ISSN: (3006-8614)
E-ISSN: (3006-8622)
Journal of Alma'rifa for Humanities
available online at: https://uomosul.edu.iq/womeneducation/almarifa/

Graphic depiction using spatial metaphor in Maysalun Hadi's novel

Fatima Salem Mohamed Khalil,

Department of Arabic language, College of Education for Girls, University of Mosul, Nineveh , Iraq.

*** Corresponding author e-mail:** Fatema990@google.com

***Keywords*:**

photography,
allegorical,
spatial,
diagnosis,
novel.

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received 7.Mar.2023
Accepted 4. Apr.2023
Available online 3.Jan.2024

Email:
almarefaa.ecg@uomosul.edu.iq

A B S T R A C T

This study focuses on the utilization of metaphorical language in the novel "Wild Borders" by Maysaloon Hadi. The novel extensively employs metaphors. The research adopts a rhetorical analysis approach to examine the spatial metaphors within these scenes. Spatial metaphors offer creators the freedom and ample room to craft vivid imagery, leveraging their imagination to depict scenes vividly before the reader, fostering a dynamic interaction between the reader and the text and It highlights the writer's skill in constructing metaphorical imagery and selecting precise language that envelops the reader in profound and comprehensive meanings, facilitating a palpable understanding and transmit them to the reader in a manner that engages their response to the text.

© 2024AJHPS, College of Education for Girls, University of Mosul.

Journal of Alma'rifa for Humanities
Journal of Alma'rifa for Humanities

التصوير البياني بالاستعارة المكنية في رواية الحدود البرية لميسلون هادي

الباحثة فاطمة سالم محمد خليل

قسم اللغة العربية / كلية التربية للبنات/ جامعة الموصل

الخلاصة:

يتناول هذا البحث التصوير البياني بالاستعارة المكنية، وما ورد منه في رواية(الحدود البرية) لميسلون هادي، إذ تضمنت الكثير من الاستعارات المكنية التي كان لها النصيب الأوفر في الرواية إذا ما قورنت بالاستعارة التصريحية، وقد اعتمد البحث منهج التحليل البلاغي للاستعارة المكنية الواردة في هذه المشاهد، وبيان بلاغتها وأثرها في المتلقي، وقد حققت الاستعارة المكنية في خواصها هذه الكثير من الخصائص وقد بدا للبحث أن الكاتبة قدرة على خلق الصورة الاستعارية واختيار مفرداتها المناسبة بما يجعل القارئ يحسّ بالمعنى أكمل إحساس وأوفاه، وتصوّر محسوسًا.

وهكذا استطاعت من –خلال كل ذلك– التعبير عن مشاعرها وتجربتها الشعورية، فضلًا عن الكشف عن دواخل نفوس الشخصيات وإيصالها إلى القارئ بشكل يثير تفاعله مع النص.

الكلمات المفتاحية: (التصوير)(المكني)(الاستعاري)(التشخيص)(رواية).

توطئة:

الاستعارة المكنية " أن يكون الطرف المذكور هو المشبه " [1]، وهي التي لا نصرح فيها بلفظ المشبه (المستعار منه) بل نرمز إليه بشيء من لوازمه أو خاصية من خواصه؛ لأننا حذفنا المشبه به وكنينا عنه أو رمزنا له بشيء يدل عليه بمعنى أن تذكر المشبه وتدل بمثل شيء من لوازمه على المشبه[2].

في سياق آخر لتعريفها وهي " التي اختفى فيها لفظ المشبه به واكتفى بذكر شيء من لوازمه، دليلاً عليه "[3].

وهي بمعناها الإخفاء أي إخفاء اللفظ المشبه به والاستيفاء بذكر شيء من لوازمه، فلم يذكر من أركان التشبيه سوى المشبه، وقد وردت الاستعارة في رواية الحدود البرية بشكل أكثر مما جاءت عليه الاستعارة التصريحية، ولاشك في أن القيمة البلاغية لهذه الاستعارة تكمن في ما تضيفه من الفتنة والجمال فتكسب المعنى قوةً ووضوحاً، وتأتي الفكرة ضمن الاستعارة المكنية واضحةً في لوحة بديعية يتضح على صفحتها وفي صياغتها كل معالم الإبداع والفن، فضلا عن أنها تحلّق بالمتلقي في سماء الخيال فتصور له الجماد ناطقاً والزهر باسماً والأمل غادة حسناء، والاستعارة المكنية هي أسلوب بلاغي جمالي يعبر عن قوة المعنى المقصود ويمنح السحر والرونق لسياق التعبير، فضلاً عن أنها تقوم بتجسيد معنى الجملة وتوضيحه لمساعدة المتلقي على استخدام خياله والتعمق في الوصف البديع للجمل.

ومن بُنى التصوير الاستعاري المكني قول الذات:

((قالت الأم:

–هيا يا ماما. أخرّت الرجل.

قالت الصغيرة وهي تواصل التفاتها إلى الفتاة:

–ماما: هاي البنية تنورتها تراري.

---

(1) مفتاح العلوم: 482.

(2) التصوير البياني بين القدماء والمحدثين – دراسة نظرية تطبيقية –، حسني عبد الجليل يوسف: 50.

(3) فنون بلاغية – المعاني والبيان والبديع، أحمد مطلوب: 25.

قالت الأم:

–إش إش... عيب... هيا اشربي.

ابتسم خالد وهو يلتفت إلى حيث مرت تلك الفتاة ثمّ سرعان ما شعر بحرارة الخجل تُداهم وجهه وأذنيه، ولكي يخفي تلك الالتفاتة العفوية، امتدت يده إلى أمام وراح يساعد الطفلة في شرب الماء)) [(1)].

في مرآب عام للسيارة لقاءٌ عفوي بين أبطالها (خالد) و(أمّ وطفلتها) يشربان الماء في ثلاجة عامة، ودار بين (الطفلة وأمها) بعض الحوار حول ما تراه (الطفلة) من أشياء غريبة حولها كأشلاء الطيور قرب المكان، و(خالد) يقف خلفهما ليشرب الماء بعد أن تنتهيا، وإذا بطفلةٍ أخرى تمرُّ بالقرب منهما، فقالت الطفلة لأمها (هاي البنية تنورتها تراري) مما جعل الابتسامة ترتسم على وجه (خالد)، ويلتفتُ بشكل عفوي إلى حيث مرّت تلك الفتاة، ثمّ سرعان ما (شعر بحرارة الخجل تُداهم وجهه وأذنيه...) هكذا عبّرت الكاتبة عن صورة خالد وخجله وأثر ذلك الخجل فيه على سبيل الاستعارة المكنية.

إذ شبهت حرارة الخجل بكائن حي ثمّ حذفت المشبه به وأبقت لازمًا من لوازمه وهو المداهمة، وأسندته إلى المشبه.

ولأنّ الصورة جاءت مباشرة والحديث عن (خالد) لا ينقله شخص آخر وإنّما هو الذي يشعر بما يحدث له، فقد جعلت للخجل حرارة يشعر بها (خالد) لأنّه ربّما لا يرى احمرار وجهه وأذنيه لكنّه يشعر بأثر ذلك الخجل أي بحرارة ناتجة عن ذلك الخجل الذي داهمه؛ لأنّه التفت إلى (مكان الطفلة) كأنّه أراد رؤية تلك التنورة التي وصفتها الطفلة بشكل عفوي بأنّها (تراري) أي تشفُّ عمّا تحتها، وحين شعر بأنّ التفاتة مخجلة لذلك المكان، داهمه الشعور بالخجل.

وقد وصفت الكاتبة ذلك الشعور بأنّ للخجل حرارة تداهم الوجه والأذنين، وهذه الحرارة حقيقتها أن الرجل الذي يكون قد تلقى تربية صارمة تفرض عليه ألّا يبوح بمشاعره، وسيشعر بالخجل حين يمرُّ بمثل هذه المواقف.

فاحمرار الوجه علامة وسمة على الخجل وكناية عن الخجل، وهنا يُعدُّ جزءًا من لغة الجسد، فالكاتبة قد أضفت على (خالد) هذه الصفة وأعطت لمحة عن تربيته وأخلاقه من خلال هذه الاستعارة المكنية التي وصفته بهذه الصفة، واحمرار الوجه والأذنين أيضًا يكون ناتجًا عن ردّه فعل قوية من ناحية المشاعر كالخجل أو الغضب، ونتيجة تدفق الدم أيضًا إلى الشعيرات الدموية.

---

(1) الحدود البرية: 11.

والاستعارة المكنية جاءت على سبيل الفعل المضارع (تُداهمُ) للإيحاء بالاستمرار والتجدد، على الرغم من أنّ المداهمة تكون فجأة ويكون لها ردّه فعل قوية، ولذلك وصفت الكاتبة بأنّ لها حرارة، فقد كان الخجل في هذا الموقف كأنّه غولٌ يُداهم فريسته مداهمة أحدثت ردة فعل قوية إذ إنّ احمرار الوجه كان جزءًا منها، ووصل ذلك الاحمرار إلى الأذن نتيجة تدفق الدم إليها بسرعة، وهي لم تصف ذلك الاحمرار وإنّما صرّحت بذكر ما يصاحب ذلك من حرارة يشعر بها الفرد حين يداهمه الخجل فجأةً مداهمة تُحدث عنده ردّة الفعل القوية هذه.

وقد أحسنت الكاتبة في اختيار اللفظ المستعار هنا لأنّه جاء منسجمًا ملائمًا مع السياق الوارد فيه، فالملاءمة في الاستعارة عنصر مهم إذ تُختارُ الكلمات لتكون قوالب لهذه الاستعارات، ولتثير الخيال منتقلة إلى قلب الأحداث والوقائع، أو تُجسّدها له صورة متحركة بشخوصها وتفاصيلها الدقيقة، وكأنها ماثلة أمامه، لتحقق بعد ذلك غايتها في التأثير.

وقد حققت الاستعارة هنا إيجازًا بديعًا عمّا يُمكن الحديث عنه في وصف حالة (خالد) تلك ونحن نعلم أن الاستعارة أبلغ من الحذف لأنّ الحذف يُراد به الإيجاز فقط، في حين أن الاستعارة " تعطيك الكثير من المعاني باليسير من الألفاظ " [1]، وربّما نجد في هذه الاستعارة خصيصة أخرى وهي المبالغة في وصف حيائه وخجله، إذ وصفت خجله بأنّ له حرارة (تُداهم) وجهه وأذنيه، والمبالغة في الاستعارة لا تكون إلا مجرّدة وإنّما هي " في سبيل إرادة توضيح واستقصاء الصفة وانطباع الصورة في المخيلة"[2]، فالمبالغة من خصائص الاستعارة[3]، وللاستعارة هنا خصيصة أخرى وهي (التصوير والتمثيل) فالاستعارة هنا قد أظهرت المعنى في صورة محسوسة إذ إنّها بنيت على تشبيه التمثيل والذي يوصلها إلى درجة سامية وهو ما أكده الجرجاني أيضًا.

ومن بنى التصوير الاستعاري المكني ما نجده في قول الذات:

((رنَّ جرسُ البابِ داخل البيت، فهرعت بيان وفتحتهُ...ولم ينقذها من تلك العادة جريان الوقت الذي يسوق النسيان معه وهو يمضي ثم يفيض به على الجميع))[4].

في هذا النص استعارة مكنية؛ لأنّ الروائية عاملت الوقت معاملة الإنسان في الجري أي المشي، وهذا تشخيصٌ استعاري وظفتهُ الروائية في المشهد النصي، وتستعير الروائية (جريان الوقت) لمضيه السريع (بدلالة الفعل جرى) على سبيل الاستعارة فضلا عن الأفعال يسوق- يمضي- يفيض فهي ترشيح للاستعارة، فالاستعارة مكنية تبعية، فالروائية هنا تتحدث عن الحالة

---

(1) أسرار البلاغة: 275.

(2) فن الاستعارة:189.

(3) ينظر: أسرار البلاغة: 275.

(4) الحدود البرية:29-30.

النفسية لـ(بيان) عند لقائها بزميلتها (عايدة) وتقول: إنّها كانت تبتسم ثمّ تتحسر وتلك العادة لازمتها منذ سنوات فهنا في هذا المشهد الذي دار بين (بيان) و(عايدة) أثناء المحاورة، انفتحت ذاكرة (بيان) على مرحلة ماضية أو منتهية، ولكن هذا الانفتاح كان كل فترة يأتي إليها ولكن دون نسيانه، فيجعل المتلقي يستوعبه استيعابًا دقيقًا وتفصيليًّا، يبدأ من لحظة وداع (خالد) عند بغداد وتركه لها إلى حين وصولها إلى حالتها هذه المزرية فتجعل الروائية هذه الأحداث مؤثرة تأثيرًا كبيرًا في نفس المتلقي وإحساسه بإحساس (بيان) المليء بالحزن والخيبة.

وهنا المشبه مخفي كما قُلنا، وهذا يدل على جمال وقوة الاستعارة إذ يقول: "من شأن الاستعارة إنّك كلما زدت التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسنًا"[1].

والملاحظ في هذا المشهد الروائي أن هناك مجموعة من الشخصيات لازمة بيان منذ بدء حياتها مع هذه العلامة، وكان حضورها المستمر في الرواية بمثابة استحضار التحولات التي واجهت بيان في الماضي إلى الحاضر الذي هو فيه، ولكن على الرغم من حضور هؤلاء الأشخاص من حياة بيان، ألّا أنّهم لم يستطيعوا على تمكين بيان من نسيان الماضي وتجاوزه[2].

فالصورة هنا في هذه المحاورة بين الطرفين هي صورة الإنسان وهو يصارع نفسه في نسيان شيء ما، ولم تستطع على الرغم من مرور وقت طويل مضى عليه والصورة هنا صورة تشبيهية (استعارية) وظّفت الروائية من إدخال الخيال لبروز الصورة بشكل أفضل من الصورة الأدبية هي "مجموعة من الكلمات التي تصف مشهدًا معينًا من مشاهد الحياة، يستخدم الأديب في توظيف هذا المشهد، الأدوات البلاغية البيانيّة المعروفة فضلًا عن إدخال الخيال لتنوير الصورة"[3].

ويطالعنا ضمن سياقات بنية التصوير الاستعاري بنمطه المكني في قول الذات:

((– لا أدري أين أهرب منك؟ حقًّا لا أدري؟

قلت لها وأنا أضحك:

–جارتي ومريضتي وحبيبتي.. فإين المفر؟

– نظرت إليَّ بلومٍ على كلامي هذا... ثمّ غرقت في صمتها المزمن العميق..)) [4].

في هذا المشهد ثمّة حوار بين (خالد) و(بيان) وهي على فراش المرض، إذ تقول له لا أدري أين أهرب منك؟ حقًّا لا أدري فيقول لها: جارتي ومريضتي وحبيبتي... فأين المفر؟ فتنظر إليه نظرة فيها الكثير من اللوم والعتاب على كلامه هذا... فالعين تُعبّر عما في النفس من كلام

(1) دلائل الإعجاز: 292.

(2) ينظر: بلاغة السرد، محمد عبدالمطلب: 71.

(3) الصورة الأدبية بين الكاتب والناقد، أحمد حسين الطحاوي: 99.

(4) الحدود البرية: 39.

كثير، بل إنّ النظرة أحيانًا تبوح بما في النفس من مشاعر وأحاسيس وكلام يحتاج المرء للتعبير عنه إلى الكثير من الوقت والجهد والكلمات لكن النّظرة تختصرها كلها، وهنا تحتاج هذه النّظرة إلى من يفهم لغة العيون ليعرف المقصود منها، وما تريد التعبير عنه لذلك فقد فهم خالد ذلك اللوم الذي في نظرة (بيان)، لكنّه كان مدخولًا بكثير من الحب والمشاعر والعواطف التي تُكنّها له في قلبها...، ولا سيما أنّها ذهبت بعد تلك النظرة **((ثمّ غرقت في صمتها المزمن العميق))**.

وهنا نجد الكاتبة قد بدأت بـ (ثمّ) التي تفيد الترتيب والتراخي وتوحي بالفترة الزمنية البسيطة التي تفصل بين النظرة وبين الصمت الطويل لتأتي بعد (ثمّ) هذه الاستعارة التصريحية في ((غرقت في صمتها المزمن العميق)) إذ استعارت الغرق لشدة الصمت.

ودلالة الغرق تدل على شدّة المعاناة والولوج في الشيء إلى حد الاختفاء، وقد عبّرت عن الصمت الذي التزمته بيان وكأنّها تغرق في بحر عميق من الصمت،، وحين نقرأ أنّها (غرقت) في صمتها نتصورها وهي قد غادرت الزمان والمكان الذي هي فيه، فالإنسان حين يغرق في صمت طويل يفقد وإحساسه في المكان الذي هو فيه واحساسه بزمانه فيذهب بخياله بعيدًا مغادرًا كل ما يدور حوله " والاستعارة هنا " تميزت بجمالها في الابتكار والروعة في الخيال وهذا ما يجعل القارئ مستمتعًا ومتمتعًا في الوقت نفسه، مستعملًا فكرة للوصول إلى العلاقة بين المستعار له والمستعار منه..."[1].

وهنا تتجلّى استعارة (الغرق) أيضًا لحالة بيان، فقد أُستعيرَ (الغرق) للتعبير عن مغادرة بيان داخل صمتها العميق وتركها لما حولها صامتةً دون إحساس بما حولها، واستعمال حرف الظرفية (في) يدل على أنّ الصمت صار ظرفًا لها للدلالة على ذلك العمق الذي دخلته في صمتها فصار هذا الصمت ظرفًا لها يحيطها من كل جانب لتفقد إحساسها بمن حولها، وقد وصف الصمت هنا بـ (العميق) زيادة في التأكيد على حالتها تلك ثمّ إنّه قد وُصف قبل ذلك بـ(المزمن) فهو لم يكن جديدًا طارئًا عليها وإنّما هو (مزمن) مصاحب لها منذ زمن بعيد.

ومن جانب آخر لابد أن ننظر إلى الأثر النفسي لهذه الاستعارة التصريحية، إذ إنّ من الأغراض التي يؤتى بها هو التأثير في نفس المتلقي وإثارة انفعاله المناسب [2]، فضلا عمّا في الصور الاستعارية نفسها من أحاسيس ومشاعر مختلفة، مع ما تحققه في المتلقي من أهدافٍ وغاياتٍ بُنيت من أجلها.

---

(1) جمالية التصوير البياني في دمعة وابتسامة لجبران خليل جبران، رسالة ماجستير، إعداد الطالبتين: بعزيز فاطمة، همالي فاطمة، إشراف شاغة عيسى، ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة أكلي محند اولحاج، البويرة، الجزائر، 2014م.: 22-23.

(2) ينظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، د. مجيد عبدالحميد: 177.

فقول الكاتبة هنا ((غرقت في صمتها المزمن العميق)) يُثير في النفس أسئلة كثيرة لدى المتلقي، لاستحضار صورة بيان تلك وهي تغرق في صمتها، وما الذي يدور في مخيلتها، وما هي مشاعرها، ويريد المتلقي أيضًا استحضار صورة خالد وهو يراها غارقة في ذلك الصمت وما يدور في خلده، وما يخفيه الاثنان من مشاعر خلف هذا الصمت...، وهكذا نجد أنّ التصوير الاستعاري لا يؤتى به للتزيين والتجميل أو المبالغة فحسب، وإنّما للتأثير النفسي الذي يتصاعد بالألفاظ الاستعارية؛ لأنّها ألفاظ مصّورةٌ لمعانيها بجرسها ودقة اختيارها، ولا سيما أنّ الألفاظ الاستعارية هي كالصور وكأنها شاخصة أمام العّين.

ومن السياقات البنائية ذات التشكيل الاستعاري المكني ما نجده في قول الذات:

((كان مجرد وجودها معي يُسكرني ويتعبني ويتركني بلا حول ولا قوة.. وكان هواء الليل الخريفي يلهو داخل السيارة، فيخلط لي كل عطور نساء العالم في نشوة واحدة))[1].

حوار آخر يدور بين (خالد وبيان)، يجمعهما داخل السيارة التي تسير بهما نحو المستشفى، فدار بينهما حوار طويل، وهي تضع رأسها على رجليه، وقد غمرتها سعادة كبيرة أنستها الآلام التي تعاني منه، هذه اللحظة التي لم يكن يتخيل أنّها ستكون حقيقة بهذا الشكل بينهما، لذا يقول: **((كان مجرد وجودها معي يسكرني ويتعبني ويتركني بلا حول ولا قوة...))**، وتستكمل الذات تلك الأجواء داخل السيارة بهذا المشهد، فبدأت بوصف ذلك الهواء الذي يدخل إلى السيارة من نوافذها وهي تسير، بأنّه (هواء الليل الخريفي)، في مشهد رومانسي سبقته تلك النظرات المتبادلة بينهما مع الكثير من الابتسامات، فهواء الليل يختلف عن هواء النهار، هواء فيه شيء من البرودة التي يخلو منها هواء النهار لغياب أشعة الشمس، ولا سيما السيارة تسير بسرعة، فيدخل هواء الليل إليها. ووصف الليل بأنّه (خريفي) كي يكون تأكيدًا لتلك النسمات الباردة التي تدخل السيارة.

ووصفت الهواء داخل السيارة باللهو على طريقة الاستعارة المكنية، إذ شبه الهواء بالطفل الصغير وحذف المشبه به (الطفل) وبقي شيء من لوازمه(اللهو) مسندا إلى (الهواء) على طريقة الاستعارة المكنية، وهذه الاستعارة بهذا اللفظ تصوّر لنا حركة الهواء الخفيفة وهو يلهو ربّما بشعرها أو بشيء من ملابسها... إنّها صورة نسيم عليل باردٍ يدخل إلى اثنين قد جمعهما القدر، جمعهما الحب والصّمت، وجمعتهما النظرات التي تعبّر عمّا بداخل كل منهما من مشاعر وأحاسيس، وكأنّ هذا النسيم البارد يلهو معهما داخل السيارة، يُحرّك ذاك الجمود الذي فرضه الصمت الطويل والكبت الذي جاء قسرًا على ما في القلوب الممتلئة حبًّا واشتياقًا...، وهكذا نجد الاستعارة حققت تشخيصًا

(1) الحدود البرية:42.

وهو ما يتمثل في الغالب " إعطاء خاصية متعلقة بالكائنات الحية وغير الحية من إنسان وغيره الجماد" [1].

فهنا الاستعارة شخّصت الهواء والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية، فالهواء عنصر من عناصر الطبيعة، صوّرته كأنّه طفل يلهو داخل السيارة، وقد بُنيت الاستعارة هنا على التشبيه المضمر للهواء بطفلٍ صغير ثمّ حذف ما دلّ عليه الرادف المتمثل باللهو على سبيل الاستعارة المكنية.

ولهذه الاستعارة مزيّة بما تحققه من تأثير عن طريق التشخيص؛ لأنّ الهواء لا يلهو، ففي استعارة (يلهو) تصوير للمعنى بشكل دقيق لا نجده في غيره من الألفاظ مثل (يدخل) أو (يلعب) أو (يتحرك)، فدلالة يلهو تدلّ على الفرح والسعادة والاستئناس، إذ يفقد التعبير بها طرفًا من ذلك التأثير وتلك الجمالية الرائعة التي يحققها هذا اللفظ المستعار، وقد جاءت الاستعارة لتضيف على هذا المشهد حياة وتزيده عمقًا لأجل التأثير في المتلقي، فكانت الصورة مشهدًا خياليًا ممتلئًا برومانسية حالمة تجمع خالد و بيان في أجواء رائعة على الرغم الألم والمرض.

فوظيفة الاستعارة في هذا المشهد هي " أن تصدم المتلقي وتدهشه معًا، فتثير مخزون ذاكرته وتنبه خياله عما يدفعه إلى استنفار كل خبراته ويصبح شريكًا في انتاج المعنى وتحقيق التأثير المطلوب؛ لأنّ حذف الاستعارة هو تعميق الدلالة وتوضيحها لدى القارئ "[2].

ومن مواضع بنية التصوير الاستعاري ذات التشكيل المكني في قول الذات:

((لقد كان في عينيها ذلك الشيء المشترك الذي يبحث عنه في عيون كل النساء اللواتي يقع في غرامهن.. ذلك الصمت الحزين الذي يقول كلامًا لا يُفهم.. كانتا تبدوان بالرغم من سمعتها، وكأنهما ترنوان إلى شيء مجهول في منطقة الحلم))[3].

من أوائل المشاهد التي تجمع (بيان) مع (خالد) في لقائهما الأول بعد غياب طويل، هذا المشهد الذي جمعهما في حفلة عرس، لتتذكر (بيان) صورة (خالد) الطفل الذي كان يسكن مع أسرته في بيت كانت تسميه هي وأختها (عايدة) بيت الأشباح، بيت عائلة فقيرة جدًا يقع على طريق المدرسة، تستذكره (بيان)، وتتعرف على (خالد) العائد من لندن كطبيب ليفتح عيادة له في بغداد،

---

(1) التشخيص والأنسنة تجربة رائدة في عالم الفانتازيتا السردية– دراسة ذرائعية للمجموعة القصصية(حياة مؤجلة) للأديب المصري د. شريف عابدين تقدمها الذرائعية السورية د. عبير خالد يحيى، 2019/5/15، m.anewar.org

(2) الاستعارة في شعر ابن الأبار، رسالة ماجستير، إعداد الطالب: أحمد محمد الشوادفي محمد، إشراف الأستاذ الدكتور أحمد يوسف علي، جامعة الزقازيق، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، 2006م:52.

(3) الحدود البرية: 63.

وتسأله هل تزوجت؟ وحين رأى خاتمًا في يدها شعر بانزعاج لا يعرف سببه، ثمّ يجيبها ويسألها: كلا... وأنت؟ فتقول: على وشك، دون أن تبدو عليها سمات الفرح التي تصاحب مثل هذه الإجابات... وحين أطرق إليها بنظرة أدرك السبب الذي جعله ينشدُّ إليها دومًا منذ اللحظة الأولى... إذ كان في عينيها ما يبحث عنه دومًا في عيون كل النّساء اللواتي يقع في غرامهنّ (ذلك الصمت الحزين...).

وهنا تثير الكاتبة في نفس المتلقي أسئلة كثيرة حول سياق هذه الاستعارة المكنية، إذ كيف يكون الصمت حزينًا؟ وكيف يُمكن وصف الصمت بالحزن؟ وما صفات هذا الحزن وصورته؟ بل كيف للصمت أن يتكلم ويقول كلامًا لا يفهم...؟ إنّها صورة استعارية جميلة؛ لأنّ هذا النص لم تسنده ميسلون هادي إلى الفم واللسان الذي هو آلة الكلام، بل إلى العيون فكيف تصمت العيون، وكيف نقرأ صمت العيون الحزينة؟

إنّ الصمت لغة تتحدث بها العيون حين يسكت اللسان، ويسكت صاحبه، وحين تصمت العيون، فإنّها تبوح بما في القلب و الوجدان واللسان، لمن يفهم هذا البوح في لغة العيون؟.

ولمن يشعر بما وراء هذا الكتمان من مشاعر وأحاسيس وهموم وبراكين وثورات من الكلمات، فكيف إذا ما كان هذا الصمت حزينًا، إنّه لمعان العيون ببعض من مائها الحار الساخن الذي تلتمع فيه العيون لمعانًا لا يشبهه شيء إلّا التماع السراب في الصحراء...وكأنّه قد أُوقدت تحته براكين الهموم والأحزان والحرمان، فكان صمتًا حزينًا (يقول...) على سبيل الاستعارة المكنية، إذ شُبه الصمت بإنسان ثمّ حذف المشبه به وبقي لازمًا من لوازمه وهو (يقول) مُسندًا إلى المشبه (الصمت)، ولكن ما يقوله هو كلام لا يُفهم، لكنه يُعبّر عن حزن عميق تحتفي خلفه أسرار كبيرة وآلام كثيرة، فالاستعارة هنا أوحت بخصيصة من خصائصها المهمة وهي الجدة، فالتركيب الاستعاري جاء جديدًا من حيث إسناد القول والكلام للصمت الحزين، فالجدة وسيلة تنويع للثروة اللغوية عن طريق هذه الاستعارة المكنية، ذلك أنّها " عملية خلق جديدة في اللغة، ولغة داخل اللغة فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات" [(1)].

فضلًا عمّا في هذه الاستعارة المكنية من تشخيص، إذ وهبت الاستعارة (الصمت) صفة إنسانية جعلته (يقول) والقول صفة شخصية بارزة، إذ كأنّ الصمت أصبح شاخصًا أمام العين، ففائدة التشخيص هنا تكمن في قدرته على فتح أفق النص وتعدّد الدلالات وإثارة المفاجأة[(2)].

فالعبرة من النظر إلى ما وراء اللفظ المستعار من أبعاد ومقاصد، وليس الوقوف عند الألفاظ المستعارة فقط، إذ لابد في الاستعارة من النظر إلى جمالية المضمون وجمالية التعبير، وهذه

(1) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوير، رجاء عيد: 157.

(2) ينظر: نظرية المعنى في النقد العربي: 41.

الجماليات لا تظهر بالنظر إلى اللفظ المستعار فقط وإنّما إلى السياق بأكمله وملاءمة اللفظ المستعار معه في تحقيق أبلغية الاستعارة، وهذا ما يتماشى مع بلاغة التركيب، فلا بد من وجود علاقات وتآلف وتفاعل بين أجزاء التركيب الاستعاري ولا سيما " الذي يُحددّ مجازية اللفظة هو السياق وطبيعة المقام وهذا موضع في غاية اللطف لا يبين إلاّ إذا كان المتصفح للكلام حسّاسًا " [1]، يستحضر في خياله المقام الذي تُعرضُ فيه الصورة الاستعارية وتتمثل جوانبها الدقيقة.

ومن السياقات التي تتمركز موضوعاتها على التصوير الاستعاري بالتشكيل المكني قول الذات:

((قالت أم نادين:

فكرنا بإيقاظك عندما هبطنا في (البادية)، ولكننا وجدناك غارقًا في نوم عميق.

قال خالد:

-اية بادية؟

-إنّها اسم المطعم. حاولنا إيقاظك بهدوء، ثم تركناك نائمًا.

ثمّ قالت وهي تناولني شطيرة ملفوفة بورقة بيضاء:

أكنت تحلم؟

وبلمحة خاطفة راحت شظايا من الحلم تنتشر في رأسي))[2].

مشهد آخر يجمع (خالد) بـ (الأم وابنتها نادين)، بعد أن يغفو خالد إغفاءةً عميقة ثم يستيقظ ليجد نفسه في مكان غريب وزمان غريب، يبحث ويتساءل عن بيان أين هي، وأين هو؟ لتلمسه يد في كتفه مع صوت نسائي ناعم يقول اشتريت لك طعامًا لابد... أنك جائع الآن؟ وإذا بنادين وأمها، وهما تقولان، فكّرنا بإيقاظك لكنك كنت غارقا في نوم عميق، ثم تناوله شطيرة ملفوفة وتقول له: أكنت تعلم؟ **((وبلمحة خاطفة راحت شظايا من الحلم تنتشر في رأسي))** على طريقة الاستعارة المكنية، إذ استعارت الشظايا وسياق الاستعارة المكنية قد بُني بناءً محكمًا لفظًا ومعنى، فاللمحة الخاطفة تعبر عن استرجاع سريع لشيءٍ من الحلم وهكذا هو الإنسان حين يصحو في نومه ويريد استذكار شيءٍ من حلمه الذي رآه من نومه، يعصرُ ذهنه ليتذكر، فربما تمرُّ في ذهنه لمحة خاطفة لصورة أو مشهد قد رآه أو مكان أو زمان ما، تلك اللمحة الخاطفة السريعة، وهنا بدأ مشهد الصورة الاستعارية بهذا التعبير الدقيق، ثمّ عبّرت الكاتبة على لسان (خالد) عن بعض صور هذا الحلم الذي جاء على سبيل الاستعارة المكنية إذ شبّهت الحلم بمعركة واستعملت فيها تصيب من فيها،

(1) من أساليب البيان في القرآن: 129.

(2) الحدود البرية: 75.

ورشح ذلك لفظ الشظايا التي انتشرت في رأسه، وهي فُتات ما ينفجر ويتشظى، والقاسم المشترك بين المشبه والمشبه به هو (السُّرعة) إذ الشظايا تتناثر بسرعة فائقة الاتجاهات كلّها لتمحو هيكل ما كانت عليه قبل التشظي والتبعثر والتقطع إلى صُوَرٍ متسارعةٍ كثيرة، ولذلك قال (شظايا في الحلم) سريعةً متناثرة (تنتشر في رأسي).

فقد عبّرت عن بعض الصور من ذلك الحلم وكأنّها تتشظى متناثرة في كل اتجاهات الرأس، وتنكير (شظايا) جاء للدلالة على السرعة والكثرة؛ لأنّها سريعة بسرعة خاطفة لا يُمكن إيقافها لرؤية الحلم وما فيه، وقوله (من الحلم) باستخدام (من) للتبعيض، أو بعض من هذا الحلم، وهكذا أعطى صورة لإحساسه، بالتعبير عما يراه بأنه شيء غير متكامل يحتاج إلى تأمل واستجماع لكي يرى الحلم بكامله.

وتتثمل بلاغة الاستعارة التصريحية هنا بما فيها من الإحالة على ما يتصوّر؛ لأنّ من خصائصها (التصوير والتمثيل) فقد جسدت الاستعارة هنا الصورة الذهنية بشيءٍ محسوس وهو (الشظايا) "فجوهر الاستعارة يحملك عمدًا عل تخيل صورة جديدة مما توحي بالإحساس الجديد بالأشياء نتيجة تخلق المعنى الجديد الناتج عن العلاقة المتفاعلة بين الطرفين، مما يؤدي إلى إثراء المعاني التي تؤديها الصورة الاستعارية في سياقاتها التي انتظمت فيها على نحو لا ينهض اللفظ الحقيقي بأداء المعنى" [(1)].

فلمّا استعيرت (الشظايا) كان من التناسب مجيء الحرف (من) وتعريف (الحلم) لأنّه الكامل، فضلًا عن استعمال المضارع في (تنتشر) للاستمرار والتجدد لتظهر الصورة بهذا التلاؤم والتناسب الذي تحوّل إلى صورة حسّية بوساطة التصوير الاستعاري، لنجد فيها المعاني متحركة أمامنا في مشهد محسوس قريب من النفس.

ولا يفوتنا أن نذكر الخصيصة الأخرى لهذه الاستعارة وهي (الجدة) إذ إن صورة بقايا الحلم وبعض لقطاته التي تمر في الذاكرة تجسدت بصورة وثوب جديد وعلاقات جديدة بين الكلمات ومعانيها، وكل ذلك يعود الفضل فيه للاستعارة، لأنّها كانت وسيلة للربط بين الطبيعة والفكر، فقد أظهرت لقطات جديدة من الحلم في أعيننا بصورة شظايا تنتشر في الرأس، وهي بذلك تكون وسيلة تنويع وثروة لغوية، فأهمية الاستعارة تأتي من قدرتها على توليد معان جديدة ناتجة عن التعامل بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي المستهدف فتحصل على الإيحاء الذي يوسع أفق انتظار المتلقي[(2)].

---

(1) الاستعارة في القرآن الكريم–أنماطها ودلالتها البلاغية– أحمد فتحي رمضان: 373.

(2) ينظر: مفهوم الصورة الشعرية حديثًا، د. الأخضر عيكوس: 138.

فضلًا عمّا حققته الاستعارة من تشخيص أو تسجيم المعنى حتى أصبحت شاخصة أمام العين بصورة (شظايا) تنتشر في الرأس لتُعبّر عما يراه من بقايا الحلم، وهكذا نجد ضرورة تلاؤم اللفظ المستعار مع السياق، وأثرهما في تحقيق أبلغية الاستعارة، لأن ذلك لا يمكن أن يكتمل إلّا بوجود علاقات وتآلف وتفاعل بين أجزاء التركيب الاستعاري، لأنّنا نعلم أن سياق النص الأدبي هو الذي يحدد للتركيب الاستعاري معناه العميق[1].

وفي إطار التصوير الاستعاري بالنمط المكني ما تسرده الذات في قولها:

((كانت لحظة ستنقضي ويعود بعدها كل شيء إلى حاله الطبيعي.. ولكن من رحم انقضائها كان يولد سر خلودها، ومن حزنها كان يولد الفرح ومن موتها كانت تولد الحياة))[2].

في ليلة من ليالي القصف على المدينة كان (خالد) خافرًا في المستشفى يؤدي عمله طول الليل بين الجروح والدماء والولادات... وحين اقترب الفجر سقط صاروخ في مكان قريب من المستشفى على الدور القريبة ليهرع (خالد) ومن معه إلى تلك الدور إذ كان بعضهم يسكن هناك والبعض الآخر هرع للمساعدة، وأخذه الخوف إلى بيت (بيان) ليجد الباب مفتوحًا وإبريق الشاي ساخنًا والزجاج قد تناثر في الداخل ولم يجد (بيان) و(أختها) مما جعل الرعب والقلق يملأ قلبه، فنادى باسمها مرات، لترد عليه من بين جيرانها وهي تتشبث بالسياج وتقول: لا تخف... أنا بخير، ليطمئنُ بعدها، ويراها فائقة الجمال كما عهدها، ففرح كثيرًا وهو يقول في نفسه: كان وجهها يُسحرني بجماله ويجعلني أدين لتلك اللحظة بكل سعادات أيامي القادمة.

ثمّ يصف تلك اللحظة بأنّها ستنقضي لكن من رحِمِ انقضائها يؤكد سير خلودها " **ومن حزنها كان يولد الفرح، ومن موتها كانت تولد الحياة** " هكذا على سبيل الاستعارة المكنية.

يعبّر (خالد) عمّا بداخله من مشاعر وأحاسيس، وعن أهمية تلك اللحظة التي رأى ابتسامة (بيان) بعد أن كان قلقًا عليها، وما تشكّله تلك الابتسامة في تلك اللحظة، ليّشبّه (الحزن والموت) بكائنٍ حيّ له قابلية الولادة، فحذف المشبه به وأبقى شيئًا من لوازمه وهو (يولد) فكان (الحزن والموت) أمٌّ تَلِدُ بل قد جعل لتلك (اللحظة) حزنًا لأنها ستنقضي وبانقضائها يكون الحزن، لكن هذا الحزن يولد منه الفرح وهذا الموت تولد منه الحياة، وشعور واحساسٌ يعانق قلبهُ، وقد ولّد ذلك من رؤيته لها في تلك اللحظة وإن كانت ستنتهي، لكن ذلك الفرح لن ينتهي.

---

(1) ينظر: التوظيف الفني للون في الشعر العربي السري لرفاه أنموذجًا، د. محمد حمد فتحي الجبوري: 72.

(2) الحدود البرية: 83.

*الطباق: هو التّضاد والتطبيق والتكافؤ والمطابقة والمقاسمة.

وقد أظهر الطباق* بين (الحزن والموت) وبين (الفرح والحياة) شيئًا من المشاعر والأحاسيس التي تشكلت لديه في ذلك الوقت، إذ أظهرت الروائية ما يعتري (خالد) في تلك اللحظة، فالطباق ناسب الاستعارة المكنية، فضلًا عما في سياقها من التقديم والتأخير، إذ تقدّم الجار والمجرور (من حزنها) على الفعل والفاعل (يولد الفرح) ليتلاءم مع تحتويه تلك اللحظة، وليناسب السياق مع واقع المشاعر فيها فإذا ما حَلّ الحزن عند انقضائها، فإنّ من هذا الحزن يولد الفرح باستذكار ما فيه من رؤية جمال بيان وابتسامتها وحوارها معه، وهذا الفرح لن ينتهي بانتهاء تلك اللحظة، وقد أبدعت الكاتبة في صياغة الصورة الاستعارية وتواشجها مع الطباق والتقديم والتأخير لأنّ " عبقرية الأديب إنّما تظهر عندما يوقع الائتلاف بين المختلفات، ويوغل في البعد عن التقرير والمباشرة "[1].

والتعبير عن انقضاء اللحظة بالموت هو تعبير عن انقضاء وقتها وذهابه لكن هذا الموت تولد منه (حياة) بصيغة النكرة التي تدل على حياة مخصوصة مهمة مليئة بمشاعر الفرح والحب والذكريات الجميلة والأمل باللقاء مرة أخرى، وقد أبدعت الكاتبة بجعل الحزن والموت وهما معنويان، جعلتهما محسوسين بهذه الاستعارة، فمشهد الولادة محسوس، ولكنّها ولا أيّة ولادة، إنّها ولادة (الفرح) و ولادة (حياة) من رحم نقيضهما.

وهكذا تتسابق المفردات وتنسجم مع بعضها البعض لتقدّم صورة استعارية رائعة، أوجزت كل تلك المشاعر والأحاسيس التي أراد (خالد) التعبير عنها بأزمنتها المنقضية واللاحقة " فبالاستعارة قمة الفن البياني، وجوهر الصورة الرائعة والعنصر الأصيل في الإيجاز... بالاستعارة ينقلب المعقول محسوسًا تكاد تلمسه اليد وتبصره العين ويشمّه الأنف "[2] لذلك كان لا بد لنا أن نسعى وراء اللفظ المستعار وإظهار ما فيه من جمال وحُسن في اختياره والعدول عن المعنى الحقيقي، فضلًا عن أنّنا لا بد أن نتدبر سياق الاستعارة، إيمانًا منّا وادراكًا بأنّ الذي يحدّد القيمة البلاغية للاستعارة هو موقعها في السياق ومدى مطابقتها وتلاؤمها معه؛ لأنّ بلاغة الاستعارة تنبثق من تلاؤم اللفظ المستعار أو الصورة الاستعارية مع السياق الواردة فيه، ومع المعنى الذي أُريد التعبير عنه، وهكذا نجد أن الاستعارة في مثل هذه المشاهد وسياقاتها، كأنّها "مخزن لطاقات شعورية متفاعلة نشطة متحركة غير ساكنة "[3].

فضلًا عن أنّ مثل هذه الاستعارات تُظهرُ الوظيفة المهمة للاستعارة وهي المبالغة، والمبالغة في الاستعارة تقوم على التشبيه لأجل استغراق المعنى والإحاطة به، فضلًا عن ظهور

(1) الصورة الاستعارية في القصيدة العربية المعاصرة: 77.

(2) البلاغة العربية في ثوبها الجديد، بكر شيخ أمين: 111.

(3) فن الاستعارة: 216.

التشخيص بهذه الاستعارة المكنية، التي وهبت (الحزن) و (الموت) صفة شاخصة بالولادة، فتبرز من خلال هذه الاستعارة قيمتها الجمالية والفنية والتي تنبثق من نقل الحزن والموت وهما معنويان إلى الحسن فتُحقق جلاءً و وضوحًا[1].

ولعلّ من جماليات التشخيص " تأثيره النفسي عند القارئ؛ لأنّه يجعل الأشياء كائنات عاقلة أو أشخاصًا يشعر المرء بمشاركتها الوجدانية، وبهذا يتوحد المرء مع الأشياء "[2].

الخاتمة

1 – توالت الصور الاستعارية في الرواية وقد حاول البحث من خلال تحليلها استظهار ما حققته الاستعارة من أغراض وما لها من خصائص، وقد كان من أبرز تلك الخصائص والأغراض هو التشخيص، إذ وجدنا مثلاً تشخيص (الصمت) واظهاره بأنه يقتل، ويتصرف كالكائن الحي، ولذلك ظهر للبحث أنّ الاستعارة المكنية قد وردت في الرواية بشكل أكثر من الاستعارة التصريحية.

2– أدّت الاستعارة دوراً بارزاً في صناعة الخطاب السردي في الرواية، إذ إنها أعادت تشكيل الجمل وترتيبها إذ يتم بمقتضى هذا الترتيب الجديد إعادة التشكيل الواقعي للغة من خلال الجمع بين المفردات المتعارضة في علاقة إدراكية.

3– حاولت الكاتبة إثبات الصور البيانية الاستعارية في نفس المتلقي من خلال التعبير عن عواطف وأفكار معينة بوساطة استعارات متعددة الأشكال ومتنوعة المصادر، محاولة من خلال الصور الاستعارية خلق استجابات خلاقة تنبثق من خصائص تتميز بها الاستعارات، من ذلك مثلاً الإيحاء والملاءمة والابتكار والجدة والتشخيص وعلاقة كل ذلك بالخيال.

4– بدت اللغة التي صيغت بها الصور الاستعارية سهلة وواضحة، ودقيقة مؤدية لمعطياتها الدلالية، حتى إننا وجدنا أن المعنى بلغته السهلة الممتنعة أصاب سر جمالية التركيب وأساس أدبية الرواية وكل ذلك ينبئ عن قدرة الكاتبة ومعرفتها لما تريد فضلاً عن أن لديها القدرة على التقنية اللازمة لتحقيق الهدف.

5– كان للروائية إبداع آخر في مبحث الاستعارة، وهو ما يتمثل بمنح النص مزيداً من التفاعل مع المتلقي، عن طريق فتح المجال لصوت آخر غير صوتها ليؤدي الوظيفة السردية الوصفية، وبهذا تكون قد وفرت الروائية طاقة حجاجية في النص ليقتنع المتلقي بالتركيب الاستعاري الذي له تأثير كبير فيه، وبهذا حملت الصورة الاستعارية بعداً جمالياً وخيالياً يؤثر في المتلقي تأثيراً مباشراً.

---

(1) ينظر: البلاغة التطبيقية: 223.

(2) دراسات في علم النفس الأدبي، حامد عبد القادر: 112.

ثبت المصادر والمراجع

أولاً – الكتب (المصادر والمراجع):

- **أحمد عبد السيد الصاوي**، فن الاستعارة دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية، (د. ط)، 1979م.
- الاستعارة في القرآن، أنماطها ودلالاتها البلاغية، أحمد فتحي رمضان الحياني، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016م.
- **بكري شيخ أمين**، البلاغة العربية في ثوبها الجديد – علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 2002م.
- **جعفر السيد باقر الحسيني**، أساليب البيان في القرآن، مؤسسة بوستان للطباعة، ط1، (د. ت).
- **حامد عبد القادر**، دراسات في علم النفس الأدبي،المطبعة النموذجية، القاهرة، (د.ط)، 1949م.
- **حسني عبد الجليل يوسف**، التصوير البياني بين القدماء والمحدثين – دراسة نظرية وتطبيقية، دار الآفاق العربي، القاهرة، (د. ط)، (د. ت).
- **رجاء عيد**، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2، (د.ت).
- **السكاكي**، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987م.
- **عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)**، أسرار البلاغة، علق حواشية: أحمد مصطفى المراغي بك، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط1، 1948م.
- **عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني**، كتاب دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، القاهرة،ط3، 1413هـ = 1993م.
- **عشرى محمد علي**، الصورة الاستعارية في القصيدة العربية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2016م.
- **مجيد عبد الحميد ناجي**، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1414هـ = 1984م.
- **محمد حمد فتحي الجبوري**، التوظيف الفني للون في الشعر العربي السري الرفاء أنموذجاً، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016م.
- **محمد رمضان الحربي**، البلاغة التطبيقية، دارسة تحليلية لعلم البيان، منشورات جامعة ناصر الخامس، الرباط، ط1، 1997م.
- **محمد عبد المطلب**، بلاغة السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2، (د. ت).
- **مصطفى ناصف**، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1981م.
- **ميسلون هادي**، الحدود البرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، 2004م.

ثانياً – البحوث المنشورة في الدوريات:

- **أحمد حسين الطماوي**، الصورة الأدبية بين الكاتب والناقد، مجلة الأديب، بيروت، تموز، آب، 1979م.
- **الأخضر عيكوس**، مفهوم الصورة الشعرية حديثاً، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، الجزائر، ع3، 1417هـ = 1996م.

ثالثاً – الرسائل الجامعية:

- **أحمد محمد الشوادفي**، الاستعارة في شعر ابن الآبار (أبو عبدالله محمد ابن الآبار القضاعي البلنسي)، رسالة ماجستير، بإشراف أ. د. أحمد يوسف علي، جامعة الزقازيق، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، 2006م.
- **فاطمة بعزيز**، جماليات التصوير البياني في دمعة وابتسامة لجبران خليل جبران، وفاطمة همالي، رسالة ماجستير، بإشراف: شاغة عيسى، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة أكلي محند اولحاج، البويرة، الجزائر، 2014م.

- **رابعاً – البحوث والمقالات المنشورة على الشبكة الدولية:**
- **د. شريف عابدين**، التشخيص والأنسنة تجربة رائدة في عالم الفانتازيا السردية، دراسة ذرائعية للمجموعة القصصية (حياة مؤجلة) ، تقدمها الذرائعية السورية د.عبير خالد يحيى، 15 /5/ 2019م، https://m.ahawar.org