الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المركز الجامعي صالحي أحمد النعامة

معهد الآداب واللغات **قسم اللغة العربية وآدابها**

تخصص: نقد أدبي حديث ومعاصر

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

موسومة بعنوان

الصورة الفنية في الرواية الجزائرية

" رواية الأسود يليق بك " لأحلام مستغانمي

إعداد الطالبة:

– بونوة نورية

إشراف الأستاذة:

– د. صباح لخضاري

السنة الجامعية: 2018 / 2019

الإهداء

إلى والديّ الحبيبين
اللذين أكرماني بعظيم دعواتهما الخالدة

إلى إخواني وأخواتي
أصحاب الفضل والخير والعطاء

وإلى كل من تمنى لي النجاح والتوفيق من قريب وبعيد.

شكر وعرفان

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالّحات.

أتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى أستاذتي الفاضلة الدكتورة "صباح لخضاري" على مساعدتها في إنجاز هذا العمل وعلى جميل صبرها وجهودها، ونصائحها الصائبة، وأسال الله أن يجازيها عني خيرا، وأن يجعلها ذخرا لأهل العلم والمعرفة.

والشكر موصول إلى أساتذتي الفاضلين من لجنة المناقشة الذين وافقوا على قراءة هذا البحث وتقييمه، فللعلم أناس يقدرون معناه لذا وجب مني كل الشكر والتقدير.

وإلى كل من قدّم لي يد المساعدة أثناء إنجازي لهذه المذكرة عظيم شكري وامتناني.

المقـــدمة

المقدّمة

الصورة الفنية هي أساس كلّ عمل فنيّ، وتكمن قيمتها الكبرى في أنّها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانيّة الشّاملة، للكشف على المعنى الأعمق الموجود في الخير والجمال من حيث المضمون والمبنى، بطريقة إيحائية خصبة، حيت لديها طريقة لتوصيل المعنى للمتلقي، بتعبيرات خاصة تعجز اللّغة العادية عن الوصول إليها، وبذلك تنحصر أهميتها فيما تحدثه في المعنى من المعاني، من الخصوصية والتأثّر، لكنّها لا تغير من طبيعة المعنى في حد ذاته، وإنّما تغير من طريقة عرضه، وكيفيّة تقديمه وتأثيره في المتلقي. فالصّورة الفنيّة في الأدب هي ائتلاف الكلمات وصوغها بطريقة جديدة مبتكره، بحيث تحولها إلى صور مرئية، يستطيع المتلقي أن يؤولها من خلال مخيلته صوراً متحركة ذات معنى مماثل لما أراده المبدع.

والسبب اختياري لهذا الموضوع كان بفضل الله وبفضل أستاذتي المشرفة وقد وسمناه بـ " الصورة الفنية في الرواية الجزائرية رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي".

والاشكالية المطروحة: ما مفهوم الصورة الفنية في حد ذاتها؟ وكيف كانت اللغة التي كتبت بها الروائية روايتها؟ وكيف وظفت أحلام مستغانمي الصورة الفنية في روايتها الأسود يليق بك؟

وللإجابة عن هذه الاشكالية قد زاوجت بين المنهج التاريخي والوصفي في دراستي هذه التي صنفتها على الشكل التالي:

المدخل قد وسمته "بالنشأة الرواية الجزائرية": تطرقت فيه إلى تعريف الرواية لغة واصطلاحا بصفة عامة ثم تحدثت عن نشأة وتطور الرواية الجزائرية من خلال الفترات التي مرت بها (السبعينات والثمانيات والتسعينات) ثم ختمت المدخل بالاتجاهات الرواية الجزائرية.

أما الفصل الأول المعنون بـ" الصورة الفنية" تناولت فيه مفهوم الصورة الفنية في المعجم اللغوي والاصطلاحي عند العرب، ومفهوم الصورة الفنية عند بعض المذاهب الأدبية (الكلاسيكية، الرومانسية، الرمزية، والسريالية) ثم أنواع الصورة الفنية ويليه مكونات الصورة في التراث العربي وبعده المقاييس دراسة الصورة عند المحدثين والعنصر الأخير أبعاد الصورة الفنية.

أما الفصل الثاني عنونته بـ "الصورة الفنية في رواية الأسود يليق بك" هو دراسة تطبيقية لرواية الأسود يليق بك، حيث تطرقت فيه إلى السيرة الذاتية لحياة أحلام مستغانمي ثم قمت بدراسة اللغة الشعرية عند الروائية ودراسة أيضا الصور الفنية التي استخدمتها الروائية المكونة من الإِستعارة والتشبيه والإِنزياح.

ثم أنهيت الدراسة بخاتمة أوجزت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها.

وكأي عمل علمي، واجهتني خلال انجازي لهذا البحث صعوبة في إيجاد بعض المراجع المهمة، لذلك حاولت العمل بالمراجع التي بين يديّ، إضافة إلى قصر الوقت المحّدد لاستكمال المذكر.

ومن أهم الكتب التي اعتمدت عليها في هذا البحث:

"الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي" عصفور جابر، "وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم" الراغب أحد عبد السلام، "دلائل الاعجاز" و"أسرار البلاغة" عبد القاهر الجرجاني، " النقد الأدبي الحديث" هلال محمد غنيمي. ودون أن ننسى الرواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي.

وما أتمناه في خلاصة هذه المقدمة هو أن أكون قد وفقت في دراسة هذا الموضوع، ولوفي بعض جوانبه.

وشكر للّه أولا، وأخيرا فهو مولانا وهو ولي التوفيق.

نورية بونوة

.2019-05-12

المدخل: الرواية الجزائرية

المدخل: الرواية الجزائرية

تتخذ االرواية لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء "وتتشكل أمام القارئ ألف شكل، مما يعسر تعريفها جامعا مانعا، وذلك لأننا نلفي الرواية تسترك مع الأجناس الأخرى في كثير من الخصائص"[1].

وتأخذ الرواية في كل عصر صورة مميزّة وتكتسب خصائص تجعلها غير مطابقة لخصائص الرواية في عصر سابق.

وهكذا في العصور القديمة كانت الملحمة هي الرواية، وفي القرون الوسطى كانت القصة الطويلة الخرافية هي الرواية، وفي بداية القرن التاسع عشر كانت القصة الطويلة الرومانسية هي الرواية، ومع بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر كانت القصة الطويلة الواقعية هي الرواية.

1-تعريف الرواية لغة واصطلاحا:

لغة :جاء في معجم الوسيط قولهم " رَوَى على البَعِير رَيَا: اِسْتَسْقَىَ، رَوَى القَوْمَ عَلَيْهِم ولهم: اسْتَسقىَ لهم المَاء، رَوَى البَعِير، شَدّ عليهم بالرِوَاء: أي شّد عليهم لَئِلا يَسْقُط من ظَهْرِ البَعِيرِ عند غَلبَة النَومِ، رَوَى الحَدِيثَ أو الشِعْرِ رِوَايَةَ أيْ حَمَلَهُ ونَقَلَهُ، فهو رَاوٍ(ج) رُواة.
ورَوَى البَعِير المَاء رِوَايَة حَمَلَهُ ونَقَلهُ، ويُقَال رَوَى عليه الكَذِبَ، أيْ كَذَبَ عَلَيهِ ورَوَى الحَبْلَ رِيَا: أي أنْعَمَ فتله، ورَوَى الزَرْعَ أيْ سَقَاه والرَاوِي: رَاوِي الحَدِيثَ أو الشِعْرِ حَامِلَه ونَاقِلَه والرِوَايَة: القِصَة الطَويلَة"[2]

وعرفها ابن منظور في لسان العرب بأنها: "مُشْتَقَة من الفِعِلْ رَوَى، قال ابن السكيت: يُقَالُ رَوِيتُ القَوْم أَرْوِيهُم، إذا اسْتَقيتَ لَهُم، ويُقَال مِنْ أيَنَ رَوِيْتكم؟ أيْ مِنْ أيْنَ تَرْوُونَ المَاء؟ ويُقَال رَوَى فُلاَنُ فُلاَناً شِعْراً، وإذا رَوَاه له حتى حَفِظَهُ للرِوَايَة عَنْهُ، وقال الجوهري: رَوَيتُ الحَديثَ والشِعْر فأنا راوٍ في المَاء والشِعْر، ورَوَيتُه الشِعْر تَرْوِيه أي حَمَلْتَهُ على رِوَايَتِه"[3].

1-عبد المالك مرتاض: **في نظرية الأدب بحث في تقنيات السرد**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت،1998، ص11.
2-إبراهيم مصطفى، **المعجم الوسيط**، لمكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، مج1، ص384.
3-ابن منظور :**لسان العرب**، دار صادر للطباعة والنشر، ط 1، بيروت، 1997، ص280.

ومن خلال هذين التعريفات اللغوية نلاحظ أن الرواية لغة مشتقة من الفعل روى يروي ريا، ويعني الحمل والنقل لذلك يقال رويت الشعر والحديث رواية أي حملته ونقلته.

اصطلاحا:

وقد يكون أبسط تعريف لها هو أنها "فن نثري تخيلي طويل نسبيا بالمقياس إلى فن القصة"[1].

وهناك من عرفها بأنها "جنس أدبي يشترك مع الأسطورة والحكاية...في سرد أحداث معينة تمثل الواقع وتعكس مواقف إنسانية، وتصورها بالعالم من لغة شاعرية، وتتخذ من اللغة النثرية تعبيرا لتصورات الشخصيات، والزمان المكان والحدث يكشف عن رؤية العالم"[2].

وورد تعريف آخر للرواية عند "عزيزة مريدن" تقول: هي أوسع من القصة في أحداثها وشخصيات، عدا أنها تشغل حيزا أكبر، وزمن أطول، وتتعدد مضامينها، كما هي في القصة، فيكون منها الروايات العاطفية، والفلسفية والنسقية والاجتماعية والتاريخية"[3]

من التعارف السابقة يتبين لنا بأن الرواية هي نوع من أنواع السرد، أو هي فن نثري يتناول مجموعة من الأحداث التي تنموا وتتطور أو تقوم بها شخصيات متعدّدة في مكان وزمان، حيث يكون المكان أوسع من مكان القصة الزمان أطول من مكانها نسبيا، غير أنّ ما يميز هذا الجنس عن سواه هو أنه منفتح على كل الأنواع الأدبية الأخرى.

1-علي نجيب إبراهيم :**جماليات الرواية**، دار الحوار للنشر، ط1، سوريا، 1987، ص36.

2 -سمير سعيد حجازي: **النقد العربي وأوهام رواد الحداثة**، مؤسسة طيبة للطبع والنشر، ط1، القاهرة، 2005، ص297.

3-عزيزة مريدن: **القصة والرواية**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1971، ص20.

أما ما يخص الرواية الجزائرية فلقد كان لتاريخ الشعب الجزائري وقع كبير في الأعمال الأدبية، وخاصة في الرواية إذ نجد معضم الروايات كانت انعكاس للواقع المعاش، ممّا أدى إلى ظهور روايات اتسمت بالضعف اللغوي والتقني في بادئ الأمر، مثل "حكاية العشاق في الحب والاشتياق "لمحمد بن إبراهيم التي كتبها سنة 1849م وهي أول رواية جزائرية، لكنّها لم ترقى إلى مستوى الرواية الفنية، ولهذا نجد عمر بن قينة يتحفظ في اعتبارها رواية، والسبب يعود إلى صعفها اللغوي، وعدم وجودها إلى الساحة الأدبية، تم تبعتها محولات أخرى في شكل رحلات ذات طابع قصصي منها ثلاث رحلات إلى باريس سنوات 1852م، 1878م، 1902م"[1]

وتليها أعمال بدأت تعانق الفن الروائي بوعي قصصي وجدية في الفكر، والحدث والصياغة فكان أول جهد معتبر "رواية غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو والتي ظهرت في الأربعينات حيث تزامنت مع الأحداث 8ماي 1945م.

فأحمد منذور يعتبر "غادة أم القرى" هي أول رواية جزائرية، وقد سار على منواله واسيني الأعرج حيث عدّها أول عمل روائي مكتوب باللغة العربية في الجزائر، ثم توقف الإنتاج الروائي حتى بداية الخمسينات وفي مرحلة اندلاع الثورة التحريرية الكبرى، حيث شهد هذا الحدث ظهور بعض الروايات مثل "الطالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي سنة 1915م، ثم تليها "رواية الحريق" لنور الدين بوجدرة سنة 1957م في فترة الاستقلال، فقد جاءت كتابات هؤلاء الأدباء حاملة نبض آلام الشعب الجزائري، فكانوا شهودا على إثم وجرائم الاستعمار.

أما في فترة الستينيات فقد جمدت فيها الأعمال الأدبية بصفة عامة، والرواية بصفة خاصة، نظرا للأوضاع المزرية والصراعات المحتدمة بين الأحزاب مّما انعكس سلبا على الإنتاج الأدبي وهي فترة ليست بقليلة مقارنة بنظيرتها في الدول الأخرى، لكنها كانت التربة الخصبة لانطلاق الرواية من جديد.

1-عمر بن قينة: **في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا، وأنواعا، وقضايا، وأعلاما**، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1995، ص198/197.

يقدم واسيني الأعرج أسباب عدم ظهورها في الستينيات، وتأخرها إلى السبعينيات: "لأن الظرف التاريخي بكل مفارقاته الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، زيادة على أنّ ثقافة الأديب نفسه لم تكن لتساعد ولا لتسهم في ظهور الرواية، ولكنها خلقت التربة الأولى، التي ستبني عليها أعمال أدبية فيها بعد، خصوصا مع التحولات الديمقراطية في بداية السبعينيات"[1].

ومع بداية السبعينيات شهدت الرواية تطوراً وتنوعاً، لم تعرف له مثيل من قبل، ولم يكن يحدث هذا النتاج بمعزل عن التغيرات الجذرية التي ظهرت خلال هذه العشرية، وفي هذا يقول واسيني الأعرج: "فقد شهدت هذه الفترة وحدها -السبعينات -ما لم تشهده الفترات السابقة من تاريخ الجزائر من انجازات (...) وكانت الرواية تجسيد لذلك كله"[2]

اتخذت هذه الروايات البداية الحقيقية لميلادها، مسايرة في ذلك التغيرات الاجتماعية والتحولات الديمقراطية وأصبح لها نضج فّني، وصل أصحابها إلى قوة الوعي والاطلاع.

وهذا ما عّبرت عنه روايتين " الجازية والدراويش" و "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة الذي عالج في روايته تجربة المجتمع الجزائري، ثم ظهرت روايتان للطاهر وطار" اللاز" و"الزلزال"، الذي اعتقد في روايته على كل السلبيات التي صاحبت أحداث الثورة واستلهم النماذج الواقعة للكتابة الروائية.

أما فترة الثمانينات بدأت الكتابة الرواية تتخلص من هيمنة الأشكال القصصية القديمة التي كانت مسيطرة على الساحة الإبداعية النثرية، وذلك نتيجة التحولات التي حدثت في مجتمع الاستقلال، حيث مثل هذا اتجاه تجديديا حديثا، ومن التجارب الروائية في هذه الفترة مثل:

1-واسيني الأعرج: **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1986، ص111.

2-المصدر نفسه: ص58.

روايات واسيني الأعرج مثل:" وقع الأحذية الخشنة " سنة 1981م، و" أوجاع رجل عامر صوب البحر" سنة 1983، ورواية "نوار اللوز، "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" سنة 1983،

وكذا أخرج "رشيد بوجدرة "عّدة أعمال روائية نذكر منها رواية " التفكك" سنة 1982، و "المراث" سنة 1984، و"معركة الزقاق" سنة1986، كما يتابع "طاهر وطار" في هذه الفترة كتابة جزئه الثاني من رواية "اللاز".

بالرغم من كل هذه الأعمال الروائية الرامية إلى التجديد والخروج عن المألوف السردي، فإن عقد الثمانينات شهد ظهور عدد مهم من الروايات ذات القيمة المحدودة فكريا وجماليا بسبب عدم امتلاك أصحابها عناصر الوعي والإدراك الضرورية لفهم طبيعة تحوّلات المجتمع الجزائري بتناقضاته زمن الاستقلال، لهذا جاءت نصوصهم الروائية باهتة على صعيد الكتابة وساذجة في التعبير عن الموقف من الواقع الجزائر في السبعينيات والثمانينيات، وما يميزه من مناظر وصور تأزم متأنية من تهافت أشكال الممارسة السياسية للسلطة الحاكمة"[1].

أما التسعينيات لقد حفلت بالروايات المؤسسة لنص روائي باحث عن تميّز إبداعي مرتبط ارتباطا عضويا بتميّز المرحلة التاريخية والواقع الاجتماعي المعاش، الذي شكّل الأرضية الخصبة للروائيين ليستلهمو الأحداث والشخصيات من أجل قراءة مرهونة بالظروف التاريخية، وما تردّد في روايات التسعينيات تصور وضعية المثقف الذي وجد نفسه بين نارين السلطة وجحيم الإرهاب، وضلت مشدودة لتلك الرؤية الإيديولوجية نظرا للأوضاع المأساوية التي مرّ بها الوطن، وهذا ما ترك بصمته على الفنّ، فموضوع العنف المعروف إعلاميا بالإرهاب، كان مدار الأعمال الروائية التسعينية، فضلا عن عشرية التحوّل نحو اقتصاد السوق وتسريح العمال وإلغاء انتخابات سنة 1992م[2].

1-بن جمعة بوشوشة: **سردية التجريب وحداثتها في الرواية العربية الجزائرية**، دار المغربية للطباعة والنشر والاشهار، ط1، 2003، ص10.

2-المصدر نفسه: ص11/10.

بعد الأزمة العاصفة بالمجتمع الجزائري خلال السنوات الماضية والماسّة لكل طبقات المجتمع، أخذت الرواية منعرجا آخر عالج موضوع الأزمة وآثارها، فاتخذت رواية الأزمة من المأساة الجزائرية مدارا لها، ومن الروايات التي تعاطت موضوع العنف السياسي وآثاره اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا، حيث يلتقي الطاهر وطار في " الشمعة والدهاليز" مع واسيني لعرج في "سيدة المقام" في بحث عن جذور الأزمة وفضح الممارسات التي تبعثها، كما جسدها آخرون في "فتاوي زمن الموت" ومحمد ساري في "الورم".

اتجاهات الرواية الجزائرية: ساهمت الظروف التي مرت بها الجزائر من تغيرات سياسية واجتماعية وثقافية التي كانت تقتضي ظهور فن جديد بين طياته معاناة الشعب الجزائري من عدم الاستقرار حتى بعد الاستقلال إذا صاحبت هذا الفن ظهور اتجاهات مختلفة تعبر عن أوضاع الناجمة عن الثورة وعن مصالح الشعب.

***اتجاه الإصلاحي:** كان له الدور في تأسيس الرواية العربية الجزائرية "هو اتجاه إصلاحي اجتماعي ويتمثل في جمعية العلماء المسلمين التي شكلت 1830م، وكان شعارها " الإسلام ديننا والعروبة لغتنا والجزائر وطننا"[1]

وقد ورث كتاب ما بعد الاستقلال هذا الاتجاه بكل التناقضات التي عاشتها على كافة الأصعدة، فظلت نظرتهم مقتصرة على الماضي [2].

هذا من جهة أما من جهة أخرى، أسهمت بجانب ظروف أخرى، في تأسيس الفن الروائي، كفن قائم بذاته، مضاف أليها تأثيرات الثقافية الغربية التي كانت تسيطر على ساحة الإبداع بالجزائر 3.

1-مفقودة صالح: **نشأة الرواية العربية في الجزائر**، مجلة المحبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائرية، جامعة بسكرة، 2005م، ص15.

2-واسيني الأعرج: **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د، ط)، 1986، ص12.

3-المصدر نفسه: ص128/127.

وكانت رواية "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو و"الطالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي من هذا الاتجاه.

***الاتجاه الرومانتيكي:** الجزائر المستعمرة لم تكن بعيدة عموما عن هذا التيار وهذه الفلسفات المثالية التي تسيطر على الساحة الثقافية فالحركة الرومانتيكية في الادب الجزائري تأخذ مداها باتساع قبل الثورة، لكن بمجرد سقوطها أثر الهزيمة تتوقع الحركة على نفسها وتدخل لعبة البحث عن التعبيرية المستهلكة ومن الموضوعات الكلاسيكية التي تقف عاجزة أمام تعقد الأحداث.

ولكن مع حلول السبعينات من هذا القرن، اتخذ هذا التيار توجها آخر تستطيع فيه الرومانتيكية في الأدب الجزائري فهم التغيرات، والانقلابات الاجتماعية التي حدثت على صعيد الواقع.[1]

أربع روايات لهذا الاتجاه "رواية مالا تذروه الرياح" لمحمد عرعار، "نهاية الأمس" لعبد الحميد بن هدوقة، "دماء ودموع" لعبد المالك مرتاض.

***الاتجاه الواقعي النقدي:** أنّ الرواية الجزائرية استطاعت أن تبلور معالم الواقع الثوري إبان الثورة الجزائرية المسلحة وأثناءها، وفي زمن الاستقلال ولعل هذا الواقع بحركته قد للروائيين الجزائريين مادة غنية ساعدتهم في عملية الابداع والتكوين، والرواية الجزائرية لم تتمكن من التخلي عن الواقع وأحداث ثورة نوفمبر(1962/1954م) حتى الأن.[2]

صحيح أن العملية الاستعمارية القمعية التي اتخذت أشكالا مختلفة، أثرت كثيرا في التطور التاريخي للأدب الجزائري وصحيح كذلك أنه لم ينتج عنها أدب واقعي نقدي بالمعنى الأوروبي، لكن في ظل هذه الأوضاع، بدأت تنمو على الساحة الثقافية بخجل كتابات سواد بالعربية أم باللغة الفرنسية، ذات بذور واقعية تدين الاستعمار وتنتقده.[3]

1-واسيني الأعرج: **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، ص227.

2-أحمد دوغان: **في الأدب الجزائري الحديث**، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1996، ص86.

3-واسيني الأعرج: **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، ص360.

والكتاب وجدوا في هذا النوع من الرواية السبيل في التجسيد الواقعي لأحوال المجتمع الجزائري، فنجد الواقعية تسود في الكتابات الروائية باللغة الفرنسية عند كل من محمد ديب ومولود معمري وكاتب ياسين صورة لجماهير القرية والمدينة والتي قدمت مليون شهيد لتصنع النصر.[1]

ونجد كذلك مولود فرعون، الذي استطاع من خلال إمكاناته أن يضيف إلى رصيد الثوري للأدب الجزائري شيئا مهما، أن يفتح أبوابا واسعة للواقعية النقدية"[2].

الواقعية الاشتراكية: إنّ الصراعات الثورية والانتقاضات التي عاشتها الجزائر كانت الدوافع لظهور هذا الاتجاه في الرواية الجزائرية، فكل ما عاشته الجزائر وما خلفته الثورة من آثار اجتماعية ونفسية التي عانى منها الشعب عامة والطبقات العاملة والمحرومة خاصة، أثرت بشكل كبير على الأدب الجزائري فكانت الجزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية أول ما تأثرت "والتي استغلت وسائل التعبيرية كلها على الصعيد الفني ليعطوا للرواية مع محمد ديب وكاتب ياسين إلى مكانة الرواية العالمية الواقعية الاشتراكية.[3]

فكانت الرواية الجزائرية، الواقعية الاشتراكية الانعكاس الآخر لكل تعقيدات المجتمع وكانت الشكل الروائي من جهة ثانية "هو النقل الأدبي للحياة اليومية في المجتمع"[4].

1-سعاد محمد خضر: **الأدب الجزائري المعاصر**، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (د ط)، 1967، ص228.

2-واسيني الأعرج: **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، ص366.

3-المصدر نفسه: ص480.

4-**نفسه**: ص484.

الفصل الأول:

الصورة الفنية.

1-مفهوم الصورة الفنية في المعجم اللغوي والاصطلاحي عند العرب.

2-أنواع الصورة الفنية.

3-مكونات الصورة في التراث العربي.

4-مقاييس دراسة الصورة عند المحدثين.

5-أبعاد الصورة الفنية.

الفصل الأول: الصورة الفنية.

قد اتفق النقاد والبلاغيون، قديماً وحديثاً، على أهمية الصورة الفنية في العمل الأدبـي؛ شعره ونثره، وأكدّوا دورها في التعبير عن الأفكار التي ينوي الأديب التعبير عنها، وقد أشـار القدماءُ إلى ذلك، من خلال حديثهم عن أنواع علم البيان المختلفة، من تشبيه، ومجاز، وكناية، أو من خلال تعريف البلاغة، أو النظر في مجال النقد، أو عرض آرائهم الفلسفية.

ولعلّ أول من أشار إلى أهمية الصورة، هو الرمّاني في كتابه **(النكت في إعجاز القران الكريم)**، فهو يرى أنّ أهمية الصورة تكمن في قيمتها الجمالية والتعبيرية، والصورة التي تفتقـر إلى هذين العنصرين، ليست من البلاغة في شيء.[1]

وعدّها القدماء أساساً من أسس عمود الشعر العربي، الذي جمعه المرزوقي وقسمه إلى سبعة أبواب، وجعل لكلّ باب من الأبواب السبعة عياراً خاصاً، يمّيز به الصالح من غيره، حيث يقول: " إنّهم كانوا، أي العرب، يحاولون شرف المعنى وصحته، جزالـة اللفظ واستقامته، الإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة، مع كثـرة سـوائر الأمثـال وشـوارد الأبيات، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير لذيذ الوزن، وشدة اقتضائها للقافيـة حتـى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر العربي"[2]، والشاعر المبـدع هـو الـذي " إذا وصف أجاد، وشبّه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت شواهد أبياته، وكثرت سوائر أمثاله "[3].

1-الروماني: **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم**، تحقيق: محمـد خلـف الله، محمـد زغلول سلام، دار المعارف القاهرة، ط3، 1934، ص75.

2-أبو علي المرزوقي :**شرح ديوان الحماسة** .تحقيق: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، ط1 القـاهرة: مطبعـة لجنـة التأليف والترجمة والنشر 1951، ص9.

3-علي عبد العزيز الجرجاني :**الوساطة بين المتنبي وخصومه** :دار الكتب العلمية، القاهرة، ط3، 1975، ص33.

وأكدّ هذه الأهمية عبد القاهر الجرجاني في غير موضع من كتابيه (**دلائل الإعجاز**)، و(**أسرار البلاغة)** فمن إشارته إليها وهو يتحدث عن الاستعارة المقيدة قوله: "ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تبرز هذا البيان في صورة مستجدة تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً "[1]، وتنبع أهمية الصورة عند الجرجاني حينما ينظر إليها نظرة متكاملة لا تقوم على اللفظ وحده أو المعنى وحده بل هما عنصران مكملان لبعضهما يقول: "واعلم إن قولنا الصورة إنما هي تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"[2].

وأشار العسكري في كتابه (الصّناعتين) إلى الصورة في موضوع الإبانة عن حد البلاغة بقوله "والبلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه لتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنما جعلنا المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة لان الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضه خلقاً لم يسم بليغاً وان كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى"[3]، وفي هذا النص إشارة من أبي هلال العسكري بأهمية الصورة في النص الأدبي وما يفعله ويتركه من أثر في قلب السامع، وهو بهذا يكون قد تأثر وأفاد من فكر الجاحظ كغيره.

تمتلك الصورة خاصية الكشف، والافصاح عن المعاني العميقة، وعلى هذا الأساس يقاس نجاحها، ويحدد المدى الذي استطاعت أن تحققه من تناسب بين حالة الفنان الداخلية وما يصوره خارجيا ومن هنا تكمن أهمية الصورة إذ بواسطتها تحقق خاصية الشعر، وهي أن تحيل المعاني المجردة إلى تمثّلات عينية تنفعل لها الحواس، كما تكمن أهمية الصورة في الطريقة التي تفرض علينا نوعا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به، إنها لا تشغل الانتباه لذاتها بل تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه وتفاجئنا بطريقتها في تقديمه، لتفرض بذلك على المتلقي نوعا

1-عبد القاهر الجرجاني :**أسرار البلاغة**، تحقيق: هـ، ريتر، مطبعة وزارة الأوقاف، ط2، 1951، ص41.

2-عبد القاهر الجرجاني :**دلائل الإعجاز**، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 1989، ص320.

3-أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، تحقيق: محمد البجاوي، محمد أبو فضل، القاهرة دار إحياء الكتب العربية، 1952، ص19.

من الانتباه واليقظة، وهكذا ينتقل المتلقي من ظاهرة المجاز إلى حقيقته، ومن ظاهرة الاستعارة إلى أصلها، ومن المضمون الحسي للكناية إلى معناها الأصلي المجرد ...[1].

1/مفهوم الصورة الفنية في المعجم اللغوي والاصطلاحي عند العرب:

اهتمّ البلاغيون والنقاد المحدثون بتحديد مفهوم الصّورة، ورغم اختلافهم على كونها تقع في الالفاظ، أو طيّات المعاني إلا أنّ القدماء منهم اتفقوا في تعريفها على الجانب الشكلي فربطوا بذلك بين الصورة والشكل؛ أما المحدثون فتعددت آراؤهم حولها وحول أنواعها ومدى تأثيرها على دلالة النص.

أ/مصطلح الصورة في المعجم اللغوي عند العرب:

جاء في لسان العرب :"صور في أسماء الله تعالى :المُصَوِّرُ وهو الذي صّور جميع الموجودات و رتّبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها، (قال)ابن سيده: الصُورَة في الشَكِل (...)وتَصَوَرت الشيء :تَوَهَمْتَ صُورَتُه فَتَصَور لي والتَصَاوِير التَمَاثِيل(...) قال ابن الأثير: الصُورة تَرد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشَيْء و هَيْئَتُه وعلى معنى صِفَته، يقال صُورة الفعل كَذَا و كَذَا أي هَيْئَتُه وصُورة الأمر كذا أي صِفَتُه (...)والصُّوَار و الصِّوَار: الرائحة الطَيِبَة والصُّوار و الصِّوار: القليل من المِسكِ وقيل :القِطْعَة منه(...) وفي صِفَة الجَنة وتُرَابُها الصُّوار يعني المِسكَ(...) و صُوار النَهْر: شطّاه. والصْوُر :النخل الصّغار

وقيل هو المجتمع (...)ويقال لِغَيرِ النَخْل من الشَجَر صُوَرٌ وِصِيرَانُ."[2]

وأما التصورّ هو:" مرور الفكر بالصورة الطبيعية الّتي سبق أن شاهدها وانفعل به ثم اختزنها في مخيلته مروره بها يتصفحها "[3].

1-هبة غبطي: **بنية الصورة الشعرية عند أبي تمام**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة منتوري قسنطينة، كلية الآداب واللغات،2008، ص29.

2-جمال الدين ابن منظور الأنصاري (ت711هـ)، **لسان العرب**، تحقيق: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان (د ط)، (د ت) المجلد الرابع، ص ،546، مادة (صور).

3-صلاح عبد الفتاح الخالدي، **نظرية التصوير الفني عند سيد قطب**، الفنون المطبعية، الجزائر، 1988ص. 74

قال الجوهري أثناء شرحه لمادة "صَوَر":"الصُورُ: القرن (...) ومنه قوله تعالى "يَوْمَ يَنفَخُ فِي الصُّورِ" قال الكلبيّ :لا أدري ما الصُور.ويُقَال: هو جَمْع صُورة أي يُنْفِخ في صُوَرِ المَوْتىَ الأَرْوَاح(...)
الصِيرَان :جمع صُوار وهو القَطِيع من البَقَر. والصُّوار أيضا: وعاء المِسكِ، وقد جمعهما الشاعر بقوله:

إذَا لاَح الصُّوار ذكرتُ لَيلى * وأَذْكُرُها إذا نُفخ الصُّوار**

ويقال: إني لأجد في أَرسِي صُورة، وهي شّبه حكّة حتى يَشْتَهِي أن يفلّي رَأسَه.

والصُّوَر بالتحريك: المِيل، ورجلٌ أَصور بيّن الصُورِ، أي مَائِل مُشْتَاق .وأصَارَه فأصَارَ (...)وتَصَّورْت الشَيْء :تَوهَّمْت صُورَتُه فَتَصوَّرَ لِي، والتَصَاوِير التَمَاثِيل. وطَعَنَه فتَصَّور، أي مَال للسُقُوطِ. وصَاره يُصَوِره ويصيره، أي أمَالُه وقرئ قوله تعالى ":فَصِرْهُنَّ إِلَيْكَ "بِضَم الصَّادِ وكَسْرِهَا، قال :الأخفش يعني وَجِّهْهُنَّ. يقال: صِرْ إليّ وصُرْ وَجْهِك إليَّ، أي أقْبَل عليّ. وصِرْتَ الشَيْء أيضا قَطَّعْتَه وفَصَّلتَه ."[1]

أما الّصوَرةُ ـ بالضَّمِ ـ في تاج العَرُوس فَتَعْني":الشَكْلَ، والهَيْئَة والحَقِيقَة ، والصِفَة، جَمْع صُوَر (...) وصِوَر كَعِنَب (...)قال الفراء يقال: صَيِّرٌ، شَيِّرٌ، أي ُحُسْنُ الصُّورة ّالشّارة ، وقد َصَوَّرَهُ صُورَةً حسنة فَتَصَوَّرَ: تَشَّكَل، وتَسْتَعِمل الصُّوَرةُ بِمَعْنىَ النَوْعَ والصِفَة وقال المُصَنّفُ في البصائر :الصُّوَرةُ ما يَنْتقِش به الإنسان ويَتَميزُ بها عن غيره وذلك ضَرْبَان: ضَربَ مَحْسُوسٍ يُدركُه الإنسان وكثير من الحَيوان، كصُورة الإنسان والفَرس الحمار، والثاني معقول: يدركه الخَاصَة دون العامة، كالصُورَة التي اختص الإنسان بها من العقل والرّويضة والمعاني التي مُيّز بها و إلى الصُورَتَين أشار تعـالى بقوله :"و صَوَّرَكُم فأَحْسن صُورَكُم "في أَيِّ صُورةٍ ما شاء رَكَّبَك ".[2]

1-اسماعيل بن عماد الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين بيروت لبنان، ط4، 1990، ج2، ص717/716، مادة(صور).
2-محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: **تاج العروس من جوامع القاموس**، تحقيق:مصطفى حجازي،راجعه عبد الستار أحمد فارج، مطبعة حكومة 1973،ج12،ص357

ويعرف إيميل بديع يعقوب الصورة في معجمه المفصل بقوله: "صورة الشيء هي رسمه نقلا وتقريرا، أو شبهه ومثاله تقريبا، ومحاكاةً، وإما معنوية تدرك بالعقل والتمثل الخيالي." [1]

أما التّونجي فيعرفها في معجمه قائلا":الصورة :هي الشبيه والمثل، وهي التي تقابل المادة، لأنّ الصّورة إما التجسيد مادي كالصّورة التي ينحتها المثال أو يرسمها الرسام، وإما تخيّل نفسي يتخيله الأديب في كتابته. وهي في كلاهما تعكس الملامح الاصلية كلاّ أو بعضا. والصورة عند الأديب تتحول إلى تشبيه، أو استعارة، وهي التي تدعى الصورة البيانية وتعتمد على الخيال والشعور، كما تعتمد على العقل والثقافة) ". [2]

ويعرف التصور بأنه:"1-حصول صورة الشيء في العقل، وادارك الماهية من غير أن يحكم عليها بنفي أو إثبات كتصورنا للشجرة. وهو خلاف التصديق الذي يأتي بعد التصور.2-استحضار ذهني أو خيالي ناتج عن انفعال حسي خارجي أو داخلي ويختلف التصور من شخص إلى آخر بحسب رهافة الحس، وعمق الثقافة، وِحّدَةُ الخيال. ومن هنا نَجَمَ اختلاف مظاهر الصور من شاعر إلى شاعر، ومن كاتب إلى كاتب". [3]

بعد أنّ تطرقنا وتناونا هذه التعريفات المدونة أعلاه فإنّ الصورة في المعجم العربي تحمل عدة معاني وعدة تسميات حيث هي: الشكل الخارجي والهيئة والصفة والتماثيل، كما اعتبرُها الشكل الهندسي، النقش، الرسم، النحت، وهي أيضا الشبيه والمثل ونقل الواقع كما هو، وهي الشعر، التجسيم، التشخيص والتمثيل وتعني الحركة والرائحة الطيبة والحسن، وهي التوهم والتخيل، ونسخ الحركات والأفعال والصفات كما هي في الواقع وفي الخيال. وهذا ما يميز الصورة عن غيرها وتجعل المتلقي منجذبا إليها ويغوص في عالمها.

1-إميل بديع، ميشال عاصمي: **المعجم المفصل في اللغة والأدب**، دار العلم للملايين بيروت، ط1، إيلول-سبتمبر1987م، م2، ص774

2-محمد التنوجي: **المعجم المفصل في الأدب**، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 1413ه/1993م، ج1، ص591.

3-المصدر نفسه: ص257.

ب/مفهوم الصورة في الاصطلاح عند العرب:

اهتم البلاغيون والنقاد العرب بدراسة الصورة، وتحليل أركانها، وبيان وظائفيا من خلال دراساتهم لأسلوب القرآني الذي اعتمد الصورة في التعبير عن أغراضهم الدينية، والشعر العربي الّذي حفل بها حتى لا تكاد تخلو قصيدة شعرية منها.

ولكن مفهومهم للصورة جاء متأثراً بآراء اللغويين والمفسرين والفلاسفة الّذين يحّددون مدلول الكلمة في الشكل دون المضمون غالبا، فالدارس للأدب العربي القديم لا يعثر على تعبير الصورة الفنية أو الشعرية في التراث الأدبي بالمفهوم المتداول الآن، لأن الدرس النقدي والبلاغي كان يحصر التصوير في مجالات البلاغة المختلفة كالمجاز والتشبيه والاستعارة.

وأقرب تعريف لصورة لدى القدماء هو ما قدمه "عبد القادر الجرجاني حينما قال: "وأعلم أن قولنا: الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا فما رأينا البينونة بين أحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك الأمر في المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم، سوارًا من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً، عبرنا عن ذلك الفرق البينونة بأن قلنا: المعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك. وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ "وانما الشعر صناعة وضرب من التصوير."[1]

أما بالنسبة للمفهوم الاصطلاحي لصورة لدى النقاد المحدثين فهو غير مضبوط ويختلف من أديب أو ناقد آخر فيعرفها عبد القادر القط بشكل أوسع وأشمل يقول: الصورة الشكل الفني الذي تتّخذه الألفاظ والعبارات ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليُعبِّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة

1-عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الاعجاز**، ص365.

في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من والوسائل التعبير الفني ...[1]

يربط عليُ البطل بين مصطلح الصورة وشكلها في قوله: "الصورة تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وان كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية."[2]

أما عبد القادر الرباعي فيقول أن: الصورة لا تعني عندي ذلك التركيب المفرد الذي يمثله تشبيه أو كناية أو استعارة فقط، ولكنها تعني أيضا ذلك البناء الواسع الذي تتحرك فيه مجموعة من الصورة المفردة بعلاقاتها المتعددة حتى تصيره متشابك الحلقات والأجزاء بخيوط دقيقة مضمونة بعضها إلى بعض في شكل اصطلحنا على تسميته بالقصيدة."[3]

كما عَرف النقاد اصورة الفنية، قد ظهرت بعض المذاهب الأدبية في العصر الحديث وساهمت في تكوين مفهوم الصورة الفنية، وأهم هذه المذاهب:

***الكلاسيكيّة:**

تعتبر الكلاسيكية أول مذهب أدبي من حيث نشأتها، ظهرت في أوروبا في عصر النهضة نتيجة +الحركة العلمية التي سادت القرن الخامس عشر ميلادي، وذهبت الكلاسيكيّة إلى أنّ الأدب، يقوم على إحياءِ القديم، وامتثال نماذجه، وهذا يعني ضرورة التزام الأدباء المحدثين نهج القدماء، والمحافظة على ما في الأدب القديم من أُسس وقواعد، وذلك من خلال حفاظهم على أصول الشعر العربي القديم والموازنة بين الألفاظ والمعاني، وفي هذا يقول محمد مندور: "إن الكلاسيكية من الناحية الفنية تقوم على الصياغة اللغوية وفصاحة التعبير في غير تكلف ولا زخرفة لفظية"[4]

1-عبد القادر القط :**الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، دار النهضة العربية، بيروت، ،1978ص435.

2-عليّ البطل: **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1980، ص30.

3-عبد القادر الرباعي : **الصورة الفنية في النقد الشعري**، دراسة في النظرية والتطبيق، ص10

4-محمد مندور :**الأدب ومذاهبه**، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، ص41.

ويقوم الأدب الكلاسيكي على محاكاة الطبيعة، ونقل ما فيها كما في الواقع دون تدخل العاطفة، فاعتمدت في أدبها للتعبير عن المعاني الواضحة على العقل الواعي المتزن الذي يكبح الغرائز والعواطف ويسيطر عليها، لذلك فقد اهتموا باللفظ على حساب المعنى أو الشكل على حساب المضمون فأحيت الحصر والتقييد [1]، إذ أخضعت الشاعر لميزان العقل والمنطق في التعبير عن وجدانه ومكنوناته. فهم ينظرون إلى العقل نظرة تقترب من التقديس، وقد أفضى بهم هذا التطرف إلى الوقوع في فخ البرودة الشعورية، التي لا تتلاءم كثيراً مع جوهر الأدب، فجعلت العملية الإبداعية مشروع معادلات علمية كما في العلوم والرياضيات. ويرون أنّ مهمة الأديب الكلاسيكي، البناء دون الهدم، لذلك فهم يؤكدون ضرورة متابعة الكاتب خطى من سبقوه من الأدباء، فينهج نهجهم في إرساء التقاليد الأدبية.[2]

***الرومانسية:**

جاءت الرومانسية نقيضاً للكلاسيكية، حيث كانت الكلاسيكية تمثل التطرف العقلاني، في حين مثلت الرومانسية التطرف العاطفي، "فكأنّ كلّ الكبت الوجداني، الذي مارسته الكلاسيكية في الأدب على الأحاسيس والعواطف، قد تفجّر ينابيع إحساس وشعور، تكاد تثأر للقلب من العقل، فتغرقه في لهجتها، وتحدّ من حركته إلى الحدود القصوى الممكنة "[3]، فلم يعد الشاعر الرومانسي يحاكي الطبيعةَ بصورةٍ حرفية؛ " لأنّه يرى أنّ الأدب عام، والشعر خاص، ليس محاكاةً للطبيعة، بل خلقاً لها، وأداة الخلق ليس العقل، ولا الملاحظة المباشرة، بل الخيال المبتكر، أو المؤلف بين العناصر المشتتة" [4]

وهنا أصبحت الصورة الفنيّة عندهم، تتشكل من ذات الشاعر وأحاسيسه، وعواطفه، وأبطلت الصورة المحكومة بالمنطق والواقع، التي تقف عند الجوانب الحسية للأشياء، وبذلك أعلت الرومانسية أهمية الخيال، وفرقت بينه وبين الوهم، فالوهم سلبي يغتر بمظاهر الصور، ويسخرها لمشاعر فردية وعرضية، أما الخيال، فهو العدسة الذهبية التي من خلالها، يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه أصيلةً في شكلها ولونها [5].

1-إحسان عباس :**فن الشعر**، دار الثقافة، بيروت، ،1959ص46.

2-انظر: محمد أبو علي :**مدخل إلى مفهوم الأدب الجماهيري**، ط1، طرابلس المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الاخضر، ص.47.

3-المصدر نفسه: ص54.

4-محمد مندور :**الأدب ومذاهبه**، القاهرة: دار النهضة،1979، ص69. أبو علي، محمد :مدخل إلى مفهوم الأدب الجماهيري، ص74/69

5-محمد غنيمي هلال :**النقد الأدبي الحديث**، ط2، بيروت، دار العودة 1987، ص339.

***الرمزية:**

يرى أصحاب المذهب الرمزي أو (لإيحائي) أنّ الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية على أن أيتجاوزها الشاعر، ليعبر من خلالها عن أثرها العميق في النفس ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء والرمز، وهذا الرمز قد يكون في الموسيقى أو الشعر أو الخرافة التي تتداولها الشعوب [1] فالشاعر الرمزي يعتمد على الإيحاء والخيال في التعبير عن مشاعره النفسية الذاتية الموضوعية، فالصور الرمزية ذاتية تجريدية، تنتقل من العالم المحسوس إلى عالم العقل والوعي الباطني، فهي تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة وعميقة وهي مثالية نسبية؛ لأنّها تتعلق بعواطف دقيقة وخواطر عميقة تقصر اللغة عن جلائها، ويلجأ الشاعر إلى وسائل تعنى بها اللغة الوجدانية، كي تقوى على التعبير عمّا يستعصي التعبير عنه، ومن هذه الوسائل تراسل الحواس، أي وصف مدركات كلّ حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتصبح المسموعات ألواناً، والمشمومات أنغاماً، ومن هذه الوسائل إضفاء شيء من الغموض والإيهام على الصورة الفنية، فلا ينبغي تسمية الشيء بوضوح، لأن التسمية قضاء على معظم ما فيه من متعة.[2]

***السريالية:**

تُعنى السريالية أو مذهب ما فوق الحقيقة، بالصور الفنية ذات الدلالة النفسية، وترى في الصورة العنصر الجوهري للشعر، وأنّها من نتاج الخيال، وعلى الشاعر أن يثق بإلهامه ويستسلم له، فيستقبل هذه الصور التي تنبع من وجدانه، أكثر مما يحاول خلقها بفكره المحض.

يرى السرياليون أنّه إذا كانت الحواس وحدها هي التي تجيز الصوّر الفنية وتستحسنها، فإن هذه الصور لا قيمة لها؛ لأنّ الصّور الفنية تضعف كُلّما انحصرت في نطاق الحواس، ويرون أنّ الشاعر يكشف بالصورة عن حالات النفس الساذجة الحالمة، فصور الشعر مثل صور الأحلام وخواطر المرضى، ويرون أنّ أقوى الصور، هي الصور التحكمية اللاشعورية التي يصعب على المرء أن يترجمها إلى لغة فعلية.[3]

1–نظر: محمد كمال الدين: **الأدب والمجتمع**، مطابع الدار القومية للطباعة والنشر، ،1962، ص97.

2-نظر: محمد غنيمي هلال :**النقد الأدبي الحديث**، ص396 /397.

3-محمد عادل :**شعر ابن القيسراني**، ط1، الأردن: الوكالة العربية للنشر 1991 ص 401/399.

ومن خلال هذا الفهم لطبيعة الصورة عند بعض المذاهب العربية، يتبين أنّ الصورة الفنية الحديثة، ارتكزت في بنائها على عناصر الشعر الخالصة من كناية واستعارة وتشبيه، ومن عناصر أخرى جديدة غير مألوفة للقدماء، كالتجربة والشعور والفكر والإدراك الحسي والتشابه والدّقة....[1]، مما أكسب نقد الصّورة معياراً حديثاً، وأصبحت أكثر ارتباطاً ببنية العمل الكليّة، فما عادت أداة تزيينية، تستعمل لغرض بلاغي أو تأثيري، وإنّما أصبحت وسيلةً حتميةً لإدراك نوع مميز من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله.

2/أنـــــواع الـصــورة الفنية:

تنقسم الصورة من حيث تركيبها إلى صور مفردة وصور تركيبية، فالمفردة ما جاءت بسيطة التكوين كالصورة المتولدة في ذهن المتلقي عن طريق التشبيه أو الاستعارة أو...أما الصورة التركيبة فهي ناتج صورتين أو أكثر، يحيل بعضها إلى بعض، وتتفاعل فيما بينهما لتكوين صورة أكثر عمق وخصوصية وهذا التقسيم مما يطول الخوض فيه... ولعل ما يعنينا في هذا المقام أنّ نبين أنواع الصور من حيث منبعها وتأثيرها في متلقيها.

وتنقسم بهذا المنظور إلى الصورة ذهنية وصورة حسية، الصورة الذهنية تسمل كل الصور الرمزية أو الأسطورية والصور المتشكلة من أركان البيان من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، وكذا ما جاءت به الأسلوبية الحديثة من خيال وعاطفة (...)أما الصورة الحسية فهي:

الصورة الحسية:

هي التي تُستَمد من عمل الحواس، ولا فرق فيها بين الحقيقي والمجازي، والحواس هي النافذة التي يستقبل بها الذهن مواد التجربة الخام، فيعيد تشكيلها بناءً على ما يتصور من معانٍ ودلالات، غير أنّ الصور الموحية لا تتأثر بمجرد حشد المدركات الحسية ووصفها، وإنّما تتطلب نوعا من العلاقة الجدلية بين الذات المبدعة ومدركاتها الحسية...[2]، وتنقسم الصورة الحسية إلى:

1–احمد علي دهان: **الصورة البلاغية عند عبد القاهر**، دار طلاس، دمشق، ط.1، 1986، 301/300.

2–عبد الرزاق بلغيث: **الصورة الشعرية عند الشاعر عزالدين ميهوبي**، رسالة مقدمة لنيل شهاد ماجستير، جامعة الجزائر، 2009، ص81.

أ-الصورة البصرية:

إنّ كل مرئي حسي، ولكن الصورة الحسية ليست دائما هي صورة البصرية، فهي نتاج الحواس الأخرى أيضا، ولعل ما يميز الصورة البصرية هو اعتمادها على الألوان.

ب-الصورة السمعيــة:

يقول يوسف مراد عن قيمة السمع بالنسبة إلى الحواس الأخرى: " إن حاسة السمع أقلها مادية وأقواها استخداماَ للرموز والاشارات العقلية، وهي من الرموز أكثر عزرا من المادة وأشمل دلالة من الرموز اللغوية التي يصنعها التغيير اللفظي".[1] كما أنّ حاسة السمع هي عماد نمو عقلي وأساس كل ثقافة ذهنية، ويرى الدكتور إبراهيم انيس "انّ حاسة السمع أكثر أهمية من حاسة البصر فهي تستغل ليلا ونهارا وغب ظلام والنور في حين أنّ المرئيات لا يمكن إدراكها إلا في النور."[2].

ج-الصورة اللمسيـة:

"إنّ حاسة اللمس أيضا مهمة في إدراك الأشياء والجمال، ويمكنه أنّ ينوب عن البصر إلى حدٍ ما فإنّ كان اللمس عاجزا عن إفادتنا باللون إلاّ أنه يطلعنا على أوصاف كالرخاوة والنعومة والخشونة والضخامة والصلابة والسخونة..."[3].

د-الصـورة الذوقيــة:

ومن الحواس الذي يعتمد عليها الشاعر أو الأديب "الذوق"، إذ أنه يستخدمه في معرفة مدى (حلاوة – مرارة) الأشياء على رغم من انّ خصائص الحاسة الذوقية محدودة في الطعام وقائمة على معرفة التماس

1-هبة محمد سليمان الجميلي: **الصورة الفنية عند الشعراء العميان**، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، بغداد، 2010، ص21.

2-إبراهيم أنيس: **الأصوات اللغوية**، دار النهضة، مصر، ط5، 1975 ص14.

3-مريم سعود: **الصورة الفنية في شعر العميان**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، الجزائر، 2012م، ص222

المباشر لها لمعرفة الجيد من الرديء، والحلو من الحامض ومن المالح من المر، وما إلى ذلك من إحساسات ذوقية دقيقة أخرى".[1]، وحاسة الذوق تشبه حاسة اللمس في اعتمادها على الاتصال المباشر، ولذا فإنها يولدان عن طريق التماس المباشر تأثيراً نفسياً أقوى.

هـ-الصورة الشميـة:

إنّ الشم حاسة من الحواس الخمس وسيلتها الالف إلى الرئة، فالجهاز العصبي يحكم ويحدد نزع المشموم "والاراييح مثل الألوان منها حارة، أو لطيفة معتدلة، ومنها الرطبة، او مثيرة، أو ثقيلة، أو سامة، وربما شفي بها مريض، وأنعش البليد، وفرح المكروب".[2]

و- صورة تراسل الحواس:

هو انتقال بعض الوظائف الحواس من حاسة إلى أخرى، كإسناد وظيفة السماع على العين، أو الرائحة التي هي من خصائص الشم إلى البصر.

أما أنواع الصور باعتبارها تحققها في ذهن ونفس السامع أو المتلقي في كما يرى صلاح عبد التواب أربعة مجموعات هامة تنشأ كلها أو بعضها:

المجموعة الأولى: الصورة اللفظية التي تنشأ عن الإدراك الحسي أو السمعي أو البصري المباشر عن السماع أو القراءة، فإننا حينما نستمع على النص الأدبي أو نقرؤه، قذ يتجه الذهن إلى الألفاظ والعبارة نفسها، فندرك ما فيها من جمال لفظي ادركاً حسياً سمعياً، ينشأ عن الجرس الكلم والموسيقى الألفاظ، وانسجام العبارات وتآلفها، ندرك هذا الجمال فتتكون في نفوسنا تلك الصورة السمعية فنلتذّها، ونطرب لها...[3].

1-رسمية السقطي: **أثر كف البصر**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآداب، ص53.

2-المصدر نقسه: ص217.

3-انظر: صلاح الدين عبد التواب: **الصورة الأدبية في القرآن الكريم**، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1995، ط1، ص28.

المجموعة الثانية: هي الصورة الذهنية التي بعثها في النفس معاني الألفاظ والعبارات التي نسمعها أو نقرؤها، كصورة الحديقة التي توصف، أو صورة المنظر الطبيعي الذي يصوّر، وتسمى هذه الصورة المعنوية بالصور الصريحة، وهي وسيلة فعالة للتأثير في الفكر والوجدان على حد سواء[1].

المجموعة الثالثة: وهي مجموعة أخرى من الصور الذهنية غير التي يصوّرها المؤلف تصويراً صريحاً، ولكنها تستنبط منها استنباطاً، وتسمى هذه الصورة المعنوية بالصور الضمنية، وتتوقف الدقة في استحضار الصور الذهنية المعنوية الصريحة أو الضمنية على مقدرة السامع أو القارئ التصورية من جهة، وعلى براعة المؤلف وقدرته على التصوير من الجهة أخرى.[2]

المجموعة الرابعة: وهي مجموعة من الصور غير مجموعتين السابقين، فلا هي صريحة ولاهي ضمنية، ولكنها ترتبط بها، فتتوارد على الذهن، وتسلك سبيلها من منطقة شبه الشعور إلى منطقة الشعور، تبعاً لقانون تداعي المعاني، وتسمى هذه المجموعة: مجموعة الصور المعنوية الترابطيّة، وتتوقف غزارتها أو قلتها على تجارب السامع أو القارئ فقط، فلا علاقة لها بما يقصد المؤلف تصويره من الصور او التجارب.[3]

3/مكونات الصورة في التراث العربي:

إنّ الحديث عن المكونات الصورة في التراث العربي يرجع بنا إلى النظرية الكلاسيكية للصورة ومكوناتها التي تعتمد على الجانب الجمالي للألفاظ من صور بيانية، إلاّ أنّ الجرجاني يتوسع في مفهوم الصورة، فيرى أنّها متعددة العناصر، فقد تعتمد على الأنواع البيانية المعروفة، وقد تعتمد على أشكال أخرى،

1-انظر : صلاح الدين عبد التواب : **الصورة الأدبية في القرآن الكريم**، ص28.

2-المصدر نفسه: ص29.

3-نفسه: (ن ص).

كالتقديم والتأخير أو القصر او الخبر أو الإنشاء ونحو ذلك[1]، ولكنّه يعتبر الأنواع البيانية من المجاز واستعارة وكناية وتشبيه أهم العناصر المكونة للصورة.[2]

فالمجاز عند عبد القاهر الجرجاني هو "كل كلمة اريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها، لملاحظة بين الأول والثاني... ومعنى الملاحظة: هو أنها تستند في الجملة إلى غير هذا الذي تريده بها الآن إلاّ أنّ هذا الإسناد يقوي ويضعف."[3]، وعرفه السكاكي بأنه: "الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق استعمالاً في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها، مع قرينة مانعة عن ادارة معناها في ذلك النوع"[4].

بينما الاستعارة عند عبد القاهر هي "أنّ تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أنّ تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به، فتُعِيرَه المشبّه، وتجريَه عليه"[5]، أما السكاكي فيعرفها: "أنّ تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبَّه ما يخصّ المشبَّه به"[6]، وهو التعريف الراجح لشموله التصريحية والمكنية من أقسام الاستعارة وهي:

1-الاستعارة التصريحية: وهي "أنّ يكون الطرف المذكور من طرفي التشبيه هو المشبه به"[7]، فهي ما صرح فيه بلفظ المشبه به دون المشبه.

1-الصورة بين القدماء والمعاصرون، ص26.

2-أنظر: عبد السلام أحمد راغب، وظيفية الصورة الفنية في القرآن الكريم، ص26.

3-عبد القاهر الجرجاني: **أسرار البلاغة**، ص326/325.

4-يوسف أبي بكر السكاكي: **مفتاح العلوم**، التقدم العلمية القاهرة، ص192.

5-الجرجاني: **دلائل الاعجاز**، ص53

6-السكاكي: **مفتاح العلوم**، ص196.

7-المصدر نفسه: ص198.

2-الاستعارة المكنية: وهي "ما حذف فيه المشبه ورمز له بشيء من لوازمه"[1]

مثل قوله تعالى [رَبِّ انيِ وَهِنُ العَظْم مِنِي واشْتَعَل الرَأْسُ شَيْباً][2]، فشبه الرأس بالوقود، ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه (وهو اشتعل)، على سبيل الاستعارة المكنية،

أما الكناية فعرفها عبد القاهر: "أنّ يريد المتكلم اثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى المعنى وهو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه فيقال في المرأة: نؤوم الضحى، والمراد: أنّها مترفة مخدومة، لها من يكفيها أمرها، فقد أرادوا في هذا كله كما ترى معنىّ، ثم لم يذكره بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر، من شأنه أنّ يردفه في الوجود، وأن يكون إذا كان، وإذا كانت المرأة مترفة، لها ما يكفيها أمرها، رَدْفَ أنّ تنام إلى الضحى"[3]،

وهي ثلاث أقسام: فإما أنّ يكون المكنى عنه الصفة، أو الموصوف، أو اختصاص الصفة بالموصوف.

فالمطلوب بها الموصوف: كأن تقول: "جاء المضياف"، وتريد: زيداً، لاختصاص "المضياف" بزيد، أو لاشتهار زيد بالمضياف بين قومه، لكثرة صدور الضيافة منه، فالمقصود من لفظ "المضياف": الموصُوف نفسه، وهو زيد.

والمطلوب بها الصفة: كأنّ تقول كناية عن الطول القامة: فلان طويل النجاد.

والمطلوب بها نسبة تخصيص الصفة بالموصوف: كقولهم: المجد بين ثوبيه، والكرم بين برديه. فيراد: نسبة المجد إلى المذكور ضميره، والكرم كذلك.

1-السكاكي: **مفتاح العلوم**، ص199.

2-**سورة مريم**: 40.

3-الجرجاني: **دلائل الاعجاز**، ص52.

أما التشبيه يتوفر في القرآن الكريم فيوجد تشبيهات وأمثال في أسلوب رباني يصور فيه المولى تعالى: "مَثَلُ الّذِينَ اتَخَذُوا مِنْ دُونِ اللهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ العَنْكَبُوتِ اِتَخَذَتْ بَيْتاً وإِنَّ أَوْهَنُ البُيُوتِ لِبَيْتُ العَنْكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ".[1]، فقد شبه المولى عزوجل حالا هؤلاء الّذين اتخذوا من دون الله أندادا في لجوئهم واحتمائهم بهؤلاء الأنداد الضعفاء المتناهين في الضعف بحال العنكبوت حينما تأوي إلى بيتها الضعيف الواهن وتحتمي به، فصورهم من خلال هذا التشبيه بصورة عجيبة تلح على الحس و الوجدان، وتسترعي الانتباه، وتسرق الأسماع وتبهر الألباب وتستولي على الاحاسيس و المشاعر، ويقف دهاقين الكلام حيارى يتساءلون كيف نظمت هذه الصورة؟ وكيف تكونت؟ إنها تصور لك هؤلاء العباد الغافلين بصورة العناكب الضئيلة الواهنة، وتصور لك هؤلاء الضعفاء العاجزين بصورة بيت العنكبوت الّذي يضرب به المثل في الضعف والوهن.

ويعتبر الجرجاني الأنواع البيانية كالاستعارة والتشبيه والمثل والكناية أهم العناصر المكونة للصورة فهي الأصول الّتي تدور المعاني حولها، وإليها يرجع المحاسن الكلام غالباً يقول: "فإنّ هذه أصول كبيرة كان جلّ محاسن الكلام–وإنّ لم نقل كلها–متفرغة عنها وراجعة إليها، وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها وأقطار تحيط بها جهاتها".[2]، ولكن الجرجاني لا يحصر الصورة في الأنواع البيانية المعروفة، وإنّما يتوسّع في مدلولها، ويجعلها إطاراً عاما يتشكّل فيه المعاني، وتظهر فيه كل الأساليب الفنية بيانية وغير بيانية.[3]

1–**سورة العنكبوت**: 41.

2–عبد القاهر الجرجاني: **أسرار البلاغة**، ص20.

3–عبد السلام أحمد راغب: **وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم**، ص26.

4/مقاييس دراسة الصورة عند المحدثين:

من أهم المقاييس الصورة هو" قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة، فالصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية، وهذا هو مقياسها الأصيل، وكذا ما نصفها به من روعة وقوة وإنّما مرجعه هذا التناسب بينهما وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصوراً دقيقاً خالياً من الجفوة والتعقيد، فيه روح الأديب وقلبه، بحيث نقرؤه، كانّا نحدثه، ونسمعه كأنّا نعامله"[1]، وهذا ما قرّره الدكتور أحمد شايب كمقياس لدراسة الصورة، يعتبرّ أنّ الوسيلة الّتي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرائه وسامعيه هي الصورة الفنية" ثم يذكر أنّ لها معنيين:

الأول: ما يقابل المادة الأدبية، ويظهر في الخيال والعبارة.

الثانية: ما يقابل الأسلوب، ويتحقق بالوحدة، وهي تقوم على الكمال والتأليف والتناسب.[2]

وهذه المقاييس ذات أهمية جديرة بالتأمل، فالصورة إذا قوة خلاقة قادرة على نقل الفكرة، وإبراز العاطفة، وهي الشكل الخارجي المعبر عن الحالة النفسية للمنشئ وعن تفاعله الداخلي، وهي ضوء الكاشف عن كفاءة المبدع الفنية، وروحه الشفافة الرقيقة، نتيجة لإيجاده الملاءمة بين نقل الفكرة وتعبيرها النفسي أسلوبياً، وبها يتميز العقل المتكلم ويحكم عليها بالدقّة والإبداع والطوير دون وساطة أخرى، وإنّما تقرؤه تجسيداً، ونسمعه تشخيصاً وإدراكاً من خلال هذا التناسب والارتباط الّذي حققه في هذا العمل الأدبي أو ذاك، وهو الصورة، فالصورة عنده إيجاد للملاءمة والتناسب بين الفكر والأسلوب، أو اللغة والأحاسيس.[3]

أما الدكتور داود سلوم فيرى أنّ الصورة الفنية يقوم على أساس تجسيد الفكرة العامة للعلاقات الجزئية في النص الأدبي لتشكل كلاً فنياً واحداً فيقول: "إنّ امتزاج المعنى والألفاظ والخيال كلها هو الّذي يسمى بالصورة الأدبية، ومن ترابطها وتلاؤمها والنظر إليها مرة واحدة عند نقد النص يقوم التقدير الأدبي السليم"[4]، وهذا الترابط الفنيّ بين أجزاء النص هو ما يعطيه صورته الأدبية.

1-أحمد الشايب: **أصول النقد الأدبي، النهضة المصرية**، القاهرة، ط8، 1973، ص242.

2-المصدر نفسه: ص259.

3-محمد حسين علي الصغير: **نظرية النقد العربي**، دار المؤرخ العربي، ط1، ص19/18.

4-داود سلوم: **النقد الأدبي**، مطبعة الزهراء، بغداد،1967، ج1، ص81

ويجعل الدكتور علي إبراهيم أبو زيد من مقدرة الأديب أو الشاعر على تنسيق ألفاظه وتراكيبه من جهة، وقدرته على استنباط الإيحاءات الفنية داخل تلك الألفاظ والتراكيب من أهم مقاييس الصورة والتصوير، فيقول: "فكأن في كل تعبير أدبي تصويرا فنياً، ينبعث من مقدرة الشاعر على تركيب عباراته، وتنسيق كلماته، وعلى قدرته في استنباط الإيحاء الفني الكامن في باطن الألفاظ وفي علاقتها بعضها البعض، فيكسو التعبير جمالاً فنياً"[1]

نعود إلى القدماء فنجد عبد القاهر الجرجاني يُرجع الأدب إلى الصورة الّتي هي مزج بين تآلف اللفظ والمعنى ويحاول أن يقنع غيره بذلك، إذ يقول: "إنهم لما جهلوا شأن الصورة وضعوا لأنفسهم أساساً وبنوا على قاعدة، فقالوا: "إنّه ليس المعنى واللفظ ولا ثالث" [2]، وجمال الصورة وبلاغتها عنده يكون بقدر ما يجتمع فيها من متناقضات، لأنّ المشتبهات تتآلف تلقائياً، دون حاجة إلى خيالٍ المؤلفٍ، فهو يرى التشبيه فيقول في ذلك: " ويعمل عمل السحر في تأليف المتباينين، حتى يختصر ما بين المشرق والمغرب...، ويرى المعاني المتمثلة بالأوهام شبهاً بالأشخاص الماثلة والأشباح القائمة، وينطق الأخرس ويعطي البيان من الأعجم..."[3]

الحقيقية يجب ألا تنطلق دراسة الصورة من منظور واحد، وإنّما يجب أنّ ينظر إليها على أنّها كلٌ متكامل، في التشبيه والاستعارة، وهي التمثيل والإيحاء، لقد أتعب النقاد أنفسهم في التقسيم والتفريع في الصور والخيال، وكأنهما من عالمين مختلفين، والحقيقة أنهما من منجم واحد، فالخيال عملية ذهنية، والصورة ثمرة لتلك العملية.[4]

1-عبد السلام أحمد الراغب: **وظيفة الصورة الفنية في القرآن**، ص38.

2-الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، ص481.

3-حامد محمد خصيوي: **الصورة الفنية في شعر صقر الشبيب**، رسالة مقدمة لنيل الماجستير في الأدب العربي، جامعة الأردن، ص21، عن **أسرار البلاغة**، ص134.

4-سمر الديوب: **جماليات التصوير الفني عند الشعراء اللصوص في صدر الإسلام والعصر الأموي**، ص12

5/أبعاد الصورة الفنية:

تملك اللّغة العربيّة خاصية جمالية، وطبيعة تصويريّة تساعدها على التوسّع في مفهوم الصورة، فقد سمّاها العقاد " اللغة الشاعرة" لأنّها" بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية، فهي في جملتها فن منظوم منسّق الأوزان والأصوات..."[1]

تعتمد تلك الخاصية أو الطبيعة أساساً على ما تزخر به من ثروات لغوية، معجميةً كانت أو نحوية أو صرفية وبالأخص ما كان في جانب البلاغة منها، فتعدد الروافد الشعرية والأدبية أكسب اللغة رصيداً من المعاني السامية، والمجازات الشريفة، والتشبيهات والاستعارة والأمثال والكنايات البليغة التي يستعين بها الشاعر أو الأديب في التعبير عن أغراضه بأسمى المعاني وأشرفها.

وللصورة أبعاد جمالية وأخرى نفسية وكذا أبعادٍ رمزية، تنتقل بالقارئ أو المتلقي إلى مستويات أكثر عمقاً في النص أو القصيدة، فالأبعاد الجمالية من شأنها أنّ تجعل القارئ يستشعر الجمال ليس فقط من خلال عذوبة الألفاظ بل فيما تضفيه الصورة من خصوصية على التعبير وفي هذا القول الدكتورّ جابر عصفور" "انّ الصورة طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أياً كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير، فإنّ الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنّها لا تغير إلاّ من طريقة عرضه، وكيفية تقديمه"[2]، فالصورة عنده عرض أسلوبي يحافظ على سلامة النص من التشويه، ويقدم المعنى بتعبير رتيب، وهي بعد طريقة الاستحداث خصوصية التأثير في الذهن المتلقي بمختلف وجوه الدلالة التي يستقيها من النص في منهج تقديمه، وكيفية تلقيه، وما يحدثه ذلك عنده من متعة ذهنية، أو تصوير تخييلي نتيجة لهذا الغرض السليم[3].

1-عباس محمود العقاد: **اللغة الشعرية**، النهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1990 ص08.

2-جابر أحمد عصفور: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، المركز الثقافي العربي، 1992، ط3، ص392.

3-محمد حسين علي الصغير: **النقد الأدبي الحديث**، دار المؤرخ العربي، ط1، ص21.

فيتحقق بذلك بُعداها الجمالي من خلال طريقة التعبير، والنفسي جرّاء المنعة الذهنية والتخييل.

وحينما تقول "روز غريب" أنّ "الصورة في أبسط وصف لها تعبير عن الحالة أو حدث بأجزائهما أو مظاهرهما المحسوسة، هي لوحة مؤلفة من كلمات، أو مقطوعة وصفية في الظاهر لكنها في التعبير الشعري توحي بأكثر من المظاهر، وقيمتها ترتكز على طاقتها الإيحائية، فهي ذات جمال تستمده من اجتماع الخطوط والألوان والحركة ونحو ذلك من عناصر حسية، وهي ذات قوة إيحائية تفوق قوة الإيقاع لأنّها توحي بالفكرة كما توحي بالجو والعاطفية"[1].

فهي تعني ذلك التعبير الوجداني الذي يرتكز على الطاقة الإيحائية للصورة فوق اللفظية، من خلال الخطوط والألوان والحركة التي تحمل دلالات رمزية ترتبط في الأساس بمكتسبات نفسية عند المتلقي، تثير الصورة وتستثمرها في إنشاء هذا البُعد الرمزي المنوط بها.

1-روز غريب: **تمهيد في النقد الأدبي**، دار المكشوف، بيروت، ط1، 1971، ص190.

الفصل الثاني:

الصورة الفنية في الرواية الأسود يليق بك.

1-السيرة الذاتية عن حياة أحلام مستغانمي.

2-اللغة الشعرية عند أحلام مستغانمي في الرواية الأسود يليق بك.

3-الصورة الفنية عند أحلام مستغانمي في الرواية الأسود يليق بك.

1-السيرة الذاتية عن حياة أحلام مستغانمي1:

أحلام مستغانمي ولدت في (13أبريل1953) كاتبة جزائرية، من مواليد تونس، ترجع أصولها إلى مدينة قسنطينة عاصمة الشرق الجزائري حيث ولد أبوها محمد شريف كان والدها مشارك في الثورة الجزائرية، عرف السجون الفرنسية، بسبب مشاركته في المظاهرات 8ماي 1945، وبعد أنّ أطلق سراحه سنة 1947كان قد فقد عمله بالبلدية، ومع ذلك يعتبر محظوظاً إذ لم يلق حتفه مع من مات آنذاك (45ألف شهيد سقطوا خلال تلك المظاهرات) وأصبح ملاحق من قبل الشرطة الفرنسية، بسبب نشاطه السياسي بعد حل حزب الشعب الجزائري، الّذي أدّى إلى ولادة حزب جبهة التحرير الوطني F L N .

أحلام مستغانمي كاتبة تخفي خلف روايتها أبًا لطالما طبع حياتها بشخصيته الفذّة وتاريخه النضاليّ. لن نذهب إلى القول بأنّها أخذت عنه محاور رواياتها اقتباسًا. ولكن ما من شك في أنّ مسيرة حياته التي تحكي تاريخ الجزائر وجدت صدى واسعًا عبر مؤلّفاتها.

كان والدها "محمد الشريف" من هواة الأدب الفرنسي. وقارئًا ذا ميول كلاسيكي لأمثال

Jean Jaques Rousseau, Voltaire, Victor Hugo

يستشف ذلك كلّ من يجالسه لأوّل مرّة. كما كانت له القدرة على سرد الكثير من القصص عن مدينته الأصليّة مسقط رأسه "قسنطينة" مع إدماج عنصر الوطنيّة وتاريخ الجزائر في كلّ حوار يخوضه. وذلك بفصاحة فرنسيّة وخطابة نادرة.

بعد عدة قليلة، يتوّجه محمد الشريف مع أمّه وزوجته وأحزانه إلى تونس كما لو أنّ روحه سحبت منه. فقد ودّع مدينة قسنطينة أرض آبائه وأجداده.

كانت تونس فيما مضى مقرًّا لبعض الرِفاق الأمير عبد القادر والمقراني بعد نفيهما. ويجد محمد الشريف نفسه محاطاً بجوٍّ ساخن لا يخلو من النضال، والجهاد في حزبي MTLDو PPAبطريقة تختلف عن نضاله السابق ولكن لا تقلّ أهميّة عن الذين يخوضون المعارك. في هذه الظروف التي كانت تحمل مخاض الثورة، وإرهاصاتها الأولى تولد أحلام في تونس. ولكي تعيش أسرته، يضطر الوالد للعمل كمدرّس للّغة الفرنسيّة. لأنّه لا يملك تأهيلاً غير تلك اللّغة، لذلك سوف يبذل الأب كلّ ما بوسعه بعد ذلك، لتتعلّم ابنته اللغة العربيّة التي مُنع هو من تعلمها. وبالإضافة إلى عمله، ناضل محمد الشريف في حزب الدستور التونسي (منزل تميم) محافظًا بذلك على نشاطه النضالي المغاربيّ ضد الاستعمار.

1-مجلة الاختلاف، العدد 3، ماي2003، ص22.

1وعندما اندلعت الثورة الجزائريّة في أوّل نوفمبر1954 شارك أبناء إخوته عزّ الدين وبديعة اللذان كانا يقيمان تحت كنفه منذ قتل والدهما، شاركا في مظاهرات طلاّبيّة تضامنًا مع المجاهدين قبل أن يلتحقا فيما بعد سنة 1955 بالأوراس الجزائريّة. وتصبح بديعة الحاصلة لتوّها على الباكالوريا، من أولى الفتيات الجزائريات اللاتي استبدلن بالجامعة الرشّاش وانخرطن في الكفاح المسلَّح. ما زلت لحدّ الآن صور بديعة تظهر في الأفلام الوثائقية عن الثورة الجزائرية. حيث تبدو بالزي العسكري رفقة المجاهدين. وما زالت بعض آثار تلك الأحداث في ذاكرة أحلام الطفوليّة. حيث كان منزل أبيها مركزاً يلتقي فيه المجاهدون الذين سيلتحقون بالجبال أو العائدين للمعالجة في تونس من الإصابات .

بعد الاستقلال، عاد جميع أفراد الأسرة إلى الوطن. واستقرّ الأب في العاصمة حيث كان يشغل منصب مستشار تقنّي لدى رئاسة الجمهوريّة ثم مديراً في وزارة الفلاحة، وأوّل مسؤول عن إدارة وتوزيع الأملاك الشاغرة والمزارع والأراضي الفلاحيّة التي تركها المعمّرون الفرنسيون بعد مغادرتهم الجزائر، إضافة إلى نشاطه الدائم في اتحاد العمال الجزائريّين الذي كان أحد ممثليه أثناء حرب التحرير، غير أن حماسه لبناء الجزائر المستقلّة لتوّها جعله يتطوّع في كل مشروع يساعد في الإسراع في إعمارها، وهكذا إضافة إلى المهمّات التي كان يقوم بها داخليًّا لتفقّد أوضاع الفلاّحين تطوَّع لإعداد برنامج إذاعي (باللّغة الفرنسيّة) لشرح خطة التسيير الذاتي الفلاحي، ثمّ ساهم في حملة محو الأميّة التي دعا إليها الرئيس أحمد بن بلّة بإشرافه على إعداد كتب لهذه الغاية .

وهكذا نشأت ابنته الكبرى في محيط عائلي يلعب الأب فيه دورًا أساسيًّا، وكانت مقرّبة كثيرًا من أبيها وخالها عزّ الدين الضابط في جيش التحرير الذي كان كأخيها الأكبر. عبر هاتين الشخصيتين، عاشت كلّ المؤثّرات التي تطرأ على الساحة السياسيّة، والتي كشفت لها عن بعد أعمق للجرح الجزائري (التصحيح الثوري للعقيد هواري بومدين، ومحاولة الانقلاب للعقيد الطاهر زبيري)، عاشت الأزمة الجزائرية يومًّا بيوم من خلال مشاركة أبيها في حياته العمليّة، وحواراته الدائمة معها.

1-مجلة الاختلاف، العدد 3، ماي2003، (ن ص)

-1لم تكن أحلام غريبة عن ماضي الجزائر، ولا عن الحاضر الذي يعيشه الوطن، مما جعل كلّ مؤلفاتها تحمل شيئًا عن والدها، وإن لم يأتِ ذكره صراحة. فقد ترك بصماته عليها إلى الأبد. بدءًا من اختياره العربيّة لغة لها. لتثأر له بها. فحال استقلال الجزائر ستكون أحلام مع أوّل فوج للبنات يتابع تعليمه في مدرسة الثعالبيّة، أولى مدرسة معرّبة للبنات في العاصمة. وتنتقل منها إلى ثانوية عائشة أم المؤمنين لتتخرّج سنة 1971 من كليّة الآداب في الجزائر ضمن أوّل دفعة معرّبة تتخرّج بعد الاستقلال من جامعات الجزائر.

لكن قبل ذلك، سنة 1967، وإثر انقلاب بومدين واعتقال الرئيس أحمد بن بلّة، يقع الأب مريضًا نتيجة للخلافات "القبليّة" والانقلابات السياسيّة التي أصبح فيها رفاق الأمس ألدّ الأعداء.

هذه الأزمة النفسيّة، أو الانهيار العصبيّ الذي أصابه، جعله يفقد صوابه في بعض الأحيان، خاصة بعد تعرّضه لمحاولة اغتيال، مما أدّى إلى الإقامة من حين لآخر في مصحّ عقليّ تابع للجيش الوطني الشعبيّ. كانت أحلام آنذاك في سن المراهقة، طالبة في ثانوية عائشة بالعاصمة. وبما أنّها كانت أكبر اخواتها الأربعة، كان عليها هي أن تزور والدها في المستشفى المذكور، والواقع في حيّ باب الواد، ثلاث مرّات على الأقلّ كلّ أسبوع، كان مرض أبيها مرض الجزائر، هكذا كانت تراه وتعيشه.

قبل أن تبلغ أحلام الثامنة عشرة عاماً. وأثناء إعدادها لشهادة الباكالوريا، كان عليها ان تعمل لتساهم في إعالة إخوتها وعائلة تركها الوالد دون مورد. ولذا خلال ثلاث سنوات كانت أحلام تعدّ وتقدّم برنامجًا يوميًا في الإذاعة الجزائريّة يبثّ في ساعة متأخرّة من المساء تحت عنوان "همسات". وقد لاقت تلك "الوشوشات" الشعريّة نجاحًا كبيرًا تجاوز الحدود الجزائرية الى دول المغرب العربي. وساهمت في ميلاد اسم أحلام مستغانمي الشعريّ، الذي وجد له سندًا في صوتها الإذاعيّ المميّز وفي مقالات وقصائد كانت تنشرها أحلام في الصحافة الجزائرية. وديوان أوّل أصدرته سنة 1971 في الجزائر تحت عنوان "على مرفأ الأيام."

1–مجلة الاختلاف، العدد 3، ماي2003، ص23.

في هذا الوقت لم يكن أبوها حاضراً ليشهد ما حققته ابنته. بل كان يتواجد في المستشفى لفترات طويلة، بعد أن ساءت حالته .

هذا الوضع سبّب لأحلام معاناة كبيرة. فقد كانت كلّ نجاحاتها من أجل إسعاده هو، برغم علمها أنّه لن يتمكن يومًا من قراءتها لعدم إتقانه القراءة بالعربية. وكانت فاجعة الأب الثانية، عندما انفصلت عنه أحلام وذهبت لتقيم في باريس حيث تزوّجت من صحفي لبناني ممن يكنّون ودًّا كبيرًا للجزائريين. وابتعدت عن الحياة الثقافية لبضع سنوات كي تكرّس حياتها لأسرتها. قبل أن تعود في بداية الثمانينات لتتعاطى مع الأدب العربيّ من جديد. أوّلاً بتحضير شهادة دكتوراه في جامعة السوربون. ثمّ مشاركتها في الكتابة في مجلّة "الحوار" التي كان يصدرها زوجها من باريس، ومجلة "التضامن" التي كانت تصدر من لندن، أثناء ذلك وجد الأب نفسه في مواجهة المرض والشيخوخة والوحدة. وراح يتواصل معها بالكتابة إليها في كلّ مناسبة وطنية عن ذاكرته النضاليّة وذلك الزمن الجميل الذي عاشه مع الرفاق في قسنطينة.

ثمّ ذات يوم توّقفت تلك الرسائل الطويلة المكتوبة دائمًا بخط أنيق وتعابير منتقاة، كان ذلك الأب الذي لا يفوّت مناسبة، مشغولاً بانتقاء تاريخ موته، كما لو كان يختار عنوانًا لقصائده، في ليلة أوّل نوفمبر 1992 التاريخ المصادف لاندلاع الثورة الجزائريّة، كان محمد الشريف يوارى التراب في مقبرة العلياء، غير بعيد عن قبور رفاقه. كما لو كان يعود إلى الجزائر مع شهدائها، بتوقيت الرصاصة الأولى. فقد كان أحد ضحاياها وشهدائها الأحياء، وكان جثمانه يغادر مصادفة المستشفى العسكري على وقع النشيد الوطنيّ الذي كان يعزف لرفع العلم بمناسبة أوّل نوفمبر، ومصادفة أيضًا، كانت السيارات العسكريّة تنقل نحو المستشفى الجثث المشوّهة لعدّة جنود قد تمّ التنكيل بهم على يد من لم يكن بعد معترفًا بوجوده كجبهة إسلاميّة مسلّحة .

لقد أغمض عينيه قبل ذلك بقليل، متوجّسًا الفاجعة، ذلك الرجل الذي أدهش مرة إحدى الصحافيّات عندما سألته عن سيرته النضاليّة, فأجابها مستخفًّا بعمر قضاه بين المعتقلات والمصحّات والمنافي, قائلاً: "إن كنت جئت إلى العالم فقط لأنجب أحلام. فهذا يكفيني فخرًا. إنّها أهمّ إنجازاتي. أريد أن يقال إنني "أبو أحلام" أن أنسب إليها... كما تنسب هي لي".

1-مجلة الاختلاف، العدد 3، ماي2003، (ن ص).

كان يدري وهو الشاعر، أنّ الكلمة هي الأبقى. وهي الأرفع. ولذا حمَّل ابنته إرثًا نضاليًا لا نجاة منه. بحكم الظروف التاريخيّة لميلاد قلمها، الذي جاء منغمسًا في القضايا الوطنيّة والقوميّة التي نذرت لها أحلام أدبها. وفاءًا لقارئ لن يقرأها يومًا...ولم تكتب أحلام سواه. عساها بأدبها تردّ عنه بعض ما ألحق الوطن من أذى بأحلامه.

مؤلفاتها:

*على مرفأ الأيام عام 1973.

*كتابة في لحظة عري عام 1976.

*ذاكرة الجسد عام 1993.والتي تتضمن ما كتبته أثناء الفترة التي عاشتها في باريس، وقد بيع هذه الرواية على مدار السنوات اللاحقة أكثر من1,2 مليون نسخة، كانت أول رواية جزائرية تكتب باللغة العربية، ودخلت في قائمة أهم 100 رواية عربية، كما عمل المخرج السوري نجدة أنزور على تحويلها إلى عمل تلفزيوني.

*فوضى الحواس عام 1997 هي عبارة عن الرواية الثانية في سلسلتها الثلاثية (ذاكرة الجسد-فوضى الحواس-عابر سرير) تتحدث عن خالد الرسام جزائري وعلاقته بابنة رفيقه المناضل سي الشريف.

*عابر سرير عام2003.

*نسيان.com عام 2013.

*قلوبهم معنا وقنابلهم علينا أصدرته مستغانمي تزامناً مع إصدار نسيان.

*الأسود يليق بك 2012.

*ديوان عليك اللهفة 2014 بمشاركة مع الملحن مروان خوري.

*كتاب شهيا كفراق عام 1.2018

1-شبكة الأنترنت، موقع ويكي دي زاد.wiki dz

وقد نالت أحلام مستغانمي جوائز عن أعمالها منها:

*جائزة مؤسسة نور للأبداع النسائي في القاهرة عام 1996.

*جائزة نجيب محفوظ عن رواية "ذاكرو الجسد" عام 1998.

*وسام الشرف من الرئيس الجزائري عبد العزيز بوتفليقة عام2006.

*اختيرت " المرأة العربية الأكثر تميزاً" من قبل مركز دراسات المرأة العربية في باريس/ دبي عام 2006.

*"درع بيروت" من محافظ بيروت في احتفالية خاصة أقيمت في قصر اليونسكو عام 2009.

*جائزة مهرجان جوائز بيروت الدولي عام 2014.[1]

أعمال أحلام مستغانمي الأدبية في المناهج الدراسية:

اعتمدت روايات أحلام مستغانمي في المناهج الدراسية لعدة جامعات والمدارس الثانوية في جميع أنحاء العالم، وكذلك قامت عشرات الرسائل الجامعية والأبحاث على أعمالها.

كما استخدمت وزارة التربية الفرنسية أجزاء من رواية ذاكرة من الجسد لاختبارات البكالوريا الفرنسية في عام 2003 في خمسة عشر بلدا حيث اختار الطلاب اللغة العربية كلغة ثانية.

وقد ترجمت أعمالها إلى لغات أجنبية عدة من قبل دور نشر مرموقة، بما في ذلك كتب الجيب بالفرنسية والانكليزية.

حاضرت أحلام مستغانمي وعملت كأستاذ زائر في العديد من الجامعات في مختلف أنحاء العالم بما في ذلك: الجامعة الأمريكية في بيروت 1995، جامعة ميريلاند 1999، جامعة السوربون 2002، جامعة مونبلييه2002، جامعة ليون 2003، جامعة ييل2005، معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا في بوسطن 2005، جامعة ميشيغان 2005.[2]

1-شبكة الأنترنت، موقع ويكي دي زاد.wiki dz

2-المصدر نفسه.

ما قاله النقاد عن كتابات أحلام مستغانمي:

-جاء في صحيفة "الراية" القطرية أن "مستغانمي" هي من بين النساء العشر الأكثر تأثيرا في العالم العربي والأولى في مجال الأدب.

-ويقول نزار قباني عن أدبها : " قرأت رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، وأنا جالس أمام بركة السباحة في فندق سامر لاند في بيروت، بعد أن فرغت من قراءة الرواية، خرجت لي أحلام من تحت الماء الأزرق، كسمكة دولفين جميلة، وشربت معي فنجان قهوة روايتها دوختني .وأنا نادرا ما أدوخ أمام رواية من الروايات. وسبب الدوخة أن النص الذي قرأته يشبهني إلى درجة التطابق، فهو مجنون، ومتوتر، واقتحامي، ومتوحش، وإنساني.... وخارج عن القانون مثلي"[1].

وقال عنها الرئيس الأسبق أحمد بن بله "إن أحلام مستغانمي شمس جزائرية أضاءت الأدب العربي، لقد رفعت بإنتاجها الأدب الجزائري إلى قامة تليق بتاريخ نضالنا، ونفاخر بقلمها العربي، افتخارنا كجزائريين بعروبتنا"[2].

-وقد ذهب الناقد عبد الله الغذامي في بحثه عن العلاقة بين الكاتبة أحلام ولغتها الروائية الى القول بأن "الكاتبة استطاعت أن تكسر سلطة الرجل على اللغة، هذه اللغة التي كانت منذ أزمنة طويلة حكرا على الرجل واتسمت بفحولته، وهو الذي يقرر ألفاظها ومعانيها فكانت دائما تقرأ وتكتب من خلال فحولة الرجل الذي احتكر كل شيء حتى اللغة ذاته"[3].

استطاعت أحلام أن تصنع من عادتها اللغوية نصوصا تكسر فيها عادات التعبير المألوف المبتذل وراحت وهي تكتب تحتفل بهذه اللغة التي أصبحت مؤنثة كأنوثتها، وأقامت معها علاقة حب وعشق.

1-شبكة الأنترنت، موقع ويكي دي زاد .wiki dz

2-المصدر نفسه.

3-نفسه.

2/اللغة الشعرية عند أحلام مستغانمي في رواية الأسود يليق بك.

اقترن وجود اللغة الشعرية بظهور الرواية المعاصرة، وقد شكلت هذه الظاهرة التي يتجاور فيها الشعر مع السرد، جوهر الرواية المعاصرة، التي ارتقت لغتها وتماست مع لغة الشعر، محاولة تحقيق مطلب فني جمالي، بتسخير أدوات الشعر لخدمتها، من خلال لغة أضافت إلى تقريريتها بعدا جماليا أضفى عليها حسا شعريا متميزا، في لغة إيحائية متعددة الدلالة "تتميز بتعددية المرجع والإحالة وقابلية التأويل"[1]

الشعرية (Poe tics) مصطلح قديم حديث في ذات الوقت، فقد عرف منذ أرسطو في كتابه "فن الشعر" أما مفاهيم هذا المصطلح متنوعة، وإنّ انحصرت فكرتها العامة في البحث عن "القوانين التي تتحكم في الإبداع"[2].

يؤكد كمال أبو ديب أنّ الشعرية خاصية ذات علاقات متشبعة، تنمو بين مكونات النص، ذلك لأنّ" كلا منهما يمكن أنّ يقع في سياق آخر دون أنّ يكون شعرياً، لكنه في سياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع المكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية، ومؤشر على وجودها".[3]

والمقصود باللغة الشعرية في الرواية، هي تلك اللغة التي تتقاطع مع لغة الشعر "فيكون النص ذو طبيعة تقترب به من كلام المنظوم بلغة ذات تكثيف مجازي، واستعاري، وتوخي الإيقاع في السرد، وتضمين الكلام الكثير من الإيحاء الذي تتصف به لغة الشعر"[4]

وتعد الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي من الروائيين الذين كان لأعمالهم صدى واسعاً، حيث نجحت في استثمار الطاقة اللغوية لتوليد نصوص روائية ذات صبغة شعرية منها: ذاكرة الجسد 1993، فوضى الحواس 1997، عابر سرير 2003، الأسود يليق بك 2012.

1-ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (2000/1980)، ط1، ص76.

2-عثمان ميلود: شعرية تودروف، دار البيضاء 1990، ص9/8.

3-كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1987، ص14.

4-خليل إبراهيم: بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم الناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص255.

إنّ الدارس لثلاثية الروائية (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، يلاحظ أنّ خطابها السردي يعتمد على لغة شعرية أكثر منه نثرية، فاللغة الشعرية لدى مستغانمي ملمح مهم على امتداد صفحات رواياتها، لقد هجرت مستغانمي عالم الشعر، لكنها مارست كتابته في عالم الرواية، فهي تكتب بلغة الشعرية ميزت أسلوبها خاصة في روايتها الأخيرة " الأسود يليق بك" ولكن اللغة الشعرية لدى أحلام طفرة في روايتها الأخيرة، بل يعود استعمالها لهذا الأسلوب منذ روايتها الأولى.

سر نجاح أحلام في روايتها مصدره شعرية لغتها، ولا يقتصر على سحر حكاياتها وحبكة السرد فيها، يقول الباردي في هذا المعنى" من النادر أنّ تلقى رواية تظهر للقراء في طبعتها الأولى هذا الرواج الذي لقيته روايات الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي والناقد المختص عندما ينظر في بناها السردية لا يجد فيها شيئاُ جديداً، لا في مستوى التقنيات السردية الموظفة فيها، ولا في مستوى إنشائية القص عامة، ومع ذلك انتشرت هذه الروايات واستجابت لأفق انتظار القارئ العادي والقارئ المختص، والسر كل السر في أنّ الكاتبة أضفت على نصها السردي هذه الغنائية الساحرة والعميقة، التي لا تتوفر عادة إلاّ في النصوص الشعرية، فقد اقتربت هذه الروايات من الشعر، واستفادت من طاقاته الإبداعية وبنت نصوصا سردية مغايرة-بهذا المعنى-لعبت فيها اللغة الشعرية بإمكانياتها المتعددة دوراً أساسياً وجد القارئ ضالته"[1].

إنّ شعرية "الأسود يليق بك" هي ذلك الوهج البراق التي تثيره النصوص الغائبة داخل الخطاب، وهي لغة تسري فيها أنفاس الشعر، لغة حسية مليئة بنغمات العالم أجمع، سرد عميق، شاعري، حزين، موجع حد الألم، سياسة، حب، حرب، خيانة، تطرف...[2]

1- سمر الديوب : **شعرية النثر في ثلاثية أحلام مستغانمي**.www.aladabia.net

2- زهرة كمون : **الشعري في الروايات أحلام مستغانمي**، دار صمد للنشر، سلسلة بحوث أكاديمية، توتس، ط1، صفاقص2007، ص23.

تحاول أحلام مستغانمي من خلال هذه الرواية أنّ تتجاوز القواعد السائدة والمبتذلة، لتغير في لغة الرواية إلى فضاء أوسع، ولا نعني باللغة هنا كلمات النص المجردة بل ما وراء اللغة، كينونة اللغة في حد ذاتها هو ما يهمنا، تحمل الناصة لغة نصها أقصى ما تستطيع البوح به أو الإيماء إليه، فهذا الانحراف أو الانزياح اللغوي، يخرج النص من مجاله النفعي إلى مسار جمالي وشعري، وذلك لأنّ الشعرية "هي باستمرار علاقة جدلية بين الحضور والغياب الجماعي أو الإبداعي الفردي والذاكرة الشعرية".[1]

فاللغة لدى أحلام مستغانمي لغة انزياحيه، والانزياح هو: استعمال اللغة استعمالا يخرج بها عن المألوف والمعتاد، فيضمن المبدع لنفسه التفرد وقوة الجذب، يقابل مفهوم الانزياح لدى العرب القدماء مصطلح العدول، وهو يدخل في باب ما يجوز للشاعر والفصيح دون غيرهما، ويرى ابن الأثير العدول من أشكل ضروب علم البيان، وأدقها فهما، وأغمضها طريقا.[2]

قد نظر النقد الحديث إلى الانزياح بوصفه أهم عناصر الشعرية، ووسيلة لتفريق بين اللغة الشعرية واللغة العادية. ولا يعني هذا الكلام أنّ الأمر سيكون عشوائيا، لا يلتزم بالدلالات المعجمية، فالألفاظ تكتسب دلالات أخرى تحقق الدهشة. "فإذا كانت حداثة الأدب، حداثة الكتابة تقتضي إلغاء وظيفة اللغة التبليغية لتحويلها إلى مجرد صمت مطلق فذاك شأن لا نتفق عليه، لأننا نعتقد أنّ وظيفة الكتابة تظل في أي صورة صورتها، وفي أي ثوب نسجته، وفي أي سبيل سلكتها، وبأي لغة بلغت بها، تظل في كل الأطوار، وفي غير هذه الأطوار، أن صح تمثل هذا كتابة باللغة، للغة، عبر اللغة"[3].

وتجعل أحلام المتلقي في كثير من الأحيان يصاب بالدهشة وخيبة التوقع التي تحقق جمالية للنص، وشاعرية، ويصل الأمر بالقارئ إلى مرحلة لا يستطيع أن يضبط إيقاع الكلام لغلبة عنصر المفاجأة عليه، "فالانحراف أسلوب مقصود من المؤلفة الغاية منه تكريس قيمة فنية وجمالية، تنبجس في النص

1-كمال أبو ديب: **في الشعرية**، ص127.

2-**جمالية التناص في فوضى الحواس**.

3-عبد الملك مرتاض: **الكتابة من موقع العدم**، دار الغرب، وهران 2003م، ص53.

لتوليد عناصر ذات أبعاد جمالية تقود لتأثير في القارئ"[1]، وتقوم شعرية الانزياح على جذب الانتباه، وهو مرحلة الأولى للوصول إلى لذة النص، وتأتي هذه الانزياحات، لتحقق دلالات جديدة لا تؤديها اللغة العادية، وتحقق إيقاعا برصف الألفاظ بطريقة تخرج عن القاعدة.

تمكنت الروائية من بناء نص تداخل فيه السردي بالروائي، وتماهت فيه الحدود بينها، "...من دون أنّ تكون إقحاما يستدعي استشعارا بنشاز ما... إنها سردية لا تستعير الشعرية، وإنما تتباها عنصر من عناصر حياتها، حيث تنفي الحدود الفاصلة بين الشعري والسردي وتغدو اللغة حمالة الوجهين معاً، إذ يجب القفز على المعايير التصنيفية المعهودة، والقول بأنّ لغة الشعر هنا هي ذاتها لغة السرد، إنها لغة واحدة تتضامن لخدمة النص تحقيقا لأمر واحد هو الإمتناع"[2].

نجد أحلام مستغانمي أتقنت استخدام الأساليب الفنية والعناصر الشعرية بحركة ذكية لأنها ذات أسلوب راقي وسوف نقوم بغرض هذه العناصر وتحليل لغتها الشعرية في الرواية الأسود يليق بك، حيث يمكننا أنّ نلمح طغيان الشعري على السردي في هذا المقطع تقول الروائية: "أي حماقة أن تضعي أعلى علامة لرجل قبل امتحانه، مراهنة أنك بتجميل عيوبه، ستكسبين رهان تحوله إلى فارس زمانه"[3]

وتقول أيضا: "نزلت من السيارة وكأنها راقصة باليه تنتعل خفين من الساتان، تمشي على رؤوس الأحلام التي أصبحت لها أقدام"[4]، يلاحظ القارئ إيقاعا يسرى بين الكلمات، إذ جاء السرد في هذا المقطع مشحونا بوهج الشعر، مستعيرا لغته وصوره ودلالاته، جامعا بين الحكي وطبيعته النثرية، والشعر وطابعه

الوجداني الغنائي التكثيفي، لقد انتقلت أحلام مستغانمي "...بالمتن الروائي من نثريته الشكلية إلى شعرية تدفع بالقارئ إلى التوتر بدل الارتخاء"[5].

1-موسى سامح ربابعة: **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، ص36.

2-خليفة قرطي: **النمذجة وشعرية السرد في الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي**، مجلة الخبر، 2013، ص 15.

3-أحلام مستغانمي، **الأسود يليق بك**، دار نوفل، بيروت لبنان، 2012م، ص 52.

4-المصدر نفسه: ص38.

5-عبد القادر بن سالم: **مكونات السرد في النص القصصي الجزائري يحث في التجريب وعنف الحطاب عند جيل الثمانينات**، ص7/6

تفننت أحلام مستغانمي في توظيفها لشعرية التضاد اللغوي "يطلق اللفظ على المعنى وضده"[1] فقد أكسبها صبغة مميزة ومنفردة في كتاباتها وأمثلة كثيرة في "الأسود يليق بك" حيث تقول:

"لن يدري أبدا حجم خسارته لفقدانها هل أكثر فقرا من غني فاقد الحب؟"[2]

يوجد تضاد فهذه الثنائية (الفقر ≠الغنى)، لم توظفها الكاتبة بمعناها المادي بل وظفتها بمعناها الفلسفي للحياة فالرجل الغني مهما كان ماله أفقر رجل في العالم فالمال بالاستطاعة اكتسابه، أما الحب فصعب إيجاده.

نجدها في موقف أخر تقول " كيف لفتاة في السابعة والعشرين من العمر أن تتصور زمنا مستقبليا يكون فيه جليسها ماضيا"[3].

(المستقبل ≠الماضي) هذه الثنائية التي ابتدأت بها نصها فهي تسرد الأحداث المستقبلية بانطلاقة من الماضي فطلال يدرك أنه مهما كان مستقبلها لامعا ومشرقا فهي لا تستطيع التخلص من ماضيها معه.

في موضع أخر، تقدم تفسيرا غارقا في الرمزية في تعريفها للحب "الحب هــو اثنان يضحكان للأشيــاء نفسهــا، يحزنـــان فـــي اللحظـــة نفسها، يشتعلان ينطفئان معا بعود كبريت واحد، دون تنسيق أو اتفاق "[4]

هذه الصورة مليئة بالتضاد (الضحك ≠الحزن)، (الاشتعال ≠الإطفاء)، (دون تنسيق ≠اتفاق)، هي عرفت الحب بمنظوريه الرومانسي فالضحك دلالة على السعادة التي تغمر المحب والاشتعال رمز الرغبة للقيام بأي شيء من أجل الوصول إلى ذروة الحب، والاتفاق هو المظهر العام الذي يسود العلاقة بين طــرفي المعادلــة العشقية، لم تنس أيضا الجانب الحالك في الحب وهو المأساوي، فالحزن هو الحالة النفسية التي تصيب المحب بالكآبة عند فشله وانتهاءه أما الإطفاء فدلالته أخطر فهو فقدان الرغبة والاستسلام

1-إميل بديع يعقوب: **فقه اللغة العربية وخصائصها**، بيروت، دار الثقافة، ص181.

2-أحلام مستغانمي: **الأسود يليق بك**، ص13

3-المصدر نفسه: ص43.

4-نفسه: ص23.

النهائي للحياة وبالتالي فقدان الأمل لإعادة الكره من جديد، وعدم التنسيق هو الاختلاف الذي عادة يكون بين العاشقين كما هو الحال بين هالة وطلال، فهو رجل من أرقام وهي امرأة من أنغام.

تصور لنا في مشهد آخر حالة اليأس الذي اعترى طلال عندما اتفقا أن يلتقيا في المطار الباريسي، فبالرغم من أنه كان معها في الطائرة مجاورا لها، إلا أنها لم تتعرف إليه ليشعر أنه ليس رجلا لافتا "زحام وازدحام .... وأحلام تتهشم بين الأقدام، أمواج من البشر القادمين والمغادرين، وهو المغادر من قبل أن يصل لكأنه جاء ليغادر"[1] هذا الإصرار الذي نلمحه عند الكاتبة في استعمالها المتكرر للفظتي المغادر القادم، دل على رغبتها في التعرف عليه، لكن ذلك لم يحدث، فجعلته يغادر قبل أن يأتي وبطبيعة الحال كانت نهاية الرواية على هذه الثنائية فكما جاء ودخل إلى حياها دون إذن أو تبرير غادرها بدون عذرا أو تفسير.

وفي موضع آخر تقول الروائية واصفة صراع هالة الداخلي وهي ذاهبة للقاء طلال، بين عقلها الذي يريد كبح جماح قلبها، ولكنها لم تخضع لأوامره "لا تذهبي بقلبك كله" قال لها عقلها، ولكنها ذهبت بقلبها كله...وعادت بلا عقل"، وتظهر المفارقة في قولها" عادت بلا عقل"، إذ كان من المفروض أنّ تعود بلا قلب، حسب سياق الكلام، وهنا نجد عكس ما نتوقعه.

يحفل النص بمجموعة من المفردات المتضادة التي تزيد من النظرة الواقعية للحياة الجزائرية الجريحة خلال مرحلة التسعينات الدامية "ففي تلك الأيام كان المهم أن تحفظ رأسك قبل أن تحفظ درسك"[2] (تحفظ ≠لا تحفظ)، وهذا ما نسميه في المحسنات البديعية طباق السلب استعملته لتؤكد الحقيقة السائدة آنذاك، في ضرورة حفظ الرأس لكيلا يفصله الإرهابيون عن الجسد وهي أبشع صور التنكيل التي مارسها الإرهابيون على جثث قتلاهم، لذلك كان يجب حفظ الدروس والعبر لكيلا يؤول مصيرك إلى مصير إلى مصير أولئك.

1-أحلام مستغانمي: **الأسود يليق بك:** ص82.

2-المصدر نفسه: ص80

نجد الروائية تستعمل تكرار على مستوى الحروف والكلمات، وهذا ما يعرف بالجناس حين تجمع لفظتان في الحروف كلها أو بعضها وتختلفان في المعنى، فيحقق إيقاعا ظاهرا، تقول الروائية: ففي تلك الأيام كان المهم أنّ تحفظ **رأسك** لا أن تحفظ **درسك**"[1]، وتقول كذلك "رأسه شبه مفصول عن جسده، و**لحيته** مخضبة بدمه، كانت **لحيته شبهته**"[2]، فقول أيضا "هو يقيس الحب **بالعملات** وأنت **بالوحدات**"، وفي قول آخر" **زحام وازدحام** .... وأحلام تتهشم بين الأقدام، أمواج من البشر القادمين والمغادرين..."[3]، نلاحظ تتحقق الإيقاع الشعري عبر تكرار بعض الحروف كما في الثنائية التالية (رأسك–درسك)، (لحيته–شبهته)، (بالعملات – الوحدات). (زحام – ازدحام).

وظّفت الكاتبة السّجع وهذا من خلال وجود جمل مسجوعه التي تضفي إيقاعا خاصا ولقد أشار قدامة بن جعفر" أنّ السجع في النثر كمثل القافية في الشعر"[4]، ومنه قولها "تنتهي **السفرة** وتطير **السكرة**"[5]، كذلك "لماذا كل تلك **القسوة**، لماذا يغدق عليها اليوم كل هذه **النشوة**، دوما كان جامحا في **مجيئه**، صارما في **رحيله**"[6]

والسجع هنا (**السفرة–السكرة**)، (**القسوة–النشوة–مجيئه –رحيله**). وأكسب السجع الأسلوب جرسا موسيقيا تطرب له الأذن.

نجد الكاتبة تكرر كلمة الشّجرة في قولها: أنا **شّجرة** توت لا رداء لي أصلا إلا السواء، منذ ذلك الحين، وفي انتظار أن تراه مجددا، ما عدت **شّجرة** واحدة، بل غابة من النساء، هي **شّجرة** الكرز المزهرة، في شجرة الصبار والصفصاف الباكي، و**شّجرة** اللوز و**شّجرة** الأرز..."، هذا التكرار يعطي جرسا موسيقيا تستسيغه الأذن.

1–أحلام مستغانمي: **الأسود يليق بك**، ص80.

2–المصدر نفسه: ص194.

3–نفسه: ص82.

4–زكي مبارك: **النثر الفني في القرن الرابع**، ج1، دار الجبل بيروت، 1975، ص118.

5–أحلام مستغانمي: ص244

6–المصدر نفسه: ص251.

تواصل أحلام مستغانمي في التلاعب بالصيغ ووضعها في قوالب غير قوالبها مفتعلة في ذلك صورا تشدك إليها رغما عنك وهذا ما حدث وهي تتحدث مرة أخرى عن علاء "نزل علاء من الجبال مع ألاف " التائبين" الذين سلموا أنفسهم إلى السلطات بعد الضمانات التي قدمت لهم، لم يثب عن الفشل، فما اغتال سوى أوهامه، كان يحلم بالعودة إلى بيته كما يحلم البعض ببلاد بعيدة موعودين بها، وعندما عـــــاد إلى أهلـــه اكتشف أنـــه لم يعـــد إلى نفســـه، اهتز سلامه الداخلي، أصيب بحداد نفسي ودخل واقع اللاواقع منزلقا نحوى الانفصام، لفرط ماراكم في سنتين من سنوات ما عاد له من عمر.... ولا من اسم"[1]، لقد تحول علاء ذلك الشاب الوسيم المرح إلى شخص آخر يوحي بالحزن وانقسام في الذات وهذا كله يدل على حزن الكاتبة على لسان أخته وعلى هذه الحقيقة الموجعة التي جعلتها لا تتعرف عليه ولا هو يتعرف على نفسه وهنا تكمن ذروة التعاسة.

ونجدها أيضا اِستخدمت كلمات من المعجم الحب ووظّفتها في المعجم الحرب كأن تقول "كان عليه أنّ يحبها إذا أقل، لكنه يحلو له أن **ينازع الحب** و**يهزمه**، هو لا يعرف للحب مذهبا خارج، رافعا سقف قصته إلى حدود الأساطير، وحينما يضحك الحب منه كثيرا، **ويريده قتيلا مضرجا بأوهام**"[2].

وكذلك تستعمل لغة الحرب لحديث عن الحب تقول " أنّ تنتظرها كما لو أن لا امرأة سواها على الأرض، **يا للجهاد...يا للنصر العظيم** حين تفوز بها **كقناص** يعرف كل شيء عن **طريدته**"[3].

وظفت الكاتبة في نهاية الرواية مفردات عديدة من قاموسّها المليء بها لتحيي نفسها بعد حالة الحزن التي اِجتاحتها منذ أن فارقته لتعلن ميلادها من جديد مستغنية عنه مستقبلة، الحياة التي علمتها أن الحب والإخـلاص يكون لها وحدها حيث تقول" أيتّها الطيور أيتّها الجّبال، أيتّها الأمواج، أيتّها الينابيع أيتّها الشّلالات، يا كل الكائنات إني أسمع نارياتك تناديني،
أيتّها الحياة،

1-أحلام مستغانمي: **الأسود يليق بك**، ص89

2-المصدر نفسه: ص12.

3-نفسه: ص44.

دعي كمنجاتك تطيل عزفها.....وهاتي يدك.

لمثل هذه الحزن الباذخ بهجة...

راقصيني"[1]

وبهذه اللّغة المكثفة تمكنت الكاتبة من تصوير هالة الجديدة، الخالية من طلال هالة التي غنت للعراق بلد المليون نخلة وغنت للحياة مناديه لذلك كل المظاهر الطبيعية لتشهد على ولادتها من جديد ولكي تهنئها على مغالبتها للحزن بالرقص معها أي الحياة، فالإخلاص لا يكون إلا لها وحدها.

كما اِستخدمت الروائية عنصر الوصف وكأنها تريد من القارئ يعيش ويندمج مع الرواية ويعد الوصف من أهم الأساليب الفنيّة التصويريّة التي توجد في جميع الأجناس الأدبية، بما فيها الرواية حيث يرتبط بظاهرة السرد بل هو جزء منها " الوصف حتمية، لا مناص منها، إذ يمكن كما هو معروف أن تصف دون أن تسرد، ولكن لا يمكن أن تسرد دون أن تصف كما يذهب إلى ذلك جنيت"[2].

نجد الكاتبة تتخذه أسلوبا فنيا يساهم في تحريك النص وإعطاءه ملمحا فنيا وجماليا، تقول: "ثم أطلت كبجعة سوداء داخل ثوب أسود من الموسلين، لكأنها "ماريآ كالاس" في ثوب أو بّرالي، لا يزينه إلاّ جيدها العاري، وشعر أسود مرفوع إلى أعلى، إنها الفتنة في بساطتها العصيّة"[3]، لقد قدمت أحلام من خلال هذه المشهد صورة لهالة حيث رسمت ملامحها وهي ترتدي ذلك الثوب الأسود.

وفي مشهد أخر تصور لنا الحالة التي كانت فيها أم هالة "كان عليها أن تعيش فجائعها، وهي في كل وعيها، أن يشرعوا الباب كل مرة، ليدخلوا عليها تارة بجثة زوجها وأخرى بجثة ابنها، وأن تواصل الحياة برغم ذلك مع قتلتهم، أليس الألم الأعظم أن تدفن أباك قبل أن تدفن ابنك"[4]،

1-أحلام مستغانمي: **الأسود يليق بك**، ص331.

2-عبد المالك مرتاض: **تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)**، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، 1995م، ص264.

3-أحلام مستغانمي: **الأسود يليق بك**، ص107.

4-المصدر نفسه: ص98.

إنّ شخصية الأم مجسدة عبر هذه المشاهد فهي أم تعيسة حزينة تحمل أعباء ثقيلة، قد شهدت موت والدها ثم استلمت جثة زوجها وأخيرا جثة ابنها أي أم تحتمل هذا الألم كله فكأن قدرها مرتبط بالموت ارتباطا وثيقاً.

لجأت إلى وصف المكان، فالوصف المستعمل في هذه الرواية لم يكن مرتبـط بالشخصيات فقط، بل اشتمل حتى على الأمكنة مما زاد فـي تصورها وتخليها، وها هي تصف المطعم الذي أراد أن ينبه في إحدى دول الخليج " مطعم أقدامه في البحر وجدرانه أكواريوم تسبح فيها أسماك بلوحات لونية مبهجة، أما الأرضية فيتصورها كثبانا رملية منخفضة تتناثر عليهـا الأصداف المختلفـة الأشكال، يرتفع فوقها على علو نصف متر زجاج يميل إلى الزرقة يوحي لمن يمشي فوقه أنه يمشي على البحر الطاولات تكون بتصاميم عصرية من الزجاج الفاخر بألوان بحرية متدرجة وستكون قليلة ومتباعدة، لرفاهية و الفخامة تقتضيان ذلك!"[1]، لنلاحظ في هذه المقاطع أن الوصف غدا ذو طبيعة متحركة حيث بثت أحلام الحياة في الجماد وكأنها تعاقدت مـع مهندسي الديكور والمعمار، فشكلت معهما ذلك المطعم استنادا إلى الوصف المقدم وبالتالي وبدون شك سيغدوان أروع مطعم في الخليج كما كان يريد طلال.

تقول الروائية في مشهد أخر "كان، وهو يمشي معها على ضفاف البحرة التي تتزلج عليها بعض البطات يسمى لها الأشجار واحدة واحدة، كما لوكان يعرفها بإناث سبقنها إلى قلبه.

قالت ممازحة:

لن تكون المنافسة صعبة إن كانت هذه الأشجار نساءك!

برغم ذلك لا تطمئني تماما لرجل يهرب من البشر إلى الشجر!"[2]

لجأت الكاتبة إلى تشخيص الأشجار تشخيصا بشريا، لدرجة جعل كل شجرة تمثل امرأة بذاتها، مما أثرى هذا العمل الروائي بهذا الوصف الذي يعد من أهم العناصر السردية التي تجعله مقاربا للواقع أكثر منه إلى الخيال.

1-أحلام مستغانمي: **الأسود يليق بك**، ص146.

2-المصدر نفسه: ص177/176.

وتقول أيضا "راح يتأملها، بينما راحت تتأمل الشقة في أناقة أثاثها القليل والمنتقي بذوق عصري راق، كل شيء شفاف ومن الزجاج السميك الفاخر، الطاولات كما الرفوف، تقف على أعمدة زجاجية بقواعد ذهبية حتى الكراسي بلون عاجّي غير مثقلة بالزخارف إنه فن المساحة، لا شيء يثقل فضاء الرؤية، والسجاد يبدوا لوحة حريرية بألوان ناعمة مدت على الأرض"[1].

إن الوصف الذي قدمته الروائية لآثار شقة طلال في فرنسا، فكان الغرض منه الحديث عن ذوقه وبراعته في اختيار الأثاث وحسن ترتيبه ويبقى الوصف من أهم التقنيات التي اعتمدت عليها أحلام مستغانمي في سرد أحداث وقائعها لأنه بواسطته يستطيع الروائي أن يصور لوحات فنيـــة يمثلهـا القـــارئ في ذهنه فتبدو ظاهرة للعيان.

أبدعـت كذلك فـي نقد ظاهـرة دخيلـة على مجتمعنا العربـي، خاصة لدى الفنانات، في مقدمة الرواية حينما قالت " لم تكن تشبه أحدا في زمن ما عادت فيه النجوم تتكون في السمـاء، بل فـــي عيادات التجميل"[2]، فالنجـوم هنا تقصد نجوم الفـن، فالنجمة الطبيعية الربانية التي خلقها الله منذ خلقه للكون تكون مشعة في السماء أما نجوم اليوم فيحولون الجمال الرباني الطبيعي إلى جمال اصطناعي في عيـادات التجميـل وهنـا وصفهـا لامــس الواقع بطريقـة مباشرة.

كما نجد الروائية قد وظفت التناص حيث أخذت من شعر جلال الدين الرومي لأنها متأثرة بالتجربة الصوفية حيث تقول"

تراك استمعت إلى حكايا الناي وأنين اغترابه، إنه يشكو ألم الفراق:

ونجد هذا القول يتشابه إلى حد قريب بقول جلال الذين الرومي:

" إنني مذ قُطعْتُ من منبت الغاب لم ينطفئ بي هذا النواح ...

لذا ترى الناس رجالا ونساءً يبكون لبكائي

1-أحلام مستغانمي: **الأسود يليق بك**، ص207/206.

2-المصدر نفسه: ص15.

فكل إنسان أقام بعيدا عن أصله، يظل يبحث عن زمان وصله

إن صوت النايّ نار لا هواء، فلا كان من لم تضطرم في قلبه هذه النّار "[1]

الحديث في هذا القول عن النايّ حيث جعلت الروائية له دوراً كبير في الرواية وشديد الحضور في حياة البطلة وأصبح عنوانا للمعاناة الذي يرافقها من بداية الرواية حتى نهايتها.

وفي كثّيراً ما تأخذ أحلام مستغانمي أحداث روايتها من الجرائد اليومية محدثة بذلك تناصا من الواقع المعاش تقول" ألم تقرأ أنه بسبب تهديدات جماعة من الأصوليين اضطرّ القائمون على حفلات قاعة الأطلس في العاصمة إلى استقدام أربعين مصارعا من الحاصلين على حزام أسود لضمان حياة آيت منغلات والجمهور الذي حضر حفله، خشية أن يتم الاعتداء عليهم من قِبَل من حاصروا القاعة في الخارج؟ تصوّر في كل بلدان العالم يقصد المطربون الحفل مع فريق من المصوّرين والمزيّنين، أما عندنا فيدخل المغني القاعة بفرقة من المصارعين، وبرغم هذا، أنت لا تضمن حياتك ... لو أرادوا رأسك لجاؤوا به حتى لو حضرت برفقة " بروس لي " بطل الفنون القتالية شّخصيا "[2].

نرى الكاتبة أخذت خبر صحفي وعلّقت عليه بأسلوبها الخاص حتى يبدو نصا أصليا.

كما أنها وظفت قول فلاديمير مايا كوفسكي: "حينّما أموت سأموت وأنا أغنيّ"[3]، حيث جعلت الروائية الغناء والموت يرافقان بعضها في جبال الأوراس، وفي مواجهة الإرهاب، وأيضا في مسار البطلة التي جعلت من الغناء سلاحا تحارب به أعداء الحياة وهي مستعدة للموت في أي لحظة.

1-أحلام مستغانمي: **الأسود يليق بك**، ص41.

2-المصدر نفسه: ص74.

3-نفسه: 81.

3-الصّورة الفنّية عند أحلام مستغانمي في رواية الأسود يليق بك:

اِستعانت أحلام مستغانمي بعناصر علم البيان من الّتشبيه والاِستعارة كي تحقّق جماليّة للنّصّ وللمتلقّي فجاءت صورها مثخنة بالإيحاء، لها سحـــر خاصّ يختلـف عــن اللّغـــة السّرديّة المباشرة ليخلق لغة حبلى بالمجازات لتحقّق للنّصّ شعريّته وهذا ما عبّر عنه جان كوهن في " إنّ المنبع الأساسيّ لكلّ شعر هو مجاز المجازات وهو الاِستعارة وهي غاية الصّور"[1].

هذا ما وظّفته أحلام في نصّها لتصل إلى تلك الغاية المنشودة، حيث تغرقنا في شاعريّة لا مثيل لها، وهذا الطّرح الّذي يؤكّده الغذّامي في تعريفه للشّاعريّة "الشّاعريّة بالذّات هي فنيّات التّحوّل الأسلوبيّ وهي (اِستعارة) النّصّ، كتطوّره لاِستعارة الجملة، حيث ينحرف النّصّ عن معناه الحقيقيّ إلى معناه المجازيّ " [2] من هنا يتحوّل جلّ اِهتمام القارئ إلى البحث عن المعنىّ الخفي وراء هذه التلميحات، لإيجاد تفاسير مقنعة لهذا التوظيف الشعريّ، والأمثلة على ذلك تقول الكاتبة:

"سنوات ظّل العشاق حائرين في أسباب الفراق، يتساءلون: من ترى دس لهم السّم، في تفاحة الحب لحظة سعادتهم القصوى؟ لا أحد يشتبه في الحب أو يتوقع نواياه الإجرامية، ذلك أن الحب سلطان فوق الشّبهات لولا أنه يغار من عشاقه، لذا يظل العشاق في خطر، كلما زايـدوا على الحب حبا"[3].

جعلت أحلام الحب إنسان أو ملاك يقوم بحماية العشاق ويذود عنهم التعاسة والفراق وهو تشبيه بليغ، إلا أنه أكثر قسوة مما يبدوا عليه في تحول من صورة ملائكيه إلى شيطانية فهو يغار منهم ويحيطهم بالأخطار كلما زايدوا عليه، صورة واضحة للتجسيد الاستعماري الذي أزاح المفردات عن تعابيرها العادية، مصورا بذلك الوجه الحقيقي للحب عكس ما يظهره في الواقع.

وفي مثال أخر تقول: "لم تلتق من قبل مع رجل في مدينة تتنفس الحرية، ولا كانت يوما حرة لعلها فرصة لكسر قيودها واكتشاف العالم"[4].

1-جان كوهن: **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، دار البيضاء، ط1، ص170.

2-عبد اللّه الغذامي: **الخطيئة والتفكير من النبوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية**، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985م، ص25.

3-أحلام مستغانمي: **الأسود يليق بك**، ص11.

4-المصدر نفسه: ص54.

هذه المدينة التي جعلتها الكاتبة كائن حي يتنفس ويكسر قيوده، هي باريس مدينة الحب والملائكة، وهي الإستعـــارة المكنية.

في صورة أخرى تقــدم تشّبيها رائعا للجبال، هذه التضّاريس الجغرافية التي لها علاقـة وطيـدة بالشعـب الجزائري خصوصا الثــورة التحريرية "كانت الجبال منازلهم، وهــواتفهم ومنصات غنائهـم، وحائـط مبكاهـم وسقفهــم لـذا أعلنت فرنسا الحرب على الجبال، وألقت قنابل النبالم على الأشجار...كي تحرق أي احتمال لبقائها واقفـة"[1]

بهذه الصيـغ المجازية تصــور علاقــة الجزائري بالجبال باعتبارها الملاذ الآمن إبان الثورة التحريرية ومنطلق شرارتها.

تواصل الكاتبة في التكثيف من استعمال البيان بكل أنواعه، مما يصبغ النص أفقا تعبيريا جديدا، فها هي تراهن عليه في قضية أخيها علاء بعدما أدرك حقيقة الإرهابيين حينما كان بينهم " أدرك متأخرا أن اللعبة أكبر مما تبدو، كان المتحكمون يضخمون بعبع الملتحين يغتالون صغارهم، ويحمون كبارهم الأكثر تطرفا، يحتاجونهم رداءً أحمر، يلوحون به للشعب حين ينزل غاضبا كثور هائل في ساحة كلوريد فيهجم على الرداء وينسى، أن عدوا قد يخفي عدوا آخر، فهو يرى الرداء ولا يرى الماتادور الممسك بالرداء، وفـي يـده اليمنـى السهـام التـي سيطعـن بها الثـورة وفـي اليسـرى الغنائم التـي سطا عليها".[2]

فما أجمله من تشبيه وظفته الكاتبة وهي تصف حال الجزائر في تلك الفترة بالماتادور الإسباني أثناء منازلته لثور، مستعملا بذلك الرداء الأحمر ليثيره ويزيد من غضبه وبالتالي يجن ويهجم بكل قوته مركزا على الرداء متناسيا الأسهم التي تطعن ظهره فعبرت عنها الرواية بلغة مليئة بالإيحاء والرمز لتخلق عالما من الدلالات للتعبير عن الوضع المأساوي للوطن في تلك المدة.

1-أحلام مستغانمي: **الأسود يليق بك**، ص65.

2-المصدر نفسه: ص70.

اِستخدمت الروائية الإِنزياح بمهارة عالية وبطريقة سلسة مما جعل لغة روايتها تتميز عن باقي الروايات فهي سهل الممتنع، حين تقول: "أوصلته عزلته إلى هذه الاستنتاجات غالبا ما يعود إلى وكره، كما أنه يرتب ملفاته هو اليوم هناك ليعد خسارته لقد **أفقره حبها**"[1]، وتقول: "بقي على **الجوع إليها**، لكنه **أبقاها ضما إليه** في هذه المرحلة يحتاج الحب إلى **يقتات من تعطشها** لمعرفة مزيد عنه."[2]، وأيضا "ذهبت **تفتح الباب للحب**"[3]، فالحب والشوق واللهفة حالات نفسية شعورية تعاني منها النفس العاشقة، قد استحالت كلها إلى صفات بيولوجية(جوع، عطش)، مادية(فقر)، فمن المعروف أن نجوع و نعطش للأكل و الشرب، لا نجوع و نعطش للأشخاص، لقد شحنت أحلام هذه التعابير بمدلولات جديدة لم تحملها من قبل.

وتقول أيضا: "**جغرافيتهم** هي التي أنجبت **التاريخ** على مدى تسعة أشهر"[4]، هنا تظهر قمة الغرابة في تحول الجغرافيا إلى أم التاريخ فهي إشّارة من الروائية لجدلية الزمان والمكان، في حديثها عن الثورة الأوراس (المكان) التي "انطلقت منها شرارة التحرير، ما كان لثورة أن تولد إلاّ في تلك الجّبال"[5] التي أعطت الحياة للتاريخ(الزمان)، وكأنّها تريد أن تقول بأن جّبال الأوراس انجبت الاستقلال، ولكن ليس بهذه اللّغة التقريريّة المباشرة، بل جاءت بلغة خرجت بها الروائية عن المألوف والمتعارف عليه إذ اختارت مكونات أخرى غير معروفة.[6]

1-أحلام مستغانمي: **الأسود يليق بك**، ص14/13.

3-المصدر نفسه: ص50.

4-نفسه: 136.

5-نفسه: ص62.

6-نفسه: (ن ص)

وفي صورة أخرى مفعمة بالغرابة تقول: "ها قد أصبح يتصرف كصائد يجمع كل تفاصيل عن ضّحيته، ماذا لو كان هو **الضّحية في حب كامل الدّسم...مكتمل الألم**"[1]، عبارة ليست متداولة من قبل، لأول مرة نسمع بحب متكامل الدسم.

وتقول أيضا " كل صباح، يصعد رعاتها **السلم الموسيقي**، أثناء تسلقّهم مع أغنامهم جبالها، يطلقون حناجرهم بالغناء، فيحمل الصدى مواويلهم عابرا الوديان إلى الجّبال الأخرى"[2]. لقد أصبح للجبل سلما موسيقيا يتسلق نوناته رعاة مروانة وهم يغنون، وهذا رابط بين صورة الجبل وسلم النونات الموسيقية يؤكد ارتباط الرعاة بهذا المكان الذي أصبح يشاركهم فرحتهم وغناءهم الذي يحمل الصدى إلى أبعد الحدود.

وتقول الروائية "هو **طاعن في المكر العاطفي**، ويعرف كيف يسقط الأنثى كتفاحة نيوتن في حجره، لكنه يريدها أن **تنضج على غصن الانتظار...**"[3]، جاءت الصورة مخالفة للمألوف والمنطقي، ذلك أنّ مفهوم النضج مرتبط في دلالته المنطقية السائدة بالأشياء، إلاّ أنّ الكاتبة كسرت هذه العلاقة المنطقية، وشكلت علاقة أخرى جديدة، ولكن بطريقة تختلف عن طريقة الأولى إنه نضج عن غصن الانتظار علاقة مجازية، مولدة لرؤية شعرية مفارقة لما هو نمطي.

وفي قول أخر: "خرجت للغناء لكسر القيود التي يكبل بها الرجل العربي المرأة"[4]، وهي بغنائها تكسر تلك القيود المتكونة من العادات والأعراف فاستعمال لفظة قيد غير حقيقي أكسبه طاقة وبعدا فنيا أكثر من معناه الحقيقـي (السلاسل) وهي إشارة منها إلى التصريح بذاتها وبكيانها كامرأة وكأنثى.

1-أحلام مستغانمي: **الأسود يليق بك**، ص72.

2-المصدر نفسه: ص65.

3نفسه: ص71.

4نفسه: ص78.

ونستخلص مما سبق أنّ الروائية استعانت في نسيج روايتها بالشعر وجعلته ينسل إلى نصها ليغدو جزءا من أجزاء الرواية على مستوى اللفظ والصورة وعملت على أنّ تصهر هذه الظواهر الشعرية في بنيته القصصية وأنّ يضبط بوصلته داخل النص الروائي بحيث لا يخرج عن طبيعة النص القصصية السردية.

هذه اللغة قد أفسحت المجال للكاتبة انّ تعيش لذة أدبية شاركها فيها القارئ كذلك، لقد أرادت الكاتبة من خلال ألفاظها الشعرية أن تصنع عالما لغويا ينظمه مجموعة من العلاقات، لا مجموعة من الألفاظ، فتتحرك هذه اللغة من خلال هذه العلاقات وفضاء النص لخلق مكونات معرفية جديدة.

الخـاتمة

الخـاتمة:

من خلال هذه الدراسة توصلت إلى مجموعة من نتائج يمكن إجمالها فيما يلي:

*أخذت الصورة معنى الهيئة والصفة والشكل الظاهر.

*كما أخذت معنى المثل والتشبيه بالتماثيل أو ما يتوهم أنه يماثل نموذجا ما على أساس تشكيل الجمالي.

*أحلام مستغانمي خير نموذج معاصر للكتابة الجزائرية التي كرست وجودها وطاقاتها الفنية لمعالجة فن الرواية، فوّقفت إلى أن تضيف إلى المكتبة العربية عامة والجزائرية خاصة عدد غير قليل من الرواية الممتازة التي شهد لها بتفوقها في هذا الفن وإخلاصها له، وذلك لأنّها استطاعت أن تبنيّ عالماً روائياً تخيلياً عبرّت من خلاله عن الواقع الجزائري.

*توظيف الكاتبة للنصوص الغائبة والمقولات الشهيرة، مما يكشف لنا الخلفية الثقافية الواسعة للكاتبة.

*تعد الشعرية إحدى التقنيات المهمة التي استعانت بها الروائية الحديثة حيث انتقلت من الرواية عبرها من المسار التقليدي والواقعي إلى أفاق الكتابة الجمالية والفنية.

*تعتمد شعرية اللغة عند أحلام عن طريق الإنزياح، ومخالفة المعجم وقواعد اللّغة، وهذا ما يفيد اللّغة نفسها عن طريق إيجاد مفردات جديدة وصورة مبتكرة، كما يفيد في البناء الروائي ذاته بالابتعاد عن المباشر والتقريرية.

*تظهر المهارات الفنية عند أحلام في ممارستها لعلاقة خاصة مع اللّغة، فتتحول إلى أداة إغراء بامتياز كبير تمتعنا وتغرينا بالمزيد من المتعة والجمال، ولغتها تكسر عادات التعبير المألوفة والمبتذلة، هي لغة راقية، فصياغة الأحداث تمضي في وضوح يبرز تمكن الروائية من لغتها، ما يجعل القارئ يفهمها ويفتح مجالا ليتحول إلى مبدع ثان، ونجد العبارة بقدر ما تخدم الفكرة، كما أنها جردتها من الحشو.

*الكاتبة مزجت بين الأحداث تاريخية وقصة حب على الرغم من عدم تكافؤ أطرافها.

*كان للاستعارة والكناية والشبيه حضورا بارزا في الرواية وكان لهم دوراً كبيراً في ابراز مواقفها.

الخـــاتمة:

*استخدمت الكاتبة الوصف بطريقة انتقائية شكلية، فهو عندها وظيفة تبليغية أكثر منها تزينية.

أملي في الأخير أن أكون من خلال النتائج المذكورة قد وفقت في إضافة جوانب من هذه الدراسة.

وما التوفيق إلاّ من عند الله.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

***القرآن الكريم برواية ورش.**

المصادر والمراجع:

*إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، دار النهضة، مصر، 1975.

*إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، دار العربية للعلوم الناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.

*أبو علي المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، ط1، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1951.

*أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق: محمد البجاوي، محمد أبو فضل، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، 1952.

*أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، دار نوفل، بيروت، لبنان، 2012.

*أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 1996.

*أحمد شايب: أصول النقد الأدبي، النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1973.

*أحمد علي دهان: الصورة البلاغية، عند عبد القاهر الجرجاني، دار طلاس، دمشق، ط1، 1986.

*إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، 1959.

*إميل بديع يعقوب: فقه اللغة العربية وخصائصها، بيروت، دار الثقافة.

*بشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثتها في الرواية العربية الجزائرية، دار المغربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، 2003.

*جابر احمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992.

*داود سلوم: في النقد الأدبي، بغداد، 1967.

*روز غريب: تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، بيروت، ط1، 1971.

قائمة المصادر والمراجع:

*الروماني: تلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم، تحقيق: محمد خلق الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1934.

*زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع، ج1، دار الجبل، بيروت، 1975.

*زهرة كمون : الشعري في روايات أحلام مستغانمي، ط1، دار صامد للنشر، تونس، 2006.

*سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (د ط)، 1967.

*سمير سعيد حجازي: النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للطبع والنشر، ط1، القاهرة، 2005.

*صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، الفنون المطبعية، الجزائر، 1988.

*صلاح الدين عبد التواب: الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1995.

*عباس محمود العقاد: اللغة الشعرية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1990.

*عبد السلام أحمد الراغب: وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم، للدراسات والترجمة والنشر، حلب، ط1، 2001.

*عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1978.

قائمة المصادر والمراجع:

*عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، ط1، الرياض، دار العلوم للطباعة، 1984.

*عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط5، 2004.

*عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الإيمان المنصورة، (د ط)، (د ت).

*عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د ط)، 2009.

*عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير من النبوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985.

*عبد المالك مرتاض: في نظرية الأدب بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1998.

*عبد المالك مرتاض: الكتابة من الموقع العدم، دار الغرب، وهران، 2003.

*عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، 1995.

*عثمان ميلود: شعرية تودروف، الدار البيضاء، ط1، 1990.

*عزيزة مرين: القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1971.

*عليّ البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1980.

*عليّ عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، دار الكتب العلمية، القاهرة، ط3، 1975.

*عليّ نجيب إبراهيم: جماليات الرواية، دار الجوار للنشر، ط1، سوريا، 1987.

قائمة المصادر والمراجع:

*عمر بن قتيبة: في الأدب الجزائري الحديث، (تاريخا، وأنواعا، وقضايا، وأعلاما)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1995.

*كمال أبو الديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987.

*محمد أبو عليّ: مدخل إلى مفهوم الأدب الجماهيري، طرابلس: المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، 1988.

*محمد حسين عليّ صغير: نظرية النقد العربي، دار المؤرخ العربي، ط1.

*محمد عادل: شعر ابن القيسراني، الوكالة العربية للنشر، الأردن، ط1، 1991.

*محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط2، 1987.

*محمد كمال الدين: الأدب والمجتمع، مطابع الدار القومية للطباعة والنشر، 1962.

*محمد مندور: الأدب ومذاهبه، دار النهضة، 1997.

*موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها.

*ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2000/1980

*واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، (بحث في الأصول التاريخية، والجمالية للرواية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1986.

المراجع المترجمة:

*جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، دار البيضاء، ط1.

المعاجم العربية:

*إبراهيم مصطفى: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، مج1.

قائمة المصادر والمراجع:

*إسماعيل بن عماد الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1990، ج2، ص717/716.

*إميل يعقوب ميشال عاصمي: المعجم المفضل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، أيلول، سبتمبر1987، مجلد الثاني.

*جمال الدين ابن منظور الأنصاري: لسان العرب، تحقيق: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (د ط)، (د ت) مجلد الرابع.

*محمد التنوجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ج1.

*محمد مرتضى الحسين الزبيدي: تاج العروس من الجوامع القاموس، تحقيق: مصطفى حجازي، راجعه عبد الستار أحمد فارج، مطبعة حكومة الكويت، 1973، ج12.

المجلاّت:

*خليفة قرطي: "النمذجة" وشعرية السرد في الأسود يليق بك"، مجلة الخبر، 2013.

*سمر الديوب: جماليات التصوير الفني عند الشعراء اللصوص في صدر الإسلام والعصر الأموي، مجلة مجتمع اللغة العربية الأردني، العدد 73.

*صالح مفقودة: نشأة الرواية العربية في الجزائر، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائرية، 2005.

*مجلة الاختلاف، العدد 3، 2003

الأطروحات والرسائل الجامعية:

*حامد محمد خصيوي: الصورة الفنية في شعر صقر الشبيب، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي، جامعة الأردن، 2012.

*رسمية السقطي: أثر كف البصر، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآداب.

قائمة المصادر والمراجع:

*عبد الرزاق بلغيث: الصورة الشعرية عند الشاعر عزالدين ميهوبي، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، كلية الآداب اللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2009.

*مريم سعود: الصورة الفنية في شعر العميان، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، الجزائر، 2012.

*هبة غبطي: بنية الصورة الشعرية عند أبي تمام، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي، جامعة منتوري قسنطينة، كلية الآداب واللغات، 2008.

*هبة محمد سليمان الجميلي: الصورة الفنية عند الشعراء العميان، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، في الأدب العربي، بغداد،2010.

موقع الانترنت:

*سمر الديوب: شعرية النثر في ثلاثية أحلام مستغانمي .www.aladabia.net

*موقع ويكي دي زاد .wiki dz

الفهـــرس

الفهرس

الإهداء

شكر وعرفان

المقدمة.....(أ-ب).

المدخل: الرواية الجزائرية.

أ) تعريف الرواية.....(1-2)

ب) نشأة الرواية الجزائرية.....(3-6)

ج) اتجاهات الرواية الجزائرية..... (6-8)

الفصل الأول: الصورة الفنية.

تمهيد ..... (9-10)

1) مفهوم الصورة في المعجم اللغوي والاصطلاحي عند العرب..... (11)

أ) الصورة في المعجم اللغوي..... (11-13)

ب) الصورة في الاصطلاح ..... (14-15)

ج) الصورة عند المذاهب الأدبية..... (15-18)

2) أنواع الصورة الفنية..... (18 -21)

-الصورة الحسية..... (18)

أ) الصورة البصرية..... (19)

ب) الصورة السمعية..... (19)

ج) الصورة اللمسية..... (19)

د) الصورة الذوقية..... (19)

هـ) الصورة الشمية..... (20)

و) صورة تراسل الحواس..... (20)

3) مكونات الصورة في التراث العربي..... (21-24)

4) **مقاييس دراسة الصورة عند المحدثين**..... **(25-26)**

الفهرس

5) أبعاد الصورة الفنية..... (28-27)

الفصل الثاني: الصورة الفنية في رواية الأسود يلق بك.

1) السيرة الذاتية لحياة أحلام مستغانمي..... (35-29)

2) اللغة الشعرية عند أحلام مستغانمي..... (47-36)

3) الصورة الفنية عند أحلام مستغانمي.....(52-48)

الخاتمة..... (54-53)

قائمة المصادر والمراجع.....(60-55)

الفهرس..... (62-60)