تقنية صورة التمثيل في القرآن الكريم دراسة في التعالق والتداخل الصوري

م.د. محمود كاظم موات الغزي

كلية الامام الكاظم للعلوم الاسلامية الجامعة فرع ذي قار

mastermawat @yahoo.com

ملخص :

تتناول هذه الدراسة تقارب التعالقات والتداخلات في صورة التمثيل المتجسدة في النص القرآني ،وقد كشفت الدلالات الكامنة في نسيج النص القرآني الحافل بهذه التعالقات والتداخلات . وإن الدراسة النقدية في هذه الحالة معنية بشكل أو بآخر بتفكيك صورة التمثيل في لغة القران العظيم إذ إتضح إنه ينطوي على كثير من اللطائف والأسرار التي تحرك الأحاسيس والمشاعر وتهز العواطف، فهو أسلوب قد أحسن استخدامه على أتم وجه، ومن ثم فإنه يؤدي دوره وهو متمكن من نفسه ثم من نفوس السامعين فنجده يؤثر تأثيراً قوياً في النفوس، ويبرز المعقول في صورة مجسمة، ويلبس المعنوي ثوب المحسوس، ويفصل المجمل، ويوضح المبهم، ويصيب المعنى. وقد ميزناه بشكل أكثر وضوحاً ودقة، لكي نستجلي حدود العلاقة بين هذا التراكم الصوري

Abstract:

This study discusses the convergence of Altaalqat and overlaps in the form of representation embodied in the text of the Quran, was revealed latent semantic into the fabric of the Quranic text track this Altaalqat and overlaps. Although cash study in this case one way or another involved in the dismantling of an image representation in the language of the Holy Qur'an as it turns out that it involves many subtleties and secrets that drive the emotions and feelings and shake your emotions, it is style it may best be used to the fullest, and then it will lead role and is versed then the

same from the hearts of listeners Vengda strongly influences in the soul, and highlights reasonable in the stereo image, and the perceived moral wears a dress, and separates Overall, explains the vagus, and that affects the meaning. The Mzenah more clearly and accurately, so that Nstgele limits of the relationship between this accumulation Suri.

تقديم :

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى آله الطيبين الطاهرين... وبعد

بحثنا يتناول آلية من آليات البلاغة العربية في النص القرآني، تتعلّق بـ ((التعالق والتداخل في تقنية صورة التمثيل)) لكون النص القرآني يستهدف توصيل مبادئ الاسلام إلى الآخرين والمهم هو عملية التوصيل، وان الأداة الموصلة تظل مجرد وسيلة لتعميق الدلالة المستهدفة في القرآن الكريم، إذن الدلالة هي الهدف أساسا واما اللغة الوسيلة إلى تلك الدلالة المشار إليها، حينئذ فإن نمط الوسيلة في الواقع يخضع لنمط الدلالة المستهدفة من هنا فإن بعض الحقائق التي يستخدمها القرآن الكريم إذا كانت تتطلب صورة تمثيلية حينئذ يتوسل بأدوات صور التمثيل لتوصيل الدلالة المذكورة ، وهكذا بالنسبة إلى سائر أنماط الصور التي تتطلب هذه الوسيلة أو تلك وبما أن الغالبية في كل شيء يراد تعليق دلالته هو إقامة مقاومة بين الطرفين، حينئذ فإن صورة التمثيل تظل أشد الأشكال كثرة من حيث الاستعمال لتعميق الحقائق، إنه من الواضح جدا أن المقارنة بين شيئين هي التي تجعل في الغالب الاستجابة البشرية مقرونة بما هو مقنع وبما هو معمق للدلالة الهادفة في هذه الظاهرة أو تلك. فالتمثيل هو إحداث علاقة بين طرفين أحدهما يجسد الآخر بمثابة تعريف له أو بمثابة صيرورة له، وهذا ما نلحظه ، من التداخل والتعالق بين الصور، حيث كان على مستويات متنوعة، هنا أيضاً الصور بشكل عام تتداخل مع بعضها الآخر أي قد تتداخل تشبيها مع تمثيل، وتمثيل مع استعارة، واستعارة مع رمز،هذه كلها مع بعضها الآخر بالشكل الذي نشير إليه عابراً أيضاً. والمهم أن للتداخل أيضاً مسوغات بلاغية وإعجاز فني بخاصة في القرآن الكريم. نوضحه من خلال التداخل والتعالق والتوكؤ على صورتين إحداهما صورة تشبيهية، والأخرى صورة تمثيلية واظهار بلاغة توظيفهما في القرآن الكريم.

مفهوم الصورة :

الصورة أداة فاعلة في إيصال المعنى، بوصفها سلطة جمالية تفرض وجودها على المتلقّي، ينطلق فيها المبدع من القلب إلى العقل، أي أن تحريك المشاعر وإثارة الإحساس الذي يحدده الأديب وبراعته في اختيار الأدقّ وقعاً على نفسيّة متلقّيه؛ لأنّ الصورة تمثيل وقياس نعلمه بقولنا على الذي نراه بأبصارنا بحيث تكون مهمة الشاعر الحقيقيّة ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً بل رواية ما يمكن أن يقع , فالأشياء ممكنة إما بحسب الاحتمال وأما بحسب الضرورة . فالصورة " رسمٌ قوامهُ الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة "[1] او هي " الوحدة اللسانية التي تشكل انزياحاً، وبذلك يكون من العبارة نسقاً من الانزياحات اللسانية"[2] . فالكلام على الصورة، لابد من أن يفضي بنا ـ تلقائياً ـ إلى ما اصطلح عليه بـ (البويطيقا) أو الشعرية. ولا مناص من التنويه هنا، بأن الشعرية، هي مصطلح يضم قوانين لغة الأدب، لا الشعر تحديداً، فـ "هي اسم لكل ما يتصل بخلق وإنشاء الأعمال التي تتخذ من اللغة جوهراً وأداة لـها"[3] ، وصياغتها بطريقة جمالية، إذ إن "الصورة ذات المعنى هي جوهر كل الفنون"[4]، حتى صارت الموسيقى لدى (موريس) واحدة من الفنون التصويرية، لكونها تختلف باختلاف موضوعها[5] . لذلك كان مدار اهتمام الشعرية أو (الأدبية) بتعبير أدق[6] هو الصورة والصلة الحتمية بين كل من السيميائية والأدبية ليست محط جدال، فعلى الرغم من سعة تجاوب مقتضيات الأولى، وعدم اقتصارها على الخطاب الجمالي تحديداً، وانفراد الثانية لا بالجمالي فحسب، وإنما بما هو أخص من ذلك، أي لغة الأدب. فإنهما يجتمعان معاً حول النظام المستقى من الطابع الصوري للأدب، بوصف "الصورة الفنية، ليست أكثر من إشارة أيقونية. وليس من شك في أن الأيقون قد اكتسب طبيعته الإشارية من "أنه عبر ملاحظته المباشرة يمكن أن تكتشف حقائق أخرى تتعلق بموضوعه، غير تلك التي تكفي لتحديد بنائه"[7] ، فإن أول ما يدرك من الإشارة هو الأيقون، لذلك فإن "الطريقة الوحيدة لتبليغ الأفكار، هي عبر الأيقون" [8] ، لكون طابعه التماثلي يجعله أقرب إدراكاً من سواه من الإشارات السببية، كما أنه هو الذي يؤسس وجود الإشارات العرفية التعاقدية. فهو إذن طريقة التعلم الأولى للإنسان البدائي قبل تشكل الأعراف، "فالتشابه الذي نلمسه بين الصورة والشيء الذي تمثله، هو نتاج لممارسة ثقافية" [9] بحسب ايكو.

لذلك كانت "الصورة أكثر التصاقاً بالواقع، وأكثر قدرة على التعبير عنه، لأنها تتميز بجانب مادي ملموس. على خلاف العلامة اللغوية، فأي كلمة من كلمات المعجم لا تمت بصلة إلى الشيء الذي تشير إليه؟" [10] ، فالصورة إذن إشارة لغوية.

فإن علمية الإدراك تقترن بالتشكل الصوري (المكاني)، لما هو زماني تتابعي، "لأن اللغة لن تفهم على أنها إشارة، بل على أنها صورة إشارة، أي على أنها إشارة للصورة (..) لأن الإشارة التي يتفاهم بها الإنسان مع الإنسان، تفترض مقدماً وجود الصورة، وبالتالي وجود اللغة"[11] . وعبر اجتماع التصورات، يصل ذاك الإدراك إلى درجة الفهم الكلي.

والطابع التصويري في لغة الأدب يكون مضاعفاً، من خلال تصويرية الكلمات في ذاته أولاً، وارتسام صورة أدبية باجتماعها ثانياً. ومن الممكن النظر إلى المسألة بطريقة أكثر شمولية، بأن تكون ثمة تجمعات صورية متعددة، تتدرج تحت مسار صوري معين، إذ بحسب كريماس، فإن الصور

"تظهر نظرياً في حدود الملفوظات، لكنها تخترق بيسر هذه الحدود لتؤلف شبكات صورية، تقوم بينها علاقات متنوعة، يمكن أن تمتد على مقاطع كاملة، مكونة تجمعات صورية"[12] ، وإن اجتماعها حول موضوع معين، يجعلها ذات مسار صوري واحد[13].

وبما أن اللغة هي مادة الأدب، فإن تسلسلها المتتابع عبر متتالية الكلام، يفرض عليها طابعاً زمنياً على خلاف الفنون الاخرى منها الرسم والنحت على سبيل المثال، التي تملك طابعاً مكانياً بصرياً. وهذا الأمر مبعث نقاش مستفيض، ناجم عن طبيعة الأنظمة الإشارية عامة، بوصفها تنقسم إلى أنظمة زمانية وأخرى مكانية. على حين ذهب سوسير إلى عد اللغة نظاماً إشارياً من بين أنظمة إشارية شتى، لتكون بذلك اللسانيات لديه جزءاً من السيميولوجيا ذهب كل من بارت وبينفينسنت إلى قلب هذه المسلمة، لذلك عدت اللغة لديهما "النظام السيميوطيقي المفسر لجميع الأنظمة الأخرى، أي أننا لا نستطيع أن نتحدث عن أي نظام إلا من خلال اللغة الطبيعية[14] ، وأن دلالةَ أي نظام تأتي من ترجمة علاماته إلى علامات اللغة الطبيعية" حتى وإن كانت غير لسانية، إذ "لا يوجد المعنى إلاّ مسمى، وليس عالم المدلولات بشيء آخر غير عالم اللغة" [15].

ولكن ليس من الممكن التعامل مع اللغة بوصفها زمانية بحت، نظراً للطابع الصوري للكلمات في ذاتها، واجتماعها حول تصور معين. والمسألة مضاعفة مع الأدب، لأن الأدب ليس لغة فحسب، وإلا لاستحال إلى كلام اعتيادي. فإن صوريته لابد من أن تفرض عليه أبعاداً مكانية بصرية، ناجمة عن طبيعة الصورة ذاتها، فضلاً عن تشكلها اللغوي. كما أن ثمة مسرباً آخر يمد الأدب بأبعاده المكانية، يتمثل في كونه النشاط اللغوي النزاع إلى تسجيله الكتابي للحفاظ عليه، لتصبح مسألة "استعادة أي نوع من التنظيم الفكري أمراً ممكناً"[16] ، مما يبيح لمتلقي الأدب فرصة أكبر للتأمل، ليس من الممكن توافرها إذا ما تم إرساله بشكل شفاهي، لما يملكه الأخير من طابع قسري، ناجم عن التوجيه الصوتي للمرسل إلى قراءة معينة دون سواها كما في الكلام الاعتيادي. إن الكتابة إذن "تلغي النطق، وتحل محله، وبذلك تسبق حتى اللغة، وتكون اللغة نفسها تولداً ينتج عن النص" [17] ، فصار النص الأدبي بذلك نصاً لكونه يستحق التسجيل، إذ تقتصر "كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة"[18] بحسب ريكور. لأن تجسيده الكتابي هذا جعله يستحوذ على أبعاد دلالية منفتحة مكنته من أن يكون وثيق الصلة بالجانب الإشاري للأدب، لأن الكتابة "نسق دلائلي يمكن تحديده وضبطه، وتمثيل علاقاته"[19].

فالصورة الشعرية إذن تحقق جمالية التعبير والمتعة الذهنية والتأثير بطريقة لا يمكن للغة العادية أن تؤديها وبالطريقة المؤثرة نفسها لكان التعبير بالحقيقة أولى من اللجوء إلى اللغة المجازية، فالصورة بهذا المفهوم لا تصبح شيئاً ثانوياً يمكن الاستغناء عنه أو حذفه وإنما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميّز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله.

فثمة إذن تحقق مزدوج للأدب، يتمثل في انخراط بعديه الزماني والمكاني في بودقة واحدة، إذ من الممكن استجلاؤهما معاً في الأدب بوصفه حدثاً كتابياً، لأن الكتابة "تجمع نوعين من إشارة اللغة، وهي اعتيادياً، سمعية الطابع، تصبح بصرية عندما تكتب، أو تأخذ شكلاً مطبوعاً. فإلى جانب التزام الإشارة السمعية بالوقت بوصفه عاملها البنيوي، نضيف إذن (...) التزام الإشارة البصرية بالفضاء"[20].

وإذا كانت كتابية الأدب لا تلغي عنه طابعه الزمني، لأن القراءة تقتضي تتبعاً زمنياً للوحدات المكونة، كما هي الحال مع التلقي السماعي، فلا بد لنا هنا من عدم إغفال الطابع الصوري للنص الأدبي، بوصفه واحداً من الفنون الجميلة، ولاسيما أن الصورة هي جوهر الفنون كافة، كما نوهنا آنفاً. فضلاً عن الطابع الصوري للكلمات المؤلفة للنصوص الأدبية، لهذا كانت أية عملية فهم للأدب تقتضي إرجاعه إلى أبعاده الصورية المكانية الساكنة، التي تنقل عملية القراءة، من التتابع الجزئي للوحدات، إلى التشكل النهائي الكلي لها، "إذ إننا نعيد بناء كل الأجزاء بعد استقبالها في أشكال مختلفة، أي إن هذه الأجزاء التي استقبلت في نظام معين يخضع للتتالي، لا تظل في ذاكرتنا منتظمة طبقاً لتسلسل استقبالها"[21] ، فالوحدة العضوية لأي عمل أدبي تقتضي ذاك الربط بين الأجزاء المتتابعة، والتعامل مع الصورة بوصفها "الكل الفني المكتمل"[22].

ولطالما حظيت تقنية (الصورة) بدراسات مستفيضة. عبر استعراض أركانها الرئيسة، وتشكلاتها المختلفة، ولكن، بقي جوهرها الفعلي بمنأى عن دائرة الضوء، من خلال ما تؤدي إليه تلك الآراء من عزل تام للصورة عن سياق نصها، في اقتطاعها، والنظر إليها وإلى أية صورة سواها بمعزل عن الأخريات، المهم في تلك الآراء، أن تتوافر في كل واحدة من الصور الأركان الرئيسة لكل صورة من مشبه ومشبه به ووجه شبه. مع وجود بعض الاختلافات في آلية اشتغالها، عبر حضور أو غياب هذه الأركان، بحسب نوعية الصورة، ودون ما التفات إلى الصورة وسائر النص. إذ لا تكفي علاقة المماثلة الجزئية بين مشبه ما، ومشبه به ما أيضاً. فالمماثلة يجب أن تتخطى حدود هذه النظرة الذرية للصورة، وصولاً إلى الصعيد النصي الأرحب. وعندها يصح لنا أن نقول:

إن الصورة تكتسب هويتها، بل وحتى تسميتها من كونها تصويراً مصغراً لنص، ينزع إلى التمري بها، بوصفها بؤرة دلالية تتسرب من خلالها أطياف النص المتراكبة.

وبما أن (الصورة) مدار البحث هي ليست إلا نصاً مصغراً، تتكثف فيه الثيمة، فإن ما نجده في الخطاب الأدبي عامة نجده فيها، ولاسيما ما تتسم به لغة الأدب من تركيز دلالي، ولا مراء في أن هذه النظرة العميقة إلى الصور المؤلفة لنص ما، والتي تتخطى الحدود الشكلية، هي وحدها الكفيلة بتجاوز ما يطفو على سطح الصورة من عدم ائتلاف مع النص الذي وضعت فيه. فإن الصورة مهما ندت عن خطيّة نصها الأكبر، فإنها لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته. إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه، وكيفية تقديمه"[23].

فثمة توظيف مكثف إذن للوظيفة الأسلوبية، يتموضع على سطوح الصور الأدبية، من خلال الطابع الشكلي للصورة، الذي يؤكد لا مرجعية مفرداتها. فهي تفجر "اللغة من الداخل، وتقطع الخط المستقيم الذي يخطه الكلام العادي، بين المرسل، والمرسل إليه، ويضطرب بالتالي المفهوم المعجمي للغة"[24].

فعلى القارئ إذن، وهو يروم تقصي نص صوري ما، أن يضع في الحسبان، ما شحنت به الألفاظ من طاقة إيحائية عالية، تنأى عن حدود المعنى الحرفي. إذ إن اللغة المجازية "تتحاشى تسمية الأشياء بأسمائها، على الرغم من وجود اسم دال عليها. وتبعاً للعلاقة بين الاسمين يمكن ترتيب تفريعات جديدة"[25] للمعنى. فثمة ــ بالضرورة ــ علاقة ما تجمع الاسم أو الكلمة الموظفة، مع الكلمة المستبعدة، غير الموظفة، وعبر تلك العلاقة يتم استخلاص

المعنى الثاوي في ذاك التشكل، الشديد التكثيف. وليس من شك فيما يوفره هذا التكثيف من طاقة دلالية مضاعفة، ذات قدرة توالدية. ناجمة عن "تقريب بين حقيقتين متباعدتين إلى حد ما"[26] ، وعلى القارئ أن يستشف القانون المتحكم فيهما معاً. وهذه المسألة، في غاية الدقة والأهمية. إذ إن استشفافه ذاك، يتخطى حدود المشابهة الآلية بينهما، لأن "الفن التمثيلي لا يعني بحق، تحقيق تشابه بين شيء مصنوع وأصل (...)، بل يعني أن تكون المشاعر المستثارة بفعل الشيء المصنوع مشابهة للمشاعر المستثارة بفعل الأصل" [27]. الأمر الذي يعطي للقراءة أهمية قصوى في بناء المعنى الصوري، المستخلص من كل المتنافرات التي تعج بها الصورة. ذلك أن النظرة الحرفية إلى لغة الصورة، لابد من أن توصل القراءة إلى طريق موصدة، لأن القارئ ـ حينها ـ سينشغل بالتضادات الجزئية، التي تمثل لا منطقية الصورة. بيد أن اكتشاف الجانب الإيحائي فيها، سيؤدي ـ لا محالة ـ إلى تعانق تلك الأضداد أخيراً، لتستحوذ الصورة على منطقها الخاص، والخاص جداً. إذ إن الصورة هي "منهج ـ فوق المنطق ـ لبيان حقائق الأشياء" [28]. فهي إذن عملية خلق جديدة للأشياء، تنأى عن التقوقع في حدود الزمان والمكان.

فالصورة إذن تحقق جمالية التعبير والمتعة الذهنية والتأثير بطريقة لا يمكن للغة العادية أن تؤدي الغرض نفسه وبالطريقة المؤثرة نفسها لكان التعبير بالحقيقة أولى من اللجوء إلى اللغة المجازية، فالصورة بهذا المفهوم لا تصبح شيئاً ثانويّاً يمكن الاستغناء عنه أو حذفه وإنما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميّز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله.

وبهذا تشكل (الصورة) درجة أولى قبل التشكل النصي. أي أنها المرحلة التجريدية الأولى، التي تسبق التجسيد، "فإذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن الصورة الفنية، هي تركيب دائماً، أي فكرة ـ مادة ـ فعل، أمكننا أن نتتبع صيرورة هذه اللحظات (الجوانب) منفردة:

1 ـ ظهور الصورة بوصفها شكلاً وبنية وعي.

2 ـ ظهور الشكل المادي للصورة الشعرية، أي من الفعل إلى الكلمة"[29].

ولم تغب هذه الحقيقة عن أذهان المفكرين الصوفيين، إبان استكناهاتهم الصورية، فقد أكدوا على العودة إلى المرحلة الأولى التي تسبق التشكل، "وفي هذا يمكن القول أن اللامرئي من الشكل ـ الصورة هو الأكثر أهمية، لهذا كان الباطن اللامرئي هو الذي يحدد الظاهر المرئي، وهذا التحديد إفراد للشكل، شكل العمل الفني المعني عن أي شكل متحقق"[30].

لهذا فإن أية قراءة جمالية عليها أن تدرك إذن "أن الجمال هو القيمة المحددة (..) للصورة"[31] ، وبما أن أية إشارة هي دوماً غيرية، فإن هذا الطابع الغيري هو بالضرورة مضاعف مع الإشارة الجمالية.

فينبغي أن تكون الصورة الشعرية حسيّة لأنّ الغاية من التصوير هو إيضاح الغامض وجلاء الخفي، أما إذا اقتصر الكلام على وصف الشيء أو المعنى بالألفاظ الدالة عليه مجرد من التصوير فإنّه لن يكون شعراً البتّة.

إن غاية التصوير الشعري الأساسية هي إضفاء الطابع الحسّي على المدركات العقلية والتجارب الشعورية/النفسية وهذا هو مدار الصورة الشعرية في شعر جميع الأمم، وليس ثمة أثر لتغيّر الثقافات ومستويات الحضارة، نظراً

لثبات البنية الفعلية والبنية النفسية، فالبدائي يجسّد في شعره ما يجيش في فكره ونفسه من أفكار ومشاعر، والمتحضّر يفعل كذلك، فنزوع (هوميروس) إلى التصوير الحسّي في شعره هو نفسه ت.س.إليوت، وما ابتدعه امرؤ القيس من صور شعرية هي أميل إلى الحسّية منها إلى التجريد وهذا يتطابق مع منحى الجاحظ الذي التقط صورة من واقعه المادي المحسوس، فجاءت واضحة مشرقة، لايشوبها شيء من الغموض أو التعقيد الذي يرهق الذهن ويشتت جلاء الصورة، وهذا يرجع إلى صفاء ديباجته وفصاحة معانيه بحيث لم يجنح معها إلى ما يرصع به جمله، وإلى تجنّبه التّصنّع في الكتابة، نظراً لحرصه الشديد على تمثيل الواقع والأحداث تمثيلاً دقيقاً أميناً.

مفهوم التمثيل :

والتمثيل فن بلاغي مهم يدخل في بنية الخطاب البياني غايته جمالية تثير انفعال المتلقي وتنقله من المعقول إلى المحسوس أي من الخفي إلى الجلي ومن الغائب إلى الحاضر ومن الظن إلى اليقين ومن الخبر إلى المعاينة. وعلى حد تعبير ابن رشيق ينتصب التمثيل كالشاخص في الدلالة على المعنى[32].

والتمثيل هو أن تمثل شيئاً بشيء فيه إشارة، أو أن يريد الكاتب إشارة إلى معنى فيضع كلاماً يدل على معنى آخر؛ وذلك المعنى الآخر والكلام منبئان عما أراد أن يشير إليه[33].

وذهب بعض البلاغيين الى أن التمثيل مرادف لمفردة (التشبيه) [34]

والتمثيل " مختص عما كان وجه الشبه فيه منتزعاً من متعدد "[35].

والحقيقة أن هناك خلطاً في الدراسات القديمة بين المثل والتمثيل[36] ، إذ كلاهما منتزع من متعدد، ولكن المثل غير التمثيل؛ لأنّ التمثيل يدخل في باب التشبيه لوجود طرفيه، والمثل يدخل في باب الاستعارة المركبة[37] ، لوجود طرف واحد فقط وهو المشبه به.

اذن تقنية صورة التمثيل قائمة على تقنية التشبيه,اذ يمثل الاخير الجوهر الذي يكمن في كل صورة، حتى وإن لم تكن تشبيهية بالفعل، فلابد أن تكون كذلك بالقوة، مادامت حاوية على الأركان الصورية الرئيسة، إذ إن كل صورة لابد من أن تشتمل على طرفين أساسيين هما المشبه به والمشبه، يجمع بينهما وجه الشبه. ولا يعني هذا أن هذه الأركان تتشكل بشكل مطلق، فقد يكون واحد منها مغيباً، ليتخطى حدود المعاني الاصطلاحية للتشبيه، إلى ما هو أرحب، فيشمل عبر تمظهره تقنيات مجاورة أخرى، تندرج جميعاً على محور المشابهة، الذي تكمن شعريته في اختيار ألفاظ من الممكن استبدالها بما هو أقرب إلى معيارية الكلام، مما يؤدي إلى ارتسام صورة موازية للمعنى المراد.

لذلك لابد من درء اللبس الحاصل بين مصطلحي (التشبيه) و(المشابهة) أو الخاص والعام، أو الجزئي والكلي، إذ تمثل المشابهة "تعبيراً عن التماثل مبنياً

على نعت مسيطر، مع واقع غريب عن تجانس السياق"[38] والتشبيه ليس إلا أحد هذه التماثلات.

وعلى الرغم من الخدمة الجليلة التي قدمها النقد الجديد لا لتقنية التشبيه فحسب، وإنما لكل التقنيات الأخرى، من خلال عدم النظر إليها بمعزل عن السياق، بل إدراجها ضمنه، وانصهارها فيه، فقد اعتور هذه التقنية الأسلوبية إغفال كبير لطابعها الجمالي، ولاسيما في تلك الدراسات التي تركزت حول (الاستعارة) نظراً لغياب الأداة وأحد طرفي التشبيه فيها، الأمر الذي حدا ببعض الدراسات الحديثة إلى إطلاق حكم عام من خلال التوهم بأن الاستعارة تحقق درجة أقصى من الانزياح وبذلك تكون أكثر شعرية من التشبيه، فصار لها كل الفضل في البعد الجمالي للصورة. بيد أن إلقاء نظرة أكثر موضوعية، دونما إهدار للجانب الدلالي للتشبيه، من شأنه أن يوصلنا إلى نتيجة عكسية، من خلال إبعاده عن الدخول في حلقة مفرغة من المقارنات مع (الاستعارة). وبهذا لا نكون قد عزمنا التقليل من شأن الإمكانات التي توفرها الاستعارة. بوصفها تبقى رهينة بسياقها، شأنها شأن التشبيه، فليس ـ بالضرورة ـ أن تكون "كل استعارة شعرية"[39]. فقد نواجه تشبيهاً يتخطى أسلوبياً كثيراً من الاستعارات التي باتت مبتذلة.

لذا نرى: أن هذه النظرة المحدودة اكتفت بالتقوقع بالحدود النظرية لآليات اشتغال (الاستعارة)، الأمر الذي أدى إلى عزلها عن خصوصية السياق الذي يلفها، في كل تحقق لها. لهذا فمن الإجحاف إصدار حكم عام ونهائي على تقنية في (كل) النصوص الأدبية، دونما تمييز لأحدهما عن الآخر. فإن "قيمة الصورة المرتكزة على المشابهة هي في حداثتها وعمقها وبعدها وقدرتها الإيحائية، أكثر مما هي في الشكل الذي أخرجت فيه، استعارة أم تشبيهاً. وليس بمقدورنا بالتالي أن نحكم مسبقاً على فئة معينة بأنها دون الأخرى قيمة وشاعرية"[40].

ليس هذا فحسب، إذ إن وضع الطرفين المتنافرين في سياق تشبيهي واحد، دون تغييب لأحدهما، من شانه أن يزيد من حدة التنافر. كما أن عقد الصلة بينهما، عبر أداة، يفترض أنها تومئ إلى تكافئهما دلالياً، لابد من أن يعزز من حدة ذاك التنافر بشكل أكبر، وكل ذلك قيد السياق ورهين به أولاً وأخيراً، فقد يكون (التشبيه) أدعى من الاستعارة للتعبير عن معنى معين، نظراً لخصوصيته التركيبية التي تميزه من سواه من التقنيات الصورية، إذ إنه يمثل التقنية الصورية الوحيدة التي تعقد علاقة موازاة بين طرفي الصورة على المستوى السطحي للنص. وبذلك يكون لأداة التشبيه دور فاعل في ذاك الربط المتحقق على ظاهر النص، ولاسيما الكاف، إذ إن "الحرف أداة في التركيب لا اعتبار لها ولا معنى إلا من خلال وظيفة الربط بين عناصر الكلام. وهو بدوره هذا، لا يقل شأناً عن الاسم والفعل في النهوض بالدلالة والمساهمة في جمال النظم وحسن الترتيب"[41].

وبما أن التشبيه يمثل التقنية التصويرية الوحيدة التي يتموضع طرفاها على سطح النص، كما نوهنا آنفاً، فإن العرب كانوا أميل إليه من سواه، نتيجة لما تفرضه على فكرهم ظروف حياتهم الحسية، فهم "لا يستسيغون تشبيه شيء بما هو غير مألوف أو غير حسي"[42]. الأمر الذي جعل من العقل العربي عقلاً قياسياً بالدرجة الأساس، لذلك كانت "أساليب البيان العربي ترجع كلها إلى التشبيه"[43]، وذلك يعني بالضرورة رد كل أساليب البيان إلى مناسبة تشبيهية بين الطرفين، مهما اختلفا، حتى صارت الاستعارة وسواها جزءاً منها[44]. وبموجبه غدا التشبيه دليلاً على التمكن من الشاعرية لديهم[45]. ليس هذا فحسب بل إن آلية التفكير القياسي هذه اتسعت لتشمل العلوم الأخرى من نحو وفقه

وكلام[46].

وقبل الشروع في أية مقاربة، لابد من الإشارة إلى أن المسار الذي تبنيناه إبان التحليل، تتحكم به المادة قيد الرصد أولاً وأخيراً، دونما اعتماد قوالب خارجية جاهزة، من شأنها أن تقنن ميدان البحث. وإن مقاربة كهذه، تجعلنا نرصد انسرابه عبر مسربين رئيسين هما: التعالق الصوري، والتداخل الصوري.

1 . التعالق الصوري في النص القرآني :

التعالق بمفهومه العام هو الدخول في علاقة بين نصوص غائبة ونص حاضر بشرط مناسبة السياق، وتوظيف ذلك في توسيع الفضاء الدلالي وتعدد القراءات, فهو أذن تقنية فنية , وقد لمسناه في النص القرآني عند إنعقاد مجموعة من الصور على تصوير واحد، ذي طابع توليدي، يتوكأ ـ عادة ـ على الإمكانات الهائلة التي يوفرها التركيب من ترابط جملي. وتكون هنالك في مثل هذا النمط جملة رئيسة تتعلق بها بقية الجمل، وتسمى ثيمة النص "وتستند إلى المكون الحامل للمعلومة الأكثر أهمية، والأكثر بروزاً في الجملة"[47]. الأمر الذي يستدعي تركيز دائرة الرصد إبان التعامل مع هذا النمط التعالقي على الترابط التركيبي الذي يوفره، لتصبح الجملة بذلك ليست إلا وحدة في نظام متكامل، تستمد كينونتها من موضعتها المكانية مع نظيراتها، وبهذا لا تكون الجملة مقصودة بذاتها، قدر التساوق الأسلوبي المتحقق بينها وبين نظام النص ليتم تخطي الفوارق الكامنة في آلية اشتغال كل منهما، لأن النص "لا يخضع لقوانين معيارية مثل الجملة، وهو من هذه الزاوية يفلت من الضبط (.....) وبتوحيد تلك المعايير من حيث النوع، أي يجعلها مجردة بما فيه الكفاية، متعلقة بالبنية النصية التي تقاربها البنية الجملية، يدخل النص تحت طائلة الضبط"[48].

وأبرز صورة تمثيلية نرصدها لهذا التعالق الصوري في القرآن، هو ما تجسد عبر الآيات الآتية:

((اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ))[49]

إن قراءة أولى لمسار هذه الصورة التمثيلية من شأنها أن تشغلنا بدلالة (النور) التي طفح بها هذا النص الصوري، من خلال تركز السياق حولها، المتمثل في استئثار العبارة الأولى بها، وانزواء ما دون ذلك. ثم زيادة ذلك التركيز من خلال ذاك الاستطراد الوصفي، الذي كان له الدور الفاعل في تفصيل ما تم إجماله في العبارة الأولى، عبر تكرار لفظة النور أو ما يدل عليها، ما جعل الذهن ينصرف كلياً إلى رسم صورة النور.

بيد أن إخضاع هذه الصورة لقراءة أخرى، مع الأخذ بنظر الاعتبار كل وحدات النص، حتى تلك البعيدة عن دائرة الضوء، يكشف لنا عن مسار آخر، تتجاذب هذه الصورة التمثيلية مع المسار الأول، ومن الممكن التماس ذلك منذ

العبارة الاستهلالية التي تصدرت المثل: ﴿الله نور السموات والأرض﴾. إذ تمثل هذه العبارة خلاصة شديدة التكثيف للصورة التمثيلية التي تبعتها مباشرة، إنه كالعنوان الذي يتصدر نصاً ما، وإذا كان في "النص وحدة مركزية تنزع إلى تلخيصه بإحكام" [50] ، فإن التلخيص تحقق عند هذه العبارة الاستهلالية هنا.

ما يتيح لـها موازاتها للنص بأزره، لذا لا مناص من استقصاء الأبعاد الدلالية التي توفرها للنص أولاً.

وأول مافيها ذاك الاختزال الكبير لوحداتها، إذ إن الإخبار عن المسند إليه (الله) بـ (نور)، تحقق دون أية واسطة تركيبية تفصل بينهما.

وهو ما أسهم في تقديم هذا المعنى الرحب في عبارة شديدة التكثيف مؤلفة من كلمتين، تمثلان معاً جملة تامة، وكلما ضاقت العبارة رحب معناها.

وعلى الرغم من كون عبارة ((السموات والأرض)) هي من المتممات، التي ليس من الممكن اكتمالها تركيبياً أو دلالياً ما لم تتعلق بالجملة السابقة لـها، لا يعني هذا اقتضاء الجملة المكتملة ((الله نور)) لـها تركيبياً، وإنما اقتضاؤها هي لتلك الجملة، لأنها مضافة إليها، أي أنها ليست إلا زيادة على تلك البنية الأصلية التي ستكون مدار الصورة التمثيلية. كما أن المضاف إليه يكتسب بالتبعية الدلالية، شيئاً من معنى المضاف، واكتساب الشيء ـ عادة ـ يعني أنه ليس فيه أصلاً. والمعنى المكتسب هنا هو: الاستنارة بنور الله، أي أن السموات والأرض ـ في واقع حالهما ـ ليستا إلا معتمتين، غير أن اقتران لفظة (نور) بهما، أدى إلى إكسابهما دلالة الاستنارة، وهو ما يوحي بـ (عتمة الكون)، وبهذا نحصل على تبرير منطقي لاستخدام كلمة (نور) ذات الضوء المتكسب بدلاً من كلمة (ضياء) التي هي مبعث الضوء.

ومن اللافت للانتباه هنا، ذاك التقريب الحاد بين دلالتي (نور الله)، و(عتمة الكون)، في تركيب واحد. وهو ما يبرر لنا صعوبة بيان دلالة (العتمة)، إذ إن هذا التقريب أدى إلى شدة سطوع دلالة النور. ولاسيما أنها قد تربعت في مكان بارز من النص، على العكس من الدلالة المضادة لـها، التي لم تكن معتمة دلالياً فقط، وإنما تركيبياً أيضاً، من خلال انزوائها في ركن معتم تركيبياً من النص.

وبعد ذلك يعمد السياق إلى رسم صورة معادلة دلالياً، لما تم اختزاله في هذه العبارة، وعبر توظيف مضاعف لتقنية التشبيه، من خلال عدم الاكتفاء بالكاف وإنما تعضيد ذلك بعبارة رابطة هي ﴿مثل نوره﴾، التي زادت قوة التعادل بين طرفي التشبيه. كما أن تكرار لفظة (نور) في هذا الركن الرابط، وإحالة الضمير إلى نور الله في العبارة الاستهلالية، عزز من دلالة النور.

وبينما النص يمتلئ بدلالة النور هذه، فإذا بلفظة (مشكاة) تنبجس. والمشكاة: هي ليست إلا حفرة في الجدار يوضع فيها المصباح. إذ إن اقتران هذه اللفظة المعتمة بكاف التشبيه مباشرة، وبالشكل الآتي: ﴿مثل نوره كمشكاة﴾، يبده القارئ بتحقق أسلوبي قطع الانسياب الطبيعي لمتتالية النص. الأمر الذي أدى إلى اختلاف الآراء حول تفسير عائدية هذا التشبيه[51]. غير أن وجود التشبيه يؤكد تعادلها الدلالي مع العبارة السالفة لـها، إذن ما رصدناه من دلالتي (نور الله) و(عتمة الكون)، متحقق هنا أيضاً، ولكن بشكل معكوس، لأن (المشكاة) المعتمة التي تستمد نورها من تواجد المصباح فيها، تعادل الكون. أما المصباح ومتعلقاته فيعادل نور الله. فما المسوغ الدلالي لخلخلة الترتيب السالف، وانعقاد بنية الصورة على هذه الشاكلة من خلال الجمع بين مشبه يقف على الطرف النقيض مما شبه به؟!

إن الاسترسال في هذه الصورة وتتبع ما ولدته من صور جزئية تتمحور

جميعاً في (المصباح)، تقف جميعها قبالة لفظة مفردة هي (مشكاة)، من شأنه أن يقدم إجابة وافية:

إذ من الجلي للعيان أن الثقل الأكبر يقع في الطرف الموجب، بينما كان الطرف السالب في غاية الضآلة، إلى درجة تشكله من لفظة واحدة منكرة. الأمر الذي زاد من غموضها، وعتمتها. في حين أدى التعالق الصوري لدلالة النور إلى تنامي هذه الدلالة وزيادة سطوعها.

وقد تمظهر هذا التعالق بتشكلات مختلفة، سنحاول الإلمام بها. إلا أن التواشج التركيبي المتموضع على رأس هذه السلسلة الصورية يستوقفنا لما يوفره من إمكانات دلالية قادرة على أن تلغي الدلالة السلبية للمشكاة، وعلى النحو الآتي:

﴿مثل نوره كمشكاة فيها مصباح﴾: إذ لو أنعمنا النظر في هذه الجملة الطويلة، لوجدنا أنها ذات رأسين، من خلال استهلالها واختتامها بمبتدأ. فما أمامنا إذن ليس جملة واحدة، وإنما جملتان اسميتان متعالقتان، غير أن ما يوفره الضمير (ها) من عائدية إحالية، جعل من الصعوبة بمكان فصل هاتين الجملتين عن بعض. فهو في الآن ذاته الذي يتموضع فيه في خبر الجملة الثانية، فإنه يعود إلى خبر الجملة الأولى أيضاً. وبهذا تكون المشكاة قد ارتبطت مع المصباح برباط حتمي، أدى إلى انصهار دلالتها المعتمة فيه، لتكون الغلبة بذلك لدلالته الإيجابية.

وإذا ما تقدمنا في القراءة لمسنا تركيباً مشابهاً وعند قوله تعالى: ﴿المصباح في زجاجة﴾، وبعد عقد مقارنة بسيطة نجد أن ثمة خلخلة للتركيب التركيبي الذي التزمته الجملة السابقة، وبالألفاظ نفسها تقريباً. الأمر الذي يقودنا إلى التسليم بأن ثمة تجلياً لتواز مزدوج على الصعيدين التركيبي والصوتي، من خلال التقاطع بين العناصر المكررة، والتكرار متحقق بين لفظتي، (مصباح) و(في)، مع اختلاف الترتيب، بين جملتين يلفهما توازٍ تركيبي يتمثل على النحو الآتي:

الجملة الأولى = شبه جملة خبرية (فيها) + مبتدأ (مصباح)

الجملة الثانية= مبتدأ (المصباح) + شبه جملة خبرية (في زجاجة)

فثمة نواة تركيبية واحدة تجمع بين الجملتين. إلا أن الجملة الأولى لم تلتزم الترتيب الطبيعي (المقنن)، على خلاف الثانية، التي وإن التزمت الترتيب الطبيعي إلا أنها جاءت مخلخلة لترتيب الجملة الأولى. الأمر الذي سجل تحققاً أقصى للتأثير الأسلوبي، ما كان سيتحقق لو حصل العكس، إذ "إن التأثير الأسلوبي يتلاشى حيث يكون الترتيب ـ أي ترتيب ـ عادياً"[52].

وهذا التفاوت في ترتيب الجملتين، لابد من أن يؤدي إلى تفاوت دلالتيهما. وبما أن الجملة الثانية انطلقت من حيث انتهت الجملة الأولى وعند المصباح تحديداً، فهذا يؤكد أنها جاءت لأغراض تفصيلية إيضاحية عن ماهية المصباح، فبعد أن تم ذكره مطلقاً في الجملة الأولى، ومن خلال استثمار إمكانات أسلوب التنكير أيضاً، يعمد السياق إلى نوع من التحديد في جملة: ﴿المصباح في زجاجة﴾، ولكن هل تم هذا التحديد فعلاً في تموضعه داخل زجاجة شفافة! إذ يجب النظر إلى تلك الزجاجة بوصفها ليست "في حقيقة الأمر بستر الخفاء وإنما (..) ستر شدة الظهور. فإن كانت أبصار الخلائق لا تدركه، فما السبب في ذلك أن الظلمة حائلة بينه وبينها، بل السبب الحقيقي في ذلك أن الستر الذي بينهما شفاف رائق قد عجزت الأبصار ذات القوة المحدودة عن إدراك النور الذي يصل إليها بعد عبوره"[53].

فما حصل في الجملة الثانية لم يكن ـ بأي حال من الأحوال ـ تحجيماً لماهية النور في أطر معينة، ولاسيما أن تنكيره لازال قائماً حتى بعد اقتران المصباح بـ (ال)، لأنها لم تكن ال التعريف، وإنما (ال العهدية) و"هي التي يعهد مصحوبها بتقدم ذكر" [54] ، أي أنها تأتي عندما يكون ثمة تعاقد مع القارئ على أمر قد تم ذكره، والتعاقد هنا على الإطلاقية، ويستمر هذا التعالق الصوري، فتأتي جملة أخرى لتبتدئ من حيث انتهت سابقتها، ويغدو ما تم تفصيله في المصباح، ليس إلا إجمالاً قياساً على الجملة اللاحقة، التي اختصت بالزجاجة الأمر الذي خلق تدرجاً وصفياً متسلسلاً

كمشكاة فيها | مصباح المصباح | في | زجاجة الزجاجة | كأنها كوكب در

فمن الواضح ما للتكرار من أثر فاعل في التعليق الحاصل بين الجمل، التي قد أخذ بعضها بأعناق بعض. ليتحقق نتيجة لذلك تنام صوري لدلالة النور، على حساب الدلالة المضادة[55].

وفي الجملة التالية لذلك نلمس تمظهراً آخر لتقنية التعالق، وعند قوله تعالى:

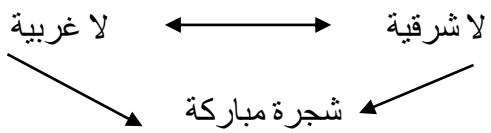
﴿يوقد من شجرة مباركة﴾، إذ إن الفعل (يوقد) هنا، يعيدنا خطوتين إلى الوراء. فعلى الرغم مما يوحيه التتابع التركيبي، من تعلق هذا الفعل بالكوكب الدري، وبالشكل الآتي:

﴿الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة﴾، إلا أن هذا التسليم الخاطئ ناجم عن نظرة تجريدية إلى التركيب، فليس من الممكن البتة دراسة الهيكل التركيبي للنص، بمعزل عن إكسائه بالدلالات التي تضفيها الوحدات اللسانية فيه. وبما أن الكوكب الدري جاء وصفاً للزجاجة، فمن الاستحالة بمكان أن يتعلق فعل الإيقاد به. الأمر الذي يعيدنا إلى ما قبل رسم صورة الزجاجة هذه، إذ من الأرجح دلالياً أن يكون الإيقاد للمصباح. وهو ما يعزز من الترابط التعالقي للنص.

وثمة إمكانات دلالية نستجليها في هذا الموضع أيضاً، تتمثل في الغاية المقصودة من بناء هذا الفعل للمجهول. إذ إنه لو كان قد بني للمعلوم لاستدعى فاعلاً، ومعنى الإيقاد هنا لا يحمل ذلك الاستدعاء، فمن ذا الذي يوقد نور الله! وبهذا يكون بناء الفعل للمجهول، وتغييب نائب الفاعل (مصباح)، جعل الذهن ينصرف كلياً إلى عائدية الفعل. كما أن تحقق الوصف من خلال الفعل دون الاسم منح الصور حركية، ما كان يوفرها لها الاسم، وهو ما يعزز التنامي الدلالي للصورة.

أما في قوله تعالى: ﴿زيتونة لا شرقية ولا غربية﴾، فإنه يؤدي إلى ارتسام صورة جديدة، تنخرط مع الأخريات في سلك دلالة النور. إذ يتم التعالق فيها عبر استثمار الاقتضاء التركيبي الذي توفره سلسلة من التوابع الوصفية. فثمة حشد من الكلمات للدلالة على معنى واحد هي: (شجرة، مباركة، زيتونة، لا شرقية، لا غربية). وليس من شك في الطاقة الأسلوبية العالية التي يسبغها النعت على النص، عبر تحديده لماهية الأشياء[56] إلا أن التجديد المتحقق هنا ينتفي في خاتمة هذه السلسلة الوصفية بدلاً من أن يصبح أكثر تحديداً، إذ إن وصف هذه الشجرة بأنها لا شرقية أولاً، يجعل القارئ يتوقع أن تكون غربية، إلا أن النص سرعان ما يسلبه ذاك التوقع، بشكل مباغت. ونتساءل هنا هل من الممكن أن يجتمع الضديدان، في آن معاً؟ ألا يسلب وجود أحدهما وجود الآخر؟

إن استكناه هذين الوصفين الضديدين، من شأنه أن يحيلنا إلى الشيء ذاته، ولاسيما أنهما يصفان معاً موصوفاً واحداً:



فثمة تقريب حاد بين متضادين وهو ما عزز تنافرهما. بيد أن "التضاد بنية دالة، وإن دلالتها ليست في معنى الكلمتين، وإنما في الربط بينهما، وإنشاء نظام علاقات بين طرفي التضاد"[57]، فللتنافر ـ إذن ـ مهام تنظيمية، على العكس مما يوحي به ظاهره. وإذا استثمرنا ما ذكرناه آنفاً، حول نفي الصفة عن الشيء بدلاً من سلبه إياها تماماً[58]، فإن لا شرقية تلك الشجرة، لا يعني ـ بالضرورة ـ أن تكون غربية، كما أن لا غربيتها لا يعني أن تكون شرقية وبما أن نسبة الشيء

إلى الغرب يعني انتهاء ضوء الشمس عنده، وابتداءه في موضع آخر. أما نسبته إلى الشرق فتعني ابتداء ذاك الضوء عنده، وانتهاءه في موضع آخر أيضاً. فإن عدم انضوائها إلى الشرق أو الغرب، يعني ديمومة استزادتها من ذاك الضوء، وبلا انقطاع.

أما في قوله تعالى: ﴿يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار﴾، فإن الوصف يسجل انعطافة تركيبية ـ دلالية من تلك السلسلة الاسمية من الصفات، ليتخذ النص وصفاً فعلياً هذه المرة للموصوف ذاته، كما يعززه بأكثر من فعل. وإذا ما تنبهنا إلى أن هذه الجملة هي الأخيرة في هذا التمثيل التعالقي، أدركنا البعد الدلالي الذي من الممكن أن تضفيه على الصورة التعالقية، من خلال حركية أفعالها، الأمر الذي يوحي باستمرارية تنامي دلالة النور حتى بعد انتهاء الصورة، فكانت هذه النهاية، نقطة بداية جديدة لدلالة النور.

إن إلقاء نظرة ذرية على هذا التركيب من شأنه أن يوصلنا إلى النتيجة ذاتها. إذ إن أمامنا هنا جملتين متعالقتين، تجمعهما بؤرة تركيبية واحدة، هي (الزيت)، وإذا أردنا التحديد قلنا: (إضاءة الزيت). لهذا نرى أن ثمة خلخلة في ترتيب الجملة الأولى، من خلال تقديم لفظة (زيت) على الفعل (يضيء)، على الرغم من كونها فاعلاً لفعل آخر هو (يكاد)، الذي جعل الدلالة تتوسط بين الإضاءة وعدمها. وكذلك هي الحال مع الجملة الثانية التي توسطت الدلالة فيها بين مساس النار وعدمه.

وبعد انتهاء صورة التمثيل يلجأ السياق إلى عبارة اختزالية هي ﴿نور على نور﴾ التي اختزلت ما ورد في هذه الصورة التعالقية الطويلة في ثلاثة ألفاظ.

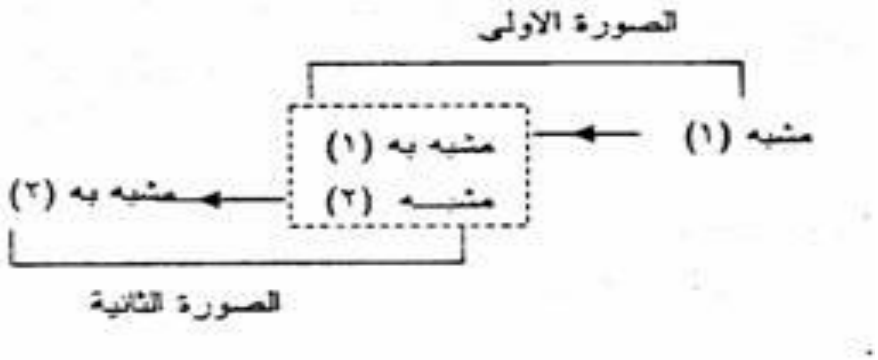
وأخيراً يتم إيراد بنية شرح، تفسر كل ما استغلق سالفاً: ﴿يهدي الله لنوره من يشاء﴾، فإذا كانت الصورة التمثيل التعالقي قد وازت العبارة الاختزالية السابقة لها: ﴿الله نور السموات والأرض﴾، الأمر الذي يجعلنا بإزاء جملتين إحداهما تفصيل للأخرى، فإن هذه العبارة توازيهما معاً. إذ إن ارتباط الهداية بالنور يعزز تقصينا القرائي هذا، فيكون الكفر ـ نتيجة لذلك قرين العتمة.نكتفي بهذا القدر تجنبا اللاطالة وقد وردت شواهد كثيرة داخل نسيج النص القراني[59].

2ـ التداخل الصوري في النص القرآني:

ويتحقق هذا التشكل، عبر انصهار لأدوات صورتين في قالب صوري واحد، حتى أنها تشترك في أحد الأركان، الأمر الذي يؤدي إلى اختزالها إلى ثلاثة، يكون للركن المشترك والوسيط فيها سمة تغييبية:

﴿يا أيها الذين آمنوا لا تبطلوا صدقاتكم بالمن والأذى كالذي ينفق ماله رئاء الناس ولا يؤمن بالله واليوم الآخر فمثله كمثل صفوان عليه تراب فأصابه وابل فتركه صلداً لا يقدرون على شيء ممّا كسبوا والله لا يهدي القوم الكافرين))[60].

فمن الممكن إيضاح التداخل الحاصل بين الصورتين بالشكل الآتي:



إذ من الجلي انبناء هاتين الصورتين على ثلاثة أركان، عبر اشتراكهما في الركن الوسيط، الأمر الذي جعل من الصعوبة بمكان فصل بعضهما عن بعض.

فما المسوغ الدلالي الداعي إلى هذا التشكل؟ ولاسيما إذا أدركنا انفتاحه على باحة التساؤل: إذ كيف للذين آمنوا أن يشبهوا بالذي لا يؤمن بالله واليوم الآخر أصلاً! ثم كيف للرياء أن يشبه بهطول المطر الذي يزيل ما يشوب الحجر السقيل من تراب!

ذلك كله يحيلنا إلى البحث عن موطن التشابه بين هذه الأطراف التي يبدو عليها التباعد، يمكننا أن نستشف من قراءة هذا النص الصوري قراءة فاحصة، أن الركن المشترك بين هاتين الصورتين، المتمثل في ﴿الذي ينفق ماله رئاء الناس ولا يؤمن بالله واليوم الآخر﴾ قد أدى دوراً كبيراً في هذا التداخل الصوري، بوصفه نقطة تقاطع الصورتين مع بعضهما. وإذا كان تداخل الصورتين قد تسبب في تراخ دلالي، فإنه ـ لا محالة ـ ناجم عن الإبطاء الذي أحدثه دس هذا الركن المشترك بين ركني صورة متكاملة، هما: المشبه (الإنفاق المصحوب بمن وأذى)، والمشبه به (صورة الصفوان). إذ إن تغييب الركن الوسيط بينهما، من شأنه أن يحيل هذا التداخل الصوري إلى صورة واحدة تامة، الأمر الذي يلغي التساؤلات التي طرقت أذهاننا أول مرة. ويؤدي ـ من ثم ـ إلى تسارع دلالي ناجم عن ربط المشبه بالمشبه به بشكل مباشر ـ دونما واسطة وبالشكل الموضح في أدناه:

إذ إن توجيه الخطاب إلى الذين آمنوا، أول الأمر، قبل انتقاله إلى ما سوى ذلك يؤكد أن الانعقاد الصوري الحاصل هنا، كان موجهاً إليهم أساساً. أما

انعطافه إلى الذي لا يؤمن بالله واليوم الآخر، فكان لـه أثره في الفصل بين صورة الصفوان وعائديتها إلى الذين آمنوا، محققاً صورة إطارية. وهو ما يدلنا على أن الأسلوب القرآني قد قصد إلى التباطؤ الدلالي في هذا الموضع، من خلال عدوله عن وصف الذين آمنوا وصفاً سلبياً مباشراً، ولجوئه إلى صورة داخلية وسيطة، تخفف من وطأته.

وبهذا يمكن تنميط التصوير المتحقق عبر تقنية التداخل الصوري إلى نمطين هما:

ـ أولاً ـ الصورة الإطارية: وتنبسط على مساحة رحبة تشمل صورتي التداخل معاً، من خلال انعقاد التشبيه بين الطرفين المتباعدين في فضاء الصورتين، وهما مشبه الصورة الأولى ومشبه به الصورة الثانية، لذا يبقى تحققها معلقاً لحين اكتمالها بنيوياً.

ـ ثانياً ـ الصورة المضمنة الناقصة: يتم فيها حقن الصورة الإطارية بركن فريد، في موضع حرج يتوسط بين ركنيها الرئيسين، فيعزلهما عن بعض. محققاً كينونة صورية ناقصة، تتغذى من ذينك الركنين، عبر تمظهر مزدوج، يؤدي إلى تشتيت الصورة الإطارية إلى صوريين، لا يجتمعان إلا بها. فتكون لـها ـ بذلك ـ مهمة تمويهية مضاعفة، من خلال اضطلاعها بمهام العزل والاشتراك، في آن معاً. مستلهمة الإمكانات التي يهيئها لـها تموضعها في قلب الصورة الإطارية.

إن استكناه هذين النمطين الصوريين، النابعين عن تقنية (التداخل الصوري)، يقدم لنا تحققاً دلالياً مؤجلاً، من خلال تعليق اكتمال الصورة الإطارية أولاً. وعدم اكتمال الصورة الداخلية ـ بذاتها ـ ثانياً.

فضلاً عن أن هذا التوظيف المضاعف لتقنية التشبيه، كان لـه دوره في عدم التصريح بذلك المعنى المؤجل. إذ يفرض التشبيه تمايزاً واختلافاً بين الحقيقتين، فلا يكون الشبه إلا في أجزاء منها"[61] ، فهو إذن لا يعطي للحقائق المتشابهة المعنى ذاته، وإنما شبيهه فحسب، عبر تركيز المشبه به على نقاط التقاء معينة.

ويحق لنا الآن أن نتساءل عن ماهية المعنى الغائب الحاضر في هذا التصوير التشبيهي:

من الجلي تفاوت البعد الترميزي بين الصورتين. فقد كان انسيابياً تجاورياً في صور المشبه به الأول: ﴿كالذي ينفق ماله رئاء الناس ولا يؤمن بالله واليوم الآخر﴾، إذ يكمن بعده الترميزي هنا لا في التشبيه ذاته، وإنما فيما يصاحب هذا التشبيه دلالياً، فهو أقرب إلى المجاورة منه إلى الاستبدال.

أما في صورة المشبه به الثاني: ﴿كمثل صفوان عليه تراب فأصابه وابل فتركه صلداً﴾ فثمة طاقة ترميزية عالية، تمثلت في هذا الوصف الاستبدالي التام، الذي تم استدعاؤه من حقل دلالي آخر هو (عالم الطبيعة).

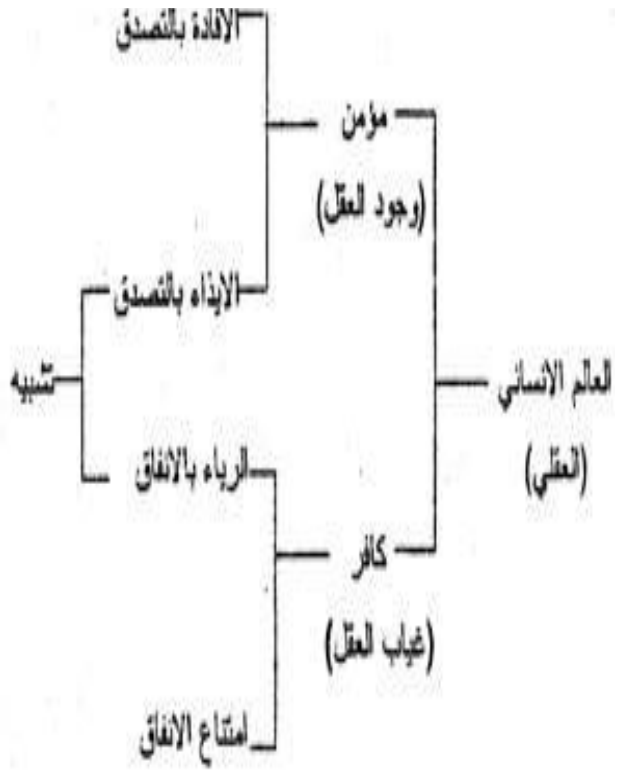
لهذا نرى أن التضمين الحاصل عبر الصورة الناقصة، من الممكن أن يكون ذا مهمة تمويهية مضاعفة، كما ذكرنا، إذ كانت النظرة إليه تتقوقع في الحدود الهيكلية لاشتغال التشبيه الذي يتحقق ظاهرياً عبر صورتين منفصلتين، تتداخلان في موضع معين. إلا أن نظرة أبعد غوراً إلى هذا التمظهر، بوصفه مضمناً في إطار صورة أرحب، من شأنه أن يستثمر إمكاناته التجاورية تلك، التي لا تخرج عن حدود الحقل الدلالي المقصود، فتصير ـ بذلك ـ هذه الصورة مفتاحاً لفك شفرة الصورة الإطارية. ولاسيما أنها تتوسط بين طرفيها، فتؤدي إلى نوع من التدرج الدلالي، عبر موازاتها الدلالية للطرف الأول، فالاثنان

يسجلان حضور الإنفاق وغيابه في الآن ذاته، مع بعض الاختلاف. فضلاً عن اجتماعها معه في تشبيهها بالطرف الثاني (صورة الصفوان)، مع اختلاف آلية اشتغالهما. فالطرف الأول للصورة الإطارية (ابطال الصدقة)، يحيل إلى تلك الصورة بشكل غير مباشر، مروراً بهذه الصورة الناقصة المضمنة. أما هي فإن إحالتها إلى صورة الصفوان تتحقق بشكل مباشر، ودونما واسطة، ما يجعلها أقرب إليه على الرغم من اشتراكها مع الطرف الأول في اقترانها بالعالم الإنساني، الذي يتخالف مع الطرف الثاني للصورة الإطارية (صورة الصفوان) قرين (عالم الطبيعة). إلا أن موازاتها الدلالية للطرف الأول، وإحالتها المباشرة إلى الطرف الثاني منحها مهام إيضاحية.

فالتداخل المتحقق في هذه الصورة، لم يقتصر على الجانب التقني. وإنما تعدى ذلك إلى الجانب الدلالي، عبر التداخل بين عالمي الإنسان والطبيعة. الأمر الذي كان لـه أثره الفاعل في التشكل الدلالي للنص.

فإذا ما عقدنا مقارنة بسيطة بين هذين العالمين، لمسنا إحالة (عالم الطبيعة) إلى كل ما هو فطري. ومن ثم إحالة (عالم الإنسان) إلى ما هو غير فطري أو (عقلي).

أما ما يخص (عالم الإنسان)، فإن اقترانه بعالم الطبيعة، يلزمه بدلالة (العقلي). إلا أنه من الصعوبة بمكان استكناه ذلك في الركن الأول، نظراً لارتباطه بالذين آمنوا، والبناء الثيمي يستلزم ارتكازه على ثنائية ضدية. وبما أن (إبطال الصدقة)، لا يمتد ظاهرياً بذلك الضديد نظراً لارتباطه بالمؤمنين. فقد صار للركن الإضافي، أو الصورة المضمنة الناقصة دور في الكشف عن هذا الضديد. وبالشكل الآتي:



إن تحقق التشبيه بين إيذاء المؤمن بتصدقه، وممارا ة الكافر بإنفاقه، يجعلهما متعادلين دلالياً، على الرغم من انضواء كل منهما تحت قطب دلالي مستقل. إلا أن كون الأول يمثل الجانب الإيجابي في قيمة سلبية أدى إلى تقارب دلالي كبير بينهما.

وبهذا يكون التشبيه الأول في هذا التصوير قد حقق تداخلاً بين الإيمان والكفر في نفس المؤمن المرائي، فبدلاً من أن تتحقق الإفادة من التصدق، تحقق الإيذاء. وهكذا يكون التصدق قد كشف لنا عن حقيقة معينة.

أما (عالم الطبيعة)، فقد تجسدَ البعد الفطري لـه في صورة الصفوان، عبر ثنائية (الحياة /الموت)، التي تخضع لـها كل موجودات الطبيعة. إذ ارتبطت (الحياة) بالإنبات، الذي كان من المؤمل تحققه، من خلال اجتماع عنصري المطر والتراب. أما (الموت) فقد ارتبط بالنتيجة العكسية لذلك الاجتماع، الذي أدى إلى الكشف عن صلادة الصفوان، إذ ليس من المؤمل أن تدب فيه الحياة يوماً. فثمة ـ إذن ـ حقيقة مغيبة ـ أسهم هطول المطر في الكشف عنها.

وبهذا يكون التشبيه الثاني الذي حقق تعادلاً بين عالمي الإنسان والطبيعة هو التشبيه الرئيس، لاسيما إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار البعد الترميزي العالي لـهذا التشبيه، فأين يكمن موطن التشابه بين العالمين؟

في كلتا الحالتين هنالك حقيقة مغيبة قد تم الكشف عنها، وبالشكل الآتي:

ومن الجلي أن هذه الثيمة لم تند عما تقصيناه من قبل، والمتعلق بصورة تمثيلية أخرى في سورة البقرة. وهو ما يعزز هذا الاستجلاء، ويؤكد انسراب كل بناها عبر بؤرة دلالية معينة . وقد ورد من هذا النوع شواهد كثيرة في القران الكريم (62).

الخاتمة

1- الصورة الشعرية تحقق جمالية التعبير والمتعة الذهنية والتأثير بطريقة لا يمكن للغة العادية أن تؤدي الغرض نفسه وبالطريقة المؤثرة نفسها لكان التعبير بالحقيقة أولى من اللجوء إلى اللغة المجازية، فالصورة بهذا المفهوم لا تصبح شيئاً ثانويّاً يمكن الاستغناء عنه أو حذفه وإنما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميّز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله.

2- الصورة ليست إلا نصاً مصغراً، تتكثف فيه الثيمة، فإن ما نجده في الخطاب الأدبي عامة نجده فيها، ولاسيما ما تتسم به لغة الأدب من تركيز دلالي، ولا مراء في أن هذه النظرة العميقة إلى الصور المؤلفة لنص ما، والتي تتخطى الحدود الشكلية، هي وحدها الكفيلة بتجاوز ما يطفو على سطح الصورة من عدم ائتلاف مع النص الذي وضعت فيه. فإن الصورة مهما ندت عن خطيّة نصها الأكبر، فإنها لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته. إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه، وكيفية تقديمه.

3- الصورة هي منهج ـ فوق المنطق ـ لبيان حقائق الأشياء. فهي إذن عملية خلق جديدة للأشياء، تنأى عن التقوقع في حدود الزمان والمكان.

4- أن تكون الصورة الشعرية حسيّة لأنّ الغاية من التصوير هو إيضاح الغامض وجلاء الخفي، أما إذا اقتصر الكلام على وصف الشيء أو المعنى بالألفاظ الدالة عليه مجرد من التصوير فإنّه لن يكون شعراً البتّة.
5- والتمثيل " مختص عما كان وجه الشبه فيه منتزعاً من متعدد
6- أن التشبيه يمثل التقنية التصويرية الوحيدة التي يتموضع طرفاها على سطح النص , فإن العرب كانوا أميل إليه من سواه، نتيجة لما تفرضه على فكرهم ظروف حياتهم الحسية، فهم ,لا يستسيغون تشبيه شيء بما هو غير مألوف أو غير حسي.
7- التعالق النص القرآني هو إنعقاد مجموعة من الصور على تصوير واحد، ذي طابع توليدي، يتوكأ ـ عادة ـ على الإمكانات الهائلة التي يوفرها التركيب من ترابط جملي.

8- يتحقق التداخل الصوري في القرآن عبر انصهار لأدوات صورتين في قالب صوري واحد، حتى أنها تشترك في أحد الأركان، الأمر الذي يؤدي إلى اختزالها إلى ثلاثة، يكون للركن المشترك والوسيط فيها سمة تغييبية.

الهوامش

(1) بنية اللغة الشعرية : 192 .
(2) البلاغة الأسلوبية ونحو نموذج سيميائي لتحليل النص، هنريش بليث، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999م: 66 .
(3) الصورة الشعرية،سي_دي لويس، ترجمة : أحمد نصيف الجنابي وآخرين، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1982م : 23.
(4) نظريات معاصرة/ د. جابر عصفور/ 219.
(5)) فلسفة الفن عند سوزان لانجر /100.
(6) طبيعة الإشارة الجمالية/ 11.
(7) طبيعة الإشارة الجمالية/ 11.
(8) الشكل والخطاب/ 49
(9) م. ن/ ص. ن.
(10) السيميوطيقا ـ حول بعض المفاهيم والأبعاد /سيزا قاسم/ 32.
(11) القارئ والنص ـ العلامة والدلالة /سيزا قاسم/ 209
(12) المجمل في فلسفة الفن /كروتشة/ 79.
(13) في الخطاب السردي ـ نظرية كريماس/ محمد ناصر العجيمي/ 80.
(14) ينظر: م. ن/ 79.
(15) السيميوطيقا ـ حول بعض المفاهيم والأبعاد/ 36.

(16) *مبادئ في علم الأدلة/ 49.*
(17) الشفاهية والكتابية/ والترج. أونج/ 250.
(18) *الخطيئة والتكفير/ 53، وينظر: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة/ 35.*
(19) النص القرآني من الجملة إلى العالم/ 24.
(20) الشكل والخطاب/ 87، وينظر: انفتاح النص الروائي/ سعيد يقطين/ 13.
(21) *البنيوية وعلم الإشارة/ 124 - 125.*
(22) القارئ والنص/ 197
(23) الوعي والفن/ غورغي غاتشف/11.
(24) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي /جابر عصفور/ 392.
(25) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية/ د. صبحي البستاني/31.
(26) الأدب والدلالة / ت. تودوروف/ 107، وينظر: الصورة الشعرية /14.
(27) الصورة الشعرية/ 11
(28) *مبادئ الفن/ روبين كونجود/ 69.*
(29) الصورة الأدبية/ مصطفى ناصف/ 8، وينظر: الصورة الشعرية/ 13.
(30) الوعي والفن/ 16.
(31) الصوفية والسوريالية/ 2278
(32) المجمل في فلسفة الفن 75.
(33) ينظر:العمدة: 234-235 .
(34) ينظر:نقدالشعر,قدامة بن جعفر,تح:محمد عبد المنعم خفاجي,مكتبة الكليات الازهرية,1977م:158والمثل السائر: 153/1.ينظر: أسرار البلاغة: 84 .
(35) أسرار البلاغة: 109 .
(36) المجاز وقوانين اللغة، علي محمد سلمان، دار الهادي، بيروت، ط1، 2000م: 252 .
(37) يرى عبد القاهر الجرجاني أن " المثل تشبيه على الحقيقة " أسرار البلاغة: 113 .
(38) الاستعارة والمجاز المرسل / ميشال لوغورن/ 118.
(39) بنية اللغة الشعرية/ 111.
(40) الصورة الشعرية/ 122.
(41) *قضايا اللغة في كتب التفسير/ الهادي الجطلاوي/ 521.*
(42) تكوين العقل العربي/ محمد عابد الجابري/ 129
(43) م. ن/ ص. ن.
(44) ينظر: أسرار البلاغة/ 127 - 130.
(45) *ينظر: كتاب الصناعتين/ 243.*
(46) ينظر: تكوين العقل العربي/ 130.

(47) الوظائف التداولية في رواية ريح الجنوب /يحيى بعيطيش/ علامات /ج43/ م11/ 2002/ 460

(48) نسيج النص /الأزهر الزناد/ 20، وينظر: من نحو الجملة إلى نحو النص /إبراهيم خليل/ 140.

(49) سورة النور/ 35.

(50) البداية في النص الروائي/ صدوق نور الدين/ 18.

(51) ففي الفكر الصوفي كانت المشكاة إحدى مراتب العقل بوصفها تمثل العقل الهيولاني فكما يوضع النور في المشكاة فالنفس مستعدة لأن يفيض عليها نور العقل بالفطرة أيضاً، وإذا قويت فإنها ستؤدي إلى مرتبة أخرى تحصل فيها مبادئ المعقولات وتتمثل بالزجاجة، فإذا بلغت درجة تتمكن من تحصيل المعقولات بالفكرة الصائبة فهي الشجرة، فإذا صارت أقوى وبلغت درجة الملكة أي حدس المعقولات فهي الزيت، فإذا كانت أقوى فيكاد زيتها يضيء، فإذا كان يتعامل مع المعقولات وكأنه يشاهدها فهو المصباح. ثم إذا حصلت لـه المعقولات فهو نور على نور. نور العقل المستفاد على نور العقل الفطري. ثم هذه الأنوار مستفادة من سببَ هذه الأنوار بالنسبة إليه كالسراج بالنسبة إلى نار عظيمة، إذ تمثل النار العقل الفعال المفيض لأنوار المعقولات على الأنفس البشرية. كما يجوز أن تكون الآية مثالاً للعقل النبوي لأنه مصباح يوقد من شجرة مباركة زيتونة أمية لا شرقية طبيعية ولا غربية بشرية يكاد زيتها يضيء ضوء الفطرة وإن لم تمسه نار الفكرة. وبذلك تكون (نور على نور) تمثل نور الأمر الربوبي على نور العقل النبوي/ (ينظر: معارج القدس في مدارج معرفة النفس/ الغزالي/ 55 -

(52) بنية اللغة الشعرية/ 188

(53) تفسير سورة النور /أبو الأعلى المودودي/ 200.

(54) الجنى الداني في حروف المعاني/ حسن بن قاسم المرادي/ 217.

(55) إن ما ذكرناه آنفاً حول اقتران (ال العهدية) بلفظة (مصباح)، ينطبق على اقترانها بلفظة (زجاجة) أيضاً.

(56) وهذا ما دعا جان كوهين إلى جمع مصطلحي (النعت) و(الصفة) بمصطلح واحد هو (التحديد)/ ينظر: بنية اللغة الشعرية/ الفصل الخاص بالتحديد.

(57) الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة/ حمادي صمود/ 169 - 170.

(58) تفسير سورة النور:201.

(59) ينظر: سورة البقرة 17,171, 261,275 , ال عمران 59,117,هود 24, 26,اكهف 24, الزمر 29, محمد 15, الحديد 20, الجمعة 12. سورة يوسف 111, والتحريم 10,الحج 31,ال عمران 116, الاعراف 57,فاطر 9,سورة ق 9-11, الزخرف 11, القمر 7-8, المعارج 43-44, القارعة 4, ...الخ

(60)سورة البقرة /264.
(61)الصورة الشعرية في الكتابة الفنية/ 104.
(62) سورة الانعام 71,الاعراف 175و57-176, فاطر 24-25 و 27-30, الاحزاب 18, الرعد 14,الجمعة 5, المدثر 49-51, ابراهيم 15-17, العنكبوت 41, ابراهيم 18, يونس 24...الخ .

المصادر

1- الأدب والدلالة / ت. تودوروف / ترجمة: د. محمد نديم خشفة /مركز الإنماء الحضاري/ حلب/ ط1/ 1996.
2- الاستعارة والمجاز المرسل / ميشال لوغورن/ ترجمة: حلاج. صليبا / عويدات/ بيروت ـ باريس /ط1/ 1988.
3- أسرار البلاغة في علم البيان / عبد القاهر الجرجاني / تحقيق: محمد رشيد رضا / دار المطبوعات العربية/ د. ط/ د. ت.
4- انفتاح النص الروائي/ سعيد / المركز الثقافي العربي/ الدار البيضاء/ ط1/ 1989.
5- البداية في النص الروائي/ صدوق نور الدين / دار الحوار / اللاذقية/ ط1/ 1994.
6- البلاغة الأسلوبية ونحو نموذج سيميائي لتحليل النص، هنريش بليث، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999م.
7- بنية اللغة الشعرية جان كوهين/ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري/ دار توبقال/الدار البيضاء/ ط1/ 1986.
8- البنيوية وعلم الإشارة*ترنس هوكز/ ترجمة: مجيد الماشطة/ دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد/ ط1/ 1986.*
9- تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص/ د. محمد مفتاح/ دار التنوير/ بيروت/ المركز الثقافي العربي/ الدار البيضاء/ ط1/ 1985.
10- تفسير سورة النور /أبو الأعلى المودودي/ دار الفكر/ دمشق/ د.ط/ د. ت.
11- تكوين العقل العربي/ محمد عابد الجابري/ مركز دراسات الوحدة العربية/ بيروت/ ط5/ 1991.
12- الجنى الداني في حروف المعاني/ حسن بن قاسم المرادي / تحقيق: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل/ بيروت/ دار الآفاق الجديدة/ ط2/ 1983.
13- الخطيئة والتكفير "من البنيوية إلى التشريحية" عبدالله الغذامي ط2 (1991)

14- السيميوطيقا ـ حول بعض المفاهيم والأبعاد / سيزا قاسم/ ضمن: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ـ مدخل إلى السيميوطيقا/ إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد/ دار العالم العربي/ القاهرة/ ط2/ د. ت.
15- الشفاهية والكتابية/ / والتر ج. أونج/ ترجمة: د. حسن البنا/ المجلس الوطني لثقافة والفنون والآداب/ الكويت/ د. ط/ 1993.
16- الشكل والخطاب ـ مدخل لتحليل ظاهراتي/ محمد الماكري/ المركز الثقافي العربي/ بيروت/ ط1/ 1991.
17- الصورة الأدبية/ مصطفى ناصف/ دار الأندلس/ ط2/ 1981.
18- الصورة الشعرية ـ الكتابة الفنية ـ الأصول والفروع/ د. صبحي البستاني/ دار الفكر اللبناني/ بيروت/ ط1/ 1986.
19- الصورة الشعرية،سي_دي لويس، ترجمة : أحمد نصيف الجنابي وآخرين، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1982م.
20- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي /جابر عصفور دار الثقافة، القاهرة، مصر، 1974م.
21- الصوفية والسوريالية/ أدونيس/ دار الساقي/ بيروت/ د. ط/ 1992.
22- طبيعة الإشارة الجمالية/ ميخائيل خرابتشنكو/ ترجمة: مصطفى عبود/ دار الهمداني/ عدن/ ط1/ 1984.
23- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده/ ابن رشيق القيرواني الأزدي/ دار الجيل/ بيروت/ ط2/ 1972.
24- فلسفة الفن عند سوزان لانجر/ إعداد: راضي حكيم/ دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد/ د.ط/ 1986.
25- في الخطاب السردي ـ نظرية كريماس/ محمد ناصر العجيمي/ الدار العربية للكتاب/ تونس/ د. ط/ 1993.
26- القارئ والنص ـ العلامة والدلالة /سيزا قاسم/ المجلس الأعلى للثقافة/ د. ط/ 2002.
27- قضايا اللغة في كتب التفسير: المنهج، التأويل، الإعجاز/ د. الهادي الجطلاوي/ دار محمد علي الحامي/ تونس/ ط1/ 1998.
28- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر/ أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري/ تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل/ دار إحياء الكتب/ ط1/ 1952.

29- الكتابة الثانية وفاتحة المتعة/ منذر عياشي/ المركز الثقافي العربي/ الدار البيضاء/ ط1/ 1998.
30- مبادئ الفن/ روبين كونجوود/ ترجمة: د. أحمد حمدي محمود/ المؤسسة المصرية العامة/ د. ط/ 1966.
31- مبادئ في علم الأدلة/ رولان بارت/ ترجمة: محمد البكري/ دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد/ ط2/ 1986.
32- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر/ ضياء الدين ابن الأثير/ تحقيق: د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة/ دار الرفاعي/ الرياض/ ط2/ 1983.
33- المجاز وقوانين اللغة، علي محمد سلمان، دار الهادي، بيروت، ط1، 2000م.
34- المجمل في فلسفة الفن // بندتو كروتشة/ ترجمة: سامي الدروبي/ دار الأوابد/ دمشق/ د. ط/ 1964
35- معارج القدس في مدارج معرفة النفس/ / أبو حامد محمد الغزالي/ دار الآفاق الجديدة/ بيروت/ ط3/ 1978.
36- من نحو الجملة إلى نحو النص / د. إبراهيم خليل/ ضمن: الأسلوبية ونظرية النص/ المؤسسة العربية/ بيروت/ ودار الفارس/ عمان/ ط1/ 1997.
37- نسيج النص / بحث في ما يكون به الملفوظ نصاً /الأزهر الزناد/ المركز الثقافي العربي / بيروت/ ط1 / 1997
38- النص القرآني من الجملة إلى العالم / وليد منير/ المعهد العالمي للفكر الإسلامي/ القاهرة /ط1/ 1997.
39- نظريات معاصرة/ د. جابر عصفور/ دار المدى/ دمشق/ ط1/ 1998.
40- نقدالشعر,قدامة بن جعفر,تح:محمد عبد المنعم خفاجي,مكتبة الكليات الازهرية,1977م.
41- الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة/ حمادي صمود الدار التونسية/ تونس/ د.ط/ 1988.
42- الوظائف التداولية في رواية ريح الجنوب /يحيى بعيطيش/ علامات /ج43/ م11/ 2002.
43- الوعي والفن/ غورغي غاتشف ـ دراسات في تاريخ الصورة الفنية/ غيورغي غاتشف/ ترجمة: د. نوفل نيوف/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/ الكويت/ د.ط/ 1990.