دلالات صور المشابهة في نماذج من مقامات السّيوطيّ

د. يعرب خضر[1]

الملخّص

هذا البحث محاولة للوقوف على الدّلالات الّتي تولّدها الصّورة الفنيّة القائمة على المشابهة في سياقات استخدامها؛ إذ تعدّ ركناً مهمّاً من أركان اللّغة الإبداعيّة، فالعمل الأدبيّ الذي يحمل المواصفات الشّعريّة والأدبيّة لا غنى له عن الصّورة الفنيّة، والصّورة المنتجة من أهمّ ما يجذب أرواحنا وعقولنا لما فيها من طريفٍ تخييليّ يُعرض على نحوٍ تتقبّله النّفوس؛ فلا تملّه ولا تشعر معه بما تشعر لدى قراءتها نصّاً مباشراً جامداً لا صورة حيّة فيه.

وتكمن أهميّة البحث في تتبّع الصّورة الفنيّة القائمة على المشابهة في نماذج مختارة من مقامات السّيوطيّ؛ بغية استنطاق الدّلالات الثّانويّة الناتجة من تفاعلها مع سياقها الذي عُرضت فيه، وتجدر الإشارة إلى أنّ البحث في جانبه التّطبيقي سيعمل على دراسة الصور القائمة على المشابهة في السياقات التي وردت بها، بغية الوقوف على الأثر الذي تؤديه في توجيه الدلالات وتحقيق المقاصد من الكلام.

الكلمات المفتاحيّة: دلالات، صور المشابهة، مقامات، السّيوطيّ.

[1] – مدرّس، في قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة تشرين – اللاذقية.

The connotations of similar images in examples of Al-Sayuti's Maqamat

[1]D. Yarub Kheder

Abstract

This research is an attempt to identify the connotations that the artistic image generates in the contexts of its use. It is considered an important pillar of the creative language. Literature that contains poetic and literary standards is indispensable to the artistic image, and the produced image is one of the most important things that attracts our personalities and our words because of its imaginative humor that is presented in a beautiful way that is accepted by souls. She does not bore him or feel with him because of what she has read and a direct, static text with no living image in it.The importance of this research lies in tracing the artistic image based on similarity in examples of Al-Suyuti's shrines, in order to interrogate the secondary connotations resulting from its interaction with the context in which it was presented. It should be noted that the research, in its applied aspect, will attempt to interrogate images based on similarity in the contexts in which they were presented. In order to determine the impact it has in directing connotations and achieving the purposes of speech.

Keywords: connotations, similar images, maqamat, Al-Suyuti

[1] –D. n Arabic Language and Literature, Tishreen University, Lattakia.

المقدّمة:

إنّ الحديث عن الصّورة الفنيّة يتطلّب معرفةَ مكوّناتها وأسبابها، والعوامل التّي أنشأتها، والصّورة لها تقسيماتها الإجرائيّة في البلاغة العربيّة، وهي تتمثّل في (التّشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية، والرّمز...إلخ)، و يجب علينا أنّ ندرك أنّ دراسة الصّور لا تنفصل عن تجربة المبدع المتفرّد بشخصيّة معيّنة، أو ظروف خاصّة عاشها في واقعه ، لكنّ ذلك لا يعني أنّها محاكاة (فوتوغرافيّة)/حرفيّة للخارج من ناحية، إضافةً إلى أنّ الصّورة لا تظهر عناصرها الدّاخليّة على نحوٍ منعزل غير متفاعل من ناحية أخرى.

أهميّة البحث:

تكمن أهميّة هذا البحث في تتبّع الصّورة الفنيّة القائمة على المشابهة في نماذج من مقامات السّيوطيّ، بغية استنطاق الدّلالات الثّانويّة الناتجة من تفاعلها مع سياقها الذي عُرضت فيه.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى سبر لغة السّيوطيّ في نماذج من مقاماته، وتتبع الصور القائمة على المشابهة (الاستعارة، التشبيه)، وبيان أهميتها في الاستخدام الإبداعيّ، وأثرها الدلالي، بوصفها عنصرا مهّما من عناصر البناء اللغوي.

منهج البحث:

اعتمد البحث في أثناء تقصّي صور المشابهة في مقامات السّيوطيّ، على المنهج الوصفي الذي مكّنه بآلياته من ملاحظة الصور واستقرائها، وقد شُفع ذلك بقراءة تحليليّة استهدفت استخدام صور المشابهة في أثناء توظيفها في لغة المقامة؛ للكشف عن دلالاتها وأثرها في إيصال مقاصد المُرسِل إلى المتلقين.

الدراسات السابقة:

أفضت عمليّة البحث عن الدراسات السابقة في لغة السّيوطيّ إلى قلّتها؛ إذ لم نعثر على دراسة تناولت جانباً بلاغياً في مقامات السّيوطيّ، ولعلّ هذا البحث – بالاستناد إلى ذلك– يحقّق الجدّة والموضوعيّة، ونعرض فيما يأتي لدراستين هما:

1 – انسجام الخطاب في مقامات جلال الدين السّيوطيّ "مقاربة تداوليّة"، فتحيّة بوسنة، دار الأمل، الجزائر، ٢٠١٢.

وبُني هذا البحث على ثلاثة فصول، خُصص الأوّل منها للحديث عن قوانين الخطاب، وعن العلاقة التّخاطبيّة، والضّوابط الّتي تحكمها لتجعل منها علاقة متكاملة تؤدّي إلى استراتيجيّة تخاطبيّة، وتحدّث عن آليّة انسجام نصوص المقامات السّت الأولى في مقامات السّيوطيّ، أمّا الفصل الثّاني فتحدّث عن الاستدلال القرآني، وقارن بين المقامات السّت، وجاء تحليل المقامات فيه وفاقاً لقواعد الاستدلال، وجاء الفصل الثالث ليكشف عن مقصديّة المؤلّف، وسلّط الضوء على الجهود في مجال انسجام الخطاب، وانتهى بخاتمة عرضت أهمّ النتائج. وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا البحث لم يتقاطع مع بحثنا في الجانبين النّظريّ والتّطبيقيّ، لأنّه لم يتطرّق إلى صور المشابهة التي هي محور بحثنا.

2 – الأساليب البلاغيّة ودورها في تشكيل تقنيات الدعاية في مقامة (بلبل الرّوضة) للسيوطي، إعداد: د. غادة محمّد عبد المهيمن، جامعة الأزهر الشّريف، مصر، ١٤٤٤هـ، ٢٠٢٣م.

وتألّف هذا البحث من مقدّمة وتمهيد وخمسة مباحث، تناول الأوّل منها مفتتح المقامة، والثّاني وصف الرّوضة وما حوته، والمبحث الثالث منزلة الرّوضة ومكانتها مما حولها، والمبحث الرّابع سكّان الرّوضة وصور الحياة فيها، والمبحث الخامس خاتمة المقامة، إلّا أنّ الدّراسة لم تتطرّق إلى صور المشابهة وأثرها الدّلاليّ، كما أنّ الاقتصار على مقامة واحدة جعل الدراسة بعيدة عن بحثنا الّذي يعتمد على نماذج متنوّعة من مقامات السّيوطيّ.

صور المشابهة وشعريّة اللّغة:

إنّ دراسة صور المشابهة والتأصيل لها لا يفرض علينا أن نقع في المشكلة القديمة التّي وقع فيها بعض الدّارسين والنّقّاد من الفصل الملحّ بين المعنى والمبنى في الصّورة؛ لأنّنا لا نستطيع أن ندرس مبنى الصّورة وتمظهرها الخارجيّ مجرّداً عن مضمونها ومعناها، ولا العكس، كما لا يمكننا الفصل بين الأسلوب التّصويريّ ودلالة الصّورة المطروقة، فالدّراسات التّي وقفت عند مضمون الصّورة أو مادّتها من دون أن تتضمّن أيّ تحليل لبنائها أو تطوّرها لا تفترق في قليلٍ ولا كثيرٍ، عن الدّراسات التّقليديّة التّي اهتمّت بمعنى العمل أو موضوعات القصيدة، وقد وصلت إلى نتائج غير مهمة[1]، وتجدر الإشارة إلى إنّ جذور دراسة الصّورة الفنّيّة في الشّعر العربي قديمة قدم الأدب، وقد استفاد كثيرٌ من الدّارسين العرب من ثقافة الغرب في هذا الميدان، ومع أنّ الصّورة الفنّيّة مصطلح غربي حديث مترجم، فإنّ الاهتمام بالمشكلات التّي يشير إليها هذا المصطلح يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النّوعيّة للفنّ الأدبيّ[2].

ويذهب غير واحدٍ ممّن تناولوا الصّورة الشّعريّة إلى أنّ الصّورة تقوم على علاقات المشابهة فقط **(التّشبيه والاستعارة)**، فالشّاعر يعمل دائماً على تركيز أفكاره وأوصافه ، وتكثيفها بتشبيه شيء ما بشيء آخر في صورةٍ جديدة[3].

ويبدو أنّ هذه النّظرة الحديثة للصّورة قد اشتغلت عليها البلاغة العربيّة على نحوٍ لافتٍ؛ إذ تكاد المصادر العربية القديمة تلحّ على حصر الصّورة في دائرة التّشبيه ، ولكنّه التّشبيه ذو المواصفات الزّمانيّة والمكانيّة المخصوصة؛ أي **الصّورة/التّشبيه** المتولّدة من السّياق الأدبيّ الّذي راكمته النتاجات الشّعريّة، ومع انزياح حركيّة الإبداع بفعل المخالفة المتعمّدة وانتهاك سنن

[1] ينظر: مقدّمة لدراسة الصّورة الفنّيّة ، د. نعيم اليافي ،دارة الثّقافة والإرشاد القوميّ، لا ط ، دمشق، ١٩٨٢، ص95 .

[2] ينظر: الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ ، د. جابر عصفور ، دار التّنوير ، بيروت ، ط2، 1983 ، ص7 .

[3] ينظر: الشّعر كيف نفهمه ونتذوّقه، اليزابيت دور، ت : د. محمد إبراهيم الشّوش ، منشورات مكتبة منيمنة، لا ط، بيروت، لا تا، ص60.

المألوف[1]، كان مفهوم الصّورة ينزاح صوب الانفتاح على التّحقق اللّغويّ المتميّز؛ وعلى هذا دارت التّنازعات النّقديّة، فكان توسّع الصّورة يتّجه نحو تمظهرٍ بلاغيٍّ جديد فرض إيقاعه بفعل تكراراته فبرزت قضيّة الاستعارة، ويُسجّل في هذا المقام موقف متقدّم لعبد القاهر الجرجانيّ؛ إذ يقول: ((وإنّما الصّنعة والحذق، والنّظر الذّي يلطف ويدقّ في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقةٍ وتعقد بين الأجنبيّات معاقد لنسب وشيكة))[2]، وقد استطاعتْ بعضُ الرّؤى الحداثيّة اجتراحَ مبادئَ تَصَوُّرِيَّةٍ ذات مواصفاتٍ ديناميّةٍ، وفَضَاءَاتٍ مَرنَةٍ، تمكَّنَ مِنْ خلالِهَا الدّارسون أَنْ يُقَسِّمُوا الصّورةَ البلاغيَّةَ إلى دائرتين رئيستين هما: دائرة المشابهة ودائرة المجاورة، وما يهمّنا في هذا البحث أنّ نسلّط الضوء على الصور الدّاخلة في دائرة المشابهة؛ إذ تقع في هذهِ الدّائرةِ صورتا التّشبيهِ والاستعارة، وكلتاهما تُبنَيانِ على علاقةِ المشابهةِ؛ أي الاشتراك في وجهٍ ما أو أوجهٍ متعدّدةٍ، والاثنتان تستدعيان ازدواجيّةَ الرّؤيةِ؛ أي استحضار عنصرين، أو شيئين، أو كيانين ذهنيّين لإنشاءِ علاقةٍ مبنيّةٍ على التّشابهِ، **أمّا التّشبيه** فثمّةَ تعريفاتٌ كثيرةٌ في البلاغةِ العربيّةِ سَعَتْ إلى تعيينِهِ ووضعِ حدٍّ لَهُ، وهذهِ التّعريفاتُ، وإنْ اختلفتْ مداخيلُها التّعبيريّةُ، إلاّ أنّها تتّحدُ في جوهرِها القائم على المشابهة بين طرفين، وهنا تبدو الصّورةُ حيّةً؛ أي تثورُ على ملامحِ الصّورةِ الميّتةِ التّي تقتربُ من المعجميّةِ إلى درجةِ أنّها لَمْ تعدْ مميّزةً، وتغدُو كأنّها تعبيرٌ عن مصطلحٍ خاصّ، وبهذهِ الحركيّةِ يتخلّقُ فعلُ الإبداعِ إنجازاً لغويّاً متحقّقاً، وقد اهتمّتِ البلاغةُ المعاصرةُ بالتّشبيهِ، وَعُدَّ منْ أهمّ عناصرِ الصّورةِ؛ ((لاعتمادِهِ على مَلَكَةِ تداعي الفكرِ؛ إذ يضمُّ إلى الخاطرِ ويصلُ بينَ طرفين متباعدين أو متناقضين يلتمسُ بهما المشابهةَ ، وربّما أدّى هذا إلى قوّةِ تأثيرِ الصّورةِ وتعميقِ مشاعرِ التّجربة))[3]، وَلَئِنْ كانتِ البلاغةُ العربيّةُ تفرضُ في صورةِ التّشبيهِ حضورَ العنصرين الرّئيسين (المشبّه + المشبّه به) في البنيةِ السّطحيّةِ الظّاهرةِ ، فإنَّ ذلكَ مِنَ المداخلِ الشّكلانيّةِ لتمييزِ هذا النّوعِ من الصّورِ البيانيّةِ، وهذا أمرٌ مهمٌّ لتعيينِ مُسَمَّى

[1] ينظر: الخطيئة والتّكفير ، من البنيوية إلى التّشريحية ، – قراءة نقدية لنموذج معاصر، محمد عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م، ص 23.

[2] أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني، وزارة المعارف ، استنبول ، تحقيق : هـ . ريتر ، 1954 ، ص136.

[3] الصّورة الأدبيّة، فرانسوا مورو، ترجمة د. علي إبراهيم، دار الينابيع، دمشق ، 1995م، ص35.

الصّورةِ، ولا يمنعُ القولُ السّابقُ مِنَ الإشارةِ إلى أنَّ التّشبيهَ مصطلحٌ ذو معنىً عامٍّ أوسع بكثيرٍ من المعنى الذّي تُعَيِّنُهُ لهُ البلاغةُ داخلَ الحدودِ الضّيّقة نوعاً ما لمفرداتها[1].

وتتفاوتُ بلاغةُ التّشبيهِ بينَ نصٍّ وآخر، ففي مستوى الكلامِ الإلهيّ/ القرآن تنفتحُ الدّلالةُ على المطلقِ، بينما تظلُّ دلالةُ لغةِ المخلوقين مقيّدةً بفضاءاتِ لغتِهم في أثناءِ إبداعِهم لنصِّهم النّسبيّ الخاصّ، ولكلِّ أديبٍ بصمتُهُ الخاصّةُ التّي تميّزُ نتاجَهُ مِنْ نتاجِ غيرِهِ.

وممّا يُلحظُ أنّ القواعدَ المعياريّةَ الثّابتةَ التّي انتهتْ إليها علومُ البلاغةِ العربيّةِ القديمةِ قد فرضتْ رؤيتَها المنطقيّةَ الملزمةَ على كثيرٍ منَ الدّراساتِ التّقليديّة، فلم تتجاوزْ تلك الدّراساتُ في أثناءِ تحليلاتِها للشّواهدِ المُؤَمْثَلَةِ القائمةِ على المشابهةِ مفاهيمَ المقارنةِ، والتّثبيتِ، والتّفصيلِ والادّعاءِ...إلخ، وكلُّ ذلك قد أُطّرَ بغائيّةٍ قوامُها الإيضاحُ العقليُّ.

أمّا الاستعارة فهي استبدال غير عاديّ يقوم على مبدأ الاختيار الذّي يتصرّف بالدّلالة بما يخرج الكلام على المألوف، فهي خرقٌ لقاعدة الاستبدال الذّي تنتمي كلماتُه إلى حقل معجميّ واحد، و تضامٌّ مجازيٌّ ينتقلُ بالمعنى من الدّلالة المفهوميّة العقليّة إلى الدّلالة الإيحائيّة الانفعاليّة، وهنا تغيّب المشابهة الموضوعيّة، وتبرز المشابهة الذّاتيّة[2].

ويبدو أنّ التّداول، وكثرة الاستخدام للاستعارة في سياقٍ دلاليٍّ محددٍ يشير إلى دلالةٍ واضحةٍ تجعل درجة شعريّة الاستعارة معدومةً؛ أي تجعل منها صوراً ميّتةً، لا قيمة أدبية لها، وقد أشار إلى ذلك هنرش بليث حين صنّف الاستعارات في ثلاثة أنماط؛ هي: الاستعارة الاضطّراريّة؛ وهي تغطي نقصاً في الحياة اليوميّة؛ مثل رِجْلُ المائدة. والاستعارة المبتذلة، حيث تختفي المفارقة نتيجة العادة مثلَ حارس الأمن؛ أي الشّرطيّ. والاستعارةُ الملفّقة التي تؤلّف بين استعارات مستهلكة بطريقة غير صحيحة، وفيها تتم إعادة الصّور البيانيّة المبتذلة القديمة بطريقة تلفيقيّة؛ من مثل قضى نحبه: مات[3].

[1] ينظر: أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجانيّ، ص 83-84.

[2] ينظر: البلاغة والأسلوبيّة- نحو نموذج سيميائيّ لتحليل النّصّ، هنريش بليث، ترجمة محمّد العمريّ، دار إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1999م، ص86- 88 .

[3] ينظر: المرجع السابق، ص86- 88 .

وقد يلحظ القارئ استعاراتٍ تبدو في دلالتها الظاهرة غير منطقية، ولكنّ السّفر وراء معانيها داخل نصّ ما قد لا يولّد الإيحاء العميق المؤثّر الذّي يطبعها بطابع الشّعريّة، من هنا نجدُ أنّ الاستعارة تنتعش حين يكون بناؤها الأسلوبيّ في أثناء تحقّقها مدهشاً و مفارقاً وثرّاً، ولحظة التّحقّق في هذا المقام هي لحظة الإبداع الفنّي الجماليّ الخلاّق المنفتح على ديناميّة الحياة بفعلها الحداثيّ المتجدّد المتحرّك.

والاستعارة الخلاّقة ليست رهينة زمن خارجيّ مقيّد إنّها ظاهرة فنّيّة؛ أي أنّ زمنها فنّيّ تحيا بحياته وتموت بمماته، ويبدو أنّ مسألة حيويّة الظّاهرة البلاغيّة ترتبط بعناصر العمليّة الإبداعيّة في دوائرها الكلّيّة والجزئيّة(المبدع، والنّصّ، والمتلقّي).

الدراسة التطبيقيّة:

إنّ القارئ في كتاب شرح مقامات جلال الدين السّيوطيّ[1] يقف على تنوعات لغويّة جمّة، وما يهمّنا في هذا المقام تسليط الضوء على صور المشابهة وفاعليّة استخدامها، ومن صور المشابهة في مقامات السّيوطيّ قوله في المقامة الأسيوطيّة: ((وركبت النيلَ المبسوطَ، وبركت مطيّتي بمدينة أسيوط، وعكفتُ أدور سبلُها، وأرود أهلها، فرأيت بها أنهاراً كالفضة، وأزهاراً طريّة غضة، وتغريد أطيار، وغديراً مهداراً، وجنّات وبساتين محفوفة بأنواع الرياحين، والورق مكلل من الطلّ بالجمان، ورماح الأغصان عليها أعلام من المرجان، فتأرّجت بعرفها، وتبجّلت برشفها، وأنشدت قول البديع في وصفها:

لله يـوم فـي أســـيوط وليلة صرف الزّمان بأختها لايغلطُ

بتنا بـها والليل فـــي غلوائِه ولـــــه بنور البدرِ فرعٌ أشمطُ

والطّلّ في تلك الغصون كلؤلؤ رطـبٍ يصافحه النسيم فيسقط

[1] – هو جلال الدين أبو الفضل عبد الرحمن بن أبي بكر الكمال بن محمد بن سابق... ابن همام الدين الخضيري الأسيوطي، ولد في مدينة القاهرة سنة تسع وأربعين وثمان مئة، وتتلمذ على يد كثير من علماء مصر والشام والحجاز، وله مؤلفات كثيرة في الأدب والنحو واللغة والفقه والتفسير والتاريخ والبلاغة وحتى علم الفلك وعلم طبقات الأرض والأجناس، توفي السّيوطيّ سنة ٩١١. ينظر: شرح مقامات السّيوطيّ، تح: سمير محمود الدروبي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٤٠٩هـ،١٩٨٩م، ص٣٠، ٣١، ٣٥، ٣٨.

والطّير يقرأ والغديــر صحيفةٌ والـريـحُ يكتبُ والغــمامُ ينقّطُ))[1]

تأتي هذه القطعة النثريّة من المقامة الأسيوطيّة، في سياق الحديث عن مدينة أسيوط، وروعتها وجمالها، وقد حاول المبدع أنْ يطوّع اللّغة لتخدمه في إتمام المعنى، وما يهمنا في هذا أن نسلّط الضوء على التّراكيب التّشبيهيّة، وبيان أثرها وفاعليتها في بوح الدّلالات، ومن ذلك ما نجده في التّركيب (فرأيت أنهاراً كالفضة)؛ إذ يشبّه الأنهار بالفضّة باستخدام أداة التشبيه (الكاف)، وقد حذف وجه الشّبه، وهو تشبيه مجمل من حيث تصنيفه البلاغيّ، وبالنّظر إلى طرفي هذا التّشبيه (المشبّه والمشبّه به)، نجد أنّهما ينتميان إلى حقل واحد هو الحقل الطّبيعيّ، (الأنهار من حيث هي مجارٍ للماء، والفضّة من حيث هي معدن وعنصر من عناصر الطّبيعة)، إلّا أنّ الاعتماد على محوري الاختيار والاستبدال في هذا أحدث خرقاً لغويّاً انتقل بالدلالات المعجميّة الثابتة وحرّكها لتنفتح على آفاق المتلقي، وأوّل ما يمكن أن يتلقاه القارئ من التّركيب (الأنهار كالفضة)، أنّ الأنهار تتدفّق وتلمع لمعاناً مميزاً؛ إذ إنّ الفضة لها بريق أبيض، والأنهار تشبهها في لمعانها وكثافتها، وهذا يمنح الماء دلالات الصّفاء والنّظافة والجمال والحيويّة، الأمر الّذي ينعكس على ذات المبدع، ويشير إلى عواطفه ومشاعره ولمعان الأفكار في ذهنه، المأخوذ من لمعان الماء وجمالها.

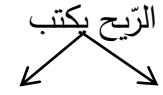
وهناك صورة أخرى في الأبيات الشّعريّة الّتي ضمّنها السّيوطيّ في مقامته فصارت جزءاً منها، وتحضر في التّركيب (والطلّ في تلك الغصون كلؤلؤٍ رطبٍ)؛ إذ يشبّه (الطّل/المشبّه) بـ (اللؤلؤ/المشبّه به)، ويستعمل الأداة الكاف للربط بينهما، ووجه الشّبه حاضرٌ في كلمة (رطب)، والطلّ لغة: ((المطر الصّغار القَطر الدائم، وهو أرسخُ المطر ندىً))[2]، وعلى ذلك يكون المقصود بالطلّ حبات النّدى المتشكّلة على الغصون، وهي تشبه حبات اللؤلؤ من حيث تكورّها ولمعانها، ويشي هذا التّشبيه هنا بدلالات الصفاء والنّضارة واللّمعان والجمال والرّقة، فحبات الندى الّتي يحرّكها النّسيم تلمع وتتلألأ، كاللؤلؤ قبل أن يجفّ في المحار، وفي البيت الأخير من هذه الدّفقة الشّعريّة نجد صوراً قائمة على المشابهة تُكمل دلالاتها على وفق توزّع مدلولاتها، وذلك على النّحو الآتي:

[1] شرح مقامات السّيوطيّ، تح: سمير محمود الدروبي، 1/ 234، 235، 236.

[2] لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط٣، ٢٠٠٤، مادة طلل.

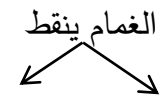
دالٌّ أوّل: طائر / مدلول أوّل: يغرّد.

دالٌّ ثانٍ: إنسان / مدلول ثانٍ: يقرأ.



دالٌّ أوّل: الريح / مدلول أوّل: الهبوب.

دالٌّ ثانٍ: إنسان / مدلول ثانٍ: الكتابة.



دالٌّ أوّل: الغيم / مدلول أوّل: المطر.

دالٌّ ثانٍ: إنسان / مدلول ثانٍ: إنسان يرسم نقطاً.

وهذه الصّور قائمة على المشابهة بين الدّالين الأوّل والثاني، وتدخل في دائرة الصّور الاستعاريّة، وفيها صورة واحدة قائمة على التّشبيه تحضر التركيب (الغديرُ صحيفةٌ)،وتمثّل هذه الصّورة، المحور الرّئيس الّذي تلتقي عنده الصّور كلّها؛ إذ إنّ تشبيه الغدير بالصحيفة يشي بصورة ناصعة وصافية تفتح المجال أمام المبدع ليوظّف الصّور السّابقة في إطار هذه الصّورة، فصار الطّير يقرأ، والرّيح تكتب، والغمام ينقط، على ذلك الغدير الّذي يشبه الصّحيفة المعدّة للكتابة، وقد أدّت هذه الصّور في سياقها دوراً مهمّاً في رفع الطّاقة التّخييليّة لدى المتلقي، وذلك نابع من المشابهة الغريبة بين حقلين لغويين مختلفين.

ومن صور المشابهة قول السّيوطيّ في المقامة البحريّة ((لمّا كان سنة سبع وتسعين وثمانمئة، أوفى النيل في منتصف مِسرى، وسارت في البلاد رسائل البشرى، وأرسلتْ

منه نِعمُ الله على العباد تترى ورأوا فيه من آياته الكبرى، وحمدوه وإن كانوا عاجزين عن القيام بحقه شكراً، ومازال بحره البسيط المديد، يروي عن ثابت ويزيد))[1].

وتحضر في هذا السّياق الصورة الاستعاريّة في قوله (سارت في البلاد رسائل البشرى)، من باب تشبيه الرسائل بكائنٍ قادر على المشي، وتشي هذه الصّورة بدلالات الخير والعطاء والسّرور والفرح، والمشابهة في هذا السّياق لا تقتصر على إقامة الشبه بين (الإنسان/ الرسائل)، بل إنّ هذه المشابهة هنا لا تقود إلى دلالة، وإنّما يعود الفضل في تشكيل الدلالة إلى الانزياح عن المألوف في العناصر الداخلة في تركيب الصّورة، وعلى هذا تكون كلمة رسائل محور تشكّل الدّلالة.

ومن ذلك قوله من المقامة نفسها:

((﴿وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَاهُمْ بِسُكَارَى﴾ كأنّما قامت عليهم القيامة، أو سقطت عليهم الغمامة، وكلّ من ورد في البحر أو صدر يقول {في الشّوارع} يالله السّلامة))[2].

والمشابهة في هذا السّياق تقوم على صورتين الأولى اقتبسها السّيوطيّ من النّصّ القرآني، وتتمثل بصورة الناس السّكارى وماهم بسكارى، والثانية هي صورة قيام السّاعة أو سقوط الغمامة، وفي الصّورة الأولى يجد القارئ تضادّاً في البناء التركيبيّ بين (سكارى، وماهم بسكارى)، وعلى هذا تصبح السّكرات هنا معنويّة غير حسيّة، ولها ارتباط دينيّ يتعلّق بسكرات القيامة والموت، وعلى هذا جاء تشبيههم بصورة قيام القيامة، فالتّشبيه هنا مزدوج قائم على تشبيه صورة بصورة أخرى، ويستنتج القارئ من هذه المشابهة دلالات الاضطراب والفوضى والقلق والتّعب والانفعال، وهذه التعالقات ترتبط بالسّياق الذي أخذت منه هذه الدّفقة النثريّة، والذي يتحدّث عن خوف النّاس من هبوط منسوب مياه النيل، واضطراب أحوالهم لما رافق ذلك من أفكار تتعلّق بالماء والقمح والخيرات، وعلى هذا تكون الصورة معبّرة وحمّالة لدلالات تغني القارئ المتفحّص وتعينه على فهم المعنى المقصود.

[1] شرح مقامات السّيوطيّ،1/ 249، 250.

[2] المصدر السابق، 1/ 253.

ومما جاء في مقامة بلبل الرّوضة قوله: ((نطق الكتاب والسّنة: بأنّ أرض مصر أحسن البقاع، وتظافرت على ذلك آثار الصحابة والأتباع، وانعقد عليه الإجماع، وشهد الحسُّ بأنّ الرّوضة منها كمركز الدّائرة فهي كالقطب والأساس))[1].

تأتي هذه الدّفقة النّثريّة في أثناء حديث الكاتب عن روضة مصر، ويلاحظ القارئ أنّها تبدأ بتركيب قائم على المشابهة، من خلال تشبيه الكتاب والسّنّة بكائن ناطق (نطق الكتاب والسّنّة)، والتّشابه هنا قائم على استعارة صفة إنسانيّة وتوظيفها في حقل آخر لاينتمي إلى حقل الإنسان، وإنّما للجمادات (الكتاب، السنّة)، وتوحي هذه الصّورة بقدسيّة النّطق وخصوصيّة المكان وطهارته وتعالقاته الدينيّة والتراثيّة، وهذا أيضاً نجده في التّركيب (شهد الحسّ)؛ إذ يصبح الحسّ الّذي يشكّل جزءاً معنويّاً في الإنسان شاهداً بذاته، ولعلّ في هذا التّخصيص الدّال على العموم ما يشي بأهميّة الشّعور والإحساس بالمكان/ الرّوضة، ومكانتها في النّفس، وموقعها بالنسبة إلى مصر، ويؤكّد ذلك التّشبيه الوارد في التّركيب (الرّوضة كمركز الدّائرة فهي لها كالقطب والأساس)، وبإعادة قراءة هذا التّركيب نقف على التّراكيب التّشبيهيّة الآتية:

الرّوضة كمركز الدّائرة.

الرّوضة كالقطب.

الرّوضة أساس.

وبناءً على ذلك تصبح الرّوضة الجزء من مصر هي الكلّ، ومصر جزء منها، بل هي المرتكز الرئيس لها، والقلب والغاية والأس، وقد أدّت صور التّشبيه هنا دوراً مهمّاً في تحديد الدّلالة الرّئيسة، وبيان أهميّة المكان الّذي قصده المبدع.

ومن أمثلة دائرة المشابهة ما جاء في مقامة تدعى الدوران الفلكي على ابن علي الكركي، يقول السّيوطيّ: ((وعلمت أنّ الله ليس بغافل عما يعمل الظالمون، فلم يأتِ شهرُ رجبَ من العام المُقبل إلاّ وقد زُلزلَ مع المزلزلين، ووافت بركة السيد المرسلين، فأرسل حينئذٍ تعلّقي من تلقاء نفسه، وأرسل به مع بعض من كان أشار عليه بحبسه، ثم استمرَّ بعد ذلك في إذلال وإرغام،

[1] شرح مقامات السّيوطيّ، ص 272/1.

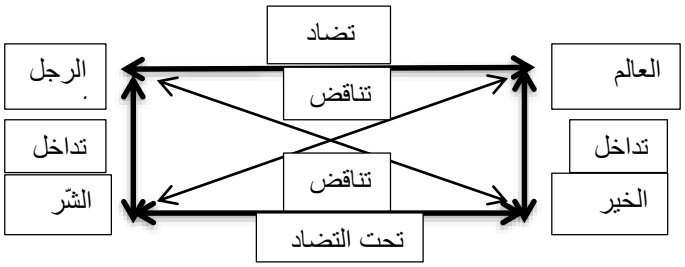
وإخفاء وإدغام، وطال عليه المدّ المتصل، واستراحت النّاس منه وهو مقصور منفصل، ثمَّ أذن له في الإظهار وبان بعد أن كان، لا يظهرُ لأحدٍ كالخفاش بالنّهار، فعاد من أذاي إلى ما عليه كان، وجهرَ في كلِّ زمان ومكان، أذكرُ إذ صليتُ وإيّاه الجمعة مرّة، وأنا أظنُّ أنَّه تهذبت أخلاقه وخففّ شره، فأخذ يتعنتني بالمسائل واحدة بعد أخرى، ويطارحني، بما أنا بل بعضُ طلبتي به (منه) أدرى، فالتفتُ إليه التفات الأسدِ، ومددتُ إليه لساناً هو في السَّدادِ كالقدحِ أو أسَدّ، ورفعتُ راسي بعد إطراق، وأبديت له شمس النقول من مطالع الإشراق))[1]، فالسياق العام الذي يضمُّ هذه الدفقة النثرية يتلخص في معاناة الراوي من شخص يعكر صفوه، ويعارضه في كل ما يقوم به ويجور عليه ظلماً وبهتاناً، وقد حاول الرواي أن يعبّر عن ذلك مستعيناً بمقدرته اللغوية، وما يهمنا في هذا السياق ما ورد من صور بيانية تدخل ضمن دائرة المشابهة، وأوّل ما يتلقاه القارئ من تلك الصور يحضر في التركيب (طال عليه المدّ المتصل)، ولعلّ أصل الكلام (وطال عليه السجن)، إذ يشبّه الراوي السجن (بالمدّ المتصل)، السجن مدٌّ متّصل فحذف المشبه وصرّح بلفظ المشبه به (المدّ المتصل)، وتوحي هذه الصورة بدلالات متعددة منها: التعبير عن غياب الرجل المذكور مدّة طويلة، وطول مدّة سجنه، وفرح الراوي بخلاصه منه، وتدني منزلة الرجل، وفقدانه رضى السّلطةِ وإنزال العقاب به، ويضاف إلى ذلك ما يستشفه القارئ من الإنصاف والعدل، ونيل الظالم ما يستحقُّ من العقاب على أفعاله، وهذا يُعيدنا إلى تعالق نصيّ بين هذه الصورة ومقدّمة الدفقة النثريّة (وعلمت أنّ الله ليس بغافل عمّا يعمل الظّالمون)؛ إذ تحيل الصّورة إلى حتميّة الثّواب والعقاب، وكأنّنا نستحضر قول الله جلّ جلاله: ﴿ فَمَن يعملْ مثقالَ ذرّة خيراً يره ومَنْ يعملْ مثقالَ ذرّة شَّرَاً يره﴾[2] ، وتأتي الصورة الثانية في التركيب (وبان بعد أن كان لا يظهر لأحدٍ كالخفاشِ بالنهار)، وهنا يشبه الراوي الرجل/ الظالم بالخفاش، وهو تشبيه مجمل ذكر فيه المشبه والمشبه به والأداة وحذف وجه الشبه، وفي تشبيه الرجل بالخفاش ما يشي بدلالات سلبية كثيرة، فالخفاش أولاً كائن غير عاقل ولا يبصر في النهار، وقبيح الشكل، وجبان، وصوته حادّ، واستناداً إلى هذه الصورة نقرأ أنَّ الرّواي في تشبيهه الرجل بالخفاش، لعله أراد أن يحمله دلالات يصف فيها أفعاله من مثل: عدم المعرفة، وانعدام البصيرة، وقلة العلم، وقبح الفعل وهروبه من الحقّ،

[1] شرح مقامات السّيوطيّ، 1/374-375-376

[2] الزلزلة، 7،8

وحدّة ذمّه العالم العارف. وقد أظهرت هذه الصورة المتحققة في سياقها مضمرات تحتاج إلى إعادة القراءة مراراً لاكتشافها، وأبعدت اللغة عن المعجمية الثابتة التي لا تحقق المراد من الدلالة.

وتحضر الاستعارة المكنيّة في قول السّيوطيّ: (تهذّبت أخلاقه، خفّف شرّه)؛ إذ يشبّه الأخلاق بإنسان مهذّب، ويشبّه الشّر بشيء خفيف، والصّورتان مسبوقتان بقول المبدع (وأنا أظنُّ) فيصبح الظّنُّ دلالة على شكِّ الراوي بتغير أخلاق الرجل وتهذّبها، وضعف أثر شرّه، وعلى هذا تنتفي الدلالة الإيجابية للصورتين، وتصبح دلالتهما محصورة في ثنائية اللاّأخلاق/الشَّر، التي تشير إلى استمرار الرّجل بالأفعال الخبيثة، وسعيه إلى محاصرة الرّاوي المتمتع بالصّفات الإيجابيّة والخيّرة، وهنا تشكّل هذه الصّورة في تضادها المربّع الآتي:



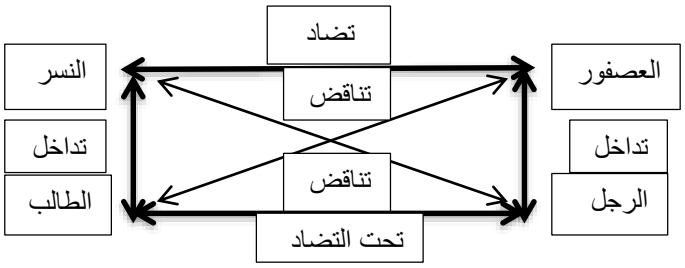
ونستشفّ من هذا المربّع أنَّ الرَّاوي يوظّف الصّورة لدفع البلاء عنه ولبيان ظلم معارضيه له وعلى هذا يشير إلى ثنائية الخير والشر وما توحي به من تعالقات متحققة في سياق النّصّ. ومن صور المشابهة التي ترد في هذا السّياق قول السّيوطيّ (فالتفتّ إليه التفات الأسد، ومددت إليه لساناً هو في السّداد كالقدح)؛ إذ يشبّه التفاتته إلى الرّجل بالتفاتة الأسد، ولسانه بالسّهم، وتوحي الصّورتان هنا بدلالات متنوّعة مثل: القوّة وسرعة الرّد، وقول الحقّ، وطلاقة اللّسان، وتحقيق الهدف، والثّورة على الظّالم المعتدي.

ومن المقامة نفسها يقول السّيوطيّ:

((لو ندبتُ // لمناظرتك واحداً من طلبتي لقصرك وقشرك وكسرك وأسرك وقسرك وحصرك وعصرك، وإن لم تفرّ من بين يديه قبرك، وصرت في قبضته كعصفور في قبضة نسر، وكغريق في بحر عجاج ماله من جسر))[1].

[1] شرح مقامات السّيوطيّ، ص 1/ 385.

ويجد قارئ هذه المقطوعة النثريّة تتابعاً متلاحقاً لأفعال ماضية، تحمل مع ضمير(الكاف المخاطب) المتّصل بها جانباً تشبيهيّاً من جهة الرجل الّذي سيناظر أحد طلبة السّيوطيّ/ العالم، ففي الفعل الأوّل (قصرك) يشبّه الرّجل بالسّجين، وفي الفعل الثّاني (قشرك) يشبهه بشيء يُقشَّر، وفي الفعل الثالث (كسرك) يشبهه بشيء قاسٍ يمكن أن يُكسَر، والفعل الأخير (عصرك) يجعل منه شيئاً قابلاً للعصر، وعلى هذا فإنّ الدّلالات الّتي يمكن استنتاجها من الكلام السّابق تصبّ في دائرة الضّعف والذّلّ والخوف، ومن جهة أخرى تتشكّل ثنائيّة العلم/ الجهل، الّتي تختصر كلّ الدّلالات الإيجابيّة المتعلّقة بالطّالب، والسلبيّة المرتبطة بالرّجل المقصود، وفي الجزء الثاني من هذه المقطوعة النّثريّة نقف على تركيبين تشبيهيين ؛ الأوّل منه تشبيه السّيوطيّ الرجل بعصفور في قوله: (وصرت في قبضته كعصفور في قبضة نسر)، والثاني تشبيهه له بالغريق في قوله: (وكغريق في بحر عجاج ماله من جسر)، وفي التّشبيه الأوّل يقف القارئ على متقابلات تشكّل فروقاً كبيرة، فالعصفور صغير الحجم، ضعيف، غير جارح، أمّا النّسر فكبير الحجم، قويّ، جارح، وتشي هذه المتقابلات بقوّة الطّالب، وسعة علمه، وقوّة حجاجه في مقابل ضعف الرّجل، وقلّة علمه، وضعف حجاجه، ويمكن التّعبير عن ذلك بالشّكل الآتي:



ومن خلال الشّكل السّابق يجد القارئ أنّ التضاد يتشكّل بين العنصرين (العصفور/النّسر)، في ثنائيّة (القوّة/ الضّعف)، وهذا يحيل إلى العنصرين (الرّجل/ الطالب)، في العلاقة العميقة (تحت التّضاد)، وعلاقة التّداخل قائمة بين (العصفور/ الرجل)، بما توحيه من دلالات، وبين (النسر/ الطّالب) وما بينهما من تعالقات دلاليّة، وتنبني هذه التّعالقات على المشابهة بين العناصر الدّاخلة في التّشكيل اللّغويّ، كما نجد أنّ علاقة التّناقض تحضر بين

العنصرين (العصفور/ الرجل)، والعنصرين (الرجل/ النسر)؛ إذ لا علاقة جامعة بين هذه العناصر إلا في تناقضها مع بعضها، ولا رابط بينها إلّا من حيث المشابهة القائمة في السّياق، والأمر نفسه بالنسبة إلى الصّورة الثانية (وكغريق في بحر عجاج ماله من جسر)، فكلمة الغريق تحيل على دلالات الضّعف والخوف والتّوتر في مقابل الدلالات الإيجابيّة التي تحيل عليها كلمة البحر من مثل: الكرم، والجود، والاتساع، والغنى، وعلى هذا يكون تشبيه الرجل بالغريق إشارة إلى ضعفه، والطالب بالبحر دليل على سعة علمه، وفيض أفكاره، ولعلّ هذا البناء القائم على تعدديّة العلاقات أسهم في تحديد بؤر الدلالات وشكل عنصراً من عناصر الشعريّة والارتقاء باللّغة، إضافة إلى الدلالات الّتي حققتها الصّورة في سياق استخدامها.

ومن المشابهة ما جاء في المقامة الذّهبيّة في الحمّى، يقول السّيوطيّ: ((وقد صحّ النّهي عن سبّ الحمّى لما فيها من المزيد، فإنّها تذهب خطايا بني آدم كما يذهب الكِير خَبَث الحديد))[1].

والصّورة هنا تقوم على التّشبيه؛ إذ يشبّه السّيوطيّ صورة الحمّى/ المرض التي تُذهب بخطايا ابن آدم، بصورة الكِير الذي يُذهب صدأ الحديد، والحمى وخبث الحديد كلاهما طارئ على الأصل، وليس من مكونات الجسد أو المادة، وبذلك يكون السّيوطيّ قد انتقل من الحسيّ إلى المعنويّ في هذه الصورة؛ لأنّه يرتقي بالدلالة ليشير إلى التّطهير والخلاص ودفع الذنوب، فيعود الإنسان إلى أصله الخيّر خاليا من السّيئات.

وقد ورد في مقامة الرياحين قول السّيوطيّ في وصف النيلوفر: ((وقد أنشد فيه، من أراد أن يوصله حقّه، ويوفيه في التشبيه:

وبركة بغدير الماء قد طفحت بها عيونٌ من البُشنِين قد فُتحت

كأنّها وهي تزهو في جوانبها مثل السّماء وفيها أنجم سبحت))[2]

فيشبه السّيوطيّ في هذين البيتين بركة الماء التي تحوي عيون البُشنين* المتفتّحة والطّافية على صفحتها بالسّماء التي تزينها الأنجم، وإذا ذهبنا أبعد من هذا المجال الحسيّ

[1] شرح مقامات السّيوطيّ، 424/1.

[2] المصدر السابق، 462/1.

المُدرك نقرأ في صورة الماء والأزهار المتفتحة فيها قصّة الخلق، وهي تقوم في جوهرها على انبثاق النّور من الظلمة، وهذا ما استدعى استحضار صورة السماء والأنجم التي تزينها في مقابل صورة الماء والأزهار البيضاء المتفتحة على سطحها، وهي ترمز إلى عناصر الخلق الأربعة؛ فجذورها في الطّين، وسيقانها في الماء، وأوراقها في الهواء، وتمتص زهرتها عنصر النّور من الشّمس كل صباح، فمع كلّ شروق تخرج زهرة، وعندما يختفي نور الشمس لا تستطيع زهرة البشنين/اللوتس البقاء في العالم الظّاهر، وإنما تختفي كما تختفي الأنجم مع سطوع نور الشّمس، وهي رمز للجمال، والحضارة، والحب، والتّجديد، والطهارة، والنقاء، وكثيراً ما كانت تيجان أعمدة المعابد تشبه شكل زهرة البشنين، أو اللوتس، أو النيلوفر وظهورها متفتحة بلونها الأبيض شبيه بالأنجم البيضاء المتلألئة في السّماء[1]، وقد حققت الصّور المتقابلة في هذه الدّفقة النثريّة انزياحات دلاليّة غنيّة كشفت عن تعالقات إيديولوجيّة نصّيّة مختلفة.

وممّا ورد فيها أيضا قول السّيوطيّ في حديثه عن الحنّاء:

((والأحاديث في الحث على صبغ الشّعر به كثيرة، وعلى خضاب أيدي النّساء به شهيرة، وأنا القائل فيه، لأوصله حقّه وأوفيّه:

كــأنَّما دوحــة الحنّــاء إذ فتحت أنوارها وبدت فــي عين مرتقب

عروس حسن تجلّت في غلائلها خضراً وقد حلّيت باللّؤلؤ الرّطب))[2]

وتحضر الصّورة القائمة على المشابهة في هذين البيتين بتشبيه دوحة الحناء بالعروس، ويعتمد السّيوطيّ في هذا التّشبيه على صورتين؛ الأولى من الحقل الطّبيعيّ (دوحة الحناء)، والثانية من الحقل الإنسانيّ (عروس)، ومن غير المألوف في هذه الصورة أن تتجلّى العروس بغلائل خضراء مزيّنة بحبات اللؤلؤ التي تلمع وتتلألأ، وفي هذا انعكاس للطبيعة الخضراء المزيّنة بأزهار الحناء المتفتحة، التي توحي بدلالات الجمال والخصب والحياة والتزيّن.

---

* هي زهرة البشنين، أو اللوتس، أو النيلوفر.

[1] ينظر: الرّموز النباتية في الشعر الفارسي المعاصر، عبد الحسين فرزاد وسيد إبراهيم آرمن وليلى نادري، مجلة إضاءات نقديّة (فصليّة محكّمة)، السنة الخامسة، ع18، حزيران 2015، ص55 – 76.

[2] شرح مقامات السّيوطيّ، 477/1.

وممّا يقع في دائرة المشابهة قول السّيوطيّ:

((وكان مقتضى الحال، أن لا ألتفت إليه بحال، ولو صدر منه من المحال، لئلا يصبح جيده بتعرضي إليه وهو حال، لكن رأيته كالأرقم إن يترك يلقم، وإن يقتل يُنقم، فعملت مقامة ويقلّدها طوق الحمامة، كأنّها تاج مكلّل، أو روض معلل، أو عقد مجوهر، أو كوكب دريّ أزهر، أو حلي مذهب، أو نضار يتلهب، أو طرز مزركش، أو رياش مريّش أو درّة فوق تاج، أو حلّة من سندس الدّيباج، أو قالب سكّر، أو كأس جلّاب مسكر، أو حلوى عقدت بخميرة المسك والعنبر، أو قربة شهدٍ رعت نحلة الإذخر في البرّ:

هي البدر لكنّ الثّريّا لها قُرط

ومن أنجم الجوزاء في صدرها سمط))[1]

وتأتي صور المشابهة في هذه الدّفقة النثريّة في سياق تتابعيّ يبدأ من التركيب (لكن رأيته كالأرقم، إن يُترك يلقم، وإن يقتل ينقم)، وهو تشبيه تامّ الأركان يشبّه فيه السّيوطيّ رجلاً معارضاً له، والمشابهة هنا قائمة على حقلين؛ الأول منهما إنساني(المشبّه/ الرجل) والثاني طبيعي (الحيّة/ المشبّه به) ولعلّ في تشبيه الرّجل بالأفعى ما يدلّ على كميّة الحقد السّام الذي يضمره ذلك الرجل في نفسه، إضافة إلى مدلولات الأذى والشرّ والغدر والموت، ونجد بعد ذلك تشبيهات متلاحقة تقوم على طرفين الأول منهما ثابت (وهو المشبّه/ المقامة) في قوله: (فعملت مقامة ويقلّدها طوق الحمامة) ، والمعنى أنّ ذلك الرّجل قلّد مقامته على نحو دقيق، والطّرف الثاني هو المشبّه به، وهنا تأتي التلاحقات في صور المشابهة، ولعلّنا نقرأ في هذا التّلاحق الدلالة النّقيض، فيتحوّل المدح إلى ذم مبطّن؛ إذ يشبه السّيوطيّ المقامة بصور عدّة هي: (تاج مكلل، روض معلل، عقد مجوهر، كوكب دريّ، حلي مذهّب، نضار يتلهّب،.....) وفي هذه الصّور دلالات إيجابيّة كثيرة، إلّا أن السياق الذي وردت فيه لاينمّ على إيجابيّه، بل تتحوّل تلك المبالغة في الوصف إلى سلبيات تصغّر الكاتب والمكتوب وتحتقرهما، وهنا نجد أنّ صور المشابهة قد أدّت دوراً واضحاً في إظهار الدلالات المضمرة في نفس المبدع، ونقلتّها إلى المتلقّى على نحو واضح، من غير تكلّف أو تصنّع.

[1] شرح مقامات السّيوطيّ، ٢/ ٦٢٢.

خاتمة:

شكّل الواقع مصدراً مهمّاً من مصادر بناء المقامة عند (السّيوطيّ)، وقد تعدّدت ألوان البناء التّصويري عنده، فتميّزت مقاماته بالواقعيّة والمصداقيّة؛ وأشار في أكثر مقاماته ظواهر مجتمعيّة متعدّدة، جعلت خطابه دالّاً على الحياة الّتي عاشها بكلّ جوانبها، إضافة لاستعانته بالخيال في بعض الأحيان، وقد امتازت الصّور البلاغية القائمة على المشابهة بالشعريّة؛ وذلك لوجود مسافة توتّرٍ أحدثت خلخلة في بنية التّوقّعات، كما أحدثت مفارقة جعلتها تخرج عن إطار المألوف، وعلى هذا تكون قد حققت، في سياق استخدامها، هدف المُرسِل، وأنتجت دلالات خارجيّة مرتبطة بالحدث الّذي جمعها، ويضاف إلى ذلك ما يمكن أن يستنبطه القارئ بإعادة الإنتاج وتكرار القراءة، وفاقاً للتفاوت الثّقافيّ بين قارئ وآخر.

المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم.**

1. أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني، وزارة المعارف ، استنبول ، تحقيق : هـ. ريتر، 1954.
2. البلاغة والأسلوبيّة– نحو نموذج سيميائيّ لتحليل النّصّ، هنريش بليث، ترجمة محمّد العمريّ، دار إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، ط[1]، 1999م.
3. الخطيئة والتّكفير، من البنيوية إلى التّشريحية، – قراءة نقدية لنموذج معاصر، محمد عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م.
4. الرّموز النباتية في الشعر الفارسي المعاصر، عبد الحسين فرزاد وسيد إبراهيم آرمن وليلى نادري، مجلة إضاءات نقديّة (فصليّة محكّمة)، السنة الخامسة، ع18، حزيران 2015.

5. شـرح مقامـات السّـيوطيّ، تحقيـق: سـمير محمـود الـدروبي، مؤسسـة الرسـالة، بيروت، ط١، ١٤٠٩هـ،١٩٨٩م

6. الشّـعر كيـف نفهمـه ونتذوّقـه، إليزابيـت دور، ترجمـة : د. محمـد إبـراهيم الشّـوش ، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، لا.ط، لا.ت.

7. الصّـورة الأدبيّـة، فرانسـوا مـورو، ترجمـة د. علـي إبـراهيم، دار الينـابيع، دمشـق، 1995م.

8. الصّـورة الفنّيّـة فـي التّـراث النّقـديّ والبلاغـيّ ، د. جـابر عصـفور ، دار التّنـوير، بيروت ، ط2، 1983.

9. لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط٣، ٢٠٠٤.

10. مقدّمـة لدراسـة الصّـورة الفنّيّـة ، د. نعـيم اليـافي ، إدارة الثّقافـة والإرشـاد القوميّ ، دمشق ، 1982.