فاعلية الصورة البيانية (دائِرَةُ المُجاورة) في مقامات السيوطي

faeiliat alsuwrat albayania (dayirat almujawr) fi maqamat

د. أحمد غافل جاسم أ.د طالب نايف عويد.

Dr. Ahmad Gafel Jassem Prof. Dr . Taleb Naeif aawaid

الجامعة المستنصرية/ كلية الآداب aljamieat almustansiriatu/ kuliyat aladab

الخلاصة:

هذه الدراسة بحثت في مقدرة الصورة الفنية على ربط أجزاء النص الأدبي، متخذين من البلاغة مدخلا إلى كشف الظواهر الفنية، وشعريّة الأداء التي تنتظم تحت وطأته؛ فصورة المجاورة نتجت عن جمع صورتين تكاد تتفق مع بعضها هما صورتا (الكناية والمجاز المرسل)، فكانت هذه الرؤية هي جمع أفكار معجمية وقراءات متعددة من قبل النقاد، فوجدوا أن الصورة الجميلة لا تقدّم بلغة عادية، وإنما تقدّم مجازا أو شعرا ما تنطوي عليه اللغة الشعرية من تكثيف وتعدد في الدلالة.

الكلمات المفتاحية :(الفاعلية , المركب البلاغي , محور الاستبدال , محور التأليف , دائرة المجاورة)

Abstract

The current paper investigated the ability of the artistic image to link parts of the literary text, taking rhetoric as an entry point to reveal artistic phenomena and the poetics of performance that is organized under which. The image of similarity has been

resulted from the combination of two images that almost correspond to each other , namely the images of simile and metaphor. This vision was the collection of lexical ideas and multiple readings by critics. They have found that the beautiful image is not presented in ordinary language, but rather it is submitted metaphorically or poetically .of the poetic language entails that

Keywords: (Effectivenees, The installation of rhetorical, The axis subsitution, The axis Authorship, Neighmoring).

أولا: الصّورة البيانيّة وشعريّة الأداء

تعدّ الصّورة الشّعريّة ركنا مهمّاً من أركان الشّعر، فالقصيدة ذات المواصفات الشّعريّة لا غنى لها عن الصّورة، والصّورة الشّعريّة المنتجة من أهمّ ما يجذب أرواحنا وعقولنا لما فيها من طريفٍ تخييليّ يُعرض على نحوٍ جميل تتقبّله النّفوس؛ فلا تملّه ولا تشعر معه بما تشعر لدى قراءتها لنصّ مباشر جامد لا صورة حيّة فيه .

ولا نستطيع أن نفصل الصّورة الشّعريّة عن مكوّناتها وأسبابها والعوامل التّي أنشأتها، والصّورة لها تقسيماتها الإجرائيّة في البلاغة العربيّة وهي تتمثّل في (التّشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية، والرّمز...إلخ)، كما يجب علينا أنّ ندرك أنّ دراسة الصّور لا تنفصل عن تجربة الشّاعر المتفرّد بشخصيّة معيّنة أو ظروف خاصّة عاشها في واقعه، ولكنّ ذلك لا يعني أنّها محاكاة (فوتوغرافيّة) حرفيّة للخارج من ناحية، كما أنّ الصّورة لا تظهر عناصرها الدّاخليّة على نحوٍ منعزل غير متفاعل من ناحيّةٍ أخرى، وهنا (فلا بدّ أن تتعاون الأخبار ومعطيات الصّور شكلُها وتطوُّرُها، بناؤها ونماؤها، الخارج والدّاخل فيها، حتّى نكون أقرب ما نكون من الصّحة والسّلامة والحقيقة) (مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ١٩٨٢، صفحة ٩٦).

إنّ جذور دراسة الصّورة الفنّيّة في الشّعر العربي قديمة قدم الأدب، وقد استفاد كثيرٌ من الدّارسين العرب من ثقافة الغرب في هذا الميدان، ومع أنّ الصّورة الفنّيّة مصطلح غربي حديث مترجم، فإنّ الاهتمام بالمشكلات التّي يشير إليها هذا المصطلح يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النّوعيّة للفنّ الأدبيّ (ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، صفحة ٧).

ويذهب غير واحدٍ ممّن تناولوا الصّورة الشّعريّة إلى أنّ الصّورة تقوم على علاقات المشابهة فقط (التّشبيه والاستعارة)، فالشّاعر يعمل دائماً على تركيز أفكاره وأوصافه، وتكثيفها بتشبيه شيء ما بشيء آخر في صورةٍ جديدة (ينظر: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، صفحة ٦٠).

ويبدو أنّ هذه النّظرة الحديثة للصّورة قد اشتغلت عليها البلاغة العربيّة على نحوٍ لافتٍ حيث تكاد المصادر العربية القديمة تلحّ على حصر الصّورة في دائرة التّشبيه، ولكنّه التّشبيه ذو المواصفات الزّمانيّة والمكانيّة المخصوصة؛ أي الصّورة/التّشبيه المتولّدة عن السّياق الأدبيّ الذّي راكمته النّتاجات الشّعريّة، ومع انزياح حركيّة الإبداع بفعل المخالفة المتعمّدة وانتهاك سنن المألوف (ينظر: الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، صفحة ٢٣)، كان مفهوم الصّورة ينزاح صوب الانفتاح على التّحقق اللّغويّ المتميّز؛ وعلى هذا دارت التّنازعات النّقديّة فكان توسّع الصّورة يتّجه نحو تمظهرٍ بلاغيٍّ جديد فرض إيقاعه بفعل تكراراته الخصبة في شعر أبي تمّام – على سبيل المثال– فبرزت قضيّة الاستعارة، ولا سيّما الاستعارات البعيدة/ المنافرات الدّلاليّة(i)، موضع استهجان أصحاب الرّؤية النّقديّة الذّين ينتمون إلى استاتيكيّات عمود الشّعر، ويُسجّل في هذا المقام موقف جماليٌّ متقدّم لعبد القاهر الجرجانيّ حيث يقول: وإنّما الصّنعة والحذق، والنّظر الذّي يلطف ويدقّ في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقةٍ وتعقد بين الأجنبيّات معاقد لنسب وشيكة (ينظر: أسرار البلاغة، صفحة ١٣٦).

ولم تبقَ الصّورة في الأدب رهينة دائرة المشابهة، فعلى أرضيّة الجدل الفكريّ ظهرت تباينات الرّؤى حول مفهوميّ (الحقيقة والمجاز) داخل السّياق المعرفيّ الدّينيّ، وقد بنيت تلك المواقف على أرضيّة فكرة خَلْقِ القرآن من ناحيّة، والفكرة المناقضة لها من ناحيّة أخرى، ومع توسّع هذه الدّائرة ظهرت مفاهيم وأشكال بلاغيّة جديدة للصّورة من مثل: الكناية، والمجاز المرسل؛ والمجاز العقليّ، والتّعريض....إلخ، وقد صنّفت هذه المظاهر البلاغيّة للصّورة من وجهة نظر حداثيّ في دائرة صور (المجاورة) .

ويمكن أن نشير إلى أنّ درجة شعريّة الصّورة على المستوى التّجريديّ شيء، ودرجة شعريّتها على مستوى التّحقّق شيءٌ آخر، ولطالما وقف الدّارسون قديماً وحديثاً عند هذه المسألة فالاستعارة تجريديّاً قد تتفوّق على المجاز المرسل، أو الكناية، أو المجاز العقليّ، أو التّشبيه ...إلخ، ولكنّ الاستعارة قد تكون أقلّ شأناً في داخل البنية المتحقّقة؛ وعلى هذا فالتّفاعل النّصيّ السّياقيّ هو الذّي يميّز شعريّة صورة عن أخرى.

وإذا كنّا نتحدّث عن الصّورة بوصفها بناءً تخييليّاً لغويّاً تضيق فضاءاته حيث تكون الصّورة مفردةً معزولةً وتتّسع بفعل تعالقاتها النّصيّة الخلّاقة، وإذا كنّا نتحدثّ عن الصّورة على النّحو السّابق فإنّنا لا ننكر دور السّياقات التّاريخيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة و....إلخ؛ في حياة الصّورة وحيويّتها، فلو أخذنا الصّورة الكنائيّة: (فلانٌ كثيرُ الرّماد) لنقرأها داخل سياقنا العربيّ فقد تدل في معانيها الثّواني على الكرم تبعاً لمفهومها الماضويّ في الذّاكرة العربيّة الجمعيّة، ولكنّ استخدامها المعاصر قد يفرّغها من مضمونها الماضويّ؛ لأنّ الإنسان قد يكون كريماً من غير أن يحرق حطباً كثيراً يحوّله إلى رماد. وإذا ما ترجمنا هذه الصّورة – على سبيل المثال – إلى أصحاب الدّيانة الهندوسيّة القديمة فربّما دلّلت بفعل السّياق الثّقافيّ المختلف على معنى كثرة الموتى...إلخ .

ومن ذلك يمكن القول: تكمنُ أهميّةُ الصّورةِ الفنّيّة في الطّريقةِ التّي تفرضُ بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذّي تعرضه, وفي الطّريقةِ التّي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى, ونتأثر به, إذ تفاجئ القارىء بانزياحها عن اللّغةِ المألوفةِ, والغموضِ الذّي يكتنفُ عناصرَها, وغرابةِ تشكيلها, واشتمالِها على عنصرِ الإيحاءِ الذّي يزدادُ إشعاعاً كلّما استبصرَ القارئ بحثاً عن المعنى, وبذلك تكونُ الصّورةُ من إحدى الوسائلِ التّي يُظهِرُ بها الشّاعِرُ براعتَهُ الحِرَفِيَّةَ, فيبهرُ بطرافةِ صورِهِ المستمعين, ويحصل على إعجابهم بدقّةِ وصفه, وبراعتِهِ في محاكاةِ الأشياءِ (ينظر: مفاهيم الصورة الشعرية في النقد العربي المعاصر، صفحة ٢٣١), وهذا الكلامُ يشيرُ إلى الأهميّةِ التّي تتركُها الصّورةُ في الاستخدامِ اللّغويّ, ولاسيّما عند إنتاجِ الإبداعِ, ومن خلالِ هذا يمكنُ القولُ: إنَّ الحديثَ عن الصّورةِ – هو في حقيقته – حديث عن ركيزةٍ أساسٍ من ركائزِ الشّعرِ, بل هو حديثٌ عن لبابِ الشّعرِ, وهو حديثٌ موصولٌ بالحديثِ عن قدرةِ الشّاعرِ على الخلقِ الفنّيّ (ينظر: شعرنا القديم والنقد الجديد، ١٩٩٦، صفحة ٥٧), وبذلك تكونُ الصّورةُ واحدةً من البنى البلاغيّةِ التّي يلجأ إليها المبدعُ في عمليّةِ التّأليفِ لأسبابٍ استراتيجيّة؛ أي لكي يزيدَ حظوظه في أن يرى عبارته قد (قبلها) مخاطبة واقعيّاً (ينظر: العلاماتية وعلم النص، صفحة ١٦٩), وتحقّقُ هذه البنى بذلك وظيفةً تواصليّةً داخلَ السّياقِ اللّغويّ الذّي تُعْرَضُ فيه؛ لأنّها تشدُّ انتباهَ المتلقّي, وتوجّهُ إدراكَهُ نحوَ الفهمِ العامّ للنّصّ, بالإضافةِ إلى التّجديد النّاتجِ عن تركيبِ المفرداتِ مع بعضِها (فأينما ظهرتِ الصّورةُ تظهرُ معها حالةٌ جديدةٌ وغير عاديّةٍ من استخدام اللّغةِ) (ينظر: مقدمة للشعر العربي، ١٩٧٩، صفحة ١٣)؛ لأنّها تفجّر الطّاقةَ الكامنةَ في اللّغة, فيجدُ القارئ في تلقّيها نوعاً من الاستخدام الخاصّ الذّي يفتحُ بابَ التّنوّعِ في الدّلالاتِ والقراءاتِ, إضافةً إلى خصوصيّة المعاني النّاتجةِ عن خصوصيّةِ هذا الاستخدام؛ لأنَّ المعنى الذّي يحقّق الشّعريّة, لا يُقدَّمُ بلغةٍ عاديّةٍ، وإنّما يُقدَّمُ تقديماً مجازيّاً أو شعريّاً عن طريقِ ما تنطوي عليه اللّغةُ الشّعريّة من تكثيف وتعدّدٍ في الدّلالة (مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ١٩٧٨، صفحة ١٢٧).

إذاً يجبُ أن تكونَ لغةُ الإبداعِ الأدبيّ مشتملةً على الصّورِ الخلّاقةِ، والانزياحاتِ الفاعلةِ، والعلاقاتِ الدّلاليّة الثّرّةِ، حتّى تؤدّي الوظيفةَ الشّعريّة في الخطاب, وفي أثناءِ إنشاءِ الشّعرِ نجدُ أنَّ الشّاعر المبدع يفكرُ بالصّور, والتّعبيرُ بالصّورةِ هو لغةُ الشّاعِرِ التّلقائيّةُ التّي لا يتعلّمها ولا يحتاجُ إلى الاعتذارِ عنها (ينظر: الصورة والبناء الشعري، ١٩٩٤، صفحة ٤٣), ومن خلالها تتحدّدُ هُوِيَّتَهُ الإبداعيّةَ وبَصمَتَهُ الفكريّةَ التّي تميّزه من غيره؛ لأنّها موجودة خارج ذاته فهو يكتشفُها ولا يخلُقها, يكتشفُ علاقتَه بها فيجلوها ويضعُها في سياقِ تجربتِهِ, ومن ثمَّ يتحقّقُ وجودها بالنّسبة إليه (ينظر: الصورة والبناء الشعري، ١٩٩٤، صفحة ٨٠), عندما يتمكّن من تحميلِها الإيحاءاتِ التّي تساعده في إنتاجِ خطابِهِ, وتحدّدُ فضاءَ الصّورةِ المُنتجَةِ, ولعلّها بهذا تجعلُ المتلقّي يتلمّسُ السّمَاتِ التّي تجعلُ كلَّ إبداعٍ متفرّداً على نحوٍ مخصوص؛ لأنَّها تشكّلُ حيّزاً واسعاً للتّلاعبِ بمفرداتِ اللّغةِ, من جهةِ أنَّ الأديبَ يتخيَّلُ أوّلاً، ثمَّ يتّجهُ نحو اللّغةِ بهدفِ تشكيلِ صورِهِ الخاصّةِ، ومبدعُ الأدبِ ينطلقُ أصلاً من ثروةٍ لغويّةٍ يختزنها في رصيدِهِ المعجميّ فيضعُ فيها لغةً جديدةً, فكأنَّ المسألةَ أصبَحَتْ تحوّلَ اللّغةِ من حالةٍ إلى أخرى (ينظر: البلاغة والأسلوبية، صفحة ٣٧٨), ويمنحنا المبدعُ من خلالِ صورِهِ وارتباطاتِها بالوعي واللّاّوعي, وعياً جديداً باستعمالِ اللّغةِ وتكوينِ

الصّورِ التّي تقومُ على قَدْرٍ من السّحريّةِ, تعودُ إلى التّباسِ الفكريّ (الوعي), والشّعوريّ (اللّاّوعي), سواءٌ في تلقّيها أو في إنتاجِها (الجزار، ٢٠١٢، صفحة ١٠١), على أنْ تتركَ انطباعاً منسجماً يدخلُ إلى أعماقِ النّفسِ وينبّهُ أحاسيسها لتلقّي الجمالِ الكامنِ في التّراكيب، والنّاتج عن مسافةِ الانزياح الخلّاقِ بين اللّغةِ الطّبيعيّة واللّغةِ الشّعريّة, ولا يقفُ هذا الأمرُ عند حدِّ الصّورةِ, بل إنَّ روحَ البلاغةِ كلَّها كامنةٌ في الوعي بفجوةٍ ممكنةٍ بين اللّغةِ الواقعيّةِ (لغةُ الشّاعر), ولغةٍ محتملةٍ، (التّي تحتملُ أن يستعملَها التّعبيرُ البسيطُ والعامُّ)، تلك الفجوة التّي يكفي أن تقوم في الذّهن لكي يتمَّ تحديدُ فضاءٍ للصّورة (ينظر: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ١٩٩٩، صفحة ١٠٣)؛ أي أنَّ اللّغةَ التّي تحتويها هي لغةٌ منزاحةٌ بعناصرِها كافّةً، وهي التّي تَعلو على اللّغةِ المستخدمةِ في الخطاب اليوميّ, وتمتلكُ سماتِ اللّغةِ **الإبداعيّةِ**.

ثانيا: المركّب البلاغيّ وفاعلية العلاقات التّصويريّة

لم يشهد مصطلحٌ أدبيّ . على نحوٍ يكاد يكونُ عامّاً. ما شهدته الحواراتُ الدّائرةُ حولَ مفهومِ الصّورة الفنّيّة؛ أَيْ الصّورة ذاتِ المواصفات الجماليّة ، وإذا كنّا نتحدّثُ عن الصّورة في النّصّ اللّغويّ؛ فهي تلك الصّورة ذات المواصفاتِ الشّعريّة. ومهما اختلفتْ مداخيلُ قراءةِ الصّورةِ الفنّيّة في اللّغةِ بغية تحديدِ جوهرها، فإنّ مفهومَ الصّورةِ في هذا المقامِ يَنْدُ عنِ القبضِ، كيفَ لا والصّورةُ في جوهرِها هذا متحٌ مِنَ اللاّ متحّققِ الإبداعيّ , وهذا المتحُ يُظهرهُ أداءٌ تتجلّى سماتُهُ المجاوزةُ في المُعْطَى المضمونيّ للنَّصّ موضعِ القراءةِ و التّحليلِ.

وَمَع ذَلكَ فَقَدْ استطاعتْ بعضُ الرّؤى الحداثيّة اجتراحَ مبادئَ تَصَوُّرِيَّةٍ ذات مواصفاتٍ ديناميّةٍ، وفَضَاءَاتٍ مَرنَةٍ، تمكَّنَ مِنْ خلالِهَا الدّارسون والنقاد أَنْ يُقَسِّمُوا الصّورةَ البلاغيَّةَ إلى دائرتين رئيستين هما: (دائرة المشابهة ودائرة المجاورة) , حيث ينظم تحت لواء الاولى فن التشبيه وفن الاستعارة , فيما ينظم تحت لواء الاخرى فن الكناية وفن المجاز المرسل, ومن بين هؤلاء الدارسون (كمال ابو ديب) الذي خرج عن تلك النظرة القاصرة للصورة بوصفها عنصرا حيويا من عناصر التكوين النفسي للتجربة وتبلورها اللغوي في بنية معقدة متشابكة لها نموها الداخلي وتفاعلاتها الغنية (ينظر: جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، ١٩٨٤، صفحة ٢٠), ومن خلال هذه النظرة حاول تطوير فهم جديد للصورة على المستويين النفسي والدلالي, مشيرا الى ان حيوية الصورة تنبع من قدرتها على الكشف والاثراء وتفجير الايحاءات وتحقيقها الانسجام والاتساق ضمن النص الذي توظف فيه (ينظر: جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، ١٩٨٤، صفحة ٢٢), وقد اسس (ابو ديب) دراسته للصورة الفنية معتمدا على قراءة الصورة من الابيات الشعرية التي يختارها من الشعر العربي القديم, والشعر العربي الحديث, والشعر الغربي , وهدف من هذا الامر الى تأسيس منهج نظري يكشف من خلاله عن فاعلية الصورة الشعرية (ينظر: جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، ١٩٨٤، الصفحات ٢٢-٢٣), وينفي كمال ابو ديب ان تكون الصورة مدارا للبعد الدلالي فقط, بل ربطها لمستوى ينبع من الذات هو المستوى النفسي الذي يشي بالحالة النفسية والوجودية للمبدع. (ينظر: جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، ١٩٨٤، صفحة ٢٥).

ومن هنا تأتي اهمية الصورة وفاعليتها في سياق استخدامها, كما اشار كمال ابو ديب الى دور المتلقي من خلال مشاركته في فعل التحديد النهائي لبنية الصورة وحدودها , واشترط ان تكون مشاركة فعالة من حيث ان المتلقي مدعو الى الخلق واعادة الانتاج بفعل القراءة وفاعلية المتلقي _ من وجهة نظره_ لا تقل عن فاعلية المبدع ذاته من حيث اعطاء الصور, ابعادا نهائية محدد دورها في العمل الابداعية وفاعليتها في النسق الذي تتحقق فيه (ينظر: جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، ١٩٨٤، صفحة ٤٣)اما عن علاقة الصورة بالسياق العام للتجربة الشعرية فقد اكد_ ابو ديب_ ان الصورة جزء من التجربة الانسانية الكاملة, والسياق هو الذي يفرض في كثير من الاحيان اختيار الصورة , ولهذا تجاوز كمال ابو ديب النسق والنظم والتفاعل النصي في تشكيل الصورة الفنية , ويؤكد اهمية السياق الكلية في التجربة الابداعية (ينظر: جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، ١٩٨٤، الصفحات ٤٤-٤٥). لأن (المخزن الاساسي الذي ينبغي ان تتبع منه , هذه العلاقة حدا من الكثافة والتوتر في صورة شعرية مايحيل فاعلية الصورة الى عمليت من الفيض والكشف بلا حدود لها, هنا تستحيل الصورة الى انحلال للعالم المألوف للأشياء والتداعيات التي تثيرها في النفس .... فالصورة هكذا تحيل بفعل الكشف والادهاش), وذلك لسبب مسافة التوتر/ الفجوة التي تخلفها الصورة الشعرية في سياقها الذي تستخدم فيه (ينظر: الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، صفحة ٤٥).

اما رومان جاكوبسن فقد ربط عملية انتاج الصورة بالبنية الكلية من خلال محورين هما محور الاستبدال ومحور التأليف بوصفها مدخلا تفسيريا للقدرة اللغوية عند المتكلم, اذ ان اللغة تتأسس على القدرة التأليفية بين الكلمات التي تنتمي الى المقولة النحوية ذاتها, اي ان المتكلم يقوم بتركيب الكلمات على وفق قواعد اللغة ويختار مايراه مناسبا (ينظر: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، دراسة ونصوص، ١٩٨٣، صفحة ١٧٠), ويرى جاكوبسن ان الصورة الشعرية تقوم على ظرف المألوف اللغوي, والمناظرة الدلالية والغرابة, وقد ربط جاكوبسن الصورة الفنية بوظيفة الشعرية (الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ٢٠٠٢، صفحة ٥٧), ويرى جاكوبسن ان النص الادبي خطاب ذو اسلوب منظم يرتكز على اختيار الاداوات التعبيرية والمزاوجة بين الاشكال وعلى هذا تكون لغة الشعر دوالا يستنطقها ويستقرئها المتلقي ويستنتج منها الدلالات المتوخاة (قضايا الشعرية، ١٩٨٨، صفحة ٥٤).

وشعرية الاداء كما يرى رومان جاكوبسن منحصر في الوظيفة الشعرية حيث (تسقط الوظيفة الشعرية مبدا التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف, ويرفع التماثل الى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية) (قضايا الشعرية، ١٩٨٨، صفحة ٣٣).

ويتضح من خلال هذا ان رومان جاكوبسن اهتم كثيرا بالوظيفة الشعرية, ذلك (ان نظرية جاكوبسن تقوم اساسا على الوظيفة الشعرية مركزة على الشعر , حيث تسيطر هذه الوظيفة على الوظائف الاخرى) (قضايا الشعرية، ١٩٨٨، صفحة ٣٥). والجدير ذكره هنا ان رومان جاكوبسن في كتابه (قضايا الشعرية) قد احدث تطورا كبيرا في نظرية التواصل اللساني واضاف وظيفة مهمة على الدراسات التي سبقته هي الوظيفة الشعرية, وقد حلل العملية التواصلية بقوله: (ان المرسل يوجه

رسالة الى المرسل اليه , ولكي تكون الرسالة فاعلة فانها تقتضي بادئ ذي بدء سياقا تحيل عليه .... قابلا لان يدركه المرسل اليه, وهو اما ان يكون لفظيا , او قابلا لان يكون كذلك, وتقتضي الرسالة بعد ذلك سننا مشتركا كليا او جزئيا بين المرسل والمرسل اليه , وتقتضي الرسالة اخيرا اتصالا اي قناة فيزيقية وربطا نفسيا بين المرسل والمرسل اليه, اتصالا يسمح باقامة التواصل والحفاظ عليه).

ومن ذلك يمكن القول : ان فاعلية الاداء من وجهة نظر جاكوبسن تكمن في تحديد الوظيفة الشعرية وبيان اهميتها في اللغة الابداعية.

اما جان كوهين فيرى ان ميزة الشعر تكمن في الطريقة التي يقال بها , ويشير الى ذلك بقوله (الشاعر بقوله لا بتفكيره واحساسه , انه خالف كلمات وليس خالف افكار وترجع عبقريته كلها الابداع اللغوي) (بناء اللغة الشعرية، صفحة ٤٠)ولذلك كان الشعر تجربة لغوية بما فيه من مفردات وصور وموسيقا , ولما كانت الصياغة هي التي ترتقي باللغة الشعرية التي لا يكون الشعر شعرا الا بها , فعلى المحلل او القارىء ان يتعامل مع لغة النص لأنها الموطن الوحيد للشعرية , وكما قال جون كوهين (فان الشعر شعرا بفضل بنيته, وليس بفضل مضمونه) (بناء اللغة الشعرية، صفحة ١٤٥), ولغة الشعر بهذا المفهوم ليست مجرد اداء توصيل وتواصل, ووسيلة لنقل العواطف بل هي التجربة الشعرية والابداع, وهذا لا يعني ان لغة الشعر لا تحمل معلومات الى القارئ بل انها تفعل ذلك ولكن تبقى شعرية الاداء هي العنصر المهيمن فيها, والتجربة الشعرية المتميزة تدفع الشاعر الى البحث عن لغة مغايرة للغة العادية, تحطم كل القوانين المعيارية وتخرقها, بالاعتماد على موهبة الشاعر وقدرته على الابداع الفني المرتبط بالخيال الشعري الذي يسهم في تجسيد هذا الخرق اللغوي, وتحقيق التعدد الدلالي للكلمة الشعرية, من هذه الزاوية يصبح الشعر انزياحا, وانحرافا عن المعيار الذي هو قانون اللغة, الا ان هذا الانزياح فوضويا, وانما محكوم بقانون يجعله مختلفا عن المعقول.... واذا كان الانزياح يخرق قانون اللغة في لحظة ما, فانه لا يقف عند هذا الخرق , وانما يعود في لحظة ثانية ليعيد الى انسجامه) (بناء اللغة العليا، ١٩٩٥، صفحة ٤٩).

ويقر جون كوهين ان الانزياح يحدث على نمطين (سياقي) و(استبدالي) اما الانزياح السياقي فيقع على مستوى الكلام, يحدث بانماط متعددة كالقافية والحذف والتقديم والتأخير .... اما الاستبدالي فيحدث على مستوى اللغة كالاستعارة) (بناء اللغة العليا، ١٩٩٥، صفحة ١٢) وعلى هذا تكون شعرية الاداء عند جون كوهين متمثلة في الخرق الذي يتحقق اثناء لغة الابداع, والانتقال من اللغة المألوفة الى لغة غير مألوفة نضاخة بدلالات متنوعة ومنفتحة على تنوع القراءات وثقافة المتلقين.

وسيشرع البحث في هذين المبحثين للكشف عن تلك الفنون المهيبة بعد اماطة اللثام عنها والولوج في اساريرها.

ثالثا: صورة المجاورة

تقعُ في هذه الدّائرةِ صورُ المجازِ المرسلِ وصورُ الكنايةِ، والإشارةُ اللّغويّةُ – في هذا المقام – تتميّزُ بخاصيّةِ انزلاقِ المدلولِ بالتّجاورِ السّياقيّ؛ إذ لا تركّزُ الصّورُ في أثناءِ إنشائِها على ازدواجيّةِ الرّؤيا حيثُ تعتمدُ على إجراءٍ توحيديٍّ بينَ العناصرِ المتفرّقةِ , وهذا الإجراءُ ينبعُ مِنَ الوحدةِ اللّغويّةِ ذاتِها التّي تحيلُ إلى مدلولٍ لصيقٍ بها ويقعُ خارجَ معناها المعجميّ؛ أي في عالمِ مفهوماتِنا المرتبطةِ باعتباراتٍ إدراكيّةٍ وتأويليّةٍ وثيقةِ الصّلةِ بقواعدِ الاستنتاجِ.

فالكنايةُ كالمجازِ المرسلِ هي انتقالٌ من تمثيلٍ إلى تمثيلٍ آخر يرتبطُ محتواهُ بعلاقةِ تجاورٍ مَعَ التّمثيلِ المُعْطَى، وصورُ المجاورةِ تحيلُ بكياناتٍ، وهي غالباً ما تكونُ مرجعيّةً، (والكناية لفظٌ أطلقَ وأُريدَ به لازمُ معناه, مع جوازِ إرادةِ ذلك المعنى) (علم البيان، ٢٠٠٦، صفحة ١٣٩), أي هي تعبير يُستعمل في غير معناه الأصلي الذّي وضع له لكن يجوز فيه المعنى الحقيقي (الأصلي), ولتوضيحِ ذلكَ نسوقُ الصّورَ الجزئيَّةَ الآتيةَ (والصّورةُ هنا على مستوى الجملةِ النّحويّةِ الواحدةِ) :أ- **بَكَتِ الكَوَاكِبُ**. ب- **فُلانٌ كثيرُ الرّمَادِ**.ج- **أعصرُ خَمْراً**.

ففي الصّورةِ الأولى استعارةٌ مكنيّةٌ، بناءً على مَدْخَلٍ قرائيٍّ ما، تقومُ على علاقةِ المشابهة؛ إذ اسْتُحْضِرَ كيانان بوساطةِ رؤيةٍ ازدواجيّةٍ تصويريّةٍ (**الكواكب**/ المشبّه/ المستعار له، **والإنسان**/ المشبّه به/ المستعار منه)، فحضر المشبّه/ المستعار له في ظاهرِ البنيةِ، وغابَ المشبّهُ بِهِ عَنِ الحضورِ اللّفظيّ، وَحَضَرَ معناه بوساطةِ الفعلِ (**بَكَتْ**). لقدْ أَحْيَتِ الاستعارةُ الكواكبَ وَلَوَّنَتْها بروحِ الإنسان، ومع ذلكَ فإنَّ بكاءَ الكواكبِ لا وجودَ لَهُ في الواقعِ الخارجيّ، إنَّ صورَ المشابهةِ، وصورَ الاستعارةِ تُبقي على ازدواجيّةِ المشبّهِ/المستعارِ لَهُ، والمشبّهِ بِهِ/ المستعارِ مِنْهُ في أثناءِ عمليّةِ الخلقِ الأدبيّ التّي تحتاجُ إلى تجريدٍ وسيطٍ يبعدُ الدّلالةَ المنتجةَ عنِ المرجعيّةِ الخارجيّةِ للدّوالِّ المتحقّقةِ.

وإذا مَا انتقلْنَا إلى الصّورةِ الثّانيةِ (**فلانٌ كثيرُ الرّمادِ**)، فإنّنا نجدُ كياناً قابلاً لكلِّ مَا ذُكِرَ بالأصالةِ؛ أي أنَّ المثالَ يشيرُ إلى كثرةِ الرّمَادِ حقيقةً، كَمَا يشيرُ إلى مَا يُلازمُ كثرةَ الرّمادِ من دلالاتٍ على كثرةِ الطّبخِ، وكثرةِ الضّيوف، والكرمِ...إلخ, وهنا لَمْ يُلْغِ الوجهُ الدّلاليُّ الأصليُّ الدّلالاتِ الإضافيّةَ المجاورةَ، على الرّغمِ من أنَّ الوَجْهَ الدّلاليَّ الأوّلَ ينزاحُ لصالحِ الدّلالاتِ المجاورةِ، تبعاً لمقصديّةِ المبدعِ داخلَ السّياقِ النّصّيّ، فتنتقلُ الدّلالةُ إلى المعنى الأصليّ العميقِ (الكرم...).

وفي المثالِ الثّالثّ: (**أَعْصِرُ خَمْرا**) يُلْحظُ أنَّ الخَمْرَ لا تُعْصَرُ بحدِّ ذاتِها بل هذا يحصلُ باعتبارِ ما سيكونُ، والذّي يُعْصَرُ حقيقةً هو العنبُ أو...، ويبدو أنَّ اللّبْسَ الدّلاليَّ النّاجمَ عن العلاقةِ غيرِ الطّبيعيّةِ بين **الفعلِ / أعصرُ، والمفعولِ بهِ/ خمراً**؛ يجعلُ المتلقّي مُحْضِراً الدّالَّ الغائبَ (العنب)، وهو دالٌّ مجاورٌ للدّوالِّ المذكورةِ؛ إذْ يقعُ في قلبِ الحقلِ الدّلاليّ المكوّنِ للصّورةِ. ويبدو أَنَّ الصّورَ القائمةَ على المجاورةِ تتحرّكُ بحسبِ حركيّةِ الزّمانِ والمكانِ، فيموتُ بعضُها، ويحيَا بعضُها الآخرُ تِبْعاً لعمليّةِ التّلقّي وسياقاتِها.

ومن صور المجاورة في مقامات السيوطي قوله في مقامة الاستنصار بالواحد القهار: **(فلما مضت الأيام السبعة، دخلتُ المسجد الجامع لقضاء الجمعة، فحين قضيت من الصلاة وطراً، وحلّ البيع والشرا، إذا أنا بشاب في وجهه ترجمانه، وفي لسانه جمانه، ينطق بغرر الحكم، ويُنسق درر الكلم، يومض من ثناياه البرق الساطع، ويهطلُ من خباياه الودقُ الهامع، يكاد يطمُّ سيبويه سيبه، ويعمُّ أبا الطيب طيبه، يُحطم دُرره صحاح الجوهري، ويظلمُ بردهُ صباح الأزهري، وقد أحدق به جمع، وأطرق له السمع، ومدوا إليه الأعناق مدّ العيس، وائتلفوا به ائتلاف الجنِّ بإبليس، قد نظرت إليه نظر النسر، فعرفت أنّه أو بشر، وإذا برجلٍ وَقِدَ، أجرأ من الأسد، طويل اللسان، جريء البنان، وجعل ينبذُ الشّابَ بسهام الأذى، ويكثر عليه من البذا، إلى تنفسَ الشّاب الصُّعدا، ولم يجد له من نصيرٍ أحداً)** (شرح مقامات السيوطي، الصفحات ٢٣٧-٢٣٨).

تتنوع الصور البلاغية القائمة على المجاورة في هذه الدفقة النثرية بين المجاز والكناية، فقول السيوطي: (دخلتُ المسجد الجامع لقضاء الجمعة) فيها مجاز يتمثل في لفظ الجمعة فالمعنى المعجمي الثابت لهذا اللفظ يشير إلى أنه يوم من أيام الأسبوع، ولا يمكن للإنسان أن يقضي الجمعة بوصفه زمناً في الجامع من غير فعل، وعلى هذا يكون لفظ الجمعة مجازاً منبنيّاً على علاقة الاستعداد، والأصل(لقضاء صلاة الجمعة)، فصار اللفظ دالاً على العبادة والصلاة، وهذا من باب الإيجاز، وفي قوله: (حلَّ البيع والشرا) دلالة ظاهرية توحي بالإشارة إلى السوق والتسوق، ولكنه في المعنى البعيد كناية عن انتهاء الصلاة وخروج الناس من المسجد لقضاء أعمالهم، ويطالعنا التركيب (إذا أنا بشاب في وجهه ترجمانه) بكناية عن حسن صورة الشاب وجمال طلعته، وكأنَّ القارئ يستحضر قول الله جلّ جلاله: ﴿سيماهم في وجوههم﴾ (سورة الفتح الآية ٢٩)ولفظ الشاب دلالة على النضارة والقوة.

أما قول السيوطي: (وفي لسانه جمانه، ينطق بغرر الحكم، ويُنسق درر الكلم) ففيه مجاز ينبني على علاقة الآلية يتمثل في اللفظ (لسانه)؛ إذ يعبر عن لغة الشاب ومنطقه وبراعته في صنع الكلام باسم الآلة التي يحصل فيها كل ذلك وهو (اللسان).

وفي قول السيوطي: (يومض من ثناياه البرق الساطع، ويهطلُ من خباياه الودقُ الهامع) كناية أراد بها دلالة ترقي عن الدلالة المعجمية التي تقتصر على ذكر جمال الأسنان، إذ يرادُ من هذا الكلام حسن الألفاظ التي تصدر عنه وغزارة التعابير وجودتها وأهميتها.

ومن صور المجاز القائم على علاقة التخصيص نجد الألفاظ (سيبويه، أبا الطيب، الجوهري، الأزهري) فلا يُراد منها في هذا المقام الذي وضعت فيه ماتدلُّ عليه من أسماء الأعلام، وإنّما ذكرها السيوطي بقصد الانتقال من الخصوص إلى العموم، وكأنّه يشير إلى أن ذلك الشاب قد فاق في علمه وادبه النحاة والأدباء وعلماء اللغة، كما تحضر الكناية في قوله: (قد نظرت إليه نظر النسر)، والمعروف للعامة أنَّ النسر يرى من ارتفاعات شاهقةٍ وينقضُّ على فرائسه، إلا أنَّ هذا المعنى لايفي بالغرض، ولايمكن أن تكون نظرة السيوطي له مأخوذة من هذه الدلالة، وإنّما مما يجاورها من دلالات، فيكون الكلام هنا كناية

عن الاهتمام والتركيز وشدّة الانتباه له والإعجاب به، ومثل هذا نجده في التركيب: (وإذا برجلٍ وَقِدَ، أجرأ من الأسد، طويل اللسان، جريء البنان)، إذ لايُفهم من التراكيب السابقة أنّ الرجل شجاع ولسانه طويل من حيث القياس وإنّما يكنّي بها السارد /العليم بكل شيء عن قوّة شخصيته وامتلاكه للمعلومات عن ذلك الرجل وجرأته في قول كل مايعرف عنه، ويضاف إلى ذلك أنَّ استخدام مفردة (البنان) مجاز مرسل مبني على علاقة الجزئية، إذ يذكر الجزء (البنان) ويريد الكل (الجسد/الشخصية)، وهذا التنوع في استخدام الصور السابقة أفاد الإيجاز وتعمية المعاني وترك الدلالات أسيرة القراءةِ تبعاً للمتلقين واختلاف ثقافتهم.

ومن ذلك قول السيوطي: **(اشكروا الله على إبلائكم، وإنما ترزقون وتنصرون بضعفائكم، قد زاد الرّين، وصح ما رُوي: لن يَغلبَ عسرٌ يُسْرَين، فقيِّدوا هذه النعمة بسلسلة الطاعة، وصِلوا المنَّ بتقوى الله تأمنوا انقطاعه)** (شرح مقامات السيوطي، صفحة ٢٦٤).

ففي قوله: (إبلائكم) مجاز قائم على علاقة المضادة، وهو يستدعي ثنائية الخير/ الشر، فالبلاء يكون في السراء والضراء، ومنه الإحسان والإنعام ومنه الحرمان والاختبار، وقوله: (وإنما ترزقون وتنصرون بضعفائكم) كناية عن الدعوة إلى فعل الخيرات ومساعدة المحتاجين وإغاثة الملهوفين والمسارعة إلى الطاعات وفعل المعروف والنهي عن المنكر، وهذا من باب الاختبار من الله تعالى ومضاعفة الأرزاق على وفق الأعمال، كما أننا نجد في التركيب (قد زاد الرّين)كناية عن فساد القلوب، وفاقاً للدلالة المعجمية لكلمة الرين التي تدلّ على الصدأ الذي يغشى القلوب (لسان العرب)، ويلحظ القارئ أنّ الكاتب يستدعي أثراً تراثياً في قوله: (لن يَغلبَ عسرٌ يُسْرَين)، وهو أثرٌ رواه مالك بن أنس عن زيد بن أسلم عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه من كتابه إلى أبي عبيدة بن الجراح يشجعه فيه على الثبات في وجه جموع الروم (شرح مقامات السيوطي، صفحة ٢٦٤)، إلا أنّ هذه الدلالة لاتؤدي دورها في خدمة المعنى، وإنّما يُكني باليسيرين عن الابتلاء ونصرة الضعفاء والعسرٌ ما يمرُّ على الإنسان من ظروف ومصاعب، ويُصبح المعنى أنَّ العسر لن يُصيب الإنسان الذي يفعل الإحسان وينصر الضعيف، ثمَّ يستمرُّ هذا المعنى بخروج الأمر في التركيب (فقيِّدوا هذه النعمة بسلسلة الطاعة، وصِلوا المنَّ بتقوى الله) إلى النصح والإرشاد، وقد أعانت هذه الصور السارد العليم في تحقيق مقاصده من الكلام.

ومن صور المجاورة قول السيوطي: **(فلو وُضعَ كلُّ عاميٍّ في الأرض في كفة، ووزنوا بفقيه واحدٍ لكانوا هم في جانب الخفة)** (شرح مقامات السيوطي، صفحة ٢٢٨).

إذ يفهم من اللفظ (عامي) الناس، إلا أنّ في الكلمة مجازاً يقوم على علاقة العموم، إذ أراد من اللفظ أن يخصَّ الجهال ليوازنهم مع فقيه عالم واحد، وإذا نظرنا إلى التركيب مجتمعاً نجد فيه كناية عن تقدير قيمة العلم والعلماء، ورجحان كفّتهم دليل على كثرتهم وشهرتهم.

ومثل هذا نجده في قوله: **(فثار القوم وشيخهم ثورة كبرى، وجاء وإياهم شيئاً إمراً، وتناولوني بالسبِّ والشتم، وتهددوني بالقتل والحرق والرَّجم،** (شرح مقامات السيوطي، الصفحات ٢٢٨-٢٢٩) **وأعانه قوم آخرون لهم سابقة أذى، وكلٌ هذا لا يؤثر عندي، عادهُ الله في أكابر العلماء كذا)**، ويحضر المجاز في التراكيب السابقة في مواضع عدّة، ومنها قوله (فثار القوم) ويقوم هذا المجاز على علاقة العموم؛ إذ ذكر اللفظ العام الذي يشمل قوله وفعله، وكذلك يحضر المجاز في قولهم (شيخهم)، إذ لايراد من ذلك المعنى المتعلق بالدلالة المعجمية والمرتبط بالعمر الزمني، وإنما هو مجاز قائم على علاقة المجاورة، أي إطلاق اللفظ المجاور على الشيء، وعلى هذا يكون اللفظ دالاً على (الزعيم، القائد، الرئيس)، ونجد المجاز أيضاً في قوله (قومٌ آخرون) وينبني المجاز أيضاً على علاقة العموم ويراد به التخصيص، وبذلك تنحصر الدلالة بالكارهين والحاقدين الذين يحبون الذى.

وإذا نظرنا إلى التركيب كلّه يمكن لنا أن نستشفَّ أنَّ السيوطي يُكنى عن حالة من الكره والحقد على العلماء المتنورين الذين يدعون غلى الإصلاح، ويعكس حالة اجتماعية سائدة تتمثل في رفض تعاليم العلماء وإصلاحاتهم والثورة ضدهم لأنهم يضربون مصالح الجهال.

مما بني على علاقة المجاورة من الصور قول السيوطي: **(قد حصل الطاعون في العام الماضي فأورث حسرة وحصراً، وحمل وقراً وإصراً، وعمّر قبراً وخرّب قصراً، وأخذ كلَّ مسندٍ ومسندٍ إليه وتحقق كل مالك ووالدٍ أنَّ المال مستعار لديه، فأيقن كلٌّ بالممات)** (شرح مقامات السيوطي، الصفحات ٢٦٠-٢٦١).

تقع صور المجاورة في هذه الأسطر النثرية في تراكيب عدّة، منها قول المبدع (فأورث حسرة وحصراً)، وهو كناية عن الحزن الفقد وكثرة عدد الموات، ونجد أيضاً حضوراً للمجاز في التركيب (وعمّر قبراً وخرّب قصراً)، وهو مجاز مبني على علاقتين الأولى في التركيب (وعمّر قبراً) المبني على علاقة اعتبار ما سيكون؛ إذ إنَّ ذكر الطاعون يستحضر بالضرورة ذكر الموت وهو الحال الذي سيكون عليه من سيصاب به ومصيره إلى القبر، أما العلاقة الثانية فهي اعتبار ما كان في التركيب (خرب قصراً) إذ إنَّ القصور التي خلت ودُمّرت كانت عامرة قبل الطاعون، كما أننا نقرأ صورة الكناية في التركيب (وتحقق كل مالك ووالدٍ أنَّ المال مستعار لديه، فأيقن كلٌّ بالممات)، وفي ذلك كناية عن حتمية الفناء والموت وأنَّ المالَ والبنين لن تنفع ولن تغني ولن تحمي وتتناصُّ هذه الصورة الكنائية هنا مع قول الله جلَّ وعلا: ﴿كلٌ من عليها فان﴾ ، وقوله تعالى: ﴿ كلُّ نفسٍ ذائقة الموتُ ثم إلينا ترجعون﴾، وقد أسهمت هذه الصورة في إضفاء عنصر التهويل من الكارثة التي حلّت بالناس وتحقير الأمور الدنيوية، وتعظيم الخوف من الموت، وساعدت الرّاوي المبدع على تحقيق مقاصده الدلالية من كلامه.

وتحضر صور المجاورة في قول السيوطي: **(لو وعظتَ ما وعظتَ لم تجدهم بطريق الحقِّ من المجتبين، أفأنت تُسمع الصمَّ أو تهدي العمي، ومن كان في ضلال مبين؟!)** (شرح مقامات السيوطي، صفحة ٦٣٦).

ففي هذه الدفقة النثرية نقع على مجاز بُني على علاقة المجاورة، وقد جاء نتيجة محور الاختيار، إذ لايمكن أن يكون للحقِّ طريق بمعناها الحسي المجرد، وإنّما تتحدد دلالتها بناءً على علاقة المجاورة فيصبح معنى الطريق دالاً على القيم والمبادئ الأخلاقية والالتزام بالأوامر الشَّرعية التي تدخل في دائرة الحق، وبقراءة أخرى نجد أنَّ الدفقة النثرية كلها تشكل كناية عن الضلال وعدم الالتزام ورفض الحق والتَّمسك بالباطل، وتتناصّ هذه الصورة مع قول الله جلَّ وعزَّ ﴿صمٌّ بكمٌ عميٌ فهم لا يرجعون﴾، وقد أدّت الصور هنا وظيفتها في الإبلاغ والإيجاز وتحقير أهل الباطل.

ومن ذلك أيضاً قول السيوطي في مقامة طرز العمامة في التفرقة بين المقامة والعَمامة: **(وتدّعي شيئاً ما رأته عينك ولا في الكرى، وتعارض بمقامتك السّفلى، مقامتي التي هي في أعلى الذرى: أطرق كرا أطرق كرا، أين الثريا من الثرى؟!)** (شرح مقامات السيوطي، صفحة ٦٣٩)

ويمكن لنا أن نقف في هذه الأسطر الشعرية على كنايات الآتية:

الصورة **الأولى:** وتدعي شيئاً ما رأته عينك ولا في الكرى: فالمعنى القريب لهذا التركيب أنه لم ير شيئاً لا في يقظته ولا في نومه، أما المعنى المراد منه فهو كناية عن جهله وعدم امتلاكه للعلم أو عدم درايته بفن كتابة المقامة، بل إنّه يحلم أن يصل إلى هذا المستوى من الكتابة.

الصورة **الثانية:** وتعارض بمقامتك السّفلى مقامتي التي هي في أعلى الذرى: ويكني المبدع بهذه الصورة عن سوء الكتابة وعدم فهم خطوات كتابة المقامة في مقابل جودة مقاماته وحُسنِ صياغتها وروعتها، وهنا تحضر ثنائية الجهل/العلم، ويضمّن الكاتب أسطره بصدر بيت من الشعر هو (أطرِق كرا أطرق كرا) ، وهذا القول كناية عن الرجل الحقير الذي تكلّم في موضع جليل، وهو يقصد ذلك الذي يعارضه في مقامته، و لا يحقُّ له أن يكتب أو يتكلم لدنوِّ مرتبته وجهله وتطفلّه على مالا يعلم به.

ويأتي المجاز في آخر هذه الأسطر في الكلمتين الثريا/الثرى، مبنيّاً على علاقة المحليّة، إذ لا يريد السماء والأرض وإنما يريد أن يضع نفسه محل الثريا ومعارضه محل الثرى، وهنا تحضر دلالات السمو والرفعة والعلو والإشراق في مقابل دلالات الانخفاض والانحطاط والهبوط والظلمة، وقد استعان المبدع بهذه الصور لإظهار تحقير المعرض والتعظيم بنفسه، واستطاع من خلالها أن يرتقي باللغة التي كتب بها، ويفتح أفق الدلالات فيها على تنوع القراءات.

ومن الصور القائمة على المجاورة في مقامات السيوطي قوله: **(الحق أبلجُ، والباطلُ لجلج، أفي ذنب الكلب يطلب الإحالة والطرق؟ أو يستسقى الغيث من خلّب البرق؟!**

يا أيها الكاسر عين الأغضن والقائل الأقوال مالم تلقني هرق على جحمرك أو تبيّن وهب أنّه (أكسى من البصل)، هل بالرمل من وشل؟! ليست كل نار هادية للمعتقين، ولا يقال هنا: وجد أن الرقين يغطي أفن الأفين) (شرح مقامات السيوطي، الصفحات ٦٤٣-٦٤٤).

إذ تتعدّد الكنايات في هذه الأسطر النثرية في محاولة من السيوطي أن يخفي دلالات عدّة تتعلّق بمن يعارضه في مقامته الأدبيّة الرصينة بمقامة لا تكاد ترقى إلى أدنى مستويات الأدب، ومن ذلك قوله (الحق أبلجُ والباطل لجلج) إذ يجد القارئ لهذا التركيب دلالة عامة على ظهور الحق ومقارعته للباطل إلّا أنّه يحتمل أن يكون كناية عن بروز علمه وتفوّقه على معارضه الذي يدّعي الأدب والعلم ولا يملك من ذلك شيئاً، ويكمل بعد هذا بالتركيب (أفي ذنب الكلب يطلب الإهالة والطرق)، ويأتي هذا التركيب في سياق الحديث الموجّه من الكاتب / العالم إلى المعارض / الجاهل ليعترف بالخطأ الذي ارتكبه في حقه، ونقرأ في التركيب السابق كناية عن طلب المعروف عند اللئيم، وتوحي هذه الصورة هنا بدلالات الرفض والحقد والكره وادعاء العلم ونكران المعروف واللؤم، فالحاقد اللئيم الجاهل لن يعترف بجهله وخطأه أمام الراوي العليم الأديب ومن خلال هاتين الصورتين يحمل السيوطي معارضه كل ما أمكنه من الدلالات السلبيّة التي تشي بجهله وتعنّته وتؤكد الصورة الكنائية (أو يستسقى الغيث من خلّب البرق) هذه الدلالات، وهي كناية عن المخادعة والبخل وانعدام العطاء، فكيف للغيم الذي لا غيث فيه أن يعطي الماء، وكيف للمدّعي الذي لا علم له أن يعارض العالم الأديب، إنّه لا يستطيع أن يقدم إلّا الحقد والغضب، ولذلك نجد السيوطي يستعين في أثناء إنشاء مقامته ببعض الأسطر الشعرية التي يكنّي فيها عن صفات نعارضه، ومن ذلك مثلاً استحضاره أبياتاً من الرجز لرؤية بن العجاج (شرح مقامات السيوطي، صفحة ٦٤٤)، ومما قاله فيها:

(هرّق على جحمرك أو تبيّن)، وفي هذا الاستحضار كناية عن دعوته ليهدئ من سَورَةِ نفسهِ وغضبه ويكفّ عن التعرض له، ومن ثمّ يذكره بسوء فعله مستعملاً التركيب (هل بالرمل من وشل)، وهو كناية عن حمقه وعدم معرفته بالأمور التي تعترض له، ويجد القارئ لهذه الأسطر النثرية أنّها محاولة من السيوطي لإثبات قدرته في التعبير، وعلى هذا الأساس تشكّل كناية كبرى تتمحور في الجمل كلّها، وتشي هذه الكناية بدلالات إيجابية تصب في مصلحة الراوي / العالم الذي يقرّ بعمله وأدبه وحكمته وضبط نفسه وقدرته على صدّ الهجمات من الحاقدين الجاهلين، ويمكن لنا أن نقول إنّ السيوطي يكنّي عن حالة اجتماعيّة تسود في أيّ مجتمع من المجتمعات، وتتلخص بامتلاك مجموعة قليلة للمال وشعورهم بالنقص أمام العلماء والأدباء لأنّهم يفتقرون إلى العلم فيحاولون أن يتصنعوا العلم ويتظاهروا به، ونستشف هذه الدلالة من قوله (وجدان الرّقين يغطي أغفن الأفين)، ونقرأ في هذا التركيب كناية عن تغطية المال لعيوب مالكيه، وعلى هذا تتشكل الثنائية الضدّية الغني / الفقير، الغني بماله والفقير بماله، إلّا أنّها لا تلبث أن تتحول إلى ثنائية متناقضة إذا ما قيست بالعلم فيصبح الغني الجاهل فقيراً، والفقير العالم غنيّاً، الأمر الذي يثير الأحقاد من الجاهلين على العلماء ويقوّي بذرة الحسد، وهذا ما حاول السيوطي أن ينقله للقراء

بوصفه حالة اجتماعية تسود في المجتمعات على اختلاف الأزمنة لكنه لم ينقلها على نحوٍ مباشر، وإنّما حاول بإبداع فريد أن يعكسها من خلال صور الكناية وما تتضمنّه من تجاوز في الدلالات داخل اللغة الإبداعيّة.

ومن المقامة نفسها يقول: **(ما الذباب ومامَرقَتُهُ، عصا الجبان أطول، لأنه يظن أنّها درفته. روغي جعار وانظري أين المفرّ؟! ما احسن قول العرب في أمثالها: عند النطاح يغلب التيس الأحمر)** (شرح مقامات السيوطي، صفحة ٦٤٧).

وتحضر صور الكناية في التراكيب السابقة في غير موضع، ومنها قول السيوطي (ما الذباب ومامرقته)؛ إذ ليس المعنى المراد من هذا القول السؤال عن الذباب، وإنما يخرج التركيب في دلالته إلى الحقير والتصغير، ويمكن للقارئ أن يذهب أبعد من ذلك إذا ربط مفردة (الذباب) بمعناها اللّغوي الثابت وما يحيل إليه في الدلالة؛ فالذباب ناقل للجراثيم ويحطُّ على الأوساخ ولذلك فهو حشرة غير نظيفة، وهذا يحيل في سياق الاستخدام إلى عدم صفاء نيّة المذموم الذي يذكره السيوطي وسوء فعله، ويستمرُّ السيوطي بذكر مثالبه مستخدماً التركيب (عصا الجبان أطول)، ويكنّي من خلاله عن ضعف خصمه وعدم قوته فهو يهدّد ويتوعّد من غير أن ينفذ لأنه جبان وغير قارد على المواجهة إلّا بالقذف والذم من خلال الكلام، ويؤكد هذا المعنى من خلال استخدامه للتركيب الذي يأتي بعد التركيب السّابق مباشرة، والمتمثل في قوله: (روغي جعار وانظري أين المفر)، والمعنى القريب لهذا القول: إن الضبع خاف ولم يعرف كيف يهرب، إلّا أنّ تجاوز الدلالة يجعل المعنى معبراً على نحو أفضل، فيكون التركيب السّابق كناية عن الجبان الذي خاف وخضعَ، ويمكن لنا أن نقف على أمرين الأوّل هو أنّ السيوطي ربّما تقصد ذكر الضبع، لما يحيل عليه من دلالات الوحشيّة والغدر والقوة والبطش، وربّما تقصد ذكر الذباب وما يشي به من دلالات سلبيّة مكروهة، وفي كليهما إحالة على معارضه، وعلى هذا يكون المعارض / الجاهل مساوياً للذباب / الضبع، وخضوعه جاء نتيجة ضعفه وخوفه من العالم القوّي، ويثبت هذا الأمر من خلال دلالة التركيب الأخير المتمثل في قول السيوطي: (عند النطاح يغلب التيسُ الأحمر) إذ إنّ التركيب السابق كناية من الاستعداد والتأهب لما سيقوم به الخصم، وبذلك تكون الكنايات السابقة بما تحمله من دلالات مستمدة، من وحي الواقع قد عكس صورة حقيقية لمجريات الأمور بالتلميح من دون تصريح، وحققت مقصدية المرسل من رسالته.

ومن صور المجاورة قول السيوطي: **(لو أنّ لهذا الرجل وزن ذرة من عقل، كان ينظم مقامتي وقمامته في سلك، ويقول هذه بتلك؟! وبينهما تباعد العمّة من الخالة، وتباين أسامة من ثعالة لا يتعارضان حتى يؤوب المنخل والقارظان . إنّ دونَ الذي هممت به لمثل خرط القتاد في الظلمة تذاكى وهو جذع، وتجشأ من غير شبع، وأراد أن يدخل المضمار، خلف جواد لا يشق له عبار، وطلب الأبلق العقوق، ورام بيض الأنوف، وشال بلسانه شرلان البروق: طلب الأبلق العقوق فلما فاته ذاك رام بيض الأنوف على أنّه استعان في ذلك بخليل، فضله عليه كفضل ابن المخاض على الفضيل، زندان في وعا، كحماريّ العبادي رتعا، فهو عبد صريخه أمة مذلّلة، وذليل عاد بقرملة، وافق شن طبق، وافقه فاعتنقه، أضلّ دريص نفقه)** . (شرح مقامات السيوطي، الصفحات ٦٥٢،٦٥٣،٦٥٤،٦٥٥)

والمتتبع للأسطر النثرية السابقة يجد توظيف على نحو كثيف للأمثال التي قيلت عن العرب، وقد استخدمها السيوطي من باب تورية المعاني، فكنّى عن منافسه بأشياء كثيرة يرغب في قولها جهاراً وتركها للقارئ، العارف، ومن ذلك يمكن أن نستخرج الكنايات الموجودة فيها على النحو الآتي:

- الصورة **الأولى**:

لو أنّ لهذا الرجل وزن ذرة من عقل:

المدلول الأوّل ← الرجلُ مجنون

المدلول الثاني ← الرجل لا يفكر فيما يفعله.

فإذا نظرنا إلى الصورة السابقة من المنظور اللّغوي الصرف سنجد أنّ دلالتها ترتبط بالإنسان الذي فقد عقله، أمّا إذا أخذنا المعنى البعيد لها فإنّنا نقف على دلالات أخرى تشي بجهل الرجل وعدم تفكره بما يقوم به ومحاولته التطاول على أصحاب العلم وأسياد الأدب ويضاف إلى ذلك مايضمره من الحسد والحقد والكره لخصمه الذي يتهجم عليه.

- الصورة **الثانية**:

(تباعد القمة من الخالة وتباين أسامة من ثعالة):

المدلول الأوّل: الأقارب، الأسد، الثعلب.

المدلول الثاني: البعد في الصلة، القوة، الضعف.

وتأتي هذه الصورة في سياق حديث السيوطي من مقامته التي نسجها ومقامة خصمه التي أراد ان يعارضه بها، والتي أسماها القمامة، وعلى هذا تكون صورة الكناية السابقة حمالة لدلالة إظهار الفرق بين المقامتين! لا رابط بجمعها ولا صلة بينهما لا من حيث اللغة أو الأدب ولا من حيث الشكل ومضمونه، وذِكر الأسد يحمل دلالات قوة مقامة السيوطي في لغتها ومعانيها ودلالاتها وصياغاتها، أما ذكر الثعلب فيوحي بدلالات المراوغة في الكتابة وضعف الدلالات، وتستحضر هذه الصورة ثنائية المبدع / المتصنع، المبدع السيوطي الذي كتب وأجاد في مقامته والمتصنع الخصم الذي يتطفل على الأدب محاولاً التقليد والتقيد وقد فشل في مسعاه؛ لأنه ضعيف الأداء، ولا يقارن بقوة المبدع الفكرية واللغوية والثقافيّة، لدرجة أنّه شعر باليأس مما حاول أن يفعله، وتحضر هذه الدّلالة في التركيب (لا يتعارضان حتى يؤوب المنخل) وهو مثل من أمثال العرب يضرب في

اليأس من الشيء، وقد أجاد السيوطي في استعمال هذه التراكيب ليظهر متانة صوغه لمقامته وضعف معارضه في مجاراته حتى أنّه سمى عمله قمامة بدل مقامة، محملاً هذه التسمية كل ما توحي به من دلالات سلبية تنفتح على قراءات القرّاء.

واستكمالاً للدلالات السّابقة يوظف السيوطي في مقامته بيتاً من الشعر يقول:

(إنّ دون الذي هممت به لمثل خرط القتاد في الظلمة)

وتحضر الكناية في البيت السّابق في الشطر الثاني منه في التركيب (مثل خرط القتاد في الظلمة)، وهو كناية عمّا جناه المعارض على نفسه من كتابته، وما سيناله من النقد اللاذع من السيوطي ومناصريه؛ إذ إن (الخرط يعني: قشر الورق عن الشجر باستخدام الكفّ، والقتاد: شجر له لحاء شوك كالإبر).

وعلى هذا تكون الدلالة اللغوية مناسبة للمعنى المجاور الذي أخصمت عنه الصورة الكنائية المتمثل باستحقاق المعارض لما جناه على نفسه بسبب فعله الشنيع.

- الصورة **الثالثة:**

(تذاكى وهو جذع، وتجشأ من غير شبع):

المدلول الأوّل: الذكاء – الصغر – عدم الشبع.

المدلول الثاني: دنو المرتبة، الفقر.

وينتقل السيوطي خلال هذا التركيب ليكنّي عن محاولة معارضه إظهار الذكاء وهو ما يزال صغيراً بسنه، وهذا يثبت غباءَه في محاولته التطاول على واحد من علماء عصره، فهو لم يصل إلى ما وصل إليه العالم العرف من الإبداع والمعرفة، ويكنّي أيضاً عن محاولته إظهار الغني وهو فقير لا يعرف إلا القليل، فالغني بما يعلم ويعرف والفقير بما يجهل ويتصنع، وتشي هذه الصورة بثنائيات ضدية متشابهة تتمثل بـ (السيوطي / الرجل المعارض) الذكي / الغبي، وإذا وقفنا عند التركيب (وأراد أن يدخل المضمار، خلف جوادٍ لا يشق له غبار) نقرأ فيه كناية عن صعوبة مجاراة السيوطي المبدع فيما يكتب ويبدع، وكناية عن قوته وسرعة ردّه وارتقاء إبداعه الذي لا يمكن لأحد أن يعكره، وتضاف إلى صورة الكناية في هذا التركيب، صورة المجاز القائم على علاقة المجاورة، ونجد ذلك في قوله (المضمار)، إذ عبر عن الإبداع والكتابة بلفظ مجاور لهما.

وفي قوله (جواد) أيضاً نجد مجازاً قائماً على علاقته المجاورة إذ يستحضر من خلال هذا الاستخدام الدلالات الإيجابية والقوية التي تخوله ليخوض في سباق الإبداع ضد غريمه المتصنع.

وتجدر الإشارة إلى أن الصور كلّها التي تأتي ضمن الأسطر النثرية السابقة والتي تلي الصورة الكنائية الأخيرة تتعالق معها وتترابط، بل تشكل أساساً لها، وعلى هذا يمكن أن نستعمل القراءة على وفق التتابع السابق لهذه الصورة

- ونصل بذلك إلى الصورة الرابعة:

(طلب الأبلق العقوق)

المدلول الأوّل: الذكر / الأنثى

المدلول الثاني: طلب ما لا يمكن

إذ تتعالق هذه الصورة مع السياق السابق من حيث الرغبة بمعارضة العالم / المبدع، وهي كناية عن استحالة القيام بالأمر.

- الصورة الخامسة:

(شال بلسانه شرلان البروق)

المدلول الأوّل: الغضب / الناقة غير الملقحة.

المدلول الثاني: الوهم / الكذب / الخداع.

وتستكمل هذه الصورة ما نتج من دلالات عن الصورة السابقة (فشولان البروق) هي الناقة التي توهم أنّها لاقح، وهي غير لاقح ومن هذه الدلالة نستنبط خداع الرجل المعارض الذي يوهم بأنه عالم وعارف ومبدع وهو غير ذلك.

وفي نهاية الأسطر النثرية المأخوذة من المقامة تتعالق صور الكناية وتتلاقح في معانيها، إذ يقول: (على أنّه استعان في ذلك بخليل) ونقرأ في ذلك كنهاية عن ضعفه وعدم قدرته على القيام بأسره منفرداً، وفي هذا السياق تحضر الصور:

- (زندان في وعا): وهي كناية اجتماع الضعيفين.
- (كحماري العباديّ): كناية عن خلتين! إحداهما شرٌّ من الأخرى، وفي هذه الصورة إسقاط على الرجل وخليله وكلاهما شرٌّ أكثر من الأخر.

- (عبد صريخه أمّه): كناية عن استعانة الذليل بأخر مثله وكلاهما ذليل وصغير ومحتقر أمام رفعة السيوطي وعلمه، وأدبه.
- (ذليل عاد / يقر ملة): كناية عن الذليل يعوذ بأذل منه.
- (وافق شنٌ طبق): كناية عن الاتفاق.

ولعل تتابع هذه الصور في سياق واحد أدّى دوراً مهماً في نقل الصورة الحقيقية التي قصد إلا السيوطي.

ومما يقع في دائرة المجاورة قول السيوطي: **(ما دهاك يا غلام وما وراءك يا عصام، زعمن أني في مقامتي جنت عليك بالافترا، وأتيت بما يكذبني في الورى، ومعاذ الله أن يكون لي ذلك خلقاً، أو أن أضع على أحد من الخلق شيئاً مختلفاً، أقول كمال الزهرة للوليد: لو نادى منادٍ من السماء أن الله أحل الكذب ما كذبت ولا تلفظت بكلمة خلاف الواقع ولا كتبت)** (شرح مقامات السيوطي، الصفحات ٦٦٧-٦٦٨)

إذ يتوجه بالخطاب إلى من أقرا عليه، ويكنّي عن استخباره عنه وعن فعلته بقوله (ما وراءك يا عصام)، ونقرأ في التركيب (معاذ الله أن يكون لي ذلك خلقاً)، كناية عن عدم براءته مما اتهم به، وتشي هذه الصورة هنا بدلالات إيجابية يتمتع بها المبدع، واستكمالاً لهذه الدّلالات نقرأ في التّركيب (لو نادى منادٍ من السماء أنّ الله أحلّ الكذب ما كذبت ولا تلفظت بكلمة خلاف الواقع ولا كتبت) كناية عن صلاحه، وتعد هذه الصورة بدلالاتها خط دفاع أوّل للمتهم، يثبت به براءته ومن المجاز قوله: **(فإن السّكوت عن جوابه في الدين عين الصواب، بل نستعمل فيه الصبر والاحتمال، ونكل الأمر إلى يوم الحساب)** (شرح مقامات السيوطي، صفحة ٦٧٢)

ويحضر المجاز في التركيب السابق من خلال انتقال دلالة اللفظ إلى غير معناه، ويتمثل ذلك في اللفظ (عين) فليس للصواب عين وإنما من باب المجاز القائم على المجاورة ويخرج هذا المجاز إلى إثبات الحقيقة ونفي التوهم والتأكيد على صحة السكوت عن الأمر.

ومن ذلك أيضاً قول السيوطي مستحضراً قول سيد المرسلين(صلى الله عليه وسلم): **(إنَّ الله يبعث على رأس كل مائة سنة من يحدّد لهذه الأمة أمر الدين)** (شرح مقامات السيوطي، صفحة ٦٧٢)

المجاز هنا في اللفظ (رأس)، إذ ليس للسنة رأس وهذا المجاز هنا قائم على علاقة المجاورة، ويمكن لنا من خلال عنصر الاستبدال أن نكشف هذه العلاقة، فإذا وضعنا مكان كلمة (رأس) كلمة (بداية) فإنّ المعنى سيتضح، وقد أدّت كلمة (رأس) دلالة مجاورة لكلمة بداية إلا أنها أبلغ في التعبير وفيها كثير من التكثيف في الدلالات.

ومما ورد من الكناية قول السيوطي: **(وأمَّا اعتراضك على قولي: إني أعلم خلق الله الآن قلماً وفماً، وما في المشرق والمغرب الآن أحدٌ إلاّ هو داخلٌ في العلم تحت لوائي، المشار إليه علماً وعَلما، حيث أنكرتَ ذلك من غير تراخٍ، وأكثرت كأنّك ثكلى من الصّراخ، قائلاً: إنَّ هذه العبارة تعمّ الملائكة وعيسى والخضر، فهذا كلام من عي العلم والفهم والذوق والعقل)** (شرح مقامات السيوطي، صفحة ٦٩٦).

فقوله: (إني أعلم خلق الله الآن قلماً وفماً) كناية عن غزارة علمهِ سواءٌ في الكتابة أم في الخطاب، وفي قوله: (وما في المشرق والمغرب الآن أحدٌ إلاّ هو داخلٌ في العلم تحت لوائي) كناية عن شهرته وكثرة أتباعه في المشرق والمغرب، ونقرأ في اللفظتين (المشرق، المغرب) مجازاً قائماً على الجزئية، إذ إنّه ذكر المشرق والمغرب، ولكنَّه أرادَ الاتجاهات كلِّها، وتوحي هذه الصورة بالاتساع والشمول.

ونقرأ في التركيب (أنكرت ذلك من غير تراخٍ، وأكثرت كأنك ثكلى من الصراخ) كناية عن التهجم على العالم وكثرة الكلام عليه، وإنكار علمه، وقد استعان المبدع بهذه الصورة الكنائية لتوجيهِ الدلالات بما يحقق له الإنصاف ويردُّ له الحقوق ويعينه على إظهار قيمة معارضه وفشله فيما يسعى إليه.

المدلول الثاني: الخوف/ الجبن.

وإذا تتبعنا الدّلالات الّتي نتجت عن التّجاور في الكنايات السّابقة ترتبط مع المقدّمة الرّئيسة لهذه الأسطر النّثريّة، وتحيل القارئ على الرّبط بين المعنى الرّئيس للمقدّمة الّذي تلخّص بالنّصح والإرشاد، فمن لاينتصح بالنّصيحة فإنّه سيكون ضالّاً وجباناً، وسيلقي بنفسه في مدارات الهلاك، فكلّ الدّلالات الثّانويّة الّتي أنتجتها الكنايات السّابقة تدعم كلام المبدع، وتقوّي حجّته، وتصبّ في صلب مقصديّتهِ.

ومن المجاورة قوله: **(وقد شبْتَ ولم تفقه ولا ارتقيت عن درجتك في الشباب ودخلت العشر التي سمتها العرب دقاقة الرّقاب، ولابَرِئَتْ قائبة جهلك عن قُوب، ولا كقيبِ قوس أو قاب، فأنت على ذاك ما أنّ في السماء نجماً، وما حنتُ النّيبُ والدهما، وما أظلَّت السماءُ وما حمَلَتْ عينك الماء)** (شرح مقامات السيوطي، الصفحات ٧٨٥-٧٨٦).

إذ نقرأ في التركيب (وقد شبت ولم تفقه) كناية عن التقدّم في السن وعدم الوصول إلى اليقين والمعرفة، وفي ذلك مايثبت جهله، وعدم تقدّمه إلا في العمر الزمني وفي قول السيوطي (ودخلت العشر التي سمتها العرب دقّاقة الرقاب) ما يثبت هذا المعنى؛ إذ إنّ دقاقة الرقاب (شرح مقامات السيوطي، صفحة ٧٨٥)تعني السنوات من الستين إلى السبعين وهذا يشي بانقطاع

الأمل منه وعدم نفعه لشيء إلا للموت، ويحضر التركيب (فأنت على ذاك ما أنّ في السماء نجماً) ليؤكد استمرارية المعاني السابقة، ونقرأ فيه كناية عن استمرار جهله وتقدمه في السن من دون علم أو معرفة، وقد أدّت هذه الصورة دورها في تأكيد المعنى العام الذي قصد إليه السيوطي.

الهوامش:

(١٩٩٥). بناء اللغة العليا (أحمد درويش، المترجمون، صفحة ٤٩). المغرب: المجلس الأعلى للثقافة.

(بلا تاريخ). ابن منظور، لسان العرب (صفحة مادة (رين)).

(١٩٧٩). أدونيس، ينظر: مقدمة للشعر العربي (المجلد ٣، صفحة ١٣). بيروت: دار العودة.

(بلا تاريخ). اليزابيث دور، ينظر: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه (محمد إبراهيم الشوش، المترجمون، صفحة ٦٠). بيروت: مكتبة ميمنة.

(بلا تاريخ). جابر عصفور، ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي (صفحة ٧).

(١٩٧٨). جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي (صفحة ١٢٧). القاهرة: دار الثقافة.

(بلا تاريخ). جلال الدين السيوطي، شرح مقامات السيوطي (الصفحات ٢٣٧-٢٣٨).

(بلا تاريخ). جون كوهين، بناء اللغة الشعرية (أحمد درويش، المترجمون، المجلد ٣، صفحة ٤٠). القاهرة: دار غريب.

(بلا تاريخ). د. لطفية برهم، ينظر: مفاهيم الصورة الشعرية في النقد العربي المعاصر (صفحة ٢٣١).

(١٩٨٣). رومان جاكبسون، ينظر: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، دراسة ونصوص (فاطمة الطبال بركة، المترجمون، صفحة ١٧٠). بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

(١٩٨٨). رومان جاكبسون، قضايا الشعرية (محمد الوليد، المترجمون، المجلد ١، صفحة ٥٤). المغرب: دار توبقال.

(٢٠٠٢). رومان جاكبسون، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة (صفحة ٥٧). المغرب.

(بلا تاريخ). ريفارتير، ينظر: العلاماتية وعلم النص (د. منذر عياشي، المترجمون، صفحة ١٦٩). المغرب: المركز الثقافي.

(بلا تاريخ). سورة الفتح الآية ٢٩. تأليف القرآن الكريم.

(٢٠٠٦). عبد العزيز عتيق، علم البيان (المجلد ١، صفحة ١٣٩). مصر: دار الآفاق العربية.

(بلا تاريخ). عبد القاهر الجرجاني، ينظر: أسرار البلاغة (صفحة ١٣٦).

(بلا تاريخ). عبد الله الغذامي، ينظر: الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية (صفحة ٢٣).
(١٩٨٤). كمال أبو ديب، ينظر: جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر (المجلد ٣، صفحة ٢٠). لبنان: دار العلم للملايين.
(١٩٩٤). محمد حسن عبدالله، ينظر: الصورة والبناء الشعري (صفحة ٤٣). القاهرة: دار المعارف.
(بلا تاريخ). محمد عبد المطلب، ينظر: البلاغة والأسلوبية (صفحة ٣٧٨).
(٢٠١٢). محمد فكري الجزار، ينظر: سيميوطيقيا التشبيه من البلاغة إلى الشعرية (صفحة ١٠١). القاهرة: نفرو للنشر.
(١٩٨٢). نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية (صفحة ٩٦). دمشق: إدارة الثقافة والإرشاد القومي.
(١٩٩٩). هنريش بليت، ينظر: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص (د. محمد العمري، المترجمون، صفحة ١٠٣). المغرب: افريقيا الشرق.
وهب رومية. (١٩٩٦). ينظر: شعرنا القديم والنقد الجديد. عالم المعرفة، صفحة ٥٧.