التوافق والتنافر الاستعاري

الباحث / إيهاب مصطفى محمد عبد العزيز

يُقدم البلاغيون القدامى حديثا عن نوعين من الاستعارة من جهة العلاقة بين طرفيها، وفيه ينتجون مصطلحين شديدي القيمة هما (الاستعارة الوفاقية و الاستعارة العنادية) " فالعنادية: هي التي لايمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد لتنافيهما. والوفاقية هي التي يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد لعدم التنافي "[١]، والمصطلحان يعتمدان على التوافق والتنافر بين طرفي الاستعارة، ومدى قابليتهما للحضور معا في محل واحد، لدرجة أن إهمال الصفة التي لا تفيد كان أمرا متاحا، فالعنادية " ما كان وضع التشبيه فيه على ترك الاعتداد بالصفة وإن كانت موجودة، لخلوها مما هو ثمرتها والمقصود منها وما إذا خلت منه لم تستحق الشرف؛ كاستعارة اسم المعدوم للموجود إذا لم تحصل منه فائدة من الفوائد المطلوبة من مثله، فيكون مشاركا للمعدوم في ذلك، أو اسم الموجود للمعدوم إذا كانت الآثار المطلوبة من مثله موجودة حال عدمه، فيكون مشاركا للموجود في ذلك"[٢] غير أن هذه الاستعارات يتم تقريب ما فيها من تناقض أو تضاد من خلال "تنزيل التضاد أو التناقض منزلة التناسب بواسطة تهكم أو تمليح [...] ويخص هذا النوع باسم التهكمية والتمليحية"[٣] فيتولد من هذا التعاند نوعان جديدان من صور الاستعارة، يعتمدان على الدلالة الجانبية التي تنتج من محاولة تقريب حضور ما لا يجب جَمْعُه، وهو ما يجعل الاستعارة العنادية أو التي تحتوي على طرفين متضادين أو متناقضين ذات "حركة ذهنية مكثفة تستطيع تقبل المفارقة الضدية في المحل الواحد، أي مجاوزة المدرك المنطقي واللغوي، وتشكيل قالب فكري طارئ يتحمل هذه النواتج المتنافرة"[٤]. لقد نفر القدماء من اجتماع متعاندين في محل واحد، غير أن حضور هذه الصورة في الشعر جعلتهم يمعنون النظر في دلالتها، وكيفية استخلاص ناتج شعري منها، والفائدة التي يمكن أن تعود من ورائها. فاهتموا بالتضاد والتناقض وتحدثوا عنهما في بابي الطباق[٥] والمقابلة[٦]، فقدامة بن جعفر يتحدث عن التكافؤ قاصدا به الطباق والمقابلة، وهو " أن يصف الشاعر شيئا أو يذمه، ويتكلم فيه أي معنى كان، فيأتي بمعنيين متكافئين، والذي أريد بقولي متكافئين في هذا الموضع: متقاومين، إما من جهة المضادة والسلب والإيجاب أو غيرهما من أقسام التقابل"[٧] وفي كلمة (متقاومين) إشعار باستحالة الجمع بينهما، أما العسكري فيرى أن الناس قد أجمعوا على " أن المطابقة في الكلام هو الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة، أو الخطبة أو البيت من بيوت الشعر مثل الجمع بين البياض والسواد"[٨] ولا تبتعد تعريفات ابن رشيق وحازم والقزويني[٩] عن هذا، فالأمر متعلق بلفظةٍ تُضاد لفظةً، أو عدة ألفاظ تُضاد عدة ألفاظ على الترتيب.

ويقدم حازم القرطاجني نصا يوضح فيه القيمة الجمالية والبلاغية للتضاد، فيقول" مثول الحسن إزاء القبيح أو القبيح إزاء الحسن مما يزيد غبطة بالواحد وتخليا عن الآخر لتبين حالة الضد بالمثول إزاء ضده، فلذلك كان موقع المعاني المتقابلات من النفس عجبا"[١٠] فحازم هنا لا يرفض هذا التضاد، بل يستحببه ويراه يؤكد الفارق بين المتضادين ويوضحه، مما يبهر النفس، وهو هنا يتحدث عن حالة الإدهاش اللفظي والمعنوي التي لا يتجاوز حدود المعجم.

ولقد حمَّلت النظريةُ النقدية الحديثة لهذه الأبنية التناقضية طاقة كبيرة بوصفها عنصرا من العناصر الأسلوبية أولا، وبوصفها أحد دعائم إقامة شعرية النص التي تكون في أحد جوانبها تفاعلا بين النص بما يحمل من أبنية محفزة، وبين المتلقي بشغفه إلى الدلالة، فالشعرية " لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل [...] تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته. فالشعرية إذن مقاربة للأدب ((مجردة))((وباطنية)) في الآن نفسه"[١١] ، فهذه الأبنية التي تبدو على السطح، ويتم تجاهلها أو التعامل معها باستهانة، هي ذاتها القوانين التي يبحث عنها تودروف و جاكوبسون عندما يجعل همَّ الشعرية في الإجابة عن سؤال "مالذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟"[١٢]، فهما يدركان أنها تعمل في عمق النص، وليست مجرد زخرفة خارجية، أو استعمال لغوي مثير يقف القارئ أمامه وقتا ثم يتجاوزه بالإهمال أو عدم الاعتداد، أو سبيلا للمفاضلة بين الشعراء، إنما هي عناصر لن تتشكل الدلالة بغيرها، كما أن دراستها والكشف عنها تمثل قيمة في حد ذاتها، إن الشعرية" تتجلى في كون الكلمة تُدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال. وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة "[١٣].

إن استعارات التضاد والتناقض بهذا المفهوم ذات قيمة مزدوجة؛ فهي بحث في الدلالة أولا، لأنها مسئولة – في موضعها على الأقل – عن إنتاجها، وهي بحث جمالي ثانيا؛ لأنها تحاول كشف العلاقات والقوانين الداخلية للشعر، تلك التي حولت كلاما عاديا إلى مرسلة أدبية ذات تأثير.

١ .استعارات التناقض والتضاد[١٤]:

"ولم أرد بقولي إن الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها؛ فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل ..." [١٥]هذه مقولة عبد القاهر الجرجاني، وفيها إدراك باهر لخفاء التشابهات ودقتها، هذا العمق الذي يحتاج إلى ذائقة مرنة، بإمكانها اكتشاف انزياحات الجمل الاستعارية، ثم تفسيرها وتحويلها لدلالات، ثم اكتشاف قوانينها داخل النص.

إن بعض وحدات الاستعارات لا تطرح سمات تناسب الطرف الآخر، وهذا يهدد الاستعارة كلها بعدم الفهم، هذه الاستعارات هي التي لا يمكن التقريب بين حديها اعتمادا على ما بينهما من مشتركات، لأنهما متضادَين أو متناقضَين أو متباعدَين أو معتمِدَين على قيم تنتج في مشاعرنا أو ذاتيتنا تماما، وهذا النوع هو الذي يصنفه جون كوين ضمن عدم الملاءمة من الدرجة الثانية[١٦]، وهو الأكثر صعوبة لأن العلاقة فيه خارجية، وفيه تتناسب "عدم الملاءمة تناسبا طرديا مع اتساع الدرجة اللازمة لتغيير المعنى أي مع اتساع المسافة التي تفصل المعنى الحقيقي عن المجازي"[١٧].

وتتدخل التجارب البشرية الحياتية في تكوين تصوراتنا التي تتحكم في خلق الاستعارت أو تفسيرها، وغالبا تنظم هذه التصورات في ثنائيات متضادة، فأفكارنا عن الحسن والقبيح، والجيد والردئ، والارتفاع والانخفاض، والسعادة والحزن، والراحة والتعب، والإيجابي والسلبي، إلى غير هذا من الثنائيات[١٨]. وهي مجموعات يمكن تصنيفها بحسب (الاتجاه– القيمة – الوضوح – الحجم ...)، هذه التصورات التي يشترك فيها البشر يمكنها أن تفسر لحد كبير بعض الاستعارات الغريبة ذات الإحالة الخارجية، خاصة الاستعارات التي تعتمد على الألوان والأصوات، ولا تكتفي بهذا، فتبالغ بإيقاع تضاد بين عناصرها من جهة من الجهات، وهذا تجاوز طرحته الشعرية الحديثة حينما انتقلت من استخدام الألوان على " مستوى الوصف أو مستوى التشبيه، وحتى على مستوى العلاقات الرمزية من خلال توظيف الشعراء لتراسل الحواس، وتبادل مجالات الإدراك، كما تجلى هذا في المدرسة الرمزية التي حاولت أن توظف الألوان توظيفا جديدا بحيث يدخل اللون طرفا ضديا للشيء نفسه"[١٩].

وليست ألفاظ الألوان بمفردها في هذا، إنما كثير مما يدخل في عمل الحواس؛ فالألفاظ المعبرة عن الأصوات مثل (الصراخ – النطق – التكلم – الصمت – السكون – الهمس – الضحك ...) تقوم – بدورها– بتشكيل حالة من التضاد والتناقض من خلال الجمع بين مكونين لا يجتمعان كـ(الصراخ والهدوء أو الصوت والصمت أو الحركة والسكون)، ليقدم هذا النوع من الاستعارات نمطا جديدا لحالات التنافر بين المكونات الاستعارية، التي يمكن التوصل لفهمها، أو تنسيقها من خلال سمة واحدة فيها، قد تكون إيجابيتها أو سلبيتها في اتجاه محدد.

أ.استعارات الألوان:

للون حضور عددي بالغ في الشعر، وله حضور واضح في خلق إسناد لا منطقي، يسبب عقبة في سبيل الفهم، وإنتاج الدلالة، وهي عقبة –لاشك– مقصودة، لكن هذه العقبة الاستعارية لا تكاد تتحول إلى مصدر هائل للدلالة، وعنصر للمفاجأة والإدهاش.

فاستعارة (العفن الناصع)[٢٠] تؤكد على لا عقلانية إسنادية واضحة، فليس هناك علاقة بين (العفن) وما يثيره في النفس من دلالات الفساد والجدارة بالإتلاف والاستغناء عنه، وبين (النصاعة) بإيجابيتها وارتباطها بالبياض–ذهنيا– والإشراق والنظافة والإبهار أحيانا.الإسناد اللامنطقي يحتاج إلى جهد لإدراك العلاقة بين الطرفين، اللذَين أتى بهما في استعارة واحدة.

إن ارتباط العفن بسلبيته الفجة يجر وراءه سلسة من المفاهيم والعناصر الأرضية مثل: (جدير بالرمي – دفن – موت – قمامة – سواد – غير صالح) وهي سلسلة تؤكد على علاقتها بالاتجاه (أسفل)، فالفاسد والسيء والأسود والعفن دائما أسفل بالنسبة لإدراكنا.

في الوقت الذي يرتبط فيه (الناصع) بسلسلة إيجابية من قبيل (حياة – إشراق – صباح – الشمس – بياض – رؤية – انكشاف..) وكلها تؤكد علاقتها بالاتجاه (أعلى).

بالإمكان تحويل الجملة الاستعارية (العفن الناصع) إلى علاقة (أسفل x أعلى) فهل حللنا مشكلة العلاقة؟

إن النصاعة بإيجابيتها وبوصفيتها للعفن لا تؤكد على أن ذلك العفن شديد البياض، إنما هي تؤكد على امتيازه فيما هو فيه، على أن عفونته هذه هي في الأعلى، ليدل اللون

وبهاؤه على عكس ما وضع له دون أن يرتبط بنفي، إنما فقط بممارسته لدلالته الأصلية، لكن داخل إسناد لامنطقي.

ويمتد هذا النسق موسعًا من دائرته، ليضم على النهج نفسه مفردات تعبر عن الألوان بوصفها (ضوءا– اشتعالا – نارا – وهجا – لؤلؤا – وميضا – أو ظلاما – انطفاء – رمادا ...) وفي كل مرة يقع فيها التناقض أو التضاد لا تنتخب سوى السمة التي تكون بعيدة عن التصور المباشر، للحد الذي جعل متناقضين كبيرين هما (الماء و النار) يجتمعان معا، سواء صراحة أو من خلال مايعبر عنهما، والاستعارات في هذا كثيرة.

أما استعارة مثل (الغيم مشتعل)[٢١] تجمع بين ما لا يجب اجتماعه، الغيم والاشتعال، بوصف الأول معبرا عن الماء والثاني معبرا عن النار، لكن علاقة الإيجاب والسلب تجعل لفظة الاشتعال تنصرف إلى سمة (القوة والكثافة) دون أن تنصرف إلى الإحراق، وكأن الجملة خارج الاستعارة هي (الغيم كثيف)، لكن ثمة سمة أخرى تطرحها لفظة الاشتعال، وهي سمة (الإضاءة)، وسمة أخرى تناقضها يحملها الغيم وهي (الخفاء والإظلام)، فهل يُقصد (ماء كثيف) ليعبر عن الخير والتفاؤل، أم (ظلام كثيف) ليعبر عن التشاؤم ؟!

يقول جمال القصاص:

المحطات مقفرة

والغيم مشتعل فوق مفترق الأرصفة

ويصعب توديعك الآن

يصعب تقبيلك الآن

وما بين وجهي ووجهك تفاحة اللمسات الأخيرة

فمن يستثير هبوب القرنفل

المشهد المقَدَّم يؤكد الافتراق والوداع، ويؤكد عدم قدرة الذات على الفعل، أو رؤية المحبوبة، فيُحلُّ حاستي اللمس (تفاحة اللمسات) والشم (هبوب القرنفل) محل الرؤية التي افتقدت بفعل الغيم، الذي من الممكن أن يُفهم على أنه دمع الوداع، أو أنه حالة عامة من

الكآبة يُشارك فيها الغيم وكثافته. هنا يتم تنسيق استعارة (الغيم مشتعل) لتدل على حالة التشاؤم والفقد، سواء عبَّرت عن (دمع كثيف) أو (ظلام كثيف)، ويصير الجمع بين عنصرين متناقضين كالماء والنار ممكنا في إطار انتقاء السمات.

ولذلك يمكن التعامل مع تنويعات شتى للجمع بين هذه المتناقضات (الماء والنار)– (النور والظلام)، بل يمكن متابعة تطور هذا في تنويعات أعمق، عندما يتحول الماء إلى نبات، ويقترن بالضوء أو النار مثل استعارات: (أشواك الشمس– حرائق نابتة – سنبلة النار والدمع – ينبت في خلايانا وميض)٢٢ ، وهي استعارات كثيرة جدا، وتنويعات متعددة على فكرة التناقض وانتقاء السمات، وجلب عناصر الاستعارة، وتنسيقها داخل الإسناد.

فاستغلال علاقات القيمة (الإيجاب والسلب)، وعلاقات الاتجاه (الارتفاع والانخفاض والأمام والخلف، والقرب والبعد..) وعلاقات (الظهور والخفاء) وكل ما يمكن وصفه بهذه الأوصاف أو إضفاء سمة منها عليه، استغلال هذا حيلة أثيرة لدي شعراء العينة، لتكون كفاءة المتلقي في قدرته على تنسيق هذه العلاقات واستخلاص السمات المناسبة في كل طرف من طرفي الاستعارة أو في طرف واحد منها، لينتج معنى متناسقا مع النص بأكمله.

ويستغل الشاعر محمد خلاف هذا، لكنه لا يصنع استعارة تحمل عنصرين متناقضين في داخلها، إنما يُوقِعُ التناقضَ مع المفردات النصية الأخرى:

يقول:

تحت الحطام الماء يبتكر المدار
تخضر شمس في الحنايا
الماء يبتكر الثمار
وأنا ساجد، يستدير النهار يجر الحقول
القصية
يصير الفضاء ضفاف الرغيف، تصير
البيوت حروف القصيدة [٢٣]

تنقسم الأسطر إلى وضعين؛ أولهما، الذي يتعلق بالعبارة السلبية (تحت الحطام) بكل ما تثيره من دلالات الانهدام والضعف، ثم الوضع الثاني، وتمثله مجموعة الاستعارات الإيجابية (الماء يبتكر المدار– تخضر شمس في الحنايا – الماء يبتكر الثمار – يستدير النهار يجر الحقول القصية) التي يليها تشبيهان (الفضاء ضفاف الرغيف – البيوت حروف القصيدة)، فالمقطع كاملا بنية مجازية تصويرية تشير إلى حالة الخروج من الهدم والضعف والسلبية إلى الابتكار والنماء والتجمع والإيجابية.

لكن ما علاقة الأخضر بالشمس؟ في (تخضر شمس في الحنايا)، الاستعارة تربط بين إيجابية الأخضرار، مع ما تحمله الشمس من دلالة إيجابية أيضا، كما تربط بين ارتفاع الشمس واتجاه النبات نحو الأعلى، فالمثمر دائما جيد وفي الأعلى، وكذلك المضئ وألوان الأبيض، والأخضر المتصل بالنماء، والأزرق المتعلق بالسماء وحالة السجود والصفاء، ليكون اخضرار الشمس انبعاثا للأمل والتفاؤل، وتجددا للضوء والدفء.

أما المياه، فتبتكر في حركتها وتقدمها المدارَ والثمارَ، والنهار يضئ فيجمع الأخضر القصي، لتجتمع في المقطع عناصر الخلق والحياة؛ (الماء) و(الفضاء) ومعهما (الشمس و النهار) برمزيتهما للنار، ثم (الثمار و الحقول) الأرضية التي تمثل التراب. تجتمع عناصر الخلق الكوني، والخلق الفني أيضا؛ فالفضاء ضفاف للرغيف، وبيوت الناس وآلامهم حروف للكتابة، في تركيب يمكن قراءته بتبديل مفرداته لتصير هكذا:

تصير البيوت ضفاف الرغيف/ يصير الفضاء حروف القصيدة

لكن الشاعر يماثل بين الحالتين، لأن عملية الخلق التي يقدمها المقطع قائمة على انبعاث الأمل والحياة من تحت الحطام.

ب.استعارات الأصوات:

ففي استعارة (أرى الصرخة الهادئة)[٢٤] يقدم مفهوم (لا شيء يحدث) حيث اقتران الصخب بالهدوء في إسناد خاطيء لا يصلح معه تقريب، فلا فائدة من صرخة مفعمة بالهدوء، لكن تحويل أداة الإدراك من الأذن إلى العين، من السمع إلى الإبصار، يزيح الاستعارة كاملة إلى حيز (الفزع) فالرؤية تؤكد على وجود صراخ، لكنها تحت وطأة ما عمّها

(الهدوء) فلا مجال لفعل السمع، لذا تحل العين موضع الأذن في تراسل هو الوحيد الذي يمنح هذه الجملة دلالتها.

في الاستعارة السابقة وقع الإسناد الخاطئ منطقيا بين عنصرين متناقضين من جهة الدلالة والمرجع للسمع أو للبصر، لكن بعض الاستعارات خاصة التشخيصية يكون الإسناد فيها بين عنصرين ينتميان لحقلين مختلفين لا يصح الجمع بينهما ليس على سبيل التناقض فقط، إنما أيضا بسبب انتمائهما لنوعين مختلفين من الكائنات.

فاستعارة (النبعة الصموت)[٢٥] ذات تناقض واضح، فالطرفان أحدهما يثير الحركة، والثاني يؤكد الركود. والعلاقة بين الحركة والصوت ليست غريبة، فللحركة صوت في الغالب.

إلا أن الصوت مفتقد هنا، فالنبعة صموت، والصمت قد يفسر بالجفاف والجدب، أي أن النبعة وجود اسمي وليس فعليا، فالسمة (صمت) سحبت السمة (حركة – جريان – تدفق) وحولتها إلى السمة (جفاف – جدب – زيف..) لكن هل في النص ما يساند هذا.

يقول حلمي سالم:

ما قالته الغابة في الصباح وحيدة وحيدة:
كان في الثلث الأخير من كل عتمتة
يجيء بين عشبي وأشجاري وصمتي.
طويلا – كنخلاتي– وعاريا.
يضيع في تنفسي وفي صريري وعند نخلة
عتيقة على نبعة كان ينحني .. وينفرد كان مثلما يكلم الأعضاء من كيانه كلاما– ثم يلصق الجسم النحيل في النخلة العتيقة التي على النبعة الصموت. وينتفي في الجذع أو ينتفي في الفروع. وكنت – حينها –أمتليء فحيحا.[٢٦]

النبعة ذكرت مرتين، الأولى بمطلق اللفظ (النبعة) والثانية بخصوصية الوصف (النبعة الصموت) ولا شك أن النبعة واحدة في المرتين بتأكيد من أوصاف المشهد. والحالة الجنسية الرمزية أو هذه الصورة السردية ذات الحضور الجنسي التي تقع في الثلث الأخير من العتمة

بوصفه تهجدا – في أفضل أوقات التهجد –يجعل من الوصف (الصموت) ملائما للتستر والإخفاء لتلك المواقعة، لكن النص لا يرجح هذا إلا في نهايته حينما يقول:

ما يقوله الأطفال لبعضهم بعضا:
في الحقول مرأة عريانة تجيء كل مساء تحط
في الأرض قمحا وسروالا.
ورجل عريان يجيء كل مساء يحط في
الأرض قمحا وسروالا ويختفيان في طين الحقول.
وكانوا – في ليالي الصيف– يقولون:
الفتى شعر صدره حديقة.
الفتاة نهداها: قاربان[٢٧]

ها هما ذا الفتى والفتاة يضعان قمحا في طين الحقول، ويستطيع القاريء أن يعيد مقطع (شَعْر صدره حديقة) ليكون (شِعْرُ صدره) وحينها قد يُفهم أن نهدي الفتاة هما القصيدة هما قاربان متسعان في بحر الشعر، وأن المواقعة هنا هي تشكيل لعالم الشاعر والشعر. ونستطيع وقتها فهم استعارات من قبيل (غيبوبة الكثافة – أكهرب الأعشاب في مسيري – عندي مرأة تنضو ثيابها إذا ما علا موجي الحنون) وكذا فهم تعبيرات مثل (لا الأشجار أشجار ولا الماء ماء.. هذه تجليات الدماء) فمحاولة الخلق هي أساس هذا النص، وتحاول الأوصاف منح المتلقي ما يجعله يخرج بالنص من مجرد فعل جنسي مفتضح.

إن التناقض الماثل في الاستعارة (النبعة الصموت) هو تناقض ماثل في القصيدة القديمة ذاتها، هو تناقض النبعة التي جفت وعقمت، والتي صارت لا تحمل من معناها سوي اسمها.

وإذا كانت العلاقات بين الاستعارات الوصفية التي قدمتها قبلا تربط بين عنصرين صوتيين أو لونيين، فإن الربط قد يقع بين عنصرين أحدهما صوتي والآخر لوني، تقدم استعارة مثل (صراخا أبيض) نموذجا لهذا، ولن نتعب كثيرا إذا ما تعاملنا مع الاستعارة بوصفها علاقات إيجاب وسلب، أسفل وأعلى، ظهور وخفاء.

فالصراخ فعل سلبي من جهة ما يقترن به من ألم أو حزن أو استغاثة، هو سلبي تماما من هذه الجهة، ولكنه فعل إيجابي من جهة إفصاحه ووضوحه، والصفة اللونية (أبيض) هي التي تقدم لنا القدرة على ترجيح المقصود من جانبي الصراخ داخل الاستعارة، الصفة تقوم بدور التحديد؛ فاقتران البياض بإيجابيته ودلالته على الظهور يرجح حتما إيجابية الصراخ، لكن هذه الإيجابية في ذاتها دلالة على تمكن الجانب السلبي وسيطرته، فالصراخ فعل إيجابي واضح وناصع على الألم والحزن والاستغاثة السلبيين تماما.الاستعارة هنا تؤكد مفهوم (أنا أتألم بشدة)،(أنا أستغيث بالجميع)، فالصفة اللونية قامت بإظهار الجانبين معا، على الرغم من اختراقها الواضح لقانون الإسناد الصحيح

ج. نتيجة:

نعم، يتم التحويل والاقتران بين مكونات حسية؛ بين (العفن والنصاعة – الغيم والاشتعال – الاخضرار والشمس – الصراخ والرؤية – النبعة والصمت– الصراخ والبياض) لكنها عمليات تحويل تتم من الأوضح إلى الأغمض، أقصد، من حالة فهم مستقر، وتقييم ثابت للمفردة المستعار لها، إلى حالة توتر وخلخلة للفهم.

فالعنصر (المستعار) في كل ماسبق لا يدعم المفردة الأخرى (المستعار له) بصفته الحسية، على العكس تماما، هو ينحي سماته الحسية وينتقي السمات المجردة، السمات التي تعتمد على الإدراك العقلي، فتنتقى (الإيجابية من النصاعة – التجدد من الاشتعال – الإيجابية من الشمس – والفزع من الرؤية – والعقم من الصمت – الشدة من البياض)، فكل السمات المأخوذة هي سمات عقلية تجريدية، وتوهمنا اللفظة المنتقاة بأنها تُعمل الحواس في إدراكها، وهي في الحقيقة تمحو عمل الحواس.

الأمر يتجاوز هذا، فلإحداث عملية الربط بين الطرفين تتجه الاستعارات إلى انتقاء سمات عقلية أيضا في الطرف الآخر(المستعار له)، وتنميها، أو تحولها إلى رموز؛ فحينما تقترن النصاعة بالعفن، يتم التعامل مع ما يشير إليه العفنُ معنويا وليس ماديا، فالسمة المنتقاة هنا هي الخراب والفساد والتقزز، وهي مجردات تم التعبير عنها بلفظة العفن المدرك بصريا، لكن الصورة البصرية لم تتمَ بل تمت تنحيتها لصالح مفهومها النفسي.

وحتى في أكثر العناصر حسية وهو اللون الأخضر الذي يعبر عن النبات، فلا ينمى هذا الجانب إنما ينتقى منه سمة النماء والازدهار بإيجابيتها للتناسب مع ما تمنحه الشمس من إيجابية عبر ارتفاعها ووضوحها.

يبدو أن الحسي المادي ينحلُّ إلى العقلي المجرد، لكن عبر حيلة شعرية توهم بالتعامل مع الماديات، وإخضاع العالم لسلطة الحواس، وعرضه عليها، واختباره عبرها، لكنها في حقيقة الأمر تراه بعين عقلها، وبإحساسها المجرد، بانفعالها الداخلي اللاعقلاني، محولة العالم كله لكون رمزي علينا أن نفكر فيه وأن نشعر به في ذواتنا دون أن نلمسه أو نراه أو نسمعه أو نشمه أو نتذوقه. نحن إذن أمام حالة من تحويل الدلالة من الوضوح إلى الغموض، من الحسي المعاين إلى العقلي المجرد، وكأن وظيفة الاستعارة تحولت من تقريب البعيد وتجميله بعقد مقارنة بينه وبين شيء آخر بغية توصيل معنى خفي أو تقويته، تحولت إلى زيادة الفجوة بين العناصر، وزيادة غرابة وجه الشبه بينها، وبُعد إدراكه.

٢. الفائض الدلالي لاستعارات التناقض:

في كل ماسبق مثلت عمليات التناقض والتضاد بنية داخلية نمتها النصوص، صراحة أو ضمنا، واعتمدت عليها في إنتاج الدلالة. ولا تقتصر الدلالات الناشئة عن التناقض على ما تبيّن سابقا من أمثلة الألوان والأصوات، إنما تتخطاها إلى إنتاج دلالات إضافية، أو فائض دلالي لا يحتاجه المعني الرئيسي، ليمثل هذا الفائض عنصر تشويش لإنتاج الدلالة الأصلية، أو عنصر زيادة للدلالات الممكنة، أو تعميقا للدلالة، أو تعديلا لمسارها. وهذه الدلالات الإضافية تحدثت عنها البلاغة العربية ضمن نواتج الاستعارة العنادية، سعيا لإيجاد فائدة لمثل هذا التضاد والتعاند بين طرفي الاستعارة، فكانت الاستعارة التهكمية والتمليحية، لكن عينة الدراسة لا تسعى لإنتاج هذين النوعين الاستعاريين، إنما تسعى كما يقول كارلوس يوسونيو إلى إنتاج " معان توجد إلى جوار معنى آخر أكثر قوة وبداهة في الكلمة أو المصطلح التالي ((المعنى المباشر)) denotacion، فأمام ما تدل عليه كل كلمة كمعنى أساسي هناك سلسلة من المعاني الثانوية التي تحيط باللفظ وتلفه ببريق ولكن بقوة أقل"[٢٨]. ويفرق كارلوس بين المعنى المباشر الذي يمثل المعنى الأصلي ويشير إلى الأشياء، وبين المعنى أو المعاني الإضافية وهي تلك التي ترتبط باللفظة وتدرك وعيا أو انفعالا بشكل عقلاني تماما، كما أنها

تشير إلى الملاحظات التي تحدد الأشياء[٢٩]، وبين المعنى اللاعقلاني الذي يدرك بوصفه شعورا انفعاليا غير ملائم أو رمزي، أي أنه لا يدرك إلا على " المستوى الانفعالي"[٣٠]، وهذا النوع الأخير قد يتعاون مع المعنى الإضافي ليتوالد أو يمتد عبره.

وسوف أتوقف عند المثال الذي ذكرته سابقا لجمال القصاص في استعارات التناقض، بغية إعادة النظر فيما تطرحه الاستعارات المقدمة.

يقول الشاعر:

المحطات مقفرة
والغيم مشتعل فوق مفترق الأرصفة
ويصعب توديعك الآن
يصعب تقبيلك الآن
وما بين وجهي ووجهك تفاحة اللمسات الأخيرة
فمن يستثير هبوب القرنفل

فالمقطع الشعري يطرح صورة مركزية للفراق والفقد، متكئا على استعارة وحيدة تحمل تناقضا عميقا، هي (الغيم مشتعل)، لم يكن المعنى الرئيسي محتاجا لها، فجمل المقطع دالة بمفردها، ما بين إقفار المحطات وصعوبة الوداع وصعوبة التقبيل، فكان من الممكن أن تكون الجملة هكذا:

(المحطات مقفرة/ والغيم[...] فوق مفترق الأرصفة/ ويصعب توديعك الآن/ يصعب تقبيلك الآن)، فلفظة مشتعل لا تغير من حالة الضبابية المطروحة، ولا من الصورة الغائمة التي يولدها الغيم، ولا من حالة عدم الرؤية وعدم القدرة على الوصول للطرف الآخر، إنما تكمن فائدتها في تعضيد الصورة عن طريق التجدد وتعميق كثافة الغيم على مستوى الاستعارة المفردة، وهي الحالة التي تستكملها مع باقي التعبيرات الأخرى مجازية كانت أو غير مجازية مثل (المحطات مقفرة– تفاحة اللمسات – هبوب القرنفل)، لتكتمل قتامة الصورة وركودها والفقد المفعم به المقطع. غير أن تأكيد الغيم تم عن طريق سمة جانبية في لفظة (مشتعل)، وهي التجدد والقوة، دون النظر مطلقا إلى الإحراق الذي يمثل السمة الأساسية، هنا لا تنتج الاستعارة معنى إضافيا، إنما تنمي انفعالا لا عقلانيا، يدرك بوصفه تعضيدا للحالة الأساسية للصورة.

وتؤثر هذه التقنية في التشبيه (تفاحة اللمسات) الذي يليها؛ فلفظة تفاحة تعمل على تجسيد ناتج اللمسات الأخيرة السابقة، لتصنع مفارقة بين حلاوة التلامس ووطأة الفقد، أو تعميق الفقد ببيان حلاوة اللمسة. وكان بالإمكان أن يكون السطر الشعري هكذا: (وما بين وجهي ووجهك[...] اللمسات الأخيرة)، لكن العمق والمفارقة الدالة لم يكن ليحدث.

إن هذا النمط يرتبط باستعداد المتلقي وخبرته المسبقة بالمفردات الداخلة في التركيب، بأن تقترب الألفاظ من الدلالات الجانبية التي تعضد من الدلالة الأصلية أو تضيف لها، وأن تحتوي الألفاظ والجمل على " المعاني التي لها صدى في نفس المتلقي، بحيث تعمل المعاني عمل المثير الذي يؤدي إلى استجابات وجدانية من قِبل المتلقي، وهذا لا يتأتى إلا إذا كانت الرسالة التي يبلغها الأديب غنية باهتمامات المخاطب، ومشحونة بالأفكار التي يميل إليها أو يتألم منها"[٣١]، فمثيرات مثل ألفاظ الاشتعال والاحتراق أو الضبابية التي يفرضها الغيم، هي ألفاظ مشحونة بدلالات هامشية من قبيل الألم وعدم الرؤية، وهي دلالات تابعة للخبرة العامة المسبقة للمتلقي لكنها مؤثرة في توجيه قراءته، وتكوينه للمعنى الأصلي، ويتضاعف هذا التأثير من المواجهة مع العناصر الجميلة المفتقدة مثل (تفاحة اللمسات).

كما يرتبط هذا النمط بشكل أساسي في نصوص العينة بالتعبير عن معنى عقلاني ترتبط به صفة تؤيد حكما بالإيجاب أو السلب، أو الحسن أو السوء، أو الكثرة أو القلة، تُنتقى منها سمة تُنمى عن طريق شعور ما؛ بالفرح أو الحزن أو الإحباط أو التفاؤل أو الحب أو الكره ..، لكنه شعور مبنيٌّ على هذا المعنى العقلاني، وهذا ما وقع في المثال السابق لجمال القصاص في استعارة (الغيم مشتعل)، فالمعنى العقلاني للغيم تم توجيهه بفعل اقترانه بلفظة مشتعل، لتنمية شعور سلبي حزين ومؤلم عبر سمة هامشية هي التجدد، فنتج فقد مضاعف.

لقد قام الوصف (مشتعل)[٣٢] بدورٍ تحديدي؛ لأنه أضاف سمة التجدد، وهذا هو الدور الأساسي في مثل هذا النوع من الاستعارات– أقصد الاستعارة القائمة على الوصف المعنوي– على اختلاف المواقع النحوية. وعند جمال القصاص استعارات صريحة في الوصفية، نحويا ودلاليا مثل: (نرفع راياتنا الكاذبة –يتناسج الجمال الوحشي الأليف)[٣٣] فالصفات (كاذبة – الوحشي – الأليف) أضافت تحديدا للمعنى، وهو تحديد لايمثل اختصارا، إنما هو توجيه نحو

معنى إضافي يثير شعورا ما، وليس التحديد الذي يجعل الصفة والموصوف متطابقين كما في اللغة العلمية، بل هو توسيع للمعنى في جهة دون غيرها، مع الإبقاء على حالة عدم الملاءمة التي اتضحت سابقا في دراسة التناقض الاستعاري.

ولا تعني المعانى الإضافية في هذه الاستعارات أنها تمثل حالة إطنابية يمكن الاستغناء عنها، فعلى العكس تماما، فهذا الفائض الدلالي للاستعارة بتشكلاته المتنوعة بين الوضوح والخفاء، وسواء كان في استعارات التناقض أو غيرها، يمثل عنصر حفز للقارئ، ومضاعفة للدلالة، وإطالة لأمد التأمل في الجملة الاستعارية، التي هي في أساسها جملة غير مترهلة، بل هي جملة شديدة الاختصار والعمق والتحديد، أي أنها تقوم بدور معنوي وجمالي في الوقت نفسه.

سأستعين بمثال آخر من عند الشاعر محمد سليمان، في قصيدة مواجهة، يقول:

ها أنت تنثر
حين تحط المدينة أقمارها في يديك
جناحيك
تقفز فوق الدمامة والعجز،
تدرك أن الرياح تخون
وان المياه تخون
وأن الجميع يصلون كي تستقر على قدم
الصمت[٣٤]

المقطع منقسم لشقين؛ شق مقاوم للدمامة والعجز والركود، وقسم مؤكد للخيانة داعٍ للدمامة والعجز والركود. وتقف استعارة (قدم الصمت) في حالة تنازع بين مفردتيها، التي تشير إحداهن إلى الحركة (قدم) والثانية إلى السكون(الصمت) في تناقض خفي.

الاستعارة تطرح فائضا إضافيا عبر طرفيها؛ فالمفردتان(قدم– صمت) كل واحدة تتعامل مع عنصر مختلف عن الآخر؛ فالقدم تتعامل مع الحركة والقفز والتقدم، بينما الصمت يستدعي السكون والخضوع، لكن يتم سحب سمات الحركة لصالح السكون، بفعل الإيحاء الذي تمنحه مفردة الصمت، ويسانده الفعل (تستقر)، فيكون الاستقرار معناه الخرس،

والحركة الآمنة هي السكون، ويقيد اللسان بثقل الخطوات. لقد تحولت القدم عن وظيفتها الأصلية وهي الحركة إلى وظيفة ليست لها وهي الصمت، وانتقل الصمت ليدل على سكون الحركة، فالأمر في الاستعارة ليس التفاعل بين طرفيها، إنما هو تغليب دلالة طرف على طرف آخر لا تعالق له معه، لتثير انفعالا و شعورا بـ(قهر) لم تطرحه الأسطر.

تفسِّر هذه الاستعارة والحالة المصاحبة لها استعارة تليها بعد خمسة أسطر فقط، هي استعارة (هطول الظلام الخرافي)، وهي استعارة شديدة الإيحاء، فتحويل الليل إلى مطر يهطل، وربطه بالوصف غير المحدد (خرافي) يفتح مجالا واسعا للقراءة؛ فلفظة خرافي تجر وراءها حشدا من السمات (عجيب – أسطوري– مخيف – يصيب بالذهول – زائف – مبهر..) فأي سمة يمكن تنميتها لفهم الاستعارة التي تم تحويلها من الحالة المادية والحسية إلى الحالة المجردة. هنا تتدخل استعارة (قدم الصمت) بدلالتها على القهر، لتقدم سمات (زائف– مخيف) وتزيح بعيدا باقي السمات. فليس هذا ليل الإبداع أو الحلم أو الحب، إنما هو ليل الخوف والقهر.

إن مفردات الاستعارة، وطبيعة التركيب يجلب تاريخا استعاريا قديما من صورة الليل الممثل للهم في معلقة امرئ القيس في أبياته الذائعة؛ فالهطول عند محمد سليمان يعادله موج البحر والإرخاء عند امرئ القيس، والخرافة يعادلها استعارة تمطي الدابة التي جُعلت لطول الليل الرامز للهَمِّ. كما يمكن أيضا معادلة صورة جثوم الدابة بكلكلها أو بمقادمها وصدرها في (ناء بكلكل) بصورة (قدم الصمت) السابقة، وكلاهما معبر عن السكون والصمت والقهر والهم.

الهوامش

1 – جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: السيد أحمد الهاشمي، ضبط وتدقيق وتوثيق: د.يوسف الصميلي، المكتبة العصرية صيدا–بيروت، ط١، ١٩٩٩ ، ص ٢٦٨.

2 – الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع: الخطيب القزويني، وضح حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت–لبنان،ط١، ٢٠٠٣– ١٤٢٤، ص ٢٢٠.

3 – السابق: نفسه.

4 – البلاغة العربية قراءة أخرى: مرجع سابق، ص ١٧٦.

5 – وهو ((المطابقة)) .. ، ويسمى أيضا ((التطبيق)) و ((التضاد)) و ((التكافؤ)). وهو الجمع بين متضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة، بأن يكون بينهما تقابل أو تناف ولو في بعض الصور، سواء كان التقابل حقيقيا، كتقابل القدم والحدوث، أو اعتباريا كتقابل الإحياء والإماتة. راجع معجم البلاغة العربية: الدكتور بدوي طبانة، دار المنارة جدة– دار الرفاعي الرياض، ط٣، ١٤٠٨– ١٩٨٨، ص٣٦٣ وما بعدها.

6 – عند أبي الهلال العسكري: هي إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة. وقال ابن رشيق (المقابلة) مواجهة اللفظ بما يستحقه في الحكم. وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد، فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة. وقال ضياء الدين بن الأثير: إن المقابلة هي (المطابقة) ولا يخلو الحال فيها من ثلاثة أقسام: إما أن يقابل الشيء بضده، أو بغيره، أو بمثله. المرجع السابق ص:ص ٥٢١– ٥٢٣.

7 – كتاب نقد الشعر: أبو الفرج قدامة بن جعفر، مطبعة الجوانب– قسطنطينية، ط١، ١٣٠٢، ص:ص ٥١: ٥٢. وقد استجدت ذكر المقطع من هذه الطبعة لدلالة كلمة (متقاومين) المذكورة هنا، وقد ذكر د.محمد عبد المنعم خفاجي بدلا منها لفظة (متقابلين) في تحقيقه للكتاب الذي ذكرته في موضع سابق، ص:ص ١٤٧: ١٤٨. والاختلاف طفيف لكنه دال على طبيعة عدم اجتماع كلمتين متعاندتين في موضع واحد.

8 – كتاب الصناعتين الكتاب والشعر: الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١ ، ١٣٧١– ١٩٥٢،ص ٣٠٧.

9 – راجع، العمدة في صناعة الشعر ونقده:الحسن ابن رشيق القيرواني، عنى بتصحيحه: السيد محمد بدر الدين النعساني الحلبي، دار السعادة للطباعة والنشر القاهرة ،ط١، ١٣٢٥–

١٩٠٧، ص:ص ٦: ٧. ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، الدار العربية للكتاب – تونس، ط٣، ٢٠٠٨، ص٤٢ وما بعدها . وبغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة: مرجع سابق، ٤/٤

10 – منهاج البلغاء: ص ٤٠.

11 – الشعرية: طزفيطان طودروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٠، ص ٢٣.

12 – قضايا الشعرية: رومان ياكوبسون، ترجمة:محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٨، ص ٢٤.

13 – السابق: ص ١٩.

14 – التناقض يكون في الاقوال والتضاد يكون في الافعال يقال الفعلان متضادان ولا يقال متناقضان فإذا جعل الفعل مع القول استعمل فيه التضاد فقيل فعل زيد يضاد قوله وقد يوجد النقيضان من القول ولا يوجد الضدان من الفعل ألا ترى أن الرجل إذا قال بلسانه زيد في الدار في حال قوله في الضد إنه ليس في الدار فقد أوجد نقيضين معا وكذلك لو قال أحد القولين بلسانه وكتب الآخر بيده أو أحدهما بيمينه والآخر بشماله ولا يصح ذلك في الضدين، وحد الضدين هو ما تنافيا في الوجود، وحد النقيضين القولان المتنافيان في المعنى دون الوجود، وكل متضادين متنافيان وليس كل متنافيين ضدين عند أبي علي كالموت والارادة وقال أبوبكر: هما ضدان لتمانعهما وتدافعهما قال ولهذا سمي القرنان المتقاومان ضدين.ومما يجري مع هذا وإن لم يكن قولا التنافي والتضاد والفرق بينهما أن التنافي لا يكون إلا بين شيئين يجوز عليهما البقاء، والتضاد يكون بين ما يبقى وما لا يبقى. معجم الفروق اللغوية: أبو هلال العسكري، حققه وعلق عليه: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٩٨، ص:ص ٤٤: ٤٥.

15 – أسرار البلاغة: مرجع سابق، ص ١٥٢.

16 – بناء لغة الشعر: جون كوين، ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور.أحمد درويش، دار المعارف، ط١، ١٩٩٣، ص ١٥٢.

17–السابق: نفسه.

18– يمكن مراجعة ما كتب عن هذا في كتاب الاستعارات التي نحيا بها: جورج لايكوف ومارك جونسون، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٩٦، ص٣٣ وما بعدها.

19- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: د.محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ، ، ص

20 – مجلد إضاءة ٧٧: جماعة إضاءة٧٧، الملتقى للإنتاج الفني والثقافي، ط١، ١٩٩٤، ص ٦٢.

21 – السابق: ص ١٧٥.

[22] – السابق: ص٢٠١، ص١٣٣، ٣٧٣.

[23] – السابق: ص ٢٠.

[24] – السابق: ص ٣٣٠.

[25] – السابق: ١٣٦.

[26] – السابق: نفسه

[27]– السابق: ص ١٣٧.

[28] – اللاعقلانية الشعرية: كارلوس يوسونيو، ترجمة: علي إبراهيم منوفي، مراجعة: حامد أبو أحمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط١، ٢٠٠٥، ص ١٩٤.

[29] – يعرفها كارلوس يوسونيو بأنها "الانفعال الناجم عن صفة أو عن مجموعة من الصفات التي توقظ فينا ، في حياتنا اليومية، وتبدو لنا واقعية في الأشياء والمواقف المعنية سواء كان ذلك بشكل فعلي أو كان فقط بشكل ذاتي " السابق: نفسه.

[30] – السابق: نفسه.

[31] – المعنى وظلال المعنى– أنظمة الدلالة في العربية: محمد محمد يونس علي، دار المدار الإسلامي، ط٢، ٢٠٠٧، ص ٢١١.

[32] – لا أتحدث هنا عن الموقع النحوي للكلمة، إنما أتحدث عن حالة الوصف المعنوي بشكل عام، سواء كان القائم بها خبرا أو صفة أو غير هذا من المواقع النحوية.

[33] – مجلد إضاءة: ص ٦٢.

[34] – السابق: ص ٢٢٥

المراجع والمصادر

1. الاستعارات التي نحيا بها: جورج لايكوف ومارك جونسون، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٩٦.
2. أسرار البلاغة: عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ط١، ١٤١٢-١٩٩١.
3. الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع: الخطيب القزويني، وضح حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت-لبنان،ط١، ٢٠٠٣.
4. بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، ط١٠، ١٤٢٠-١٩٩٩.
5. العربية قراءة أخرى: الدكتور محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، أدبيات،ط١، ١٩٩٧.
6. بناء لغة الشعر: جون كوين، ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور.أحمد درويش، دار المعارف، ط١، ١٩٩٣.
7. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: السيد أحمد الهاشمي، ضبط وتدقيق وتوثيق: د.يوسف الصميلي، المكتبة العصرية صيدا-بيروت، ط١، ١٩٩٩ .
8. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: د.محمد فتوح أحمد، دار المعارف.
9. الشعرية: طزفيطان طودروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٠.
10. الصناعتين الكتابة والشعر: الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١ ، ١٣٧١- ١٩٥٢.
11. العمدة في صناعة الشعر ونقده:الحسن ابن رشيق القيرواني، عنى بتصحيحه: السيد محمد بدر الدين النعساني الحلبي، دار السعادة للطباعة والنشر القاهرة ،ط١، ١٣٢٥- ١٩٠٧ .
12. قضايا الشعرية: رومان ياكوبسون، ترجمة:محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٨.
13. كتاب نقد الشعر: أبو الفرج قدامة بن جعفر، مطبعة الجوانب- قسطنطينية، ط١، ١٣٠٢.

14. اللاعقلانية الشعرية: كارلوس يوسونيو، ترجمة: علي إبراهيم منوفي، مراجعة: حامد أبو أحمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط١، ٢٠٠٥.
15. مجلد إضاءة ٧٧: جماعة إضاءة٧٧، الملتقى للإنتاج الفني والثقافي، ط١، ١٩٩٤.
16. معجم البلاغة العربية: الدكتور بدوي طبانة، دار المنارة جدة- دار الرفاعي الرياض، ط٣، ١٤٠٨- ١٩٨٨.
17. معجم الفروق اللغوية: أبو هلال العسكري، حققه وعلق عليه: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٩٨.
18. المعنى وظلال المعنى- أنظمة الدلالة في العربية: محمد محمد يونس علي، دار المدار الإسلامي، ط٢، ٢٠٠٧.
19. منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، الدار العربية للكتاب – تونس، ط٣، ٢٠٠٨.