كلية التربية للعلوم الانسانية
College of Education for Human Sciences

Journal of Tikrit University for Humanities

JTUH
مجلة جامعة تكريت للعلوم الانسانية
Journal of Tikrit University for Humanities

balaghat alsuwrat alaistieariat fi kitab why alqulm limustafaa sadiq alrrafiei

Bilal DirarJasim Al-Khattabi

College of Basic Education / University of Mosul
Department of Arabic Language

binyat alkhitab alnathrii eind alkatib adb lughat earabia

ARTICLE INFO

Article history:
Received ١٠ Jan ٢٠١٨
Accepted ١٥ Mar ٢٠١٨
Available online

ABSTRACT

This study tackles a very important subject, the prosaic speech structure of Mostafa'sSadiqArifaai book (Wahi Al-Qalam) it is (metaphorical figure rhetoric), where it had occupied a large distance of Arifaai's speech, and it had formed a pictorial esthetic of destinations and contents on different fields such religious, psychological, historical and social fields and so on, the study consisted of an introduction, two sections, the first section entitled (theoretical field) and it includes three subsections:

١. Rhetoric, linguistically and technically.
٢. Figure, linguistically and technically.
٣. Metaphor, linguistically and technically.

Concerning the second section entitled practical field) it includes three subsections:

١. Outward metaphorical figure rhetoric.
٢. Concealed metaphorical figure rhetoric
٣. Representationalmetaphorical figure rhetoric

Finally, the study has included results, as well as, references.

Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for

بلاغة الصورة الاستعارية في كتاب (وحي القلم)

لمصطفى صادق الرافعي
بلال ضرار جاسم الخطابي
كلية التربية الأساسية/ جامعة الموصل
قسم اللغة العربية

الخلاصة

تعالج هذه الدراسة موضوعاً مهماً في بنية الخطاب النثري عند الكاتب مصطفى صادق الرافعي في كتابه (وحي القلم) ألا وهو (بلاغة الصورة الاستعارية)، فقد شغلت الصورة الاستعارية مساحة واسعة من خطاب الرافعي، وشكلت أقسامها جمالية تصويرية للمقاصد والمضامين السياقية على مختلف الأصعدة كالسياق الديني والنفسي والتاريخي والاجتماعي إلى غيرها من السياقات الأخرى، وقد اقتضت الدراسة وضع خطة اشتملت على مقدمة ومبحثين تضمن المبحث الأول المعنون بـ (الجانب التنظيري)

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على رسوله الكريم وعلى آله وصحبه أجمعين.

أما بعدُ

فإن هذه الدراسة تعالج موضوع مهم للغاية ألا وهو (بلاغة الصورة الاستعارية في كتاب (وحي القلم) لمصطفى صادق الرافعي.

إذ نجد بأن للصورة الاستعارية مكانة مهمة في بنية الخطاب النثري عند الرافعي في كتابه وحي القلم، وقد اشتمل البحث على مقدمة ومبحثين، تضمن المبحث الأول المعنون بـ(الجانب التنظيري)، وقد تضمن ثلاثة مطالب، إذ جاء المطلب الأول بعنوان (البلاغة في المفهوم اللغوي والاصطلاحي).

أما المطلب الثاني فقد عنون بـ(الصورة في المفهومين اللغوي والاصطلاحي)، أما المطلب الثالث فكان عنوانه (الاستعارة في المفهومين اللغوي والاصطلاحي)، وقد تضمن المبحث الثاني المعنون بـ(الجانب التطبيقي) ثلاثة مطالب، عنون المطلب الأول بـ(بلاغة الصورة الاستعارية التصريحية) والمطلب الثاني (بلاغة الصورة الاستعارية المكنية)، أما المطلب الثالث فكان عنوانه (بلاغة الصورة الاستعارية التمثيلية).

المبحث الأول (الجانب التنظيري)

المطلب الأول: البلاغة في المفهومين اللغوي والاصطلاحي

البلاغة لغةً: مأخوذة من الفعل (بلغ) أي: ((بلغ الشيء يبلغ بلوغاً وبلاغاً: وصل وانتهى، وأَبلغه هو إبلاغاً وبلغه تبليغاً ... وبلغ الشيء: وصل إلى مراده.... والإبلاغ: الايصال، وكذلك التبليغ))[١].

وجاء أيضاً: ((البليغ الفصيح، يبلغُ بعبادته كنه ضميره، بلُغ ككرم، والبلاغ، كسحابٍ: الكفاية، والاسم من الإبلاغ والتبليغ، وهما الايصال))[٢].

البلاغة اصطلاحاً: لقد تعدَّدت تعريفات البلاغة وتنوَّعت، ولعلَّ من أوائل الذين تنبهوا لمصطلح البلاغة الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) وتأتي ((بمعنى الخطابة وكثيراً ما كان يستعملها مرادفة للبلاغة))[٣]، وقد استحسن الجاحظ قولهم: ((لا يكون الكلام يستحوذ أسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظهُ معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أَسبق من معناه إلى قلبك))[٤]. فقد اشتمل هذا التعريف على ثلاث ركائز جمالية، أَولها: الإيجاز، وثانيها: التوازن بين الظاهر والباطن، وثالثها: بروز فكرة السياق بجلاء.

وعرَّف المبرِّد (ت ٢٨٥ هـ) البلاغة بقوله: ((إحاطة القول بالمعنى، واختيار الكلام، وحسن النظم حتى تكون الكلمة مقارنة أُختها، ومعاضدة شكلها، وأَن يقرب بها البعيد، ويحذف منها الفضول))[٥].

وعرَّف الآمدي (ت ٣٧١هـ) البلاغة بقوله: ((إنما هي إصابة المعنى، وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة، سليمة من التكلف، لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصاناً يقف دون الغاية))[٦] ، ونجد عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) عرف البلاغة والفصاحة بقوله: ((وصف الكلام بحسن الدلالة وتمامها فيما له كانت دلالة، ثم تبرجها في صورة أَبهى وأَزين وآنق وأَعجب وأَحق بأَن تستولي على هوى النفس، وتنال الحظ الأَوفر من ميل القلوب))[٧]، كما ذهب السكاكي (ت ٦٢٦ هـ) إلى أَن البلاغة ((هي بلوغ المتكلم في تأدية المعاني حداً له اختصاص بتوفية خواص التراكيب حقها، وإيراد أنواع التشبيه والمجاز والكناية على وجهها))[٨].

ويعد الخطيب القزويني (ت ٧٣٩ هـ) أبرز من عرَّف البلاغة في كتابيه (التلخيص) و(الايضاح) فهي عنده: ((صفة في الكلام والمتكلم فقط، فالبلاغة في الكلام، مطابقته فتقتضى الحال مع فصاحته وهو مختلف، فإن مقامات الكلام متفاوتة، ولكل كلمة مع صاحبها مقام، وارتفاع شأن الكلام في الحُسْن والقبول بمطابقته للاعتبار المناسب وانحطاطه بعدها فمقتضى الحال هو الاعتبار المناسب))[٩].

المطلب الثاني: الصورة في المفهومين اللغوي والاصطلاحي

الصورة لغةً:

يطلق لفظ الصورة على معانٍ ومفاهيم متعددة منها: ((الصورة: صورة كل مخلوق، والجمع صور، وهي هيئته وخلقته، والله تعالى البارئ المصور، ويقال: رجل صيِّرٌ اذا كان جميل الصورة، ومن ذلك

الصور: جماعةُ النخل، وهو الحائش، ولا واحد للصور من لفظه))[١٠]، وقد جاء في لسان العرب (الصورة في الشكل، والجمع صورٌ، وصورٌ، وقد صّوره فتصوّر، وتصورت الشيء توهمت صورته، فتعور لي، والتعاوير: التماثيل))[١١] ، وكذلك وردت كلمة الصورة في القاموس المحيط: ((الصورة بالضم الشكل... وقد صوّره فتصَّور، وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة))[١٢].

الصورة اصطلاحاً:

تحتل الصورة مكانة مهمة في الدراسات الأدبية والنقدية والبلاغية؛ لأن الصورة هي جوهر الأَدب وبؤرته الفنية والجمالية، ويعد الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) من أوائل من لفت الانتباه وأشار إلى مصطلح (الصورة)، وذلك من خلال حديثه عن قضية اللفظ والمعنى، وهي أقدم قضية رافقت الأدب العربي[١٣]، إذ يقول: ((المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المنحرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنسٌ من التصوير))[١٤]، ولقد ركز

قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) على الصورة عندما تحّدث عن معاني الشعر وألفاظه قائلاً: (المعاني كلها معروضة للشاعر، وله أن يتكلم في ما أحبَّ منها وآثر، من غير أَن يخطر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كلّ صناعة من أنه لابدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة فيها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة))[١٥]، ونجد مفهوم الصورة عند أبي هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) والذي سار على أسلوب قدامة بن جعفر، إذ أوجد علاقة بين المتلقي والصورة التي يرسمها ذهنه، وأوضح ذلك من خلال تعريفه للبلاغة إذ يقول: ((والبلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه من نفسه، كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة، ومعرض حسن، وإنما جعلنا المعرض، وقبول الصورة شرطاً في البلاغة؛ لأنَّ الكلام الذي تكون عباراته رثَّة ومعرضة خلقاً، لم يسمَّ بليغاً، وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى))[١٦].

ونلاحظ أن عبد القاهر الجرجاني قد رسم منهاجاً علمياً منظماً مستقلاً خاصاً انفرد به لدراسة الصورة، مستفيداً من الذين سبقوه في تعريفهم وفهمهم للصورة، وذلك في قوله: ((وأعلم أَن الصورة إنما هي تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا))[١٧].

ومن النقاد الذين اهتموا بمفهوم الصورة وجمالياتها عبدالقادر القطّ (ت ٢٠٠٢م) الذي أشار الى أن الصورة هي ((الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أَن ينظمها الشاعر في سياق القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وامكانياتها في في الدّلالات والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والتذوق والتضاد والمقابلة والنجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني))[١٨]، والصورة عند أحمد الشايب هي: ((الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وتجربته وعاطفته الى قرآئه وسامعيه))[١٩].

المطلب الثالث: الاستعارة في المفهومين اللغوي والاصطلاحي

الاستعارة لغةً:

ترد لفظة الاستعارة في لسان العرب وهي ((مأخوذة من العارية أي: نقل الشيء من شخص الى اخر حتى تصبح نلك العارية من خصائص المعار اليه ...و استعارة الشي، و استعاره منه: طلب منه أَن يعيره إياه))[٢٠]. وهي ((نقل الشيء و مداولته))[٢١]،ويعرفها ابن فارس (ت ٣٩٥هـ): ((وهي أَن يضعوا الكلمة للشيء مستعارة من موضع آخر ، فيقولون: انشقت عصاهم، إذ تفرَّقوا))[٢٢] كما قيل أنها: ((نقل الشي من شخص إلى شخص، وفيها معنى الرفع و التحويل))[٢٣].

الاستعارة اصطلاحاً:

تطرق كثير من علماء البلاغة إلى معنى الاستعارة وحدودها، فنجد ابن المعتز(ت ٢٨٦هـ) يعرفها بقوله: ((هي استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها إلى شيء قد عرف بها))[٢٤]، كما عرفها قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) بقوله: (هي استعارة بعض الالفاظ في موضع بعض على التوسع والمجاز..))[٢٥]، وعند الحسن الرماني (ت ٣٨٤هـ): ((الاستعارة استعمال العبارة على غيرها وضعت له في أصل اللغة))[٢٦].

ويعرفها أبو هلال العسكري (ت ٣٨٥هـ): ((الاستعارة: نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرضٍ، وذلك الغرض إما يكون شرحاً وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، والإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة، ولولا أنه الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة، من زيادة فائدة، لكانت الحقيقة أولى منها استعمالاً))[٢٧].

وعرّفها السكاكي بقوله: ((الاستعارة أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بأثباتك للمشبه ما يخص المشبه به))[٢٨].

وقد فضلها عبد القاهر الجرجاني على بقية الفنون البلاغية، ورفع من شأنها، وبيَّن قيمتها وفضلها وما تحدثه في الكلام من جمال فقال: ((إعلم أَنَّ الاستعارة أَمدَّ ميداناً، وأَشدَّ افتناناً، وأكثر حساً واحساناً، وأَوسع سعةً، وأَبعد غوراً، وأَذهب نجداً، وأَسحر سحراً))[٢٩] ، وعرَّفها الخطيب القزويني بقوله: ((الاستعارة ما تضمن تشبيه معناه بما وضع له))، وهي ((نقل الشيء من مكانه الذي عرف به إلى مكان أو (بيئة) أخرى لا يعرف عنه أَنَّه يرتادها))[٣٠].

وبعد هذا العرض لتعريفات الاستعارة لدى علماء اللغة والبلاغة العربية يتجلَّى لنا تعريف الاستعارة اصطلاحاً بأنَّها: ((استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى فيه،

مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي، والقرينة التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي قد تكون لفظية أَو حالية...))[٣١].

المبحث الثاني:(الجانب التطبيقي)

المطلب الأول: بلاغة الصورة الاستعارية التصريحية

يعرّفها السكاكي (ت ٦٢٦هـ) بقوله: ((أَن يكون الطرف المذكور من طرفي التشبيه هو المشبه به))[٣٢]، أَي ما حذف فيها المشبه المستعار له، وصرّح بالمشبه به المستعار منه، ولبيان ذلك يقول تعالى: ﴿الٓرۚ كِتَٰبٌ أَنزَلۡنَٰهُ إِلَيۡكَ لِتُخۡرِجَ ٱلنَّاسَ مِنَ ٱلظُّلُمَٰتِ إِلَى ٱلنُّورِ بِإِذۡنِ رَبِّهِمۡ إِلَىٰ صِرَٰطِ ٱلۡعَزِيزِ ٱلۡحَمِيدِ﴾ [٣٣].

ففي هذه الآية الكريمة مجازان لغويان في لفظتي (الظلمات)، و(النور)، يريد بالأول الضلال، وبالثانية الهدى، والإيمان، فقد استعار الظلمات للضلال، لعلاقة المشابهة بينهما في الهداية، والقرينة التي منعت من إرادة المعنيين الحقيقيين قرينة حالية تفهم من سياق الكلام.

وقد وردت الصورة الاستعارية بصورتها التصريحية في نثر الرافعي في عدة مواضع منها: تطالعنا وضمن السياقات الاجتماعية بنية الصورة الاستعارية، فقد تحدثت الذات عن موضوع اجتماعي مؤثر مشكل لصورة من صور المجتمع ألا وهو (التشرد) في قولها: ((**نائمة في صورةٍ ميتة أَو كميتة في صورةٍ نائمة، وقد إنسكب ضوء القمر على وجهها، وبقي وجهُ أخيها في الظلِّ، كأَنَّ في السماءِ ملكاً وجَّه المصباح إليها وحدها**))[٣٤].

إذ ترسم الذات منظراً لطفل مشرد في الشارع كان هو وأخته نائمين على عتبة البنك، ولكن الذات ركزت الأضواء المشهدية على الطفلة بقصد التأثير العاطفي في المتلقي، إذ إنَّ الاستعارة ((تعدُّ عاملاً رئيساً في الحفز والحث، وأَداة تعبيرية، وحضوراً للترادف وتعدد المعنى، ومتنفساً للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادّة، ووسيلة لمسك الفراغات في المصطلحات))[٣٥]، فهذه الطفلة نائمة، وعند معاينة أطراف الصورة الاستعارية نجد أَن الطرف الأول المستعار له محذوفاً وتقديره (هيئة الطفلة في حقيقة تمركزها في المكان)، أما طرف الصورة الثاني المستعار منه، فهو مذكور في قولها: (صورة ميتة) فالاستعارة ذات النمط التصريحي، أما الجامع بين الحالين حالة الطفلة وهي نائمة في هيئتها الحقيقية بحال الصورة الميتة المنزوعة الحياة، فهي عبارة عن سكون وأَلوان جامدة، فحالة النوم هي بمثابة موت صوري وتعود الذات لتشبه حالة الضعف الموجودة عند الطفلة ضمن هذا السياق بصورة تشبيهية تعاكسية للصورة الأولى الاستعارية في قولها ((أَو كميتة في صورة نائمة)) للمبالغة في وصف لهيئتها الكلية، وتضيف الذات صورة استعارية أُخرى ذات النمط المكني تتضافر مع الصورتين الاستعارية الأولى والتشبيهية الثانية لتشكل صورة ثالثة وهي حالة الطفلة وهي نائمة بصورة ميتة أَو في صورة نائمة وقد ((انسكب ضوء

القمر على وجهها))، فطرف الصورة الاستعارية ذات النمط المكني الأول (ضوء القمر) الذي يعّد مستعاراً له، أما المستعار منه فهو (الماء) وقد حذف وتركت قرينة سياقية لفظية فعلية في قولها: (إنسكب) وتستكمل الذات الصورة الكلية بصورة جزئية أُخرى وهي انتقالة نوعية باتجاه أخو الطفلة الذي يؤطره وجهه الظلّ، وكأَنَّ حاله في هذا الظل وحال أخته مع فارق التكوين الصوري لهما بسماء فيها ملكٌ قد وجه مصباحه إليها أَيّ الطفلة وحدها بوصفها نقطة الإشعاع المعبّرة عن شدة حالة التشرّد، فلقد استثمرت الذات الصورة الاستعارية وما تشع به من ايحاء مبتكر من خلال لغتها النثرية، وهذه هي مزية الاستعارة التي تنتج من إيحاءاتها المتعدّدة التي تشع في كلَّ اتجاه خالقه – عبر العلاقة اللغوية الخاصة- دلالة جديدة ليست أيًّا من أحد الطرفين على حدة[٣٦]، وأَن وظيفة الاستعارة ((ليست نقل معلومات إلى المستمع كما يحدث في بقية الجمل غير الاستعارية، إنَّما تذهب إلى ما وراء اللغة الحرفية في قوتها وفاعليتها، لتؤثر على المشاعر والعواطف))[٣٧].

ومن السياقات البنائية ذات التشكيل الاستعاري ضمن محور التماثل التصريحي وضمن موضوعة (الإنتحار) التي عنونت بها خطابها القصدي قولها: ((**وردَّ إليَّ هذا الخاطر ما عزب من عقلي. ومن ابتلي ببلاءٍ شديد يزلزل يقينه ثم أَبصر اليقين، جآء منه شخص كأنَّما خُلق – لساعته، فلعنتُ شيطاني واستعذت بالله من مكرهِ، وأَلقيتُ السُّمَّ في التراب وغيّبتهُ فيه، وقلتُ لنفسي: ويحكِ يا نفسُ! إن الحياة تعمل عملاً بالحيَّ، أَفترضين أَن تعمل الحياة بأبطالها ورجالها ما عرفتِ وما علمتِ، ثم يكون عملها بكِ أَنت العقودَ ناحيةً والبكاء على امرأةٍ**))[٣٨].نجد بأَن الذات تعالج قضية البلاء بوصفها ابتلاءً يصل الى حَدِّ زلزلة العقل الذي تنبني عليه سلسلة اليقينيات الاعتقادية، ويصف حال عودة العقل المتمثل باليقين بعد زوال ذلك الزلزال من خلال بنية الصورة الاستعارية في قولها:

((ومن ابتلي ببلاء شديد يزلزل يقينه ثم أَبصر اليقين...))، فطرف الصورة الأول المستعار له محذوف يمكن تقديره بحال (الصدمة حال تلقيها)، أما طرف الصورة الثاني فهو الدّال (يزلزل) الذي جاء بصيغة النسق الفعلي المبني للمجهول والجامع بينهما الصدمة القصوى الخارجة عن سيطرة العقل وهي بمثابة شخص خلق من جديد بعد زوال تبعات تلك الصدمة بدلالة قوله: ((**فلعنتُ شيطاني واستعذت بالله من مكره، وألقيت السم في التراب وغيّبتُه فيه، وقُلتُ لنفسي: ويحكِ يانفسُ! إن الحياة تعمل عملاً بالحيَّ، أَفترضين أن تعمل الحياة بأبطالها ورجالها ما عرفتِ وما علمتِ، ثم يكون عملها بكِ أَنتِ العقودَ والبكآء وعلى امرأةٍ**)).

فإن هيمنة البلاء زلزل عقل الإنسان وأَذهب يقينه تحت مراقبة الشيطان الغاوي له أَو بعبارة أخرى المستعد لإغوائه، لكن حصانة الإنسان وقوة إرادته اليقينية بقدر الله – سبحانه وتعالى تبطل مفعول

ذلك الزلزال وتعود به الى يقينه والصواب، فالشيطان يحاول خداع العقل، فيحاول إقناعه أَن الذي يعتقد أَنّه حرام هو في الحقيقة حلال، فإذا أَراد الإنسان أَن يأْخذ قرضاً ربوياً، ليبني به بيتاً قال له الشيطان: ((هذا ليس حراماً، لأَنَّك لا تريد أَن تستغل النَّاس في المال، إِنّما تريد أَن تستر نفسك وذريتك، فما وجه الحرمة هنا))[٣٩]، فنقول ما أَكثر النّاس الذين يقعون في فخ الشيطان وإغوائه لهم وعدم الصبر على الابتلاءات التي تصيبهم، ولهذا كان رسول الله (صلى الله عليه وسلم) يستعيذ من الشيطان وشَرَكِهِ، فعن أَبي بكرٍ (رضي الله عنه) قال: يا رسول الله، أَخبرني ما أَقول إِذا أَصبحت، وإِذا أَمسيت، قال: (قلِ: اللهم عالم الغيب والشهادة، فاطر السماوات والأرض، رب كل شيء ومليكهُ، أَشهد أَن لا إله إلاَّ أنتَ، أَعوذ بك من شرَّ نفسي، ومن شرَّ الشيطان وشِرْكِهِ))[٤٠].

المطلب الثاني: بلاغة الصورة الإستعارية المكنية

وهي ((التي اختفى فيها لفظ المشبه به، واكتفى بذكر شيء من لوازمه، دليلاً عليه)[٤١]، كما أَنَّها: ((أبلغ وأَكثر تأثيراً في النفس، وأَجمل تصويراً، وذلك لأَنَّ العمل الإبداعي فيها أدقُّ منه في الاستعارة التصريحية، أَلا ترى أَنَّها تبعث الحياة فيما ليس بحي؟ وتشير الحركة، وتنمي الخيال، فتضفي جمالاً وهي تضيف إلى الأشياء صفات تزينها وتجملها))[٤٢].

ومن السياقات الاجتماعية المؤثرة التي تطالعنا ضمن البنية النثرية، لخطاب الرافعي ثيمة (الحبّ) في بنية قصصية تؤطر الحالة بواقعية متناهية لقصد التأثير فأحياناً يقع الإنسان رغماً عنه في هذه الثيمة الاجتماعية، فتبنى عليها دلالات تقودنا إلى رقعة بنائية مشكلة ضمن بنية الصورة الاستعارية، إذ تقول الذات: ((**وانظر إلى هذا الجيد ذلك الصدْر العاري، فوقه ذلك الوجه المشرق تلك ثلاثة أَنواع من الضوء، أَما الوجه ففيه روح الشمس، وأَما الجيد ففيه روح النجم، وأَما الصدْر ففيه روح القمر الضاحي**))[٤٣]، إنَّ (الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب، وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة، كما يستشعره الإنسان من مشاهدة النَّاس الغرباء، فإِنَّه يحتشم احتشاماً لا يحتشم مثله المعارف))[٤٤].

فبنية العنوان لهذه القصة (القلب المسكين)، لقد اعترى هذا القلب الحبُّ، لكن ثمة عوائق تحول دون استكماله، منها الفوارق الطبقية والبنية السلوكية لكلا المحبين، لكنَّها أيُّ الذات تبين مكونات المحبوب الجمالية التي استهوت ذلك القلب بثلاثية استعارية تمثلت بالآتي: شكل الوجه أُولى المفتتحات السردية لهذه البنية، فهو بمثابة الروح للجسد في قولها: (أَما الوجه ففيه روح الشمس)، فالمستعار له الذي يمثل طرف الصورة الأَول (الشمس) وهي دالة أُنثوية تدلُّ على المحبوبة الممتدحة، أَما طرف الصورة الثاني المحذوف ويتجسد في الدَّال (الكائن الحيُّ) فليس للشمس روحاً تحيا بها، وإِنَّما أعطيت وصفاً تشخيصياً للدّلالة على جمال المخاطب وإِشراقه، أَما القرينة الدَّالة عليه: هي (روح)، هذا وأَنَّ (اللون الذي نراه

أمامنا في أي لوحةٍ فنّية لا يكتسب صفته إلاَّ من الألوان الأخرى التي صاحبته وظهرت معه، وحجم أيّ شيء وطوله لا يمكن أَن يقدرا إلاَّ بمقارنتهما بحجم الأَشياء وأَطوالها التي ترى معها، كذلك الحال في الأَلفاظ، فإن معنى أية لفظة لا يمكن أَن يتحددّ إلاَّ من علاقة هذه اللفظة بما يجاورها من ألفاظ))[٤٥].

إنَّ اللوحة الثانية التي جاءت بشكل تدريجي بعد الوجه، والتي تحتل المرتبة الثانية ضمن البنية الجسدية للإنسان (الجِيد) فقد شكلتها الذات تشكيلاً استعارياً، وأعطتها روحاً نابضاً، وضوءاً ساطعاً في قولها: ((وأما الجيد ففيها روح النجم))، فالمستعار له نجده في قولها: (النجم) والمستعار منه محذوف (الإنسان)، والقرينة الدالة عليه هو (روح) وضمن محور التدرج يطالعنا ضمن مكونات الجسد (الصدر) وقد وصفته الذات بقولها: ((وأما الصدر ففيه روح القمر الضاحي)) والقرينة الدالة أيضاً على المحذوف (الإنسان)، (روح)، وللجسد مكونات أُخرى، لكن الذات كثفت زاوية الرؤية في بناء الصورة الاستعارية على هذه الأَرواح الثلاثة، فروح الشمس لما تحمله من بهاء، واشراق الذي يمثله وضح النَّهار. أما الروح الثانية التي جسدت لمعان الجيد بالنجم اللامع في وسط ظلام اللَّيل فهي نظرة مؤثرة لموقعية هذا الجيد، وقد جسدت الروح الثالثة حالة تقوس الصدْر، بحالة تقوس القمر المضيء وسط عتمة الظلام، فامتزجت هذه الأرواح الثلاثة بريشة الذات، لتشكل لنا المكون الأَساسي الجاذب لهذا القلب المسكين، وقد اختارت الذات لتشكيل صورتها الاستعارية حقل السماء بوصفه حقلاً ابداعياً مؤثراً، ولم تمسسه يد البشر، فهو الحالة المثالية ضمن محور الاختيار لتركيب الصورة الرافعية، وبهذا فإنَّ ((الاستعارة أَهدافاً جمالية وتشخيصية وتجسيدية وعاطفية ووصفية وحرفية))[٤٦] .

وتستمر الواقعية وبنيتها الوضعية في خطاب الذات من خلال انتقاء شخصيات محورية ورمزية في آن واحد، فانتقاء شخصية (الشرطي) الذي يحتل مساحة جغرافية وهي متمثلة بـ (الشارع) لم يكن اعتباطياً، فهذا الاختيار، لأثبات فكرةٍ عقلية، تنقل للمخاطب لأقناعه بالدلالة المقصودة، وهذا ما نجده في قوله : ((**أنظر الى هذا الشرطي في هذا الشارع يضرب مقبلاً ليدبر، ومدبراً ليقبل، وقد ألبسته الحكومة ثياباً يتميز بها، وهي تتكلم لغة غير لغة الثياب، وكأنها تقول : أيها الناس! إن ها هنا الإنسان الذي هو قانون دائمًا، والذي هو قوةً أبداً والذي هو سجن حيناً، والذي هو الموت إذا اقتضى الحال**))[٤٧]. إن لغة النص الحي المؤثر تستعمل نشاطاً ذهنياً ونشاطاً خيالياً ، فالنشاط الذهني ينتج افكاراً أو إشارات حرفية ذات دلالات محددة، والنشاط الخيالي ينتج الأشكال الفنية، وعن طريق التعارض أو التقابل بين الفكرة والصورة، أو بين الأصل والتابع يقوم بناء الخطاب[٤٨]، عند معاينة بنية الخطاب النثري ها هنا نجد الصورة الاستعارية في قولها : ((وهي تتكلم لغة غير لغة الثياب))، فطرف الصورة الأول المستعار له ((هي الضمير العائد إلى الثياب))، والمستعار

منه محذوف وهو (الإنسان) استعارة مكنية، والقرينة الدالة عليه (تتكلم) فإن الحكومة كما ذكرت الذات تلبس هذا الشرطي في الشارع .

وضمن هذه الطوبوغرافية ثياباً يتميز بها، لكنَّها مفارقة ودهشةً، لأنَّها لا تتكلم لغتها المعتادة، وإنما تتكلم لغةً اخرى يؤطرها الدَّال (القانون)، فالذات لا تعوَّل على بنية اللون بوصفها لغةً إشارية توحي بمدلولات يمكن استكناهها ضمن المنظومة اللونية، فارتداء الشرطي للون الأخضر لا يعكس مدى ما يحمله هذا اللون من دلالات إيجابية ثابتة، قد يكون في لحظةٍ محدّدات ما تميله إليه (الحكومة بدلالة مكملات الخطاب السياقية في قولها ضمن محور الصورة التشبيهية: ((وكأنَّها)) الثياب تقول: أيُّها الناس إن هاهنا الإنسان الذي هو قانون دائماً، والذي هو قوة أبداً والدَّال القانون ها هنا شكَّل لنا ضمن محور التجاور صفة عميقة نستطيع تأويلها بالدَّال (الانضباط) ، فالغاية النهائية لهذه الشخصية هي ضبط شارعه المحدّد من قبل الحكومة. وإنَّ ((الصورة الاستعارية الشعورية ينبغي ألا تنفصل عن التفكير الكلي الشامل، وإن لم ترتبط فيها المفردات المكانية والزمانية ارتباطاً منطقياً، فإنَّ هذا الارتباط ما يزال ولابدَّ أن يكون خاضعاً لمنطق الشعور))[٤٩].

المطلب الثالث: بلاغة الصورة الاستعارية التمثيلية

تحدث البلاغيون عن مفهوم الاستعارة التمثيلية التي لا يكون المستعار فيه لفظاً، بل يكون عبارة تعبر كل جزئية فيها عن جزئية في المستعار، لكنَّها لا تأتي على ذلك أي لا تقابل كل جزئية منها بجزئية في المستعار له. ومن العلماء الذين تحدثوا عن مفهوم الاستعارة التمثيلية عبد القاهر الجرجاني، إذ يقول: ((وأمَّا التمثيل الذي يكون مجازاً لمجيئك به على حدِّ الاستعارة، فمثاله قولك للرَّجل يتردَّد في الشيء بين فعله وتركه: ((أراك تقدم رجلاً وتؤخر أُخرى))[٥٠]، ومن المحدثين الذين تكلَّموا عن مفهوم الاستعارة التمثيلية أحمد الهاشمي (ت ١٩٤٣م) إذ يقول: ((تركيب استعمل في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعه من إرادة معناه الأصلي، بحيث يكون كلّ من المشبه والمشبه به هيئة منتزعة من متعدّد، وذلك بأنْ تشبّه إحدى صورتين منتزعتين من أمرين أو أمور بأُخرى، ثم تدخل المشبّه في الصورة المشبه بها مبالغة في التشبيه))[٥١]، وقد وردت مجموعة من النصوص في نثر الرافعي متضمنة لهذا القسم من الاستعارة، فمن مواضيع بنية الصورة الاستعارية ذات التشكيل المكني التمثيلي ما نجده في سياق الموضوع الموسوم بـ(الانتحار)، لقد جسدت الذات من خلال هاتين البنيتين واقعاً اجتماعياً رديئاً ناقداً له، فما يرويه المسيَّب ضمن موضوعية الانتحار قصة ذلك الشيخ الذي يحمل علماً، لكنه لم يكن مؤهلاً على المستوى الإيماني من توظيف مكانته العلمية صلة بالله – سبحانه وتعالى، فمع ما يعانيه من مصائب ونوائب كان الأحرى به أن يصبر ويحتسب ذلك عند الله – تبارك وتعالى، لكنه وقع في المحظور وارتكب معصية بدَّدت منظمة علمه، وأوقع صلته القلبية بالله، وقد برَّر فعلته في قوله على لسان الذات: ((**وطرقتني الذوائب كأنما هي تُساكنني في داري، وأكلني الدهر لحماً ورماني**

عظماً))[٥٢]. وإن من المتعارف عليه أَن الأمثال السائرة التي تنتقل بين البلغاء لتقال في حوادث معينة هي من قبيل الاستعارة التمثيلية[٥٣]، وهذا يعني أن ما يجري مجرى المثل ينطبق عليه هذا القول، نجد أَن الذات صوَّرت حالة الشيخ وتبريره بفعل الانتحار لهذا التشكيل الاستعاري المكني، فطرف الصورة الاستعارية الأول يتمثل في قوله (الدّهر)، الذي يمثل المستعار له ضمن تشكيل الصورة، والمستعار منه هو (الكائن الحيُّ) وقد حذفت وتركت قرينتين تدلاَّنِ عليه وهما (أَكلني/رماني)، وبنية القصد الناتجة عن بنية الصورة الاستعارية ذات النمط المكني هو وصف حالة غلبة الدّهر بكل ما يحمله من أَعباء ونوائب بحالة السرعة التي يتعاطاها الكائن عندما يتناول العظام مملوءة باللحم ويتركها فارغة من أَيّ قيمة غذائية نافعة، وتعّد هذه البنية الاستعارية المكنية بكلِّ دوالِّها الفعلية والإسمية مركباً استعارياً تمثيلياً على مستوى الخطاب القصدي، وتظهر الذات فيه بالضعف وهو ((خلاف القوة وقيل الضُعف بالضم في الجسد، والضَّعف بالفتح، في الرأي والعقل، وقيل هما معاً جائزان في كلّ وجه))[٥٤] ، وهكذا اتضحت قدرة الاستعارة التمثيلية على تصوير المعنى وتقريبه إلى الأذهان، ولابد للمتلقي أن يبذل جهداً يتلاحم مع جهد المنتج للتأثير وتحقيق – الفائدة المرجوة[٥٥]، وذلك لكون التجوز اللغوي يجري في التركيب وليس في لفظٍ بعينه، ولكي يتم تذوق قيمة التركيب اللغوي في الاستعارة التمثيلية لابدّ من الوقوف على الظواهر الاسلوبية التي وظفت فيها، لأنَّ الأسلوبية ((تفيد في فهم النص الأَدبي، واستكشاف ما فيه من جوانب جمالية، وذلك بما تتيح للدارس من قدرة على التعامل مع الاستخدامات اللغوية ودلالاتها في العمل الأَدبي، وبهذا التفاعل مع الخواص الأسلوبية المميزة المستكشفة بطريقة علمية سليمة تتضح مميزات النص وخواصه الفنية))[٥٦].

وفي إطار الرؤية السردية ضمن بنية الخطاب القصصي للنص النثري، تطالعنا قصة تسردها الذات وهي معنونة ضمن بنية العنوان بـ(عاصفة القدْر)، تعالج الذات في موضوعتها سياقاً دلالياً لعنصر من عناصر البناء القصصي المتمثل بالشخصية الرئيسية ألا وهي شخصية ذلك الرجل في تلك القرية، فالذات اعتبرته يقوم مقام الجبل من خلال صورتها التمثيلية الاستعارية المركبة تركيباً جملياً اختزلته في نهاية المطاف بقولها: ((**ويلقبون هذا الرجل الشديد (بالجمل) لما يعرفونه من جَسامة خلقه وصبره على الشدائد، واحتماله فيها، وكونه مع ذلك سلس القيادة سليم الفطرة رقيق الطبع، على أنَّه أَبطش ذي يدين إن ثار تآثرُهُ، وله إيمانٌ قوي يستمسكُ به كما يتماسك الجبلُ بعنصره الصخري**...))[٥٧]. إنَّ الاستعارة التمثيلية أَشرف أَنواع المجاز، فإن مما يزيدها بلاغة وشرفاً، ما يجري داخل تركيبها من حركات وعلاقات بين أفرادها، لها دلالات وإيحاءات معنوية وجمالية من ذلك التقديم والتأخير، فهو ((بؤرة مباحث الأُسلوب الدائرة حول التركيب، ويكتسب أهمية خاصة من حقيقة أنَّه يخضع للطابع الخاص بها فيما يتعلق بترتيب الاجزاء داخل الجملة فيها))[٥٨]، فالذات بعدما وصفته في

القصة بوصف حسي متمثل بالصورة التشبيهية، أصبح يماثل الجبل الذي يمتلك صلابة وروحاً في آن واحد، فكذلك ذات الرّجل الذي امتلك قوة البطش المتجسدة في (يديه)، ولكن لا يكون لها فاعلية إلاّ في حال (ثار ثائره)، وفي الوقت نفسه يمتلك هدوءً ساكناً إيماناً بقضاء الله وقدره، وقد تشكلَّت بنية الاستعارة التمثيلية من عدّة دوال تركيبية جملية دلت على مكنونات الرجل الحسية والمعنوية، ونلحظ الذات تؤكد الصورة الاستعارية بقولها: (أنه أبطش ذي يدين إن ثار ثائره)، والتوكيد هو ((لفظ يراد به تمكين المعنى في النفس، أَو إزالة الشك عن الحديث، أو المحدث عنه))[٥٩].

وقد وظف التوكيد في الاستعارة التمثيلية توكيداً للمعنى المراد تمثيله، مما يزيد الاستعارة التمثيلية دقة وبلاغة في التعبير عن المعنى المقصود، وقد راعت الذات ذلك أَدق المراعاة فجاءت في غاية الدقة في اختيار الألفاظ المؤكدة في وضعها في الموضع المناسب وفق طريقة فنِّيةٍ متقنةٍ[٦٠].

الخاتمة

بعد التدقيق في موضوعات البحث توصلنا إلى مجموعة من النتائج نجملها بالآتي:

١- إن مصطفى صادق الرافعي في كتابه (وحي القلم) كان ذو قلمٍ رشيق استثمر جماليات الصورة الاستعارية أَجمل استثمار، وعالج من خلالها موضوعات محورية ضمن بنية الخطاب النثري.

٢- إن الصورة الاستعارية عند الرافعي لم تكن صورة عادية، وإِنَّما كانت صورة مبتكرة تجمع ما بين التشكيل البلاغي بكل تفصيلاته والسرد القصصي والإيقاع الجمالي.

٣- تنوعت أَشكال الصورة الاستعارية ما بين المفردة والمركبة، إِذ تشكلَّت الصورة الاستعارية المفردة من شكلين بنائيين، الشكل الأول هو الاستعارة التصريحية والشكل الثاني الاستعارة المكنية في حين تمحورت الاستعارة المركبة في الاستعارة ذات التشكيل الجملي التركيبي (الاستعارة التمثيلية).

الهوامش

(١) لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الافريقي المصري، دار صادر، بيروت،

(د. ت): ٨/ ٤١٩، مادة (بلغ.

(٢) معجم القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي (ت ١٧٨هـ)، رتّبه ووثقه: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠٠٨م، ١٢٩.

(٣) البيان والتبين، تحقيق: علي أبو ملحكم، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٩٨٨م: ١/ ٩٣ – ٩٤.

(٤)كتاب البديع، عبدالله بن المعتز، مكتبة المثنى، بغداد، ط٢، ١٩٧٩: ٦.

(٥)البلاغة، تحقيق: د. رمضان عبدالتواب، مكتبة الثقافة الدينية، ط٢، ١٩٨٥: ٨١.

(٦) الموازنة بين الطائيين، تحقيق: محمد محي الدَّين عبدالحميد، المكتبة العلمية، بيروت، ١٩٩٤م، ٣٨٠٠،

(٧)دلائل الاعجاز، قرأه وعلق عليه: أَبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدّة، ط٣، ١٩٩٢م: ٤٣.

(٨)مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م: ٤١٥.

(٩)الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق: عبدالمنعم الخفاجي، دار الكتب اللبناني – بيروت، ط٤، ١٩٧٥ م: ١/٨٠ -٨٣.

(١٠)معجم مقاييس اللغة، أَبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (ت ٣٩٥هـ)، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، (د.ط)، (د.ت): ٣/ ٣٢٠، مادة (صور).

(١١) ابن منظور (ت ٧١١هـ): ١/ ٤٣٨. مادة (صور).

(١٢) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي (ت ٨١٧هـ): ٧٦١.

(١٣) ينظر: الصور الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، عبدالحميد هيمة، دار هومة، ط١، ٢٠٠٣م: ٦٣.

(١٤) الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط١، ١٩٣٨م: ١٣١/٣.

(١٥) نقد الشعر، تحقيق وتعليق: د. محمد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، (د.ت): ٦٥.

(١٦) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي – ومحمد أبو الفضل ابراهيم، القاهرة،

١٩١٤م: ٦.

(١٧) دلائل الاعجاز: ٥٠٨.

(١٨) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨١م: ٣٩١.

(١٩) أصول النقد الادبي، مكتبة النهضة المصرية للطباعة والنشر، ط١٠، ١٩٩٩م: ٢٤٢.

(٢٠) ابن منظور: ٦١٨/٤ (مادة سفر).

(٢١) مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر عبدالقادر الرازي (ت ٦٦٦هـ)، دار الرسالة، الكويت، ١٩٨٣م : ٤٦٢.

(٢٢) الصاحبي في فقه اللغة العربية، ومسائلها وسنن العرب في كلامها، عاهد عليه ووضع حواشيته: أحمد حسن بسبح، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٩٧م: ١٥٤.

(٢٣)البلاغة فنونها وأفنانها (البيان والبديع)، فضل حسن عباس، دار الفرقان، الادرن، ط١٠، ٢٠٠٥م: ١٦٣.

(٢٤)كتاب البديع: ٣٠٠.

(٢٥)نقد الشعر: ٤٦.

(٢٦)ثلاثة رسائل في إعجاز القرآن. تحقيق محمد خلف، محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٨م: ٨٥.

(٢٧) كتاب الصناعتين: ٢٩٥.

(٢٨) مفتاح العلوم: ٣٦٩.

(٢٩) كتاب أسرار البلاغة في علم البيان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٨م: ٣٠.

(٣٠)الصورة الفنية في شعر المتنبي، منير سلطان، دار المعارف، الاسكندرية، ٢٠٠٢م: ١١٦.

(٣١)البلاغة فنونها وأفنانها (البيان والبديع)، فضل حسن عباس: ١٦٥.

(٣٢)مفتاح العلوم: ١٥٨.

(٣٣)سورة إبراهيم، الآية: ١.

(٣٤) وحي القلم، مصطفى صادق الرافعي، عناية بسام عبدالوهاب الجابي، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٥م: ١/ ١٥.

(٣٥)الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، يوسف أبو العدوس – الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط١، ١٩٩٧م: ٧.

(٣٦) ينظر: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت سعد محّمد الجبّار، الدّار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٨٤م: ١٦٣.

(٣٧) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، يوسف أبو العدوس – الأبعاد المعرفية والجمالية: ٧.

(٣٨)وحي القلم: ٢: ٥٠١.

(٣٩) معركة الشيطان مع بني الانسان، لوحيد بن عبدالسلام بالي، منشأة عباس في ذي القعدة، (د. ط) و(د.ت): ٢٨١.

(٤٠)الكلم الطيب، لابن تيمية، تحقيق: محمد ناصر الدّين الأَلباني، المكتب الاسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٧٧م: ٢٢.

(٤١) فنون البلاغة – المعاني والبيان والبديع، أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع، الكويت، ط١، ١٩٧٥م: ٢٥.

(٤٢) البلاغة فنونها وأفنانها، فضل حسن عباس: ١٨١.

(٤٣) وحي القلم: ٣/ ٨٤٤.

(٤٤) الخطابة من كتاب الشفاء، تحقيق: محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، الادارة العامة للثقافة، ١٩٥٤م: ٢٥٣.

(٤٥) فن الاستعارة، أحمد عبد السيد الصاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، (د.ت): ١٢٦.

(٤٦) الاستعارة – تحليل الخطاب الشعري، بلاك، ماكس، ترجمة (بتصرف): ديزيره سقال، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد ٣٠، ١٩٨٤م: ٨٤.

(٤٧) وحي القلم : ٨٠٩/٣ .

(٤٨) ينظر : تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د. نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ١٩٨٣م : ١٣ .

(٤٩) التفسير النفسي للأدب، عزالدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ١٩٦٢م: ١٠٨ – ١٠٩.

(٥٠) دلائل الإعجاز: ٦٨-٦٩.

(٥١) جواهر البلاغة – المعاني والبيان والبديع، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧٨م: ٢٧٦.

(٥٢) وحي القلم: ٢/ ٤٧٩.

(٥٣) ينظر: التحرير والتنوير، ابن عاشور التونسي (ت ١٣٩٣هـ)، الدار التونسية للنشر – تونس، ١٩٨٤م: ١/ ٣٠٥.

(٥٤) لسان العرب: ٩/ ٢٠٣ مادة (ضعيف).

(٥٥) ينظر: بلاغتنا اليوم بين الجمالية والوظيفية، د. محمد بركات حمدي، مؤسسة المختار، القاهرة، (د.ت): ٧٣.

(٥٦)المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، خليل عودة، مجلة النجاح للأبحاث، ع٨، ١٩٩٤م: ٢/ ١٠٠.

(٥٧) وحي القلم: ٣/ ٨٣٢.

(٥٨) نظرية اللغة في النقد العربي، عبدالحكيم راضي، مكتبة الخانجي، مصر، (د.ط)، (د.ت): ٢١١.

(٥٩)المقرب ومعه مُثلُ المقّرب، أبو الحسن علي بن مؤمن ابن عصفور الحضرمي، تحقيق وتعليق ودراسة: عادل أحمد عبد الموجود وزميله، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م: ٣١٦.

(٦٠) ينظر: التعبير القرآني، د. فاضل صالح السامرائي، دار عمار، عمان، ط١، ١٩٩٨م: ١٢٥.

قائمة المصادر والمراجع

١- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبدالقادر القطّ (٢٠٠٢م)، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.

٢- الاستعارة – تحليل الخطاب الشعري، بلاك، ماكس، ترجمة (بتصرف) ديزيره سقال، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد ٣٠، ١٩٨٤م.

٣- الاستعارة في النقد الادبي الحديث، يوسف أبو العدوس، الابعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الاردنية الهاشمية، عمان، ط١، ١٩٩٧م.

٤- أصول النقد الادبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية للطباعة والنشر، ط١٠، ١٩٩٩م.

٥- الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، شرح وتعليق عبدالمنعم الخفاجي، دار الكتب اللبناني، بيروت، ط٤، ١٩٧٥م.

٦- البلاغة فنونها وأفنانها (البيان والبديع)، فضل حسن عباس، دار الفرقان، الاردن، ط١٠، ٢٠٠٥م.

٧- البلاغة، المبرّد (ت ٢٨٥هـ)، تحقيق: د. رمضان عبدالتواب، مكتبة الثقافة الدينية، ط٢، ١٩٨٥م.

٨- بلاغتنا اليوم بين الجمالية والوظيفية، د. محمد بركات حمدي، مؤسسة المختار، القاهرة، (د.ت).

٩- البيان والتبين، تحقيق: علي أبو ملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٩٨٨.

١٠- التحرير والتنوير، ابن عاشور التونسي (ت ١٣٩٣هـ)، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٤م.

١١- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د. نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣م.

١٢- التعبير القراني، د. فاضل صالح السامرآئي، دار عمار، عمان، ط١، ١٩٩٨م.

١٣- التفسير النفسي للأدب، عز الدين اسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، ١٩٦٢م.

١٤- ثلاثة رسائل في اعجاز القرآن، الحسن الرماني (ت ٣٨٤هـ)، تحقيق: محمد خلف، محمد زغلول سلام، دار المعارف مصر، ط٢، ١٩٦٨م.

١٥- جواهر البلاغة – المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي (ت ١٩٤٣م)، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧٨م.

١٦- الحيوان، أَبو عثمان، عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط١، ١٩٣٨م.

١٧- الخطابة من كتاب الشفاء، تحقيق: محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، الادارة العامة للثقافة، ١٩٥٤م.

١٨- دلائل الاعجاز، قرأه وعلق عليه: أَبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدّة، ط٣، ١٩٩٢م.

١٩- الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (ت ٣٩٥هـ)، عاهد الله عليه ووضع حواشيه: أحمد حسن بسبح، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٩٧م.

٢٠- الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت محمد الجبار، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٨٤م.

٢١- الصورة الفنية في الخطار الشعري، الجزائري، عبدالحميد هيمة، دار هومه، ط١، ٢٠٠٣م.

٢٢- الصورة الفنية في شعر المتنبي، منير سلطان، دار المعارف، الاسكندرية، ٢٠٠٢م.

٢٣- فن الاستعارة، أحمد عبدالسيد الصاوي، الهيئة المصرية للكتاب، الاسكندرية، (د.ت).

٢٤- فنون بلاغية – المعاني والبيان والبديع، أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع، الكويت، ط١، ١٩٧٥م.

٢٥- كتاب أسرار البلاغة في علم البيان، عبدالقاهر الجرجاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٨م.

٢٦- كتاب البديع، عبدالله بن المعتز (ت ٢٩٦هـ)، كتبة المثنى، بغداد، ط٢، ١٩٧٩م.

٢٧- كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي – ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، ١٩١٤م.

٢٨- الكلم الطيب، لابن تيمية، تحقيق: محمد ناصر الدين الالباني، المكتب الاسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٧٧م.

٢٩- لسان العرب، أبو الفضل مجال الدّين محّمد بن مكرم بن منظور الافريقي المصريّ، دار صادر- بيروت، (د.ت).

٣٠- مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر عبدالقادر الرازي (ت ٦٦٦هـ)، دار الرسالة، الكويت، ١٩٨٣م.

٣١- معجم القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي (ت ١٧٨هـ)، رتّبه ووثقه: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ط٣، ٢٠٠٨م.

٣٢- معجم مقاييس اللغة، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (ت ٣٩٥هـ)، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

٣٣- معركة الشيطان مع بني الانسان، لوحيد بن عبدالسلام بالي، منشأة عباس في ذي القعدة، (د.ط) و(د.ت).

٣٤- مفتاح العلوم: أَبو يعقوب السكاكي (ت ٦٢٦هـ)، ضبطه وكتب هوامشه وعلّق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م.

٣٥- المقرب ومعه مُثلُ المقرب، أبو الحسن علي بن مؤمن ابن عصفور الحضرمي، تحقيق وتعليق ودراسة: عادل أحمد عبدالموجود وزميله، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.

٣٦- المنهج الاسلوبي في دراسة النص الأدبي، خليل عودة، مجلة النجاح للأبحاث، ع٨، ١٩٩٤م.

٣٧- الموازنة بين الطائيين، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، المكتبة العلمية، بيروت، ١٩٩٤م.

٣٨- نظرية اللغة في النقد العربي، عبدالحكيم راضي، مكتبة الخانجي، مصر، (د.ط)، (د.ت).

٣٩- نقد الشعر، قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، تحقيق وتعليق: د. محمد عبدالمنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان (د.ت).

٤٠- وحي القلم، مصطفى صادق الرافعي، عناية بسام عبدالوهاب الجابي، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٥م.