جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بأسيوط
المجلة العلمية

بلاغةَ الشعر في تفسير أُرجوزة أبي نواس لابن جِنّي (ت ٣٩٢هـ)

إعداد

د. سعيد فرغلي حامد علي

أستاذ البلاغة والنقد الأدبي المساعد بقسم اللغة العربية بكلية الآداب _ جامعة أسيوط.

(العدد الثالث والأربعون)

(الإصدار الأول-فبراير)

(الجزء الثانى (١٤٤٥هـ /٢٠٢٤م)

الترقيم الدولي للمجلة (ISSN) 2536- 9083
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : ٢٠٢٤/٦٢٧١م

بلاغةُ الشعـر في تفسـير أرجوزة أبي نواس لابن جِنّي (ت ٣٩٢هـ)

سعيد فرغلي حامد علي

قسم البلاغة والنقد الأدبي، كلية الآداب، جامعة أسيوط، مصر.

البريد الإلكتروني: saidali1349@yahoo.com

الملخص :

ينطلق هذا البحثُ من طموحٍ يسعى لاستكناه بلاغة الشعر في تفسير أرجوزة أبي نواس لابن جني (ت٣٩٢هـ) عبر التوقف عند بنية العنصر أو المستوى البلاغي، الذي اعتمده الشارحُ في عملية التفسير؛ لتقريب الأرجوزة من القراء والمتلقين؛ إذ يُمثل تفسير ابن جني لبنةً مهمةً في سبيل تأسيس بلاغة خاصة للشعر تقترب من البنيوية الشعرية، وقد تأسست هذه البلاغة عنده على ركيزة المعنى الشعري وتطوير هذا المعنى وترقيته من الدلالة الطبيعية إلى الدلالة العرفية ممثلة في المجاز ثم الذهنية التي تنهض على التشبيه، ولعل في حصر الشيخ لدلالة اللفظ في هذه المراتب الثلاث ما يؤكد منهجية فكره اللغوي بصفة عامة، والبلاغي على نحو خاص، وهي المنهجيةُ التي وازن فيها بين المعيارية اللغوية، والجمالية البلاغية التي ترتبط ارتباطًا جوهريًا بالبنية الشعرية التي تعني البحث في العناصر والقوانين الداخلية الخاصة المكونة للنص الشعري.

الكلمات المفتاحية : بلاغة الشعر، الشروح الأدبية، أرجوزة أبي نواس، ابن جني.

The Poetry Eloquence in Interpreting the Rajaz of Abu Nuwas By Ibn Jinni (d. 392 A.H.)

said Farghali Hamed Ali
Department of Rhetoric and Literary Criticism, Faculty of Arts, Assiut University, Egypt.

Email: **saidali1349@yahoo.com**

Abstract:

This research stems from an ambition that seeks to identify the poetry eloquence in interpreting the rajaz of Abu Nuwas by Ibn Jinni (d. 392 A.H.), this is by stopping at the nature of the rhetorical level or dimension that the elucidator adopted in the interpretation process, to bring the poem/ rajaz poem closer for readers and recipients: as the interpretation of Ibn Jinni represents an important building block in order to establish an applied rhetoric of poetry, and this rhetoric was based on the poetic meaning and the passage of this meaning and its promotion from the natural significance to the customary significance represented in the metaphor and then the mentality that rises on the basis of the graphic analogy, and perhaps in the sheikh's inventory of the meaning of the pronunciation in theses three ranks, what confirms his linguistic approach and thought in general and rhetorical in particular, and it is the approach in which he balances between normative, artistic and aesthetic.

Keywords: ***The Poetry Eloquence, Interpreting The Rajaz, Abu Nuwas, Ibn Jinni.***

مِهادٌ نظري (بلاغة الشعر وشعرية النص):

منذ مطلع القرن الحادي والعشرين توجهت أنظارُ الباحثين والدارسين إلى البحث والتنقيب في التراث المعرفي العربي فانبرى عددٌ منهم لبحث الأصول البلاغية عند النحويين والفلاسفة والمتكلمين والأصوليين، وتصدى آخرون لبحث الدرس البلاغي في كتب التفسير وعند المفسرين، وقصد باحثون آخرون إلى تناول بلاغة الشعر عند شُرَّاح النصوص والدواوين.

وتحت لواء الصنف الأخير من الجهود البحثية يجيء هذا البحثُ ليكشف عن إسهام أحد أهم شُرّاح الشعر العربي القديم بوجه عام، وفن الأرجوزة بشكل خاص في الشرح الشعري وأثر البلاغة في هذا الشرح انطلاقًا من قناعة الباحث الراسخة بأن المستوى البلاغي يعد وسيلةً رئيسة، وآليةً مهمة من وسائل وآليات شرح النص الشعري من جهة أولى، ومحاولة لكشف إسهامات أحد أهم هؤلاء الشراح في تأصيل الدرس البلاغي العربي من المنظور الإجرائي من جهة ثانية، وبخاصة في قصيدة الأرجوزة، التي تُعَدُّ من أهم الصناعات اللغوية والأدبية لما لها من مكانة مهمة ومتميزة في اللغة والنحو والبلاغة؛ نظرا لاحتوائها على أكبر كم من غريب اللغة، وتوظيف هذا الغريب في مقاماته وسياقاته الملائمة له، ولما تتسم به من متانة الصياغة، وجزالة الألفاظ، ومن ثم فقد استشهد بها العلماءُ في مؤلفاتهم اللغوية، والبلاغية، والأدبية، وعُني بها الشراح والمفسرون، وقد تبدتْ هذه العنايةُ وتجلى هذا الاهتمامُ في محاولتهم بحث ودراسة جانب أو مستوى من مستويات هذه الشروح كالمستوى اللغوي، أو المستوى البلاغي، أو التلقي ... أو غيرها من الأبعاد والركائز البحثية والمنهجية، التي تكشف عن مناط عناية الشراح واتجاهاتهم كما أنها تُجلي عددًا من المقاييس اللغوية، والبلاغية وتكشف عن مدى نجاعتها وفاعليتها في تأويل هذه الخطابات، والنصوص.

وقمينٌ بالإشارة هنا أن اللغويين والنحاة _بوجه عام_، وابن جني (ت٣٩٢هـ) _بشكل خاص_ كانت لهم إشارات، وآراء، ونظرات أصيلة وقيمة في بلاغة الشعر والبلاغة الشعرية تلقفها من بعدهم البلاغيون وبنوا عليها آرائهم، ومباحثهم، وعلومهم فمعظم الأبواب والمباحث البلاغية لم تك إلا إرهاصات، ونقاشات شغلت جُلَّ اللغويين والنحاة من قبل؛ إذ إن استقلال علوم اللغة العربية لم يتم إلا في مرحلة متأخرة، ومن ثم لا نجد غرابة في أن نرى آراء ونظرات بلاغية في عدد من مؤلفات اللغويين، والنحاة.

وفي سياق متصل فقد أسهمت حركةُ جمع اللغة وتقنين قواعدها في ربط أواصر الصلة بين علوم اللغة العربية وبعضها البعض فقد اكتسبتْ "حركةُ جمع اللغة وتقعيدها عند العرب أهمية خاصة لما ألمَّ بها من ظروف ساعدت على ربط الصلة بين العمل النحوي والتفكير البلاغي واضطرت اللغويين إلى التعرض إلى جملة من المسائل أُلحقت في وقتٍ متأخر بالبلاغة بينما كانتْ في مؤلفاتهم شديدة الصلة بالنحو ممتزجة به"(١)، وهو الأمرُ الذي حدا بالكثير من الباحثين إلى دراسة البلاغة مرتبطة بعدد من الحقول والمباحث الأخرى وفق منحى تكاملي وشمولي وبيني؛ إذ لم يعد البحثُ البلاغي قاصرًا على جهود البلاغيين ومؤلفاتهم وحسب وإنما شمل حقولا، ومباحث تأسيسية ومعرفية قديمة (نظرية وإجرائية) من خلال ما دونته أقلامُ علماء توزعتْ اسهاماتهم على مختلف الحقول الفكرية والمعرفية بل إن منهم من يُعَدُّ رائدًا في مجال آخر غير المجال الذي يتم بحثه من خلاله ولكن لما كانتْ الموسوعيةُ هي السمةُ الأصيلة لهؤلاء العلماء الذين لم يعرفوا التخصصات الدقيقة، ولم يكن لديهم فصلٌ حاد بين فروع اللغة العربية وعلومها؛ لذا فإن كتاباتهم، ومنجزهم قد اشتمل على علوم ومعارف ومسائل متعددة في اللغة، والبلاغة، والتفسير ... وغيرها من أبواب الكتابة، وهو الأمرُ الذي تنبه له الباحثون والدارسون حينما قرروا أن البلاغة تعد ملمحًا من ملامح الوعي والتأمل، فما يمكن أن نسميه كتابات واطروحات لغوية

قد تمتد لتصبح نظرات وملامح وإشارات بلاغية.

بلاغة الشعر في تفسير أرجوزة أبي نواس (نحو تحديد المصطلح) :

كلُ دراسةٍ في ميدان الدرس البلاغي والنقدي أصبحت تتغيًّا أول ما تتغيًّا ضبط مجالها المعرفي الذي تعمل فيه، وتدور في فلكه، ومصطلحاتها العاملة التي تعتمد عليها بغية تعيين سبيلها المعرفية، وموقعيتها العلمية في ظل تنوع الاختصاصات وتداخلها، وكذا لتمكين المتلقي من التحكم في مفاتيح وُلُوجه المرتكزة على تلك المصطلحات، والقائمة عليها، وعلى نحو منهجي فإنني أستخدم مصطلحات: الشعر، وبلاغة الشعر، والتفسير.

أما ما يعنيه الباحثُ بالشعر _هنا_ فهو نصٌ قوليٌّ مقصودٌ لذاته، وهذه القصدية تتأتى وفقا لشروط ومعايير خاصة ومحددة اتفق عليها النقادُ والبلاغيون (قديمًا) في مقدمتها الوزن والقافية، وما بلاغة الشعر هنا سوى ممارسة للمقولات والأوجه والإشارات والظواهر البلاغية، التي تهدف إلى محاولة بحث ووصف هذه المقولات والمرتكزات وتفسير النص بها، وتتميز هذه البلاغةُ بكل ما يؤسسها ويؤصلها ويغذيها بوصفها خطابًا نوعيًا يتضمن سمات متفردة، وخصائص فنية وبنائية متميزة ضمَّنها المبدعُ في خطابه ونصه، وتناولها الشارحُ في تفسيره، وتناثرت في شرحه؛ إذ مثلتْ البلاغة في أولياتها وعند شراح الشعر اتجاها أو ملمحا فنيا غير معياري أو علمي، وهذا الاتجاه يتوائم كليا مع فن الشعر؛ إذ من المعروف أن الوعي البلاغي كان حاضرا عند الشعراء، ومندرجًا في نصوصهم الإبداعية والشعرية، لما تمتلكه البلاغة من مبررات وجودية بوصفها ممارسة فنية تتسم بمجموعة من الخصائص الجمالية الداخلية أو النسقية بداية من المساهمة في إنتاج الدلالة، وإضفاء سمة النوعية على النص وإكسابه عناصره وخصائصه الأدبية والجمالية وإسباغها عليه، فالبلاغة واقعةٌ في الشعر، وماثلة فيه، أما دراسةُ هذه

الخصائص والسمات وتقنين قواعدها وقوانينها وتأطيرها علميًا فقد جاءت في مرحلة متأخرة.

تأسيسًا على ما سبق فليس المقصود بالبلاغة هنا البلاغة المعيارية، التي سنَّها السكاكي (ت ٦٢٦هـ)، والقزويني (ت ٧٣٩هـ) وإنما المقصود منها البلاغة البنيوية ذات النزعة الجمالية، وهي النزعةُ التي عُرفت قديمًا عند عددٍ من علماء العربية، وتجلت بعد ذلك بشكل أكثر وضوحًا عند شيخ البلاغيين عبدالقاهر الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني (ت ٤٧١هـ)) في كتابيه "دلائل الإعجاز"، و"أسرار البلاغة".

أما التفسيرُ فلكي نفهم معناه وماهيته فإننا نجد أنه يتداخل مع مفهومين آخرين هما الشرح، والتأويل وعن المفهوم الأول الشرح فقد جاء في مقاييس اللغة: "شرح ... أصيل واحد يدل على الفتح والبيان"(٢) وقد يأتي الشرحُ بمعنى التفصيل، وقد وضع صاحبُ كتاب "الفروق اللغوية" حدودًا فاصلة بينهما، وذلك حينما قال: "إن الشرحَ هو بيان المشروح وإخراجه من وجه الإشكال إلى التجلي والظهور...، أما التفصيلُ فهو ذكرُ ما تتضمنه الجملةُ على سبيل الإفراد"(٣)

ومهما يكن من أمرٍ فإن الشرحَ يعني الإبانة والوضوح، أو هو البحث عن بيان النص، ومعرفة مراد الكاتب منه، ومقاربة المعنى البعيد بمعان معروفة وقريبة من المتلقي، وهذا التقريب يتماس مع ما قد يعنيه التفسير.

ويتداخل المصطلحان السابقان (الشرح والتفسير) مع مصطلح آخر هو التأويل، الذي يعني معجميًا المصير، والرجوع؛ حيث ورد في لسان العرب لابن منظور (ت٧١١هـ) "الأَوْلُ: الرجوع. آل الشيءُ يَؤُول أَوْلًا ومآلًا: رجع. وأَوَّل إليه الشيءَ: رَجَعَه. وأُلْتُ عن الشيء: ارتددت ... وأَوَّلَ الكلامَ وتَأَوَّله دَبَّره وقدَّره وأَوَّله وتأَوَّله فسَّره ... وسُئل أبوالعباس أحمد بن يحي عن التأويل فقال: التأويل والمعنى والتفسير

واحد"[٤]

أما عن العلاقة بين التفسير والتأويل فنجد عددًا من العلماء والدارسين يربط بينهما بعلاقة وطيدة (وهو الربط والمعنى الذي نقصد هنا)؛ إذ يبدأ أبو البقاء الكفوي (ت١٠٢٤هـ) تعريفه للتأويل بقوله: "والتفسير والتأويل واحدٌ، وهو كشفُ المُراد عن المُشكل"[٥]. أي: عن المُشكل من المعنى "بل هناك من يرى أن كل هرمنيوطيقا هي تفسير، هي شرح للمعاني الموجودة داخل النصوص"[٦]، وهي العلاقة التي يجدها الباحثُ منطقية؛ إذ إن التأويل دائمًا ما يطرح قضية التفسير، ولأنه ليس ثمة تعريف واف أو جامع للتأويل انطلاقا من بُعده الإجرائي، الذي يشي بشموليته فإنه من المحتم علينا أن نوضح المقصود بالتأويل هنا وهو "ذلك التفسير القائم على الاجتهاد والرأي الذي يتوسل بمعاييره وأصوله الخاصة وقد كان السياقُ بمدلوله الواسع معيارًا موجهًا لابن جني في تأويله للظواهر البلاغية والأسلوبية"[٧]

ومن منظور آخر فإن التأويلَ هو فن قراءة النص وتفسيره من خلال الاشتغال على البنى الداخلية لهذا النص ومحاولة استثمار الكثير من الإمكانات اللغوية، والبلاغية والتواصلية بغية إدراك الدلالات الثاوية والضمنية والمحتجبة وراء كل ما هو ظاهري في النص؛ إذ "ترتبط الهرمنيوطيقا بالموضوعات التي نفترض كمتلقين أنها تمتلك معنى عميقًا، أي أن المعنى الطافي على السطح ليس هو مجال اشتغالها، وهو معنى عميق تحول دون إدراكه معوقات من طبيعة تاريخية أو بلاغية لغوية"[٨]

ووفقًا للرؤية ذاتها يُترجم محمد عناني (١٩٣٩ : ٢٠٢٣م) المصطلح الأجنبي Hermeneutics بالتفسيرية، ويعرّفها بأنها هي "فن تفسير النصوص interpretation (أي: تحديد معانيها)، خصوصًا من خلال مجموعة ثابتة من القواعد rules وفنون الصنعة techniques، كالقواعد النحوية، أو أسس الأبنية البلاغية الخاصة بكل لغة، إلى جانب وجود نظرية أدبية أو قانونية أو دينية تحكم مسار التَّفسير"[٩]

وعلى الصعيد الإجرائي يستعمل ابنُ جني لفظ التفسير بمعنى الشرح كما ورد في مقدمة شرحه لشعر أبي الطيب المتنبي (ت ٣٥٤هـ) المُسمى بـ"الفَسْر": "سألت ... أن أضع لك شعر أبي الطيب أحمد بن الحسين المتنبي بِفَسرِ معانيه"(١٠)

وعلى نحو متصل فإن التفسير هو بحث، وتنقيب، وكشف عن ممكنات المعنى، والمُفسر وهو في سبيل تحقيق هدف البحث والتنقيب عن هذا المعنى يستعين بكل المعطيات التي توضّحه، وتكشف عنه، فالمعنى هو الغاية الأولى عند المفسر أو المؤول، ومن ثم نراه يؤول المفردات والتعبيرات لغويا وفنيا وبلاغيا خدمة للمعنى، الذي أعطاه أكبر عناية، واهتمام.

ونظرا لأن الشراح والرواة قديمًا لم يضعوا حدًا فاصلًا بين اللفظين أو المصطلحين (الشرح، والتفسير)؛ لشدة الارتباط بينهما فقد ورد اسمُ الكتاب، الذي بين أيدينا "في ثلاث صور _كما يقول المحقق_:

"شرح أرجوزة أبي نواس"، التي أولها: "وبلدة فيها زور" كما أثبت في نسخة مكتبة أحمد عارف حكمة الله في المدينة المنورة.

"تفسير أرجوزة أبي نواس" كما ورد في "معجم الأدباء" و "هدية العارفين" ومقدمة النجار لكتاب الخصائص نقلًا عن معجم الأدباء"، وهناك تسمية ثالثة هي "شرح منهوكة أبي نواس" وقد تفرد به بدرُالدين الزركشي في البرهان في علوم القرآن"(١١)

أما عن موضوع التفسير والقيمة المعرفية والفنية ومدى الحاجة إليه فإنها تتأتي من الحاجة إلى المفسر بوصفه وسيطًا بين طرفين هما المبدع والمتلقي(•) من حيث إن "العلاقة الغريبة الرابطة بين اللغة والمتكلم تجعله إذا تكلم توهم الإفصاح وقد لا يكون مفصحا وتجعل القارئ إذا قرأ توهم الفهم، وقد لا يكون فاهمًا، ويزيد أمر المعنى تعقيدًا إذا تعمد المتكلمُ التفنن في العبارة والخروج عن مألوف المنظوم، فكانت الحاجةُ إلى التفسير"(١٢)، الذي يلجأ فيه المفسر إلى تفكيك كافة الشفرات والمستويات

في النص بغية الكشف عن المعنى ووضع القارئ أمام الصورة الكاملة والواضحة للنص، فالتأويلُ مهارةٌ وجَهدٌ في بناء المعنى وتشييده، والمؤول في سبيل ذلك يستند إلى مجموعة من الآليات والوسائل قصد تدعيم تأويله بالدليل والمرجع القوي والمقبول تمثيليًا، ومن هنا تتبدى القيمة الفكرية والفنية لتفسير ابن جني ويتمثل ذلك في الذخيرة المعرفية المتنوعة، التي بثها الشيخُ داخل هذا التفسير.

وعلى صعيد متصل فإن للتفسير بلاغة خاصة به وهذه "البلاغة تتحقق لدى قارئ خاص، مزود باستراتيجية قرائية وبذخيرة من النصوص، تسمح له باكتشاف العلاقات الدلالية بين ما يقرأ وبين النصوص المثالية التي تتلاقى مع النص المقروء في عدد غير محدود من النقط. وهو قارئ مزود بعلوم لغوية ونحوية، وبلاغية دقيقة، يعرف مصادرها ومظانها؛ مما يمكنه من الربط بين التجليات النصية وبين قواعد عامة منتظمة، فيتم التبرير والاستدلال والتخريج الدلالي بِناءً عليها"[١٣]، بالإضافة إلى أنه مزودٌ بكمٍ معرفي وثقافي عام وكذلك السياق الذي تشكل فيه النص، ونوعه الأجناسي وعناصر أدبيته أو شعريته، فكل تفسير أو تأويل بلاغي مشروط بمواصفات السياق الذي يؤطرها ومدى توفره على ركيزة بلاغية تضمن أدبيته، وهي الركيزة التي ينطلق منها المفسر أثناء عمله.

ومن نافلة القول: إن قيمة القراءة التفسيرية تتفاوت حسب قيمة القراء المُفسرين ومراتبهم؛ إذ إن إبراز قيمة الإبداع الأدبي لأي أديب، وتحديد درجة هذا الإبداع إنما يتوقف على ثقافة المُفسر ومدى إلمامه بعلوم عصره، وأدباء هذا العصر ومن سبقوه؛ إذ تمنح هذه الثقافة للمفسر الآليات والوسائل المطلوبة للكشف عن المعاني والدلالات الخبيئة والغامضة داخل النص "فأدبية النصوص تستعصي على القارئ الناقد فضلًا عن القارئ العادي؛ نظرا لطابعها المزدوج، فهي من جهة كامنةٌ في النص ذاته وخارجه؛ أي من حيث قدرة الشارح على تحصيلها واستكشافها وإخراجها من حال الكمون والخفاء إلى حال التجلي"[١٤]، وفي هذا السياق يفرض كُلٌّ

شارحٍ ومُفسر تصوراته، ورؤاه عبر ما يتسلح به من عتاد معرفي يستخدمه إجرائيًا في سبيل تناول بلاغة الشعر أو البلاغة الشعرية.

الشرح الشعري في القرن الرابع الهجري :

مع نهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع الهجريين يجد الباحث توسعًا في ميدان الشروح الشعرية من خلال محاولة الشُرّاح تتبع النص وتناوله من جميع جوانبه وعرضهم لآراء السابقين عليهم، وتعدد معارفهم، وثقافاتهم وهو ما يجعل شرح هذه الفترة الزمنية الأقرب إلى المنهجية في الشرح والتفسير من جهة، ويجعل منها أزهى عصور الشرح الأدبي وأقربها إلى الثراء الفني والجمالي والكمي من جهة ثانية، وهو الأمرُ الذي تجلى في شروح أبي العباس ثعلب (ت ٢٩١هـ)، وأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري (ت ٣٢٨هـ)، وأبي بكر الصولي (ت ٣٣٦هـ)... وغيرهم، واتضح بشكل جلي مع نهاية القرن الرابع وبخاصة مع ابن جني (ت ٣٩٢هـ)، الذي قدَّم لنا عددًا من الشروح على رأسها كتابه الفَسْر في شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، وكتابه التمام في شرح أشعار هذيل، وكتابه التنبيه في شرح مشكل أبيات الحماسة، وكتابه تفسير أرجوزة أبي نواس.

ومما يُعزز الطرح النظري السابق أنه قد استوت في هذه الفترة الشروح نشاطًا معرفيًا متكاملا وبخاصة بعد مرحلة توثيق الشعر، وهي المرحلة التي تبعها _كما نعرف_ نشاطُ حركة الشروح، فقد "شهدت حركة شروح الشعر نشاطًا واسعًا، اشترك في تكوينها ألوانُ الثقافات المختلفة؛ لأن شروح الشعر في هذه الفترة لم تقف عند التفسير اللغوي، والإعراب النحوي فحسب، بل تجاوزته إلى عرض الروايات المختلفة، وشرح المعنى بصور متعددة، وعناية الشراح بالنواحي الأدبية، والنقدية، والبلاغية في أثناء تحليلاتهم لمحتوى النص الشعري"(١٥)

وعن جدوى دراسة الشروح الشعرية، وما يمكن أن يطرح من تساؤل حول قيمة

هذه الشروح والمصنفات العلمية فإن عملَ الشراح بدايةً ليس بالعمل الهين، أو العمل الذي يمكن أن ننفي عنه صفة الإبداع ونحصره في شرح ما غمض من القول، أو تفسير ما استُشكل منه، بل هو عملٌ شبه متكامل ينبع من رؤية شمولية لدى المُفسر، الذي يحاول توظيف كُلَّ ملكاته وثقافته لمقاربة النص الذي يستأثره، ويستحوذ اهتمامه أو اهتمام الشخص أو الشريحة المستهدفة من هذا الشرح على وجه العموم كما أن دراستها تُعَدُّ شيئًا مهمًا لتقريبها من المعنيين بها لتحقيق أكبر قدر من الإفادة من خلال تسليط الضوء على المعطيات الإجرائية لهذه الشروح بوصفها وساطات بين منشئ النصوص، ومتلقيها.

تجليات بلاغة الشعر في تفسير أرجوزة أبي نواس لابن جني (مقاربة إجرائية) :

تتناول مادةُ هذا البحث الإجرائية تفسيرَ أرجوزة أبي نواس في تقريظ الفضل بن الربيع (وزير الرشيد، والأمين) لأبي الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢هـ)، ويعتمد الباحث على نسخة الكتاب، التي حققها محمد بهجة الأثري في طبعتها الثانية، وهي الطبعة الصادرة عن مطبوعات مَجمع اللغة العربية بدمشق دون تاريخ (د.ت)، وتقع في مائة وتسع وتسعين صفحة، وتتكون من اثنين وخمسين بيتًا.

والمُرجح عند الباحث أن أبا نواس قد كتب هذه الأرجوزة في مدح الوزير الفضل بن الربيع (الفضل بن الربيع بن يونس بن محمد بن أبي فروة بن كيسان (ت ٢٠٨هـ) بعد توسطه لدى الأمين لإخراجه من السجن، وهو الأمرُ الذي أقره صاحبُ الموشح حينما قال: "ولم تكن العلاقة وطيدة بين الخليفة محمد الأمين وأبي نواس في حياة الخليفة الرشيد، وعندما تولى الخلافة محمد الأمين بعد وفاة أبيه الرشيد كان أبو نواس محبوسًا بأمر من الرشيد، فأخرجه الأمين من السجن بعد توسط الوزير الفضل بن الربيع له عند محمد الأمين، وهنا بدأت العلاقة تتوطد بين الخليفة الأمين، والشاعر أبي نواس لميل الأمين إلى نمط حياة أبي نواس من حبه للخمر

والمجون"[١٦] بخلاف أبيه، وهو الأمرُ الذي كان ينبغي على محقق الأرجوزة أن يُثبته في مقدمة التحقيق بوصفه سببًا من أسباب قرب الشاعر من الوزير الفضل بن الربيع، ومن ثم سببا لمدحه فيما بعد.

وقمينٌ بالإشارة هنا أن البحث قد تجافى عن تفسير أرجوزة أبي نواس لابن جني، فلم يحظ هذا التفسير باهتمام الباحثين في حين حظيتْ شروحُ ابن جني الأخرى وعلى رأسها شرحه المُسمى بـ"الفَسْر" بعناية فائقة رغم أن تفسير الأرجوزة لا يقل من حيث القيمة الفنية والجمالية عن الشروح السابقة؛ نظرًا لما قدمه الشيخ في هذا التفسير من رؤى ونظرات جديرة بالدراسة، والبحث؛ إذ إنه كتاب مليءٌ بالإشارات والمسائل البلاغية، فلم يخل هذا التفسير من بلاغة الشعر، وهي بلاغةٌ تعكس ترابطًا بين آراء الشيخ النظرية التي طرحها في كتاباته السابقة على هذا الكتاب وعلى رأسها الخصائص، والمحتسب (رغم أن الكتاب الأول كتاب في علم اللغة، والثاني في شواذ القراءات) على أن ابن جني حين تحدث عن هذه المسائل تحدث عنها في سياق اللغة والنحو والإعراب؛ حيث إنه لم يُفرق بينها بل إن تناوله لها كان شموليا، بما يشي بأن ما ورد من ملامح ونظرات وإشارات بلاغية في تفسير الأرجوزة لم يكن هدفًا أوليًا للشارح (ابن جني)، وإنما جاءتْ هذه البلاغة لتوضيح معاني الأبيات، انطلاقا من رؤيته التكاملية ونظرته الشمولية للغة، فهو رجل ذو عقل لغوي ونحوي لكن روحه بلاغي، وهذه التكاملية كانت لها فائدة كبرى، وهي إظهار فنية النص الأدبي، وإبراز جماليته؛ لأن وظيفة اللغة الشعرية ليست الفهم والإبلاغ وحسب، وإنما تمتد لخلق موقف فني وجمالي، وهو الموقفُ الذي يحتاجه اللغويُّ كي لا يوسم تفكيره بالمادية المصمتة والجامدة، فاللغة الشعرية في وظيفتها الأولية جماعية؛ لإحداث الفهم والتواصل، وفي وظيفتها الممتدة فردية خاصة؛ لخلق صفة الأدبية والشعرية، التي هي وثيقة الصلة بالفنية والجمالية، وهي الوظيفة التي يتحقق فيها العدول والانزياح ويخرج فيها التعبيرُ اللغوي من عباءة المألوف الجمعي إلى غير المألوف

الفردي عبر جملة من الظواهر البلاغية والأسلوبية، التي يأتي على رأسها المجاز فتغدو "اللغة هنا مجازية، تخرق المألوف، وتتجاوز الحدود، وتكون حبلى بتكثيف الدلالة وتراحب المعنى، وتغدو الكلماتُ فيها حقول احتمالات مما يتطلب فيها إقامة التأويل لكشف المخبوء من الممكن والمحتمل"(١٧)

ولعل من هموم هذا البحث الأولية التنقيب عن الأصول الإجرائية لبلاغة الشعر في عصورها الأولى، أو أصول نشأتها؛ وذلك بحثًا عن تصور شمولي لهذه البلاغة كي تتجلى لنا بوصفها كلًا متكاملًا؛ إذ لا يمكن الحديث عن البلاغة التطبيقية، التي جاءت مع نهاية القرن السادس الهجري وبداية القرن السابع (البحث البلاغي عند السكاكي (ت ٦٢٦هـ)، والقزويني (ت٧٣٩هـ)، وشراح التلخيص) إلا إذا تتبعنا الأصول البلاغية (وبخاصة الإجرائية) كما وردت في القرون الأولى، التي تمثل مرحلة النشأة والتأصيل، وهي المرحلة التي "ارتبط التفكير البلاغي العربي فيها بأصول النحو، غير أن الذي نروم التنبيه عليه هو أن البلاغة التي نتحدث عنها نمط من التفكير نما في أحضان النحو في صورته الأولى عندما كان موصولا بالبحث في خصائص العربية"(١٨) .

وعلى صعيد متصل فإن الحديث عن البلاغة العلمية التطبيقية، هو حديثٌ عن التطور الذي عرفه الدرسُ البلاغيُّ منذ نشأته وعبر مساره المعرفي وامتداده التاريخي؛ إذ إن الممارسة والإجراء قد جعلا منها تيارًا فنيًا ومعرفيًا متطورًا، وما هي إلا دراسة متكاملة وقراءة شمولية على أن البحثَ في اتجاه بلاغة الشعر ليس بجديد على البلاغة العربية، التي بدأت رحلتها بالبحث في الأسلوب القرآني وموازنته بأسلوب الشعر، ثم البحث في آليات تفرد هذا النص الشعري وعناصر أدبيته وشعريته.

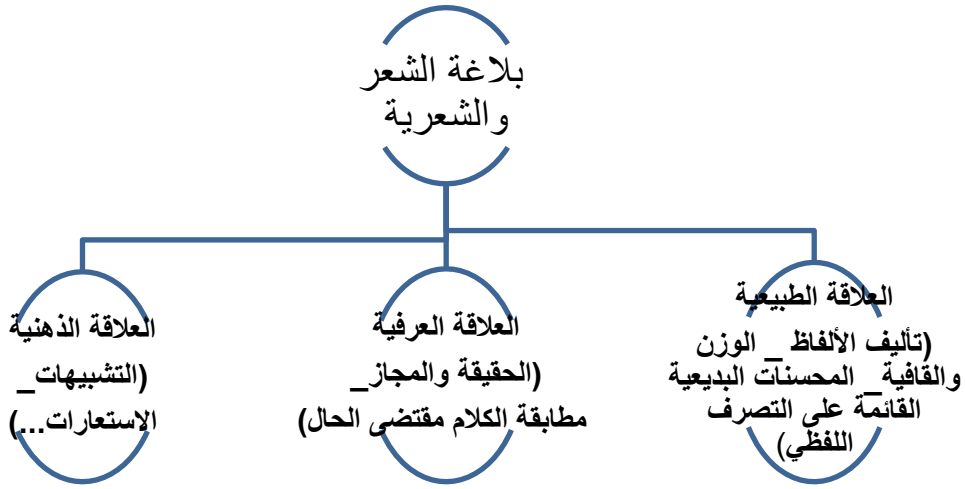
وعلى نحو متصل فإن البلاغة العربية إذا كانت قد عُنيت منذ نشأتها بفنون القول، وهدفت إلى توجيه الموهبة الأدبية قصد البصر بجمالياتها وعناصر تذوقها، فإن اللغة والنحو هما جوهر البلاغة، ومحور رسالتها بداية من محاولات الأوائل جمع المفردات والتراكيب، مرورًا بشرح الغامض والغريب لهذه المفردات، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على تكاملية علوم اللغة العربية، وعلى إسهام الكثير من اللغويين في تأصيل البلاغة العربية ووضع علومها، فقد طبعتْ العقودُ الأخيرةُ في البحث البلاغي لدى الباحثين والدارسين إحساسًا بالضيق جَرّاء إعادة قراءة التراث البلاغي ودراسته، ومن ثم اتجه عددٌ منهم إلى محاولة بحث الأصول البلاغية في الكتب التراثية، التي صُنفت على أنها غيرُ بلاغية (لغوية، أو فقهية ...) أو بحث بلاغة الشعر في هذه الكتب والمصنفات، وهي زوايا علمية، وبحثية مهمة قلت الكتابة فيها والبحث، وربما تُضيف هذه الزوايا جديدا إلى الدرس البلاغي من حيث إن التراث الثقافي العربي منذ نشأته قائمٌ على تكاملية المعارف، وبينية العلوم _كما أسلفتُ_.

إن البلاغة هي ملتقى علوم متعددة؛ ولذا عدَّها حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) "علمًا كليًا"، وذلك حينما قرر أن "معرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يُوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلّي في ذلك، وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كليّاته ضروبُ التناسب والوضع، فيُعرف حالُ ما خَفيتْ به طرق الاعتبارات، من ذلك بحال ما وضحت فيه طرق الاعتبار وتوجد طرقهم في جميع ذلك تترامى إلى جهة واحدة من اعتماد ما يُلائم واجتناب ما يُنافر"[١٩] على أن المقصود بالبلاغة هنا هي البلاغة الخاصة، التي ارتبطت في نشأتها بالفكر اللغوي والنحو قبل أن تتم عَلْمَنَتِهَا ومَنْطَقَتِها في القرن السابع الهجري، بما يعني أن النظر في المسائل أو العناصر البلاغية كان جزءًا من الفكر العام والشمولي للنظر في اللغة العربية والبحث في مكوناتها الفنية، وخصائصها الجمالية وبخاصة بلاغة الشعر من حيث إن "البلاغة ماثلةٌ في كل النصوص، بل إنها مكونٌ طبيعيٌّ في أشكال التواصل

الإنساني، وفي أي خطاب يجمع المسافة الفاصلة بين طرفين متباعدين، أو بين ذات متكلمة، وأخرى متلقية"[٢٠] مثلما أنها تعد من أهم العلوم العربية المفضية إلى فهم الخطابات والنصوص؛ ولذا أولاها المتقدمون عناية ملحوظة "بوصفها منهجا لتحليل النصوص، يعتمد على مبررين: المبرر الأول ذو طبيعة تاريخية، فهناك أمرٌ أكيد وهو أنه على طول تاريخ وجود نظرية بلاغية فإن نصوصا مختلفة ... تنتج حسب قواعدها. فإذا ما استعملنا بعد ذلك المقولات البلاغية لتأويل تلك النصوص فإننا سنساهم في كشف تركيبها الشكلي القصدي ... فما كان متصورا عن طريق الفكر والتعابير المعيارية أمكن إدراكه اليوم بفضل الوصف العلمي ... والمبرر الثاني ذو طبيعة جوهرية ومنهاجية، فقد أظهر النسقُ البلاغي عبر قرون قابلية الاستمرار، بل ومرونة تسمح بالتمادي في تطبيقه على نصوص جديدة"[٢١].

وعلى الصعيد الإجرائي فسوف يبتعد الباحثُ عن النهج أو التقسيم المعياري في جمع الآراء والإشارات والنظرات البلاغية، التي تعرَّض لها المفُسر (ابن جني في تفسيره للأرجوزة) وتناولها وفق تقسيم علوم البلاغة الثلاثة (البيان، والمعاني، والبديع) وأبوابها، ومباحثها، بل سيتناول الباحث من حيث الإجراء هذه الآراء وفقا للرؤية البلاغية البنيوية التي تعد البلاغة في ضوءها نسيجا داخلا في بنية النص، وهذه الرؤية تنظر في أنواع العلاقات الثلاث (العلاقة الطبيعية، والعلاقة العرفية، والعلاقة الذهنية) انطلاقا من أن البلاغة تعني هنا الأسلوب الفني والتركيبي والجمالي، وهي النزعة التي كانت معروفة عند علماء اللغة العربية، بوصفها أسلوبًا يُسهم في وصف النص (يُقصد به هنا الأرجوزة) ويربط الرمز بالمعنى، انطلاقا من أن البلاغة _كما يُقرر جابر عصفور (١٩٤٤ : ٢٠٢١م)_ هي "علم لسان كلي لا ينظر إلى جزئيات بعينها، بل يمعن النظرَ في كل مستويات اللغة"[٢٢]، وهي الرؤيةُ التي أصَّل لها من قبل ابنُ جني نظريًا في كتابه الخصائص حين أفرد بابا في الدلالة اللفظية، والصناعية، والمعنوية ليقرر فيه "أن كل واحدٍ من هذه الدلائل معتد مراعى

مُؤْثَر، إلا أنها في القوة والضعف على ثلاث مراتب: فأقواهن الدلالة اللفظية، ثم تليها الصناعية، ثم تليها المعنوية"[٢٣]، وهو التقسيمُ الذي يراه الباحثُ مناسبًا للوصول إلى الغرض أو المقصد الذي يهدف إليه الشارح من ناحية، والذي يبتغيه الباحثُ من ناحية ثانية، وهذا التقسيمُ يدل على النزعة الجمالية والبلاغية عند ابن جني، والمزج بينها وبين المعيارية، التي هي أساس الفكر النحوي واللغوي، ويمكن تمثيله عبر الخطاطة الآتية:



ووفقًا للترسيمة السابقة قسَّم ابنُ جني الدلالةَ إلى ثلاث دلالات "الدلالة اللفظية، والدلالة الصناعية، والدلالة المعنوية"[٢٤]، وقد خالف ابنُ جني في هذا التصنيف الجاحظَ (ت ٢٥٥هـ) في تصنيفه الخماسي للبيان والدلالة، إلى خمس تصنيفات "أولها: اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال، التي تُسمى النصبة"[٢٥]، كما عارض به أيضا الرماني (ت ٣٨٤هـ) في تصنيفه الرباعي للدلالة إلى "كلام، وحال، وإشارة، وعلامة"[٢٦]؛ حيث استبعد الشيخُ من التصنيفين السابقين دلالتي الإشارة والعلامة، ولعل في استبعاده لهما ما يدلل على تركيز الشيخ على

النزعة البيانية أو البيان الذي هو الإفهام البليغ ولا يقتصر على الإشارة أو العلامة اللتين تتحصلان باللغة والكلام فحسب.

وجديرٌ بالذكر هنا أن تفسيرَ ابن جني قد عُني فيه الشيخُ بتفسير القصيدة كاملة من أول بيت لآخر بيت، فتعرَّض لكل بيتٍ من أبياتها، وكانت عنايتُه منذ البداية متجهةً نحو تفسير القصيدة تفسيرًا كاملًا ووافيًا، وهو الأمرُ الذي صرَّح به في مقدمة تفسيره، وذلك حينما قال: "سألت _أعزك الله_ أن أُعرب لك أُرجوزة (أبي نُواس) التي أوّلُها: "وبَلْدَةٍ فيها زَوَرْ"، وأن أُشْبِع الكلام، وأَنْ أُفسِر ما فيها من معنى ولغة وإعراب، وأُوردُ في ذلك النظائر، وأنا أنتهي إلى ما سألت ..."[٢٧]، بما يشي بأن عملية التفسير قد امتدت عنده من الشرح اللغوي والإعراب إلى ما بعده من مستويات أخرى ومنها البلاغة، على الرغم من تفاوت هذا المستوى من بيت لآخر، وهو ما قصده الشارح بقوله: "أن أُشبعَ الكلام" وهي الجملةُ التي تَنمُّ عن رغبته في تكامل مكونات التفسير ومستوياته وتفاعلها؛ لإبراز القيمة الفنية والجمالية للأرجوزة مناط التفسير، ومنها المكون البلاغي، الذي يتمثل فيما تتضمنه القصيدة من مقولات وعناصر وألوان بلاغية، كما تكشف هذه المقدمة عن الدافع من وراء وضع هذا التفسير، وهو وجود جهة قد سألت الشارح وضعه، فيكون السائلُ بذلك سببًا في خروج هذا التفسير إلى النور، ويكون هذا التفسيرُ مقدمًا إلى فئة خاصة ومحددة من المتلقين، وليس مقدمًا إلى الجمهور أو عامة الناس.

أما عن منهج ابن جني في شرح الأرجوزة فقد اتبَّع الشارحُ منهجًا التزم فيه بورود القصيدة وفق روايتها ثم بشرح أبياتها بيتًا بيتًا تبعًا لترتيب أبيات القصيدة الواردة على حد القافية والروي، ومن ثم فقد جعل الشيخُ البيتَ نواة للشرح، ووحدة نصية تامة ومستقلة، وهذه المنهجية من الشرح يُعَدُّ أبو الخطاب الأخفش (ت ١٧٧هـ) أولَ من خط نهجها كما قرر الإمام السيوطي (ت ٩١١هـ)، وذلك في قوله: "أبو الخطاب أول من فسر الشعر تحت كل بيت، وما كان الناسُ يعرفون ذلك قبل،

وإنما كانوا إذا فرغوا من القصيدة فسروها"[٢٨]، على أن هذا لا ينفي أن معظم اللغويين والبلاغيين القدماء كانوا يعممون البيتَ الشعري، ويعاملونه بوصفه كلًا نصيًا ووحدة ومنطلقا للشرح، فالوحدة الفنية قديمًا _كما هو معروفٌ_ إنما هي وحدةُ البيت المفرد، المستقل ببنائه عما قبله، وما يجيء بعده.

وعن حدود الشرح لدى الشيخ فإنها لم تقتصر على المقال، وإنما امتدت للمقام، فقد سلك ابنُ جني في شرحه منهجًا متكاملًا بدأه بالمستوى المعجمي، الذي عُني فيه الشيخُ بالكشف اللغوي عن دلالة الكلمة المفردة وشرح الكلمات والألفاظ، قاصدًا رفع اللبس عن الكلمات والمفردات، التي قد تكون صعبة أو غامضة على المتلقين من حيث إن المستوى المعجمي يعد الأرضية الأساسية والمدخل الرئيس لاحتواء النص وفك بؤره الدلالية، ومعطياته الأولية التي يتشكل منها، وقد أدرك المؤولُ قيمة هذا المستوى فأولاه عناية ملحوظة، وفرد له مساحة كبيرة من التأويل؛ إذ انطلق في هذه المساحة من تأويل الكلمات والمفردات وذلك بالرجوع إلى أصولها الحرفية والمعجمية لفك شفراتها، وبيان غامضها وذلك بواسطة ما يمتلكه المؤول من خزين ثقافي، ولغوي، ومعجمي، "ومما يُعزز الطرح الذي نتبناه هنا ما سماه امبرتو إيكو Umberto Eco (1932 : 2016م) مسارات التأويل، ومنها : المعجم؛ فلا بُدَّ من الارتكاز على المادة المعجمية، التي يتكون منها النص، وتحديد الدلالات الأصلية للكلمات، ومراعاة قواعد الرمزية البلاغية والأسلوبية فالمؤول يجب أن يكون على علم بالاستعمالات البلاغية والأسلوبية ذات الدلالات القارة أو المعروفة والمتداولة"[٢٩]

وفي هذا السياق تغدو اللغةُ الأساسَ في أية عملية تفسيرية؛ إذ إن تفسير الشعر لا بُدَّ وأن ينهض على الفهم اللغوي ولذا يبدأ التفسيرُ دومًا من المرتكز اللغوي عن طريق المراودة بين معنى الكلمة في النص، ومعناها المعجمي، والتخريج الدلالي لهذه الكلمة ومحاولة تفهم أبعادها الأدبية والجمالية، وهذا المستوى يعد توطئة للمستويات التي تجي بعده وعلى رأسها المستوى البلاغي.

ثم يأتي البُعد النحوي والإعرابي (التخريج النحوي والإعراب) وذلك عن طريق تقرير الدلالات والمعاني من خلال الإعراب، والترادف، والنظائر وقد توسع ابنُ جني في هذا المستوى توسعًا كبيرًا كما ألمح في مقدمة شرحه.

ومن خلال تركيز ابن جني على الدلالة أو المعنى تعالق مع عدد من الموضوعات، التي تمتُ إلى البحث البلاغي بصلة وعلى رأسها المجاز، والترادف، والتضاد، والتوليد، والاشتراك(•)... وغيرها، ولكنه في تعالقه معها نظر إليها في الأغلب الأعم في ضوء المعنى المقالي لا المقامي، وهو المعنى المقصود من إطلاق الكلمة أو العبارة على أن هذا المعنى الحرفي لا ينفصل في خطاب الشرح الأدبي والشعري عنده عن الصلات الأخرى كخطاب التقديم التأخير، والحذف، والمجاز، والحديث عن الشاعر، والمناسبات الواردة في متن الشرح ...، وغيرها من العناصر والصلات التي تُسهم في جلاء المقام، وتضافره مع المعنى المقالي أو الحرفي.

ويجيء بعد ذلك المستوى البلاغي، وذلك عن طريق محاولة المفسر إبراز المكون البلاغي المتُحقق في أدبية النص وبنيته، وفي هذا المستوى توجه الشيخُ لاستخراج ما في القصيدة من إشارات، وألوان بلاغية؛ إذ يرتكز هذا المستوى على مجموعة من الوسائط والعلائق بين الألفاظ والجمل من جهة، ودلالاتها من جهة ثانية، فهو مستوى بحثي وتنقيبي يُسهم في كشف وجهات النظر والدلالة التي يحملها النص، وهو أيضًا مستوى تحفيزي يرى نفسَه مسئولًا عن تشكيل المعنى والدلالة؛ إذ يعرض المفسر من خلاله للظواهر البلاغية وتمثلاتها البنيوية الدالة من قِبل النص ومنتجه، فينهض بكشف هذه الظواهر والمباحث البلاغية، التي استثمرها الشاعرُ في نصه؛ لتقريبها من أذهان المتلقين (الواقعيين، والافتراضيين).

اعتمد ابنُ جني إذن في تفسيره على ركيزة البنية البلاغية؛ إذ إنه جعل البلاغة ركنًا مهمًا، وقاعدةً أساسية في عمله، وسعى الشيخُ إلى تفسير الأبيات الشعرية بمنأى عن معيارية اللغة الصارمة فلم يتعامل مع اللغة على أنها قواعد جامدة أو

قوالب جافة، وهو الأمرُ الذي يشي بوعي الشيخ بضرورة امتلاك مفسر الشعر ومؤوله لترسانة تأويلية، وقدرات احترافية كي يُشكل تأويله نصًا موازيًا لنص المبدع؛ إذ لما كان تفسيرُ الشعر ينهض على كيفية تلقي النص بالطريقة الصحيحة والسليمة ومحاولة الكشف عن دلالات الألفاظ، فمن هنا كان لا بُدَّ من أن يحوي هذا التفسير جهودًا مختلفة، وقراءات متعددة، ومنها الجهد البلاغي أو القراءة البلاغية، التي هي من أهم القراءات البنيوية الداخلية للخطاب أو النص فـ"هي قراءة بحث وتنقيب وفي الوقت نفسه تُسهم بوعي في إنتاج وجهة النظر، التي يحملها النص، إنها قراءةٌ محفزة ترى نفسها مسؤولة عن تشكيل الدلالة والمعنى"(٣٠)، وكشف الدلالة البلاغية للنص، وتقريبها للمتلقي هو في الوقت نفسه كشفٌ لجماليات النص، وفاعليته الإبداعية انطلاقا من أن المستوى البلاغي بتجلياته ومباحثه وألوانه ليس مستوى تزيينيًا وحسب وإنما هو بحثٌ عن القيمة التعبيرية والدلالية، وهو الأمرُ الذي يحتم على المفسر أن يكون مُلما بالبلاغة انطلاقًا من أنها تُعَدُّ حلقة مهمة لكشف القيمة الفنية والجمالية للنص، وعدم امتلاكها قد يؤدي إلى هدم النص وتقويضه، بما ينعكس سلبًا على المتلقي والمستقبل، فالممارسة الشارحة "مشروطةٌ بآليات يجب اعتمادها وقد حصرناها فيما يُقدمه النصُ من أدلة لغوية أو نحوية أو بلاغية أو غيرها، وعندما لا تفي هذه المستويات البنائية بتقريبنا من المعنى ... يتم اللجوء إلى عناصر من السياق الخارجي للنص فهي تُقدم لنا نماذج استبدالية تختزنها الذاكرة الجمعية والموسوعة والثقافة"(٣١).

وعلى صعيد متصل يرى الباحثُ أن تركيزَ ابن جني على الكشف عن المعنى وتوضيحه هو الذي وسم شرحَه بالشمولية؛ إذ إن هذا الكشفَ يقتضي بالضرورة تجاوز الشرح اللغوي إلى البحث في نواحي أخرى من شأنها التنقيب عن هذا المعنى وتوضيحه، وعلى رأسها البلاغة من خلال تقليب المعنى على وجوه متعددة، واحتمالات مختلفة بغية الوصول إلى مقصد الشاعر ومراده، وتبيينه وتوضيحه

للمتلقي.

إن احتفاء ابن جني بالمعنى جعله يُمعن النظرَ فيه، ويسعى في تصنيفه له، وتوزيع مراتبه وفق صور متعددة، ووجوه مختلفة رأى أن الوقوف عليها قد يمكنه ويعينه على الشرح بغية الوصول إلى الدلالة شبه القطعية التي يريدها الشاعر، فالشاعرُ في إبداعه، والشارحُ في شرحه لهذا الإبداع كلاهما يسعى لتحقيق غرضه، والوصول لمبتغاه فالأول يسعى للوصول إلى جودة المعنى وتميزه، أما الثاني فيصبو عبر ثقافته إلى تحليل هذا المعنى وإبراز كنهه.

إن من أهم السمات الملحوظة في شرح ابن جني لأرجوزة أبي نواس التوسع في ضروب الشرح وأبعاده؛ إذ لم يكن شرحُه قصرا على اللغة والإعراب فقد تجاوز الرجل المقصد اللغوي، ولم يقف بالأرجوزة عند مستوى عدها وثيقة لغوية، أو بنية إعرابية، بل امتد ليشمل جميع البنى الأخرى كالبلاغة، وما يدعم رأينا الذي ذهبنا إليه ما بسطه الشيخُ نفسه في آخر شرحه حينما قال: "وما رأيتُ أحدًا من أصحابنا نشط لتعريب شعر محدث على هذه الطريقة؛ لأن تفسير هذه القصيدة قد اشتمل على : لغة، وإعراب، وشعر، ومعنى، ونظير، وعروض، وتصريف، واشتقاق، وشيء من علم القوافي"[٣٢]، بما يدلل على تكامل المستويات التي اعتمدها الشارح، أو المفسر، وتساندها في عملية الشرح، والتفسير.

ونظرا لأن الشرح يكون حول المعاني فإن الشيخ يلجأ إلى تضافر الشرح اللغوي بشرح المعنى، وهو في شرحه اللغوي يجنح إلى استخدام خبراته اللغوية لإنشاء شرح ينطلق من صميم البنية اللغوية للنص؛ إذ يقوم المنجزُ الإجرائيُّ عند ابن جني وينهض على قسمين رئيسين:

الأول_ الصحة والمحافظة على السنن اللغوية، وهذا القسمُ يأتي لديه من قبيل المحافظة على اللغة وقواعدها.

الثاني_ الانسجام والتناسب، وهذا القسمُ يُعَدُّ من الأسس، التي ترصد العلاقات القائمة بين العبارات والتراكيب اللغوية.

ويأتي القسمان السابقان منتظمين فيما بينهما، ويطبعان كتابَ تفسير الأرجوزة من أوله إلى آخره، ولا ضَير في هذا فهما يشكلان جوهرَ التأصيل البلاغي في عصر ما قبل علمنة البلاغة.

بلاغة الصوت (بلاغة البنية الصوتية والصرفية):

تلتقي بلاغةُ الشعرِ واللغة في عدد من الجوانب، ويعملان مجتمعين في عدة أمور، لعل أهمها المحافظة على اللغة من خلال حسن اختيار الألفاظ، وأن يكون موقعها حسنًا جيدًا، ووضع الألفاظ في موضعها وبُعدها عن الابتذال والحوشية والغرابة وتنافر الأصوات، وعدم الانسجام الصوتي الذي استنكره العلماءُ منذ القدم وعدوه عيبًا في لغة الشعر.

وعلى صعيد البحث الصوتي فقد كان لابن جني اهتمامٌ كبير، وملحوظ بالصوت أو الحرف، وقد عرَّفه _بوصفه رائدًا من رواد البحث الصوتي_ تعريفًا جامعًا شاملًا في معرض كلامه عن حدوثه قائلًا: "اعلم أن الصوتَ عرضٌ يخرج مع النفس مستطيلا متصلا حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تُثنيه عن امتداده واستطالته، فيُسمى المقطع أينما عُرض له حرفًا"[٣٣]، ولا يخفى ما في هذا التعريف من إشارة بلاغية واضحة.

وفي السياق ذاته فقد أقر ابنُ جني نفسه "أن للصوت والصيغة والتركيب أصولًا تخضع للتحول عن الاستخدام اللغوي، بحكم ظروف الكلام ومواقفه المتجددة، وطبيعة المعاني التي يروم المتكلمُ إبلاغها"[٣٤]، وبِناءً عليه فإن كُلُّ كلامٍ يدور حول بلاغة الشعر، ويتمحور حولها لا بُدَّ وأن يرتكز _في تقديري_ على الصوت ودلالته ومعناه، وبخاصة من ناحية ربط الصوت بالمعنى أو ما يُسمى حديثا بـ(المحاكاة الصوتية).

أما عن علاقة الصوت بالمعنى فقد بدأت ارهاصاتها في التراث العربي منذ وقت مبكر؛ إذ تنبه القدماءُ إلى الدلالة الصوتية وأثرها في المعنى بداية من حديثهم عن فصاحة الكلمة المفردة، وفي هذا يقول أبوهلال العسكري: "وشهدت قومًا يذهبون إلى أن الكلامَ لا يُسمى فصيحًا حتى يجمعَ من هذه النعوت فخامة، وشدة، وجزالة"[٣٥]، وحديثا أصبح الباحثون على وعي كاف بالعلاقة بين الصوت والدلالة، وهي العلاقة التي أكد عليها أوتو جسبرسن Otto Jespersen (1860 : 1943م)، وجون روبرت فيرث G.R.Firth (1890: 1960م)، وإبراهيم أنيس (١٩٠٦ : ١٩٧٧م) ... وغيرهم ممن أقروا بالأثر المعنوي، الذي يُحدثه الصوتُ بداية من اختيار المخاطِب للحروف، والكلمات "فالمنشئ حين يُؤثر لفظًا على آخر يُرادفه في المعنى، فإنه بذلك يستثمر ما للألفاظ من قوة تعبيرية، بحيث يؤدي بها فضلًا عن معانيها العقلية كل ما تحمل في أحشائها من صور مدخرة ومشاعر كامنة لفت نفسها لفا حول هذا المعنى"[٣٦] بما يعني وجود تماثل جوهري بين الصوت، والدلالة.

أما عن البلاغة الصوتية فإن المقصودَ بها هنا "كُلُّ وسيلة صوتية يتحقق فيها مفهومُ البلاغة ... ولا بُدَّ فيها من ملاحظة أمرين :

الأول_ أن تتجاوز الإطارَ الصوتيَّ بجرسه وإيحائه وإيقاعه واعتداله إلى ما يُحدثه من إبراز المعنى وتأكيده وتسلسله وانتظامه.

الثاني_ أن يتحقق بالأداء الصوتي مطابقة الكلام لمقتضى الحال"[٣٧].

وعلى الصعيد النظري فقد كان لابن جني الفضل والسبق في التأطير النظري للقيمة التعبيرية للصوت ومنهجية دراسته نظريًا وبخاصة في كتابيه سر صناعة الإعراب، والخصائص، وهو الكتابُ الذي عرَّف ابنُ جني فيه اللغةَ بأنها "(أصواتٌ) يُعبّر بها كُلُّ قومٍ عن أغراضهم"[٣٨]، وهو التعريفُ الشاملُ، الذي جمعَ فيه الشيخُ بين التعبير، والمُعَبِّر (صاحب التعبير)، ووسيلة التعبير (الصوت)، والغرض من التعبير (الوظيفة أو المهمة)، والمقام أو السياق الذي يرد فيه هذا التعبير، وهذه

النقطة الأخيرة هي التي تُكسب التعريفَ _في تقديري_ مسحة بلاغية واضحة، وجلية.

ووفقًا للمفهوم السابق ولحَدّ اللغة عند ابن جني وماهيتها تتحدد قيمة الصوت؛ إذ إن أي خطاب أو نص حتما ينهض على عنصري الصوت والدلالة، ومدى توافق المستوى الصوتي (مقروئًا أو مسموعًا) مع المدلول المنبثق عنه، وهذا التوافقُ لم يغب عن ذهن الشيخ فارتباط المبنى بالمعنى أو الصوت بمدلوله ومغزاه كان حاضرًا في وعيه، وهو الأمرُ الذي أكده بقوله: "فكلما ازدادت العبارة شَبَهًا بالمعنى كانت أدلّ عليه، وأشهد بالغرضِ فيه"(٣٩)، وهي العبارةُ التي تؤشر لوعيه، وفهمه للقيمة التعبيرية والجمالية والبلاغية للصوت من حيث إن للصوت قيمة دلالية، وطاقة تعبيرية، وشهادة على الغرض و"ليس من شك في أن ابن جني يحمّل الصوت البلاغي طاقة تشكيل المعنى البلاغي، غير أن ذلك لم يتم إلا بوجود طاقة دلالية كامنة فيه"(٤٠).

أما على صعيد الممارسة والإجراء فقد أسهم المستوى الصوتي في تفسير أرجوزة أبي نواس وفي صناعة بلاغة هذا النص، وقد تحققتْ البلاغة الصوتية عند ابن جني في تفسيره، وحضرت عنده عبر مجموعة من الظواهر والقيم الصوتية المتداخلة والمتشابكة، لعل أهمها :

انسجام النظم والتأليف (حُسن التأليف ومناسبة اللفظ للمعنى والتجانس الصوتي):

ويُقصد بهذه القيمة أو بهذا العنصر المتشعب أن تتخذ الألفاظُ والمفردات أماكن بعينها فيتلائم اللفظُ والشكلُ مع الموقع والمقام، وذلك من خلال اختيار الشاعر لألفاظ ومفردات ذات نسيجٍ لغوي، وصوتي متناغم مع المعنى والمقام في آن واحد.

ويعد عنصر الانسجام من العناصر التي تُدرك بالحس، وبخاصة عند من يمتلك

حسا لغويا أصيلا، ومتميزا يستطيع من خلاله استخراج نماذج هذا النوع، وتسليط الضوء عليها.

ومن يتتبع تفسير ابن جني لأرجوزة النواسي يلحظ حضور وعي المفسر بقيمة هذا النوع من البلاغة الصوتية وفاعليته الإجرائية كما في تفسيره لهذا البيت، الذي يقول فيه الشاعرُ:

زُمَّتْ بِمشْزُوز المِرَرْ ... لَأمٍ كحُلْقُومِ النُّغَرْ

يُعقِّب الشارحُ على هذا البيت بقوله: "... والحلقوم فيه ألفاظ حلق وليست الميم فيه زائدة. ولكنه رباعي ونظيره: دُلامص، للشيء البراق...؛ لأنه يجوز أن تكون الميمُ فيه أصلًا. ونظيره بلعوم في معنى بَلِعْتُ وهو رباعي، وقال الأصمعي: قيل للأسد: هرماس؛ لأنه من الهرس، وهو الدق، فيجوز أن يكون الأصمعي ذَهب إلى أن الميمَ فيه زائدة ويجوز أن يكون ذهب إلى أنه قريب من لفظ الهرس ومعناه، وهو رباعي، ونظير ذلك، قولهم: سَبِطٌ وسِبَطرٌ، ودَمِثٌ، ودِمَثْرٌ، ولُؤلُؤٌ ولآلٌ ... هذه حروفٌ تتقارب ألفاظُها، ويتفق معناها"(٤١) .

في التفسير السابق تحضر مناسبةُ اللفظ للمعنى، وهذا اللونُ البلاغي من الألوان التي أُدرجت فيما بعد في علم البديع، وقد تحدث عنه ابنُ جني في الخصائص تحت عنوان "إمساس الألفاظ أشباهَ المعاني"(٤٢)، وتحدث عنه علماء البلاغة من بعده تحت مسمى "ائتلاف اللفظ مع المعنى".

أما التجانس الصوتي فقد حصر ابنُ جني لفظ الجناس ومصطلحه في الألفاظ، التي تتفق من جهة الاشتقاق؛ إذ هيمنت ظاهرة الاشتقاق على الشيخ؛ ولذا ربط التجنيس بالاشتقاق، وهو أن يكون المعنى واحدًا مشتركًا في الأصل أو الجذر المعجمي، فالجناس عنده "أن يتفق اللفظان ويختلف أو يتقارب المعنيان ... وليس الثرى من لفظ الثراء على الحقيقة، وذلك أن الثري _وهو الندى_ من تركيب (ث. ر.

ى) ... وأما الثراء _لكثرة المال_ فمن تركيب (ث ر و)؛ لأنه من الثروة ... فاللفظان _كما ترى_ مختلفان، فلا تجنيس إذًا إلا للظاهر"(٤٣).

ومن الشواهد على التجانس الصوتي، الذي يندرج ضمن مبحث البلاغة الصوتية تعليق الشيخ على قول أبي نواس:

ولا السَّنيح المُزْدَجَر ... يا (فضل) للقوم البطر

"والمزدجر: المفتعل، من الزجر. وأصله، مُزْتَجَر، فأُبدِلت التاءُ دالًا، لمكان الزّاي، لتوافقهما في الجهر؛ لأن الزاي مجهورة، والتاء مهموسة، فأرادوا تجانس الصوت، فأبدلوا"(٤٤).

ينطوي تفسيرُ ابنِ جني السابق على تقاربٍ في المخرج بين كلمتي المزدجر، والمزتجر وذلك لأنهما يحملان دلالة واحدة هي "الزجر"، وعليه يتم تفسير الكلمة الحاضرة في السياق النصي بالكلمة الغائبة عنه، إلا أن استخدام الكلمة الحاضرة جاء كما يقول المؤول لتجانس الصوت، ويبدو المعنى هنا من حيث دلالة اللفظ عليه أكثر وضوحًا وعمقا حينما نوازن بين (المزدجر) و (المزتجز) مع العلم أن اللفظتين تتقاربان في المخرج إلا أن بين اللفظين خيطًا فاصلًا يتمثل في اختلاف الحرفين (التاء، والدال) من حيث المخرج، والوظيفة، والصفة، فقد أومأ الشيخ إلى أن تاء الافتعال قد تُبدل دالا، وتقع بعد الزاي، وما يدعو إلى هذا الإبدال هو أن صوت التاء مهموس ضعيف، أما الزاي فهو صوتٌ جهوريٌ وقوي؛ لذا تُبدل التاء دالًا؛ نظرًا لتجانس صوت الزاي مع وظيفة الجهر، والقوة.

أما حرف الدال فهو من "الحروف القوية لما في صوت الدال من شدة، وجهر وانفجار"(٤٥)، وهذه السماتُ تُضفي عليه عنصر القوة، التي تُحدث ضجيجًا ودويًا عند النطق بالحرف بما يُسهم في رسم صورة الحدث فهو صوتٌ تطغى عليه سمةُ الغلظة والشدة، بما يتوافق مع الحدث؛ ولذا فقد تغير المعنى، فالشاعر استخدم كلمة

(المزدجر) بدلا من كلمة (المزتجر)، رغم أنهما من جذر واحد _كما أسلفتُ_ إلا أن لفظة المزدجر أكثر قوة في الدلالة بينما لفظة المزتجر أقل منها، بما يجعل التعبير بالمزدجر أبلغ وفق هذا السياق، ومتوافقا مع مراد الشاعر، الذي يُدرك بحسه اللغوي المتميز الفروقَ الدقيقة بين الحروف والأصوات وبعضها البعض.

إن وقوف ابن جني عند هذا الوجه البلاغي الصوتي، الذي أكسب البيت إيقاعا موسيقيا أخرجه عن رتابة النظم الشعري، وما تضمنه التفسير من توجيه للمتلقي لإدراك البعد الموسيقي الجمالي لهذا الوجه اللفظي، وما يؤديه من دور مهم في الصنعة الشعرية بوجه عام، وهو الأمرُ الذي حدا بالشيخ إلى تقريب الشاهد من المتلقي وفقا لمعيار الموازنة الصوتية أو التجانس الصوتي، وهو العنصرُ الذي أكسب البيت رنة موسيقية متوازنة وفقًا لتسجيل العنصر الصوتي الباني ومحاولة المؤول البحثَ الحر في فاعلية المكون الصوتي وتفاعله مع العناصر الأخرى التي يمكن أن تتقاطع معه.

وأخيرًا فإن المؤول في بحثه عن العناصر الأخرى إنما يتعامل مع التجانس الصوتي وفقا لمستويي الصوت والمعنى في آن واحد، وهو ما يجعل تأويله ناجعًا نظرًا لما يثيره هذا التأويلُ من وعي لدور التجنيس والتنبيه على ما قد يثيره من اتفاق أو اختلاف معنوي.

بلاغة الإيقاع (الإيقاع التنغيمي والمطلب الموسيقي):

يعد الإيقاع صفة صوتية تتوافر في التركيب اللغوي فتخلع عليه انسجامًا وتوازنًا، وتتحقق هذه الصفة عن طريق اندماج البحر الشعري أو الوزن الخارجي (مستفعلن مستفعلن)، والإيقاع الداخلي، الذي يتشكل عن طريق تأليف الكلمات تأليفا خاصًا يتفاوت فيه التنغيم قياسا بالمضمون (قوة وضعفا)، وهذا الأمرُ يتضح عن

طريق فحص الوحدات الداخلية للنص، التي تنهض وفقًا للمستوى الصاعد المتحقق بمجموعة من الظواهر الأسلوبية والتعبيرية كالاستفهام، والتعجب، والأمر، والنهي.

وتدخل دراسة الإيقاع الصوتي إلى ميدان الدرس البلاغي بوصف الإيقاع قيمة لفظية تتميز تبعًا لبنيتها اللغوية بضرب خاص من التأليف المؤثر في نفوس المتلقين، وتهيئتهم لقبول الأفكار والدلالات التي تحملها هذه الألفاظ وتنقلها وفقًا لسياقات تعبيرية محددة.

وقمينٌ بالإشارة هنا أن الإيقاعَ من الأبواب المتشعبة؛ لتشعب معانيه ووظائفه وزاوية الرؤية لهذا الباب؛ إذ يتم النظر إلى الأصوات والحروف بوصفها نغمات مموسقة تتألف وتتشكل على نحو خاص قصد التأثير في المتلقي أو المستقبل دون أن ينفصل هذا التأثير عن الدلالة المعنوية بل يرتبط بها ارتباطًا عضويًا وجوهريًا، وهذا الأمر يتبدى كما في مثل تأويل ابن جني لبيت أبي نواس، الذي يقول فيه :

وبلدةٍ فيها زَوَرْ ... صَعْراءَ، تُخْطَى في صَعَرْ

يُعقب الشارحُ على هذا البيت بقوله: "جمع بلدة: بلاد. ونظيره: صفحة وصحاف، وقصعة وقصاع ... والزور: الاعوجاج، ومنه شهادة الزور، كأنها المعدولة عن جهتها ... ومنه بعيرٌ أزور، وهو المائلُ في شق، ومنه قولهم : ازور إذا جنح كما في وصف عنترة ... يصف الفرس أنه مال عن الطعن، وقوله: صعراء قريب المعنى من قوله: فيها زور، ومنه: الصعر، وهو الميل، ومنه قوله تعالى: "ولا تُصعر خدك للناس" نهيٌ عما وصف به الشاعرُ قومًا من التكبر وهو قوله (•):

أم مَنْ لِخَصْمٍ مُضْجِعينَ قِسِيَّهُمْ ... صُعْرٍ خُدُودُهُمُ عَظِيمي المَفخَرِ

وتُخطى في صعر: أي: تُقْطَعُ في اعوجاج؛ لأن سُبُلَها معوجة، فالناس يجزعونها على سمتها المعوج"(٤٦).

يُنبأ التفسيرُ السابقُ بأن هناك علاقةً بين التنغيم أو المستوى الصاعد، والأداء

الصوتي وما يُسهمان به من قوة في الدلالة؛ إذ يتميز الإيقاعُ بالسرعة والانفعال بِناءً على الحالة النفسية والجو الشعوري المسيطر على المخاطِب ومتناسبًا مع منطق ورود الوحدات الداخلية للبيت التي جاءت بعد أن هيأ لها المخاطِب مساحة لإظهار تعبيره بواسطة مجموعة من الحزم الصوتية المتناظرة في الآية الكريمة ("لا" طلب الكف عن الفعل + الفعل المضارع + المنهي عنه)، التي ظهرت في تشكيل المد الدلالي والكشفي لمسار التنغيم في البيت، وهو الأمرُ الذي يشكل محصلة نهائية من تضافر القيمتين التعبيرية، والشعورية ووعي المؤول بهما، وتجاوب المتلقي معهما دفعة واحدة.

وقد يختار الشاعرُ المفردة من منطلق البنية الصرفية، فلا يقتصر الأمر على صوت الحرف أو الجرس، بل يشمل الأصوات المتطابقة والمتناسبة مع الحدث، وهو ما أطلق عليه ابنُ جني نظريًا "حكاية الأصوات"، ومن شواهد تأويله في الأرجوزة قول الشاعر:

يَمَّمْنَ مِنْ جنْبَيْ هَجَرْ ... أَخضر طمّامَ العَكَرْ

يُعقِّب الشيخُ على البيت السابق بقوله: "... ولم يصرف أخضر لأنه صفة، وهو أفعل، مؤنثه فعلاء، نحو: أحمر، وأصفر. أي: قصدت الآن ماء أخضر، وطمام: مرتفع وهو فعال من الطم، ومنه الطامة، وهي فاعلة، من هذا المعنى، ومنه قيل: هذا أطم من هذا. أي: أرفع منه وأعظم"(٤٧)

وبعد فقد تنبه الشيخ إلى أن الانكسارات الصوتية، وعدول القافية التي وردت في أبيات الأرجوزة قد تم جبرها وتعويض كسرها الصوتي، وعدولها من حيث القافية بأمور أخرى بلاغية كالجناس، والتكرار وقد أدى هذا الأمر إلى حدوث توازن صوتي ذي نظام دلالي، وموسيقي خاص ومتميز.

بلاغة الألفاظ والمفردات :

حرصت البلاغةُ العربية منذ نشأتها على المحافظة على اللفظ المفرد، والكلمة المفردة فوضعت لها مقاييس خاصة بها، لعل أهمها: وضوح الدلالة، والفصاحة، والانسجام الصوتي، والخلو من التنافر والتعقيد، وهي المقاييسُ التي ينبغي توافرها في المفردات والألفاظ كي لا تخرج عن دوائر البلاغة والفصاحة.

ومن أهم هذه المقاييس تأتي جزالة اللفظ المفرد أو الكلمة المفردة، ومن ذلك وقوف الشيخ عند كلمة متشك في قول الشاعر :

لا مُتَشَكٍّ مِنْ سَدَرْ ... ولا قريبٍ من خَوَرْ

يعقب المؤول على البيت السابق بقوله: ""متشك من سدر" يصفه بالصحة، ومتشك متفعل من الشكوى. يُقال: تشكى يتشكى تشكيا وهو متشك، وشكا يشكو شكوا وشكوى وشكاة وشكاية وهو شاك. إلا أنهم قلبوا الواو في شكاية ياء على غير قياس، وقياسه "شكاوة" لأن لام الفعل واو في تصريف الكلمة..."(٤٨).

وقد سار ابن جني على هذا النهج من خلال البحث في دلالة الكلمة أو اللفظة المفردة وتعقبها صوتيا، ودلاليا مع عدد كبير من ألفاظ الأرجوزة وكلماتها كما في مثل تناوله أيضًا لبيت أبي نواس، الذي يقول فيه :

بِذي سَبيبٍ وعُذَرْ ... يَمْصَعُ أعْرافَ الوَبَرْ

يعقب عليه بقوله: "السبيب: شعر الذنب والعرف ... وأعراف الوبر: أطرافه، وأوائله. هذا كله، مثل ضَربه له. أي: أنت، إذا لقيت أعداءك من العزة والاستطالة عليهم، بمنزلة هذا البعير الذي قد هاج، فلا يقوم له شيء، ثم خرج من هذه الألفاظ الجزلة، وشاذ اللغة إلى أعذب لفظ وأرقه؛ ليُعلم بذلك اقتداره على الأمرين جميعا، أو ليُدلَّ على حسن تصرفه في الشعر وافتنانه وطبعه، فقال يُخاطبه:

هَلْ لَكَ والهَلُّ خِيَرْ ... فيَمنْ إذا غِبْتَ حَضرْ ؟"(٤٩)

المُرَجَّح في التفسير السابق تركيز الشارح على حسن اختيار الشاعر للألفاظ والكلمات واقتداره في ميدان الصنعة الشعرية والتفاوت الواضح في هذا الميدان وبخاصة فيما يتعلق بمعيار اختيار الألفاظ، الذي كان حاضرًا عند المؤول، ووعيه بالتفاوت بين استخدام الشاعر للألفاظ والكلمات في البيتين، فالألفاظ في البيت الأول جزلة ووحشية وغريبة وقد تؤدي هذه السمات إلى غموض المعنى وإبهامه، أما في البيت الثاني فهي عذبة ورقيقة، وهذا التفاوت في التأليف اللفظي فيما بين البيتين يدل من جهة على مقدرة الشاعر الفنية كما يقرر ابن جني وكُلُّ ذلك يُعزز من فاعلية الطرح الدلالي والمعنوي في البيت.

بِناءً على ما سبق فإن دراسة الصوتِ من منظور بلاغة الشعر تتم وفقًا لعدة جهات، لعل أهمها الاختيار أو الاستبدال؛ إذ يتبوأ مبدأُ الاختيار Choice أو Selection منزلةً رفيعةً بوصفه أحد أبرز مبادئ علم الأسلوب؛ لأن تحليل الأسلوبِ عند المبدع يقوم عليه ويرتكز، ويُقصد بالاختيار أو الانتقاء "العملية التي يقوم بها المبدعُ عندما يستخدم لفظة من بين العديد من البدائل الموجودة في معجمه، فاستخدام هذه اللفظة من بين سائر الألفاظ هو ما يُسمى اختيارًا، وقد يُسمى استبدالًا Substitution أي: أنه استبدل بالكلمة القريبة منه غيرها لمناسبتها المقام والموقف"(٥٠)، أو لـ"بنية النص" في مُجمله، فاختيار الشاعر لصوت بعينه، أو لكلمة بعينها مع وجود بدائل وخيارات أخرى متاحة أمامه، إنما يدل على انحياز الشاعر لمعنى معين، وهذا المعنى هو نتاج اختيارات الشاعر الصوتية، أو اللفظية، أو التركيبية، وهذه الجهة تُسمى "جهة التمكين".

وعلى ضوء ما سبق يُفسر الشيخُ عددًا من أبيات الأرجوزة تحت مبدأ الاستبدال، كما في مثل تأويله لبيت أبي نواس، الذي يقول فيه :

خُوصًا يُجاذِبْنَ الجُرَرْ ... قد انطوتْ منها السُّرَرْ

يعلق الشيخ على هذا البيت بقوله: "يُجاذبن النُّخَر، وعليه التفسير ... والنُخَر: جمع نُخْرَة، وهي الموضع، الذي يجعل فيه البُرَةُ"(٥١).

يخالف الشيخُ في تأويله السابق قول المبدع ويستبدل لفظًا مكان لفظ، ويتمثل غرض المؤول من الاستبدال في توصيل المعنى بطريقة جيدة للمتلقي من خلال اختيار الصوت المناسب للمعنى (الجرر، والنخر) فثمة دافع يكمن وراء تغيير الشيخ للكلمة واستبدالها بغيرها مستعينًا بثقافته وذائقته اللغوية الكبيرة في عملية الاختيار أو الاستبدال، وكأني بالشيخ يستعيد تجربة الإبداع لدى الشاعر ويستلذ بها؛ إذ اختار النواسي لفظ (الجُرر)، الذي يؤدي في تقدير الشيخ معنى محدودًا، في حين استخدم الشيخ لفظ (النُخر)، الذي يتضمن معنى شموليا، وهو في تقديره أكثر آداء للمعنى وتمكنا منه.

ومن الجدير بالذكر أن هذا الاستبدال ليس استبدالًا معجميًا وحسب بقدر ما هو استبدالٌ فنيٌّ وجمالي أيضًا؛ إذ إن الألفاظَ تتمايز فيما بينها وتتفاضل طبقًا لخصوصيتها وفاعليتها التأثيرية، التي تمتد للبحث في تأثير المعنى، فبلاغة اللفظ تقع مرتبطة ببلاغة معناه، وهو الأمرُ الذي تنبه له ابنُ جني _كما أسلفت_، فالاستبدال أو "الاختيار الفني عملٌ نقديٌّ بلاغي يبرز قيما بلاغية، ويُكرسها"(٥٢)

أما عن بلاغة الإيقاع فإنه ومن البداية يختلف الوزنُ العَروضيُّ عن البنية الإيقاعية أو الإيقاع، "فالوزن ينحصر في كمٍّ محدود متساوٍ من التفعيلات، أما الإيقاعُ فمتسعٌ؛ لأنه إشعاعٌ من الظلال النفسية التي أضفاها الشاعرُ على لغته فيأتي مُشربًا بلون الانفعال وبجرس الأصوات، وعلاقات الجمل، ومخارج الحروف والأساليب اللغوية والبلاغية المتعددة في القصيدة"(٥٣)؛ ومن ثمَّ فإن البنية الإيقاعية لا تنحصر في البحر الشعري، والقافية شأن الوزن، وإن كان هذا لا ينفي أنها تعد مكونا من مكوناتها الرئيسة والمهمة.

وعن الوزن فإنه من أهم أشكال التناسب والانسجام

الصوتي، وذلك لما يحققه من انتظام الوحدات الصوتية في الأبيات الشعرية في الأرجوزة، وهذا التناسبُ وذلك الانسجام لا شك أن له أثرًا جماليًا ملحوظًا، وهذا الأثرُ هو نتاجُ الوظيفةِ التي يؤديها الوزن، والتي تكمن في "تأكيد الدورة الصوتية التي هي جوهر الشعر"(٥٤).

بلاغة القافية :

تُعَدُّ القافيةُ شكلًا من أهم أشكال البلاغة الصوتية، ومظهرًا من أهم مظاهر التناسب الصوتي، وعاملًا مهمًا من عوامل التأثير في المتلقين، وقد عدَّها القدماءُ شريكةً للوزن وثابتًا من ثوابت الشعر ومقومًا من أهم مقوماته حتى أن الكلامَ "لا يُسمى شعرًا حتى يكون له وزنٌ وقافية"(٥٥).

وعلى صعيد الممارسة والإجراء فقد تنبه ابن جني لأهمية عنصري الوزن والقافية، ومن ثم فقد توقف عند البنية الإيقاعية للأرجوزة قائلًا: "وهذه الأرجوزة من الضرب الخامس من الرجز، ووزنها من العروض "مستفعلن مستفعلن" إلا أن الزحاف يُدركها، فيجوز في مستفعلن "مفاعلن، ومفتعلن، وفعلتن ... وهذا الضربُ يُقال له : المنهوك، وكأن الخليل رحمه الله إنما اشتق له هذا الاسم من قول العرب: نهكته الحمى، إذا أنحفته وأذابته فكأن الرجز لما كان أصله ستة أجزاء، كُلُّ جزءٍ منها مستفعلن، ثم لحق البيت ما لحقه من النقص، فأضافه إلى جزءين صار حكمه في ذلك حكم من نهكته الحمى، وتخوتت جسمه"(٥٦).

إن كلام ابن جني السابق فيه إيماءاتٌ إلى أن أبا نواس لم يلتزم في قصيدته بقافية واحدة، إذ اتخذت القافية عنده عدة صور ووجوه، ووردت على ثلاثة أشكال، وقد رصدها الباحث في الأرجوزة على ثلاث صور، هي :

الصورة الأولى_ حرفان متحركان بين ساكنين (/ ◌ّ /)، ومثله قول الشاعر :

صَعْراءَ، تُخْطَى في صَعَرْ

الصورة الثانية_ ثلاثة حروف متحركة بين ساكنين (/// ْ ///) نحو قول الشاعر:

وهُنَّ، إذ قُلْنَ: أَشِرْ

الصورة الثالثة_ أربعة حروف متحركة بين ساكنين(//// ْ ////) نحو قول الشاعر:

عَنْ ناجِذَيهِ وبَسَرْ

ومن شواهد بلاغة القافية في الأرجوزة وقوف ابنُ جني أمام قول أبي نواس:

شَهْرَيْ رَبِيعٍ وصَفَرْ ... حتّى إذا الفَحْلُ جَفَرْ

إذ يعقب عليه قائلا: "نصب شهري ربيع على الظرف، وصفر في موضع نصب، وكان سبيله أن يُظهر الإعراب في صفر؛ لأنه منصرف في موضع نصب، فيقول: صفرا، كما تقول: ضربتُ زيدًا إلا أنه احتاج إلى إصلاح القافية، فلم يُطلق قال الأعشى:

إلى المرء (قيس) أطيل السرى ... وآخذ من كل حي عصم

ولم يقل: عصما؛ لما كانت القافية مقيدة"(٥٧)

يدفعنا تفسيرُ ابن جني السابق إلى الحديث عن الانسجام النصي، ومدى مراعاة الشاعر لهذا المبدأ ووعي المؤول به، فالقافية عند ابن جني آلية من آليات الانسجام النصي، ووسيلة من وسائله، وسبيل لضم علاقات النص الصوتية والدلالية. أي أن الشيخ في مقاربته للقافية يُراعي هذا المبدأ، الذي تُعَدُّ القافية (من خلال وحدتها أو قوتها وضعفها ...) أساسًا من أسسه؛ حيث يُشير الشيخُ في النموذج السابق إلى أنه يجوز للشاعر الوقوف على المنصوب دون ألف (للضرورة الشعرية أو على أنه لغة لبعض العرب)؛ وذلك قصدًا لإصلاح القافية في إشارة واضحة إلى أن القافية يجوز فيها ما لا يجوز في غيرها.

وفي سياق متواصل أولى ابنُ جني القافية عناية فائقة وتناولها بوصفها معيارًا مهمًا من المعايير الجمالية، وهذا المعيارُ له ضوابط كثيرة،

ومنها تخفيف المشدد كما في مثل قول النواسي:

فإنْ أبَوْا إلا العُسُرْ ... أمْرَرْتَ حَبْلًا فاسْتَمرْ

يقول الشيخ: "وخفف الراء في "استمر"؛ لأنها وقعت حرف روي، والحروف المشددة إذا وقعت حرف روي في شعر مقيد خُففن نحو قول الراجز (أنشدناه أبو علي):

إني امرؤٌ أحمي ذمار إخوتي ... إذا رأوا كريهة يرمون بي

رميك بالدلوين في قعر الركي

فخفف الياء من الركي ... فخفف هذه الياءات لما وقعن حروف روي في شعره"[٥٨]

قصرَ ابنُ جني في الشاهد السابق تخفيف المشدد على القافية المقيدة؛ وذلك لأن الذي بقي يوجد (هناك) محذوفٌ مثله؛ إذ إن المُشدد _كما هو معلومٌ_ حرفان، والمحذوف من الحرفين إنما هو بفعل القافية، وتمام الوزن، وهو هنا يُعَدُّ من باب الضرورات الشعرية، ومذهب الشيخ في باب الضرورة الشعرية معلوم وواضح، يتمثل في قوله: "فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانخراق الأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جَشِمه منه، وإن دلَّ من وجه على جَوره وتعسّفه، فإنه من وجه آخر مؤذِن بصياله وتخمطه"[٥٩]، ومن ثَمَّ فإن ارتكابَ الشاعر للضرورة عنده ربما يكون علامة قوة ودليل شجاعة، وليس علامة ضعف أو قصور، كما أن قيام الشاعر باللجوء لها قد لا يكون اضطرارا إليها، وإنما للوفاء بحاجاته ومتطلباته التعبيرية، وفي هذا سرُ بلاغتها، وجمالياتها.

ومن شواهد القافية، التي توقف عندها الشيخ أيضًا قول أبي نواس:

وأنْتَ تقتافُ الأثَرْ ... مِنْ ذِي حجُولٍ وغُرَرْ

يُفسر الشيخ هذا البيت بقوله: "تقتافُ: تتّبع أثر أبيك، وقوله في هذا البيت: "الأثر"، بعد قوله في أول الأُرجوزة "من القَوم أثر" إيطاء، وحَسُنَ ذلك؛ لأن أحدهما في صفة، والآخر في صفة أُخرى، فكأنهما في أرجوزتين، وأيضا فقد تباعد عنه"[٦٠]

يتضح من تفسير الشيخ السابق وعيه ببلاغة القافية وتحديدًا "الإيطاء"، الذي عده البلاغيون القدماء عيبًا من عيوب القافية، ويعني "إعادة القافية في الشعر ... وأقبح الإيطاء ما تقارب مثل أن يكون البيتان متجاورين أو بينهما بيت أو اثنان أو ثلاثة على قدر ذلك"[٦١]، ويُعرفه أبوالعباس ثعلب (ت٢٩١هـ) بقوله: "تكرير القافية بمعنى واحد"(٦٢)، انطلاقًا من أن هذا التكرير يلغي التماثل الصوتي (تشابه الحروف في الخواص والسمات الصوتية)، ويدحض مبدأ التنوع، بما يعني أن إعادة ذكر كلمة القافية في القصيدة نفسها يعد عيبًا حتى وإن اختلف معنى الكلمتين المكررتين، إلا أن الشيخ في الشاهد السابق يستحسن الإيطاء لاختلاف معنى الصفتين، ويؤول هذا الاستحسان لتباعد المسافة بينهما، وهو الشرطُ أو الاستثناء الذي أخرج به عددٌ من القدماء الإيطاء من عيوب القافية.

تأسيسًا على ما سبق يدمج الشيخُ في تفسيره بين منظومة القوانين والتقاليد المتحكمة في اللغة، التي يستطيع المؤول أن يحدد مدى خروج الشاعر عليها أو قدرته على تجاوزها وبين النظرة الفنية والجمالية التي تضم المكوّن البلاغي في طياتها، وذلك كما في مثل قول ابن جني "وقد يجوز في القوافي ما لا يجوز في غيرها من الكلام. ألا ترى أن فيها:

يا أبتا! عَلَّكَ، أو عَساكَنْ.

و دايَنْتُ (أرْوَى)، والدُّيُونُ تُقْضَنْ

فنَّونَ ما لا يدخُلُه التَّنْوِين على حال"[٦٣]

ثم ينتقل بنا الشيخُ إلى شاهد آخر، وهو قول أبي نواس:

وهَرَّ دَهْرٌ وكَشَرْ ... عَنْ ناجِذَيهِ وبَسَرْ"(٦٤)

في البيت السابق حدث انكسارٌ صوتي، وعدول في القافية بين هذا البيت والبيت الذي قبله مباشرة:

واللهُ مَنْ شاء نَصَرْ ... وَأنتَ إنْ حِفْنا الحَصَرْ

لكن هذا الانكسار، وهذا العدول تَمَّ تعويضه صوتيا بالجناس بين كلمتي (هر، ودهر) بالإضافة إلى فاعلية تكرار صوت الراء، و"هو من الأصوات التكرارية المجهورة"(٦٥)، وقد أسهم هذا التكرارُ في إضفاء نغمة موسيقية وصوتية خاصة ومتميزة.

البنية الصرفية :

أدرج عددٌ من العلماء والبلاغيين القدماء البنية الصرفية ضمن مستويات البلاغة، وفي هذا الصدد قسَّم الرماني البلاغة في رسالته إلى عشرة أقسام، هي "الإيجاز، والتشبيه، والاستعارة، والتلازم، والفواصل، والتجانس، والتصريف، والتضمين، والمبالغة، وحُسن البيان"(٦٦) بما يشي بأن النظام أو البنية الصرفية تعد منحى مهما من مناحي بلاغة الشعر، وفيه ينطلق المؤول في عملية تأويله لبعض المسائل والقضايا نحو إرجاع الألفاظ إلى مصادرها، ومشتقاتها، والمطاوعة ... وغيرها، فالأبنية الصرفية وتمظهراتها لا يمكن رصدها وتجليتها إلا عن طريق المكون أو الحاضن اللغوي لها، من حيث إن "كُلَّ شرحٍ أو تفسير أو تأويل يكون منطلقه اللغة، وهذه اللغة محكومةٌ بنظم صوتية، وصرفية، ونحوية، وبلاغية، ومعجمية، ودلالية، وتداولية، وإيقاعية ... تُسهم كُلها في بلوغ المتلقي درجة من الفهم مع فتحه للآفاق التأويلية، وهذا منتهى كل قارئ لبيب عامل بجَهد للقبض على المعنى المتسلِّل بين الكلمات والجمل والعبارات والفقرات والصفحات"(٦٧)

إن مقاربة المؤول للبنية الصرفية بوصفها جسرًا للتواصل والوساطة بين الباث والمستقبل ومحاولته النفاذ إلى الصيغ الصرفية وأوزانها ومشتقاتها لتعد ذات أهمية بالغة للإحاطة بالمعنى وبمقامات الاتصال وسياقاته وغيرها من المسائل والقضايا التي تُكسب النصَ معناه الحقيقي ودلالته، التي لا تنفصل بأية حال من الأحوال عن الدلالة العامة للنص "ففاعلية البناء لا تتوقف في تأليف الكلام في جمل متماسكة فيها الأصوات، وتترابط فيها الكلمات والأبنية في علائق من الدوال والمدلولات لغرض حشد قواعد معيارية، بل عملية تجلٍ للمعنى المتولد من هذه التراكيب"(٦٨)

ومن أهم المسائل والإشارات التي قاربها المؤول في هذه البنية الميزان الصرفي كما في تأويله لبيت أبي نواس، الذي يقول فيه:

وامَّحَّ نَيٌّ فَحَسَرْ ... جَأَبٌ ربَاعٌ المُتَّغَرْ

يعلق المؤول على هذا البيت بقوله: "قوله: "امّحّ"، أي: ذهب، ودرس...ووزن "امّحّ" انفعل، من: مَحَّ. وأصلُه: انْمَحَّ، على مثال: انْشَقَّ وانْقَدَّ إلا أن النون لما وقعت ساكنة قبل الميم، قُلبت ميما، ثم أُدغمت في الميم، ولم يفعلوا ذلك في مثل: زَنْماء وزنم؛ لأنهم كرهوا الالتباس لو قالوا: زماء، وزم؛ لأنه كان يلتبس بباب: زَمْمتُ النّاقة، ولم يخافوا الالتباس في امح؛ لأنه ليس في كلام العرب إفَّعَلَ..."(٦٩)

ويدخل في هذا النظام التذكير والتأنيث كما في تفسير الشيخ لبيت أبي نواس، الذي يقول فيه:

يَمَّمْنَ مِنْ جنْبَيْ "هَجَرْ" ... أَخْضَرَ طَمّامَ العَكَرْ

"وجنبا هجر": ناحيتاه.

وهجر، تُذَكَّرُ وتُؤَنَّثُ. فمن ذَكَّرَها صَرفَها، ومن أَنَّثَها لم يصرفها ... وأخضر يُريد ماءً أَخضَرَ. والماءُ إذا وُصِف بالصَّفاء قيل له: أخضر، وأزرق ... ولم يَصرف "أخضر"؛ لأنه صفة وهو على وزن أفعلَ، مؤنثه فَعْلاءُ، نحو: أحمر، وأصفر. أي:

قصدت الآن ماءً أخضر"[٧٠]

ومن شواهد تأنيث العدد وتذكيره وذلك بالحمل على المعنى استشهاد الشيخ بقول عمر بن أبي ربيعة في الأرجوزة:

وكان مِجَنِّي دونَ من كنتُ أَتَّقِي ... ثلاثُ شُخوصٍ: كَاعِبان ومُعْصِرُ

يقول: سترني عن الأعداء ثلاثُ جوارٍ؛ ولذلك قال: ثلاث؛ لأنه ذهب بالشخوص إلى الجواري، فأنث لذلك، كما قال الآخر(•):

ثلاثة أنفسٍ وثلاثُ ذَودٍ ... لقد جارَ الزمانُ على عِيالي

فذكّر النفس؛ لأنه ذهب بها مذهب الإنسان، وإن كانت النفس مؤنثة بدلالة قوله تعالى: "يا أيتها النفس المطمئنة"[٧١]

أومأ الشيخ في التفسير السابق إلى جواز تأنيث العدد، وذلك وفقًا لمبدأ الحمل على المعنى (وهو هنا المعدود)، وفي هذا توفية لباب الاتساع اللغوي، وذريعة كافية لوفرة التراكيب اللغوية، التي تُتيح للشاعر مساحة كافية للتعبير الشعري.

ويلحق بهذا المبحث عنصر المُطاوَعَة، التي تجيء لغة من الجذر "طوع"، وقد ورد في لسان العرب "أطاع له يطوع طوعًا، فهو طائعٌ بمعنى أطاع، وأطاع: لان وانقاد"[٧٢]، ومن ثم يجيء مفهومها لغة بمعنى الاستجابة، والموافقة.

أما المطاوعة اصطلاحًا فتعني "التأثر وقبول أثر الفعل، سواء كان التأثر متعديًا نحو: علمته الفقه فتعلمه. أي: قبل التعليم، فالتعليم تأثيرٌ والتعلم تأثر وقبول لذلك الأثر، أو كان لازمًا نحو: كسرته فانكسر. أي: تأثر بالكسر"[٧٣]

وقد ذهب الصرفيون إلى "أن المطاوعة نوعين، هما:

١ـ مطاوعة في اللفظ والمعنى، وقد اشترطوا فيها أن يُذكر الفعل المطاوِع والفعل المطاوَع على أن يكون الفعلان مشتقين من مادة واحدة، نحو "كسرته فانكسر".

٢ _ مطاوعة في المعنى، وهي التي لم يشترط الصرفيون فيها اشتقاق الفعل المطاوِع من المادة الأصلية للفعل المطاوَع بل ربما اكتفى بفعل يُفيد معنى قبول الأثر نحو: "طردته فذهب"(٧٤)

وعلى صعيد متصل يعد مفهوم المطاوعة "أحد أصول بلاغة الشعر التي رأينا أنها تقوم على الصراع بين القيد والحرية، ذلك لأن الشعر موضع يجسد حلم الشاعر بفرض سلطانه على اللغة والتقاليد الموروثة. إنه يخوض معركة دائمة لإثبات حريته، حتى وإن تحقق ذلك بفرض قيود جديدة؛ فالحريةُ لا تتمثلُ في كسر القيد فقط، ولكن في صنع قيد جديد"(٧٥)

ومن شواهد المطاوعة، التي وردت في تفسير الأرجوزة قول الشاعر:

من جَذْبِ أَلْوَى لَوْ نَتَرْ ... إلَيْهِ طَوْدًا، لَانْأَطَرْ

يفسر الشيخ الشاهد السابق وفقا لآلية المطاوعة: "انأطر : من أطرته، أي: عطفته. وهذا المثال هو الذي يسميه النحويون مثال "المطاوعة". ومعناه أن تُريد منه شيئا فتبلُغَه، نحو : كَسَرْتهُ فانكسر، وقطعته فانقطع. والتَّأطُّر: التثني، يُقال: أطَرَهُ فانأطَرَ، أيْ: ثَنَاه"(٧٦)

مما تقدم وإذا كان بعض الباحثين قد أقر بأن "المطاوعة هي ضرب من ضروب التوسع اللغوي دون إفادة معنى وإنما تأتي لغرض لفظي وحسب، أو هي زيادة بنيوية لا يُراد بها شيء"(٧٧) فإن هذا القول مردودٌ عليه؛ إذ إن زيادة المبنى تؤدي إلى زيادة المعنى، وهذه الزيادة لها غرض، ولعله في هذا المقام يكمن في المبالغة والتوكيد وإظهار القوة، وهو ما يتوافق كليا مع غرض المدح الذي ينهض عليه النص.

وبعدُ فإن بحث ابن جني في العلاقة بين اللفظ والمعنى، أو الدال والمدلول من خلال فحص الدلالتين الصوتية والصرفية، ومحاولته الدائبة كشف استجابة الصوت وصيغة المعنى الصرفية للدلالة، فإذا اتحدا اتحدت الدلالة، والعكس صحيح؛ إذ ليست

للصوت أو الصيغة الصرفية دلالـة فـي ذاتهمـا بـل دلالتهمـا تحضر عبـر التركيـب، والاستعمال اللغوي وما يترتب عليهما من فوائد، وأغراض.

العلاقة العرفية (الحقيقة والمجاز):

عرَّف ابنُ جنـي الحقيقـة والمجاز فـي الخصائص بقولـه: "الحقيقـة: مـا أقرَّ فـي الاستعمال على أصل وضعه في اللغة. والمجاز ما كان بضد ذلك، وإنما يقع المجاز ويُعدَل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة، وهي: الاتّساع، والتوكيد، والتشبيه. فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتَّة"(٧٨)

يؤكد الشيخ فيما سبق ضرورة توافر قرائن ثلاث للمجاز، وهذه القرائن إن وُجدت كان اللفظُ مجازا، وإن انتفى وجودها أو وجود أية قرينة منها كان اللفظُ حقيقة، ولا يدخلُ في باب المجاز.

وعلى نحو خاص يرتبط التفسير أو التأويل البلاغي بالمجاز فقد "تعلق التأويل بالمجاز اللغوي إذ إنهما يشتركان في نقل اللفظ من حالة دلالته إلى حالة دلالية مغايرة إلا أن شرط المجاز نقل اللفظ من معناه الموضوع له أصلا (المعنى الحقيقي إلى معنى آخر غير حقيقي (معنى مجازي) ولا يشترط في التأويل أن يكون النقل من الحقيقة"(٧٩) وهي الماهية التي تتفق مع استخدام علماء اللغة قديمًا للتفسير أو التأويل بوصفه مرادفا للمجاز، الذي سماه الشيخُ في تفسيره في عدد من المواضع، فقد وردت تسمية المجازَ في تفسير الأرجوزة سبع مرات صراحة، بالإضافة إلى عدد من المصطلحات الأخرى، التي تساوي المجاز وتُماثله في رأي الشيخ، ومن أهم هذه المصطلحات "المبالغة".

المبالغة:

ظهرت المبالغة بداية عند اللغويين والنحويين، وأول من تناولها منهم الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٠هـ) وفق ما جاء في الحوار، الذي أورده سيبويه ونصُه

"قالوا خشن، وقالوا اخشوشن وسألتُ الخليلَ فقال: كأنهم أرادوا المبالغة والتوكيد كما أنه إذا قال اعشوشبت الأرض فإنما يُريد أن يجعل ذلك كثيرًا عامًا قد بالغ"[٨٠]، وربما يعني بالمبالغة هنا زيادة المعنى، وتكثير الدلالة.

أما أولُ من تناولها من البلاغيين بمعنى المبالغة لا بلفظها فهو الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)؛ وقد استخدم كلمة "الإفراط" بدلا منها، وذلك في قوله: "وإذ قد ذكرنا شيئًا من الشعر في صفة الضرب والطعن فقد ينبغي أن تذكر بعض ما يُشاكل هذا الباب من إسراف من أسرف فأما من أفرط فقول مهلهل :

ولولا الريحُ أُسمع أهل حجر ... صليل البيض تقرع بالذكور"[٨١]

وفي سياق متصل تعد المبالغة بابًا واسعًا من أبواب البلاغة العربية، وقد استخدمه عددٌ من النحويين والبلاغيين تحت مسميات كثيرة وتقسيمات متعددة، لعل أهمها: التبليغ، والإغراق، والغلو، وقد قُسمت المبالغة إلى هذه الأقسام الثلاثة؛ لأن المُدعَى، وهو بلوغ الوصف إلى النهاية شدة أو ضعفًا إن كان ممكنًا عقلًا وعادة فهو تبليغ، وإن كان ممكنًا عقلا لا عادة فهو إغراق، وهما أي التبليغ والإغراق مقبولان، وإن لم يكن ممكنًا لا عقلا ولا عادة فغلو، وسُمي غلوا لتجاوزه حد الاستحالة العادية إلى الاستحالة العقلية"[٨٢]، وقد تُسمى المبالغة بالتجاوز، والتشبيه المفرط، أو الإفراط في الصفة ... وغيرها من المسميات، والتقسيمات وهو بابٌ له صلات عديدة بعلوم البلاغة الثلاثة، وهي صلاتٌ يصعب معها الفصل بين المبالغة وعدد من علوم البلاغة وأبوابها، ومنها بابُ التشبيه من حيث إن طرف المشبه به كلما ابتعد عن الحدوث أو الوقوع كانت الصورةُ التشبيهية أغرب، وأدخل في المبالغة؛ "إذ يُمثل الشيء بما هو أعظم منه في الاتصاف بالصفة أو أحسن منه في الصورة أو المعنى، فيأتي الحسن حينئذ من ناحية المبالغة ... وإفادة التشبيه المبالغة من أعظم مقاصده، ولهذا لا تكاد تجد تشبيهًا خاليًا عن هذا القصد، وكلما كان الإغراقُ في التشبيه والإبعاد فيه، وكونه متعذر الوقوع والحصول، كان أدخل في البلاغة وأوقع

فيها... وتتحقق تلك المبالغة فوق تأكيد المعنى غرضين مهمين، هما تزيين المشبه عند إرادة هذا التزيين وتقبيحه عند الرغبة في تهجينه، وهذا غرضٌ عظيم من أغراض البيان"(٨٣)

على أن المبالغة قد تُدرج في باب المجاز، وهو الأمرُ الذي أقره ابن جني في دعواته النظرية حينما ربط المبالغة ربطًا مباشرًا بالمجاز وذلك في خصائصه؛ إذ نراه يقول: "لا يستعملون المجاز إلا لضرب من المبالغة؛ إذ لولا ذلك لكانت الحقيقة أولى من المسامحة"(٨٤)، وقد يُدلل هذا الربط بأن التشبيه عند الشيخ هو أدخل في المجاز، كما أن شواهد المجاز عنده في تفسيره تدخل فيما أطلق عليه عبدالقاهر الجرجاني فيما بعد المجاز اللغوي (الكلمة المفردة)، والمجاز العقلي (مجاز الجملة) دون تفرقة بينهما كما أن ما تحدث عنه ابن جني من التشبيه، والاتساع، والمبالغة هنا هو أقرب إلى ما يكون في تقديري إلى وظائف المجاز، أو علاقاته.

وعلى نحو متصل فقد عرَّف قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) في كتابه نقد الشعر المبالغة بأنها "هي أن يذكر الشاعرُ حالًا من الأحوال في شعر لو وقف عليها لأجزأه ذلك في الغرض الذي قصده، فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره من تلك الحال ما يكون أبلغ في ما قصد"(٨٥)

أما الرماني (أبوالحسن علي بن عيسى بن عبدالله (ت ٣٨٦هـ) فقد عرَّفها بقوله: "هي الدلالة على كبر المعنى على جهة التغيير عن أصل اللغة لتلك الإبانة"(٨٦)، وجعل المبالغة قسما من أقسام المبالغة العشرة في رسالته _كما سبق_.

ويأتي تناول الباحث للمبالغة هنا من قبيل المعنى والدلالة انطلاقا من رؤية ابن جني النظرية لها حينما حدد معيارها قائلا: "وذلك أنك في المبالغة لا بدّ أن تترك موضعا إلى موضع، إما لفظًا إلى لفظ، وإما جنسًا إلى جنس"(٨٧)، فأصلُ المبالغة هنا ينبني على المعنى ويرتكز عليه وفقًا لعددٍ من الصيغ، وذلك لما تتيحه المبالغة من فسحة خيالية واسعة.

وتبعا للنماذج والشواهد الواردة في تفسير الأرجوزة فإن المبالغة عند الشيخ يتشكل أسلوبها عند الشاعر وفقا لصيغ متعددة، وصور مختلفة، ولعل من أهم صورها عنده _وهي الصورة، التي تكرر ورودها في التفسير_ صورة الصفة التي تجمع بين المذكر والمؤنث كما في مثل قول أبي نواس:

ببازلٍ حِينَ فَطَرْ ... تَهُزُّهُ جِنُّ الأَشَرْ

يُعقب الشيخ على الشاهد السابق "يقول: عَسِفْتُها بجمل بازل، وهو الكاملُ من الإبل القَوِيُّ. "حين فطر": حين ظهرَ نابهُ، وهو الانشقاق، وذلك في السنة التاسعة. وقوله: "تَهُزُّهُ جِنُّ الأَشَرْ" ضربه مثلًا. و"الأشر" الشِرّةُ والبَطَرُ، فجعل للأشر جنًّا في الاتساع؛ لأنه أراد المبالغة. ويُقال: أَشِرَ يأشَرُ أشَرًا، وهو أَشِرٌ"(٨٨)

وتتمثل المبالغة في تفسيره أيضا في تناوله لبيت أبي نواس، الذي يقول فيه:

فالنّاسُ أَبْناء الحَذَرْ ... فَرَّجتَ هاتِيكَ الْغُمَرْ

"جعل الحذرَ كأنَّه أبوهم، مبالغةً"(٨٩)

ولعل في إيراد الشيخ لكلمة الاتساع، الذي يُقصد به الاتساع في المعنى ما يدل على أن الاتساع يعد من الأغراض، والأوجه التي تجعل المجاز لدى ابن جني أبلغ من الحقيقة، وذلك يعني أنه يستخدم وجه المجاز أو المبالغة هنا لتقريب المعنى من المتلقين، فالمعنى لدى الشيخ هو التيمة أو الظاهرة، التي تستقطب كل اهتمام، وتسترعي كل نظر.

اتساع المعنى :

يُشكل اتساعُ المعنى سمةً خاصةً من سمات الشعر، وظاهرة متميزة من ظواهره التي تُعَدُّ دليلًا على قوة اللغة الشعرية وتأثيرها، وقدرة اللفظ فيها على استيعاب أكثر من معنى، وهذه المعاني يُسهم الشارحُ في استخراجها وتأويلها؛ إذ إن هذه الظاهرة

تنهض على فاعلية دور الشارح وقدراته التأويلية.

وقد أشار ابنُ جني إلى هذا الأسلوب البلاغي وأفرد له بابًا في كتابه الخصائص تحت عنوان "توجّه اللفظ الواحد إلى معنيين اثنين"(٩٠)، وأراد به أن يُفيد اللفظُ الواحدُ أكثرَ من معنى، وإشارتُه في هذا الباب هي من قبيل الكلام عن اتساع المعنى، حتى وإن لم يسمه الشيخُ باسمه.

ويتحدث ابنُ رشيق (ت ٤٦٣هـ) فيما بعد صراحة عن مصطلح الاتساع، ويُعرفه بقوله: "أن يقول الشاعرُ بيتًا يتسعُ فيه التأويل؛ فيأتي كُلُّ واحدٍ بمعنى، وإنما يقعُ ذلك لاحتمال اللفظ وقوته، واتساع المعنى"(٩١)

وعلى الصعيد البلاغي فإن أسلوب الاتساع يؤدي إلى معان وفوائد بلاغية تُسوّغها هذه الخاصية وتنهض بلاغة هذا الأسلوب في أنه يُعَدُّ لونًا من ألوان الإيجاز وبخاصة إيجاز القصر، وهو اللونُ الذي يُتيح للمتلقي المساهمة والمشاركة في إنتاج المعنى؛ إذ المعاني كثيرة ومتعددة، واللفظ واحدٌ غير متعدد، وهذا الأمرُ له أثرٌ بلاغيٌّ وجمالي ملحوظ كما سيجيء.

ووفقا للجانب الإجرائي فإن مصطلح الاتساع يُرادف عند ابن جني مصطلح المجاز، وهو الأمرُ الذي أقره فيما بعد شيخُ البلاغيين عبدالقاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز(٩٢)، ويحي بن حمزة العلوي في كتابه الطراز(٩٣).

ومن أمثلة وشواهد هذا الأسلوب في الأرجوزة توقف الشيخ عند بيت أبي نواس، الذي يقول فيه :

قُلْنَ لَهُ : ما تَأتَمِرْ ؟ ... وهُنَّ إذْ قُلْنَ : أَشِر

يُعلق ابن جني على البيت السابق بالتفسير "قوله: "قُلْنَ لَهُ : ما تَأتَمِرْ" أي: انتظر أمرَه وما يجشمهن من طلب الماء، وهُن لم يقلن شيئًا، وهذا اتساعٌ في كلام العرب، وقد استعملت القول في غير موضع لا يُراد به النطق"(٩٤)

وقد جاء أسلوبُ الاتساع في البيت السابق في الشطر الأول: "قُلَنَ لَهُ : ما تَأتَمِرْ؟"، وهذا الاتساعُ تتأتى بلاغته من تناسب المعاني، وعدم تعارضها، وإحاطة الشاعر بأطرافها من خلال قوة اللفظ، الذي يقبل تأويلات كثيرة، لعل أهمها: أن يكون القول حقيقة، وهم هنا بانتظار أمره، أو أن يكون القول مجازيا، وأراد به القائل تصوير مكانة الممدوح وتأكيد منزلته العالية، وهو التأويل الذي رشحه الشيخ _بوصفه متلقيًا ومُفسرا ومؤولا في آن واحد_ في تفسيره للبيت، ولكل معنى من المعنيين السابقين بلاغته الخاصة.

ولا يخفى على المتلقي ما يسبغه اتساع المعنى على البيت السابق من أثر بلاغي، وهذا الأثرُ يتمثل في الإيجاز أو الاختصار، الذي حمله مبدأ الاتساع وما أضفاه من علاقة لغوية جديدة، وهذه العلاقة قد وازنت بين اللفظ، والمعنى وناسبت بينهما من أكثر من جهة، وفي الوقت نفسه لم تسمح بوفرة اللفظ.

وبعدُ فإن باب الاتساع في الشعر عند الشيخ يرتكز على جملة من العلاقات اللغوية والتركيبية على أن اتساق البنى التركيبية سيُحقق حتما معان بلاغية، وبالمثل فإن اختلال هذه البنى سيُفقد النص ترتيبه، وتماسكه وسيؤدي حتما إلى اختلال النظم وفساده.

العلاقة الذهنية (التشبيه والاستعارة) :

أولى اللغويون والبلاغيون التشبيه عناية خاصة، وأفردوا له صفحات كثيرة في مؤلفاتهم، وجل هذه الصفحات التي تناولت هذا الباب المهم من أبواب البلاغة تحدثت عن التشبيه بوصفه عملية تقع بين طرفين (المشبه، والمشبه به)، وله قيمة فنية وتصويرية كبرى بوصفه أداة ووسيلة ناجعة لتصوير المعاني والأفكار، التي تعتمل داخل صاحبها وخروجها من المنزع الحسي إلى الحيز المجرد.

ولعل المبرد (ت٢٨٥هـ) يُعَدُّ من أقدم اللغويين، الذين قاربوا التشبيه، وذلك

حينما قال: "واعلم أن للتشبيه حدًا، فالأشياء تتشابه من وجوه وتتباين من وجوه وإنما يُنظر إلى التشبيه من حيث وقع"(٩٥)

وقبل البحث في شواهد التشبيه الواردة في الأرجوزة وتناول الشيخ لها في تفسيره لا بُدَّ لنا من الإشارة إلى الغرض، أو الفائدة من التشبيه، وهي "تأنيس النفس بإخراجها من خفي إلى جلي، وإدنائه البعيد من القريب؛ ليُفيد بيانا وهو أيضًا الكشف عن المعنى المقصود مع الاختصار، فقولك: زيد أسد أبلغ من قولك: زيد شهم شجاع قوي البطش ونحوه"(٩٦)

وفي السياق ذاته يُعَدُّ البحثُ في العلاقة الذهنية وبخاصة آلية التشبيه من أكثر الآليات ورودا في تفسير الأرجوزة، ومن أهم المقاييس والمباحث البلاغية، التي اعتمدها الشيخُ في تفسيره، وأكثرها ورودًا عنده وتدخل هذه الآلية في حيز البحث في جماليات الشعر، وهو الحيزُ الذي يتجاوز فيه المُفسر مستوى الإصابة والخطأ في أداء الدلالة والمعنى إلى الاحتفاء بعناصر التصوير، الذي هو صفة لصيقة بفن الشعر كما في مثل تفسيره لقول أبي نواس:

مَرْتٍ، إذا الذئبُ اقتفَرْ ... بها منَ القومِ أَثَرْ

يُعقب الشيخ على هذا البيت بقوله: "المرت: التي لا تُنبتُ شيئًا، وجمعه في الكثرة: مرات ... وجر مَرْتٍ؛ لأنه وصف لبلدة ... اقتفر: اقتفاه واتبعه ... ويُقال للذئب: السرحان، والسيد وذوالة ... وإنما قيل له ذئب لأنه يتذأب من خبثه كما تتذأب الريح، وقيل له سرحان؛ لأنه مأخوذ من الإسراح يُراد بذلك خفته ونشاطه، وهو من أخبث دواب البر.

وقال الراجز في وصفه: هو الخبيث عينه فراره

أطلس يُخفي شخصه غباره

في فمه شفرته وناره

فقوله: عينه فراره، مبالغة في وصف الخبث والسرعة. يقول: لا يكاد يُفرق بين حال الرؤية وحال الفرار من سرعته وتقلب الحال به. ويُشبه أن يكون قولهم له قلوب وقليب فعولا وفعيلا من هذا المعنى، كأنه تتقلب به الحال، ولا يثبت على صفة، بينا تراه هنا، انقلب فصار هناك، وقوله: أطلس يشبه لونه بالثياب الطلس، وهي الوسخة ولونه أشبه شيء بذلك"(٩٧)

في التفسير السابق يتجاوز التفسيرُ التوقف عند أداء الدلالة إلى العناية بوصف هذه الدلالة، "فالنص الأدبي الممتاز لا يقصد إلى التشبيه بوصفه تشبيها فحسب، بل بوصفه عنصرا ضروريا لأداء المعنى من جميع الوجوه"(٩٨)، وهو الأمر الذي عُني به المفسر في شرحه للبيت، وفي شرحه لغيره من نماذج التشبيه كما في تفسيره لقول الشاعر :

كان له من الجزر ... كل جنين ما اشتكر

وقال طفيل الغنوي:

كأن خيال السخل في كل منزل ... يفعن به الأشلاءَ أطلاء طحلب

شبَّه السخل في ضؤولته ودقته بالطحلب؛ لأنه ضئيل الشخص، ساقط القوة"(٩٩)

وهَرَّ دَهْرٌ وكَشَرْ ... عَنْ ناجِذَيهِ وبَسَرْ

شبه تجهم الزمان وقطويه بالكلب إذا هر، وكشر: أبدى أنيابه، والنواجذ: أقاصي الأضراس، وهي تُنبئ عن التجربة"(١٠٠)

وكما في تناول الشيخ لبيت أبي نواس، الذي يقول فيه:

عَنّا وقَدْ صابَتْ بِقُرْ ... كالشَّمْسِ في شَخْص بَشَرْ

أي: فرجتها عنها، وقد صابت السماء بقر، وهذه مبالغة في وصف الشدة، وما بعدها وإنما ضربه مثلا. وصاب تحدر، ومنه قيل: مصيبة؛ لأنها تنزل على الإنسان من البلاء ... وقوله: كالشمس في شخص بشر، أي: أنت في الجلالة وشريف الفعل

كالشمس، إلا أنك مع هذا في شخص بشر.

وموضع الكاف من قولـه: كالشمس، نصب على الحال من الضمير في قولـه: فرجت كأنه قال: مثل الشمس، أي: مشبها للشمس. وموضع الظرف الذي هو في شخص بشر نصب على الحال من الشمس؛ لأنه نكرة بعد معرفة كأنه قال: كالشمس مستكنة في شخص بشر، والعامل فيه معنى الكاف؛ لأن فيها معنى التشبيه، كأنه قال: مشبها للشمس (مستكنة) في شخص بشر"(١٠١)

في الصورة التشبيهية السابقة تأتي الصورة بوصفها بنية شعرية مفتقرة إلى ركني التشبيه (المشبه، ووجه الشبه)، وفي هذا إثراءٌ للصورة ولإبلاغيتها؛ لأنها تتأتى في سياق الدهشة والمفاجأة الجمالية _إذا صحت التسمية وجازت النسبة_، وهذه الدهشة تجيء نتيجة العدول التركيبي، الذي قصد به الشاعرُ استمالة الممدوح/الفضل بن الربيع، وقد دعم الشارحُ هذه القصدية بعدد كبير من الشواهد الشعرية، التي توضح ما ذهب إليه.

ولا زلنا بصدد تناول آلية التشبيه في تفسير الأرجوزة، ومن نماذجها قول الشاعر:

كهزَّة العَضْبِ الذَّكَرْ ... ما مَسَّ من شَيءٍ هَبَرْ

يفسر الشيخُ البيت السابق بقوله: "العضب: السيف القاطع، ومنه قيل: عَضَبْتُ الشيءَ، أي: قطعتُه. وكبشٌ أعضَبُ: أي مقطوع القرن. وهبر: قطع، ومنه قيل: الهبرة، للقطعة من اللحم. شبهه في مضائه بالسيف"(١٠٢)

في النموذج السابق يُبين المُفسر التشبيه وفق بُعدٍ إشاري من خلال التركيز على طبيعة البنية التي أنشأها المبدع، وفسرها الشيخ في تأشيره؛ إذ عمد إلى كشف التشكيلات التركيبية والدلالية البانية للمعنى في النموذج، فتجلية المعنى وكشفه

للمتلقي وتقريبه له هو بمثابة إظهار للجمالية البلاغية للنموذج الشعري، وموقع البلاغة فيه.

وفي تناوله لبيت النواسي، الذي يقول فيه:

يَحْدُو بحُقْبٍ كالأُكَرْ ... تَرَى بِأَثباجِ القَصَرْ

يُعقب ابن جني على البيت: "وقيل في قوله كالأكر: إنه جمع أكرة، وهي الحفرة، فشبه الأتن في استدارتها وتوفرها بالحفرة المدورة، وهذا تشبيه بعيد مضطرب لقوله، ويلزم لهذا أن يجوز تشبيه الجبل بالوادي؛ لأن هذا في علوه وعظمه، مثل هذا في عظمه وتسفله.

وفي الجملة إن أبا علي أنكر قوله: يحدو بحقب الأكر، وقال: هذا غير ما تذهب إليه العرب من وصف حمر الوحش، وإنما تصفها بالطول والقود"(١٠٣)، وقد أوضح الشيخُ وجه الاضطراب في التشبيه، ويتمثل هذا الاضطراب في عدم المناسبة المعنوية بين طرفي التشبيه (المشبه، والمشبه به)، واستشهد على ذلك بجواز تشبيه الجبل بالوادي؛ لأن كلا الطرفين كما يقول فيه علو وعظمة، أما تشبيه الأتن بالحفر فلا مناسبة معنوية بينهما.

وفي تناول الشيخ لبيت النواسي:

وأشبَهَ السّفَى الإبَرْ ... ونَشَّ أذْخارُ النُّقَرْ

يقول: "السّفى: شوك البهمي. يقول: من شدة الحر، قد أشبه السفي الإبر في الحدة والقوة"(١٠٤)، فقد أومأ الشيخُ في البيت السابق إلى وجود علاقة تشبيه في الصورة الشعرية الواردة في البيت، وحدد لنا تحديدًا جليًا أركانَ هذه الصورة التشبيهية (المشبه "السفي"، والمشبه به "الإبر"، وأداة التشبيه/الاسم "أشبه"، ووجه الشبه "الحدة والقوة") وترك للمتلقي إعمال فكره، وكد ذهنه في البحث عن العلاقات الشعرية القائمة بين هذه الأركان، التي شكلت الصورة الشعرية التشبيهية في البيت، وما

يمكن أن تتركه هذه الصورةُ لدى المتلقي من دلالة فنية وهي استمالة الممدوح (الفضل بن الربيع)، والأثر الجمالي المترتب عليها، وهو الأثرُ الذي تبرزه مكانة الممدوح ومنزلته العالية التي جعلت الشاعرَ يُكابد الصعابَ، ويتحملها بغيةَ الوصول للممدوح وتبليغه مدحه، وهذا المدحُ هو تأكيدٌ لذات الشاعر المستمدة من فعالية ذات الممدوح من خلال العلاقة الواصلة بينهما من جهة، ورغبة الشاعر في الوصل والعطاء من جهة ثانية، وهو النموذجُ الذي نجد مثيله في تفسير الشيخ لبيت الشاعر، الذي يقول فيه:

دَهياءَ يَحدوها القَدَرْ ... فَتِلْكَ عَنْسِي لم تَذَرْ

الدهياء، يريد بها السهم، ويحدوها: يسوقها، والعنس: الناقة الشديدة، وإنما تُسمى عنسا إذا تمت سنها ووفرت عظامها ... قال الطرماح :

تَمسحُ الأَرْضَ بِمُعْنَوِنسٍ ... مِثْلِ مِئلاة النِّياحِ القِيام

فشبّه الحُمرَ لما نفرت من السهم بناقته في مَضائها وسرعتها"(١٠٥)

وبعد فإن مبحث التشبيه في تفسير الأرجوزة، ووقوع إيماءات المُفسر الصريحة إلى أركان التشبيه الرئيسة وأطرافه (المشبه، والمشبه به، وأداة التشبيه، ووجه الشبه)، لكنه لم يعقب على أغلبها بالتعريف أو الاصطلاح غير أنه فرَّق بالمعنى الحاصل بين أنواع التشبيه وصوره، وتفسيرها وفق منهج القبول، والاضطراب، ولا غرابة أن يأتي هذا الشكل من أشكال البلاغة أكثرها ورودا وجريانا وحظوة عنده، فقد كان مقياس التشبيه من أهم المقاييس الفنية والجمالية في بلاغة الشعر ونقده عند علماء العربية، وأكثرها ورودا عند شعرائها.

الاستعارة :

تُعَدُّ الاستعارة آلية رئيسة من آليات التعبير ووسيلة مهمة من وسائله، وهي انزياحٌ عن الحقيقة للمجاز؛ إذ هي داخلةٌ في إطار الاستخدام المجازي، والمعنى

الخارج عنها مفارقٌ للحقيقة، ومنزاح عنها، ومن ثم فهي بنية تدعم المجازَ، الذي تنهض عليه بلاغةُ النص الشعري.

ولعل أقرب المفاهيم لتعريف الاستعارة في هذا السياق تعريف أبوهلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) لها بأنها هي "نقلُ العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض"[١٠٦]، وهو التعريفُ الذي يركز فيه العسكري على أن استعارة اللفظ للمعنى يجب أن يُراعى فيها الأصل اللغوي (المنقول منه أو عنه)، والغرض والفائدة من هذا النقل، التي يوضحها لنا ابن جني في كتابه الفسر حينما يقول: "ولا تقع الاستعارة إلا للمبالغة، ولولا ذلك لكانت الحقيقة لا يجوز غيرها"[١٠٧] فتوضيح ابن جني لجدوى نقل المعنى يتأتى عن طريق تحقق الصفة وإثبات هذا التحقق عبر استعارة لفظ أكثر رسوخًا وتمكنًا في الدلالة عليها من اللفظ الأصلي أو المنقول منه، وبهذا النقل تحدث المبالغة، ويكمن الفارقُ ما بين التشبيه، والاستعارة من خلال استبدال الملفوظ الذهني العميق أو المضمر بالظاهر أو السطحي.

وقمين بالإشارة هنا أن الاستعارة كانت حاضرة في مؤلفات اللغويين والنحاة بداية من سيبويه (ت ١٨٠هـ)، وأبي عبيدة معمر ابن المُثنى (ت ٢١٠هـ) ... وغيرهما وإن كانوا قد أدرجوها تحت مصطلحات شمولية وعامة كالمجاز، والمبالغة، والاتساع، والنقل.

تأسيسًا على ما سبق يؤسس ابن جني نظريا لورود الاستعارة بوصفها مقياسًا أو معيارًا للقبول أو الرفض، وقد يُعلل لصحة هذا القبول أو سبب هذا الرفض على نحو إجرائي وتأويلي متخذا من طريقة فصحاء العرب وشعرائها ذريعةً للتأويل والحكم كما في تفسيره لبيت أبي نواس في الأرجوزة، الذي يقول فيه:

كانَ لَهُ مِنَ الجَزَرْ ... كُلُّ جَنِينٍ ما اشْتَكَرْ

إذ يعلق ابن جني على هذا البيت قائلًا: "الجزر: جمع جزرة، وهي الشاة

المذبوحة في الأصل، إلا أنـه أراد بـه هنـا السـخال؛ لأن الركـب إذا سـار وطـال طريقـه، طرحت النُّوقُ سِخالها؛ لشدة الجهد وعنف السير ... إلا أن أبـا نـواس استعار لفظ الجزر في هذا البيت، وهذه الاستعارة واسعة في كلام فصحاء العرب"(١٠٨)

لـم يكتـف ابـن جنـي باسـتخراج الاسـتعارة فـي البيـت المـذكور واللفـظ المسـتعار المتمثل في قول الشاعر "الجزر"، بل لجأ إلـى إيراد عددٍ من الشواهد الشعرية، التـي عدّها مرجعًا وحجة على وصفه لهذه الاستعارة بأنها "واسعةٌ في كلام فصحاء العرب"، فموطنُ الاستعارةِ قد تحققَ في جملة الشواهد، التي أوردها المؤولُ، وقد كـان غرضُـه من إيرادها منحَ المتلقي فرصةَ الاطلاع على هذا الضرب أو البعد البلاغي، وهو الأمرُ الذي حدا بالمؤول إلى أن يقول في نهايـة تفسيره لهذا البيت من منظور الاستعارة: "وكأن أبا نواس إلى هذه الأبيات نظر، وإلى ما أشبهها من هذا المعنى"(١٠٩)

ورغم ما سبق فإن ابن جني قد اكتفى بتحديد الاستعارة بشكل مطلق خال من التفاصيل فلم يُعرِّفها ولم يُحدد نوعها، والحق أن حديثه عن الاستعارة قد جاء بطريقة ضيقة غير متوسعة شأن تناولـه للتشبيه، الذي توسع فيـه بشكل جلي وملحوظ؛ إذ يبدو أن تناول الشيخ وعمله في بنية الاستعارة يسيرًا، ومكملًا لبنيـة التشبيه فحديثه عنها إشارة عجلى مجردة عن أي تعمق في الماهيـة، أو الوظيفـة، أو الأثر الفنـي الجمالي كما أنـه لم يتطرق إلـى الحكم عليها بالجودة أو الرداءة، وربما يرجع هذا الأمـر إلـى أن أغلـب الأوائـل كـانوا يـدرجون الاسـتعارة تحـت بـاب التشـبيه، ولا يخصصونها بقسم أو بباب مستقل.

بلاغة المعنى الشعري :

شكلتْ قضيةُ البحثِ في المعنى والتركيب محورَ اهتمام علماء اللغة والنحو قـديمًا بدايـة مـن الخليـل بـن أحمـد الفراهيـدي (ت ١٧٥هـ)، مـرورًا بسـيبويه (ت ١٨٠هـ)، وابن جني (ت ٣٩٢هـ)... وغيرهم؛ إذ بحثوا في المعنى، والبناء، والتركيب

وتعرضوا لقضية الأثر النحوي في المعنى الوظيفي وتوجيه هذا المعنى، وهي النقطة التي طورها بعد ذلك البلاغيون بداية من عبدالقاهر الجرجاني لينتقلوا من حيز البحث في المعنى الوظيفي إلى البحث في المعنى المقامي، والسياقي من خلال حديثهم عن الموقف، ومحاولتهم تحديده.

وإذا ما أراد الباحثُ أن يحددَ وجهته هنا من تناوله لقضية المعنى فإنه يتوجب عليه أولا تحديد ماهية المعنى، وما يُقصد بالمعنى هنا "تعبير باللفظ عما يتصوره الذهن، أو هو الصورة الذهنية من حيث تقصد من اللفظ"(١١٠)، وهو التعريف الأقرب إلى ماهية المعنى عند الشيخ؛ إذ إن المعنى عنده هو _في تقديري_ الصورة الذهنية المتمثلة أو المقصودة من اللفظ أو الدال، وهو لهذا ليس معطى سطحيًا جاهزًا بل هو متضمنٌ في القول، ومن ثم هو يحتاج إلى من يكشف عن قوانينه، ومظاهره الجمالية.

وإذا ما أردنا أن نوضحَ موقفَ الشيخ من هذه القضية (اللفظ والمعنى) نجد أنه يرد على كل من يدعي أن العرب تُعنى بالألفاظ وتغفل المعاني، تحت باب كبير عنوانه "بابٌ في الرد على من ادّعى على العرب عنايتها بالألفاظ وإغفالها المعاني"، وذلك حينما يقول: "فإن العربَ كما تُعنى بألفاظها فتُصلحها، وتُهذبها، وتُراعيها، وتلاحظ أحكامها بالشعر تارة، والخطب أخرى، وبالأسجاع التي تلتزمها، وتتكلف استمرارها، فإن المعاني أقوى عندها وأكرم عليها، وأفخم قدرًا في نفوسها"(١١١)

وإذا كان هناك من فارق بين البحث في المعنى النحوي، والمعنى البلاغي فإنه يكمن في أن "النحوي ينظر في بنية الجملة ويتوقف عند دلالتها من حيث الإفادة، أما البلاغيُ فإنه ينطلق من دلالتها ليبحث عن وظيفتها السياقية وخصوصياتها المعنوية"(١١٢)، وقد يجتمع البحثان أو الأمران معًا كما هو الحال عند ابن جني فنجده يُراعي جهة البنية المعنوية، وإفادتها وغرضها ويعالجهما بوصفهما أمرين متلازمين في ضوء تيمة "النحو البلاغي"، وذلك كما في مثل تأويله لقول أبي نواس:

"قُلْنَ لَهُ : ما تَأتَمِرْ؟ ... وهُنَّ، إذْ قُلْنَ: أَشِرْ

قوله: قُلْنَ لَهُ : ما تَأتَمِرْ؟. أي: انتظر أمرَه وما يجشمهن من طلب الماء، وهن لم يقلن شيئا. وهذا اتساعٌ في كلام العرب، وقد استعملت "القول" في غير موضع لا يُراد به النطق، ومنه قول الراجز:

امتلأ الحَوضُ، وقال: قَطْنِي

والحوضُ، لم يقل شيئا، ولكنه بلغ من الحال ما لو كان ينطق، لقال من أجله: قطني

وقد أفصح عن هذا المعنى عنترة في قوله:

لو كان يدْرِي ما المحاوَرةُ اشتكى ... ولكان لو علم الكلام مُكلمي

وهذا قد أبان عن الغرض"(١١٣)

واللافت في تفسير البيت السابق تركيز ابن جني على الغرض البلاغي، أو الوظيفة التي يقوم بها الأسلوب، ودليل ذلك قوله تعقيبًا على تفسير البيت_ أي: بيت عنترة بن شداد_: "وهذا قد أبان عن الغرض"، فلا شك أن لهذه الكلمة صلة قوية بتحقيق بلاغة النص أو البيت الشعري وفقا لرأي الشيخ، ولعله يقصد هنا بالإبانة إصابة الغرض، الذي هو تعبيرٌ يدلُ على توفيق الشاعر في التعبير عن المعنى، ومن ثم فهو مفهومٌ مرتبطٌ بإحدى سمات اللغة الشعرية، وهو آلية مهمة من آليات فهم المعنى، "فالمعنى يتولد _أولًا_ من محاولة المؤول _ الشارح فهم الظاهرة البلاغية، وتحديدها ومن ثم إيجاد الفضاء التصوري لمعانيها وتقديم التخريج الدلالي لها"(١١٤)، والوظيفة والغرض من وراء هذه الدلالة تحقيقًا لما يُسمى بطبيعة الأشياء.

وعلى نحو خاص يُعَدُّ ابن جني من أوائل اللغويين، الذين أولوا عنايةً بالغةً بالمعنى دون أن يُقصي اللفظ، فالأسلوب عنده يبدأ بالمعنى أو الفكرة، وهذا الأمرُ يبدو جلي الحضور في تآليفه ودعواته النظرية، وفي ممارساته وشروحه وتأويلاته

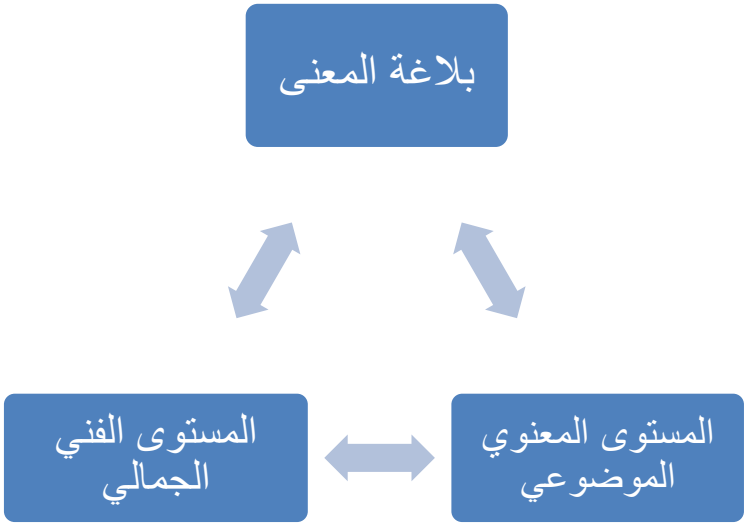
الإجرائية؛ إذ إننا نلمح تواشجًا في نظام تفكيره وتناوله لهذه القضية وهو تواشجٌ يعسر معه النظر إلى اللفظ بمنأى عن المعنى.

إن الباحثَ في أصول التفكير عند ابن جني يلحظ عناية الرجل بالمعنى، وعدم اهتمامه وحسب بالألفاظ أو القواعد الشكلية شأن الكثير من اللغويين، وفي هذا دليلٌ على قناعته بدور البلاغة في اختيار الوجه اللغوي، وتمامه، فالمعنى أو الدلالة عنده هما مدار التفسير ورحاه وقلبه؛ إذ إن الشرح أو التفسير _بناءً على اسمه_ هو بحثٌ في المعنى، مثلما هو بحثٌ في السُبل التي توصلَ بها هذا الشرحُ إلى هذا المعنى وفقًا لمكوناته المختلفة ومنها المكوّن البلاغي، فالتفسير يُبني بوصف النص ذا مضمون أو ذا معنى.

ومن الأهمية بمكان التأكيد على أن البحثَ في المعنى البلاغي يتخذ عند ابن جني في تفسيره للأرجوزة مستويين إجرائيين :

الأول_ المستوى الموضوعي (الإصابة والوضوح، والخطأ)

الثاني_ المستوى الفني والجمالي (البيان والتصوير) كما في الخطاطة الآتية:



ومن نماذج المستوى الأول، وشواهده التي وردت في تفسير الشيخ تعقيبه على قول أبي نواس، الذي يقول فيه :

يَحْدُو بحُقْبٍ كالأُكَرْ ... تَرَى بِأَثْباجِ القَصرْ

يحاول الشيخُ في البيت السابق كشفَ المعنى وفقًا لمستوى الإصابة والخطأ في الوصف فيقول: "يحدو: يسوق، والحقب جمع حَقْباء، وهي الأتان التي على حقوبها بياض ... وقوله: كالأكر، قيل فيه: إنه شبه الأتن، في تدويرها وامتلائها بالكرات. والأكر، إن كان أراد به جمع كرة فهو خطأ؛ لأنه مثل كرة لا يُجمع على أكر وإنما يجمع على كرات وكرين، وإن كان جعله جمع أكرة فهو خطأ، إن أراد به هذه الكرة المعروفة؛ لأنه لا يُقال في هذه أكرة اللهم إلا أن يكون قد وقع إليه ذلك عن بعض فصحاء العرب ممن ترضى عربيته وفصاحته"(١١٥)

وتحت ضوء المستوى الأول قد يقع التباس المعنى، فيحاول المفسر توضيح هذا الالتباس كما حدثَ في مثل تفسيره لبيت النواسي، الذي يقول فيه:

وامَّحَّ نَيٌّ فَحَسَرْ ... جَأَبٌ ربَاعٌ المُتَّغَرْ

يُفسر الشيخُ هذا البيت قائلًا: "قوله: "امّحّ"، أي: ذهب، ودرس...ووزن "امّحّ" انفعل، من: مَحَّ. وأصلُه: انْمَحَّ، على مثال: انْشَقَّ وانْقَدَّ إلا أن النون لما وقعت ساكنة قبل الميم، قُلبت ميمًا، ثم أُدغمتْ في الميم، ولم يفعلوا ذلك في مثل: زَنْماء وزنم؛ لأنهم كرهوا الالتباس لو قالوا: زماء، وزم؛ لأنه كان يلتبس بباب: زَمْمتُ النّاقة، ولم يخافوا الالتباس في امح؛ لأنه ليس في كلام العرب إفَّعَلَ..."(١١٦)

يتوقف ابنُ جني في البيت السابق عند بلاغة الكلمة المفردة، ويتتبعها من حيث الاشتقاق والتصريف ليُوضح الالتباسَ الذي من الممكن أن يحدث جراءَ استعمالها.

هذا ويدخل في مبحث بلاغة المعنى استدعاء النظائر وأشباه المعاني، التي تمثل مجموع الإشعاعات والتقاربات الدلالية المتجسدة في صياغات فنية مغايرة يأتي بها المفسرُ أو المؤول لكشف المعنى وتوضيح بلاغته وهو الأمرُ الذي سوف يتعرض له الباحثُ فيما يلي في بلاغة الشاهد.

بِناءً على ما سبق يلتقي المُفسر والقارئ حول التوسل بالمعنى لبحث مجرى التركيب المعتمد لتشكيل الصورة البلاغية الشعرية، فيعمد المفسرُ في عمله إلى النص لا القاعدة وتتداخل في تفسيره أنساقُ التصوير الشعري (دوائر المجاز والتشبيه والاستعارة) إلى حدٍ ملحوظ؛ إذ إنه قد جعل التركيب وقواعده الإسنادية أساسَ تشكيل الصورة طبقًا للمعنى في النص وبمراعاة قواعد الاتصال والإبلاغ بوصف المعنى _كما يُقرر فولفغانغ إيزر Wolfgang Iser_ "نشاطا مشتركا بين القارئ والنص"(١١٧)، وبينهما هنا وسيطٌ هو المُفسر أو الشارح.

وبعد فإن "حديث ابن جني عن المعنى _كما يقول محمد مشبال_ له وجهةٌ عامة ولا يجوز حصره في الحقل النحوي الضيق، كما لا يجوز صرفه إلى الحقل البلاغي بضرب من الاعتساف ولعمري إنه يصعب فصل تصور ابن جني البلاغي والجمالي عن تصوره لأصول اللغة العربية والتماس أسرار حكمتها، فغالبا ما تتجاور النتائج اللغوية والنحوية الخالصة بالنتائج البلاغية والجمالية بل إنها لتتضافر في تصور موحد ومتماسك"(١١٨) بوصف المعنى ركيزة رئيسة من ركائز النص الشعري، وبلاغته تُعَدُّ آلية فاعلة تُحرك خيال المتلقي، وتُؤثر في سلوكه، وتُثير فيه لذة فنية، وجمالية.

الحـــذف :

أولى علماءُ اللغة والنحاة قديمًا جل عنايتهم لدراسة قضايا التركيب، وعلى رأس هذه القضايا يأتي الحذف، الذي يُعَدُّ من الأساليب اللغوية والبلاغية المتعلقة

بالتركيب الشعري، وهو من المعاني النحوية والوظيفية، التي يأتي تأويلها لتحقيق عمل إضافي مؤثر في التركيب، وهو معنى غير مقصود لذاته، ولما كان غير مقصود لذاته وإنما يجيء به لمقتضى المعنى الإضافي بغية استقامة الكلام، فمن هنا كان له أثر بلاغي يُقصد من ورائه.

والحذف من الظواهر التي يُفضي البحث فيها إلى المعنى الضمني أو المُتضمن؛ ولذا فإن علماء العربية قديما قاربوا هذا الأسلوب مقاربة لغوية بالدرجة الأولى، وله عند اللغويين والبلاغيين جملة من المزايا الفنية، والجمالية، وبخاصة حينما لا يؤدي إلى إبهام المعنى وتعقيده، وأن يكون المعنى المراد من خلاله مفهومًا، ومن هنا يُصبح الحذف نوعًا من البلاغة، أو بتعبير آخر أكثر إضاءة بنية بلاغية.

والمتصفح لمنجز ابن جني يجده من أوائل علماء العربية، الذين أولوا عناية بالغة بهذه الظاهرة، وقد نص في أكثر من موضع على أهمية الحذف، وضرورته بوصفه مطلبًا من مطالب الاستعمال اللغوي؛ ولذا نجده يقول إن: "العرب إذا حذفت من الكلمة حرفًا، إما ضرورة أو إيثارا، فإنها تُصور تلك الكلمة بعد الحذف منها تصويرًا تقبله أمثلة كلامها ... ثم تراعي حال ما بقى منه، فإن كان مما تقبله أمثلتهم أقروه على صورته"(١١٩)

وعلى صعيد متصل فقد اختصَ ابنُ جني هذه الظاهرة المهمة من الظواهر الأسلوبية بتسمية فريدة، وخاصة هي "شجاعة العربية"، وتحدث عنها تحت هذه التسمية مع عدد من المقولات والظواهر التركيبية الأخرى، وذلك حينما قال: "اعلم أن معظم ذلك إنما هو الحذف، والزيادة، والتقديم، والتأخير، والحمل على المعنى، والتحريف"(١٢٠)، فحديثُه عن عدول التركيب أو الانزياح بوجه عام يتضمن الحديثَ عن الحذف، الذي هو نمطٌ من أنماط بلاغة الشعر، وسمة أسلوبية تؤدي إلى تكثيف الدلالة، وترفع من درجة الإبلاغية والتوصيل فيما بين طرفي العملية التواصلية، وهو المنحى العام الذي تناول من خلاله ابنُ جني هذه الظاهرة بوصفها تناسبية يتم

رصدها داخل شبكة العلاقات اللغوية القائمة بين عناصر الألفاظ والكلمات والجمل، التي يستتبع دراستها وبحثها كميّا تقدير المحذوف أو غير المصرح به.

ولما كان الحذفُ انزياحًا فقد كان من لوازمه وجود أصل منزاح عنه؛ وذلك لملء مساحة الفراغ أو المسكوت عنه، التي تركها التقدير، ومن ثَمَّ لا خلافَ بين اللغويين والنحاة في إقرار الحذف، ولا في تقديره للوصول للمعنى، ولكن الاختلاف يقع في كثير من المواضع حول تقدير المحذوف، وهذا الاختلافُ هو ما يستوقفنا للتأمل، ويستدعي منا التأويل.

وأيًّا ما يكن من أمر فإن مقاربة شواهد الحذف في تفسير ابن جني للأرجوزة يؤكد أن الرجلَ قد تعاملَ مع هذا الأسلوب بوصفه مبدأ للتحكم في الدلالات النحوية والأغراض البنيوية استنادا على أن الحذف إجراءٌ توجيهي، وحيلة يلجأ إليها الشاعرُ لحمل المتلقي على المعنى، والوصول إليه، وفي هذا دليل على قناعته بدور البلاغة في اختيار الوجه اللغوي، والنحوي وتمامه، فإيجازُ الحذفِ خاصية تقتضيها طبيعة الأرجوزة، التي تتسم بالحبكة والسبك، والبعد عن الإطناب، والحشو.

وقد أوردَ ابنُ جني في الخصائص عددًا من صور الحذف وأنواعه، وتحدث في أكثر من موضع على أن حذف المفعول يُعَدُّ من أفضل أنماط الحذف، وذلك في مثل قوله: "وحذف المفعول كثير، وفصيح، وعذب. ولا يركبه إلّا من قوىَ طبعه، وعَذُب وضعه"(١٢١)

وعلى نحو إجرائي فقد أسهمتْ حركةُ الشروحِ الشعرية في مقاربة هذه الظاهرة الأسلوبية وكشفها وإظهار دلالاتها، حتى وإن كان هذا الكشف في مبتدأه كشفًا لغويًا يتصل باللغة ومعرفة أسرارها إلا أنه لم يتوقف عند هذا الكشف، وإنما تعداه إلى البحث في الغرض من هذا التركيب كما في تفسير ابن جني لبيت أبي نواس، الذي يقول فيه:

طَيَّ القرارِيِّ الحِبَرْ ... لَمْ يتَقَعَّدها الطِّيَرْ

يقول الشيخ: "القراري : الخياط؛ لأنـه مستقر فـي الحضر، والحبر: جمـع حبرة، وأصل التحبير: التحسين، وقيل لها حبرة؛ لحُسنها.

ونصب طي القراري على المصدر، وليس مصدر انطوت، إنما التقدير، انطوت انطواء مثل طـي القراري، فحذف الموصوف وهو الانطواء، وحذف المضاف وهو مثل"[١٢٢]، فطي القراري منصوبٌ على المصدرية نظرًا لحذف الموصوف استغناءً بأن الظاهر يُبينـه أو أن هذا الحذف جائزٌ إذ دل عليـه دليل، ولـه معنـى بلاغي؛ إذ إنـه يُكسب البيت دقة، ويزيده جمالًا، ورونقا.

يُنبئ تأويلُ ابن جنـي فـي الشاهد السابق عن وعيـه بحقيقـة الصفة ووظيفتها الجوهريـة وغاياتهـا، وإن كـان الرجلُ لـم يُعلـق علـى هذا الحـذف بالحسـن أو القبح، وربمـا يشـي سكوته عن هذا الشـاهد للحـذف بقبولـه لـه وجوازه وبخاصـة أن حـذف الموصوف هنا قد جاء في الشعر، كما أنه قد جاء مفردا، ومن ثَمَّ فلا خلافَ عليه.

ومن شواهد الحذف في الأرجوزة أيضا :

أغلى مجاريك الخَطَرْ ... أَبُوك جلّي عن مُضَرْ

يُعقب الشيخُ على هذا البيت مفسرًا بقوله: "الخطر: المخاطرة. أي: استام بنفسه في مجاراتك ما لا يلحقه؛ لأنك عالي القدر، ولو لـم يمدحـه إلا بهذا البيت، لكـان قد بلغ به الغاية، واستوفى له حر المديح، ولقد أوجز في تمام"[١٢٣]

والملاحظ على تفسير ابن جنـي للبيت، وتعليقـه عليـه بقولـه: "ولقد أوجز فـي تمـام" أن الشـاعر قصـد مـن وراء الإيجـاز (إطالـة المعنـى مـع قلـة اللفـظ) البيـان والوضوح، وتمام المعنى، وفي هذا إبراز لعناية ابن جني بالمعنى، وعدم اكتراثه للفظ (القواعد الشكلية) وحسب شأن الكثير من اللغويين _كما أسلفتُ_، وفي هذا إشارة لأثر البلاغة في فكر الرجل.

ومن الجدير بالذكر أن هذا النوع من الإيجاز قد تحدث عنه أبوالقاسم الكلاعي (ت حوالي ٥٤٣هـ) في كتابه "إحكام صنعة الكلام" حينما قال: "والإيجاز في كلام البلغاء يأتي على ضروب وأنحاء، فمنه ما يأتي مع البيان، وهو أشرف الكلام"[١٢٤]، وهو أيضا ما عرفه البلاغيون بعد ذلك وتحدثوا عنه تحت مسمى "إيجاز القصر" في مقابل إيجاز الحذف، والذي يعني أن تتضمن العبارة القليلة الألفاظ والكلمات معان عديدة على أن يكون هذا التضمينُ دون حذف، وهو النوع الذي قاربه ضياءُ الدين بن الأثير (ت ٦٣٧هـ) وتحدث عنه قائلا: "هو الذي لا يمكن التعبير عن ألفاظه بألفاظ أخرى مثلها وفي عدّتها وهو أعلى طبقات الإيجاز مكانا وأعوزها إمكانا وإذا وُجد في كلام البلغاء فإنما يُوجد شاذًا ونادرًا"[١٢٥]

ومن شواهد حذف المفعول في تفسير الأرجوزة:

"أو رَهِبُوا الأَمْرَ جَسَرْ ... ثُمَّ تَسَامى فَفَغَرْ

تسامى : تفاعل، من السمو ... والاسم : مشتق من السمو، وهو الرفعة، ولام الفعل محذوفة ... وفغر: فتح فاه، ولم يقل: فغر فاه؛ لأنه حذف المفعول، وهذا كقول الحطيئة:

منعمة تصون إليك منها ... كصونك من رداء شَرْعَبِيّ

أي: تصونُ الحديثَ وتخزُنُه، فحذف المفعول"[١٢٦]

والحذف في الشاهد السابق له معنى بلاغي هو الاهتمام أو العناية بالفاعل، ودليله تخصيص الفعل "تصون"، فلا يمكن أن يصون الحديثَ أحدٌ غيرها.

ويمتد مبحث الحذف في بلاغة الشعر في تفسير ابن جني ويدخل تحته مبدأُ الحمل على المعنى؛ إذ ينطلق ابنُ جني في تفسيره من ناحية الاتساع اللغوي مستندًا على مقاربة تأويلية تؤمن بأن اللغة من المرونة والامتداد بمكان، وهي قادرة على استيعاب كافة التراكيب حتى النادرة، والشاذة منها.

ومن أهم الأدوات التفسيرية، التي يستند عليها الشيخُ في هذا الأمر خاصية الحمل على المعنى، التي تعد إحدى أهم الخصائص اللغوية وواحدة من إمكاناتها التعبيرية الممتدة والواسعة، والشيخ من أوائل الذين عُنوا في مؤلفاتهم النظرية وشروحهم الإجرائية بهذا المبدأ اللغوي، فقد عقد له في كل من كتابيه الخصائص(•)، والمحتسب(•) فصلًا ذكر فيه أنواعه، وتقسيماته وأتى بشواهد عليه.

ومن ناحية ثانية فإن مبدأ الحمل على المعنى يُعَدُّ أداة ووسيلة تُجيز للمبدع الخروج على قبضة النظام اللغوي بقواعده الصارمة، والانطلاق إلى فضاء اللغة الإبداعية، فهو مبدأٌ تسويغيٌّ يشي بمقدرة المبدع وحريته، ويُتيح للمفسر الوسيط تقبّل هذه الصيغ والتراكيب الموصوفة بالشذوذ أو الضعف، ومخالفة العرف والمطابقة، وإبلاغها للمتلقي، وإقناعه بها.

ومن أهم صور الحمل على المعنى، التي وردت في تفسير الشيخ تأنيث المذكر وتذكير المؤنث، وإيراد المفرد مورد الجمع، وإسناد الفعل إلى مصدر ... وغيرها ومن أمثلتها تفسير ابن جني لقول أبي نواس:

وقُسِروُا فِيمَنْ قُسِرْ ... هَيْهاتَ ! لا يَخْفَى القَمَرْ

يقول الشيخ: "قُسِروا": غُلبوا. أي: أنتم تقهرون الناسَ، ولكم بذلك عادة وجعله كالقمر في حُسنه، وارتفاع محله، وهيهات: عندنا بمنزلة الفعل ويحتاج إلى فاعل؛ لأنه بمعنى "بعد"، كأنه قال: بَعُدَ خَفاءُ القمر، ولو قال: "أن تخفى"، لكان أظهر في الإعراب، ولكنه حملَ الكلام على المعنى"(١٢٧)

في النموذج السابق يؤول الشارحُ دلالة الكلام على المعنى لا على اللفظ؛ لعدم مطابقة الدلالة اللفظية ومن ثَمَّ فقد ترجح المعنى لديه وقوي من جهة، ومن جهة ثانية فإن هذا التأويلَ للمهيمن المعنوي على البيت من قبل المؤول للنص، هو بمثابة إظهار للتمثل الجمالي الموجه من الباث أو المُرسل إلى المتلقي.

التقديم والتأخير :

أخذت ظاهرة التقديم والتأخير حيزًا كبيرًا من اهتمام النحويين والبلاغيين في التراث العربي بداية من سيبويه في الكتاب، وابن جني في المحتسب،... وغيرهما، "ولعل بداية الاهتمام بدلالة هذا المصطلح وفحواه قد برزت لدى النحاة الأوائل، الذين تنبهوا إلى أن الجملة العربية لا تتميز بحتمية في ترتيب أجزائها، إلا أنهم تركوا لنا رتبا تحفظ، والعدول عنها يمثل الخروج عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية"(١٢٨)، إلى أن وصل هذا الباب إلى عبدالقاهر الجرجاني، فتعمق فيه وتفنن وتناوله بشيء من الشرح والتفصيل، وفيه يقول: "هو بابٌ كثيرُ الفوائد، جَمُّ المحاسن، واسع التصرُّف، بعيدُ الغاية، ولا يزال يَفْتَرُّ لك عن بديعة، ويُفضِي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شِعْرًا يروقك مَسْمَعُه ويَلْطُف لديك موقعُهُ، ثم تنظر فتجد أن سبب راقك ولطف عندك أن قُدِّم فيه شيء، وحُوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان"(١٢٩)، ومن ثم فإن الدلالة حتما ستختلف باختلاف موقع الكلمة أو الجملة وترتيبها.

ومن بعد عبدالقاهر أحس البلاغيون أن هذا الباب يخصهم دون غيرهم من النحويين، فالتقديم _من وجهة نظرهم_ من المعاني الإضافية في اللغة، ومن ثَمَّ فهو لا يُراد لذاته، وإنما يُقصد لغرض كبيان أهمية المقدم وغيره.

ومهما يكن من أمر فقد أسس ابنُ جني للتقديم والتأخير ودقق في مسائله، وتمعن في خباياه، فنجده يوضح ويُفصل في كل شاهد شعري ويقدم وجهة نظره كما في مثل تفسيره لقول أبي نواس في الأرجوزة :

وبَيْنَ أحقاقِ القُتَر ... سارٍ، وليس لسِمَرْ

يقول الشيخ: "القتر: جمع قترة، وهي حفرة الصائد التي يتوارى فيها لرمي الصيد، ويُقال لها: الدُّجيَةُ، والناموس، وأحقاقها: جوانبها ونواحيها ... وسار مرتفعٌ ... بالابتداء وخبره مقدمٌ عليه، وهو قوله: "بين أحقاف القتر" ... وفي الظرف "بين"

ذكر عند الخليل وسيبويه مرفوع يعود على سار؛ لأنه في نية التأخير"[١٣٠]

يبين ابن جني في الشاهد السابق أن إجراء تقديم الخبر "بين أحقاق القتر" على المبتدأ المؤول بالرفع _عند الخليل وسيبويه_ كشفا لدلالة عميقة، وهي الارتفاع بالظرفية، والظرف "بين"؛ حيث يُشبه الظرف هنا في عمله عمل الفعل، وهو الأمرُ الذي أقره ابن جني وقرره لتبيين أسرار اللغة ومقاصدها الظاهرة وغير الظاهرة بل إنه يمعن النظر في نية المتكلم في هذا الباب بحثا عن المعنى، وغوصا وراءه مما حدا بالدكتور مصطفى ناصف إلى أن يقرر في كتابه نظرية المعنى في النقد العربي أنه "قد تطلع دارسو النحو واللغة إلى إقامة نظام يكشف أسرار اللغة العربية واستعمالاتها وحاول ابنُ جني على الخصوص أن يُدلي بنصيب في هذا الجانب الشاق"[١٣١]

يقدم ابن جني من خلال تفسيره لمعنى البيت مجموعة من القضايا النحوية والبلاغية المشتركة، ومنها تأويل الرفع في "سار" بأنها مبتدأ مقدم على أحقاف القتر، لكن هذا التقديم لم يرد في البيت، وإنما هو تأويل من الشارح وفرض أحدثه المؤول ولم يذكره الشاعر؛ ليؤكد به أن كل تقديم وتأخير قد يحدثه الشاعر ليس مخلا بالمعنى، وغاية ما هنالك أنه يترتب عليه إعادة النظر، والبحث عن كل ما يُغني العبارة ويُثريها، وما يترتب عليه من جمال الترتيب الذي يعمق المعنى، ويجذب انتباه المخاطَبين، والمتلقين.

وإذا كانت ظاهرة العدول أو شجاعة العربية أو الانزياح بالمعنى العام هي المظهر الفني لأدبية النص وشعريته، فإن هذه الظاهرة تتمثل بشكل أو بآخر في التقديم والتأخير أو ما أطلق عليها جون كوهن : Gean Cohen(1919 1994م) "القلب"[١٣٢]، وهو المصطلح نفسه، الذي سبقه ابنُ جني إلى استخدامه إجرائيًا في الأرجوزة وذلك في تفسيره لبيت أبي نواس:

من جَذْبِ أَلْوَى لَو نَتَرْ ... إلَيْهِ طَوْدًا لَانْأَطَرْ

يعقب ابن جني على هذا البيت بقوله: "ألوى: شديد، ومنه: لَوِيَتُ الغَرِيمَ، أَيْ: تَصعَّبت عليه في القضاء، وكذلك قول عدي:

ثم أضحو كأنهم ورق جف ... فأَلْوَت به الصبا والدَّبُورُ

أي: عصفتْ به الريحُ العاصف، وهي الشديدة، ويُقال قِرنٌ ألوى، وقُرَونٌ لُيٌّ بضم اللام من لُي وكسرها. فمن قال: لِيٌّ فكسر، شَبَّهه ببيض جمع أبيض، ومن ضم اللام، جعله كحُمر جمع أحمر، وجاز الضم وإن كانت بعده ياء ساكنة لما أُدغمت في الياء بعدها، فأمن القلب"(١٣٣)

ولعل المقصود بالقلب في تفسير ابن جني السابق هو قلب صورة التشبيه بناءً على الاستعمال اللغوي، الذي يُعَدُّ صورةً من الصور المتعددة للمبالغة، التي تنهض على كسر الاستعمال السياقي وفق ما هي مظهرٌ بارزٌ من مظاهر الأدبية أو الشعرية Poetics بما يعني توافقا في استخدام مصطلح القلب إلى حد كبير بين ابن جني، وجون كوهين _كما أسلفتُ_.

بالإضافة إلى ما سبق فإن للشيخ فضلَ السبق في الحديث عن القلب وبلاغته، وذلك إبان حديثه في الخصائص عن "باب من غلبة الفروع على الأصول"(١٣٤)، في الصورة البيانية، وهو الأمرُ الذي يؤكده بالشواهد في كتابه المحتسب حينما يقول: "والقلب بابٌ، وشواهده كثيرة"(١٣٥) ثم يأتي ابن جني بعدد من هذه الشواهد، التي تؤكد أغلبها أن المقصودَ من حديث الشيخ عن القلب هو ما قصده البلاغيون، والبيانيون فيما بعد، واستخدموه تحت عنوان "التشبيه المقلوب" أو كما سمَّاه يحي ابن حمزة العلوي "التشبيه المنعكس"(١٣٦)، وتناوله عبدالقاهر الجرجاني حينما قال عنه في أسرار البلاغة: "إنه يفتح بابًا إلى دقائق وحقائق وذلك جعلُ الفرع أصلًا والأصل فرعًا"(١٣٧)، ولا يخفى على القارئ أن فكرة "الأصل والفرع"، التي قال بها عبدالقاهر إنما ترجع بالأساس إلى ابن جني، الذي يُعَدُّ أول من تكلم عن قلب التشبيه تحت عنوان "غلبة الفروع على الأصول" وفقا لمبدأ اتساع اللغة وتدرجها،

وعنه يقول: "هذا فصلٌ من فصول العربية طريف، تجده في معاني العرب، كما تجده في معاني الإعراب"[١٣٨]، وهو يعني تحديدا وفقا لهذه الفكرة أن المشبه به يصيرُ أصلًا، والمشبه فرعٌ منه، على أن الذي يصوغ هذا القلب في بلاغة الشعر هو أنه ينهض على التخييل والمجاز، اللذين هما سمتان من سمات الشعرية وقانونان من قوانينها.

أوجه بلاغية أخرى :

من فنون بلاغة الشعر الأخرى التي وردت في تفسير الشيخ، وتناولها في كتابه، الذي احتوى على عديد من ألوان بلاغة الشعر، تجيء بلاغة الاستهلال، أو الافتتاح وقد عرّفه أحمد الهاشمي بقوله: "أن تجعل مطلع الكلام من الشعر أو الرسائل دالا على المعنى المقصود من خلال الكلام"[١٣٩]، وهو دالٌ على ما سيجيء بعده؛ إذ هو بمثابة معبر للدخول إلى عالم القصيدة، ومحاولة استكانتها تشكيلا، ودلالة.

يأتي مطلع القصيدة بقول أبي نواس :

وبلدةٍ فيها زَوَرْ ... صَعْراءَ، تُخْطَى في صَعَرْ

يُعقب الشيخُ على هذا المطلع بقوله: "وقوله: "وبلدة"، قيل في هذه الواو قولان: أحدهما أنها للعطف، و□الآخر□ أنها عوض من "رُبَّ" فكأنهم إنما هربوا من أن يجعلوها عاطفة؛ لأنها في أول القصيدة، وأولُ الكلامِ لا يعطَفُ ولا يمتنع العطف على ما تقدَّم من الحديث والقصص، فكأنه كان في حديث، ثم قال: "وبلدة" فكأنه وكل الكلام إلى الدلالة في الحال"[١٤٠]

في التفسير السابق يتحدث ابنُ جني عما يُسمى براعة الاستهلال، وهو مصطلح خاص بالشعر والنظم دون النثر، ويقع في مطالع القصائد والأشعار وبداياتها وذلك وفق تصور معرفي لغوي وبلاغي، وهذا التصورُ يُقدِّم فيه الشارحُ

مجموعة من الشروط والمبادئ، التي تتلائم ووضوح المعنى والدلالة وتبتعد عن الإبهام والتعقيد بما يُنتج جمالية خاصة، وبما يؤدي إلى انجذاب المتلقي وميله واستعداده لما سيجيء بعد هذا المطلع أو المفتتح بوصفه عنصرا أساسيا ونقطة عبور مهمة لولوج المتلقي إلى متن القصيدة ومحاولة فهمها دلاليًا، وتذوقها جماليًا.

ومن الفنون البلاغية الأخرى التي وردت في التفسير خروج الأمر إلى معنى الخبر، إذ قد يخرج فعلُ الأمرِ عن معناه الأصلي الموضوع له، وهو "صيغةٌ تستدعي الفعلَ أو قولٌ يُنبئ عن استدعاء الفعل من جهة الاستعلاء والالتزام"(١٤١) إلى أغراض منها: التعجب، والاستهزاء، والتعظيم ... وغيرها من الأغراض، والمعاني البلاغية الأخرى.

وفي هذا السياق أضاف ابنُ جني إلى الأغراض البلاغية، التي قد يخرج إليها فعل الأمر غرضا جديدا آخر، وهو خروج صيغة الأمر إلى الخبر، وقد جاء ذلك خلال شرحه لقول أبي العلاء المعري (ت ٤٤٩هـ):

ذر الدنيا إذا لم تحظ منها ... وكن فيها كثيرا أو قليلًا

واصبخ واحد الرجلين إما ... مليكا في المعاشر أو آبيلا

يرى ابنُ جني أن الفعل في قول المعري السابق: "وكن فيها كثيرا أو قليلا"، وإن كانت صورته هي صورة الأمر (صيغة الأمر) إلا أن معناه معنى الخبر. أي: دع الدنيا، ولك إحدى الحالتين: إما الايالة أو الابالة"(١٤٢)

أما في تفسير ابن جني لأرجوزة النواسي، فقد ورد تأويله لخروج لفظ الأمر إلى معنى الخبر، وذلك في قول الشاعر:

قُلْنَ لَهُ: ما تَأتَمِرْ ؟ ... وهُنَّ، إذ قُلْنَ: أَشِرْ

يعقب ابن جني على هذا البيت قائلا: "قوله: "قلن له: ما تأتمر؟"، أي انتظر أمره، وما يجشمهن من طلب الماء، وهن لم يقلن شيئا، وهذا اتساعٌ في كلام العرب،

وقد استعملت القول في غير موضع لا يُراد به النطق ... ومعنى له. أي: من أجله، كما تقول: ضربت لك زيدا، أي: من أجلك، وموضع لفظ الأمر في معنى الخبر، كما تقول: أكرم بزيد، تُرِيدُ: لكرم زيد"(١٤٣)

في التأويل السابق يُشير ابنُ جني صراحة إلى موضع خروج فعل الأمر من صيغته إلى معنى الخبر لكنه لم يوضح الغرض من هذا، ويتمثل هذا الغرض في الإذعان والطاعة لمكانة الممدوح ومنزلته.

المقام وبلاغة الشاهد (تفسير الشعر من الخارج) :

ما يقصده الباحث من هذا المبحث هو تأويلُ النصِ الشعري من الخارج في ضوء المقام الخارجي، فيورد المؤول ما يتصل بالمعنى ويتعلق به من أحداث خارج بنيوية أو خارج نصية/لغوية، مثل معرفة المؤول للمقام الذي أُلف فيه النص، والغرض الشعري للقصيدة، وفن الرجز وخصائصه، وحياة الشاعر وملكاته الإبداعية؛ إذ إن تفسير الشعر يحضر به صوتان: صوت المبدع، وصوت الشارح.

وعلى ضَوء ما سبق يتبنى هذا الجزءُ من البحث محاولة فهم المُفسر لسياق إنتاج النص (الأرجوزة) وتداوله، وتبصراته حوله، ومن ثَمَّ يأتي دورُ الشرحِ والفحص، وفيه يدرس الشارحُ النصَ وفقًا لتشكلاته عبر مستويات متعددة، ومرتكزات مختلفة، محاولًا ربطها بالمعطيات والأبعاد التي استقرت لديه وتكونت بداية من نوع النص، وجنسه عبر سؤال الماهية، الذي يشكل بلاغة النوع، وهي البلاغة التي تؤسس للمرتكز التفسيري، لما لسلطة النوع الأدبي من دور في توجيه التفسير، فقد وضع ابنُ جني الأرجوزة في إطارها الفني غير أنه لم يتحدث عن هذا الفن (ماهيته، ونشأته، وتطوره) ثم أشاد الشارح بصاحب النص؛ إذ بدأ الشيخُ في مقدمة شرحه للأرجوزة بالإشارة إلى حُسن صنعة الشاعر، وسبقه وتمكنه اللغوي والشعري وابتداعه للمعاني والدلالات، وفي هذا الصدد يقول الشيخ: "قال أبو نواس الحسن بن هانئ من

حكم بن سعد العشيرة، وكان ممن سبق له _مع ظرفه، وحسن شعره، وما يؤثر عنه من سرعة البده واختراع المعاني_ معرفة بعلم العرب وخدم العلماء وأخذ عنهم اللغة وقرأ عليهم دواوين العرب"(١٤٤)، بما يؤشر للقيمة الفنية لشعر أبي نواس، واعتراف من المفسر بالكفاءة اللغوية للمبدع، وللنص أو القصيدة المشروحة وإعجاب المؤول بها، وربما يكون هذا سببًا من أسباب تفسيرها.

وإذا كان الشاعرُ في هذا النص قد قصد إلى غموض اللغة وغرابتها قصدا، وهو الأمر الذي كان المُفِسر على وعي به حين قرر الاطلاع بمهمة التفسير بما يشي بمنح التفسير قيمة من جانب، ويسمه بالانفتاح وتعدد المرجعية من جانب آخر، وما يقصده الباحث بالمرجعية هنا الخلفية التي تُسهم في إنتاج النص وتشكيل دواله ودلالاته.

ومن العناصر المهمة التي يمكن تناولها في هذا الجزء من البحث الشاهد البلاغي؛ ولذا سيتناوله الباحث في الصفحات القليلة القادمة بشيءٍ من التفصيل.

الشاهد البلاغي وبلاغة التأويل المقامي :

في سبيل توضيح المعنى يتجه ابنُ جني إلى مسألة مهمة في شرحه، وهي إيراد الشواهد في تفسير أبيات الأرجوزة، وهي المسألة التي أدت إلى إطالة التفسير بشكل لافت، فلا تكاد تخلو صفحةٌ من صفحات تفسيره من شاهد أو أكثر.

تدخل بلاغةُ التأويل المقامي هنا في صميم البحث عن المعنى التركيبي وذلك ضمن حيز تأويل المقام الخارجي من خلال استدعاء الشيخ لجملة الشواهد _أو كما يسميها هو النظائر_؛ وذلك لكشف المعنى الشعري وتجليته وبحث طرق ووسائل بنائه في الأبيات الشعرية مناط التفسير، وعرض طريقة تداول الشعراء لهذا المعنى، وهذا النوعُ من التفسير أو التأويل البلاغي الشعري يأتي "اعتمادًا على الأشكال النصية الغائبة التي تُستدعى لملء بياضات القراءة، بما في ذلك الأشعار، والأمثال،

والنصـوص القرآنيـة، وغيرهـا مـن النمـاذج القوليـة التـي تُكمـل المعنـى أو تُعـززه أو توضحه أو غير ذلك"(١٤٥)

وإذا كان أغلبُ الباحثين قد ربطوا قضية الشاهد بالنحو والصرف، فإن الشاهد يرتبط أيضا بالبلاغة والنقد إذ لم يعد الأمر قاصرا على بيان قاعدة نحوية أو حالة إعرابية وإنما امتد لتفسير المعنى، وإيضاح مبهمه كما أن تفسير الألفاظ والتراكيب بالشواهد يُدخل المتلقي إلى دوائر الاتصال، والفهم، والتذوق من حيث إن اختيار الشاهد وفقا للتوجه البلاغي يعتمد على آليات ومعايير من أهمها الذوق، والحس الجمالي، والإقناع.

إن المُفسر في تناوله للبيت الشعري إنما يؤثث لشبكة علائقية ودلالية بين البيت المفسر والذي يسبقه، ويليه وهذا الربط من شأنه أن يدعم تخريجًا معنويًا ودلاليًا أكثر تميزًا ومقبولية، وفي هذا الصدد يلجأ المُفسر لتدعيم عمله بعدد من المتوازيات النصية _إن صحت التسمية وجازت النسبة_ مثل شواهد القرآن، والشعر، والأمثال، والأقوال المأثورة، وهذه المتوازيات هي بمثابة عناصر سياقية تُوازي البنى اللغوية النسقية أو الداخلية يعملان معًا عبر تفاعلهما لإحلال وضوح المعنى محلَ غموضه من جهة، ولتوصيل هذا المعنى إلى المتلقي وتفاعله معه من جهة ثانية؛ إذ لا يقتصر تفسير الشعر على معرفة الطريقة المثلى لقراءة النص الشعري، واستيعاب ما غمض من مفرداته وتراكيبه، بل يتضمن في جوهره جهودا مهمة لتفاعل المتلقين مع هذا النص.

ولعل فيما سبق ربطٌ بالغاية المتوخاة من التأويل، الذي يدعمه عاملان أو مبدآن كبيران:

الأول_ مبدأ القصدية اللغوية، التي يتوخاها المؤول من الشاعر من خلال محاولته معرفة مراد الشاعر، وقصده.

الثاني_ مبدأ الوعي والمخزون الثقافي واللغوي، الذي يمتلكه المؤول.

ووفقا للمبدأ الثاني ينطلق ابنُ جني مشدودا إلى إرث لغوي وشعري تاريخي، وفي هذا تجاوز للانغلاق، ومحاولة لترهين التأويل بجملة الآليات والقواعد التراثية اللغوية والأدبية للنص المؤول، ومعرفة المقامات البلاغية التي يتنزل فيها، وعلاقة هذا النص بغيره من النصوص السابقة عليه، حتى وإن كان هذا النص بيتا واحدا، أو جملة واحدة.

ووفقا لما سبق تتابعت الشواهدُ التي أوردها ابنُ جني علي أبيات أبي نواس، كما في مثل بيته الذي يقول فيه:

كأنّه بعدَ الضُّمُرْ ... وبعدَ ما جالَ الضُّفُرْ

يقول الشيخ: ""الضمر"، الهُزال، وانضمام بعض الأجزاء إلى بعض ... ويُقال أضمرتْ فُلانا البِلادُ، إذا انضام فيها وغاب فلم يُحس. قال الأعشى:

تقولُ ابنتي حِينَ جَدَّ الرَّحِيلُ ... أرانا سواء ومَنْ قد يَتِمْ

أبانا، فلا رمتَ مِنْ عِنْدِنا ... فإنّا بخيرٍ إذا لَمْ تَرِمْ

أرانا إذا أضمرتك البلا ... دُ يُخفى ويُقْطَعُ منا الرَّحِمْ

والضفر: جمع ضفيرة، وهي من حبال الرحل ... ويُقال للمرأة ضفيرة وضفائر، وغديرة وغدائر وكُلُّ ذلك للخُصلة من شعرها..."[١٤٦] ثم يتابع الشيخ الشواهد على معاني ألفاظ البيت وتراكيبه ويضع بيت أبي نواس في علاقة تفاعلية مع أبيات غيره من الشعراء، وهذه العلاقة هي تماثلية أو تناظرية (بلاغة النظير) استنادا إلى ما بين البيتين من تناظر أو تماثل بغية توثيق المعنى، وتوضيحه.

ويدخل في مقام استدعاء ابن جني للشواهد الشعرية رغبته الجلية في كشف طريقة النظم، وبناء المعنى في البيت مناط الشرح والتفسير، وكيفية تناول الشعراء لهذا المعنى، "فالنسيج اللغوي أظهر في الشعر من غيره من الأجناس الأخرى، التي

تميل فيها اللغة إلى أن تُصبح مكونًا جماليًا ضروريًا، فالشعرُ بنظامه ووظيفته يفرض العناية الدقيقة بالنسيج اللغوي، ولأجل ذلك كانت البلاغة في صيغتها العربية القديمة هي العلمُ الذي تولى هذا النسيج بالرعاية ليصير ميدانه الوحيد، الذي استأثر به"[١٤٧] كما أن التماثل بين المعنيين الحاضر، والغائب في الشعر أكثر حضورًا من غيره من الأنواع أو الأجناس الأدبية الأخرى، وهو جزءٌ لا يتجزأ من البحث عن المعنى موضع التأويل، ونظيره في المقام الأدبي التاريخي، فالقصيدة الشعرية "تستمد وجودها من (الشعر)، والشاعر وهو يكتب قصيدته، يضع نفسه في مواجهة مع كل سالفيه من الشعراء ومع الشعر المخزون في ثقافته"[١٤٨]

يُضاف إلى ما سبق أن مثل هذه الشواهد أو النظائر تعد دليلا على كفاءة المؤول العالية؛ إذ إنه وباستحضاره لهذه النظائر والقرائن إنما يربط العناصر بعضها البعض؛ بغية بناء تفسير وتأويل ينسجم مع مقصد الشاعر ومراده.

وفي هذا الجزء يتم تناول مسارات الشاهد، التي تدخل في مبحث التأويل المقامي الخارجي سواء الشاهد من القرآن الكريم، أو من الشعر العربي، أو المثل، وقد وردت نسب الشواهد كميًا موضحة في الجدول الآتي :

القرآن الكريم	الشعر العربي	المثل
الصفحات	الصفحات	الصفحات
١٠، ١٥، ١٨، ٥٢، ٧٠، ٨٥، ١١١، ١٢٠، ١٤٦، ١٤٩، ١٥٥، ١٥٦، ١٦٩، ١٧٠، ١٨٥، ٢١٢	١٣، ١٤، ١٦، ١٩، ٢٢، ٢٤، ٢٥، ٣٠، ٣٨، ٣٩، ٤٢، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٥٠، ٥١، ٥٣، ٥٥، ٥٦، ٦٠، ٦١، ٦٣، ٦٥، ٦٦، ٧٤، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٣، ٨٦، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩٢، ٩٩، ١٠٠، ١٠٣، ١٠٥، ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩، ١١٠، ١١٤، ١١٦، ١١٨، ١٢٢، ١٢٤، ١٣٠، ١٣١، ١٣٢، ١٤٠، ١٤٤، ١٥١، ١٥٣، ١٥٨، ١٦٠، ١٦٧، ١٦٨، ١٧٥، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٢، ١٨٤، ١٨٦، ١٨٧، ١٨٩، ١٩١، ١٩٣، ١٩٥، ١٩٧، ١٩٨، ٢١٠، ٢١٢، ٢١٥	٧٠، ١٩٧

من الجدول السابق يعد الشعر أول مراتب الاستشهاد عند ابن جني، وربما يرجع لجوء الشيخ إلى الإكثار من الشاهد الشعري على نحو ملحوظ إلى "قدرة الشعر على استيعاب مادة البلاغة، لأنه المادة الصالحة للتطبيق على ألوان البلاغة، ولأن الباعث على القول في البلاغة هو الوجدان والخيال وذلك أكثر ما يكون جولانًا في ميادين الشعر"(١٤٩)، وكذلك لأن مجال التفسير هنا هو الشعر، ومن ثم فإن الشعر أكثر دلالة على الإشارات، والمظاهر البلاغية، وبخاصة عندما يتم رفد هذه الإشارات والمظاهر بالشرح، والتفسير، والتأويل.

وهو في سبيل إيراده لهذا القدر أو الكم الكبير من الشواهد وبخاصة الشعرية يحاول بيان وجوه التناص **Intertextuality** بين هذه الأبيات وبعضها البعض بل وبيانها عند الشاعر الواحد، وهو ما يسميه النقاد المحدثون بـ"التناص الذاتي **Self_intertextuality**" كما في تفسيره لقول أبي نواس في الأرجوزة:

عَسَفْتُها على خَطَرْ ... وغَرَرٍ مِنَ الغَرَرْ

"عسفتها"، أي: رَكِبْتُها على غير تدبير وبغير قصد، ومنـه التعسف، وهو تفعل منه ... وقوله: "وغرر من الغرر"، أي: هي مفازة بعيدة الأرجاء فركوب مثلها ركوب غرر، ومثل هذا قول أبي نواس أيضًا:

ومَهْمَهٍ جُزْتُهُ مُخاطَرَةً ... بصَحْصَحانِ السَّرابِ قد سُرْبِلْ

فقولـه: "مخـاطرة" كأنـه خـاطر بنفسـه فـي ركـوب ذلـك المهمـه، ويـروى أيضًـا: "بخاطرة"، أي: بناقة خاطرة، تخطر في سيرها؛ لقوتها ونشاطها"[١٥٠]

وعلـى صـعيد آخـر لـم يستشـهد الشـيخُ بالحـديث النبـوي الشـريف، وكـان أكثـر شواهده من الشعر العربـي، وأقلـها مـن المثـل، وربمـا يرجـع عدم إيراد الشيخ لشواهد الحديث النبوي الشريف؛ نظرًا لأنـه يتبع المدرسة البصرية، وهو الأمرُ الذي أيده ابنُ جنـي نفسـه فـي أكثـر مـن موضـع مـن مواضـع كتابـه الخصـائص كمـا فـي مثـل قولـه: "وذهب الكوفيون إلى ... وليس الأمرُ عندنا نحن كذلك"[١٥١].

الخاتمة وأهم نتائج البحث :

طرح موضوعُ هذا البحث "بلاغة الشعر في تفسير أرجوزة أبي نواس لابن جني (ت٣٩٢هـ)"، وقد حاول الباحث فيه الوصول إلى أن تفسير الأرجوزة قد تلمس فيه الشارح عددًا من ملامح بلاغة الشعر أو الشعرية، وهذه الملامح قد حررت هذا التفسير من المعيارية الصارمة، وأضفت عليه النزعة الفنية، والجمالية، وقد جاء حديثُ ابن جني عن بلاغة الشعر والإشارات البلاغية المتعلقة بها في التفسير متناثرًا، ولم يفرد لها الشيخُ شرحًا أو تفسيرا خاصًا بها كما أنه لم يستوف أي باب أو لون بلاغي في مكان بعينه، إذ جاءت إشاراته البلاغية في تفسير الأرجوزة في سياق تفسيره العام والشامل، ورغم ذلك حضرت هذه الإشارات والمسائل ولوحظت بقوة، وقد كشف استقراؤها في تفسير الرجل عن أصالتها من ناحية ووفرتها من ناحية ثانية؛ إذ لم يجمع الشيخ هذه الآراء عمن سبقوه أو نقلها عنهم، كما أن ما يُحسب له أيضا هو دخوله إلى ميدان الإجراء والممارسة إذ لم يتوقف عند التنظير، وقد شكَّل تفسيره هذا ميدانًا إجرائيًا لوجهات النظر التي أقرها الشيخُ في دعواته النظرية، ومنجزه النظري.

وبعد فيمكن الوقوف على عددٍ من النتائج العلمية، التي خرج بها هذا البحث لعل أهمها:

أولًا_ ربط ابن جني في إعرابه لأبيات الأرجوزة بين الإعراب والمعنى؛ إذ لم يُعنى الشيخُ بالقواعد الشكلية وسلامتها وحسب، وإنما عُني أيضا بالمعنى وجودته، وهذه العناية نابعةٌ من ربطه اللغة بالبلاغة تبعا لنظرته الكلية والشمولية ووفقًا لمنظوره اللغوي والجمالي.

ثانيًا_ لم يتخل ابن جني عن أغلب إن لم يكن كل الآراء والدعوات النظرية التي بثها في كتاباته وعلى رأسها الخصائص في الممارسة الإجرائية في شرح النصوص

والشواهد وتفسيرها وتأويلها، وإنما نجد توافقا بين آرائه النظرية وممارسته الإجرائية.

ثالثًا_ في ضوء البحث عن التكامل بين علمي النحو والبلاغة يقتصر أغلب الكلام عند الباحثين على علم المعاني أو فيما يتعلق باللغة والتراكيب إلا أن هذا البحث يكشف أن ابن جني قد نظر تأسيسيا إلى البيان وبعض ألوان البديع كالجناس في ضوء تفاعلها مع النحو.

رابعًا_ لم يكتف ابن جني بالمستويات اللغوية والبلاغية وإنما عضدها بإيراد مجموعة من الشواهد ليكون عمله بمثابة مزاوجة بين اللغة والبلاغة وغيرهما خدمة للمعنى المضمر في القول الشعري أو في البنية الشعرية.

خامسًا_ كان لكثرة انشغال ابن جني بصناعة الإعراب أثرٌ كبير في انشغاله بالمعنى، وقصده في التفسير العناية بتجليته من حيث إن غموض أرجوزة أبي نواس متأت من جهة المعنى في المقام الأول.

سادسًا_ تعد البنية البلاغية التشبيهية من أكثر المستويات البلاغية _بناء على نسبة ورودها_ استدعاء للتفسير، وهو ما يثبت توافق وجهة الشارح مع الوجهة الأدبية والبلاغية القديمة، التي تعد التشبيه من أكبر الأبواب البلاغية ورودا، وتداولًا.

سابعًا_ شكّل تصور الاتساع اللغوي عند ابن جني أساسًا رئيسًا ومهمًا لحضور البعد البلاغي وفاعليته الإجرائية، والتأويلية.

ثامنًا_ يعد ابن جني من أوائل اللغويين الذين تناولوا ظاهرة الحذف وفقا لمنحى شمولي واسع: لغة، ونحوا، وبلاغة.

تاسعًا_ يكشف تفسيرُ ابن جني لأرجوزة النواسي عن توجه بنيوي؛ إذ يتعامل المفسر مع النص بوصفه لفظة وعبارة وتركيبا، ومن ثم فهو تفسير نسقي في أغلبه لا

سياقي ومن ثم فقد جاء التأويلُ الشارح عند الشيخ وفقا لمبدأ القراءة النسقية متمحورا حول عدة مستويات، هي المستوى: المعجمي، والتركيبي، والنحوي/الإعرابي، والبلاغي.

عاشرًا_ حصر ابن جني عددًا من المباحث البلاغية تحت مسمى المبالغة ومنها التشبيه المقلوب، الذي يُعَدُّ الشيخ أولَ من تحدث عنه، والتفت إليه وذلك في أثناء حديثه عن القلب أو غلبة الفروع على الأصول.

حادي عشر_ لم تكن بلاغة الشعر عند ابن جني أسيرة للمعيارية، بل هي وصفية وجمالية حاول الشيخُ أن يستقرئ بها بنية النص الشعري (الأرجوزة)، ويُفسرها وفق مقتضيات المعنى، وبما يُحقق المقصد الإبلاغي والتواصلي بين المبدع، والمتلقي، وهذا جانبٌ ينبغي التنبه له؛ إذ إن البلاغة دوما تستدعي حضور طرفي العملية الإبداعية وكلاهما يسعى جاهدا لبلوغ منطقة الدلالة.

وبعد فقد كان هذا البحثُ محاولة سعى الباحثُ من خلالها إلى إبراز بلاغة الشعر في خطاب الشرح الأدبي، وقد اختار الباحثُ تفسير ابن جني لأرجوزة أبي نواس نموذجا للإجراء والممارسة، وهو التفسيرُ الذي اعتمد فيه الشارح على جملة من الآليات الإجرائية اللغوية والبلاغية بالإضافة إلى ثقافته الموسوعية التي أسهم من خلالها في تفسير أرجوزة النواسي، التي مدح بها الفضل بن الربيع بلغة تفسيرية تنفذ إلى عقول المتلقين بلا عناء، أو تكلف ومشقة.

ولا يفوتني أن أقرر أن هذا الميدان من ميادين البحث بحاجة إلى الكثير من الدراسات والبحوث الجادة، التي تُجلي بلاغة الشعر والشعرية في كتابات علماء العربية قديما وتكشف عن عناصرها، ومظاهرها، والدوائر التي تعمل فيها هذه العناصر، وتشتغل فيها هذه القوانين.

وأخيرًا يُوصي الباحثُ في نهاية بحثه بدراسة موضوع "التعالقات النصية في تفسير

أرجـوزة أبـي نـواس لابـن جنـي ت ٣٩٢هـ"، فهـو مـن الموضـوعات الجـديرة بالبحـث، والدراسة، والله من وراء القصد، وهو يهدي إلى سواء السبيل.

الهوامش والإحالات المرجعية :

(١) حمادي صمود. التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة). منشورات الجامعة التونسية. السلسلة السادسة (الفلسفة والآداب) مجلد عدد ٢١. كلية الآداب والعلوم الإنسانية. تونس ١٩٨١م. ص: ٤٨

(٢) ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء بن الحسين (ت ٣٩٥هـ) معجم مقاييس اللغة . تحقيق: عبدالسلام محمد هارون. دار الفكر . القاهرة. د.ت. ٣/ ٢٦٩

(٣) أبوهلال العسكري. الفُرُوق اللغُوية. حققه وعلق عليه. محمد إبراهيم سليم. دار العلم والثقافة. القاهرة. د.ت. ص: ٥٨

(٤) ابن منظور. لسان العرب. دار صادر، بيروت د.ط، د.ت ١١ / ٣٢ (مادة: أول)

(٥) أبو البقاء الكفوي (أيوب بن موسى الحسيني ت ١٠٩٤هـ) الكليات (معجم في المصطلحات والفروق اللغوية). إعداد: عدنان درويش، ومحمد المصري. مؤسسة الرسالة ط٢. بيروت ١٩٩٨م. تأويل.

(٦)Ibid.p.248 نقلًا عن: مليكة دحامنية. هرمنيوطيقا النص أو فلسفة تأويل النصوص (محاولة لتحديد المصطلح). مجلة الخطاب. العدد الأول. جامعة مولود معمري_ تيزي وزو. ماي ٢٠٠٦م.ص: ٨٧

(٧) محمد مشبال. البلاغة والأصول "دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي _نموذج ابن جني_" أفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب ٢٠٠٧م. ص: ١٩٩

(٨) يُنظر: فرانسوا راستي. فنون النص وعلومه. ترجمة: إدريس الخطاب. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء ٢٠١٠م. ص: ١٥٤، وما بعدها

(٩) محمد عناني. المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي _ عربي). الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان). ط٣. القاهرة ٢٠٠٣م. ص: ١١٢

(١٠) ابن جني (أبوالفتح عثمان بن جني ت ٣٩٢هـ) الفَسْرُ (شرح ابن جنِّي الكبير على ديوان المتنبي) حققه وقدَّم له: رضا رجب. دار الينابيع. دمشق ٢٠٠٤م. ص: ١ / ٣

(١١) ابن جني (أبوالفتح عثمان بن جني ت ٣٩٢هـ). تفسيرَ أرجوزة أبي نواس في تقريظ الفضل بن الربيع. تحقيق: محمد بهجة الأثري. الطبعة الثانية. مطبوعات مَجمع اللغة العربية دمشق. د.ت.

مقدمة المحقق. ص: ١٠

- المتلقي هنا نوعان: المتلقي الواقعي، وهو هنا الممدوح/الفضل بن الربيع (وزير الرشيد والأمين)، الذي يثق الشاعر في معرفته باللغة وبغريبها فالشاعر _لا شكَ_ يعرف ملائمة مقام الخطاب وملائمته للمخاطَب، ومن ثم يدرك أن الفضل سيتجاوب مع الأرجوزة، وإلا لما توجه له بها مادحًا إياه، والمتلقي الافتراضي أو العادي، وأظن أن التفسير هنا موجهٌ للمتلقي الواقعي.

(١٢) الهادي الجطلاوي. خصائص الشروح العربية على ديوان أبي تمام. مجلة فصول. الجزء الأول. المجلد السادس. العدد الأول. القاهرة ١٩٨٥م. ص: ١٣٧

(١٣) محمد بازي. التأويلية العربية (نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات). الدار العربية للعلوم ناشرون_ بيروت، ومنشورات الاختلاف_ الجزائر ٢٠١٠م. ص: ١٥٤، وما بعدها

(١٤) توفيق الزيدي. مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع. سراس ١٩٨٥م.ص:٣

(١٥) تركي طارق. حركة الشروح وتطورها في الشعر العربي (شرح المرزوقي لحماسة أبي تمام نموذجا) الجزائر. د.ت. ص: ١١٨ مقال منشور على شبكة المعلومات الدولية. تاريخ الدخول. ٨/ ٧ / ٢٠٢٣م.

(١٦) المرزباني. الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء. تحقيق: محمد حسين شمس الدين. دار الكتب العلمية. بيروت. د.ت. ص: ٣٣٢، وما بعدها

(١٧) علي حرب. الحقيقة والتأويل "قراءات تأويلية في الثقافة العربية" دار التنوير. ط٢. بيروت ٢٠٠٧م. ص: ٢٢

(١٨) محمد مشبال. البلاغة والأصول. ص: ١٠

(١٩) حازم القرطاجني (أبوالحسن حازم القرطاجني ت ٦٨٤هـ). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة. ط٣. دار الغرب الإسلامي. بيروت ١٩٨٦م. ص: ٢٢٦، وما بعدها

(٢٠) محمد مشبال. البلاغة والأصول. ص: ٨

(٢١) هنريش بليت. البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص).ترجمة: محمد العمري. أفريقيا الشرق. بيروت_ الدار البيضاء ١٩٩٩م. ص: ٢٣، وما بعدها

(٢٢) جابر عصفور. مفهوم الشعر. دراسة في التراث النقدي. ط٥. القاهرة ١٩٩٥م. ص: ١٥٨

(٢٣) ابن جني (أبوالفتح عثمان بن جني ت ٣٩٢هـ). الخصائص. تحقيق: محمد علي النجار. تقديم: عبدالحكيم راضي. الهيئة العامة لقصور الثقافة (سلسلة الذخائر_ نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية ١٩٢٥م) القاهرة ٢٠٠٦م. ٣ / ٩٨، وما بعدها ومن الجدير بالذكر أن الدكتور تمام حسان قد أقر هذا التقسيم في كتابه الأصول. ص: ٣٠٧: يُنظر: تمام حسان. الأصول (دراسة إبستيمُولوجية للفكر اللغوي عند العرب: النحو _ فقه اللغة_ البلاغة) عالم الكتب. القاهرة ٢٠٠٠م. ص: ٣٠٧

(٢٤) ابن جني. الخصائص. ص: ٣/ ٩٨

(٢٥) الجاحظ (أبوعثمان عمر بن بحر(ت ٢٥٥هـ). البيان والتبيين. تح: عبدالسلام هارون. مكتبة ابن سينا. القاهرة ٢٠١٠م. ص: ١ / ٧٦

(٢٦) الرماني والخطابي والجرجاني. ثلاث رسائل في الإعجاز. تح: محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام. دار المعارف ط٣ القاهرة ١٩٧٦م. ص: ١٠٦

(٢٧) ابن جني. تفسيرَ أرجوزة أبي نواس. المقدمة. ص: ١

(٢٨) السيوطي (عبدالرحمن جلال الدين السيوطي ت ٩١١هـ). المزهر في علوم اللغة وأنواعها. شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته: محمد أحمد جادالمولى، ومحمد أبوالفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي. منشورات المكتبة العصرية. بيروت. د.ت. ص: ٢ / ٤٠٠

(٢٩) Ibid, p. 98 : نقلًا عن: محمد بازي. التأويلية العربية نحو نموذج تساندي لفهم النصوص والخطابات. ص: ٦٢

- ما يقصده الباحث بالاشتراك هنا هو أن يدل اللفظ على أكثر من معنى؛ إذ إن المراد المعنوي من اللفظ غامضٌ وغير واضح، ولا يقترن به ما يُجلي معناه أو المقصود منه.

(٣٠) محمد بن جهلان. فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني. دار صفحات للدراسة والنشر. سوريا ٢٠٠٨م. ص: ٥٠

(٣١) محمد بازي. التأويلية العربية. ص: ٥٥ بتصرف

(٣٢) ابن جني. تفسير أرجوزة أبي نواس. ص: ٢١٧

(٣٣) ابن جني. الخصائص. ص: ١ / ١٩

(٣٤) محمد مشبال. البلاغة والأصول. ص: ٦٣

(٣٥) أبوهلال العسكري. الصناعتين. تح: محمد أبوالفضل إبراهيم، وعلي البجاوي. المكتبة العصرية. بيروت ١٤١٩هـ. ص: ٨

(٣٦) تشارلتن. فنون الأدب. ترجمة: زكي نجيب محمود. القاهرة ١٩٤٥م. ص: ٧٦

(٣٧) محمد إبراهيم شادي. البلاغة الصوتية في القرآن الكريم. الشركة الإسلامية للإنتاج والتوزيع (الرسالة). القاهرة ١٩٨٨م. ص: ١١

(٣٨) ابن جني. الخصائص. ص: ١ / ٣٣

(٣٩) المرجع السابق. ص: ٢ / ١٥٤

(٤٠) محمد مشبال. البلاغة والأصول. ص: ٨٤

(٤١) ابن جني. تفسير أرجوزة أبي نواس. ص : ١٣٣ : ١٣٧

(٤٢) ابن جني. الخصائص. ص: ٢ / ١٥٢

(٤٣) المرجع السابق. ص: ٢ / ٤٨

(٤٤) ابن جني. تفسير أرجوزة أبي نواس. ص : ١٥١، وما بعدها

(٤٥) إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. مكتبة الأنجلو المصرية. ط٥. القاهرة ١٩٧٥م. ص: ٤٨

- هو الحطيئة (جرول بن أوس بن مالك العبسي الملقب بالحطيئة، شاعرٌ مخضرم، وكان من الشعراء الهجائين توفي سنة خمس وأربعين هجرية) من قصيدة له مطلعها:

يا جَفنَةً ترك ابنُ هَوذَةَ خَلفَهُ ... مَلأى لِصُحبتِهِ كَحَوضِ المُقتَرِي

(٤٦) ابن جني. تفسير أرجوزة أبي نواس. ص: ١٠ : ١٧

(٤٧) المصدر السابق. ص: ١٢٠

(٤٨) المصدر السابق. ص: ٥٨، وما بعدها

(٤٩) المصدر السابق. ص: ٢٠٨

(٥٠) يوسف أبو العدوس. الأسلوبية الرؤية والتطبيق. دار المسيرة ٢٠٠٦م. ص: ٣٧

(٥١) المصدر السابق. ص: ١٤٣، وما بعدها

(٥٢) محمد العمري. البلاغة العربية أصولها وامتداداتها. أفريقيا الشرق. بيروت_ الدار البيضاء ١٩٩٩م. ص: ٤٣

(٥٣) كاميليا عبدالفتاح: القصيدة العربية المعاصرة. دار المطبوعات. الإسكندرية ٢٠٠٦م. ص: ٦٢٤

(٥٤) جون كوهن. بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال للنشر والتوزيع. الدار البيضاء. المغرب ١٩٨٦م. ص: ٢١١ بتصرف

(٥٥) ابن رشيق (أبوعلي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي ت ٤٦٣هـ).العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تح: محمد محي الدين عبدالحميد. ط٥. دار الجيل ١٩٨١م. ١ / ١٥٩

(٥٦) ابن جني. تفسير أرجوزة أبي نواس. ص: ٣ : ٦

(٥٧) المصدر السابق . ص: ٩٠، وما بعدها

(٥٨) المصدر السابق. ص: ١٨٨، وما بعدها

(٥٩) ابن جني. الخصائص. ص: ٢ / ٣٩٢

(٦٠) ابن جني. تفسير أرجوزة أبي نواس. ص: ١٧١، وما بعدها، ويُنظر نموذج آخر.ص: ١٩٢

(٦١) القاضي أبي يعلي عبدالباقي عبدالله. كتاب القوافي. تحقيق: محمد عوني عبدالرؤوف. ط٢. مطبعة دار الكتب والوثائق القومية. القاهرة ٢٠٠٣م. ص: ١٨٧

(٦٢) أبوالعباس ثعلب (أبوالعباس أحمد بن يحي ثعلب). قواعد الشعر. تحقيق: رمضان عبدالتواب. ط٢. مكتبة الخانجي. القاهرة ١٩٩٥م. ص: ٦٦

(٦٣) ابن جني. تفسير أرجوزة أبي نواس. ص: ٩٦، وما بعدها

(٦٤) المصدر السابق. ص: ١٨٦

(٦٥) إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. ص: ٦٦

(٦٦) الرماني. النكت في إعجاز القرآن ضمن كتاب ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. ص: ٧٦

(٦٧) خالد العَنِكري. تساند المستويات اللغوية في خطابات الشروح الأدبية بالمغرب (مطلع شرح مقصورة حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) للشريف السبتي (ت ٧٦٠هـ) أنموذجًا) مقال منشور ضمن كتاب. نحو بلاغة تأويلية جديدة (أبحاث محكمة في جهود الباحث الأكاديمي المغربي محمد بازي) تقديم وتنسيق: الحسين ا خليفة. مطبعة قرطبة. أكادير. المغرب ٢٠١٩م. ص: ٢٠٧

(٦٨) سامي علي جبار. أسلوبية البناء الشعري (دراسة في شعر أبي تمام). دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع. لندن ٢٠١٠م. ص: ١٣

(٦٩) ابن جني. تفسير أرجوزة أبي نواس. ص: ٦٧

(٧٠) المصدر السابق. ص: ١٢٠، وما بعدها

- هو جرول بن أوس بن مالك العبسي الملقب بالحطيئة.

(٧١) تفسير أرجوزة أبي نواس. ص: ٤٩، وما بعدها، والآية من سورة الفجر. الآية : ٢٧

ويُنظر نماذج وشواهد أخرى: ص: ١٧، ٢٨، ٤١، ٥٢، ٥٨ ، ٨٧، ١٠٧، ١٣٤، ١٩٩، وما بعدها

(٧٢) ابن منظور الافريقي المصري (أبوالفضل جمال الدين محمد بن مكرم). لسان العرب. دار صادر. بيروت. د.ت. مادة. طوع . المجلد التاسع. ص: ٧٠، وما بعدها

(٧٣) رضي الدين الاسترابادي. شرح الشافية. مطبعة حجازي. القاهرة ١٣٥٦هـ.ص: ١ / ١٠٣

(٧٤) المرجع السابق. نفسه.

(٧٥) محمد مشبال. البلاغة والأصول. ص: ١٨٦

(٧٦) ابن جني. تفسير أرجوزة أبي نواس. ص: ١٩٣ : ١٩٥

(٧٧) هاشم طه شلاش. أوزان الفعل ومعانيها. مطبعة الآداب. النجف. العراق ١٩٧١م. ص: ٦١ بتصرف

(٧٨) ابن جني. الخصائص. ص: ٢ / ٤٤٢

(٧٩) دلال وشن. النحو البلاغي وفعل التأويل عند عبدالقاهر الجرجاني. بحث منشور بمجلة جسور المعرفة. المجلد الثامن، العدد الثاني ٢٠٢٢م. ص: ٢٦٥

(٨٠) سيبويه (عمرو بن عثمان بن قنبر (ت ١٨٠هـ). الكتاب. تحقيق: عبدالسلام محمد هارون. ط٣. مكتبة الخانجي. القاهرة ١٩٨٨م. ص: ٤ / ٧٥

(٨١) الجاحظ (أبوعثمان عمر بن بحر(ت ٢٥٥هـ). الحيوان. تحقيق: عبدالسلام محمد هارون. ط٢. مطبعة الحلبي. القاهرة ١٩٦٥م. ص: ٦ / ٤١٨

(٨٢) شروح التلخيص. دار إحياء الكتب العربية. مطبعة عيسى البابي الحلبي. د.ت. ص: ٤ / ٣٦٠، وما بعدها

(٨٣) بدوي طبانة. البيان العربي "دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية".ط٢. مكتبة الأنجلو المصرية. ١٩٥٨م. ص: ٢٦٣

(٨٤) ابن جني. الخصائص. ص: ١ / ٣٠١، وما بعدها

(٨٥) قدامة بن جعفر (أبوالفرج قدامة بن جعفر (ت ٣٢٧هـ)). نقد الشعر. تحقيق وتعليق: محمد عبدالمنعم خفاجي. دار الكتب العلمية. بيروت_ لبنان. د.ت. ص: ١٤٦

(٨٦) النكت في إعجاز القرآن ضمن كتاب ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. ص: ١٠٤

(٨٧) ابن جني. الخصائص. ص: ٣ / ٤٦

(٨٨) ابن جني. تفسير أرجوزة أبي نواس. ص: ٥٦، وما بعدها

(٨٩) المصدر السابق. ص: ١٥٣، ويُنظر شواهد أخرى على المبالغة في تفسير الأرجوزة. ص: ١٥٨، وما بعدها، وص: ١٦٥، وما بعدها

(٩٠) ابن جني. الخصائص ٣ / ١٦٤

(٩١) ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ص: ٢ / ٩٣

(٩٢)يُنظر: عبدالقاهر الجرجاني (عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد الجرجاني النحوي). دلائل الإعجاز. قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر. مكتبة الخانجي. القاهرة. د.ت. ص: ٢٩٣

(٩٣) يُراجع: يحي العلوي (يحي بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني) الطراز (المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز) تحقيق: سيد بن علي المرصفي. مطبعة المقتطف ١٩١٤م. ص : ١ / ٩٨

(٩٤) ابن جني. تفسير أرجوزة أبي نواس. ص: ١٠٨، وما بعدها ، ويُنظر تأويله لقوله تعالى: "إنما قولنا لشيءٍ إذا أردناه أن نقول له كن فيكون" النحل. الآية: ٤٠

(٩٥) الكامل في اللغة. تحقيق: أحمد الدالي. مؤسسة الرسالة. القاهرة ١٩٨٦م. ص: ٢ / ٩٤٨

(٩٦) الزركشي. البرهان في علوم القرآن. ص: ٣ / ٤١٥

(٩٧) ابن جني. تفسير أرجوزة أبي نواس. ص: ١٧ : ٣٣

(٩٨) بدوي طبانة. أصول البيان العربي. ص: ٦٥

(٩٩) ابن جني. تفسير أرجوزة أبي نواس. ص: ٣٩

(١٠٠) المصدر السابق. ص: ١٦٨

(١٠١) المصدر السابق. ص: ١٥٨ : ١٦٢

(١٠٢) المصدر السابق. ص: ١٧٠، وما بعدها

(١٠٣) المصدر السابق. ص: ٧٣ : ٨٢

(١٠٤) المصدر السابق. ص: ١٠٤، وما بعدها

(١٠٥) المصدر السابق. ص: ١٤٠

(١٠٦) أبوهلال العسكري. الصناعتين. ص: ٢٧٤

(١٠٧) ابن جني. الفسر (شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبي). ص: ٢ / ١٣٠

(١٠٨) ابن جني. تفسير أرجوزة أبي نواس. ص: ٣٥ : ٤٣

(١٠٩) المصدر السابق. ص: ٥٣

(١١٠) أحمد الهاشمي. جواهر البلاغة. دار إحياء التراث العربي. ط١٢. بيروت. د.ت. ص: ٤٨

(١١١) ابن جني. الخصائص. ص: ١ / ٢١٥، وما بعدها

(١١٢) عبدالجليل هنوش. التأسيس اللغوي للبلاغة العربية. دار كنوزالمعرفة.عمان٢٠١٦م.ص:١٦٣

(١١٣) ابن جني. تفسير أرجوزة أبي نواس. ص: ١٠٧، وما بعدها

(١١٤) محمد بازي. التأويلية العربية. ص: ٢٠٥، وما بعدها

(١١٥) ابن جني. تفسير أرجوزة أبي نواس. ص: ٧٣، وما بعدها

(١١٦) المصدر السابق. ص: ٦٨، وما بعدها

(١١٧) روبرت هولب. نظرية التلقي (مقدمة نقدية) ترجمة: عزالدين إسماعيل. النادي الأدبي الثقافي. جدة ١٩٩٤م. ص: ٢٥٤

(١١٨) محمد مشبال البلاغة والأصول، ص: ٧١، وللمزيد يُنظر: مصطفى ناصف. نظرية المعنى في النقد العربي. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. د.ت.ص: ٧، وما بعدها

(١١٩) ابن جني. الخصائص. ص : ٣ / ١١٢، وما بعدها

(١٢٠) السابق. ص: ٢ / ٣٦٠

(١٢١) ابن جني. المُحتَسَب (في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها). ص: ٢ / ٣٣٥

(١٢٢) ابن جني. تفسير أرجوزة أبي نواس. ص: ١٤٦

(١٢٣) المصدر السابق. ص: ١٦٢

(١٢٤) أبوالقاسم الكلاعي. إحكام صنعة الكلام. تحقيق: محمد رضوان الداية. دار الثقافة. بيروت ١٩٦٦م. ص: ٩١

(١٢٥) ابن الأثير (أبوالفتح ضياء الدين بن الأثير ت ٦٣٧هـ). المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق: محي الدين عبدالحميد. المكتبة العصرية. بيروت ١٩٩٥م. ص: ٢ / ١١٧

(١٢٦) ابن جني. تفسير أرجوزة أبي نواس. ص: ٢٠٥

- ابن جني. الخصائص. ص: ٢ / ٤١١
- ابن جني. المُحتَسَب (في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها) ط٢.تحقيق: علي النجدي ناصف، وعبدالحليم النجار، وعبدالفتاح إسماعيل. دار سركين للطباعة والنشر ١٩٨٦م. ص: ١ / ١٤٥، وما بعدها

(١٢٧) ابن جني. تفسير أرجوزة أبي نواس. ص: ١٨٠، وما بعدها

(١٢٨) محمد عبدالمطلب. البلاغة والأسلوبية. الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) القاهرة ١٩٩٤م. ص: ٣٢٩

(١٢٩) عبدالقاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. ص: ١٠٦

(١٣٠) ابن جني. تفسير أرجوزة أبي نواس. ص: ١٢٦، وما بعدها

(١٣١) مصطفى ناصف. نظرية المعنى في النقد العربي. ص: ٢٤

(١٣٢) جون كوهن. بنية اللغة الشعرية. ص: ١٩٢، ويُنظر أيضًا ص: ٢٠٠ حيث يُعقب على مصطلح "القلب" قائلا: "تسمية متجاوزة لكنها ما تزال موحية".

(١٣٣) ابن جني. تفسير أرجوزة أبي نواس. ص: ١٩٣، وما بعدها

(١٣٤) ابن جني. الخصائص. ص: ١ / ٣٠٠

(١٣٥) ابن جني. المحتسب. ٢ / ١١٧

(١٣٦) يحي العلوي. الطراز. ص: ١/ ٣٠٩

(١٣٧) عبدالقاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص: ١٨٧

(١٣٨) ابن جني. الخصائص. ١ / ٣٠٠

(١٣٩) أحمد الهاشمي. جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب. دار الكتب العلمية.ط٤. بيروت ٢٠١٢م. ص: ٢٨

(١٤٠) ابن جني. تفسير أرجوزة أبي نواس. ص: ١٠، وما بعدها

(١٤١) يحي بن حمزة العلوي (ت ٧٤٥هـ) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. تح: عبدالحميد الهنداوي. المكتبة العصرية. بيروت ١٤٢٣هـ. ٣ / ٢٨١، وما بعدها

(١٤٢) شروح سقط الزند. ص: ٣ / ١٣٧١، وما بعدها

(١٤٣) ابن جني. تفسير أرجوزة أبي نواس. ص: ١٠٧ : ١١٢

(١٤٤) المصدر السابق. ص: ٨، وما بعدها

(١٤٥) محمد بازي. التأويلية العربية. ص: ٣٤٧

(١٤٦) ابن جني. تفسير أرجوزة أبي نواس. ص: ٦٢ : ٦٦

(١٤٧) محمد مشبال. البلاغة والأصول. ص: ٢٦

(١٤٨) عبدالله الغذامي. الخطيئة والتكفير (قراءة نقدية لنموذج معاصر) الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط٤ (سلسلة دراسات أدبية). القاهرة ١٩٩٨م. ص: ١٢

(١٤٩) سامي أحمد سليمان. خطاب التجديد النقدي عند أحمد ضيف. مكتبة الآداب. القاهرة ٢٠٠٣م. ص: ٢٥٠

(١٥٠) ابن جني. تفسير أرجوزة أبي نواس. ص: ٥٤ : ٥٦

(١٥١) ابن جني. الخصائص. ص: ١ / ١٨

قائمة المصادر والمراجع :

(وهي مرتبةٌ ترتيبًا هجائيًا حسب أسماء المؤلفين) :ـــ

أولًا_ مصادر الدراسة:

ـ ابن جني (أبوالفتح عثمان بن جني الموصلي ت ٣٩٢هـ). تفسيرَ أرجوزة أبي نواس في تقريظ الفضل بن الربيع. تحقيق: محمد بهجة الأثري. الطبعة الثانية. مطبوعات مَجمع اللغة العربية دمشق.د.ت.

ثانياً_ المراجع العربية :

ـ إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. مكتبة الأنجلو المصرية. ط٥. القاهرة ١٩٧٥م.

ـ ابن الأثير. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق: محي الدين عبدالحميد. المكتبة العصرية. بيروت ١٩٩٥م.

ـ أحمد الهاشمي. جواهر البلاغة. دار إحياء التراث العربي. ط١٢. بيروت. د.ت.

ـ بدوي طبانة. البيان العربي "دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية".ط٢. مكتبة الأنجلو المصرية. ١٩٥٨م.

ـ أبو البقاء الكفوي (أيوب بن موسى الحسيني ت ١٠٩٤هـ). الكليات (معجم في المصطلحات والفروق اللغوية). إعداد: عدنان درويش، ومحمد المصري. مؤسسة الرسالة. ط٢ بيروت ١٩٩٨م.

ـ تمام حسان. الأصول (دراسة إبستيمُولوجية للفكر اللغوي عند العرب: النحو ـ فقه اللغة_ البلاغة) عالم الكتب. القاهرة ٢٠٠٠م.

ـ توفيق الزيدي. مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع. سراس ١٩٨٥م.

ـ جابر عصفور. مفهوم الشعر. دراسة في التراث النقدي. ط٥. القاهرة ١٩٩٥م.

ـ الجاحظ (أبوعثمان عمر بن بحر (ت ٢٥٥هـ). البيان والتبيين. تح: عبدالسلام هارون. مكتبة ابن سينا. القاهرة ٢٠١٠م.

ـــــــــــ. الحيوان. تحقيق: عبدالسلام محمد هارون. ط٢. مطبعة الحلبي. القاهرة ١٩٦٥م

ابن جني (أبوالفتح عثمان بن جني الموصلي ت ٣٩٢هـ): الفَسْرُ (شرح ابن جنِّي الكبير على ديوان المتنبي) حققه وقدَّم له: رضا رجب. دار الينابيع. دمشق ٢٠٠٤م.

ـــــــــــ: الخصائص. تحقيق: محمد علي النجار. تقديم: عبدالحكيم راضي. الهيئة العامة لقصور الثقافة (سلسلة الذخائر_ نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية ١٩٢٥م) القاهرة ٢٠٠٦م.

ـــــــــــ: المُحتَسَب (في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها) ط٢.تحقيق: علي النجدي ناصف، وعبدالحليم النجار، وعبدالفتاح إسماعيل. دار سركين للطباعة والنشر ١٩٨٦م.

ـ حازم القرطاجني (أبوالحسن حازم القرطاجني ت ٦٨٤هـ). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة. ط٣. دار الغرب الإسلامي. بيروت ١٩٨٦م.

ـ حمادي صمود. التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة). منشورات الجامعة التونسية. السلسلة السادسة (الفلسفة والآداب) مجلد عدد ٢١. كلية الآداب والعلوم الإنسانية. تونس ١٩٨١م.

ـ ابن رشيق (أبوعلي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي ت ٤٦٣هـ).العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تح: محمد محي الدين عبدالحميد. ط٥. دار الجيل ١٩٨١م.

ـ رضي الدين الاستراباذي. شرح الشافية. مطبعة حجازي. القاهرة ١٣٥٦هـ.

ـ الرماني والخطابي والجرجاني. ثلاث رسائل في الإعجاز. تح: محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام. دار المعارف ط٣ القاهرة ١٩٧٦م.

ـ الزمخشري (أبوالقاسم جارالله محمود بن عمر بن محمد الزمخشري(ت ٥٣٨هـ)). تفسير الكشاف (عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل) اعتنى به وخرَّج أحاديثه وعلق عليه: خليل مأمون باشا. دار المعرفة. ط ٣. بيروت_ لبنان ٢٠٠٩م.

ـ سامي أحمد سليمان. خطاب التجديد النقدي عند أحمد ضيف. مكتبة الآداب. القاهرة ٢٠٠٣م.

ـ سامي علي جبار. أسلوبية البناء الشعري (دراسة في شعر أبي تمام). دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع. لندن ٢٠١٠م.

ـ السيوطي (عبدالرحمن جلال الدين السيوطي ت ٩١١هـ). الإتقان في علوم القرآن. ط٣. مطبعة الحلبي. القاهرة. ١٩٥١م.

ـــــــــــ. المزهر في علوم اللغة وأنواعها. شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته: محمد أحمد جادالمولى، ومحمد أبوالفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي. منشورات المكتبة العصرية. بيروت.د.ت.

ـ سيبويه (عمرو بن عثمان بن قنبر (ت ١٨٠هـ). الكتاب. تحقيق: عبدالسلام محمد هارون. ط٣. مكتبة الخانجي. القاهرة ١٩٨٨م.

ـ أبوالعباس ثعلب (أبوالعباس أحمد بن يحي ثعلب). قواعد الشعر. تحقيق: رمضان عبدالتواب. ط٢. مكتبة الخانجي. القاهرة ١٩٩٥م.

ـ عبدالله الغذامي. الخطيئة والتكفير (قراءة نقدية لنموذج معاصر) الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط٤ (سلسلة دراسات أدبية). القاهرة ١٩٩٨م.

_ عبدالجليل هنوش. التأسيس اللغوي للبلاغة العربية. دار كنوز المعرفة. عمان ٢٠١٦م.

_ عبد القاهر الجرجاني (عبد القاهر بن عبدالرحمن بن محمد الجرجاني النحوي). دلائل الإعجاز. قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر. مكتبة الخانجي. القاهرة. د.ت.

_علي حرب .الحقيقة والتأويل "قراءات تأويلية في الثقافة العربية "دار التنوير.ط٢.بيروت ٢٠٠٧م

_ ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء بن الحسين (ت ٣٩٥هـ) معجم مقاييس اللغة . تحقيق: عبدالسلام محمد هارون. دار الفكر . القاهرة .د.ت.

_ أبو القاسم الكلاعي. إحكام صنعة الكلام. تحقيق: محمد رضوان الداية. دار الثقافة. بيروت ١٩٦٦م.

_ القاضي أبي يعلي عبدالباقي عبدالله. كتاب القوافي. تحقيق: محمد عوني عبدالرؤوف. ط٢. مطبعة دار الكتب والوثائق القومية. القاهرة ٢٠٠٣م.

_ قدامة بن جعفر (أبوالفرج قدامة بن جعفر (ت ٣٢٧هـ)). نقد الشعر. تحقيق وتعليق: محمد عبدالمنعم خفاجي. دار الكتب العلمية. بيروت_ لبنان. د.ت.

_ كاميليا عبدالفتاح: القصيدة العربية المعاصرة. دار المطبوعات. الإسكندرية ٢٠٠٦م.

_ محمد إبراهيم شادي. البلاغة الصوتية في القرآن الكريم. الشركة الإسلامية للإنتاج والتوزيع (الرسالة). القاهرة ١٩٨٨م.

_ محمد بازي. التأويلية العربية (نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات). الدار العربية للعلوم ناشرون_ بيروت، ومنشورات الاختلاف_ الجزائر ٢٠١٠م.

_ مجموعة من المؤلفين. نحو بلاغة تأويلية جديدة (أبحاث محكمة في جهود الباحث الأكاديمي المغربي محمد بازي) تقديم وتنسيق: الحسين ا خليفة. مطبعة قرطبة. أكادير. المغرب ٢٠١٩م.

_ محمد بن جهلان. فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني. دار صفحات للدراسة والنشر. سوريا ٢٠٠٨م.

_ محمد عبدالمطلب. البلاغة والأسلوبية. الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) القاهرة ١٩٩٤م.

_ محمد علي حسين. ابستمولوجيا التأويل. الرافدين. بيروت ٢٠١٦م.

_ محمد العمري. البلاغة العربية أصولها وامتداداتها. أفريقيا الشرق. بيروت_ الدار البيضاء ١٩٩٩م.

_محمد عناني. المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي _ عربي). الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان). ط٣. القاهرة ٢٠٠٣م.

_ محمد مشبال. البلاغة والأصول "دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي _نموذج ابن جني_" أفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب ٢٠٠٧م.

_ مصطفى ناصف. نظرية المعنى في النقد العربي. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. د.ت

_ ابن منظور. لسان العرب. دار صادر، بيروت. د.ت.

_ هاشم طه شلاش. أوزان الفعل ومعانيها. مطبعة الآداب. النجف. العراق ١٩٧١م.

_ أبو هلال العسكري. الصناعتين. تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي. المكتبة العصرية. بيروت ١٤١٩هـ.

_____. الفُرُوق اللغُوية. حققه وعلق عليه. محمد إبراهيم سليم. دار

العلم والثقافة. القاهرة. د.ت.

_ يحي العلوي (يحي بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني) الطراز (المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز) تحقيق: سيد بن علي المرصفي. مطبعة المقتطف ١٩١٤م.

_ يوسف أبو العدوس. الأسلوبية الرؤية والتطبيق. دار المسيرة ٢٠٠٦م.

المراجع الأجنبية المترجمة :

_ تشارلتن. فنون الأدب. ترجمة: زكي نجيب محمود. القاهرة ١٩٤٥م.

_ جون كوهن. بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال للنشر والتوزيع. الدار البيضاء. المغرب ١٩٨٦م.

_ روبرت هولب. نظرية التلقي (مقدمة نقدية) ترجمة: عزالدين إسماعيل. النادي الأدبي الثقافي. جدة ١٩٩٤م.

_ فرانسوا راستي. فنون النص وعلومه. ترجمة: إدريس الخطاب. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء ٢٠١٠م.

_ هنريش بليت. البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص).ترجمة: محمد العمري. أفريقيا الشرق. بيروت_ الدار البيضاء ١٩٩٩م.

الدوريات والمجلات :

_ دلال وشن. النحو البلاغي وفعل التأويل عند عبد القاهر الجرجاني. بحث منشور بمجلة جسور المعرفة. المجلد الثامن، العدد الثاني ٢٠٢٢م.

_ مليكة دحامنية. هرمنيوطيقا النص أو فلسفة تأويل النصوص (محاولة لتحديد المصطلح). مجلة الخطاب. العدد الأول. جامعة مولود معمري_ تيزي وزو. ماي ٢٠٠٦م.

ـ الهادي الجطلاوي. خصائص الشروح العربية على ديوان أبي تمام. مجلة فصول. الجزء الأول. المجلد السادس. العدد الأول. القاهرة ١٩٨٥م.

المقالات المنشورة على شبكة المعلومات الدولية (الإنترنت):

ـ تركي طارق. حركة الشروح وتطورها في الشعر العربي (شرح المرزوقي لحماسة أبي تمام نموذجا) الجزائر. د.ت.