الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة
معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

الصورة الفنية في رواية رحمة
مقاربة أسلوبية

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: لغة عربية

التخصص: علوم اللسان العربي

إعداد الطالب(ة):
*- بوشطوب حواء

إشراف الأستاذ(ة):
زدام سعاد

السنة الجامعية: **2017/2016**

بسم الله الرحمن الرحيم

دعاء

اللهم نسألك أن تملأ بنور الحق أبصارنا، اللهم لا تجعلنا نصاب بالغرور إذا نجحنا ولا باليأس إذا أخفقنا، وذكرنا أن الإخفاق هو التجربة التي تسبق النجاح.

اللهم إذا أعطيتنا نجاحًا فلا تأخذ تواضعنا وإذا أعطيتنا تواضعًا فلا تأخذ اعتزازنا بكرامتنا.

اللهم اختم بالسعادة أمالنا و بالثواب أعمالنا.

*ربنا تقبل دعاءنا

شكر وتقدير

الحمد لله معطي سؤال من سألا *** وجاعل العلم منجاة لمن عملا

ثم الصلاة على من كان مبعثه *** فضلا من الله عمَّ الخلق واشتملا.

وبعد :

فبتمام النعمة وجب الشكر لله تعالى الذي وفَّق وأعان، ومن تمام شكره شكر ذوي الفضل، لما جاء في الحديث

"من لم يشكر النَّاس لم يشكر الله."

أتقدم بجزيل الشكر وخالص التقدير لأستاذتي المشرفة، الأستاذ" زداو سعاد التي كانت نعم الأستاذة في طول البال والدقة في المواعيد ، وما بدلته من جهد وتنقيح ومراجعة وتصحيح لموضوع البحث ، اشكر لها صبرها علي ، وتحملها معي مشاق البحث

فجزاها الله كل خير

و الشكر موصول أيضا إلى أعضاء اللجنة الموقرين وكل أساتذتي بمعهد الآداب و اللغات بالمركز الجامعي بميلة الذين سررت بالتلقي منهم و الأخذ عنهم واللقاء بهم طيلة خمس سنوات من الدراسة .

إهـــداء

إلى بهجة نفسي وزهرة عمري إلى اللمسة المباركة الدافئة التي ترافقني في دربي ،إلى

التي اسمها منقوش في قلبي أنت يامن زرعت الطموح في عقلي و فكري و سقيتنيي بفيض

حنانك و عطفك

" **إليك أمي** " اطال الله عمرك

إلى الذي كد واجتهد في غسق الليل و وقد النهار ليعبد لي طريق النجاح . إلى الذي علمني

كيف أكابد جرح الزمان ، إلى من حصد الاشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم

" **إليك أبي** " اطال الله في عمرك

إلى القلب الطاهر : أخي **أدام** وفقه الله و أنار دربه .

إلى كل الأهل والأقارب صغيرهم وكبيرهم.

إلى أستاذتي الغالية : **زدام سعاد** صاحبة القلب الطيب و النقي .

إلى من كانوا ملاذي و ملجئي ، إلى من تذوقت معهم أجمل اللحظات إليكن صديقاتي : **رشيدة ، هاجر ، منى ، رقية ، سكينة .**

إلى كل من ذكرهم قلبي و نسيهم قلمي إلى هؤلاء أهدي عملي المتواضع.

Multimedia Design By Sandy

مقدمة

مقدمة

احتلت الرواية في العقد الأخير مكانة هامة، كما حظيت باهتمام كبير بين الأجناس الأدبية الأخرى في الأدب العربي الحديث، ابداعا ونقدا، حتى غدت مقولة " زمن الرواية " واحدة من أكثر المقولات تداولا بين أقلام الدارسين و النقاد، ذلك أن شيوع جنس أدبي ما يعكس حاجة حضارية، وينسجم مع ظروف مرحلية في حياة الأمم و الشعوب، و مما يقوي هذا الزعم وفرة الإصدارات التي تقدما دور النشر في مجال الرواية كل عام، و توجه كثير من الباحثين إلى دراستها على المستوى الأكاديمي، إذ عبر الرواية تتشكل مشاهد الحياة و انطلاقا من اتساع رقعتها شكلا و مضموننا رأينا أن نركز على الصورة الفنية فيها، فليس هناك ما يزين النص الأدبي و يضفي عليه رونقا و جمالا مثل ما تضفيه عليه الصورة الفنية، و تعد الروائية " نجاة مزهود " واحدة من بين الرواة الذين اهتموا بالصورة صياغة و دلالة، إذ أبرزت مواطن الجمال في روايتها " رحمة " باستخدامها لعنصر الصورة، و في محاولة منا للتعرف على أهم الصور الموجودة في روايتها و مقاربتها أسلوبيا طرح هذا البحث عدة اشكاليات منها :

. ما مفهوم الصورة الفنية ؟

. ما هي مواضع الصور التي بنت عليها الروائية روايتها ؟

. ما هي عناصر تشكيل الصورة الفنية في رواية رحمة ؟

و اخترنا أن ندرس الصورة الفنية في رواية رحمة مقاربة أسلوبية، لعدة أسباب نذكر منها:

. اعجابنا بأسلوب الروائية " نجاة مزهود " في الكتابة و التقنيات التي توظفها .

. اكتشاف عالم الرواية من خلال الأساليب اللغوية و التقنيات الفنية الموظفة فيها.

. اهتمامنا بالأدب الجزائري .

. الرغبة في الاطلاع على نتاج الروائية " نجاة مزهود " و ما يميز كتاباتها عن غيرها

. محاولة النظر إلى هذه الرواية موضوع الدراسة من زاوية غفل عنها آخرون .

و لقد اقتضت هذه الدراسة أن نعتمد على المنهج الوصفي التحليلي، حيث كان الوصف أداة إجرائية استعنا بها في الجانب النظري، أما التحليل فقد كان أداة اجرائية اعتمدناها في الجانب التطبيقي .

و جاء هذا البحث في مقدمة و مدخل و فصلين و خاتمة .

تطرقنا في **المدخل** إلى الأسلوب و الأسلوبية و مفهومهما اللغوي و الاصطلاحي، ثم نشأة الأسلوبية، و علاقتها بالبلاغة، و مستويات التحليل الأسلوبي.

و خصصنا **الفصل الأوّل** المعنون بـ : الصورة الفنية أنماطها وظيفتها أهميتها للحديث عن مفهوم الصورة الفنية لغة و اصطلاحا (عند النقاد العرب القدامى، والمحدثين والنقاد الغربيين)، ثم تناولنا اسهامات بعض المذاهب الأدبية في العصر الحديث في تكوين مفهوم الصورة الفنية، إضافة إلى أنماط الصورة الفنية، وظيفة و أهمية الصورة في العمل الأدبي .

أما **الفصل الثاني** و هو الفصل التطبيقي فعنوناه بـ : عناصر تشكيل الصورة الفنية في رواية رحمة، الذي بدوره تفرع إلى مبحثين : ملخص الرواية، و عناصر تشكيل الصورة الفنية في رواية رحمة، من تشكيل بياني تناولنا فيه الصور الفنية الموجودة في الرواية مع شرحها و أهم الفضاءات الفاعلة في الرواية و دلالاتها، و تشكيل لغوي تناولنا فيه لغة السرد و الوصف و الحوار و خاتمة ذكرنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها .

و ارتأينا أن ندعم بحثنا هذا بملحق ألحقنا فيه : السيرة الذاتية للروائية و غلاف الرواية .

و قد أفدنا هذه الدراسة بجملة من المصادر و المراجع التي كانت عونا للبحث منها :

دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغة عند العرب لجابر عصفور، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث لموسى صالح بشري الواضح في البلاغة و البيان و البديع لأحمد أبو المجد .

و في مسار انجازنا لهذا البحث صادفتنا بعض الصعوبات منها :

فوضى المصطلح و عدم التحديد الدقيق له، و قلة خبرتي في مجال التحليل الروائي فكانت بذلك أول محاولة مني لدراسة هذا الفن الأدبي، وعلى العموم فهي صعاب تجعل البحث ممتعا وشيقا.

و في الأخير لم يبق لنا إلا أن نحمد و نشكر العلي القدير الذي وفقنا في إتمام هذا البحث و أجدد شكري الجزيل لأستاذتي" **زدام سعاد**" التي لا أنسى فضلها و تكرمها في الأشراف على هذا البحث.

مدخل

الأسلوب و الأســلوبية

أولا: مفهوم الأسلوب و الأسلوبية.
ثانيا: نشأة الأسلوبية و تطورها.
ثالثا: علاقة الأسلوبية بالبلاغة.
رابعا: مستويات التحليل الأسلوبي.

أولا : مفهوم الأسلوب و الأسلوبية

تطورت المناهج الأدبية و النقدية تطورا كبيرا في العصر الحديث، و كان هذا التطور نتيجة لعوامل عديدة يأتي على رأسها، تطور علوم اللغة و اللسانيات الحديثة، و علم الأسلوب يعد صورة لهذا التطور الكبير الذي ارتبط بدراسة الخطاب الأدبي، و هو كمنهج أصبح لا غنى عنه في الدراسات النقدية الحديثة، إذ يفتح المجال لقراءة معمقة للغة الشعر و الأدب.

أ- مفهوم الأسلوب:

- **لغة:**

اتسم لفظ الأسلوب في الجانب اللغوي بتعدد اشتقاقاته و معانيه، و ذلك بحسب وروده في المعاجم اللغوية، فقد جاء في لسان العرب لـ :" ابن منظور " بمعنى « سَلَبَهُ الشيء يَسلُبُهُ سَلْبًا، و اسْتَلَبَهُ إياه، الاسْتيلاَبُ الاخْتلاسُ، و يقال للشَّطرِ مِنَ النَّخيلِ أسْلُوبٌ، و كُلُّ طَريق مُمتدٍ فهو أُسْلُوبٌ، فَالأُسْلوبُ هُو الطَرِيْقُ و الوَجْهُ و المَنْهَجُ، يقال: أَنْتُم في أسلُوبِ سُوء و الجَمْعُ أسَالِيبٌ و الأُسْلُوبُ بالضَّم: الفَنُّ، يقال: أَخَذَ فُلاَنٌ في أسَاليْب منَ القَول أيْ أفَانينَ منْهُ »[1] .

أما في مختار الصحاح لـ: "أبي بكر الرازي": فإنه مأخوذ من« سَلَبَ الشَّيءَ من بَاب نَصَرَ، و الاستِيلابُ الاخْتلاَسُ والسَّلَبُ بفتح اللام المَسْلُوبُ، و كذا السَّليبُ و الأُسْلُوبُ: الفَنُّ ».[2]

و جاء في جمهرة اللغة لـ: "ابن دريد": « الأُسْلُوبُ: الطَريقُ والجمع أسَالِيْبٌ و يُقَالُ: أخد فُلان في أسَاليبٍ من القَولِ أي فُنُونٍ مِنهُ ».[1]

---

[1]- ابن منظور(محمد بن مكرم بن علي بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور): لسان العرب، مادة (سلب) ضبط نصه و علق حواشيه: رشيد القاضين دار صبح للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2006، ج3 ص 47.

[2]- محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح،(مادة سلب)، ضبط و تخريج و تعليق: مصطفى ديب الجفا، دار الهدى عين مليلة الجزائر، ط4، 1990، ص 200.

بالنظر في تعريف الأسلوب في المعاجم اللغوية السالفة الذكر، نخلص إلى أن المعاجم اللغوية قد اتفقت جميعا على أن الأسلوب هو الطريق و فن القول.

- **اصطلاحا:**

يعد "حازم القرطاجي" (608 هـ . ت684هـ) من أوائل العلماء العرب الذين تعرضوا لمفهوم الأسلوب، و قد جاء بحثه عن الأسلوب في ثنايا كلامه عن الشعر، حيث يذهب إلى « أن لكل غرض شعري جملة كبيرة من المقاصد، و لهذه المعاني جهات، كوصف المحبوب، و الخيام، و الطلول و غيرها، و إن الأسلوب صورة تحصل في النفس من الاستمرار على هذه الجهات و التنقل فيما بينها، ثم الاستمرار و الاطراد في المعاني مما يؤلف الغرض الشعري»[2].

نجد أنّ القرطاجي من خلال مقولته، يتحدث عن أسلوب الشعر لذى الشعراء، فإذا تحدث الشاعر عن الغزل، فإنه يترتب عليه أن يتطرق لعدة مواضيع كوصف المحبوب والخيام والأطلال.

و يعرفه "ابن خلدون" في مقدمته أنه « عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن، كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، و إنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كليا، باعتبار انطباقها على تركيب خاص، و تلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب و أشخاصها و يُصيّرُهَا في الخيال».[3]

يذهب " ابن خلدون" في هذا التعريف إلى أن الأسلوب الأدبي قائم على وجهين الوجه العلمي و الوجه الأدبي ، فعلوم النحو والبلاغة والعروض تنفعنا، على أنها نظريات ترشدنا

---

[1]– ابن دريد (أبو بكر محمد بن الحسين بن دريد): جمهرة اللغة، علق عليه و وضع حواشيه و فهارسه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، المجلد الأول، ط1، ، 2005 م، ص 359.

[2]– محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم و تطبيقات، جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 1426 هـ ، ص 17.

[3]– ابن خلدون: المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 570–571.

في إصلاح الكلام ومطابقته لقوانين النظم و النثر، و أما صياغة الأسلوب الجميل فهي فن يعتمد على الطبع والتمرس بالكلام البليغ و تتكون من الجمل و العبارة و الصور البيانية.

أما حديثا فإن تعريف الأسلوب يرتبط بنظرية الإبلاغ أو الإخبار، حيث لا بد لأي عملية تخاطب من مُخاطَب و مُخَاطِب و خِطَاب (مرسل، مستقبل، و رسالة)، و لذلك فالأسلوب لا يمكن دراسته دون ربطه بعناصر الاتصال : المؤلف و القارئ و النص، مما يجعل كتب علم الأسلوب تحتفل بتعريفه حسب هذه العناصر ومهما تعددت يمكن ارجاعها إلى الاعتبارات الثلاثة السابقة.[1]

و يذهب "أحمد الشايب" إلى أن الأسلوب « فن من الكلام يكون قصصا، أو حوارا أو تشبيها أو مجازا، أو تقريرا أو كناية، أو حكما، أو أمثال»[2].

كما نجد "عبد القاهر عبد الجليل" في كتابه " الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية " يعتبر الأسلوب منجزا لغويا، و يعرفه بأنه « رؤية الفكر، و رؤية المتلقي به، لذا حمل خاصية التعدد و هو ينهض على مرتكزات بيانية ثلاثة : التفكير، التصوير، التعميم»[3].

و يرى "صلاح فضل" أن علم الأسلوب « على أصالة جذوره في ثقافتنا للوهلة الأولى و توفر الأسباب الظاهرية لنموه عندنا... ينحدر من أصلاب مختلفة، ترجع إلى أبوين فتيين هما علم اللغة و علم الجمال»[4].

و إذا انتقلنا إلى النقاد الغربيين، نجد أن الأسلوب عند "شارل بالي" هو مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيا على المستمع أو القارئ، و حصر مفهومه للأسلوب في تفجير

---

[1]– ينظر، بن حمو حكيمة: البنيات الأسلوبية و الدلالية في ديوان (لا شعر بعدك) للشاعر سليمان جودي. رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي، جامعة أبي بكر القايد، تلمسان، الجزائر، كلية الآداب و العلوم الانسانية و الاجتماعية، قسم اللغة العربية و آدابها، 2011– 2012، ص 8.

[2]– أحمد الشايب: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1966 م، ص 41.

[3]– عبد القاهر عبد الجليل: الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1 2000 م، ص 112.

[4]–صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، مؤسسة مختار للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص5.

الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الوجود اللغوي و قد ركز بالي على الطابع العاطفي في اللغة، و ارتباطه بفكرتي القيمة و التوصيل.[1]

و يعطي" بيار جيرو" تعريفا للأسلوب فيقول بأنه : « الطريقة في الكتابة، و هو استخدام الكتّاب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية»[2].

و الأسلوب "عند جان كوهين" « هو نوع من المجاوزة الفردية، أو هو الطريقة في الكتابة و تكون خاصة بمؤلف واحد».[3]

نخلص من هذه التعريف إلى أنه مهما تعددت المفاهيم و اختلفت وجهات نظر النقاد حول مفهوم الأسلوب إلا أنه يبقى محورا يدور في فلك اللغة و النقد الأدبي، و هو الذي يجمع بين الفكر و الصور و التعبير، و يعتمد على حسن اختيار الألفاظ و العبارات.

ب ـ مفهوم الأسلوبية:

تعددت تعريفات الأسلوبية، و انطلق الباحثون في تعريفاتهم من وجهات نظر متعددة فجاكبسون يعرفها بأنها « بحث عما يتميز به الكلام الفني عن باقي مستويات الخطاب أولا و عن أصناف الفنون الإنسانية ثانيا»[4]، أما "م.أريفي Michel Arrivé " يرى أن الأسلوبية « وصف للنص الأدبي حسب طرائق مسقاة من اللسانيات» [5]، و لعل هذا يتفق مع ما ذهب إليه دولاس الذي اعتبرها « منهج لساني»[6]، في حين نجد "م.ريفاتير Michel Riffaterre" Riffaterre" يعرفها بأنها « علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المتقبل وجهة نظره في الفهم و الإدراك فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية لسانيات»[7].

---

[1]– بن حمو حكيمة: البنيات الأسلوبية و الدلالية في ديوان (لا شعر بعدك) للشاعر سليمان جودي، ص9.

[2]– بيار جيرو: الأسلوب و الأسلوبية، تج: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، (د . ت)،ص 37.

[3]– ينظر: جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تج: محمد المتولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص :158.

[4]– محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، دار الآفاق، لبنان، بيروت، ط 1، 1989 م، ص 35.

[5]– عبد السلام السدي: الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، ط3، (د. ت)، ص48.

[6]– المرجع نفسه، ص49.

[7]– المرجع نفسه، صفحة نفسها.

الواضح مما سبق أن الأسلوبية ارتبطت بعلم اللسانيات، و ولدت بولادتها، و استمرت تستعمل بعض تقنياتها و مستوياتها ؛ فالأسلوبية تمثل « بعدا لغويا لدراسة النص الأدبي لأن هذا النص لا يمكن الوصول إلى أبعاده الحقيقية إلا عبر صياغته اللغوية و لعل هذا هو الذي يجعلنا نعتبر الأسلوبية وسيلة للبحث عن الأسس الموضوعية لعلم الأسلوب»[1]. و إذا انتقلنا إلى العالم العربي نجد أن مصطلح الأسلوبية عند "عبد السلام المسدي" « يتراءى حاملا لثنائية أصولية، فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني و ما تولد عنه في مختلف اللغات الفرعية، أو انطلاقا من المصطلح الذي استقر ترجمة له في العربية، وقعنا على دال مركب خبره "أسلوب" « Style » و لاحقته " بية" ique » و تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب.»[2].

و جاء في كتاب الأسلوبية و تحليل الخطاب لـ: "مندر عياشي"« أن الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب و لكنها أيضا علم يدرس الخطاب موزعا على مبدأ هوية الأجناس، و لذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات، مختلف المشارب و الاهتمامات متنوع الأهداف و الاتجاهات»[3].

نخلص من هذه التعاريف إلى أن الأسلوبية تعتبر منهجا نقديا، تدرس النصوص الأدبية و ذلك بتحليل البيانات اللغوية و الأسلوبية لتقييم أسلوب مبدعها.

ثانيا: نشأة الأسلوبية و تطورها.

إذا حاولنا تحديد ميلاد الأسلوبية نجدها مرتبطة بالعالم السويسري "ف . دو سوسير Ferdinand de Saussure"، الذي أسس علم اللغة الحديث و أظهر علم اللسانيات و فرق بين اللغة و اللسان، لكن الفضل الأكبر ناله تلميذه " ش. باليه Charles Bally"

[1]– عبد السلام السدي: الأسلوبية و الأسلوب، ص 50

[2]– المرجع نفسه، ص 36.

[3]– منذر عياشي: الأسلوبية و تحليل الخطاب، مركز الانتماء الحضاري، ط1، 2002م، حلب، سوريا، ص 27.

فلما استوعب المفاهيم التي جاء بها سوسير عكف على دراسة الأسلوب ابتداء من سنة 1902.[1]

و بذلك يعد "شارل بالي" أول من « تأسست على يده قواعد الأسلوبية كعلم وذلك عندما نشر دراسة موسعة عن أهدافها، واضعا بذلك اللبنة الأولى في بناء هذا العلم في العصر الحديث»[2]، فاللغة عنده تتكون « من نظام من أدوات التعبير التي تتكفل بإبراز الجانب الفكري من الإنسان، وليست مهمة اللغة مقصورة على الناحية الفكرية وحدها بل إنها تعمل على نقل الإحساس و العاطفة »[3].

و بعد ذلك ظهر على يد الألماني " ل. سبيتزر Léo Spitzer "منهج أسلوبي كل قواعده العلمية منها و النظرية، قد أغرقت في ذاتية التحليل وقد « أدت جهوده إلى ردود فعل مضادة ذات تأثير فعال، نجم عنها ظهور تيارات انطباعية مغرقة في رومنسيتها و ابتعدت عن مجال البحث العلمي المنظم في الدراسات الأسلوبية، وقد تركز جهده حول العلاقة القائمة بين العناصر الأسلوبية و العالم النفسي للكاتب، متأثرا في ذلك بما قدمه فرويد من نظريات حول اللاشعور»[4]، وحوالي 1941م نادى" ج .ماروزو jules Maruzeau" بحق الأسلوبية في الوجود ضمن الدراسات الحديثة، إذ حاول أن يعيد اللغة الأدبية إلى مجال البحث الأسلوبي بعدما أخرجها بالي منه .[5]

أما الشكلانيون الروس فقد انطلقوا من فن اللغة بالدرجة الأولى، إذ إن حركتهم دارت في مجملها على الجوهر الداخلي للعمل الأدبي و رفض نهائي لأي مسلمات مسبقة أو

---

[1]– بن حمو حكيمة: البنيات الأسلوبية و الدلالية في ديوان (لا شعر بعدك) للشاعر سليمان جودي، ص 13.

[2]– محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط 1، 1994م ص 183.

[3]– المرجع نفسه، ص 184.

[4]– المرجع نفسه، ص 185.

[5]– المرجع نفسه، ص 176– 177 .

محاولة للتأويل و التنظير، فالحقيقة الأدبية كانت شاغلهم بصرف النظر عن أي اعتبار يبتعد عن النص ذاته .[1]

و تأتي بعدهم المدرسة الألمانية التي كان لها دور مهم في تطبيق المفاهيم اللغوية على الأدب و استطاع " ك. فوسلر karl vossler" في كُتبه التَّحليلية، أن يطابق بين اللغة و الفن في دراسة تركيب الجملة لغويا و دراسة الأدب كعملية فردية، بحيث أصبحت اللغة عنده نوعا من الفن، وكل فرد يعبر عن انطباع روحي إنما ينتج صيغا لغوية لها ذاتيتها الفنية.[2]

و في سنة 1960 م انعقدت "بجامعة أنديانا Luniversité d'indiana" بالولايات المتحدة الأمريكية ندوة عالمية، حضرها أبرز علماء اللغة و نقاد الأدب، وكانت من بين محاور هذه الندوة الدراسة الأسلوبية و ألقى فيها "رومان جاكبسون Roman Jkobson" محاضرته الموسومة " اللسانيات و الإنشائية " وكان هذا بشيرا بسلامة الصلة بين الدراسة اللغوية والأدب.[3]

و من هنا يمكن القول أن مصطلح الأسلوبية ظهر في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية والتي كان لها دور في الكشف عن العلاقة بين اللغة و الأدب.

ثالثا: علاقة الأسلوبية بالبلاغة :

الشائع عند الباحثين أن الأسلوبية عبارة عن بلاغة جديدة، إذ استمدت مباحثها و أساسياتها من علم البلاغة القديم وأن بينهما علاقة وثيقة فكيلهما – الأسلوبية و البلاغة – يمثلان محورا أساسيا في البحث الذي هو الأدب، إلا أن النظرة إلى هذا الأدب تختلف في المنظور الأسلوبي و البلاغي فمع ظهور الدراسات اللغوية، ظهرت اللسانيات و نافست

[1]– محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية، ص 188–189.

[2]– المرجع نفسه، ص 189 .

[3]– المرجع نفسه، ص 191.

البلاغة، وظهرت بعدها الأسلوبية كعلم جديد له مناهجه الخاصة فكانت بذلك وليدة البلاغة و وراثتها[1].

لأن هذه الأخيرة – البلاغة – وقفت في دراستها عند حدود التعبير، و لم تحاول الوصول إلى بحث العمل الأدبي بالكامل، عكس الأسلوبية التي حاولت تجاوز الدراسة الجزئية القديمة كما تجنبت المزالق التي وقعت فيها البلاغة القديمة، من حيث اغراقها في الشكلية، و من حيث اقتصارها على الدراسة الجزئية، بتناول اللفظة المفردة[2] .

و نجد أن الأسلوبية، تتعامل مع النص بعد أن يولد، فوجودها قائم لوجود الأثر الأدبي، وهي لا تنطلق في بحثها من قوانين مسبقة أو افتراضات جاهزة، كما أنه ليس من شأنها الحكم على قيمة العمل المتقيد بالجودة أو الرداءة، أما البلاغة فتستند في حكمها على النص إلى معايير و مقاييس معينة.

و هي – البلاغة – من حيث النشأة موجودة قبل وجود العمل الأدبي، في صورة مسلمات واشتراطات تهدف إلى تقويم الشكل الأدبي حتى يصل إلى غايته المرجوة، و يبلغ به المنشئ ما يسعى إليه من إيصال الفكرة أو المعنى و التأثير و الإقناع و بث الجماليات في النص الأدبي[3].

و من نقاط الاتفاق نجد أن كليهما « يفترض حضور المتلقي في العملية البلاغية إلا أن الأسلوبية قد جعلت هذا الحضور شرطا ضروريا لاكتمال عملية الإنشاء، بل إن المتلقي عندها لا يشكل إلا جانبا واحدا من الجوانب المتعددة لمفهوم مقتضى الحال، الذي يعني أن المقامات الكلامية متفاوتة ...»[4].

---

[1]. يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية و التطبيق)، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1 ، 2007م ، ص61.

[2]– محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية، ص 352.

[3]– فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الأدب، القاهرة، مصر، ط 2، 2005 م ص 32 .

[4]– محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري ، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1 ،2011م، ص25.

بعد هذه المقارنة بين البلاغة و الأسلوبية يتضح لنا أنه لا تعارض بينهما و أن الأسلوبية قد استفادت من البلاغة كثيرا، بل إن الأسلوبية لم تنهض إلا على أكتاف البلاغة و لكنها تقدمت عليها في مجال علم اللغة الحديث، و لو أن هذا التقدم لا يصعب على البلاغة أن تخوضه إذا ما استفادت من مبادئ و اجراءات علم اللغة الحديث، و علم الأسلوب و المناهج الألسنية بعامة، ذلك أن البلاغة و بما تملكه من امكانيات علمية ثابتة و قواعد راسخة قادرة على خلق نظرية حديثة متطورة تفوق كل النظريات السابقة.

رابعا : مستويات التحليل الأسلوبي

أقامت الأسلوبية تحليلاتها انطلاقا من المستويات التالية:

* المستوى الصوتي:

و هو الذي يدرس الأنماط اللغوية التي تخرج عن النمط العادي، و التي تؤثر بشكل لافت في الأسلوب، كما أنه نموذج تطبيقي قدمه بالي ليؤكد على انطوائه عن امكانيات تعبيرية هائلة كما أن هذا المستوى يتوافق و البعدين الفكري و العاطفي.[1]

« فالمادة الصوتية تكمن فيها الطاقة التعبيرية ذات البعدين الفكري و العاطفي، و إذا ما وافقت المادة الصوتية مع الإيحاءات العاطفية المنبعثة في مكانها لتطفوا على سطح الكلمة و تتنافس مع المادة اللغوية في التركيب اللغوي، فإن فاعلية الكشف الأسلوبي للتعبير تزداد لتشمل دائرة أوسع تضم التقويم بالإضافة إلى الوصف[2]»، و عليه فإن التحليل الصوتي للأسلوب يرتكز على :

1- الوقف 2- الوزن 3 – النبر و المقطع

* المستوى الصرفي:

و هو يعمل على فحص الكلمة المفردة، من جهة الصياغة و الاشتقاق و مالها من قدرات تعبيرية كامنة فيها، و بالتالي دلالات أسلوبية جديدة في سياق تعبيري، و لا يقتصر

---

[1]- نبيل قواس: سجينات أبي فراس الحمداني دراسة أسلوبية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، كلية الآداب و اللغات، 2008 .2009م، ص 30.

[2]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية و التطبيق)، ص 100-101.

هذا المستوى على هذه القضية فحسب بل يقوم كذلك بدراسة الأفعال من حيث بنيتها و زمانها و دلالاتها المختلفة التي يستقيها السياق.[1]

*** المستوى التركيبي:**

يعد هذا المستوى عنصرا هاما في مجال البحث الأسلوبي، فهو يهتم بطول الجملة و قصرها، وأركان التركيب: كالمبتدأ والخبر، الفعل والفاعل، العلاقة بين الصفة و الموصوف، الإضافة، التقديم و التأخير ... و يتعدى كذلك إلى دراسة وظائف الجمل متبعا الجمل البارزة ليؤكد و يبين دلالاتها و سبب ورودها بكثرة، و كل ذلك في إطار النص.[2]

*** المستوى الدلالي:**

و يظهر مجال دراسته في اتصاله الوثيق بالصوتيات، و الصرف حيث يكون هناك تداخل بين الكل، فالصوت لابد أن تصحبه دلالة عليه و صيغ الكلمة، و مكوناتها و لواصقها و الزيادة عنها تزيد في دلالة الكلمة، و هنا تمكن القيمة الأسلوبية و تظهر بشكل كلي بين هذه التداخلات، و يدرس كذلك الصورة و تغيير المعنى من خلال الصور الفنية.

[1]– ينظر ، نبيل قواس: سجينات أبي فراس الحمداني، دراسة أسلوبية، ص 30.

[2]– المرجع نفسه، ص 32.

الفصل الأول

الصورة الفنية أنماطها وظيفتها وأهميتها

أولا : مفهوم الصورة الفنية.

1- لغة.

2- اصطلاحا.

ثانيا: إسهامات بعض المذاهب الأدبية في العصر الحديث في تكوين مفهوم الصورة الفنية.

- الكلاسيكية.

- الرومنسية.

- الرمزية.

ثالثا : أنماط الصورة الفنية.

أ- الصورة التشبيهية.

ب- الصورة الاستعارية.

ت ـ الصورة الكنائية.

رابعا: وظيفة الصورة الفنية.

خامسا: أهمية الصورة الفنية في العمل الأدبي.

أولا: مفهوم الصورة الفنية:

عرف مصطلح الصورة انتشارا كبيرا بين البلاغيين والنقاد القدامى والمعاصرين و مع ذلك لم يتمكنوا من تحديد مفهومها تحديدا دقيقا، إذ اختلفت الآراء في ذلك وتضاربت إلا أن جلها اجتمعت على أن الصورة ترتبط بالأبداع الشعري و الأدبي.

1- لغة:

أخدت الصورة جذورها اللغوية من الفعل الثلاثي "صور" إذ نجدها لا تخرج جميعها عن إطار الشكل والهيئة.

فقد ورد في لسان العرب "لابن منظور" ما يلي: « الصُورةُ هي الشِّكلُ، و الجَمعُ صُورٌ و صِورٌ و قد صَوَّرَهُ فَتَصَوَّرَ، وَ تَصَوَّرتُ الشَّيءَ تَوَهَّمتُ صُورَتَهُ، فَتَصَوَّرَ لي وَ التَصَاويرُ التَمَاثِيلُ»[1].

كما وردت في مقاييس اللغة " لابن فارس" على النحو الآتي: « وَ الصُورَةُ صُورَةُ كلُ مَخْلُوقٍ و الجَمعُ صُوَرٌ، و هي هيئة خِلقَتِه و الله تعالى البارئ المُصَوِرُ»[2].

أما في كتاب: الكليات معجم في المصطلحات و الفروق اللغوية "لأبي البقاء الكوفي" فنجد أن « الصُّورَةُ بالضَّم : الشَّكلُ، و تُستَعْمَلُ بمَعْنَى النَّوعُ وَ الصيغَةُ... وَ قَدْ تُطلَقُ عَلَى المَعَاني الّتي لَيْسَتْ مَحسُوسَةٌ فإن للمَعَاني تَرتِيبا أيضا و تركيبا و تناسبا و يسمى ذلك صُورَة فيقال: صُورَةُ المسألة صُورة المُجَسَّمِ، و صُورَةُ العُلومِ الحِسابيَةِ»[3].

و في "المصباح المنير " فقد جاء تعريفها على النحو الآتي « الصُورَةُ هي التَمَاثُلُ و جمعها صُورٌ مثل غُرفَةٌ غُرَفٌ، و تَصَوّرتُ الشيء مَثَّلتُ صُورَتَهُ وَ شَكْلَهُ في الذِّهنِ

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ص .و. ر)، ج 3، ص314.

[2]- ابن فارس (أحمد ابن فارس بن زكريا القزويني الرازي أبو الحسين): مقايس اللغة، مادة (ص. و . ر)، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان ، ط2 ،1979م، ج3، ص320.

[3]- البقاء أيوب الكوفي: الكليات معجم في المصطلحات و الفروق اللغوية. تح: عدنان درويش و محمد المضري مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 2، 1993م، ص559.

فَتَصَوّرَهُ، و قد تطلق الصُّورَةُ و يُرادُ بِهَا الصِّفَةُ كقولهم: صُورَةُ الأمر كذا، أي صِفَتُهُ وَ صُورَةُ المسألة كذا أي صِفَتُهَا»[1] .

2- اصطلاحا:

2-1- مفهوم الصورة الفنية عند نقاد العرب القدامى:

➢ عند الجاحظ (159هـ - 255 هـ).

يذهب "الجاحظ" إلى أن «المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي و العربي و البدوي و القروي، و المدني، و إنما الشأن في إقامة الوزن و تخير اللفظ، و سهولة المخرج و كثرة الماء و في صحة الطبع، و جودة السبك، فإنما الشعر صناعة و ضرب من النسيج و جنس من التصوير»[2].

انطلاقا من هذا النص نرى أن الجاحظ يفصل بين اللفظ و المعنى، إذ يعتبر أن المعاني إنما هي مجرد تجارب إنسانية يشترك فيها جميع البشر من عربي و عجمي و من عاش في البادية أو القرية، و إنما يكمن الاختلاف في الوزن، و الإيقاع، و اختيار الألفاظ و التصوير و جودة الصياغة، أما بخصوص قوله أن الشعر جنس من التصوير فنجده قد أعطى الشعر قيمة فنية جمالية، لأن الشعر صناعة و تصوير كسائر الحرف والصناعات فهذا يعني أن الشاعر يجب أن يمتلك قدرة بارعة على إثارة صورة في ذهن المتلقي.[3]

و من هنا نخلص إلى أن "الجاحظ " أول من اهتم بالكلام و اللفظ كما أنه أول من بين دور الصورة الأدبية في بناء النشاط الشاعري، و ذلك من خلال عنايته بالصياغة، فقد أظهر وعيا نقديا، و جمالا عاليا في تداول مصطلحي الصورة و التصوير في نطاق الفن

---

[1]- أحمد بن محمد بن علي الفيومي المقرئ : المصباح المنير، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د، ط)، 1996م ص 182.

[2]- الجاحظ(أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب بن فزارة الليثي الكناني البصري): الحيوان تح: عبد السلام هارون. دار إحياء التراث العربي، لبنان، بيروت، (د.ط)، 1996م، ج3، ص131.

[3]- ينظر مصطفى عبد الرحمن إبراهيم : في النقد الأدبي القديم عند العرب، دار مكة للطباعة و النشر، القاهرة، مصر (د. ط) 1997م، ص 158.

الشعري على النحو الذي كان ركنا مهما من أركان نظرية الشعر عنده، و عالج هذه القضية الفنية المركزية في نظرية الشعر معالجة متكاملة.[1]

- **عند قدامة بن جعفر (337هـ-948م).**

سار قدامة على نهج الجاحظ في نظرته للصورة، و اعتبرها أساس تشكيل العمل الفني يقول : « و مما يجب توطيده و تقديمه قبل الذي أريد أن أتكلم فيه، أن المعاني كلها معرضة للشاعر و له أن يتكلم منها فيما أحب و آثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه و إن كانت المعاني للشعر بمنزله المادة الموضوعية و الشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، و الفضة للصياغة»[2].

و بهذا فالصورة عند قدامة بن جعفر لا تخرج عن حيز التشكيل و الصياغة و يرى أن المعاني هي مادة الشعر.

- **عند عبد القاهر الجرجاني:(400هـ-471هـ)**

يذهب الجرجاني إلى أن «سبيل الكلام سبيل التصوير و الصياغة و أن سبيل المعنى الذي يعبر عن سبيل الشيء الذي يقع في التصوير و الصوغ فيه، كالفضة و الذهب يصاغ منهما خاتم، فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في موضوع الخاتم و في جودة العمل و رداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة... كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام، أن تنظر إلى مجرد معناه»[3].

---

[1]- ينظر مريم محمد المجمعي : نظرية الشعر عند الجاحظ، دار مجدولاي للنشر و التوزيع، عمان، الأردن ط1،2010م، ص:164.

[2]- قدامة بن جعفر(قدامة بن زياد البغدادي أبو الفرج) : نقد الشعر .تح: كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر ط3، 1978م، ص19.

[3]- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تح : أبو الفهد محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ، مصر، ط 3 (د.ت)، ص 197.

نلاحظ هنا أن الجرجاني من خلال كلامه يرمي إلى أن العمل الأدبي يقوم على تجسيد المعاني المتربعة في النفس، في شكل صور مع حسن نظمها، و أن روعة و جمال الصور لا يكمن في لفظها و معناها، و إنما في سياق الكلام.

و لقد دل مصطلح الصورة عند الجرجاني دلالات عدة فهي عنده تارة « التقديم الحسي للمعنى ممثلا في الاستعارة والتمثيل و التشبيه»[1]، يقول مثلا «إنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، و الأعجم فصيحا، و الأجسام الخرسة مبهمة و المعاني الخفية بادية جلية... إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقول كأنها جسمت حتى رأتها العيون »[2] .

و تدل عنده – أحيانا أخرى– على طريقة صياغة الخطاب و الكيفية التي يتشكل بها يقول مبرزا ذلك: « فلما أن تلك (التصاوير) تعجب و تخلب و تروق...كذلك حكم الشعر فيما يضعه من الصور و يشكله من البدع، و يوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق، و المعدوم و المقصود في حكم الموجود المشاهد»[3].

كما أنها تدل على تصوير المعاني التي يصوغها الأديب بدوره و ينظمها بأسلوب فني يؤثر في القارئ يقول: «اعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل و قياس لما نعمله بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا».[4]

➢ عند حازم القرطجاني(684هـ-1386م):

يختلف مفهوم الصورة عند حازم القرطجاني عمّا رأيناه عند الجاحظ و الجرجاني، فلم تعد الصورة مجرد صياغة و شكل مبني على الحس عنده، بل اكتسبت دلالة تمكنها من ادراك المحسوسات، يقول : « إن المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في

---

[1]– جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغة عند العرب، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، ط3 1992م، ص285.

[2]– المرجع نفسه، ص283.

[3]– عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص317.

[4]– المرجع نفسه، ص175-176.

الذهن تطابق لما أدرك منه»[1]، و نجده يذكر التخيل الشعري أيضا عند حديثه عن الصورة يقول: « و التخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل، أو معانيه، أو أسلوبه و نظامه، و تقوم في خياله صورة ينفعل لتخيلها و تصورها تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض »[2].

نلاحظ من خلال قوله أن الصورة الفنية هي الوسيلة الوحيدة التي يتخذها الشاعر أو الكتاب وسيلة ذاتية للتعبير عما يجوب بداخله من مشاعر و عواطف جياشة، و هذا كله يحدث بوجود الخيال هذا الأخير بالنسبة للصورة الفنية كالجسد للروح.

و من هنا نرى حازم القرطجاني في معالجته لقضية الصورة، قد جعل من الخيال العنصر الأساسي الذي تقوم عليه الصورة الفنية، و هي نقطة التحول التي امتاز بها القرطجاني، لأنه مس أحد أهم عناصر الصورة الشعرية و هو الخيال، و إن كان يقتصر عنده على الممارسة العلمية للتجارب، بعيدا عن الخيال التأملي.[3]

2-2- مفهوم الصورة الفنية عند النقاد العرب المحدثين.

تعددت آراء النقاد واختلفت في تعريفهم للصورة، فمنهم من يربطها بطريقة التعبير كتعريف "جابر عصفور" في قوله: « الصورة طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من وجوه الدلالة التي يستقيها من النص، في منهج تقديمه و كيفية تلقيه، و ما يحدثه ذلك عنده من متعة ذهنية، أو تصور تخيلي نتيجة لهذا الغرض السالم»[4].

و اعتمد بعض النقاد على العقل ليكون أساسا لتعريف الصورة يقول "أحمد دهمان": « إن الصورة الشعرية هي تركيبة عقلية، عاطفية معقدة، تعبر عن نفسية الشاعر

---

[1]- حازم القرطجاني: منهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، (د. ط) 1966م ، ص 89 .

[2]- المرجع نفسه، ص 86.

[3]- ينظر بلحسيني نصيرة: الصورة الفنية في القصة القرآنية قصة سيدنا يوسف عليه السلام أنموذجا، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، كلية الآداب و العلوم الإنسانية و العلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية و آدابها، سنة 2005م-2006م، ص29.

[4]- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص14.

و تستوعب أحاسيسه، وتعين عن كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة عن طريق ميزة الإيجاز والرمز فيها.... »[1].

و من النقاد من اعتمد على الشعور و الوجدان في تعريف الصورة، يقول "عز الدين إسماعيل": « الصورة دائما غير واقعية، و إن كانت منتزعة من الواقع، لأن الصورة الفنية تركيبية وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكر أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع».[2]

و يعرفها "عبد القادر القط" الصورة بشكل أوسع و أشمل فيقول: «هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ و العبارات، بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة و امكانياتها في الدلالة و التركيب و الإيقاع، الحقيقة و المجاز، و الترادف و التضاد، و المقابلة و الجناس، و غيرها وسائل التعبير الفني».[3]

و من هنا نرى أن الصورة الفنية هي تعبير صادق عن التجربة الشعرية فبواسطتها يعبر الشاعر عن مشاعره، مستعينا في ذلك بالمحسنات البديعية التي تضفي رونقا على القصيدة أو النص الأدبي.

أما " أحمد الشايب" فيذهب إلى أن الصورة « هي الوسائل التي يحاول الأديب بها نقل فكرته و عاطفته إلى قرائه و سامعيه ».[4]

فبواسطة الصورة يتمكن الشاعر و الأديب من وصف ما يختلج في نفسه من و أحاسيس، و ما يدور في ذهنه من أفكار بأسلوب فني، و ألفاظ عذبة تؤثر في السامع و المتلقي.

---

[1]– دهمان أحمد: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار طلاس للنشر و التوزيع، دمشق، سوريا، ط1 1986م،ص367.

[2]– عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1963م، ص70–71.

[3]– عبد القادر القط: الإتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط3، 1978 م ص435.

[4]– أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، دار المطبوعات، الكويت، (د. ط)،1968م، ص242.

و إذا ما انتقلنا إلى "أحمد مطلوب"، نجده يحدد مفهوم الصورة بأنها طريقة التعبير عن المرئيات والوجدانيات لإثارة المشاعر، و جعل المتلقي يشارك المبدع أفكاره و انفعالاته.[1]

و يذهب "إحسان عباس" إلى أن «كل صورة خلق جديد لعلاقات جديدة في طريقة جديدة من التعبير ».[2]

و معنى هذا أن كل صورة جديدة تستوجب أفكار و أساليب جديدة.

أما "علي هدية" يعرفها قائلا:« الصورة نقل لتجربة حسية أو حالة عاطفية مر بها الشاعر للمتلقي في شكل فني و سياق بياني خاص ».[3]

و ما نجمله من هذه الآراء هو أن أغلب النقاد العرب المحدثين، عرفوا مصطلح الصورة انطلاقا من الخلفية الفكرية، فهناك من ركز على مادتها، و اعتمد آخرون على الوظيفة و طريقة تشكيلها.

2-3- مفهوم الصورة الفنية عند النقاد الغربيين:

ارتبط مفهوم الصورة عند الغربيين بتعدد المذاهب النقدية، إذ يتباين مفهومها و يتقارب تبعا لاختلاف المرجعيات الفكرية للنظريات التي يتبناها النقاد في تعريفهم، ثم من المواد التي تتشكل منها الصورة حسب آرائهم.[4]

فهذا "أرسطو" يعرفها بأنها« استعارة، إذ إنها لا تختلف عنها إلا قليلا، فعندما يقال: و ثب كالأسد نكون أمام تشبيه، و عندما يقال وثب الأسد نكون أمام استعارة ».[5]

---

[1]- عهود عبد الواحد العكيلي: الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010م ص26.

[2]- إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، (د.ت)، ص260.

[3]- محمد علي هدية: المستدرك على الصحيحين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص28.

[4]- بلحسني نصيرة: الصورة الفنية في القصة القرآنية قصة سيدنا يوسف عليه السلام نموذجا دراسة جمالية، ص22.

[5]- محمود الوالي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، ط1، 1990م ص14.

نلاحظ من خلال قول أرسطو أن مفهوم الصورة عنده مرتبطة بالتماثل، فهي تعمل على تقريب المعنى و جعله يماثل الواقع، و تقوم عنده على التشبيه و الاستعارة .

أما " أندريه بروتون André Protonne " فيذهب إلى « أن الصورة إبداع خالص للذهن و لا يمكن أن تنتج عن مجرد المقارنة (أو التشبيه)، إنها نتاج التقريب بين واقعتين متباعدتين قليلا أو كثيرا و بقدر ما تكون علاقات الواقعتين المقربتين بعيدة و صادقة، بقدر ما تكون الصورة قوية و قادرة على التأثير الانفعالي، و محققة للشعر ».[1]

و نجد " بول رفردي" يجعل الصورة « ابداعا ذهنيا صرفا، و لا يمكنها أن تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة و كثرة...إن الصورة لا تروعنا لأنها وحشية أو خيالية، بل لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة و صحيحة، و لا يمكن إحداث صورة بالمقارنة–التي غالبا ما تكون قاصرة– بين حقيقتين واقعيتين لا تَتَاسُبَ بينهما، و إنما يمكن إحداث الصورة الرائعة تلك التي تبدو جديدة أمام العقل، بالربط دون المقارنة بين حقيقتين واقعيتين بعيدتين كما يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل ».[2]

فجمال الصورة بهذا المفهوم يقترن بالأثر الذي تتركه على الفكر لا على الوجدان و من ثم لا يدرك علاقاتها إلا العقل وحده الذي يصنع التميز في قدرته على الجميع بين المتناقضات و تركيبه لأجزاء الصورة، و هذا ما ساقه " عزار باوند" في أشارته للصورة على أنها « تلك التي تقدم عقدة فكرية و عاطفية في برهة من الزمن ».[3]

و نجد " سيسيل دي لويس " يعرفها بأنها « رسم قوامه الكلمات المشحونة بالأحاسيس و العاطفة »[4].

---

[1]– محمود الوالي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، ط1، 1990م ص17.

[2]– عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة و الثقافة، بيروت، لبنان ط 3، 1981 م، ص 133–134.

[3]– رينيه ويلك واستن وارين : نظرية الأدب ، تج :محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، القاهرة مصر ، (دط) ، 1986 ، ص 195.

[4]– سيسيل دي لويس: الصورة الشعرية. تج:أحمد ناصف الجنابي. دار الرشيد للنشر، دمشق، سوريا،(د .ط)، 1982م ص23.

نلاحظ من خلال هذا المفهوم أن الصورة عنده تعتبر عملا فنيا خالصا، فهي ليست غريبة عن اللوحات التي يُبدع فيها الرسام إلاّ أن الرسام هنا هو الشاعر، و ريشته الكلمات التي يصوغ بها صوره و ينقلها للمتلقي بطريقة عذبة .

انطلاقا مما رأيناه حول مفهوم الصورة عند النقاد العرب القدامى، و المحدثين و النقاد الغربين نخلص، إلى أن الصورة بناء له وسائله، و مواده، و أهميته و طريقة تشكيله، فبعد أن كانت الصورة رهينة الواقع، و الحس أصبحت تتجاوزه إلى درجة خلق واقع جديد ناتج عن العلاقات الدلالية بين الألفاظ التي ينسجها خيال المبدع و شعوره .

ثانيا: إسهامات بعض المذاهب الأدبية في العصر الحديث في تكوين مفهوم الصورة الفنية .

1- الكلاسيكية:*

تذهب الكلاسيكية إلى أن الأدب ، يقوم على احياء القديم، و امتثال نماذجه، و هذا يعني ضرورة التزام الأدباء المحدثين نهج القدماء ، و المحافظة على ما في الأدب القديم من أسس و قواعد من خلال حفاظهم على أصول الشعر العربي القديم و الموازنة بين الألفاظ و المعاني[1]، يقول في هذا الصدد محمد منذور: « إن الكلاسيكية من الناحية الفنية تقوم على الصياغة اللغوية و فصاحة التعبير في غير تكلف و لا زخرفة لفظية »[2]، كما يقوم الأدب الكلاسيكي على محاكاة الطبيعة و نقل ما فيها كما في الواقع دون تدخل العاطفة فاعتمدت الكلاسيكية في أدبها للتعبير عن المعاني الواضحة على العقل الواعي

---

* الكلاسيكية: في معناها اللغوي مشتقة من الكلمة اللاتينية كلاسيس CLASSIS التي كانت تفيد أصلا (وحدة في الأسطول) ثم أصبحت تفيد (وحدة الدراسة) أي (فصلا مدرسيا)، و هي أول و أقدم مذهب أدبي نشأ في أوروبا بعد حركة البحث العلمي التي ابتدأت في القرن الخامس عشر ميلادي، وبالرغم من أن طلائع هذا البحث قد ظهر في إيطاليا التي نزح إليها أول الأمر علماء و أدباء بيزنطة حاملين معهم المخطوطات الإغريقية و اللاتينية بعد سقوط بيزنطة فإن فرنسا تعتبر المهد الحقيقي للكلاسيكية أو التربة التي نمت فيها و أينعت ... محمد منذور: الأدب و مذاهبه، دار النهضة للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، 1970م، (د.ط)، ص38 .

[1]- حسام تحسين ياسين سليمان: الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني عناصر التشكيل و الإبداع، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في اللغة العربية و آدابها، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2011م ص7.

[2]- محمد مندور: الأدب و مذاهبه، ص 41.

المتزن الذي يكبح الغرائز و العواطف و يسيطر عليها، لذلك نجدها تهتم باللفظ على حساب المعنى أو الشكل على حساب المضمون،[1] و قد أخضعت الشاعر لميزان العقل و المنطق في التعبير عن وجدانه و مكوناته، فهي تنظر إلى العقل نظرة تقترب من التقديس، و قد أفضى بها هذا التطرف إلى الوقوع في فخ البرودة الشعرية التي لا تتلاءم كثيرا مع جوهر الأدب، فجعلت العلمية الإبداعية مشروع معادلة علمية كما في العلوم و الرياضيات.[2]

2- الرومنسية:*

جاءت الرومنسية نقيضا للكلاسيكية، حيث كانت الكلاسيكية تمثل التطرف العقلاني في حين مثلت الرومنسية التطرف العاطفي، « فكأن كل الكبت الوجداني الذي مارسته الكلاسيكية في الأدب على الأحاسيس و العواطف، قد تفجر ينابيع، و إحساس، و شعور تكاد تثأر للقلب من العقل، فتغرقه في لهجتها، و تحد في حركته إلى الحدود القصوى الممكنة »[3]، فلم يعد الشاعر الرومنسي يحاكي الطبيعة بصورة حرفية « لأنه يرى أن الأدب عام و الشعر خاص، ليس محاكاة للطبيعة بل خلقا لها، و أداة الخلق ليس العقل، و لا الملاحظة المباشرة، بل الخيال المبتكر، أو المؤلف بين العناصر المشتتة »[4].

و هنا أصبحت الصورة الفنية عندهم، تتشكل من ذات الشاعر و أحاسيسه و عواطفه و أبطلت الصورة المحكومة بالمنطق و الواقع، التي تقف عند الجوانب الحسية للأشياء و بذلك أعلنت الرومنسية أهمية الخيال، و فرقت بينه و بين الوهم « فالوهم سلبي يغتر بمظاهر الصور، و يسخرها لمشاعر فردية و عرضية، أما الخيال فهو العدسة الذهبية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلاحظه أصلية في شكلها و لونها»[5].

---

[1]- عباس إحسان: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1959م، ص46.

[2]- حسام تحسين ياسين سليمان : الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني عناصر التشكيل والإبداع ، ص 18.

* الرومنسية: مشتقة من كلمة رومانيوس Romanius التي أطلقت على اللغات و الآداب و التي تفرعت عن اللغة اللاتينية القديمة و التي كانت تعتبر في القرون الوسطى كلهجات عامية للغة روما القديمة أي اللاتينية، و لم تعتبر لغات و آداب فصيحة إلا مع ابتداء عصر النهضة... محمد منذور: الأدب و مذاهبه ص61.

[3]- أبو علي محمد : مدخل إلى مفهوم الأدب الجماهيري، المركز العالمي للدراسات و أبحاث الكتاب الأخضر، ط1 1988م، ص54.

[4]- مندور محمد: الأدب و مذاهبه، ص69.

[5]- هلال محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 2، 1987م، ص 389.

و الصور عند الرومنسيين تمثل مشاعر جياشة و أفكار ذاتية، فانخلطت مشاعرهم بالصور الشعرية، فناظروا بين الطبيعة و حالاتهم النفسية و مزجوا مشاعرهم بالصور بمناظر الطبيعة، و أكثروا من تشخيصها، فتحدثت بلغة أحاسيسهم و أفصحت عنها و صدرت عن مواقفهم الذاتية منها، و بذلك مالوا إلى الأصالة و التفرد.[1]

3- الرمزية*:

يرى أصحاب المذهب الرمزي أو (الايحائي)، أن الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر، ليعبر من خلالها عن أثرها العميق في النفس، و لا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء و الرمز، هذا الرمز قد يكون في الموسيقى أو الشعر أو الخرافة التي تتداولها الشعوب،[2] فالشاعر الرمزي يعتمد على الإيحاء و الخيال في التعبير عن مشاعره النفسية الذاتية الموضوعية، كما أن مهمته تتمثل في ابتكار اللغة التي يستطيع من خلالها التعبير عن ذاتيته و مشاعره، و كل ما كان خاصا يمر سريعا و غامضا و من المستحيل نقله بالتقرير و الوصف ليكون هناك تدافع في الأفكار بطريقة معقدة ممثلة بمزيج من المجازات التي تنقل شعورا ذاتيا خاصا.[3]

و يرى "محمد مندور"، أن الإيحاء في الشعر لا يعتمد على الصور الرمزية التي يقتضها الخيال فحسب، بل يعتمد أيضا على موسيقى الشعر و إيحاء الانسجامات الصوتية،[4] و لكي تتوفر الصورة الإيحائية لابد للشاعر أن يلجأ إلى إضافة شيء من الغموض على الصور الفنية بحيث تتحدد بعض ملامحها لتبقى فيها معالم أخرى غامضة موحية.[5]

---

[1]- موسى صالح بشرى: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994 م ص3.

*الرمزية: حركة في الأدب والفن ظهرت في فرنسا أواخر القرن التاسع عشر كرد فعل للمدرستين الواقعية و الانطباعية و هدفت إلى التعبير عن سر الوجود عن طريق الرمز للفن. ينظر الرمزيةHTTP://AR.WIKIPIDIA.ORG //WIKI

[2]- حسام تحسين ياسين سليمان: الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني عناصر التشكيل و الإبداع، ص 20.

[3]- عباس إحسان: فن الشعر، ص69.

[4]- مندور محمد: الأدب ومذاهبه، ص 144

5. حسام تحسين ياسين سليمان : الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني عناصر التشكيل و الإبداع، ص20.

فالصورة الرمزية إذا ذاتية تجريدية، تنتقل من العالم المحسوس إلى عالم العقل و الوعي الباطني، فهي تتعلق بعواطف و خواطر دقيقة و عميقة.

ثالثا : أنماط الصورة الفنية

أ- الصورة التشبيهيّة :

- **لغة :**

جاء في لسان العرب: « الشّبَهُ و الشِّبْهُ و الشَّبِيهَةُ، المَثَلُ و الجَمعُ أَشْبَاهٌ و أَشْبَهَ الشَّيءُ الشَّيءَ مَاثَلَهُ، و فِي المَثَلِ مَن أَشْبَهَ أَبَاهُ فَمَا ظَلَمَ. »[1]

أما في مقايس اللغة فجاء « الشِين و البَاء و الهَاء أصلٌ واحد يدل على تَشابُهِ الشيء و تَشَاكُلِهِ لَونًا وَ وَصْفًا»[2]، فالتشبيه هنا هو التمثيل والتشكيل.

- **اصطلاحا:**

يعد " ابن سلام الجمحي" (756 هـ - 845هـ) من أوائل النقاد الذين أشاروا إلى التشبيه، و ذلك من خلال حديثه عن امرئ القيس يقول: « كان أحسن أهل طبقتيه تشبيها»[3]، ثم أردف قائلا : « و أحسن الإسلاميين تشبيها ذو الرّمة»[4].

أما قدامة بن جعفر فقد أشار إلى التشبيه في كتابه " نقد الشعر" فعدّه أحسن « ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدنى بهما إلى حال الاتحاد»[5].

فالتشبيه هنا يكون بين طرفين يشتركان في صفة أو عدة صفات، حتى يكون أبلغ و ليمنح النص شكلا جماليا يتسم بالإيقاع.

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة(شبه) ، ج 7 ، ص 19.

[2]- ابن فارس: مقايس اللغة مادة (شبه)، ج 3، ص 243..

[3]- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، (د ط)، 2001م، ص 15.

[4]- المرجع نفسه، ص نفسها.

[5]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 55.

و في تعريف آخر« هو لون من ألوان الجمال يشبه فيه الأديب شيئا بشيء آخر في صفة مشتركة بينهما بأداة من أدوات التشبيه ملفوظة أو ملحوظة لغرض يقصده الأديب أو الشاعر ...»[1].

- **أركان التشبيه:**

و هي:

- المشبه : هو المقصود بالوصف أو المراد تشبيه.
- المشبه به : هو الشيء الذي يشبه به.

و يسميان طرفي التشبه و لا يجوز حذف أي منهما

- أداة التشبه : و هي اللفظة المستعملة لربط المشبه بالمشتبه به، و تكون الأداة اسما أو فعلا أو حرفا (ك، كأن، شبه، مثل، مماثل، يشبه، يماثل، يضارع...).
- وجه الشبه: هو الصفة المشتركة بين المشبه و المشتبه به، و تكون في المشبه به أقوى و أظهر.

و يمكن أن نمثل ذلك بقول شاعر:[2]

و وَجْهُكِ كَالنَّارِ فِي ضَوْئِهَا وَ قَلْبِي كَالنَّارِ فِي حَرِّهَا

ففي هذا البيت نجد أن الشاعر رأى وجه المحبوبة مشرق و أن هذا الإشراق يؤثر في نفسه و يبعث الحرارة في قلبه، و عليه فلم يجد أنسب من النار لتشبه وجه المحبوبة في الضوء و قلبه في الحرارة، و استخدم أداة هي الكاف لعقد هذه المشابهة فتكون العلاقة:

المشبه : وجه المحبوبة : القلب

المشبه به : للنار : النار

الأداة : الكاف : الكاف

وجه الشبه: إشراق : الحرارة

[1]– أحمد أبو المجد: الواضح في البلاغة و البيان و البديع، دار جرير للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010 م ص 27.

[2]– عاطف فضل محمد: البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011 م، ص 414.

➢ أقسام التشبيه:

ينقسم التشبيه إلى عدة أنواع نجد من بينها:

- **التشبيه البليغ:**

هو ما ذكر فيه الطرفان (المشبه و المشبه به) فقط و حذفت منه الأداة و وجه الشبه.

و من أمثلة ذلك قول أبو نواس:[1]

فَالخَمْرُ يَاقُوتَةٌ وَ الكَأْسُ لُؤْلُؤَةٌ منْ كَفّ جَارِيَة مَمْشُوقَةِ القَدِ

المشبه : الخمر.

المشبه به : ياقوتة.

أداة التشبيه: محذوفة.

وجه الشبه : محذوف.

- **التشبه الضمني:**

هو نوع من التشبيه لا يوضع فيه المشبه و المشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة و إنما يلمح التشبيه و يعرف من قرينة الكلام و مضمونه، و لذلك سمي تشبيها ضمنيا و يمكن أن نمثل لذلك بقول أبي فراس الحمداني من قصيدة نظمها في بلاد الروم أيام أسره:[2]

سَيَذْكُرُني قَوْمي إذَا جَدَّ جدُّهم وَ فِي اللّيلَةِ الظلْمَاءِ يُفتَقَدُ البَدْرُ

شبّه الشاعر نفسه بالبدر و شبه الحروب و الظروف القاسية العصيبة بالظلام و شبه حاجة قومه إليه أيام الأزمات كحاجة الناس إلى ضياء البدر في الليالي الحالكات، و قد ضّمن أبو فراس بيته هذا التشبيه دون أن يصرح بالمشبه و المشبه به.

---

[1]– ينظر يوسف أبو العدوس: التشبيه و الاستعارة(منظور المستأنف)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1960م ص 47.

[2]– المرجع نفسه، ص 51.

- **التشبه التمثيلي:**

و هو التشبيه الذي يكون فيه وجه الشبه صورة مركبة من عدة صور أخرى ممتزجة معا كقول الشاعر المتنبي في سيف الدولة:[1]

يَهُزّ الجَيَش حَوْلَكَ جَانِبِيّة كَمَا نَفَضَتْ جَنَاحَيْهَا العُقَابُ

يشبه المتنبي هنا حالة الجيش المحيط بسيف الدولة و هو يحرك ميمنته و ميسرته استعدادا للانقضاض على العدو، بصورة عقاب تنفض جناحيها و تحركهما، و وجه الشبه هنا ليس مفردا و لكنه منتزع من متعدد.

- **التشبيه المقلوب:**

هو جعل المشبّه مشبّها به بادعاء أن وجه الشبه فيه أقوى و أظهر، و الأصل في التشبيه أن تكون الصّفة المراد إثباتها أقوى أو أظهر في المشبّه به منها في المشبه فالمشبه لم يأتِ في الكلام إلاّ لتوضيح صفة في المشبّه.

يقول البحتري:[2]

فِي حُمْرَةِ الوَرْدِ شَكْلٌ مِنْ تَلَهُّبِهَا و لِلقَضِيبِ نَصِيْبٌ مِنْ تَثَنِّيها

ففي البيت تشبيهان مقلوبان للمبالغة في التشبيه، حيث شبهّ البحتري حمرة الورد بحمرة خدي محبوبته، بجامع الحمرة و الجمال الأصيل و شبه ميلان الغصن الأخضر الطري إذا هزّه النسيم بثني قدمها بجامع التثنيّ، و الأصل أن يشبهّ خديّ المحبوبة بالورد الأحمر، و يشبهّ تثنيّ قدمها بميلان الغصن، غير أنّ الشاعر عكس الصوّرة مبالغة في التشبيه[3].

ب- الصّورة الاستعارية:

احتلت الاستعارة مكانة كبيرة في الشعر و الأدب، فوظفها الشعراء و الأدباء في ابداعاتهم أشدّ توظيف، باعتبارها من الفنون و العناصر الأساسية في الأدب.

---

[1] – يوسف أبو العدوس: التشبيه و الاستعارة (منظور المستأنف)، ص 55.

[2]– عاطف فضل محمد: البلاغة العربية، ص 76.

[3]– يوسف أبو العدوس: التشبيه و الاستعارة (منظور المستأنف)، ص 59.

و قد ورد تعريفها لغويا في معجم المصطلحات البلاغية و تطورها على أنها « مَأخُودَةٌ منَ العَارِيَّة، أي نَقْلُ الشَّيءِ مِنْ شَخْص إلى آخر حَتَّى تُصْبحَ تلْكَ العَارِيَّة من خَصائَص المُعَار إلَيْهِ ».[1]

و معنى هذا أن الاستعارة هي نقل شيء ما من شخص إلى آخر للانتفاع به زمنا على أن يُرَدَّ عند الطلب أو انقضاء المدّة.

و لعل أوّل من أعطى تعريفا لمصطلح الاستعارة هو "الجاحظ" في كتابه البيان و التبين، يقول بأنها: « تسمية الشيء باسم غيره، إذا قام مقامه»[2].

أمّا" قدامة بن جعفر" فقد حدّها بقوله: « استعارة بعض الألفاظ في موضع بعض على التوسع في المجاز»[3].

فالاستعارة هنا بمثابة انحراف و انزياح باللغة في النص، عن معناها الدّلالي المقصود و خروج بها عن المألوف فتضفى على النص شكلا فني جمالي.

و نجد الجرجاني يعرفها بقوله: « أن تريد تشبيه شَيءً بشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه و تظهره، و تجيء باسم الشبه به فيتغير»[4].

و معناه إلباس صفة في شيء معين لم تكن فيه من قبل.

نستنتج من هذه التعريفات أنّ الاستعارة نوع من المجاز اللغوي علاقته المشابهة دائما بين المعنى الحقيقي و المعنى المجازي، و هي في حقيقتها تشبيه حذف أحد طرفيه بقرينة لفظية أو حالية.[5]

---

[1]– أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية و تطورها، المجمع العلمي العملاق، بغداد، العراق،(د . ط)، 1983 م ص132.

[2]– الجاحظ: البيان و التبين، تح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخناجي، القاهرة، مصر، مجلد 3، ط7، 1998م ص153.

[3]– عبد العزير عتيق: علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 2009م، ص 204.

[4]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 67.

[5]– عاطف فضل محمد: البلاغة العربية، ص 88.

➢ **أقسام الاستعارة:**

تنقسم الاستعارة باعتبار غياب أحد الطرفين إلى:

- **الاستعارة التصريحية:**

و هي ما صرح فيها بلفظ المشبه به و حذف المشبه.

نحو: قوله تعالى:« كِتَابٌ أَنْزَلْنَاهُ إِلَيْكَ لِتُخْرِجَ النَّاسَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ » إبراهيم الآية(1).

موقع الاستعارة (الظلمات، النور)

شبه الكفر بالظلمات و شبه الإيمان بالنور، حذف المشبه به (الكفر – الايمان) و القرينة حالية تفهم من سياق الكلام و نوع الاستعارة تصريحيّة.

- **الاستعارة المكنية :**

هي ما صرح فيها بلفظ المشبه و حذف المشبه به و القرينة لفظية

نحو: قوله تعالى: « و الصُبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ » التكوير الآية 18.

موقع الاستعارة كلمة الصّبح

شبه الصّبح بكائن حي، فذكر المشبه (الصّبح) و حذف المشبه به (الكائن الحي) و رمز له بشيء من لوازمه (تنفسّ) و القرينة لفظية (تنفسّ)، إذا الاستعارة هنا مكنية.

ت – الصورة الكنائية:

الكناية عنصر من عناصر تشكيل الصُّورة الفنية، يلجأ إليها الشعراء و الأدباء ليشكلوا صورهم، إذ تعد من أبرز وسائل التصوير الفني.

يعرفها لغويا "ابن دريد " أنّها من « كَنَنْتُ الشيء إذا خَبَّأْتُه و سَترتُه، أكنَّه كَنًا و كُنُنا فهو مَكنُونٌ، و كُلُّ شَيء سَتَرْتَ بِهِ شَيْئًا فَهُوَ كَنَّانٌ لَهُ»[1]، « و معنى الكِنِّ بالكَسْر وِقاء كُل شيء و سِتْرُهُ»[1].

[1]– ابن دريد، جمهرة اللغة، مادة (كنى)، ص 166.

و جاء في لسان العرب «أَنْ تَتَكَلَّمَ بشيء وَ تُرِيدَ غَيرَهُ، و كَنَّى عَن الأمْر بغيره يعني كنَايَةَ»[2].

و اصطلاحا نجد أنّ الكناية «هي لفظ اطلق و أريد به لازم معناه مع قرينه لا تمنع من ارادة المعنى الحقيقي»[3].

فالكناية تحمل معنى الغموض و الخفاء، و "يرى عبد القاهر الجرجاني" أنّ « المراد بالكناية هي أن يريد اثبات معنى من المعاني، فلا يذكر باللفظ الموضوع له في اللغة و لكن يجيء إلى معنى هو تاليه، و ردفه في الوجود فيومئ به إليه و يجعله دليلا عليه مثال ذلك قوله: و هو طويل النجاد يريدون طويل القامة»[4].

و هنا تحمل الكناية معنى الخفاء و نوعا من الغموض الذي يجعل المتلقي يستخدم عقله حتى يصل لعمق الصورة.

- **أقسام الكناية:**

تنقسم الكناية باعتبار المكني عنه إلى ثلاثة أقسام:

- **كناية عن صفة:**

وهي أن يصرح بالموصوف و بالنسبة إليه و تذكر الصفة لكن لا يذكر في الكلام ما يدل عليه.

نحو قول الخنساء في رثاء أخيها صخر:

طَوِيْلُ النَّجَاد رَفِيْعُ العمَاد كَثِيْرُ الرَّمَاد إذَا مَا شَتَا

لقد ورد في بيت الخنساء ثلاثة أوصاف لصخر و هي طويل النجاد و تعني في الأصل الشجاعة و رفيع العماد، و تعني رفعة منزلته، كثير الرماد و تعني الكرم و الجود.

---

[1]– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أباديك : القاموس المحيط ، مؤسسة الرسالة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت لبنان، ط 8، 2005 م، ص 228.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (كنى)، ج 12 ، ص 168.

[3]– أحمد أبو المجد: الواضح في البلاغة، البيان و المعاني و البديع، ص 81.

[4]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 52.

- **كناية عن موصوف:**

ضابطة أن يصرح بالصفة و لا يصرح بالموصوف المطلوب نسْبَةُ الصفة إليه و لكن يذكر مكانه صفة تَختصّ به و تدل عليه نحو قول المتنبي عن أعداء سيف الدولة المهزومين:[1]

فَمَسَّاهُم وَبُسطهم حَرِيْرٌ وصبَّحهم وبسطهم تُرابُ

و مَنْ في كَفّه منْهُم قَنَاةٌ* كَمَنْ في كَفِّهِ مِنْهُمْ خضَابُ

فهو يرى أن رجالهم في ضعفهم و عدم قدرتهم على الحرب و الصمود كالنساء فهنا كنَّى عن ثراء العدو و سيادته قبل أن يلقاه سيف الدولة بأنه يفترش الحرير "و بسطهم حرير" و كنى عن إذلاله و خضوعه بقوله: "و بسطهم تراب"، كما كنى عن الرجل في البيت الثاني بقوله: "و مَن في كفه منهم قناة"، و عن المرأة بقوله: "من في كفه منهم خضاب". و العلاقة بين المكني به و المكني عنه هي التلازم الذي يرجع في البيت الأول إلى العرف و العادات و التقاليد، فمن عادة الثري أن يفترش الحرير، و من عادة الذليل أن يفترش التراب، و يرجع في البيت الثاني بالإضافة إلى العرف و العادات إلى خصوصيات الأفعال، فحمل السلاح يختص بالرجل و خضاب الكف يختص بالمرأة.

- **كناية عن نسبة:**

و هي كناية يطلب بها نسبة أي ثبوت أمر لأمر أو نفيه عنه كما يقولون: المجد بين ثوبيه و الكرم بين برديه، فهم لو يصرحوا بثبوت المجد و الكرم له بل كنوا عن ذلك بكونها بين برديه و بين ثوبيه[2].

---

[1]– أحمد أبو المجد: الواضح في البلاغة، البيان و المعاني و البديع، ص 81–82.

* القناة: الرمح/ – الخضاب: الحناء.

[2]– علي فراجي: محاضرات و تطبيقات في علم البيان السنة أولى جامعي ، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع الجزائر، (د . ط)، 2010 م، ص 112.

رابعا: وظيفة الصورة الفنية:

أدت الصورة الفنية في النقد القديم وظائف شتى أهمها " التزين أو التشويه "، " الشرح أو التوضيح "، " العجب أو التأثير" ، "الوصف" و غيرها من الوظائف التي ارتبطت بميل كل شاعر و مقتضيات بيئته.[1]

"فالقزويني" (506 هـ- 682 هـ) مثلا يحصر وظيفة الصورة في التزين و التشوية يقول : «... و هذه الوجوه تقتضي أن يكون وجه الشبه في المشبه به أتم، و هو به أشهر و منها تزينه للترغيب فيه كما في تشبيه وجه أسود بمقلة الظبي، و منها تشويهه للتنفير منه، كما في تشبيه وجه مجدور بساحة جامدة قد نقرتها الديكة، و قد أشار إلى هذين الغرضين ابن الرومي في قوله:

« تَقُول هَذَا مُجَاجُ النّحْلِ* و إنْ عِفْتَ قُلْتَ ذَا قْي الزَّنَابِيْرُ»[2]

يتضح هنا أن الوظيفة العامة للصورة هي التزين رغبة في الإثارة و التشويه بغية التنبيه و التحذير و التنفير.

و لقد اتسعت وظيفة الصورة نوعا ما عند "الرماني" (296 هـ - 384 هـ) إذ ركز على وظيفة التوضيح و الإبانة و ذلك من منطلق الفكر و العقل[3]، يقول : « و التشبيه البليغ إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه مع حسن التأليف، و هذا الباب يتفاضل فيه الشعراء و تظهر فيه بلاغة البلغاء، و ذلك أنه يكسب الكلام بيانا عجيبا... و الأظهر الذي يقع فيه البيان بالتشبيه على وجوه منها: إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة، و منها اخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به العادة، و منها اخراج ما لا يعلم

---

[1]- ينظر بلحسني نصيرة: الصورة الفنية في القصة القرآنية، قصة سيدنا يوسف عليه السلام أنموذجا، ص32.

* مجاج النحل: عسله

[2]- القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ، شرح وتعليق وتنقيح : محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجبل، بيروت، لبنان (د.ط)، 1993 م ص 80-81-82 .

[3]- بلحسني نصيرة: الصورة الفنية في القصة القرآنية سيدنا يوسف أنموذجا، ص 33.

بالبديهة إلى ما يعلم بالبديهة، و منها إخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة في الصفة».[1]

فحسب رأي "الرماني" نجد أن وظيفة الصورة هنا قد تملصت من دور الزخرفة إلى دور آخر تمثل في الشرح و التوضيح، فمن أراد أن يقنع الآخر بمعنى ما عليه في البداية إلا أن يشرح و يوضح له بطريقة تغريه بتصديقه و قبوله.

أما "ابن سينا " (980 هـ – 1037 هـ) فقد خطا بنا نحو وظيفة أخرى للصورة و هي وظيفة العجب، و غرضها إمتاع المتلقي و إثارة إعجابه بعيدا عن التحسين و التقبيح يقول: « فالعرب كانت تقول الشعر: أحدهما ليؤثر في النفس في أمر من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال و الثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه».[2] و من الواضح أن "ابن سينا" قد ألقى الضوء على زاوية الجمال في وظيفة الصورة و ما يلقيه على المتلقي من تأثير و سحر، و من ثم نجدها تتحول إلى وسيلة تأثير جمالي محض تسحر المتلقي و توقظ إحساسه بالجمال[3]، و إلى مثل هذا أشار أحد النقاد الغربيين فقال: « أن الصورة واقفة تشد القارئ بدون علم منه، إنها لا تلمس القارئ بل تسحره ».[4]

و يمكن التعرض إلى وظيفة أخرى للصورة و هي الوصف، فهو – الوصف – يمثل الوظيفة التي تقوم بها الصورة، عن طريق التعبير عن المعنى الواحد بعدة أساليب متنوعة و ممزوجة و مرسومة بأشكال بلاغية و ألوان تعبيرية مختلفة ممزوجة بالخيال[5]، و حتى يكون الوصف قائما بوظيفة عامة لا بد له أن يقترب للمبالغة و الغرض منها هنا هو التشويق و الإثارة، و عليه « فالصورة تتخذ أساليب متنوعة حتى تفي بالغرض المنشود و لكي تستطيع الوقوف أمام العام بشكل محسوس، و حتى تتمكن الصورة من تحقيق وظيفة

---

[1]– الرماني ،الخطابي، عبد القاهر الجرجاني: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ت ح : محمد خلف الله، محمد زغلول دار المعارف، القاهرة، مصر ط3، 1976م ص 75.

[2]– محمد طول: الصورة الفنية في القرآن الكريم، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة بكر بلقايد تلمسان، الجزائر، كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الإجتماعية، قسم اللغة العربية و آدابها،1995 م، ص 22.

[3]– بلحسني نصيرة: الصورة الفنية في القصة القرآنية، سيدنا يوسف عليه السلام أنموذجا، ص 34.

[4]– محمد طول: الصورة الفنية في القرآن الكريم، ص 22.

[5]– جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، ص 343.

الوصف، لا بد لها أن تستعمل الرمز حتى تكون هناك مبالغة، لأن الرمز يقوم على أساس التذكر في القصيدة الحديثة و كذلك التداعيات المبنية على الأحلام و التخيلات، و هو أكثر امتلاء و أبلغ تأثيرا من الحقيقة الواقعة»[1]، و في هذه الحالة يصبح للرمز قيمة فنية خالصة فيه يتمكن الشاعر أو الأديب من الوصف و التعبير و استعمال اللغة بشكل فني للتفاعل مع ما يريد فعله.

بالإضافة إلى هذه الوظائف هناك وظائف أخرى تقوم بها الصورة أجملها "زكي نجيب محمود" في مقولته : « لقد أرادت طبيعة الفن أن تمعن في رسالتها التي هي مخاطبة الإنسان من حيث هو إنسان على الإطلاق، فجعلت من خصائص هذا الفن أن يكون قابلا لاختلاف التأويل، دون أن يفقد ذرة من قيمته، لا بل إنه كلما تباينت ضروب التأويل باختلاف الثقافات ازداد الفن قيمة و ارتفع مقاما فكل أثر فني هو جَمَّال أوجه، و لمن شاء أن يفهمه كيفما شاء، و نقطة الملتقى هي النشوة الفنية الخاصة»[2].

فوظيفة الصورة بحسب" نجيب محمود " تقوم على السمو، و العزة، و تجسيد الواقع في الفن و تحريك المشاعر، و فتح آفاق العلم و المعرفة، و إدخال النشوة إلى النفوس.

و خلاصة القول في هذه المسألة هي أن الوظائف التي تمتد دراستها في الصورة الفنية ما هي إلا دعائم يستعين بها المبدع لإغراء شعور المتلقي و تقبله لتبليغ رسالته و ادراكها، كما أن وظائف الصورة تتمثل في نقل الواقع الحي الجاف و القاسي و الأفكار الجامدة إلى روح نابضة بالعاطفة و الشعور.

خامسا: أهمية الصورة الفنية في العمل الأدبي:

اتفق النقاد و البلاغيون قديما و حديثا على أهمية الصورة الفنية في العمل الأدبي شعره و نثره، و ذلك لما تمنحه للعمل الأدبي من « تآزر و تناغم، إذ تعمل على شدّ مكوناته بعضها نحو بعض، فتغدو الصورة و كأنها مركز دائرة تتماهى حولها مجموعة من

[1]– وحيد صبحي: الصورة الفنية في شعر الطائفين بين الانفعال و الحس، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا، (د .ط)، 1999 م، ص 10.

[2]– بلحسني نصيرة: الصورة الفنية في القصة القرآنية لسيدنا يوسف عليه السلام أنموذجا، ص 35.

الدوائر المتصلة، كل منها يؤدي إلى الأخرى، دون انفعال أو انقطاع، حتى يخيل للمتتبع أن الصورة هي القصيدة، أو هي من القصيدة كالقلب النابض من جسم الإنسان»[1]، و تكمن أهميتها في كونها الوسيلة الأكثر قدرة على نقل الأفكار و المشاعر بعبارات موجزة جمالية يقول عبد القاهر الجرجاني: « و من الفضيلة الجامعة فيها أنها تبرز هذا البيان في صورة متجددة تزيده قدره نبلا، و توجب له بعد الفضل فضلا»[2].

كما تعتبر الصورة الفنية من القيم الأساسية في الأعمال الأدبية عامة و في الشعر خاصة « لأنها الوسيلة الجيدة الدقيقة لإظهار التجارب الشعورية بما تحوي من أفكار و خواطر و مشاعر، و أحاسيس، و بدونها لا تعرف شيئا بدقة عن تجارب الغير كما لا يستطيع الغير أن يعرف عن تجاربنا شيئا»[3]، فهي « كفيلة باستثارة إحساس غامض متوتر بشرط تشكيلها وفقا للتجربة الشعورية، و ألا تكون من النماذج الجاهزة بحيث لا تبدو مقدمة على العمل الأدبي و مجافية له و بخاصة إذا عمد المبدع إلى تكثيفها و تنقيحها من الزوائد و الشوائب و عرف كيف يوزع الأضواء و الألوان بين أجزائها مما يكسبها غموضا فنيا ساحرا يشف عن دلالته بالتأمل»[4].

و من هنا تكمن أهميتها في كونها وسيلة يتخذها الشاعر للتعبير الوحداني أو النفسي بأسلوب فني يؤثر في نفس المتلقي. أو السامع فيحس و كأنه هو الذي يمر بهذه التجربة و بالتالي يتعايش معها.

و يرى "عزالدين إسماعيل " أن الصورة ماهي إلاّ وسيلة يعتمدها الشاعر في التعبير عن شعوره، إذ إن « الشعور يظل مبهما في نفس الشاعر فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صوره و لابد أن يكون للشعراء قدرة فائقة على التصوير تجعلهم قادرين على استنكاه

---

[1]– محمد علي كندي: الرمز و القناع في الشعر الحديث، الشياب و نازك البياتي، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان ط1، 2003 م، ص 38.

[2]– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: هنري ريتر، مطبعة الأوقاف، القاهرة، مصر، ط2، 1951 م، ص 41.

[3]– علي علي الصبح: الصورة الأدبية تاريخ و نقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ط1، (د، ت)، ص 109.

[4]– محمد على كندي : الرمز و القناع في الشعر الحديث السياب و نازك البياتي، ص 30.

مشاعرهم و استجلائها»[1]، فهي تعتبر من العناصر الأساسية التي يوليها الشاعر و الأديب عناية و اهتماما.

و قد عنى "الجاحظ" بقيمة الصوّرة الأدبية، من خلال اهتمامه بالصياغة، و هذا ما شكل بداية أوّلية لفهم النّقاد العرب و ادراكهم لمعنى الصوّر الأدبية و الواقع أن مشكلة الصوّر هنا نابعة من تصوّر فاعلية الاستعارة و الشّعر معا، فالنّشاط الشّعري يعتمد في قوله على التّصوير حيث يعني بتقديم المعنى من خلال الصوّر و من ثمّة فإن "الجاحظ" قد يدرك المدركات كماهي عليه في العالم الخارجي لا كما كانت قابعة في الذّهن بل، تتداخل فيها المكوّنات الدّاخلية و الخارجية و تظهر عناصرها بوثقة الإبداع .[2]

كما تكمن أهميتها كذلك باعتبارها ركيزة أساسية في تشكيل العمل الأدبي و بنائه و تنميته[3]، فالصورة الأدبية وحدها قادرة على إدراك إحساس غامض متوتر وفقا للتجربة الشعورية كما ذكر سابقا، خاصة إذا عمد المبدع تكثيفها و تنقيحها من الزوائد و الشوائب و عرف كيف يوزع الأضواء و الألوان بين أجزائها، مما يكسبها غموضا فنيا ساحرا يشف عن دلالته بالتأمل، فهي تعد وسيلة للتعبير بأسلوب فني جميل، ذا صدى و أثر كبير في نفس المتلقي أو السامع[4].

و في الأخير نخلص إلى أن الصورة الفنية تلعب أهمية كبيرة في العمل الأدبي، إذ تعتبر وسيلة للشاعر و الأديب يستعملانها لنقل عواطفهما و فكرتهما للآخرين بطريقة جميلة.

---

[1]– جابر عصفور : الصورة في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 327.

[2]– ينظر محمد علي كندي: الرمز و القناع في الشعر الحديث السياب و نازك البياتي، ص 38.

[3]–المرجع نفسه ، ص 50.

[4]– ينظر محمد غنيمي هلال: الموقف الأدبي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د .ط)، 1977 م ، ص 419.

الفصل الثاني

عناصر تشكيل الصورة الفنية في رواية رحمة

أولا : ملخص الرواية.

ثانيا: عناصر تشكيل الصورة في رواية رحمة.

أ- التشكيل البياني.

- **أهم الصور الفنية الموجودة في الرواية.**

1- صورة الطبيعة.

2- صورة الألم و الحزن.

3- صورة الأمل و التفائل.

- **أهم الفضاءات الفاعلة في الرواية و دلالاتها.**

ب . التشكيل اللغوي.

1- لغة السرد.

2- لغة الوصف.

3- لغة الحوار.

أولا: ملـخص الرواية.

رواية رحمة لنجاة مزهود كتبتها سنة 2010 و أصدرتها في 2012، هي رواية تقع في 165 صفحة ، تجربة خاضتها لأول مرة مع فن الرواية كجنس أدبي قائم بذاته، و قد سبقتها محاولات في الشعر و الخاطرة و القصة ثم المقالة الصحفية.

تبدأ أحداث الرواية داخل بيت جزائري تمر عليه جميع أشكال الحياة مثل مرور الفصول في دورة الحياة، ربيع ثم خريف، مد ثم جزر ليل ثم نهار، أفراح ثم أحزان، أسرة تتكون من أب و أم و ثلاثة أبناء (مي- علياء- طارق) يعيشون حياة سعيدة و هنيئة.

تسلط الروائية الضوء في روايتها على فتاة تدعى " مي"، طيبة القلب، رقيقة المشاعر، أنهت دراستها الجامعية و مكثت في البيت تحلم كما تحلم باقي قريناتها و تتمنى كما يتمنين عمل زواج ... في إحدى الأيام طرق باب منزلهم، فإذا بها صديقتها المعلمة " زهرة" حملت لها معها بشرى نجاحها في المسابقة التي اجتازتها مي، و أنه تم تعينها كمشرفة تربوية في نفس المدرسة التي تعمل فيها، فرحت و ركضت ترقص على وقع البشرى السارة لكن هذه الفرحة لم تدم طويلا وصلها خبر حول البشرى إلى فاجعة و الفرحة إلى كآبة خطيبها سعيد توفى في حادث مرور، و من هنا يبدأ تاريخ جديد في حياة مي و أسرتها. لقد ترك رحيل سعيد في فؤاد مي جرحا عميقا، و في حياتها فراغا رهيبا و بفضل مواساة عائلتها و صديقتها، استجمعت مي قواها و احتبست مصيبتها لله، عسى أن يعوضها خيرا قررت أن تملأ فراغها بفعل الخير و مؤازرة المحتاجين، ثم كتابة القصص و مطالعة الروايات ساعدتها وظيفتها الجديدة كمرشدة تربوية في توجيه التلاميذ و التقرب منهم.

مرت الأيام و هي مثل النحلة في عنفوانها و نشاطها الدائم، تهب مثل الريح حاملة بشائر الرحمة و الألفة، لكن طيف سعيد مازال في مخيلتها، لم تستطع نسيانه، رغم مرور الزمن إلى أن تعرفت على أستاذ جامعي يدعى " صابر" رأت فيه ملامح "سعيد"، رأته بقلبها لا بعينها.

تنتقل بنا الرواية لوحة إثر لوحة في ترتيب زمني ممتع من بيت "مي" و موت "سعيد "و لقائها "بصابر"، إلى بيت رفيقتها "زهرة"، هاته الأخيرة تستقبل هي و أسرتها خالها " مجيد" الذي سافر إلى فرنسا طالبا للرزق و ها هو يرجع، يخفي حنينا امتزجت مشاعره بالسعادة و الحزن و الندم، فقد توفيت زوجته " نادية" بعد سفره و تركت له ابنة بهية اسمتها " مرام" ترك الجو المسجون أثرا في قلب زهرة، تحركت مشاعرها بعودة خالها، و تمنت عودة حبيبها " سامر" هو زميلها في الدراسة و جارها وعدها قبل أن يسافر لإكمال دراسة الطب في الخارج بالارتباط بها، و يعود سامر و قد أصبح دكتورا، فرحت و استبشرت خيرا، بعد أن التقيا في معرض الرسم الذي أقامه أخو مي " طارق" و ازدادت سعادتها و هي ترى حبه و اخلاصه لها، لم تغيره الغربة و الغياب الطويل.

لكن هل يظل الحلم قائم و تتحقق أمنيتهما في الزواج و الاستقرار؟

تتجه بنا الرواية إلى أعماق سحيقة، حيث لا قرار و لا استقرار فما أن تفتح قلب " مي" و " زهرة " لحب جديد مع الأستاذ الأديب " صابر" و الدكتور " سامر" و أشرقت شمسهما غربت من جديد، فصابر متزوج و لن يستطيع ترك زوجته المقعدة، أما سامر فتزوج للتو من ابنة عمه " سمية " تنفيذا لحكم عائلي و عادات مشت عليها العائلة.

تأخذنا الرواية و هي تلتفظ أنفاسها الأخيرة في صعود مذهل نحو قمة الأحداث، فمن رابط الأسرة إلى رابط الدين و العروبة ثم الأخوة الانسانية، إنها قضية فلسطين، غزة تتعرض لأبشع أنواع الاضطهاد و الظلم الممنهج من طرف الصهاينة، فمن الحصار الذي ضرب على شعبها و حول المدينة إلى سجن محكم الاغلاق، ثم قصف بالطائرات و المدفعية إلى قتل جماعي.

هذا الفعل البربري أثار نار الغضب في قلوب المسلمين، فعملوا مسيرات تندد و ترفض هذه الجرائم المنظمة و السكوت عنها، يزداد الغضب على همجية الصهاينة حتى بلغ كل أصقاع العالم مسيرات في كل مكان حتى في لندن، هذه المدينة السياحية التي اختارها "طارق" لعرض لوحاته الناطقة بحقيقة ما يحدث في غزة المحاصرة، ودع أسرته على

أمل الرجوع بعد أسبوعين لكن لم يرجع، فقد زج به في السجن بسبب مساندته للقضية الفلسطينية، بقى شهورا عدة في السجن، و أخته مي تكاد تنفجر من الغضب، و لكنها أوت إلى الصبر و الدعاء و كتمان الأمر عن والديها خوفا من حزنهم الشديد على ما آلت إليه حالة ابنهم، لم تجد أي طريقة تساعده بها سوى اللجوء إلى الأستاذ " صابر" الذي طالما عرض عليها خدماته أخبرته، بما جرى لأخيها في لندن، هدأ من روعها و اتصل بأحد معارفه المقيمين هناك الذي كفله حتى أطلق سراحه.

كجل الروايات فضلت الروائية " نجاة مزهود" إنهاء الرواية كما بدأتها، حيث كانت البداية خبر نجاح مي في مسابقة التوظيف (رغم تعقبه مباشرة بخبر محزن و هو موت خطيبها سعيد)، و النهاية عودة طارق الى وطنه و عائلته و أصدقائه بعد خروجه من السجن.

ثانيا: عناصر تشكيل الصورة الفنية في رواية رحمة:

تتخذ رواية رحمة لنفسها موقعا متميزا على خارطة النصوص الروائية الجزائرية، فهي رواية حافظت على عناصر بنائها من شخصيات، موضوع، زمان، مكان، حبكة، عقدة ...إضافة إلى تميزها بالطابع الاجتماعي، المتمثل في العادات و التقاليد و القيم الإنسانية النبيلة، و هذا ما دفعنا إلى البحث في خباياها انطلاقا من بنيتها الفنية.

و في هذا الجزء نتناول بالدراسة عناصر تشكيل الصورة الفنية من تشكيل بياني و لغوي و نحاول دراسة العلاقة الرابطة بينهما عبر أجزاء الرواية.

أ- : التشكيل البياني:

صنعت الروائية " نجاة مزهود" من رواية رحمة كيانا متشظيا لا يمكن القبض عليه أو احتواؤه بسهولة، فمع كل قراءة تبرز لنا قيمة أسلوبية و بلاغية تثير الاهتمام، فكثرة اللوازم و تعدد الصور، و تنوع التراكيب، و الأساليب، و الألفاظ، و تناثر الرمز في ثنايا المتن لدليل قاطع على شساعة التشكيل البياني الذي وظفته الروائية، فأكسب المفردة دلالات عديدة و شاعرية عميقة و منحها صورا مجسدة تنبض بالحياة، و من أهم الصور التي ركزت عليها الروائية نجد:

1-صورة الطبيعة:

تعد الطبيعة من أهم الصور التي اعتنت بها الروائية، فهي « عود الثقاب الذي يشعل الروح الشاعرة، و يدفع الينبوع الكامن في أعماق النفس إلى التفجير و التدفق و الانطلاق »[1]، تقول : « **الشمس تتسلل عبر النوافذ على استحياء**»[2].

نجدها هنا تشبه دخول أشعة الشمس عبر النوافذ بطفل يتسلل عبر نافذة البيت صرحت بالمشبه و هي (الشمس)، و حذفت المشبه به (طفل)، و رمزت له بقرينة تدل عليه و هو الفعل (تسلل)، و هي استعارة مكنية.

---

[1]- محمد زكي العشماوي: الرؤية المعاصرة في الأدب و النقد، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، ط2، (د. ت) ص 172.

[2]- نجاة مزهود: رحمة، دار الروائع للنشر و التوزيع، سطيف، الجزائر، ط1، 2012، ص 55.

و تكمن بلاغتها في ترك المجال لخيال القارئ للإبداع في رسم هذه الصورة و تشكيلها كيفما يشاء.

« **تلألأت النجوم في السماء تداعب القمر**»[1].

شبهت النجوم بإنسان يداعب شيئا ما، صرحت بالمشبه و هي (النجوم)، و حذفت المشبه به (الإنسان)، و رمزت له بفعل (تداعب)، و هي استعارة مكنية.

و تكمن بلاغتها في تجسيد المعاني لأجل البيان والتوضيح.

« **استيقظت الشمس بعيون متفرقة**»[2].

شبهت بزوغ الشمس بإنسان يستيقظ، صرحت بالمشبه و هو (الشمس)، حذفت المشبه به و هو (الإنسان)، و رمزت له بالفعل (استيقظت)، و هي استعارة مكنية.

و تمكن بلاغتها في ترك المجال لخيال القارئ للإبداع في رسم الصورة كيفما يشاء.

2-صورة الحزن و الألم:

لقد كانت صورة الحزن حاضرة بقوة في الرواية، تقول الروائية : « **تحاول لجم أحزانها**»[3]، نجدها هنا تشبه أحزان مي بحصان له لجام، حذفت المشبه به (الحصان) و رمزت له بشيء يدل عليه و هو (اللجام) و هي استعارة مكنية، و وجه الشبه بينهما أن الحصان رمز للأنفة و الكبرياء و مي تلجم أحزانها و لا تبوح بها كبرياءً و تعففا.

و تكمن بلاغتها في : ترك أثر فني في نفوس القراء بواسطة الإبداع رسم الصور.

« **قامت تجر خطاياها باتجاه الغرفة**»[4].

شبهت الخطايا و هي شيء معنوي بشيء مادي يجر كعربة مثلا، حذفت المشبه به (العربة) و رمزت له بالفعل (تجر)، و هي استعارة مكنية، و هذا دلالة على الخيبات التي عاشتها مي و الصدمات التي تلقتها وهي بعد في عنفوان الشباب.

---

[1]- نجاة مزهود، رحمة، ص 106.

[2]- المصدر نفسه، ص 136.

[3]- المصدر نفسه، ص 20.

[4]- المصدر نفسه، ص 56.

و تمكن بلاغتها في : تجسيد و تشخيص المعاني المجردة بهدف تجسيد الصورة وتقريبها إلى ذهن القارئ.

« **ارتطمت أمواج الحزن بداخلها**»[1].

في هذه الصورة تشبه الروائية أحزان مي ببحر ترتطم فيه الأمواج بقوة، حذفت المشبه به (البحر)، و رمزت له بـ(الأمواج)، و هي استعارة مكنية توحي بمدى عمق الحزن وشدة الألم الذي تكتمه بدواخلها، و تكمن بلاغتها في ترك المجال لخيال القارئ للإبداع في رسم الصورة و تخيلها كيفما يشاء.

« **ترتجف حزنا و تتقيأ آهات**»[2].

شبهت الأحزان و الآهات و هي شيء معنوي بإنسان عليل يتقيأ و يرتجف، حذفت المشبه به (الإنسان)، و ذكرت القرينتين اللفظيتين و هما الفعلان (ترتجف و تتقيأ)، و هي استعارة مكنية غرضها إبراز السقم الذي تحياه مي في سجن ذكريات أليمة منذ وفاة خطيبها سعيد.

و تكمن بلاغتها في تقوية المعنى.

« **فَكُسرت أحلامها دون رحمة**»[3].

شبهت الروائية الأحلام و هي شيء معنوي بشيء مادي يكسر كالزجاج، حذفت المشبه به و هو الشيء المادي (الذي يكسر الزجاج مثلا)، و رمزت له بالفعل (كسر) و هي استعارة مكنية.

و تكمن بلاغة الاستعارة هنا في ترك أثر فني في نفوس القراء بواسطة الإبداع في الصور.

---

[1]– نجاة مزهود: رحمة، ص 118.

[2]– المصدر نفسه، ص 124.

[3]– المصدر نفسه، ص 118.

« **تكورت الآلام بقلب مي ككرات لاهبة**»[1].

الألم رَفيقُ مي في الرواية جعلته الروائية ككرات لاهبة تحرق كل من يلمسها ذكرت المشبه و هي" الآلام" و المشبه به و هي" كرات لاهبة" و أداة التشبيه "الكاف"، أما وجه الشبه فهو منتزع، و هو تشبيه تمثيلي.

و تكمن بلاغته في بيان حال المشبه أنه في حلكة شديدة و ضيق.

« **رأتها مغطاة بكفن البيض كأنه زهر الياسمين نثر على جسدها**»[2].

الموت مأساة حولته الروائية سكينة و سلام لإيمانها العميق بالله تعالى ذكرت المشبه و هو "الكفن الأبيض"، و المشبه به و هو" الياسمين"، و وجه الشبه منتزع و هو تشبيه تمثيلي.

و تكمن بلاغته في تزين حالة المشبه من خلال تشبيه جارتهم المتوفية بزهر الياسمين الأبيض الذي يرمز للنقاء .

3-صورة الفرح و الأمل:

الحياة لا بد أن تستمر فعلى الرغم من المصاعب التي عاشتها شخوص الرواية و على الرغم من لحظات الألم و الحزن، إلا أن هناك لحظات فرح، و سعادة، و أمل صنعتها الروائية من ذلك قولها: « **الفرحة تنشر عبقها في المكان** »[3].

حيث شبهت فرحة مي بعطر يعبق المكان، حذفت المشبه به " العطر" و رمزت له بقرينة تدل عليه و هي " التعطر" (عبقها)، و هي استعارة مكنية.

و تكمن بلاغتها: في ترك المجال لخيال القارئ للإبداع في رسم الصورة و تشكيلها في مخيلته كيفما شاء.

أما في قولها: « **تلألأت عيناها حبورا** »[4].

---

[1]- نجاة مزهود: رحمة، ص 53.

[2]-المصدر نفسه، ص 9

[3]- المصدر نفسه، ص 76.

[4]- المصدر نفسه، ص 88.

نجد أن الروائية شبهت عيني مي بالماستين متلألئين حذفت المشبه به (الألماس) و رمزت له بـ (التلألؤ)، و هي استعارة مكنية.

و تكمن بلاغتها: في تقوية المعنى و ترك المجال لخيال القارئ للإبداع في رسم الصورة و تشكيلها في مخيلته كيفما يشاء.

« **نهضت مي تضيء الابتسامة ثغرها** »[1].

شبهت ابتسامة مي بمصابيح تضيء لنا عتمة المكان حذفت المشبه به و هي (المصابيح)، و رمزت لها بقرينة تدل عليها و هو الفعل (تضيء)، و هي استعارة مكنية.

و تكمن بلاغتها في : ترك أثر فني في نفوس القراء بواسطة الإبداع في الصورة.

و في قولها: « **اعتلت في جلستها تعانق ابتسامتها ابتسامة صابر**»[2] .

نجدها هنا تشبه ابتسامة مي لصابر بإنسان يعانق حَبيبَهُ، حذفت المشبه به و هو الإنسان، و رمزت له بقرينة تدل عليه و هو الفعل (تعانق) ، و هي استعارة مكنية.

و تكمن بلاغتها في: تقوية المعنى و تعميقه.

« **دخلت مي المنزل تتعطر فرحا** »[3].

شبهت فرحتها بعطر منتشر في أرجاء المكان، حذفت المشبه به و هو (العطر) و رمزت له بقرينة تدل عليه و هو الفعل (تتعطر)، و هي استعارة مكنية.

و تكمن بلاغتها: في ترك أثر فني في نفوس القراء بواسطة الابداع في الصورة.

« **فرحت كفراشة وجدت بستانا من الزهر**»[4].

شبهت مي بالفراشة الباحثة عن الزهر ووجه الشبه الفرحة .

و تكمن بلاغتها في تزين المشبه و بيان ما فيه من أوصاف الفرح .

« **شكرت مي والديها و طارت فرحا كعصفور وجد واحة مأمنا لصغاره**»[5].

---

[1]– نجاة مزهود: رحمة، ص 73.

[2]– المصدر نفسه، ص 88.

[3]– المصدر نفسه، ص 92.

[4]– المصدر نفسه، ص 123.

[5]– المصدر نفسه، ص139.

شبهت "نجاة مزهود" مي بالعصفورة الفرحة بإيجاد واحة لصغارها و وجه الشبه هو الفرحة التي تُغَلف قلبها.

و تكمن بلاغتها: في تزين المشبه و بيان ما فيه من أوصاف الفرح.

- **أهم الفضاءات الفاعلة في رواية رحمة و دلالاتها:**

1- المستشفى:

هو مكان يقدم الخدمات الإنسانية، فلا يمكن الاستغناء عنه، و يراه الشريف حيلة بأنه« ملجأ كل مريض يصنع الراحة النفسية، و يقدم العلاج الأمثل لمختلف الأمراض»[1] و يتجلى لنا في هذه الرواية فضاء المستشفى، حين نقل سعيد بعد حادث السيارة و توفى و في نفس اليوم نقلت مي إلى إحدى غرف ذلك المستشفى حتى يتم اسعافها.

« حضر الطبيب و معه ممرضة، حقنها بحقنة مهدئة، و طلب من الجميع الخروج من الغرفة (...) جلسوا على أرائك مصفوفة في بهو المستشفى»[2].

و يظهر فضاء المستشفى أيضا، حين نقل أحمد للعلاج بعد حادث الإعتداء الذي وقع له عند عودته من العمل من طرف اللصوص « هي التي طلبت منهم الحضور للمستشفى فهمت الأمر و قاموا يسيران خلفها في اتجاه إحدى الغرف، دخلا فوجدا أحمد مرميا على السرير يئن من ضربات على وجهه و إلى جانبه يجلس شرطي ... »[3]

و في موضع آخر يتجلى مكان المستشفى، عندما نقل عَمُّ "مي" إليه اثر وعكة صحية تقول الروائية: « و الدكم كان على الهاتف، قال إن عمكم عمر بالمستشفى، و هو في العناية المركزة الآن».[4]

---

[1]- الشريف حيلة: بنية الخطاب الروائي دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط3 2010م، ص: 204.

[2]- نجاة مزهود: رحمة، ص13.

[3]- المصدر نفسه، ص64.

[4]- المصدر نفسه، ص76.

تقول أيضا حول مرض مناع « سنذهب للمستشفى عند أخي مناع يبدو أنهم سيجرون له عملية، أجريت له فحوص، اتضح أنه خلل في كليته واحدة تعمل ببطء و الأخرى لا تعمل»[1].

لقد كان حضور المستشفى في الرواية مقصودا، و له دلالات كثيرة، فيفه يدخل المرضى بالأوجاع و المآسي، و يخرجون بعافيتهم، و ربما يدل على الامتحان في الدنيا و نلاحظ هذا من خلال مرض مناع و الاعتداء على أحمد، فدخلوهم للمستشفى جعلهم يتغيرون جذريا، و يفتحون صفحة جديدة نحو التسامح و التآخي و التراحم.

2- الحديقة:

تحمل الحديقة دلالة الترفيه و الأنس، و في رواية رحمة تمثل الحديقة فضاء للحب و التأمل، و هي معادلة للراحة و الاستجمام.

« توقف صابر في مكان هادئ و جميل تعلو أرضه شجيرات خضراء و حشائش زاهية تفتح ذراعيها لتحضن الربيع، و السماء تحكي صفاءها لكل المحبين ... »[2]

في هذا المقطع، لم تذكر الروائية الحديقة، لكن المتأمل للوصف يتخيل الشخصيات في الحديقة يملؤهم الحب و المودة.

3- السجن:

السجن هو فضاء مغلق ومظلم الدهاليز « فهو مكان يخضع لحدود و حواجز، لا يستطيع من بداخله الخروج منه إلا بتحطيم هذه الحواجز»[3]، فالسجن هو المكان الإجباري الذي يقتل قيم الراحة و الطمأنينة و يحل محلها الشعور بالخوف و الضياع و العجز، فهو يرمز إلى القهر و الاستبداد.

---

[1]- نجاة مزهود: رحمة، ص109.

[2]- المصدر نفسه، ص 155.

[3]-حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية و بنية الشعر المعاصر" أحمد عبد المعطي نموذجا"، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن، ط 1، 2006 م، ص:100.

لكن في الرواية نجد عكس ذلك فطارق لم يشتك القهر، و الاستبداد لكنه عانى الظلم الممارس في حقه يقول: « قضيت شهرا بالسجن و الحقيقة لم أشعر أني مسجون، كانوا يعاملونني بلطف، حين علموا أنني جئت لأعرض لوحاتي فقط، حتى أنّ حارس السجن أخبرني أنني سأخرج بريئا من هذا السجن».[1]

4- الجامعة:

تمثل الجامعة رمزا للعلم و الثقافة و الانفتاح، فيها يكمل الطالب دراسته العليا، بعد مسيرة من العطاء الدراسي، كما ترمز إلى الحضارة و التفتح من خلال الأبحاث و الاستكشافات التي تقام فيها، و في رواية رحمة نجد أن الجامعة كانت نقطة التقاء مي و سعيد، « إلا أنْ التقينا مرة بالجامعة فاندهشت لما علمت أنه يدرس بنفس الكلية التي أدرس فيها ...»[2]، و لم يقتصر توظيف الجامعة كمكان للقاءات فقط، و إنما وظفته الروائية أيضا في التلميح إلى المستوى الثقافي للشخصيات تقول مبرزة عمل صابر أمين:« هو الأديب صابر أمين يُدَرسُ الأدب العربي في الجامعة لديه العديد من الكتب الأدبية ...».[3]

5- القرية:

القرية فضاء جغرافي مهم في الرواية، و نجد أن "نجاة مزهود" قلما رسمت في روايتها صور القرية، من ذلك قرية والد مي التي جرت فيها أحداث جسيمة و حزينة نتيجة حرب التحرير الوطني.

تقول : « حينها كان الوالد هاربا في إحدى القرى، و لما رأت والدتنا الجنود قادمين طلت وجهها بالفحم و ارتكزت على عكاز تمشي به موهمة الجنود بأنها عجوز مريضة ...».[4]

---

[1]- نجاة مزهود: رحمة، ص 153.

[2]- المصدر نفسه، ص 12.

[3]- المصدر نفسه، ص 52.

[4]- المصدر نفسه ، ص104.

هذه القرية التي تحدثت عنها الروائية هي مثال حي عن جميع القرى في القطر الجزائري التي تعاني حالة الفقر، و العوز في تلك الفترة، و قد أعطت لها الروائية رمزا النضال و الكفاح و الصمود و التحدي.

و في المقابل نجد الكاتبة تدرج وصفا لقرية أخرى بضواحي باريس سافر إليها خال "زهرة" "مجيد"، تقول الروائية: « سافر لأحدى ضواحي باريس بحثا عن عمل يسترزق به في فرنسا لا يمكنك أن تعيش بلا عمل»[1]، هذه القرية تحمل في نفس مجيد تلك الفترة الحالكة و المزرية من حياته فهي ترمز إلى سواد أيامه فيها و ترمز أيضا للعنصرية، و الغربة التي يعاني منها المُهاجر من وَطَنه إلى بلد غريب.

6- المدينة:

دارت أحداث الرواية في إحدى المدن الجزائرية، لكن الروائية لم تذكر لنا اسم المدينة بالتحديد، لتجعل المتلقي يجول بفكره في كل المدن الجزائرية، حتى يصل إلى المدينة التي تطابق مواصفاتها مع أحداث الرواية، و لقد أضافت الروائية مدن عربية كذكرها لمدينة غزة الجريحة، و هذا ما يجعلنا ندرك أنَّ الروائية لم تهتم فقط بقضايا وطنها، بل نجدها تهتم أيضا بقضايا أمتها العربية « سكنت غزة تترنح بين موت و جريح، كان الهدوء يملأ الشوارع إلا من أزيز الطائرات و هي تلقي بالأطنان من الموت (...) لا أحد في المكان لا أحد»[2].

فما آلت إليه الروائية هنا، هو رسم الواقع المزرى الأليم التي تشهده مدينة غزة تحت وطأة الإحتلال الصهيوني، و لم تكتف الروائية بذكرها للمدن العربية فقط، و إنما أشارت أيضا للمدن الأوروبية، نذكر منها باريس، تقول: « بات ليلته في الفندق و في الصباح تجول في باريس بحثا عن الشغل و لم يعثُر عليه، حتى دلَّهُ أحد المهاجرين العرب على وجود الشغل في الضواحي»[3]؛ تحاول الروائية في هذا المقطع أن توصل إلى القارئ رسالة مفادها أن الراحة المادية و المعنوية لن تحصل عليها خارج الوطن، فمهما حقق الإنسان

---

[1]- نجاة مزهود :رحمة، ص 40.

[2]- المصدر نفسه، ص 145.

[3]- المصدر نفسه، ص 40.

مبتغاه خارج وطنه، إلا أنه يظل يعيش غريبا بين أناس ذلك الوطن، و باريس ترمز إلى الغربة و المهانة.

تقول أيضا: « أنت من أصول عربية، يظهر جليا على ملامحك، أرجو أن تكون مواطنا صالحا في فرنسا »[1]؛ فرغم المهانة التي يتلقاها المهاجر الجزائري في فرنسا إلا أنه يظل مُقتنعا أنها مكان لتحقيق الأحلام و الآمال.

و ورد ذكر مدينة أوروبية آخرى في الرواية و هي لندن تقول على لسان "طارق": « في مدينة لندن يا أمي تحتضن المئات من المتاحف و هناك القديم منها (...) رأيت تغير الحراس أمام قصر باكنغهام و وقفت طويلا في حديقة (هايدك برك) و هي حديقة جميلة يركن إليها الخطباء و المتحدثون في شؤون كثيرة من مختلف أنحاء العالم»[2].

فمدينة لندن هنا ترمز إلى تعدد الأجناس و السلالات، و رمز للإمكانات و الوسائل الاقتصادية، و الثقافية، و الترفيهية.

ب . التشكيل اللغوي:

تشكل اللغة في الابداع الأدبي عامة و في السرد الروائي خاصة مكانة هامة، إذ تعتبر المادة الشكلية التعبيرية التي تبنى عليها الرسالة الابداعية التي يرسلها الكاتب إلى القارئ عبر جمل متنوعة، سردية، وصفية، بلاغية، لذلك يتم التركيز عليها كثيرا لأنها تحمل نوايا المؤلف و أطروحاته المباشرة و غير المباشرة من خلال استعمال تعابير، و أساليب انزياحية و رمزية، و اللغة في رواية " رحمة"، شاعرية تتجاذبها سلطات متعددة، سلطة الكاتبة التي تحاول أن تركب موجات اللغة و تتلاعب بألفاظها، و سلطة النص ذاته الذي يوحي بقدرته و قوته على إيصال الأفكار للمتلقي فيكشف له مضامينه، ثم سلطة القارئ أو المتلقي للخطاب الذي يركز على آليات القراءة و مدى ملائمتها مع الطرح الروائي.

و سنحاول في هذا الجزء أن ندرس التشكيل اللغوي لرواية رحمة انطلاقا منك لغة السرد، لغة الوصف، لغة الحوار.

---

[1]- نجاة مزهود: رحمة، ص 39.

[2]- المصدر نفسه، ص153.

1- لغة السرد:

يعد السرد احدى أدوات الكاتب الروائي في تقديم رؤيته عن الحياة التي يطمع أن يراها، و يرى الناس فيها، و إذا تتبعنا الدلالة المعجمية للكلمة " سرد" في لسان العرب لوجدناها بمعنى التشابك و النسيج، « فالسرد هو تداخل الحلق بعضها ببعض »[1]، بمعنى تشابكها على نحو لا سبيل إلى فكه، أما في الاصطلاح نجد أن السرد هو« قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء كان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال»[2]

و إذا تصفحنا الخطاب السردي اللغوي في رواية " رحمة" نجد أن اللغة السردية تُعنى بجانبين اثنين احداهما: الصيغ السردية و السارد، و الآخر : مستويات اللغة السردية.

أ- الصيغ السردية و السارد:

يعتبر السارد عنصرا مهما من عناصر البناء السردي، فهو « الشخص الذي يروي الحكاية أو هو الصوت المسموع الذي يقوم بتفصيل مادة الرواية على المتلقي»[3]، و تتركز وظيفته في تقديم الشخصيات و الوقائع و الخلفية الزمانية و المكانية للشخصيات و الأحداث و في رواية رحمة نجد أن ساردة الرواية لا تتكلم بصوتها، لكنها فوضت رواية تخيلية و هي الأنا الثانية للرواية لتعطي وجهة نظرها، و الرواية هنا ما هي إلا قناع من الأقنعة العديدة التي تتخفى الروائية خلفها لكي تقدم عملها السردي، و تعبر عن رؤيتها الفكرية و الفنية.

تقول: « مضت الأيام مسرعة تارة تقبل بالفرح و مرات تجلب الأحزان، و لا أحد يستطيع رد الأقدار، فهي اختبارات مسطرة للإنسان كي يقوى و يؤمن و يميز بين الخطأ و الصواب، و تظل رحمة الله تسع الجميع»[4]؛ نلاحظ في هذا المقطع أن هذا ليس كلام أحدى الشخصيات و لا كلام الرواية، و إنما كلام الروائية التي تخفت خلف الرواية و جاءت بهذا الكلام على حساب ما استدعته المناسبة.

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (س. ر. د)، ج 7، ص68.

[2]- مجدي وهبة و كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة بيروت، لبنان، ط2، 1984 م ص: 198.

[3]- إبراهيم نبيلة: نقد الرواية، النادي الأدبي، الرياض، (د.ط)، 1980م، ص 117.

[4]- نجاة مزهود: رحمة، ص 78.

و كما رأينا بحكم اطلاع الروائية و اعجابها برواية الأديب " عزالدين جلاوجي" – رحلة حوبة و البحث عن المهدي المنتظر– جعلت شخصيتها المتمثلة في صابر أمين هو من كتب الرواية و جعلت لها حضورا مميزا من خلال روايتها، حيث نجد وصفا لها على لسان "مي" «هل قرأت حوبة و البحث عن المهدي المنتظر؟ لو تقرئينها يا علياء ستدركين ما الذي حدث لي، و ستعرفين ما الذي أصابني، أم أنك لا تعرفين هذه الرواية»[1]

و قد اعتمدت الروائية في سرد روايتها على ضمير الغائب (هي)، إذ أسهم هذا الضمير في كشف خبايا الشخصية الروائية عبر تصوير واقعها الداخلي الذي يتكون من أحاسيس و مشاعر و أفكار و تطلعات و رغبات و آلام، و غير ذلك مما يضطرب في الوعي الإنساني.

تقول: « وقفت تنظر لوجهها، و قد بللت وجهها بالماء، ثم مشطت شعرها، خرجت من غرفتها و أمواج الحزن تعصف داخلها...»[2]

«ابتسمت و بقلبها ألم يتكور، و تسللت دمعات من عينها...»[3]

و لم تقف عند توظيفها لضمير الغائب، بل إنها اتكأت في نقل الأحداث على صيغة الفعل المضارع.

و يرجع استخدام الروائية لصيغ الزمن الحاضر إلى أنها كانت بصدد وصف الأحداث و هذا ما يتضح في الرواية، حيث صورت الأحداث التي تجري في غزة، كما صورة حالة "مي" و الألم الذي عاشته بوفاة خطيبها، ثم طريقة تعارفها بالأستاذ "صابر" بتداعياتها الزمانية و المكانية، و اتكأت أيضا في نقل الأحداث على الفعل الماضي، إذ استخدمته لسرد أحداث ماضية (خرجت ، وصل ، حضر، راحت)، و لم تترك لنا الكاتبة فرصة حتى نرى حشوا أو انفصاما مخلا في بنية الرواية، حيث ابدعت في ربط الجمل باستعمال حروف العطف نحو "الواو " التي هي أداة ربط تفيد الترتيب، " ثم" التي تفيد

[1]– نجاة مزهود: رحمة، ص 55.

[2]– المصدر نفسه، ص21.

[3]– المصدر نفسه، ص 120.

الترتيب و التراخي (ثم نهضت، و توالت الأيام تحمل الأمل و الانتظار)، "الفاء" التي تفيد الترتيب و التعقيب(ناديتك فلم تسمعني فاقتربت منك).

ثم حروف الجر (في، اللام ، على، الباء ...) التي تمثل التموضع الذي تتخذه الشخصيات (في حالة الانتظار، ليعبر الراجلون إلى الرصيف، على صنع الحبر).

و قد اخرجت الحوارات على شكل عمودي مبتدئة بسطر جديد لكل متحاور، و هو عمل ناجح في العمل الروائي و تكتيك يشعرنا أننا أمام عرض حي و شخوص تتكلم و كأننا نتابع مسرحية شائقة، ثم التأليف بين الانتقال من حدث إلى آخر كان موفقا، باستخدام الروائية النقاط و الأقواس(...)، و لم تغفل "نجاة مزهود" عن زرع عنصر التشويق بين صفحة و أخرى، و الهدف من زرع عنصر التشويق، هو دفع الملل و السأم من نفس القارئ و جعله يتابع معها حوادث الرواية بكل شغف.

ب- مستويات اللغة السردية:

تعتبر اللغة السردية الوعاء الذي يحتوي رؤي الكاتب و أطروحاته المباشرة و غير المباشرة ، و تتشكل أساليب اللغة وفقا لهذين النوعين، و لأن العلاقة بين السرد و التشكيل اللغوي علاقة متينة، فإن أساليب التشكيل اللغوي تتعدد بتعدد أساليب السرد، و في رواية " رحمة" تتشكل اللغة السردية في مستويين هما: السردية اللغوية المباشرة، و السردية اللغوية التجسيدية و هذين المستويين متداخلين، لا يشعر المتلقي بوجود انفصال بينهما، لأن كل مستوى منهما يتصل بما قبله و ما بعده من مستويات، بحيث ينتظم كلاهما في نسيج لغوي متكامل.

1. السردية اللغوية المباشرة:

تمثل السردية اللغوية المباشرة واحدة من المستويات اللغوية في الرواية، حيث يستخدمها الكاتب للتعبير عن تجربته الانسانية و رؤيته الفكرية، و هي لغة مباشرة بعيدة عن استخدام الألفاظ و التراكيب المجازية، تصف الواقع الأليم و الحياة اليومية للشخوص، و ما

يدور في أعماقها الداخلية، أو تصف المكان و ما فيه من ملامح و معالم، بلغة بسيطة سهلة مباشرة، و في مثل هذه الحالة تؤدي اللغة دورا إخباريا ناقلا للحدث فقط، بحيث يكون تصوير الشخصيات ليس باعتبارها هدفا جماليا، بل بوصفها أداة وسيلة تبليغية.[1]

تقول الكاتبة : «حضر الطبيب و معه ممرضة، وطلب من الجميع الخروج من الغرفة (...) فامتثلوا لنصائح الطبيب و خرجوا من الغرفة، جلسوا على أرائك مصفوفة في بهو المستشفى(...)»[2].

نلاحظ في هذا المقطع السردي أن اللغة تنحو إلى الشفافية المتناهية فهي لغة بسيطة، لا تعتمد في جاذبياتها على شعرية تكوين الجمل، هي لغة تحاول إيصال المعلومة السردية إلى متلقيها بأقصر الطرق الممكنة.

و توظف الروائية اللغة المباشرة ذات الوظيفة التبليغية الاخبارية في نقل الحدث حيث تقول: « أصوات قوية هادرة تقترب شيئا فشيئا تملأ الشوارع هديرا كأنما الطوفان مد بساطه على زقاقات المدينة الضيقة ... هرعت مي إلى النافذة تستطلع ما يحدث في الشارع من أصوات متعالية، كانوا شبابا و شيوخا و نساء و أطفالا يجتمعون و يسيرون في اتجاه مبنى الأمم المتحدة أسرعت علياء تستفسر مي عن الذي يحدث فأخبرتها أنها مسيرة تدعوا لحماية حقوق الإنسان في غزة»[3].

تنطلق الروائية في تعاملها مع اللغة في هذا المقتطف السردي من بعد واقعي ترى اللغة تعبيرا مباشرا عن الواقع الذي تعيشه غزة، لغة تبليغية، اخبارية، و تواصلية، تكاد تخلو من البعد الجمالي الذي يقوم على الإيحاء و التخيل، باستثناء بعض الصور البلاغية البسيطة في تكوينها الخيالي القائم على التشبيه نحو: تملأ الشوارع هديرا كأنما الطوفان.

---

[1]– عبد الرحيم حمدان: اللغة في رواية " تجليات الروح" للكاتب محمد نصار، مجلة الجامعة الاسلامية (سلسلة الدراسات الانسانية)، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، جويلية 2008م، ص116.

[2]–نجاة مزهود: رحمة، ص 13.

[3]– المصدر نفسه، ص 129.

أ- السردية اللغوية التجسيدية:

يقصد باللغة السردية التجسيدية، اللغة التي تعتمد على التصوير الفني و استخدام الألفاظ و الرموز الموحية المتعددة الدلالات، و هي اللغة النابضة بالإيقاع و التلوين البياني و البديعي يعتمد عليها الكاتب في البناء السردي لروايته.[1]

و إذا تأملنا المظهر اللغوي في هذا المستوى، نجده يتجلى لنا في الرواية من مستويين اثنين: أحدهما مستوى بنية الجملة الواحدة، و الآخر مستوى الفقرة بكاملها.

و من أمثلة المستوى اللغوي الأول (بنية الجملة الواحدة) نجد الجمل الآتية.

* " على إيقاع عودة موسيقى المطر بتبادل دوره مع حبات الثلج(...)"[2].
* " و بقلبها توزعت الفرحة شمسا شملت بضوئها كل الكون"[3].
* " هو الليل يلقي بخيوط سكينته ليهرع كل متعب إلى مكمنه (...)"[4].
* " كانت كالنسمة لا يسمع منها سوى الكلام الطيب"[5].
* " الحزن يأكل قلبي يا زهرة"[6].
* " لحن الحياة يدغدغ الأحلام"[7].

أدت اللغة في هذه العبارات دورا متميزا تجلى في انتقاء المفردة العامرة بالإيحاء و الجمل التصويرية الوصفية، و التراكيب المجازية، و في استخدام اللفظة في غير ما وضعت له أصلا استخداما استعاريا " إيقاع عودة موسيقى المطر" توزعت الفرحة شمسا" " الليل يلقى بخيوط سكينته"، " كانت كالنسمة"، " الحزن يأكل قلبي"، " دغدغة لحن الحياة للأحلام"، هذه التعابير الفنية أسهمت في تشكيل جمل مكثفة، و لكون الجملة هي أصغر

---

[1]- عبد الرحيم حمدان: اللغة في رواية تحليلات الروح لـ: محمد مختار، ص 19.

[2]- نجاة مزهود: رحمة، ص 44.

[3]- المصدر نفسه، ص 67.

[4]- المصدر نفسه، ص 2.

[5]- المصدر نفسه، ص 96.

[6]-المصدر نفسه، ص 102.

[7]- المصدر نفسه، ص 95.

مقطع في النص ، فقد اشتغلت الروائية على تنويعات مختلفة لهذه الجمل و العبارات التي تستند على إيقاع الكلمة، لتؤسس إيقاع الجملة.

و من يراجع رواية " رحمة" يلاحظ قدرة الكاتبة على استخدام اللغة بطاقاتها اللفظية و الإيحائية لتعطي مدلولات تتلاءم مع الحدث الروائي، فابتداء المقاطع السالفة الذكر بالجمل الإسمية، فيه قصيدة فالجمل الاسمية تكون في الغالب ساكنة الدلالة، تثبت الحالة القائمة في الواقع.

أما المظهر اللغوي المتمثل في الفقرة بكاملها، فإنه يهدف إلى رسم صور فنية جمالية يتداخل فيه السرد بالتشكيل البياني، و كأن الفقرة لم تكتب بالقلم، بل بريشة فنان، و إذا تأملنا لغة كثير من مقاطع الرواية، نجدها تميل إلى الطابع الوصفي، الذي يستعين بالمجاز الاستعاري بشكل مكثف، مما يقترب بها من عالم الشعر، إنها تصف الفضاء الروائي و الأحداث و الشخصيات، و تجسد الحالات النفسية، و يمكن أن نمثل لذلك بقول الروائية: « جاء الصباح ليكشف الغطاء عن وجه الأرض، فيظهر الدم المسفوك بلا رحمة، يسيل كالأنهار في كل زاوية في غزة، اليوم الأول و اليوم الثاني ظهرت فيه المواجع أكثر، قنابل مسكوبة كالمطر، لا تفرق بين صغير أو كبير، بين حجر أو شجر، بين حي أو جماد(...) تواصل القصف بلا هوادة كأنها لعبة مثيرة لا يحسنها سوى طرف واحد و الطرف الآخر يتلقى ضربات يسقط و يقوم(...) لا جدوى الرصاص المسكوب طوفان يقتلع البيوت و الأشجار(...) لم يرحموا الفراشات التي ظلت تحلق قرب النار(...) سكنت غزة بأهلها تترنح بين موت و جريح، امتلأت الشوارع و المستشفيات بالقتلى و الجرحى، و امتلأت القلوب تحديا على الحياة...»[1].

وفّقت الروائية في هذه الفقرة السردية في بناء الجمل التعبيرية بناء قائما على التناوب بين الجمل القصيرة و الجمل الطويلة التي تتوافق مع الرؤية الانسانية التي تريد أن تنقلها و المشاعر و الأحاسيس التي ترغب بتجسيدها، بغية إحداث المشاركة الوجدانية مع القارئ

[1]–نجاة مزهود: رحمة، ص 145.

و جعله يعيش أحداث العدوان الصهيوني على غزة كأنها أمامه، فيتعاطف مع هذه المدينة و أهلها.

إذن فاللغة الشعرية تتناغم مع نفسية القارئ، و هي الأقرب إلى وجدانه، لما لها من قوة نفاذ تحريضية في التأثير في عواطفهم، و اثارة مشاعرهم، و لقد اعتمدت "نجاة مزهود" في سردها في الفقرة السابقة على الجمل الفعلية التي يبرز فيها الفعل المضارع واضحا نحو الأفعال الآتية: (يكشف، يسيل، يتلقى ، يسقط ، لم يرحموا)، الأمر الذي يجعل للجمل الفعلية دورا مهما في تحريك مجمل المشهد الروائي، و إثارة نوع من الحركة المساعدة على تجسيد الفكرة الروائية و تماسكها إلى جانب ذلك اعتمدت على تقنية اسقاط حروف العطف (و ، ك ب)، و ما يتولد عن هذه التقنية من ايقاع متسارع، و انسياب تعبيري، و هو أسلوب لغوي يتوازى و الجو المتوتر، المشحون بالخوف، و القلق، و الاضطراب، الذي يعيشه الشعب في غزة في ظل الاحتلال.

و في مقطع سردي آخر تقول: «خرجت غزة من الحرب و كأنها ولدت من جديد (...)، ولدت من رحم المعاناة. و حكاية التاريخ و ورحى الأيام (...)، ولدت من تحت الركام و عبق الأزهار، ولدت لتردد سر الحياة، استشهاد واحد هو ميلاد المئات(...) ولدت لتغزل من الشمس وشاحا للانتصار، رغم الدمار و الدم و الدموع قامت لتصنع دفئا للحرية...»[1]

إذا تأملنا هذه الفقرة نجد أن الروائية تحتفي بلغتها احتفاء بالغا بدءً من اختيار اللفظة الموحية بالدلالات، و بناء الجمل السردية بناء مكثفا، الأمر الذي جعل لأسلوبها تميزا واضحا يقوم على الدقة و السلاسة.

و في هذا المقطع نلحظ ستة لوحات فنية مؤسسة على الصور التشبيهية و الاستعارية التي تجمع أطرافها بين المادي و المعنوي (خرجت غزة من الحرب و كأنها ولدت من جديد، ولدت من رحم المعاناة، ولدت من تحت الركام و عبق الأزهار، ولدت لتردد

[1]– نجاة مزهود: رحمة، ص151.

سر الحياة، ولدت لتغزل من الشمس وشاحا، ...لتصنع دفئا للحرية)، هذه اللوحات متجانسة متشابكة يلفها وشاح واحد و هو تصوير حالة غزة بعد الحرب.

و لقد وظفت الكاتبة أدوات التشكيل الصوتي و بخاصة أصوات الراء و النون في الفقرتين السرديتين السابقتين، محدثة بذلك تناغما إيقاعيا يعكس الحالة النفسية للروائية.

فحرف الراء – هذا الحرف القوي المرتعش – قد جسد بطبيعته و حضوره و تكراره حركة ارتعاش النفس الداخلي و قلقها و فزعها، و حركة المشاعر الغاضبة على المحتلين و ما ينبعث من هذه الأصوات من نغمات الحزن، و الأسى، و الخوف من هذه المآسي و الجرائم التي ارتكبت على مرآى المواطنين و مسامعهم (ضربات ،رصاص، جريح)، كما أن صوت الصاد و هو من الأصوات ذات الصفير يجسد صوت الرصاص المنبعث من كل جهة و ذوي القنابل و صدى ذلك كله في نفس المتلقي ووقعه في وجدانه.

2- لغة الوصف:

ارتبطت الرواية العربية ارتباطا وثيقا بالوصف حيث أصبح لصيقا بالعمل الروائي و ظل عاملا من بنائها، إلا أن البنية الحديثة للرواية جعلت المبدعين و النقاد يعيدون النظر في هذه الآلية و ينظرون إلى الوصف بأنه تابع للسرد، فاختلفت المواقف في ذلك.[1]

حيث يرى جيرار جينات أنه « لا وجود لفعل منزه كلية عن الصدى الوصفي لذا نستطيع أن نقول بأن الوصف أكثر لزوما للنص من السرد، إلى طبيعة العلاقة التي توحد بين وظيفتي الوصف و السرد بيد أننا لا نكاد نلقاه أبدا في حالة مستقرة، إن السرد لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف » [2].

ومعنى هذا أن الوصف يمكنه أن يحمل دلالات تفوق أحيانا السرد في حد ذاته و يقوم

[1]– ينظر مباركة كمال: بنية الفضاء الروائي في رواية رحمة لنجاة مزهود، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، جامعة المسيلة، الجزائر، كلية الآداب و اللغات قسم اللغة و الأدب العربي، 2014/2013م، ص 77.

[2]– جيرار جانيت و آخرون : طرائق تحليل السرد الأدبي . تج : بن عيسى بوحمالة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب الرباط، المغرب، ط2، 1992م، ص 76 .

الوصف بدور حيوي بالغ الأهمية في بناء النص السردي ، و هذا ما يجعل التواصل مع اللغة أمر حتمي لأنها تجمع بين الموصوف و المعنى[1].

و أول ما يطالعنا في الرواية وصف الكاتبة للأماكن ،إذ اعتمدت في نقل فضاء هذه الأمكنة على لغة التصنيف، تقول « جلس إلى الطاولة بالقرب منها في تلك الساعة رجلان و امرأة تبدو عليهم ملامح الأدباء ، طلبوا الأكل وراحوا يتناقشون و يتناولون الطعام كما يفعل أبناء الأمراء ، توقفت مي عن الأكل وتجمدت» [2].

فنجدها هنا تنقل لنا في هذا المقطع الوصف داخل السرد، وتذكر لنا أوصاف و حالة الجالسين في المطعم و تعطيهم دلالات من خلال ملامحهم وهيئتهم الأدبية .

وبرجوعنا إلى الأشياء الموصوفة التي شملت المدينة و نعتت بها نجد هذه الألفاظ (الجو بارد، مدّ الصيف بخيوطه الساخنة تلهب الأجساد، يلهثون من كثرة الحر)، فالروائية تحدد لنا في هذه الجمل دلالة واحدة وهي الأجواء الغير مريحة التي تستدعي الانتباه.

ونجد الوصف يتخذ شكلا آخر غير الوصف التصنيفي في مقاطع أخرى، حيث يكون انعكاس للذات ، و يسمى الوصف التعبيري و هو :« الوصف الذي يصور الأشياء من خلال إحساس المرء بها »[3]، تقول الروائية : « تسير الحافلة و تتهادى في المطبات و بعض الحفر التي غمرتها المياه فجعلت منها بركا صغيرة ، توقفت الحافلة لخلل أصابها خرج السائق يريد اصلاحها، و مكث طويلا(...) صار الوقت يركض و الحافلة بلا حراك فنزل بعض الركاب و اختاروا إكمال طريقهم إلى الشغل »[4].

إذا لاحظنا المعاني المقصودة في هذا المقطع، نجد الأشياء تأخذ دلالة مختلفة فالطريق تعبر عن مسيرة "مي" و العراقيل التي صادفتها تحت برك الماء، أما المطر في حد ذاته فهو مصدر الرحمة .

---

[1]– مباركة كمال : بنية الفضاء الروائي في رواية رحمة لنجاة مزهود ، ص77 .

[2]– نجاة مزهود: رحمة ، ص89 .

[3]– محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، (د.ط) ،2005م، ص71 .

[4]– نجاة مزهود : رحمة ، ص74 .

و إذ ما انتقلنا إلى وصف الشخصيات نلاحظ أن الكاتبة تحاول أن ترسم بعض ملامح الشخصيات الروائية، وغالبا ما يكون هذا الوصف سريعا، فمثلا أتت شخصية "مي" في ثنايا السرد، باعتبارها المحرك الرئيسي للأحداث، ذلك أن كل الأشياء تنطلق منها و إليها وقد ارتبط الوصف مرات بوصف شكلها «وقفت أمام المرآة عدة مرات، وكانت البدلة الزرقاء القاتمة و الخمار بلون السماء يزيدان في رقتها و جمالها حملت حقيبتها و لبست حذائها ولم تبرح استعراضها امام المرأة حتى وصلت زهرة تستعجلها(...) تبدين كسندريلا في حفلت رؤية الأمير ».[1]

في هذا المقطع جاء الوصف مصحوبا بالحكي، و استطاع أن يحدد لنا ملامح مي بدقة جعلتنا نتصورها أمامنا.

و ارتبط مرات أخرى بوصف حالتها النفسية «كان طارق يتناول فطوره فلاحظ ذهولا على وجه مي (...) طارق يدرك أن مي ليست على ما يرام و أنها في قلب الوجع...»[2]

و من بين الشخصيات التي وصفتها أيضا نجد «ذلك الذي شبه لك بسعيد هو الأديب صابر أمين يدرس الأدب العربي في الجامعة ، لديه العديد من الكتب الأدبية (...) أما تلك السيدة فهي شاعرة معروفة (...) و ذلك الرجل الطويل إلى يساره هو أستاذ علم النفس بالجامعة التي درسنا فيها، ألا تذكرينه » [3]

نلاحظ من خلال هذا المقطع أنّ الوصف هنا ما هو إلا امتداد لدلالة الحياة الثقافية التي كانت غالبة هناك.

و إذا ما عرجنا إلى وصف الطبيعة نجدها تولي عناية كبيرة بها، فقد أظهرت تكثيفا لغويا أثناء الوصف عن طريق رسم الصور الوصفية، ولقد أخد وصف الطبيعة حيزا لابأس به من التوظيف في رواية " رحمة "، ذلك أن الطبيعة رمز للخصب و النماء، كما تحيل إلى جانب من الرومانسية التي تظل حاضرة في جل النصوص الروائية، تقول : «كان السماء

[1]– نجاة مزهود: رحمة، ص 181.

[2]– المصدر نفسه، ص 21 .

[3]– المصدر نفسه، ص52.

يلوح بنسماته الصيفية الحارة (...) و كان صابر ومي يجلسان في النادي يتبادلان أطراف الحديث، و يشربان عصير الفراولة المنعش ....»[1] .

ففي هذا المقطع تصور لنا الكاتبة مشهدا عاطفيا، زاد حدة رومنسيته شيم المساء الصيفي، حيث صابر و مي يتبادلان الحديث في النادي .

أما في قولها : «هو الليل يلتقي بخيوط سكينته ليهرع إلى ممكنه (...) لا تزال السماء ملبدة الغيوم و المطر بين هدوء تارة و نزول تارة أخرى »[2] .

نلاحظ هنا أن الروائية استعانت بمظاهر الطبيعة و موصوفاتها للإحالة على شيء من النشاط و الحركة، فالمطر رمز للخصب و النماء، و انقطاعه تارة ونزله تارة اخرى يوحي بالنشاط و الحيوية ورفض الثبات.

و إذا انتقلنا إلى وصف الفصول وجدناها تجعلها مقدمات استفتاحية للحدث، فإن كان الحدث مفرحا وصفت جوا سعيدا و العكس، و قد كان وصف فصل الربيع و الخريف قليل مقارنة بالشتاء و الصيف تقول: « و نشرت الشمس أشعتها الدافئة في أفاق السماء تنساب على الجدر و البيوت و الشوارع، و هي تُداعب الأشجار و تراقص الأزهار معلنة عن ميلاد أول أيام الربيع...»[3].

لقد أرادت الروائية " نجاة مزهود " أن تستشعر القارئ جمال المكان، و هو مكان ذُكر بلغة دقيقة موحية بالجمال و السعادة .

و نجد فصل الشتاء الأكثر حضورا في الرواية و هذا لما يحمله من دلالات عميقة تعكس الأحزان و التقلبات التي يعيشها شخوص الرواية، تقول أيضا : « فلم تجرؤ على عبور الشارع ... السماء ملبدة بالغيوم و الجو بارد في أول أيام الشتاء».[4]

---

[1]- نجاة مزهود: رحمة، ص 109.

[2]- المصدر نفسه، ص72.

[3]- المصدر نفسه، ص 81.

[4]- المصدر نفسه، ص 26.

3- لغة الحوار:

يشكل الحوار أساسا قويا من أسس البناء الروائي في رواية " رحمة"، فبمؤازرة السرد و الوصف اتكأت الروائية على الحوار في صوغ نصها الروائي، و على الرغم من أن السرد و الوصف يشغلنا الحيز الأكبر عادة في الرواية، فإن رواية "رحمة" اعتمدت على الحوار اعتمادا رئيسيا، و قد أتي الحوار بنوعيه: "الخارجي Dialogue "و "الداخلي monologue" في "رحمة " دورا مهما و عميقا في إضفاء الحيوية على النص السردي، إذ يكشف الحوار ما تتفوه به الشخصيات من أقوال تتضح بها مواقفها و آراؤها إتجاه الأحداث التي تجري حولها و في الوقت ذاته يشي تلفظ الشخصية لما يجري في داخلها من مشاعر و أحوال نفسية مختلفة، كما يوحي بما يكتنفها من تلاؤم أو تناقض بين الداخل و الخرج.

أ- الحوار الخارجي:

ففي الحوار الخارجي تتكلم الشخصيات، و من خلال حوارها تتكشف للمتلقي مواقفها الروائية، و بنيتها الفكرية و مكانتها الاجتماعية و يمكن أن نمثل لذلك بالحوار الذي دار بين علياء و مي : تقول الساردة :

«(...) و قالت و هي تضرب كفا بكف :

- قصفو غزة يامي

قامت مي من فراشها مذعورة و قالت :

- متى يا علياء؟

الآن يا مي تابعت الأخبار لتوي عبر القنوات الفضائية

قالت:

- حصار و قصف أن ضمير العالم؟ أين إنسانية الانسان؟
- تسأليني يا مي، منذ زمن بعيد اختفت انسانية الإنسان إلا من رحم الله، و صارت الأرض مرتعا للحروب و الفوضى و الفساد»[1].

[1]- نجاة مزهود: رحمة، ص143.

إن مثل هذا الحوار بما يتضمنه من نقد لاذع للوضع الذي يعيشه أبناء الشعب الفلسطيني، يكشف بشكل جلي الأحداث الحاصلة في غزة، و وجهة نظر شخصيات الرواية لهذه الأحداث، و بتميز هذا الحوار في هذا المقتطف بالإيجاز بعيدا عن الحشو و الاستطراد تُؤازرُهُ في ذلك أساليب انشائية طلبية نحو حروف الاستفهام:(متى، كيف، أين) التي جسدت أحاسيس الشخصية، و دهشتها و استغرابها، فأدت مهمتها في تعميق الدلالة مع تحريك ذهن المتلقي.

و في حوار خارجي آخر نجد الحوار الذي دار بين مي و الأستاذ صابر

« أخرج صابر من محفظته كيسا جميلا و سلمه لمي قائلا : ابتسمي ليصبح الخريف ربيعا و العتمة نورا، و الليل المظلم صبحا مشرقا ابتسمي فابتسامتك يا مي تجلب السعادة بقلبي.

أمسكت الكيس و فتحته فوجدته زجاجة عطر فتحتها تسلسل العطر ينشر أريجه في المكان شممته و تنفست بعمق و قالت:

- سأبتسم لأنك قمر أضاء دروب حياتي، ساعدتني فتجاوزت الأحزان (...)، أعرف أن بداخلك حزنا و أن فرحتي بك منقوصة، لكني سأكون شمسك التي لا تغيب ما أجمل الأمل يا صابر يطبع حياتنا، و ما أصدق التفاؤل نحمله سراجا يضيء أنفسنا.

وضع صابر يديه على وجهه كأنما يمسح عنه تعب السنين و قال :

- ما أقسى الحياة يا مي، أريد أن أركض هربا منها ...»[1].

بدت اللغة في هذا المقطع الحواري فصيحة، واضحة في نسيجها و صورها، بسيطة في ألوانها، لغة جسدت حالة كل من "مي" و الأستاذ "صابر" أثناء فراقهما، و لا ريب أن حضور السرد و تخلله الحوار بطريقة فنية قد كسر رتابة الحوار، و أسهم مع بعض العناصر الأخرى من أساليب إنشائية طلبية كالأمر(ابتسمي)، و أساليب إنشائية غير طلبية كالتعجب (ما أجمل الأمل، ما أصدق التفاؤل، ما أقصى الحياة)، و عبارات موحية (سأكون

[1]– نجاة مزهود: رحمة، ص 155–165.

شمسك التي لا تغيب، سأبتسم لأنك قمر)، في إضفاء جو من الحيوية على المشهد الحواري و أحداثه و شخوصه.

و نجد أيضا الحوار الهاتفي الذي دار بين مي و الأستاذ صابر.

« ألو آنسة مي صباح الخير، كنت على يقين أنك ستتصلين

تجمدت مكانها و بقي هو يتكلم معلنا عن احترامه و تقديره لها (...)

ألو هل تسمعينني يا مي، ما بك صامتة؟

استجمعت قواها (...) و قالت :

- صباح الخير أستاذ صابر، سررت بمعرفتك، لكن كيف عرفت رقم هاتفي، و أن إسمي مي أنا لم أتصل بك من قبل»[1].

نلاحظ في هذا المقطع الحواري، أن الروائية رمزت إلى التآلف و المحبة بين شخصيات الرواية، و فكانت لغتها بسيطة و واضحة.

ب- الحوار الداخلي :

في هذا اللون من الحوار تقيم الشخصية حوارا مع نفسها عبر أسئلة تعكس موقفها اتجاه ما يجري، و يقوم الحوار الداخلي بدور كبير في كشف أغوار الشخصية و تحليل سلوكها النفسي.

و إذا ما رجعنا صيغ الحوار في رواية رحمة نجد أن الروائية لم تتوسع كثيرا في استخدام هذه التقنية بشكل لافت.

و يتجلى لنا الحوار الداخلي في قول الروائية على لسان" صفية "عند جلوسها مع أخيها "مجيد" بعد أن رجع من السفر: « ابتسمت فرحا و هي تعلق على كلام أخيها داخل نفسها و تقول لو كنت تحب مثل هذه الجلسة لما سافرت و تركتنا نغرق في أوحال الأحزان»[2]، و في قول المعلمة " نورة " و هي نادمة و تأنيب الضمير يتآكلها قالت تحدث نفسها:« أولادي لا يسمعون كلامي و مع ذلك أرفق بهم، فما بالي قسوت على أشرف

[1]- نجاة مزهود: رحمة، ص 60-61.

[2]- المصدر نفسه، ص 39.

و هو الذكي المتفوق علي أن أذهب إليه عند الآنسة مي، و أحضره ليكمل درسه سأقول له معذرة بطريقة أخرى»[1].

لقد عملت لغة الحوار الداخلي في كلا الحوارين على كشف و تعرية ما يسطع في الأعماق البشرية للشخصية الروائية من سمات اللوم و التأنيب الذي بداخلهم.

أما في قول الروائية « طال صمتها و هي واقفة تأنب نفسها على ما نطقت به شفتاها كيف تناست أن أعظم سقف هو الوالدين كيف طمعت في سقف آخر غيرهما ، كيف لم تنتبه لزلة لسانها تلك... تنفست بعمق و في نفسها تحدٍّ لهذه الأحزان العالقة في صدرها كشوكة أدمت قلبها الطري: لا يجب أن أبقى حزينة كل حياتي، هذه الأقدار ليست بأدينا و الموت سيشملنا جميعا»[2].

نلاحظ في هذا المقطع ميل الروائية إلى الاقتصاد في اللغة و تمثل ذلك في قصر الجمل، و الإيجاز في العبارات، و احتشاد الحوار الداخلي بالتساؤلات (كيف)، و قد جاء هذا كله متناسقا مع حركة النفس و إيقاعها المتسارع، و هي ترصد واقع مي الصعب الذي تعانيه.

[1]– نجاة مزهود، ص50.

[2]– المصدر نفسه، ص33.

خاتمة

خاتمة

في ختام بحثنا الموسوم بـ " الصورة الفنية في رواية رحمة مقاربة أسلوبية " يمكن أن نسجل مجموعة من الاستنتاجات المتوصل إليها و هي كالآتي:

- حظيت الصورة باهتمام بالغ من طرف النقاد العرب القدامى والمحدثين و الغربين أيضا حيث لم يتفقوا حول اعطاء مفهوم دقيق لها، لكنهم جميعا يرون أن الجودة في العمل الأدبي لا تتحقق في غيابها فهي عنصر هام في عملية الإبداع الأدبي.
- أصبحت الصورة الفنية ذات قيمة وصفية، معرفية، عاطفية، أخرجت من حيز النقل المباشر، كما أنّها لم تعد مجرد تزخرف لفظي، و تعددت وظيفتها في الهدف الجمالي و القصد الشخصي.
- شغل التشبيه و الاستعارة حيزا مهما في بناء الصورة الفنية في رواية رحمة.
- شغل المكان حيزا مهما في تشكيل الصورة الفنية في رواية رحمة.
- تشمل رواية رحمة على رؤية الروائية لعدد من القضايا الأساسية منها: الهجرة التعاون، القضية الفلسطينية.
- تحتوي رواية رحمة على رموز كثيرة و متنوعة تقبل عدة تأويلات.
- تميزت لغة " نجاة مزهود " بالبساطة و الايحاء في الوقت نفسه.
- إن التشكيل اللغوي في هذه الرواية قائم على التنوع اللغوي، إذ احتفى الخطاب الروائي بكل الوسائل التعبيرية المتعددة المستويات من لغة سردية مباشرة، و لغة التجسيد في المقاطع السردية، و لغة التصوير في مقاطع الوصف و لغة التوتر و الألم و لغة الحوار بنوعيه (الداخلي و الخارجي).
- إن لغة الحور في رواية رحمة تميل إلى الإيحاء أحيانا، و إلى البساطة و العفوية أحيانا أخرى، و هي في كل حالاتها لا تبتعد عن لغة السرد كثيرا، و كانت تناسب مستويات الوعي، و الثقافة الاجتماعية و الفكرية للشخصيات .

قائمة
المصادر و المراجع

المصدر:

1 . نجاة مزهود: رحمة، دار الروائع للنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، ط1، 2012 م.

المعاجم العربية

1-البقاء أيوب الكوفي: الكليات معجم في المصطلحات و الفروق اللغوية. تح: عدنان درويش و محمد المضري، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط2، 1993 م.

2-أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية و تطورها، المجمع العلمي العملاق بغداد، العراق، د. ط،1983 م .

3-ابن دريد(أبو بكر محمد بن الحسين بن دريد): جمهرة اللغة، علق عليه و وضع حواشيه و فهارسه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 2005 م.

4-ابن فارس(أحمد ابن فارس بن زكريا القزويني الرازي أبو الحسين): مقايس اللغة تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط2 1979م.

5-ابن منظور: لسان العرب(محمد بن مكرم بن علي بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور)، ضبط نصه و علق حواشيه: رشيد القاضين، دار صبح للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2006م.

6-أحمد بن محمد بن علي الفيومي القرى: المصباح المنير، المكتبة العصرية، صيدا بيروت (د. ط)، 1996م .

7-مجد الدين محمد بن يعقوب الفبروز أبادي :القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة و النشر و التوزيع، ط 8، 1406هـ، 2005 م .

8-مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م .

9-محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح ضبط و تخريج و تعليق: مصطفى ديب الجفا، دار الهدى، عين مليلة الجزائر، ط4، 1990م.

المصادر والمراجع :

أ . العربية

1- إبراهيم نبيلة : نقد الرواية، النادي الأدبي الرياضي، ط1، 2006 م .

2- ابن خلدون: المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان ط1، 2009.

3- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1،(د. ط) 2001 م.

4- أبو علي محمد: مدخل إلى مفهوم الأدب الجماهيري المركز العاملي لدراسات و أبحاث الكتاب الأخضر، ط1، 1988م.

5- إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، (د.ت).

6- أحمد أبو المجد: الواضح في البلاغة و البيان و البديع، دار جرير للنشر و التوزيع عمان، الأردن، ط1، 2010 م.

7- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، دار المطبوعات، الكويت، (د. ط)،1968م.

8- أحمد الشايب: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1966 م.

9- بكري شيح أمين: البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، دار العلم للملايين لبنان بيروت، ط 2، 1984م

10- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغة عند العرب، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، ط3، 1992م.

11- الجاحظ(أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب بن فزارة الليثي الكناني البصري): الحيوان تح: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان (د.ط)،1996م.

12- الجاحظ: البيان و التبين، تح، عبد السلام محمد هارون. مكتبة الخفاجي، القاهرة مصر، ط7، 1998م.

13- حازم القرطجاني: منهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، (د.ط)، 1966م.

14- حنان محمد موسى حمودة : المكانية و بنية الشعر المعاصر " أحمد عبد المعطي " نموذجا، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط2، 2006 م.

15- دهمان أحمد: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار طلاس للنشر و التوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1986م.

16- الرماني، الخطابي، عبد القاهر الجرجاني: ثلاث رسائل في اعجاز القرآن تح : محمد خلف الله، محمد زغلول، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1976م.

17- الشريف حبيلة : بنية الخطاب الروائية " دراسة في روايات نجيب الكيلاني"، عالم الكتب الحديث، اربد، عمان، ط3، 2010 م.

18- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه و اجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1 1998م.

19- عاطف فضل محمد: البلاغة العربية، دار السيرة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن ط1، 2011 م.

20- عباس إحسان: فن الشعر، دار الثقافة، لبنان، بيروت، ط3، (د.ت).

21- عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر ط3، (د.ت).

22- عبد العزير عتيق:علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 2009م.

23- عبد القادر القط: الإتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية لبنان، بيروت، ط 3، 1978م.

24- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح : أبو الفهد محمود محمد شاكر. مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط 3، (د.ت).

25- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: هنري ريتر، مطبعة الأوقاف، القاهرة مصر، ط2، 1951 م.

26- عبد القاهر عبد الجليل : الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2000م.

27- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د. ط) 1963م.

28- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية دار العودة و الثقافة، لبنان، بيروت، ط 3، 1981 م.

29- علي علي الصبح: الصورة الأدبية تاريخ و نقد، دار إحياء الكتب العربية القاهرة مصر، ط1،(د. ت).

30- علي فراجي: محاضرات و تطبيقات في علم البيان سنة أولى جامعي، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، (د ط)، 2010 م.

31- عهود عبد الواحد العكيلي: الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010م.

32- فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية مكتبة الأدب القاهرة مصر، ط 2، 2005 م.

33- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى. مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر ط3، 1978م.

34- القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، شرح و تعليق و تنقيح: محمد عبد المنعم خفاجي. دار الجبل، بيروت، لبنان، (د .ط) 1993 م.

35- محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث اربد الأردن، ط1، 2011م.

36- محمد زكي العشماوي : الرؤية المعاصرة في الأدب و النقد، دار النهضة العربية القاهرة، مصر، ط2، (د. ت).

37- محمد عبد المطلب : البلاغة الأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان القاهرة، مصر، ط1، 1994م.

38- محمد عزام : شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا (د.ط) 2005م.

39- محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط 1، 1989 م.

40- محمد علي كندي: الرمز و القناع في الشعر الحديث السياب و نازك البياتي، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2003 م.

41- محمد علي هدية: المستدرك على الصحيحين، دار الكتب العلمية، لبنان ، بيروت ط1، 1990م.

42- محمد كريم الكواز: علم الأسلوب مفاهيم و تطبيقات، جامعة السابع من أبريل، ليبيا ط1، 1426 هـ.

43- محمد منذوو: الأدب و مذاهبه دار النهضة للطباعة و النشر، القاهرة، مصر (د. ط)،1970م.

44- محمود الوالي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، ط1، 1990م.

45- مريم محمد المجمعي : نظرية الشعر عند الجاحظ ، دار مجدولاي للنشر و التوزيع عمان، الأردن ، ط1، 2010م.

46- مصطفى عبد الرحمن إبراهيم : في النقد الأدبي القديم عند العرب، دار مكة للطباعة و النشر، القاهرة ، مصر،(د.ط)،1997م.

47- منذر عياشي: الأسلوبية و تحليل الخطاب، مركز الانماء الحضاري، حلب ، سوريا ط1، 2002م.

48- موسى صالح بشرى: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، ط1، 1994 م.

49- هلال محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، لبنان، بيروت، ط 2،1987م.

50- وحيد صبحي: الصورة الفنية في شعر الطائفين بين الانفعال و الحس، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د. ط)، 1999م.

51- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1 2007م

52- يوسف أبو العدوس: التشبيه و الاستعارة(منظور المستأنف)، دار المعارف، القاهرة مصر، ط 1، 1960 م.

ب . المترجمة

1- بيار جيرو: الأسلوب و الأسلوبية، تج: منذر عياشي، مركز الانماء القومي، بيروت لبنان، ط1، (د . ت).

2- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تج: محمد المتولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986 م .

3- جيرار جينات و آخرون : طرائق تحليل السرد الأدبي، تج : بن عيسى بو حمالة منشورات اتحاد الكتاب العرب، الرباط، المغرب، ط2، 1992 م

4- رينيه ويلك واستن وارين : نظرية الأدب، تج : محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، (د.ط)، 1986 م.

5- سيسيل دي لويس : الصورة الشعرية. تج : أحمد ناصف الجنابي، دار الرشيد للنشر (د. ط)، 1982 م.

الرسائل الجامعية :

1- بلحسيني نصيرة: الصورة الفنية في القصة القرآنية، قصة سيدنا يوسف عليه السلام أنموذجا، رسالة، مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، الجزائر، كلية الآداب و العلوم الإنسانية و العلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية و آدابها، 2005-2006م .

2- بن حمو حكيمة: البنيات الأسلوبية و الدلالية في ديوان (لا شعر بعدك) للشاعر سليمان جودي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي، جامعة أبي بكر

القايد، تلمسان، الجزائر، كلية الآداب و العلوم الانسانية و الاجتماعية، في اللغة العربية و آدابها، 2011- 2012 م.

3- حسام تحسين ياسين سليمان: الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني عناصر التشكيل و الإبداع، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في اللغة و آدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2011م.

4- مباركة كمال : بنية الفضاء الروائي في رواية رحمة لنجاة مزهود، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، جامعة المسيلة، الجزائر، كلية الآداب و اللغات، قسم اللغة و الأدب العربي، 2013 - 2014 م.

5- محمد طول: الصورة الفنية في القرآن الكريم رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة بكر بلقايد تلمسان، كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية قسم اللغة العربية و آدابها، 1995 م.

6- نبيل قواس: سيجينات أبي فراس الحمداني دراسة أسلوبية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، كلية الآداب و اللغات، 2008-2009م.

المجلات :

1- عبد الرحيم حمدان: اللغة في رواية " تجليات الروح" للكاتب محمد نصار، مجلة الجامعة الاسلامية (سلسلة الدراسات الانسانية)، المجلد السادس عشر، العدد الثاني جويلية، 2008م.

المواقع الإلكترونية:

HTTP://AR.WIKIPIDIA.ORG //WIKI

ملحق

1- سيرة موجزة عن الكاتبة.
2- غلاف الرواية

سيرة موجزة عن الروائية:

الاسم : نجاة

اللقب: مزهود

العنوان: 23 شارع القدس مقابل إذاعة ميلة – ميلة 43000 الجزائر.

المؤهلات العلمية:

2- دراسات تطبيقية في علم النفس التربوي جامعة قسنطينة 2004 م.

3- شهادة الباكالوريا آداب 1997 م.

4- شهادة قانون الأعمال سنوات 1998 م – 2000 م جامعة قسنطينة.

5- شهادة تقنيات الإعلام الآلي 1994 م.

6- أدبية و روائية.

الخبرة العلمية:

- الكتابة في المجال الأدبي و العلمي و التربوي.
- الاهتمام بالبحث العلمي التربوي و خاصة علم النفس الطفل.
- الاهتمام بالكتابة القصصية و الروائية.
- الاهتمام بأدب الطفل.
- المشاركة في الملتقى الوطني للقراءات الأدبية سنة 2004 م بولاية المسيلة الجزائر.
- المشاركة في الأمسية الأدبية بمدينة الطاهير ولاية جيجل في 03 / 04 / 2013 م.

- المشاركة في الملتقى الوطني للأدب النسوي " رحلة حواء في عوالم الإبداع" ماي 2013 م و ماي 2014 م.
- الكتابة في العديد من الصحف الوطنية الجزائرية منها: النصر، الشعب، الراية النور الجديد و الحقائق و الجريدة العربية القدس العربي التي تصدر بلندن، و مجلة الفرسان الجزائرية.
- معاونة صحفية تخصص إجراء تحقيقات و حوارات بجريدة النور الجديد سنوات 2001 م إلى 2004 م.
- منتسبة حاليا لمجلة فكر الثقافة الصادرة بالرياض ولها فيها مقالات تربوية.
- رئيسة المكتب الولائي للرابطة الوطنية لأهل القلم منذ 2016م .

الإصدارات:

7-رحمة (رواية)، صدرت عن دار الروائع للنشر و التوزيع، سطيف، الجزائر 2012م.

8-رقص الدمى (قصص قصيرة)، عن دار البدر الساطع، العلمة، الجزائر 2013م.

9-ضوء و فراشات (ديوان)، عن دار البدر الساطع، العلمة، الجزائر، 2013م.

10-رقعة شطرنج (رواية)،عن دار البدر الساطع، العلمة، سطيف، الجزائر،2015م.

11-قصتان للأطفال، صادرتان عن دار النشر البدر الساطع بالعلمة، 2015م.

12-على أجنحة الشجون (ديوان)، عن دار المنتهى للطباعة و النشر و التوزيع سطيف الجزائر، 2015م.

شهادات التكريم:

13-شهادة فوز في المسابقة الرمضانية بالمرتبة الأولى في مجال القصة القصيرة جدا من مؤسسة القلم العربي 2014م.

14-شهادة تكريم في حقل الحوارات من مؤسسة ميديا للثقافة و الإعلام لسنة 2014م.

15-شهادة تكريم تقديرا لإبداعاتها بمؤسسة فكر الثقافة و الإعلام تخصص حوار لسنة 2015م.

16-شهادة تكريم من مؤسسة ميديا للثقافة و الإعلام لسنة 2015م في حقل الأدب.

17-شهادة تكريم من مديرية التربية لولاية ميلة بمناسبة يوم العلم سنة 2015م.

18-شهادة تكريم من رابطة القصة القصيرة جدا في سوريا لسنة 2016م.

مخطوطات:

1-رواية. 2- قصص أطفال. 3- كتاب حول التربية المدرسية.

غلاف الرواية

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمـــة ..... أ-ت

مدخـــــل: الأسلوب و الأسلوبية 6-15

أولا: مفهوم الأسلوب و الأسلوبية 6

أ- مفهوم الأسلوب 6

19- لغة 6

20- اصطلاحا 7

ب- مفهوم الأسلوبية 9

ثانيا: نشأة الأسلوبية و تطورها 10

ثالثا: علاقة الأسلوبية بالبلاغة 12

رابعا: مستويات التحليل الأسلوبي 14

* المستوى الصوتي 14

* المستوى الصرفي 14

* المستوى التركيبي 15

* المستوى الدلالي 15

الفصل الأول : الصورة الفنية أنماطها وظيفتها و اهميتها 18-39

أولا: مفهوم الصورة الفنية 18

1- لغة 18

2- اصطلاحا 19

2-1- مفهوم الصورة الفنية عند نقاد العرب القدامى 19

- عند الجاحظ 19
- عند قدامة بن جعفر 20
- عند عبد القاهر الجرجاني 20

- عند حازم القرطجاني 21

2-2- مفهوم الصورة الفنية عند النقاد العرب المحدثين 22

2-3- مفهوم الصورة الفنية عند النقاد الغربيين 24

ثانيا: إسهامات بعض المذاهب الأدبية في العصر الحديث في تكوين مفهوم الصورة الفنية 26

1- الكلاسيكية 26

2- الرومنسية 27

3- الرمزية 28

ثالثا: أنماط الصورة الفنية 29

أ- الصورة التشبيهية 29

- لغة 29
- اصطلاحا 29
- أركان التشبيه 30
- أقسام التشبيه 31

21- التشبيه البليغ 31

22- التشبيه الضمني 31

23- التشبيه التمثيلي 32

24- التشبيه المقلوب 32

ب- الصورة الاستعارية 32

- أقسام الاستعارة 34

25- الاستعارة التصريحية 34

26- الاستعارة المكنية 34

ت- الصورة الكنائية 34

- أقسام الكناية 35

27- كناية عن صفة 35
28- كناية عن موصوف 36
29- كناية عن نسبة 36
رابعا: وظيفة الصورة الفنية 37
خامسا: أهمية الصورة الفنية في العمل الأدبي 39
الفصل الثاني: عناصر تشكيل الصورة الفنية في رواية رحمة 44-68
أولا : ملخص الرواية 44
ثانيا: عناصر تشكيل الصورة الفنية في رواية رحمة 47
أ- التشكيل البياني 47
1- صورة الطبيعة 47
2- صورة الحزن و الألم 48
3- صورة الفرح و الأمل 50
30- أهم الفضاءات الفاعلة في رواية رحمة و دلالاتها 52
1- المستشفى 52
2- الحديقة 53
3- السجن 53
4- الجامعة 54
5- القرية 54
6- المدينة 55
ب- التشكيل اللغوي 56
1- لغة السرد 57
أ- الصيغ السردية و السارد 57
ب- مستويات اللغة السردية 59
2- لغة الوصف 64

3- لغة الحوار 68
خـــاتـــمـــة 73
قائمة المصادر و المراجع 75
ملحق
سيرة موجزة عن الروائية 83
غلاف الرواية 86
فهرس الموضوعات .....

ملخص باللغة العربية

الملخص:

تعد الصورة الفنية واحدة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الأدباء في كتاباتهم إذ ارتبطت بالنص الأدبي على نوعيه (شعر، نثر)، و أصبحت عنصرا مشكلا له، و ربما ما يلفت الانتباه أكثر هو التنوع في توظيفها على مستوى النص السردي من قبل المبدعين، مما انعكس ايجابا على الشكل المعماري للرواية، ليجعل منها شكلا يفيض حيوية و جمالا و رونقا، و هذا ما دفعنا إلى محاولة اكتشافها، خاصة بعد أن وقع اهتمامنا على رواية "رحمة" لنجاة مزهود، فجاء عنوان الدراسة كالآتي: الصورة الفنية في رواية رحمة مقاربة أسلوبية.

تحدثنا في المدخل بشكل مختصر عن الأسلوب و الأسلوبية ثم تلاه الحديث حول المفهوم اللغوي و الاصطلاحي للصورة الفنية و ذكر أنماطها و وظيفتها و أهميتها في الفصل الأول، أما الفصل الثاني فقد تناولنا فيه عناصر تشكيل الصورة الفنية في الرواية من تشكيل بياني الذي درسنا فيه الصور الفنية الموجودة في الرواية مع شرحها ثم ذكرنا أهم الفضاءات الفاعلة في الرواية مع دلالتها و إلى ما ترمز؟ و تشكيل لغوي تناولنا فيه لغة السرد و الوصف و الحوار في الرواية، و أنهينا البحث بخاتمة ذكرنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

ملخص باللغة الأجنبية

Résumé :

L’image artistique est l’un des outils principaux utilisés par les écrivains dans leurs ouvrages, elle est associée au texte littéraire que ce soit (poésie ou prose), et elle en est devenue composant, et peut-être ce qui attire plus d’attention est la diversité en matière de son emploi au niveau du texte narratif par les écrivains, ce qui reflète positivement sur la forme architecturale du roman, en fait une forme débordante de vitalité et de beauté et d’élégance, ce qui nous a incité à essayer de détecter, notamment après avoir été attiré par le roman « Rahma » de Nadjet MEZHOUD, le titre de l’étude est comme suit : l’image artistique dans le roman de « Rahma » approche stylistique.

Nous avons parlé dans la préface succinctement du style et de la stylistique, suivie par le concept linguistique et terminologique de l’image artistique et puis nous avons cité ses types, fonctions et son importance dans le premier chapitre, dans le deuxième chapitre, nous avons traité des éléments de la formation de l’image artistique dans le roman, de formation rhétorique, et nous avons étudié les images artistiques du roman avec explication et ensuite nous avons mentionné les espaces actifs dans le roman avec leur signification et ce qu’elles signifient ? Et la formation linguistique ou nous avons traité de la narration, de description et du dialogue dans la langue du roman, et nous avons terminé la recherche par une conclusion ou nous avons mentionné les résultats obtenus les plus importants.