فاعليّة التّشكيل التّصويري بين البعد النّفسي و الوظيفة الحجاجيّة

Effectiveness of figurative formation between the Psychological Dimension and the argumentative function

طالب الدكتوراه/ العربي زوبير

د/ نعار محمد

قسم اللغة والأدب العربي - جامعة ابن خلدون- تيارت(الجزائر)

مخبر الخطاب الحجاجي- جامعة- تيارت.

Zoubir.LARBI@univ-Tiaret.DZ

تاريخ الإيداع: 2020/04/16 تاريخ القبول: 2020/09/09

ملخص:

يسعى هذا البحث إلى تسليط الضّوء على فاعليّة التّشكيل التّصويري في أندلسيّة شوقي التي زخرت بثراء لغويّ وآخر دلاليّ حجاجيّ، حيث وجد الشّاعر فيما توفّره اللّغة من آليات لغويّة بلاغيّة ملاذا له للتّعبير عن حالته النّفسيّة، ومطيّة لنقل تجربته الشّعريّة وخاصّة تلك التي أفرزتها حياة النّفي المريرة، فضلا عن طاقات آليات بنائه الصّوريّ التي كان لها يد عليا في توليد الدّلالة وارتسام مقاصد الخطاب الشّعري، وتحريك خيال المتلقّي قصد إثارة مشاعره والتّأثير فيه.

الكلمات المفتاحية: التّشكيل التّصويري،الاستعارة،الكناية، البعد النّفسي، الوظيفة الحجاجيّة.

Abstract:

This research seeks to shed light on the effectiveness of figurative formation in the Andalusian Shawki that abounds in linguistic richness and semantic argumentation. Hence, the poet found the rhetorical mechanisms provided by language as a haven for him to express his psychological state, and an effort to convey his poetic experience, especially for the one caused by the bitter life of exile; as well as the energies of its figurative mechanisms that had a supreme hand in generating significance and establishing the purpose of poetic discourse and effecting the recipient's imagination in order to evoke his feelings and influence him.

Key words: figurative formation, metonymy, metaphor, psychological dimension, argumentative function.

مقدمة

يعدّ التّشكيل التّصويري من أنجع وسائل التّعبير وإنتاج الدّلالة، وقد شغل حيّزا بنائيّا واسعا في المدوّنة الشّعريّة والنّقديّة على حدّ سواء؛ وذلك لأنّ اللّغة التّصويريّة أقدر على التّعبير عن المعاني والظّلال"تلك الظّلال والألوان التي تخلعها الصّياغة على الأفكار والمشاعر، وهي الطّريق الذي يسلكه الشّاعر والأديب لعرض أفكاره وأغراضه عرضا أدبيّا مؤثّرا، فيه طرافة ومتعة وإثارة"[1]. فالشّعر يرسم من خلال وحداته البنائيّة ما يصوّره الرسّام بالألوان، لذلك هي "طريقة خاصّة من طرق التّعبير، أو وجه من أوجه الدّلالة تنحصر أهمّيتها فيما تحدثه من معنى من المعاني وخصوصيّة وتأثير، ولكن أيّا كانت هذه الخصوصيّة أو ذاك التّأثير فإنّ الصّورة لن تغيّر من طبيعة المعنى في ذاته، إنّها لا تغيّر إلاّ من طريقة عرضه وكيفية تقديمه"[2].

ولاشك أنّ التّشكيل التّصويري شكّل مرتكزا هامّا في أندلسيّة شاعرنا، وهو في جوهره يعمل على توليد المعاني وتقريب البعيد وإلغاء الحواجز بين المتناقضات، وقد بيّن النّقد الحديث أنّ "الصّورة في الأدب هي الصّوغ اللّساني المخصوص الذي بواسطته يجري تمثّل المعاني تمثّلا جديدا ومبتكرا بما يحيلها إلى صور مرئيّة معبّرة، وذلك الصّوغ المتميّز المتفرّد هو في حقيقة الأمر عدول عن صيغ إحاليّة من القول إلى صيغ إيحائيّة"[3]، فضلا عن أنّها "تهدف إلى تحويل غير المرئي من المعاني إلى المحسوس، وتحويل الغائب إلى ضرب من الحضور، ولكن بما يثير الاختلاف ويستدعي التّأويل بقرينة أو دليل، الأمر الذي يغذّي المعنى الأدبي بفرادته المخصوصة لدى المتلقّي، إذ تنحرف الألفاظ في التّشكيل الصّوري عن دلالتها المعجميّة إلى دلالات خطابيّة حافّة جديدة"[4]

ولاشكّ أنّ التّصوير وسيلة فعّالة في جذب المتلقّي وخلق نوع من التّأثير النّفسي والعقلي فيها؛ وذلك بنقله من آفاق محدودة إلى آفاق حيّة ومشاهد شاخصة تستفزّه وتثير الدّلالات الجديدة لديه من خلال إحضاره المعاني الغائبة والدّلالات البعيدة؛ لأنّ المعاني التي تفيض بها أدعى إلى التّأثير في وجدان المتلقّي وأفكاره على السّواء؛ ذلك أنّ استمتاع المرء بما يقرأ مرهون بقدرته على تخيّل ما يقرأ أو ما يسمع[5]، ومن هنا تأخذ الصّورة تصوّرا حجاجيّا يهدف إلى الإقناع والتّأثير،"فالصورة برهانية بطبيعتها تنطوي بتركيبها على آية صدقها"[6]، إذ تقيم جسرا بين ما يقوله الشّاعر ومتلقّيه، "ولمّا كان مجال الحجاج هو المحتمل وغير المؤكّد والمتوقّع فقد كان من مصلحة الخطاب الحجاجي أن يقوّي طرحه بالاعتماد على الأساليب البلاغيّة والبيانيّة التي تظهر المعنى بطريقة أجلى و أوقع في النّفس"[7]، ممّا يجعل التّأثير مضاعفا والوصول إلى

الوجدان ممكنا ومن ثمّ؛ ما مدى فاعليّة التّشكيل التّصويري في إيصال الشاعر لتجربته الشّعوريّة إلى المتلقّي، وهل يؤهّلها أن تكون آلية من آليات الحجاج لإقناع المتلقّي وتحريك خياله قصد التّأثير فيه؟

1- فاعليّة التّصوير الاستعاري :

إنّ من أبرز خصائص الخطاب الأدبي التّحوّل الدّلالي المتمظهر في صور المجاز التي تعدّ المعين الذي تستمدّ النّصوص منه بعدها الجمالي والتّلميحي من خلال نقل الألفاظ من دلالتها القارّة معجميّا إلى دلالات جديدة، وحشد من الظّلال والألوان، وهي إلى جانب هذا وسيلة بلاغيّة ترفد عمليّة الحجاج، إذ تسهم في التّأثير والإمتاع والتّعبير عن الحجج بطريقة أكثر فاعليّة؛ كون "اللّغة تحمل في طيّاتها بعدا حجاجيّا كامنا في صميم بنيتها الدّاخليّة مسجّلا فيها، وليس عنصرا مضافا إليها ومن ثمّ فمعنى الأقوال لا ينفصل عن طابعها الحجاجي"[8].

وقد شكّلت الاستعارة بوصفها السّمة الجوهريّة المكوّنة لجماليّة نصّ إبداعيّ ما حضورا واسعا في بنائية أندلسيّة شوقي– موضوع البحث -؛ باعتبارها صورة من صور الانزياح اللّغوي الذي يرتبط بالجانب الدّلالي، وقد عدّها جون كوهن (Jean Cohen) المعين الذي تستمدّ منه اللّغة شعريّتها، إذ يقول: "هناك خرق لقانون اللّغة؛ أي انزياح لغويّ يمكن أن تدعوه كما تدعوه البلاغة القديمة (صورة بلاغيّة)، وهو وحده الذي يزوّد الشّعريّة بموضوعها الحقيقي"[9].

ومن خلال هذا التّخييل الباني للنص ممثّلا في الاستعارة تتحقّق الوظيفة التّواصليّة مع المتلقّي، فهي إلى جانب ميزتها الجماليّة؛ فإنّ المقاربات النّقديّة الحديثة تنظر إليها على أنّها آلية من آليات الإقناع؛ "فقد احتلّت مكانا إلى جانب التّشبيه أو المقارنة ضمن الجنس الثّالث من أجناس المقوّمات الحجاجيّة" [10]، وهو ما أكّد عليه أبو بكر العزّاوي بإثبات ميزة الحجاجيّة لها بقوله: "وذلك لأنّ الاستعارة تدخل ضمن الوسائل اللّغويّة التي يستغلّها المتكلّم بقصد توجيه خطابه، وبقصد تحقيق أهدافه الحجاجيّة " [11].

وقد استعان شوقي بها للكشف عن نفسيّة متألمة كلّما استدعى ماضي الأمّة العربيّة المجيد في بلاد الأندلس، أو كلّما عاد بذاكرته إلى أيّام الأنس والسّعادة حين كان يحتضنه وطنه وهو بين أهله، فحملت بذلك طاقة تعبيريّة أخرجت المشاعر الدّفينة والحالات الشّعوريّة، ورسمت أحاسيس النّفس وانفعالاتها التي لا تتجلّى تعبيريّا إلاّ من خلال اللّغة التّصويريّة القادرة وحدها على الإيحاء سواء في تمظهراتها البسيطة أو المركبّة المرتبطة بالعالم الخارجي، والتي قد تعجز عن تمثّلها اللّغة المباشرة[12]، وكذلك طاقة حجاجيّة؛ لكونها ليست حركة في الألفاظ إنّما طريقة من طرق الإثبات الذي يقوم على الادّعاء*[13].

وانطلاقا من فاعليّة التّشكيل الاستعاري يحاول البحث تسليط الضّوء على بعض النّماذج

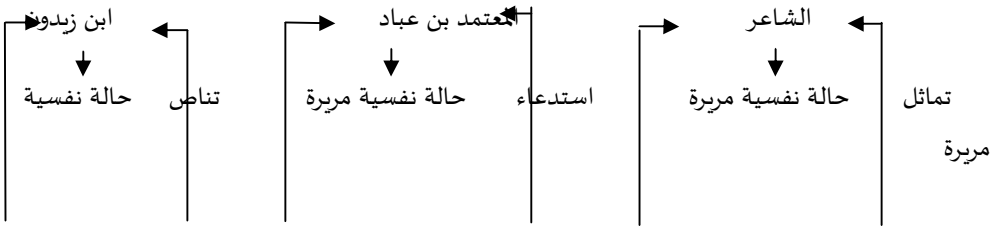
ويتعرّض لها بالتّحليل والدّراسة. يقول شوقي:

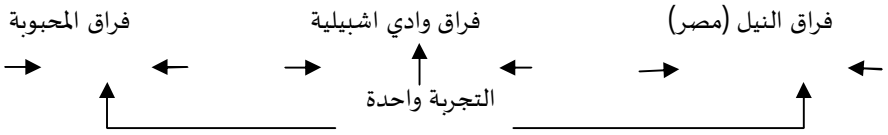
يا نَائِحَ (الطَّلْحِ) أَشْبَاهٌ عَوَادِينَا نَشْجَى لِوَادِيْكَ أَمْ نَأْسَى لِوَادِينَا؟[14]

يستهلّ الشّاعر خطابه بأحد الأساليب المراوغة في الكتابة الفنيّة حين يلجأ إلى التّعبير عن المباشر من خلال التّعبير الاستعاري (يا نائح الطّلح)، حيث أسند صفة النّواح والبكاء للطّائر الذي يناجيه بعد أن التقى به عند وادي إشبيليّة (وادي الطّلح) والذي كان مكانه مخيّلة الشّاعر، وهذا الطّائر في حقيقة الأمر رمز لأحد ملوك وشعراء الأندلس (المعتمد بن عبّاد) الذي عانى السّجن والنّفي بعد سقوط ملكه، فصار بذلك معادلا موضوعيّا ونسقا تعبيريّا شعريّا لما يضمره الشّاعر في ذاته هروبا من واقعه المرير الجاثم على صدره، وذلك بالنّظر إلى قدرة الرّمز "على أن يمنح الشّاعر مجالا للحديث عن عواطفه ومشاعره المحبطة إزاء ما لا يستطيع الحصول عليه...، فيجد نفسه مضطرّا إلى إقامة حوار مع العناصر التي لا يمكن أن يقام معها حوار" [15]، فهو يعمل على (أنسنة الطّير) على سبيل الاستعارة المكنيّة التي "هي أبلغ الاستعارات، وأكثر تأثيرا في النّفس، وأجمل تصويرا "[16]، ليقابل من خلال هذا التّشكيل الاستعاري صورة الأمير العربيّ الأسير المنفي (المعتمد بن عبّاد) من جهة، والشّاعر (ابن زيدون) المنفي عن محبوبته (ولاّدة بنت المستكفي) من جهة أخرى لمعارضته لقصيدته التي مطلعها:

أَضْحَى التَّنَائِي بَدِيْلاً مِنْ تَدانِيْنا وَنَابَ عَنْ طِيْبِ لُقْيَانَا تَجَافِيْنَا[17].

وهذه العلاقة التي أقامها الشّاعر بينه وبين الطّائر" تضع المتلقّي أمام رؤية جديدة وعالم غريب من العلاقات تحدث توتّرا عاليا في نفسية المتلقّي: لأنّ الطّير لا يخاطب ولا يمكن أن يخاطب، لكنّ الشّاعر يلجأ إلى إقامة تلك العلاقة مع الأشياء التي يرى أنّها تستطيع أن تكشف عن انفعالاته وعواطفه الجيّاشة"[18] قصد التّخفيف من معاناته، ناهيك عن تحريك خيال القارئ، وعليه؛ فإنّ الاستعارة متى نجحت في استمالة المخاطب لم تعد مجرّد زخرفة قوليّة بل تعدّ نوعاً من أنواع المقوّمات الحجاجيّة والإقناعيّة، وهو ما وضّحه بيرلمان (perleman) بقوله: "إنّ أيّ تصوّر للاستعارة لا يلقي الضّوء على أهمّيتها في الحجاج، لا يمكن أن يحظى بقبولنا"[19]. ويمكن تمثّل ذلك من خلال الخطاطة التّالية :





ولكي يزيد الشّاعر من شدّة انتباه القارئ، ويدعوه لأن يكون مشاركا معه انفعالاته، يكثّف نصّه بتشكيل استعاريّ آخر يفرض على المتلقّي فكّ شفراته للوصول إلى معناه البعيد:

مَاذا تَقُصُّ عَلَينا غَيْرَ أَنَّ يَدا قَصَّتْ جَنَاحَكَ جَالَتْ فِى حَوَاشِينا [20].

حيث شبّه الشّاعر اليد بإنسان يتجوّل في أحشائه مصوّرا بها عمق الجراح التي خلّفها البعد عن الوطن، فاليد التي تمثّل الظّلم والعدوان والتي أرغمت الشّاعر على فراق وطنه هي نفسها اليد التي تقطّع أحشاءه؛ لأنّها مصدر هذه المعاناة، وبذلك استطاع الشّاعر أن يصل إلى الدّلالة العميقة باعتماد التّشخيص عن طريق الاستعارة التي لم تغب فاعليتها عن فكر عبد القاهر الجرجاني(ت474هـ)،حيث يقول: "إنّك لترى بها الجماد حيّا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرّس مُبيّنة، والمعاني الخفيّة بادية جليّة"[21]، وذلك بـ"خلع الحياة على المواد الجامدة والظّواهر الطّبيعيّة والانفعالات الوجدانيّة، هذه الحياة التي قد ترتقي فتصبح حياة إنسانيّة، تشمل المواد والظّواهر والانفعالات، وتهب لهذه الأشياء كلّها عواطف آدميّة وخلجات إنسانيّة، تشارك بها الآدميّين، وتأخذ منهم وتعطي، وتتبدّى لهم في شتّى الملابسات، وتجعلهم يحسّون الحياة في كلّ شيء تقع عليه العين، أو يلتبس به الحس، فيأنسون بهذا الوجود أو يرهبونه، في توفّز وحساسيّة وإرهاف"[22]، وهو ما يكسب الصّورة ديناميّة وحركيّة، تكون أبلغ وأدلّ على إيصال ما يريد الشّاعر للمتلقّي.

وتبدو فاعليّة الصّورة الشّعريّة أنّها لا تقف عند حدود التّمثيل الحسّي للأشياء، وإنّما تتعدّى ذلك إلى قدرتها على الغوص في أغوار النّفس البشريّة، والكشف عن انفعالاتها، ورسم مشاعرها واختلاجاتها، ومن هنا يكون لها "مستويين من الفاعليّة؛ هما: المستوى النّفسي، والمستوى الدّلالي، أو الوظيفة النّفسيّة والوظيفة المعنويّة، وأنّ حيويّة الصّورة وقدرتها على الكشف والإثراء، وتفجير بعد تلو بعد من الإيحاءات في الذّات المتلقّية، ترتبطان بالاتّساق والانسجام الذين يتحقّقان بين هذين المستويين للصّورة"[23].

ولم يقّف الشّاعر عند هذه الصّور الاستعاريّة، بل راح يلفت انتباه المتلقّي إلى صورة أخرى اتّخذت من عناصر الطّبيعة الصّامتة آليتها التّعبيريّة ومادّتها التّمثيليّة، وذلك في قوله:

وَالنَّجْمُ لَمْ يَرَنا إلاَّ عَلَى قَدَمٍ قِيامَ لَيْلِ الهَوَى لِلْعَهْدِ رَاعِيْنا [24].

فكلّ من (النّجم، واللّيل) في هذه الصّورة انزاح من مفهومه الحقيقي الطّبيعي ليتحوّل إلى كائن حيّ يمارس سلوك البشر، والمتمثّل هنا في (الرؤية والقيام)، بحيث استعار لهما لازمتان من

اللّوازم المحسوسة المختصّة بالبشر، ليضعنا أمام صورة جديدة تبدو فيها النّجوم كالكائن الحيّ الذي يبصر ليرى الشّاعر واقفا على قدم، يعضده في ذلك قيام اللّيل، وهذه الصّورة منحت النص إمكانات دلاليّة هائلة؛ لامتلاكها العديد من القيم الجماليّة والتّعبيريّة لتكون شاهدة على معاناته، وهو ما يفتح أفق النص وتعدّد الدّلالات، ويساعد على التّأثير، ولعلّ من جماليات التّشخيص تأثيره النّفسي عند القارئ، إذ يتلاشى عنده الشّعور بالغربة والانعزال؛ لأنّ التّشخيص يجعل الأشياء كائنات عاقلة أو أشخاصا يشعر المرء بمشاركتها الوجدانيّة وبهذا يتوحّد المرء مع الأشياء[25]. كما تقدّم شهادة النّجم لشاعرنا حجّة على بقائه على العهد اتّجاه الوطن والأحبّة.

ومن هنا تأتي فاعليّة الاستعارة في النّصوص الإبداعيّة والمتمثلة في القدرة على إثارة مشاعر المتلقّي، بما تقدّمه من عوالم غريبة إلى نفسه، ممّا يولّد عنده الرّغبة في البحث عن الجمال الكامن في أحاسيس الأشياء، فضلا عن بعدها الحجاجي الّذي يفرض على الشّاعر"اعتمادها في خطابه لتشكيل صوره الفنيّة؛ لأنّه يدرك تماما قدرتها الفائقة على إثارة انتباه المخاطبين وحملهم على الانخراط في العمليّة الحجاجيّة"[26]؛ لأنّ الصّورة قد اتّكأت على عالم الطّبيعة المسلَّم به من قبل القارئ، ثمّ ينتقل بالمتلقّي إلى صورة استعاريّة أخرى ممثّلة في قوله:

كَأَنَّ أَهرامَ مصر حَائِطٌ نَهَضَتْ بِهِ يَدُ الدَّهْرِ لا بُنْيَانُ فَانِيْنا [27]

نستشفّ من العبارة (حَائِطٌ نَهَضَتْ بِهِ يَدُ الدَّهْرِ) صورة استعاريّة متآزرة مع التّصوير المركزي الممثّل في التّشبيه في صدر البيت (كأن أهرام مصر حائط) لتكتمل اللّوحة الفنيّة من خلال هذا الدّمج التّصويري، فبعد أن شبّه الأهرام التي استلهمت من الحضارة القديمة بكلّ ما لها من حضور في الفكر الإنساني بالحائط، أسند نهوض الأهرامات إلى الدّهر جاعلا له يدا تقوم بفعل النّهوض للبنيان لا للفناء، وكأنّ الأهرامات من صنع الدّهر لا من صنع الإنسان؛ ليعطي لها معنى الخلود الدّنيوي، ويدوّن اسم مصر في سجلّ الحضارات العريقة عبر التّاريخ، ويستنهض بواعث الوطنيّة في نفس كلّ مصريّ، ممّا يجعل من هذه القصديّة في اختيار المنطلقات هدفا أساسيّا ضروريّا ذا غاية إقناعيّة و تأثيريّة لا يمكن للمتلقّي ردّها أو الاعتراض عليها أو إنكارها؛ لأنّها حقائق مشاهدة وعيانيّة لكونها تحظى بالموافقة العامة من قبل الجمهور؛ لأنّ ذلك من شأنه أن يجعل المعنى أقرب مأخذا وأيسر نفاذا إلى عقول المتلقّين وقلوبهم. "فالاستعارة حين توضّح المعنى وتكشفه، فإنّها تؤثّر في المتلقّي وتجعله يتفاعل مع النّصّ، فالإيضاح يخاطب الشّعور والإحساس لدى المتلقّي كما يخاطب العقل"[28].

وبهذا التّصوير يجعل الجامد في صورة تنبض بالحركة والحيويّة، يتفاعل معها المتلقّي ويتلقّاها بكلّ حماسة وإثارة، وهذا تأكيد لما ذهب إليه جابر عصفور من "أنّ للشّعر أسلوبا خاصّا في صياغة الأفكار والمعاني هو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال، واستمالة المتلقّي إلى موقف من المواقف، وثاني المبادئ أنّ أسلوب الشّعر في الصّياغة يقوم في جانب كبير من جوانبه على تقديم المعنى بطريقة حسيّة، أي أنّ التّصوير يترادف مع ما نسمّيه الآن بالتّجسيم، وثالث هذه المبادئ أنّ التّقديم الحسّي للشّعر يجعله قرينا للرّسم ومشابها له في طريقة التّشكيل والصّياغة، والتّأثير والتّلقّي، وإن اختلفت المادّة التي يصوغ و يصوّر بواسطتها"[29]، لذا كان انتقاء هذه الصّور ينمّ عن خبرة ومحمول ثقافيّ واسع، وهو اختيار دقيق ومهمّ نابع من أبعاد دلاليّة و مقاصد حجاجيّة فالاستعارة إلى جانب سمتها الأسلوبيّة الجماليّة تعتبر أيضا ثيمة حجاجيّة تداوليّة تستفزّ المتلقّي، وتدعوه إلى فكّ شفرات ملفوظاتها اللّسانيّة البنائيّة القائمة على مفهوم الادّعاء الجرجاني وفعاليتها وهو ما يضمن لها التّأثير و الإقناع، وذلك بانخراط السّامع ذهنيّا و نفسيّا[30]، إضافة إلى مجموعة أخرى من الصّور يلمسها القارئ على امتداد النص.

2- فاعليّة التّصوير الكنائي:

من آليات التّصوير البياني التي اعتمد عليها شوقي في إبراز شاعريّته ما يعرف بالكناية، وقد تنبّه الباحثون إلى "أهمّيتها الفنيّة المتمثّلة في قدرتها على السموّ بالمعنى، والارتفاع بالشّعور إلى مستوى التّصوير الإيحائي الشفّاف الذي لا يثير المخيّلة فحسب، بل ينفذ إلى الذّهن عن طريق الحسّ، ثمّ يفجؤه بعد ذلك بما يخفيه هذا المعنى الحسّي من إشارات ورموز وفكرة وشعور بواسطة الإيماءة السّريعة واللّمحة الخاطفة"[31].

ولم يغب عن فكر المنجز التّراثي دور الكناية في تقرير المعنى، يقول الجرجاني: "ليس المعنى إذا قلنا: ((إنّ الكناية أبلغ من التّصريح)) أنّك بما كنّيت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنّك زدت في إثباته، فجعلته أبلغ، وآكد وأشدّ، فليست المزية في قولهم (جمّ الرّماد) أنّه دلّ على قرى أكثر، بل إنّك أثبتّ له القرى الكثير من وجه هو أبلغ، وأوجبته إيجابا هو أشدّ، وأودعته دعوى أنت بها أنطق وبصحّتها أوثق"[32].

ومن هنا ندرك أنّ بلاغة الكناية تتمثّل في الإثبات والبلاغة وإقامة الدّليل والحجّة على إثبات ما كنّيت به عن المعنى، ولا تقلّ الكناية شأنا في اللّغة الشّعريّة عن الاستعارة؛ لأنّ الباثّ شاعرا كان أم أديبا "لا يلجأ إلى مثل هذه التّعابير في مناخ الشّعريّة إلّا وهو ينقلها من فضائها السّاكن إلى فضائها الحركي الذي تحوم فيه عدّة دلالات جديدة، ويكون السّياق الشّعري بمثابة القلب النّابض الذي يغذّي هذه التّعابير و يبعدها عن ركودها ومواتها"[33]، وهي تنتقل بالذّهن

من الدّلالة المعجميّة إلى الدّلالة الرّمزيّة، بحيث أنّ "للتّعبير الكنائي القدرة على استيعاب البعد التّلميحي للخطاب من خلال أنّها تستلزم من المتكلّم عملا ذهنيّا من جهة، وفتح باب التّأويل عند المرسل إليه"[34] من زاوية أخرى بإيمائها بلطف إلى المعنى المقصود، إذ من المعلوم في مجال الأدب أنّ الصّور الإيحائيّة أبعد أثرا وأقوى فنيّا من الصّور الوصفيّة المباشرة، إذ إنّ للإيحاء فضلا لا ينكر على التّصريح، إلاّ أنّ البعد التّصريحي لا يلغى في الكناية تماما، وفي ذلك لذّة الكشف النّاشئة عن تذبذب النص بين طاقتي التّلميح والتّصريح[35]، وهي "تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها، والقضيّة وفي طيّها برهانها [36]،ولا شكّ في أنّ الشّيء مصحوبا ببرهانه أوقع في النّفس وأوكد لإثباته، فضلا عن بعدها الإقناعي؛ إذ تعدّ مسلكا من مسالك الاستدلال والحجاج، حيث "ينطوي التّعبير الكنائي على مقدار من التّأثير النّفسي" [37]، فوظيفة البيان حجاجيّة تتعلّق بكيفية توظيف وجوه البيان من تشبيه أو كناية وغيرهما في سياق تخاطبيّ معيّن من أجل تحقيق المطلوب[38].

ومن يتأمّل الصّورة الكنائيّة في أندلسيّة شوقي يجد أنّها تقوم في كثير منها برصد المشاعر النّفسيّة والخلجات الشّعوريّة، ومن بين الكنايات المنتخبة في الدّراسة، قوله:

يا نَائِحَ (الطَّلْحِ) أَشْبَاهٌ عَوَادِينَا نَشْجَى لِوَادِيْكَ أَمْ نَأْسَى لِوَادِينَا؟[39]

وهي كناية عن موصوف وهو الطّائر الذي يخاطبه الشّاعر وهو ينوح على شجر الطّلح ليسمعه شكواه ويسقط عليه شخصية (المعتمد بن عبّاد) الأندلسي الذي كان يحبّ هذا النّوع من الشّجر، والذي اشترك معه في التّجربة نفسها، حيث ذاق كلّ منهما مرارة الغربة، وقد استعان الشّاعر بهذا الشّخصية التّاريخيّة نتيجة "تأثير حركة إحياء التّراث، والدّور الذي قام به روّاد هذه الحركة في كشف كنوز التّراث وتجليتها وتوجيه الأنظار إلى ما فيها من قيم فكريّة وروحيّة وفنيّة صالحة للبقاء والاستمرار"[40].

والشّاعر هنا يتكئ على مرجعيّة التّناص التّاريخي؛ إذ يستدعي شخصية تراثيّة قديمة نظرا لما يجمعه بها من ترابط، حيث "يجد الشّاعر أنّ ما يلائم تجربته من ملامح الشّخصية المستعارة ليس هي صفاتها المجرّدة، وإنّما بعض أحداث حياتها، وربّما استدعى الشّاعر هذه الأحداث أو هذه المواقف للتّعبير عن دلالات تجريديّة، ولكنّه يستخدم في التّعبير عنها هذا المواقف من مواقف الشّخصية أو ذاك الحدث"[41]، وهذا يمثّل صورة من صور الارتباط بالموروث الشّعري العربي المتجلّي في ظاهرة استدعاء الشّخصيات التّراثيّة، فالشّاعر "حين يوظّف هذه الأصوات يكون قد أضفى على تجربته الشّعريّة نوعا من الأصالة الفنيّة عن طريق إكسابها هذا البعد التّاريخي الحضاري، وأكسبها في نفس الوقت لوناً من الكليّة والشّمول بحيث تتخطّى حاجز الزّمن فيمتزج في إطارها الماضي والحاضر في وحدة شاملة"[42]، ممّا يمنح النص

مصداقيّة وقيمة فنيّة وجماليّة وطاقة تعبيريّة، يتوسّل بها إلى وجدان المتلقّي لتنقل إليه تجربته بكلّ أبعادها ليكون شريكا له، يضاف إلى ذلك أنّ التّصوير القائم على الكناية يكشف له الجوانب النّفسيّة المحجوبة عن الأنظار؛ إذ "تقدّم الكناية فكرة متطوّرة للمعنى الأصلي الجائز فهمه من التّعبير، وارتباطها بقصد المتكلّم الذي لا يريد إيصال المعنى الظّاهري المباشر للكلام، بل يريد إيصال فكرة أخرى لا يمكنه أن يوصلها عن طريق استعمال الأسلوب المباشر"[43]، ومن بين الصّور الكنائيّة الممتدّة على جسد النص قوله:

رَمَى بِنا البَيْنُ أيْكاً غيرَ سامِرِنا - أخا الغريب - وظِلّاً غَيْرَ نَادِينا [44]

فقد وردت في (أخا الغريب) كناية عن موصوف وهو الشّاعر نفسه الذي وصف نفسه بأنّه أخ الغريب ليجعل من الغربة أخوة في بلاد المنفى تعوّض أخوة الدم، ليدلّل على آلام الغربة التي يتقاسمها الغرباء فيما بينهم، مستحضرا على وجه التّحديد المعتمد بن عبّاد الذي نفي عن واد إشبيليّة معبّرا عن غربته القاسية جراء نفيه عن واديه (النّيل) في إشارة منه إلى وطنه مصر، وهذا ما جعل الكناية تضفي على المعنى جمالا، وتزيده قوّة، ووظّف الشّاعر لتعابيره الكنائيّة الفضاء الدّلالي المناسب؛ بحيث أنّ "الكناية ليست حقيقتها في ذلك الشّكل المادّي التّعبيري فحسب، بل تجاوزها إلى ما وراءها من حقيقة نفسيّة، فمجيء الكناية إنّما هو بمثابة البرهان المادّي لتلك الحقيقة النّفسيّة"[45]. وبذلك يستعين شوقي بالتّصوير الكنائي للتعبير عن عوالج النّفس وما يعتريها من تمزّق في واقع تملأه القسوة والأسى.

3- التّصوير التّشبيهي:

يعدّ التّشبيه من أبرز وسائل التّصوير في البيان العربي، وهو "فنّ من فنون الكلام وعنصر من عناصر الأسلوب، يرسم صورة للحسّ والشّعور، فينقل المعنى من صورة واضحة كأنّنا نراها بأبصارنا ونلمسه بأيدينا"[46]، وهو "يوسّع المعارف من حيث هو يسهّل على الذّاكرة عملها فيغنيها عن اختزان جميع الخصائص المتعلّقة بكلّ شيء على حدة بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدّالّة التي نستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثير"[47].

ومهمّة التّشبيه عند البلاغيّين القدامى هو التّأثير في العاطفة ترغيبا أو ترهيبا، يقول ابن الأثير (630هـ): "وأمّا فائدة التّشبيه من الكلام فهي أنّك إذا مثّلت الشّيء بالشّيء فإنّما تقصد به إثبات الخيال في النّفس بصورة المشبّه به أو بمعناه، وذلك أوكد في طرفي التّرغيب فيه أو التّنفير عنه"[48]، بينما ترى الدّراسات الغربيّة الحديثة أنّه "طريقة حجاجيّة تعلو قيمتها على مفهوم المشابهة المستهلك، حيث لا يرتبط التّمثيل بعلاقة المشابهة دائما، وإنّما يرتبط بتشابه العلاقة بين أشياء ما كان لها أن تكون مترابطة"[49].

وقد برزت جملة من التّشبيهات مكّنته من رسم لوحة فنيّة تعبّر عن مشاعر جيّاشة، إذ استعان بالتّشبيه البليغ باعتباره أقوى التشبيهات، حيث يقول:

لَكِنَّ مِصرَ وإن أَغْضَتْ على مِقَةٍ عَيْنٌ من الخُلْدِ بالكافُورِ تَسْقِيْنا[50]

حيث شبّه شوقي وطنه مصر بجنّة الخلد التي تسقيه بالكافور، ويكون بذلك قد اختار أقوى مشبّه به بلاغة، وهي عين من الجنّة التي لا يضاهيها مكان آخر، ليصوّر شدّة تعلّقه وحبّه لوطنه الذي خصّه بالمكانة الرّاقية والمنزلة الرّفيعة، فلا بديل في قلبه لغيره موظّفا أقوى التّشبيهات بلاغة، وهو التّشبيه البليغ الذي يعود سرّ بلاغته إلى كون طرفيه شيئا واحدا.

وهذا التّصوير التّشبيهي يتّكئ على مرجعيّة التّناص مع قوله تعالى: ﴿قُلْ أَذَلِكَ خَيْرٌ أَمْ جَنَّةُ الْخُلْدِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ كَانَتْ لَهُمْ جَزَاءً وَمَصِيرًا﴾[الفرقان،15]، وكذلك قوله: ﴿إِنَّ الْأَبْرَارَ يَشْرَبُونَ مِنْ كَأْسٍ كَانَ مِزَاجُهَا كَافُورًا﴾[الإنسان،5]، وهذه العمليّة التّناصيّة مع الرّافد الدّيني لم تعد في الدّراسات البلاغيّة الحديثة سرقة أدبيّة، بل أصبحت موطن الإبداع الشّعري؛ ذلك أنّ "الذّاكرة الشّعريّة بئر طافحة حتّى القرار بخزين لا ينتهي من القراءات المنسيّة والواعيّة، ولا تتمّ كتابة القصيدة بمعزل عن تلك البئر الغاصّة بخزينها المتلاطم؛ فهي ليست نتاجا تلقائيّا، بل عمل يستند إلى خميرة من الخبرات والقراءات التي تنتشر في ثنايا النص، لتتجسّد بعد ذلك عبر مراياه المتشكّلة صياغة وأبنية وتقنيّات"[51]، وهو ما يجعل من النص ملقى تقاطع عدّة وحدات مختلفة تؤدّي إلى وحدة نصيّة متكاملة يعضد بعضها بعضا، خاصّة إذا كان النص مستفيدا من المعجم القرآني بما يملكه من جمال لغويّ وطاقة تعبيريّة وشحنات إيحائيّة هائلة، ممّا يجعله أكثر تأثيرا وهيمنة على الوعي الجمعي والثّقافي، وهو ما" يمنح العمليّة الإبداعيّة عمقها وأصالتها وشموليتها من حيث التّأثير في المتلقّي، وإثراء النّصوص الأخرى؛ لذا نرى أنّ التّجربة الأدبيّة لا يمكنها بحال من الأحوال أن تبتعد عن هذا الرّافد الإلهي الذي تميّز بالخصائص الفنيّة والجماليّة العالية"[52]، والتّشبيه سواء كان عاديّا أو بليغا هو تقنية حجاجيّة لها فاعليّتها في إثبات الحالة النّفسيّة التي يعيشها الشّاعر والتي يودّ أن ينقلها إلى المتلقي، ومن ثمّ التّأثير فيه.

ومن النّماذج التي كان للتّصوير التّشبيهي حضور فيها، قوله:

كأمِّ مُوسَى عَلى أسْمِ اللَهِ تَكْفُلُنا وَبِاسْمِه ذَهَبَتْ في اليَمّ تُلْقِيْنا[53]

فقد اعتمد في بنائيته على خلفيّة تناصيّة مع التّراث الدّيني الذي مثّل منبعا خصبا لشاعريّته، ومحورا دلاليّا لمعانيه، ممثّلا في تشبيه مصر بأمّ موسى التي ألقت ابنها موسى- عليه السّلام- في اليمّ و دعت الله أن يكفله . ووجه الشّبه بين المرجعيّة الدّينيّة الحاضرة في وعي الشّاعر و النص الشّعري، ممثّلة في قوله تعالى:﴿وَأَوْحَيْنَا إِلَى أُمِّ مُوسَى أَنْ أَرْضِعِيهِ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي

الْيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحْزَنِي إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ﴾[القصص،7]، ممّا يجعل منه مفتاحا للولوج إلى حقل القراءة لعالم النص الشّعري الدّال على سموّ الوازع الدّيني لديه، بحيث يحاول من خلاله الشّاعر ربط حالته وما هو فيه بحالة مستدعاة من أحداث القصص الدّيني، باعتباره "نصّا مستقبَلا وفي هذا مراعاة لما أصبح يسمّى بالتّبنين (structuration)؛ حيث تدخل جمل واحدة في نصّ تاريخيّ في عداد سياقات التّاريخ المهاجرة، إلاّ أنّها تذعن لقوانين النّظم الّتي ينتظم ضمنها كلام الشّاعر"[54]، وعليه تكون الحجّة باستدعاء النّصوص الغائبة أقوى في نفس المتلقّي وأكثرها تأثيرا ومتعة، حيث وجد شاعرنا في أحداثه التّاريخيّة وقصصه متنفّسا وملجئا عند مواجهة محنته ومصيبته (النّفي).

خاتمة

بعد دراستنا بعض التّشكيلات التّصويرية في أندلسيّة شوقي خلص البحث إلى مجموعة من النتائج نجملها فيما يلي:

- يعدّ التّشكيل التّصويري من أهمّ وسائل الإبداع في الشّعر، حيث تكمن فاعليّته في نقل التّجربة الشّعوريّة والأحاسيس لدى الشّاعر المتّصلة بواقعه، وأداة من أدوات الإقناع والتأثير في المتلقّي بما يحقّق التّواصل بينهما.

- امتلك أحمد شوقي قدرة عالية على تفجير طاقة اللّغة الإيحائيّة والدلاليّة وتحويلها إلى لغة إبداعيّة تصويريّة.

- تعدّ الاستعارة أكثر الصّور البيانيّة حضورا في أندلسيّة شوقي؛ وذلك لما تملكه من خاصيتي تشخيص المعاني وتجسيدها للتّعبير عن معاناته النفسيّة في بلاد الغربة، وإقناع المتلقي بما يعانيه من شوق وألم، وهذا ما جعل شاعرنا يوظفها على نطاق واسع .

الهوامش:

(1)- صلاح الدّين عبد التوّاب، الصّورة الأدبيّة في القرآن الكريم، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1995م، ص:9، 10.

(2)- جابر عصفور، الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان ط3، 1992م، ص:323.

(3)- بشرى موسى صالح، الصّورة الشّعريّة في النّقد العربي الحديث، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص:3.

(4)- المرجع نفسه، ص ن.

(5)- ينظر: حامد عبد القادر، دراسات في علم النّفس الأدبي، المطبعة النموذجيّة، القاهرة، مصر، (دط)، (دتا)، ص:60.

(6)- محمد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري ،دار المعارف ،القاهرة، مصر،(دط)، 1981،ص:130.

(7)- صابر حباشة، «التّداوليّة والحجاج (مدخل ونصوص)»، صفحات للدّراسات والنّشر، دمشق، سورية، ط1، 2008م، ص:50.

(8)- عبد اللّطيف عادل، بلاغة الإقناع في المناظرة، دار الأمان، الرّباط، المغرب، ط1، 1434هـ، 2013م، ص:95.

(9)- جون كوهين، بنية اللّغة الشّعريّة، (تر) محمّد الولي ومحمّد العمري، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص:42.

(10)- محمّد الولي، الاستعارة الحجاجيّة بين أرسطو وشايم بيرلمان، مجلّة فكر ونقد، المغرب، ع61، 2004م، ص:79.

(11)- أبو بكر العزاوي، نحو مقاربة حجاجيّة للاستعارة، مجلّة المناظرة، المغرب، السّنة الثانية: ع4، 1411هـ، 1991م، ص:83.

(12)- ينظر: عز الدّين إسماعيل، التّفسير النّفسي للأدب، مكتبة غريب للنّشر، القاهرة، مصر، ط4، (دتا)، ص:81 وما بعدها.

(13)- أحمد أبو زيد، «الاستعارة عند المتكلّمين»، مجلّة المناظرة، المغرب، ع4، مايو 1991م، ص:46، 47.

*- يعتبر الجرجاني الاستعارة عمليّة ادّعائيّة أكثر منها عمليّة نقليّة بقوله: "أنّ الاستعارة إنّما هي ادّعاء معنى الاسم للشّيء، علمت أنّ الذي قالوه من ((أنّها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في اللّغة، ونقل لها عمّا وضعت له)) كلام قد تسامحوا فيه؛ لأنّه إذا كانت ((الاستعارة)) ادّعاء معنى الاسم، لم يكن الاسم مزالا عمّا وضع له، بل مقرّا عليه"، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح ،محمد رضوان الداية، فايز الداية،دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 1428هـ، 2007م، ص:407،408.

(14)- أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات،دار العودة ،بيروت، ج2، 1988، ص: 104.

(15)- سمير كاظم الخليل وياسر عمار مهدي، «الطّير رمزا دراسة في أمثلة من الشّعر العراقي الحديث»،مجلّة ديالي، العراق، ع73، 2017م، ص: 336.

(16)- إبراهيم بن عبد الرّحمن الغنيم، الصّورة الفنيّة في الشّعر العربي (مثال ونقد)، الشّركة العربيّة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1416هـ، 1996م، ص:90.

(17)- ابن زيدون، الديوان ،(شرح)يوسف فرحات، دار الكتاب العربي،بيروت،لبنان،ط2،1415هـ،1994م ،ص298.

(18)- سمير كاظم الخليل و ياسر عمار مهدي، «الطّير رمزا دراسة في أمثلة من الشّعر العراقي الحديث»، مجلّة ديالي، العراق، ع73 ، 2017م، ص:338.

(19)- محمّد الولي، الاستعارة الحجاجيّة بين أرسطو وشايم بيرلمان، ص:35.

(20)- أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات،ص:104.

(21)- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، (تعليق) محمد رشيد رضا،دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1409، 1988م،ص:33.

(22)- سيّد قطب، التّصوير الفنّي في القرآن، دار الشّروق، القاهرة، مصر، ط20، 2013م، ص:73.

(23)- كمال أبو ديب، جدليّة الخفاء والتّجلّي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1984م، ص:22.

(24)- أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات،ص:105.

(25)- ينظر: حامد عبد القادر، دراسات في علم النّفس الأدبي، ص:112.

(26)- رائد مجيد جبار، رسائل الإمام علي في نهج البلاغة دراسة حجاجيّة ، مؤسّسة علوم نهج البلاغة، العراق،ط1، 1438ه، 2017م، ص:261.

(27)- أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات،ص:107.

(28)- رائد مجيد جبار، رسائل الإمام علي في نهج البلاغة دراسة حجاجيّة، ص:270،271.

(29)- جابر عصفور، الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي و البلاغي، ص:257.

(30)- ينظر: حسن المودن، بلاغة الخطاب الإقناعي (نحو تصوّر نسقي لبلاغة الخطاب)، دار كنوز، الأردن، ط1، 1435، 2014م، ص:249.

(31)- الأخضر عيكوس، مفهوم الصّورة الشّعريّة قديما، مجلّة الآداب، جامعة قسنطينة، الجزائر، ع2، 1995م، ص:89.

(32)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص:114.

(33)- محمّد السيّد أحمد الدسوقي، شعرية الفن الكنائي بين البعد المعجمي والفضاء الدّلالي المنفتح، دار العلم والإيمان للنّشر، ط1، 2007م، 2008م، ص:93، 94.

(34)- باسم خيري خضير، استراتيجيات الخطاب عند الإمام علي مقاربة تداوليّة، مؤسّسة علوم نهج البلاغة، العراق، ط1، 1438ه، 2017، ص:177.

(35)- ينظر: محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، (دط)، 1997م، ص:426 وما بعدها.

(36)- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، لبنان، (دط)، 1424ه،2003م، ص:293.

(37)- يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربيّة، دار المسيرة، عمّان، الأردن، ط1، 1427ه، 2007م، ص:222.

(38)- ينظر: بلاغة الخطاب الإقناعي (نحو تصوّر نسقي لبلاغة الخطاب)، ص:244.

(39)- أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات، ص:104.

(40)- علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات في الشّعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (دط)، 1417ه، 1997م، ص:25.

(41)- المرجع نفسه، ص:195.

(42)- المرجع نفسه، ص:16.

(43)- باسم خيري خضير، ا ستراتيجيات الخطاب عند الإمام علي، ص:179.

(44)- أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات، ص:104.

(45)- صلاح الدّين عبد التوّاب، الصّورة الأدبيّة في القرآن الكريم، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1995م، ص:69.

(46)- عبد القادر حسين، القرآن والصورة البيانيّة، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط2، 1405ه، 1985م، ص:7.

(47)- محمّد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشّوقيات، منشورات الجامعة التّونسيّة، (دط)، 1981م، ص:142.

(48)- ضياء الدّين بن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، مصر، ج2، ط2، (دتا)، ص:123.

(49)- نقلا عن: عبد السّلام عشير، عندما نتواصل نغيّر (مقاربة تداوليّة معرفيّة لآليات التّواصل والحجاج)، افريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، (دط)، 2006م، ص:97.

(50)- أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات، ص:105.

(51)- علي جعفر العلاق، الشّعر والتلقّي (دراسة نقديّة)، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط2، 2002م، ص:131.

(52)- عماد صالح جوهر التميمي، آلية التّناص القرآني (قراءة تناصيّة في خطبة السيّدة فاطمة) ، مجلّة الكلية الإسلاميّة، الكوفة، العراق، مج2، ع41، 1997، ص:246.

(53)- أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات، ص:105.

(54)- ينظر: الحسن بواجلابن، التّناص من منظور حازم القرطاجني، مجلّة جذور، السّعوديّة ،مج7، ج12،، ع2 1424هـ، 2003م، ص:142.

المصادر و المراجع:

1- القرآن الكريم على رواية حفص عن عاصم.

2- إبراهيم بن عبد الرّحمن الغنيم، الصّورة الفنيّة في الشّعر العربي (مثال ونقد)، الشّركة العربيّة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1416هـ، 1996م.

3- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، لبنان، (دط)، 1424هـ،2003م.

4- باسم خيري خضير، استراتيجيات الخطاب عند الإمام علي مقاربة تداوليّة، مؤسّسة علوم نهج البلاغة، العراق، ط1، 1438هـ، 2017م.

5- بشرى موسى صالح، الصّورة الشّعريّة في النّقد العربي الحديث، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.

6- جابر عصفور، الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م.

7- جون كوهين، بنية اللّغة الشّعريّة، (تر) محمّد الولي ومحمّد العمري، دار توبقال، الدّار البيضاء،المغرب، ط1، 1986م.

8- حامد عبد القادر، دراسات في علم النّفس الأدبي، المطبعة النموذجيّة، القاهرة، مصر، (دط)، (دتا).

9- حسن المودن، بلاغة الخطاب الإقناعي (نحو تصوّر نسقي لبلاغة الخطاب)، دار كنوز، الأردن، ط1، 1435هـ، 2014م.

10- رائد مجيد جبار، رسائل الإمام علي في نهج البلاغة دراسة حجاجيّة، مؤسّسة علوم نهج البلاغة، العراق، ط1، 1438ه، 2017م.
11- سيّد قطب، التّصوير الفنّي في القرآن، دار الشّروق، القاهرة، مصر، ط20، 2013م.
12- صابر حباشة، التّداوليّة والحجاج (مدخل ونصوص)، صفحات للدّراسات والنّشر، دمشق، سورية، ط1، 2008م.
13- صلاح الدّين عبد التوّاب، الصّورة الأدبيّة في القرآن الكريم، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1995م.
14- ضياء الدّين بن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، مصر، ج2،ط2، (دتا)،
15- عبد السّلام عشير، عندما نتواصل نغيّر، (مقاربة تداوليّة معرفيّة لآليات التّواصل والحجاج)، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، (دط)، 2006م.
16- عبد القادر حسين، القرآن والصورة البيانيّة، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط2، 1405ه، 1985م.
- عبد القاهر الجرجاني:
17- أسرار البلاغة، (تعليق) محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1409ه،1988م.
18- دلائل الإعجاز، (تح) محمّد رضوان الدّاية وفايز الدّاية، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 1428ه، 2007م.
19- عبد اللّطيف عادل، بلاغة الإقناع في المناظرة، دار الأمان، الرّباط، المغرب، ط1، 1434ه، 2013م.
20- عز الدّين إسماعيل، التّفسير النّفسي للأدب، مكتبة غريب للنّشر، القاهرة، مصر، ط4، (دتا).
21- علي جعفر العلاق، الشّعر والتلقّي (دراسة نقديّة)، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط2، 2002م.
22- علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات في الشّعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (دط)، 1417ه،1997م.
23- كمال أبو ديب، جدليّة الخفاء والتّجلّي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1984م.
24- محمّد السيّد أحمد الدسوقي، شعرية الفن الكنائي بين البعد المعجمي والفضاء الدّلالي المنفتح، دار العلم والإيمان للنّشر و التوزيع، كفر الشيخ ،مصر، ط1، 2007م، 2008م.
25- محمّد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشّوقيات، منشورات الجامعة التّونسيّة، (دط)، 1981م.
26- محمد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري، دار المعارف ،القاهرة ، مصر، (د ط)،1981م.
27- محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، (دط)، 1997م.
28- يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربيّة، دار المسيرة، عمّان، الأردن، ط1، 1427ه، 2007م.

الدّواوين والأعمال الشّعريّة:

29- أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات، دار العودة ،بيروت،لبنان، (د ط)، 1988.
30- ابن زيدون، الديوان، (شرح) يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1415ه، 1994م.

المقالات المنشورة في المجلّات والدّوريات:

31- أبو بكر العزاوي، نحو مقاربة حجاجيّة للاستعارة، مجلّة المناظرة، المغرب، السّنة الثانية: ع4،1411هـ، 1991م.
32- أحمد أبو زيد، الاستعارة عند المتكلّمين، مجلّة المناظرة، المغرب، مايو، ع4، 1991م.
33- الأخضر عيكوس، مفهوم الصّورة الشّعريّة قديما، مجلّة الآداب، مفهوم الصّورة الشّعريّة قديما، جامعة قسنطينة، الجزائر،ع2، 1995م.
34- الحسن بواجلابن، التّناص من منظور حازم القرطاجني»، مجلّة جذور، السّعوديّة، مج7، ج12، 1424هـ، 2003م،
35- سمير كاظم الخليل وياسر عمار مهدي، الطّير رمزا دراسة في أمثلة من الشّعر العراقي الحديث، مجلّة ديالي العراق، ع73 ، 2017م.
36- عماد صالح جوهر التميمي، آلية التّناص القرآني (قراءة تناصيّة في خطبة السيّدة فاطمة)، مجلّة الكلية الإسلاميّة، الكوفة، العراق، مج2، ع41. 1997م.
37- محمّد الولي، الاستعارة الحجاجيّة بين أرسطو وشايم بيرلمان، مجلّة فكر ونقد، المغرب، ع61، 2004م.