# تجلي السيميائية في الأنساق البلاغية العربية القديمة

الأستاذ لخذاري سعد

جامعة بجـــاية/الجزائر

إن البلاغة العربية القديمة بكل ما تحمله من قيم، تمثل ثروة حقيقية للباحث العربي، نظرا لأنها قاربت الخطاب البشري من كل جوانبه، و نحن اليوم أمام هذا الانفجار المعرفي، خاصة المناهج السيميائية و اللغوية الحديثة و المعاصرة نحتاج إلى إيجاد صياغة جديدة لموروثنا البلاغي وفق منظور متجدد، لاسيما مع وجود اهتمام سيميائي للإشكالات التي تطرحها البلاغة العربية القديمة، كفكرة "التصوير" في السيميائية، التي تقودنا إلى القول بان البلاغة العربية هي في حد ذاتها "تصوير"، و فكرة "التناص" في السيمياء، بحيث نجد هذه الظاهرة متجسدة في "البيان العربي" بين مختلف العناصر التي تكونه، و تأسيسا على هذا سنحاول أن ننظر لبعض انساق البلاغة العربية من منظور سيميائي، بحيث نعيد قراءة البلاغة من منظور متجدد هذا من جهة، ومن جهة ثانية نحاول تغذية السيميائية بأنساق جديدة تزيد من ثرائها المعرفي والمنهجي.

## 1) الصـــــــورة في الموروث الأدبي والبلاغي العربي:

سنتحدث في هذا المقام عن أبعاد كلمة الصورة في الموروث العربي الأدبي بصيغة العموم والبلاغي بصفة الخصوص، مستندين في ذلك إلى افتراض نصوغه بالشكل التالي: إن العرب قد مارسوا "التصوير" وأكثروا منه، وان دلت التجارب الواقعية أنهم أغفلوه، بمعنى أنهم لم ينسوا أبدا الصورة عكس ما يعتمده الناس. سنحاول تسويغ ذلك على مستويات غير التصوير المجسم، لنخلص أن الصورة ينبغي أن تطلب لدى العرب في التصوير، إذا كان ثمة تصوير، في غير ذلك من كلامهم، وممارستهم الفكرية والفلسفية والتصوف وصناعة المعجمات والشعر والنحو وفي البلاغة بخاصة.

لكل ثقافة علاماتها، فما قد يكون مؤشرا (index)[1] في الثقافة الفارسية، قد يكون مؤشرا بقصد في الثقافة العربية. الدخان (la fumée) مثلا

ليس عند العرب القدامى مجرد مؤشر على وجود النار، وليس وجود النار مؤشرا على وجود الحرارة فحسب بل انه بسبب من المواضعة (convention)، مرتبط بالثقافة العربية بالجود والكرم.

والكريم تدل عليه ناره، والرجل البخيل لا نار له، ويدلنا على ذلك قول الشاعر يهجو قوما بخلاء بكونهم إذا رأوا ناسا أغرابا قالوا لأمهم بولي على النار. وبناء على ذلك فان العلامة: (( لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في الثقافة))[2].

وإذا كانت الثقافة عبارة عن علامات بأنواعها الثلاثة: المؤشر (index)، الرمز (symbole)، والأيقونة (icone)، فإننا لا يمكن أن نفهم في ثقافة "أيقونة" كالصورة مثلا ما لم نربطها بالمجالات العلامية الأخرى، ولهذا لا يمكن الحديث عن علامة مفردة: "الصورة" مثلا بل المفروض إدخالها في (( أنظمة دالة، أي مجموعات من العلامات))[3] ، ويجب ربط المجال العلامي الخاص بغيره من اجل اكتشاف التداخل والالتقاء والاندماج، ونحن نرى أن علامة ما إذا لم تكن ظاهرة للعيان، فقد تحولت ضرورة في الثقافة التي تنتمي إليها إلى علامة من نوع آخر. ومن ثم استقر رأينا على وجوب البحث عن علامة "الصورة" في العلامات اللغوية، أي في المكتوب الثقافي لا المصور المجسم. وبهذا الشكل نستطيع أن نبحث في مجالات التشكيل عموما عن الأسئلة المعرفية التي تؤسسها في لاوعينا تراثيا، كما نرى وجوب أن تحتضن آفاق الأبحاث في مثل هذا التوجه الحفري بصيغ على صيغة المجاز.

لقد كان العرب واعين تماما بأن العالم مجموعة من العلامات التي يكون القصد منها التوصيل والإنباء والإخبار بلغتهم، فهذا الجاحظ يقول في حديثه عن البيان:

(( وجعل آلة البيان التي بها يتعارفون معانيهم، والترجمان الذي إليه يرجعون عند اختلافهم في أربعة أشياء... هي اللفظ والخط والإشارة والعقد)[4] ، ويعني بالإشارة الحركات الجسدية والإيماءات، أي ما نسميه الآن ( les jestes)، وأما العقد فالمراد منه: (( حركة تتم بأصابع اليد، تعني الاتفاق والموافقة على أمر ما ))[5] ، ويقول "المحاسبي" وهو يتحدث عن الأدلة، إنها نوعان: (( عيان ظاهر أو خبر قاهر))[6].

وإذا كان الجاحظ يتحدث عن علامات بأعيانها، علامات اصطلاحية، تحكمها المواضعة (la convention) فان العيان الظاهر عند المحاسبي هو العالم كله، أي مجموعة العلامات التي تحدث عنها الجاحظ... .

لكي نفهم كلام الجاحظ والمحاسبي ونستفيد منه في التدليل على اختفاء الصورة في العلامات الأخرى ينبغي أن نربطه بتعريفات أخرى، ونقابل الشيء بالشيء، لنرى المجهول.

يقول "حازم القرطاجني" : (( كل شيء له وجود خارج الذهن، فانه إذا أدرك، حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ لمن يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها، صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيئات الألفاظ، فتقوم بها في الأذهان صور المعاني فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليه ))[7]. يبدو من خلال هذا النص، بشكل واضح تداخل العلامات وارتباطها ببعضها البعض، بل إننا نزعم أن الطاغي فيها هو الإحساس بالصورة، فوجود الشيء يتحول عند الإدراك العقلي إلى صورة ذهنية هي صورة الصورة، وهكذا يتعامل الإنسان مع الوجود بالصور.

وإذا أردنا أن نفهم أكثر مراد "القرطاجني"، وجب أن ننظر إلى الثقافة العربية القديمة باعتبارها –على الأقل- في إحدى الفترات من تاريخها، تنظر إلى الوجود باعتباره صورة دالة على خالق يتصف بالبساطة، ولهذا فان كل العلامات في الثقافة العربية مرتبطة ببعضها البعض لأنها تنتمي إلى وجود مركب، يدلنا على ذلك، منطق التفكير عند المتصوفة فهذا صاحب "الفتوحات المكية" (ابن العربي) يقول: (( وهذه الحروف أجساد تلك الملائكة لفظا وخطا بأي قلم كانت، فبهذه الأرواح تعمل الحروف لا بذواتها،اعني صورها المحسوسة للسمع والبصر المتصورة بالخيال، فلا يخيل أن الحروف تعمل بصورها ))[8] . واضح من خلال هذا النص، ما فيه من تداخل بين المستويات وما فيه من حساسية مرهفة بالصورة، لأنها سواء كانت ألفاظا أي أصواتا أو خطوطا فإنها عبارة عن أجساد، تمثل أرواحا عليا، أو تمثل كما يظهر،أسماء الله، ويظهر هذا المزج بين العلامات (( الصورة الأيقونية، بالرموز اللغوية، والصورة الحقيقية، الناس، الحجارة، العمارة، وهلم جرا...))[9] ، في قوله: ((اعلم أن الممكنات [أي الموجودات] هي كلمات الله، وهي مركبات لأنها أتت للإفادة فصدرت عن تركيب يعبر عنه باللسان العربي... فتلتحم الصور بعضها ببعض لما بينها من المناسبات ))[10] ، ويقول أيضا بشكل أكثر وضوحا: ((العالم كله لا يعرف من الموجودات التي هي كلمات الله إلا وجود أعيانها خاصة ))[11] ، وإذا انتقلنا إلى الشعر فإننا نتوغل في نسيج الصورة التي تتخذ مكانتها في خلق الرؤية الخاصة، وأهميتها في عملية الإبداع الشعري، ومن ثم يتسم بطبيعة الغموض والإفلات عن مناهج التحليل العلمي الدقيق. ذلك أن: ((التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس وكل الملكات، والشاعر المصور، حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية، وفي الإدراك الإستعاري خاصة، تتبلور العاطفة الأخلاقية وتتحدد تحددا تابعا

لطبيعته. وبعد فالصورة منهج، فوق المنطق لبيان حقائق الأشياء ))[12]. ذلك انطلاقا من هذا القول فان التصوير هو صلب العملية الإبداعية خاصة العمل الشعري، ففيه تتضافر كل الطاقات الخلاقة للأديب الشاعر أو الكاتب. وفي الشعر والبلاغة نجد الوعي بالصورة واضحا بنفس الكثافة في إطار ما يسميه "عبد القاهر الجرجاني" "معنى المعنى". وفي مجال آخر يؤكد "عبد القاهر" حضور الصورة المكثف في حياة العرب.[13]

**2) السيميائية والبيان عند الجاحظ:**

أتقن أسلافنا الخطاب البلاغي العربي وجعلوه صناعة متماسكة وتنظيرا منسجما وطبقوه على ما بين أيديهم وما خلفهم من نصوص، منها ماهو أدبي ومنها ماهو ديني. والحقيقة أن أسلافنا قد استثمروا كل ما بين أيديهم من علوم ومعارف في بنائهم الخطاب البلاغي كما وصل إلينا، دون أن يعني هذا انغلاقه عن الإضافة إليه ولا تأبيه على التغيير.

نشأت علوم البلاغة العربية الثلاث حول نصوص بعينها ذات خصائص وسمات محددة، و إن أي تغيير يصيب هذه النصوص سيؤدي ضرورة إلى هز خطاب البلاغة واستقرارها، بما يشير إلى ضرورة إعادة النظر فيه حتى يمكنه أن يظل على فاعليته كعلم تحليلي، و لا نريد من خلال هذا سوى استكشاف المدى الذي يغتني تراثنا البلاغي وخطابه بـ "السيميائية" ومقولاتها لتحقيق غايتين:

**~الأولى:** مواءمة الخطاب البلاغي لطبيعة التجليات الجمالية للغة في لحظتها الراهنة.

**~الثانية:** التقريب بين النقد الأدبي الحديث، باعتبار غايته التحليلية، والبلاغة العربية باعتبارها وسيلة تخدم هذا الغرض، وهذا فضلا عن الغاية

الأساس وهي: تحديث الخطاب البلاغي العربي، والتي لا نراها تتحقق إلا من خلال تحقيق الغايتين السابقتين.

ليست البلاغة العربية ببعيدة عن المفهوم الخاص للغة تركيبا ودلالة وتحسينا، كما ليست مقارباتها التحليلية لظواهرها ببعيدة عن ذلك المفهوم، والأكثر أهمية أن ذلك التصور أو تلك المقاربات ليستا منغلقتين عن أية إضافة، بل هما منفتحتان على كل ما يمكن أن يغتنيا به ويفعّل وسائلهما.

نجد توافقا بين البلاغة التي وضع أساسها "الجاحظ" ومقولات السيميائية الحديثة، بما يؤكد الصلة الوطيدة بين العلمين، وبما يؤتي بثماره على كلا العلمين من حيث الثراء والفعالية.

رأينا –كما سبق- من يرى أن "السيميائية" أوسع من اللسانيات، وهذه الأخيرة هي جزء من السيميائية يمكن أن نجد أن الجاحظ قد استدل على ذلك فيما مضى من دراساته حيث يقول: (( وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد، أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحالة التي تسمى نصبة ))[14] ، فالجاحظ يحقق "علم العلامات"، بان راح يفصل الإشارات التي تنقل المعاني ويشرح كيفيتها، فالإشارة باليد والرأس والعين والحاجب و المنكب، أما إذا تباعد الشخصان فبالثوب والسيف، وتختلف دلالات إشارة السيف فقد يتهدد رافع السيف والسوط، فيكون زاجرا أو مانعا رادعا، ويكون وعيدا وتحذيرا.

و يحدد الجاحظ المواقف الاجتماعية التي تستدعي التعبير بها كقوله: ((وفي الإشارة بالطرف والحاجب وغير ذلك من الجوارح، مرفق كبير ومعونة حاضرة في أمور يسترها بعض الناس من بعض، ويخفونها من الجليس وغير الجليس، ولولا الإشارة لم يتفاهم الناس معنى خاص

الخـــــاص ))[15] ، والعقد هو الحساب، وهو دون اللفظ والخط كما فسره " البغدادي" : (( والعقد نوع من الحساب يكون بأصابع اليدين

يقال له حساب اليد، وقد ورد منه في الحديث "وعقد عقْدَ التسعين"، وهو يشتمل على معان كثيرة.))[16]. وقد ألّفوا كتبا وأراجيز كأرجوزة "ابن المغربي" ومنها قوله في عقد الثلاثين: واضممها عند الثلاثين ترى~ كقابض الإبرة من فوق الثرى.

بمعنى تحصل الثلاثون بوضع إبهامك إلى طرف السبابة، أي جمع طرفيها كقابض الإبرة. وأما النصبة فهي الحال الناطقة بغير لفظٍ، والمشيرة بغير يدٍ، ومن أمثلتها في نطق الجماد بدلالة الحال، كقول "الفضل بن عيسى بن أبال" : (( سل الأرض، فقل من شقّ أنهارك، وغرس أشجارك، وجنى ثمارك؟ فان لم تجبك حوارا، أجابتك اعتبارا))[17] ، وبجملة الإشارات والعلاقات يتمكن الإنسان من الإفصاح بغير مقام بمعنى أنها لغات يتم التفاهم بها بين العباد، ولولا معرفة العباد لمعنى الحساب في الدنيا، لما فهموا عن الله عز وجل الحساب في الآخرة، وفي عدم اللفظ وفساد الخط والجهل بالعقد، فساد جل النعم، وفقدان جمهور المنافع، واختلال كل ما جعله الله عز وجل لنا قواما، ومصلحة ونظاما.[18] واتجه الجاحظ إلى كتابه "الحيوان" فذكر مبادئ العلاقات المتعددة، تحت عنوان كبير هو "البيان" الذي جعله الله تعالى سببا بين الناس ومعبرا عن حقائق حاجاتهم ... " ثم لم يرض لهم من البيان بصنف واحد بل جمع ذلك ولم يفرق وكثر ولم يقلل، واظهر ولم يخف. وجعل آلة البيان التي يتعارفون معانيهم، والترجمان الذي إليه يرجعون عند اختلافهم في أربعة أشياء، وفي خصلة خامسة، وان نفقت عن بلوغ هذه الأربعة في جهاتها، فقد تبدل بجنسها الذي وضعت له، وصرفت إليه، وهذه الخصال هي: اللفظ، والخط، والإشارة، والعقد، و الخصلة الخامسة، ما اوجد من صحة الدلالة

وصدق الشهادة، ووضوح البرهان في الأجرام الجامدة الصامتة والساكنة التي لا تتبين ولا تحس ولا تفهم، ولا تتحرك إلا بداخل يدخل عليها، أو عند ممسك خلى عنها،بعد أن كان تقييده لها، ثم رتب المحسوسات، وحصل الموجودات، فجعل اللفظ للسامع، وجعل الإشارة للناظر، و اللامس في معرفة العقد، إلا بما فضل الله نصيب الناظر في ذلك، على قدر نصيب اللامس، وجعل الخط دليلا على ما غاب من حوائجه عنه، وسبباً موصولا بينه وبين أعوانه، وجعله خازنا لما لا يأمن نسيانه، مما قد أحصاه وحفظه، وأتقنه وجمعه، و تكلف الإحاطة به، ولم يجعل للشّام والذائق نصيباً"[19]، لقد صرّح الجاحظ بذكره أربعة أقسام للبيان ولم يسمّ الخامسة، فجعل اللغة من عناصر السيميائية، بالإضافة إلى حديثه عن المواقف التي ترتضي الشكل المعين من الأصناف المذكورة، وربطها بالمقام، وهو حديث "علم النفس الاجتماعي"[20].

رأينا أن "دي سوسير" عدّ السيميائية أوسع من اللسانيات، وهذه الأخيرة جزء من السيميائية، وألحقها بعلم النفس العام، وعلم النفس الاجتماعي على وجه الخصوص.[21] وقد تفطن الجاحظ إلى هذه القضية، وما يثبت ذلك عنده تعريفه "البيان"، وهدفه إفهاما وتفهيما بغض النظر عن العلامة التي تنقله، فيقول:

(( والبيان اسم جامع لكل شيء، كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان... ومن أي جنس كان الدليل ، لأن مدار الأمر والغاية التي تجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام ، فأي شيء بلغ الإفهام ، فأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع ))[22]. ويبدو أن الجاحظ فتح لمن بعده منافذ السيميائية، فجاء من بعده "ابن قتيبة" يفسّر ما أورده من وسائل غير لفظية إذا تمكن بها من تبليغ المقاصد، كالاستدلال

بالعين والإشارة والنصبة، ومن أمثلة الاستدلال بالعين معرفة الحب والبغض من خلال حركة العين، حجته قول الأعرابي:

إن كاتمونا القلى نمّت عيونهم ~

والعين تظهر ما في القلب أو تصف.[23]

ارتقت السيميائية انطلاقا من مقولات الجاحظ، حيث أصبح لكل موقف الإشارات التي تخصه، وهي تقوم مقام ألفاظه، فمواقف العشق لها علاماتها، كما سجّلها "ابن عبد ربه" :

وللحب آيات إذا هي صرّحت تبدّت علامات لها غرر صفر.

فباطنه سقم، وظاهره جـــوٌ وأولـــه ذكر،وآخره فكر[24].

لقد تقصى الجاحظ أبعاد البيان المختلفة، من لفظ ينطق أو خط يكتب أو إشارة تفهم أو عقد حسابي يدرك، أو علم نفس اجتماعي يمارس، ووقف عند إبراز أبعاد النظرية السيميائية، التي قصدها "الفهم والإفهام".

إن نظرية الجاحظ في " الفهم والإفهام" هي الغاية الكبرى في السيميائية التي تعد أم اللغات، واللغة فرع عليها ومنها، إذ أن أية دلالة أو إشارة تفهم المتلقي ما تريده، تعد فرعا من لغة الفهم والإفهام، وهذا ما اخذ الجاحظ يطبقه في دراساته التي عزّزها بمصادر يتكئ عليها من القران الكريم والحديث الشريف والشعر العربي.

**3) الصورة الشعرية –أنموذجا- بين القدامى والمحدثيـــــن:**

**3-1) مفهوم الصورة:** عالم الشعر، عالم جميل فيه الحركية والألوان، لغته غير محدودة ولا تعترف بالمنطق، يسعى الشاعر فيه وراء المطلق للتمسك به عبر تجربته الشعرية متوسلا في ذلك الكلمة والرمز والإيقاع و الصورة: ((إن الشعر صياغة جمالية للإيقاع الفني الخفي الذي يحكم تجربتنا الإنسانية الشاملة، وهو بذلك ممارسة للرؤية في أعماقها، ابتغاء استحضار الغائب من

خلال اللغة ))[25] والشعر: (( قوامه العقل والمنطق والوضوح... ويؤدي وظيفة إبلاغية مباشرة ))[26] ، إلا أن الشعر بخلاف ذلك (( يعتمد على الخيال أو الرؤية التي تحيد بدلالة اللغة الحقيقية عما وضعت لها أصلا لتشحنها بمعان جديدة وإيحاءات غير مألوفة ))[27] ، أي أن هذه الصناعة تختلف عن الخطاب النثري، كونها تستحدث أساليب خاصة في الكتابة اللغوية.

ذكر أدونيس في كتابه "مقدمة للشعر العربي" أن الشعر : (( يأتي مفاجئا غريبا عدو المنطق والحكمة والعقل ندخل معه إلى حرم الأسرار ويتحد بالأسطوري العجيب السحري ))[28].

والشعر أو الشاعر، لا ينقل لنا الدلالات والمعاني بصورة رتيبة كما هي في الواقع، ولكنه يروم إلى اكتشاف كنه الأشياء بالشعور والحدس لا بالعقل والفكر: (( لان الفكر لا يجوز أن يدخل العالم الشعري إلا متقنعا غير سافر، متلفعا بالمشاعر والتصورات والظلال ذائبا في وهج الحس والانفعال... ليس له أن يلج هذا العالم ساكنا باردا مجردا ))[29] ، فالشاعر إذا ليس كالعالم أو المفكر الذي يعبر بالكلمة العارية، انه يعبر بالصورة والإشارة والرمز.

ان تحديد ماهية الصورة تحديدا دقيقا من الصعوبة بمكان، لان الفنون بطبيعتها تكره القيود وهذا هو السر في تعدد مفاهيم الصورة وتباينها بين النقاد، بتعدد اتجاهاتهم و منطلقاتهم الفكرية والفلسفية وبالتالي أضحى للصورة مفهومان:

~ مفهوم قديم لا يتعدى حدود التشبيه والمجاز والكناية.

~ مفهوم جديد يضيف إلى الصورة البلاغية: الصورة الذهنية والصورة الرمزية بالإضافة إلى الأسطورة لما لها من علاقة بالتصوير.

الصورة في اللغة: جاء في لسان العرب لـ "ابن منظور" : (( مادة [ ص،و،ر]، الصورة في الشكل والجمع صور، وقد صوره فتصور، وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي

والتصاوير: التماثيل، قال ابن الأثير: الصورة ترد في لسان العرب (لغتهم) على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا أي هيئته، و

صورة كذا و كذا أي صفته ))[30] ، وأما التصور فهو: (( مرور الفكر بالصورة الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفعل بها ثم اختزنها في مخيلته مروره بها يتصفحهـــا ))[31] ، وأما التصوير فهو إبراز الصورة إلى الخارج بشكل فني، فالتصور إذا عقلي، أما التصوير فهو شكلي

(( التصور هو العلاقة بين الصورة والتصوير، وأداته الفكر فقط، وأما التصوير فأداته الفكر واللسان واللغة ))[32] ، والتصوير في القران الكريم، ليس تصويرا شكليا بل هو تصوير شامل:

(( فهو تصوير باللون، وتصوير بالحركة، وتصوير بالتخييل، كما انه تصوير بالنغمة تقوم مقام اللون في التمثيل، وكثيرا ما يشترك الوصف والحوار، وجرس الكلمات، ونغم العبارات و موسيقى السياق في إبراز صورة من الصور. ))[33].

اصطلاحـــا: إن الدارس للأدب العربي القديم لا يعثر على تعبير الصورة الشعرية في التراث الأدبي بالمفهوم المتداول الآن، وان كان شعرنا القديم لا يخلو من ضروب التصوير، لان الدرس النقدي العربي كان يحصر التصوير في مجالات البلاغة المختلفة كالمجاز والتشبيه والاستعارة، أما الصورة الشعرية –كمصطلح نقدي- الذي يعنى بجماليات النص الأدبي قد دخل النقد العربي في العصر الحديث تأثرا بالدراسات الأدبية الغربية،

ومسايرة لحركة التأثير والتأثر التي عرفتها الآداب العالمية وهو يتطور في حركية دائبة نحو الكمال.

لقد ركزت أكثر التعريفات النقدية للصورة على وظيفتها و مجال عملها في الأدب:

(( مفهوم الصورة الشعرية ليس من المفاهيم البسيطة السريعة التحديد، و إنما هناك عدد من العوامل التي تدخل في تحديد طبيعتها، كالتجربة والشعور والفكر والمجاز والإدراك والتشابه والدقة... فهي من القضايا النقدية الصعبة، و لان دراستها لابد أن توقع الدارس في مزالق العناية بالشكل أو بدور الخيال أو بدور موسيقى الشعر كما هو في المدارس الأدبية ))[34].

فالصورة مركبة و معقدة و تستعصي على الدارس، لقد ظهر الاهتمام بالصورة في الدرس الأدبي عموما، و الشعر خصوصا، منذ حركة الترجمة التي عرفها الفكر العربي عن الفلسفة اليونانية، ومدى الاحتكاك الحادث بين الحضارتين الغربية و العربية، (( فإذا كان الاهتمام بالصورة أصيلا بالنظر إلى الإبداع الأدبي و تحليله، فقد رأينا أن الاصطلاح قديم كذلك، يتردد في المصنفات النقدية، وان برؤى تتقارب حينا، وتتباعد حينا آخر، فهو ليس جديدا ولا يخفى أن التذوق الجمالي منذ أن كان الشعر في المجتمعات القديمة كان مصدره الصورة التي تساعد على اكتمال الخصائص الفنية في الفن و الأعمال الأدبية ))(35) ، فالصورة من هذا الحيز ترددت في المصنفات القديمة ، كما وجدت في الأعمال النقدية الحديثة.

### 2-3) مفهوم الصورة عند القدماء:

لقد كانت الصورة الشعرية وما تزال موضوعا مخصوصا بالمدح والثناء، ولها من الحظوة بمكان، والعجيب أن يكون هذا موضع إجماع بين نقاد ينتمون إلى

عصور و ثقافات متنوعة، فهذا "أرسطو" يميزها عن باقي الأساليب بالتشريف، فيقول: (( ولكن أعظم الأساليب حقا هو أسلوب الاستعارة... وهو آية الموهبة ))[36] ، نخلص انطلاقا من أرسطو كونه يربط الصورة بإحدى طرق المحاكاة الثلاث، ويعمق الصلة بين الشعر و الرسام، فإذا كان الرسام وهو فنان يستعمل الريشة و الألوان، فان الشاعر يستعمل الألفاظ و المفردات و يصوغها في قالب فني مؤثر يترك أثره في المتلقي.

وحتى تكون الصورة حية في النص الأدبي، لها ما لها من مفعول و تأثير، فلابد لها من خيال يخرجها من النمطية و التقرير و المباشرة، فالخيال هو الذي يحلّق بالقارئ في الآفاق الرحبة، و يخلق له دنيا جديدة، و عوامل لا مرئية تخرجه من العزلة و التقوقع. فالخيال الذي يرى فيه "سقراط" نوعا من الجنون العلوي، والأمر نفسه عند "أفلاطون" الذي كان يعتقد

(( أن الشعراء مسكونون بالأرواح، وهذه الأرواح من الممكن أن تكون خيّرة كما يمكن أم تكون أرواحا شريرة ))[37] ، وهذا الاعتقاد بان الشاعر مهووس، وله علاقة بالأرواح والجن، له أثره في الشعر العربي القديم، فقد نسب إلى الشعراء المجيدين أن أرواحهم ممزوجة بالجن ،كما نسبوا إلى (وادي عبقر) الذي تسكنه الجن حسب اعتقادهم وزعمهم، وكان وراء كل شاعر مُجيد جن يسنده و يلهمه. لقد اخذ العرب القدماء مفهوم الصورة مع الفلسفة اليونانية، وبالذات الفلسفة الأرسطية، وجرّهم فصل "أرسطو" بين "الصورة و الهيولي" إلى الفصل بين اللفظ و المعنى غي تفسير القران الكريم، و سرعان ما انتقل هذا الفصل بين اللفظ و المعنى إلى الشعر الذي يعد من الشواهد في تفسير القران الكريم على حد تعبير الباحث "علي البطل"[38] . فـ "أبو هلال العسكري" يعلنها صراحة: (( الألفاظ أجساد و المعاني أرواح))[39]

أما "الجاحظ" فيرى: (( أن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير ))[40].

وضع "عبد القاهر الجرجاني" القواعد الأساسية في البناء النقدي العربي من خلال فهمه لطبيعة "الصورة" التي هي عنده مرادفة "للنظم" أو الصياغة، فنظرية النظم عنده لا تعني صف الألفاظ بعضها بجانب بعض بقدر ما تعني توخّي معاني النحو التي تخلق التفاعل والنماء داخل السياق.

فالصورة إذا حسب نظرية النظم مرتبطة ارتباطا وثيقا بالصياغة، وليس غريبا أن يراوح النقد العربي مكانه، ويهتم بالشكليات والتفريعات والتقنين والتقعيد لمختلف العلوم خاصة البلاغة منها، فالجاحظ يرى أن الشعر ضرب من التصوير، بينما نجد "قدامة بن جعفر" قد فتح الباب واسعا أمام المنطق في الشعر وبالتالي صار مفهوم الصورة متأثرا بهذه الثقافة النقدية حيث أصبحت مقصودة لذاتها، أي أنها غاية وليست وسيلة لفهم الشعر وإبراز جمالياته للمتلقي، فكانت الصورة عند القدماء جزئية لا كاملة، فهي لا تتعدى كونها استعارة وتشبيها وكناية وغيرها من علوم البلاغة.

وفي ظل هذا الموروث بادر "عبد القاهر الجرجاني" إلى تصحيح المفاهيم المغلوطة ووضع الأصول الصحيحة لتغيير ماهو سائد عند سابقيه : (( فلم يتعمق احد من النقاد العرب القدماء ما تعمقه عبد القاهر الجرجاني في فهم الصورة معتمدا في كل ذلك أساسا على فكرته على عقد الصلة بين الشعر والفنون النفعية وطرق النقش والتصوير ))[41] ، وبالتالي فالتصوير لم يكن يبارح الأعمال البلاغية القديمة وهو مما له علاقة مباشرة بالسيميائية كون التصوير يولد الدلالات وهو الحيز الذي تتفاعل فيه البلاغة والسيميائية بصفته

همزة وصل بين العلمين وهذا ما يدعو بحق إلى طرح البلاغة العربية القديمة ضمن حقل السيمياء كي تتغذى هذه الأخيرة من أنساقه، وكذلك تجد البلاغة فضاء تعبر فيه عن وجودها وتعبر فيه عن نظامها.

### 3-3) الصورة عند الغرب والعرب المحدثين:

يعرف الشاعر الفرنسي "بيير ريفاردي" (pierre reverdi) (1889-1960) لفظة صورة بأنها : (( إبداع ذهني صرف، وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة و كثرة، ولا يمكن إحداث صورة المقارنة بين حقيقتين واقعتين بعيدتين لمن لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل ))[42] ، فالصورة إذا عند "ريفاردي" إبداع ذهني تعتمد أساسا على الخيال، والعقل وحده هو الذي يدرك علاقاتها.

وكان لنظرية "كولريدج" ( théorie de Coleridge ) في الخيال اثر كبير في بناء الصورة الشعرية لأنه يقوم بالدور الأساس في بنائها عن طريق الجمع بين عناصرها المختلفة. وترتبط الصورة بالخيال ارتباطا وثيقا فبواسطة فاعلية الخيال ونشاطه: (( تنفذ الصورة إلى متخيلة المتلقي فتنطبع فيها بشكل معين وهيئة مخصوصة، ناقلة إحساس الشاعر تجاه الأشياء، وانفعاله بها، وتفاعله معها ))[43] ، ولهذا سمي هذا المفهوم بهذا الشكل فهو تصوير في العقل و المخيلة البشرية.

" نجد أن "البرناسية" لا تعترف إلا بالصورة المرئية المجسمة أو ما يسمى بـ "البلاستيكية" بعيدا عن نطاق الذات الفردية، وبالتالي فالصورة أنواع متعددة فالعلامة اللغوية يمكن أن تكون صورة، والصورة المجسمة التي هي "تمثيل" تكون صورة كذلك.

"الرمزية" لا تقف عند حدود الصورة كالبرناسية، ولكنها تطلب أن يتجاوزها الفنان إلى أثرها في أعماق النفس أو اللاشعور وبالتالي ابتدعوا وسائلهم الخاصة في التعبير كتصوير المسموعات بالمبصرات، والمبصرات بالمشمومات وهو ما يسمى بـ "تراسل الحواس" .

"السريالية" اهتمت بالصورة على أساس أنها جوهر الشعر ولبه، وجعلت منها فيضا يتلقاه الشاعر نابعا من وجدانه، وبذلك تبدو الصورة خيالية وحالمة. أما "الوجودية" فقد نظرت إلى الصورة على أنها عمل تركيبي يقوم الخيال ببنائها."[44]

أما عندما نعود إلى العرب المحدثين في اشتغالهم حول الصورة نجد أنهم توسعوا فيها بحيث

(( انه أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية مما تعودنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع والمعاني والعروض والقافية والسرد وغيرها من وسائل التعبير الفني ))[45] ، ما يدعو إلى النظر في الأنساق البلاغية العربية كصور أيقونية (صور شعرية) بوجهة نظر جديدة.

الصورة الشعرية عند الباحث "عبد القادر القط" : (( الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ و العبارات ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد و المقابلة و التجانس و غيرها من وسائل التعبير الفني... و الألفاظ و العبارات هي مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صوره الشعرية))[46] ، بحيث لم يعد مفهوم الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ضيّقا أو قاصرا على الجانب البلاغي فقط، بل اتسع مفهومها، وامتد إلى الجانب الشعوري الوجداني، غير أن مصطلح الصورة الشعرية لم يستعمل

بهذا المعنى إلا حديثا فهو عند "مصطفى ناصف" يستعمل عادة للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي.

وتطلق مرادفا للاستعمال الإستعاري للكلمات، يقول "ناصف": (( إن لفظ الاستعارة إذا أحسن إدراكه قد يكون أهدى من لفظ الصورة ))[47] ، يعقب الباحث "احمد علي دهمان" على "ناصف" : (( انه قصر الدلالة على الاستعمال المجازي، مع أن كثيرا من الصور لا نصيب للمجاز فيها، وهي مع ذلك صور رائعة خصبة الخيال ، ثرّة العاطفة، وتدل على قدرة الأديب على الخلق أيضا ))[48] ، يظهر أن الصورة الشعرية لها امتداد كبير يتجاوز حدود اللغة المجازية. و الصورة الشعرية عند "نعيم اليافي" : (( واسطة الشعر و جوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة، تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبنات تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه ))[49].

فالعمل الفني مبني على الصورة الشعرية، و بالرغم من كون الصورة تتعدى الاستعمال المجازي، إلا أن هذا الأخير هو جوهرها، والأنساق البلاغية العربية هي عبارة عن صور خصبة و ثرية تبعث طاقة متجددة و فعالة لحقل السيميائية، و تكسب العمل الأدبي العربي مزيدا من الرقي و تفعيل المناهج السيميائية والنقد على وجه العموم.

4) دراسة سيميائية (التناص ) للاستعارة عند "عبد القاهر الجرجاني" –أنموذجا-:

شهدت "الاستعارة" على يد "عبد القاهر الجرجاني" تطورا كبيرا من خلال دراسته لحقلها الدلالي، ولإضاءة وظائفها داخل الكلام، فضلا عن حديثه عن أهميتها و منزلتها قياسا إلى فنون البيان الأخرى، وقد أشار بعض النقاد العرب المحدثين إلى دور "عبد القاهر" و مزيته في تناول هذا الموضوع.

يمكن أن ننطلق من آلية "التناص" (intertextualité) في فهم "الاستعارة" من منظور "سيميائي" و ذلك عبر كتاب "أسرار البلاغة" لـ "عبد القاهر الجرجاني" .

حُدّد التناص، الذي ظهر بوصفه مصطلحا في مرحلة "الستينات" على يد "جوليا كريستيفا"

(Julia Kristeva ) بمجموعة مفاهيم نسجت لتشكل المنطقة الإشتغالية له، ومن بين تلك المفاهيم "التناص" الذي هو "تعالق (الدخول في علاقة ) نصوص مع نص آخر بكيفيات مختلفة، وهو فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة"[50]، أو هو "مجال عام للصيغ المجهولة للنص التي لا تظهر على سطحه"[51]، وقد حدد "جيني" (z.jeni) في كتابه "استراتيجيات التشاكل" التناص بـ " وصفه تحويلا و تمثيلا لعدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بريادة المعنى"[52]، في حين حدد "مارك أنجينو" (mark angino) التناص بقوله: "هو التقاطع داخل نص لتعبير (القول) مأخوذ من نصوص أخرى، أو هو النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة"[53]. أما "جيرار جنيت" فقد ذكر أن "التناص محاولة دراسة العلاقة بين النصوص المكونة لنص معين"[54]. في حين تتعدد مسمياته ما بين: ( تعدد الأصوات ،التفاعل النصي التعالي النصي، الحوارية، تداخل النصوص التداخل النصي...).

ومن بين تلك المفاهيم يمكن استخلاص مفهوم عام للتناص يتعلق بماهيته، محددا وظيفته الدلالية، خارجا عن إطار النص بوصفه إبداعا، مقتربا من التداخل الحاصل بين المصطلحات الأخرى في ميدان التنظير، ونعني بذلك التداخل الكائن بين مصطلحات "البيان" في "البلاغة العربية" و فنونها بشكل عام، التي اقتنصها "الجرجاني" بشكل خاص.

التناص بوصفه تقنية يتحايل بها النص ليكسب ذاته تشكيلا و تداخلا مع نصوص أخرى وهو وسيلة تواصل هدفها التفاعل، وتأسيس ديناميكية متعددة لغرض الوصول نحو التحول الدلالي الذي يميز الفن البياني المعين، ويجعله قطبا مؤسسا لمنظومة علامية تشرك القارئ معها في تصيد الدلالات و البحث عن طبقات النص أو "جيولوجيا النص" على حد تعبير "بارت" . تشكل الفنون البيانية من "مجاز" و "استعارة" و "تشبيه" و "تمثيل" مسرحا علاميا

لأنها تشكل دائما بوصفها بدائل للأشياء الحقيقية، وهذا هو جوهر "العلامة".

حيث تعد العلامات بدائل للأشياء، وهذا البديل هو الذي سيحدد مضمون العلامة.

و التناص، هو "تداخل النص البياني" مع غيره المنتمي له للحقل الدلالي نفسه، و استعماله في إطار ضمني داخل فن بياني آخر، أي انه يرتكز بشكل أساس على تشابه دلالي في المعنى بين نصين. يمكن تحديد علاقات داخلية بين الفنون البيانية اي: بين الاستعارة و التشبيه من جهة، و الاستعارة و التمثيل من جهة أخرى، و هنا سيتمثل حضور فنون عدّة في فن واحد، وهذا مظهر من مظاهر "التناصية" التي يشكلها التناص في علاقاته عبر النص. إذ هناك قوى فاعلة تعمل داخل نسيج "الفنون البيانية"، لتجعلها متداخلة فيما بينها تلك القوى تحكمها أنظمة العلاقات التي تشكل كل فن:

الاستعارة = المستعار له + المستعار منه + المستعار.

التشبيه= المشبه + المشبه به + وجه الشبه + أداة الشبه .

المجاز = المعنى الظاهر ( المعنى )+المعنى الباطـــــن(معنى المعنـــــــــى ).

ويمكن تأمل نص "الجرجاني" بمقدار من الاستنباط و التأويل، نجد يركز بشكل كبير على التداخل الحاصل بين فنون البيان العربي، مركزا على دور الاستعارة في ذلك التداخل، حيث يقول: (( الاستعارة ضرب من التشبيه و نمط من التمثيل ))[55] ، ثم يستطرد قائلا في أولوية البحث في فنون البيان: (( وأول ذلك و أولاه، و أحقه بان يستوفيه النظر و يتقصاه القول على التشبيه و التمثيل و الاستعارة، فان هذه أصول كثيرة، كان جل محاسن الكلام إن لم نقل كلها متفرعة عنها و راجعة إليها، و كأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها و أقطار تحيط بها من جهاتها ))[56]. وقد جاءت فنون البيان العربي بهذه الصورة تبعا للطبيعة الاستدلالية له، ومبدأ حمل الفرع على الأصل لمناسبة بينهما، فـ "النظام المعرفي البياني" على حد تعبير "عابد الجابري"، "نظام متأثر بالخطاب المعرفي الفقهي و الخطاب الديني الذي جاء أصلا بوصفه بحثا ابستومولوجيا للكشف عن منطقه الداخلي بهدف استثمار النص القرآني و تفسيره و استنباط الدلالات منه "[57]. إذن يمكن القول "أن فنون البيان العربي قد حققت تناصا خارجيا و تناصا داخليا، تناصا خارجيا مع علوم الشريعة الأخرى، فالخطاب البياني قد تأثر بشكل أو بأخر، نسبة لتداخل العلوم الإسلامية، بالخطاب الديني و الخطاب الفقهي، ومن الجدير بالذكر إن ميكانيزمات كل تلك الخطابات قد تجتمع لتحقيق غاية واحدة هي خدمة النص القرآني، والكشف عن "دلائل الإعجاز" و بيان "أسرار البلاغة فيه" "[58].

حققت أيضا تناصا داخليا فيما بينها داخل الخطاب البياني نفسه: مباحث الاستعارة مع مباحث التشبيه، والتشبيه مع مباحث التمثيل، والمجاز مع الاستعارة، فهذا التبادل الحواري بين هذه الفنون جعل التصرف في حقل الدلالات يشكل فضاء ضمنيا لتبادل المدلولات المختلفة بينها.

و قد صرّح الجرجاني بـ مبدأ حمل الخاص على العام، والبدء بالعام قبل الخاص وذلك في قوله: (( اعلم أن الذي يوجبه ظاهر الأمر وما يسبق إليه الفكر أن نبدأ بجملة من القول في الحقيقة و المجاز و نتبع ذلك القول في التشبيه و التمثيل ثم ننسق ذكر الاستعارة عليها ونأتي بها في أثرها وذلك أن المجاز اعم من الاستعارة، و الواجب أن نبدأ بالعام قبل الخاص، والتشبيه كالأصل في الاستعارة، وهو شبيه بالفرع له أو صورة مقتضية من صورة))[59] ، انطلاقا من هذا النص، ومتابعة للدوال التي يطرحها، يجد البحث أن النص الإستعاري أصبح نصا مكونا من نصوص أخرى، يحتل فيه النص التشبيهي الأولوية و المساحة الكبرى، وعلى الرغم من "الجرجاني" في نصه السابق قد تحدث عن منهجه في البحث و الاستدلال، لكن هذا المنهج منطلق من سلسلة تعاقبية في الذهن، تحدد المقصود و تشرع في المعهود الذي قدّم بوصفه مشروعا للإنجاز.

إن "الجرجاني" و هو يتحدث عن التناص الاستعاري، يعترف بصعوبة هذا الأخير مع التشبيه، ويتجلى ذلك في قوله وهو يتحدث عن قسمي الاستعارة المفيدة، وغير المفيدة:

((وأما المفيد فيكون باستعارتك له فائدة، ومعنى من المعاني وغرض من الأغراض...وجملة تلك الفائدة وذلك الغرض (التشبيه)، إلا أن طرقه تختلف حتى تفوت النهاية، ومذاهبه تتشعب حتى لا غاية، ولا يمكن الانفصال منه إلا بفصول جمة، وقسمة بعد قسمة ))[60]. وصرح الجرجاني ضمنيا في أكثر من موضع بشدة التداخل الحاصل بين الاستعارة و التشبيه، والى الحوارية الكائنة بينهما، ويتمثل ذلك في أكثر من موضع: (( التشبيه هو المغزى من كل استعارة تفيد ))[61] ، وفي حديثه عن أقسام الاستعارة (التصريحية و المكنية)

كما سميت بعد الجرجاني: (( التشبيه يأتيك عفوا [في القسم الأول: رأيت أسدا]... وفي القسم الثاني... وجدته يتراءى لك بعد أن تمزق إليه سترا وتعمل تأملا و فكرا ))[62] ، وقوله أيضا:

(( الاستعارة... تعتمد التشبيه أبدا ))[63] ، ثم يبين الجرجاني، بشيء من المنطق والإيماء أهمية التداخل بين التشبيه و الاستعارة و علة ذلك، وهذا متمثل بقوله في معرض حديثه عن مثال (رأيت أسدا) : (( تقول رأيت أسدا، تريد رجلا شبيها به في الشجاعة، فالتشبيه ليس هو الاستعارة، ولكن الاستعارة كانت من اجل التشبيه، وهو كالفرض فيها أو كالعلة والسبب في فعلها ))[64] ، يقول في الإطار نفسه: (( التشبيه يحصل بالاستعارة على وجه خاص وهو المبالغة ))[65] ، أما فيما يخص التداخل بين الاستعارة و التمثيل، فقد تحدث الجرجاني عن ذلك عاقدا فصلا حمل عنوان (الفرق بين الاستعارة و التمثيل)[66] ، فضلا عن حديثه "الاستعارة التمثيلية"[67]، وهذا التداخل كائن عن طريق "الاستعاضة"، فيما أن التشبيه والتمثيل وجهان لعملة واحدة، بحيث يغدو التشبيه في كثير من مباحثه تمثيلا إن استخدمت معه آليات التأويل.

والتشبيه متداخل مع الاستعارة كما اشرنا، لذا غدت "الاستعارة متناصة" مع "التمثيل" لكن ذلك لا يطلق على العموم، فليست كل مباحث الاستعارة (لاسيما أقسامها) متداخلة مع التمثيل، بل إن التفاعل النصي كامن في النوع الذي سماه "الجرجاني" بـ "الاستعارة التمثيلية"

يمكن القول أن "البنية العلامية" كانت حاضرة في خطاب الجرجاني النقدي والبلاغي، وان تلك البنية قد اشتغلت في ميدان دخول الاستعارة في التناص، وشغلت منه حيزا كبيرا، قياسا إلى فنون البيان الأخرى، فدور العلامة، كما يقول "بنفنيست" هو: (( أن تحل محل شيء آخر))[68]. والعملية الإستعارية كلها قائمة على الادّعاء والنقل (الاستبدال) وإحلال لفظة محل لفظة

أخرى لتأدية وظائف إيحائية، وقيم إشـــــــارية[69]. والاستعارة وفقا لهذا الميدان العلامي تمتاز (( بالقدرة على التحول على مستوى المدلول لكي يصبح بدوره علامة من نوع آخر تشير إلى مدلول آخر فيما يعرف بالتحول الدلالـــــــــــــي ))[70]. ويتبين من خلال نص الجرجاني في "الأسرار" انه يفضل الاستعارة في الاشتغال الدلالي أكثر من غيرها من الفنون البيانية، لكنه في ميدان التفرقة بينها وبين التشبيه، أو التمثيل، يعترف بقصور القول عن ذلك، وعدم الوصول إلى حكم قاطع. مما دفع البلاغيين إلى نحت بعض المصطلحات التي قد تشير إلى فنين معينين، من ذلك ( الاستعارة التمثيلية، التشبيه التمثيلي...)، يقول الجرجاني في فصل التفرقة بين الاستعارة و التشبيه: (( وهذا موضع من الجملة مشكل ، ولايمكن القطع فيه بحكم على التفصيل ))[71]. ويذكر أن : (( هذا شعب من القول يحتاج إلى كلام أكثر من هذا ويدخل فيه مسائل... ولا يمكن أن يقال فيه قول قاطع ))[72].

فيما يخص تداخل الاستعارة مع "المجاز" فقد ذكر "الجرجاني" هذا التداخل ضمن مبدأ العام والخاص، وذلك بقوله: (( المجاز اعم من الاستعارة ))[73] ، وقوله: (( كل استعارة مجاز وليس كل مجاز استعارة))[74] ، ومهمة الاستعارة النصية تقريب الشبه ومناسبة طرفي الاستعارة لبعضهما، فضلا عن عملها في تفاعل الدلالات واستبدال المعنى والإيحاء به، فضلا عن السمات العلائقية التي تضفيها لتركيبها في النص، ونجد ذلك متضمنا في قول الجرجاني:

(( وملاك الاستعارة... تقريب الشبه ومناسبة المستعار للمستعار منه...وهي عندهم "النقل:

الاسم بشرط التشبيه على المبالغة، أما قطعا و أما قريبا من المقطوع علـــيه"...))[75]، ومن أهم النصوص التي ذكرها الجرجاني في هذا الميدان،

في التفرقة بين المجاز والاستعارة، قوله في معرض الرد على "القاضي الجرجاني" (ت 370ه) : (( يبين ذلك أنها إن كانت تسارق المجاز وتجري مجراه حتى تصلح لكل ما تصلح له، فذكرها في أقسام البديع... فذلك بين الفساد ))[76]. فالجرجاني يرفض مبدأ أن الاستعارة "تسارق المجاز"، أي تسلبه بعض حقوقه في استقلاليته بوصفه فنا من فنون البيان، وإنما يؤكد الجرجاني أن الاستعارة "تساوق" المجاز لا تسارقه.

تأسيسا على ما سبق يمكن القول أن دخول الاستعارة في التناص عند الجرجاني بين فنون البيان المختلفة تحدده طبيعة العلاقة بين هذه الفنون، ومدى تداخل الحقل الدلالي بينهم، و يمكن توضيح ذلك بالمخطط الآتي:

1) التفاعل النصي: يحدث بين الاستعارة و التشبيه.

2) العام والخاص: تحدث هذه العلاقة ما بين العامين (المجاز – التشبيه)، والخاصين ( الاستعارة – التمثيل ).

3) الاستعاضـــة: تحدث بين ( المجاز والتشبيه) من جهة، وبين (التمثيل والاستعارة ) من جهة اخرى.

يبدو واضحا من خلال المخطط، أن هناك انقطاعا أو فجوة بين علاقة المجاز والتمثيل، و ذلك لبعد الحقل الدلالي لكل منهما عن الآخر، فلا يمكن أن تشتغل آليات الحقل المجازي و مدلولاته مع آليات الحقل التمثيلي ومدلولاته، فالمجاز يعتمد على المعنى القريب و المعنى البعيد، فضلا عن اعتماده على البنية السطحية و البنية العميقة، في حين يشتغل التمثيل على الصورة الحاصلة والمثل الكائن من مجموعة مشبهات، ومجموعة مشبهات به.

يتضح أيضا أن الاستعارة المتشكلة من التشبيه، والمتفاعلة معه نصيا، لم تكن البؤرة الأساس في علاقات التناص للاستعارة، وكونت وحدة دلالية "جمعت فنون البيان" حولها، و لا عجب في ذلك، فالاستعارة، قديما و حديثا.

كان لها ميدان السبق في الدراسة، ولم يتعرض البلاغيون العرب القدامى، قبل الجرجاني، إلى تلك التفصيلات كما تعرض لها هو.

إلا إشارة "للقاضي الجرجاني" في "الوساطة" بينت أن الأداء الإستعاري يرتكز في جوهره التشبيه.[77] في حين كانت إشارات بقية النقاد عابرة، لم تتقص التفصيل والبيان، كما وجدنا عند الجرجاني.

و قد درست "الاستعارة"، بشكلها العام في دراسات شتى، على الصّعيدين :

~ صعيد الدرس العربي المعاصر، وصعيد الدرس الغربي، أما على صعيد الدرس العربي فقد تناولت دراسات عدة البيان العربي بشكل عام، والاستعارة منه بشكل خاص، تناولا معاصرا، واقفة عند تفصيلاتها، محللة دقائقها، كاشفة عن أسرارها، محاولة النظر إليها من منظار المناهج النقدية الحديثة و المعاصرة، مثل: الأسلوبية وعلوم اللسان والمناهج النصية والسيميائية. أما على صعيد الدرس الغربي، فقد دُرست الاستعارة باتجاهات شتّى، ونظر إليها نظرات مختلفة منها موافقة، ومنها مخالفة لما جاءت به البحوث العربية القديمة و الحديثة.

يمكن إجمال دراسة الاستعارة على الصعيد الغربي في ثلاث نظريات مشهورة:

الأولـــــى : النظرية التفاعلية للاستعارة ( the intration theory ).

الثانيـــة : النظرية الاستبدالية للإستعارة ( the substitution theory).

الثالثـــة: النظرية العلائقية للإستعارة (the comparison theory ).

تناولت النظرية الأولى فكرة ( أن الاستعارة ) تحوي على عنصرين مهمين:

1) بؤرة الاستعارة ( the focus of métaphore ).

2) الإطار المحيط بالبؤرة ( the frame of métaphore ).

يوضح أصحاب هذه النظرية أن الاستعارة لا تحوي على علاقة المشابهة فحسب، بل هناك علاقات أخرى في تركيبها، كعلاقات التناظر و التعالق ونحو ذلك، وان التفاعل بين عناصرها ناتج عن التوتر الحاصل بين بؤرة الاستعارة والإطار المحيط بها، فضلا عن أن نجاح الاستعارة مرتبط ببقاء القارئ واعيا لتوسيع الكلمة و استدادها، أي أن عليه الربط بين الدلالة الجديدة والدلالة القديمة في آن معا.[78]

أما النظرية الثانية، فقد تناولت فكرة أن الاستعارة تحل محل شيء آخر، أو إنها تستبدل كلمة بأخرى، وهكذا فان هذه النظرية تركز على أن التعبير الإستعاري يحل محل تعبير حرفي، أو كلمة تحل محل كلمة أخرى.[79]

أما الثالثة فتتناول العلاقات التي تحدثها الاستعارة داخل النص الواحد، ومدى أهميتها، و فاعليتها في نسيج النص الكلي.[80]

وقد تحدث العديد من النقاد الأوربيين عن سمة الاستعارة و تداخلها مع التشبيه، من أولئك "جان كوهن" الذي ذكر أن الاستعارة انزياح استبدالي، وهي خرق لقانون اللغة، وان لها إستيراتيجية استبدال المعنى وصور تغييره، ويؤكد أن غاية الصورة الإستعارية هي إثارة الانزياح الاستبدالي[81]. وقد ذكر "ريتشاردز" ( retchardes ) أن أعظم شيء في الاستعارة هو الفاعلية البديلة التي تحدث فيها، ونقل قول "شيلي" (Chelly) و أرسطو من أن اللغة في الجوهر "إستعارية" ، و أن أهم شيء هو: "القدرة على صياغة الاستعارة"[82] في حين ذكر "ستيفن أولمان" (Steven oulman) أن "الاستعارة تشبيه مكثف"[83].

أما "جيرار جنيت" فقد أكد "أن علاقات الاستعارة هي المشابهة و التجاور و التعارض، وان هذا المصطلح "الاستعارة"، يهفو إلى تغطية الحقل التشبيهي، وهي عبارة عن تشبيه ضمني و تمثل الصورة المركزية لكل بلاغة، وقد نقل "بروست" في الاستعارة الذي يتضمن أن كل صورة تشابه بلاغية هي استعارة"[84]، وذكر "رولان بارت" أن الاستعارة "تشتغل على سيطرة التجمعات الاستبدالية"[85]، وان "البحث فيها يهدف إلى إعادة بناء اشتغال الأنظمة الدلالية، و غاية البحث فيها هو الولوج إلى الدال الذي يتيح عتق المدلول و إعطائه معان متعددة و دلالات شتى"[86]، و تناول "هنريش بليث" الاستعارة مقسما إياها على أنواع عدّة، مسميا التمثيل بـ "الاستعارة النصانية"[87]. يبدو أن الآراء التي استعرضت لم تخرج عن فكرة: أن الاستعارة هي نقل لفظ و جعله بإزاء آخر، مدعية أن لهذا اللفظ دلالات تقوم مقام اللفظ المستبدل به، لعلاقة المشابهة أو المقارنة، هذه العلاقة ميزت الاستعارة و جعلت لها ميادين للإشتغال هي: "الميدان التداولي"، "الميدان الدلالي"، "ميدان السياق".

الميدان الأول جعل مهمة الاستعارة في تحقيق الاتصال والتواصل بين أجزاء عملية الحدث الكلامي ( المرسل= الناص، المتلقي، الرسالة= النص).[88]

و قد تناول ذلك "الجرجاني" بشكل مفصل مشيرا إلى أهمية التلقي في فهم الاستعارة، من ذلك رده على "الفرزدق" في مسألة غموض المعاني: ((... لأنه لم يرتب الألفاظ في الذكر على موجب ترتيب المعاني في الفكر... فكد وكدّر، ووضع السامع أن يفهم الغرض إلا بان يقدم و يؤخر، ثم أسرف في إبطال النظام و إبعاد المرام ))[89]. ففي هذا النص إشارة من إشارات الجرجاني إلى أن العملية بين المبدع و سامعه هي عملية نظام، عملية ترتيب

الألفاظ في النص ثم إرسالها للمتلقي ليحصل المقصود من ذلك، وهو تداول المعنى و فهمه.

أما الميدان الدلالي فقد تناول الاستعارة في مرجعية أهميتها وما تحدثه في النص، و لم يكن الجرجاني بعيدا عن ذلك فقد تحدث في أكثر من نص عن الأهمية الدلالية التي تجنى من الاستعارة، فقد ذكر في ذلك: (( راجع فكرتك واشحذ بصيرتك وأحسن التأمل... ثم انظر هل تجده استحسانهم و حمدهم... منصرفا، إلا إلى استعارة وقعت موقعها و أصابت غرضها أو حسن ترتيب تكامل معه البيان، حتى وصل المعنى إلى القلب، مع وصول اللفظ إلى السمع و استقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن. ))[90].

و تحدث أيضا عن القيمة الدلالية للتشكيل الإستعاري، وكيف أن الاستعارة تساوي: (التصوير+ التشكيل)، و عندما تخلو من ذلك تذهب قيمتها إذا: ((... لم يبق إلا المادة العارية من التصوير والطينة الخالية من التشكيل سقطت قيمتها وانحطت رتبتها ))[91] ، أما الميدان السياقي فقد اعتمد على مبدأ "التحفيز" لغرض تفجير الطاقات الدلالية في نظام النص المبني على سلسلة تعاقب الدوال التي تعمل على تحفيز إنتاج المدلولات و تشكيلها ،لذلك فالاستعارة تعتمد على تفاعل الدلالات الذي يعكس التركيب الإستعاري و يجسده، لذا كانت الاستعارة تقنية ديناميكية، تعتمد النقل، و المشابهة و الادعاء و التفاعل و هذه معان ذكرها الجرجاني و فصّل القول فيها.[92]

و يمارس السياق دوره بشكل أساس على بؤرة الاستعارة لإثارة معان جديدة، تؤدي إلى كشف علاقات الاستعارة بالواقع عبر مستويات عدّة:[93]

1- مستوى التوتر الحاصل بين عناصر الخطاب ذاتها.

2- مستوى التوتر الحاصل بين التأويل الحرفي و التأويل الإستعاري من قبل المتلقي.

3- مستوى التوتر الإشاري بين أن يكون المستعار له هو نفس المستعار أو لا يكون.

4- هذه المستويات تقود إلى تجاوز البنى السطحية (الأولية)، والبحث عن أبنية التركيب الإستعاري، لإستشفاف ما ورائيات اللغة، التي تتركز في قرائن النص الإستعاري و شفراته.

5- الوظيفة الإشارية التي يحيلها السياق، تساعد على فهم التقارب ما بين طرفي الاستعارة

و تمنع من تطابقهما، لأنه كلما كثر التطابق بين طرفي الاستعارة، أسهم ذلك في اضمحلالها و قتلها[94].

وقد أشار الجرجاني إلى ذلك في مسألة الاشتراك في عموم الجنس: (( إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان اشد كانت إلى النفوس أعجب، و كانت النفوس لها أطرب، وكان ميدانها إلى أن تحدث الأريحة أقرب، و ذلك أن موضع الإستحسان و مكان الإستظراف و المثير للدفين من الإرتياح، والمتآلف للنافر من المسرة، والمؤلف لأطراف البهجة، أنك ترى بهما الشيئين مثلين متباينين و مؤتلفين مختلفين...))[95].

ففي هذا النص حديث عن حيوية الإستعارة و مقوماتها من خلال رؤية طرفيها، و وظائفها وبين النص أيضا أن علاقة المشابهة هي العلاقة الوطيدة و الأساس بين طرفي الاستعارة.

و بهذا يمكن القول إن الجرجاني قد خطى خطوات مهمة في ميدان التحليل الإستعاري مركزا على الجانب الدلالي فيها، خطوات كان لها اثر فاعل في مساحة التحليل البياني العربي، وقد حاولنا مقاربتها سيميائيا علّنا نلج البلاغة بمنظور يعيد طرح أنساقها بشكل متجدد، يجد معنى ثريا في خضم الدراسات اللغوية و الأدبية الحديثة.

يبدو من خلال هذا العرض المعرفي أن البلاغة العربية بها أفكار حاسمة و مهمة للسيمياء المعاصرة فمجهودات البلاغيين القدامى لا تزال تحتاج إلى تعميق النظر من اجل بعثها، و الإفادة منها في المقاربات السيميائية، لكي تلج هذه الأخيرة في تجلية المعاني من الخطابين النثري و الشعري، خاصة مع كون الشعر لا يقدم معانيه بسهولة إلا إذا تسلّح المحلل بخلفية بلاغية وسيميائية وافرة. و إن هذا التقارب بين العلمين ( البلاغة و السيميائية) هو كونهما يهتمان بالعلامة اللغوية خاصة في الخطاب الأدبي، ما يحتم بإيجاد تفسير جديد للبلاغة العربية القديمة تستسيغه السيميـــــــائية.

**الهوامـــش:**

1- يقصد بمصطلح "المؤشر" إقامة علاقة سببية بين واقعة لغوية أو حدث لغوي وبين شيء تدل عليه الواقعة ( تخص هذه العلاقة أحداثا تتعلق بمواقف القول) : فقد يكون ارتفاع الصوت مؤشرا على حالة هياج لدى المتكلم. ويرتبط المؤشر عند بيرس بالواقع الخارجي، وتكون العلاقة بين المؤشر وهذا الواقع علاقة تجاور، فيمكن القول أن الدخان مؤشر على النار. ينظر: سيزا القاسم، احمد الإدريسي، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا،ج1، الدار البيضاء، ص: 177.

2- المرجع نفسه، ص: 40.

3- نفس المرجع، ص: 40.

4- الجاحظ، كتاب الحيوان، تح و شرح: عبد السلام محمد هارون، منشورات المجمع العالمي العربي الإسلامي، ط 23 ج1، بيروت، 1969، ص: 45.

5- سيزا القاسم، احمد الإدريسي، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص: 76.

6- المرجع نفسه، ص: 78.

7- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 448.

8- ابن العربي، الفتوحات، ص: 448.

9- المرجع نفسه، ص: 448 .

10- المرجع نفسه، ص: 284.

11- المرجع نفسه، ص: 284.

12- مصطفـــــــى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، دت، ص: 08.

13- ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 108.

14- الجاحظ، البيان والتبيين، مج 1، ص: 76.

15- المصدر نفسه،مج1(ج 1)، ص: 78.

16- البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، مج3، دار صادر، بيروت، ص: 147.

17- الجاحظ، البيان والتبيين، مج 1 (ج 1)، ص: 81.

18- المصدر نفسه، ص: 80.

19- الجاحظ، كتاب الحيوان، ص: 44-46.

20- ينظر: محمد كشاش، اللغة والحواس، رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية المكتبة العصرية، ط1 بيروت، 2001، ص: 28.

21- المرجع نفسه، ص: 27-28.

22- الجاحظ، البيان والتبيين، مج1، ج1، ص: 75-76.

23- ابن قتيبة، عيون الأخبار، مج 1، ج2، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1977، ص: 181.

24- ابن عبد ربه، كتاب العقد الفريد، تح: احمد أمين وآخرون، دار الكتاب العربي، ج2، بيروت ،ص: 317.

25- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص: 85.

26- المرجع نفسه، ص: 85.

27- المرجع نفسه، ص: 85.

28- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1971، ص:58.

29- سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، ط5، بيروت، 1983، ص: 58.

30- ابن منظور، لسان العرب، مادة "ص.و.ر"، ج2، ص: 492.

31- صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر، 1988، ص: 74.

32- صلاح عبد الفتاح الخالدي، "التصوير"، مجلة الرسالة، مج2، العدد 64، سبتمبر 1934، ص: 1756.

33- صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص:33.

34- احمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا و تطبيقا، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، ط1، دمشق، 1986، ص: 269-270.

35- فايز الداية، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي )، دار الفكر المعاصر، ط2، بيروت،1996، ص: 15.

36- أرسطو، فن الشعر، ص: 128.

37- إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1959، ص: 141.

38- ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها و تطورها، دار الأندلس، ط3، بيروت، 1983، ص: 15.

39- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1984، ص: 167.

40- الجاحظ، الحيوان، ص:131-132.

41- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1973، ص: 168.

42- مجدي وهبة، معجم مصطـــلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص: 237.

43- الأخضر عيكوس، "الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشعرية"، مجلة الآداب، العدد 1، 1994، ص: 77.

44- المرجع نفسه، ص: 77.

45- محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990، ص: 10.

46- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، ط2 1981،ص: 391.

47- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص: 3-5.

48- احمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص: 269-270.

49- المرجع نفسه، ص: 270.

50- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري –إستيراتيجية التناص- ، ص: 121.

51- حسين خمري، نظرية النص، الدار العربية للعلوم، 2007، ص:96.

52- تزفيتان تودوروف، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: احمد المديني، دار الشؤون الثقافية بغداد ،العراق، 1987، ص: 108.

53- المرجع نفسه، ص: 103.

54- محمد أديوان، "مشكلة التناص"، مجلة الأقلام، العدد (4،5،6) ، 1990، ص: 47.

55- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 192.

56- المصدر نفسه، ص: 25.

57- محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 11، 2011، ص: 130،131.

58- المرجع نفسه، ص: 128.

59- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 26.

60- المصدر نفسه، ص: 29.

61- المصدر نفسه، ص: 39.

62- نفس المصدر، ص: 40،39.

63- نفس المصدر، ص: 45.

64- المصدر نفسه، ص : 178.

65- المصدر نفسه، ص: 179.

66- ينظر: المصدر نفسه، ص: 178، 191.

67- ينظر نفسه، ص:192، 195.

68- سيزا القاسم، أنظمة العلامات في اللغة والأدب، ص: 178.

69- المرجع نفسه، ص: 59.

70- المرجع السابق، ص: 103.

71- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 185.

72- المصدر نفسه، ص: 186.

73- نفس المصدر، ص: 179.

74- نفس المصدر، ص: 293.

75- المصدر نفسه، ص: 293.

76- المصدر نفسه، ص: 293-294.

77- ينظر: نفس المصدر، ص: 296.

78- ينظر: يوسف أبو العدوس، "النظرية التفاعلية للاستعارة" ، المجلة العربية للثقافة، العدد: 32، 1997، ص: 223- 227.

79- المرجع نفسه، ص: 225.

80- المرجع نفسه، ص: 227.

81- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال، المغرب، 1986، ص: 110، 205.

82- ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية و التطور، منشاة المعارف، ط2، 1998، ص: 17، 37.

83- محمد أنقاو و محمد مشبال، "الصورة الأدبية" ، مجلة دراسات سال، العدد 4، 1990، ص: 101.

84- الصديق بوعلام، "البلاغة المقيدة"، مجلة العرب و الفكر العالمي، العدد:07، 1989، ص: 56-61.

85- رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، تر: محمد البكري، دار قرطبة للطباعة و النشر، الدار البيضاء، 1985، ص: 94.

86- رولان بارت، "نظرية النص"، تر: محمد خير البقاعي، مجلة العرب و الفكر العالمي، العدد: 03 بيروت، 1988، ص: 96.

87- هنريش بليث، البلاغة و الأسلوبية، تر: محمد العمري، ص: 54.

88- المرجع نفسه، ص: 54.

89- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 20.

90- المصدر نفسه، ص: 20-21.

91- المصدر نفسه، ص: 24.

92- ينظر: المصدر السابق، ص: 38-39.

93- صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص: 203.

94- ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري- إستيراتيجية التناص، ص: 94.

95- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 98-99.

**قائمة المصادر و المراجع:**

**أ) المصادر:**

1- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1984.

2- أرسطو، فن الشعر، تح: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.

3- ابن العربي، الفتوحات، تر و تح: احمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، 1999.

4- ابن عبد ربه، العقد الفريد، تح: احمد أمين و آخرون، دار الكتاب العربي، ج2، بيروت.

5- ابن قتيبة، عيون الأخبار، مج1، ج2، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1977.

6- ابن منظور، لسان العرب، (مادة:ص،و،ر)، ج2، دار صادر، ط1، 1997.

7- البغدادي، خزانة الأدب و لب لباب لسان العرب، مج3، دار صادر، بيروت.

8- الجاحظ، البيان و التبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط7، ج1، مصر، 1998.

9- الجاحظ، كتاب الحيوان، تح و شرح: عبد السلام محمد هارون، منشورات المجمع العربي الإسلامي، ج1، ط23 بيروت، 1969.

10- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1981.

11- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر ، مطبعة المدنى ، الطبعة الأولى، 1991، القاهرة.

12- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، تحقيق محمود شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة، 1984.

**ب) المراجع :**

1- احمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا و تطبيقا، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، ط1، دمشق، 1986.

2- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1971 .

3- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

4- إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1959.

5- تزفيتان تودوروف، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: احمد المديني، دار الشؤون الثقافية، العراق، 1987.

6- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال، المغرب، 1986.

7- حسين خمري، نظرية النص، الدار العربية للعلوم، 2007.

8- رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية و التطور، منشاة المعارف، ط2، 1982.

9- سيد قطب، النقد الأدبي أصوله و مناهجه، دار الشروق، ط5، بيروت، 1983.

10- سيزا القاسم، احمد الإدريسي، أنظمة العلامات في اللغة و الأدب و الثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، ج1، الدار البيضاء.

11- صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 1988.

12- صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992.

13- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، ط2، 1981.

14- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها و تطورها، ط3، دار الأندلس، بيروت، 1983 .

15- فايز الداية، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، ط2، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1996.

16- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

17- رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، تر: محمد البكري، دار قرطبة للنشر، الدار البيضاء، 1985.

18- محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.

19- محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط11، 2011 .

20- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة و دار العودة، بيروت، 1973.

21- محمد كشاش، اللغة و الحواس، رؤية في التواصل و التعبير بالعلامات غير اللسانية، المكتبة العصرية، ط1، بيروت2001 .

22- محمد مفتاح، تحليل الخطاب، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط4، 1995 .

23- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت.
24- هنريش بليث، البـــلاغة والأسلوبية ، نحو نموذج سيميائي لتحليـل النص ، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد العمري إفريقيا الشرق، ص :60.

جـ ) المجـــــلات:

1-الأخضر عيكوس، "الخيال الشعري و علاقته بالصورة الشعرية "، مجلة الآداب، العدد: 1، 1994.
2- الصديق بوعلام، "البلاغة المقيدة" ، مجلة العرب و الفكر العالمي، العدد: 07، 1989.
3- رولان بارت، " نظرية النص" ، تر: محمد خير البقاعي، مجلة العرب و الفكر العالمي، العدد: 03، بيروت، 1988.
4- محمد أديوان، "مشكلة التناص" ، مجلة الأقلام، العدد: (6،5،4)، 1990.
5- محمد أنقاو و محمد مشبال، "الصورة الأدبية" ، مجلة دراسات سال، العدد: 04، 1990.
6- يوسف أبو العدوس، "النظرية التفاعلية للإستعارة"، المجلة العربية للثقافة، العدد: 32، 1997.