جماليّة النص الأدبي في أسرار البلاغة- الصورة أنموذجا

عقيل جاسم دهش*

مقدّمة البحث :

النصُّ الأدبي كلام متعدّد المستويات متعدّد الخصائص الفنّيّة[١]، يؤدّي- فضلا عن وظيفته المعرفيّة- وظيفة نفسيّة، تتمثّل في التأثير في المتلقي من خلال تحريك انفعالاته وزيادة عنصر التعجيب لديه، أي الدفع باتجاه خلق التوازن بين منظومته الفكرية ومنظومته الشعورية، وإنّ الصورة الفنية هي التي تضفي على النصّ شعريّته وتمنحه القدرة على التأثير، وتعدُّ مظهرا من مظاهر الفنّ والجمال في النصّ الشعري، ومؤشّرا قويّا على عبقريّة وإبداع الشاعر، يقول الدكتور محمد الولي: إنّ الصورة هي التي تكسب الكلام صفة الشعرية[٢]، وتعرّف بأنّها تشكيل لغوي أو وحدة تركيبيّة يشكّلها الشاعر بحواسه وقواه الذهنيّة والشعوريّة [٣]، وكان أرسطو قد ربط بين الشعر والرسم، وذكر أن الرّسام يستعمل الريشة والألوان، في حين يستعمل الشاعر المفردات ويصوغها في قالب فنّي مؤثّر يترك أثره في المتلقي، وتحدّث عن الاستعارة ووصفها بأنّها آية الموهبة[٤]، ولعلّ الجاحظ أوّل ناقد عربي استشعر أهمية الصورة وعدّها ركنا أساسيا من أركان العملية الشعريّة في حدّه للشعر بأنّه " صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[٥]، وكأنّه ينظر إليها على أنّها التفاف حول المعنى، أو تقديم المعنى بطريقة تبعث في النفس عنصري الإثارة والتعجيب، ويؤكّد عبد القاهر أنّ الصورة من شأنها أن تتفاعل مع الشعور وتخلق عنصر التعجيب عند المتلقي، إذ يقول " وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ويغشاها ضرب من الفتنة لاينكر مكانه ولايخفى شأنه"[٦]، ويشير الى أن التفاضل في الصور إنّما مرجعه الى قوّة الطبع لدى الشاعر، وإنّ مثلها مثل الشيئين يجمعهما جنس واحد، ثم يفترقان بخواص ومزايا وصفات، كالخاتم والخاتم، وسائر أصناف الحلي، التي يجمعها جنس واحد ثم يكون بينهما الاختلاف الشديد في الصنعة والعمل[٧]، ومما لاشكّ فيه أنّ الصورة تكشف عن رؤية الشاعر للأشياء والأشخاص أكثر مما يكشف عنها الكلام الصريح أو التعبير المباشر، الذي لايستطيع أن يتناغم مع المشاعر الإنسانيّة أو يتحاور مع الوجدان، والأجدر أن نسمه ،،بالعقم الفنّي،، لأنّ الكلام لايسمّى فنّيّا ما لم يتوقر على قوّة الخلق أو عنصر الإبداع الذي يخلق المتعة والجمال الفنّيين.

* مدرس دكتور في مركز دراسات الكوفة / جامعة الكوفة .

الدراسة النظرية :

جماليّة الصورة عند عبد القاهر :

وضع لنا عبد القاهر الجرجاني في كتابيه (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) دراسة مستفيضة في فنون البيان العربي، وكانت له الريادة والسبق في هذا المجال، وكان بحق كما وصفه الدكتور طه حسين مؤسّسا لعلم البيان العربي وواضعا أصوله وقواعده. ويعدّ (أسرار البلاغة) محاولة جادّة لاستكناه القيم الجماليّة في الأثر الإبداعي والبحث عن أسس أو معايير للإجادة الفنّيّة[٨]، وتحتل الصورة في كتابات عبد القاهر مكانة كبيرة، وقد تناولها بالتنظير والتحليل بما لا نجده عند ناقد سواه، وقد جعل منها معيارا للإجادة الفنّيّة يستند الى قوّة تأثيرها في المتلقي[٩]. وحاول عبد القاهر من خلال الحديث عن مكانة الصورة في العمل الأدبي، بوصفها أداة الشاعر في تمثيل الأشياء أو خلق المعاني، أن يؤسّس لنظريّة جماليّة في النقد العربي تقوم على أنّ الحقيقة الجماليّة تتمحور في الصورة أو الأسلوب وليس في اللفظ أو المعنى وأنّه لا قيمة للمعنى خارج نطاق شكله الجمالي[١٠]، وهنا يبرز عنده، في بحثه للصورة، الحديث عن بنية فاعلة في المنتج السياقي للنص تحدث فرقا جماليّا في الخطاب الإبداعي، يتجلّى ذلك في معرض حديثه عن التمايز بين الأجناس أو المصنوعات أو المقاصد والأغراض من جهة الصورة والشكل، إذ يقول: إنّ التمايز بين آحاد الأجناس، وكذلك في سائر المصنوعات، واقع من جهة الصورة، وربّما وجدنا للمعنى الواحد عبارتين وكان بينهما بينونة وفرق في المعنى فاتفق لنا أن قلنا إنّ للمعنى في هذه صورة غير صورته في تلك[١١]، ويؤكّد لنا ذلك في الحديث عن نسق مخصوص في البنية أو خاصّيّة تكون في المعنى، يقول: لقد تواضع القدماء على أن يقولوا اللفظ وهم يعنون به الصورة التي تحدث في المعنى والخاصّيّة التي حدثت فيه[١٢]، ويذهب جان كوهين الى أنّ هذا النسق المخصوص في نظام العلاقات هو من أهم السمات المميّزة للغة الشعر، إذ ينحرف باللغة عن مسارها التقليدي من خلال تجاوز المألوف والخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة الى طبيعة جديدة[١٣]. والصورة الفنّيّة عند عبد القاهر بناء متكامل لشبكة من العلاقات اللغويّة، يتشكّلُ من خلال إذابة الأجزاء في نسيج موحّد، يقول عبد القاهر: إنّ تشكيل الصور أو تأليف الكلام أشبه شيء بمن يأخذ قطعا من الذهب والفضّة فيذيب بعضها في بعض حتى تصير قطعة واحدة[١٤]، وفي ذلك يقول عز الدين إسماعيل: إنّ الصورة الشعرية تقترب الى حدّ بعيد من الرسّام الحديث في إعطاء كل القيمة التعبيريّة للعلاقات بين المفردات لا الى هذه المفردات[١٥]، ويؤكّد عبد القاهر أنّ بنية الصورة تقوم على الاتساع والتخييل وأن يدّعى الحقيقة فيما أصله التجوّز والتمثيل، وهذه البنية التخييليّة هي التي تمكّن الشاعر أن يولّد المعاني الشعريّة وأن يبدع في خلق الصور المؤثرة ، يقول: إنّ الصنعة إنّما يمدُّ باعها ويتسع ميدانها حيث يعتمد الاتساع والتخييل، ويدّعى الحقيقة

فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطّف والتأويل، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق، وهناك يجد الشاعر سبيلا الى أن يبدع في اختراع الصور والمعاني، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع والمستخرج من معدن لا ينتهي[١٦]، وفي ذلك تقول الدكتورة رجاء عيد: إنّ الصورة الشعرية قادرة أن توفّر للشاعر فرصة لرؤيةٍ ما ورائيّةٍ وأن يدرك بوعيه الفنّي ما خلف الأشياء ويستحضر تلك الانطباعات المختبئة في اللاوعي ليقدّم خلقا جديدا لعالم خارج حدود الواقع الملموس[١٧]، وهنا يؤكّد عبد القاهر أنّ الانتقاء والتشكيل هما مدار خلق الصور المؤثرة، وأنّ الخلل في نظام العلاقات يؤدي الى أن تخرج الصورة مشوّهة بحيث تنتفي قدرتها على التأثير في المتلقي، يقول: وليس يكون ترتيب في شيء ما لم يكن هناك قصد الى صورة وصفة إن لم يقدّم الشاعر ما قدّم ويؤخّر ما أخّر ولم يبدأ بالذي بدأ ويثنّي بما ثنّى ويثلّث بما ثلّث لم تحصل تلك الصورة وتلك الصفة[١٨]، وهكذا ويبدو البعد الجمالي جليّا في دراسة عبد القاهر للصورة الشعريّة وصلتها بعمليّة الخلق الفنّي لكونها نابعة من أصالة التجربة الشعريّة، الأمر الذي يدفع باتّجاه مشاركة فاعلة للمتلقي، بما تتركه من أثر عميق في نفسه، في النصّ الأدبي نتيجة تحقيق قدر من التكافؤ الوجداني على صعيد عمليتي التوصيل والتلقي، وذلك أنّ قوّة التعبير الانفعالي لدى المبدع تقابل درجة الاستجابة الوجدانيّة لدى المتلقي، يقول كمال أبو ديب: إنّ فاعلية المتلقي لا تقلُّ عن فاعليّة المبدع ذاته من حيث إعطاء الصورة أبعادها النهائيّة التي تحدّد دورها في العمل الفنّي وعلاقتها به[١٩].

وقد توزّعت دراسة عبد القاهر للصورة الشعريّة في مباحث متعدّدة من كتابه (أسرار البلاغة)، وكانت له فيها آراء سديدة وأفكار جليلة وإشارات ثاقبة، نوجزها بما يأتي :

أوّلا : جماليّة التشبيه : التشبيه هو أسلوب من أساليب تصوير المعنى بطريقة فنّيّة، يعتمد على قوة الطبع ودقة الملاحظة وسعة المخيلة والإدراك العقلي المتميّز، ويعمل على تقرير المعنى في نفس المتلقي وتفخيمه والمبالغة فيه[٢٠]، وهو ينبني على التوهّم والتخييل بأنّ الوصف المشترك متحقق في المشبّه مثل قوّة تحققه في المشبّه به، يقول الدكتور مجيد عبد الحميد: إنّ نجاح الصورة يبقى متوقفا على مدى قدرتها في تخييل أنّ المشبّه في قوّة المشبّه به من حيث تحقق الوصف المشترك فيه[٢١]، وتتجلّى جماليّة التشبيه عند عبد القاهر في حديثه عن التشبيه الخفي الذي يقوم على ضرب من التأوّل والتقدير ويحتاج في استخراجه الى قدر من التأمّل والتفكير، وطريق معرفة الشبه فيه هو العقل والاستنباط والرويّة، إذ يقول: أن يكون وجه الشبه فيه ممّا طريقه العقل والاستنباط بالفكر وردّ شيء الى شيء بضرب من التلطّف والتقدير[٢٢]، ويمثّل لهذا النمط من التشبيه بقول كعب الأشقري- في بني المهلّب: (كانوا كالحلقة المفرغة لا يدرى أين طرفاها)[٢٣]، وكأنّ كعباً يريد أنّ بعضهم يكمّل بعضا كقطعة واحدة لا تنفكّ أجزاؤها ولا

تنقطع أوصالها، وهم في الفضل والتقدمة متساوون كالحلقة لا يعرف لها أوّل ولا آخر، قال عبد القاهر: وهذا ظاهر الأمر في فقره الى فضل الرفق به والنظر، ومثله لا يرى له نظير إلا في الآداب والحكم المأثورة عن الفضلاء وذوي العقول الكاملة[٢٤]، ويعلّل عبد القاهر استجادته لهذا النمط من التشبيه، الذي لا يتأتّى إلا بالفكر والرويّة، بقوّة تأثيره في المتلقي وذلك لأنّ انقياد المعنى من بعد تمنّعه وإبائه، وظهوره من بعد طول احتجابه، ممّا يبعث على الطلب والاستحسان، واستمالة النفوس والعلوق في الأذهان، يقول عبد القاهر: وما شرفت صنعة ولاذكر بالفضيلة عمل إلا لكونهما يتوقران على دقة الفكر ولطف النظر ونفاد الخاطر ممّا لا يتوقر عليه غيرهما[٢٥]، كما تتجسّد جماليّة التشبيه في ندرة وقوعه، لما يتوقر عليه من قوّة التأثير في النفس وبعثها على التعجّب وأن يحدث فيها أريحيّة ويحرّك دواعي سرورها وانبساط أساريرها، بما يدفع الى تحقيق الاستجابة المطلوبة من جهة التلقي لإجراء التعديل السلوكي المرتقب، من خلال تشكّله، أي التشبيه، من عناصر متباينة في الجنس يتمثّل فيها إبداع الشاعر في خلق شبه لا يكاد يُتصوّر في الذهن ولا يقع منه شيء في الخاطر، يقول عبد القاهر: إنّ التباين بين عناصر الصورة التشبيهيّة كلّما كان أشدّ كانت الى النفوس أعجب وكانت النفوس لها أطرب وكان مكانها الى أن تحدث الأريحيّة أقرب[٢٦]، وفي ذلك يقول الدكتور مجيد عبد الحميد: إنّ المبدع بما أوتي من يقظة عقليّة وحسٍّ مرهف قادر على أن يكتشف وجها من أوجه الشبه يصلح للربط بين طرفي الصورة وتفاعلهما على النحو الذي يكون ملائما لانفعاله وصادقا في التعبير عن تجربته[٢٧]، ولهذا يستجيد عبد القاهر صورة ابن المعتز، في صفة البنفسج، في قوله :

كأنّها فوق قامات ضعفن بها أوائل النار في أطراف كبريت[٢٨]

ويرجع ذلك الى إيقاعه الشبه بين (البنفسج متدليّا فوق سيقانه) و(اللهب المنبعث من عود الكبريت أوّل اشتعاله)، على اختلافهما في الجنس وشدّة تباعدهما، وهذا من أغرب مايكون حتى لاتكاد تضرب بسهمه القرائح أو تهتدي الى مشكاة أنواره العقول، قال عبد القاهر: إنّ مبنى الطباع على أنّ الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه وخرج من موضع ليس بمعدن له كانت صبابة النفوس به أكثر وكان بالشغف منها أجدر، ولو أنّه شبّه البنفسج ببعض النبات أو صادف له شبها في شيء من المتلوّنات لم تجد له هذه الغرابة ولم ينل من الحسن هذا الحظ[٢٩]. وفي حديثه عن الصورة المركّبة، وهي التي تتداخل وتأتلف ائتلاف الشكلين يصيران إلى شكل ثالث[٣٠]، يؤكّد أنّ لهذا النمط من التشبيه من قوّة التأثير ما ليس لغيره، وذلك يكمن في استقصائه للتفاصيل ممّا يساهم في خلق صورة تتوقر على قدر كبير من العمق والشمول وتلطّف في الصنعة بما يثير الاستغراب ويبعث على التعجّب، وليس للتفصيل حدود يقف عندها، وإنّما يقع التفاضل بحسب الدقة والعمق وبلوغ الغاية في الاستصقاء، يقول عبد القاهر: وتختلف

المنازل في الفضل بحسب الصورة في استنفادك قوّة الاستقصاء أو رضاك بالعفو دون الجهد[٣١]، ويتحدّث، بهذا الصدد، عن التشبيه الحاصل في الهيئات التي تقع عليها الحركات، ويوليه عناية فائقة في التحليل والاستقصاء، لما له من تأثير عجيب في النفس، يقول عبد القاهر: إنّ تلك الهيئات ممّا لا يسع البصر تقريرها وتصويرها في النفوس فكيف للعبارة أن تؤدّيها أو تعبّر عنها، كما أنّها ممّا يندر أن تتهيّأ رؤيتها للعيون بالضدّ من الحركات المعتادة[٣٢]، ولذلك يستجيد تشبيه هيئة الشمس، في حركتها الدائبة وما يحصل لشعاعها من تموّج واضطراب، بحركة المرآة القلقة ونورها المتموّج وهي في يد مشلول، في قول الشاعر :

والشمس كالمرآة في كفّ الأشل[٣٣]

قال عبد القاهر: أراد الشاعر أن يريك، مع الاستدارة والإشراق والتلألؤ، الحركة التي تراها للشمس، إذا أنعمت التأمل، ثمّ ما يحصل في نورها من أجل تلك الحركة من تموّج واضطراب ،ولا يتحصّل هذا الشبه إلاّ أن تكون المرآة في يد الأشل لأنّ حركته تدوم وتتصل ويكون فيها سرعة وقلق شديد ويكون لنورها اضطراب وتموّج[٣٤]، ونجد أنّ صفة مشتركة، بمثابة عامل مثبّط أوعنصر سلبي، توحّد بين عناصر الصورة الثلاثة (الشمس والمرآة وكفّ الأشل)، تتمثّل في الحركة المضطربة للشمس مع تموّج واهتزاز وفي حركة المرآة واهتزازها واختلال الرؤية فيها وفي ارتعاش كفّ المشلول وفقدان السيطرة عليها، ففي العادة أن تستعار الشمس والمرآة للإشراق والتلألؤ، كما تستعار اليد للقدرة أو النعمة أو اللطافة، أمّا أن تشبّه حركة الشمس، في اضطرابها وانعكاساتها وتموّج شعاعها، بحركة المرآة واهتزازها وقلقها، وهي في يد مشلول، فهذا قد بلغ من الندرة والغرابة بحيث لا يهتدي إليه الفكر ولا تجود به القريحة ولا يكاد يقع إلاّ مصادفة، وإنّ هذه السلبيّة غير المتوقعة هي التي أكسبت الصورة بعدا إيحائيّا مؤثّرا، ثمّ إنّ هذه الحركة المضطربة للمرآة لا تتمثّل للرائي إلاّ بعد التدقيق والتأمّل، وهذا ممّا لا يكاد يظفر به ظافر ولا يتوقع تصوّره ناظر، وفي ذلك يقول عبد القاهر: ولم تبلغ الصورة من قوّة التأثير لمجرّد دوام حركة المرآة في كفّ الأشل ولكن فيما يتولّد من دوام تلك الحركة من الالتماع وتموّج الشعاع وكونه في صورة حركات من جوانب الدائرة إلى وسطها، وهذه صفة لا تقع في وهم الرائي للمرآة ما لم يستأنف تأمّلا وينظر متثبّتا في نظره متمهّلا، ومن هنا بعدت عن حدّ ما يعتاد رؤيته مرّتين ودخلت في النادر الذي لا تألفه العيون من جهتين[٣٥].

ثانيا : جماليّة الاستعارة :

لقد كانت لعبد القاهر في بحثه للاستعارة نظرات جماليّة مكّنته أن يتبوّأ الصدارة بين نقاد العرب ممّن خاضوا في مسائل البيان العربي وأحكموا أصوله وقوانينه، وفي حديثه عن الاستعارة كان يدرك الأثر

الخطير الذي تحدثه في المتلقي لقدرتها على الخلق والتشخيص اللذين يبعثان في النفس دواعي الاستجابة المطلوبة، يتجلّى ذلك في إضفاء الحياة على الجمادات وجعلها ذواتا عاقلة، وهو قوله: إنّك لترى بها الجماد حيّا ناطقا[٣٦]، وتجلية المعاني الذهنيّة الدقيقة ونقلها من خبايا العقول الى المشاهدة العيانيّة، لتتمثّل للسامع حقيقة راسخة بعد أن كانت أمورا مظنونة، وهو قوله: إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسّمت حتى رأتها العيون[٣٧]. ويؤكّد عبد القاهر أنّ جماليّة الاستعارة في تداعياتها في نفس متذوّقها وصلة ذلك بقوّة الخلق عند مبدعها، تقول الدكتورة رجاء عيد: إنّ الاستعارة بفعل الطاقة الخلّاقة للمبدع، تعمل على إعادة إنتاج الواقع بأن تنصهر عناصرها لتتخلّق في مركّب جديد يعبّر عن انفعال المبدع ومعاناته ويكشف عن رؤيته الخاصّة للأشياء من حوله[٣٨]، وذلك في حديثه عن نمط من الاستعارة يستند في وظيفته التأثيريّة الى الادّعاء والتوهّم، وليس نقل اللفظ عمّا وضع له، أي لا يقع التجوّز في نفس الكلمة ولا يتصوّر تقدير النقل فيه، بل يكون في العلاقات التي يشكّلها السياق وما يترتّب على ذلك من فعّاليّة أدائيّة في إثبات حكم الشيء من طريق التخييل والتوهّم، يقول: ونمط آخر من الاستعارة وهو أن يؤخذ الاسم عن حقيقته ويوضع موضعا لا يبين فيه شيء يشار إليه فيقال هذا هو المراد بالاسم والذي استعير له وجعل خليفة لاسمه ونائبا منابه[٣٩]، ويظهر لنا ذلك جليّا في تعليقه على الصورة الاستعاريّة في قول لبيد :

وغداة ريح قد كشفت وقرّة إذ أصبحت بيد الشمال زمامها[٤٠]

إذ إنّ تأثير هذا النمط الاستعاري يكمن في الفعل التشخيصي للاستعارة الذي جعل للشمال، في تصريفها للغداة، فعل إنسان يسيّر ناقته ممسكا زمامها بيده، والغرض تصوير معنى الانقياد أو (سلب الإرادة) بصورة الشيء الواقع في قبضة اليد تصرّفه كيف شاءت، قال عبد القاهر: وليس المعنى على أنّه شبّه شيئا باليد لنزعم أنّه نقل لفظ اليد إليه وإنّما أراد أن يثبت للشمال في تصريفها الغداة شبه الإنسان قد أخذ شيئا بيده يقلّبه كيف يريد، ولمّا أثبت للشمال مثل فعل الإنسان باليد فقد استعار لها يدا وبنى ذلك على التخيّل والتوهّم والتقدير في النفس من دون أن يكون هناك شيء يحسُّ أو ذات تتحصّل أو مشار تجري اليد عليه[٤١]. ويذهب عبد القاهر الى أنّ الاستعارة متى بنيت على ادّعاء الحقيقة والإيهام بأنّ التشبيه لم يخطر للشاعر ببال وصار كأنّه شيء لم يكن أو شريعة لم تتنزّل كانت لها مزيّة وفضل ورأيت فيها زيادة في الحسن، وذلك بأن يستعير الشاعر اسم الشيء بعينه، من صفة محسوسة الى أوصاف معقولة، ثمّ يعمل على تناسي أمر الاستعارة فيه ويؤلّف الكلام على دعوى التحقيق وكأن ليس هناك تشبيه ولا استعارة، يقول عبد القاهر: إنّهم يستعيرون الصفة المحسوسة للأوصاف المعقولة ثمّ يعملون على دعوى

التحقيق والإطلاق وكأنّ حديث الاستعارة والقياس لم يجر منهم على بال ولم يروه ولا طيف خيال[٤٢]، ويعزّز ما ذهب إليه في تعليقه على قول بشّار:

أتتني الشمس زائرة ولم تك تبرح الفلكا[٤٣]

فقد ادّعى الشاعر في طيف امرأة قد زاره بأنّها شمس السماء، ومن أجل ذلك جاء بلفظها معرّفا بـ(أل)، ثمّ استعار لها الفلك الذي هو مقرّها ومستودعها، قال عبد القاهر: إنّ الحديث عن فلك تأوي إليه هذه المرأة حتى لا تكاد تغادره يريك أنّه ادّعى أنّها الشمس بعينها وأثبتها على حقيقتها[٤٤]، كما يظهر لنا ذلك جليّا في تعليقه على قول الشاعر :

لاتعجبوا من بلى غلالته قد زرّ أزراره على القمر[٤٥]

وذلك أنّ موضع الغرابة ومدار النهي عن التعجّب ادّعاء الحقيقة فيما أصله التشبيه والاستعارة، قال عبد القاهر: ليس هناك شكٌّ ولا مرية في أنّ المعاملة مع القمر، وأنّ الحديث عنه بعينه وليس في البين شيء من غيره، وأنّ التشبيه قد نسي وأنسي وأنّه لو لم يجعله قمرا حقيقيّا لما كان للنهي عن التعجّب معنى، وهذا موضع لا يبين إلاّ لمن يعرف وحي الشعر وخفيّ حركته التي هي كالهمس وكمسرى النفس في النفس[٤٦]. ويبدو البعد الحركي للاستعارة حاضرا في تصوّر عبد القاهر للأطر الجماليّة للصورة الاستعاريّة، بوصفه من أهم الأبعاد التي تمنح الاستعارة سمة جماليّة وتضفي عليها قدرا أكبر من الشعريّة، ويتجسّد هذا البعد في ثلاث وظائف للاستعارة، تتحدّد بموجبها مدى فاعليّتها وتأثيرها، وهذه الوظائف هي:

١- التجدّد : إنّ العنصر الحركي في الاستعارة هو الذي يضمن لها ديمومتها وينأى بها عن الجمود، وإنّ الاستعارة بفعل الانحرافات البنائيّة والتشكّلات المتمرّدة على النظام اللغوي التقليدي هي الأقدر على بثّ الحيوية والتجدّد في صور الشعراء، ويتجلّى هذا التمظهر الحركي للاستعارة في كونها تكسو المعنى حلّة جديدة وتخرجه من دائرة المألوف أو(العادي) الى الغريب البديع ممّا يجعل منه أشدّ تأثيرا وأقوى إيحاء، يقول عبد القاهر: إنّها تبرز هذا البيان في صورة مستجدّة تزيد قدره نبلا وتوجب له بعد الفضل فضلا[٤٧].

٢- الانشطار أو(التشظّي) : وممّا تفعله الحركة في الاستعارة قدرتها على الانقسام أو التكثّر حتى ليتولّد من المعنى الواحد معان عدّة وتكون لها بدلا من الفضيلة الواحدة فضائل لا تحصى ومناقب لا تعد، يقول عبد القاهر: ومن خصائص الاستعارة أنّه تعطيك الكثير من المعاني باليسير من الألفاظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدّة من الدرر وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر[٤٨].

٣- بث الحياة في الموات : ومن أخطر سمات الحركة في الاستعارة قدرتها على الخلق، وهو سرٌّ عظمتها ومكمن الإبداع فيها، يقول عبد القاهر: إنّك ترى بها الجماد حيّا ناطقا والأعجم فصيحا والأجسام الخرس مبينة[٤٩].

ثالثا : جماليّة التمثيل : بحث عبد القاهر فنّ التمثيل بشكل لم يسبق إليه أحد من قبل، وهو عنده أسلوب فنّي يقوم على ضرب من التأوّل ويعمل على تمكّن المعنى في الذهن وإيداعه التأثير المخصوص عن طريق تمثيله للحواس، إذ كان الإنسان بفطرته وتركيبة خلقه يؤثر الانتقال من مستور إلى معلوم ويطمئن إلى الشيء الذي يرد إليه عن طريق الحواس[٥٠]. وتتجسّد جماليّة التمثيل عند عبد القاهر في توقره على عنصري الغرابة والتعجيب، لكون ممّا فطرت عليه النفوس أنّها تستأنس بالمعنى الممثّل لما يثير فيها من دواعي الاستغراب ويفتح للقلب منافذ للدهشة والإعجاب، ولما له من قدرة على استثارة المشاعر وتحريك الانفعالات، وأن يحدث في النفوس هزّة وأريحيّة لا تحصل لها إذا صوّر لها المعنى عاريا عن التمثيل، يقول عبد القاهر: إنّ أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي الى جلي وتأتيها بصريح بعد مكني وأن تردّها ممّا تعلمه إيّاها الى شيء آخر هي بشأنه أعلم وثقتها به في المعرفة أحكم، وذلك الذي تفعل المشاهدة من التحريك للنفس وتمكّن المعنى في القلب إذ كانت مستفادة من العيان ومتصرّفة حيث تتصرّف العينان[٥١]، ويبلغ التمثيل أعلى درجات الشعريّة حينما تكون الصورة من الندرة بحيث لا تكاد تقع في الوهم أو تتصوّر في الذهن ويكون المعنى ممّا يمكن أن يدّعى امتناعه واستحالة وقوعه، فقد أشار، في معرض تعليقه على صورة المتنبّي في قوله :

فإن تفق الأنام وأنت منهم فإنّ المسك بعض دم الغزال[٥٢]

الى أنّ الصورة قد وقعت موضع الاستحسان، وكان لها من أفانين الجمال ما كان، لبراعة الشاعر في الاحتجاج لدعواه، وذلك أنّ الممدوح قد فاق الأنام، ولم يعد بينه وبينهم مقاربة، حتى صار أصلا بنفسه وجنسا برأسه، وهذا من الغرابة بمكان إذ لا يقع في الوهم أن يتناهى بعض أجزاء الجنس في فضائله الى الحدّ الذي يدّعى فيه خروجه عن حدّ جنسه وحقيقة أصله، وقد استدعى ذلك أن يؤكّد الشاعر، باستعمال تقنية التمثيل، صدق ادّعائه وأن يثبت إمكان وقوعه، قال عبد القاهر: إنّ المسك قد خرج عن صفة الدم وماهيّة جنسه، إذ لا يوجد فيه شيء من الأوصاف التي يكون بها الدم دما، كما لا يوجد في الدم شيء من الأوصاف الشريفة التي للمسك بوجه من الوجوه[٥٣]، ونجد أنّ حركة الصورة متنامية، إذ تبدأ بادّعاء تقدّم الممدوح على البشر، مع كونه من جنسهم، ثم تنتقل إلى تقرير حقيقة كون المسك من جنس دم الغزال، ومن هنا جاء الانتقال العجيب من الضمير المستتر، في (تفق)، إلى الضمير الظاهر، في (أنت منهم)، وما أحدثه في النفس من هزّةٍ وأريحيّة، وقد جاء بجواب الشرط جملة اسميّة مصدّره بـ (إنّ)

المؤكدة، لإفادة أنّ بيّنة الدعوى، وهي كون المسك من دم الغزال، أمر ثابت وحقيقة راسخة، وقد استعمل الصيغة المضارعة، في الفعل (تفق)، التي أطلقت حدود الزمن، لمنح النصّ حركة دائبة، فالممدوح دائم التألّق والعطاء، متواصل في السعي الى حيث يكون منتهى المجد والشرف، والتقرير بأنّ الفوقيّة سمة دائمة في الممدوح، وهي شيء غير قابل للتبدّل وليس ممّا يمكن أن يوجد اليوم وينتفي غدا، كما هو الحال في حقيقة كون الممدوح من جنس البشر وكون المسك بعض دم الغزال، بل إنّ ذلك يشكّلُ حاجة ملحّة في سلّم طموحه ويعدُّ جزءا لا يتجزّأ من كيانه وأسلوبه في التفكير وفلسفته في الحياة. ويتجلّى البعد الجمالي للتمثيل في بنيته التركيبيّة التي يستخرج منها الشبه، بضرب من التلطّف والتأويل، من عناصر متعدّدة، إذ تنصهر بداخلها جملة من الصور الجزئيّة في صورة واحدة تعبّر عن المعنى الشعري، وهي تملك من سمات الشعريّة ما يؤهّلها لإحداث التأثير الانفعالي المقصود، يقول عبد القاهر: إنّ التشبيه الذي هو أولى بأن يسمّى تمثيلا لبعده عن التشبيه الظاهر الصريح ما تشكّل من كيانات متعدّدة ينتزع من مجموعها الشبه فيكون سبيله سبيل الشيئين يمزج أحدهما بالآخر حتى تحدث صورة غير ما كان لهما في حال الإفراد لا سبيل الشيئين يأتلفان وتحفظ صورتهما[٥٤]، إنّ التركيب ينتزع الأشياء أو العناصر من مداراتها ويهيّئ لها مدارا جديدا تتشكّل أو تأخذ مواقعها فيه في علاقات جديدة مبتكرة، الأمر الذي يستدعي من المتلقي مزيدا من التأمل والاستنباط العقلي لاستكناه الوظائف الدلاليّة لشبكة العلاقات، وفي ذلك تقول الدكتورة هدى قزع: لا يمكن فهم الغرض من التمثيل أو خطابه من دون ملاحظة ذلك الخطاب في تركيبة النصّ بوصفها توحي بالوظيفة الإشاريّة للتمثيل، ولذلك اقترنت جماليّة التمثيل بالكشف عن شبكة العلاقات الخفيّة المتنامية بين موجودات النصّ[٥٥]، وهكذا يبدو الأثر الجمالي للتمثيل في احتياجه الى ضرب من التأمّل والتفكير يؤدّي الى مشاركة فاعلة للمتلقي للاهتداء الى مكنونات الجمال الفنّي والولوج الى عمق التجربة الشعريّة، يقول الدكتور إحسان عباس: إنّ عبد القاهر هو ذلك الناقد العقلاني الذي يرفع دائما من قيمة الفكرة ويرى أنّ الاهتداء إليها من أهمّ ضروب اللذة النفسيّة في تتبّع صور الجمال[٥٦]. وتبرز قيمة التمثيل في الجمع بين المتنافرات والتأليف بين المتباينات، ومن شأن ذلك أن يترك أثرا عظيما في النفس وأن يحرّك فيها قوى الاستحسان، يقول عبد القاهر: إنّ التمثيل يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين ويريك للمعاني الماثلة بالأوهام شبها في الأشخاص المائلة والأشباح القائمة وله في هذا كلّه المدى الذي لا يجارى إليه والباع الذي لا يطاول فيه[٥٧]، وفي تعليقه على قول الشاعر:

كما أبرقت قوما عطاشا غمامة فلمّا رأوها أقشعت وتجلّت[٥٨]

يؤكّد عبد القاهر قدرة التمثيل على تطويع بنية التضاد لخلق صور مؤثّرة تتوفّر على قدر كبير من الشعريّة، فالنصُّ أوّله رجاء وطمع وآخره يأس وجزع، أي أنّ الحرمان لم يأت ابتداءً، وإنّما جاء في

عقب رجاء في النوال ومطمع في الظفر، قال عبد القاهر: إنّ مدار النصّ أن يصل الشاعر ابتداءً مطمعاً بانتهاءٍ مؤيس[٥٩]، لقد أحدث الشاعر، بفعل تقنية التضاد، خرقا في البنية ساهم في تقوية أواصر التفاعل بين النص والمتلقي لإحداث التأثير المطلوب، ففي بؤرة المعاناة النفسيّة يتفجّر عندهم إحساس بالراحة طمعا في تحقيق ما يصبون إليه، غير أنّه لم يلبث أن يتبدّد ذلك الاحساس ليستولي عليهم شعور باليأس والاحباط، وكما هو مبيّن أدناه:

عطاشا * أبرقت ..... أمطرت

عطاشا * أبرقت ..... أقشعت !!

توتّر(سلب) * عامل تحفيز(إيجاب) ..... عامل تثبيط(سلب)

الدراسة التطبيقية :

عناصر الجمال في الأداء التصويري عند عبد القاهر :

أولا : عنصر الغرابة، يعد عنصر الغرابة من أهمّ الأسس التي ينبني عليها استحسان عبد القاهر للصورة الاستعارية، وهو من الأنماط التي تبلغ بها الاستعارة الدرجة القصوى من التأثير في النفوس، لأن غرابة الصورة أو ندرتها من شأنها أن تستثير انفعالات المتلقي، لأنه لم يكن يتوقع حصولها ولاعهد له بأمثالها، فتنبسط لها أسارير وجهه عجبا وتهتزّ لها خلجات نفسه طربا، قال عبد القاهر: وهو المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها ويتّسع لها كيف شاءت المجال في تفنّنها وتصرّفها[٦٠]، وفي ذلك يقول الدكتور يوسف أبو العدوس: إنّ من أهمّ وظائف الاستعارة أنّها تعمل على خلق صدمة مبهجة[٦١]، وقد مثّل له عبد القاهر بقول الشاعر :

ترنّح الشرب واغتالت حلومهم شمس ترجّل فيهم ثم ترتحل[٦٢]

نجد أنّ شعريّة النص تجسّدت في خلق مسافة التوتّر أو التشكّل العلائقي القائم على تجاوز المألوف في قوله (اغتالت حلومهم شمس)، ولو قال (خمر أو نوم أو صدمة) لما كان جاء بشيء، وكما هو مبيّن أدناه :

اغتالت حلومهم ..... الخيارات المتاحة

- خمر
- نوم
- صدمة أو موقف مهول

اغتالت حلومهم شمس!!

ويستوقفني في النصّ أمران، هما استعمال صيغة المصدر في قوله (الشرب)، ولم يقل (الشاربون)، لإفادة أن الخمر بلغت منهم مبلغا وقد تلبّست بهم وتلبّسوا بها، وقد تعزّز ذلك بمجيء العامل فيه، وهو(ترنّح)، بصيغة (تفعّل) لمطاوعة (فعّل)[٦٣]، أي رنّحته الخمر فترنّح (أثرت به فتأثر بها)، ثم ذلك التنكير العجيب في قوله (شمس)، لتفرّدها واختصاصها بهذا الوصف دون غيرها[٦٤]، قال عبد القاهر "ولو قال ترجّلت شمس ولم يذكر شيئا غيره من أحوال الآدميين لم يعقل قط أنه أراد امرأة "[٦٥].

ويتجلّى عنصر الغرابة في صورة استعاريّة نادرة، جسّد فيها الشاعر ما يدرك بالعقل بما يرى في العين ويدرك بالحسّ، فليس أغرب ولا أطرف من تصوير العزم واقفا بين العينين في قول الشاعر:

إذا همّ ألقى بين عينيه عزمه ونكّب عن ذكر العواقب جانبا[٦٦]

لقد وظّف الشاعر إمكاناته وطاقاته لإحداث التأثير الانفعالي المقصود، إذ حفّز في نفسك شعورا بالاستغراب وملأها أريحيّة وسرورا، قال عبد القاهر: لقد أراك العزم واقفا بين العينين وفتح الى مكان المعقول من قلبك بابا من العين[٦٧]. وقد تمكّن الشاعر أن يخلق توتّرا حادّا يفتح عن طريقه آفاق الحوار بين (المتلقي والنصّ) لتحقيق الاستجابة المطلوبة، وتمّ له ذلك من خلال إحداث خرق في البنية بإقحام عامل مثبّط، وهو قوله (العزم)، لكون الإنسان، بحسب المتعارف المشهور وبحكم تكوينه وطباعه، إذا بادر نحو فعل أمرٍ ما حدّث نفسه مرارا أو تمثّلت له المخاطر أو ألقى بين عينيه الصعاب، لتهيّبه وجهله بعواقب الأمور، أمّا أن يلقي بين عينيه عزمه فهو بذلك يكون قد حقق انزياحا أو انحرافا عن المألوف واللجوء الى قوّة خفيّة، وظّفها بامتياز، للحدّ من تلك المخاوف ومواجهة الصعاب والتغلّب عليها، وكما هو مبيّن أدناه :

إذا همّ ..... الخيارات المتاحة

- حدّث نفسه
- تمثّلت له المخاطر
- ألقى بين عينيه الصعاب

إذا همّ ألقى بين عينيه عزمه!!

ثانيا : حسن التعليل، وهو أسلوب من أساليب إثبات المعنى المقصود بأن تخيّل الى السامع إمكان حصول أو تحقق الشيء المعلّل من جهة استطراف التعليل وغرابته، قال عبد القاهر: أن يدّعى في الصفة الثابتة للشيء علّة يضعها الشاعر ويختلقها اختلاقا[٦٨]، وهو يفعل فعلا عجيبا في نفس السامع بما يودعه فيها من سكون الى الشيء المعلّل وأنس به وأريحيّة له، يقول العلوي صاحب الطراز: إنّ إثبات الشيء معلّلا آكد في النفس من إثباته مجرّدا عن التعليل[٦٩]، ويمثّل له عبد القاهر بقول أبي الطيّب :

لم يحك نائله السّحاب وإنّما حمّت به فصبيبها الرّحضاء[٧٠]

نجد أنّ الشاعر لمّا أراد أن يبالغ في وصف عطاء ممدوحه وتشبيهه بالمطر، في كونه يغمر المخصوص به كما يغمر المطر الأرض التي يصيبها، ادّعى أن ذلك لم يكن منه من طريق التشبّه بالسحاب، قال عبد القاهر: لقد وضع المعنى وصوّره في صورة خرج معها الى ما لا أصل له في التشبيه[٧١]، وذلك أنّ السحاب ليس من عادته أو سجيّته أن ينصبّ من عنده المطر انصبابا لا يكاد يتوقف، وإنّما ترى ذلك منه لكونه محموما، وإنّ ما يقذف به من الأمطار الوفيرة إنّما هو العرق الذي يتصبّب من المحموم من أثر الحمّى، إنّ السّحابة محمومة من أثر الحسد، وهي تحسدك أيّها الممدوح لأنّها لا تقدر على مجاراة فيض عطائك أو حكاية سعة نائلك، قال العكبري "فما ترى من مائها فإنّما هو عرق حماها حسدا لك"[٧٢]، لقد بنى المتنبّي ذلك كلّه على التمويه والخداع، لأنّ عطاء الممدوح لا يبلغ ماء المطر في سعته ووفرته كما أنّ السحاب ليس له جسد فتنتابه الحمّى وليس له قلب فيخالجه الحسد، وفي النصّ نكتة، وهي أنّه لمّا كان قد ادّعى بأن السحابة محمومة وعبّر عن ودقها بأنّه عرق المحموم، ولتأكيد هذا المعنى وإثباته، جاء بالجملة الاسمية، في قوله (صبيبها الرحضاء)، لكونها تفيد الاستقرار والثبوت، بل تبعث على السكينة والدعة، وهما من لوازم التثبّت من الأمر والتيقن منه والركون إليه.

ثالثا : التشخيص الاستعاري، يعد التشخيص من أهمّ الأساليب الفنّيّة التي تبعث في المتلقي دواعي الاستجابة المطلوبة، وكان عبد القاهر كثيرا ما يعجب من فعله ويشيد بفاعليّته وقدرته العجيبة ودوره في إضفاء الحياة على الجمادات، يقول عن الاستعارة وفعلها التشخيصي " فإنّك لترى بها الجماد حيّا ناطقا والأعجم فصيحا والأجسام الخرس مبينة "[٧٣]، ويمثّل له بقول امرئ القيس :

فقلت له لمّا تمطّى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل[٧٤]

إنّ هذا الخطاب التشخيصي لليل، وكأنّه شخص عاقل قادر على تمييز الكلام وفهمه، بوسعه أن يشدّ المتلقي إلى النصّ الإبداعي، ويثير عنده دواعي التعجّب والاستغراب، بوصفه أداة الشاعر في التمرّد على طبيعة الأشياء واستلال الحياة من براثن الموت، قال عبد القاهر: لقد استوفى لليل جملة أركان الشخص بأن جعل له صلبا قد تمطّى به ثمّ ثنّى ذلك فجعل له أعجازا قد أردف بها الصّلب ثمّ ثلّث فجعل له كلكلا قد ناء به[٧٥]، وتأمّل الأثر الخطير الذي أحدثه الأداء الاستعاري من خلال التشخيص لتحقيق الاستجابة المطلوبة وذلك بزيادة التفاعل بين النصّ والمتلقي لضمان حصول التأثير المتبادل (انتقال الدلالة بين الأثر والمؤثر) مما يؤدّي إلى اختزان التجربة لضمان حصول القيمة (انتقال الأثر) : انفعال المبدع = انفعال المتلقي، أي تحقق الانفعال عند المتلقي– في حال تعرّضه لتجربة مماثلة– بدرجة بديلة مماثلة لانفعال المبدع لحظة تعرّضه للموقف الانفعالي، وممّا يشار إليه بالبنان استعمال النكرة في قوله (أعجازا) في إشارة إلى أن آخر الليل كأنّه يتكرّر أو يتوالد، أي لانهاية له أو أنّ الهموم يركب بعضها بعضا، ولذلك أتبعه بقوله (وما الإصباح منك بأمثل)، قال الدكتور محمود الجادر: إنّ الصباح لن يعيد الحياة إلى المملكة المنهارة ولن يبعث الروح في جدث الأب القتيل[٧٦]، وقد تنبّه الأصمعي إلى هذا المعنى في قوله "معناه حين رجوت أن يكون قد مضى أردف أعجازا أي رجع "[٧٧]، ويبدو أنّ مجيئه بصيغة الجمع كان بقصد إثراء الصورة من خلال تعمية المعنى أو تعويم الفضاء الدلالي لإشراك المتلقي في توقعه، وقد جاء تكرار المصوّت الطويل (الألف)، أربع مرّات وبواقع مرّتين في كلّ شطر، في محاولة للترويح عن النفس وذلك بتبديد أكبر قدر من الشحنات السالبة المكبوتة في نفس الشاعر (سوداوية الحاضر"الكرامة المستباحة والأب المقتول" وضبابية المستقبل "رحلة استرداد المملكة الضائعة وإدراك الثأر للأبوّة المنتهكة")، وفي النص نكتة أخرى، وهي تكرار صيغة الفعل الماضي على هيئة منتظمة ونسق خاص :

تمطّى (امتداد + امتداد) = أردف + ناء

في محاولة لاسترجاع الماضي، أي (الحنين إلى أيّام الصّبا ودعة العيش في كنف الأب الراحل)، ومما يؤكّد ذلك البنية التراجعيّة في الصورة من خلال النهاية المبكّرة، في قوله (أردف أعجازا)، أو البداية المتأخّرة، في (ناء بكلكل)، ألا ترى أنّه جعل (الكلكل) قافية له لاسترجاع الماضي أو استعادة ذلك الحلم المفقود؟ .

رابعا : ائتلاف المختلفات، إنّ إيقاع الائتلاف في الاختلاف يترك أثرا عظيما في النفس لما يوقره من بعد في الحضور النفسي لكلٍّ من طرفي الصورة، قال عبد القاهر: إنّ موضع الاستحسان ومكان

الاستظراف والمثير للدفين من الارتياح أنّك ترى الشيئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين، وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض[٧٨]، وقد مثّل له بقول أبي الطيّب :

حسن في عيون أعدائه أقـ بح من ضيف رأته السوام[٧٩]

إنّ قتل الممدوح لأعدائه هو بمنزلة الأمر المفروغ منه، وإنّ حال أعدائه حال المقهور المغلوب على أمره الذي لا يملك أن يدفع عن نفسه المحذور أو أن يخلّص نفسه من القتل، ولذلك لا سبيل له سوى أن يكره الممدوح ويراه أقبح ما يكون، كما هو حال السوام مع الضيف القادم، ذلك أنّها لا تقدر أن تردّ عن نفسها القدر المحتوم، وإنّ نحرها مرهون بقدوم الضيف، فهي تكره قدومه وتستقبحه كما تستبقح المنون. لقد بنيت الصورة على إحداث انحراف مقصود في البنية من خلال كسر التوقعات والتمدّد على طبيعة البنية، وذلك بإقحام عنصر إيجابي (عامل تحفيز أوبناء)، وهو قوله (ضيف)، في بنية سياق سلبي بامتياز، بجعله معمولا لأفعل التفضيل (أقبح)، الذي جيء به في معرض هدم أو إسقاط، لأنّنا بمجرّد أن نسمع بلفظة (ضيف) تتمثّل لنا القيم العربية الأصيلة، من الكرم والإباء والنجدة وحماية الجوار ونحو ذلك، أما أن تقترن (ضيف) بالقبح وما تندرج تحته من المعاني السلبية، كالنفور والاشمئزاز والوضاعة والتحقير، وأن يبلغ الوصف أعلى مستوياته وأكمل حالاته بدلالة (أفعل التفضيل)، الأمر الذي أدّى الى خلق انزياح عن المألوف تجسّدت فيه شعريّة النص. ويستوقفني هنا الفصل بين الجملتين، الذي جاء في أحسن موقع وألطف شيء تجود به الصنعة وتشهد له الفطنة، وقد أغمض به المعنى وأوقع الوهم في ذهن سامعه، وقد أفاد كمال الاتصال، لكون الجملة الثانية جاءت مؤكّدة لصفة الحسن في الممدوح، وهوما يسمّيه القدماء (تأكيد المدح بما يشبه الذم)، فكما أنّ الضيف يشكّلُ عامل فزع ينتاب الماشية لحظة رؤيتها له خشية على أنفسها من النحر، كذلك الممدوح لشجاعته وفرط إقدامه يشكّلُ مصدر رعب وعامل فزع للعدو خشية على أنفسهم من القتل، قال عبد القاهر: بدأ فجعله حسنا على الإطلاق، ثم أراد أن يجعله قبيحا في عيون أعدائه، على العادة في مدح الرجل بأنّ عدوّه يكرهه، فلم يقنعه ما سبق من تمهيده إطلاق صفة القبح حتى وصل به هذه الزيادة المعهودة من المدح، وهي كراهة سوامه لرؤية أضيافه[٨٠].

خامسا : حركيّة الصورة، إنّ البعد الحركي هو الكيان الأكثر حياة بين الكيانات اللغوية للنصّ الإبداعي، إذ ليس له نهاية يقف عندها في شدّة وقعه وقوّة تأثيره، وهو يعمل على توسيع الفضاءات الدلاليّة للنصّ بأن يفتح المجال للمتلقي، بوصفه عنصرا فاعلا في تكوين دلالة المنتج الإبداعي[٨١]، لاستنطاق الأشياء والاهتداء الى العلاقات الخفيّة القائمة بين العناصر الداخلة في تشكيل بنية الصورة، ولعلّ من أهم وظائف الحركة أن تكسب الصورة فاعليّة وقدرة على التأثير، وزيادة في قوّة الإيحاء، وتودع فيها حياة

بعد حياة، وتكسوها ثوب الديمومة والتجدّد، وتنأى بها عن الاضمحلال والجمود، يقول عبد القاهر: إنّ التشبيه يزداد سحرا وجمالا إذا جاء في الهيئات التي تقع عليها الحركات[٨٢]، وقد تنبّه الدكتور إحسان عباس الى أهميّة البحث في حركيّة الصورة عند عبد القاهر وصلة ذلك بنظريّته الجماليّة، من خلال إشارات عبد القاهر الى البعد الإيحائي الذي ينطوي عليه عنصر الحركة، وما ينتج عنه من ثراء دلالي، فضلا عن البعد النفسي المتمثل في زيادة درجة التأثير في المتلقي، يقول إحسان عباس: إنّ إدراك الجرجاني لقيمة الحركة في الصورة يجعل منه ناقدا قريبا الى النقد الجمالي الحديث[٨٣]، ويتجلّى عنصر الحركة في تلك الصورة الحيّة التي يرسمها لبيد في قوله :

وغداة ريح قد كشفت وقرّة إذ أصبحت بيد الشّمال زمامُها[٨٤]

لقد ارتأى الشاعر أن يعرض لنا فلسفته في الحياة أو يصوّر موقفه منها، الذي يتمثل في أنّ الإنسان تسيّره الأقدار كيف شاءت وبحسب ما اشتهت، ولا سلطان له على التحرّر من سطوتها وليس له سوى الانقياد لها والرضا-على مضض- بما تقدّره عليه وتحكم حكمها فيه، وهو تقدير أو حكم لا يشتهيه ولا يرغب فيه، بل هو على نقيض من رغباته وأمانيه، وهذا ما يوحي به لفظ (الشمال)، فلم يجد، لتصوير تلك النظرة المأساوية، أبلغ من صورة الناقة وهي تسيّر وتقاد من قبل سائسها، وهو يصرّفها في أيّة وجهة شاء، وليس بوسعها الإفلات من هذا الزمام الخانق ومن ذلك الإذلال المقيت، وما يلمح إليه (الشمال)، كذلك، من عبثيّة الدهر ورعونة الأقدار، وقد أصاب الشاعر في إسناد الفعل الى الزمام بدلا من إسناده الى اليد، لإفادة أنّ الدهر لم يعي ولم يبذل جهدا في إحكام سيطرته على الإنسان ولم يسع الى ذلك، وإنما كان ذلك له تكوينا أو ابتداء، وكأنّ الإنسان هو الذي سقط في يده وانحنى تحت رحمة سوطه. ولمّا أراد الشاعر أن يثبت للشمال في الغداة فعل الإنسان في الشيء يقلّبه بيده فإنّه خيّل للسامع الشمال إنسانا وهو يمسك بزمام ناقته (الغداة) فيقودها الى أيّة وجهة يشاء، قال عبد القاهر" فليس المعنى أكثر من أن تخيّل الى نفسك أنّ الشمال في تصريف الغداة على حكم طبيعتها كالمدبّر المصرّف لما زمامه بيده ومقادته في كفه"[٨٥]. وجاءت (الباء) لافادة معنى الملازمة أو الحتميّة، وهو يلمح الى وقوع الشيء في قبضة اليد، غير أنّك تلمح بصيصا من الأمل، من داخل هذه الصورة المأساويّة، يوحي بأزليّة الصراع واستدامة البحث عن تجدّد حياة من براثن الموت وتفتّق شعاع التحرّر من عبوديّة القدر وتسلّطه من خلال رفع (الزمام) وجرّ (الشمال) إيحاءً بإمكان استرجاع هيبة المهزوم وكسر شوكة المنتصر.

ويبلغ البعد الحركي أقصى درجة في قوّة تأثيره، ليخترق أغشية القلوب ويبثّ فيه ألقا وسحرا، بما أوتي من إمكانات فنّيّة وجماليّة، في قول تأبّط شرّا :

إذا هزّه في عظم قرن تهلّلت نواجذ أفواه المنايا الضواحك[٨٦]

لقد وظّف الشاعر عنصر الحركة في بناء صورته ليضفي عليها حياة متجدّدة ويجعلها أكثر إيحاءً وتأثيرا، بحسب قراءة المتلقي واستجابته الانفعاليّة، فالمنايا، وهي مستبشرة ضاحكة، لابدّ أنّها تمارس بعض الحركات والرقصات التي يقوم بها الإنسان في حال الفرح والسرور، وهذه جاءت متوافقة مع الإيحاءات التي تنبعث من الفعل (هزّ)، من اهتزاز الجسم وتمايل أعضائه في أثناء الرقص والغناء، ولم يقل (أثبته)، بدلا من (هزّه)، وهو أقوى في الدلالة على قوّة الطعن، غير أنّه أراد أن يودع الصورة حركة، بفاعليّة وتميّز، وأن يصوّر الكيفيّة التي يتمُّ بها الطعن ومايرافقه من تبختر وترنّم وتمايل واهتزاز من قبل الممدوح، قال عبد القاهر: إنّ المنايا تسرُّ وتستبشر إذا هو هزّ السيف، وقد بالغ في الأمر فجعلها في صورة من يضحك حتى تبدو نواجذه من شدّة السرور[٨٧]. ولا يبعد أنّه أراد أنّ الأرض كما تضوع بالنبات، فتراها كالمتهلّل المستبشر، فإنّ الرماح، وهي في صدور القتلى، جعلت المنايا ضاحكة مستبشرة، وكما أنّ النبات يشعُّ بالحياة، ويوحي بتجدّدها واستمرارها، فإنّ تلك الرماح تبعث بالموت وتعجّل بالفناء. وفي النصّ نكتة، وهي أنّ قوّة الطعن وحرارة الحديد جعلت الدماء تفور وتتفجّر من صدور الأعداء وتنبعث منها أصوات شبيهة بالصوت المنبعث من غليان الماء في القدر، ولمّا كان الغليان يتطلّب درجة حرارة عالية فقد ناسب ذلك مع بلوغ الغاية القصوى لانفتاح الفم في حال الضحك الشديد، والذي يترتّب عليه بروز النواجذ أو(الأضراس)، وإذا عرفتَ أنّ غليان الماء يؤدي الى تحوّله من الحالة السائلة الى الحالة الغازية (البخار)، أدركتَ أنّ هذا التحوّل (انعدام الماء) يقابل انعدام الحياة من تلك الأجسام نتيجة تدفق الدماء منها.

سادسا : بناء الصورة على التضاد، تعدُّ علاقة التضاد من أهمّ تجلّيات شعريّة النصّ الإبداعي، يقول كمال أبو ديب: إنّ ازدياد درجة التضاد ثم البلوغ الى التضاد المطلق قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية[٨٨]، والتضادُّ هو من أكثر الأساليب فاعليّة في خلق البنى النصّيّة الإبداعيّة، التي تستدعي حضورا فكريّا ونفسيّا للمتلقي في النصّ الإبداعي، لما يحدثه من خرق أو انحراف في بنية النصّ قادر على إحداث خرق من نوع آخر، هو خرق في أسلوب التفكير عند المتلقي والتحرر من سلطان المألوف والطبيعي، وهوما يدفع به إلى مزيد من التفاعل مع النصّ ويستدعي منه حضورا ذهنيّا متميّزا للكشف عن أغوار النصّ ودلالاته بمزيد من التأمّل والتفكير، يقول عبد القاهر: إنّه ليأتيك بالحياة والموت مجموعين والماء والنار مجتمعين كما أنّه يجعل الشيء حلوا مرّا وصابا عسلا وقبيحا حسنا، وهو يريك العدم وجودا والوجود عدما والميّت حيّا والحيّ ميّتا[٨٩]، ويمثّل له بقول البحتري :

دان على أيدي العفاة وشاسع عن كل ندٍّ في الندى وضريب

كالبدر أفرط في العلوّ وضوؤه للعصبة السّارين جدٌّ قريب[٩٠]

إنّ وجه الشبه هو حصول المنفعة من الشيء مع تعذّر الوصول إليه . ونجد أنّ النصّ ينتهي من حيث يبدأ، أي أنّ حركة الصورة صعودا ثم نزولا (العودة إلى نقطة البداية)، الأمر الذي يجعل من التشبيه يشكّلُ حلقة متكاملة، وعلى النحو الآتي :

دان * شاسع = العلو * قريب

أ + ب = ب + أ

أ + ب – ب = أ

أ = أ

إنّ الانفصام الحاصل في البنية، أو(كسر التضاد)، الذي بنيت عليه الصورة، أتاح للشاعر انتزاع التوافق من براثن التضاد وخلق الائتلاف من رحم الاختلاف، يقول الدكتور محمد الولي: إنّ العلاقة التي يقيمها المبدع بين الأشياء تتدخّل فيها الطاقة الخلّاقة التي ترغم الأشياء على أن تقول ما لا تبوح به في واقعيّتها[٩١]، لقد أراد البحتري لصورته أن تكون مفعمة بالحياة وموحية بالأمل بدلالة (دان) و(قريب) اللذين يوحيان بتجدّد الأمل وحصول الانتفاع على حساب (شاسع) و(العلو) اللذين يوحيان باليأس والحرمان. وفي النصّ نكتة، وهي حذف المبتدأ في قوله (دان) والتقدير (هو دان)، أي الممدوح، وذلك أنّه لمّا جعله قريبا من العفاة أفاد ذلك بأنّه قد بلغ من الشهرة ما يغني عن ذكره صراحة فما أن يقال (دان على أيدي العفاة) حتى تتوجّه الأنظار إلى الممدوح، وقد جعله في متناول اليد، وهذا أبلغ في الدلالة على الانتفاع منه، ولتأكيد هذا الانتفاع جاء الفصل بين المبتدأ (ضوؤه) وخبره (قريب) بالموصوف وصفته (للعصبة السارين) لكون السراة أشدّ احتياجا لضوء البدر من سواهم.

ومن الصور النادرة التي لا تكاد تقع كثيرا تشبيه المصلوب بالعاشق المودّع أو القائم من نعاس في قول الشاعر :

كأنّه عاشق قد مدّ صفحته يوم الوداع الى توديع مرتحل
أو قائم من نعاس فيه لوثته مواصل لتمطّيه من الكسل[٩٢]

نجد في هذا النص أنّ الصورة قد بنيت على التضاد المتمثّل في (القيام*النعاس) و (التواصل* الكسل)، فالانزياح الحاصل في التشكّل العلائقي (قائم : من نعاس) و (مواصل : من الكسل) من شأنه أن يخلق توتّرا حادّا تتجلّى فيه شعريّة النصّ، يقول الدكتور سلام أبو الحسن: إنّ تكوين الصورة الجماليّة قد يكون

نتاج اجتماع عنصرين نقيضين، كالحركة والسكون، أو عنصرين متماثلين ومتباينين في آن واحد[٩٣]، وذلك أنّ صفة القيام، بما تدلُّ عليه من حيويّة ونشاط، تستدعي إدخال عنصر تغذية لتوفير الطاقة اللازمة للقيام، غير أنّنا نفاجئ بإقحام أحد العناصر المثبّطة للقيام، وهو(النعاس)، وكون هذا النعاس، بما يدلُّ عليه من نفاذ الطاقة المسؤولة عن فاعلية الجسم وأنشطة الأعضاء، هو المسؤول عن تغذية القيام، وهذا ما يحصل تماماً في الجانب الآخر من اللوحة إذ إنّ من صفة المتمطّي أنّه يعود إلى حالته الأولى، أمّا أن يكون التمطّي متواصلا فلابدّ من وجود علّة لهذا التواصل، أي لابدّ من توفر عنصر آخر، ينضاف الى العناصر المشتركة في تشكيل الصورة، يكون مسؤولا عن استدامة التمطّي، وذلك أنّ الاستمرار والتواصل في مزاولة فعلٍ ما يحتاج إلى الطاقة اللازمة للمحافظة على فاعليّة الجسم، وهنا لابدّ من إدخال عنصر تغذية لتوفير تلك الطاقة، غير أنّنا نفاجئ بإقحام عنصر سلبي أو عامل مثبّط، وهو(الكسل)، يكون هو المسؤول عن تغذية الجسم بتلك الطاقة اللازمة للتواصل. وفي النصّ نكتة أخرى، وهي أنّ هناك ثمّة علاقة تفاعليّة تقوم بين (العاشق) و(المصلوب) على اعتبار أنّ المصلوب عاشق للحريّة والكرامة، وكما أنّ من سمة العشق أنّه يتلف جسد صاحبه فهذا المصلوب قد أتلف جسده وروحه في رفض الذلّ والعبوديّة وتكميم الأفواه عازما على الموت بكرامة كي يعيش في الضمائر والقلوب.

سابعا : بناء الصورة على التخييل، يعدُّ التخييل أداة الشاعر في تشكيل لوحة فنية يعبّر من خلالها عن أصالة تجربته الشعريّة، إذ بوسعه - كما يقول كولردج أن يذيب ويحطّم لكي يخلق من جديد[٩٤]، أي أن يمكّن المبدع من تجاوز العالم الواقعي أو إعادة صياغته، لإنتاج عالم غير واقعي(متخيّل)، بأن يذيب خصوصيات العناصر المشتركة في تشكيل النصّ الإبداعي ويوحّد بينها في صورة افتراضيّة، فلم يكن الشاعر معنيّا بتصوير معطيات الواقع أو الأشياء كما هي في الوجود، بل عليه تصوير الأشياء كما يراها هو، أي أن يعيد إنتاجها من جديد من خلال وعيه بعد أن يسمح للخيال أن يخرجها من عالمها الصامت ليهب لها عنصر الخلود، يقول جان كوهين: إنّ بنية الشعر تمرُّ بمرحلتين، مرحلة الهدم أو التحطيم، وهي المرحلة السالبة التي يتمُّ فيها تحطيم اللغة العاديّة، ثم تليها مرحلة إعادة البناء، وهي المرحلة الموجبة التي يتمُّ فيها إقامة علاقات من طبيعة أخرى[٩٥]. والتخييل عند عبد القاهر، هو أسلوب من أساليب تناول المعنى يقوم على التصوير أو التمثيل بقصد التأثير في المتلقي ودفعه الى قبوله أو التسليم به، ويشيد عبد القاهر بأثر التخييل في المتلقي من حيث قدرته على استثارة إنفعاله وبعثه على التعجّب، لرؤية ما لم يره ولم تجر العادة به، إذ يقول: إنّ حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويوقعه في النفوس من المعاني كحكم التصويرات التي تروق السامعين والتخيّلات التي تهزُّ الممدوحين وتفعل فعلا شبيها

بما يقع في نفس الناظر الى التصاوير التي يشكّلها الحذّاق بالتخطيط والنفش[٩٦]، والتخييل عند عبد القاهر ينقسم على قسمين : الأول: التخييل الكاذب، وهو نمط من التخييل يقوم على التزويق والخداع بأن يأتي الشاعر بما لا يثبت عقلا ويدّعي دعوىً ليس الى تحصيلها سبيل، قال عبد القاهر: أن يدّعي الشاعر فيه ما لا يصحُّ دعواه ويثبت ما ينفيه العقل ويأباه ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لاترى[٩٧]، وفي ذلك يقول الدكتور شفيع السيد: إنّ المعتبر في الخطاب الشعري هي القيمة التصويريّة عبر آليّات التمويه[٩٨]، وقد مثّل له عبد القاهر بقول الشاعر :

الريح تحسدني عليـ ك ولم أخلها في العدا
لمّا هممت بقبلة ردّت على الوجه الردا[٩٩]

نجد أنّ الشاعر قد ادّعى بأنّ الفعل الصادر من الريح ، وهو(ردّها للرداء)، إنّما هو بدافع الحسد والغيرة، لا أنّه شيء في طباعها وفي حكم تكوينها، وهي من أجل ما في نفسها تحول بينه وبين أن يقبّل تلك المرأة، قال عبد القاهر: إنّ الريح إذا كان وجهها نحو الوجه فواجب في طباعها أن تردّ عليه الرداء وأن تلفّ من طرفيه، غير أنّه ادّعى أنّها تحسده وهي من أجل ما في نفسها تحول بينه وبين أن ينال من وجهها[١٠٠]. إنّ الفجوة التي خلقها الصدام العنيف بين الحلم و الواقع أو بين الحاجة الإنسانيّة الملحّة والقدر المحتوم، تجسّدت على مستوى الواقع اللغوي بين (هممت بقبلة) و(ردّت على الوجه الردا)، فهذا الخرق الحاصل في البنية هو بمثابة توتّر حاد يعقبه إخفاق، وهو ما يشبه البرود الجنسي الذي قد يأتي كردّة فعل عكسيّة لحالة من الهيجان الشديد والشهوانية العارمة، وكما هو مبيّن أدناه :

هممت بقبلة ⟷ ردّت على الوجه الردا
الشروع بالفعل ⟷ ارتداد عن الفعل
تقبيل ⟷ مانع أو مثبط
شهوة عارمة ⟷ كبْت

وقد استعمل الفعل (همّ)، والهمُّ هو الشروع بالفعل أوالعزم عليه مع شدّة الشغف[١٠١]، مشعرا بما خلّفه في نفسه من توتّر حاد وألم نفسي مبرّح، ولمّا كان الفعل من جهة الريح بدعوى الحسد، وهي دعوىً تخيلية لا ترجع الى أصل في العقل، بنى المقطع الأوّل، وهو قوله (الريح تحسدني عليك)، بناء اسميّا لتأكيد صدق ادّعائه، وهو أنّ الحسد متحقّقٌ من جهتها، ثمّ عدل عنها الى البنية الفعليّة لإفادة معنى التحوّل أو التبدّل المفاجئ في الموقف أو الحدث وما يترتّب عليه من تحقيق معنى الإبهات أو شدّة الإنكار، ولمّا كانت المفاجئة تتطلّب سرعة في الأداء، جاء الجزم، في قوله (أخال)، متماشيا مع تلك السرعة أو الاختزال في التعبير، ولم يغب عن ذهنيّة الشاعر التوظيف الأمثل للبدائل البنائيّة التي يوفرها

أسلوب التقديم، الذي يعدُّ من أكثر الأساليب قدرة على تغذية النصّ بالتشكّلات العلائقيّة المتمرّدة على النظام اللغوي التقليدي، يتجلّى ذلك في تقديم متعلّق الفعل، وهو الجار والمجرور، على معموله المفعول به، وهو قوله (الردا)، على سبيل الاعتناء به، وذلك أنّ الريح لو كانت ردّت الرداء على أيّ عضو آخر لما كان ذلك ممّا يشغله عمّا همّ به وأراده، وكذلك لو كان حجب الوجه من أيّة طريق أخرى، غير ردّها للرداء، كأن يكون ذلك بحجب الرؤيا عنه، بإثارتها للغبار لشدّة هبوبها وقوّة عصفها، لما أحدث فارقا في قوّة الانفعال أو درجة الشعور بالكبت أو الحرمان .

الثاني: التخييل الصادق، وهو نمط من التخييل يعطي شبها من الحق قد استعين عليه بالحذق والتلطّف وبني على قياس تمثيل وتخييل، قال عبد القاهر: أن يثبت الشاعر فيه أمرا عقليّا صحيحا ويدّعي دعوىً لها شبح في العقل[١٠٢]، وقد مثّل له بقول البحتري :

وبياض البازي أصدق حسنا إن تأمّلت من سواد الغراب[١٠٣]

لقد ادّعى الشاعر دعوىً ترجع الى أصل عقلي، ثمّ دلّل على صدق دعواه بالتمويه والخداع، فقد ادّعى فضل الشيب على الشباب بأن جعل معيار المفاضلة، في الحسن، بين الغراب والبازي، هو االبياض والسواد، وليس الأمر كما خيّل وادّعى، لأنّ المفاضلة بين الغراب والبازي، كما المفاضلة بين الشيب والشباب، لاتمتُّ الى البياض والسواد بصلة، ولا استندت على المقارنة بينهما، ألا ترى أنّك لو جرّدت البازي من الصفات التي فُضّل من أجلها على غيره من أنواع الطيور لم تثبت له تلك الفضيلة ولا رأيت فيه ذلك الحسن، وإنّما رجح البياض على السواد في صورة البازي والغراب بالقياس الى اقتران البياض بالبازي والسواد بالغراب، فالذي حسّن البازي وجعله أنفس من الغراب، هو نفاسة الصفات التي يحملها البازي في قبال وضاعة الصفات التي يحملها الغراب، يقول الدكتور شفيع السيد: إنّ عنصر اللون لا دخل له على الإطلاق في الإعلاء من شأن البازي والإزراء بالغراب ولكن يرجع ذلك الى قوّة البازي وسطوته في قبال ما استقرّ في الوجدان إزاء الغراب من التطيّر والتشاؤم[١٠٤]، وكذلك رجح المشيب على الشباب-تخييلا- للاتّزان والهيبة والوقار في قبال الصبوة والطيش والاغترار، وهذا لايتأتّى بالمعاينة البصريّة، بل بالمعاينة الذهنيّة والمقارنة العقليّة، لقد قارن الشاعر بين نفاسة البازي، من حيث الصفة وقوّة الفعل، ووضاعة الغراب، فخيّل للسامع أنّه يقارن بين بياض الأوّل وسواد الأخير، ولمّا رجحت كفّة البياض على السواد قاس ذلك- قياس تخييل-على بياض المشيب وسواد الشباب، قال عبد القاهر: وليس إذا كان البياض في البازي آنق في العين من السواد في الغراب وجب لذلك كلّه أن لا يذمَّ الشيب ولا تنفر منه طباع ذوي الألباب، لأنّه ليس الذنب كلُّه لتحوّل الصبغ وتبدّل اللون ولا أتت الغواني ما أتت من الصدّ والإعراض لمجرّد البياض، بل لذهاب بهجته وإدباره في حياته، وكذلك لم يحسن سواد الشعر في

العيون لكونه سوادا فقط، بل لأنك رأيت رونق الشباب ونضارته وبهجته وطلاوته يعدانك الإقبال ويحضرانك الثقة بالبقاء ويبعدان عنك الخوف من الفناء[١٠٥].

نتائج الدراسة :

أولا : لقد توصل الباحث، في الدراسة النظرية، الى النتائج الآتية :

١. احتلّت الصورة في كتابات عبد القاهر مكانة كبيرة، وقد تناولها بالتنظير والتحليل، بما لا نجده عند ناقد سواه، وقد جعل منها معيارا للإجادة الفنّيّة يستند الى قوّة تأثيرها في المتلقي.

٢. يرى عبد القاهر أنّ بنية الصورة تقوم على الاتساع والتخييل، وأن يدّعى الحقيقة فيما أصله التجوّز والتمثيل، وهذه البنية التخييليّة هي التي تمكّن الشاعر أن يخلق المعنى الشعري.

٣. تبلورت نظرة عبد القاهر لجمالية الصورة التشبيهية في حديثه عن التشبيه الخفي الذي يقوم على ضرب من التأوّل، ويحتاج في استخراجه الى قدر من التأمّل والتفكير، وهذا اللون من التشبيه يحتل مكانة كبيرة في نفسه، إذ ينسبه الى الكلام الذي يصدر عن الفضلاء وذوي العقول الكاملة، لكونه يتوفر على دقة الفكر ولطف النظر ونفاد الخاطر مما يفعل فعلا عظيما في المتلقي ويحرك قوى الاستحسان لديه .

٤. كما تتجسّد جمالية التشبيه في ندرة وقوعه، لما يتوقر عليه من قوّة التأثير في النفس وقدرته على تحريك دواعي سرورها وانبساط أساريرها، بما يدفع الى تحقيق الاستجابة المطلوبة، من جهة المتلقي، لإجراء التعديل السلوكي المرتقب، ويحدث ذلك من خلال تشكّل الصورة من عناصر متباينة في الجنس تمكّن الشاعر من خلق شبه من الندرة بمكان، بحيث لا يكاد يُتصوّر في الذهن ولا يقع منه شيء في الخاطر.

٥. يعد عنصر التركيب من العناصر الفاعلة في الصورة التشبيهية لقدرته على خلق صور تتوفر على قدر كبير من من قوّة التأثير، من خلال استقصائه للتفاصيل، وهذا الاستقصاء يجعل الصورة على درجة كبيرة من العمق والشمول بما يثير الاستغراب لدى المتلقي ويبعثه على التعجّب .

٦. تبلغ الاستعارة ، عند عبد القاهر، الدرجة القصوى، في قوة تأثيرها متى ما بنيت على الادعاء والإيهام بأنّ التشبيه لم يخطر ببال الشاعر وهو يستعير، بأن يتناسى الشاعر أمر الاستعارة ويؤلّف الكلام على دعوى التحقيق.

٧. تنبّه عبد القاهر الى الأثر الخطير الذي تحدثه الاستعارة في المتلقي بفعلها التشخيصي الذي يبعث في النفس دواعي الاستجابة المطلوبة.

٨. يرى عبد القاهر أنّ البعد الحركي من أهم الأبعاد التي تمنح الاستعارة سمة جماليّة وتضفي عليها قدرا أكبر من الشعريّة، ويتجسّد هذا البعد في ثلاث وظائف للاستعارة، تتحدّد بموجبها مدى فاعليّتها وتأثيرها، وهذه الوظائف هي:

أ. التجدد ب. الانشطار ج. بث الحياة في الموات

٩. تتجسّد جمالية التمثيل عند عبد القاهر في توقره على عنصر الغرابة الذي يمنحه القدرة على استثارة المشاعر وتحريك الانفعالات، وأن يحدث في النفوس هزّة وأريحيّة لا تحصل لها إذا صوّر لها المعنى عاريا عن التمثيل.

١٠. كما يتجلى البعد الجمالي للتمثيل في بنيته التركيبيّة التي يستخرج منها الشبه من عناصر متعدّدة، بضرب من التلطّف والتأويل، وهذه البنية المركبة تملك من سمات الشعريّة، بما تستدعيه من المتلقي من التأمل والاستنباط العقلي لاستكناه الوظائف الدلاليّة لشبكة العلاقات، للاهتداء الى مكنونات الجمال الفنّي والولوج الى عمق التجربة الشعريّة.

١١. تنبّه عبد القاهر الى قدرة التمثيل على تطويع بنية التضاد لخلق صور مؤثرة تتوفر على قدر كبير من الشعريّة، من خلال الجمع بين المتنافرات والتأليف بين المتباينات، لخلق انزياحات في البنية، بما يسهم في تقوية أواصر التفاعل بين النص والمتلقي لإحداث التأثير الانفعالي المقصود.

ثانيا : لقد أثبتت الدراسة التطبيقية، من خلال تحليل الشواهد الشعرية، أن عبد القاهر حدّد جملة من المعايير، استند عليها في تقدير مناحي الجمال في الصور الشعرية، وقد لخّصها الباحث في سبعة عناصر أو أسس جمالية، هي :

١. عنصر الغرابة، لكونه من الأنماط التي تبلغ بها الاستعارة الدرجة القصوى من التأثير في النفوس بما يتوفر عليه من قوّة المفاجئة وعدم توقع حصول الشيء.

٢. حسن التعليل، لكونه يفعل فعلا عجيبا في نفس السامع بما يودعه فيها من سكون وأريحيّة من جهة استطراف التعليل وغرابته.

٣. التشخيص الاستعاري، بما يتوفر عليه من قدرة إضفاء الحياة على الجمادات ممّا يبعث في المتلقي دواعي الاستجابة المطلوبة.

٤. ائتلاف المختلفات، بما يوفره من بعد في الحضور النفسي لكلٍّ من طرفي الصورة ما من شأنه أن يترك أثرا عظيما في النفس ويثير فيها مكامن الاستظراف.

٥. عنصر الحركة، بما يتوقر عليه من بعد إيحائي يعمل على توسيع الفضاءات الدلاليّة للصورة، بحسب قراءة المتلقي واستجابته الانفعاليّة .

٦. تقنية التضاد، لكونه من من أهمّ تجلّيات شعريّة الصورة، بما يحدثه من انزياحات في البنية تستدعي حضورا فكريّا ونفسيّا للمتلقي في النص الإبداعي.

٧. بناء الصورة على التخييل، لما يتوقر عليه من التمويه والخداع بما يمكّن المبدع من خلق الصور المؤثرة .

الهوامش :

(١) ظ : النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي : ٢٠٠ .

(٢) الصوة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي : ٤٩ .

(٣) ظ : مقدمة لدراسة الصورة الفنية : ٤٩ و الصورة الفنية معيارا نقديا : ١٥٩ .

(٤) ظ : كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ١٢٨، ١٤٢ و النقد الأدبي عند اليونان : ١٢٧ .

(٥) الحيوان : ١٣٢/٣.

(٦) أسرار البلاغة :٢٩٧.

(٧) ظ : دلائل الاعجاز : ٣٢٩ .

(٨) ظ : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده : ٣٣ .

(٩) ظ : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ١٩٢ .

(١٠) ظ : تمهيد في البيان العربي (ضمن كتاب نقد النثر) : ٣٠

(١١) ظ : دلائل الإعجاز: ٣٣٠ .

(١٢) ظ : نفسه : ٣٠٣ .

(١٣) ظ : بنية اللغة الشعرية : ٢٨.

(١٤) ظ : دلائل الإعجاز : ٢٦٢ و الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني :٣٨٦/١.

(١٥) ظ : الأسس الجمالية في النقد العربي : ٧٠ .

(١٦) ظ : أسرار البلاغة : ٢٣٦-٢٣٧ .

(١٧) ظ : فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور: ٤٠٨ .

(١٨) ظ : دلائل الاعجاز :٢٣٦.

(١٩) ظ : جدلية الخفاء والتجلي : ٤٣ .

(٢٠) ظ : أسرار البلاغة : ٧٨ و٢١٨ .

(٢١) ظ : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية : ١٩٥ .

(٢٢) ظ : أسرار البلاغة :٧٤ .

(٢٣) نفسه : ٧٤ .

(٢٤) ظ : نفسه :٧٤-٧٥ .

(٢٥) ظ : نفسه : ١٢٧ .

(٢٦) ظ : نفسه : ١٠٩ .

(٢٧) ظ : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية : ١٩٦ .

(٢٨) شعر ابن المعتز: ٥٢٨/٢ و أسرار البلاغة : ١١٠ .

(٢٩) ظ : أسرار البلاغة : ١١٠ .

(٣٠) ظ : نفسه : ١٧٠ .

(٣١) ظ : نفسه : ١٥٦ .

(٣٢) ظ : نفسه : ١٥٧ و ١٦١ .

(٣٣) نفسه : ١٥٧ .

(٣٤) ظ : نفسه : ١٥٧ .

(٣٥) ظ : نفسه : ١٦١ .

(٣٦) ظ : نفسه : ٣٣ .

(٣٧) ظ : نفسه : ٣٣ .

(٣٨) ظ : فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور : ٣٩٥ .

(٣٩) ظ : أسرار البلاغة : ٣٤ .

(٤٠) شرح ديوان لبيد : ٣١٥ و أسرار البلاغة :٣٤.

(٤١) ظ : أسرار البلاغة : ٣٥ و دلائل الإعجاز : ٢٧٧ .

(٤٢) ظ : نفسه : ٢٦٢-٢٦٣ .

(٤٣) ديوان بشار بن برد : ٣/ ١٢٢ و أسرار البلاغة : ٢٧٠ .

(٤٤) ظ : أسرار البلاغة : ٢٧٠ (بتصرّف) .

(٤٥) نفسه : ٢٦٥ .

(٤٦) ظ : نفسه : ٢٦٦.

(٤٧) ظ : نفسه : ٣٢-٣٣ .

(٤٨) ظ : نفسه : ٣٣ .

(٤٩) ظ : نفسه : ٣٣ و ص٦ من البحث .

(٥٠) ظ : نفسه : ٧١، ٩٨،١٠٢، ١٠٤.

(٥١) ظ : نفسه : ١٠٢ و ١٠٧.

(٥٢) التبيان في شرح الديوان : ٢٢/٣ و أسرار البلاغة : ١٠٣ .

(٥٣) ظ : أسرار البلاغة : ١٠٣-١٠٤ .

(٥٤) ظ : نفسه : ٨١ و٨٧ (بتصرّف).

(٥٥) ظ : مستويات التمثيل عند عبد القاهر، هدى قزع، مؤسسة الحوار المتمدن، العدد ٣٥٢٢ ، www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=٢٨٠٥١٧

(٥٦) ظ : تأريخ النقد الأدبي عند العرب : ٤٣٠ .

(٥٧) ظ : أسرار البلاغة : ١١١-١١٣ .

(٥٨) نفسه : ٨٨ .

(٥٩) ظ : نفسه : ٨٨ .

(٦٠) ظ : نفسه : ٥٠ .

(٦١) ظ : الاستعارة في النقد الأدبي الحديث : ١٣٦ .

(٦٢) أسرار البلاغة : ٢٧٨ .

(٦٣) ظ : المنصف :١١١ .

(٦٤) ظ : البلاغة فنونها وأفنانها : ٣٤٤ و في جمالية الكلمة : ١٥٨.

(٦٥) أسرار البلاغة : ٢٧٨ .

(٦٦) ظ : نفسه : ١٠٨.

(٦٧) ظ : نفسه : ١٠٨.

(٦٨) ظ : نفسه : ٢٤١ .

(٦٩) ظ : الطراز: ٤٦٥.

(٧٠) التبيان في شرح الديوان ٤٣/١ و أسرار البلاغة : ٢٤٢.

(٧١) ظ : أسرار البلاغة : ٢٤٢ .

(٧٢) التبيان في شرح الديوان ٤٣/١ .

(٧٣) أسرار البلاغة : ٣٣ .

(٧٤) ديوان امرىء القيس :٤٢ و دلائل الاعجاز ٥٩ .

(٧٥) ظ : دلائل الاعجاز ٥٩ .

(٧٦) ظ : نصوص من الشعر العربي قبل الاسلام :٨٥.

(٧٧) شرح القصائد العشر :٧١.

(٧٨) ظ : أسرار البلاغة : ١٠٩.

(٧٩) التبيان في شرح الديوان : ٣/ ٩٧ و أسرار البلاغة : ٢٢٠ .

(٨٠) ظ : أسرار البلاغة : ٢٢٠ .

(٨١) ظ : القارئ في النص : ١٠١ .

(٨٢) ظ : أسرار البلاغة : ١٥٧ و ص٥ من البحث.

(٨٣) ظ : تأريخ النقد الأدبي عند العرب : ٤٣٤.

(٨٤) ورد تخريجه في ص٧ من البحث .

(٨٥) أسرار البلاغة : ٣٥ و ظ : ص٧ من البحث .

(٨٦) شعر تأبط شرا : ١١٩ و دلائل الإعجاز : ٢٧٨ .

(٨٧) ظ : دلائل الإعجاز : ٢٧٨ .

(٨٨) ظ : في الشعرية : ٤٧ .

(٨٩) ظ : أسرار البلاغة : ١١١-١١٣ .

(٩٠) ديوان البحتري : ٢٤٨/١- ٢٤٩ و أسرار البلاغة : ٩٨.

(٩١) ظ : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي : ٩٥.

(٩٢) أسرار البلاغة : ١٦٣.

(٩٣) ظ : جماليات الصورة الشعرية في القصيدة العربية : سلام أبو الحسن، مؤسسة الحوار المتمدن، العدد(٢٨٩٥) لسنة ٢٠١٠، www.ahewar.org/debat/show.art.

(٩٤) ظ : كولردج (محمد مصطفى بدوي) : ١٥٦.

(٩٥) ظ : بنية اللغة الشعرية : ١٩٤ .

(٩٦) ظ : أسرار البلاغة : ٢٩٧ (بتصرّف) .

(٩٧) ظ : نفسه : ٢٣٩ .

(٩٨) ظ : البحث البلاغي عند العرب : ٥٣ .

(٩٩) أسرار البلاغة : ٢٤٣ .

(١٠٠) ظ : نفسه : ٢٤٣ .

(١٠١) ظ : لسان العرب، مادة (همم) .

(١٠٢) ظ : أسرار البلاغة : ٢٣٩ .

(١٠٣) ديوان البحتري :٨٤/١ و أسرار البلاغة : ٢٣٢.

(١٠٤) ظ : البحث البلاغي عند العرب : ١٠٩ .

(١٠٥) ظ : أسرار البلاغة : ٢٣٢-٢٣٣ .

مصادر البحث :

١.الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية : يوسف أبو العدوس، الأهليّة للنشر والتوزيع- الأردن، ط١، ١٩٩٧م .

٢.أسرار البلاغة في علم البيان : عبد القاهر الجرجاني ، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١، ١٩٨٨م .

٣. الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة : عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي- القاهرة، ١٩٩٢ م.

٤.الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية : مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت، ط١، ١٩٨٤م.

٥.البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم : شفيع السيد ، مطبعة المدني القاهرة ،ط٢، ١٩٩٦م.

٦.البلاغة فنونها وأفنانها : فضل حسن عباس، دار النفائس- الأردن، ط١٢، ٢٠٠٩ م.

٧.بنية اللغة الشعرية : جان كوهين، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر– الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م.

٨.تأريخ النقد الأدبي عند العرب : إحسان عباس، دار الثقافة – بيروت، ط٢ ،١٩٧٨م.

٩.التبيان في شرح الديوان : أبو البقاء العكبري، تصحيح كمال طالب، دار الكتب العلمية- لبنان، ط١ ،١٩٩٧م.

١٠.جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر : كمال أبو ديب، دار العلم للملايين- بيروت، ط١، ١٩٧٩ م .

١١.الحيوان : أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجليل – بيروت، ١٩٨٨م .

١٢.دلائل الإعجاز في علم المعاني : عبد القاهر الجرجاني، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١، ٢٠٠١م .

١٣.ديوان امرىء القيس : عدي بن حجر الكندي ، شرح وتحقيق حنا الفاخوري، دار الجليل – بيروت، ط١ ،١٩٩٥م.

١٤.ديوان البحتري : الوليد بن عبيد، شرح وتحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف – مصر ١٩٧٢م .

١٥.ديوان بشار بن برد : بشار بن برد، شرح الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر- القاهرة ، ١٩٥٠م .

١٦.شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري : إحسان عباس، مطبعة حكومة الكويت– الكويت ،١٩٦٢م .

١٧.شرح القصائد العشر : الخطيب يحيى بن علي التبريزي، تصحيح عبد السلام الحوفي، دار الكتب العلمية– بيروت، ١٩٩٧م .

١٨.شعر ابن المعتز : عبد الله بن المعتز، تحقيق يونس السامرائي، دار الحرية– بغداد ،١٩٧٨م .

١٩.شعر تأبط شرا : ثابت بن جابر، تحقيق سلمان بن داود جبار، مطبعة الآداب– النجف الأشرف، ط١ ،١٩٧٣م.

٢٠.الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي : محمد الولي، المركز الثقافي العربي– بيروت، ط١، ١٩٩٠م .

٢١.الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : جابر أحمد عصفور، دار المعارف– مصر.

٢٢.الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز : يحيى بن حمزة العلوي، مراجعة محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية– بيروت، ط١، ١٩٩٥ م .

٢٣.فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور: رجاء عيد، منشأة المعارف- مصر، ١٩٧٩م .

٢٤. في الشعرية : كمال ابو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية– بيروت، ط ١، ١٩٨٧م .

٢٥. القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال : نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، المجلد السابع، عدد(١) لسنة ١٩٨٤ .

٢٦. كتاب أرسطوطاليس في الشعر : أرسطوطاليس، ترجمة متّى بن يونس، تحقيق شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي- القاهرة، ١٩٦٧ م.

٢٧. لسان العرب : العلامة جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، تصحيح أمين محمد عبد الوهاب ومحمد صادق العبيدي، دار احياء التراث العربي- بيروت ، ط٣ .

٢٨. اللغة الشعرية الإنفتاح على اللون والتشكيل : فهد محسن فرحان، الموقف الثقافي، العدد (٢٠) لسنة ١٩٩٩ .

٢٩. مقدمة لدراسة الصورة الفنية : نعيم اليافي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي- دمشق، ١٩٨٢م.

٣٠. من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده : محمد خلف الله، لجنة التأليف والنشر- القاهرة، ١٩٤٨ م.

٣١. النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي : إبراهيم صدقة، عالم الكتب الحديث- الأردن، ط١، ٢٠١١ م.

٣٢. نصوص من الشعر العربي قبل الاسلام دراسة وتحليل : نوري حمودي القيسي وآخرون، مطبعة جامعة بغداد- بغداد .

٣٣. نقد النثر : قدامة بن جعفر، دار الكتب العلمية – بيروت ، ١٩٩٥م .