

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة مولود معمري- تيزي وزو-
كلية الآداب واللغات
قسم الأدب العربي

مذكرة لنيل شهادة الماجستير

إعداد الطالبة
زاوي فاطيمة

التخصص: لغة وأدب عربي
الفرع: نقد وبلاغة

الموضوع:

الشواهد الشعرية في كتاب « المنزع البديع » للسجلماسي

أعضاء لجنة المناقشة:

- أ.د/ صلاح عبد القادر أستاذ التعليم العالي ، جامعة تيزي وزو رئيسا.
أ.د/ درواش مصطفى أستاذ التعليم العالي ، جامعة تيزي وزو مشرفا ومقررا.
أ.د/ شعباني الوناس أستاذ محاضر صنف أ ، جامعة تيزي وزو ممتحنا.

تاريخ المناقشة : 2012/01/11م.

إهداء

- إلى التي سقتني من سيل حنانها المتدفق: أمي.
- إلى الذي أنار دربي وطريقي: أبي.
- إلى كل إخوتي : رابح عبد الحكيم، أمينة، كريمة .
- إلى كل فرد من عائلة زاوي وبوعكاز .
- إلى زملائي في التخصص (فرع نقد وبلاغة والفروع الأخرى).
- إلى كل من أحب فاطيمة وتمنى لها النجاح .

كلمة شكر و عرفان

اللهم لك الحمد ولك الشكر ، أنت المنعم والمتفضل .
أتوجه بالشكر لكل من كان له فضل من قريب أو بعيد في هذا البحث ، بدءا بالأستاذ
الفاضل : مصطفى درواش الذي تشرّفت بإشرافه على هذا البحث ، دون أن أنسى
جميع أساتذة المعهد ، وكل الأصدقاء والزملاء الذين لم ييخلوا عليّ بنصائحهم
وتوجيهاتهم ، كما لايفوتني أن أتقدم بالشكر الخالص لكل عمال المكتبة ولكل من
ساهم في هذا البحث بكلمة ، بإشارة أو ابتسامة .

حقائق

يعدّ الشعر العربي ، ديوان مفاخر العرب وحروبها ، وسجلّ عاداتها وعلومها ومدار الأحاديث في مجالسها وأسواقها الأدبية ، بل إنّ الشعر العربي صار منطلقاً لنشوء كثير من علوم اللغة العربيّة وتطوّرها ، حيث مدّها بالنصوص الشعريّة التي يحتاج إليها الدارسون ، فقد قلّت الشواهد القرآنيّة في كتب علوم اللّغة مقارنة بالشواهد الشعريّة ، حيث شكّلت أساساً مهماً يعتمد عليه النحوي في بناء قواعده وقوالبه فهي تعدّ دليل النحوي على صواب قاعدة يطرحها ويهيئ لها أجواء القبول في وسط دارسي العربيّة . فضلا عن كثرة الكتب المؤلّفة في دراسة الشعر العربي ونقده بعضها ذو طابع نقدي يبيّن ما لهذا الشعر وما عليه، وبعضها ذو طابع بلاغي يندوّق هذا الشعر ، ويجد فيه مادّة غنيّة لعناصر الفصاحة والبلاغة. فقد اهتمّ البلاغيون أيضا بالشواهد الشعريّة وعدّوها دعماً للقاعدة أو نقضاً لها. ومن بين الكتب التي تزرخ بالشواهد الشعريّة كتاب " المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع" للسجلماسي الذي اخترناه موضوعاً للدراسة والتحليل.

اخترنا موضوع الشواهد الشعريّة في كتاب " المنزع البديع " من أجل اكتشاف دوافع توظيف السجلماسي للشواهد الشعريّة ، ومدى أهميتها بالنسبة له ومدى مساهمتها في الدرس البلاغي .

لذا تناولنا موضوعاً إشكالياً ، يمثله السؤال المطروح :هل الشواهد الشعريّة عند السجلماسي تكشف عن حقيقة الخطاب الشعري ؟ وهل تجيب عن أسئلة هذا الخطاب لغة ومرجعيّة ، أم أنّها مجموعة من أبيات متفرقات تمثل تطبيقاً لكليات بلاغة الكلام ؟

مقدمة

فما طبيعة هذه الشواهد؟ وهل انتقلت انتقالا بلاغيا أم بلاغيا ونقديا؟ وهل هي شواهد نصوصية أم عبارة عن أبيات؟ وهل جيء بها لتأكيد القاعدة أم لها علاقة بمسألة الذوق؟

لتشريح بنية البحث قمنا بتقسيمه إلى مقدمة وفصلين وخاتمة، تناولنا في الفصل الأول الموسوم بـ "الشاهد الشعري والصورة" مفهوم الشاهد لغة واصطلاحا وتعرضنا إلى مقاييس اختيار الشاهد. فضلا عن تطرقنا إلى موضوع الشفاهية وعلاقتها باختيار الشواهد، والكتابية وعلاقتها باختيار الشواهد كذلك.

تطرقنا كذلك إلى موضوع الصورة الشعرية وعلاقتها باختيار الشاهد، فحددنا أولا مفهوم الصورة الشعرية ومفهوم الشعر، ثم ناقشنا الأنواع البلاغية المشكّلة لجنس التخييل عند السجلّماسي.

تناولنا في الفصل الثاني الموسوم بـ "تصنيف الشواهد الشعرية"، ترتيب الشواهد وذلك بحسب القضايا المطروحة في كتاب "المنزح البديع" للسجلّماسي، من قضايا نحوية مركّزين أيضا على تحليلها النحوي، وقضايا صرفية مصحوبة بتحليلات شواهدها، وأخيرا تطرقنا إلى بعض القضايا البلاغية، من أجل تتبّع توجّهات الشواهد الشعرية. وأنهينا البحث بخاتمة ضمّناها أهمّ الاستنتاجات التي أفضى إليها البحث.

أمّا عن الكتب التي استند إليها البحث، فنذكر كتاب "العمدة" لابن رشيق القيرواني، الذي اعتمد عليه السجلّماسي كثيرا وإن كان لم يشر إلى ذلك إلا مرة واحدة وكتاب "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر، وكتاب "جواهر البلاغة" للسيد أحمد الهاشمي فضلا عن مراجع أخرى كانت لنا سندا في هذا البحث.

مقدمة

لمعالجة هذا الموضوع اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي الذي يتناسب مع هذا النوع من الدراسات ، وهو يقوم على وصف الظاهرة وتجلياتها ومن ثم إصدار الأحكام التي تبين قيمتها.

لقد صادفتنا معوقات ونحن نجز هذا البحث نوجزها فيما يلي : صعوبة التحكم في الموضوع مع ضيق الوقت وانكسار الهمة وتشتت الأفكار، لذلك أنا على يقين أنني لم أوف البحث حقه لم فيه من وهن وزلل ، وقد يمكنني تداركه وتجنبه في دراسات وأبحاث تالية ترسخ في نفسي التطلع إلى استدراك ما فاتني.

في الختام لا أملك إلا أن أتوجه بالشكر والحمد للمولى عز وجلّ فهو المعين بنعمه على كل شيء ، وإلى أستاذي الفاضل مصطفى درواش لنفضله بالإشراف على هذا البحث ، وإنّي لأتشرف بتوجيهاته ونصائحه وتشجيعاته لي ورعايته لهذا البحث.

الفصل الأول

الشاهد الشعري والصورة

I. الشاهد الشعري

1. تحديد مفهوم الشاهد
2. مقاييس اختيار الشاهد
3. الشفاهية وعلاقتها باختيار الشاهد
4. الكتابية وعلاقتها باختيار الشاهد

II. الصورة الشعرية واختيار الشاهد:

1. مفهوم الصورة
2. مفهوم الشعر
3. أنواع التخييل
- 1-3 التشبيه
- 2-3 الاستعارة
- 3-3 المماثلة
- 3-4 المجاز

I. الشاهد الشعري:

1. تحديد مفهوم الشاهد:

تعدّ الشواهد الشعرية ركائز أساسية ، بنى عليها النحاة قواعدهم . فالشاهد الشعري هو حجة النحوي في إثبات صحة القضية النحوية أو خطئها. وقد امتازت كتب النحو العربي بكثرة الشواهد الشعرية، حيث اعتمد علماء اللغة على الشعر لاستنباط القواعد و الاحتجاج لها: « فالظاهرة واضحة في كتب النحو... إذ يكون وحده العنصر الغالب في دراسات النحاة المتقدمين والمتأخرين من بين مصادر الاستشهاد وذلك باستثناء ابن مالك الذي اعتمد على الحديث و " أبي حيان النحوي الذي اهتم بإيراد الكثير عن لغات القبائل في كتابه "ارتشاف الضرب من كلام العرب" ، و ابن هشام الذي وجّه عناية خاصة لنصوص القرآن».¹

جاء في لسان العرب لابن منظور: «شهد فلان على فلان بحق، فهو شاهد وشهيد... وشهده شهود أي حضره، فهو شاهد، وقوم شهود أي حضور...، وسئل أبو أيوب: ما الشاهد؟ ، قال: النجم كأنه يشهد في الليل أي يحضر ويظهر».²

ورد في أساس البلاغة للزمخشري: «شهدته و شاهدته ، وشوهدت منه حال جميلة ومجلس مشهود ، وكلمته على رؤوس الشهود وهم شهودي وشهائي ، و الله يشهد لي ، ولا استشهده كاذبا ، وهو من أهل المشاهد و المشاهد و امرأة مشهدهٌ خلاف مغيبة ، و قد يقال مشهدة ومغيب ...».³

فالشاهد في اللغة يقصد به الحاضر لا الغائب. و الحضور دليل الوجود والأثر والهوية يملك ثقلا إذا تعلق الأمر بتمييز الجيد من الرديء ، أو يعتمد عليه في تبرير موقف ما.

يعرف المعجم الوسيط الشاهد اصطلاحاً كالتالي: «الشاهد من يؤدي الشهادة والدليل».⁴ أما الشريف الجرجاني فيقول إن الشاهد « في اصطلاح القوم عبارة عما كان حاضراً في

1 - محمد عيد، الاستشهاد و الاحتجاج باللّغة ، رواية اللغة والاحتجاج بها في ضوء علم اللغة الحديث ، عالم الكتب ، ط3 ، القاهرة 1988، ص115 .

2 - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب ، دار صادر، بيروت ، (د.ت) ، ص 239 – 241.

3 - أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري ، أساس البلاغة ، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة للطباعة و النشر ، بيروت 1979، ص 243.

4 - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج1، ط3، القاهرة، 1972، ص 517.

قلب الإنسان وغلب عليه ذكره ، فإن كان الغالب عليه فهو شاهد العلم ، وإن كان الغالب عليه الوجد فهو شاهد الوجد ، و إن كان الغالب عليه الحقّ فهو شاهد الحقّ¹.

يعرّف الشاهد أيضا بوصفه «قصة موجهة لاستخدامها كدعامة تبريرية»².

من خلال التحديد اللغوي و الاصطلاحي للشاهد ، يتضح أن هذا الأخير له علاقة بالحضور، فما كان حاضراً فهو شاهد . ومن هنا يمكن القول إن التأسيس للخطاب الشعري يتطلب شاهداً ، لأنه بدون هذا الأخير ستكون الأحكام و النتائج جزئية ونسبية لأننا نصدر أحكاماً على نص غائب أحكاماً خارج النص. ومن هنا يبدو ضروريا اعتماد الشاهد مهما تكن طبيعته لمعرفة أوسع وأكبر بالخطاب.

¹ -علي بن محمد بن علي الجرجاني ، التعريفات ، مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع، القاهرة ، 1938، ص109.
² - فرنسوا مورو، البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية ، ترجمة محمد الولي وعائشة جرير ، أفريقيا الشرق ، بيروت ، 2003 ، ص51.

2. مقاييس اختيار الشاهد:

اعتمد النحاة في انتقائهم للشواهد الشعرية، التي جادت بها قريحة الشعراء على أسس ثلاثة ذكرها محمد عيد و تتمثل في:

1. العصر لا الشعر.

2. البداوة لا التحضر.

3. الطبع لا الصنعة.

تعد هذه الأسس الثلاثة معايير هامة، كانت تتحكم في عملية قبول أو رفض النحاة للشعر، موضع الإحتجاج و التبرير و التبني.

1. العصر لا الشعر:

«أما عن الأساس الأول فلم يرد عن النحاة تحديد العصر الذي انتهى عنده اعتمادهم في رواية اللغة عن الشعراء تحديداً حاسماً»¹.

لا يوجد نص يحدّد القصد من الزمن القديم الذي يستشهد بشعره . و الزمن الحديث الذي يعاب شعره فلا يستشهد به.

وحسب محمد عيد ، فإنه إن جاز تحديد هذا الموقف العلمي بالعصور السياسية فإنه يمكن أن نقول إن علماء اللغة قد توقفوا في اعتمادهم على لغة الشعراء عند نهاية العصر الأموي وبداية العصر العباسي . انطلاقاً من هذا الحكم فإنه يلحق كل شاعر أتى بعد هذا التحديد الزمني الخطأ واللحن . فقد ظلمهم الزمن الذي جعلهم يتأخرون عن ذلك العصر سعيد الحظ لدى النحاة.² و أما النقاد فقد قسموا الشعراء بالنسبة إلى الزمن طبقات:

«جاهلي قديم، ومخضرم، وهو الذي أدرك الجاهلية و الإسلام، و إسلامي و محدث، ثم صار المحدثون طبقات: أولى و ثانية على التدرج»³.

هناك وجهة نظر أخرى حول الاستشهاد بشعر الطبقة الرابعة ، فقد رأى بعض العلماء أن توافر الثقة بالشاعر، يطمئن النفس بالاحتجاج بشعره حتى ولو تأخر زمنه . على رأس هؤلاء القائلين

1 - محمد عيد، الاستشهاد و الاحتجاج باللغة، ص21.

2 - المرجع نفسه، ص 21.

3 - أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء ، ج1، تحقيق محمد يوسف نجم ، إحسان عباس، دار الثقافة، ط1، بيروت،(د.ت)

بهذا الرأي الإمام الزمخشري و الإمام الرّضي ، الذي استشهد بشعر أبي تمام في عدّة مواضع من شرحه. (أي شرح الرّضي على الكافية)¹.

2. البداوة لا التحضر:

تعد البداوة من الأسس التي اعتمد عليها الرّواة و اللّغويون ، عندما كانوا يقومون باختيار الشواهد من أجل دراستها ، حيث ألحقوا سمة الشكّ بكل من عاش في الحضر، وعرف معنى التحضر فاختلف بغيره من النّاس من أعاجم و فرس ، ما أفقده معاني القسوة من وعورة ووحشية إذ لانت جلودهم وسهلت وعورتهم : « وتلك الوعورة و الوحشية كانت مطلبا من مطالب النّحاة في اللّغة وهي نفسها مطلبهم في الشعراء ، فإذا فقدت فقدت معها الرغبة فيهم ، و الأخذ عنهم»². إن فقدان الشعراء لهذه السمات جعل اللّغويين و الرّواة ينفضون من حولهم و لا يستشهدون بأشعارهم و لا يدمجونهم في ميدان دراستهم ، فالتحضر جريمة ينبغي أن يتبرأ منها الشاعر حتى لا تتهم لغته بالفساد والاختلاط.

عبّر علماء اللّغة عن هذا الموقف من خلال بعض الإشارات المختصرة حين يصفون ألفاظ الشاعر بأنها غير "نجدية" أو مولدة ، ممّا يعني انعدام البداوة بقولهم : "بدوي" أو "كان يسكن البادية"، أو "كان معلّمًا بالبدو"، أو من "أهل البدو" أو "كان يبدو في أكثر زمانه"³. يرجع سرّ تقديم النّحاة و اللّغويين للبداوة إلى ما ألصقوه بها من سليقة وطبع، «فالشاعر الأصيل هو الذي تجيء لغته في شعره سليقة و طبعاً و هو بذلك قريب من البدوي الذي تتدفق اللّغة على لسانه بلا تكلف أو تعمل ، أمّا ذلك الذي يجودّ شعره ويصيغه فإنّ دافعه لذلك من وجهة نظرهم هو ضعف سليقته وبعده على الفطرة السليمة»⁴.

إنّ اشتراط اللّغويين والرّواة للبداوة، يعكس مدى اهتمامهم وتركيزهم على اللّغة ، فقد نظروا إلى القدماء على أنّهم الفصحاء ، وإنّما اللّغة تأخذ عنهم ، فهم الأصل الأول الذي يحتذى به .

1 - ينظر عبد العال سالم مكرم، شواهد سباويه من المعلقات في ميزان النقد ، مؤسسة الرسالة ، ط1 ، بيروت ، 1987 ، ص 32.

2 - محمّد عيد، الاستشهاد و الاحتجاج باللّغة، ص 30.

3 - ينظر المرجع نفسه، ص 30.

4 - المرجع نفسه ، ص 31 .

3- الطبع و الصنعة:

بعد الوقوف على الشرط الثاني من شروط اختيار الشاهد ، نلج إلى الشرط الثالث وهو الطبع لا الصنعة، الذي ركز عليه اللغويون في اختيارهم للشعر، لأن الشعراء يصنفون إلى شعراء طبع وشعراء صنعة ، ويصنف شعرهم إلى شعر مطبوع و شعر مصنوع، وقد تعامل اللغويون مع شاعر الطبع و الكلام المطبوع « الذي يعنون به الكلام الذي كملت طبيعته وسجيته من إفادة مدلوله المقصود منه ،لأنه عبارة وخطاب ، ليس المقصود منه النطق فقط ،بل المتكلم يقصد به أن يفيد سامعه في ضميره إفادة تامة ويدل به دلالة وثيقة »¹.

لكن اللغويين بالغوا في تعاملهم مع المطبوع إلى درجة أنهم كانوا يعدّون الصنعة و إن اجتمعت مع الجودة مدخلا للطعن و الرفض ، وعدّوا الطبع و إن افتقد إلى الجودة عاملا من عوامل القبول والثقة «لأنهم بحثوا عن الأصالة في اللغة ، و الفطرة في منتجها، فافتراضوا وجودها مع القدم بالنسبة للزمن ، ومع البداوة مع تحقق القدم »².

كان اللغويون يناصرون القديم على حساب الجديد ، دون مراعاة لما في النص الشعري من سمات فنيّة و جمالية ؛ و إذا فضلوا القديم فلأنهم فضلوا المطبوع المقدم على المصنوع ، لأن المطبوع عندهم هو شعر الأعراب « و الذي يورده الأعرابي - وهو محتذ على غير مثال - أحلى في النفوس و أشهى في الأسماع و أحق بالرواية و الاستجادة ممّا يورده المحتذي على الأمثلة »³. فالعلاقة قائمة بين الطبع وكلام الأوائل « إذ المطبوع من الشعر عندهم هو ما يجري مجرى القدماء لا مجرى الذات المبدعة للفنان»⁴. ويرى أستاذي درواش أن احتذاء القدماء والسير على أساليبهم ومأثورهم الشعري هو من مدلولات مصطلح الطبع « و الشاعر المحدث مجبر في استنباط طريقه وإرضاء الذوق المتوارث أن يستملي الفكر القديم في مثاله البدوي حتى ينطبق عليه فعل الطبع في أثناء صياغته لقريضه ... وهكذا فإن البعد الرئيس للطبع تمثّل القديم والتغذي من منابعه الصافية و إلزامية إتباعه لأنه ثابت غير متحول إلا من حيث الأثر الذي يحدثه»⁵.

1 - عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ص 1118.

2 - محمد عيد، الاستشهاد و الاحتجاج باللغة، ص 31.

3 - أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري، ج1، دار المعارف، ط4، القاهرة، 2009، ص 23.

4 - وحيد صبحي كبابة، الخصومة بين الطائيفين و عمود الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 1997، ص 33.

5 - مصطفى درواش، خطاب الطبع و الصنعة ، رؤية نقدية في المنهج والأصول ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005 ص48.

إن هذه المقاييس الثلاثة التي اعتمد عليها الرواة و اللغويون في اختيارهم للشواهد لا تشجع على الإبداع ، كما أنها تمثل إجحافاً في حق كل شعر وكل شاعر كُتِبَ له أن يأتي بعد عصر محظوظ كما أنها تقلص من فاعلية اللغة على النمو، لأن العمل يقيّم بما فيه من جمالية ترتقي به إلى مستوى الإبداع.

3. الشفاهية وعلاقتها باختيار الشاهد:

يعرف عن العرب قديماً تمسكهم بشفاهية الصوت و السماع، فقد كانت هي الثقافة السائدة منذ العصر الجاهلي إلى أن جاء عصر التدوين أو عصر الثقافة الكتابية في عهد الخلافة العباسية. يتساءل القارئ عن معنى الشفاهية، فيقع حائراً بين أمرين: هل تعني الشفاهية مجرد نتاج الشفاه؟ أي ما يصدر عن هذه الشفاه من مطلق الكلام؟ أم يراد بالشفاهية أجمل ما يصدر فقط عن هذه الشفاه؟ وهل ترتبط جمالية الأدب بالشفاهية أم بالكتابية؟ بمعنى آخر هل ترتبط رفعة الأدب وجماليته بالكتابية، أم أنه لا ينبغي أن يكون كل ما يكتب أدباً رفيعاً، وكذلك لا ينبغي أن يكون كل ما يصدر عن الشفاه أدباً شفاهياً رفيعاً.

يدحض "جابر عصفور" الفكرة القائلة إن الزمن هو المعيار الحاسم في التمييز بين النزعة الشفاهية و النزعة الكتابية «لأن الزمن أقرب إلى الوعاء الذي يحتوي فعل المشافهة و الكتابة، ولا يشكل في ذاته عنصراً حاسماً إلا من حيث الوعي به»¹. برّر ذلك بوجود قصائد في الجاهلية أقرب إلى الوعي الكتابي، مقابل قصائد عصر متأخر أقرب إلى الوعي الشفاهي.

و أشار الجاحظ في كتابه (البيان و التبيين) إلى هذا الأمر، ذكراً أنه كان من بين الشعراء العرب « من كان يدع القصيدة تمكث حولاً كريماً، وزمناً طويلاً، يردّد فيها نظره ويقلب فيها رأيه اتهاماً لعقله وتتبعاً على نفسه ، فيجعل عقله ذماماً على رأيه ، ورأيه عياراً على شعره ، إشفافاً على أدبه و إحرازاً لما حوّلّه الله من نعمته . وكانوا يسمون تلك القصائد «الحوليات و المقلدات والمنقحات و المحاكمات ليصير قائلها فحلاً خنديداً ، وشاعراً مفلحاً ... »².

فالحوليات قصائد تحتاج إلى تنقيح وتحكيك ومعاودة الرجوع إليها المرة تلو المرة الأخرى حتى تبلغ حولاً كاملاً، في معتقد قد طغى عليه العامل الخرافي في ضبط الأشياء ، وهذه المميزات التي ظهرت على قصائد بعض الشعراء «والتي يمكن وصفها ببعض صفات الكتابة»³.

1 - جابر عصفور ، الشفاهية و الكتابية ، مقالة في مجلة العربي . ع 423 ، س 37 ، وزارة الإعلام ، الكويت ، 1994 ، ص 77 .

2 - عثمان أبو عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان و التبيين ، ج2 ، تحقيق و شرح عبد السلام هارون ، مطبعة الخانجي ، ط7 ، القاهرة ، 1998 ، ص9 .

3 - جابر عصفور ، الشفاهية و الكتابية ، مقالة في مجلة العربي ، ص 78 .

هي التي دفعت الجاحظ إلى الحديث عن هذا النوع من القصائد الذي يتميز من كل ما ألف سابقاً أو لاحقاً.

إن الشعر العربي كما قيل ديوان العرب، سجّل حياتها وعنوان رقيها. فظهور الشاعر في شعره هو ظهور للجماعة ، وليس ظهوراً للفرد ، لأن في هذا الشعر حماية لأعراض قبيلته دفاعاً عن أحسابها وأنسابها وتخليداً لمآثرها وإشادة بذكرها بين سائر القبائل . يقول ابن رشيق: «كان الكلام كله منثوراً فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعرافها وذكر أيامها الصالحة وأوطانها النازحة ، وفرسانها الأنجاد وسمحاتها الأجواد ، تهز نفوسها إلى الكرم، وتدلّ أبناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض ، فعملوها موازين للكلام ، فلما تمّ لهم وزنه سموه شعراً. لأنهم قد شعروا به . أي فطنوا»¹.

إن الدافع النفسي هو الذي جعل العرب تلجأ إلى قول الشعر وإنشاده ، وهو دليل آخر على أن الشعر العربي نشأ شفويًا، أي أنه نشأ مسموعاً لا مقروءاً ، غناء لا كتابة ، كما يؤكد أدونيس في كل آرائه التي ارتبطت بنشأة الشعر العربي ، كيف ولد ، وكيف نما. وهو يعبر عن هذا بصريح العبارة « أستخدم عبارة الشفوية لأشير، من ناحية ، إلى أن الأصل الشعري العربي في الجاهلية ، نشأ شفويًا ضمن ثقافة صوتية سماعية ، و إلى أنه من جهة ثانية لم يصل إلينا محفوظاً في كتاب جاهلي ، بل وصل مدوناً في الذاكرة عبر الرواية»².

وللشفاهية مفهوم آخر أكثر دقة عند جابر عصفور « فهي تعني النظرة الأحادية إلى الكون والارتجال و التكرار الذي هو تنويع على مركز واحد ، وتشير هذه النزعة إبداعاً إلى الطبع البسيط للعفوية البدوية التي ينثال معها الكلام انثيالاً أحادي البعد وتدفق البديهة التي ترتجل بلا معاناة أو معاودة أو مكابدة»³.

تتلخص تجليات النزعة الشفاهية في : السهولة و العفوية والتكرار والارتجال في القول مع فهم جزئي للحياة ، وهي سمات تقابل المكابدة و المعاناة و التأويل (تعدد المعنى). وهذا يعني:

1 - ابن رشيق أبو الحسن القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه، ج1، تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية ط1 بيروت، 2001 ، ص17.

2 - علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت، 1989، ص 5.

3 - جابر عصفور، الشفاهية و الكتابية، مقالة في مجلة العربي، ص 77.

«أنّ النزعة الشفاهية فيما استخلص جابر عصفور، هي حال البدوي في بساطته وسذاجته ، كما أنّها رابطة قويّة ، بالمفهوم الضيق و العادي للطبع الذي لا يتخطى السّماع واللّسان. ولذلك فهي تمثل مرحلة أولى في تثبيت الأحاسيس الفطرية الأولية التي جُبِل عليها الشاعر في توازنه مع النظم وتفاعله معه ، فلا تستقرىء الذات الآخر كما لا تتوغل في أعماق الإبداع ، بل إنّها تؤكد قولبته»¹.

جعلت العلاقة القائمة بين الشفاهية و السّماع ، الشعر و الشاعر في قيد واعتقال من السامع الذي عدّ الحاكم الأول ، وفقا لقانون أساس هو قانون التأثر من السامع والتأثير من الشاعر الذي لا ينشئ الشعر لنفسه بل لغيره - لمن يسمعه - وهو بذلك مطالب بأن يكون ما يقوله من شعر مطابقا لما في نفس السّماع ، ذلك أن مدى فهم السامع لما يقوله هو الذي يحدّد مستوى بيانه الشعري لكن هذا الذي في نفس السّماع ليس إلا الشيء المشترك العام ، وليس فهمه إلا انعكاسا للذوق الشائع العام.²

من هنا تظهر أهمية المتلقي في الثقافة الشفاهية كما تفضل بشرى موسى صالح تسميته لأنه حسب رأيها، فإن مصطلح المتلقي أشد دلالة على الحال السماعية للشعر من مصطلحات أخرى كمصطلح القارئ ، و السامع بوصفه مصطلحاً شاملاً تنضوي تحته أنماط التلقي الشفاهية أو السماعية فضلا عن القرئية.³

يلعب المتلقي في الثقافة الشفاهية دور الناقد الذي يخضع للشروط الفطرية نفسها التي يميّز بها الشاعر من سليقة وطبع وعفوية ، ومن ثمّ كان « النقد الجاهلي غير مؤسس على قواعد مكتوبة أو موازين ومقاييس مروية و إنّما قوّة التدوق ، ونقاء الفطرة كانت في مستوى قوّة التدوين ».⁴

1 - مصطفى درواش، خطاب الطبع و الصنعة ، ص55.

2 - ينظر أدونيس، الشعرية العربية، ص 22.

3 - بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي أصول و تطبيقات ، المركز الثقافي العربي ، ط1، الدار البيضاء، 2001، ص 59.

4 - عبد الرؤوف أبو السعد ، مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي، دار المعارف، ط1، القاهرة، ص66.

يسلم محمد مندور بمبدأ التأثيرية لأنها قائمة في أساس كل نقد ، كما يشرع أحقية النقد الذوقي لكنه يتساءل عن غياب شروط هامة تجعل من الذوق أداة صالحة للنقد ، لأن الذوق إذا اجتمع مع التعليق ، عدّ وسيلة من وسائل المعرفة .

فهل يعلل الشاهد الشعري ويشرح شرحاً مفصلاً ويبرر وفقاً لأسس معرفية أم أنه لا يبرر إلا ذوقياً. والمعرفة متضمنة في الذوق؟

وجد عند الجاهليين و الأمويين نقد ذوقي يقوم على الإحساس ، لقد تركزت بعض أحكامهم في جمل سارت على كافة الألسن كقولهم « أشعر الناس امرؤ القيس إذا ركب وزهير إذا رغب والنابغة إذا رهب و الأعشى إذا طرب». وهو ما يقر به محمد مندور، ولكنه يعاب على هذا النقد أمران هما : «عدم وجود المنهج وعدم التعليق المفصل».¹

إنّ غياب هذين الشرطين أمر طبيعي، لأن حالة البداوة وفطرة الرجل البدوي حالتا دون تحقق الشرطين، إن النقد المنهجي والتحليل المفصل يتطلبان رجلاً يخضع ذوقه لنظر العقل، وهذا ما لم يكن عند قدماء العرب، وما لا يمكن أن يكون.²

هكذا طغت الأحكام التعسفية و العامة على النقد الجاهلي الموسوم بسمة الجزئية، لأن العربي حساس تهيج الكلمة في نفسه، فتهتزّ جوانحه إذا أحس بجمال بيت من الشعر وتنفعل به نفسه فلا يرى غيره، ولا يذكر سواه كدأبه في كل أمور حياته... وفي هذا ما يفسر ما نجده في كتب الأدب من أحكام مسرفة، كقوله: هذا أجود ما قالت العرب وهذا الرجل أشعر العرب وما إلى ذلك.³ تلك هي طريقة هؤلاء في استقبال المسموع و التعليق عليه ، حيث تظهر هيمنة الذوق في تحسس الجميل و إدراك سماته دونما بحث في شروطه المكونة و المبررة و المختلفة من فرد لآخر، ومن فضاء جغرافي لآخر. إنّ الشفاهية هنا مرحلة مؤسّسة لمقاربة الشعر من حيث هو كلام جميل مؤثر.

1 - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة، 1996، ص17.

2 - ينظر المرجع نفسه، ص 17.

3 - ينظر المرجع نفسه، ص17.

4. الكتابية وعلاقتها باختيار الشاهد:

إذا كانت الشفاهية قد ارتبطت بمجتمع رعوي ، منتقل ، تحكمه علاقات بدائية ، هي تقاليد القبيلة و أعرافها قبل كل شيء ، فإن الكتابية شاعت وانتشرت مع تغير الأوضاع بعد سيادة الاستقرار و النظام و التطور، وظهرت علاقات وضعية ، أو علاقات دينية روحية . لهذا حاول جابر عصفور أن يبرر شروط هذه الثقافة ، قائلاً : « فالنزعة الكتابية هي حالة وعي مغاير وبنية إبداع مختلف وطريقة متناقضة في التلقي، إنها وليدة وعي مدني ، ينطوي على التعدد و التباين ويفارق البساطة الوحيدة الرجوع ويرتبط بالنظر العقلي المتأني ، ويتحدّد بالفكر الحوارى الذي يتأسس بتفاعل نظائره ونقائضه وهي قرينة علاقات إنتاج إبداعية تستبدل بآليات السّماع تبصر العين ، وبالطبع الصنعة وبالارتجال معاودة النظر وبالإنشاد الجمعي التلقي الفردي ، وبالأنما الجمعية التي تختزل المجموع ، الأنا الفردية التي تنقسم على نفسها انقسامها على غيرها »¹.

يتضح من خلال هذا الرأي وهذه الأحكام أن النزعة الكتابية هي حالة أخرى من الوعي الناضج و المتكامل الذي أنتج ثمارا ، توسم بسمات مغايرة لتلك التي عرفتها الثقافة الشفاهية.

فرضت الثقافة الكتابية تغيير معطيات كانت سائدة في العصر الشفاهي ، « فلم يعد الوضوح الشفوي الجاهلي معيارا للجمال و التأثير، بل صار هذا الوضوح يعد على العكس نقیضا للشعرية فالجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النصّ الغامض ، المتشابه أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة »².

تستلزم المرحلة الكتابية حضارة ورقيا عقليا وذوقيا إلا أنه لا يمكن تجاوز الذوق ، ومن ثم لا يمكن تصوّر مثل هذا الوعي الكتابي في عصر عرف فيه الذوق و السماع هيمنة واضحة³. فكان عسيراً وضع حدود فاصلة بين مرحلتين متداخلتين في فكر واحد .

كما نتج عن الثقافة الكتابية تطوير معطيات كانت موجودة في عصر الشفاهية كالوعي الذي تحوّل إلى وعي ثلاثي الأبعاد: وعي بالحاضر، ووعي بالذات التي تعي هذا الحاضر ووعي بالكتابة، وهي الأداة التي تتوسل بها الذات لتكتشف هذا الحاضر⁴.

1 - جابر عصفور، الشفاهية و الكتابية، ص88.

2 - أدونيس، الشعرية العربية، ص 54.

3 - ينظر مصطفى درواش ، خطاب الطبع و الصنعة ، ص 55 - 65 .

4 - ينظر جابر عصفور، الطبع والصنعة، مقالة في مجلة العربي، ع 434 ، ص 38 (يناير) وزارة الإعلام ، الكويت ، 1994 ، ص 72.

إن تغير طابع العصر من الشفاهية إلى الكتابية ، ومن ثقافة البديهية و الارتجال إلى ثقافة الروية والتأمل ، تطلب شروطا تمثلت في:

الكتابة على غير منوال ، مع اكتشاف معان لم تعرفها الشفاهية الجاهلية انطلاقا من معيار الجودة وفي معزل عن السياق الزمني ، إضافة إلى تناسي الوضوح ، فالجمالية الشعرية تتطلب نصا غامضا ، يحتمل تأويلات مختلفة و دلالات متعددة . ولم تعد البداهة و الارتجال أمورا كافية للغوص في عالم الشعر. فالثقافة العميقة و الواسعة مشروطة لكل من الشاعر و الناقد.¹

إن الكتابة هي عالم من الغموض، مفتاحه التأويل و فاتحه هو الناقد الذي يشترط فيه معيار المعرفة، لكن هذه المعرفة تبقى عرجاء، إن لم تتهل من معين ذوق الفطرة و الممارسة الذي يسعف كثيرا على تحليل نص ما، لاسيما في طابعه اللغوي.

إلا أن الإصرار على ثقل المعرفة قد أكدته بشرى موسى صالح حيث قالت : « وهكذا بدا التلقي خاضعا لأعراف جديدة ، تحكمها السلطة المعرفية للناقد ، فقراءة الشعر تستلزم قراءا من نوع خاص».²

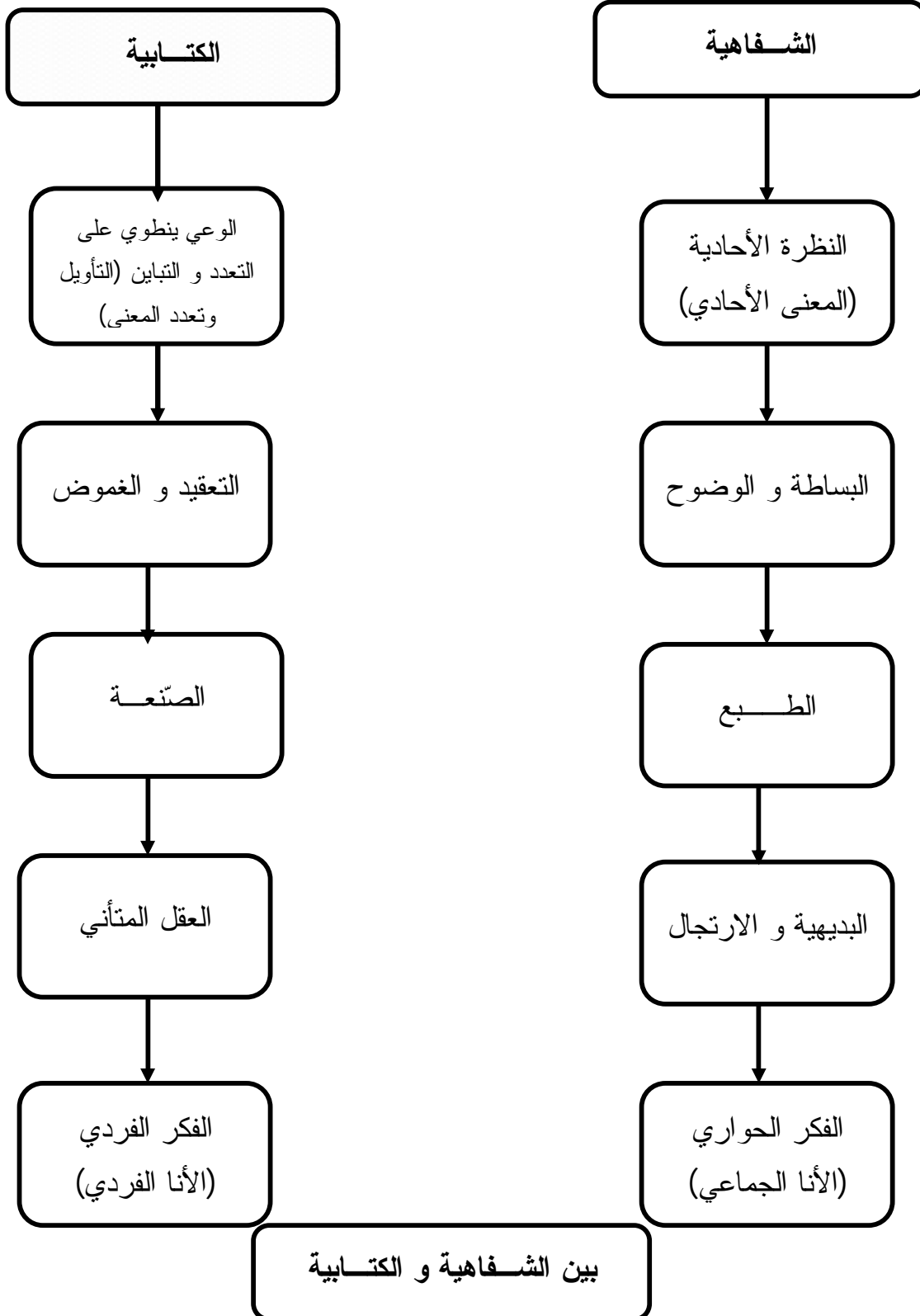
ومن هنا فقد اجتمع الفكر وما يترتب عليه من تحليل واستنباط إلى جانب الذوق بعد أن كانت ملكة النقد عند الجاهليين هي الذوق، لأسباب احتكمت إلى أعراف ومؤسسة عربية معقدة وبخصوصيات محددة.

لم تعد دراسة الشعر تمارس بطريقة اعتباطية - من دون تحليل و تبرير من تاريخ الثقافة العربية - إنما أصبح الشاهد الشعري يبرر ويعل ووفق وجهة نظر مؤسسة ، حيث صارت المعرفة بأصول الخطاب الشعري تتحكم في هذا التحليل ، دون تجاوز للنقد الذي ارتبط بالذوق في مراحل معينة من تاريخ الثقافة العربية.

1 - ينظر أدونيس ، الشعرية العربية ، ص 53 ، 54 .

2 - بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص70.

ويمكن أن يستدل على فرق الشفاهي عن الكتابي بما يلي:



II. الصورة الشعرية واختيار الشاهد:

1. مفهوم الصورة:

جاء في لسان العرب لابن منظور ، مادة (ص،و،ر) الصورة في الشكل و الجمع صور، و قد صوره ، فتصوّر و تصورت الشيء توهمت صورته ، فتصوّر لي ، و التصاوير : التماثيل. و قال ابن الأثير: « الصّورة ترد في لسان العرب (لغتهم) على ظاهرها، و على معنى حقيقة الشيء و هيئته، و على معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا و كذا أي هيئته، و صورة كذا وكذا أي صفته»¹.

أمّا التّصوير فهو مرور الفكر بالصّورة الطبيعية التي سبق أن شاهدها و انفعل بها، ثم اختزنها في مخيلته مروره بها يتصفحها² .

إنّ الدارس للأدب العربي القديم لا يعثر على تعبير الصّورة الشعريّة في التراث الأدبي بالمفهوم المتداول الآن ، و إن كان شعرنا القديم لا يخلو من ضروب التصوير ، لأنّ الدرس النقدي العربي كان يحصر التّصوير في مجالات البلاغة المختلفة كالمجاز و التشبيه و الاستعارة .

كانت الصّورة الشعريّة و ما تزال موضوعاً مخصّصاً بالمدح و الثناء ، و لها الحظوة بمكان. و العجيب أن يكون هذا موضع إجماع بين نقاد ينتمون إلى عصور و ثقافات متنوعة فهذا أرسطو يميّزها عن باقي الأساليب بالتّشريف فيقول: « و لكن أعظم الأساليب حقاً هو أسلوب الاستعارة و هي آية الموهبة »³ .

فأرسطو يربط الصورة بإحدى طرق المحاكاة الثلاث، و يعمّق الصّلة بين الشّعر و الرّسام. فإذا كان الرّسام ، و هو فنان يستعمل الريشة و الألوان، فإنّ الشّاعر يستعمل الألفاظ و المفردات و يصوغها في قالب فني مؤثر يترك آثاره في المتلقي، و حتى تكون الصّورة حيّة في النّص الأدبي لها ما لها من مفعول و تأثير ، فلا بدّ لها من خيال يخرجها من النّمطية و التّقرير و المباشرة فالخيال هو الذي يُحلّق بالقارئ في الآفاق الرّحبة و يخلق له دنيا جديدة ، و عوامل لا مرئية تخرجه من العزلة و التّفوق ، أمّا في تراثنا فنجد الآراء الآتية : أبو هلال العسكري يعلنها صراحة "الألفاظ أجساد و المعاني أرواح"⁴.

1- ابن منظور ، لسان العرب مادة (ص، و ، ر) ، ص 492.

2- صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1988، ص 74.

3- أرسطو طاليس ، فن الشعر ، تحقيق عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافة ، ط2، بيروت ، 1973 ، ص 128.

4- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1984، ص 164.

بينما الجاحظ يقول: « إنَّ المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي و العربي و البدوي والقروي ، و إنّما الشّان في إقامة الوزن و تخيّر اللفظ ، و سهولة المخرج و كثرة الماء ، وفي صحة الطبع و جودة السّبك ، و إنّما الشّعْر صياغة و ضرب من التّصوير »¹.

أمّا عبد القاهر الجرجاني، فقد وضع القواعد الأساسية في البناء النّقدي العربي من خلال فهمه لطبيعة الصّورة ، التي هي مرادفة للنظم و الصّيّغة ، فنظرية النظم عنده لا تعني رصف الألفاظ بعضها بجانب بعض ، بقدر ما تعني توحيّ معاني النحو التي تخلق التّفاعل و النّماء داخل السّيّاق « فالنظم ليس إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو»².

فالصّورة إذا حسب نظرية النّظم مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالصّيّغة، و ليس غريباً أن يراوح النّقد العربي مكانه و يهتم بالشكليات و التفرّيعات و التقنين و التّعديد لمختلف العلوم و بخاصة البلاغة. فالصّورة في الثقافة النّقديّة التراثية أصبحت مقصودة لذاتها ، أي أنّها غاية و ليست وسيلة لفهم الشّعْر و إبراز جماليّاته للمتلقي ، فكانت الصّورة عندهم جزئية لا كاملة، تتعدى كونها استعارة و تشبيهاً و كناية، و غيرها من علوم البلاغة التي تهتم بتعميق المعنى .

أمّا في العصر الحديث فقد توسع مفهوم الصّورة إلى حدّ أصبح يشمل كلّ الأدوات التعبيرية، ممّا تعودنا على دراسته ضمن علم البيان و غيرها من وسائل التعبير الفني ، فهي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ و العبارات ، ينظمها الشّاعر في سياق بياني خاص ليعبّر بها عن جانب من جوانب التجربة الشعريّة الكامنة في القصيدة ، مستخدماً طاقات اللّغة و إمكانيّاتها في الدّلالة و التركيب و الإيقاع و الحقيقة و المجاز و التّرادف و التّضاد و المقابلة و التّجانس وغيرها من وسائل التّعبير الفني ، فالألفاظ و العبارات هي مادة الشّاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشّكل الفني ويرسم بها الصّورة الشعريّة³.

لم يعد مفهوم الصّورة الشعريّة في النّقد العربي الحديث ضيقاً أو قاصراً على الجانب البلاغي فقط ، فقد اتّسع مفهومها و امتدّ إلى الجانب الشعوري الوجداني، غير أنّ مصطلح الصّورة الشعريّة لم يستعمل بهذا المعنى إلا حديثاً، فهو عند مصطفى ناصف : « يستعمل عادة

1- الجاحظ ، الحيوان ، ج1 ، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1998 ، 131 ، 132.

2 - عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، شرحه وعلّق عليه محمد أنتجي ، دار الكتاب العربي ، ط1 ، بيروت ، 2005 ، ص 69 .

3 - عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، ط2، 1981، ص391.

للدلالة على كلّ ماله صلة بالتعبير الحسي كما يقول : « إنّ لفظ الاستعارة إذا أحسن إدراكه قد يكون أهدى من لفظ الصّورة »¹ .

أمّا عند نعيم اليافي فالصّورة هي واسطة الشّعْر وجوهره ، فكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعدّدة هي لبنات بنائها العام ، و كلّ لبنة من هذه اللبّات تشكّل مع إخواتها الصّورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه.²

إنّ الصّورة الفنية هي أساس التجربة، و بالتالي فإنّ الاتجاه إلى دراستها و فهمها، يعني فهم العملية الإبداعية. « فهي معطى معقد مركب من عناصر كثيرة ، من الخيال و الفكر و الموسيقى (...). إنّها القوة الخالقة التي يسجل بها الشّاعر رؤية و موقفاً موحداً من جزئيات الوجود ، والشّاعر في تجربته هذه يفتتت أشياء الوجود الواقعة ، يفقدها وحدة تماسكها البنائي في منطق المكان و الزّمان ، يبقى على صفاتها الأساسية، يتخذها منطقاً للنفاذ من الرّؤية البصرية إلى الرّؤية الشّعريّة التي تتخطى حدود الرّؤية البصرية المباشرة ، فمن توجهات الفكر الإبداعي إعادة تركيب الوجود وبعثه من جديد على أساس الخبرة الثقافية و التجربة الذاتيّة التي تعمل على أن تبدع أعماق التجارب الفنيّة المتميّزة .³

إنّنا لا نستطيع أن نؤسس الصّورة الشّعريّة بعيداً عن « الخيال فهو الذي يكسر الحاجز الذي يبدو عصياً على العقل و المادة، فيجعل الخارجي داخلياً ، و الداخلي خارجياً ، يجعل من الطبيعة فكراً ، و يحيل الفكر إلى طبيعة ، و هذان موطن السرّ في الفنون ». ⁴

إذاً فالعنصر الذي يلعب الدور الرئيس في خلق الصّور ليس اللّغة و لكنّه الخيال ، « و الخيال في الشّعْر العربي القديم أداة معرفية ، في حين أنّه في الشّعْر الحديث لا يتمثل الواقع كما هو ، بل يعيد صياغته على نحو يتجاوز الواقع المادي. فيحطّم الحواجز بين الماديات والمعنويات والإنسان

1- مصطفى ناصف، الصّورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة و النشر، ط3، بيروت 1983، ص3 و 5.

2- نعيم اليافي ، مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام القومي ، دمشق، 1982 ، ص 30 و 40 .

3 - عبد الحميد هيمه ، الصورة الفنيّة في الخطاب الشعري الجزائري ، دار هممه ، الجزائر ، 2005 ، ص 56.

4 - مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص 27.

والطبيعة ، فيمتزج بها و يقيم علاقة بينه و بينهما، تسمح له بتشخيصها و الحوار معها و سماع نبضها «¹ .

إنّ الصّورة الفنية في النّص الأدبي هي وسيلة تعبير مؤثرة تفوق بكثير اللّغة التعبيرية المباشرة إنّها تكشف في كثير من الأحوال عن طبيعة التجربة ، و يعني هذا أنّها ليست إقحاما خارجيا على الشعور، بل تظلّ معه و تتطابق داخله، و هي بهذا تكوّن العلاقة بين الذات المبدعة و الشعور فهي كما قال عز الدين إسماعيل « كشف نفسي للحقائق الإنسانية »² . هذه الحقائق التي تبقى خفية متوارية عن الأبصار و الأذهان ، فتأتي الصّورة الفنية و تجسّدّها و تخرجها إلى الواقع في شكل فني مثير للانفعال و الوجدان ، و هنا تكمن قيمة الصّورة ، فهي تؤدي وظيفة دلالية توحى بالمواقف النفسية التي تعجز اللّغة العادية عن التعبير عنها .

إنّ النّظرة النّقدية الحديثة للصّورة تتعدى النّظرة البلاغية القديمة ، و قد تولّدت هذه الأخيرة نتيجة الفهم الجديد لوظيفة الشعر ، الذي يرتبط بالفلسفة الظواهرية التي قطعت كلّ صلة مع الشعر القديم و فتحت آفاق الإبداع و الخلق.³

أمّا جابر عصفور فيرى أنّ أهمية الصّورة تتبع من طريقتها الخاصة في تقديم المعنى وتأثيرها في المتلقي ، وهو يتساءل عن أبعاد هذا التأثير، فهل هو ينحصر في المتعة الذهنية الخالصة ، فيعجب المتلقي ببراعة الشاعر في بناء صورته، أم أنّ تأثيرها يتعدى حدود هذه المتعة الشكلية ، فيثير انفعالات المتلقي إثارة خاصة، تدفعه إلى موقف أو سلوك بعينه . عند هذا المستوى نجد أنفسنا نتجاوز تأثير الصّورة في ذاته، إلى تأمل طبيعة الاستجابة التي تعقبه أو تصاحبه في ضوء تصور أعم يتصل بوظيفة الشعر وأهميته.⁴

يجيب جابر عصفور على هذه الإشكالية، مؤكداً أنّ التراث النّقدي والبلاغي «لم ينظر إلى الأدب من زاوية تؤكد دور المبدع، وتقدر الضرورة الدّاخلية الملحة التي تدفعه إلى التعبير

1- عبد الحميد هيمه ، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 56 .

2- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة و دار الثقافة، بيروت، 1962، ص96.

3- عبد الحميد هيمه ، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 71 .

4 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النّقدي والبلاغي عند العرب، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، ط 1، القاهرة، 2003

بالصّورة، باعتبارها مظهرًا من مظاهر الفاعلية الخلاقة بين اللّغة و الفكر، و وسيلة للتحديد والكشف بالقدر الذي نُظر إلى أهمية الشّعْر وما يحقّقه من نفع مباشر، ارتبط بالتعليم و التهذيب والإقناع، أو ما يحقّقه من إمتاع و تسلية»¹.

إنّ الصّورة الشعريّة هي إحدى الوسائل التي يظهر بها الشّاعر براعته الحرفية، فيُبهر بطرافة صوره المستمعين و يستحوذ على إعجابهم بدقّة وصفه و براعته في محاكاة الأشياء، «فهي وسيلة تعبيرية لا تنفصل طريقة استخدامها أو كيفية تشكيلها عن مقتضى الحال الخارجي الذي يحكم الشّاعر ويوجه مسار قصيدته، إمّا إلى جانب النّفع المباشر أو إلى جانب المتعة الشّكلية»².

إنّ فالصّورة الشعريّة ركن من أركان النّص، و منطقة جذب لإحساس القارئ ومشاعره فهي المميّز النوعي لجنس الكتابة الشعريّة و السّمة المميّزة للنّص و بؤرته. هي تركيبية وجدانية تنتمي إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع. و الشاعر المميّز هو الذي يبتكر لنا صورًا جديدة منفردة بملامحها و أجزاءها و علاقتها ببعضها البعض، بعيدًا عن كلّ تقريرية مباشرة، بل بتركيبات استعارية مكنتزة بعمق الدلالة. فهي أسّ من الأسس القارة في العملية الإبداعية.

إنّ الفضل في بداية الاهتمام بالصورة، كان بعد تأويل مفهوم المحاكاة عند أرسطو، حيث أعيدت قراءة التشبيه والاستعارة والتمثيل، باعتبارها أدوات لتصور المعاني وتخيلها، ومن ثمّ عرف الشّعْر بكونه مخيلاً، بعد أن كان موزوناً مقفى. هكذا كانت نظرة السجلّماسي الذي أعاد قراءة هذه الأنواع البلاغية مركزاً على عنصر التخيل فيها.

¹ - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 328.

² - المرجع نفسه، ص 331.

2. مفهوم الشعر:

عرفت الشعرية العربية تيارين ، الأول كان يعطي الأسبقية في تعريف الشعر للوزن والقافية والمعنى، والثاني يؤكد على المحاكاة والتخييل كعنصر مهيم في الشعر دونما إلغاء للوزن والقافية ، وكان هذا التيار ممثلاً بالفلاسفة والنقاد المتأثرين بهم أمثال حازم القرطاجني والسجلماسي.¹

يعد قدامة بن جعفر من ممثلي التيار الأول، فقد حدّد الشعر على أنه « قول موزون مقفى يدل على معنى».² فقد جعل للشعر أربعة عناصر هي: اللفظ والوزن والمعنى والقافية، ولكنه لم يشر إلى المحاكاة ، التي سبق أن أشار إليها أرسطو، فهو يعتبر الشعر نوعاً من المحاكاة.³

وجاء حازم القرطاجني، فلم ينف أن الشعر كلام موزون مقفى، ولكنه ركّز أيضاً على نقطتين أساسيتين هما المحاكاة والتخييل ، مفادهما التأثير على المتلقي حيث عرف الشعر بقوله: « الشعر كلام موزون مقفى ، من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحببها إليها ويكره إليها ما قصد تكريهها ، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه ، بما يتضمن من حسن تخييله له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام ، أو قوّة صدقه أو قوّة شهرته أو مجموع ذلك ، وكلّ ذلك يتأكّد بما يقترن به من إغراب ، فإنّ الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها».⁴

يجمع حازم في تعريفه للشعر بين ماهية الشعر وغايته ، فالماهية تتمثّل في كون الشعر وزن وقافية ، وتركيب أو تأليف كلام ، ومحاكاة وتخييل ، أما غايته فتتمثّل في إحداث الطلب أو الهرب ، والانفعال والتأثر والاستغراب والتعجب .

¹ - هو أبو محمد القاسم بن محمد بن عبد العزيز الأنصاري السجلماسي ، وقد سكنت المصادر عن ذكره ، وهو من مواليد النصف الثاني من القرن السابع للهجرة عاش في عصر بني مرين ، وقد صرّح السجلماسي بالسنة التي فرغ فيها من إملاء كتابه وهي سنة (704 هـ) ، ارتحل إلى فارس للأخذ عن علمائها ، وجلس للتدريس بها ، ومن أهم مؤلفاته المنزوع البديع في تجنيس أساليب البديع ، وكانت وفاته في العقد الثاني أو الثالث من القرن الثامن للهجرة .

² - أبو الفرج قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، ط3، القاهرة ، 1978، ص17 .

³ - أرسطو، فن الشعر، ص1.

⁴ - أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، ط2، بيروت ، 1981، ص71 .

فالشعر عند حازم لا يتحقق بمثل ما تحقق به عند قدامة من تألف وانفاق بين اللفظ والمعنى والوزن والقافية ، بل لابد أن يثير الإغراب ويحدث التعجب عند السامع.¹

استبعد حازم القرطاجني قضية الصدق والكذب عن ماهية الشعر فهو يتجاوزها منزلاً التخيل منزلة عظمى ، لأنّ التخيل هو الذي يمنح الشعر خصوصية الجمالية ، وهذا ما يؤكد تعريفه للشعر في موضع آخر بقوله : « الشعر كلام مخيل موزون ، مختص في لسان العرب بزيادة التقية إلى ذلك ، والتنامه من مقدمات مخيلة صادقة كانت أو كاذبة ، لا يشترط فيها بما هي شعر غير التخيل ».²

أمّا السّلماسي فلم يبتعد عما جاء به حازم من تعريف للشعر ، وإن كان جوهر الشعر عنده هو : « القول المستقرّ للنفس المتيقن كذبه ، المركب من مقدمات مخترعة كاذبة تخيل أموراً وتحاكي أقوالاً . ولما كانت المقدّمة الشعرية إنّما نأخذها من حيث التخيل والاستفزاز فقط (...) و كان القول المخترع المتيقن كذبه أعظم تخيلاً وأكثر استفزازاً وإذاذاً للنفس ، من قبل أنّه كلّما كانت مقدّمة القول الشعري كذب ، كانت أعظم تخيلاً وأكثر استفزازاً للسبب المذكور ».³

يركز السّلماسي في تحديده لجوهر الشعر على خصوصية التخيل والاستفزاز ، التي توقع المتلقّي تحت تأثير ينتج عنه الإذاذ ، وهو ردّ فعل إيجابي يشعر المتلقّي بالنشوة .

بناءً على هذا كلّية تصبح ماهية الشعر كامنة في التأثير الذي يحدثه « وهو تأثير ركيزته الانفعال ، فالتخيل بهذا المعنى يدل على الاستجابة النفسية التي تحدث للمتلقّي وتتحدّد هذه الاستجابة بشكل أوضح عندما نقرأ قوله ».⁴

لذلك يشترط السّلماسي الكذب والاختراع في المقدّمات الشعرية ، من أجل تحقق التخيل والمحاكاة ، ومن ثم يتحقق الاستفزاز والإذاذ.

1 - ينظر الحبيب بن الخوجة ، مدخل ، ضمن حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص 98 .

2 - حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأبناء ، ص 89 .

3 - أبو محمد القاسم السّلماسي ، المنزوع البديع في تجنيس أساليب البديع ، تحقيق علال الغازي ، مكتبة المعارف ، ط 1 الرباط ، 1980 ، ص 252 .

4 - ألفت كمال الروبي ، مفهوم الشعر عند السّلماسي ، مقالة في مجلة فصول ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1986 ، ص 38 .

يعطي السّجلّماسي أهمية كبرى للتّخييل ، وقصده في ذلك تحقّق شعريّة الشعر ، فالتّخييل عنده هو موضوع الصّناعة الشعرية « وهو الشيء الذي فيه ينظر وعن أعراضه الذاتية يبحث»¹ وهو ينطلق في تعريفه للشعر من كونه صناعة قولية تتميز عن الأقبول المنطقية بالتّخييل « فالشّعر هو الكلام المخيل المؤلّف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة فمعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي ، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كلّ قول منها مؤلّفا من أقوال إيقاعية ، فإنّ عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر ، ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة ، وكل معنى من هذه المعاني فله صناعة تنظر فيه إمّا بالتجزئة ، وإمّا بالكلية ولأنّ التّخييل هو جوهريته و المشترك للجميع ، ينبغي أن يكون موضوعها ومحلّ نظرها»²

ولأنّ السّجلّماسي يؤكّد على الأهمية الكبرى للتّخييل في القول فإنّه يضيف تعريفا آخر للشعر يبرز هذا الأمر ويوضحه فيقول : « إن القول الشعري هو القول المخيل المؤلّف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة ولنتأمّل أجزاء هذا الحدّ فنقول : إنّ معنى كونها موزونة هو أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كلّ قول منها وبالجملة كل جزء مؤلّفا من أقوال إيقاعية يكون عدد زمن أحدها مساويا لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول من تلك الأقبول واحدة ، والتّخييل هو المحاكاة والتّمثيل ، وهو عمود الشعر إذا كان به جوهر القول الشعري وطبيعته ووجوده بالفعل»³.

من هنا يتأسّس تعريف الشعر عند السّجلّماسي على ثلاثة أسس وهي :

الأساس الشكلي: لما يحويه الشعر من وزن وقافية.

الأساس الإبداعي: وذلك لتأكيدده على عنصر الاستفزاز الذي يرتبط بما في الشعر من كذب يؤدّي إلى الإغراب .

1 - السّجلّماسي ، المنزوع البديع ، ص218.

2 - المرجع نفسه ، ص218.

3 - المرجع نفسه ، ص 407.

الأساس التّأثيري : وذلك بفعل التّخيل والمحاكاة اللذين يتركان في المتلقّي أثرا يتمثّل في الاستفزاز و الإلذاذ.

من هنا يمكن القول أنّ رسالة الشعر عند السّجلّماسي قد تركّزت على مبدأ التّفصيل الجمالي الخالص ، انطلاقا من جعله قوام العمل الأدبي متمثّلا في المحاكاة و التّخيل ، وجعله لذّة المحاكاة التي يشعر بها المتلقّي إعادة بناء للعالم من جديد من خلال التّجربة التي عاناها الشاعر ، أو تجربة تخيلية على ضوء تجارب سابقة اختمرت في مخيلته ، فكان الواقع المعدّل هو الأساس لنقل هذه التّجربة التّخيلية سواء بالزيادة أو بالنقص حسب إدراك المبدع.¹

إنّ الشعر عند السّجلّماسي قول جميل يحقّق إيقاعا ، ويجسّد تخيلا ، ويستحسن فيه الإختراع والكذب لتحقّق عظمة التّخيل والمحاكاة ، ويقصد منه التّأثير أي بإحداث الاستفزاز الذي يليه الإلذاذ. وقد جمع السّجلّماسي تحت التّخيل أربعة أنواع بلاغية هي التّشبيه ، الاستعارة المماتلة ، والمجاز.

1 - عبد القادر زروقي، قضايا الشعرية وعلاقتها بالنص الأدبي بين حازم القرطاجني و السّجلّماسي في ظل التّأثيرات اليونانية ، (أطروحة دكتوراه)، جامعة وهران ، قسم اللغة العربية وآدابها، وهران، 2008/2007 ، ص 211، 212.

3. أنواع التخييل:

يعدّ السّجلماسي هذا الجنس¹ العالي من علم البيان، ويضم تحته أربعة أنواع أساسية تتمثل في التشبيه، الاستعارة، المماثلة والمجاز. يشكلّ التخييل عنده موضوع الصنّاعة الشعرية، وعمود علم البيان وأساليب البديع، ويقصد بالعمود الأساس والركيزة، وهو مأخوذ من عمود البيت من الشعر، وهذا بخلاف ما اعتدنا عليه في هذا المصطلح الذي يقصد به طريقة العرب في التّأليف.

يذكر السّجلماسي أنّ هذا الجنس كان مختلطاً عند أصحاب البيان، لأنّهم في نظره لم تكن تميّزت لهم الأقاويل الشعرية من الأقاويل الخطبية.² ويرجع السّبب في ذلك إلى الالتباس في كلياتهم بمواده وعسر انتزاعها منها. وقبل أن يبدأ السّجلماسي في عرض الأنواع البلاغية، يحدّد مفهوم القول المخيّل حيث يقول:

« إنّ القول المخيّل هو القول المركّب من نسبة أو نسب الشيء إلى الشيء دون اغتراقها لأنّها لو اغترقت لكان إياه، تركيباً تدعن له النّفس فتتبسط عن أمور وتتقبض عن أمور من غير رويّة وفكر».³

1.3. التشبيه:

يعرّف السّجلماسي التشبيه بقوله: «هو القول المخيّل وجود شيء في شيء إمّا بأحد أدوات التشبيه الموضوعة له كالكاف وحرف كأنّ أو مثل، وإمّا على جهة التّبديل والتنزيل».⁴

والتّشبيه عند ابن رشيق هو: «صفة الشّيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو من جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنّه لو ناسبه مناسبة كليّة لكان إياه».⁵

¹ - يقصد السّجلماسي بالجنس العالي، الأصل لا الفرع، وهو الذي لا يترتب تحت شيء ولا يحمل على جنس آخر عال

² - السّجلماسي، المنزاع البديع، ص 219.

³ - المرجع نفسه، ص 219.

⁴ - المرجع نفسه، ص 220.

⁵ - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج 1، ص 289.

يقسم ابن رشيق التشبيه إلى ضربين: تشبيه حسن وتشبيه قبيح ، « فالتشبيه الحسن هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بيانا ، والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك»¹ . ويعلل هذا التقسيم بقوله : « إن ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لاتقع عليه الحاسة والمشاهد أوضح من الغائب ... والقريب أوضح من البعيد في الجملة»² .

يركز ابن رشيق على فكرة التقديم الحسي للصورة ، فقد تعامل مع التشبيه تعاملًا خارجيًا ، « باعتبار أن الشعر في عرْفهم ليس لغة تجريد ولكنه لغة بصرية »³ . أمّا السجلماسي فيقسم التشبيه إلى قسمين رئيسيين في التخيل هما: التشبيه البسيط والتشبيه المركب .

القسم الأول: التشبيه البسيط : «وهو القول المخيل المشبه والممثل فيه شيء بشيء»⁴ . ويعني بهذا التعريف ذات مفردة بذات مفردة على الشريطة المتقدمة .

وينطوي تحت هذا القسم نوعين هما:

1. **الجري على المجري الطبيعي** : « وهو أن يبدأ بما يؤمّ تخيله وتشبيهه ثم يردف بما يؤمّ تخيله وتشبيهه به إمّا بالأداة وإمّا بالتبديل والتنزيل »⁵ .

2. **الجري على غير المجري الطبيعي** : « وهو أن يؤخذ الشيء الذي يؤمّ تشبيهه وتخييل أمر فيه ، فيجعل في الحمل فقط جزء أخيرا من القول ويؤخذ الأمر الذي يؤمّ تخيله في الشيء وتشبيه الشيء به فيجعل في الحمل فقط جزءا أول من القول»⁶ . وذلك لنوع من قصد الغلو والمبالغة .

القسم الثاني : هو التشبيه المركب وهو أن يقع التخيل من القول والتشبيه والتمثيل فيه لشيئين بشيئين ، وذاتين بذاتين ، والمشبه والمشبه به ذاتين كثيرتين»⁷ .

¹ - ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ج1 ، ص 289 .

² - المرجع نفسه ، ص 289 ، 290 .

³ - عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، ص 68 .

⁴ - السجلماسي ، المنزوع البديع ، ص 221 .

⁵ - المرجع نفسه ، ص 222 .

⁶ - المرجع نفسه ، ص 227 ، 228 .

⁷ - المرجع نفسه ، ص 229 .

إنّ التشبيه المقصود بهذا التعريف هو التشبيه التمثيلي أي تشبيه صورة بصورة أخرى، بحيث يكون وجه الشبه بينهما صورة متعدّدة الأطراف، أي مركبة من أجزاء في المشبه وأخرى في المشبه به.

شواهد التشبيه:

لقد بلغ عدد الشواهد الشعرية التي ساقها السجلماسي في نوع التشبيه البسيط الذي يجري على المجرى الطبيعي ست وعشرون شاهداً ، عرضها من دون شرحها أو تحليلها، أو تبيان موضع الشاهد فيها ،نذكر منها ، قول عنتره :

وخلأ الذبابُ بها فليس ببارحِ *** غردًا كفعل الشارب المترنم.

هزجًا يحكُ ذراعَهُ بذراعِهِ *** فَعَلَ المَكْبَّ عَلَى الزنَادِ الأَجْذَمِ.

وقول ذي الرمة:

ودويّة مثل السّمَاءِ اعتسفتُهَا *** وقد صبغَ اللّيلُ الحَصَا بسَوَادِ.

ومنه قول المعري:

تبيتُ النُّجُومُ الزُّهُرُ فِي حُجْرَاتِهِ *** شَوَارِعَ مِثْلَ اللُّؤلُؤِ المُتَبَدِّدِ.

أمّا شواهد النوع الثاني من التشبيه البسيط ، وهو الجري على غير المجرى الطبيعي، فلا تتجاوز شاهدين شعريين:

فأمّا الأوّل فيمثله قول حسّان بن ثابت:

كأنّ سبيئةً من بيت رأسٍ *** يَكُونُ مزاجها عسلٌ وماءً.

على أنيابها أو طعمَ غَضٍ *** من التفاح هَصْرُهُ اجْتِنَاءً .

يوضح السجلماسي أنّ هذا التشبيه معكوس أو مقلوب ، لأنّ القصد الأوّل من هذا الشعر ، هو تشبيه ريق الموصوفة بالسبيئة وتخيل السبيئة فيه ،ولكنّ الشاعر عكس الأمر لغرض المبالغة في التخيل ، والتشبيه معكوس في الحمل فقط ولكنه باق على أصله في نفس الشاعر.¹

أمّا الشاهد الثاني ، فهو قول البحثري:

في طلعة الشمس شيءٌ من محاسنِهَا *** وفي القضيب نصيبٌ من تثنيتها.

إنّ المقصود من هذا التشبيه أيضا هو تشبيهه المحاسن بالشمس والتّثني بالقضيب ، ولكن الشاعر قلب الغرض في الحمل فقط، دون أن يفعل ذلك في نفسه، قاصدا من هذا الأمر المبالغة والغلوّ في الوصف.¹

لتوضيح مفهوم التشبيه المركّب اختار السّجلّاسي شواهد شعريّة ، جعلها في مرتبة الصّور البديعة ، « والبديع ، من بدع الشّيء وابتدعه ، أنشأه وبدأه ... والبديع المحدث العجيب ... وأبدعت الشّيء اخترعته لا على مثال، والبديع من أسماء الله تعالى، لإبداعه الأشياء وإحداثه إياها وهو البديع الأول قبل كل شيء ».²

إنّ السّجلّاسي لا يوضح سبب اعتبار هذه الصور بديعة ولا يبرر حكمه هذا ، بل اكتفى بذكرها وتحليل صورتين منها ، من مجموع ثماني عشرة صورة بديعة ، نذكر منها:

قول بشار:

كأنّ مثارَ النّقع فوق رؤوسِهِمْ *** وأسيافنا ليلٌ تهَاوى كواكبُهُ.

فالمشبه والممثل فيه هو النقع وأسيافه ووقعها، والمشبه به هو الليل وكواكبه وهويها، وإجراء المشبه إليه على نسبة إجراء المشبه به إليه ، وانتظم التشبيه بمناظرة إحدى الجهتين بالأخرى.³

وقول أبي فراس الحمداني :

من أينَ للظبي الغريرِ الأحورِ *** في الخد مثلُ عذاره المتخيّرِ .

قمرٌ كأنّ بعارضيهِ كليهما *** مسكاً تساقطَ فوقَ وردٍ أحمرِ .

فالمشبه هنا أيضا هو العارض وعذاره ، والمشبه به هو الورد ومسكه المتساقط عليه .

وقول ابن المعتز:

وبدا الهلالُ كزورقٍ من فضة *** قد أثقلتَهُ حمولةٌ من عنبرِ .

لقد أسرف السّجلّاسي في ذكر الشّواهد والأمثلة الخاصّة بنوع التشبيه ، من أجل توضيح المفهوم أكثر ، فالتشبيه له أهمية كبرى ، إنه يعدّ عنده نوعا من جنس التّخييل . إنّ انتخاب السّجلّاسي لبعض الشّواهد يرنكز على الجانب الجمالي لها ، وهذا ما يتضح من خلال اختياره لمثل وسمها بميسم الصور البديعة .

1 - ينظر السّجلّاسي، المنزح البديع ، ص 228 ، 229 .

2 - ابن منظور، لسان العرب ، مادة (بدع) ، ص 6 ، 7 .

3 - السّجلّاسي ، المنزح البديع ، ص 231 .

2.3. الاستعارة:

تمتثل الاستعارة النوع الثاني من جنس التخيل عند السّلماسي ، ويقصد بها « أن يكون اسم ما دالا على ذات معنى راتبا عليه دائما من أول ما وضع ، ثمّ يلقّب به الحين بعد الحين شيء آخر لمواصلته للأول بنحو ما من أنحاء المواصلّة أي نحو كان ، تخيلا لذات المعنى الأول الموضوع عليه الاسم في الشيء الثاني الملقّب به حين اللقب واستقرازا ، من غير أن يجعل راتبا للثاني دالا على ذاته»¹.

أمّا عبد القاهر الجرجاني فيعرّفها بقوله : « اعلم أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللّغوي معروفا ، تدلّ عليه الشّواهد على أنّه اختص به حين وضع ، ثم يستعمله الشّاعر أو غير الشّاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم ، فيكون هناك كالعارية»².

إنّ نظرة السّلماسي للاستعارة تختلف عن نظرة عبد القاهر الجرجاني ، فإذا كان الأول يدخل الاستعارة ضمن جنس التخيل ، فإنّ الثاني لا يدخلها في قبيل التخيل ، بل يفرّق بين الاستعارة وبين التخيل، حيث يقول : « اعلم أنّ الاستعارة لا تدخل في قبيل التخيل ، لأنّ المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة ، وإنّما يعتمد إلى إثبات شبه هناك ، فلا يكون مخبره على خلاف خبره »³.

فبعد القاهر الجرجاني يميز بين الاستعارة و التخيل ، أو بين العقلي والتخييلي لأنّه يريد بالتخيل : « ما يثبت الشّاعر أمرا هو غير ثابت أصلا ، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويريها ما لا ترى ، أمّا الاستعارة فإنّ سبيلها ، سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله ، وجدت قائله وهو يثبت أمرا عقليّا صحيحا ، ويدعي دعوى لها شبح في العقل »⁴.

1 - السّلماسي ، المنزوع البديع ، ص 235.

2 - عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تحقيق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف ، دار الجيل ط1، بيروت ، 1991، ص 44.

3 - المرجع نفسه ، ص 253.

4 - المرجع نفسه ، ص 253 ، 254.

إنّ حاصل الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني ليس إلاّ إثبات أمر له وجود في العقل بينما حاصلها عند السجلماسي ليس إلاّ المبالغة في التخييل والتشبيه. فالاستعارة في نظره هي عملية خيالية محضة تتم في مستوى المتكلم والسّامع ويشترط في تحقيقها قبولها لها معا .

إنّ السجلماسي لا يفرّع الاستعارة إلى أنواعها ، مثلما فعل مع نوع التشبيه . أو مثلما فعل غيره من البلاغيين ، كعبد القاهر الجرجاني الذي يقسّم الاستعارة إلى مفيدة ، وهي التي يكون لها فائدة من نقلها، وغير مفيدة ، ويريد بغير المفيدة ، ما لا يكون لها فائدة في النقل وموضعها حيث «... يكون اختصاص الاسم بما له من طريق أريد به التوسع في أوضاع اللغة ، و التتوق في مراعاة دقائق في الفروق في المعاني المدلول عليها كوضعهم للعضو الواحد أسامي كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان، نحو وضع الشفة للإنسان و المشفر للبعير و الجحفة للفرس، وما شاكل ذلك من فروق...»¹.

إن عبد القاهر الجرجاني له رؤية مغايرة لرؤية السجلماسي في الإستعارة ،فصاحب نظرية النظم ، يحكم عليها من باب ما تفيد من معنى وغرض يتمثل في التشبيه ، فاستعارة الشفة للفرس و الجحفة للإنسان ، لا تفيد شيئاً و إن كان عبد القاهر الجرجاني يغفل الأغراض الأخرى التي يمكن أن تستعمل من أجلها مثل هذه الإستعارة كالتحقير أو التحبيب أو الضرورة الشعرية أمّا السجلماسي فيحكم عليها (أي الاستعارة) من باب تحقق شروطها. تتمثل هذه الشروط في «... قرب الشبه بين المستعار منه و المستعار له ، وتحقيق النسبة أو النسب على ما قد قيل مراراً شتى، و امتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا توجد بينهما منافرة ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر...»².

إن ما يؤكّد وقوع الاستعارة وقوعاً صحيحاً عند السجلماسي ، هو أمر يتمثل في حل تركيب الاستعارة إلى تركيب تشبيه، مع استمرار تحقق النسبة و الشبه و الوصلة بين المستعار منه والمستعار له.³

¹ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، ص 44 ، 45.

² - السجلماسي ، المنزع البديع ، ص 235 ، 236.

³ - ينظر المرجع نفسه، ص 236.

كقول ابن المعتز:

غُلَّالَةٌ خَدَّهُ صُبُغَتْ بورد *** ونونُ الصُّدُغِ مُعْجَمَةٌ بخال.

إن تحويل هذا البيت من تركيب استعارة إلى تركيب تشبيه، كما يلي: " كأن خدّه غلالة وكأن صدغهُ نون " ، يحقق نفس الشروط التي تحققت في تركيب الاستعارة ، أمّا إذا لم تتحقق هذه الشروط ، فإن هذا الأمر مرفوض بالنسبة إلى السجلّاسي . من هنا يمكن أن نستنتج أنّ « عيار الاستعارة الذهن و الفطنة ، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبّه و المشبّه به ، ثم يكتفي فيه بالإسم المستعار لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له »¹.

شواهد الاستعارة:

خاصية الشواهد البديعة المستبدلة عن الشواهد المستكرهة:

تظهر هذه الخاصية في نوع الاستعارة من جنس التخيل ، بصفة خاصة ، حيث لا نجدها تتكرّر في أي جنس من الأجناس البلاغية الأخرى، و لا في أي نوع من أنواعها. يستحضر السجلّاسي هذه المجموعة من الشواهد المستبدلة كما يفضل تسميتها، ويحلل شاهدين اثنين من مجموع خمسة شواهد، مبرراً سبب استيراده لها، وهذان البيتان للمتنبّي يقول في البيت الأول:

إلّا يَشِبُّ فلقد شابت له كَبِدٌ *** شيباً إذا خَضَبَتْهُ سلوةٌ نَصَلا.

وقوله كذلك:

مَسْرَةٌ في قلوب الطير مَفْرُقُها *** وحسرةٌ في قلوب البيضِ و اليلبِ.

يقول السجلّاسي محلاً الشاهدين: « فجعل للكبد شيباً و للطيب و اليلب و البيض قلوباً على غير نسبة و لا شبهة ، مجمعاً على تزديله ، مستمرهاً رثاً ومستوخماً غثاً، و إنما تحسن الاستعارة - كما قيل وقلنا من قبل - على وجه من وجوه المناسبة و طرف من أطراف المقاربة »².

¹ - أبو علي المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج 1 ، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل ، ط1، بيروت، 1991، ص 10 ، 11.

² - السجلّاسي ، المنزع البديع، ص 237.

إنّ هذا الحكم الذي أصدره السلجماسي، لا يبعث على روح الإبداع و إنّما يشجع على الإلتباع و التقليد ، وهو لا يتماشى مع عصر التدوين و الحضارة ، لكنّه يبقى غير نهائيّ لأنّه قد يتغيّر بتغيّر نظرة الناقد.

إن من يقرأ هذا الحكم يجد فيه تجسيداً لأبواب من نظرية عمود الشعر التي سنّها أبو علي المرزوقي ، حيث يقول : «... إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحّته ، وجزالة اللفظ

و استقامته والإصابة في الوصف - ومن اجتماع الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات - و المقاربة في التشبيه، و التحام أجزاء النظم والنتامها على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكله اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ، ولكل باب منها معيار»¹.

فأحكام السلجماسي التي تثبت صحة الاستعارة ، تتلخص في الباب الرابع وهو المقاربة في التشبيه ، والباب السادس المتمثّل في مناسبة المستعار منه في المستعار له. إنّ رفض السلجماسي لشواهد المتبني في الاستعارة، وشواهد الشعراء الآخرين، لرأي مجانب للصواب، مماثل لرأي الأمدي ، في رفضه لاستعارات أبي تمام بتخصيص جزء من كتابه : « لما جاء في شعر أبي تمام من قبيح الاستعارات »²

فقبح استعارات أبي تمام بالنسبة للأمدي ناتج عن عدم تقيّده بما اشترطت العرب في الاستعارة اللائقة: « حيث استعارت المعنى لما ليس هو له إذ كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله وكان سبب من أسبابه ، فكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له ، و ملائمة لمعناه »³.

ومن الشواهد المستبردة عند السلجماسي نجد:

¹ - المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 09.

² - الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام و البحرّي، ج1، ص 261-281.

³ - المرجع نفسه، ص 266.

قول أبي محمد ابن الطّلاء المهدي:
بُقْرَاطُ حُسْنِكَ لَا يَرِثُنِي عَلَى عِلَلٍ.

وقول لشاعر لم يذكر السجلماسي اسمه ، ولم ينسبه محقق الكتاب ، "علال غازي" لأي شاعر مثلما فعل مع باقي الشواهد ، لسبب ربما يتمثل في عدم عثوره على مصدره الأساسي. وفي هذا البيت يقول الشاعر:

فأفْتُكُ بسيفِ الدَّمعِ مُهْجَةً نَاطِرٍ *** قد مات في بحر السُّهَادِ مَنَامُهُ.
أَمَا قول أبي تمام:

لَا تَسْقِنِي مَاءَ الْمَلَامِ فَإِنِّي صَبٌّ *** قد استعذبتُ مَاءَ بُكَائِي.

يعبر السجلماسي عن استغرابه للاستعارة الواردة في هذا البيت الذي عابه النقاد فيقول :
«ومازلنا نتعجب من قول أبي تمام»¹. دون أي تحليل للشاهد.

إن هذا البيت الشعري المنسوب لأبي تمام ، يعدّ من الاستعارات الغير المعابة عند الأمدى حيث قال عنه ، «أنه قد عيب ، وليس بعيب عندي»² ويبرّر ذلك بقوله: «لأنه لما أراد أن يقول قد " استعذبت ماء بكائي" ، جعل للملام ماءً ليقابل ماءً بماء ، و إن لم يكن للملام ماء على الحقيقة»³ وهذا ما أكّده الصولي حين قال: « وقد تحمل العرب اللفظ على اللفظ فيما لا يستوي معناه»⁴.

ومن هنا يظل أبو تمام مصدرًا من مصادر الشاهد الشعري في العربية باختلاف النقاد بين ناكر للثقافة الفلسفية وقائل بها، إذ إن كتاب الموازنة لا يكشف عن رضا الأمدى بما أنجزه أبو تمام من شعر، سواء تعلّق الأمر باللفظ مجردًا، أم بتشكيل الصّورة الشعرية، التي لم تعد العلاقة فيها طبيعية بين المشبه و المشبه به. ولأنها ليست طبيعته فإن للعقل و الفلسفة حضور في هاته العلاقة المفارقة التي لم تعدها الشفاهية في مراحلها المختلفة. أمّا السجلماسي فيبدو

¹ - السجلماسي ، المنزوع البديع، ص 237.

² - الأمدى، الموازنة بين شعر أبي تمام و البحري، ج 1 ، ص 277.

³ - المرجع نفسه، ص 277.

⁴ - أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، أخبار أبي تمام، حققه وعلّق عليه محمد عبده عزام، خليل محمود عساكر، نظير

الإسلام الهندي، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، 1980، ص 35،36.

فيبدو تمسّكه بأسلوب الاستعارة القديم واضحاً ولذلك استحسّن كثيراً من الاستعارات التي جاءت على نهج القدماء ، ووقف من استعارات المتنبّي و الشعراء الثلاثة موقفاً أملاًه عليه عمود الشعر وهو أن يكون المستعار منه مناسباً للمستعار له ، وفي هذه الاستعارات خروج على هذه القاعدة. ورغم التوجه الفلسفي و المنطقي للسجلّماسي الذي يبدو جلياً في المنزِع إلا أنه لم يتمكّن من قبول مثل هذه الاستعارات.

أمّا الصور البديعية التي استشهد بها السجلّماسي ، فيلاحظ فيها غياب شواهد من شعر أبي تمام، ونذكر منها على سبيل المثال:

قول المعري:

أقول وقد طال ليلى عليّ *** أما لشباب الدّجى من مشيب.

وقول ابن خفاجة:

ألا قلّصت ذيلها ليلة *** يجرّ الربابُ بها هيدبًا.
وقد برقع الثلج وجه الرّبي *** و ألحَفَ غصنَ النقا فاجتبي.
فشابت وراء قناع الدّجى *** نواصي الفروع وهامُ الرّبي.

وقول بديع الزمان الهمذاني:

سماء الدّجى ما هذه الحدقُ النّجُلُ *** أصدرُ الدجى حالٍ وجيدُ الضّحى عطلُ.

3.3. المماثلة:

تخالف المماثلة المساواة والفرق بينهما « أن المساواة تكون بين المختلفين في الجنس والمتفقين، لأنّ التساوي هو التّكافؤ في المقدار لا يزيد ولا ينقص ، وأمّا المماثلة فلا تكون إلاّ في المتفقين »¹ ، وقال الباقلاني « أنها ضرب من الاستعارة سماه قدامة التمثيل وهو على العكس من الإرداف مبني على الإسهاب والبسط ، وهو مبني على الإيجاز والجمع ، وذلك أن يقصد الإشارة إلى معنى فيضع ألفاظا تدل عليه ، وذلك المعنى بألفاظه مثال المعنى الذي قصد الإشارة إليه »².

في هذا التعريف ما يتوافق ورأي السجلماسي في المماثلة ، حيث يقول : « وهي المدعوّة أيضا التمثيل ... وحقيقتها التّخييل والتّمثيل للشيء بشيء له نسبة وفيه منه إشارة و شبهة والعبارة عنه به ، وذلك أن يقصد الدلالة على معنى فيضع ألفاظا تدل على معنى آخر ، ذلك المعنى بألفاظه مثال للمعنى الذي قصد الدلالة عليه »³. فالمماثلة عند السجلماسي هي النوع الثالث من جنس التّخييل ، ومتى فشا استعمالها سمّيت كذلك مثلا ، ولذلك لا تتغيّر الأمثال.

جعل السجلماسي المماثلة ضربا من ضروب التّخييل ، أمّا الباقلاني فقد جعلها ضربا من ضروب الاستعارة ، وفي هذا تقارب ، وأدخلها السجلماسي في نوع الكناية من جنس الاشارة وقال الباقلاني إنّ المقصود منها الإشارة إلى المعنى ، واشترط السجلماسي وجود شبهة بين الشيين الممثل لهما .

أمّا قدامة بن جعفر فيجعل التّمثيل من نعوت ائتلاف اللفظ والمعنى ، ويعرّفه بقوله : « هو أن يريد الشّاعر إشارة إلى معنى فيضع كلاما يدلّ على معنى آخر وذلك المعنى الآخر والكلام منبئان عما أراد أن يشير إليه »⁴.

¹ - أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج3، مطبعة الجمع العلمي العراقي، بغداد، 1987 ص 304.

² - المرجع نفسه ، ص 304 ، 305.

³ - السجلماسي ، المنزوع البديع 244.

⁴ - قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص 158.

يتّضح من خلال تعريف قدامة بن جعفر أنّ التّمثيل عنده ضرب من ضروب الإشارة يقصد به التّعبير عن معنى لا يراد التّصريح به مباشرة، وإنّما بواسطة معنى آخر فيه تلميح عمّا أراده الشاعر، وهو بذّا لا يختلف مع السجلماسي إلّا في كون هذا الأخير قد عدّ التّمثيل تخييلا بينما لم يشر قدامة إلى ذلك، وهذا أمر طبيعي بما أنّ قدامة قد نظر إلى الشعر من ناحية اللفظ والمعنى والوزن والقافية، دون إشارة إلى التخييل الشعري.

أمّا ابن رشيق فيفرّق بين المماثلة والتّمثيل، لأنّ المماثلة عنده تدخل في باب التّجنيس قال: « التّجنيس ضروب كثيرة منها المماثلة وهي أن تتكرّر اللفظة باختلاف المعنى »¹. وهذا المفهوم ينطبق مع مصطلح المطابقة عند السجلماسي، أما التّمثيل عنده فهو من ضروب الاستعارة « و ذلك أن تمثّل شيئا بشيء فيه »².

كما تناول عبد القاهر الجرجاني التّمثيل وطّرقه من باب التّخييل، وقد ميّز بين التّمثيل والتّشبيه، بأن الأوّل يتناول وجه شبه غير محتاج إلى تأوّل، والثّاني لا يدرك وجه الشّبه فيه إلّا بضرب من التّأوّل³. ولا غروّ فهو يفضّل الشّعّر المتمنّع، ولذلك نراه يذهب إلى أنّ التّمثيل يكسو المعاني أبهة ويرفع من أقدارها، ويضاعف قواها في تحريك النّفوس وذلك « إذا جاءت في أعقاب المعاني وأبرزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورتها الأصلية إلى صورته »⁴. ويعني بذلك أن يكتفي الشّاعر المقصود ليتوسّع بعدها في التّمثيل له.

إذا كان عبد القاهر الجرجاني، قد بنى التّمثيل على أساس التّشبيه فعّد كلّ تمثيل تشبيها وليس كلّ تشبيه تمثيلا، فإنّ السجلماسي جعل من التّشبيه أيضا طريقا للتّمثيل « لأن الدّلالة على الشّيء بالكناية وطريق المثل إنّما هو بطريق الشّبه، والشّبه كما قد قيل مرارا هو أن يكون في الشّيء نسبة من شيء أو نسب... »⁵.

¹ - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص 322.

² - المرجع نفسه، ص 279.

³ - ينظر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 93.

⁴ - المرجع نفسه، ص 118.

⁵ - السجلماسي، المنزوع البديع، ص 244.

يقوم التمثيل عند السجلماسي على « غرابة النسبة والاشترار وحسن التلطف لسياقة التشبيه على غير جهة التشبيه »¹ ولأن التمثيل نوع من التخيل ، فإنه له دور في التأثير على المتلقي لما فيه من الاستفزاز والالذاز ، ما يساهم في بسط النفس وإطرابها.²

يدمج السجلماسي المثل السائر أو الأقاويل المثلية في نوع المماثلة ويشترط أن يتحقق « قصد الإشارة إلى معنى فيوضع معنى آخر بألفاظه مثلا للمعنى الأول المقصود بالإشارة إليه »³ . وإن لم يكن هذا الشرط محققا ، فليس يعد ذلك القول من المثل .

شواهد المماثلة:

انتقى السجلماسي خمسة شواهد شعرية ، وساقها ليستدل بها على مفهوم المماثلة ، منها قول عنتره:

فشككت بالرمح الأصم ثيابه *** ليس الكريم على القنا بمحرّم .
وأشد الأصمعي :

ألا أبلغ أبا حفص رسولا *** فدى لك من أخي ثقة إزاري .
وقول امرؤ القيس :

وما ذرفت عيناك إلا لتقدحي *** بسهميك في أعشار قلب مقتل .
« فتمتلّ عينها بسهمي الميسر يعني المعلى وله سبعة أنصباء ، والرقيب وله ثلاثة أنصباء فصار جميع أعشار قلبه للسهمين اللذين مثل بهما عينيها ، ومثل قلبه بأعشار الجزور ، فتمت له جهات التمثيل »⁴ .

هذا الشاهد حاضر في باب التمثيل⁵ عند ابن رشيق ، وقد استشهد به السجلماسي متبعا لياه بهذا التحليل المنقول حرفيا كما هو موجود عند ابن رشيق ، مع حذف كلمة واحدة من الجملة الأخيرة ، حيث قال ابن رشيق : "... فتمت له جهات الاستعارة والتمثيل " ، بينما قال :

¹ - السجلماسي ، المنزاع البديع ، ص 244 .

² - ينظر المرجع نفسه ، ص 244 .

³ - المرجع نفسه ، ص 249 .

⁴ - المرجع نفسه ، ص 246 .

⁵ - ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ج1 ، ص 279 .

السجلّاسي : " فتمّت له جهات التّمثيل " ، لأنّه لا يبني التّمثيل على الاستعارة وإنّما على التّشبيه.

اختلف ابن رشيق والسجلّاسي في تقييم هذا الشّاهد ، حيث صنّفه الأوّل كشاهد لم يأت أمّاح منه ، بينما اكتفى به السجلّاسي كشاهد مثبت لنوع المماثلة ولم يستحضره في قائمة شواهده البديعة.

تكشف هذه المسألة عن اختلاف الذّوق من ناقد لآخر ، فما رآه ابن رشيق في هذا الشّاهد من عناصر جمالية رقت به إلى درجة مميّزة غير ما رآه السجلّاسي فيه ، وما يؤكد هذا الأمر هو اختيار السجلّاسي لمجموعة أخرى من الشواهد وسمها بالصّور البديعية وأتى بها دون تحليل تاركاً للقارئ فرصة اكتشاف عناصر القوّة الفنيّة، التي دفعته إلى إصدار هذا الحكم على هذه الشّواهد.

من بين هذه الصّور البديعة لنوع المماثلة¹ :

قول ابن الرومي :

سقى الله قصرًا بالرّصافة شاقني *** بأعلاه قصري الدلال رصافي.
أشار بقضبان من الدرّ قمعت *** يواقيت حمراً فاستباح عفاي.

وقول المتنبّي أيضا :

وقد أخذ التّمَامَ البدرُ منهم *** وأعطاني من السُّمِّ المُحَاقَا.

أمّا شواهد المثل السائر البديعة² ، منها :

قول المتنبّي :

خذ ما تراه ودع شيئاً سمعت به *** في طلعة الشمس ما يُغنيك عن زُحَل.

وقول المتنبّي أيضا :

ذريني أنل ما لا ينال من العلى *** فصعبُ العلى في الصّعب والسّهل في السّهل
تريدين إدراك المعالي رخيصةً *** ولا بد دون الشّهد من إبرِ النحل.

¹ - السجلّاسي ، المنزوع البديع ، ص 247.

² - المرجع نفسه ، ص 250 ، 251.

4.3. المجاز:

يعرّف المجاز على « أنه ما جاوز وتعدى عن محله الموضوع له إلى غيره لمناسبة بينهما أو من حيث الصورة أو من حيث المعنى اللازم المشهور، أو من حيث القرب والمجاورة، كاسم الأسد للرجل الشجاع وكألفاظ يكنى بها الحديث»¹.

أمّا القزويني فيعرّف المجاز بقوله: « هو إسناد الفعل أو معناه إلى ملابس له غير ما هو له بتأويل »².

فالمجاز عند البلاغيين هو استعمال الكلمة في غير ما وضعت له مع قرينة تدل على عدم إرادة معناها الأصلي، ولأنّ المعاني لا حدّ لها والألفاظ محدودة فإنّ من طرائق التّوسّع في اللّغة المجاز، وهو ما يفسّر اللفظة إلى أكثر من معنى، فهناك معنى أصلي، وهو المعنى المتعارف عليه، ثمّ يطراً المعنى المجازي عن طريق النّقل وهو ما أكّده عبد القاهر الجرجاني بقوله: « وأمّا المجاز فقد عولّ النّاس في حدّه على حديث النّقل وأنّ كل لفظ نقل عن موضوعه فهو مجاز»³ ويقول أيضاً: « اعلم أنّ طريق المجاز والانتساع في الذي ذكرناه قبل أنّك ذكرت الكلمة وأنت لا تريد معناها ولكن تريد معنى ما هو ردف له أو شبيهه فتجوزت بذلك في ذات الكلمة وفي اللفظة نفسه»⁴.

والمجاز عند السّجلماسي علم من علوم البيان، يندرج تحت التّخييل، ويعرّفه السّجلماسي بأنّه فيه « استعمال عرفي بحسب الصّناعة، وقول جوهره هو القول المستنقز للنّفس المتيقن كذبه المركّب من مقدّمات مخترعة كاذبة تخيل أموراً وتحاكي أقوالاً»⁵. انطلق السّجلماسي في تعريفه للمجاز من خاصية الكذب متيقناً أنّ القول المخترع كذبه هو الذي يحركّ النّفس ويثيرها، وهو بذلك يتجاوز ما أتى به البلاغيون من تعريف للمجاز

¹ - علي الجرجاني، كتاب التعريفات، ص 179.

² - الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، ج1، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، ط3 بيروت 1993، ص 82 - 86.

³ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 60.

⁴ - المرجع نفسه، ص 197.

⁵ - السّجلماسي، المنزع البديع، ص 252.

بتركيزهم على النقل والانتساع والتبديل إلى أمره الجوهرى وهو التخيل وما يثيره من استفزاز للمتلقي.

فالمجاز هو والد « الخيالات الشعرية ، والخيالات الشعرية تقوم على التبديل أي إحلال كلمة محل أخرى ، أو أن يجعل الشيء غيره ، ولكن لا بدّ من نسبة ظاهرة توجب هذا الجعل وتقوم على أساس مقدرة الشاعر التخيلية ، فقد يأتي بتخييلات حسنة ، وقد يأتي بتخييلات فاسدة ، ومهما يكن فإنّ الشعر مبني على الخيالات الكاذبة»¹.

إنّ ارتباط المجاز بالكذب أكثر يجعل من القول الشعري أكثر غرابة لما فيه من مفاجآت تؤدي إلى ولوع النفس بذلك ، ولهذا منح السجلماسي هذا النوع من جنس التخيل قيمة خاصة فهو يعدّه أذهب في معناه وأقعد أنواع الجنس بفعل التخيل والاستفزاز.²

منحت العرب هذا النوع البلاغي اهتماما خاصا « فكثيرا ما تستعمل المجاز، وتعدّه من مفاخر كلامها؛ فإنّه دليل الفصاحة ورأس البلاغة وبه بانّت لغتها عن سائر اللّغات »³.

شواهد المجاز :

لم يطنب السجلماسي كثيرا في تناوله لمفهوم المجاز، ولكنه أطنب في استعراضه للشواهد فقد أتى بتسعة وعشرين شاهدا ، اثنتا عشرة منها للمعري ، وقد عرض هذه الشواهد على التتالي من دون أي تحليل أو تعقيب ، ومنها :

قول المعري:

توهّم كلّ سابعة غديرا *** فرنق يشرب الحلق الدخالا.

وقول المعري أيضا:

كأنّ أرقما نفنت سماما *** عليه فاض مبيضا نحيلاً.
تردد ماؤه علوا وسفلا *** وهمّ فما تمكّن أن يسيلاً.

¹ - محمد مفتاح، التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1994، ص 37.

² - ينظر السجلماسي ، المنزع البديع ، ص 252.

³ - ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ج 1 ، ص 267.

وقول أبي محمد عبد الله بن عمرو الفياض:

قُمُ سَقْنِي بَيْنَ خَفَقِ النَّايِ وَالْعُودِ ***
 كَأَسَا إِذَا أَبْصَرْتُ فِي الْقَوْمِ مُحْتَشِمًا ***
 نَحْنُ الشُّهُودُ وَخَفَقُ الْعُودِ خَاطِبُنَا ***

وَلَا تَبِعْ طَيْبَ مَوْجِدٍ بِمَفْقُودِ.
 قَالَ السَّرُورُ لَهُ: قَمِ غَيْرَ مَطْرُودِ.
 نَزَّوَجُ ابْنِ سَحَابٍ بِنْتِ عِنْقُودِ.

وقول ابن خفاجة:

نَضَحَ النَّدَى نَوَارَهَا فَكَأَنَّمَا ***
 وَلَوْىَ الْخَلِيجُ هُنَاكَ صَفْحَةَ مُعْرَضٍ ***

مَسَحَتْ مَعَاطِفَهَا يَمِينُ سَمَاحِ.
 لَثَمَتْ سِوَالِفَهَا تُغُورَ أَقَاحِ.

إنَّ التَّخْيِيلَ لَا يَكُونُ شَرِيفًا حَتَّى يَضْمَنَ فِيهِ شَرْطَ أُسَاسِي هُوَ شَرَفُ الْمُخَيَّلِ ، لِأَنَّ خُصَاسَتَهُ لَا تَكْسِبُ التَّخْيِيلَ شَرَفًا وَإِنَّمَا خُصَاسَةٌ. وهذا الشرط قد تحقق في قولي ابن المعتز و المعري في وصفهما للهلال ، حيث صنفهما السجلماسي من أحسن الشواهد:

يقول ابن المعتز:

وَبَدَأَ الْهَلَالَ كَزُورِقٍ مِنْ فِضَّةٍ ***
 أَثْقَلَتْهُ حَمُولَةٌ مِنْ عَنَبِرِ.

ويقول أبو العلاء:

وَلَا حَ هَلَالٌ مِثْلُ نُونٍ أَجَادَهَا ***
 بَدَوْبِ النَّضَارِ الْكَاتِبِ ابْنِ هَلَالِ.

يَعْلُقُ السَّجْلِمَاسِي: « فَإِنَّهُمَا فِي النِّهَايَةِ مِنَ الشَّرَفِ وَالْجَلَالَةِ لِشَرَفِ الْمُخَيَّلِ وَجَلَالَتِهِ ، وَمَا أُخْسَّ مَا جَاءَ بِهِ غَيْرُهُمَا فِيهِ ، حَيْثُ قَالَ : "حَزَّةٌ بَطِيخٌ" . فَإِنَّهُ عَلَى نِهَآيَةِ الْمَقَابِلَةِ لِلتَّخْيِيلِ الْأَوَّلِ وَذَاهِبِ النِّهَايَةِ مِنَ الْخُصَاسَةِ إِلَى أْبْعَدِ غَايَاتِهَا ...»¹ .

وَكَأَنَّ السَّجْلِمَاسِي يَقُولُ أَنَّهُ لَيْسَ الْمَهْمُ تَخْيِيلُ أُمُورٍ ، وَإِنَّمَا مَفَادُ الْأَمْرِ مَا الْأَشْيَاءُ الْمُخَيَّلَةُ ؟ لِأَنَّ قِيَمَةَ التَّخْيِيلِ مِنْ قِيَمَةِ الْمُخَيَّلِ ، وَهُنَا تَكْمُنُ جَمَالِيَةُ التَّخْيِيلِ وَتَبْرُزُ أَهْمِيَّتُهُ ، وَقَدْ أَكَّدَ أَرْسَطُو عَلَى ضَرْوَرَةِ تَحْسِينِ الْمَجَازَاتِ حَيْثُ يَقُولُ «... وَأَهْمُ مِنْ هَذَا كُلِّهِ الْبِرَاعَةُ فِي الْمَجَازَاتِ لِأَنَّهَا لَيْسَتْ مِمَّا نَتَلَقَّاهُ عَنِ الْغَيْرِ ، بَلْ هِيَ آيَةُ الْمَوَاهِبِ الطَّبِيعِيَّةِ لِأَنَّ الْإِجَادَةَ فِي الْمَجَازَاتِ مَعْنَاهَا الْإِجَادَةُ فِي إِدْرَاكِ الْأَشْبَاهِ.»²

¹ - السجلماسي ، المنزوع البديع ، ص 261.

² - أرسطو ، فن الشعر ، ص 64.

وبذا يمكن القول أنّ التخييل قد لقي اهتماماً أكبر من طرف السجلماسي، لكونه موضوع الصناعة الشعرية وخاصة نوع المجاز منه ، وبيان هذا الاهتمام أكثر من خلال إطناب السجلماسي في شواهد هذا الجنس ، حيث صرّح بذلك قائلاً : « لقد أطنبنا في صورهِ الخاصة ومثله الجزئية من قبل أن المثال مثبت للقاعدة الكلية والقانون ».¹

من هنا يمكن القول أن الشاهد الشعري مثّل عند السجلماسي دعماً للقاعدة وتأكيداً لها وكثرة الشواهد بالنسبة إليه لها تأثير أكبر، فهي تزيد المفهوم النظري وضوحاً أكثر.

¹ - السجلماسي ، المنزع البديع ، ص 260.

الفصل الثاني

تصنيف الشواهد الشعرية

1. القضايا النحوية عند السلجماسي
 - 1.1 التحليل النحوي للشواهد
2. القضايا الصرفية عند السلجماسي
 - 1.2 تحليل الشواهد الشعرية في القضايا الصرفية
3. القضايا البلاغية عند السلجماسي

1. القضايا النحوية عند السجلماسي:

يذكر السجلماسي القضايا الخاصة بعلم النحو، في الجنس العالي الأول - وهو الإيجاز حيث يقف الباحث عند ظاهرة الحذف التي يتعامل معها بمصطلحات عديدة، و إن كانت مترادفة من حيث استعمالها اللغوي فهي متباينة من حيث معناها الصناعي. ومن بين هذه المصطلحات الاختزال الذي يعني لغة القطع¹. ويعرفه بقوله: «و الفاعل هو قول مركب من أجزاء فيه مشتملة بجملتها على مضمون تنقص عنه بطرح جزء منها شأنه أن يصرح به»². ويركز على عامل الحذف، وكيف يختلف جزئياً عن مصطلحات أخرى مجاورة: «ولما كان القول مركباً من عمد وفضلات - كما استقر في صناعة العربية - وكان الحذف يعرض لكل واحد من الصنفين ما عدا عمدة الفاعل عند سيبويه، وكان إن عرض في العمدة أو ما حكمه حكم العمدة بحكم الارتباط بأخذ وجوه الارتباطات التي سنذكرها فيما بعد بحول الله تعالى سميناه اصطلاحاً، وإن عرض في الفضلات سميناه حذفاً»³. يشير السجلماسي أولاً إلى أن الكلام في اللغة العربية يبني من عمد وفضلات، بالتشديد على دقيق الفرق بينهما: «و العمدة ما لا يستغنى عنه كالفاعل، والفضلة ما يمكن الاستغناء عنه كالمفعول»⁴.

يقسم السجلماسي الاختزال قسمين، على أساس مكونات التركيب النحوي وهما العمدة والفضلات، فأما النوع الأول فهو الاصطلاح ويلحق العمدة، وأما النوع الثاني فهو الحذف ويكون بالفضلات والاصطلاح لغة، من الصلم وهو القطع⁵. ومفهومه الاصطلاح: «قول مركب من أجزاء فيه مشتملة بجملتها على مضمون تنقص عنه بطرح جزء منها هو عمدة أو في حكم العمدة»⁶.

1 - ينظر ابن منظور، لسان العرب، مادة (قطع)، ص 203.

2 - السجلماسي، المنزوع البديع، ص 186.

3 - المرجع نفسه، ص 186، 187.

4 - بهاء الدين بن عقيل، شرح ابن عقيل، ج 2، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الفكر، ط 2، دمشق، 1985، ص 453.

5 - ابن منظور، لسان العرب، مادة (صلم)، ص 340.

6 - السجلماسي، المنزوع البديع، ص 187.

يعد الاصطلاح جنسا متوسطا، يندرج تحته نوعان أحدهما الاكتفاء، و الثاني الحذف المقابلي أو الاكتفاء بالمقابل.

يتم الاكتفاء بعرض الحذف لا على التقابل ، وهو حذف أحد جزئي القول لدلالة أحدهما على الآخر، ومن أمثلته قوله تعالى: ﴿كَلَّا لَوْ تَعْلَمُونَ عِلْمَ الْيَقِينِ، لَتَرَوُنَّ الْجَحِيمَ﴾¹ و التقدير: «لأقلعتم عن باطلكم».

أما القسم الثاني - أي الحذف المقابلي - فهو قول يتركب من أجزاء متناسبة، نسبة الأول منها إلى الثالث كنسبة الثاني منها إلى الرابع. من صورته قوله تعالى: ﴿أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ، قُلْ إِنْ افْتَرَيْتُهُ فَعَلَيَّ إِجْرَامِي، وَ أَنَا بَرِيءٌ مِمَّا تُجْرِمُونَ﴾².

يتركب هذا القول من أربعة أجزاء ، بتقدير المحذوفات وهو كالآتي: «إن افتريته فعلي إجرامي وأنتم براء منه، وعليكم إجرامكم، و أنا بريء مما تجرمون». ويتوضح الأمر أكثر من خلال الجدول الآتي:

المحذوف	المثبت
<p>أنتم براء منه عليكم إجرامكم</p> <p>حذف تقابلي ←</p>	<p>علي إجرامي</p> <p>أنا بريء مما تجرمون</p> <p>تقابل →</p>

يصنف السيد أحمد الهاشمي مصطلح الاكتفاء ضمن المحسنات اللفظية ويعرفه بقوله: «أن يحذف الشاعر من البيت شيئا يستغني عن ذكره بدلالة العقل عليه»³. ويمثل له بقول شاعر لا يذكر اسمه، بل يكتفي فقط بتحديد نوع البحر (وهو المتقارب). يقول الشاعر:

فَإِنَّ الْمَيَّةَ مَنْ يَخْشَاهَا *** فَسَوْفَ تُصَادِمُهُ أَيَّمَا.

1 - سورة النكاثر، الآية: 5 ، 6.

2 - سورة هود، الآية: 5.

3 - السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان، شرح وتحقيق حسن حمد، دار الجيل، بيروت، 2002، ص

فالمحذوف هو كلام يأتي بعد (أيما)، ويمكن تحديده بقولنا: "أيما توجه".
يتعرض السيد أحمد الهاشمي إلى مصطلح الاكتفاء بصورة مبسطة، لأنه لا يفرع
المصطلح إلى نوعيه مثلما فعل السجلماسي، وإنما خصّ في تعريفه الحذف غير التقابلي.
كما أنه قصره على الشعر.

يقابل الاصطلاح الذي يختص بالعمد، الحذف المختص بالفضلات، وهو مرادف
للاختزال والاصطلاح بحسب الوضع الجمهوري، ويحدد السجلماسي مفهومه الاصطلاحي
«هو قول مركب من أجزاء فيه مشتملة بجملتها على مضمون تنقص عنه بطرح جزء منها
هو فضلة أو في حكم الفضلة»¹.

يتفرع الحذف إلى فرعين هما الإطلاق و الانتهاك. أما الإطلاق، فهو حذف المفعول به
- وهو فضلة - ومثل له بقوله تعالى: ﴿كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ﴾²، فالمفعول
به محذوف، وسياق القول المتمثل في التهديد و الوعيد يدل عليه، و كأن المولى عزّ وجلّ
قال: "تعلمون عاقبة أمركم"، و إن كان المفعول ممّا يقتضيه المحلّ سمي الحذف اختراماً،
ومثل له بقوله تعالى: ﴿الَّذِي يَنْخَبِطُ الشَّيْطَانُ مِنَ الْمَسِّ﴾³ فالمفعول الذي يقتضيه المحلّ هو
الراجع إليه الموصول ومحلّ لفظه، و إذا كان المفعول به ممّا لا يقتضيه المحلّ سمي إهمالاً،
ومن صورته قوله تعالى: ﴿كِتَابٌ فَصَّلَتْ آيَاتُهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ﴾⁴. وتقدير المفعول
به المحذوف: "يعلمون الأشياء و الحقائق".

من البلاغيين الذين تعرضوا لحذف المفعول به، الخطيب القزويني الذي يذكر سبع
حالات يتم فيها الحذف وهي:

1. إما للبيان بعد الإبهام كما في فعل المشيئة.
2. و إما لدفع أن يتوهم السامع في أول الأمر إرادة شيء غير المواد.

1 - السجلماسي، المنزح البديع، ص201.

2 - سورة التكاثر، الآية: 3، 4.

3 - سورة البقرة، الآية: 275.

4 - سورة فصلت، الآية: 3.

3. و إما لأنه أريد ذكره ثانياً على وجه يتضمّن إيقاع الفعل على صريح لفظه، إظهاراً لكمال العناية بوقوعه.

4. و إما للقصد إلى التعميم في المفعول، و الامتناع عن أن يقصره السامع على ما يذكر معه دون غيره، مع الاختصار.

5. و إما للرعاية على الفاصلة.

6. و إما لاستهجان ذكره.

7. و إما لمجرد الاختصار¹.

كان تركيز السجلماسي منصباً على الحالة السابعة التي يتم فيها حذف المفعول- وأهمل ست حالات ذكرها القزويني - لغرض الإيجاز حيث يفضل المعنى على اللفظ.

أمّا النوع الثاني الذي يقابل الإطلاق، فهو الانتهاك. فماذا يمثل هذا المصطلح بالنسبة إلى السجلماسي؟ وهل هو حالة سلبية أم إيجابية؟ يعد الانتهاك سمة للخطاب الحداثي الذي يخرج فيه صاحبه على المألوف. أمّا عند السجلماسي فيمثل حالة إيجابية، حيث يحذف ما يجري مجرى الفضلة فينتج الإيجاز. ويندرج تحت هذا النوع نوعان هما:

أما الأوّل فينفرع إلى فرعين أحدهما يقع في تركيب الإضافة، و الآخر يقع في تركيب الصّفة، أمّا تركيب الإضافة فيكون بحذف المضاف أو المضاف إليه مع ترك أحدهما. وقد مثل السجلماسي لحذف المضاف بقوله تعالى: ﴿وَأَزْوَاجُهُ أُمَّهَاتُهُمْ﴾². أمّا حذف المضاف إليه فمثله بقوله عزّ وجلّ: ﴿لِلَّهِ الْأَمْرُ مِنْ قَبْلُ وَمِنْ بَعْدُ﴾³.

وفي ما يقع في تركيب الصفة نوعان: حذف الموصوف و إبقاء الصّفة، أو حذف الصّفة وإبقاء الموصوف، فأما القسم الأول فقد وضع له شرطين³:

1. متى لم تكن الصفة عامّة مبهمة، كقولك رأيت ضاحكا، و التقدير "رأيت رجلا ضاحكا".

1 - ينظر الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، ، 154، 157.

2 - سورة الأحزاب، الآية: 6.

3 - سورة الروم، الآية: 4.

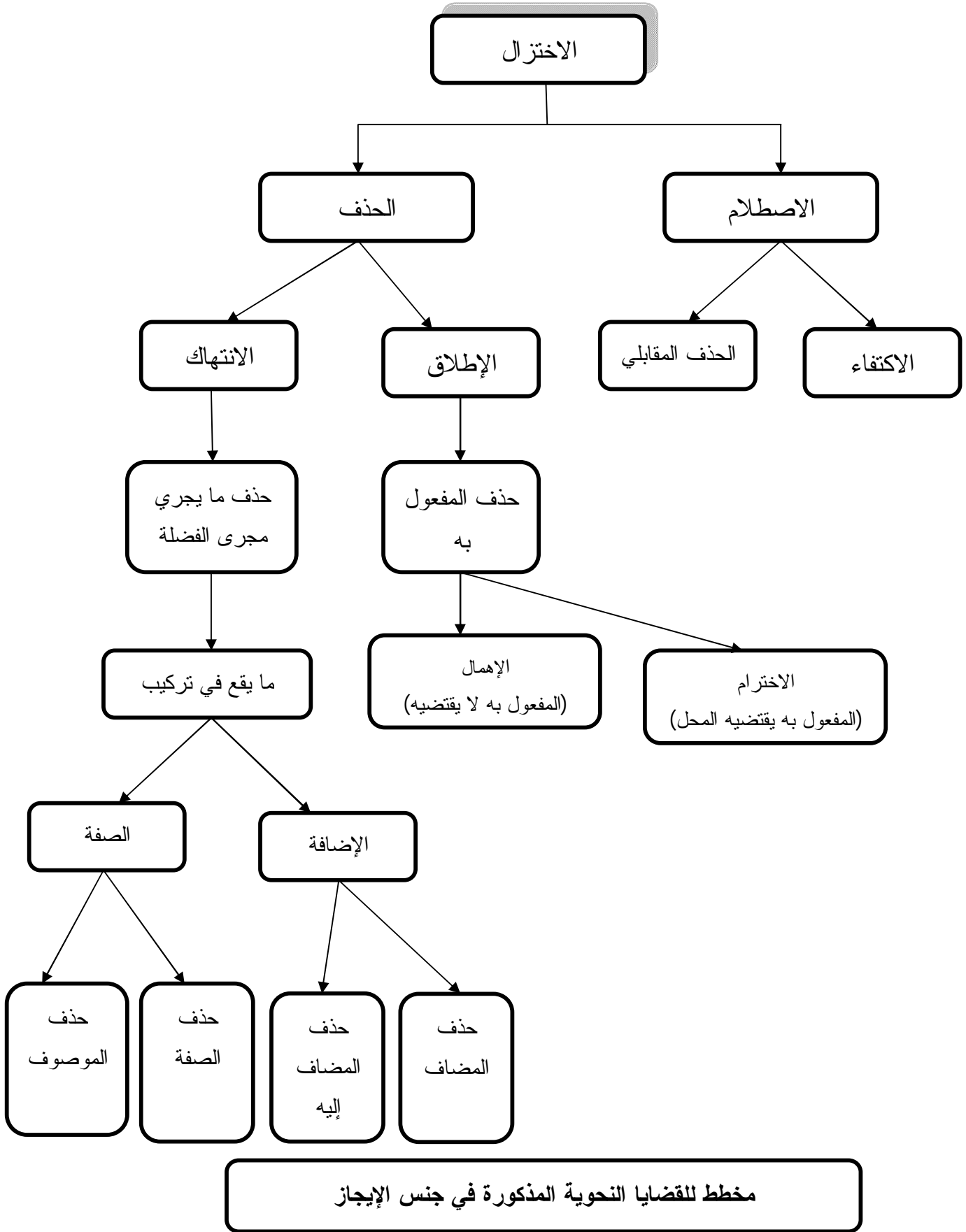
3 - السجلماسي، المنزاع البديع، ص 207.

2. ومتى نيط الاعتماد في القول على مجرد الصّفة من حيث هي لتعلّق غرض السيّاق بها كقوله تعالى: ﴿وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِالْمُتَّقِينَ﴾⁴ ، و التقدير " بالمؤمنين المتّقين". أمّا القسم الثاني المتعلق بحذف الصّفة مع الإبقاء على الموصوف، فمثل له بقوله تعالى: ﴿الَّذِي أَطْعَمَهُمْ مِنْ جُوعٍ وَأَمَنَهُمْ مِنْ خَوْفٍ﴾⁵، أي "من جوع شديد وخوف عظيم".

بعد عرض لبعض القضايا النحوية التي ترصدها السجلماسي في جنس الإيجاز، يتضح أن غايته كانت بلاغية، فالحذف الذي يلحق التركيب النحوي، يحقق غرضاً بلاغياً يقصد منه تأدية المعنى بأقل عبارة ممكنة أي (بإيجاز).

4-سورة آل عمران، الآية: 115

5 - سورة قريش، الآية: 4



1.1 التحليل النحوي للشواهد الشعرية :

يدرس السجلماسي بعض الظواهر النحوية التي تتحو نحواً بلاغياً، ويستشهد لها بآيات من القرآن الكريم، وشواهد من الشعر العربي القديم، ويحلل بعضها منها تحليلاً نحويًا.

الإكتفاء:

دُعِمَ هذا المفهوم النظري بشواهد كثيرة من مصادر استشهدا مختلفة، منها القرآن الكريم. وتقدر عدد الآيات القرآنية المستشهد بها، عشر آيات. فمثل هذا «المهيع البلاغي والنهج البياني كثير في القرآن الكريم»¹، إضافة إلى شاهد من الحديث، أما الشواهد الشعرية فقد بلغ عددها سبعة أبيات منها قول امرئ القيس:

فَأُقْسِمُ لَوْ شِئْتُ أَنَا رَسُولُهُ
وَالشَّاهِدُ : هو "حذف الجواب".²
*** سِوَاكَ، وَلَكِنْ لَمْ نَجِدْ لَكَ مَدْفَعًا

وقول جرير:

كَانَتْ حَنِيفَةً أَثَلَاثًا فَتَلُّهُمْ
*** مِنَ الْعَبِيدِ، وَتَلَّتْ مِنْ مَوَالِينَا.

فالشاهد في هذا البيت: يتمثل في حذف التلث الباقي، أي "تلث صرحاء"، لأنه لو علم حكم التلثين وتحقق وصفهما، فقد تحقق حكم التلث الباقي قطعاً.³

كما أن هناك شواهد أخرى استشهد بها السجلماسي. وهي شواهد لسيباويه نقلها عنه، كما أشار إلى ذلك في كتابه المنزح البديع، ومنها:

قول الأعشى:

إِنَّ مَحَلًّا وَإِنَّ مُرْتَحَلًّا *** وَ إِنْ فِي السَّقْرِ مَا مَضَى مَهَلًا.

فالشاهد: حذف "لنا"⁴، والمعنى: "إن لنا حلولا في الدنيا و إن لنا ارتحالا عنها".

1 - السجلماسي، المنزح البديع، ص192.

2 - المرجع نفسه، ص192.

3 - المرجع نفسه، ص 193 .

4 - ينظر المرجع نفسه، ص193.

وكذلك قول الفرزدق:

فَلَوْ كُنْتَ ضَبِيًّا عَرَفْتَ مَكَانَتِي *** وَلَكِنْ زَنْجِيًّا عَظِيمَ الْمَشَافِرِ.

حلّ الشاهد بقوله: «برفع زنجي ونصبه، فالنصب على الاكتفاء بالاسم من الخبر والرفع على الاكتفاء بالخبر من الاسم، و التقدير: ولكنك زنجي¹».

و استشهد السجلماسي بشاهد آخر للفرزدق:

وَإِنِّي مِنْ قَوْمٍ بِهِمْ يُتَّقَى الْعِدَا *** وَرَأْبُ النَّأْيِ، وَ الْجَانِبُ الْمُتَخَوِّفُ.

يحلّ السجلماسي الشاهد مستحضرا رأي أبي علي الفارسي، أحد أئمة اللغة العربية حيث قال: «رأب النائي لا يستقيم أن يحمل على يتقى، فإذا لم يستقم ذلك، أضمرت له "خبرا وجعلته مبتدأ ولا يستقيم أن تضم "بهم" لتقدم ذكر "بهم"، ولكن تضم "لهم" ودل ذلك على قوله: "بهم يتقى العدا"، لأن هذا الكلام يدل على (أن) لهم البأس والنجدة²».

وهناك الاكتفاء المقابلي: الذي مثل له بصورة واحدة من الشعر، والشاهد في قول أبي صخر الهذلي:

وَإِنِّي لَتَعْرُونِي لِذِكْرِكَ فِتْرَةٌ *** كَمَا انْتَقَضَ الْعُصْفُورُ بِلَّهِ الْقَطْرُ

بتقدير محذوفاته: «و إنني لتعروني فترة بعد انتفاضة، كما انتفض العصفور بلله القطر ثم فتر³». فنسبة الأول منها إلى الثالث كنسبة الثاني إلى الرابع .

يعبر السجلماسي عن طريقة استقبال مثل هذا النوع من النصوص والموقف منه فيقول: « وبالجملة هو من القول الجميل ذي الطلاوة والبهجة والماء والعدوبة ، الجزل المقطع الغريب المنزع، اللذيذ المسموع ، لما بين أجزائه من الارتباط ، لما للنفس الناطقة من الإلتذاذ بإدراك النسب والوصل بين الأشياء⁴» . ينطلق السجلماسي في تحديد هذا الموقف مرتكزا على أساس نقدي، فهذا النوع من النصوص يتميز بالسهولة والجزالة ،والكتابة

1 - السجلماسي، المنزع البديع ، ص195.

2 - المرجع نفسه، ص 194.

3 - المرجع نفسه، ص 198.

4 - المرجع نفسه ، ص 195.

المختلفة الاتجاه والمذهب، وعلى الرغم من الحذف الذي يلحق هذا النوع من النصوص فإنه يتميز بنوع من الارتباط بين أجزائه « فأحسن الشعر ماينتظم القول فيه انتظاما ينسّق به أوله مع آخره على ماينسقه قائله (...) » ويجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ¹.

أمّا القضايا النحوية المتمثلة في الحذف و الإطلاق و الاخترام والإهمال، فتخلو من ورود الشواهد الشعرية.

وهناك حذف المضاف و إبقاء المضاف إليه:

لتوضيح هذه الحالة اكتفى السجلماسي بإيراد شاهد شعري واحد، هو قول أبي ذؤيب الهذلي:

أَمِنْكَ الْبَرْقُ أَرْقُبُهُ فَهَاجَا *** فَبِتْ إِخَالَهُ دُهُمَا خِلَاجًا.

وموضع الشاهد: حذف المضاف في ثلاثة مواضع: أحدهما قوله: "أمنك البرق" أي من ناحيتك، و الثاني قوله: "فبت إخاله"، "أي إخال صوته" و إنما أراد صوت رعد فأضمر ذكر المصاحب لتقدم ذكر صاحبه، وهو مهيع من كلامهم، و الثالث قوله: "دهما"، أي أصوات دهم خلاج.²

أمّا حذف المضاف إليه ، فلم يستشهد له بأي شاهد شعري.

إلى جانب ما سبق ، تطرق أيضا إلى :

حذف الصفة و إبقاء الموصوف، ومنه قول شعري واحد للشاعر أبي خراش، يقول فيه :

أَمَّا وَ أَبِي وَ الطَّيْرِ الْمُرْبَّةِ بِالضُّحَى *** عَلَى خَالِدٍ، لَقَدْ وَقَعْنَ عَلَى لَحْمٍ

¹ - ابن طباطبا ، أحمد العلوي ، عيار الشعر ، تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف، ط3 ، الاسكندرية، مصر 1984.

2 - السجلماسي، المنزع البديع ، ص206.

موضع الحذف في هذا الشاهد: هو الصّفة التي يمكن تقديرها بما يلي: "على لحم عظيم أو كثير"¹. لقد حلل السجلّماسي معظم الشواهد الشعرية التي أوردتها لتوضيح ظاهرة الحذف التي تعرف بها اللّغة، و التي ينجرّ عنها إيجاز في القول. من خلال التحليل النحوي يبدو أنّ السجلّماسي كان يخاطب متلقيا متخصصا، وهو النحوي الذي يبحث عن فائدة ومعلومة تدخل في اختصاصه، على عكس الناقد الذي يسمع ويتذوق ويحكم ولا يعنى بالشاهد النحوي، بقدر ما يعنى بكيفية تأليف الكلام (جميل أو غير جميل).

2. القضايا الصرفية عند السجلماسي:

تعرض السجلماسي إلى مثل هذه القضايا الخاصة بهيئات الكلام وبناء الصوتية وناقشها في مواضع معينة من البحث، منها:

التصريف:

وهو « علم بأصول يعرف بها أحوال أبنية الكلمة التي ليست بإعراب »¹. تطرق السجلماسي إلى التصريف في أثناء دراسته للنوع الثنائي من الجنس العالي المدعو "المظاهرة"

المتمثل في المواطأة، حيث عرّف التصريف بعد أن عرّف المثال الأول ، ويقصد به المعنى الأصلي. يقول: « المثال هو اللفظ الدال على المعنى المجرد في الذهن عن كل ما شأنه أن يقترن به، والتصريف هو التعبير اللاحق لهذا المثال الأول المدلول به على وجود هذا المعنى المدلول عليه بالمثال الأول في موضوع، (...) ومثاله لفظ الضرب الذي يدلّ به أيضا على المعنى مجردا ثم يغير إلى الضاربِ و المَضْرُوبِ و يَضْرِبُ و ضَرَبَ، فيدل على تغيير لاحق المعنى الأول المدلول عليه بالمثال الأول ودلالة كل واحد من هذه المصرفة أسماؤها من المثال الأول على المثال الأول بالسواء »².

يقوم التصريف عند السجلماسي على المعنى الأصلي و المعاني الفرعية، لأن التغيير يلحق المثال الأول، فنتج عنه كلمات ذات بنى متغيرة و دلالات متغيرة أيضا، لكنها تتصل بالمعنى المجرد للمثال الأول، الذي يشبهه الباحث بالمادة. و التغيرات الحاصلة له هي صورة لاحقة له.

الاشتقاق:

يصنف الاشتقاق بحسب التقسيمات التي أفضت إليها دراسة السجلماسي كنوع أول ينفرع من نوع التصريف، الذي يعد نمطاً أولاً من صنف المقاربة التي تحسب كنوع ثان من نوع المشاكلة. وهذه الأخيرة تمثل بدورها النوع الأول المتفرع من الجنس العالي المدعو التكرير.

1 - علي الجرجاني ، التعريفات ، ص52.

2 - السجلماسي، المنزع البديع، ص390، 391.

يتحدث السجلماسي عن الاشتقاق - في نوع التصريف - معرفا إياه بقوله: «إعادة اللفظ الواحد بنوع المادة فقط في القولين ببنائين مختلفي الصورة مرتين فصاعداً، و بالجملة فهو لفظ يشتق من لفظ، ولهذا النوع في القول إذا استعمل في موضعه ووقع منه في موقعه، رونق وحلاوة وروعة وطلاوة، وللنفس نحوه ارتياح واهتزاز، وله فيها تأثير بين واستقزاز اقتضى له ذلك المزية على التجنيس، و الفضل في الجنس عليه لأخذه من المعنى بقسط وضربه فيه بنصيب وذلك واضح جداً»¹.

يرجع الاشتقاق إلى أصليين مختلفين، بينما توجد صيغ أخرى لا ترجع إلى الأصل نفسه. أشار السجلماسي إلى هذين الرأيين: «وفي اشتراط تحقيق اتحاد المادة في الاسمين - حتى لا يكون هناك مانع تصريفي، ولا يوجد فيه ضاد اشتقائي، أو يكتفي في ذلك بصورة الاتحاد وظاهره ولا ينظر إلى أصول التصريف وقوانين الاشتقاق - رأيان مشهورهما: أن هذا النوع من البيان والبديع لا يشترط فيه تحقيق الاتحاد، بل يكفي من ظاهره ومجرد صورته من غير حاجة إلى بحث تصريفي ونظر نحوي، و الثاني أنه لا بد من الاتحاد تحقيقاً كما سلف»².

ومن الذين قالوا بالرأي الثاني، ابن جني، وقد أورد السجلماسي رأيه المذكور في "باب تداخل الأصول"، حيث قال: « وقد يعرض هذا التداخل في صنعة الشاعر فيري أو يرى أنه قد جنس و ليس في الحقيقة تجنيساً »³. مثل لهذا الأمر بقول القطامي:

كنية الحي من ذي الغضبة احتملوا *** مُسْتَحَقِّبِينَ فُوَادًا مَا لَهُ فَادٍ.

يقول ابن جني إن لفظة: « فؤاد ولفظة "فاد" لا تشكلان تجنيساً، لأنهما ليستا من أصل واحد فلفظة فؤاد من (ف. ي. د)، ولفظة فاد من (ف. د. ي)، و لأنهما تقارباً هذا التقارب دنوا من التجنيس»⁴.

1 - السجلماسي، المنزع البديع، ص 499، 500.

2 - المرجع نفسه، ص 500.

3 - أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، ج2، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ص 48.

4 - المرجع نفسه، ص 48، 49.

يخالف السجلماسي ابن جنبي في هذا الأمر، حيث لا يشترط في التجنيس أن تكون اللفظتان من أصل واحد، لأن غاية التجنيس إحداث جرس موسيقي، تسببه اللفظة نفسها وليس معناها «فلا خفاء بارتباط الانفعال هنا بما يقرع السّمع ويفجأ البديهة فقط دون ما عداه والانفعال التخيلي بالجملة هو غير فكري فكيف يعود الأمر غير الفكري فكرياً، وينقلب الأمر البديهي اختياريًا، هذا ما لا يعقل و لا يمكن ...»¹

لا يوافق السجلماسي ابن جنبي في ما ذهب إليه، لكنه يدمج هذا النوع في تقسيمه للتجنيس الذي يتفرع إلى نوعين:

1. نوع وافق أصل الاشتقاق، يسميه اشتقاقاً
2. نوع خالف أصل الاشتقاق، يسميه اشتراكاً

أمّا قدامة بن جعفر، فينهج نهجاً آخر يختلف فيه

عن كل من ابن جنبي و السجلماسي حيث يطلق على النوعين اشتقاقاً، «فأمّا المجانس، فأن تكون المعاني اشتراكها في ألفاظ متجانسة من جهة الاشتقاق»³.

المبالغة:

هي أحد الأجناس العالية المصنفة في المرتبة الرابعة، يعرفها السجلماسي قائلاً: «و المبالغة من قولهم، بالغ الأمر، يبالغ فيه إذا أفرط و أغرق و استفرغ الوسع، وفي البلاغة يقصد بها زيادة إغراق في الوصف، و تمثيل الشيء الممثل أو الموصوف في كميته أو كيفيته»⁴.

1 - السجلماسي، المنزح البديع، ص500، 501.

2 - المرجع نفسه، ص500، 501.

3 - قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص 163.

4 - السجلماسي، المنزح البديع، ص271.

ومما يدخل في قبيل الصرف، "العدل" وهو النوع الأول، الذي يتفرع من الجنس العالي المدعو "المبالغة"، ويعرفه السجلماسي فيقول: «هو وقوع المبالغة في اللفظ المفرد»¹. وقد أحصى أبنية المبالغة في الألفاظ المفردة، «وهي - على ما أحصاها أحد متأخري النحاة - ترجع إلى أحد وعشرين بناءً، ليس يشدّ عنها إلا القليل، فمنها ثلاثة أبنية مختصة في النداء وهي:

مَفْعَلَانُ، وَفَعَالٍ، وَفُعْلٌ، كقولهم: يَا مَلَأْنُ، و يَا مَخْبَثَانُ، و يَا لَكَاعِ و خَبَاثِ، و يَا لُكْعُ، وَيَا خَبِثُ.

وَفَعْلَانُ، نَحْوِ رَحْمَانُ، و غَضْبَانُ.

وَفَعْلَانُ، نَحْوِ: النَّزْوَانِ، و الغَلِيَانِ.

وَمِفْعَالٌ، نَحْوِ مِعْطَارٍ، وَمِذْكَارٍ.

وَمِفْعِيلٌ، نَحْوِ فَرَسٍ مِحْضِيرٍ، وَرَجُلٍ مَنَشِيرٍ، لِلكَثِيرِ الحُضْرِ و الأَشْرِ.

وَفِعْيَلٌ، نَحْوِ سِكِيرٍ، وَشَرِيْبٍ، لِلكَثِيرِ السُّكْرِ و الشُّرْبِ.

فَعَالٌ، نَحْوِ: كَرَامٍ، وَحَسَّانٍ، لِلكَثِيرِ الكَرَمِ و الحَسَنِ.

وَفُعَالٌ، نَحْوِ طُوَالٍ، و خُفَافٍ، لِلكَثِيرِ الطُّولِ و الخِفَّةِ.

وَمِفْعَلٌ، نَحْوِ مِدْعَسٍ لِلكَثِيرِ المِدَاعَسَةِ.

وَمُفْعَلٌ، نَحْوِ: مُكَسَّرٍ، وَمُقْتَلٍ، لِلذِي يَكْثُرُ ذَلِكُ مِنْهُ.

وَمُفْعَلٌ، مُكْرَمٌ، وَمَحْمَدٌ، لِلذِي يَكْرَمُ وَيَحْمَدُ كَثِيرًا.

وَمِفْعَلٌ، نَحْوِ مِصْرٍ صرٍ، لِلذِي يَكْثُرُ تَصْوِيْتُهُ.

وَمُفْعَوَعْلٌ، نَحْوِ: مُخْشَوْتَيْنِ، وَمُعْشَوْتَسَبٍ، لِلذِي تَكْثُرُ خُشُوْنَتُهُ وَعُشْبُهُ.

وَفِعْيَلٌ، نَحْوِ: سُرَيْطٍ، لِلذِي يَسْتَرْطُ كُلَّ شَيْءٍ، أَي يَبْتَلِعُهُ.

فهذه ستة عشرة بناءً، ومنها الأمثلة الخمسة وهي من مشهور أجزاء صناعة العربية، فجملتها أحد وعشرون بناءً.²

1 - السجلماسي، المنزوع البديع، ص 272.

2 - المرجع نفسه، ص 272، 273.

التكرار:

يعرّف السجلماسي التكرار في الجنس العاشر الموسوم ب : التكرير، حيث يقول «هو بنية مبالغة وتكثير، وهو من باب ما تكثر فيه المصادر من فعّلت بلحاق الزيادة، وهي الفاء المفتوحة من أوله لقصد المبالغة، فصار بناؤه بناءً آخرَ على غير ما يجب للفعل كالتهدّار والتّلعاب والتّصفاق والتّرداد، والتّجوال والتّقتال والتّسيار. ولكون هذه التاء أبداً من شأنها أن تكون مفتوحة لا يُحتاج إلى استثناء الثلاثة التي جرت عادة بعض الناس باستثناءها وهي:

التّبيانُ و التّقاءُ و التّضالُّ، لخروجها بكسر التاء عن كون التاء فيها للمبالغة، و إنّما لحقت لغير علة ولو كانت - كما قيل - للتكثير لكانت مفتوحة»¹.

لقد كان الدرس الصرفي واضحاً في هذه الأنواع المذكورة، لكنّه كان متّصلاً بالدرس البلاغي متعلقاً به مثله مثل النحو، لأن كليهما مجريان يصبان في نهر البلاغة، على سعته وثرائه وجريانه بلا انقطاع. ما يثبت أن هناك علوماً متداخلة في بناء بيت البلاغة. فلا غرو إن تفرقت على اختصاصات مختلفة ومعارف تبدو في الظاهر متباعدة.

1.2. تحليل الشواهد الشعرية في القضايا الصرفية:

لا يذكر السجلماسي أي شاهد شعري يتعلّق بقضية "التصريف"، في نوع المواطأة ولا في قضية "العدل"، وهو النوع الأول من جنس المبالغة - كما ذكرنا من قبل - و الأمر سيان بالنسبة إلى مصطلح التكرار. أمّا الاشتقاق ، فقد دَعَمَه بشواهد شعرية كثيرة اتفق في أكثرها مع ابن رشيق (في كتاب العمدة، ج1، باب التجنيس، ص 322 إلى ص 326) وهي كالاتي:

1. قول أحد بني عبس:

وَذَلَّكُمْ أَنْ ذُلَّ الْجَارُ حَالْفَكُمْ *** و أَنْ أَنْفَكُمْ لَا يَبْلُغُ الْأَنْفَا.

موضع الشاهد: "أَنْفَكُمْ، الْأَنْفَا، «فقد اتفقا في المادة وهي حروف الكلمة دون البناء ، ورجعا إلى أصل واحد»².

1 - السجلماسي، المنزوع البيوع، ص 476.

2 - المرجع نفسه، ص 502.

2. قول جرير:

وَمَازَالَ مَعْقُولًا عِقَالٌ عَنِ النَّدَى *** وَمَازَالَ مَحْبُوسًا عَنِ الْخَيْرِ حَابِسٌ
موضع الشاهد: "مَعْقُولًا، عِقَالٌ"، و "مَحْبُوسًا، حَابِسٌ".

3. وقول الشاعر:

تَقَاعَسَ ، حَتَّى فَاتَهُ الْخَيْرُ، فَفَعَسَ *** وَ أَعْيَا بَنُو أَعْيَا وَضَلَّ الْمُضَلَّلُ.
موضع الشاهد: "وَضَلَّ ، الْمُضَلَّلُ"، وهو تصريف و اشتقاق، أما " تَقَاعَسَ، فَفَعَسَ"،
فمضارعة و "أَعْيَا، بَنُو أَعْيَا" كذلك.¹

4. وقول أبي تمام:

بِحَوَافِرِ حُفْرٍ وَصَلْبِ صَلْبٍ *** وَ أَشَاعِرِ شُعْرٍ وَخَلَقِ أَخْلَقِ

موضع الشاهد: "حَوَافِرِ، حُفْرٍ"، "صَلْبِ، صَلْبٍ"، "أَشَاعِرِ، شُعْرٍ"
هذه بعض شواهد القسم الأول، أي الاشتقاق، ويمكن التحول إلى شواهد السجلماسي في القسم
الثاني المتمثل في الاشتراك. و نذكر منها:

قول الشاعر:

سَلَّمَ عَلَى الرَّبِّعِ مِنْ سَلْمَى بِذِي سَلَمٍ

« صرف الشاعر ثلاث كلمات و هو أقصى ما يرتقي إليه هذا النوع ».²

موضع الشاهد: "سَلَّمَ - سَلْمَى - سَلَمٍ"

وقول البحري:

بِالْأَمْسِ تَغْرُبُ فِي جَوَانِبِ غُرَبٍ *** صَدَقَ الْغُرَابُ لَقَدْ رَأَيْتُ شُمُوسَهُمْ

موضع الشاهد: "الْغُرَابُ - تَغْرُبُ - غُرَبٍ"

وقول ذي الرمة أيضا:

كَأَنَّ الْبُرَى وَ الْعَاجَ عِيَجَتْ مُتُونُهُ *** عَلَى عَشْرِ نَهَى بِهِ السَّيْلَ أَبْطَحُ

وموضع الشاهد: "الْعَاجَ - عِيَجَتْ"

1 - السجلماسي، المنزح البديع ، ص 503.

2 - المرجع نفسه، ص506

وقول البحتري أيضا:

وَذَكَرْتِكِ، وَ الذُّكْرَى عَنَاءٌ *** مَشَابَهُ مِنْكَ بَيِّنَةُ الشُّكُولِ.

نَسِيمُ الرِّوَضِ فِي رِيحِ شَمَالٍ *** وَصَوْبُ الْمُزْنِ فِي رَاحِ شَمُولِ.

وموضع الشاهد: (شَمَالٍ - شَمُولِ)

إن المستوى الصرفي يكشف عن كفاءة الشاعر في التصرف في الكلام و التحكم في آلات اللغة . وبالمقابل فإن اللغة تحقق هويتها وثقلها ومرونتها بما تتضمن من طاقات صرفية وبلاغية ، حيث يتعلق الأمر بهيئات الكلمة مجردة.

3. القضايا البلاغية عند السجلماسي:

هذه بعض القضايا التي يضمها كتاب (المنزح البديع) المتعلقة بخطاب البلاغة ومكوناتها المؤسسة :

الإيجاز:

يعد الإيجاز أول جنس عال، وضعه السجلماسي كحجر أساس لبناء هرم المنزح وذلك باتحاده مع باقي الأجناس العالية الأخرى.

يحدّد السجلماسي المفهوم اللغوي للإيجاز، ثم ينتقل، إلى تحديد مفهومه الصناعي قائلاً: «فالفاعل هو قول مركب من أجزاء فيه مشتملة بمجموعها على مضمون تدل عليه من غير مزيد»¹.

إنّ الإيجاز في منظوره النقدي، هو تعبير عن مضمون من غير زيادة في اللفظ، وهو بهذا لا يخرج عن التعريف المألوف للإيجاز، حيث استعرض رأي ابن رشيق في الإيجاز وهو رأي مأخوذ عن الرّماني مع تصرّف في النقل، يقول صاحب المنزح، "وقال قوم: «هو العبارة عن الغرض بأقل ما يمكن من الحروف»².

عرف علي الجرجاني الإيجاز بأنّه: « هو أداء المقصود بأقل من العبارة المتعارفة»³ ولا يزيد السيد أحمد الهاشمي عن هذا التعريف شيئاً إلا من حيث الصياغة، فالإيجاز عنده: «هو جمع المعاني المتكاثرة تحت اللفظ القليل الوافي بالغرض مع الإبانة والإفصاح، يعني أن الإيجاز هو تأدية المعنى بأقل من متعارف الأوساط مع وفائها بالغرض»⁴ أي أنه ينبغي أن يكون اللفظ أقل من المعهود عادة مع وفائه بالمراد فإن لم يف كان الإيجاز إخلالاً وحذفاً رديئاً.

إنّ الإيجاز «هو اسم للمحمول يشابه به شيء شيئاً في جوهر مشترك لهما محمول عليهما من طريق ما هو حمل تعريف الماهية ، و المحمول كذلك هو الجنس، فلذلك هو جنس

1 - السجلماسي، المنزح البديع ، ص181، 182.

2 - المرجع نفسه، ص182.

3 - علي الجرجاني، كتاب التعريفات، ص35.

4 - السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 199.

عال تحته نوعان: أحدهما المساواة، و الثاني المفاضلة¹. لقد اعتمد السجلماسي على التععيد المنطقي، يتجلى ذلك من خلال الطريقة التي بنى عليها نظريته في تحليل مفهوم الإيجاز حيث جعله معادلة رياضية قطباها المساواة و المفاضلة. وأقصى نوعا آخر يسوق إليه التقسيم «لكنه مردول غير معرّج في الدلالة عليه، ولا مرجوع في العبارة إليه وهو المسمّى في نهج النقد فضلا وهذرا والحشو الفارغ»². و الحشو في البلاغة هو الكلام المطول الذي يخلو من الفائدة وقد أكد عبد القاهر الجرجاني هذا الأمر حيث قال: «أن الحشو كره ونمّ، وأنكر وردّ لأنه خلا من الفائدة، ولم يخل منه بعائدة ولو أفاد لم يكن حشوا، ولم يدع لغوا، وقد تراه مع إطلاق هذا الاسم عليه واقعا من القبول أحسن موقع، ومدركا من الرضى أجزل حظ، ذاك لإفادته إياك على مجيئه مجيء ما لا يعول الإفادة عليه، ولا طائل للسّامع لديه، فيكون مثل الحسنة تأتيك من حيث لم ترقبها ، والنافلة أنتك ولم تحتسبها ...»³.

حذف السجلماسي النوع الثالث الناتج عن القسمة، وهو الذي يفضل فيه اللفظ عن المعنى، وسماه حشوا دون اعتبار إن كان منه فائدة. أمّا الخطيب القزويني، فقد أدرج هذا النوع ضمن طرائق التعبير عن المعنى حيث تتم «تأدية أصل المراد بلفظ مساو له، أو ناقص عنه واف، أو زائد عليه لفائدة»⁴، فأما الحالة الأولى فهي المساواة. و أما الحالة الثانية فتتمثل الإيجاز، في حين تمثل الحالة الثالثة الإطناب، الذي يفرق أبو هلال العسكري بينه وبين الإسهاب: « إن الإطناب هو بسط الكلام لتكثير الفائدة، و الإسهاب بسطه مع قلّة الفائدة، فالإطناب بلاغة و الإسهاب عي»⁵

المساواة:

المساواة هي النوع الأول من جنس الإيجاز، عرفها السجلماسي، بقوله: «المساواة: والموطئ فيه بيّن، و الفاعل هو قول مركب من أجزاء فيه مساواة لمضمونها مطابقة له من غير زيادة ولا نقصان»⁶، في حين عرفها الخطيب القزويني:

1 - السجلماسي، المنزح البديع ، ص 182.

2 - المرجع نفسه، ص181، 182.

3 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص34، 35.

4 - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص173.

5 - أبو هلال العسكري، الفروق، تقديم أحمد سليم الحمصي، دار النشر ، ط 1، طرابلس ، 1994، ص 43.

6 - السجلماسي، المنزح البديع، ص183.

«بأن يكون اللفظ بمقدار أصل المراد لا ناقصا عنه بحذف أو غيره»¹. ولا يخالف السيّد أحمد الهاشمي الذي يعرف المساواة على أنها: «تأدية المعنى المراد بعبارة مساوية له بأن تكون المعاني بقدر الألفاظ، و الألفاظ بقدر المعاني، لا يزيد بعضها على بعض وهي الأفضل المقيس عليه والدستور الذي يعتمد عليه»²، كقوله تعالى: ﴿وما تقدّموا لأنفسكم من خير تجدوه عند الله﴾³، فإن اللفظ فيه على قدر المعنى، لا ينقص عنه ولا يزيد. من هنا نفهم أنّ المساواة هي فنّ من القول عزيز المنال، عدّها السجلماسي مفهوما دلاليا تتساوى فيه الألفاظ مع المعاني، وصنّفها في الطبقة الرفيعة و المرتبة العالية.

شواهد المساواة:

ذكر السجلماسي سبعة شواهد شعرية ممثّلا بها لنوع المساواة ، أغلبها ورد في شكل حكم ثلاثة منها استشهد بها قدامة بن جعفر في نوع المساواة أيضا وهي:

الشاهد	الشاعر	السجلماسي	قدامة
1. وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امْرِئٍ مِنْ خَلِيقَةٍ وَلَوْ خَالَهَا تَخْفَى عَلَى النَّاسِ تُعَلِّمُ	زهير	ص 184	ص 151
2. إِذَا أَنْتَ لَمْ تُقْصِرْ عَنِ الْجَهْلِ وَالْخِنَا أَصَبْتَ حَلِيمًا أَوْ أَصَابَكَ جَاهِلٌ	زهير	ص 184	ص 151
3. لَا تَجْزَعَنَّ مِنْ سِيرَةٍ أَنْتَ سِرْتَهَا فَأَوْلُ رَاضٍ سِيرَةٍ مَنْ يَسِيرُهَا	الهدلي	ص 185	ص 152

يعلق السجلماسي على هذه الشواهد قائلا: « فهذه أقاويل ليس يفضل معناها على لفظها ،ولا لفظها على معناها شيئا»⁴ . إنّ هذا الحكم النقدي الذي يطلقه السجلماسي يؤكد على صعوبة الفصل بين أحكام البلاغة وأحكام النقد.

1 - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 165.

2 -

3 - سورة البقرة، الآية: 110.

4 - السجلماسي، المنزح البديع، ص 185.

التضمين:

صنّف هذا المصطلح كنوع ثان من الجنس المتوسط، المدعو المفاضلة. وقد ركزّ السجلّماسي عند تحديد المفهوم الصناعي لهذا المصطلح على المعنى البلاغي، مشيراً إلى أنّ التضمين له ثلاثة معان: معنيان عروضيان. فأما الأول فيقال: في «افتقار البيت إلى غيره مما قبله أو بعده»، وقد عدّ من معاييب الشعر، و أمّا الثاني فهو «قصّدك البيت و القسم منه فتأتي به في آخر شعرك»¹. وهذا التعريف قد أخذه الباحث عن ابن رشيق، أمّا المعنى الثالث وهو المقصود في هذا الموضع فيعرفه صاحب المنزوع البديع، قائلاً: « فأما الموطئ فقد تقررّ الفاعل وهو قول يدل على معنيين دلالتين مختلفتين:

إحداهما - بالقصد الأول - صريحة، و الأخرى - بالقصد الثاني - لزومية أو كاللزومية»²، وافق السجلّماسي الرّماني في تعريف التضمين، كما تأثر به، حيث اعتمد على تحليلاته لهذا المصطلح في كتابه "النكت في إعجاز القرآن". أورد رأيه في التضمين الذي يحده بأنه «حصول معنى في الكلام من غير ذكر له باسم أو صفة هي عبارة عنه»³.
يندرج تحت التضمين نوعان هما:

النوع الأول:

(1) دلالة الكل على الجزء: كدلالة البيت على الحائط.

النوع الثاني:

(2) دلالة المعنى الأخص على المعنى الأعم.⁴

يتفرع النوع الثاني للجنس المتوسط المدعو "التضمين إلى أربعة أصناف هي:

1. أن يلزم وجود كل واحد من المتلازمين وجود الآخر لانعكاسهما في الحمل.
2. أن يكون المتقدم يلزم وجود المتأخر و لا ينعكس، فلذلك يلزم في الدلالة لزومه في الوجود، وذلك من طرف واحد، مثاله: "لزوم النار عن وجود الدخان".

1 - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر و آدابه، ج2، ص36.

2 - السجلّماسي، المنزوع البديع، ص212، 213.

3 - المرجع نفسه، ص 213.

4 - المرجع نفسه، ص 214.

3. لزوم المتأخر عن وجود المتقدم، ولكن لا يلزم المتقدم عن وجود المتأخر مثل: "أن النار يتبعها اللعان و الضوء"، ولكن لا يلزم عن "وجود اللعان و الضوء وجود النار" لأنها قد يوجدان لغير ذلك.

4. وهو أن يلزم عن وجود واحد منهما صاحبه، وهذا لا يلزم دلالة، كما لا يلزم وجودا فلا تترتب فيه دلالة لفظية، كما لا يترتب فيه وجود لزومي.

يكتفي السلجماسي في تمثيله لهذا النوع المسمى التضمين، بأمثلة من وضعه، وقد ذكرناها سابقا وبآية واحدة من القرآن الكريم، وهي قوله عزّ وجلّ: ﴿بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ﴾. حيث تتضمن معنيين بداليتين مختلفتين، الأولى: صريحة، وهي افتتاح الأمر المشروع فيه بهذا الكلام، و الأخرى لزومية انجرارية وهي: تضمّن الآية، التعليم لافتتاح الأمر على جهة التبرّك والتعظيم للمولى عزّ وجلّ، كما أنها أدب من آداب الدين وشعار الإسلام و إقرار بالعبودية...، إلى غيره من المعاني التي تترتب عن الآية، أمّا الشعر العربي فلا يورد منه أي شاهد، على الرغم من تركيز النقاد على خطأ الإتكاء على التضمين في بلاغة القول وعدّوا ذلك تكلفاً وخروجاً على المألوف بالوضوح و التفائية.

المبالغة:

هي النوع الثاني من الجنس العالي، تدعى باسم جنسها، لأنها بحسب الباحث تقال بتواطئ وبعوموم و بخصوص، ويقصد بها وقوع المبالغة في اللفظ المركّب أي الأفاويل.¹ أمّا قدامة بن جعفر فيحصر المبالغة في الشعر، وهي «أن يذكر الشاعر حالا من الأحوال في شعر لو وقف عليها لأجزأه ذلك في الغرض الذي قصده، فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره من تلك الحال ما يكون أبلغ فيما قصد له».²

تتطوي تحت هذا النوع خمسة أنواع:

الإغراق: وهذا النوع تحته أربعة أنواع: الغلو، التجاهل، التجريد، الاستثناء.

1 - ينظر السلجماسي، المنزوع البديع، ص 272.

2 - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 141.

الغلو:

يطلق ابن رشيقي هذه التسمية على هذا النوع البلاغي، مضيفاً إليها تسمية أخرى هي "الإفراط"، وقد أشار السجلماسي إلى ذلك من دون ذكر اسمه حيث اكتفى بقوله: « الغلو و هو المدعو الإفراط عند قوم»¹

يربط ابن رشيقي الغلو بالخروج عن الحق، حيث قال: «و أصحّ الكلام عندي ما قام عليه الدليل وثبت فيه الشاهد من كتاب الله تعالى»². واستشهد بقوله عز وجل: ﴿قُلْ يَا أَهْلَ الْكِتَابِ لَا تَغْلُوا فِي دِينِكُمْ غَيْرَ الْحَقِّ﴾³.

أمّا السجلماسي فيشترط في هذا النمط البلاغي، توفر خاصيتي الكذب المخترع والمحال المحض ، اللتين تعدّان شرطين أساسيين لتحقيق غرض المبالغة، حيث يقصد بالغلو عنده «الإفراط في الإخبار عن الشيء و الوصف له، و مجاوزة الحقيقة فيه إلى المحال المحض والكذب المخترع، لغرض المبالغة، وبالجملة هو أن يكون المحمول ليس في طبيعته أن يصدق على الموضوع، وليس في طبيعة الموضوع و لا في وقت و لا على جهة أن يصدق عليه المحمول، لكن إذا حمل عليه و أنزل خبراً عنه، ووضع وصفاً له لقصد المبالغة»⁴.

يعرف قدامة بن جعفر "الغلو" بقوله: «إنّما هو تجاوز في نعتها للشيء أن يكون عليه وليس خارجاً عن طباعه إلى ما لا يجوز أن يقع له»⁵.
كان قدامة من أوائل الذين أشاروا إلى هذا الفنّ ومصطلحه⁶ ، وقال مفضلاً الغلو على الاعتدال: «ولنرجع إلى ما بدأنا بذكره من الغلو و الاقتصار على الحدّ الأوسط فأقول: إن الغلو عندي أجود المذهبيين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر و الشعراء قديماً، وقد بلغني أنّه قال: "أحسن الشعر أكذبه"، وكذا يرى فلاسفة اليونان في الشعر على مذهب لغتهم»⁷.

1 - السجلماسي، المنزع البديع، ص 273.

2 - ابن رشيقي ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه، ج2، ص 12.

3 - سورة المائدة، الآية: 77.

4 - السجلماسي، المنزع البديع، ص 273، 274 .

5 - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 214.

6 - أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج3 ، ص 98.

7 - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 62.

يتفق كل من السجلماسي و قدامة بن جعفر في ارتباط الغلو بالكذب، الذي ينتج منزعا جيّداً، و لكن الاختلاف واقع في كون الأول يتجاوز بغلوه الحقيقة إلى «المستحيل و الممتنع الذي يعد من الكلام الفاسد»¹، بينما يشترط الثاني عدم التجاوز في الوصف إلى ما هو خارج عن طباع الشيء، من حيث لا يجوز وقوعه و أي تجاوز يعدّ وقوعاً في الممتنع، ومن ثم فهو وقوع في عيب من عيوب المعاني بالنسبة إلى قدامة وهذا ما يؤكده قوله : « من عيوب المعاني: إيقاع الممتنع فيها في حال ما يجوز وقوعه ويمكن كونه، و الفرق بين الممتنع والمتناقض الذي تقدّم - الكلام فيه - أن المتناقض لا يكون، ولا يمكن تصوّره في الوهم»²

في حين أن الممتنع عند السجلماسي أمر مشروط لأنه يحقق استقزاز القارئ ، فما يهّم السجلماسي هو تحقيق متعة المتلقي من خلال أعمال فكره و إجهاده ، «لأن القضية الشعرية تؤخذ من حيث التخييل و الاستقزاز»³ كما يؤخذ القول الشعري مخيلاً أو ممتنعاً.⁴

إنّ الممتنعات أمور لا يمكن أن يصل إليها المتلقي إلاّ بعد رؤية وتفكّر ومماثلة.

من هنا يمثل الغلو بالنسبة إلى السجلماسي أسلوباً بلاغياً يعطي النص الإبداعي خصوصيته و جماله وحيويته. وهذه الجمالية تكمن في الخروج عن الحقيقة اللغوية والوصف المباشر، وهذا ما يخلق نوعاً من الكذب الفني كما أسماه السجلماسي.

شواهد الغلو:

يستحضر السجلماسي ثلاثة شواهد شعرية لتوضيح هذا المفهوم البلاغي، منها قول النابغة :

تَقْدُ السُّلُوقِيَّ الْمُضَاعَفَ نَسْجُهُ * * * وَتُوقِدُ بِالصُّفَاحِ نَارَ الْحَبَابِ.

وقول الأعشى:

فَلَوْ أَنَّ مَا أَبْقَيْتَ مِنِّي مُعَلَّقٌ * * * بَعُودِ تَمَامٍ مَا تَأَوَّدَ عُوْدُهَا

وقول أبي تمام:

1 - عبد القادر زروقي، قضايا الشعرية وعلاقتها بالنص الأدبي بين حازم القرطاجني و السجلماسي في ظل التأثيرات اليونانية ، ص 183.

2 - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 213.

3 - السجلماسي، المنزعة البديع، ص 274.

4 - ينظر المرجع نفسه، ص 275.

مِنَ الْهَيْفِ لَوْ أَنَّ الْخَلَائِلَ صِيَّرَتْ *** لَهَا وَشُحًا جَالَتْ عَلَيْهَا الْخَلَائِلُ

يسوق السجلماسي إلينا هذه الشواهد الشعرية دون أن يحللها أو يوضح تجليات الغلو فيها معتبراً إياها صوراً مثبتة لهذا النمط البلاغي ، المدعو الغلو، و كأنه أراد بذلك ترك مجال للمتلقي من أجل إدراك المعاني المحتملة فيها.

تنتقل هذه الشواهد الشعرية انتقالاً بلاغياً نقدياً، لأن السجلماسي، و إن كان ينطلق من موضوع بلاغي، فإنه يتعرض أيضاً إلى موضوع نقدي هو المعنى الممتنع.

التشكيك:

هو النوع الأول من الجنس المتوسط المدعو: التجاهل، و يعرفه السجلماسي بقوله: «هو إقامة الذهن بين طرفي شكّ وجزئي نقيض»¹، وسمّاه ابن رشيق التشكك ، « وهو من ملح الشعر وطرف الكلام»².

ينتج عن التشكيك نوع من الخفاء و الشك و الالتباس و الاختلاط الذي يوقع المتلقي ويدهشه، «فهو أحد الوجوه التي احتيل بها لإدخال الكلام في القلوب وتمكين الاستفزاز من النفوس، وفائدته الدلالة على قرب الشبهين، حتى لا يفرق بينهما ولا يميّز أحدهما من الآخر فلذلك كان له في النفس حلاوة وحسن موقع»³.

تبنى السجلماسي هذا الموقف من استقبال مثل هذا النوع من النصوص من ابن رشيق، فهذا الرأي المذكور (في العمدة، ج2، ص 17)، دون أن ينوّه بذلك ولم يزد عنه إلا قوله : « وتمكين الاستفزاز من النفوس ». وهذا يُظهر أهمية عنصر الاستفزاز عند السجلماسي، الذي عدّه ردّ فعل أساسي، يضمن به تأثراً إيجابياً من المتلقي.

1 - السجلماسي، المنزوع البديع، ص 276.

2 - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج 2، ص 17.

3 - السجلماسي، المنزوع البديع ، ص 276.

شواهد التشكيك:

اكتفى السجلماسي لتوضيح هذا المفهوم البلاغي، بإيراد شاهدين شعريين من غير تحليل أو تعليق، وقد جاء بهما ابن رشيق أيضاً في باب التشكك في عمدته، وزاد عليهما شواهد أخرى:

الشاهد	الشاعر	ابن رشيق	السجلماسي	محل الشاهد
1. أَيَا ظَنِيَّةَ الوَعَسَاءِ بَيْنَ جُلَاجِلٍ وَبَيْنَ النَّقَاءِ، أَنْتِ أُمُّ أُمِّ سَالِمٍ	ذو الرِّمَّة	ص 17	ص 276	أَنْتِ أُمُّ أُمِّ سَالِمٍ
2. أَرِيْقِكِ أُمُّ مَاءِ الغَمَامَةِ أُمُّ خَمْرٍ بِفِيِّ بَرُوْدٍ وَهُوَ فِي كِبْدِي جَمْرٌ	المتنبي	ص 19	ص 277	أَرِيْقِكِ أُمُّ مَاءِ الغَمَامَةِ أُمُّ خَمْرٍ

يعلّق ابن رشيق في الشاهد الأول فيقول: «فلو أنه قال: "أَنْتِ أُمُّ سَالِمٍ عَلَى نَفِي التَّشَكِّكِ، بَلْ لَوْ قَالَ " أَنْتِ أَحْسَنُ مِنَ الظُّبِيَّةِ" لَمَا حَلَّ مِنَ القُلُوبِ مَحَلَّ التَّشَكِّكِ»¹.

التجاهل: ويسمى أيضاً تجاهل العارف و قد أشار السجلماسي إلى ذلك.

«عقد الزركشي بابا في إخراج الكلام مخرج الشك في اللفظ دون الحقيقة لضرب من المسامحة وحسم العناد»²، وضرب له مثلا بقوله تعالى: ﴿وَإِنَّا أَوْ إِيَّاكُمْ لَعَلَىٰ هُدًى أَوْ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ﴾³

يمثل عنوان الباب الذي عقده الزركشي، تعريفاً للتجاهل عند السجلماسي حيث يقول: «التجاهل قول جوهره، هو إخراج القول مخرج الجهل و إيراده مورد التشكيك في اللفظ دون الحقيقة لضرب من المسامحة وحسم العناد»⁴.

1 - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر و آدابه، ج2، ص 4.

2- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج 2، ص 81.

3 - سورة سبأ، الآية: 24.

4 - السجلماسي، المنزوع البديع، ص 277.

كما استشهد بالآية القرآنية نفسها التي استشهد بها الزركشي و أتى بالتحليل ذاته، حيث قال: ومعناه، « و أَنَا أَعْلَمُ أَنِّي عَلَى هُدَى وَأَنْتُمْ عَلَى ضَلَالٍ مُّبِينٍ »، لكنه أخرج الكلام مخرج الشك و التجاهل تغاضياً ومسامحة وليس فيه على الحقيقة شك و لا ارتياب»¹.

لا يدمج السجلماسي هذا النمط البلاغي في باب التحسين المعنوي، و إنما يعدّه أسلوباً من علم البيان و أساليب البديع ، على عكس ابن المعتز الذي جعله من محاسن الكلام، وأشار إلى ذلك دون أن يعرفه.

شواهد التجاهل:

من الشواهد التي ارتضاها السجلماسي في هذا النوع البلاغي، قول حسان:
 أَتَهْجُوهُ وَ لَسْتَ لَهُ بِكُفٍّ *** فَشَرُّكُمْ لِخَيْرِكُمَْا الْفِدَاءِ.

لا يأتي السجلماسي بأي تحليل لهذا الشاهد، بل يكتفي فقط بإصدار حكم من غير تبرير ولا تعقيب عليه، حيث علّق على بيت حسان بقوله: «وهو من أبداع صور هذا النوع» ويلحق بهذا الشاهد شاهداً آخر يستدل به أيضاً، وهو قول أبي الأسود الدؤلي:

أَحِبُّ مُحَمَّدًا حُبًّا شَدِيدًا *** وَعَبَّاسًا وَجَعْفَرَ وَ الْوَصِيًّا.
 فَإِنَّ يَكُ حُبُّهُمْ رُشْدًا أُصِيبَهُ *** وَ لَيْسَ بِضَائِرِي إِنْ كَانَ غِيَا.

يطرح السجلماسي بعد تقديم الشاهد توضيحاً يشفعه برأيه التعليلي الذي جمع فيه بين قوّة المعنى و سلامة النظم كما قال : «بلغ ذلك معاوية فقال: شك أبو الأسود الدؤلي، فقال أبو الأسود: ليس كما قال ، و إن الله عزّ و جلّ يقول في كتابه: ﴿إِنَّا وَ إِيَّاكُمْ لَعَلَى هُدَى أَوْ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ﴾ ، أترى أنه كان شك في ضلال الكفار، وهذا التمثيل من أبي الأسود صحيح لاتحاد الصورتين وارتقائهما معاً إلى هذا النوع من إجراء الكلام على الشك في اللفظ فقط دون الحقيقة لقصد الإغضاء و حسم العناد»².

1 - السجلماسي، المنزع البديع، ص 277.

2 - المرجع نفسه، ص 278.

ثم يتبع هذا التعليل بتعبير عن طريقة استقبال مثل هذه النصوص، وقدّم موقفه منها، حيث يعدّ « هذا النوع من علم البيان و أساليب البديع من الكلام الرائق، والمبالغة الحسنة، والقول الجزل الفصيح، و بليغ الحجاج القاطع للنزاع، و الحاسم للعناد ..»¹.
وككل مرّة يؤكد السجلماسي على السماع، فالكلام يروق السماع قبل أن تتأمله الأبصار فالسماع هو الحكم الأعلى و المميّز لكل جيّد أو رديء . إنّ المسألة مرتبطة أكثر بالثقافة الشفاهية ويبدو أنّ المسموع أفضل بكثير من المقروء. (ترتاح له النفس).

التجريد :

هو أسلوب من الأساليب العربية القديمة، ضمّه السجلماسي إلى أنواع المبالغة، وفي توضيح منه لمفهوم التجريد يقول: «وفاعله هو العقد على أنّ في الشيء من نفسه معنى كأنه حقيقته ومحصوله»².
وقال ابن مالك : « التجريد أن تدل على أن الشيء بليغ في وصف بدعوى ما يستلزم صحّة استخلاص موصوف تهيّأ منه ».
وقال الحلبي و النويري: « هو أن ينتزع من أمر ذي صفة أمرا آخرامثله في تلك الصفة مبالغة في كمالها فيه»³.

من هنا نفهم أن التجريد هو حقاً كما قال السجلماسي، أحد أساليب الاحتيال التي توهم الاتحاد في التشبيه نتيجة مبالغة في اتصاف بصفة ما.
يقسم السجلماسي التجريد إلى نوعين هما:
التجريد البسيط: وهو الذي يرد بمجردّه (من غير مقارنة معنى آخر).

التجريد المركب: وهو الذي لا يرد بمجردّه بل بمقارنة معنى التشبيه، فقوّته إذا قوة التشبيه وهو معنى التركيب الذي أردناه.⁴

¹ - السجلماسي، المنزع البديع ، ص 278.

² - المرجع نفسه. ص278.

³ - أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، ج2 ، ص 44.

⁴ - السجلماسي، المنزع البديع ، ص 279-280.

من شواهد التجريد:

1- التجريد البسيط:

يقول الخطار بن ضرار الغلبي:

أَفَاءَتْ بَنُو مَرَوَانَ ظُلْمًا - دِمَاعَنَا - *** وَفِي اللَّهِ - إِنْ لَمْ يَعْدِلُوا - حَكَمَ عَدْلُ.

أرفق السجلماسي هذا الشاهد بتحليل، حيث قال:

« وتجريد هذه الجزئية على حذف مضاف كأنه قال: وفي عدل الله حكم عدل، وظاهر هذا أن في عدل الله حكمًا عدلاً، وهو عينه ذلك الحكم».¹

2. التجريد المركب:

بلغ عدد الشواهد التي أتى بها السجلماسي لتدعيم التجريد المركب أربعة عشرة شاهداً شعرياً، اكتفى بذكرها وتحديد البيت الذي يوجد فيه التجريد وذلك في بعض منها دون الأخرى.

من هنا يمكن القول أن استشهادات السجلماسي تتفاوت بحسب ما يحتاجه الموضوع إلى توضيح وبحسب أهميته.

ومن أمثلة التجريد المركب نختار :

قول أبي فراس:

وَ أَنْقَذَ مِنْ ثِقَلِ الْحَدِيدِ وَمَسَّهُ *** أَبَا وَائِلٍ، وَ الدَّهْرُ أَجْدَعُ صَاغِرُ.
وَ أَبَا وَ رَأْسُ الْقَرْمِطِيِّ أَمَامَهُ *** لَهُ جَسَدٌ، مِنْ أَكْعَبِ الرُّمَحِ، ضَامِرُ.

يقول السجلماسي: و التجريد في الثاني.²

وقول أبي العلاء :

فَكَانَ حَبْكُ قَالَ : حَطَّكَ فِي السُّرَى *** فَالْطُمُ بِأَيْدِي الْعَيْسِ وَجَهَ السَّبَسَبِ.
وَ اهْجُمْ عَلَى جُنْحِ الدُّجَى وَلَوْ أَنَّهُ *** أَسَدٌ يَصُولُ مِنَ الْهَالِلِ بِمِخْلَبِ.

1 - السجلماسي المنزوع البديع ، ص 281.

2 - المرجع نفسه ، ص 282.

الاستثناء:

لا يفيد الاستثناء عند السجلماسي المفهوم المتعارف عليه عند النحاة، أي الإخراج "بالإ" أو إحدى أخواتها، وإنما هو اصطلاح من أصحاب علم البيان ومواضعة من الحاتمي، وهو متطابق مع مصطلح "تأكيد المدح بما يشبه الذم"، كما سماه ابن المعتز، وعدّه من محاسن الكلام¹، ويذكر السجلماسي عكسه أيضا الذي لم يشر إليه ابن المعتز، ألا وهو "تأكيد الذم بما يشبه المدح"، ومن هنا فالاستثناء عنده هو "تأكيد أحد المتقابلين بما يشبه الآخر"².
تناول السجلماسي "تأكيد المدح بما يشبه الذم" و "تأكيد الذم بما يشبه المدح" في معرض واحد، ذلك لأن الموضوعين مبنيان على أسلوب بلاغي واحد، هو بناء حكم معنوي موهم خلاف المقصود، ثم الاستثناء منه بما يثبت غرض المتكلم.

من شواهد الاستثناء:

قول النابغة الذبياني:

وَلَا عَيْبَ فِيهِمْ غَيْرَ أَنْ سِيُوفَهُمْ ***
بِهِنَّ فَلَوْلُ مِنْ قِرَاعِ الْكَتَائِبِ.
وهو تأكيد المدح بما يشبه الذم.

أمّا القول الشعري الثاني فهو بدون نسبة، كما أشار محقق المنزح علال غازي في الحاشية. حيث يقول:

هِيَ الْكَلْبُ إِلَّا أَنْ فِيهَا مَلَالَةٌ ***
وَسَوْءَ مُرَاعَاةٍ وَمَا ذَاكَ فِي الْكَلْبِ.
وهو تأكيد الذم بما يشبه المدح.

التداخل:

يقصد بتداخل الكلام «التعقيد»³، ويقال أيضا «هو عبارة عن دخول شيء في شيء بلا زيادة حجم أو مقدار»⁴.

1 - عبد الله ابن المعتز، البديع، تحقيق إغناطيوس كراتشوفسكي، دار المسيرة، ط3، بيروت، 1982، ص 62.

2 - السجلماسي، المنزح البديع، ص 287، 288.

3 - أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج2، ص 315.

4 - علي الجرجاني، التعريفات، ص 47.

وهو يمثل عند السجلماسي نوعاً من أنواع المبالغة، ويعرفه بأنه «وقوع أحد المتقابلين موقع الآخر ووضعه موضعه»¹.

ينطوي تحت هذا النوع المتوسط نوعان: الملابس والمزايلة.

1. الملابس:

«وتعني تداخل المعاني غير ذات الصيغ»²، أي التي ليس لها صيغة ولا شكل لفظ أو قول يدلّ عليها باختصاص وضع، ويندرج تحت هذا النوع أربعة أنواع:

1 - إخراج إحدى الجهات بصورة الأخرى وهذا النوع جنس متوسط تحته ثلاثة أنواع:

أ - إخراج الممكن بصورة الواجب: ولم يجد له السجلماسي صورة خاصة.

ب - إخراج الواجب بصورة الممكن: استشهد له بصورة واحدة، هي قول الشاعر: (وهذا البيت بدون نسبة كما قال محقق المنزع).

لَعَلِّي إِذَا مَالَتْ بِي الرِّيحُ مَيْلَةً *** عَلَى ابْنِ أَبِي ذُبْيَانَ أَنْ يَنْتَدِمًا.

ويعلق السجلماسي: «فأخرج كلامه مخرج الإمكان، وإنما يريد أن ينتدم لا محالة»³.

ج - إخراج المحال بصورة الممكن والواجب وإخراجهما معا بصورة المحال: ولم يجد السجلماسي لأقسام هذا النوع صوراً خاصة، إلا النوع الذي هو منها إخراج المحال بصورة الممكن، ومن صورته قول الشاعر: (وهذا الشاهد لا يتعدى نصف بيت).

لعلّ مناياينا تحوّلن أبؤساً .

ويعلق السجلماسي: «فهذا من المحال الممتع جاء به في صورة الممكن وإخراجه مُخرجه»⁴.

2- تسمية السبب باسم المسبب وتسمية المسبب باسم السبب، ويندرج تحت هذا النوع نوعان:

أ - تسمية السبب باسم المسبب: ذكر له السجلماسي صورة شعرية واحدة أنشدها أبو بكر بن دريد في الخصائص:

قَدْ عَلِمْتُ إِنَّ لَمْ أَجِدْ مُعِينًا *** لَتَخْلُظَنَّ بِالْخُلُوقِ طِينًا.

1 - السجلماسي، المنزع البديع، ص 291.

2 - المرجع نفسه، ص 293.

3 - المرجع نفسه، ص 295.

4 - المرجع نفسه، ص 295.

ب - تسمية المسبب باسم السبب: ومن صورهِ قول الشاعر:
تَعَلَّى النَّدَى فِي مَنْتِهِ وَتَحَدَّرَا.

يعلق السجلماسي: «فسمي الشحم ندى لأنه سبب فيه»¹.

3- إخراج المدح موضع الذم وإخراجه مخرجه، وإما وضع الذم موضع المدح وإخراجه مخرجه وهو نوع متوسط وتحتة:

أ- ورود المدح في صورة الذم: ومن صورهِ قول الشاعر:

وَلَا خَلَوْتُ الدَّهْرَ مِنْ حَاسِدٍ *** فَإِنَّمَا الْفَاضِلُ مَنْ يُحْسَدُ.

يقول السجلماسي: «فمن قبل هذا كان من المبالغة أكثر مما لو جرى الأمر في ذلك على المجرى الطبيعي»².

ب- ورود الذم في صورة المدح: كقول الشاعر قريط بن أنيف:

يَجْرُونَ مِنْ ظُلْمِ أَهْلِ الظُّلْمِ مَغْفِرَةً *** وَمِنْ إِسَاءَةِ أَهْلِ السُّوءِ إِحْسَانًا.

4- تسمية الشيء بأولاه أو بعقباه: وهذا جنس متوسط تحتة نوعان:

أ - تسمية الشيء بأولاه: ويقصد به السجلماسي «ما كان له من قبل فاستصحب ذلك الاسم في حال أخرى صار إليها»³، وقد أورد السجلماسي لهذا النوع صورة شعرية واحدة، وهي قول الربيع بن ضبع الفزاري الذي يقول فيه:

إِذَا عَاشَ الْفَتَى مَائِتَيْنِ عَامًا *** فَقَدْ ذَهَبَ الْمَسْرَّةُ وَالْفَتَاءُ.

ب - تسمية الشيء بعقباه: ولم يذكر له السجلماسي صورة شعرية.

II. المزايلة:

«وتعني تداخل المعاني ذوات الصيغ»⁴، وهي التي جعل لها الواضع الأول أبنية ألفاظ وأشكال أقاويل تدلُّ عليها باختصاص وضع. وهي نوع متوسط تحتة نوعان:

1 - ، السجلماسي ، المنزح البديع ، ص 296.

2 - المرجع نفسه ، ص 296.

3 - المرجع نفسه ، ص 297.

4 - المرجع نفسه ، ص 298.

1- تداخل كيفية الصيغ: «وتعني تداخل كيفية القول المركب، أو تداخل كيفية الألفاظ المفردة بعضها على بعض»¹ ، وهذا نوع متوسط تحته نوعان :

أ - تداخل كيفية القول المركب: وفيه نوعان هما: تداخل شكلي الإيجاب والسلب، وشكلي الخبر والطلب، وهذا النوع الأخير نوع متوسط تحته نوعان:

❖ وضع شكل الخبر موضع شكل الطلب : ومنه قول امرئ القيس :
فَتُوسِعُ أَهْلَهَا أَقْطًا وَسَمْنًا *** وَحَسْبُكَ مَنْ غِنَى شَيْعٍ وَرِيٍّ.
فهذا كله شكل الخبر ومعناه الطلب والأمر.

❖ وضع شكل الطلب موضع شكل الخبر: ولم يستشهد له السجلماسي بصورة من الشعر.

ب تداخل كيفية الألفاظ المفردة: وهو جنس متوسط تحته ثلاثة أنواع: تداخل أشكال الأجناس، تداخل أشكال الأعداد، تداخل شكلي المثال الأول والمشتق.

❖ تداخل أشكال الأجناس: وهو وضع شكل التذكير للتأنيث أو وضع شكل التأنيث للتذكير.

❖ تداخل أشكال الأعداد: وهذا جنس متوسط تحته أنواع أشهرها:

- وضع شكل المفرد موضع شكل الجمع، ووضع شكل الجمع موضع شكل المفرد.
- وضع شكل الجمع موضع شكل المفرد.

❖ تداخل شكلي المثال الأول والمشتق ، ووضع شكل المشتق موضع المثال الأول، وهذا النوع الأخير أورد له السجلماسي صورة واحدة من الشعر :
يقول الفرزدق :

عَلَى حَلْفَةٍ لَا أَشْتَمُ الدَّهْرَ مُسْلِمًا *** وَلَا خَارِجًا مِنْ فِي زُورٍ كَلَامٍ.

2 تداخل كمية الصيغ: " وهو إبدال اللفظ الدال على الأكثر ووضعه موضع اللفظ الدال على الأقل"² وهذا جنس متوسط تحته نوعان :

1 - السجلماسي ، المنزوع البديع ، ص302.

2 - المرجع نفسه ، ص 305.

- إبدال اللفظ الدال على الأكثر ووضعه موضع اللفظ الدال على الأقل.
- إبدال اللفظ الدال على الأقل موضع اللفظ الدال على الأكثر والدلالة عليه به كقول الشاعر:

قَدْ أَتْرُكُ الْقَرْنَ مُصْفَرًا أَنَامِلُهُ .

الإيغال:

يُدرج السجلماسي الإيغال كنوع من جنس المبالغة ، ويعرّفه بقوله : « فالفاعل قول مركّب من جزئين مركّبين أوفي حكم المركبين : أحدهما هو الثاني لمزيد معنى في الأوّل على وجه الاجتماع بحيث يمكن استقلاله بدونه وخاصته الاختصاص بالقوافي»¹.

ولا يختلف القزويني في تعريفه للإيغال عن السجلماسي حيث يقول « هو ختم البيت بما يفيد نكتة يتمّ المعنى بدونها كزيادة المبالغة»² ، وإنّما يختلف عنه في إدراجه الإيغال في الإطناب وليس في نوع المبالغة.

من شواهد الإيغال :

مثل السجلماسي لهذا النوع بصورتين شعريتين وحلّهما، ومنهما قول امرئ القيس :

كَأَنَّ عَيْونَ الْوَحْشِ حَوْلَ خَبَائِنَا *** وَأَرْحُلِنَا ، الْجَزَعُ الَّذِي لَمْ يُتَقَبِّبِ .

«الجزء الثاني وهو قوله: " لَمْ يُتَقَبِّبِ " إيغال، وهو لمزيد معنى في الجزء الأول بعد كماله واستقلاله بدون الثاني، وذلك أنّ مضمون القول قد تمّ عند قوله: " الجزع " فلما احتاج إلى القافية قال: " لم يتقبّب " فزاد معنى مبالغياً يستقلّ بدونه ، فجعل الجزع غير متقبّب لأنّ ذلك أصفى له وأتمّ لحسنه، مع أنّ التشبيه على هذه الحال أصحّ وأتمّ إذا كانت عيون الوحش غير متقبّبة»³ .

التّميم:

أدرجه السجلماسي ضمن أنواع المبالغة ويعرّفه بقوله : «هو قول مركّب من جزئين

1 - السجلماسي ، المنزوع البديع ، ص 321،322.

2 - القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 202.

3 - السجلماسي ، المنزوع البديع ، ص 322.

أحدهما - وهو الثاني - تكملة واقعة في أثنائه إما مبالغة وإما احتياطاً واحترازاً من التّقصير¹. «أي أن يحاول المتكلم معنى فلا يدع شيئاً يتمّ إلاّ أوردته إمّا مبالغة وإمّا احترازاً من التّقصير. أمّا قدامة ابن جعفر فيعدّ التّتميم من أنواع نعوت المعاني «وهو أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحوال التي تتمّ بها صحته وتكمل معها جودته شيئاً إلاّ أتى به»².

ومن هنا يبدو الفرق واضحاً بينهما، وإن اتفقا في أنّ التّتميم تكملة وتتمّة، فإن اهتمام الأوّل وتركيزه كان على ما يحدثه التّتميم من مبالغة، بينما كان تركيز الثاني (أي قدامة ابن جعفر) على ما يحدثه التّتميم من جودة في المعنى.

شواهد التّتميم:

جاء السّجلّماسي بشاهدين اثنين بيّن في كليهما موضع الشّاهد، فالأوّل قول طرفة:

فَسَقَى دِيَارَكَ غَيْرَ مُفْسِدِهَا *** صَوَّبُ الرَّبِيعِ وَدَيْمَةٌ تَهْمِي.

«فتمّم واحتاط بقوله: "غَيْرَ مُفْسِدِهَا" احترازاً من التّقصير اللاحق من الإطلاق بالتّقييد»³.

أمّا الثاني فهو قول الربيع بن مرقوم الضبي:

هَجَانُ اللَّوْنِ كَالذَّهَبِ الْمُصَفَّى *** صَبِيحَةَ مُزْنِهِ يَجْنِيهِ جَانِ.

يعلق السّجلّماسي قائلاً: «"صَبِيحَةَ مُزْنَةٍ" على طريق المبالغة، وذلك أنّ معدن الذهب بناحية اليمن إذا اشتدّ المطرُ عليه جلاه فصار له بريق من بعيد، وسهل على مُلْتَمِسِهِ لقطه وذلك في أحد وجهي الاحتمال وهو أن يكون الذهب مرجع الضمير إلى الممدوح»⁴

الإطناب:

هو نوع من جنس المبالغة عند السّجلّماسي وليس قسماً ثالثاً يلحق بالإيجاز والمساواة «إنّه ترديد اللفظ الواحد بعينه وبالعدد أو النوع مرتين فصاعداً في القول لقصد المبالغة»⁵

1 - السّجلّماسي، المنزح البديع، ص 323.

2 - قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، ص 137.

3 - السّجلّماسي، المنزح البديع، ص 324.

4 - المرجع نفسه، ص 324.

5 - المرجع نفسه، ص 324.

وهو جنس متوسط تحته نوعان : الإشادة والمرادفة.

❖ الإشادة : وهو جنس متوسط تحته نوعان ، التأكيد والتسوير، التأكيد : هو جنس متوسط تحته نوعان : الإسماع والإشباع.

-الإسماع: تأكيد لفظي ومن صورهِ قول المهلهل:

يَا لَبَكْرٍ أَنْشُرُوا لِي كَلْبِيَا *** يَا لَبَكْرٍ أَيْنَ أَيْنَ الْفِرَارِ .
موضع الشاهد: تكرر لفظة "أَيْن" مرتين.

الإشباع: تأكيد معنوي، ومنهُ قول الشاعر الأسود بن يعفر:

إِنَّ امْرَأً مَوْلَاهُ أَدْنَى دَارِهِ *** فِيمَا أَلَمَّ ، وَشَرُّهُ لَكَ بَادِي .
إِنْ قُلْتَ خَيْرًا قَالَ شَرًّا غَيْرَهُ *** أَوْ قُلْتَ شَرًّا مَدَّهُ بِمِدَادِ .
موضع الشاهد : لفظة "غيره" ، وهي صفة مؤكدة على جهة الإشباع.

❖ المرادفة : نوع من أنواع المبالغة عند السجلماسي ، وهي المدعوة المماثلة عند ابن رشيق، الذي عدّها ضرباً من ضروب التجنيس - كما سبقت الإشارة - ويعرفها السجلماسي بقوله : «هي ترديد المعنى الواحد بعينه وبالعدد مرتين فصاعداً بلفظين متقنين الدلالة ترادفاً أو تداخلاً»¹. وقد ترسم أيضاً بالمجيء بكلمتين مختلفتي اللفظ ومتقنتي المعنى وقوتيهما واحدة لتوضيح هذا المفهوم النظري ساق السجلماسي شاهدين شعريين هما :

قول الشاعر عدي بن زيد العبادي :

فَأَلْفَى قَوْلَهَا كَذِبًا وَمِينًا .

وقول الحطيئة:

أَلَا حَبْدًا هِنْدٌ وَأَرْضٌ بِهَا هِنْدٌ *** وَهِنْدٌ أَتَى مِنْ دُونِهَا النَّأْيُ وَالْبُعْدُ .

يعلق السجلماسي على الشاهد : « ومنها إتيانك في القول الواحد بعينه ، بالقرب والدنو والعلو والسمو ، والقرار ، والهدو ، والليث ، والأسد ، وشبه ذلك»² .

1 - السجلماسي ، المنزوع البيوع ، ص 333.

2 - المرجع نفسه، ص334.

إنّ ما يلاحظ على السجلّاسي في استشهاده أنّه إذا أطنب في شرح المفهوم النظري سواء بآرائه أو بتحليلاته للآيات القرآنية ، فانه لا يحلّ الشاهد الجزئي ، وإنما يكتفي فقط بإيراده وعلى العكس ، إذا لم يستفرض في درسه النظري ، فإنّه يركّز على تحليل الشاهد أو تحديد موضعه .

الإشارة:

والإشارة عند الجمهور مثال أول لقولهم «أشار يشير كأنه الإيماء إلى الشيء والالمام نحوه»¹ ، واسم الإشارة اسم لمحمول يشابه به شيء شيئاً في جوهره المشترك لهما ، ويندرج تحت هذا النوع قسمان : هما الاقتضاب والإبهام .
«والاقتضاب هو اقتضاب الدلالة ، أي أن يقصد الدلالة على ذات فيترقى عن التعبير المعتاد وعبارة التآخر من الجمود على مسلك وأسلوب واحد ، من أساليب العبارة ، ونحو واحد من أنحاء الدلالة ، فيظهر المقدرة على العبارة عن المعاني ، ويُعدّ مرماه في التصرف في مجال القول ، وتوسّعه في نطاق الكلام فيقتضب في الدلالة على ذات المعنى والدلالة عليه باللوازم والحوارض المتقدّمة ، أو المتأخّرة ، أو المساوقة»² .
وهذا النوع يندرج تحته أربعة أنواع : التتبع ، الكناية ، التعريض ، التلويح .

❖ التتبع أو الإرداف:

هو «قول جوهره وحقيقته هو اقتضاب في الدلالة على الشيء بلازم من لوازمه في الوجود وتابع من توابعه في الصفة»³ .
وقد عرفه قوم «هو أن يريد الدلالة على ذات المعنى فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى لكن بلفظ هو تابع وردف»⁴ ، ويعرفه ابن رشيق : «هو أن يريد ذكر الشيء فيتجاوز به ويذكر ما يتبعه في الصيغة وينوب عنه بالدلالة عليه»⁵ .

1 - ، السجلّاسي ، المنزع البديع ، ص 334.

2 - المرجع نفسه ، ص 262،263.

3 - المرجع نفسه ، ص 263.

4 - المرجع نفسه ، ص 263.

5 - ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ، ج 1 ، ص 310.

❖ الكناية:

«هي اقتضاب الدلالة على ذات المعنى بما له إليه نسبة ، وأكثر ذلك جنسية»¹ ، والمراد بالكناية عند عبد القاهر الجرجاني : «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني ، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه»².

❖ التعريض: «هو اقتضاب الدلالة على الشيء بوضده ونقيضه من قبل أن في ظاهر إثبات الحكم لشيء نفيه عن ضده»³.

❖ التلويح: «هو اقتضاب الدلالة على الشيء بنظيره ، وإقامته مقامه»⁴.
أما القسم الثاني من الإشارة :

الإبهام : فهو نوع متوسط تحته نوعان:

أ التتويه : «هو الإشادة بذكر الشيء والإعظام والإكبار له»⁵ وهذا الجنس تحته نوعان :
التفخيم والإيماء.

ب التعمية : ويندرج تحته أربعة أنواع: اللحن، الرمز، التورية والحذف.

- اللحن: «هو أن تخاطب صاحبك بما يفهمه دون الحاضرين»⁶.

ويقال «لحن يلحن لحنًا: قال له قولاً يفهمه عنه ويخفى على غيره لأنه يميله بالتورية عن الواضح المفهوم»⁷.

الرمز: "وهو الأقاويل اللغوية".

1 - السجلماسي ، المنزوع الببيع ، ص 265.

2 - عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 59، 60.

3 - السجلماسي ، المنزوع الببيع ، ص 266.

4 - المرجع نفسه ، 266.

5 - المرجع نفسه ، ص 267.

6 - المرجع نفسه ، ص 268.

7 - أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية و تطورها، ج 3 ، ص 167.

- التورية: وتسمى الإيهام أيضا، « وهي أن يذكر المتكلم لفظا له معنيان، أحدهما قريب ظاهر غير مراد، والآخر بعيد خفي هو المراد بقريته، ولكنه ورى عنه بالمعنى القريب، فيتوهم السامع لأول وهلة أنه مراد وليس كذلك»¹.

حدّد السجلّماسي ضروب الإشارة التي تشكّل جزءا من موضوع الكناية بالتعريض والتلويح، والإيهام، والتتويه، والتفخيم، والرمز، والإيماء، والتعمية، واللحن، والتورية.

ترتبط هذه الأنماط الأسلوبية المتجسدة في الإشارة وضروبها بالتجاوز والخروج عن المألوف، وذلك من خلال تجسيد هذه الأنماط الأسلوبية في النصّ الإبداعي، حيث يتجاوز النصّ من خلالها الوصف اللغوي والحقيقة اللغوية إلى المستوى الفني الذي هو أساس الصنّاعة الشعرية وجوهرها.

وهذا الأمر له تأثير على المتلقي، لما فيه من الغرابة والمفاجأة، وهو ما بيّنه السجلّماسي في محاولته دائما لإعادة توثيق العلاقة بين البلاغة والنفس، مبيّنا ما يحدثه هذا النوع البلاغي من إطراب ونشوة.

حيث يقول: « وفي ذلك مافيه من الإلذاذ للنفس والإطراب لها بالغرابة والطراءة لهذا النوع من الدلالة. والسبب في ذلك كله هو ما جُبلت النفس عليه وعُنيت به وجُعِلَ لها من إدراك النسب والوصل، والاشتراكات بين الأشياء، وما يلحقها عند ذلك ويعرض لها من انبساطٍ رُوْحانيٍّ وطرَبٍ². »

شواهد الإشارة:

1 التتبع:

ذكر له السجلّماسي صورا شعرية متعدّدة، وشرح منها اثنتين هما:

قول امرئ القيس:

ويُضْحِي فَنَيْتُ الْمِسْكَ فَوْقَ فَرَاشِهَا *** نَوْمُ الضُّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ.

1 - السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 219.

2 - السجلّماسي، المنزح البديع، ص 263.

فإنما أراد أن يصفها بالتّرف والنّعمة وقلّة الامتھان في الخدمة ، وأنّها شريفة مكّيّة المؤونة فجاء بما يتّبع ذلك وعبر عن الشيء بلازمه¹.

وقول عمر بن أبي ربيعة :

بَعِيدَةٌ مَهْوَى الْقُرْطِ إِمَّا لِنَوْفَلٍ *** أَبُوهَا، وَإِمَّا عَبْدُ شَمْسٍ وَهَاشِمٌ.
ذهب إلى طول العنق فلم يذكره بلفظه الخاص به، بل عبر عنه بلازمه².

ارتقى السّجلّماسي بقولين شعريين إلى مستوى الصّور البديعة المستحسنة ، دون أن يبرر هذا الحكم. تتمثل الصّورة الأولى في قول أبي محمّد بن مطران :

ظباءً أعارتها المها حُسنَ مشيها *** كما قدّ أعارتها العيونَ الجاذرُ.
فمن حُسنِ ذاك المشي جاءت فقبلت *** مواطىءَ من أقدامهن الضفائرُ.

وقول ابن زيدون :

وفي الرّبّربِ الإنسيِّ أخوى ، كِنَاسُهُ *** نَوَاحِي ضَمِيرِي، لَا الْكَيْبُ وَلَا السَّقَطُ.
كَأَنَّ فُوَادِي يَوْمَ أَهْوَى مُودَعَا *** هَوَى خَافِقًا مِنْهُ بِحَيْثُ هَوَى الْقُرْطُ.

2- اللّحن:

أورد له السّجلّماسي ثلاث صور شعريّة ، منها قول أبي عبد الله التميمي:

أَحَاجِيكَ عَبَادُ كَزَيْنَبَ فِي الْوَرَى *** وَلَمْ تُؤْتِ إِلَّا مِنْ صَدِيقٍ وَصَاحِبِ.

3- الرّمز:

ذكر له السّجلّماسي صورة واحدة ، تتمثل في قول أبي نواس:

وَشَمْسُهُ حُرَّةٌ مُخَدَّرَةٌ *** لَيْسَ لَهَا فِي سَمَائِهَا نُورٌ.

« أراد أن من شأن القيان التّبذل، ومن شأن الحرّة الخفر والحياء ، ولذلك جعلها مخدّرة»³.

1 - السّجلّماسي ، المنزوع البديع ، ص 264.

2 - المرجع نفسه ، ص 264.

3 - المرجع نفسه ، ص 269.

4 الإيماء والتورية والحذف:

لم يحدد السجلماسي المفاهيم النظرية لهذه المصطلحات الثلاثة ، وإنما شكّل الشاهد الشعري لوحده درسا نظريا وتطبيقيا في آن واحد.

❖ **الإيماء:**وردت له صورة شعرية واحدة ، هي قول كثير:
وَحَلَفْتَ مَا خَلَفْتَ بَيْنَ الْجَوَانِحِ.

❖ **التورية:** من صورها ، قول عليّة بنت المهدي:

أَيَا سِرْحَةَ الْبُسْتَانِ طَالَ تَشْوِيقِي *** فَهَلْ لِي إِلَى ظِلِّ إِلَيْكَ سَبِيلُ.

5 - الحذف:

يمثّله قول نعيم بن أوس:

بِالْخَيْرِ خَيْرَاتٍ وَإِنْ شَرًّا فَآ *** وَلَا يَرِيدُ الشَّرَّ إِلَّا أَنْ تَأَ.

الاتساع:

هو اسم مثال أول مذكور إلى هذه الصنّاعة، وعرفه السجلماسي: «بأنه صلاحية اللفظ الواحد بالعدد للاحتمالات المتعدّدة من غير ترجيح»¹ ، أمّا ابن رشيق القيرواني فعبر عنه «بأنه توجه اللفظ الواحد إلى معنيين اثنين»². ويشارك المتلقي المبدع « حيث يذهب وهم سامع سامع إلى احتمال احتمال من تلك الاحتمالات ، ومعنى معنى من تلك المعاني »³.

فالإتساع يسمح للمبدع أن يتجاوز المعاني الأوّل إلى المعاني الثّواني التي تشكّل بنية النصّ، ما يمنحه خصوصيّة الفنيّة ويمنح المتلقي فرصة للمشاركة في إنتاج النصّ الإبداعي فالإتساع هو الذي يضع القارئ في دائرة التّأويل.

شواهد الاتساع:

أورد السجلماسي شواهد كثيرة من أجل توضيح هذا المفهوم البلاغي ، منها:

1 - السجلماسي ، المنزوع البديع ، ص 429.

2 - ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1 ، ص 45.

3 - المرجع نفسه ، ص 429.

بيتا الحماسة:

الرَّمْحُ لَأَ أَمْلَأُ كَفِّي بِهِ *** وَاللَّبْدُ لَا أَتَّبِعُ تَزْوَالَهُ.
وَالدَّرْعُ لَا أَبْغِي بِهِ ثَرْوَةً *** كُلُّ امْرِئٍ مُسْتَوْدَعٍ مَالَهُ.

بيّن السجلماسي احتمالات تأويل هذين البيتين حيث قال: «فقوله " الرّمح لا أملأ كفي به" يصف نفسه بالفروسية وأنه يقاثل بالرمح وغيره من السلاح، وأنه لا يتبع اللبّد إذا زال. ويجوز أن يكون المعنى: أخذ رمحي بأطراف أصابعي لحذقي وأقنّدياري، ولا آخذه بجميع كفي وقوله: " والدّرع لا أبغي به ثروة" أي درعي مالي الذي أدخره، ويحتمل أن يريد "لا أبغي به ثروة" أي لا أبيعها فأخذ العوض عنها فأثرى به قوله: "كل امرئ مستودع ماله" يحتمل وجهين: أحدهما: أن يريد احتفاظه بالدّرع، وأن كل إنسان يحفظ ماله، فصاحب الإبل يحوطها، وكذلك ربّ الغنم وغيرها من المملوكات، فهي عنده كالوديعة التي لزمه حفظها ومراعاتها، ... والآخر أن يريد تعزية نفسه إذ لا مال له...»¹.

المظاهرة:

فإنها مثال أول للمظاهر والمظاهر وسائر المشتقة أسماؤها من المثال كظاهر ويظاهر وغير ذلك من مرادف النّضد والتّضعيف، فلذلك ينبغي أن ننقل إليه اسم المظاهرة لتوفر شريطة نقل اسم جوهري إلى المعنى الصنّاعي على ما قد قيل في الصنّاعة النظرية². ويحدّد السجلماسي المظاهرة على أنها «قول مركّب من جزئين كل جزء منها يدلّ على معنى هو عند الآخر لحال ما»³ ويقصد بالحال، حال منافرية أو ملائمية. قسم السجلماسي المظاهرة إلى نوعين متوسطين هما: المزايلة والمواطأة، وكل نوع من هذين النوعين تحته أنواع متوسطة أخرى. نكتفي بمثال عن المظاهرة من نوع المطابقة من نوع المباينة، ومثال من المكافأة من نوع المباينة.

1 - السجلماسي، المنزوع البديع، ص 432.

2 - المرجع نفسه، ص 367، 368.

3 - المرجع نفسه، ص 368.

المطابقة:

المطابقة عند السجلماسي هي « قول مركّب من جزئين كل جزء منها هو عند الآخر بحال منافرية ، وقد أخذ من جهتي وضعهما في الجنس المنافري من الأمور ، وحمل أمر ما آخر وصفة ما أخرى عليها فقط »¹ ، ويعرّفها ابن رشيق بقوله المطابقة « هي جمعك بين الضدين في كلام أو بيت شعر »² ، إنّ هذا التعريف يتوافق مع ما جاء به السجلماسي من تعريف للمطابقة ، التي تأخذ معنى المخالفة .

أمّا قدامة بن جعفر فيأخذ المطابقة بمعنى الموافقة، و معناها «أن تكون في الشعر معان متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة»³ أي أن يشترك المعنيان في اللفظ الواحد بعينه ، وهذا ما لا يعده السجلماسي من المطابقة بل هو من جنس التجنيس.

شواهد المطابقة: منها قول كثير:

فَوَاللهَ مَا قَارَبْتُ إِلَّا تَبَاعَدْتُ * * * بَصْرُمُ ، وَلَا أَكْثَرْتُ إِلَّا أَقَلْتُ .

موضع الشاهد: «قاربت ، تباعدت» ، «أكثرت ، أقلت» .

التصدير:

يعرّفه السجلماسي بأنه : « قول مركب من جزئين متفقي المادة والمثال ، كل جزء منهما يدل على معنى هو عند الآخر بحال ملائمية »⁴ .
ورد هذا النوع البلاغي عند ابن المعتز بتسمية أخرى هي « ردّ أعجاز الكلام على ما تقدمها »⁵ ، وعده من فنون البديع الخمسة ، وقد قصره على الخطاب الشعري ، بينما رفض السجلماسي وجود التصدير في الشعر فقط ، « ... فإنّه يظهر من هذا النوع من البلاغة أنه غير مقصور على القول الشعري ولا مخصوص بالقوافي »⁶ .

¹ - السجلماسي ، المنزوع البديع ، ص 375 .

² - ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ج1، ص340 .

³ - قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص 162 .

⁴ - السجلماسي ، المنزوع البديع ، ص 406 .

⁵ - ابن المعتز ، البديع ، ص 47 .

⁶ - السجلماسي ، المنزوع البديع ، ص 408 .

يثبت السجلماسي وجود التصدير في الشعر والنثر والأسلوب القرآني ، « فلو فحص قول غير شعري مردود العجز على الصدر دون وزن وقافية لم يكن ممتعا ...»¹. ولتأكيد رأيه يمثل لوجود التصدير في النثر بقوله : « فلان سريع إلى الشر وليس إلى الخير بسريع » ومثال آخر: « فلان حسن القول وليس فعله بحسن » ، وأما وجوده في القرآن الكريم فيمثله قوله تعالى ﴿ لَا تَفْتَرُوا عَلَى اللَّهِ كَذِبًا فَيَسْحَنَكُم بِعَذَابٍ وَقَدْ خَابَ مَنْ افْتَرَى ﴾² وقوله جل ثناؤه : ﴿ فَنَبَذُوهُ وَرَاءَ ظُهُورِهِمْ وَاشْتَرَوْا بِهِ ثَمَنًا قَلِيلًا فَبُئِسَ مَا يَشْتَرُونَ ﴾³. يستشهد السجلماسي بهذه الأمثلة ، ليؤكد « أن التصدير يقع في الأقاويل كلها شعرية كانت أو غير شعرية»⁴.

لا يخالف المدني السجلماسي في هذا الرأي ، حيث يقول بوجود التصدير في الشعر والنثر، بل فرق أيضا بين مفهومه في النثر والشعر⁵.

كما يؤكد السيد أحمد الهاشمي وجود التصدير في النثر والشعر ويقصد بالتصدير الواقع في النثر « أن يجعل أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما بأن جمعهما اشتقاق أو شبهه ، أحدهما في أول الفقرة ، والثاني في آخرها»⁶، ويمثل له بقوله عز وجل ﴿ وَتَخْشَى النَّاسَ وَاللَّهُ أَحَقُّ أَنْ تَخْشَاهُ ﴾⁷، ومثال آخر من النثر: « سائل اللئيم يرجع ودمعه سائل » ، في حين يقصد بالتصدير في النظم «أن يكون أحدهما في آخر البيت والآخر إما في صدر المصراع الأول، أو في حشوه، أو في آخره، وإما في صدر المصراع الثاني»⁸.

ويمثل له بثلاثة أبيات شعرية :

¹ - السجلماسي ، المنزح البديع ، ص 408.

² - سورة الإسراء ، الآية : 21.

³ - سورة طه ، الآية : 61.

⁴ - السجلماسي ، المنزح البديع ، ص 409.

⁵ - أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج2، ص 232.

⁶ - السيد أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة ، ص250.

⁷ - سورة الأحزاب ، الآية : 37.

⁸ - السيد أحمد الهاشمي ، ص 251.

الأول ، قول الأقيشر الأسدي:

سَرِيْعٌ إِلَى ابْنِ الْعَمِّ يَشْتِمُ عَرَضَهُ * * * وَلَيْسَ إِلَى دَاعِي النَّدَى بِسَرِيْعٍ.

وقول شاعر:

وَتَمَتَّعَ مِنْ شَمِيمِ عَرَارٍ نَجْدٍ * * * فَمَا بَعْدَ الْعَشِيَةِ مِنْ عَرَارٍ.

وقول شاعر آخر:

ذَوَائِبُ سَوْدٍ كَالْعَنَاقِيدِ أُرْسَلَتْ * * * فَمَنْ أَجْلَهَا مِنْهَا النَّفُوسُ ذَوَائِبُ.

إنّ التصدير الذي يخصّ النظم ، لا يتعدى ثلاثة أنواع حسب الهاشمي ، في حين يؤكد السجلماسي وجود النوع الرابع ، ويشير إلى إغفال ابن المعتز لهذا النوع الذي صنّفه السجلماسي كنوع ثالث حسب قسمته للتصدير ، الذي يعدّ جنسا متوسطا : تحته أربعة أنواع :

- 1- ما وافق الجزء الأخير من القول الجزء الواقع في فاتحة القول و صدره .
- 2- ما وافق الجزء الأخير من القول الجزء الواقع في نهاية النصف و القسم الأول من القول.
- 3- ما وافق الجزء الأخير من القول الجزء الواقع في صدر القسم الثاني من القول وفاتحته.
- 4- ما وافق الجزء الأخير من القول بعض ما في أثنائه وتضاعيفه.¹

شواهد التصدير:

الشاهد	الشاعر	السجلماسي	قدامة	موضع الشاهد
1.سَرِيْعٌ إِلَى ابْنِ الْعَمِّ يَشْتِمُ عَرَضَهُ وَلَيْسَ إِلَى دَاعِي النَّدَى بِسَرِيْعٍ	الأقيشر الأسدي	ص 410	ص 48	"سَرِيْعٌ، بِسَرِيْعٍ"
2.يُلْفَى إِذَا مَا الْجَيْشُ كَانَ عَرْمَرَمًا فِي جَيْشٍ رَأْيِي لَا يُقْلُ عَرْمَرَمٌ	البيت بدون نسبة	ص 410	ص 48	"عَرْمَرَمًا، عَرْمَرَمٌ"

¹ - السجلماسي ، المنزوع البديع ، ص 410 ، 411.

3.عَزِيزُ بَنِي سُلَيْمٍ أَقْصَدَتْهُ سِيهَامُ الْمَوْتِ وَهِيَ لَهُ سِيهَامُ	أشجع السلمي	ص 411	ص 48	"سِيهَامُ، سِيهَامُ"
4.سَقَى الرَّمْلَ جَوْنَ مُسْتَهْلٍ غَمَامَهُ وَمَا ذَاكَ إِلَّا حُبٌّ مَن حَلَّ بِالرَّمْلِ	جرير	ص 411	/	«الرَّمْلَ، الرَّمْلَ»

لا تختلف الشواهد الشعرية التي أوردها السجلماسي في تمثيله لنوع التصدير عن شواهد ابن المعتز إلا في النوع الثالث الذي ذكره السجلماسي وأغفله صاحب البديع، حيث يقول ابن المعتز « وهذا الباب ينقسم على ثلاثة أقسام فمن هذا الباب ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول ... ومنه ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول... ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه »¹.

إنّ الشاهد المصنّف في المرتبة الثالثة في الجدول، وارد عند ابن المعتز في نوع ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه، بينما يمثّل هذا الشاهد عند السجلماسي النوع الذي وافق الجزء الأخير من القول الواقع في صدر القسم الثاني من القول وفتاحته.

إن التصدير له تأثير على المتلقي فهو يكسب « البيت الذي يكون فيه والقول بالجملة الذي يحلّه هذا الفن من النظم أبهةً وجمالاً يكسوه رونقا وديباجة ويزيده ماء وطلاوة »²، فيجذب النفس إلى الإصغاء إليه .

التجنيس:

هو النمط الثاني من نوع الاتحاد ، ويعرفه السجلماسي بأنه: « أن يكون معنى اللفظ الثاني مباينا للمعنى الأول »³ ، ويسميه الهاشمي الجنس ، ويشير إلى تسميات أخرى هي :

¹ - ابن المعتز، البديع، ص 47 و48.

² - السجلماسي ، المنزع البديع ، ص 409.

³ - المرجع نفسه ، ص477.

" التجنيس والتجانس والمجانسة " ، لكن السجلماسي يختلف معه في هذا الأمر ، فهو يخطئ التسمية الأخيرة ، « فهؤلاء سموا التجنيس مجانسة ، وهو خطأ بحسب الوضع لأنهما اسمان لمعنيين متباينين »¹ . إلا أنه يتفق معه في مفهوم الجناس وهو أن « يتفق اللفظان في النطق ويختلفا في المعنى »².

وهناك من يخالف السجلماسي في مدلول المصطلح ، فقدمه بن جعفر « يسمي ما يشترك في لفظة واحدة بعينها »³ بالمطابق وليس تجنيسا ، ومثل لذلك بقول زياد الأعجم:

وَنُبِّئَتْهُمْ يَسْتَنْصِرُونَ بِكَاهِلٍ * * * *
وَلِلُّومِ فِيهِمْ كَاهِلٌ وَسَنَامٌ .

استحضر السجلماسي هذا الشاهد في نوع المطابقة ، مصرحا بأنه ليس مطابقة وإنما تجنيس . كما ناقش الحاتمي هذا الخلاف في المصطلح مع الأخفش منطلقا من هذا الشاهد نفسه «حيث قال الحاتمي : فقوله " كاهل " للقبيلة " ، وقوله " كاهل " للعضو عندهم " هو المطابقة . فقال الأخفش : من هذا الذي يقول هذا ؟ قلت : قدامة وغيره... فقال : هذا يابني هو التجنيس ومن زعم أنه طباق فقد ادعى خلافا على الخليل والأصمعي »⁴. فالأخفش يؤكد رأي السجلماسي بهذا الحكم الذي أطلقه على قدامة .

يقسم السجلماسي التجنيس إلى أربعة أنواع :

1. **تجنيس المماثلة** : " وهو إعادة اللفظ الواحد بالعدد باختلاف المعنى مرتين فصاعدا " ⁵.
2. **تجنيس المضارعة** : " وهو إعادة لفظين بمعنيين مختلفين بزيادة حروف أو نقصها أو قلبها أو تقاربها سمعا أو خطأ . وأصل المضارعة كما قيل أن تتقارب مخارج الحروف " ⁶ ، وهذا النوع تدرج تحته أربعة أنواع : الزيادة والنقص ، القلب ، السمع ، الخط ، وهو التصحيف .
3. **تجنيس التركيب** : " وهو إعادة كلمة في موضعين من القول هي في أحدهما بسيطة وفي الآخر ملففة من كلمتين " ⁷ ، ينقسم هذا النوع إلى قسمين :

1 - السجلماسي ، المنزع البديع ، ص 481 و 482.

2 - السيد أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة ، ص 243.

3 - قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص 162.

4 - أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، ج 2 ، ص 45.

5 - السجلماسي ، المنزع البديع ، ص 482.

6 - المرجع نفسه ، ص 485.

7 - المرجع نفسه ، ص 490.

1. التفتيق : وهو جنس متوسط تحته نوعان:
أحدهما: ما يقع في أثناء البيت وتضاعيفه.
ثانيهما: ما يقع في قافيتي البيتين فصاعدا.
2. التغيير: " وهو مساواة الكلمة الواحدة البسيطة المركبة بتغيير إمّا بزيادة وإمّا بنقص..."¹.
4. تجنيس الكناية: " وهو إعادة كلمتين بمعنيين مختلفتين في موضعين من القول هي في أحدهما مصرّح بها ، وفي الآخر مكنيّ بها عن الأولى " ².

شواهد التجنيس :

1. تجنيس المماثلة : من صورهِ الجزئية ، قول زياد بن الأعمى:

فَانَعِ الْمُغِيرَةَ لِلْمُغِيرَةِ إِذْ بَدَتْ * * * * شَعَوَاءُ مُشْعَلَةٌ كَنْبَحِ النَّابِحِ .

موضع الشاهد: اللفظة المتكررة: } المغيرة الأول: اسم رجل.

المغيرة الثاني: الخيل المغيرة.

قول ابن الرومي:

للسُّودِ فِي السُّودِ آثَارٌ تَرَكَنَ بِهَا * * * * لُمَعًا مِنْ الْبَيْضِ تَثْنِي أَعْيُنَ الْبَيْضِ .

السُّودِ الْأَوَّلِ: الليلي.

السُّودِ الثَّانِي: شعرات الرأس واللحية.

الْبَيْضِ الْأَوَّلِ: الشيبات .

الْبَيْضِ الثَّانِي: النساء.

2. تجنيس المضارعة :

الزيادة والنقص : من صورهِ الجزئية، قول أبي تمام:

يَمْدُونُ مِنْ أَيْدٍ عَوَاصٍ عَوَاصِمٍ * * * * تَصُولُ بِأَسْيَافٍ قَوَاضٍ قَوَاضِبِ .

¹ - السجلماسي ، المنزح البديع ، ص 494.

² - المرجع نفسه ، ص 496.

³ - المرجع نفسه ، ص 483.

فقوله " عواص ، عواصم " هو تجنيس مضارعة ، وهما سواء إلا زيادة " الميم " في الثاني وإلا زيادة " الباء " في قواضب .¹

وقول البحرى :

فِيَا لَكَ مِنْ حَزْمٍ وَعَزْمٍ طَوَاهُمَا *** جَدِيدُ الْبَلَى تَحْتَ الصَّفَا وَالصَّفَائِحِ.
موضع الشاهد: " حزم، عزم " ، " الصفا ، الصفائح " .

تجنيس القلب : ومن صورهِ قول أبي تمام :

بِيضُ الصَّفَائِحِ لَأَسْوَدُ الصَّحَائِفِ فِي **** مُتُونِهِنَّ جَلَاءُ الشَّكِّ وَالرَّيْبِ .
موضع الشاهد: " الصفائح ، الصحائف " .

وقول البحرى:

شَوَاجِرُ أَرْمَاحٍ تُقَطِّعُ بَيْنَهُمْ **** شَوَاجِرَ أَرْحَامٍ مَلُومٍ قَطُوعُهَا .
موضع الشاهد: " أرماع ، أرحام "

تجنيس السمع : ومن صورهِ قول عمرو بن كلثوم الكنانى:

مَطَاعِينُ فِي الْهَيْجَا مَطَاعِيمُ فِي الْمَحَلِّ .
موضع الشاهد : " مطاعين ، مطاعيم " .

وقول شمس المعالى:

إِنَّ الْمَكَارِمَ فِي الْمَكَارِمِ **** رَه ، وَالْمَغَانِمَ فِي الْمَغَارِمِ .
موضع الشاهد : } المكارم ، المكاره .
} المغانم ، المغارم .

4.2. تجنيس الخط : " وهو تحسين التصحيف وهو ما يصح تصحيفه " ، ومن صور هذا

النوع قول البحرى :

وَلَمْ يَكُنِ الْمَغْتَرُّ بِاللَّهِ إِذْ سَرَى **** لِيَعْجَزَ وَالْمَعْتَرُّ بِاللَّهِ طَالِبُهُ .
فالتصحيف في قوله : " المغترُّ بالله والمعتزُّ بالله " وهو تصحيف مستوفى.²

وقول أبي الفضل الهمداني :

وَلَمَّا بَلَوْنَاكُمْ تَلَوْنَا مَدِيحَكُمْ **** فِيَا طَيْبَ مَا نَبَلُّو وَيَا حُسْنَ مَا نَتَلُو .

¹ - السجلماسى ، المنزوع البديع ، ص 486 .

² - المرجع نفسه ، ص 489 .

موضع الشاهد: " ما نبلو ، ما نتلو "

3. تجنيس التركيب :

1. التفيق:

مايقع في أثناء البيت : ومن صورهِ الجزئية ، قول أبي الفتح البُستِي:
عَارِضَاهُ بِمَا جَنَّتْ عَارِضَاهُ ****
أَوْ دَعَانِي أُمْتُ بِمَا أَوْدَعَانِي.
موضع الشاهد: " أو دعاني ، أودعاني " .

وقوله أيضا :

لِقَاءِ أَكْثَرِ مَنْ تَقَاهُ أَوْزَارُ ****
فَلَا تُبَالِ أَسْدُوا عَنكَ أَوْ زَارُوا .
موضع الشاهد : " أوزارُ ، أو زارو " .

ما يقع في القوافي : ومن صورهِ قول أبي الفضل الميكالي:

لَقَدْ رَاعَنِي بَدْرُ الدُّجَى بِصُدُودِهِ ****
وَوَكَّلَ أَجْفَانِي بَرَعِي كَوَاكِبِهِ .
فِيَا جَزَعِي مَهْلًا عَسَاهُ يَعُودُ لِي ****
وَيَا كَبِدِي صَبْرًا عَلَى مَا كَوَاكِبِهِ .
موضع الشاهد: " كواكبه ، كواك به " .

وقول أبي القاسم السَّجْزِي:

بِأَبِي غُلَامٍ لَسْتُ غُلَامِهِ ****
مُذْ جَادَ لِي بِسِلَامِهِ وَكَلَامِهِ .
ذُو حَاجِبٍ مَا إِنْ رَأَيْتُ كُنُونَهُ ****
أَبْدًا، وَصُدُغٍ مَا رَأَيْتُ كَلَامَهُ .

2. التغيير:

1.2. النقصُ : ويسميه ابن رشيق " الإسقاط " ¹، ومن صورهِ قول شمس المعالي :

وَمَنْ يَسْرِ فَوْقَ الْأَرْضِ يَطْلُبُ غَايَةً ****
مَنْ الْمَجْدُ نَسْرِي فَوْقَ جُمُجْمَةِ النَّسْرِ .
وَمَنْ يَخْتَلِفُ فِي الْعَالَمِينَ نَجَارُهُ ****
فَأِنَّا مِنَ الْعُلِيَاءِ نَجْرِي عَلَى نَجْرِ .

يعلق السجلماسي محلا الشاهد : « فالوصل في "النسر" جاء بالنسبة إلى " نسري " الواقع قبله بحسب لغة إثبات الياء جزما تجنيس تركيب ، وذلك بحذف همزة الوصل بحسب اقتضاء وضع اللسان حذفها » ² ، أمّا في البيت الثاني فتركيب التجنيس حاصل بين " نسري ، النسر " .

¹ - ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1 ، ص 329.

² - السجلماسي ، المنزع البديع ، ص 495.

2.2. الزيادة : ومن صور هذا النوع قول أبي الفتح البستي :

قُلْتُ لَطْرَفِ الطَّبَعِ لَمَّا وَنَى	****	وَلَمْ يُطْعِ أَمْرِي وَلَا زَجْرِي.
مَالِكَ لَا تَجْرِي وَأَنْتَ الَّذِي	****	تَحْوِي مِنَ الْغَايَاتِ إِذْ تَجْرِي؟
فَقَالَ لِي: دَعْنِي وَلَا تُؤْذِنِي	****	حَتَّى مَتَى أَجْرِي بِلَا أَجْرِ.

يعلق السجلماسي : « فبوصل الثاني ببياء الإطلاق لفظا لا خطأ صار تجنيس تركيب مع الأول »¹، أي وصل لفظة " تجري " الثانية ببياء الإطلاق في القافية ساوى لفظة " تجري " الأولى.

4. تجنيس الكناية : من صور هذا النوع قول دعلب بن علي الخزاعي:

أَنِّي أَحْبَبْتُ حُبًّا لَوْ تَضَمَّنَتْهُ	****	سَلَّمَى سَمِيئِكَ، خَرَّ الشَّاهِقُ الرَّأْسِي.
---------------------------------------------	------	--------------------------------------------------

في هذا البيت تجنيس كناية ، فقد جنس الشاعر من غير ذكر تجنيس بل بكناية عنه لأن قوله " سَمِيئِكَ " لفظ كنى به عن سَلَمَى الجبل ، فهو اللفظ الثاني المعاد به الأول المكنى به عنه ودل على مراده بلفظ إشارة².

إنَّ هذه الأجناس التي تعرض إليها السجلماسي ، هي مصطلحات متداولة في الكتب التراثية وإنما الاختلاف في تبنيها أو رفضها. فقد أحصى السجلماسي قوانين النظم «التي تشتمل عليها الصناعة الموضوعية لعلم البيان و أساليب البديع، و تجنيسها في التصنيف، وترتيب أجزاء الصناعة في التأليف على جهة الجنس و النوع و تمهيد الأصل من ذلك للفرع و تحرير تلك القوانين الكلية وتجريدها من موادها الجزئية»³. فهذه السجلماسي هو إلغاء التقسيمات البلاغية التقليدية، التي تميّز بين علم البديع ، و علم المعاني، و علم البيان، وجمع هذه العلوم البلاغية تحت تسمية واحدة هي "البديع" أو "علم البيان"، ويقصد بها البلاغة .

¹ - السجلماسي ، المنزوع البديع ، ص 495 ، 496.

² - المرجع نفسه ، ص 496.

³ - المرجع نفسه، ص 180.

خاتمة

توصلت من خلال هذا الموضوع الإشكالي إلى النتائج التالية:

- تمثل الشواهد الشعرية في " كتاب المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع " دعماً للقاعدة البلاغية وتأكيداً لها ، فبعد التحليل النظري لمعطيات الفاعل وبديهياتها التي تتجسد في المصطلحات التي تشترك في التنظير المنهجي ، يورد السجلماسي الصور التطبيقية من أجل أن يحدد بواسطتها عناصر التقابل مع ما تضمنته المفهوم النظري، حيث يسوق الشواهد الشعرية كأمثلة مثبتة للقاعدة .فالسجلماسي مولع بالأسلوب المنطقي لذلك كان في عرضه معتمداً على البعد النظري الذي يعتمد على التحديد المفهومي والمصطلحي الذي يتخلله التوجيه التطبيقي .
- انتقلت أغلبية الشواهد الشعرية انتقالاً بلاغياً، لأنّ "المنزع البديع" يتميز بصبغته البلاغية بينما اصطبغت بعض الشواهد بالصبغة البلاغية والنقدية، وهذا ما يحسم مسألة عدم الفصل بين البلاغة والنقد ، فإنّ أحكام السجلماسي تضحى أحكاماً نقدية على الرغم من طابعها البلاغي.
- إنّ اختيار السجلماسي لشواهد ناتجة عن معرفة ، لأنّه يحكم العقل ويربط الشاهد بالسياق النظري، كما أنّه ناتج عن ذوق أيضاً فلا يمكن تجاوز الذوق في اختيار الشاهد، فهو لا ينظر إلى البلاغة على أنّها مجرد زخرفة بل لها حضور كبير في تشكيل الرؤية ، فهو يسمو بالبلاغة عن القواعد التعليمية إلى مستوى الكلام الجميل.
- تتميز الشواهد الشعرية الواردة في منزع السجلماسي بالجزئية ، فهو يغيب النصية ، إذ لم يناقش معمارية القصيدة لأنه كان مهتماً بالتوصل إلى قوانين البلاغة الكلية وحصرها . وفي هذه الحالة لا يمكن أن يحتج بالشاهد لإصدار حكم موضوعي وإجمالي ومعرفة عن الشعر.
- لم يتقيد السجلماسي في انتقائه للشواهد الشعرية بعصر معين وإنما شملت اختياراته العصر الجاهلي، والإسلامي، والأموي، والعباسي، بل تعدى إطارها المكاني إلى المغرب والأندلس.

قائمة المصادر

والمراجع

المصادر والمراجع

أولا – المصادر العربية:

I. الكتب:

1. أدونيس علي أحمد سعيد: الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت، 1989.
 2. إسماعيل عز الدين: التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت 1962.
 3. الأمدي ، أبو القاسم الحسن بن بشر : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري تحقيق السيد أحمد صقر، ج1، دار المعارف ط4 ، القاهرة ، 2009.
 4. بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي ط1، الدار البيضاء 2001.
- الجاحظ عثمان أبو عمرو بن بحر:**
5. البيان والتبيين، ج2، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مطبعة الخانجي، ط7 القاهرة (د،ت).
 6. الحيوان ، ج1، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998.

الرجاني عبد القاهر:

7. دلائل الإعجاز ، شرحه وعلق عليه محمد ألتجي ، دار الكتاب العربي، ط1 بيروت ، 2005 .
8. أسرار البلاغة ، تحقيق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف دار الجيل ، ط1، بيروت، 1991.
9. الرجاني علي بن محمد بن علي : كتاب التعريفات، مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع، القاهرة، 1938.
10. ابن جني أبو الفتح عثمان: الخصائص، ج2، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987.
11. الخالدي صلاح عبد الفتاح: نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1988.
12. ابن خلدون عبد الرحمان: المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.
13. درواش مصطفى: خطاب الطبع والصناعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2005.
14. ابن رشيق أبو علي الحسن القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ج1 ج2 ، تحقيق محمد عبد القادر عطا ، دار الكتب العلمية، ط1 ، بيروت 2001.
15. الزمخشري أبو القاسم محمود بن عمر: أساس البلاغة ، تحقيق عبد الرحيم محمود ، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1979.

16. **السجلماسي أبو محمد القاسم:** المنزح البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق
علال الغازي، مكتبة المعارف، ط1، الرباط، 1980.
17. **أبو السعد عبد الرؤوف:** مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي، دار
المعارف، ط1، (د،ت).
18. **الصولي أبو بكر محمد بن يحيى:** أخبار بن أبي تمام ، حقه وعلق عليه
محمد عبده عزام، خليل محمود عساكر، نظير الإسلام الهندي ، منشورات دار
الآفاق الجديدة ، ط3، بيروت ، 1980.
19. **ابن طباطبا ، أحمد العلوي:** عيار الشعر، تحقيق الدكتور محمد زغول سلام
منشأة المعارف، ط3، الإسكندرية مصر، 1984.
20. **عبد العال سالم مكرم :** شواهد سيباويه من المعلمات في ميزان النقد، مؤسسة
الرسالة، ط1، 1987.
- العسكري أبو هلال:**
21. **كتاب الصناعتين ، تحقيق مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت
1984.**
22. **كتاب الفروق ، تقديم أحمد سليم الحمصي ، دار النشر، ط1، طرابلس
1994.**
23. **عصفور جابر:** الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار
الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، ط1، القاهرة، 2003.
24. **ابن عقيل بهاء الدين:** شرح بن عقيل ، ج 2 ، تحقيق محمد محي الدين
عبد الحميد ، دار الفكر ، ط2 ، دمشق ، 1985.

25. عيد محمد : الاستشهاد والاحتجاج باللغة، رواية اللغة والاحتجاج بها في ضوء علم اللغة الحديث، عالم الكتب، ط3، القاهرة، 1988.
26. ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم ، الشعر و الشعراء، ج1، تحقيق محمد يوسف نجم، إحسان عباس، دار الثقافة، ط1، بيروت، (د.ت).
27. قدامة بن جعفر أبو الفرغ : نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1978.
28. القرطاجني أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، ط2، بيروت، 1981.
29. القزويني الخطيب : الإيضاح في علوم البلاغة، ج1، شرح وتعليق عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، ط3، بيروت، 1993.
30. القط عبد القادر : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط2، 1981.
31. كباية وحيد صبحي : الخصومة بين الطائنين وعمود الشعر العربي منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 1997.
32. مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط، ج1، ط3، القاهرة، 1972.
33. المرزوقي أبو علي : شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، ج1، دار الجيل ، ط1 بيروت ، 1991.
34. مطلوب أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج1، ج2، ج3 مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد ، 1987.

35. ابن المعتز عبد الله : البديع ، تحقيق إغناطيوس، كراتشوفسكي، دار المسيرة، ط3، بيروت، 1982.
36. مفتاح محمد : التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب 1994.
37. مندور محمد : النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1996.
38. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د، ت).
39. ناصف مصطفى: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط3 بيروت ، 1983.
40. الهاشمي السيد أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، شرح وتحقيق حسن حمد، دار الجيل، بيروت، 2002.
41. هيمة عبد الحميد : الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هممه، الجزائر، 2005.
42. اليافي نعيم: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام القومي، دمشق، 1982.

II - المجالات والدوريات:

43. ألفت كمال الروبي: مفهوم الشعر عند السجلماسي ، مقالة من مجلة الهيئة المصرية للكتاب القاهرة ، 1986.
44. عصفور جابر: الشفاهية والكتابية، مقالة في مجلة العربي، ع432، س37، وزارة الإعلام ، الكويت 1994.
45. الطبع والصناعة، مقالة في مجلة العربي، ع434، س38، وزارة الإعلام، الكويت 1995.

III - الرسائل الجامعية :

46. زروقي عبد القادر: قضايا الشعرية وعلاقتها بالنص الأدبي بين حازم القرطاجاني والسجلماسي في ظل التأثيرات اليونانية ، (أطروحة دكتوراه) ، جامعة وهران ، قسم اللغة العربية وآدابها وهران، 2008/2007.

ثانياً - المصادر الأجنبية:

المتجمة:

47. أرسطو طاليس : فن الشعر، تحقيق عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت 1973.
48. فرونسوا مورو: البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة محمد الولي وعائشة جريير أفريقيا الشرق، بيروت، 2003.

فهرس

الموضوعات

02.....	مقدمة.....
06.....	الفصل الأول: الشاهد الشعري والصورة.....
06.....	I. الشاهد الشعري.....
06.....	1. تحديد مفهوم الشاهد.....
08.....	2. مقاييس اختيار الشاهد.....
12.....	3. الشفاهية وعلاقتها باختيار الشاهد.....
16.....	4. الكتابية وعلاقتها باختيار الشاهد.....
19.....	II. الصورة الشعرية و اختيار الشاهد.....
19.....	1. مفهوم الصورة.....
24.....	2. مفهوم الشعر.....
28.....	3. أنواع التخييل.....
28.....	1.3. التشبيه.....
32.....	2.3. الاستعارة.....
38.....	3.3. المماثلة.....
42.....	4.3. المجاز.....
47.....	الفصل الثاني: تصنيف الشواهد الشعرية.....
47.....	1. القضايا النحوية عند السجلماسي.....
53.....	1.1 التحليل النحوي للشواهد.....
57.....	2. القضايا الصرفية عند السجلماسي.....
61.....	1.2. تحليل الشواهد الشعرية في القضايا الصرفية.....
64.....	3. القضايا البلاغية عند السجلماسي.....
99.....	خاتمة.....
101.....	قائمة المصادر و المراجع.....
108.....	الفهرس.....