شعرية المجاز في الأدب العربي نحو نظرية تطبيقية

The poetic metaphor in Arabic literature an applied theory

د. محمد جاسم محمد جبارة
جامعة الموصل– كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

Dr. mohammed jasim mohammed jbarah
University of Mosul- College of Education for Human Sciences
department of Arabic language

mohaje14@uomosul.edu.iq

تاريخ الاستلام ٢٠٢٢/١/٤ تاريخ القبول ٢٠٢٢/١/٢٥

الكلمات المفتاحية: الشعرية– المجاز– المحاكاة– البلاغة– النقد

Keywords: poetics- metaphor- mimesis- rhetoric- criticism.

الملخص

يسعى البحث إلى تعزيز الأطروحات البلاغية في تحليل النصوص ومزجها مع المصطلحات النقدية المعاصرة، ويتضمن البحث خمسة مباحث وتوطئة، فأما التوطئة فهي في المفاهيم العامة للمجاز، وأما المبحث الأول ففي علاقة المجاز بالإدراك، والمبحث الثاني في المجاز والمحاكاة، وأما الثالث والرابع والخامس، فهي في تطبيق مصطلح المجاز على نصوص متنوعة تبدأ بالنص القرآني فالشعري ثم النثري. ويحاول البحث أن يحقق أهدافاً متعددة من خلال تفعيل دور البلاغة العربية في تحليل النصوص وعلاقة البلاغة بالإدراك اللغوي للبيئة الثقافية والاجتماعية التي نشأت فيها النصوص الإبداعية واستوعبها القارئ العربي بجميع مستوياته الثقافية، فهناك علاقة بين النص ومتلقيه، فضلاً عن العلاقة بين النص وبيئته، والنص ودلالاته السياقية. وليست هذه العلاقات بجديدة على النقد والبلاغة غير أن تحويلها إلى أطروحات إجرائية واضحة في تحليل النصوص المتنوعة في إنتماءاتها الأجناسية ومرجعياتها النصية هو الذي نسعى لتحقيقه في هذا البحث، من أجل إعادة إحياء الدرس البلاغي على مستوى التطبيق والتنظير، وعلى مستوى التحديث الإيجابي لأطروحات البلاغة العربية بإبقائها ذات سمة عربية وعقائدية معاً كما كانت نشأتها حتى عصورها المتأخرة.

Abstract

The research presents rhetorical theses in analyzing texts and mixing them with contemporary critical terms. The research includes five sections and an introduction. the introduction, it is in the general concepts of metaphor, and the first topic is in the relationship of metaphor to perception, and the second topic is in metaphor and mimesis, and the third, fourth and fifth are in the application The term metaphor refers to a variety of texts that begin with the Qur'anic text, poetic, and then prose.

In this research, we try to develop ancient rhetorical theses, and make them a field for criticism and reading texts, and the term poetics reinforces our vision because it means studying literary genres or studying literary theory and analyzing texts and showing its ability to accomplish literary text by using language and activating its communicative and suggestive functions. We point out that contemporary culture has lost many elements of figurative thinking because of its reliance on visual communication and image reading.

المقدمة

دخل مصطلح الشعرية (poetics) ميدان الدرس الأدبي والنقدي بشكل واسع، وعلى الرغم من الاستخدام السطحي وغير الدقيق أحياناً، أو استخدامه بمفهوم أدبي يخلو من أصوله النقدية والمعرفية أحياناً أخرى، إلا أننا نشير إلى الأبعاد المعرفية الإدراكية للمصطلح منذ ارتباطه بالمحاكاة عند أرسطو حتى ارتباطه باللغة والمنهج البنيوي والدرس السيميائي المعاصر بصورة عامة. لذا يتبنى البحث مصطلح الشعرية بوصفه مصطلحاً إجرائياً لا تظهر قيمته المعرفية والجمالية إلا في تحليل النصوص وفهم آلياته الموضوعية والبنائية على حدٍّ سواء. ورأينا أن نجمع بين الشعرية والمجاز بسبب الأهمية الكبيرة لمصطلح المجاز في علوم العربية عموماً، وفي البلاغة بخاصة، فهو يشير أولاً إلى علم البلاغة، ولا تخلو كتب النحو واللغة، وكذلك أصول الفقه، من استعمال مصطلح المجاز لما له من أثر كبير على الدرس النحوي واللغوي والبلاغي وعلم الأصول. ويتلخص البحث الحالي ببيان أهمية هذا المصطلح في تحليل النصوص لأنه بالأساس مصطلح إجرائي وليس تنظيرياً، فقد استعمل الشعراء والكتّاب مصطلح المجاز وتباهوا في معرفته وتفننوا في أداء جُمَلِه وتعبيراته، لذلك نجده مُرْتَكَزاً من مرتكزات تحليل النص الأدبي فضلاً عن النص القرآني والعقائدي بشكل عام. فنحن نسعى لاستعمال المصطلح استعمالاً موسّعاً من خلال توظيف المفاهيم النقدية المعاصرة في تحليل النصوص مع الاحتفاظ بخصوصية الثقافة العربية والتراث الأدبي العربي.

نحاول أن نطوّر الأطروحات البلاغية القديمة، ونجعل منها ميداناً للنقد وقراءة النصوص، ويأتي مصطلح الشعرية معزِّزاً لرؤيتنا لأنه يعني دراسة الأجناس الأدبية أو دراسة نظرية الأدب وتحليل النصوص وبيان قدرتها في إنجاز النص الأدبي من استعمال اللغة وتفعيل وظائفها التواصلية والإيحائية، فشعرية المجاز تتداخل بين تحليل النص وفهم انتمائه الأجناسي بين الشعري والسردي والنثري والأدبي. إذ انشغلت دراسة الأجناس الأدبية بالجانب التطبيقي الاستقرائي للنصوص، وقد يظهر ذلك على مستوى قراءة النص القرآني، فلم تكن العلاقة بين النص القرآني والشعر الجاهلي علاقة اعتباطية، بل علاقة حتمية وضرورية من أجل فهم طبيعة الاعجاز القرآني الذي تحدّى الأدباء والناس عموماً، إذ لم يكن تحدي القرآن الكريم مخصَّصاً للشعراء أو الخطباء أو رجال الدين، بل كان شاملاً لكل الناس، غير أن البلاغيين والمفسرين وازنوا بين النص القرآني والشعر لأنهم عدّوه أعلى النماذج التي تليق بالحديث عنها مع القرآن الكريم، على الرغم من تأكيد القرآن الكريم على أنه ليس بشعر، لذلك سنقدّم قراءة لبعض النصوص التي توازن بين لغة القرآن الكريم ولغة الشعر لا على سبيل بيان الإعجاز ولكن على سبيل الفهم والاتساع في بيان الآيات القرآنية.

يتضمن البحث توطئة للموضوع، وخمسة مباحث؛ الأول يتناول إدراك المجاز، لأن المجاز لا ينفصل عن الإدراك؛ فاللغة لا تُدرَك بدون علاقاتها السياقية والاجتماعية. والثاني: المجاز والمحاكاة، وفيه عدة أطروحات، تشتمل على ربط المصطلحين العربي والغربي، وتوحيد آلية الفهم والتفسير بهما، وكذلك تحليل النصوص على أساس التشابهات والتقابلات التي تبدأ بالمحاكاة وتنتهي بالمجاز، حيث يتشكل تصوّر كلّي للنص لا تقف عند حدود الفهم الظاهر أو تكتفي بالفهم الدلالي، بل تحاول أن تصل إلى تفسير معمّق يتأسس على إيجاد علاقات غيابية داخلية وخارجية. وتأتي المباحث الأخرى لتعزز المهاد النظري في المبحثين السابقين، فسيكون المبحث الثالث في تحليل النص القرآني، والمبحث الرابع في تحليل النص الشعري، والمبحث الخامس في تحليل النص النثري، وأخيراً الخاتمة والنتائج.

وقبل البدء نشير إلى أننا سنتعمّد تحليل الأبيات المفردة وليس القصائد الكاملة، وذلك من أجل الحفاظ على طبيعة الاستشهاد التقليدية، إذ كان القدماء يعتمدون على الشواهد القصيرة، وليس ذلك عجزاً عن تحليل النصوص الطويلة، فهناك من قام بشرح القصائد الطوال، كالمعلقات، وهناك من قام بشرح دواوين كاملة، إلا أن البحث الحالي سيكون بمنزلة مقدمة تمهيدية لتحليل النصوص وفق مناهج البلاغيين من دون أن نُدخِل عليها المصطلحات النقدية المعاصرة إلا ما ندر، وعند الضرورة.

ونشير أيضاً إلى بعض الدراسات التي تناولت شعرية المجاز في البلاغة العربية، غير أنها اعتنت بمسائل محددة وسارت على خطى الأطروحات البلاغية والنقدية المعروفة دون العناية بالجانب التطبيقي[١].

[١] ينظر: شعرية المجاز في النقد العربي القديم من القرن الثاني إلى القرن الخامس الهجري، للطالبة نبيلة أعبش، إشراف د. إسماعيل زردومي، أطروحة دكتوراه مقدمة في كلية اللغات والآداب والفنون، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باتنة١، لسنة ٢٠١٨/٢٠١٩. وكذلك: شعرية المجاز في البلاغة العربية بين العدول والانزياح، علي كاظم علي، مجلة جامعة كربلاء العلمية المجلد السادس، العدد الأول، إنساني، ٢٠٠٨.

توطئة

غالباً ما يتجه الحديث عن المجاز نحو المجازات الظاهرة التي يقدّمها الشاعر بشكل مباشر ليعزز معاني نصّه الجمالية والموضوعية. لأن المجاز يعدّ من المسائل اللغوية والدلالية التي تُقاس على أساس المعنى المعجمي والمعنى السياقي داخل النص. ونجد نصوصاً كثيرة تتضمن مجازات غير ظاهرة تحتاج إلى تأويل، أو إنها تعتمد على المعنى الذي يضعه القارئ للنص، فهي أشبه بالمجازات (الخاملة) التي لا تتفعّل إلا بإعادة ترتيب النص وقراءته قراءة جديدة، حيث يتحول المجاز من اللغة إلى الفكر، ومن السياق النصي إلى السياق النفسي والاجتماعي والثقافي. ولا نقصد في هذا المجال البحث عن المغايرة والتجديد في قراءة النصوص وتأويلها، ولكننا نرغب في إعطاء مساحات جديدة للفن البلاغي الذي نرى أنه يستطيع أن يكون بديلاً عربياً لفهم النصوص بطريقة أقرب إلى الروح الحضارية العربية من تطبيق مناهج غربية ومحاكاة نماذج بعيدة عن الطبيعة **الشعرية** العربية.

يطول الحديث عن مصطلح المجاز في الآداب واللغات العالمية، وقد احتل مرتبة متميزة في الأدب العربي قبل أن يتحوّل إلى درس بلاغي، أو ربما إلى درس فقهي بسبب علاقته بالتأويل والنص الشرعي. وعلى الرغم من أهمية المجاز في الحياة العامة والخاصة، وارتباطه بأساليب الكلام الأدبي والعامي، إلا أن المصطلح لم يرقَ إلى المستوى الذي يجب أن يكون عليه في الثقافة العربية المعاصرة. لذلك وجدناه ميداناً بكراً – على الرغم من كل ما كُتب فيه – لتقديم أطروحات معرفية من خلال دراسته على مستوى الأداء، وليس على مستوى التنظير والتصنيف بين فنون البلاغة العربية والبلاغة الغربية، فهناك آراء كثيرة حول مفهوم المجاز واستعماله في اللغة والتطور الدلالي ودراسة المعنى، وعلاقته بالإعجاز القرآني واختلاف العلماء بين من يرى المجاز في القرآن الكريم، ومَن يمنعه تنزيهاً لكلام الله الذي لا يفارق الحقيقة، متجاهلاً المفهوم الاصطلاحي والنظر العلمي ليطابق بين حقيقة القول وحقيقة اللغة والمنهج.

وقبل أن ندخل في تفاصيل الموضوع نشير إلى أن الثقافة المعاصرة فَقَدَتْ الكثير من عناصر التفكير المجازي بسبب اعتمادها على التواصل البصري وقراءة الصورة، فقراءة علامات المرور لا تسمح إلا بمعنى واحد ولا يمكن قراءتها بمعانٍ متعددة، كذلك صور الإعلانات التجارية والتلفاز والصور التي تُنشَر على مواقع التواصل الاجتماعي كلها تسعى إلى تحديد المعنى مسبقاً وتحثّ المشاهد على الفهم الأُحادي؛ لذلك فَقَدَ المجاز وظيفته وسط الأشكال الجديدة للتعبير والتواصل، فاللغة التي يعتمد عليها المجاز في بناء عالمه التصوّري أصبحت غير قادرة على تزويد العقل بالمعلومات المركبة وبناء التخييل، بسبب اتكاء الذهن على صور جاهزة ومعاني مُعَدَّة سلفاً. وربما نجد النقاد يعتقدون أن ثقافة الصورة أفضل من

ثقافة الكلمة ويظنون أن الصورة التي يتحدث عنها الفلاسفة هي الصورة البصرية، ولا يدركون أن الصورة التي تحمل دلالات ومضامين ومعاني غير متناهية هي الصورة الذهنية أو الأيقونة التي تنتقل عبر اللغة والخيال. فلم تستطع الصورة البصرية اختزال الأساليب البلاغية، بل على العكس تماماً، لقد عزّزت دراسة الأساليب البلاغية برؤية ناضجة وواعية.

ومن خلال قراءتنا لكتب التراث وكتب الحداثة والدراسات البلاغية قديماً وحديثاً، وجدنا مجموعة من الآراء التي تقدم فهماً معمّقاً للمجاز، فتتسع بالمفهوم ليس على مستوى الخطاب فحسب، بل على مستوى الاستعداد النفسي والفطري للقارئ. ومن أجل فهم هذا الاستعداد يمكننا الاستعانة بمصطلح المحاكاة الأرسطي الذي هو محاكاة لفعل بشري وهو عند أرسطو من أهم المبادئ التي تفرّق بين الأدب وغير الأدب، ويقترب مصطلح المحاكاة من مصطلحات بلاغية كثيرة كالتشبيه والاستعارة والمجاز عموماً لأن المجاز ينقل لنا العلاقات القائمة أو الممكنة بين الإنسان ومحيطه الاجتماعي والطبيعي، وكذلك تفعل الأبنية البلاغية في استحداث العلاقات بين الأشياء، فكل أدب هو محاكاة لفعل، وأما الفنون غير المحاكية فلا تدخل في باب الأدب. وقد تكون علاقة المحاكاة مع التشبيه واضحة على المستوى التقريري، غير أن الأمر يبدو أبعد من ذلك، فالمحاكاة تقع على الفعل وليس على الشكل، فيدخل المجاز بوصفه محاكاة لفعل معروف سابقاً، فإما أن يكون الفعل ممكن الحصول أو غير ممكن الحصول، لكنه لا يخرج عن طبيعة الذهن واستعداد المتلقي لفهمه واستيعابه. وإذا أردنا أن نوضح العلاقة بين المحاكاة والمجاز فإننا نعود إلى مسألة العلاقة بين المجاز والحقيقة، إذ "من شرط المجاز أن يكون مسبوقاً بالحقيقة، وليس من شرط الحقيقة أن يكون لها مجاز"[١] فهذا الشرط يشير إلى المستوى الفطري للفهم البشري المبني على الحقيقة، فليس هناك حقيقة بالمعنى الفلسفي للفظ، وإنما الحقيقة هي ما تعارف عليه الناس في عصر معين تُحدِّدُها طبيعة الثقافة والمعتقد. وهذه الحقيقة هي التي تحدد موضوع المحاكاة وطبيعته، لذلك وقف النقاد العرب القدماء ضد المبالغة في التشبيه والتصوير، وأنكروا الغلو، كما أنكروا غير المعقول، لأن المحاكاة التي تنتج عن التشبيه أو الاستعارة أو المجاز عموماً ستكون خارقة للعادة البشرية، أي خارج نمط التفكير الذي اعتاد عليه المجتمع. فهناك علاقة بين المحاكاة والمجاز من هذا الجانب. فضلاً عن ذلك فإن العلاقات التي يؤلفها التعبير المجازي هي التي تحدد استيعاب الفنان للأشياء الخارجية والمحسوسة، لكي تتحول إلى صور ذهنية عميقة، فالمجاز لا يبدأ باللغة ولكن يبدأ بتنظيم العلاقات الذهنية، يقول صلاح فضل:

---

[١] كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي اليمني (ت ٧٠٥ هـ)، دار الكتب العلمية – بيروت، ١٩٨٠: ١/ ٩٩.

"إن المجاز المرسل يعبّر عن طريقة رؤية الأشياء والإحساس بها؛ فهو لا يبدأ إذن بالعملية اللغوية بل يسبقها ويكيّفها"[1].

فالمجاز ليس بنية قولية فقط، بل بنية عقلية تبدأ في ذهن المتلقي قبل أن تتحول إلى كلام. وهذه البنية العقلية ليست فردية، بل هي جماعية بالضرورة، إذ لا بد من وجود مشتركات بين مجموعة ثقافية من الناس تستطيع التواصل بالمجاز. فالمجاز هو ثقافة وتجربة جماعية قبل أن تتحوّل إلى تجارب إبداعية فردية. وتبدو خصوصية اللغة العربية واضحة تماماً في صعوبة تحديث الدرس البلاغي عندما نستثني من دراسة المجاز كل الملفوظ الشفاهي واللغة المستعملة في الحياة اليومية المعاصرة، ونقيّد الاعتراف باللفظ المفرد المستحدَث، فالمجامع اللغوية تسعى إلى استحداث ألفاظ لترجمة بعض المصطلحات أو تصحح معاني الألفاظ المستعملة دون الاهتمام بالأساليب والتعبيرات المستحدثة في اللغة الدارجة. على أن هناك دراسات تجرّأت ودرستْ النصوص المحلّية واللغة المتداولة خصوصاً اللغة المستعملة على مواقع التواصل الاجتماعي، إلا أنها لم تستطع أن تقدّم درساً طريفاً يتضمّن الروح الثقافية العربية التي يجب أن تكون بمستوى يليق بدراسة اللغة العربية ودلالاتها ومعانيها التي تحمل جانباً عظيماً من الجمال والجلال. لذلك لا يقتنع القارئ بما تُقدّمه الدراسات الحديثة حول اللغة والتطور الدلالي، على الرغم من استعانتها بمناهج الدراسات الغربية المعاصرة التي بلغت مكاناً رفيعاً في تحديث لغاتها والترويج لها.

ولا نسعى هنا للبحث عن شواهد نصية من العبارات العامية المتداولة على سبيل تحليل المجاز الذي فيها، فلا نرى ذلك تحديثاً للمنهج البلاغي في القراءة والتحليل، لأن كل الذي سنفعله هو استبدال الشواهد الحديثة بالشواهد القديمة، فنتخلى عن نصوص عالية الدلالة بنصوص أصبحت متداولة على الحقيقة بعد أن فقدت دلالاتها المجازية بكثرة الاستعمال.

إن المشروع الذي نسعى لترويجه يعتمد على ما قدّمه القدماء في تحليلهم للنصوص القرآنية والأدبية، إذ انطلقوا من معرفتهم باللغة والتراكيب العربية وفهموا النصوص على أساسها ولم يعتمدوا على ربط النص بالخبر، أو بربطه ربطاً ظاهرياً، لأن قراءة النص بالاعتماد على الأخبار تُبقي النص في زمانه ومكانه وحَدَثِه، فلا يتغير ولا يعبّر عن زمن القراءة الجديدة، وهذا هو المنهج الذي غالباً ما يعتمد عليه بعض المفسرين القدماء، حينما يعتمدون في التفسير على ربط النص القرآني بأسباب النزول، إذ انتقلت فكرة أسباب النزول من القرآن الكريم إلى الشعر، فربَط بعض النقاد بين القصيدة ومناسبتها. ومن هنا تبدأ مشكلة النص والتاريخ، أي الوعي التاريخي للنص وقراءته.

---

[1] علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، دار الشروق – القاهرة، بيروت، ط١، ١٩٩٨: ٢٩٥.

إننا نحاول إعادة إحياء المنهج الاستقرائي الذي كان يعتمده أبو عبيدة والمبرد والجاحظ وابن قتيبة وسواهم من الكتاب والنقاد والأدباء الذين قدموا نظرية تطبيقية في قراءة النصوص العقائدية جنباً إلى جنب مع النصوص الأدبية. فربما خسرت الدراسات العربية الكثير من الطرافة بابتعادها عن مناهج القدماء في التأليف الذي كان يعتمد على منهجية منفتحة في اختيار الشواهد وتحليلها وسرد الأخبار وتنظيمها لغايات تهذيبية وتعليمية نراها متميّزة في استدعاء القارئ وإحاطته بعلوم متنوعة. ونجد الكثير من الشواهد الشعرية والأدبية يوردها المؤلفون دون شرح موضع الشاهد فيها لأنهم يثقون بقدرة القارئ على فهم النص والمجازات التي فيه ويدركون أن المتعة التي يقدمها النص بدون شرح أعلى من النص الذي يُحدِّد الشرحُ والتوضيحُ معناه، لأن الشرح، أحياناً، لا يجعل القارئ يتمثّل النص كما هو، ولا يعطيه جانباً من الحرية في قراءته. إلى جانب ذلك كان للمقدمات والأطروحات التي يذكرها المؤلفون القدماء أثناء الشرح وذكر الأخبار جانبٌ مهم في تهيئة سياق الحال لباقي النصوص التي تأتي دون شرح. فالكِتاب كله كان يخضع لسياق محدد أو رؤية بيانية يفرّقها الكاتب في ثنايا كتابه. فهناك منهج منضبط وسياقات محددة هي التي تستدعي الشواهد كما تستدعي شرحها وفهمها.

سنحاول في هذا البحث أن نبدأ الخطوة الأولى فيما نراه حول المجاز بوصفه مصطلحاً إجرائياً نعيد من خلاله قراءة نماذج من النصوص القرآنية والشواهد الشعرية والنثرية والآراء التي بُنيت على أساس مجازي. حيث سيتجه البحث نحو المفاهيم والنصوص مبتعداً ما أمكن عن الحدود والقوانين البلاغية التقليدية التي حكمت البلاغة في الفترات المتأخرة من الدرس البلاغي العربي. ولا نستطيع في هذه المرحلة أن نستغني عن عدد من الأطروحات التي أجدها مهمة في تأسيس المنهج التطبيقي الذي أسعى إلى تنفيذه على النصوص، لذلك سنقف عند هذه الأطروحات ونحدد مسار البحث من خلالها.

المبحث الأول

إدراك المجاز

يُعرَّف المجاز عند القدماء بأنه: "الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق، استعمالاً في الغير، بالنسبة إلى نوع حقيقتها، مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع"[١]. فالمجاز يتطلب معرفة أصل الاستعمال لمعنى الكلمة المفردة لكي ندرك المجاز في المعنى الجديد الذي وضعت فيه، فالمجاز هو علاقة جديدة يبتكرها كاتب النص حول موضوع قديم، أو علاقة جديدة تقدّم موضوعاً جديداً. وينقسم المجاز على ضربين: مجاز لغوي يقع في الكلمة المفردة، ومجاز عقلي يقع في الجملة[٢]. وقد اختلف البلاغيون قديماً وحديثاً في أنواع المجاز، فقد اتفقوا على المجاز المرسل والاستعارة والتمثيل، واختلفوا على التشبيه والكناية، وقد ناقشنا ذلك في موضع آخر[٣]. ونرى أن هذه التقسيمات تبقى خاضعة لطبيعة النص والسياق، ولا يمكننا تقرير أيٍّ منها إن كان ينتمي إلى الحقيقة أو المجاز، وإنما يعود ذلك إلى التأويل. وما نعنيه بالتأويل هنا ليس تأويل المعنى، وإنما تأويل الصور وجمالية النص، وقراءته قراءة منفتحة لا تكتفي بالمعنى الظاهر لا على الحقيقة ولا على المجاز. ويعود ذلك إلى ما وجدناه من مفاهيم حديثة لمفهوم المجاز وموضوعه وتمثّلاته. وقد أكّد أرسطو من قبل على الخاصية التداولية للاستعارة، وطوّر الدارسون المعاصرون هذا المفهوم لتصبح الاستعارة جزءاً من منطق التفكير وليس من قدرة التعبير؛ قال أرسطو: "فاللفظ المتداول في الاستعمال واللفظ الخاص والاستعارة فهذه كلها تصلح للغة النثر والشاهد على ذلك، هي أنها وحدها يستعملها جميع الناس: إذ نتحاور دائماً بواسطة الاستعارات، وأنواع المجازات، والألفاظ الخاصة، والمتداولة، ..."[٤]. ويعني أرسطو بلغة النثر اللغة التي لا تقوم على مبدأ المحاكاة، وإنما تقوم على مبدأ الإقناع والمجادلة، وهي لغة الحياة اليومية وليست لغة الشعر التي تقوم على مبدأ المحاكاة بحسب أرسطو. ويؤكد جورج لايكوف على وجود الاستعارة في داخل الفكر وليس في اللغة، يظهر ذلك حين يوازن بين مفهوم الاستعارة في النظرية الكلاسيكية التي تَعُدّ الاستعارة "تعبيراً لغوياً جديداً أو شعرياً تستخدم فيه كلمة أو أكثر

---

[١] مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكاكي (ت ٦٢٦ هـ)، ضبطه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية – بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٧: ٣٥٩.

[٢] أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تح: هـ . ريتر، ط٣. (بيروت: دار المسيرة، ١٩٨٣): ٣٦٨.

[٣] ينظر: المعنى والدلالة في البلاغة العربية، دراسة تحليلية لعلم البيان، محمد جاسم جبارة، دار مجدلاوي – عمان، ط١، ٢٠١٣: ٥٤–٥٥.

[٤] الخطابة، أرسطو، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق – المغرب، ٢٠٠٨: ١٨٤.

من كلمة لمفهوم خارج معناها العُرفي المعتاد لتعبّر عن مفهوم مشابه (similar concept)، ...، إن هذه النظرية الكلاسيكية زائفة (false). ذلك أن التعميمات الحاكمة للتعبيرات الاستعارية الشعرية ليست في اللغة وإنما في الفكر: إنها ترسيمات عامة (general mappings) وعلاوة على ذلك، فإن هذه المبادئ العامة التي تتخذ شكل ترسيمات تصورية لا تنطبق فحسب على التعبيرات الشعرية الجديدة، بل على الكثير من اللغة اليومية المعتادة"[١]. وهنا يؤكد لايكوف على أهمية دراسة لغة الحياة اليومية التي تمتلئ بالاستعمال الاستعاري. غير أنه لا ينكر علاقة الاستعارة بالشعر لأنه لا يضع قانون المحاكاة لقياس النثري والشعري كما فعل أرسطو. واللغة اليومية المعتادة لا تعني فقط الخطاب الشفوي أو الملفوظات العامية، بل كذلك تعني المفاهيم الاستعارية التي أصبحت جزءاً من النشاط الذهني للمجتمع، فهو يمثل الوعي الجماعي ومجموع التصورات التي يتواصل المجتمع بواسطتها.

فالمجاز، عموماً، قبل أن يكون لغة هو شعور ونمط من التفكير المجرد الذي لا تستطيع اللغة المباشرة التعبير عنه، فالنفس الإنسانية بحاجة إلى الإيحاء والترميز. لذلك يقرر عبد الوهاب المسيري: "أن المجاز اللغوي –أي الاستعارة والكناية والمجاز المرسل – قد يكون مجرّد زخارف ومحسنات في بعض الأحيان، ولكنه في أكثر الأحيان جزء أساسي من التفكير الإنساني، أي جزء من نسيج اللغة، التي هي جزء لا يتجزأ من عملية الإدراك،...، ولا يمكن إدراك بعض الظواهر الإنسانية المركبة ولا الإفصاح عنها دون اللجوء إلى المجاز المركب، أي إن استخدام المجاز أمر حتمي في معظم عمليات الإدراك والإفصاح"[٢].

هناك إذن استعمال جديد تنتج عنه الاستعارة والمجاز عموماً يقوم على استعمال قديم، أي معنى جديد يتأسس على معنى قديم أو ربما شكل جديد وشكل قديم لمعنى واحد أو معنى مختلف، فالمشكلة ليست في المعنى وإنما في التعبير، لأن التعبير الفني لا يأتي من أجل أن يقدم لنا معلومة لا نعرفها بل ليقدم لنا خبرة وحياة جديدة نتعرف عليها لأول مرة. هذه الخبرة والحياة الجديدة ذات طبيعة تاريخية، فهناك وعي بالحاضر الذي نقدّم له لغة قديمة باستعمال جديد، ووعي بالماضي نعيد إليه خصوصية أسلوبه ونظامه التخييلي. وسنحتاج في هذا إلى معرفة تاريخ المعنى للألفاظ وهو من الأمور المعقدة جداً فليس لدينا معاجم تشرح لنا تاريخ استعمال الألفاظ بكل معنى ولكننا نستطيع استقراء المعاني المتداولة للألفاظ، في عموم

---

[١] النظرية المعاصرة للاستعارة، جورج ليكوف، ترجمة: طارق النعمان، مكتبة الإسكندرية – مصر، ٢٠١٤: ٧.

[٢] اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، عبد الوهاب المسيري، دار الشروق – القاهرة، ط١، ٢٠٠٢: ١٣.

الخطاب الأدبي، أي في الاستعمال اللساني لمعاني الأدب، مثل لفظ الثوب أو اليد أو السيف أو الغزال أو غيرها من الألفاظ التي استعملها الشعراء القدماء بكثرة وترسخت فيها معاني معروفة وواضحة، إذ نستطيع أن نشرح من خلال هذه المعاني الراسخة النصوصَ الجديدة التي استفادت من دلالة الألفاظ القديمة.

إن تقسيم المجاز إلى لغوي وعقلي لم يعد منطقياً في الدراسات المعاصرة، فاللغة هي نشاط عقلي سواء كانت في اللفظ المفرد أم في التراكيب والإسناد، فكل مجاز يحتاج إلى تنظيم وفهم وإدراك لكي يعطي دلالاته الجمالية والمعنوية، وهذا ما سنركز عليه في تحليل النصوص. وقبل ذلك نشير إلى أهمية دراسة النظرية الإدراكية في المجاز، فالبلاغة منذ نشأتها كانت ذات وظيفة تعليمية، ومسألة الإدراك من أهم المسائل التي تتعلق بالتعلم، ولكن كيف نتعلم من الأدب؟

لقد قدّمت الفلسفة المعاصرة مفهوماً حول تاريخ الأفكار، ولا سيّما عند غاستون باشلار وجان بياجيه، وتتيح لنا أطروحاتهم الفلسفية تقديم رؤية في البلاغة العربية تتعلق بتاريخ الأفكار من خلال البيان العربي والصورة الذهنية التي تقدمها الأشعار، إذ بقيت الصورة الشعرية حاضرة في الذاكرة المجتمعية للعرب، فهناك نماذج عليا ما زالت تستعيد دورها في الحياة العربية. هناك بنية موضوعية هي المسؤولة عن تحرير الفكرة البيانية. لذلك نجد القارئ العربي يستمتع – بصورة عفوية – بشعر القدماء ويحب الحياة البدوية بالفطرة لأنها رمز النقاء والعفّة، وهذا يشير إلى الجانب النفسي المتوازن للإنسان العربي، فهو يميل إلى التعفف والفطرة أكثر من ميله إلى الفجور والغوغاء. وذلك يعود إلى احتفاظ القارئ العربي بغنائيته القديمة، فما زال يتمثّل الشعر القديم ويجعله جزءاً من بنيته الأخلاقية والمعرفية. وهذا بدوره يحافظ على نمطية القراءة ليس في الفهم والتأويل ولكن في تكرار النصوص نفسها على مسار التاريخ العربي. ولو راجعنا قضية تكرار النصوص واختلاف تأويلها من عصر إلى عصر سندرك قيمة التطور الحاصل في العقل البشري في إدراك النصوص، كما ندرك التكامل حول موضوع واحد، أي إن الموضوع الواحد ينتج موضوعات متنوعة للمعرفة والإدراك على طول التاريخ، وهذا ما يؤدي إلى استمرار النصوص القديمة بمضامين جديدة. فالمنهج البلاغي الذي طبّقه القدماء على الشواهد الشعرية نفسه يُستعمَل لاستنباط معاني جديدة على الشواهد نفسها، ولا يعني ذلك قصور فهم القدماء ولكنه يعني تطور المعرفة وإدراك الفرد بسبب المعطيات الاجتماعية والنفسية والتاريخية.

إن مفهوم الصورة الذي نشير إليه يتوافق مع ما قدّمه بعض النقاد المعاصرين عنها، إذ ترتبط بوعي الطفولة والماضي، يقول نورثروب فراي في دراسته عن وليم بليك: "لربما كنا جميعنا قد شعرنا، على الأقل في الطفولة، أننا تخيّلنا أن شيئاً ما هو على صورة معينة، فإنه يكون على تلك الصورة أو أن بالإمكان تحويله إلى تلك الصورة،...، وهذا هو السبب الذي يجعل عمل بليك محتشِداً بحِكَم مثل: "إذا كان المجنون سيصرّ على جنونه فسوف يصبح

عاقلاً". مثل هذه الحكمة نابعة من كون الخيال قادراً على خلق الواقع، وبما أن الرغبة جزءٌ من الخيال فإن العالم الذي نرغب به هو أكثر واقعية من العالم الذي نتقبله بإذعان".[١] فإذا كنا نرغب في الصور الشعرية والخيال الأدبي الذي تعوّدنا على قراءته حتى أصبحت خبرتنا فيه تضاهي خبرتنا في الواقع فإن ذلك سيعني أننا نعيش واقعاً ننكره على المستوى المادي، وواقعاً نتأمله ونحلم به على مستوى الإدراك. وبهذا سنندمج مع الواقع المدرَك حالما تتاح لنا الفرصة ويتحول إلى شيء محسوس عن طريق اللغة، فكل ما ندركه ونحلم به يصبح لغة نعيش في ظلها لنحقق المتعة الذاتية لأنها تمثّل خبرتنا التي مازلنا نسعى إليها، هذه الخبرة التي تصبح مجموعة من الرموز حول الحياة والوجود والدين والعلاقات الاجتماعية والماضي والحاضر، هي ما يتقدَّم لنا باسم الأدب والفن، فالخبرة الفنية والجمالية ليست سوى مجموع الرغبات التي نحلم بها، إذ "يمكن تلخيص الرمزية بأنها في إدراك أن شيئاً ما يقف بديلاً عن شيء آخر أو يحل محله أو يمثله بحيث تكون العلاقة بين الاثنين هي علاقة الخاص بالعام أو المحسوس العياني بالمجرد وذلك على اعتبار الرمز شيئاً له وجود "حقيقي" مشخص إلا أنه يرمز إلى فكرة أو معنى محدد. فالحمامة رمز للسلام والصليب رمز للمسيحية والصليب المعقوف رمز للنازية، كذلك قد تُستخدم بعض الحركات والإشارات كرموز، فرفع الذراعين رمز للاستسلام بينما رفع قبضة اليد يرمز للتهديد،...، كما أن الرمز يشمل كل أنواع المجاز المرسل والتشبيه والاستعارة بما فيها من علاقات دلالية معقدة بين الأشياء بعضها ببعض"[٢].

وعندما نتأمل موضوع الإدراك والمجاز يقف أمامنا عدد من العلاقات التي تنتج عن المجاز فهناك العلاقة بين الإنسان والأشياء وعلاقة بين الأشياء نفسها خارج الذات، وعلاقة الأشياء والإنسان باللغة. ولا نريد أن نردد كلام دي سوسير حول اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول لأننا نتعامل مع اللغة بوصفها قصداً في ذاتها لأنها داخل سياق النص، فهي ليست اعتباطية وإنما مقصودة من أجل أداء وظيفة محددة. ولن يظهر القصد ولا الوظيفة ولا العلاقات إلا من خلال التحليل الذي يُفترَض به أن يعطي للنص مزيداً من حرية التعبير الذاتي، وسنبدأ بمجموعة من النصوص المتنوعة من أجل تأكيد قدرة المنهج البلاغي على إعطاء حرية كاملة للنص في إظهار قيمه الجمالية والمعنوية، فضلاً عن قابليته على القراءة المتنوعة والمستمرة بشكل فعّال وإيجابي.

---

[١] النقد والمجتمع "حوارات"، مجموعة نقاد، ترجمة وتحرير: فخري صالح، دار كنعان – دمشق، ط١، ٢٠٠٤: ٨٨.

[٢] الرموز في الفن – الأديان – الحياة، فيليب سيرنج، ترجمة: عبد الهادي عباس، دار دمشق – سوريا، ط١، ١٩٩٢: ٥،٦.

المبحث الثاني

المجاز والمحاكاة

تعد المحاكاة من أهم المصطلحات التي حدّدتْ مفهوم الأدب والشعرية منذ أرسطو، ولم يتوقّف مفهوم المحاكاة عند النظرية الكلاسيكية، بل نجده حاضراً في العديد من المفاهيم والتجارب النقدية والأدبية المعاصرة، وإنه يشكّل أساس الوعي بالتاريخ والتجربة الإنسانية، فالكثير من الخطابات المعاصرة هي محاكاة إيجابية أو سلبية لتجارب إنسانية ماضية. والمحاكاة هي أهم المبادئ التي تجعل من النص نصاً أدبياً، فقد اشترط أرسطو في الأدب وجود مبدأ المحاكاة، فكل أدب هو محاكاة لفعل، ويكون بثلاثة أنواع هي: وسائل المحاكاة، وموضوع المحاكاة، وأسلوب المحاكاة، ويتحدد نوع الجنس الأدبي والفن عموماً وفقاً لاختلاف هذه الأنواع[١]. وعملية المحاكاة هي عملية (نمذجة) للواقع، إذ يصبح النص الأدبي نموذجاً للواقع أو الطبيعة. فالفنان يحاكي الأشياء في الطبيعة وفي النفس البشرية وينقل لنا تجربته وتجارب أخرى يعيد إنتاجها عن طريق اللغة. وتدخل نظرية المحاكاة في بناء نظرية الأدب والأجناس الأدبية، وقد تحدّثنا عن هذه القضايا في موضع آخر[٢]؛ وسنركّز هنا على علاقة المحاكاة بالمجاز. حيث تبدأ العلاقة بينهما في تحديد مفهوم المجاز الذي عرّفه البلاغيون بأنه الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق، كما ذكرنا سابقاً، وهذا التعريف يتضمن أسلوب المحاكاة وموضوعها ووسيلتها، فأما الوسيلة فهي اللغة وأما موضوعها فهو يتعلق بطبيعة الأفعال المحاكية، وكما يقول أرسطو: "ولما كان المحاكون إنما يحاكون أفعالاً، أصحابها هم بالضرورة إما أخيار أو أشرار، لأن اختلاف الأخلاق يكاد ينحصر في هاتين الطبقتين، إذ تختلف أخلاق الناس جميعاً بالرذيلة والفضيلة – فإن (الشعراء) يحاكون: إما مَنْ هم أفضل منا، أو أسوأ، أو مساوون لنا، شأنهم شأن الرسامين"[٣]. وهذا الكلام لا ينطبق فقط على شعراء المديح والهجاء، بل كذلك يشمل جميع الصور المحاكية للطبيعة والتجارب التي تحاكي الأفعال المجردة. وقد اعتاد الشعراء على وصف المحاسن ومديح الأخلاق الفاضلة وذم الأخلاق الراذلة. وربما يكون ذلك عن طريق المجاز وغيره، فليس المجاز وحده يختصّ بالمحاكاة، غير أن المجاز يصنع نماذج للواقع والحياة تقوم على الترميز وبناء علاقة جديدة

---

[١] ينظر: فن الشعر أرسطو طاليس، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة – بيروت، ط٢، ١٩٧٣: ٣ – ١١.

[٢] ينظر: مسائل الشعرية في النقد العربي، دراسة في نقد النقد، محمد جاسم جبارة، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، ط١، ٢٠١٣: ٤١ وما بعدها.

[٣] فن الشعر، أرسطو: ٧ – ٨.

بين اللغة والمتلقي، فتكون أقرب إلى التمثيل الذاتي من الحقائق التي ينقلها لنا التاريخ عن الفضيلة والرذيلة.

إن حكمة أرسطو في اشتراط المحاكاة للأدب لم يكن اعتباطياً، فالمحاكاة تشير إلى الترابط الوجودي بين الإنسان ومرجعياته غير المدرَكة، فنحن لا ندرك الأشياء في الخارج إلا عند محاكاتها، حيث تصبح المحاكاة الوسيط بين المدرَكات وغير المدرَكات، فعندما تقدّم لنا الحياة والطبيعة نماذج للفضيلة والرذيلة، والخير والشر، والقوة والضعف، والجمال والقبح لا تقدّمها بشكل ثنائيات ضدية، بل تقدّمها على شكل تجارب متصارعة فيما بينها لتقف أمامنا ونختار نحن تصنيفها الأخلاقي والقيمي، فالشر ليس مطلقاً والخير أيضاً، هناك وجهة نظر هي التي تحدد طبيعة الأشياء من خلال استعانتها بنظائر مُشابِهة من التجارب السابقة. فالمحاكاة لا تقوم على مرجعيات مستقرة أخلاقياً، بل تعيد صياغة الواقع وفقاً للمعطيات الثقافية والأيديولوجية والعقائدية القائمة، حيث تصبح العلاقة بين ما هو كائن وما هو ممكن، علاقة تبادلية على المستوى الاستعاري، يصبح فيها ما هو ممكن بديلاً عما هو كائن، وإذا كان التاريخ يصف ما هو كائن، والأدب يصف ما يجب أن يكون، سيصبح الأدب بديلاً عن التاريخ. وهذا يعني أن الأدب سيعبّر عن الحياة الواقعية أعمق مما يعبّر عنه الحدث التاريخي. فالوقائع التاريخية هي بيانات خالية من الدلالة، غير أن الأدب يقدّم الأحداث تقديماً دلالياً مستبدِلاً التمثيل الجمالي بالتمثيل الواقعي. وقد وضّح أرسطو الفرق بين الشاعر والمؤرخ بقوله: "إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل رواية ما يمكن أن يقع. والأشياء ممكنة: إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظماً، لكنه كان سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً أو نثراً)، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً، بينما يروي الآخر الأحداث التي يمكن أن تقع. ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ؛ لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي. وأعني بـ ((الكلي)) أن هذا الرجل أو ذاك سيفعل هذه الأشياء أو تلك على وجه الاحتمال أو على وجه الضرورة"[١]. كل هذا الكلام يشير إلى وجود علاقة غائبة عن المتلقي، يقوم الشاعر بإيجادها وربطها بمصائرنا لكي نشعر أنها تعنينا نحن بالذات. فالاحتمال والضرورة ليستا وجهة نظر شخصية بل هما مسألتان متعلقتان بالحتمية التاريخية للأبطال والأحداث، فلماذا يجب أن تفعل شخصيةٌ ما فعلاً خيّراً أو شريراً؟ وما الدافع لهذا الفعل؟ وما أسباب وقوعه؟ كل ذلك يستطيع الشاعر (الفنان) وحده أن

[١] فن الشعر: ٢٦-٢٧.

يخبرنا به عن طريق تقديم لغة إيحائية نستطيع من خلالها أن نشارك بالأحداث دون أن نمارسها على مستوى الواقع. وبهذا نستطيع أن نفهم وأن نحلل بالوقت نفسه النصوص الأدبية على المستوى المجازي، ونفهم كيف يستطيع الأدب ترتيبَ الوعي الإنساني تجاه الأحداث. على أن هناك نقاداً رفضوا أن يكون المجاز بديلاً عن التاريخ، وفضّلوا الواقعية عليه، لأن المجاز يعد صيغة من صيغ الرجعية، يقول جورج لوكاتش: "كافكا رجعي بسبب الجوهر المجازي، أي اللامؤرخَن، لكتاباته، فيما توماس مان تقدّمي بسبب واقعيته، أي حسّه التاريخي"[١]. وهذا الفهم له خصوصية ماركسية في الربط بين الرؤية المجازية والتاريخ تحتاج الكثير من الشرح والتفسير لأنها تتعلق بالرؤية الأيديولوجية للمجاز في مقابل الفهم المادي للتاريخ، ونشير إلى أن هذا المفهوم للمجاز قد يرتبط بالبلاغة التقليدية، التي كانت عند الغربيين تمثّل العلاقة بين الأرستقراطية والمنظور الرجعي للوعي التاريخي. كل هذه المفاهيم والتصوّرات ستفتح أمامنا مجالات واسعة في تحليل النصوص، وتساعدنا على تقديم رؤية مزدوجة بين الأدب والتاريخ، وبين الواقع والمثال؛ وهذا ما سنحاول توضيحه من خلال قراءة النصوص.

[١] ضد التأويل ومقالات أخرى، سوزان سونتاغ، ترجمة: نهلة بيضون، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة – بيروت، (د.ت): ١٣٣.

المبحث الثالث

تحليل النص القرآني

من المعروف جداً أن علاقة المجاز بالنص القرآني تتضح في عدة مستويات منها مستويات دلالية تختص بتأويل النص واستنباط الأحكام الشرعية، ومنها مستويات جمالية أدبية تختص ببيان الإعجاز القرآني واختلافه عن كلام البشر. ولم تُعنَ البلاغة العربية بالتأويل بقدر عنايتها في إظهار مواطن الإعجاز، لذلك سنسعى إلى بيان جمالية النص القرآني من خلال دراسة مرجعيات الألفاظ وعلاقة السياق القرآني بالسياقات الشعرية واستنباط معاني جديدة يوضّحها السياق البياني للنص. وبسبب ارتباط النص القرآني وفهمه واستيعابه بفهم الأدب شعراً ونثراً بدأنا بتحليل بعض الآيات بوصفها نصوصاً تتحدّى النصوص الأدبية بنفس الأسلوب والمعايير الجمالية والأدبية وتتفوّق على الأدب. وقد وقفنا على آيات عدة في دراسات سابقة لنا، وسنقف هنا على عدد من الآيات التي نجد فيها مساحة من التطبيق في تحليل النص وفهمه بطريقة مغايرة تعتمد على السياقات اللغوية للألفاظ، أي السياقات القَبْلية أو المرجعية لها.

أولاً: ثنائية (يولج/ نسلخ): قال تعالى: ﴿يُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَيُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ وَسَخَّرَ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ كُلٌّ يَجْرِي لِأَجَلٍ مُسَمًّى ذَلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ لَهُ الْمُلْكُ وَالَّذِينَ تَدْعُونَ مِن دُونِهِ مَا يَمْلِكُونَ مِن قِطْمِيرٍ﴾[١].

وقال تعالى: ﴿وَآيَةٌ لَّهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُم مُّظْلِمُونَ﴾[٢].

اخترنا هاتين الآيتين لننظر فيهما دلالة الفعلين (يولج/ نسلخ)، لورودهما في آيتين متماثلتين، إذ تتأسس هذه الثنائية على إعادة فهم معنى الفعلين بحسب سياقهما القرآني الذي يوضّح فيه الله سبحانه وتعالى عملية التداخل والتماسك بين الليل والنهار، فمعنى الإيلاج كما يحدده المعجم هو الإدخال، قال صاحب اللسان: "الولوج الدخول"[٣]. وقد وجدنا أن هناك فرقاً بين الإدخال والإيلاج، فالأول يكون إدخال شيء في شيء دون أن يتحول من حال إلى

---

[١] فاطر: الآية (١٣).

[٢] يس: الآية (٣٧).

[٣] لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: نخبة من الأساتذة، دار المعارف – مصر، (د.ت): مادة (ولج).

أخرى، وأما الإيلاج فهو يدل على التداخل والتغيّر، وقد وردت في الشعر الجاهلي لفظة الوالج لتعطي دلالة التحول مع الدخول، قال الحارث بن حلّزة اليشكري[1]:

لا تَكْسَعِ الشَّولَ بأَغْبارِها إِنَّكَ لا تدري مَنِ الناتجُ

فاصْبُبْ لأَضْيافِكَ أَلْبانَها فإِنّ شَرَّ اللَّبنِ الوالِجُ

المعنى: لا تضرب ضروع النوق ليرتَدَّ لبنُها إلى ظهورها فتسمنَ فيه، تبتغي من ذلك المحافظة على ثروتك، ولكن أكرم أضيافك بلبنها لأنك لا تدري هل تكون لك الإبل أم للوارث أم يُغارُ عليها فتذهب منك وتصير إلى غيرك. فمعنى (الوالج) الذي يدخل في جسمها ويتحول من حال اللبن في الضَّرْع إلى اللحم والشحم، فالإيلاج يعني التداخل وليس الدخول بانفصال الشيئين. وهذا المعنى يوضّح إيلاج الليل بالنهار وإيلاج النهار بالليل، إذ يتحول الليل من الظلمة إلى النور، وتتحول عتمة الليل إلى ظلّ النهار، فظلام الليل يختفي في النهار لوجود النور لكنه يبقى على صورة ظل، إذ يدخل النور في الظلام فيتحول الظلام إلى ظل لنرى به الأشياء وأبعادَها وأشكالها بوضوح، فلو كان النهار نوراً خالصاً بلا ظل لما استطعنا أن نرى الأشياء، ولو كان الليل يخلو من النور لامتنعتْ الرؤية. فالآية لا تتحدث عن تعاقب الليل والنهار، بل تتحدث عن خلق الله للنهار وتداخله مع الظلام واستمرار هذا التداخل في كل لحظة إلى أن يشاء الله، فهي تؤكد على قدرة الله في متابعة الكون، وأنّ الكون لا يقوم بهذا الضبط لولا وجود الله الدائم على الكون.

أما حديث الليل والنهار فهو يتضح في الآية الثانية وهي تبيّن معنى الولوج (التداخل) بين الظلام والنور فاستعمل القرآن الكريم لفظ (السلخ) وهو يدل على التماسك والتحول الذي أحدثه النهار بالليل، حتى تطلَّب فصلُهما إلى سلخ، وقد أخذتْ دلالةُ السلخ معنى مخالفاً لمعناها المعجمي الذي يشير إلى الكشط والوضوح، لأن الله تعالى قال بعد (نسلخ): (فإذا هم مظلمون)، فعملية السلخ كانت عكسية، فبينما ينكشف تحت جلد الشاة المسلوخة الشحمُ واللحمُ، يُظلم الناس بسلخ النهار عن الليل. وقد دلَّ السلخ أيضاً على الأصل المظلم للكون وأن النور طارئ عليه. وعلى هذا نقول إن عملية الإيلاج استوجبت السلخ، لأن الليل اختلط بالنهار فلا ينفصلان إلا بالقوة؛ وأما عملية الإيلاج والسلخ فلا تشيران فقط إلى

---

[1] ديوان الحارث بن حلزة اليشكري، صنعة: مروان العطية، دار الإمام النووي – دمشق، دار الهجرة – بيروت، ط١، ١٩٩٤: ١١١. وينظر في شرح الأبيات: الكامل في اللغة والأدب، أبو العباس محمد بن يزيد للمبرد (ت ٢٨٦ هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي – القاهرة، ط٣، ١٩٩٧: ١/ ٢٩٥.

تعاقب الليل والنهار، بل تشيران أيضاً إلى ذلك التداخل العجيب بين مخلوقات الله تعالى. وأما السلخ فإننا عندما نقرأ الآيات التي وردت معها في سورة (يس) سنجد الإشارة واضحة إلى التداخل من جهة والفصل من جهة أخرى، في النبات والأزواج والأحياء والأموات دون الشمس والقمر، يقول تعالى: ﴿وَآيَةٌ لَّهُمُ الْأَرْضُ الْمَيْتَةُ أَحْيَيْنَاهَا وَأَخْرَجْنَا مِنْهَا حَبًا فَمِنْهُ يَأْكُلُونَ۝ وَجَعَلْنَا فِيهَا جَنَّاتٍ مِن نَّخِيلٍ وَأَعْنَابٍ وَفَجَّرْنَا فِيهَا مِنَ الْعُيُونِ۝ لِيَأْكُلُوا مِن ثَمَرِهِ وَمَا عَمِلَتْهُ أَيْدِيهِمْ أَفَلَا يَشْكُرُونَ۝ سُبْحَانَ الَّذِي خَلَقَ الْأَزْوَاجَ كُلَّهَا مِمَّا تُنبِتُ الْأَرْضُ وَمِنْ أَنفُسِهِمْ وَمِمَّا لَا يَعْلَمُونَ۝ وَآيَةٌ لَّهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُم مُّظْلِمُونَ۝ وَالشَّمْسُ تَجْرِي لِمُسْتَقَرٍّ لَّهَا ذَلِكَ تَقْدِيرُ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ۝ وَالْقَمَرَ قَدَّرْنَاهُ مَنَازِلَ حَتَّى عَادَ كَالْعُرْجُونِ الْقَدِيمِ۝ لَا الشَّمْسُ يَنبَغِي لَهَا أَن تُدْرِكَ الْقَمَرَ وَلَا اللَّيْلُ سَابِقُ النَّهَارِ وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ﴾[١]، فالآيات تؤكد على تداخل الحياة بالموت والموت بالحياة، وأن الله تعالى هو الذي يسيِّر الحياة والموت على الموجودات. فقضية الإيلاج لا تقف عند حدود تعاقب الليل والنهار، بل تتّسع لتشمل جميع الخلق المراقَب من عين لا تنام. وقد جاءت السورة بتشبيه ضمني في قوله: (وآيةٌ) بمعنى: تشبيهٌ لذلك وتوضيحٌ له، فالأرض الميتة التي أحياها الله تعالى، واختلاط ما تُنبته الأرض بأجساد الخلق، وتمازج الأجساد مع بعضها ثم انفصالها بالموت أو الحياة، كلها تشبه الليل والنهار وتعاقبهما، وكأنما أجساد البشر تتكرَّر من المادة نفسها ثم تختلف في صفاتها، كالليل والنهار اللذين يتعاقبان على حياة البشر ثم يختلف اليوم والليلة عن سواهما من الأمس والغد باستمرار. فلفظ الإيلاج استُعمِل في غير أصله من الدخول، ولفظ السلخ استُعمِل كذلك في غير معناه الأصل وكل ذلك كان على سبيل المجاز الذي غيّرَ المعنى الأول للألفاظ لينتقل إلى معاني أخرى غير ظاهرة. وقد جعل القرطبي معنى (السلخ) على سبيل الاستعارة بمعنى الإخراج[٢]. وأورد عن الإيلاج آراء كثيرة بعيدة عما ذكرنا[٣]، ولا مجال لذكرها هنا ومناقشتها.

ثانياً: قال تعالى: ﴿وَلَا تَكُونُوا كَالَّتِي نَقَضَتْ غَزْلَهَا مِن بَعْدِ قُوَّةٍ أَنكَاثًا تَتَّخِذُونَ أَيْمَانَكُمْ دَخَلًا بَيْنَكُمْ أَن تَكُونَ أُمَّةٌ هِيَ أَرْبَىٰ مِنْ أُمَّةٍ ۚ إِنَّمَا يَبْلُوكُمُ اللَّهُ بِهِ ۚ وَلَيُبَيِّنَنَّ لَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ مَا كُنتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ﴾[٤].

---

[١] سورة يس: الآيات (٣٣ - ٤٠).

[٢] ينظر: الجامع لأحكام القرآن والمبيِّن لما تضمَّنَهُ من السُّنة وآي الفُرقان، لأبي عبد الله القرطبي (ت ٦٧١ هـ)، تحقيق: د. عبد الله بن عبد المحسن التركي وآخرون، مؤسسة الرسالة – بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٦: ٤٤٢/١٧.

[٣] ينظر: نفسه: ٨٥/٥- ٨٧.

[٤] سورة النحل، آية (٩٢).

وردت العديد من التفسيرات حول المرأة التي نقضت غزلها الواردة في الآية الكريمة، وغالباً ما يُشار إلى امرأة خرقاء كانت تفعل ذلك في مكة، فضرب الله بها مثلاً[١]. ونرى أن الأمثال في القرآن الكريم لها خصوصية، فالتشبيه في الأدب وفي كلام البشر لا يُشترط فيه أن يكون المشبه به واجب الوجود، وإنما يكون على المثل الافتراضي والتخييلي، وقد لا يصحّ ذلك في القرآن الكريم تنزيهاً لكلام الله من عدم مطابقة الكلام للوقائع والأحداث، ولا نرى الأمر كذلك، إنما كلام الله كلّه واجب الوجود سواء تحقق في الواقع العياني أم لم يتحقق، لأن كلام الله جزء من خَلْقِه في (كن فيكون). وقد وردت في الأخبار القديمة والآداب صور عديدة للمرأة التي تنقض غزلها، وهي ترمز إلى الوِصال وليس إلى الغَزْل على الحقيقة، فغالباً ما يرتبط الوصال بالحَبْل الذي تشير دلالته إلى الغَزْل لأن الوَصْل لا يكون إلا بغَزْل الحَبْل وفَتْله لكي يكون متيناً، من ذلك نقرأ عدداً من الأبيات الشعرية التي ذُكر فيها الحبل وارتباطه بالوصل أو الخيانة، قال عبدة بن الطبيب[٢]:

هل حبلُ خولةَ بعدَ الهجرِ موصولُ أم أنت عنها بعيدُ الدارِ مشغولُ

وقال المسيب بن عَلَس[٣]:

أَرَحَلْتَ من سلمى بغير مَتاعِ قبل العُطاسِ ورُعتَها بوداعِ

مِن غيرِ مَقْلِيَـةٍ وإنَّ حبالَـهاج ليست بأَرْمامٍ ولا أَقطـاعِ

وقال متمِّم بن نُوَيرة[٤]:

صَرمتْ زُنَيبةُ حبلَ من لا يقطعُج حبلَ الخليلِ وللأمانةَ تفجعُج

ولقد حرصتُ على قليلِ متاعِهـاج يـومَ الرحيل فدمعُها المُستنفَعُ

جُذّي حبالَكِ يـا زُنيبُ فإننـيج قد أستبدُّ بوصلِ من هو أقطعُ

---

[١] ينظر في قصة المرأة وتفسيرها: الجامع لأحكام القرآن: ١٢/ ٤١٩ – ٤٢٠.

[٢] المفضليات، للمفضّل الضبّي (ت ١٧٨ هـ)، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف – مصر، ط٦، (د.ت)، قصيدة رقم (١٢٦): ص ١٣٥.

[٣] نفسه، قصيدة رقم (١١): ص ٦١. والعطاس هو الصباح.

[٤] نفسه، قصيدة رقم (٩): ص ٤٨–٤٩.

وقال سويد بن أبي كاهل اليَشكريّ[١]:

بَسَطَتْ رابِعةُ الحبلَ لنا فوصلْنا الحبلَ منها ما اتَّسَعْ

فمعنى الحبل يرتبط بالعلاقة بين اثنين دائماً، فإما الحبل موصول في الودّ والوفاء، وإما مقطوع في الهجر والخيانة، وغالباً ما يكون الوصل أو الهجر والخيانة أو الوصال من جهة المرأة. ولم يختلف سياق الآية الكريمة عن هذا المعنى الذي ورد في الشعر العربي، لذلك جاء التشبيه بصيغة المرأة، ولا أرى معنى في تفسير المرأة بأنها خرقاء، بل على العكس، فلا تخون الودَّ إلا المرأةُ المترَفة اللعوب التي يتعشّقها الرجال، فهي أشبه بغرور الدنيا والفتوة والشباب. وعلى هذا جاء المشبه مجموع الرجال الذين تعاهدوا على الإيمان، والمشبه به امرأة واحدة، ليشير إلى معنى النفس التي تخدع صاحبها وتفتنه فيتبع هواه بها، فالفِتنة واحدة والرجال متعددون، وكلهم تفتنهم الدنيا بالشيء نفسه. وبهذا تُقدّم الآية حكمة مفادها أن الغرور متكرر وواحد ولكن الإنسان لا يدركه أبداً، فلا يحذر منه في كلّ مرة.

بهذا التصوّر لآيات القرآن الكريم نرى أن الأحداث التي جاءت والصور التي أعطت معاني للتجارب البشرية تعبّر عن الحياة اليومية العربية، فهي أحداث يومية متكررة ذات بعد واقعي ومضمون عقائدي.

[١] نفسه، قصيدة رقم (٤٠): ص ١٩٠ – ١٩١.

المبحث الرابع

تحليل النص الشعري

رأينا فيما سبق أن النص القرآني له علاقات دلالية كثيرة مع النصوص الشعرية الجاهلية لا من حيث الموضوعات ولكن من حيث المعاني واللغة، وليس الأمر غريباً، فقد تحدّى الله العرب في أحسن قولهم لما وجدوه في القرآن من بلاغة رفيعة بلغت إعجاز العقول والأفواه، ويعود هذا التقارب لما ذكرناه سابقاً حول الطبيعة الاجتماعية العُرفية للمجاز، فالقرآن الكريم نزل بما تعرفه العرب وتفهمه، لذلك نرى هذه المشتركات في المفاهيم والدلالات بين القرآن الكريم والنصوص الشعرية. وسنتناول الآن مجموعة من النصوص الشعرية التي لها جانب اجتماعي يوضح الأبعاد الاجتماعية والنفسية للتحليل البلاغي.

أولاً: قال عروة بن الورد[1]:

وإني امرؤٌ عافي إنائيَ شِركةٌ وأنتَ امرؤٌ عافي إنائكَ واحِـدُج

أتهزأُ منّي أنْ سمنتَ وأنْ ترى عليَّ شحوبَ الحقِّ والحقُّ جاهدُ

أقسّمُ جسمي في جسومٍ كثيرةٍ وأحسو قَراحَ الماءِ والماءُ باردُ

تتكون الأبيات من جُمل خبرية ما عدا جملة الاستفهام إنشائية، وقد وردت بعض الألفاظ مكررة، وهي تعطي معاني مخالفة فيما بينها فلا تتكرر بنفس المعنى وإنما بالمعنى المضاد. فلفظ (امرؤ) لا يعني رجل فقط، وإنما يتضمن دلالة إيجابية حيث يرتبط لفظ المرء بالمروءة والإنسانية ولا يأتي مع المعاني السلبية والهجاء، وجاء هنا ليبيّن أن البخيل لا يختلف عن الكريم، فكلاهما من حيث الظاهر يتشابهان، إلا أن معنى (إني امرؤ)، تشير إلى الكريم، و(أنت امرؤ) تشير إلى البخيل اللئيم، فقد وقع التضاد في كلمة واحدة، وهو تضاد مقصود لتعزيز المعنى، فالبخيل قادر على فعل الكرم غير أن حبه لنفسه وللمال لا يسمح له بهذا الفعل. وكذلك تأتي كلمة (عافي) في الشطرين وتعني الضيف أو طالب المعروف سواء من الناس أو الطير أو الضباع، لتدل على معنيين متناقضين، فالأول يدل على الكثرة والثاني يدل على الواحد، فينقسم البيت بين شطرين وقع بينهما مقابلة عن طريق التأويل وليس عن طريق

---

[1] ديوان عروة بن الورد أمير الصعاليك، دراسة وتحقيق: أسماء أبو بكر محمد، دار الكتب العلمية – بيروت، ١٩٩٨: ٦١. وللأبيات روايات أخرى باختلاف بعض المفردات وبالمعنى نفسه.

مقابلة الألفاظ الظاهرة الاختلاف مثل: (شركة/ واحد)، لأن هذه الألفاظ متناقضة معجمياً، أما الألفاظ التي ذكرناها فهي متناقضة سياقياً وأما في المعجم فمعناها واحد.

بعد ذلك تأتي المقابلة بين الجمل الاسمية في أشطر أعجاز الأبيات بتراكيب متناظرة لتفنيد الخبر الأول (وأنت امرؤٌ عافي إنائك واحدُ) بقوله: (والحقُّ جاهدُ) وقوله: (والماء باردُ)، فهذه الجمل الخبرية تفيد إثبات فعل الخير والفضيلة مقابل فعل الرذيلة من البخل. فهي تكوّن ثنائية على سبيل المقابلة بين الجمل. سنجد أن الشاعر يتحدّث عمّا يجب أن يكون عليه الفعل فهو محاكاة لفعل نبيل، لأن النبل عند الشاعر يعني المشاركة مع الآخرين وأن الطعام الذي يحرم جسدَه منه ويمنع رغبته الحريصة عليه سوف يراه في جسوم الآخرين فيفرح لذلك، فيكون الماء بارداً. وبرودة الماء تشير إلى دلائل عدة، فهي أولاً تؤكد فعل فضيلة الكرم المناقضة للبخل، وهي ثانياً تشير إلى شرب الماء على الجوع فيحسّ ببرودة الماء بسبب فراغ المعدة، وتشير ثالثاً إلى الراحة النفسية التي يشعر بها الشاعر بسبب فعل الكرم وإطعام الآخرين. وهذه الجملة تقابل أيضاً على سبيل التوافق وليس التناقض جملة (الحق جاهد)، فالماء البارد يقلل من جهد الحق وصعوبته، ولولا أن الحق جاهد لما كان فعل الكرم فضيلة يفاخر بها الشاعر قرينَهُ البخيل. فهتان الجملتان متقابلتان بالمعنى وليس بالألفاظ. هناك إذن عدة مقابلات في الأبيات، مقابلة بين الفضيلة والرذيلة، ومقابلة بين امرؤٌ التي تضمنت معنيين: الرجل البخيل والرجل الكريم، ومقابلة بين الحق جاهد، والماء بارد، ومقابلة بين واحد وجسوم كثيرة، فضلاً عن المقابلة بين سمنتَ وشحوب، وواحد وأُقَسِّم. كل هذه المقابلات من أجل إظهار قيمة فعل الكرم وبيان سوء البخل. وهي مقابلات لا يتوضح معناها إلا من خلال الفهم وتفسير النص ودلالاته. ويمكن اعتبار أقسِّم جسمي مجازاً بالحذف أي أقسِّم **قوتَ** جسمي في أقوات جسوم الآخرين، غير أن عبارة (الحق جاهدُ) تشير إلى الجسم لا إلى القوت، فالحق أجهَدَ جسمَه وليس مالَهُ، لأن الاعتبار ليس في المال وإنما في النفس والبدن.

وعلى الرغم من وضوح الدلالة في الأبيات السابقة إلا أن إظهار مزايا الألفاظ والتراكيب تعطي للنص قيمة إضافية تتسم بالشعرية التي تهتم بدراسة عناصر الخطاب مثلما تهتم بكشف آلياته وانتماءاته الأجناسية، لتجعل النص يغيّر انتماءه من نوع شعري إلى آخر، أي من شاعريته الغنائية إلى تجنيسه الدرامي الذي يجسّد الحوار الثقافي العربي، وهو حوار لا يكتفي بالتأمل الرومانسي، أو الغنائية المفرطة بالذاتية وإنما هناك حوار متفاعل مع البيئة والثقافة، مما يجعله ينتقل من الثقافة الشفاهية إلى الثقافة الكتابية لا على سبيل مرجعياته الأساسية ولكن على سبيل قراءاته المتنوّعة القادرة على التأويل والتحرر من زمن النص وظروف كتابته إلى زمن القراءة وثقافتها المتعددة.

ثانياً: قال ذو الرمة[1]:

عشيَّةَ مالي حيلةٌ غيرَ أنّني بلقْطِ الحَصى والخَطّ في الأرضِ مولعُ

أخطُّ وأمحو الخطَّ ثمّ أُعيدُهُ بكفّيَّ والغربانُ في الدار وُقّـــــــــعُ

يتأسس البيتان على جمل خبرية خالية من الطلب وخالية من التشبيه أو المجاز، ومع ذلك تعطي دلالة نفسية عالية، فمن أين جاءت هذه الدلالة؟ إن الشاعر يرسم صورة لحالته الداخلية بمنظور خارجي، فهو يسكت عن التصريح بالحزن والهم والوحدة التي يعيشها ويخبرنا عن سلوكه وسلوك الغربان، مما يشير إلى أنه ينظر إلى المشهد من خارج ذاته، فهو يعمل على تجريد الأنا التي تتحدث لتنظر من الخارج. فصورة الغربان وهي تقع على بقايا الديار تدل على شيئين؛ الأول: حداثة رحيل القوم عنها، فما زالت بقايا الطعام لم تلتقطها الطيور، والثاني: الصورة الجنائزية لحركة الغربان وهي تصعد وتهبط على الديار وكأنها تأكل كبده كما كانت تفعل الصقور في كبد بروميثيوس وهو مربوط على الحجارة في الأسطورة اليونانية. وهذه الصورة تشكل معادلاً موضوعياً لموقف الشاعر وهو يلتقط الحصى، فكما كان يلتقط الحصى كانت الغربان تلتقط بقايا الطعام، فكلاهما يلتقط ما تبقى من أهل الديار، الغربان على الطعام، والشاعر على آثارهم وذكرياتهم. وبهذا سيكون عندنا تشبيهان ضمنيان، فالشاعر كالغربان وبقايا الطعام كالحصى، ووجه الشبه في التشبيه الأول الوحدة والغربة والاضطراب، والثاني قلة ما تبقى من الحصى وبقايا الطعام، فضلاً عن التناثر والتفرّق، فالالتقاط يكون للأشياء المتفرقة وهذا ما حدث بينه وبين أحبته، بل يمكننا أن نقول إن هناك تشبيهاً آخر بين الحصى وبقايا الطعام (المشبه به) والشاعر وأحبته (المشبه) ووجه الشبه التفرقة والتشتت.

وعلى الرغم من عدم وجود مجاز ظاهر فإنّ التأويل يستحدث مجازاً في (الخط)، فالخط لا يكون إلا في كتاب وليس في التراب (الأرض)، والبيت يروى أيضاً: (والخط في الترب مولع)، لأن الكتاب مغلق والتراب مفتوح، فالسر الذي يخفيه المكتوب أصبح مُعلناً، والأثر الذي يبقى في الكتاب أصبح زائلاً على التراب. فهناك علاقة مجازية في استعمال الخط في المكان الذي ليس له، فهو استعارة للَفظ الخط لعلاقة المشابهة بين صفحة الكتاب وصفحة التراب. ولانتقال الدلالة من الثبات إلى الزوال. والخط باليد يشير إلى أن هذه اليد هي

---

[1] ديوان ذي الرمة، غيلان بن عقبة، شرح الإمام أبي نصر الباهلي، رواية أبي العباس ثعلب، تحقيق: د. عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان – بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٢: ٢/ ٧٢٠ – ٧٢١.

التي تتسبب في تفريق التراب أو تجميعه، حيث ترمز اليد إلى الفعل الذي يؤدي بصاحبها إلى النعيم أو الجحيم. إلى جانب ذلك تشير كلمة (الحصى) إلى معنى الزوال وعدم الحفظ، وقد جاء في لزوميات المعري معنى مشابهٌ لذلك إذ قال[١]:

من الناسِ مَنْ لفظُهُ لؤلؤٌ يبادرُهُ اللَّقْطُ إذْ يُلفَظُ

وبعضُهُمُ قولُهُ كالحصَى يُقالُ فيُلغَى ولا يُحفظُ

وربما يكون معنى المعري يختلف عن معنى ذي الرمة مع وجود تماثل في دلالة الألفاظ بين نص المعري ونص ذي الرمة إلا أن الموضوع يختلف، ولكن المفهوم المشترك بينهما يشير إلى وجود مرجعيات ثقافية مشتركة تعود إلى الشعر واللغة والبيئة.

ثالثاً: قال المتنبي[٢]:

بَليتُ بِلى الأطلالِ إنْ لم أقفْ بها وقوفَ شَحيحٍ ضاع في التُّربِ خاتمُهْ

ورد في البيت تشبيهان محذوفا الأداة وهما (بليت بلى الأطلال)، أي كبلى، و(وقوفَ شحيحٍ)، أي كوقوف شحيحٍ؛ وهما تشبيهان بالمصدر (بلى/ وقوف)، ويحدد العلاقة بين التشبيهين (إنْ) الشرطية، وجاء الفعل الماضي بليت للدعاء على نفسه بالبلى إن لم يقف وقوف شحيح، وهناك تشبيه ضمني، فقد شبّه أحبَّتَه بالخاتم النفيس الحريص على امتلاكه الذي ضاع منه كما ضاع خاتم الشحيح. ولم يكن الشاعر غافلاً عن ذكر الألفاظ التي تتناسب مع موضوع النص، فهو يتحدّث عن الأطلال والبلى والضياع والتراب، التي تدلّ جميعها على الفقدان والحرمان والخسارة، ثم تأتي ألفاظ الوقوف والشح والخاتم لتتقابل الأولى في المعنى، فالوقوف ضد البلى لأن البلى في الزمان والوقوف لا يتضمن الزمان، أي أن البلى لا يكون إلا بتعاقب الأزمنة على الشيء حتى يبلى، أما الوقوف فلا يتضمن دلالة الزمان، فالزمان حركة والوقوف سكون. والأطلال والبلى تتناسب مع الشح لأنها لا تقدّم له شيئاً من أحبته سوى بقايا من آثارهم لم يستطع أن يتعرّف عليها، فهو ما زال يبحث بجهد من أجل أن يعرف منها خبراً أو دلالة عن أحبته، فهي شحيحة بما تعطي. وأما الخاتم فهو المفقود الضائع الذي يبحث عنه ولا يجده. وهذه الصورة المتكونة من التشبيه تعطى للنص جوّاً من

---

[١] اللزوميات، أبو العلاء المعري، تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الهلال – بيروت، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط١، ١٩٢٤: ٧٩/٢.

[٢] ديوان المتنبي، دار بيروت– بيروت، ١٩٨٣: ٢٥٦.

الحسرة والمأساة؛ حيث يتكوّن البَين من ألفاظ تدل جميعها على الخسارة والضياع: الأطلال، الشحيح، الوقوف، البلى، ضاع، الترب، فهذه جميعها تشكّل نسقاً واحداً يدلّ على الفقد والضياع والخسارة؛ غير أن هذا النسق يتضمّن نسقين مضمرين يتكوّنان من الضمائر، ويشكّلان نسق الحضور: تاء المتكلّم في بليتُ، وضمير المتكلم في أقف؛ ونسق الغياب: الهاء في بها، والهاء في خاتمه. إذ يشكّل هذان النسقان الحضور الذي يمثله صوت الشاعر، والغياب الذي يمثله الطلل وخاتم الشحيح الذي يشير إلى المشبه به وهم أحبته. هكذا يتم إنتاج دلالة البيت ليرتقي من مجرّد تشبيه ووجه شبه إلى دلالات متراكبة تخرج إلى بناء المجاز على مستوى التشبيه الذي نعدّه من المجاز[١]؛ وعلى مستوى التركيب والتأويل الذي جاء ببنية مغايرة متوازية مع بنية الظاهر، وفي هذا التوازي تظهر قيمة شعرية المجاز التي تُعنَى بتحليل التراكيب اللغوية وتفسيرها دون أن يتناقض ظاهر النص مع باطنه.

[١] ينظر في ذلك: المعنى والدلالة في البلاغة العربية، دراسة تحليلية لعلم البيان: ٥٤-٥٥.

المبحث الخامس

تحليل النص النثري

تمتلئ الكتب العربية القديمة بالأقوال والأخبار التي تأتي بصيغ بلاغية رفيعة، وهي ذات طابع شعري لما فيها من بيان وحكمة، حيث تقف جنباً إلى جنب مع الشعر. وهي تبيّن المستوى الثقافي للمجتمع العربي عامة، فالخطاب المتداول لا يأتي على شكل نصوص نثرية بسيطة، بل يتضمن فكراً وجمالاً معاً. وربما غاية ذلك يكون من أجل التأثير في السامع، والأبعد من ذلك أن أخبار المغفَّلين ونوادر العامة كذلك مؤلَّفة بصيغ جميلة ولغة عالية، تقوم أحياناً على المفاجأة والتناقض والدهشة. وبسبب ضيق البحث هنا وعدم وجود مساحة كافية تتيح لنا اختيار نصوص كثيرة ومتنوعة اقتصرنا على نموذجين، الأول في الحكمة والثاني إحدى حكايات كليلة ودمنة، وتم اختيارنا لهذين النصين من أجل التنويع في تحليل نص نثري ونص سردي، لنرى ما فيهما من مجاز يختلف بين نص وآخر، فالنثر يحتاج إلى آليات تختلف عن الحكاية، فبينما يركز الأول على تحليل الألفاظ وعلاقاتها، يركز الثاني على تحليل الشخصيات والأسماء والأوصاف والأحداث وما تُنتجه من علاقات، وتختلف الجمل المجازية بينهما بحسب ما سنرى.

أولاً: قال المهلب بن أبي صفرة: "عجبتُ لمَنْ يشتري المماليكَ بمالِهِ ولا يشتري الأحرارَ بمعروفِهِ"[١].

تأتي كلمة المال مقابلة للمعروف غير أنها لا تشكل حقلاً دلالياً واحداً معها، فهناك مسافة في المعنى لا تتحقق، مثلما هناك مسافة بين المماليك والأحرار، فالمملوك مناقض للحر، ولكن المعروف لا يتناقض مع المال لأن المعروف يكون بالمال وبغيره، وأما الفعل (يشتري) فهو يتضمن دلالتين، الأولى الشراء المادي، والثانية الشراء المعنوي، لأن المعروف يكون بالشيء المادي والمعنوي، وأما المال فلا يتضمن سوى المعنى المادي، وقد قدَّم الكلام على المادي قبل المعنوي، فلم يقدّم المتأخر الذي هو يريده ويطلبه، وربما ذلك من أجل الفراغ إليه، والتركيز على الكلام المتأخر يكون أعلى من المتقدّم لأن الذهن يفرغ إليه وينتهي عنده؛ مما جعل الجملة فيها معنى الترقّي من المعنى الوضيع إلى المعنى الرفيع، فليس هناك اهتمام بالمتقدّم، فالمماليك عادة ما تُشتَرى بالمال، فليس فيه عجب، وأما الأحرار فلا تُشترى بالمال أو بغيره، إلا إذا كان معروفاً، والمعروف يشير إلى الأحرار لا إلى مَنْ يشتري، فلولا معروف الأحرار لما وقع الشراء، وبهذا جاء المعنى مقلوباً. والعبارة كلها تقوم على المطابقة والمقابلة ويجمعها الفعل (عجبت) فهو يعجب من الشيء وضده لوجود الفعلين (يشتري ولا يشتري)، ولا

[١] الكامل في اللغة والأدب: ٢/ ١٦٩.

يكون التعجّب إلا بربط العبارتين معاً، ولا يكون التعجّب لو كانت كل عبارة وحدها، كأن تقول: عجبت لمن يشتري المماليك بماله، أو عجبت لمن لا يشتري الأحرار بمعروفه. فليس في هذه ولا تلك عجبٌ، وإنما العجب فيمَنْ يفعل الأولى ولا يفعل الثانية. إلى جانب ذلك هناك كناية عن نسبة بين الأحرار والمعروف، وقد تجاورا من أجل هذه النسبة. والعبارة عموماً لا تدل على وقوع هذا الفعل في الشراء على الحقيقة، وإنما على المجاز، لأن القول موجّهٌ لغرض النصح والإرشاد واختيار الفعل المناسب لكل فئة من الناس. وقد يكون للتوبيخ إذا كان في مقام لوم وتوبيخ على مَنْ فعل ذلك حقيقةً. وبذلك يصبح النص منفتحاً على مناسبات متعددة، فهو للنصح وللتوبيخ وللحكمة، وكذلك يجري مجرى المثل، فهو خطاب موجّه للعامة وليس للخاصة، غايته التهذيب وتقدير الأفعال الكريمة من الأفعال الدنيئة.

ثانياً: حكاية القرد والغيلم:

غالباً ما تتكئ الحكايات على افتراض الصحبة بين اثنين، وقد تأتي بثلاثة أو أربعة أو رهط، ولكن الأكثر شيوعاً هي صحبة اثنين، وهذه الصحبة لا تختص بالحكايات، بل كذلك بالشعر وبالحِكَم وبالأقاويل العامة وبالأخبار، بل كذلك نجد هذه الصحبة في النصوص العقائدية والملاحم الدينية مثل الكوميديا الإلهية لدانتي والفردوس المفقود لجون ملتون، وسواهما من الملاحم الدينية والبطولية، وكذلك الأمر نجده في الرسائل الفلسفية والأدبية مثل رسالة الغفران والصاهل والشاحج لأبي العلاء المعري والتوابع والزوابع لابن شهيد وحي بن يقظان لابن طفيل وكليلة ودمنة لابن المقفع، وسوى ذلك كثير، وهي ترميز لبدء الحوار وإنشاء الحدث، حيث يفترض الراوي وجود شخص مرافق للشخصية الرئيسة تقوم بدور النقيض أو المعادي، أو الموجِّه والناصح. وقد يختلف الأمر والتأويل في النصوص الدينية لما لها من خصوصية عقائدية تختلف عن الأدب والحكايات، ولسنا هنا في مجال تحليل ذلك لأنه يحتاج إلى الكثير من الشرح والتفصيل، وقد رأينا أن نوضح هذا الأمر لما له من أثر في تحليل الحكاية القائمة على السرد والحوار معاً وهو ما يتضمن بُعداً حجاجياً له علاقة بالمنهج البلاغي وبعداً رمزياً دلالياً له علاقة ببناء موضوع النص ومستوى وعي الشخصيات المتحاورة فيه. وقد اخترنا حكاية (القرد والغيلم) من حكايات كليلة ودمنة، وهي حكاية على لسان الحيوان، إذ تشكل على المستوى اللساني أموراً عدة، فهناك مشتركات سلوكية بين لغة الإنسان ولغة الحيوان[1]، فالتكرار الذي تعتمد عليه الحكاية هو نمط سلوكي لساني مشترك بين الإنسان والحيوان لذلك نرى أغلب الحكايات تتكرر بها الحوادث مرات عديدة وتُبنى الحكاية على نمط متوازٍ بين الحدث والجُمل السردية أو الحوارية. وقبل الدخول في تحليل الحكاية

[1] ينظر: علم الدلالة، جون لاينز، ترجمة مجيد عبد الحليم الماشطة وآخرون، مطبعة جامعة البصرة – العراق، ١٩٨٠: ٣١ – ٣٢.

نلخّص قصتها التي جاءت إجابة الفيلسوف بيدبا للملك دبشليم الذي طلب منه أن يضرب له مثلاً بالرجل الذي يطلب الحاجة فإذا ظفر بها أضاعها، فحكى له قصة القرد والغيلم، وهي تحكي عن قرد اسمه ماهر كان مَلك القِرَدة، عندما بلغ به الكبر والهرم، وَثَب عليه قرد شاب من بيت المملكة فتغلب عليه، فولّى ماهر هارباً حتى بلغ ساحل البحر واتّخذ من شجرة تين مأوى له، وبينما كان ذات يوم يأكل التين سقطت من يده تينة فسمع صوتَها في الماء فأعجبه فأخذ يرمي بالتين إلى الماء وكان أسفل الشجرة غيلم (ذكر السلحفاة) ظن أن القرد يفعل ذلك لأجله فتصاحبا حتى انشغل الغيلم عن العودة إلى زوجته التي ظنت أن أمراً حدث له، وشَكَتْ حالها لجارتها، فأخبرتها جارتها بقصته مع القرد ونصحتها أن تتخلص من القرد ليعود لها زوجها، وقالت لها إذا جاء إليك فتمارضي وقولي له إن الأطباء وصفوا لي قلب قرد، فلما عاد وأخبرته، فكّر ثم قال سأحتال لصاحبي وآخذُ قلبَه، فذهب إلى صاحبه القرد ودعاه إلى منزله في جزيرة وسط البحر، ولما بلغا نصف الطريق أبان الغيلم نيتَه للقرد، فلام القرد نفسه ولم يرَ من حيلة إلا أن يحتال عليه بعقله وتدبيره، فقال له لمَ لمْ تخبرني بذلك ونحن على الساحل لكي أحمل قلبي معي؟، فنحن معاشر القرود من عادتنا أن نترك قلوبنا في منزلنا من أجل أن لا ننظر إلى حُرَمِ الذي نزوره وقلوبنا معنا، فطلب منه أن يعود به إلى الشجرة حيث يسكن ليأتي بقلبه، وفرح الغيلم بموافقة القرد على ذلك، وعاد به إلى الساحل، فقفز القرد إلى أعلى الشجرة وفرّ بعيداً، فناداه الغيلم فقال له هيهات!، أتظنّ أني كالحمار الذي زعم ابن آوى أنه بدون قلب وأذنين، فقال الغيلم وكيف كان ذلك؟ فقصّ القرد على الغيلم قصة الأسد الذي أصابه الجرب والضعف ولم يستطع الصيد وكان معه ابن آوى يأكل من فواضل طعامه، فلما رأى ما أصاب الأسد من ضعف، سأله عن حاله فقال له الأسد هذا الجرب ليس له دواء إلا قلب حمار وأذناه، فقال ابن آوى أنا آتيك به فانطلق إلى حمار كان لرجل يبيع القماش واحتال عليه بأن أخبره عن مرعى خصيب فيه طعام كثير بعد أن رأى هزاله وقسوة عمله وصاحبه عليه، فوافق الحمار على مصاحبة ابن آوى فلما بلغا الغابة سارع ابن آوى إلى الأسد وأخبره بمكان الحمار غير أن الأسد فشل في افتراس الحمار لشدة ضعفه، وفرّ هارباً، فوعد ابنُ آوى الأسدَ أن يأتيه به ثانيةً، فذهب إلى الحمار الذي لم يكن رأى أسداً من قبل وأخبره أن الذي هاجمه هو حمار يريد أن يرحّب به فصدّقه الحمار وعاد معه فانقضَّ عليه الأسد وافترسه، وقال الأسدُ لابن آوى سأذهب وأغتسل وأتطهر بحسب ما وصف لي الأطباء، وقال له احتفظ بالحمار حتى أعود وآكل قلبه وأذنيه وأترك لك الباقي، غير أن ابن آوى طمع بالحمار كله فأكل قلبه وأذنيه لكي يتطيَّر منه الأسد فيتركه له كله، وحين عاد الأسد لم يجد قلب الحمار

ولا أذنيه، فسأل ابن آوى، فقال له: ألم تعلم أنه لو كان له قلب يفقه به، وأذنان يسمع بهما لم يرجع إليك بعدما أفلتَ ونجا من الهَلَكة.[1]

إن الحكاية عموماً تركز على حوار القلب والعقل، فهي تتأسس على المقابلة بين ضدّين، فحينما ادعى القرد أنه ترك قلبه على الشجرة يدل ذلك على أن عاطفته وشَرَهَهُ وغفلته بتصديق صاحبه الغيلم هي التي دفعته لمصاحبة الغيلم وسط البحر، ولا نفع له الآن في الخلاص من ورطته إلا أن يترك قلبه وعاطفته ويعتمد على عقله. فقوله تركت قلبي على الشجرة جاءت على سبيل التورية، فالمعنى القريب هو ما يظنّه الغيلم، والمعنى البعيد هو ما أراده القرد من إنقاذ قلبه (أي حياته) وأن الذي تركه على الشجرة هو قلبه الذي أطمَعَهُ بمصاحبة الغيلم إلى بيته. لذلك استبدل العقل بالقلب من أجل أن ينجو. وبالمقابل ادعى ابن آوى أن الأسد هو حمار خرج ليرحب بالحمار الضيف، لأنه لم يكن رأى أسداً من قبل، فشبّه الأسد بالحمار لغياب وجه الشبه لدى الحمار. فالحمار الذي عناه ابن آوى هو البلادة والغباء الذي يعبّر عنه لفظ الحمار، فكلمة (الحمار) عند الحمار هي غير التي عناها ابن آوى. إذ حملَها الحمار (الضحية) على أنها تعني حماراً شبيهاً به، وعنى ابن آوى غياب العقل والفطنة. أو ربما أراد أن يعرّض بالأسد الذي أصبح حاله كحال الحمار لا يستطيع تدبير أمره.

وتشكّل الحكاية ثنائيات عديدة، فالقرد والأسد كلاهما أصابهم الضعف، والغيلم وابن آوى كلاهما صاحبان غادران، وزوجة الغيلم والأسد كلاهما يطلبان قلباً للتداوي ولم يحصلا عليه، والقرد والحمار كلاهما الضحية، غير أن القرد نجا بقلبه لأنه تخلّى عنه واستعمل عقله، أما الحمار فخسر قلبه لأنه لم يستعمل عقله. وهذه الثنائيات تشكل توازياً نصياً، فبؤرة الحكي تتلخص في الحكمة التي ابتدأت بها الحكاية وانتهت بها وهي (مَثَلُ الرجل الذي يطلب الحاجة فإذا ظفر بها أضاعها)، وكل الثنائيات السابقة تشير إلى الظفر (الغيلم ظفر بالقرد وأفلت منه/ والأسد ظفر بالحمار وضاع منه)، فالحكايتان تعبّران تماماً عن المثل، وهي بهذه البنية استعارة تمثيلية متداخلة بين الحكايتين، فضلاً عن القصة الأساس التي تدور بين الفيلسوف بيدبا والملك دبشليم. فهناك ثلاث حكايات مبنية على ثلاث علاقات مجازية، تؤدي معنى واحداً يتمثل بالرجل الذي يطلب الحاجة.. وهذه البنية الحكائية تتأسس على مجاز تركيبي متصاعد يبدأ من الجملة ثم الحدث، ثم حدث آخر.

تتضمن الحكاية عبارات بصيغة أمثال، وهي جميعها تمثل استعارة تمثيلية تَنقلُ للحاضر تجربة الماضي، وعبارات فيها استعمال المجاز على مستوى التركيب، مثال ذلك:

---

[1] ينظر: كليلة ودمنة، بيدبا الفيلسوف الهندي، ترجمة: عبد الله بن المقفع، المطبعة الأميرية ببولاق – القاهرة، ١٩٣٧: ٢٣٢ – ٢٤٠.

(يعيش القانعُ الراضي مستريحاً مطمئناً، وذو الحرص والشَّرَهِ يعيشُ ما عاش في تعبٍ ونصَب)، (ما حبسني عنك إلا **حيائي**)، (فلا يُدرِكَنَّكَ **الضعفُ** في هذه النوبة)، (ألم تعلمْ أنه لو كان له قلب يفقه به، وأذنان يسمع بهما لم يرجع إليك بعدما أفلت ونجا من الهلَكة)، (إن الذي يُفسدُه الحلمُ لا يصلحه إلا العلم) [١]، ...إلخ. فضلاً عن ذلك تتضمن الحكاية علاقات طباق ومجاز مرسل متراكبة، فزوجة الغيلم والأسد، كلاهما يريدان الحصول على القلب، والحمار والقرد هما صاحبا القلب بوصفهما الضحية، وكلا الأسد وزوجة الغيلم لا يحصلان على القلب، والغيلم والحمار يخسران القلب، فأما الغيلم فخسر قلب القرد لا على سبيل الحقيقة بل المجاز (أي: مصاحبته وصداقته ومحبته)، والحمار خسر قلبه وحياته على سبيل الحقيقة. وهناك علاقة أخرى، فزوجة الغيلم تتمارض لتحصل على قلب زوجها بعودته إليها وعشرته ومحبته، ولا تحصل عليه إلا بالحصول على قلب القرد، فغياب قلب القرد يعني غياب قلب زوجها، وحصولها على قلب القرد يعني حصولها على قلب زوجها. والأسد مريض بالجرب ولا يحصل على دوائه وهو قلب الحمار وأذناه. فكلا الحكايتين تتشابهان في بناء الحدث والشخصية، فهناك قلب وشخص مريض لا يشفيه إلا أكل القلب، وآخر يحتفظ به وحريص على عدم فقده، وفي كلا الحكايتين جاء القلب على سبيل المجاز المرسل، إذ ذكر البعض وأراد الكل، فزوجة الغيلم تريد التخلص من القرد وليس من قلبه فقط، وابن آوى أراد أن يترك الأسد الحمار كله فأكل قلبه.

والحكاية كلها هي عبارة عن تمثيل استعاري، غرضه الموعظة، فهذه الحكايات موجهة إلى السلطان وهي مجموعة من النصائح للحفاظ على المُلك، وتوجيه السلطان؛ فالقلب والحلم أضاع سلطان القرد، وهو يستطيع أن يعيده بالعقل، لأن العقل الراجح أقوى من الجسد القوي.

[١] كليلة ودمنة: ٢٣٤ - ٢٤٠.

الخاتمة

لم يركز البحث على القضايا النظرية حول شعرية المجاز، بل ركز على بيان مزايا الكلام العربي ومضامينه الرفيعة التي تعطي قيمة عالية للغة وللمعاني وهي تتضمن قيماً أخلاقية تأسست عليها الشخصية العربية بصورة عامة، لأننا نرى أن الحديث النظري عن الشعرية والمجاز لا تقدّم شيئاً للمنجز العربي الذي أبهر في معانيه الكثير من الحضارات التي جاورته. إن البحث اهتم بتحليل الأبيات المتفرقة والأقوال القصيرة وقد تعمد ذلك لأن القدماء كانوا كذلك يفعلون، إذ لم يشرحوا القصائد الطويلة إلا بيتَ بيتَ، ولم يقفوا عند معنى القصيدة الكلي إلا ما ذكروه عن أغراض الشعر، أما معاني الأبيات المفردة فقد كانت مدار اهتمام العلوم العربية المتنوعة من نحو وصرف ولغة ومعجم ودلالة وبلاغة، وقد أفاد الدرس البلاغي من جميع العلوم لتحقيق غايتين مترابطتين في النص وهما المتعة والمنفعة. لذلك نرى أن التحليل البلاغي له القدرة على استيعاب المسائل الجمالية والمعرفية معاً، فضلاً عن متعة التصورات التي يستنبطها من النصوص. إلى جانب ذلك لم يغفل البحث عن تقديم رؤية مشتركة بين النص العقائدي والنص الأدبي، لأننا نعتقد أن البلاغة العربية ذات منظور عقائدي لا يمكن أن تنفصل عنه، وقد يظهر هذا المنظور ليس في النص العقائدي فقط بل كذلك بالقيم والمظاهر المعرفية التي تنتجها قراءة النص بتوظيف المنهج البلاغي.

أخيراً أرجو أن أكون قد قدّمت عملاً يليق بفهم التراث العربي الذي ما زال يملأ الدنيا ويشغل الناس.

ثبت المصادر

الكتب:

- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تح: هـ . ريتر، ط٣، دار المسيرة – بيروت، ١٩٨٣.
- الجامع لأحكام القرآن والمبيِّن لما تضمَّنَهُ من السُّنة وآي الفُرقان، لأبي عبد الله القرطبي (ت ٦٧١ هـ)، تحقيق: د. عبد الله بن عبد المحسن التركي وآخرون، مؤسسة الرسالة – بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٦، المجلدات (٥، ١٢، ١٧).
- الخطابة، أرسطو، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق – المغرب، ٢٠٠٨.
- ديوان الحارث بن حلزة اليشكري، صنعة: مروان العطية، دار الإمام النووي – دمشق، دار الهجرة – بيروت، ط١، ١٩٩٤.
- ديوان ذي الرمة، غيلان بن عقبة، شرح الإمام أبي نصر الباهلي، رواية أبي العباس ثعلب، تحقيق: د. عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان – بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٢.
- ديوان عروة بن الورد أمير الصعاليك، دراسة وتحقيق: أسماء أبو بكر محمد، دار الكتب العلمية – بيروت، ١٩٩٨.
- ديوان المتنبي، دار بيروت– بيروت، ١٩٨٣.
- الرموز في الفن – الأديان – الحياة، فيليب سيرنج، ترجمة: عبد الهادي عباس، دار دمشق – سوريا، ط١، ١٩٩٢.
- ضد التأويل ومقالات أخرى، سوزان سونتاغ، ترجمة: نهلة بيضون، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة – بيروت، (د.ت).
- علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، دار الشروق – القاهرة، بيروت، ط١، ١٩٩٨.
- علم الدلالة، جون لاينز، ترجمة مجيد عبد الحليم الماشطة وآخرون، مطبعة جامعة البصرة – العراق، ١٩٨٠.
- فن الشعر أرسطو طاليس، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة – بيروت، ط٢، ١٩٧٣.

❖ الكامل في اللغة والأدب، أبو العباس محمد بن يزيد للمبرد (ت ٢٨٦ هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي – القاهرة، ط٣، ١٩٩٧، (الجزء الأول والثاني).

❖ كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي اليمني (ت ٧٠٥ هـ)، دار الكتب العلمية – بيروت، ١٩٨٠.

❖ كليلة ودمنة، بيدبا الفيلسوف الهندي، ترجمة: عبد الله بن المقفع، المطبعة الأميرية ببولاق – القاهرة، ١٩٣٧.

❖ اللزوميات، أبو العلاء المعري، تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الهلال – بيروت، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط١، ١٩٢٤.

❖ لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: نخبة من الأساتذة، دار المعارف – مصر، (د.ت).

❖ اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، عبد الوهاب المسيري، دار الشروق – القاهرة، ط١، ٢٠٠٢.

❖ مسائل الشعرية في النقد العربي، دراسة في نقد النقد، محمد جاسم جبارة، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، ط١، ٢٠١٣.

❖ المعنى والدلالة في البلاغة العربية، دراسة تحليلية لعلم البيان، محمد جاسم جبارة، دار مجدلاوي – عمان، ط١، ٢٠١٣.

❖ مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكاكي (ت ٦٢٦ هـ)، ضبطه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية – بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٧.

❖ المفضليات، للمفضّل الضبي (ت ١٧٨ هـ)، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف – مصر، ط٦، (د.ت).

❖ النظرية المعاصرة للاستعارة، جورج ليكوف، ترجمة: طارق النعمان، مكتبة الإسكندرية – مصر، ٢٠١٤.

❖ النقد والمجتمع "حوارات"، مجموعة نقاد، ترجمة وتحرير: فخري صالح، دار كنعان – دمشق، ط١، ٢٠٠٤.

الأطاريح الجامعية:

❖ شعرية المجاز في النقد العربي القديم من القرن الثاني إلى القرن الخامس الهجري، للطالبة نبيلة أعبش، إشراف د. إسماعيل زردومي، أطروحة دكتوراه مقدمة في كلية اللغات والآداب والفنون، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باتنة١، لسنة ٢٠١٨/٢٠١٩.

الدوريات:

- شعرية المجاز في البلاغة العربية بين العدول والانزياح، علي كاظم علي، مجلة جامعة كربلاء العلمية المجلد السادس، العدد الأول، إنساني، ٢٠٠٨.