الجمهوريـة الجزائـريـة الديمقراطيـة الشعبيـة

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ـ ميلة ـ

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع:.....

جماليات الصورة الأدبية في رواية "بلقيس" لعلاوة كوسة

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالب:

- **فقراوي إبتسام**
- **ديب أمين**

إشراف الأستاذ:

د. عبد الغاني قبايلي

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نحمد الله حمد الشاكرين، ونحمدك ربي على توفيقك لنا، ومدنا بالقوة والعزم لإنهاء هدا العمل المتواضع.

اقتداء بقوله صلى الله عليه وسلم": من لم يشكر الناس لم يشكر الله" صدق رسول الله، نتقدم بالشكر الجزيل والفضل الكبير للوالدين الكريمين.

ونتقدم بشكرنا الجزيل إلى كل من قدم لنا يد العون من قريب أو من بعيد في إنجاز هدا العمل المتواضع ولو بنصيحة، ونخص بالذكر الأستاذ المشرف الدكتور عبد الغاني قبايلي لما قدمه لنا من توجيهات ونصائح قيمة فله خالص الاحترام والتقدير.

ولا يفوتنا أن نتقدم بفائق التقدير وجميل العرفان لكل الأساتذة الكرام الدين أفاضوا علينا من علمهم ولم يبخلوا علينا بجهدهم في سبيل طلب العلم.

فجزاكم الله عنا خير جميعا خير الجزاء.

كما لا ننسى أن نعزي أنفسنا والأسرة الجامعية على فقدان الأستاذين عيسى قيزة والأستاذ مودع رحمهما الله برحمته الواسعة وجعلهم من الصديقين.

مقدمة

مقدمة

إن التصوير (الأدبي أو الفني أو الشعري) من المقاييس النقدية ذات الأثر الفاعل في الحكم بجودة الأعمال الأدبية ولقد لقي هذا المقياس النقدي من العناية والاهتمام، ما لم يحظ به مقياس نقدي آخر.

تعتبر الصورة الأدبية في الرواية، محل دلالات عديدة، فتحديدها صعب للغاية، وبالرغم من العناية الفائقة بمصطلح الصورة في النقد الحديث، إلاّ أنّ إشكالية التحديد الدقيق لمفهومه كانت ولا تزال تخيم بظلالها على الساحة النقدية المعاصرة، ولذلك فهي تلعب دورا في العمل السردي، فالتجلي الذي تحدثه في الرواية قد يكون واقعيا أو خياليا من انتاج الكاتب.

أمّا بالنسبة للرواية الجزائرية فهي من أبرز الأشكال السردية التي ظهرت في الساحة الأدبية، ولقد حظيت باهتمام كبير، فقد داع صيتها في العصر الحديث، وذلك لاتصالها بالواقع المعيش، وهي بمثابة سجل تتحمل مشاكل المجتمع وتطلعاته حيث تطورت لتواكب الحياة، واعتنيت بأساليب فنية جديدة منها الصورة الأدبية نتيجة وعي الكتاب بالرواية واطلاعهم على نماذج رفيعة من الآداب العالمية مما أصبحت تتبوأ منزلة عليا ومكانة راقية من الدراسة والتمحيص.

وقد تأسس موضوع دراستنا تحت عنوان: " الصورة الأدبية في رواية بلقيس" وأردنا من خلال ذلك أن نحاول الإجابة عن بعض الإشكاليات وهي:

- ماهي الصورة الأدبية؟
- وكيف تجلت الصورة الأدبية في رواية بلقيس بكائية آخر الليل؟

وقد وقع اختيارنا على هذه الرواية لمجموعة من الأسباب الذاتية والموضوعية، فالذاتية تكمن في الحب الكبير لفن الرواية، ومحاولة الغوص في أغوارها اللامحدودة، كما أن "بلقيس" تدفع القارئ وتبث فيه الفضول والتغلغل في أعماقها وتجعله يحس ويعيش ويتأثر بها وتقديرنا للكاتب الأديب علاوة كوسة، ومما يتميز به في موضوعاته، أما الأسباب الموضوعية، فيعود سبب إختيارنا لدراسة الصورة الأدبية في الرواية، إلى قلة الدراسات الموجودة حولها وبالأخص رواية "بلقيس" لعلاوة كوسة.

أمّا فيما يخص الهدف الذي نريد تحقيقه من دراسة لهذه الرواية، فيكمن في أن عنوان الرواية "بلقيس بكائية آخر الليل" لفت انتباهنا نظرا لما تحمله من دلالات عميقة، لاسيما محتواها.

ونظرا لشساعة الموضوع لم نطل في التعريف به، وذلك لأننا سنعرج له في المتن وإنما عرفنا الصورة الأدبية بمجملها وبما أن خطة البحث هي الممر الأساسي لأي بحث فقد حرصنا على الخروج بخطة تم تقسيم فيها هذا البحث إلى فصلين:

الفصل الأول الذي كان تحت عنوان "ماهي الصورة الأدبية" فكان بمثابة تحديد المفاهيم قبل الولوج لتطبيقها في الرواية، حيث تطرقنا لمفهوم الصورة اللغوي والاصطلاحي وبين العرب والغرب ثم عناصرها وأنواعها ووظائفها، إضافة إلى أهميتها.

أما الفصل الثاني الذي عنوناه ب "تجليات الصورة الأدبية في رواية بلقيس" فكان عبارة عن دراسة تطبيقية للرواية باستخراج عدد من الصور البيانية من الرواية وتبيين أنواعها ثم قمنا بدراسة بعض النماذج منها.

ثم الخاتمة التي توصلنا فيها لحوصلة لأهم النتائج التي تحصلنا عليها من هذه الدراسة أهمها:

- اختلاف المفاهيم وتداخلها حول الصورة الأدبية.
- تنوع العناصر التي لها علاقة في تشكيل الصورة الأدبية.
- الرواية تحوي على عناصر جمالية مؤثرة.

أما في انجاز هذا البحث فقد اعتمدنا على المنهج الوصفي باعتباره صالحا لرصد موضوع الصورة والوقوف عند أهم عناصرها وكذلك المنهج التحليلي الذي هو أداة تفتح طرق الحوار بين المتلقي والنص ومبدعه وهو الأقرب لهذه الدراسة.

كما اعتمدنا على عدة مصادر ومراجع، أهمها: رواية بلقيس لعلاوة كوسة، محمد حسين الصغير الصورة الفنية في المثل القرآني، وجدان عبد الإله الصائغ: الصورة البيانية في شعر أبي ريشة، في نظرية الرواية لعبد المالك مرتاض

فلا بد أن نشير في نهاية هذه الصعوبات التي واجهتنا مؤلمة حينا وسعيدة حينا آخر منها ضيق الوقت.

ولا يسعنا في الأخير إلا أن نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف: "عبد الغاني قبايلي" الذي أنار لنا طريق النجاح ومهد لنا درب الوصول إليه وزرع فينا روح التعاون والإخلاص في العمل، كما نتقدم بالشكر إلى أعضاء اللجنة المناقشة على قراءة البحث وتقويمه، وإلى كل من قدم لنا يد العون في إنجاز هذا البحث.

وفي الأخير تقبلوا منا فائق الإحترام والتقدير.

مدخل

مدخل:

الرواية هي أكبر الأنواع القصصية من حيث الحجم ظهرت إلى الوجود جنسا أدبيا في القرن الثامن عشر، وارتبط ظهورها بنشأة الطبقة الوسطى في أوروبا التي اتخذت منها أداة للتعبير عن تطلعاتها، ففي هدا القرن ترى الطبقة الوسطى وقد صارت صاحبة النفود الأكبر في المجتمع وأصبحت بذلك القوة الأولى التي يتجه إليها الأدب ويعبر عنها.

وهناك من يقول أن الرواية لها أصول وجدور في الأدب العربي الذي عرف الفن ممثلا في بعض ما جاء مبثوثا في كتب الجاحظ وابن المقفع ومقامات بديع الزمان الهمداني والحريري لكنّ البعض يرى أنّ الرواية فن مأخوذ عن الغرب ولم تظهر في عالمنا العربي إلا مع بداية الاجتياح الاستعماري لأقطارنا المشرقية وبالتحديد أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين إذ بدأت تبرز ولو بخجل شديد بعض المحاولات الروائية الأولى عند بعض الكتاب العرب المسيحيين وعند أولئك من البعثات والرحلات العلمية والرحلات إلى أوروَبا وخاصة فرنسا، وملخص الرأي الآخر فإن الرواية نشأت بفعل الاحتكاك بالأدب الغربي وثقافته.

وإن نشأة الرواية الجزائرية غير مفصولة عن نشأتها في الوطن العربي، فلها جدور عربية وإسلامية مشتركة كصيغ القصص القرآني والسيرة النبوية والمقامات والرسائل والرحلات، إلا أن الظهور كان متأخرا بسبب الظروف التي مرت بها الدولة.

1 مفهوم الرواية

أ المفهوم اللغوي: تعددت مفاهيم الرواية لغويا، فقد ورد في "لسان العرب " لإبن منظور: أنها مشتقة من الفعل "روى" ويقال: رويِت على أهلي رية، وقيل لابن السكيت يقال: "رويت القوم أرويهم إد إستقيت لهم".[1]

فالمقصود هنا بالسقاية هي تزويدهم الماء.

[1] – ابن منظور لسان العرب، لابن منظور، ج2، ص271–272.

كما عرّفها الخليل بن أحمد الفراهيدي "في معجمه الحديث" الرواية، رواية الشعر والحديث، ورجل كثير الرواية والجمع رواة. [1]

وفي هذا التعريف نجد أنّ الفراهيدي يقصد برواية الشعر أي استظهاره ونقله أمّا عن رواية الحديث فمعناه سرده ونقله كما هو عن سنده، ورجل كثير الرواية أي ينقل الأحاديث والشعر كثيرا.

ب] المفهوم الاصطلاحي:

"إنّ التعريف الاصطلاحي للرواية والذي يعنى جنسا أدبيا محددا يشمل أقساما متعددة يسميها عبد المالك مرتاض نوعا، في حين يطلق على الرواية جنسا على اعتبار أن لفظة جنس أعم وأشمل من النوع".

إذ أن الرواية جنس له معمارية فنية يحتوي على أنواع منها الرواية العاطفية، الرواية التاريخية والبوليسية وكذا السياسية.

ويواصل عبد المالك مرتاض في تعريفه لها بأنها: "تتخذ لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل امام القارئ تحت ألف شكل مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا ذلك لأننا نلفي الرواية تشترك مع الاجناس الادبية الأخرى بمقدار ما تتميز عنها بخصائصها الحميمية وأشكالها الصميمة"[2]، فقد أشار الدكتور عبد المالك مرتاض إلى صعوبة وضع تعريف جامع لكونها زئبقية المفهوم بما تحمله من مميزات في خصائصها واشكالها.

---

[1]– الخليل بن أحمد الفراهيدي كتاب العين، تحقيق وترجمة عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2003، ج2، ص165.

[2] – عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجاس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د، ط) ديسمبر1998م، ص11.

إنّ صعوبة تعريف الرواية يستدعي بنا ذكر بعض التعاريف الأخرى لبعض الدارسين حيث قال فيها أحدهم بأنها هي "الجنس الادبي الأقدر على التقاط الأنغام المتباعدة، المتنافرة، المركبة، المتغايرة الخواص لإيقاع عصرنا".[1]

الرّواية هي الأكثر قدرة على تحري رؤى العالم وآفاقه، أي استحضار العالم بتناقضاته ومفارقاته، وعدم تقيد مبدعيها بالأشكال والصور المتحققة قبله، والتنوع غير المحدود في طرائق كتابتها وشكلها وفضاءاتها، قد احتلت مكانة الصدارة في المشهد الإبداعي، باعتبارها رائدة فنون الحكي من خلال التعبير عن تجليات وتفاصيل الوجود الإنساني بحالاته المتعددة الفردية والجمعية والنفسية، والفكرية والأخلاقية والسياسية.

أمّا في معجم المصطلحات الأدبية "لفتحي ابراهيم" فقد جاء فيه أنّ الرواية سرد قصصي نثري، يصور شخصيات فردية، من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، والرواية شكل أدبي جديد، لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الاولى لظهور الطبقة البورجوازية وما صاحبها من تحرر الفرد من ربط التبعيات الشخصية".[2]

هذا ما يقودنا الى المرور سريعا إلى أن الرواية شكل أدبي لم يمضي على ظهوره على أربعة قرون عند العالم الغربي وأكثر من قرن في عالمنا العربي بفضل سبل الاحتكاك بعالم الشمال، فهي دلك السرد القصصي الدي يعنى باستيعاب أنواع واشكال وثقافات الآخر، كما أنها أقرب الأجناس الأدبية إلى واقع الحياة وأكثرها اتساعا وشمولية لرؤية الواقع.

وأواصل مع تعريف آخر لها حيث دكرت بأنها: "جنس أدبي راق، ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة الشكل، تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل لدى نهاية المطاف شكلا أدبيا جميلا، فاللغة هي مادته الأولى كما كل جنس أدبي آخر، والخيال هو الماء الكريم الذي يسقي

[1] – جابر عصفور: زمن الرواية، المفتح، مجلة فصول، الهيئة المصرية، القاهرة، مج11، العدد4، عام 1993م، ص05.

[2] – إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ع1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1988م، ص176.

هذه اللغة، فتنمو وتربو وتخصب والتقنيات لا تعدوا كونها أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال ثم تشكلها على نحو معين."[1]

هذا ما يجعلنا ندرك أن البناء الأسلوبي للرواية يكتمل بعناصر ثلاثة ابلاغ أو ايصال إلى المتلقي من أفكاره ورؤاه في الحياة والمجتمع، أما الخيال هو قوة نفسية عقلية وحياة راهنة أو تاريخية أو اجتماعية بغية محاكاة الواقع الحقيقي ويعبر عنه بصدق فني من خلال الحياة المتخيلة، والرواية جنس أدبي نثري يقوم على الحكي القصصي المرتكز على الخيال.

نشأة الرواية الجزائرية وبعض من نماذجها

إن الرواية أوسع أزياء التعبير انتشارا، ويحتل النص الروائي مركز الصدارة بوصفه أحد أشهر الأجناس الأدبية تداولا واستقبالا اليوم، ونظرا لازدهارها الشامل تكاد تتربع على عرش الأجناس الأدبية الأخرى لكونها الأقرب الى واقع الحياة.

ومن الرواد العرب "نجد: محمد حسين هيكل (1888م_1956م) كتب رواية "زينب" عام 1914م، تلاه توفيق الحكيم(1898م_1987م) في روايات متعددة، وفي عام 1929م أصدر محمد تيمور(1892م_1921م) روايته "نداء للمجهول"، وللمازني (1889م_1949م) محاولات في هذا الجنس الأدبي أما بقية الأقطار فقد عرفت نشأة الرواية بعد ذلك." ونخص بذلك الجزائر حيث ارتبطت منذ نشأتها في العقود الأولى من القرن العشرين بالواقع، فسجلت مختلف التحولات الاجتماعية والسياسية التي مست المجتمع الجزائري عبر المراحل التاريخية التي مر بها، بدءا بعهد الاستعمار الفرنسي، ثم ثورة التحرير وفترة السبعينات والمشروع الإشتراكي الذي حملته على عاتقها أما الثمانينات فقد شهدت حملة من الإنتكاسات والأحلام المنهارة، ومنه إستياء الجزائريين من الوضع الذي آلت إليه البلاد والعباد على الرغم من الثروات التي تتمتع بها الجزائر من مصادر طاقوية ومناظر طبيعية، وبعدها دخلت الرواية مرحلة جديدة في التسعينات مرحلة احباط وقتل وقلق وإصرار على إيجاد مخرج في الوقت ذاته، وتبعا لذلك

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د، ط) ديسمبر 1988م، ص27.

عرفت الكتابة الروائية مسميات كثيرة: "رواية المحنة" أو "رواية العنف" أو "الرواية الإستعجالية" أو "محكيات الإرهاب" أو "الرواية السوداء".[1]

"وكان أول عمل روائي في الجزائر يعود إلى تاريخ 1849م لمحمد بن إبراهيم(1806_1877م) والملقب بالأمير مصطفى في رواية "حكاية العشاق في الحب والاشتياق". ولا ننفي أن البداية الفعلية الأولى لفن الرواية كان باللغة الفرنسية، فقد شكلت ظاهرة لغوية متميزة وأثارت حولها نقاشا حادا بين الدارسين، منهم من عدها عربية باعتبار مضمونها الاجتماعي والكثرة عدها جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية، وبعدها جاءت الأعمال العربية الجزائرية والتي بدأت مع رواية مع رواية "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو(1910م-1956م) والتي ظهرت في الأربعينات وقد عدها واسيني الأعرج أول عمل روائي مكتوب بالعربية في الجزائر فقال فيها: "أنها ظهرت كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري بالرغم من آفاقها المحدودة." [2]

كما ظهرت أيضا رواية "الحريق" لرشيد بوجدرة (1941م) طبعت بتونس (1957م) ورواية "الطالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي (1933م-1973م) سنة (1951م).

ثم تأتي فترة ما بعد الاستقلال حيث كانت الوضعية العامة للجزائر آنذاك مزرية للغاية، فكان اقتصادها منهك، ورؤوس الأموال تم تهريبها من طرف المستوطنين الفرنسيين، أما الإنتاج الزراعي ضعيف ومفصول عن الإنتاج الصناعي الضعيف بدوره، وفوق هذا كانت التبعية الاقتصادية لفرنسا. وقد حمل الأدباء على عاتقهم مسؤولية المساهمة في معركة البناء وتصوير مظاهر الصراع العنيف، الذي يخوضه الشعب لإثبات وجوده، يقول "واسيني الأعرج": فقد شهدت هذه الفترة وحدها -السبعينات- مالم تشهده الفترات السابقة من تاريخ الجزائر من إنجازات... فكانت الرواية تعبيرا لهذا كله." ففي هذه المرحلة كانت المرحلة الفعلية لظهور رواية فنية ناضجة، فزحمة الأحداث وكثرتها جعلت الساحة الأدبية الجزائرية تعج بما يعرف بالرواية التي كانت مواكبة لكل الأحداث والشاملة لجميع مناحي الحياة. [3]

---

[1]- فاروق خورشيد: في الرواية العربية عصر التجميع، دار العودة، بيروت، ط1، 1981م، ص17.

[2] - أحمد رضا حوحو: غادة أم القرى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1988م، ص09.

[3] - مفقودة صالح: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر، ط2، 2009م، ص57.

"إن الطابع السياسوي الذي انطبعت به النصوص الروائية في هذه الفترة لا يمنع الطرح الجدري الذي إتسمت به هذه النصوص الروائية والقائم على محاكمة التاريخ أو الواقع الراهن بلغة فنية جديدة".[1] إن الرواية الجزائرية نشأت متصلة بالواقع السياسي المضطرب وفي هذه الظروف تحتم على المبدع الجزائري أن يجمع بين الالتزام بفنه وتحديد موقفه السياسي.

وقد كتب ابن هدوقة (1925م_1996م) رواية "ريح الجنوب" في فترة الحديث عن الثورة الزراعية فأنجزها في 1970م مساندة للخطاب السياسي الذي كان يلوح بآمال واسعة لفك العزلة عن الريف الجزائري والخروج به الى حياة أكثر تقدما." [2]

هذا هو الجو الذي تنفست فيه "ريح الجنوب" حيث جرت أحداثها في الريف بمنطقة تقترب من الهضاب العليا بين جنوب الوطن وشماله.

أما الطاهر وطار(1936م_2010م) فقد جاءت أعماله لتؤرخ كل التغيرات والتطورات الحاصلة في المجتمع الجزائري من الثورة المسلحة الى غاية الاستقلال.

وفي فترة الثمانينات "كانت التجربة الروائية للكتاب الجزائريين نتيجة التحولات التي حدثت في مجتمع الاستقلال، حيث مثل هذا الجيل إتجاها تجديديا حديثا في هذا النمط الأدبي الجزائري. ومن التجارب الروائية في هذه الفترة ندكر روايات واسيني الأعرج (1954م) مثل "وقع الأحدية الخشنة" سنة (1981م)، و"أوجاع رجل غامر صوب البحر" سنة (1983م)."[3]

أما فترة التسعينيات فكانت حافلة بالروايات التي تؤسس لنص روائي يبحث عن تميز ابداعي مرتبط ارتباطا عفويا بتميز المرحلة التاريخية التي أنجبته وبالواقع الاجتماعي الذي شكل الأرضية التي استطاع من خلالها الروائيين أن يستلهموا الأحداث والشخصيات من أجل قراءة الحادثة التاريخية قراءة مرهونة بالظرف التاريخي الذي مروا به.

"وما تردد في رواية التسعينات تصوير وضعية المثقف الذي وجد نفسه سجين بين نار السلطة وجحيم الإرهاب وسواء كان أستاذا أم كاتبا أم صحفيا أم رساما أم موظفا، فإنهم

---

[1] – ادريس بوذيبة: "الرؤية والبنية" في روايات الطاهر وطار، ط1، 2000م، ص39–40–41.

[2]– عمر بن قينة: "في الأدب الجزائري الحديث تاريخيا وأنواعا وقضايا وإعلام ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، دط 1995م، ص198.

[3] – بن جمعة بوشوشة: التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، دط 2005م، ص09.

يشتركون جميعا في المطاردة والتخفي وهم يشعرون دوما أن الموت يلاحقهم." [1] ففي هذه الفترة كانت الرواية تصور اشتراك وتقاسم كل أطياف وطبقات المجتمع على اختلافها نفس الشعور والمصير المحتوم.

ومن كل هذا نستخلص أن الرواية الجزائرية جاءت متأخرة بالنسبة للمشرق العربي ويعود ذلك لأسباب استعمارية، كما أن الخطاب الروائي في الجزائر كان وليد لأفكار سياسية ووطنية، إذ أنها واكبت كل التحولات السياسية والاجتماعية الطارئة على الجزائر في مختلف المراحل وصولا الى الفترة الحديثة خصوصا في ميداني الأمن والسياسة وتميز بظهور نمط جديد من الكتابة الروائية.

إن التطور الذي شهدته الرواية الجزائرية جعلته محل اهتمام الكتاب والنقاد والبحث [1]في طبيعة الممارسة النقدية في الرواية الجزائرية يقودنا حتما إلى الكشف عن المعرفة النقدية وانزياحها بين البحث في أصل كل تطور شهدته الرواية الجزائرية الحديثة.

وتعددت مواضيع الرواية سواء قديما أو حديثا وظلت جذور الرواية تتسع فلمعت أسماء في هذا الميدان وبرزت أعمالهم في الساحة الأدبية والنقدية ندكر منهم الناقد، الاديب "علاوة كوسة" يعد واحدا من الأدباء الذين يحاولون خلق دم جديد للكتابة الأدبية الجزائرية، حيث صدرت له أعمال عديدة في الشعر والمسرح والقصة والنقد وأدب الأطفال والرواية أيضا، وقد اختطفنا من بحر أعماله "رواية بلقيس" رواية حديثة، قصيرة من الحجم المتوسط والتي هي محل دراستنا.

[1]– حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، ط2، 2002م، ص 191.

الفصل الأول

ماهية الصورة الادبية

1- مفهوم الصورة

2- مفهوم الصورة الأدبية

3- الصورة الأدبية بين الغرب والعرب

4- عناصر الصورة الأدبية

5- وظائف الصورة الأدبية

6- أهمية الصورة الأدبية

1- مفهوم الصورة:

أ- لغة:

يرى ابن فارس أنّ معنى الصورة هي صورة كل مخلوق والجمع صور وهي هيئة خلقته والله تعالى البارئ المصور[1]

أي أنّ معنى المُصَوِّرُ هو الذي يصوَّر جميع الموجودات ورتبها فأعطى كل شيء منها صورة وهيئة مفردة يتميز بها على إختلافها وكثرتها.[2]

وقال صاحب الصحاح في معنى الصورة: وتصورت الشيء: توهمت صورته فتصور لي، والتصاوير: التماثيل.[3]

وتتحقق الصورة بالتهيئة والوصف، وفي هذا المعنى قال ابن منظور: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته، فيكون المراد بما جاء في الحديث أنه أتاه في أحسن صفة. [4]

ب- إصطلاحا:

عرّف الراغب الصُّورَةُ بأنها: ما يُنْتَقَشُ به الأعيْانُ، وَيَتَمَيّز بها غَيُرها، أو هي أداة فنية لإستيعاب أبعاد الشكل والمضمون لما لهما من مميزات، وما بينهما من وشائج تجعل الفصل بينهما مستحيلاً.[5]

---

[1] – أحمد بن فارس: معجم مقايس اللغة، دار الفكر، ط3، 2007،ص320.

[2] – ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1997، ص473.

[3] – الجوهري: الصحاح، دار العلم للملاين، ط2، 1990، ص 717.

[4] – لسان العرب: ابن منظور، ص473.

[5] – محمد حسين الصغير: الصورة الفنية في المثل القرآني، دار الرشيد للنشر، العراق، ط1، 1981، ص 36.

ويرى الدكتور الصغير أنّ الصورة الأدبية ذات طرفين: إطار ومادة، ولا يتقوم الجهد الأدبي إلاّ بلحاظ طرفيه، ولا يتم تفسيره إلا بمواجهتهما معاً وإلا فالنتاج الأدبي عمل جاف لا ينبض بالحس، ولا يتسم بالحياة، والجفاف لا يكون أثراً صالحاً في مقياس فني.

وبما أن القرآن الكريم كتاب لغة ونزل بلغة العرب الحافلة بالتصوير فقد حفل بالتصوير ذات الصور الحية المتحركة ومشحونة بالمشاعر والإنفعالات، إذ يعد هذا من أوجه الإعجاز القرآني.[1]

2- مفهوم الصورة الأدبية:

جاء في مقاييس اللغة: (الصورة صورة كل مخلوق، والجمع صور، وهي هيئة خلقته، والله تعالى البارئ المصور)[2]

وفي مختار الصحاح: (صوره تصويرا فتصور وتصورت الشيء توهمت صورته فتصور لي والتصاوير التماثيل)[3]

لقد أخذت الصورة معنى الهيئة والخلقة والشكل الظاهر، كما تعين عند الجرجاني

في قوله: (ومن المعلوم أن لا معنى لهذه العبارات وسائر ما يجري مجراها مما يفرد فيه اللفظ بالنعت والصفة وينسب فيه الفضل والمزية إليه دون المعنى غير وصف الكلام بحسن

[1] – عبد السلام احمد الراغب: وظيفة الصورة الفنية في القران، فصلت للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 2001، ص39.

[2] – ابن فارس أبو الحسن احمد بن فارس بن زكريا: معجم مقايس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج3، مادة – ص ور – ص 320.

[3] – الرازي، مختار الصحاح: المطبعة الكلية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1329، ص 180.

الدلالة وتمامها فيما له كانت دلالة، ثم تبرجها في صورة هي أبهى وأزين وأنق وأعجب وأحق بأن تستولي على هوى النفس وتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب).[1]

وكذا جاء في قول الجزري (والصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها) و(على معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته) [2]

وهو ما جاء في المثل السائر لابن الأثير الموصلي في قوله:

(زيد شجاع لا يتخيل منه السامع سوى أنه رجل جريء مقدام، فإذا قلنا زيد أسد يخيل عند ذلك صورة الأسد وهيئته وما عنده من البطش والقوة ودق الفرائس وهذا لا نزاع فيه)[3].

وعند القلقشندي فيما عده من صنوف السرقات وضروبها: (قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة)[4] و(قلب الصورة الحسنة إلى صورة قبيحة وهو الذي يعبر عنه أهل هذه الصناعة بالمسخ وهو من أرذل السرقات وأقبحها)، وإنما أراد شكلها وهيئتها اللفظية. وهو ما تعين أيضا عند الحموي في قوله: (وأكثر فواصل القرآن على هذه الصورة)[5].

كما أخذت معنى المثل والشبيه؛ فيكون من كل ذلك اجتماع الهيئة بما يماثلها أو يتوهم أنه يماثلها، كما جاء عند ابن الأثير الموصلي في قول القائل يوم حنين (الآن حمي الوطيس):

---

[1] – الجرجاني: دلائل الإعجاز، دار المدني، مصر، ط1413.3/1992، ص43.

[2] – الجزري: النهاية في غريب الحديث والأثر، المكتبة العلمية، بيروت، 979، ص 58.

[3] – ابتسام دهينه: التصوير الفني في شعر أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الداني الأندلسي، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، 2018، ص18.

[4] – المرجع نفسه، ص19.

[5] – الحموي: خزانة الأدب دار ومكتبة الهلال، بيروت ط1، 1987، ج2، ص 446.

(الوطيس هو التنور وهو موطن الوقود ومجتمع النار وذلك يخيل إلى السامع أن هناك صورة شبيهة بصورته في حميها وتوقدها وهذا لا يوجد في قولنا استعرت الحرب أو ما جرى مجراه).[1]

والصورة نقل الشيء كما هو أو كما يعتقد أنه هو؛ إذ هي تشكيل هيئة أو خلقة على الحقيقة أو المجاز بوعي وعقل أو من دونهما. ولأجل ما في الطبيعة والكون والإنسان والقيم من حقائق تتشابه أو تتعادل أو تتناقض، فإن الشاعر يجد في كل ذلك مادة وقوة بناء فعالة في الشعر تتحول فيها المدركات أقوالا مصورة؛ سواء أقام التشكيل على المحاكاة بأشكالها الثلاثة) أم قام على الرؤيا بوصفها خلقا وكشفا غير واع.[2]

3- الصورة الأدبية بين الغرب والعرب:

أ- الصورة الأدبية عند العرب:

اهتمت الدراسات العربية الحديثة بدراسة الصورة اهتماما بالغا، لاتصالها المباشر بنظرية المعرفة الإنسانية بجانبيها الفلسفي والأدبي، لأنها مادة تواصل يعتمد عليها في جميع المجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية والعلمية وغيرها، ما منحها دلالات مختلفة ومتباينة باختلاف المناهج المتبعة في دراستها ومحاولة فهمها عبر العصور.

❖ **الصورة في النقد العربي القديم:**

انصب اهتمام النقاد العرب قديما بالصورة الشعرية وبنواحيها الفنية والجمالية، ويظهر ذلك من خلال هذا القول "وبذلك نجد أن دراسة الصورة قد ترسخت في هذا التراث مبحثا متكاملا صدر عن الفكر العربي في تمثل الشعر نشاطا اجتماعيا، وصناعة ماهرة، وحلل عناصر الشعر ووازن بينه وبين التصوير، ثم حلل بناء الصورة بالإشارة إلى سادتها، وما يقع في هذه

[1] – المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، ص 65.

[2] – المرجع نفسه، ص 49-50.

السادة من نقش وتزيين، وأشار إلى مصادرها في الدهن وجسد تأثيرها في المتلقي. حيث يبين هذا القول إن النقاد جهودا بارزة في استخدام الصورة وتوظيفها في النص الأدبي، وستعرض آراء بعضهم حول مفهوم الصورة[1]:

أ-الصورة عند الجاحظ: (سنة 255هـ)

يعد الجاحظ أول من لفت الانتباه إلى الصورة في العمل الأدبي بقوله المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي، والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير".[2]

وأشار الجاحظ إلى التصوير وأثره في إغناء الفكر بصور حسية قابلة للحركة والتطور ويعطي الشعر قيمة فنية وجمالية، فحين يكون الشعر جنسا من التصوير فهذا يعني قدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي، مما يبرز العلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعني.[3]

ب – الصورة عند قدامة بن جعفر: (سنة337هـ)

اتجه هذا الناقد اتجاها شكليا في فهم الصورة، حيث يقيس فتيتها في الشعر على الصورة في المواد المحسوسة فيقول: إن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وأثره من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، وإذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيه كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة فيها، مثل: الخشب للتجارة والفضة للصياغة، وتناول قدامة في هذا

[1] – عمر بلمقنعي: مفهوم الصورة وحضورها في النقد الأدبي عند العرب والغربين، 2016، ص41.

[2] – الجاحظ: الحيوان، المجتمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت لبنان، ط3، 1969، ص 13.

[3] – عمر بلمقنعي: المرجع السابق، ص41.

الشاهد مقومات الصورة في الشعر، وعدها الوسيلة أو السبيل لتشكيل المادة وصرعها، فهي نقل حرفي للمادة الموضوعة، والمعنى بحسنها ويظهرها بشكل أحسن ولذلك فهو يوضح أن معيار الجمال ومقياس الجودة برجع للشكل أكثر من المعنى.[1]

جـ- الصورة عند الجرجاني: (سنة471هـ)

لقد أبدع في دراسته للصورة حيث نظر إليها نظرة متكاملة لا تقوم على اللفظ فقط، حيث يقول: "واعلم أن قولنا صورة، إنما هو تمثيل وقياس لما تعلمه بعقولنا على الذي نراء بأبصارنا، ما يعني أن الصورة تمثيل وقياس وإبراز للمعنويات في صور المرئيات.

فالتعبير بالصورة يتم من خلال تحويل المعنى المجرد إلى صور وأشكال ترى بالعين وهذا إظهار للجانب البصري الصورة الفنية.[2]

د-الصورة عند حازم القرطاجني: (سنة 684 هـ)

يذكر الصورة في مجال الحديث عن التخييل الشعري، فصور الشعر تثير كوامن النفس وصورها المختزنة عند المتلقي، فيقول "إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، وأنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا غير عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة في أفهام السامعين وأذهانهم.[3]

[1] – قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مكتبة كليات الأزهرية، القاهرة مصر، 1963، ص 14.

[2] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز مطبعة المدني، القاهرة مصر، 1992- ص 508.

[3] – عمر بلمقنعي: المرجع السابق، ص42.

ويشير إلى أن ما يدركه الإنسان بالحس هو الذي تتخيله نفسه، ثم يقوم بتصويره بالتشبيه والاستعارة، فالتصوير عنده "قرين المحاكاة: محاكاة الشيء لنفسه، أو محاكاة الشيء في غيره، مما قد يعني أن يكون نقلا مباشرا عن العالم المرئي، أو تمثلا في الأنواع البلاغية للصورة.[1]

نستخلص من الدراسات النقدية لمفهوم الصورة، أن النقاد قديما لم يذكروا تعريفا للصورة المرئية أو البصرية أو الفوتوغرافية، لأن الشعر كان يلقى شفاهيا، فهو مفهوم لم يقرن بهذا النوع من الصور، وإنما اعتمد على الصور البيانية وموسيقى التفعيلة للتأثير على المتلقي، إلى جانب انعدام آلات النسخ، والطباعة آنذاك، ولكن لا ينفي أن للصورة المرئية والمحسوسة دورا في صناعة الشعر، من خلال العالم المرئي (الصورة الأصل) المتمثل في الطبيعة والصحراء والمرأة والفرس...، فجميع هذه الصور تسقط في مخيلة الشاعر وتخزن في ذاكرته، ثم يقوم الخيال بتشكيلها وتكوينها وتركيبها، ثم إلقائها شعرا ثريا بالصور الفنية التي تؤثر في المتلقي فيتفاعل معها ثم تتحول إلى صور بصرية في ذهنه، ما يضيف إلى قيمة الصورة، دورها الفعال كأداة تواصل لا يستهان بها "[2].

❖ الصورة في النقد العربي الحديث:

تعددت الدراسات الأدبية والنقدية حول الصورة في العصر الحديث تنظيرا وتطبيقا، وإبراز أهميتها ووظائفها وأنواعها، فجاءت المفاهيم مختلفة وفقا لاختلاف المذاهب الأدبية، فبعض الدارسين انطلق من التراث النقدي العربي من أجل إثبات أن هذا الأخير قد استوفى دراسة الصورة من جميع نواحيها، ومنهم من اعتمد على المفاهيم النقدية الأوروبية وعلى التراث الشعري العربي، وهناك فئة أخرى جمعت بين التراث القديم والنظرة الحديثة لها.[3]

---

[1] – حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص18.

[2] – عمر بلمقنعي: المرجع السابق، ص42.

[3] – المرجع نفسه، ص42.

وقد لاحظ النقاد تعداد دلالات مصطلح الصورة، بين دلالة لغوية وذهنية ونفسية ورمزية وبلاغية وفنية، وبذلك فقد تعددت مناهج دراستها، فمنهم من تحرج المصطلح الصورة كونه مضطربا ومضللا، مثل مصطفى ناصف، إذ يقول: "لفظ الاستعارة إذا حسن إدراكه قد يكون أهدى من لفظ الصورة"[1]، في حين يرى نعيم اليافي أن مصطلح الاستعارة أكثر إثارة للمشكلات وأن مصطلح الصورة أعم فيقول: لقد استفاد مصطلح الصورة من الدراسات في علم النفس والجمال والنقد في إثراء مدلوله، ما يعني أن مصطلح الصورة قد قدم إضافات جديدة إلى جانب اشتماله لجميع الأنواع البلاغية[2]

أما عز الدين إسماعيل، فقد عرف الصورة على ضوء الاتجاه النفسي، متحمسا لهذا الاتجاه في دراستها وفهمها، إذ قال: "الصورة تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع "[3]

كما تحدث على طبيعة الصورة قائلا: "إن الشعور ليس شيئا يضاف إلى الصور الحسية، وإنما الشعور هو الصورة، أي أنها الشعور المستقر في الذاكرة. وهذا القول قريب جدا لقول الناقد ريتشاردز Richards الذي يرى أنها " التذكر الواعي لمدرك حتى سابق، حيث يرى أن الحواس هي مادتها، وهذا يتطابق مع قول عز الدين إسماعيل إن الشعور هو الصورة، غير أن هذا الفهم يتجاهل عناصرها، كالفكر والواقع وغيرهما[4].

ويعتبر البعض الآخر من النقاد الذهن أساس الصورة، فعبد القادر الرباعي يربطها بالنشاط الذهني أو العقلي سواء في مفهومها العام أم في مفهومها التفصيلي، حيث يرى أنها

---

[1] – مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، القاهرة– مصر، ط1، 1958، ص5.

[2] – نعيم الباقي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، دار القلم، دمشق سوريا، 1982، ص 49.

[3] – عزدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت لبنان، ط1، 1988، ص66.

[4] – عمر بلمقنعي: المرجع السابق، ص42–43.

"آية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن، (المفهوم العام)، وهي كتلك تركيبة عقلية تحدث بالتناسب والمقارنة، (المفهوم التفصيلي).[1]

وهذا التعريف تجعل العقل هو المكون الوحيد للصورة دون الإحساس والعاطفة واللغة وغيرها. في حين يرى على البطل، أن الصورة تشكيل لغوي، مكوناته الخيال والحواس، حيث يقول: "فالصورة تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان، من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس أي أن الشكل اللغوي للصورة مرتبط بمضمونها العاطفي، وهذا التعريف يتطابق مع تعريف الناقد سي دي لويس Sea De Louis عن الصورة بقوله إنها أرسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة وفي السياق نفسه يقول عبد الإله الصائغ أما الصورة الفنية فهي تشكيل جمالي تستحضر فيه لغة الإبداع، الهيئة الحسية أو الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة، تمليها قدرة الشاعر وتجربته، وهذا يعني أن الصورة هي تشكيل لغوي خاص يقصد به التصوير والتأثير[2].

((وعلى ضوء ما سبق من تعريفات للصورة، فقد تعدد مفهومها عند المعاصرين بتعدد فروع المعرفة كعلم النفس والفلسفة، والنقد الأدبي. فكل ناقد يدرسها حسب مفهومه الذي يتوافق مع مذهبه الأدبي وفلسفته الخاصة. وتبدو هذه التعريفات متكاملة وبعيدة عن التعارض، ولئن اختلفت فإن قمنا بالربط بينها فستكون النتيجة كالاتي:

إن الإنسان يشاهد الأشياء، وينفعل بها، ويتركها إدراكا حسبا، ثم ينشأ التصور عن ذلك الإدراك (استحضار صور المشركات الحسية)، فتبرز هذه الصورة إلى الخارج بشكل فني (صور فنية). كما نلاحظ أن النقاد المعاصرين لم يأتوا على ذكر الصور المرئية في دراساتهم

[1] – عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم، السعودية، 1984، ص 85.

[2] – عبد الإله الصائغ: الصورة الفنية معيارا ادبيا، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق ط1، 1987، ص 159.

لمفهوم الصورة، لحلو النصوص الشعرية والنثرية من هذا النوع من الصور أو الرسومات التي تجدها عادة في الكتب البيداغوجية، وفي الصحف والمجلات، وقصص الأطفال.))[1]

ب- الصورة الأدبية عند الغرب:

تمت كلمة صورة (Image) بجذورها إلى الكلمة اليونانية القديمة (Icone) (أيقونة)، التي تشير إلى التشابه والمحاكاة، والتي ترجمت إلى Image في اللاتينية و(Image) في الإنجليزية. وقد لعبت هذه الكلمة ودلالاتها دورا مهما في تأسيس أنظمة التمثيل أو التمثل (Représentation) للأفكار والإيديولوجيات في الغرب، حيث شكلت الأساس في الفلسفات الغربية وتم استخدام مصطلح الصورة في السباقات والدراسات الفنية، والأدبية، والجمالية والتاريخية، ثم تم استخدامه فيما بعد في السياقات الاجتماعية، والسياسية، والثقافية. ويدل المصطلح على التشابه والنسخ وإعادة الإنتاج. وقد اتسم بالشمولية والشيوع، نظرا لقدرتها على الإقناع والتأثير، خاصة حينما تميزت بتعزيزات من الصوت واللون والرسم ثم بالحركة فأصبحت الصورة تحيطنا من كل جانب، فهي في الشوارع، وفي الجدران، وفي المكاتب والبيوت، وحتى في الملابس والأواني[2].

فبانت سرعة الوصول إلى المتلقي محملة بكم هائل من المعلومات والدلالات والرموز كما يقول رولان بارت (Roland Barthes): "لا يمكن تصور الحياة المعاصرة من دون الصور فالصورة حاضرة في الأسواق، وفي الوسائل التعليمية، وعبر الإعلام والفنون المرئية."[3]

وهذا القول يماثل قول أرسطو Aristote: إن التفكير مستحيل من دون صور.

---

[1] – عمر بلمقنعي: المرجع السابق، ص 43.

[2] – المرجع نفسه، ص43-44.

[3] – عبد الاله: مرجع سابق، ص 159.

في حين أن الصورة عند الشيف Catchev: كل في متكامل قائم على أساس العلاقة بين جانبيها الحسي والعقلي وهي تعكس نمط العلاقات بين الفرد والمجتمع في كل عصر، كما أن الفيلسوفة الأمريكية سوزان لانجر Susanne Langer ترى أن الصورة هي جوهر كل الفنون وهي شيء ما يوجد فقط في إدراكنا[1]

والصورة عند رائد الفكر البراغماتي الأمريكي جون ديوي John Dewy: "هي العنصر العقلي القابل للفهم في موضوعات العلم وأحداثه، أما عند فيلسوف الوجودية جون بول سارتر J.P. Surtre" فهي المحتوى النفسي الذي يسند التفكير والذي له قوانينه الخاصة.[2]

((وهذا الكم من التعريفات دليل على شمولية هذا المصطلح، وهو ما يستوجب دراسته من أجل التعرف على طبيعته ودرجة تأثيره، "ومن بين الذين اهتموا بدراسة دلالات الصور المرئية تذكر رولان بارت، الذي يعتبر خير من مثل اتجاه الصورة، حيث ربط الصورة بوظيفتها التصويرية والتمثيلية العالم، فكانت أعماله قائمة على ثنائية الصورة والتماثل الأيقوني، كما أكد على وجود أنساق غير لفظية حيث التواصل غير إرادي، لكن البعد الدلالي موجود بدرجة كبيرة، وتعتبر اللغة الوسيلة الوحيدة لجعل هذه الانساق غير اللفظية دالة ومن أهم كتاباته عن الصورة: بلاغة الصورة، الرسالة الفوتوغرافية، الغرفة المضيئة.))[3]

أما كريستيان سينز Christian Metz، فقد انطلقت دراسته من أعمال رولان بارت وقدم القراءة الفيلمية للصورة، كما اهتم أمبرتو ايكو Umberto En لتصنيف الصور مركزا على الرسائل التواصلية غير اللفظية ووزع الانساق البصرية إلى فروع نذكر منها: سيميونيقا الحيوان

[1] – راضي حكيم: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار شؤون الثقافية، بغداد–العراق–1996، ص 21.

[2] – جون بول سارتر: التخيل، تر، نظمي لوقا، الهيئة المصرية العامة، القاهرة مصر 1983، ص 61.

[3] – عمر بلمقنعي: المرجع السابق، ص 44.

العلاقات الشمية، التواصل اللمسي سلن التذوق، حركة الأجسام والإشارات الدالة عن القرب اللغات الرمزية أو المشكلنة، التواصل المرئي، التواصل الجماهيري، الخطابة ... الخ[1]

وهناك العديد من الفلاسفة والسيميائيين الذين قاموا بتقديم مقاربات مختلفة حول الصورة البصرية أو المرئية شملت العديد من التخصصات: علم النفس، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا وعلم التواصل، وعلم الجمال، والإعلام إلى أن استقبلت الصورة الحاسوبية والرقمية.[2]

4- عناصر الصورة الأدبية:

1. الخيال:

هو "المكلة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم، وهم لا يؤلفونها إلا من إحساسات سابقة لا حصر لها تختزنها عقولهم وتظل كامنة في مخيلتهم – وهي ما تطلق عليها تجربة الشاعر –حتى يحين الوقت فيؤلفوا منها الصورة التي يريدونها ")، والشاعر الأصيل هو الذي يستعمل خياله إلى أبعد حد في تفجير كوامنه من خلال استدعاء الصورة والواقع المحيط به، كما أنه يسترجع خيال الشعراء ويقرأ شعرهم بشرط أن لا يكون مقلداً بل ينبغي أن يكون له خياله الخاص من خلال رؤيته وإحساسه الذي ينطلق من الواقع المحيط بالشاعر، وأن لا تكون غاية في الغرابة والغموض بحيث ينفر منها العقل، إن الشاعر الحقيقي هو الذي يحاكي المتلقي بخيال مفهوم لا عهد له بالتعقيد والغموض فلا يكفي أن يكون خياله خلاقاً مبدعاً، بل الواجب أن يكون ذا أثر بالغ في نفسية المتلقي ووجدانه)، وكما ترتبط الصورة الشعرية بتجربة الشاعر ترتبط بخياله، فكلما كان هذا الخيال قادراً ومحلقا ومولداً كانت صورة صاحبه أغنى وأروع وذلك لأن أدوات الفنان فطرية ومكتسبة، ويجيء الخيال في مقدمة المواهب الفطرية ويلعب

[1] – حنون مبارك: دروس في السيمائيات، دار تقوبال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1987، ص 96.

[2] – عمر بلمقنعي: المرجع السابق، ص44.

دوراً جوهريا في الإبداع أيا كان لونه، فهو الذي يعطي الأفكار المبهمة الشكل والكثافة التي تكون بذرة العمل الأولى، ويقدر ما يكون الخيال حراً ومنطلقا في مجال الممارسة يجيء إنتاج الفنان أصيلاً ومبتكراً"، فالخيال يلعب الدور الأساس في تشكيل الصورة الشعرية وصياغتها فهو الذي يلتقط عناصرها من الواقع المادس الحسي،[1] وهو الذي يعيد التأليف بين هذه العناصر والمكونات لتصبح صورة للعالم الشعري الخاص بالشاعر بكل ما فيه من مكونات شعرية ونفسية وفكرية، فالشاعر وان كان يبدأ من الواقع المادي المحسوس يستمد منه معظم عناصر صوره الشعرية ومكوناتها فإنه لا ينتقل هذا الواقع نقلاً حرفياً وإنما يبدأ منه ليتخطاه ويتجاوزه، والخيال بهذا الفهم، هو لغة العاطفة ووسيلة تصويرها من ناحية الأديب وبعثها في نفس القارئين.

ومن هذا المفهوم يتضح لنا أهمية الخيال في العمل الإبداعي، فهو عنصر أساسي وله مكانة سامية فهو يكشف عن العلاقات المتباعدة التي من خلالها تكمن جدة الصورة فهو يجعلها قادرة على جمع الإحساسات المتناقضة والمتباينة في علاقات جديدة لا توجد خارج حدود الصورة ولا يمكن فهمها إلا بفهم طبيعة الخيال ذاته "، وحيويته تبدو في "الابتكار والخصوبة في التصوير والدقة في التعبير"، والشعر لا يعد شعرا إلا من حيث هو متخيل وهو يمد الصورة " بطاقة إيحائية لا يمكن إغفال دورها " وعلى هذا فإن من الصعب خلو الشعر من الخيال وإلا عد كلاما لا قيمة له .[2]

[1] – قصي فاضل الخطيب: ديوان الديك الجن دراسة موضوعية فنية، الأردن–عمان، دار الخليج، ط1، 2020، ص162.

[2] – المرجع نفسه، ص163.

2. اللغة:

تعتبر اللغة وسيلة لكشف الحقائق وخلق المعاني والدلالات وإقامة علاقات جديدة بين مكونات الجملة وإعادة إنتاج انزياحات تركيبية وما يترتب على ذلك من خروج عن المألوف وتطوير للمعجم الأدبي وأشكال جديدة من التراكيب والصور والعبارات والمعاني.[1]

2-1 التشبيه:

(وعاء العلم مثل البحر في العمق والاتساع)[2].

إذا تأملت هذه العبارة، ما هو الإحساس والشعور الفنيين الذين تشعر بهما؟ إنك تشعر بعمق واتساع وعاء العلم، هذا الوعاء الذي لا يضيق بما فيه، بل يتسع به، وتظهر فنية الصورة أكثر حينما استعملت العبارة (مثل البحر)، إذ نقلتك إلى البحر وصفتيه: العمق والاتساع وأصل العبارة: وعاء العلم عميق واسع. وبإضافة (مثل البحر) نقلت إلى صورة اعتمدت التمثيل، والمشابهة والمحاكاة بين العلم والبحر، بين العلم وشيء من الطبيعة المحيطة بالإنسان، وهذا الأسلوب يدعى: التشبيه.

❖ **تعريفه:**

التشبيه لغة: التمثيل،

واصطلاحا: إظهار المشاركة بين اثنين -أو أكثر-في صفة أو معنى بأداة ملفوظة أو ملحوظة[3]

---

[1] – بشير إبراهيم سوادي: اسأله الذات الشعرية في نصوص بنهام عطا الله، ط1، 2016، ص 77.

[2] – السيد رضا علوي: كيف تكون كاتبا ناجحا، دار البيان العربي، 1992، ص 89.

[3] – بشير إبراهيم سوادي: المرجع السابق، ص77.

❖ **أركان التشبيه:**

إذا قلت: يوسف كالبدر في جماله.

فإنك ماثلت بين يوسف وبين القمر في منتصف الشهر، في صفة الجمال. ومن خلال دراسة هذا المثال، فأركان التشبيه هي[1]:

- المشبه: وهو الشيء الذي تشبهه (يوسف)، وهو طرف التشبيه الأول، وأساس الأركان، ومحور الصورة الأدبية.
- المشبه به: وهو الصفة أو الشيء الذي تشبه به (البدر)، وهو طرف التشبيه الثاني، وهو أقرب إلى الإدراك والحس، فلا أحد يجهل نضارة البدر وجماله وتألقه
- أداة التشبيه: وهي ليست طرفا في التشبيه، بل أداة وصل بين طرفيه، ووسيلة من وسائل عقد المقارنة بين المشبه والمشبه به (الكاف)، وليست الكاف وحدها أداة للتشبيه، ويمكنك القول: (مثل البدر) أو (يماثل البدر) أو (مثيل البدر) أو (يشابه البدر) أو (يشبه البدر) أو (شبيه البدر) أو...
- وجه الشبه: وهو الذي يحدد اتجاه الصورة التشبيهية ويبين غايتها، ولا يسمى طرفا في التشبيه. وفي المثال هو (الجمال).

أنواع التشبيه:

أولاً-أقسام التشبيه باعتبار الأداة.

- **التشبيه العادي:** وهو ما ذكرت فيه أداة التشبيه ويسمى أيضا (التشبيه المرسل) لأنه يقال أو يرسل بلا تكلف.

[1] – رضا علوي: المرجع السابق، ص 90.

أمثلة:

قوله تعالى: (والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء).[1]

قول الإمام علي (ع): «أهل الدنيا كركب يسار بهم وهم نيام».

قول امرؤ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله *** علي بأنواع الهموم ليبتلي

تنويه: أداة التشبيه لا تدخل طرفا في التشبيه، وتكون:

- حرفا: الكاف، كأن....

- أسماء مثل، شبه....

- فعلًا: حاكي، يحاكي، ضارع، يضارع، شابه، يشابه...

- **التشبيه المؤكد:** وهو ما حذفت منه الأداة، وأصبح التشابه بين الطرفين أكيدا. وهو أقوى وأبلغ من التشبيه العادي.

ومثال ذلك: محمد أسد في شجاعته، والأصل: محمد كالأسد في شجاعته.

أي أن محمدا والأسد يشتركان في صفة الشجاعة، وحذفت الأداة للتأكيد على شجاعة محمد. [2]

[1] – النور، الآية 39.

[2] – رضا علوي: فن الكتابة كيف تصبح كاتبا ناجحا، دار البيان العربي، ط1، 1993، ص90.

ثانياً- بالنظر إلى وجه الشبه:

- **مفصل:** وهو ما ذكر فيه وجه الشبه، وسمي مفصلا لأن أجزاءه ذكرت بالتفصيل بين الطرفين.[1]

يوسف يشبه البدر حسنا وضياء.

يوسف: المشبه. يشبه: أداة التشبيه. البدر: مشبه به، حسنا وضياء: وجه الشبه.

من مميزات التفصيل أنه ينفي عن المشبه الشوائب العالقة بالمشبه به كالنقصان في البدر، ومن ميزاته أيضا: الإيضاح، ودفع الإبهام في التشبيهات العميقة البعيدة.

- **مجمل:** وهو ما حذف منه وجه الشبه، وسمي كذلك لأنه مختصر مجموع. سعيد كالغزال. (أي أن سعيدا كالغزال في سرعته أو في جماله). المرجع؟

- **بليغ:** وهو ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه. أي هو تشبيه مؤكد مجمل. سعيد غزال.[2]

ثالثاً- بالنظر إلى طرفي التشبيه:

وأقسامه ثلاثة:

1. باعتبار حسية الطرفين:

- **تشبيه حسي بحسي:** أن يكون الطرفان (المشبه والمشبه به) حسيين.

والمقصود بالحسي ما يدرك هو أو مادته بإحدى الحواس الخمس (الباصرة، والسامعة، والشامة، والذائقة، واللامسة). (واتل عليهم نبأ الذي آتيناه آياتنا فانسلخ منها فأتبعه الشيطان فكان من الغاوين * ولو شئنا لرفعناه بها ولكنه أخلد إلى الأرض واتبع هواه فمثله كمثل الكلب إن تحمل

[1] - رضا علوي: المرجع السابق، ص90-91.

[2] - المرجع نفسه، ص 92.

عليه يلهث أو تتركه يلهث...). فالذي آتاه الله الآيات وانسلخ منها (المشبه) حسي، والكلب (المشبه به) حسي أيضا.[1]

(مثل الذين اتخذوا من دون الله أولياء كمثل العنكبوت اتخذت بيتا).

ملاحظة: الحسي يدرك بإحدى الحواس الخمسة المعروفة، ومنه ما لا تدركه الحواس، وتدرك مادته فقط، ويسمى بالخيالي.

كان الزجاج صفاء ماء. وهنا شبه الزجاج (حسي) بالصفاء (غير حسي)، وتدرك مادته (أي مصدره) وهو الماء.

- **تشبيه عقلي بعقلي:** حيث يكون الطرفان عقليين لا يدركان بالحواس الخمس، ويدركان بالعقل والحواس الباطنة).

قال الإمام علي (ع): «لا غني كالعقل، ولا فقر كالجهل». ويتضح أن الغني والعقل (المشبه والمشبه به) عقليان لا يدركان بالحواس الظاهرة. وهكذا الحال بالنسبة للفقر والجهل.

- **تشبيه حسي بعقلي:** (للذين لا يؤمنون بالآخرة مثل السوء)). النار مثل الحسد.

المر كالصبر. (المر هنا: المادة المرة التي تستعمل في بعض العلاجات، والصبر: صفة الصبر).

- **تشبيه عقلي بحسي:** (مثل نوره كمشكاة فيها مصباح).

[1] – رضا علوي: المرجع السابق، ص92.

(ألم تر كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء).

الغضب كالنار.[1]

2. باعتبار إفراد الطرفين وتركيبهما:

- **مفرد بمفرد:** «اللسان سبع...» اللسان مفرد، والسبع مفرد. شريح أرنب.
- **مركب بمركب:** (مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبة أنبتت سبع سنابل). المشبه صورة مركبة من متعدد، وهكذا الحال بالنسبة للمشبه به.
- **مفرد بمركب:** يوسف بدر تمام. المشبه (يوسف) وهو مفرد، والمشبه (بدر تمام) وهو مركب من مضاف ومضاف إليه.
- **مركب بمفرد:** سعة العلم وعمقه كالبحر. المشبه (سعة العلم وعمقه)، وهو مركب، والمشبه به (البحر)، وهو مفرد.

ملحوظة: الإطلاق والتقييد يختصان بالمفرد.

– إذا كان الطرفان مطلقين: الهداية كالنور، العلم مطلقا يشبه النور مطلقا.

– المشبه مطلق، والمشبه به مقيد (إضافة، وصف، حال، مفعولية)[2]

الطفل كالأرض الخالية

الكتب تشبه حقول الزرع.

العلوم كأنها البحار عمقا.

[1] – رضا علوي: المرجع السابق، ص92–93.

[2] – المرجع نفسه، ص94.

المريض كوردة ذبلت.

– المشبه مقيد، والمشبه به مطلق: الرجل الجبان كالأرنب.

– الطرفان مقيدان: الإنسان المجد كالشجرة المثمرة.

3. بالنظر إلى تعدد الطرفين أو أحدهما:

- **التشبيه الملفوف:** يضم مشبهات عدة يقابلها مشبهات بها، وتكون كل مجموعة في جهة.

يقول السيد حيدر الحلي (ره): ترى البدر، والغصن، والظبي والنقي، والعقيق بها، ولرحيقا محيا، وقدا، وجيدا، وعنقا وردفا ثقيلا، وثغرا وريقا، فالمشبهات هي: البدر، والغصن، والظبي، والنقي، والعقيق والرحيق. والمشبهات بها على الترتيب هي المحيا، والقد، والجيد، والعنق، والردف، والثغر والريق. عقل ونبل وخير، نور وماء وحقل[1]

- **التشبيه المفروق:** وفيه يؤتى بمشبه ومشبه به، ثم بمشبه ومشبه به. ومثال ذلك: الطفل كالأرض، والمربي فلاح. وقال ابن سينا: إنما النفس كالزجاجة، والعلم سراج، وحكمة الله زيت.
- **تشبيه التسوية:** وفيه يتعدد المشبه، ويبقى المشبه به فردا واحدا، وسمي كذلك لأنه يساوي بين المشبهات.[2]

عيسى وموسى وإبراهيم، أسود.

- **تشبيه الجمع:** وفيه يتعدد المشبه به، ويبقى المشبه واحدا. وسمي كذلك لأن المشبه يجمع أكثر من مشبه به الطفل كوردة أو حقل.

[1] – رضا علوي: المرجع السابق، ص95.

[2] – المرجع نفسه، ص 94.

ومنه قول السلامي:

والثريا كراية أو كجام *** أو بنان أو طائر أو وشاح

رابعاً–التشبيه المقلوب:

ويكون بجعل المشبه، مشبها به، بادعاء أن وجه الشبه أقوى وأوضح، وميزاته: تقوية المعنى.[1]

قال الشاعر:

وبدا الصباح كأنه غرته *** وجه الخليل غداة يصطحب

وأساسا المشبه هو (وجه الخليل) (الصديق)، والمشبه به هو (غرة الصباح). فجعل وجه الخليل مشبها به، وغرة الصباح مشبها بقصد أن وجه الخليل أكثر إشراقا من الصباح في الوضوح والضياء، وفي هذا التشبيه خلابة لأنه يحتوي المبالغة من غير ادعاء.

خامسا–التشبيه التمثيلي:

ويسمى أيضا تشبيه التمثيل، وهو ما كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعددة، وقد تتولد من مثل وقصة أو نادرة.

قال السري الرفاء: وكأن الهلال نون لجين غرقت في صحيفة زرقاء.[2]

فالمشبه هو (الهلال)، والمشبه به (نون لجين)، ووجه الشبه صورة منتزعة من متعدد وهو وجود شيء أبيض مقوس في شيء أزرق.

أي أن الشاعر يشبه حال الهلال أبيض لماعا مقوسا وهو في السماء الزرقاء، بنون من فضة غارقة في صحيفة زرقاء.

---

[1] – رضا علوي: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] – المرجع نفسه، ص95.

سادساً-التشبيه الضمني:

وهو ما لم يوضع فيها المشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، وإنما يستنتجان بالعقل ضمن القول وسياق الكلام. وهذا النوع يؤتى به ليفيد أن الحكم الذي أسند إلى المشبه ممكن.

قال ابن الرومي:

قد يشيب الفتي وليس عجيبا *** أن يرى النور في القضيب الرطيب

أي: أن الشاب قد يشيب ولم تتقدم به السن بعد، وأن هذا ليس بعجيب فالغصن الغض الرطب قد يظهر فيه الزهر الأبيض.

فالشاعر هنا لم يأت بتشبيه صريح، ولم يقل: إن الفتى وقد أصابه الشيب كالغصن الرطب حين إزهاره ولكنه أتى بذلك ضمنا.[1]

من الأمثلة: قول أبي العتاهية:

ترى النجاة ولم تسلك مسالكها *** إن السفينة لا تجري على اليبس

وقال المتنبي:

ما كل ما يتمنى المرء يدركه *** تجري الرياح بما لا تشتهي السفن

وقال أبو فراس الحمداني:

سيذكرني قومي إذا جد جدهم *** وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر.[2]

[1] – رضا علوي: المرجع السابق، ص96.

[2] – المرج نفسه، ص 96.

2-2 الاستعارة:

❖ الاستعارة لغة:

قال الأزهري: وأما العارية، والإعارة، والاستعارة، فإن قول العرب فيها: هم يتعاورون العواري، ويتعورونها بالواو، كأنهم أرادوا تفرقة ما بين ما يتردد من ذات نفسه، وبين ما يردد. قال: والعارية منسوبة إلى العارة، وهو اسم من الإعارة.

تقول: أعرته الشيء، أعيره إعارة وعارة، ويقال: استعرت منه عارية فأعارنيها...واستعاره ثوبا، فأعاره إياه [1]

❖ الاستعارة اصطلاحا:

ألفت بادئ ذي بدء أن مفهوم الاستعارة، لم يكن واضح الحدود على مر العصور، فقد تنوع من ناقد إلى آخر، ومن عصر إلى عصر، ولا يهمني إذا استعراض كل التعريفات البلاغية للاستعارة عبر العصور، بقدر ما يهمني محاولة استخلاص، وتحديد بنيتها، وآليتها للوصول إلى إبراز دورها في التصوير الفني، هذا من جهة ومن جهة أخرى بيان حدود تمايزها عن الأوجه البيانية الباقية المؤلفة للصورة الفنية.

ولما كانت تعريفات الاستعارة كثيرة، متشعبة ومعقدة عند بعض البلاغيين، فإنني أورد هذا التعريف لما ألمس فيه من دلالة شاملة لحد الاستعارة عند كل متعرض لتعريفها تقريبا.[2]

---

[1] – حميد قبايلي: جماليات الصورة البيانية في المدحة النبوية عند حسان بن ثابت، مركز الكتاب الأكاديمي، ط1، 2021. ص- ص 55-52.

[2] – المرجع نفسه، ص 52.

❖ **أركان الاستعارة:**

للاستعارة أربعة أركان هي:

أولها: المستعار منه وهو المشبه به.

ثانيها: المستعار له وهو المشبه

ثالثها: المستعار، وهو اللفظ المنقول والمستعمل فيما لم تعرف به معنى

رابعها: القرينة اللفظية أو المعنوية تمنع أن يكون المقصود بالاستعارة معناها الذي ورد به المستعار.[1]

❖ **أنواع الاستعارة:**

- الاستعارة باعتبار ما يذكر فيها من الطرفين:

1-الاستعارة التصريحية:

وهي ما صرح فيها بلفظ (المشبه به)، أو ما استعير فيها لفظ (المشبه للمشبه به). نحو قوله تعالى: "كتب أنزلته إليك لتخرج الناس من الظلمات إلى الثورة" [إبراهيم: 1]، ففي الآية الكريمة مجازان لغويان في كلمتي (الظلمات والنور)[2]

قصد بالأولى (الضلال) وبالثانية (الهدى والإيمان)، فقد استعير (الظلمات)، (المستعار منه)، للضلال، لعلاقة المشابهة بينهما في عدم اهتداء صاحبهما. كذلك استعير (النور)، (المستعار منه)، للهدى والإيمان، (المستعار له)، لعلاقة المشابهة بينهما في الهداية، فذكر

[1] – عطية نايف عبد الله الغول: البلاغة «البيان والمعاني «في كتاب الفائق في غريب الحديث، دار الجنان، 2014، ص50.
[2] – طراف طارق النهار: علم البيان، دار الكتب العلمية، ط1، 2018، ص71.

الأول، وحذف الثاني، والقرينة التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي في كلا المجازين قرينة (حالية) تفهم من سياق الكلام.

2-الاستعارة المكنية:

المكنية في اللغة من كنى فلان الأمر بمعنى أخفاه وستره، وفي الاصطلاح تعبير عن الضرب الثاني من ضروب الاستعارة المرتبطة بذكر أحد طرفي الاستعارة (المشبه)، أو (المستعار له)، وحذف فيها (المشبه به)، ورمز له بشيء من لوازمه.

ومثال ذلك في قوله تعالى:

«ولما سكت عن موسى الغضب أخذ الألواح وفي نسختها هدى ورحمة ﴾[الأعراف: 154].

ففي الآية استعارة قائمة على حذف (المشبه به)، أو (المستعار منه)، وهو (الإنسان)، واستعير لازم من لوازمه، وهو السكوت إلى المشبه (الغضب)، الذي مثله الله سبحانه بإنسان هائج ما لبث أن هدأ فجأة وغير موقفه، كالإنسان الذي إذا ما غضب فإنه سرعان ما يعود إلى الهدوء والاستكانة. ومن هنا دلت كلمة (سكت) على الاستعارة المكنية، إذ عادت رمزاً (للمشبه به) المحذوف، على سبيل من التشخيص والتخيل والإثارة.[1]

- الاستعارة باعتبار اللفظ المستعار:

1-استعارة أصلية:

وهي – ما كان اللفظ المستعار اسماً جامداً لا مشتقاً لذات (كالبدر)، إذا استعير للجميل، أو اسماً جامداً لمعنى (كالقتل)، إذا استعير للضرب الشديد، سواء أكانت الاستعارة تصريحية أم مكنية، نحو قوله تعالى: «وأخفض لهما جناح الذل من الرحمة» [الإسراء: 24]، فقد شبه الذل

[1] – طراف طارق النهار: المرجع السابق، ص72.

بطائر، واستعير لفظ المشبه به وهو (الطائر)، للمشبه وهو (الذل)، على طريق الاستعارة المكنية الأصلية، ثم حذف الطائر ورمز إلى شيء من لوازمه وهو الجناح، (والجناح): اسم جامد غير مشتق لذات.[1]

2-استعارة تبعية:

وهي ما كان فيها اللفظ المستعار (فعلا)، أو (اسماً مشتقاً)، اللفظ المستعار (كفعل) قول أبي تمام

أنزلته الأيام عن ظهرها من*** بعد إثبات رجله في الركاب[2]

فقد استعار فعل "أنزل" للأيام. أو تكون (اسم فعل أمر) كقولنا : "ضة عني" إذا رأيتني أخطئ، فـ صه" اسم فعل بمعنى اسكت، ولكنه استعمل هنا بمعنى غض النظر، أو تكون (اسماً مشتقاً) كاسم الفاعل أو المفعول أو اسم المكان والزمان أو غير ذلك من المشتقات كقوله تعالى: «من بعثنا من مرقدنا » يس: 52]، والمرقد اسم مكان استعير للدلالة على الموت، أو تكون (حرفاً) كقوله تعالى: «فالتقطه الى فرعون ليكون لهم عدوا وحزنا﴾ [القصص: 8]، فلام العاقبة في "ليكون" ليست في الواقع إلا على سبيل الاستعارة لأن السبب متوهم، فآل فرعون لم يلتقطوا موسى ليكون لهم عدواً، ولكن القدر شاء هذا.

- الاستعارة التصريحية باعتبار اجتماع طرفيها وتنافرهما:

تنقسم الاستعارة التصريحية باعتبار اجتماع طرفيها وتنافرهما إلى قسمين:

[1] - طراف طارق النهار: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] - المرجع نفسه، ص72-73.

1-الاستعارة التصريحية العنادية:

وهي التي يتعاند طرفاها في الاجتماع بسبب التناقض والتنافي، كقوله تعالى: وفشرهم بعذاب أليم [آل عمران: 21]، فهنا استعار فعل – بشر – ويعني زف الخبر السار لنقل الخبر السيئ، كأنما ليسخر منهم، لذلك لا يجتمع (المستعار له) و(المستعار منه) لتناقضهما، وغالباً ما تكون الاستعارة تصريحية عنادية للسخرية والاستهزاء، كقولنا: رأيت أسداً، تُريد جباناً، وقد تكون الاستعارة التصريحية العنادية تلميحيه، أي المقصود منها التلميح والظرافة.[1]

2- الاستعارة التصريحية الوفاقية:

وهي التي يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد لعدم التنافي، كاجتماع (النور والهدى)، كقوله تعالى: «وأتبعوا الثور الذي أنزل معه أوليك هم المفلحون"[2] [الأعراف: 157]، فمن الممكن هنا اجتماع النور والهداية ولا تعاند أو تنافر بينهما، وقوله تعالى أحييناه في الآية: «أومن كان ميتا فأحيين ﴾[الأنعام: 122]، فإن المراد فأحييناه هديناه، أي أو من كان ضالاً فهديناه، والهداية والحياة لا شك في جواز اجتماعهما في شيء[3].

- الاستعارة باعتبار ما يلائم طرفيها:

تنقسم الاستعارة باعتبار ما يلائم طرفيها (المستعار منه والمستعار له) إلى ثلاثة أقسام:

1-الاستعارة المطلقة:

وهي التي خلت من كل ما يلائم (المستعار منه) أو (المستعار له)، فكأن الشاعر أو الكاتب يحرر طرفيها من الارتباط بأي وصف أو بأي قيد. كقول خليل مطران:

---

[1] – طراف طارق النهار: علم البيان، دار الكتب العلمية، ط1، 2018، ص75.

[2] – الأعراف: الآية 157.

[3] – المرجع السابق، ص76.

إيه آثار بعلبك سلام*** بعد طول النّوى وبعد المقام

فالشاعر يخاطب الآثار، والاستعارة تكمن في النداء، ولكنه لم يربط هذه الآثار بأي رابط، ولا ربط به الإنسان الذي استعار منه خاصية الفهم والاستجابة[1]

2-الاستعارة المرشحة:

وهي التي ورد فيها ما يلائم (المستعار منه) دون (المستعار له)، كقوله تعالى: «أوليك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تحرثهم» [البقرة: 16]، فقد وردت لفظة (اشتروا) تفيد المتاجرة واختبار الأشياء التي يدفع ثمنها لتقتني، ثم وردت لفظة (تجارتهم) وهي تناسب الشراء، أي المستعار منه.[2]

3-الاستعارة المجردة:

وهي التي ورد فيها ما يلائم (المستعار له) دون (المستعار منه)، كقول أبيحية النميري:

وليلة مرضت من كل ناحية*** فما يضيء لها نجم ولا قمر

فقد استعار (مرضت) لـ (الليلة) يريد أنها أظلمت، ثم أورد إضاءة النجم والقمر فيها، وهما يلائمان المستعار له (الليلة). [3]

- الاستعارة من حيث الإفراد والتركيب:

تنقسم الاستعارة من حيث الإفراد والتركيب إلى (مفردة ومركبة)، فالمفردة هي ما كان المستعار فيها لفظاً مفرداً كما هو الشأن في الاستعارة التصريحية والمكنية.

---

[1] - طراف طارق النهار: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] - المرجع نفسه، ص 77.

[3] - المرجع نفسه، ص78.

أما المركبة فهي ما كان المستعار فيها تركيباً، وهذا النوع من الاستعارة يطلق عليه البلاغيون اسم (الاستعارة التمثيلية)، وهم يعرفونها بقولهم:

الاستعارة التمثيلية تركيب استعمل في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي، بحيث يكون كل من (المشبه والمشبه به) هيئة منتزعة من متعدد، ويتضح ذلك من خلال قول الشاعر:

ومن ملك البلاد بغير حرب*** يهون عليه تسليم البلاد

❖ **بلاغة الاستعارة:**

يقول عبد القاهر الجرجاني: إن فضيلة الاستعارة الجامعة تتمثل في أنها تبرز البيان أبدأ في صورة مستجدة تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد، حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف منفرد.[1]

2-3 الكناية:

❖ **مفهوم الكناية**

الكناية لغة:

الخفاء، وهي مصدر فعله ثلاثي جاءت لامه ياء وواواً، فقيل: كنى يكني، وكني يكنو[2].

[1] – طراف طارق النهار: المرجع السابق، ص78.

[2] – ينظر لسان العرب: كني، 234/15.

الاصطلاحا:

فالذي ذكره أهل البلاغة أنها: (ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك كما تقول: فلان طويل النجاد لينتقل منه إلى ما هو ملزومه وهو طول القامة). أو هي: ((أن تريد إثبات معنى فتترك اللفظ الموضوع له وتأتي بتاليه وجوداً لتومي به إليه وتجعله شاهداً ودليلاً عليه)

فالمفهوم من معنى الكناية أنها ضد التصريح، وبين معناها في اللغة وفي الاصطلاح وبين ما نحن بصدده من ألفاظ الكناية في البحث النحوي علاقة من هذا الجانب أعني جانب عدم التصريح.[1]

فكنايات العدد (كم وكذا وكأين) هي دوال على ألفاظ غير مصرح بها، فهي تدل على معاني تلك الألفاظ بلفظ غيرها، أو كما يقول الأستاذ عباس حسن: ((سميت (كنايات) لأن كل واحدة منها يكنى بها عن معدود، أي يرمز بها إلى معدود، ويراد منها ذلك المعدود، فهو مدلول لها، وهي الرمز الدال عليه، فكما أن كلمة: محمد، أو علي، أو صالح... هي الدالة ومدلولها هو الذات المعينة المشخصة لكل – كذلك هذه الكنايات، هي الدالة، ومدلولها معدود، ولكنه معدود مبهم...

فليس معيناً ولا مشخصاً كدلالات الأعلام السابقة)). [2]

❖ **أقسام الكناية:**

للكناية ثلاثة أقسام:

الأول الكناية عن الموصوف كقولنا: (مجامع الأضمان) كناية عن القلب. والضمن الحقد

[1] – عماد محمد محمود البخيتاوي: أدوات التقليل والتكثير في العربية، العراق، ط1، جامعة بغداد، 2004، ص21.

[2] – المرجع نفسه، ص–22.

وكقول الشنفرى: أقيموا بني أتمي صدور مطيكم*** فاني الى قوم سواكم لارحل

يريد بيني امه أخوته

الثاني الكناية عن صفة من الصفات كالجود والكرم والشجاعة ونحو ذلك كقولك:(رحب الصدر) كناية عن اللطف والمروة والكناية عن الصفة ضربان قريبة وبعيدة. فالقريبة ما ينتقل منها الى المطلوب بصراحة ودون واسط كقولك في الكرم:(رجل بسيط اليدين) فان بسط اليدين كناية صريحة عن السماح. أما البعيدة فهي الكناية الخفية التي ينتقل منها الى المطلوب بواسط كقولك في المضياف: كثير الرماد لان كثرة الرماد تدل على كثرة النار.

وكثرة النار دليل على كثرة الطبائخ. وكثرة الطبائخ ناتجة عن كثرة الأضياف

الثالث الكناية عن نسبة أي إثبات امر لأخرأ نفيه عنه كقول العرب في الشريف: المجد بين ثوبيه والكرم بين برديه.[1]

وكقول زياد الأعجم في وصف ابن الخشرج:

إن المروءة والسياحة والندى*** في قبة ضربت على ابن الخشرج

فانه ترك التصريح بان يقول إن ابن الخشرج مختص بالمروءة والكرم وعدل الى الكناية بان جمل صفاته في قبة مضروبة عليه.

وفي كناية النسبة قد يكون ذو النسبة مذكور أكما مر وقد يكون غير مذكور كقول بعضهم: (أحسن العلم ما كان مقرونا بعمل) كناية عن قلة منفعة علم من لم يعمل بعلمه س ما التعريض وفي الكناية.[2]

[1] – شيخو اليسوعي: علم الأدب، بيروت، ط1، الإباء اليسوعين، 1886، ص36.

[2] – المرجع نفسه، ص202.

❖ **بلاغة الكناية**

لا يخفى أن الإيحاء بالمعنى أبلغ من التصريح به، وذلك أن النفس عميل إلى معرفة المعاني المخفية أو المكنى عنها، وتعرف عن المعاني المصرح بها، وما دامت الكناية تستر أو تكتي المعنى فإن ميل النفس إليها أكثر من الحقيقة، وفي هذا السياق يقول الجرجاني، إن ((الصفة إذا لم تأتك مصرحاً يذكرها، مكشوفاً عن وجهها، ولكن مدلولاً بغيرها، كان ذلك أقحم لشأنها، وألطف لمكانها، كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحاً، وجلت إليه من جانب التعريض والكتابة، والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزية، وسن الحسن والرونق، ما لا يقل قليله، ولا تجهل موضع الفضيلة فيه))[1]

2-4 المجاز المرسل

❖ **المجاز:** هو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في اصطلاح التخاطب لعلاقة مع قرينة، مانعة من إرادة المعنى الوضعي[2].

❖ **المجاز المفرد المرسل:** هو الكلمة المستعملة قصداً في غير معناها الأصلي لملاحظة علاقة غير المشابهة مع قرينة دالة على عدم إرادة المعنى الأصلي له[3].

وله علاقات كثيرة، أهمها:

السببية: وهي كون الشيء المنقول عنه سبباً، ومؤثراً في غيره، وذلك فيما إذا ذكر لفظ السبب، وأريد منه المسبب، نحو: رعت الماشية الغيث، أي النبات؛ لأن الغيث أي: المطر سبب فيه.

[1] – عمر عبد الهادي عتيق: علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، عمان، دار أسامة، ط1، 2011، ص145.

[2] – احمد الهاشمي: جواهر البلاغة، المكتبة العصرية، ط1، 1999، ص216-217.

[3] – المرجع نفسه، ص 2017.

المسببية: هي أن يكون المنقول عنه مسبباً، وأثراً لشيء آخر، وذلك فيما إذا ذكر لفظ المسبب، وأريد منه الشيب نحو: «ويترك لكم من السماء رزقا ﴾[غافر: 13، أي: مطراً بسبب الرزق.

الكلية: هي كون الشيء متضمناً للمقصود ولغيره، وذلك فيما إذا ذكر لفظ الكل، أ أريد منه الجزء، نحو: «يجعلون أصبعهم في ءاذانهم» [البقرة: 19] أي: أناملهم والقرينة حالية وهي استحالة إدخال الأصبع كله في الأذن. ونحو: شربت ماء النيل، والمراد بعضه، بقرينة شريت.

الجزئية: هي كون المذكور ضمن شيء آخر، وذلك فيما إذا ذكر لفظ الجزء، وأريد منه الكل، مثل قوله تعالى: «فتحرير رقبة مؤمنة» الساه ٩٢ ونحو: عشر الحاكم عيونه في المدينة: أي: الجواسيس؛ فالعيون مجاز مرسل، علاقته الجزئية لأن كل جزء من جاسوسها، والقرينة الاستمالة.

اللازمية: هي كون الشيء يجب وجوده، عند وجود شيء آخر، نحو: طلع الضوء، أي: الشمس؛ فالضوء مجاز مرسل، علاقته اللازمية لأنه يوجد عند وجود الشمس، والمعتبر هنا اللزوم الخاص، وهو عدم الانفكاك.

الملزومية: هي كون الشيء يجب عند وجوده وجود شيء آخر، نحو: ملأت الشمس المكان، أي: الضوء؛ فالشمس مجاز مرسل، علاقته الملزومية لأنها متى وجدت وجد الضوء، والقرينة ملأت.

الآلية: هي كون الشيء واسطة لإيصال أثر شيء إلى آخر، وذلك فيما إذا ذكر اسم الآلة، وأريد الأثر الذي ينتج عنه، نحو: «وأجعل لي لسان صدق في الآخرين [الشعراء: 84] أي: ذكراً حسناً فلسان بمعنى ذكر حسن مجاز مرسل، علاقته الآلية لأن اللسان آلة في الذكر الحسن.

التقييد: ثم الإطلاق: هو كون الشيء مقيداً يقيد أو أكثر، نحو: مشفر زيد مجروح؛ فإن المشفر لغة: شفة البعير، ثم أريد هنا مطلق شفة، فكان في هذا منقولاً عن المقيد إلى المطلق، وكان مجازاً مرسلاً، علاقته التقييد، ثم نقل من مطلق شفة، إلى شفة الإنسان، فكان مجازاً مرسلاً بمرتبتين، وكانت علاقته التقييد والإطلاق.[1]

العموم: هو كون الشيء شاملاً لكثير، نحو قوله تعالى: «أم يحشدون الناس النساء: 34، أي: النبي ﷺ فالناس مجاز مرسل، علاقته العموم، ومثله قوله تعالى: «الذين قاللهم الناس» [آل عمران: 173، فإن المراد من الناس واحد، وهو نعيم بن مسعود الأشجعي.

الخصوص: هو كون اللفظ خاصاً بشيء واحد، كإطلاق اسم الشخص على القبيلة نحو: ربيعة وقريش.

اعتبار ما كان: هو النظر إلى الماضي، أي: تسمية الشيء باسم ما كان عليه، نحو: وأتوا اليتامى أموالهم [النساء: 1، أي: الذين كانوا يتامى. ثم بلغوا فاليتامى: مجاز مرسل علاقته اعتبار ما كان؛ وهذا إذا جرينا على أن دلالة الصفة على الحاصر حقيقته، وعلى ما عداه مجاز.

اعتبار ما يكون: هو النظر إلى المستقبل، وذلك فيما إذا أطلق اسم الشيء على ما يؤول إليه، كقوله تعالى: "إني أرني أعير خمراً «يوسف: 36، أي: عصيراً يؤول أمره إلى خمر، لأنه حال عصره لا يكون خمراً. فالعلاقة هنا: اعتبار ما يؤول إليه. ونحو: «ولا يلدوا إلا فاجرا كفارا"، والمولود حين يولد، لا يكون فاجراً، ولا كافراً، ولكنه قد يكون كذلك بعد الطفولة فأطلق المولود الفاجر، وأريد به الرجل الفاجر، والعلاقة، اعتبار ما يكون.[2]

---

[1] – أحمد الهاشمي: المرجع السابق، ص218.

[2] – المرجع نفسه، ص219.

والحالية: هي كون الشيء حالا في غيره، وذلك فيما إذا ذكر لفظ الحال وأريد المحل لما بينهما من الملازمة، نحو: «ففي رحمة الله هم فيها خلدون [آل عمران: 107، فالمراد من الرحمة الجنة التي تحل فيها رحمة الله. ففيه مجاز مرسل، علاقته الحالية وكقوله تعالى: "خذوا زينتكم عند كل مسجد" [الأعراف: 31]، أي: لباسكم، لحلول الزينة فيه، فالزينة حال واللباس محلها، ونحو: وأرى بياضاً يظهر ويختفي، وأرى حركة تعلو وتسفل.

والمحلية: هي كون الشيء يحل فيه غيره، وذلك فيما إذا ذكر لفظ المحل وأريد به الحال فيه، كقوله تعالى: «فليدع ناديه ﴾[العلق: 17]، والمراد من يحل في النادي. وكقوله تعالى: «يقولون بأفواههم» [آل عمران: 167]، أي: ألسنتهم، لأن القول لا يكون عادة إلا بها.

البدلية: هي كون الشيء بدلاً عن شيء آخر، كقوله تعالى: «فإذا قضيت الصلوة» [النساء: 103]، والمراد: الأداء.

المبدلية: هي كون الشيء مبدلاً منه شيء آخر، نحو: أكلت دم زيد، أي: ديته. فالدم مجاز مرسل علاقته المبدلية لأن الدم: مبدل عنه الدية.

المجاورة: هي كون الشيء بدلاً عن شيء آخر، نحو: كلمت الجدار والعمود، أي: الجالس بجوارهما، فالجدار والعمود مجازان مرسلان علاقتهما المجاورة.[1]

والتعلق الاشتقاقي: هو إقامة صيغة مقام أخرى، وذلك:

أ- كإطلاق المصدر على اسم المفعول، في قوله تعالى: "صنع الله الذي ألقن كل شيء" [النمل: ٨٨] – أي: مصنوعة.

[1] – أحمد الهاشمي: المرجع السابق، ص219.

ب- وكإطلاق اسم الفاعل على المصدر، في قوله تعالى: «ليس لوقعتها كاذبة» الواقعة: أي: تكذيب.

ت- وكإطلاق اسم الفاعل على اسم المفعول، في قوله: «لا عاصم اليوم من أمر الله [هود: 43]، أي: لا معصوم. د كإطلاق اسم المفعول على اسم الفاعل، في قوله تعالى: "حجابا مستورا " [الإسراء: 42]، أي: ساترا.

5- وظائف الصورة الأدبية:

الصورة – كما رأيت – تجسيد لأفكار وسعان وحالات نفسية، وإيحاء بلون معين من ألوان المشاعر والأحاسيس، فهي تحمل في طياتها فكرا وعاطفة، ومعني وإحساسا فهي رمز وإيحاء بدلالة، وأجود الصور ما كانت صادقة معبرة، تنطلق من حش سليم، وتخيل دقيق منظم، وتقوم على علاقات واضحة بين العناصر التي تتكون منها، وتكون الصلة بين هذه العناصر مسوله مقنعة، وإلا كانت صريا من الهذيان والتخيل السقيم، لا يقتع المتلقي، ولا يؤثر فيه، كتلك الصور السريالية والرمزية التي لا تعبر عن مدلول محدد، أو توحي بشيء ذي بال، أو تقوم على علاقات غير منطقية ولا مقبولة، لتبدو – بسبب من ذلك – متنافرة لا صلة بينها، ولا رابط بقيمها، تتجاوز المعقول، وتتمرد على الحواس، وتغرق في غموض سلبي لأنها لا تفصح عن شيء.[1]

ومن معالم النجاح في الصورة الفنية صدقها في التعبير، وقدرتها على أن تثيرنا وتهزنا، ولا يتم ذلك إلا إذا كانت صادرة عن انفعال صادق، بعيدة عن التكلف والاصطناع، مساوقه للفكرة، منسجمة معها، وإذا لم تكن كذلك شفت عن زيف عاطفي أو فكري، وفقدت قيمتها، وهذا

[1] – وليد إبراهيم قصاب: علم البيان، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 2013، ص22.

ما تلمحه في كثير من الصور التي لم تصدر عن الفعال حقيقي، وإنما كانت ضرباً إظهار المهارة اللغوية.

وسما يفسد عفوية الصورة، ويذهب بصدقها، العلم والإفراط، والشطحات الخيالية البعيدة التي تأتي بالأوهام والمحال، وتولد علاقات وهمية غير مقنعة ولا مقبولة، كقول أبي نواس مثلاً

وأخفت أهل الشرك حتى إنه ***لتخافك النطف التي لم تخلق

أو الشطط في الخيال حتى كان الأديب لا يعيش على أرض الواقع، وإنما يعلق في عالم غريب ينهال عليه بصورة مبهمة بعيدة ويمكن أن نقول باختصار إن وظيفة الصورة الأدبية الناجحة تتمثل في:

1-تطوير الموضوع.

2- تأكيد المعنى.

3-تكثيف العاطفة.

4-التزويق والتجميل.

5-التشخيص والتجسيد.[1]

6-أهمية الصورة الأدبية:

الشعر ليسا عالما مسطحا يتمكن منه القارئ دون عناء، أنه عالم سحري جميل، فهو عالم لا بالحدود والأبعاد المنطقية، انه عالم التخطي و التجاوز والسعي وراء المطلق لا مساك به ،و تجسيده من الكتابة الشعرية بواسطة الكلمة والإيقاع و الرمز والصورة "انه صياغة جمالية

[1] – وليد إبراهيم قصاب: المرجع السابق، ص23.

لإيقاع الفني الذي يحكم تجربتنا الإنسانية الشاملة وهو بذلك رؤية في أعماقها ابتغاء استحضار الغائب من خلال اللغة "[1] والشعر بهذا الشكل يكتسب أهميته ودوره، وغناه من الصورة الشعرية ،وهذه الأخيرة هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر فهي تسير مع الشعر وهي خاصة للتغيير متى ما خضع الشعر في تغيير مفاهيمه، ونظرياته، فهي بالتالي متغيرة ونظرياتها أيضا، وهذا الأمر يعود إلى الاهتمام بها لأنه تمت إبداع في الشعر وهذا الإبداع ناتج عن إبداع الصورة على مدى تطور مفاهيم للشعر القديم، وحتى الوقت الحاضر. وعلى الرغم من التعريفات الكثيرة لها، فإن الصورة الفنية واحدة من مكونات هذا البناء

بل لقد عرفها النقاد بأنها صورة كلية أوانها تلك التركيبة اللغوية المتحققة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص وحقيقي موح كاشفا، وسعير عن جانب من جوانب التجربة الشعرية فإن قيمتها الحقيقية تأتي من سياقها ضمن القصيدة إذ تحمل دلالات غير محددة للكشف عن جوهر التجربة الإبداعية فهي طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما يلي: الصورة خلق جديد للغة، الصورة تميز الشعر عن النثر، الصورة عماد الشعر الأول.[2]

أولا: الصورة خلق جديد للغة

تعالج الصورة من زاويتين، الزاوية الأولى تعالج حسب المفهوم القديم الذي يقف عند الصورة باعتبارها أنواعا بلاغية، فهي بمثابة انتقال أو تجاوز في الدلالة لعلاقة مشابهة كما سيحدث في التشبيه أو الاستعارة، أما الزاوية الثابتة باعتبارها تقديما حسا للوضع أما في النقد الحديث والمعاصر وحسب أبحاث للنقاد والأدباء.

[1] – مرشد الزبيري: بناء السيدة التي في النقد العربي القديم والمعاصر، دار شؤون القدم، بعداد 1999، ص4.

[2] – عقال أبو أصبع: الحركة الشعرية في فلسطين منذ 1948–19758، المؤسسة التربوية الطباعة والنشر 1999، ص41.

فإن الصورة تشكل جوهر القصيدة مع الصور الفنية الأخرى وأي حذف أي يؤدي إلى تخلخل للنص، وسقوط بنياته وهذا يدفعنا إلى موافقة أحد الشعراء الفرنسيين عندما يعن

"أن للشعر الحديث يسير على قائمتي الصورة "[1]

فهي الروح الفني تسري في كل عمل شعري وتمنحه شاعريته "فالصورة هي رسمية المركزية للشعر، ووسيلته وروحه، وجوهره الثابت وجسده، آنها جوهر العالم، وقطب روحي للوجود وسر عظمة الشعر وحياته"[2]

ولذلك نرى أن إذا كانت " المفهوم القديم قد قصر الصورة على التشبيه والاستعارة بجميع أشكالها فإن المفهوم الجديد يوسع إطارها ا، فلم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصورة بالمصطلح، بل قد تخلوا الصورة بالمعنى الحديث من المجاز أصلا فتكون عبارات حقيقية الاستعمال، ومع ذلك تشكل صورة دلالية على خيال خصب[3]"

ثانيا: الصورة تميز الشعر عن النثر

إذا كان العرب قديما ميزوا بين الشعر والنثر بواسطة الإيقاع والموسيقى (الوزن) فعرف الشعر بأنه الكلام الموزون المقضي أما النثر فهو الكلام المرسل الذي لا يخضع الوزن والقافية فهو كلام عادي غير موحي مرادف للكتابة العلمية بينما الشعر يقطرن بالكتابة الفنية أو الانحراف وهذا ما يؤكده تعريف جون كوهن للشعر: "الشعر انزياح أو انحراف عن معيار هو قانون اللغة، إلا أن هذا الانزياح ليس فوضويا، وإنما محكوم بقانون يجعله مختلفا عن المعقول... وإذا كان الانزياح يخرق قانون اللغة في لحظة ما، فإنه لا يقف عند هذا الخرق،

[1] – صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، ط1، دار الفكر القباني، 1996، ص30.

[2] – وعيد صبحي كبابة: الصورة الفنية في شعر من الأفعال والحسن، ص1، مشورات اتحاد الكتاب العرب 1996، ص108.

[3] – عبد الحميد هيمة: أهمية الصورة في النقد الحديث المجلة الآداب واللغة الأجنبية، جامعة ورقلة، الجزائر– عدد 01، 2002، ص134.

وأنما يعود في لحضت ثانية ليعيد الى الكلام انسجامه ووظيفته التواصلية " وهو بهذا المفهوم معاير النثر الذي قوامه العقل والمنطق والوضوح، ويؤدي وظيفة إبلاغيه مباشرة، وبالتالي تنحصر قدرة الجملة في النثر على المعنى، بينما الشعر تنحصر قدرته على الإيحاء ونسعى وراء المطلق ولا محدود وفي النثر تقتصر على نقل المعنى الذي هو الشمال بالنسبة الى العقل بين الجملة في الشعر هي كإبرة تتجاذبها الأعاصير[1].

ثالثا: الصورة عماد الشعر الأول:

يظهر لنا عما تم ذكره سابقا أن الصورة هي الروح التي شري في كل عمل شعري الأنصار الألفاظ المؤلفة للغة القدرة على الإحياء والدلالة «فتظهر القصيدة التي تتألف من الكلمات لا تثير إلى معنى واحد مسطحة ولا تأثر بقصيدة، بينما الكلمات التي مستها الصورة تغدو ينبوعا لا ينضب لإمكانيات الدلالة والصوتية [2]

أي أن الصورة تعطي للمعاني خلقا جديدا ودلالات متعددة، فالشعر الحديث يتشكل من توحد المعنى والإيقاع والصورة وبتالي تسقط كل الطروحات التي تعيد الفرق بين الشعر والنثر الى الوزن فقط وتؤكد معادلة قوردان التي تشير إلى الفرق بين الشعر والنثر

الشعر = النثر (أ)+ (ب) + (ج)

النثر = الشعر – (ا+ب+ج)

[1] – جانكوهن: بنية اللغة الشعر، ط1، درا طويفال، الدار البيضاء، ص60.

[2] – صبحي الستاني: مرجع سبق ذكره، ص33.

الفصل الثاني:

تجليات الصورة الأدبية

في رواية بلقيس

1- الخيال

2- اللغة

3- التشبيه

4- الاستعارة

5- الكناية

6- المجاز المرسل

❖ تجليات الصورة الأدبية في رواية بلقيس

تعتبر الصورة عند الباحثين "طريقة للتعبير عن المرئيات والوجدانيات لإثارة المشاعر وجعل المتلقي يشارك المبدع أفكاره وانفعالاته[1]"، وعرفها آخرون بأنها تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، ويقف العالم المحسوس في مقدمتها فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية.[2]

وللتوضيح أكثر يقول أحمد مطلوب[3] عن الصورة البيانية: "الصورة البيانية هي التشبيه والمجاز والكناية وما يتصل بها من فنون تضفي على الكلام رونقا وجمالا وتنقل اللفظ من معناه الأول إلى معناه الثاني.

1/ الخيال

لجأ الكاتب علاوة كوسة إلى توظيف الخيال ليقرب الرواية من المتلقي، ليصف المظاهر ويرسم الأشكال وينقل المشاعر والانطباعات.

انتقلت الرواية من طابعها الواقعي إلى عالم الخيال، ما جعل النص القصصي من الأجناس الأدبية التي تحاول إعادة تشكيل الواقع وفق رؤى جديدة، يقوم الكاتب من خلالها تصوير الحاضر والمستقبل وفق تفكيره وبطريقة فنية تثري النص القصصي، وعلى هذا الأساس لم تعد التقنيات السّردية المشكلة للرواية من مكان وزمان وشخصيات بل أصبحت فضاءات يوظفها الكاتب بطريقة شعرية تسمو بالرواية إلى خيال أوسع، فأصبح المكان ليس هو المكان المعهود والزمان ليس هو الزمان المحدد، وكذلك الشخصيات الخيالية التي تحرّك هذا الحدث

---

[1] – وجدان عبد الإله الصائغ: الصورة البيانية في شعر أبو ريشة، دار مكتبة الحياة، مؤسسة الخليل التجارية، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص40.

[2] – المرجع نفسه، ص 40.

[3] – احمد مطلوب ود، كامل البصر: البلاغة والتطبيق، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي/ العراق الطبعة الثانية 1999.

الروائي وتتفاعل معه. بتشكيل ذاتها وإثبات وجودها، ولقد كان المفهوم التقليدي، للشخصية الخيالية الروائية عنصرا من عناصر العمل الروائي، أما في المفهوم الحداثي فهي خلق وإبداع " مكوّنة من عناصر مأخوذة من الخيال، فكأنها دمى في يده يسيرها كما يشاء كون الكاتب هو الذي يحرك الشخصيات وفقا لأفكاره واتجاهاته.[1]

2/ اللغة

بما أن التعدد اللغوي فضاء مشبع بلغات متعددة ومتباينة ذات انتماءات اجتماعية وثقافية مختلفة، لهذا نجد في الرواية لغات عديدة منها: اللغة الشعرية، ولغة الحوار.

2-1 اللغة الشعرية:

تعد رواية بلقيس بكائية آخر الليل من بين أكثر الروايات العربية المعاصرة التي اتسمت بلغتها الأدبية الراقية فمن المعروف أن الروايات عموما وعلى قدر اتساعها اللغوي الوصفي ظلت بحاجة إلى إمدادات الصورة الأدبية وذلك لما تحمله من دلالات انفعالية ذاتية، وما تحاوله من تحرير العالم، وإخضاعه بقوة الطاقة الشعرية الكامنة في الكلمة كأداة انفعال تنتمي أكثر إلى عالم الباطن، حيث تختلط المختزنات كرصيد للتجربة البشرية[2] لصنع صور ذهنية تعجب الاحتمالات الدلالية، و لغة علاوة كوسة في روايته كانت لغة شعرية بالدرجة الأولى؛ كانت كلما اتسعت الأحداث فيها وتشابكت، كلما زادت انغماسا في طاقات التخييل اللغوي بفضل الصور الأدبية التي تنزاح من بساطة النثر إلى تشكيل اللغة تشكيلا شعريا دلاليا، فاللغة الشعرية لغة تصوير وتدليل وهي لا تبلغ شعريتها من دون اكتساب هذه القابلية المزدوجة على

[1] – نسيمة كريبـع: التحاور الثقافي للفنون في رواية "بلقيس–بكائية أخر الليل–"لعلاوة كوسة، مجلة إشكالات مجلد07 :عدد : 01 السنة 2018، ص114.

[2] – السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية، وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1،2002، ص139.

صنع الصورة لإثارة التلقي البصري وإنتاج الدلالة لإثارة التلقي الذهني[1]، فكان التلقي الذهني الخاصيةَ التي ميزت لغة رواية " بلقيس."

والفاتحة النصية للرواية –بلغتها الشعرية – تشير من البداية إلى اعتماد الكاتب لغة قريبة من الشعر، وهو الذي كتب شطرا كبيرا من روايته على لسان البطلة "بلقيس"

التي تقول: **الليلة وقد بسط السواد أجنحته الجبريلية على أكواننا المضطربة انبثق مني سيل مزبد جنوني مهيب... وارتعشت أصابعي على غير العادة... فكرت أن أعيد ترتيبها لتكتب إليك وليك وحدك شيئا يشبه الشعر... يشبه الاعتراف... يشبه الاعتذار، أكتب إليك بمنتهى الخراب الذي في داخلي ... أعيد ترتيب أصابعي لأبعثر اللغة التي طالما احترمتها في كتاباتي السابقة[2]...**

فاللغة الشعرية برغم غموضها وترميزها الدلالي كانت السبيل في هذه الرواية للاعتراف والاعتذار وللتعبير عن فداحة الألم والخراب الذي عاشته بلقيس ولا شكّ في أن عنوان رواية " بلقيس بكائية آخر الليل كان له الحظ الأكبر من التمثُّل الشعري بما يختزله من مخزون صوتي ودلالي وتركيبي وجمالي، وبما يحيل إليه من ارتباطات مع المتن الروائي الذي وسم به، وبما يجسده من صور فنية مرتبطة بأحداث الرواية وشخوصها وخاصة مع شخصية البطل الشاعر خليل صاحب قصيدة "بكائية آخر الليل" هذه القصيدة التي تحولت إلى لوحة فنية على يد الرسامة زليخة، لتتحول فيما بعد إلى عنوان مسند إلى بلقيس حينما وسمت بها هذه الرواية، فقد أبدت الشاعرة بلقيس إعجابها بعنوان قصيدة خليل مسارعة إلى تقديم قراءة سريعة كاشفة عن التناقض المضمر لحدود هذا النص الموازي بقولها: **بكائية آخر الليل .. يا للعنوان يا**

[1] – محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، جدارا للكتاب العالمي عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص235.

[2] – علاوة كوسة: بلقيس بكائية آخر الليل، دار موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2014، ص09.

للعتبة النصية المقلقة المحيرة القلـــقة ألم ترث من أمسك إلا دموعا... وذكريات أسية تذرفها آخر الليل... هنالك بجوار حلول يوم جديد... الفجر والصبح. أليس الصبح بقريب؟[1]

ولعل بلقيسا كانت تتأمل الصبح في هذا العنوان الذي يحمل كما من الصراعات الدلالية والنفسية بما تطرحه حدوده فمن بلقيس الكلمة الرمز بارتباطها التراثي القديم المقترن بملكة سبأ والسلطة والتمكن إلى كلمة بكائية التي تعنى الاستغراق والاستمرار في فعل الحزن والألم، وكلمة آخر التي لم تكن لتدل على نهاية الحزن لاقترانها بكلمة الليل بما يحيله الليل من عمق الجرح الذي يتجدد بما تفرضه عليه علامة البكائية في دورتها التي لا تنتهي.

ولعل التوظيف الثلاثي لعنوان بكائية لآخر الليل؛ من نص شعري إلى لوحة فنية إلى نص روائي واصف للأحداث بلغة شعرية يؤكد استراتيجية الروائي علاوة كوسة في إحداث حالة من التفاعل الثقافي بين الفنون على طول الرواية، محققا بذلك متعة القراءة ودهشة الاكتشاف اللغوي السردي في توصيف الأحداث كقوله على لسان بطلته: **قاربت فيك المكان، وسحبت الزمان وتراسلت في الحواس كعادتي، كم كان أسيا أن يقابلك مقعد شاغر. يستحضر فيك حينها ذلك الغائب... وما شهدت نهرا بضفّة واحدة إلاّ في عوالم مؤسطرة... خُيِّلت وقائعها... واستزمنت أمكنتها...وغاب عنها "البطل**[2]"

وفي قوله: **تسير بنا الخطوات وتتحملنا الدروب وتتفحصنا الأرصفة وتعيد الشوارع ترتيب أسمائها كلٍ مرور للغرباء في هذه المدن الملائكية. مدينة تجمع كيفا رهيبا من أنبياء الحرف واللون أمام أعين البحر... هي مدينة عليها فقط أن تتذكر ولو لأيام معدودات بأنها أطلنس المفقودة**[3]

[1] – علاوة كوسة: المصدر السابق، ص151.

[2] – المصدر نفسه، ص 42.

[3] – المصدر نفسه، ص 128.

وفي قوله: **ولاح باب المرسم الأصيل المهيب فعلا، وكان أشد ما جذبني إلى هذه المدينة بالفعل، ففيه_وقد دخلته الآن_ روائح قديسين، وأرواح أنبياء الريشة والألوان. وفيه سكون الأبدية متخفية في زوايا الأطر الخشبية المذهبة، وفيه ثورة الأعماق**[1]

فاللغة هنا لم تكن إخبارية نثرية بل كانت شعرية مرمزة مكثفة وتجريبية. وحتّى الخاتمة النصية التي جاء فيها حديث الدرويش: **ليست سوى غيبة هدهد...أو نبوءة "زرقاء"**[2] وعلى اختصارها فقد شكلت علامة دلالية بتكثيفها الشعري، وانفتاحها على التأويل كانت فاتحة لتنبؤ جديد للرواية ورؤيا مغايرة لقراءة مغايرة لنص علاوة كوسة الروائي الشعري.

2-2 لغة الحوار:

تعد لغة الحوار عنصرا مهما في بناء العمل الروائي، فالحوار" هو الحديث المتبادل بين الشخصيات ووسيلة من وسائل السرد، وعنصر رئيسي في بناء العمل الروائي، وهو أداة فنية تكشف عن الملامح الشخصية الروائية، وتساعد القارئ على تمثلها حيث يؤكد الحوار الوصف الذي يذكره الكاتب عنها ويدعم المواقف التي تظهر طوال الرواية "[3] بمعنى أن الحوار هو الذي يساعد القارئ على معرفة المواصفات التي تحملها الشخصيات في الرواية.

نجد الحوار الذي دار بين الشخصيات ورد باللغة الفصحى، ذلك أن شخصيات الرواية تنتمي إلى طبقة مثقفة، فالغياب والاختفاء المفاجئ للبطل "خليل" محرك رئيسي لثورة من العواطف حيث صورت «بلقيس" مشاعرها تجاه "خليل" ويتجلى ذلك الحوار في المقطع التالي:

...ولكنك...في لحظة...استأذنتني ...ولفقتني بنظراتك الدافئة... وغادرت المكان إلحيث لا أدري...وكنت لحظتها خليلا...هجر نصفه ...ترك هـ" أجرة "بمكان غير زي أنيس: كنت أصرح: لمن تركتني يا خليل...ولمن تكلني؟

---

[1] – علاوة كوسة: المصدر السابق، ص95.

[2] – المصدر نفسه، ص189.

[3] – زغرب صبيحة: غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص 175.

...لا أريدك أن تجيب:

تركتك لذاكرتك...وجرحك[1]

فهنا " بلقيس" في حوارها مع نفسها تعاتب " خليل" على غيابه المفاجئ. وقد ورد الحوار الداخلي عند خليل أيضا، محملا بمشاعر الحزن والحنين تجاه حبيبته «بلقيس" وقد تجلى ذلك في المقطع الموالي:

...إيه صديقتي ...

ها الأقدار شيعتني هذا المساء...

وبعد سفر...

شاق إلى المحطة الشرقية ...

وها أنا أدخل المدينة التي دخلها قلبي بحزمة حزن...

وحقائب وخيبات...[2]

أما الحوار الخارجي فقد ورد في الرواية بين "بلقيس" و"خليل"

متى نزلت بهذه

المدينة... !!!

أمس...مساء...

تزورينها لأول مرة...؟

[1] – علاوة كوسة: مصدر سبق ذكره، ص 55.

[2] – المصدر نفسه، ص 25.

أجل لأول صدفة...

أعجبتك أكيد؟! مبتسما![1]

وكذلك ورد بين "بدرو" الزوج المرسمي" لبلقيس "و" بلقيس" وتجلى ذلك في المقطع التالي:

مساء الخير بدرو...كيف حالك؟

مساء النور أستاذة...مبتسما بحزن...

أين وصلت في عملك؟؟...دعني أشاهد اللوحة[2]

وهنا بلقيس تسأل "بدرو" عن لوحتها إذا اكتملت أم لا.

كما ورد الحوار أيضا بين محافظ الملتقى "علي" "وخليل" وقد تجلى ذلك في المقطع الموالي:

أهلا خليل ...طال غيابك يا غزالي...أهلا أستاذي علي...

خلا منك المرسم يا صديقي...تركتنا وحيدين...لماذا؟ هل أمورك جيدة يا خليل بمدينتنا؟

آه بالطبع كل شيء على أحسن وجه[3]

وهنا "علي" كان يسأل خليل عن غيابه المفاجئ

إلى جانب الحوار الداخلي والخارجي اللذان وظفهما الروائي "علاوة كوسة" في روايته، لكن الحوار في روايته كأن أغلبيته حوار نفسي أي مونولوج داخلي يطلعنا عما تحسه الشخصية

[1] – علاوة كوسة: المصدر السابق، ص47.

[2] – المصدر نفسه، ص 82.

[3] – المصدر نفسه، ص 81.

بداخلها وقلما نجد حديثا بين شخصين، وبالرغم من ذلك فقد وظف تقنية أخرى وهي الصمت في الحوار، وقد عبر عنها بطرق كثيرة.[1]

النقاط في الرواية تدل على الصمت بين المتحاورين، وكذلك وجود كلمة «صمت،" وقد ورد في الرواية الحوار الذي دار بين "بلقيس « وزوجها المرسمي « بدرو"

... صمتنا معا ...ونطق على البياض ما يشبه الخطين المتعانقين في تواز رهيب ...

المتداخلين حد التماهي في النفور...والانشطار...[2]

وكذلك قول "خليل" وهو يسترجع ذكرياته " وهل املك يا بلقيس أن أتخلى عن ذاكرتي...

وذكرى أمي؟ !.....

ما هذا الصمت الذي تقولين؟ ألم أقل لك بالأمس ... والآن...ودائما

إن ذاكرتنا تحفظ جراحنا بأمان ...[3]

وهنا خليل لا يريد أن يتخلى عن ذكرى أمه، كما أن الذاكرة بالنسبة له تحفظ جراحه القديمة.

وهناك إشارة أخرى دالة على الصمت مع وجود نقاط، ونلمس ذلك من خلال مقطع شعري ألقته شاعرة داخل المرسم: ابتسمت صامتة.

سأقرأ أنها بعنوان عرافة الحي"

.....؟

[1] – ينظر: بيحة زغرب: غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص 162.

[2] – علاوة كوسة: مصدر سبق ذكره، ص 92.

[3] – المصدر نفسه، ص 60– 59.

.....؟

..... !! ؟؟ **وصفقوا**

.....؟[1]

.....؟

3- التشبيه:

التشبيه متداول بكثرة يستمد مكوناته من العالم الحي أشكالا وصورا لا تحصى وربما كان من أقدم صور البيان و وسائل الخيال وأقربها إلى الفهم ومدار التشبيه هو الاتفاق بين شيئين في صفة أو أكثر، عكس الصورة البلاغية اليونانية التي تستمد أساسا من عالم الُمثل. إلى أن التشبيه عند علاوة كوسة يتصدر المرتبة الأولى وباعتبار التشبيه البلاغي من أقوى مراتب التشبيه أو بالأحرى من أقوى الصور البيانية، فهو الذي تحذف أداته ووجه الشبه فيه وفي هذه الحالة يبدو المشبه متحدا بالمشبه به كأنهما شيء واحد.

وفيما يلي سوف نستعرض لنماذج تطبيقية للتشبيه من خلال رواية "بلقيس بكائية آخر الليل":

حيث يقول لعلاوة كوسة في روايته:

أنت المفاجئة[2]

حيث شبه بلقيس بالمفاجئة ذكر المشبه (بلقيس) والمشبه به (المفاجئة) وحذف الأداة على سبيل التشبيه البليغ.

ونجد في قوله أيضا:

---

[1] – علاوة كوسة: المصدر السابق، ص 56.

[2] – المصدر نفسه، ص82.

والمحطات ذاكرة تحفظ هويات العابرين جميعهم[1]

حيث شبه الكاتب هنا المحطات بالذاكرة، فالمشبه هنا (المحطات) والمشبه به(ذاكرة) وحذف المشبه به وحذف الأداة، واكتفى بالمشبه والمشبه به، لكي يؤكد على المعنى

كما نلاحظ استخدام الكاتب التشبيه البليغ في قوله :

" **تنفتح نوافذ فضولي**[2]

حيث شبه الكاتب هنا الفضول بالنوافذ المفتوحة، فالمشبه هنا (الفضول) والمشبه به(نوافذ) وحذف المشبه به وحذف الأداة، واكتفى بالمشبه والمشبه به، لكي يؤكد على المعنى وهذه الصورة البلاغية بينت المعنى الذي يريده وقّوته.

ونجد في قوله أيضا:

فالغرفة ذاكرة[3]

هنا الكاتب شبه الغرفة بـ (بالذاكرة) وهذا لأنها فضاء واسع لذكرياته فقد كانت تقاسمه كل شيء وتحفظ كل طقوسه، وحذف وجه الشبه(الاتساع)وحذف أداة واكتفى بالمشبه والمشبه به ألا وهما (الغرفة) مشبها و(ذاكرة) مشبها به، لكي يؤكد الكاتب على المعنى.

ونستنتج أن التشبيه على الرغم مما قيل فيه أنه يمثل أبسط أنماط الصورة البيانية قياسا إلى الأطراف في الاستعارة والكناية واللتين تبدوان أكثر تعقيدا، صياغتها ووضعها في السياق الروائي المناسب، وكانت الدالة على التفاعل الحي مع عناصر الحياة فإنها تتألق في قالب رائع ومثير.

[1]– علاوة كوسة: المصدر السابق، ص11.

[2] – المصدر نفسه، ص48.

[3] – المصدر نفسه، ص18.

وفي رواية علاوة كوسة بلقيس بكائية آخر الليل نلمس هذا الدور الأساسي الذي تلعبه الصورة التشبيهية بحيث لا تبدو أقل شأنا من غيرها على العكس من ذلك تماما، فقد احتلت ركنا مهما من مكونات الصور البيانية لديه قد اتسمت بالتنوع على وجه العموم.

4- الاستعارة:

حاول البلاغيون دارسة دلالات مصطلح الاستعارة بغية منهم لإيجاد تعريف واحد لكنهم اختلفوا في ذلك، ولا نجد الدراسة ضرورة حتمية فهي تقتضي مصطلح الاستعارة، وأبسط تعريف لها هو أن نذكر المشّبه أو المشّبه به على أن تكون لهما علاقة تشبيه إدعائه فيما بينهما، وعلى هذا فالاستعارة نوعان إما تصريحية أو مكنية، فإذا حذف المشّبه فهي تصريحية، وإذا حذف المشّبهبه فهي مكنية.

استعارة مكنية: وهي ما صرح فيها بلفظ المشّبه وحذف المشّبه به. وقدَ عمد الكاتب إلى استخدام الاستعارة المكنية وذلك من أجل إخفاء المعاني والدلالات التي لم يصرح بها وجعلها طي الكتمان، وهذا ما نلاحظه في رواياته ومثال ذلك ماُ ذكر في رواية "بكائية آخر الليل"

قوله:

تفتح الخط[1]

إّن الكاتب في هذه الاستعارة شبه الخط بالباب الذي يفتح فحذف المشبه به وأتى بصفة من صفاته (تفتح) على سبيل الاستعارة المكنية، وبهذا التوظيف حَمَلت المعنى بعداً جمالياً إبداعيا.

وقوله:

صفحات القلب[2]

[1] – علاوة كوسة: المصدر السابق، ص48.

[2] – المصدر نفسه، ص119.

في هذه العبارة استعارة مكنية في تشبيه الكاتب القلب بالصحيفة أو الكتاب الذيُ يطوى، فحذف المشبه به وذكر شيئاً من لوازمه (صفحات) على سبيل الاستعارة المكنية التي زادت المعنى وضوحا ويقول علاوة كوسة:

شلالات الخيبات[1]

إّن الكاتب في هذه الاستعارة شّبه الخيبات بالماء المتدفق، وحذف المشبه به وترك قرينة (شلالات) على سبيل الاستعارة المكنية، وبهذا التوظيف حَمّلت المعنىُ بعدا جمالياً إبداعيا

وفي موضع آخر:

على رغم تعرجات العمر[2]

إّن الكاتب في هذه الاستعارة شبه العمر بالطريق المعرجة مثلاً: فحذف المشبه به (الطريق) وأتى بصفة من صفاته (تعرجات) على سبيل الاستعارة المكنية، وبهذا التوظيفَ حَمّلت المعنى بعداً إبداعي.

المسافرة في دروب النية[3]

حيث حذف المشبه به وأتى بصفة من صفاِتِه (دروب) فقد شبَه النية وهو شيء معنوي بالدروب، فأضحت هذه الصورة تقوم على عبارات حقيقية الاستعمال لكن رغم ذلك كّونت لنا خيال نثري

حقائب خيبات[4]

[1] – علاوة كوسة: المصدر السابق، ص79.

[2] – المصدر نفسه، ص79.

[3] – المصدر نفسه، ص73.

[4] – المصدر نفسه، ص23.

إذ شبه الكاتب (الخيبات) وهي معنى بشيء وهو المشبه بالحقائب... وبهذا فإّنها زدت وضوحا المعنى وبهذا فإّن الاستعارة تقومَ عَلى الخيال وتجعل القارئ في حيرةٍ وهذا ما نجده في قول علاوة كوسة.

ويقول علاوة كوسة:

راسك المشتعل شيبا[1]

شبه الكاتب الراس بالوقود ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو لفظ اشتعل والقرينة إثبات الاشتعال للراس وبذا في الاستعارة المكنية.

ويقول أيضا:

الليل وقد بسط السواد أجنحته الجبريلية[2]

إن الكاتب في هذه الاستعارة شبه سواد الليل بأجنحة الجبريلية فحذف المشبه به وأتى بصفة من صفاته (أجنحة) على سبيل الاستعارة المكنية، وبهذا التوظيفَ حَمَلت المعنىُ بعداً جمالياً إبداعيا.

ويقول علاوة كوسة:

تعرجات الأشعة الذهبية[3]

إذ شبه الكاتب علاوة كوسة في هذا القول (الأشعة) وهي معنى بشيئ وهو المشبه بالتعرجات... وبهذا فإّنها زدت وضوحا المعنى وبهذا فإّن الاستعارة تقومَ عَلى الخيال وتجعل القارئ في حيرةٍ وهذا ما نجده في قول علاوة كوسة.

لقد استثمر لعلاوة كوسة الصورة الاستعارية، وما تشبع به من إيحاء فخلق لها لغته الأدبية، وهذه ميزة استعارية، ونستنتج مما تقدم أن الاستعارة تعمل على نقل اللفظ من مفهومه

[1] – علاوة كوسة: المصدر السابق، ص29.

[2] – المصدر نفسه، ص7.

[3] – المصدر نفسه، ص 27.

اللغوي المحدد إلى دائرة أخرى جديدة على اللفظ لكنها ليست بالغريبة عنه، إذ لا يمكن أن يبدو اللفظ جسما غريبا عن كيان الصورة الاستعارية، وما نجده في صور لعلاوة كوسة الاستعارة الفنية أنها ظهرت متسقة مع الإطار الذي وضعت فيه، وما زادها جمالية أنها أكدت ووضحت قوة المعاني المقصودة من طرفه، وهذا الحذف والتقديم والتأخير هو تنوع للمعنى وحسن للاختيار.

5- الكناية:

فمعنى الكناية اللغوي يقترب إلى معناها الاصطلاحي، فهي لغة «تعني أن نتكلم بشيء وأنت تريد غيره، وهي حسبما حددها عبد القاهر الجرجاني" أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره بالمعنى الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه، وردفه في الوجود فيميء به إليه ويجعله دليلا عليه "[1]. ولها (الكناية) من الأهمية درجة كبيرة إلى جانب التشبيه، لأنها تسهم في تشكيل الصورة بذاتها.

ولعل اهتمام لعلاوة كوسة بالكناية لا يقل عن اهتمامه بالتشبيه والاستعارة، فقد استخدمها في عدة مواضع من روايته فبدت معانيه واضحة بحكم ما تعارف عليه الباحثون بأن الصور البيانية تقوي وتوضح المعاني، حيث تمثلت جمالية هذه الصورة في توضيح المعنى وتأكيده.

يقول لعلاوة كوسة:

في بؤبؤك حنين[2]

صّور الكاتب في هذه العبارة كناية عن الحنين فنلمس كناية عن صفة الشوق، يريد بها خليل الإفصاح عن مشاعره حيث أكدت هذه الصورة المعنى وزادتُه إيضاحاً.

ويقول أيضا:

---

[1] – وجدان عبد الإله الصائغ: الصورة البيانية في شعر أبي ريشة، ص77.

[2] – علاوة كوسة: مصدر سبق ذكره، ص116.

لأن لنا قلبين من قطن[1]

نلحظ في هذه العبارة كناية عن القلب الأبيض الخالي من السوء، ونوعها كناية عن موصوف، وهذه العبارة، وظفها الكاتب ليدل على صفاء ونقاوة القلب كل من بلقيس وخليل، حيث بدت جمالية هذه الصورة في هذا التعبير الرقي الذي زاد المعنى رونقاً بتأكيده وتقويتِه.

ويقول أيضا:

وسلطة المشيئة وقسوة القدر[2]

كناية عن صفة سوء الحظ، يوضع لنا هذا المقطع عن صدفة اللقاء في المكان الذي يقيم فيه المتلقي بالبطلة، فانجذبنا للصورة بجمالية الكناية التي حملها السياق الوظيفي الجميل.

كما وظف الكاتب الكناية في قول:

ورد الوجنتين[3]

كنى الكاتب عن الجمال بعبارة (ورد الوجنتين) فهي كناية عن صفة جمال الخدود الوردية، ووظفها الكاتب للدلالة على جمال بلقيس بوصف لها ما يقربها أكثر إلى المتلقي وتوضيح البعد الجسمي للشخصية

ونجد في قوله أيضا:

كانت أصابعك يا صديقي...غير مرتبة بالتمام[4]

كناية عن صفة الارتباك، يوضع لنا هذا المقطع البعد النفسي وانه كان مرتبكا وبداخله أشياء عدة يفكر بها فسرها صمته فكانت عبارة " أصابعك يا صديقي...غير مرتبة بالتمام "

[1] – علاوة كوسة: المصدر السابق، ص120.

[2] – المصدر نفسه، ص37.

[3] – المصدر نفسه، ص10.

[4] – المصدر نفسه، ص30.

تداعب خيالَنا للنشاط والتصور، فانجذبنا للصورة بجمالية الكناية التي حملها السياق الوظيفي الجميل.

متزنة في فوضها[1]

هنا كناية عن صفة الهدوء والسكينة، فالكاتب وصف المدينة بالمتزنة الهادئة، فهذه الصورة أعطت قيمة جمالية، فقد عرضت قضية وفي طّيها برهاناً

ويقول علاوة كوسة أيضا:

فدم جراحنا هو حبر أقلامنا[2]

نلحظ في هذه العبارة كناية عن الألم، وهذه العبارة، وظفها الكاتب ليدل على ما تعانيه الشخصية وما تحس به من إحساس مرهف، حيث بدت جمالية هذه الصورة في هذا التعبير الراقي الذي زاد المعنى رونقاً بتأكيده وتقويتِه.

وهكذا وظف الكاتب في روايته "بلقيس بكائية آخر اليل" الكناية، التي تضفي للمعنى روعًة حيث يقدم في قالب بلاغي جيد، كما تبرز لنا المعاني في صورة تشاهدها وترتاح النفس إليها وتهدف إلى إظهار أغراض بلاغية.

[1] – علاوة كوسة: المصدر السابق، ص34.

[2] – المصدر نفسه، ص11.

6- المجاز المرسل:

يعّرف المجاز المرسل بأنه الكلام الذي لم يستعمل فيما وضع له أصلا ولا بدله من قرينة مانعة من إيراده المعنى الأصلي فيكون استعارة إذا كانت العلاقة بين المعنيين الحقيقي والمجازي، تقوم على المشابهة، إما إذا قامت على غير المشابهة فهو مجاز مرسل.

وليس للمجاز المرسل علاقة واحدة مثل الاستعارة، وإنما له علاقات متعددة ومن خلال ما تقّدم، حظي الجانب الشكلي للصورة قديما بالحظ الأوفر وهذا ما سنتناوله من نماذج عند لعلاوة كوسة حيث يقول:

وكان اشد ما جذبني إلى هذه المدينة...[1]

هنا مجاز مرسل، علاقته محلية حيث قام الكاتب بذكر المحل وهو (المدينة) ويقصد الموجود فيها (الأهل).

ويقول أيضا:

أتحاشى بها صمت الأرصفة وضوضاء المدينة[2]

ذهب الكاتب بقولِه أعلاه إلى المجاز المرسل علاقتُه المحلية، إطلاق المكان ويراد الموجود فيه، حيث ذكر المكان أو المحل (المدينة) ويقصد به الموجود فيه (الأهل-الناس).

وقال كذلك:

لو كل الكون يحبني[3]

في هذه العبارة مجاز مرسل علاقته محلية كذلك، إطلاق المكان أو المحل (الكون) والمقصود الموجود فيه (أهلال كون)

---

[1] - علاوة كوسة: المصدر السابق، ص69.

[2] - المصدر نفسه، ص12.

[3] - المصدر نفسه، ص67.

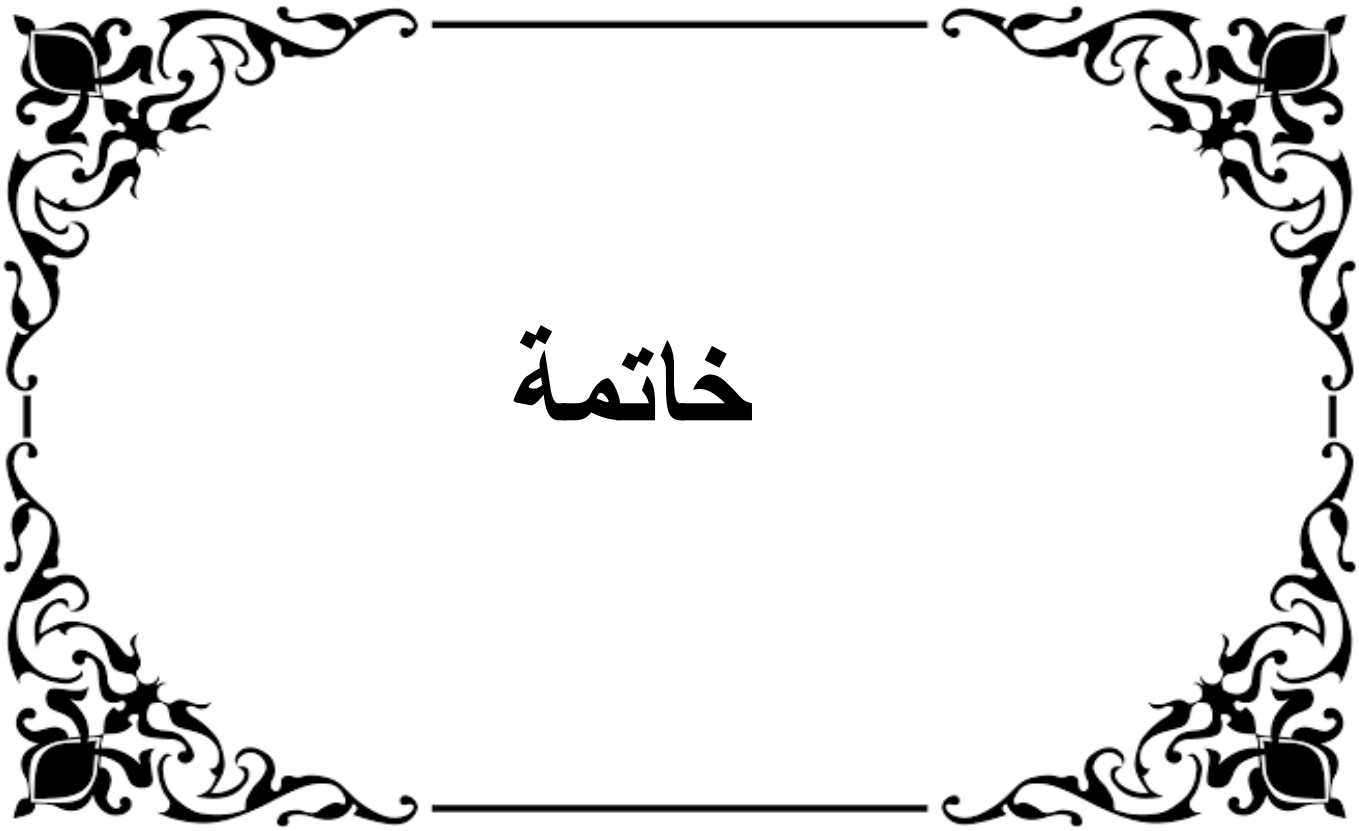
وقال أيضا:

إذا ما امتدّت أصابعك إلى رفوف المكتبات يوما[1]

هنا مجاز مرسل علاقته جزئية حيث عبر علاوة كوسة بالجزء (الأصبع) وأراد به الكل (اليد).

ونستنتج من خلال أنواع هذه الصور البيانية أّنها مّما يعكس أسلوب الروائي، وهذا يعكس أيضا الحياة الاجتماعية، كما تعكس ثقافته وحسن انتقائه من نصوص تقوي أدبه، وتمنح معانيه قوة وتأثيرا في المتلقي.

[1] – علاوة كوسة: المصدر السابق، ص8– 9.



خاتمة

خاتمة

إن الحديث عن الصورة الأدبية بوصفها ركنا ركينا في المعمار الفني سواء في النثر أو الشعر العربي حديث ذو شجون خصوصا في عصرنا الحالي حيث انفتحت منافذ المثاقفة على مصراعيها صوب أدبنا الحديث الذي أتسع صدره للمناهج النقدية الحديثة، وقد عرفت هذه المناهج تلاحقا وتناميا مع تكثف الظاهرة الأدبية وتراكمها.

وقد شكلت الصورة الأدبية في رواية "بلقيس" لعلاوة كوسة أساسا مهما تقوم عليه أحداث الرواية تشكل مع اللغو والإقناع بنية فنية محكمة تغري الدارس، فشكلت الصورة ملمحا مهما، ودورا فاعلا في بنية الرواية، حيث اشتملت على التصوير بجميع صوره البلاغية من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية، وكلها تصب اهتمامها على اقتراب الصورة من النفس، وقوة تأثيرها ووضوحها فضلا عن كونها جزءا مهما متمما للمعنى. ولوحظ تضافر التصوير الحقيقي (الخالي عباراته من المجاز) مع التصوير البلاغي ووسعا معا من دائرة تشكيل الصورة الأدبية.

ومن خلال بحثنا عن الصورة الأدبية، في رواية بلقيس تمهد لنا نتيجة أساسية تمثلت في كون الصورة عنصرا أساسا يعتمد عليه الكاتب والشاعر في تشكيل نصه الفني، لذلك لم يهملها النقد وتأكيد قيمتها الفنية فهي تمنح للنص أدبيته وقيمته الفنية والبلاغية من خلال توظيف أنواع مختلفة من الصور الأدبية مثل الاستعارات والكنايات والتشبيهات...

ولقد حاولنا قدر الجهد أن نقدم دراسة وصفية شاملة وتوصلنا باتباع هذا المنهج إلى نتائج أخرى منها:

1- الرواية هي سرد نثري يقدم عناصر فنية وجمالية.
2- ظهرت الرواية الجزائرية متأخرة بالنسبة للمشرق العربي وذلك لأسباب تاريخية.
3- اختلاف وتداخل آراء الدارسين وتنوع المفاهيم في الصورة الأدبية عند الغرب وكذا عند العرب.
4- تعتبر الصورة الأدبية من عناصر الرواية المهمة التي يبرز فيها الكاتب مقدرته الفنية والأدبية.

5- تنوع العناصر التي لها علاقة في تشكيل الصورة الأدبية باعتماد الخيال واللغة فهي لا تقوم إلا بها.

6- يظهر في الرواية اهتمام بالغ بالاستعارة والمجاز والكناية كون الأديب اعتمد في بنائه للصورة الأدبية على مختلف الصور البيانية.

7- وظف السارد اللغة الفصحى في اغلب مقاطع روايته وقلة من الالفاظ العامية وهذه دلالة على قدرة الكاتب الفنية.

8- تحمل الرواية جماليات مؤثرة تتسلل الى ذواتنا وتحرك الساكن في اغوار نفوسنا.

10- إن الكاتب كله حبا وعشقا للبطلة (الانثى) "بلقيس".

وفي الأخير نحن لا نزعم أننا قلنا كل ما يتعلق بموضوع بحثنا فلكل عمل انساني نقائص، ولا كمال إلاّ لله ويبقى مجال البحث في هذا الموضوع مفتوح أمام المزيد من القراءات التي تتجاوز حدود ما أنهينا عنده، وعلى حد قول أبو بقاء الرندي نختم هذا البحث:

لِكُلِّ شَيْءٍ إِذَا مَا تَمَّ نُقْصَانُ فَلَا يُغَرَّ بِطِيبِ العَيْشِ إِنْسَانُ

الملاحق

1/التعريف بالروائي:

علاوة كوسة – مواليد19نوفمبر 1976 سطيف بكالوريا العلوم، 1995 ليسانس آداب2000 ماجستير في الأدب العربي– 2012السنة الثالثة دكتوراه.

الخبرة المهنية:

12 سنة تدريس في الطورين الابتدائي والمتوسط عامان تدريس في الجامعة.

الملتقيات الأكاديمية:

ملتقى تعليمية النص الأدبي–جامعة برج بوعريريج افريل–2012.

الملتقى الوطني الأول للعلامة البشير الإبراهيمي –جامعة برج بوعريريج ماي 2012– يوم دراسي حول الشعر الجزائري المعاصر واقع وآفاق، جامعة برج بوعريريج، ديسمبر 2012–

الملتقى الوطني الخامس حول الأدب والتصوف جامعة الوادي، ديسمبر2012

الملتقى الوطني الأول حول المناهج النقدية المعاصرة. جامعة سكيكدة. ماي –2013

الملتقى الدولي الأول عن أعمال أبو العيد دودو. جامعة جيجل. ماي –2013

الملتقى الوطني الأول عن "الالتزام في الأدب والنقد العربي «جامعة جيجل. فريل 2013

الملتقى الوطني الثاني للثورة التحريرية في الأدب الجزائري جامعة الطارف. فريل 2013–

الملتقى الوطني الأول "أدب الرحلة والدراسات المعاصرة" جامعة المسيلة مارس. 2014

المشاركات العربية:

ملتقى الأدباء والكتاب العرب. مسقط–سلطنة عمان نوفمبر 2013–ملتقى الشعراء العرب بتونس فيفري 2014 –ندوة النقد العربي حول الأدب النسوي الشارقة افريل2014

المقالات المنشورة في المجلات والدوريات الجامعية المحكمة:

شعرية العنوان في القصة القصيرة مجلة مخبر الدراسات الصحراوية. جامعة بشار.

جدلية الالتزام في الأدب العربي. مجلة دراسات جامعة سعيدة

قراءة في كتاب "خطاب التأنيث ليوسف وغليسي" مجلة جامعة المسيلة

الأعمال النقدية والدراسات:

أوراق نقدية في الأدب الجزائري 2012

الموسوعة الشعرية الكبرى للشعر الوطني–تحت الطبع–ثلاثة مجلدات

الشعر:

ارتعاش المرايا" مجموعة شعرية منشورة. " 2008شتات الأخيلة" مجموعة شعرية

الظل: مجموعة شعرية –تهمة المتنبي

أين غاب القمر؟" مجموعة قصصية منشورة 2013هي والبحر– نشوره 2013جسور الحنين. عام الحزن

أوردة الرخام. «بلقيس " منشورة 2012 ريح يوسف

ما يحلم به الأطفال" مسرحية للأطفال الأبطال الخمسة " مسرحية للأطفال

بين الجنة والجنون: فازت بجائزة الشارقة للإبداع العربي 2014المنشورات في الصحافة الوطنية :نشر دراسات نقدية ومتابعات للإصدارات الأدبية الجزائرية.

نشر عديد الأعمال الشعرية والسردية والنقدية في الصحافة ومنها: جريدة اليوم –الأحرار– النور–المساء–الأيام الجزائرية. مجلات عربية منها: الكاتب العرب. القدس العربي. الدوحة الجوائز الأدبية والنقدية: الوطنية والعربية.

جائزة مهرجان الشاطئ الشعري في طبعتها العربية –2010

جائزة صوت الأحرار للدراسات النقدية الجزائر2010

جائزة رئيس الجمهورية –على معاشي للرواية2011

الجائزة الوطنية للرواية القصيرة ولاية الوادي2011

جائزة أول نوفمبر للشعر سطيف2011

جائزة عبد الحميد بن باديس للشعر –2012قسنطينة

جائزة مؤسسة فنون وثقافة للشعر 2012العاصمة

جائزة الامتياز الثقافي لسنة 2001 سطيف

جائزة " لقبش" للإبداع الشعري ال عاصمة2013

جائزة عبد الحميد بن باديس للرواية قسنطينة 2013

جائزة الشارقة للإبداع العربي افريل. 2014

القصة القصيرة:

المقعد الحجري 2016.

أين غاب القمر منشورة سنة 2013.

هي والبحر منشورة سنة 2012.

الرواية:

بلقيس منشورة سنة 2012.

ريح يوسف منشورة سنة 2016.

أوردة الرخام .

المسرح:

ما يحلم به الأطفال .

الأبطال الخمسة .

بين جنة وجنون، فازت بجائزة الشارقة للإبداع العربي 2014.

2/ ملخص الرواية:

رواية "بلقيس "لـ " علاوة كوسة" من الروايات الحديثة التي قدمت لنا من طرف رئيس رابطة الفكر والإبداع لولاية الوادي، وهي واحدة من الروايات الثلاث التي فازت بجوائز الأولى للمسابقة الوطنية للرواية القصيرة 2001م، والتي تنظمها الرابطة بشكل دوري، وهي رواية قصيرة تقع في 125صفحة من الحجم المتوسط، وهي رواية قصيرة شكلا ومحتوى يحاول كاتبها الشاب "علاوة كوسة" في حلة رومنسية المحتوى ورمزية الدلالة، حلق فيها الكاتب في ظلال شاعرية جميلة وقدمها ثمن الحب: شيء يشبه الشعر... يشبه الاعتراف... يشبه الاعتذار وقد وظف في الرواية رموزا مختلفة منها ما هو من التراث العربي والإسلامي، حيث استخدم مفردات كـ: العرجون القديم، زليخة والفردوس... والإشارة إلى السيدة بلقيس وخليل الله سيدنا إبراهيم... وذلك الصوت المجهول الذي يستخدم أسلوب ديني لقد كنتما روحين في جسد واحدة... فلكما البياض ولي شرف المداد>>.. وكذلك الهدهد الذي كان يأتي بالأخبار لسيدنا "سليمان" عليه السلان، ومنها أيضا ما هو وافد من حضارات وثقافات غربية من خلال الحديث عن أبطال روايات كـ:"زوربا «وكتابا "بول ريكور" وأندري جيد"، فهي أثرت في النص العربي والإبداعي، وخلقت فيه ديناميكية ثرية بدلالتها، فقد جاءت الرواية غنية بإيحاءاتها ثرية برموزها مشاغبة أحيانا ومتعبة أحيانا أخرى، كما جاءت اللغة في الرواية إيحائية رمزية ذات دلالات مكثفة بروح المعنى نعبر عن الذاكرة والذات الإنسانية، فلغة الكاتب شاعرية التي يرتقي بها عن الوصف والسرد العادي متسلسلة بعباراتها، مستعملا الجمل الفعلية المترادفة والتي تخلق حركية خاصة وترادف صورته وسلسلة العبارات، فللرواية شاعرية متدفقة بصورة متلاحقة، فهناك عاطفة قوية مرهفة ودافئة مبنية على ألفاظ: الشوق، الأسف، الحلم، التطلع و. أحيانا أخرى ألفاظ: العتاب، الشك، الخيانة. فهي تطغى على النص الأدبي وتحمل نوع من رسائل الاعتذار والحكمة والعقلانية. فهنا تكمل احدى جماليات التوظيف اللغوي في يد شاعر وروائي وفنان... وقد أجاد الكاتب في اختيار ما يناسب هذه المعاني من عبارات وتراكيب لم ينزل بهما عن الفصحى، في تلخيص بسيط لها نقول:

أستاذان شاعران خليل وبلقيس يتبادلان العواطف بشكل مختلف يتم استدعاؤهما لملتقى الريشة والقلم تستضيفهما مدينة ساحلية ينزلا.

قائمة المصادر والمراجع

** قائمة المصادر والمراجع**

القرآن الكريم:

- سورة النور، الآية 39.

- سورة النور، الآية 39.

المراجع:

1- ابتسام دهينه: التصوير الفني في شعر أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الداني الأندلسي، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، 2018.

2- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ع1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1988م.

3- أحمد بن فارس: معجم مقايس اللغة، دار الفكر، ط3، 2007،

4- إدريس بوذيبة: "الرؤية والبنية" في روايات الطاهر وطار، ط1، 2000م.

5- بشير إبراهيم سوادي: اسأله الذات الشعرية في نصوص بنهام عطا الله، ط1، 2016.

6- بن جمعة بوشوشة: التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، 2005م.

7- جابر عصفور: زمن الرواية، المفتح، مجلة فصول، الهيئة المصرية، القاهرة، مج11، العدد4، 1993م.

8- حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، ط2، 2002م.

9- حميد قبايلي: جماليات الصورة البيانية في المدحة النبوية عند حسان بن ثابت، مركز الكتاب الأكاديمي، ط1، 2021.

10- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق وترجمة عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2003م، ج2.

11- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية، وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط ،2002.

12- طراف طارق النهار: علم البيان، دار الكتب العلمية، ط1، 2018.

13- عبد الحميد هيمة: أهمية الصورة في النقد الحديث المجلة الآداب واللغة الأجنبية، جامعة ورقلة، الجزائر- عدد 01، 2002.

14- عبد السلام احمد الراغب: وظيفة الصورة الفنية في القران، فصلت للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 2001.

15- عبد المالك مرتاض: الرواية جنسا أدبيا، مجلة الأقلام، تصدرها وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ع11-12، 1996م.

16- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د، ط) ديسمبر 1998م.

17- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط ديسمبر 1998م.

18- عطية نايف عبد الله الغول: البلاغة «البيان والمعاني «في كتاب الفائق في غريب الحديث، دار الجنان،2014.

19- عقال أبو أصبع: الحركة الشعرية في فلسطين منذ 1948-19758 المؤسسة التربوية الطباعة والنشر 1999.

20- عماد محمد محمود البخيتاوي: أدوات التقليل والتكثير في العربية، العراق، ط1، جامعة بغداد، 2004.

21- عمر بلمقنعي: مفهوم الصورة وحضورها في النقد الأدبي عند العرب والغربين، عدد 46، 2016.

22- عمر بن قينة: "في الأدب الجزائري الحديث، تاريخيا وأنواعا وقضايا وإعلام ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، دط1995م.

23- عمر عبد الهادي عتيق: علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، عمان، دار أسامة، ط1، 2011.

24- فاروق خورشيد: في الرواية العربية عصر التجميع، دار العودة، بيروت، ط1، 1981م.

25- قصي فاضل الخطيب: ديوان الديك الجن دراسة موضوعية فنية، الأردن-عمان، دار الخليج، ط1، 2020.

26- محمد حسين الصغير: الصورة الفنية في المثل القرآني، دار الرشيد للنشر، العراق، ط1، 1981.

27- محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، جدارا للكتاب العالمي عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008.

28- مرشد الزبيري بناء السيدة التي في النقد العربي القديم والمعاصر، دار شؤون القدم، بعداد 1999.

29- مفقودة صالح: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر، ط2، 2009م.

30- وجدان عبد الإله الصائغ: الصورة البيانية في شعر أبو ريشة، دار مكتبة الحياة، مؤسسة الخليل التجارية، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

31- وجدان عبد الإله الصائغ: الصورة البيانية في شعر أبي ريشة.

32- وعيد صبحي كبابة: الصورة الفنية في شعر من الأفعال والحسن، مشورات اتحاد الكتاب العرب 1996.

33- وليد إبراهيم قصاب: علم البيان، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 2013.

المصادر:

1- ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1997.

2- احمد الهاشمي: جواهر البلاغة، المكتبة العصرية، ط1، 1999.

3- أحمد رضا حوحو: غادة أم القرى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1988م.

4- جانكوهن: بنية اللغة الشعر، ط1، درا طويفال، الدار البيضاء.

5- الجوهري الصحاح: دار العلم للملاين، ط2، 1990.

6- رضا علوي: فن الكتابة كيف تصبح كاتبا ناجحا، دار البيان العربي، ط1، 1993.

7- شيخو اليسوعي: علم الأدب، بيروت، ط1، الإباء اليسوعين، 1886.

8- صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، ط1، دار الفكر القباني، 1996.

9- علاوة كوسة: بلقيس بكائية آخر الليل، دار موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2014.

الفهرس

- فهرس المحتويات -

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة.....أ- ج

مدخل.....5-11

الفصل الأول: ماهية الصورة الأدبية.....**13-52**

1- مفهوم الصورة.....13

أ- لغة 13

ب- اصطلاحا 13

2- مفهوم الصورة الأدبية 14

3- الصورة الأدبية بين الغرب والعرب.....16

أ- الصورة الأدبية عند العرب.....16

ب- الصورة الأدبية عند الغرب.....22

4-عناصر الصورة الأدبية.....24

1. الخيال.....24

2. اللغة.....26

2-1 التشبيه مفهومه-أركانه-أنواعه.....26

2-2 الاستعارة (مفهومها-أركانها-أقسامها-بلاغة الاستعارة).....35

2-3 الكناية (مفهومها-أقسامها-بلاغة الكناية).....41

2-4 المجاز المرسل (مفهومه وعلاقاته).....44

5- وظائف الصورة الأدبية.....48

6- أهمية الصورة الأدبية.....49

الفصل الثاني: تجليات الصورة الأدبية في رواية بلقيس.....54-71

1- الخيال.....54

2- اللغة.....55

3- التشبيه.....62

4- الاستعارة.....64

5- الكناية.....67

6- المجاز المرسل.....70

الخاتمة.....73

الملاحق.....1-5

1/ التعريف بالروائي.....01

2/ ملخص الرواية.....05

المصادر والمراجع.....82-85

الفهرس.....87-88

ملخص

الملخص:

شغلت الرواية الجزائرية حيزا كبيرا في النثر خاصة، والأدب عامة فامتازت بتقنيات مختلفة واعتنيت بأساليب فنية مختلفة، ومنها الصورة الأدبية فكان توظيفها لها في الرواية يلعب دورا مهما في العمل السردي، وهي تزيد العمل الفني جمالية و بالولوج إلى عالم الرواية (بلقيس، بكائية آخر الليل) لاحظنا أن الكاتب قام بتوظيف كل من المجاز والكناية والاستعارة والتشبيه خاصة التمثيلي والبليغ كون الأديب اعتمد في بنائه للصورة الأدبية في الرواية على مختلف الصور البيانية وبهذا أبان الروائي براعته وكشف لنا قدرته المتميزة في استغلال آليات فنية متنوعة وبمهارة وإظهار تجليات هذه الصور وبهذا جعل "بكائية الليل" متحفا زاخرا يعج بمختلف عناصر البيان، ومما لا شك فيه أنه بهذه الميزة قدم ساحة شاسعة لها، وهذا ما لمسناه من جماليات مؤثرة تشد النفس القارئة و تتطلع للمزيد.

الكلمات المفتاحية : الرواية الجزائرية – الصور الأدبية – بلقيس.

Abstract:

The Algerian novel has got a high status in literature, especially in prose due to the unique characteristics and different artistic styles it has. one of the most characteristic is the literary image which has played an important role in narratives. This kind of techniques can help to add symbolic beauty and artistry. By examining the novel of " Belkis Late Night Crying" , we have discoverd that the novelist included different figures of speech such as Simile, Metaphore, Synecdoche...etc. Thus, the novelist has shown creativity, a great talent ,and ability of making use of various techniques brilliantly which made his novel a real masterpiece full of figures of speech that can attract the reader of his work.

Key Words: The Algerian novel, literary image, Belkis.