١٧

# توظيف الصورة التشبيهية والاستعارية في روايات شاكر نوري

فاطمة فيصل عبد الرضا

أ.د. أحمد عبد الجبار فاضل

الجامعة العراقية

كلية التربية للبنات

قسم اللغة العربية/ الأدب

## أولًا : الصورة التشبيهية

تعدّ الصورة التشبيهية إحدى الأساليب البيانية، التي تظهر خلالها قدرة الكاتب وبراعته في فن التصوير؛ فهي تعكس تجربته وبعده الخيالي، اللذان يسهمان في تشكيلها ،كما تظهر غزارة معجمه اللغوي الخاص الذي يشكل رافدًا مهمًا من روافد تشكيل الصور, فهو المنبع الذي يمده بالكلمات، التي تجعله يتفنن في رسم الصورة غاية التفنن وتميزه عن غيره من الكتاب، كما تمنحه القدرة على عقد الصلة بين شيئين، يتماثلان في بعض الوجوه, ويتغايران في أخرى, وأنَّ لكل واحد منهما نظامه

❖ **مفهوم التشبيه واهميته**

يمثل التشبيه ركيزة مهمة من ركائز التصوير البياني, وأحد أصوله حتى وصف بأنّه عقد مماثلة بين شيئين, أو أشياء لاشتراكهما في معنى ما, فيعرفه السكاكي (٦٢٦هـ) " أنّ التشبيه مستدع طرفين مشبهًا ومشبهًا به, واشتركا بينهما من وجه وافترقا من آخر مثل أن يشتركا في الحقيقة ويختلفا في الصفة او بالعكس[٢].

كما ارتبط المفهوم اللغوي للتشبيه بالتمثيل ويقصد به "الشَبه والشَّبيه المثلُ والجمعُ أمثال وأشْبَه الشيءُ بشيءٍ ماثلُه ..... والتشبيه التمثيل"[٣].

ويعنى **(بالمماثلة)** العملية التي يكون بمقتضاها الطرف الأول مماثلاً للطرف الثاني، ومكافئا له على نحو معين، بغض النظر عن وجود شبه موضوعي بينهما أو انعدامه، وإنّ أهم ما يميز علاقة المماثلة كونها قادرة على تغطية التغاير القائم بين طرفي التشبيه[٤]، إذ صنفت بأنّها "عملية تصويرية قائمة بين كيانين تفظي إلى الحكم بالنسبة بينهما "[٥].

أمّا اصطلاحًا؛ فقد تعددت مفاهيم التشبيه عند البلاغيين القدامى واختلفت تعريفاته لفظًا, إذ صاغ كل منهم المقصود بأسلوبه؛ إلّا أنّهم أجمعوا على مفهوم عند السكاكي (ت ٦٢٦هـ) والذي أشرت إليه سابقًا, وعرّفه شرّاح التلخيص ومنهم القيرواني (٧٩٢هـ) : "الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى"[٦].

فقد حدد من خلال تعريفه طرفي التشبيه وبيان نوع الوجه الجامع بينهما، ثم جاء بعده القزويني (ت ٧٩٣هـ) محاولا إيجاز التعريف قائلًا هو" الدلالة على مشاركة أمر لآخر في المعنى"[٧]

فالمعنى هو الرابط بين طرفي التشبيه وظل مفهوم التشبيه عند البلاغيين القدامى يدور في نطاق حدود المعنى اللغوي، والذي يحمل فحوى المماثلة في حد التشبيه, ومفهوم التشبيه عند البلاغيين المحدثين العرب, فقد عرفه بسيوني عبد الفتاح بأنّه "الحاق أمر بأمر في صفة مشتركة بينهما أداة ملفوظة أو ملحوظة لغرض يقصده, فأجزاء التشبيه أربعة المشبه والمشبه به ووجوه الشبه وأداة التشبيه, بالإضافة إلى الغرض الذي يرمي إليه المتكلم بعقد التشبيه, فلابد لكل تشبيه من غرض يقصده المتكلم ويرمي إلى تحقيقه"[٨]، إذ أشار إلى بيان أركانه وتحديد طبيعة الأداة الرابطة بين طرفيه، ووجودها من حيث الظهور والغياب، والوقوف على اهمية الغرض من عقد التشبيه, في حين يرى د.جابر عصفور " أنّ التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما, أو اشتراكهما في صفة, أو حالة, أو مجموعة من الصفات, أو الأحوال, وهذه العلاقة تستند إلى المشابهة الحسية وقد تستند إلى مشابهة في الحكم والمقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين دون أن يكون من الضروري أن يشترك في الهيئة المادة أو في الحيز من الصفات المحسوسة"[٩]، فالعلاقة القائمة بين الطرفين قد تكون قائمة على المقارنة، وأنّ هذا الارتباط يأتي على شكل صورة حسية، أو قد يأتي على شكل صورة مجردة عقلية، والتي يكون فيها التشبيه خارجا عن المألوف مشكلة بذلك انزياحا لغويا يقصد منه أحداث الطرافة الذي تنتج عن طريق التخيل أو التمثيل[١٠]، ثم يقوم التمثيل بدوره في اعادة انتاج الواقع وادراكه وتأويله والتعامل معه والتعبير عنه[١١].

تطور مفهوم التشبيه وأخذ يرتبط بالجوانب العاطفية والنفسية والوجدانية[١٢]، وأصبح ينظر إليه على أنّه: " لمح صلة بين أمرين من حيث وقعهما النفسي وبه يوضح الفنان شعوره نحو شيء ما حتى اصبح واضحا وضوحا وجدانيا حتى يحس السامع بما أحس المتكلم به فهو ليس دلالة مجرد ولكنه دلالة فنية"[١٣]، إذ أصبح للتشبيه دور كبير في إحداث الأثر في النفس, وأنّ كل عنصر من عناصره بات يخاطب الوجدان، في حين أنّ إيضاح المعنى فيه صار مرتبطًا وممزوجًا بالشعور الإنساني، فضلًا عن أنّ المقارنة بين طرفيه خرجت عن النمطية التقليدية، بوصفها مماثلة أو مقارنة بالصفات والأحوال, وإنّما أخذ وجه الشبه فيه يرتبط ويمتزج بالإحساس والشعور بين الطرفين فيصبح ،حينئذ مبنيا على ما تلمحه النفس من اشتراك بعض الأشياء بوصف خاص يربط بينها[١٤].

بعدها جاءت الدراسات الأسلوبية في منتصف القرن الماضي، لتسلط الضوء على الصيغة الجمالية المكونة للتشبيه داخل النص الأدبي بصورة عامة، والسردي على وجه الخصوص ساعية للكشف عن جوانب جديدة تتضح خلالها البنى الأسلوبية للسرد، والتي يكون التشبيه جزءًا منها، فقد اصبح يمثل على المستوى الاجرائي أهم الآليات الأسلوبية، التي يجري عليها الانزياح لما يحدثه من ربط بين الأشياء المتباعدة، فضلًا عن قدرته على تحقيق الأثر الجمالي في النص، من خلال استعمال المبدع للتشبيه بوصفه أحد التقانات التي تساعد على إقامة علاقات جديدة بين عناصر المشابهة[١٥]، إذ عرف من منطلق أسلوبي بأنّه "إلحاق دال بدال آخر بواسطة أداة الجامع بينهما

لا يصل حد المطابقة"[١٦]، وأنّ هذا الالحاق القائم بين الدوال هو الذي يعمل على التقريب بينهما ويكون واقعا ضمن المستوى المكتوب، فيؤدي بدوره الى خلق حالات جديدة تكون على هيئة صور فنية ناتجة عنهما تحمل بعدًا تصويريًا[١٧].

إنّ صميم الانزياح الذي يحدثه التشبيه في الصورة يتولد من خلال خروجه عن المألوف، والعادة وانتحاءه نحو الاغراب، ووقوعه على ما يندر ،وعلى غير ما يألفه المتلقي, فيثير بذلك انتباه القارئ، ويوقعه في الدهشة والمفاجأة المتولدة عن تلك الاثارة، فيدعوه لأعمال تجربته ودربته والسعي من أجل الوقوف على ماهيته واستقراءه [١٨].

كما أنّ الأثر الذي تتركه الصورة التشبيهية لدى المتلقي إنّما هي نابعة من قدرة الكاتب في خلق أفكار يجمع من خلالها بين ثنائيات لا يتخيل الربط بينهما, وهنا يكمن جوهر التشبيه فمن خلال تلك الثنائيات، يصبح النص دلالة فنية ذات ثراء فني زاخر بمختلف ألوان الجمال، والابداع المتولد عن أسلوب التناسق اللغوي الذي يخضع لقصدية المؤلف، والذي ينتج عنه صياغات جديدة ذات بعد فني جمالي[١٩]، فيصح بذلك التشبيه من أنسب المحاور الممكنة للاقتراب من طبيعة النص السردي الروائي، والكشف عن وظيفته التخيلية، فمن خلاله يتم وصف الظواهر سواء كانت مادية أم معنوية، تتمثل بمقاربة شيء بآخر، مما يهدف إلى تحقيق أسلوبية تثري النص وتحدد رؤيته، إذ يقوم بتشخيص حالة معرفية أو شعورية، ومحاولة رصد أبعادها بدقة[٢٠].

وتؤدي الصورة التشبيهية وظيفتين أساسيين في النص الروائي هما(**الإيحاء والإيجاز**) مما دفع المبدعين إلى توظيفها في نصوصهم، باتخاذها مكونًا سحريًا يضاف إلى مكونات النص السردي، لقدرتها على منح الفضاء الفكري للكاتب سعة غير محدودة؛ كونها لا تخضع لقوالب معينة وضوابط تحكم طرق استعمالها؛ لأنّ المبدع كالحرفي في صياغته التعابير الناتجة عن خبرته الفنية وفكره الخلّاق[٢١]، فضلًا عن أنّ تشكيلها في السياق الروائي يستند إلى "جزئين يذكران صراحة, وتأويلًا؛ ولأنّ حذف أسلوبيًا أحدهما فقد يعد موجوداً من جهة المعنى" [٢٢].

### ❖ توظيف الصورة التشبيهية في الروايات

إنّ لغة الرواية التي تكون البنية التشبيهية جزءًا منها تشكل أثرًا أسلوبيًا داخل النص، سواء أكانت صياغته مألوفة أم غريبة؛ لكن يشترط أن يكون ورودها منسجمًا مع طبيعة السياق اللغوي الذي تنطلق منه، وقدرتها في حمل البعد الدلالي العميق سواء أكان هذا البعد إيحائي أم تقريبي، ويتحدد ذلك بدرجة تأثيره في المتلقي ودوره في خلق تأويلات متعددة, وتنشأ بلاغة التشبيه من أنّه انتقال من الشيء نفسه إلى شيء طريف يشبهه, وكلما كان الانتقال بعيدًا, وقليل الحضور بالبال أو ممتزجًا بقليل أو أكثر من الخيال كان الشبه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها[٢٣].

شكّلت الصورة التشبيهية حضورا مميزا وفعالا، في روايات شاكر نوري المختارة إذا استطاع أن يوظفها بين خيوط نسيجه الروائي لتنطلق إلى فضاءات أوسع وتندمج مع مكونات النص الرئيسة

من (شخصيات وحدث وحوار وزمان ومكان)، لتؤدي وظيفتها في النص الروائي من خلال وصف الشخصيات، وتصوير مجريات سير الأحداث واشتباكها، والتي تتولد من أفعال الشخصيات وصراعها داخل الرواية مع حضور الزمان والمكان، ثم تتجلى تلك الصورة وتطرح إلى المتلقي عن طريق أساليب البلاغة والصورة, والوصف والحوار، لتعكس لنا الواقع بتجلياته الاجتماعية والتاريخية، والذي يحاول الروائي إعادة تشكيلها على وفق رؤيته، فالتشبيه "في كل عصوره عنصر مهمته تجديد فلسفة الكاتب او المبدع اذ تتحول الصورة التشبيهية إلى معانقة نفسية فيها المبدع ما تحور من مشاعر تحت ركام الذهن وسطحية المنطق" [٢٤].

حاول شاكر نوري من خلال صوره التشبيهية الخروج عن المألوف، في الصياغة سعيًا من منه إلى شد القارئ الى عوالمه، وجعله أكثر إحساسًا بكوامنها النفسية، وسلوكياتها التي تتجسد عن طريق الصورة، كما يحفزه على الانتقال معه إلى افق أبعد, إذ إنّ الرؤية الشعرية للنص الروائي تتعاضد مع المضمون من أجل أن يؤسس نصًا مفتوحًا قابلًا للتأويل[٢٥]، كما وظّف الصورة التشبيهية بوصفها أداة جمالية جعلها تضفي روحًا على النص الروائي، والارتقاء به إلى أعلى مستويات الإبداع، فقد اكتسبت الصورة التشبيهية أهميتها من أهمية التجربة الروائية. احتل التشبيه المرتبة الأولى من بين الصور البيانية التي وظفها نوري في رواياته, كما تعددت وتنوعت الصور التشبيهية في رواياته **(نافذة العنكبوت – نزوة الموتى – خاتون بغداد)** عبر تشكيل صوري متنوع وحيوي، فبعض الصور جاءت مشكلة للصورة مع الأداة ووجه الشبه، وبعضها جاءت مطرحة للأداة، والاخرى قد تستغني عن وجه الشبه فتقوى، تاركة للقارئ عمق التأويل، فالروائي وظف التشبيه توظيفا خاصًا وجعله مؤثرًا وفعالًا في رسم الصورة، عاكسا بذلك تجربته الحياتية.

وقد تباينت اللغة الشعرية للروايات، والمتمثلة بالأساليب البيانية وأهمها التشبيه بكل أنماطه وأنواعه، ولوفرة الصور التشبيهية وترددها وابتعادًا عن التكرار، اعتمدنا في اختيارنا للنصوص, التركيز على أنواع التشبيه التي شكل وجودها بعدًا جماليًا بارزًا داخل النص الروائي، والأخذ ببعض النماذج وإجراء التحليل التركيبي لها, فمن أنواع التشبيه التي وردت كالتشبيه المفرد والمتعدد والتمثيلي:

**أولًا : التشبيه المفرد**

ويراد بالصورة التشبيهية المفردة التي يكون فيها الوصف المشترك محققًا في شيء واحد[٢٦], وينظر إليه أهل العلم بأنّه أول درجات التشبيه وهو ما كان طرفاه مفردين وقد تحقق هذا النوع من التشبيه بصيغ متعددة باعتبار الأداة ووجه شبه, إذ تم تقسيمها تبعاً لاجتماعها وافتراقهما على:

أ – **التشبيه المرسل المجمل** :– وهو ما ذكرت فيه الاداة وحذف وجه شبه[٢٧]، وورد هذا النوع من التشبيه في رواية **(نزوة الموتى)** مثل قوله : "**من بعيد لاح شبح مدينتي مثل كثبان رملية هائجة... وتراءى لي القوس الكبير الذي ينتصب عند مدخل المدينة الذي ظهر كمقصلة تشتهي أكل الرؤوس التي تمر تحتها**"[٢٨].

وفي النصين نجد التشبيه قد حذف وجه الشبه منهما, إذ يشبه في النص موجودات المدينة كالأشباح التي بدت مثل كثبان رملية, ثم يشبه القوس الدّال عليها والذي انتصب في مدخلها بالمقصلة التي شخصها عن طريق التشبيه والاستعارة بالمفترس يأكل الرؤوس التي تحتها.

كما وظّف الروائي صورته التشبيهية بشكل يصور من خلاله حجم المعاناة التي كانت تعيشه العائلة العراقية في ظل الحرب، فقد حرمت من ابسط الحقوق، إذ جاءت الصورة ضمن أسلوب السرد الواصف على لسان الراوي : "**كان صيفًا حارًا جمعنا في ردهة واسعة ثبتت امي صناديق مستطيلة مليئة بالشوك على نوافذها الأربع لكي تبرد الهواء الذي كان يهب على شكل عاصفة سوداء/٤٦**"[٢٩]، ورد التشبيه في المقطوعة (كان يهب على شكل عاصفة سوداء) فالتشبيه مرسل ذكرت أداته وهي اسم التشبيه (شكل)، مجمل حيث حذف وجه الشبه فقد شبه (هبوب الهواء) متخللًا نوافذ البيت حاملًا معه ذرات الغبار الكثيفة، ترافقه حرارة تعصف وجوههم (كهبوب العاصفة السوداء) التي تحجب ضوء الشمس، والتي تمنع الرؤية لشدة غبارها التي تدمر كل شيء تمر به، يؤول وجه الشبه بدوي الصوت وانعدام الرؤية وشدة الحرارة، نلحظ ان الروائي استعان في صورته التشبيهية بالطبيعة الحية (الهواء والعاصفة) ثم قرن العاصفة بصفة السواد ليرمز لنا الى ما يحمله الهواء، من دلالة كئيبة وحزن, فدلالة اللون لها اهمية بالغة في العملية الوصفية[٣٠]؛ لما يحمله من دلالات ترتبط بالحالة الشعورية واختلاجات النفس الإنسانية, كما نلحظ أنّ الروائي ابتدأ الصورة بالفعل(كان) وهو فعل يقترن بإشارة واضحة تدل على الماضي، ويدل ذلك على أنّ الوصف وقع ضمن تقنية الاسترجاع بالعودة بالزمن الى الوراء من أجل أن يصور لنا حجم المعاناة ،وسواد الحياة وبؤسها التي كانت تعيشه العوائل العراقية في ظل الحرب، إلى الدرجة التي أصبحوا فيها يستعينون بالأشواك، تلك النبات الصحراوية من أجل أن يستنشقوا هواء صافيا غير ملوث بدخان القنابل والانفجارات, فالفكرة التصويرية دائمًا عند الراوي قائمة على التحول سواء التحول الذي يصيب الشخصيات أو المكان, فقد وردت التشبيهات المفردة في رسم شخصية البطل والحدث الدرامي, فنرى التطور في تلك الشخصية نتيجة التأثيرات المجتمعة المحيطة.

وفي صورة أخرى يوظف (شاكر نوري) الصورة التشبيهية المفردة محاولاً التركيز على البعد النفسي، والذي جاء عبر اسلوب الوصف عن طريق الرؤية كما في قوله: "**وجه أمي.. كان يتمنى كأي طفل نزق أن تنام معهما على سرير الزوجية/٢٢, كأنّ الدماء جفت في عروقه/٢٢, هذه الليلة انفجرت مثل فقاعة صابون هشة/٢٥**"[٣١], فكان التركيز على شخصيتين الأم والزوجة," **وهذا النمط من الوصف يركز فيه الواصف وهو في حالة ثبات على شخصية واحدة أو أكثر لكنها تتخصص في مكان واحد لا تتعداه حيث ما تقوم به من حركات محاولة تقديم صورة مقربة تظهر ملامحها وتصرفاتها**"[٣٢]، ومن هذا النموذج "**ورآها تقف كالعمود الجامد تصلي و تبتهل له, وما أن رفعت رأسها عن السجادة الصغيرة حتى ارتمى عليها يقبل رأسها, ويدها, ثم انفجر ببكاء**

**عارم وصلني كالنحيب في تلك الليلة الاكثر ظلاما/٨٥**"[٣٣]، ورد تشبيه في قوله (تقف كالعمود الجامد) إذ ربط بين دال العمود وما يستدعيه من صلابة وخشونة وقوة وثبات، مع وقوفها الذي وصفه بالجمود وعدم الحركة وكأنها تستمد قوتها وصلابتها من السماء، فقد زادت تلك الصفة المعنى عمقا وقوة وهنا تتضح بلاغة التشبيه: " **من أنه ينتقل بك من الشيء نفسه الى شيء طريف يشبهه أو صورة بارعة تمثله**"[٣٤].

ثم يتابع الوصف ليعطي بعدا مغايرا لتلك الصورة, إذ يصور الأم وهي تنهار أمام ولدها العاجز وهو يقبل يدها فيأخذها البكاء العارم، اذ شبه بكائهم(بالنحيب) الذي هو اعلى درجات البكاء وأشدها ألم وحرقة في النفس والذي يصاحبه تقطع في الانفاس لتخترق بذلك جدران الغرفة، وينتشر في جميع ارجاء المنزل. نلحظ أنّ الروائي جمع في صورته بين وصفين جعل البعد النفسي الركيزة الأساس التي قامت عليه صورته التشبيهية, إذ صور الأم في صورتها الاولى مثالا للقوة والصلابة ،وفي الثانية اثبت خلالها أنّ تلك القوة ما هي الا قوة ظاهرية، تخفي خلفها انهيار عظيم، فقد جمع بين القوة والضعف في زمان ومكان واحد وفي شخصية واحدة, ثم يصف الراوي البطل عبد الرحمن "**كأنما يوغلان في ممرات مظلمة/٢٣, وكأنّه قائد مهزوم, كشيخ واهن يتكئ على عصا/٢٧, وهو يتكوّر كطفل كسيح في حجرها الدافئ/٣٨**"[٣٥], نجد وصف الشخصية المنفردة مع إرهاصاتها وملامحها الخارجية والداخلية ونظرة الاستلاب وانطفاء البهجة.

كما لجأ الروائي للتشبيه المرسل المجمل في روايته **(نزوة الموتى)** في تشكيل صوره التشبيهية، والتي جاءت عبر اسلوب الحوار المنولوج الداخلي للراوي "**دخلت كلمات امين المكتبة اعماقي كالنصل القاتل ولم ارَ هذا الحي بعيني لما صدقت أمين المكتبة/١٠٥**" [٣٦]. فقد شبه الروائي وقع تلك الكلمات على الابن المغترب كوقع السيف القاتل ألما وضراوة إذ بدأ صورته بالفعل(دخلت)، والتي عبر من خلال هذا الفعل، أن دخول تلك الكلمات وما تحمله من البؤس واليأس والشقاء وما كانوا يعانون منه أهل ذلك الحي، وخاصة أرامل الحرب، صور تلك الكلمات وهي تدخل الى مسمعه كضربات السيف القاتلة، وثم استعارة لفظة (اعماقي) دلالة على توغل اثر تلك الكلمات في نفسه ،حتى تسربت الى كل جزء من جسده ،وجعلته يشعر بانه يصارع الموت وهو على قيد الحياة، فكأن صدى تلك الكلمات كضربات السيف تشق اذنه وجسده، ونرى في أنموذج آخر وبعد وصول هذا الابن الغريب من بلاد الغربة اصطدم بمدينته التي عبر عنها الراوي بتشبيهات قاحلة ومؤلمة تحمل تحت طياتها مرجعيات مخيفة في قوله :" **من بعيد لاح شبح مدينتي مثل كثبان رملية هائجة, وتراءى لي القوس الكبير الذي ينتصب عند مدخل المدينة كمقصلة تشتهي أكل الرؤوس التي تمر تحتها/٤٥**"[٣٧] حتى بدت هذه التشبيهات تحمل دلالة الوجع والهلع والاستلاب بسوداويتها.

وضمن انموذج آخر" **يدي اليسرى عثرت على ورقة البرقية التي في قعر جيبي القيت عليها نظرة لا مبالية كورتها مثل حبة صغيرة وقذفتها في صندوق القمامة الموجودة في الممر الضيق/١١٩**"[٣٨], وظّف الروائي صورته ضمن اسلوب الحوار المباشر الذي يوجه إلى القارئ أو القارئة ففي مقطوعة**(كورتها مثل حبة صغيرة)** يصور لنا الروائي انتهاء قيمته برقية الأم من خلال تصغيرها الى حبة صغيرة انتهى دورها وصار مصيرها القمامة, مع توجه الابن الى وطنه لكن تفتت البرقية ورميها يحمل دلالات السأم التي تعتري الابن.

كما ورد هذا النوع من التشبيه ضمن لصورة تشبيهية ساخرة جاءت عبر اسلوب السرد على لسان الراوي عن طريق الرؤية, وهذا النوع من الوصف يتتبع من خلاله حركة الواصف وموقعه بالنسبة للشيء الموصوف[٣٩] "**تناهت إلى سمعي كله مقبرة, معتقدًا بأنّ جميع المسافرين جاؤوا مثلي لنقل رفات موتاهم/٤٥, أصبح هذا الوادي أشبه بالمستنقعات التي تنقل الأمراض/٦٥, كنت أعرف أنّ زليخة وسلطانة امتصتا رحيق أبي كفراشتين نزقتين/٧٩،استرخيت على الكرسي الخشبي قبالة النافذة ارصد نظراتي الى الجرافات التي لا زالت تزحف كالثيران على اسوار المقبرة كان صوت أمي يأتي كالريح الخفيفة/٢١٢**"[٤٠]، شبه حركة الجرافات بحركة الثيران، فالصورة اعتمدت على تشابه الحركة بين الجرافات والثيران فقط دون صفات أخرى : "**العلاقة التي تربط بينهما [المشبه والمشبه به] هي علاقة مقارنة أساساً وليست علاقة اتحاد أو تفاعل**"[٤١]، وهذا الأمر أي المشاركة بصفة واحدة من خصائص التشبيه أي المشاركة من حيث المقاربة وليس المطابقة الكلية، ثم ربط بينها بالفعل المضارع (تزحف) الذي يأتي في العملية الوصفية ليوضح الحدث الذي يحصل في تلك اللحظة، والتي كان يراقبه عبر النافذة ثم اعطى الجرافات الجماد صفة الحياة وصور تقدمها على سور المقبرة، وهجومها اشبه بزحف الثيران التي تسحق كل شيء بأقدامها، إذ عقد الروائي بين صورتين حسيتين بأداة تشبيه (الكاف) ليرسم صورة ذهنية يصور خلالها الجماد كائنًا حيًا يسحق ويدمر كل شيء كالحيوانات من غير أن يبالي بقدسية المقبرة ومن فيها، فعلى الرغم من بساطة التشبيه إلا إنّه يحمل بعداً دلاليًا عميقًا ساخرًا من تلك السلطات التي لا تراعي الموت والموتى أمام تحقيق رغباتها .

وفي رواية **(خاتون بغداد)** ورد التشبيه المجمل المرسل ضمن أسلوب الوصف لرجال العشائر العراقيين لتحذير السيد بيرسي كوكس ومخوفةً له في قول المس بيل : "**لا نعرف متى يهدؤون كالحملان الوديعة, ولا متى يهيجون كالثيران الوحشية, إن تمرَّدَوا أرواحهم يشبه فيضان نهرَيهم الخالدين دجلة والفرات/٢١**"[٤٢], فالصورة التشبيهية باعث نفسي على الخوف والهلع بمفرداتها الرابطة بين المشبه (الشيوخ) وبين المشبه به (الحملان, الثيران) واصفًا ذلك التمرد بصورة تشبيهية مفعمة بالتمرد والقوة والامتداد والخصب, في تشبيههم بنهري دجلة والفرات وهما من مكامن الطبيعة

ورموزها في العراق, حتى كأنّ امتداد تمرّدهم بامتداد نهريهم من الشمال إلى الجنوب ومن الشرق إلى الغرب.

كما ورد أيضاً على لسان العراقيين إذ جاء التشبيه الحسي في الوصف لمكامن الجسد وأنوثته من الذين كانوا ينظرون الى(الميس بيل) بأعجاب وهم يصفوها بقولهم " **انها مثل قصبة يا جماعة لم تكن مغرية، في نظرهم/١٢**"[٤٣] يصور نوري في هذا المقطع قوام خاتون بغداد ورشاقة جسدها, فقد شبهها بالقصبة طولا ونحافة ورقة, وفي وصف آخر لها في صورة تشبيهية أخرى "**تبدو مثل أحدى المحاربات الفارسيات اللاتي جئن على صهوة جواد جئنا عبر الحدود/١٣**"[٤٤]، إذ وردت صورته تشبيهية في أسلوب الحوار الذي كان يدور بين العراقيين، فلم تكن جميلة في أعينهم بل كانت صورتها في اعينهم تتسم بالقوة, إذ شبهها الروائي بالمحاربات قوة وبسالة فكأنها محاربة قادمة من أجل قضاء مهمة غامضة، قاطعة بذلك المسافات من اجل هدف محدد تسعى الى تحقيقه، اذ اعطى الروائي من خلال صورته في وصف خاتون بغداد تلك الشخصية التي اتسمت بالجمال والعزم والإصرار، فقد جمعت هيئتها الخارجية بين الجمال والهيبة، وفي انموذج آخر يصور العراقيين ولا سيّما شيوخ العشائر والمثقفين والأفندية المتمسكين بقيمهم وعاداتهم حتى في شرب الشاي أو الحامض وتقديمه للإنجليزية, إذ يقول عن خلطة العراقيين :"**نحن مثل الشاي السيلاني, مثل خلطة التاريخ, نحن نتنفس التراجيديا/١٦**"[٤٥] كناية عن الحزن الذي يخيم عليهم بين مطرقة الانجليز وسندان الدولة العثمانية.

وضمن أنموذج آخر وردت فيه الصورة التشبهية, والتي جاءت في أسلوب السرد على لسان المس بيل قائلة "**وبعد القيلولة تناولت استكانة شاي مع الملك وبدأنا بالجري على الحصان وتظهر امامنا التلال الفارسية كالغيوم المعلقة** /٢٦٥" [٤٦]، ففي هذه الصورة يشبه لنا الروائي في صورة جمالية أخاذة (التلال الفارسية كالغيوم المعلقة)، فقد وظف صورته التشبيهية في وصف المكان ، إذ شبه (التلال) (بالغيوم المعلقة) صورة حسية بأخرى حسية يعقد بينهما مقارنة لتخلق صورة ذهنية يتشكل خلالها روعة الوصف وجماله، وهو يصور تلك التلال في تراصفها واشكالها القببية ولونها الذهبي (بالغيوم) المتراصفة التي يتخللها ضوء الشمس عاكساً لونا ذهبيا كلون الرمال, مثلت هذه الصورة الواقع الذي استحاله وصيره خيالا. وهنا يكمن ابداع الروائي في رسم الصورة بحالتها الحسية الذهنية المدركة، التي تخلق تفاعلا شعوريا معها من قبل المتلقي. وهذا ما استشعرته (الميس بيل) وهي تصف جمال الصحراء وتلالها الذهبية فالصورة توحي بأجواء الطبيعة كما أنّ وجه الشبه يؤول بالارتفاع والتراصف جنبا الى جنب وهو الوجه الجامع بين التلال والغيوم, كما يستقصي الوصف أيضا بتراجيديا مؤلمة للاحتلال في قوله :"**يرفعون رؤوسهم بخيلاء وكبرياء, وكأنّهم يراهنون على تاريخهم الذي أفل وضاع, يلتقون تحت نصب الحرية كالغرباء/٥٧**"[٤٧].

فالنظرة المعاصرة للتشبيه تمام التماثل أو التطابق والتجانس بين الطرفين, وإنّما تقيم التماثل طبقًا للإدراك الداخلي لحركة الأشياء وانفعال الراوي بها, وهذه الانفعالية توجد بين التغاير والتماثل في علاقة التشبيه, فالمشبه قد ينفتح على الحقل الدلالي للمشبه به[٤٨], فينتفع من أوجه الشبه, وأوجه الاختلاف معًا, فلا تقف الصورة في تشكيلها على أوجه المقاربة والتوسط بالخيوط الحسية الجامعة بين أطراف التشبيه, كما هي الحال في النص الأخير.

ب. **التشبيه المؤكد المفصل:** ونعني بهذا النوع من التشبيه ما كان مضمر الأداة، "وهو ما ذكر فيه وجهه" [٤٩], أي ذكر فيه وجه الشبه.

وقد ورد هذا النوع في رواية **(نزوة الموتى)** في قول الراوي : " **القطار ...ذلك الحيوان الذي لا يكلّ عن حملنا إلى أطول المسافات دون كلل ، يتغذى على الفحم الحجري، ويلتهم الفراغ/٤٠**" [٥٠].

ورد هذا النوع من التشبيه في اسلوب الحوار(المونولوج الداخلي) للشخصية الرئيسية واصفاً القطار (المشبه) بالحيوان : المشبه به، والملاحظة أنّ الاداة مضمرة، إذ يؤول وجه الشبه بالقدرة على حمل الأثقال والتنقل بها من مكان إلى آخر دون كلل إذ ربط الروائي بين طرفين أحدهما جماد(القطار) بـ(الحيوان) في محاولة من بالتقريب بين الصورتين من خلال إضفاء الروح على الجماد واعطائه صفة الحياة فجعله كائن حي من خلال استعماله للأفعال (يلتهم، يتغذى) فكما الحيوان يستعمل لنقل الاشخاص والأغراض من مكان لآخر فالقطار كذلك يحمل المسافرين والأغراض من الشمال للجنوب والعكس كذلك دون كلل أو ملل.

كما جاءت صورة تشبيهية أخرى وفي الاسلوب ذاته في حوار متخيل للراوي يصور لنا من خلاله (نوري) البعد النفسي للابن وهو يناجي والده المتوفى في قوله : " **انت أبي ومصباح النور الذي أهتدي به/٢٠٢**" [٥١].

إذ يوظف الروائي صورته التشبيهية في تشبيه (الأب) بـ(مصباح النور) محاولاً استعمال التشبيه المؤكد فيها لأجل التقريب بين الطرفين كأنهما لحمة واحدة ثم يجعل التشبيه مفصلاً يذكر خلاله وجه الشبه (الاهتداء) فالأبناء بحاجة إلى الآباء لأنهم الهداة الى الطريق القويم، إذ يمثل الأب النور الهادي في حياة ابنائه فلا غنى لأحد عن النور، كما ليس للابن غنى عن الأب، إذ يحاول الروائي تسليط الضوء على هذه الحقيقة، أي أهمية وجود الوالدين في حياة اولادهم مهما كبر الاولاد واستقلوا في حياتهم فهم بحاجة للآباء.

وفي صورة أخرى يؤكد (نوري) على أهمية (الأب) في إشارة منه الى تسليط الضوء على البعد الاجتماعي الأسري واهميته، اذ وظف ذلك في اسلوب الحوار (المنولوج الداخلي) للسارد وهو يصف حالته النفسية وخوفه وشعوره بفقدان الحماية وعدم الارتياح والأمان والطمأنينة التي ذهبت مع موت أبيه بقوله : " **ليس ثمة أوراق تحمي الاشجار، وليس ثمة أب يحميني/٢٠٣**"[٥٢].

تعبر الصورة عن حالة اليأس والعوز التي تعتري الأبن وهو يشعر بحاجة ملحة إلى أبيه المتوفى الذي كان يشكل له الأمان والحماية، إذ شبه الروائي (الأب) بـ(الأوراق) التي تحمي الاشجار، فقد استعان بالطبيعة الحية في تقريب صورته التشبيهية، ثم يضفي على تلك الاوراق صفة القوة التي تمكنها من حماية الأشجار، إذ يجعل قوة الأشجار مستمدة من قوة وحماية الأوراق لها من كل شيء، فهي كالأب الذي يحمي أبنائه من كل الاخطار التي تحيطهم ، حيث مثلت الأوراق الأمان للأشجار كالأب الذي رمز له الروائي وصوره مصدراً للأمان والطمأنينة لأولاده.

إنّ صورة التشبيه التي استدعاها الروائي قد افاد بها من ناحيتين، الناحية الجمالية اولاً والناحية المعنوية ثانياً، أي ان الروائي قد افاد من خصائص التشبيه في إيصال المعنى للمتلقي بوعاء أكثر جمالاً، وأكثر اثراً في النفس من الطريقة المباشرة.

**ج-التشبيه البليغ**

وهو التشبيه الذي "حذف منه وجه الشبه والأداة وهو من أبلغ انواع التشبيه لأنه يجعل من المشبه والمشبه به لحمة واحد لا تنفصل وغياب الاداة ووجه الشبه يفتح الابواب أمام الذهن للتطلع إلى استكشاف جميع الصفات الممكنة بين الطرفين وسمي بليغاً لما فيه من المبالغة في اعتبار المشبه عين المشبه به"[٥٣], فضلًا عن استخدام المبالغة فيه, بسبب من الحذف فيه, ويأتي بصيغ متعددة كالمبتدأ والخبر , والمفعول المطلق, وجملة الحال, والإضافة, وتكمن بلاغته في الحذف بين المشبه والمشبه به والعمل على ربط هويتها وإلقاء النظر على نقطة الاتصال بينهما, إذ تنصهر المسافة بين المشبه والمشبه به.

توسم الراوي بالتشبيه البليغ؛ لأنه وسيلة يعبر من خلالها عن صوره التشبيهية في رواياته ، فمن النماذج الواردة لهذا النوع من التشبيه في رواية **(نافذة العنكبوت)** ، قول الروائي : "**فمنذ أعوام طويلة أصبحت الحرب افقنا الوحيد نستبدل فيه الخنادق الترابية بخنادق رملية، و حرب الثمانية أعوام بحرب الاثنين والاربعين يوماً من حرب إلى أخرى/١٦٠**"[٥٤]، استعمل الكاتب تقنية الاسترجاع في رسم ملامح الصورة التشبيهية باستخدام التشبيه البليغ إذ شبه الحرب بالأفق، إذ أصبحت حياتهم عبارة عن حرب فهم ينتقلون من حرب لأخرى، مع تغاير المدة الزمنية والمسميات فقط، فغياب الأداة ووجه الشبه جعل التشبيه أكثر جمالاً وتعبيراً عن واقع العراق المأساوي على لسان شخصيات من الرواية ذاتها.

وفي صورة أخرى وظف فيها الروائي التشبيه البليغ، والتي وردت في اسلوب السرد الروائي الواصف: " **ولم يكن بطن شيرين المتزايد في الانتفاخ الا واحة من هذه الحيرة أكبر متاهة تواجهها/٩٧**"[٥٥]، تحاول الصورة التشبيهية الكشف عن الملامح الجسدية لشيرين في لحظة استباق واستشراق للمستقبل, فالسارد وصف لنا جزء من الجانب المادي لها، من خلال تشبيه، (بطن) شيرين بـ٠المشبه

به (الواحة)، ووجه الشبه يؤول بالاتساع والشكل الدائري، فالجنين في بطن شيرين وهو ينبض بالحياة كالواحة الخضراء وسط الصحراء فنلاحظ أن صورة التشبيه البليغ قد قربت بين عنصرين بعيدين كل البعد وهو ما وصفه ابن رشيق : "إنما حسن التشبيه أن يقرب بين البعيدين حتى تصير بينهما مناسبة واشتراك" [٥٦]، فالروائي قد وظف العناصر البعيدة في صورة تشبيه من أجل زيادة البعد الجمالي في الصورة، كذلك استخدم الروائي الفعل(تزداد)، من أجل اعطاء طابع الاستمرارية التي تستمر بها الحيرة وتزداد كما تزداد بطن شيرين بالاتساع, وقوله في جملة اسمية بليغة معرفًا بالخيانة "**الخيانة ثمالة بشرية نحاول التخلص منها عبثًا/٥٤, المحرمات نزوة من نزوات الآلهة/٥٧**"[٥٧] فأوجز الدلالة وأثرى المعنى.

ويأتي التشبيه البليغ أيضاً في رواية (نزوة الموتى) في اسلوب الحوار الذي دار بين الراوي، وحفار القبور يحاول الروائي من خلال هذا الحوار أن يصف لنا المكان في قوله : "**المدينة كلها أصبحت مقبرة فمال الفرق بين هذه المقبرة والمقبرة الجديدة، ثم تنهد بحزن قائلاً، الفرق الوحيد هو الاسم لم يعد الموت يفزعنا يا أستاذ/٥٤**" [٥٨].

نلاحظ الروائي يعمد لتوظيف التشبيه البليغ في قوله: "**المدينة كلها اصبحت مقبرة**"، حيث شبه المدينة بالمقبرة نازعاً منها كل ما يمت للحياة بصلة فالمقبرة، شحنها الروائي بدلالات رمزية موحية فهي المكان المعادي الذي تنتهي به رحلة الانسان الحياتية، فنلحظ أن الروائي قد حذف وجه الشبه والأداة في صياغته للصورة، فالروائي أراد أن يبين للقارئ مقدار البؤس والحزن الذي خيم على المدينة فقام باستدعاء الصورة من أجل ايضاح المعنى وإزالة الغموض وهو ما يقوم به التشبيه[٥٩]، وفي حقيقة الأمر يعد هذا النوع من أسمى انواع التشبيه لهذا أطلق عليه أهل الاختصاص بالتشبيه البليغ لاشتماله على دعوى الاتحاد بين الطرفين، وعلى دعوى عموم الاشتراك بينهما أيضاً [٦٠].

ومن رواية **(نزوة الموتى)** في تشبيه شخصية الابن ورسم ملامحه من البليغ باستعمال المفعول المطلق قائلًا :"**وجدتُ نفسي واقفًا أمام المرآة...وقفة المأخوذ أمام نفسي/١٢, كيف عرف هذا التمساح العتيق.../١٦**، وهو تشبيه بالجملة الاسمية (المبتدأ والخبر) وقوله :" **أكانوا يريدونني أن أصبح مثل أبي, ورقة في غصن, غصنًا في شجرة؟ فحين يموتون البشر يصبحون ملائكة/٢٣**" وكذلك يعكس فلسفته في الحياة قائلًا : "**من هو البطل ومن هو الكلب, اصبحوا عبارة عن نثار من عظام وتراب/٥٦, إنّ الموت مرآة تعكس ما تأتي به الحياة من إيماءات عقيمة /٥٧**"[٦١].

أمّا رواية **(خاتون بغداد)** فهي الاخرى تضمنت التشبيه البليغ نحو قول الروائي: "**هل هي أحدى حور العين التي ضلت طريقها إلينا/١٣**"[٦٢]، في وصف جمال المس بيل يقوم الروائي في توظيف التشبيه البليغ ، وهو أكثر أنواع التشبيه أثراً من حيث البلاغة[٦٣]، فقد أراد الروائي وصف جمالها بشيء من المبالغة فعمد لرسم هذه الصورة بواسطة التشبيه البليغ، والصورة تعتمد على العقل في إدراك ابعادها ، فحور العين لم يشاهدهم أحد بل جاء لها ذكر في القرآن الكريم فهي من الشخصيات

الغيبية التي وردت في القرآن، وقد عمد الروائي لأسلوب آخر وهو الاستفهام المجازي إذ أخرجه الروائي من غرضه الاصلي الى غرض آخر هو التعجب في سياق التشبيه البليغ.

وفي صورة أخرى "**التاريخ عجلة عرجاء/٢٥٣**"[٦٤], فالروائي يشبه التاريخ وهو الطرف العقلي في هذه الصورة التشبيهية، وقد قرنها بركن آخر وهو ركن حسي (العجلة)، وقد اضاف لها صفة العرجاء، دلالة عدم السير بصورة صحيحة وهو يحمل دلالة كنائية أيضًا كونه مزوّر وغير حقيقي في كثير من الأحداث التاريخية البطيئة حتى في سيرها, فهذا السرد الروائي وصف به الكاتب التاريخ وهو اشارة للزمن السيء الذي خيم على بغداد لحقب طويلة وفي فترات متعاقبة دون تغيير حالها, بل دائما كانت تمر بوضع سيء وكان التاريخ لا يتحرك بل ابقاها على البؤس دائما, ومن ثم مجموعة من التشبيهات البليغة كانت من الوفرة بصيغة المبتدأ والخبر كون الجملة الاسمية تحمل دلالات الاستقرار والثبات ويبتدأ بها الكلام, وماهيات الأشياء, فأحيا النص بالحسية المفرطة ومنحهُ نسخة الحي المتجدد.

**ثانيًا- التشبيه المتعدد**

وهو التشبيه الذي يتعدد فيه الطرفان أو أحدهما فقط [٦٥]، وفي هذا النوع من التشبيه يكون الطرفان متعددين وليس مفردين وقد ورد هذا النوع من التشبيه في رواية **(نافذة العنكبوت)** في قول الراوي : "**إنها مجرد لحظة كوجه الجنين المنتظر ، لغز، طلسم، طوطم، ملامح مجهولة أخرى/٩٢**"[٦٦].

يعمد الروائي في هذه الصورة الى تكثيف أحد طرفي التشبيه وهو المشبه به إذ وصفه بأنه ( وجه جنين، لغز، طلسم، طوطم)، وهذه التشبيهات التي تعطي صفة الغموض وعدم الوضوح والقدرة على التنبؤ بماهيتها والتي اعتمد على تكثيفها، وقد وظف نوع من التشبيه المتعدد المسمى بتشبيه الجمع، أي قام بتعديد المشبهات بها دون المشبه[٦٧]، فهذه التعدد في المشبهات بها يضفي على الصورة خصوصية إذ جعلها التكثيف أكثر تأثيراً وهي بالوقت ذاته لحظات مجهولة لا يمكن التنبؤ بها أبداً. وفي صورة أخرى يعمد بها الروائي لتوظيف التشبيه المتعدد في قوله : " **أوراق أشبه ما تكون بوصية خليط من نثر وشعر، ومسرح، ورسومات ابتدائية الوجود، وأجساد تحاول لفظ آلامها إلى الخارج/١٦٧** " [٦٨]. في هذه الصورة التي وصف بها الروائي وصية عبد الرحمن العاجز ، إذ كثف المشبهات بها مما يدل على مدى الاضطراب الذي كان يعشيه هذ الاخ العاجز في حياته حتى حملت وصيته أشكال متنوعة ومتعددة كلها توضح صورة نهائية هي ايصال رسالة غير مباشرة بأدوات متعددة توضح مدى ألمه ومعاناته لعلها تكون وسيلة للتخفيف عنه، كما شبه الروائي وصيته بهذه التشبيهات المتعددة التي تدور في الاطار الفني الادبي ليشير الى روح عبدالرحمن ذلك الشاب الجندي الشاعر والمسرحي، الذي حرم حق العيش بحياة كريمة شانه شان الكثير من الشباب الذي تزهو لهم الحياة بكل ما فيها من جمال وطموح وعيش كريم بسبب الحروب البائسة التي تقتل كل شيء جميل.

ومثل هذه الصورة المركبة من جملة متعددة كثيرة في رواياته وهذه الكثرة تعلل بسبب من استقصاء الراوي صورة الوصف السردي والذي يعلق في فمه, فنجد الصور تتعالق مع بعضها مما لا يمكن فصله أو انفصامه, وكأنّها تنعقد في عناقيد لتوحي بالوصف السردي المتكامل الشخصية, أو مكان, أو نوازع نفسية مونولوجية, كما هي الحال في قوله حول غرفة العناكب الشريرة, "**وما زالت العناكب, كأنّها انقلبت إلى ألدّ أعدائنا, تصنع بيوتها الواهية بكبرياء وثقة دون أن تعرف بأنّ ضربة جنين عابثة, قادرة على تمزيقها وتحطيمها, وإنهاء إمبراطوريتها الهشة الجبارة/٩٦**"[٦٩], إذ يشبه العناكب بالعدو اللدود, تشبيه مفرد, بمتعدد (العدو) وصفاته المركبة المتعددة وإشارة إلى قوله تعالى :﴿ **وَإِنَّ أَوْهَنَ ٱلْبُيُوتِ لَبَيْتُ ٱلْعَنكَبُوتِۚ** ﴾(سورة العنكبوت :٤١), فهي صانعة امبراطورية (جبارة وهشة) في ثنائية ضدية موحية, ولها أهمية بالغة في ثراء النص وبناءه الداخلي, إذ يسعى الروائي إلى مجاوزة الصيغ التمثيلية المألوفة للوقائع والمواقف والأفكار "**وإلى تشكيل نظام صوري تتجانس داخله الدوال الروائية في تشخيص المعنى, وفي الإحالة على نسق منسجم من الإدراك الذهني**"[٧٠] كونها مبنية على التخييل والتأويل في الآن ذاته.

أمّا فيما يخص رواية( **نزوة الموتى** )؛ فقد جاءت الصورة التشبيهية بتوظيف التشبيه المتعدد في قوله : " **كان إنشادها اشبه بصرخة طائر، صرخة ثاقبة، متكررة، ملحة ترتفع الى الله بضراعة/٤٧**"[٧١], في هذه الصورة يصف الروائي عزف الجوقة الموسيقية العسكرية في القطار على لسان الابن المغترب : فالتشبيه المتعدد اضفى قوة ايحائية خاصة، فهذه المعزوفة تشبه الصرخة التي يطلقها الطائر الذي يصرخ من خطر أو غيره طالبا العون، وهي صرخة متكررة ،فقد شبه الجنود أعضاء الفرقة الموسيقية وكأنهم طيور ينتقلون من مكان الى آخر، وعن طريق معزوفاتهم واناشيدهم يبتهلون الى الله للخلاص من آتون الحرب، ولكنهم اشبه بالطائر الذي يصرخ طالبا العون والنجدة ولا يوجد احد يفقه صراخه، وقد استعمل الروائي مفردة (صراخ) ولم يقل (غناء) طائر لإعطاء المعنى بعدا عميقا يجرد خلاله تلك الأناشيد، والموسيقى من أي جمال فني ويصورها وكأنها صراخ استغاثة وإنقاذ..

أمّا في رواية (**خاتون بغداد**) في قوله : " **هكذا يبدوا الكعب العالي عل شكل خنجر أو وتد/١٣**" [٧٢], ففي هذه الصور التشبيهية يعمد الروائي لتعدد المشبه به مع ترك المشبه به مفردًا وهو حذاء المس بيل، فالخنجر والوتد لهما دلالات مختلفة، وهذا التقارب بواسطة التشبيه أراد به الروائي تبيان أثر هذا المنظر فالخنجر دلالة على ما يفعل في قلوب المعجبين، والوتد هو الذي يرفع الخيمة اي انه قد رفع كعبها كالخيمة، فالتشبيه المتعدد قد فتح ابواب التأويل على مصراعيها فاسح المجال للمتلقي أن يؤل الصور كما يريد.

وفي صورة تشبيهية متعددة أخرى : " **كنت أحلم بمنزل من نوع آخر شيء يشبه الجنائن المعلقة على نهر دجلة او فيلا مغطاة بالبساتين او كوخاً في الصحراء محاطاً بالخيم والجمال/٢٠**" [٧٣].

يعمد الروائي الى توظيف اسلوب الوصف السردي للمس بيل, إذ وصف على لسانها المكان الذي كانت تحلم أن تسكن فيه والذي كانت ترسمه في مخيلتها ضمن نمط التشبيه المتعدد فعبر عن المنزل (المشبه) الاسم الرابط بين الطرفين (شبه)، وقد عدد المشبه به هي (الجنائن المعلقة)، فيلا مغطاة في البساتين، كوخاً محاطًا بالخيم والجمال، فقد تعدد المشبه به في مقابل المشبه في اسلوب وصفي جمالي جمع من خلاله ثلاث أماكن (نهر دجلة والبساتين، الصحراء) وكأنها تريد منزلاً يحوي كل العراق مع اخفاء وجه الشبه ليترك الصورة تأخذ المتلقي الى تأويل ورسم صورة المنزل الذي تريده، استطاع نوري ان يلامس اتجاهين مختلفين في صورته التشبيهية تاركا تأويلها بحبكة للمتلقي ،فهذا التصوير لاماكن مختلفة جمعت المياه والصحراء والأشجار النظرة لم يكن وصفا اعتباطيا؛ لأن هذه الصورة تشير الى العراق من شماله الى جنوبه، فمن يرى ان المس بيل جاسوسة إنكليزية يؤول صورته التشبيهية الى انها تريد ان تأخذ العراق كله، اما الجانب الاخر الذي يرى ان المس بيل قدمت إنجازات كبيرة للعراق بعيدا عن كونها سكرتيرة المندوب السامي في بناءها للمكتبة الوطنية والمتحف وغيرها يستشعر من صورته انها احبت هذا البلد، لدرجة أصبحت تحلم ان يكون لها بيت يضم العراق كله من شماله الى جنوبه ببساتينه وانهاره وصحاريه، وكأنها تريد ان تحتضن هذا البلد الجميل وتريد العيش في كنفه، والتي أصبحت تشعر بانها جزء منه ،كما تشير الى البعد الإنساني للمس بيل بوصفها فتاة احبت هذا البلد بعيدا عن وظيفتها السياسية، وهذا التأويل يتفق مع اراء الروائي وافكاره والتي نلحظها في اشاراته المتعددة لخاتون بغداد وما حققته من انجاز حضاري للبلد اثناء تواجدها في العراق.

ويقول في رواية **(خاتون بغداد)** أيضا وهو يصف ليل بغداد الطويل ودجلته والمغادرين هذا البلد وشدّة تعلقهم به :"**لا أريد أن أخاطبك, كأمي, يا عزيزتي فلورنس, أتعرفين ليل بغداد الطويل؟ هواء دجلة, هو جزء من عطر الجنة يفوح من حديقة منزلي, لماذا أتشبث بهذه المدينة, ...أتراجع وأنا أقرأ عن روحها الخالدة, كطائر الفينيق الذي ينهض في كل مرّة, عابقةُ الأنوف بعطرها, بشرٌ بأثواب حريرية قادوا عجلة الحضارة ذات يوم / ٢٥٤**"[٧٤], إذ يتعدد كل من المشبه والمشبه به ويأتي المشبه مفردًا, إذ تتعدد صور المشبه به في وصف دجلة المشبه المفرد بمشبهات (عطر الجنة, يفوح, كطائر الفينيق, عابقة الأنوف, بعطرها, وبشرها بأثواب حريرية), ومن ثم لم تخطئ البلاغة القديمة في جعل الكمال وتمام الصفة في المشبه به والذي غالبًا يكون أكثر كمالًا, بينما النقص في المشبه ما عدا (التشبيه المعكوس).

**ثالثًا: التشبيه المركب: التشبيه التمثيلي**

ومن التشبيه المركب التمثيل "وهو ما وجهه منتزع من متعدد"[٧٥], أو هو التشبيه الذي يكون وجه الشبه فيه مركبًا أو صورة منتزعة من أمور متعددة[٧٦], والذي ينتزع منه وجه الشبه من جملة من

الكلام, أو ماضي حكم الجملة, وتحتاج في استنباطه إلى نظر وتأويل[٧٧], كونه غير حقيقي مبني على التأويل وليس التخييل.

وبتصاعد الأحداث في الرواية نجد هذا النوع من التشبيه في مواضع عديدة فقد ورد في رواية **(نافذة العنكبوت)** وضمن اسلوب الوصف السارد وهو يصف لنا حركة عبد الرحمن "**أخذ الحرّ يزداد انتهى طراوة حتى اختفى عبد الرحمن في حجرته المظلمة طامراً رأسه في جسده مثل حلزون مذعور امام مكيف الهواء البارد, كي لا يختنق بزكام الربيع, الذي يظهر ويتلاشى مثل مرض مزمن يبعثه هبوب أدنى ريح لينتشر في جسده حبيبات حمراء ناعمة, لا مرئية, تأكل مسام جلده ولا تهدأ ولو نشب فيها أظفاره/٦١**"[٧٨].

يستخدم الروائي أداة التشبيه (مثل) في صورته التشبيهية ويوظفها توظيفًا فنيًا فاعلًا فالمشبه والمشبه به حسيان، والصورة انبثاقيه تأملية تشبيهية، اذ يشبه جلوس عبد الرحمن والتوائه حول نفسه بالحلزون الرخو الضعيف الذي يختبئ في قوقعته الملتوية، إذ استعمل الفعلين (اختبأ وطامراً) اللذان جعلا الصورة مؤثرة ومعبرة تعكس الحالة النفسية لعبد الرحمن، ومقدار الذعر الذي ان انتابه والذي جعله يختفي عن الانظار في غرفته، ويأخذ في جلوسه وضع الحلزون في الالتواء، الشدة والذعر والخوف الذي اصابه بسبب هروبه من الخدمة العسكرية، وعدم التحاقه بجبهات القتال، وتخوفه من فرق الاعدام التي تبطش بالمخالفين عن الالتحاق بالحرب. فعلى الرغم من شدة الحرب الضارية ;الا ان خوفه كان اشد ضراوة عليه من تلك الحرب . جعله يلتف حول نفسه غير مبالي ببرودة مكيف الهواء. يقوم الوصف بإظهار ما يعانيه البطل من تأزم في حالته النفسية من توتر واضطراب انعكس على فعله الخارجي واظهار ما في باطن الشخصية من صراعات كما استعار لفظة (طمر) دليلا على اختفاء الرأس عن طريق الالتواء والتكور في الجلوس في هذا الوصف انما "هو وصف المتصل لاستكشاف بواطن الشخصيات والموحي للنفس وخواطر الذهن" [٧٩], مما يوحي بتأثره في الفصول كالصيف والربيع فهو يستقصي عبر وجه الشبه وصورة المشبه به مرض الحساسية الذي يؤثر فيه وفي جسده, وعبر عن ذلك بكثرة الجمل المتسلسلة لوصف حالته بدقة في سياق واحد, فيكون التشبيه من جمل مترابطة يتركب منها, مراعيًا الترتيب فلا يقدم جملة على غيرها, لاختلال الوصف الدقيق.

وفي نموذج آخر يرد التشبيه التمثيلي من النص" **كابوس اكبر من رأسه بل حتى اكبر من الغرفة يمتد على الكون هائما مثل بحار تفيض بالسفن وتغرق الحيتان/١٣**"[٨٠]، اذ جاءت الصورة ضمن اسلوب السرد الواصف للراوي. ففي هذه المقطوعة يشبه الروائي القلق والهاجس الذي يعيشه عبدالرحمن المتمثل (بالكابوس) ويشبهه (بالبحار) الهائجة, اذ اعطاه صفة الامتداد والاتساع كما استعمل صيغة افعل التفضيل في لفظة (اكبر) وكررها للمبالغة وكأنه يرتفع هيجانا ويفيض من راسه كما تفيض البحار. فالجملة الفعلية ساهمت في رسم هذه اللوحة من خلال توظيفه للأفعال

المضارعة (ويمتد تفيض وتقلب) فقد اعطت بعدا حركيا متناميا، وان كثرة استعمال الروائي للفعل والحركة للتركيز على حياة عبد الرحمن وما صاحبها من قلق نفسي وشعور بالغبن وقسوة الدهر، وكل هذه جعلت الصورة متحركة على الدوام وغير ثابتة. فقد شبه صورة عقلية بأخرى حسية، اذ يقارن بين الهاجس والبحر ليولد من خلال هذا التقارب صورة ذهنية تثير التعجب والدهشة لدى القارئ فقد تثير استغراب القارئ وتساؤله جملة (وتغرق الحيتان) فتحدث الدهشة فكيف تغرق الحيتان وموطنها البحار؟ اذ تعمق الجملة دلالة التشبيه وتزيده عمقا وتأثيراً فالحيتان تحتاج الى التنفس كالإنسان. فالروائي يريد تصوير هذا العجز وامتداده ، الى درجة أوصلت عبدالرحمن الى الاختناق والموت، فالعجز الذي كان يعني منه كالمياه التي تتسع لتملأ الارض والسماء حتى لا يعود للحيتان متسعا للتنفس، استطاع الروائي ان يخلق لنا من خلال الصورة التشبيهية صورة ذهنية ترسم لنا الازمة النفسية التي يعاني منها عبدالرحمن.

ويأتي التشبيه في رواية **(نزوة الموتى)** معبرًا عن حدث وصول البرقية التي كانت سببا رئيسا في عودة الابن المغترب لبلده، فقد جاءت في اسلوب السرد واستطاع الروائي من خلالها تقديم صورة فنية يصف خلالها البرقية التي وصلت من العراق الى فرنسا قاطعة تلك المسافة " **وقعت البرقية على بلاط شقتي كما تقع من سقفها. الغامض فراشه رمادية اللون. تقطع المليمتر الأخير/١١**"[٨١].

شبه البرقية ووقوعها على الارض بالفراشة التي تفقد الحياة وتسقط على الأرض لافظة أنفاسها الأخيرة، بعد أن قطعت شوطًا طويلًا في الطيران، فوجه الشبه بين الصورتين الحسيتين الخفة والتأرجح في السقوط فقد أعطى الجماد البرقية الحياة وصورها، كأنها تطير قاطعة تلك مسافات وصولا إليه. ثم وصف الفراشة بالرمادية اللون، فقد وظف الروائي اللون الرمادي ذلك اللون المزيج بين اللونين الأبيض والأسود، دلالة وتعبيرًا منه عن التوجس والخيفة من فحوى الرسالة وما تحمله من خير أو شر، يصور لنا الروائي حالة الترقب والحذر التي انتابته من البرقية.

وفي نموذج آخر "**برقية أمي مثل حصان جامح ينطلق بي الى مكان مجهول وناء صوتي يحثني وسط صخب هذا العالم الى قلع جذوري لم المس انا مجرد ورقة برقية زرقاء قادرة على قلع هذه الغرسة /٢٤**"[٨٢]، وظف الروائي التشبيه توظيفًا خاصًا وجعله فعالًا ومؤثرًا في رسم صورته, إذ استطاع ان يرسم لنا صورة حية. بينت لتعكس صورة حركية، تمثلت بتشبيه صورة حسية بأخرى وعقد مقارنة ذهنية بين الصورتين بواسطة اسم التشبيه (مثل) أي شبه البرقية بالحصان سرعة وشراسة وقوة، وهي تحاول أن تقتلعه من غربته التي طالما شعر بأن جذوره رسخت فيها، ولكن وما أن قرأ تلك الكلمات، حتى الهبت قلبه بالحنين الى بلده الذي أصبح مجهولا عنه بعد غياب طويل، فقد جاء التشبيه ضمن أسلوب الوصف.

وفي انموذج آخر عبر صورة تشبيهية أخرى وضمن أسلوب الوصف الوارد على لسان الراوي في قوله :" **أغمضت الخاتون عينها في فراشها وأمرها السكون والهدوء وعيناها تبرقان في الظلام كعيني قط متردد/٣٤٦**"[٨٣].. ففي المقطوعة(عيناها تبرقان في الظلام كعيني قط متردد) سعى الروائي إلى تشكيل صورته من خلال التركيز على العين. بوصفها دالاً جماليا, إذ أصبحت مركز الصورة ومحورها فقد اتخذها الروائي؛ بوصفها تمثل جزءا جميلا من جسد المرأة ثم اضاف لها الفعل (تبرقان) دلالة على سعة العين وحدية النظر وهي تلمع وتتلألأ في الظلام. يصور جمال عيني المس بيل تصويرا قائما على المقابلة بين صورتين, إذ شبه عيناها بعيني القط ثم استعار لفظة (متردد) دلالة على عدم الاطمئنان والراحة والقدرة على النوم والتأرجح بين النوم واليقظة كالقط الذي يخشى النوم في ليلة ظلماء حذرا وترقب من الآخرين, فقد شكلتا الصورة تشبيهية تشبيها متكاملا اراد بها الروائي التعبير عن ذلك الجمال الحسي للخاتون، وهي نائمة في فراشها مشوبة بالقلق والترقب وعدم الارتياح.

قال الراوي :"**أصغِ إلى ثرثرات النسوة, المتصاعدة, المتعالية, كاهتزازات الرنين الممزوج بالهمسات المكبوتة, التي تفوح منها رائحة مجتمع سرّي من ساحرات يضعن عبد الرحمن وشيرين في محرقة أحاديثهن**"[٨٤], إذ يستعمل تراسل الحواس في (تفوح الرائحة من الهمسات المكبوتة) الصورة الحركية (اهتزازات الرنين), والشمية في (تفوح), والبصرية في (محرقة الأحاديث) عبر الإيحائية والرموز السحرية, وإحالات خفية[٨٥].

ومن التشبيهات الأخرى التي وردت ضمن أسلوب الحوار الداخلي المتعلق بحديث النفس مع ذاتها للمس بيل وهي تصف لنا الصحراء من خلال توظيف الراوي لتقنية الاسترجاع وهي تصف الجمال التي تسير في الصحراء ومع هدوء الليل قالوا " **لي انها تسير في صمت الكواكب التي تزين السماء بمصابيح التي تشعل وتنطفئ بالمشيئة الربانية العليا الثريا في صفحة السماء/٢٥٦**" [٨٦].

حاول الروائي في صورته التشبيهية وصف المكان المتمثل بالصحراء من خلال تشبيه الكواكب التي تزين السماء وانعكاس ضياءها من السماء على الارض في ليلة ظلماء حالكة السواد، و تحت هدوء الليل المطبق تتدلى وتتزين السماء كأنوار الثريا في لمعانها وضوئها الجميل. قارن الروائي مقارنة ذهنية بين صورتين بواسطة حرف التشبيه (مثل) في تصوير سير الجمال في الصحراء ليخلق بذلك لوحة فنية من صورة متخيلة تعكس جمال الوصف للصحراء ذلك المكان الذي كانت تعشقه خاتون بغداد. فمن خلال جمال تلك تشبيهات استطاع الروائي ان يدل على ان " صورة ابداع خالص للذهن لا يمكن ان عن مجرد المقارنة او التشبيه انها نتاج التقريب بين واقعين متباعدين. قليلا او كثيرا وبقدر ما تكون علاقات الواقع الواقعيتين المقترنتين بعيدة وصادقة بقدر ما تكون الصورة قوية وقادرة على التأثير الانفع"[٨٧].

وأخيرًا يمكننا القول إنّ التشبيه شكّل فنًا بلاغيًا مهمًا في رسم الصورة، التي وظفها الروائي شاكر نوري، فقد جاءت رواياته مفعمة بأنواع التشبيه ،من مفرد وبليغ وتمثيلي وغيرها، إذ عمد إليها من أجل تقريب المعنى واضفاء بعدًا جماليًا للنص الروائي، فضلًا عن تعدد مشارب المرجعيات التي استمد منها الروائي (نوري) صورته التشبيهية فقد استعان بالطبيعة الحية والغير الحية في بنيته التشبيهية، كما استطاع توظيف هذا النوع من الفن البلاغي في النص السردي، إذ جاءت صوره ضمن معظم أساليب السرد، الوصفية والسردية والحوارية متخللة بذلك نسيج البنية السردية وممتزجة معها.

## الصورة الاستعارية

### ❖ توطئة

تُعدُّ الاستعارة منذ الفكر الأرسطي القديم من أعظم أساليب البلاغة وواحدة من أهم فنون التعبير الجميلة، فقد حظيت باهتمام البلاغيين والنقاد منذ نشأتها إلى يومنا هذا, فقد عنيت الاستعارة بالكثير من الدراسات البلاغية والنقدية؛ لما لها من أثر بارز في الخطاب الأدبي، إذ مثلت إحدى الوسائل البيانية في تحليل النصوص الأدبية( شعراً أو نثراً).

### ❖ مفهوم الاستعارة وأهميتها:

وورد معناها اللغوي في عديد من المعاجم العربية, فهي في معجم مقاييس اللغة:" عور: العين، والواو والراء اصلان :أحدهما يدل على تداول الشيء"[٨٨]، وجاء في لسان العرب : "استعرت منه عارية فأعارنيها، قال الجوهري، العارية بالتشديد، كأنها منسوبة الى العار لأن طلبها عار وعيب"[٨٩]، فالاستعارة بحسب المفهوم اللغوي تدل على التداول والتبادل، فعندما تأخذ شيء من شخص آخر تقول استعرته منه كذا.

أمّا اصطلاحاً؛ فكانت الرؤية للاستعارة النابعة من التيار الكلاسيكي للبلاغة يسيطر عليها الفهم التقليدي القائم على مبدأ " النقل" الذي أسسه (ارسطو)، والذي تأثر بالمعنى اللغوي لكلمة " الاستعارة" المأخوذ من العارية اي نقل الشيء من شخص الى آخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه [٩٠].

وقد عد البلاغيون الاستعارة ضربًا من ضروب المجاز اللغوي واصبح الفهم التقليدي يقع في حدود العلاقة القائمة على المشابهة بين طرفيها أي بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي الذي تقوم عليه في حين انحسرت القيمة الفنية للاستعارة في ضوء البلاغة الكلاسيكية التي ضلت تتأرجح بين التزويق والتنميق الكلامي واعتبارها عنصراً جماليا يضفي على النص رونقاً اضافياً[٩١], وهي قائمة على المشابهة أو المماثلة, أو المقاربة التي تبعد الاستعارة من "التجريد, أو التعقيد الذي يضعها في دائرة التحليل, والتأويل, أي ...الحفاظ على مرتكزاتها الرئيسة التي تسهم في الحفاظ على القيمة الشعرية"[٩٢], وكونها نسقًا جماليًا تنهض على فكرة أنّها مجاز لغوي, والمجاز أبلغ من

الحقيقة وتكمن قوتها في القرينة المانعة التي تمنع إرادة المعنى الأصلي وادعاء دخول المشبه في جنس المشبه به, فهي صورة مشبعة بالحس الجمالي والمتخيل والمتأول من النصوص السردية.

❖ **المفهوم الحديث للاستعارة:**

أدى ظهور المناهج الحديثة المعاصرة في نصف القرن العشرين والمصاحب لتطور البلاغة شهدت هذه الحقبة من الزمن تطور ملحوظ في الفهم الاستعاري ففي ظل البلاغة الحديثة، والتي تمثلها الاسلوبية الوريثة الشرعية للبلاغة القديمة، والتي تهتم بالجانب الدلالي سلطت من خلالها الضوء على الاستعارة وجعلتها محوراً اهتمامها[٩٣], كونها تمثل شعرية النصوص السردية وجماليتها القائمة على المشاهد الطويلة والصور الوصفية والتي تجسد في النص استعارات كبرى من عنوانات المشاهد حتى جزئيات الوصف فيها وخواتمها كما هي الحال في رواية نافذة العنكبوت والتي تميزت عن الروايتين الأخريتين لنصوصها الثرية بالمنجز الاستعاري.

إذ عرف رومان جاكبسون الاستعارة : "بأنّها علاقة استبدالية على المحور اللفظي وانها تقوم على المشابهة والاستبدال، وهي رؤية مبينة على محوري النظم والاستبدال اللذين اقامها دي سوسير في نظامه اللغوي"[٩٤].

أمّا جاك لاكان؛ فيرى الاستعارة هي : "استبدال مفرده بمفردة اخرى أكثر ملائمة"[٩٥].

كان من الذين انتقدوا نظرية الاستبدال إ.ريتشارد، فكان منظوره للاستعارة هو "جمع لفكرتين مختلفتين تعملان معاً وتستندان إلى كلمة واحدة أو عبارة واحدة يكون حاصل معناها ناتجاً عن تفاعل هاتين الفكرتين"[٩٦].

يمكننا القول إن نظرية التفاعل الاستعاري عند ريتشاردز نقض نظرية المشابهة والاستبدال للاستعارة؛ لأن التفاعل فسح المجال لمدى أوسع خرج من إطار التفاعل القائم على المشابهة ضمن اللفظة الواحدة كما في البلاغة الكلاسيكية، بل فتح آفاق دلالة متعددة تضع بدورها مجال للتأويلات وانتاج للمعنى من قبل المتلقي بعيداً عن القيود التقليدية وبذلك يتعدد التأويل الاستعاري للنص الأدبي, ومن خلال جرد النصوص فقد هيمنت الاستعارة المكنية على المنجز السردي, كونها قائمة على جوهر التجسيد, وهو "وصف لجسد الإنسان, وهو في دلالته الفنية إلباس الأفكار المجردة والجمادات, والطبيعة جسد الإنسان لغرض التعبير الفني بالصور الحسية عن موضوعاتها"[٩٧]

يتبني لنا أنّ الاستعارة انتقلت من محورين هما:(التيار الكلاسيكي) الذي تمثله البلاغة القديمة، و(التيار الأسلوبي)، المتمثل بالبلاغة الجديدة، إن هذا التطور الذي رافق البلاغة أدى إلى تطور العلاقة وتنوعها بين طرفي الاستعارة فانتقلت بين (المشابهة، الاستبدال، والتفاعل).

اعتمدت البلاغة القديمة في تقسيم الاستعارة إلى (مكنية– تصريحية)، وهذا التقسيم قائم على أساس (المشابهة) بين طرفيها في حين أن البلاغة الجديدة تبنت مفهوم التفاعل بين الدلالات النصية

وبذلك تكون الاستعارة " تتجاوز الوحدة اللغوية المفردة، ولا تمثل في عملية نقل او استبدال ولكنها تحدث من التفاعل والتوتر ما يطلق عليه (بؤرة الاستعارة) والاطار المحيط بها"[٩٨].

أي أن دلالة الاستعارة تعتمد على التفاعل بين طرفيها والتداخل فيما بينهما (المستعار له –المستعار منه) وتتركز ايضا على أحدى المرتكزين دلالة لفظ او على عبارة واحدة [٩٩]، وإن منشأ هذا التفاعل بما اشار له ماكس بلايك : "عندما نستعمل استعارة فنحن حيال فكرتين حلول اشياء مختلفة وحركية في الآن ذاته"[١٠٠].

ويمكننا أن نلحظ هذا التفاعل بصورة واضحة في النصوص السردية كالرواية موضوع الدراسة، والقائمة على نظرية التفاعل الدلالي للاستعارة داخل البنية النصية ضمن رؤية البلاغة الجديدة.

### ❖ توظيف الصورة الاستعارية في الرواية:

بعد ظهور البلاغة الجديدة وتأثرها بالمناهج الحديثة المعاصرة، أصبح الاهتمام بالصور البلاغية، والبحث عن أدبية النصوص ضمن الرؤية الجديدة محور اهتمام البلاغيين والنقاد المحدثين. فقد أشار الدكتور جميل حمداوي بقوله: " إذ احتلت الصورة البلاغية مكانة هامة في الدراسات الأدبية والنقدية والبنيوية والسيميائية لأن الصورة هي جوهر الأدب وبؤرته الفنية والجمالية"[١٠١].

الصور الاستعارية من أهم الصور البلاغية :"التي تهتم بالإبلاغ والتوصيل من جهة، والتأثير في المتلقي من جهة أخرى"[١٠٢], وكان للصورة الاستعارية دوراً فاعلا في روايات الروائي شاكر نوري، إذ مثلت جانباً مهمًا من البنية السردية للنصوص المختارة **(نافذة العنكبوت– نزوة الموتى– خاتون بغداد)**، إذ استعمل الروائي الصورة الاستعارية بنوعيها (الصورة الاستعارية التصريحية، والصورة الاستعارية المكنية)، أمّا لغتها؛ فهي تعكس أقوى الطاقات الإيحائية للغة والجملة والسياق والنص الذي ترد فيه وتدعم نفسها بالإيحاء والحيوية والحركية عن طريق الأبعاد النفسية والظروف الداخلية أو الخارجية المؤثرة في إثراء التجربة الأدبية بآليات التجسيم والتشخيص, والتجريد, وبما يحقق فاعلية النصوص وجمالياتها الفنية.

**أولًا: الاستعارة المكنية**

الاستعارة المكنية "وتسمى المكنى عنها أو المكنية وهي التي اختفى فيها لفظ المشبه به واكتفى بذكر شيء من لوازمه دليلاً عليه"[١٠٣].

وقد وظف الروائي الاستعارة المكنية في رسم ملامح صورته في نصه الروائي في رواية **(نافذة العنكبوت)**, إذ يصف رحلته في القطار إلى مدينته ونومه على سريره وتذكره يوم خطبته, وأيام الحصار لتوفير الطعام قائلًا :**"وحين أخرج رأسه الذي دسّه في تجاعيد الشراشف, وهو يقتحم الشفق الحجري الطويل الذي غلّف روحه بغطاء قاتم دقائق محدودة, ووجدت مصيرها بين قضبان**

**السكك الحديدية تحت رحمة عجلات القطار,...هذه الأيام التي عبقت برائحة غريبة, طعم المرارة, عالقة في جوف حلقه/١٨**"[١٠٤], فقد ذكر التجاعيد في الشرشف وهي للإنسان وقد استعارها من تجاعيد الوجه أو تجاعيد الورق وأسقطها على الشرشف, وقوله يقتحم الشفق مجاز كون الإنسان هو الذي يقتحم (وغلف روحه بغطاء) مكنية فالروح لا تغلف لكنه أطلقه عليها استعارة ومجاز, وقوله وجدت مصيرها بين قضبان والمصير شيء معنوي أكسبه الجسد فجعله تحت رحمة القضبان وعجلات القطار التي أعطاها صفة الرحمة وهي للإنسان أو الذات الإلهية وأسقطها على العجلات بعد إكسابها صفة التشخيص بالرحمة, ووصفه للأيام عبر تراسل الحواس وجعلها ذات رائحة عبقت مرارة وعلقت في جوف حلقه والرائحة تعلق بالأنف وليس الفم وهذا تبادل مدرك ،وقوله ايضا من المكنية في( **نافذة العنكبوت)** عن شهر حزيران "**بدأ الربيع ينحسر أمام القيظ الآتي, ونأمل أن يحمل في طياته انعتاق جسد أخي, ولعلّه يذيب جسدي المريبين في بوتقة واحدة وينزع عنهما الجلد الميت الذي غلّف غرائزنا بسيل المعتقدات والأعراف/٣٣**"[١٠٥]. فالروائي هنا يبث الحياة في الصيف، فيجعله ينحسر كما ينحسر الماء دون الاشارة للمستعار منه بأي شكل من الاشكال، وهذا الغموض والإيهام الذي رصع به الكاتب صورته الاستعارية فهو يجعل الربيع يتقهقر وينحسر كالماء، اذ صور الربيع مجبراً على التراجع معلنا بدلك انسحابه وانكساره، امام ضرواة الحر، فنسيمه عذب، زهوره تعبق الجوبروائ اشعة شمسه خفيفة الوطئ، تنير الكون بنعومة، فهذه الصفة هي التي جعلت للصورة هذه الطاقة الايحائية. ومن تبادل المدركات الحسية الاستعارية قوله من النص نفسه : "**مازال رنين نصائح النسوة عالقًا في ثنايا رأس أمي.. وراح حديثها يمتزج برنين تساقط المطر ٤١/٤٢**"[١٠٦], إذ جسد النصائح وجعلها ذات رنين ويعلق في ثنايا الرأس لا ثنايا له, بل الثنايا هي في الأسنان دلالة التثبيت والالتصاق, ثم جعل للمطر صوت رنين يتساقط, والرنين هو الصوت الحزين من الألم.

وفي رواية **(نزوة الموتى )** وردت الاستعارة المكنية في النصوص الواردة على لسان الراوي محاورًا ذاته قائلا :"**تساؤلات انزلقت إلى فراشي واغطيتي ونامت معي على السرير لتبعث الحمى في جسدي الذي بدأ بالغليان منذ استلام البرقية هذا الصباح/١٧, كيف ألهبت هذه البرقية أحشائي وبُعث أبي من جديد من قبره, كانت بلادي...تصلي, تهتف, تمثل وتبتهج, والآن أصبحت كل الأشياء تقدم رخيصة قرابين للحرب/١٨**"[١٠٧].

فقد مازج شاكر نوري بين المجاز والاستعارة كونها من المجاز اللغوي أولًا ويحتملان وجود القرينة المانعة التي تمنع المعنى الأصلي, ويختلفان كون المجاز قائم على علاقة التجاور, أمّا الاستعارة؛ فقائمة على علاقة المماثلة, فقد جسد عبر التجسيد الاستعاري التساؤلات فجعلها تنزلق في جسد إلى فراشه وأغطيته وتنام على سريره, وتبعث الحمى في جسده, ثم جعل هذا الجسد شيئًا متميعًا يغلي مثل الماء وهو صفة للماء وأسقطها على الجسد مجازًا وكناية عن الحمى والألم والحرارة, فلها

أبعادها الاجتماعية والسياسية والنفسية كونها ليست مشروطة باللفظ والتجلي فيه, ولأنّ إدراكها في المستوى العميق من الخطاب السردي لأنّها عنصر مدمج ضمن الدوال المتعددة لمدلولات عميقة على شكل قيم ومواصفات, فتتجلى في البنى التصويرية في شكل عناصر تشكل الخصائص الواقعة للرواية.

وقوله في **(نزوة الموتى)** في مخاطبة الأم للابن في صورة حوارية " **أنقل قبر أبيك قبل أن تلتهمه أسنان الجرافات/١٤٣, ما دامت الأيام تنقضي وتجري تموت/١٦٣, فهم غارقون في دخان لفافات سجائرهم المتصاعدة/٩٢, هذه لعنة نزلت... مع نزول الحرب الجاحدة/٩٩**"[١٠٨].

فقد جعل للجرافات أسنانًا تلتهم وتطحن وتبلع مثل الأنسان وقد حذفه وهو المشبه به وأبقى لازمة من لوازمه وهي الأسنان تدل عليه, وتجسيده للأيام في جعلها تجري وتموت وهو الإنسان فيها يجري ويموت, وقوله غارقون في دخان لفافات السجائر, فالغرق للإنسان في الماء وليس في الدخان واستعملها مجازًا, وقوله الحرب الجاحدة, فالجحود للإنسان المحذوف وأبقى شيء من لوازمه وهو صفة الجحود والنكران, وهذا التراكم للمنتوج الاستعاري المكني يعلل بأنّه "التي يؤخذ فيها الاسم عن حقيقته ويحوّل إلى وضع آخر ليس بينه وبين وضعه الأول علاقة مشابهة أو جوار وتقريب, بل ثمة تخطٍ واختراق لذلك الوضع"[١٠٩]؛ لأنّ المكنية تعمل على إقصاء المستعار منه بخلاف التصريحية, وذكر ما يلائمه وهذا الإخفاء يدفع بالاستعارة نحو التماهي والانصهار والتداخل ثم يوسع دائرة الخيال وجعل المعنى أكثر عمقًا بما يلائم المستعار, كون الطرفين محذوفان, وبقاء لازمة من لوازم المشبه به مما يجعلها أكثر عمقًا وجمالًا ورقيًا لدعمها القارئ في تفسير العملية الإبداعية والمشاركة فيها.

أمّا في رواية **(خاتون بغداد)**؛ فقد كانت الاستعارة المكنية حاضرة أيضاً وفد وردت في قول الروائي : "**الاحتلال يطلق اول رصاصاته على القيم/١٥**"[١١٠]. في هذا المشهد السردي يستدعي الروائي صورة استعارية بتوظف الاستعارة المكنية، اذ هو يشير لهدف من أهداف الاحتلال, إذ يعمل على إفساد القيم والعادات الحسنة في المجتمعات التي يسيطر عليها من أجل ضمان خضوعها وعدم مطالبة اهلها بالتحرر منه، فهو جعل (القيم) التي هي طرفاً معنوياً، لها صفات مستعارة من طرف مادي لكنه محذوف، وهو كل شيء يمكن أن نطلق عليه رصاصة وليكن إنسان مثلاً.

وفي قوله : "**ولكن سؤاله لا يزال يداعب مخيلتي/٣٦**"[١١١], في هذه الصورة قام شاكر نوري بوصف سردي للسؤال الذي بث الكاتب به الحياة من خلال اعطائه صفة من صفات الاحياء بواسطة الصورة الاستعارية، فهو يصف أثر السؤال في عقله ولكنه بدل التصريح يستخدم أسلوب أكثر جمالاً وتأثيراً هو أسلوب الاستعارة المكنية إذا حذف المستعار منه من أجل الايهام ورفع من دلالات الصورة الإيحائية.

❖ **الاستعارة التصريحية**

في المفهوم العام للاستعارة أن يحذف أحد ركني التشبيه, أما في الدراسات اللسانية الحديثة؛ فهي ليست مجرد "مجاز يحيل إلى فضاء تخييلي في اللغة, بل هي عملية استبدال وتحويل داخل الوعي نفسه"[١١٢], وتكتسي الاستعارة أهمية في معجم غريماس وكورتاس في القول إنها "تختص الاستعارة بالبلاغة, ويقصد بها الصور التي ندعوها مجازات والتي هي تغيير في معاني الكلمات تظف حاليًا هذه اللفظة ضمن مفردات السيمياء من أجل تسمية النتائج الاستبدالية التي تعمل في عمق الكفاءة الدلالية في السياق المعنوي المعطى من طرف آخر ومن ثم فقد تموضعت ضمن السيمياء"[١١٣].

والاستعارة التصريحية "هي صورة من صور التشبيه الذي حذف منه المشبه وأطلق عليه اسم المشبه به ومثال ذلك قول القائل : (زرتُ بحرًا زاخرًا) وهو يقصد إنسانًا كريمًا أو عالمًا"[١١٤].

يقول في صورة وصف الأم وكلماتها في نص استعاري تصريحي بهيج من (نزوة الموتى) :"**كانت الكلمات تخرج من فمينا بصعوبة, تتأرجح ما بين واليقظة, وأخبار المدينة تتدفق من فم أمي كأنّها اختزنت وثائق نادرة في صدرها تلك الاخبار التي نأت عني لسنوات طويلة/٣٤**"[١١٥].

فقد وصف الكلمات بالتأرجح بين متضادين (النوم, واليقظة) وحذفها وأبقى المشبه به وهو التأرجح, وقوله (تتدفق) وهي صفة للماء وقد حذفه وابقى صفته وهي التدفق, ووصف صدرها بالمخزن بدليل السياق وهو الوثائق النادرة, ثم قوله (نأت الأخبار) وهو مجاز لأنّها لا تبتعد بل الفاعل الحقيقي هو الإنسان الذي يقوم بتخبئتها, وقوله :"**خيل إلي أنّنا نسير في مجرّة واسعة لا حدود لها, لم تصل إليها رياح العصر/١٩٢, لماذا تموت ثوراتنا في مهدها/٥٤**"[١١٦], فقد حذف الأرض وهي المشبه به (المجرّة), وشبه الثورة بالطفل وحذف وابقى المشبه به وهو الثورة وجعل لها مهدًا في صورة تجسيدية, ومنه قوله :"**لم تكن شيرين في قلعتها تسمع الاحاديث/٧١**)"[١١٧] فحذف الغرفة وهي المشبه, إذ شبه الغرفة بالقلعة.

ويشير إلى الحرب على العراق, يقول في نافذة العنكبوت :"**هذا المطر الأسود النازل علينا من السماء هذه الأطنان من الأسلحة المكدسة في بطون الجبال/٩٩**"[١١٨], وأشار إلى المشبه المحذوف وهو القنابل فحذفها وأبقى على المشبه به وهو المطر الأسود, إذ استعار السواد دلالة على القنابل, وجعل للجبال بطونًا كالأرض والنساء, فحذفها وأبقى على بطون في إشارة إليها, وقد تلاحظ في أكثر من نص سردي تآزر وتعاضد الاستعارتان المكنية والتصريحية اللتان تثريان النص بالدلالة والصور التشخيصية أو التجسيمية تبعث الحياة في النص كما تبعثها في الجماد, وكسر أفق التوقع عند القارئ عبر الانزياحات والخروقات التي عهدها غير مألوفة في البناء الروائي للاستعارة فيشخص الطبيعة ويضفي عليها مضمونًا إنسانيًا ليربط بينها وبين الواقع النفسي.

ومن ثم استيعاب القرينة المانعة التي يفترضها السياق الذي ترد فيه لاشتغال الخيال والتشخيص واقتحام الرمز والإيحاء في التراكيب تلتصق بالذوق وترتقي لشغاف القلب عبر الجمل المتراصة

في سياق دلالي يخترق المألوف على الرغم من هيمنة المكنية على التصريحية إلّا أنّهما يردان متآصران مع بعضهما في صناعة جمالية الصورة.

وقوله في **(خاتون بغداد)** :"**تلك هي نيران الحب التي لا نرى اشتعالها في الداخل إلّا عندما تحاصرنا/٨٣**", فقد حذف المشاعر الإنسانية وعبّر عنها بالمشبه به وهي (نيران الحب) بدليل السياق (اشتعالها) "**سافروا على متن قطار الشرق السريع...اتعلق بعرباته المخملية التي تطير وفق المدن والغابات /٨٠**"[١١٩], ففي وصفه للقطار والمسافرين بعرباته حذف المشبه وهم الطبقة البرجوازية والتي تسمى اليوم المخملية في ترفها وأموالها, وأشار إلى المشبه به وهي العربات التي تطير مجازًا استعاريًا لسرعتها.

وقوله :"**لمس بيل تردّد العواصف الرملية تصوغ مصائر البشر وتبعثها من جديد تمساحان كبيران بريطاني وعثماني يتعاركان على ظهور البسطاء/٢٣٦**"[١٢٠], ففي قوله (تمساحان كبيران) حذف المشبه وهو الإنسان وأبقى المشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية, فالصورة في الرواية هي التقنية الاكثر إيحاءً؛ لأنّها لا تصف شيئًا مرئيًا ولا تحاكي الأشياء على وفق منطوق الواقع, إنّما على وفق اللاشعور, فتخلف النفس الشعري داخل النسيج النثري وقالبها الأفكار ومثقلة بالدلالات المنفتحة[١٢١].

كما وردت أيضًا في رواية **(خاتون بغداد)** :"**هذا آخر زمان أن نرى الجنية الإنكليزية/١٢**"[١٢٢]، في هذه الصورة الاستعارية حذف الروائي المشبه وابقى على المشبه به وهو يشير إلى المس بيل، وقد ترك اشارة من أجل الدلالة عليها وهي قوله (انكليزية)، فالمشبه هو المس بل (محذوف)، المشبه به الجنية، وقد نسب صفات الجنية للمس بيل من باب الاستعارة المفردة, على أنّها تخالف اللغة المعيارية, وغاية الروائي التأثيرية في المتلقي لاكتناه المحذوف وتأويليه أو تخييله.

وفي قوله :"**تقابل القمر وجهاً لوجه وهي تستلقي على ظهرها/٤٠**"[١٢٣]. في هذه الصورة الاستعارية صرح الروائي بالمستعار منه فالمستعار محذوف إذ هو إشارة لفتاة جميلة، وقد ترك الروائي إشارة لها في قوله تستلقي على ظهرها، فقد جمع عناصر الصورة من أجل تبيان مدى جمالها، فجعلها حين تستلقي وتنظر للسماء كأنما قمراً يلتقي بالقمر وجهًا لوجه.

❖ **الاستعارة التمثيلة**

وهي المركبة, أي ما كان فيها المستعار مركبًا, فهي "تركيب استعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي"[١٢٤].

مثلها الروائي في قوله : "**انفجرت الدموع في عيني أمي وخرج منها نحيب يفصح عن حكمة باطنية/٢٥**"[١٢٥].

فالروائي قد عمد لتوظيف صورة الاستعارة التمثيلية التي تظهر فيها الحكمة والإيحاء عبر النحيب والبكاء الشديد مع تشنجات في الصدر فيها, فالنحيب هو الحزن والدموع مقاربة للحزن، فالتوظيف

جاء على سبيل الاستعارة التمثيلية, وأهميتها تأتي في " قدرتها على الايحاء والإيماء، واعتمادها على التلميح بدل التصريح"[١٢٦]، فتكثيف المعاني جعل الصورة اقرب لذهن المتلقي وأكثر تأكيداً وأثر في النفس من الأسلوب المباشر أي من التصريح.

ومن الاستعارة التمثيلية في قول شاكر نوري من رواية **(نافذة العنكبوت)** "**لكن شيرين لا تعرف كلمات الشبق, وحتى عندما تعلمتها عن ظهر قلب من النسوة البارعات, كانت تخرج من فمها جامدة, ميتة, لا تزعزع شيئًا في أعماقه, كلمات مشلولة, تساقطت قشورها وانكشف نواتها الصلدة التي لا تتكسر بين فكي الأسنان/ ٤١, كان ثمة شيء يختمر في رأس شيرين مثل دودة الخلّ التي تراوغ في الظهور إلى السطح, وبدا أثرهُ في ملامح وجهها/ ٤٨**"[١٢٧], إذ يستقصي الراوي الصورة في الاستعارة التمثيلية لقدرتها على المجيء بأكثر من صورة إيحائية لتجسيد أو تشخيص المعنويات واعتمادها على التلميح كونها في الأصل تشبيه تمثيلي حذف منه المشبه وصُرّح بالمشبه به, فقوله (كلمات الشبق) هو إيحاء للغزل الذي يغري الرجل فيقع في حب زوجته, وهذا الكلام يوصف تجسيما بأنّه (جامد, ميت, لا يزعزع, مشلول, لا قشور له, وانكشفت نواته) فجعل له نواةً ومرتكزًا مجازًا على سبيل التجوز الاستعاري وهو صلب فلا يتكسر بين فكي الأسنان, إذ أطلق المكان وأراد الحال فيه من الألم والوجع والإهمال, فالقرينة تمنع إرادة المعنى الأصلي للاستعارة وهي (القرينة) تفهم من سياق الكلام ولا يتم التصريح بها, فهذه سمتها الجمالية, والفنية تعطي المعاني في تجسيدها وتبث الحياة في الجماد.

ومثل قوله دودة الخل تراوغ فقد أعطاها صفة المراوغة وهي لازمة من لوازم الإنسان والثعلب حتى تظهر على السطح ومثلها مجازًا استعاريًا أن تظهر على ملامح وجهها أي وجه شيرين في صورة تمثيلية استعمل فيها مثالًا للحكمة والدهاء.

"**وتحركت العناكب من جديد على دروب جسدها باحثة في ثنايا اعمدة الضوء المتموجة مع دقائق الغبار المتدفق /٥١**"[١٢٨]، نرى أن الروائي يعمد لتوظيف استعارات ولكن يجعل سياقاتها في معاني متقاربة من معانيها الحقيقية، من أجل تبيان الصورة الاستعارية ، فالروائي يوظف صورة عناكب رمزاً للخبث جعلها تخرج للبحث في اعمدة الضوء وهي صفة قريبة من الواقع.

ومن الاستعارة التمثيلية يقول في( **نزوة الموتى** ): "**وأنا أفتح عيني نصف اغماضة في وجه الفجر بخيوطه البيضاء الفضية التي مزقت ستائر النافذة لتتسلل إلى غرفتي/٧٢**"[١٢٩], (نصف اغماضة/ كناية, ووجه الفجر/ استعارة فقد حذف الإنسان وأبقى لازمة منه وهو الوجه واستعارة للفجر, بخيوطه البيضاء الفضية/ استعارة لونية وتجسيد للأشعة, فقد جعلها خيوطًا, ومزقت ستائر النافذة/ مجاز لأنّ التمزيق صفة للإنسان الذي يمزق (الورق القماش) وجعلها للخيوط فالعلاقة فاعلية, (لتتسلل) استعارة, فالإنسان هو الذي يتسلل ومن صفاته واستعارها للفجر, وحذف الإنسان,

وكونها تمثيلية؛ لأنّها في المشابهة منتزعة من صور عديدة كشفت دلالات النص بالمجاز والفنية في التعبير السردي المغرق بالأساليب المجازية.

ومن ثم تشيع كثير من اللحظات السردية المكثفة بدلالاتها الإنسانية العالية بوصفها قيمة إنسانية نجدها عند نوري شاكر عبر مشاهد وأحداث وشخصيات وحوارات وأفكار وقيم ومبادئ تمتلك غنى دلالي يتجاوز العمل الروائي المقروء بوصفه نتاجًا من المتخيل فيمتد إلى أبعاد نفسية حياتية خاصة بالمتلقي والقارئ خالقة عنجه (الصدمة الجمالية)[١٣٠] والتي توافق ما يشعر به وما لا يستطيع التعبير عنه وما يجسده أمامنا الروائي بصدق وفاعلية باستغلال جماليات اللغة الاستعارية وطاقاتها الفنية وتشكيلاتها المتعددة بين التصريحية والمكنية والتمثيلية بمفردها أو بامتزاجها مع بعضها, أو مع الأساليب الأخرى للمشابهة كالتمثيل والبليغ والكناية والمجاز.

إن الاستعارة في الرواية لا تشكل مادة أولية, بل ترتبط بالعلاقات القائمة بين الواقعة والحدث, وليس على أساس اللفظ وحده فتقوم على علاقات الوقائع والأعمال والأفكار, وقد نتمكن من وصف رواية ما بـ(الاستعارة التمثيلية الكبرى) من دون أن تحمل جملًا استعارية محددة, كون الإيحاء فيها من الطاقة المتولدة في البنية الفنية للصورة الشعرية الجزئية في إطارها الكلي, وتعمل على التوسع في محيط الضلال التي تسبح فيها المعاني التي يريد الراوي تصويرها[١٣١], فضلًا عن الوظيفة المعرفية للنص, وثمرة الوعي بالقدرة على فهم الشخصيات المستعارة للنصوص وعلاقاتها وفضاءات الرواية.

---

[١] الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي دراسة بلاغية ونقدية، وصال الدلجي ، دار دجلة, عمان ، ط ١، ٢٠١٥ م : ٧١ .

[٢] مفاتيح العلوم, السكاكي, ضبط وتعليق : نعيم زرزور, دار الكتب العلمية, بيروت, لبنان, ط٢, ١٩٨٧ : ١٥٧.

[٣] لسان العرب ، ابن المنظور ( ت ٧١١هـ ) ، مؤسسة إحياء التراث العربي ، ط ٣ : ١٣ / ٥٠٣.

[٤] ينظر : المزج التصويري , النظرية وتطبيقاتها العربية ، اميرة غنيم ، مسكيلياني للنشر و التوزيع ، تونس ، ط ١ ، ٢٠١٩ : ٢١٣.

[٥]المزج التصويري , النظرية وتطبيقاتها العربية ، اميرة غنيم ، مسكيلياني للنشر و التوزيع ، تونس ، ط ١ ، ٢٠١٩ : ٢٥٢ .

[٦] المطول–شرح تلخيص المفتاح, سعد الدين مسعود التفتزاني, دار إحياء التراث العربي, بيروت–لبنان, ط١, ٢٠٠٤ : ٥٦.

[٧] الايضاح في علوم البلاغة ، القزويني ، ( ت ٧٢٩ هـ ) دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط ١ ، ٢٠٠٣ ، ٦٤ .

[٨] دراسات بلاغية ، د. بسيوني عبد الفتاح ، مؤسسة المختار ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩٨ هـ ، ٨٥ .

[٩]الصورة الفنية في التراث الفني والبلاغي عند العرب ، د. جابر عصفور ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان ، ط ٢ ، ١٩٩٢: ١٧٢.

[١٠] ينظر : البلاغة والتأويل ، عبد الرحمن حجازي ، مركز الكتاب ، الاكاديمي ، عمان ، الاردن ، ط١، ٢٠٢١: ٤١.

[١١] ينظر : المزج التصويري , النظرية وتطبيقاتها العربية ، اميرة غنيم ، مسكيلياني للنشر والتوزيع ، تونس ، ط ١ ، ٢٠١٩ هـ : ٢١٨.

[١٢] ينظر : البلاغة والتأويل ، عبد الرحمن حجازي ، مركز الكتاب الاكاديمي ، مكتبة نهضة, مصر, ( د .ط )، ٢٠٠٥ م : ١٤٧ .

[١٣] ينظر : فن التشبيه ، علي الجندي ، مكتبة النهضة ، مصر ، ط ١ ، ١٩٥٣ م : ٤٥ .

[١٤] ينظر : الصورة وتماسك النص دراسة في شعر عبيد بن الابرص، د . فايز عارف القرعان ، عالم الكتب الحديث ، عمان ، ط ١ ، ٢٠١٩ : ١١٧ .

[١٥] ينظر: الانزياح الاسلوبي في شعر تميم البرغوثي مقاربه أسلوبيه في الأثر الجمالي ، أحمد ملياني، دار الفا للوثائق ،عمان ، الاردن ، ط ١ ، ٢٠٢٢ م : ١٧٧ .

[١٦] اسلوبية الرواية مقاربة اسلوبية لرواية( زقاق المدق) لنجيب محفوظ ،ادريس قصوري، عالم الكتب الحديث ، عمان ط ١ ، ٢٠٠٨ : ٢٠٥ .

[١٧] ينظر : الصورة وتماسك النص دراسة في شعر عبيد بن الابرص ، فايز عارف ، عالم الكتب الحديث ، عمان, ط ١ ، ٢٠١٩ م: ١٧٧ .

[١٨] ينظر : الانزياح الاسلوبي في شعر تميم البرغوثي مقاربه اسلوبيه في الاثر الجمالي ، احمد ملياني ، دار الفا للوثائق ،عمان ، الاردن ، ط ١ ، ٢٠٢٢ م : ١٧٧ .

[١٩] ينظر : البلاغة والأسلوبية اللغوية دراسة في شعر الفصاحة لابن سنان الخفاجي ، نور الهدى حسين، عالم الكتب الحديث ، ط ١ ، ٢٠١٨ : ١٢٣ .

[٢٠] ينظر: انتاج الدلالة الأدبية ، د. صلاح فضل ، مؤسسه المختار، القاهرة ، ط ١ (د.ت) : ٢١٧ – ٢١٨ .

[٢١] ينظر : الاتجاه الاسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، عدنان حسن قاسم ، الدار العربية للنشر والتوزيع (د.ط)، ٢٠٠١ م : ١٨١ .

[٢٢] جماليات الاسلوب الصورة الفنية في الادب العربي ، فايز الدايه ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٩٦ ، ٧٢ .

[٢٣] ينظر : فاعلية الصورة التشبيهية في رواية مدن الملح لعبد الرحمن منيف, هبه محمد عبد المنعم, مجلة كلية التربية, جامعة عين شمس, العدد ٢٩, ج١, ٢٠٢٣ : ٢٥٦.

[٢٤] فلسفه البلاغة بين التقنية والتطور ، رجاء عيد ، منشأه المعارف الإسكندرية ، ط ٢ ، ( د.ت ) ١٧٦ .

[٢٥] ينظر : اسلوبية الفن في الرواية العربية الحديثة ، د. اسراء حسن جابر ، الشركة العربية المتحدة للتسويق والتوزيعات ، ط ١ ، ٢٠١٥ م ، ١٥٩ –١٦٠ .

[٢٦] ينظر : التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان, محمد أبو موسى, مكتبة وهبة, القاهرة, ط٣, ١٩٩٣ : ٢٦.

[٢٧] ينظر : دروس في البلاغة العربية ، الازهر الزناد ، المركز الثقافي ، العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط١، ١٩٩٩ ، ٢٢–٢٣.

[٢٨] نزوة الموتى ، شاكر نوري ، دار الفارابي ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٤م :٤٥.

[٢٩] نافذة العنكبوت, ٤٦.

[٣٠] ينظر : الوصف في تجربة ابراهيم نصر الله الروائية ، نداء احمد مشعل ، وزارة الثقافة ، عمان ، الاردن ، ط١ ، ٢٠١٥ : ٢٨٢ – ٢٣٢ .

[٣١] نافذة العنكبوت: ٢٢, ٢٥.

[٣٢] الوصف والتجربة ابراهيم نصر الله الروائية ، نداء احمد مشعل ، وزارة الثقافة ، عمان ، الاردن ، ط ١ ، ٢٠١٥ : ١٩٣ .

[٣٣] نافذة العنكبوت ، ٨٥ .

[٣٤] البلاغة التطبيقية ، عبد الحميد هنداوي، دار البشير، الامارات، ط١، ٢٠٢١م : ١٨٥.

[٣٥] نافذة العنكبوت : ٢٣, ٢٧, ٣٨.

[٣٦] نزوة الموتى، شاكر نوري ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ٢٠٠٤ م : ٤٥ ،١٠٥ .

[٣٧] نزوة الموتى : ٤٥.

[٣٨] نزوة الموتى , ١١٩ .

[٣٩] ينظر: الوصف والتجربة, ابراهيم نصر الله الروائية ، نداء احمد مشعل ، وزارة الثقافة ، عمان ، الاردن ، ط١ ، ٢٠١٥: ١٠٥ .

[٤٠] نزوة الموتى،٧٩،٦٥،٤٥، ٢١٢.

[٤١] الصورة في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، مركز المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط٣، ١٩٩٢ : ١٧٢.

[٤٢] خاتون بغداد: ٢١.

[٤٣] خاتون بغداد : ١٢ .

[٤٤] خاتون بغداد : ١٣ .

[٤٥] خاتون بغداد: ١٦.

(٤٦)خاتون بغداد : ٢٩٥.

(٤٧) ) خاتون بغداد : ٥٧.

(٤٨) ينظر : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث, د. بشرى موسى صالح, المركز الثقافي العربي, بيروت, ط١, ١٩٩٤ : ١٢١.

(٤٩) المطول, شرح تلخيص المفتاح, سعد الدين مسعود التفتزاني, دار إحياء التراث العربي, بيروت–لبنان, ط١, ٢٠٠٤ : ٦٢.

(٥٠) نزوة الموتى: ٤٠.

(٥١) نزوة الموتى: ٢٠٢, ومثله قوله :"إنّ هذا الفضاء في الحانة هو بحد ذاته مسرحية": ٥٠.

(٥٢) نزوة الموتى : ٢٠٣.

(٥٣) البلاغة العربية / مقدمات وتطبيقات، بن عيسى باطاهر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ، ط١، ٢٠٠٨: ٢٢٠.

(٥٤) نافذة العنكبوت : ١٦٠.

(٥٥) نافذة العنكبوت : ٩٧.

(٥٦) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق القيرواني ، دار الجيل، بيروت،(د.ط) (د.ت): ١/ ٢٨٩.

(٥٧) نافذة العنكبوت :٥٤,٥٧, وينظر : ٦٦ في قوله :"الحرب قئ صباحي مباغت".

(٥٨) نزوة الموتى : ٥٤.

(٥٩) يُنظر : فاعلية التشبيه البليغ في تشكيل الصورة الشعرية، اشعار شوقي الوطنية انموذجاً ،محمد حفيز بن محمد بن شريف، مجلة الزهراء، مج١٩، عدد١، ٢٠٢٢ : ٩.

(٦٠) يُنظر : التشبيه البليغ هل يرقى إلى درجة المجاز عرض ونقد، عبد العظيم ابراهيم المطعني، مكتبة وهبة: ١٣.

(٦١) نزوة الموتى :١٢،١٦،٢٣، ٥٦, ٥٧.

(٦٢) خاتون بغداد : ١٣.

(٦٣) يُنظر : البلاغة التطبيقية، مباحث تطبيقية ومدخل نظري، د. عبدالحميد هنداوي، دار البشير، الامارات، مج٢، ٢٠٢٢: ١٨٤.

(٦٤) خاتون بغداد : ٢٥٣.

(٦٥) يُنظر : البيان في أحاديث النبي العدنان، عقيد خالد العزاوي، دار رواد المجد، سوريا، ط١، ٢٠٢٢: ٣٤.

(٦٦) نافذة العنكبوت : ٩٢.

(٦٧) يُنظر : البيان في أحاديث النبي العدنان، عقيد خالد العزاوي، دار رواد المجد، سوريا، ط١، ٢٠٢٢: ٣٦.

(٦٨) نافذة العنكبوت : ١٦٧.

(٦٩) نافذة العنكبوت :٩٦.

(٧٠) الصورة السردية في المنجز العراقي الحديث, د. أسماء أديب الربيعي, دار المتن, بغداد, ط١, ٢٠٢٠: ١١٣.

(٧١) نزوة الموتى : ٤٧.

(٧٢) خاتون بغداد: ١٣.

(٧٣) خاتون بغداد : ٢٠.

(٧٤) خاتون بغداد : ٢٥٤.

(٧٥) الأطول شرح تلخيص مفتاح العلوم, إبراهيم بن محمد بن عربشاه عصام الدين الحنفي (ت ٩٤٣هـ), حققه وعلق عليه : عبد الحميد هنداوي, الناشر : دار الكتب العلمية, بيروت–لبنان, د.ط, د.ت : ١/ ٨١.

(٧٦) ينظر : معجم البلاغة العربية ، بدوي طبانة ، دار المنار ، جدة ، دار الرفاعي ، الرياض ، ط ٣ ، ١٩٩٨ : ٦٣٥ .

(٧٧) ينظر : فنون التصوير البياني, د.توفيق الفيل, قطر, ط٣, ١٩٩٧ : ١٠٥.

(٧٨) نافذة العنكبوت : ٦١.

(٧٩) طرائق تحليل القصة ، قسومة الصادق ، دار الجنوب ، للنشر (د.ط) ، ٢٠٠٠م : ٢١٨ .

(٨٠) نافذة العنكبوت : ١٣ .

(٨١) نزوة الموتى:١١ .

(٨٢) نزوة الموتى :٢٤.

(٨٣) خاتون بغداد : ٣٤٦ .

(٨٤) نافذة العنكبوت : ٩٩.

[٨٥] من الإيحاء ما ينتج عن الحركة, أو الإشارة أو مرجعيات سحرية أو لفظية, ينظر : بلاغة السرد في الرواية العربية, إدريس الكربوي, منشورات ضفاف, دار الأمان, الرباط, ط١, ٢٠١٤ : ٢٧١-٢٧٢.

[٨٦] خاتون بغداد : ٢٥٦.

[٨٧] الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، الولي محمد ، المركز الثقافي العربي ، لبنان ، ط ١ ، ٢٠١٩م: ١٦ .

[٨٨] مقاييس اللغة ، أحمد بن فارس بن زكريا، دار الفكر العربي، مصر : ٤/ ١٨٤.

[٨٩] لسان العرب ، ابن منظور، مؤسسة احياء التراث العربي، بيروت ، ط٢، ١٩٩٩م: ٩ /٤٦٥.

[٩٠] يُنظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، احمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت : ٨٢.

[٩١] يُنظر : اسلوبية الرواية ، مقاربة اسلوبية لرواية (زقاق المدق) لنجيب محفوظ ، ادريس قصوري ، عالم الكتب الحديثة ، اربد ، الاردن، ط١، ٢٠٠٨: ٢٣٨.

[٩٢] مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق, د. عبد الرحمن غركان, منشورات اتحاد الأدباء والكتاب العرب, سوريا, ٢٠٠٤ : ٢٢٣.

[٩٣] يُنظر : من البلاغة الكلاسيكية الى البلاغة الجديدة ، جميل حمداوي : ٨.

[٩٤] عنف اللغة، جاك جاك لوسكل، ترجمة ، محمد بدوي، بيروت، ط١، ٢٠٠٥: ١١.

[٩٥]عنف اللغة، جاك جاك لوسكل، ترجمة ، محمد بدوي، بيروت، ط١، ٢٠٠٥: ١٣.

[٩٦] فلسفة البلاغة ، أ. ريتشاردز، ترجمة سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، افريقيا الشرق، بيروت ، ٢٠٠٢: ٩٤.

[٩٧] حضور النص, قراءات في الخطاب البلاغي النقدي عند العرب, د.فاضل عبود التميمي, دار مجدلاوي للنشر, عمان, ٢٠١٢ : ١٤٨.

[٩٨] بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط), ١٩٩٢: ١٤٠.

[٩٩] يُنظر : بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط) ١٩٩٢: ١٤٠.

[١٠٠]بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط), ١٩٩٢: ١٤٠.

[١٠١] الصورة الحجاجية في ضوء البلاغة الجديدة، جميل حمداوي، ركاز للنشر والتوزيع اربد، الاردن، ٢٠٢١: ٢٥.

[١٠٢] الصورة الحجاجية في ضوء البلاغة الجديدة، جميل حمداوي، ركاز للنشر والتوزيع اربد، الأردن، ٢٠٢١:٢٥.

[١٠٣] معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت: ج١: ٨٨.

[١٠٤] نافذة العنكبوت : ١٨.

[١٠٥] نافذة العنكبوت : ٣٣.

[١٠٦] نافذة العنكبوت : ٤١, ٤٢.

[١٠٧] نزوة الموتى : ١٧, ١٨.

[١٠٨] نزوة الموتى : ١٤٣, ١٦٣, ٩٢ ، ٩٩.

[١٠٩] نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد, د. نواف قوقزه, وزارة الثقافة, الأردن, عمان, ط١, ٢٠٠٠ : ١١٠.

[١١٠] خاتون بغداد : ١٥.

[١١١] خاتون بغداد : ٣٦.

[١١٢] الفلسفة والبلاغة مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي, د. عمارة ناصر, الدار العربية للعلوم, ناشرون, منشورات الاختلاف, ط١, ٢٠٠٩ : ١٦٠.

[١١٣] الدرس البلاغي العربي, بين السيميائيات وتحليل الخطاب, لخذاري سعيد, منشورات ضفاف, كلمة للنشر والتوزيع, الرباط, ط١, ٢٠١٧ : ١٠٠-١٠١.

[١١٤] البلاغة العربية وعلومها, د. مسعود بو دوخة, مركز الكتاب الأكاديمي, عمان – الأردن, ط١, ٢٠١٧ : ٩٧.

[١١٥] نزوة الموتى :٣٤.

[١١٦] نافذة العنكبوت : ١٩٢،٥٤.

[١١٧] نافذة العنكبوت : ٧١.

(١١٨) نافذة العنكبوت : ٩٩.

(١١٩) خاتون بغداد : ٨٠, ٨٣.

(١٢٠) خاتون بغداد : ٢٣٦.

(١٢١) ينظر : الرواية والفنون المجاورة, د. فاطمة بدر, دار الفكر, دار ألكا للنشر, ٢٠١٩ : ٣٨.

(١٢٢) خاتون بغداد : ١٢.

(١٢٣) خاتون بغداد : ٤٠.

(١٢٤) علم البيان, عبد العزيز عتيق, دار النهضة العربية, بيروت, ط٢, ١٩٧٠ : ١٩٢.

(١٢٥) نافذة العنكبوت : ٢٥.

(١٢٦) مدخل الى البلاغة العربية، يوسف مسلم ابو العدوس، دار المسيرة، عمان ، ٢٠٠٦م : ٢٠١.

(١٢٧) نافذة العنكبوت : ٤١, ٤٨.

(١٢٨) نافذة العنكبوت : ٥١.

(١٢٩) نزوة الموتى : ٧٢.

(١٣٠) ينظر : الاستعارة الروائية دراسة في بلاغة السرد, وسمية مزدوات , إشراف عبد الله العشي, رسالة ماجستير, جامعة الحاج لخضر بائنة, كلية الآداب واللغات, الجزائر, ٢٠١٢ : ١٥, ١٨٦.

(١٣١) ينظر : الاستعارة الروائية دراسة في بلاغة السرد, وسيمة مزدوات, إشراف عبد الله العشي, رسالة ماجستير, جامعة الحاج لخضر بائنة, كلية الآداب واللغات, الجزائر, ٢٠١٢ : ١٩٢.