الصّورة الفنّية من تخوم التّخييل والجمال إلى رحابة الحّجاج والتّداول

The technical picture from the imaginary to the pilgrims and pragmatic

طالب دكتوراه: شداد محمّد

جامعة ابن خلدون –تيارت– الجزائر

cheddadmohamed14@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2020-05-06	تاريخ القبول:2020-05-08	تاريخ النشر:2020-06-25

ملخّص:

موضوع المقال الصّورة الفنيّة من حيث هي محاكاة وتشكيل جمالي ينشئه المبدع ليحاكي به صورة ما، هذا من جانب، ومن جانب آخر هي مظهر فنّي ذو أبعاد تداوليّة ومشحون بطاقة حجاجيّة. وقد شكلّ هذان الجانب الأساس الذي انبنت على صرحه مختلف الأشكال البلاغيّة في تراثنا البلاغي وأطياف الصّورة الفنّية على وجه الخصوص، كما شكّل محطّ اهتمام الدّرس التّداولي الحديث، وقد خلص البحث إلى أنّ الصّورة الفنّية بمختلف أشكالها لها أبعاد مختلفة تبعا لاختلاف وظيفتها التّواصليّة.

الكلمات المفتاحية: تخييل، جمال، حجاج، تداولية.

Abstract:

This research aims to study metaphor in order to show its imaginative and aesthetic aspects, as well as its pragmatic dimensions and its argumentative power , which was the basis of different rhetorical forms in our rhetorical heritage and metaphor in particular . In addition, metaphor was a topic of interest for pragmatics. As a conclusion, the research found that metaphor and its various forms has different dimensions according to its communicative function.

Key words: imagination;beauty ; argumentation ; pragmatics.

مقدّمة:

لكلّ خطاب عناصره ومكوّناته الفنيّة، وتعدّ الصورة الفنيّة إحدى هذه العناصر والمكوّنات، حيث جرى اهتمام الدّارسين بها نظرا لما تبعثه من جمال نصّي، حيث ينتقل النّص من وظيفته الإخباريّة إلى بعده الجماليّ التّخييلي، ومع هذا الانتقال والتّحول، يظهر موطن الذّكاء البياني إن على مستوى المخاطِب وإن على مستوى المخاطَب بما يحدثانه من عمليات وإجراءات ذهنيّة بين عمليتّي الإلقاء والتلّقي، هذا ناهيك عمّا يكتسبه الخطاب ذاته من أبعاد مختلفة تبعا لاختلاف توجّه الخطاب ومقصديّته. وإلى جانب هذه الجمالية والتّخييلية التي تؤدّيها الصّورة الفنيّة هل يمكن أن تضطلع بوظائف تداولية وأبعاد حجاجيّة؟

الصّورة الفنّية:

بادئ ذي بدء تجدر الإشارة إلى أنّ وجود الصّورة قديم له جذوره في التّاريخ، فقد «تشكّلت الصّورة منذ قديم الزّمان، حتّى قبل ظهور الصّورة الفنيّة – أي بمعناها الاصطلاحي – بزمن طويل، تماما مثلما ولدت اللّحظة الجماليّة في عمل الإنسان قبل الفنّ» [1] ومثلما تطوّرت اللّحظة الجماليّة فأصبحت فنّا، كذلك تطوّرت الصّورة فصارت صورة فنيّة لا غنى للخطاب الذي يستدعيها عنها. وفي هذا المعنى يجب أن نشير إلى أنّ الصّورة الفنيّة ليست حكرا على الخطاب الأدبيّ دون

[1] ينظر: إبراهيم أمين الزرزموني، الصّورة الفنّية في شعر علي الجارم، دار قباء، القاهرة، مصر، ط1، 2000م، ص: 99.

سواه، «فكلمة صورة تتعلّق بالأدب مثلما ترتبط بعلم النّفس والأنثروبولوجيا. فذكرى الإدراك الحسّي التي يستحضرها الإنسان سواء كان بصريّا أو سمعيّا أو ذوقيّا أو شمّيا أو لمسيّا – على تفاوت قوّتها وتداخلاتها فيما بينها – تقيم في وعيه صورة عن هذه المدركات، وعندما يعمد الشّاعر إلى إثارة الصّورة بالأخيلة وبحيل لغويّة أخرى مثل تراسل الحواس وتجسيد المجرّدات، فإنّه يستثمر هذا الوعي لهدف جمالي» [1] لكنّ الشّعر من أكثر أشكال الخطاب استعمالا للصّورة الفنيّة، وهي «تتألّف في الغالب من حدّين أساسين: أحدهما حاضر ماثل أمام الشّاعر يريد وصفه، وثانيهما مختزن في الدّاخل يماثله أو يضاده» [2] فالشّاعر لا يمكنه أن ينطلق من العدم، وإنّما هو دائم المزج بين عالمين، عالم خارجي يريد تصويره، وعالم داخليّ يريد إسقاطه على ما صوّره. وبهذا تنتج الصّورة الشّعريّة وتكون إذ ذلك قد حقّقت المراد.

هذا ولم يكن مفهوم الصّورة غائبا عن أذهان النّقاد العرب القدامى، على الرّغم من اختلافهم حول اصطلاح موحّد، وجرت عنايتهم بهذا المفهوم في محتدم الصّراع حول قضيّة اللّفظ والمعنى، بل إنّ «مفهوم الصّورة قد انبرى له النّقاد العرب، كلّ يدلي فيها بدلوه، ويسهم بسهمه، سواء باعد الهدف أم قاربه، إذ أشار

---

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، مكتبة لبنان والشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، بيروت – القاهرة، ط1، 1996م، ص: 241.

[2] عبد القادر الرباعي، الصّورة الفنيّة في شعر أبي تمام، نشر جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ط1، 1980م، ص: 29.

هذا المصطلح إلى قضيّة اللّفظ والمعنى وهي أقدم قضيّة رافقت الكلام العربيّ» [1] وعلى الرّغم من أنّ النقّاد القدامى لم يستخدموا هذا المصطلح، إذ إنّ «الصّورة الفنيّة مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التّأثير بمصطلحات النّقد الغربيّ، إلّا أنّنا قد لا نجد المصطلح بهذه الصّياغة الحديثة في التّراث البلاغيّ والنّقدي عند العرب، ولكن القضايا التي يثيرها المصطلح ويطرحها موجودة في التّراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتّناول» [2] ولتقصّي أبعاد الصّورة الفنيّة التّخييلية والتّداوليّة استأنسنا بآراء بعض البلاغيين العرب في هذا السّياق، معرّجين إلى تبيان وجهة نظر التّداوليين المحدثين.

مفهوم التّخييل:

في الحقيقة تعدّدت مفاهيم التّخييل، كما تعدّدت المصطلحات التي تقابله، إذ يشير "**جابر عصفور**" من خلال كتابه: "الصّورة الفنيّة" إلى مفهوم التّخييل بقوله: «يشير استخدامنا اللّغوي المعاصر لكلمة الخيال إلى القدرة على تكوين صورة ذهنيّة لأشياء غابت عن متناول الحس، ولا تنحصر فاعليّة هذه القدرة في مجرّد الاستعادة الآلية لمدركات حسّية ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتدّ فاعليّتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالما متميّزا في جدّته وتركيبه، وتجتمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة

---

[1] عبد الحميد هيمة، الصّورة الفنّية في الخطاب الجزائريّ، الجزائر، ط1، 2003م، ص: 63.

[2] جابر عصفور، الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، دار التّنوير للطّباعة والنّشر، ط2، 1983م، ص: 07.

في علاقات فريدة، تذيب التّنافر والتّباعد وتخلق الانسجام والوحدة» [1] من خلال هذا المفهوم يتبيّن أنّ التّخييل لا يتوقّف عند حدود استثمار المدركات الموجودة في الواقع، بل بإعادة تشكيل تلك المدركات لخلق عوالم جديدة، فيخترق التّخييل مجموع العلاقات التي تربط بين مدركات العالم الواقعي لخلق عالم افتراضي جديد يتقاطع مع الواقع.

الأبعاد التّخييلية الجمالية للصورة الفنيّة في المباحث البلاغيّة:

إنّ جماليّة التّخييل عند "**الجرجاني**" لا تتعلّق بالشّاعر إطلاقا، وإنّما بما يصنعه القول الشّعريّ في ذهن السّامع، وهو الوحيد المنوط به، فقول القائل: «الآن حمي الوطيس. يخيّل إلى السّامع أنّ هناك صورة شبيهة بصورته في حميها وتوقّدها وهذا لا يوجد في قولنا استعرت الحرب أو ما جرى مجراه» [2] هذا القول شاهد على مذهب التّخييل للسّامع دون سواه. ونحو قولهم: «زيد شجاع لا يتخيّل منه السّامع سوى أنّه رجل جريء مقدام. فإذا قلنا: زيد أسد. يخيّل عند ذلك صورة الأسد وهيئته وما عنده من البطش والقوّة ودقّ الفرائس وهذا لا نزاع فيه» [3] كما يشهد لذلك ما رواه **المقري** في نفح الطّيب حينما سئل بعضهم عن القاهرة، فقال: «إنّ الذي يتخيّله الإنسان فإنّ ما يراه دون الصّورة التي تخيّلها لاتّساع الخيال على كلّ

---

[1] المرجع نفسه، ص: 13.

[2] ابن الأثير، المثل السّائر، تقديم وتعليق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، د ط، د ت، ج1، ص: 65.

[3] المصدر نفسه، ص: 79.

محسوس إلّا القاهرة فإنّها أوسع من كلّ ما يتخيّل» [1] وعلى هذا الأساس يكون التّخييل «تصوير خيال الشّيء في النّفس»[2] أو هو "أن تتمثّل للسّامع من لفظ الشّاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباظ»[3] فخال «توسّم وتفرّس...وخال الشّيء: تمثّله وتصوّره ويقال: تخيّله فتخيّل له»[4] فهذا الوضع يتطلّب الاستيعاب والفهم العميق لكلّ قول شعريّ، ويتعيّن مع ذلك إدراك جماليته وحقائقه واكتماله وتميزه عن غيره حتّى وإن كانت وسيلة المعرفة الحدس. بهذا المد المعرفيّ تكون الصّورة مجالا إدراكيا بين المحاكاة والتّخييل، فهي «المعاني الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكلّ شيء له وجود خارج الذّهن فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذّهن تطابق لما أدرك منه محاكاة، فإذا عبّر عن تلك الصّورة الذّهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللّفظ المعبّر به هيئة تلك الصّورة الذّهنيّة في إفهام السّامعين وأذهانهم. فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ تخييل»[5] وعليه فإنّ «الصّورة الشّعريّة ركن أساس من أركان العمل الأدبي، ووسيلة الأديب الأولى التي

---

[1] المقري أحمد بن محّمد التلمساني، نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب، ج5، تح: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، 1968م، ص: 255.

[2] الراغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، تح: نديم مرعشلي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1392هـ – 1972م، ص: 175.

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1986م، ص: 89.

[4] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج1، مكتبة الشروق الدولية، 1960م، ص: 266.

[5] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، مصدر سابق، ص: 18 – 19.

يستعين بها في صياغة تجربته الإبداعيّة (المحاكاة)، وأداة النّاقد المثلى التي يتوسّل بها في الحكم على أصالة الأعمال الأدبية، وصدق التّجربة الشّعريّة (التّخييل)»[1] وعلى الرّغم من الطّابع الإنشائي الذي يبدو عليه هذا الكلام، إلّا أنّه أكثر المفاهيم تعبيرا عن حقيقة الصّورة، فهو مفهوم عملي، تعيّن معه ركنا المحاكاة والتّخييل، فالصّورة الشّعريّة محاكاة عند الشّاعر من حيث هي قصد مراد، وهي تخييل عند القارئ من حيث هي الفهم المحصّل.

الوجه الجمالي للتّمثيل:

لقد صنّف الدّكتور "جميل عبد المجيد" – من خلال قراءته التّفكيكيّة البنّاءة للبلاغة العربيّة – اتّجاهات البحث في البيان إلى ثلاثة وهي: الاتّجاه الأدبي الخطابي **(الجاحظ)**، الاتّجاه المنطقي الفقهي **(اسحق ابن وهب)**، الاتّجاه البلاغي المنطقي **(السّكّاكي)**. وسأقتصر على الجانب الأوّل لأنّه الأقرب إلى بيان الوجه الجمالي التّخييلي للصّورة الفنّية.

الاتّجاه الأدبي الخطابي:

ويمثّله "الجاحظ" في كتابه: البيان والتّبيين والذي يرى أنّ المعاني موجودة بالقوّة في شكل تصوّرات في الذّهن، مستقرّة في القلب، والبيان هو الكفيل بالإفصاح عنها وإخراجها من ذات مبينة إلى أخرى تتلقاها، وكان سؤاله الجوهري هو: كيف يبيّن المرء؟ والمرء يبيّن في عرفه عن طريق وسيلتين بيانيتين هما:

[1] عبد الحميد قاوي، الصّورة الشّعرية قديما وحديثا، موقع ديوان العرب، 2008/08/29.

الصّوت والإشارة، وقد فرضتهما طبيعة الخطاب الشّفاهي المهيمنة آنذاك، ثمّ إنّ لغة الخطاب في نسق "الجاحظ" تهدف أساسا إلى استمالة القلوب وإليك قول "الجاحظ" في سياق الحديث عن **واصل بن عطاء:** «إنّ حاجة المنطق إلى الحلاوة والطّلاوة كحاجته إلى الجزالة والفخامة وأنّ ذلك من أكبر ما تستمال به القلوب وتُثنى إليه الأعناق»[1] ويروي "**الجاحظ**" عن بعض الربّانيين قولهم: «أنذركم حسن الألفاظ وحلاوة مخارج الكلام فإنّ المعنى إذا اكتسى لفظا حسنا وأعاره البليغ مخرجا سهلا ومنح المتكلّم قولا متعشّقا صار في قلبك أحلى ولصدرك أملا»[2] وهذا ما يبيّن أنّ "الجاحظ" اعتمد على المنطوق الذي يفصح عنه بالصّوت والإشارة، أمّا الهدف المنشود فيتمثّل في التمكّن من نفس المتلقي واستمالة قلبه «هكذا يبدو حال الخطابة العربية القديمة، فهي في الغالب الأعم خطابة تحسين وتقبيح، معتمدها الأوّل المبالغة والطّلاوة والحلاوة والجلالة والفخامة، وهو معتمد كأن يأخذ بلبّ المتلقي، يقيمه ويقعده، يرغّبه وينفّره، يدفعه ويمنعه، وبالجملة يفعل فيه فعل السّحر»[3].

ومن منظور "**الجرجاني**" فإنّه تناول فنّ التّمثيل في كتابه "أسرار البلاغة" وسلّط الضّوء على الأثر العميق الذي يحدثه في نفس المتلقي إقناعا وإمتاعا، فيعدّ بذلك

---

[1] الجاحظ، البيان والتّبيين، ج1، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط4، ص: 14 – 15.

[2] المصدر نفسه، ص: 254.

[3] جميل عبد المجيد، البلاغة والاتّصال، دار غريب، القاهرة، مصر، ط1، 2000م، ص: 149.

أوّل من «أفرد التّمثيل من التّشبيه، وجعله قسما منه، ومازه عن التّشبيه الصّريح، وأبرز خصوصيته في الدّلالة، واهتم ببيان هذه الخصوصية، وأنّها تدور حول إعمال العقل والتّفتيش في الطّرفين، والنّفاذ إلى الشبه الخفي، الذي لا تراه في المشبّه على حدّ رؤيتك له في المشبه به، وهذا بخلاف التّشبيه الصّريح الذي ترى فيه الوجه قائما في الطّرفين على حدّ واحد، كالجمرة التي تراها في الورد وتراها في الخد» [1] وقد حاول "الجرجاني" أن يعلّل سرّ المتعة النّاجمة عن التّمثيل، فأنس النّفوس كما يراه «موقوف على أن تخرجها من خفيّ إلى جليّ، وتأتيها بصريح بعد مكنّى، وأن تردها في الشّيء تعلمها إياه إلى شيء آخر، هي بشأنه أعلم وثقتها به في المعرفة أحكم» [2] ومردّ أنس النّفوس بالتّمثيل في رأيه إلى:

1- إقامة الحجّة:

حيث يكون التّمثيل حجّة تثبت صحّة المعنى إذا كان في أعقاب المعاني الغريبة، ويمثّل لذلك بقول **المتنبّي:**

فإن تفق الأنام وأنت منهم *** فإنّ المسك بعض دم الغزال

«وذلك أنّه أراد أنّه فاق الأنام وفاتهم، إلى حدّ بطل معه أن يكون بينه وبينهم مشابهة ومقاربة، بل صار كأنّه أصل بنفسه، وجنس برأسه، وهذا أمر

---

[1] محمد محمد أبو موسى، مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني، مكتبة وهبة للطّباعة والنّشر، ط2، 2010، ص: 371.

[2] الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: رشيد رضا، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1988م، ص: 102.

غريب...وبالمدّعي له حاجة إلى أن يصحح دعواه في جواز وجوده على الجملة، إلى أن يجيء إلى وجوده في الممدوح، فإذا قال: (فإنّ المسك بعض دم الغزال)، فقد احتجّ لدعواه، وأبان أنّ لما ادعاه أصلا في الوجود، فمثّل هذا التّمثيل ينفي الرّيب والشكّ، ويؤمن صاحبه من تكذيب المخالف وتهجّم المنكر وتهكّم المعترض» [1].

2- إبداع الخيال:

قد يكون سرّ المتعة في تلقّي التّمثيل، اكتشافنا لفطنة الشّاعر، هذه الفطنة التي تخوّل له القبض بإحكام على خواطر دقيقة وعلى علاقات غامضة بين الأشياء، فالشّعر وثبة في الظّلام، ورقص مجنون باللّغة، إنّ الجمع بين شيئين متباعدين متنافرين حتّى ليظهرا متعانقين في اتّساق وانسجام بفعل تمثيل الشّاعر، يولّد فينا متعة تبهرنا، وكلّما كان التّباعد بين طرفي التّمثيل أشدّ كان إلى النّفوس أعجب، يقول "الجرجاني" : «إنّ موضوع الاستحسان، ومكان الاستظراف، والمثير للدّفين من الارتياح والمتألف للنّافر من المسرّة، والمؤلّف لأطراف البهجة، أنّك ترى الشّيئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين» [2] لقد أعطى "**الجرجاني**" مفاهيم للصّورة من جهات نظر عدّة، مرّة من خلال قضيّة النّظم، التي بلغ فيها ذروة إبداعه الفنّي والنّقدي في دراسته للصّورة حينما ينظر إليها نظرة متكاملة لا تقوم

---

[1] جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، دار غريب، القاهرة، مصر، ط1، 2000م، ص: 172.

[2] الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص: 109.

على اللّفظ وحده أو المعنى وحده، بل إنّهما عنصران متكاملان «فليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النّطق، بل أن تناسقت دلالاتها، وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل...إنّه نظير كل ما يقصد به التّصوير»[1] أي أنّ الصّورة تتكامل بجانبيها اللّفظي المحسوس والمعنويّ المعقول، فجودة الشّعر ترجع إلى اتّحاد اللّفظ والمعنى الحاصل من ترتيب المعاني في النّفس أوّلا، وترتيب الألفاظ في النّطق ثانيا وفق ترتيب المعاني في النّفس.

ثمّ نراه مرّة يربط الصّورة بدوافع نفسيّة إضافة إلى الخصائص الذّوقية والحسّية، فلم يهمل الأثر النّفسي وأهميّته في تكوين وتشكيل الصّورة من خلال نقل انفعالات ومشاعر داخليّة، التي تحدث في نفس المتلقّي استجابة، «فالتّمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصليّة إلى صورته، كساها أبّهة، وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشبّ من نارها، وضاعف قواها في تحريك النّفوس ودعا القلوب إليها واستشار لها أقاصي الأفئدة صبابة وكلفا، وقسر الطّباع على أن تعطيها محبّة وشغفا» [2] وعليه يكون للصّورة الفنّية مستويين هما: المستوى الدّلالي، والمستوى النّفسي. يقول "**كمال أبو ديب**": «إنّ للصّورة مستويين من الفاعلية، هما المستوى النّفسي والمستوى الدّلالي، أو الوظيفة النّفسيّة والوظيفة المعنويّة» [3] وأعطانا "**الجرجاني**" إشارة واضحة إلى

---

[1] الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة القاهرة، القاهرة، مصر، ط1، 1969م، ص: 418.

[2] الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص: 93.

[3] كمال أبو ديب، جدليّة الخفاء والتجلّي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1995م، ص: 22.

أهميّة الأصول الكبرى للصّورة كالتّشبيه والتّمثيل، والاستعارة، والمجاز، التي تتفرّع عنها جلّ محاسن الكلام حين قارن الاستعارة والتّشبيه بالقدرة على التّصوير التي تجعل رونق الاستعارة «في صورة مستجدّة، تزيد قدره نبلا...وإنّك لتجد اللّفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد، حتّى تراها مكرّرة من المواضع، ولها في كلّ واحد من تلك المواضع شأن مفرد...وهي تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللّفظ...فإنّك لترى بها الجماد حيّا ناطقا...والأجسام الخرس مبيّنة...إن شئت أرتك المعاني اللّطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنّها جسمت حتّى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتّى تعود روحانيّة، لا تنالها الظّنون»[1] فالجرجاني قرن الاستعارة بالقدرة على التّصوير.

ومن منظور "**حازم القرطاجني**" فإنّه سعى "**حازم**" إلى تقديم مفهوم متكامل للشّعر، وذلك بالإلمام بكلّ العناصر التي تحقّق الشّاعريّة، بداية من الوزن والقافية، مرورا إلى التّخييل والمحاكاة، وانتهاء إلى الإغراب والتّعجيب، يقول "**حازم**": «الشعر كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبّب للنّفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه، بما يتضمّن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلّة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوّة صدقه أو قوّة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكّد بما يقترن به من إغراب فإنّ الاستغراب والتّعجب حركة للنّفس، إذ بحركتها الخياليّة يقوى انفعالها وتأثّرها»[2]

---

[1] الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص: 43.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، مصدر سابق، ص: 71.

ويؤكّد "حازم" على التّخييل كعنصر ضروري ومهم لتحقيق الشّعريّة، يقول: «إنّ ما تقوم به الصّناعة الشّعريّة وهو التّخييل غير مناقض لواحد من الطّرفين»[1] كما يصرّح "حازم" بتبعيّة التخيّل للإحساس ويرى أنّ «الأشياء منها ما يدرك بالحسّ، ومنها ما ليس إدراكه بالحسّ، والذي يدركه الإنسان بالحسّ فهو الذي تتخيّله نفسه، لأنّ التّخييل تابع للحسّ، وكل ما أدركته بغير الحس فإنّما يراد تخييله بما يكون دليلا على حاله من هيئات الأحوال المطيعة له واللّازمة له، حيث تكون تلك الأحوال ممّا يحس ويشاهد» [2] إنّ مفهوم التّخييل قد بدأ عند الفلاسفة نظرة للنّفس، وليس للشّعر، ثمّ تبنّاه فلاسفة المسلمين والبلاغيين، وصاغه "**حازم القرطاجنّي**" تصوّرا عامّا للصّناعة الشّعريّة، وعارض المفهوم السّائد للشّعر، باعتباره كلاما موزونا مقفّى، بل أضاف إليه عناصر أساسيّة أخرى في مقدّمتها التّخييل كما في قوله: «الشّعر كلام مخيل موزون» [3] فدلالة الصّورة كانت أكثر ما تعني الشّكل والهيئة عند اللّغويين القدامى، وهذا عكس توسّع مدلولها عند المتأخّرين.

البعد التّداولي للصّورة الفنّية:

لقد انطوت العديد من الأشكال البلاغية في تراثنا البلاغي على أبعاد تداوليّة، كما كان للمكوّن التّداولي دورا مهمّا للكشف عن المعاني المضمرة وكيفيّة تشكّلها، ففي النّظريّة الاستلزاميّة يضطلع هذا المكوّن بإنتاج المعاني الثّانية (الخفيّة)

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، مصدر سابق، ص: 63.

[2] المصدر نفسه، ص: 98.

[3] المصدر نفسه، ص: 89.

المقابلة للمعاني الأولى الصّريحة، فهو – تبعا لهذا الطّرح – المكوّن الذي تلتقي فيه الدلالتان الصّريحة والمضمرة، إلّا أنّهما يندمجان فينتج عن ذلك دلالة مقاميّة – بلاغيّة – إنّ غاية المتكلّم من استعمال المكوّن التّداولي في أبعاده الاستعارية والمجازية والكنائيّة «هو تصوير المضمر من المعاني أو اشتقاقها أو اقتضاؤها أو استلزامها، وهي وسيلة يتيحها استعمال اللّغة وتتفنّن في عرضها الذّات المتكلّمة»[1].

تداوليّة المجاز: تتوفّر اللّغات الطّبيعيّة في تعابيرها على وسائل لغويّة تستخدم لأداء المضامين: **الحقيقية:** فتحيل الألفاظ إلى موضوعها إحالة حقيقيّة، وتتولّد عن هذه الإحالة المعاني الصّريحة للعبارات. **المجازيّة:** إذ تحيل الألفاظ على موضوعها إحالة مجازيّة، فيتولّد بذلك المعنى الخفي من هذه العبارات.

لقد كانت لثنائيّة الحقيقة والمجاز مكانتها في تراثنا العربيّ فتعاقب على دراستها النّحاة والبلاغيون والأصوليون وغيرهم، فيرى البلاغيّون «أنّ استعمال الألفاظ على حقيقتها في أصل اللّغة أسبق من استعمالها المجازي، وكان منطلقهم في ذلك مقولة الأصل والفرع، إذ الحقيقة أصل والمجاز فرع عنها» [2] يوصف المجاز بأنّه «آلية من الآليات التي تثري الدّلالة بمعان مستلزمة تحقق القوّة التّعبيريّة على مستوى التّركيب والنّص، هاته الآلية تقوم أساسا على نقل اللّفظ أو التّركيب من معناه الحرفي إلى معنى آخر مستلزم مع وجود علاقة بين المعنيين

[1] ينظر: بن عيسى أزاييط، المعنى المضمر في الخطاب اللّغوي العربي (البنية والقيمة التّنجيزية) مقاربة تداوليّة لسانيّة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2012م، 264/1.

[2] ينظر: ابن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، 88/1. وأحمد سعد محمّد، التّوجيه البلاغي للقراءات القرآنيّة، ص: 400.

وقرينة تمنع إرادة المعنى الأصلي»[1] ومن أوجه التّصوير المجازي التي تنطوي على أبعاد تداوليّة ما ورد في الذّكر الحكيم وعلى أوجد متعدّدة منها:

التّصوير المجازي المعتمد على التّمثيل:

وهو الذي يجعل الذّهن يربط بين معنيين أو أكثر بعلاقات متعدّدة، والتّشبيه من الأساليب البسيطة أو القريبة إلى الإدراك، وأكثر مناسبة للعقول خاصّة بالنّسبة للّذين لم يتمكّن الإيمان من قلوبهم ومن تعلّقوا بالدّنيا، إذن «فالتّشبيه من الأساليب المجازية وهو أقرب وسيلة للإيضاح والإبانة وأقرب وسيلة لتقريب البعيد من المعاني، وزيادة على هذا البعد التّداولي فإنّه يزيد من جمال الأسلوب ويثير اللّذة والتّشويق في النّفس وله قدرة على جمع الأضداد» [2] ومن أمثلة ذلك في القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿ولقد صرّفنا في هذا القرآن للنّاس من كلّ مثل وكان الإنسان أكثر شيء جدلا﴾ [3] فكما نعلم أنّ استعمال المثل هو أفضل وسيلة لتحسين معنى معيّن أو التّنفير منه والتّوجيه المباشر كما أنّه يُعمل العقل مما يرسخ المعاني فيه.

---

[1] ينظر: سعد أبو الرّضا، في البنية والدّلالة رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربيّة، منشأة المعارف، ط1، 2000م، ص: 183.

[2] ينظر: عطية مختار، علم البيان وبلاغة التّشبيه في المعلّقات السّبع، دار الوفاء، الإسكندريّة، مصر، د ط، 2004م، ص: 52.

[3] سورة الكهف، الآية: 54.

التّصوير المجازي المعتمد على الاستعارة:

والمجاز كما ذكر عند "الجرجاني": «كلّ كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثّاني والأوّل» [1] فهو شكل من أشكال تداعي المعاني على بساط واحد من اللّفظ، فما إن يذكر لفظ إلّا وهو أكثر من معنى يرد إلى الأذهان، بين معنى يقوم على الحقيقة يباشر الذّهن، تتابعه معان ذات علاقات مقصودة، فتتعدّد العلاقات ليظهر لدينا أنواع من المجاز الاستعاري والمجاز المرسل. ويمكن أن نلمس التّصور القائم على الاستعارة في قوله تعالى: ﴿فضربنا على ءاذانهم في الكهف سنين عددا﴾ [2] فما إن يصل المعنى إلى المتلقّي حتّى تبدأ معالم الصّورة ترتسم في ذهنه، «فالضّرب المقصود هنا مرتبط بدلالة ضرب أوتاد الخيمة ونصب بنائها» [3] وبهذا فالتّصوير المجازي هنا يساعد الذّهن على الوصول إلى المعنى المراد وهو الحجب والحماية.

ومن منظور "**سيرل**" فإنّ تأسيس نظريّة في الاستعارة يجب أن ينطلق من البحث في طرفي الخطاب أي الباث والمتقبّل وتحديدا المتحدّث والسّامع «فنظرية الاستعارة تتمحور حول كيفيّة فهم السّامع للتّلفظ الاستعاري للمتحدّث» [4] ومن ثمّ فإنّ نشأة الاستعارة ليست رهينة الباث فحسب، بل هي قائمة على علاقة نظاميّة

---

[1] الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص: 281.

[2] سورة الكهف، الآية: 11.

[3] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، مادّة (ضرب).

[4] Searle, Sens et éxpression: Paris, éd, Minuit, 1982, p: 123.

بين الطّرفين، فهي خاضعة لعقد ضمني بينهما. وقد حدّد "**سيرل**" شروط صحّة الاستعارة بناء على خلفية الادّعاء أو الزّعم، وهو أمر سبق إليه "الجرجاني" وسنتوقّف على ذلك لاحقا. ذاك أنّ "**سيرل**" أقرّ بضرورة أن يستند هذا الادّعاء إلى أسس «مشتركة بين طرفي الخطاب أي المتحدّث والسّامع» [1] ولقد وجّه هذا الباحث سهام نقده إلى النّظريات التي سبقته، ورأى أنّها تنحصر في نظريّتين كبيرتين، هما نظرية المشابهة* ونظريّة التّفاعل*.

حجاجيّة الصّورة الفنّية:

وهذا بعد آخر من الأبعاد التّداولية التي تنطوي عليها الصّورة الفنّية بمختلف أشكالها البلاغيّة بل «إنّ قوّة الحجاج في المفردات تبدو في الاستعمالات الاستعاريّة أقوى ممّا نحسّه عند استخدامنا لنفس المفردة بالمعنى الحقيقي، فالسّمات الدّلاليّة المتحفَّظ بها في عمليّة التخيّر الدّلالي الذي تقوم عليه هذه الاستعارات، هي سمات قيميّة» [2] وتكمن حجاجيّة الاستعارة في «ادّعاء وجود

---

1) Ibid: p: 126.

* نظريّة المشابهة هي المقاربات البلاغيّة التي تجعل الاستعارة قائمة على علاقة المشابهة فحسب.

*أسّس معالمها "ماكس بلاك – Max Black" و"ريتشاردز – Richards" ومضمونها أنّ الاستعارة هي حصيلة التّفاعل بين "البؤرة والإطار" أو بين "المحتوى والنّاقل" أي المستعار والمستعار له.

2) عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، لبنان، 2004م، ص: 456.

المعنى الحقيقي للخطاب، أي المطابقة بين المستعار منه والمستعار له»[1] حتّى لا يحسّ المتلقّي بوجود فروقات بين ما يُطلب منه الاقتناع به، وما يستدلّ به لذلك. «وتكمن فعاليّة الاستعارة في التّناسب بين مع ما يقتضيه السّياق، إذ تمثّل الاستعارة أبلغ وأقوى الآليات اللّغوية»[2] فهي ترتفع بالمعنى الحقيقي إلى أرفع درجاته عن طريق المجاز، فيتحقّق بذلك بعد النّظر لدى المرسل إليه وتتمّ لديه الحجّة فيقتنع. ومثاله قول الشّاعر ابن العميد:

قامت تضلّلني ومن عجب *** شمس تضلّلني من الشّمس

فبهذا القول يكون الشّاعر قد أزال الفرق القائم بين المرأة الجميلة حسناء الوجه والشّمس. وأوهم المتلقّي أنّ هذه المرأة في جمالها وحسنها صارت كالشّمس في صورة إنسان. إنّ الصّورة المتضمّنة في القول تتمثّل في الاستعارة، وهي من النّاحية البلاغيّة عبارة عن تشبيه حذفت بعض أركانه، ولكن من حيث الحجاج يعتبر قياسا يتكوّن من مقدّمتين واستنتاج، هذا القياس يمكن التّمثيل له كالآتي: المقدّمة الكبرى: كلّ إنسان جميل حسن الوجه فهو شمس. المقدّمة الصّغرى: المرأة جميلة حسنة الوجه = الاستنتاج (النّتيجة): المرأة (المقصودة من قبل الشّاعر) شمس.

---

[1] عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، مرجع سابق، ص: 496.

[2] المرجع نفسه، ص: 496.

فالمثال أعلاه هو عبارة عن قياس ضمني، تمّ فيه ذكر النّتيجة فقط، وغابت المقدّمتان، ذلك أنّ القياس الصّريح يتمّ فيه ذكر كل العناصر: (المقدّمتان الكبرى والصّغرى مع الاستنتاج) وقد ذهب "**أولفي ريبول**" إلى القول: «إنّ الاستعارة أكثر إقناعا من القياس، وذلك تحديدا بفضل المزج الذي تحدثه بين المستعار منه والمستعار له، جاعلة بذلك توحّد العناصر المنتمية إلى أنظمة مختلفة أمرا مدركا»[1] إنّ الاستعارة من الوسائل «التي يستغلها المتكلّم للوصول إلى أهدافه الحجاجيّة، بل إنّها من الوسائل التي يعتمدها بشكل كبير جدّا، ما دمنا نسلّم بفرضية الطّابع المجازي للّغة الطّبيعيّة» [2] أمّا التّمثيل «فهو عقد الصّلة بين صورتين، ليتمكّن المرسل من الاحتجاج وبيان حججه» [3] فعن طريق الأمثلة تتمّ مساعدة المرسَل إليه على فهم الرّسالة وكشف كل لبس عنها، عن طريق ربطها بوسائل مماثلة، تكون لها خلفية ومعرفة سابقة بها، «فإذا جُعل الكلام مثلا، كان ذلك أوضح للمنطق وأبين في المعنى وآنق للسّمع وأوسع لشعوب الحديث» [4] وهذا ما يحقّ للمتلقّي المطالبة به، وفقا للمثل القائل: "لا تقبل القول حتّى تظفر بحكمته،

---

[1] أولفي ريبول، مدخل إلى الخطابة، تر: حسن الباهي، دار أفريقيا، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م، ص: 19.

[2] أبو بكر العزّاوي، نحو مقاربة حجاجيّة للاستعارة، مجلّة المناظرة، المغرب، ع:04، شوال، 1411هـ، ماي، 1991م، ص: 81.

[3] عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مرجع سابق، ص: 497.

[4] ابن المقفّع، الأدب الصّغير والأدب الكبير، تح: إنعام فوّال، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1420هـ – 1999م، ص: 32.

فتزداد به عقلا» [1] وفيما يخصّ "الكناية" فيعرّفها "**السكّاكي**" على أنّها «ترك التّصريح بذكر الشّيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك» [2] والمتمعّن في التّعريف يلحظ أنّ مدار الكلام في الكناية هو العدول عن التّصريح إلى التّلميح، فهي لا تنافي الحقيقة بلفظها، إذ تبقى على علاقة لزومية بما تمّ التّصريح به، وهي المسألة التي يستحضرها "الخطيب القزويني" في تعريفه للكناية بقوله: «الكناية لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه» [3] إذ تتشكّل الكناية من لفظ له معنى حقيقي، بيد أنّ المقصود به معنى آخر هو ملزوم للمعنى الأوّل. وعليه تكون الأقوال الكنائيّة «أقوالا إضماريّة، وتكون معانيها معاني استلزاميّة، لأنّ المتكلّم لا يذكرها باللّفظ الموضوع لها في اللّغة إنّما يأتي إلى ألفاظ تلزمها فيذكرها قاصدا بها طلب ملزوماتها» [4] ومن الأمثلة التي يسوقها القدامى عن الكناية قولهم: طويل النّجاد/كثير رماد القدر/نؤوم الضّحى.

---

[1] طه عبد الرحمن، التّواصل والحجاج، مطبعة المعارف الجديدة، الرّباط، المغرب، 1994م، ص: 20.

[2] السكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1407هـ – 1987م، ص: 219.

[3] القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مراجعة وتصحيح: بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط1، 1408هـ–1988م، ص: 301.

[4] عبد العزيز بن عيش، التّواصل بين القصد والاستقصاد مقاربة تداوليّة لفاعليتي التّدليل والتأويل، أطروحة دكتوراه مخطوطة، جامعة سيدي محمد بن عبد الله ظهر المهراز، فاس، المغرب، 1424هـ–1425هـ/2003م–2004م، ص: 320.

فقد انتبه علماء البلاغة إلى الآليات الاستلزامية التي تشتمل عليها الكناية، فهذا صاحب "الإشارات والتّنبيهات في علم البلاغة" يقول: «إنّ العقل ينتقل من معنى جبان الكلب عن الهر إلى كونه مؤدبا، ومنه إلى وجود مانع من نباحه، ومنه إلى كثرة الواردين عليه، ومنه إلى أنّه مشهور بالضّيافة ومنه إلى أنّه مضياف، وكذا انتقل من معنى مهزول الفصيل إلى فقد أمه، ومنه إلى قوّة الدّاعي إلى نحره، ومنه إلى صرف لحمها إلى الطبّاخ، ومنه إلى كثرة الضيفان ومنها إلى أنّه مضياف» [1] وتجدر الإشارة إلى أنّ الكناية من المنظور التّداولي «تعدّ مظهرا من مظاهر خرق قانون الكيف، إذ المنطوق به غير المفهوم من التّعبير الكنائي»[2] وعليه يمكن أن نحلّل تداوليّا الأمثلة السّابقة وفق ما يلي:

طويل النّجاد: المعنى الحرفي: طول النّجاد/المعنى المستلزم: طول القامة.

كثير الرّماد: المعنى الحرفيّ: كثير الرّماد/المعنى المستلزم: مضياف.

نؤوم الضّحى: المعنى الحرفيّ: تنام إلى الضّحى/المعنى المستلزم: مترفة لها من يخدمها.

كما تجدر الإشارة هنا إلى أهميّة المقام في الوقوف حقيقة على المعنى الكنائي «فالمدلول الكنائي المستلزم يتولّد مقاميّا بسبب خرق المتكلّم لمبدأ الإفادة، فإذا كان المقام مقام مدح بالكرم مثلا، فأية مزيّة في أن تمتدح المرء بأن له رمادا كثيرا...إلّا

---

[1] المرجع نفسه، ص: 192.

[2] ينظر: بن عيسى، مداخلات لسانيّة مناهج ونماذج، سلسلة دراسات وأبحاث رقم 26، شركة الطّباعة مكناس، المغرب، دط، 2008م، ص: 68.

إذا كان مقصودك معنى غير هذا» [1] وهو الأمر الذي لم يغفل عنه القدامى، إذ جعلوا المقولات الكنائيّة مشروطة باعتبار مقام إنتاجها.

خلاصة:

لا شكّ أنّ الصّورة الفنّية بمختلف أشكالها وعناصرها تشكّل آلية في التّواصل وتحقيق القصد من الخطاب مهما اختلفت جوانب النّظر إليها سواء من الجانب التّخييلي أو الجنب الخطاب التّداولي، فالصّورة الفنّية في الجانب الأوّل لا تقلب الحقائق وتزيّفها وإنّما تؤدّي دورا تأثيريّا ولا يختلف الأمر في الجانب الثّاني حيث نجدها متّصلة بالمعنى متداخلة معه، تبعا لهذا، فإنّ من جملة النّتائج التي خلص إليها البحث:

- الصّورة الفنّية مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثّر النّقد الغربي والتأثّر بها، حيث لم يرد في تراثنا البلاغي على الرّغم من اهتمام الدّارسين العرب القدامى بالمشكلات والقضايا التي يثيرها.
- إنّ الصّورة الفنّية مكونّ أساسي في إنتاج الخطاب وتكوينه لاسيما الخطاب الأدبي.
- بغض النّظر عن أشكالها وتنوّعها إلى أنّها تلعب دورا بارزا في عمليّة التّواصل وبناء المعنى وتوضيح الدّلالة.

[1] إدريس سرحان، طرق التّضمين الدّلالي والتّداولي في اللّغة العربيّة وآليات الاستدلال، أطروحة دكتوراه مخطوطة، جامعة سيدي محمد بن عبد الله ظهر المهراز، فاس، المغرب، 1420هـ-1421هـ/1999م-2000م، 515/2.

- تتراوح أبعادها ما بين التّخييليّة الجماليّة والحّجاجيّة التّداوليّة.
- إنّ الكشف عمّا توصّل إليه التّراث النّقدي والبلاغي من انجازات تتّصل بقضيّة الصّورة الفنّية يتمّ بدراسة جوانب ثلاثة بالغة الأهميّة: أوّل هذه الجوانب: هو الخيال، وثانيها: دراسة طبيعة الصّورة ذاتها، وثالثها: دراسة الوظيفة التي تؤدّيها.
- تشكّل الصّورة الفنّية نقطة التقاء بين العديد من المناهج النّقديّة والنّظريات اللّسانية، لاسيما النّظرية التّداولية التي عنيت أساسا بالأبعاد التّواصلية لمختلف أشكال الخطاب على غرار الصّورة الفنّية.

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

- إبراهيم أمين الزرزموني، الصّورة الفنّية في شعر علي الجارم، دار قباء، القاهرة، مصر، ط1، 2000م.

- ابن الأثير، المثل السّائر، تقديم وتعليق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، دط، دت.

- ابن المقفّع، الأدب الصّغير والأدب الكبير، تح: إنعام فوّال، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1420هـ - 1999م.

- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، مادّة (ضرب).

- أبو بكر العزّاوي، نحو مقاربة حجاجيّة للاستعارة، مجلّة المناظرة، المغرب، ع:04، شوال، 1411هـ، ماي، 1991م.

- إدريس سرحان، طرق التّضمين الدّلالي والتّداولي في اللّغة العربيّة وآليات الاستدلال، أطروحة دكتوراه مخطوطة، جامعة سيدي محمد بن عبد الله ظهر المهراز، فاس، المغرب، 1420هـ-1421هـ/1999م-2000م.

- الجاحظ، البيان والتّبيين، ج1، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط4، دت.

– الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: رشيد رضا، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1988م.

– الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة القاهرة، القاهرة، مصر، ط1، 1969م.

– الراغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، تح: نديم مرعشلي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1392هـ – 1972م.

– السكّاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1407هـ – 1987م.

– القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مراجعة وتصحيح: بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط1، 1408هـ–1988م.

– المقري أحمد بن محّمد التلمساني، نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب، ج5، تح: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، 1968م.

– أولفي ريبول، مدخل إلى الخطابة، تر: حسن الباهي، دار أفريقيا، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م.

– بن عيسى أزابيط، المعنى المضمر في الخطاب اللّغوي العربي (البنية والقيمة التّنجيزية) مقاربة تداوليّة لسانيّة، عالم الكتب الحديث، إربد، 2012م.

– بن عيسى، مداخلات لسانيّة مناهج ونماذج، سلسلة دراسات وأبحاث رقم 26، شركة الطّباعة مكناس، المغرب، دط، 2008م.

– جابر عصفور، الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، دار التّنوير للطّباعة والنّشر، ط2، 1983م.

– جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، دار غريب، القاهرة، مصر، ط1، 2000م.

– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1986م.

– سعد أبو الرّضا، في البنية والدّلالة رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربيّة، منشأة المعارف، ط1، 2000م.

– صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، مكتبة لبنان والشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، بيروت – القاهرة، ط1، 1996م.

– طه عبد الرحمن، التّواصل والحجاج، مطبعة المعارف الجديدة، الرّباط، المغرب، 1994م.

– عبد الحميد قاوي، الصّورة الشّعرية قديما وحديثا، موقع ديوان العرب، 2008/08/29.

– عبد الحميد هيمة، الصّورة الفنّية في الخطاب الجزائريّ، الجزائر، ط1، 2003م.

– عبد العزيز بن عيش، التّواصل بين القصد والاستقصاد مقاربة تداوليّة لفاعليتي التّدليل والتأويل، أطروحة دكتوراه مخطوطة، جامعة سيدي محمد بن عبد الله ظهر المهراز، فاس، المغرب، 1424هـ-1425هـ/2003م-2004م.

– عبد القادر الرباعي، الصّورة الفنيّة في شعر أبي تمام، نشر جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ط1، 1980م.

– عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، لبنان، 2004م.

– عطية مختار، علم البيان وبلاغة التّشبيه في المعلّقات السّبع، دار الوفاء، الإسكندريّة، مصر، دط، 2004م.

– كمال أبو ديب، جدليّة الخفاء والتجلّي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1995م.

– مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج1، مكتبة الشروق الدولية، 1960م.

– محمد محمد أبو موسى، مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني، مكتبة وهبة للطّباعة والنّشر، ط2، 2010.

المراجع الأجنبية:

–Searle, Sens et expression: Paris, éd, Minuit, 1982..