# Integrate the procedures of textual analysis of the poetic image Between rhetoric and stylistic

Dr. Hocine terrouche
Professor of Modern Arabic literature
Department of Arabic Language and Literature,
College of Arts and Languages,
University of Mohamed Lamine Dabbaghine, Setif 2, Algeria
terrouchehocine@yahoo.fr

**DOI: 10.31973/aj.v1i136.938**

**Abstract:**

The general aim of this intervention is to highlight the positive aspect of Arabic eloquence by comparing it to the methodical science that claims to be scientific and objective. At the same time, the personal and superficial rhetoric is accused by an important structural element of literary composition, the poetic image.

I chose the poetic picture because it is regarded in the eyes of rhetoric and stylistic as a linguistic composition based on the imagination, understanding and interpretation cannot go beyond the linguistic boundaries, which is an important way to combine the two sciences separated time and environment and brought together many procedural tools born in the hands of rhetoric and developed between the folds Stylistics.

**Key words: cognitive integration - poetic image - rhetoric – stylistic.**

# تكامل إجراءات التحليل النّصي للصّورة الشّعرية
# بين علم البلاغة وعلم الأسلوب

**د. حسين ترّوش /أستاذ محاضر– أ –**
**قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات،**
**جامعة محمد لمين دبّاغين، سطيف ٢ الجزائر**
terrouchehocine@yahoo.fr

**(مُلَخَّصُ البَحث)**

الهدف العام الذي تسعى هذه الدراسة إلى تحقيقه هو إبراز الوجه الإيجابي للبلاغة العربية من خلال مقارنتها بعلم الأسلوب الذي يدّعي لنفسه العلمية والموضوعية، في الوقت الذي تتهم فيه البلاغة بالذاتية والسطحية، من خلال عنصر بنائي دلالي مهم في التأليف الأدبي ونقده هو الصورة الشعرية. وقد اخترت الصورة الشعرية لأنّها تعدّ في نظر البلاغة والأسلوبية على حدّ السواء تركيبا لغويا يعتمد التخييل، وفهمها وتأويلها لا يمكن أن يخرج عن حدودها اللغوية، وهو منطلق مهم للجمع بين علمين فصل بينهما الزمن والبيئة وجمعت بينهما أدوات إجرائية كثيرة ولدت بين يدي البلاغة وتطوّرت بين ثنايا علم الأسلوب. ليتحدّد الهدف الخاص لهذا البحث عبر إثبات ذلك التكامل المعرفي بين علوم البلاغة التي اجتمعت قديما على وضع أدوات إجرائية متضافرة تعمل على تحديد أشكال الصور الفنيّة، وعلى تفكيك بناها اللغوية، وعلم الأسلوب الذي أسّس الكثير من جوانبه المعرفية وتطبيقاته النصيّة على هذا التراث البلاغي العريق.

**الكلمات المفتاحية:** التكامل المعرفي– الصورة الشعرية – البلاغة – الأسلوبية.

**مقدمة :**

لا يمكن البحث عن الوشائج والصلات بين البلاغة العربية القديمة والمناهج النقدية المعاصرة، وعلى رأسها المنهج الأسلوبي، دون المرور بساحة الجرجاني التي زُرعت فكرا لغويا فأثمرت نظرات علمية دقيقة من حيث طرحُها، غنية من حيث نتائجها. وإذا حاولنا ربط آراء الجرجاني العلمية بما وصلت إليه نتائج الدرس الأسلوبي المعاصر وجدناها تتجاوز حدود النقد العربي القديم التي وسمت بالمعيارية إلى نوع آخر من النقد أكثر انفتاحا على النص تلقيا وقراءة، وفهما وتأويلا. ولتأكيد هذا الطرح فقد بحثت الدراسة في حقل مهم في النقدين البلاغي والأسلوبي على حدّ السواء هو حقل (الصورة الشعرية) ودورها في الارتقاء باللغة من العادية التواصلية إلى الإبداعية التأثيرية من خلال الدراسات النصيّة للجرجاني في

كتابيه (دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة)، وأبحاث جون كوهن الأسلوبية في كتابيه ( بنية اللغة الشعرية واللغة العليا).

ومن النقاط العلمية التي قارنت فيها بين الباحثين، وبالتالي بين البلاغة والأسلوبية، وكشفت من خلالها عن التكامل المعرفي بين العلمين، مفهوم الصورة الشعرية وارتباطها بمصطلح النظم عند الجرجاني والبنية عند كوهن، وتمفصلها إلى معانٍ عقلية وتخييلية عند الأوّل، ودلالات المطابقة والإيحاء عند الثاني. كما تناولت شكلا مهما من أشكال الصورة الشعرية أراه مشتركا بين الباحثيْن وهو الاستعارة، وارتباطها بمصطلح الغموض من جهة البلاغة وبمصطلحي العدول والمعيار من جهة الأسلوبية، لأخلص في النهاية إلى أهمية دور المتلقي في قراءة وفهم الصورة الشعرية وفكّ طلاسمها.

**١- تكامل مفهوم الصورة بين البلاغة والأسلوبية:**

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة ( ص.و.ر) " الصورة في الشكل والجمع صور وقد صوره فتصور، وتصوّرت الشيء توهّمت صورته فتصوّر لي والتّصاوير: التّماثيل. قال ابن الأثير: الصورة ترد في لسان العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته وصورة كذا وكذا أي صفته"(ابن منظور، ١٩٨٦، ص٤٩٤) (Ibn Manzoor; 1986; p494).

أما في الاصطلاح فالصورة هي " تجسيد لذات الشاعر، تجاربه وابداعه الفني، وهي صورة شعورية تعدّ مرآة تعكس الحاجة والانفعال والعاطفة وكل ما يتصل بوحدات ذلك الشاعر، وكأنما هي وسيلة اتصال بينها وبينه من خلالهما ينقل تجاربه، وقد تنبّه النقاد القدماء لذلك كثيرا فرأوا علاقة الشعر بالتصوير الفني وما يبرزه من الجمال والابداع الشعري" (عصفور، ١٩٩٢، ص١٣٣) (Asfour ; 1992; p133)، وهو ما جعلهم يفردون للصورة الشعرية بابا في دراساتهم النقدية والبلاغية.

ومن أهم الوسائط المحدّدة لمفهوم الصورة عند الدارسين العرب القدامى، ارتباطها باللغة فهي" تشكيل لغوي يشكّلها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية" (البطل، ١٩٨٠، ص٣٠) (Al-Batal ;1980; p30)، فاللغة تمثّل الحقل الخصب الذي تنمو فيه الأخيلة الشعرية، وتنتقل من عالم الإبهام والغموض إلى عوالم الحقيقة والوجود، لتتحوّل الصور الخفية في أعماق الشاعر الإبداعية إلى صور محسوسة عبر اللغة الشعرية. ويرى محمد غنيمي هلال أنّه "لم يتعمَّق أحد من النقاد العرب القدماء ما تعمَّقه عبد القاهر الجرجاني في فهم الصورة معتمدا في كل ذلك أساسا على فكرته على عقد الصلة بين الشعر والفنون النفعية وطرق النقش والتصوير" (هلال ، ١٩٧٨، ص١٦٨) (Hilal ;1973; p168)

فالجرجاني يعتقد أنّ الصورة هي أحد أوجه البيان في اللغة، بل هي أحد وسائط المعاني السامية والنبيلة التي تسمو باللغة إلى مراتب الفن، يقول : "ومن الفضيلة الجامعة فيها أنّها تبرز هذا البيان في صورة مستجدّة تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً" (الجرجاني، ١٩٧٩، ص٣٢) (Al-Jurjani; 1979; p32)، فإذا كانت اللغة الشعرية أداة للبيان الفنّي المختلف، فإنّ الصورة الشعرية الخاصة والمتميّزة هي السبيل إلى النبل في القول، ولولاها ما حاز الشعر ما ينسب إليه من فضل في التعبير الراقي.

ولكي تؤدي هذه الوظيفة لا بد من تحديد ماهيتها التي تخرج عن مفهوم التصوير الحرفي للواقع إلى ما يعقله الوعي والإدراك من هذا الواقع "واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة ذاك، وليست العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: وإنما الشعر صناعة، وضرب من التصوير" (الجرجاني، ١٩٩٥، ص٥٠٨)(Al-Jurjani; 1995; p508)، فالتمثيل العقلي للأشياء التي نراها بأبصارنا ينتج صورا مختلفة عن تلك الحقيقة الواقعية، وهو ما يعطي الصورة وظيفتها الأساسية التي تقوم على النظر إلى الأشياء بأشكال مختلفة، لذلك استطاع الشعر العربي أن يعبّر عن الموضوع الشعري الواحد بطرائق فنية عديدة، والفضل في ذلك يعود إلى ميزة التصوير.

أما علم الأسلوب فقد حاول من خلال أبحاث جون كوهن John Cohen إقامة دراساته للصورة الشعرية "على أسس بنائية سليمة تهدف إلى تجاوز الطابع الجزئي للمقولات البلاغية وما أدى إليه من خطأ التقسيمات لأنواع القول وتعسف تكييفها مع المواقف الحيوية المتغيّرة وعقم التصورات للوسائل الفنية"(فضل، ١٩٩٨، ص٢٤٤) ( Fadl; 1998; p244)، فالصورة عنده شكل بنائي يستمدّ من اللغة الشعرية أدواته التعبيرية، وهي كلّ متكامل تعمل تلك الأدوات على اختلاف أشكالها البنيوية على صوغه، لذلك يعتقد – كوهن– أنّ دراستها تقوم أساسا على فكرة التكامل التي تتجاوز التقسيمات التي ورثناها عن البلاغة. ومن جهة أخرى يرى كوهن أنّ الصورة "ليست مجرد زخرف زائد، بل إنها جوهر الفن الشعري نفسه، فهي التي تفك إسار الحمولة الشعرية التي يخفيها العالم، تلك الحمولة التي يحتفظ بها النثر أسيرة لديه" (كوهن، ١٩٨٦، ص٦٤) (Cohen; 1986; p64)، فهي تمثّل لبّ العملية الشعرية لأنّها المعبّر الحقيقي عن فنيّة الشعر الخاصة التي تميّزه عن النثر.

وهذه النظرة العميقة للصورة لا تختلف كثيرا عن نظرة الجرجاني، بل إنّهما يلتقيان في طرح واحد مفاده أنّ الصورة الشعرية ليست زخرفا فنيا، بل هي أكثر من ذلك بكثير، إنّها جوهر الفن الشعري عند كوهن، وهذا الجوهر لا يدرك إلاّ بالفكر العميق عند الجرجاني.

**٢-لغة الصورة الشعرية من النظم البلاغي إلى البنية الأسلوبية:**

لا ينظر عبد القاهر الجرجاني للصورة إلاّ من خلال النظم، وأنّ الأوصاف التي تنسب للفظ داخل الاستعارة أو التمثيل ليست إلا أوصافا للمعنى، ومن ثمّ فقيمة اللفظ تكمن في كونه ينقل التجربة الشعرية عبر المعنى "فاللفظ والمعنى إذن مرتبطان في الشعر الرائع ارتباطا وثيقا بحيث لا تستطيع أن تغيّر اللفظ دون أن تغير المعنى" (دهمان، ١٩٨٦، ص٢١٧) (Dahman; 1986; p217).

لذلك يقرّر الجرجاني أنّ سرّ جمال الصورة هو النظم الجامع بين اللفظ والمعنى، فيقول: "وهل تجد أحداً يقول هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعدُ مكانها من النظم وحُسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها وفضل مؤانستها لأخواتها، وهل قالوا لفظة متمكنة ومقبولة وفي خلافه قلقة ونابية ومستكرهة إلاّ وغرضهم أن يعبّروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه من جهة معناهما، وبالقلق والنبوّ عن سوء التلاؤم، وأنّ الأولى لم تلق بالثانية في معناها وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفقا للتالية في مؤداها؟(الجرجاني، ١٩٩٥، ص٤٤-٤٥) (Al-Jurjani; 1995; p44-45).

وعلى الرغم من أنّه يحدّد مفهوم النظم بقوله" واعلم أن ليس النظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها"(الجرجاني، ١٩٩٥، ص٦٣) (Al-Jurjani; 1995; p63)، إلاّ أنّه يعد الصورة من نتاج النظم، إذ لابد فيها من التخيّر والتدبّر للألفاظ المعبّرة عن المعاني المحرّكة للخيال الخالقة للصورة، لذلك " ترى الرجل قد اهتدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخيّر والتدبّر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه له وترتيبه إيّاه إلى ما لم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم." (الجرجاني، ١٩٩٥، ص١٦٩) (Al-Jurjani; 1995; p169).

أما جون كوهن وانطلاقا من مقولته المهمة: "إنّ الشاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنّه خالق كلمات وليس خالق أفكار وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي"(كوهن، ١٩٨٦، ص٤٠) (Cohen; 1986; p40)، نفهم أنّ تحليله المهم للصورة الشعرية جاء انطلاقا من البنية اللغوية التي تعطيه أهمية كبيرة.

وقد نبّه كوهن إلى الدور الذي تؤديه اللسانيات في تفسير اللغة باللغة وذلك ما يتوجب على الشعرية فعله كذلك، لكون "اللسانيات قد صارت علما يوم تبنت مع سوسير مبدأ المحايثة، أي تفسير اللغة باللغة نفسها، ويجب على الشعرية أن تتبنى المبدأ نفسه، فالشعرية محايثة للشعر ويجب أن يكون هذا مبدؤها الأساسي، وهي كاللسانيات تهتم باللغة وحدها، ويكمن الفرق الوحيد بينهما في أن الشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعا لها، بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة"(كوهن، ١٩٨٦، ص٤٠) (Cohen; 1986; p40)، ولا يكتمل الفن الشعري عند جون كوهن إلا حين يستغل كل الأدوات اللغوية والفنية التي تضفي عليه ميزة خاصة يتميز بها عما سواه من الفنون، والصورة الشعرية هي من أهمّ هذه الأدوات وقد اصطلح عليها بالتركيب البلاغي.

وبما أن اللّغة هي مجموع القوانين النّحوية والعلاقات المشتركة في أجزائها، فقد جعل التركيب البلاغي خرقا لقوانين اللغة، و" إنّ دراسة هذه المخالفة لقانون اللغة تمرّ بمستويين واحد ذو طابع سلبي، ويتجلى في خرق منهجي لقانون اللغة، إذ أن كلّ صورة تتميّز بمخالفتها لواحدة من القواعد التي تكوّن هذا القانون وهذه المرحلة يجب أن لا تستمر، ومرحلة ثانية هي مرحلة تقليص الانزياح المتسمة بالتأويلية وتبقى الصورة في حضيرة اللغة"(كوهن، ١٩٨٦، ص٤٠) (Cohen; 1986; p40)، فالمخالفة لقوانين اللغة المنتجة للانزياح في التركيب البلاغي لا ينبغي أن تُبعد الصور الشعرية عن دائرة الاستيعاب، لذلك يشترط كوهن أن تسمح الصور بالتأويل في إطار اللغة التي أنتجت فيها.

والمستوى الصوتي في الشعر يعدّ أعلى مقوماته، وعن طريقه يتمّ الإنشاد، لأنّ الشّعر وضع للإنشاد لذلك "فالقصيدة النثرية بإهمالها للمقومات الصوتية للّغة تبدو دائما كما لو كانت شعرا أبتر، فالنظم إذن من مقومات العملية الشعرية، وبهذه الصفة يجب أن ندرسه"(كوهن، ١٩٨٦، ص٥٢) (Cohen; 1986; p52)، لأنه لا يوجد سوى كعلاقة بين الصوت والمعنى، وهو ما يهب التركيب البلاغي قدرة أكبر على التأثير من خلال التعبير النغمي الذي يتضافر مع التعبير التشكيلي.

فالنظم الشعري عنده يقتضي الميزة الصوتية والمعنى السليم، أي مراعاة المستوى الدلالي، أو الإسناد النحوي المؤدي إلى معنى صحيح، إذ يمكن تشكيل جمل صحيحة الإسناد موزونة يمكن إنشادها في حين لا معنى لها، لأن "التكلم ليس تركيب جملة، إنما هو اختيار لجملة تراها مطابقة للمقام بين نماذج من الجمل تزودنا بها الذاكرة"(كوهن، ١٩٨٦، ص١٠٧) (Cohen; 1986; p107) تنطلق من إحساسنا اللغوي الخاص لكي تخبرنا عمّا هو صحيح أو غير صحيح.

كما أشار إلى أهمية النحو والصرف في شعرنة الكلام، فضلا عن المستوى المعجمي والصوتي، وأن هناك علاقة متينة للنحو مع باقي المستويات سوى التضمين العروضي، لأنّه يقتضي أحيانا "تعارضا بين الوزن والتركيب، والقافية الحقيقية ليست نحوية، والمنافرة تقوم على أساس الوظيفة الإسنادية"(كوهن، ١٩٨٦، ص١٧٥) (Cohen; 1986; p175). وانطلاقا من ارتباطها باللغة، حدّد كوهن وظيفة الصورة التي يراها "تكثيفية ، فهي لا تغيّر محتوى المعنى وإنما تغيّر شكله، إنّها تعبر من الحياد إلى التّكثيف، ويكشف التحليل أنّ للصورة ملمحين اثنين، فهي من الناحية البنيوية شمولية، ومن الناحية الوظيفية تكثيفية، إنّها إذن شمولية لكي تتكثّف"(كوهن، ١٩٨٦، ص١٤٥) (Cohen; 1986; p145)، فالحياد هو التعبير عن المعنى بلغة تواصلية عادية، والتكثيف تعبير عن المعنى نفسه، ولكن بشكل أعمق من خلال التصوير الشعري، والشمولية هي الإطار البنيوي الذي تحيا داخله أدوات اللغة التي يستعين بها الشاعر في الخلق الشعري.

فالشعر في نهاية المطاف عند الجرجاني وكوهن فن أداته اللغة، سواء عبّر عنها الأول بالنظم أو عبّر عنها الثاني بالبنية، فكلاهما يعتقد أنّ التركيب المخصوص لوحدات اللغة البنائية هو ما ينتج الصور الشعرية البديعة.

**٣- دلالات الصورة الشعرية من المعاني العقلية والتخييلية إلى دلالتي المطابقة والإيحاء:**

تحدّث الجرجاني عن المعاني التخيلية والمعاني العقلية، فما وافق العقل وافق معاني النحو وما خالف ذلك فهو تخييل وقد اعتدّ الجرجاني بالتخييل كثيرا، وجعله قوام الشعر وشرحه بقوله: "وجملة الحديث الذي أريده بالتخييل ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولا قد يخدع فيه نفسه و يريها ما لا ترى " (الجرجاني، ١٩٧٩، ص٢٠٤-٢٠٥) (Al-Jurjani; 1979; p204-205).

وقد استمدّ هذا التفريق من خلال حديثه عن **أضرب الكلام** المختلفة، فالمتكلم العادي لا يستعمل اللغة مثلما يستعملها المبدع في نصوصه الإبداعية و تراكيب الكلام العادي، تختلف كل الاختلاف عن التراكيب الإبداعية وإذا كان المقصود من النوع الأول هو إيصال المعنى إلى المتلقي دون جهد، فإنّ قصد الثاني هو إيصال المعنى ومعنى المعنى يقول: " الكلام على ضربين، ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد بالخروج من الحقيقة فقلت: خرج زيد وبالانطلاق عن عمرو، فقلت عمرو منطلق وعلى هذا القياس، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل، فالمعنى هو المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة، ومعنى المعنى هو أن تعقل من

اللفظ معنى ثم يفضي بك المعنى إلى معنى آخر"(الجرجاني، ١٩٩٥، ص٢٠٢-٢٠٣) (Al-Jurjani; 1995; p202-203)، فكأنّ عبد القاهر الجرجاني يصف لغة الشعر بأنها ليست لغة عادية تصف ما يراه الناس، أو تنقل ما يمكنهم تخيله، بل إنها لغة أكثر كثافة نسمعها فلا نرى من خلالها إلا ضبابية في المعنى، تدفع القارئ إلى البحث في أغوارها، ومحاولة كشف خباياها.

أما المعاني العقلية فهي التي تعتمد التراكيب اللغوية الأكثر قربا إلى ذهن القارئ، والتي يمكن بالرجوع إليها، الكشف عن معنى المعنى ومدار هذا الحديث هو عن الاستعارة والتمثيل لأن الاستعارة "سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمرا عقليا صحيحا ويدعى دعوى لها شبح في العقل"(الجرجاني، ١٩٧٩، ص٢٣٩)، (Al-Jurjani; 1979; p239)، فالمعاني التخييلية ترتقي بالكلام إلى مستوى الفن، والمعاني العقلية تسمح بفهمها وتأويل معانيها.

ومن خلال هذه المقابلة يظهر أنّ الصورة تتموضع بين ثلاثة مصطلحات مهمة عند الجرجاني هي( العقلي والتخييلي، وما يتوسطهما وهو الحسيّ)، على وفق ثنائيتين اثنتين:

- **العقلي/الحسي:** تتبع الجرجاني في أسرار البلاغة مستويات الصورة باعتبار الحسية والعقلية، ووجد أنّ قيمتها تزيد صعوداً كلما زادت عقليةً وتجريداً حتى تصل إلى الجمع بين أعناق المتنافرات(الجرجاني، ١٩٧٩، ص١٠٩) (Al-Jurjani; 1979; p109).

- **العقلي/التخييلي:** ثم جعل المعنى العقلي في مُقابل التخييلي، فالعقلي هنا ما لا يعتدّ فيه بالأخذ لأنّه مشترك، أي غير شعري، العقلي هنا هو المنطقي المجرّد، والتخييلي هو المقابل الضد للضد لهذا التجريد، إنه ما يعتدّ به (العمري، ١٩٩٩، ص١٥٣) (Al-omari; 1999; p153).

ومثال هذه الدعوة التخييلية التي اعتدّ بها الجرجاني ما أورده في أسرار البلاغة، فقد "يقصد الشاعر، على عادة التخييل، أن يوهم في الشيء وهو قاصر عن نظيره في الصفة أنه زائد عليه في استحقاقها، واستجاب أن يجعل أصلا فيها، فيصح، أن يجعل الفرع أصلا، وإن كنّا إذا رجعنا إلى التحقيق، لم نجد الأمر يستقيم على ظاهر ما يضع اللفظ عليه ومثاله قول محمد بن وهيب:

وبدا الصباحُ كأنَّ غُرَّتَه وجهُ الخليفة حين يُمتدَح

فهذا على أنه جعل وجه الخليفة كأنه أعرفُ وأشهرُ وأتمُّ وأكمل في النور والضياء من الصباح، فاستقام له بحكم هذه النيّة أن يجعل الصباح فرعا، ووجه الخليفة أصلا... فإنّ في الطريقة الأولى خلابة وشيئا من السحر، وهو أنّه كأنّه يستكثر للصباح أن يشبّه بوجه الخليفة، ويوهم أنه قد احتشد له، واجتهد في طلب تشبيه يفخم به أمره، وجهته الساحرة أنّه

يوقع المبالغة في نفسك من حيث لا تشعر"(العمري، ١٩٩٩، ص٢٢٣) (Al-omari; 1999; p153).

أما جون كوهن فقد نظر إلى الصورة من زاوية التفريق بين الشعر والنثر، حيث ميّز بين **وظيفتين** للغة، الوظيفة العقلية (أو الذهنية) والوظيفة الانفعالية، وهما تشبهان إلى حدّ بعيد معاني الجرجاني العقلية والتخييلية، فالأولى-عنده- تقوم على المطابقة، والثانية تقوم على الإيحاء. فالمطابقة وظيفة النثر والإيحاء وظيفة الشعر(كوهن، ١٩٨٦، ص١٩٦) (Cohen; 1986; p196)، واللغة الشعرية عنده هي خرق القانون المطابقة للواقع ولقواعد اللغة، لتحقيق البعد الإيمائي في النص الإبداعي ولتحديد التركيب البلاغي من جهة أسلوبية لا بد من تحديد:

- **دلالة المطابقة:** وهي اللغة التي تطابق الواقع، ووظيفتها تقريب الشيء بصورة واضحة، وهي المعاني العقلية عند الجرجاني.

- **دلالة الإيحاء:** وهي كشف الباحث عن محاولة المبدع لإحالته على المرجع بطريقة ايجابية متخفيّة متقطّعة وهذا ما ينتج إدراكا مشوّشا، يحدث دهشة القارئ والوصول إليه يكون بالتأويل والمقصود بدلالة المطابقة هي الدلالة الأولى للدال، والتي لا يقبل بها القارئ، ليتوجه صوب المدلول الثاني فينتقل من المعنى المطابق إلى معنى المعنى، وهي نظرة سبق الإشارة إليها عند عبد القاهر الجرجاني.

وللوصول إلى المدلول الثاني "فالشاعر يؤثر في الرسالة لأجل تغيير المعنى، وإذا كان الانعطاف والدوران ضروريا، فلأن الطريق المؤدية مباشرة من الدال إلى المدلول الثاني مقطوعة، ويتوسط الاثنين المدلول الأول، الذي ينبغي تنحيته في اللحظة الأولى، لأجل أن يأخذ المدلول الثاني مكانه"(كوهن، ١٩٨٦، ص١١٠) (Cohen; 1986; p110). وهذا التطابق بين أراء ومصطلحات الجرجاني وكوهن يبرز عمق التفكير النقدي الذي تميّزت به البلاغة العربية والذي يحتاج إلى قراءة ثانية لكشف كنوزه.

**٤- الغموض في الصور الشعرية بين الغرابة والانزياح:**

عدّ الجرجاني سوء النظم والتأليف وانغلاق الكلام سبباً من أسباب التناهي في الغموض إلى درجة التعقيد، يقول: "واعلم أن لم تضق العبارة ولم يقصر اللفظ ولم ينغلق الكلام في هذا الباب إلا لأنه قد تناهى في الغموض والخفاء إلى أقصى الغايات"(الجرجاني، ١٩٧٩، ص٢٧٢) (Al-Jurjani; 1979; p272)، ويكشف هذا الموقف للجرجاني عن إدراكه لأهمية الغموض في بنية النص الإبداعي، فهو جوهره وأساسه، فالغموض هو الذي يثير الدهشة للمتلقي، ويجعل من النص الشعري إبداعيا، ولكنّ الجرجاني لا يعارض الوضوح

والقرب في المعاني الأدبية شريطة أن لا يصل هذا الوضوح إلى السطحية والضعف مما يبعد النص الإبداعي عن جوهره الفني.

ولكنّ وضوح النص في ظاهره لا يعني أنّه سطحي، فقد يبدو القول التالي: (كالبدر أفرط في العلو) سهلاً وبسيطاً، بيد أنّ المتفحص لهذا التشبيه يخرج إلى معاني أخرى إضافية تحتاج إلى التفكير، يقول الجرجاني: "هذا وليس إذا كان الكلام في غاية البيان وعلى أبلغ ما يكون من الوضوح أغناك ذاك عن الفكرة إذا كان المعنى لطيفاً، فإنّ المعاني الشريفة اللطيفة لا بد فيها من بناء ثان على أول، وردّ تال إلى سابق، أفلست تحتاج في الوقوف على الغرض من قوله: كالبدر أفرط منه ووجه المجاز في كونه دانياً شاسعاً وترقم ذلك في قلبك ثم تعود إلى ما يعرض البيت الثاني عليك من حال البدر ثم تقابل إحدى الصورتين بالأخرى وتردّ البصر من هذه إلى تلك وتنظر إليه كيف شرط في العلو الإفراط ليشاكل قوله شاسع لأن الشسوع هو الشديد من البعد ثم قابله بما لا يشاكله من مراعاة التناهي في القرب فقال جد قريب، فهذا هو الذي أردت بالحاجة إلى الفكر، وبأن المعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاث منك في طلبه واجتهاد في نيله"(الجرجاني، ١٩٧٩، ص١٤٥) (Al-Jurjani; 1979; p145)، فالغموض يحتاج إلى قراءة متأنيّة، وعبارته (بناء أوّل على ثانٍ) تدل على الدلالتين السطحية والعميقة، والثانية لا تحصّل إلاّ بعد جهد.

كما استعمل الجرجاني مصطلح الغرابة ليشير إلى الغموض الفني في العمل الابداعي، يقول: "والمعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا ينزع إليه الخاطر، ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذي يشبهه بل بعد تثبت وتذكر وفكر للنفس في الصور التي تعرفها وتحريك الوهم في استعراض ذلك واستحضار ما غاب منه"(الجرجاني، ١٩٧٩، ص١٣٥) (Al-Jurjani; 1979; p135).

ثمّ أشار الجرجاني إلى مرادفات أخرى للغموض مثل التعقيد غير المقصود، والتعمية، وهذا ما يكسب العمل الابداعي قوة وخصوصية فنية، يقول: "وأشباه ذلك مما ينال بعد مكابدة الحاجة إليه، وتقدم المطالبة من النفس به، فإن قلت: فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمّد ما يكسب المعنى غموضاً مشرفاً له وزائداً في فضله، وهذا خلاف ما عليه الناس، ألا تراهم قالوا: إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك، فالجواب أنّي لم أرد هذا الحدّ من الفكر والتعب، وإنما أردت القدر الذي يحتاج إليه في نحو قوله: فإنّ المسك بعض دم الغزال"(الجرجاني، ١٩٧٩، ص١١٨) (Al-Jurjani; 1979; p118). فهذا الغموض لا ينقص من قيمة الصورة بل هو من يعطيها قيمتها الإبداعية، يقول: "فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلّما كانت أجزاؤها أشدّ اختلافا في الشكل والهيئة، ثم

كان التلاؤم بينها مع ذلك أتمّ، والاتلاف أبين كان شأنها أعجب والحذق لمصورها أوجب"(الجرجاني، ١٩٧٩، ص١١٢) (Al-Jurjani; 1979; p112).

ولكنّ موسى ربابعة يرى أنّه" إذا كانت الغرابة توصف عند الجرجاني في قوتها بأنّها ذات بعد ايجابي في ابتعاد الشعر عن المبتذل السائد، فإنّ التعمية والتعقيد مصطلحات لا تقدم أية فاعلية أدبية أو فنية" (ربابعة، ٢٠٠١، ص٣١) (Rababa; 2001; p31)، ولكنّها في الواقع مصطلحات ذات أهمية بالغة، لأنّ مستويات هذا الغموض عديدة ومتفاوتة الشدّة، والتعبير عن ذلك التفاوت يحتاج إلى مصطلحات الخاصة.

أما الغموض عند جون كوهن فيستمدّ مفهومه من نظريته في الانزياح فهو" خروج متعمد عن القواعد المعتادة، أو تحويل الألفة إلى غرابة(كوهن، ١٩٨٦، ص٦٤) (Cohen; 1986; p64)، وقد تعمّق في دراسته من خلال بحثه الموسوم بـ(غموض مالارميه Mallarmé) الذي استعار منه تعريفه الخاص للغموض، يقول مالارميه: "ينبغي أن يكون في الشعر ألغاز دائما، إنّ الغموض ليس هو صدْفوية تفكير لم يجد العبارة الملائمة، إنّه منهج معتمد لأنه هو الذي يشكّل الشّاعرية "(كوهن، ١٩٩٩، ص٤١٥) (Cohen; 1986; p415)، فالغموض عنده هو مصدر الشاعرية الأدبية.

ولكن هذا لا يعني أنّها الأساس الوحيد للشعر، فكوهن يرفض الإيغال المخلّ الذي لا طائل من ورائه غير لغة غريبة لا شعرية، فبالرغم من أنه يعتبر لا معقولية الشعر الطريق الحتمية التي ينبغي للشاعر عبورها، فإنه يحذر من الإيغال في اللامعقولية، لذلك نراه حذرا بإزاء السوريالي كونه يتجاوز تلك الدرجة الحرجة" (التجديتي، ١٩٨٧، ص٥٢) (Al-Tajditi ;1987; p52)، فالغموض مستحبّ في الشعر، بل ومطلوب، لأنّه أحد أهم مصادر الشعرية فيه، أما الإيغال المخلّ فمرفوض، وهو ما يشبه التعقيد الذي ينتج عن سوء النظم والذي رفضه الجرجاني.

ويشير كوهن في كتابه" اللغة العليا " في مواضع متفرقة إلى الغموض في الشعر وما يحدثه من تغييرات في مسار المعنى، فعند حديثه عن الغموض الحاصل من تعدّدية المعنى يطرح كلمة (الحب) في الفرنسية، فهي متعددة المعاني وتشير إلى أنماط شديدة الاختلاف من العلاقات، فبودلير (Baudelaire) يربط بين الحب واللون الأخضر على خلاف أسجود (Ausjod) الذي ربط بينه وبين اللون الأحمر، وهو ما يثير التناقض والغموض في فهم الكلام الشعري (كوهن، ٢٠٠٠، ص٤٠٣-٤٠٤). (Cohen; 2000; p403-404).

فسوء النظم والتأليف وانغلاق الكلام عند الجرجاني، والإيغال المخلّ عند كوهن، يفسدان الغموض الشعري، مما يؤكد على تطابق المفاهيم بينهما، ويُظهر أنّ الباحثين يتّفقان على أنّ الغموض المستحب في الشعر هو ما زاد المعنى جمالا والقارئ دهشة، والشعر تأثيرا.

**٥- المعيار والعدول في الصور الشعرية بين البلاغة والأسلوبية:**

يعرّف عبد القاهر الجرجاني العدول في أسرار البلاغة بقوله: "وإذا عُدل باللفظ عمَّا يوجبه أصل اللغة، وُصف بأنه مجاز، على معنى أنهم جازوا به موضعَه الأصلي، أو جاز هو مكانه الذي وُضع فيه أولاً" (الجرجاني، ١٩٧٩، ص٣٦٥) (Al-Jurjani; 1979; p365)، فالمجاز هنا شرح للتجاوز الذي يمرّ من خلاله اللفظ من استعماله العادي إلى استعمال جديد لم يكن له في الأصل لدلالة خاصة أرادها المتكلّم.

وهذا العدول والتجاوز لا يكشف عنه إلاّ المعيار الذي حدّده بقوله" وأنه المعيار الذي لا يتبيّن نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه، والمقياس الذي لا يعرف صحيحاً من سقيم حتى يرجع إليه ولا ينكر ذلك إلا من ينكر حسه " (الجرجاني، ١٩٩٥، ص٠٣) (Al-Jurjani; 1995; p03).

والملاحظ أنّ الجرجاني تنبّه إلى ثنائية اللغة الشعرية واللغة المعيارية لكنّه لم يصرح بها بشكل مباشر، إلاّ أنّه أومأ إلى مستويات الكلام التي بدأها من الكلام العادي وصولا إلى الكلام المعجز، ولا يمكن التفرقة بين هذه المستويات من الكلام دون الوقوف على المستوى الأدبي (أبو زيد، ١٩٨٤، ص١٣) (Abu zaid; 1984; p13)، لذلك كانت الدلالة الناتجة عن الأصل والعدول عنه مختلفة، يقول الجرجاني:" الكلام على ضربين ضرب أنت تصل منه إلى الغرض لدلالة الفظ وحده... وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض لدلالة اللفظ وحده" (الجرجاني، ١٩٩٥، ص١٧٣) (Al-Jurjani; 1995; p173).

ومن الأمثلة التي أوردها الجرجاني للتعبير عن القيمة الفنية والنقدية للعدول أنّ "المزية في قوله تعالى: (واشتعل الرأس شيبا) ليس للاستعارة وحدها ولكن لنظم العبارة ومجيء الرأس فاعلا و(الشيب) تمييزا، ولو قيل (اشتعل شيب الرأس) لذهبت تلك المزية (الجرجاني، ١٩٩٥، ص٦٩) (Al-Jurjani; 1995; p69)، فالتركيب البلاغي هنا نتج عن التحوّل من التركيب العادي إلى التركيب المنزاح، فنشأت الصورة الشعرية من نظم مغاير احتلت فيه الوحدات اللغوية مواضع ليست لها في الأصل.

وهذا العدول يشبه ما رأينا عند جون كوهين في ما اصطلح عليه بـ"شعرية الانزياح" إذ حاول أن يطوّر البلاغة القديمة بإدخالها إلى دائرة الأسلوبية، وتتجلى نظريته في ما أسماه خرق الشعر لقانون اللغة، فالشعر طبقاً لهذه النظرية "ليس نثراً يضاف إليه شيء آخر، بل إنّه نقيض النثر، غير أن المسألة ليست مطلقة، فثمة من يميز بين ضربين من الشعرية أو الجمالية الأول يسمى بجمالية المماثلة حيث تحدّد قيمة الأشكال الفنية بمدى احترامها للقواعد ويكون كلّ خرق فيها علامة ضعف، والثاني يطلق عليه اسم "جمالية المعارضة" حيث تتحدد قيم تلك الأشكال بمدى خرقها للقواعد المألوفة" (كوهن، ١٩٨٦، ص١٢) (Cohen;

p12 ;1986)، والصور الشعرية من النوع الثاني الذي يعتمد الانزياح أساسا لشعرنة الإبداع، من خلال جماليات المعارضة التي يقيمها الشاعر بين الوحدات اللغوية.

لذلك يقرّر جون كوهن أنّ "الأسلوب هو كلّ ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار المألوف، إنّه انزياح بالنسبة لمعيار، أي إنه خطأ ولكنّه خطأ مقصود " (كوهن، ١٩٨٦، ص١٥) (Cohen; 1986; p15). ويضيف في موضع آخر من الكتاب الذي ترجمه أحمد درويش أنّ "الأسلوب هو كل ما ليس شائعًا ولا عاديّا ولا مَصُوغا في قوالبَ مستهلكة، هو مجاوزة بالقياس إلى المستوى العادي، فهو إذا خطأ مراد" (كوهن، 2000، ص٣٥) (Cohen; 2000; p35)، فجون كوهن بعد أن حدّد التركيب البلاغي بأنه تركيب لغوي محظ، ولا يمكن أن يخرج عن إطار اللغة حدد لنفسه و للدارسين سبيلين لدراسة هذا التركيب، أولهما تعيين الخرق الحاصل في اللغة وتحديد ماهيته بشكل دقيق، وثانيهما إعادة بناء هذا الخرق لإنشاء واقع جديد.

ولأنّ الشعر حين يخرق قوانين اللغة ويحطّمها لا يكون ذلك هو هدفه، وهي المرحلة الأولى، بل تكون منطلقا لإعادة بناء هذه اللغة بشكل آخر ذي مستوى عال إذ يعقب النقص الذي تسببه الصورة البلاغية إعادة بناء من طبيعة أخرى وتعتمد إعادة البناء على التأويل كما- ذكرنا سابقا – وهو المسمى عنده بدلالة الإيحاء التي تختلف عن دلالة المطابقة.

وفضلا عن مصطلحي الإيحاء والمطابقة في علاقتهما بالصورة يضيف كوهن مصطلحي الدلالة التصريحية والدلالة الحافة في علاقتهما بالانزياح، فالخطاب الشعري عنده "يموت على صعيد الدلالة التصريحية لينبعث على صعيد الدلالة الحافة" (كوهن، ١٩٨٦، ص٩٦) (Cohen; 1986; p96). والانزياح عند كوهن يكون تحرّرا من سلطة المعيار كما رأينا في الاقتباسين السابقين، والمعيار المتعارف عليه يكون:

١- مناسبة الكلام لقواعد اللغة المعنية.

٢- واحدية الدلالة و تعيينها.

٣- مناسبة الدرجة للخطاب.

وكلّ خروج عن هذه العناصر هو انزياح لغوي، يخضع لمبدأي الاستبدال والتركيب اللذين تخضع لهما اللغة عادية كانت أم إبداعية، والتحليل الأسلوبي لهذا المستوى يقوم على رصد نوعين من الانزياحات: انزياحات استبدالية وانزياحات تراكبية: أما الأولى فهي الانزياحات الناتجة عن تعويض علامة بعلامة غير متوقعة من قبل المتلقي (كوهن، ١٩٨٦، ص٩) (Cohen; 1986; p9)، وينتج عنها المجاز بأنواعه. أما التشبيه والتمثيل فهما عند كوهن من الانزياحات التراكيبية (Ecarts Syntagmatiques) ويخضع هذا النوع من الانزياحات للجمع بين الوحدات اللغوية في تركيب لغوي واحد وهو تركيب بلاغي

يقوم على الجمع بين وحدتين لغويتين حضوريين على أساس المشابهة "يعتبر انزياحا تراكيبيا بكون العلامتين تحتفظ باستقلالها وهذا أمر ساعد على ابرازه الروابط أو الوسائط المقالية (أدوات التشبيه) (كوهن، ١٩٨٦، ص٤٠) (Cohen; 1986; p40).، فالوحدتان اللغويتان الأساسيتان مذكورتان يمكن الاستعارة التي تحذف في أحدهما.

ولكن كوهن يرى أنّ "الورود المتواتر للانزياح في القصيدة لا يؤكد بأنّه يمثل الشّرط الضروري والكافي للواقعة الشعرية" (كوهن، ١٩٨٦، ص١٩١) (Cohen; 1986; p191).، فالتشبع هو الذي يقتل الانزياح، ويُذهب قيمته الدلالية في النص، فكلما تكرر قلّت قدرته على الإدهاش والتأثير.

**٦- دور المتلقي في تأويل الصور الشعرية بين البلاغة والأسلوبية :**

وعى الجرجاني دور المتلقي في العملية الإبداعية، وارتباطه بالكاتب الذي صاغ النص، ووجه المشاركة بينهما المشقّة التي يكابدها الأول في الإبداع والثاني في التأويل، يقول: "هذا وإن توقفت في حاجتك أيها السامع للمعنى إلى الفكر في تحصيله فهل تشك في أن الشاعر الذي أداه إليك، ونشر بزه لديك، قد تحمل فيه المشقة الشديدة، وقطع إليه الشقة البعيدة، وأنه لم يصل إلى دره حتى غاص، وأنّه لم ينل المطلوب حتى كابد منه الامتناع والاعتياص؟ ومعلوم أن الشيء إذا علم أنّه لم ينل في أصله إلاّ بعد التعب، ولم يدرك إلاّ باحتمال النصب، كان للعلم بذلك من أمره من الدعاء إلى تعظيمه، وأخذ الناس بتفخيمه، ما يكون لمباشرة الجهد فيه، وملاقاة الكرب دونه، وإذا عثرت بالهوينا على كنز من الذهب لم تخرجك سهولة وجوده إلى أن تنسى جملة أنّه الذي كد الطالب، وحمل المتاعب، حتى إن لم تكن فيك طبيعة من الجود تتحكم علي بصير بجواهر الكلام" (الجرجاني، ١٩٧٩، ص٢٧١) (Al-Jurjani; 1979; p271).

فوعي القارئ بمكابدة الشاعر في جمع ألفاظه ومعانيه، وبحثه عن التأويلات المناسبة هو ما شغل الجرجاني الذي حاول تبيين أسس هذه العلاقة التي بدأها بعلاقة القارئ بالغموض يقول : "من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيلُه أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضن وأشغف" (الجرجاني، ١٩٧٩، ص١٠) (Al-Jurjani; 1979; p10)، وكأنّ الجرجاني يشير إلى دور القارئ في إنتاج المعنى من خلال فك طلاسم الصور الغامضة والمبهمة فالتباين والتنافر في أطراف التشبيه أكثر قدرة على شدّ المتلقي وإثارته واستفزازه لما في هذا التنافر من غموض يحرّك العقل والحسّ معاً، يقول: "كلما كان مكان الشبه بين الشيئين أخفى وأغمض وأبعد من العرف كان الإتيان بكلمة التشبيه أبين

وأحسن وأكثر في الاستعمال" (الجرجاني، ١٩٧٩، ص٢٨٩) ( Al-Jurjani; 1979; p289).

أما جون كوهن فقد فسّر انقطاع الصلة بين القارئ والشعر المعاصر والذي يشكو منه الشعراء بقوله "هناك درجة انزياح حرجة مختلفة دون شك من قارئ إلي آخر ولكننا نستطيع اعتماداً علي الإحصاء تعيين قيمة متوسطة بتجاوزها تكف القصيدة عن إنجاز وظيفتها باعتبارها لغة دالة وربما كان الطلاق الحاصل بين الشعر المعاصر والجمهور بسبب تجاوز الشعر هذه العتبة بسهولة ذلك الطلاق الذي يشكو منه الشعراء الشباب المعاصرون (كوهن، ١٩٨٦، ص٣١) (Cohen; 1986; p31).

وسمى جون كوهن تلك العلاقة بين القارئ والنص، بـ: "الانفعال الشعري " (كوهن، ١٩٨٦، ٩) ، فلكي تحقّق القصيدة شاعريتها " ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً، ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ " (كوهن، ١٩٨٦، ص١٧٣) ( Cohen; 1986; p173).

وقد أكّد كوهن على الوظيفة التوصيلية للخطاب الشعري و في هذا يقول :"إن الشّعر شأنه شأن النثر خطاب يوجهه المؤلف إلى القارئ لا يمكن الحديث عن الخطاب إذا لم يكن هناك تواصل، ولكي يكون الشعر شعرا ينبغي أن يكون مفهوما من طرف ذلك الذي يوجه إليه " (الجرجاني، ١٩٧٩، ص١٧٣) (Al-Jurjani; 1979; p173).

غير أنّ كلّ لغة -كما يقول- عليها أن تحافظ على أسباب التواصل مع المتلقي، بمقدار ما تسعى إلى مخالفة المألوف. ومن أجل أن تقوم اللغة الشعرية بهذه الوظيفة التي لا محيد لها عنها، عليها أن تراعي في عملية الإبداع كونها مجالا للاتفاق بين طرفين هما المبدع والمتلقي، وأي تجاهل لهذا الطرف الثاني يؤول بها إلى سبب للقطيعة بدل أن تكون وسيلة للتواصل ( الغذامي، ١٩٩٤، ص٥٧) (Al-Ghazhami; 1994; p57).

وأهم أسباب التواصل التي يؤكّد عليها هي الفهم، يقول: "اللغة تواصل ومستحيل أن نوصل شيئا إذا لم يكن الخطاب مفهوما، ينبغي للخطاب، أي خطاب أن يكون قابل للفهم، تلك هي البديهة الأساسية لقواعد الكلم" (كوهن، ١٩٨٦، ص١٠١) ( Cohen; 1986; p101). فمفهوم مكابدة القارئ في فهم الصورة الشعرية عند الجرجاني، ومفهوم الانفعال الشعري عند كوهن يصدران من مشكاة معرفية واحدة، فكلاهما يؤكّد على الرابط المهم بين المتلقي والنص عموما والصورة بشكل خاص، تحقيقا للتواصل والتأثير.

**الخاتمة :**

وخلاصة القول أن التركيب اللغوي المنشئ للصورة الشعرية له أهمية بالغة عند البلاغيين والأسلوبيين على حدّ السواء، لأنّه سبيل القارئ إلى تجاوز المعاني العقلية السطحية والمباشرة إلى المعاني التخييلية العميقة التي تمتلك القدرة على تجاوز مرحلة الفهم إلى التأثير الشعري. وهو ما دفع بالجرجاني إلى القول أنّ الصورة الشعرية هي جزء من المعنى وليست تابعة أو حلية له، لذلك فالبلاغيين يرون أنّه لا يمكن فهم إيحاءات النص الشعري دون الربط بين المعنى الظاهر في ترابطاته الأفقية والرأسية والصورة الشعرية في علاقاتها التخيلية والعقلية داخل النظم اللغوي.

وهي الطروحات التي تلتقي مع آراء جون كوهن الأسلوبية إلى حدّ التطابق في بعض الأحيان كما هو الشأن بين مصطلحات (العقلية والمطابقة) و(التخييل والإيحاء)، وحتى الاختلاف بينهما يمكن أن يؤدي إلى التكامل، فتعاريف الجرجاني للغموض والقارئ تتكامل مع تعاريفها لدى جون كوهن، وهي العملية التي تؤكّد تكامل إجراءات علم البلاغة علم الأسلوب.

وأفضل ما نختم به هذا البحث إثارة الأسئلة ذاتها التي أثارها محمد الولي في كتابه (الصورة الشعريّة في الخطاب البلاغي والنقدي) والتي تثبت التكامل المعرفي بين البلاغة والأسلوبية، حيث يقول: (وما تزال التساؤلات التي أثارها الجرجاني بشأن الاستعارة تحتفظ إلى اليوم بالكثير من المعاصرة، لقد كان وهماً ما تصوّرناه – ونحن واقعون تحت تأثير النقد الاجتماعي والنفسي والتاريخي والانطباعي– من إمكان تجاوز البلاغة القديمة باعتبارها قواعد جامدة، وإذا كانت هذه البلاغة قد فقدت الكثير من المواقع في المؤسسات التعليمية، فإن ثورة علوم اللغة وما أعقب ذلك قد نبّه الأذهان إلى أنّ البلاغة لن تموت، وخاصة إذا كانت بحجم بلاغة الجرجاني، إنّ العودة إلى الجرجاني هي عودة إلى نصّ لم يفقد جِدّته، نصّ يثير من التساؤلات أكثر ممّا يقدّم من أجوبة قاطعة، نصّ يفتح باب الاجتهاد ويتركه كذلك).

فلا يمكن أن نتجاوز هذا الموروث البلاغي الزاخر بالطروحات النظرية والتطبيقية حول النص الأدبي وارتقاء لغته إلى مستويات الإبداع التي تتجاوز الوظيفة التواصلية المباشرة إلى عدد غير محدود من الوظائف الشعرية التأثيرية، ونعلي من شأن النقد الغربي المعاصر الذي لا يمكن أن ينفصل عن جذوره المعرفية الإنسانية، وأهمّها الدرس البلاغي العربي القديم.

**مصادر ومراجع البحث:**


١. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي الأنصاري الرويفعي الإفريقي: (د،ت)، *لسان العرب*، دار صادر، بيروت، ج٢.

٢. أبو زيد، نصر حامد (١٩٨٤)، *مفهوم النظم عند عبد القادر الجرجاني*، مجلة فصول، مجلد ٥، عدد١.

٣. البطل، على (١٩٨٠)، *الصورة في الشعر العربي حتى أواخر ق٢هـ*، دار الأندلس، بيروت،لبنان، ط١.

٤. التجديتي، نزار (١٩٨٧)، *نظرية الانزياح عند جان كوهن*، مجلة دراسات سال ع١، المغرب.

٥. الجرجاني، عبد القاهر (١٩٧٩) *أسرار البلاغة*، تح: هـ ريتر، مكتبة المتنبي، القاهرة، ط٢.

٦. الجرجاني، عبد القاهر (١٩٩٢)، *دلائل الإعجاز*، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ط٣.

٧. دهمان، حمد علي (١٩٨٦)، *الصورة البلاغية عند الجرجاني منهاجا وتطبيقا*، دار طلاس، دمشق

٨. ربابعة، موسى (٢٠٠١)، *الغرابة عند عبد القاهر*، مجّلة جدور، النادي الأدبي الثقافي، ع ٥.

٩. عصفور، جابر، (١٩٩٢)، *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عن العرب*، المركز الثقافي العربي بيروت، ط٣.

١٠. العمري، محمد (١٩٩٩)، *البلاغة العربية، الأصول والامتدادات*، دار أفريقيا الشرق للنشر، المغرب.

١١. الغذامي، عبد الله (١٩٩٤)، *المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف*، المركز الثقافي العربي، بيروت.

١٢. فضل، صلاح (١٩٩٨)، *النظرية البنائية في النقد الأدبي*، دار الشروق، القاهرة، ط١.

١٣. كوهن، جون (١٩٨٦)، *بنية اللغة الشعرية*، تر: محمد الولي محمد العمري، دار توبقال، المغرب.

١٤. كوهن، جون (١٩٩٩)، *اللغة العلي، النظرية الشعرية*، تح: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، ط٤.

١٥. هلال، محمد غنيمي (١٩٧٣)، *النقد الأدبي الحديث*، دار الثقافة ودار العودة، بيروت.


## Sources and references:


1 Abu Zaid, Nasr Hamid (1984), The Concept of Systems by Abdul Qadir Al-Jurjani, Fasoul Magazine, Volume 5, No. 1

2 Al-Batal, Ali (1980), the image in Arabic poetry until the late 2nd century AH, Dar Al-Andalus, Beirut, Lebanon, 1st edition.

3 Al-Ghazhami, Abdullah (1994), Problem and Difficulty, Reading in Arab Critical Theory and Research in Different Similarities, Arab Cultural Center, Beirut.

4 Al-Jurjani, Abd al-Qaher (1992), Evidence of Miracles, An Inquiry: Mahmoud Muhammad Shaker, Al-Madani Press in Cairo, and Dar Al-Madani, Jeddah, 3rd Edition.

5 Al-Jurjani, Abd al-Qaher (1979) Asrar al-Balagha, Achievement: H. Ritter, Al-Mutanabi Library, Cairo, 2nd edition.

6 Al-Omari, Mohamed (1999), Arabic Rhetoric, Origins and Extensions, East Africa Publishing House, Morocco.

7 Al-Tajditi, Nizar (1987), the theory of displacement of Jean Cohen, Journal of Sal Studies I, Morocco.

8 Asfour, Jaber, (1992), the artistic image in the critical and rhetorical heritage of the Arabs, the Arab Cultural Center Beirut, 3rd floor.
9 Cohen, John (1986), The Structure of Poetic Language, translation: Muhammad al-Wali Muhammad al-Omari, Dar Toubkal, Morocco.
10 Cohen, John (1999), The Most High Language, Poetic Theory, translation: Ahmed Darwish, Dar Gharib, Cairo, Egypt, 4th floor.
11 Dahman, Hamad Ali (1986), The rhetorical picture at Al-Jarjani curriculum and application, Dar Tlass, Damascus
12 Fadl, Salah (1998), Constructivist theory in literary criticism, Dar Al-Shorouk, Cairo, i 1.
13 Hilal, Muhammad Ghanimi (1973), Modern Literary Criticism, Dar Al-Thaqafa and Dar al-Awda, Beirut.
14 Ibn Manzoor, Abu Al-Fadl Jamal Al-Din Muhammad Bin Makram Bin Ali Al-Ansari Al-Ruwa'afi Al-Afriki: (w, d), Lisan Al-Arab, Dar Sader, Beirut, part 2.
15 Rababa, Musa (2001), Abd al-Qaher's Strangeness, Jaddur Journal, Literary Cultural Club, p. 5.