فهو في الاصطلاح: أن يُقرن لفظ المجاز بصفة أو تفرغ كلام، يكون معناه ملائماً للمعنى الحقيقي. بمعنى أن التجريد سميت بذلك؛ لتجريد الاستعارة بعض تجريد مبالغ فيه، كما في الاستعارة المرشحة والمجردة، وذلك بذكر ما يلائم المستعار له. ويأتي الملائم على نوعين: صفة معنوية لا تختص بالنعت النحوي، ومنه قولهم: أقبل صاحب الرداء السابغ، فاستعير للرداء صفة العطاء؛ لأنه يستر الجسد. أما الملائم الثاني فهو: التفرغ في الكلام وهو: ذكر حكم يلائم أحد الطرفين، كما جاء في قوله تعالى (أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم)؛ إذ رشح الاستعارة في (اشتروا) بذكر ما يلائم لفظة الشراء، وهو التجارة والربح، وكأن فعل الشراء فعل حقيقي. ينظر: الاستعارة بين الترشيح والتجريد، عبد الجواد محمد محمد، جامعة الأزهر، مجلة كلية اللغة العربية بالزقازيق، 1986م، ع5: 195.

المرشحة" (1) . وينطلق الحمداني في هذا التصنيف من التقسيم البلاغي التراثي الذي يجعل معيار الاستعارة قائماً على ما يعقب المستعار له أو المستعار منه من الملائمات والتجريدات (2)، فالحاق صفات تلائم المستعار له يُفضي إلى الاستعارة المجردة، في حين أن إلحاق ما يلائم المستعار منه يفضي إلى الاستعارة المرشحة، بما يحافظ على قرينة التشبيه ويصرف الذهن إلى المعنى الحقيقي (3).

الاستبدال الذي أورده السياب في نصوصه بعدة مستويات، الأول: يتداخل فيه الترشيح والتجريد مع الاستعارة، بشكل أدى إلى ضعف القوة المؤثرة في نفوس المتلقين، وذكر قول الشاعر:

وطوى الموتُ زهرةً أدبَلَتْها أعْيُنُ الظالمينَ قَبْلَ الألوانِ (4)

يقول الحمداني: بأنَّ "الاستبدال المتمثل بتشبيه المرأة بالزهرة ليس ذا قيمة كبيرة، بسبب كثرة الاستعمال، وقد يجد المتلقي في الترشيح ... ضعفاً على الرغم من تداخله مع (التجريد) (5).

على ما يبدو أنَّ الشاعر قد اختار هذا الوصف بشكلٍ يلائم فيه بين الحقيقة والمجاز معاً، فالاستعارة مرشحة مجردة وذلك قد جرّد الوصف من صعوبة المبالغة في التخيل، ومن ثم فإنَّ الاستبدال الحاصل ليس ذا أهمية؛ فالمعنى قد خرج من المجاز الغريب المبالغ فيه، إلى المجاز القريب المنظور، الذي

(1) الإيضاح في علوم البلاغة: 77.

(2) ينظر: الاستعارة بين الترشيح والتجريد، عبد الجواد محمد أحمد، جامعة الأزهر، مجلة كلية اللغة العربية بالقاهرة، 5، 1986م: 193.

(3) ينظر: مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكاكي، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، لبنان - بيروت، 1987م: 385.

(4) الديوان، بدر شاكر السياب، دار العودة بيروت، مج2، ط1، 2016م: 501/2.

(5) شعرية المغامرة: 32 - 33.

يسهل الوصول إلى صورته المتكونة، وهذا يتنافى مع هدف الاستعارة المرشحة التي تهدف إلى المبالغة والغموض في اختيار الأوصاف، فتمامها وكمالها يتحقق بقلّة البيان والتوضيح والتفصيل في الصور المنتجة، كما أنّ كثرة تكرار الصورة التشبيهية المنتقاة من الطبيعة وتأكيدا، جعلها أقلّ تأثيراً من رؤية المرأة نفسها، فالنفس تميل نحو النُدرة في القول، وهو ما أخفق السياب في استدراكه هنا.

وفي المستوى الثاني يُظهر التشابك الحاصل بين الترشيح والتجريد لدرجة التواشج، وذلك في قول السياب:

"فمن يُشعلُ الحبَّ في كُلِّ دَرْبٍ وفي كُلِّ مَقهى وفي كُلِّ دار؟" (1).

فالإتحاد بين النسقين وارد في هذا السطر (2)؛ لأنّ الوصف ملائم للمستعار منه حقيقة، ومناسب للمستعار له مجازاً؛ لاجتماعهما في تخيل الوصف الناتج والمشارك بينهما، فهو من المجاز المرشح.

ويُورد الحمداني مستوى ثالث: أظهر فيه الاستبدال الاستعاري الواقع ضمن سياقات نصية تظهر فيها علاقات تناس بين نصوص السياب وقصص تقليدية سهلة باتت مترسخة في الفكر الشعبي الجمعي، كما في قصة إخراج آدم وحواء من الجنة في الكتاب المقدس، وسهولة إجراء الشاعر التناس معها (3).

(1) الديوان: 1 / 415.

(2) "فقد شبّه -هنا- انتشار الحب بالاشتعال (اللفظ المستعار) والمستعار منه (النار)، والمستعار له هو (الحب)، والجامع هنا سرعة الانتشار، وهذا الإجراء التقليدي واضح وناجع في بيان مستوى الاستبدال، والتداخل المشار إليه في قوله: (في كل درب وفي كل مقهى وفي كل دار؟) فهو ترشيح مشتبك مع التجريد، لأنه يتصل بالمستعار منه والمستعار له: "شعرية المغامرة: 33.

(3) "كالذي ظهر في تشبيهه للعابثين والخونة في أرض العراق بالأفعى (المستعار منه) التي تمثل الخديعة والإيذاء في فكرنا الشعبي، والسياق هنا يحيلنا على علاقة تناسية واضحة مع قصة إخراج آدم وحواء من الجنة في (سفر التكوين). شعرية المغامرة: 35.

ووجد الناقد إمكانية الشاعر في ربط الاستبدال الاستعاري بعلاقة تضمين، ويتجلى ذلك في ورود أنماطٍ غير معهودة من المتضادات، التي تحوّل صورة مكان من صورة إلى آخر، مما يقود إلى خلق فضاء رحب لصورة شعرية جديدة، ناتجة عن الحوار المتوتر الحاصل بين نسقين مُتضادين، كما في قول السياب:

عُيُونُ الْمَهَا بَيْنَ الرَّصَافَةِ وَ

الْجِسْرِ

تُقَوِّبُ رِصَاصٍ رَقَّشَتْ

صَفْحَةَ الْبَذْرِ (1)

وجد الحمداني أن (التضمين) في هذا البيت، يمثل علاقة تناس مع قول علي بن الجهم الشاعر الجاهلي:

عُيُونُ الْمَهَا بَيْنَ الرَّصَافَةِ وَالْجِسْرِ جَلَبْنَ الْهَوَى مِنْ حَيْثُ أُدْرِي وَلَا
أُدْرِي (2)

إن الاستبدال الاستعاري الذي ولّدته مسافة التوتر الحاصلة نتيجة التحوّل بين مكانين متضادين، قد اكتسب بعداً جديداً يبتعد فيه عن حدود البيت، ويتفق الحمداني في هذا الرأي مع ما ذهب إليه الدكتور (حسن توفيق) عند بيانه أهمية الإشارات التراثية التي ضمّنها السياب في شعره، على الرغم من حداثة وتجده (3). ويبدو أن مسافة التوتر بين النسقين تعاملت مع تحقيق شعرية النص عكسياً، فسعة الفجوة بينهما هي التي تؤدي إلى إنتاج الشعرية، ويرتفع باللغة إلى مستواها الإبداعي.

(1) ديوان بدر شاكر السياب، بدر شاكر السياب، مج2، دار العودة، بيروت، ط1، 2016م: 102
(2) ديوان علي بن الجهم، تح: خليل مردم بك، وزارة المعارف، المملكة العربية السعودية، ط2، 1980م: 56.
(3) ينظر: الخطاب النقدي حول السياب: 369-370.

لذا يمكن القول: إنّ الحمداني ينتمي إلى تيار إصلاحي يدعو إلى تيسير الدرس البلاغي ورفع الجمود عنه، وبحسب رؤيته النقدية؛ فإنّ السياب شاعر مجدد بما وظّفه من عناصر تراثية بلاغية ومستويات استبدالية بيانية توقف الناقد عندها وحاول من خلالها إرساء أسس لنقد بلاغي بياني جديد يقوم على رؤية أسلوبية، تهدف إلى تصحيح بعض المفاهيم حول الميل الشديد، إما إلى التجديد أو التراث، ويرى أن الجمع بين الحسنيين أولى وأنسب، وإن كانت تهمة التفتيق على وفق هذا المنهج حاضرة، لكن الناقد لم يكن منقاداً لهذا المفهوم، بل جعله ينسجم مع آليات التحليل البلاغي التراثية، بجعل شعر السياب هو من يمتلك زمام الأمور، بما يمتلكه من قوة وتأثير نجحت في تطوير مهارات التحليل النقدي وتوجيهها، لإنتاج منهج نقدي بلاغي جديد يجمع بين الرؤية النقدية العربية القديمة، والخطاب النقدي المعاصر. وتكمن الأصالة العلمية لهذا المصنف في أنه يمثل انطلاقة حقيقية ولبنة أساسية في مصطلح الألفية الثالثة لمعاينة (بلاغة الشعر الحر)، في العراق، فقد أخرج الحمداني درس الاستعارة من النماذج الشعرية العمودية القديمة الصارمة وطبقها على رائد التحديث (السياب)؛ ليثبت أن البلاغة والنقد البلاغي قادران على مواكبة الحداثة الشعرية وتفكيك بنيتها.

ثانياً: دراسة الدكتور أحمد خلف المفرجي

أشار المفرجي في دراسته الموسومة بـ(جماليات الصورة في الشعر الأندلسي الطوائف والمرابطين-أنموذجاً)⁽¹⁾ إلى الصور البيانية وإجادة

(1) ينظر: جماليات الصورة في الشعر الأندلسي، د. أحمد خلف المفرجي، دار نون للطباعة والنشر والتوزيع، 2017م.

شعراء الأندلس فنونها واعتمادهم عليها في تشكيل صورهم الشعرية، فنجده يقدم تعريفات كثيرة لمفهوم الصورة في الشعر عند العرب القدماء والمحدثين، من بينهم أبي هلال العسكري (ت 395هـ) الذي نبّه إلى أهمية الاستعارة المصيبة بقوله: "ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن مالا تتضمنه الحقيقة من زيادة لكانت الحقيقة أولاً منها استعمالاً"⁽¹⁾. ثم ينطلق ليحدد أنواع الصورة البيانية فيما عرضه من عناوين وحصرها في (التشبيه، والاستعارة، والكناية)، فكانت دراسته ضمن حدود بحث البيان في ضوء مفهوم التصوير والصورة الاستعارية للنص الشعري، التي عكف النقاد العرب على دراستها وخصّوها بدراسات كثيرة؛ لأنّها بحسب رأي الدكتور جابر عصفور "طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير"⁽²⁾.

وفيما يخص التصوير بالاستعارة، فيوضح الناقد أن معرفة حقيقة الاستعارة "يقتضي استحضار عمليتين: أحدهما تتصل بالمستوى السطحي وهي (حذف أحد طرفيه)، والأخرى تتصل بالمستوى الباطن، وهي تحميل المذكور دلالة المحذوف"⁽³⁾. فالاستعارة ليست بنية سطحية اتكالية - كما يعتقد بعضهم - يتم فيها تحويل أحد الطرفين للآخر في عملية تبادلية على مستوى السطح فحسب؛ بل هي عملية مرافقة للعمليات الذهنية والنفسية

(1) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تح: علي محمد البيجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، 1956م: 268.

(2) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م: 323.

(3) البلاغة العربية قراءة أخرى، محمد عبد المطلب، مطبعة دار نوبيا، مصر، 1997م: 169-170.

المعقدة⁽¹⁾، فهي عنده "ضرب من التخيل لكونها تحفز ذهن المتلقي وتحثه على تجميع الاجزاء الرابطة بين المدلول الأصلي والجديد"⁽²⁾.

كما أن هذا الفهم للتصوير نجده عند الجرجاني(471هـ) الذي تحدث عن الاستعارة وفضائلها التي تتفوق بفضلها على التشبيه؛ لقدرتها العالية على التعبير وإيقاظ ذهن المتلقي؛ لتكوين صور جديدة⁽³⁾. وهو ذات المعنى الذي ذهب إليه القرطاجني في أن تكوين الصورة الاستعارية الجديدة غالباً ما يكون من تركيب جديد للصور من خلال تجميع الأجزاء بقصد إنتاج معنى يكشف عن واقع جديد⁽⁴⁾. أي أنّ "التعبير بالصور يتجاوز الواقع مثلما تتجاوزه المبالغة أو المغالاة، فالشاعر عندما يبالغ يتجاوز الواقع منتهكاً حدوده ومقاييس الأشياء فيه"⁽⁵⁾، ومعتماً على تصورات الجرجاني للاستعارة يعرفها السكاكي(626هـ) قائلاً "هي ان تذكر احد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، معيأ دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"⁽⁶⁾.

وبالنظر إلى هذه الاعترافات المبدئية التي فضّلت الاستعارة على التشبيه؛ لأنها تفسح المجال للمعنى للتعبير أكثر من الاستعارة، إلا أنّ الناقد له رأي آخر؛ إذ يرى أنه "لا يمكن أن ننظر إلى التشبيه وكأنه دون الاستعارة قيمة فقط، لأنه تشبيه فكلاهما يشكّل برأينا صورة، وقيمة هذه الصورة ليست نابعة بكليتها من بينيتها الأسلوبية؛ وإنما هناك مقاييس أخرى معنوية أكثر عمقاً

(1) ينظر: م. ن: 171.

(2) الأمل واليأس في الشعر الجاهلي، كريم حسن اللامي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2008م: 174.

(3) ينظر: جماليات الصورة في الشعر الأندلسي: 152.

(4) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 38-39.

(5) المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، د. حسين الواد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1991م: 279.

(6) مفتاح العلوم 174:.

وأكثر تعقيداً⁽¹⁾؛ إذ لا يمكن عدّ الاستعارة مجرد زينة للنص، بل هي "أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حلي الشعر أعجب منها وهي محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها"⁽²⁾. ولذا فإن مفهوم التصوير، يكون بعرض المعاني في صور لها من القوة بما تمتلكه من عوامل وخصائص، قادرة على تحقيق الإثارة في نفس المتلقي.

وليس هناك من شك في أن الصور البيانية التي احتفت بالطبيعة، قد أنتجت صوراً مفعمة بالحركة والحيوية والتجسيم، أوضحتها الاستعارة بتشخيص الماديات وإضفاء روح الحركية إليها، وأبدى كثير من نقاد العرب قديماً رأيهم فيها، ومنهم الجاحظ الذي تحدث عنها قائلاً: "أن موضوع الجسم ونصبته، دليل على ما فيه وداعية إليه، ومنبهة عليه، فالجماد الأبيكم الأخرس من هذا الوجه، قد شارك في البيان الإنسان الحي الناطق"⁽³⁾.

وانطلق المفرجي ليحدد رؤيته في تبنيه نظرة عن الصور البلاغية لدى شعراء الأندلس؛ إذ يرى أنهم احتقوا بالفنون البلاغية اللفظية، والبديعية، والبيانية، وفيما يخص البيان فإن أغلبهم كان يفضّل الصور البيانية التي تقوم على جهتين، جهة الصورة التشبيهية التي كان للطبيعة أثر كبير في تشكيل صورها، وجهة الصورة الاستعارية التي شكّلت حضوراً ذا أهمية وسعة لا تقل عن مثيلتها التشبيهية، بعد أن أخذت مساحة واسعة في الشعر الأندلسي⁽⁴⁾؛ ولا سيما عند شعراء عصري الطوائف والمرابطين، فأشار إلى براعة هؤلاء الشعراء في تكوين صورهم الاستعارية، وعدّ التصوير عندهم من

(1) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع: د. صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1986م: 81.

(2) العمدة، ابن رشيق القيرواني، تح: محمد محي الدين، دار الجبل بيروت، ط5، 1987م: 168/1.

(3) الحيوان، الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة الباب حلي، القاهرة، ط2، 1965م: 29/1.

(4) جماليات الصورة في الشعر الأندلسي: 206.

أهم الأصول التي قام عليها التعبير الشعري عند شعراء المرابطين والطوائف.

وبهذه الرؤية فإن المفرجي يميل إلى أن استتطاق الجمادات الصوامت, والأشياء غير العاقلة من حوله, يشتمل على نفس استعاري مكني, مكّنت الشاعر من أن يُسمِعَ شكواه بما يقدّمه من انطباعات استباقية عن أزمته الذاتية التي يُعاني منها, حال ذكره المواقف أو الذكريات التي رسخت في ذهنه, فنقل الصورة بكل تفاصيلها إلى المتلقي.

وقد سعى الناقد للبحث في شعر الطوائف والمرابطين, عن الجماليات التي أسس شعراء هذا العصر شعرهم عليها, فذكر شواهد شعرية, لابن زيدون, وابن الزقاق البنسي, وابن شُهيد, وابن حمديس, وابن خفاجة, وغيرهم. فسجّل توظيفهم لكلّ ما حولهم من أشياء في بيئتهم, من بينها الطبيعة التي برزت ضمن (خاصية تصويرية) تتأسس على (الخيال) داخل بنية النصوص, التي جعلت الشاعر يتفرد بتشكيلات إبداعية متعددة تُظهر براعته في توظيف: الاستعارة, والكناية, والتشبيه وغيرها. وقد ذكر شواهد كثيرة في التصوير الاستعاري عند شعراء الأندلس, من ذلك توظيف (ابن زيدون) الاستعارة في نقل صورة الحزن النفسي الذي يشعر به, وعبر عن هذه المعاني بأسلوب تصويري بارع, حين تعرّض لصور الطبيعة التي تألمت على فراقه, يقول:

أَلَمْ يَأْنِ أَنْ يَبْكِيَ الْغَمَامُ عَلَى مِثْلِي وَيَطْلُبَ ثَأْرِي الْبَرْقُ مُنْصَلِتَ النَّصْلِ

وَهَلَّا أَقَامَتْ أَنْجُمُ اللَّيْلِ مَأْتَمًا لِنَتْدُبَ فِي الْأَفَاقِ مَا ضَاعَ مِنْ تَتْلِي

وَلَوْ أَنْصَفْتَنِي، وَهِيَ أَشْكَالُ هَمَّتِي لَأَلْقَتْ بِأَيْدِي الذَّلِّ لَمَّا رَأَتْ ذُلِّي⁽¹⁾

يقول الناقد في تحليل هذا البيت: "وقد خلع الشاعر على ألفاظ الطبيعة معاني إنسانية لتكون مشاركاً حقيقياً في وصف معاناته... تجلّى ذلك من خلال الإشارة إلى معنى البكاء الذي نسبه إلى الغمام... من خلال إضفاء الصورة الإنسانية الحسية على الغمام، طالباً منه أن يبكي معه ويشاركه في محنته"⁽²⁾؛ وتجده في هذا التحليل يثبت أهمية التصوير من خلال عنايته بقيمة النوع الأول من الصور الاستعارية وهو (التشخيص) للموجودات غير الإنسانية، وإيصالها الإحساس والفكرة للمتلقي، بـ(استعارة مكنية) ظاهرة حين أبقى لازمة من لوازم الإنسان وهو البكاء، وطلب الثأر لعزيز ما، والندب عليه.

وفي قوله: "جعل للذل أيدي، والذل يشير إلى معنى ذهني؛ لكن براعة الشاعر أضفت عليه صفات إنسانية جاعلاً له يد"⁽³⁾. فهي إشارة إلى النوع الثاني من الصور الاستعارية التي تظهر بتجسيم الأشياء من خلال إضفاء الصفات الحسية على المعاني الذهنية البعيدة، ومتلقي النص يسير وراء الصورة لاستكناه العلاقة القائمة بين هذين الجهتين، عبر استنباط المعاني من طرق صياغتها في الاستعارة والتشبيه والمجاز وغيرها، "لتقييم الدليل على الذهني بالحسي وتخلص إلى القيمة من خلال الظاهر إلى الواقع من مجاز القول إلى الحقيقة ومن التعبير الاستعاري إلى الأصل الاستعمالي"⁽⁴⁾. فهذا اعتراف بأهمية الصورة الاستعارية التشخيصية والتجسيمية في تقريب ما كان

(1) ديوان ابن زيدون، شرح يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1994م: 44.

(2) جماليات الصورة في الشعر الأندلسي: 155.

(3) جماليات الصورة في الشعر الأندلسي: 157.

(4) الصورة الفنية في المثل القرآني: 11.

ذهنياً معنوياً، من خلال تصويره وجعله محسوساً، جاعلاً من التناسب والتفاعل بين مكونات الصورة سبيلاً لبنائها.

لذا فالاستعارة التصويرية بهذا الفهم، عملية ذهنية تتفق مع ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني، في "أن الفضل يجب، والتقديم، إما لمعنى غريب يسبق إليه الشاعر فيستخرجه، أو استعارة بعيدة يفتن لها"⁽¹⁾، وعقلية تهدف إلى استعارة المادي القريب المنظور، لمعرفة شيء بعيد غير منظور لم نره من قبل، لم يقع ضمن خبراتنا المعنوية والمادية التي سبق إدراكها ومعرفتها، فيتحول الشيء غير المنظور إلى كيان مادي، يمكن أن نتعامل معه⁽²⁾. وفي قول الدكتور أحمد: "فإن الاستفهام أسهم في إضفاء الحركية على المعنى، حيث يتحرك المعنى بين بنيتين: هما البنية السطحية أي الخارج، والبنية العميقة أي الداخل... والصورة الاستعارية في الصدر متوائمة مع الصورة الاستعارية في العجز"⁽³⁾. وهنا يحدد الأشكال التي تظهر فيها الصورة بمستواها الصياغي العميق، والأشكال التي تبرز بها على السطح، ويرى المفرجي أنّ هناك تناسقاً فنياً حاصلًا في الصورة الشعرية، من حيث الإشارة إلى أسلوب الاستفهام ومساندته للمعنى بإضفائه الحركية المتأرجحة بين البنيتين؛ الخارجية والداخلية في علاقة اسمها ب (العلاقة المتوائمة). ثم انتقل إلى صورة البيت الثاني التي تعدّ امتداداً للصورة الأولى، استعمل فيها الشاعر أسلوب التحضيض عن طريق الأداة (هلاً) التي عدّها بعض

(1) دلائل الإعجاز: 595-596.

(2) ينظر: الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية: النموذج الشبكي، والبنية التصويرية، والنظرية العرفانية، عطية سليمان أحمد، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، 2014: 44.

(3) جماليات الصورة في الشعر الأندلسي: 156.

البلاغيين أداة للتمني البلاغي، التي تمنى بها من نجوم الليل إقامة مأتم؛
ليجعل من الكون شريكاً يحمل عنه بعض أوجاعه⁽¹⁾.

وبهذه الرؤية وهذا الفهم إن الصورة الاستعارية لدى المفرجي يمكن أن
تجمع عدة مستويات؛ لأن "هذا الامتزاج بين أنواع الصور شكّل ظاهرة
جمالية، إذ عُدَّ ذلك بمثابة خيط رفيع أعطى انسجاماً وتناسباً يربط بين هذه
الصور"⁽²⁾، وبفضله تكتسب الصورة قيمتها الجمالية، وهو الفهم نفسه الذي
ذهب إليه الجرجاني؛ إذ تعني الصورة عنده "نظم الكلمات داخل سياق لغوي
متفاعل وبذلك ارتبطت الصورة عنده بالنظم من حيث الفهم
الاصطلاحي"⁽³⁾. كما يؤكد أنّ تخيّر الألفاظ ونظمها في نسق فني خاص
صفة ملازمة للصورة الاستعارية عند الشعراء، لما يحدثه ذلك من توازن
وربط بين العلاقات بين المعاني المتضادة.

ومن خلال وقوف الناقد عند شواهد شعرية كثيرة، وجد أنّ "الصور
الاستعارية مالت في بعض الأحيان إلى الجدة عند بعض الشعراء، وإن كان
ذلك على نطاق محدود؛ إذ إن أكثرها كانت امتداداً وتقليداً للصور المشرقية،
وهذه الجدة التي انمازت بها هذه الصور هي محاولة للفكاك من أسر التقليد
للشعراء المشاركة"⁽⁴⁾.

وختاماً يمكن القول: إن موقف المفرجي يندرج ضمن الاتجاه الذي يُقرّ بأنّ
أنواع الاستعارات التي شكلت شعر عصري الطوائف والمرابطين، في أغلبها
استعارات مألوفة في بناء النسق التصويري السائد في الثقافة والمجتمع، وإن
حاول -بحسب رأي الناقد- شعراء هذين العصرين إضفاء بعض الجدية
عليها، لتصبح استعارات إبداعية خارجة عن المألوف ظلت قليلة ومحدودة،

(1) ينظر: البلاغة الاصطلاحية، عبدة عبد العزيز، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1992م: 182.

(2) جماليات الصورة في الشعر الأندلسي: 206.

(3) الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهاجاً وتأليفاً، أحمد علي دهمان، دار طلاس للدراسات والنشر،
دمشق، ط1، 1986م، : 386/1.

(4) جماليات الصورة في الشعر الأندلسي: 206-207.

ومن ثم لم تتجاوز الصياغة اللغوية التي انشغل بها التفكير البلاغي العربي، حتى غدت عرفاً اجتماعياً في التفاعل اليومي، قبل أن ينتقل إلى اللغة الأدبية، بل ظهرت عندهم وكأنها متممة لاستعارات السابقين وقلدة لها، في استعمالهم ألفاظاً توحى وتعبيرات مجازية تستند إلى تجربة الشاعر وإدراكه، فالاستعارة متجذرة في حياة العربي ومفرداته وسلوكه قديماً وحديثاً. ولم يكن المفرجي منفرداً في البحث عن الصورة الاستعارية في الشعر الأندلسي، أو في الشعر العربي عامة؛ بل شاركه في ذلك عدد من النقاد العراقيين.

ثالثاً: دراسة الدكتور رميض مطر حمد الدليمي

جاء اختيار دراسة الدليمي الموسومة بـ "الاستعارة ومستويات الميدان السياقي قراءة في شعر رشدي العامل"⁽¹⁾، لأنها إحدى الدراسات النقدية البلاغية القليلة التي تناولت الاستعارة في ضوء الميدان السياقي، بعيداً عن الدراسات التقليدية التي آثرت الخوض في التقسيمات المألوفة للاستعارة، من تصريحية ومكنية ومجردة ومرشحة وغيرها؛ إذ مثّلت محاولة تجديدية - كما يُصرح - سبيلاً لفتح آفاق الدراسات النقدية والبلاغية، وعدم تطويقها بإطار محدد؛ لأن أهمية الاستعارة تكمن في أنّها "مرتكز الصورة الشعرية، والسبيل المفضي إلى منح النتاج الإبداعي جدّةً وتكثيفاً، وإيحاءً. إذ لا يمكن أن يستغني المبدع عنها في تشكيل صورته، أو التعبير عمّا يكتنّ في خاطره من رؤى وأحاسيس"⁽²⁾.

(1) الاستعارة ومستويات الميدان السياقي قراءة في شعر رشدي العامل، مجلة جامعة تكريت للعلوم، مج19، ع9، 2012م.

(2) الاستعارة ومستويات الميدان السياقي قراءة في شعر رشدي العامل: 136.

وما من شك من أن نقاد البلاغة وعلماء العربية الأوائل، لم يهملوا السياق بل اهتموا به بشكل بالغ، ولعل أبرز الجهود ظهرت عند علماء البلاغة، فمؤلفاتهم تشهد أنهم استعملوا السياق ووضعو له الأسس التي يجب مراعاتها، ليؤدي الكلام هدفه، ووجدوا أن الألفاظ المفردة لا تُعين على فهم النصوص فهماً صحيحاً، ومن ذلك عند دراستهم النص القرآني وتفسيره؛ إذ كان معنياً بالإشارة إلى المعاني السياقية المختلفة للكلمة الواحدة، وإدراك مغزى النص على ما يمليه سياقه الذي يرد فيه، وإن كان له نظمه الخاص به، ولكنه متعدد الوجوه والمعاني.

وانصبت دراسة الدلّمي على إيجاد أثر السياق في توجيه المعنى وتحديدده في شعر رشدي العامل⁽¹⁾، وهذا العناية بالسياق جاء لما له من أثر فاعل في تحديد دلالات النص الإبداعي، فهو الذي يحدد طبيعة التأويل وفاعلية الألفاظ؛ لأنّ الألفاظ مجردة لا قيمة لها ما لم تتجاذب العناق لتشكل نسقاً تعبيرياً يحمل فكرة يروم المبدع إيصالها إلى المتلقي، ومعنى مغايراً للمعنى القاموسي، فضلاً عن دلالة جديدة تتسجم والفكرة الكامنة في ذهن المبدع⁽²⁾. وبحسب رأي محمد عبد المطلب فهي " ليست نقلاً للفظ جملة، إنما هي نقل لبعض خواصه الصالحة للدخول في السياق المجازي وإصاقها

(1) هو رشدي بن أحمد جواد العامل، ولد بمدينة عنه عام 1934م، في عائلة ... تهتم بالفكر والأدب... تنقل العامل رشدي في صباه ومقتبل شبابه كثيراً... بين مدارس عنه؛ وحديثة... استقر الأمر في بغداد فأكمل دراسته الإعدادية والتحق بكلية الحقوق. وفي عام 1954م أدخل السجن المركزي، ومكث عاماً كاملاً... أعيد إلى السجن ثانية عام 1956م، لكنه استطاع عام 1957م أن يلجأ إلى مصر، وبعد ثورة الرابع عشر من تموز عاد إلى العراق... والتحق بكلية الآداب لإكمال دراسته، وما لبث أن أدخل السجن مرة أخرى عام 1963م، وعام 1968م، وفي عام 1970م، مُنح حريته فمارس العمل الأدبي، فعاش في حياة بائسة، وحزيناً على فراق ولده الذي تركه مسافراً إلى إسبانيا، توفي في يوم 1991/9/9م، تاركاً وراءه كمّاً شعرياً مثلاً معادلاً موضوعياً لحياته بصبره وأفكاره وغربته. ينظر: شعراء معاصرون من الأنبار، جريدة القادسية الصادرة في 1991/9/20م، ع:3380.

(2) الاستعارة ومستويات الميدان السياقي قراءة في شعر رشدي العامل: 138.

بالمشبه⁽¹⁾، كما يرى فيرث إن "المعنى لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية"⁽²⁾

وبين الدليمي أن عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ)، قد سبق الغربيين في تحديد أثر السياق، في بيان المعنى وتدبره؛ فاللفظة اليتيمة عنده لا تلتبس حسنهما، إلا مع من يجاورها من الألفاظ⁽³⁾؛ إذ يرى أن اللفظة المفردة لا يمكن أن تُنتج تأويلاً، إلا في حدود السياق والتركيب الجملي⁽⁴⁾. وهذا يعني أن نظرية السياق ذات جذور عربية؛ إذ نالت جهداً من القدماء؛ إلا أنها لم تكن متبلورة تماماً، بحيث كان السياق في الأعمال القديمة ينصب على معنى العبارة المفردة أو عدة عبارات مأخوذة على هذا الشكل المتمايز الأجزاء على نحو ما تتمايز حبات العقد فيما بينها⁽⁵⁾.

وذكر الجرجاني في نظريته " أن الفائدة تعظم في هذا الضرب من الكلام إذا أنت أحسنت النظر فيما ذكرت لك، من أنك تستطيع أن تتقلّ الكلام في معناه عن صورة إلى صورة من غير أن تُغيّر من لفظه شيئاً، أو تحوّل كلمة عن مكانها إلى مكان آخر وهو الذي وسع مجال التأويل والتفسير"⁽⁶⁾.

وبحسب هذه الرؤية فإن لكل كلمة دلالات مختلفة الوجوه أو الجهات، تتباين في معناها بين المعنى المعجمي بوصفه معناها الحقيقي، والمعنى التاريخي

(1) البلاغة العربية قراءة أخرى: 172.

(2) الوجيز في فقه اللغة، محمد الأنطاكي، مكتبة عبد السميع عفش للطباعة والنشر والتوزيع: 375.

(3) الاستعارة ومستويات الميدان السياقي: 140.

(4) ينظر: استقبال النص عند العرب، د. محمد رمضان مبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999: 228.

(5) البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب: 74.

(6) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ط3، 1992: 374.

الذي تكتسبه الكلمة بفعل استعمالها العُرفي، والمعنى السياقي الذي تكتسبه في ظروف أو سياقات خاصة يعيشها المتكلم.

وينطلق الدلّيمي في بحثه عن التشكيلات الاستعارية، ومدى تأثير السياق في إنتاج العلاقات والروابط المتنوعة بين طرفي الاستعارة، سواء أكان الرابط بينها "تقابلياً، أم سببياً، أم تلازمياً؛ لأن الاستعارة تقوم على أساس إنتاج دلالات مغايرة للتأويل الحرفي، وإعادة بناء جسور التواصل الإبلّغي، بين أركان النص الإبداعي المرسل (الباث)، والرسالة (النتاج)، والمرسل إليه (المستقبل)" (1).

وقد خلص الدلّيمي إلى أنّ الميدان السياقي يشكل وسيطاً بين مبدع النص ومتلقيه، ويمثل الأداة للإفصاح عن فاعلية الاستعارة، ومدى قدرة تشكّلها في إنتاج دلالات متنوعة، تُسهم في توسيع ذهن المتلقي، عبر منحه فرصة المشاركة في تجربة المبدع الشعورية، وفهم الاستعارة، والاهتداء إلى ما يوحيه السياق، كما يرى أن أصحاب النظرية السياقية، يعرفون الاستعارة على أنها "عملية خلق جديدة في اللغة ولغة داخل لغة، فيما تقيمه من علاقات جديدة بن الكلمات، وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع لإعادة ترتيبها من جديد، وهي في هذا التركيب الجديد كأنّها منحت تجانساً كانت تفتقده، وهي بذلك تثبت حياة داخل الحياة التي تعرف أنماطها الرتيبة... عن طريق تمثيل جديد له" (2). وذلك عن طريق مستويات وضعها الدلّيمي لتمثل محاور دراسته للاستعارة في شعر رشدي العامل، ومن هذه المستويات:

(1) الاستعارة ومستويات الميدان السياقي قراءة في شعر رشدي العامل: 137.

(2) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، يوسف أبو العدوس، الاهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1997م: 99.

المستوى الانفعالي في التشكيلات الاستعارية في شعر العامل؛ إذ يرى الدليمي أن هذا المستوى يقوم على بنيتين سطحية، وعميقة، يمكن استنباطهما عن طريق السياق والقرائن، التي تُعدّ دليلاً على الطرف الغائب عن طريق العلاقة التي تربطه بالطرف المُصرّح به، فقيمة الاستعارة تكمن في هذا الغياب؛ مما يُحدث توتراً يدفع المتلقي إلى التماس البحث عن تعويض الطرف الغائب من خلال القرينة النصية التي تُسهم في تحديد المقصود الذي أراده المبدع⁽¹⁾.

ورأى الدليمي أنّ هذا الغياب، من الظواهر التي استرعت انتباه النقاد العرب والغربيين، الأمر الذي جعلهم يولون الاستعارة اهتماماً خاصاً ومن بين هؤلاء الباحثين الغربيين تشير (كارولين سيبرجون) إلى الاستعارة وفاعليتها، وتبعها في ذلك (جيرالد أنطوان)؛ إذ وجدا أن الفاعلية تكمن في وظيفتها الشعورية أو الانفعالية، وربط هذا الفعل الاستعاري بشخصية المتكلم من تعجب واستفهام، وما يشعر به من عمليات عاطفية ونفسية وشعورية.

أمّا في النقد العربي، فقد أشار الدكتور محمد عبد المطلب إلى هذه الصيغة التفاعلية، بقوله: "إنّ تغيب أي طرف يتم في سياق أحادي... يكون حضور بنية الاستعارة لازماً، فالاحتكام في التحول من التشبيه إلى الاستعارة يتأتى بالنظر في السياق، فإذا كانت عناصر التشبيه متحققة على المستوى السطحي، فإنّ هذا يحسم القول بالتشبيه، أما إذا كانت غائبة، فإنّ النظر في البنية العميقة، هو الذي يؤدي إلى القول بالاستعارة"⁽²⁾ ويؤكد أن هذا

(1) ينظر: الاستعارة ومستويات الميدان السياقي قراءة في شعر رشدي العامل: 140.

(2) البلاغة العربية قراءة أخرى: 167-168.

التحول يتحقق في التشكيل الاستعاري، الذي يقوم إلى حذف أحد طرفي التشبيه، مما يحوله إلى استعارة ذات بنيتين سطحية وعميقة (1).

ولإيضاح ذلك يعرض عدداً من النماذج الشعرية من أشعار رشدي العامل، ومنها ما ورد في مجموعته الشعرية (حديقة علي):

يا ولدي

هل أفتح في صدرك، جرحاً آخر

لو قلت، بأنَّ الجُرحَ الأولَ

لم يهرب حتى الآن

لو أخبرتك أنَّ البُستانَ

جفَّ، وأنَّ سواقيه تلوبُ بلا ماءٍ

والوردُ الذابل يشكو كَفْكَ

نائيةً والأغصانُ

تسألُ عنك، وأنَّ الرمانَ (2)

يذكر الدليمي أنَّ المستوى الانفعالي في هذا النص يتجلى من خلال "بروز شخصية المبدع عن طريق مفردات (حديقة علي) التي تعد رمزاً لحياة العامل، إذ شكّل غياب (علي)، هاجساً مخيفاً صيّر الشاعر مترقّباً على الدوام يوم اللقاء قبل الرحيل... وعن طريق الابتداء بالنداء ومن ثم الاستفهام، بغية استدعاء ولده الغائب الحاضر لجيبه عن تساؤلاته. إذ اتخذ من

(1) ينظر: الاستعارة ومستويات الميدان السياقي قراءة في شعر رشدي العامل: 141.

(2) حديقة علي، رشدي العامل، مطبعة دار السلام، بغداد، 1958م: 42.

عناصر حقيقته التي يرى فيها علماً سبيلاً للإفصاح عن رؤاه التي بقيت متأرجحة بين اليأس والرجاء؛ لذلك سعى إلى استنطاقها بغية إيصال شكواه إلى ولده⁽¹⁾.

وبشيء من التأمل لتحليل الدلّيمي، يتّضح أن اهتمامه بالسياق، يعود أثره البالغ في توجيه المعنى وتقدير ما حُذف من التشكيل الاستعاري؛ إذ تتفاعل العوامل الخارجية والظروف المحيطة بالشاعر مع نشاطه الإنساني، مما يجعل خطابه مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بسياق الحال أو المقام؛ ففاعلية التشكيل الاستعاري كما ترى الدكتورة بشرى موسى صالح، ينهض على بناء صورة فنية متميزة، تتأسس على مزج العوالم المتعددة وتقريبها وتوحيدها، لا على إبراز وجوه التمايز والمقارنة بينها؛ إذ تتجلى فاعليته في قدرة الذهن على الجمع بين عناصر متباعدة لم تكن تربطها علاقة سابقة، بما يحدثه هذا الجمع من أثر في الدوافع والمواقف، وينشأ هذا التأثير من الروابط الجديدة التي أقامها الذهن⁽²⁾.

وبهذه العلائق التي تربط التشكيلات الاستعارية بعضها ببعض، التي استثمرها الشاعر للإفصاح عن عمق معاناته ونقل عاطفته إلى المتلقي عبر بنية علائقية بين البنيتين السطحية والعميقة، يجد الدلّيمي أنّ الوظيفة الانفعالية، تعنى بدراسته المعنى بما يتطلب تحليلاً واعياً للمواقف والسياقات التي ترِدُ فيها الألفاظ، وهي تعتمد في تشكيلها على المقام والعناصر المحيطة بالموقف الكلامي للمبدع، مثل طبيعة الكلام ودلالاته المتنوعة، وأثره الفعلي على المتلقي، وشخصية المرسل، ومدى قدرته على اختيار المفردات التي تشكّل سياقاً يُضفي مسحة جمالية على النص، كما تقوم على الاهتمام بمتلقٍ واعٍ له القدرة على توظيف الاستعارة، بما ينسجم ورؤاه، التي تسعى إلى إدراك قصد المبدع المرسل، كما يجب أن يكون النص المرسل

(1) الاستعارة ومستويات الميدان السياقي قراءة في شعر رشدي العامل: 142.

(2) ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، بيروت، ط1، 1981م: 93.

سبيلاً للكشف عن رؤى المبدع، التي غايتها الإقناع والتأثير، كل ذلك لا يكون عبر البنى السطحية، بل بوساطة بنى عميقة، تكون السياقات والقرائن دليلاً على ما يتشكّل في ذهن المتلقي⁽¹⁾.

ثم ينتقل الدليمي للكشف عن الاستعارة في ميدان (المستوى الإشاري) للاستعارة، ويرى أنه يتمثل " بفهم التقارب بين طرفي الاستعارة أو عدمه... وأنّ التقارب بين طرفي الاستعارة، لا يبعث على تأمل الاستعارة وإجالة الفكر فيها؛ لأنّ المتلقي يتوصل إلى خيوط نسجها، من دون عناء، بخلاف الاستعارة التي لا يمكن الوصول إلى طرفيها إلّا بعد تأمل السياق والقرائن"⁽²⁾. وبذلك تتجلى شعرية الاستعارة، كلما كانت المسافة بين طرفيها بعيدة، وهو ما أشار إليه الجرجاني بقوله: "وهكذا إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشئيين كلما كان أشد كانت النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب"⁽³⁾.

كما يؤكد الدليمي أنّ السياق هو السبيل إلى فهم هذا التقارب أو عدمه، بمعنى أن شعرية الاستعارة تكمن في التقارب المستتر بين طرفيها؛ لأنّ هذا الضمور يسهم في تواصل المتلقي مع المرسل المبدع، بغية الوصول إلى ما يرجوه، دون اللجوء إلى التأويلات البعيدة، فكّما كان التقارب ظاهراً، كشف عن ضعف الأداء الشعري⁽⁴⁾. والمتأمل في قول الشاعر:

مرة أخرى

يعود الصمْتُ للمنفى الحزينُ

أسودّ العينين ذو وجه معاز⁽⁵⁾

(1) ينظر: الاستعارة ومستويات الميدان السياقي قراءة في شعر رشدي العامل: 145.

(2) ينظر: م. ن: 167.

(3) أسرار البلاغة: 109.

(4) ينظر: تحليل الخطاب الشعري: 94.

(5) أغاني بلا دموع، رشدي العامل، مطبعة دار السلام، بغداد، 1958م: 20.

يرى الدليمي أن الشاعر يبرهن على قوة تمكنه الفني في بناء الصورة الاستعارية؛ إذ جعل الصمت إنساناً، يمتلك عينين سوداوين، ويجد أن الإبداع المُتخيل في ذهن الشاعر، لتكوين هذه الصورة الاستعارية، ناتج عن ذلك الترابط العلائقي الذي أوجده بين الصمت والإنسان، فالصمت بنظره غربة طُبِّقت عليه للمرة الثانية، وهي إشارة إلى المبالغة في وصف هذه الغربة وقساوتها، وكأنه جعل من الصمت معادلاً موضوعياً يلقي عليه بعض الصفات الإنسانية، وأشار إلى أن في كل استعارة "يقترن زوجان غير متجانسين ولكنهما يبقيان زوجين، وانعدام التجانس أشدُّ لفتاً للنظر، ولا شك أن قوة الاستعارة تكمن بالضبط في أن الشئيين بالرغم من أنهما قد توحدَا وأصبحا كشيء واحد إلا أنهما لم يزالا شيئين اثنين" (1).

ونخلصُ إلى أن دراسة الدليمي لهذه المستويات في الميدان السياقي، دليل على أن رصد مثل هذه السياقات المحيطة بعملية إنتاج النصوص، يسهم في تلافي الوقوع في مشكلة غموضها؛ لأنَّ الجملة لا بُدَّ من أنها نُطِّقت ضمن مستويات سياقية معينة؛ لأن "الكلام يُستمدُّ من السياق الذي ينتج فيه، وأن أي غموض يقع أو سوء فهم فمرجعه لغيبية السياق" (2).

ومن هذه الدراسات التي استعرضناها نخلص إلى أن اشتغال النقاد العراقيين على فن الاستعارة، لم يخفت ضوؤه في ظل أي حقبة زمنية في تاريخ العراق، فهذه الدراسات كفيلة بإظهار أن النقد البلاغي العراقي، قد اقترن بدراسات ذات طابع تجديدي، في محاولة منه كسر نمط الدراسات النقدية التي ما تزال تدور في إطار الاشتغال التقليدي.

(1) الشعر والتجربة، أرشيبالد ماكليش، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، منشورات دار اليقظة العربية، بيروت، نيويورك، 1963م: 97.

(2) السياق والدلالة، محمد سعيد أحمد القلبي، بحث محكم، جامعة عين شمس، كلية الألسن، ع53، 2010م: 235.

الفصل الأول: المبحث الثالث

النقد البلاغي للكنائية

ظهرت في ساحة النقد البلاغي العربي، مناهج نقدية كثيرة أسهمت في توسيع التحليل والفهم للنصوص الأدبية، ومن بين هذه المناهج النقد البياني الكنائي، الذي يمثل اتجاهاً نقدياً حديثاً في حقل الدراسات النقدية العربية، وقد برز هذا الاتجاه لفهم العمق البلاغي والجمالي في النصوص الأدبية الشعرية والنثرية، وبما أن البيان أحد الأركان الجوهرية في البلاغة العربية، تهتم بالكشف عن بلاغة النص وبيانه، بما في ذلك الصور البيانية، التي تشمل التشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكنائية؛ لذا فهي تمثل ميداناً فسيحاً لتحليل الأدب واستجلاء مقاصده الدلالية والجمالية، فالكنائية⁽¹⁾ فنٌ بلاغي راسخ في التراث العربي القديم، حفلت بها لغة حياتهم اليومية وأدبهم؛ إذ تُعد من أبرز أدوات البيان، التي لها القدرة على الإخفاء والإيحاء، يُلجأ إليها حينما يُراد تشكيل بنية رمزية تُضمّر أكثر مما تُظهر، وتمنح من يبرع في توظيفها مفاتيح عميقة لبوابة الدلالة الرحبة؛ إذ يتجلى التنوع في أبهى صور الأداء، ويتشكّل من خلاله صور ذات مستويات دلالية متعددة أكثر نفاذاً في الحجة، وأشدّ وقعاً في النفوس، تعجز اللغة الظاهرة عن تحقيقه في كثير من المواقف والمقامات، كما يسهم في دفع المتلقي التفاعل التأويلي والنفاذ إلى أعماق النص، لاكتشاف دلالاته العميقة والمستترة، عبر التأمل والتحليل⁽²⁾، فالعقل البشري ليس ثابتاً أو متحجراً؛ بل هو في

(1) الكناية هي "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردّفه في الوجود، فيوميء به إليه، ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم: هو الطويل النجاد يريدون طويل القامة، وكثير رماد القدر يعنون كثير القرى، وفي المرأة: نوم الضحى والمراد أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها، فقد أرادوا في هذا كله كما ترى معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود...". دلائل الإعجاز: 66/1.

(2) ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى: 89.

" حركة نفسية دائمة عند المتلقي، يستحضرها الخيال من تجاربه الخاصة، ومن ثقافته وعادات مجتمعه؛ ليصل إلى المعنى المراد، فيتقرر المعنى ويتأكد"⁽¹⁾. وهذا يُعدُّ دليلاً على تفاوت مستويات الموهبة الإبداعية، ومعيّاراً للحكم على الكفاءة الأدبية؛ إذ يمكن أن يوظفها الكاتب ليحقق بفضلها غاية جمالية؛ "لأنها لون من ألوان الأساليب يخرج به الشاعر إلى معانٍ في اللغة يتجاوز الأساليب التي تخدمه في غرضه، مع مراعاة العلائق والروابط بين المعنى المقصود والمعنى المذكور"⁽²⁾؛ لذلك فإن التمكن من إيجاد صيغة بلاغية تأويلية مناسبة للغرض الفني يُعدُّ مظهراً من مظاهر التفوق الأسلوبي الذي يميز المبدع عن غيره.

ولم يتم تداول الكناية بوصفها أسلوباً بلاغياً معزولاً؛ بل جاءت متداخلة بجملة من الأساليب والمفاهيم البلاغية الأخرى التي تشترك معها في الأسلوب والوظيفة والدلالة، مثل: الرمز، والإيماء، والإشارة، والأرداف، والتعريض، والتلويح، والمجازورة، والمماثلة⁽³⁾. كما أن هذا التداخل ليس مجرد تشابه، بل يعكس تشابكاً عميقاً في وظائف التعبير الفني، والمعنى المجازي. "فالنقد يستعين بعلوم الأصوات والدلالة والنحو والبلاغة، وفيما تشتمل عليه هذه العلوم من قوانين لغوية في الحاضر وفي تاريخ اللغة الطويل، ولكن الأديب يتجاوز هذه العلوم جميعاً إلى مجالات فلسفية وجمالية أخرى"⁽⁴⁾.

وفي ضوء هذه الرؤية فإنَّ النقد البياني الكنائي هو محاولة للكشف عن مواطن الجمال في النصوص الإبداعية، لا بوصفها زخرفاً لغوياً أو بلاغياً، بل بوصفها بُنية جمالية ومعرفية، تعبر طبقات المعنى الكامنة خلف الألفاظ إلى تحليل الكنايات في

(1) علوم البلاغة البديع والبيان، د. محمد أحمد قاسم، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2003م، : 251.
(2) الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي، محمد الحسن علي الأمين أحمد، الفيصلية، مكة المكرمة، 1985م: 33.

(3) ينظر: الإيضاح: 462.

(4) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، ط6، 2005م: 13.

النصوص، وكيفية توظيفها، ومدى بلاغتها ودقتها، وكيف تسهم في تعزيز المعنى والأسلوب الفني، وتتجلى أهدافها في الكشف عن طبقات المعاني الكامنة خلف الألفاظ، وفهم كيفية إضفائها عمقاً جمالياً وتأثيراً خاصاً على النص، إلى جانب تقييم براعة الكاتب في توظيف الكنايات ومدى مجانستها للسياق، وهل للكنايات أثر على تفاعل القارئ مع النص.

وقد نال هذا النوع من النقد اهتماماً كبيراً في العقود الأخيرة؛ ولاسيما في المشهد النقدي العراقي، الذي يُمثل أحد الحواضن الثقافية الزاخرة بتجارب نقدية رصينة ومتنوعة؛ لما يمتلكه من إرث فكري وتراكمي، أسهم في تشكيل مشهد نقدي يعبر عن رؤية نقدية تتفاعل مع التراث البلاغي العربي، وتقرؤه عبر عدسة النظريات النقدية المعاصرة، مما يكشف عن تداخل الرؤى الفكرية والجمالية في آنٍ معاً. وبناءً عليه يصب هذا البحث في محيط الجهود التي تسعى إلى تحليل أثر الكناية بوصفها مكوناً بلاغياً استثمره الخطاب الأدبي العراقي المعاصر، في توضيح أبعاده الدلالية المتعددة ذات الطابع المركب، وذلك على وفق ما تقودنا إليه هذه الدراسات التي تتأرجح ما بين الرغبة في تطبيق النظريات المعاصرة، وعدم الانسياق الأعمى خلف التجديد، فلم تعد الكناية محض انزياح بلاغي عن الحقيقة؛ بل تجاوزته لتغدو وسيلة تفجر المعنى وتُعبّر عن تموجات الذات وتُحيل إلى بنيات ثقافية عميقة تنقل دلالات مشحونة بالتوتر والإيحاء، وذلك في دراسات أكاديمية وبحوث وكتب لنقاد ومؤلفين

عراقيين⁽¹⁾, درسوا الكناية بعد الألفية الثانية, سواء أكان ذلك بشكل مباشر, أو ضمن إطار تحليل الصور البلاغية, والتعبير الرمزي, ومن بين هؤلاء, الدكتور فائز هاتو الشرع, والدكتور عبد الرزاق خلف, والدكتور ثائر حسن حمد, وسنتناول هذه الدراسات وفق تسلسلها الزمني, كما يأتي:

أولاً: دراسة الدكتور فائز هاتو الشرع

لقد شهد النقد العراقي تطوراً ملموساً عند بعض النقاد العراقيين, ومنهم الدكتور فائز هاتو الشرع, وهو من النقاد الأكاديميين الذين حاولوا الخروج من النمطية في استعماله المنهج النقدي البياني البلاغي, من خلال تركيزه على بنية النص ودراسة كيفية تشكّل الخطاب النقدي بلغة شاعرية بلاغية, ويظهر ذلك في دراسته الموسومة بـ (الكناية النصية في شعر الجواهري)⁽²⁾, وهي من الدراسات النقدية البلاغية التي اختار لها الشرع عنواناً دقيقاً ومباشراً, حدد فيه بوضوح زاوية الدراسة (الكناية),

(1) كما انتظمت في هذا السياق ملامح النقد البياني الكنائي في البحوث والدراسات العراقية الآتية: الكناية محاولة لتطوير الإجراء النقدي, د. أياد عبد الودود عثمان, المطبعة المركزية ديالى, ط2, 2011م. أسلوب الكناية بين البلاغة العربية والنظريات السيميائية الغربية, أ.م.د ثائر حسن حمد مجلة الجامعة العراقية, ع61, ج2. أثر السجع في دلالة الكناية القرآنية دراسة بلاغية, أ.م.د صالح كاظم صكبان, مجلة كلية التربية للعلوم الإنسانية, جامعة واسط, ع51, ج1, 2023م. التواصل البياني في التراث العربي, فن الكناية أنموذجاً, أ.م.د هادي سعدون العارضي, وأ.م.د عبد الكريم جديع النفاخ, مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية, جامعة واسط, ع28, ج2, 2018م. الاقناع البياني في الشعر الاندلسي الكناية أنموذجاً, أ.م.د هناء جواد عبد السادة, م.د فرقان نجم جبار, مجلة كلية الفقه, ع33, كانون الأول, 2020م. دلالة الكناية في كلام الإمام الباقر, وجدان صالح عباس, مجلة القادسية للعلوم الإنسانية, مج21, ع1, 2018م. حجاجية الكناية في شعر ابن الجبابر الأندلسي, دراسة تداولية, أ.م.د حيدر رضا كريم, مجلة ديالى للبحوث الإنسانية, ع95, 2023م. دلالة الاستبدال الاستعارة, ودلالة المجاورة الكناية, أ.م.د أركان رحيم جبر, مجلة كلية العلوم الإسلامية, جامعة بغداد, ملحق ع71, 2022م. فاعلية الكناية في الشعر العربي الحديث, أحمد حياض شروم, مجلة الجامعة العراقية, ع54, ج2, 2022م. المجاورة في الكناية, سورة الأعراف أنموذجاً, مصعب مكي, مجلة آداب الكوفة, جامعة الكوفة, مج10, ع38, 2019م.

(2) ينظر: الكناية النصية في شعر الجواهري, د.فائز هاتو الشرع, مجلة آداب المستنصرية, ع51, 2009م.

والنصوص المستهدفة (شعر الجواهري) واستهلها بمقدمة موجزة حاول فيها تأسيس نظرية نقدية عن انخراط المنهج البلاغي في تحليل النصوص الأدبية، وإقراره منذ البداية بعدم إمكانية الاستغناء عن هذا المنهج، لقدرته على توسيع حيز ما يقدمه المنهج التقليدي من المحدود إلى اللامحدود، وفق رؤية تطويرية تتفاعل مع مكامن المناهج التراثية، لأنه منهج حي قابلاً للتجدد من خلال نقله من تحليل الجملة المفردة إلى دراسة النص الأدبي ب كليته؛ إذ يرى الشرع أنه لا غنى عن أي منهج نقدي، يُعنى رواده ومطوروه بمواكبة التحولات الإبداعية في النصوص الأدبية؛ لذا يعدّ المنهج البلاغي إنموذجاً لهذا التطوير الذي طرأ استجابة لتحولات المناهج النقدية والأسلوبية، شرط توفر ضوابط تمنحها شرعية تحليل النصوص الإبداعية، دون التخلي عن أثر الدراسات الأسلوبية والنصية في كشف خصائص النصوص وأسرار تشكلها الفني.

ويصف الناقد الكناية بأنها بنية إنتاجية للمعنى أكثر من كونها أداةً بلاغية تقليدية، وهو ما حاول تأكيده ضمن هندسية دراسته التي تشكّلت على قسمين: الأول حول (الإطار النظري)، والثاني (النماذج النصية)، وقد ركز في القسم الأول على تحوّل الدراسات اللسانية من تحليل الجملة المفردة إلى النص الكلي، وهو ما يتوافق مع التوجهات الحديثة في تحليل النصوص الأدبية، الذي يُسهم في تفعيل البلاغة وتطويرها، واستند في ذلك إلى البعد التداولي للكناية، من خلال اعتماد الفروق التي أوجدتها نظريات علم النص الحديثة، ومنها ما بينه (فان دايك) من أن تحليل النص لابدّ فيه من التمييز بين الجملة البسيطة والجملة المركبة وسلاسل الجمل، وهو تمييز نسقي خاصة إذا ما قُرى من منظور وصفي دلالي؛ لذا يُفضل دراسة الأقوال لا بوصفها جملاً منفصلة، بل وحدةً أكبر يُمثّلها النص بأكمله⁽¹⁾. وقد بين الناقد تجذّر هذه الرؤية في التراث البلاغي، مشيراً إلى مثالٍ تطبيقي حلّه الجرجاني لنصّ

(1) ينظر: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991م: 29.

قرآني⁽¹⁾؛ إذ أوضح من خلاله أن فكرة (التوسع البلاغي)، من الجملة إلى النص، هي مسألة مُسلمٌ بها في التراث البلاغي القديم، وقد ربطها بالبحث المعاصر؛ ليعزز شرعية المفهوم تاريخياً، ويدعم حجته، فالرؤية النظرية للناقد، هي رؤية مهمة للانتقال من البلاغة الجزئية إلى الكلية، مع الاستناد إلى التراث الأمر الذي يجعل دراسته ذات قيمة في سياق تجديد الدرس البلاغي.

ويرى الشرع أن فكرة (النص المتسع)، تختص بإنتاج دلالات مضافة⁽²⁾، من خلال توظيفها ليس بوصفها أسلوباً جزئياً؛ بل بوصفها بنية نصية شاملة تغطي النص بأكمله، وبيان الأثر الجمالي الناتج عن تغييب المعنى الصريح، على أنها بنية إنتاجية للمعنى أكثر من أنها أداة بلاغية تقليدية، وبهذا الأسلوب يحاول إخراجها من قيد (كلاسيكية التزيين اللفظي)؛ لأن المتكلم "حين يريد إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيوميء إليه ويجعله ردفاً"⁽³⁾.

واعتمد الناقد على منهجية واضحة في تحليل الكناية النصية؛ إذ قدم معادلة تكوينية للكناية: (مكنى عنه + مكنى به - الكناية)، مما سهل من فهم آلية اشتغال الكناية للكشف عن الطبقات الدلالية للنصوص الشعرية،

(1) قدم الناقد في هذا الشأن ما تشتمله بنية سردية متسلسلة لا تتمثل في جملة مفردة، وذلك في قوله تعالى: "إنما مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض مما يأكل الناس والأنعام حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت وظن أهلها أنهم قادرون عليها آتاها أمرنا ليلاً أو نهاراً فجعلناها حصيداً كأن لم تغن بالأمس". يقول الناقد مُعقِباً: "فالملاحظ على هذا النص الذي يقدم قراءة نسقية للخطاب القرآني من زاوية بلاغية، اهتمامه بالأثر البلاغي الكلي الذي تقدمه مجموع الجمل التي تتكون منها الآية الكريمة... لكن هذا المنحنى الكلي لم يمنع من تشككه من الجمل العشر، منظوراً إليها من ناحية الأفراد، لأن كل جملة تؤدي وظيفة جزئية تخدم التركيب الكلي للجملة الأم". ينظر: الكناية النصية في شعر الجواهري: 2-3.

(2) ينظر: الكناية النصية في شعر الجواهري: 3.

(3) حسن التوصل إلى صناعة الترسل، شهاب الدين محمود الحلبي (ت527هـ)، تحقيق ودراسة: أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر، سلسلة كتب التراث (86)، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، 1980م: 140-141.

وليؤكد أن الكناية ليست مجرد إبدال لدال مباشر بدال غير مباشر؛ بل تجاوز هذا التوصيف، وأظهر أنها لا تقطع صلتها بالمكنى عنه؛ وإنما تبقى خيطاً دلاليّاً يشد المتلقي نحو المعنى الأصلي بأسلوب فني غير مباشر، وهو ما يوثق الصلة العضوية بين الدالين و "يعزز القناعة بالارتباط الصممي بين التعبير الكنائي وأصل المعنى المراد إخفاؤه فنياً أو فكراً، بإبراز دلالة شفافته تعمل على تقريب الأعماق من سطح التعبير"⁽¹⁾.

إذاً هي محاولة إيجابية من الناقد، للتوفيق بين المفهوم الكلاسيكي للكناية، والرؤية التداولية الحديثة لها، بوصفها نظاماً تواصلياً، لا مجرد تراكيب جامدة، ودمجها داخل نظام التأويل المعاصر من منظور تداولي بلاغي، وهذا التوسع في مفهومها يُعدّ إضافة نوعية للدراسات البلاغية.

أما في القسم الثاني من البحث، فيُشير إلى أنّ الكناية عند الجواهري تتحول إلى بناء تعبيرى متكامل، يتجاوز الوظيفة البلاغية الضيقة؛ لأنه ينقل الكناية من مستوى اللفظ إلى مستوى الرؤية، بمعنى أن البلاغة عنده لا تُختصر في الزخرفة بل تُبنى ضمن استراتيجية خطابية، ويصف ابتعاد الشاعر عن الالتزام الحرفي بأنواع الكناية المعهودة، بأنه انفلات منها، ولكنه يعود سريعاً ليُمجّد هذا الانفلات بوصفه أسلوب تعبيرى مميز للشاعر⁽²⁾، فهو يسمح لكناياته النصية أن تتفتح على ثلاثة مسارات دلالية على وفق طبيعة التعبير الذي يشغل موضع المكنى به، وما ينتج عن هذا التعبير من

(1) الكناية النصية في شعر الجواهري: 3.

(2) ينظر: الكناية النصية في شعر الجواهري: 4.

دلالة مرتبطة بمقصد محدد، وهذه المقاصد هي: المقصد المتفق مع اتجاه الدال، والمقصد المتفق مع المتلقي، والمقصد المغاير لكليهما⁽¹⁾.

ويشير تمييز الشرع بين هذه الاتجاهات إلى محاولته تحليل بنية الكناية لا بأنها تقنية لغوية فقط؛ بل بوصفها آلية إنتاجية للمعنى داخل شبكة النص، ظهرت نتيجة لاصطدام القصد بالتأويل، وهو وعي بلاغي متقدم يُحسب للشرع.

تتجلى الكناية النصية بحسب رؤية الشرع في قصيدة الجواهري (رسالة إلى محمد علي كلاي)⁽²⁾، في أوسع صورها من خلال إثبات تحقيق ما يسميه بـ (الفعل الكنائي الكامل)، مؤكداً على أنَّ الكناية لا تقتصر على عبارة أو صورة؛ بل تُنتج هيمنة تعبيرية على القصيدة كلها، والتكني عن محمد علي كلاي (وهو العنوان الصريح للقصيدة) يكشف عن مقصد غير مباشر، يُعبر عن موقف الجواهري من (العصر)، أو (الواقع)، فهو لا يكتب إلى كلاي بوصفه فرداً بعينه؛ بل بوصفه رمزاً ثقافياً مُحملاً بإيحاءات ومعانٍ تتجاوز شخصه، ليُصبح (محمد علي كلاي) تعبيراً رمزياً عن العصر بأكمله، وقد فقد الشاعر فيه الثقة بالمرجعيات القيمية، ومن هنا يتموضع الفعل الكنائي في النص بين طرفين: الأول (ظاهر) يتمثل في الاسم المباشر (محمد علي كلاي)؛ إذ إنَّ فعل التبئير الكنائي احتاج هنا شاهداً عن التبئير، أما الطرف الثاني (المستتر) فقد مثل الدلالة العميقة التي تشير إلى العصر نفسه، أو الإنسان المعاصر، وهذه الثنائية الكنائية شكّلت عبر

(1) كنيائاته النصية تسير بثلاث اتجاهات وهي: 1- المقصد المفترق عن اتجاه الدال (المكنى به)، 2- المقصد المتفق عليه مع الاتجاه الدال (المكنى به)، 3- المقصد الموازي لاتجاه الدال (المكنى به). ينتظر: الكناية النصية في شعر الجواهري: 4.

(2) ينظر ديوان الجواهري، ج7، جمع وتحقيق: د. إبراهيم السامرائي، ود. مهدي المخزومي، ود. علي جواد الطاهر، ورشيد بكتاش، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980م.

شبكة من العلاقات الدلالية التي تُغني النص، من غير أن تكتفي بالإشارة الظاهرية، بل تمتد إلى التأويل الرمزي⁽¹⁾.

ويبدو أن النص يكشف عن مقاربة بلاغية، تتأسس على تفعيل العنوان بوصفه مدخلاً تأويلياً حين يتجاوز دوره الاسمي ليؤدي وظيفة تداولية وإيحائية مزدوجة ومتشابكة؛ إذ يُحيل إلى منظمة قيمية من (البطولة، الصمود، النضال)، مما يفتح النص على أفق تأويلي يتفاعل فيه البعد المرجعي والبعد التخيلي معاً.

ويستمر الناقد في تحليله لمستويات النص، ليؤكد أن اكتمال الفعل الكنائي النصي يكتمل في المتن عن طريق حضور المركب الاسمي داخل العنوان بوصفه استراتيجية بلاغية تستدعي ضمير (المخاطب)؛ لتكثيف العلاقة بين المرسل والمتلقي، كما في قوله:

يا مطعم الدنيا وقد هزلتُ لحماً بشحم منه مقطوب

ومزيرها يقظى وغافية أطيايف بادي البطش مرهوب

يا حالباً من ضرعها عسلاً عن غير سم غير محلوب⁽²⁾

وبحسب رؤية الناقد، فإن المقطع الأول للنص يعكس انخراط الأداة البلاغية في بناء المشهد التخيلي، من خلال الاستدعاء المباشر للمنادى الذي لا يؤدي وظيفة ندائية وحسب؛ بل يتحول إلى نقطة تمحور دلالية تُحيل إلى رمز التضحية والبطولة، فيتماهى البعد الإيحائي مع البعد الأخلاقي، مما يرفع من قيمة النص التأثيرية، فحضور المركب الاسمي أسهم في اكتمال الفعل الكنائي الذي أكد أن الأسلوب الكنائي هو "من الأساليب البيانية التي

(1) ينظر: الكناية النصية في شعر الجواهري: 5.

(2) ديوان الجواهري: 21/7..

بوساطتها يتم تحسين اللفظ إكراماً للمذكور، وتبجيلاً له، ومنها ينادى الشخص بغير اسمه⁽¹⁾، فضلاً عن ذلك فقد كشفت القراءة عن تدرج وصفي في توزيع الصفات على المنادى وفق نسق بلاغي يزواج فيه بين الإيقاع الداخلي والخارجي، ويتضح ذلك في الاستدعاء الشعري الذي يوظف النداء المباشر للمنادى⁽²⁾ المتمثلة بقول الجواهري:

شِسْعٌ لِنَعْلِكَ كُلُّ مَوْهَبَةٍ وفداءً زَنْدِكَ كُلُّ مَوْهُوبٍ⁽³⁾

ينطلق الباحث من هذا البيت إلى مجموعة أبيات شعرية أخرى، لدعم فكرته حول بنية المفارقة الدلالية والتضاد القيمي، فيبدأ بالإشارة إلى أن الصورة تقوم على تراكم صفات مفارقة، تربط بين عنصري القوة والرغبة، فالبيت الشعري يعتمد على صورة صادمة؛ إذ جعل من كل (موهبة) شيئاً لا يساوي سوى شِسْعِ النعل، ومن كل (موهوب) مجرد فداء لزند المخاطب، وهي صورة تعمل على قلب المألوف الرمزي والقيمي، من خلال بلاغة الانزياح الحاد، وهي إشارات إلى انهيار الاعتبارات الثقافية، والجواهري يُعلي من شأن العنف الرمزي والهيمنة الجسدية، بوصفها بديلاً للقيم مثل الأخلاق الإنسانية والعقلانية⁽⁴⁾. فعلى ما يبدو أن الناقد اكتفى بوصفها مفارقة، دون اللجوء إلى تفكيك هذه الصورة تفكيكاً بلاغياً معمقاً، فلم يربطها ببلاغة الصورة، أو بمفاهيم بلاغية، مثل: التوتر المجازي، أو الانزياح.

ومما تقدم يمكن القول: إنَّ دراسة الدكتور الشرع تميزت بوصفها جسراً يربط بين التراث والحداثة؛ إذ خرج الناقد من دائرة البلاغة التقليدية (التقيد

(1) الصاحبى في فقه اللغة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، ابن فارس، الناشر محمد علي بيضون، ط1،:

200

(2) ينظر: الكناية النصية في شعر الجواهري: 6.

(3) ديوان الجواهري: 22/7

(4) ينظر: الكناية النصية في شعر الجواهري: 7-8.

بالجملة المفردة) إلى أفق النص الشامل، وهذا التحول يُعدّ إضافة مهمة؛ لأنه يواكب المناهج الحديثة التي تتعامل مع النص بوصفه بناءً متكاملًا، مما يجعل عمله إضافة رصينة في النقد البلاغي الكنائي، فضلاً عن اهتمامه بالكناية بوصفها بنية إنتاجية للمعنى لا مجرد أداة زخرفية، وهو ما يُجسد وعياً بلاغياً متقدماً بهذا الطرح يتجاوز التصور الكلاسيكي للكناية على أنها مجرد أداة (إخفاء وإظهار)، إلى أنها آلية بلاغية لبناء النص بأكمله وإنتاج دلالاته، كما قدم قراءة بلاغية لمفاهيم القوة في شعر الجواهري، مستنداً إلى نماذج شعرية غنية بالصور البلاغية والمفارقة الدلالية التي تخدم بحثه حول التضاد القيمي بين القوة والموهبة، والفكر والعنف، كما تتجلى في متن الدراسة من حيث اشتغالها على تمثيل القوة ومقاومة السلطة، إلى الحديث عن الكناية وقيم الحضارة، والتحليل النفسي الاجتماعي.

ثانياً: دراسة الدكتور عبد الرزاق كريم خلف

اهتم كثير من النقاد العراقيين بدراسة قصائد الشاعر أحمد مطر من جهات متعددة، من بينهم الناقد الدكتور (عبد الرزاق كريم خلف)، الذي طرح لدراسته الموسومة بـ (البنية المحايدة للكناية وأنساقها الدلالية في شعر أحمد مطر)⁽¹⁾، وهو عنوان يوجّه القارئ نحو محور التحليل مباشرة، ويجمع بين بنية الكناية والأنساق الدلالية التي ظهرت في قصائد مطر.

استهل الناقد دراسته بالتمييز بين البلاغة العربية القديمة، والدرس البلاغي الحديث وذكر في معرض رأيه أن: البلاغة القديمة ركّزت على الكناية، بوصفها (عدولاً لغوياً)، يثبت المعنى من غير التصريح به، مع

(1) البنية المحايدة للكناية وأنساقها الدلالية في شعر أحمد مطر، د. عبد الرزاق كريم خلف، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، مج20، ع82، 2014م.

تأكيداً على التلميح بدل التصريح، أما الدرس البلاغي الحديث، فينظر للبلاغة على أنها سياقات رمزية وإشارات غير مباشرة، مع التركيز على الدلالات الإيحائية والرمزية⁽¹⁾، وقد استند الناقد في رأيه إلى رأي الدكتور محمد عبد المطلب، في أن الكناية بنية محايدة بين التصريح والغموض⁽²⁾. يكشف خلف عن تحوّل مفهوم الكناية عن التصور البلاغي التقليدي، الذي يتعامل معها بوصفها أداة تعبيرية ذات دلالة ثابتة، إلى رؤية حديثة تنظر إليها في ضوء ديناميكية المعنى وتفاعله مع السياق، ويستند في بيان رؤيته إلى تتبعه نتاج عدد من الشعراء، لينتهي إلى أن السمات الأسلوبية لا تتكون بمعزلٍ عن المؤثرات السابقة، فمنهم من تهيم الأساليب البلاغية على إبداعه، و منهم من يكون مولعاً بالسيرة، وآخر بالتناص؛ إذ قد يفيد المبدع من تجارب غيره، سواء اكان ذلك عن وعي وقصد، ام تحقق عفواً بفعل التراكم القرائي والثقافي.

وتبدو هذه الرؤية منهجياً أكثر اتزاناً؛ لأنها لا تكتفي برصد التشابه بين النصوص، بل تسعى إلى التحقق من ثبات الظاهرة وفاعليتها في تشكيل أسلوب المبدع.

وبهذا التصور يوجه الناقد اهتمامه إلى الأسلوب القصدي الذي غلب في شعر احمد مطر، وهذا نابع في تقديره إلى قدرة الشاعر على استثمار طاقته الإبداعية في صياغة المعنى البلاغي من خلال الكناية؛ إذ أسهم هذا التوظيف في إنتاج صورة صادمة ومحفزة للوعي الجمعي، وجعل من الخطاب الكنائي حاملاً لمواقفه الوطنية والقومية والسياسية، بما يتسم به من

(1) ينظر: م. ن: 87-88.

(2) ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، : 188.

تهكّم لاذع وسخرية مريرة، ومن ثمّ لم تعد الكناية في شعره مجرد وسيلة للعدول عن التصريح، بل غدت بنيةً فنيةً وفكرية تؤدي وظيفة نقدية واحتجاجية، تبين طموحاته ورؤيته للواقع، كما رصد تفاوت حضور الكناية في قصائد مطر بين البساطة والتعقيد، مما دفعه إلى تصنيفها على نمطين رئيسين: الكناية البسيطة التي تقوم على وضوح العلاقة بين المعنى المباشر والمعنى المقصود، والكناية المتشابكة أو العميقة التي تستند إلى مرجعيات فكرية ودينية وتاريخية، وقد أسهم هذا التقسيم في الكشف عن تنوع الأساليب البلاغية التي اعتمدها الشاعر، إضافة إلى بيان اختلاف البنية الكنائية في درجة تركيبها وعمقها الدلالي في قصائد مطر⁽¹⁾. واستدلّ الناقد على استعمال الشاعر للرمز تعبيراً عن كناية بسيطة تمثلت في قصيدته (القبض على مجنون ميت)، يقول فيها:

بعدَ يومٍ

داهمت الشرطة داري

ثم قادونا إلى محكمة الأمن

وألقي الناهقُ الرسمي منطوق القرار

داهمَ الشرطة وكرّاً للقمار

ولدى الضبط

رؤا فيه فتى يقرأ قرآناً

ومجنوناً جريحاً نصف عارٍ

(1) ينظر: البنية المحايدة للكناية وأنساقها الدلالية في شعر أحمد مطر: 88.

يدعي إن اسمه كان ومازال

(أبو ذر الغفاري)⁽¹⁾

يُظهر الناقد " كناية غير بعيدتين من التلقف لدى المتلقي (الناهي الرسمي) و(أبو ذر الغفاري) فالأولى تدل على ذلك النهيق المرتبط باللاتهام الكاذب ورمز (الغفاري) الدال على التجرد والتعفف والفقر البعيد كل البعد عن تهمته التي هي مزاوله القمار؛ إذ أين القمار من رجل كأبي ذر؟، في ظل غياب العدل كما يراه الشاعر، مما أدى إلى انتهاك صارخ لروح الإنسانية في نظام حاز كل التناقضات"⁽²⁾.

ولكن ما يؤخذ على الناقد، عدم تفعيله آليات البلاغة الداخلية للصورة التي تقوم عليها الكناية في (الناهي الرسمي)؛ إذ اقتصر على ربط (الناهق الرسمي) بتهمة الكذب، و(أبي ذر الغفاري) بالزهد، مُكتفياً بالدلالة الأخلاقية والسياسية، من دون أن يفكك البنية البلاغية للصورة الكنائية التي تشكّلت عبر الانزياح، مما جعلها قراءة جزئية تحتاج إلى تعميق؛ لأنّ بنية الكناية "ثنائية الإنتاج حيث تكون في مواجهة إنتاج صياغي له نتاج دلالي مواز له تماماً، ولكن يتم تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة الذهن، فإذا لم يتحقق هذا التجاوز فإن المنتج الصياغي يظل في دائرة الحقيقة"⁽³⁾.

ويبدو أن الكناية في عبارة (الناهي الرسمي) تتجاوز حدود الاستبدال اللفظي المباشر؛ إذ تنقل الدلالة من ملكة النطق البشري العاقل، بما يحمله ظاهرها من إحياء بالسلطة، إلى فعل النهيق الحيواني الذي يمثل صوتاً خلوياً من

(1) أحمد مطر: المجموعة الشعرية الكاملة، دار الحرية، بيروت، لبنان، ط1، 2011م: 90.

(2) البنية المحايدة للكناية وأنساقها الدلالية في شعر أحمد مطر: 4.

(3) البلاغة العربية قراءة أخرى: 187.

المعنى، لتظهر الكناية وكأنها أداة لتقويض صورة السلطة والكشف عن خواء خطابها. ومن ثمَّ لا يقتصر التحول البلاغي على استبدال (الناهق) محل (الناطق)، بل يتسع ليكشف ليؤدي وظيفة نقدية ذات أبعاد سياسية وأخلاقية مما يمنح الكناية طاقة نقدية تتجاوز بعدها الجمالي إلى أداء وظيفة سياسية وأخلاقية.

أما في (أبي ذر الغفاري) تتحول الكناية إلى إحياء لرمز تاريخي داخل نص معاصر، تتيح تعددية دلالية للتأويل بوصفه رمزاً (بين الزهد أو المعارضة للسلطة)، فالكناية هنا يمكن أن تكون محايدة؛ لأنها تقف بين التصريح والغموض، إذ لا تميل مباشرة إلى التعظيم أو التهكم؛ بل تترك المجال مفتوحاً للتأويل، دون أن تدفع المتلقي إلى موقف انفعالي محدد. لذا تظل الكناية تقنية بلاغية مؤسسة على الانزياح، تؤدي وظيفة مضاعفة لا تنحصر في الكشف عن فاعلية الكناية البسيطة، بوصفها مجرد إحالة رمزية أو دلالية؛ وإنما بوصفها بنية بلاغية تصنع التباين الجمالي والمفارقة، وتمنح النص قوته الإيحائية وقابليته على استثارة وعي المتلقي. لذلك فإن قراءة الدكتور خلف بدت سياقية تفسيرية أكثر منها بلاغية منهجية.

كما وتتجسد الكناية البسيطة بحسب رؤية خلف في قصيدة مطر (ذكرى) التي يقول فيها:

فهذه الأوطان

تَعْتَلُّ الفأس

إذا ما حلت الأوثان⁽¹⁾

فالكناية في رأيه " محصورة في رمزيّ (الفأس) و(الأوثان) وهما كلمتان كنى بهما الشاعر عن تدمير مقومات القهر والترسب الفكري وعدم الانطلاق المعرفي نحو حرية الرأي وهي إحالات لاشك مرتبطة بسيدنا النبي إبراهيم وتحطيمه أوثان قومه ومن ثم فهي كناية عن الانعتاق نحو الحرية والسمو"⁽²⁾. وما يؤخذ على الناقد أنه نظر إلى اللفظتين (الفأس) و(الأوثان)، على أنهما ليستا مجرد مفردتين عابرتين، بل تتحولان إلى كنايةتين رمزيتين حول التحرر والانعتاق من القيود، أي أنه غني بإظهار البعد الرمزي للكناية، أكثر من إبراز البنية البلاغية التي تمنح النص قوته؛ فعلى ما يبدو أن قراءته كانت رمزية تفسيرية أكثر من أنها تفكيكة بلاغية، فلو أثرى نقده بتحليل بلاغي يُظهر المفارقة البلاغية بين (الفأس) بوصفها أداة عنف مادية، و(الأوثان) بوصفها رمزا للسلطة الفكرية والسياسية، لخلق توتراً مجازياً يُثري الصورة الشعرية؛ لأنّ الأسلوب الكنائي أحد البواعث الفاعلة في خلق الانفعالات والتوترات عند المتلقي بغض النظر عن هذه الانفعالات سواء كانت إيجابية أم سلبية⁽³⁾، وبهذا التوتر المجازي تعمل الكناية على إبقاء الدلالة متأرجحة بين الأصل التاريخي تحطيم الأصنام، والمعنى الحديث الذي يذهب إلى هدم الاستبداد، مما يولّد طاقة إيحائية لم يلتفت إليها الناقد.

(1) أحمد مطر: المجموعة الشعرية الكاملة: 73.

(2) البنية المحايدة للكناية وأنساقها الدلالية في شعر أحمد مطر: 5.

(3) ينظر: أساليب البيان في سور المثين، هادي حسن محمد، أطروحة دكتوراه، جامعة الكوفة، كلية الآداب،

2009م: 95.

وعلى صعيد الكناية المتشابكة، يعرفها الدكتور خلف على أنها "تلك التي تحيل إلى معانٍ متتالية في النص لا إلى المدلول القريب فقط"⁽¹⁾، ويحصل على تلك المعاني المتعددة من خلال "النظر إلى كنايات الشعراء من خلال محاولة معرفة البيئة المحيطة بالشاعر، وما أثر فيه من مقومات الإحباط والأمل أو الصراع أو التحول.

إن القراءة الواعية للكناية عند الشاعر لا بدّ أن تحيل إلى معرفة تفاصيل الحياة اليومية له، الذاتية منها والاجتماعية والسياسية والبيئية، ذلك إن مثل هذه القراءة تكون معيّنًا ثراً لتوضيح ما تخفيه كناياته البعيدة المتشابكة من مدلولات"⁽²⁾.

يبدو أنّ الناقد بهذه الرؤية أراد أن يجعل من الكناية المتشابكة، بنية حيادية تنتج عن الواقع الثقافي والاجتماعي والسياسي بوصفها مرجعيات لفهم التجربة الشعرية للشاعر، وعلى الرغم من قيمة هذا الطرح في ربط النص بمرجعياته الفكرية؛ فإنه يتسم بشيء من التعميم المفرط؛ إذ إن توصيف الكناية بالحيادية لا يكشف على نحو كافٍ خصوصيتها البلاغية، بوصفها انزياحاً لغوياً قائماً على الإظهار أو الاختفاء، كما أن استدعاءه لثنائيات متضادة، وإن أغنت القراءة السياقية لرصد الأفق المرجعي لنص الشاعر، إلا أنها أعطت الأولوية للبعد الدلالي والاجتماعي، على البنية البلاغية ذاتها.

ويمضي الناقد في تتبع تجليات الكناية في شعر مطر، فيقف عند قصيدته (دوائر الخوف) التي يقول فيها:

(1) البنية المحايدة للكناية وأنساقها الدلالية في شعر أحمد مطر: 7.
(2) البنية المحايدة للكناية وأنساقها الدلالية في شعر أحمد مطر: 6.

بيتي أنا تملؤه العناكب

مثل جميع البيوت

في هذه المدينة

لكن (قريش) لم تزل واقفة تُراقب

قصيدته على فمي حزينة⁽¹⁾

يظهر تركيز الناقد على المعنى السياسي والاجتماعي (الرغبة والخوف من السلطة والبيئة)؛ إذ يرى أن "البنية الكنائية (بيتي أنا تملؤه العناكب)، لابد أن تعود إلى مفهوم واضح عند المتلقي الذي يتمحور حول الدلالات الخواء، السكون، الفقر... أي أن هذه الدلالات... تشمل مجمل بيوت الوطن، وهذه الدلالة القريبة التي يمكن أن يتلقفها المتلقي بسهولة، لكن الدلالة الأكثر عمقاً والتي يمكن أن تتبلور عبر تشابك هذه البنية الكنائية مع مجمل القصيدة والتي فجرتها مفردة قريش..."⁽²⁾.

لقد استطاع الناقد أن يربط بين البنية التوسعية للصورة من (البيت) إلى (المدينة/الوطن)؛ ليكشف عن ترابط بنيوي صحيح، يُبرز انتقال الدلالة من الجزئي إلى الكلي، وإلى تشابك المجازات ووظائفها الفنية، بدلاً من تفكيكها بشكلٍ منعزل فيما يراعي مفعول الشبكة البلاغية لا المفردة وحدها، وكل هذا ينصب في صالح إظهار قدرة الكناية على توليد دلالات متعددة، مع ربطها بتفاصيل تاريخي تمثل بـ (قريش، هجرة الرسول)، مما يوسع التأويل من المحلي إلى المرجعي الحضاري/الديني.

(1) أحمد مطر: المجموعة الشعرية الكاملة: 47.

(2) البنية المحايدة للكناية وأنساقها الدلالية في شعر أحمد مطر: 6.

وتتطور الدلالة من المستوى السطحي (الخواء، الفقر)، إلى المستوى العميق (القمع، الاستبداد، الصراع الطبقي)، وهو مما يفعل الدلالة ويفتح أفق التأويل ليتصل بالبنية السياسية والاجتماعية المتمثلة بـ (القمع/ الصراع الطبقي)، وبذلك تتحول الكناية من مجرد دلالة مكانية إلى بنية رمزية متشابكة، تحمل أبعاداً، دينية، تاريخية، وسياسية متسلسلة، ويظهر جمال الكناية المحايدة، في أنها تنشئ مسافة تأويلية بين النص والقارئ، ولا تفرض معنى جاهزاً؛ بل تحفز المتلقي على إنتاج معنى، مما يمنحه فرصة المشاركة في بناء الدلالة؛ لذا "الكناية المتشابكة تلك التي تحيل إلى معانٍ متتالية في النص لا إلى المدلول القريب فقط"⁽¹⁾.

وثمة نوع آخر من الكنايات العميقة يتجسد في "ما يمكن أن نطلق عليه تراكم الكناية وتداخلها مع أنواع بلاغية أخرى عبر تنقلات متعددة وصولاً إلى المدلول الكلي المدفون في جسد النص بمجمله لتلاحظ قصيدته (النبات) التي يقول فيها:

أوطاننا رهْنُ المَنية

والبقية في حياة الصّولجان

ورقابنا تحت السيوف

ودماؤنا تجري دَراهم

فَوْقَ أَفْخَاذِ الغَواني

وذواتنا سجادة

(¹) م.ن: 7.

فعبارة (رقابنا تحت السيوف) تداخلت مع عناصر بلاغية قبلها وبعدها؛ حيث الاستعارة في (أوطاننا رهن المنية) التي بعدها (حتفنا فوق اللسان)⁽²⁾. فيتبدى من مقاربة الناقد، أنَّ الكناية عند مطر لا تُستثمر بوصفها مفردة بلاغية منفصلة أو معزولة؛ تُبنى عبر نسق تراكمي متوالٍ يُضاعف من قدرتها الدلالية، ويحوّلها إلى شبكة إيحائية مترابطة عن طريق تعالقها مع عناصر بلاغية أخرى، كـ (الاستعارة، والتشبيه)، لإعادة إنتاج النص من جديد. فالتشكيل الكنائي بوصفه "تشكيلا فاعلا يستطيع إزاحة اللغة العادية وإعادة إنتاجها بشكل جديد، فيبرز التشكيل بوصفه أداة أو وسيلة في العمل الفني لتحقيق الصورة الكنائية"⁽³⁾، فضلا عن تنقلاته المتعددة إلى أن يصل إلى المدلول الكلي المخفي في جسد النص، فيلاحق الناقد هذا التشكيل في قصيدة مطر (النبات)، ليؤشر خصوصية الشاعر في استعماله نمطاً من الكنايات الجزئية المترابطة، يبتغي أن يحصل من خلالها على صورة كلية عن بنية الاستلاب والقهر الجمعي، بمعنى أن قيمة هذه الكنايات لا تُدرك كاملة إذا ما قُرئت منفردة.

وبناء على ذلك: نرى أن الناقد قد تجاوز النظر إلى الكناية بوصفها وسيلة لتوسيع المعنى، بل بيّن فاعليتها في تشكيل خطاب أحمد مطر الاحتجاجي، من خلال تضافرها مع عدة عناصر كالتشبيه والاستعارة وتراكم دلالاتها

(1) أحمد مطر: المجموعة الشعرية الكاملة: 84.

(2) ينظر: البنية المحايدة للكناية وأنساقها الدلالية في شعر أحمد مطر: 7. يرى الناقد أن تداخل الكناية مع عناصر بلاغية أخرى، جاء لإظهار "كناية أخرى في نهاية المقطوعة (نعال أبناء الذوات) التي هي ربما كناية لمفهوم شعبي متداول (فدوة لنعالك) إن صح التعبير هكذا، إن هذا النمط التراكمي المتوالي يتولد من خلال مدلولات متتابعة للكناية تهدف جميعها إلى إظهار حقيقة يقرها الشاعر."

(3) بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992م: 58.

الجزئية داخل النص، وقد أتاح له هذه الرؤية ربط البناء الكنائي بمظاهر الاستبداد السياسي والاقتصادي والاجتماعي، ولكن ما يؤخذ على دراسته للكناية تركيزه على البعد الدلالي العام الذي جاء أوسع من اهتمامه بتحليل الآليات البلاغية التي حققت هذا التراكم . وعلى الرغم من ذلك فإن دراسة الدكتور عبد الرزاق كريم خلف تمثل إضافة مهمة في النقد البلاغي الكنائي، إذ فتحت مجالاً لفهم الكناية بوصفها بنية منتجة للمعنى تتجاوز حدود الزينة اللفظية إلى أداة مقاومة رمزية في شعر أحمد مطر .

ثالثاً دراسة الدكتور نائر حسن حمد

قدّم الدكتور نائر حسن حمد في دراسته الموسومة بـ (أسلوب الكناية بين البلاغة العربية والنظريات السيميائية الغربية)⁽¹⁾، رؤية تتناول أسلوب الكناية في ضوء العلاقة بين الرؤية البلاغية العربية القديمة للكناية، بدءاً من الخليل بن أحمد الفراهيدي، وأبي عبيدة، وعبد القاهر الجرجاني وصولاً إلى السكاكي، والرؤية السيميائية الغربية الحديثة، التي تمتد من دي سوسير إلى جاكسون، من خلال مفهوم مشترك بينهما هو الكناية. ويلاحظ أن هذه الثنائية المرجعية منحت الدراسة أفقاً مقارناً واسعاً، إلا أن قيمتها المنهجية تظل مرتبطة بقدرة الناقد على تحقيق التفاعل بين المرجعيتين، لا الاكتفاء بعرضهما في مسارين متوازيين .

واستهلّ الناقد دراسته بالحديث عن واقع النقد الذي ظل ينظر إلى الكناية بوصفها ممارسة بلاغية تقليدية لا يمكن أن تأتي بجديد، ولا سيما بعد أن أعلن عدد من الباحثين الغربيين موتها؛ لأنها _ في تصورهم _ تنتمي إلى

(1) أسلوب الكناية بين البلاغة العربية والنظريات السيميائية الغربية، د. نائر حسن حمد، مجلة الجامعة العراقية، ع61، ج2، 2023م.

قوالب البلاغة الأرسطية أُدرجت في قوالب البلاغة الأرسطية التي لا تتجاوز حدودها الموروثة. ثم انتقل إلى بيان أثر المناهج النقدية الحديثة كـ(البنوية والسيمائية، والأسلوبية) في تجديد دراسة النصوص الأدبية؛ إذ دفعت هذه المناهج عدداً من الباحثين العرب والغربيين إلى قراءة النص الكنائي من زاوية تتجاوز الأطر البلاغية الجاهزة.

غير أن هذا الاتجاه بحسب الناقد، لم يقدّم تصوراً جديداً للكناية بقدر ما أعاد صياغة بعض مقولات البلاغة القديمة بمصطلحات حديثة.

كما أشار إلى إسهام الأسلوبية في تحليل النصوص الأدبية؛ إذ عاد الباحثون إلى الإفادة منها في تحليل النصوص بعد أن رأى بعضهم أن "الأسلوبية كانت نسخة معدلة عن البلاغة التقليدية، إذ أسهمت البلاغة... مع علوم أخرى كالنفولوجيا والمورفولوجيا في تشكيل مستويات التحليل الأسلوبي... ومثلما وظّفت اللسانيات البلاغة في إنتاج الأسلوبية، عَمَدَت ... إلى توظيف الأسلوبية في إنتاج السيميائية التي اعتمدت... على الأسلوبية البنوية التي استقاها رومان جاكسون من البنوية فقد قام جاكسون بإخراج البنية من المحايثة التي تجعل البنية مغلقة على ذاتها إلى الفضاء الثقافي عبر نظرية التواصل"⁽¹⁾.

وانطلاقاً من ذلك، أوضح الدكتور حمد أن الكناية ظلت حاضرة في الدرس البلاغي، بل تعامل معها على أنها أسلوب لغوي يفتح على المعنى من وراء ستارٍ من التلميح، عن طريق وسيط لغوي كما في قول العرب: (فلانٌ طويل النجاد)، وهي كناية عن طول القامة؛ إلا أن المقاربات السيميائية

(1) قضايا الشعرية، رومان جاكسون، تر: محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1988م: 27.

الحديث أعادت النظر في هذا المفهوم، وربطته بآليات متعددة منها: التجاور، والانزياح، بوصفها عمليات دلالية تقوم بمعونة شبكة من العلاقات الثقافية والتداولية ونقل المعنى من مستوى مباشر إلى آخر غير مباشر.

وفي ضوء هذا الاتساع الدلالي، يذهب الناقد إلى أنَّ "جاكسون قد أوجد الجسر الرابط بين البنيوية والسميائية، وهذا يعني أن المجال الدلالي للألفاظ أصبح أكثر اتساعاً مما كانت عليه وهي حبيسة النص... فَمَنَحُ البنية دلالاتٍ متغيرة يتولّد من الانزياح الحاصل على محوري الاستبدال والتوزيع اللذين يرى جاكسون أنهما ينبعان من البلاغة التقليدية حيث يكون الانزياح الدلالي مُتَجَسِّداً في أسلوب الاستعارة والكناية"⁽¹⁾؛ إذ يتجسد الانزياح الدلالي فيهما بوصفه خروجاً عن اللغة المعيارية، يُسهم في توليد الإيحاء أو ما يُعرف بـ(ظلال المعاني) الذي هو تعبير غير مباشر عن اللغة الأدبية يظهر ويُستكشف من سياق النصوص، وهو السر في الطابع الجمالي لها⁽²⁾.

ويبدو أن تصور جاكسون قائم على التقابل بين الاستعارة بوصفها قائمة على التشابه والاختيار، والكناية بوصفها قائمة على التجاور والتأليف، وهو تقابل يكتفي بإثبات الصلة العامة بينه وبين البلاغة التقليدية.

ويتتبع الناقد مكامن البلاغة العربية، متخذاً من المورث البلاغي العربي منطلقاً للكشف عن تطور مفهوم الكناية، بدءاً من معناها اللغوي القديم الدال على (الستر، والإخفاء)، عند الخليل بن أحمد، وصولاً إلى التحليل العميق عند الجرجاني⁽³⁾. غير أن هذا التتبع على اتساعه، لم يكشف بوضوح عن

(1) أسلوب الكناية بين البلاغة التقليدية والسميائية الغربية: 148.

(2) الانزياح الدلالي في أدب رسائل القرن الرابع الهجري، رسائل أبي إسحاق الصابي نموذجاً، بلحوت آمال،

مجلة العلوم القانونية والاجتماعية، جامعة زيان عاشور، الجزائر، 2022م: 534

(3) ينظر: أسلوب الكناية بين البلاغة العربية والنظريات السميائية الغربية: 148-149.

اختلاف وظائف الكناية لدى البلاغيين؛ من التغطية والتعمية والتعظيم عند المبرد، إلى الإثبات بالدليل لا بالتصريح عند الجرجاني.

ثم تجاوز حمد حدود العرض لهذه التعريفات إلى تفكيك أسسها والكشف عن حدودها، مبيناً أنَّ الكناية في التصور العربي تستند إلى أصول عرفية وعقلية كما في قولهم: (لا دخان بلا نار، وكثرة الرماد دليل الكرم). كما أشار إلى تعريفات علماء البلاغة كـ(قدامة بن جعفر، والجرجاني، والسكاكي والخطيب) التي غلبَ عليها الجانب المنطقي القائم على (اللازم والملزوم، التابع والمتبوع)، مع إغفال نسبي لبُعدي الكناية الجمالي والتداولي.

واستمر الناقد في تتبع تعريفات الكناية حتى بلغ تعريف الخطيب القزويني الذي ركّز على إرادة لازم المعنى مع جواز إرادة المعنى الحقيقي⁽¹⁾، وهو تعريف يقترب من البناء المنطقي منه إلى الرؤية السياقية أو الجمالية للكناية.

وهنا يبرز تساؤل نقدي مفاده: هل يمكن أن تظل الكناية مفهومة في ضوء الوعي المنطقي وحده، بمعزل عن سياقات الاستعمال ومقاصد الخطاب وأثرهما في إنتاج الدلالة؟ وهل تكفي هذه القيود المنطقية لإدراك التحولات الدلالية التي تكتسبها الكناية بتغير السياقات الاجتماعية وامتدادها الزمني؟ ومن هنا حاول الناقد وصل المفاهيم البلاغية القديمة بالنظريات السيميائية الغربية لدى بيرس وسوسير، مؤكداً أن الكناية لا تقوم على العلاقة المجردة

(1) ينظر: م. ن: 151.

بين اللفظ والمعنى فحسب، بل تستند إلى سياق اجتماعي وثقافي وخطابي؛ إذ لا تتحقق دلالتها إلا من خلال شبكة من العلاقات التي ينتجها السياق⁽¹⁾.

وهنا يظهر تأثير وعي الناقد بالسيمانيات الحديثة، ولا سيما عند بيرس الذي يركز على المؤول والسياق، في إنتاج المعنى. الأمر الذي أضفى على البحث بعداً معرفياً واسعاً، وأسهم في تجديد قراءة الكناية عن طريق عدسة سيميائية معاصرة مما تفتح آفاقاً جديدة لفهمها، لا بوصفها أسلوباً بلاغياً ثابتاً؛ بل بوصفها عملية دلالية حية، قائمة على السياق والتواصل.

ويظهر تأثير الناقد بالسيمانيات الحديثة، في عرضه لمقارنة جزئية بين الرؤية السيميائية الغربية للكناية، والمفهوم البلاغي العربي لها، ويرى أن دي سوسير "بنى سيميائيته على ثنائية الدال والمدلول واعتباطية العلاقة بينهما، مستثنياً من هذه الاعتباطية العلاقات الطبيعية التي تتولد عن محاكاة الألفاظ للطبيعة كمحاكاة خريز الماء لصوت الماء في الطبيعة"⁽²⁾. يرى الناقد أن تصور بيرس للكناية يتناول العلاقات غير الاعتباطية في اللغة التي تشكّل أساس تكوينها، كما في علاقة (الدخان والنار، والكرم، وكثرة الرماد) غير أن هذه العلاقات ليست من طبيعة واحدة؛ لأن صلة الدخان بالنار علاقة سببية، في حين أن دلالة كثرة الرماد على الكرم علاقة عرفية ثقافية.

فهذه العلاقات بالنسبة لسوسير غير اعتباطية بالكامل، ولكنه في الوقت نفسه يفتح المجال أمام علاقات تجاور دلالي، يمكن أن تؤسس للتضمنين غير المباشر؛ لأن "ثنائية الدال والمدلول اللذين عدّهما دي سوسير وجهين

(1) ينظر: الأداء البياني في لغة الحديث الشريف، د. صباح عنوز، دار الضياء، النجف الأشرف، 2014م: 107.

(2) أسلوب الكناية بين البلاغة العربية والنظريات السيميائية الغربية: 150

لعملةٍ واحدةٍ تقابلها ثنائية اللفظ والمعنى في البحث الدلالي عند علماء اللغة العربية القدماء⁽¹⁾.

أما بيرس فقد بنى نظريته على وفق ثلاث مقولات فلسفية: (1- الأولانية، 2- الثنائية، 3- الثالثانية)⁽²⁾، ووفقاً لها حدد بيرس عناصر العملية الدلالية وهي: (1- الماثول، 2- الموضوع، 3- المؤول)⁽³⁾، ثم صنّف العلامات السيميائية إلى ثلاثة أقسام: (1- الأيقونة، 2- المؤثر، 3- الرمز)⁽⁴⁾. ويربط الناقد بين هذا التصنيف وبين ما وجده في البحث الدلالي العربي، وخُصَّ إلى أن العلامة الرمزية عند بيرس تقترب من الدلالة الوضعية في البحث العربي القديم؛ لأنها دلالة مكتسبة تقوم على اتفاق بين المتخاطبين، أما المؤثر فيقابل الدلالة العقلية القائمة على علاقة تربط بين الدال والمدلول، في حين تبدو الأيقونة أقرب إلى الدلالة الطبيعية في حال اشتراكها مع مدلولها في بعض الصفات أو قيامها على المشابهة.

كما أوضح أنّ الرؤية السيميائية تكاد لا تتفصل عن السياقات الاجتماعية والثقافية، وأنّ فهم العلامة يعتمد على قوة الوعي المتبادل بين المتخاطبين، مع ملاحظة اختلاف تلقي الدلالة من شخص إلى آخر. واستشهد الناقد

(1) أسلوب الكناية بين البلاغة العربية والنظريات السيميائية: 151.

(2) 1- الأولانية: وهي مقولة الشيء المطلق، وهي مقولة تدل على ذات الشيء الذي لم يتمثل بعد في وقائع مادية، فهو مبهم لا يمتلك دلالة معينة، فعالم الأولانية خال من الزمن مثل العلم قبل وجود إنسان عالم أو الحزن قبل وجود إنسان حزين. 2- وهي مقولة الشيء المحدد، إذ يبدأ ذات الشيء بالتعلق بمحددات منها الحدث والزمان والمكان، وبذلك تخل الثنائية ذات الشيء في الواقع وفي الشعور فيكتسب الشيء الوضوح بعد الغموض. 3- الثالثانية: وهي مقولة الربط بين الأولانية والثنائية، إذ تقوم الثالثانية بربط الأولانية بالثنائية، ولا بدّ من وجود قواعد تحكم الربط بينهما ووسائط هذا الربط تظهر في الثنائية. ينظر: السيميائيات أو نظرية العلامات، جبرار دلولدال، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، ط2، دار الحوار، اللدقية، سوريا، 2011م: 79.

(3) 1- الماثول: وهو الذي يمثل شيئاً في الوجود، وقد استنبطه بيرس من الأولانية. 2- الموضوع: وهو المعرفة التي توجد بها العلامة في السياق، وقد استنبطه بيرس من الثنائية. 3- المؤول: وهو ما يُحيل الماثول على الموضوع، وقد استنبطه بيرس من الثالثانية. ينظر: م:ن: 95.

(4) 1- الأيقونة: وهي ما كانت علاقتها تماثل أو تشابه. 2- الإشارة أو الشاهد: وهي ما كانت علاقتها علاقة تجاوز أو تلازم. 3- الرمز: وهو ما كانت علاقته وضعية. ينظر: أسس السيميائية، دانيال تشاندلر، ترجمة: طلال وهبة، مرجعة: د. ميشال زكريا، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2008م: 81.

بعبارة " وردفه في الوجود"⁽¹⁾ المقتبسة من تعريف الجرجاني للكناية؛ لتصبح دليلاً على تنبّه علماء البلاغة العرب إلى أنّ فهم المعنى الكنائي وإدراكه لا يتحقق إلا بوجود قرينة أو شاهد يرتبط بالواقع الاجتماعي والثقافي.

مما يعني أنّ السيميائيات الغربية البيريسية، قد عززت هذا البعد التداولي؛ إذ تتحقق الكناية عن طريق علامات ومؤشرات ثانوية، تتصل بالموضوع، فكثرة الرماد دلالة على كثرة الطبخ، ثم تحيل على كثرة الآكلين والضيوف، ومن ثم الكرم، وبذلك تعمل الكناية بوصفها سلسلة من العلامات المتجاورة التي تؤدي في نهاية المطاف، إلى تحقيق معنى غير مباشر، وهو تسلسل يوضح سيروية الدلالة الكنائية⁽²⁾.

ومما تقدم يمكن القول: إنّ موطن القوة في بحث الدكتور ثائر حسن حمد، يتمثل في سعيه إلى الجمع بين التراث والحداثة؛ إذ أقام تقاطعاً بين رؤية الجرجاني القائمة على إدراك المعنى من خلال القرينة، وبين السيميائيات الغربية الحديثة، ولاسيما رؤية بيرس التي تؤكد العلامة والتأويل والشاهد.

ولكن ما يؤخذ على هذا التوظيف، أن محاولة التوفيق بين الرؤيتين وكأنهما متطابقتان، على الرغم من اختلاف خلفيتهما الفلسفية؛ فرؤية الجرجاني بلاغية بيانية، في حين تنطلق رؤية بيرس من مرجعية فلسفية سيميائية؛ لذلك كان لا بدّ من توضيح أن هذا التشابه ليس تطابقاً، بل تقاطعاً في بعض الجوانب.

كما أنّ إبراز البعد التداولي للكناية يكشف ارتباطها الوثيق بالسياق الاجتماعي والثقافي لا باللغوي وحسب، فالكناية تعتمد على وعي

(1) دلالات الإعجاز: 66.

(2) ينظر: أسلوب الكناية بين البلاغة العربية والنظريات السيميائية الغربية: 151-152.

المتخاطبين، وسياقاتهم الاجتماعية والثقافية، وذلك من خلال ما قدمه الناقد من أمثلة تطبيقية تتفق مع الرؤيتين، مثل: "كثرة الرماد —> كثرة الطبخ—> كثرة الأكلين—> كثرة الضيوف—> الكرم"⁽¹⁾، وهو تسلسل يبين سيرورة الدلالة الكنائية، بوصفها شبكة دلالية يستعرض بها، كيفية عمل العلامات الثانوية للوصول إلى المعنى الموضوعي.

ومن المآخذ الأخرى، انشغال الناقد بمحاولة إثبات أوجه التشابه بين البلاغة العربية، والسيمائيات الغربية الحديثة، أكثر من البحث في مسألة الاختلاف بين النظرتين. كما تغافل النص عن البعد الحجاجي والجمالي للكناية، فالبلاغة العربية تنظر للكناية على أنها أداة إقناع وجمال، فيما النص اختزلها في علاقة تداولية وسلسلة من العلامات. كما شهد البحث قلة الشواهد المنهجية، التي يمكن أن توضح هذه المقاربات، من خلال مجموعة نصوص مفصلة، كتحليل كنايات قرآنية، وأحاديث نبوية شريفة، وقصائد شعرية لعصرين مختلفين، كالعباسي والجاهلي.

وفي نهاية هذا المبحث يتبين من خلال مراجعة جهود بعض النقاد العراقيين في ميدان النقد البياني الكنائي، أنّ الكناية لم تعد مجرد وسيلة بلاغية للتزييق والحجب؛ بل تحولت في المجال النقدي الحديث إلى بنية دلالية متحركة تتنوع أدوارها بين الجمالي والفكري والسياسي، فقد نظر إليها الدكتور فائز الشرع، على أنها منظومة خلاقة للنص، تتخطى إطار الجملة، إلى أفق النص الكلي، في حين جعلها الدكتور عبد الرزاق خلف، أداة مقاومة رمزية، تعبّر عن الصراع السياسي والاجتماعي في شعر أحمد مطر، فيما سعى الدكتور ثائر حسن حمد، إلى توسيع دائرتها من خلال ربطها

(1) ينظر: أسلوب الكناية بين البلاغة العربية والنظريات السيميائية: 153.

بالسيمائيات الغربية، مقارباً بينها وبين البلاغة العربية التقليدية القديمة. وعلى الرغم من ثراء هذه الرؤى البحثية؛ فإنَّ هناك بعض المآخذ التي تعرضت لها، أبرزها: غلبة الطابع التفسيري على البلاغي، قصور التفكير التفصيلي لآليات الكناية، وعدم إبراز نقاط التباين بين التراث والحداثة، والاكتفاء بالتوفيق بينهما، مما سبب عدم وضوح حدود كل رؤية على حدة.

وبناءً على ذلك يمكن القول: إنَّ الكناية في رحاب النقد البلاغي العراقي، قد غَدَتْ وسيلةً لإنتاج المعنى وتوليد الدلالات لا مجرد زخرفة لفظية؛ إذ تجسد بنية حيوية تتقاطع فيها الوظائف البلاغية والجمالية مع الآفاق الفكرية والاجتماعية والثقافية، مما يجعلها علامةً على تجدد الدرس البلاغي العربي المعاصر، واتساع أفقه النقدي والمعرفي. ولتطوير هذا المنهج النقدي، لابدَّ من أن يُعنى النقد بأدواتهم النقدية، فيكشفوا ما أهملوه أو بالغوا فيه، الأمر الذي سيفتح المجال لبناء خطاب نقدي بلاغي أكثر توازناً وعمقاً.

الفصل الثاني

النقد البلاغي في علم المعاني

المبحث الأول: النقد البلاغي للخبر.

المبحث الثاني: النقد البلاغي لأساليب الإنشاء.

المبحث الثالث: النقد البلاغي لأحوال الجملة.

الفصل الثاني

النقد البلاغي في علم المعاني

يُعنى علم المعاني بدراسة التراكيب اللغوية لما يمثله من طرفٍ أساس في بنية علوم البلاغة، فهو الحيز الذي يتناول الجوانب الدلالية للجملة، وكل ما يطرأ عليها من تغيّر في بنيتها بحسب مقتضى الحال والمقام، وقد عرّفه البلاغيون بأنه "علم يعرف به أحوال النظم العربي التي بها يطابق مقتضى الحال والمراد بأحوال اللفظ ما يشمل أحوال الجملة بطرفيها من الفصل والوصل والإيجاز والإطناب والمساواة والذكر والحذف والتقديم والتأخير وغيرها"⁽¹⁾.

ولا يقتصر اهتمام علم المعاني على صعيد التعبير اللغوي الظاهر، بل يتعداه إلى دراسة البعد الجمالي الكامن وراء الصياغة، وما تنشأ عنه من علاقات فكرية وصوتية وسياقية؛ لأنّ المعنى لا يُختزل في حدود المعنى اللغوي الحرفي؛ فهو في جوهره ليس بنية ثابتة، أو دلالة معجمية جامدة، بل كيانٌ متحوّل يتولّد من جدل عميق بين السياق اللغوي والمقام التداولي؛ إذ تتفاعل الألفاظ والمعاني في نظام بلاغي يستمد طاقته من توتر الخطاب وتتأسق عناصره. وذلك لأنّ "أية صورة شعرية بما يحتشد فيها من تأثير صوتي وأبعاد فكرية وعواطف ثرة وخلق لعلاقات سياقية ليست في أساسها غير صورة عفوية... عن استعماله السياق اللغوي يُخرج الكلمات من معانيها المعجمية (المحنطة) إلى سياق تنفجر فيه لعشرات المعاني"⁽²⁾.

لذا يمكن القول: إن النقد البلاغي لعلم المعاني هو تحليل النص الأدبي، أو الخطابي من زاوية مطابقة معانيه لمقتضى الحال، ودراسة الأساليب التركيبية والدلالية التي

(1) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط3، 1992م: 4.

(2) التركيب اللغوي لشعر السياب، خليل العطية، دار المعارف للطباعة والنشر، ط2: 19.

تسعى إلى تحقيق المعنى المقصود، ثم تقييم نجاحها بلاغياً وتأثيرياً في المقابل، والهدف من التحليل هو الكشف عن كيفية انتاج المعنى عن طريق الأسلوب، ورصد مدى توافق النص مع المقام والغرض، ومن ثمَّ رصد العلاقة بين التركيب اللغوي والوظيفية الدلالية.

أما على المستوى التركيبي فإن النقد البلاغي يهتم بدراسة التكوين اللغوي للجملة، من حيث: التقديم والتأخير، والحذف والذكر، والفصل والوصل، والإيجاز والإطناب، والمساواة⁽¹⁾. أي أنه يبحث في التراكيب التي أسهمت في إبراز المعنى، وهل هي ضرورية لتحقيق المقام البلاغي؟

وفي المستوى الدلالي، يركز النقد البلاغي للمعاني على طبيعة المعاني ودلالاتها من حيث الدلالة الظاهرة (المنطوقة) والدلالة الضمنية (المفهومة من السياق) والتلميح والإيحاء والتعريض والمجاز والانزياح الدلالي للمعنى من الأصل إلى المجاز، وعن طريق النقد البلاغي يمكن البحث عن الأثر الدلالي الذي أحدثه هذا التعبير وذاك، وعن الغرض البلاغي من اختيار هذا المعنى دون غيره، وهذا النوع من النقد لن يكون إلا بمعايشة اللحظات الإبداعية التي تتعلق (بالمقام والمقال)، جناحي البلاغة العربية⁽²⁾.

أما على المستوى السياقي (المقام)، فإنه يتناول العلاقة بين النص وموقف الخطاب من حيث: مَنْ هو المبدع أو المتكلم؟ ولِمَنْ يوجّه القول؟ وما الغرض أو المقصد البلاغي الذي قاده إلى مثل هذا المعنى؟ وما العلاقة الرابطة بين الحال

(¹) ينظر: أشكال التداخل بين النقد اللغوي والنقد البلاغي، د. فريدة بولكعبيات، ود. عبد السلام جغدیر، مجلة أبحاث، الجزائر، مج7، ع1، 2022م: 616-617.

(²) ينظر: النقد البلاغي وأثره في تحليل النصوص الأدبية، مشهور موسى مشهور، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، مج11، ع2، 2018م: 388-389.

والمقام والمعنى؟ فالنقد البلاغي للمستوى السياقي يبحث في مدى مطابقة التراكيب والمعاني للمقام الذي قيلت فيه⁽¹⁾.

وفيما يخص المستوى الصوتي والإيقاعي، فإنه يتعلق بالأسلوب الذي يمكن أن يؤثر في المعنى، ويشتمل على عناصر مؤثرة، منها: التنغيم الصوتي، والتكرار، ودقة التوازن اللفظي، والإيقاع الداخلي الكامن للجمل، وعلاقته بالعاطفة والمعنى المقصود.

ومن خلال هذه النظرة لعلم المعاني، سنتناول في هذا الفصل النقد البلاغي لعلم المعاني، لدى النقاد العراقيين في كتبهم وبحوثهم، ولاسيما الأكاديميين منهم؛ وذلك لتماسهم مع موضوعية النقد البلاغي ومنهجيته، ومنها دراسات أكاديمية عراقية أُخترت على أساس أنها تمثل صورة للنقد البلاغي لعلم المعاني في المرحلة الزمنية المحددة لدراستنا.

المبحث الأول:

(¹) ينظر: النقد البلاغي وأثره في تحليل النصوص الأدبية: 389.

النقد البلاغي للخبر

يُعدّ الخبر أحد الدعائم الجمالية لعلم المعاني؛ إذ يمثل مكانة مركزية في تشكيل الخطاب البلاغي؛ لما له من طاقة دلالية وتعبيرية، تُسهم في صياغة المعنى وتوجيهه على وفق غايات المتكلم وسياقات الخطاب؛ إذ حظي باهتمام بالغ في التراث البلاغي العربي، منذ القرون الأولى لتوثيق علوم البلاغة، وقد أدى عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز دوراً جوهرياً حين جمع بين نظم الجملة الخبرية ودورها ضمن الإطار السياقي والمعنوي، مؤكداً أن القيمة البلاغية لا تكمن في اللفظ المجرد؛ بل في طريقة نظم الكلام بحسب المقام⁽¹⁾، كما فصل السكاكي (ت626هـ)، القول في الخبر ومقاصده، مبيناً كيف يتغير حال الجملة الخبرية، من أداة إخبار إلى وسيلة للتأثير والانفعال، من خلال التقديم والتأخير، والحذف والتوكيد، وغيرها من الوسائل والأدوات البلاغية⁽²⁾.

وفي هذا السياق سيتناول النقد البلاغي أبعاد الخبر بصفته إجراءً تحليلياً يتجاوز السطح الدلالي اللغوي إلى استكشاف الأبعاد الجمالية والغايات التواصلية والآثار النفسية التي يُفضي إليها الأسلوب الخبري في النص، فالخطاب العربي سواء كان شعرياً أم نثرياً، يُفعل الخبر بما يتجاوز مجرد الإفادة؛ على نحو يُضمّر الانفعالات، ويُبرز المواقف، ويكشف عن سُبُل الإقناع والتأثير، وفقاً لبنيته التركيبية، والسياق الخطابي، ووظيفته الدلالية؛ ليُفصح عن التفاعل العميق بين اللغة والسياق والدلالة، وليُظهر كيف يُستثمر الخبر من مجرد نقل المعلومة التقليدية، إلى أداة بلاغية تجسّد مقاصد المتكلم وموقفه تجاه محيطه، كما يسعى إلى بيان مدى انسجام البنية الخبرية مع المقاصد البلاغية الكبرى، مما يفضي إلى أن يجعل من تحليل الخبر، اللبّ

(1) ينظر: دلائل الإعجاز 56.

(2) ينظر: مفتاح العلوم: 102.

الأساسي لفهم جماليات الخطاب العربي، وكفاءته في الإيحاء والتأثير، فالخبر يحمل في طياته وظائف تداولية عملية ونفعية تتحد مع وظائفه الجمالية، أو تساندها، وهي إذن وظيفة مقنعة أو مغلفة لا يصطدم بها المتلقي؛ وإنما يتدبر أسرارها بصعوبة عن طريق تأمله للخبر⁽¹⁾. ومما تقدم سيُعنَى هذا المبحث بتتبع الإجراءات المقترحة للنقد البلاغي للكشف عن أبعاد الخبر المعتمدة في الكتب والمؤلفات العراقية على وفق الإجراءات المقترحة:

أولاً: التحليل الدلالي لأسلوب الخبر، وآليات الباحث في ربط الخبر بالسياق التواصلية.

ثانياً: دراسة الوسائل البلاغية المتعاضدة مع الأسلوب الخبري التي كشفها الباحث ومدى فاعليتها في النصوص.

ثالثاً: الكشف عن الوظائف الجمالية، والإقناعية، والانفعالية للخبر.

وفي هذا السياق، انتظمت ملامح النقد البلاغي لبنية الخبر وأشكاله في البحوث والدراسات العراقية⁽²⁾، التي تمثل نماذج تطبيقية على اشتغال علم المعاني في الدرس البلاغي المعاصر، ومن هذه الدراسات:

(1) ينظر: الخبر في الأدب العربي، محمد القاضي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1998م: 662.

(2) كما انتظمت ملامح النقد البلاغي لبنية الخبر وأشكاله في البحوث والدراسات العراقية الآتية: صدق الخبر معياراً فنياً في شعر الرثاء بين أبي الطيب وأبي العلاء، د. صالح أحمد رشيد، مجلة كلية الإمام الأعظم، ع6، 2008م. الأسلوب الخبري في سورة يوسف، د. وفاء فيصل اسكندر، مجلة آداب الفراهيدي، 2022م. أسلوب

أولاً- دراسة الدكتور أحمد بطل وسيج

تمثل دراسة الدكتور أحمد بطل وسيج الموسومة بـ(دلالة الخبر البلاغي في القرآن الكريم - سورة هود أنموذجاً) ⁽¹⁾، إحدى الدراسات التي تناولت أحد أركان علم المعاني وهو أسلوب الخبر، من خلال التطبيق العملي على سورة هود؛ إذ اتسمت الدراسة بتحليل الدلالات البلاغية لأسلوب الخبر في ضوء السياق التداولي، والانزياح الدلالي، مما أضفى عليها عمقا تحليلياً وجدة في الطرح، كما وأولت عناية كبيرة لربط أسلوب الخبر بمقتضيات الحال والكشف عن المقاصد الكامنة لاستعمال بأنواعه المختلفة: الخبر الابتدائي، والطلبية، والإنكاري، مما يظهر التفاعل الحيوي بين الخطاب القرآني وملتقيه.

وفي تقويم إجراءات الدراسة في تحليل الدلالة الخبرية، يتضح أنّ الباحث لم يقتصر على بيان الوظيفة الإخبارية للخبر، وإنما اتجه إلى مقاصده التداولية في ضوء السياق الذي يحدد قيمته الدلالية، ويتجلى ذلك في تحليله لقوله تعالى ⁽²⁾: (إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَأَخْبَتُوا إِلَىٰ رَبِّهِمْ أُولَٰئِكَ أَصْحَابُ الْجَنَّةِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ) هود: (23)؛ إذ تناول الناقد الخبر الطلبية المؤكد بـ(إِنَّ) بوصفه أداة بلاغية

الخبر في سورتي المائدة ومريم موازنة بلاغية، حسين علي عزيز، د. هناء محمود شهاب، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، مج2، ع1، 2005م. الخبر في أدب ابن العميد، غفران أحمد إسماعيل، د. ندى سالم عيدان، مجلة كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ع2، 2021م. تمثلات الخبر في مجموعة تحت خط النزوح، د. فيصل سلمان مناحي، مجلة كلية العلوم الإسلامية، جامعة بغداد، ع74، 2023م. أسلوب الخبر في الحديث النبوي الشريف من حوار يثيره الصحابة (رضي الله عنهم)، د. رعد رفعت محمد، ود. هناء محمود شهاب، مجلة البحوث والدراسات الإسلامية، ديوان الوقف السني، مج27، ع1، 2012م. الأسلوب الخبري في احتجاجات الإمام الرضا (عليه السلام) أسلوب النفى أنموذجاً، د. محمد حسن كيظان، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، جامعة بابل، مج13، ع3، 2023م.

(1) ينظر: دلالة الخبر البلاغي في القرآن الكريم - سورة هود أنموذجاً، د. أحمد بطل وسيج، مجلة الجامعة العراقية، ع5، ج3، 2016.

(2) ينظر: م. ن: 7.

تستجيب لحاجة المقام إلى تثبيت المعنى ورفع ما قد يعتري المخاطب من تردد في الإيمان بجزاء المؤمنين. كما أحسن ربط هذا التوجيه بالسياق التداولي للسورة، فبيّن أن التوكيد لم يأت معزولاً عن بنية الخطاب، وإنما انسجم مع مقصد السورة في ترسيخ الوعد الإلهي للمؤمنين بعد عرض مآل الكافرين، الأمر الذي أبرز تفاعل مقصد الإثبات مع الحالة النفسية للمخاطب وطبيعة الخطاب القرآني.

ويتجه الناقد إلى قراءة دلالة الخبر في ضوء عناصر العملية التواصلية، فلا يعزل بنيته اللغوية عن طبيعة العلاقة القائمة بين المتكلم وهو (الله عز وجل) والمخاطبين من (المؤمنين. الكافرين. المرتابين)، فضلاً عن مراعاة السياق العام للخطاب القرآني⁽¹⁾، ويطبق هذه الرؤية على قوله تعالى: (قَالُوا يَا شُعَيْبُ أَصْلَاتُكَ تَأْمُرُكَ أَنْ نَتْرَكَ مَا يَعْبُدُ آبَاؤُنَا أَوْ أَنْ نَفْعَلَ فِي أَمْوَالِنَا مَا نَشَاءُ إِنَّكَ لَأَنْتَ الْحَلِيمُ الرَّشِيدُ) هود: (87) للكشف عن الانزياح الدلالي الذي طرأ على الخبر، فصرفه من دلالاته الظاهرة إلى غرض بلاغي يستمد فاعليته من المقام؛ لأن الانزياح " هو اختراق مثالية اللغة والتجرؤ عليها في الأداء الإبداعي"⁽²⁾.

ويرى الناقد أن وصف قوم شعيب له بالحلم والرشد في قوله تعالى: (إِنَّكَ لَأَنْتَ الْحَلِيمُ الرَّشِيدُ) هود (87)، لم يُرد به الإقرار الحقيقي بهاتين الصفتين، وإنما ورد على سبيل التهكم والسخرية من دعوته لعبادة الله عز وجل؛ إذ جاء الخبر إنكارياً مؤكداً بـ (إِنَّ، واللام). ثم عمد إلى الجمع بين بنية الخبر والأسلوب الإنشائي الطلبي المتمثل في الاستفهام التهكمي في قوله تعالى (أَصْلَاتُكَ تَأْمُرُكَ) ليكشف عن اشتراكهما في إنتاج الدلالة المقصودة.

(1) ينظر: دلالة الخبر البلاغي في القرآن الكريم – سورة هود أنموذجاً: 9.

(2) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، عباس رشيد الددة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009م: 15.

وبيين التحليل عن عناية الناقد بتحليل الانزياح الدلالي الناشئ عن انتقال الخبر من وظيفته الأصلية في (الإخبار والتقرير) إلى أغراض¹س مجازية يحددها المقام، كما في قوله تعالى: (1) (وَيَا قَوْمِ لَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ مَالًا إِنْ أَجْرِيَ إِلَّا عَلَى اللَّهِ وَمَا أَنَا بِطَارِدِ الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّهُمْ مُلَاقُوا رَبِّهِمْ وَلَكِنِّي أَرَاكُمْ قَوْمًا تَجْهَلُونَ) هود: (29) ؛ إذ تتبع الباحث تدرج الخطاب القرآني في الآية من نفي طرد المؤمنين في قوله تعالى (وما أنا بطارد الذين آمنوا)، لأن نفيه لطرده المؤمنين أمر لا يقبل الشك، ولا يحتاج إلى إقناع، إلى تأكيد لقائهم بالله تعالى في قوله: (إنهم ملأقو ربهم)، المؤكد بـ(إن)؛ لأن المخاطبين قوم نوح في حالة شك وإنكار بلقاء الله ويوم الحساب، وهذا الانتقال كما بينه الباحث يحقق الانزياح الدلالي من خلال تأكيد أمر مسلم به وهو عدم الطرد إلى تأكيد اللقاء برب العزة والجلالة، مما يخدم المقصدية الإقناعية في الخطاب القرآني والتدرج في هذا الخطاب مع المخاطبين.

وفي سياق تتبع الباحث الوسائل البلاغية المتعاضدة، كشفت دراسته عن وعي بالعلاقة التكاملية بين أسلوب الخبر وغيره من الأساليب؛ إذ رأى أن بلاغة الخطاب القرآني وعظمته لا تكمن في دراسة الأساليب البلاغية بمعزل عن بعضها؛ وإنما في بيان تضافرها لتحقيق المقاصد الإقناعية والدلالية، وقد مثل لذلك باجتماع الأسلوب الخبري والإنشائي الطلبي⁽²⁾، في قوله تعالى: (وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَحِيمٌ) هود: (41)، فبين أن الخطاب القرآني قد ورد في سياق سفينة نوح عليه السلام، وبدأ بأسلوب الأمر (اركبوا) وهو إنشاء طلبي، ثم أعقبه خبر إنكاري مؤكد بـ (إن واللام) في (إن ربي لغفور رحيم)، وأظهر أن هذا التعاقب في الأساليب يحقق تعاضداً بلاغياً، فأسلوب الأمر يوجه (الفعل الجسدي

(1) ينظر: دلالة الخبر البلاغي في القرآن الكريم - سورة هود أنموذجاً: 9.

(2) ينظر: م.ن: 8.

الركوب)، بينما يغذي الخبر الإنكاري الجانب الإيماني والاعتقادي، والتأكيد على صفتي الرحمة والغفران يبعث الطمأنينة والهدوء في نفوس الركابين ويكسر حدة الأسلوب الأمري محولاً إياه من أمر تكليف إلى امتياز ونجاة برحمة الله عز وجل، فالناقد قد تنبّه إلى فاعلية تعاضد الأساليب البلاغية في تحقيق الاستسلام الكامل للمعبود.

لكن ما يؤخذ على الباحث في هذا الجانب هو تركيزه على الجانب الوظيفي للأساليب المتعاضدة في التأثير والإقناع، وإغفاله الجانب الجمالي والفني لهذا التعاضد الذي من شأنه أن يولّد تناسقاً صوتياً وإيقاعاً داخلياً يعمّق الأثر الوجداني.

إلا أنه تمكن من تجاوز النظرة التقليدية لأسلوب الخبر بوصفه أسلوباً تقريرياً للحقائق، إلى تحليل أبعاده الجمالية والانفعالية والإقناعية، بوصفها أفعالاً كلامية تتدرج ضمن الوعديات أو الإلزاميات⁽¹⁾.

وامتد اهتمام الدراسة إلى كشف الناقد عن كيفية توظيف أساليب الخبر في إثارة المشاعر وبناء الحجج وتحقيق الإقناع، فضلاً عن إسهامه في تشكيل البعد الجمالي الذي يؤثر في المتلقي ويوجه ذائقته ووعيه، كما في المثال⁽²⁾ الذي حل فيه الناقد موقف الآية الكريمة: (وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْرَلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَبْ مَعَنَا وَلَا تَكُنْ مَعَ الْكَافِرِينَ) هود: (42)؛ إذ فقد حل الناقد الموقف متوقفاً عند ما ينطوي عليه الموقف من كثافة درامية وتأثير انفعالي، وبين أن الخبر الابتدائي في (وهي تجري بهم في موج كالجبال)، لم يؤد وظيفة جمالية فحسب، بل أسهم في بناء مشهد بصري يُجسّد قوة الطوفان وهول

(1) ينظر: إنجازية الأساليب الخبرية في الخطاب القرآني، دراسة في البعد التداولي، عابد لزرق، مجلة الكلية الإسلامية الجزائر، ع64، ج2: 283.

(2) ينظر: دلالة الخبر البلاغي في القرآن الكريم – سورة هود أنموذجاً: 6.

الموقف مستعيناً بالتشبيه في تضخيم صورة الأمواج وتهيئة المتلقي لتلقي نداء نوح) عليه السلام) لابنه. وهذه الصورة التمهيدية الفاعلة تزيد من التأثير الانفعالي لأسلوب النداء والموقف الإنساني الذي يليه، وهو ما يجعل بلاغة المشهد قائمة على تكامل الأساليب في تصوير الحدث واستثارة الوجدان.

وفي تحليله لقوله تعالى: (وَيَا قَوْمِ لَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ مَالًا إِنْ أَجْرِيَ إِلَّا عَلَى اللَّهِ وَمَا أَنَا بِطَارِدِ الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّهُمْ مُلَاقُوا رَبِّهِمْ وَلَكِنِّي أَرَاكُمْ قَوْمًا تَجْهَلُونَ)، هود: (29)، اتجه الباحث إلى قراءة تتابع الأخبار بوصفها أفعالاً كلامية إنجازية تتجاوز مجرد نقل الكلام، إلى التأثير في المخاطبين وتوجيه مواقفهم؛ إذ وجد أن الخبر الابتدائي في: (وما أنا بطارِدِ الذين آمنوا) ينجز فعل النفي والبراءة من الظلم والطغيان والاستجابة لمطلب الطغاة، في حين يؤدي الخبر الطلبي في قوله: (إنهم مُلاقو ربهم) وظيفة التحذير من العقوبة وتقرير الحساب، أما الخبر الابتدائي الأخير في قوله: (أراكم قوما تجهلون) فيكشف عن وظيفة التوصيف والحكم على القوم بالجهل مما يضعهم في موقف دفاعي ضعيف. وهذا التتابع الإنجازي لأسلوب الخبر يُسهم في بناء حجج متكاملة تساعد على تحويل موقف المخاطب.

لذا فإن دراسة الدكتور احمد بطل وسيج، تمثل محاولة جادة في مسار النقد البلاغي من خلال إعادة قراءة أسلوب الخبر في الخطاب القرآني من منظور تداولي؛ إذ تجاوز حدود التصنيف البلاغي التقليدي إلى بيان وظائفه الحجاجية والإنجازية، والجمالية والانفعالية، وربطت دلالاته بأحوال المُخاطبين ومقتضيات المقام، لذا أسهمت في تطوير معالجة الخبر وقراءته ضمن المنجز النقدي البلاغي في العراق؛ بإظهاره فعلاً كلامياً مؤثراً ينهض بوظائف متعددة، لا مجرد تركيب لغوي غايته الإخبار والتقرير.

ثانياً: دراسة الدكتور عقيد خالد حمودي العزاوي

تُعَدُّ الدراسة الموسومة بـ (أساليب الخبر وأغراضه في الحديث الشريف - صحيح البخاري أنموذجاً)⁽¹⁾، للدكتور عقيد خالد العزاوي من الدراسات المهمة في مجال الدرس البلاغي للحديث النبوي الشريف؛ إذ سعى الناقد في بحثه إلى استخراج الأبعاد الدلالية والبلاغية في الخطاب النبوي الشريف، مع التركيز على أسلوب الخبر وتحولاته المجازية، بالاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي والرجوع إلى مصادر ومراجع بلاغية ونقدية أصيلة؛ إذ تمثل دراسته في ربط الدرس البلاغي بالسياق التواصلية للحديث النبوي.

وفي بيان إجراءات الدراسة في التحليل الدلالي للأسلوب الخبري، يظهر أنَّها قد أولت عناية ظاهرة في ربط الأسلوب الخبري بسياقه التداولي من خلال التمييز بين مقاصد الخبر الأصلية والمجازية، فقد بيّن الناقد أنَّ الخبر في الحديث الشريف لا يقتصر على الإعلام والإخبار؛ بل يتجاوز ذلك إلى أغراض يحددها المقام، مثل التهيب والترغيب والدعاء والنهي، وغيرها، كما في تحليله قول النبي محمد (صلى الله عليه وآله وسلم)⁽²⁾: "مَنْ قَامَ لَيْلَةَ الْقَدْرِ إِيْمَانًا وَاحْتِسَابًا غُفِرَ لَهُ مَا تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِهِ"⁽³⁾؛ إذ رأى أن الغرض المقصود لا ينحصر في الإخبار بالمغفرة، وإنما يتجه إلى ترغيب المسلمين على إحياء ليلة القدر المباركة وحثهم على اغتنام فضلها، وقد تجاوز الناقد بهذا التحليل التركيب الخبري إلى الكشف عن قوته التأثيرية.⁽⁴⁾

(1) أساليب الخبر وأغراضه في الحديث الشريف - صحيح البخاري أنموذجاً، د. عقيد خالد حمودي، مجلة مداد الآداب، الجامعة العراقية، 2022م.

(2) أساليب الخبر وأغراضه في الحديث الشريف - صحيح البخاري أنموذجاً: 174.

(3) التجريد الصحيح لأحاديث الجامع الصحيح، أبو العباس زين الدين المشهور بالحسين بن مبارك، مطبعة البابي الحلبي، مصر: 11/1.

(4) ينظر: البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبدیع، حسن إسماعيل عبد الرزاق، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة ط1، 2006م: 12.

كما عُتيت الدراسة ببيان أثر المتكلم النبي (صلى الله عليه وآله وسلم)، والمخاطب (الصحابة الأمة الإسلامية) في تحديد الغرض البلاغي للخبر⁽¹⁾، فحددت المتكلم في شخص النبي (صلى الله عليه وآله وسلم)، والمخاطب في جماعة المسلمين، عند تحليله قول الرسول: "لَا يَحِلُّ لَامْرَأَةٍ تُوَمِّنُ بِاللهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ تَحَدَّ عَلَى مَيِّتٍ فَوْقَ ثَلَاثٍ، إِلَّا عَلَى زَوْجٍ أَرْبَعَةَ أَشْهُرٍ وَعَشْرًا"⁽²⁾؛ إذ بين الباحث أنَّ الخبر يؤدي وظيفة تشريعية تتمثل في تحريم النساء من الحداد على الميت أكثر من ثلاثة أيام باستثناء الزوج، ويكشف هذا التحليل عن ومعرفة الناقد بأن البنية الخبرية قد تحمل قوة إلزامية تؤدي معنى النهي من غير أن ترد بصيغته الصريحة.

وفي تحليل الانزياح الدلالي اتبع الباحث منهجية واضحة من خلال الكشف عن الانزياحات الحقيقية إلى المجازية، وأظهر كيف يتحول الأسلوب الخبري من غرضه الحقيقي الإخباري إلى أغراض مجازية بمعاونة القرائن السياقية، بحيث لا يكون التحوّل عارضاً أو اعتباطياً؛ "بل هو انزياح بلاغي تصويري لحالات النفس التي تختزن عواطف شتى يستجيب لها المخاطب بكل جوارحه"⁽³⁾، فضلاً عن ربط الانزياح الدلالي بالسياق الخطابي العام⁽⁴⁾، في تحليله للحديث النبوي: "إِنَّ الدِّينَ يُسْرٌ، وَلَنْ يُشَادَّ الدِّينَ أَحَدٌ إِلَّا غَلَبَهُ، فَسَدِّدُوا وَقَارِبُوا وَأَبْشُرُوا..."⁽⁵⁾، فبيّن أنَّ الخبر قد خرج من غرضه الحقيقي الإخباري، إلى غرضه المجازي وهو التخفيف والتيسير على المسلمين. غير أنَّ ما يؤخذ على الدراسة في هذا الجانب أنَّها لم تعطِ

(1) ينظر: أساليب الخبر وأغراضه في الحديث الشريف - صحيح البخاري أنموذجاً: 177.

(2) التجريد الصحيح لأحاديث الجامع الصحيح: 87/1.

(3) جمالية الخبر والإنشاء دراسة بلاغية جمالية نقدية: 66.

(4) ينظر: أساليب الخبر وأغراضه في الحديث الشريف - صحيح البخاري أنموذجاً: 179.

(5) التجريد الصحيح لأحاديث الجامع الصحيح: 11/1.

اهتماماً كافياً لتحليل السياق الاجتماعي والتاريخي للأحاديث النبوية، ولم تُبرز الأبعاد الحجاجية لدور الأسلوب الخبري في الإقناع والإمتاع.

أما من جانب الكشف عن إجراءات الباحث في دراسة الأساليب البلاغية المتعاضدة مع الخبر فقد عُنيت الدراسة بحصر أدوات التوكيد في الحديث النبوي الشريف مثل: (إِنَّ، وَأَنَّ، وَقَدْ، وَاللَّام، وَغَيْرَهَا، إِلَّا أَنْ) الناقد لم يحلل التعاضد بين أدوات التوكيد داخل الجملة الخبرية ولم يقارن بين درجات القوة التوكيدية لكلٍ منها، كما لم يبيّن تعاضد أسلوب الخبر مع الأساليب الإنشائية في تحقيق الغرض المجازي، فقد ورد التعاضد في الحديث النبوي: **"لَيْسَ مِنَّا مَنْ لَطَمَ الْخُدُودَ وَشَقَّ الْجُيُوبَ وَدَعَا بِدَعْوَى الْجَاهِلِيَّةِ"**⁽¹⁾؛ إذ جمع الباحث بين أسلوب الخبر مع النهي المجازي دون تحليل التعاضد، أو ربطه بالمقاصد الشرعية⁽²⁾.

ومع ما أبدته الدراسة من عناية بأطراف الخطاب، فإن تحليلها للسياق التفاعلي الوارد في الحديث النبوي: **"يُعَذِّبَانِ وَمَا يُعَذِّبَانِ فِي كَبِيرٍ، ثُمَّ قَالَ: بَلَى كَانَ أَحَدُهُمَا لَا يَتَنَزَّهُ مِنْ بَوْلِهِ، وَكَانَ الْآخَرُ يَمْشِي بِالنَّمِيمَةِ"**⁽³⁾؛ ظلّ محدوداً؛ إذ اكتفى الباحث بالربط بين طبيعة المخاطب واختيار الصيغة الخبرية، من غير أن يكشف على نحو كافٍ عن ملائمة بناء الخبر لمقصد التحذير والترهيب.

فضلاً عن ذلك اعتماده على التحليل المجزأ للصور البلاغية، في تحليله التشبيه الوارد في الحديث النبوي: **"تَرَى الْمُؤْمِنِينَ فِي تَرَاخُمِهِمْ وَتَوَادِهِمْ وَتَعَاطُفِهِمْ كَمَثَلِ الْجَسَدِ إِذَا اشْتَكَى عَضْوًا تَدَاعَى لَهُ سَائِرُ الْجَسَدِ بِالسَّهْرِ وَالْحُمَى"**⁽⁴⁾، فقد اقتصر التحليل على بيان الغرض المجازي للحديث النبوي والمتعلق بالتوجيه والإرشاد إلى صفة المؤمن الحقيقي، وإغفال تحليل الصور البلاغية المتعلقة بين الأسلوب الخبري، وتشبيه المؤمنين بالجسد الواحد، والجناس في كلمات: (تراخمهم،

(1) التجريد الصحيح لأحاديث الجامع الصحيح: 88/1.

(2) ينظر: أساليب الخبر وأغراضه في الحديث الشريف - صحيح البخاري نموذجاً: 176.

(3) التجريد الصحيح لأحاديث الجامع الصحيح: 28-27/1.

(4) م. ن: 139/2.

وتوادهم، وتعاطفهم)، فضلا عن إهمال فاعلية الإيقاع الناتج من تكرار كلمة الجسد، فلم تسلط الأضواء على جمالية التكرار وأثرها الفاعل في ترسيخ المعنى.

أما في تحليل الوظيفة الإقناعية، فقد اهتمت الدراسة بأدوات التوكيد والإقناع الواردة في الأحاديث النبوية⁽¹⁾، كما في الحديث الشريف: (إنما الأعمال بالنيات...)، بوصفه مثالا على أسلوب القصر؛ لكنها لم تقف عند الاستراتيجيات الإقناعية للخطاب النبوي.

وتتضح أبرز مواطن القصور المنهجي للدراسة، في محدودية عنايتها بأبعاد الخبر الإنجازية في الخطاب النبوي، على الرغم من أنها تمثل إحدى الوظائف الأساسية في الخطاب الشريف، فلم يُعَنِّ الباحث بالأبعاد الإنجازية للأحاديث التشريعية مثل حديث: (صوموا لرؤيته...)؛ إذ لم يُحلل الصيغة الأمرية بوصفها فعلاً كلامياً تشريعياً يؤسس حكماً شرعياً ويُلزم المُخاطَبين بأدائه. كما لم يبين في قوله (صلى الله عليه وآله وسلم): (أميطوا الأذى عن الطريق)، عن القوة الإنجازية للأمر وما يؤديه من وظيفة توجيهية تهدف إلى تقويم السلوك وتحقيق مصلحة اجتماعية، بل انصبَّت عنايته على تحديد الأغراض البلاغية من غير استقصاء أثرها العملي في المخاطب، مما يؤشر قصوراً منهجياً واضحاً في تحليل الوظائف البلاغية في الخطاب النبوي.

وفي ضوء ما تقدم، يتبين أن دراسة الدكتور العزازي تمثل إسهاماً قيماً في حقل الدراسات النقدية البلاغية المهمة في الحديث النبوي بمنظور بلاغي معاصر، للكشف عن أساليب الخبر وأغراضه في الحديث النبوي الشريف؛ إذ تجاوزت في بعض تطبيقاتها التصنيف البلاغي القديم، إلى ربط البنية الخبرية بالسياق التداولي وأحوال المتكلم والمخاطب والمقاصد التشريعية والتربوية، وإن قيمتها ظهرت في توسيع مجال قراءة الخبر في الحديث الشريف وإبراز فاعليته البلاغية والتداولية، بما يجعلها إضافة واضحة إلى دراسات النقد البلاغي المعاصر.

(1) ينظر: أساليب الخبر وأغراضه في الحديث الشريف - صحيح البخاري أنموذجاً: 181.

ثالثاً: دراسة الدكتور كفاية مذكور شلش:

تمثل الدراسة الموسومة بـ (الدلالات النفسية للجملة الخبرية، التراكيب الانفعالية في شعر ظافر الحداد السكندري (ت529هـ) مثالا⁽¹⁾)، للدكتور كفاية مذكور شلش، إحدى المحاولات الجادة لربط اللغة بالذفس الإنسانية، عن طريق دراسة الدلالة للجملة الخبرية في شعر الحداد بوصفه منظوراً تعبيرياً عن الانفعالات النفسية، وانطلقت الباحثة من فرضية أساسية مفادها: أنَّ "الظاهرة اللغوية هي في الأساس ظاهرة نفسية"⁽²⁾، وأنَّ الانتخاب اللغوي للخيارات الأسلوبية والتراكيب ليس إلا انعكاساً لحالة نفسية محددة، وقد اعتمدت الباحثة في هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي فضلاً عن الاستعانة بالمنهج التاريخي والنفسي، مما يضفي عليه طابعاً تحليلياً تكاملياً. ويمكن تلخيص إجراءات الباحثة في تحليل الأسلوب الخبري وبيان مقاصده على النحو الآتي:

ركزت الناقد في دراستها على كشف الأغراض النفسية الكامنة وراء استعمال الجملة الخبرية؛ لأنها تنظر إلى الخبر بوصفه فعلاً تعبيرياً عن حالة انفعالية، على نحو ما ظهر في تحليل قول الشاعر:

والغَيْمُ يَبْكِي وَالْبَرْقُ يَضْحَكُ وَالْـ رَعْدُ مِنَ الْغَيْظِ صَائِحٌ مُحْنَقٌ⁽³⁾

حللت الباحثة هذا النموذج تحليلاً نفسياً ودلالياً عميقاً، وبيّنت أنَّ سلسلة الجمل الخبرية: "الغيم يبكي"، "البرق يضحك"، "الرعد...محنق"، لم يكن غرضها الإخبار عن ظواهر الطبيعة؛ بل إنجاز وظيفة الإسقاط النفسي، فالشاعر ينقل إحساساته الخاصة

(1) ينظر: الدلالة النفسية للجملة الخبرية، التراكيب الانفعالية في شعر ظافر الحداد السكندري (ت529هـ) مثالا، مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية، مج48، ع4، 2023م.

(2) م. ن: 82.

(3) ديوان ظافر الحداد، تح: حسين نصار، مكتبة مصر القاهرة، ط1، 2012م: قصيدة 217: 229

من البكاء والضحك والغضب إلى عناصر الطبيعة؛ لأنَّ مقصدية الخبر هنا هي التعبير عن التمزق الداخلي للشاعر عن طريق تشخيص العالم الخارجي، كما أولت الباحثة عنايةً في تحليل العلاقة القائمة بين حال المتكلم النفسية (الشاعر)، وطبيعة المخاطب (الوطن، المحبوبة، السلطة)، وسياق الخطاب (حنين، شكوى، مدح)⁽¹⁾، كما يظهر في تحليله لقول الشاعر:

وفي الإسكندرية لي فؤادٌ له في مصرَ جثمانٌ خرابٌ⁽²⁾

انتبعت الباحثة إلى الانزياح الدلالي في هذا البيت بعد أن بينت أنَّ الجملة الخبرية "لي فؤادٌ"، تحمل دلالة حرفية هي الوجود والملكية؛ لكنها تأتي في سياق الخطاب التشويقي، وبناءً على حالة الشاعر النفسية (الطريد، المغترب) تتحول إلى دلالة نفسية هي (التفريغ والتملك الرمزي). حيث تراح الدوال عن مدلولاتها المعهودة فتختفي دلالة الألفاظ المألوفة لتحل محلها دلالة جديدة غير معهودة سابقاً يسعى إليها المبدع⁽³⁾، فالشاعر عن طريق هذا الأسلوب الخبري يستعيد وطنه بالإيمان بأنَّ قلبه ما زال هناك، في مواجهة الاغتراب الجسدي، كما يظهر أنَّ المخاطب هو الذات والآخر معاً في محاولة لإقناع نفسه وغيره بصحة هذا الإحساس.

وما يؤخذ على دراسة الباحثة في هذا الجانب، تركيزها المباشر على تحليل الجمل الأسمية الخبرية مع إغفال نسبي لتحليل الجمل الخبرية الفعلية وتحولاتها الدلالية، وأثر زمن الأفعال في إظهار الحالة النفسية للشاعر (ماضٍ للحنين. أو مضارع للاستمرار في الألم والمعاناة)، فضلاً عن اقتصار التحليل على السياق النفسي

(1) ينظر: الدلالة النفسية للجملة الخبرية، التراكيب الانفعالية في شعر ظافر الحداد السكندري (ت529هـ) مثلاً:

84.

(2) ديوان ظافر الحداد: قصيدة 76: 97. القصيدة بعنوان عسى يُدنيك يا بلدي إياب

(3) ينظر: ببنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد الولي والعمرى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،

ط1، 1986م: 205.

للشاعر، وإهمال السياق الاجتماعي المتمثل بحياة الشاعر الصعبة وعلاقته مع السلطة، والسياق التاريخي المتمثل بالعصر الفاطمي، في تشكيل الدلالات النفسية للجمل الخبرية.

كما أدركت الباحثة أنَّ القيمة التعبيرية للشعر، لا تكمن في دراسة الأساليب البلاغية بمعزل عن بعضها؛ بل في الكشف عن التنوع والتعاضد البلاغي فيما بينها لتحقيق الغرض الإقناعي والدلالي، فقد رصدت الدراسة التعاضد بين الأسلوب الخبري وأساليب البيان، وكيفية استعمال التشبيه لإضفاء الأبعاد النفسية على الجمل الخبرية⁽¹⁾، مما يحوّل الأسلوب الخبري من مجرد إخبار وإعلام إلى صور بيانية تعكس الحالة الانفعالية، كما في قول الشاعر الذي حللته:

"والغيم يبكي والبرق يضحك والـ — رعد من الغيظ صائحٌ محنق" (2)

حللت الباحثة هذا المثال تحليلًا دقيقًا، فبينت أن سلسلة الجمل الخبرية "الغيم يبكي"، و"البرق يضحك"، و"الرعد...محنق"، لم تكن مجرد وسائل إخبارية عن ظواهر الطبيعة؛ وإنّما تحولت إلى صورة فنية عكست حال الشاعر النفسية. وأنّ التعاضد بين الأسلوب الخبري والصور التشبيهية قد حقق وظيفة نفسية مزدوجة: فمن جانب يؤكد الأسلوب الخبري حقيقة هذه الظواهر الطبيعية، ومن جانب آخر ينقلها التشبيه من حيّز الوصف الموضوعي إلى حيّز التعبير الذاتي، مما يُظهر فاعلية التعاضد البلاغي في تجسيد الصراع الذاتي للشاعر عن طريق تشخيص العالم الخارجي.

كما أولت الباحثة عناية في رصد فاعلية الأسلوب الكنائي في إثراء الدلالات النفسية للجمل الخبرية⁽³⁾، كما في تحليل البيت الآتي:

(1) ينظر: الدلالة النفسية للجملة الخبرية، التراكيب الانفعالية في شعر ظافر الحداد السكندري (ت529هـ) مثالا: 82.

(2) ديوان ظافر الحداد: قصيدة 217: 229

"خُنْتُمْ فلم يبقَ لي في وصلِكُمْ طمَعٌ يُرجى وهذا فؤادي في ابتداءِ العمل"(1)

أبرزت تعاضداً دلاليّاً بين الخبر والكناية، وهذا التعاضد يحقق تدرجاً انفعالياً؛ فالنفي الظاهري للطمع يكشف عن خيبة أمل وجروح نفسية عميقة لدى الشاعر، وتكمن فاعلية هذا التعاضد في التعبير عن المشاعر المكبوتة بصورة أكثر إيلاماً ووجعاً من التصريح المباشر؛ لكن ما يؤخذ على الباحثة في كشف التعاضد إغفالها البعد الجمالي للصور البيانية والتركيز على البعد النفسي .

وفي الكشف عن إجراءات الدراسة في بيان عن وظائف الخبر "الجمالية والإقناعية والانفعالية"، تجاوزت الباحثة النظرة التقليدية للأسلوب الخبري بوصفه أسلوباً لتقرير الحقائق فحسب؛ لترتقي إلى تحليل أبعاده "الجمالية والإقناعية والانفعالية"، فقد أدركت أنّ الشعرية لا تكمن في المعاني المخبر بها؛ بل في الوظيفة التداولية لأسلوب الخبر داخل السياق الخطابي والنفسي؛ لذا نجد الأسلوب الخبري "يحمل في طياته (وظيفة تداولية) عملية ونفعية تتحد مع وظيفته الجمالية أو تعاضدها، وهي وظيفة مقنعة أو مغلفة لا يصطدم بها المتلقي، بل يتأمل أسرارها بعناء عن طريق تأمله للخبر"(2). فأولت دراستها عناية في الكشف عن كيفية توظيف الأسلوب الخبري بأنواعه لإثارة مشاعر المتلقي، وبناء الحجج وصياغة عالم جمالي يؤثر في ذات المتلقي ويعكس خلجات النفس، ويسهم في تشكيل جمالية النصوص الشعرية(3) على نحو ما ظهر في تحليل البيت الشعري:

(3) ينظر: الدلالة النفسية للجملة الخبرية، التراكيب الانفعالية في شعر ظافر الحداد السكندري (ت529هـ) مثالا: 82.

(1) ديوان ظافر الحداد: 95.

(2) شعرية الخبر عند أبي حيان التوحيدي، سمير سوامية، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، الجزائر، ع16، 2018م: 556.

(3) ينظر: الدلالة النفسية للجملة الخبرية، التراكيب الانفعالية في شعر ظافر الحداد السكندري (ت529هـ) مثالا: 83.

حللت الباحثة هذا المشهد بالتركيز على الجانب الجمالي الذي حققته الجملة الخبرية التي تحولت إلى صور بيانية وبديعية مؤثرة، فقد رسم الشاعر صورته البيانية بالكناية عن صغر العتاب واستصغاره، والاستعارة التصريحية في "نفثات الساحر في العقد" ووضعا في بناء جمالي معقد، ومستنداً على المحسنات اللفظية المتمثلة بالاقتراس القرآني مما زاد من تعقيد الصورة الشعرية وخلق جمالية المفارقة والتضاد الحاصل بين الصغر والضخامة؛ إذ قدم الشاعر العتاب على أنه قوة سحرية معقدة تربط وتقيد، وهذه الجمالية تمنح النفوس شعوراً بالغموض والتعقيد الذي يحيط بالعلاقات الإنسانية.

كما اهتمت الدراسة بإظهار دور الأسلوب الخبري بوصفه أداةً حجاجية فعالة تعمل على إقناع المخاطب من خلال تأكيد البراهين النفسية، كما في تحليل البيت الآتي:

لكن صدَدْتُم بلا ذنبٍ وهل سبَّبُ للحين أوجب هجراني سوى الملل⁽²⁾

بيّنت الباحثة: أنَّ الجملة الخبرية "صدَدْتُم بلا ذنب"، تقدم حكماً أخلاقياً من شأنه أن يضع المخاطب في موقف الاتهام والريبة، ثم يأتي الاستفهام الإنكاري المدعوم باسم التفضيل (أوجب)؛ ليكون حجة منطقية تقضي إلى إقناع المخاطب بفساد موقفه. فصيغة أفعِل التفضيل إحدى الصفات الحجاجية المؤثرة في الخطابات الأدبية بشكل

(1) ديوان ظافر الحداد: 204.

(2) ديوان ظافر الحداد: قصيدة 217: 229.

كبير، لأنّها تكون ذات توجيه حاجي مخصوص ومحدد⁽¹⁾، وبينت الباحثة أنّ التدرج من إثبات الظلم واستنكار اسبابه يولد حججا نفسية لا يمكن دحضها ولا ردها، مما يقطع الطريق على محاولات تبرير المخاطب، وهكذا تحولت الجملة الخبرية من مجرد إخبار وإعلام إلى أداة اتهام وإقناع. فضلا عما تقدم فقد انتبعت الباحثة إلى الوظيف الانفعالية وإلى قدرة الأسلوب الخبري على استثارة المشاعر وتحريك الوجدان عن طريق الربط بين المضمون المخبر به والحالة النفسية للمخاطب⁽²⁾، كما في تحليلها للبيت الشعري:

والله لو صحّ عندي أنّ هجركم يفنيني لكنت أسليّ النفس بالأمل⁽³⁾

اهتمت الباحثة بالوظيفة الانفعالية لهذا الجملة الخبرية المؤكدة، وبينت كيف أنّ الجملة الخبرية الخالية من المؤكدات النحوية التقليدية تنقل حقيقة وجودية باقتضاب وبرودة، مما يولد إحساسا بالحسم المأساوي، ثم يأتي التأكيد المعنوي عن طريق الفعل "يفنيني"، ليفجر مشاعر الانفعالية بالتهديد واليأس، محولا التقرير الموضوعي إلى أسلوب نداء يحمل في طياته مشاعر الألم والغضب، مما يثير الخوف والشفقة معا ذات المتلقي.

(1) ينظر: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفاربي، بيروت، لبنان، ط2، 2007م: 132.

(2) ينظر: الدلالة النفسية للجملة الخبرية، التراكيب الانفعالية في شعر ظافر الحداد السكندري (ت529هـ) مثالا: 82.

(3) ديوان ظافر الحداد: قصيدة 217: 229..

وعلى الرغم من تميز الدراسة بالكشف عن وظائف الجملة الخبرية؛ فإنّ تركيز الدكتور شلش انصب على الوظيفة الإقناعية مما جعل بعض الوظائف الأخرى تبدو ملاحظات عابرة، وليست أبعاداً رئيسة في الدراسة؛ لكنها تبقى خطوة مهمة في الكشف عن فاعلية وظائف الأسلوب الخبري في الشعر، وتفتح الباب أمام الباحثين لاستكمال هذا المسار والغوص أكثر في الأعماق الجمالية والنفسية للخطاب الشعري.

وبعد هذا الاستعراض التحليلي لإجراءات النقد البلاغي لأسلوب الخبر في الدراسات والبحوث العراقية المعاصرة، يمكن القول: إنّها أسهمت بشكل كبير في إحياء التراث البلاغي وتجديده، من خلال تطبيق مناهج وقراءات بلاغية ونقدية حديثة على نصوص أدبية وتراثية متنوعة؛ إذ كشفت هذه الدراسات عن قدرة أسلوب الخبر على تجاوز وظيفته الإعلامية والإخبارية المباشرة؛ ليصبح أداة فنية فاعلة تحمل في طياتها أبعاداً جمالية وانفعالية وإقناعية، فضلاً عن إبراز أهمية الانزياح الدلالي والسياق التواصل في تشكيل المعنى، وإظهار التعاضد الوظيفي الحاصل بين الأساليب البلاغية المتعددة في تحقيق مقصدية الخطابات.

وعلى الرغم من بعض المآخذ المنهجية التي ظهرت في بعض الدراسات - مثل إغفال السياق الاجتماعي أو التاريخي، أو التركيز على جانب على حساب جانب آخر - فإنّ الجهد الجمالي لهذه الدراسات يبقى جهداً مؤثراً وقيماً في مجال النقد

البلاغي في العراق؛ لأنها لم تكتفِ بالتحليل النظري؛ بل قدمت نماذج وأمثلة تطبيقية غنية تفتح الأفق أمام دراسات جديدة لتطوير هذا النقد الحيوي. لذا سعى هذا المبحث إلى التأكيد على حيوية النقد البلاغي وأسلوب الخبر وقدرتهما على تقديم قراءات جديدة ومعقدة للدراسات الأدبية، تكشف عن طبقاتها الدلالية والخبيئة مما يسهم في إثراء الذائقة النقدية العربية، وإعادة اكتشاف جماليات التراث الإسلامي والعربي وإبداعهما اللغوي الكبير.

الفصل الثاني / المبحث الثاني

النقد البلاغي لأساليب الإنشاء

يمثل النقد البلاغي مدخلاً جوهرياً لتحليل الخطاب الأدبي وفهم آليات اشتغاله؛ لأنه لا يقتصر على وصف الظواهر الأسلوبية؛ بل يتجاوزها إلى تقييمها وتفسيرها سعياً لكشف الأبعاد الإقناعية والتأثيرية والجمالية الكامنة في النصوص. وتشكل الأساليب الإنشائية -بوصفها البنية الرئيسة التي تستند عليها الجملة العربية- حقلاً خصباً للنقد البلاغي؛ إذ تمثل الإطار الذي توضع فيه الدلالات والمعاني، والقلب الذي تصاغ فيه المعرفة والفكر، ولا تتفصل أسس النقد البلاغي لأساليب الإنشاء عن تراث البلاغة العربية بعلومها الثلاثة: (علم المعاني، وعلم البديع، وعلم البيان)، التي أولت الجملة العربية وأغراضها النطقية اهتماماً كبيراً، فهي تمثل اللبنة الأساسية لهذا النقد.

ولبيان أساليب الإنشاء في ميزان النقد البلاغي لا بُدَّ من إطلالة موجزة على مفهوم الأساليب الإنشائية؛ فمن المعلوم أنَّ الكلام العربي في مجمله ينقسم على قسمين هما: الخبر، والإنشاء، وعرفنا أنَّ الخبر هو كلام يحتمل الصدق أو الكذب لذاته. أما الإنشاء فهو الكلام الذي لا يحتمل الصدق أو الكذب؛ لأنَّه لا يقدم إلى السامع قضية تحتمل الصدق أو الكذب⁽¹⁾، وهو على قسمين: الإنشاء غير الطلبي وهو ما لا يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب، وله صيغ متعددة مثل: صيغ المدح والذم، والتعجب، والرجاء، والقسم، وصيغ العقود⁽²⁾؛ إلا أنَّ أهل البلاغة لم يهتموا بهذه الأساليب لقلة الأغراض المتعلقة بها، وأنَّ معظمها أقرب في مضمونها من الأسلوب الخبري؛ لأنَّ صيغها إخبار في الأصل، بخلاف الإنشاء الطلبي الذي يتضمن أساليب (الأمر، والنهي، والاستفهام، والتمني، والنداء)، الذي أولوه عناية كبيرة؛ لما فيه من تقنن في المعاني والألفاظ والأساليب، ولكثرة خروجه من معانيه الأصلية إلى المعاني المجازية⁽³⁾، ويُعدُّ خروج الأساليب الإنشائية عن معانيها الأصلية من صميم النقد البلاغي، لذا سيسلط هذا المبحث الأضواء على إجراءات النقد البلاغي لأساليب الإنشاء الطلبي الواردة في كتب النقاد العراقيين ومؤلفاتهم⁽⁴⁾، وفقاً لآليات النقد البلاغي وإجراءاته المقترحة الآتية:

-
- (1) ينظر: علم المعاني، عبد العزيز عتيق، بيروت، دار النهضة العربية، 1985م: 74.
- (2) ينظر: المعجم المفصل في علوم البلاغة، أنعام فوال عكاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1996م: 236.
- (3) ينظر: المعجم المفصل في علوم البلاغة: 237.
- (4) كما انتظمت ملامح النقد البلاغي لأسلوب النداء في الدراسات العراقية المعاصرة الآتية: أسلوب النداء دراسة في معاني الحروف، د. هدى ناجي عبيد، مجلة التراث العلمي العربي، جامعة بغداد، مج22، ع3، 2025م. بلاغة النداء في شعر العباس بن الأحنف، د. محمود عبد الجبار، مجلة كلية التربية، جامعة الموصل، مج5، ع3، 2025م. خطاب النداء في ديوان الشاعر محمد إقبال دراسة تحليلية، د. شيماء جبوري فليح، أسلوب النداء في القرآن الكريم دراسة وصفية تحليلية، د. عصام مصطفى يوسف، مجلة كلية الإمام الأعظم الجامعة، مج29، ع1، 2019م، مج32، ع3، 2025م. النداء الإيماني في سورة المائدة مسمياته أقسامه، د. أيمن نافع عيسى،

أولاً: تحليل السياق والمقام؛ إذ لا يمكن فهم دلالات الأسلوب الإنشائي بمعزلٍ عن السياق الذي ورد فيه، فضلاً عن مدى ملاءمته للمقام والمخاطب والغرض.

ثانياً: الكشف عن مقصدية النصوص الأدبية، فالهدف الرئيس للنقد البلاغي يتمثل في تجاوز المعنى الحرفي إلى المعنى المقصود.

ثالثاً: دراسة الانزياح الأسلوبي، فالإبداع الأدبي يتجلى في الخروج عن المألوف.

رابعاً: رصد تفاعل الأساليب الإنشائية مع علوم البلاغة الأخرى.

أولاً: دراسة الدكتور أحمد فتحي رمضان، والدكتور أحمد محمود عزو صالح:

تُعَدُّ دراسة "الدكتور أحمد فتحي رمضان، والدكتور أحمد محمود عزو صالح"، والموسومة "أسلوب الأمر في سورة يوسف دراسة بلاغية"⁽¹⁾، إسهاماً قيماً في مجال الدراسات البلاغية القرآنية؛ إذ تناول أسلوب الأمر في "سورة يوسف" وهي من السور القرآنية الثرية بالدلالات الاجتماعية والنفسية، وسنقوم بتحليل مدى التزام الدراسة بمعايير النقد البلاغي المقترحة.

فيمثل تحليل السياق والمقام أحد الأسس المهمة في النقد البلاغي؛ لأنَّه الحلقة التي تربط بين البنية اللغوية الظاهرة، والمقاصد المخفية الكامنة، وهو ما أشار إلى أهميته عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)؛ إذ بيَّن أهمية السياق في بيان الدلالات المطلوبة،

مجلة نسق، الجمعية العراقية للدراسات التربوية والنفسية، مج42، ع5، 2025م. دلالة أحرف النداء في دعاء أبي حمزة الثمالي، د. ظاهر محسن كاظم، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، مج16، ع67، 2024م. النداء بالصوت في القرآن الكريم، دراسة في الأسلوب، د. نجاح حسين كطان، مجلة مراس، مج1، ع1، 2021م.

(1) أسلوب الأمر في سورة يوسف دراسة بلاغية، أ.م.د أحمد فتحي رمضان، وأحمد محمود عزو صالح، مجلة آداب الرفادين، كلية الآداب، جامعة الموصل، ع60، 2011م.

وتوجيه الخطاب حين ربط كل كلامٍ بمقامٍ استعماله ومراعاة مقتضى الحال، فهو يرى أنه لا يمكن أن نضع قاعدة واحدة فقط تستوعب كل الحالات؛ وإنما لكل مقام وموقف تركيب يتلاءم معه⁽¹⁾.

وفي مجال تحليل السياق والمقام أولت الدراسة عنايةً كبيرةً لسياق النصوص القرآنية الواردة في سورة يوسف، كما في الأمثلة الآتية: فالمثال الأول⁽²⁾: يظهر في تفسير أمر الإخوة الوارد في قوله تعالى: {اقْتُلُوا يُوسُفَ أَوْ اطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُوا مِنْ بَعْدِهِ قَوْمًا صَالِحِينَ} يوسف: (9)، فقد ربطت الدراسة بين المعاني الثانوية لأسلوب الأمر المجازي والسياق القصصي المتطور، وتتبع تطور أسلوب الأمر مع تطور شخصية يوسف (عليه السلام) من الضعف إلى القوة؛ مع التركيز على السياق العدائي للإخوة وحالة الكراهية والحسد والعقوق الأسري التي سيطرت عليهم.

أما المثال الثاني⁽³⁾: فيظهر من تحوّل أسلوب الأمر مع تغيّر المكانة الاجتماعية ليوسف (عليه السلام) الوارد في قوله تعالى: {قَالَ اجْعَلْنِي عَلَى خَزَائِنِ الْأَرْضِ إِنِّي حَفِيظٌ عَلِيمٌ} يوسف: (55)، فقد أظهرت الدراسة أنّ الأسلوب الطلبى الذي غايته الاستعلاء المجازي يأتي في سياق الثقة والتمكين بعد مرحلة السجن والاضطهاد.

وفي مجال مراعاة المقام الأسري والاجتماعي⁽⁴⁾ في أمر العزيز لزوجته بمكانة يوسف في قوله تعالى: {وَقَالَ الَّذِي اشْتَرَاهُ مِنْ مِصْرَ لِامْرَأَتِهِ أَكْرِمِي مَثْوَاهُ

(1) ينظر: دلائل الإعجاز: 40.

(2) ينظر: أسلوب الأمر في سورة يوسف دراسة بلاغية: 15.

(3) ينظر: أسلوب الأمر في سورة يوسف، دراسة بلاغية: 20.

(4) ينظر: م.ن: 8.

عَسَى أَنْ يَنْفَعَنَا أَوْ نَتَّخِذَهُ وَلَدًا وَكَذَلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِي الْأَرْضِ وَلِنُعَلِّمَهُ
مِنْ تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ وَاللَّهُ غَالِبٌ عَلَى أَمْرِهِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ {
يوسف: (21)، حللت الدراسة خطاب العزيز لزوجته باتتباع أسلوب الأمر الحقيقي
الذي يستدعي وجوب مراعاة رعاية يوسف (عليه السلام) وإكرام مقامه.

وفي إطار المقام الاجتماعي والأسري للعزيز، بوصفه صاحب سلطة كبيرة،
ومقام زوجته زليخة بوصفها المسؤولة عن البيت. وفي توجيه يعقوب (عليه السلام)
أبنائه بضرورة البحث عن أخويهما⁽¹⁾ في قوله تعالى: {يَا بَنِيَّ اذْهَبُوا فَتَحَسَّسُوا
مَنْ يُوسُفَ وَأَخِيهِ وَلَا تَيَاسُّوا مِنْ رَوْحِ اللَّهِ إِنَّهُ لَا يَيْئَسُ مِنْ رَوْحِ اللَّهِ إِلَّا
الْقَوْمُ الْكَافِرُونَ} يوسف: (87)، ربطت الدراسة هذا الأمر بالسياق الانفعالي أو
العاطفي. وهو السياق الذي يحدد درجة الضعف والقوة في الانفعالات، مما يقتضي
مبالغة أو تأكيداً أو اعتدالاً⁽²⁾، فارتبط السياق ارتباطاً بالحالة النفسية للأب المكلوم،
وما يعتريه من لوعة وشوق.

أما مواطن القصور في تحليل السياق والمقام فتظهر في عدة أمور منها: إغفال
السياق التركيبي لبعض الآيات الكريمة، كما في أمر النساء لأنفسهن الذي ورد في
قوله تعالى: {قَالَ مَا خَطْبُكُنَّ إِذْ رَاوَدْتُنَّ يُوسُفَ عَنْ نَفْسِهِ قُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا
عَلِمْنَا عَلَيْهِ مِنْ سُوءٍ قَالَتِ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ الْآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ أَنَا رَاوَدْتُهُ
عَنْ نَفْسِهِ وَإِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ} يوسف: (51)؛ إذ لم يحل البحث السياق
التركيبي الذي جاء أسلوب الأمر وعلاقته بما قبله من اتهامات ليوسف (ع) وما بعده
من اعترافات زوجة العزيز، مع أنَّ السياق التركيبي هو أحد الأليات اللغوية التي

(1) ينظر: م. ن: 12.

(2) ينظر: علم الدلالة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط6، 2006م: 118.

اعتمدها البلاغيون قديماً وحديثاً في استجلاء المقاصد والدلالات من النصوص القرآنية⁽¹⁾.

كما يظهر موطن القصور في تحليل أمر يوسف (عليه السلام) في السجن الوارد في آية رقم (42) (اذكرني عند ربك)؛ إذ أغفلت الدراسة تحليل المقام الزماني المتمثل بطول مدة السجن، والمقام المكاني المتمثل بوحشة السجن وظلمته، وأثرهما في صياغة الأسلوب الطلبي؛ إذ " لا يمكن الوصول إلى المقصد الحقيقي للمتكلم ما لم تعرف الظروف والملابسات التي ألقى فيها هذا الخطاب، لما لهذه الظروف من أهمية كبيرة في فهم المعنى، والكشف عن الدلالة"⁽²⁾.

وفي موطن آخر يظهر القصور في أوامر يوسف (عليه السلام) في مرحلة التمكين الواردة في آية رقم (47) (تزرعون سبع سنين دأباً)، لم يربط البحث هذه الأوامر بالسياق الكلي للسورة الكريمة المتمثل بتحقيق الرؤيا، وتدبير الله تعالى للكون.

أما مقصدية النصوص فتتمثل البعد الخفي للخطاب، في حين تمثل الدلالة بعدها الظاهر، وتقوم العلاقة بينهما على الترابط والتلازم، وفيما يأتي بعض الأمثلة التي تظهر مظاهر قوة التحليل الدلالي والمقاصدي في الدراسة، ومنها تحليل أمر العزيز لزوجته بشأن الاهتمام بيوسف (عليه السلام)، في الآية رقم (21) (أكرمي مثواه) كشف البحث أن المقصدية الحقيقية ليست مجرد الإكرام الظاهري؛ وإنما هو لطلب

(¹) ينظر: السياق التركيبي وأثره في تقدير المعنى عند المفسر، عباس بوطبل، والجيلالي سلطاني، مجلة العلوم الإسلامية والحضارة، جامعة وهران، الجزائر، ع8، ج1، 2018: 421

(²) التأويل اللغوي في القرآن الكريم دراسة دلالية، حسين حامد الصالح، دار ابن حزم للطباعة والنشر، بيروت: 129.

التبني والاحتواء والرعاية؛ إذ ذكر الباحث أنَّ العزيز "خاطب زوجته بأسلوب أمر حقيقي يستدعي الوجوب بأن تجعل إقامته عندها كريمة كاملة في نوعها"⁽¹⁾.

أما من جانب التحليل المقصدي لطلب يوسف (عليه السلام) من صاحبه في السجن الوارد في الآية رقم (42) "اذكرني عند ربك"، فبيِّن البحث أنَّ هذا الأمر يروم إلى مقصدين: هما (الالتماس والرجاء) وليس أمراً إلزامياً، مشيراً إلى أنَّه أمر مجازي خرج إلى معنى التلطف والالتماس⁽²⁾. وفي أمر أخوة يوسف بعضهم لبعض⁽³⁾، يظهر التمييز بين الدلالات الحرفية والدلالات المقصدية، في قوله تعالى: {اقْتُلُوا يُوسُفَ أَوْ اطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُوا مِنْ بَعْدِهِ قَوْمًا صَالِحِينَ} يوسف: (9)، فقد ميز الباحث بين الدلالات الحرفية للطرح أو القتل، والدلالات المقصدية في التخلص من يوسف (ع) مع ضرورة الاحتفاظ بصورتهم البريئة أمام الأب، وفي أمر يعقوب (ع) من أبنائه في الآية رقم (87) "اذهبوا فتحسسوا من يوسف وأخيه"، حل الباحث دلالات التحسس وأشار إلى أنها لا تقتصر على طلب أسلوب الخبر فحسب؛ بل تتعداه إلى المعاني النفسية للشوكة واللوعة⁽⁴⁾، وفي الكشف عن الغرض النفسي والاجتماعي لأمر النساء لأنفسهن في الآية رقم (51) (قُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا عَلِمْنَا عَلَيْهِ مِنْ سُوءٍ)، يحمل الطلب مقصدية البراءة والتتصل من التهمة الكيدية، مع الحفاظ على المكانة الاجتماعية ليوسف (عليه السلام)⁽⁵⁾.

(1) أسلوب الأمر في سورة يوسف دراسة بلاغية: 8.

(2) ينظر: أسلوب الأمر في سورة يوسف دراسة بلاغية: 18.

(3) ينظر: م.ن: 15.

(4) ينظر: أسلوب الأمر في سورة يوسف، دراسة بلاغية: 12.

(5) ينظر: م.ن: 14.

في حين برزت مواطن القصور في التحليل المقصدي والدلالي في إغفال تحليل مستويات الدلالة المتعددة، كما ورد في الآية رقم (15) (أُنْبِئْهُمْ بِأَمْرِهِمْ هَذَا)؛ إذ لم يقف الباحث على المستويات المتعددة للدلالة من حيث المستوى النفسي المتعلق بالاعتراف والتطهير لإخوة يوسف (ع)، ونسوة المدينة، ومن حيث المستوى التربوي في التدرج في كشف الحقائق وبراءة يوسف (ع)، ومن حيث المستوى الاجتماعي المتمثل بالمصالحة والإصلاح بين أبناء يعقوب (ع). ويظهر القصور -أيضاً- في عدم تعمق الباحث في الدلالات الرمزية للرؤى والأحلام في السورة المباركة، وعلاقتها بالمقصدية الإلهية في تسيير الأمور والأحداث.

أما الانزياح الأسلوبي فيمثل أهم إجراءات النقد البلاغي التي يُكشف عن طريقها عن آلية الخروج عن المألوف في التعبير، مما يولّد دلالات متعددة، ويثري النصوص بطبقات معنوية جديدة، والانزياح لا يُعدّ خروجاً عن القواعد؛ بل تجاوزاً لها لمقصدية فنية، وقد تناولت الدراسة هذا الجانب بمستويات متعددة يمكن توضيح أبرزها في الانزياح السياقي وتحول خطاب أخوة يوسف (عليه السلام) من السياق العدائي إلى السياق العاطفي⁽¹⁾ الوارد في قوله تعالى: {قَالُوا يَا أَيُّهَا الْعَزِيزُ إِنَّ لَهُ أَبًا شَيْخًا كَبِيرًا فَخُذْ أَحَدَنَا مَكَانَهُ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ} يوسف: (78)، فقد أشار الباحث إلى انتقال الخطاب من العداوة إلى الاستعطاف وهذا الانزياح يعكس "طلب الاستعطاف والترجي" بعد طول العداوة.

ويظهر الانزياح الأسلوبي بين الأنماط الخطابية من الأسلوب المباشر إلى الأسلوب الرمزي في قوله تعالى: {إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ} يوسف: (4)، فقد أشار الباحث

(1) ينظر: أسلوب الأمر في سورة يوسف دراسة بلاغية: 21-22.

إلى الانزياح بأنه تعبير بالرموز والإشارات⁽¹⁾، مما يولد طبقات دلالية متنوعة. لأنّ للانزياح قيمة جمالية، فهو في حد ذاته يتجه نحو مقصدٍ خاص يتمثل في تفكيك البناء اللغوي المألوف وإعادة بنائه بصورة جديدة⁽²⁾.

كما يظهر الانزياح من الأسلوب الفردي إلى الأسلوب الجماعي وتحول الضمائر في الخطاب القرآني في قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا دَخَلُوا عَلَى يُوسُفَ آوَى إِلَيْهِ أَبْوِيهِ وَقَالَ ادْخُلُوا مِصْرَ إِن شَاءَ اللَّهُ آمِنِينَ﴾ يوسف: (99)، فقد أشارت الدراسة إلى انتقال الخطاب من المفرد إلى الجماعة بجملةٍ دعائية مقرونة بقوله تعالى: "إن شاء الله آمين"، وهذا الانزياح يحمل معنى التكريم والتبشير للجميع⁽³⁾.

بينما تمثّل القصور في تحليل الانزياح الأسلوبي، بإغفال الباحث الانزياح الصوتي، فالآيات القرآنية في سورة يوسف ذات إيقاع موسيقي متنوع من شأنه أن ينتج دلالات عاطفية، تُسهم في تعميق الأثر النفسي للنص.

وبالوصول إلى إظهار التكامل البلاغي في هذا البحث، لابد من التأكيد أولاً على أنّ التفاعل بين علوم البلاغة الثلاثة (المعاني والبيان والبديع) يمثل نظاماً متكاملًا لفهم أساليب الإنشاء؛ إذ لا يمكن فصل هذا الأسلوب عن سياقه البلاغي الشامل، فضلاً عن أنّ هذا التفاعل يكشف عن الأبعاد الجمالية والإعجازية في الخطاب القرآني؛ لكن الدراسة كانت زاهدة في رصد التنوع البلاغي بين الأساليب؛ إذ يُمكن الاستدلال على التفاعل الموجود بين أسلوب الأمر مع الاستعارة التمثيلية الوارد في الآية رقم (10) "أَلْقَوْهُ فِي غِيَابَةِ الْجُبِّ"، فعبرة "غِيَابَةِ الْجُبِّ"، تمثل استعارة تصويرية توحى بالضياء والخفاء وتزيد من عمق من دلالة الأسلوب الطلبية.

(1) ينظر: م.ن: 25-26.

(2) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 204.

(3) ينظر: أسلوب الأمر في سورة يوسف دراسة بلاغية: 24.

وفي الآية رقم (93)⁽¹⁾ (أذهبوا بقميصي هذا)، فإنَّ قميص يوسف (عليه السلام) كناية عن الفرج والبشرى، وعودة الأمل هو ما يضيف على أسلوب الأمر أبعادًا دلالية إضافية. كما لم تظهر الدراسة التفاعل مع علم البديع في قوله تعالى: "اقتلوا يوسفَ أو اطرحوه أرضاً"، فالمحسن اللفظي المتمثل بالطباق بين "اقتلوه واطرحوه" تكشف عن تدرج في الخيارات المطروحة لدى الأخوة، وتعكس حالة التردد والصراع الداخلي بينهم. فضلاً عن إغفال التفاعل مع القوة الإنجازية لأسوب الأمر؛ إذ لم تقف عنده بوصفه فعلاً كلامياً توجيهياً يؤدي وظيفة إنجازية مباشرة، كما في الأفعال: (اقتلوه. اطرحوه، أكرمي، وغيرها).

ومع ذلك فقد قدمت الدراسة إضافة مهمة في مجال التحليل السياقي لأسلوب الأمر؛ إذ كشفت عن عدد كبير من الطبقات السياقية بصورة واضحة؛ لكنها تبقى بحاجة إلى تعميق الرؤية السياقية وشموليتها؛ ولاسيما في الجوانب الزمانية والمكانية والتركيبية، فضلاً عن الاستفادة من المناهج التداولية الحديثة في تحليل المقاصد والوظائف الإنجازية للأساليب الإنشائية، بما ينسجم مع طبيعة الخطاب القرآني وثرائه الدلالي والبلاغي.

ثانياً - دراسة الدكتورة هناء محمود شهاب

يُعدُّ أسلوب النهي من أبرز الأساليب الطلبية في الحديث النبوي الشريف، البيت تناولتها الدكتورة هناء محمود شهاب في دراستها الموسومة بـ(الخطاب الطلبي في الحديث الشريف دراسة بلاغية في متن صحيح البخاري)⁽²⁾؛ إذ عنيت الناقدة في

(1) ينظر: أسلوب الأمر في سورة يوسف دراسة بلاغية: 12.

(2) ينظر: الخطاب الطلبي في الحديث الشريف دراسة بلاغية في متن صحيح البخاري، د. هناء محمود شهاب، عمان، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2014م.

دراستها على جمع الأحاديث النبوية وتحليلها وإظهار المعاني الثواني لأسلوب النهي فيها؛ إذ أبرزت تحويل أسلوب النهي من معناه الأصلي "التحريم" إلى معان بلاغية أخرى مثل التأديب، الإرشاد، الكراهة، الزجر، النصح، التنزيه، التحذير، التشريف، التسليم، التواضع، الدعاء، الوعيد⁽¹⁾.

واستعملت التحليل السياقي الذي أظهر كيف أنّ السياق وقرائن الأحوال يحددان دلالات النهي الحقيقية، كما في مثال النهي في مقام النصح والإرشاد الوارد في قول الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم)⁽²⁾: "لا يقضينَّ حَكَمَ بين اثنين وهو غضبان"، فالحديث النبوي جاء في سياق توجيه القضاة وتذكيرهم بأصول القضاء وآدابه، أما مقامه فكان إرشادي تعليمي يهدف إلى تحقيق العدالة، فالنهي هنا لم يكن الغرض منه التحريم، بل النصح والإرشاد؛ لأنّ ساعة الغضب تطمس البصيرة وتؤثر على العدالة، غير أنّ الباحث قد حلت صيغة النهي؛ لكنّها لم تربطها بمقام القضاء وأهمية الهدوء والطمأنينة في إصدار الحكم القضائي.

وفي مقام التوبيخ والزجر في قول الرسول الأكرم (صلى الله عليه وآله وسلم)⁽³⁾: (لا تسبوا أصحابي)، جاء السياق رداً على خلافٍ وقع بين بعض الصحابة، أما مقامه فكان للتأديب والزجر وحفظ مكانة الصحابة المنتجبين ومنع الفرقة، فالخطاب عام موجها لكل من تسول له نفسه سب الصحابة؛ لكن فات الباحثة أن تشير إلى أنّ النهي، هنا تجاوز الزجر والتأديب إلى التحذير من عاقبة السباب. وفي مقام التهذيب والتأديب الوارد في قول الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم)⁽⁴⁾: "إذا شرب أحدكم فلا يتنفس في الإناء"، فسياقه كان جزءاً من توجيهات نبوية تخص آداب الطعام

(1) ينظر: م.ن: 76-93.

(2) ينظر: م.ن: 76.

(3) ينظر: الخطاب الطلبي في الحديث الشريف دراسة بلاغية في متن صحيح البخاري: 80.

(4) ينظر: م.ن: 83.

والشراب، أما مقامه فكان في المحور التربوي التهذيبي، والنهي هنا لم يكن غرضه التحريم؛ بل التأديب والحفاظ على الذوق العام.

وفي حديث الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم)⁽¹⁾ "لا تغضب"، كان السياق متعلقاً برجل طلب من الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) وصية موجزة، ومقامه تعليمي هدفه التوجيه إلى مكارم الأخلاق، فالنهي هنا لم يكن تحريماً لطبيعة الغضب البشرية؛ بل التأكيد على عمد الاستسلام له، فالنهي جاء في مقام الوصية للرجل، مما أضفى عليه طابعاً تهذيبياً لا تشريعياً؛ لكن الباحثة أغفلت أسباب اختيار النبي (صلى الله عليه وآله وسلم) لهذه الصيغة المختصرة من الحديث في هذا المقام بالذات، فاختصار هذه الصيغة هدفها التنفيذ والحفظ اليسير.

أما مقصدية النصوص وتحليلها الدلالي في الدراسة فيمكن إظهار إجراءاتها من خلال اعتماد الباحثة على القرائن النفسية والسياقية، فقد استعملت القرائن الحالية والمقالية، لتحديد المقصد الحقيقي لأسلوب النهي، كما في نهى الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) عن البكاء لجابر بن عبد الله الأنصار حينما بكى والده ساعة مقتله؛ إذ بينت الباحثة أنَّ صيغة النهي هنا "لا يمكن حملها على معنى الكف عن البكاء على وجه الوجوب والإلزام، لأنَّ البكاء أمر تفيض به النفس ألماً وحزناً، ولا يمكن التحكم فيه، وإنما كان النهي تعزية للمخاطب، ومؤانسة لنفسه الحزينة وتسلية لها"⁽²⁾. كما لفتت الباحثة الأنظار إلى إمكانية أن يأتي النهي في إطار صورة بيانية، لتعميق التأثير لدى السامع، ولأداء هذه الصورة بأفضل وجه؛ "فالمتكلم من مصلحته أن يقوي طرحه بالاعتماد على الصورة البيانية؛ لأنها تظهر المعنى والقصد بطريقة أكثر

(1) ينظر: م.ن: 76.

(2) الخطاب الطلبي في الحديث الشريف دراسة بلاغية في متن صحيح البخاري: 90.

تأثيراً في المتلقي"⁽¹⁾، مثال على ذلك قول الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) "العائد في صدقته كالكلب يعود في قيئه"⁽²⁾؛ إذ تم توظيف الصورة التشبيهية لتقبيح الفعل وردع النفس عنه.

كما ميزت الباحثة بين أسلوب النهي الذي يحمل مقصدية التحريم (كالنهي عن القتل والشرك)، وأسلوب النهي الذي يُقصد به الكراهة أو الإرشاد في الحديث النبوي الذي ينهى عن أكل الثوم قبل الصلاة، فالنهي هنا يحمل معنى الكراهة لا التحريم⁽³⁾. غير أنّ الباحثة أغفلت في بعض المواقع تحليل الانزياحات الأسلوبية التي تعمق من فاعلية النهي ودلالاته، مثال على ذلك قول الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم)⁽⁴⁾ "لا تسبوا أصحابي"؛ إذ لم يُشر التحليل إلى تأثير إضافة ياء المتكلم في كلمة (أصحابي) في تعزيز الانتماء والتوبيخ.

كما أولت الباحثة عناية كبيرة بانزياح الصورة البلاغية؛ إذ فصلت القول في تحليل الانزياح البلاغي في حديث العائد عن صدقته⁽⁵⁾، واهتمت بتوضيح كيفية تحول أسلوب النهي المباشر إلى صور تشبيهية محنقة، لتحقيق الردع والتقبيح، فضلاً عن ذلك، فقد اهتمت الباحثة برصد الانزياح الوظيفي لبعض الأدوات النحوية، على نحو ما ظهر في نون التوكيد في "فلا يقربن" الواردة في حديث الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم)⁽⁶⁾ "من أكل من هذه الشجرة - يعني الثوم - فلا يقربن مسجدنا"، مشيرة إلى تحوّل هذه (النون) من أداة للتأكيد إلى أداة للمبالغة في التحذير والتنزيه.

(1) التداولية والحجاج، مداخل ونصوص، صابر الحباشة، صفحات للدراسة والنشر، ط1، 2008م: 50

(2) م.ن: 81.

(3) ينظر: الخطاب الطلبي في الحديث الشريف دراسة بلاغية في متن صحيح البخاري: 77

(4) ينظر: الخطاب الطلبي في الحديث الشريف دراسة بلاغية في متن صحيح البخاري: 80.

(5) ينظر: م.ن: 81.

(6) ينظر: م.ن: 77.

كما أولت الباحثة أهمية لانزياح المقام الخطابي، كشفت فيه عن الانزياح المقامي في النهي عن البكاء، وتحول غرض النهي من معنى الزجر إلى معنى التسلية والتأنيس بالاعتماد على سياق المقام التعزوي⁽¹⁾.

أما جانب القصور في كشف إجراءات الانزياحات الأسلوبية، فتتمثل بإغفال شهاب لإجراء مقارنة أسلوبية مع الانزياح المشابه في الآية الكريمة "واجتنبوا كثيرا من الظن" مع حديث سب الصحابة، الذي من شأنه أن يسهم في إثراء التحليل البلاغي.

و في إطار التفاعل البلاغي اهتمت الدراسة برصد التفاعلات البلاغية بين أسلوب النهي وبعض علوم البلاغة الأخرى، وإن جاء هذا التفاعل ضمناً غير مصرح به، كما في حديث النهي عن أكل الثوم، إذ بينت الباحثة كيفية تحقيق المبالغة في الاشتمزاز والتفجير دون التصريح المباشر⁽²⁾.

كما وضّحت تحويل أسلوب النهي المجرد إلى صورة حسية مقززة تُسهم في تعميق النفور الذي ظهر في حديث (العائد في صدقته)، وعلى ما يبدو أنّ الباحثة ركزت على تفاعل النهي مع الصور البيانية، وأهملت التفاعل مع المحسنات البديعية في كثير من المواضع.

ومع ذلك يمكن القول: إنّ فإنّ الدكتورة هناء محمود شهاب قدمت دراسةً بلاغيةً أظهرت فيها عمق التحليل البلاغي وقدرته على كشف التأثيرات والمقاصد البلاغية في الخطاب النبوي الشريف.

ثالثاً_ دراسة الدكتور صالح كاظم صكبان:

(1) ينظر: م.ن: 90.

(2) ينظر: الخطاب الطلبي في الحديث الشريف دراسة بلاغية في متن صحيح البخاري: 77.

تُعَدُّ دراسة الدكتور صالح كاظم صكبان الموسومة بـ: (أسلوب الاستفهام في شعر الأعشى - دراسة بلاغية)⁽¹⁾، من الدراسات المميزة في حقل الدراسات البلاغية التخصصية التحليلية للنصوص الشعرية في الشعر العربي قبل الإسلام؛ إذ انطلق الناقد من فرضية مفادها: أنَّ أسلوب الاستفهام لم يقتصر على وظيفته النحوية الأساسية، طلب العلم بشيء مجهول؛ وإنما يتجاوزها إلى أبعاد بلاغية ودلالية واسعة، كان لها الأثر الفاعل في تشكيل المعاني وتوجيه الدلالات، وتنعكس في الوقت ذاته تجربة الشاعر الوجدانية والفكرية، فقد اهتم الناقد ببناء دراسة بلاغية منهجية قائمة على الرصد والإحصاء أولاً، ثم التأويل والتحليل ثانياً، مما منح دراسته صبغة علمية جمعت بين الكم والكيف، فضلاً عن ذلك فقد أولت الدراسة عناية كبيرة لطبيعة السياق والمقام الذي يرد في أسلوب الاستفهام، بوصفهما المفتاح الأساسي لتحديد الأغراض البلاغية المجازية التي يقصدها الشاعر، ويمكن إظهار حرص الباحث في تحليل السياق والمقام عن طريق الأمثلة الآتية:

1- تحليل أداة الاستفهام (الهمزة) في سياق فخر الشاعر وسرعته الانفعالية؛ إذ لم تقتصر الدراسة على تحديد أداة الاستفهام (الهمزة) وفعاليتها النحوية؛ وإنما توجهت نحو تحليل السياق⁽²⁾ الذي جاءت فيه وهو سياق الفخر في قول الأعشى:

ألم ترَّ أنَّ العرضَ أصبحَ بطنها نخيلاً وزرعاً ثابتاً وفصافصاً⁽³⁾

بيّن الدكتور صكبان أنَّ أداة الاستفهام (الهمزة) ليس طلباً للمعارف؛ بل هي تقرير للحالة المتقدمة، وتأكيداً لها، كما عمل على ربط هذه الأداة مع السرعة

(1) ينظر: أسلوب الاستفهام في شعر الأعشى - دراسة بلاغية، د. صالح كاظم صكبان، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، مج9، ع22، 2013م.

(2) ينظر: أسلوب الاستفهام في شعر الأعشى - دراسة بلاغية: 389.

(3) ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق: د. محمد حسين، مكتبة الآداب بالجاميز، المطبعة النموذجية، 1950م: 151.

الانفعالية المصاحبة لموقف التباهي والفخر بالثراء والقوة، مما يظهر عن شدة عاطفة الأعشى، وهذا الربط بين شكل أداة الاستفهام وطبيعة المقام الانفعالي للشاعر يدل على عمق التحليل السياقي للباحث؛ لأنَّ السياق يقوم بدور مهم في تحقيق انسجام النص واتساقه. فالخطاب القابل للتأويل والفهم هو الخطاب القابل لأن يكون في سياقه بالمعنى المحدد له سلفاً؛ إذ كثيراً ما يجد المتلقي نفسه أمام خطاب بسيط من حيث اللغة؛ ولكنه قد يتضمن قرائن (ظرفاً، أو ضمائر)، تجعل الخطاب غير مفهوم وغامض دون الإحاطة بسياقه، ومن ثم سيكون للسياق دور فاعل في انسجام الخطاب وتواصلته في الأساس، وما كان أن يكون للخطاب معنى لولا الاهتمام والإلمام بسياقه⁽¹⁾.

2- تحليل أداة الاستفهام (الهمزة مع أم المعادلة) في سياق الشك والحيرة⁽²⁾، الوارد في قول الأعشى:

أَتَهْجُرُ غَانِيَةً أَمْ تُلْمِمْ أَمْ الْحَبْلُ وَاهٍ بِهَا مُنْجَذَمٌ⁽³⁾

لم ينظر الدكتور صكبان في هذا البيت إلى أدوات الاستفهام "الهمزة وأم المعادلة" بمعزل عن بعضها؛ بل حلَّ السياق النفسي للأعشى، في محاولة لفهم السبب الحقيقي لهجران حبيبته، فخلص إلى أنَّ تكرار (أم المعادلة) يوقع النص الشعري في طابع الشك والحيرة، و أنَّ السكون الذي انتهت به القصيدة أعطى وقفات قصيرة، رفدت النص بحدة الحيرة والتشويش، وفي هذا الإجراء جمع الباحث بين التحليل السياقي الدلالي لمعنى الحيرة والشك، مع السياق الموسيقي المتمثل بالإيقاع والسكون؛ لتأكيد الدلالة النفسية للشاعر.

(1) ينظر: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،

ط1، 1991م: 56.

(2) ينظر: أسلوب الاستفهام في شعر الأعشى - دراسة بلاغية: 391.

(3) ديوان الأعشى الكبير: 35.

3- تحليل أداة الاستفهام (كيف) في سياق العبث والعجز الفلسفي⁽¹⁾ الوارد في قول الشاعر:

شبابٌ وشيْبٌ وافتقارٌ وثروةٌ فلهذا الدهر كيف تزودا⁽²⁾

لقد خرج الباحث في هذا المثال من التحليل النحوي المباشر إلى التحليل الوجودي الفلسفي، فقد وجد أنَّ الاستفهام بالأداة (كيف) الواردة في السياق الذي يظهر تناقضات الدهر؛ إنما تدخل في باب التساؤل الذي يعجز عن فك رموزه، فعمل الباحث على الربط بين أداة الاستفهام والسياق الفلسفي العام للنص الشعري وهو "التفكر في تقلبات الدهر"؛ لتحديد الغرض المجازي وهو التعجب من قدر الدهر والتعبير عن العجز التام عن فهمه.

أما في تحليله لمقصدية النصوص والدلالة، يمكن ان نلمس حرص الدكتور صكبان على كشف المقاصد والدلالة من الأمثلة الآتية:

1- تحليل مقصدية أداة الاستفهام (هل) في سياق التصديق وإضفاء العمومية

لمقام المدح⁽³⁾، الذي يظهر في قول الشاعر:

هل تذكرين العهدَ يابنة مالكٍ أيامَ نتربُعُ الستارَ فثهدا⁽⁴⁾

انتبه الباحث إلى أنَّ مقصدية أداة الاستفهام (هل) عندما ترد في سياق استقطاب الحبيبة فهي تختلف جذريا عن مقصديتها في موضع آخر، ففي هذا المقام لم يكن الغرض هو الاستفهام الحقيقي؛ بل خرج إلى الغرض المجازي وهو إثبات حالة وتقريرها لاستقطاب روح حبيبته واستذكارها لأيام المودة التي كانت بينهما، فيؤدي

(1) ينظر: أسلوب الاستفهام في شعر الأعشى - دراسة بلاغية: 397.

(2) ديوان الأعشى الكبير: 23.

(3) ينظر: أسلوب الاستفهام في شعر الأعشى - دراسة بلاغية: 393.

(4) ديوان الأعشى الكبير: 189.

بذلك "الأسلوب الاستفهامي الوظيفة التعبيرية، والإدراكية الناتجة عن تداعيات السياق القاضي بتكوين حلقة كلامية ديناميكية متواصلة بين منشئ النص، والمتلقي بفعل عمليتي الإثارة والاستجابة"⁽¹⁾؛ ليعبر الأعشى عن مقصديته عن طريق إيجاد علائق متساوقة بين أسئلته وأجوبة الحبيبة المنتظرة.

2- تحليل مقصدية الأغراض المجازية لأسلوب الاستفهام (التوبيخ والنصح والإنكار)، أولت الدراسة في هذا الجانب أهمية كبيرة⁽²⁾، وخصصت له مساحة واسعة لرصد المقصديات المتعددة، فمثلا حين يحمل الاستفهام معنى (الإنكار)، كقول الشاعر:

لميساء دارٌ قد تعفَّتْ طُلُولها عفتها نضياتُ الصبا فمسيلها

لما قد تعفى من رمادٍ وعرصَةٍ بكيتُ وهل يبكي إليك مَحيلها⁽³⁾

فإنَّ المقصدية هنا استدراج مشاعر الحبيبة عن طريق ملازمة وجدانها، عن طريق الاستفهام الإنكاري بالأداة (هل) الذي كان منفذا لعواطف الشاعر المتضاربة التي يعجز عن التعبير عنها بشكل مباشر، فالغرض المجازي في النصوص الشعرية يمثل قلب العملية الإبداعية؛ لأنَّه يحول الأدوات الاستفهامية من غرضها الحقيقي إلى جسر تواصل بين عالم المبدع والمتلقي، وأداة تحويلية تحول اللغة الاعتيادية إلى تجربة جمالية، وهذه المقصدية لاتجعل من أسلوب الاستفهام مجرد أسلوب بلاغي فقط؛ بل رؤية فنية تظهر عظمة النصوص الشعرية في تحويل أبسط أدوات اللغة

(1) الاستفهام في رسائل الشريف الرضي دراسة أسلوبية، د. سعاد بديع مطير، مجلة كلية التربية، جامعة واسط، ع8، 2015م: 7.

(2) ينظر: أسلوب الاستفهام في شعر الأعشى - دراسة بلاغية: 401.

(3) ديوان الأعشى الكبير: 175.

إلى عالم من الدلالات والمعاني المتعددة. لكن الباحث قد اكتفى بتحديد الغرض البلاغي العام للإنكار دون التعمق في التدرج الدلالي لهذه المقاصد.

ويبرز اهتمام الباحث في الانزياح الأسلوبي بوصفه الآلية التي ينقل بها الشاعر (أسلوب الاستفهام)، من وظائفه النحوية المباشرة إلى آفاقه التعبيرية والبلاغية الرحبة، فلم يكتفِ برصد الانزياحات الدلالية فقط؛ بل امتدت إلى الانزياحات السياقية والتركيبية، مما أضفى على الدراسة عمقاً تحليلياً، وجدّةً في الطرح الذي يمكن تلمسه في الأمثلة الآتية:

1- الانزياح التركيبي: تفجير بنية النص بتكرار الاستفهام⁽¹⁾ الوارد في قول الشاعر:

أَتَهْجُرُ غَانِيَةً أَمْ تَلُمُّ أَمْ الْحَبْلُ وَاهٍ بِهَا مُنْجَذَمٌ

أَمْ الصَّبْرُ أَحْبَبُ فَإِنَّ أَمْرًا سَيَشْفَعُهُ عِلْمُهُ إِنْ عَلِمَ⁽²⁾

لقد سلط الباحث الضوء في هذا البيت إلى الانزياح التركيبي الذي يتعلق بكسر البنية الخطية للنص الشعري عن طريق سلسلة من الأسئلة المتلاحقة باستعمال (الهمزة، وأم)، وهذا التكرار لا يخدم الغرض الحقيقي للاستفهام؛ وإنما يخلق انزياحاً يعكس حالة الحيرة والتمزق في ذات الشاعر، فقد بينت الدراسة أن تكرار (أم) (المعادلة) يوقع النص في طابع الشك والحيرة، وأن الاستفهام لم يكن الغرض منه الجواب؛ بل ليظهر الحيرة العميقة والشك الكبير لدى الأعشى؛ ولا سيما أن سياق النص قد كشف عن ذلك الأمر بالسكون الحاصل في قافية القصيدة. وبذلك حول

(1) ينظر: أسلوب الاستفهام في شعر الأعشى - دراسة بلاغية: 391.

(2) ديوان الأعشى الكبير: 35.

الانزياح التركيبي النص الشعري من أداة للاتصال إلى فضاء تمثيلي لحالة الشاعر النفسية.

2- الانزياح الأسلوبي المركب: (ترابط أسلوب الاستفهام مع أنماط تركيبية أخرى)⁽¹⁾, على نحو ما ظهر في قول الشاعر:

ألا من مُبلغ عني حريثاً مغلفةً أحياناً أم ازدرانا⁽²⁾

لقد اهتم الباحث بالوقوف على الانزياح المركب. الذي يعمل على كسر بنية اللغة الخطية، ويحدث ذلك عن طريق الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة، أو الفقرة، أو التركيب، فمن المقرر أنَّ تركيب العبارات الأدبية بشكل عام، والشعرية بشكل خاص يختلف عن تركيبهما في النثر العلمي والكلام العادي⁽³⁾؛ ولأنَّ الاستفهام لا ينفرد بخلطة المألوف؛ بل يتعاون مع أساليب طلبية أخرى مثل النداء ب(ألا)، لتحقيق الانزياح، فهذا التداخل الأسلوبي ينتج انزياحاً تركيبياً معقداً ويزيد من حدة الخطاب الشعري وقوته الانفعالية، فيصبح السياق كله في خدمة الانزياح، والمادة المعروضة تظهر أنَّ الباحث قدم من خلال التركيز على الانزياح الأسلوبي قراءة معاصرة لشعر الأعشى، كما بين أنَّ الانزياح الأسلوبي هو القلب النابض للابداع الشعري الذي يمكن الشاعر من تحويل التراكيب اللغوية إلى دلالات متغيرة لا تنتهي.

(1) ينظر: أسلوب الاستفهام في شعر الأعشى - دراسة بلاغية: 390.

(2) ديوان الأعشى الكبير: 281.

(3) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،

2003م: 12.

فضلاً عن ذلك، فقد قدمت الدراسة منهجاً متكاملاً في التحليل البلاغي، فلم ينعزل أسلوب الاستفهام في دائرة ضيقة في هذا البحث؛ وإنما تمت دراسته بوصفه عنصراً بلاغياً فاعلاً في المنظومة البلاغية الشاملة لشعر الأعشى على نحو ما نجده من التفاعل مع علوم البلاغة في الأمثلة الآتية:

1- تفاعل أسلوب الاستفهام مع علوم البيان⁽¹⁾ الذي نلمسه في قول الأعشى:

فهل تُنكر الشمس أضواءها أو القمر الباهر المبرص⁽²⁾

فقد لفت الباحث الأنظار إلى تفاعل الاستفهام مع أسلوب التشبيه؛ إذ وضع (هل) ضمن بناء التشبيه الضمني، فالأعشى لا يسأل عن إنكار أشعة الشمس لأضوائها؛ وإنما أراد أن يشبه فضائل ممدوحه بأضواء الشمس والقمر، فعمل الاستفهام على ترسيخ المشبه به "الشمس والقمر" ليدل على المشبه "فضائل الممدوح"، مما يظهر التفاعل الوثيق بين أسلوب الاستفهام والتصوير البياني التشبيهي.

2- تفاعل أسلوب الاستفهام مع المحسنات البديعية⁽³⁾، كما يظهر ذلك في قول الأعشى:

أتهجرُ غانيةً أم تُلِّم أم الحبلُ واهٍ بها مُنْجذَم
أم الصبرُ أحجى فإنَّ أمرا سيشفعهُ علمه إن عَلم⁽⁴⁾

رصد الباحث هنا التفاعل الحاصل بين أسلوب الاستفهام والمحسنات البديعية من خلال مظاهر الإيقاع الموسيقي والجناس والتكرار، فتكرار حرف الاستفهام (أم) يحقق نوعاً من التوازن الإيقاعي يكون مشابهاً للتصريع، فضلاً عن ذلك؛ فإنَّ هذا التكرار

(1) ينظر: أسلوب الاستفهام في شعر الأعشى - دراسة بلاغية: 394.

(2) ديوان الأعشى الكبير: 296.

(3) ينظر: أسلوب الاستفهام في شعر الأعشى - دراسة بلاغية: 391.

(4) ديوان الأعشى الكبير: 35.

يولد إيقاعاً داخلياً يعكس حالة الحيرة والتردد، وهذا التفاعل الإيقاعي من شأنه أن يعمق الأثر الانفعالي لأسلوب الاستفهام، لقد قدم الباحث عن طريق هذا المنهج التكاملي أنموذجاً للتحليل البلاغي، وكيف أن أسلوب الاستفهام عند الشاعر الأعشى لم يكن ليشتع بهذه المظاهر لولا تفاعله مع المنظومة البلاغية الشاملة.

رابعاً: دراسة الدكتور ظاهر محسن كاظم

تُعَدُّ دراسة (دلالات النداء وأنماط استعماله في شعر المتنبي)⁽¹⁾، للدكتور ظاهر محسن كاظم إحدى الدراسات التي تهدف إلى كشف الأبعاد الأسلوبية والدلالية لأسلوب النداء في شعر أبي الطيب المتنبي، مستندة إلى مرجعيات بلاغية ونحوية واسعة، فضلاً عن الاستعانة بالقرآن الكريم والشعر العربي القديم بوصفها مصادر استشهاد، وقد اتسمت الدراسة بالشمولية من حيث تغطيتها لأشكال النداء واستعمالاته، فقد اتبع الباحث منهجية منتظمة في تقسيم أدوات النداء: (يا، أيا، أي، هيا، وا، الهمزة)، وتحليل استعمالاتها في شعر أبي الطيب، مع تقديم إحصاء دقيق لهذه الأدوات، مثل تكرار: (يا) أكثر من (150) مرة⁽²⁾، مع إغفال نسبي لبعض الأبعاد النفسية والتداولية التي كان من الممكن أن تثري تحليل الدراسة.

ولرصد إجراءات النقد البلاغي في هذا الدراسة، فقد أولى الباحث اهتماماً كبيراً في التحليل السياقي والمقامي لدلالات النداء في شعر المتنبي عن طريق رصد وظائف النداء في مقامات المدح⁽³⁾، كما في قول المتنبي:

(1) دلالات النداء وأنماط استعماله في شعر المتنبي، ظاهر محسن كاظم، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مج3، ع3، 2013م.

(2) ينظر: دلالات النداء وأنماط استعماله في شعر المتنبي: 159.

(3) ينظر: م.ن: 159.

يا أحسن الصبر زُر أولى القلوب بها وقل لصاحبه يا أنفع السحب⁽¹⁾

لقد حلل الباحث أسلوب النداء المكرر على أنه يفيد التبجيل والتكريم، مستنداً إلى صيغة "اسم التفضيل"، وإضافتها صفات ذات دلالات رفيعة (كالصبر)، و(السحب)، مما يعكس عناية الباحث بالسياق السياسي والاجتماعي الذي ورد فيه النداء، وهو مخاطبة الوزراء والأمراء بمقام التعظيم والتبجيل، ومن أسباب لجوء الشعراء إلى صيغة التفضيل (أحسن)، أنها "تنطوي على شيء من التجريد وهو تجريد الصفة من موصوفين في المشبه والمشبه به وإبعادهما عن الصفة الحقيقية المقترنة في ذهن السامع وبذلك تقترب إلى الخيال الذي هو أساس الشعر"⁽²⁾. وفي النداء الوارد في مقام التحسر والشكوى، اهتمت الدراسة بتتبع صيغ النداء التي تحمل دلالات التحسر والتوجع⁽³⁾، كما في قول المتنبي:

حكيت يا ليل فرعها الوارد فاحك نواها لجفني الساهد⁽⁴⁾

وقد فسّر الباحث (يا ليل)، في سياق الشكوى من تعب النفس وطول الليل، فأولت الدراسة عناية كبيرةً بسياق الحزن والعاطفة، وهو مقام الاستعطاف والتوجع، مما أضفى على تحليل البيت طابعاً إنسانياً بحثاً.

كما اهتم الباحث بتحليل أدوات النداء الواردة في مقام الاستغاثة⁽⁵⁾، في قول المتنبي:

ويستصرخان الذي يعبدان وعندهما أنه قد صلب

ويدفع ما ناله عنهما فيا للرجال لهذا العجب⁽⁶⁾

(1) شرح ديوان المتنبي للعكبري، صححه: مصطفى البقار، وإبراهيم الإبياري، دار المعرفة بيروت، 219/2.

(2) المتنبي مالى الدنيا وشاغل الناس، شفيق جبري، مطبعة الشرق، 1930م: 143.

(3) ينظر: دلالات النداء وأنماط استعماله في شعر المتنبي: 169.

(4) شرح ديوان المتنبي للعكبري: 70/2.

(5) ينظر: شرح ديوان المتنبي للعكبري: 178.

يرى الباحث أن النداء في هذا الموضع يحمل دلالة التعجب والاستغاثه؛ إذ يعكس سياقاً انفعالياً يقوم على الاستنكار والمفاجأة، وهو مقامٌ يستدعي الاستنجاد أو التدخل. وعلى الرغم من كشف الباحث لتحليل السياق والمقام الوارد في دلالات النداء في شعر المتنبي؛ فإنه لم يُفرد قسماً مستقلاً لتحليل مقامات الشعر المختلفة من (مدح، وهجاء، وفخر، ورثاء)، وأثرها في اختيار أدوات النداء، مما كان سيعمّق من التحليل الدلالي للنصوص الشعرية.

وفي التحليل المقصدي والدلالي، اهتم الدكتور كاظم بتحليل الدلالات المقصودة من أدوات النداء المتنوعة، وسعى الباحث فيها إلى ربط الصيغة اللغوية بالمقاصد البلاغية المتوارية خلفها، كما في تحليل مقصدية "نداء المضاف إلى ياء المتكلم"، فقد غني الباحث بدراسة المقاصد الخطابية والعاطفية في "نداء المضاف إلى ياء المتكلم"، الظاهر في قول المتنبي⁽¹⁾:

أُخِذْتُ بِمَدْحِهِ فَرَأَيْتُ لَهَا مَقَالِي لِلْأَحْيَمِ يَا حَلِيمُ⁽²⁾

وقد لاحظ الباحث أنّ المنادى في هذا السياق لا يدل على عاقل في حقيقته؛ وإنّما جاء النداء بقصد التوبيخ والتقريع بطريقة ساخرة، وقد أجرى الباحث تحليلاً دلالياً كشف فيه عن كيفية تحوّل الدلالات الحقيقية للألفاظ إلى دلالات مقصودة مغايرة تسهم في بناء المعاني الساخرة، فلأسلوب النداء دور مهم في استنتاج وإظهار جوانب النفس المخفية على جميع المستويات، سواء كان شعرياً أم نثرياً، لما يحمله

(6) م. ن: 1/ 103-104.

(1) ينظر: دلالات النداء وأنماط استعماله في شعر المتنبي: 169.

(2) شرح ديوان المتنبي للعكبري: 152/4.

من طاقاتٍ تعبيرية في التوجع والتعجب والاستعطاف. وفي مقصدية التعجب في النداء رصدت الدراسة الاستعمال التعجبي للنداء⁽¹⁾, كما في قول المتنبي:

فيا ليلة ما كان أطول بثُّها وسمَّ الأفاعي عذْبُ ما أترجُعُ⁽²⁾

حل الباحث هذا اللون من النداء على أنه يفيد الاستكثار والتعجب, مشيراً إلى أنَّ النداء هنا خرج من معناه الأصلي "النداء الحقيقي" إلى الغرض المجازي الذي يفيد التعجب الوارد بصيغة (ما أفعله), فأنساق النداء تغطي مساحةً تعبيريةً واسعة في ديوان المتنبي جاءت في معظمها للتعبير عن دلالات نفسية واجتماعية وعاطفية... وفي المقصدية العاطفية لنداء المندوب اهتم الباحث في استعمال أداة النداء (وا)⁽³⁾, كما في قول المتنبي:

فوا أسفا ألا أكبَّ مُقَبَّلاً لرأسك والصدر الذي ملئنا حزماً⁽⁴⁾

وقد فسّر النداء هنا على أنه يعبر عن الندم والتحسر, مما يكشف عن حضور البعد الانفعالي في اختيار صيغة النداء المناسبة للمقام. وعلى الرغم من دقة الدراسة في تصنيف الدلالات المقصودة "كالسخرية والتعجب والندب...", فإنَّها لم تقدم الباحث تحليلاً بلاغياً عميقاً لآليات تحقق هذه المقاصد مثل: التكرار و الانزياح والمجاز, وهو ما جعل بعض التحليلات أقرب إلى الوصف منها إلى التفسير البلاغي العميق.

أما في تحليل الانزياح الأسلوبي فقد تناول الدراسة هذا الجانب بشكل متفرق ضمن التحليل السياقي والدلالي, دون أن يجعل منه الباحث محوراً تحليلياً مستقلاً؛ إذ ظهر

(1) ينظر: دلالات النداء وأنماط استعماله في شعر المتنبي: 178.

(2) شرح ديوان المتنبي للعكري: 238/2.

(3) ينظر: دلالات النداء وأنماط استعماله في شعر المتنبي: 189.

(4) شرح ديوان المتنبي للعكري: 342 / 1.

ذلك في تحليله لأدوات النداء التي تخرج عن الاستعمال النحوي المألوف إلى دلالات بلاغية جديدة، كما في نداء الجمادات والقات المجردة. في قول المتنبي⁽¹⁾:

غَدَرْتُ يا مَوْتُ كم أَفْنَيْتَ من عَدَدٍ بمن أَصَبْتُ وكم أَسَكَّتْ مِنْ لَجَبٍ⁽²⁾

رأى الباحث في هذا النوع من النداء أنه يحقق مقصد التجسيد والتشخيص، حيث يتحوّل الموت إلى كائن مخاطب بما يُفضي إلى انزياح دلالي من المجاز اللغوي إلى المجاز العقلي. ومن حيث تكرار أدوات النداء. كما في قول المتنبي⁽³⁾:

يا بَدْرُ يا بَحْرُ يا غَمَامَةً يا لَيْثُ الشَّرَى يا حَمَامُ يا رَجُلُ

حل الباحث تكرار أداة النداء (يا) على أنها تحقق مقصدية التفعيم والمبالغة عن طريق توليد إيقاع دلالي مكثف، مما يبرز اهتمام الدراسة بالآثر البلاغي والنفسي لأسلوب التكرار، وعلى الرغم من تتبع الدراسة لبعض مظاهر الانزياح؛ فإنّ الباحث لم يربطها بشكل منهجي بالتأثير الجمالي على المتلقي، ولم يتعمق في الانزياح السياقي حين تُستعمل أدوات النداء في غير موضعها الأصلي، كاستعمال أداة نداء البعيد للقريب، للتأكيد على التعظيم والتبجيل؛ لكن يبقى جهد الباحث مقدراً في رصد مظاهر الانزياح الأسلوبي وفي كشفه عن دلالات النداء المبتكرة.

أما تحليل العلاقة بين أسلوب النداء وفنون البلاغة الأخرى، فهو من المتطلبات الجوهرية للدراسات البلاغية المتكاملة؛ لأنه تكشف عن الأبعاد الجمالية والتأثيرية للنصوص الأدبية. فالنداء كالغرض الثاني لا يُطلب لذاته؛ بل يُطلب لتحقيق أغراض

(1) ينظر: دلالات النداء وأنماط استعماله في شعر المتنبي: 169..

(2) شرح ديوان المتنبي للعكبري: 87 / 1.

(3) ينظر دلالات النداء وأنماط استعماله في شعر المتنبي: 179..

أخرى، وعمل أسلوب النداء من قبيل خاص فهو الذي يمهد لسائر الأعمال اللغوية⁽¹⁾، ولقد اهتم الباحث بهذا المجال وبرصد مظاهر النداء مع الاستعارة التمثيلية الواردة في قول المتنبي⁽²⁾:

يا بدرُ يا بحرُ يا غمامةُ يا ليثُ الشرى يا حمامُ يا رجُلُ

رأى الباحث في النداءات المكررة ما يُحقق الطباق الذهني بين صور العطاء (البحر، الغمام) وصور الجمال (البدر)، فقد أجرى تحليلاً للمحسنات البديعية من خلال ربط التكرار بمقاصد المتنبي المدحية؛ لكنه لم يُشر إلى فاعلية التكرار في بناء الإيقاع الداخلي. كما اهتم الباحث في الكنايات المرتبطة بأسلوب النداء الواردة في قول المتنبي⁽³⁾:

يا ابن الكواكب من أئمة هاشمٍ ويا ابن الليوث الغُرَّ

حلل الباحث هذه الصورة الشعرية على أنها كناية عن السمو والنبيل والرفعة، مستنداً بذلك إلى ما ترمز إليه الكواكب من علو وارتفاع، مما يبرز عناية الدراسة بالدلالات التصويرية. لكن ما فات الباحث تركيزه على المحسنات البديعية مثل: (التكرار والطباق) بشكل أكبر من تحليل الفنون البيانية مثل: (التشبيه والاستعارة والمجاز)، مما أخلَّ بالتوازن التحليلي؛ لكن هذا لا يقلل من الجهد المبذول في رصد تفاعل النداء مع المحسنات البديعية.

وبعد هذا العرض التحليلي لإجراءات النقد البلاغي لأساليب الإنشاء في الدراسات العراقية الحديثة، يتجلى بوضوح أهمية هذه الأساليب في تشكيل الخطابات الدينية والأدبية، وفاعليتها في تحقيق المقاصد التأثيرية والتواصلية، فقد أكدت الدراسات المعروضة أنَّ الأساليب الإنشائية من "أمر، واستفهام، ونهي، ونداء" ليست

(1) ينظر: أصول تحليل الخطاب، محمد الشاوش، المؤسسة العربية للخطاب، بيروت، ط1، 2001م: 681/2.

(2) ينظر: دلالات النداء وأنماط استعماله في شعر المتنبي: 179..

(3) ينظر: م.ن: 179..

مجرد هياكل لغوية فارغة؛ بل هي أدوات حيّة تنبض بالمقاصد، وتتفاعل مع السياق لإنتاج دلالات متعددة الطبقات، وأظهرت هذه الدراسات كيف أن الانزياح الأسلوبي عن المعاني الأصلية، والتفاعل مع علوم البلاغة الثلاثة "المعاني والبيان والبديع"، هما عماد الإبداع البلاغي مما يضيفي على النصوص جمالية وقدرة كبيرة على الامتاع والإقناع.

وعلى الرغم من وجود بعض المآخذ المنهجية المتعلقة في هذه الدراسات كإغفال تحليل بعض السياقات النصية، أو إهمال بعض الأبعاد الاجتماعية والتداولية في بعض المواضيع؛ غير أنّ الجهد الجمالي لهذه الدراسات يبقى رصيداً مهماً يظهر حيوية التراث النقدي والبلاغي العربي، وقدرته على التكيف مع المناهج النقدية الحديثة، واستناداً على ذلك، يؤكد هذا المبحث أنّ إجراءات النقد البلاغي لأساليب الإنشاء المختلفة ليست ترفاً فكرياً؛ بل هي مدخل رئيس لكشف الأعماق الجمالية والدلالية للخطابات، مما يسهم في إثراء الفهم للنصوص القرآنية أو الشعرية أو النثرية وتذوق بلاغتها النادرة.

المبحث الثالث : النقد البلاغي لأحوال الجملة:

أولاً: ظاهرة التقديم والتأخير

يشكّل النقد البلاغي لأحوال الجملة أحد مرتكزات علم المعاني الجوهرية الذي يُعنى بدراسة مطابقة الكلام لمقتضى حال السامع، ولا ينظر هذا النوع من النقد إلى صحة التركيب النحوي فحسب؛ بل إلى الانزياح البلاغي والفاعلية الدلالية التي تنتجها الانزياحات عن الترتيب الأساسي، فهو لا يقف عند حدود التحليل السطحي للتركيب النحوية؛ وإنما يتجاوز ذلك إلى دراسة الانزياحات الأسلوبية التي تمنح النصوص حيويتها ودلالاتها المعنوية؛ لكن هذه الانزياحات تحددها درجات الانحراف عن المعايير اللغوية الموضوعية، فلا يحدث الانحراف بعشوائية؛ وإنما أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشد ارتباط ثانٍ بأول... وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه هاهنا في حالٍ ما يضع بيساره هناك⁽¹⁾. وسينطلق هذا

(1) دلائل الإعجاز: 122.

المبحث من قاعدة أساسية وهي مطابقة الكلام لمقتضى الحال؛ فيصبح التحليل البلاغي إحدى وسائل الكشف عن الأبعاد الدلالية والتداولية التي تحقق الفاعلية التواصلية للنصوص. لذا سَتسلط الأضواء في هذا المبحث على ملامح النقد البلاغي لدلالات أحوال الجملة وأثرها في أداء المعاني في البحوث والدراسات العراقية الحديثة، وسنركز أولاً على النقد البلاغي لظاهرة التقديم والتأخير؛ لأنّها من أهم مباحث أحوال الجملة التي حظيت باهتمام بالغ من النقاد والبلاغيين العراقيين المعاصرين، فقد قدموا دراساتٍ معمقةً جمعت بين التراث الأصيل والمناهج الحديثة في التحليل النقدي والبلاغي.

لقد أصبحت ظاهرة التقديم والتأخير من الظواهر الحاضرة والمتداولة بقوة في الدراسات النقدية المختلفة، وكان هدفها رسم صور جمالية إبداعية تزيد من شعرية النصوص بمختلف صنوفها، وتعبر عن معانيها وعن قدرات الأدباء وإمكانياتهم في إزاحة الألفاظ عن مواقعها، مما يجعل المتلقي متهيئاً للدخول في النصوص لكشف المعاني المتوارية التي أحدثتها التغييرات الحاصلة في ترتيب الجمل؛ لأنّ "التقديم والتأخير باب كثير الفوائد جمُّ المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفترُّ لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قُدّم فيه شيء، وحُول اللفظ عن مكان إلى مكان"⁽¹⁾، فالمبدع عندما لا يلتزم بقوانين النحو من حيث ترتيب الجمل، يكون هذا الأسلوب مقياساً له في التميّز بين المتكلمين، فعندما يتلاعب بالجمال الاعتيادية ليجري عليها تحويلات مختلفة، فإنّه يكشف عن فكرة واضحة من التنويعات المتعددة، وهذا التلاعب لا بدّ له من معرفة ووعي دقيق لقواعد اللغة

(1) دلائل الإعجاز: 1/ 106.

ومفاصلها، ليتمكن من تحريك الألفاظ عن مواقعها الأصلية دون الإخلال بمعانيها⁽¹⁾.

كما يظهر التقديم والتأخير قاصدا لأغراض سياقية وأسلوبية، فهو كسر وانحراف لأفق التوقع، فتنبثق من خلال ذلك دلالات موحية بالمعاني أو تؤدي إليه من قصدية سعى إليها المبدع، ولهذا الأسلوب فوائد بلاغية كثيرة وملامح بيانية عرفت منذ القدم؛ إذ استطاع الأدباء من الوصول إلى مقصديته والكشف عن فوائده وجماليته، التي من بينها (القصر والحصر)، فتقديم الكلام بعضه على بعض يفيد حصر المعنى به ويقصره على المتأخر، وقد يفيد أسلوب التقديم والتأخير تأكيد المعاني المرتبطة بالألفاظ المتقدمة على المتأخرة⁽²⁾. كما يمثل التقديم والتأخير "أحد التراكيب التي تحقق غايات أسلوبية مهمة في الدراسة الأسلوبية من خلال تغيير الموقع بين المسند والمسند إليه ومتعلقاته، وهذا التغيير هو الخروج بحد ذاته عن الأنظمة اللغوية المتعارف عليها في البناء التركيبي، وهنا تخلق فنية النص الأدبي متى ما هيمن فيها جانبها التعبيري"⁽³⁾. وفي ضوء ما تقدم ستدرس وتتبع إجراءات النقد البلاغي للتقديم والتأخير في البحوث والدراسات الأكاديمية العراقية وفقا للمعايير المقترحة:

أولاً: معيار الملاءمة السياقية: الكشف عن التحليل المقصدي السياقي والأسلوبي للتقديم والتأخير.

ثانياً: معيار الجمال الفني: تحليل القيمة الجمالية والفنية للتقديم والتأخير من خلال تحليل عنصرَي التشويق والمفاجأة، وكسر الرتابة ورصد الانزياح الدلالي المصاحب للانزياح التركيبي.

(1) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، 1978م: 78.

(2) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني: 2/ 193.

(3) البنية وعلم الإشارة، ترنس هوبكر، تر: مجيد الماشطة، بغداد، ط1، 1986م: 69.

ثالثاً: معيار الإثراء الدلالي: الكشف عن القيم التعبيرية والطاقة الإيحائية للتقديم والتأخير.

أولاً: دراسة الدكتور أحمد بطل وسيج والدكتور طالب عويد

تُعَدُّ الدراسة الموسومة: (بلاغة التقديم والتأخير في آيات الجنة والنار في القرآن الكريم)⁽¹⁾، إحدى الدراسات البلاغية المتخصصة التي لامست أحد أهم جوانب الإعجاز القرآني؛ إذ اتسمت بالمنهجية الوصفية التحليلية القائمة على تعقب ظاهرة التقديم والتأخير في سياقات محددة وهي (آيات الجنة والنار)، مما منحها طابع التخصص والعمق.

وفي معيار الملاءمة السياقية أكدت الدراسة أنَّ ظاهرة التقديم والتأخير ليست ظاهرة تركيبية عشوائية؛ إنما هي انزياحات مقصودة تحقق توافقاً دقيقاً بين البنية اللغوية للخطاب القرآني وملابسات السياق، كما بيّنت أنَّ التقديم والتأخير لا يأتي اعتباراً في أجزاء الكلام؛ بل يفضي ذلك إلى أغراض بلاغية مقصودة، على نحو ما كشفته الدراسة في تحليل الآية القرآنية: {إِلَىٰ رَبِّهَا نَاظِرَةٌ} القيامة: (23)، فقد بيّن الباحث أنَّ تقديم الجار والمجرور (إلى ربها) على المبتدأ (ناظرة) يحقق القصر والاختصاص، فهذه النظرة لا تنتظر إلا إلى خالقها، وتقصر نظرها فقط عليه دون

(1) ينظر: بلاغة أسلوب التقديم والتأخير في آيات الجنة والنار في القرآن الكريم، د. طالب عويد نايف، ود. أحمد بطل وسيج، مجلة كلية التربية الأساسية الجامعة المستنصرية، مج: 20، ع 86، 2014م.

النظر إلى سواه⁽¹⁾. وهذا الأمر يتناسب مع السياق النفسي لأهل الجنة فهم يشعرون بالاستغراق التام في مشاهدة رحمة الله ونعيمه، مما ينسيهم كل ما سواه. أما في تحليل قوله تعالى: **{فَلَهُمْ عَذَابُ جَهَنَّمَ وَلَهُمْ عَذَابُ الْحَرِيقِ}** البروج: (10) بيّنت الدراسة أنّ تقديم الجار والمجرور (بربهم) على المبتدأ (عذاب جهنم) جاء ليفيد اختصاص العذاب ببعضهم دون سواهم⁽²⁾، وهذا يتناسب مع سياق التهيب والتخويف، فيتم التركيز على استحقاق العذاب المختلف للكافرين فهم جديرون بعذاب جهنم وعذاب الحريق.

أما الدلالات السياقية التي ركز عليها الباحث، فتتمثل بالدلالة العقائدية على نحو ما كشفه في تحليل الآية الكريمة: **{لِلَّذِينَ أَحْسَنُوا الْحُسْنَىٰ وَزِيَادَةٌ وَلَا يَرْهَقُ وُجُوهَهُمْ قَتَرٌ وَلَا ذِلَّةٌ أُولَٰئِكَ أَصْحَابُ الْجَنَّةِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ}** يونس: (26)، فقد بيّن أنّ تقديم شبه الجملة (للذين) على المبتدأ (الحسنى) جاء لبيان الاهتمام الكبير بالمحسنين وإثبات الفعل لهم من خلال حذف المفعول به من جهة، وقصر جزاء (الحسنى) عليهم دون غيرهم من جهة أخرى⁽³⁾.

فأثر السياق واضح في تحديد التركيب والترتيب ومعنى الألفاظ، وفي ضوءه سيتضح ما للتقديم والتأخير من أثر بارز في الكشف عن الوظيفة السياقية وتحديد المعنى المراد؛ "لأنّ السياق يوجه دلالة الكلمات والجمل والفقرات، بناء على موقعها في النص، واستناداً إلى العلاقات المعنوية بينها، بما يتفق في النهاية مع الغرض العام للكلام، ومع جملة الظروف الخارجية المصاحبة له"⁽⁴⁾.

(1) ينظر: ن: 73.

(2) ينظر: م: 78.

(3) ينظر: بلاغة أسلوب التقديم والتأخير في آيات الجنة والنار في القرآن الكريم: 75.

(4) الوحدة السياقية للسور في الدراسات القرآنية في القرنين الثامن والتاسع الهجريين، دراسة بلاغية في التراث العربي، سامي بن عبد العزيز العجلان، طباعة جامعة محمد بن سعود الإسلامية، 2009م: 55.

وإن إدراك السياق الذي ورد فيه التقديم والتأخير يشكّل أداة تفسيرية مهمة في بيان معاني القرآن. وفي البعد التربوي الوارد في الآية القرآنية: {يُسْقَوْنَ مِنْ رَحِيقٍ مَخْتُومٍ، خِتَامُهُ مِسْكٌ وَفِي ذَلِكَ فَلْيَتَنَافَسِ الْمُتَنَافِسُونَ المطففين: (25) - (26)، فقد كشف البحث أنّ التقديم حقق مضمون اختصاص التنافس بين جميع المؤمنين⁽¹⁾، وهو نعيم الجنة المستمر.

ومن خلال هذه الأمثلة فإنّ معيار الملاءمة السياقية قد تجلّى في الارتباط العضوي الحاصل بين الانزياح التركيبي وسياق النص القرآني العام، وفي الاستجابة الدقيقة لمتطلبات الموقف التخاطبي، وتحقيق التوازن بين المقصد السياقي والمقتضى البلاغي للآيات القرآنية، فضلا عن التكامل اللغوي بين الغرض التواصلية والبنية اللغوية، وهذا ما يؤكد أنّ ظاهرة التقديم والتأخير في (آيات الجنة والنار) لم تكن مجرد ظاهرة أسلوبية؛ بل كانت نظاماً دلاليّاً متكاملًا حقق أقصى درجات الملاءمة بين السياق والمقام، والألفاظ والمعاني.

أما معيار الجمال الفني، فقد أبرزت الدراسة فيه أنّ الانزياح في التقديم والتأخير لا يقتصر على تحقيق دلالات مباشرة؛ بل ينتج قيمةً جماليةً جديدةً تتفاعل مع ذات المتلقي، وأكدت أنّ ظاهرة التقديم والتأخير تشكل نوعاً من التأثير البلاغي المقصور على غرض العناية والاهتمام، ولقد كان خيال البلاغيين أشمل وأعمق في تسجيل جماليات الانحراف عن الأصل التركيبي للجملة⁽²⁾. فقد برز التشويق كآلية فنية وجمالية في تحليل الباحث لقوله تعالى: "لسعيها راضية"، (الغاشية: 8)، ففي التحليل الجمالي بينت الدراسة أنّ تقديم الظرف (لسعيها) على الخبر (راضية)، يحقق تشويقاً للسامع لمعرفة أسباب الرضا، ثم يفاجأ بأنّ السبب هو السعي نفسه⁽³⁾. فالأثر

(1) ينظر: بلاغة أسلوب التقديم والتأخير في آيات الجنة والنار في القرآن الكريم: 75.

(2) ينظر: بلاغة أسلوب التقديم والتأخير في آيات الجنة والنار في القرآن الكريم: 72.

(3) ينظر: م. ن: 89.

الجمالي قد انتج حالة من الترقّب تحوّلت إلى مفاجأة سارة؛ إذ يكتشف القارئ أنّ الرضا ينبع من السعي لا من الجزاء. فالخروج عن قواعد اللغة السائدة، "والتمرد على نمطية تراكيبيها اللغوية قادران على تنبيه المتلقي إلى مغزى تلك العبارات وما تضمّره من إبداع وجمال، فلولاً هذه الانزياحات لما تنبّه المتلقي للمظاهر الفنية والجمالية"⁽¹⁾، فالأثر الجمالي هنا هو تحويل انتباه المتلقي من المكان الى عطاء الله عز وجل غير المحدود. والأثر الجمالي المتحقق يظهر في البناء المتدرج لتوقعات السامع ينتهي بانكشاف الصور الجمالية الكاملة.

ومن خلال هذه التحليلات توصّلت الدراسة إلى أنّ معيار الجمال الفني قد تجلّى في البناء الدرامي للعبارة القرآنية يحاكي نفسية السامع، وتوليد حوار داخلي بين النصوص القرآنية والقارئ من خلال آلية السؤال والجواب الضمني، وتحقيق المتعة الفنية والجمالية عن طريق كسر الرتابة لدى المتلقي، وتعميق التأثير النفسي لديه عن طريق الربط بين الانزياحات التركيبية والانفعالية، وهذا دليل على أنّ الانزياح في نظام التقديم والتأخير في (آيات الجنة والنار)، لم يكن مجرد ظواهر تركيبية؛ بل كان نظاماً جمالياً متكاملًا حقق أقصى درجات التأثير الفني والجمالي عن طريق تفعيل آليتي المفاجأة والتشويق في ذات المتلقي.

وفي معيار الإثراء الدلالي فقد أكّدت الدراسة أنّ الانزياحات التركيبية تضيف بعداً دلاليًا متنوعاً يثري النصوص القرآنية، كما في قوله تعالى: **{وَعِنْدَهُمْ قَاصِرَاتُ الطَّرَفِ عَيْنٌ}** الصافات: (48) أنّ تقديم المسند (وعندهم) على المسند إليه (قاصرات الطرف)، يضيف دلالة الاختصاص التي تشير إلى أنّ نساء الجنة لا ينظرن إلى غير أزواجهن فهن الطاهرات المتحبات لأزواجهن⁽²⁾.

(1) فضاءات شعرية، سامح الرواشدة، المركز القومي للنشر، الاردن، ط1، 1999م: 13..

(2) ينظر: بلاغة أسلوب التقديم والتأخير في آيات الجنة والنار في القرآن الكريم: 76.

لقد أضاف الإثراء الدلالي الناتج من الانزياح التركيبي في هذه الآية معنى القصر والعفاف إلى معنى الوجود، مما يرسم صورة متكاملة لنساء الجنة، فهذه الانزياحية في مواضع الكلمات تمنحها دلالة القصدية، وإيصال فكرة المتكلم إلى المتلقي؛ لأنَّ سياق التقديم يدور على اعتبارات يعود جزء منها إلى المبدع وحركته الذهنية، وبعضها الآخر يعود إلى المتلقي واحتياجاته الدلالية، وينتهي بعضها الثالث للصياغة ذاتها⁽¹⁾، ففي هذه الحالة أصبح للسياق أثر فاعل في إبراز دلالات الكلمات ضمن تركيبها؛ إذ إنَّ السياق يساعد على دراسة الكلمة ضمن التركيب لبيان معناها الحقيقي.

وفي تحليل قوله تعالى: **﴿وَلَا يَرَهُقُ وَجُوهَهُمْ قَتَرٌ وَلَا ذِلَّةٌ أُولَئِكَ أَصْحَابُ الْجَنَّةِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾** يونس: (26)، بيّن البحث أنَّ تقديم المفعول به (وجوههم) على الفاعل (قترٌ)، يحقق غرض الاهتمام والاختصاص، فالوجه هي الأجزاء المخصصة التي لا تصاب بالذلة والرهق⁽²⁾، ممَّا يُعزِّز من الطاقة الإيحائية للانزياح التركيبي، فالإيحاء بنقاء الوجوه وعظمة المكانة، يرسم صوراً ذهنية مضيئة في ذهن السامع. ومما تقدم يتّضح أنَّ ظاهرة التقديم والتأخير لم تكن مجرد ظاهرة أسلوبية، بل نظام دلالي متكامل حقق أقصى درجات الملاءمة بين السياق والمقام، والألفاظ والمعاني، وأنتج طاقةً جمالية وإيحائية عالية.

ثانياً: دراسة الدكتور أحمد جاسم مسلم:

(1) البلاغة العربية، قراءة أخرى، محمد عبد المطلب، مطبعة دار نوبار للطباعة، الشركة المصرية العالمية، 1997م: 238.

(2) ينظر: بلاغة أسلوب التقديم والتأخير في آيات الجنة والنار في القرآن الكريم: 76.

تمثل الدراسة الموسومة بـ(وظائف التقديم والتأخير في القرآن الكريم سورة المائدة أنموذجاً)⁽¹⁾، دراسةً بلاغيةً تطبيقية سعت إلى تجديد الرؤية البلاغية في دراسة الظواهر الأسلوبية في السور القرآنية؛ إذ عنيت بالجمع بين الأصالة والمعاصرة، وانطلقت من التراث البلاغي العربي مع الانفتاح على مناهج النقد الحديثة، وقدمت رؤية شاملة لظاهرة التقديم والتأخير من خلال تصنيف ست وظائف متكاملة، مما يمثل تطويراً للدراسات البلاغية التقليدية التي تركز على الجوانب الدلالية فقط.

وللكشف عن تجليات الملاءمة السياقية في الدراسة أظهر الباحث في تحليل الوظيفة البلاغية للآية الكريمة: {الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتِمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الْإِسْلَامَ دِينًا فَمَنِ اضْطُرَّ فِي مَخْمَصَةٍ غَيْرَ مُتَجَانِفٍ لِإِثْمٍ فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ} المائدة: (3)، أن تقديم الجار والمجرور (لكم) على المفعول (دينكم) هو للتشويق إلى ما سيأتي في الآية، فضلاً عن الإشهار والإعلان بأن إكمال الدين هي لمصلحة المسلمين ومنفعتهم، وقد أضاف الخطاب القرآني الدين إلى المسلمين لا إلى الله عز وجل؛ لبيان هذه الحقيقة وتثبيتها في نفوس المسلمين⁽²⁾، فالملاءمة السياقية تجلت بملاءمة السياق التشريعي مع سياق الإعلان عن اكتمال الدين الإسلامي وتركيزها على المنفعة العظيمة العائدة للمسلمين، فالمعاني الأساسية للكلمات لا تكون غالباً هي المقصودة من الكلام؛ بل إن قابلية استعمال الكلمات في أكثر من سياق هو الذي يمنحها المعنى المقصود؛ "لأن الكلمة توجد في كل مرة تستعمل فيها في جو يحدد معناها مؤقتاً. والسياق هو الذي يفرض

(1) وظائف التقديم والتأخير في القرآن الكريم سورة المائدة أنموذجاً، د. أحمد جاسم مسلم، مجلة دراسات إسلامية معاصرة، جامعة كربلاء، كلية العلوم الإسلامية، ع34، 2022م

(2) ينظر: وظائف التقديم والتأخير في القرآن الكريم سورة المائدة أنموذجاً: 187.

قيمة واحدة بعينها على الكلمة بالرغم من المعاني المتنوعة ⁽¹⁾ التي يمكن أن تدل عليه.

وفي تحليل الآية الكريمة: {يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اذْكُرُوا نِعْمَتَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ هُمْ قَوْمٌ أَنْ يَبْسُطُوا إِلَيْكُمْ أَيْدِيَهُمْ فَكَفَّ أَيْدِيَهُمْ عَنْكُمْ وَاتَّقُوا اللَّهَ وَعَلَى اللَّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُونَ} المائدة: (11)، أوضح الباحث أن تقديم الجار والمجرور (وعلى الله) على فعل الأمر غايته حصر توكل المؤمنين على الله عز وجل دون غيره، ووجوب التوكل وتخصيصه على المؤمنين في جميع الأمور التكوينية والتشريعية. فسياق التوجيه والإرشاد تناسب مع سياق التربية الإيمانية؛ إذ يتم تثبيت قلوب المؤمنين على التوكل على الله عز وجل وحده فقط⁽²⁾.

كما برزت الملاءمة مع السياق التاريخي في تحليل الباحث للوظيفة النصية الواردة في الآية الكريمة: {لَنْ يَبْسُطَ إِلَيْكَ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ، إِنِّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ، فَطَوَّعْتُ لَهُ نَفْسَهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ} المائدة: (28-30)، فقد بين أن تقديم الجار والمجرور (إليّ) على المفعول (يدك) هو من أجل بيان أن قابيل كان عازماً على قتل هابيل ولا رجعة في هذا الأمر، مع نفي الأخير نفياً مؤكداً أن يكون هو قد بسط يده لقتل أخيه وأنه ليس من صفاته القتل، والتقديم والتأخير أبرز هنا قصدية كل منهما بشكل متسق ومتلائم مضمون

(1) اللغة، فندريس، تر: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1959م: 231.

(2) ينظر: وظائف التقديم والتأخير في القرآن الكريم سورة المائدة أنموذجاً: 187-188.

الآية الكريمة، ومنع الاختلاط والتداخل في بيان رغبة كلٍ منهما⁽¹⁾. وهذا المضمون المتسق للآية الكريمة تناسب مع السياق التاريخي لقصة قتل قابيل لأخيه هابيل.

أما الأبعاد السياقية التي ركزت عليها الدراسة فتتمثل بالبعد النفسي الظاهر في تحليل قوله تعالى: {فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ} (المائدة: 30)، فقد بيّن الدكتور مسلم أنّ تقديم شبه الجملة (له) على الفاعل أفاد تخصيص رغبة القتل لقابيل والتخلص من أخيه هابيل، فغرض التقديم هنا نصي أسهم انسجام الآيات الكريمة دلالياً واتساقها وترابطها لفظياً وأظهر المقصود وعمّن يرغب بدوافع القتل، فارتفع الوهم وكشف تقديم شبه الجملة عن حالة هابيل النفسية بابتعاده عن مقدمات القتل والتبرأ مما أنطوت عليه نفس قابيل الراغبة بالقتل⁽²⁾.

فالسّياق هنا كان الموجّه الأساس للدلالات العاطفية أو النفسية؛ فإذا دخلت لفظة ما في سياق معين سيكون لها دلالة نفسية تتناسب مع دلالة السياق، بخلاف ما لو استبدلت بغيرها، وبهذا يكون السياق هو الحكم في انتقاء الألفاظ ذات التأثير الذي يتناسب مع مقصدية المتكلم، ومن هنا يكون "السياق العاطفي هو المحدد لدرجة القوة أو الضعف في الانفعال مما يقضي تأكيد أو مبالغة أو اعتدال"⁽³⁾.

وفي البعد الاجتماعي الوارد في الوظيفة السياقية، بينت الدراسة في تحليل الآية الكريمة: {يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا شَهَادَةُ بَيْنِكُمْ إِذَا حَضَرَ أَحَدَكُمُ الْمَوْتُ حِينَ الْوَصِيَّةِ اثْنَانِ ذَوَا عَدْلٍ مِنْكُمْ أَوْ آخَرَانِ مِنْ غَيْرِكُمْ إِنْ أَنْتُمْ ضَرَبْتُمْ فِي الْأَرْضِ فَأَصَابَتْكُمْ مُصِيبَةُ الْمَوْتِ تَحْبِسُونَهُمَا مِنْ بَعْدِ الصَّلَاةِ فَيُقْسِمَانِ بِاللَّهِ إِنْ ارْتَبْتُمْ لَا نَشْتَرِي بِهِ ثَمَنًا وَلَوْ كَانَ ذَا قُرْبَى وَلَا نَكْتُمُ شَهَادَةَ اللَّهِ إِنَّآ إِذَا لَمِنَ الْآثِمِينَ} (المائدة: 106)،

(1) ينظر: م.ن: 192.

(2) ينظر: بلاغة أسلوب التقديم والتأخير في آيات الجنة والنار في القرآن الكريم: 192.

(3) علم الدلالة، أحمد مختار عمر، مكتبة دار العروبة، الكويت، ط1، 1982م: 70.

أنَّ تقديم الأمر بالشهادة على ما يشهد عليه هو الاهتمام بأمر الشهادة وتعظيمها، والآية القرآنية واقعة في سياق بيان حكم الوصية، وكيفية الشهادة عليها، فجاء التقديم ليناسب السياق ويؤدي وظيفته الاجتماعية في بيان أهمية الوصية عند المسلمين وأحكام الشهادة عليها⁽¹⁾، فالدلالات ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسياق وعلاقاته، فهو الذي يمنح الإضاءة للقصد والغرض. بينما في البعد العقائدي الذي أظهرته الوظيفة البلاغية، بين الباحث في تحليل قوله تعالى: "الله ملك السموات والأرض"، (المائدة: 40)، أن تقديم شبه الجملة من الجار والمجرور في (الله)، غرضه بيان أنَّ كل ما في السموات والأرض هي ملك لله عز وجل يتصرف فيها كيفما يشاء ومتى ما يشاء وهو على كل شيء قدير⁽²⁾.

إنَّ هذه الأمثلة تؤكد أنَّ ظاهرة التقديم والتأخير في سورة المائدة، لم تكن مجرد ظاهرة أسلوبية؛ بل كانت نظاماً دلاليّاً متكاملًا حقق أقصى درجات التلاءم بين الألفاظ والمعاني، والسياق والمقام، عن طريق الارتباط العضوي بين الانزياحات التركيبية وسياق النص القرآني العام، والتكامل الوظيفي بين البنية اللغوية للآيات القرآنية وغرضها التواصل، وتحقيق التوازن بين المقتضى البلاغي للآيات ومقصدها السياقي، والاستجابة الدقيقة لمتطلبات الموقف التخاطبي القرآني، مما يكشف عن أحد جوانب الإعجاز القرآني.

أما معيار الجمال الفني الذي كشف عنه الباحث في الوظيفة الجمالية للتقديم والتأخير، فقد أكدَّ أنَّ الانزياحات في نظام التقديم والتأخير في سورة المائدة لا يقتصر على تحقيق الدلالة المباشرة، بل يتعداها إلى إنتاج قيم جمالية تتفاعل مع ذات المتلقي؛ إذ أوضح أنَّ سورة المائدة نزلت - كما نزلت غيرها من السور الكريمة -

(1) ينظر: وظائف التقديم والتأخير في القرآن الكريم سورة المائدة أنموذجاً: 198.

(2) ينظر: بلاغة أسلوب التقديم والتأخير في آيات الجنة والنار في القرآن الكريم: 189.

بنظامٍ محكم تُرى فيه الأحكام والانضباط في كل حرف وفي كل لفظة، ولا تتقدم كلمة على كلمة ولا تتأخر كلمة إلا لعلّة وسبب؛ لتؤدي أغراضاً مجازية مختلفة، منها الغرض الجمالي الذي جعل آيات الذكر الحكيم متصفة بالبلاغة المعجزة⁽¹⁾، فسور القرآن الكريم ترى فيها "الانضباط والأحكام في كل لفظة وفي كل حرف، لا تتقدم كلمة على كلمة إلا بسبب، ولا تتأخر كلمة عن كلمة إلا بسبب"⁽²⁾، كما يظهر في تحليل الآيتين الكريمتين: {يَا أَهْلَ الْكِتَابِ قَدْ جَاءَكُمْ رَسُولُنَا يُبَيِّنُ لَكُمْ كَثِيرًا مِمَّا كُنْتُمْ تُخْفُونَ مِنَ الْكِتَابِ وَيَعْفُو عَنْ كَثِيرٍ قَدْ جَاءَكُمْ مِنَ اللَّهِ نُورٌ وَكِتَابٌ مُبِينٌ، يَهْدِي بِهِ اللَّهُ مَنِ اتَّبَعَ رِضْوَانَهُ سُبُلَ السَّلَامِ وَيُخْرِجُهُم مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ بِإِذْنِهِ وَيَهْدِيهِمْ إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ} المائدة: (15-16)، فقد أظهرت الأسلوبية التي اعتمد عليها الباحث تقديمات متعددة أظهرت التعبير المحكم الذي انسجم مع المعنى واتسق أسلوبياً مع الخطاب القرآني، وتكرار فعل المجيء مسنداً إلى النبي (صلى الله عليه وآله وسلم) وإلى الكتاب والنور المبين، وتقديم مجيء النبي الأكرم على مجيء الكتاب والنور غرضه التعظيم لشأن النبي (ص)، ولرفع الشك من نفوس أهل الكتاب ممن تمنوا أن يكون النبي منهم⁽³⁾.

فالآثر الجمالي هنا قد ولّد حالةً من التشويق المتدرج، بدأ بالرسول (حامل الرسالة)، ثم انتقل إلى النور والكتاب (محتوى الرسالة). وفي تحليل الآية الكريمة: {لَيْسَ عَلَى الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ جُنَاحٌ فِيمَا طَعُمُوا إِذَا مَا اتَّقَوْا وَآمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ ثُمَّ اتَّقَوْا وَآمَنُوا ثُمَّ اتَّقَوْا وَأَحْسَنُوا وَاللَّهُ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ} المائدة: (93)، برزت المفاجأة عن طريق الوظيفة التداولية التي اعتمدت عليها الدراسة

(1) ينظر: م.ن: 191.

(2) تلخيص التمهيد، محمد هادي معرفة، مؤسسة النشر الإسلامي قم المقدسة، ط4، 209/2.

(3) ينظر: وظائف التقديم والتأخير في القرآن الكريم سورة المائدة أنموذجاً: 195-196.

بوصفها منتجاً جمالياً فعالاً؛ إذ بيّن الباحث أنّ تقديم النفي (ليس) على المسند إليه يحقق مفاجأة سارة للمؤمنين عن طريق إعفائهم من الآثام فيما طعموا، وفي الآية تقديم آخر -أيضاً- هو تقديم لفظ الجلالة (الله) على الفعل المضارع (يحب)؛ ليتحقق في ذهن السامع أنّ حب المحسنين هو أحد الأمور الثابتة عند الله عز وجل ترغيباً للعمل به من الناس⁽¹⁾.

فالأثر الجمالي تجلّى في المفاجأة والتشويق وتأكيد صفة الحب الإلهي للمحسنين بعد ذكر الأحكام التشريعية، وهذا يكشف عن تعالق الوظيفة الجمالية للتقديم والتأخير مع الوظيفة التداولية وبيان قصد المتكلم في الاستعمال، ومن خلال تحليل الآيات توصلت الدراسة إلى أنّ معيار الجمال الفني في سورة المائدة تجلّى في بناء درامي للعبارات القرآنية حاكي نفسية المتلقي، وأنتج حوار داخلي بين النص القرآني والقارئ عن طريق السؤال والجواب الضمني، وتحقيق المتعة الجمالية والفنية من خلال كسر الرتبة لدى المتلقي، وتعميق التأثير النفسي للآيات الكريمة عن طريق الربط بين الانزياحات التركيبية والانزياحات الانفعالية.

أما في معيار الإثراء الدلالي الظاهر في الوظيفة البلاغية، فقد كشف الباحث أنّ الانزياح التركيبي في ظاهرة التقديم والتأخير لا يقتصر على نقل المعنى الأساسي؛ وإنما يتجاوزها ليضيف دلالات موحية جديدة للنصوص القرآنية وتوسع من دائرة تأويلها، فقد بينت الدراسة تجليات الإثراء الدلالي في الانزياحات التركيبية، كما في تحليل الآية الكريمة: {يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اذْكُرُوا نِعْمَتَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ هُمْ قَوْمٌ
أَنْ يَبْسُطُوا إِلَيْكُمْ أَيْدِيَهُمْ فَكَفَّ أَيْدِيَهُمْ عَنْكُمْ وَاتَّقُوا اللَّهَ وَعَلَى اللَّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ
الْمُؤْمِنُونَ} المائدة: (11)، أكدّ الباحث أنّ تقديم الجار والمجرور (وعلى الله)، على

(1) ينظر: م. ن: 194-195.

الفعل (فليتوكل)، غايته حصر التوكل على الله عز وجل دون غيره في جميع الأمور التكوينية والتشريعية، والتقديم للجار والمجرور في هذا الموضع، فيه إشارة إلى دلالات مخفية لا تحصل بدونه⁽¹⁾.

أي أنّ فاعلية الأثر الدلالي تتجلى بإضافة معنى الاختصاص والحصص إلى معاني التوكل، مما يعمّق من دلالات التوحيد والاعتماد على الله تعالى وحده، وقد جاء هذا النص القرآني حاملاً لقيم لغوية وجمالية تشير إلى انزياحه وخروجه عما هو مألوف، وهذا الانزياح عُرف في مختلف الدراسات التي تهتم بالقرآن الكريم، ولعل أول الإشارات تظهر في قول إبي عبيدة معمر بن المثنى: "ففي القرآن ما في الكلام العربي من الغريب والمعاني، ومن المحتمل من مجاز ما اختصر، ومجاز ما حذف، ومجاز ما كفّ عن خبره... ومجاز المقدّم والمؤخّر"⁽²⁾، فقصد هنا العدول والانزياح عما ألفته الناس من أساليب التعبير .

وفي تحليل الآيتين الكريمتين: **لَقَدْ أَخَذْنَا مِيثَاقَ بَنِي إِسْرَائِيلَ وَارْسَلْنَا إِلَيْهِمْ رُسُلًا كُلَّمَا جَاءَهُمْ رَسُولٌ بِمَا لَا تَهْوَى أَنْفُسُهُمْ فَرِيقًا كَذَّبُوا وَفَرِيقًا يَقْتُلُونَ ، وَحَسِبُوا أَلَّا تَكُونَ فِتْنَةً فَعَمُوا وَصَمُّوا ثُمَّ تَابَ اللَّهُ عَلَيْهِمْ ثُمَّ عَمُوا وَصَمُّوا كَثِيرٌ مِنْهُمْ وَاللَّهُ بَصِيرٌ بِمَا يَعْمَلُونَ** {المائدة (70-71)}، تظهر الطاقة الإيحائية في الانزياح التركيبي الحاصل من تقديم المفعول (فريقاً) على الفاعلين (كذبوا، ويقتلون)، فقد بينت الدراسة أنّ التعبير القرآني في (يقتلون) يختلف عن (قتلوا)، للدلالة أنّ القتل مقصورة على دين اليهود وشأنهم، فكان لتقديم المفعول (فريقاً) في الموضعين على فعليهما أبعاد أسلوبية أثرت في الخطاب القرآني ووسعت من دلالاته، وليكون أبلغ في التوبيخ على أفعالهم، فأتسق ما مطلوب دلالياً ومتلاءم من

(1) ينظر: وظائف التقديم والتأخير في القرآن الكريم سورة المائدة أمودجا: 187-188.

(2) مجاز القرآن، أبو عبيدة معمر بن المثنى: 18/1-19.

الآية الكريمة مع رؤوس الآيات والفواصل لسورة المائدة من جانب؛ وليكون التلاؤم الإيقاعي مكملًا للتلاؤم الدلالي⁽¹⁾.

فقد تجلّت الطاقة الإيحائية والتكثيف الدلالي بال تكرار والاستمرارية في فعل القتل، مما رسم صورًا ذهنيّةً للإصرار والعناد على العدوان والقتل، ومما تقدم يظهر أنّ معيار الإثراء الدلالي قد تجلّى في توسيع دائرة المعاني من خلال إضافة حقول دلالية جديدة، وتعميق الدلالات الأصلية عن طريق الربط التام بين سياق الآيات الكريمة والمقام، فضلًا عن إثراء المخزون التصويري من خلال توليد الصور الذهنية المختلفة، وإنتاج شبكات دلالية من العلاقات بين المعاني المتعددة، تحوّلت فيه البنية التركيبية إلى أوعية دلالية متعددة الأبعاد تفاعلت فيها الدلالة المباشرة والإيحائية والضمنية في انسجام تام.

(¹) ينظر: وظائف التقديم والتأخير في القرآن الكريم سورة المائدة أنموذجًا: 196-197.

موازنة نقدية بلاغية مفصلة بين دراسة (الدكتور طالب عويد والدكتور. أحمد بطل), ودراسة (الدكتور أحمد جاسم مسلم):

يشكل التقديم والتأخير في سور القرآن الكريم محوراً مهماً في الدراسات البلاغية؛ لأنه يكشف عن جوانب متعددة من الإعجاز القرآني، وفي هذا الاتجاه برزت دراستان متقاربتان في الموضوع ومختلفتان في المنهج: دراسة الدكتور طالب عويد والدكتور أحمد بطل، ودراسة الدكتور أحمد جاسم، وتهدف هذه الموازنة إلى تحليل جوانب الدقة والموضوعية في كلتا الدراستين مع إبراز الملاحظات المنهجية والعلمية، وتقييم إسهاماتهما في إثراء البحث البلاغي النقدي.

تميزت دراسة عويد من حيث التخصص والدقة الموضوعية؛ إذ ركزت على مجال محدد وهو (آيات الجنة والنار)، مما أتاح فرصة جيدة للتحليل المعمق والغوص في دلالات هذه الآيات الكريمة، وقد أكسبها هذا التخصص طابعاً متماسكاً؛ لأنها ربطت بين الانزياح التركيبي والسياق النفسي والعقائدي المتعلق بالثواب والعقاب.

أما في التحليل النفسي والجمالي فقد أبرزت الدراسة رفض فكرة العشوائية في ظاهرة التقديم والتأخير، وأثبتت أنّ هذه الانزياحات التركيبية مقصودة لتحقيق أغراض بلاغية مختلفة، وقدمت تحليلاً نفسياً عميقاً للآيات القرآنية، كما في تحليل الآية

الكريمة "إلى ربها ناظرة"، (القيامة: 23)، فقد بينت فاعلية التقديم في عكس الاستغراق الكامل في مشاهدة الله عز وجل، كما أولت عناية كبيرة للقيم الجمالية في (آيات الجنة والنار)، عن طريق كشف آليات المفاجأة والتشويق الناتجة من الانزياحات التركيبية في التأثير على المتلقي؛ لأنّ الانزياح "يُعدُّ تفنناً في الكلام أو تصرفاً يكسب النص قيمة جمالية وينبه إلى أسرار بلاغية كثيرة، وهو من فنون التواصل بين المبدع والمتلقي؛ لأنه يبرز إمكانات المبدع في استعمال الطاقة التعبيرية الكامنة في اللغة لإيصال رسالة إلى المتلقي بكل ما فيها من قيم جمالية، فينزع الأسلوب عن نمط الأداء المألوف المعتاد ليحقق ما يريده من أهداف يعجز عن توصيلها التركيب العادي"⁽¹⁾، كما برز في تحليل الآية: "وجوه يومئذ ناعمة"، (الغاشية: 8).

فضلاً عن اهتمام الدراسة بالربط العضوي بين سياق الآيات وبنيتها اللغوية؛ وذلك في إظهار كيف يخدم الانزياح التركيبي المقاصد السياقية للآيات القرآنية؛ إذ بينت كيف تحقق ظاهرة التقديم والتأخير التوافق بين ملابسات السياق والبنية اللغوية، كما يلحظ في الآيات المعنية بالدراسة التنوع في الاستشهاد، مما يبرز سعةً في التطبيق وعمقا في الاستنباط.

غير أنّ أبرز الملاحظات على هذه الدراسة، أنها بقيت في إطار المنهج الوصفي التحليلي من دون الانفتاح على مناهج النقد الحديثة، كما غابت عنها الأطر النظرية الواضحة التي تحدد المفاهيم الأساسية مثل: (الانزياح، والملاءمة السياقية)، وعدم التوازن في تحليل المعايير، فعلى الرغم من تطرقها لمعايير متعددة مثل: "الملاءمة

(1) ظاهرة الانزياح في النقد العربي الحديث، فيصل حسان الحولي، أطروحة دكتوراه، جامعة مؤتة، الجزائر، 2015م: 58.

السياقية، الجمال الفني، الإثراء الدلالي؛" غير أنّ التركيز على الجوانب الجمالية كان طاغيا على الجوانب الأخرى.

أما دراسة الدكتور أحمد جاسم مسلم فقد تميزت بشكل عام بالتطوير المنهجي والتصنيف الوظيفي؛ إذ قدمت رؤية أكثر تنظيماً لظاهرة التقديم والتأخير من خلال تصنيفها إلى ست وظائف هي: (البلاغية، والجمالية، والنصية، والتداولية، والأسلوبية، والسياقية)، كما امتازت بالجمع بين الإصالة والمعاصرة، فقد جمعت بين المناهج التراثية، والمناهج النقدية الحديثة، مما شكّل نقلة نوعية في الدراسات البلاغية.

كما عيّنت بالانفتاح على الأبعاد السياقية والتداولية، مع تركيز الدراسة على تفاعل النصوص القرآنية مع المتلقي، فضلا عن عنايتها بالربط بين السياقات التاريخية والاجتماعية، ممّا وسّع آفاق التفسير والدلالة.

ومن نقاط قوتها أنها ربطت الانزياح التركيبي بوظائفه التواصلية، كما في تحليلها لآيات القصص القرآني؛ إذ أبرزت البعد النفسي والاجتماعي في توظيف التقديم والتأخير، موضحةً أثره في بناء المعنى وإيصال المقصد الإلهي إلى المتلقي.

وأبرز ما يلحظ على هذه الدراسة تركيزها على سورة قرآنية واحدة، على الرغم من أنّ اختيار (سورة المائدة) كان موفقاً لاشتمالها على التنوع في الموضوعات، غير أنّ هذا الاختصار قد يحدّ من إمكانية تعميم نتائج الدراسة.

ومقارنةً بدراسة الدكتور طالب عويد؛ فإنّ الجوانب الجمالية لم تحظَ بالعمق التحليلي نفسه وعلى الخصوص فيما يتعلق بالتأثير النفسي والدرامي. كما ظهر في الدراسة عدم التوازن في تحليل الوظائف، فعلى الرغم من تقديمها ست وظائف لظاهرة التقديم والتأخير؛ غير أنّ بعضها حظي بتحليل مفصل وكامل، بينما لم يكن تحليل الوظائف

الأخرى بالدرجة نفسها من التحليل المعمق والدقيق. ومن خلال الموازنة بين الدراستين يمكن التوصل إلى النتائج الآتية:

تفوقت دراسة الدكتور أحمد جاسم مسلم من حيث التصنيف المنهجي والتطوير الوظيفي على دراسة الدكتور طالب عويد وزميله التي بقيت أقرب إلى الإطار التحليلي التقليدي.

أما من جانب العمق التحليلي، فقد تميزت دراسة عويد بالعمق في التحليل الجمالي والنفسي في تحليل الظواهر البلاغية، بينما كان التميز في التحليل الوظيفي والسياقي من نصيب دراسة أحمد جاسم.

وفي نطاق الدراسة قدمت دراسة عويد وبطل تحليلاً متخصصاً في موضوع محدد يتعلق بـ(آيات الجنة والنار)، بينما قدمت دراسة جاسم تحليلاً شاملاً وموضوعياً لوظائف التقديم والتأخير في سورة المائدة فقط. أما من حيث الإضافة العلمية، فقد أضافت دراسة عويد وزميله أبعاداً جمالية ونفسية لدراسة ظاهرة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، في حين أضافت دراسة جاسم أبعاداً وظيفية وتصنيفاً طور به الدراسات البلاغية بشكل عام، ومهما يكن من أمر؛ فإنّ كلتا الدراستين تمثل أسهماً قيماً في حقل الدراسات البلاغية القرآنية، فدراسة الدكتور طالب وزميله تظمر بعمقها التحليلي، وتركيزها على الجوانب الجمالية والنفسية، بينما تميزت دراسة الدكتور أحمد جاسم بتصنيفها الوظيفي الشامل ومنهجيتها المتطورة، فضلاً عن ذلك تكشف الدراستان معاً، عن أهمية التقديم والتأخير بوصفه ظاهرةً أسلوبية مركزية في الكشف عن الإعجاز البياني في القرآن الكريم.

ثانياً: ظاهرة الإيجاز

يُعدُّ الإيجاز أحد مباحث أحوال الجملة في علم المعاني، ويعنى بأداء المعنى الكامل بأقل عدد من الألفاظ من دون إخلال بالمعنى أو إيهاام، فهو ليس مجرد حذف للألفاظ أو الكلمات؛ بل هو تركيز للدلالات وانتقاء الألفاظ الأكثر قوة وتعبيراً. ويعرفه الرماني بقوله: "الإيجاز تقليل الكلام من غير إخلال بالمعنى، وإذا كان المعنى يمكن أن يعبر عنه بألفاظ كثيرة ويمكن أن يعبر عنه بألفاظ قليلة، فالألفاظ القليلة إيجاز، والإيجاز على وجهين: حذف، وقصر، فالحذف إسقاط كلمة للاحتزاء عنها بدلالة غيرها من الحال أو فحوى الكلام، والقصر بنية الكلام على تقليل اللفظ وتكثير المعنى من غير حذف"⁽¹⁾، فعرف وقسم باختصار.

والإيجاز من الظواهر اللغوية العامة التي تشترك فيها اللغات الإنسانية؛ إذ يميل المتكلمون إلى حذف بعض الألفاظ المكررة في الكلام، أو إلى حذف ما يمكن للسامع من فهمه بالاعتماد على القرائن المصاحبة عقليةً كانت أو حاليةً أو لفظية⁽²⁾. ولايستطيع الباحث في التراث العربي أن يتجاهل الإيجاز بطرق أداء

(1) النكت في إعجاز القرآن، علي بن عيسى الرماني (ت384هـ)، تح: محمد خلف الله، دار المعارف بمصر، ط3، 1976م: 76.

(2) ينظر: الإيجاز بحذف الاسم وشواهد من القرآن الكريم، محمد الأمين الخويلد، مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، 2005: 85.

مختلفة، وسور القرآن الكريم لم تخلُ من هذه الظاهرة التي تكشف عن أسرار كثيرة من أسرار النظم والإعجاز فيه، وقد يتبادر إلى الأذهان أنَّ الحديث عن ظاهرة الإعجاز بدلالاته المعجمية يقتصر على الممارسات النقدية بعيداً عن أي حضور له على المستوى الجمالي والإبداعي؛ لكنَّ النظرة المتأنية تثبت عكس ذلك، فقد حفلت الذاكرة الشعرية العربية منذ قرون طويلة بنماذج كثيرة جمعت بين الإعجاز والإطناب مرة، وقارنت الإعجاز بالإعجاز مرة أخرى، وإنَّ كانت تتباين فيما بينها أحياناً على المستوى الفني. ولتسليط الضوء أكثر على هذه الظاهرة، وفي ضوء ذلك، يمكن دراسة إجراءات النقد البلاغي لظاهرة الإعجاز في البحوث والدراسات العراقية⁽¹⁾، وفقاً للإجراءات الآتية:

أولاً: فاعلية الإعجاز في تحقيق قوة اللفظ ودقة الاختيار للألفاظ التي تحمل أكبر قدر من الدلالات والقيم الجمالية.

ثانياً: الاعتماد على الإيحاء بدل التصريح في توليد التكثيف الدلالي و شحن العبارات بمعان متعددة وحذف ما يفهم من السياق.

ثالثاً: الاعتماد على الإيقاع المركز القائم على البحور القصيرة، أو التفعيلة ذات النبرات المكثفة.

(1) وفي هذا السياق أيضاً انتظمت ملامح النقد البلاغي لظاهرة الإعجاز في الدراسات العراقية المعاصرة الآتية: دلائل الإعجاز والاختصار في الرسائل الديوانية في العصر الأموي عبد الملك بن مروان انموذجاً، د. بلال عبد الرزاق حميد، مجلة كلية أصول الدين الجامعة، مج6، ع20، 2026م. الأحاديث النبوية ذوات الكلمتين قراءة في دلالة الإعجاز، د. منى عدنان غني، مجلة بحوث اللغات، جامعة تكريت، مج8، ع1، 2024م. وحدة البيت في النقد العربي القديم بين الإعجاز وعيب الصناعة وانفعال الشاعر، د. مجبل عزيز جاسم، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات، جامعة واسط، مج1، ع26، 2017م. الإعجاز التثويري في القرآن، د. مشكور كاظم العوادى، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بابل، مج1، ع1، 2010م.

رابعاً: سلامة التراكيب اللغوية مع الإيجاز والحفاظ على الانسجام والاتساق ووضوح البنية الداخلية للنص.

دراسة الدكتور صالح مجيد الخرجي

تمثل الدراسة الموسومة بـ(بلاغة الإيجاز في مُقطّعات الفرزدق)⁽¹⁾، للدكتور صالح مجيد الخرجي، إحدى المحاولات الرامية إلى الكشف عن جانب من جوانب البلاغة العربية الأصيلة، وهو الإيجاز في شعر أحد أبرز شعراء العصر الأموي، (الفرزدق)، فقد رصد الباحث مظاهر الإيجاز بأنواعه الرئيسية: (إيجاز الحذف، وإيجاز القصر)، في مقطّعات الفرزدق التي لم تُضمّن في ديوانه، وفيما يتعلق بإجراءات النقد البلاغي التي يفترض أن تقصّح عنها الدراسة من حيث فاعلية الإيجاز في تحقيق قوة اللفظ ودقة الاختيار الدلالي للألفاظ، وعدم الاقتصار على مواضع الحذف، والغرض البلاغي الناتج عنه فحسب. ويلاحظ أنّ الباحث ركّز على تحديد مواضع الحذف النحوي أكثر من تركيزه على الأثر الدلالي المترتب عليه، ، فمثلاً في تحليل قول الشاعر:

إِنَّ السَّمَاحَ الَّذِي فِي النَّاسِ كُلِّهِمْ قَدْ حَازَهُ اللَّهُ لِلْمِفْضَالِ أَسْمَاءِ

(1) ينظر: بلاغة الإيجاز في مُقطّعات الفرزدق، صالح مجيد علي الخرجي، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، مج17، ع48، 2021م.

يُعْطِي الْجَزِيلُ بَلَا مِّنْ وَلَا كَدْرٍ عَفْوًا وَيَتَّبِعُ آلَاءَ بِنِعْمَاءٍ⁽¹⁾

اقتصرت الدراسة على بيان أنَّ حذف الفاعل في الفعل (يعطي) في صدر البيت الثاني كان لغرض تعظيم الممدوح⁽²⁾. غير أنَّ التحليل لم يظهر أنَّ حذف الفاعل مع بقاء الدلالة عليه يوحي بأنَّ فعلَ العطاء قد أصبح صفة لازمة للممدوح (أسماء)*، مما يضيف عليها هيبةً وقوةً دلالية، كما أنَّ التركيز قد انتقل من الفاعل إلى الفعل ذاته (العطاء)، مما يعكس كرم الممدوح بوصفه حقيقة مطلقة لا تحتاج إلى تأكيد بالفاعل. وفي تحليل بيتي الفرزدق:

يَا طَالِبَ الطَّبِّ مِنْ دَاءٍ تَخَوْفُهُ إِنَّ الطَّبِيبَ الَّذِي أَبْلَاكَ بِالدَّاءِ

هُوَ الطَّبِيبُ الَّذِي يُرْجَى لِعَافِيَةٍ لَا مَنَ يَدُوفُ لَكَ التَّرِياقَ بِالمَاءِ⁽³⁾

لم ترصد الدراسة الانزياح التركيبي الناتجة عن ظاهرة الإيجاز؛ لربطها بالدلالات الجمالية والنفسية المستجدة. فتوظيف الشعراء لظاهرة الإيجاز يعمل على شحذ عقل المتلقي، ويزيد من إيقاع الدهشة، مما يدفعه إلى التفكير والمشاركة الفاعلة في إيجاد آليات معينة تؤدي إلى الوصول إلى المعنى المقصود الذي أفرزه توظيف الإيجاز⁽⁴⁾، فقد اكتفى الباحث بتوضيح أنَّ غرض حذف نائب الفاعل في صدر البيت الثاني، والتقدير "يُرجى الطبيب لعافية"، وحذف الفاعل في عجز البيت الثاني، والتقدير: "يدوف الطبيب"، هو التعظيم والتبجيل، ولإنسيابية الأبيات الشعرية، وما يدل على

(1) محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء البلغاء، الراغب الأصفهاني، تح: رياض عبد الحميد، دار صادر بيروت، 2004م : 160/1.

(2) ينظر: بلاغة الإيجاز في مقطعات الفرزدق: 470.

*أسماء بن خارجة الفزاري من أشراف العرب وسادتهم في الكوفة

(3) محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء البلغاء: 295/4.

(4) ينظر: الإيجاز بين الوجهة النحوية والوظيفة الجمالية والفنية في الشعر العباسي، صابرة مسعودة، مجلة العربية، الجزائر، مج: 5، 10ع، 2018م : 246

التبجيل مجيء الضمير (هو) في صدر البيت فهذا الأسلوب يدل على التعظيم⁽¹⁾, فحذف الفاعل في قول الشاعر: "هو الطبيب", يحول الطبيب من شخص محدد إلى أنموذج قيمى مجرد يضفي على العبارة عمقا حكيما وبعدا نفسيا, ويجعل دلالة البيت تتجه نحو وصف الطبيب الحقيقي, بوصفها فكرة مثلى لا كشخص بعينه.

كما لم يسلط الباحث الضوء على ربط الحذف بسياق النصوص الشعرية والقرائن الدلالية, فلم تتبع الدراسة إجراء نقديا قائما على ربط الحذف بالسياق الموقفي والنصي؛ لإثبات أن ظاهرة الإيجاز لم تكن ظاهرة طارئة؛ وإنما جاءت استجابة لمقتضى الحال, "فالحذف في الكلام مع الدلالة على المراد فائدة, لأن النفس تذهب فيه كل مذهب, مع الدلالة ولو ورد ظاهرا في الكلام لاقتصر به على البيان الذي تضمنه فكان حذف الجواب أبلغ لهذه العلة"⁽²⁾, ففي تحليل قول الفرزدق:

كَمْ مِنْ شَرِيعَةٍ عَدَلٍ قَدْ سَنَنْتَ لَهُمْ كَانَتْ أُمَيْتٌ وَأُخْرَى مِنْكَ تَنْتَظِرُ⁽³⁾

اكتفت الدراسة ببيان أن حذف جملة كاملة تقديرها: "وكم من شريعة عمل أخرى منك تنتظر أن تُسن", كان الغرض منها هو التخفيف ومنع التكرار وضبط وزن البيت⁽⁴⁾؛ فلم يوضح الباحث أن الحذف من الممكن أن يحقق إحياءً بالاستمرارية والكثرة, فالمتلقي يدرك من سياق النصوص أن هناك شرائع أخرى لم تذكر, مما يوسّع من آفاق الدلالة, ويوحي بعظمة العطاء المتواصل. لكن الأمر اختلف في تحليل الباحث لأبيات الفرزدق الآتية:

ومستبجٍ طاوي المصير كأنما يخامره من شدة الجوع أولقُ

(1) ينظر: بلاغة الإيجاز في مقطّعات الفرزدق: 471.

(2) سر الفصاحة, ابن سنان الخفاجي, دار الكتب العلمية, بيروت, ط1, 1982م: 313.

(3) معجم الأدباء: 99/7.

(4) ينظر: بلاغة الإيجاز في مقطّعات الفرزدق: 472.

إذا متُّ فابكيني بما أنا أهله فكل جميلٍ قلتِ فيَّ يُصدِّقُ

وكم قائلٍ مات الفرزدقُ والندی وقائلةٍ مات الندى والفرزدقُ⁽¹⁾

فقد أظهرت الدراسة فاعلية الإيجاز في تحقيق قوة الألفاظ ودقة اختيارها؛ لتحمل أكبر قدر ممكن من الدلالات والقيم الجمالية، فبينت أنَّ الحذف هنا اتصف بصفة الجمالية، فحذف حرف (رُب) من أول البيت، وحذف الاسم المجرور به، والتقدير: "وربَّ رجلٍ مستتبجٍ..."، فحُذف الموصوف "رجل" وبقيت صفة الرجل الذي يضل طريقه ليلاً فينبج لتجيبه الكلاب، أما في البيت الثاني فقد حُذف الموصوف "قول" من الشطر الثاني واكتفى بالصفة "جميل"، والتقدير "فكل قول جميل قلت..."، فهذا النوع من الحذف اتصف بقيمة جمالية تحققت من طبيعة التركيب⁽²⁾.

أما إجراءات النقد البلاغي التي من المفترض أن تعتمد الدراسة للكشف عن فاعلية الإيحاء في توليد التكثيف الدلالي في مقطعات الفرزدق، فقد كانت ضعيفة في أكثر المواضع، فالإيحاء يمثل المركب العجيب الذي يحسن فيه الشاعر انتقاء عناصره اللفظية المناسبة من حيث دلالاتها الإيحائية وإيقاعها الموسيقي، ويصهرها في بوتقة وجدانه ومشاعره⁽³⁾؛ فلم تكن إجراءات الباحث قائمة على تحويل البنية التصريحية المباشرة إلى بنية تلميحية عن طريق حذف العناصر الدالة عليها؛ بل اقتصر على بيان غرض الحذف وموضعه كما ظهر في تحليل قول الفرزدق:

عجوزٌ تُصلي الخمسَ عاذتُ بغالبٍ فلا والذي عاذتُ به لا أضيرها⁽⁴⁾

(1) الحماسة البصرية، صدر الدين البصري، تح: مختار أمين حمد، دار المعارف العثمانية، 1964م: 1306/3 المقطعة 1194.

(2) ينظر: بلاغة الإيجاز في مقطعات الفرزدق: 273.

(3) الصورة الشعرية، مجيد عبد الحميد ناجي، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع7، 1984م: 87.

(4) الكامل في اللغة والأدب، المبرد، تح: تغريد بيضون، دار الكتب العلمية بيروت، ط2، 1989م: 326.

بين الباحث أنَّ حذف المبتدأ، وتقدير الكلام "هي عجوز"، غرضه تعظيم المخاطب فحسب⁽¹⁾، ولم يهتم بقضية تحول التصريح المباشر إلى إحياء اجتماعي وديني في هذا البيت الشعري، فكلمة "الخمس" وحدها توحى بالصلوات العبادية من دون تصريح، مما يولد تكثيفا دلالياً ربط صورة العجوز المتدنية بقيمة الصلاة في الوعي الجمعي.

كما لم تكشف الدراسة عن الإجراء النقدي الذي من المفترض أن يعتمد على تحليل الحذف التركيبي، لخلق حوار مضمّر مع المتلقي بوصفه آلية لإشراك المتلقي في بناء المعنى عن طريق حوار مضمّر، كما في تحليل الباحث لقول الشاعر:

أَنْ كُنْتُ لَا تَدْرِينِ مَا الْمَوْتُ فَاَنْظُرِي إِلَى هَانِيٍّ فِي السُّوقِ وَابْنِ عَقِيلٍ

إِلَى بَطْلٍ قَدْ هَشَّمَ السِّيفُ وَجْهَهُ وَأَخْرَ يَهُوِيٍّ مِنْ طُمَارٍ قَتِيلٍ⁽²⁾

اقتصر تحليل الباحث على بيان أنَّ حذف الفعل والفاعل في شطر البيت الثاني يكون تقديره: "وانظري"، وحذف حرف الجر والفعل والفاعل في الشطر الثاني من البيت الثاني، تقديره: "وانظري إلى آخر يهوي..."⁽³⁾. فلم يظهر أنَّ الحذف من شأنه هنا أن يحوّل الخطاب من أسلوب توجيهي مباشر إلى (خطاب إيحائي)، ومن ثم يدفع المتلقي إلى المشاركة الفاعلة في استكمال المعنى، مما يولد تكثيفا دراميا متصاعداً يجسّد فظاعة الموت من خلال الأمثلة الحية من دون الحاجة إلى وصف مباشر.

وفضلاً عما تقدم؛ فإنَّ الدراسة لم تعتنِ باستعمال الإيجاز القصري لتوليد شبكات دلالية متداخلة عن طريق الإحياء، كما في قول الشاعر:

(1) ينظر: بلاغة الإيجاز في مُقطّعات الفرزدق: 273.
(2) ديوان عبدالله بن الزبير، تح: يحيى الجبوري، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977م: 33.
(3) ينظر: بلاغة الإيجاز في مُقطّعات الفرزدق: 475.

شَبَّتَ لعَيْنِيكَ سلمى عند مغفاهَا فبْتُ منزعجا من بعد مرآها

وقلت: أهلا وسهلا ما هداك لنا إن كنت تمثالها أو كنت إياها⁽¹⁾

لقد اكتفى الباحث في توضيح مواضع الحذف في شطر البيت الثاني وتقديره: "حللت أهلا ورحلت سهلا"، والاكتفاء بالمفعول المطلق "أهلا وسهلا"⁽²⁾، ولم يبين أنَّ الحذف من شأنه أن يرسم صورةً مجازيةً توحى باستمرارية الترحاب المتواصل، وكأنَّه أصبح صفة ملازمة للمكان، وهذا الأمر يشحن العبارة بدلالات الكرم العربي الأصيل.

لكنَّ نجد أنَّ الباحث قد تنبَّه إلى فاعلية الإيحاء في توليد التكثيف الدلالي، في تحليل بيتي الفرزدق:

صلى صُهيْبُ ثلاثاً ثم أسْلَمَها إلى ابن عَفَّانَ مُلكاً غيرَ مقصورِ

ولايةً من أبي حَفْصٍ لثالثهم كانوا أخلَاءَ مهديٍّ ومحبٍّ—ور⁽³⁾

لقد بيَّنت الدراسة أنَّ حذف المضاف إليه (صلوات) في الشطر الأول من البيت الأول، وتقديرها: "صلى صهيب ثلاث صلوات، وحذف الفاعل في قوله: "أسلمها"، والتقدير "أسلمها صهيب"، يُسهم في تزويق الأسلوب وترشيق العبارة، ممَّا يجعلها أكثر تأثيراً في ذات المتلقي للدلالة على المقصدية بأفضل صورة وأوجز لفظ⁽⁴⁾.

أما معايير الاعتماد على الإيقاع المركز القائم على البحور القصيرة، أو التفعيلة ذات النبرات المقتضبة فلم يعير لها الباحث أي أهمية، فالإقتصاد الإيقاعي ليس مجرد تقنيات عروضية؛ بل هي أدوات تعبيرية تحمل دلالات عميقة من شأنها أن

(1) طيف الخيال، الشريف المرتضى، تج: حسن كامل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2008م: 255.

(2) ينظر: بلاغة الإيجاز في مُقطَّعات الفرزدق: 475.

(3) البيان والتبيين: 363/1.

(4) ينظر: بلاغة الإيجاز في مُقطَّعات الفرزدق: 472.

تجسّد رؤية الشاعر ومواقفه من العالم، فضلاً عن ذلك إهماله سلامة التراكيب اللغوية المتحققة من ظاهرة الإيجاز، التي من شأنها أن تحافظ على الاتساق والانسجام والوضوح للبنية الداخلية للأبيات الشعرية.

الفصل الثالث

النقد البلاغي في علم البديع

المبحث الأول النقد البلاغي للمحسنات اللفظية.

المبحث الثاني: النقد البلاغي للمحسنات المعنوية

المبحث الثالث: التحولات المنهجية في دراسة علم البديع

الفصل الثالث:

النقد البلاغي في علم البديع

مثلت البلاغة العربية بعلومها الثلاثة: (المعاني، والبيان، والبديع)، ذروة النضج الجمالي والنقدي للعقل اللغوي العربي؛ فإذا كان علما المعاني والبيان قد حظيا باهتمام نظري وتأسيسي عميقين؛ فإنَّ علم البديع الذي يُعنى بمحسنات التعبير ومُبهمات الكلام، بات يحمل إشكاليات خاصة؛ فهو يشكل الوعاء الأخاذ الذي تجتمع فيه أشكال الانزياح الفني من جانب، وتعرّض تاريخه الطويل إلى اتهامات بالتزويق الشكلي والاهتمام بالألفاظ على حساب المعاني من جانب آخر، مما شابه نوع من التجميد، فأصبحت مباحثه مجرد تصنيفات شكلية جامدة.

وعلى الرغم من ذلك، فقد أُعجب الأدباء العرب بعلم البديع؛ ولا سيما أدباء القرن الرابع الهجري؛ إذ تُعدُّ من العلامات البارزة في هذا القرن شيوع ظاهرة البديع، "فقد كان الكُتّاب السابقون يميلون إلى المحسنات البديعية ولكن في غير إسراف، فلما جاء

كُتَاب القرن الرابع قصدوا إليها قصداً، وأسرفوا في توشية الكتابة بفنون التورية والموازنة والمطابقة والجناس⁽¹⁾.

وقد اختلف الدارسون حول أسباب شيوع البديع في العصر العباسي، فبعضهم يرى أنه أحد المذاهب العباسية تعاونت فيه طوائف من الأدباء العرب مع طوائف من أدباء الفرس⁽²⁾، وهذا الرأي يتوافق مع ما ذهب إليه الناقد إبراهيم سلامة الذي يعتقد بأن بعض فنون البديع كالمذهب الكلامي لا تخلو من الآثار اليونانية⁽³⁾، أما زكي مبارك فيرى أنه من الآثار الأجنبية الفارسية واليونانية⁽⁴⁾، في حين دافع بعض النقاد عن البديع وأصروا على أنه من الفنون العربية الخالصة، ففي هذا الجانب يرى د. ضياء خضير أن هناك أمراً مهماً لا بد من تسليط الضوء عليه، ألا وهو ارتباط شيوع ظاهرة البديع بالأجواء الفكرية والنفسية التي كانت سائدة في العهود التي سادت في تلك العصور، فقد كان لضيق الأفق الفكري، وفقدان الحرية والأمن، وتسلب الأجنبي، وانتشار التناقض الطبقي في المجتمع من العوامل الأساسية التي دفعت الكُتَّاب والشعراء إلى التخلي عن التعبير الحرّ الخالي من القيود الشكلية⁽⁵⁾.

إنَّ المتتبع لاستعمالات مصطلح علم البديع في المصنفات التراثية النقدية والأدبية، يلفت نظره أمر يتعلق بتطوره ونشأته؛ إذ يُلاحظ أنَّ مَنْ أشاعه ونحته في البداية هم الشعراء، لكنَّ المفهوم الذي استقر له قد تشكَّل بعد ذلك عند البلاغيين والنقاد العرب، فقد ارتبط البديع عند القدماء بالشعراء المحدثين الذين استعملوا الاسم بوصفه تمييزاً لمذهبهم وصفة لأشعارهم، وغالباً ما نُسب هذا العلم إلى الشاعر (مسلم بن الوليد (ت208هـ)). وقد ذكر الأصفهاني في سياق ترجمته له أنَّ مسلماً أول من قال الشعر المعروف بالبديع، وهو الذي لقب هذا اللون بالبديع واللطيف، ثم أتبعه

(1) ينظر: النثر الفني في القرن الرابع الهجري: 105.

(2) ينظر: الفن ومذاهبه في النثر العربي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1960م: 114.

(3) ينظر: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مكتبة الأنجلو المصرية: 44.

(4) ينظر: النثر الفني في القرن الرابع الهجري: 44.

(5) ينظر: حول شيوع ظاهرة البديع في العصر العباسي، مجلة الآداب، جامع بغداد، ع32، 1982م: 139-

مجموعة من الشعراء كان أبرزهم أبو تمام⁽¹⁾؛ لكنَّ المعنى الاصطلاحي الذي صاغه البلاغيون والنقاد العرب القدماء لم يكن متطابقاً مع المعنى اللغوي للبدیع الذي يعني "الإحداث والاختراع"⁽²⁾، ولا متماشياً مع المعنى الذي قصده الشعراء المحدثون؛ إذ إنَّ البلاغيين قد اختزلوا مفهوم علم البديع وأفرغوه من محتواه البلاغي؛ فقصره على جوانب المحسنات اللفظية والمعنوية، وأخضعوه لمعايير صارمة ونزعة شكلية مفرطة، مما يوحي بأنَّ علم البديع هو من العلوم القابلة للتحيين وإعادة الصياغة من خلال تشرب المفاهيم النظرية الحديثة وتصوراتها التي تميل إلى تقديم النزعة الإبداعية للأدب على حساب نزعة التقليد والمحاكاة، وهو ما يتناسب مع المفهوم الأساسي للبدیع⁽³⁾.

ونتيجة لذلك برز النقد البلاغي المعاصر ليعيد طرح الأسئلة المركزية حول علم البديع: هل هو علم التحسين والزخرفة اللفظية فحسب؟ أم هو علم يُعنى بجماليات التعبير الأدبي وقوانين الانزياح المؤثر؟ وكيف يمكن تجاوز النظرات التقليدية الانطباعية إلى نظرات نقدية تحليلية تتعامل مع الظواهر البديعية بوصفها إحدى الأنظمة الدلالية والإشارية المعقدة، وما موقع البديع في عصر تحوّلت فيه وسائل التعبير اللغوي والأدبي وتعددت خطاباته؟

وهذا يتساق مع الدعوة المبكرة للدكتور أحمد مطلوب إلى دراسة البديع على وفق قراءة جديدة؛ إذ يقول: "وما أحوجنا اليوم إلى أن نعيد النظر في فنون البديع في ضوء الدراسات الحديثة، فنأخذ منها ما كثر استعماله في كلام العرب، وما كان له تأثير في أدبنا الحديث، وبذلك نبعث الحياة فيه من جديد، ونعطيه حقه في الدراسات البلاغية والنقدية"⁽⁴⁾.

(1) ينظر: الأغاني: 18 / 316.

(2) لسان العرب: مادة بدع.

(3) مصطلح البديع عند القدماء بين المعايير النقدية والقواعد البلاغية، عبد القادر الحسون، مجلة جامع أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، ع18، يناير 2017م: 341-342.

(4) الأسلوبية إلى أين؟ د. أحمد مطلوب، مجلة المجمع العلمي العراقي مج30، ج3، 1989م: 4.

وتُعَدُّ الحاضنة البحثية الأكاديمية العراقية بتراثها البلاغي العريق وحراكها النقدي الثري، من الحقول الخصبة لدراسة كيفية تعامل الباحثين العراقيين المعاصرين مع هذا الأثر البلاغي في دراساتهم لعلم البديع؟ وكيف قرؤوه، وأي إشكاليات فتحوها؟ وأي مناهج اتبعوها؟ وأي آفاق للتجديد قدموها؟ فهذه الأسئلة هي التي ستنبثق منها إشكالية المبحث الأول من هذا الفصل عن طريق تتبع الإنتاج النقدي والبلاغي العراقي المعاصر في هذا الحقل، بالاستناد إلى منهجية جامعة بين التحليل النقدي والوصف المنتظم، ومنهجية قائمة على فرضية مفادها: أنَّ النقد البلاغي العراقي المعاصر لعلم البديع قد شهد تحولات متباينة ومتفاوتة من النمط التقليدي إلى تبني مناهج ورؤى حديثة.

وعلى هذا الأساس جاءت بنية هذا الفصل موزعة على ثلاثة مباحث على النحو الآتي:

المبحث الأول: المحسنات اللفظية

المبحث الثاني: المحسنات المعنوية

المبحث الثالث: التحولات المنهجية في دراسة علم البديع

وبذلك تتوزع الدراسة بين تحليل الجزئيات البديعية في مستوياتها اللفظي والمعنوي من جهة، والكشف عن التحولات المنهجية في مقارنة علم البديع من جهة أخرى. بما يسمح بتقديم رؤية تكاملية لمسار تطور الدرس البلاغي العراقي المعاصر في هذا المجال.

الفصل الثالث/ المبحث الأول:

النقد البلاغي للمحسنات اللفظية

يُعدُّ النقد البلاغي أحد الأطر المنهجية الحيوية التي تسهم في كشف القيم الفنية والجمالية للنصوص، ويعمل على إمطة اللثام عن مدى توظيفها للمقومات البلاغية توظيفاً هادفاً وفاعلاً، ويأتي المبحث الأول ليركز على أحد أبرز هذه المقومات وهي (المحسنات اللفظية)، من خلال عدسة النقد البلاغي التي لا تكتفي برصد الزخارف اللفظية؛ بل ستكون أداةً كاشفةً لقيمة النصوص الفنية، وبيان مدى فاعلية خياراته الأسلوبية. لذا يتمثل هدف هذا المبحث في تتبع كيفية تعامل الدراسات العراقية المعاصرة مع هذه المحسنات بوصفها محسنات جمالية لها فاعلية إيقاعية ودلالية متنوعة لا مجرد زخارف لفظية. فالإيقاع الناتج من التركيب لا يعود إلى المحسنات اللفظية وحدها؛ بل يعود إلى كل ما فيه ولاسيما السياق بنوعيه؛ إذ يعمل على تحفيز

الإيقاع للصدور، فالإيقاع يحمل عبء المقصدية وخصوصاً إذا كان التركيب ممزوجاً بالتجربة الشعورية⁽¹⁾.

وسنعمل على تحليل نماذج تطبيقية منتخبة من الدراسات العراقية المعاصرة، عبر نقدٍ بلاغي فعّال؛ لبيان مدى فاعليتها في الكشف عن الوظائف الأسلوبية والدلالية للمحسنات اللفظية، وما إذا كان تناولها مقتصرًا على الجوانب الوصفية، أم متجاوزاً إلى التأويل، والربط بالسياق النصي، والغرض البلاغي ومن خلال ذلك نسعى إلى الكشف عن منهجية التعامل مع محسنات البديع اللفظية في البحث البلاغي العراقي المعاصر، وتقديم رؤية نقدية بلاغية تمنح الألفاظ حقها، وتكشف عن عمق دلالاتها في تشكيل المعاني، وإنتاج التأثير، وسنتتبع الدراسات العراقية المعاصرة التي اهتمت بهذه المحسنات، ومدى تعاملهم معها، وما الوظائف التي كشفوا عنها؟، وفي ضوء ذلك تم اختيار ثلاث دراسات عراقية معاصرة مختلفة (المنابع والأمثلة) تناولت في مباحثها المحسنات اللفظية في فنون أدبية قديمة، وحديثة، وبأمثلة من الشعر القديم، والشعر الحديث، وقصيدة النثر⁽²⁾، وعلى النحو الآتي:

(1) ينظر: المحسنات البديعية بين مقصدية المتكلم وجمالية النص، د. نازنين عمر عبد الرحمن، مجلة كلية العلوم الإسلامية، جامعة صلاح الدين، ع81، 2025م: 274.

(2) كما ظهرت ملامح النقد البلاغي للمحسنات اللفظية في الدراسات العراقية المعاصرة الآتية: دور المحسنات اللفظية في جمال المعنى بخطابات أبي بكر بن القوطية، د. مروة مرشد محمد، مجلة آداب الفراهيدي، جامعة تكريت، مج15، ع55، 2023م. المحسنات اللفظية في شعر أبي معتوق الموسوي وعلي بن خلف الحويزي أنموذجاً، د. مثنى نعيم حمادي، مجلة مداد الآداب، الجامعة العراقية، مج12، ع29، 2022م. المحسنات اللفظية عند علماء القرنين السابع والثامن الهجريين مقاربة بلاغية، د. حامد ناصر عبود، مجلة أبحاث ميسان، جامعة ميسان، مج13، ع3-26، 2017م. المحسنات المعنوية واللفظية في كتاب المثل السائر، د. مثنى نعيم حمادي، مجلة مداد الآداب، الجامعة العراقية، مج5، ع10، 2015م. جماليات المحسنات البديعية في شعر السيد الحميري: الجنس والطباق أنموذجاً، د. أحمد سالم عبيد، مجلة جامعة بابل، مج31، ع8، 2023م. فاعلية التعبير بالجناس الناقص في ديوان حازم القرطاجني، د. عبد الحسين طاهر الربيعي، مجلة التراث العلمي العربي، جامعة بغداد، مج19، ع1، 2022م. مفهوم الجنس وتمثلاته في التكوينات الخطية، د. خضير عباس دلي، مجلة لارك، جامعة واسط، مج14، ع3، 2022م. فاعلية التعبير بالجناس في شعر ابن الأبار القضاعي الاندلسي، د. عبد الحسين طاهر الربيعي، ود. خالد لفته باقر، مجلة أبحاث ميسان، مج11، ع21، 2015م. التجاورات الجنسية في المقامة العمانية للحريري، مجلة الجامعة العراقية، مج38، ع1، 2017م. السجع في الدرس النقدي والإعجازي بأشكال الرؤية والمنهج، د. توماس غازي حسين، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، جامعة القادسية،

أولاً: دراسة الدكتور محمد فليح الجبوري

تناول الدكتور محمد فليح الجبوري في دراسته الموسومة بـ (توظيف أساليب البديع في نقائض القرن الأول الهجري)⁽¹⁾ مبحثاً بلاغياً تطبيقياً مركزاً، انحسرت دائرته في تحليل وظائف المحسنات اللفظية ومنها التكرار، والجناس، داخل إطار نوعي محدد يتمثل بالنقائض الجاهلية والإسلامية المبكرة، وقد تميزت هذه الدراسة بتخصّصها الذي جمع بين مدة زمنية محددة: القرن الأول الهجري، وفن شعري محدد مثلته النقائض، ودراسة بلاغية محددة تمثلت بأساليب البديع التي لا تكتفي بإحصاء المحسنات وتصنيفها؛ بل تحاول تتبع وظيفتها الاستراتيجية في سياق الرد، والتفاضل، والنقض، مما منح هذه الدراسة بعداً وظيفياً وتداولياً تجاوز الأوصاف الشكلية المجردة، واطلاقاً من نموذجية هذه الدراسة يمكن اقتراح إطار النقد البلاغي لتحليل محتواه، وفقاً للإجراءات الآتية:

أولاً: نقد الإطار النظري والمنهجي للدراسة، فإنّ تقييم هذا الإطار لأي دراسة علمية، يمثل الحجر الأساس في عملية النقد البلاغي؛ لأنّه الهيكل الذي تبنى عليه جميع التفسيرات، والاستنتاجات والتحليلات اللاحقة فالنقد المنهجي هو ذلك النقد الذي يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات، يفصل القول فيها، ويبسط عناصرها، ويبصر بمواضع الجمال والقبح فيها⁽²⁾، وفي سياق دراسة المحسنات اللفظية في دراسة الجبوري؛ فإنّ هذا الإطار لا يقتصر على حصر المناهج والمصطلحات؛ وإنما يتعداه إلى فحص مدى

مج 14، 4ع، 2011م. السجع في شعر أبي حيان الأندلسي، د. آلاء أحمد حسن، مجلة لارك، جامعة واسط، مج 14، 4ع، 2022م.

(1) توظيف أساليب البديع في نقائض القرن الأول الهجري، د. محمد فليح الجبوري، تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2013م.

(2) النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، محمد مندور، مؤسسة هنداوي، 2023م: 9.

تماسكها الداخلي وملاءمتها للظاهرة المدروسة وفاعليتها في إنتاج قراءة جديدة، فمَثَل اختيار الجبوري المزدوج النقائض، القرن الأول الهجري، يمثل قوة منهجية كبيرة؛ فبدلاً من دراسة أساليب البديع في الشعر العربي بشكل عام، أو دراسة النقائض من خلال عصورها المختلفة؛ فإنَّ تخصص هذه الدراسة يُعدُّ إضافة نوعية في مجال البحث البلاغي؛ لأنها تشير إلى ضرورة "السياقية"⁽¹⁾ في الدراسات البلاغية، فهذا الاختيار الدقيق من شأنه أن يرفع من قيمة الدراسة المحتملة؛ لأنَّه يُعدُّ يكشف خصوصيات بلاغية ارتبطت بتقليد وزمن محددين في ضوء بصيرة منهجية جديدة.

وقد عملت الدراسة على الربط بين الظواهر البلاغية والغرض الأدبي؛ ولاسيما في حديث الجبوري عن أسباب رواج النقائض في الأدب العربي في ذلك العهد؛ إذ أشار إلى أنَّ المناظرات الشعرية قد ازدهرت لأسباب سياسية واجتماعية واقتصادية وجدلية ونقدية وأنها تستلزم أمرين: براعة الصياغة، والقدرة على الإقناع⁽²⁾، فهذه الإشارة تبرز أنَّ الجبوري لم ينظر إلى المحسنات اللفظية بوصفها مجرد زينة أو حلية منفصلة عن سياق النصوص؛ بل استشعر وجود علاقة بينها وبين طبيعة النصوص الحجاجية في النقائض.

وتكمن أهمية المحسنات اللفظية في "تحريك وجدان المتلقي والفعل فيه، فإذا انضافت تلك الجمالية إلى حجج متنوعة، وعلاقات حجاجية تربط أجزاء الكلام، وتصل بين أقسامه، أمكن للمتكلم تحقيق غايته في الخطاب، أي قيادة المتلقي إلى فكرة ما أو رأي ما ومن ثم توجيه سلوكه للوجهة التي يريدها له، أي أن الحجاج لا غنى له عن الجمال، فالجمال يرفد العملية الإقناعية ويسر على المتكلم ما يرومه

(1) أي أنَّ خصائص الظواهر البلاغية قد تختلف باختلاف العصر والأغراض الشعرية.

(2) ينظر: توظيف أساليب البديع في نقائض القرن الأول الهجري: 29-30-31.

من نفاذ إلى عوالم المتلقي الفكرية والشعورية والفعل فيها⁽¹⁾. كما يُحسب للدراسة جهدها التوثيقي وتأسيس المفاهيم البلاغية من داخل التراث البلاغي العربي، فاستشهاده بالجاحظ ت255هـ، وقدامة بن جعفر ت337هـ، والعسكري ت395هـ، وعبد القاهر الجرجاني ت471هـ، والقزويني ت739هـ، وغيرهم⁽²⁾، وإن كان نقلاً غير نقدي؛ فإنه يدل على بناء دراسته على مرجعية البلاغة العربية ذاتها، ويوفر في الوقت ذاته أرضية تاريخية للمفاهيم البلاغية تسمح للقارئ بتتبع جذور المصطلحات المستعملة، فضلاً عن تركيز الدكتور الجبوري على المحسنات اللفظية: التكرار والجناس والسجع وغيرها⁽³⁾، في سياق النقائض، فالنقائض بوصفها حرباً كلاميةً علنية تعتمد بشكل أساس على الأثر الصوتي المباشر، وقدرة الألفاظ على توليد السخرية والمفارقة، وتكرار المزايا، أو الاتهامات؛ لذلك فإنَّ المحسنات اللفظية بتركيزها على ترديد الأصوات وتشابهها هي الأكثر ملاءمة وتحقيقاً للأثر في هذا السياق العدواني، وهو يكشف عن بصيرة الباحث المنهجية بوجود تناسب طبيعي بين الآلة البلاغية: المحسنات اللفظية، والغرض الأدبي: النقائض، وإن لم يُصرح بهذا التناسب تنظيرياً.

ثانياً: نقد الإطار التحليلي للدراسة، لقد أظهر الجبوري وعياً تحليلياً ملموساً في تتبع أنماط (التكرار اللفظي) ووظائفه داخل نصوص النقائض من خلال الربط بين التكرار، والموسيقى الشعرية، وتمكن من إظهار العلاقة العضوية القائمة بين التكرار والإيقاع الداخلي للأبيات الشعرية، مميزاً في الوقت ذاته بين الموسيقى الداخلية التي

(1) الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، د. سامية الدريدي، عالم الكتاب الحديث، عمان، الأردن، 2011م:

(2) ينظر: توظيف أساليب البديع في نقائض القرن الأول الهجري: 20-21-22.

(3) ينظر: م. ن: 159-198.

ينتجها التكرار، والموسيقى الخارجية التي تولدها القافية⁽¹⁾، ففي تحليله لببيت "حسان بن ثابت":

تفاقدَ معشرٌ نصرُوا قريشاً وليس لهم ببلدتهم نصيرٌ⁽²⁾

أشار الجبوري بدقة إلى أنَّ تكرار المشتقات اللفظية: نصرُوا نصير، لم يكن عشوائياً؛ بل كانت تعمل على إغناء الجوانب الصوتية، وخلق نسيج إيقاعي متماسك من شأنه أن يدعم المعنى. كما تجاوزت الدراسة الوصف الشكلي إلى تحليل البُعد التواصلية، ففي تحليل الباحث لببيت النجاشي:

عليهم فوارسٌ تحسبهم كأسدِ العرينِ حمينِ العرينا⁽³⁾

ربط الباحث بين تكرار لفظ "العرين"، وحرص الشاعر على التوزيع والاختيار الذي زاد من فاعلية التصوير والإقناع، مبيّناً أنَّ التكرار يمثل أسلوباً حجاجياً لتثبيت الأفكار في ذهن السامع⁽⁴⁾. وفي تحليل الباحث (للتكرار الحرفي)، فقد أظهر عمقا في ملاحظة البنيات الصوتية الدقيقة، وفي تحليل الباحث للتكرار الحرفي، فقد أظهر عمقا في ملاحظة البنيات الصوتية الدقيقة، ففي تحليله لببيت هجاء الطرماح للفرزدق:

وجاءت لتقضي الحقدَ من ابلاتها فثنت لها قحطانُ حقدًا على حقدٍ⁽⁵⁾

(1) ينظر: م.ن: 160.

(2) شرح ديوان حسان: 250.

(3) شعراء النصرانية بعد الإسلام، الأب لويس شيخو، دار المشرق بيروت، ط4، 1991م: 207.

(4) ينظر: توظيف أساليب البديع في نقائض القرن الأول الهجري: 161.

(5) ديوان الطرماح، تح: عزة حسن، دار المشرق العربي، بيروت، ط2، 1994م: 183.

فسّر الباحث أنّ تكرار حرف القاف بما يحمله من جرسٍ صوتي قوي، يزيد من كثافة الإيقاع، ويسهم في نقل حالة الشجن والانفعال العدائي⁽¹⁾، وهو ما ينسجم مع الخطاب الهجائي في شعر النقائض.

وفي رصد الوظائف الدائرية والتركيبية للتكرار قدمت الدراسة قراءة لبيت جّواس الكلبّي في رده على زفر بن الحارث:

تُبكي على قتلى سليم وعامرٍ وذبيانَ معذورا ويُبكي البواكيا⁽²⁾

لقد أشار الباحث إلى أنّ تكرار مشتقات "البكاء"، في صدر البيت وعجزه "يبكي البواكيا"، يوّد حلقة مقفلة ممّا يمنح الحدث الشعري طابعاً مأساوياً دائرياً، ويكتف الأثر الساخر⁽³⁾، كما يلحظ حرص الشاعر على منح نهاية البيت الشعري تركيزاً أكبر في الأذهان.

فضلاً عن ذلك فقد استعان الجبوري في هذا الإجراء بإطار نقدي معاصر، من خلال الإحالة إلى (رفاتير)⁽⁴⁾ موضحاً مفهوم التكرار، بوصفه عنصراً يوسّع من حضور الدلالة في ذهن المتلقي، وهذه إشارة موجزة؛ لكنها تكشف عن رغبة في الإفادة من بعض أدوات النقد الحديث.

أما الجنس الذي يُعدُّ أحد الأركان الرئيسة في دراسة محسنات البديع في الشعر العربي بشكل عام، وفي فن النقائض على وجه الخصوص، لما يحمله من إمكانيات دلالية وصوتية تتفاعل مع طبيعة هذا اللون الشعري القائم على التناظر والتقابل والحوار الحاد، وكان ابن المعتز من الأوائل الذين اهتموا بدراسة فن الجنس، وعدّه

(1) ينظر: توظيف أساليب البديع في نقائض القرن الأول الهجري: 162.

(2) نقائض جرير والأخطل: 26.

(3) ينظر: توظيف أساليب البديع في نقائض القرن الأول الهجري: 163.

(4) ينظر: م.ن: 161-162.

ثاني الفنون البديعية الخمسة التي وضعها: الاستعارة، والتجنيس، والمطابقة، ورد العجز على الصدر، والمذهب الكلامي⁽¹⁾، وقد قدمت الدراسة تحليليا استهدف تفكيك أنماط فن الجناس ووظائفه في نصوص النقائض، بالاعتماد على منهجية تحليلية ربطت بين البنية الصوتية للجناس، وأبعاده السياقية والدلالية، ومن خلال استقراء منهجية الجبوري في تحليل الجناس، يظهر أنه قد اعتمد خطوات تحليلية بدأت أولا بتحديد نوع الجناس وصيغته الصوتية الناتجة عنه، كما في تحليله لبيت كعب بن مالك في رده على العباس بن مرداس:

وأجلب يبغي العزَّ والذلُّ يبتغي خلاف يديه ما جنى حين أجلبا⁽²⁾

فقد عمل الباحث على تحديد نوع العلاقة الجناسية بين (يبغي، ويبتغي) وإن اختلفت دلالاته بين طلب العز، وطلب الذل، موضحاً أنّ زيادة حرف التاء في الكلمة الثانية قد أنتج تماثلاً في الفونيمات الذي نتج عنه ارتفاعاً في المستوى الصوتي لهذا البيت الشعري، كما بين أنّ رد العجز على الصدر في (أجلب، وأجلبا)، قد وضع البيت الشعري في حلقة مغلقة دار فيها المعنى العام، مما عزز من فاعلية تكرار جذر الكلمة في إظهار الصوت وتقوية الإيقاع⁽³⁾، فقد ربط الباحث بين الشكل الصوتي والمعنى، وركز على التناقض الدلالي الذي عززه الجناس؛ لكنه لم يشر إلى أنّ الجناس هنا يمكن أن يخلق توازياً تركيبياً يخدم الغرض الحجاجي عن طريق تعزيز الفكرة بالتكرار المشترك. ثم انتقل الباحث إلى تحليل فاعلية الجناس في تعزيز موسيقى الأبيات الداخلية، و ربطه بالسياق الانفعالي والغرض الشعري، كما في تحليل قول هبيرة بي أبي هبيرة :

(1) ينظر: كتاب البديع، ابن المعتز، اعتنى بنشره وتعليقه: أغناطيوس كراتشكوفسكي، بغداد، ط2، 1979م: 2.

(2) ديوان كعب بن مالك: 176.

(3) ينظر: توظيف أساليب البديع في نقائض القرن الأول الهجري: 167.

ما بال هِمَّ عميدٍ باتَ يطرقني بالودِّ من هند إذ تعدو عواديها⁽¹⁾

لقد بين الباحث أنَّ التجاور المكاني (تعدو، وعواديها)، وما نتج عنه من تشابه صوتي، قد تركّز في نهاية البيت الشعري، مما ولّد أيقاعاً قوياً من شأنه أن يجلب انتباه السامع، وحلل الجبوري الأبعاد الانفعالية للجناس على أنَّها تعبيرٌ عن حالة الشاعر الانفعالية التي يعاني منها التي جعلته ينحو نحو البكاء والحزن على هجر حبيبته⁽²⁾. وفي تحليل الدراسة لقول الفرزدق:

يغورُ بأعناقها الغائرون ويخبطن نجداً مع المنجد⁽³⁾

بيّن الباحث الجنس الحاصل بين: (يغور، والغائرون)، و(نجداً، والمنجد)، الذي اختلفت فيه دلالات الالفاظ مع وجود الأصل الاشتقاقي في الجنس الأول: (يغور، والغائرون)، واختلافه مع تماثل الصوت في بعض حروف الجنس الثاني: (نجداً، والمنجد)، لأنه جناس مضارع، ويرى الجبوري بأنَّ الشاعر قد أحكم التوزيع الصوتي في شطري البيت الشعري، فجعل كلاً من طرف الشطر الأول، والعروض متجانسين.

ولعل الفرزدق لم يقصد فن الجنس لذاته؛ بل إظهار قيمته الفنية والدلالية على العمل الأدبي عن طريق طاقة الجنس الصوتية المعبرة عن الحالة الانفعالية والنفسية⁽⁴⁾، فعلى ما يبدو أنَّ الباحث قد حلل العلاقة القائمة بين الصوت والحالة النفسية للشاعر، فضلاً عن ربط الجنس بالموسيقى الداخلية، فقد اكتفى في هذه الأمثلة في تحليل الجنس بوصفه ظاهرة صوتية وجمالية فقط، فكان من الممكن أن

(1) السيرة النبوية، عبد الملك بن هشام، تح: مصطفى المقار، وإبراهيم الإيباري، مطبعة الباب حلي، 1955م: 129/2.

(2) ينظر: توظيف أساليب البديع في نقائض القرن الأول الهجري: 168.

(3) النقائض: 795.

(4) ينظر: توظيف أساليب البديع في نقائض القرن الأول الهجري: 170..

ينتقل إلى تحليله بوصفه أداةً من أدوات تشكيل الخطاب الشعري للنقائض الذي يقوم على التقابل والتضاد، مما ينقل الجناس من وصفه مجرد وسيلة للتزيين والتزويق إلى آلية من آليات اشتغال اللغة الشعرية في هذا اللون البديعي.

أما إجراءات الباحث في تحليل فاعلية (السجع)، الفنية والدلالية في إثراء الموسيقى الداخلية للأبيات، فتظهر في (التكرار الحرفي)، بوصفه أحد أهم مظاهر السجع الموسيقي. إذ يعمل السجع في مختلف أنواعه على إغناء الإيقاع الداخلي للقصيدة عن طريق (التكرار الحرفي)، وهذا النوع من الإيقاع غالباً ما يكون صورة نفسية قبل أن يكون نظام من النغم والموسيقى⁽¹⁾، فقد اعتمد الجبوري على المنهج الأسلوبي، لرصد هذه الظاهرة وتتبعها في نصوص النقائض، مع الربط بين الأبعاد الصوتية والدلالية، ورصد (التكرار الحرفي)، في مواقع مختلفة من الأبيات الشعرية، وحل أثرها في توليد الإيقاع الداخلي، مع إشارته إلى أنَّ هذا النوع من التكرار هو وسيلة لتعزيز الدلالة، وتركيز انتباه المتلقي على الفكرة الرئيسة، ووضح أنَّ مقصدية تكرار حرف معين ترتبط بالحالة الانفعالية للشاعر، مثل: (الحزن في الرثاء، أو الغضب في الهجاء)، مما يعمِّق الأثر النفسي عند المتلقي، كما في تحليله لهجاء جرير للفرزدق:

هَلَّا نَهَاہم تِسْعَةَ قَتَلْتُهُم أَوْ أَرْبَعُونَ حَدَوْتَهُم فَاسْتَجْمَعُوا⁽²⁾

لقد بينت الدراسة أنَّ جريراً قد قسّم هذا البيت إلى أربعة فواصل لكنها غير متساوية في الوزن، فقد جاءت ثلاث منها مسجعة بالمقطع "هم"، والرابعة خرجت عن السجع، بينما قسم شطر البيت الأول على فاصلتين غير متساويتين في الوزن، الأولى: "هلا نهاهم"، والثانية: "تسعة قتلتهم"، والثالثة في "أو أربعون حدوتهم"، فالباحث يرى أنَّ

(¹) ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، 1978م: 126.

(²) النقائض 966.

الشاعر تلمس من المقطع "هم"، فاعلية كبيرة في إغناء الجانب الصوتي بفعل التماثل التكراري، مما يسهم في نهوض مستوى الموسيقى الداخلية لهذا البيت، فضلاً عن عناصر الإيقاع الموجودة فيه، وأنَّ الشاعر قد وجد في المقطع "هم"، استجابةً نفسيةً لما يُريد أن يصرِّح به، لأنَّه ضمير يدلُّ على الجمع وكثرة الضحايا بما يتلاءم مع معاناة الشاعر وجهده في إسقاط الخصوم⁽¹⁾.

فالسجع المكرر في حرفي الهاء والميم يُحدث إيقاعاً داخلياً يشبه الضربات المتتالية، مما يعكس حالة التقريع والتوبيخ في الهجاء، فهذا التكرار الحرفي يعمل _هنا_ على تضخيم دلالات الانفعال، ويربط بين الأصوات والمعاني بشكل عضوي.

وممَّا تقدم يتَّضح أنَّ دراسة الجبوري تمثل جهداً إبلاغياً تطبيقياً مهماً في مجال دراسة المحسنات اللفظية؛ إذ نجحت في ربط التكرار والجناس والسجع بسياقاتها الشعرية والوظيفية، وتجاوزت في كثيرٍ من مواضعها حدود الوصف التقليدي إلى الكشف عن الأبعاد الإيقاعية والتأثيرية لهذه الظواهر.

غير أنَّ الدراسة كانت ستغدو أكثر عمقاً لو توسَّعت في الإفادة من المناهج اللسانية والتداولية الحديثة، وربط المحسنات اللفظية بالبنى الحجاجية والثقافية التي تحكم خطاب النقائص، وبذلك تنتقل من تحليل الظاهرة البلاغية في ذاتها إلى تحليل دورها في بناء الخطاب الشعري وإنتاج معانيه.

ثانياً: دراسة الدكتورة نادية سالم عيسى

(1) ينظر: توظيف أساليب البديع في نقائص القرن الأول الهجري: 180-181.

تمثّل دراسة الدكتورّة نادية سالم عيسى الموسومة بـ (البناء الفني في القصيدة العراقية المعاصرة)⁽¹⁾ دراسة نقدية حداثوية تناولت الخصائص الجمالية والفنية للقصيدة العراقية في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، وسعت هذه الدراسة إلى رصد (التحوّلات البنائية) في الشعر العراقي المعاصر، مع التركيز على الأدوات الفنية التي استعملها الشعراء مثل: (المحسنات اللفظية)، لتجسيد رؤاهم في ظل التحوّلات السياسية والاجتماعية التي مرّ بها العراق، ولقد اعتمدت الباحثة على منهج تحليلي قائم على الجمع بين النظرية والتطبيق مما يجعل دراستها مرجعا مهما في حقل النقد الشعري الحديث. ولتوضيح إجراءاتها في الكشف عن المحسنات اللفظية؛ ولاسيما مظاهر بنية الإيقاع الداخلي، سنقوم بتحليل هذه الإجراءات، وفقا لما يأتي

أولاً: نقد الإطار النظري ومنهجية الدراسة:

قدمت الدراسة إطاراً نظرياً متماسكاً فيما يخص الإيقاع الداخلي بالاعتماد على تعريف الإيقاع الداخلي بوصفه "توافقاً صوتياً بين الحركات والسكنات يقوم بتأدية وظيفة سمعية لها تأثيرها في نفس المتلقي الذي يستجيب ذوقياً..."⁽²⁾، فهذا التعريف يربط الجوانب الصوتية بالوظيفة النفسية، مما يعمّق من التحليل، ثم خصصت الدراسة مساحة واسعة لتحليل أنواع التكرار: الحرفي، الكلمة، الاشتقائي، بوصفه ظاهرة مركزية مع ذكر أمثلة تطبيقية من الشعر العراقي المعاصر، فعلى سبيل المثال، تشير الدراسة إلى أنّ تكرار الحروف هو أحد الظواهر الموسيقية والصوتية البارزة ذات الدلالات المتعددة كإيقاعية والنفسية، وغيرها عند الشاعر⁽³⁾.

(1) البناء الفني في القصيدة العراقية المعاصرة 2000-2010، د.نادية سالم عيسى، دار نيبور للطباعة والنشر، العراق ديوانية، ط1، 2015م.

(2) البنى الثابتة والمتغيرة لشعر الغزل في صدر الإسلام والعصر الأموي، د. شاكّر التميمي: 333.

(3) البناء الفني في القصيدة العراقية المعاصرة 2000-2010: 142.

وتستشهد بنماذج شعرية متنوعة، مثل: عبد الرزاق الربيعي، وحمد الدوخي، ونوفل أبو رغيف، وغيرهم مما يجعل الدراسة تطبيقية، ومرتبطة بالواقع الشعري العراقي المعاصر، وعززت الباحثة تحليلها دراستها بالإحالة إلى المصادر والمراجع النقدية والبلاغية؛ لكنَّ الدراسة افتقرت إلى جداول أو إحصاءات تبرز نسبة انتشار أنواع التكرار في القصيدة العراقية المعاصرة، مما كان سيزيد من موضوعية النتائج.

ثانياً: نقد إطار المنهجية التحليلية لفاعلية التكرار الصوتية، والدلالية:

يمكن تتبع إجراءات الباحثة من خلال تحليلها المُمنهج لثلاثة مستويات رئيسية، هي: التكرار الحرفي، وتكرار كلمة، والتكرار الاشتقاقي؛ إذ اعتمدت على المنهج التحليلي الوصفي الرابط بين البعد الموسيقي (الصوتي)، والبعد الدلالي (المعنى)، مع تقديم أمثلة متنوعة من الشعر العراقي المعاصر، ففي التحليل الصوتي والدلالي لـ(تكرار الحرف)، قامت الباحثة برصد تكرار حرف معين في أحد النصوص الشعرية، وحللت أثره في توليد نغمة صوتية متواصلة عززت من الإيقاع الداخلي، وعمّقت الدلالات الانفعالية والنفسية المرتبطة بصوت الحرف، كما في رصد تكرار حرف السين في قصيدة (الروس) للشاعر إبراهيم مصطفى الحمد، فقد تكرر حرف السين في كلمات: (جرسا، انسا، تنوس، قبسا، مسا، سلسل، سجا، احتبسا، عبسا، حرسا)⁽¹⁾، وترى الباحثة أنَّ هذا التكتيف لتكرار حرف السين وظّفه الشاعر ليؤدي شعوراً لا يمكن لحرف آخر أن يؤديه بالفاعلية ذاتها، لأن صوت السين يمتاز بصفة الهمس، وتكتيفه في بنية الكلمات يمنح القصيدة أيقاعاً موسيقياً مستوحياً من تكراره، فضلاً عن استعماله في كلمات السطر الشعري الواحد⁽²⁾، ففي الجانب الصوتي؛ فإنَّ تكرار

(1) ينظر: م ن 0: 144-145.

(2) ينظر: البناء الفني في القصيدة المعاصرة: 146.

حرف السين يحدث نغمات صوتية متسقة تُشبه الأنين أو الهمس، مما يعكس حالة الكبت والحزن لدى الشاعر، أما الجانب الدلالي؛ فإنَّ حرف السين يرتبط دلالياً بالاحتواء والسكون سجي، احتبسي، مما يعمّق من فكرة الألم المحتجز والكبت العاطفي.

وفي تحليل (تكرار كلمة) رصدت الدراسة كلماتٍ محددة في أماكن مختلفة من القصيدة، وحللت دور هذا النوع من التكرار في التركيز على فكرة رئيسة وبيان وظيفته في بناء النص الشعري بوصفه وحدة متكاملة، كما في تحليل قصيدة نوفل أبو رغيف (سلام على بغداد)، في المقاطع: سلامٌ على بغداد نحن ضفافها. سلامٌ عليها نحنُ أغلى جراحها. سلامٌ عليها هاجر الغيم كله، وتري الباحثة أن تكرار كلمة "سلام" يهدف إلى الإحاطة بوضع شعري محدد يمنحه سمة دلالية وواقعية لا من خلال التكرار ذاته؛ بل عن طريق متعلقاته الدلالية أيضاً، فتكرار كلمة "سلام" في الجانب الصوتي في بداية كل سطر ينتج إيقاعاً استهلالياً مُطرداً، يشبه الأدعية أو الترانيم، أما في الجانب الدلالي، فيحوّل السلام من تحية إلى صرخة ألم وتضامن تعكس علاقة أبناء الوطن ببغداد.

وفي التكرار الاشتقاقي وتعميق الجذر الدلالي ركزت الدراسة على تكرار الكلمات المشتقة من جذر لغوي واحد، لبيان كيف يعمل هذا النوع من التكرار في تعميق فكرة الجذر اللغوي في ذهن المتلقي، وإنتاج تماسك دلالي داخلي⁽¹⁾، فالتكرار الاشتقاقي يُقصد به أن يقوم الشاعر بتكرار كلمة ما بصيغة اشتقاقية أخرى لكنها مقاربة لها⁽²⁾، كما في تحليل الباحثة لقصيدة حمد الدوخي⁽³⁾ (أجراس):

(1) ينظر: م.ن: 168.

(2) ينظر: البناء الفكري والفني للقصيدة الإسلامية في الشعر العراقي الحديث، ماهر الحديثي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2009م: 158.

(3) شاعر وأكاديمي عراقي من مدينة الشرقاط، وعضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق.

وتلم روحك في هدوء هادئاً لتعود في نفس الهدوء تبعثر⁽¹⁾

ففي الجانب الصوتي ولد التكرار الاشتقاقي من جذر "هدوء"، نغماتٍ صوتيةٍ مطمئنة، ثم مضطربة، أما في الجانب الدلالي، فقد كشف عن تناقض داخلي، فالهدوء السطحي يخفي اضطراباً نفسياً. وبهذه المنهجية يتضح أنّ (التكرار) أصبح أداةً فنيةً متعددة الأبعاد تتجاوز الزخارف اللفظية إلى بناء عوالم شعرية مكتملة المظاهر الصوتية والدلالية.

لكن ما يؤخذ على هذه الدراسة عدم توظيف الإحصاء وتقديم جداول إحصائية تُبين تواتر التكرار الحرفي، والكلمة، والاشتقاق.

وفي تحليل الجناس في نماذج مختارة من الشعر العراقي المعاصر، اعتمدت الباحثة على منهجية تجمع بين التحليل البنيوي الصوتي، والتحليل الدلالي السياقي⁽²⁾، كما في تحليل مدح محمد حسين آل ياسين⁽³⁾ للإمام علي (عليه السلام):

لم أزل في هوى الحبيب أسيرا وإلى وجهه الجميل أسير⁽⁴⁾

ففي التصنيف الصوتي حددت الباحثة نوع الجناس، بوصفه جناساً تاماً لتطابق الحروف: أسيرا، وأسير، وفي التحليل الدلالي فسّرت الأولى بمعنى الأسير في الحب، والثانية بمعنى حركة السير لرؤية وجه الحبيب⁽⁵⁾، وفي الربط الدلالي بيّنت الدراسة العلاقة الدلالية المتناقضة ظاهرياً: (الأسر مقابل السير والحركة)، وأبرزت كيف استثمر الشاعر هذا التناقض للتعبير عن حالة الحب والغرام: أسير عاطفياً لكنه

(1) مفاتيح لأبواب مرسومة، حمد محمود الدوخي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2007م: 56.

(2) ينظر: البناء الفني في القصيدة المعاصرة: 146.

(3) شاعر وأكاديمي عراقي، رئيس المجمع العراقي حالياً.

(4) العهد الثالث، محمد حسين آل ياسين، رواية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2008م: 52.

(5) ينظر: البناء الفني في القصيدة المعاصرة 2000-2010: 174-175.

يسير جسديا نحو الحبيب، أما الربط السياقي فقد ربطت الاستعمال بالسياق الديني، فالشاعر يصور مدى تعلقه بالإمام علي (ع)، وفسّرت الجنس التام في إطار الغرض العاطفي، وهو تكثيف يعبر عن التعلق الروحي، والحركة باتجاه المحبوب المقدس.

وفي تحليلها لقول الشاعر قاسم والي⁽¹⁾:

إذا كان ما عندي من الود خافيا وعندك ما عندي لما كنت جافيا

أتتك على قرب المسافات قعة تسوق على بعد اللقاء القوافيا

فقد بينت الباحثة التماثل في معظم حروف الجنس الناقص في كلمتي: "جافيا، وقوافيا"، مع اختلاف الحرف الأول (الجيم، والقاف)، أما التحليل الدلالي فقد أشارت إلى أنَّ (جافيا) يقصد بها الجفاء العاطفي والصد، وقوافيا، يُقصد بها المواصلة الشعرية، أو القوافي وهي في هذا السياق تحمل معنى التواصل بشكل عام، أما الربط الدلالي فقد بينت الدراسة العلاقة المتناقضة: (الجفاء مقابل المواصلة والاستمرار)، وفي الربط السياقي فسرت الباحثة هذا الجنس الناقص في سياق الشكوى العاطفية (الشكوى من جفاء حبيبته)، وربطته بالعلاقة التفاعلية (لو كان عندك ود لما جفيت)، فهو تعبير عن التناقض بين الواقع والمشاعر المتوقعة. فعلى ما يبدو أنَّ الباحثة قد اتبعت في تحليل الجنس منهجية تحليلية تقليدية، ركزت فيها على المستويين الصوتي والدلالي مع محاولة الربط السياقي النصي، وتمكّنت من الكشف عن الوظيفة التعبيرية للجناس في النماذج الشعرية المختارة؛ لكنَّ منهجيتها ظلت حبيسة الإطار الوصفي دون تجاوزه إلى تحليلات أعمق من شأنه أن يربط الجنس بالسياق الثقافي، أو يخضعها لتحليل بنيوي متكامل، "فإن أكثر ما يميز آليات التحليل البنيوي للقصيدة

(1) تراتيل أوروک، قاسم والي، دار الينابيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010م: 130. قاسم والي شاعر عراقي معاصر، ولد في عام 1960م.

الشعرية هو أنها ليست قارة، بل هي متغيرة بتغير طبيعة هذا النص أو ذاك ومدى احتوائه على آلية دون أخرى، أو طغيان مجموع الآليات على آلية بعينه، فما نجده مثلاً في قصيدة ما قد لا يتوافر في غيرها إلا ما كان مشتركاً بينها⁽¹⁾.

أما في تحليل ظاهرة (التصرّيع)⁽²⁾ في الشعر العراقي المعاصر، فقد ركّزت الباحثة على المستويات: الصوتي، والدلالي، والوظيفي، مع محاولة ربط التصرّيع بالسياق النصي، كما في تحليل قول الشاعر (صدام فهد الأسدي)⁽³⁾:

أطلق عنان الأمانى زحفها وقفاً واذبح مخاوف عمر عشته قرفاً

مالي أغامر في تمزيق قافيتي خمسين عاماً لأسقي خبزتي شرفاً

لقد رصدت الباحثة التصرّيع وحددته في "وقفاً، قرفاً"، لكنها لم تحلله صوتياً بشكلٍ تفصيلي؛ بل أشارت إلى وجوده في أكثر من مكان، فكان من الممكن الإشارة إلى أنّ هذا التصرّيع يولد دورة إيقاعية منتظمة تعمل ك(بؤرة صوتية) تنتظم حولها بقية الأصوات في البيت الشعري مما يعزز التماسك النصي، فالتصرّيع "إيقاع صوتي يحدثه داخل البيت الشعري يلبي حاجات نفسية تدفع الشاعر إليه؛ فضلاً عن ذلك فهو يشكل فاعلية وحركة داخل النص بوساطة نغماته الموسيقية المتعددة التي يحرص الشاعر على تأديتها لجذب انتباه السامع والتأثير فيه"⁽⁴⁾، وفي التحليل الدلالي والوظيفي أظهرت أنّ الشاعر استعمل التصرّيع في هذه الأبيان من القصيدة وفسره بأنّه أسلوب لتعزّيز (التماسك النصي)، وتكرار النغمة الموسيقية، وفي الربط

(1) ينظر: التحليل البنيوي للنص الشعري في النقد المغاربي حمادي صمود أنموذجاً، بودواية أمال، مجلة التعليمية، الجزائر، مج13، ع2، 2023م: 213.

(2) التصرّيع هو "جعل العروض مقفاة تقفية الضرب"، بغية الإيضاح: 659/4.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، صدام فهد، دار معد للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2011م: 141. صدام فهد: شاعر وأكاديمي عراقي في جامعة البصرة، ولد عام 1953م.

(4) المحسنات اللفظية ودلالاتها في شعر شعراء دمية القصر وعصرة أهل العصر، د. إيمان كمال مصطفى،

مجلة مداد الآداب، الجامعة العراقية، مج13، ع30، 2023م: 131.

السياقي، بيّنت أنّ التصريح يخدم تصوير (التحرر العاطفي)⁽¹⁾، أما وظيفته الموسيقية فتتمثل بإنتاج إيقاع مكرر عزز فكرة التماسك والاستمرارية في تجربة الشاعر العمريّة.

وفي تحليل قول الشاعر بسام صالح مهدي⁽²⁾:

قالوا تنبأ، قلت بل تتنبؤون ما كان كذابا ولكن تكذبون

لقد حددت الباحثة التصريح في "تكذبون، وتتنبؤون"، وأجرت تحليلا صوتيا أشارت فيه إلى أنّ النون قد جاءت مخففة، وفسرته صوتيا على أنّه حامل لمعاني القوة بوصفه صوتا جهوريا، وربطت الصوت بالمعنى الانفعالي الذي يوحى بالأناقة والرقّة؛ لكنها لم تشر إلى أنّ هذا التصريح من شأنه أن ينتج تناظرا صوتيا يعزز فكرة التناظر في الحوار بين الشخصيات، فهو يشكل نمطا متوقعا، يريح الأذن ويوجه الانتباه.

وفي التحليل الدلالي بيّنت الدراسة أنّ التصريح عكس حالة الجدل والحوار في النص الشعري، وبيّنت الانزياح الدلالي من "تنبأ" إلى "تتنبؤون"، أي من البعد إلى التكهّن، وفي تحليل الوظيفة الموسيقية لم تظهر الباحثة أنّ التصريح يمكن أن يولّد تناغما صوتياً في نهايات الشطور ويعزز طبيعة الحوار المتناظر.

ومما تقدم يمكن القول: إنّ هذه الدراسة تمثل أحد الأبواب المهمة في كتاب "البناء الفني في القصيدة العراقية المعاصرة"؛ إذ يقدم تحليلاً دقيقاً للإيقاع الداخل للقصيدة المعاصرة، مع تركيز أساسي على التكرار بأنواعه بوصفه أداةً فنيّةً ودلاليةً.

(1) البناء الفني في القصيدة المعاصرة 2000-2010: 178.

(2) التفاتة القمر الأسمر، بسام صالح مهدي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001م: 142. شاعر وباحث عراقي ومعد برامج، تولّد 1972م، مقيم في سوريا حالياً.

ثالثاً: دراسة الدكتور أحمد حسين خشان

تمثل دراسة الدكتور أحمد حسين خشان الموسومة بـ (قصيدة النثر العربية وتحولاتها الفنية والمعرفية - دراسة نقدية)⁽¹⁾ إحدى الدراسات التي تحاول رصد التحولات في قصيدة النثر العربية في سياقها التاريخي والمعرفي والفني تتناول الدراسة في أحد مباحثها تحولات الإيقاع في قصيدة النثر العربية، الذي سلط الأضواء على مفهوم الإيقاع في الشعر العربي الحديث، وعلى كيفية تحول الإيقاع من النظام العروضي التقليدي إلى ما يعرف بـ (الإيقاع الداخلي) في قصيدة النثر، ولقد اعتمد خشان على مقارنة نقدية جمعت بين النظرية والتطبيق، محاولاً فهم كيفية تفاعل العناصر الأساسية الثلاثة: "الذاكرة الشعرية، والمخيل السمعي، والذائقة الجمالية"⁽²⁾، في تشكيل الخطاب الشعري العربي المعاصر، وقدمت الدراسة رؤية نقدية حاولت تجاوز الانقسامات التقليدية بين الشعر العمودي وقصيدة النثر العربية، مع تركيزه على التحولات المعرفية والفنية التي عرفت القصيدة العربية في العصر الحديث.

ولتوضيح إجراءات الباحث في الكشف عن تحولات الإيقاع في قصيدة النثر العربية؛ ولاسيما مظاهر بنية الإيقاع الداخلي، سنقوم بتحليل هذه الإجراءات، وفقاً لما يأتي:

أولاً: التحليل النقدي للدراسة ومنهجيتها:

اعتمدت الدراسة على منهجية تحليلية وصفية رصدت الظاهرة الإيقاعية في قصيدة النثر العربية، عبر اختيار نصوص مختارة مع محاولة ربط تحليلاته بالإطار النظري المطروح، ولقد استند الإطار النظري لهذه الدراسة على فكرة رئيسة مفادها:

(1) قصيدة النثر العربية وتحولاتها الفنية والمعرفية - دراسة نقدية، أحمد حسين خشان، دار الوارث للطباعة

والنشر، كربلاء، ط1، 2014م.

(2) م.ن: 116.

أنَّ الإيقاع الشعري ليس مجرد انضباط عروضي؛ بل هو تعبير عن إيقاع الحياة المتحول، ويرى خشان أنَّ التحولات الثقافية والاجتماعية تؤثر بشكل مباشر في الذائقة الشعرية، وفي البنية الإيقاعية للشعر، وقد استشهد بعدد من الأقوال النقدية المعاصرة التي تدعم فكرته مثل: أدونيس، ومحمد النويهي، وكمال أبو ديب، وفاضل ثامر وغيرهم⁽¹⁾، كما أنَّ تركيزه على العناصر النفسية، والسمعية، مثل: "الذاكرة، والذائقة، والمخيال السمعي"، وتتبع مفهوم الإيقاع ليشمل الجوانب الوجدانية والذهنية، ويرى أنَّ التوظيف الكامل لهذه العناصر يولد مشروعاً شعرياً في متجه دلالي غير محدود، كما اعتمد أيضاً على الاستشهاد بالمصادر والمراجع النقدية المختلفة مما عزز من مصداقية إطاره النظري، وربطه بالنقاشات النقدية الراهنة، غير أنَّ الدراسة غابت عنها الإحالة إلى نظريات الإيقاع الغربية، رغم أنَّ مفهوم الإيقاع الداخلي من المفاهيم المتداولة في النقد الغربي.

ثم ينقل الباحث عدداً كبيراً من الآراء النقدية المتعلقة بالإيقاع الداخلي لقصيدة النثر بناءً على فرضية "أنَّ الشعر إيقاع لا عروض"، فهو يرفض فكرة (غياب الإيقاع) في قصيدة النثر، ويدعم فكرة (الإيقاع الداخلي)، الذي ينبع من التجارب الشعرية ذاتها، ويثبت حتمية التحول الإيقاعي في الشعر الحديث، وربط هذا التحول بتحويلات الذائقة العربية، وانتقالها من بيئاتها التقليدية إلى الأدوات الحضرية ومستجدات العصر، وأشار إلى آراء مجموعة من شعراء قصيدة النثر العربية الذين فصلوا بين العروض والإيقاع، ونقل عنهم تأكيدهم على ضرورة الإيقاع في بنية القصيدة، ونقل خشان رأي أحد رواد قصيدة النثر العربية⁽²⁾ الذي مفاده: "أنَّ من الخطر أن نتصور أن الشعر يمكن أن يستغني عن الإيقاع والتناغم"⁽³⁾، وأكد أن كل

(1) ينظر: قصيدة النثر العربية وتحولاتها الفنية والمعرفية - دراسة نقدية: 115-117.

(2) ينظر: م.ن: 118-119.

(3) في بنية الشعر العربي المعاصر: 143.

قصيدة نثر تحتوي على إيقاع فردي متغير وربطه بلغة الشاعر وتجربته الشعرية، قائلاً: "يرتبط الإيقاع في قصيدة النثر بلغة الشاعر وتجربته الشعرية في حركة تسير مع النص، وتعتمد قصيدة النثر تكثيف عدة نغمات عن طريق تحرير أو تحدي مصادر الصوت، وإنتاج توهج وانفعال شعوري حاد يحمل عمق التجربة الشعرية"⁽¹⁾، فعلى ما يبدو أنَّ خشان يرى في (إيقاع قصيدة النثر)، تعبيراً عن تحوّل جذري في الوعي الشعري العربي؛ إذ انتقل الإيقاع من نظام خارجي مفروض إلى بنية داخلية تتبع من صميم التجارب الشعرية، وتعبّر عن رؤية جديدة للغة والعالم، ولما كان الإيقاع الشعري "معبّراً عن حركة النفس الشعورية وشحناتها الوجدانية وانفعالاتها النفسية وجب أن يكون لكل تجربة شعرية إيقاع خاص يتماشى معها ويكون أكثر انسجاماً معها من غيرها"⁽²⁾، تتفق مع المتواضع من الأوزان الشعرية، وتختلف في التفاصيل واختيار مفردات، أو بناء جمل..

ثانياً: نقد إطار المنهجية التحليلية لفاعلية التشكيل الإيقاعي في قصيدة النثر: لقد صنّف الباحث أنماط التشكيل الإيقاعي في قصيدة النثر إلى ثلاثة أنواع من النصوص الشعرية:

1_ نصوص شعرية لا تهتم بالإيقاع كثيراً إلا ما جاء عفو الخاطر؛ بل ينصب اهتمامها بشعرية الصورة التي تحيل إلى الإيحاءات المكثفة، والتراكيب إلى تنوع الدلالات، على نحو ما أورده من قصيدة لأمل الجراح⁽³⁾، فالباحث يرى في هذا النوع من النصوص أنَّ الإيقاع فيها يكون عفو الخاطر، وغير مخطط له؛ إذ يعده نتاجاً

(1) قصيدة النثر العربية وتحولاتها الفنية والمعرفية - دراسة نقدية: 119.

(2) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: 58.

(3) ينظر: قصيدة النثر العربية وتحولاتها الفنية والمعرفية - دراسة نقدية: 120.

تلقائياً للتدفق الشعري؛ لكنه لم يحل كيف يمكن أن تكون "العفوية الإيقاعية" أداة بلاغية فاعلة في محاكاة الفوضى الوجودية للشاعر وتمثيل تشظي الذات.

2- نصوص شعرية توظف التوازي، والتكرار، والتناغم، في التقابل والتشاكل⁽¹⁾، فقد كانت إجراءات الباحث في تحليل هذا النوع يتمثل في تحديد أدوات الإيقاع: التكرار بوصفه أساس إيقاعي، والتوازي، بوصفه بنية تركيبية، والتناغم بوصفه تناسق صوتي ودلالي، فعلى ما يبدو أنّ الباحث يرى أنّ هذا النوع هو نتاج المخيال السمعي الذي يهدف إلى تفعيل الذائقة بطعم جديد، وهو أفضل من النوع الأول؛ لكنه ليس الأمثل. غير أنّ الباحث لم يميّز بين أنواع التكرار الصوتي: السجع، أو الجناس، والتكرار التركيبي (التوازي)، والتكرار الدلالي (توكيد المعنى)، وأهمّل وظائف التكرار بوصفه أداة توكيد تفيد بلاغة الإقناع، أو بوصفه أداة تهيج تفيد بلاغة الانفعال، فقد اكتفى بإيراد قصيدة للشاعر عبده وازن⁽²⁾ فقط ولم يحللها.

3- نصوص شعرية يتقاطع فيها إيقاع التفعيلة مع إيقاعات التكرار والتوازي من غير أن تخضع لتقنيات العروض الصارمة⁽³⁾، فقد كانت إجراءات الباحث في هذا النوع تسير إلى تشخيص التهجين الإيقاعي والمزج بين إيقاع العروض (التفعيلة)، وإيقاع النثر (التكرار، والتوازي)، وهو يرى أنّ هذا المزج ينتج مشروعاً شعرياً هو الأمثل من بقية الأنواع يتجه في متجه دلالي غير محدد، ويعبر عن الإحساس الكامل بالموسيقى، أكثر مما يتيح الوزن؛ غير أنّه لم يحل كيف تتحول التفعيلات في سياق النثر إلى طريقة بنائية جديدة.

(1) ينظر: م.ن: 121.

(2) شاعر وناقد لبناني ولد في سنة 1957م، رئيس القسم الثقافي في صحيفة الحياة.

(3) ينظر: قصيدة النثر العربية وتحولاتها الفنية والمعرفية - دراسة نقدية: 121-122.

ومما تقدم يظهر أنَّ الباحث قد قدم تصنيفاً هرمياً أكثر منه تحليلاً بلاغياً موضوعياً؛ إذ كان من الممكن أن يكون تصنيفه أكثر فاعلية لو وضع معايير بلاغية واضحة للتمييز بين هذه الأنواع، ولو دعمها بتحليل تطبيقي مفصّل للنصوص التي قدمها، أو قام بدراسة الوظائف البلاغية المتعددة لكل نموذج إيقاعي.

موازنة نقدية بلاغية بين ثلاث دراسات في المحسنات اللفظية

تناولت الدراسات الثلاث السابقة ظواهر بلاغية، وإيقاعية في نطاقات شعرية مختلفة المشارب، تراوحت بين التراث العربي القديم، والنصوص الشعرية المعاصرة، وبين القصيدة العمودية والنقائض وقصيدة النثر العربية، وعلى الرغم من اختلاف حقولها الجنسية والزمنية؛ فإنّها قد جمعت في اهتماماتها المحسنات اللفظية والإيقاع الداخلي، بوصفها آليتين فنيّتين، ودلّاليتين مؤثرتين، وتهدف هذه الموازنة إلى مقارنة نقدية بلاغية مفصلة بين دراسة "توظيف أساليب البديع في نقائض القرن الأول الهجري"، ودراسة "البناء الفني في القصيدة العراقية المعاصرة"، ودراسة "قصيدة النثر وتحولاتها الفنية والمعرفية- دراسة نقدية"، من حيث الإطار النظري، والمنهجية التحليلية، وطرق معالجة الظواهر البلاغية، ومدى تحقيق الدراسات لأهدافها التطبيقية والبلاغية.

أولاً: تميّزت دراسة الجبوري، بالتخصص السياقي والمرجعية التراثية؛ إذ ركزت على "النقائض في القرن الأول الهجري"، مع عناية بالمحسنات اللفظية مثل: التكرار، الجنس، والسجع، واعتمدت على مرجعيات تراثية، مثل: "الجاحظ، والعسكري، والجرجاني، والقزويني"؛ فضلاً عن اعتمادها على الوظيفة التداولية في تحليل المحسنات اللفظية بوصفها أدوات إقناعية، وحجاجية في سياق النقائض لا بوصفها زخارف لفظية مجردة فحسب، وتميز هذا الإطار بالتخصص والدقة؛ لكنه لم يتوسع في الاستفادة من المناهج النقدية الحديثة؛ وإنما اكتفت الدراسة بالإحالات التراثية.

بينما ركزت دراسة نادية سالم عيسى على الحداثة والتطبيق المعاصر، واعتمدت على الإطار النظري الحداثي عن طريق تعريف الإيقاع الداخلي بوصفه ظاهرة صوتية ونفسية في الوقت ذاته، وفي منهجها الوصفي التحليلي جمعت بين التحليل الدلالي والرصد التطبيقي، والاستشهاد بنماذج لشعراء عراقيين معاصرين؛ لكنها افتقرت إلى الإحصاء والجداول الكمية التي كان من الممكن أن تضيف لها طابعاً موضوعياً على نتائجها، فضلاً عن ذلك فإنّ إطارها النظري بقي محصوراً في التعريفات العامة، من دون تعمق في نظريات النقد الغربية المتعلقة بالإيقاع والدلالة.

أما دراسة خشان، فقد ركزت على التحول الإيقاعي والمعرفي والتحول من إيقاع العروض إلى الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر العربية، والربط بين تحولاتها الإيقاعية وتحولاتها الثقافية والاجتماعية بالاستناد على نقاد معاصرين، مثل: أدونيس، والنويهى، وأبو ديب، وغيرهم، وعلى الرغم من عمق الرؤية النقدية في هذه الدراسة؛ فإنّها أغفلت الإحالة إلى النظريات الغربية في الإيقاع الداخلي.

ثانياً: في المنهجية التحليلية عالج الجبوري التكرار والجناس والسجع في سياق النقائض بوصفها أدوات حجاجية مرتبطة بالموسيقى الداخلية والانفعال، كما في

تحليل أبيات حسان بن ثابت والطرماح. بينما ركزت عيسى على التكرار بوصفه ظاهرة صوتية ودلالية في الشعر المعاصر. في حين تعامل خشان مع التكرار بوصفه أحد أدوات الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر العربية، وصنفه ضمن النصوص التي توظف التكرار، والتوازي؛ لكنه لم يفصل في أنواع التكرار، ووظائفه البلاغية التفصيلية.

وفي معالجة الجناس قدّم الجبوري تحليلًا وظيفيًا يربط بين الصوت والدلالة والسياق. في حين اعتمدت (نادية سالم عيسى) المنهجية التقليدية في تحليل الجناس؛ لكنها لم تتجاوز الوصف إلى تحليل أعمق من شأنه أن يربط الجناس بالسياقات الثقافية، أو البنية الخطابية. بينما لم يتناول خشان في قصيدة النثر العربية الجناس بشكل مستقل؛ بل ضمن إطار عام للإيقاع.

وفي معالجته للسجع والتصريع ركّز الجبوري على السجع بوصفه أحد مظاهر التكرار الحرفي، وقام بتحليله في سياقات الهجاء، كما في (هجاء جرير للفرزدق)، بينما خصصت عيسى حيزًا لتحليل التصريع في القصيدة العراقية المعاصرة، وحلّته صوتيًا ودلاليًا، ووظيفيًا؛ لكن تحليلها ظلّ سطحيًا في الجانب الصوتي التفصيلي، في حين لم يتعامل خشان مع السجع والتصريع، بشكل مباشر؛ لأنّ قصيدة النثر العربية تتحرر من هذه القوالب التقليدية، ولم يكن هذا العنصر محوريًا في دراسته.

ثالثًا: من حيث العمق التحليلي، تميزت دراسة الجبوري بالتحليل السياقي الوظيفي للمحسنات اللفظية، غير أنّها لم تطور إطارًا نظريًا حديثًا، واكتفت بالتطبيقات على النصوص التراثية، فقد كان من الممكن إثراء الدراسة بإدخال مقاربات خطابية أو تداولية معاصرة لتحليل فن النقائض بوصفه خطابًا حاجيًا.

أما دراسة عيسى فقد قدمت الباحثة رصدًا تطبيقيًا مهمًا للإيقاع؛ لكنها لم تمض في التعمق النظري والاستناد إلى النظريات الغربية المهمة بالإيقاع، وافتقرت إلى المنهجية الإحصائية والكمية، مما جعل نتائج الدراسة تبدو انطباعية في أكثر

الأمثلة. بينما قدمت دراسة خشان رؤية شمولية للإيقاع في قصيدة النثر العربية، وربطت بين التحولات الإيقاعية والتحولات الثقافية والاجتماعية؛ لكن التصنيف الهرمي لأنماط الإيقاع في قصيدة النثر العربية بدا نظرياً أكثر منه تطبيقياً؛ لأنَّ الباحث لم يحلل نماذج الشعرية تحليلاً بلاغياً مفصلاً.

ومما تقدم يظهر أنَّ هذه الدراسات الثلاث على اختلاف منطلقاتها قد سعت إلى معالجة الظواهر البلاغية، الإيقاعية، في ضوء سياقاتها الخاصة: (التراثي لدى الجبوري، والمعاصر لدى عيسى، والتحويلي لدى خشان)، وأنَّها أكدت على دور المحسنات اللفظية، والإيقاع الداخلي، بوصفها أدوات فنية ودلالية مؤثرة تتجاوز الزخرفة والتزيويق إلى البناء النفسي والمعنوي للنصوص، وتشكل مجتمعةً إضافة نوعية في حقل النقد البلاغي العراقي المعاصر، وتفتح الباب لمزيد من الأبحاث والدراسات التي تجمع بين التراث والحداثة والنظرية والتطبيق والكم والكيف.

الفصل الثالث/ المبحث الثاني:

النقد البلاغي للمحسنات المعنوية

تبقى المحسنات المعنوية إحدى الحقول الخصبة للنقد البلاغي، وتزداد أهميتها في عصر يشهد تحولات كثيرة في أنماط الخطاب والتواصل، وتزداد الحاجة فيه إلى مجموعة من الأدوات المنهجية القادرة على تفكيك الخطابات المختلفة، وكشف آلياتها وإنتاجها. وفي هذا المجال تظل الدراسات العراقية المعاصرة أحد الروافد المهمة من روافد النقد البلاغي العربي، وتمثل إسهاماً أصيلاً في إعادة قراءة التراث البلاغي والنقدي العربي، وتوظيفه في خدمة البلاغة والنقد؛ لذا سيتخذ هذا المبحث من الدراسات والبحوث العراقية المعاصرة ميداناً للتحليل والرصد، سعياً للكشف عن إجراءات النقد البلاغي للمحسنات المعنوية فيها، ولرصد التحولات المنهجية التي أسهمت في إعادة قراءة مباحث علم البديع قراءة جديدة تخرجها من دائرة الصنعة

البديعية إلى فضاءات الوظيفة التواصلية، وإعادة الاعتبار لهذه المحسنات بوصفها آليات منتجة للدلالة، لا مجرد زينة، أو حلية بلاغية، والكشف عن وظائفها المتعددة مثل: "الدلالية، والحجاجية، والتواصلية، والجمالية"، وفتح آفاق جديدة للدراسات البلاغية تتجاوز الوصف إلى التأويل والتحليل.

ففي سياق الدرس البلاغي العراقي اكتسب النقد البلاغي للمحسنات المعنوية خصوصية منهجية انطلقت من الوعي والاهتمام بأن هذه المحسنات البديعية ليست مجرد زخارف أو حلية عارضة؛ بل هي منبع رئيس من منابع الجمال البلاغي؛ إذ شكلت فنونه مقاييس جمالية تقاس بها جمالية النصوص الأدبية؛ لأنها تكسب الكلام قيمة جمالية مؤثرة من شأنها أن تتغلغل في أعماق النصوص وتزيدها تأثيراً وجمالاً، والمحسنات المعنوية ليست مجرد أدوات جمالية جامدة؛ بل هي "استراتيجيات خطابية" فاعلة في النصوص، فالمرسل في العملية الخطابية التواصلية يتوخى بينه وبين المرسل إليه خططا محددة في خطابه، وذلك باستعمال أنساق لغوية وأساليب أو محسنات بلاغية معينة يختارها المرسل بعناية لتحقيق مقاصده في التواصل وفقا لسياقات مختلفة تملئها عليه مواقف مختلفة⁽¹⁾، وهذه المحسنات يهدف عن طريقها المبدع إلى التأثير في المتلقي وإقناعه واستمالاته، وهذا الهدف يلتقي مع بحوث البلاغة الجديدة التي تدعو إلى دراسة المحسنات المعنوية في ضوء سياقها التداولي، أي في إطار عملية التواصل بين المبدع والمتلقي.

لذا سيهتم هذا المبحث برصد فاعلية المحسنات المعنوية في الدراسات والبحوث العراقية المعاصرة، وما الوظائف التي تؤديها؟ وكيف تسهم في بناء المعاني وإنتاج الدلالات؟ وكيف تؤثر في المتلقي، وتستجيب لمتطلبات المقام؟ ولتحديد الموضوع

(1) ينظر: الاستراتيجية الخطابية، د. فريدة لعبيدي، مجلة الآداب واللغات الإنسانية، جامعة الشاذلي بن جديد، الجزائر، ع4: 320.

أكثر سيتم اختيار دراسات عراقية معاصرة تتعلق بمباحث المفارقة والطباق والمقابلة، بوصفها من أهم فنون المحسنات المعنوية، فالمفارقة⁽¹⁾ نمط أسلوبى يقوم على التناقض بين ما هو حقيقي وزائف، وله القدرة على إحداث صدمة لدى المتلقي منبها ذهنه على الأمر، والطباق⁽²⁾ لا يقتصر أثره على زيادة الكلام حسنا وطرافة؛ وإنما يتجاوز ذلك إلى تأسيس رؤية جدلية للعالم قائمة على التضاد والتناقض، فيؤسس الطباق نسقا قيمياً متكاملًا يحول النصوص من مجرد توصيل الأفكار إلى بناء عوالم متكاملة من القيم المتضادة، أما المقابلة⁽³⁾ فهي تكشف عن وعي إنساني عميق بتناظر الأشياء وتوازنها، مما يجعلها أداة حجاجية فعالة؛ لأنها تقدم رؤية متوازنة للعالم تدفع المتلقي إلى التفكير والتبصر، وتتنظم في هذا المبحث مجموعة من الدراسات العراقية المعاصرة⁽⁴⁾ التي وجدنا فيها اشتغالات منهجية واضحة المعالم منها:

(1) المفارقة هي: "قول المرء نقيض ما يعنيه، أو أنها أن نقول شيئا وتقصد غيره، أو سخرية وهزاء، ثم صارت تفيد معنى التظاهر أو المحاكاة الساخرة". المفارقة وصفاتها، دي سي ميويك، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، 1982م: 43.

(2) عرفه أبو هلال العسكري، بقوله: "المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده، مثل الجمع بين بين البياض والسواد، والليل والنهار، والحر والبرد". الصناعتين: الكتابة والشعر: 276.

(3) يقول عنها السكاكي: "هي تواجه أو تقابل بين كلمتين أو أكثر تجمع بينهما صفة مشتركة". مفتاح العلوم: 424. والفرق بين الطباق والمقابلة يمكن توضيحه بالآتي: الطباق يجمع بين لفظين متضادين فقط، بينما تتجاوز المقابلة ذلك لتكون بين أكثر من لفظين أي المقابلة تكون بين جملة وجملة.

(4) وفي هذا السياق التقت مع هذه الدراسات المعاصرة، الدراسات الآتية: المفارقة في شعر المتنبي، د. عبد الهادي خضير نيشان، مجلة كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، مج3، ع11، 2000م. شعرية المفارقة قراءة في شعر الجواهري، د. محمد كريم الكوازي، مجلة الجامعة الأسمرية للعلوم الإسلامية، ع16، 2012م. العشق الإلهي في شعر سمسون المحب دراسة بلاغية الطباق مثالا، د. وسن منصور الحلو، مجلة كلية العلوم الإسلامية، جامعة بغداد، مج1، ع75، 2023. جمالية المحسنات البديعية في شعر السيد الحميري: الجنس والطباق أنموذجا، د. أحمد سالم عبيد، مجلة جامعة بابل، مج31، ع8، 2023م. الطباق السلبي في بعض الآيات القرآنية المختارة، دراسة مقارنة، د. سجي محمد مكرو، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة واسط، مج15، ع1، 2023م. الطباق اللغوي والسياقي في القرآن الكريم سورة الأعراف والردع أنموذجا، د. شيماء عبد الحسين إبراهيم، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة واسط، مج14، ع3، 2022م. الطباق في شعر حكام الأندلس بين الفن والسياسة، د. زينة عبد الغني، ود. هادي طالب محسن، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، مج6، ع18، 2014م. المقابلة بين لفظ موجز من القرآن الكريم وبين لفظ موجز ورد عن العرب، د. زينب بدن إبراهيم، مجلة نسق، مج43، ع10، 2024م. المقابلة في سورة الليل – قراءة بلاغية، د. علي شاحوذ رجب، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل،

أولاً: دراسة الدكتور ثائر العذاري

تُعَدُّ دراسة الدكتور ثائر العذاري الموسومة بـ(في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية)⁽¹⁾، عملاً نقدياً منهجياً يعتمد على رؤية أساسية تركز في جوهرها على البناء الداخلي للنصوص؛ إذ تنبثق أسرار العمل الأدبي من اللغة بوصفها مادة التشكيل الوحيدة، ويستعرض الناقد مجموعة من المقالات والأبحاث التي تتضوي جميعها تحت رؤية نقدية واحدة قائمة على تأمل النصوص، والكشف عن العلاقات الداخلية التي تكوّن حركته ونظامه، بعيداً عن فرض مناهج خارجية عليه، ولقد خصص الناقد في هذه الدراسة حيزاً مهماً لدراسة تقنيات التشكيل في شعر أحمد مطر عن طريق الاعتماد على فن المفارقة، ومنها: المفارقة اللغوية، والسردية، والصدمة النفسية، والحقيقة المقلوبة. وقد أدرجت المفارقة إجرائياً ضمن المحسنات المعنوية، لا بوصفها محسناً بديعياً تراثياً مستقلاً، بل لما تقوم عليه في كثير من تجلياتها على التقابل والتضاد بين المعاني، وما ينشأ عن هذا التقابل من مفارقة دلالية، فضلاً عن صلتها بفني الطباق والمقابلة، التي يتولّد منها إحداث توتر بين الظاهر والمضمر، أو بين المتوقع والمتحقق، بما ينتج دلالة مفارقة ذات أثر جمالي. ولم أقصد بذلك عدّ المفارقة من المحسنات البديعية التراثية على نحو اصطلاحى، وإنما أدرجتها لوجود صلة وظيفية ودلالية بينها وبين آليات المحسنات المعنوية.

مج19، ع3، 2023م. آلية المقابلة في سورة النساء، د. كواكب كريم غفور، مجلة ديالى للبحوث الإنسانية، جامعة ديالى، مج1، ع79، 2019م. دلالات المقابلة في التعبير القرآني، د. خالد حامد العلي، مجلة العلوم الإسلامية، الجامعة العراقية، مج1، ع4، 2013م.

(1) في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، د. ثائر العذاري، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010م.

وتتناول العذاري في هذه المفارقات، كيفية بناء الانطباع لدى المتلقي وآليات كسر النمط الإيقاعي التقليدي وصولاً إلى فن المفارقة من خلال بعض التقنيات التي تُسهم في تشكيلها لبناء قصائد ذات طابع مغاير؛ لذا يمكن عدّها من المحسنات المعنوية؛ لأنّ جمالها يكمن في المعنى العميق المتواري، وليس في التزيين اللفظي الظاهري؛ ولأنّ هدفها ليس الخداع بل هي إحدى الأساليب التي تدمج بين التناقضات من أجل تحقيق نتائج بلاغية وفنية تثير ذهن المتلقي.

ولإظهار إجراءات النقد البلاغي لفن المفارقة في شعر أحمد مطر، سنقوم بالإجراءات الآتية:

أولاً: تحليل البنية التوقعية وانكسارها في تشكّلات البنية التقليدية للقصيدة العربية؛ إذ يقوم هذا الإجراء على دراسة كيفية بناء النصوص لمجموعة من التوقعات لدى المتلقي، ثم كسرها بشكل مفاجئ لتحقيق المفارقة، كما في تحليل العذاري لبيت المتنبي:

وا حرّ قلباه ممن قلبه شبح ومن بجسمي وحالي عنده سقم⁽¹⁾

لقد تمكن في تحليله لهذا البيت الشعري من رسم البنية التوقعية عبر إجابته التي بيّنها بعد طرحه سؤالين متتابعين عقدهما للإمساك بتلابيب اللغة الشعرية القديمة، أولهما: "ما الكلمة التالية؟ تقل احتمالات الكلمة التالية كلما تقدّمتنا في القراءة ذلك أنّ كل كلمة ستضاف تقلل إمكانية التنوع في مجال الكلمات التي تتم المعنى... باتجاه القيمة الصفرية"⁽²⁾.

(1) ديوان المتنبي: 362/3.

(2) في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية: 10-11.

بمعنى أنّ انضمام كل كلمة جديدة يُضيّق أفق الاختيار، ويحدّ من تنوع الألفاظ لاستكمال المعنى حتى تصل إلى الصفر. أما سؤاله الثاني " ماذا يريد الشاعر أن يقول إجمالاً؟ فإنّ المعنى الإجمالي يزداد اتضاحاً ولمعاناً كلما تقدمنا في القراءة..." فإنه يبدأ من (الصفر)، ويتصاعد تدريجياً مع كل كلمة تالية⁽¹⁾. يُظهر الناقد أنّ اتباع هذه الآلية قديماً في بناء القصيدة أو أي فن أدبي آخر غير مرغوب فيها؛ فهي قراءة خطية مُبسّطة، ليست هي الغاية النهائية، وأنّ الدلالة في الشعر لا تتكوّن تراكمياً، بل من خلال حدوث توتر دلالي، يحدث داخل شبكة من الاحتمالات مع كل لفظة جديدة.

ثانياً: تحليل المفارقة عن طريق كسر النسق الإيقاعي في تشكّلات القصيدة التقليدية؛ إذ يهدف هذا الإجراء إلى دراسة كيفية استعمال كسر الإيقاع أداة لتحقيق المفارقة، وإحداث الصدمة لدى المتلقي، وأن: " كل نسق تكراري في الشعر يحتاج إلى نهاية يمكن تسميتها بكسر النسق، أو كسر التكرار"⁽²⁾. وفي حديث الناقد عن كسر النسق يحدد العلاقة الجدلية بين التكرار وكسره، فلا يمكن للإيقاع أن يقوم على التكرار وحده، مؤكداً ذلك بإحالاته إلى دراسة كمال أبو ديب حول البنية الإيقاعية للشعر العربي، وأشار إلى أنّ هذه التقنية هي محاولة للخروج من فخ الرتابة والانضباط الشديدين، كما في تحليله لببتي الجواهري:

أجل يراعك في أجسادهم مزقاً فليس عندك بعد اليوم من أجل
واضرب بهم أسوأ الأمثال سائرة حتى تتلم فيهم مضرب المثل⁽³⁾

(1) ينظر: م. ن: 10-11.

(2) في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية: 12.

(3) لا توجد هذه الأبيات في دواوين الجواهري، بل هي منشورة في موقعه على الانترنت:

<http://www.jawahri.net>.

ويرى العذاري أن رتبة المعنى قد كُسرت، من خلال توظيف عنصر المفاجأة في نهاية النص، التي أحدث صدمة للمتلقي، بعد أن لاحظته أنَّ خطي الاستجابة للنص يسيران بشكل منتظم حتى بداية الكلمة الأخيرة ثم يحدث شيء مفاجئ⁽¹⁾، وبينَّ أنَّ الكلمة الأخيرة ليست في مجال الاحتمالات الضيقة التي يحددها النص، وقد منحت دلالة التعبير نسقا شعريا لا يرتبط ولا يتشكل، إلا بفن المفارقة التي يقوم بناؤها على الأمر المفاجئ الذي يصل إلى حدود غير معقولة أحيانا⁽²⁾.

ثالثاً: تحليل المفارقة الناتجة عن المفاجأة الدلالية في تشكلات المفارقة اللغوية:

يقوم هذا الإجراء على دراسة كيفية بناء النص لمعنى كلي، ثم هدمه بكلمة أخيرة تغير كل شيء فيه، كما في قصيدة (الغز) لأحمد مطر:

قالت أمي مرة

عندي لغز

من منكم يكشف لي سره

(تابوت قشرته حلوى

ساكنه خشب

والقشرة

زاد للرائح والغادي)

قالت أختي: التمرة

(1) ينظر: في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية: 12-13.

(2) ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، دار مرجانة للطباعة، ط2، 1979م: 84.

حضنتها أمي ضاحكة

لكني خنقتني العبرة

قلت لها:

بل تلك بلادي⁽¹⁾

يبين الناقد أنَّ الأمر في هذا النص "مختلف تمامًا عن التقنيات التقليدية، فخطأ الاستجابة للنص يسيران بشكل منتظم حتى بداية الكلمة الأخيرة، ثم يحدث شيء مفاجئ لا علاقة له بخطي الاستجابة ونموها فجأة يتغير كل شيء"⁽²⁾.

ويوميء العذاري إلى أنَّ الكلمة الختامية لا تنحصر ضمن أفق توقعي ضيق، ترسمه محددات النص، بل تتجاوز هذا الإطار لتفتح الدلالة على اتساعها بما يمنحها قدرة على إعادة توجيه المعنى وتكثيفه؛ ليصبح المعنى الكلي جديداً تماماً، لا رابط يربطه بالخط الذي تصاعد مع تقدمنا في النص، مستعملاً تعبيراً دقيقاً مضمونه: "أنَّ قيمة الاحتمالات تتناول إلى ما دون الصفر، فنعود إلى الوراء لاسترجاع الاحتمالات السابقة"⁽³⁾، وأنَّ كسر القوالب الجاهزة للاحتتمالات المتوقعة هو من الوظائف الشعرية البارزة، فتحطيم ما هو متوقع لدى المتلقي يجعله ينجذب نحو تجربة الشاعر وتمثلاته، لتتنعش أجواؤه باستيقاظاتها المثيرة للدهشة عن طريق المباغته بغير المتوقع والجديد، فهذه المباغثات فيها منافذ سحرية كثيرة، وإغداق للمتعة على نفسية المتلقي⁽⁴⁾.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، أحمد مطر، لندن، 2003م: 12.

(2) ينظر: في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية: 15.

(3) في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية: 15.

(4) ينظر: المفارقة في شعر الرواد، قيس حمزة الخفاجي، دار الأرقم للطباعة والنشر، بابل، العراق، ط1،

2007م: 28-29.

رابعاً: تحليل المفارقة عن طريق تكوين الأصوات والحروف في تشكلات المفارقة السردية: يقوم هذا الإجراء على دراسة التشكيل الصوتي والكتابي لتحقيق المفارقة كما في استبدال أحمد مطر حرفي (السين والصاد)⁽¹⁾ في قصيدته (عائد من المنتجع)، التي يقول فيها :

حين أتى الحمار من مباحث السلطان

كان يسير مائلاً كخط ماجلان

.....

خير أبا أتان؟

"أثقتونني؟"

.....

كونوا على اطمئنان

فأولاً (يُتقبل) الداخل بالأحضان

وثانياً (يُثأل) عن تهمته بمنتهى الحنان

وثالثاً أنا هو الحثان⁽²⁾

أشار الناقد إلى العلاقة القائمة بين كسر الأسنان (المضمون)، وكسر الحروف (الشكل)، وربط المفارقة بين ما هو متوقع (الحديث العادي)، وما هو غير متوقع (الحديث بأسنان مكسورة)، التي اعتمدت على مجرى السرد مركزاً على الكلمة الأخيرة

(1) ينظر: في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية: 17-18-19.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، أحمد مطر: 233.

في القصيدة التي يراها أنها تؤدي إلى فهم جديد للحكاية، مما يستلزم إعادة إنتاجها لدى المتلقي، ففي هذه المفارقة الصوتية التركيبية؛ فإنَّ شكل الحرف يعكس مضمون المعنى، أظهر العذاري هنا أنَّ مطر قد جعل الصوت نفسه يحمل المفارقة لا الكلمات فقط، ولم يكتفِ بشرح المفارقة؛ بل جعل اللغة النقدية تلتقط الدقة الصوتية المتحققة للنص المحلل، ووقف عندها وأظهر أنها ليست مجرد نكتة؛ بل تقنية تشكيلية واعية.

خامساً: تحليل المفارقة الزمنية عن طريق العلاقة مع السلطة القمعية.

يهدف هذا الإجراء إلى كشف آليات السلطات الديكتاتورية عبر المفارقة، فعندما نتمتع لافتات مطر نجد أنَّ هناك موضوعاً واحداً يهيمن على كل اللافتات فيها، ذلك هو موضوع الدكتاتور، وأساليبه القمعية التي يعامل بها المعارضين، فهذا الموضوع ينسجم بشكل كبير مع البناء الفني لقصيدة مطر، وهذه التقنيات من شأنها أن تستدرج المتلقي إلى نقطة يعتقد أنها نهاية القصيدة؛ لكنه يتفاجأ في النهاية أن مطر قد استغفله وأوصله إلى نهاية أخرى غير النهاية الافتراضية، فالشاعر هنا يمارس الدور نفسه الذي يمارسه الدكتاتور، فهو يستدرج المتلقي ويستغفله، ويوقعه في فخ النهايات غير المتوقعة⁽¹⁾.

فالمفارقة هنا في استعمال الوصول والنهاية، في سياقين متناقضين، فهناك نهاية افتراضية متوقعة من القارئ، وأخرى حقيقية يضعها الشاعر؛ لكنَّ المفارقة أنَّ العذاري يقول: "لا تمت لها بصلة"⁽²⁾، أي أنَّ النهاية الحقيقية ليست مجرد نهاية مختلفة؛ بل نهاية من عالم آخر وهذا تعبير بالغ الدقة، وكأنَّها "لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص

(1) ينظر: في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية: 22.

(2) م.ن: 22.

بطريقة تستثير القارئ، وتدعو إلى رفضه بمعناه الحرفي، وذلك لمصلحة المعنى الخفي⁽¹⁾، وهي مفارقة وجودية استثمرها العذاري ليصف بدقة تجربة قراءة لافتات أحمد مطر عن طريق الانتقال المفاجئ من عالم التوقعات إلى عالم الصدمات، وهذه المفارقة تكشف عن تعقيد العلاقة بين الشاعر والسلطة، فالشاعر ليس نقيضاً كاملاً للدكتاتور؛ وإنما هو يشبهه في استعمال آليات: الاستدراج والاستغفال؛ لكن الفرق بينهما أن الدكتاتور يستعملها لقمع الناس، ومطر يستعملها لإيقاظهم، والعذاري بهذه المفارقة يمنح قراءته عمقاً فلسفياً لافتاً في النقد العربي المعاصر .

لقد كشف العذاري هنا عن التوازي بين تقنيات أحمد مطر وآليات الديكتاتور: الاستدراج، والاستغفال وإيقاع المتلقي في النهايات غير المتوقعة، وأشار إلى أن الشاعر يمارس الدور ذاته الذي يمارسه الدكتاتور؛ لكن هدف الشاعر هو فضح الدكتاتور، أو ربما يستعملها الشاعر "سبيلاً لخداع الرقابة، أو للتكثيف الدلالي، بما يعبر عن المعاني الواسعة أكثر مما يفعله التقرير المباشر، وكذلك يستعملها لكشف الحقائق وكسر الرتابة التعبيرية لما ينتج عنها من مفاجآت للمتلقي لما فيها من غرابة وغموض، وتضيف نمطاً حيويًا للنص الذي يحتويها"⁽²⁾، وحدد الناقد أهداف المفارقة في ثلاث اتجاهات رئيسة هي: الإشعار بالواقع، إحداث الضحك المرّ، وإظهار الفرق بين الحياة الطبيعية، والحياة تحت سياط الدكتاتور، فضلاً عن ذلك، فقد أشار العذاري في نهاية مبحث المفارقة إلى تحول الزمن من مجرد وعاء زمني إلى عنصر تشكيلي، وقارن بين التنامي الذي يحصل خلال زمن القراءة والانطباع الكلي الذي لا يتشكل إلا مع الكلمة الأخيرة.

(1) لغة التضاد في شعر أمل دنقل، د. عاصم محمد أمين، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005م: 48.

(2) المفارقة في النص العربي المعاصر، سيزا قاسم، مجلة فصول، ع2، مج2، 1982م: 143.

ومما تقدم يظهر أنَّ تحليل الدكتور العذاري لفن المفارقة في شعر أحمد مطر، قد تميز بالعمق الفلسفي وقدرته على إظهار الآليات التقنية التي اعتمدها مطر في بناء لافتاته، فضلاً عن ذلك؛ فإنَّ الربط بين تقنيات المفارقة وموضوع السلطة الدكتاتورية يمثل إضافة نوعية تفهم عن طريقها وظيفة المفارقة، بوصفها أداة سخرية ونقد، وما يلتفت النظر في هذه الدراسة أنَّ الناقد لم يستعمل المفارقة بوصفها زخرفاً لغوياً؛ وإنما بوصفها أداة تحليلية كاشفة تؤدي وظيفة مزدوجة: تزيين اللغة، وإثراء المعنى، وهذا هو المعيار الأهم في الحكم على جودة المفارقة النقدية.

ثانياً: دراسة الدكتور زيد مجيد رشيد

تُعَدُّ دراسة الدكتور زيد مجيد رشيد (الطباق والمقابلة في المستدرك على الصحيحين) (نماذج مختارة)⁽¹⁾ لكتاب (المستدرك على الحديثين) للحاكم النيسابوري أحد مصادر الحديث النبوي المهمة التي حظيت باهتمام كبير من لدن العلماء والباحثين في مختلف العصور؛ لما احتواه من أحاديث شريفة لم ترد في صحيحي (البخاري ومسلم)، وما زخر به من أساليب تعبيرية، وكنوز بلاغية فريدة جسدت فصاحة الأحاديث النبوية وبلاغتها، وتبرز أهمية دراسة هذا الكتاب من الناحية البلاغية في كشفه عن الأبعاد الدلالية والجمالية للأحاديث النبوية، وتوظيفها في فهم المعاني، والمقاصد الشرعية فهماً أعمق.

وقد انصبت دراسة زيد رشيد على استجلاء فني (الطباق والمقابلة)، في نماذج مختارة من الأحاديث الشريفة المتعلقة بالفتن والملاحم الواردة في المستدرك؛ وذلك لما يتمتع به هذان المحسنان المعنويان من قدرة فائقة على إظهار المعاني، وتقريرها في نفس المتلقي، عن طريق خلق حالة من التوتر الدلالي، والإيقاع الخفي، الذي

(1) الطباق والمقابلة في المستدرك على الصحيحين (نماذج مختارة)، د. زيد مجيد رشيد، مجلة كلية الإمام الأعظم، ع37، 2021م.

يحدث أثرًا عميقًا في النفس، ف (الطباق)، بما يقوم عليه من جمع بين المتضادات، و(المقابلة)، بما تتطوي عليه من موازنات دقيقة بين المعاني المتقابلة يمثلان أدوات بلاغية فاعلة في تصوير اضطراب الأحوال، وانقلاب الموازين التي تتحدث عنه نصوص الملاحم والفتن، ولإظهار إجراءات النقد البلاغي لفني (الطباق والمقابلة)، في هذه الدراسة، سنبدأ بنقد الإجراءات الآتية:

أولاً: نقد إجراءات التحليل الصوتي والإيقاعي، المتمثل بتحليل الجرس الصوتي، وعلاقته بالدلالة، ففي الحديث النبوي: "سيكون في آخر هذه الأمة رجالٌ يركبون على الميائثر حتى يأتوا أبواب مساجدهم، نساؤهم كاسياتٌ عارياتٌ..."⁽¹⁾، حل الباحث الجرس الموسيقي للكلمتين "كاسيات، عاريات"، فذكر أنَّ حرفي (الكاف والعين) يشتركان ويفترقان؛ إذ يشتركان في مخرج واحد هو الحلق، وهذا الاشتراك يوحي بالتقارب الظاهري، في حين يعكس الاختلاف في الهمس والجهر اختلافًا دلاليًا عميقًا، ف(الكاف) حرف مهموس و(العين) حرف مجهور⁽²⁾، وقد ربط الباحث بين المستوى الصوتي والمستوى الدلالي بشكل دقيق، وكشف عن كيفية توظيف الفوارق الصوتية بين حرفي الهمس والجهر، للتعبير عن المفارقة بين (الظاهر والباطن)، كما التفت إلى أنَّ الاشتراك في مخرج الحرف يوحي بالتقارب الشكلي، في حين الاختلاف في الهمس والجهر يعبر عن الاختلاف الحقيقي في المعنى، وتميز الباحث في الدقة في تتبع الأثر النفسي للصوت؛ إذ وصِفَ الكاف بأنه حرف مهموس يناسب الخفاء والستر الظاهر، وحرف العين بأنه مجهور ناصع يناسب الإعلان والجهر بالمعصية.

(1) المستدرك على الصحيحين: 483/4. المياثر: مراكب العجم من حرير أو ديباج وتتخذ كالفرش الصغير.

(2) ينظر: الطباق والمقابلة في المستدرك على الصحيحين (نماذج مختارة): 104.

وفي سياقٍ آخر تناول الباحث في الحديث الشريف: "لَتُنْتَقَيْنَ كما يُنْتَقَى التمر من الجفنة فليذهب خياركم وليبقين شراركم، فموتوا إن استطعتم"⁽¹⁾، فلاحظ أنّ ألفاظ الطباق: (الذهب والبقاء)، و(الخيار والأشرار)، قد جاءت من مقاطع صوتية متماثلة، من حيث التركيب الصرفي والصوتي والنحوي، فكان لها وقع متماثل في النفس⁽²⁾، فقد انتبه الباحث إلى ظاهرة التماثل الإيقاعي الحاضر بين ألفاظ "ليذهب/ليبقين" و "خياركم/أشراركم"، وربط بين التماثل (الصوتي والنفسي)، فالإيقاع الموحد من شأنه أن يعزز الأثر المعنوي الموحد؛ فضلا عن إشارته إلى البعدين الصرفي والنحوي في بناء الإيقاع وعدم اقتصره على الجانب الصوتي فحسب. فالإيقاع البلاغي ما ينبع من تألف الكلمات وانسجامها في علاقات صوتية متغيرة لا تنفصل عن العلاقات الدلالية أو النحوية، فهذه العلاقات تقوم بدورها على التقابل، والتماثل فضلا عن التضاد والتخالف⁽³⁾.

ثانياً: نقد تحليل درجات (التضاد) ومراتبه.

صنفت الدراسة الطباق إلى (طباق إيجاب، وطباق سلب)، وطبقته على مجموع من الأحاديث النبوية، مثل الحديث الشريف: "لا تذهب الأيام والليالي حتى يملك رجلٌ من أهل بيتي يواطئ اسمه اسمي، واسم أبيه اسم أبي، فيملأ الأرض قسطاً وعدلاً كما ملئت جوراً وظلماً"⁽⁴⁾، ناقش الباحث العلاقة بين "القسط والعدل"، و"الجور والظلم"، مستعينا بأبي هلال العسكري في التمييز بينهما⁽⁵⁾، والتفت إلى ظاهرة

(1) المستدرک علی الصحیحین ومعه تلخیص الذهبی، الحاکم النیسابوری (ت405هـ)، تح: عبد الرحمن الوادعی، دار الحرمین للطباعة والنشر، بیروت، 1997: 480/4.

(2) ينظر: الطباق والمقابلة في المستدرک علی الصحیحین (نماذج مختارة): 109.

(3) ينظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997م: 30.

(4) المستدرک علی الصحیحین: 488/4.

(5) ينظر: الطباق والمقابلة في المستدرک علی الصحیحین (نماذج مختارة): 107.

الترادف الحاصلة داخل طرفي الطباق، وأنَّ الإتيان بلفظين مترادفين لكل طرف غرضه الإطناب، وكشف أنَّ التضاد لا تقتصر فاعليته على الألفاظ المفردة؛ بل يمتد إلى مستوى الحقول الدلالية المتكاملة، فضلاً عن استعانتها بالمصادر التراثية (الفروق اللغوية لأبي هلال العسكري)، للتمييز بين الدلالات الدقيقة للألفاظ. لكن فاته متابعة الإطناب وما وظيفته هنا؟ هل كان للتوكيد فقط؟ أم لتوسيع الدلالة وإثرائها؟

ثالثاً: نقد إجراءات تحليل الصور البصرية المتضادة والحركية.

فقد صورت الدراسة في الحديث الشريف: "ويلٌ وادٍ في جهنم يهوي فيه الكافر أربعين خريفاً قبل أن يبلغَ قعره، والصعود جبلٌ في النار يتصعد فيه سبعين خريفاً يهوي منه كذلك أبداً"⁽¹⁾، صورت جملتين متقابلتين: (الأولى: صورة الهبوط في الوادي)، و(الثانية: صورة الصعود في الجبل)، فالمقابلة كما يراها الباحث تعرض صورتين بصريتين متناقضتين، وكلا الصورتين تصف أحوال المسلمين، وليس الكفار، فالصورة الأولى تتعلق بجزء الآخرة للخارج عن طريق الحق، والثانية صورة المؤمن صاحب الإيمان القوي⁽²⁾، فما يلحظ هنا دقة رصد الباحث لعناصر كل صورة، وتقابلها مع الصورة الثانية: (وادٍ في جهنم يهوي/جبل في النار يتصعد)، (أربعين خريفاً/سبعين خريفاً)، وربطه بين المستوى البصري، والمستوى الصوتي؛ إذ وصف حروف "يهوي"، بأنها حروف هوائية تحسنا بالنزول السريع، وحروف "يتصعد"، تشعرنا بمدى ما يقاسيه من يصعد الجبل كأنه يختنق، وكشف عن أنَّ المتضادات لا تقتصر على الألفاظ؛ بل تمتد إلى الصور الذهنية والانطباع النفسي. إلا أنَّ الدراسة لم تعمق العلاقة بين الصورتين، هل هما صورتان منفصلتان لعذابين مختلفين؟ أم هما صورتان متكاملتان لعذابٍ واحد؟

(1) المستدرك على الصحيحين: 639/4.

(2) ينظر: الطباق والمقابلة في المستدرك على الصحيحين (نماذج مختارة): 113.

رابعاً: نقد الإجراءات الخاصة بتحليل المقابلات السياقية، في الحديث الشريف: "إنَّ الله إذا أراد بعبدٍ خيراً عَجَّلَ له العقوبة في الدنيا، وإذا أراد بعبدٍ شراً أمسك عليه بذنبه حتى يوافيه يوم القيامة"⁽¹⁾، خللت الدراسة المقابلة الحاصلة بين صورتين متقابلتين: (صورة تعجيل العقوبة، وصورة تأخيرها، فرأى أنَّ من فوائد هذا النوع من المقابلات السياقية هو إبراز حقائق الأمور عن طريق بيان ما يقابلها ويضادها)⁽²⁾، وقد استعانت بمصطلح "المقابلة السياقية"، التي عرفها محمد الطرابلسي بقوله: "كل مقابلة كانت علاقة المتقابلين فيها توزيعية، فتقابل الشقين في هذا النوع ليس مرجعه إلى الوضع اللغوي، وإنما إلى أسلوب القائل نفسه"⁽³⁾، وميز بين التضاد اللغوي والتضاد السياقي، وكشف عن أنَّ إمساك الله عزوجل عن العبد ليس ضد العقوبة، فالففو هو ضد العقوبة؛ ولكن ذلك الإمساك كان سبباً للعقوبة في الآخرة، فضلاً عن إظهار الدراسة الوظيفة التربوية والتعليمية للمقابلة وبيان ما يقابلها ويضادها.

لكن ما يؤشر هنا هو عدم تطوير الباحث لمصطلح "المقابلة السياقية"، بشكل كافٍ، فالإشارة إلى هذا المصطلح لا تغني عن كيفية اشتغاله، وتحليل آلياته، ومع ذلك كله فيمكن القول بأنَّ هذه الدراسة تمثل إحدى المحاولات الجادة للكشف عن الأبعاد الجمالية والبلاغية لفني (الطباق والمقابلة)، في الحديث النبوي الشريف الخاصة بالفتن والملاحم من المستدرك على الصحيحين؛ إذ تمكنت الدراسة من رصد عدد كبير من الظواهر الصوتية والتصويرية والدلالية، المرتبطة بهذين المحسنين البديعيين، كما أظهرت القدرة على ربط المستويات المختلفة للتحليل والاستعانة بالمصادر التراثية في تفسير الدلالات.

(¹) المستدرك على الصحيحين: 651/4.

(²) ينظر: الطباق والمقابلة في المستدرك على الصحيحين (نماذج مختارة): 112.

(³) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد عبد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، 1981م:

ثالثاً: دراسة الدكتورة رضاته حسين صالح.

تناولت الدكتورة رضاته حسين صالح في دراستها الموسومة بـ(الطباق والمقابلة في خطب الإمام علي (ع) في نهج البلاغة، دراسة بلاغية دلالية)⁽¹⁾ ما ورد في كتاب نهج البلاغة من خطبٍ تمثل ذروة في الأداء الأدبي والبلاغي والفصاحة العربية، وقد انطلقت من النظر إلى الكتاب بوصفه بناءً بلاغياً متكاملًا لا مجرد مجموعة من الخطب والرسائل والحكم، لما تتطوي عليه نصوصه من تلاحم بين عمق الفكرة وجمال الصياغة وقوة التأثير.

ويبدو أن اختيار الباحثة للخطب ميداناً لدراستها يستند إلى ما تمتاز به من كثافة بلاغية وثراء دلالي، فضلاً عن حضور الإبداع الفكري والكلامي فيها على المستويين

(1) ينظر: الطباق والمقابلة في خطب الإمام علي (ع) في نهج البلاغة، دراسة بلاغية دلالية، د. رضاته حسين صالح، مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية، مج9، ع17، 2010م.

الشفاهي والتحريري. غير أن قيمة هذا الاختيار لا تتحقق بمجرد لرصد الظواهر البلاغية وتصنيفها، بل تتوقف على قدرة الباحثة على الكشف عن فاعليتها في بناء المعنى وتوجيه الدلالة وتحقيق الأثر الإقناعي في الخطاب. ومن هذا المنطلق، خصّت الباحثة ظاهرتي الطباق والمقابلة بالدراسة، بوصفهما من أبرز الفنون البديعية حضوراً في خطب نهج البلاغة، وقد أتاح الجمع بينهما إمكانية تتبّع العلاقات التقابلية داخل النص، وبيان أثرها في إبراز المعاني وتقوية الحُجّة وتكثيف الدلالة. ومن ثمّ فإن معالجة هاتين الظاهرتين من منظور نقدي بلاغي ودلالي من خلال تحديد الشواهد وتحليل وظيفتها السياقية وصلتها بالبناء الفكري والحجاجي للخطبة. ولتوضيح إجراءات النقد البلاغي التي اعتمدتها الباحثة، يمكن متابعة دراستها وفق الإجراءات الآتية:

أولاً: نقد الإجراءات المتعلقة بتحليل (الطباق السلبي)⁽¹⁾ وتحليل الثنائية التقابلية بين (المشهدين المتقابلين).

في تحليل الباحثة لقول الإمام علي (ع): "فيا عجباً عجباً والله يميّت القلب ويجلب الهم من اجتماع هؤلاء القوم على باطلهم وتفرقكم عن حاكم فقبحا لكم وترحاً حين صرتم غرضاً يرمي، يغار عليكم ولا تغيرون، وتغزون ولا تغزون، ويعطي الله وترضون"⁽²⁾، لفتت الباحثة الأنظار إلى أنّ النص يقوم على ثنائيات تقابلية متضادة بين مشهدين ومعنيين، يتمثل باجتماع القوم على الباطل، وتفرقهم عن الحق، عن طريق الطباق السلبي، بين الفعل ومنفيه "يغار عليكم ولا تغيرون وتغزون ولا تغزون"،⁽³⁾ فقد رصدت صالح طباق السلب في هذه الأفعال وأشارت إلى أنّ هذه الثنائيات

(1) يكون بين اللفظ ومنفيه، مثل يُغار عليكم/ لا تغيرون.

(2) نهج البلاغة، الشريف الرضي، شرح محمد عبده، مكتبة النهضة العربية: 69/1.

(3) ينظر: الطباق والمقابلة في خطب الإمام علي (ع) في نهج البلاغة، دراسة بلاغية دلالية، د. رضاة حسين صالح، مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية، مج9، ع17، 2010م: 12.

تفعل المضمون الدلالي للخطاب العلوي، كما ربطت الباحثة بين البعد العاطفي في قوله: "يميت القلب ويجلب الهم"، والبعد البلاغي في الطباق والمقابلة، لتشكيل بنية الخطاب التوبيخي⁽¹⁾.

وما يؤخذ عليها أنها لم تركّز على دلالات التكرار في عبارة "عجباً عجباً"، ولا علاقته بفن الطباق، فالتكرار هنا من شأنه أن يؤسس لحالات انفعالية تستدعي التضاد الذي يليه؛ لأنّ التكرار يتضمن طاقات تعبيرية هائلة، ومرد ذلك "أنّ الأصوات وتوافقاتها، وألعاب النغم، والإيقاع، والكثافة الصوتية، والاستمرار، والتكرار، والفواصل الصامتة، ودراسة الحروف، ورمزيتها، وتكويناتها الموسيقية من نبر وتنغيم وإيقاع، كل ذلك يتضمن طاقة تعبيرية كبيرة"⁽²⁾، من شأنها أن تؤثر بشكل كبير على جمالية النصوص، كما افتقرت الدراسة إلى تحليل البنية الإيقاعية للجمل المتقابلة: "يغار عليكم ولا تغيرون"، و"تغزون ولا تغزون"، ولم تبرز كيفية مساهمة ألفاظ التضاد بين الإثبات والنفي في إنتاج إيقاع خاص يعزز من دلالات التوبيخ؛ فضلاً عن ابتعاد الدراسة عن تحليل هذا المثال في ضوء نظرية "الأفعال الكلامية غير المباشرة"، والكشف عن مدى فاعلية الطباق السلبي بوصفه فعلاً توبيخياً غير مباشر، عن طريق إظهار التناقض بين ما ينبغي أن يكون عليه حال المخاطب، وما هو عليه بالفعل.

وفي تحليل قول الإمام علي (ع)، في وصف المتقين: "صبروا أيّاماً قصيرة أعقبتهم راحة طويلة، تجارة مربحة يسرها لهم ربهم، أرادتهم الدنيا ولم يريدوها"⁽³⁾، أشارت الباحثة إلى وضوح المعاني رغم قصر العبارة وربطت بين "أرادتهم الدنيا/ لم

(1) ينظر: م. ن: 12.

(2) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م: 27.

(3) نهج البلاغة: 69/1.

يريدوها"، وطباق السلب في موقف المتقين من الدنيا⁽¹⁾؛ لكن ما يؤثر على الدراسة هنا هو عدم تحليل دلالة التعبير بالفعل الماضي: (أرادتهم)، والتعبير بالفعل الماضي المنفي: (لم يريدوها)، فكلاهما في الزمن الماضي؛ لكنّ النفي من شأنه أن يولد قطيعة مع هذا الزمن، وعدم الالتفات إلى تحليل العلاقة القائمة بين هذا النوع من الطباق السلبي، وما قبله من طباق الإيجاب في كلمات (قصيرة/ طويلة)، وكيف يتكامل هذان النوعان في بناء صورة متكاملة عن المؤمنين المتقين.

ثانياً: نقد الإجراءات المتعلقة بتحليل طباق الإيجاب⁽²⁾، وفاعليته في بناء الصور الإنسانية. في تحليل الباحثة لقوله عليه السلام في وصف خلق آدم عليه السلام:

"ثم جمع سبحانه من حزن الأرض وسهلها، وعذبها وسبخها، تربة سنّها بالماء حتى خلصت، ولاطها بالبلّة حتى لزبت، فجبل منها صورة ذات أحناء ووصول وأعضاء وفصول..."⁽³⁾، بينت الباحثة أنّ هذا النص يقوم على تضادات مثل: "حزن الأرض وسهلها"، و"عذبها وسبخها"، ثم ربطت بين الطباق الحاصل في أصول الخلق: (الطبيعة المادية)، والطباق في النتائج الأخلاقية: (الخير والشر)، مما يظهر رؤية متكاملة للصور الإنسانية⁽⁴⁾؛ لكن ما فات الباحثة هنا هو الافتقار في تحليل البنية الصوتية، لهذه المتضادات، فبعضها يحمل إيقاعاً خاصاً مثل: "حزن الأرض/سهلها"، يتناغم مع دلالة النص. وعدم إظهار الدراسة فاعلية المتضادات: "حزن/سهل. عذب/سبخ"، وكيف لها أن تشكل أضداداً متكاملة، لا متناقضة تعكس فكرة التركيب الإنساني من الطباعات المختلفة التي تتكامل لتشكيل الكيان الإنساني. فالمتضادات ما هي إلا مفارقة بين شيئين تعتمد على البنية الدلالية الصوتية، لتحقيق

(1) ينظر: الطباق والمقابلة في خطب الإمام علي (ع) في نهج البلاغة، دراسة بلاغية دلالية: 12.

(2) هذا النوع يكون بين اللفظ وضده، مثل: الليل/النهار. الأبيض/الأسود.

(3) نهج البلاغة: 20/1. حزن الأرض: الأرض المرتفعة الصلبة. السبخ: الأرض المألحة.

(4) ينظر: الطباق والمقابلة في خطب الإمام علي (ع) في نهج البلاغة، دراسة بلاغية دلالية: 12-13.

شعرية النصوص وفاعليتها، وعن طريق هذا التفاعل تتشكل الصور، فيبرز الجمال، وتنتج الدلالات التي لها عمق معنوي⁽¹⁾.

وفي تحليلها لطباق في أسلوب القصر في نهج البلاغة، حللت قول الإمام علي (ع): **"وما بين أحدكم وبين الجنة والنار إلا الموت أن ينزل به"**⁽²⁾، ولفتت الأنظار إلى أنَّ هذا النص قد جاء بأسلوب القصر الذي يدل على التوكيد عن طريق استعمال (ما وأداة الحصر إلا)، وجاء الطباق بين (الجنة والنار)؛ لتأكيد عاقبة البشر بعد الحياة الدنيا، وربطت الدراسة بين أداة القصر والمحسن المعنوي (الطباق)؛ لإنتاج دلالات مؤكدة عن قرب الآخرة⁽³⁾؛ لكنَّ الباحثة اكتفت هنا بهذا القدر من التحليل، ولم تبين دلالة تقديم الجنة على النار وما إذا كان لهذا التقديم دلالات معينة في سياق الإرشاد والوعظ، فضلاً عن افتقار الدراسة إلى تحليل علاقة طباق الإيجاب بالسياق الذي ورد فيه، فهل كان جزءاً من خطاب ترهيبى تخويفى، أم كان يجمع بينهما؟ وإهمال فاعلية تضافر أدوات التوكيد المتعددة: (ما، وإلا، وإن المصدرية)، مع فن الطباق لإنتاج أعلى درجات التوكيد على قرب دار الآخرة.

وفي تحليل تعدد الطباقات وتواليها في قول الإمام علي (ع): **"قدر الأرزاق فكثرتها وقللها، وقسمها على الضيق والسعة، فعدل فيها ليبتلي من أراد بميسورها ومعسورها، وليختبر بذلك الشكر والصبر من غنيها وفقيرها، ثم قرن بسعتها عقابيل فاققتها، وسلامتها طوارق آفاتها، وبفرح أفراحها غصص انزاحها، وخلق الآجال فأطالها وقصرها وقدمها وآخرها"**⁽⁴⁾، رصدت الناقدة تعدد الطباقات وتواليها

(1) ينظر: مسافة التوتر في المفارقة المفردة في الطباق، كتاب الأغاني أنموذجاً، مروة عبد الأمير هاشم، مجلة الجامعة العراقية، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، ع56، ج3، 2022م: 228.

(2) نهج البلاغة: 110/1.

(3) ينظر: الطباق والمقابلة في خطب الإمام علي (ع) في نهج البلاغة، دراسة بلاغية دلالية: 13.

(4) نهج البلاغة: 177/1.

في : "كثرها/ قللها", و"الضيق/ السعة", و"ميسورها/ معسورها", و"غنيها/ فقيرها", و"سعتها/ فاقتها", و"أطالها/ قصرها", و"قدمها/ آخرها", وبينت أنّ كثرة هذه المتضادات تبرز إنسيابية لغوية عن طريق هذه الألفاظ, وهي لم تأت عبثاً؛ بل هي استدعاء عفوي وسلس لوظيفة بنائية⁽¹⁾. فالناقدة تربط بين تعدد الطباق, والوظيفة البنائية للنص؛ إذ تسهم في بناء رؤية متكاملة عن سنة الله ورسوله في الأرزاق والآجال؛ لكنها لم تحلل العلاقات القائمة بين هذه المتضادات المتعددة, فهل هي علاقات تكاملية, أم تصعيدية, أم ترادفية؟ والافتقار إلى تحليل البنية الإيقاعية لهذه الطباقات المتسلسلة, وكيف يسهم تواليها المستمر في إنتاج زخم موسيقي يعزز دلالات النص. وعدم تسليط الضوء على فاعلية الطباقات المتوالية التي شاركت بشكل بارز في تماسك النصوص عن طريق توليد شبكة من العلاقات الدلالية التي تربط أجزاء النص ببعضها بعضاً, وتؤدي إلى بناء رؤية متكاملة عن تدبير الخالق للأرزاق والأجيال.

ثالثاً: نقد الإجراءات المتعلقة بتحليل المقابلة بحسب المعنى في خطب أمير المؤمنين (ع). في تحليل قول الإمام (ع) "إلا وأني لم أر كالجنة نام طالبها, ولا كالنار نام هاربها"⁽²⁾, بينت الدراسة أنّ النص يقوم على تقابل معنيين ومشهدين متناقضين, لتكتمل الصورة؛ لأنّ التقابل وسيلة من وسائل التصوير, وأشارت إلى التناص الحاصل مع الحديث الشريف: "ما رأيت مثل النار نام هاربها ولا مثل الجنة نام طالبها"⁽³⁾, لكن فات الباحثة هنا الاهتمام بتحليل أسلوب القصر بـ(ما, وإلا), في بداية النص, وكيف يهيئ هذا الأسلوب للمقابلة التي تليه.

(1) ينظر : الطباق والمقابلة في خطب الإمام علي (ع) في نهج البلاغة, دراسة بلاغية دلالية: 14.

(2) نهج البلاغة: 71/1-72.

(3) الجامع الصغير: 98/1.

وفي تحليل المقابلة الحاصلة بين ثلاثة معانٍ، في قول الإمام علي (ع): "فمن عمل في أيام أمله قبل حضور أجله نفعه عمله ولم يضره أجله، ومن قصر في أيام أمله قبل حضور أجله فقد خسر عمله وضره أجله"⁽¹⁾، رصدت الباحثة المقابلة بين ثلاثة أضداد: "عمل في أيام أمله/ قصر في أيام أمله"، و"نفعه عمله/ خسر عمله"، و"لم يضره أجله/ وضره أجله"، وانتبهت إلى أنَّ النص يقوم على جمل متوازنة وقصيرة تعبر عن صورتين متناقضتين متقابلتين، وأشارت إلى أنَّ الطباق في "لم يضره/ وضره"، هو طباق سلب بين الفعل ومنفيه⁽²⁾. غير أنَّها لم تعر أهمية إلى تحليل (التوازي التركيبي)، القائم بين الجملتين الشرطيتين: (من عمل...)، و(من قصر...)، وكيف تعزز فاعلية التوازي من قوة المقابلة، فالمقابلات البليغة ما جاءت صحيحة ومطبوعة، وصحتها تتحقق من ترتيب الكلام على ما يقتضي، وهو ما أكد عليه القرطاجني، بقوله: "وإنما تكون المقابلة في الكلام بالتوفيق بين المعاني التي يُطابق بعضها بعضاً، والجمع بين المعنيين اللذين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن يذكر مع الآخر من جهة ما بينهما من تباين أو تقارب على صفة من الوضع تلاءم بها عبارة أحد المعنيين عبارة الآخر كما لاءم كلا المعنيين في ذلك صاحبه"⁽³⁾، ولم تلتفت أيضاً إلى توظيف الإمام (ع) لأسلوب الشرط لبناء مقابلات متوازنة بين الفريقين، مع توظيف (طباق السلب: لم يضره/ وضره)، و(طباق الإيجاب: عمل/ قصر) في آن واحد.

رابعاً: نقد تحليل تداخل (الطباق والمقابلة) في نصوص متكاملة.

(1) نهج البلاغة: 71/1.

(2) ينظر: الطباق والمقابلة في خطب الإمام علي (ع) في نهج البلاغة، دراسة بلاغية دلالية: 16.

(3) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 52.

كما في تحليل قول أمير المؤمنين (ع): "شغل من الجنة والنار أمامه، ساع سريع نجا، وطالب بطيء رجا، ومقصر في النار هوى، اليمين والشمال مظلة، والطريق الوسطي هي الجادة..."⁽¹⁾، رصدت الباحثة التداخل الحاصل بين (الطباق والمقابلة)؛ إذ ورد (طباق الإيجاب) بين الجنة والنار، وكانت المقابلة بجواره بين "ساع سريع نجا، وطالب بطيء رجا"، وبينت أنَّ الإمام (ع) قد عبر عن الخروج عن تعاليم الدين الحنيف باليمين والشمال، وعن الطريق القويم بالطريق الوسط، فالمقابلة بارزة بشكل واضح للمتلقي منذ البداية⁽²⁾؛ لكن ما يؤخذ على الدراسة في هذا الموضوع، تجاهلها تحليلات البناء الصوتي للألفاظ: "ساع سريع/ طالب بطيء"، وكيف يسهم إيقاعه الموسيقي في تعزيز معنى النص، وعدم التركيز على تحليل العلاقة الدقيقة القائمة بين الطباق في "الجنة والنار"، والمقابلة في "ساع سريع/ طالب بطيء"، فهل كانت علاقة تكامل بينهما أم ترادف أم تفسير؟

أما في تحليل المقابلة في صور الحرب، في قول الإمام (ع)، لما وصلتته الأخبار باستيلاء أصحاب معاوية بن أبي سيفان على مقدرات البلاد: "ما هي إلا الكوفة أقبضها وأبسطها... وإني والله لأظن أنَّ هؤلاء القوم سيدالون منكم باجتماعهم في الباطل، وبأدائهم الأمانة إلى صاحبهم وخيانتكم، وبصلاحهم في بلادهم وفسادكم"⁽³⁾؛ إذ وقف الباحثة عند طباق الإيجاب في كلمات: "اقبضها/ أبسطها"، ثم توالى صور المقابلة الحاصلة بين حالتي أصحاب الإمام (ع)، وأصحاب معاوية في أصدق تعبير؛ إذ ظهرت المقابلة بين (اجتماع أصحاب معاوية، مقابل تفرق أصحاب الإمام (ع))، و(المعصية في الحق، والطاعة في الباطل)، و(أداء الأمانة وخيانتها)؛ لكن الدراسة افتقرت إلى تحليل بنية التوكيد في النص: (إِنَّ، والله، لأظن)،

(1) نهج البلاغة: 49/1-50.

(2) ينظر: الطباق والمقابلة في خطب الإمام علي (ع) في نهج البلاغة، دراسة بلاغية دلالية: 18.

(3) نهج البلاغة: 64-65/1.

وكيف تتفاعل هذه المؤكدات مع المقابلات المتتالية لتأكيد حقيقة توبيخ الإمام (ع)،
لأنصاره المتخاذلين.

لذا يمكن القول: إن هذه الدراسة تمثل خطوة مهمة في ميدان النقد البلاغي العراقي المعاصر، فهي تؤكد على حضور الفنون البديعية في الخطاب العلوي، وتكشف عن قدرة المحسنات المعنوية على تجسيد المعاني المجردة، وتحويلها إلى صور محسوسة، فضلاً عن إبراز خصوصية النص العلوي في توظيف الطباق والمقابلة، لخدمة الأغراض التربوية، والحجاجية، والتعليمية.

رابعاً: دراسة الدكتور كريم عبدالله محمد

تعد دراسة الدكتور كريم عبد الله محمد الموسومة بـ **(جمالية الطباق والمقابلة في (سقط الزند) للمعري)⁽¹⁾** حول جمالية الطباق فسي شعر أبو العلاء المعري (ت449هـ)، الذي يعدّ من أبرز الشعراء الذين تميزت أشعاره بتأملات فلسفية، وعمق فكري واضح، مع قدرة فائقة على توظيف فنون البلاغة في التعبير عن رؤيته للحياة والموت وحقيقة الوجود. ويأتي ديوانه: "سقط الزند"، الذي حظي باهتمام كبير من الباحثين لما يحتويه من أساليب تعبيرية فريدة، وصور بلاغية مبتكرة، وقد جاءت هذه الدراسة لتبرز فاعلية القيم الجمالية والفنية لفني الطباق والمقابلة، في هذا الديوان، وإظهار دورهما في تشكيل الرؤية الشعرية عند أبي العلاء، ولتسليط الضوء على كيفية توظيف الشاعر لهذين الفنين، وما يحققانه من أبعاد دلالية، وجمالية، في نصوصه الشعرية عن طريق دراسة تطبيقية تحلل نماذج الشعرية، وتحاول استنتاج

(¹) جمالية الطباق والمقابلة في (سقط الزند) للمعري، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة ديالى، ع113، مج26،

2021.

طاقتها الإبداعية؛ لذا عملت الدراسة على اقتراح مجموعة من إجراءات النقد البلاغي المتعلقة بفني الطباق، والمقابلة، لتحليل هذا الديوان:

أولاً: نقد إجراءات تحليل (طباق الإيجاب): فقد لاحظ الباحث عند تحليل أبيات المعري التي يقول فيها:

ليس صبا يُفادُ من وراء شيبٍ بأعوز من أخي ثقةٍ يُفادُ
سفاةٌ زادَ عنك الناسَ حلمٌ وغِيٍّ فيه منفعةٌ رشادُ
شكا فتشكت الدنيا ومادت بأهلها الغوائرُ والنجادُ
ولو أنَّ بياض عين المرء صبحٌ هنالك ما أضاء به السوادُ⁽¹⁾

لقد لاحظ الباحث أنَّ الطباق في البيت الأول يقوم على التضاد بين كلمتي: (الصبا/ والشيب)، فهما يمثلان طرفي نقيض في دورة حياة الإنسان؛ إذ يرمز الصبا إلى الحيوية، بينما يرمز الشيب إلى الشيخوخة والكهولة، وقد أشار الباحث إلى البعد الفلسفي لهذا الطباق مبيناً أنَّه يعبر عن رؤية المعري وتشاؤمه وسخطه من الدنيا⁽²⁾، فالشاعر لا يقدم مجرد وصف لحالتين متقابلتين؛ بل يطرح رؤية وجودية عميقة، فقد جعل الصبا (وهو ما يفوت)، موازياً لأخي الثقة (وهو ما يُطلب)؛ ليؤكد أنَّ فقدان الشباب ليس بأعوز من فقدان الأخ الثقة، وهو ما يعكس نظرة المعري التشاؤمية إلى العلاقات الإنسانية بشكل واضح؛ لكنَّ الباحث لم ينتبه إلى تكرار الفعل "يُفاد"، في شطري البيت الأول، وهو ما من شأنه أن يولد إيقاعاً داخلياً يعزز دلالات المساواة بين الأمرين: فكما أنَّ الصبا لا يمكن استعادته، فإنَّ الأخ الثقة لا يمكن تعويضه.

(1) سقط الزند، أبو العلاء المعري، شرح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2007م: 64-65.

(2) ينظر: جمالية الطباق والمقابلة في (سقط الزند) للمعري: 432-433.

كما لم تتناول الدراسة العلاقة التركيبية بين شطري البيت الأول وتحديدًا في صيغة النفي بـ(ليس)، التي تتحكم في بناء فن الطباق، فهذا البيت بدأ بنفي عام: "ليس صبا يُفاد"، ثم انتقل إلى نفي مقارن: "بأعوز من أخي ثقة"، فهذه البنية المنفية تحتاج إلى تحليل دقيق؛ لبيان مساهمتها في تعزيز دلالات الطباق، فضلًا عن إغفال البعد الصوتي الناتج عن التقابل بين (صبا، وشيب)، فهو ليس تقابلًا دلاليًا فحسب؛ بل هو تقابل صوتي أيضًا تعزز فاعليته قوة التضاد عن طريق إنتاج مفارقة بين (ما يتشابه لفظًا، وما يختلف معنى)؛ إذ يمثل التضاد "أحد المنابع الرئيسة للفجوة، مسافة التوتر؛ إذا أحسنا اكتناه التضاد وتحديد مختلف أنماطه ومناحي تجليه في الشعر، استطعنا في نهاية المطاف أن نضع أنفسنا في مكان هو الأكثر امتيازًا وقدرةً على معاينة الشعرية وفهمها من الداخل وكشف أسرارها"⁽¹⁾.

أما البيت الثاني فقد لاحظ الباحث فيه المفارقة العميقة التي تعبر عن اضطراب القيم والمبادئ في المجتمع، ورصد وجود طباقين متداخلين الأول بين (السفه/ والحلم)، والآخر بين (الغي/ والرشاد)، مشيرًا إلى أنَّ هذا التداخل يمنح البيت جمالًا وانسجامًا موسيقيًا بهذا النوع من الطباق⁽²⁾؛ لكنه لم يشر إلى أنَّ هذا التداخل تعمل فاعليته على تكثيف الدلالة وإظهار المفارقة بين الظاهر والباطن، فضلًا عن إهمال التوازي التركيبي الحاصل بين شطري البيت الثاني في كلمتي: (سَفَاهٌ، وَغِيٌّ)، فهذا التوازي ينتج إيقاعًا خاصًا يعزز من فاعلية الطباق، لم تظهره الدراسة.

وفي البيت الثالث اكتفى الباحث بالإشارة إلى ألفاظ الطباق فقط في: (الغوائر/ النجاد)⁽³⁾، دون أن يبرز تجسيد الشاعر لهذه الألفاظ؛ إذ تمثل "الغوائر" الأرض

(1) في الشعرية، كمال أبو ديب: 45.

(2) ينظر: جمالية الطباق والمقابلة في (سقط الزند) للمعري: 433.

(3) ينظر: م.ن: 433.

المنخفضة، و"النجاد"، الأرض المرتفعة، فالمعري يجسّد الدنيا في صورة (كائن حي) يتشكى ويتمايل، فهو يرسم صورة بصرية حركية تعبر عن عظم المصيبة بهذه الألفاظ المتضادة، فضلاً عن إهمال الإيقاع الناتج عن الطباق، التي تشكّل ألفاظه المتضادة "خلخلة في بنية اللغة التي تصبح قائمة على المخالفة والمصادقة، ولكن هذه الخلخلة كفيلة بإيقاظ القارئ واستنفاره كما أنّها تقود إلى اليقظة لمواجهة مثل هذه الظاهرة الأسلوبية بشكل يحقق فيها اتصالاً مع النص المدروس"⁽¹⁾.

أما في البيت الأخير فقد لاحظ الباحث الطباق الضوئي الحاصل بين (البياض/ السواد)، وأشار إلى أنّ هذا الطباق، يعبر عن استحالة تحول الأشياء عن طباعها المعهودة، فحتّى لو جُعِلت بياض العين صباحاً للبلاد ما أضاءتها لشدة سوادها وظلمتها، فمنح هذا البيت طاقة إيجابية تمكن المتلقي وتساعد على فهم المعنى بسهولة⁽²⁾، تبرز الدراسة رؤية الشاعر الفلسفية العميقة التي تتمثل بثبات الطباع وعدم قابليتها على التحول، فحتى لو كان بياض العيون صباحاً؛ فإنّ السواد (حدقة العيون) لا يمكن أن يُضيء به؛ لكن فات على الباحث الربط بين الطباق وأداة الشرط (لو) لتعزيز فاعلية الطباق في هذا البيت، فهذه الأداة تفيد الامتناع، التي تعزز من دلالة استحالة التحول، فحتّى مع فرضية المستحيل كون: "بياض العين صباحاً"، فإنّ النتيجة ستبقى مستحيلة: "ما أضاء به السواد"، وهذا البيت يمكن قراءته بوصفه خلاصة فلسفية لأبي العلاء لما سبقه من أبيات؛ لكنّ الدراسة لم تربطه بسياق الأبيات السابقة.

ثانياً: نقد إجراءات تحليل (طباق السلب): في تحليل الدراسة لقول المعري:

(1) جماليات الأسلوب والتلقي، موسى رابعة، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، أريد، الأردن، ط1، 2000م: 150.

(2) ينظر: جمالية الطباق والمقابلة في (سقط الزند) للمعري: 433.

قالت عُذاتُك: ليس المجد مكتسباً مقالة الهُجن: ليس السبقُ بالحضر

رأوك بالعين فاستغوتهم ظُننٌ ولم يروك بفكرٍ صادق الخبر⁽¹⁾

رأت الدراسة وجود طباق السلب في البيت الثاني بين كلمتي: "رأوك/ ولم يروك"، وهو من طباق الإثبات والنفي؛ إذ يوظف المعري هذا الطباق لإثبات مكانة ممدوحه الذي تميز بالصفات الجيدة التي تعلمها واكتسبها بجهد وعمله، والباحث يرى بأن هذه الألفاظ المتضادة قد حققت لأبيات الشاعر البهجة والرونق، وزادت من تماسك الألفاظ والمعاني⁽²⁾، أي أثبت أن الطباق السلب قد عبر عن المفارقة بين الإبصار البصري، والإبصار البصري. غير أن الباحث فاته الطباق السلبي الضمني، الموجود في شطر البيت الأول: "ليس المجد مكتسباً"؛ إذ جمع المعري بين النفي بـ(ليس)، والإثبات الضمني (المجد موجود لكنه غير مكتسب أو متاح)، فكان على الباحث أن يشير إلى أن هذا النفي يعبر عن رؤية الشاعر في أن المجد لا يتحقق اكتسابه بالجهد؛ وإنما هو شيء وراثي أو جبلي، وإهماله الطباق السلبي الضمني الموجود في شطر البيت الأول أيضاً: "ليس السبق بالحضر"، إذ ينفي فيه أبي العلاء أن يكون السبق أي "التقدم". "الإقامة في الحضر"، مما يوحي بأن السبق يكون بالمخاطرة والترحال لا بالإقامة، فكان من الممكن ربط هذين الطباقيين الضمنيين بوصفهما يعبران عن رؤية واحدة للشاعر تقوم على نفي القيم المزيفة، فضلاً عن إهمال تحليل دلالة تكرار أداة النفي "ليس"، المكررة في البيت الأول، فتكرارها يخلق إيقاعاً خاصاً يسهم في تعزيز دلالة الطباق. وفي تحليل الدراسة لقول المعري:

لا تنسَ لي نفحاتي وأنسَ لي زللي ولا يضركُ خلقي واتَّبِعْ خلقي⁽³⁾

(1) سقط الزند: 43-44.

(2) ينظر: م.ن: 433.

(3) سقط الزند: 138.

لاحظ الباحث وجود الطباق السلبي بين (لاتنس/ وانس)، وهو من نوع النهي والأمر، وأشار إلى أنَّ الجمع بين (النسيان، والإيناس)، يعبر عن رجاء الشاعر في أن يتجاوز المخاطب زلاته وعثراته، وليتذكر محاسنه فحسب، والالتفات إلى الإيقاع الناتج من تكرار الألفاظ المتضادة الذي من شأنه أن يزيد من فاعلية الطباق في الصورة الشعرية⁽¹⁾. غير أنَّ الدراسة أهملت توضيح بيان طباق الإيجاب الموجود في (نفحاتي/ وزلي)، و(خُلقي/ وخُلقي)، ولم تربطها بالرؤية الأخلاقية عند الشاعر التي تميز بين (نفحاتي: الإحسان)، و(زلي: الإساءة)، وبين: (الظاهر: الخلق)، و(الباطن: الخلق)، وفلسفة المعري تدعو إلى النظر إلى الجوهر لا إلى المظهر، فضلاً عن تجاهل الدراسة تحليل دلالات النهي في (لاتنس، ولا يضرك)، ودلالات الأمر في (انس، واتبع)، فهذه الثنائية الموجودة بين الأوامر والنواهي تُحدث إيقاعاً توجيهياً قوياً للمخاطب يتفاعل مع طباق السلب لإنتاج دلالات التوازن الأخلاقي.

ثالثاً: نقد إجراءات تحليل المقابلة.

رصدت الدراسة المقابلة بين معنيين في قول المعري:

إنَّ حزنًا في ساعة الموت أضعافُ سرورٍ في ساعة الميلاد⁽²⁾

وقد التفت الباحث إلى المقابلة بين "حزنًا في ساعة الموت"، و"سرورٍ في ساعة الميلاد"؛ إذ جسد فيها المعري حياة الإنسان، بين الحزن والفرح، وهذه المقابلة القائمة على التضاد وأسهمت هذه المقابلة في زيادة المعنى وضوحاً وفهماً كما يراها

(1) ينظر: جمالية الطباق والمقابلة في (سقط الزند) للمعري: 435.

(2) سقط الزند: 36.

الباحث⁽¹⁾، فالمقابلة تعبر عن رؤية الشاعر المتشائمة نحو الحياة. أما في تحليل الباحث لأبيات المعري:

غير مُجدٍ في ملتي واعتقادي نوحُ باكٍ ولا ترنمُ شادي

وشبيه صوتُ النعيِّ إذا قيَّسَ بصوتِ البشيرِ في كل نادي⁽²⁾

حدد الباحث وقوع المقابلة في البيت الأول في عبارات: "نوح باك، وترنم شادي"، فقط ولم يحللها بوصفها تمثلاً لصورتين متقابلتين (صورة الحزن: النوح)، و(صورة الفرح: الترنم)، فالمعري يجعلها غير مجدين في ملته واعتقاده، وكأنّه يرفض المظاهر في الحزن والفرح معاً، لكنّ الباحث قد أدرك المقابلة في البيت الثاني في عبارات: "صوت النعي"، و"صوت البشير"، وبين أنّ هذه المقابلات هي من نتاج انفعالات الشاعر، ونظراته المتشائمة للحياة والمعبرة عن نفسه المكرومة، فصوت النعي يختلف عن صوت البشير الذي يأتي بالبشرى؛ إلا أنّ الدراسة أهملت تحليل أداة النفي "غير مجدٍ"، التي افتتح بها المعري قصيدته، فلم يحلل الباحث دلالة هذا النفي المسبق وكيف له أن يهيئ للمقابلات التي ستليه، ومع ذلك تبقى هذه الدراسة خطوة مهمة في استكشاف جماليات الخطاب عند أبي العلاء المعري بوصفه شاعراً فيلسوفاً.

الموازنة النقدية بين الدراسات العراقية المعاصرة

تمثل الدراسات العراقية الأربع - التي تناولناها بالتحليل: "في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، للدكتور ثائر العذاري"، و"الطباق والمقابلة في المستدرك على الصحيحين (نماذج مختارة)، للدكتور زيد مجيد رشيد، و الطباق والمقابلة في خطب

(1) ينظر: جمالية الطباق والمقابلة في (سقط الزند) للمعري: 437.

(2) سقط الزند: 196.

الإمام علي (ع) في نهج البلاغة، دراسة بلاغية دلالية، للدكتورة. رضاعة حسين صالح، و جمالية الطباق والمقابلة في (سقط الزند) للمعري، للدكتور كريم عبدالله- تمثل نماذج متنوعة للدرس البلاغي العراقي المعاصر في إطار المحسنات المعنوية؛ إذ كشفت هذه الدراسات المعاصرة عن تعدد المقاربات، وتنوع المناهج في تناول هذه المحسنات المعنوية، مما يسمح بإجراء موازنة تخصُّ النقد البلاغي البديعي؛ لتكشف عن نقاط الالتقاء والاختلاف، ومواقع القوة والضعف، وما المنهجيات المعتمدة فيها والنتائج التي تم التوصل إليها؟

ففيما يخص الموازنة في اختيار المادة العلمية، فقد تنوعت المصادر بين الشعر السياسي الساخر المعاصر: لافتات أحمد مطر، والخطاب النبوي: الحديث النبوي الشريف، والخطاب العلوي: خطب نهج البلاغة، والخطاب الشعري الفلسفي: ديوان سقط الزند للمعري، مما يثري النقد البلاغي بمقاربات متعددة ومتنوعة، فقد تعاملت دراسة (د. ثائر العذاري) مع نصوصٍ شعرية عراقية معاصرة، ذات حمولات سياسية ساخرة؛ مما استلزم مقاربات متعددة ومختلفة ركزت على آليات المفارقة لكسر التوقع، وفضح السلطات الدكتاتورية، أما دراسة (د. زيد مجيد رشيد) فقد تعاملت مع خطاب له مكانته الدينية الخاصة، مما يفرض عليها منهجاً خاصاً في التحليل يراعي خصوصية الخطاب الديني. في حين تعاملت دراسة (د. رضاعة حسين صالح) مع الخطاب العلوي الارتجالي، الذي استلزم التركيز على جوانبه الوظيفية والتداولية. بينما تعاملت (د. دراسة كريم عبدالله) مع نصوصٍ شعرية ذات صبغات فلسفية، استدعت الاهتمام بالجوانب الفلسفية والجمالية.

فيما يخص الموازنة المنهجية والتصنيف، ابتعد العذاري عن التصنيفات التقليدية للمحسنات البديعية، من خلال الاعتماد على منهجية تحليلية ركزت على أنَّ المفارقة

إحدى تقنيات التشكيل الأساسية، وميّز بين "المفارقة المقصودة"، التي يبنّيها الشاعر، و"لمفارقة غير المقصودة، التي يقع فيها النص⁽¹⁾.

أما دراسة (د. زيد مجيد رشيد) فقد اعتمدت على تصنيفٍ تقليديٍّ لفن الطباق من حيث النوع: الإيجاب/ السلب، وركزت على الجوانب الآتية: تحليل درجات التضاد، مثل العدل والقسط، والظلم والجور، والتحليل الصوتي والإيقاعي، وعلاقته بالدلالة، مثل تحليل: كاسيات/ عاريات، وتحليل الصورة البصرية المتضادة، مثل: صورة الهبوط في الوديان والصعود في الجبل⁽²⁾.

في حين اعتمدت دراسة (د. رضاة حسين صالح) تصنيفاً مبتكراً لفن الطباق لم تألفه الدراسات والبحوث البلاغية التقليدية، فقسم على طبقات متجاوزة ومتقابلة ومفصولة، فضلاً عن اهتمامها بالتمييز بين الطباق الإيجابي والسلبي، وأظهرت المقابلة الحاصلة بين (معنيين، وثلاثة، وأربعة)⁽³⁾. بينما اعتمدت دراسة (د. كريم عبدالله) على تصنيفٍ تقليديٍّ لفن الطباق من حيث النوع، ركزت على طباق الإيجاب وطباق السلب، وتحليل دلالاته في سياقات متعددة⁽⁴⁾ وحللت المقابلة بين (معنيين، وفي غيرهما).

أما الموازنة في التحليل، فقد انفردت دراسة العذاري بتحليل الإيقاع بشكل يختلف عن الدراسات الأخرى؛ لأنها لم تركز على الإيقاع الخارجي الوزن والقافية؛ وإنما ركزت على تقنية "كسر الإيقاع، وكسر النسق"، بوصفهما آليتين رئيسيتين لإنتاج المفارقة، وتحقيق الصدمة عند المتلقي، عن طريق الاستعانة بمفهوم "النظام

(1) ينظر: في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية: 22.

(2) ينظر: الطباق والمقابلة في المستدرك على الصحيحين (نماذج مختارة): 113.

(3) ينظر: الطباق والمقابلة في خطب الإمام علي (ع) في نهج البلاغة، دراسة بلاغية دلالية: 12-14-16.

(4) ينظر: جمالية الطباق والمقابلة في (سقط الزند) للمعري: 433-435.

الإيقاعي"، الذي طوره كمال أبو ديب، وكشفت دراسة (د. العذاري) كيف أنّ كسر التكرار المنتظم هو الذي ينتج المفارقة، وليس تأكيده. أما دراسة (د. زيد مجيد رشيد) فقد تميزت بتحليل الجرس الصوتي للألفاظ المتقابلة، والربط بين الصوت والدلالة، مثل تحليل حرفي "الكاف والعين"، في "كاسيات عاريات"، وتحليل الإيقاع الناتج عن التماثل الصوتي المتحقق في "ليذهبن/ ليبقين". في حين عُنيت دراسة (د. رضاة حسين صالح) بالإيقاع الناتج من التكرار والتوازي، كما في تحليل: "ساع سريعاً نجا..."، لكنّ تحليلها ظلّ محدوداً مقارنة بدراسة رشيد، فيما أشارت دراسة (د. كريم عبدالله) إلى الإيقاع المتولّد من تعدد الطباقات وتواليها؛ لكنّها لم تتعمق في التحليل الإيقاعي والصوتي للألفاظ المفردة، واكتفت بملاحظات عامة.

وفيما يختص التحليل الدلالي، فقد ركزت دراسة (د. العذاري) على الدلالات الناتجة عن "المفاجأة وكسر التوقع"، وبينت كيف أنّ دلالات النص لا تتكون عن طريق التراكم التدريجي للمعنى؛ بل تتكون فجأة من خلال كلمة أخيرة قد تغيّره بشكل كلي، باستعمال مفاهيم مثل: "الاحتمالات، ودرجة الصفر، وما دون الصفر"، لوصف الحركة الدلالية⁽¹⁾. في حين عُنيت دراسة (د. زيد مجيد رشيد) بالتمييز بين الدلالات الدقيقة للألفاظ المتقاربة، عن طريق الاستعانة بالمصادر التراثية، مثل الفروق اللغوية لأبي هلال العسكري، وكشفت أنّ الألفاظ المتضادة لا تقتصر فاعليتها على الألفاظ المفردة؛ بل تمتد إلى الحقول الدلالية المتكاملة، بينما تميزت دراسة (د. رضاة حسين صالح) بتحليل العلاقات الدلالية القائمة بين الطباقات المتنوعة، وكشفت عن الوظائف المتعددة للطباق، مثل: "التصويرية. التوكيدية. التعليمية. التربوية"، كما في تحليل تعدد الطباقات في "قدر الأرزاق فكثرها وقللها...".

(1) ينظر: في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية: 10.

في حين تميزت دراسة (د. كريم عبدالله) بالربط بين "التحليل الدلالي، والرؤية الفلسفية" للمعري، وأظهرت الأبعاد الوجودية لفني الطباق والمقابلة في أشعاره، كما في تحليل البيت الشعري: "إنَّ حزنًا في ساعة الموت أضعاف...".

أما في التحليل السياقي، فقد تميزت دراسة (العداري) بربط لافتات أحمد مطر بالسياقات السياسية والسلطوية وسياق الرقابة والدكتاتورية، والسياق النفسي: الصدمة والتوقع والضحك المر، و"السياق الزمني: زمن القراءة بوصفها أداة فنية". مقدمًا بذلك تحليلًا سياقيًا نادرًا في هذا النوع من الدراسات⁽¹⁾.

أما دراسة (رشيد) فقد عُنيَت بالسياق العام للأحاديث الشريفة: (سياق الفن والملاحم)، ووظفت مفهوم (المقابلة السياقية)، في تحليل بعض النماذج⁽²⁾.

في الوقت الذي تميزت فيه دراسة (صالح) بربط النصوص بسياقاتها المتنوعة: (سياق التوبيخ، سياق الإرشاد والوعظ، سياق الحروب)، كما في تحليل خطاب الإمام علي (عليه السلام) لأصحابه المتخاذلين⁽³⁾. فيما ربطت دراسة (عبدالله) الأبيات الشعرية لأبي العلاء المعري بسياقاتها الوجودية والفلسفية بالرؤية التشاؤمية للشاعر؛ لكنّها لم تربط هذه الأبيات بسياقاتها النصية داخل القصيدة.

أما الموازنة من حيث النتائج الخاصة، توصلت دراسة (العداري) أنّ المفارقة في لافتات مطر لا تقتصر على أنّها مُحسن بديعي فحسب؛ بل هي هيكل بنائي كامل وثيمة مركزية، وأنّ مطر يستعمل آليات الاستغفال والاستدراج ذاتها التي يستعملها الديكتاتور؛ لكن بغرض فضحه، وإيقاظ الجمهور، وأنّ زمن القراءة يتحول في لافتات مطر من مجرد وعاءٍ زمنيٍّ إلى أداةٍ فنيةٍ تشكيليةٍ، وأنّ فن المفارقة يحقق أهدافًا

(1) ينظر: م. ن: 18-19-22.

(2) ينظر: الطباق والمقابلة في المستدرك على الصحيحين (نماذج مختارة): 112.

(3) ينظر: الطباق والمقابلة في خطب الإمام علي (ع) في نهج البلاغة، دراسة بلاغية دلالية: 12.

ثلاث: "إشعار المتلقي بوطأة الظلم، وحمله على الضحك المرّ، وكشف الفروق بين الحياة الطبيعية الكريمة وحياة الدُّل تحت سياط الدكتاتورية"⁽¹⁾. في حين توصلت دراسة (رشيد) إلى أنّ فن الطباّق في الأحاديث النبوية الشريفة شكّل إيقاعاً خفياً يدرك بالشعور الداخلي للمتلقى، وأنّ فن الطباّق قد تظهر فيه التناقضات في أحاديث الفتن؛ لبيان شدة أهوال يوم القيامة⁽²⁾.

في حين توصلت دراسة (صالح) إلى أنّ الطباّق شغل مساحة كبيرة في خطابات أمير المؤمنين (عليه السلام)، مما شكّل ظاهرة واضحة تستلزم الدرس والتقصي. في حين توصلت دراسة (عبدالله) إلى أنّ المعري وظّف الطباّق بأنواعه، لما لهذا التنوع من جماليات تضيف على قصائده رونقاً وبهاءً، وأنّ المعري قد وظف فن المقابلة بشكل أوسع للتعبير عن فلسفته عن الحياة والموت.

أما النتائج المشتركة، فقد اتفقت الدراسات الأربع على تجاوز النظرة التقليدية التزيينية للمحسنات المعنوية؛ إذ لم تكن مجرد محسنات بديعية؛ بل لها وظائف فلسفية وتصويرية، ودلالية، وتوكيدية متنوعة.

أما من حيث مواضع القوة، فقد تميزت دراسة (العذاري) بالعمق الفلسفي في تحليله المفارقة وربطها بالسياقات السياسية والسلطوية، والقدرة على إظهار آليات التوقع وكسرها، والكشف عن الوعي النقدي الذاتي كما ظهر في حديثه أن تحليل بيت المتنبي هو "تعامل إجرائي"، فضلاً عن استعمال (العذاري) لغة نقدية عكست جوهر المفارقة، كما في تعبيره: "مادون الصفر، والضحك على النفس، ونهاية لا تمت بصلة"، والاستشهاد بمصادر ودراسات نقدية حديثة.

(1) ينظر: في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية: 22.

(2) ينظر: الطباّق والمقابلة في المستدرك على الصحيحين (نماذج مختارة): 113.

كما اتسمت دراسة (رشيد) بالدقة في التحليل الصوتي والإيقاعي، والاستعانة بالمصادر التراثية العربية للتمييز بين الدلالات، وتوثيق الأحاديث النبوية الشريفة بدقة كبيرة، والوعي بمفهوم (المقابلة السياقية) وتوظيفها في التحليل. في حين تميزت دراسة (صالح) بالتصنيف المبتكر لفن الطباق، والتحليل التركيبي الدقيق لها، والربط ما بين البنى البلاغية، والأغراض الوظيفية: "التوبيخية، التعليمية، التربوية"، وتتبع تعدد الطباقات على مستوى النص الواحد وتحليل علاقاتها.

وتمثلت دراسة (عبد الله) بين التحليل البلاغي، والرؤية الفلسفية للمعري، والاهتمام بالأبعاد الجمالية إلى جانب الأبعاد الدلالية.

أما مواطن الضعف المشتركة بين الدراسات، فقد تمثلت في قلة الاستفادة من المناهج البلاغية الحديثة في بعض هذه الدراسات، واقتصار بعضها على المناهج التقليدية. وعد توظيف النظريات الحديثة في التحليل النقدي والبلاغي، مثل: التداولية والحجاج وتحليل الخطاب، وعدم ربط النصوص بسياقها التاريخي والاجتماعي.

ومما تقدم يمكن القول: إنّ الموازنة بين الدراسات كشفَ عن تنوع الدرس البلاغي العراقي المعاصر، وغناه بالمحسنات المعنوية، كما أنّها دراسات تتكامل فيما بينها، أكثر مما تتنافس، فكلُّ واحدة منها تضيء جانباً مختلفاً من جوانب هذه المحسنات، وتقدم أدوات تحليلية متعددة، يمكن الاستفادة منها في دراسات لاحقة.

الفصل الثالث/ المبحث الثالث:

التحولات المنهجية في دراسة علم البديع

يمثل هذا المبحث امتداداً طبيعياً للتحولات التي شهدتها الدرس البلاغي العربي؛ إذ لم يعد علم البديع يقرأ بوصفه مجموعة من المحسنات اللفظية والمعنوية؛ بل أصبح حقلاً مفتوحاً على أسئلة المنهج والمعنى والوظيفة، وهو ما أفضى إلى إعادة صياغة موقعه داخل النظرية البلاغية الحديثة.

وفي هذا السياق، يمكن الوقوف على أهم التحولات التي طرأت على دراسة علم البديع من خلال نماذج بحثية معاصرة، تمثل اتجاهات مختلفة في التعامل مع هذا العلم، سواء على مستوى المفهوم أو الوظيفة أو المنهج⁽¹⁾، وهي كما يأتي:

(1) كما انتظمت في هذا السياق أيضاً ملامح النقد البلاغي لعلم البديع في الدراسات العراقية المعاصرة الآتية: البديع وإشكالية المصطلح، أ.م.د. مثنى نعيم حمادي، مجلة مداد الآداب، الجامعة العراقية، مج5، عدد خاص، 2015م. إشكالية البديع وإعجاز القرآن رؤية الباقلاني انموذجاً، أ.د. فاضل عبود التميمي، مجلة ديالى، ع46، 2010م. المحسنات البديعية بين مقصدية المتكلم وجمالية النص، د. سردار أحمد قادر، ود. نازنين عمر عبد الرحمن، مجلة كلية العلوم الإسلامية، جامعة صلاح الدين، ع81، 2025م. قراءة نقدية لمصطلح البديع عند السيوطي، د. ياسين مزيون صالح، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، مج31، ع131،

أولاً: دراسة الدكتور فاضل عبود التميمي

لطالما قُيِّدَ علم البديع في البلاغة العربية، بوصفه فن زخرفة الألفاظ وتحسين الكلام، فوجوه البديع؛ إذ تُصارُ إلى وجوه علم البديع بقصد تحسين الكلام⁽¹⁾، مما أدى إلى إبعاده عن جوهر العملية الإبداعية؛ لذا قدمت دراسة الدكتور فاضل عبود التميمي الموسومة بـ(البديع في الدرس البلاغي والنقدي العربي من الرؤية البلاغية إلى الرؤية الأسلوبية)⁽²⁾، قراءةً جديدةً أعادت النظر في مفهوم البديع، عن طريق تحويل زاوية النظر من الرؤية البلاغية الكلاسيكية إلى الرؤية الأسلوبية الحديثة، فقد تتبعت الدراسة التحول التاريخي لمصطلح "البديع"، وقامت بدراسة مواقف النقاد القدماء والمحدثين، بعدها اقترحت منهجاً تحليلياً لتجديد دراسة الظواهر البديعية عن طريق مستوياتها الثلاثة: (الصوتي، والتركيب، والدلالي)؛ ليبرز دورها الوظيفي في إنتاج الدلالة وتوليد الانزياح الجمالي، وبهذا مضت الدراسة إلى تحرير علم البديع من إطار التحسين والتزويق ليكون من الأدوات الفاعلة في فهم جماليات

2025م. البديع بين أصالة المعنى وتبعيته، أ.م.د.، مثنى نعيم حمادي، وأ.م.د. عبد الناصر طه مزهر، مجلة مداد الآداب، الجامعة العراقية، ع12، 2016م. البديع التداولي في كلام الإمام علي ع، د. خالد كاظم حميدي، مجلة الكلية الإسلامية الجامعة، مج1، ع32، 2015م. علم البديع بين التحسين والدلالة، د. علي ياسين حبيب، مجلة سر من رأى للدراسات الإنسانية، مج18، ع74، 2022م. البديع والسبك النصي، أ.م.د. زهرة خضير عباس، مجلة آداب المستنصرية، مج44، ع89، 2020م.

(1) ينظر: مفتاح العلوم، السكاكي، تح: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000م: 34.
(2) البديع في الدرس البلاغي والنقدي العربي من الرؤية البلاغية إلى الرؤية الأسلوبية، د. فاضل عبود التميمي، مجلة ديالى، ع25، 2007م.

الخطاب الأدبي. ولتوضيح هذه الخطوات سنقوم باقتراح مجموعة من إجراءات النقد البلاغي لهذه الدراسة:

أولاً: نقد التطور التاريخي للمفهوم وتتبع التحولات الدلالية لمصطلح البديع.

لقد حلت الدراسة مراحل تطور مصطلح البديع من الدلالات الجمالية العامة مثل: (الإعجاب والابتكار)، إلى المفهوم الضيق (تحسين الكلام)، في محاولة لتحرير البديع من هذه الصيغة في العصر الحديث، فقد أقدم التميمي على تتبع تحولات المصطلح بدقة كبيرة ابتداءً من ابن المعتز الذي قام بالتمهيد للفصل بين البديع ومحاسن الكلام⁽¹⁾، مروراً بالجاحظ وقدامة والعسكري وعبد القاهر الجرجاني، وصولاً إلى الموقف الجديد لصفي الدين الحلي الذي تأثر برأي أبي هلال العسكري الرابط بين فكرة إعجاز القرآن، والبلاغة العربية⁽²⁾، فهذا التتبع يمثل إجراءً نقدياً تأصيلياً، من شأنه أن يساعد على فهم إشكالية مصطلح البديع التاريخية.

ثانياً: نقد الثنائية الكلاسيكية: (اللفظي، والمعنوي)، وتفكيك التقسيم وتجاوزه.

سعى الباحث إلى تقنيد التقسيمات التقليدية للبديع إلى (المحسنات اللفظية، والمحسنات المعنوية)، والكشف عن كيفية تعالق الشكل بالمضمون في الظواهر البديعية، مما جعل هذا التقسيم تعسفياً في كثير من المواقف، فقد أشارت الدراسة إلى هذه المواقف ضمناً؛ ولاسيما في عرضها لموقف عبد القاهر الجرجاني السجع والجناس؛ إذ رأى أنَّ البديع يجب أن يقع من العقل في موقع حميدٍ وأن لا يكون المرمى الجامع بينهما بعيداً⁽³⁾؛ إذ ربط بين الألفاظ والمعاني، من دون تقديم الأول

(¹) ينظر: البديع في الدرس البلاغي والنقدي العربي من الرؤية البلاغية إلى الرؤية الأسلوبية: 122.

(²) ينظر: البديع في الدرس البلاغي والنقدي العربي من الرؤية البلاغية إلى الرؤية الأسلوبية: 127.

(³) ينظر: دلائل الإعجاز: 260.

على الثاني، ويرى الباحث أنَّ الجرجاني قد أدرك بفطنة نقدية كبيرة كثرة فنون البديع وانتشارها في أدب العهد الذي كان فيه⁽¹⁾، فضلاً عن ذلك فإنَّ رفض الباحث_ضمنياً_ لهذا التقسيم يتجلَّى في اقتراحه قراءة علم البديع عن طريق مستوياته الثلاثة: (الصوتي، والتركيب، والدلالي) التي تتداخل فيما بينها ولا تتفصل.

فالتيمي يرى أنَّ المصطلحات البديعية على كثرتها، يمكن للأسلوبية أن تتجه إلى تحليلها ووصفها على وفق هذه المستويات من خلال الرجوع إلى مصطلح البديع وتحديد فاعليته البلاغية التي من شأنها أن تتسجم مع أحد مستويات الأسلوبية المذكورة أعلاه⁽²⁾.

ثالثاً: نقد وظيفة البديع من الزخرفة اللفظية إلى الانزياح والإنتاج الدلالي.

وذلك في تحليله وظائف الظواهر البديعية داخل النصوص بدلاً من عدّها مجرد تزيين أو تحسين خارجي؛ إذ ينبغي فحص فاعليتها في توليد الانزياح عن المؤلف اللغوي، وتشكيل إيقاع النصوص، وإنتاج الدلالات الثانوية، والتأثير في المتلقي، فقد كان هذا الأمر هو المحور الرئيس للدراسة الذي انتقل من "الرؤية البلاغية التحسينية"، إلى "الرؤية الأسلوبية"، الذي يظهر في تحليل الباحث لمصطلحات وجدها تستجيب صوتياً إلى التحليل الأسلوبي المستند إلى الصوت⁽³⁾، معتمداً على الآراء النقدية لنازك الملائكة و د. محمد عبد المطلب، وبول فاليري، مثل مصطلح: التكرار الذي لم يعد مجرد تأكيد؛ بل أصبح ذا دلالاتٍ نفسية تكشف عن اهتمام المتكلم على الرغم من قيام التكرار على تحسسات صوتية⁽⁴⁾.

(1) ينظر: البديع في الدرس البلاغي والنقدي العربي من الرؤية البلاغية إلى الرؤية الأسلوبية: 126.

(2) ينظر: م.ن: 132.

(3) ينظر: البديع في الدرس البلاغي والنقدي العربي من الرؤية البلاغية إلى الرؤية الأسلوبية: 133.

(4) ينظر: م.ن: 133-134.

وأما المصطلح الثاني، وهو الجنس، فلا يجده الباحث تشابهاً صوتياً عشوائياً؛ بل هو (تشبيه سمعي) كما سماه (تينيانوف)، يجمع بين الصوت والدلالة وحضوره يجب أن يكون مدفوعاً بالمعنى كما يراه الجرجاني، فالجناس عند الباحث هو مظهر بديعي يفتح على مجموعة من المصطلحات الصوتية التي يتميز منها "الجناس المشتق"، ووجد أن الناقلين د. أياد الحمداني، وخيري الجميلي، يريان أن الجنس الاشتقاقي وما ينتج عنه من تقسيم يُسهم في توليد توقيعات نغمية تقوم بوظيفة اشتقاقية، توليدية للمقاطع أو الأصوات⁽¹⁾.

رابعاً: نقد تفاعل البديع مع العلوم اللسانية الحديثة، وتقييم مدى نجاح محاولات قراءة مصطلح البديع من خلال مفاهيم الأسلوبية وعلم اللغة الحديث، مثل: (المستويات اللغوية، والتكرارية، والتناص، والانزياح)، وغيرها، فقد مضت الدراسة بتطبيق إجراء نقدي أسلوبى قائم على تقسيمات مصطلح البديع على مستويات ثلاثة: الصوتي ويشمل: التكرار، والجناس والسجع، والتركيبى، ويشمل: الاحتباك، والالتفات، والاعتراض، والعكس، والفاصلة، والدلالي، وتمثل ب: الاستغراب، التناص، المبالغة، حسن التعليل⁽²⁾، وأشار التميمي إلى الإحصاء الأسلوبى، بوصفه أداة موضوعية لدراسة التكرار، وربط ظاهرتي التكرار والالتفات بالوظيفة النفسية، والتأثير في المتلقي⁽³⁾.

ومما تقدم يمكن القول: إن دراسة التميمي تُعدُّ أنموذجاً تطبيقياً مهماً لهذه الإجراءات النقدية المقترحة؛ إذ استطاع التوفيق بين نقد التطور التاريخي والنقد المفاهيمي لمصطلح البديع، وتمكن من تفكيك الرؤية التقليدية (التحسينية)، وتقديم

(1) ينظر: 136.

(2) ينظر: م. ن: 132 وما بعدها.

(3) ينظر: البديع في الدرس البلاغي والنقدي العربي من الرؤية البلاغية إلى الرؤية الأسلوبية: 135.

بديل أسلوبى وظيفى للبديع، وعمل على تطبيقات تحليلية متعددة المستويات، مثل: المستوى الصوتى، والتركيبى، والدلالى، على مجموعة مختارة من مصطلحات علم البديع، فضلا عن مسعاه البارز فى الربط بين التراث النقدى والبلاغى العربى والمناهج النقدية الحديثة، كالربط بين عبد القاهر الجرجاني الأسلوبية والتناص. وبهذه الإجراءات انتقل النقد البلاغى لعلم البديع من وصفه حكما انطباعيا قائما على الزخرفة والتزييق إلى عملية تحليلية علمية كشفت آليات اشتغال اللغة فى إنتاج الدلالة والجمال والتأثير، " فالبلاغة العربية القديمة كانت عبارة عن لائحة وصفية جامدة، إلى أن وطّدت علاقاتها بعلم الدلالة الذى فتح لها آفاقا جديدة وطرقا ساهمت فى زيادة العلاقة بينهما، وبذا استفادت البلاغة من علم الدلالة، كما انتفع هو الآخر بالدراسات البلاغية، فصارت العلاقة بينهما أخذ وعطاء وتأثير وتأثر، فتغير المعنى ينتج شكلاً دلاليًا كما ينتج لوناً بلاغياً"⁽¹⁾، وذلك ما سعت إليه دراسة التميمي إلى تأسيسه بنجاح كبير.

ثانياً: دراسة الدكتورة أسماء سعود الخطاب

تُجسد دراسة الدكتورة أسماء سعود الخطاب الموسومة بـ (البديع والتأويل - قراءة بلاغية)⁽²⁾ محاولة تأويلية تنقل الفنون البديعية من حيز الأشكال المجردة إلى قلب عملية الفهم، فتحول فنون لجناس، الاقتباس، التضاد من محسنات بديعية تُحصى إلى علامات بلاغية تُؤول؛ إذ تُعيد صوغ العلاقة بين جماليات اللغة وآليات التلقي،

(¹) البديع والتعلق الدلالي وأثرهما فى بناء المعنى، د. أخضري عيسى، أ. نويجم مسعود، مجلة تاريخ العلوم، جامعة الجلفة، الجزائر، ع4، 2016م : 107.

(²) البديع والتأويل - قراءة بلاغية، د. أسماء سعود دهام الخطاب، مجلة جامع تكريت للعلوم الإنسانية، ع1، مج: 14، كانون الثانى 2007م.

وأكدت أنَّ البديع ليس انزياحاً عن المعايير فحسب؛ بل هو استدعاء ذكي لمخيلة المتلقي وتوقعاته؛ لخلق حوار دلالي متواصل ومستمر بين نصوص المبدع وإمكانيات تأويل قارئه، فضلاً عن ذلك؛ فإنَّ هذه الدراسة قد فتحت الباب على مصراعيه لسؤال جوهري: ماذا لو كان ما سمي محسناً للكلام وزينةً للفظ هو في الحقيقة مفتاحاً من مفاتيح المعاني العميقة، وأداةً فاعلة في توليد الدلالات والتعدد التأويلي؟

لذا يمكن اقتراح إجراءات النقد البلاغي الآتية، مع توضيح كيفية تطبيق هذه الإجراءات عليها:

أولاً: الإجراء التأويلي السياقي المتعلق بتحليل الوظيفة الدلالية للظواهر البديعية داخل السياق المقامي والنصي؛ إذ يتجاوز هذا الإجراء الوصف الشكلي للظواهر البديعية إلى تحليل أدوارها في بناء المعاني وتوجيه التأويل، مع ربطها بالسياق المقامي الخارجي، والسياق النصي الداخلي المباشر، ويمثل هذا الإجراء المحور الرئيس في منهجية الدراسة، ففي تحليل الباحثة لإحدى شواهد التأويل في علم البديع وهو "أسلوب الحكيم"⁽¹⁾، انتقلت به من التأخير اللفظي إلى استراتيجية التأويل⁽²⁾، في معرض تحليلها لقوله تعالى: "يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْأَهْلِ قُلْ هِيَ مَوْقِيتٌ لِلنَّاسِ وَالْحَجُّ وَلَيْسَ الْبِرُّ بِأَنْ تَأْتُوا الْبُيُوتَ مِنْ ظُهُورِهَا وَلَكِنَّ الْبِرَّ مَنِ اتَّقَى وَأَتُوا الْبُيُوتَ مِنْ أَبْوَابِهَا وَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ" {البقرة 189}.

بدأ النص القرآني بجملة استفهامية مباشرة عن حقيقة الأهلة، مع جواب مباشر عن حقيقة الأهلة؛ لكنَّ فجأةً يحصل انزياح سياقي في الآية الكريمة بعبارة: "وليس البرُّ

(1) وهو أن تحدث المتلقي بغير ما يتوقع، ينظر: البلاغة العربية فنونها وأفنانها، فضل حسن عباس، الأردن، ط2، 1989م، 2/ 289.

(2) ينظر: البديع والتأويل - قراءة بلاغية: 175 - 177.

أن تأتوا..."; إذ انتقل الخطاب القرآني من موضوع فلكي ظاهري إلى موضوع تشريعي أخلاقي، واستحضرت الباحثة سياقين مقاميين، الأول يتعلق بالتشريعات الإسلامية الجديدة التي تستلزم ضبطاً زمنياً يتعلق بالحج والصوم، والآخر يتمثل في سياق العادة الجاهلية بعدم دخول المحرم للحج البيوت من أبوابها، ظناً منهم أن ذلك أقرب إلى البر والتقوى.

أما في تحليل الباحثة لقوله تعالى: "تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ (1) مَا أَغْنَىٰ عَنْهُ مَالُهُ وَمَا كَسَبَ (2) سَيَصْلَىٰ نَارًا ذَاتَ لَهَبٍ (3) وَامْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ (4) فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ (5)" {المسد: 1 - 5} ؛ إذ بيّنت الخطاب انتقال الجناس من التماثل الصوتي إلى التأكيد العقابي والتماثل الدلالي، ففي السياق النصي وردت كُنية (أبي لهب) في بداية السورة، ثم خُتمت بمشهد عقابه في "ناراً ذات لهب"، ليدل على وظيفة دلالية عميقة هي التشابه الصوتي للجناس بين الكنية والعقاب.

أما السياق المقامي (السيرة)، فيتمثل في أن أبا لهب هو عم الرسول الأكرم (صلى الله عليه وآله وسلم) وأحد أشد أعدائه، والسياق العام للآية الكريمة هو التهديد والوعيد الإلهي المباشر.

فقد حرصت الباحثة على توضيح الوظيفة التأويلية والدلالية للجناس، ولم تكتفِ بوصفه أداة موسيقية فحسب؛ بل ربطت بينه وبين توليد المعاني، وتعدد التأويلات التي ذكرتها، كاشتراك أبي لهب في اللهب، أو أنه من أهل النار الخالدين، أو مطابقة الكنية للمصير. فتولّد كل هذا من تفاعل الأصوات مع السياق، فضلاً عن أن الباحثة أبرزت أن الجناس يُحوّل العقاب من مجرد وصف إلى المصير المحتوم الذي يرتبط بالذات نفسها؛ كأنّ النار ليست عذاباً عادياً؛ وإنما هي نار مختصة بأبي لهب

وحده ناتجة من اسمه وكنيته⁽¹⁾, فأصبحت الظاهرة الصوتية هنا إحدى وسائل التأويل؛ لتعميق الإحساس بالاحتمية والعقوبة الخاصة.

ثانياً_ إجراء تحليل التفاعل النصي, ودراسة ظواهر البديع المرتبطة باقتباس النصوص, مثل: (الاقتباس, والتضمين), بوصفهما شكلاً من أشكال التناص الذي ينتج حواراً بين النصوص ويخلق دلالات جديدة, فقد خصصت الدراسة قسماً للتضمين, وعرفته بمراحل قريبة من مفهوم التناص المعاصر, عن طريق اختيار ملفوظ من مصدر سابق وإقحامه في النص الجديد, كما قامت الخطاب بتحليل مثال تضمين (ابن المعتز), لبيت امرئ القيس "قفا نبك", وتحويله من غرض الغزل إلى غرض الهجاء والسخرية, مبيّنةً في الوقت ذاته كيف يغير النص اللاحق مقصدية النص السابق⁽²⁾.

ثالثاً_ إجراء تحليل العلائق البنيوية, فيما يتعلق بدراسة التفاعل بين ظواهر البديع وعلاقاتها الدلالية ببنية النصوص الكلية, وفحص كيفية تشكيل ظواهر البديع, مثل "الجناس, والتضمين, والتقابل", شبكة من العلاقات الداخلية داخل النصوص, وتسهم في انسجامها وتوليد تناقضاتها المؤثرة. فهذه العلاقات تسهم في حيك النص, فضلاً عن تجاوز عملها في معظمها مستويات الجملة والبيت, وقابليتها للتحقق على مستوى النص والفقرة من جانب آخر, مما يجعلها عاملاً مهماً في إحداث الحيك والتماسك فيما بين الفقرات والجمل والنص بأكمله⁽³⁾.

(1) ينظر: البديع والتأويل - قراءة بلاغية: 186-187.

(2) ينظر: م.ن: 179-180.

(3) ينظر: فاعلية البديع في إحداث التماسك النص وإنتاج الدلالة_مقاربة لسانية نصية, د. عبد اللطيف حني,

مجلة مقاليد, جامع الشاذلي بن جديد, الجزائر, ع8, 2015م: 31.

لقد بيّنت الباحثة هذا الإجراء في حديثها عن (التقابل)، التي لم تكن مجرد جمع متضادين في جملة واحدة؛ بل قامت بتحليلها بوصفها "بنية تأويلية"، تقوم على تضاد في دالين مع مُضاد في مدلولين، فضلاً عن توسّعها لدراسة "التقابل العكسي"، في آية "يولج الليل في النهار..."، وأظهرت كيف يولد هذا التركيب (استعارة موسعة، وتعدداً دلالياً)، يوضح رمزية الصراع بين الحق والباطل⁽¹⁾.

رابعاً_ إجراء تفكيك الثنائيات التقليدية: (الشكل/ المضمون، واللفظي/ المعنوي)، وإثبات التداخل العضوي بين (الأصوات والصور والدلالة) في الظاهرة البلاغية الواحدة، فقد صرحت الباحثة برفضها لهذه التقسيمات، مؤكدةً أنّ فنون البديع تصبّ جميعها في معين المعنى، وعملت على تطبيق هذا الأمر عملياً في تحليلها للجناس؛ إذ ربطت بين التماثل الصوتي الحاصل في (أبي لهب، ولهب)، وتعميق الدلالة النارية والعقابية، مؤكدةً أنّ درجة كفاءة ظاهرة الجناس تُقاس بمدى ما ينتجه من تأثير دلالي⁽²⁾.

خامساً_ إجراء تحليل الانزياح والتخييل، وتتمثل في فحص ظواهر البديع بوصفها أدوات لإنتاج الانزياح اللغوي أو المنطقي، بما يُنشط مخيلة المتلقي، وتدفعه إلى تأويلات غير منطقية وغير مألوفة؛ إذ ربطت الدراسة بين الظواهر البديعية والخيال منذُ مقدمة النظرية⁽³⁾، وعدّت فنون البديع هي التي تمثل الانحراف الحقيقي عن المألوف، وقد طبّقت هذا الأمر على "حسن التعليل"، لدى أبي الطيب المتنبّي⁽⁴⁾، فبيّنت كيف ينتج التعليل غير الواقعي انزياحاً يكسر أفق توقع المتلقي، فيولّد مسافة التوتر الجمالية، وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على شعرية النصوص، بل يُعدّ أساساً

(1) ينظر: البديع والتأويل - قراءة بلاغية: 183-184.

(2) ينظر: م.ن: 186-187.

(3) ينظر: م.ن: 172.

(4) ينظر: 188-189.

في التجارب الإنسانية عموماً، وخصّيصاً مميزة للتجارب الفنية أو للمعاينة الشعرية، بوصفها رؤية متميزة عن الرؤية الاعتيادية اليومية⁽¹⁾.

فعلى ما يبدو أنّ الباحثة قد استندت بشكل مؤثر ومكثف إلى التراث البلاغي العربي؛ ولا سيما قدامة بن جعفر وأبا هلال العسكري، في تحديد الشواهد والمفاهيم⁽²⁾، وإلى عبد القاهر الجرجاني في إبراز دور النظم⁽³⁾، وفي تحليل التقابل⁽⁴⁾، وفي ربط الجنس بالمعنى⁽⁵⁾، وإلى القزويني في تعريف مصطلح البديع وشرح مقتضى الحال⁽⁶⁾، لكنها لم تتعامل مع هذه المصادر بوصفها مسلمات بلاغية أو نقدية؛ وإنما بوصفها أدوات تأويلية.

أما مدى توظيف الدراسة لمناهج النقد الحديث؛ فإنّ عنوانها بعض عن هذا المنحى، فقد استعملت الباحثة مفاهيم: أفق التوقع والانتظار، والمسافة الجمالية فجوة التوتر، وتعدد القراءة" بشكل عضوي⁽⁷⁾، وهي تشير إلى نظرية القراءة والتلقي، أما حضور السيمائية فتجلى في استعمال مصطلحات الدال والمدلول والعلامات، كما في تحليل أسلوب الحكيم، في حين كان للمتلقي حضور واضح في التحليل بوصفه شريكاً فاعلاً في إنتاج الدلالة عن طريق التأويل؛ غير أنّ ما يؤخذ على الباحثة عدم إشارتها إلى الجهد التنظيري لمؤسسي هذه النظريات الحديثة.

ومما تقدم يمكن القول: إنّ دراسة الدكتور أسماء سعود الخطاب تمثل أنموذجاً طموحاً ومتميزاً للنقد البلاغي الحداثي، وتحقق قفزة نوعية في التعامل مع علم البديع؛ إذ انتقلت به من وصفه علماً للزينة والتزييق إلى أداة للتأويل، وأسهمت الدراسة في المزج بين التراث والحداثة على مستوى التطبيق والرؤية، على الرغم من

(1) ينظر: في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط1، 1987م: 20.

(2) ينظر: البديع والتأويل - قراءة بلاغية: 170.

(3) ينظر: م.ن: 170.

(4) ينظر: م.ن: 180.

(5) ينظر: م.ن: 187.

(6) ينظر: م.ن: 169-170.

(7) ينظر: م.ن: 177.

وجود بعض الملاحظات التي تخص الاستشهاد، كما قدمت إجراءات نقدية علمية تأويلية، وسياقية، وتخييلية، من شأنها أن تشكل منهاجاً لإثراء القراءة البلاغية للنصوص العربية القديمة والحديثة.

ثالثاً: دراسة الدكتور حمد حسين توفيق:

يُقدم الدكتور حمد حسين توفيق في دراسته الموسومة بـ (معيارية البديع في النثر لدى النقاد ودارسي الإعجاز حتى نهاية القرن الرابع الهجري)⁽¹⁾، قراءةً تتبع فيها حضور الفنون البديعية في تقويم النصوص النثرية العربية، كما شفاً عن انتقالها من دائرة التحسين اللفظي والمعنوي إلى مجال المعيارية النقدية التي يُحتكم إليها في تقييم النصوص النثرية العربية، خلال مراحل زمنية امتدت إلى نهاية القرن الرابع الهجري، بما يتيح رصد تطور النظرة النقدية إلى البديع لدى النقاد ودارسي الإعجاز. ويكشف تركيز الناقد على إضهار التفاوت التاريخي بين العناية بنقد الشعر ونقد النثر، ولا سيما سعيه إلى تعليل أسباب هذا التباين ورصد أسبابه، بدلاً من الاكتفاء بإثباته تاريخياً. كما أولى دراسات الإعجاز القرآني عناية خاصة، لأهميتها في صياغة المعايير النقدية والبلاغية وتقييم النصوص النثرية. وللوقوف على مدى تماسك منهج الدراسة وعمق قراءتها للموروث البلاغي. لذا يمكن تقويم الدراسة النقدية وفق الإجراءات النقدية الآتية:

أولاً - تحليل مدى توظيف الدراسة لمفاهيم البديع بوصفها معايير نقدية، وبيان مدى قدرة الباحث على توضيح كيفية تحول الفنون البديعية من مجرد محسنات لفظية أو معنوية إلى معايير وقواعد يحكم عن طريقها النقاد العرب القدماء على جودة النص النثري من عدمه. فقد قدمت الدراسة تحليلاً متطوراً لتحول السجع من وصفه زينة

(1) "معيارية البديع في النثر لدى النقاد ودارسي الإعجاز حتى نهاية القرن الرابع الهجري، مجلة جامعة زاخو، المجلد، B1، ع2، 2013م.

لفظية إلى معيار نقدي؛ إذ بيّن الباحث معيارية الجاحظ للسجع، الذي يكون "الحفظ إليه أسرع، والآذان لسماعه أنشط، وهو أحق بالتقييد وبقلة التلف، وما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عُشره، ولا ضاع من الموزون عُشره"⁽¹⁾، وجعل الجاحظ للسجع فضيلة خاصة في إيفاء حق المعاني لكن بشرط الابتعاد عن التكلف والاستكراه، وبين أنّ معيارية الجاحظ تستلزم التمييز بين أنواع السجع الطويلة والقصيرة⁽²⁾، مما يدل على تصنيف نقدي لعمل الجاحظ، وليس كلاماً وصفيًا بحتاً، فهذه الالتفاتة تمكن الباحث في إبراز أنّ الجاحظ قد أسس لمعيارية نقدية قائمة على الملاءمة بين الألفاظ والمعاني، والطبعة والبعد عن التّصنع.

أما معيارية ابن وهب (ت335هـ) في السجع فقد بينت الدراسة أنّ ابن وهب يشترط في جودة الأسجاع أن تقع في بعض الكلام لا كله، وأن يكون مناسباً في موضعه، فمكانة السجع عنده كمكانة القافية في الشعر، ثم وجدت الدراسة أن ابن وهب قد وضع معياراً لوقوع السجع في الكلام المنكر المردود، والمعيب المردول، بقوله: "فأما أن يلزمه - يعني السجع - الإنسان في جميع قوله ورسائله، وخطبه ومناقلاته، فذلك جهل من فاعله، وعيٌّ من قائله"⁽³⁾، فالباحث قد بين كيفية تحول (السجع) إلى معيار نقدي له ضوابط كمية تتعلق بالكثرة والقلة، وضوابط مكانية تتعلق بالموضع.

ثم حللت الدراسة معيارية العسكري وكيف أنّه قد جعل من السجع مقياساً مراتبياً للكلام، ونقل قول العسكري: "لا يحسن منثور الكلام ولا يحلو حتى يكون

(1) البيان والتبيين: 1/ 158.

(2) ينظر: معيارية البديع في النثر لدى النقاد ودارسي الإعجاز حتى نهاية القرن الرابع الهجري: 226-227.

(3) البرهان في وجوه البيان، إسحق بن وهب الكاتب، تح: د. أحمد مطلوب، ود. خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ط1، 1967م: 208-209.

مزدوجاً...⁽¹⁾، ثم ذكر الدكتور توفيق تقسيم العسكري للسجع على سجع يكون في أعلى المراتب، وآخر متوازن الفقرات وثالث متقارب المخارج⁽²⁾؛ إذ يمثل تحليلاً معيارياً مهماً، انتقل فيه السجع من معيارية الجودة والرداءة، إلى معيارية تفصيلية لكل درجة من درجات جودة السجع.

أما معيارية الاستعارة، فقد بينت الدراسة أن ابن المعتز جعل منها معياراً نقدياً يقيم بها النصوص النثرية بوصفها نماذج جيدة أو رديئة، ونقل أمثلة لاستعارات حسنة، مثل: "دلني على رجل مسن الإمانة"، و"من ركب ظهر الباطل نزل دار الندامة"، فقد استدل الباحث من النماذج الاستعارية لابن المعتز على معيارية الأخير في قبول هذه الاستعارات واستحسانها في أنه يعود إلى استساغة الذوق لها، وقوة الصلة بين طرفيها، وبعدها عن الغرابة⁽³⁾، وبذلك تمكّن من تحويل الاستعارة من مجرد تشبيه بليغ حُذف أحد طرفيه إلى نظامٍ تقييمي له شروطه الذوقية والعلائقية.

ومن جانب معيارية الرماني للاستعارة، فقد التقت الدراسة شرط الرماني⁽⁴⁾، في أن يكون للاستعارة حقيقة، هي أصل الدلالة على المعاني في اللغة⁽⁵⁾، وعن طريق هذه الشروط مثّل الرماني من المنثور الكلام العربي الذي حُسن فيه الاستعارة وجاءت موافقة لشروطه: "قولك: هذا ميزان القياس، يقول وحقيقته تعديل القياس، والاستعارة

(1) الصناعتين: 266.

(2) ينظر: معيارية البديع في النثر لدى النقاد ودارسي الإعجاز حتى نهاية القرن الرابع الهجري: 229.

(3) ينظر: معيارية البديع في النثر لدى النقاد ودارسي الإعجاز حتى نهاية القرن الرابع الهجري: 231.

(4) ينظر: م.ن: 232.

(5) ينظر: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، الرماني، الخطابي، الجرجاني، تح: محمد خلف الله، ومحمد زغلول

سلام، دار المعارف، مصر، 1968م: 86.

فيه أبلغ وأحسن"⁽¹⁾، وبذلك كشف الباحث عن معيارية معرفية لدى الرمانى تعتمد على وجود أصل حقيقي للاستعارة.

2- تقييم مدى استفادة الدراسة من المصادر التراثية مثل: نصوص الجاحظ، وابن المعتز، والعسكري، والرمانى، وغيرهم؛ لاستخراج الرؤى النقدية منها.

فقد استشهد الباحث بنصوص الجاحظ في (البيان والتبيين)⁽²⁾، وابن وهب في (البرهان في وجوه البيان)⁽³⁾، وأبي هلال العسكري في (كتاب الصناعتين)⁽⁴⁾، وغيرها من مصادر التراث النقدي والبلاغي العربى، مما يدل على تتبعه الدقيق للمصادر الأصلية، فالدراسة غنية بالنقول المباشرة لهؤلاء، مما يمنحها مصداقية تاريخية، غير أن الباحث في بعض الأحيان يقوم بتقديم النقول من دون تقديم تعليق تحليلي يكشف عن تطور مفهوم الفنون البديعية، أو اختلاف المدارس النقدية حولها.

ثالثاً_ تحليل مدى توظيف الدراسة للمناهج النقدية الحديثة، فالباحث لم يعلن صراحة عن استعمال المناهج الغربية الحديثة، لكن يمكن تقييم مدى توافق منهجيته مع بعض مقولات المناهج الحديثة تطبيقاً أو تلميحاً. فمصطلح تحليل الخطاب لم يستعمله، غير أن تتبعه لمصطلح المعيارية النقدية، يقترب من دراسة آليات إنتاج الحكم النقدي داخل الخطاب النقدي القديم.

أما الانزياح فيمكن ملاحظة حضوره الضمني عند حديث الباحث عن الاستعارة⁽⁵⁾ وانزياحها عن الحقيقة لإنتاج دلالات جديدة، وإن ظلّ المصطلح نفسه غائباً. في حين كان غياب مصطلحي التداولية والسيمائية شبه تام، مع أن بعض تحليلاته

(1) م.ن: 86.

(2) ينظر: معيارية البديع في النثر لدى النقاد ودارسي الإعجاز حتى نهاية القرن الرابع الهجري: 227.

(3) ينظر: م.ن: 228.

(4) ينظر: م.ن: 229-230.

(5) ينظر: معيارية البديع في النثر لدى النقاد ودارسي الإعجاز حتى نهاية القرن الرابع الهجري: 231-232.

المتعلقة بأثر السجع في الأسماع والأذهان، يمكن أن تحمل أبعاداً تداوليةً وسمائيةً واضحة، وكان من شأن الاقتراب من هذه المناهج أن يوسع من آفاق التأويل، ويضيف إلى الدراسة بُعداً مقارناً أكثر عمقاً.

ومهما يكن من أمر فإنّ هذه الدراسة تُعدُّ من الدراسات المهمة في حقل الدراسات في التراث النقدي والبلاغي العربي؛ إذ تمكّن الدكتور توفيق من توثيق ظاهرة معيارية البديع وتجلياتها عن طريق نصوص النقاد والبلاغيين العرب القدماء، وكشف عن التفاوت التاريخي في العناية بنقد النثر مقارنة بالشعر، وربط بين دراسات إعجاز القرآن والنقد البلاغي للنثر، لذا تمثل هذه الدراسة مرحلة تأسيسية ووثائقية مهمة، ويمكنها أن تكون قاعدة لدراسات لاحقة تحاول قراءة التراث النقدي بلاغياً عن طريق أدوات نقدية حديثة ومعاصرة.

موازنة نقدية بلاغية بين دراسة "التميمي، والخطاب، وتوفيق" في التحولات المنهجية لعلم البديع والإسهامات التجديدية

ستقوم الموازنة النقدية البلاغية على منهجية ثلاثية الأبعاد: تتمثل في التحليل النقدي، الذي يكشف الأسس المنهجية والفكرية لكل دراسة. والتقويم المقارن، الذي يقيس مدى نجاح كل دراسة في تحقيق أهدافها، وإثراء الحقل المعرفي. والوصف المنظم لمسار التطور في كيفية تعامل الدراسات العراقية المعاصرة مع التراث النقدي والبلاغي، وتنطلق الموازنة من فرضية أساسية مفادها أنَّ النقد البلاغي العراقي المعاصر لعلم البديع وظواهره يمثل حالة تحول نوعي من الأنماط الوصفية التقليدية، إلى أنماط تحليلية نقدية متعددة المناهج، تهدف إلى إعادة تأهيل التراث النقدي والبلاغي العربي، وتوظيفه في فهم الخطاب الأدبي على نحوٍ أعمق وفقاً لإجراءات الموازنة الآتية:

أولاً: كيفية تعامل الباحثين العراقيين المعاصرين مع التراث النقدي والبلاغي: لقد تعامل الدكتور فاضل التميمي في دراسته⁽¹⁾ مع التراث البلاغي بوصفه منظومة مفاهيمية قابلة للتطور وإعادة التشكيل، في ضوء المناهج الغربية الحديثة، فلم يقف عند حدود الوصف أو التلخيص؛ بل انطلق في مُساءلة تاريخية لتطور مفهوم علم البديع، وكشف عن التحول من الدلالات الجمالية العامة (الابتكار)، إلى المفهوم الضيق (التحسين)، وتميزت قراءته للتراث بالنظرة النقدية التفكيكية؛ إذ هاجم الثنائية التقليدية: (اللفظي والمعنوي)، وعدَّهما إجراءً تعسفياً، مقترحاً بديلاً ثلاثي المستويات:

(1) ينظر: البديع في الدرس البلاغي والنقدي العربي من الرؤية البلاغية إلى الرؤية الأسلوبية.

"الصوتي والتركيبى والدلالي"، كما انتقى من التراث ما يتلائم مع رؤيته الأسلوبية؛ ولاسيما مواقف عبد القاهر الجرجاني التي أكدت ترابط الألفاظ والمعاني، فضلا عن توظيفه التحويلي للمصطلحات التراثية البديعية مثل: (الجناس والسجع)، بوصفها أدوات تحليل أسلوبى

أما (د. أسماء الخطاب)، فقد اعتمدت في دراستها⁽¹⁾، على القراءة التأويلية التفاعلية، واقتربت من التراث النقدي والبلاغي بوصفه مخزونًا تأويليًا حيًا، قابلا للحوار مع نظريات التأويل والتلقي الحديثة، وانطلقت رؤيتها من التعامل مع آراء النقاد والبلاغيين القدامى مثل: قدامة، والعسكري، والجرجاني، بوصفها أدوات منهجية لا نصوصاً مقدسة، ثم ربطت ظواهر البديع بالسياق المقامي والتاريخي، ورفضت الفصل بين الشكل والمضمون، وأكدت الخطاب التداخل العضوي بين الصور والأصوات والدلالة.

أما (د. محمد حسين توفيق)، فقد انطلق في دراسته⁽²⁾ من القراءة التاريخية المعيارية، واتسم تعامله مع التراث بالمنظور التوثيقي التحليلي؛ إذ ركز على تتبع تطور المفاهيم النقدية، عبر الجمع التوثيقي قدام توفيق مادة غنية من النقول المباشرة التي صدرت عن النقاد والبلاغيين العرب القدامى، مثل: "الجاحظ، وابن المعتز، والعسكري، والرماني"، ومضى في تحليله المعيارى من تتبع تحول الفنون البديعية، مثل "السجع والاستعارة"، من محسنات بديعية إلى معايير نقدية حكم عن طريقها على جودة النصوص، وربط توفيق بين تطور النقد البلاغي، ودراسات إعجاز القرآن الكريم، مبيناً في الوقت ذاته، التفاوت التاريخي في العناية بنقد النثر مقابل الشعر

(1) ينظر: البديع والتأويل - قراءة بلاغية.

(2) ينظر: معيارية البديع في النثر لدى النقاد ودارسي الإعجاز حتى نهاية القرن الرابع الهجري.

ثانياً: الإشكاليات المركزية التي فتحتها الدراسات العراقية المعاصرة: تتمثل الإشكالية المركزية الأولى في إشكالية الوظيفة والماهية: هل البديع مجرد زخرفة لفظية أم أداة لإنتاج الدلالة؟ فقد طرح التميمي إشكالية اختزال علم البديع بالوظيفة الزخرفية، ودعا إلى تصورات جديدة، وصفها بـ (آلية الإنتاج الدلالي والانزياح الجمالي). بينما وسعت الخطاب هذه الإشكالية لتتحوّل في كيفية تحول الفنون البديعية من أشكال مجردة إلى مفاتيح تأويلية شاركت في بناء المعاني وتعدد القراءات. في حين حول توفيق الإشكالية إلى سؤال تاريخي معرفي مفادها كيف تتم عملية تأسيس المعيارية النقدية، عن طريق تحويل الفنون البديعية إلى أدوات تحكم على جودة النصوص النثرية؟

أما إشكالية قراءة التراث النقدي والبلاغي في الوقت الحاضر، فقد اختلفت أجابات الدراسات الثلاث، فالتميمي أبدى المنهج الأسلوبي التكاملي القائم على مستويات التحليل: الصوتي والتركيبى والدلالي⁽¹⁾، أما الخطاب فقد اعتمدت المنهج التأويلي السياقي، الذي يزاوج بين التراث العربي، ونظريات التلقي⁽²⁾، في حين اعتمد توفيق على المنهج التاريخي التحليلي⁽³⁾، مع حضور ضمني لمفاهيم حديثة دون إعلان مباشر.

أما إشكالية العلاقة مع الحداثة، فتجاوزت الدراسات الثلاث ثنائية (القبول/الرفض)، واتجهت نحو نموذج حداثي ربط مفاهيم التراث بالمفاهيم الحديثة، مثل: الانزياح، والتناص، والتداولية، وغيرها لكن بدرجات متفاوتة من التصريح والتوظيف.

(1) ينظر: البديع في الدرس البلاغي والنقدي العربي من الرؤية البلاغية إلى الرؤية الأسلوبية: 132.

(2) ينظر: البديع والتأويل - قراءة بلاغية: 175-177.

(3) ينظر: معيارية البديع في النثر لدى النقاد ودارسي الإعجاز حتى نهاية القرن الرابع الهجري: 228-230.

ثالثاً: المناهج المتبعة في الدراسات العراقية المعاصرة: اعتمد التمييز على الأسلوبية، واللسانيات الحديثة، مستنداً إلى أدوات التحليل الثلاث "الصوتي، والتركيبية، والدلالية"، والإحصاء الأسلوبي، وتعامل مع النصوص عن طريق تحليل الظواهر البديعية في ضوء وظيفتها النفسية والدلالية، أما طريقته في ربط التراث بالحدث، فقد كانت صريحة ومباشرة، مثل (ربط آراء الجرجاني بالأسلوبية).

أما الإطار النظري (للخطاب) فقد اتسم بالاعتماد على نظريات التلقي، والتأويل، والسيمائية، مستعملة أدوات التحليل السياقي، وتحليل التناص، وتفكيك الثنائيات، وكانت طريقته في التعامل مع النصوص عن طريقة قراءتها بوصفها حقلاً تأويلياً يتفاعل مع قارئه، وفي ربط التراث العربي بالحدث كانت طريقته تطبيقية تتمثل في ربط مفاهيم التلقي في التراث النقدي والبلاغي العربي.

في حين اعتمد توفيق على المنهج التاريخي التحليلي والمقارنة المعيارية، وجمع النقول المباشرة، وكانت طريقته في التعامل مع النصوص تتمثل باستخراج المعايير النقدية من نصوص التراث النقدي والبلاغي العربي، مع حضور محصور محدود للمناهج الحديثة بشكل غير مصرّح به.

رابعاً: آفاق التجديد في الدرس البلاغي والنقدي والمساهمات النوعية: لقد أسهمت دراسة التمييز في تأسيس نموذج بلاغي وظيفي للبديع قائم على تعدد المستويات وتحرير علم البديع من تهمة الزخرفة والتزييق اللفظي، وربطه بإنتاج الدلالة، مما يُمهّد لدمج البلاغة باللسانيات الحديثة.

أما الخطاب فقد أسهمت دراستها في تحويل علم البديع إلى مشروع تأويلي؛ إذ عملت على تأسيس منهج تأويلي سياقي يجمع بين عمق التراث ورؤية الحدث، وركزت على

دور المتلقي بوصفه شريكاً في توليد المعاني الجديدة؛ ولا سيما في تطبيقاتها العملية على نصوص قرآنية وأدبية، مما قدم أنموذجاً حياً للتجديد.

في حين أسهمت دراسة توفيق في التوثيق التاريخي للمعيارية النقدية، والكشف عن الأبعاد النقدية التقويمية للفنون البديعية في التراث العربي، ووظفت ظاهرة "معيارية البديع"، بوصفها مفهوماً نقدياً مؤسساً لا مجرد حلية أو زينة بديعية، فضلاً عن تأسيسها لقاعدة وثائقية جيدة لمقاربات النقد الحديث التي تبحث في جذور النقد العربي القديم.

لكن ما يؤخذ على هذه الدراسات الثلاث تركيزها على نصوص التراث العربي القرآني والشعري، مع حاجة ملحة لتطبيق مناهج هذه الدراسات على نصوص الأدب العربي الحديث.

ومما تقدم يمكن القول: إن الدراسات النقدية الثلاث قد مثلت تحولاً جوهرياً في مسار الدرس البلاغي؛ إذ انتقلت من النظرة التجزيئية إلى النظرة التكاملية، ومن الوصف والحفظ إلى التحليل ومن التصنيف إلى التقليل ومن الزخرفة إلى الوظيفة الدلالية، كما قدمت إجابات مهمة عن إشكاليات وتساؤلات كبرى، وأسهمت في تأسيس مناهج تحليل حديثة، وفتحت للتجديد آفاقاً واسعة، وبذلك يكون النقد البلاغي العراقي المعاصر، قد أسهم في تحويل فنون البديع من قاموس للمصطلحات الجامد، إلى ميدانٍ حيٍّ لتحليل الخطاب وفهمه، مع تأكيدها على قدرة التراث النقدي والبلاغي العربي على الحوارات الفعّالة مع مناهج العصر الحديث، فضلاً عن تقديمه إنموذجاً يُحتذى به في تجديد العلوم اللسانية والإنسانية.

نتائج الدراسة

الخاتمة

وفي نهاية تتبع ظاهرة النقد البلاغي في الدراسات والبحوث العراقية المعاصرة، لابد من ذكر النتائج التي توصلت إليها الدراسة:

1- أكدت الدراسات العراقية المعاصرة في حقل النقد البلاغي البياني أنّ

التشبيه يُعدُّ ركيزةً أساسيةً في بناء الدلالة والصورة الفنية، وأنّه يتجاوز وظيفة التقريب الحسي إلى التعبير عن الرؤى النفسية والفكرية والمركزية، كما كشفت هذه الدراسات عن تنوع المناهج النقدية الموظفة في قراءته بين المنهج النفسي والأسطوري والتفسيري والتحليلي والوصفي مما أسهم في الكشف عن أبعاده الجمالية والدلالية في الشعر القديم والحديث والنصوص التفسيرية.

2- تنوعت مقاربات النقاد العراقيين في ميدان الاستعارة بين النظر إليها

بوصفها أداة جمالية تخرج عن المألوف اللغوي، وأداة إدراكية تعكس رؤية الإنسان للكون، مع الميل الواضح للتجديد المنهجي، وقد أجمعت هذه الدراسات على أنّ الاستعارة ليست مجرد زينة لفظية؛ بل هي عملية ذهنية معقدة ترتبط بالتجربة الإنسانية، وتكشف عن رؤى المبدع وأحاساساته، فضلاً عن أنّها تُعدُّ معياراً نقدياً لقياس جودة النص الأدبي، وتميز الشعراء.

3- تجاوزت دراسات النقاد العراقيون في هذه الأطروحة النظرة التقليدية للكناية بوصفها أداة زخرفية؛ لينظروا إليها بوصفها بنية دلالية منتجة للمعاني وآلية مركزية في إنتاج المعنى. كما أبرزت قدرتها على التعبير غير المباشر عن القضايا السياسية والاجتماعية والفكرية، وعلى التفاعل مع آليات بلاغية أخرى كالتناص والاستعارة، مع الإفادة من المناهج السيميائية الحديثة.

4- وفي ميدان النقد البلاغي لعلم المعاني تجاوزت الدراسات العراقية المعاصرة التي تمت معالجتها في هذه الأطروحة النظر إلى الأسلوب الخبري بوصفه أسلوبًا إخباريًا جامدًا إلى الكشف عن أبعاده الدلالية والإقناعية والنفسية، ومؤكدةً على أنه فعل تواصلية مؤثر، لا مجرد نقل المعلومات. كما كشفت عن تداخل الخبر مع أساليب الإنشاء في بناء الخطاب الاجتماعي وتحقيق المقاصد التواصلية.

5- أكدت الدراسات أن فهم الدلالات الحقيقية لأساليب الإنشاء لا يتم بمعزل عن تحليل السياق والمقام بما في ذلك العلاقة بين المتكلم والمخاطب، والظروف الاجتماعية والنفسية المحيطة بالخطاب، كما ظهر أن الانزياح الأسلوبي عن المعاني الأصلية - مثل: تحول أسلوب الأمر إلى الالتماس، وأسلوب النهي إلى الإرشاد، والاستفهام إلى التعجب أو التقرير - يمثل جوهر الابداع البلاغي، وأداة تحقيق المقاصد التأثيرية، فضلًا عن ظهور التفاعل التكاملي بين أساليب الإنشاء، وعلوم البلاغة الأخرى كالبيان والبديع في إنتاج الإيقاعات الدلالية، الصور الفنية مما يعمق

الأثر الإقناعي والجمالي في النصوص، ويؤكد على حيوية المنهج البلاغي في التحليل النقدي المعاصر.

6- أكدت الدراسات العراقية المعاصرة المعنية بالتقديم أنّ هذه الظاهرة لا تمثل خروجاً تركيبياً عفويّاً؛ بل يؤدي وظائف دلالية وجمالية ترتبط بالسياق النفسي والعقائدي للنص وتسهم في تحقيق التشويق وكسر الرتابة وتعميق أثر الخطاب. كما أظهرت دراسات الإيجاز تحولات ملحوظة في قراءة النصوص الحديثة. مع استمرار بعض القراءات التقليدية في معالجة النصوص التراثية.

7- شهدت الدراسات العراقية في علم البديع، تحوّلاً منهجياً واضحاً من النظرة إلى الفنون البديعية بوصفها محسنات شكلية إلى التعامل معها بوصفها أدوات لإنتاج الدلالة والانزياح الجمالي. وقد أسهمت هذه الدراسات في توظيف المناهج الأسلوبية والتأويلية الحديثة، وربط الظواهر البديعية بمستويات التحليل الصوتي والتركيبى والدلالي مع إيراد دور المتلقي في إنتاج المعنى.

8- أكدت الدراسات الخاصة بالمحسنات اللفظية أنّ التكرار والجناس والسجع وسائر الظواهر الإيقاعية تؤدي وظائف فنية ودلالية تتجاوز الجانب الزخرفي؛ إذ تسهم في بناء الإيقاع الداخلي للنص وتعزيز أبعاده النفسية والحجاجية، وربط البنية الصوتية بالمقاصد التعبيرية للخطاب.

9- كشفت الدراسات المعنية بالمحسنات المعنوية أنّ المفارقة والطباق والمقابلة تؤدي وظائف دلالية وحجاجية وتصويرية فاعلة في بناء المعنى،

وأنّ قيمتها لا تكمن في الزينة اللفظية فحسب؛ بل في قدرتها على إبراز العلاقات الفكرية والنفسية داخل النص، وتعميق الأثر الإيقاعي والدلالي فيه.

10- أثبتت الدراسة، في مجمل نتائجها، أنّ النقد البلاغي في العراق قد شهد تحوّلاً منهجياً من الوصف والتصنيف إلى التحليل والتأويل، من خلال الإفادة من مفاهيم الأسلوبية والتداولية والسميائيات والتناس ونظرية التلقي مع المحافظة على المرجعية البلاغية العربية، كما أكدت أهمية التراث البلاغي مفاهيمه في ضوء متطلبات الدرس النقدي المعاصر، الأمر الذي يفتح آفاقاً جديدة للدراسات المستقبلية في النقد البلاغي.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

- آفاق في الأدب والنقد، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990.
- أحمد مطر: المجموعة الشعرية الكاملة، دار الحرية، بيروت، لبنان، ط1، 2011م.
- الأداء البياني في شعر الشيخ علي الشرقي، صباح عباس عنوز، دار الضياء للطباعة، النجف الأشرف، ط1، 2002م.
- الأداء البياني في لغة الحديث الشريف، د. صباح عنوز، دار الضياء، النجف الأشرف، 2014م.
- الأمثال في القرآن الكريم، جعفر السبحاني، مؤسسة الإمام الصادق، إيران، ط1، 1999م.
- أساليب البيان في سور المئين، هادي حسن محمد، أطروحة دكتوراه، جامعة الكوفة، كلية الآداب، 2009م.
- الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، يوسف أبو العدوس، الاهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1997م .
- الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية: النموذج الشبكي، والبنية التصويرية، والنظرية العرفانية، عطية سليمان أحمد، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، 2014.
- استقبال النص عند العرب، د. محمد رمضان مبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.

- أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1987م.
- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997م.
- أسس السيميائية، دانيال تشاندلر، ترجمة: طلال وهبة، مرجعة: د. ميشال زكريا، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2008م.
- الأسطورة في الشعر العربي، د. يوسف حلاوي، دار الحداثة، ط1، 1992م.
- الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، أ. د. أحمد إسماعيل النعيمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2005م.
- أصول البيان العربي رؤية بلاغية معاصرة، د. محمد حسين الصغير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1986م.
- أصول تحليل الخطاب، محمد الشاوش، المؤسسة العربية للخطاب، بيروت، ط1، 2001م.
- أغان بلا دموع، رشدي العامل، مطبعة دار السلام، بغداد، 1958م.
- الأغاني، أبو الفرج الاصفهاني، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1952م.
-
- أمراء البيان، محمد كرد علي، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 2012م.
- إنتاج الدلالة الأدبية، د. صلاح فضل، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1.
- الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، عباس رشيد الددة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009م.
- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2003م.
- البرهان في وجوه البيان، إسحق بن وهب الكاتب، تح: د. أحمد مطلوب، ود. خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ط1، 1967م.
- بلاغات النساء، ابن طيفور، المكتبة الرضوية، النجف الأشرف.

- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992م.
- البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبديع، حسن إسماعيل عبد الرزاق، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة ط1، 2006م.
- البلاغة العربية، قراءة أخرى، محمد عبد المطلب، مطبعة دار نوبار للطباعة، الشركة المصرية العالمية، 1997م.
- البلاغة القرآنية في تفسير الطبري وأثرها في البحث البلاغي، د. مزاحم مطر حسين، تموز. ديموزي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2020م.
- بلاغة الكتاب في العصر العباسي - دراسة تحليلية نقدية لتطور الأساليب، محمد نبيه حجاب، دار المعارف القاهرة 1986م.
- البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2006: 123.
- البناء الفكري والفني للقصيدة الإسلامية في الشعر العراقي الحديث، ماهر الحديثي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2009م.
- البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوبكز، تر: مجيد الماشطة، بغداد، ط1، 1986م.
- البنية الإيقاعية للشعر العربي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.
- البيان فن الصورة، مصطفى الصاوي الجويني، دار المعرفة الجامعية عين شمس، سوتير الإسكندرية 1993م.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد الولي والعمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986م.
- البيان والتبين، الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1949.
- التأويل اللغوي في القرآن الكريم دراسة دلالية، حسين حامد الصالح، دار ابن حزم للطباعة والنشر، بيروت 2005م.

- تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، 1990.
- التحليل النفسي والفرويدية الحديثة، فاليري ليبين، ترجمة: نزار عيون السود، دار الوثبة، دمشق 1981م.
- التداولية والحجاج، مداخل ونصوص، صابر الحباشة، صفحات للدارسة والنشر، ط1، 2008م.
- التركيب اللغوي لشعر السياب، خليل العطية، دار المعارف للطباعة والنشر، ط2، 1998م.
- تطور الصورة في الشعر الجاهلي، د. خالد الزواوي، مؤسسة حورس الدولية، مصر، 2005م.
- التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، شفيع السيد، مكتبة الشباب، 1977.
- التفكير البلاغي عند العرب، اسسه وتطوره، حمادي صمود، منشورات الجامعة التونسية، 1981.
- التلخيص، القزويني، شرح وضبط الشيخ: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1904م.
- تلخيص التمهيد، محمد هادي معرفة، مؤسسة النشر الإسلامي قم المقدسة، ط4، 2014م.
- توظيف أساليب البديع في نقائض القرن الأول الهجري، د. محمد فليح الجبوري، تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2013م.
- ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، الرماني، الخطابي، الجرجاني، تح: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، 1968م.
- جماليات الأسلوب والتلقي، موسى ربابعة، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، أربد، الأردن، ط1، 2000م.
- جماليات الصورة في الشعر الأندلسي، د. أحمد خلف المفرجي، دار نون للطباعة والنشر والتوزيع، 2014م.

- جمالية الخبر والإنشاء دراسة بلاغية جمالية نقدية, حسين جمعة, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 2005م.
- جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة, أحمد زكي صفوت, المكتبة العلمية, بيروت, 1933م.
- الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه, د. سامية الدريدي, عالم الكتاب الحديث, عمان, الأردن, 2011م.
- الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية, دار الفارابي, بيروت, لبنان, ط2, 2007م.
- حسن التوصل إلى صناعة الترسل, شهاب الدين محمود الحلبي (ت527هـ), تحقيق ودراسة: أكرم عثمان يوسف, دار الرشيد للنشر, سلسلة كتب التراث (86), الجمهورية العراقية, وزارة الثقافة والإعلام, 1980م.
- الحياة الأدبية بعد ظهور الإسلام, محمد عبد المنعم خفاجي, دار الجيل, بيروت, 1949م.
- الحياة الأدبية في العصر العباسي, محمد منعم خفاجي, دار العهد الجديد, القاهرة, ط1.
- الخبر في الأدب العربي, محمد القاضي, دار الغرب الإسلامي, بيروت, لبنان, 1998م.
- خصائص الأسلوب في الشوقيات, محمد عبد الهادي الطرابلسي, منشورات الجامعة التونسية, 1981م.
- الخطاب الطلبي في الحديث الشريف دراسة بلاغية في متن صحيح البخاري, د. هناء محمود شهاب, عمان, دار غيداء للنشر والتوزيع, ط1, 2014م.
- الخطاب النقدي حول السياب, د. جاسم حسين سلطان الخالدي, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط1, 2007م.
- دراسات في الشعر الجاهلي, د. يوسف خليف, كلية الآداب, القاهرة, دار غريب للطباعة والنشر, 1981م.

- دراسات نقدية في الأدب العربي القديم, د. محمود الجادر, جامعة بغداد, 1990م.
- دلائل الإعجاز, عبد القاهر الجرجاني, تح: محمود محمد شاكر, مكتبة الخانجي, القاهرة, ط3, 1992.
- الديوان, علي الشرقي, جمع وتحقيق: إبراهيم الوائلي, موسى الكرباسي, دار الشؤون الثقافية, بغداد, ط2, 1987م: 29.
- ديوان ابن زيدون, شرح يوسف فرحات, دار الكتاب العربي, بيروت, لبنان, ط2, 1994م.
- ديوان أبي تمام, تح: محمد عبده, دار المعارف, القاهرة, ط4, 1982م.
- ديوان الأعشى الكبير, شرح وتعليق: د. محمد حسين, مكتبة الآداب بالجماميز, المطبعة النموذجية, 1950م.
- ديوان أمري القيس, تح: محمد أبو الفضل إسماعيل, دار المعارف, 1984م.
- ديوان أوس بن حجر, تح: محمد يوسف نعيم, بيروت, ط1, 1980م: ق1/ 3.
- ديوان بدر شاكر السياب, بدر شاكر السياب, مج2, دار العودة, بيروت, ط1, 2016م.
- ديوان بشر بن أبي خازم, تح: عزة حسن, مطبوعات دار إحياء التراث القديم, دمشق, ط1, 1960م.
- ديوان الجواهري, جمع وتحقيق: د. إبراهيم السامرائي, ود. مهدي المخزومي, ود. علي جواد الطاهر, ورشيد بكتاش, الجمهورية العراقية, وزارة الثقافة والإعلام, دار الحرية للطباعة, بغداد, 1980م.
- ديوان حسان بن ثابت, تح: وليد فرحات, دار صادر, 1974م.
- ديوان زهير بن أبي سلمى, شرح: علي حسن فاعور, دار الكتب العلمية, بيروت, ط1, 1988م.
- ديوان ظافر الحداد, تح: حسين نصار, مكتبة مصر القاهرة, ط1, 2012م.

- ديوان علي بن الجهم، تح: خليل مردم بك، وزارة المعارف، المملكة العربية السعودية، ط2، 1980م.
- ديوان علقمة الفحل، شرح عبد الأعلى الشننيري، مراجعة فقر الدين قیلوة، دار الكتاب العربي، حليب، سوريا، 1966م: 95.
- ديوان ليبد بن أبي ربيعة، تح: إحسان عباس، سلسلة التراث العربي، الكويت، 1966م
- ديوان النابغة الذبياني، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1950م
- رماد الشعر، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1998م.
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، 1978م. البناء الفني في القصيدة المعاصرة 2000-2010، دنادية سالم عيسى، دار نيبور للطباعة والنشر، العراق ديوانية، ط1، 2015م.
- سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982م.
- السيميائيات أو نظرية العلامات، جيرار دولودال، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، ط2، دار الحوار، اللدقية، سوريا، 2011م.
- شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين دراسة تحليلية، محمود الجادر، دار الرسالة للطباعة، بغداد، 1979م
- الشعر كيف نفهمه و نتذوقه، إليزابيث درو، ترجمة: د. محمد إبراهيم الشوش، مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر، بيروت-نيويورك، 1961م.
- الشعر والتجربة، أرشيبالد ماكليش، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، منشورات دار اليقظة العربية، بيروت، نيويورك، 1963م.
- الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، 1958م.
- شعرية المغامرة دراسة لنمطي الاستبدال الاستعاري في شعر السياب، د. إياد عبد الودود الحمداني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2009م.

- شرح ديوان كعب بن مالك, صنعة أبي سعيد الشوكي, الدار القومية للطباعة والنشر, القاهرة, 1965
- صاحبى في فقه اللغة ومسائلها وسنن العرب في كلامها, ابن فارس, الناشر محمد علي بيضون, ط1, 1997م.
- الصورة الشعرية, سيسل دي لويس, ترجمة: أحمد نصيف الجناي, ومراجعة: د. عناد غزوان, دار الرشيد للنشر, العراق, 1982م.
- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث, بشرى موسى صالح, بيروت, ط1, 1981م.
- الصورة الفنية في -المثل القرآني- دراسة نقدية وبلاغية, د. محمد حسين الصغير, دار الرشيد للنشر, 1981م, ط1.
- الصورة والبناء الشعري, د. محمد حسن عبد الله, دار المعارف, مكتبة الدراسات الأدبية, مصر, القاهرة, 1981م.
- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز, يحيى بن حمزة العلوي, تح: عبد الحميد هنداي, المكتبة العصرية, بيروت, لبنان, 2002م.
- طيف الخيال, الشريف المرتضى, تح: حسن كامل, الهيئة العامة لقصور الثقافة, القاهرة, 2008م.
- العصر الإسلامي, شوقي ضيف, دار المعارف, القاهرة, ط7, 1963م.
- العصر العباسي الأول, شوقي ضيف, دار المعارف, القاهرة, ط8, 1966م.
- العصر العباسي الثاني, شوقي ضيف, دار المعارف, القاهرة, ط2, 1973م.
- علم البيان, بدوي طبانة, مكتبة الانجلو المصرية, ط2, 1958م.
- علم الدلالة, أحمد مختار عمر, مكتبة دار العروبة, الكويت, ط1, 1982م.
- علم المعاني, عبد العزيز عتيق, بيروت, دار النهضة العربية, 1985م.
- فضاءات شعرية, سامح الرواشدة, المركز القومي للنشر, الاردن, ط1, 1999م..
- فلسفة البلاغة, آيفور آرمسترونغ ريتشاردز, ترجمة: سعيد الغانمي, وناصر حلاوي, المغرب: إفريقيا الشرق, ط2, 2002م.

- الفن ومذاهبه في النثر العربي, شوقي ضيف, دار المعارف, القاهرة, ط11, 1960م.
- في الشعر الجاهلي, طه حسين, دار المعارف, القاهرة, 1926م.
- في الشعرية, كمال أبو ديب, مؤسسة الأبحاث العربية, بيروت لبنان, ط1, 1987م.
- في بلاغة الخطاب الإقناعي, محمد العمري, الدار البيضاء, المغرب, ط2, 2002م.
- في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية, د. ثائر العذاري, رند للطباعة والنشر والتوزيع, دمشق, سوريا, ط1, 2010م.
- في مناهج الدراسات الأدبية, حسين الواد, الطبعة التونسية, 1985م.
- قصائد يوسف الصائغ, دار الشؤون الثقافية العامة بغداد, 1992م.
- قصيدة النثر العربية وتحولاتها الفنية والمعرفية - دراسة نقدية, أحمد حسين خشان, دار الوارث للطباعة والنشر, كربلاء, ط1, 2014م.
- قضايا الشعرية, رومان جاكسون, تر: محمد الولي ومبارك حنون, ط1, دار توبقال, الدار البيضاء, المغرب, 1988م.
- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث, محمد زكي عشاوي, دار النهضة العربية للطباعة والنشر, بيروت لبنان, 1998م.
- الكاهنة الجاهلية قراءة في مكانتها ولغتها, د. إحسان الديك, جامعة النجاح الوطنية, فلسطين المحتلة, 2015م.
- كتاب البديع, ابن المعتز, اعتنى بنشره وتعليقه: أغناطيوس كراتشوفسكي, بغداد, ط2, 1979م.
- كتاب التعريفات, الشريف الجرجاني, دار الفكر, ط1, بيروت, 2005.
- الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي, محمد الحسن علي الأمين أحمد, الفيصلية, مكة المكرمة, 1985م.
- لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب, محمد خطابي, المركز الثقافي العربي, بيروت, ط1, 1991م.

- اللغة، فندريس، تر: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1959م
- مجمع البيان في تفسير القرآن، الطبرسي، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1983م
- محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء البلغاء، الراغب الأصفهاني، تح: رياض عبد الحميد، دار صادر بيروت، 2004م.
- مداخل إلى النقد الأدبي، ويلبر س سكوت، ترجمة وتعليق: عناد غزوان، جعفر صادق الخليلي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981م.
- مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة في بغداد، ط1، 1994م.
- مع البحث البلاغي عبر القرون والأجيال، عبد الرزاق محمد محمود، مجلة كلية اللغة العربية بأسبوط، ع10، 1999.
- المعجم الفلسفي لألفاظ العربية والفرنسية واللاتينية، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982.
- معجم اللغة العربية المعاصر، أحمد مختار، عالم الكتب، القاهرة، 2008.
- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، 2007م.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط2، 1984م.
- المعجم المفصل في علوم البلاغة، أنعام فوال عكاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1996م.
- المفارقة في شعر الرواد، قيس حمزة الخفاجي، دار الأرقم للطباعة والنشر، بابل، العراق، ط1، 2007م
- مفتاح العلوم، السكاكي، تح: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000م.

- مقاربات في تنظير نقد النقد الأدبي، عبد العظيم السلطاني، ديموزي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2018.
- من بلاغة القرآن، أحمد أحمد بدوي، مطبعة البيان العربي، 1950م.
- مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، أمين الخولي، دار المعرفة، ط1، 1961م.
- الموشح، المرزباني، تح: علي محمد البجاوي، دار النهضة، مصر، 1965.
- نحو الغد، محمد أحمد محبوب، دار البلد، الخرطوم، 1991م.
- نشأة الكتابة الفنية في الأدب العربي، حسين نصار، مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1954م.
- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة الدكتور إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم، درا الثقافة، بيروت، 1958م.
- النقد البلاغي، أحمد مطلوب، مجلة المجمع العلمي العراقي، مج1، 1987م.
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، 1966.
- النقد المعرفي في الدرس البلاغي، آزاد حسان شيخو، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013.
- النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، محمد مندور، مؤسسة هنداوي، 2023م.
- النكت في إعجاز القرآن، علي بن عيسى الرماني (ت384هـ)، تح: محمد خلف الله، دار المعارف بمصر، ط3، 1976م.
- هكذا تكلم النص استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1997م.
- الوجيز في فقه اللغة، محمد الأنطاكي، مكتبة عبد السميع عفش للطباعة والنشر والتوزيع، 1969م.

-
- الوحدة السياقية للسور في الدراسات القرآنية في القرنين الثامن والتاسع الهجريين, دراسة بلاغية في التراث العربي, سامي بن عبد العزيز العجلان, طباعة جامعة محمد بن سعود الإسلامية, 2009م.

2- البحوث والدراسات:

- إبداعية الصورة التشبيهية في خطب نهج البلاغة: دراسة تحليلية في البنيات الدلالية, تيسير سلمان جريكوس, زكوان جمعة, عبد اللطيف ياسين, مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية- سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية, مج43, ع1, 2021م.
- الأسس النظرية لنقد النقد, رشيد هارون, مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية, مج2, ع1, 2012.
- أثر التعبير البياني في المتلقي: قراءة في التراث النقدي والبلاغي, أحمد أحمد السيد, مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة, بحوث ومقالات, 2011.
- أساليب الخبر وأغراضه في الحديث الشريف - صحيح البخاري أنموذجاً, د. عقيد خالد حمودي, مجلة مداد الآداب, الجامعة العراقية, 2022م.
- جماليات الأسلوب في النثر العربي, مجلة المعرفة السورية, ع524, 2007م.
- الاستراتيجية الخطابية , د. فريدة لعبيدي, مجلة الآداب واللغات الإنسانية, جامعة الشاذلي بن جديد, الجزائر, ع4.
- الاستعارة بين الترشيح والتجريد, عبد الجواد محمد محمد, جامعة الأزهر, مجلة كلية اللغة العربية بالقازيق, 1986م, ع5.
- الاستعارة ومستويات الميدان السياقي قراءة في شعر رشدي العامل, مجلة جامعة تكريت للعلوم, مج19, ع9, 2012م.
- الاستفهام في رسائل الشريف المرتضى دراسة أسلوبية, د. سعاد بديع مطير, مجلة كلية التربية, جامعة واسط, ع8, 2015م: 7.

- أسلوب الاستفهام في شعر الأعشى - دراسة بلاغية, د. صالح كاظم صكبان, مجلة واسط للعلوم الإنسانية, مج9, ع22, 2013م.
- أسلوب الأمر في سورة يوسف دراسة بلاغية, أ.م.د. أحمد فتحي رمضان, وأحمد محمود عزو صالح, مجلة آداب الرافدين, كلية الآداب, جامعة الموصل, ع60, 2011م.
- أسلوب الكناية بين البلاغة العربية والنظريات السيميائية الغربية, د. ثائر حسن حمد, مجلة الجامعة العراقية, ع61, ج2, 2023م.
- الأسلوبية إلى أين؟ د. أحمد مطلوب, مجلة المجمع العلمي العراقي مج30, ج3, 1989م.
- أشكال التداخل بين النقد اللغوي والنقد البلاغي, د. فريدة بولكعيبات, ود. عبد السلام جغدیر, مجلة أبحاث, الجزائر, مج7, ع1, 2022م.
- إنجازية الأساليب الخبرية في الخطاب القرآني, دراسة في البعد التداولي, عابد لزرق, مجلة الكلية الإسلامية الجزائر, ع64, ج2.
- الانزياح الدلالي في أدب رسائل القرن الرابع الهجري, رسائل أبي إسحاق الصابي أنموذجاً, بلحوت آمال, مجلة العلوم القانونية والاجتماعية, جامعة زيان عاشور, الجزائر, 2022م.
- الانزياح في الشعر الصوفي رائية الأمير عبد القادر نموذجاً, سليم السعداني, رسالة ماجستير, كلية الآداب, قسم اللغة العربية, الجزائر, 2010م.
- الإيجاز بحذف الاسم وشواهد من القرآن الكريم, محمد الأمين الخويلد, مجلة الأثر, كلية الآداب والعلوم الإنسانية, جامعة ورقلة, 2005.
- الإيجاز بين الوجهة النحوية والوظيفة الجمالية والفنية في الشعر العباسي, صابة مسعودة, مجلة العربية, الجزائر, مج: 5, ع10, 2018م.
- الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة, خالد سليمان, مجلة الآداب جامعة اليرموك, ع4.
- البديع في الدرس البلاغي والنقدي العربي من الرؤية البلاغية إلى الرؤية الأسلوبية, د.فاضل عبود التميمي, مجلة دياالى, ع25, 2007م.

- البديع والتأويل - قراءة بلاغية, د. أسماء سعود دهام الخطاب, مجلة جامع تكريت للعلوم الإنسانية, ع1, مج: 14, كانون الثاني 2007م.
- البديع والتعاليق الدلالي وأثرهما في بناء المعنى, د. أخضري عيسى, أ. نويجم مسعود, مجلة تاريخ العلوم, جامعة الجلفة, الجزائر, ع4, 2016م.
- بلاغة أسلوب التقديم والتأخير في آيات الجنة والنار في القرآن الكريم, د. طالب عويد نايف, ود. أحمد بطل وسيج, مجلة كلية التربية الأساسية الجامعة المستنصرية, مج: 20, ع86, 2014م.
- بلاغة الإيجاز في مجموعة من قصائد البلبل الأسود ليوسف الصائغ, مجلة آداب الفراهيدي, جامعة تكريت, مج16, ع57, 2024م.
- بلاغة الإيجاز في مُقطّعات الفرزدق, صالح مجيد علي الخزرجي, مجلة واسط للعلوم الإنسانية, مج17, ع48, 2021م.
- البلاغة واللسانيات حضور الإحصاء في التراث النقدي والبلاغي عند العرب المتكلم أنموذجاً, زكريا نصوح, مجلة مقامات, جامعة أفيون, تركيا, مج8, ع1, 2024م.
- البنية المحايدة للكناية وأنساقها الدلالية في شعر أحمد مطر, د. عبد الرزاق كريم خلف, مجلة كلية التربية الأساسية, الجامعة المستنصرية, مج20, ع82, 2014م.
- التحليل البنيوي للنص الشعري في النقد المغاربي حمادي صمود أنموذجاً, بودواية أمال, مجلة التعليمية, الجزائر, مج13, ع2, 2023م.
- التشبيه بين العلمية والجمالية, د. مهدي صالح السامرائي, مجلة كلية الآداب, جامعة بغداد, ع20, 1976م.
- التشبيه الخاص في شعر المتنبي, عبد الهادي خضير نيشان, مجلة دواة, مج1, ع4, 2015م.
- التعبير الاستعاري في قصيدة الحرب (بحث), د. أحمد نصيف الجنابي, مجلة الأقلام, ع11-12, بغداد, 1989.

- جمالية التكتيف في شعر البحتري، هيفاء خلف الجبوري، مجلة الفنون والأدب وعلوم الانسانيات والاجتماع، الإمارات العربية المتحدة، ع 60، 2020م.
- جمالية الطباق والمقابلة في (سقط الزند) للمعري، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة ديالى، ع113، مج26، 2021.
- حركة المعنى في شعر المتنبي بين السلب والإيجاب، عز الدين إسماعيل، مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، العدد 40، 1977م.
- حول شيوع ظاهرة البديع في العصر العباسي، مجلة الآداب، جامع بغداد، ع32، 1982م.
- دلالة الخبر البلاغي في القرآن الكريم - سورة هود أنموذجا، د. أحمد بطل وسيج، مجلة الجامعة العراقية، ع5، ج3، 2016.
- الدلالة النفسية للجملة الخبرية، التراكيب الانفعالية في شعر ظافر الحداد السكندري (ت529هـ) مثالا، مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية، مج48، ع4، 2023م.
- السياق التركيبي وأثره في تقدير المعنى عند المفسر، عباس بوطبل، والجيلالي سلطاني، مجلة العلوم الإسلامية والحضارة، جامعة وهران، الجزائر، ع8، ج1، 2018.
- السياق والدلالة، محمد سعيد أحمد القللي، بحث محكم، جامعة عين شمس، كلية الألسن، ع53، 2010م.
- شعرية النص الخبري كتاب الصداقة والصديق لأبي حيان التوحيدي - أنموذجا، د. ماجدة عجيل صالح، مجلة التربية للعلوم الإنسانية، جامعة الموصل، مج4، ع16، 2024م.
- الصورة الشعرية، مجيد عبد الحميد ناجي، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع7، 1984م: 87.
- الطباق والمقابلة في المستدرك على الصحيحين (نماذج مختارة)، د. زيد مجيد رشيد، مجلة كلية الإمام الأعظم، ع37، 2021م.

- الطباق والمقابلة في خطب الإمام علي (ع) في نهج البلاغة، دراسة بلاغية دلالية، د. رضاتة حسين صالح، مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية، مج9، ع17، 2010م.
- فاعلية البديع في إحداث التماسك النص وإنتاج الدلالة_مقاربة لسانية نصية، د. عبد اللطيف حني، مجلة مقاليد، جامع الشاذلي بن جديد، الجزائر، ع8، 2015م.
- الكناية النصية في شعر الجواهري، د.فائز هاتو الشرع، مجلة آداب المستنصرية، ع51، 2009م.
- المحسنات البديعية بين مقصدية المتكلم وجمالية النص، د. نازنين عمر عبد الرحمن، مجلة كلية العلوم الإسلامية، جامعة صلاح الدين، ع81، 2025م.
- المحسنات اللفظية ودلالاتها في شعر شعراء دمية القصر وعصرة أهل العصر، د. إيمان كمال مصطفى، مجلة مداد الآداب، الجامعة العراقية، مج13، ع30، 2023م.
- مسافة التوتر في المفارقة المفردة في الطباق، كتاب الأغاني أنموذجاً، مروة عبد الأمير هاشم، مجلة الجامعة العراقية، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، ع56، ج3، 2022م.
- مصطلح البديع عند القدماء بين المعايير النقدية والقواعد البلاغية، عبد القادر الحسون، مجلة جامع أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، ع18، يناير 2017م.
- معيارية البديع في النثر لدى النقاد ودارسي الإعجاز حتى نهاية القرن الرابع الهجري، مجلة جامعة زاخو، المجلد B1، ع2، 2013م.
- مفهوم نقد النقد البلاغي "مدخل تأسيسي"، أحمد عبد الجبار فاضل، مجلة فصول، مج(4/26)، ع104، 2018.
- النقد البلاغي وأثره في تحليل النصوص الأدبية، مشهور موسى مشهور، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، مج11، ع2، 2018م.
- وظائف التقديم والتأخير في القرآن الكريم سورة المائدة أنموذجاً، د.أحمد جاسم مسلم، مجلة دراسات إسلامية معاصرة، جامعة كربلاء، كلية العلوم الإسلامية، ع34، 2022م.

3- الأطاريح والرسائل

- الصورة الأدبية في الشعر الأموي, د. محمد حسين علي الصغير, رسالة ماجستير (على الآلة الكاتبة), كلية الآداب , بغداد, 1975م.
- الصورة الشعرية عند لبيد العامري, رسالة ماجستير مقدمة إلى عمادة كلية التربية للبنات, جامعة بغداد, 1986م: 96.
- ظاهرة الانزياح في النقد العربي الحديث, فيصل حسان الحولي, أطروحة دكتوراه, جامعة مؤتة, الجزائر, 2015م.

Title: Iraqi Rhetorical Criticism from 2000 to 2023

Researcher: Sama Jabbar Shadhan.

Arabic rhetoric, with its three branches—semantics, eloquence, and figures of speech—represents the pinnacle of aesthetic and critical maturity in the Arab linguistic mind. It constitutes a comprehensive creative framework encompassing the rules of artistic expression and a criterion for distinguishing between good and bad speech. While literary criticism has paralleled creativity since ancient times, observing the creative process and addressing the shortcomings of poets, the organic intersection between criticism and rhetoric has given rise to a distinct critical approach known as "rhetorical criticism." This approach does not merely describe stylistic phenomena but goes beyond them to interpret, evaluate, and reveal the persuasive, influential, and aesthetic dimensions inherent in .literary texts

The importance of this critical approach stems from its role as an effective tool for engaging with the Arab literary heritage. Through it, classical rhetorical studies can be reread in a contemporary manner, revealing their suggestive and semantic

power and highlighting their ability to keep pace with methodological and intellectual shifts in modern criticism. Rhetorical criticism in Iraq has been a fertile ground for these efforts, thanks to its accumulated intellectual heritage, rigorous critical experiences, and continuous interaction between creative writing and criticism. This has led to the production of high-quality studies that combine originality and contemporaneity, blend tradition and modernity, and benefit from modern critical approaches such as structuralism, semiotics, pragmatics, stylistics, and reception and interpretation theories, all in service of the rhetorical analysis of .literary texts

Therefore, this study stems from a central question: How have contemporary Iraqi critics engaged with the Arabic rhetorical heritage in its three fields? And how have they managed to move beyond traditional descriptive approaches to multi-methodological analytical and critical approaches? What qualitative contributions did they make to the fields of: figurative criticism (simile, metaphor, and metonymy), rhetorical criticism of semantics in declarative and imperative sentences and their various states, and rhetorical criticism of figures of speech (al-

badi') in its verbal and semantic embellishments? What methodological shortcomings can be noted in some of these ?studies

The aim of this study is to examine and analyze the efforts of contemporary Iraqi critics in the field of rhetorical criticism by tracing the transformations in rhetorical criticism, analyzing methodologies and procedures, and revealing the diverse approaches adopted by Iraqi critics, such as the psychological, mythological, contextual, and stylistic approaches, in their engagement with the three branches of rhetoric. It also aims to offer a critical reading that transcends the study of creative texts to examine criticism itself (meta-criticism) by evaluating the critics' methodologies, identifying the strengths and weaknesses of their studies, and highlighting the qualitative .contributions they made to the fields of Arabic rhetoric

The importance of this study lies in its revitalization of contemporary Iraqi rhetorical studies, presenting it as a dynamic critical tool capable of generating meaning and analyzing discourse. It also documents a neglected school of

criticism, shedding light on the valuable theoretical and applied contributions of contemporary Iraqi critics, contributions that may not be widely known within the broader Arab academic context. This, in turn, paves the way for broader recognition of .this school

After compiling the study's material, its structure was deemed necessary, beginning with an introduction dedicated to examining the roots and development of rhetorical criticism in classical Arabic literature. This introduction traces its earliest features from the pre-Islamic era to the codification of rhetoric, highlighting the relationship between criticism and rhetoric, and the factors that contributed to the emergence and development of this trend, such as the rhetoric of the Holy Quran, the Prophetic Hadith, and the intellectual and political conflicts of the Umayyad and Abbasid eras. The first chapter dealt with rhetorical criticism and was divided into three sections. The first section addressed the rhetorical criticism of simile, reviewing the studies of Dr. Sabah Anouz, Dr. Ahmed Ismail Al-Nuaimi, Dr. Muzahim Matar Hussein, and Dr. Abdul-Hadi Khudair Nishan. It revealed the diversity of approaches, including psychological, mythological, interpretive, and analytical

methods. The second section examined the rhetorical criticism of metaphor, analyzing the studies of Dr. Ayad Abdul-Wadoud, Dr. Ahmed Khalaf Al-Mufarji, and Dr. Ramidh Matar Al-Dulaimi, highlighting their efforts in developing the study of metaphor according to stylistic and contextual perspectives. The third section addressed the rhetorical criticism of metonymy, presenting the studies of Dr. Faiz Hato Al-Shara, Dr. Abdul-Razzaq Karim Khalaf, and Dr. Thaer Hassan Hamad, revealing the transformation of metonymy from a decorative tool to a productive structure of meaning and a .mechanism of symbolic resistance

The third section discussed the rhetorical criticism of metaphor, presenting the studies of Dr. Faiz Hato Al-Shara, Dr. Abdul-Razzaq Karim Khalaf, and Dr. Thaer Hassan Hamad, revealing the transformation of metonymy from a decorative tool to a productive structure of meaning and a mechanism of symbolic resistance. The second chapter is dedicated to the rhetorical critique of semantics, and it comprises three sections. The first examines the rhetorical critique of the structure of news, analyzing studies by Dr. Majida Ajil Saleh, Dr. Ahmed Batal Wasij, Dr. Aqeed Khalid Hammoudi, and Dr. Kifaya Madhkour

Shalash. It demonstrates how Iraqi criticism has transcended the traditional informative function of news to encompass aesthetic, emotional, persuasive, and performative dimensions. The second section addresses the rhetorical critique of construction techniques, reviewing studies by Dr. Ahmed Fathi Ramadan, Dr. Ahmed Mahmoud Azzou Saleh, Dr. Hanaa Mahmoud Shehab, Dr. Saleh Kadhim Sakban, and Dr. Thahir Mohsen Kadhim. It reveals the stylistic deviations and rhetorical intentions of these techniques. The third section examines the rhetorical critique of sentence structures, focusing on the phenomena of fronting and backshifting, and conciseness. It analyzes studies by Dr. Talib Owaid, Dr. Ahmed Batal Wasij, Dr. Ahmed Jassim Muslim, Dr. Saleh Majeed Al-Khazraji, and Dr. Ahmed Mohammed Ali, and presents critical comparisons. These studies revealed varying levels of semantic, aesthetic, and rhythmic analysis

The third chapter addressed the rhetorical critique of the science of figures of speech (*al-badi'*), and was divided into three sections. The first section was dedicated to the rhetorical critique of the topics of the science of figures of speech in general, analyzing the studies of Dr. Fadhil al-Tamimi, Dr.

Asma' al-Khattab, and Dr. Muhammad Hussein Tawfiq, and presenting a detailed comparison between these studies in terms of methodological shifts and innovative contributions. The second section addressed the rhetorical critique of verbal embellishments, reviewing the studies of Dr. Muhammad Falih al-Jubouri, Dr. Nadia Salem Issa, and Dr. Ahmed Hussein Khashan, and highlighting the relationship of verbal embellishments to internal rhythm and the argumentative and .psychological functions



Republic of Iraq

**Ministry of Higher Education and
Scientific Research**

**Wasit University/ Faculty of Education for
Humanities**

Department of Arabic Language

(Rhetorical Criticism in Iraq from 2000 to 2023)

**A dissertation submitted to the Council of the College of
Education for Humanities at the University of Wasit by the
student (Sama Jabbar Shadhan), as partial fulfillment of
the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in
Arabic Language and Literature.**

Supervised by Professor Dr. Jassim Hussein Sultan

2026 CE

1447 AH
