مَجلّة فصليّة محكّمة

تُعنى بعلوم كتاب نهج البلاغة
وبسيرة الإمام علي عليه السلام وفكره

تَصْدُرُ عَنِ

الأمانة العامّة للعتبة الحسينيّة المقدّسة
مؤسّسة علوم نهج البلاغة

مُجازَةٌ من وِزارَةِ التَّعْليمِ العالي والبَحْثِ العِلْميّ
مُعْتَمَدةٌ لأغراضِ التَّرْقِيَةِ العِلْمِيّة

السنة السادسة- العدد الثاني عشر

شعبان ١٤٤٢هـ- آذار ٢٠٢١م

إيحاء الصورة البيانيّة
في خُطَب نهج البلاغة

The suggestion of Rehtoric Imam in Nahjul-

Balagah Speeches

أ. م. د. عمار نعمة نغيمش

الباحث: أثير كريم سلهو الحسناويّ

Assist. Prof. Dr. Ammar Nima Nghemish

Researcher: Atheer Karim Selho Al-Hasnawi

ملخص البحث

يدرس هذا البحث الإيحاء الملتقط من الصور البيانية المتمثلة بالصورة التشبيهية، والاستعارية، والكنائية، والمجاز بنوعيه المرسل والعقلي في خطب نهج البلاغة، وغالبا ما تكون الصورة البيانية راسمة لوحة فنية سواء أكانت مادية محسوسة مأخوذة من البيئة أم معنوية تجريدية متخيلة، وقد أثْرتها البحوث العربية البلاغية درساً وتفصيلاً وبياناً، وتُعد من أهم شعب الإيحاء وظلال المعاني، والأكثر تأثيرا في النفوس، وفي خطب الإمام غالباً ما تكون الصورة البيانية مأخوذة من العالم الخارجي المادي المحسوس، أما لتقريب الصورة إلى الاذهان أو للتأثير في المخاطب المتخيل لها، أو لبيان التفوق اللغوي، والقراءة الواعية الشمولية للأشياء الخارجية وما تتصف به.

Abstract

This research deals with the suggestion captured from rehtoric images represented by metaphor in Nahjul-Balagah speeches, and it often a work of art whether it is material or moral metaphorical images. Mostly in Imam Ali's (ph) speeches the rhetoric images in taken from the external, material world, either to approximate the image to main or to influence the listener. Or to indicate linguistic superiority and enlightening reading external things.

المقدمة

تُعد الصورة البيانية أساس البلاغة العربية ومركزها، وقد كثرت الدراسات والبحوث حولها في تراثنا العربي قديما في دراساتهم لصور شعراء الجاهلية، وخطبائها، وفي صور القرآن الكريم، والحديث النبوي، وكلام الصحابة، وفي خطب نهج البلاغة كان لها الحضور الأبرز، والأثر الأكبر، والظلال الجمة لما يتمتع به الإمام (عليه السلام) من نظرة شمولية وقدرة لغوية فنية، لذا عنونت البحث بـ(إيحاء الصورة البيانيّة في خطب نهج البلاغة)، وقد ابتدأت هذا البحث بتمهيد بيّنت فيه مفهوم الصورة البيانية، والطاقة الإيحائية التي تكتنزها، ثم قسمت البحث على أربعة مباحث تناولت في المبحث الأول: الإيحاء في الصورة التشبيهية، وتناولت في المبحث الثاني: الاكتناز الإيحائي في الصورة الاستعارية، وجاء المبحث الثالث عارضاً للإيحاء في الصورة الكنائية وبيّنت في المبحث الرابع الإيحاء في المجاز المرسل والمجاز العقلي.

ثم انتهى البحث إلى خاتمة بأهم ما توصل إليه البحث من نتائج، تعقبها قائمة مصادر البحث ومراجعه.

وختاما أسال الله أن أكون قد أصَبت في بيان الدلالات الإيحائية التي كانت تشعّ بها الصور البيانية في خطب نهج البلاغة، ولله الحمد في الأولى والآخرة.

توطِئة:

تُعدّ الصورة البيانيّة من أبرز مظاهر الإيحاء في البلاغة العربيّة؛ لاشتمالها على قيم تعبيريّة كثيرة، وطاقات إبداعيّة مؤثّرة في تشكيل البعد الجماليّ للمعنى الذي يُراد إيصاله إلى المتلقّي، وهي جزء من الصورة الأدبيّة الّتي عُرِّفت بأنّها ((تلك الظلال والألوان الّتي تخلعها

الصياغة على الأفكار والمشاعر، وهي الطريق الّذي يسلكه الشاعر والأديب لعرض أفكاره وأغراضه عرضاً أدبيّاً مؤثّراً، فيه طرافة ومتعة وإثارة))[١]، وهنا تنحصر أهميّتها[٢].

وتتّخذ هذه الصورة من اللفظ وسيلة ((للتخيّل والتجسيم والتشخيص والتلوين والإيحاء والحركة والأضواء والظلال، والإيقاع الرتيب الراقص))[٣]، عُرّفت بأنّها ((الصورة الّتي اعتمدت في بنائها على التشبيه أو الاستعارة أو الكناية أو المجاز المرسل أو المجاز العقليّ))[٤].

وينبعث هذا النمط البيانيّ من خيال المبدع بما يحمله من انفعالات وأحاسيس مؤثّرة في المتلقّي ومحدثة في نفسه لذّة عند استثارته لخياله ليدرك دلالات تلك الصور والأحاسيس الكامنة وراءها[٥]، ويُعدّ من أشهر أنواع الصور وأقدمها فضلاً عن اتّسامه بالإيحاء الّذي يُضفي عليها تفوّقاً فنيّاً[٦].

ولا يقتصر التعبير بالصورة على الشعر، فقد آثرها التعبير القرآنيّ والحديث النبويّ كثيراً، فضلاً عن اعتماد المثل عليها، وفضّلتها الحكمة أيضاً[٧]، وللسياق وقرائنه أهميّة كبيرة في بيان الدلالة المجازيّة لهذه الصور إذ ((لا تتحقّق بمعزل عن القرائن اللّفظية أو الحاليّة، وبهذا فإنّ "أسد" لا تعني "شجاع" إلّا إذا أدرجت في سياق لفظيّ، مثل "شاهدت في ساحة الوغى أسداً" أو أُدرج في سياق مقامي كأن أتلفّظ بعبارة "رأيت أسداً" في مكان لم تعهد فيه الأسود. إنّ الدّلالة المجازية طارئة على الكلمات ولهذا فلا يمكن الوقوف عليها دون قرينة. وبهذا يمكن القول إنّ المجاز يتم وصفه دلاليّاً، وتركيبيّاً ومقاميّاً))[٨].

أمّا فيما يتعلّق بخصوصية

الصورة المجازيّة فهي تتجلّى«في أنّها لا تقود المتلقّي إلى الغرض مباشرةً، مثلما تنقله العبارات الحرفيّة، وإنّما تنحرف به عن الغرض، وتحاوره وتداوره بنوع من التمويه، فتبرز له جانباً من المعنى، وتُخفي عنه جانباً آخر، حتّى تُثير شوقه وفضوله، فيقبل المتلقّي على تأمّل الصورة المجازيّة واستنباطها، وعندئذٍ ينكشف له الجانب الخفيّ من المعنى، ويظهر الغرض كاملاً»[٩]، وتتفاوت قوّة توظيف هذه الصور البيانيّة في أنواع الخطاب[١٠]، وقد ذكر الدكتور صلاح فضل أنّ بعض البلاغيين الجدد يقولون: ((إنَّ بوسعنا أن نرسم خطّاً بيانيّاً متراتباً يوضّح درجات الصورة الّتي تؤدّيها الأشكال المجازيّة المختلفة، بطريقة تجعل الاستعارة في ذروة السلّم، لما تتميّز به من قدرة إيحائيّة شعريّة، يتلوها الرمز لاعتماده على الصورة الذهنية، ويأتي بعدهما التشبيه))[١١].

وبين الإيحاء والصورة البيانيّة ارتباط وثيق، ويظهر هذا الارتباط عن طريق الأساليب البيانيّة المتمثّلة بـ((التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز))[١٢]؛ فلا يكون المعنى واضحاً لنا بشكل جيّد، بل علينا أن ننتزعه من الأساليب البيانية، وهنا يكمن جمال البلاغة وبراعة المتلقّي في الوصول إلى المعنى المراد[١٣].

المبحث الأوّل:

الإيحاء في الصورة التشبيهيّة

يُمثّل التشبيه أحد الصور البيانيّة الغنيّة بالدلالات الإيحائيّة وظلال المعاني، وهو يضفي ما يتّصف به المشبّه به من معانٍ على المشبّه، وهو صفة الشيء بما شاكله من جهة واحدة، أو أكثر وليس من جميع جهاته[١٤]، عرّفه الرُّماني بأنّه ((العقد على أنّ أحد الشيئين يسدّ مسدّ الآخر في حسّ أو عقل))[١٥]، فهو علاقة

مقارنة تجمع بين طرفين لاشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، وهذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسيّة أو مشابهة في الحكم[١٦]، ويُمثّل الغائب الخفيّ الذي لا يعتاد بالظاهر المحسوس المعتاد[١٧]، ممّا يجعله وسيلة لغويّة تصويريّة مهمّة للإيحاء، وإعمال الفكر والإمساك بالدلالات والمعاني الخفيّة العميقة.

وكلّما كان المشبّه بعيداً عن الصورة كلّما كان أجمل للنفس، فالإيحاء في التشبيه سلطة تأثيريّة؛ إذ يقوم بفتح الألفاظ، ويوسّع آفاق النصّ بما يتناسب والسياق العام لها، فالتشبيه في حقيقته التأثيريّة ما هو إلاّ ((لمح الصلة بين أمرين من حيث وقعهما النفسيّ، وبه يُوضّح الفنان شعوره نحو شيء ما توضيحاً وجدانيّاً، حتّى يحسّ السامع بما أحسّ به المتكلّم، فهو ليس دلالة مجرّدة؛ ولكنّه دلالة فنيّة))[١٨]، وقد أشار الرُّماني إلى أهمّيّة هذا الأسلوب البياني بقوله: ((وهذا الباب يتفاضل فيه الشعراء وتظهر فيه بلاغة البلغاء، وذلك أنّه يكسب الكلام بياناً عجيباً))[١٩].

ويضاف إلى إيحائيّة التشبيه أنَّ له خاصيّة إيحائيّة قائمة على إيجازه واختصاره للمعاني، وقدرته على التأثير في المتلقّي، وإعمال فكره، والبحث عن الدلالات، التي يتّصف بها المشبّه به، إذ ((إنّ تشبيه الشيء بغيره يهدف إلى تقرير المشبّه في النفس بصورة المشبّه به أو بمعناه، وخاصّة إذا كان التشبيه رائعاً جيداً يدرك به المتفنن ما بين الأشياء من صلات، يمكن أن يستعين بها في توضيح شعوره، ومن ثمّ يُثير في النفس مشاعر الاستحسان والارتياح؛ لما في تعبيره وتصويره من جدّة وطرافة معاً))[٢٠].

وممّا جاء منه في خطبة أمير

المؤمنين (عليه السلام) بعد واقعة النهروان مستذكراً فضيلته، قال: «فَطِرْتُ بِعِنَانِهَا، وَاسْتَبْدَدْتُ بِرِهَانِهَا، كَالْجَبَلِ لَا تُحَرِّكُهُ الْقَوَاصِفُ، وَلَا تُزِيلُهُ الْعَوَاصِفُ»[٢١].

جاء هذا التشبيه في سياق بيان أفضليته، ومكانته، وبيان صفاته (عليه السلام)، فقد شبّه نفسه بالجبل، وهي صورة تشبيهيّة دقيقة فسيحة الدلالات وشديدة الإيحاء لما يحمله المشبّه به من مغزى ودلالات عميقة، فصورة الجبل لا تقتصر دلالتها على مجرّد الصورة الرمزيّة المرتفعة الكبيرة؛ وإنّما توحي بمعانٍ أخرى واسعة، فهو يوحي بالعلو، والرفعة، والقوة، والهيبة، وبالثبات، والصمد، الّذي لا تُزيله ولا تُحرّكه قواصف الرياح وعواصفها، وكذا الإمام (عليه السلام) ((لا تحرّكه عن سواء السبيل مراعاة هوى لأحد أو اتباع طبع يخالف ما تقتضيه سنّة الله وشرعه بل هو ثابت على القانون العدل وموافقة الأمر الإلهيّ))[٢٢].

وجاء أيضاً قوله (عليه السلام) في سياق خطبة يبيّن مكانته من أصحابه في بعض مواضع الملاحم: «إِنَّمَا مَثَلِي بَيْنَكُمْ كَمَثَلِ السِّرَاجِ فِي الظُّلْمَةِ يَسْتَضِيءُ بِهِ مَنْ وَلَجَهَا»[٢٣].

صوّر الإمام (عليه السلام) نفسه للناس بصورة السراج في الظلام يستضيء به كلّ من ولجها، واختيار هذه الصورة لها دلالات عميقة موحية لمعنى غير معناها الحرفيّ، فهو يوحي بالهداية، والإرشاد، و القيادة، والإيضاح ووسيلة الإنقاذ، وهذا ما يتناسب والسياق الّذي ورد فيه؛ إذ أراد منهم (عليه السلام) أن يهتدوا بنور علومه، وحكمة إدارته، ودقة فهمه، ونفاذ بصيرته، ليخرجوا من ظلمات الجهل والفتن والضياع، إلى نور الهداية وسبل النجاة؛ وذلك بتعليمهم أحكام الدين القويم، وتحذيرهم من ملذّات

الدنيا وغرورها، وعذاب الآخرة؛ ليظفروا بالسعادة الأبديّة، مثلما يهدي السراج السالكون في الظلام، وهذا التشبيه يمثّل حالهم، إذ لولا نوره (عليه السلام) لكانوا في ضلال وظلام مغمورون[٢٤]، هذه الصورة الجماليّة التأثيريّة لهذا التشبيه لا تقتصر على مجرّد نقل تفصيلات الواقع، بل تسعى إلى استكناه أسراره الخفيّة، إذ يقول الدكتور صلاح فضل: ((ومن عوامل أهمّيّة الصورة أيضاً أنّها في حالاتها القويّة لا تتكئ على التوازي البديهي، بل تكشف التماثلات الخفيّة بين العناصر المتباعدة في الظاهر))[٢٥].

ومن الصور التشبيهيّة الأخرى ما ورد في خطبة وصفه للجاهل الذي يدعي الفقه بين الأمّة، إذ قال (عليه السلام): «**فَهُوَ مِنْ لَبْسِ الشُّبُهَاتِ فِي مِثْلِ نَسْجِ العَنْكَبُوتِ**»[٢٦].

صوّر الإمام (عليه السلام) حالة الجاهل الّذي يعطي أحكاماً بأمورٍ لا علم له بها ولا دراية؛ إذ لا يعرف أمصيباً كان في حكمه أم مخطئاً بصورة نسج العنكبوت؛ لأنّه يوحي بالوهن، والهزل، واللّيونة، والهشاشة، والضعف وهو تناص مع النص القرآني: ﴿**إِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ**﴾ [سورة العنكبوت: ٤١]، إشارة إلى ضعفه وهوانه، وركاكة أحكامه التي يطلقها، قال البحرانيّ: «نسج العنكبوت مَثَلٌ للأمور الواهية، ووجه هذا التمثيل أنَّ الشبهات الّتي تقع على ذهن مثل هذا الموصوف إذا قصد حلّ قضية مبهمة تكثر، فيلبس على ذهنه وجه الحقّ منها، فلا يهتدي له لضعف ذهنه»[٢٧]، وشبّه ذهنه بحالة الذباب الذي يحشر في نسج العنكبوت فلا يستطيع الخلاص منه لضعفه[٢٨]، وهي صورة تحاكي حال الجاهل عند إجابته عن

مسائل كبيرة، فيكون سبباً في ضلال نفسه، وضلال الناس معه وضياع حقوقهم، بسبب جهله وسفاهة عقله، وأفصحت هذه الصورة التشبيهيّة المتخيّلة عن الفكرة وفتحت النص أمام المستمع ليلتقط الدلالات المتعدّدة؛ لأنَّ «التشبيه من عناصر التواصل الفنّيّ بين النصّ والمتلقّي؛ لأنّه يوفّر مساحة تخيليّة، وهو الّذي يحوّل مكنونات النصّ من كلمات صامتة وتراكيب لغويّة جافّة إلى كلمات وتراكيب تفيض حياةً... [وهو] يشارك في الإفصاح عن الفكرة والتعبير عن العاطفة بما فيه من عنصر الخيال»[٢٩]، ونوع التشبيه مجمل؛ لحذف وجه الشبه المتمثّل بالضعف والهوان.

أمّا في سياق تهذيب الفقراء بالزهد وتأديب الأغنياء بالشفقة فقد اختار الإمام (عليه السلام) في هذه الخطبة صورةً تشبيهيّة، لها تأثيرٌ جماليٌّ ونفسيٌّ بيّنٌ، قال (عليه السلام): «**فَإِنَّ الأَمْرَ يَنْزِلُ مِنَ السَّمَاءِ إِلَى الأَرْضِ كَقَطَرَاتِ المَطَرِ إِلَى كُلِّ نَفْسٍ بِمَا قُسِمَ لَهَا مِنْ زِيَادَةٍ أَوْ نُقْصَانٍ**»[٣٠].

تحدّث الإمام (عليه السلام) عن الأرزاق الّتي يمنّ بها الله على عباده من صحّة ومال وجاه، وكلّ ما هو صادر من القسمة الإلهيّة والقضاء الربّانيّ[٣١]، وشبّهها بقطرات المطر، وهذه الصورة التشبيهيّة صورة غنية الإيحاء؛ لما ينماز المشبّه به بخصوصية دلاليّة مشعّة، تُثير معانٍ خبيئة يستشعرها المخاطب حال سماعه لفظها أو تخييل صورتها، فقطرات المطر توحي بالأمل، والتفاؤل، والخير، والنعمة، والحياة، والانقاذ، وتوحي بالرحمة الإلهيّة، والبشرى بنعم وفيرة، بسبب آثارها التي تلقيها على الطبيعة؛ إذ إنّها تدبّ الحياة في الأرض بعد ذبولها، ووجه الشبه بينهما هي اختلاف أرزاقه

-عزّ وجلّ- على عباده بالزيادة والنقصان بين نفس وأخرى، والمطر تختلف كميّاته باختلاف بقع الأرض، وهو تشبيه المعقول بالمحسوس[٣٢]، وصورة قطرات المطر مؤثّرة نفسيّاً واجتماعيّاً، فهي لا تتوقّف على شكلها البنيويّ التركيبيّ، إذ إنَّ «التأثير المستقلّ لكلّ شكل بلاغيّ لا يتوقّف فحسب على الآليات البنيويّة للتركيب اللُّغويّ للخطاب فحسب، بل يشمل أيضاً البيانات النفسيّة والثقافيّة والاجتماعيّة»[٣٣]، هذه الصورة الموحية لا تُدرك بغير التصور، ولا يُلتقط الإيحاء منها بغير معرفة خصوصيّة المشبّه به وما يثيره من عاطفة، ممّا يجعلها لا تقف عند مدلولها الظاهري القريب الّذي يشي به التصريح و التقرير[٣٤].

المبحث الثاني: الاكتناز الإيحائيّ في الصورة الاستعاريّة.

تُعد الاستعارة صنفاً من أصناف المجاز، ومظهراً من مظاهر العدول عن المعاني الحرفيّة إلى المعاني المجازيّة[٣٥]، وذلك باستعمال «اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي»[٣٦]؛ لما فيها من ابتكار يجعل بين المشبّه والمشبّه به قوّة امتزاج إلى حدّ أنَّهما يصيران معنى واحداً للفظ واحد يُستعمل فيه، فقد عرّفها الرُّماني بأنَّها «تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللُّغة على جهة النقل للإبانة»[٣٧].

ويؤدّي السياق دوراً بارزاً في تبيين فاعليّة الاستعارة والكشف عنها إذ تؤكّد النظريّة السياقيّة للاستعارة «على أنَّ الاستعارة عمليّة خلق جديدة في اللُّغة، فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد... وتركّز النظريّة السياقيّة

على عمليّة الفهم الاستعاريّ وذلك بالرجوع إلى السياق والقرينة»[٣٨]، وتشكّل هذه الحركة اللُّغويّة الدلاليّة «محوراً رئيسياً في الصورة الاستعاريّة بتفاعل السياق وتركيب الجملة؛ ذلك لأنَّ الاستعارة تُلمح في دلالة لفظة ضمن سياق غريب عنها، فيقع تصادم بين المؤدّى القديم لهذه اللّفظة والموقف الجديد الّذي استدعاه»[٣٩]، أي: إنّنا مع الاستعارة «نُعايش تلاقيّاً بين سياقين ودلالتين، فالكلمة المستعارة من محيط بعيد عمّا يجري في السياق الأساسي، لا تنفصل دلالتها وتتحوّل، بل هي تحمل ظلال السياق القديم وتكتسب من هذا الإطار الدلاليّ الجديد فتغدوا كلمة جديدة إذ لا تبقى على حالتها السالفة»[٤٠].

ومن ثمّ فالاستعارة تحرّك المشاعر والانفعالات في وجدان السامعين، وتثير خيالاتهم فيخالجهم إحساسٌ بالمتعة؛ لترابط أفكارها واتساق صورها التي تدمج طرفيها ممّا يخلق نوعاً من التفاعل الحيّ الّذي يُعزّز خاصّية الإيحاء التي تنماز بها، وهي تبتعد عن التعبير المنطقيّ المباشر وتلجأ إلى التعبير الإيحائيّ المتعدّد على نحو تأثيريّ انفعاليّ، وهنا يكمن جمال الاستعارة[٤١]، فهي «تتصف بالثراء والخصوبة من بين فنون البيان العربيّ الأخرى كونها تحظى بخاصيّة إيحائيّة مدهشة تجعل المتلقي مشدوداً في الوصول إلى ما يشيء به سياق جملتها العام من دلالة مقصودة»[٤٢].

ومن هنا يمكن القول إنّ بلاغة الاستعارة تتأتّى من جانبين[٤٣]:

الأوّل: الألفاظ، الّتي تُفضي بالمتلقّي إلى تخيّل صور جديدة تنسيه روعتها، وما يتضمّنه الكلام من تشبيه مستور خفي.

الثاني: الابتكار، المتمثّل بالقدرة

التعبيريّة للمنشئ المتأتّية من تأمّلاته وتخيّلاته الّتي تعينه على تجسيد أفكاره ومشاعره بعبارات متنوّعة تتجاوز المألوف، و تخفي في داخلها بعداً معنويّاً إيحائيّاً غير مباشر(٤٤)، لأسباب منها، إمّا لردم فجوة دلاليّة في الشفرة المعجميّة، أو لتنميق الخطاب وجعله أكثر إشراقاً، وقد يكون بسبب رغبة عند المنشئ في إدخال المسرّة أو الفتنة في قلوب السامعين بوصفها وسيلة من وسائل الإقناع وجعل المُتوقّع حدوثه أكثر جاذبيّة(٤٥).

وللاستعارة نوعان(٤٦):

• دلاليّة، وتتمّ بنقل معنى الكلمة الأصل إلى معنى جديد على أساس المشابهة بين دال الكلمة ومدلولها العادي، أو المدلول الاستعاريّ.

• العاطفيّة أو الانفعاليّة، ويكون النقل فيها مرتكزاً على المشاعر الّتي يثيرها الموقفين العاديّ والجديد، وفي أحيان أخرى تكون الكلمة الواحدة حاملة لاستعارة دلاليّة مرّة، وأخرى عاطفية، نحو: تسميتنا لشخص باسم (الخنزير)، فقد يكون قاصداً إمّا ملامح وجهه كملامح الخنزير، أو أن تكون مشاعرنا نحوه مماثلة لمشاعرنا نحو الخنزير.

ولاستعارات الإمام فضاء من الدلالات الواسعة الموحية التي لها مكانة عظيمة ودلالة رهيبة؛ لما يحمله من مخزون ثقافيّ وقدرة فنيّة أدبيّة على دمج الواقع الحسّيّ بالمعنويّ والعكس، مكوّناً صوراً مليئة بالإيحاء والظلال، منها ما جاء في قوله (عليه السلام) في سياق رفضه الخلافة بعد أن جاء المسلمون يطلبونه للحكم بعد مقتل عثمان: «**دَعُونِي وَالتَمِسُوا غَيْرِي؛ فَإِنَّا مُسْتَقْبِلُونَ أَمْراً لَهُ وُجُوهٌ وَأَلْوَانٌ؛ لَا تَقُومُ لَهُ القُلُوبُ، وَلَا تَثْبُتُ عَلَيهِ العُقُولُ، وَإِنَّ الآفَاقَ قَدْ أَغَامَتْ، والمَحَجَّةَ قَدْ تَنكَّرَتْ**»(٤٧).

صوّر الإمام الحال التي هم فيها بعد مقتل عثمان ومجيء المسلمين طالبين بيعته بصورة الغيم؛ لأنَّها توحي بالغشاوة والظلام، والتهيؤ، والاحتواء والإحاطة، وهي صورة تحاكي حال آفاق البلاد، وأقطار القلوب المصرّة على الفساد؛ لما غشاها من ظلم وظلمات وجهل، ووجه الاستعارة بينهما هو توقّع نزول الشرّ بسبب هذه الظلمات، كما يتوقّع نزول المطر والبروق بعد مجيء الغيوم(٤٨).

وفي خطبته عن الدهر استعار له صورة السبع الصائل العقور، إذ قال: «وَعَظُمَتِ الطَّاغِيَةُ وَقَلَّتِ الدَّاعِيَةُ وَصَالَ الدَّهْرُ صِيَالَ السَّبُعِ الْعَقُورِ، وَهَدَرَ فَنِيقُ البَاطِلِ بعد كظوم»(٤٩)؛ لما توحي به صورة السبع من القوّة، والقسوة، والفتك، والتوحّش، فلوحظ مشابهة الدهر به، ووجه الاستعارة بينهما «كون الدهر مبدأً قويّاً لتلك الشرور الواقعة فأشبه السبع الضاري العقور في شدّة صياله»(٥٠).

وانتقى الإمام هذه الصورة؛ لأنّها شديدة التأثير في مخيّلة العربيّ وثقافته حال سماعه بها وتصوره للمشهد الحسّيّ أمام عينيه، لما تُثير في نفوسهم خوفاً ورهبةً يُحرّكان فيهم الوجدان فيرجعوا إلى طريق الهداية والصلاح، يقول الدكتور صلاح الدين عبد التواب: «إننا نرى في الاستعارة خطوة أبعد في التخيّل الذي يعبّر عن تأثرنا بمظاهر الحياة والأحياء تعبيراً حافلاً بمختلف المشاعر والأحاسيس، وما ذاك إلاّ لأنّها من النوع الموحي الذي يجعل القارئ والسامع يحسّ بالمعنى أكمل إحساس وأوفاه»(٥١).

المبحث الثالث:

الإيحاء في الصورة الكنائية.

تُعدّ الكناية مظهراً من مظاهر

العدول عن التصريح بالمعنى الحقيقيّ إلى التعمية والغموض، وهي أسلوب بلاغيّ لا يرتقي إليه إلّا من لطف طبعه وصفت قريحته، وهي دقيقة التعبير والتصوير، إذ تأتي بالفكرة مصحوبة بدليلها، والقضية في طيها وبرهانها[٥٢]، وعُرِّفت بأنَّها «لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادته معه»[٥٣]، ففيها يُريد «المتكلّم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللُّغة ولكن يجيء لمعنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه»[٥٤]، أي: أنَّ المتكلّم «يُكنّى بالشيء ويُعرّض به ولا يُصرّح»[٥٥].

وللصورة الكنائيّة أثر هام في نقل المعاني وتصويرها على وجهٍ أبلغ وأنسب للمقام، فهي ترسم المعاني بصورة كأنّها حيّة تراها العين فلا تشكّ النفوس في وقوعها سواءً أ مدحاً كانت أم قدحاً، وتعمل على تحريك الفكر فتكون باعثة على التأمّل في المعنى المباشر لظاهر الكلام ومن ثمّ استيعاب المعاني الكنائيّة عبر العلاقات التي تكون بينهما[٥٦]، وهي بهذا تكون مختصّة بالدقّة والغموض؛ لاشتغالها على ثنائيّة (الخفاء والظهور) المتجلّيّة بالاعتماد على الرمز والتلميح والابتعاد عن التصريح. ويراد بالرمز[٥٧] بأنّه «عبارة أو كلمة تعبّر عن شيء أو حدث يعبّر عن شيء ما أو يشتمل على مدى من الدلالات تتجاوز حدود ذاتها»[٥٨].

ويتحقّق ارتباطها بالمستوى الرمزيّ والبحث في ظلال المعنى عبر الإيحاء والتصريح غير المباشر عن التعبير المرتبط بالتكثيف والإيجاز فيحفّز عندئذٍ القراءة النقديّة ممّا يؤدّي إلى تداخل الفكر مع الخيال[٥٩]، ولهذا تُشاطر الصورة الكنائيّة الصور التشبيهيّة والاستعاريّة

في الأهمّيّة؛ «لأنَّها تُسهم في تشكيل الصورة بذاتها دون الامتزاج مع عناصر أخرى... وهي تعتمد على الإيحاء... وتساعد في تصوير المعنى أحسن تصوير، وتعمل على رسم الصورة الموحية في أسلوب بليغ مُوجز تتآلف ألفاظه مع معانيه»[٦٠].

ونخلص من ذلك إلى أنَّ الصورة الكنائيّة ترتكز على تمثيل عميق لسياق النصّ وتتضح فيها العلاقة بين الدّلالة المباشرة، وبين الدّلالة المجاورة لها، وهذه الصورة الكنائيّة غالباً ما تستعين بالعالم الحسيّ وتتغنى به فيمضي بها الأمر إمّا بالانتهاء إلى أبعاد حسّيّة أخرى في الدّلالة الأبعد، أو ببلوغ القيم المجرّدة الذهنيّة والنفسيّة خلال حركة داخليّة[٦١].

أقسام الكناية:

تقسّم الكناية بحسب المكنّى عنه على ثلاثة أقسام[٦٢]:

١. الكناية عن صفة: هي الّتي يُطلب بها الصفة نفسها، ويُراد بها المعنويّة، كالشجاعة والكرم، والغنى، والجمال لا خصوص النعت النحويّ، وفي هذا النوع يذكر الموصوف وتستر الصفة مع أنّها هي المقصودة.

٢. الكناية عن موصوف: وهي الّتي يطلب بها الموصوف نفسه، فتذكر الصفة؛ ليتوصّل بها إلى الموصوف وشرطها أن تكون مختصّة بالمكنّى عنه لا تتعداه ولذلك يحصل الانتقال.

٣. الكناية عن النسبة: ويراد بها إثبات أمر لأمر أو نفيه عنه، وبها يذكر الصفة والموصوف، ولا يُصرّح بالنسبة الموجودة مع أنّها هي المقصودة.

وصور الكناية في خطب الإمام دقيقة التوظيف، وبعيدة الدلالات، وكثيرة التأثير في الناس، ومن هذه الصور ما جاء في خطبته (عليه السلام) بعد

واقعة النهروان في سياق استذكار فضائله: «وَكُنْتُ أَخْفَضَهُمْ صَوْتاً، وَأَعْلَاهُمْ فَوْتاً»(٦٣).

إذ ينطوي سياق الخطبة على الحديث عن صفاته (عليه السلام)، وأعماله الّتي كان يؤدّيها في زمن الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) مثبتاً بذلك فضائله على سائر الصحابة، فكنّى بخفض الصوت عن هدوء نفسه، وثباته، واتّزانه، ورزانته، وعدم الزهو والافتخار، وهذا ما توحي به، فقد قال البحرانيّ: «كنّى بخفض الصوت عن ربط الجأش في الأمور والثبات فيها والتصميم على فعل ما ينبغي من غير التفات إلى الحوادث والموانع على فعل ما هو خير ومصلحة، فإنَّ كثرة الأصوات وعلوّها في الأفعال الّتي هي مظنّة الخوف دليل الفشل، ولا شكّ أنَّ من كان أشدّ في ذلك كان أعلى صوتاً وأشدّ سبقاً إلى مراتب الكمال ودرجات السعادة فمن أضعف فيه»(٦٤).

أمّا (أعلاهم فوتاً) فإنّها توحي بالشجاعة، والبسالة، وقوّة القلب، وهي صفات تزيده تواضعاً وتذلّلاً لله عزّ وجلّ، فهذه الصورة التي رسمها الإمام لنفسه ليس القصد منها تقديم صورة الواقع المرئيّ، وإنّما توحي بظلال، ولكي نستشعره لابدّ من «أن نَعدّ أنفسنا لارتباطات وتركيبات خاصّة ليس القصد منها أن تقدّم لوحات منتزعة من الواقع المرئيّ المألوف نسمعها ونعيها، بل القصد منها أن توحي بالتجربة في أعماقها وأبعادها، ومن أجل ذلك تتخطى الدّلالة الأولى إلى قراءة خلفياتها، وما فوقها وما تحتها وما وراءها، وما تمدّه وما تنشره من أفياء وظلال»(٦٥).

ومن الصور الكنائيّة الأخرى ما جاء في قوله (عليه السلام) بعد أن أُخذ مروان بن الحكم أسيراً، وسألوه أن يأخذ

البيعة منه، فقال: «إِنَّهَا كَفٌّ يَهُودِيَّةٌ لَوْ بَايَعَنِي بِكَفِّهِ لَغَدَرَ بِسَبَّتِهِ»(٦٦).

وجسّدت الخطبة صورة كنائيّة بليغة؛ وذلك في معرض حديثه عن مروان بن الحكم في معركة الجمل بالبصرة، فكنّى عنه بصفة (كفّ اليهوديّ)؛ لما توحي به كف اليهود من الخبث، والمكر والغدر، والخديعة، وعدم الالتزام بالعهود والمواثيق، وهو ما يتوافق مع حال هذا الرجل المتلوّن الكذّاب الّذي وصفه الأمير بأنّه لو بايعه بيده لغدر بسبته له(٦٧)، ففي هذه الصورة الكنائيّة ارتباط بالثقافة العربيّة والحياة الاجتماعيّة الّتي نقلت لنا معنيين الأوّل: سمة من سمات اليهوديّ في ذلك الوقت، والآخر: غدر مروان بن الحكم وتلوّنه؛ لأنّ الصورة الكنائيّة ترتكز «على تمثيل عميق لسياق النصّ، وتتّضح فيها العلاقة بين الدّلالة المباشرة وبين الدّلالة المجاورة لها، وهنا تكمن علاقة اللُّغة بالثقافة الّتي تنطوي على القيم الفكريّة والاجتماعيّة والسلوك الصادر عنها»(٦٨).

المبحث الرابع:
الإيحاء في المجاز.

حظي المجاز بعناية العلماء والباحثين واهتمامهم، فقد أفاضوا القول فيه؛ لكثرة استعمال العرب له في كلامهم، فبه تميّزت اللُّغة عن سائر العلوم؛ لأنّه أساس البلاغة، وينمّ عن فصاحة القول، ومن أجل هذا عُدَّ مفخراً في الكلام(٦٩)، وعنصراً من عناصر الجمال ومكمن قوّة في اللُّغة(٧٠)، وهذا الجمال في المجاز «لا ينبع من الكلمة، بل يستحيل أن ينبع من ذات الكلمة، إذ إنَّ الكلمة لا تكون مجازاً إلّا وهي داخلة ضمن الكلام، ودائرة في إطاره، واعتبرت جزءاً من التأليف والنظم»(٧١)، وهو يُفضي بمعنى الكلمة إلى غير معناها

الأصليّ، وبهذا يُعدّ مظهراً من مظاهر العدول من الدّلالة الأصليّة إلى الإيحائيّة سواء أ بقصد كان أم بغيره[٧٢]، وقالوا فيه «كلّ كلمة جُزْتَ بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعاً، لملاحظة بين ما تجوّز بها إليه، وبين أصلها الّذي وُضعت له في وضع واضعها»[٧٣]، ممّا يشحن اللُّغة بطاقة جديدة ويُضفي أسماء على أشياء ووقائع ليس لها اسم في اللُّغة العادية... إنّه يتجاوز باللُّغة محدوديّة اللُّغة[٧٤].

ويلجأ إليه لتوسّع في اللُّغة وتكثير معاني الألفاظ ليقوّي عامل الإعجاب والمتعة والتأثير في المُتلقّي[٧٥]، بما فيه من تلوين للأفكار، وتوليد للصور وبعث للإيحاء بما هو ملائم لطبيعة المعاني[٧٦]، قال ابن الأثير في ذلك: «وأعجب ما في العبارة المجازية أنّها تنقل السامع عن خلقه الطبيعي في بعض الأحوال حتى أنّه ليسمح بها البخيل ويشجع بها الجبان ويحكم بها الطائش المتسرّع»[٧٧]، مؤكّداً ذلك السيوطيّ بقوله: «إنّ المجاز لا يفيد العلم بالتمام فيحصل دغدغة نفسانيّة»[٧٨].

فالمجاز من أهمّ شعب الإيحاء؛ لأنّ المعنى لا يقدّم فيه مباشرة بل من وسائط يزدوج فيها المعنى، فيكون على المتلقّي أن يتجاوز المعنى الحرفيّ إلى ما يوحي به ويومئ إليه[٧٩]، وهو يعتمد على التكثيف الدّلاليّ الذي يُعمّق المعنى، فإذا كان «أسلوب الحقيقة يقف بالمعنى عند حد معلوم فإنّ المجاز يُضفي على المعنى عمقاً بواسطة المد التخيلي»[٨٠]، ويُقسّم على قسمين: «لغويّ، وعقليّ»، ويُعدّ التركيب المنفذ الأساس في الوصول إلى معنييهما وما يُخفيان من إيحاءات نفسيّة، وينقل ذهن السامع إلى آفاق جديدة، وصور رائعة، ومشاهد

متناسقة[٨١].

ويُقسّم المجاز اللُّغويّ على قسمين أيضاً[٨٢]:

الأوّل: مجاز استعاريّ، ويراد به ما كانت العلاقة بين المعنى الحقيقيّ والمجازيّ مشابهة.

والثاني: مجاز مرسل، وتكون العلاقة فيه بين المعنيين غير المشابهة.

أوّلاً: إيحاء المجاز المرسل.

هو الكلمة المستعملة قصداً في غير معناها الأصلي لملاحظة علاقة غير المشابهة مع قرينة دالّة على عدم إرادة المعنى الأصليّ، وله علاقات كثيرة منها: «السببيّة، والمسببيّة، والحاليّة والمحلّيّة، واللّزوميّة، والملزوميّة وغيرها»[٨٣]، وهو أيضاً «أسلوب من الكلام قوامه الاستغناء عن اللّفظ الأصلي والتعبير عن المعنى بلفظ يدلّ على معنى آخر في أصل اللُّغة، ولكنهما متداعيان مُلتحمان»[٨٤].

ويعدّ ضرباً من ضروب التوسّع في أساليب اللُّغة، وفناً من فنون الإيجاز في القول والتذوّق الفنّيّ ورسم المعالم والعلاقات وتحليلها وتوظيفه الدقيق للألفاظ الموحية، وهو عدول لغويّ لا يراد منه المعنى الحرفيّ بل معانٍ دقيقة مخفيّة، وهذا ما وجدناه جليّاً في خطب أمير المؤمنين (عليه السلام) ومن ذلك ما جاء في قوله مخبراً عن ظهور عبد الملك بن مروان وملكه في الشام ومن ثم العراق: «**فَعَطَفَ عَلَيْهَا عَطْفَ الضَّرُوسِ وَفَرَشَ الأَرْضَ بِالرُّؤوسِ قَدْ فَغَرَتْ فَاغِرَتُهُ وَثَقُلَتْ فِي الأَرْضِ وَطْأَتُهُ**»[٨٥].

انصبّ حديث الإمام على ذكر مروان بن عبد الملك الّذي سيظهر في الشام ويسفك الدماء، وعبّر عن القتلى بلفظة (الرؤوس) مجازاً، والعلاقة بينهما جزئيّة؛ لأنّه عبّر عن الكلّ بجزءٍ منه، والرأس جزء من الجسد، وخصَّ الرؤوس بالوصف؛ لأنّها موضع النحر، ممّا يوحي بشدّة

البطش والتنكيل، والإشارة إلى عالمه الدمويّ، ومعاملة البشر معاملة البهائم، وهذه العلاقة الجزئيّة لها خصوصيّة دلاليّة إذ «ليس كلّ جزء صالحاً للتعبير عن الكل، وإنّما لا بدّ أن يكون له مزيد اختصاص بالمعنى الّذي قصد بالكل»(٨٦).

وفي سياق خطبة يذكر فيها النبي محمد (صلى الله عليه وآله) وعِظة الناس، قال(عليه السلام): «أَلاَ إِنَّ لِكُلِّ دَم ثَائِراً، وَلَكُلِّ حَقٍّ طَالِباً، وَإِنَّ الثَّائِرَ فِي دِمَائِنَا كَالْحَاكِمِ فِي حَقِّ نَفْسِهِ، وَهُوَ اللهُ الَّذِي لاَ يُعْجِزُهُ مَنْ طَلَبَ، وَلاَ يَفُوتُهُ مَنْ هَرَبَ»(٨٧).

في هذه الخطبة تهديد لبني أميّة بأخذ الله وعقابه، فهو لا يعجزه مطلوب، ولا يفوته هارب(٨٨)، وأطلق لفظ "الدم" للقتيل بغير حقّ، وأيضا قوله "في دمائنا"، أي قتلانا، للتأكيد على حرمة تلك الدماء المسفوكة، وأتى بالدم مجازاً عن القتل والقتيل، والعلاقة جزئيّة؛ لأن الدم جزء من القتيل، وهو من أشد المحرمات عند الله، والدم يوحي بالثأر، والتهديد، والوعيد، وهو واضح في الثقافة العربيّة، فاللفظة المراد تفسيرها، أو تأويلها، أو فهمها، تفسّر في إطار مرجعي معيّن، وتُؤوّل في طار ذاتي معيّن، وتفهم في سياق ذاتيّ معيّن أيضاً، وتداول معنى معيّن عن لفظ معيّن، يرتبط بمرجعيته، وأهميّة هذه المرجعيّة بالنسبة للمخيال الجمعيّ(٨٩)، واختيار لفظ الدم هنا له مرجعيته الثقافيّة، ودلالته الإيحائيّة، وتأثيره على المخاطبين وإثارتهم.

ثانيّاً: إيحاء المجاز العقليّ.

هو إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له، لعلاقة بينهما مع وجود قرينة مانعة من الإسناد الحقيقيّ(٩٠)؛ إذ إنّه ينقل المعنى الحقيقيّ إلى معنًى آخر يجعله أقوى تأثيراً في النفس، فهو كنز بلاغيّ،

ومادّة الشعراء والكتّاب في الإبداع والاتّساع في طرق البيان[٩١]، والفرق بينه وبين المجاز المرسل هو أنّ التجوّز في الثاني يكمن في الاسناد الّذي يكون مردّه إلى عقل المتكلّم لا إلى اللُّغة[٩٢]، والمجاز العقليّ لابدّ له من قرينة دالّة على التجوّز، كما المجاز اللُّغويّ، وقد تكون القرينة فيه لفظيّة؛ وذلك إذا كان في سياق التركيب ما يقود دلالته إلى المعنى المجازيّ[٩٣]، ويكون الإسناد المجازيّ إلى سبب الفعل، أو زمانه، أو مكانه، أو مصدره، أو يكون إسناد المبني للفاعل إلى المفعول، والكلام المفاد به خلاف ما عند المتكلّم من الحكم فيه لضرب من التأويل[٩٤].

وهو أيضاً عدول لغويّ في الإسناد (التركيب) لا علاقة له بالمعنى الحرفيّ وظّفه الإمام توظيفاً دقيقاً موحياً بأعمق الدلالات، إذ قال في سياق خطبة في ذكر محمد وأهل بيته (عليهم السلام):

«**الحَمْدُ للهِ النَّاشِرِ فِي الخَلْقِ فَضْلَهُ، وَالبَاسِطِ فِيهِمْ بِالجُودِ يَدَهُ، نَحْمَدُهُ فِي جَمِيعِ أُمُورِهِ، وَنَسْتَعِينُهُ عَلَى رِعَايَةِ حُقُوقِهِ**»[٩٥].

انتقلت لفظة (يد) في قول الإمام (الباسط فيهم بالجود يده) من دلالتها الحقيقية التي تستعمل للجارحة، إلى دلالة مجازيّة، فاليد لها دلالات واسعة، توحي بالقوة، والسيطرة، والنعمة والعطاء، والهبة؛ لأنّها مصدر العطاء، والمنح، والقوة، وهي الوسيلة في كلّ عملٍ، أ خيراً كان أم شراً، تُقدّم العون، وتعين على الصعاب، وهي في الوقت ذاته أداة للشر تأتي بالآثام والموبقات ولكن هنا استعملها الإمام للدّلالة على النعمة والخير، استناداً إلى العقل، من دون التطرّق إلى اليد الحقيقية؛ لأنّ الله سبحانه: ﴿**لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ**﴾ [سورة الشورى: ١١]، ولو كانت اللفظة على حقيقتها لتصورنا

أنّ لله "جل شأنه" يداً، ولكن العقل السليم يرفض هذا التجسيم، والعلاقة هنا سببيّة؛ لأنّ اليد هي سبب الخير، والنعمة، والعطاء، قال البحرانيّ «ويده نعمته مجازاً لتقدّسه تعالى عن الجارحة، وهو من باب اطلاق اسم السبب على المسبّب»(٩٦).

وفي سياق إخبار الإمام عن عبد الملك بن مروان وظهوره بالشام وملكه بعد ذلك العراق، قال: «كَأَنِّي بِهِ قَدْ نَعَقَ بِالشَّامِ وَفَحَصَ بِرَايَاتِهِ فِي ضَوَاحِي كُوفَانَ»(٩٧).

أسند الإمام لفظة (نعق) المختصّ بصوت طائر الغراب لعبد الملك بن مروان مجازاً(٩٨)، وقيل هو صوت الراعي عند زجره لغنمه، ويبدو أنَّ صوت الغراب أنسب لمعنى السياق المنصبّ في بوتقة التحذير من أمر قادم تنبّأ به الإمام (عليه السلام)، والإسناد فيه عقليّ، حامل لدلالات إيحائيّة متوقّدة، عميقة ومشعّة، فالنعيق صوت للغراب؛ اختاره الإمام (عليه السلام) لما يوحي به عند العرب من تشاؤم، إذ إنّه نذير شؤم، وشرّ وبلاء، فاختاره أمير المؤمنين (عليه السلام) محاولة منه لتنبيه وتحذير مبطّن من شرور هذا الشخص، إنّ طرائق تعبير الأديب عن الأفكار، تحمل علامات لغويّة داخل الخطاب، وتحيل هذه العلامات إلى ثقافات ومعارف شتّى، ينبغي للمتلقي أو المؤول الوعي بها؛ لأنّ عدم الوعي بها يُحيلها إلى ركام لغويّ صامت(٩٩).

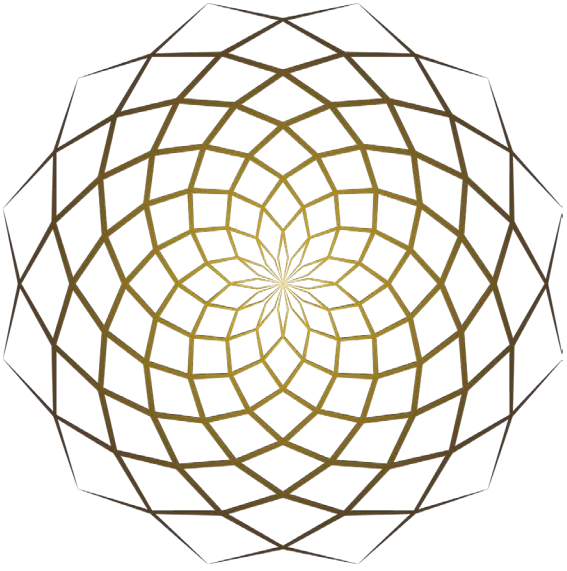
الخاتمة

١. تبيّن أنّ الصورة البيانية هي صورة غنية بالإيحاء والظلال الدلالية، وفيها فضاء رحب للتأويل، وامساك الخفي من الدلالات الهامشية، وكانت في خطب نهج البلاغة قوية الحضور، وشديدة التأثير، ودقيقة التوظيف، لتؤدي

أغراضا متعددة لعل أهمها التأثير في المخاطبين.

٢. أبرز البحث أنَّ الصورة البيانيّة الممثّلة بالتشبيه، والاستعارة، والكناية، صورة موحية ومكتنزة بطاقة تأثيريّة، جماليّة، وتكثيف دلالي غني بالإيحاء، لها تأثير كبير في تصوير المشاهد المتخيّلة، المخيفة أو الجميلة، المفزعة أو المبهجة، وغالباً ما ينتقيها الإمام (عليه السلام) من الحياة الطبيعيّة، ويصوّرها بالصورة المحسوسة؛ لتكون قريبة الفهم، وشديدة التأثير في المخاطب المتصوّر لها؛ لأنّها تكون من بيئته.

٣. كان من وراء الألفاظ المجازيّة -بنوعيه المرسل والعقلي- الّتي استعملها الإمام (عليه السلام) في غير معناها الحقيقيّ معنى إيحائيّ تأثيريّ، إذ غالباً ما كان اختيار المفردة المجازيّة مناسباً للسياق، ولغرض الخطبة، فتأتي محمّلة بشحن إيحائية، وظلال من المعاني التأثيريّة.



الهوامش

(١) الصورة الأدبية في القرآن الكريم، صلاح الدين عبد التوّاب: ٩.

(٢) الصورة الفنية، جابر عصفور: ٣٢٣.

(٣) الصورة الأدبية في شعر ابن الرومي (رسالة دكتوراه)، علي علي صبح، جامعة الأزهر، مصر، ١٩٧٣ م: ١٥٦.

(٤) الصورة الفنية في المفضّليّات: ١/ ٥١.

(٥) يُنْظر: المصدر نفسه: ١/ ٦٧.

(٦) الصورة الفنية في المفضليات: ١/ ٦١، والصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، وحيد صبحي كبابة: ٣١- ٣٢.

(٧) يُنْظر: الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله: ١٦.

(٨) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغيّ والنقديّ، الولي محمد: ١٠٩.

(٩) الصورة الفنيّة، جابر عصفور: ٣٢٦.

(١٠) لسانيات النّصّ مدخل إلى إنسجام الخطاب، محمّد خطابيّ: ٣٢٧.

(١١) بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، صلاح فضل: ٤٧.

(١٢) يُنْظر: الصّورة الأدبيّة في القرآن: ١٩.

(١٣) يُنْظر: البلاغة والأسلوبيّة، محمد عبد المطلب: ٦٥.

(١٤) يُنْظر: العمدة: ١/ ٢٨٦.

(١٥) النكت في إعجاز القرآن: ٨٠.

(١٦) يُنْظر: أسرار البلاغة: ٩٠، ٩١.

(١٧) يُنْظر: سرّ الفصاحة: ٢٤٦.

(١٨) من بلاغة القرآن، أحمد أحمد بدوي: ١٤٧.

(١٩) النكت في إعجاز القرآن: ٨١.

(٢٠) الصورة الأدبيّة في القرآن الكريم، صلاح الدين عبد التواب: ٤٤.

(٢١) نهج البلاغة (الخطبة: ٣٧): ٨١.

(٢٢) شرح نهج البلاغة، البحرانيّ: ٢/ ٢٤٨.

(٢٣) نهج البلاغة (الخطبة: ١٨٦): ٣٠٤.

(٢٤) يُنْظر: شرح نهج البلاغة، البحرانيّ: ٤/ ٧١٤.

(٢٥) علم الأسلوب، صلاح فضل: ٣٢٣- ٣٢٤.

(٢٦) نهج البلاغة (الخطبة: ١٧): ٥٠.

(٢٧) شرح نهج البلاغة، البحرانيّ: ١/ ١٨٩.

(٢٨) يُنْظر: المصدر نفسه.

(٢٩) الصورة البيانيّة عند شعراء السجون في العصر العباسي، عباس علي المصريّ، مجلة جامعة الخليل للبحوث، المجلّد: ٤، العدد: ١، الجامعة العربيّة الأمريكيّة، جنين- فلسطين، ٢٠٠٩، ص: ١٦٨- ١٦٩.

(٣٠) نهج البلاغة (الخطبة: ٢٣): ٥٨.

(٣١) يُنْظر: شرح نهج البلاغة: ٢/ ٢٠٢.

(٣٢) يُنْظر: المصدر نفسه: ٢/ ٢٠٢.

(٣٣) بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل: ١٥٦.

(٣٤) يُنْظر: بلاغة الصورة الفنيّة في الخطاب القصصيّ مقاربة تحليليّة في جماليات الأداء والإيحاء (أطروحة دكتوراه)، نور الدين دحماني، جامعة وهران، الجزائر، ٢٠١١- ٢٠١٢، ص: ٥١.

(٣٥) يُنْظر: التأويل وفائض المعنى: ٨٧، ٨٨.

(٣٦) جواهر البلاغة: ٢٤٨.

(٣٧) النكت ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: ٨٥.

(٣٨) الصورة الاستعارية وجمالياتها في القرآن الكريم (رسالة ماجستير)، سيدي محمد طرشي، جامعة أبي بكر بالقايد، تلمسان، الجزائر، ٢٠٠٥- ٢٠٠٦: ٢٢.

(٣٩) الصورة الاستعارية وجمالياتها في القرآن الكريم (رسالة ماجستير): ٢٦.

(٤٠) المصدر نفسه.

(٤١) يُنْظر: أساليب البيان في القرآن الكريم: ٤٦٤، وإبداع الدّلالة في الشعر الجاهليّ: ١٥١، الاستعارة في القران الكريم، أحمد الحياني: ٢٤١.

(٤٢) الإيحاء البيانيّ في سورة البقرة: لؤي الخالدي، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، العدد: ٣٧، جامعة بابل، ٢٠١٨، ص: ٨.

(٤٣) يُنْظر: أساليب البيان في القرآن: ٦٥٨.

(٤٤) يُنْظر: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: ٢٢٥، ٢٢٦.

(٤٥) يُنْظر: التأويل وفائض المعنى: ٨٧.

(٤٦) المصدر نفسه: ١٢٨.

(٤٧) نهج البلاغة (الخطبة: ٩٤): ١٥٨.

(٤٨) يُنْظر: شرح نهج البلاغة، البحرانيّ: ٢/ ٣٩٤.

(٤٩) نهج البلاغة (خ: ١٠٨): ١٧٩.

(٥٠) شرح نهج البلاغة، البحرانيّ: ٣/ ٤٢٧.

(٥١) الصورة الأدبية في القرآن الكريم: ٥٩.

(٥٢) يُنْظر: الصورة الأدبيّة في القرآن الكريم: ٦٨.

(٥٣) الإيضاح: ٢٤١.

(٥٤) دلائل الإعجاز: ٧٠، ٢٦٢.

(٥٥) الصناعتين: ٢٩٠.

(٥٦) التصوير المجازي والكنائي، صلاح الدين محمّد أحمد: ٢٤٠.

(٥٧) يُنْظر: تجليات الدّلالة الإيحائيّة: ٢٩٧، والبلاغة العربيّة قراءة أخرى: ١٨٧.

(٥٨) في حداثة النصّ الشعريّ، عليّ جعفر العلاق: ٥٥.

(٥٩) يُنْظر: الكناية (محاولة لتطوير الإجراء النقديّ)، أياد عبد الودود عثمان: ٤١، وفاعليّة الكناية في النقد المعاصر (رسالة ماجستير)، أنمار إبراهيم أحمد، جامعة ديالى، كلّيّة التربيّة،

٢٠١١م: ٥٩.

(٦٠) الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني عناصر التشكيل والإبداع: ١٠٤.

(٦١) يُنْظر: جماليات أسلوب الصورة الفنيّة في الأدب العربيّ، فايز الداية: ١٣٤.

(٦٢) أساليب البيان في القرآن الكريم: ٦٩٨، والصورة البيانيّة في الموروث البلاغي، حسن طبل: ١٧٠- ١٧٣- ١٧٤.

(٦٣) نهج البلاغة (الخطبة: ٣٧): ٨١.

(٦٤) شرح نهج البلاغة: ٢/ ٢٤٨.

(٦٥) تطوّر الصورة الفنّيّة في الشعر العربيّ الحديث، نعيم اليافي: ٨٦.

(٦٦) نهج البلاغة (الخطبة: ٧٣): ١١٢.

(٦٧) يُنْظر: شرح نهج البلاغة، البحرانيّ: ٢/ ٣٠٢.

(٦٨) بلاغة الصورة الفنية في الخطاب القصصيّ مقاربة تحليلية في الأداء والإيحاء: ١٧٨.

(٦٩) يُنْظر: العمدة في صناعة الشعر، ابن رشيق: ١/ ٢٦٦.

(٧٠) يُنْظر: تداولية المجاز من خلال سورة الكهف (رسالة ماجستير): يومبعي جميلة، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ٢٠١٤- ٢٠١٥م: ٢٤.

(٧١) أثر النحّاة في البحث البلاغيّ، حسين عبد القادر: ٤٠٣.

(٧٢) يُنْظر: أسلوبيّة الانزياح في النصّ القرآني: أطروحة دكتوراه، أحمد الخرشة، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٨م: ٤٢.

(٧٣) أسرار البلاغة، الجرجانيّ: ٣٥٢.

(٧٤) يُنْظر: صدمة الحداثة، أودنيس: ٢٩٧.

(٧٥) يُنْظر: الجامع الكبير، ابن الأثير: ٢٨، وأساليب البيان في القرآن الكريم: ٣٨٤.

(٧٦) يُنْظر: المجاز وأثره في الدرس اللُّغويّ: ٥٢، والصورة الفنّيّة في المثل القرآنيّ: ١٥٣، والمعنى وظلال المعنى: ١٩٧.

(٧٧) المثل السائر: ١/ ٨٩.

(٧٨) المزهر: ١/ ٣٦١.

(٧٩) الأسلوبيّة مناهج نظريّة ودراسات تطبيقيّة: ٩٥.

(٨٠) التصوير المجازي والكنائيّ: ٢٤.

(٨١) يُنْظر: الصورة الفنيّة في المثل القرآنيّ: ١٥٥.

(٨٢) يُنْظر: الإيضاح: ٢٠٥، وأساليب البيان في القرآن الكريم: ٣٨٧.

(٨٣) الاتّقان، السيوطيّ: ٤٩٤، ويُنْظر: المجاز اللغويّ وأثره في إثراء اللغة العربية (رسالة ماجستير): فريحة محمد جوهر فلمبان، جامعة الملك عبد العزيز، المملكة العربية السعودية، ١٩٨١م، ص: ٥٧.

(٨٤) الصورة البيانيّة عند رواد الشعر السوداني (رسالة دكتوراه): ندى طاهر إبراهيم الإمام،

جامعة أم درمان، السودان، ٢٠١٣ م، ص: ٢٤٦.

(٨٥) نهج البلاغة: (خ: ١٣٧): ٢٢٣.

(٨٦) التصوير المجازي والكنائي: ٢١٠.

(٨٧) نهج البلاغة: (خ: ١٠٥): ١٧٤.

(٨٨) يُنْظر: شرح نهج البلاغة، البحرانيّ: ٣/ ٤١٧.

(٨٩) يُنْظر: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة: ٥٦.

(٩٠) يُنْظر: مفتاح العلوم: ٣٩٣، وأسرار البلاغة: ٣٨٥، والاتّقان: ٤٩٤.

(٩١) يُنْظر: أساليب البيان في القرآن الكريم: ٤٣٩، ٤٤١.

(٩٢) يُنْظر: الصورة البيانية في الموروث البلاغي: ١١١.

(٩٣) يُنْظر: المصدر نفسه: ١١٦.

(٩٤) يُنْظر: مفتاح العلوم: ٣٩٣، وأسرار البلاغة: ٣٨٥، والاتقان: ٤٩٤.

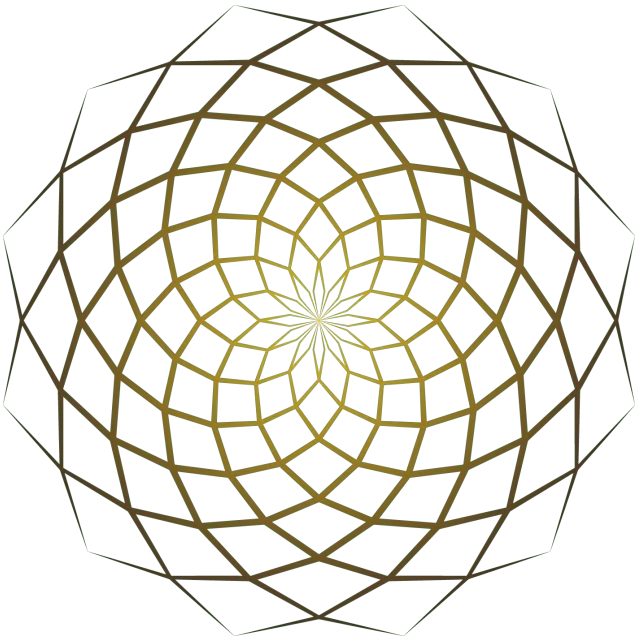
(٩٥) نهج البلاغة: (خ: ١٠٠): ١٦٨.

(٩٦) شرح نهج البلاغة، البحرانيّ: ٣/ ٤٠٨.

(٩٧) نهج البلاغة (الخطبة: ١٣٧): ٢٢٣.

(٩٨) يُنْظر: شرح نهج البلاغة، البحرانيّ: ٣/ ٤٨٦.

(٩٩) يُنْظر: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة: ٧٢.



قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١. إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغويّ أسلوبيّ: الدكتور محمد العبد، الطبعة الأولى، دار المعارف، القاهرة- مصر، ١٩٨٨م.

٢. أساليب البيان في القرآن: السيد جعفر السيد باقر الحسيني، الطبعة الأولى، مؤسسة بوستان، قم- إيران، ١٤٣٠هـ.

٣. الاستعارة في القرآن الكريم أنماطها ودلالاتها البلاغية: أحمد فتحي رمضان الحيّاني، الطبعة الأولى، دار غيداء، عمان- الأردن، ٢٠١٦م.

٤. أسرار البلاغة: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجانيّ (ت: ٤٧١هـ)، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، الطبعة الأولى، دار المدنيّ، جدة- السعودية، ١٩٩١م.

٥. الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع: جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن عمر بن أحمد بن محمد المعروف بالخطيب القزوينيّ (ت: ٧٣٩ هـ)، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ٢٠٠٢ م.

٦. بلاغة الخطاب وعلم النص: الدكتور صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢م، (د. ط).

٧. البلاغة والأسلوبية: الدكتور محمد عبد المطلب، الطبعة الأولى، دار نوبار، القاهرة- مصر، ١٩٩٤م.

٨. تجليات الدِّلالة الإيحائيّة في الخطاب القرآني في ضوء اللسانيات المعاصرة سورة التوبة أنموذجاً: فخرية غريب قادر، عالم الكتاب الحديث، عمان- الأردن، ٢٠١١م.

٩. التّرميز في الفن القصصي العراقي الحديث: صالح هويدي، دار الشؤون الثقافية آفاق عربية، بغداد- العراق، ١٩٨٩.

١٠. التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية: الدكتور عدنان حسين جاسم، الدار العربي للنشر- مصر، (د. ط) و(د. ت).

١١. التصوير المجازي والكنائي تحرير وتحليل: الدكتور صلاح الدين محمد أحمد، الطبعة الأولى مكتبة سعيد رأفت، مصر، ١٩٨٨م.

١٢. تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث: الدكتور نعيم اليافي، تقديم الدكتور محمد جمال طحان، الطبعة الأولى، صفحات، دمشق- سوريا، ٢٠٠٨م.

١٣. ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم للرماني (ت: ٣٨٦هـ) والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، تح: محمد خلف الله والدكتور محمد زغلول سلام، الطبعة الثالثة، دار المعارف، مصر، ١١١٩.

١٤. الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور: أبو الفتح نصر الله بن أبي الكرم محمد

بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني، المعروف بابن الأثير الجزري، الملقّب بضياء الدين (ت: ٦٣٧هـ)، تح: الدكتور مصطفى جواد والدكتور جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، ١٩٥٦م.

١٥. جماليات أسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي دراسة نقدية: الدكتور فايز الداية، الطبعة الثالثة، دار الفكر، دمشق- سوريا، ٢٠١٢م.

١٦. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: السيد أحمد الهاشمي، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، الطبعة الأولى، المكتبة العصرية، بيروت- لبنان، ١٩٩٩م.

١٧. سر الفصاحة: أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي (ت: ٤٦٦ هـ)، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ١٩٨٣ م.

١٨. شرح نهج البلاغة: عبد الحميد بن هبة الله المدائني الشهير بابن أبي الحديد المعتزليّ، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الأولى، دار الكتاب العربي، بغداد- العراق، ٢٠٠٥ م.

١٩. شرح نهج البلاغة: كمال الدين ميثم بن علي بن ميثم البحراني (ت ٦٧٩هـ)، الطبعة الثانية، دار الحبيب، مطبعة العترة، قم- إيران، ١٤٣٠هـ.

٢٠. الصناعتين الكتابة والشعر: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت: ٣٩٥هـ)، الطبعة الأولى، مطبعة محمود بك، الاستانة، ١٣١٩هـ.

٢١. الصورة الأدبية في القرآن الكريم: صلاح الدين عبد التواب، الطبعة الأولى، الشركة المصرية العالمية للنشر لونيجمان، مصر، ١٩٩٥ م.

٢٢. الصورة البيانية في الموروث البلاغي: الدكتور حسن طبل، الطبعة الأولى، مكتبة الإيمان المنصورة- مصر، ٢٠٠٥م.

٢٣. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي: الولي محمد، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ١٩٩٠م.

٢٤. الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: الدكتور جابر عصفور، الطبعة الثالثة المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ١٩٩٢م.

٢٥. الصورة الفنيّة في المثل القرآني دراسة نقدية بلاغية: محمد حسين علي الصغير، دار الرشيد للنشر، سلسلة دراسات (٢٨٨)، العراق، ١٩٨١ م، (د. ط).

٢٦. الصورة الفنية في المفضّليّات أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية: زيد بن محمد بن غانم الجهني، الطبعة الأولى، فهرس مكتبة الملك فهد الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة- المملكة العربية السعودية، ١٤٢٥هـ.

٢٧. الصورة الفنيّة في شعر الطائيين بين الانفعال

والحس: الدكتور وحيد صبحي كبّابه، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق- سوريا، ١٩٩٩م، (د، ط).

٢٨. الصورة والبناء الشعري: الدكتور محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، ١١١٩، (د. ط).

٢٩. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: يحيى بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني (ت: ٧٤٩هـ)، مطبعة المقتطف، مصر، ١٩١٤م.

٣٠. علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: الدكتور صلاح فضل، الطبعة الأولى، دار الشروق، عمان- الأردن، ١٩٩٨م.

٣١. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: أبو الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت: ٤٦٥هـ)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، دار الجبل، بيروت- لبنان، ١٩٨١م.

٣٢. في حداثة النص الشعري دراسة نقدية: د. علي جعفر العلاق، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد- العراق، ١٩٩٠م.

٣٣. الكناية محاولة لتطوير الإجراء النقدي: الدكتور أياد عبد الودود عثمان الحمداني، الطبعة الثانية المطبعة المركزية في جامعة ديالى، العراق، ٢٠١١م.

٣٤. لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة: الدكتور عبد الفتاح أحمد يونس، الطبعة الأولى، ناشرون، بيروت- لبنان، ٢٠١٠م.

٣٥. لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب: الدكتور محمد خطّابيّ، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ١٩٩١م.

٣٦. اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود: عبد الوهاب المسيري، الطبعة الأولى، دار الشروق القاهرة- مصر، ٢٠٠٢م.

٣٧. المجاز وأثره في الدرس اللغوي: محمد بدري عبد الجليل، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان ١٩٨٦م.

٣٨. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: الدكتور عبد الله الطيب، الطبعة الأولى، دار الفكر دمشق- سوريا، ١٩٩٥م.

٣٩. المزهر في علوم اللغة وأنواعها: عبد الرحمن بن أبي بكر جلال الدين السيوطي (ت: ٩١١هـ)، تح: محمد أحمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا- لبنان، ١٩٨٦، (د. ط).

٤٠. مفتاح العلوم: أبو يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمد بن علي السكاكي (ت: ٦٢٦ هـ)، ضبطه وعلق عليه: نعيم زرزور، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ١٩٨٣ م.

٤١. من بلاغة القرآن: الدكتور أحمد أحمد بدوي، نهضة مصر، القاهرة- مصر، ٢٠٠٥م، (د. ط).
٤٢. نظرية التأويل: بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، الطبعة الثانية، الدار البيضاء- المغرب ٢٠٠٦م.
٤٣. نهج البلاغة: خطب ورسائل وحكم أمير المؤمنين علي عليه السلام، جمعه: أبو الحسن محمد الرضي بن الحسن الموسوي (ت: ٤٠٦ هـ)، ضبط نصه وابتكر فهارسه العلمية صبحي الصالح، الطبعة الرابعة، دار الكتاب المصري، القاهرة- مصر، ودار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان ٢٠٠٤ م.
٤٤. نهج البلاغة: محمد بن الحسين بن موسى الشريف الرضي، شرح: محمد عبدة، تح: فاتن محمد خليل اللبون، الطبعة الأولى، مؤسسة التأريخ العربي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧ م.

الرسائل والأطاريح:

٤٥. أسلوبية الانزياح في النص القرآني: أحمد غالب النوري الخرشة، أطروحة دكتوراه، جامعة مؤتة الأردن، ٢٠٠٨م.
٤٦. بلاغة الصورة الفنية في الخطاب القصصي مقاربة تحليلية في الأداء والإيحاء: نور الدين دحماني، أُطروحة دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، ٢٠١٢م.
٤٧. تداولية المجاز من خلال سورة الكهف: يومبعي جميلة، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ٢٠١٤ م- ٢٠١٥ م.
٤٨. التكثيف الدلالي في شعر عثمان لوصيف ديوان "لعينيك هذا الفيض" أنموذجاً: قوش إمان رسالة ماجستير، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية- الجزائر، ٢٠١٦م.
٤٩. الصورة الأدبية في شعر ابن الرومي: علي علي صبح، أُطروحة دكتوراه، جامعة الأزهر، مصر، ١٩٧٣م.
٥٠. الصورة الاستعارية وجمالياتها في القرآن الكريم: سيدي محمد طرشي، رسالة ماجستير، جامعة أبي بكر بالقايد، تلمسان- الجزائر، ٢٠٠٥م- ٢٠٠٦م.
٥١. الصورة البيانية في المِدحة النبوية عند حسان بن ثابت الأنصاري: حميد قبايلي، رسالة ماجستير جامعة منتوري- قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٤م.
٥٢. الصورة الشعرية في شعر ابن القيسراني عناصر التشكيل والإبداع: حسام تحسين ياسين سلمان رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس- فلسطين، ٢٠١١م.
٥٣. الصورة الفنية عند رواد الشعر السوداني: ندى طاهر إبراهيم الإمام، أُطروحة دكتوراه، جامعة أم درمان، السودان، ٢٠١٣م.
٥٤. الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف: لزهر فارس، رسالة ماجستير، جامعة منتوري- قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٥م.
٥٥. فاعلية الكناية في النقد المعاصر: أنمار إبراهيم أحمد، رسالة ماجستير، جامعة ديالى،

العراق ٢٠١١م.

٥٦. المجاز اللغوي وأثره في إثراء اللغة العربية: فريحة محمد جوهر فلمبان، رسالة ماجستير، جامعة الملك عبد العزيز، المملكة العربية السعودية، ١٩٨١م.

البحوث المنشورة:

٥٧. الاتصال اللساني بين البلاغة والتداولية: سامية بن يامنة، مجلة دراسات أدبية، جامعة مستغانم الجزائر، ٢٠٠٨ م.

٥٨. الإيحاء البياني في سورة البقرة: لؤي سمير مهدي الخالدي، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والانسانية، العدد: ٣٧، جامعة بابل، شباط ٢٠١٨ م.

٥٩. الصورة البيانية عند شعراء السجون في العصر العباسي: عباس علي المصري، مجلة جامعة الخليل للبحوث، المجلد: ٤، العدد: ١، الجامعة العربية الأمريكية، جنين- فلسطين، ٢٠٠٩م.