جامعة عين شمس
كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

بناء المفارقة في شعر العصر المملوكي
ابن نباتة المصري نموذجا

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه

إعداد
أحمد عبد الله محمد العاطفي

إشراف
الأستاذ الدكتور **والأستاذ الدكتور**
محمد يونس عبد العال **عبد الناصر حسن**

١٤٣٠-١٤٣١هـ / ٢٠٠٩-٢٠١٠م

جامعة عين شمس
كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

رسالة دكتوراه

اسم الطالب: أحمد عبد الله محمد العاطفي
عنوان الرسالة: بناء المفارقة في شعر العصر المملوكي ابن نباتة المصري نموذجا.
الدرجة العلمية: دكتوراه.
أسماء المشرفين:
١- أ.د محمد يونس عبد العال.
الوظيفة: أستاذ دكتور.
٢- الأستاذ الدكتور عبد الناصر حسن.
الوظيفة: أستاذ دكتور.
تاريخ البحث: / / ٢٠١٠م

الدراسات العليا

ختم الإجازة / / ٢٠١٠م

أجيزت الرسالة بتاريخ / / ٢٠١٠م

موافقة مجلس الكلية / / ٢٠١٠م

موافقة مجلس الجامعة / / ٢٠١٠م

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد سيد الأولين والآخرين، وبعد فإن نظرية المفارقة من النظريات الحديثة التي استقطبت اهتمام الكثير من الدارسين والنقاد سواء من الناحية النظرية أو التطبيقية، غير أن كثيرا من تلك الدراسات قد اتجهت إلى دراسة الحضور المفارقي في الأدب الحديث شعره ونثره، مع قلة اهتمام بدراسة المفارقة وتأصيل وجودها في تراثنا البلاغي والأدبي.

ومن هنا فإن هذا البحث يهدف إلى قراءة المفارقة في شعر العصر المملوكي، وتأتي الدراسة على قسمين:

القسم النظري، ويحوي هذا القسم عدة مباحث: المبحثِ الأول في تعريف المفارقة وتحديد ماهيتها، ثم المبحث الثاني وفيه يحاول البحث تتبع أبرز المراحل التاريخية التي مرت بها المفارقة تطبيقا قبل أن تتبلور مصطلحا في العصر الحديث، ويتم هذا المبحث في اتجاهين: الاتجاه الأول: تطور المفارقة في الآداب الأوروبية بدءًا بعصور الفلاسفة وانتهاء بالعصر الحديث، أما الاتجاه الثاني فيتم فيه الحديث عن: المفارقة في التراث العربي من حيث حضورها الاصطلاحي في كثير من المباحث البلاغية التي تختلف في قربها ومطابقتها أو بعدها عن المفارقة بمفهومها الحديث.

القسم التطبيقي، وفي هذا القسم يتتبع الباحث الحضور المفارقي في شعر العصر المملوكي متخذًا من شعر ابن نباتة المصري نموذجا، والسبب في اختيار

العصر المملوكي أنه عصر اشتهر بالصنعة البديعية وتفننِ أدبائه في أدائها وولوعِهم بها، حيث أصبح البديع سمة بارزة في الأدب المملوكي شعره ونثره، وكذلك الأمر بالنسبة للمفارقة فهي ضرب من الصنعة البلاغية، لذا فإن نسبة حضورها في أدب تلك الحقبة ستكون بلا شك أكبر من غيرها من العصور الأدبية المتقدمة، يضاف إلى هذا أن هناك عوامل وروافد تدعم الحضور المفارقي في شعر العصر المملوكي، منها العامل السياسي لهذا العصر المليء بالمفارقات، ومنها العامل الاجتماعي وحاجة الناس إلى التنفيس عن دواخلهم والتعبير عن معاناتهم ...، أما السبب في اختيار ابن نباتة المصري نموذجا لشعراء هذا العصر فيكمن في أن ابن نباتة المصري اشتهر بأنه شاعر العصر المملوكي بلا منازع سواء من حيث جودة الصنعة الشعرية لديه، أو من حيث غزارة نتاجه الشعري حيث يزيد عدد أبيات ديوانه الكبير عن ثلاثة عشر ألف بيت من الشعر، ومن هنا كان اختياره نموذجا لشعراء هذه المرحلة في هذا البحث.

ويقوم الجانب التطبيقي في هذا البحث على أربعة فصول:

الفصل الأول وقد تم فيه دراسة المفارقة في الدرس البديعي وذلك في خمسة أصناف بديعية هي: الطباق والمقابلة والجناس والتورية والمدح بما يشبه الذم، وقد تم اختيار هذه الأصناف البديعية نظرا لقربها الكبير من تطبيقات المفارقة بمفهومها الحديث، ولفشوها في شعر ابن نباتة المصري أكثر من غيرها، وقد تم تقسيم هذه الأصناف البديعية على أربعة مباحث، المبحث الأول: الطباق والمقابلة، والمبحث الثاني: الجناس، والمبحث الثالث: التورية، والرابع: المدح بما يشبه الذم.

الفصل الثاني فيتحدث عن المفارقة البيانية في ثلاثة مباحث: المبحث الأول التشبيه، والثاني: الاستعارة، والثالث: الكناية.

الفصل الثالث، وفيه يتم البحث في المفارقة في أبنية المعاني، وذلك في ثلاثة مباحث أيضًا: المبحث الأول: الذكر والحذف، والمبحث الثاني: التعريف والتنكير، والمبحث الثالث: التقديم والتأخير.

الفصل الرابع، وفيه يتم بحث المفارقة السياقية وحضورها في شعر ابن نباتة المصري، ويتم هذا في مبحثين: المبحث الأول: المفارقة الموقفية، والمبحث الثاني: المفارقة الحالية.

وقد عمد الباحث إلى انتقاء أمثلة متفرقة من شعر ابن نباتة يتم من خلالها استجلاء المفارقة وحضورها في تلك المباحث البلاغية مع الحرص على عدم الاستكثار من الأمثلة إلا بما يكشف وجهًا جديدا وزاوية مختلفة وشكلا جديدا من المفارقة في هذا المبحث أو ذاك، لا سيما وأن الأمثلة كثيرة جدا ولا تكاد تخلو صفحة من صفحات الديوان من مفارقات بديعية أو بيانية أو مفارقات تتجلى في أساليب التقديم والتأخير أو الذكر والحذف أو التعريف والتنكير، والإكثار من إيراد تلك الأمثلة سيؤدي حتما إلى تكرار كثير لن يفيد في كشف أوجه جديدة للمفارقة بقدر ما يؤدي إلى زيادة كبيرة في حجم البحث لا يقابلها إضافات جديدة في صلب البحث.

وتواجه الباحث في موضوع المفارقة عقبات لعل من أهمها قلة المراجع العربية التي تختص بدراسة نظرية المفارقة، فلا يكاد الباحث يجد كتابا واحدا أفرد لدراسة المفارقة نظريا، أوتأصيل وجودها في تراثنا العربي نقدا وأدبًا، وليس هناك إلا بضعة أبحاث هنا وهناك في بعض الدوريات، وكثير منها لم يخلص الحديث عن المفارقة من الناحية النظرية بل إنه اتجه إلى تطبيقها على بعض النصوص الشعرية والنثرية

الحديثة، وإن كان بعض تلك الأبحاث يعد مرجعا هاما لدراسة المفارقة يتكئ عليه كثير من الباحثين كبحث الدكتورة نبيلة إبراهيم (المفارقة) المنشور في مجلة فصول.

ومن أبرز الدراسات التي استعان بها الباحث في إنجاز هذا البحث:

- المفارقة وصفاتها، دي سي ميويك، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، وهو بحث منشور ضمن موسوعة المصطلح النقدي المجلد الرابع.
- المفارقة، د. نبيلة إبراهيم ، مجلة فصول، المجلد السابع.
- المفارقة القرآنية، د. محمد العبد.
- المفارقة في الشعر العربي الحديث، د. ناصر شبانة.
- البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب.

ولست أزعم أني قد بلغت في البحث شأوًا، فإنما هو خطوة أولى في سبيل البحث العلمي، أرجو فيها الصواب والتوفيق من الله تعالى، ولا أضمن الخطأ والتقصير، فهذه سجية الإنسان مهما ارتفع قدره، فكيف بمن لا زال يخطو خطواته الأولى في البحث، ولي في جميل صبر أساتذتي عليَّ خير سلوان.

وبعد، فإني أزجي أسمى آيات الشكر والعرفان بالجميل لأستاذيَّ العالمين الجليلين: الأستاذ الدكتور محمد يونس عبد العال، والأستاذ الدكتور عبد الناصر حسن، على ما أولياني من حسن الرعاية والتوجيه، فلهما مني الشكر الجزيل والدعاء أن يبارك الله في عمرهما وأن ينفع بعلمهما.

وكم هي خاتمة هذا البحث حسنة أن يتوج بمناقشته من قبل العالمين الجليلين: الأستاذ الدكتور عاطف جوده، والأستاذ الدكتور محمد بريري، فأشكر لهما مقدما

صنيعهما، وما سينفقانه من الوقت في قراءة هذا البحث وتقويمه، فلهما مني جزيل الشكر والثناء.

وبعد، فهذا جهد مُقِلّ، وبضاعة مزجاه، عسى يقبل صوابها ويغتفر خطؤها..

إن تجِـــد نقصًـــا فسُـــدَّ الخلـــلا جـــل مـــن لا عيـــب فيـــه وعـــلا

والحمد لله الذي تتم بنعمته الصالحات...

القسم الأول

الدراسة النظرية

المفارقة

- مدخل.
- تعريف المفارقة.
- التطور التاريخي لمفهوم المفارقة:

١- تطور المفارقة في الآداب الأوروبية.

٢- المفارقة في التراث العربي.

- عناصر المفارقة.
- لغة المفارقة.

المفارقة

مدخل:

إن اللغة في مستواها الأولي لغة وضعية بالتواطؤ، تهتم بوصف ما يطفو على السطح من مظاهر أو رغبات يعبر عنها المتكلم، ومن هنا فإن فهمها لا يحتاج إلا لقدر مشترك من اللغة والثقافة والمواضعة اللغوية، بين المتكلم والسامع، بين المنشئ والمتلقي، ذاك أن اللفظة في مستواها المعجمي تحيل إلى المعنى المباشر، دون أن يكون لها أفق ورائي يصنعه المنشئ أو يتطلع إليه المتلقي، إلا أن الأصل في اللغة الأدبية الانحراف والعدول عن هذا الأصل المعجمي المتواضع عليه، لترتقي اللغة إلى مراق بلاغية، تكون معها جسرا يصل بين الحقيقة والخيال، بين الأصل اللغوي والمجاز اللغوي.

وهكذا، فإن " أبسط حالات المعنى، هي تلك التي يلفظ فيها المتكلم بجملة، ويعني ما يقوله تماما وحرفيا، ... ولكن ليست كل حالات المعنى بهذه البساطة، ففي الإلماع hint، والتلميح أو اللمز insinuation، والمفارقة Irony، والاستعارة metaphor، ينفرد معنى المنطوق utterance meaning عن معنى الجملة sentence meaning على أنحاء متنوعة "[1].

---

[1] المفارقة القرآنية، د. محمد العبد، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٦م، ٢٤.

ومن هنا تبرز المفارقة بوصفها وعدولا عن المعنى الوضعي، حالها في ذلك حال بقية المباحث البلاغية من مجاز واستعارة وكناية.

إن "أهمية المفارقة في الأدب مسألة لا تحتمل الجدل"[١]، بل إنها أصبحت تمثل العنصر المهيمن في أدب القصة في العصر الحديث[٢]، كما إنه لا يكاد يخلو عصر من العصور ولا أدب من الآداب ، ولو بدرجات متفاوتة من المفارقة[٣]، فهي ظاهرة واسعة الانتشار[٤]، لا يكاد يخلو منها عمل أدبي، شعري أو نثري، بل إنها لتتجاوز ذلك لتكون تفسيرا للكثير من الأحداث الكونية الملحوظة التي تجتمع فيها المتناقضات من حولنا.

تعريف المفارقة:

قبل الحديث عن مفهوم المفارقة وتعريفها، تمثل أمام الباحث مسألة لا بد من الإشارة إليها، فكثيرا ما يلحظ الباحث اضطرابا في الترجمة عند كثير من الباحثين والمترجمين عند نقلهم المصطلح إلى العربية، فهناك من يستعمل كلمة (Irony) للدلالة على المفارقة، وهناك من يستعمل كلمة (Paradox) مقابلا للمفارقة.

---

(١) المفارقة وصفاتها، دي سي ميويك، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى ١٩٩٣م، المجلد الرابع، ١٢٤.

(٢) المفارقة في القص العربي المعاصر، سيزا قاسم، مجلة فصول، الجلد الثاني، العدد الثاني، يناير– فبراير– مارس، ١٩٨٢م،١٤٣. والعنصر المهيمن هو" العنصر المحوري في العمل الفني، الذي ينظم ويحدد العناصر الأخرى، ويدخل عليها بعض التحولات الدلالية، فالعنصر المهيمن هو الذي يضمن تماسك البنية وتلاحمها". المفارقة في القص العربي المعاصر، سيزا قاسم، ١٤٣.

(٣) المفارقة في الشعر العربي الحديث، د. ناصر شبانة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م، ٢٢.

(٤) المفارقة وصفاتها، دي.سي.ميويك، ١٢٣.

والحق أن هذين المصطلحين قد شهدا الكثير من الاضطراب في ترجمتهما، فلم يجمع الباحثون والمترجمون الذين عرضوا لهما على ترجمة موحدة ودقيقة لأيٍّ منهما، فهناك من استعمل كلمة Paradox للدلالة على (التناقض) [١] أو (التناقض الظاهري) [٢]، وهي عند بعضهم تعني (المفارقة الضدية) [٣]، ويجعلها بعضهم بمعنى (المفارقة اللفظية)[٤] بينما جعلها البعض للدلالة على (المفارقة) بشكل عام، كما هي عند الدكتور عاطف جوده[٥].

والأمر ذاته يتكرر عند من يتناول كلمة Irony، وإن كانت هذه أوفرَ حظًّا من سابقتها في الاستعمال نظراً لارتباطها بتاريخ المفارقة، حيث اشتقت من الكلمة اليونانية (eironeiu – أيرونيئيا)، والتي كانت " وصفا للأسلوب في كلام إحدى الشخصيات بالملهاة اليونانية القديمة والمسمَّى (آيرون – eiron)" [٦].

وقد استعملت Irony عند الباحثين والمترجمين بترجمات مختلفة، فمنهم من آثر ترجمتها بـ " السخرية، وأحيانا بظواهر أخرى كوميدية غريبة ومضحكة ولا معقولة،

---

[١] انظر: قاموس أطلس الموسوعي، مركز أطلس العالمي للدراسات والأبحاث، ٩١١، وكذلك: المفارقة في القص العربي، سيزا قاسم، مجلة فصول، ١٤٥، وأيضا: المفارقة القرآنية، د. محمد العبد، ١٣٩، وكذلك: مفارقات الشعرية، د. محمد فتوح أحمد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٩م، ١٤٤.

[٢] انظر: معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبه، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤م، ٣٨١.

[٣] انظر: في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث، بيروت، ١٩٨٧م، ١٠٢.

[٤] انظر: معجم مصطلحات الأدب، مجمع اللغة العربية – القاهرة، ١٤٢٨هـ – ٢٠٠٧م، الجزء الأول، ١٥٤.

[٥] انظر: النص الشعري ومشكلات التفسير، د.عاطف جوده نصر، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م، ١٨، وكذلك جعل مجدي وهبه المفارقة إحدى معاني paradox، انظر: معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبه، ٣٨١.

[٦] معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبه، ٢٦٢.

وأحيانا أخرى تتداخل وتتشابك مع التراجيديا"[١]، ومنهم من جعلها بمعنى: (المفارقة الساخرة) [٢]، ولعل الأكثرين جعلوا Irony بمعنى (المفارقة) كما هي عند عبد الواحد لؤلؤة، ومحمد العبد، ونبيلة إبراهيم، وسيزا قاسم، وسعيد شوقي، وغيرهم[٣]، وإن كان عبد الواحد لؤلؤة بدا غير مقتنع إلى درجة كبيرة باستعمالها على هذا النحو حين يقر بأن " المفارقة Irony أحسن الحلول السيئة لترجمة هذه الكلمة إلى العربية"[٤]، أما الدكتور حسني عبد الجليل فيرى أن Irony تعني التهكم والسخرية، وأن ترجمتها بـ (المفارقة) قد أثَّرت سلبا على مفهوم المفارقة، حيث أوحت هذه الترجمة بحصر المفارقة في التهكم والسخرية، بينما المفارقة أعم وأشمل، فهناك أشكال من التهكم لا يصح وصفها بالمفارقة، حيث تفقد عنصر

---

(١) المفارقة والأدب، د. خالد سليمان، ٨. وممن ترجمها بالسخرية أو التهكم: قاموس أطلس الموسوعي، مركز أطلس العالمي للدراسات والأبحاث، ٦٧٣، وكذلك: مجدي وهبه في معجم مصطلحات الأدب، ٢٦٢-٢٦٣، وكذلك: د. محمد منصور أبا حسين في ترجمته لكتاب كلنث بروكس (لغة المفارقة)، مجلة الدارة، دارة الملك عبد العزيز بالرياض، العدد الثاني، السنة السادسة عشرة، المحرم، صفر،ربيع الأول ١٤١١هـ، ١٧٦.

(٢) انظر: معجم مصطلحات الأدب، مجمع اللغة العربية، ١٥٣.

(٣) انظر: المفارقة وصفاتها، دي.سي.ميويك، ٢٥٨، هوامش المترجم عبد الواحد لؤلؤة، الهامش الأول، ٢٥٨، وكذلك: المفارقة القرآنية، د. محمد العبد، ١٥، وأيضا: المفارقة، د. نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، ١٣١، وكذلك: المفارقة في القص العربي المعاصر، سيزا قاسم، ١٤٤، وكذلك: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، د. شوقي سعيد، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م، ٥، وكذلك: المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية – القاهرة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩م، ١٨٨.

(٤) المفارقة، دي.سي.ميويك، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، هوامش المترجم على الدراسة الأولى، ١١٤.

الضدية، كما أن هناك أشكالا من المفارقة لا تتصل بالسخرية والتهكم[١]، وعلى كل فهذه تبقى إشكالية ترجمة، يصعب ضبطها، أو ترجيح أيٍّ منها على غيره.

أما مفهوم المفارقة وتعريفها، فيكاد يجمع الباحثون – الذين كتبوا في المفارقة وتحدثوا عنها مفهوما ومصطلحا – أن إيجاد تعريف جامع مانع للمفارقة فيه قدر كبير من الصعوبة، ويرجع السبب في ذلك – عند أولئك الباحثين – إلى العمر الطويل للمفارقة مفهوما قبل أن تتبلور مع تقدم الزمن لتصبح مصطلحا نقديا في العصر الحديث.

فلما " كانت المفارقة ممارسة أدبية تملك تاريخا طويلا يمتد إلى عصور الأدب الأولى، فإنها تستعصي على التعريف الواحد، الذي يجمع مفاهيم الأدباء والنقاد لها، أو يضم كل أنواعها ودرجاتها، ناهيك عن أساليبها وأثرها في العمل الأدبي، ومن هنا فإنه لا غرابة ألبتة إذا رأينا تعريفاتها تتعدد وتتباين، ولا غرابة أيضا إذا بقي مفهوم النقاد لها غامضا متعددا أو غير مستقر"[٢]، ويرد في هذا السياق قول نيتشة: " ما لا تاريخ له يمكن تعريفه"[٣]، وتأسيسا على هذا " نجد مفهوم المفارقة غامضا، غير مستقر، ومتعدد الأشكال، فكلمة مفارقة لا تعني اليوم ما كانت تعنيه في عصور

---

[١] انظر: المفارقة في شعر عدي بن زيد، د. حسني عبد الجليل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر– الإسكندرية، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م، ١٣.

[٢] المفارقة والأدب، د. خالد سليمان، ١٤.

[٣] المفارقة وصفاتها، دي سي ميويك، ١٢٩.

سابقة، ولا تعني في قطر بعينه كل ما يمكن أن تعنيه في قطر آخر، ولا في الشارع ما يمكن أن تعنيه في المكتب، ولا عند باحث ما يمكن أن تعنيه عند باحث آخر"[١].

ومهما يكن، فإن السبب في غموض مفهوم المفارقة ليس لأنها تملك تاريخا طويلا فحسب، وإن كان هذا يحمل قدرا كبيرا من الصحة ويوضح طرفا هاما من أطراف المشكلة، إلا أن المتأمل لنشأة المفارقة – مفهوما ثم مصطلحا – يجد أنها نشأت في مهاد فلسفي، وارتبط مفهومها بالنظرة الفلسفية عند سقراط " صانع المفارقة الأول الذي يذكره لنا التاريخ"[٢] ، إلى أن كان " الفلاسفة المحدثون هم الذين أرسوا دعائم المفارقة في البلاغة والنقد الحديث"[٣] ، ولعل هذه النظرة الفلسفية التأملية التي نشأت في تربتها المفارقة هي التي أخرجتها من مجرد أسلوب بلاغي يمكن تأطيره من خلال حصر أنواعه وأشكاله، إلى أسلوب فلسفي ناشيء عن نظرة معينة للحياة، ولا يخفى أن النظرة الفلسفية – عادة – تكون مضطربة وغير مستقرة، فهي محاولة لتفسير العلاقة بين الإنسان والكون والحياة، إلا أنه تفسير يخضع لمحدودية العقل البشري، لذا فإنها – أي الفلسفة – لا تكاد تستقر تساؤلاتها على إجابات واضحة، ولا تكاد تصل إلى نهاية تشبع ما تطرحه من تساؤلات حول تلك العلاقة، فهي عبارة عن أسئلة حائرة، لا تبحث عن إجابة بقدر ما تحاول استثارة أسئلة جديدة لا نهاية لها... ومن ثم فإن المفارقة قد اكتسبت هذا الوصف من حيث عدم استقرارها على تعريف بعينه، وعدم إجماع الباحثين على تعريف موحد أو متقارب لها، بل إن بعض الباحثين يقرر

---

[١] المفارقة وصفاتها، دي سي ميويك، ١٢٩.

[٢] السابق، الصفحة نفسها.

[٣] المفارقة في الشعر العربي المعاصر، د. ناصر شبانة، ٢٧.

أنه لا بد أن يستثير النص المفارقي سلسلة لا تنتهي من التفسيرات[١]، ويجب أن لا يعطي إجابة نهائية أو دلالة واضحة المعالم، فالمفارقة – عند بعضهم – " تهدف لا إلى أن تجعل الناس يصدقون، بل إلى أن تجعلهم يعرفون، وهم لا يعرفون حقائق بقدر ما يعرفون احتمالات لحقائق، ومن شأن الاحتمالات أنها لا تدع للإنسان أرضا صلبة يقف عليها، وهي سمة أساسية كذلك من سمات المفارقة"[٢].

ومن هنا، فإن " التعامل مع موضوع المفارقة شبيه إلى حدٍّ ما بمحاولة لملمة الضباب... ذاك أن الكثير منه موجود ومرئي في النص الأدبي لكننا عندما نقترب منه لنمسك به نجده دائم التحول والتشكل، لكن العثور على تفسير للضبابية التي تحيط بمفهوم المفارقة أمر أقل صعوبة من الإمساك بها، هناك – أولاً – عدد من النقاط المتشابكة والمترابطة التي تشير إلى أن كل شكل من أشكال المفارقة يمكن تعريفه ومعالجته من زوايا متعددة، كما أن نماذج المفارقة أو أنماطها تتشابك عادة مع عناصر أخرى يمكن أن تدخل بشكل غير مبرر في تعريفات المفارقة وفي تحديد مفهومها..." [٣].

إذن، فتعريف المفارقة تعريفا جامعا مانعا أمر يكتنفه كثير من الصعوبة، فلا تكاد تجد تعريفين متطابقين أو حتى متشابهين إلى حد كبير، بل إن الدكتور خالد سليمان قد أورد عشرة تعريفات للمفارقة كلها لنقاد غربيين[٤]، سوى ما يجده الباحث من تعريفات لدى بعض النقاد العرب الذين اهتموا بالمفارقة، ومع هذا فإن الباحث لا

---

[١] المفارقة وصفاتها، دي.سي.ميويك، ١٦١.

[٢] المفارقة، د. نبيلة إبراهيم، ١٣٣-١٣٤.

[٣] المفارقة والأدب، د. خالد سليمان، ٨.

[٤] السابق، ١٧-١٨.

يعدم وجوهًا مشتركة، وخطوطا عريضة تتقاطع فيها أكثر تلك التعريفات وتتوافق، ومن هنا فلعل البحث يورد عددا من تلك التعريفات ثم يحاول إيجاد النقاط المشتركة بينها، للوصول إلى رؤية أكثر وضوحا للمفارقة ومفهومها، ليتم تأسيس الدراسة النظرية والتطبيقية في هذا البحث على مفهوم للمفارقة يكون أقل ضبابية وأكثر وضوحا.

وقبل الولوج إلى تلك التعريفات يحسن بنا التطرق إلى المعنى المعجمي لكلمة (مفارقة) حتى يكون منطلقا للتعريف، وحتى يمكن تبين الصلة بين المعنى اللغوي والمفهوم الاصطلاحي.

المفارقة: مفاعلة، من الافتراق وليس التفرق، لأن "التفرق للأبدان، والافتراق في الكلام، يقال: فرَّقت بين الكلامين فافترقا، وفرَّقت بين الرجلين فتفرقا"[١].

والناظر في المعاجم العربية يجد أن مادة (ف ر ق) وما يشتق منها، تدور حول عدد من المعاني، لعل من أبرزها:

١- البيان والإيضاح، ومنه قوله تعالى: " وقرآنا فَرَقْنَاه لتقرأه على الناس على مُكث"[٢]، أي: " بيَّنَّاه، لمن قرأها مخففة"[٣].

٢- الحد الفاصل بين الشيئين، ومنه قولهم: " المفرق – بكسر الراء وفتحها – وسط الرأس، وهو الموضع الذي يُفرَقُ فيه الشعر، وكذا مفرق الطريق... وهو الموضع الذي ينشعب منه طريق آخر"[٤].

---

[١] لسان العرب، ابن منظور، دار صادر – بيروت، الطبعة الأولى، ٣٠٠/١٠.

[٢] سورة الإسراء، الآية: ١٠٦.

[٣] لسان العرب، ابن منظور، ٣٠١/١٠.

[٤] مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر الرازي، مكتبة لبنان ناشرون – بيروت – ١٤١٥ – ١٩٩٥، تحقيق: محمود خاطر، ٢٠٩/١.

٣- الفصل بين أمرين متضادين، ومنه قوله تعالى: " تبارك الذي نزل الفرقان على عبده ليكون للعالمين نذيرا"[١]، وسمي القرآن فرقانا لأنه " فارقٌ بين الحق والباطل، والحلال والحرام"[٢].

٤- المباينة والترك، ومن ذلك قولهم: " فارق الشيء مفارقة وفراقا: بايَنَهُ... وفارق فلانٌ امرأته مفارقة وفراقاً: باينها"[٣].

٥- تجزئة الشيء إلى أقسام ووجوه مختلفة، ومن ذلك قوله تعالى: "وقرآنا فرَّقْناه لتقرأه على الناس على مكث"[٤] لمن قرأها مشددة، أي " أنزلناه مفرقًا في أيام"[٥]، ومن ذلك قولهم- أيضا - : " وقفت فلانا على مفارق الحديث، أي على وجوهه"[٦].

ولعل في ما نقله الزبيدي جمعاً لتلك المعاني، حيث ينقل أن (الفرق) يكون بين " الشيئين سواء كان بما يدركه البصر أو بما تدركه البصيرة"[٧]، وهذا يؤكد أن المفارقة تكون في المحسوسات كما تكون في الأمور المعنوية.

أما ما يتعلق بالتعريف الاصطلاحي للمفارقة، فقد أورد النقاد تعريفات كثيرة للمفارقة، ولا يكاد يجمع اثنان منهم على تعريف واحد، وقد جمع الدكتور خالد سليمان عددا من التعريفات لنقاد غربيين، بدأها بتعريف معجم أكسفورد المختصر، لعله يتم

---

[١] سورة الفرقان، الآية: ١.

[٢] لسان العرب، ابن منظور، ٣٠٢/١٠.

[٣] لسان العرب، ابن منظور، ٣٠٠/١٠.

[٤] سورة الإسراء، الآية: ١٠٦.

[٥] لسان العرب، ابن منظور، ٣٠١/١٠.

[٦] السابق، الصفحة نفسها.

[٧] تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، دار الهداية، ٢٦ / ٢٧٩-٢٨٠.

سردها، ثم يتلوها عدد من تعريفات النقاد العرب، ليتلمس البحث بعد ذلك أبرز النقاط المشتركة بين كل تلك التعريفات، فما أورده الدكتور خالد سليمان[1]:

- " معجم أكسفورد المختصر: " المفارقة تعبير عن معنى معين بلغة نقيضة ولهدف مختلف".
- أوجست شليجل: " المفارقة شكل من النقيضة".
- دي.سي. ميويك: " المفارقة قول شيء دون قوله حقيقة".
- صموئيل جونسون: " طريق من طرائق التعبير يكون فيها مناقضا أو مضادا للكلمات".
- صموئيل هائتز: " نظرة في الحياة تجد الخبرة عرضة لتفسيرات متنوعة، ليس فيها واحدة صحيحة دون غيرها، وذلك لأن التنافرات جزء من طبيعة الوجود".
- آلان رودي: " المفارقة ليست رؤية معنى حقيقي تحت آخر زائف، بل هي مسألة رؤية صورة مزدوجة على صفحة واحدة".
- رولان بارت: " المفارقة شكوك تتحول إلى نوع من القلق مطلوب في الكتابة، ومن شأن هذا القلق إبقاء تلاعب الرموز (تعدد الدلالات) قائماً".
- ماكس بيربوم: " المفارقة إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرا".
- ماريك فينلي: " المفارقة علامة منتجة لعدد غير محدود من العلامات".

---

[1] المفارقة والأدب، د. خالد سليمان، ١٧– ١٨.

- البلاغيون الجدد: " المفارقة صيغة من الصيغ الثلاث:

أ- الباث يقول شيئًا، بينما هو يعني شيئا آخر.

ب-الباث يقول شيئًا، بينما شيء آخر يفهمه المتلقي.

ج- الباث يقول شيئًا، بينما يقول في الوقت نفسه شيئًا آخر".

هذا ما ذكره الدكتور خالد سليمان، ويمكن إضافة بعض التعريفات الأخرى لنقاد غربيين:

- ريتشاردز: " توازن الأضداد"[١].
- فلايشر وميشيل: " نوع من الدلالة المحولة في مقابل الدلالة الأولية، إنها تصوير آخر للمعنى، يومئ إلى المعنى العكسي... ومن أجل ذلك يترجم – أو يحوَّل– إلى ضده..." [٢].
- بوث: " لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بالمعنى الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبا ما يكون المعنى الضد"[٣].

هذا بعض ما ورد من تعريفات للمفارقة عند النقاد الغربيين، أما النقاد العرب الذين أولوا موضوع المفارقة اهتمامًا، فقد تعددت تعريفاتهم أيضا، وتنوعت، ومن تلك التعريفات:

- سيزا قاسم: " استراتيجية قولٍ نقدي ساخر... ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية"[٤].
- الدكتورة نبيلة إبراهيم: " رفض للمعنى الحرفي للكلام لصالح المعنى الآخر، أو – بالأحرى – المعنى الضد الذي لم يعبر عنه"[١].

---

[١] المفارقة القرآنية، د. محمد العبد، ١٥.

[٢] السابق، ١٦.

[٣] المفارقة، د. نبيلة إبراهيم، ١٣٢.

[٤] المفارقة في القص العربي المعاصر، سيزا قاسم، ١٤٣.

- الدكتور عبد الواحد لؤلؤة: " صيغة بلاغية تُعبِّر عن القصد باستخدام كلمات تحمل المعنى المضاد"[٢].
- الدكتور محمد العبد يختار القول بأن: " المفارقة Irony صيغة من التعبير تفترض من المخاطب ازدواجية الاستماع double audience بمعنى أن المخاطب يدرك في التعبير المنطوق معنى عرفيا يكمن فيه من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإنه يدرك أن هذا المنطوق utterance – في هذا السياق بخاصة – لا يصلح معه أن يؤخذ على قيمته السطحية، ويعني ذلك أن هذا المنطوق يرمي إلى معنى آخر، يحدده الموقف التبليغي، وهو معنى مناقض عادة لهذا المعنى العرفي الحرفي"[٣].
- الدكتور خالد سليمان: " فن قول شيء ما دون قوله بشكل فعلي أو صريح"[٤].
- الدكتور علي عشري زايد: " المفارقة – التصويرية – تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض"[٥].

---

[١] المفارقة، د. نبيلة إبراهيم، ١٣٣.

[٢] المفارقة وصفاتها، دي.سي. ميويك، وهذا من كلام المترجم الدكتور عبد الواحد لؤلؤة في هوامش المترجِم، الهامش الأول صفحة ٢٥٨.

[٣] المفارقة القرآنية، د. محمد العبد، ١٥.

[٤] المفارقة والأدب، د. خالد سليمان، ٨.

[٥] عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، ، ١٣٠.

- الدكتور ناصر شبانة: " انحراف لغوي يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرة، ومتعددة الدلالات، وهي بهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيات أوسع للتصرف وفق وعيه بحجم المفارقة"[١].

وبعد، فإن المتأمل لهذه التعريفات الكثيرة للمفارقة يلحظ عددا من النقاط:

١- كل التعريفات – تقريبا – تجمع على أن المفارقة تستلزم وجود معنيين أحدهما ظاهر سطحي، والآخر خفي عميق.

٢- المعنيان – الظاهر والخفي – لا بد أن يكونا في بنية لغوية واحدة.

٣- لا بد للمعنيين أن يكونا متناقضين متضادين.

٤- المعنى الظاهر غير مقصود، بل يجب رفضه، والمعنى الخفي هو المقصود.

٥- المفارقة تتسم بالمراوغة، فالمراوغة عنصر أساس فيها، ذاك أن المعنى الذي يقصد إليه صانع المفارقة معنى مراوغ وغير مستقر، ويختلف فهمه حسب ثقافة القارئ أو المتلقي من جهة، وحسب المشترك الثقافي بين صانع المفارقة ومتلقيها من جهة ثانية.

٦- كل تلك التعريفات – تقريبا – تنظر إلى المفارقة بوصفها مفارقة هادفة، ولا تشير إلى النوع الآخر من المفارقة وهو المفارقة الملحوظة.

فالمفارقة – بوجه عام – تنقسم إلى نوعين رئيسين: المفارقة الملحوظة، والمفارقة الهادفة، فالملحوظة هي ذلك النوع من المفارقة الذي يحدث دون قصد أو تعمد من أحد، كأنْ يُسرَق السارق، أو يغرق السباحُ الماهر الذي يعمل منقذا للغرقى، أو أن

---

[١] المفارقة في الشعر العربي الحديث، د. ناصر شبانة، ٤٦.

يكون باب النجار مكسورًا!، بينما في المفارقة الهادفة هناك من يتعمد الصناعة والجمع بين المتناقضات.

فالصواب، عند تعريف المفارقة، محاولة إيجاد تعريف عام يشمل جميع أنواعها وأشكالها، ثم فيما بعد يمكن تعريف كل نوع من أنواعها بتعريف يختص به على حدة، وعليه فإن البحث يجد أن المفارقة هي: الشعور والوعي بالتناقض سواء كان هذا التناقض ماثلا في الأحداث، أو في الكلام المنطوق أو المكتوب.

نعم، فالمفارقة "ليست مجرد تسجيل لهذه الأحوال [المتضادة] بل هي الوعي الشديد بالتناقض داخل الذات، بقدر ما هي الوعي الشديد بالتناقض خارجها"[١].

إن المفارقة ليست ذلك المعنى العميق الذي يهدف إليه صانع المفارقة، كما أنها ليست – بالطبع – المعنى السطحي للنص، كما أنها ليست مجرد اجتماع النقيضين، بل إنها ذلك الحدُّ الفاصل بين ما يُفهم وما ينبغي أن يُفهم، بين ما يحدث فعلا، وما كان يتوقع حدوثه، وبما أن هذا الحد الفاصل لا يمكن أن نجده مكتوبا في النص، أو محسوسا في الحدث، فإن المفارقة تكاد تكون ذلك الشعور الذي يجده القارئ أو المتلقي أو المراقِب، حين يصدمه ما يرى من "تضارب بين المتوقع وما يحدث في الواقع"[٢] – في المفارقة الملحوظة –، وبين المعنيين السطحي والعميق – في المفارقة الهادفة –، إنه ذلك الشعور الذي يعتريه حين يكتشف التفسير الحقيقي

---

[١] المفارقة، د. نبيلة إبراهيم، ١٣٤.

[٢] قاموس أطلس الموسوعي، مركز أطلس العالمي للدراسات والأبحاث، الناشر: دار أطلس للنشر، الطبعة الثانية، ٢٠٠٣م، ٦٧٣ .

الذي يهدف إليه صانع المفارقة، لينتزع منه – ذلك الشعورُ – ابتسامة ساخرة، لما يرى من اجتماع للمتناقضات في وقت واحد.

ولعل ما سبق يظهر الصلة بين المعنى المعجمي والمفهوم الاصطلاحي للمفارقة، فمادة (فَرَقَ) ومشتقاتها تعطي من ضمن معانيها معنى الحدِّ الفاصل – أو المنطقة الفاصلة – بين الشيئين أو الجزأين، فمَفرِقُ الرأس هو ذلك المكان الخالي من الشعر حين يسدل قسم منه في ناحية، وقسم في الناحية الأخرى، فهذه المنطقة الفاصلة – المَفرِقُ – لا تنتمي لأي الجهتين، بل هي منطقة مستقلة، وكذا المفارقة، لا تنتمي لأي المعنيين – السطحي والعميق – بل هي منطقة فاصلة بينهما.

فالمفارقة – إذن – شعور يوقعه الحدث أو النص على المراقِب أو المتلقي، وهذا الشعور أثاره شيء صنعه صاحب المفارقة في النص، لذا فإن القارئ أو المتلقي إذا لم يجد ذلك الشعور فإن المفارقة لم تقع حينئذٍ، فالمفارقة تقع حين تجد لها صدى في نفس المتلقي يجعله يشعر بالتناقض الحاصل، فالأمر ليس " منوطاً بوجود المفارقة أو عدمه، إنما يرتبط الأمر بإحساسنا بها، فعدم وجود المفارقة يوازي تماما عدم الإحساس بها"[1] ، لذا فالمفارقة بحاجة إلى قارئ من نوع خاص، كما سيرد لاحقا عند الحديث عن عناصر المفارقة – إن شاء الله – .

وهنا لا بد من التنبيه إلى أن الشعور بالمفارقة تكون بدايته لدى المبدع وصانع المفارقة ومدى قدرته على تضمين المثيرات في نصه، وتعود كذلك إلى مدى قدرة المتلقي على تلمس المفارقة في الواقع المشاهد، وفي النص المنطوق أو المكتوب، فإن " الإحساس بالمفارقة ومظاهرها، أو القدرة على رؤية المفارقة الكامنة في موقف أو في

---

[1] المفارقة في الشعر العربي المعاصر، د. ناصر شبانة، ٢٢.

أمر ما يتضمنها، من بين أمور أخرى، امتلاك شيء عائد لقدرة الفنان على رؤية ما يمكن أن يكون صورة جميلة أو قدرة الكاتب على رؤية كيف يمكن لحدث ما أن يصبح قصة جيدة"[١].

التطور التاريخي لمفهوم المفارقة:

لا شك أن المفارقة – سلوكا وممارسة – تمتلك تاريخا طويلا يرتبط بوجود الإنسان ذاته، وقد مرت المفارقة بأطوار مختلفة عبر تاريخها قبل أن تتبلور في مصطلح نقدي، وقبل أن تصبح منهجا يحمل سمات المنهجية العلمية ومقوماتها.

" إن المفارقة بوصفها شيئا نراه ونستجيب إليه وشيئا نمارسه، يجب تمييزها عن كلمة " المفارقة" وعن مفهوم المفارقة، أما الظاهرة فقد حصلت الاستجابة إليها قبل أن يطلق عليها اسم، وقبل أن يوجد لها مفهوم، وأما الكلمة فقد كانت موجودة قبل أن تطبق على المفهوم"[٢].

وفيما يلي يحاول البحث تتبع أبرز المفاصل في تاريخ المفارقة في الآداب الأوروبية، وفي الأدب العربي، وذلك بعد التقديم بمقدمة تبين ارتباط المفارقة بوجود الإنسان، بوصفها أحداثا يلحظها فيما حوله، سواء كان لها تأثير مباشر عليه وعلى نسق حياته، أو كانت مجرد حوادث لم يتنبه لها ولم يجد فيها ما يلفت انتباهه ويغري فضوله، أو أنها كانت تغذي فيه نزعة التأمل التي ربما قادته إلى التعجب أو الاستنكار أو ربما السخرية والتندر.

---

[١] المفارقة والأدب، د. خالد سليمان، ٤٩.

[٢] المفارقة وصفاتها، دي.سي.ميويك، ١٣٩.

إن وجود المفارقة وشعور الإنسان بها قديم قدم الإنسان نفسه، وإن كان شعر بها منذ البداية وبما تفرزه من آثار على حياته، إلا أنه لم يفلسفها، ولم يضعها ضمن قالب ذهني معين، فضلا عن تطويعها واستعمالها وفقا لإرادته.

إن الاختلاف والتنوع الذي بُنيت عليه الخليقة منذ خلقها الله – عز وجل – (ومن كل شيء خلقنا زوجين لعلكم تذكرون) [1]، جعلت المجال رحبا لتعايش المختلفات والمتنافرات وتكاملها، وإن كان هذا الاختلاف متدرجا من اختلاف تنوع إلى اختلاف تضاد[2]... ومع هذا فإن ما كان يحدث من مفارقات مليئة بالتنافر والتضاد كان خارج سيطرة الإنسان وقدرته، ولا يحدث بمحض إرادته، وإن كان وعي الإنسان بتلك المفارقات قد ارتبط بقصة خلقه[3]، حين اجتمعت الرغبة مع المنع، أو بالأحرى حين بدا كل ممنوع مرغوبا، فثمار الجنة كثيرة، وأشجارها كثيرة، وكان فيها غنى عن تلك الشجرة، ولكن شاء الله تعالى أن يُظهر ضعف الإنسان أمام مفارقة هي الأولى في تاريخه، ليقع ضحية لها، ولتكون تلك المفارقة بداية لمرحلة جديدة في حياة آدم عليه السلام وزوجه وذريتهما، ليهبطا إلى أرض المفارقات والمتناقضات، من خير وشر، وقبح وجمال، ومحبوب ومكروه...

---

(1) سورة الذاريات، ٤٩.

(2) يذكر الزركشي في البرهان أنواعا ثلاثة للمقابلة: نقيضي، ونظيري، وخلافي. فالنقيضي مثل: أيقاظ – رقود، في قوله تعالى: " وتحسبهم أيقاظا وهم رقود " (سورة الكهف، ١٨)، والنظيري مثل مقابلة النظيرين: السنة – النوم، في قوله تعالى: " لا تأخذه سنة ولا نوم " (سورة البقرة، ٢٥٥)، والخلافي مثل مقابلة الشر بالرَّشَد في قوله تعالى: " وأنا لا ندري أشر أريد بمن في الأرض أم أراد بهم ربهم رشدا " (سورة الجن، ١٠). انظر: البرهان في علوم القرآن، محمد بن بهادر بن عبد الله الزركشي أبو عبد الله، دار المعرفة – بيروت – ١٣٩١، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ٣ / ٤٥٨-٤٥٩.

(3) انظر: المفارقة، د. نبيلة إبراهيم، ١٣١.

وهكذا، فإن المفارقة قد ارتبطت بوجود الإنسان نفسه، إلا أنه لم يكن يُخضعها لإرادته، ولم يحاول استغلالها وتوجيهها، حتى جاء عصر الفلسفة، حين أراد الإنسان قولبة ما يشاهده من حوله من ظواهر، وتطويعها أو محاكاتها بسلوكيات يوظفها لصالحه.

لا شك أن الإنسان قبل عصور الفلسفة وبعدها كان يتعايش مع المفارقة، بل ربما كان يصنع المفارقات دون وعي منه بكنهها، بل ربما كان يصنع المفارقات ليكون هو ضحيتها الأولى، فالذين ذكرهم الله تعالى لنا من عبدة الأصنام كانوا يقعون ضحية مفارقة صنعوها، حيث كانوا يقومون بنحت أحجار وأشجار ثم يعبدونها، وهنا تقع المفارقة حين يصنع الإنسانُ إلهَه، فالأصل أن الإله هو الذي يخلق عابده، ولكن في مفارقة اختلط فيها فهم الإنسان للعابد والمعبود، انتكس المفهوم فصار العابد يصنع معبوده، ولذا استنكر عليهم الأنبياء عليهم السلام هذا الفعل، ومن ذلك قول إبراهيم عليه السلام لقومه: (أتعبدون ما تنحتون. والله خلقكم وما تعملون) [1]، فأراد أن يعيد الأمور إلى نصابها، ليبين لهم أنهم وقعوا ضحايا لفهمهم السقيم الذي أفرز هذه المفارقة العجيبة!.

١- تطور المفارقة في الآداب الأوروبية:

إن أول محاولة يسجلها التاريخ للإنسان لتطويع المفارقة واستخدامها وتوظيفها، نشأت في مهاد فلسفي، في الحقبة التي شهدت أشهر فلاسفة اليونان، حيث ظهرت "

[1] سورة الصافات، ٩٥-٩٦.

كلمة (أيرونيئيا) أول مرة في جمهورية أفلاطون"[١]، والتي اشتقت منها كلمة (Irony) التي تطلق في العصر الحاضر على مصطلح المفارقة.

وكلمة (أيرونيئيا) تعني " الاتضاع التهكمي "[٢]، أو " المفارقة "[٣]، وقد وردت على لسان "أحد الأشخاص الذين وقعوا فريسة محاورات سقراط، وهي طريقة معينة في المحاورة لاستدراج شخص ما حتى يصل إلى الاعتراف بجهله"[٤].

والفضل في ظهور هذه الكلمة، والتي تؤرخ لنشأة مصطلح الفارقة، يعود إلى سقراط، حيث كانت (أيرونيئيا) في محاوراته تعني نمطا من السلوك يقترب إلى حد كبير من (تجاهل العارف) في تراثنا البلاغي، حيث كان سقراط يتظاهر بالجهل وعدم المعرفة في محاوراته للناس؛ ليستدرج خصومه "حتى يصل إلى النقطة التي يجعل الواحد منهم يفقد فيها الثقة كلية فيما يتحاور فيه معه، وعندئذ يترك الشخص المكان خاوي الوفاض، بعد أن يدرك أنه لم يعد يعرف شيئا، ولم يكن سقراط يفعل هذا بدافع التعالي على الناس، فقد كان على العكس يبدي أنه شريكهم في الجهل بحقائق الأشياء، ولكن لأن الوصول إلى قمة التحرر من قيود المعارف والمدركات المتواضع عليها كان يمثل لحظة السعادة المطلقة عند سقراط"[٥].

وبعد ظهور مفهوم المفارقة على يد سقراط، يطرأ تطور جديد على هذا المفهوم عند أرسطو، حيث أصبحت (أيرونيئيا) التي كانت تشير إلى نمط سلوكي مخادع

---

(١) المفارقة وصفاتها، دي.سي.ميويك، ١٤٠.

(٢) المفارقة في الشعر العربي الحديث، د. ناصر شبانة، ٢٥.

(٣) المفارقة، د. نبيلة إبراهيم، ١٣١-١٣٢.

(٤) السابق، ١٣١.

(٥) المفارقة، د. نبيلة إبراهيم، ، ١٣١.

عند سقراط، أصبحت "تفيد استعمال اللغة بشكل مخادع"[١]، وأضحى هذا الأسلوب أسلوبا بلاغيا يندرج تحته المدح بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح[٢].

وهكذا يظهر أول ملامح التطور الذي لحق بمفهوم المفارقة على يد أرسطو، حيث دخلت المفارقة الحقل اللغوي، بعد أن كانت مجرد سلوك معين يتناقض فيه الظاهر مع الباطن، فقد أصبحت المفارقة أداة لغوية تجعل من النص وسيلة للخداع وجمع المتنافرات، حيث يكون المعنى العميق مناقضا لما يبدو في ظاهر اللفظ.

إن تطور مفهوم المفارقة كان " نتيجة تراكمية لاستعمالنا المصطلح من وقت لآخر عبر القرون، بشكل بدهي تارة، لا مبال تارة، متعمد تارة أخرى، في وصف ظواهر كانت تبدو – ربما من باب الخطأ – أنها تحمل ما يكفي من التشابه مع ظواهر أخرى معينة سبق لنا أن أطلقنا عليها الاصطلاح... ولم يحدث إلا في وقت قريب جدا أن دخلت الكلمة في اللغة المحكية، مع شيء من التكلف جعل عبارة "يا للمفارقة!" تحل محل " يا للصدفة!" أو حتى "يا للغرابة"[٣].

هذا فيما يتعلق بمفهوم المفارقة، أما كلمة (مفارقة) فلم تظهر في الإنجليزية حتى عام ١٥٠٢، كما أنها لم تدخل الاستعمال الأدبي العام إلا مع بداية القرن الثامن عشر[٤].

وفي عام ١٧٤٨ يظهر تطور جديد على كلمة (المفارقة) وذلك على يد (فيلدنك) حيث أصبح صانع المفارقة يعمد إلى تقديم شخصية تتسم بالحمق في عمله

---

[١] المفارقة وصفاتها، دي.سي.ميويك، ١٤٠.

[٢] انظر: المفارقة، د. نبيلة إبراهيم، ١٣٢.

[٣] المفارقة وصفاتها، دي.سي.ميويك، ١٢٩.

[٤] السابق ، ١٤١.

الأدبي، ويقوم بدفع تلك الشخصية الحمقاء لمساندة آراء يريد صانع المفارقة إدانتها، والهدف من ذلك إضعاف تلك الآراء، حيث تقوم شخصية الأحمق بالكشف عن تلك الآراء – دون وعي – ودعمها بطريقة خرقاء تجعلها موضع السخرية والازدراء من المتلقين[١]، وهذا النوع من المفارقة هو ما أصبح يسمى (المفارقة البنائية) حيث يتم " اختلاق البطل الساذج، أو على الأقل الراوي أو المتحدث الساذج، الذي يتخفى وراءه المؤلف بوجهة نظره"[٢].

ولعل الدور الأبرز في مراحل تطور مفهوم المفارقة في أوروبا كان على يد الرومانسيين الألمان، فإن " أفكار كل من شليجل وكيركجورد تُعد المهاد الحقيقي للبحث في صميم المفارقة الأدبية، أي تلك التي تتحقق عمليا في التعبير الأدبي، أما عن شليجل فهو يعد بحق صاحب المفهوم الرومانسي للمفارقة، وكان مدخله إليها جماليا بطبيعة الحال، وأما عن كيركجورد فقد اهتم في كتابه المهم "فكرة المفارقة" الذي ركز الدراسة فيه حول مفارقات سقراط، بإبراز العلاقة بين صانع المفارقة ولغته، وكثيرا ما عبر عن انبهاره بالمفارقة بوصفها تخطيطا دقيقا لاستراتيجية الوعي، وبوصفها – في الوقت نفسه – قوة سلبية يتحرر من خلالها صانع المفارقة من ذاته التجريبية، بل من قيود اللغة المتواضع عليها"[٣].

---

[١] انظر: المفارقة وصفاتها، دي.سي.ميويك ، ١٤٣-١٤٤.

[٢] المفارقة القرآنية، د. محمد العبد، ١٠٣.

[٣] المفارقة، د. نبيلة إبراهيم، ١٣٥.

ويمكـن تلخـيص أهـم أشـكال التطـور الـذي لحـق مفهـوم المفارقـة علـى يـد الرومانسيين الألمان في مراحل ثلاث، وإن كانت مراحل منطقية أكثر منها زمنية، كما يعبر دي.سي.ميويك[١]:

١- المرحلة الأولى، وتتخذ ما يمكن تسميته (شخصنة المفارقة)، حيث أصبح النظر إلـى المفارقـة بوصـفها صـفة تخلـع علـى ضـحية المفارقـة، وبهـذا يتحـول الاهتمـام بالمفارقـة مـن زاويـة مـن يصـنعها إلـى زاويـة مـن يقـع ضحية لها، حيث يمكن وصف ذلك المرء – الضحية – بالمفارقة، لأنه وقع على غفلة منه ضحية لظروف أو أحداث تتخذ في الغالب صفة شخصية.

٢- المرحلة الثانية، وتتسم هذه المرحلة بمحاولة تعميم مفهوم المفارقة، ليشمل مـا يمكـن تسـميته بـ (المفارقـات الماوراطبيعيـة) حيـث يظهـر الإنسـان بوصفه كائنا محدودا يجتهد في معرفة وإدراك حقيقة غير محدودة.

٣- أمـا المرحلـة الثالثـة، فهـي الـدعوة إلـى أن تكـون المفارقـة (موضـوعية)، حيـث يجـب علـى صـانع المفارقـة أن يتخـذ موقفـا محايـدا مـن المعنـى والمعنـى النقيض حين يُضَـمِّنهما فـي مفارقتـه، ولا بـد لتحقيـق ذلـك مـن "الموضوعية الكاملة، والسمو فوق الذات"[٢]، وبهذا يقف صانع المفارقة موقـف المتفـرج والمراقـب للأحـداث – التـي يصـنعها – عـن بعـد، ليـتم الانفصال بينه وبين مفارقته بمجرد إنتاجه لها، ويكتفي بعد ذلك بمراقبة

---

[١] انظر – بشيء من التفصيل – تلك المراحل في: المفارقة وصفاتها، دي.سي.ميويك، ١٤٥-١٥٥.

[٢] المفارقة في الشعر العربي الجديث، د. ناصر شبانة، ٢٧.

ما تحدثه من أثر على شخوصها وضحاياها، وعلى متلقيها على حدٍّ سواء، ولا شك أن هذه الموضوعية في صنع المفارقة تجعل للمعنى والمعنى النقيض حظوظا متساوية من الصحة لا يطغي فيها جانب على جانب، وبهذا يبقى معنى المفارقة غُفْلا أمام ذهن المتلقي، ليعمل فيه فكره دون أن يكون لصانع المفارقة دور ظاهر في تأييد معنى بعينه، وإن كان في النهاية يهدف إلى المعنى النقيض المتخفي بطبيعة الحال، وعندئذ تبقى المفارقة مفتوحة الاحتمالات ومتعددة الدلالات أمام قرائها.

ويبدو أن آخر خطوة كبرى في تطور مفهوم المفارقة – كما يرى ميويك – كانت على يد الكاتب الإنجليزي (كونوب ثرلوال) وذلك في مقالة له وضعت في "باب المفارقة جميع الأنواع الرئيسية من المفارقة التي جرت في الاستعمال، وجميع طبقات الظواهر التي نعدها اليوم في باب المفارقة، بشكل أو آخر، وكل ما قيل منذ ذلك التاريخ يمكن أن يعد في باب إعادة الصياغة، أو إعادة الاكتشاف أو التفريق... أو التصنيف أو التفريع" [١].

وقد قدم (ثروال) مصطلحا جديدا في المفارقة هو مصطلح (المفارقة العملية) حيث يزعم أنها مستقلة عن جميع أشكال الكلام، وقد جعلها في نوعين[٢]:

النوع الأول: يقوم على الاستعاضة عن كلمات المفارقة بأفعال المفارقة، فبدلا من المدح في ظاهر اللفظ والذم في الباطن، يمكن إهداء أفيال بيضاء[١].

---

[١] المفارقة وصفاتها، دي.سي.ميويك، ١٥٨–١٥٩.

[٢] انظر تفصيل ذلك في: المرجع السابق، ١٥٦–١٥٧.

النوع الثاني: ويشمل هذا النوع أنماطا مختلفة من المفارقة الملحوظة، مثل أن يضطر الإنسان إلى قول كلام يعرف أنه سيساء فهمه تماما، ويؤدي ذلك إلى عواقب وخيمة، أو أن يحدث ما يبدو أنه فاجعة بسقوط حضارة ما، بينما هو في الحقيقة تطور محمود لأنه يفسح المجال لبروز حضارة لاحقة أكثر روعة.

تلك أبرز المراحل التاريخية التي مر بها مفهوم المفارقة بدءًا من عصر الفلاسفة اليونان – سقراط وأرسطو – مرورا بفلاسفة القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، لا سيما فلاسفة المدرسة الرومانسية الذين كانت لهم البصمة الكبرى على تطور مفهوم المفارقة.

أما في القرن العشرين، فيبدو أن المفارقة بدأت تتخذ مفهوما أكثر انفتاحا وضبابية، حيث غدت المفارقة " نظرة في الحياة تجد الخبرة عرضة لتفسيرات متنوعة، ليس فيها واحدة صحيحة دون غيرها"، وهذا التعريف يفتح الطريق أمام النسبية، ومنه إلى مفهوم عن المفارقة لا يكاد يميزها عن الغموض... فالتعريف القديم للمفارقة – قول شيء والإيحاء بقول نقيضه – قد تجاوزته مفهومات أخرى، فالمفارقة قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيرا واحدا، بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المتغيرة"[٢].

---

[١] " يقال إن ملوك سيام كانت لهم طريقة في معاقبة النبلاء، بتكريمهم بهدية قوامها فيل أبيض مقدس، هدية لم يكونوا قادرين على ردها، بل كانوا مرغمين على الاحتفاظ بها، على ما تفرضه من نفقات مدمرة". المرجع السابق، ١٣٢.

[٢] المفارقة وصفاتها، دي.سي.ميويك، ١٦٠-١٦١.

وهكذا، فإن النتيجة التراكمية لقراءة المفارقة قراءات متنوعة، ومن زوايا مختلفة عبر تاريخها الطويل، أخرجت المفارقة عن كونها مجرد وسيلة للتعبير، لتصبح (إجراءًا) يحمل كل مواصفات المنهجية العلمية ومقوماتها[١].

٢- المفارقة في التراث العربي:

إن المتتبع للمفارقة ومفهومها عبر تاريخها الطويل، يدرك أنه ليس بإزاء نوع واحد من المفارقة، بل يجد أن أمامه أنواعا كثيرة من المفارقات، لكل منها تعريف ومفهوم خاص بها، وهناك محاولات لإيجاد تعريف يشكل مظلة موحدة تنتظم تحته كل أو أكثر تلك الأنواع، والمفارقة – مصطلحا ومفهوما – في تراثنا النقدي، لا تخرج عن هذا الإطار، فهناك أنواع وأشكال في تراثنا البلاغي تقترب إلى حد المطابقة – أحيانا – من بعض أنواع المفارقة بمفهومها الحديث في الآداب الأوروبية، وإن كانت هناك أنواع من المفارقات الأوروبية ليس لها نظير في أدبنا العربي القديم، نظرا لاختلاف البيئات الفكرية والمنابع الثقافية، وكذلك لغلبة الطابع الفلسفي التأملي على الآداب الأوروبية، يقابله غلبة في الطابع الغنائي في شعرنا العربي، والشعر الغنائي أقل اتصافا بالمفارقة، فإن المفارقة "عملية ذهنية أقرب إلى العقل منها إلى الحواس، وبالتالي فإنها تنتمي إلى الذهنية الواعية وليس إلى الغنائية الحسية غير الواعية"[٢]، فالشعر الغنائي ألصق بالوجدانيات والأحاسيس الإنسانية، وأبعد عن النظرة الفلسفية

---

[١] انظر: المفارقة والأدب، د. خالد سليمان، ٢١.

[٢] المفارقة والأدب، د. خالد سليمان، ٨.

التأملية، إلا أن الشعر الغنائي إذا اتصف بعض منه بهذه النظرة التأملية، فإنه يغدو لوحة فنية مليئة بالمفارقات.

وكما أن هناك محاولات لإيجاد تعريف جامع للمفارقة تنتظم فيه كل أشكال المفارقة في الآداب الأوروبية، فإن في الإرث البلاغي العربي عناوين رئيسة، تندرج تحتها أنواع وأشكال بلاغية تقارب المفارقة في مفهومها وتطبيقاتها، إلا أن المصطلح الحديث للمفارقة يبقى أكثر تحديدا ودقة باشتراطه عنصر الضدية وهو العنصر الأساس في بنية المفارقة إضافة إلى عنصر التعدد الدلالي، بينما يجد الباحث في إرثنا البلاغي أبوابا بلاغية مبنية على التعدد الدلالي للبنية، إلا أنها لا تشترط التضاد، فهناك المجاز، وهو مأخوذ من التجوز والمجاوزة، وهناك الكناية، وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى الأصل الذي بني عليه هذان البابان في البلاغة، فهما مبنيان على: " اللفظ يطلق والمراد به غير ظاهره"[1]، وقد قرر أن هذا الضرب البلاغي متسع غاية التوسع، إلا أنه مع اتساعه فإنه يدور في الغالب الأعم على شيئين: " الكناية والمجاز "[2]، فهذ الضرب البلاغي كثير الورود في تراثنا الأدبي، وقوامه ليس على التعدد الدلالي فحسب، بل يقوم أيضا على عدم إرادة المعنى الظاهر لحساب المعنى المتخفي، وهناك أيضا ما يسمى (الاتساع) في تراثنا البلاغي، وهو ضرب من تنوع الدلالة وتعدد التفسيرات في البنية النصية الواحدة، فالاتساع كما يعرفه ابن رشيق: " أن يقول الشاعر بيتا يتسع فيه التأويل، فيأتي كل واحد بمعنى، وإنما يقع ذلك لاحتمال

---

[1] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ٦٠.

[2] السابق، الصفحة نفسها.

اللفظ وقوته واتساع المعنى"[1]، وهذا الاتساع الدلالي هو ما يشير إليه من يرى أن المفارقة يجب أن لا تعطي تفسيرا واحدا ينتهي إليه المعنى، بل يجب أن يكون النص مفتوح الدلالات والاحتمالات.

ومن المباحث البلاغية في تراثنا النقدي التي تبنى على التعدد الدلالي، وتضيف إليه اشتراط التضاد مقتربة بذلك بشكل أكبر من المفهوم الحديث للمفارقة، ما يسميه القزويني (التوجيه) "ويسمى محتمل الضدين (وهو إيراد الكلام محتملا لوجهين مختلفين) أي متباينين متضادين كالمدح والذم مثلا، ولا يكفي مجرد احتمال معنيين متغايرين"[2]، ثم يذكر مما يندرج تحت التوجيه (متشابهات القرآن)، ويلفت النظر في هذا الموضع استعمال الشارح سعد الدين التفتازاني لكلمة (مفارقة) في شرحه لكلام القزويني، حيث يقول: "... (ومنه) أي من التوجيه (متشابهات القرآن باعتبار) وهو احتمالهما لوجهين مختلفين، وتفارقه باعتبار آخر، وهو عدم استواء الاحتمالين، لأن أحد المعنيين في المتشابهات قريب والآخر بعيد، ولِما ذكر السكاكي نفسه من أن أكثر متشابهات القرآن من قبيل التورية والإيهام، ويجوز أن يكون وجه المفارقة هو أن المعنيين في المتشابهات لا يجب تضادهما"[3]، ويلفت النظر في هذا النص أمران:

١- أن (التوجيه) مع ما فيه من ثنائية الدلالة، إلا أنه يضيف شرطا يجعله أكثر قربا للمفارقة بمفهومها الحديث، وإن كان يختلف عنها في كون المعنيين

---

(١) العمدة، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٤م، ٢ / ١١٥.

(٢) مختصر المعاني، سعد الدين التفتازاني، تحقيق: محمد عثمان، مكتبة الثقافة الدينية – القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٣٠هـ- ٢٠٠٩م، ٤٤٥.

(٣) السابق، ٤٤٥-٤٤٦.

محتملين، فليس لأحدهما ترجيح على الآخر، بينما في المفارقة يبقى المعنى الضد هو المراد، وهو المعنى المتخفي وراء المعنى السطحي الظاهر.

٢- ورود كلمة (مفارقة) في هذا النص ولعل هذا الموضع هو الأول الذي ترد فيه كلمة (مفارقة) في كتب البلاغة العربية – حسب ما وصل إليه البحث – إذا علمنا أن سعد الدين التفتازاني من رجال القرن الثامن الهجري، حيث توفي سنة ٧٩٣هـ، مع أن كلمة (مفارقة) في هذا الموضع لم تخرج عن إطارها المعجمي في المعنى الذي سيقت فيه، فهي في هذا النص بمعنى المخالفة والاختلاف، ولكن لعل ورودها يؤرخ لظهور الكلمة وولادتها في مبحث بلاغي، وإن كانت لم تقترن بمصطلح بلاغي معين.

وهناك مباحث بلاغية كثيرة في تراثنا البلاغي تقترب كثيرا من حد المفارقة، كالتهكم، والتورية، وتجاهل العارف، وغيرها مما سيتم التطرق إليه في الجانب التطبيقي من هذا البحث عند الحديث عن نماذج من المفارقة في العصر المملوكي، إن شاء الله، تجنبا لتكرار الحديث عن هذه الأنواع في أكثر من موضع.

إذن، فالثنائية الدلالية، التي تبنى عليها المفارقة في اصطلاحها الحديث، أمر مشترك بينها وبين كثير من الأشكال البلاغية المعروفة في إرثنا النقدي، فعدم وجود المفارقة في تراثنا مصطلحا لا يعني عدم وجودها مفهوما أو نوعا، فإذا كانت المفارقة الإنسانية الأولى قد ارتبطت بقصة خلق الإنسان، فإن المفارقة الشعرية الأولى في شعرنا العربي قد ارتبطت بأول من قصَّد القصائد وذكر الوقائع (المهلهل بن ربيعة

التغلبي)، تلك القصائد التي عبرت عن مفارقة إنسانية كبرى تدور حول ظلم ذوي القربى. [١]

ومع ما سبق ذكره من أن المفارقة لم ترد بلفظها ومعناها بشكل صريح في تراثنا النقدي، إلا أنه يمكن الجزم بأن هناك إشارات تدل ولو من طرف خفي على أن لفظ المفارقة مقترنا بمعناها قد عرف قبل العصر الحديث في بعض نتاجنا الأدبي، ولا أدل على ذلك مما نقلته الدكتوره نبيلة إبراهيم من نص يُصرِّح فيه الشيخ حسن الآلاتي الحكواتي بلفظ المفارقة بوصفها فنا من فنون الكتابة الراقية، حيث يقول في كتابه (ترويح النفوس ومضحك العبوس) الذي نشر عام ١٨٨٩م: " لما كان فن المفارقات فنا يشار إليه بأطراف العصي، وتروح إليه الأرواح، وترمح نحوه الأشباح، وترتع النفوس في ميادين فدادين لطائفه..." [٢]، وهذا النص صريح في أن المفارقة كانت فنًّا معروفا في زمن الحكواتي، وإن كان لم يذكر لها تعريفا معينا، إلا أن ذكره لها وثناءه عليها يدل ليس فقط على معرفتهم لها، بل – أيضا – على شيوعها بين الأدباء، وتهافت الناس إلى سماع النتاج الأدبي القائم عليها، وتسابق الأدباء إلى تجويدها وتضمينها في نتاجهم الأدبي، مع أن ما يجده القارئ من نماذج لتلك المفارقات في كتاب الحكواتي يدل على أن مفهوم المفارقة عندهم كان محصورا في مفارقات لفظية محدودة، تساق لأجل التفكه والتندر، ولم ترق إلى مستوى المفهوم المعاصر للمفارقة، ومع كل هذا، فإن هذه الإشارة للحكواتي عن المفارقة تظل إشارة يتيمة لا تؤسس لمفهوم مستقل للمفارقة في التراث العربي.

---

[١] انظر: المفارقة في الشعر العربي الحديث، د. ناصر شبانة، ٢٨.

[٢] المفارقة، د. نبيلة إبراهيم، ١٣٨.

عناصر المفارقة:

لا شك أن المفارقة رسالة يؤديها النص المفارقي، وهذه الرسالة لا بد لها من مرسِل ومستقبِل، لذا فإن العناصر الأساسية للمفارقة – كما في العمل الأدبي عامة – تتكون من:

المرسِل صانع المفارقة.

المستقبِل المتلقي الواعي الذي يعيد إنتاج الرسالة.

الرسالة وهي البنية النصية التي تحمل المفارقة، والتي تخضع لإعادة التفسير من قِبَل المستقبل الواعي[١].

ولكن هذه العناصر تشترك فيها المفارقة مع غيرها من أشكال العمل الأدبي، ومن ثم كان لا بد من التعرف على العناصر الأساسية التي تبرز من خلالها المفارقة بوصفها عملا أدبيا، يمثل انحرافا وعدولا له خصوصيته.

ويمكن للباحث تلمس هذه العناصر من خلال تأمل التعريفات السابقة للمفارقة، إلا أن كثرة أشكال وأنواع المفارقة تجعل من هذه العناصر عناصرَ غير ثابتة في كل أنواع المفارقة.

ولعل البحث يذكر هذه العناصر بادئًا بصانع المفارقة كونه منطلق المفارقة، ومنتهيا بالمتلقي أو المراقِب باعتباره النهاية التي تصل إليها المفارقة، حيث تُفك شفرتها ويعاد تفسيرها وإنتاجها، ويذكر بين هذين العنصرين بقية العناصر التي تتشكل بها المفارقة.

---

[١] انظر: المفارقة في الشعر العربي الحديث، د. ناصر شبانة، ٥٢.

فالعناصر العامة للمفارقة:

١- صانع المفارقة:

يعد صانع المفارقة النقطة الأولى التي تنبثق منها المفارقة، ليس هذا فحسب بل إن مستوى المفارقة يعتمد كثيرا على مستوى الوعي عند صانع المفارقة، فكلما كان قادرا على رؤية المفارقة وتمييزها فيما حوله، وكلما كان أكبر تأثرا بما يلحظه من مفارقات، كلما كانت صناعته للمفارقة متقنة وعلى مستوى أعلى من التأثير في المتلقي.

إن إحساس صانع المفارقة " بالمفارقة ومظاهرها، أو القدرة على رؤية المفارقة الكامنة في موقف ما أو في أمر ما يتضمنها"[١]، هو الذي يجعله قادرا على صناعة المفارقة أو نقلها للمتلقي بشكل مؤثر، لذا فإن القارئ يجد " مفارقات تتسم بسمات كُتَّابها أكثر مما تتسم بانضوائها تحت أنماط ثابتة، فهناك مثلا: مفارقة أرسطو... مفارقة موليير..." [٢].

ومن هذا المنطلق، يتوجب على صانع المفارقة بداية أن يعيش مع المفارقة ويمارسها أولاً حتى تأتيه فيما بعد عفو الخاطر[٣]، وتصبح جزءا منه ومن إبداعه الأدبي، وبقدر ممارسته للمفارقة وقربه منها يكون مستوى صناعته لها، فإذا كان الكاتب " تكمن موهبته في الصياغة اللفظية؛ فإن أنماط المفارقة عنده ستكون في

---

[١] المفارقة والأدب، د. خالد سليمان، ٤٩.

[٢] السابق، الصفحة نفسها.

[٣] المفارقة، د. نبيلة إبراهيم، ١٣١.

غالبيتها من أنماط المفارقة اللفظية المجردة، أما الكاتب الذي وهب خيالا دراميا؛ فإن المفارقة عنده ستكون مفارقة درامية"[١].

إذن، فجودة المفارقة تعتمد على مدى موهبة صانعها ورصيده الإبداعي، وعليه فما الدور الذي يؤديه صانع المفارقة في مفارقته؟.

إن أهم الأدوار التي يقوم بها صانع المفارقة:

أ- المراوغة والخداع، حيث يوهم بمفارقته معنى، بينما هو يريد معنى آخر معاكسا له تماما.

ب- إن الهدف الذي يرمي إليه صانع المفارقة من جمعه النقيضين في بنية نصية واحدة، وإخفاء المعنى الذي يريده خلف المعنى السطحي – النقيض، إن هدفه من هذا ليس مجرد التعمية أو الإلغاز على القارئ أو المتلقي، بل إنه يهدف إلى أن يصل بالمتلقي إلى أقصى درجات الإقناع بالمعنى الذي يقصده[٢]، ذاك أن النص الذي يؤدي المعنى بصورة مباشرة، لا يؤثر على المتلقي كما يؤثر ذلك النص الذي انتقل من " الآلية والمباشرة والحرفية، إلى الحركية والتعبيرية وشدِّ عُرى الخطاب"[٣]، وهذا ما يؤكده عبد القاهر الجرجاني من أن " الصفة إذا لم تأتك مصرحا بذكرها مكشوفا عن وجهها، ولكن مدلولا عليها بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها، وألطف لمكانها، كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له إذا لم تُلقِه إلى السامع صريحا وجئت إليه من

---

[١] المفارقة والأدب، د. خالد سليمان، ٣١.

[٢] انظر: المفارقة في الشعر العربي الحديث، د. ناصر شبانة، ٧٨.

[٣] المفارقة القرآنية، د. محمد العبد، ٢٨

جانب التعريض والكناية، والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزية والحسن والرونق، ما لا يقل قليله، ولا يُجهل موضع الفضيلة فيه"[١]، كما يبين الجرجاني في موضع آخر، أن الاعتماد على الكناية في إيصال المعنى من شأنه أن يزيد المعنى إثباتا وتوكيدا حيث يقول: " ليس المعنى إذا قلنا: " إن الكناية أبلغ من التصريح" أنك لما كنَّيت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنك زدت في إثباته، فجعلته أبلغ وآكد وأشد... وادعيته دعوى أنت بها أنطق، وبصحتها أوثق"[٢]، وكذلك المفارقة، فإن صاحبها يؤدي المعنى بطريق غير مباشرة، فيها من الدقة والغموض ما يستدعي التأمل من المتلقي، وكدَّ الذهن وتكرار النظر، ليصل إلى مراد صاحبها الذي عدل عن الأسلوب المباشر عن قصد، ليزيد المعنى قوة وتأكيدا في ذهن المتلقي، لذا فإن " صاحب المفارقة الهادفة المتمرس يهدف إلى بلوغ أقصى درجات القبول لمعناه"[٣].

ج- الوصول بضحية المفارقة إلى المرحلة التي يشعر فيها بجهله بالحقيقة، وهذه تبرز بوضوح في ما يسمى بالمفارقة السقراطية، وقريب منها في بلاغتنا العربية (تجاهل العارف)، حيث كان سقراط " يشدُّ الناسَ إليه من كل صنف، ومن كل صوب وحدب، من العامل إلى المفكر، ومن الصغير

---

[١] دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، تصحيح الإمام محمد عبده، والشيخ محمد محمود التركزي الشنقيطي، تعليق: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م، ٢٠٤.

[٢] السابق، ٦٣.

[٣] المفارقة وصفاتها، دي.سي.ميويك، ١٨١.

إلى الكبير، ويأخذ في محاورة كل منهم حتى يصل إلى النقطة التي يجعل الواحد منهم يفقد فيها الثقة كلية فيما يتحاور فيه معه، وعندئذ يترك الشخص المكان خاوي الوفاض، بعد أن يدرك أنه لم يعد يعرف شيئا"[١].

د- إعادة إنتاج ما يراه ويكتشفه من متناقضات في الحياة، فصاحب المفارقة في الأساس مراقِب ذكي لماح، يعثر على المفارقة في الحياة أو في النص، ثم يستثمر هذه المفارقة فنيًّا، ليعيد إنتاجها في نصه الأدبي[٢].

لذا، فإن جودة المفارقة تعود إلى قدرة المبدع على تلمس المفارقة فيما حوله، والشعور بها، ثم استثمارها في نتاجه الأدبي، وهذا يتطلب خبرة واسعة وبديهة حاضرة، كما يتطلب منه أن يكون متحمسا لإبراز المفارقة، وإعادة إنتاجها في أجود صورة ممكنة، حيث إن " المفارقة من دون حماس، خاملة أو متكلفة، لذا فالوجهان معا ضروريان إذا شاء الفنان أن يكون متحمسا ذا كياسة، وناقدا ذا خيال، فالفنان الذي يستطيع إبراز فعل التوازن الصعب هذا، (هذا التواتر الدائم بين الحماس والمفارقة) ينتج عملا ينطوي في تضاعيفه على سيرورة وجوده"[٣].

٢- التظاهر بالغفلة والسذاجة:

فلا بد أن يظهر صانع المفارقة بمظهر الغفلة والسذاجة، وعدم تعمد قلب المعاني، وكأنه لا يريد من المعنى إلا ما يطفو على السطح، حتى لا يبدو كمن

---

[١] المفارقة، د. نبيلة إبراهيم، ١٣١.

[٢] المفارقة في الشعر العربي الحديث، د. ناصر شبانة، ٧٩ .

[٣] المفارقة وصفاتها، دي.سي.ميويك، ١٥٢.

يختبر القارئ، لأن هذا سيجعل القارئ متحفزا لاكتشاف ما يخفيه له المبدع، وهنا تفقد المفارقة لذة الصدمة، وروعة المفاجأة، فليدع المتلقي على غفلته فلربما وقع هو الآخر ضحية للمفارقة، وليعطه فرصة لاستقبال النص، وتقبل الصدمة، ليتأمل ويستنتج، وليبلغ به الشعور باللذة منتهاه حين يجد أن ما رآه من نص لم يكن سوى غطاء يخفي الحقيقة وراءه، وأن تلك الحقيقة لم تكن سوى الضد تماما مما كان يتبادر إلى ذهنه من ظاهر النص.

٣- الإيجاز:

وهذا ما يسميه ميويك: (مبدأ الاقتصاد)، ولا شك أن أداء المعنى – عامة – بأقل قدر من الألفاظ له أثره في جمال العبارة، وقوة تأثيرها، والمفارقة يصح أن تكون من أنماط الإيجاز بالقِصَر، ذاك أن المعنى فيها يؤدى بأقل الألفاظ وأوجز العبارات، دون أن يكون هناك حذف يدل عليه السياق كما في الإيجاز بالحذف، ولا شك أن الإيجاز بالقِصَر " تطويع للمعنى الكثير، وإلباسُه بنية لفظية قليلة، وهذا جهد صعب، لأنه يعني ضغط المعنى ضغطًا حاذقًا، لا يضيّعُ منه شيئا، ثم مدَّ اللفظ القصير عليه، وبسطَه حتى يستولي على كل دقيقة في حاشية المعنى، ولهذا احتاج هذا الأسلوب إلى فطنة ووعي، وسليقة درِبَةٍ تعرف كيف تصنع اللمح والإيحاء"[١].

وقد جعل ميويك مبدأ الاقتصاد من الخصائص المتغيرة في المفارقة، والتي تميز كل مفارقة عن غيرها من المفارقات، وتجعل من بعض المفارقات أكثر عمقا

---

[١] الإعجاز البلاغي، د. محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٤١٨هـ – ١٩٩٧م، ٩٣.

وتأثيرا وجاذبية وجمالا، فالمفارقة – كما يقول –: " ضرب من التأنق، هدفها الأول، كما يخبرنا (ماكس بيربوم) – وهو صاحب مفارقة متأنق –: " إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرا"، وصاحب المفارقة المتمرس يستعمل من الإشارات أقلها..."[١].

٤– تعبير واحد ودلالات متعددة:

فهنا شقان لا بد منهما: التعبير الواحد الذي يتضمن دلالات متعددة، فالمفارقة " تقوم على الغموض والازدواجية الدلالية التي تعد أساسية في طبيعتها... فإن فن المفارقة يتحقق حين يقال الشيء دون أن يقال، وحين يكون القصد مفهوما دون أن يكون جليا"[٢].

فالنص المفارقي لا بد أن يحوي معنيين – أحدهما سطحي والآخر عميق –، بل إن هناك من يبالغ فيزعم أن الأمر أكبر من ذلك " فثمة تأجيل أبدي للمغزى، فالتعريف القديم للمفارقة – قول شيء والإيحاء بقول نقيضه – قد تجاوزته مفهومات أخرى، فالمفارقة قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيرا واحدا، بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات"[٣].

٥– التضاد بين المعنيين السطحي والعميق:

---

[١] المفارقة وصفاتها، دي.سي.ميويك، ١٩٠.

[٢] المفارقة في القص العربي المعاصر، سيزا قاسم، ١٤٤.

[٣] المفارقة وصفاتها، دي.سي.ميويك، ١٦١.

إن التضاد أو التناقض بين المعنى المباشر للمنطوق، والمعنى غير المباشر، أساس في بنية المفارقة، بل إن هذا العنصر يعد علامة فارقة بين المفارقة وبقية التعبيرات البلاغية المبنية على معنى المعنى أو لازم المعنى، كقولهم في الكناية – مثلا –: (نؤوم ضحى)، أي إنها منعمة، لديها من يقوم بخدمتها، فهي غير مضطرة للاستيقاظ مبكرا، ولكن هذا المعنى لازم لمعنى: (نؤوم ضحى) وليس مناقضا له، فإن " الكناية إذا وردت تجاذبها جانبا حقيقة ومجاز، وجاز حملها على الجانبين معا "[1]، فالمعنيان غير متنافيين، بخلاف المفارقة، فصانع المفارقة ليس قصده عدم إرادة المعنى السطحي الظاهر والإضراب عنه لصالح المعنى الآخر العميق – فحسب –، بل إنه يريد الضد تماما، ويرمي إلى نفي المعنى الظاهر وإثبات عكسه، فحين يقول لرجل غبي بنبرة متهكمة: كم أنت ذكي !، فإنه يرمي إلى نفي صفة الذكاء عنه كليَّةً، وإثبات الصفة الضد وهي صفة الغباء، بطريقة تهكمية لاذعة، توصل المتلقي أو المراقب إلى أعلى درجات الاقتناع بثبوت صفة الغباء لذلك الرجل.

وليس عنصر التضاد مجرد فارق – فحسب – بين المفارقة وبقية الأساليب البلاغية المتكئة على المجاز، بل إن تفاوت مستوى التناقض بين المعنيين يعد مقياسا لقوة المفارقة وضعفها، ويمكن جعله معيارا للموازنة بين مفارقة وأخرى، فكلما أجاد صانع المفارقة توظيف التضاد، وبالغ في قوة التوتر والمناقضة بين المعنيين، كانت

---

[1] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، تقديم وتعليق: د. أحمد الحوفي، و د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (بدون تاريخ ولا رقم طبعة)، ٣/ ٥١.

المفارقة أجود وأبلغ أثرا، وهذا ما يسميه دي.سي.ميويك: (مبدأ التضاد العالي) [١]، حيث جعله من الخصائص المتغيرة التي تميز كل مفارقة عن غيرها من المفارقات.

٦- ضحية المفارقة:

وضحية المفارقة هو من تقع عليه " وتنطلي عليه لعبة المفارقة، فلا يفلح في فك "الشيفرة" الخاصة بها، فيقع ضحية لها، والذي يحدد دور الضحية هو زاوية نظر الكاتب الذي يكتشف أن صنارته غزَّت، والقارئ مكتشف المفارقة الذي قد ينظر إلى الضحية نظرة المتعاطف أو الساخر أو كليهما"[٢].

٧-القرينة:

والمراد بها أن صانع المفارقة لا بد أن يُضَمِّن مفارقته خيطا يرشد المتلقي أو المراقب، ويقوده لاكتشاف المفارقة، ليصل إلى مراد صانع المفارقة، وإذا لم يتمكن القارئ من فك شيفرة المفارقة وحلِّ رموزها لعدم وجود ما يرشده ويدله – أو لعدم قدرته على ذلك بسبب شدة غموض المفارقة أو لأي سبب آخر – فإن المفارقة لا تقع، وربما لا تعدو كونها إلغازا وأحجية، أو ربما تؤخذ على معناها المباشر دون التنبه إلى ما تخفيه في تضاعيفها من المعنى أو المعاني الضد.

وتختلف القرينة من مفارقة لأخرى، فإن " الكلام المنطوق يعول على أدوات للمفارقة، تنسجم مع طبيعته وخصائص تركيبه، ففي الكلام المنطوق يمكن أن تنتقل

---

[١] المفارقة وصفاتها، دي.سي.ميويك، ١٩١.

[٢] المفارقة في الشعر العربي الحديث، د. ناصر شبانة، ٥٣.

المفارقة من خلال أنماط محددة من النبر stress والتنغيم intonation، وينتقل أيضا بوسائل فوق لغوية... مثل الإيقاع... طريقة الأداء... ونغمة الصوت... وعلو الصوت... ونحو ذلك"[١]، كما أن صانع المفارقة قد يعول على المشترك الثقافي واللغوي بينه وبين جمهوره، ليكون هذا المشترك الخيطَ الذي يرشد الجمهور إلى الكشف عن المفارقة[٢].

فالقرينة – إذن – مفتاح يقدمه صانع المفارقة لجمهوره، ليساعده على اكتشاف المفارقة وتفسيرها وإعادة إنتاجها، ولكن هذا المفتاح عادة ما يكون " قرائن سياقية لا قرائن لفظية، فليس من مهام صانع المفارقة أن يقدمها لجمهوره على طبق من فضة، بل عليه أن يترك له حرية الاختيار"[٣]، ذاك أن القرائن اللفظية في ذات النص غالبا ما تكون سهلة المنال، وهذا من شأنه أن يضعف المفارقة، ولا يدع مجالا للمفاضلة بين القرَّاء، ومدى قدرة كل منهم على التأمل والفهم.

٨- الشعور:

يعد الشعور، أو الإحساس الذي يعتري قارئ المفارقة، من العناصر الأساسية التي تنم عن مستوى المفارقة ومدى تأثيرها، وهذا الشعور بداية يكون شعورا بالصدمة حين يحس القارئ بمراوغة النص، والتناقض بين مستويين من المعنى، حيث يجد " متعة جديدة في ذلك الشعور الغريب بالنقيضة، بمشاعر النقيضين وبالغامض،

---

[١] المفارقة القرآنية، د. محمد العبد، ٢٠.

[٢] انظر: المفارقة الروائية والزمن التاريخي، أمينة رشد، مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٣م، ١٥٧.

[٣] المفارقة في الشعر العربي الحديث، د. ناصر شبانة، ٥٣

بالمستحيل يغدو واقعا، بواقع متناقض مزدوج"[1]، وهذا الشعور بداية، هو ما يحفز القارئ إلى رفض المعنى الظاهري، والبحث عن معنى بديل من خلال ما يجده في السياق التاريخي أو اللغوي أو الصوتي للنص، ومن ثم فإن المفارقة بداية هي الشعور بالتناقض، مجرد الشعور، الذي يحفز المتلقي ليحاول إعادة الأمور إلى نصابها، من خلال إعادة إنتاج النص.

هذا هو المستوى الأول من الشعور عند القارئ، يليه مستوى من الشعور بالمتعة والغبطة حين يكتشف المعنى المتخفي، ثم الشعور بالمتعة الممزوجة بالسخرية أو الإشفاق على حال الضحية، حين يراه عالقا في حبائل المفارقة دون أن يشعر، حين يرى الضحية تسير – بمحض إرادتها – باتجاه الكمين الذي نصبه لها صانع المفارقة، وربما تكون تلك الضحية فارَّةً من ذلك الكمين، وترى كل حفرة سوى تلك الحفرة التي ستقع فيها، وتقع !... لتكون المفارقة أكبر، وليكون القارئ أكثر سخرية.. أو إشفاقا !.

وأخيرا، شعورٌ، ربما هو المحصلة النهائية التي سعى إليها صانع المفارقة، ألا وهو شعور القارئ بالقناعة، أو أعلى درجات القناعة، بالمعنى الذي سعى إليه صانع المفارقة من مفارقته.

وهكذا، فإن الشعور يمثل عنصرا أساسا في المفارقة، فليس الأمر " منوطا بوجود المفارقة أو عدمه، إنما يرتبط الأمر بإحساسنا بها، فعدم وجود المفارقة يوازي تماما عدم الإحساس بها"[2].

---

[1] المفارقة وصفاتها، دي.سي.ميويك، ١٨١.

[2] المفارقة في الشعر العربي الحديث، د. ناصر شبانة، ٢٢.

٩- المتلقي أو المراقِب:

إن دور المتلقي دور أساس في المفارقة، فكما أن صانع المفارقة – المرسِل – هو نقطة البداية في صنع المفارقة، فإن المتلقي أو المراقب هو من يكتشفها ويتلمس جوانبها، فالمفارقة تبدأ بمن يصوغها، وتنتهي بمن يقرؤها ويجلي ما يكتنفها من غموض، ومن يقوم بقلب فعل المفارقة للوصول إلى المعنى الحقيقي أو الدلالة الحقيقية، " فتحت تأثير الإشارات، أو تصادم الرسالة مع السياق، يتخلى المُفَسِّرُ عن صفة القبول، ويحوِّل المديح إلى لوم، وبذلك يبلغ مأرب صاحب المفارقة"[١].

وتشترط الدكتورة نبيلة إبراهيم في قارئ المفارقة " وعيه التام بأن العمل الأدبي بصفة عامة، وفي أعمال المفارقة بصفة خاصة، لا يحاكي الواقع أو يمثله، وإنما هو كشف أو إضاءة لجانب من جوانب الحياة التي يختلط بعضها ببعض، ويتضارب بعضها مع بعض، ولا بد أن يكون القارئ مدربا على قراءة النصوص اللغوية حتى يتكون لديه حس ما بشفافية اللغة، وهو أساس العلاقة بين القارئ والنص"[٢].

كما تذكر الدكتورة نبيلة مراحل تكوين العلاقة بين القارئ والنص المفارقي، تتلخص في النقاط التالية:

أ- وصول النبرة التي يرسلها صاحب المفارقة إلى القارئ من خلال اللغة، وهذه النبرة قد تكون نبرة استخفاف أو تذمر أو سخرية...

ب- أن يصل القارئ إلى يقين أن النص المفارقي لا يمكن أن يكون مقبولا إلا بعد أن يُرفَض ظاهرُ النص.

---

[١] المفارقة وصفاتها، دي.سي.ميويك، ١٧٥.

[٢] المفارقة، د. نبيلة إبراهيم، ١٤٠.

ج- أن يبحث القارئ عن بديل لظاهر النص المرفوض، وهذا البديل لا بد أن يتصل بالإشارات اللغوية المصاحبة للنص من ناحية، وأن يتوافق مع ما يظن أنه وجهة نظر صانع المفارقة من النواحي الفكرية والعقائدية.

د- أن تكون النهاية التي يصل إليها القارئ تقود إلى وحدة من الصياغة الموضوعية المتكاملة[1].

ومن هنا، يمكن القول إن لقارئ المفارقة أو المتلقي دورًا كبيرًا في أداء المفارقة، يكاد يضارع دور صانع المفارقة، كما أن هناك اختلافا في مستويات القراء، وعلى حسب عمق ثقافة القارئ وخبرته، وقدرته على استكناه النص والكشف عن خباياه، تكون جودة قراءته وحسن تفسيره لما يقرأ، وعليه فقد يجد قارئ مفارقة في نص ما، ولا يجدها قارئ آخر، وقد يقف قارئ عند تفسير واحد أو دلالة واحدة لمفارقة ما، بينما يجد فيها آخر عددا من الدلالات والتفسيرات.

---

[1] انظر: السابق، الصفحة نفسها.

لغة المفارقة:

إن " المفارقات – عند بعض الكتاب – تعد اختبارا لمهارة القراء في قراءة ما بين السطور"[١]، وهذه المفارقات تؤديها اللغة المنطوقة أو المقروءة مع ما يصاحبها من قرينة سياقية، أو وسائل فوق لغوية، سواء كانت صوتية أو إشارية (جسدية)، إلا أن " المفارقة – بادئ ذي بدء – تعبير لغوي بلاغي يرتكز أساسا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية"[٢]، ولكي يتوصل المتلقي إلى اكتشاف تلك العلاقة الذهنية بين ألفاظ النص المفارقي، لا بد أن يتوسل بوسائل من ذات النص – سياق النص –، أو مصاحبة للنص – لغة الجسد أو النبر الصوتي –، أو من محيط النص – ثقافية أو فكرية أو اجتماعية –، وكل تلك الوسائل لا بد أن يحرص صانع المفارقة على تضمينها في نصه، لتكون خيطا يرشد المتلقي لفك رموز النص.

ومع كل هذا، فإن القارئ قد يقف عاجزا عن فك رموز النص، وإعادة تفسيره، واستكناه المعاني المخبأة فيه، والسبب في ذلك قد يعود إلى ضعفٍ في قدرة المتلقي على تلمس تلك القرائن المصاحبة للنص، وهذا أمر وارد حين لا يكون القارئ متمرسا ومعتادا على قراءة هذا النوع من النصوص، إلا أن هناك سببا آخر قد يكون هو الأساس في هذه الإشكالية، فلغة المفارقة ذاتها قد تكون السبب في تمنع النص وتأبيه على الفهم، فإذا كانت لغة المفارقة بالغة التعقيد، فإنها – دون شك – ستقضي على محاولة فهمها أو ستصعب المهمة على أقل تقدير.

---

[١] المفارقة القرآنية، د. محمد العبد، ١٩.

[٢] المفارقة، د. نبيلة إبراهيم، ١٣٢.

ومن هنا، فإن صانع المفارقة مطالب بأن لا يبالغ في التعقيد، " وأن يُفرِّق بين التعقيد، وعدم الرغبة في التحديد، فقد يعطل التعقيد عملية المشاركة في قراءة النص بين الكاتب والقارئ، في حين أن عدم التحديد يفتح له المجال لتعدد التأويلات"[١].

وكما يطالَب صانع المفارقة بعدم المبالغة في التعقيد، فإنه بالمقابل مطالب بأن لا تكون مفارقاته سطحية، لأن لغتها حينئذ ستكون " لغة شفافة؛ لأن المتلقي يخترقها سريعا إلى نتاجها المحفوظ، ولا يمكن في مثل هذا المستوى أن تحل المفارقة، اللهم إلا إذا جاءت المفارقة بمعناها السطحي المباشر في مجرد (التناقض) اللغوي، وهو تناقض ليس للمبدع فيه فضيلة أو مزية، لأن المعجم يقدم له ثنائيات التناقض تقديما جاهزا ومريحا"[٢].

ومن هنا، فإن المفارقة يجب أن تؤدَّى بلغة عالية، فيها قدر من المراوغة والتمنع على الفهم المباشر والسريع، وفيها قدر من التعالي والترفع عن السطحية والمباشرة والسهولة، لأن لذة المفارقة يجدها المتلقي حين يعاني بعض الجهد في فهم المفارقة وإعادة تفسيرها، لكن تلك اللذة قد تستحيل إلى يأس، حين لا يفلح القارئ في فك الرموز، وحين تغدو المراوغة والتمنع ضربا من التعجيز والتحدي، وكأن الهدف من المفارقة – إذ ذاك – مجردُ امتحان صبر القارئ وذكائه، أكثر منه الوصول بالقارئ إلى أعلى درجات القناعة بالفكرة التي ضمنها صانع المفارقة في مفارقته.

---

[١] المفارقة، د. نبيلة إبراهيم، ١٤٠.

[٢] كتاب الشعر، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م، ٥٩.

وبـين هـذين المسـتويين المتفـاوتين – المبالغـة فـي التعقيـد أوالسـطحية – تبقـى درجاتٌ متفاوتة ومساحات تتمايز فيها لغة المفارقة بين مبدع وآخر.

القسم الثاني

الدراسة التطبيقية

مدخل:

١- روافد المفارقة في شعر العصر المملوكي:

المقصود بالعصر المملوكي: العصر الذي حكم فيه المماليك وتولوا فيه القيادة على مدى ثلاثة قرون تقريبا، وذلك منذ وفاة آخر سلاطين الدولة الأيوبية نجم الدين أيوب عام ٦٤٨هـ وتولي زوجته شجرة الدر، ثم استلام المماليك مقاليد الحكم حتى سقوط الدولة المملوكية على يد العثمانيين عام ٩٢٢هـ، وتشمل تلك الحقبة دولتي المماليك البحرية (٦٤٨-٧٨٤هـ) والبرجية (٧٨٤-٩٢٢هـ) [١].

وقد كان هناك روافد أسهمت في حضور صنعة المفارقة في شعر العصر المملوكي، ولعل من أبرز تلك الروافد:

أ- الرافد السياسي والاجتماعي:

ليس المراد هنا التحدث عن الأحوال السياسية والاجتماعية في العصر المملوكي، بل إن القصد الإشارة إلى الوضع السياسي والاجتماعي العام الذي أسهم في صنع المفارقة في النتاج الأدبي الذي كان مرآة تنعكس عليها الأحداث والأحوال التي يحياها الناس.

والسياسة نمط من السلوك الاجتماعي تقوم به القيادات في المجتمع، لذا فإن الكلام عن الرافد السياسي ينسحب على الرافد الاجتماعي لأن الأحوال الاجتماعية غالبا انعكاس للأحوال السياسية.

---

(١) انظر: مصر والشام في عصر الأيوبيين والمماليك، د. سعيد عبد الفتاح عاشور، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان، ١٦٥ وما بعدها.

والناظر في تاريخ العصر المملوكي السياسي يجد أنه عصر مليء بالتقلبات والمفارقات السياسية، فليس ثمة عصر أحفل بضروب المتناقضات والمفارقات الصارخة عبر تاريخنا الطويل من عصر المماليك[1].

ولعل من أولى مفارقات هذا العصر أن حكامه وسلاطينه في الأصل أرقاء عبيد، فكان "أحدهم يأتي إلى مصر غلاما لينضم إلى مماليك أحد السلاطين أو الأمراء، فيتلقى بعض العلم من قراءة وكتابة وتلاوة لبعض آيات من القرآن الكريم وحفظها مع حفظ بعض الأحاديث النبوية، ثم يدرب على حمل السلاح وفنون الفروسية والقتال، وبعد أن يبرع فيها ويسلك في صفوف الفرسان المقاتلة من خاصة السلطان أو الأمير، تراوده تطلعات السلطنة والحكم، والجلوس على كرسي القلعة فيكرس جهده لذلك، فمنهم من ينجح ومنهم من يفشل"[2]، وهذه مفارقة عجيبة تبين مدى غرابة أسلوب الحكم في تلك الدولة، فكيف يمكن لأحدهم أن ينتقل من مجرد رقيق يباع ويشترى إلى سلطان له سطوته، ولم يكن الأمر مجرد حادثة فردية حدثت مرة أو مرتين، بل إن هذه هي سمة العصر السياسية، فإذا قويت سلطة المملوك سطا على كرسي الحكم وقتل السلطان واستأثر بالحكم، لذا فقد كثرت الاغتيالات وكان القتل نهاية الكثير من سلاطين هذه الدولة.

ومفارقة أخرى في هذا العصر تظهر في سرعة تقلب الأحوال السياسية بين قوة وضعف، وانضباط وانفلات، ففي بعض الأحوال تكون الدولة المملوكية في أوج عزها

([1]) الشعر الشعبي الساخر في عصور المماليك، د. محمد رجب النجار، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث عشر، العدد الثالث، ٦٧.

([2]) الأدب في العصر المملوكي، د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، ٢٨/١.

وقوتها من الناحية السياسية حين يتزعمها قادة أقوياء، ثم لا تلبث أن تنتكس حالها ويتولى فيها الحكم بعض الضعاف أو الأطفال الذين لا يؤهل أحدهم للزعامة سوى أنه من نسل فلان، فقد تولى الحكم في الدولة المملوكية الأولى التي استمرت قرابة قرن ونصف " خمسة وعشرون سلطانا، منهم من لم يتول السلطنة إلا بضعة أيام، أو بضعة شهور، ومنهم من طالت مدة سلطته واستقرت سنوات طوالا، ومنهم من تولى الحكم صبيا، أو طفلا لم يبلغ الحلم، وكان يقوم بأمرهم أتابك أو نائب السلطنة، أو كبير الأمراء..." [1]، فأضحى المجتمع المملوكي أسيرا لتقلبات سياسية واقتصادية واجتماعية أفرزتها تلك الحال الغريبة.

ولقد كان لتلك الأحوال المتناقضة أثر ظاهر على أدب تلك المرحلة، حيث عبر الشعراء عن سخطهم من هذه الأوضاع ونقدهم لها، سواء كان نقدا صريحا مباشرا، أو كان في صورة تهكمية ساخرة، فمن ذلك قول أحد شعراء هذا العصر بعد أن تولى أحد الأطفال السلطنة:

سلطاننا اليوم طفل والأكابر في خلف وبينهما الشيطان قد نزغا
فكيف يطمع من مسته مظلمة أن يبلغ السؤل والسلطان ما بلغا[2]

([1]) الأدب في العصر المملوكي، د. محمد زغلول سلام، ٢٩/١.

([2]) السيف المهند في سيرة الملك المؤيد، بدر الدين العيني، تحقيق: فهيم محمد علوي شلتوت، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ١٩٩٨م، ٢١٣.

ب- الرافد البديعي: فقد عرف العصر المملوكي بأنه عصر التفنن البديعي، حيث أصبحت الصنعة البديعية هدفا يسعى إليه الأدباء ويتسابق إليه الكتاب والشعراء، فقد حفل الشعر والنثر في هذا العصر بألوان البديع " والتلاعب بالتراكيب، والصياغات المتنوعة من جناس .. وتصريع ومطابقة وكناية وتورية، وقد يركز بعضهم على فن أو أكثر من فنون هذه الصناعة كالجناس والتورية، وكان شغف كثير من شعراء الشام بصنعة الجناس، كما كانت صنعة المصريين في التورية أكثر واهتمامهم بها أوضح"[1]، حتى سمي هذا العصر: عصر التورية[2].

ولما كانت المفارقة صنعة، فإن حضورها في عصر الصنعة البلاغية سيكون كبيرا، لا سيما والمفارقة تقوم على التضاد وتنوع المستوى الدلالي، وهذا ما تقوم عليه أجناس البديع من طباق ومقابلة وجناس وتورية...

([1]) الأدب في العصر المملوكي، د. محمد زغلول سلام، ٨٨/٣.

([2]) انظر: ابن نباتة شاعر العصر المملوكي، د. محمود سالم محمد، دار ابن كثير، دمشق، الطبعة الأولى ١٤٢٠هـ. ١٩٩٩م، ١٧٤.

٢- **ابن نباتة المصري**[١]:

هو جمال الدين محمد بن محمد بن محمد بن أبي الحسن بن صالح بن نباتة الفارقي، ولد في القاهرة عام ٦٨٦هـ ، نشأ نشأة علمية وطلب العلم والأدب على عدد من العلماء والأدباء، وقد عمل في بداية شبابه في التعليم حيث كان معلما في الكتاب، ولم يكن عمله هذا يدر عليه ما يكفيه من المال، فأخذ يتكسب بالشعر ويمدح أعيان عصره، وقد غادر ابن نباتة مصر إلى الشام سنة ٧١٦هـ، حيث أقام في دمشق وتردد على بلاط الملك المؤيد في حماة وأكثر في مدحه، ولزمه حتى توفي وخلفه ابنه الملك الأفضل فمدحه مدة ثم تركه وانتقل إلى القدس.

وبعد تلك الإقامة الطويلة لابن نباتة في الشام والتي زادت على الأربعين سنة يعود إلى مصر سنة ٧٦١هـ بطلب من السلطان الذي عينه في ديوان الإنشاء ولكنه لم يستطع لكبر سنه وضعف قوته، حتى اشتد به المرض وتوفي بالبيمارستان المنصوري في القاهرة سنة ٧٦٨هـ وقد نيف على الثمانين.

وقد ترك ابن نباتة آثارا شعرية ونثرية كثيرة من أبرزها: ديوان شعر كبير زاد عدد أبياته على ثلاثة عشر ألف بيت، القطر النباتي وهو مجموعة شعرية اختارها ابن نباتة من شعره في التورية، منتخب الهدية في المدائح المؤيدية، سرح العيون في شرح

---

(١) انظر في ترجمته: الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، أحمد بن حجر العسقلاني، تحقيق: سالم الكرنكوي، دار الجيل، بيروت، ٢١٦/٤. النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ابن تغري بردي، تحقيق مجموعة من المحققين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٠م، ٩٥/١١. وقد ألف الدكتور عمر موسى باشا كتابا تحدث فيه باستفاضة عن ابن نباتة حياته وأدبه الشعري والنثر، وهو كتاب: ابن نباتة المصري أمير شعراء المشرق، د. عمر موسى باشا، دار المعارف، القاهرة. وكذلك فعل الدكتور محمود سالم محمد في كتابه: ابن نباتة شاعر العصر المملوكي، د. محمود سالم محمد، دار ابن كثير ، دمشق-بيروت.

رسالة ابن زيدون، مطلع الفوائد ومجمع الفرائد، وغيرها من الآثار التي ذكرها أهل التراجم في ترجمته.

والسبب في اختيار ابن نباتة ليكون نموذجا لهذه الدراسة ثلاثة أمور:

أ- أن ابن نباتة صاحب نتاج شعري غزير جدا، ويظهر هذا في ضخامة ديوانه، ومن هنا فإن كثيرا من ظواهر الشعر في العصر المملوكي ستكون بارزة في شعره.

ب- أن الصنعة الشعرية عند ابن نباتة تمتاز بمستوى رفيع مقارنة بشعراء عصره، فقد كان مولعا بالصنعة الشعرية "مستخدما لكثير من ضروبها، فأصابت صنعته الشكل الشعري والتعبير الشعري معا"[1].

ج- أن تجربة ابن نباتة الحياتية قادته ليطوف على كثير من المساحة الجغرافية التي غطتها السلطنة المملوكية، من القاهرة إلى دمشق وحماة وحلب والقدس، ولا شك أن هذه التجربة قد أثرت في شعره حيث جمع في شعره بين خصائص الشعر في الشام ومصر في تلك المرحلة، وهذا يجعل منه نموذجًا ممتازًا يمكن من خلاله تلمس حضور المفارقة في شعر هذا العصر على اتساع مساحته.

وفيما يأتي من فصول سيتم تلمس المفارقة في شعر ابن نباتة المصري، وذلك في نماذج من مباحث البيان والبديع والمعاني، ونماذج من المفارقات السياقية في شعره.

([1]) ابن نباتة شاعر العصر المملوكي، د. محمود سالم محمد، ١٦٦.

الفصل الأول

المفارقة البديعية

- الطباق والمقابلة.
- الجناس.
- الالتورية.
- تأكيد المدح بما يشبه الذم.

الطباق والمقابلة

يعد الطباق والمقابلة في تراثنا البلاغي من المحسنات المعنوية في علم البديع، والأصل في الطباق والمطابقة:" المشي في القيد، ويقال: طابق الفرس في جريه: إذا وضع رجليه مواضع يديه"[١]، ومن الطباق ما ورد في قوله تعالى:" ألم تروا كيف خلق الله سبع سماوات طباقا" [٢] أي: مطبق بعضها فوق بعض كما قال الزجاج[٣]، ومن الطباق: قولهم: وافق شن طبقه، فهذا مثل قالته العرب، وأصله ما ذكره الأصمعي من أن "الشَّنّ: الوعاء المعمول من أَدَمٍ فإذا يبس فهو شَنّ وكان قوم لهم مثله فَتَشَنَّنَ فجعلوا له غطاء فوافقه"[٤]، ومن الطباق أيضا ما ورد في الحديث من أن ملك الجبال قال للنبي صلى الله عليه وسلم:"...إن شئت أن أطبق عليهم الأخشبين"[٥] يعني قريشا، والأخشبان جبلان بمكة، ومن الطباق أيضا قولهم: طابقت بين الشيئين إذا جعلتهما على حذو واحد.[٦]

---

[١] ديوان الأدب، أبو إسحاق الفارابي، تحقيق: د. أحمد مختار عمر، مراجعة: د. إبراهيم أنيس، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الطبعة الأولى ٢٠٠٣، ٤٥٣.

[٢] سورة نوح، الآية: ١٥.

[٣] لسان العرب، ابن منظور، ٢٠٩/١٠.

[٤] السابق، الصفحة نفسها.

[٥] مختصر صحيح الإمام البخاري، الشيخ محمد ناصر الدين الألباني، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤٢٢هـ – ٢٠٠٣م، ٣٨٦/٢.

[٦] لسان العرب، ابن منظور، ٢٠٩/١٠.

ومما سبق يتبين أن الأصل المعجمي لكلمة (طباق) تدل على التوافق والتماثل و"مساواة المقدار من غير زيادة ولا نقصان"[١]، ويظهر هذا في مطابقة الفرس إذا وضعت رجليها مواضع يديها، ولذا فقد أشكلت هذه المسألة، فكيف يطلق (الطباق) على الجمع بين الضدين في الكلام، بينما يدل أصله المعجمي على التوافق والتناسب لا التضاد والتنافر؟ بل إن المتتبع ليجد البلاغيين يذكرون الطباق والمقابلة ضمن منطقة التناسب في الدرس البديعي[٢]، ولا غرو فإن "التناقض يمثل تناسبا على نحو من الأنحاء، ولهذا أسماه العلوي: التكافؤ"[٣]، ولعل هذا الإشكال في الأصل الاشتقاقي هو ما جعل قدامة بن جعفر يطلق مسمى (الطباق) على ما اعتبره البلاغيون جناسا، حيث يقول:" فأما المطابق فهو ما يشترك في لفظة واحدة بعينها..." [٤].

ومع ما يظهر من تناقض في هذه المسألة فإن البحث يجد أن المعنى المعجمي لكلمة (طباق) يشير ضمنا إلى وجود التعاكس والتضاد، فإن المطابقة كما يقول الصفدي: " اتحاد في الأطراف كغطاء الآنية التي لا تَفضُل عنه "[٥]، واتحاد الأطراف هنا يعني انطباق بعضها على بعض على سبيل المساواة فلا يفضل بعضها على بعض، ومن هنا فإن " وضع غطاء القدر منكفئا على فم القدر حتى يغطيه بإحكام ... يقتضي في الغالب التعاكس، فبطن الغطاء على بطن القدر يقتضي أن يكون

---

[١] العمدة، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٢٤هـ . ٢٠٠٤م، ١٣/٢.

[٢] البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ٣٥٤.

[٣] السابق، ٣٥٥.

[٤] نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٦٢.

[٥] جنان الجناس، صلاح الدين الصفدي، مطبعة الجوائب – قسطنطينية، الطبعة الأولى ١٢٩٩هـ، ١٠.

ظهر الغطاء إلى الأعلى وظهر القدر إلى الأسفل"[١] ، وكذلك فإن إطباق الأخشبين لا يتم إلا إذا حُرِّك كلاهما في اتجاهين متعاكسين، أو كان أحدهما – على الأقل – متحركا تجاه الآخر بينما الآخر ساكن بلا حركة، ومن هنا فإن معاني التضاد والتعاكس في الأصل المعجمي لكلمة (طباق) واردة، وإلا فما الذي جعل جمهرة البلاغيين يطبقون على إطلاق هذه الكلمة على الجمع بين المتضادات في الكلام؟ فلم يكن هذا إلا لأنهم شعروا أن في أصلها المعجمي ما يشي بالعكس والضد، وإن كان ابن الأثير قد صرح بأنه لم يصل إلى رابط معنوي بين مصطلح الطباق البلاغي وأصل الكلمة الاشتقاقي، ولكنه في الوقت نفسه لم ينف أن تكون هناك مناسبة خفيت عليه حيث يقول:" فإنهم سموا هذا الضرب من الكلام: مطابقة، لغير اشتقاق ولا مناسبة بينه وبين مسماه، هذا الظاهر لنا من هذا القول، إلا أن يكونوا قد علموا لذلك مناسبة لطيفة لم نعلمها نحن"[٢]، وإن كان ابن أبي الحديد في تعقيبه على ابن الأثير في هذه المسألة قد تجشم البحث عن صلة بين المصطلح وأصل الكلمة الاشتقاقي، فذكر أن أصل الطباق مأخوذ من المشقة، وأن الجمع بين الضدين في الكلام على الحقيقة شاق بل متعذر، ومن عادة العرب أن تعطي الألفاظ حكمَ الحقائق في نفسها توسعا، فسموا كل كلام جُمع فيه بين الضدين مطابقة[٣]، والحق أن كلام ابن أبي الحديد فيه شئ من التكلف.

---

[١] البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن حبنكة الميداني، دار القلم – دمشق، الدار الشامية– بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م، ٣٧٧/٢.

[٢] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير، تقديم وتعليق: د. أحمد الحوفي، و د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤٤/٣.

[٣] انظر: الفلك الدائر على المثل السائر، ابن أبي الحديد، انظره في: المثل السائر، ابن الأثير، ٣٠٠/٤.

ومن هنا فإن البحث يجد أن هناك صلة تلمح بين المصطلح البلاغي والأصل الاشتقاقي للمطابقة، وحتى لو لم تلمح تلك الصلة؛ فإن استقرار جمهرة البلاغيين على أن الطباق هو الجمع بين الشيء وضده، هذا الاستقرار في ذاته يمثل نوعا من المفارقة حيث يطلق مسمى الشيء على ضده، ومعلوم أن من سنن العرب في كلامها أن تسمي بعض الأشياء بأضدادها.

هذا فيما يتعلق بالأصل المعجمي للطباق، وأما المعنى الاصطلاحي للمطابقة فقد استقر الدرس البلاغي على أن الطباق يطلق على: الجمع بين الشيء وضده في الكلام[١] ، ويقع الطباق بين اسمين أو فعلين أو حرفين، أو مختلفين، ويقع الطباق بالسلب حيث يذكر الشيء ثم ينفيه، وسيرد تفصيل ذلك وأمثلته إن شاء الله.

ومهما يكن من أمر، فإن الطباق من البنى الأثيرة في الأدب العربي عامة وفي الشعر خاصة، فبنية الطباق من أكثر البنى شيوعا في الشعر العربي[٢]، ذاك أن الشاعر يستطيع من خلالها تأكيد المعاني وتنبيه المتلقي عن طريق الجمع بين المتنافرات مما يجعل النص في توتر دائم، وهذا العنصر ذاته هو ما يميز المفارقة

---

[١] انظر في تعريف الطباق على سبيل المثال لا الحصر: العمدة، ابن رشيق، ١٢/٢. البديع في البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تحقيق: عبد آ. علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م، ٦٣. المثل السائر، ابن الأثير، ١٤٣/٣-١٤٤. الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، مؤسسة المختار، القاهرة، الطبعة الأولى ١٤١٩هـ - ١٩٩٩م، ٣٠٠، مختصر المعاني، سعد الدين التفتازاني، تحقيق محمد عثمان، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، الطبعة الأولى ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م، ٣٩٧. بغية الإيضاح، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة السابعة عشرة ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م، ٥٧٢/٤-٥٧٣.

[٢] البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ٣٥٤.

الشعرية، والتي قامت أساسا على بنيتي الطباق والمقابلة، " فإن المفارقة على اتساع مظاهرها وأنواعها أصلها ما قدمته البلاغة العربية تحت مصطلحي " الطباق" و " المقابلة"، حيث تقدم بنية التضاد المعجمي المفارقةَ في أبسط صورها، إذ تكون بين لفظتين في الطباق، وبين أكثر من لفظتين في المقابلة"[1]، ومن هنا فإن الصلة بين الطباق والمقابلة من جهة والمفارقة من جهة أخرى هي الصلة بين المقدمة والنتيجة، فإن الطباق والمقابلة هما المادة الخام التي تنتج التوتر القائم على التناقض في النص، والذي بدوره يؤدي المفارقة التي تعتمد التضاد بين مكونات النص، حيث تكون البنية العميقة مناقضة لبنية السطح، بل إن عبد القاهر الجرجاني حين يتحدث عن هذه الظاهرة وأثرها على المعنى وعلى المتلقي فكأنه يتحدث عن المفارقة بمفهومها الحديث، وذلك في قوله:" وإنها لصنعة تستدعى جودة القريحة والحذق، الذي يلطف ويدق، في أن يَجمع أعناق المتنافرات المتباينات في ربقة، ويَعقِد بين الأجنبيات معاقد نسب وشُبكة، وما شرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمل إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما، ويحتكمان على من زاولهما والطالب لهما في هذا المعنى ما لا يحتكم ما عداهما، ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات، وذلك بيِّنٌ لك فيما تراه من الصناعات وسائر الأعمال التى تنسب إلى الدقة، فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها

---

[1] بناء المفارقة " دراسة نظرية تطبيقية" أدب ابن زيدون نموذجا، د. أحمد عادل عبد المولى، مكتبة الآداب،القاهرة، الطبعة الأولى ١٤٣٠هـ – ٢٠٠٩م، ٦١.

أشد اختلافا في الشكل والهيئة ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم والائتلاف أبين؛ كان شأنها أعجب، والحذق لمصورها أوجب".[١]

والحق أن الصلة ظاهرة بين المفارقة بمفهومها الحديث والطباق والمقابلة بمفهومهما التراثي، فإن تكنيك المقابلة في المفهوم المفارقي لم " يعد تضادا بين دلالتي كلمتين، أو حتى مجموعة كلمات كما كان من قبل، وإنما امتد ليصبح مقابلة بين مواقف متعارضة وشخصيات تتصادم إراداتها وأفعالها، فيحتدم الصراع ويزداد الحدث الدرامي أو القصصي توترا وتتعمق به دلالته، ويعظم تأثيره، ويكاد يكون من الحقائق المتعارف عليها بين النقاد والدارسين أن المقابلة بمفهومها السابق أداة فنية أساسية في بناء الأعمال الدرامية والقصصية... والمقابلة في الأجناس الأدبية الجديدة قد تتمثل في مواقف جزئية، وقد تمتد لتشمل العمل الأدبي كله"[٢].

ومن هنا، فإن الطباق والمقابلة ليسا مجرد محسنين بديعيين، وليسا مجرد زخرف لفظي يعمد إليه الكاتب أو الشاعر لتنميق نصه، بل إنهما مع ذلك عنصران يكثفان الدلالة في النص، فهما يقومان على التضاد، والتضاد عنصر مهم لتوليد الصور الذهنية عند المتلقي، فكثيرا ما " تتولد الصور من النقيض"[٣]، فالتضاد يستثير " التفكير والإدراك ومنافذ الإحساس لدى المتلقي، فاجتماع الأضداد في المدركات المادية المحسوسة يخلق هذه الإثارة، وكذلك المدركات المعنوية أيضا، ومن هنا ندرك سر بناء كثير من الأقوال السائرة والعبارات المأثورة على ذلك الأسلوب، فذلك أدعى

---

[١] أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ٨٧.

[٢] أساليب البديع في البلاغة العربية، د. شفيع السيد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٦، ٣٤-٣٥.

[٣] في المصطلح النقدي، أحمد مطلوب، ١٨٨.

إلى قوة تأثيرها، وأعون على الاستيعاب وسرعة الاستظهار والاستبقاء في الذاكرة"[١]، وكما هو معلوم فإن تخاطر الأضداد في الذهن أقرب من تخاطر الأشباه والنظائر[٢]، وهذا التخاطر الذهني لا بد أن ينشيء صورة ذهنية للمتضادين كليهما يستجلي من خلالها أوجه الاختلاف بينهما، بل إن استحضار الذهن للضد يكون قبل مجيء الطرف الآخر في النص[٣]، ومن هنا فإن الطباق ومن بعده المقابلة ليسا مجرد زخرف بديعي، بل إن لهما إسهاما ظاهرا في توسيع الدلالة وتعميق المعنى من خلال صنعهما للمفارقة التي تبدأ من مستواهما الأولي في الجملة، لتصنع بعد ذلك الموقف والسياق المفارقي، ثم القصيدة أو الموضوع المفارقي.

والكلام من حيث وقوع التطابق أو عدمه ينقسم منطقيا إلى أربعة أقسام:

١- التطابق في اللفظ والمعنى (السطح والعمق).

٢- التطابق في اللفظ دون المعنى (السطح فقط).

٣- التطابق في المعنى دون اللفظ (العمق فقط).

٤- لا يوجد تطابق لا في اللفظ ولا في المعنى (لا في السطح ولا في العمق).

وفيما يلي يتلمس البحث نماذج للمفارقة في مستواها الأولي القائم على الطباق والمقابلة، متخذا من شعر ابن نباتة المصري نموذجًا يمثل شعراء عصره كونه شاعر العصر المملوكي وأمير شعراء عصره بلا منازع.

---

(١) أساليب البديع في البلاغة العربية، د. شفيع السيد، ٢٦.

(٢) انظر: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، حبنكة الميداني، ٢/ ٥٢٥.

(٣) البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ٣٥٥.

فهذا ابن نباتة المصري يستغل المفارقة القائمة على الطباق في رثاء أحد الأعيان فيقول:

وهنئت بالجنات يا تاركي على سعير من الأحزان بعدك مشبوب[١]

فهذه المفارقة القائمة بين (الجنات) و (السعير) وإن كانت لم تبارح مستواها المعجمي حيث التقابل اللفظي بين الكلمتين فإنها قد اقتربت من حدود المجاز في كلمة (السعير) حيث دخلت دائرة التشبيه الذي وقع بين حرقة الحزن على الفقد، ولفح السعير المشبوب، ومع هذا فإن الشاعر نجح في توظيف الطباق لتظهر المفارقة بين حالين: حال الميت الذي يتقلب في النعيم الذي يرجوه له الشاعر، وحال الشاعر الذي يتقلب على لظى الحزن والأسى.

وفي قصيدة أخرى يعود ابن نباتة ليقرر المعنى السابق، فيقول في رثائه الملك الأفضل في بيت الختام الذي عمد إلى تكثيف بنية الطباق فيه بتوظيف نوعي الطباق: طباق السلب وطباق الإيجاب:

سلام على جنات أجداثهم ولا سلام لنار الحزن بين الجوانح[٢]

فيبدأ صدرَ البيت بـ (سلام) ويُصَدِّرُ عجزه بالكلمة ذاتها (سلام) ولكنها واقعة بعد النفي لتأخذ هنا الحكم المضاد تماما، ويلي هذين السلامين (جنات) و(نار) على التوالي، فكأن الشاعر هنا يقابل بين شطري البيت، لتكون المفارقة أوسع مدى وأعمق دلالة، ولتكون معبرة عن الحالة الشعورية التي يحياها الشاعر، والمفارقة هنا وإن كانت

---

[١] ديوان ابن نُباتة المصري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧م، ٤٣.

[٢] الديوان، ١٠٠.

لم تجاوز مستواها المعجمي حيث تأخذ الألفاظ دلالاتها المعجمية داخل السياق فإن التشبيه في الشطر الثاني قد صنع لها أفقا دلاليا آخر حيث جعل للحزن حرارة ولفحا تشبه حرارة النار ولفحها، يضاف إلى هذا أن تكثيف المتضادات وتنويعها بين سلب وإيجاب قد أعطى للدلالة زخما أكبر وأضاف للنص توترا ارتقى به عن مستوى الرتابة التقريرية، ذاك التوتر الذي أضفاه توالي المتنافرات لتكون المفارقة هنا أعمق أثرا وأبعد مدى.

وفي دائرة الرثاء – أيضا – يوظف ابن نباتة المفارقة ليواسي نفسه ويسليها على فقد الأحباب في مقارنة تأملية يحاول فيها إقناع نفسه بأن لقاء من فقدهم لا يعد مستحيلا، فيقول:

وخفف الحزن أنا لاحقون بمن مضى فأمضى شباة الحادث الأشِب

إن لم يسر نحونا سرنا إليه على أيامنا والليالي الذهب والشهب[1]

فطباق السلب بين (لم يسر) و (سرنا) قام على تفكير تأملي من الشاعر لتعزية نفسه والتخفيف من حزنه ولوعته، فاستحالة عودة الأموات لا تعني استحالة اللقاء بهم، فإن تعذر عليهم السير إلينا والعودة إلى ديارنا، فنحن لا شك سائرون إليهم ولاقون ما لقوا، متخذين الليالي والأيام مطايا تلحقنا بهم وتجمعنا معهم في مصير واحد، وقد وفق الشاعر في التعبير عن هذه الفكرة بهذا الأسلوب المفارقي، فلو أراد صياغة هذه الفكرة بطريقة سطحية بعيدا عن استعمال التضاد لأمكنه القول:

[فنحن في الدرب حتما سائرون على] أيامنا والليالي الذهب والشهب

---

[1] الديوان، ٤٣.

إلا أن المفارقة التي بناها الشاعر على طباق السلب قد عمقت المعنى وأعطته دفقة دلالية أعلى، وجعلته أكثر إغراء للمتلقي ليعمل فكره ويتأمل الفكرة التي أرادها الشاعر.

وفي الشطر الثاني يعمل الشاعر التضاد بين (الأيام) و (الليالي)، وهذا التضاد الزمني يعطي معنى الشمول والتبادل، فكل مرحلة زمنية تسلم للتي تليها، فمطية الليل تسلمك إلى مطية اليوم، ومطية اليوم تسلمك إلى الليل، وهكذا دواليك حتى ينقضي الأجل.

وحين يرثي ابن نباتة ولدا له مات صغيرا، يعود ليعزي نفسه ويسليها على فقد فلذة كبده مقنعا نفسه أن الموت مصير مشترك بين الأحياء قاطبة، ولكنه يعرض هذا المعنى بأسلوب الجمع بين الضدين، حيث يقول:

بُني إن تُسق كاسات الحمام فكم مليكِ حسن كما شاء الزمان سُقي

بني إن الردى كأس على أمم ما بين مصطبح منها ومغتبق[1]

فالمعنى في البيتين متقارب، ويكاد يكون كرر المعنى ذاته في البيتين، فهو ينادي ابنه وهو في الحقيقة إنما ينادي ذاته ويسليها بأن ابنه ليس بدعا في طريق الموت، فالكل على ذات الدرب سائرون، إلا أن الشاعر يعرض المعنى في البيت الأول بأسلوب مباشر: (إن تسق كاسات الموت فقد سقيها غيرك)، ولكنه يعود في البيت الثاني ليعمق المعنى في صورة تشبيهية تحمل التضاد بين (مصطبح) و (مغتبق) فكلاهما شُرب، إلا أن هذا في الصباح وذاك في المساء، وهذا التضاد الزمني

[1] الديوان، ٣٤٨.

يعطي المعنى دلالة الشمول من جهة، ويؤكد من جهة أخرى أنه لا فرق بين الأحياء في شربهم هذه الكأس إلا في زمن ذلك الشرب وتوقيته، وهذا الفرق لا يوحي بالتفاضل بينهم في حال الموت، بل يشي بالتساوي والمماثلة، وهنا تظهر المفارقة في صورة أجلى، حيث يوفق الشاعر في التعبير عن المساواة والتماثل بأسلوب التنافر والتضاد!.

ويعرض ابن نباتة في موطن آخر للأقدار التي ما انفكت ترميه بالفقد والفقر، ليُظهر حيرة عقله فيها وعجزه عن الهروب منها واتقائها:

هـــي المقـــادير لا تنفـــك مُقدِمـــة وللحـــجى خطـــرات ذات إحجـــام[1]

فبين المقادير (المُقْدِمة) بلا تلبُّثٍ أو تأخر، والعقل الذي كبلته الحيرة والتردد، يقف الشاعر ليكون غرضا سهلا للأقدار المؤلمة، فـ (إقدام) الأقدار، و(إحجام) العقل، تضاد يُظهر من خلاله الشاعر مدى حيرته وربما يأسه وإحباطه من تتابع الأقدار المؤلمة التي عجز عقله عن إيجاد حيلة للتوقي منها.

ويعود في موطن آخر إلى الأقدار وتواطئها عليه بإفقاره وإذلاله حتى ألجأته إلى التزهد، وأضعفت قوته فانزوى عن الناس مرغما غير مختار:

منعتنـــي الـــدنيا جنـــىً فتزهـــدتُ (م) لكـــــــن تزهـــــــد المغـــــــلوب

ووهـــت قـــوتي فأعرضـــت كُرهـــا عـــن لقـــاء المكـــروه والمحـــبوب[2]

فالشاعر يبين أنه تزهد وترك لذائذ الدنيا، ولكن تركه لها ليس رغبة عنها ولكن لأنه لم يجدها، فهو متزهد ولكنه غير زاهد على وجه الحقيقة، وهنا تظهر المفارقة بين

---

[1] الديوان، ٤٤٢.

[2] الديوان، ٢٤.

ظاهر حال الشاعر وحقيقته، وقد استعان الشاعر في إظهار هذا المعنى بأسلوب (مفارقة الإضراب) بـ (لكن)، وتعني مفارقة الإضراب:" أن يُضرب الناطق عما قاله فيما سبق، ومن خلال القول السابق واللاحق الذي يخالفه تتولد المفارقة"[١].

ويعود الشاعر في البيت الثاني ليؤكد هذا المعنى المتناقض بين (الرغبة) و(الرفض)، فقد كان فيما مضى حُرًّا في لقاء من وما يحب، وترك من وما يكره، ولكن ضعفه وقلة حيلته وإجباره على لقاء ما يكره دون ما يحب جعله يعزف عن الكل، والشاعر هنا يُعمل طاقة مفارقة الطباق بين (المكروه) و (المحبوب) في مستواها الدلالي الأولي الذي منحته المواضعة اللغوية لكل منهما وأمدتنا به المعاجم اللغوية، ولكن الطباق هنا وإن كان قائما على التنافر بين المحبوب والمكروه فإنه قد وحد بينهما في الحكم والموقف من كليهما، فكل منهما متروك معزوف عنه، وهنا يوفق الشاعر أيضا في توظيف التضاد ليعبر به عن التساوي والتماثل، وتلك مفارقة أخرى.

ومهما يكن، فإن ابن نباتة وإن كان قد اشتكى من تسلط الأقدار عليه بالمصائب وقلة ذات اليد فإنه لم يركن إلى اليأس في مدافعة هذه الأقدار ومغالبتها، بطَرْق أبواب المائحين والمقتدرين، علَّه يسد بمدائحهم فاقته ويرفع عوزه، فيقول معبرا عن أمله في أحدهم بعد أن شكا اختلاط أموره وإعراض بعض من كان يرجوه ويأمل في عطائه:

وإني وإن شيبت حياتي وأعرضوا وحقك ما لي غير بابك باب

فليتك تحلو والحياة مريرة وليتك ترضى والأنام غضاب[٢]

---

[١] بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، د. سعيد شوقي، ٢٠٧.

[٢] الديوان، ٢٩-٣٠، والبيت الثاني لأبي فراس الحمداني، انظر: ديوان أبي فراس الحمداني، تعليق: نخلة قلفاط، مكتبة الشرق، والمطبعة الأدبية- بيروت، ١٩١٠م، ٤١.

فالبيت الثاني وإن كان الشاعر ضمَّنه من شعر أبي فراس الحمداني فقد ارتضاه معبرا عن حالته، واختيار المرء جزء من عقله وفكره، فقد اختاره للتعبير عن معناه الذي قصد إليه من خلال حشد المتنافرات المقسومة بين شطري البيت بالسوية، فـ(تحلو) و (مريرة) في الشطر الأول، و (ترضى) و (غضاب) في الشطر الثاني، فالتضاد هنا وقع بين حال الممدوح التي يتمناها الشاعر والتي عبر عنها بفعلين (تحلو) و (ترضى) وحال الحياة كلها والأنام كلهم والتي عبر عنها باسمين (مريرة) و (غضاب)، وهذا التضاد مع ما يحمله من مفارقة في مستواه المعجمي فإن الشاعر قد وفق في أن يتمنى حلاوة ورضى المحبوب بالجملة الفعلية التي تدل على التحول والتغير، وأن يقابلها بالتعبير عن مرارة الحياة وغضب الأنام بالجملة الاسمية التي تعطي معنى الثبوت والاستمرار، وكأن الشاعر بهذا يقرر أن مرارة الحياة وغضب الأنام أمران مستمران في حياته، وأن رضا الممدوح وحلاوته معه تعادلان مرارة هذه الحياة وغضب الناس، حتى لو كان هذا الرضا مؤقتا ولو كانت الحلاوة قليلة، فإن القليل من الحبيب كثير، على حد قول الشاعر:

ألـــيس قلـــيلا نظـــرة إن نظرتهـــا إليـــك، وكـــلا، لـــيس منـــك قليـــل[1]

وهكذا فإن الشاعر هنا قد أجاد في اختيار البيت الذي ضمَّنه في الثناء على ممدوحه، لما يحمله من مفارقة بنيت على تكثيف التضاد بين عناصر النص حتى غدت المفارقة مسيطرة على البيت بأكمله.

---

[1] البيت لابن الطثرية، انظر: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، تعليق: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م – ١٤٢٤هـ، ٩٣٨.

ويتخذ ابن نباتة من مفارقة الطباق أسلوبا ناجعا في الثناء على الممدوحين وفي بيان فضائلهم ومزاياهم، فها هو يمدح الملك الأفضل موطئًا لذلك بالترحم على أبيه الذي ورَّثه المجد:

جادت ثرى الملك المؤيد ديمة وطفاء مثل نواله تتصبب

ورعى المقام الأفضلي بمدحه فضلٌ يُشرِّق ذكره ويُغرِّب

ملك الندى والبأس إما ضيغم دامي البواتر أو غمام صيب[1]

ففي البيت الثاني لا يجد الشاعر أسلوبا يعبر عن ذيوع ذكر فضائل الممدوح في كل الاتجاهات أبلغ من الجمع بين الضدين (الشرق) و (الغرب) فلو اكتفى بأحد الضدين دون الآخر لما حمل الدلالة ذاتها التي أعطتها المطابقة بين الطرفين والتي أعطت المعنى العموم والشمول.

وفي البيت الثالث يعمد كذلك إلى ذات الأسلوب (الطباق) ليخلع على ممدوحه حلل المدح، غير أن الشاعر هنا لم يعمد إلى الطباق اللفظي بين كلمتين متضادتين في أصلهما المعجمي الوضعي، بل اتجه إلى إقامة التضاد على مستوى البنية العميقة، فإن (الندى) و (البأس) غير متضادتين في أصل معناهما، فـ (الندى) وهو الكرم عكسه (البخل) و (البأس) الذي ينتج عن الشدة التي عكسها (اللين)، ولكن لما كان الندى ناشئا عن اللين ومستلزما له جعله الشاعر مقابلا للبأس الناشئ عن الشدة، وهذا النمط من التضاد ملحق بالطباق لأن الطبيعة التقابلية للضدين لم

---

[1] الديوان، ٢٥.

تنشأ من أصلهما الوضعي، بل أفرزها السياق[1] وأفرزتها العلائق الدلالية لكلا الدالين خارج النص، فالكرم يتعلق باللين وينشأ عنه، والبأس يستلزم وجود الشدة، ومن هنا يقوم التضاد بين البنى العميقة لكل من (الندى) و (البأس)، والأمر ذاته ينطبق على المقابلة الأخرى بين حالي الممدوح والتي تؤكد المعنى السابق من أن للممدوح جانبي شدة ولين، يُعمل كلاً منهما في موطنه، فهو إما (ضيغم دامي البواتر) وإما (غمام صيب)، وليس هنا أيضا تضاد معجمي بين الدالين، ولكن التضاد والتناقض يبرز فيما يسببه كل منهما، فإن (الضيغم) يسبب الموت والهلاك، بينما (الغمام الصيب) سبب للحياة والنماء، ومن هنا تنتج المفارقة بين الدالين في بنيتهما العميقة، كما ظهرت قبل بين (الندى) و (البأس) على مستوى البنية العميقة أيضا، إلا أن المفارقة هنا كانت بين النتيجتين لكل من (الضيغم) و (الغمام) بينما هي هناك قائمة بين السببين لكل من (الندى) و(البأس)، والسبب والنتيجة هنا وإن لم يكونا متعاكسين فإنهما يجمعان أطراف المعنى في البيت، فكأن المفارقة ابتدأت في الدوال الماثلة في الذهن (اللين) و (الشدة) والسابقة للدوال النصية في أول البيت (الندى) و (البأس)، ولم تقف عند الدوال النصية في آخر البيت (الضيغم) و (الغمام) بل امتدت وراءها لتنتهي في الدوال الذهنية التي هي نتيجة لما سبق (الموت والهلاك) و (الحياة والنماء)، وهكذا تحيط المفارقة النص من أطرافه المنطوقة والمتصورة في الذهن ليكون نصا مفارقيا بامتياز.

والمعنى ذاته – تقريبا – يكرره الشاعر في موطن آخر، ويوظف له الكثافة ذاتها من المتضادات في قوله:

---

[1] البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ٣٥٨.

مـــواردہ شـــهد إذا شـــيم بـــره وإن شـــيم حـــرب فـــالموارد صـــاب

تخـاف وترجـى يـا مسـطر كتبـه كأنـــك روض أو كأنـــك غـــاب[1]

فحـلاوة (الشـهد) تقابلهـا مـرارة (الصـاب)، فالممـدوح حلـو كالشـهد لمـن قربـه ووالاه، ولكنـه مـرٌ علـى مـن عـاداه، فهـذه المقابلـة أظهـرت أن الممـدوح يمتلـك طرفـي النقيض، فـإذا لان وسـهل فليس ذلـك عن ضـعف، وإذا قـدر وبطـش فليس ذلـك عن تجبر، وكذلك تسهم المقابلة الأخرى في هذا البيت في تأكيد هذا المعنى حيث تأتي مفسرة لـه: فمـوارده حلـوة كالشـهد إذا أريـد (بره)، وإن أريـد بـ (حـرب) فمـوارده مريـرة كالصـاب، وهنـا أيضـا لا تضـاد علـى وجـه الحقيقـة المعجميـة بين (البِرّ) و(الحرب)، فالأولـى ضـدها العقوق والجبروت والعصيان... والثانيـة ضـدها (السِّلم)، ولكن لمـا كـان البر يستلزم المسالمة والموادَّة والموالاة، والحرب تستلزم المعاداة والمناكفة، كـان التضـاد هنا علـى مستوى العمق، وإن كان التضاد غير موجود على مستوى السطح.

وفـي البيـت الثـاني يـأتي الشـاعر بـدالين متضـادين علـى مسـتوى البنيـة العميقـة أيضا فإن (الخوف) و (الرجاء) ليسا ضدين في ذاتهما، بل إن (الخوف) ضده (الأمن)، و(الرجاء) ضده (اليأس)، ولكن لما كان الرجاء يستلزم الأمن، والخوف ينتج عن اليأس غالبا، كان التقابل بين هذين الدالين حقيقيا ولكن ليس على المستوى المنظور في النص، بل على مستوى الأفق الورائي للدلالة.

---

[1] الديوان، ٢٩.

ويؤكد الشاعر التقابل الذي جعله بين الخوف و الرجاء في الشطر السابق بمقابلة أخرى تحمل المعنى ذاته بين (الروض) و (الغاب)، فالأول مكان أمن واستجمام، والثاني مظنة خوف وهلكة.

والحق أن الشاعر في هذين البيتين قد اعتمد المفارقة الطباقية أساسا أقام عليها الدلالة التي أرادها عبر حشد أربعة تقابلات في أربعة أشطر، فكأن كل شطر يمثل مفارقة مستقلة، ومن هنا فقد أدت مفارقة الطباق هنا دورها في معاني المدح التي أراد الشاعر خلعها على ممدوحه، وإن كان قد اتخذ التكرار وسيلة للتأكيد على المعنى ذاته في التقابلات الأربعة، وهذا التكرار لبنية الطباق لا يلمح فقط في تكرار عملية التضاد مرة بعد مرة، بل إنه ليعد ملمحا رئيسا في البنية الأولية للطباق حيث " إن التكرار يتحقق بالنظر إلى عملية (الحضور والغياب)، فالطرفان الحاضران على مستوى السطح متقابلان، لكنهما يستدعيان طرفين غائبين لإكمال الدائرة التكرارية على النحو التالي:

حضور: أبيض ← أسود

أسود → أبيض

وتزداد الطبيعة التكرارية في (الطباق) عندما تتعدد مفرداته ليدخل دائرة (التقابل) حيث تتشكل البنية بأكثر من طرفين"[1].

وكما كان الشاعر يقيم التضاد على مستوى البنية العميقة للنص دون البنية السطحية، فإنه يذهب في مواطن أخرى إلى إجراء عكسي، حيث يجعل التضاد يظهر

[1] البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ٣٥٦.

على بنية السطح للدوال بينما هي في العمق غير متضادة ولا متنافرة، فحين يقول في المدح:

قد أتعب السيف من طول القراع به فالسيف في راحة منه وفي تعب[1]

فإنه يقيم التضاد في ظاهر اللفظتين (راحة) و (تعب)، فهما من حيث الأصل الاشتقاقي تقعان على طرفي نقيض، غير أن الشاعر هنا قد استعمل كلمة (راحة) في معنى آخر لا يعاكس (التعب)، فالراحة هنا لها معنيان:

١-معنى قريب: عكس التعب.

٢-معنى بعيد: راحة الكف، وهو باطنها حيث تَجتمع أصابع اليد، وحيث يشد الفارس على مقبض السيف.

والشاعر هنا يستعمل المعنى البعيد الذي يُفهم من السياق، مورِّيًا بالمعنى القريب الذي يتبادر إلى ذهن القارئ للوهلة الأولى، وبهذا يتحقق في النص التقابل بين ظاهر معنى الكلمتين دون المعنى العميق لكل منهما.

ويكرر الشاعر الأسلوب ذاته في قوله:

ما مددنا لك اليمين ابتغاء للعطايا إلا شكرنا اليسارا[2]

ومثله أيضا قوله:

قصدت حماك أرجي الغنى وأشكو من العسر داء دفينا

فما كان بيني وبين اليسار سوى أن مددنا إليك اليمينا[1]

---

[1] الديوان، ٢٢

[2] الديوان، ١٩١.

فـ (اليمين) عكس (اليسار) أو الشِّمال، إلا أن الشاعر يعدل هنا عن تحقيق التضاد بين الكلمتين في اللفظ والمعنى متخذا التورية سبيلا لذلك، ليكون التضاد قاصرا على ظاهر اللفظتين، دون حقيقة معناهما، فـ (اليسار) هنا لا يقصد بها اليد التي هي عكس اليمين، بل المراد بها: اليسر والجِدَة التي تتحق بعطايا الممدوح التي لا تحجب عن السائلين، وأيضا فالشاعر قد وفق في اختياره لهاتين المفردتين (اليسار – اليمين) للتعبير عن سرعة تغير حاله لما وفد على ممدوحه، فإن المسافة التي تفصل بين حالتي العسر واليسر، والفقر والغنى إذ ذاك ، ليست أبعد من المسافة الفاصلة بين يمين الشاعر ويساره.

وكذلك تظهر مفارقة التضاد على مستوى العمق في قوله أيضا:

فسيح مجال الصدر بالبر للورى فيا لك من بَحرٍ ويا لك من بَرِّ[٢]

فالشاعر هنا يخفف من حدة التضاد بين كلمتي (بحر) و (برّ) بعد أن كانتا متناقضتين في معناهما، ليكتفي بإبقاء التناقض الظاهري بينهما، ويسلبه من بنية العمق باستعمال الدالين في معنى آخر لا تتحقق به الضدية، فـ (البرّ) هنا يريد به صاحب البِرِّ والإحسان، و (البحر) يقصد به واسع الكرم والجود، وقد تعمد الشاعر صرف نظر قارئ الوهلة الأولى عن هذا المعنى لصالح المعنى القريب الظاهر بإيراده كلمة (بَحْر) سابقة لكلمة (برّ)، لعلمه أن تخاطر الأضداد قائم في ذهن المتلقي، فربما استدعى ذهنه المعنى المعاكس لـ(بَحْر) قبل أن تقع عينه على كلمة (برّ)، فتقع المفارقة هنا حين يشعر المتلقي أن الشاعر قد أوقعه في شَرَك (المشترك اللفظي)

---

[١] الديوان، ٥٣٨.

[٢] الديوان، ٢٠١.

في اللفظ الذي تجاذبه معنيان: قريب وبعيد، ليعود المتلقي بعد أن أيقظه ما يُلمح في النص من عدم اتساق في المعنى، ليعيد بعد ذلك ترتيب المعنى في ذهنه وفق البنية الخالية من التنافر وهي هنا بنية العمق.

ويأتي ابن نباتة في موطن آخر ببيتين على النسق نفسه، حين يمدح الشاعرَ صفيَّ الدين الحلي، ويثني على قصيدة كان بعثها إليه الحلي:

وقصـــيد منـــه أتـــى ببـــديع هـــو حُـــرٌّ المقـــال وهـــو رقيـــق

وخليــق بجــده الحســن فاعجــب لجديـــد يلقـــاك وهـــو خليـــق[1]

فالتقابل بين لفظتي (حُرّ) و (رقيق) لا تجاوز المعنى الظاهري لكليهما، بينما ينتفي التضاد على المستوى الدلالي الذي قصده الشاعر، فـ (رقيق) يريد بها الرِّقَّة، بينما هي في ظاهرها تدل على العبودية التي هي عكس الحرية.

وفي البيت الثاني يعود بتورية أخرى تُفقد النص حِدّة التوتر بالتخفيف من التضاد بين (خليق) و (جديد)، فالخليق بمعناه القريب: عكس الجديد، ولكن الشاعر هنا يرمي إلى المعنى البعيد والذي يعني: الحريَّ بالشيء أي الجدير به، ولكن الشاعر– أيضا – يتعمد إيهام المتلقي إرادة المعنى القريب بإيراده كلمة (جديد)، ولكنه هنا قد أفقد المفارقة شيئا من رونقها ومراوغتها حين ألمح إلى أن في النص ما يثير العجب بقوله: (فاعجب لجديد يلقاك وهو خليق)، ولو خلّى الشاعرُ بين النص ومتلقيه ليُعمل فكره ويشحذ ذهنه ليصل إلى موطن المفارقة ويكشف عنها لكان وقعها على النفس أكبر، فإن الشيء كما يقول الجرجاني:" إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق

---

[1] الديوان، ٣٤٥.

إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه في النفس أجلّ وألطف"[١].

أما **المقابلة** فهي امتداد للطباق، فالطباق يكون بين مفردتين تُضادُّ كلٌّ منهما الأخرى، أما المقابلة فهي إيراد كلمتين أو أكثر ثم إيراد ما يضادهما على التوالي، والأصل فيها " ترتيب الكلام على ما يجب، فيعطى أول الكلام ما يليق به أولا، وآخره ما يليق به آخرا، ويأتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه"[٢]، فالمقابلة هي ذات الطباق في الإجراء غير أنها تتم بين عنصرين أو أكثر وما يضادهما، فلا اختلاف بينهما حقيقة إلا في درجة المدى والعمق[٣].

ويقع في المقابلة ما يقع في الطباق من اختلاف في مستوى التضاد بين السطح والعمق على مستوى العنصر الواحد وضده.

ولا شك أن المفارقة القائمة على المقابلة لا بد أن تكون أوسعَ مدى وربما أعمق دلالة في كثير من مواطنها، ذاك أن التقابل هنا لم يعد بين مفردتين مجردتين من العلائق النصية الظاهرة التي تسهم في صنع التقابل إلا على مستوى ضيق لا يجاوز تجريد إحداهما من الحكم المثبت للأخرى بإحدى أدوات النفي كما في طباق السلب، أما هنا فإن التقابل يكون على مستوى الجملة، حيث يرد عنصران أو أكثر ثم يأتي ما يضادهما على الترتيب.

ومن أمثلة المقابلة عند ابن نباتة ما جاء من قوله في الرثاء:

---

[١] أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ٨٢.

[٢] العمدة، ابن رشيق، ٢٣/٢.

[٣] انظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦م، ٩٥.

يــا راحــلا تجــب القلــوب لفقــده الصــبر يمنــع والبكــاء يبــاح[1]

فقد أقام المقابلة بين (الصبر يمنع) من جانب، و (البكاء يباح) من جانب آخر، ولكن المقابلة هنا كانت على مستويين:

١- مستوى اللفظ والمعنى، وذلك بين (المنع) و (الإباحة).

٢- مستوى المعنى فقط دون اللفظ (المستوى العميق)، وذلك بين (الصبر) و(البكاء)، فإن الصبر عكسه الجزع، ولكن لما كان البكاء – في بعض أحواله – يأتي بسبب الجزع جعله الشاعر ضدا للصبر ومقابلا له.

ومهما يكن، فإن الشاعر هنا لم يوفق في التعبير عن حزنه ولوعته، فإن هذا السياق التقابلي لا يخلو من شيء من السطحية التي تدل على تكلف الحزن وتصنعه، وهذا ناتج عن ضعف التجربة الشعورية عند الشاعر في هذا الموطن.

وفي مثال آخر يعود الشاعر إلى هذه المقابلة بين الصبر والجزع، حيث يخونه هذا عندما يكون ذاك وفيًّا معه:

وغريـر مـا زلـت ألقـى الهـوى فيـه (م) بدمـــــع وافٍ وصـــــبر خـــــؤون[2]

فالمقابلـة هنـا بـين (دمـع وافٍ) و (صـبر خـؤون)، فالـدمع والصـبر غيـر متضادين على وجه الحقيقة، غير أن الدمع – في بعض أحواله – ينشأ عن الجزع، لذا جعله هنا مقابلا للصبر كما جعل البكاء في المثال السابق، أما (الوفاء) فهو ضد (الخيانة) على المستويين اللفظي والمعنوي.

---

[1] الديوان، ١١٢.

[2] الديوان، ٤٩٥.

وفي موضع آخر، يعمد الشاعر إلى المزاوجة بين الطباق والمقابلة، معتمدا أسلوب العكس والتبديل[1]، وذلك في قوله يمدح أقلام أحد ممدوحيه واصفا إياها بقوله:

ولله أقـــــلام الحماســـــة والنـــــدى علـــى يـــده حيـــث الســـطا والمـــنائح

حمـــين الحمـــى لمـــا فتحـــن بـــلاده وقـــد قصـــرت عنهـــا الـــقنا والصـــفائح

فهـــن علـــى اللائـــي فُـــتِحْنَ مغـــالق وهـــنَّ علـــى اللائـــي غُلقـــن مفـــاتح[2]

فحسن تدبير الممدوح وحنكته حفظت البلاد التي فتحها وصارت تحت حكمه، سواء كان ذلك بمراسلة القوى المجاورة وحسن السياسة معها، أو بالكتابة إلى الجيوش وولاتها لحفظ الثغور وحمايتها، وكل هذا بما يخطه قلمه، وهذا القلم أيضا وسيلة لفتح خزائن المال بالكتابة إلى المتصرفين بمنح الهبات والعطايا للعافين والممتاحين.

إذن، فأقلامه (مغالق) لما (يفتح) من البلدان، وهذا طباق، وهنَّ أيضا (مفاتح) لما (يغلق) من الخزائن، وهذا طباق آخر، غير أن الشاعر لم يزد على أن عكس الطباق الأول وبدل مواقع الدوال، لتكون المحصلة: مقابلة بين عناصر جملتي: (على اللائي فتحن مغالق) و (على اللائي غلقن مفاتح)، وإن كان ما يغلق وما يفتح في الطرفين مختلفا، مما يجعل الدلالة الكلية للجملتين تتجه اتجاها واحدا، هو الثناء على الممدوح الذي يحارب الفقر والخوف.

وكما وقعت المقابلة عنده بين عنصرين يقابلهما عنصران يضادانهما، فقد وقعت أيضا بين أكثر من عنصرين في قوله:

---

[1] العكس والتبديل: " أن يُقدم في الكلام جزءٌ ثم يُؤخر"، انظر: الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، ٣١٠.

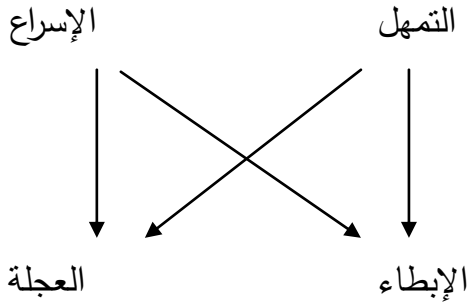
[2] الديوان، ١١١.

دهـــر تـــولى بالصـــبا فرطـــا ومضـــى بمـــن يصـــبو ومـــن يُصـــبي

لـــم أقـــض مـــن إمهالـــه وطـــري وقضـــيت مـــن إســـراعه نحـــبي[1]

فالمقابلة قائمة هنا بين شطري البيت الثاني، وقد وقعت تارة بين اللفظ والمعنى، وتارة بين المعنى دون اللفظ، فقوله: (لم أقض) أتى ضده على وجه الحقيقة لفظا ومعنى بإثبات ما نفاه (وقضيت)، وأما (إمهال) فهي من التمهل وهو ضد العجلة، و (الإسراع) ضد الإبطاء، ولكن العجلة تقتضي الإسراع،

والتمهل يقتضي الإبطاء، على هذا النحو:



فالتضاد ماثل في بنية العمق لكل منهما، فبنية العمق للتمهل تضاد الإسراع، كما أن بنية العمق للإسراع تضاد التمهل.

ويتكرر التضاد بين (الوطر) و (النَّحب) على هذا النحو، فإن قضاء الوطر يعني قضاء المرء حوائجه ورغباته، وهذا لا يكون إلا إذا كان لديه فسحة من أمل، وقضاء النحب يعني الموت وانقضاء الأجل، وهو معاكس للحياة والعيش لقضاء الحوائج، ومن هنا يقع التضاد بينهما على مستوى العمق أيضا.

ومن المقابلة ما وقع عنده بين أربعة عناصر وما يضادها، ومن ذلك قوله:

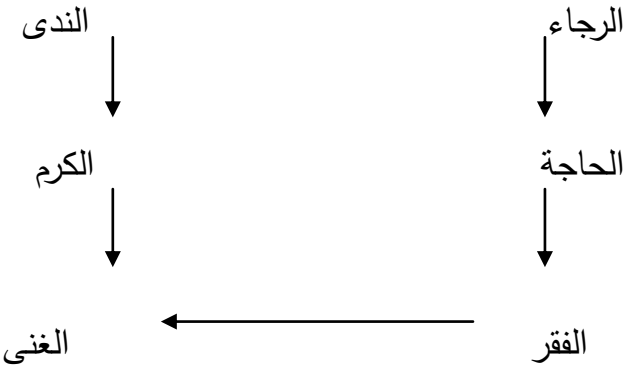
---

[1] الديوان، ٣٣.

مغيث الرجا والخوف والذل والخَطا ببذل الندى بالأمن بالجاه بالصفح[1]

فهنا (الرجاء) و (الخوف) و (الذل) و (الخطأ)، يقابلها على الترتيب:(بذل الندى) و (الأمن) و (الجاه) و (الصفح).

أما مقابلة (الخوف) بـ (الأمن) فهي ظاهرة، فإن التضاد بينهما قائم على مستوى اللفظ والمعنى، أما بقية العناصر فإن التقابل بينها يتم على المستوى العميق للدلالة، ويختلف ذلك العمق الذي تتحقق فيه ميزة التضاد، فعند البحث عن التضاد القائم بين (الرجاء) و (الندى) لا بد من الغوص في عمق هذين الدالين للوصول إلى الدلالة العميقة التي تغلب على كل منهما:



فالرجاء – الذي يريده الشاعر – ناشئ عن الحاجة، والحاجة متولدة عن الفقر، والندى ناشئ عن الكرم، والكرم يكون غالبا مرتبطا بالقدرة على العطاء والتي تنشأ من الغنى، وفي النهاية يكون الغنى معاكسا للفقر.

وكذلك الحال بين (الذل) و (الجاه)، فالذليل – غالبا – لا جاه له، بينما الجاه يمنح العز لصاحبه، والعز ضد الذل.

---

[1] الديوان، ١٠١.

أما المقابلة بين (الخطأ) و (الصفح) فهي ناشئة عن المفارقة بين ما يتوقع حدوثه وما يحدث فعلا، فإن الخطأ يقابل عادة بالعقوبة، ولكن الممدوح لا يقابله إلا بالصفح والعفو وهو على الضد من العقاب.

وهكذا، فإن أسلوب الطباق والمقابلة حاضر بعمق في شعر ابن نباتة المصري الذي يمثل شعر عصره، ولا عجب في حضوره وفشوه فإنه يعد ظاهرة فاشية في الشعر العربي عامة على اختلاف العصور.

وكذلك فإن الطباق والمقابلة هما العنصران الأساسيان اللذان تقوم عليهما المفارقة على اختلاف أشكالها وأنواعها، فإن الأصل الذي تقوم عليه المفارقة هو عنصر (الضدية) وهو العنصر الذي يظهر بشكله الأولي في الطباق ومن ثم في المقابلة التي ما هي إلا تكرار لأسلوب الطباق مع اختلاف في عدد الدوال وترتيبها.

الجناس

الجناس من ضروب البديع اللفظي، وهو مأخوذ من قولهم: جنس الشيء، وهو الضرب منه[١]، "والجمع: الأجناس والجنوس، وكان الأصمعي يدفع قول العامة: هذا مجانس لهذا، إذا كان من شكله، ويقول: ليس بعربي خالص"[٢]، وهذا ما يؤكده ابن رشيق القيرواني حين يقول: " ولم تكن القدماء تعرف هذا اللقب، أعني التجنيس، يدلك على ذلك ما روي عن رؤبة بن العجاج وأبيه، وذلك أنه قال له يوما: أنا أشعر منك، قال: وكيف تكون أشعر مني، وأنا علمتك عطف الرجز؟، قال: وما عطف الرجز؟، قال:

عاصم يا عاصم لو اعتصم

قال: يا أبت، أنا شاعر، ابن شاعر، وأنت شاعر، ابن معجم، فغلبه، فأنت ترى كيف سماه عطفا ولم يسمه تجانسا، اللهم أن يذهب بالعطف إلى معنى الالتفات فنعم"[٣]، فهذا النص وما سبقه من كلام عن الأصمعي يشير إلى أن مصطلح التجنيس لم يكن معروفا عند القدماء قبل الأصمعي.

---

[١] لسان العرب، ابن منظور، ٤٣/٦.

[٢] جمهرة اللغة، ابن دريد، مجلس دائرة المعارف، حيدرآباد، الطبعة الأولى ١٣٤٤هـ، ٩٥/٢.

[٣] العمدة، ابن رشيق، ٢٩١/١-٢٩٢.

وحقيقة الجناس في علم البديع: " أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا"[١]، والجناس بالجملة ينقسم إلى قسمين رئيسين:

- الجناس التام وهو: اتفاق اللفظتين في " أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئاتها، وترتيبها"[٢].
- الجناس الناقص وهو: ما اختلفت فيه اللفظتان في شيء من الأربعة الأمور السابقة.

والسبب في تسمية الجناس بهذا الاسم ظاهر، فقد سمي جناسا "لأن حروفه وألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد"[٣].

ولم يكن الجناس من الظواهر البديعية المتفشية في الشعر العربي القديم، فلا يكاد يوجد في الشعر الجاهلي إلا قليلا[٤]، غير أن المتأخرين قد أولعوا به ولقي عندهم حفاوة واهتماما، لا سيما في العصور الوسيطة، وفي العصر المملوكي على وجه الخصوص والذي شهد اهتماما كبيرا بصنعة الجناس بين الأدباء والشعراء، فحين " أُهمل الطباق بعض الإهمال في القرن السابع الهجري، أخذت العناية بالجناس تشتد، حتى غدا الفنَّ البديعيَّ الأكثرَ أهمية، لدرجة دفعت ابن الأثير إلى اعتباره " غرة شادخة وجه الكلام"[٥]، وأما في القرن الثامن، فقد ظهرت بعض المؤلفات التي اختصت بالجناس والإشادة به، ومن أهم تلك المؤلفات كتاب (جنان الجناس)

---

[١] المثل السائر، ابن الأثير، ٢٦٢/١.

[٢] الإيضاح، القزويني، ٣٣٣.

[٣] المثل السائر، ابن الأثير، ٢٦٢/١.

[٤] فقه اللغة وأسرار العربية، الثعالبي، ٢٩٥

[٥] الشعر الشامي في مواجهة الصليبيين، د. محمود أبو الخير، ٢٥٨/٢. وانظر: المثل السائر، ابن الأثير، ٢٦٢/١.

للصفدي، وهو من رجال القرن الثامن الهجري، ومن يقرأ مقدمة الصفدي في كتابه لا يخامره شك في أن عصره عصرُ الجناس بلا منازع، فهو يحتفي بالجناس حفاوة تفوق حفاوته بغيره من الأجناس البديعية، حيث يقول في مقدمته التي رصّعها بأنماط الجناس ترصيعا:" الحمد لله الذي رفع في فن البديع جناب جناسه،... ونصر كتائب الفصاحة بأجناد أجناسه...وبعد: فلما كان فن البديع في الزمن المتأخر أحسن بدعة، وأوضح لمعة، ... خصوصا نوع التجنيس، الذي هو ركن شريعته، وبيان شرعته، وديباجة صُنَعَائه في صنعته، وآية سجدته، وغاية سجعته، ... متى عُدَّ في القصيدة بيت كان الجناس طرازه، ومتى طاف بالبلاغة متكلم كانت أركانُهُ كعبتَه، وحجابُهُ حجازَه، ومتى كان للسحر الحلال باب كان في الحقيقة إليه مجازه، قد أخذت أفراد محاسنه بمجامع القلب، ودخلت على كل لُبٍّ بهمزة السلب..." [1].

والحق أن البلاغيين قد أفاضوا كثيرا في الحديث عن الجناس وتقسيماته وحدوده، والتفريق بينه وبين الاشتقاق والترادف، ويتجلى هذا عند الصفدي في (جنان الجناس)، حيث فصَّل الحديث عن الجناس جامعا أقوال من سبقوه موافقا ومفندا، في تفصيل وتدقيق يدل على أن " البلاغيين قد درسوا هذه البنية دراسة فيها كثير من التعقيد"[2].

وليس من وظيفة البحث هنا تتبع تلك التفريعات والتعريفات التي لحقت موضوع الجناس، لأن البنية اللفظية التي يصاغ منها الجناس ليست هنا سوى جسر يتوصل به إلى تحقيق المفارقة بطريق المشابهة، فليست بنية الجناس مقصودة بالدرس لذاتها، ومن هنا فإن البحث سيركز اهتمامه على ما تمنحه بنية الجناس للدلالة من قيمة،

---

[1] جنان الجناس، صلاح الدين الصفدي، ٦– ٨.

[2] البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ٣٧٤.

وكيف تتجلى المفارقة فيها، وما مدى سطحية أو عمق المفارقة القائمة على التجانس بين الدوالّ.

وقد نبه عبد القاهر الجرجاني إلى أن الجناس ليس غاية في ذاته، وإنما هو وسيلة لحمل المعاني وتعميقها، والرفع من قيمتها الدلالية، فهو يرى أن " ما يعطي التجنيسُ من الفضيلة أمرٌ لم يتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، ولما وجد فيه إلا معيب مستهجن، ولذلك ذُمَّ الاستكثار منه والولوع به، وذلك أن المعاني لا تدين في كل موضع لِما يجذبها التجنيس إليه، إذ الألفاظ خدم المعاني والمصرَّفة في حكمها، وكانت المعاني هي المالكة سياستها، المستحقة طاعتها..." [1].

فالمشابهة بين دالَّين ليس المراد بها مجرد الحلية اللفظية، بل إن الدلالة التي تؤديها تلك المشابهة هي الغاية المرجوة – غالبا – والتشابه اللفظي ليس إلا منبِّهات نصية تلفت نظر المتلقي إلى العمق الدلالي المقصود.

هذا فيما يتعلق بالجانب الدلالي الذي تؤديه المجانسة بشكل عام، ويبقى الحديث عن الصلة التي تربط الجناس بالمفارقة، وهي صلة ظاهرة للمتأمل، فإن الدالين في الجناس يوهمان المتلقي أنهما متوافقان، بينما هما في العمق متخالفان، فيجد المتلقي المخالفة من حيث توقع الموافقة وبحث عنها، وهذا ما يشير إليه الجرجاني حين يؤكد أن المبدع حين يقيم المجانسة بين لفظين يختلفان في حقيقة معناهما، فإنه بذلك " يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها،

---

[1] أسرار البلاغة، الجرجاني، ٩– ١٠.

فبهذه السريرة صار التجنيس – وخصوصا المستوفى منه المتفق في الصورة – من أحلى حلى الشعر، ومذكورا في أقسام البديع"[١].

إذن، فالمفارقة تظهر جلية في الجناس، وخاصة حين تتفق الكلمتان في عدد حروفها وأنواعها وهيئاتها ووزنها، فعند ذلك ترِد الكلمة الثانية وكأنها الأولى بذاتها، حتى إذا شحذ القارئ ذهنه واستحضر ثقافته ومعرفته، وجد أن الأولى غير الثانية، وأن الاختلاف يكمن في عمق الدلالتين وإن كان الظاهر الاتفاق بين المدلولين، وتزيد المفارقة عمقا في هذا النوع حين يكون الاختلاف في عمق الدلالتين اختلافَ تضاد وتنافر لا اختلاف تنوع، فعندها يكون النص في أعلى مستويات التوتر، حين تقع المفارقة باجتماع طرفي نقيض في سياق نصي واحد.

أما عندما يكون الجناس ناقصا، فإن المفارقة عندها تكون على مستوى المعنى فإن كان اختلافهما في المعنى اختلاف تضاد كانت المفارقة أعمق، وإن كان اختلاف تنوع كانت المفارقة أقل عمقا، وفي هذا النوع تقع المفارقة أيضا على المتلقي من جهة التوقع السمعي والبصري، حيث يقتضي التوقع " أن ينتج التماثل السطحي تماثلا عميقا، وهنا يخالف الناتج هذا التوقع، حيث يقود التماثل إلى التخالف، وبهذا تتكاثر المنبهات التعبيرية التي تؤكد شعرية الصياغة، وهذا ما حدده عبد القاهر الجرجاني في تعليقه على بيت أبي تمام:

يمدون من أيد عواصٍ عواصم تصول بأسياف قواضٍ قواضب[٢]

---

[١] أسرار البلاغة، الجرجاني، ٩.

[٢] شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، تقديم: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤١٤هـ – ١٩٩٤م، ١/١١٤.

وذلك أنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة، كالميم من عواصم، والباء من قواضب: أنها هي التي مضت، وقد أرادت أن تجيئك ثانية، وتعود إليك مؤكدة، حتى إذا تمكن في نفسك تمامها، ووعى سمعُك آخرها، انصرفت عن ظنك الأول، وزلت عن الذي سبق من التخيل، وفي ذلك ما ذكرت لك من طلوع الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها، وحصول الربح بعد أن تُغالط فيه حتى ترى أنه رأس المال"[١].

إذن، فالمفارقة وثيقة الصلة بالجناس، وحالها مع الجناس كالحال مع الطباق، ففي كليهما تحدث المفارقة بين بنيتين نصيتين، غير أن المخالفة في الطباق قد تحدث على مستوى السطح وعلى مستوى العمق، أما الجناس فإن المخالفة تحدث فيه على مستوى العمق فقط، أما مستوى السطح فإنه يُظهِر التوافق والتشابه، وهذا ما يزيد الدلالة المفارقية في الجناس عمقًا وقوة.

والمفارقة في بنية الجناس تتحرك بين المبدع والمتلقي، ليكون لكل منهما دور في صناعتها، فالصنعة الصياغية التي تكون بيد المبدع تأتي على مستويين:

"المستوى الأول: تتسلط عملية (الاختيار) على مفردتين متطابقتين صوتيا، وفي مثل ذلك يكون المنبه التعبيري أقوى تأثيرًا نتيجة للهزة الدلالية التي يتلقاها المتلقي بمخالفة التوقع "لأن اللفظ المشترك إذا حُمل على معنى ثم جاء والمراد به معنى آخر كان للنفس تشوف إليه"[٢].

---

(١) البلاغة العربية قراءة أخرى، محمد عبد المطلب، ٣٧٢- ٣٧٣، وانظر كلام الجرجاي في: أسرار البلاغة، الجرجاني، ١٥.

(٢) عروس الأفراح، بهاء الدين السبكي، ٤١٣/٤.

المستوى الثاني: تتسلط عملية (الاختيار) على مفردتين بينهما من التماثل أكثر مما بينهما من التخالف، وقد أطلق البلاغيون على هذا اللون اسم: الجناس الناقص.

والتعامل الغالب مع بنية التجنيس هو المستوى الثاني، إذ إن المخزون المعجمي للمستوى الأول محدود بالنسبة لمفردات اللغة، حتى إن الكتاب الكريم لم يوظفه إلا مرة واحدة في قوله تعالى: (ويوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة) [1].

فالمستوى السطحي يقدم التكرارية التماثلية الخالصة: ساعة – ساعة، والمستوى العميق يعتمد التخالف: القيامة – الوقت اليسير" [2].

وبعد أن يقدم المبدع الجناس في إحدى بنيتيه (الجناس التام أوالناقص) يأتي دور المتلقي الذي لا بد أن يكشف بذهنيته عن المفارقة التي أخفاها له المبدع في ثنايا نصه، ويتم ذلك في مستويين :

"أحدهما: المستوى السطحي الذي يتصل بحاستين: حاسة السمع، التي تستطيع تتبع إيقاع الأحرف عند تجاورها لتكون كلمة أو بعض كلمة، وحاسة البصر، التي تستطيع تتبع رسم الحروف، وما بينها ما توافق أو تخالف.

الآخر: المستوى العميق، وفيه يتم تدقيق النظر في حركة الذهن واختيارها لنُقط ارتكاز تتشابه على مستوى الصياغة، وتتغاير على مستوى الدلالة، ويلاحظ أن المتلقي يؤدى دورًا بالغ الأهمية في إنتاج الدلالة التجانسية"[1].

([1]) سورة الروم، ٥٥.

([2]) البلاغة العربية قراءة أخرى، دمحمد عبد المطلب، ٣٧٣-٣٧٤.

وكما سبق، فإن الجناس قد تم تناوله عند البلاغيين بالكثير من التفريع لأنواعه ما بين تام وناقص، والناقص يرد على هيئات عديدة، ولكن البحث هنا لن يدرس مفارقة الجناس على أساس الأنواع والهيئات التي يرد عليها اللفظان المتجانسان، بل سيتجه إلى النظر في الدلالة التي أداها التجانس بين الألفاظ، فالنتيجة التي يؤديها الجناس – عادة – هي الاختلاف بين اللفظين المتجانسين، غير أن هذا الاختلاف يتخذ – في حيز ضيق – صورة اختلاف التضاد بين المدلولين، وفي حيز أوسع يتخذ صورة اختلاف التنوع، مما يجعل المفارقة القائمة على الجناس تختلف في عمقها لتكون أقرب إلى السطحية المتمثلة في اختلاف التنوع، حيث تبقى المفارقة ماثلة في كسر ما يتوقعه المتلقي من أن اللفظة الثانية هي ذاتها الأولى، وربما في أحوال أخرى تكون في النص مفارقة أخرى سياقية، غير أنها لا تقوم أساساً على الجناس، بينما في إطار أضيق تتخذ المفارقة – القائمة على التضاد بين مدلولي اللفظين المتجانسين – عمقاً أكبر حين يكون الجناس تامًا، فحين ذاك تصبح المفارقة متجلية في أعلى مستوياتها، وكما كان التضاد في الطباق متنوعًا، فتارة يكون على مستوى اللفظ والمعنى، وتارة على مستوى المعنى دون اللفظ، وتارة على مستوى اللفظ دون المعنى، فإن التضاد الذي تفرزه بنية الجناس يكاد يتخذ المسار نفسه من حيث اختلاف مستوى العمق، وإن كان لا يحدث إلا في عمق النص دون السطح كما سبق تقريره، ولعل هذا يتضح بدراسة الأمثلة.

---

(1) البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ٣٧٢– ٣٧٣.

فهذا ابن نباتة حين يمدح الناصر بن محمد، ويثني على إكرامه العُفاةَ المستجدين، وشدته وبأسه على الكافرين، يتخذ من المجانسة أسلوبًا في قوله:

عـــــوافي إلا أنهـــــا قاهريـــــة حلـت حالتاهـا فـي المسـرَّة والقهـر

فعافيــة الأجســاد عنــد ذوي الهــدى وعافيــة الأطــلال عنـد ذوي الكفـر[1]

فهنا جناس تام بين (عافية) الأجساد و(عافية) الأطلال، وكل منهما تتصدر شطرًا من البيت الثاني، فاللفظان متشابهان تمام الشبه غير أن لكل منهما معنى يختلف عن الآخر، ولا يلمح المتلقي في الوهلة الأولى تضادًا بين المعنيين، إلا أن بنية العمق لكليهما تشف عن تضاد وتناقض، فـ (عافية الأجساد) تكون بتجمع القوة وكمالها، بينما (عافية الأطلال) تدل على تشتت الأطلال وذهابها ونقصها، فهنا تشتت وهناك تجمع، ومن هنا تنشأ المفارقة بين حال الممدوح مع من يصلهم من أوليائه، وحاله مع من ينابذهم من أعدائه، وقد تجلت المفارقة هنا فى أعلى مستويات التوتر حيث التماثل والتوافق على مستوى نوع الحروف وترتيبها ووزنها، والتضاد والتناقض على مستوى الدلالة العميق.

وفي القصيدة ذاتها، يقارن الشاعر بين كرم ممدوحه وبخل غيره، متخذاً من التضاد طريقًا في ذلك، ولكنه يزيد التضاد حدة حين يختار له لفظين متجانسين :

يضِنّ بأحمال من التبن معشر إذا اتصلت أحمال جودك من تبر[2]

فالجناس قائم بين (تبن) و(تبر)، والتضاد هنا قائم بين (الرخيص) و(الغالي)، وإن كان التضاد هنا قد اتخذ حدَّة أقل توترًا من التضاد في المثال السابق، ذاك أن

([1]) الديوان، ١٩٧.

([2]) الديوان ، ١٩٧.

التضاد هنا أدَّاه جناس ناقص بين الكلمتين حيث اختلفتا في حرفي (النون) و(الراء) وإن كان تقارب مخرجيهما قد أبقى الجناس الناقص هنا على مسافة قريبة من الجناس التام، حيث المستوى الصوتي متقارب بين الكلمتين.

وفي مثال آخر، يستلهم الشاعر مثلاً مشهورًا يقوم على المفارقة بين ما يتوقع حدوثه وما يحدث فعلاً، حين يأتيك الشر من أقرب الناس إليك، وإن كان الشاعر هنا لم يوظف المثل لهذا المعنى بالذات، بل أورده بعد أن صور غدائر محبوبته ووصف طولها وتلاقي أطرافها حتى تتماسَّ، حيث صور أطراف الغدائر ونهاياتها وكأنها ذيل العقرب الذي تلسع به:

سود الغدائر قد تُعقرِب بعضها ومن الأقارب ما يكون عقاربا [1]

فالجناس هنا بين (الأقارب) و (العقارب)، وهو جناس ناقص، وإن كان لا يلمح تضاد على المستوى اللفظي المعجمي بين الكلمتين فإن التضاد يظهر جليًّا على مستوى العمق، فإن (الأقارب) مظنَّة المنفعة، و(العقارب) مظنة المضرة، وتتجلى المفارقة حين تأتيك المضرة من مظنة المنفعة.

ويشار هنا إلى أن الشاعر قد وفق في اختيار كلمة (الغدائر) في هذا الموضع مع أن لها مرادفات تأتي على الوزن نفسه : (الضفائر – الذوائب)، إلا أن (الغدائر) و (الغدر) من جذر لغوي واحد، والغدر ترك الوفاء، فالأقارب هنا تركوا الوفاء الذى هو بهم أليق، إلى الغدر الذي لم يكن متوقعًا منهم.

وفي موضع آخر، يكاد يلمح التناقض الذي أداه الجناس في قول الشاعر:

([1]) الديوان ، ٢٦.

كيــف قاســوا قــدَّ الحبيــب بغصــن ذاك يُجنــى وذا علــى النــاس يَجنِــي[1]

فالجناس الناقص هنا بين (يُجنى) و (يَجني)، والفرق بينهما في الضبط وفي نوع الحرف الأخير، فالأولى مضمومة الياء، والثانية مفتوحة الياء، ولكن الضم والفتح هنا ليسا خلافًا شكليًّا فقط بين هذين الفعلين، فـ (يُجنَى) الغصنُ، يدل على وقوع الفعل على الغصن، وإن كان غيابُ الفاعل رفعَ ما حقه النصب، و(يَجنِي) القدُّ، يدل على وقوع الفعل منه، فهنا تضاد بين من وقع عليه الفعل وما وقع منه الفعل، وهنا تكون المفارقة حين يُشبِّه الناسُ ما يقع منه الفعل (القدّ) بما يقع عليه الفعل (الغصن)، هذا من جانب، ومن جانب آخر، فإن الجني من الغصن يكون لما طاب من ثمره ولذَّ، بينما الجناية من قد المحبوب تورث الألم والهم، وهنا مفارقة أخرى بين اللذة والألم.

ومن الجناس الذي أفضى إلى التناقض ما جاء في قصيدة له يمدح:

وعُذْ مـن الخـوف والبؤسـى بـذي همـم للمــدح مجتلِــب للــذم مجتنِــب [2]

فإن (مُجتلِب) تتجانس جناساً ناقصًا مع (مُجتنِب)، كما أنه لا يظهر بينهما تضاد في معناهما المعجمي، وإنما هما مختلفتان اختلاف تنوع، إلا أن عمق البنية يكشف عن شيء من التناقض بين دلالتيهما، فـ (مجتلِب) من الاجتلاب والجلْب، وجلب الشيء يقتضي تقريبه أوالاقتراب منه، بينما (مجتنب) من الاجتناب والتجنُّب، وهي تقتضي الابتعاد عن الشيء، فما بين الاقتراب حسيًّا ومعنويًّا من المادحين، والابتعاد حسيًّا ومعنويًّا عن مظانِّ الذم يقف الممدوح، وهذه مفارقة يجتمع فيها الاقتراب والابتعاد في شخص الممدوح، واجتماعهما هنا يعد موطن كمال يستحق

([1]) الديوان ، ٤٩٣.

([2]) الديوان ، ٢٢.

المدح والثناء، وإن كانت هذه المفارقة قد جاءت ضمن مفارقة نصية أكبر، حيث إن الجناس هنا أتى في سياق المقابلة بين (للمدح مجتلب) و(للذم مجتنب) فالمطابقة بين (المدح – الذم) في اللفظ والمعنى، و (مجتلب– مجتنب) في المعنى العميق دون اللفظ، مع وجود المجانسة بينهما، وإن كان الجناس هنا ناقصًا، إلا أن العنصر الصوتي متقارب بين الكلمتين لتقارب مخرج (اللام) و (النون).

ويخاطب ابن نباتة العُذال في محاولة لتيئيسهم منه، وقطع رجائهم فيه، فيقول :

أجبت منادي الحب من قبل ما دعا فإن شئتما لوما وإن شئتما دعا[1]

فالفعل الماضي (دعا) في آخر الشطر الأول، يتجانس مع فعل الأمر (دعا) بمعنى: اتركا، في نهاية الشطر الثاني، وهذا الجناس جناس تام.

فالشاعر هنا يؤكد بأنه قد أقبل على الحب قبل أن يُقبل الحب عليه ويدعوه، فإن شاء العذال لاموه وإن شاءوا تركوه فهذا لن يغير من موقفه، والتضاد هنا يظهر في البنية العميقة بين (دعا) الفعل الماضي، و(دعا) فعل الأمر، وليس التضاد هنا على مستوى صيغة الفعل، ولكن في مقتضاه، فإن الدعاء: طلب الإقبال ، فإذا دعوت أحدًا فأنت تريد منه الإقبال عليك، كما أنك تقبل عليه بوجهك أثناء دعائه ومناداته لتسمعه صوتك، بينما (دعا) فعل الأمر بمعنى: اتركا، والترك للشيء يقتضي الإعراض عنه والإدبار، فبين الإقبال والإدبار تقوم المفارقة بين الفعلين المتجانسين في لفظهما، المختلفين اختلاف تضاد في عمق معناهما.

وفي موضع آخر يظهر التضاد صارخًا بين المتجانسين في قول الشاعر:

([1]) الديوان ، ٢٩٣.

ولـو أمكـن الغيـث الفـدا بوليـه فَدى صـالحًا مـن آل شـادٍ بطـالح[١]

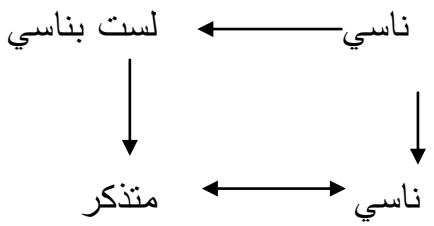
فالمتجانسـان لفظًـا (صـالح) و(طـالح) جناسًـا ناقصًـا، يظهـر تضـادهما علـى المستوى المعجمي، والمستوى العميق للنص.

ويسهم طباق السلب في بيت آخر في إيقاع التضاد والتنافر بين المتجانسين:

يـا ناسـيًا عهـدي ولسـت بناسـي مـا النـاس إن عـذلوا عليـك بنـاس [٢]

فالجنـاس بين (ناسيًا) و (ناسـي) فـي الشطر الأول، و (النـاس) و (نـاس) فـي الشطر الثاني، وظاهرٌ هنا أن الألفاظ مكررة في كلا الجانبين، فـ (النسيان) في الشطر الأول ورد بلفظتين، و(الناس) في الشطر الثاني وردت بلفظتين، غير أن طباق السلب هنا قد جعل في كلا الجانبين جناسًا، فإنه " إذا دخل التجنيسَ نفيٌ عُدَّ طباقًا، وكذلك الطباق يصير بالنفي تجنيسًا"[٣] فهنا طباق وجناس في الوقت نفسه.

وصورة هذا أن: (ناسيًا) بقيت على أصل معناها وهو وقوع النسيان الذي هـو عكـس التـذكر، بينمـا (ناسـي) فـي نهايـة الشـطر الأول بقيـت علـى صـورتها المجانسة للكلمة الأولى، ولكنها سلبت معناها المماثل لمعنى الأولى ليكون المعنى الضد، ويتضح هذا تجريديًّا:



---

(١) الديوان ، ١٠٠.

(٢) الديوان ، ٢٦٤.

(٣) العمدة، ابن رشيق، ٢٩٣/١.

وكذلك الحال في الشطر الثاني، فإن (الناس) في بداية الشطر الثاني، أتت على صورتها ومعناها المعروف (البَشَر)، بينما هي في آخر البيت بقيت على صورتها التي تحقق الجناس، غير أن النفي قد سلَبَها معناها ليتحقق التضاد بينها وبين صورتها الأصلية.

ويجد البحث أن المفارقة وإن كانت قد وصلت في الأمثلة السابقة إلى حدٍّ عالٍ من التوتر حيث يتشابه الدالان ويتضاد المدلولان، فإن هذا التوتر يقل في مواطن أخرى حين يكون الاختلاف بين المتجانسين في الدلالة مجرد اختلاف تنوع، فإن المفارقة هنا لا تجاوز كونها مخالفة الواقع للتوقع، كما سبق بيانه، فإن المتلقي يرى تشابه الدالين فيتوقع تشابه المدلولين، ويظن ذلك تكرارًا محضًا لا فائدة فيه ولا جدوى من ورائه، وإذا أنعم النظر وعمق الفكر، وجد أن هناك تفارقًا في المدلول بين الكلمتين، وإن كان هذا التفارق لا يحتِّم الصدام بينهما.

فمن أمثلة الجناس – الذي اختلفت دلالة طرفيه اختلاف تنوع – ما جاء جناسًا تامًا ومنها ما كان ناقصًا على اختلاف أشكال النقص فيه، فمن أمثلة الجناس التام من هذا النوع قوله في الغَزَل:

وجـــوانح ملئـــت عليـــك تحســـرًا هـــذا وهـــن إلـــى لقـــاك جـــوانح [1]

فالجناس بين (جوانح) في صدر الشطر الأول، و (جوانح) في آخر الشطر الثاني، تشعر القارئ أن الكلمتين تحملان الدلالة نفسها، ولكن بتأمل يسير يكشف السياق عن اختلاف بين الدالين، فـ (جوانح) الأولى تعني جوارح الإنسان وأعضاءه

([1]) الديوان ، ١٠٨.

و (جوانح) الثانية مأخوذة من الجنوح، والجنوح إلى الشيء يعني الميل إليه، والاختلاف هنا – كما هو ظاهر – اختلاف تنوع لا ضدية فيه.

وفي قصيدة أخرى يكرر الشاعر هذا النمط من الجناس:

لحظك في الفتك هو البادي يا فتنة الحاضر والبادي[1]

فـ (البادي) في الشطر الأول تعني: من يبدأ بالفعل أولاً، وفي الشطر الثاني (البادي) يعنى بها من يسكن البادية، بدلالة ورود ضدها (الحاضر) قبلها.

ويعمد الشاعر إلى الجناس التام حين يرثي الملك المؤيد بقوله:

لهفي عليه لممتار ومطَّلب بالمال يقريه أو بالعلم يقريه [2]

فقد جانس هنا بين الفعلين (يقريه) من القِرى وهو إطعام الضيف، و(يقريه) من القراءة أي يُقرئه العلم والمعرفة.

وقد جرى الجناس في الأمثلة الثلاثة السابقة متماثلاً [3]، فكان بين اسمين في المثال الأول والثاني، وبين فعلين في المثال الثالث، ولا شك أن التماثل هنا يعطي المفارقة عمقًا أكبر من عدمه في المستوفى الذي يكون الجناس فيه بين اسم وفعل أو اسم وحرف أو فعل وحرف [4]، ذاك أن المتجانسين في المتماثل يكونان أكثر قربًا في الصيغة والنوع، فتكون في ذهن السامع وفهمه أقرب لأن تكون مجرد تكرار وإعادة، أما المستوفى فإن الاختلاف بين الدالين في الاسمية والفعلية

([1]) الديوان ، ١٤٥.

([2]) الديوان ، ٥٧١.

([3]) الجناس المتماثل : أن يكون الجناس التام من نوع واحد كاسمين أو فعلين أو حرفين، انظر: مختصر المعاني، سعد الدين التفتازاني، ٤٥٣.

([4]) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

والحرفية يعطي المتلقي إيعازًا منذ القراءة الأولى بالفرق، وإن كان الجرس الموسيقى لكليهما متشابها.

ومما وقع الجناس التام فيه مستوفى ما جاء في قوله:

مـا بِـتُّ فيـك بـدمع عينـى أشـرق إلا وأنـت مـن الغزالـة أشـرق[1]

فالجناس قائم بين الفعل (أَشْرَقُ) وهو فعل مضارع من قولهم: شرق بالماء يشرق به، واسم التفضيل (أَشْرَقُ) من الإشراق والوضاءة، ويزيد الجناس لطفا اختياره اسم (الغزالة) التي يريد بها الكناية عن الشمس، فالإشراق بمعنى الضياء والجمال في كليهما واردٌ.

وهناك نوع آخر من الجناس التام، لا تتم فيه المجانسة بين لفظين مستقلين، بل تسهم إحدى الألفاظ المجاورة في اكتمال عملية المجانسة ولا شك أن هذا النوع وإن أدى إلى المجانسة الصوتية بين كلمة مفردة وكلمتين يشكل تزاوج صوتيهما إيقاعًا مشابهًا للكلمة الأولى، إلا أنه يبقى أقل عمقًا في إحداث مفارقة التوقع من النوع السابق الذي كان الجناس التام فيه قائمًا بين كلمتين مستقلتين، ويسمى هذا النوع من الجناس: جناس التركيب[2].

ومن أمثلة هذا الضرب عن ابن نباتة:

قسـمًا بسـؤددك الجلـي فإنـه منهـاج فضـل مـا لـه مـن هـاجي [3]

([1]) الديوان، ٣٣٨.

([2]) مختصر المعاني، سعد الدين التفتازاني، ٤٥٤.

([3]) الديوان ، ٩٤.

فالجناس بين الكلمة المفردة (منهاج) أي طريق وأسلوب، وبين (من هاجي) وهي مركبة من حرف واسم.

ويتخذ الشاعر النهج ذاته في أداء الجناس في قوله:

خلقْـــتَ علـــى مـــرادي واقتراحـــي فـذكرك حضـرتي فـي وقـت راحـي[1]

فالجناس قائم بين (واقتراحي) وهي كلمة مفردة سبقت بحرف العطف الذي ساهم في إكمال موسيقي الجناس، و (وقت راحي) وهما كلمتان، تجانسان في جرسهما المركب الكلمة السابقة، وإن كانت الكلمة السابقة (واقتراحي) تزيد بألف في أولها، فإنها لم تؤثر في الموسيقي ولم تحدث فرقًا في الوزن بين الطرفين المتجانسين.

ويقع جناس التركيب – في موضع آخر – بين كلمتين من جهة، وكلمة وحرف من جهة أخرى، وذلك حين يقول الشاعر :

عـاش وصـلاً وغيـره مـات صـدًّا مســتهام لســلوة مــا تصــدى[2]

فالطرف الأول (مات صدًّا) يتكون من فعل واسم، وهو يجانس في إيقاعه الطرف الثاني (ما تصدى) والذى يتكون من حرف النفي وفعل.

وربما يكون وقعُ المفارقة في هذا النوع من الجناس (جناس التركيب) أكبر في حق المتلقي الذي يعتمد السماع، أما القارئ فإن عينه ستكشف أن المسألة مجرد توافق موسيقي لا غير، بينما السامع قد يقع في شرك التشابه الإيقاعى فيظن أن الشاعر قد كرر الكلمة الأولى دون إضافة.

---

(1) الديوان ، ١٠٢.

(2) الديوان ، ١٤٧.

وفي مواطن أخرى تزداد المفارقة القائمة على الجناس قربا من السطح وذلك حين تفقد مقومًا آخر من مقومات عمقها وهو تمام المجانسة بين الدالَّين، كما فقدت من قبل المقوم الأهم وهو تمام التضاد بين المعاني العميقة للدوال المتجانسة في ألفاظها.

فإن المفارقة تنحسر عن بنية الجناس بشكل أكبر حين يتعمق الخلاف بين تركيب اللفظين، ليشمل الحروف التي كونت كلاًّ منهما، ولكن بقاء الوزن متشابهًا بينهما يخفف من وطأة هذا الاختلاف ويبقي للمجانسة شيئًا من رونقها، ومن ذلك قوله في المدح:

فـــأيّ فخـــار أوَّلٍ لا يجِـــدُّه؟ وأيّ فخـــار آخـــر لا يجيـــده؟

وأيّ مقـام فـي العلـى لا يسوسـه وأيّ همـام فـي الـورى لا يسـوده[1]

فالجناس بين (يجدُّه) و (يجيده) يعطي القيمة الصوتية ذاتها، مع اختلاف في حرف واحد، حيث الدال المدغمة في أختها في الكلمة الأولى، يقابلها ياء في الكلمة الثانية ثم دال مخففة، غير أن التضعيف قد جعل الدال الأولى تزن حرفين، لأن التضعيف عبارة عن (ساكن + متحرك) فالساكن يقابله الياء اللينة التي هي ساكنة في أصلها، والمتحرك يقابله حرف الدال المخفف، فتم بذلك الحفاظ على تجانس الوزن بين الكلمتين، وإن اختلف الحرفان.

وفي البيت الثاني يقوم الجناس على توافق الكلمتين في أكثر الحروف مع اتفاق في الوزن، فالفعلان (يسوسه) من السياسة، و (يسوده) من السيادة،

([1]) الديوان ، ١٤٤.

متجانسان مع اختلاف في حرف، فالسين الثانية في الكلمة الأولى يقابلها دال في الكلمة الثانية، ولما كان للحرفين الضبط نفسه، فكلاهما مضموم، بقي الوزن متجانسًا بينهما، وكذلك فإن قرب مخرج الحرفين من بعضها يجعل الجرس أكثر توافقاً.

ويصح على هذين المثالين ما نبه إليه الجرجاني مما سبق ذكره، من أن في هذا الضرب من الجناس خداع لسمع المتلقي، ومفاجأة له بما لم يكن يتوقعه، فإنه حين يقرأ الكلمة الأولى (يسوسه) ثم ترد عليه الثانية (يسوده) يظن قبل أن يصل إلى (الدال) أن الكلمة هي ذات الأولى، وأن الشاعر قد عمد إلى التكرار دون إفادة جديدة، ولكن حين يصل إلى آخر الكلمة يَفجؤه الاختلاف في بناء الكلمتين، والتغير في الحرف الأخير منهما، فيدرك أن الشاعر قد أضاف دالاً ومدلولاً جديدين، وأتى بالفائدة من حيث لم يكن المتلقي يتوقعها، وهنا تكمن المفارقة، وإن كانت أقل عمقًا من الأنماط السابقة التي تم فيها الجناس أو كان أكثر قربًا للتمام.

ومن هذا النمط أيضًا قوله :

شيبت حياتي ثم شابت لمتي في غير ذخر للمعاد مجمعِ[1]

فالفرق بين (شيبت) و (شابت) هو في حرف الياء في الأولى يقابله الألف في الثانية، ولكنَّ الكلمتين متجانستان في بقية الحروف، كما أن اتفاق صفة الحرفين في كونهما حرفي لين ساكنين، لا يقبلان الحركة بطبعهما، أبقى على الوزن في كلتا الكلمتين متساويًا.

([1]) الديوان ، ٢٩٣.

وتتسع الفجوة قليلاً بين المتجانسين حيث يكون الحرفان الفارقان بينهما متباعدين – ولو نسبيا – في المخرج، فمن ذلك ما جاء في قول الشاعر:

تبكـــي عليـــك يراعـــة وبراعـــة وفصـــاحة ورجاحـــة وســـماح [1]

فـ (يراعة) و (براعة) متفقتان في الوزن وفي أغلب الحروف، ولكن تختلفان في الحرف الأول حيث الياء – المثناة من تحت – يقابلها الباء الموحدة ، وإن كان مخرج كل منهما بعيدًا عن الآخر، فالياء جوفية والباء شفهية، فإن اتفاق ضبطهما بالفتحة قد جعل وزنهما متوافقا مما قارب من تجانسهما.

وفي نوع آخر من الجناس، يبقى الوزن بين الكلمتين متماثلاً، والحروف ذاتها، غير أنه قد يطرأ تغير في ترتيب الحروف مما يُخلُّ بالتجانس بعض الإخلال، وإن كان اتفاق الوزن وتشابه الأحرف يشدُّ هذا اللَّون ويبقيه في دائرة الجناس، وإن كانت مفارقة التوقع تضعف هنا أكثر من سابقه.

ومما جاء من هذا اللون من الجناس ما ورد في قول ابن نباتة:

ملك لُهاه عن الآمال قد فَصحَتْ وراحتاه عن الأيام قد صَفَحَتْ [2]

فالكلمتان (فصحتْ) و (صفحت) متفقتان في الحروف، غير أن ترتيب الحروف يختلف فيهما، فالفاء والصاد حصل لهما تقديم وتأخير، ومع هذا فإن اتفاق ضبط الحروف قد أبقى على تماثل الوزن، كما أن تشابه الحروف في الكلمتين قد أبقى على رونق الجناس.

ومثل هذا ما جاء في قوله :

---

(1) الديوان ، ١١٣.

(2) الديوان ، ٩٨.

من كل أزهر في السماحة يرتجى كلَّ الرجاء وفي الحماسة يختشى[1]

وفي قوله :

المعُـــرِقين ســـــماحةً وحماســـــةً يوم الفخار دُعُوا ويوم المفزع[٢]

ففي كلا البيتين تجانس لفظا (السماحة) و (الحماسة)، حيث اتفقا في نوع الحروف والوزن، واختلفا في ترتيب الحروف، وإن كان وجودهما في البيت الأول أعطى البيت جرسًا موسيقياً داخلياً، حيث جعل الفقرتين الأخيرتين من الشطرين متساويتين في الوزن (في السماحة يرتجى) توازن (في الحماسة يختشى)، وهذا نوعٌ من حسن التقسيم[٣] في الموسيقي الداخلية للوزن الشعري، بينما تجاورُ الكلمتين المتجانستين في البيت الثاني يؤدي إلى شيء من الثقل في نطقهما.

ومن اختلاف ترتيب الحروف في المتجانسين قوله أيضًا:

يمـــم حمـــاه تجـــد عفـــوًا لمقتـــرف مـــالاً لمفتقـــر جاهًـــا لمقتـــرب [٤]

فالكلمتان (مقترف) و (مفتقر) متفقتان في الحروف والوزن، ولكنهما تختلفان في ترتيب الحروف كما هو ظاهر.

وفي هذا البيت أيضًا جناس آخر، بين (مقترف)و (مقترب) غير أنهما قد اختلفتا في الحرف الأخير بين (الفاء) و (الباء)، وقد سبق الحديث عن هذا النوع في أمثلة سابقة.

([١]) الديوان ، ٢٧٤.

([٢]) الديوان ، ٢٩٢.

([٣]) حسن التقسيم هو: " ذكر متعدد، ثم إضافة ما لكلٍّ إليه على التعيين". الإيضاح، القزويني، ٣١٥.

([٤]) الديوان ، ٢٢.

وهناك نوع آخر من الجناس يقوم على تغير ترتيب الحروف، إلا أن هذا التغير سيتخذ شكلاً أكثر حدة حيث تبدو الكلمة معكوسة لمجانستها، وهذا ما يسمى جناس العكس، ولعل هذا النمط من أقل الأنواع ورودًا لقلة المفردات المعجمية التي تمدنا بها المعاجم من هذا النوع، ويظهر هذا النوع عند ابن نباتة في قوله:

أمـــا تـــرى يُمنـــى علـــيٍّ بمـــا خطتـــه رجـــوى كـــلِّ مرتـــاد

ذاتُ يـــراع فـــي الجـــدا والعـــدا داعٍ لتجنـــيس العُلـــى عـــاد[1]

فالجناس المراد هنا وقع بين (داعٍ) و (عادٍ)، فالأولى من الدعوة والثانية من العَدْو، وقد عكس الشاعر حروف الكلمة الأولى ليكون الحرف الأول أخيراً والأخير أولاً، ولا يخفى أن الشاعر هنا قد تكلف الجناس، ولم يأت عفو الخاطر مما أفقده رونقه، وجعله ثقيلاً على السمع، والتكلف بهذا النوع من الجناس أليق، حيث إن الكلمات التي قد تسعف الشاعر في هذا المجال قليلة، فيضطر حين يجدها إلى لَيِّ عنق الدلالة، وقسر المعنى ليتواءم مع الصنعة البديعية القائمة على الجناس، فيظهر المعنى معوجًا، والجناسُ ممجوجا.

ويبقى نوع آخر من الجناس، يختل فيه التماثل بين العنصرين، حيث يطرأ على أحدهما ما يجعل وزنه مخالفًا لوزن الآخر، وهنا تبدأ بنية الجناس بالتفكك، فإن الجناس يعتمد كثيرًا على الوزن، بل إن الوزن يعد ركيزته الأساسية فالتجانس بين الدوال يكون موسيقياً بالمقام الأول، فاتفاق نوع الحروف وعددها وترتيبها وضبطها يجعل الجرس الموسيقى متوافقًا تمام التوافق، وحين يختل نوع الحروف أو

([1]) الديوان ، ١٤٦.

ترتيبها مع الحفاظ على عددها وضبطها فإن الوزن يبقى عنصراً مشتركًا بين المتجانسين، أما حين يختلف ضبط الحروف بين الكلمتين، أو تزيد إحداهما على الأخرى بحرف أو أكثر، فإن الوزن حينئذ يختل بين الكلمتين، ويبقى رابط تشابه الحروف عند اختلاف الضبط، وتشابه أكثرها عند زيادة الحروف، يبقى هو الرابط بين الدالَّين ليبقيهما في دائرة الجناس، وإن كان هذا الرابط أضعف وأقل قيمة من رابط الوزن.

ويقع اختلال الوزن بين المتجانسين بأحد أمرين:

١- اختلاف ضبط الحروف مع اتفاق عددها ونوعها، وهذا أقل بعدًا من الآخر.

٢- اختلاف عدد الحروف بزيادة حرف أو أكثر، وهذا أبعد عن مركز الجناس، وإن كان لا يزال يدور في فلكه ويرعى في حماه.

فمن اختلاف ضبط الحروف مع اتفاق عددها ونوعها وترتيبها، ما جاء في قول ابن نباتة:

وإذا شبَّت الوغى فكأن السيف (م) من بأسه استعار استِعارا [١]

فهنا تجانست الكلمتان (استَعَار) وهي فعل ماض من العاريَّة وهي السُّلفة، و(استِعاراً) وهي اسمٌ من قولهم، سَعَرَ إذا أوقد وأشعل.

والاختلاف بين الكلمتين انحصر في تغير ضبط حرف (التاء) فهو مفتوح في الأولى، مكسور في الثانية، ولا شك أن الفرق هنا بين المتجانسين يسيرٌ فهو محصور في حركة واحدة، بينما يزيد الفرق اتساعًا حين يختلف ضبط أكثر من حرف كمثل قوله:

---

(١) الديوان ، ١٩١.

ومحاســن الأقــوال والشــيم التــي قُســمت لديــه وســميت آدابــا

عَلَويَّــةٌ أوصــافها عُلْويَّــةٌ قــد بــذَّت الإيجــاز والإســهابا [1]

فالفرق بين الكلمتين المتجانستين هنا في ضبط حرفين، فـ (عَلَوية) مفتوحة العين واللام، بينما (عُلْوية) مضمومة العين ساكنة اللام، والأولى نسبة إلى علـيٍّ، والثانية نسبة على العلو.

ويتكرر هذا اللون عند ابن نباتة حين يرثي ابنه:

أبكيــك للحســنين الخَلْــق والخُلْــق كما بكى الروضَ صوبُ العارض الغدق

تبكيــك رقــة لفظــي فــي مهارقهــا يا غصن فاسمع بكاء الوُرْق في الوَرَق[2]

والجنــاس هنــا أتــي فــي موضــعين، الأول بــين (الخَلْــق) ويعنــي الخِلقــة، و(الخُلُق) أي السجايا والصفات، والاختلاف هنا بين المتجانسين في ضبط حرفين منهما، مع اتفاقهما في الحروف، فالخاء واللام في الكلمة الأولى مفتوح ثم ساكن، وفى الثانية مضمومان.

وفي الموضع الثاني تجانس بين (الوُرْق) جمع ورقاء، وهي نوع من الحمام، و(الـوَرَق) وهـو الـوَرَق المعـروف الـذي يُكتـب عليـه، واللفظـان وإن اتفقـا فـي نـوع الحروف وعددها فإنهما يختلفان في ضبط الكلمة مما جعل وزن كلٍّ منهما يختلف عن الأخرى، فالأولى مضمومة الواو، ساكنة الراء، والثانية مفتوحة الواو والراء.

وأما اختلاف عدد الحروف فمن مثل قوله:

---

(1) الديوان ، ٣٦.

(2) الديوان ، ٣٤٧.

وأعـــرض عـــن أغزالـــه وغزالـــه فـلا قامـة سـمرا ولا وجنـة حمـرا[1]

فالجناس المراد هنا وقع بين (أغزال) و (غزال)، فالأول جمع غَزَل، والثانية مفردةٌ جمعها غزلان، وفي الكلمة الأولى زيادة على حروف الثانية بحرف (الهمزة) في أولها، فالأولى على وزن : أفعال، والثانية على وزن فعال، غير أن تشابه أكثر حروف هذه الكلمة قد أبقاها في حيز المجانسة، وإن كانت أكثر الأنواع بعدًا عن الجناس التام، ومن ثم فإن المفارقة تتحقق فيها بشكل سطحي، حيث ما بقي من الشبه بين اللفظتين في السطح، يقابله تخالف بين معنييهما في العمق.

وهكذا، فإن بنية الجناس من البنى التي تتحقق فيها المفارقة على مستويات متعددة، ففي بنية الجناس عامة تتجلى المفارقة في مخالفة التوقع، حين يأتي التخالف بين الدالَّين حيث كان يتوقع التوافق، ثم إن المفارقة تتجلى في الجناس في أتم صورة عندما يتفق أن يكون الجناس بين الكلمتين تاما ولكن المخالفة في العمق تتخذ شكلا حادًّا من التضاد والتنافر، ويقل العمق المفارقي في الجناس كلما قلت حدة التنافر بين الدلالتين في العمق، وكلما ضعف التوافق بين الكلمتين على مستوى السطح.

([1]) الديوان ، ١٩٤.

التورية

تعد التورية من البنى التي تقوم على التعدد الدلالي، وتتخذ من خاصية (المشترك اللفظي) في اللغة وسيلة "لإبراز دلالة ثنائية لها سياقها الفني الذي تُزرع فيه فتنشر حولها نوعًا من الغموض المقصود الذي لا يصل إلى حد التعمية والإبهام"[1]حيث الدالُّ الواحد يشير إلى أكثر من مدلول في الوقت نفسه، غير أن السياق هو من يرجح أحد المدلولين على الآخر، أما التورية فإنها تقوم على ترجيح المدلول البعيد على حساب القريب الذى يتبادر للذهن عند الوهلة الأولى، فالتورية إذن: "أن تكون الكلمة تحتمل معنيين، فيستعمل المتكلم أحد احتماليها ويهمل الآخر، ومرادُه ما أهمله لا ما استعمله، كقول عليٍّ – عليه السلام– في الأشعث بن قيس: وهذا كان أبوه ينسج الشمال باليمين، لأن قيسًا كان يحوك الشِّمال التي واحدتها شملة"[2]، فاستعماله للمعنى الأول يوهم به ظاهر السياق، ولكن قصده إلى المعنى الآخر البعيد ترجحه القرينة الخفية، ويدل عليه السياق في بنيته العميقة.

---

(1) جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الطبعة الأولى ١٩٩٥م، ١٢١–١٢٢.

(2) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق: د.حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ١٣٨٣هـ – ١٩٦٣م، ٢٦٨.

ولعل الأصل المعجمي لكلمة (توريـة) يدل على معناها البلاغي، فإن التورية مأخوذة من قولهم: "وَرَّيْتُ الشيءَ ووَارَيْتُه أَخْفَيْتُه"[١]، وكذلك المعنى البعيد في التورية يتعمد المبدع إخفاءه وستره بالإشارة إلى غيره في ظاهر السياق، كما أن المعنى البعيد الذي يقصد إليه النص في بنيته العميقة بحاجة إلى استخراج واستنباط، وفي اللسان: "استوريت فلانًا رأيًا: سألته أن يستخرج لي رأيًا"[٢].

وتسمى التورية: التوجيه، والإيهام[٣]، وكل هذه المسميات تدل على وجود أكثر من دلالة تنتجها التورية، ففيها يذكر معنىً ظاهر، ولكن القرائن توجِّه الفهم إلى المعنى الخفي، وهي ضرب من إيهام المتلقي بمعنى بينما المراد معنى آخر.

والتورية تنقسم إلى قسمين رئيسين:

١- التورية المجردة: وهي "التي لا تجامع شيئًا مما يلائم المورَّى به"[٤]، أي المعنى القريب.

٢- التورية المرشحة: وهي التي "قرن بها ما يلائم المورَّى به" [٥].

وظاهرٌ هنا أن التورية المرشحة أعمق من المجردة، ذاك أن "الإيهام الذي تؤديه التورية يتضاعف حين يُقرن بالمورَّى به ما يلائمه... فالشاعر – حين نكون

---

(١) لسان العرب، ابن منظور، ٣٨٦/١٥.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٣) انظر : خزانة الأدب، ابن حجة الحموي، ٣٩/٢.

(٤) بغية الإيضاح، الصعيدي، ٥٩٥/٤.

(٥) السابق، الصفحة نفسها.

مع الشعر – يستخدم المصاحِب المعجمي للمورَّى به إمعانًا ومضاعفة لعملية الإيهام"[1].

والتورية كذلك تنقسم من حيث بُعد التورية وقربها إلى نوعين: فنوع بعيد لا يُدرَك منه عدم إرادة المعنى القريب إلا بتأمل وطول نظر، ونوع قريب، فلا يَحتاج إدراكه إلى طول التأمل، بل يلمح من النص دون عناء[2]، ولعل السبب في قرب أو بعد فهم المعنى في التورية يرجع إلى مدى خفاء القرينة التي تصرف المتلقى عن المعنى الظاهر إلى الخفي، فكلما كانت القرينة أخفى وكان النص مقويًّا للمعنى القريب بذكر ما هو ملائم له ودالٌّ عليه من القرائن الظاهرة، كانت التورية أكثر خفاء وإيغالاً في الإيهام الذي قد يصل في بعض الأحيان إلى التعمية والإبهام.

ويتضح مما مضى أن التورية عملية ربط ذهنية يقوم بها المتلقي بين الدلالتين اللتين اشتركتا في لفظة واحدة، ثم يقوم بترجيح البعيدة بعد تأمل للقرائن، ولا شك أن هذه العملية الذهنية القائمة على رفض المنطوق وقبول المتخفي من المعاني، لا شك أنها عملية تثري الدلالة وتقويها، فالدلالة في هذا الأسلوب لا تظهر وتنجلي إلا بكدٍّ للذهن وإعمال للفكر، "ومعلوم أن التورية إنما تكتسب جاذبيتها في حبكة الإلغاز الدلالي الذي لا يُفصح لك عن حقيقة سرِّه إلا بعد إعمال الفكر والرويَّة في الحقائق المتوارية وراء ستر المعاني القريبة الواضحة"[3].

([1]) البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، د. جمال عبد المجيد، ١٢١.

([2]) بغية الإيضاح، الصعيدي، ٥٩٧/٤.

([3]) التوظيف الفني للنجوم والكواكب في شعر أبي العلاء، د. جاسم سليمان حمد الفهيد، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الرسالة ٢٢٩، الحولية ٢٥، ١٤٢٦هـ– ٢٠٠٥م (يونيو)، ٩٦.

ولا شك أن الأثر الذي تتركه التورية في نفس المتلقي ينشأ من الشعور بتصادم في بنية الدلالة النصية، حين يقال المعنى البعيد وهو في الحقيقة لم يُقل، وحين يكون مفهومًا دون أن يكون جليًا، بينما المعنى القريب ينصرف عنه الذهن وهو ظاهر للعيان، ويُعزَف عن معناه بينما ظاهر النص يقود إليه، وهذه العملية الذهنية التي يقوم بها المتلقي بتحفيزٍ من القرائن المتخفية في النص لا شك أنها عملية تقوم على المفارقة وتتخذها أسلوبًا في تقريب البعيد وإبعاد القريب، ومن هنا تنشأ العلاقة بين التورية في مستواها الأولي والمفارقة، فالتورية "تقترب بجميع أشكالها من المفارقة المستقرة في قصد إعادة البناء"[١].

إذن فالتورية في مستواها الأولي ترتبط بالمفارقة ارتباطاً وثيقًا وتشترك معها في التعامل مع جانب الدلالة، ولكن التورية لا تقف عند هذا الحد الذي ارتسم في الأدب العربي القديم لا سيما في عصوره الوسيطة، بل إنها أصبحت في العصر الحديث "وسيلة درامية فعالة تعين الكُتَّاب على إثراء أعمالهم عن طريق التوتر الذي تهيئه، والذي مكنهم من ارتياد قمم جديدة في فنونهم المختلفة"[٢]، ولكن التورية الدرامية هنا لم تقف عند حدود اختيار إحدى الدلالتين وإهمال الأخرى، بل إنها أخذت "تعتمد على التناقض بين الظاهر والباطن أو بين المعلوم والمجهول – أي أننا نرى ثمة من يعرف شيئًا يجهله آخر – وهكذا فهي تقترب من المفارقة التي تعتمد عليها الأعمال الدرامية الناضجة"[٣].

([١]) بناء المفارقة، دراسة نظرية تطبيقية، أدب ابن زيرون نموذجًا، د. أحمد عادل عبد المولى، ١٢٧–١٢٨.

([٢]) فن الكوميديا، د. محمد عناني، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٩٨م، ٢٥.

([٣]) السابق، ٢١.

ولم يكن شعراء العربية في العصور المتقدمة يحتفون بالتورية في أشعارهم، فهي لا تكاد ترد عندهم إلا في مواضع قليلة[1]، غير أنها قد استحالت في عصور الدول المتتابعة إلى صنعة بديعية يقصد إليها الشعراء قصدًا، حتى كثرت في أشعارهم كثرة فاحشة، وأقبلوا عليها حتى غدت هدف كل شاعر[2]، ولأجل هذا سمي هذا العصر: عصر التورية[3].

ولعل السرَّ في اهتمام شعراء هذه المرحلة وأدبائها بهذا النمط من البديع هو حاجتهم إلى التنفيس عما يعتمل في صدورهم، فإن التورية تتيح للمرء أن يقول ما يستطيع إنكاره والتنصل منه، ولا شك أن الحياة السياسية المضطربة في تلك القرون قد جعلت الناس يضيقون بكثير من الأمور سواء على مستواها السياسي أو ما تفرزه من أثر على استقرارهم الاجتماعي والاقتصادي، يضاف إلى هذا أن في التورية نوعًا من التفكه والتظرَّف يخفف عن الناس آلامهم وينسيهم ولو إلى حين ما يجدون من غصص وأحزان.

ولم يكن ابن نباتة بمنجى عن سيطرة التورية التي فرضتها على شعراء المرحلة، بل لقد حاز منها القدح المعلى والمكان الأسنى، وقد أثنى ابن حجة الحموي على طريقته في التورية فقال:

---

(1) انظر: خزانة الأدب، ابن حجة الحموي، ٢/٤٠، ٤١، ٤٤. وكذلك: تحرير التحبير، ابن أبي الإصبع المصري، ٢٦٨ – ٢٦٩.

(2) انظر: الشعر الشامي في مواجهة الصليبيين، د. محمود أبو الخير، ٢/٢٤١.

(3) انظر: ابن نباتة شاعر العصر المملوكي، د. محمود سالم محمد، دار ابن كثير، دمشق، الطبعة الأولى ١٤٢٠هـ. ١٩٩٩م، ١٧٤.

"... الشيخ جمال الدين بن نباتة سقى الله نباته ورعاه، ومتَّع أهل الذوق السليم بحلاوة ذلك النبات وجناه، فإنه وإن تأخر في السبق عن فحول المتقدمين عصرًا، فقد تقدم عليهم ببديعه وغريبه بيانًا وسحرًا... " [١] ثم أورد أمثلة كثيرة جدًا لتوريات ابن نباتة التي استحسنها فيما يزيد على عشرين صفحة، في دلالة على حفاوة ابن حجة بالتورية، وتفضيل ابن نباتة فيها على غيره من شعراء عصره، ولا غرو فإن ابن نباتة قد "استخدم التورية في شعره ونثره، لكنه لم يكتف بذلك بل حاول – بالإضافة على تنقيته التورية من الأوشاب – أن يكون مذهبا رمزيًّا عربيا خاصًّا لم يعرف له الشعراء من قبل مثيلاً" [٢].

وقد تنوعت أشكال التورية عند ابن نباتة حيث كان يورِّي مستخدمًا "أسماء الأعلام استخدامًا يفوق حد التصور، إذ كان يوَرِّي بها كثيرًا، ولم نعهد شاعرًا مثله أخذ نفسه بمثل هذا الأسلوب الجديد، ولم يقتصر على شعره بل طبع نثره بطابعه أيضًا"[٣]، وكان يورِّى بمصطلحات العلوم لا سيما مصطلحات علوم اللغة العربية من نحو وصرف، إضافة إلى أسماء الكتب وأسماء الأعلام المتعلقة بهذه العلوم، ولا شك أن الشاعر إذا استعمل في شعره مثل هذه المصطلحات فإن القالب الأجمل الذي يمكنه وضعها فيه هو قالب التورية[٤].

والبحث يجد أن كثيرًا من توريات ابن نباتة كانت تتكئ على الأسماء بشكل عام، وعلى أسماء الأعلام بشكل خاص، لأن اسم العلم كثيرًا ما يكون صفة

---

(١) خزانة الأدب، ابن حجة، ١٣٥.

(٢) ابن نباتة المصري أمير شعراء المشرق، د. عمر موسى باشا، ٤٤٨.

(٣) السابق، ٤٥٩.

(٤) انظر استخدام المصطلحات النحوية في الشعر، حسن خميس الملخ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، العدد ٨٩، شتاء ٢٠٠٥م، ٦٧.

لحامله، فهو في الأصل لفظ مشتق، فاسم (علي) مثلاً مأخوذ من العلو، كما أنه علم على شخص بعينه، وبهذا "نفسر قوة اسم العلم في الدلالة على أكثر من معنى، فاسم العلم إذن كثيرًا ما يدل على صفة في صاحبه بالإضافة إلى دلالته على حامله"[١]، لذا فإن ابن نباتة قد استغل هذه الدلالة المزدوجة في أسماء الأعلام ليحمل عليها كثيرًا من توريَاته، فمن ذلك قوله في المدح:

بباهرالبِرّ جدد يا عليُّ قوى شعرٍ تجد خير عمارٍ لأمداح[٢]

فالشاعر هنا يستغل تشابه الاسم بين الممدوح و (علي بن أبي طالب) رضى الله عنه، فيورّي، ومعناه القريب (على بن أبي طالب) والبعيد (الممدوح)، وقد أورد الشاعر في الشطر الثاني ما يلائم المعنى القريب، حيث ذكر اسم (عمار) وهو عمار بن ياسر رضي الله عنه[٣]،حيث إن الصلة بينهما أن عمارًا كان دليلاً على أن علي بن أبي طالب كان على الحق في معركة (صِفّين)، فقد ثبت في الحديث أن النبي صلى الله عليه وسلم قال عن عمار : "تقتل عمارًا الفئة الباغية"[٤]، فقتل في معركة (صِفّين) وكان في جيش عليٍّ ضد معاوية رضي الله عنهم جميعًا، فالشاعر هنا يستغل هذا الحدث التاريخي الذي ربط بين اسمى

---

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادى الطرابليس، ٢٣٠.

(٢) الديوان ، ١٠٧.

(٣) عمار بن ياسر رضي الله عنه، صحابي جليل من أوائل من أسلموا بمكة، قتل مع علي بمعركة صِفّين، وهي المعركة التي كانت بين عليٍّ ومعاوية رضي الله عنهما سنة سبع وثلاثين وله ثلاث وتسعون سنة. انظر: الإصابة في تمييز الصحابة، ابن حجر العسقلاني، تحقيق : علي محمد البجاوي، دار الجيل – بيروت، الطبعة الأولى١٤١٢هـ ، ٥٧٥/٤.

(٤) الحديث رواه مسلم في صحيحه، انظر: مختصر صحيح الإمام مسلم، المنذري، الحديث رقم ٢٠١٥.

الصحابيين الجليلين ووظَّفه هنا ليزيد من عمق التورية عبر ترشيحها بذكر ما يلائم المؤرَّى به.

وفي التورية الأخرى أيضًا يستغل الشاعر ازدواجية الدلالة في الاسم (عمار) حيث المعنى القريب يشير إلى الصحابي الجليل (عمار بن ياسر) بينما المعنى البعيد يشير إلى صيغة المبالغة (فعَّال) من التعمير، وهذه التورية أيضًا مرشحة باعتبار ذكر اسم (علي) قبلها.

وفي موضع آخر يُصَدِّر إحدى مدائحه بالغزل- كعادته – ويجمع فيها عددًا من التوريات منها توريات بأسماء بعض الأنبياء عليهم السلام، فيقول:

يا معرضًا قلبي عليه ومدمعي هذا مقيم هوى وهذا نازح

يا يوسف الحسن البديع جماله والله ما عيشي بهجرك صالح

إن كان وجهك بدر سعد إنه من لحظك الفتاك سعد الذابح [1]

ففي البيت الأول وقعت التورية في اسم الفاعل (نازح) حيث المعنى القريب مأخوذ من النزوح وهو الرحيل والانتقال من مكان إلى آخر، وقد رشح التورية هنا بإيراد كلمة (مقيم) قبلها، وهي على الضد منها، ليظن المتلقي أن الشاعر هنا أقام طباقًا بين الكلمتين، قبل أن يمعن النظر فيلمح التورية ويفهم المعنى البعيد وهو كثرة الدموع فكأن عينه إناء يُنزح منه دمعه، من قولهم: نزح البئر إذا استقى ما فيها من الماء حتى ينفد[2].

([1]) الديوان، ١٠٨.

([2]) لسان العرب، ابن منظور، ٦١٤/٢.

وفي البيت الثاني يعمد الشاعر إلى التورية بأسماء بعض الأنبياء عليهم السلام، والتورية هنا وقعت في الشطر الثاني في كلمة (صالح) حيث المعنى القريب المتبادر إلى الذهن النبي صالح عليه السلام، وقد حاول الشاعر ربط ذهن المتلقي بهذا المعنى من خلال إيراده اسم (يوسف) على سبيل الكناية في الشطر الأول، إلا أن السياق يقود من طرفٍ خفيٍّ إلى المعنى البعيد الذي يريده الشاعر وهو (الصلاح) والذي اشتق منه اسم العلم (صالح).

وأما في البيت الثالث فقد ورَّى الشاعر بأحد النجوم وهو (سعد الذابح) حيث جعله المعنى القريب وقوّاه بإيراده (البدر) في الشطر الأول، بينما معناه البعيد الذي أراده الشاعر أن محبوبه بحسنه وجمال ألحاظه يفتك به ويجهز عليه.

وفي بيت آخر استعمل الشاعر بعض الألقاب التي اشتهر بها بعض الأعلام، كما في استغلاله انصراف كلمة (كليم) إلى دلالتين لإيقاع التورية حيث يقول:

أحبابَنا كلُّ عضو في محبتكم كليمُ وجد فهل للوصل ميقات[1]

فالمعنى القريب لكلمة (كليم): موسى عليه السلام، وقد سمي بهذا لأن الله عز وجل كلمه دون وساطة، ويرشح المعنى القريب ورود كلمة (ميقات) التي أخذها الشاعر من قوله تعالى: (وواعدنا موسى ثلاثين ليلة وأتممناها بعشر فتم ميقات ربه أربعين ليلة...)[2]، غير أن المعنى البعيد الذي قصد إليه الشاعر من (الكليم) هو الجريح ، من الكَلْم وهو الجرح.

---

(1) الديوان، ٦٧.

(2) سورة الأعراف، ١٤٢.

وفي الشطر الثاني تلمح أيضًا تورية في (ميقات) وإن كانت الكلمة تدل في معنييها القريب (ميقات موسى عليه السلام) والبعيد (الموعد لوصال المحبوب)، على الموعد المحدد المضروب، إلا أن كلمة (الكليم) تصرف الذهن في الوهلة الأولى إلى ميقات موسى عليه السلام، بينما السياق يدل على المعنى البعيد المتمثل في الموعد الذي يرجوه الشاعر لوصل أحبابه.

وفي ثنائه على أحد الوعاظ في بلاد الشام يعمد إلى التورية مستخدمًا كُنية الواعظ الشهير ابن الجوزي (أبي الفرج):

فرَّجـــت بـــالهمِّ عـــن خواطرنـــا فـــنحن نفـــديك يـــا أبـــا الفـــرج [1]

فالتورية وقعت في قوله (يا أبا الفرج) حيث إن المعنى القريب يشير إلى أبي الفرج بن الجوزي أي أنه ينعت الواعظ بأنه يشبه أبا الفرج بن الجوزي في وعظه، ويدعم هذا أن الشاعر ذكر في الشطر الأول كلمة (خواطرنا) في إشارة إلى كتاب ابن الجوزي الشهير (صيد الخاطر)، غير أن المعنى البعيد الذي يقود إليه السياق بعد التأمل هو : صاحب الفرج.

ولأسماء الأماكن حظٌّ فى توريات ابن نباتة، فهو يجعلها ستارًا يخفي وراءه معانيه البعيدة حين يقول:

هـو كعبـة للجـود مـا بـين النـدى منهـا وبـين الطـالبين حجـاز [2]

فالتورية هنا في كلمة (حجاز) فالمعنى القريب: أرض الحجاز ومنها مكة المكرمة، وقد قوَّى هذا المعنى بذكره كلمة (كعبة) قبله، فالتورية هنا مرشحة لأنه

---

(1) الديوان، ٩٥.

(2) الديوان، ٢٦٢.

ذكر قرينة تلائم المورَّى به، بينما المعنى البعيد الذي يتضح من السياق أن (حجاز) هنا بمعنى الحاجز والمانع.

وفي بيت آخر يورِّي بكلمة (الأقصى) في قوله:

رجعت إلى مغناك بالحمد والدعا يبثان لفظًا في المنازل لا يحصى

وفي المسجد الأقصى وفي الربع إذ دنا فقد شهد الأدنى بذلك والأقصى[1]

فكلمة (الأقصى) عندما تقع عليها عين القارئ للوهلة الأولى بعد أن يقرأ (المسجد الأقصى) في أول البيت، يظن أن الشاعر قد أعاد الكلمة بعينها وأنه يريد المسجد الأقصى، إلا أنه حين يتأمل السياق لا سيما كلمة (الأدنى) فإنه لا بد أن يستدعي إلى ذهنه الكلمة المضادة لها (الأقصى) ليصل على المعنى البعيد الذي يرمي إليه الشاعر، وإن كان الشاعر هنا قد حاول المضي في الإيهام والتعمية بذكر (المسجد الأقصى) إلا أن ورود الكلمة الضد (الأدنى) جعل القرينة التي تُجَلِّي المعنى البعيد وتدل عليه أقوى، لأن تخاطر الأضداد في الأذهان أقوى من تخاطر الأشباه والنظائر كما سبق تقريره.

ومن توريات ابن نباتة التي اعتمد فيها على الازدواج الدلالي لأسماء الأوقات:

فمُلكك حقٌّ واضح الصبح أشرقت سعادته كالظهر يا واحد العصر[2]

([1]) الديوان، ٢٧٧.

([2]) الديوان، ١٩٦.

فالتورية واقعة في كلمة (العصر) فمعناها القريب وقت العصر، بدلالة ذكره بقية أوقات من اليوم: (الصبح)، و(الشروق)، و(الظهر)، وأما المعنى البعيد فهو (العصر) بمعنى الدهر.

والمتأمل لشعر ابن نباتة يجد اهتمامه بعرض ثقافته في العلوم المختلفة من حديث وتاريخ ونحو وصرف، شأنه في ذلك شأن بقية شعراء عصره، ولعل تأثرهم بثقافة عصرهم الذي اشتهر بأنه عصر الموسوعات والتأليف قد صبغهم بهذه الصبغة وجعلهم يتبارون في إظهار براعتهم في تضمين مصطلحات العلوم وأسماء الكتب في شعرهم، ولقد كانت التورية هي القالب الأكثر تميزًا في حمل تلك الأسماء والمصطلحات، فمن ذلك ما ورد في قوله:

وفارسيٍّ من الأتراك تكملتي ... في نحو خديه قد صحت بإيضاح

يردي الفوارس منه ملتقى رشأ ... باللحظ والقدِّ سياف ورماح

قلبي أبو طالب منه الوصال فما ... ينفك من نار شجو وسط ضحضاح[1]

ففي البيت الأول يورِّي باسم (الفارسي) عن محبوبه ذي الأصل الفارسي، والتورية هنا مرشحة حيث ذكر ألفاظًا تقوِّي جانب المعنى الظاهر المورَّى به كقوله (تكملتي) و (نحو) و (إيضاح)، فبالأولى يشير إلى كتاب أبي على الفارسي: (التكملة) في الصرف، والثانية (نحو) يُشير إلى علم النحو الذي اشتهر به الفارسي، والثالثة (إيضاح) يشير إلى كتاب (الإيضاح)[2] في علم النحو للفارسي،

---

(1) الديوان، ١٠٥.

(2) أبو على الفارسي هو: الحسن بن أحمد بن عبد الغفار بن محمد بن سليمان الإمام أبو علي الفارسي المشهور ، واحد زمانه في علم العربية . صنف الإيضاح في النحو ، والتكملة في التصريف . توفي

فكل هذه القرائن المتتالية ترجح جانب المعنى القريب المورَّى به، ولكن السياق يقود إلى المعنى البعيد الماثل في المحبوب ذي الأصل الفارسي، وكذلك تظهر في كلمتي (نحو) و (إيضاح) توريتان، فالمعنى القريب في الأولى (علم النحو) يرجحه ما سبقه من ذكر الفارسي والتكملة وكلمة الإيضاح، والمعنى البعيد المراد هو المعنى المعجمي لكلمة (نحو) أي الجهة والوجهة، وفي الكلمة الثانية (إيضاح) تورية بالمعنى القريب (كتاب الإيضاح) يدل عليه ما سبقه من مفردات متعلقة بالفارسي وعلم النحو، بينما المعنى البعيد يأخذ المعنى المعجمي الذى يدل على الجلاء والانكشاف.

وفي البيت الثالث تظهر معرفة الشاعر واطلاعه في علم الحديث، حيث يورِّي بكلمتي (أبي طالب) و (ضحضاح)، فالأولى يدل معناها القريب على أبي طالب عم الرسول – صلى الله عليه وسلم – بدلالة كلمة (ضحضاح) في آخر البيت، حيث وردت هذه الكلمة في حديث عن النبي صلى الله عليه وسلم حين سأله العباس بن عبد المطلب: ما أغنيت عن عمك فإنه كان يحوطك ويغضب لك؟ قال : "هو في ضحضاح من نار ولولا أنا لكان في الدرك الأسفل من النار"[1]، بينما

ببغداد سنة سبع وسبعين وثلاثمائة . انظر: بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، لبنان، ٤٩٦/١–٤٩٧. وكتابه (التكملة) أسماه بهذا الاسم لأنه أراد به تكلمة كتابه (الإيضاح) ولكنهما في الواقع مستقلان فالإيضاح في النحو، والتكملة في الصرف، وقد تم تحقيق كتاب (التكملة) لأبي علي الفارسى على يد الباحث: كاظم بحر المرجان، وإشراف أ.د. حسين نصار، في رسالة ماجستير في جامعة الأزهر سنة ١٤٠١هـ – ١٩٨١م، وطبع في دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل – العراق، ١٤٠١هـ – ١٩٨١م. أما (الإيضاح) فقد حققه الباحث نفسه ونشرته دار عالم الكتب في بيروت ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م.

(١) مختصر صحيح الإمام البخاري، الشيخ محمد ناصر الدين الألباني، ٥٤٤/٢.

الشاعر يقصد المعنى البعيد أي: ذو طلب، وكأن الشاعر هنا أيضًا اختار أبا طالب دون غيره لما كان يؤثر عنه من رقته وعطفه على النبي صلى الله عليه وسلم، فكأن الشاعر يحدب على محبوبه ويرق له كرقة أبي طالب، إضافة إلى ما تحمله كلمة (طالب) من معنى الطلب للشيء والسعي وراءه.

ويتخذ الشاعر في موطن آخر من اسم (ابن مقلة) الكاتب غطاءً يواري معناه الذي قصد إليه في قوله:

تُعبِّر عن وجدي سطور مدامعي كأنك يا خدي لهن كتاب

إذا كان يُعزى لابن مقلة خطها فما منهما للقارئين عجاب [1]

فالتورية في قوله (ابن مقلة) حيث المعنى القريب: ابن مقلة الكاتب المعروف[2]، يدعم هذا المعنى إيراده كلمتي (خطها) و (القارئين) في محاولة من الشاعر لجعل المعنى البعيد أكثر خفاءً ودقة، ومعناه البعيد أن دمعه ابن مقلته أي عينه، وهذه من محاسن التوريات حيث تطابق نسبة الكاتب (ابن مقلة) حال الدمع الذي هو أيضًا (ابن مقلة) دون حاجة على إجراء تغيير فى بنية أي من الكلمتين لبلوغ أيٍّ من المعنيين، ولولا أن الضمير في كلمة (خطها) يعيده السياق إلى (المدامع) في البيت الأول، لكان عزيزًا على القارئ الوصول إلى المعنى البعيد واستكشافه.

---

(1) الديوان، ٢٨.

(2) أحمد بن علي بن حسن بن مقلة، ولد سنة ٢٧٢هـ، وهو الكاتب المشهور صاحب الخط المنسوب وقد وزر للخلفاء غير مرة ثم قطعت يده ولسانه وسجن حتى مات سنة ٣٣٢هـ وله ستون سنة. انظر في ترجمته: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، عبد الحي بن أحمد بن محمد العكري ابن العماد الحنبلي، تحقيق: عبد القادر الأرناءوط، محمود الأرناءوط، دار بن كثير، ١٤٠٦هـ، ٢/٣٠٧-٣٠٨.

ولمصطلحات النحو نصيب من توريات ابن نباتة في مثل قوله يمدح قاضيًا:

وفــوَّق منـــه الشـــرعُ ســـهمَ إصـــابة فـلا غرو إن أضـحى بـه وافر السـهم

إذا لاح بــين الرفــع والخفــض شــكله رأيـت القضـايا كيـف تنفـذ بـالجزم[1]

فهو يحشد بعض مصطلحات النحو في البيت الثاني (الرفع/ الخفض/ الجزم)، غير أنه يريد بكلٍّ منها معنى آخر يستخفي خلف المنطوق الذي تدعمه الملائمات اللفظية، فكل لفظ منها باعتبار بقية الألفاظ يدل على المعنى القريب في ظاهره، غير أن المعنى البعيد يظهر عند تأمل السياق، فـ (الرفع) للشيء إعلاؤه، و(الخفض) وضعُه وإنزاله وجعله منخفضًا، و (الجزم) بالشيء القطع به والحزم في إمضائه والتأكيد على فعله.

وفي موضع آخر يزاوج ابن نباتة بين مصطلحات علم النحو وعلم الحديث، حيث يقيم التورية على بعض ما اشترك من مصطلحاتهما في قوله:

لــك منـــي الـــدعا ونظـــم القـــوافي فأعرهـــا لا زلـــتَ فكـــر الســـميع

وابـــق للمـــادحين منصـــوب ذِكـــر بحـــــديث المكـــــارم المرفـــــوع [2]

ففي البيت الثاني توريتان: الأولى في كلمة (منصوب) حيث المعنى القريب ينصرف إلى مصطلح النصب في النحو، يدعم هذا ورود كلمة (المرفوع) في الشطر الثاني، بينما المعنى البعيد يدل على الارتفاع من قولهم: نصبت الشيء أي جعلته مرتفعاً أمام الأعين، والتورية الأخرى هنا وقعت في كلمة (مرفوع) فإن الرفع وإن كان من مصطلحات النحو، وهو ما رشح التورية في الكلمة الأولى (منصوب)،

---

(1) الديوان، ٤٣٢.

(2) الديوان، ٢٩٧.

فإن السياق الظاهر هنا يصرفها إلى معنى (الرفع) في مصطلح الحديث، فالحديث المرفوع: ما أُضيف إلى النبي صلي الله عليه وسلم من قول أو فعل أو تقرير أو صفة[١]، وهذا هو المعنى القريب المورَّى به، أما المعنى البعيد الذي قصده الشاعر فهو مأخوذ من الرِّفعة والعلو، أي أن مكارم الممدوح مشتهرةٌ مرفوعٌ ذِكرها.

ومن توريات ابن نباتة، توريات تقوم على استعمال أسماء عامة، حيث يعطي الاسم دلالتين في أصل معناه ، فمن ذلك ما جاء في قوله في الغزل:

لسائل دمعي من هواك جواب فما ضر أن لو كان منك ثواب[٢]

فكلمة (سائل) تعطي معنيين: المعنى القريب وهو من السؤال أي طلب معرفة الشيء، ويدل على هذا المعنى إيراده كلمة (جواب)، والمعنى البعيد وهو من السيلان.

ومن توريا ته الحسنة قوله:

فقد تعبت عينه في الهوى بإنسانها السابح الغارق[٣]

فإن (السابح) هنا توحي بمعنى السباحة، أي العوم في الماء، ذاك أنها قرنت بـ (الغارق)، بينما معناها البعيد مأخوذ من (السَّبْح) وهو الفراغ[٤]، فكأن عين

---

(١) وعكسه الموقوف أي ما أضيف إلى الصحابي ولم يقله النبي صلى الله عليه وسلم، والمقطوع وهو ما أضيف إلى التابعي فمن دونه من قول أو فعل. انظر: تيسير مصطلح الحديث، د. محمود الطحان، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، ٦٨/١-٧١.

(٢) الديوان، ٢٨.

(٣) الديوان، ٣٤١.

(٤) ومنه قوله تعالى: "إن لك في النهار سبحا طويلا" (سورة المزمل، ٧) أي فراغا طويلا. انظر: لسان العرب، ابن منظور ٤٧٠/٢.

الشاعر من كثرة وجده تظل تنظر في الفراغ في حالة من الهيام وانشغال الذهن وطول التفكير فى المحبوب.

وكذلك تقع تورية أخرى في كلمة (الغارق) فمعناها القريب يدل على من يغرق في الماء (الغريق)، باعتبار اقترانها بكلمة (سابح) قبلها، بينما المعنى البعيد الذي أراده الشاعر هو أن إنسان عينه[1] غارق في دموعه وهو في حالة السبح تلك.

(1) السواد الأعظم في العين هو الحدقة ، والأصغر هو الناظر ، وفيه إنسان العين. انظر: تاج العروس من جواهر القاموس، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني الزَّبيدي، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية، ١٤١/٢٥.

تأكيد المدح بما يشبه الذم

إن هذا الضرب يعد من المحسنات البديعية المعنوية، ويراد به: أن يأتي المتكلم في سياق المدح بما يوهم الذم، بينما هو في الحقيقة زيادة في المدح وتأكيد له ومبالغة فيه.

ويعتبر هذا الأسلوب في المدح أقوى من الأسلوب المباشر، حيث يعرض المبدع فكرته بطريقة يجمع فيها بين "التخالف السطحي والتوافق العميق"[١]، مما يحدث هزة في نفس السامع حين يجد زيادة المدح وتأكيده من حيث كان يتوقع الانتقاص منه والرجوع عن بعضه.

وتقوم هذه البنية البديعية على أسلوب الاستثناء، لذلك يسميها بعض العلماء: (الاستثناء) كما هى عند ابن رشيق[٢]، أما الثعالبي فيسميها: (إخراج الشيء المحمود بلفظ يوهم ضد ذلك)[٣]، وبعض المعاصرين يسميها: (تأكيد الفكرة بما يشبه تقرير ضدها) كما هي عند حبنكة الميداني[٤]، وكل هذه التسميات تدور في فلك واحد، غير أن ابن رشيق قد سماها باسم أداتها، أما الثعالبي فقد خص

---

(١) البلاغة العربية قراءة أخرى، محمد عبد المطلب، ٣٨٩.

(٢) العمدة، ابن رشيق القيرواني، ٦١/٢.

(٣) فقه اللغة وأسرار العربية، الثعالبي، ٢٨٢.

(٤) البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن حبنكة الميداني، دار القلم – دمشق، الدار الشامية– بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م، ٣٩٢/٢.

(الشيء المحمود) في تعريفه مع أنه أورد شواهد للذم بما يشبه المدح، فتعريفه لا يُعدُّ جامعًا للأسلوبين وإن كانا في الحقيقة يقومان على الإجراء ذاته، وأما تسمية حبنكة الميداني فهى لا تبعد عن الاسم الذي وضعه ابن المعتز لهذه البنية (تأكيد المدح بما يشبه الذم)[١] غير أنها تشمل النوعين معًا : تأكيد المدح وتأكيد الذم...

ومهما يكن من أمر؛ فإن هذه البنية البديعية تعتمد على أدوات الاستثناء لتأدية دور الإيهام، وذلك لما لهذه الأدوات من "قدرة محفوظة على تعديل المسارات الدلالية تعديلا كلياً وجزئياً" [٢]، فإن الاستثناء يخرج ما بعد أداة الاستثناء من حكم ما قبلها، لذا فإن الطرفين (ما قبل الاستثناء) و (ما بعد الاستثناء) يتناقضان في الحكم والدلالة، وهذا هو الأثر المعروف للاستثناء عند المتلقي، فمبجرد أن يصادفه الاستثناء في النص فإنه يتوقع التضاد بين الطرفين، ولكن السياق هنا يفاجئه بنقيض توقعه، فيجد أن ما أتى بعد الاستثناء يدعم ما قبلها في معناه ويؤكده، وعند ذلك يكون وقع المعنى على نفسه أقوى.

وتأتي بنية المدح بما يشبه الذم على أشكال ثلاثة:

"الشكل الأول: صفة ذم منفية + استثناء + صفة مدح

وعلى هذا الشكل البنائي يأتي قول النابغة الذبياني:

ولا عيب فيهم غير أن سيوفهم بهن فلول من قراع الكتائب[٣]

ويلاحظ في هذا الشكل وجود علاقة جامعة بين الصفتين...". [١]

---

(١) كتاب البديع، عبد الله بن المعتز، ٦٢.

(٢) كتاب الشعر، د. محمد عبد المطلب، ٦٩.

(٣) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، الطبعة الثانية، ٤٤.

فالشاعر هنا ينفي عنهم العيب، ويستعمل في هذا النفي اسما منكَّرًا (عيب) ومعلوم أن النكرة في سياق النفي تفيد العموم، فهو ينفي عنهم العيب جملة وتفصيلا، ثم يرد الاستثناء ليهيء ذهن المتلقي لاستقبال بعض العيوب التي تُستثنى من جملة النفي السابقة، فيجد العيب (أن سيوفهم بهن فلول) وهذا عيب حقيقي، ولكن حين تكون هذه الفلول ناتجة عن كثرة مقارعة الأعداء يستحيل إلى خصلة محمودة توحي بالشجاعة والإقدام.

"وبالنظر إلى إنتاجية الدلالة داخليًّا نلاحظ أنها تدخل منطقة (الدليل)، إذ إن المبدع استدلَّ على (عدم العيب) بأن (ثبوت العيب) مرتبط بكون فلول السيوف عيبًا، وهو محال، كما أنها تدخل منطقة (الإيهام)، لأن الأصل في الاستثناء (الاتصال)، فإذا جاءت الصياغة بأداة الاستثناء تهيَّأتْ لإخراج ما بعدها مما قبلها، فإذا بما بعدها ينتمي لما قبلها، وهنا يتحقق نوع من (التراكم) المدحي، بتتابع صفات المدح في العمق، وإن أوهم السطح بالمخالفة.

الشكل الثاني: صفة مدح+ استثناء + صفة مدح

وعلى هذا قول النابغة الجعدي :

فتى كملت أخلاقه غير أنه جواد فيما يبقي من المال باقيا[٢]

فبنية السطح تنتج المخالفة بفاعلية الاستثناء، لكن بنية العمق تجعل الاستثناء (متصلاً) على معنى دخول الصفة الثانية في الأولى"[١].

([١]) البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ٣٨٩.

([٢]) ديوان النابغة الجعدي، جمع وتحقيق: د. واضح الصمد، دار صادر– بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م، ١٨٨.

الشكل الثالث: أن يأتي الاستثناء مفرَّغًا، وذلك كقوله تعالى: "وما تنقم منا إلا أن آمنا بآيات ربنا لما جاءتنا"[٢] أي : وما تنقم منا إلا أصل المناقب كلها وهو الإيمان بالله وآياته جل وعلا[٣].

والحق أن هذه البنية من البنى المنتجة للمفارقة في النص الشعري، فهي تجمع في النص بين التخالف والتوافق، حيث يكون المعنى في "حالة تصادم بين السطح الموهم بالتضاد، والعمق المنتج للتوافق"[٤]، وذلك باعتماد النص على أدوات الاستثناء التي يكون "حضورها بداية ومؤشراً على ميل الشعرية إلى الدخول في دائرة المفارقة"[٥]، وإن كان اعتماد المفارقة في هذه البنية على أدوات الاستثناء قد "يحدُّ من فاعليتها الانتشارية، نظرًا لأن هذه الأدوات تُشكِّل منطقة جذب لمجموع الدوال المحيطة بها حيث تشدها نحوها، وتدفعها إلى الانتماء إلى هوامشها الدلالية، حتى ولو كانت في الأصل خارج نطاق هذه الهوامش"[٦] .

والمتتبع لهذه البنية في شعر ابن نباتة يجد أن الشائع منها عنده هو الشكل الأول الذي يضم: صفة ذم منفية ثم استثناء ثم صفة مدح، حيث تأخذ حيزًا كبيرًا من أبياته الشعرية التي أتت على هذا الأسلوب البديعي ومن أمثلة ذلك قوله يمدح:

لا عيب في ذلك المغنى سوى كرم يسلو عن الأهل فيه كل مغترب[٧]

---

(١) البلاغة العربية قراءة أخرى، محمد عبد المطلب، ٣٨٩-٣٩٠.

(٢) سورة الأعراف، ١٢٦.

(٣) انظر: الإيضاح، القزويني، ٣٢٦.

(٤) البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ٣٩٢.

(٥) كتاب الشعر، د. محمد عبد المطلب، ٦٩.

(٦) السابق، ٧٠.

(٧) الديوان، ٢٣.

ومثله قوله:

لا عيـــب فـــي نعمـــاه إلا أنهـــا تُســلِي عــن الأوطــان والقُرَبــاء [1]

ففي البيتين نفي للعيب، وتبرئة للممدوح منه، ثم أداة استثناء توحي – عادة – بأن حكم ما بعدها معاكس لما قبلها، إلا أن السياق يفاجئ القارئ بغير المتوقع ليجد صفة مدح تُدَعِّم ما قبل الاستثناء ولا تعارضه، وتوافقه ولا تناقضه.

وفي صفة ليالي الوصال السعيدة يعمد إلى هذا الأسلوب:

ولا عيب في تلك الليالي التي خلت سوى أنها مرَّت على الطرف كاللمح[2]

فالاستثناء بعد نفي العيب عن الليالي يوحي بأن هناك بعضًا من العيوب تخرج من النفي لتَثْبُت لتلك الليالي، ولكن حين يورد السياق ما بعد الاستثناء يختلُّ التوقع، فإن (مرور الليالى على الطرف كاللمح) وإن كان ظاهره معيبًا إلا أن المعنى الورائي: أنها ليالٍ سعيدة، حيث إن اللحظات السعيدة تمرُّ سريعًا، على الأقل في شعور من يعيشها، ذاك أنه يستمتع بها ويتمنى أن لا تنقضي، بعكس ليالي الألم والمعاناة التي تمر ببطء وثِقَل.

وبالأسلوب ذاته مع تغير في الأدوات يؤكد الشاعر مدحه :

لـيس فيـه عيـبٌ يُعـدُّ سـوى أن (م) أياديـــه تجعـــل الحُـــرَّ عبـــدا [3]

وفي المعنى نفسه يقول:

لـيس فيـه عيـب سـوى أن إحسـان (م) يديـــــه يســـــتعبد الأحـــــرارا [1]

([1]) الديوان، ١٣.

([2]) الديوان، ١٠٠.

([3]) الديوان، ١٤٩.

فالعيب الذي يستدركه الشاعر هنا: أن أفضال الممدوح تأسر الحُرَّ حتى يصير كأنه عبد، وذلك لكثرتها وتتابعها وعلو قيمتها، ولا شك أن هذا ليس عيبًا، بل هو إمعان في المدح وزيادة فيه وتأكيد له، ومن هنا تظهر المفارقة بين ظاهر أسلوب الاستثناء الذي يشي بالتضاد، وعمق معناه في هذه البنية والذي يؤكد التوافق حيث يدعم ما بعد الاستثناء ما قبله ويؤكده.

ويمدح الشاعر في موضع آخر فيجد من هذه البنية وسيلة ناجعة لتأكيد معناه، وذلك في قوله :

لا عيب في لفظه المنظوم جوهره إلا نوافث فيها للنُّهى خدع [٢]

فألفاظ الممدوح وكلماته ليس فيها ما يعيبها إلا شيء واحد: أنها تسحر عقل من يسمعها، ولا شك أن هذا ليس عيبًا وإنما هو إتمام للمدح وتكميل له.

وبمثل هذا الأسلوب يمتدح الشاعر نفسه ونظمه بقوله :

ولا ذنب لي عند الزمان كما ترى سوى كلِمٍ كالروض تُبهِي وتُبهِرُ [٣]

فذنبه الوحيد الذي يمكن أن يؤاخذه به أهل زمانه ومعاصروه أن له كلامًا عذبًا يُبهر ويُعجب، فهذا يعني أنه ليس له عيب أصلاً وليس من مأخذٍ يمكن أن يؤخذ به، فهذا توكيد لنفي الذنب عنه وتمكين لمعنى نقائه وبراءته في ذهن المتلقي.

---

(١) الديوان، ١٩٠.

(٢) الديوان، ٢٩٨.

(٣) الديوان، ٢١٠.

هذا فيما يتعلق بالشكل الأول من شكلي بنية (المدح بما يشبه الذم)، وهو أوفرهما حظًّا عند الشاعر، أما الشكل الثاني والذي تأتي فيه البنية مكونة من صفة مدح ثم استثناء ثم صفة مدح أخرى، فقد وردت عند الشاعر بقلَّة، ومن أمثلة ذلك قوله يمدح:

عجبت لـه مـن طَـاهر اللفـظ ظـاهر على أنـه قد حاق فـي النـاس سحره[1]

فليس هنا نفي كما في الشكل الأول من البنية، بل هو تقرير لصفة مدح معجِبـةٍ، فالممـدوح ذو ألفـاظ نقيـة ظـاهرة النقـاء مترفعـة عمـا لا يليـق ولا يحسـن بأمثالـه، ثم يـأتي بعد هذا التقرير بمـا يـوهم بالاستدراك علـى هذا الحكم، فيظن المتلقي حين يصل إلى هذا الاستدراك أن ما بعده مخالف في الحكم لما قبله، فربما يكون في ألفاظه في بعض الأوقات إسفاف أو نزول عن مستوى اللياقة..، غير أن السياق يفاجئ المتلقي بعكس هذا، حيث يؤكد بعد الاستدراك أن ألفاظ الممدوح على نقائها قد سحرت الناس وأخذت بألبابهم لبلاغتها وفصاحتها، وعند ذلك تقع المفارقة حيث يشعر المتلقي بالتناقض بين ظاهر أسلوب الاستدراك المعتاد، وما تنتجه البنية العميقة في النص.

ومن هذا الضرب أيضًا ما جاء من قوله في الغزل :

مسـتملح حسـنها فـي عـين نـاظره هذا علـى أنـه فـي الـذوق قد عَـذُبا [2]

([1]) الديوان، ٢٠٧.

([2]) الديوان، ٣٠.

فهي مليحة في كل عين تراها، مع أنها...، وهنا يقف المتلقي حين يشعر بتوتر بين أسلوب يوحي بالعدول عن إتمام المدح وإكماله، ويشي بأن هناك جانبًا فيها دون مستوى المدح السابق يجب استدراكه، غير أن السياق يعيد النص مرة أخرى إلى المدح من جديد، فيعلم – المتلقي – حينها أن الاستدراك إنما كان إيهامًا مجرَّدًا، وأن النص بمجمله لم يبارح أسلوب المدح قط وإن أوهم بشيء من القدح.

ويُعمل الشاعر هذا الأسلوب أيضًا في غزله مستوحيًا بعضًا من مصطلحات النحو:

يروقك جمع الحسن في لحظاتها على أنه بالجفن جمع مُكسَّرُ[1]

فالمحبوب جامعٌ للحسن في نظرات عينيه، وهذه صفة مدح، يليها أسلوب يشي بالاستدراك (على أنه)، ثم تورية تحدث انحرافًا آخر في البنية، حيث (جمع مكسر) تنقل الذهن للوهلة الأولى إلى مصطلح (جمع التكسير) في النحو، يدعمها في ذلك ورود كلمة (جمعٌ) في الشطر الأول، غير أن المعنى العميق ينقلنا إلى صفة محببة في نظرات العين، وهي النظرة الناعسة المنكسرة التى تنم عن الغنج والدلال، وبالوصول إلى هذه البنية العميقة في التورية تستكمل بنية النص توترها الكامل حيث يعود ما بعد الاستدراك موافقًا لما قبله لا معاكسًا له، وفي هذا البيت تعاضد أسلوبان بديعيان في إحداث توتر عميق في النص بين سطح يظهر عليه التضاد وعمق يلجأ إليه المتلقي لينتج النص من جديد، وهنا يتضح الدور الكبير الذي يضطلع به المتلقي لإتمام عملية المفارقة فإن حضوره إلى "رحاب الصياغة

---

(1) الديوان، ١٨١.

أمر ضروري لإنتاج البنية لبلاغيتها، لأنه بمتابعته للصياغة يتوهم بداية أن الصفة الثانية صفة ذم، فإذا بها تفاجئه بانتمائها إلى الجملة الأولى المادحة"[١].

وأخيرا، فإن الصنعة البديعية في شعر العصر المملوكي "مثلت نوعا من الحداثة التعبيرية التي وظفها المبدعون في إنتاج خطاب أدبي فيه كثير من الملاءمة بين ذواتهم وما يقولون من شعر، من ناحية، ثم الملاءمة بين هذا الشعر وطبيعة الحياة الجديدة التي كانت المفارقة الاجتماعية والثقافية أهم ملامحها من ناحية أخرى"[٢]، فقد أصبح البديع بكل أشكاله "أداة تعبيرية يعتمد المفارقة الحسية والمعنوية لغة بذاتها"[٣].

---

(١) البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطب، ٣٩٠.

(٢) السابق، ٣٤٧.

(٣) السابق، ٣٤٨.

الفصل الثانى

المفارقة البيانية

- التشبيه.
- الاستعارة.
- الكناية

التشبيه

يعتبر التشبيه من أهم الفنون البلاغية التى أولاها العرب كثيرًا من الاهتمام سواء على مستوى الاستعمال والتفنن فى طرقه وأساليبه، أو على المستوى النقدى، وتتبع النقاد لأنماطه وصوره.

ومن ثم فإن التشبيه "أقدم صور البيان، إذ هو مبنى على ما تلمحه النفس من اشتراك فى بعض الأشياء فى وصف خاص يربط بينها، ولهذا يقول "سيبرمان" العالم النفسى الإنجليزى: إن الأساس النفسى الذى يقوم عليه التشبيه وغيره من الأساليب البيانية من حيث تأليفها وادكارها وتقديرها، هو فى الواقع عملية أساسية فى التفكير، تلك هى ما بين بعض الأشياء وبعض من تشابه وعلاقات.

فالتشبيه فى حقيقة أمره قياس، والقياس – كما يقول عبد القاهر: يجرى فيما تعيه القلوب وتدركه العقول، وتُستفتَى فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والآذان" [١].

ويُعَرَّف التشبيه بأنه "الجمع بين الشيئين أو الأشياء بمعنى مَّا بواسطة الكاف ونحوها" [٢].

---

(١) فن التشبيه، على الجندى، مكتبة نهضة مصر، الطبعة الأولى ١٩٥٢م، ٤٥/١. وكلام الجرجاني في: أسرار البلاغة، الجرجاني، ١٧.

(٢) الطراز، يحى بن حمزة العلوى، مطبعة المقتطف، مصر، ١٣٣٢هـ – ١٩١٤م، ٢٦٣/١.

ويعتبر التشبيه من أكثر أشكال البيان شيوعًا في القصيدة العربية القديمة كما أنه الأساس الذى يقوم عليه شكل آخر من البيان أكثر عمقًا، وهو الاستعارة، فالاستعارة – كما سيأتى – تشبيه حذف أحد طرفيه.

ويقوم التشبيه في أبسط صوره على تقريب المعانى والصور الذهنية لفهم المتلقي، فعندما تنعت شخصًا غائبًا لآخر حاضر، فإنك تحاول تقريب صورته بتشبيهه بشخصٍ أو شيء صورته حاضرة في ذهن المتلقى وكذلك حين تريد وصف صفة من صفاته الخَلْقية، ولكن التشبيه فى هذا المستوى لم يتجاوز ربط الغائب بآخر حاضر دون أن يرقى ليكون أسلوبًا بلاغيًا تصويريًا.

وعليه فإن التشبيه الذى يُعنى به البلاغيون يختلف كثيرًا فى مستواه عن هذا الشكل السطحي وإن اتفقا فى الأدوات وطريقة الإجراء.

وللتشبيه أنواع فصَّل البلاغيون الحديث عنها، وليس من مهمة البحث هنا تتبع تلك الأنواع وتفصيلاتها، بل إن ما يعنينا هنا البحثُ في أشكال التشبيه التى لها صلة بمفهوم المفارقة وتطبيقاتها التى تعتمد عنصر التضاد فى بنيتها.

والحق أن المتتبع لدرس التشبيه يجد ألوانًا من التشبيهات تقع فيها المفارقة، فقد "يقع التشبيه بين الضدين والمختلفين، كقولك: العسل فى حلاوته كالصبر في مرارته، أو كالخل فى حموضته، ومن ذلك قولك للبخيل: هو حاتم فى الكرم، وللجبان، هو عنترة في الشجاعة، وللعيي: هو سحبان فى الفصاحة، غير أنه لا بد لصحة ذلك الأخذ من غرض، وهو التمليح أو التهكم.." [1].

([1]) فن التشبيه، على الجندى، ١٠٣/١.

وهناك أنماط من التشبيه تقع فيها المفارقة، ولكن وقوع المفارقة فيها ليس فى طريقة التشبيه في الجمع بين المتنافرات، ولكن في سياق التشبيه الذى ربما تضَمَّنَ أنواعًا من المفارقة، فهناك تشبيه يتضمن مفارقة سياقية أو موقفية أو حالية، وهناك تشبيه تقوم الصورة فيه على الجمع بين المتنافرات المتباعدات، وهناك ما يكون المشبه به قليل الحضور في الذهن كما فى التشبيه الغريب، إلا أن أكثر أنواع التشبيه قربًا للمفارقة هو ما يسميه البلاغيون (التشبيه المقلوب) أو المعكوس.

١- التشبيه المعكوس :

والتشبيه المعكوس أو المقلوب، نوع من التشبيه يخرج فى طريقته عن التشبهيات المألوفة، فهو تشبيه يقوم على تبادل الدوال أماكنها، ليأخذ كلٌّ من طرفي التشبيه مكان الآخر ووصفه.

فالتشبيه المعكوس إذن: "أن يُجعل المشبه به مشبهًا، والمشبه مشبهًا به" [١].

وقد أشاد علماء البلاغة كثيرًا بهذا النوع من التشبيه، فابن جني يسميه (غلبة الفروع على الأصول) ويذكر أنه "فصل من فصول العربية طريف " [٢]، وابن الأثير يسميه: (الطرد والعكس)، وينبه الجرجانى إلى أثر هذا النمط من التشبيه على نفس المتلقي فيقول: "وجهته الساحرة أنه يوقع المبالغة في نفسك من حيث لا تشعر، ويفيدكها من غير أن يَظهر ادعاؤه لها، لأنه وضع كلامه وضع من يقيس على أصل متفق عليه، ويُزجي الخبر عن أمر مسلَّم لا حاجة فيه إلى دعوى، ولا إشفاق من خلاف مخالف، وإنكار منكر، وتجهم معترض وتهكم قائلٍ: "لِم؟" و"من أين لك

---

(١) المثل السائر، ابن الأثير، ١٢٥/٢.

(٢) الخصائص، ابن جنى، ٣٠٠/١.

ذلك؟"، والمعانى إذا وردت على النفس هذا المورد كان لها ضرب من السرور خاص، وحدث بها نوع من الفرح عجيب، فكانت كالنعمة لم تكدرها المنة، والصنيعة لم ينغصها اعتداد المصطنع لها.

وفى هذا الموضع تشبيه بالنكتة التي ذكرتها فى التجنيس، لأنك في الموضعين تنال الربح فى صورة رأس المال، وترى الفائدة قد ملأت يدك من حيث حسبتَها قد جازتك وأضلتك، وتجد على الجملة الوجودَ من حيث توهمت العدم"[1]، ولا شك أن هذا الثناء والإعجاب نابع من الشعور بالمفارقة فى هذا النوع من التشبيه الذى أتى على غير المألوف سواء فى بنيته التى طرأ عليها تقديم وتأخير مع تبادل للأدوار بين طرفي التشبيه، أو على مستوى الدلالة حيث انقلب القياس والإلحاق، فصار الزائد يقاس على الناقص فى الصفة ويلحق به، بعد أن كان الأصلُ المألوف في التشبيه إلحاقَ الناقص بالزائد، وغير المتمكن بالمتمكن، كما أن الغرض من التشبيه يعود فى التشبيه المعكوس إلى المشبه به بعد أن كان يعود إلى المشبه فى التشبيه المألوف [2].

ولا بد من التنبيه هنا إلى أن عكس التشبيه وقلبه لا يسوغ فى كل الأحوال، بل لا بد أن يكون العكس فى "المعنى المتعارف،...لا يحسن في غير ذلك مما ليس بمتعارف، ألا ترى أن من العادة والعُرف أن تُشبِّه الأعجاز بالكثبان، فلما عكس ذو الرمة هذه القضية في شعره جاء حسنًا لائقًا؟ وكذلك فعل البحترى، فإن من العادة

([1]) أسرار البلاغة، الجرجانى، ١٢٦.

([2]) انظر: فن التشبيه، على الجندى، ٢٠٠/١.

والعُرف أن يُشبَّه الوجهُ الحسنُ بالبدر، والقدُّ الحسن بالقضيب، فلما عكس البحتري القضية فى ذلك جاء أيضًا حسنًا لائقًا.

ولو شبه ذو الرمة الكثبان بما هو أصغرُ منها غير الأعجاز لما حَسُن ذلك، وهكذا لو شبه البحترى طلعة البدر بغير طلعة الحسناء، والقضيب بغير قدِّها لما حسن ذلك أيضًا...فلما صار ذلك مشهورًا متعارفًا حسن عكس القضية فيه" [1].

والحق أن وقوع المفارقة في هذا النوع من التشبيه يأتى من جهتين:

١- أن بنية التشبيه المعكوس ذاتها تحمل مفارقة حيث يأخذ كل طرف من طرفي التشبيه مكان الآخر دلالة وموقعًا سياقيًّا.

٢- أن هذا النمط من التشبيه يقوم على الإيهام، فالأصل فيه أن "يقصد الشاعر على عادة التخييل أن يوهم فى الشيء، هو قاصر عن نظيره فى الصفة، أنه زائد عليه في استحقاقها واستيجاب أن يُجعل أصلاً فيها، فيصح على موجب دعواه وشوقه إلى أن يجعل الفرع أصلاً، وإن كنا إذا رجعنا إلى التحقيق، لم نجد الأمر يستقيم على ظاهر ما يضع اللفظ عليه" [2]، ولا شك أن المفارقة تقوم على نوع من الإيهام بالتناقض.

ولما كان التشبيه المعكوس آتيًا على خلاف المألوف الشائع من أنواع التشبيه الأخرى، فإنه يرِد عند الشعراء على سبيل الندرة والقلة، وهذا ما يجده البحث في شعر ابن نباتة المصري، حيث جاء التشبيه المعكوس في مواضع قليلة منها ما جاء في قوله يمدح ويصف المطر:

([1]) المثل السائر، ابن الأثير، ٢/١٢٦-١٢٧.

([2]) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ١٢٥-١٢٦.

تبكـــي علـــى خـــدِّ التـــراب غيومهـــا فتظـــل باســـمة ربـــى وبطـــاحُ
حتـــى كـــأن ربيعهـــا ونســـيمها نعمـــى يـــديك وذكـــرُك الفيـــاحُ[1]

فالأصل أن يُشبِّه الشاعر (نعمى يدى الممدوح) وما تعطيه من يسر وسعة وخير، بالربيع وما ينشره من خِصب وحياة، ولكن الشاعر يعدل عن هذا التشبيه المألوف إمعانًا في الثناء على الممدوح، فيعكس الأمر ليكون الربيع أقل في نشر الخِصب والحياة من يدي الممدوح، فالربيع يشبهها ويأخذ بعض صفاتها، وهنا يقع الإيهام بنقص ما ألفنا فيه الزيادة، وزيادةِ ما أصله النقص.

والأمر ذاته يكرره الشاعر فى تشبيه النسيم وعبقه بذكر الممدوح، فكأن الذِّكر الطيب للممدوح أكثرُ نشرًا وعبقًا من النسيم.

وقريب من هذا قوله أيضًا فى المدح:

رئـــيس تجلـــى بشـــره ونوالـــه فـــلا الأفـــق مغبَـــرٌّ ولا العـــام كـــالح
علـــى المـــزن مـــن تلـــك البنـــان تشـــابه وفـــي البـــدر مـــن ذاك الجبـــين ملامـــح
وفـــى الأرض مـــن أخلاقـــه وثنائـــه ســـمات فـــنعم المزهـــرات الفـــوائح[2]

فأطراف أنامل الممدوح لا تشبه المزن في تواصل عطائها وتدفق خيرها، فالشاعر يجد أن الممدوح وأنامله أعلى قدرًا من أن يُشبَّه بالمزن، وهي كذلك أكبر من أن يشابهها المزن مشابهة تامة، فهو يأخذ بعض صفاتها وهذا ما تفيده (مِن) التي تدل على التبعيض، وكذلك البدر فهو يأخذ بعض الملامح من وجه الممدوح، والأرض

([1]) الديوان، ١١٤.
([2]) الديوان، ١١١.

المخضرة فيها شيء من أخلاقه ومكارمه، يظهر في الروائح العطرية التي تتضوع من أزاهيرها.

وظاهر أن الشاعر هنا قد عمد إلى قلب التشبيه حين اقتنع أن التشبيه المألوف لا يؤدي ما يرمي إليه من المبالغة في الثناء على ممدوحه، فاتخذ عكس التشبيه الذى يؤدي غرض المبالغة بامتياز، بل إنه لم يقف عند هذا الحد الذي لم يشبع رغبته فى المبالغة، بل أضاف إليه ما يوحي ببعد الشأو بين ممدوحه وتلك الآثار العلوية والسفلية من أمطار وإعشاب واخضرار وما تحمله من خير للناس وتوسيع عليهم في أرزاقهم وأخلاقهم، ذاك البعد الذى يقف منه الممدوح في مكان الرفعة والسمو ليكون أكمل خيرًا وأعم نفعًا، حتى إن تلك الآثار تشبهه في شيء يسير من صفاته.

ومن التشبيهات المعكوسة عند ابن نباتة قوله:

حتى بدا الصبح يحكى وجه سيدنا قاضي القضاة إذا استجداه زائره [1]

وهذا البيت يستدعى إلى الذهن البيت الشهير الذى يقول :

وبدا الصباح كأن غرته وجه الخليفة حين يمتدح[2]

إلا أن بيت ابن نباتة أجود في المعنى وإن كان ابن وهيب أسبق في الأسلوب وطريقة التشبيه، فالممدوح عند ابن نباتة يشرق وجهه حين يستجديه زائره ويطلب منه

([1]) الديوان، ١٩٨.

([2]) البيت لمحمد بن يوسف بن وهيب الحميري، وهو من قصيدة له في مدح المأمون، مطلعها:

العذر إن أنصفت متضح وشهيد حبك أدمعٌ سُفْحُ

انظر: الأغانى، أبو الفرج الأصفهانى، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية، تحقيق: سمير جابر، ٩٥/١٩.

العطاء وهذا يدل على شدة كرمه وحبه للعطاء، بينما البيت الآخر يدل على حب الخليفة للمدح وإشراق وجهه حين يسمعه، وظاهرٌ ما بين المعنيين من تفاوت.

والمفارقة هنا – كما هي فى التشبيه المعكوس عادة – أن الأصل أن يُشبَّه وجه الممدوح فى إشراقه بالصبح، ذاك أن الإشراق في الصبح أظهر وأكمل، إلا أن الشاعر يعدل إلى التبديل بين طرفي التشبيه ابتغاء المبالغة والزيادة فى المدح، ليوهم المتلقي أن الممدوح أولى أن يكون أصلاً يقاس عليه لا فرعًا يقاس.

ولا شك أن المتلقى يدرك استحالة كون الوجه مهما بلغت وضاءته أشد إشراقًا من الصباح، إلا أن تلك المبالغة التي أداها التشبيه المعكوس تجعل المتلقي يرسم صورة ذهنية أخرى لإشراق وجه الممدوح تختلف عن تلك الصورة التي يعطيها التشبيه المألوف، فالإشراق هنا أكثر إبهارًا حتى إن التعبير عنه اضطر الشاعر إلى تفكيك البنية التشبيهية المألوفة ليتم تركيبها مجددًا بطريقة تجعل الفرع أصلاً والأصل فرعًا، إيغالاً في المبالغة، ليصل المعنى الذى قصد إليه إلى ذهن المتلقي.

وفي موضع آخر ينصح ابن نباتة بالتوجه إلى ممدوحه لعظيم كرمه:

يمم حماه إذا ما خفت ضائعة فبابه بالندى كالصدر متسع [1]

فباب الممدوح واسع إلا أن صدره أكثر اتساعًا، والسعة في كلا الطرفين سعة معنوية، وإن كان يصح أن تكون حسية أيضًا في الطرف الأول – الباب –.

وهنا أيضًا تتبادل الدوال مواقعها إمعانًا في وصف الصدر بالسعة ليكون أصلاً تُقاس عليه سعة الباب.

([1]) الديوان، ٢٩٧.

وفي بيت آخر في القصيدة نفسها يعمد الشاعر إلى التشبيه المعكوس إلا أنه لا يكتفي به أيضًا، بل يعمد إلى أسلوب يوحي بأن الطرف الأول (المشبه) الذي كان (مشبهًا به) أقل بكثير من أن يقارن بممدوحه فيقول:

جُــنَّ الغمــام الــذي حــاكى مكارمــه أمــا تــراه علــى وجــه الثــرى يقــع[1]

ولا شك أن أسلوب التشخيص الذي أقام عليه ابن نباتة صورته قد ساهم في تعميق المعنى، حيث جعل الغمام الذي يحاول تقليد مكارم الممدوح ومشابهته إنسانًا يُجنُّ ويختلُّ عقله من شدة فرحه وسعادته أنه قارب الممدوح فى بعض صفاته، ويستدل على صفة الجنون التي خلعها على الغمام/الإنسان بأنه يقع على الأرض كما يقع المجنون على وجهه حين يُصرع، وقد يكون مراد الشاعر أيضًا أن الغمام سيكون مجنونًا إن ظن أنه يشابه الممدوح أو يحاكيه، ولكن المعنى الأول أولى.

وكما أن المفارقة بدت ظاهرة في التشبيه المعكوس من جهة بنيته التي خالفت المألوف من التشبيه، ومن جهة تعمد الإيهام بكمال الناقص ونقص الكامل، فإن هناك أنماطًا أخرى من التشبيه تقع فيها المفارقة وتتجلى ليس لأنها خالفت الإلف في تركيبها البنائي، فهي قد أتت وفق المألوف فكلا طرفى التشبيه ملتزمٌ موقعه الذي اعتادته أذهان المتلقين، إلا أن المفارقة التي تتجلى في هذا النوع من التشبيه تأتي ضمنًا، فهي ناشئة من العلاقة التي تربط طرفي التشبيه، فهذه العلاقة إما أن تكون علاقة الضدية التى تتمثل في حدوث الطباق أو المقابلة بين اللفظين، فتكون بذلك مفارقة لفظية، وإما أن تكون مقابلة بين حالتين أو موقفين يحدد ملامحهما السياق، فتكون مفارقة سياقية، وإما أن تكون العلاقة بين طرفي التشبيه علاقة غريبة غير مألوفة عند المتلقي،

([1]) الديوان، ٢٩٨.

ويحتاج في استجلائها إلى إمعان فكر وكد ذهن، وهنا تكون المفارقة نابعة من التشبيه الغريب، ولعل البحث يأخذ في تفصيل الحديث عن هذه الأشكال من المفارقة التى تظهر فى التشبيه مبتدئًا بالمفارقة الماثلة فى التشبيه الغريب.

٢- التشبيه الغريب :

التشبيه الغريب كما يقول القزويني: "هو ما لا يُنتقل فيه من المشبه إلى المشبه به إلا بعد فكر، لخفاء وجهه في بادئ الرأى، وسبب خفائه أمران:

أحدهما كونه كثير التفصيل...، والمراد بالتفصيل: أن ينظر في أكثر من وصف واحد لشيء واحد أو أكثر...

.. والثاني: ندور حضور المشبه به في الذهن، إما عند حضور المشبه لبُعد المناسبة بينهما،... وإما مطلقًا لكونه وهميًّا، أو مركبًا خياليًّا، أو مركبًا عقليًّا..."[١].

وكما أن التشبيه المعكوس – كما سبق – قد فاجأ المتلقي بقلب طرفي التشبيه محلاًّ ودلالة، فإن التشبيه الغريب هنا قد فاجأ المتلقي أيضًا في جعل الرابط بين طرفي التشبيه رابطًا خفيًّا، وذلك لاختياره مشبهًا به لم يألف بينه وبين المشبه صلةً ظاهرة، ومن هذه المفاجأة ظهرت المفارقة، ففيها أحدث سياق التشبيه ما لم يتوقعه المتلقي.

وقد أشاد الجرجاني بمثل هذه الطريقة من الجمع بين المتباعدات في التشبيه، وما لها من أثر على نفوس المتلقين فيقول: "وهكذا إذا استقريت التشبيهات، وجدت

---

(١) الإيضاح، القزوينى، ٢٣٣.

التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تُحدِث الأريحية أقرب، وذلك أن موضع الاستحسان، ومكان الاستظراف، والمثير للدفين من الارتياح، والمتألف للنافر من المسرّة، والمؤلف لأطراف البهجة، أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين، وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض، وفي خِلقة الإنسان وخلال الروض"[١].

ويذكر الجرجاني في موضع آخر أحداث قصة وقعت بين جرير وعدي بن الرقاع، تدل على مدى حفاوة النقاد والمبدعين على حدٍّ سواء بهذا اللون من التشبيه فيقول الجرجاني في معرض حديثه عن التشبيه الغريب: ".. ويدخل في هذا الموضع الحكاية المعروفة فى حديث عديّ بن الرقاع :

قال جرير: أنشدي عديٌّ:

عـــــرف الـــــديار توهُّمًـــــا فاعتادهـــــا[٢]

فلما بلغ إلى قوله:

تُزجـــــي أغـــــنَّ كـــــأن إبـــــرة رَوقِـــــهِ

رحِمتُه، وقلت: قد وقع، فما عساه يقول وهو أعرابى جلف جاف؟ فلما قال:

قلـــــمٌ أصـــــاب مـــــن الـــــدواة مـــــدادها

استحالت الرحمةُ حسدًا.

---

(١) أسرار البلاغة، عبد القاهرة الجرجاني، ٧٧.

(٢) قالها في مدح الوليد بن عبد الملك بن مروان، وهي في: ديوان شعر عدي بن الرقاع العاملي، تحقيق: د. نوري حمود القيسى، ود. حاتم صالح الضامن، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م، ٨٢.

فهل كانت الرحمة في الأولى، والحسد في الثانية إلا أنه رآه حين افتتح التشبيه قد ذكر ما لا يحضر له – في أول الفكر وبديهة الخاطر وفي القريب من محل الظن – شَبَهٌ، وحين أتم التشبيه وأدَّاه صادفه قد ظفر بأقرب صفة من أبعد موصوف، وعثر على خبيءٍ مكانُهُ غير معروف..." [1].

ولما كان التشبيه في أصله تقريبًا للصورة الغائبة عن الذهن، وإخراجًا للأغمض إلى الأظهر – كما يقول ابن أبي الإصبع المصري[2]– فإن التشبيه الغريب هنا قد حادَ عن هذا الوصف، فدخول المشبه به دائرة الغموض وندرة الحضور في الذهن جعل الصورة عزيزة على الفهم إلا بتأمل وطول نظر، وهذا أيضًا يجعل هذا النوع من التشبيه يدخل دائرة المفارقة بمخالفته مقصد التشبيه من الإيضاح إلى الإغماض، ومن تقريب الصورة إلى إبعادها.

ولا شك أن هذا التشبيه يبقى في دائرة الاستحسان ما لم يجاوز في غرابته الحد الذي يُمَكِّنُ من فهمه وإدراكه – وإن بطول نظر وتأمل – إلى الحد الذي يصبح معه مستعصيًا على الفهم.

ومن التشبيه الغريب عند ابن نباتة قوله يصور ضراوة الحرب التي يخوضها ممدوحه، وكثرة النبال التي تنغرس في الخيل:

والطِّـرْفُ قـد نبتـت بالنبـل جلدتـه كأنـه بـين أنهـار الـدما شـجره[3]

([1]) أسرار البلاغة، عبد القاهرة الجرجاني، ٨٩-٩٠.

([2]) تحرير التحبير، ابن أبى الإصبع المصرى، ١٥٩.

([3]) الديوان، ١٩٢.

فمشهد كثرة النبال التي تنغرس في جلد الكريم من الخيل حتى بدت وكأنها نابتة من جلد الخيل وليست طارئة عليه، هذا المشهد يشبهه ابن نباتة تشبيهًا غريبًا، حيث يصور تلك السهامَ التي اخترقت جلد الفرس وثبتت فيه والدماءَ التي تنزف من أجسادها وتسيل خلال عيدان النبل التي بدت وكأنها نابتة من جلودها، يصور هذا المشهد وكأنه أشجار نابتة وسط أنهار من الدماء، وهو يريد بهذا التشبيه المبالغة في وصف نزف دماء الخيل وكثرة إصابتها بالنبال، ليدل ذلك على ضراوة المعركة التي يخوضها ممدوحه بإقدام وشجاعة.

ولا شك أن التشبيه هنا يبدو غريبًا من وجهين: فالمشبه به (الأنهار التي تتخلل الأشجار) لا يحضر في ذهن المتلقي عندما يتخيل فرسًا تنزف من كثرة السهام التي اخترقت جلدها وثبتت فيه، وكذلك فإن المشبه به صورة مركبة فيها شيء من التفصيل اقتضاه تفصيل صورة المشبه.

وفى موضع آخر يعقد ابن نباتة تشبيهًا غريبًا بين النجوم والشيب، فيقول في وصف ليل طويل أثقلته فيه الهموم:

كـــأن النجـــوم المـــائلات بأفقـــه مفـــارقُ شـــيب لا تَسُـــرُّ ولا تســـري[1]

فإن المتلقي حين يقرأ الشطر الأول الذي يحوي المشبه، لا يحضر في ذهنه سوى ما له وضاءة ولمعان كالقناديل وما شابه ذلك، ولكن حين يقرأ تمام التشبيه يقع على صورة غريبة لم يألف أن تُشَبَّه بها النجوم، وهى صورة مفرق الشعر الذى كلله الشيب وخالط سواده، وصورة الشَّعر هذه ليست صورة غريبة في ذاتها، ولكن الغريب ربطها بصورة النجوم المائلة في أفق الليل، فليس ثمة من رابط قريب ينقدح سريعًا في

(1) الديوان، ٢٠٠.

ذهن المتلقي، ولولا أن الشاعر قد خفف المؤنة على المتلقي بذكره وجه الشبه الذي أراده لكان الوصول إليه عزيزًا لا يدركه إلا من له ذهن وقاد وفكر ثاقب، فوجه الشبه هنا: أن نجوم هذا الليل الطويل لا تَسُرُّ ببقائها، ولا تخفف العناء عن الشاعر بزوالها وانقضائها، تمامًا كالشيب الذي جلب الهمَّ للشاعر، فهو لا يَسُرُّ ببقائه، بل يفقد معه الشاعر رونق الشباب وجماله، كما أنه لا ينقضي ولا يزول، بل تزيده الأيام انتشارًا.

ولا يقف ابن نباتة عند هذا الحدِّ من الإغراب في تشبيهاته، بل إنه يعمد في أحد المواضع إلى انتزاع صورة لا وجود لها إلا فى الخيال، فيقول فى الثناء على أحد ممدوحيه من القضاة:

مـا أحسـن الـدين والـدنيا يسوسـهما والطيلسـانَ فـلا تخفـى مفـاخره

كـأن أبـيض هـذا تلـو أسـود ذا عـينُ الزمـان الـذي مـا زاغ باصـره[1]

فالشاعر هنا يشبه بياض ممدوحه- على وجه الحقيقة أو بياض أفعاله على سبيل المجاز – الذي يظهر من خلال سواد كسائه بـ (عين الزمان)، ومعلوم أن عين الزمان لا وجود لها على وجه الحقيقة، فالمشبه به هنا وهميٌّ، أي أنه "ليس مُدرَكًا بشيء من الحواس الخمس الظاهرة، مع أنه لو أُدرك لم يُدرك إلا بها" [2].

والتشبيه في هذا البيت يستدعى إلى الذهن تشبيه امرئ القيس المعروف:

أيقتُلنـي والمشـرفي مضـاجعي ومسـنونة زرق كأنيـاب أغـوال [3]

فإن (أنياب الأغوال) و (عين الزمان) لا وجود لهما إلا فى الخيال.

([1]) الديوان، ١٩٩.

([2]) بغية الإيضاح، عبد المتعال الصعيدى، ٣٩٣/٣.

([3]) ديوان امرئ القيس، شرح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية، ١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م، ١٣٧.

وقد أسهم في تعميق المفارقة في تشبيه ابن نباتة تلك الاستعارة التي قامت على تشخيص (الزمان) وهو شيء نُحِسُّه ولا نراه، حيث شخَّصه الشاعر إنسانًا باصرًا له عين يراقب بها، وهنا أيضًا بعد كبير بين طرفي التشبيه (الإنسان – الزمان)، كما أسهم أيضًا في عمق المفارقة في هذا التشبيه جمع الشاعر بين المتضادات المتنافرات ماثلة فى (السواد) و (البياض)، حيث جعل من هذين العنصرين المتنافرين مكوِّنًا لصورة متكاملة مؤتلفة هي صورة (العين) التي بها سواد محاط بالبياض.

والمتأمل في بيت ابن نباتة السابق يجد أن هناك عكسًا في الصورة بين طرفي التشبيه، فالمشبه (بياض الممدوح الذي يحيط به اللباس الأسود) والمشبه به (العين)، إلا أنه من المعلوم أن العين (سواد محاط بالبياض)، فالمشبه: بياض محاط بالسواد، والمشبه به: سواد محاط بالبياض.

وربما أراد الشاعر مطلق الاجتماع بين السواد والبياض في طرفي التشبيه دون النظر إلى موضع أحدهما من الآخر، إلا أن هذا يقلل من دقة التشبيه ويقدح في قيمته الفنية.

٣- التشبيه المتضمن مفارقة لفظية :

وفي هذا اللون من التشبيه تظهر المفارقة من خلال الجمع بين ألفاظ بينها نوع من طباق أو مقابلة، وليس الحديث هنا تكرارًا لما سبق ذكره في الفصل السابق عن هذين المحسنين البديعيين، وإن كان يتصل به من حيث الأساس البنائى، إلا أن ما يحدث هنا من طباق أو مقابلة إنما يتم في إطار أشمل، حيث يكون في سياق تشبيهي

يربط العناصر المتطابقة بالسياق الدلالي العام للتشبيه، فتنبسط حينئذ دلالة التضاد التي يحدثها الطباق وتمتد لتصبغ السياق كله بصبغة التضاد الذى يفرز المفارقة، وهنا لا تكون المفارقة منحصرة فى اللفظين كما كانت فى شكلها الأوَّلِيِّ الذى سبق الحديث عنه في الفصل السابق.

ومن التشبيه المتضمن مفارقة لفظية تقوم على الطباق ما جاء في قوله في الغزل:

قابلــت شَــعْرَكِ بعــد الوجــه ملتفِنًــا فـــأنعم الله إمســـائي وإصـــباحي
حيث الرضا فـي جبين الصَّبِّ مكتئب أيــام لــم يمــح أسـطار الصِّبا مــاحي
وحامــل الكــأس تحــت الــدّجن يعملهــا كأنـــه مُـــدلِج يمشـــي بمصـــباح [1]

ففي البيت الأول يشبِّه سواد شعر المحبوبة وبياض وجهها، بسواد الليل الذي عبر عنه بـ (الإمساء) وبياض النهار الذي عبَّر عنه بـ (الإصباح)، وفي هذا التشبيه جمع بين المتضادين في أعلى مستويات التضاد حين يجمع بين اللونين: الأبيض والأسود، ولا شك أن الشاعر هنا قد وفق في جمع هذين المتنافرين، فكلٌّ منهما يُظهِر حسن مقابله، فبياض الوجه سيكون أكثر نصاعة إن كان الشعر أسودًا، وسواد الشعر سيكون أكثر حُلكة إن كان الوجه أبيضًا، وإن كنت أظن أن بياض الوجه الذي هو بحاجة إلى سواد شَعْرٍ ليَظْهَرَ حسنُهُ سيظل بياضًا ناقصًا، فقيام الشيء بنفسه أكمل من حاجته إلى غيره.

([1]) الديوان، ١٠٥.

وفي البيت الثالث يأتي الشاعر بصورة حركية بديعة، حيث يُشبِّه النادلَ[1] وهو يسير فى الظلمة حاملاً كأس الخمر التي تَسْطَعُ فيها قناديل المقهى وتلمع لشدة صفائها وحُمرتها، بصورة الرجل الذي يسير آخر الليل حين تشتد الظلمة وهو يحمل في يده مصباحًا تتأرجح ذبالته التي يشتعل طرفها نارًا حمراء تحكي صورة تكسر الضوء في تلك الكأس الحمراء المترعة التي تتأرجح في يد حاملها بفعل خطواته...

والمتأمل لهذه الصورة البديعة يدرك أن الذي أكسبها هذا الرونق والجمال أمران:

أ- الصورة المتحركة التي برز بها طرفا التشبيه، فالعناصر الرئيسة في الصورة: نادلٌ، وكأس خمر، وفي الطرف الثاني: رجلٌ ومصباح، وفي كلا الطرفين أجواء محيطة تتمثل في شدة الظلمة، وقناديل يُستوحى وجودُها من لمعان الكأس.. فيأخذ الشاعر كل تلك العناصر ليركب بها صورة حركية تنبعث في ذهن المتلقي في صورتين متقابلتين بينهما عناصر مشتركة ظاهرة وأخرى خفية.

ب- أن الشاعر بَنَى كلَّ طرف من طرفي التشبيه على المواءمة بين المتنافرات، حيث جمع بين الضوء والظلمة، بين اللمعان في الكأس والانطفاء وذهاب الضوء من ما هو قريب منها، حتى بدت كالمصباح في يد الساري المدلج حيث نبع الضياء في بحر من الظلمة.

وفي موضع آخر يعرض الشاعر صورة يظهر فيها الأثر المتباين للفراق عليه وعلى محبوبته:

---

(1) "نَدَلَ الشيء ندلاً: نقله من موضع إلى آخر". لسان العرب، ابن منظور، ٦٥٣/١١.

كأنمـــا ينقـــل البـــينُ المُشِـــتُّ لهـــا دمـــى فتحمـــرُّ خـــداها وأمتقـــعُ [1]

فمحبوبته غير مبالية به، فهي لم تفقده ولم تشعر ببعده عنها، فهي تامة الصحة متوردة اللون، محمرة الوجنتين، بينما هو متغير اللون شاحب الوجه من الهم والحزن، فكأن الفراق أخذ الدم منه وأعطاه محبوبته، فشحب لونه وازدادت هي حياةً ونضارة.

والشاعر في هذه الصورة يوظف التضاد بين تمام اللون الذي يدل على تمام العافية عند محبوبته، ونقصانه الذي يدل على نقصان العافية عنده، ليُظهر المفارقة بين الحالين.

ويستغل الشاعر في موطن آخر في القصيدة ذاتها التضاد بين القرب والبعد ليبني عليه صورته التشبيهية في الثناء على ممدوحه:

فتـــوة وفتـــاوٍ [2] لا نظيـــر لهـــا كأنـــه فـــي النـــدى والحكـــم مختـــرع

وأنعـــمٌ قربـــت عـــن همـــة بعُـــدَت كالشـمس يـدنو سـناها حـين ترتفـع [3]

فالشاعر هنا يربط قُرب العطاء والإنعام بعلو الهمة ورفعتها، ويستدل على صحة هذا الربط بأن الشمس لا يكتمل سناها وضوءها إلا حين ترتفع في كبد السماء، فهنا مفارقة ماثلة في القرب البعيد والبعد والقريب، والدنو العالي والعلو الداني.

([1]) الديوان، ٢٩٧.

([2]) كذا في الديوان، والصواب: فتاوى.

([3]) الديوان، ٢٩٨.

وقريب من الصورة السابقة، صورةٌ تبين أن الممدوح متواضع مع علو قدره ورفعه مكانته:

وتواضـــع كالشـــمس دانٍ ضـــوءها والقـــدر أرفـــع أن ينـــال ويكـــرم [1]

فهنا بعدٌ وقُرب، ورفعة ودنو، تمتزج لتنتج صورة تمثل الكمال الإنساني الماثل في الممدوح، فهذه صفات في ظاهرها متضادة، إلا أنها في العمق متوائمة يُكَمِّل بعضها بعضًا.

٤- التشبيه المتضمن مفارقة سياقية:

فهناك نماذج من التشبيه تقوم المفارقة فيها على السياق الذي ينتج مفارقة حالية أو موقفية، وسيرد الحديث تفصيلاً – إن شاء الله – عن المفارقة السياقية في فصل مستقل، إلا أنه لا بد من الإشارة إلى نماذج من المفارقات السياقية التي أتت ضمن سياق التشبيه.

فمن نماذج مفارقة السياق في التشبيه عند ابن نباتة قوله يثني على الممدوح ويصور قلمه الذي يجيز المِنَحَ والعطايا والهبات:

صـــحَّت إمامـــة أقـــلام براحتـــه فأصـــبحت بخبيـــر الخيـــر تلتفـــع

تســـوَدُّ نِقْسًـــا وتجلـــو كُـــلَّ داجيـــة فهل هي الليل داج أم هي الشُّمُعُ؟[2]

فالشاعر هنا يصور المفارقة في حال تلك الأقلام بين سواد مادتها وبياض أفعالها، فهي ذات مداد أسود غير أن ما تكتبه من العطايا والهبات يجلو ملمات الفقر

([1]) الديوان، ٤٤٩. وكذا وردت في الديوان (ويكرم) ولعل الصواب الذي يدل عليه السياق: (وأكرم).

([2]) الديوان، ٢٩٨.

والحاجة، فهل هي بهذا الوصف تشبه الليل في سواده، أم أنها شبيهة بالشموع التي تجلو ظلمة الليل؟!.

فالمفارقة هنا حالية باعتبار الحال الحِسّي للأقلام الماثل في سواد مدادها، والحال المعنوي الماثل في بياض أفعالها ونتاج ما تكتبه، وغير خافٍ اتكاء الشاعر هنا على التضاد بين الضياء والظلمة في إبراز هذه المفارقة.

ويعمد ابن نباتة في موضع آخر إلى بيان المفارقة بين حال بغلته أيام عنفوان نشاطها، وحالها بعد أن كبرت وضعفت، ويعرض هذا بأسلوب تشبيهي تهكمي:

أصـــبحتُ يـــا ســـيدي ويـــا سَـــنَدي أقُـصُّ فـــي أمـــر بغلتـــي القصصـــا
بـــــالأمس كانـــــت لفـــــرط ســـــرعتها طيـرًا وفـي اليـوم أصـبحت قفصـا [1]

فقد كانت حالها تَسُرُّ أيام شِرَّتها وقوتها، فقد كانت كالطير في سرعتها، أمَّا وقد وهنت قوتها وضعف خطوها فقد أصبحت كالقفص، وكأنه حين يركبها يظل محبوسًا في مكان لا يبارحه، لأنها لا تستطيع حينئذ السير والحركة، وقد ناسب ابنُ نباتة هنا بين المشبه به في الحالتين، فهو في الحالة الأولى: الطير الطليق الذي لا يعوقه شيء عن التحليق والطيران، وفي الحالة الثانية: ما يُحبس فيه الطير ويمنع من الحركة وهو القفص، فانظر كيف استحال وضع بغلته من دالٍّ على السرعة والانسياب، إلى دالٍّ على ما يعوق دون الحركة الحُرَّة فضلاً عن الانطلاق والسرعة، وهنا يضع الشاعر بغلته في حالين متناقضين أشد التناقض، فلم يكتفِ في الحال الثانية بالتعبير عن ضعَفها في السير بتشبيهها بما عُرف بالبطء، بل انتقل بها إلى ما

([1]) الديوان، ٢٧٧.

هو أشد تعبيرًا عن الضعف، فهي لم تعد تسير أصلاً، بل غدا ركوبها عائقًا يقيد الحركة، كما أن القفص يقيد حركة الطير.

وفي مفارقة سياقية أخرى يعرض ابن نباتة صورة لموقفين متناقضين، موقفِ العاذل منه ومن محبوبه، وموقفِه هو من العاذل، في صورة تشبيهية ظريفة:

إن العـــــــذول إذا رآه ولامنـــــــــي أبصــرتمو أعمــى يحــاول أطرشــا[1]

فالعاذل الذي يرى محبوب الشاعر ثم لا يعذره في تعلقه به ويظلُّ مُصِرًّا على لومه، إنما هو بمنزلة الأعمى، فليس يُنكِر جمال محبوب الشاعر إلا من عميت بصيرته، وما دام العاذل بهذا العمى عن محاسن المحبوب فإن الشاعر يقابل ذلك بعدم سماع عذله ولومه، فكأنه أصم، ومن هذين الطرفين يشكل ابن نباتة صورة الأعمى الذى يحاول أن يقنع الأصم، فلا الأصم يسمع ما يُقال فيعي المراد، ولا الأعمى يرى من ملامح الأصم وأطرافه ما يُفهمه وجهة نظره أو ما يشعره – على الأقل – أنه أصم، فيظل العاذل الأعمى في عذله، والمعذول الأصم معزولاً عن أي تأثير قد يوقعه عليه العذل واللوم.

وفي بيت آخر يستحضر ابن نباتة مفارقة مشهورة تتمثل في التداوي بالداء، فيقول:

تـــداويت مـــن ألحاظـــه برُضَـــابِه كمـا يتـداوى شـارب الخمـر بـالخمر[2]

([1]) الديوان، ٢٧٣.

([2]) الديوان، ١٩٩.

فالسهام التي تطلقها لحاظ المحبوب، لا دواء لجراحاتها إلا عذوبة ريقه، فمنه الداء والدواء، تمامًا كما اشتهر عند الشاربين من أنه لا يُذهِب صداعَ السُّكر بالخمر إلا زيادةُ شربها، وهذه مفارقة موقفية حين يبحث المرء عن دوائه في سبب دائه.

وبناء على ما سبق، فإن المفارقة تتمثل في أسلوب التشبيه في أشكال متعددة، فتكون أكثر حضورًا في التشبيه المعكوس الذي تظهر المفارقة فيه في تغير الشكل المألوف للتشبيه ليأخذ كلٌّ من طرفي التشبيه مكان الآخر بِنيةً ودلالة، فتصير بنية التشبيه موهِمةً كمال الناقص ونقص الكامل، ثم تأتي المفارقة في شكل آخر من التشبيه لا بسبب تغير الهيئة المألوفة للتشبيه، وإنما لأن الطرف الثاني (المشبه به) أتى غريبًا غير مألوف، فإما أن يكون غريبًا في ذاته، فلا يمكن إدراكه بالحواس الخمس، أو غريبًا ورودُه في هذا السياق التشبيهي لخفاء الروابط بينه وبين المشبه.

وفي أشكال أخرى، ترد المفارقة في التشبيه، ولا يكون السبب في تجليها البنيةَ التشبيهيةَ الخالصة، بل إن التشبيه لا يعدو أن يكون قالبًا يحمل البنية أو السياق المفارقي، والذي يمكن أن يرد بصورته في بنية لا تعتمد التشبيه، فالبنية المفارقية هنا لا تأتي من التشبيه ذاته وإنما من خارجه، فقد يتضمن التشبيه بنية الطباق أو المقابلة التي تمثل الصورة الأولية للأسلوب المفارقي، وقد يتضمن سياقًا يحمل مفارقة موقفية أو حالية، إلا أن ورود مثل هذه الأنماط في بنية تشبيهية يوسِّع من المساحة التي تغطيها المفارقة، لتشمل السياق المترابط الذي يكونه التشبيه بطرفيه.

الاستعارة

لا شك أن الاستعارة في حقيقتها ما هى إلا امتداد للتشبيه، والتشبيه – كما سبق الحديث عنه – مقاربة بين شيئين بأدوات ملفوظة أو ملحوظة، لغرض تقريب المعاني المتخيلة، أو المبالغة في إثبات الصفات المشاهدة، وذلك بقياس شيء على شيء يفوقه في تمكن الصفة أو الصفات، إلا أن التشبيه مع كل هذا يُبقي التمايز بين طرفي التشبيه ظاهرًا، فهو يمازج بين بعض صفاتهما إلا أنه يُبقي مسافة فاصلة تحفظ لكل منهما كونه الدلالي الخاص واستقلاليته التي لا تذوب على أعتاب التشبيه.

ومع ما يؤديه التشبيه من طاقة دلالية وعمق في المعاني، إلا أن العربي لم يكتف بهذا القدر، بل إنه اختط لنفسه بلاغة في التشبيه فيها كسر للحاجز الدلالي الوضعي لطرفي التشبيه، لتجعل أحدهما يقوم مقام الآخر ويحل منزلته وكأنه هو ذاته، وهذا النمط البلاغى، وإن كان مولودًا من رحم التشبيه، إلا أنه يقوم على تناسي التشبيه والاتحاد – إلى حدٍّ كبير – بين طرفيه، وهذا ما أسماه البلاغيون: الاستعارة.

فإذا "كانت الصورة التشبيهية قد اعتمدت على وجود طرفين، فإن الصورة الاستعارية ليست إلا امتدادًا لها، أى أنها تُبنى على وجود هذين الطرفين مع ارتباطهما بثنائية أخرى تعمل على نقل الصورة من التشبيه إلى الاستعارة، وهي ثنائية افتراضية

تتصل بحركة الذهن وإدراكه لكيفية التجوُّز من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي"[١].

وأصل الاستعارة فى اللغة: الرفع والتحويل، "واستعار فلان سهمًا من كنانته: رفعه وحوَّله منها إلى يده" [٢].

وعند أبى هلال العسكري تدل الاستعارة على "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده أو المبالغة فيه" [٣].

وتبدو العلاقة هنا ظاهرة بين المعنى الإصطلاحى والأصل اللغوي للاستعارة، فإن الاستعارة في العُرف البلاغي تدل على تحويل المفردة من حقل دلالي إلى حقل دلالي آخر، وهذا التحويل عبر عنه البلاغيون بكلمة (نقل).

وظاهر أن تعريف أبي هلال العسكري للاستعارة لا يلفت إلى العلاقة بين التشبيه والاستعارة إمعانًا في تناسي التشبيه وفصلاً له عن الاستعارة، إلا أن الجرجاني يُعرِّف الاستعارة في أحد المواطن رابطًا إياها بالتشبيه، وكأنه ينبه إلى الأصل الذي جازت من خلاله الاستعارة من المواضعة، فيقول: "فالاستعارة أن تُريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه، تريد أن تقول: رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته وقوة

([١]) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، د. محمد عبد المطلب، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م، ٣٤.

([٢]) لسان العرب، ابن منظور، ٦٢٠/٤.

([٣]) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: على محمد البجاوى، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦م، ٢٦٨/١.

بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول: رأيت أَسَدًا" [1]، وفي موضع آخر لا يشير الجرجاني في تعريفه للاستعارة إلى التشبيه باعتباره الوسيط الذي نقل المفردة من جانبها الحقيقى الوضعى إلى المجاز المتمثل في الاستعارة، فيقول: "اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروفًا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعارية" [2].

إذن، فالاستعارة إحلال مؤقت لدالٍّ مكان دالٍّ آخر ولكن لا بد أن يكون بين الدالين من العلاقة ما يجعل الإعارة صحيحة، فإنما "سُمِّيَ هذا القسم من الكلام (استعارة) لأن الأصل في الاستعارة المجازية مأخوذ من العارية الحقيقية التي هي ضرب من المعاملة، وهي أن يستعير بعض الناس من بعض شيئًا من الأشياء، ولا يقع ذلك إلا من شخصين بينهما سبب معرفة، ما يقتضي استعارة أحدهما من الآخر شيئًا، وإذا لم يكن بينهما سبب معرفة بوجه من الوجوه فلا يستعير أحدهما من الآخر شيئًا، إذ لا يعرفه حتى يستعير منه، وهذا الحكم جارٍ في استعارة الألفاظ بعضها من بعض، فالمشاركة بين اللفظين في نقل المعنى من أحدهما إلى الآخر، كالمعرفة بين الشخصين في نقل الشيء المستعار من أحدهما إلى الآخر"[3].

([1]) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ٦٠-٦١.

([2]) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ٢٣.

([3]) المثل السائر، ابن الأثير، ٢/٦٢-٦٣.

والعلاقة التي تربط طرفي الاستعارة هي المشابهة، وبذلك تفارق المجاز المرسل، وعليه فإن الاستعارة تتصل بالتشبيه اتصالاً وثيقاً، إلا أن الاستعارة تقوم على "علاقة جدلية عند معظم البلاغيين، وهذه العلاقة تتجسد في عمليتين فنيتين:

إحداهما: إسقاط أحد طرفي التشبيه.

الأخرى: تضمين المذكور دلالة المحذوف.

...ويصاحب هاتين حركةٌ ذِهنية مزدوجة تتمثل في النقل ثم الادعاء" [1].

فالخطوة الأخيرة التي تتم بها الاستعارة هى (الادعاء)، وكأنها محاولة لإيهام المتلقي، وهذا ما يشير إليه العلوي في تعريفه الاستعارة: "تصييرك الشيء الشيء وليس به، وجعلك الشيء للشيء وليس له" [2]، وهذه الخطوة الأخيرة التي تمازج بين الطرفين الحاضر والغائب وتوهم أنهما شيئ واحد، هي التي جعلت من الاستعارة بِنية مفارقية بامتياز، حيث يتم فيها كسر الإلف الدلالي ومفاجأة المتلقي بمفردة تساق خارج بيئتها الدلالية التي ألفها وتعود عليها.

ويزداد قرب الاستعارة من المفارقة كلما كان كسر التوقع فيها أشدَّ وكان التوتر الذي تُحدثه أعلى، فالمفارقة تتجلى في الاستعارة العنادية أكثر من الوفاقية، ذاك أن العنادية تقوم على جمع المتنافرات، لذا فإن الأسلوبية الحديثة تكاد تحصر الاستعارة في هذا النمط القائم على التضاد، فالاستعارة فى الأسلوبية الحديثة: "اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي collocation اقترانًا دلاليًّا، ينطوي على تعارض، أو عدم انسجام منطقي، ويتولد عنه بالضرورة مفارقة

([1]) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، د. محمد عبد المطلب، ٣٥.

([2]) الطراز، العلوي، ٢٠٢/١.

دلالية Semantic deviance تثير لدى المتلقي شعورًا بالدهشة والطرافة، وتكمن علة الدهشة والطرافة فيما تُحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المتوقع" [1].

ونوع آخر من الاستعارة يقترب أيضًا من المفارقة بشكل كبير وإن كان أقل عمقًا من العنادية، وهو ذلك النوع من الاستعارة الذي يكون فيه تباعدٌ بين الطرفين، حيث إن هذا التباعد يجعل مفاجأة المتلقي وكسر توقعه أشد.

وفيما يلي يعرض البحث نماذج من المفارقة المبنية على الاستعارة في نوعين: الاستعارة العنادية، والاستعارة التي تفتقد الملاءمة بين طرفيها.

١- الاستعارة العنادية وتنزيل الموجود منزلة المعدوم :

ويعرف البلاغيون الاستعارة العنادية بأنها ما يمتنع اجتماع طرفيها، وهي عكس الوفاقية التي يمكن اجتماع طرفيها[2].

والشاهد المشهور لهذين النوعين – العنادية والوفاقية – هو قوله تعالى: "أومن كان ميتًا فأحييناه"[3] فالمراد بـ (أحييناه): هديناه، والحياة والهداية يمكن اجتماعهما فالاستعارة هنا وفاقية، والمراد بـ (ميتًا): ضالاً، ولا يكون الإنسان ضالاً منحرفًا حال موته، بل إن هذا الضلال والانحراف يكون بممارسات تقتضي الحياة، ويمتنع اجتماعها مع الموت، فهذه استعارة عنادية.

([1]) في النص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائية، د. سعد مصلوح، عالم الكتب، الطبعة الثالثة، ١٤٢٢-٢٠٠٢م، ١٩٤.

([2]) انظر: الإيضاح، القزويني، ٢٦١.

([3]) سورة الأنعام، ١٢٢، وانظر تحليله في: الإيضاح، القزويني، ٢٦١.

ولا شك أن الاستعارة العنادية تتميز عن الوفاقية، فالوفاقية لا تجاوز إنتاج الدلالة المجازية، أما العنادية فتمتد على مساحة أوسع قد تشمل (التهكم) فى بعض حالاته، كما أن العنادية تحتاج دومًا إلى حركة ذهنية مكثفة لنستطيع قبول المفارقة الضدية في المحل الواحد، ومجاوزة المُدرَك المنطقي من العلاقات، والوضعي في اللغة، ليتم تشكيل قالب فكري جديد يحمل هذه النواتج المتنافرة [١].

ومن هنا فإن المفارقة العنادية تجمع بين ما يستحيل اجتماعه، إضافة إلى كونها تجعل الموجود بمنزلة المعدوم، والمعدوم بمنزلة الموجود.

وكما سبق، فإن الاستعارة العنادية هي أكثر أنواع الاستعارة إيغالاً في المفارقة، فهي تقوم "في جزء كبير منها على المفارقة Irony، إذ تقوم المفارقة على التناقض الظاهري على سبيل المجاز " [٢].

ومن أمثلة هذا النمط من الاستعارة عند ابن نباتة قوله في ممدوحه الذي كان سببًا في عودة الروح إلى أفكاره وأشعاره:

أمولاي قد أنشرت ميِّت فكرتي بأبيات نظم حلَّ فيها مسيحها [٣]

فقد عمد الشاعر هنا إلى تشخيص الأفكار، وهي ذهنية عقلية، ليجعل منها كائنًا حيًّا تجري عليه أحكام الموت والحياة، وذلك من خلال استعارة تقوم على طرفين: طرف حاضر وهو (الفكرة) والتي هي في الأصل مشبه، وطرف غائب حاضر وهو (الكائن الحي) والذي هو في الأصل مشبه به، إلا أنه غاب عن ظاهر السياق مع أن

---

(١) انظر: البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ١٧٥-١٧٦.

(٢) الإبداع الشعري وكسر المعيار، د. بسام قطوس، مجلس النشر العلمي، لجنة التأليف والتعريب والنشر، الكويت، ٢٠٠٥م، ٤٨.

(٣) الديوان، ١١٢.

غيابه ليس كاملاً، فهناك ما يشير إليه ويدل عليه، وهو لفظ (ميت)، ذاك أن هذه اللفظة منقولة من الحقل الدلالى المتصل بالكائن الحي الذى يصح وقوعها منه وعليه، إلى سياق يربطها بدوالٍ من بيئة دلالية مختلفة، ولكن هذه اللفظة المنقولة لم تتخلَّ عن دلالتها، بل صبغت السياق الجديد بمعناها لتربط الحاضر في السياق (الفكرة) بالغائب عنه (الكائن الحي) لتأخذ (الفكرة) الذهنية صفة الحياة على سبيل المجاز.

فالاستعارة التى أجراها الشاعر في هذا المثال تتلخص في أنه: شبه الفكرة الذهنية العقلية بالكائن الحي، فذكر المشبه وحذف المشبه به وذكر شيئًا من لوازمه وهو (الموت) على طريقة الاستعارة المكنية.

والمفارقة في هذه الاستعارة تتجلي في :

١- جعل الفكرة الخاملة بمنزلة الموت، وهذا تنزيل للموجود منزلة المعدوم، ولا يمكن اجتماع الوجود والعدم في شيء واحد.

٢- أن الشاعر جمع في هذه الاستعارة بين طرفين متباعدين: الفكرة التي تُدرَك بالذهن والعقل، والكائن الحي الذي يُدرَك بالحس.

٣- جمع الشاعر على المستوى اللفظي بين متضادين: الحياة، التي عبَّر عنها بكلمة (أنشرْتَ)، والموت.

ويكرر الشاعر الاستعارة ذاتها في مثل قوله :

كُنَّ موتى بنات فكري ولكن بُعثت من مقامك المحمود[١]

فقد جعل من كلماته (بنات فكره) كائنًا حيًّا يموت ويبعث، في مفارقة جمع فيها كسابقتها بين الموت والحياة، والوجود والعدم، والقريب والبعيد.

---

(١) الديوان، ١٥٤.

وفي موضع آخر يرثي الشاعر أحد الأعيان فيقول:

مـا أنـت ميـت وهـذا الـذكر منتشـرٌ وإنمـا نحـن مـوتى مـن تناسـيكا [1]

فهو هنا يرثي، أى أنه يخاطب شخصًا قد مات، فكأنه بمخاطبته إياه يرفض فكرة كونه ميتًا، ثم يؤكد رفضه هذا بقوله: (ما أنت ميت) أي: أنت حيٌّ، وسبب حياة هذا الميت وبقائه في رأي الشاعر هو الذكر الحسن الذي لا يزال يتضوع شذاه وينتشر عبقه.

ولو أعيدت صياغة هذه الجملة بصورة تجعلها أكثر تعميمًا فستكون:

الميت حيٌ إذا كان ذكره بين الناس حسنًا

ويتضح هنا ما أجراه الشاعر من تشبيه للميت بالحي، فكأنه قال: أنت في حال موتك كالحي الباقي لبقاء ذكرك الحسن، فذَكَر المشبه به وحذف المشبه، فتكون استعارة تصريحيه.

وكذلك فى الشطر الثاني، فقد جعل الناس الأحياء ومنهم الشاعر، الذين يتناسون هذا الفقيد بمنزلة الأموات لفقدهم الإحساس.

وهنا يجمع الشاعر أيضًا بين الحياة والموت، والوجود والعدم بطريقة المجاز القائم على الاستعارة، ذاك أن اجتماع هذه الثنائيات على وجه الحقيقة غير ممكن، وهنا تكمن المفارقة التي تدعمها وتعمقها هنا المفارقة اللفظية الماثلة فى طباق السلب بين (ما أنت ميت)، و (نحن موتى).

ويقترب من هذا كثيرًا قوله في المدح:

([1]) الديوان، ٣٦٨.

وســما علــى الســادات كــل ســما بمـــــآثر تربـــــو علـــــى التُّـــــرب

فهمًـــا ورأيًـــا قـــد ســـما وحمـــى وكـــــذا تكـــــون مـــــآثر الشـــــهب

متحجِّبًـــــا بضـــــياء ســـــؤدده ولُهَـــــاه ســـــافرة بـــــلا حُجْـــــب[1]

والمراد هنا البيت الثالث، وفيه مفارقتان، الأولى في قوله (متحجبًا بضياء) فإنه هنا قد جعل الضياء بمنزلة الحاجز الساتر الذي يُخفي ما وراءه، فالممدوح يحجبه عن الناس الضياء، ومعلوم أن الضياء يَكشِف ولا يَحجِب ويُخفِي، فالشاعر هنا سَلَب الضياء أظهر أوصافه (الكشف والإبانة)، وخلع عليه وصف (الحَجْب والسَّتر والإخفاء).

والمفارقة الأخرى في هذا البيت ماثلة في قوله (ضياء سؤدده)، فهنا استعارة شبه فيها الشاعرُ السؤدد والمجد بما هو مصدر للضياء كالشمس مثلاً، فحذف المشبه به وذكر صفة من صفات (الضياء) وأضافها إلى المشبه (السؤدد)، وهذه استعارة متباعدة الطرفين، فأيّ صلة وقرب بين الشمس وضيائها المحسوس، وبين السؤدد والمجد الذي يدرك بالعقل، غير الصلة التي يلمحها المتلقي ويقيمها في ذهنه والماثلة في الانتشار والشمول والشهرة، فمجد الممدوح لا ينكره أحدٌ كما أن الشمس في عليائها غيرُ منكَرة.

ومفارقة ثالثة تظهر في قوله (ولُهاهُ سافرة بلا حُجْب) حيث جعل الهبات والعطايا بمنزلة ما يُسفِر ويُضيء، وذلك معنى قولهم: أسفر الصبح إذا أشرق وأضاء وانتشر نوره، والرابط بين المشبه (الهبات والعطايا) والمشبه به (ما يُسفِر ويضيء): الانتشار والاشتهار، فعطايا الممدوح مشتهرة منتشرة غير قاصرة على أحد دون أحد،

([1]) الديوان، ٣٤.

كما أن نور الصبح مشتهر منتشر شاملٌ كلَّ من يتعرض له ويبرز إليه، ويمكن أيضًا أن يكون اسم الفاعل (سافرة) بمعنى اسم المفعول، فكأنه قال: إن لُهى الممدوح مكشوفة للجميع غير محجوبة عن أحد، وهنا ما يمكن أن نسميه (مفارقة صرفية) حين يأخذ اسم الفاعل معنى المفعول، وفي هذا من التضاد ما لا يخفى، فظاهر اللفظ في اسم الفاعل يدل على أنه يقع منه الفعل، بينما البِنية العميقة التي يدل عليها السياق تدل على وقوع الفعل عليه.

وهناك مفارقة رابعة في هذا البيت، تقوم بين شطري البيت بين (الاحتجاب والاستتار بالضياء) الذي يريد منه الشاعر علوَّ المكانة والرفعةَ مع الاشتهار، وبين (الإسفار والكشف) للهبات والعطايا في الشطر الثاني، فالممدوح – في نظر الشاعر – بعيد على قرب، فهو بعيد في علو شأنه ورفعة قدرة حتى كأنه محتجب لا يُرى، إلا أن حجابه ليس مما اعتاد الناس عليه، ليس الحجاب الذي يُخفي ما وراءه، كما أنه ليس حجابًا خفيفًا يشف عما خلفه، بل هو حجاب كاشف، لا يُخفي، وإنما يُظِهر ويُبيِّن، فهو محتجب إلا أنه في أشد حالات الوضوح والانكشاف والظهور!... وهو قريب بهباته وأفضاله التي لا تُحجَبُ عن أحد، ولا تخفى على أحد.

فالاستعارة العنادية في هذا البيت هي في الحجاب الكاشف فلا يمكن أن يكون الشيء ساترًا وكاشفًا في الوقت نفسه.

٢- الاستعارة متباعدة الطرفين :

وهذا اللون من الاستعارة أقل قربًا للمفارقة من الاستعارة العنادية، وإن كل للمفارقة حضور هنا من حيث كون هذا النوع من الاستعارة يجمع بين شيئين متباعدين

لا يمكن اجتماعهما إلا على سبيل التخييل، ومن أمثلة الاستعارة متباعدة الطرفين عند ابن نباتة قوله:

ذاك الـــــذي أنقـــــذني جـــــودُه مـــن مخلـــب الـــدهر فأحيـــاني [1]

فإن الشاعر هنا قد جعل للدهر مخلبًا، حيث شبه الدهر بما له مخلب من الكواسر والحيوانات المفترسة، فحذف المشبه به وذكر شيئًا من لوازمه وهو (المخلب) على سبيل الاستعارة المكنية، والجامع بين طرفي الاستعارة هنا هو الإهلاك والفتك.

وفي هذه الاستعارة يظهر البعد بين الطرفين، فليس هناك أمر ثابت حسًّا أو عقلاً يمكن أن تجري عليه المخالب، كإجراء الأسد على الرجل الشجاع، ولكنه هنا شبه الدهر في قدرته على الفتك والإهلاك من خلال إفقار الشاعر وإحواجه بما له مخلب من الوحوش والكواسر، وأراد المبالغة فى التشبيه فحذف المشبه به، وجعل المشبه (الدهر) حالاً محله فكأنه ذاتُ الوحش الكاسر وليس مشابهًا له فحسب، فأثبت له الجزء الذي يقع منه الفتك والافتراس وهو (المخلب)، ولا شك أن هذه العملية في الربط بين طرفي الاستعارة لا تتم إلا في الخيال من خلال عملية الإيهام بإمكان اجتماع طرفين لا يمكن الجمع بينهما.

ومثل هذا أيضًا ما جاء في قوله:

قد أخلَقَتْ جسدي أيدي الأسى فمتى لـلأرض ترمي بهذا الملبس الخَلِق [2]

فإنه شخَّص (الأسى) في صورة إنسان متصرِّف له أيدٍ تعبث بجسد الشاعر وتوهنه وتُبليه، وظاهرٌ البعد بين الإنسان وجسده الذي يمكن إدراكه بالحواس الخمس،

([1]) الديوان، ٤٨٧.

([2]) الديوان، ٣٤٨.

وبين الأسى الذي هو شعور وإحساس داخلي لا ماهية له، إلا أن الشاعر أراد أن يبين أثر الأسى عليه حين سيطر عليه وجعله يائساً لا يأبه لشيء من مقومات الحياة، حتى أهمل طعامه وشرابه ولباسه، فساءت حاله وضمر جسده، وتغير لونه، حتى بدا كاللباس البالي المتمزق، فأراد أن يبين ذلك الأثر وأن الأسى تملَّكه كما يتملك الإنسانُ الثوب، وأخذ يتصرف فيه ويبليه، كما يُبلي الإنسان لباسه ثم يرميه عنه، فعمد بدلاً من التشبيه المجرد إلى حذف المشبه به، وجعل المشبه (الأسى) يقوم مقامه وكأنه لا تشبيه هنا، فالأسى يملك اليد كما أن الإنسان يملكها.

ومن الأمثلة المشابهة لهذا قوله:

ما أنس لا أنس لُقيانا وقد غفلت عين الهوى عن قرير العين طماح[1]

فالهوى صار كالرقيب على الشاعر، والرقيب حريص على عدم لقاء المتحابين، مع أن الذي يجمع المتحابين هو الهوى، وكأن الشاعر يُلمِح إلى أن كل شيء صار ضده، حتى الذي هو أصل الجمع والألفة أصبح أداة للتفريق، مثله مثل الرقيب، حتى إن الهوى استعار عين الرقيب... إلا أن الشاعر يعيد إلى ذهنه تلك اللحظات التي أفلت فيها واسترَقَهَا على حين غفلة من عين الهوى المراقِب، وتلذذ بلقاء محبوبه.

ويظهر في هذا المثال البعد الكبير بين طرفي الاستعارة، فالطرف الحاضر أمر ليس له هيئة متجسدة تدرَك بالحس أو بالعقل، وإنما هو ميل نفسي يُدرَك بالشعور، والطرف الغائب (الرقيب) شخص حيٌّ له جسد وله حاسة يتمكن بها من رصد حركة المُحِب والمحبوب وهي العين، إلا أن الشاعر ينتزع هذه الحاسة ويضيفها

---

(1) الديوان، ١٠٥.

إلى (الهوى) موهمًا أنها له، وأن الهوى يملكها ويتصرف بها، ويجعلها جاسوسًا يُطلعه على أحوال المتحابين ويرصد تحركاتهم.

وفي موطن آخر يصور الشاعرُ (البَين) والفراق بصورة الإنسان على طريقة الاستعارة التمثيلية، فيقول:

وحبذا زمن اللهو الذي انقرضت أوقاته الغُرُّ والأعمال نيات
حيث المنازل روضات مدبجة وحيث جاراتها غيث سحابات
أيام ما شعر البين المُشِتُّ بنا ولا خلت من مغاني الأنس أبيات [1]

فالبين (البعد والفراق) كائن حيٌّ لديه شعور وإحساس، والشاعر هنا يشبه حال البين بحال المتربص بالمحبين يريد تفريقهم، فاستعار الشعور (الإحساس) من الإنسان المتربص، ليجعله صفة من صفات (البين)، وقد وقعت الاستعارة هنا عن طريق الإسناد، حيث أسنِد فعل الشعور إلى البين، وفي هذه مفارقة – كما فى سابِقِهِ – ماثلة في جمعه بين طرفين متباعدين ليس بينهما جامع حقيقي.

ومن الاستعارات التي جمع فيها الشاعر بين طرفين متباعدين ما جاء في قوله:

وموحشة المفاوز في رباها طغت إبلي وسِلْنَ مع البطاح [2]

فهنا استعار الشاعر (الطغيان) وهو التكبر، وهو أمر عقلي، للإبل، وهي أمر محسوس، والجامع بين الطرفين : الكثرة المفرِطة، ويؤكد هذا المعنى باستعارة أخرى

([1]) الديوان، ٦٧.
([2]) الديوان، ١٠٣.

في قوله (وسلن مع البطاح) حيث استعار سيلان الماء لسير الإبل، والجامع بينهما السرعة مع اللين والسلاسة.

ومثل هذه الاستعارة قوله:

إن لـــم تُعِرنـــي للحنـــين جناحَهـــا فلقـــد أعـــرتُ حِـــدا الركائـــب مســـمعي

يطفـــو بنـــا عنـــد النجـــود مديـــدُها طلاَّعَـــةً ويســـيل عنـــد البلقـــع [1]

وهنا يصور الشاعر سير الركائب في الصحراء حيث تعلو الكثبانَ والأماكنَ المرتفعة (النجود) وكأنها سفنٌ تطفو على الماء، ولكنه أقام هذا التشبيه على طريقة الاستعارة، فحذف المشبه به (السفن) وذكر شيئًا من لوازمه (الطُّفوّ) وأثبته للمشبه به (مديد الركائب) أي قاماتها المرتفعة، عن طريق الإسناد، حيث أسند فعل (يطفو) إلى (مديد)، والجامع بين الطرفين: الضخامة والارتفاع في كليهما.

واستعارة أخرى في قوله (ويسيل عند البلقع) فهذه الركائب مع ضخامة أجسامها إلا أنها سريعة في سيرها وكأنها السَّيل عندما تكون فى المكان المستوي.

ومن هنا فإن الاستعارة من الأساليب البيانية التي تسهم في صنع المفارقة في النص، وذلك من خلال جمعها بين المتنافرات في الاستعارة العنادية، وتنزيل الموجود منزلة المعدوم والمعدوم منزلة الموجود، ومن خلال الاستعارة التى تجمع بين طرفين متباعدين لا يمكن الجمع بينهما إلا على سبيل التخييل، وفي كل تلك الأنواع تعمل الاستعارة على كسر التوقع لدى المتلقي وتفاجئه بما لم يألفه من الصلات بين طرفيها والتي تستلزم زيادة التأمل والتدقيق لإعادة إنتاج الدلالة التي هدفت إليها الاستعارة في مستواها العميق.

([1]) الديوان، ٢٩١.

الكناية

الكناية مأخوذة من السَّتر، يقال: كنيت الشيء إذا سترته، وأجري هذا الحكم في الألفاظ التي يُستر فيها المجاز بالحقيقة، فتكون دالة على الساتر والمستور معًا[١].

وهي في الاصطلاح البلاغي: "لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذٍ" [٢]، ولازم المعنى هو المعنى الكنائي الذي يمثل جانب المجاز في الكناية، وملزوم المعنى هو المعنى الحقيقي الذي يدل عليه ظاهر السياق [٣].

والكناية عند الجرجاني تعد طريقة في إثبات المعاني، ولكنه إثبات بدليل، فهي عنده: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه" [٤].

ومن هنا فإن الكناية يتجاذبها جانبا الحقيقة والمجاز، فطرف منها يمثل جانب الحقيقة اللفظية وهو الجانب المنطوق، وطرف يمثل المعنى المجازي، وهو الطرف الذي أُقيمت لأجله الكناية، "وهذا التجاذب لا يقتضي غلبة طرف على الآخر، حتى تحافظ البنية على حقيقتها المعرفية المفارِقة للحقيقة والمجاز، حيث تعتمد المفارقة

---

(١) انظر : المثل السائر، ابن الأثير، ٥٣/٣.

(٢) الإيضاح، القزويني ، ٢٨٦.

(٣) بغية الإيضاح، عبد المتعال الصعيدي، ٥٣٨/٣.

(٤) دلائل الإعجاز، الجرجاني، ٦٠.

على القرائن الملازمة؛ إذ إن ظهور الناتج الكنائي تمتنع معه ظهور القرائن الحاجبة للمعنى الحقيقي، وهو ما يتيح إدراك ناتجين على صعيد واحد" [١]، لذا فإنه لا يمكن اعتبار الكناية منتمية لدائرة المجاز ولا يمكن كذلك اعتبارها باقية في جانب الحقيقة، بل هي في منطقة محايدة تأخذ طرفًا من هنا وطرفًا من هناك.

ولا شك أن الكناية أبلغ من التصريح في إثبات المعاني، فإن "إثبات الصفة بإثبات دليلها، وإيجابَها بما هو شاهد في وجودها آكد وأبلغ في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجًا غُفْلاً، وذلك أنك لا تدَّعي شاهد الصفة ودليلها إلا والأمر ظاهر معروف وبحيث لا يُشَك فيه ولا يُظن بالمخبِر التجوُّز والغلط" [٢].

إذن، فالكناية ضرب من التوسع الدلالي، حيث تحمل الألفاظُ القليلة معاني كثيرة، فهي مبنية – كما يقول الجرجاني – "على اللفظ يطلق والمراد به غير ظاهره"[٣]، إلا أنها لا تُلغِي المعنى الأصلي، بل تُبقِي له حظه من الظهور الدلالي.

ولعل هذه الثنائية الدلالية للكناية هي الرابط الذي يربط الكناية – بمفهومها التراثي – بالمفارقة – بمفهومها الحديث – فكل منهما تقوم على الثنائية الدلالية بين الظاهر والمتخفي من المعاني، ويكون المتلقي بحاجة إلى التأمل لاستكشاف المعاني الورائية في كل منهما، وأيضًا فإن المعنى يقال دون أن يقال حقيقة في المفارقة وفي الكناية، بل يشار إليه في ظاهر السياق من طرف خفي، ليكون على

([١]) البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ١٨٧.

([٢]) دلائل الإعجاز، الجرجاني، ٦٤.

([٣]) السابق، ٦٠.

المتلقي إتمام العملية الذهنية التي تربط الحاضر الدلالي بالغائب، وليعيد بعد ذلك إنتاج المعنى كما قصد إليه المبدع.

ومع كل هذا فإن الكناية تبتعد عن المفارقة بمفهومها الحديث في مسألة التضاد والتنافر بين المعنى المباشر المنطوق، والآخر المفهوم غير المباشر، فإنه "لا يمكن أن يكون تصور بنية الكناية على هذا النحو الثنائي مؤديًا إلى التناقض أو التصادم بين الصياغة وناتجها، لأن اللفظ قد أنتج الحقيقة والمجاز معًا" [1].

إلا أنه يمكن أن يلمح جانب التناقض في السياق الكنائي حين يكون الغرض من الكناية الإشارة إلى ما يستقبح التصريح به من الألفاظ والأفعال بألفاظ حسنة مقبولة، فإن السياق حينئذ يجمع طرفين متناقضين يتمثل أحدهما في المعنى المكني عنه وهو مستقبح، والآخر في اللفظ الظاهر المباشر وهو مستحسن، كما هو ظاهر في قوله تعالى: "كانا يأكلان الطعام"[2]، فإنه كناية عن قضاء الحاجة، فاللفظ المعبَّر به حسن مقبول في السمع، والمعنى المعبر عنه يقبح التصريح بذكره.

وتنقسم الكناية إلى قسمين بناء على حركة المعنى بين اللازم والملزوم، فهذه الحركة إما أن ترتبط بـ (صفة) يقصدها المتكلم، ويتخذ الكناية وسيلة للوصول إليها، وهذه تسمى: الكناية عن صفة، وإما أن ترتبط بـ (موصوف) يقصده المُنشيء للكناية دون أن يصرح به، ويجعل من الكناية وسيلة للكشف عنه، وهذه تسمى: الكناية عن الموصوف، وهناك نوع ثالث يذكره البلاغيون وهو: الكناية عن نسبة،

([1]) البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ١٨٨.

([2]) سورة المائدة، ٧٥.

إلا أن هذا النوع لا يزيد عن كونه نتاجًا لعملية ربط بين الصفة والموصوف أو نسبةٍ بينهما [١]، "لأنه ليس من المعقول أن يكون الهدف إنتاج صفة مجردة، أو إنتاج موصوف مجرد، بل لا بد من حلول الصفة في موصوف والموصوف لا يستحق أن تُطلق عليه هذه التسمية إلا إذا تعلقت به الصفة"[٢]، والصفة هنا يراد بها الصفة المعنوية كما هو معلوم، وليس النعت النحوى.

١- الكناية عن صفة :

والكناية عن الصفة إما أن تكون قريبة أو بعيدة، فالقريبة: "ما ينتقل منها إلى المطلوب بها لا بواسطة، والبعيدة: ما ينتقل منها إلى المطلوب بها بواسطة"[٣].

فمن أمثلة الكناية القريبة عن الصفة ما قاله ابن نباتة في وصف محبوبته:

يشكو كما يتشكى خصرها سغبًا وجاره الردف قد أودى به الشبع [٤]

فالمُحِبُّ يشكو الضمور الذي هو صفة لخصرها، والشاعر يكني عن هذه الصفة بإسناد الشكوى إلى الخصر، والحركة الكنائية هنا تنتقل مباشرة من الملزوم إلى اللازم دون واسطة:

يشتكى الخصر السغب (الجوع) ⟵ ضامر ناحل.

والأمر ذاته يتكرر فى الكناية الأخرى (الردف قد أودى به الشبع) فإن شبع الردف ينتقل إلى معنى الامتلاء والضخامة.

---

(١) انظر : بناء الأسلوب فى شعر الحداثة، د. محمد عبد المطلب، ٤٣.

(٢) البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ١٨٩.

(٣) الإيضاح، القزويني، ٢٨٧.

(٤) الديوان، ٢٩٧.

ففي البيت كنايتان عن صفتين محببتين في المرأة: نحول الخصر وضخامة الردف، ولعل المفارقة القائمة هنا تتجلى في جمع الشاعر بين معنيين متضادين (النحول – الامتلاء) في كنايتين متنافرتين في ظاهر معنييهما، إلا أنه تنافر يفضي إلى تكامل الحسن باجتماع عنصرين من عناصره في جسد المرأة، ولكن هذه المفارقة لم تنتجها الكناية في ذاتها، وإنما أفرزها السياق الذي جمع هاتين الكنايتين.

ويبقى دور الكناية هنا فى إنتاج المفارقة قاصرًا على إفادة ما لم يُقل صراحة في ظاهر النص، هذا من جانب، ومن جانب آخر، فإن الكناية الأولى قامت على ظهور معنى غير محبب للنفس يتمثل في (الجوع والسغب) والذي يقود إلى معنى ذهني محبب للنفس، وهو رشاقة القدِّ، فهنا مفارقة في الجمع بين المحبب وغير المحبب في بنية كنائية واحدة.

ومن أمثلة الكناية عن الصفة أيضاً قوله في المدح :

وإن دعوتَ به في منطق وندى دعوتَ طائيَّ ألفاظ وإفضال [1]

فالكناية هنا في قوله (طائيّ) وهي قريبة حيث ينتقل الذهن مباشرة إلى الصفة المرتبطة باسم حاتم الطائي وهي صفة (الكرم)، فالممدوح كريم في ألفاظه ونطقه وفي عطائه وهباته.

ومن ذلك أيضاً ما يُلمح من كناية في قوله يثني على الممدوح بإطلاقه الأسرى وعفوه عنهم:

بينا الأسير لديه راكب أدهم حتى غدا بالعفو أدهم ضامرا [2]

([1]) الديوان، ٣٨٨.

([2]) الديوان، ١٨٩.

فالكناية في قوله : (أدهم ضامر)، فإنها كناية عن الانعتاق والانطلاق، فإن الحصان المضَمَّر أكثر سرعة وأخف حركة من الذي امتلأ لحما، فالأسير لدى الممدوح لا يلبث أن يتبدل حاله من القيد بالحبل ليكون بعد العفو عنه حُرًّا طليقًا كالخيل الضامر لا يعوق انطلاقه شيء.

ويكني الشاعر في موطن آخر عن كرم الممدوح وشجاعته بكنايتين يدركهما الذهن عبر معنى وسيط، وهما من الكناية البعيدة:

ملْـــكٌ خـــزائنُ مالـــه وعِدائُـــهُ تشـــكو بأيديـــه التفـــرُّق والفَـــرَق[1]

فالكنايتان هنا قامتا على إسناد فعل (تشكو) إلى المال تارة، وإلى الأعداء تارة أخرى، فشكوى المال من التفرق تقود الذهن إلى المعنى المراد، ولكن عبر معنى وسيط، فالمعنى المكنى عنه هنا هو (الكرم)، والمعنى الوسيط (كثرة الإنفاق):

يشكو المالُ التفرُّقَ ← كثرة الإنفاق ← الكرم

والأمر ذاته يتكرر في شكوى الأعداء من الخوف، فإن هذا المعنى يقود إلى شجاعة الممدوح عبر معنى وسيط هو كثرة إثخانه فيهم وإيجاعه لهم.

وفى فخر الشاعر بشجاعته، يصف نفسه بهذه الصفة عن طريق الكناية البعيدة فيقول:

سـل عـن مُقـامي والـرءوس حـوائم تحـت العجاجـة والنسـور وقـوع [2]

فإن كُلاًّ من قوله (الرءوس حوائم) و (النسور وقوع) تعطي معاني دلالية يقود بعضها إلى بعض، تتمثل في ثلاثة مستويات:

([1]) الديوان،٣٣٧.

([2]) الديوان، ٣١١.

١- معنى قريب وهو: شدة القتل وكثرة جثث القتلى.

٢- معنى عميق وهو: ضراوة المعركة وشدتها.

٣- معنى أكثر عمقًا وهو المعنى المراد بالكناية: شجاعة الشاعر، حيث ألزم نفسه الإقامة والثبات وعدم الهرب أو التقهقر.

ومن هذا النمط الكنائي ما نجده في قوله:

قد أقسم الجودُ لا ينفك عن يده إما لعافيه أو للنسر والذيب[١]

فإن جوده للعافين (السائلين) معروف، أما جوده للنسر والذيب فهو كناية عن شجاعته وشدة بطشه بعدوه، فإن جوده للنسور والذئاب بإشباعها من لحوم القتلى، وهذا الإشباع يدل على كثرة هؤلاء القتلى، وكثرتهم تدل على شجاعته وقوته وشدة فتكه بأعدائه، فالدلالة تنتقل من السطح إلى العمق بهذا التسلسل:

الجود للنسر والذيب ← إشباعها ← كثرة القتلى ← شجاعة الممدوح وشدته.

ومثل هذا الناتج الكنائي يظهر في قوله :

وسجايا كالروض تبسم بالزهر (م) وبأس يُبلي الظُّبا بالنجيع [٢]

فقوله: (يُبلي الظُّبا بالنجيع) أي : يجعل الظُّبا بالية بكثرة الدم المتجمد وتقادمه على حدِّها، وهذا كناية عن شجاعته وكثرة بطشه بأعدائه، والمتلقي يصل إلى هذا المعنى الكنائي عبر معنى ذهني وسيط، فإن كثرة الدم الذي يصيب السيوف وتقادمه وتخثره عليها ناتج عن كثرة القتلى، وكثرة القتلى تنتج عن قوة وشدة بطش الممدوح.

---

(١) الديوان، ٢١.

(٢) الديوان، ٢٩٦.

وتبرز في هذه الكناية مفارقة بين المعنى السطحي المباشر الذي يحمل دلالة ذمٍّ حين تَبلَى السيوف ويضعف حدُّها، وبين المعنى الكنائي الذي هو مُراد الشاعر والذي يحمل دلالة المدح والثناء على شجاعة الممدوح وشدة بطشه، فقد جمع هذا الأسلوب الكنائي بين دلالتين متضادتين، ويزيد المعنى المفارقيَّ عمقًا أن كلا المعنيين صحيح، فإنه وإن كان المعنى العميق هو المراد والذي أقيمت الكناية لأجل تأكيده في الذهن، إلا أن المعنى السطحي يبقى له حظه من القصدية، وهنا جمعٌ بين المتنافرات ليكون الناتج الدلالي بها أكثر اكتمالاً وعمقًا.

٢- الكناية عن موصوف :

في الكناية عن الموصوف يتوصل المتلقي إلى المعنى الكنائي بطريق أقرب وأقل تعقيدًا، ذاك أن "التحول في مثل هذه الكناية يتم على مرحلة واحدة"[١]، فالسياق يركز على إبراز صفة اختصت بالموصوف المكنِي عنه، فيذكر تلك الصفة ليتم عن طريقها التوصل إلى الموصوف مباشرة [٢].

ومن أمثلة هذا النوع من الكناية ما جاء في قوله عن الخمر:

عوض بكأسك ما أتلفت من نشب فالكأس من فضة والراح من ذهب أختَ

واخطب إلى الشِّرب أمَّ الدهر إن نُسبت المسرَّة واللهو ابنةَ العنب[٣]

فهنا ثلاث كنايات عن موصوف واحد، فإن (أم الدهر) و (أخت المسرَّة) و (ابنة العنب) كلها كنايات عن الخمر، وهي من الكنايات المشتهرة، ولعل انتقال الذهن

---

(١) البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ١٩٢.

(٢) انظر: السابق، ١٩١.

(٣) الديوان، ٢١.

فيها إلى الموصوف مباشرة ناتج عن تعارف الناس عليها، إذ لا يصح على وجه الحقيقة وصفها بـ (أم – أخت – بنت) ولكن الكناية هنا قامت على الاستعارة ومجاوزة الحقيقة في بنيتها.

وفي موضع آخر يُكنِّي الشاعر عن الفقر في قوله :

رئـــيسٌ محـــا وِزْرَ الزمـــان بجـــوده وشـــدَّ لأبنـــاء الرجـــا مئـــزرًا إزرا [1]

ففي البيت كنايتان، الأولى: (وزر الزمان) وهي كناية عن الفقر والحاجة، والكناية الأخرى (شد لأبناء الرجا مئزرًا) كناية عن إعانته لهم وسد حاجتهم.

ويفخر ابن نباتة بشاعريته ويمتدح قصيدته بإيراده عددًا من الكنايات في وصفها، حين يقول لممدوحه:

خـذها عروسًـا وبكـرًا بنـت ليلتهـا أسـيلة الخـدِّ فـي عرنينهـا شـمم[2]

فقوله : (عروسًا) و (بكرًا) و (بنت ليلتها) و (أسيلة الخد) و (في عرنيتها شمم)، كلها كنايات عن قصيدته، فهي كالعروس في جهازها وزينتها، وهي قصيدة بِكرٌ لم تسمعها أذن قبل الممدوح، فهي لم تكتب لغيره، وهي حديثة الكتابة والتأليف بنت ليلتها، ثم هي سهلة لينة المأخذ كالخدِّ الأسيل، وهي تُنْبِي عن رفعة وعلوٍّ وشرف نفس.

ومن كنايات ابن نباتة عن الموصوف، قوله في الغزل:

وماثـــل ريـــقَ النحـــل لـــذةُ ريقـــه فقـــال اللمـــى مـــا أخجـــل المُتـــنحِّلا [1]

([1]) الديوان، ٢١٦.

([2]) الديوان، ٤٤١. والخد الأسيل: الناعم اللين، والعرنين : الأنف، وشُمُّ العرانين: كناية عن الرفعة والعلو وشرف الأنفس. انظر : لسان العرب، ابن منظور، ١٤/١١، ٣٢٥/١٢.

فإن (ريق النحل) كناية عن العسل.

وهكذا، فإن للكناية حضورها في شعر العصر المملوكي ماثلاً في شعر ابن نباتة، وإن كان حظها من الحضور أقل من حظ التشبيه والاستعارة، كما أنها أقل قربًا من دائرة المفارقة، لأن المستويات الدلالية التي تفرزها الكناية تسير في اتجاه واحد، ويؤدي بعضها إلى بعض، ولا يكاد يلمح بينها تعارض وتناقض إلا في أحوال قليلة حين يُكَنَّى عن المعنى بضده كما كني عن القبيح باللفظ الحسن، وعن ما هو محبوب بما هو مكروه، كما سبق الإشارة إليه.

---

(١) الديوان، ٥٤٨.

الفصل الثالث

المفارقة في أبنية المعاني

- الذكر والحذف.
- التعريف والتنكير.
- التقديم والتأخير.

الذكر والحذف

يعد أسلوب الذكر والحذف من الأساليب البلاغية التي حظيت بالكثير من الاهتمام في تراثنا البلاغي، حيث حرص النقاد على تتبع هذه الظاهرة في النص الأدبي ورصد الأغراض أو السياقات البلاغية التي تؤديها باعتبارها من "الوسائل الإيحائية" [١] التى تعطى الكلام بُعدًا دلاليًّا أكبر، ولا أدل على هذا من إشادة شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجاني بهذا النمط البلاغى فهو عنده "باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطقَ ما تكون إذا لم تنطق، وأتمَّ ما تكون بيانًا إذا لم تُبِنْ" [٢].

وتقوم فكرة الذكر والحذف عند البلاغيين على أساس "أن النظام اللغوي في الأصل يقتضي وجود أطراف يجمعها إسناد ظاهر أو مقدر، ولكن التطبيق اللغوي قد يُسقط أحدها اعتمادًا على دلالة القرائن المقالية أو الحالية، وقد يحرص هذا التطبيق على إبرازها لتدل فى موضوعها دلالة لا تتحقق بغيابها" [٣].

---

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. على عشري زايد، ٥٥.

(٢) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ١٠٦.

(٣) جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، د. محمد عبد المطلب، الشركة العالمية المصرية للنشر – لونجمان، الطبعة الأولى ١٩٩٥، ١٨٢.

ويلاحَظ أن البلاغيين يقدمون (الحذف) وأغراضه على (الذكر)، ذاك أن ظاهرة الحذف هي الطارئة، فإن الأصل (الذكر) ثم يأتي (الحذف) ليكون عدولاً عن الأصل وانحرافًا يُدخِل النص حيّز الأدبية، أما دراستهم للذكر فإنها تنحصر حيث "يصح الاستغناء عنه لوجود القرينة" [١]، كما أن أصلية (الذكر)" تُضعِف من ردود المتلقي إزاءه، بخلاف الحذف لمخالفته الأصل، فيكون مخالفًا لعملية التوقع، وهذه المخالفة تصحبها حالات نفسية لا تتوفر في الحالة الأولى" [٢]، ومن هنا تقف البلاغة في هذا المبحث إزاء نوعين :

١- حذف ما يكون الأصل ذكره وذلك لسبب بلاغي.

٢- ذكر ما يكون الأصل حذفه، لأن وجوده مع صحة الاستغناء عنه تجعل منه حشوًا لا فائدة منه، إلا أن يكون ذكره لفائدة بلاغية تقوى الدلالة وتزيدها وضوحًا.

ومن هنا فإن "طبيعة (الحضور والغياب) لبعض عناصر التراكيب تمثل لونًا تعبيريًّا بارزًا أفاد منه القدماء في تحليل كثير من النماذج الأدبية لاستخلاص ما فيها من ألوان الجمال، أو لرصد ما فيها من ظواهر القبح، وبمعنى آخر كانت هذه الخاصية من أهم مظاهر تقييم العمل الأدبي" [٣].

وغير خافٍ ما لهذه الظاهرة الأسلوبية من حضور كبير في النتاج الأدبي شعره ونثره، فلا يكاد يخلو نص أدبى منها لما لها من أثر في تكثيف الدلالة في

([١]) بغية الإيضاح، عبد المتعال الصعيدي، ٧٢/١.

([٢]) البلاغة العربية قراءة أخرى، د.محمد عبد المطلب، ٢١٦.

([٣]) جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربى القديم، د. محمد عبد المطلب، ١٨١.

أقل قدر من الألفاظ المنطوقة، فالحذف "يكثر استخدامه وتتنوع مظاهره من جملة إلى أخرى فى النص الواحد بقدر تقدم النص واتضاح جوانب الموضوع المدروس بسبب دلالة بعض المذكور على بعض المحذوف إلى حدٍّ يصبح معه الحذف عملية آلية" [1]، لذا فإن ظاهرة الحذف تكثر في صيغ العطف والاستفهام، لأن العطف تكرارٌ لحكم الجملة الأولى وإجراء له على الجملة أو الجمل اللاحقة، فيدل المذكور على المحذوف ويُغني عنه، وكذلك الأمر في الاستفهام الحقيقى، فإن جواب الاستفهام لا يعدو كونه تكرارًا لعناصر جملة الاستفهام وصياغة جديدة لها[2].

وكما أن في أسلوب (الذكر والحذف) مخالفة لعملية التوقع – كما سبق ذكره – فإنه أيضًا يعتمد على ثنائية (الحضور والغياب) فهنا:

١- غياب للمحذوف الذي كان يُتوقع حضوره.

٢- حضور للمذكور في مواطن كان يُتوقع فيها غيابه.

ومن هنا فإن هذا الأسلوب يدخل دائرة المفارقة لاعتماد الدلالة فيه على بنيتين : سطحية وعميقة، واعتماده مخالفة التوقع بين المذكور والمحذوف.

ولما كان (الذكر والحذف) أسلوبًا مفارقيا فإنه سيعتمد – دون شك- في إعادة إنتاج الدلالة واستكناه البنية العميقة على المتلقي الذي سيكون دوره أساسيًا كما كان في كل أنماط المفارقة السابقة، فالحذف على وجه الخصوص يحقق حضورُه في النص هدفين مزدوجين :

---

(١) خصائص الأسلوب فى الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، ٣٠٢-٣٠٣.

(٢) انظر : السابق، ٣٠٣.

١- إثراء الإيحاء وتعميق الدلالة.

٢- تنشيط ذهن المتلقي وخياله للبحث عن الأجزاء الغائبة والمضمرة في عمق النص، ليعيد تركيب السياق وقراءته قراءة جديدة يُنتج من خلالها الدلالة العميقة التي قصد إليها المبدع [١].

ولا شك أن استقبال المتلقي لمثل هذا اللون من الدلالة المخبَّأة في العمق له أثر كبير، فإن "اكتمال عناصر الصياغة يدخلها منطقة الشفافية التي يستطيع المتلقي اختراقها سريعًا إلى النتاج الدلالي، فلا تحصل للنفس لذة ولا ذوق بإدراك المعنى، أما الحذف فإنه يُدخل البنية دائرة الكثافة، بحيث لا يخترقها المتلقي إلا بعد معاناة، فيكون اكتساب المعنى شبيهًا باكتساب التصور فيزداد الكلام حسنًا وتزداد النفس لذة"[٢]، ففرق بين سياق اكتملت فيه العناصر، وآخر غابت بعض مكوناته مع حضورها في العمق "فقولنا: (قائم) في جواب: (كيف زيد؟) يقتضي أن يتدخل المتلقي لإكمال الجواب باستحضار (زيد) وهو استحضار يعتمد على حركة العقل التي لا ترى نوعًا من الإفادة في الدالِّ المفرد (قائم) من ناحية، ومن ثم يتم استحضار الدالِّ الغائب من ناحية أخرى، أما فى حالة ذكر المسند إليه بقولنا: (زيد قائم) فإن الصياغة تُلغي حضور المتلقي أو تجعله حضورًا سالبًا في أحسن الاحتمالات، أي أننا أصبحنا أمام احتمالين صياغيين: احتمال يتيح للحركة الذهنية

---

(١) انظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. على عشري زايد، ٥٥.

(٢) البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ٢٢١.

أن تمارس فعاليتها عند المتلقي (بالحذف) واحتمال يتكئ على اكتمال عناصر الصياغة (الذِّكر)، والاحتمال الأول يتوافق مع طبيعة العدول بكل أدبيتها"[1].

ويأتي الحديث هنا عن أسلوب (الذكر والحذف) باعتباره من الأنماط البلاغية التي تتصل بالمفارقة وشعريتها من جهة، وباعتباره من الأنماط الشائعة في الشعر العربي عامة، بل في الكلام العربي، حيث هو من سنن العرب في كلامها كما يقول ابن فارس[2].

وسيعرض البحث لبعض الأمثلة على هذه الظاهرة في شعر العصر المملوكى ممثَّلاً في شاعر العصر المملوكي (ابن نباتة المصري)، وهي أمثلة لا تعدو أن تكون نماذج قليلة لظاهرة لا تكاد تخلو منها صفحة من صفحات ديوانه.

وقد جرت عادة النقاد عند الحديث عن هذه الظاهرة البلاغية ودراستها أن يتتبعوا السياقات والأغراض البلاغية التي تنتجها وهذا ما سيتخذه البحث في الصفحات القادمة على أن تكون تلك السياقات والأغراض البلاغية على سبيل التمثيل لا الحصر.

فمن ذلك قوله ابن نباتة في معرض مدحه النبي – صلى الله عليه وسلم –:

نبيٌّ لـه مجد قديم وسؤدد صميم وأخبار تجِل وتُخبِر[3]

أي: (هو نبيٌّ) وقد حذف المسند إليه هنا تعظيمًا للممدوح، وكأن الشاعر يُجِلُّ الممدوحَ – صلى الله عليه وسلم – عن أن ينطق باسمه، كما "أن بناء السياق

([1]) البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ٢١٧–٢١٨.

([2]) انظر: الصاحبي، ابن فارس، ٢١١.

([3]) الديوان، ١٨١.

على هذا النحو يعمل على ترديد المسند إليه مرة في صورة (الإضمار) الغائب، ومرة في وظيفة المسند...، وهو ما يعني أن التحرك الصياغي قد تم عن وعي بنقل المسند إليه من وظيفته الابتدائية إلى وظيفة الخبرية، وذلك عن طريق (تنكيره) بحيث لا يصلح للوظيفة الأولى، ومن ثم يُخليها تقديريًّا لهذا الدالِّ الغائب ليشي بمنزلته النفسية عند المبدع"[1]، وهي هنا منزلة التعظيم والإجلال.

وفي البيت السابق أيضًا حذف للمسند لوروده في سياق العطف في قوله: (وسؤدد) أي: وله سؤدد، وكذلك : (وأخبار) أي: وله أخبار، والحذف هنا جاء للاختصار اكتفاءً بما تم العطف عليه في أول البيت: (له مجد)، والحذف يكثر في سياق العطف – كما سبق ذكره – لأن العطف تكرار لحكم سابق.

ومن حذف المسند أيضًا في البيت السابق ما يلحظ في قوله (تُجِلُّ) و (تُخبِر)، فالبنية العميقة هنا : (تُجِلهُ) و (تخبر عنه)، فحُذِف المفعول في الجملة الأولى، وحُذِف الجار والمجرور في الثانية، وهذا الحذف يأتي في سياق التعظيم أيضًا للممدوح، كما أنه يأتي في سياق الاختصار، فإن "الاختصار غرض مطَّرِدٌ في الحذف، فتارة يكون وحده، وتارة يكون مع غيره من أغراض الحذف" [2].

وفي موضع آخر يعتمد ابن نباتة أسلوب الحذف أيضًا لإظهار إجلاله للممدوح فيقول:

المرتقي درجات مجدٍ جلَّ أن يحذو سواه وجلَّ عن أن يُحتذى
مترفع الأوصاف عن مدح الورى فكأنما قول المديح له بَذا

([1]) البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ٢١٩.

([2]) بغية الإيضاح، عبد المتعال الصعيدي، ٦٩/١.

جـزل النـدى والبـأس لـو مـسَّ الصـفا لجــرى ولــو لمــس الحديــد لفلَّــذا [1]

فهنا تتعدد البنى العميقة التي أنتجها الحذف على النحو التالي:

بنية السطح	بنية العمق
المرتقي	هو المرتقي
مترفع الأوصاف	هو مترفع الأوصاف
جزل الندى	هو جزل الندى
والبأس	وهو جزل البأس

ويظهر في الأبيات السابقة الكم الكبير من الدوال المتخفية في النص، ولا غرابة في ذلك، فإن خفاءها يمنح النص بنية عميقة تسهم في عمق الدلالة، وتضفي على النص خاصية الإيحاء التي تنقله من مستواه المألوف الذي يؤديه المعنى السطحي، إلى مستوى يتضمن الحالة الشعورية التي تعتمل في نفس المبدع حين أنشأ النص من تعظيم للممدوح وإشادة به، ولا شك في أن هذه الحالة الشعورية لم يكن النص ليُعَبِّر عنها لولا اعتماده على الحذف، فالمحذوف هنا غائب عن السياق ولكن حضوره قويٌّ في الدلالة، ولو ذُكر لكانت دلالته أضعف، ولكان النص أقل رونقًا وجمالاً.

ومن حذف المسند ما جاء في قوله في الرثاء:

بكــى لفقــدك محــرابٌ كــأن ســنا مصــباحه فــي حشــاه نــارُ تــذكار

ومصــحفٌ بــات يشــكو قلبُــه أســفًا مقســمًا بــين أجــزاء وأعشــار

([1]) الديوان، ١٧٦.

ومَـدْرجٌ كـان فيـه الـدُّرُّ منتظمًـا علـى ترائـب أسـماع وأبصـار

وقصـةٌ كـان فيهـا غـوثُ مرتقـبٍ علـى يـديك ويسـر بعـد إعسـار

ومجمـعٌ كنـت فيـه مـن نـدًى وتقًـى أحـقَّ أن تتسـمى بـابن دينـار

لا تبعـدن فكـم أبقيـت منقبـة كالغيـث ولَّـى وأبقـى فضـلَ آثـار

إن ارتحلـت فبِـرٌّ جِـدٌّ مقتـرب وإن ثويـت فـذكرٌ جـدٌّ سـيَّار[1]

فالحذف في هذه الأبيات قد تكرر بحذف الفعل (بكى) من قوله: (ومصحفٌ) و (مدرج) و (قصة) و (مجمعٌ)، ذاك أن كل معطوف مفرد يشتمل غالبا على حذف بالضرورة، ولا شك أن هذا النمط من الحذف يأتي في سياق الاختصار.

وفي البيت الأخير يقع الحذف للجار والمجرور في قوله: (إن ارتحلت فبرٌّ) و (إن ثويت فذكرٌ)، أى : إن ابتعدت فَلَكَ برٌ وإن ثويت فَلَكَ ذكرٌ، ولعَل الحذف هنا يشي بأن المرثيَّ هو ذاته البِرُّ، وهو ذاته الذِّكر الحسن الذي لا ينقطع، فكأن غيابه وموته غيابٌ حاضرٌ، وموتٌ حيٌّ.

ويحكي ابن نباتة حاله مع محبوبةٍ ملولٍ، تنكَّرت له لما رأت شحوب جسمه من السقم:

وملولـةِ الأخـلاق لمـا أن رأت أثـر السـقام بجسـميَ المُنهـاضِ

قالـت: تَغَيَّرنـا؟ فقلـت لهـا: نعـم أنـا بالصـدود، وأنـتِ بـالإعراض[2]

([1]) الديوان، ٢٢٢.

([2]) الديوان، ٢٨٢. وقوله: المُنهاض، من قولهم: " هاض الشيء هيضًا: كسره، وهاض العظم يهيضه هيضًا فانهاض: كسره بعد الجبور أو بعدما كاد ينجبر، فهو مهيضٌ، واهتاضه فهو مُهتاض ومُنهاض". لسان العرب، ابن منظور، ٢٤٩/٧.

فقد أسهم الحذف في البيت الثاني في تكثيف الدلالة، فالمعنى متسعٌ أداه الشاعر في ألفاظ قليلة، فإن المتلقي حين يعيد إنتاج النص في بنيته العميقة فسيكون على النحو التالي:

قالت: تغيرنا؟ فقلت لها: نعم (تغيرنا)، أنا (تغيرت بسبب) الصدود، وأنت (تغيرت عليَّ) بالإعراض (عَنِّي).

فالحذف في الشطر الأول وقع في جواب الاستفهام، لأن الإجابة ما هي إلا صياغة جديدة لجملة الاستفهام وتحديدٌ للموقف منها بـ: نعم أو لا، وهذا مطَّرد في صيغ الجواب عن الاستفهام الحقيقي، وفي هذا اختصار واحتراز عن العبث، وتعويل على السياق الذي يدل على المحذوف.

أما الشطر الثاني، فإن الحذف فيه قد كثف من الدلالة، فحين يقول: (أنا بالصدود وأنت بالإعراض) فإنه يعتمد في الكشف عن دلالته على فهم السامع ووعيه بالسياق، فإنَّ تغيُّر الشاعر بالصدود لا يعني أنه تغير على محبوبته وصدَّ عنها وإلا فإنه لن يكون هناك معنى للشكوى، بل المراد الذى يتسق مع المعنى الذي ساقه الشاعر في البيت الأول: أن الشاعر قد تغير جسمه ونحل وشحب بسبب كثرة صدود محبوبه عنه، بعد أن كانا يتبادلان مشاعر الحب والعشق، وهذا ما يؤكده في الجملة اللاحقة: وأنتِ بالإعراض (عني).

وحين ضاقت الحال على الشاعر في الشام عبر عن ذلك بقوله:

أزف الرحيل عن الشآم وأهله غيظًا من الحال الذين لا يرتضى

قـالوا: الزمـامَ، فقلـت: تبقـى نـاقتي فزمامهـا بيـدي ومـا ضـاق الفضـا[1]

فقد حذف المسند من قوله: (قالوا: الزمامَ)، فالمراد: (خُذ الزمامَ) أو: (أمسك الزمامَ) ولعل الغرض من حذف المسند (الفعل) وما يتضمنه من فاعل مستتر وجوبا تعجيل المساءة إلى الشاعر، فكأنهم يستحثونه ويستعجلونه بالخروج من الشام ولا يريدون إطالة الحديث معه، وعلى عكس طريقتهم في الاختصار فإنه يُطيل الإجابة عليهم غير مكترث: تبقى ناقتي، فزمامها بيدي وما ضاق الفضاء، أي أن أرض الله واسعة وأن ضاقت بي الشام فسأجد الخير في غيرها من بلاد الله .

ومن حذف المسند والمسند إليه ما جاء في قوله يمدح بعد مقدمة غزلية:

تغزلـت فيهـا وامتـدحت أخـا العلـى إمـام التقـى والـنفسُ غيـرُ مُغَلِّثَـة

ولِـمْ لا؟ ومـن نعمـاه للفكـر باعـث علـى أدب مـا مـات إلا ليبعثـه

إمـام لُهـاه بالمعـالي فقيهـة وأمداحـه بالمكرمـات محدِّثـة [2]

فقوله : (ولِمْ لا؟) أي : ولم لا أمتدحه؟، والحذف هنا كان لضيق المقام بسبب الشعر ولدلالة السياق على المحذوف.

وقوله في البيت الثاني (إمام) أي : هو إمام، والحذف هنا أيضًا يأتي في سياق الاختصار، وضيق المقام لأجل الوزن الشعري، وكذلك فإن فيه تعظيمًا للممدوح وتفخيمًا لمقامه، وإظهارًا لمكانته في نفس الشاعر.

([1]) الديوان، ٢٨٣.

([2]) الديوان، ٨٥. وقوله" مُغَلِّثة" أي مُخَلِّطة، انظر : لسان العرب، ابن منظور، ١٧٢/٢. ولعله أراد أنه لا يخلط بين الغزل والمديح وإن اتخذ الغزل مقدمة يخلص منها إلى المديح.

تلك نماذج من سياقات الحذف وأغراضه البلاغية، وفى الجانب الآخر فإن ذكر المسند والمسند إليه لا يبتعد كثيرًا عن تلك الأغراض، فمن سياقات الذكر ما جاء في قوله يمدح النبي – صلى الله عليه وسلم –:

هو المرتقِي السبع الطباق إلى مدًى لجبريـــل عنـــه موقـــف متـــأخر

هـو الثابـت العليـا علـى كـل مرسَـلٍ بحيـث لـه فـي حضـرة القـدس محضـر

هــو المصــطفى والمقتفــى لا منــاره يُحَـــــطُّ ولا أنـــــواره تتكـــــوَّر [1]

وظاهر أن إصرار الشاعر على إظهار المسند إليه وتكرار ذلك فى الأبيات الثلاثة مع إمكان تغييبه وحذفه، يدل على رغبته في ذكر الممدوح – صلى الله عليه وسلم – والتلذذ بذلك، وكذلك تعظيمه له بجعله كل جملة من جمل المدح مستقلة عن الأخرى غير معطوفة عليها، ويدل ذكر المسند إليه أيضًا على أن الممدوح – صلى الله عليه وسلم – هو دون غيره من يختص بتلك الصفات، فإظهار المبتدأ (هو) يدل على اختصاصه بتلك الصفات التي لا يشاركه فيها أحد.

وفي إحدى الرثائيات يُذكِّر الشاعر بعِظَم فاجعة الموت، وأن المنيَّة كالصياد الذي يقتنص الأرواح، فلا ينجو منها ناجٍ:

هـــي المنيـــة لا تنفـــك صـــائدةً نفوســـنا بـــين مســـموع ومشـــهود [2]

فقد كان من الممكن أن يقول: (المنية لا تنفك تصيد النفوس) لا سيما وكلمة (المنية) تصلح لأن تكون مبتدأ، إلا أن الشاعر يُصرُّ على جعلها خبرًا، ويثبت المسند إليه

([1]) الديوان، ١٨٣.

([2]) الديوان، ١٥٦.

(هي)، ليتكرر ذكر المنية مرتين، مرة باسمها، ومرة بالضمير (هي) ليتكرر حضورها في نفس المتلقي مرة بعد مرَّة.

ومن المواضع التي استغل الشاعر فيها أسلوب الذِّكر لتأكيد المعنى قوله:

وذي عَـذَلٍ فـي الحُـبِّ لا هـو نـاظرٌ إلـى حُسـن مـن أهـوى ولا أنـا سـامع [1]

فقد عمد الشاعر إلى التعبير بالجملة الاسمية (هو ناظرٌ)، و (أنا سامع) وإظهار المسند إليه، وكان يمكن أن يقول (لا ينظر إلى حُسنِ من أهوى)، و (لا أسمع عذله)، إلا أن التعبير بالجملة الاسمية يعطي الجملة معنى الثبوت والاستمرار، فالعاذل دائم العمى عن محاسن المحبوب، لذا فهو لا ينفك يعذل الشاعر على حبه إياه، والشاعر مستمرٌ فى التظاهر بالصَّمم عن لوم العاذل.

ويُلحظ هنا أن ذكر المسند إليه يأتي في سياق تأكيد المعنى، وفي سياق إظهار الذم للعاذل.

ومن الأمثلة على هذا السياق أيضًا قوله في المدح:

ووالله مـــا نـــوفي أياديـــك حقهـــا إذا نحـــن أثنينـــا عليـــك بصـــالح [2]

فإن الشاعر يذكر الضمير (نحن) مع إمكانية حذفه، فكان يمكن أن يقول: (إذا أثنينا عليه بصالح) كما أن ورود هذا السياق في الشعر ليس مسوغًا لإظهار الضمير، فكان يمكن أن يقول: (إذا اليوم أثنينا عليك..)، ويحافظ على الوزن، ولكن ذكر المسند إليه هنا مقصود لذاته لتأكيد المعنى في ذهن السامع.

([1]) الديوان، ٣٠٢.

([2]) الديوان، ١٠٠.

وهكذا، فإن ثنائية الحضور والغياب الماثلةَ في (الذكر والحذف) تسهم في صنع المفارقة في النص الشعري، بما تحدثه من توتر حين يغيب عن النص ما الأصل حضوره، وحين يحضر ما الأصل غيابه، مما يجعل ذهنية المتلقي دائمة الحضور، لما يكون له من دور بارز في إعادة إنتاج النص بإحضار العنصر أو العناصر المحذوفة، والنظر فيها، والنظر كذلك في العناصر التي طفت على سطح النص بعد أن كان الأصل فيها الكمون في البنية العميقة، والبحث عن الدافع الذي جعل المبدع يتعمد إقصاء تلك وتغييبها، وإظهار هذه وإبرازها، ليكون النص قِسمةً بين المنشئ الذي يختار عناصره ومستوياته الدلالية، والمتلقي الذي يُفسِّر ويكشف، ويستجلي دوافع المنشئ النفسية.

التعريف والتنكير

إذا كان أسلوب الذكر والحذف يقوم على ثنائية الحضور والغياب للدالِّ، فإن أسلوب (التعريف والتنكير) يعتمد على الحضور الدائم، إلا أنه حضور يتراوح في ثنائية أخرى بين الاتساع والشمول الدلالي في (التنكير)، والتحديد والتخصيص في (التعريف).

والمراد بـ (التعريف والتنكير) هنا : نقل الدالِّ من "التعريف إلى التنكير، ومن التنكير إلى التعريف، ومفهوم هذا أن الحالة التي يأتي عليها تكون خارجة عن (الأصل)، أي : إذا كان مُعرَّفا فالمفترض أن الأصل تنكيرُه، وإذا جاء منكَّرًا كان الأصل تعريفه، وبهذا الاعتبار وحده يمكن اكتساب التحول طبيعة بلاغية" [١].

وكثيرًا ما يقدم البلاغيون الحديثَ عن التنكير قبل التعريف، ذاك أن النكرة تتفلَّت من قيود التعريف، لذا فهي تعطي معنى العموم – غالبًا – بينما التعريف يؤطِّر المعنى ويحصره، ومن جانب آخر فإن بعض النحاة يعتبر أن "النكرة هي الأصل، لأنها أشد تمكنًا من المعرفة، على أساس أن الأصل في الأشياء أن تكون نكرة ثم يطرأ عليها التعريف، ومن ثم فأكثر الكلام ينصرف إلى النكرة"[٢].

([١]) البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ٢٣٥.

([٢]) جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، د. محمد عبد المطلب، ١٨٥.

وكما في (الذكر والحذف) فإن (التعريف والتنكير) يفاجِئ المتلقي بغير توقعه، فيقع التعريف حين يُنتظر التنكير، ويأتي التنكير حين كان يُرجى التعريف، إلا أن مجيء كلٍّ منهما في غير الموضع المعتاد له لا يأتي اعتباطًا، وإنما هو تعمد من المبدع ليُكسب الدلالة بُعدًا ما كانت لتكتسبه لو أتت الصياغة على النمط المعتاد، ولتكون مفاجأة المتلقي بغير توقعه بمثابة المُنَبِّهِ الذي يستحثه على الغوص في بنية العمق، فإن بلاغية (التعريف والتنكير) "تعود إلى المستوى العميق قطعًا" [١]، ومن هذا المستوى تنتج الدلالة التى أرادها المبدع وسعى إلى تضمينها في نصه، ومن هنا تظهر الصلة جلية بين (التعريف والتنكير) والمفارقة بثنائيتها وعمقها الدلاليّ ومفاجأتها المتلقي بخلاف توقعه.

وقد سعى البلاغيون هنا – أيضًا – إلى تتبع السياقات أو الأغراض البلاغية التي تُشكِّلها عملية التعريف والتنكير البلاغية، مع ملاحظة التداخل الكثير بين سياقات التعريف وسياقات التنكير، إلا في بعض الاستعمالات التي اختصت بالتنكير [٢].

الأغراض البلاغية للتعريف :

بداية يجدر التنبيه إلى أن المراد بالتعريف هنا ليس جعل الدالِّ اللغوى معرفةً، لأن هذا من خواص المواضعة اللغوية، "وإنما المقصود إيراده معرفةً داخل السياق، فهذا الإيراد هو الممثل للوظيفة البلاغية" [٣].

---

(١) البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ٢٤٣.

(٢) انظر : السابق، ٢٣٣.

(٣) السابق، ٢٢٨.

وحين يتتبع البلاغيون سياقات التعريف فإنهم يتتبعونها ضمن الأشكال والصيغ المختلفة التى تتم من خلالها عملية التعريف، فهناك التعريف بالإضمار، والتعريف بالعلمية، والتعريف بالموصولية، والتعريف باسم الإشارة، ولكل منها أغراضه البلاغية وإن كانت تلك الأغراض تتكرر وتتداخل، والسياق والمقام هما اللذان يحددان الغرض ويرجحان بعض الأغراض على بعض.

ولعل البحث فيما يلي يعرض لبعض النماذج على كل نوع من أنواع التعريف، فليس المقام هنا مقام تتبع لتلك السياقات بقدر ما هو عرض لبعض النماذج التي يتجلي فيها الحضور المفارقي لهذا الأسلوب البلاغي، أعني أسلوب التعريف.

١- التعريف بالإضمار :

ليس الحديث هنا في التعريف بالإضمار عن المعانى النحوية حين يكون الضمير في مقام التكلم أو الخطاب أو الغيبة، فمثل هذه المعانى لا يُبحث عنها في البلاغة[١]، وإنما النظر هنا إلى ما تفرزه تلك الأساليب من إيحاءات ودلالات تزيد المعنى عمقًا، وتكشف عن نفسية المبدع وغايته من استعمال تلك الضمائر (ضمائر التعريف) فى خطابه.

وكثيرًا ما تأتي ضمائر المتكلم في سياق الفخر والاعتداد بالذات، سواء كان المتكلم مفردًا أو جماعة، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة عتابية:

إنَّا وإن غدرت فينا عهودُكمُ من الذين هُمُ للعهد راعونا

---

(١) انظر: بغية الإيضاح ، عبد المتعال الصعيدي، ٧٦/١.

فـــي قِبلـــة العشـــق أو ميـــدان حِليتـــه نحـــن المُصَـــلُّون أو نحـــن المُجَلُّونـــا[١]

فالأصل أن تأتي (إنَّا) و (نحن) للدلالة على المتكلمين، إلا أن الشاعر هنا يجاوز بها المستوى الوضعي الحقيقي ليستعملها استعمالاً مجازيًّا، فهو يتحدث عن نفسه بضمير الجمع وهو شخص واحدٌ، وهذا مجاوزة للحقيقة وخروج على مقتضى الظاهر[٢]، ولا شك أن الغرض هنا هو الفخر والاعتداد بالنفس، ولو جاء الضمير بصيغة المفرد لكان الفخر به ظاهرًا، فكيف وقد فخَّم نفسه بضمير الجمع؟!

ومن ذلك أيضًا قوله يفخر بمقدرته الشعرية:

إذا قيل: من رب المكارم في الورى؟ أقل: هو، أو رب القريض؟ أقل: أنا[٣]

فظاهرٌ هنا اعتداد الشاعر بنفسه، والذي اعتمد في إظهاره على ضمير المتكلم (أنا).

والأمر ذاته ينطبق على ضمائر الخطاب، فإن الأصل فيها مخاطبة السامع المفرد أو الجمع، ولكنها قد تجاوز هذا الأصل لتنصرف إلى أغراض بلاغية منها زيادة المدح والتعظيم كما في قوله:

أنـــتم أنـــاس إذا أجـــرَى الـــورى نســـبًا للجـــود عُـــدَّ إلـــى أيـــديكم وعُـــزي [٤]

وقوله :

شـــهدت معاليـــك الرفيعـــة والنـــدى أن الـــــورى أرض وأنـــــت ســـــماء [٥]

---

(١) الديوان، ٥٠٤.

(٢) انظر: بغية الإيضاح عبد المتعال الصعيدي، ٧٧/١.

(٣) الديوان، ٤٨٩.

(٤) الديوان، ٢٥٩.

(٥) الديوان، ١٢.

وفي موضع آخر يصر الشاعر على تكرار ضمير المخاطب لتأكيد المدح:

الغيــث أنــت وأنــت أكــرم ديمــة والســهم أنــت وأنــت أســرع منفــذا [1]

والأصل في الخطاب أن يكون لمُعَيَّنٍ، ولكن السياق قد يُخرِج الخطاب عن أصله ليكون لغير معين فيدل على العموم، ومثل هذا قول ابن نباتة:

إذا رأيــــتَ قوافيهـــــا وطلعتـــــه فقــد رأتْ مقلتــاك البحــر والنونــا [2]

فإن قوله (رأيت) لا يريد بها مخاطبًا بعينه، بل يريد: لو تمت رؤيتها من أي أحد...، فهي قد "تناهت في الظهور حتى امتنع خفاؤها، فلا تختص بها رؤية راءٍ مختص به، بل كل من يتأتي منه رؤيةٌ داخلٌ في هذا الخطاب" [3]، فقد أخرجها – أي الرؤية – في صورة الخطاب لمُعيَّن وهو يقصد العموم، وهنا خروج على مقتضى الظاهر، كما هو الحال في المفارقة من وجود مستويين من المعنى، فالمعنى السطحي يدل على مخاطب بعينه، والمعنى العميق يدل على العموم.

وأما التعريف بضمير الغيبة فإنه يقتضي أن يكون عائدًا على مسند إليه مذكور لفظًا أو حُكمًا[4]، ومن ذلك قول ابن نباتة:

هو البحر من أي المعاني قصدتَه رأيتَ اتفاق الاسم والفعل معجِبا [5]

فالممدوح في مقام الغيبة، ولكن الضمير (هو) لا بد أن يكون عائدًا على مذكور في الأبيات السابقة لهذا البيت، سواء كان ذكره على وجه الحقيقة أو تدل

([1]) الديوان، ١٧٧.

([2]) الديوان، ٥٠٥.

([3]) الإيضاح، القزويني، ٤٢.

([4]) السابق، ٤١.

([5]) الديوان، ٥٤.

القرائن على حضوره، والغرض الظاهر من التعريف بضمير الغيبة هنا هو التفخيم والتعظيم.

وقد يأتي ضمير الغائب للدلالة على التقليل من شأن الشيء، كما في قول ابن نباتة من مقطوعة أولها :

يقولون: تبكي والديار قريبة؟! إذا بعُدت أوطانهم كيف تصنع؟

إلى أن يقول:

وما هي إلا مهجة ذاب شطرها فسالت بها من فوق خدي أدمع

وعما قليلٍ يُنفِذ البينُ سهمه فلا مهجة تبقى ولا الدمع يهمع[1]

فالعُذال يلومون الشاعر على بكائه على أحبابه، ويقولون: هذه حالُك وهم قريبو الدار، فكيف تصنع إذا بعدوا؟، فيجيبهم الشاعر باستصغار ما يبذله لأحبابه وإن عَظُم، فما يبذله ليس إلا (مهجة) قضَى نِصفُها، وإذا ارتحل الأحباب ونأت ديارهم فإن البين سيقضي على النصف المتبقي...، ويعبر الشاعر عن التقليل من شأن روحه التي يبذلها لأحبابه بضمير الغائب (هي) في سياق القصْر، فهي ليست إلا شيئًا يسيرًا يبذله المحب لأحبابه.

ويأتي التعريف بضمير الغائب في سياق التلذذ بذكر اسم المحبوبة، كما في قوله في الغزل:

مصرية تُبدي التصامم إن روت لفظًا لأن اللفظ منها سُكَّر

يحلو إذا هي كررته وحسبكم بالسُّكَّر المصري حين يُكرر[2]

([1]) الديوان، ٣١٠، وفي الديوان، (ولا دمع يهمع) ولا يستقيم الوزن، ولعل الصواب ما أثبتُّه.

([2]) الديوان، ٢٥٧.

فالشاعر يتلذذ بذكر محبوبته مع أنه تحدث عنها في البيت الأول وكان يكفيه، إلا أنه أعاد ذكرها بالضمير (هي) تلذذًا واستعذابًا لذكرها.

وهكذا، فإن التعريف بالإضمار من شأنه أن يضيف للدلالة بُعدًا إيحائيًا مع ما يؤديه من وظائف أصلية في صياغة الجملة.

٢- التعريف بالعلمية:

" تتداخل سياقات التعريف هنا مع غيرها من السياقات عند تحديد المستهدف البلاغي، كأن يكون الغرض: (التعظيم أو الإهانة أو الاستلذاذ أو التبرك)" [١]

ففي مقام التبرك بالاسم العلم ما تكرر لدى الشاعر في مدائحه للنبى – صلى الله عليه وسلم – من مثل قوله:

قل يا محمدُ تُفصح الأكوانُ عن حمدٍ كأن مِزاجَهُ تَسنيم [٢]

وقوله :

لعمري لقد سارت صفات محمد كذاك النجوم الزاهراتُ تُسَيَّرُ [٣]

فقد عمد إلى التصريح باسمه (محمد) صلى الله عليه وسلم، مع أن القصيدتين كلها كانت في مدحه، وقد ورد ذكره قبل هذين البيتين، وكان يكفي الشاعر أن يُعَبِّر بالضمير ليعود على مذكور لفظًا أو حكمًا، إلا أنه عدل عن هذا وصرَّح بالاسم العلم تبرُّكًا بذكره.

([١]) البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ٢٣٠.

([٢]) الديوان، ٤٢٨.

([٣]) الديوان، ١٨٣.

أما سياقات التعظيم والتحقير فغالبًا ما ترتبط بالكُنى والألقاب المحمودة أو المذمومة[1]، أما التعظيم فمثل قوله :

في أمسها العباسُ يَسقيها الحيا واليومَ يَسقيها أبو العباس [2]

فقد جاء بذكر (أبي العباس) على سبيل التعظيم والمدح.

أما سياق التحقير والذم فمثل قوله :

عشقته حلوًا على مثله يطاع في الغيِّ أبو مُرَّة [3]

فـ (أبو مُرَّة) هو إبليس[4]، فالتعريف بالكنية هنا جاء على سبيل التحقير والذم.

أما سياق التلذذ بذكر اسم العَلَم فعادة يكون بذكر اسم المحبوب، كما في قول ابن نباتة:

يا أيها اللوَّام دينكم لكم في الصبر عن ليلى ولي أنا ديني [5]

ومن هنا فإن التعريف بالعلمية لم يقتصر على مجرد الدلالة على مُعيَّن كما هو الأصل فيه، بل إنه اتخذ بُعدًا دلاليًا ليعبر عما في نفس المبدع من مشاعر تجاه من يصرح بذكرهم في شعره، ويبقى أيضًا أن السياق والمقام هما من يعطي القرينة على تضمن النصِّ تلك المعاني البلاغية والمشاعر النفسية للمبدع من تبرك وتعظيم وتلذذ وتحقير.

---

(1) انظر: البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ٢٣٠.

(2) الديوان، ٢٧٠.

(3) الديوان، ١٨٨.

(4) انظر : ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، أبو منصور الثعالبي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف – القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٥، ٢٤٥/١.

(5) الديوان، ٥١٣.

٣- التعريف بالموصولية :

الأصل أن يأتى التعريف بالاسم الموصول لحاجة المعنى لجملة الصلة، فالاسم الموصول "اسمٌ مبهم الدلالة لولا صلته الكاشفة للمراد به، والمعرِّفةُ حقًّا بما يراد الدلالة به عليه، وهذا الإبهام الأوَّليُّ في اسم الموصول يُحدث في نفس المتلقي تشوقًا لمعرفة المراد به عن طريق صلته، فهو بسبب استثارته للداعي النفسي إلى المعرفة يُعتبر من أدوات البيان التي تفتح لها أبواب النفس انفتاحاً تلقائيا فتتلقفها بالدافع الذاتى إلى المعرفة.

ومن هنا تبدو لنا ميزة خاصة لاسم الموصول لا توجد فى غيره، ويضاف إلى هذه الميزة أن صلة الموصول قد تتضمن مع التعريف بالمدلول عليه به بيانًا لمعانٍ مهمة تؤدَّى بكلام تام" [١].

ويعتبر الجرجاني أن الاسم الموصول يؤدي إلى ضرب من الإيهام الذى يتعمد المبدع بناء الدلالة عليه، فإن الاسم الموصول عنده "يجيء كثيرًا على أنك تقدر شيئًا في وهمك ثم تعبر عنه بالذي، ومثال ذلك قوله:

أخــوك الــذي إن تدعــه لمُلِمَّــةٍ يُجبك وإن تغضب إلى السيف يغضب[٢]

---

(١) البلاغة العربية "أسسها، وعلومها، وفنونها"، عبد الرحمن حبنكة الميدانى، ٤٢٩/١.

(٢) البيت لحجية السكوني، وهو "حجية بن المضرب أحد بني معاوية بن عامر بن عوف بن سلمة بن شكامة بن شبيب بن أشرس السكوني وكان سيدًا مقدمًا شاعرًا جاهليًا". المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسباهم وبعض شعرهم، الحسن بن بِشر الآمدي، تصحيح وتعليق د. ف. كرنكو، دار الجيل بيروت، الطبعة الأولى ١٤١١هـ - ١٩٩١م، ٢٤١-٢٤٢.

وقوله الآخر :

أخـوك الـذي إن رِبتـه قـال إنمـا أَرَبْـــتَ وإن عاتبتـــه لانَ جانبـــه [1]

فهذا ونحوه على أنك قدرت إنسانًا هذه صفته وهذا شأنه وأحلْتَ السامع على من يتعين في الوهم دون أن يكون قد عرَف رجلاً بهذه الصفة، فأعلمته أن المستحق لاسم الأخوة هو ذلك الذي عرفه، حتى كأنك قلت: أخوك زيد الذي عرفته أنك إن تدعه لملمة يجبك، ولكون الجنس معهودًا عن طريق الوهم والتخيل جرى على ما يوصف بالاستحالة كقولك للرجل وقد تمنى: هذا هو الذي لا يكون، وهذا ما لا يدخل فى الوجود"[2].

ومن هنا فإن التعريف بالموصولية قد يخرج عن أصله ليدخل دائرة الإيهام بالشيء الذى ليس له وجود، كما أنه يُدخل المعنى في الإيهام بفخامة الشيء وعِظَمِه أو حقارته وقِلَّته، كقولك عن أمر تحتقره: هذا ما لا يُنظَر إليه، أو: هذا ما لا يُعْتَدُّ به.

وهناك دواع بلاغية تدعو المتكلم البليغ إلى استعمال الأسماء الموصولة للتعريف، وهذه الدواعي أو الأغراض كثيرة يحددها السياق أو المقام الذي ترد فيه.

فمن أغراض التعريف بالموصولية تفخيم الأمر وتعظيمه، وهذا يظهر في قول ابن نباتة:

([1]) البيت لبشار بن برد، وهو في ديوانه، انظر: ديوان بشار بن برد، جمع وشرح وتعليق: محمد الطاهر بن عاشور، صدر عن وزارة الثقافة الجزائرية، ٢٠٠٧م، ٣٢٦/١، وقوله: "إن رِبتَه"، أي : إن أتيت بما يرتاب فيه، قال لك "أَرَبْتَ" بالفتح، ورويت "أربتُ" بالضم، أي: انتفت عنك الريبة، فالهمزة هنا للإزالة.

([2]) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ١٣١.

وبلغـت مـا بلـغ السـحاب براحـة عُرِفَـت أصـابع بحرهـا بوفـاء [1]

أي: وبلغت بكرمك مبلغًا عظيمًا يضاهي مبلغ السحاب وغيثه العميم.

ومن ذلك أيضًا قوله :

هـذا الـذي إن دعـا الأقـرانُ فكرتَـه قالـت عزائمـه: لـيس العُلـى لعِبـا [2]

ومن الأغراض التي يرد عليها التعريف بالموصولية تنبيه المخاطب على خطئه، كقوله:

إنَّ الـذي فـي يـوم جـودٍ لامَـهُ مثـلُ الـذي فـي يـوم حـجٍّ أفحَشَـا [3]

فهنا ينبه على فداحة خطأ من يلوم هذا الجواد على جوده، فهو بمنزلة من يجرح قداسة الحج ونقاءه بالإفحاش في القول أو الفعل.

ويأتي التعريف بالاسم الموصول في سياق الذم والتحقير، كما في قوله عن أناس انصرفوا عن معالى الأمور إلى سفسافها:

قـبُح الـذين عـن الجُنُـوك تغـافلوا وتشـاغلوا بالكسـب فـي الأسـفار

يسـتيقظون إلـى نهيـق حميـرهم وتنـام أعيـنهم عـن الأوتـار [4]

فهؤلاء الذين يهجوهم الشاعر موسومون بالجُبن، فليس لهم في الحرب كرٌّ ولا فرٌّ، بل إنهم لو أصيبوا في أنفسهم أو أموالهم فلن يتحركوا لأخذ الثأر، وقد اتخذ الشاعر اسم الموصول (الذين) ليتوصل به إلى ذكر مثالبهم وإلى مذمتهم.

---

(1) الديوان، ١٤.

(2) الديوان، ٣١.

(3) الديوان ، ٢٧٥.

(4) الديوان، ٢٥٦، وقوله (الجُنوك) جمع جنك وهي الحرب، وهي كلمة أعجمية أصلها بالكاف (كنك) ثم عُرِّبت بالجيم، انظر: تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي، ١٠٠/٢٧.

وربما يعمد المبدع إلى التعريف بالموصول لحاجته إلى جملة الصلة لبيان صفة من يذكره، كقوله من الغزل:

نَفرْتُ عن الظبي الذي كان ينفِر وحِلتُ عن العشق الذي كان يؤثر[1]

فالشاعر بحاجة إلى بيان وصف (الظبي) و (العشق)، فأتى باسم الموصول حتى يتوصل بجملة الصلة على تحديد وصف كلٍّ منهما.

وكما كان الشاعر في المثال الماضي محتاجًا إلى جملة الصلة ليتم له الوصف الذي يقصده، فإنه في موطن آخر يلجأ في سياق المدح إلى حذف الصلة وذكر الاسم الموصول منفردًا فيقول:

فديت بليغًا أهَّلتْنِي سطورُه لأجنحة تسمو سمو الأهلة

فأقطف من أوراقه الأدب الذي وأسمع من ألفاظه اللغة التي [2]

فالشاعر قد استعمل الاسمين الموصولين (الذي) و (التي) منفردين بلا جملة صلة، ومعلوم أن الأسماء الموصولة إذا لم يكن لها جملة صلة فإنها تبقى مبهمة لا تفيد معنى، إلا أن الشاعر هنا يعدل عن النظام اللغوى الذي يضبط هذه المسألة إمعانًا في الثناء على الممدوح، فإن الشاعر هنا يُخَلِّي بين المتلقي واسم الموصول، ليستكمل في ذهنه صياغة المعنى، فإن أدب الممدوح وبلاغته وفصاحته قد بلغت مبلغًا عظيمًا لا يحده وصف، فاختر أيها القارئ أية جملة لتصف بها هذا الأدب وتلك البلاغة واجعلها صلة الموصول، فكل وصف جليل ستجده مناسبًا...، والمبدع بهذه الطريقة يُبقي الخيارات مفتوحة أمام المتلقي، ولا

([1]) الديوان، ٢٠٩.

([2]) الديوان، ٨٢.

يقيده بجملة يختارها هو لتكون صلة للاسم الموصول، وربما هو بهذه الطريقة يعبّر عن عجزه وقصور لغته عن التعبير عن وصف ذلك الأدب وتلك البلاغة، لسموِّ مكانتها وعظيم صفاتها.

٤- التعريف بالإشارة :

التعريف بالإشارة "وسيلة لإحضار المسند إليه في ذهن المتلقي حسًّا، إذ الإشارة تتكفل بمثل هذا الناتج لأنها تحيل إلى مشار إليه ضرورة"[١]، وهذا هو الاستعمال الوضعي لأسماء الإشارة في اللغة.

وكما هو معلوم فإن هذا الاستعمال لاسم الإشارة في المواضعة اللغوية يجعلها على نوعين: إشارة للقريب بـ (هذا وهذه وهؤلاء...) وإشارة للبعيد، بـ (تلك أولئك) و (ذاك) للبعيد وأما الأكثر بعدًا فيضاف إليه اللام (ذلك)، "ويلاحظ هنا تداخل الوظيفة اللغوية والبيانية، لكنَّ المفارقة بينهما تأتي من أن مهمة اللغوي بيان معنى الدَّال فحسب، أما البلاغي فإن مهمته كشف الإرادة الاستعمالية، وهذه الإرادة شيء زائد على اللغوية لأنها مرتبطة بالأحوال" [٢].

ومن هنا فإن السياق ينتج دلالات أخرى إيحائية تكمن في العمق، وإن كانت تستمد نتاجها العميق من المعنى الوضعي لأسماء الإشارة، فحين يكون اسم الإشارة دالاً على القريب ويستعمله الشاعر في الحديث عن البعيد حسًّا، فإنه يُنزِّل البعيد منزلة القريب للتعبير عن قربه من نفسه ودوام حضوره في ذهنه، فإنه هنا

---

(١) البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ٢٣١.

(٢) السابق الصفحة نفسها.

يُحدِث مفارقة يجمع فيها بين متضادين ماثلين في البعد الحسي، والقرب المعنوي، ومن ذلك قول ابن نباتة عن بُعد محبوبه وطول فراقه له:

أخُـــطُّ ســـؤالي بالرقـــاع ولا أرى جفـــاءك يـــا هـــذا بوصـــلك يُنســـخ

ويُـــذبَح جفنـــي بالـــدموع ومـــا لـــه سوى الشهر بعد الشهر في البُعد يُسلخ[1]

فالمحبوب بعيد حسًّا كما يظهر من السياق، إلا أن الشاعر يشير إليه بالإشارة للقريب، ليُظهر أنه دائم الحضور في قلبه وإن شط به المزار وبعدت عنه الدار.

وقد يُعبَّر باسم الإشارة للقريب ليُنَزَّل المعقول منزلة المحسوس، وهذا ضرب من الإيهام القائم على التشخيص، ومن ذلك قوله:

هـــذا هـــو الشَّـــرَف الـــذي بأقلِّـــه ضَـــرَبَ القـــديمُ غرائـــب الأمثـــال[2]

فإن (الشَّرَف) أمر معنوي، إلا أن الشاعر يجعل منه أمرًا حسيًّا يمكن الإشارة إليه، كما أن اسم الإشارة هنا يعطي معنى التعظيم للمشار إليه.

ومن المعاني التي يفرزها التعريف باسم الإشارة للقريب: القصدُ إلى تعظيم المشار إليه وتفخيمه، كما في قول ابن نباتة مادحًا:

هـــذا المؤيَّـــد صـــان الله دولتـــه قـــل فـــي مناقبـــه الحســـنى وَرِدْ وزِدِ[3]

فهو لا يريد مجرد الإشارة إليه وتمييزه عن غيره، وإنما يقصد تعظيم شأنه وتفخيم مقامه.

([1]) الديوان، ١٢٣.

([2]) الديوان، ٤٠٢.

([3]) الديوان، ١٣٣.

ومثل هذا قوله يثني على جود الممدوح:

يجــري دمُ التبــر للنُّــزَّال بعــدهم هــذا هــو الجــود لا نــابٌ ولا شــاة [1]

فالشاعر هنا قطعًا لا يريد مجرد الإشارة إلى (الجود) فإنه أمر معنوي، وإنما يريد الإشادة به وتعظيم شأنه، فنزَّله منزلة المحسوس الذي يشار إليه من قُرْب.

وفي موضع آخر يجمع الشاعر بين التعظيم والتحقير باستعمال اسمي إشارةٍ للقريب، ليقرن بين حالين متناقضين، حالِ إثراء بيانه وبلاغته الماثل في شعره، وحالِ حظه التعيس الذي أودى به الفقر والعوز، فيقول:

لا عار في أدبي إن لم ينل رُتبًا وإنما العار في دهري وفي بلدي

هذا كلامي وذا حظي فيا عجبًا مني لثروة لفظٍ وافتقار يد[2]

فهو يشير إشارة تعظيم وتفخيم إلى كلامه: (هذا كلامي)، ويشير بالمقابل إشارة تحقير وانتقاص إلى حظه: (وذا حظي)، ويورد في السياق ما يدل على معنى هاتين الإشارتين، فهو ذو ثروة في لفظه غير أنه مُمْلِقٌ في حاله.

وعلى مثل الأغراض السابقة تأتي أسماء الإشارة للبعيد حين تخرج عن إطارها الوضعي، فبها يُنزَّل المعقول منزلة المحسوس، كقوله في ممدوح أعطى بعد أن منع غيرُه:

فغدا الآن ذلك العسر يسرا بحقيق وذلك المنع رفدا

وسرى المال من شآم ومصر كعموم السحاب قربًا وبُعدا [3]

([1]) الديوان، ٦٩.

([2]) الديوان، ١٢٥.

([3]) الديوان، ١٤٩.

فإن (العسر) و (المنع) أمران معنويان يُدرَكان بالعقل لا بالحس، إلا أن الشاعر يُنَزِّلهما منزلة المحسوس ويشير إليهما إشارة البعيد.

وكذلك تأتي الإشارة للبعيد ذريعة للتعظيم أو للتحقير، فالتعظيم كقوله يمدح خط الممدوح وحسن بيانه:

ذاك خطٌّ أغضى ابنُ مُقلة عنه يوم فخر إغضاء غيرِ حليم [1]

وقوله:

أولئك ساداتي الذين هُمُ هُمُ غياثُ المُرجِّي عصمةُ المتوسل

والتحقير كقوله يذم بعض الشعراء الذين يزاحمونه فى بلاط الممدوح:

يزاحمون بأشعار ملفَّقةٍ كأنها بين أهل الشعر حشوات

ويطرحون على الأبواب من حَمَقٍ قصائدًا هي في التحقيق بابات

من كل أبله لكن ما لِفِطنَتِه كالبُلْهِ في هذه الدنيا إصابات

يُحَمُّ حين يعاني نظم قافية عجزًا فتظهرها تلك الخرافات [2]

فقوله: (تلك الخرافات)، إشارة للبعيد تدل على التحقير.

٥- التعريف باللام :

تعمل لام التعريف على ربط النص عن طريق إعادة ذهن المتلقي إلى شيء حضر في النص، سواء كان حضورُه ذِكريًّا أو ذهنيًّا، ومن هنا فإنها تمارس فاعليتها "باستحضار طرفي الاتصال: المبدع والمتلقي معًا، حينما يكون بينهما

---

(١) الديوان، ٤٤٨.

(٢) الديوان، ٧١.

عهد معرفي" [1] قد تقدم في النص، ومن هنا فإن لام التعريف لم تعد مجرد أداة لتعيين حقيقة الشيء أو جنسه، بل إن لها دلالات أخرى يحددها السياق الذي ترد فيه.

ولعل الإشارة إلى معهود في النص من أكثر الدلالات شيوعًا، ومن ذلك قول ابن نباتة:

غبتم فغابت مسرات القلوب فلا أنتم بزعمي ولا تلك المسرَّات

أحبابنا كلُّ عضو في محبتكم كليمُ حزن فهل للوصل ميقات [2]

فاللام في قوله: (المسرَّات) للعهد الذكري حيث وردت في الشطر الأول، أي: (ولا تلك المسرات المذكورة)، وكذلك اللام في قوله (الوصل) فإنها للعهد الذهني، فكلمة (وصل) لم ترد في النص صراحة منذ بداية القصيدة، ولكن حضورها في النص حضور ذهني، فحين يأتي ذكر الأحباب في النص فإن ذهن المتلقي يستدعي عددًا من الألفاظ التي اعتاد حضورها في هكذا سياق، فحين يذكر المنشئ واحدًا منها مُعرَّفًا بلام العهد، فإنه يُحيل المتلقي إلى استدعائه وإحضاره في فضاء النص.

ومن الأغراض التي ترد لأجلها لام التعريف: إرادة نفس الحقيقة، وهذه لام الجنس [3]، وعلى هذا جاءت اللام في قوله:

حالي التي يرثي العدوُّ (م) لها فكيف الصاحب [1]

([1]) البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ٢٣٢.

([2]) الديوان، ٦٧.

([3]) بغية الإيضاح، عبد المتعال الصعيدي، ٨٧/١.

فالمراد جنس (العدوِّ) وجنس (الصاحب)، وليس عدوًّا بعينه أو صاحبًا بذاته.

ومنه أيضًا قوله:

وغمِّــض إن أســاء الخِــلُّ عينًــا تُفِــد سَــننَ الطريــق ولا تبــالي [٢]

فالخل هنا ليس خلاًّ معينًا، وليس خلاًّ معهودًا، وإنما المراد جنس الخِلِّ.

وقد يُفيد التعريف باللام: الاستغراق، كما في قول ابن نباتة في المدح:

والْقَــهُ للعلــوم أو للعطايــا تَلْــق ملْكًــا يُقــري الضــيوف ويُقــري [٣]

أي: يقرئ الضيوف علمًا ويقريهم طعامًا، واللام في قوله (الضيوف) ليس المراد بها حقيقة (الضيوف) ولا ضيوفًا معهودين، بل المراد جميع الأفراد الذين لهم صفة الضيف، فهي لاستغراق أفراد الضيوف الذين يُقبلون عليه، ويظهر ذلك أيضًا في قوله :

تســامى علــى المُــدَّاح قــدرك رتبــة فإقصــارُهم عــن مدحــه غايــةُ المــدح [٤]

فالمراد بـ (المُدَّاح) جميع الأفراد الذين يصح فيهم هذا الوصف، فالقصد: تسامى على كُلِّ مادح.

ومن المعانى التي يأتي لأجلها التعريف باللام: قصرُ جنس المعنى على المخبر عنه لقصد المبالغة [٥]، ومن ذلك قوله:

بجــود وزَهــوٍ وخَــطٍّ بهــرتَ فأنــت الــوليُّ علــى كــل حــال [١]

([١]) الديوان، ٦٥.

([٢]) الديوان، ٤١٠.

([٣]) الديوان، ١٨٤.

([٤]) الديوان، ١٠٢.

([٥]) انظر: دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ١٢٧.

فقوله (الولي) أي كامل الولاية، وكأنه ليس هناك وليٌّ سواه، وهذا ما توحي به لام التعريف التي اقترنت بالاسم.

ومثل هذا أيضًا قوله في الغزل :

يرنـــــو ويشـــــرق حســـــنه فـــــــي نـــــــاظِرَي ولهانِـــــــهِ

فهـــــو الغزالـــــة والغـــــزا ل بعينـــــــــه وعيانـــــــــه [٢]

فالمحبوب هو (الغزالة) أي الشمس، فكأنه هو الشمس ذاتها، وهو (الغزال) بعينه، وهذه مبالغة أفادها التعريف باللام.

وقد يأتي التعريف باللام لقصر جنس المعنى على المخبر عنه، ولكن ليس بقصد المبالغة كما في الغرض السابق، بل للادعاء بأن هذا المعنى بوصف معين لا يأتي إلا من المخبَر عنه[٣]، وذلك كقول ابن نباتة يصف الممدوح بالكرم:

المـــانح المـــال مكيـــالاً لكثرتـــه والمســـتمد مـــن الأمـــداح أوزانـــا [٤]

فقوله (المانح المال مكيالاً) لا يعني أنه ليس هناك من يمنح المال سواه، بل يقصد أنه لا يمنح المال بهذا الوصف وهذه الطريقة بالذَّات سواه، فهناك مانحون لأموالهم ولكن ليس بهذا الكرم ولا بهذه الكثرة.

ويظهر هذا المعنى أيضًا في قوله:

الباذل الوفر في بدو وفي حضر والجامع الحمد من سهل ومن جبل [٥]

---

(١) الديوان، ٤٢٦.

(٢) الديوان، ٥٢٩.

(٣) انظر: دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ١٢٧.

(٤) الديوان، ٥٠٥.

(٥) الديوان، ٣٨٣.

فهناك كرام يبذلون أموالهم، ولكن لا يبلغون في بذلهم وعطائهم المستوى الذي بلغه الممدوح، ولا يغطي بذلهم المساحة التي يغطيها بذله الذي شمل البدو والحضر.

وقوله في الشطر الثاني (والجامع الحمد من سهل ومن جبل) يُؤدي المعنى ذاته، حيث يتفرد المُخبَر عنه في أنه مثني عليه من كل الناس في السهل والجبل، فغيره قد يجد الحمد والثناء من الناس، ولكن ليس على هذه الصفة من العموم والانتشار.

ومن أغراض التعريف باللام: الإيهام بأن المعنى قائم فى المخبر عنه، فهو مشتهر به لا ينكره أحد[1]، وعلى هذا يرد التعريف في قوله:

وما أنا إلا العبد ما في رجائه ولا ظنه عيب ولا يمكن الردُّ [2]

فالتعريف في قوله (العبد) يعطي معنى: المشتهر بالعبودية، فهو هنا يثبت لنفسه العبودية، ثم يجعل هذا الوصف ظاهرًا فيه متعارفًا عليه، ولو قال (عبد) منكرة لما كان قد حقق هذا المعنى.

ومن ذلك أيضًا قوله يهنئ بمولود:

لمولودكم يا آل يعقوب أنجم من اليُمن لم تحتج لحدس منجم

يسابقه قبل العقيقة مادح بجوهرة من كل عقد منظم

فهنئتم بدرًا أنار وإنما بخُفَّي حنينٍ عاد شانيكمُ العَمِي[3]

([1]) انظر دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ١٢٩.

([2]) الديوان، ١٣٧.

([3]) الديوان، ٤٧٠.

فقولـه (العَمِـي) أي : المشـتهر بـالعمى، ولـو قـال : (عَمِـي) لاسـتحالت مـن وصـف قـائم بـالمُخبَر عنـه إلـى حـال مؤقتـة، أو تكـون حينئـذٍ مجـرد دعـاءٍ عليـه بالعمى، ولكن وصفه بأنه الأعمى المشتهر بالعمى أبلغ في ذمه.

٦- التعريف بالإضافة :

لا تبتعد كثيرًا السياقات التي يرد لأجلها التعريف بالإضافة عن بقية أساليب التعريف، فالتعريف بالإضافة إما أن يكون للاختصار وإما للتعظيم وإما للتحقير، وبهذا فإن الإضافة لم تعد مجرد إيضاح لنسبة بين متضايفين، بل تجاوزت هذا المفهوم لتعطي للنص دلالات وإيحاءات إضافية.

فالإضافة طريقة مختصرة يصل بها المعنى إلى ذهن المتلقي، أو كما يقول القزويني فإنها قد ترد لأنه ليس للمتكلم طريقة لإحضار المعنى في ذهن السامع أكثر اختصارًا منها[١]، ومن ذلك قوله :

وقـد أشـتكي همِّـي إلـى أريحيـةٍ ولـوعي بأكنـاف الحمـى وولوعهـا [٢]

فالتعريف بالإضافة في قوله (همي) هو أكثر الطرق اختصارًا لإيصال المعنى إلى ذهن السامع، فهي أكثر اختصارًا من أن يقول: (الذي أهمني).

وقد يرد التعريف بالإضافة في سياق تعظيم شأن المضاف، كما في قوله:

تضيء في الحرب والمحراب طلعته فحبذا في الدجى والنقع قنديل

---

(١) انظر: الإيضاح، القزويني، ٥١.

(٢) الديوان، ٣٠١.

وقــام فــي ظــل بيــت الله شــائده فحبـــذا لنظـــام البيـــت تكميـــل [1]

فالإضافة في قوله: (بيت الله) إضافة تشريف وتعظيم للمضاف.

ومن ذلك قوله أيضًا في التعزية:

يــا ابــن النبــي عــزاءً إن بــدا كــدرٌ فإنهـــا عـــادة مـــن هـــذه الـــدار [2]

فقوله (ابن النبي) إضافة توحي بالتشريف وتعظيم شأن المضاف كونه من نسل النبى صلى الله عليه وسلم.

ومن سياقات التعريف بالإضافة : سياق التحقير والذم، كما في قوله في ذم العذول:

ومـا خفـت مـن جهـل العـذول وإنمـا بغـــيض إلـــيَّ الجاهـــل المتعـــالم[3]

فالإضافة في قوله (جهل العذول) جاءت في سياق الذم للمضاف إليه.

هذا هو الوجه الأول من هذا المبحث وهو وجه (التعريف) والسياقات التي خرج فيها عن الأصل الوضعي له مضيفًا هوامش إيحائية للنص، ويقابله في الناحية الأخرى الوجه الآخر المعاكس وهو وجه (التنكير)، ولا يكاد يخرج في أغراضه التي يرد عليها عن أغراض التعريف، فالتنكير يأتي للتعظيم، وللتحقير وللتكثير وللتقليل، ويأتي أيضًا لإفادة العموم.

فمن أمثلة ورود التنكير للتعظيم ما جاء في قول ابن نباتة:

فــى كفــه قلــم ناهيــك عــن قلــم للمـــال مُجْـــرٍ وللغمـــاء فـــراج [1]

([1]) الديوان، ٣٧٤.

([2]) الديوان، ٢٢٣.

([3]) الديوان، ٣٩٥.

فالتنكير في (قلم) تدل على التعظيم وبيان علو المكانة، فهو قلم لا يضاهيه غيره من الأقلام، ومدح القلم هنا مدحٌ لصاحبه الذي يُجري به الجرايات ويأمر بالعطايا.

ومن التعظيم أيضًا قوله في مدح النبي صلى الله عليه وسلم:

لَمَبْعَثُـــهُ علـــى العـــادين نـــارٌ وللهـــــادين نـــــورٌ يُستضـــــاء [٢]

فقوله (نار) منكَّرة، أي: أي نار هي!، و (نور) أي : أي نور هو!، ويمكن أن يكون التنكير هنا أيضًا للنوعية، فهي (نار) من نوع خاص، ليست كالنار المعهودة، وهو (نور) من نوع خاص، فهو نور الهداية والدلالة.

وربما جاء التنكير للدلالة على التحقير، كما يشي بذلك قوله:

وكاتـــب سِـــرٍّ للملـــوك محجـــبٌ ومـــا للنـــدى عـــن زائريـــه حجـــاب [٣]

فقوله (حجاب) للتحقير مبالغة في النفي، فليس هناك شيء يحجِب نداه ويمنعه عن الزائرين.

ويأتي التنكير للدلالة عن التكثير، كما في قوله يصف حاله قبل تعلقه بالشراب:

كـــان لـــي مـــالٌ ولـــبس قبـــل تهيـــامي وســـكري

فســـبكت المـــال طاسًـــا وصـــبغت اللـــبس خمـــري[٤]

([١]) الديوان، ٨٦.

([٢]) الديوان، ٢.

([٣]) الديوان، ٢٩.

([٤]) الديوان، ٢٥١.

فقد جاء بكلمتي (مال) و (لبس) منكرة للدلالة على الكثرة، فهو يريد أنه كان له مال كثير وسعة في مأكله وملبسه قبل أن يتعلق قلبه بالشراب، فلما أفرط في الشراب والسكر فرَّط في المال.

وعلى العكس من ذلك فقد يأتي التنكير للدلالة على قلة الشيء، كما في قوله عن قومه:

لو أن قومي في حال يساعدهم فى الخير والشر لم أحذر من الضَّير

لكن قومي وإن كانوا ذوي عدد ليسوا من الشر في شيء ولا الخير[1]

فقوله (شيء) تدل على التقليل، أي : ليسوا من الشر والخير في شيء ولو كان قليلاً.

وهكذا فإن سياقات التعريف والتنكير قد أسهمت في دخول النص منطقة المفارقة بإخراجها الأساليب التعريفية والتنكيرية من إطارها الوضعي، ليتسع مداها الدلالي، ولتنتج معاني إضافية تشف عما في نفس المبدع من مشاعر، وتجعله يُشرك المتلقي في الإحساس بها، ليكون للنص مستويان من الدلالة، مستوى السطح الذى اعتاد المتلقي فيه على معان وضعية، ومستوى العمق الذي ينتج الدلالة التي قصد إليها المبدع وضمنها في السياق.

([1]) الديوان، ٢٤٩.

التقديم والتأخير

إن الاستقراء لقواعد اللغة العربية يؤكد أنها لغة تتسم بالكثير من المرونة في صياغتها، فهي ليست مجرد قوالب صياغية لا يستطيع المتكلم أن يحيد عنها، بل هي محكومة بمجموعة من القواعد العامة التي لا تقيدها بقدر ما تضبط أصولها وأطرها العامة، لتبقي حيزًا كبيرًا من الحرية في تحرك مفرداتها داخل الصياغة الواحدة حركة أفقية لتكون "محورًا من محاور الخلْق اللغوي، يعمل بشكل أساسي على تحطيم الثابت للأسلوب، ولقوانين اللغة وقواعد الكلام.

ومع إقرارنا بأن الجملة العربية لا تتميز بحتمية فى ترتيب أجزائها، فيمكن أن نجد فيما تركه لنا النحاة بعض الرُّتب المحفوظة التى يمثل الخروج عليها نوعًا من الانتهاك لما هو مألوف، أو نوعًا من الابتعاد النسبي عن القاعدة التي تضبط المعنى من خلال وضع اللفظة في التركيب، وكثيرًا ما يكون المعنى محكومًا بالصلة بين الكلمات، وأهمية المعنى تأتي من أهمية موقع الكلمة، وتحريك الكلمة أفقيًّا إلى الإمام، أو إلى الخلف، يساعد مساعدة بالغة في الخروج باللغة من طابعها الإبداعي، وربما لهذا وجدنا لمبحث (التقديم والتأخير) أهمية خاصة في الدراسات القديمة، وهذه الأهمية تأتي من الرصد الشكلي لألوان هذا الأداء في

الإبداع الأدبي، حتى إنه من البديهي أن نقول بأن النتاج الأدبي كله لا يخلو من هذه الظاهرة التعبيرية"[١].

وقد أشاد عبد القاهر الجرجاني كثيرًا بهذا اللون البلاغي إدراكًا منه للأثر الذي يتركه على الدلالة من جهة وعلى المتلقي وتقبله للمعنى من جهة أخرى[٢]، غير أنه يجب أن يلاحظ هنا ما ذُكر في المبحثين السابقين من أن التقديم والتأخير الذي يحتفي به البلاغيون ليس ذاك النوع الذي تُحتِّمه الصياغة النحوية من وجوب تقديم تلك المفردة أو تأخيرها[٣]، بل المراد: أن يُقدَّم في السياق ما حقُّه التأخير، وأن يؤخَّر ما حقُّه التقديم، لغرض بلاغي يبرزه السياق، وفي هذا النوع بالذات تتجلى المفارقة بمخالفة التوقع، وبكمون المعنى البلاغى في البنية العميقة للسياق.

ويأتي التقديم فى هذا الباب على وجهين كما يقول الجرجاني[٤]:

١- تقديم على نية التأخير: حيث يتقدم الدالُّ مع بقاء موقعه الإعرابي وحكمه، فمثلاً : أكل خالد الطعام، وأكل الطعام خالد، فكلمة (الطعام) تغير مكانها في السياق مع بقاء حكمها وموقعها الإعرابي.

٢- تقديم لا على نية التأخير: فيتقدم الدالُّ مع تغير حكمه وموقعه الإعرابي، وذلك حين يكون صالحًا للحلول محل غيره مكانًا وحكمًا، مثال ذلك: محمد المنطلق، فإذا قُدِم: المنطلق محمد، تغير حكمه فيصير مبتدأً بعد أن كان خبرًا.

---

(١) جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربى القديم، د. محمد عبد المطلب، ١٦١-١٦٢.

(٢) انظر : دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ٨٥.

(٣) انظر: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، د. محمد عبد المطلب، ١٦٥.

(٤) انظر: دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ٨٥-٨٦.

إذن، فالصلة التي تربط ظاهرة التقديم والتأخير بالمفارقة تتجلى في أحد أمرين أو كليهما:

١- الخروج عن المألوف الصياغي، وذلك حين يتقدم ما الأصل فيه التأخير.

٢- الخروج عن المألوف الدلالي، حين يُحدث التقديم والتأخير اتساعًا دلاليًا لا يقتصر على إعطاء المعنى المألوف الذي تنتجه مفردات الجملة في مستواها الوضعي، بل يتجاوز ذلك ليعطي لمشاعر المبدع حضورًا يظهر أثره في تقديم تلك المفردة وتأخير غيرها، كما أنه يعطي للمتلقي اهتمامًا بمراعاة التأثير فيه وتنبيهه على أجزاء من الجملة لها من الأهمية ما ليس لغيرها.

ومن هنا فإن سياقات التقديم والتأخير تدور على "اعتبارات يعود بعضها إلى المبدع وحركته الذهنية، ويعود بعضها إلى المتلقي واحتياجاته الدلالية، ويخلص بعضها الثالث للصياغة ذاتها، على معنى أنه من طبيعتها المثالية".[١]

ولا شك أن وجود التقديم يقتضي لِزامًا وجود التأخير، فإذا قُدِّم المبتدأ فإن الخبر مؤخر، وإذا قُدم الخبر فإن المبتدأ مؤخر، وعليه فإن الدراسة هنا ستقوم بتتبُّع بعض سياقات التقديم لأن التأخير تابع له وناتج عنه، وكذلك، فإن البحث سيعرج على أمثلة متفرقة لا يلتزم فيها بالحديث عن كل الأغراض والسياقات البلاغية التى تحدث عنها البلاغيون وتتبعوها، فليس هذا هو الهدف الذي يرمي إليه البحث هنا، بل المراد إيراد أمثلة متفرقة لعدد من السياقات ليتبين البحثُ الصلةَ التي تربط هذا اللون الصياغي بمفهوم المفارقة في شعر العصر المملوكي.

---

(١) البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ٢٣٨.

فمن الأغراض البلاغية التي تفرزها الحركة الأفقية للتقديم والتأخير: أن يريد المبدع تمكين الخبر في ذهن المتلقي، فيشوقه بتقديم المبتدأ، ومن ذلك قول ابن نباتة:

والـــذي أهـــواه بـــدر قاتـــل اعملـوا مـا شـئتمُ يـا أهـل بـدر [1]

فإن تقديم المبتدأ (الاسم الموصول مع صلته: والذي أهواه) يجعل المتلقي يتشوق لسماع الخبر الذي يحدد كنه هذا الذي وقع الشاعر في هواه، ويبين وصفه.

وقد يتقدم المسند إليه ليفيد التأكيد مع إظهار الامتنان والتعظيم للممدوح، وذلك كقوله:

أنـت الـذي فسـحت نعمـاءُ والـده حـالي وفكرتـيَ الغمـاءَ فانفسـحت[2]

فإن تقديم المبتدأ هنا (أنت) يوحي بالتأكيد في سياق المدح، فكأنه يريد أن ينفي كل شك في أن والد الممدوح صاحب إفضال وإنعام عليه، فلو قال: (لقد فسحت نعماء والدك حالي) لما أفاد التأكيد الذي حصل من تقديم المبتدأ.

وأتي تقديم المسند إليه أيضاً في سياق التعجيل بالمسرة، وعلى ذلك جاء قوله:

العيـد أنـت وهـذا عيـدنا الثـاني مـا للهنـا عـن قلـوب الخلـق مـن ثـاني [3]

فكلٌّ من (العيد) والضمير (أنت) صالح لأن يكون مبتدأ، وقد كان بإمكانه أن يجعل (أنت) مبتدأ، و (العيد) خبرًا، لا سيما واسم الإشارة أولى بالتقديم، إلا أن الشاعر عدل عن هذا، وقدم كلمة (العيد) لما تحمله من بشارة ومسرة، فكأنه أراد

([1]) الديوان، ١٩٣.

([2]) الديوان، ٩٨.

([3]) الديوان، ٤٩١.

أن يعجل المسرة، ويجعلها أول ما يطرق أذن المتلقي، خصوصًا وأن هذا البيت مطلع القصيدة.

وفى أحوال أخرى يأتي تقديم المسند إليه للتلذذ بذكر الأسماء أو الأوصاف، فيقدم الشاعر ما يستحلي ذكره، كمثل قوله:

ثناؤك أشهى من لماه إلى فمي ولفظُك لا حلو الوصالِ ومُرِّه [1]

فأوصاف الممدوح وأفعاله الجميلة يلذُّ ذكرها وترددها: (ثناؤك) و (لفظك).

تلك بعض سياقات تقديم المسند إليه، أما حين يتأخر ويتقدم المسند فإن هناك سياقات أخرى وإن كانت لا تبتعد كثيرًا إلا فيما يختص به المسند، وما يعطيه من دلالات خاصة، فمن الدلالات التي يفيدها تقديم المسند دلالة التخصيص، فقد يكون تقديم المسند دالاً على تخصيصه بالمسند إليه، ومن ذلك قوله:

عليك خشيتُ الخطب قبل أوانه وحاذرت صرف الدهر وهو مغيَّبُ [2]

فكأن خشية الشاعر وحذره كان مقصورًا على المرثي وخاصًّا به دون غيره من الناس، ولو أخَّر المسند وقال: (خشيت عليك) لما أفاد التخصيص ولأمكن أن يكون خشي عليه وعلى غيره.

وعلى ذلك أيضًا أتى قوله في المدح :

منك استفدت بليغ اللفظ أنظِمه نظمًا يهيِّم ألباب الألبَّاء [3]

فكأن الشاعر استفاد من الممدوح دون سواه، وهذا ما أفاده تقديم المسند.

([1]) الديوان، ٢١٢.

([2]) الديوان، ٤٤.

([3]) الديوان، ١٠.

ويأتي تقديم المسند أيضًا ليفيد التفاؤل، كقوله في مطلع قصيدة في التهنئة:

علـى الـيُمْنِ والنُّعمَـى ليـالٍ تبسـمت تبسـم ثغـر القطـر عـن لعـس السـحب [1]

فالشاعر قدم المسند (على اليُمْنِ) تفاؤلاً وتعجيلاً للمسَّرة، فالقصيدة للتهنئة والبيت السابق هو مطلعها، فلعل الشاعر أراد أن يكون أول ما يطرق أذن المتلقي – عمومًا – ومن قيلت فيه القصيدة على وجه الخصوص – كلمات تبعث على التفاؤل وتنعش السرور في القلب.

وعلى هذا أيضًا مطلع أبيات قالها في التهنئة بالزواج:

بـــأيمن طـــالَعٍ عقـــدٌ ســـنيٌّ جلـــيُّ الـــيُمْنِ متصـــلُ النجـــاح [2]

ففي البيت من تعجيل المسرة وتقديم ذكر ما يبعث على الفأل ما لا يخفي.

وفي أحوال أخرى قد يأتي تقديم المسند لغرض التشويق إلى ذكر المسند إليه، ومن ذلك قوله:

ثلاثـــة تعطـــف الـــدنيا علـــيَّ بهـــا أوطـــانُ أُنســـي وأحبـــابي وأعيـــادي [3]

فإن (ثلاثة) هنا خبر مُقدَّم، ومبتدؤها المؤخر (أوطان أنسي)، ولا يصح أن تكون (ثلاثة) مبتدأ و (أوطان أنسي) خبرًا، لأنه لا يخبر بمعرفة عن نكرة[4].

وظاهرٌ أن تقدم الخبر (ثلاثة) فيه تشويق لمعرفة تفصيل ذكر هذه الثلاثة، والذي يبينه المبتدأ المؤخر ومعطوفاته، ولو قدم المبتدأ وأخر الخبر فقال: (أوطان

([1]) الديوان، ٤٠.

([2]) الديوان، ١١٥.

([3]) الديوان، ١٦٥.

([4]) انظر: بغية الإيضاح، عبد المتعال الصعيدي، ١٩٣.

أنسي وأحبابي وأعيادي ثلاثة أمور تعطف علي بها الدنيا) لما كان في الكلام تشويقًا، ولما كان هناك استشراف لمعرفة بقية الكلام كما كان عندما تقدم الخبر.

ويتقدم المسند في بعض المواطن لإظهار التألم كما في قول ابن نباتة:

ومن الشقا أن الجفا وتشوقي لا ينتهي هذا وذاك إلى طَرَفْ [1]

وهناك سياق يفيده التقديم ولكنه سياق يتعلق بالعملية الصياغية نفسها وليس له كبير تأثير على البُعد الدلالي للنص، ومن ذلك قوله:

كلما ظَنَّ جودَه في انتهاء لائمٌ عاد جودُه في ابتداء [2]

فإن تقديم المفعول (جودَه) على الفاعل (لائمٌ) ليس إلا لتستقيم صياغة البيت ووزنه، وإلا فليس هناك بُعدٌ دلالي تضيفه عملية التقديم هنا.

وهكذا فإن الصلة هنا تبدو ظاهرة بين عملية التقديم والتأخير التي تطرأ على مكونات الجملة وبين المفارقة بوصفها مخالفة للتوقع وتضادًا بين ما يُظن حدوثه وما يحدث حقيقة، فالتقديم والتأخير أخرج الجمل عن صياغتها المعهودة المحفوظة، كما أنه أخرج الجملة عن مألوفها الدلالي، وأعطى لها هوامش إضافية استطاع المبدع من خلالها أن يشرك المتلقي في مشاعره المصاحبة لعملية إنشاء النص من تعظيم أو تحقير أو تفاؤل وسرور ..، كما أنه استطاع من خلال هذه الهوامش الإضافية أن يلفت انتباه المتلقي ويشد تركيزه إلى أجزاء من النص لها عند المنشيء أهمية خاصة.

([1]) الديوان، ٣٣٠.

([2]) الديوان، ٧.

الفصل الرابع

المفارقة السياقية

١-المفارقة الموقفية.

٢-المفارقة الحالية.

مدخل:

لا شك أن المفارقة تتجلى في النص في مستويات مختلفة، فتكون على مستوى المفردة، وتتسع قليلاً لتكون على مستوى الجملة، إلا أنها لا تقف عند هذا الحد، بل إنها لتتسع لتشمل السياق بأكمله وربما شملت النص كله ليكون نصًّا مفارقيًّا.

ومن هنا فإن المفارقة السياقية التي نحن بصددها في هذا الفصل تختلف عن المفارقات التي تمت دراستها في الفصول السابقة في أمرين:

١- أن المفارقة هنا يتسع مداها ليشمل السياق المكون من عدة جمل.

٢- أن المفارقة هنا مفارقة ملحوظة – غالبًا – فهي نتاجٌ لما يلتقطه المبدع من المفارقات التي يلحظها في نفسه أو في البيئة المحيطة به، بينما المفارقة في النماذج السابقة مفارقة هادفة صنعها المبدع تعمدًا ووضعها في إبداعه الشعري، وترك للمتلقي التقاطها من النص والوقوف عليها وتأملها.

٣- أن دور المتلقي في المفارقة السياقية أضعف منه في المفارقات السابقة، ذاك أن المفارقة هنا يرصدها المبدع ويقوم بصياغتها وتقديمها في النص جاهزة للمتلقي، بينما في المفارقات السابقة كانت المفارقة هادفة، بمعنى أن المبدع

يتعمد الجمع بين المتنافرات في شعره دون أن يقوم بتجليتها، بل إنه يدع للمتلقي عملية إعادة إنتاج النص واستكشاف المفارقة وتفسيرها[1].

والمفارقة السياقية بمفهومها العام تعني أن يفاجئك السياق بما لم تكن تتوقعه، أو أن تجتمع أمور متنافرة في سياق واحد.

ومن هنا، فإن البحث سيعرض فيما بقى من صفحاته نماذج لبعض المفارقات التي أداها السياق ماثلة في : المفارقة الموقفية، والمفارقة الحالية.

(1) انظر: المفارقة وصفاتها، دي. سي. ميويك، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ١٧٦.

المفارقة الموقفية

المفارقة الموقفية تعني: "أن تستوعب المفارقةُ موقفًا متكاملاً يُجسد علاقة الذات المتكلمة أو الموضوع المتكلَّم عنه بالبيئة المحيطة به، أو بالآخرين الحافِّين به فى زمان ومكان محددين، والواقف هنا يقف بسلوكه وفكره موقفًا يكشف من خلالهما عما يحيط به ومن يحيط به بوصفهما وسائل مساعدة، أو عوائق حاجزه أمام سلوكه وفكره ورغباته وطموحاته، فيتخذ من ذلك موقفًا محددًا يحاول من خلاله تغيير الواقع أو تعديله على أقل الاحتمالات، وقد تكون المفارقة ركيزة هذا الموقف حتى يمكن القول إننا أمام مفارقة موقفية". [١]

ومن هنا فإن المفارقة الموقفية اجتماعٌ للمتنافرات في موقف معين، حيث يلاحِظ المبدع هذا التناقض والتنافر فيقوم برصده وصياغته في إبداعه الشعري أو النثري، وربما يُضمِّن الصياغة موقفه من هذه المفارقة الذي يكون غالبًا موقف الاستغراب والاستهجان.

وبما أن المفارقة الموقفية – ككل أنواع المفارقة – تقوم على التناقض والتنافر فهي بحاجة إلى "طبيعة ثنائية سواء أكانت الثنائية شخصية أم غير شخصية". [٢]

([١]) كتاب الشعر، د. محمد عبد المطلب، ٧٠.

([٢]) السابق، ٦١.

ويبدو أن حضور المفارقة الموقفية في الشعر أقل منه في النثر، ذاك أن النثر يتسم بالكثير من المرونة التي تناسب سرد المفارقات السياقية، ومع هذا فإن الشعر لا يخلو من مثل هذا النوع من المفارقة، ومن ذلك قول ابن نباتة في الغزل:

يسعى ورا لحظها قلبي ومن عجب سعي الطريدة في آثار مفترس[1]

فالمفارقة هنا أتت في سياق تشبيهي، فلحظ المحبوبة يفتك دومًا بقلب الشاعر كما يفتك المفترس بفريسته، ومع هذا فإن قلب الشاعر لا ينفك يسعى وراء لحظها، ويبدي الشاعر هنا تعجبه من هذه المفارقة الماثلة في أن الطريدة تسعى وراء المفترس وتتبع آثاره، مع أن الأصل هروبها منه وتخفيها عنه.

وفى موطن آخر يعجب الشاعر من موقفه من الحمام الذي يسجع فوق أيكه:

يُجَرِّح قلبى بعدهم صوتُ ساجع يُذَكِّرني عهد الأيادي السوافح

فيا فرخ ضعفي حيث صرت فريسة وصار حمام الأيك في الطير جارحي[2]

فالحمام بسجعه يجرح قلب الشاعر حين يذكره عهد أحبابه، ويظهر الشاعر عجبه واستنكاره لضعفه أمام الحمام وسجعه، فكأنه أصبح فريسة وصار الحمام جارحًا يقتنصه، واستغل الشاعر هنا التورية في قوله (جارحي) فالمعنى القريب : الطير الجارح، أما البعيد وهو المراد: الذي يجرح قلبي حين يذكرني بعهد الأحبة، وهنا تظهر المفارقة حين يصبح القوي ضعيفاً والضعيف قويًّا.

ويعرض الشاعر في موطن آخر المفارقة الماثلة بين موقفه من المحبوب وموقف المحبوب منه، حيث هو عاشق هائم، والمحبوب متغافل غير مبال:

([1]) الديوان، ٢٦٣.

([2]) الديوان، ٩٩.

ورب طيــف علــى عــذر يــؤوبني بشـخص عـذراء يجلـو كـأس عـذراء
فبــت أرشــف مــن فيــه وقهوتــه حِلَّــين قــد أثمــلا بــالنوم أعضــائي
زور عفيف على عين الشجي مشى فيـا لـه صـالحًا يمشـى علـى المـاء
ثــم انتبهــت وذات الخــال ســكانةٌ لم تدر سهدي ولم تشعر بإغفائي [1]

فهنا يعرض الشاعر المفارقة بين (المحبوب/الحقيقة) و(المحبوب/الطيف)، فالثاني سمحٌ باللقاء ولا يبخل على الشاعر باللثم، والأول مُعرِض غير مبالٍ، فالمفارقة هنا تتجلى بين موقف المحبوب في الواقع وموقفه وهو طيف في المنام، وتتجلى أيضًا بين موقف الشاعر المسهَّد بمحبوبه، والمحبوب الغافل الذي لا يشعر بشيء مما يُكِنُّه له المحب.

ويكرر الشاعر هذه المفارقة الموقفية ولكن بشكل أكثر حدة في قوله:

يـا معرضًـا يهـوى فنـا روحـي ولـي روحٌ تمنـــى أن يطـــول بقـــاؤه
إن ينــأ عنــي منــك شــخص باخــل روحـــي ومـــا ملكـــت يـــديَّ فـــداؤه
ســمحًا يســابقني إلــى القُبَــل التــي قـــد كـــان يُقنعنـــي بهـــا إيمـــاؤه
ومضـــيقِ ضـــمٍّ لـــو دراه معـــذِّبي ضـــاقت عليـــه أرضـــه وســـماؤه [2]

فهنا تنافر شديد بين موقفين: موقف المحبوب الذي يتمنى موت مُحبِّه، وموقف المحب الذي يتمنى بقاء المحبوب وطول عمره، بل يتمني أن يفديه بروحه وبكل ما يملكه.

وكما في المثال السابق، لا يجد الشاعر مجالاً للوصال مع هذا المحبوب الجافي إلا في الأحلام، حيث يزور الطيف، وتتعانق الأرواح، بل إن الطيف

([1]) الديوان، ٨.
([2]) الديوان، ١٠.

يسابق المحب الولهان إلى القُبَل التي ما كان يُطمِعه فيها في حال اليقظة، ومع أن هذا الوصال لا يجاوز كونه حُلُمًا في المنام إلا أن المحبوب لو علم بحدوثه لضاقت عليه الأرض بما رحبت، وهنا المفارقة أيضًا بين الحبيب البخيل المعرض، وطيفه المحب المقبل.

ويصور الشاعر في موطن آخر موقفه من العُذَّال، وكيف أن تأثير عذلهم جاء على عكس ما يتوقعون ويرجون:

أشكو إلى الله عُذَّالاً أكابدهم وما يزيدون قلبي غير تشبيب [1]

فالأصل أن كثرة اللوم تثني الشاعر عن التعلق بالمحبوب، إلا أن السياق يفاجئ بخلاف المتوقع، فالتعلق بالمحبوب يزداد كلما زاد العُذال في لومهم وعتابهم، فالمفارقة هنا بين ما يتوقع حدوثه وبين ما يحدث على وجه الحقيقة.

وقريب من هذا قوله في موقفه من عتاب محبوبه:

لم أنس إذ وافى يعاتبني أشهى معاتبةٍ لذي ذنب

ليت الذنوبَ أطلعتُ شقَّتها كيما يُطَوِّلُ شُقَّة العُتْبِ [2]

فالمألوف أن المذنب يقلع عن ارتكاب الخطأ والذنب إذا عوتب، إلا أن موقف الشاعر يخالف هذا التوقع، لأنه يستلذ حديث المحبوب ولو كان عتابًا، فإن لم يكن هناك من سبيل لسماع صوته إلا ارتكاب الأخطاء والذنوب فحيهلاً بها، فهو يتمنى أن يزيد من ارتكاب الذنوب والأخطاء حتى يطول عتاب محبوبه وتطول بذلك لذته بسماع صوته.

([1]) الديوان، ٢٠.

([2]) الديوان، ٣٣.

ويوظف الشاعر المفارقة في الثناء على ممدوحه، وذلك بمقارنة موقفه مع موقف غيره من البذل والعطاء:

أجـديتَ حـالي ولـم تسـمع شـكايته من بعد ما ضَنَّ أقوامٌ وقد سمعوا [1]

فالأصل في من لم يسمع الشكاية ولم يُعرَض عليه حال المحتاج أن لا يبادر إلى منحه وبذل الهبات له، وأما من سمع الشكاية وعرضت عليه حاجة المحتاج فإنه يبادر إلى العطاء والبذل إن كان كريمًا، إلا أن السياق يفاجئ هنا بغير المتوقع، فالممدوح يسد حاجة المحتاج دون أن يسمع شكايته ودون أن يضطره إلى عرض حالته وحاجته، مع أن هناك أقوامًا يُعَرِّض بهم الشاعر عُرِضَت عليهم الشكايات وسمعوها ولكنهم بخلوا ولم يغيثوا المحتاج، وهنا تبرز المفارقة بين موقفين: موقف الممدوح الذي يبادر بالبذل والعطاء دون الحاجة إلى سماع الشكوى، وموقف غيره ممن يسمع الشكوى ويعلم الحاجة ولكنه يُعرض ويبخل.

وهكذا تُبرِز المفارقة الموقفية أحداثًا تجتمع فيها المتنافرات، ويفاجأ فيها المتلقي بما لم يتوقع حدوثه عادة، ويستغلها الشاعر في نصه الشعري ليظهر موقفه من التناقضات التي تحدث حوله، والذي قد يكون شريكًا في صناعتها، وقد يكون ضحيتها الأولى.

المفارقة الحالية

([1]) الديوان، ٢٩٩.

وهناك نوع آخر من المفارقة السياقية لا يبتعد كثيرًا عن النوع السابق، إلا أنه يمتاز عنه بأنه حالة مستقرة وصفة ثابتة، بينما مفارقة الموقف عبارة عن حدث عابر غير مستقر، قد يتغير ويتحول إذا تغيرت معطياته الزمانية أو المكانية أو تغيرت شخوصه التي شكلت الحدث المفارقي.

ومن هنا فإنه يمكن التعبير عن المفارقة الحالية بأنها نوع من مفارقة السياق يعبر عن حالة مستقرة في الذات تجتمع فيها المتنافرات وتتواءم المتضادات.

ومن أمثلة هذا النمط من المفارقة ما قاله ابن نباتة فى التناقض فى حال المحبوب :

بالغتَ في شجني وفي تعذيبي ومع الأذى أفديك من محبوب

يا قاسيًا هلاَّ تعلم قلبه لين الصبا من جسمه المشروب[1]

فهنا تناقض بين حالين: الحال الحِسِّي للمحبوب والماثل في لين قوامه ونعومة جسده، والحال المعنوي الماثل في قساوة قلبه وصلفه مع محبه.

وفي قصيدة يتزهد فيها الشاعر، ويفلسف فيها نظرته للحياة وما فيها من تناقضات، فيقول:

من لي بمُرِّ الردى كيما يجاورني ربًّا كريمًا[2] ويكفيني جوار ردي

حياة كلِّ امرئٍ سجن بمهجته فاعجب لطالب طول السجن والكمد[3]

([1]) الديوان، ٢٠.

([2]) كذا في الديوان، والصواب: ربّ كريمُ.

([3]) الديوان، ١٢٥.

ففي البيت الثاني تتجلى المفارقة في حال الإنسان، فالحياة في نظر الشاعر أضحت سجنًا يتطلب الفكاك منه والتحرر من أسره، ذاك التحرر الذي يكون بالموت، ومع هذا فإن الإنسان يتمنى طول البقاء واستمرار الحياة، فالمفارقة عند الشاعر ماثلة في هذا الإنسان السجين الذي لا يريد الخروج من سجنه ويفضل البقاء النَّكِد.

ويواصل الشاعر تأملاته في القصيدة ذاتها:

كم واثق بالليالي مدَّ راحته إلى المرام فناداه الحِمام: قَدِ

وباسط يده حكمًا ومقدرة ووارد الموت أدنى من فم ليد [1]

فأسلوب التكثير الذي استعمل فيه الشاعر (كم) الخبرية، يجعل الأمر هنا يأخذ حكم الاطِّراد، فالثقة عادة تورث الأمان والطمأنينة، إلا أن الشاعر يجعل الثقة هنا سببًا في المفاجأة بالهلاك، فبينما المرء هانئًا مطمئنًا باستقرار حاله وحسن موقفه ومقدرته وتحكمه وقوة سلطانه إذ باغته الردى وحل بساحته الموت، وهنا تقع المفارقة حين يبلغ العلو والثقة غايته ومداه ثم يسقط فجأة في شرك الموت من حيث لم يحتسب.

وفي القصيدة نفسها يورد الشاعر مفارقة حالية مشهورة:

ما لي أُسَرُّ بيوم نلت لذته وقد ذوى معه جزء من الجسد [2]

فالإنسان بطبعه يفرح بمضيِّ الأيام وانقضاء الأوقات، وينسى أن كل لحظة تمر فإنما هى جزء من جسده يفنى، وكل يوم يمضي يدنيه من أجله خطوة.

([1]) الديوان، ١٢٥.

([2]) الديوان، ١٢٦.

ويستغل الشاعر هذا النمط من المفارقة ليثني على ممدوحه الذي جمع الصفات المتنافرة، إلا أنه تنافر يعطي معنى الكمال، فيقول:

رئيس له في العُلى منزل تزِلُّ الكواكب عن صرحه

يُرَجَّى وإن زاد في سخطه ويُخشَى وإن لان في مزحه [1]

فالأصل أن يُرَجَّى الإنسان إذا كان في حال لين وسعة خاطر، وأن يُخشَى إذا كان في حال سخط وغضب، إلا أن الشاعر هنا يصور الممدوح في صورة مغايرة بل مناقضة للإلف والعادة، فالممدوح يرجى حتى لو كان ساخطًا غاضبًا ذاك أنه ممسكٌ بزمام نفسه، فغضبه لا يُخرجه عن أخلاقه المعهودة في البذل والعطاء، وهو كذلك يُخشَى ويُخاف ولو كان في حالة من اللين والتلطف، فإن لينه لن يثنيه عن إيقاع العقاب بمن يستحقه، وهكذا تتواءم هذه المتنافرات في حال الممدوح لتجعل منه نموذجًا عاليًا للإنسان المتوازن الذي يستطيع التحكم في مزاجه ليضع كل شيء في موضعه.

ويبرر الشاعر في موطن آخر هذا النمط من التناقض الذي يوحي بالمثالية في شخصية الممدوح:

غزا إلى الجيش منصور اللوا ودنا جيش السؤال إلى أمواله فغُزي [2]

فالممدوح غازٍ ومغزوٌّ في الوقت نفسه، وغالب ومغلوب، فهو على وجه الحقيقة حين يغزو الجيش يكون منصورًا غالبًا، ولكن حين يغزوه السائلون الممتاحون، فإنه ينكسر لهم ويعطيهم سؤلهم، فهو غالب ببأسه وشدته مع عدوه،

([1]) الديوان، ١١٠.

([2]) الديوان، ٢٥٩.

ومغلوب في الوقت ذاته من سائليه فلا تطيق نفسه ردهم وكسرهم، ولا شك أن هذا النمط من التضاد بين حالتي القوة والضعف إنما هو تضاد سطحي يوحي به السياق اللفظي، بينما المعنى العميق متسق أشد الاتساق، فإن الممدوح قويٌّ في الحالتين، قوي في مواجهة الجيوش وكسرها، وقوي في مواجهة نفسه التي قد تدعوه للبخل ومنع السائلين، ولكنه يرغمها على الانكسار في مثل هذه المواطن حتى اعتادت ذلك وأضحت متطامنة أمام السائلين، ولكنه تطامن يعطي معنى الرفعة وعلو المكانة.

والعطاء والجود ربما يُشعِر صاحبه بالمنِّ والإدلال بالمعروف، غير أن الممدوح مع كرمه يخالف هذا التوقع:

تندى حياءً غداة الجود طلعتُه كأنما منَعَتْ كفَّاهُ ما مَنَحَتْ [1]

فهذا الجواد مع كرمه وسخائه فإنه يُطأطئ رأسه خجلاً، وكأنه منع السائل ولم يعطه، وهذا يدل على أن جوده لا حدود له، فهو يستقِلُّ ما يعطي ويشعر أنه لم يرض نفسه بهذا العطاء وإن كثر وعظم، حتى كأنه مانع لا مُعطٍ، والشاعر هنا يستغل السياق التشبيهي الذي يتضمن تضادًا معجميًّا بين (المنع) و (المنح)، ليُبرِز المفارقة في حال الممدوح الكريم الذي يخجل من عطائه الذي لم يبلغ همته في الكرم والجود.

([1]) الديوان، ٩٨.

الخاتمة

وبعد، فقد تبين مما سبق أن المفارقة قديمة قدم الإنسان نفسه، وإن كان الوعي بها قد أتى في أزمنة متأخرة نسبيًا، حيث نشأة الوعي بها وتوجيهها لمصلحة الإنسان في عصر الفلاسفة المشهورين: (سقراط) ثم (أرسطو)، حين ابتدأها الأول في محاوراته، ثم طورها الثاني، حتى أصبحت عنده شكلاً بلاغيًا يدخل تحته المدح بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح، فانتقلت المفارقة بهذا من سلوك معين إلى نمط لغوي، ثم استكمل فلاسفة العصر الحديث تطوير المفارقة، لا سيما فلاسفة الرومانسية الألمان (شليجل) و (كيركجورد)، وقد كانت لهم البصمة الأهم في تطور مفهوم المفارقة في العصر الحديث، ثم كانت آخر خطوة كبرى في تطور المفارقة على يد الكاتب الإنجليزي (كونوب ثرلوال)، ومن أتى بعده لم يزد على التفريع والتنويع.

وقد خلص البحث إلى عدد من النتائج والتوصيات التي تتلخص في النقاط التالية:

- المفارقة شعور بالتناقض أكثر منها صناعة وجمعًا للنقيضين، لذا فإن دور المتلقي يعد أساساً في استكمال صناعة المفارقة.
- المفارقة في التراث العربي كانت موجودة ومعروفة من حيث المفهوم والممارسة، وإن كانت لم تعرف بمصطلحها النقدي المعاصر.

- اهتمام النقاد العرب بالأضداد وكثرة التأليف فيها يدل على وعيهم بما يحدثه اجتماع الأضداد والمتنافرات في الشيء الواحد من أثر على الدلالة، واجتماع المتنافرات هو الأساس الذى تقوم عليه المفارقة.
- الطباق والمقابلة في تراثنا النقدي هما الأصل الذي تقوم عليه شتى أنواع المفارقة.
- اتسم العصر المملوكي بكثرة المفارقات على المستوى السياسى مما صبغ المجتمع بصبغة مفارقية ساهمت في إنتاج المفارقة.
- المفارقة صناعة، والعصر المملوكي عصر الصناعة الأدبية والتصنع البديعي، مما أتاح للمفارقة مساحة واسعة في الأدب المملوكي، حيث تجلت في الضروب البديعية التي هي سمة العصر لا سيما في الجناس والتورية، وفي بقية الأشكال البلاغية المتفشية في الشعر المملوكي سواء كانت في دائرة البديع أو البيان أو أبنية المعاني.
- وأخيراً، فإن مصطلح المفارقة يتسم بالكثير من الاضطراب وعدم الاستقرار، ويظهر هذا جليًّا في كثرة تعريفاته، لذا فإن هذه الظاهرة لا زالت بحاجة ماسة إلى الكثير من الدراسات التي تسهم في بيان الجوانب الضبابية منها، فلا بد أن يسعى الدارسون إلى تلمس أنماطها وأشكالها وحضورها في أدبنا العربي شعره ونثره، ولا بد أن يسعوا إلى إيجاد تعريف يؤطر مفهوم المفارقة بما يتواءم مع موروثنا وخصوصيتنا الثقافية.

والحمد لله الذي تتم بنعمته الصالحات

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، دار الفكر العربي، بيروت– لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٩م.
- الإصابة في تمييز الصحابة، ابن حجر العسقلاني، تحقيق : علي محمد البجاوي، دار الجيل – بيروت، الطبعة الأولى١٤١٢هـ.
- الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، مؤسسة المختار، القاهرة، الطبعة الأولى ١٤١٩هـ – ١٩٩٩م.
- البديع في البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تحقيق: عبد آ. علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، الطبعة الأولى ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م.
- البرهان في علوم القرآن، محمد بن بهادر بن عبد الله الزركشي أبو عبد الله، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت – ١٣٩١هـ.
- بغية الإيضاح، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة السابعة عشرة ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٥م.
- بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، لبنان.

- تاج العروس من جواهر القاموس، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني الزَّبيدي، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية.
- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق: د.حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ١٣٨٣هـ - ١٩٦٣م.
- جمهرة اللغة، ابن دريد، مجلس دائرة المعارف، حيدرآباد، الطبعة الأولى ١٣٤٤هـ.
- جنان الجناس، صلاح الدين الصفدي، مطبعة الجوائب – قسطنطينية، الطبعة الأولى ١٢٩٩هـ.
- خزانة الأدب، ابن حجة الحموي، شرح: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى ١٩٨٧م.
- دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، تصحيح الإمام محمد عبده، والشيخ محمد محمود التركزي الشنقيطي، تعليق: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤١٥هـ – ١٩٩٤م.
- ديوان ابن نُباتة المصري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧م.
- ديوان أبي فراس الحمداني، تعليق: نخلة قلفاط، مكتبة الشرق، والمطبعة الأدبية– بيروت، ١٩١٠م.

- ديوان الأدب، أبو إسحاق الفارابي، تحقيق: د. أحمد مختار عمر، مراجعة: د. إبراهيم أنيس، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م.
- ديوان النابغة الجعدي، جمع وتحقيق: د. واضح الصمد، دار صادر– بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.
- ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، الطبعة الثانية.
- شذرات الذهب في أخبار من ذهب، عبد الحي بن أحمد بن محمد العكري ابن العماد الحنبلي، تحقيق: عبد القادر الأرناءوط، محمود الأرناءوط، دار بن كثير، ١٤٠٦هـ.
- شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، تقديم: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤١٤هـ – ١٩٩٤م.
- شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، تعليق: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م – ١٤٢٤هـ.
- العمدة، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٢٤هـ. ٢٠٠٤م.
- فقه اللغة وأسرار العربية، الثعالبي، المكتبة التوفيقية، القاهرة–مصر.
- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر – بيروت، الطبعة الأولى.

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير، تقديم وتعليق: د. أحمد الحوفي، و د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
- مختصر المعاني، سعد الدين التفتازاني، تحقيق محمد عثمان، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، الطبعة الأولى ١٤٣٠هـ – ٢٠٠٩م.
- المفردات في غريب القرآن، الراغب الأصبهاني، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠.
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.

ثانيًا: المراجع:

- أساليب البديع في البلاغة العربية، د. شفيع السيد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م.
- الإعجاز البلاغي، د. محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٤١٨هـ-١٩٩٧م.
- ابن نباتة شاعر العصر المملوكي، د. محمود سالم محمد، دار ابن كثير، دمشق، الطبعة الأولى ١٤٢٠هـ. ١٩٩٩م.
- ابن نباتة المصري أمير شعراء المشرق، عمر موسى باشا، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٩٢م.
- البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، د. جمال عبد المجيد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٦م.
- البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن حبنكة الميداني، دار القلم – دمشق، الدار الشامية- بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م.
- البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.
- بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، د. سعيد شوقي، ايتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠١م.
- بناء المفارقة " دراسة نظرية تطبيقية" أدب ابن زيدون نموذجا، د. أحمد عادل عبد المولى، مكتبة الآداب،القاهرة، الطبعة الأولى ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م.

- التوظيف الفني للنجوم والكواكب في شعر أبي العلاء، د. جاسم سليمان حمد الفهيد، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الرسالة ٢٢٩، الحولية ٢٥، ١٤٢٦هـ- ٢٠٠٥م (يونيو).
- جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الطبعة الأولى ١٩٩٥م.
- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦م.
- الشعر الشامي في حروب الصليبيين، د. محمود أبو الخير، دار الإسراء للنشر والتوزيع، عمَّان–الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م.
- الطباق الخفي، د. علي يونس، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى ١٤٢١هـ- ٢٠٠٠م.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٢٩هـ–٢٠٠٨م.
- فن الكوميديا، د. محمد عناني، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٩٨م.
- في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث، بيروت، ١٩٨٧م.
- في المصطلح النقدي، أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م.
- قاموس أطلس الموسوعي، مركز أطلس العالمي للدراسات والأبحاث، دار أطلس للنشر، الطبعة الثانية، ٢٠٠٣م.

- المفارقة في القص العربي المعاصر، سيزا قاسم، مجلة فصول، الجلد الثاني، العدد الثاني، يناير – فبراير – مارس، ١٩٨٢م.
- كتاب البديع، عبد الله بن المعتز، تعليق: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الثالثة ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢م.
- كتاب الشعر، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م.
- المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية – القاهرة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩م.
- معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبه، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤م.
- معجم مصطلحات الأدب، مجمع اللغة العربية، القاهرة، الجزء الأول ١٤٢٨هـ– ٢٠٠٧م.
- مفارقات الشعرية، د. محمد فتوح أحمد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٩م.
- المفارقة في شعر عدي بن زيد، د. حسني عبد الجليل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م.
- المفارقة في الشعر العربي الحديث، د. ناصر شبانة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.
- المفارقة القرآنية، د. محمد العبد، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٦م.
- المفارقة والأدب، د. خالد سليمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.

- المفارقة وصفاتها، دي سي ميويك، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى ١٩٩٣م، المجلد الرابع.
- النص الشعري ومشكلات التفسير، د. عاطف جوده نصر، الشركة المصرية العالمية للنشر، – لونجمان، الطبعة الأولى ١٩٩٦م.

ثالثًا: الدوريات:

- استخدام المصطلحات النحوية في الشعر، حسن خميس الملخ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، العدد ٨٩، شتاء ٢٠٠٥م.
- لغة المفارقة، كلينث بروكس، ترجمة: د. محمد منصور أبا حسين، مجلة الدارة، دارة الملك عبد الملك عبد العزيز بالرياض، العدد الثاني، السنة السادسة عشرة ، المحرم، صفر، ربيع الأول ١٤١١هـ.
- المفارقة، د. نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، إبريل . سبتمبر ١٩٨٧م.
- المفارقة الروائية والزمن التاريخي، مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٣م.
- المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير– فبراير– مارس، ١٩٨٢م.

فهرس الموضوعات

المقدمة..... أ

القسم الأول: الدراسة النظرية..... ١

١- **المدخل**..... ٣

٢- **تعريف المفارقة**..... ٤

٣- **التطور التاريخي للمفارقة**..... ١٩

أ- **تطور المفارقة في الآداب الأوروبية**..... ٢١

ب-**المفارقة في التراث العربي**..... ٢٨

٤- **عناصر المفارقة**..... ٣٣

٥- **لغة المفارقة**..... ٤٦

القسم الثاني: الدراسة التطبيقية..... ٤٩

مدخل ٥٠

الفصل الأول: المفارقة البديعية..... ٥٦

١- **الطباق والمقابلة**..... ٥٧

٢- **الجناس** ٨٤

٣- **التورية**..... ١١٠

٤- **تأكيد المدح بما يشبه الذم**..... ١٢٧

الفصل الثاني: المفارقة البيانية ١٣٦

١- التشبيه ١٣٧

٢- الاستعارة ١٦٠

٣- الكناية ١٧٥

الفصل الثالث: المفارقة في أبنية المعاني ١٨٥

١- الذكر والحذف ١٨٦

٢- التعريف والتنكير ١٩٩

٣- التقديم والتأخير ٢٢٤

الفصل الرابع: المفارقة السياقية ٢٣٢

مدخل ٢٣٣

١- المفارقة الموقفية ٢٣٥

٢- المفارقة الحالية ٢٤١

الخاتمة ٢٤٥

المصادر والمراجع ٢٤٧

فهرس الموضوعات ٢٥٣

ملخص البحث

يهدف هذا البحث إلى دراسة المفارقة في شعر العصر المملوكي، وتأتي الدراسة في جانبين:

الجانب النظري، ويحوي هذا الجانب عدة مباحث: المبحث الأول في تعريف المفارقة وتحديد ماهيتها، ثم المبحث الثاني وفيه يحاول البحث تتبع أبرز المفاصل التاريخية التي مرت بها المفارقة تطبيقا قبل أن تتبلور مصطلحا في العصر الحديث، ويتم هذا المبحث في اتجاهين: الاتجاه الأول: تطور المفارقة في الآداب الأوروبية بدءًا بعصور الفلاسفة وانتهاء بالعصر الحديث، أما الاتجاه الثاني فيتم فيه الحديث عن: المفارقة في التراث العربي من حيث حضورها الاصطلاحي في كثير من المباحث البلاغية التي تختلف في قربها ومطابقتها أو بعدها من المفارقة بمفهومها الحديث.

الجانب التطبيقي، ويتم في هذا الجانب محاولة تتبع الحضور المفارقي في شعر العصر المملوكي متخذًا من شعر ابن نباتة المصري نموذجا، والسبب في اختيار العصر المملوكي أنه عصر اشتهر بالصنعة البديعية وتفنن أدبائه في أدائها وولوعهم بها حيث أصبح البديع سمة بارزة الأدب المملوكي شعره ونثره، وكذلك الأمر بالنسبة للمفارقة فهي ضرب من الصنعة البلاغية، لذا فإن نسبة حضورها في أدب تلك الحقبة ستكون بلا شك أكبر من غيرها من العصور، يضاف إلى هذا أن هناك عوامل وروافد تدعم الحضور المفارقي في شعر العصر المملوكي، منها العامل السياسي لهذا

العصر المليء بالمفارقات، ومنها العامل الاجتماعي وحاجة الناس إلى التنفيس عن دواخلهم والتعبير عن معاناتهم بأساليب فنية يظهرون بها الاستياء من أوضاعهم بطريقة تهكمية تُلَمِّحُ ولا تُصَرِّح... أما سبب اختيار ابن نباتة المصري نموذجا لشعراء هذا العصر فيكمن في أن ابن نباتة المصري اشتهر بأنه شاعر العصر المملوكي بلا منازع سواء من حيث جودة الصنعة الشعرية لديه، أو من حيث غزارة نتاجه الشعري حيث يزيد عدد أبيات ديوانه الكبير عن ثلاثة عشر ألف بيت من الشعر، ومن هنا كان اختياره نموذجا لشعراء هذه المرحلة في هذا البحث.

ويقوم الجانب التطبيقي في هذا البحث على أربعة فصول:

الفصل الأول وقد تم فيه دراسة المفارقة في الدرس البديعي وذلك في خمسة أصناف بديعية هي: الطباق والمقابلة والجناس والتورية والمدح بما يشبه الذم، وقد تم اختيار هذه الأصناف البديعية نظرا لقربها الكبير من تطبيقات المفارقة بمفهومها الحديث، ولفشوها في شعر ابن نباتة المصري أكثر من غيرها، وقد تم تقسيم هذه الأصناف البديعية على أربعة مباحث، المبحث الأول: الطباق والمقابلة، والمبحث الثاني: الجناس، والمبحث الثالث: التورية، والرابع: المدح بما يشبه الذم.

أما الفصل الثاني فيتحدث عن المفارقة البيانية في ثلاثة مباحث: المبحث الأول التشبيه، والثاني: الاستعارة، والثالث: الكناية.

الفصل الثالث، وفيه يتم البحث في المفارقة في أبنية المعاني، وذلك في ثلاثة مباحث أيضًا: المبحث الأول: الذكر والحذف، والمبحث الثاني: التعريف والتنكير، والمبحث الثالث: التقديم والتأخير.

الفصل الرابع، وفيه يتم بحث المفارقة السياقية وحضورها في شعر ابن نباتة المصري، ويتم هذا في مبحثين: المبحث الأول: المفارقة الموقفية، والمبحث الثالث: المفارقة الحالية.

Abstract

The theory of paradox of the modern theories, which attracted the attention of many scholars and critics on both theoretical and practical applications, but many of these studies have tended to Study Irony in modern literature poetry and prose, with little attention to study irony and consolidate its presence in our rhetoric and literature. Hence, the researcher aims of this research to read the irony of two aspects:

The theoretical side, and contains the number of sections: the first section in the definition of irony and identify, and then the second section and it tries to look up tracking the most prominent joint historical passed by the irony application before they are terms in the modern era, is this topic in two directions: first trend: the evolution of The irony of European literature from ages philosophers and the end of the modern age, while the second trend are the talk: The paradox of the Arab heritage in terms of its presence in many cases this detective rhetoric that differ in their proximity and match or after the modern sense of irony.

The practical side, and are on this side trying to track attendance Irony in the poetry of the Mamluki era, taking the hair I'm Nabata the Egyptian model, and the reason for choosing the Mamluki era, an era known for workmanship Alibdieip and sophisticated talent of its writers in its performance and Oluahm out where he became a

magnificent feature prominent literature Mamluki poetry and prose, as well as command for the paradox is striking craftsmanship rhetoric, so that their presence in the literature of that era will undoubtedly be greater than other times, add to this that there are factors and tributaries support attendance irony in the poetry of the Mamluki period, including the political factor of this age is full of paradoxes, including the social worker and the need for people to vent Doakhlhm and express their suffering in ways that art show by their resentment of the way not authorized sarcastic hint ... The reason for the choice I'm Nabata Egyptian model of the poets of this era lies in that I'm Nabata Egypt's reputation as a poet of the Mamluki era, the undisputed terms of both quality of workmanship of poetry has, in terms of the abundance of his poetry as more and more verses of his book from a great thirteen thousand posy , hence the choice of a model of the poets of this stage in this research.

The practical side of this research on four chapters:

Chapter I has been the study of irony in the lesson Alibdiei and in five varieties Bdieip are: tobacco, interviews and alliteration and puns and praise, similar to libel, has been the selection of those items Alibdieip due to its proximity to large applications of irony in the modern sense, but Vcoha hair I'm Nabata Egyptian more than others , has been divided into these categories Alibdieip four sections, Section I: Tobacco and the interview, and the second topic: alliteration, and the third topic: pun, IV: praise, similar to slander.

The second chapter talks about irony graphs in three sections: the first section metaphor, II: metaphor, and III: metaphor.

Chapter III, in which the search is the discrepancy in the buildings of meanings, so also in three sections: Section one: male and deletion, and the second topic: the definition and the indefinite article, and Section III: Presentation and delays.

Chapter IV, which is ironic contextual search and presence in the poetry I'm Nabata Egyptian, and this is in two sections: Section I: situational irony, and the third topic: The paradox of the current. Has the researcher to select the random examples of hair I'm Nabata from which to elucidate the paradox and its presence in the detective rhetoric, taking care not to a lot of examples, however, revealing a new face and a different angle and a new form of irony in this topic or another, especially since many examples too almost devoid page of the Bureau of the paradoxes of Bdieip or graphic or anomalies are reflected in the methods of submission and delays or above and the deletion or the definition and the indefinite article, and propagation of including these examples will inevitably lead to much repetition is not helpful to detect new aspects of the paradox as it leads to a significant increase in the size of the search does not offset by new additions at the heart of the search.

Ain Shams University

Faculty of Arts

Arabic Language Department

Structure of Irony In Poetry of First Mamluke Period: Ibn Nobata Al-Mesre as Example

Supervised by:

professor
Mohammed Younis Abdul Aal
&

professor
Abdul Nasser hasan

By:

Ahmed Abdullah Mohammed Al Atifi

2009-2010