الجمهوريـة الجزائـريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

التصوير الفني في قصيدة " نشيج البجع لعبد الحليم مخالفة"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي.

إعداد الطالبتان:
*- لخنافر أميرة
*- بن حمادة مريم

إشراف الأستاذ:
بشير عروس

السنة الجامعية: **2018/2017**

دعـــــــــــــــــــــاء

ياربنا لا تدعنا نصاب بالغرور إذا نجحنا ولا باليأس إذا فشلنا

يا ربنا إذا جردتنا من المال فاترك لنا الأمل واترك لنا قوة العناد حتى نتغلب على الفشل.

يا ربنا إذا أعطيتنا نجاحا لا تفقدنا تواضعنا، وإذا أعطيتنا تواضعا لا تفقدنا اعتزازنا بكرامتنا.

واجعلنا من الذين إذا أعطيت شكروا وإذا أوذوا فيك صبروا وإذا أذنبوا استغفروا.

وإذا تقلبت بهم الأيام اعتبروا.

بل ذكرنا دائما أن الفشل هو التجارب التي تسبق النجاح

نسألك دوام النجاة من كل بلية ونسألك دوام العافية

يا رب إذا نسيناك لا تنسانا

رب أدرعنا أن نشكر نعمتك التي أنعمت علينا وعلى والدينا وأن نعمل صالحا تره وأدخلنا برحمتك في عبادك الصالحين.

ربنا هب لنا حكما وألحقنا بالصالحين واجعل لنا لسان صدق في الآخرين واجعلنا من ورثة جنة النعيم.

إهداء

إلا هي لا يطيب الليل إلا بشكرك، و لا يطيب النهار إلا بطاعتك، و لا تطيب اللحظات إلا بذكرك، و لا تطيب الآخرة إلا بعفوك، سبحانك ربي لا إله إلا أنت، و أشهد أن محمدا عبدك و لرسولك هادي الأمة إلى النور أما بعده:

أهدي ثمرة جهدي إلى من قال فيهم الله عز و جل:" و قضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه و بالوالدين إحسانا" إلى أعز الناس إلى قلبي إلى القمر الذي أنار لي دربي و إلى الداعم لي في السراء و الضراء إلى من ضحى من أجل توفير لي كل شيء في سبيل دراستي إلى أبي العزيز الذي شارطني هذا الفرح فأسأل الله أن يجزيه كل الخير و طول العمر و الصحة و جزاه الله يرا في الدنيا و الآخرة. و إلى التي أخرجتني من الظلمات إلى النور نبض الحياة و التي علمتني الصبر و العطاء إلى أمي العزيزة ما منحتني من حب و عطاء.

إلى أطياف الخير:

جدتي العزيزة أطال الله في عمرها

و أخي هارون و أخواتي أنار الله حياتهم و حفظهم

إلى عماتي و كل العائلة الكريمة

إلى كل من شاركني في هذه المذكرة، و إلى كل من ذكرهم قلبي و نسيهم قلمي.

أميرة

إهداء

إلا هي لا يطيب الليل إلا بشكرك، و لا يطيب النهار إلا بطاعتك، و لا تطيب اللحظات إلا بذكرك، و لا تطيب الآخرة إلا بعفوك، سبحانك ربي لا إله إلا أنت، و أشهد أن محمدا عبدك و لرسولك هادي الأمة إلى النور أما بعده:

أهدي ثمرة جهدي إلى من قال فيهم الله عز و جل:" و قضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه و بالوالدين إحسانا" إلى أعز الناس إلى قلبي إلى القمر الذي أنار لي دربي و إلى الداعم لي في السراء و الضراء إلى من ضحى من أجل توفير لي كل شيء في سبيل دراستي إلى أبي العزيز الذي شارطني هذا الفرح فأسأل الله أن يجزيه كل الخير و طول العمر و الصحة و جزاه الله يرا في الدنيا و الآخرة. و إلى التي أخرجتني من الظلمات إلى النور نبض الحياة إلى نور عيناي و الحنان و التي علمتني الصبر و العطاء و التي فرحت لفرحي و حزنت لحزني أطال الله في عمرها ة عافاها من كل شيء إلى أمي الغالية.

كما لا أنسى إخوتي و أخواتي عليمة، جابر، نورهان، فؤاد، سليم و كل ما قدموه لي أضاء الله دربهم و أنار الله حياتهم و حفظهم الله و رعاهم.

إلى كل من شاركني في هذه المذكرة، و إلى كل من ذكرهم قلبي و نسيهم قلمي.

مريم

شكـــــــــــــــــــر و تقدير

الحمد لله أولا و قبل كل شيء الذي هدانا و ما كنا له لنهتدي لولا إن هدانا الله، و نصلي و نسلم على سيدنا و نبينا محمد صلى الله عليه و سلم و على آله ة سلم تسليما.

بداية و استنادا لقول الرسول صلى الله عليه و سلم:

" لا يشكر الله من لا يشكر الناس"

نتقدم بأسمى عبارات التقدير و الاحترام و الشكر إلى الأستاذ المشرف " بشير عروس" الذي كان نعم الموجه بما قدمه لنا من نصائح جليلة و ملاحظات علمية منهجية رغم التزاماته العديدة، فكان النبراس الذي أضاء لنا درب البحث في إعداد هذه المذكرة، فجزاه الله كل خخير و له منا كل التقدير و الاحترام ووفقه الله في خدمة العلم و المتعلمين، كما نتوجه بشكرنا إلى كل من وقف معنا في إنجاز هذه المذكرة، و كل من قدم لنا يد العون و المساعدة.

مقدمة

مقدمـــــــــــــة:

الحمد لله و الصلاة على آله و صحبه أما بعد:

مما لا ريب فيه أن الشعر تعبير عن حاجات إنسانية تختلج في النفوس، و تعمل بها لترى النور عبر كلمات لها خصائصها و أبعادها الفكرية و الدلالية، فالشعر ملكة خاصة يتفرد بها قلة من الموهوبين، و الشاعر يتميز على غيره من النصوص الأدبية بعنصر التصوير الفني الذي يضفي عليه رونقا و جمالا، فأمسى ريشة الشاعر في إبداعه الشعري فيرسم بها أبياته و قصائده مثلما يرسم الفنان لوحاته و يزينها بألوان مبدعة.

و لم يكن إختيارنا لهذا البحث إعتباطيا بل من منطلقات منها، الأهمية التي يكتسيها، إذ يعالج هذا الموضوع قضية إجتماعية مأساوية يقع فيها أغلب الشباب الذين تستلهمهم البطالة فيقتنع هؤلاء بفكرة (الحرقة) الحل الوحيد لمعاناتهم إضافة إلى أن أغلب الدراسات الأدبية قد ركزت على الشعراء القدامى، و ما تناولوه من رثاء، و فخر...، فأردنا أن نطلع على مستجدات الشعراء الجدد و ابداعاتهم، بالإضافة إلى الأهمية التي مست جوانب القصيدة.

و أمام هذا الكم الهائل من الأسئلة التي كانت عالقة في أذهاننا، صغنا إشكالية بحثنا التالي: كيف تجسد عنصر التخييل عند الفلاسفة و النقاد و المتصوفة؟ و إلى أي مدى تمكن الشاعر من توظيف آليات التصوير الفني؟ و ما تأثيراته على فحوى القصيدة؟

و اعتمدنا في ذلك على مجموعة من المصادر و المراجع أهمها: القصيدة المدروسة، وكتاب "**الخيال و شعريات المتخيل**" لمحمد الديهاجي و كتاب" **الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي**" و مجلة" **البنية السردية في قصيدة الخيط المشدود في شجرة السرو**" لنازك الملائكة

واعمدنا في بحثنا على المنهج الوصفي في الدراسة بشكل عام واستعنا بمعطيات المنهج الفني معتمدين في ذلك على آلية التحليل في التعامل مع هذه الأبيات.

تحت خطة قوامها: مقدمة و فصلين و أخيرا خاتمة، و كان الفصل الأول بعنوان التخييل و التصوير مفاهيم و آليات وانقسم إلى مبحثين : المبحث الأول بعنوان " التخييل عند الفلاسفة و النقاد و المتصوفة"(أرسطو، حازم القرطاجني، إبن سينا و إبن عربي)، أما المبحث الثاني فيندرج تحت عنوان" **امكانات التصوير و آلياته**" تناولنا فيه مفهوم التصوير الفني، الصورة، التشبيه، السرد، التناص، الأسطورة، الرمز، المفارقة، الإيقاع، و التكرار.

أما الفصل الثاني جاء تحت عنوان : تجليات التصوير في نشيج البجع"، كان كدراسة تطبيقية للفصل النظري استخرجنا ما أمكن من هذه العناصر و شرحها.

و أثناء إعدادنا لهذا البحث واجهتنا بعض الصعوبات منها: ضيق الوقت الذي جاء تزامنا مع فترة الدراسة لأن هذه القصيدة ثرية لما فيها من جماليات فنية تحتاج إلى وقت كبير للتعمق في محتواها.

و في الأخير نتقدم بجزيل الشكر لكل من ساعدنا في هذا البحث و خاصة الأستاذ المشرف الذي تلقينا منه كل الدعم و التشجيع، و نرجوا أن يكون عملنا المتواضع ثمرة تستفيد منها الأجيال اللاحقة. و حسبنا أننا بدلنا جهدا مخلصا مارسنا فيه التجربة بكل مشاقها.

الفصل الأول

التخييل و التصوير ، مفاهيم و آليات

الفصل الأول: التخييل و التصوير، مفاهيم و آليات

أ1. التخييل عند الفلاسفة و النقاد و المتصوفة:

أ.التخييل عند أرسطو:

بالعودة إلى المبحث الفلسفي اليوناني يمكن القول أن أرسطو هو أول من أعاد الاعتبار للمشاعر والمخيلة، من خلال تصوره الجديد للمحاكاة، و لقد عبر أرسطو عن الخيال بمفهومين هما: "**المحاكاة**" في كتابه فن الشعر و الفانطازيا في كتابه "**النفس**"[1] فتحدث في فن الشعر عن قدرة المحاكاة على تحسين الأشياء و تقبيحها، و في كتاب النفس عن ملكة التخيل و أشار إلى تأثيرها عندما قال:" **إن الناس كثيرا ما يخالفون العلم و يخضعون لأخيلتهم**" و لكن أرسطو لم يربط بين ما قاله عن التخيل و ما قاله عن المحاكاة[2]. إذ اعتبر الخيال قوة و طاقة ضرورية في القول الشعري سلكا من ذلك المنهج العقلاني الصارم. كسبيل لبلوغ هذا المبتغى، كما ربط بين الخيال و الوهم على اعتبار أن جموعهما يقفز بالإنسان من كل ما هو واقعي مدرك إلى كل ما هو مثيل يتجاوز الواقع لإدراك الجوانب الوجدانية من الحياة النفسية و دوائرها الغادرة، و التي تحتاج إلى قدرات إدراكية تفوق قدرات العقل. من هنا راح أرسطو يرفض فكرة تحرير الخيال بشكل كلي و مطلقا من صرامة العقل، بل أنه أكد ما مرة على لا وجدانية الخيال، ما لم يشتغل تحت إمرة العقل ووصايته، وذلك تحت لقطة فكرة الإقناع فكل أسلوب شعري في مستوياته التخيلية ينبغي عليه أن يأخذ في اعتباره مبدأ الإقناع المنطقي و الوضوح في اكتشافاته للحقائق و دوائرها، فالمحاكاة، الخيال، تقاس بدرجة الصدق و الكذب. فكلما كانت أقل كذب، كانت أكثر وضوحا و إقناعا للحقيقة، و الحاصل إن المنظور الأرسطي للتخييل ممكن الوقوف عنده إلا بالنظر إليه على أنه نابع من تصور أرسطو للفن في إطار ما يطلق عليه نظرية المحاكاة، ومن تم فإن الطابع التجريدي الذي صبغ المفهوم راجع بالأساس[3] إلى التكثيف النظري للفعالية الإبداعية و إرجاعها

---

[1]. محمد الديهاجي: الخيال و شعريات المتخيل بين الوعي الأخر و الشعرية العربية. الطبعة الأولى 2014 ص 17، 19، 21.

[2]. جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب. الدار البيضاء،طبعة 3. 199+2.ص 23.

[3]. محمد الديهاجي. الخيال و شعريات المتيل. ص 300.

إلى مبدأ مركزي في الخطاب الأرسطي هو المحاكاة التي فسرت الإبداع على مستويي الإنتاج والتقبل.

ب.التخييل عند حازم القرطاجني:

يرى القرطاجني أن التخييل هو كل الشعر في قوله:" الشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقنية إلى ذلك والتئامه من مقدمات ميلة صادقة أو كاذبة، لا يشترط فيها، بما هو شعر غير التخييل". فهذا النص دليل على اعتبار التخييل نظرية كاملة شاملة للشعر العربي الذي يوصف هذا الوصف الشامل بكونه موزونا منفرد بالتقفية[1] و التخييل عنده عملية إثارة لصور ذهنية في مخيلة المتلقي أو خياله. كما أنه إثارة لانفعالاته في نفس الوقت، فالصلة بين المخيلة و الانفعالات صلة وثيقة فمن الطبيعي أن يتوصل الشعر بلغة ذات طبيعة خاصة، أعني لغة لا تهدف إلى توصيل مفاهيم مجردة كما تفعل الفلسفة، و إنما يتوصل بلغة تثير الانفعالات وتتصل بالعواطف و النزعات الإنسانية و تثير صورا في مخيلة المتلقي، دون أن يتدخل العقل أو الرؤية فيها، فتعتمد على فاعلية المخيلة لدى الشاعر و المتلقي توحي له أن تدفعه دون أن يعي إلى اتخاذ وقفة سلوكية يتطلبها منه الشاعر، و كان حازم حريصا على توضيح أن عملية التخييل تتم على مستوى اللاوعي الخالص من المتلقي، دون أن يتدل العقل أو الرؤية فيها، فتعتمد على فاعلية المخيلة، لدى الشاعر و المتلقي على السواء فالشاعر عن طريق ما تشكله مخيلته من صور يضبطها العقل، يستطيع أن يؤثر في مخيلة القارئ، أو المتلقي و بهذا الفهم يصبح التخييل قرين إثارة الصور في مخيلة المتلقي و التخييل كذلك أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل، أو معانيه أو أسلوبه و نظامه، و تقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها و تصورها، أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض، و الواضح أن مفهوم التخييل عند حازم

[1]. صلاح غيث: التخيل نظرية الشعر العربي. مكتبة الآداب. د. طبعة.ص 65.

يستند إلى أساس سيكولوجي واضح له جذوره الأصلية في علم النفس الأرسطي، على النحو الذي أوضحه أساتذة حازم من الفلاسفة[1] لذلك حرص حازم على نفي الأقاويل العلمية و استبعادها في مجال الشعر، على أساس من تنافر طبيعتها مع طبيعة الشعر و خصائصه النوعية، إن الشعر تخييل و معنى ذلك أنه أبعد ما يكون عن التجريد و الحيدة و إثارة الانفعالات، إزاء الأشياء و الأفكار هي المقياس الذي يقاس به نجاح الشعر في تحقيق غايته.[2]

ج.التخييل عند ابن سينا:

التخييل هو غاية الشعر عند ابن سينا إذ يقول:" و الشعر يستعمل للتخييل، و الكلام المخيل عنده هو الكلام الذي تدعن له النفس فتنبسط عن أمور من غير رؤية و فكر واختيار، و بالجملة تنفعل لها انفعالا نفسانيا غير فكري سواء كان المقول به مصدق أو غير مصدق"، و التخييل عنده ادعان للتعجب، و الامتداد بنفس القول، و التصديق ادعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه. و الواضح أن كل ما يفعله ابن سينا في هذا النص هو أن يعمق التخييل الذي يجعله غاية الشعر كما ترى وحين يصف أثره النفسي القوي في متلقي الشعر باعتباره محركا للعاطفة لا للفكر فإنه يرى أن لا علاقة له حينئذ بالتصديق أو التكذيب . إذ أن علاقة المتلقي هنا بالقول وليس بالمقول له فالعلاقات الداخلية لأجزاء القول هي الشيء المهم هنا، وأبن سينا متفق مع الفارابي في أن الناس بطبيعتهم أكثر ميلا إلى إتباع الأوهام من الحقائق فيقول ابن سينا" **إن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق،وكثيرا منهم إذا سمع التصديقات استكرهها**"، ونرى كذلك ابن سينا يتحدث عن اللحن متأثرا في ذلك بالشعر اليوناني في استعانته "**باللحن الخارجي**".

---

[1]. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب. الدار البيضاء. طبعة 3.1992.ص298.

[2]. صلاح عيد: التخيل نظرية الشعر العربي. مكتبة الآداب. د. ط، ص.49-51.

د.الخيال عند ابن عربي:

لقد احتل الخيال منزلة سامية عند ابن عربي فهو أعظم قوة خلقها الله فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجود من الخيال، و به ظهرت القدرة الإلهية و الاقتدار الإلهي،فهو أعظم شعائر الله" وهذا فهم متقدم لدور الخيال يلتقي مع فهم الرومانسية– وهو يلتقي معهم و مع النظرة الحديثة إلى الخيال في أنه يستمد مادته من عالم المحسوسات ثم يعيد تركيبها في صور جديدة يقول:" **لأنه ما تولد ولا ظهر فيه إلا من الحس، فكل تصور يتصرفه في المعدومات و الموجودات، ومما له عينا في الوجود أو لا عين له فإنه يصوره بصورة ما لها عين في الوجود و لكن أجزاء هذه الصورة كلها أجزاء وجودية محسوسة، لا يتمكن له أن يصورها إلى على هذا الحد**".

- ومن هنا نجد أن نظرة ابن عربي للخيال تختلف عن تجربة الصوفي لأن الصوفي هنا يهدف إلى تحقيق الفناء.[1]

وكذلك نجد قول أخر **لابن عربي** حيث يقول فيه:" بلاغة الخيال الخلاق (الصوفي) ليست بلاغة صورية إقناعية و لا أسلوبية تزيينية بل وجودية عضوية و جسدية حيوية، بلاغة الانتقال من قانون الوضوح و مستلزماته التميزية إلى قانون التحول و الاندماج بين عناصر الوجود الذاتي و الموضوعي العيني المتعالي إلى حال الترميز الكلي و الشامل لكشف أحوال المعاني و صيرورتها من الظاهر إلى الباطن حيث الكون و المخلوقات و كلمات الله و هي لا تقابل الأشياء فقط بل جزء حي منها[2].

---

[1]. علي البطل :الصورة في شعر العربي. دار الأندلس. الطبعة 3. بيروت. 1963.ص20.

[2]. محمد الديباجي : الخيال و شعريات المتخيل بين الوعي الأخر و الشعرية العربية. المكتب المركزي فاس، الطبعة الأولى، 2004.ص29.

أ2.إمكانات التصوير و آلياته:

1. التصوير الفني:

يجمع الدارسون المحدثون على أهمية التصوير الفني كلية أساس في العمل الفني، لكنهم بالرغم من ذلك لا يزالون مختلفين حول إعطاء تعريف محدد له. و كل التعريفات الموجودة هي عبارة عن رؤى أحادية من زوايا نظر معينة... يغزى السبب في ذلك إلى كون التصوير ذات دلالات مختلفة و ترابطات متشابكة، و طبيعة مرنة تأبى التحديد الواحد.[1]

. ولعل هذا ما سنراه جليا عند الجاحظ فمصطلح التصوير عند الجاحظ بقدر ما يشير إلى قدرة الشاعر كصانع على التأثير في الآخرين، فهو في الوقت نفسه يشير إلى أن الشاعر يستعين في صناعته بواسطة أو بوسائل تصويرية، تقدم المعنى تقديما حسيا. مما يجعله نظيرا الرسام و مثيلا له في طريقة التقديم.

. و عبارة الجاحظ الشهيرة" فالشعر صناعة و ضرب من النسيج و جنس من التصوير" و مناسبتين في قوله هذا أن التصوير يترادف مع ما يسميه التجسم.[2]

. أما حديثا فيما يتعلق بالتصوير فقد كانتا هناك نظريات و آراء مختلفة مثلا نجد الناقد شوقي ضيف يقول:" من أهم ما يميز الشعر في كل اللغات مادته التصويرية، فالشعراء لا يعبرون عن الحقائق كما هي، بل يعرضونها في شكل أشباح و أطياف و تؤثر فيا هذه الأشباح و الأطياف بأكثر مما تؤثر فيه الحقائق نفسها. " و التصوير هو إبراز هذه الصور إلى الخارج بشكل فني و آدائه في الفكر و اللسان و اللغة.

---

[1]. مريم سعود : البعد التصويري في القرآن الكريم. سورة يوسف نموذجا. مذكرة معدة لنيل شهادة الماستر. الأدب العربي قديما و حديثا. 2005- 2006م.ص 06.

[2]. كلود عبيد : جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و شعر المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع.بيروت- لبنان. طبعة1. 1431- 2010م. ص 34.

و التصوير الفني في القرآن الكريم خاصية أسلوبية بالغة الأهمية، يعرفه " السيد قطب" بأنه تعبير بالصورة المحسنة عن المعنى الذهني، و الحالة النفسية، و عن الحادث المحسوس، و المشهد المنظور، و عن النموذج الإنساني و الطبيعة البشرية، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة... فإذا المعنى الذهني، هيأة أو حركة، و إذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، و إذا النموذج الإنساني شاخص حي، وإذا الطبيعة البشرية، مجسمة مرئية، فأما الحوادث و المنظر و القصص فيردها حاضرة، فيها الحياة، و فيها الحركة، فإذا أضاف إليها الحوار، فقد استوت لها كل عناصر التخييل... حتى يحيل المستمعين نظارة... حيث تتوالى المناظر و تتجدد الحركات، و ينسى المستمع أن هذا كلام يتلى، و مثل يضرب، و يتخيل أنه منظر يعرض، و حادث يقع... فإذا ما ذكرنا أن الأداة التي تصور المعنى الذهني، و الحالة النفسية، و تشخص النموذج الإنساني، أو الحادث المروي، إنما هي ألفاظ جامدة، لا ألوان تصور، و لا شخوص تعبر، و هو تعريف جامع لجزئيات كثيرة يتجلى من خلالها التصوير الفني كالتجسيم، و التشخيص، و التخييل، و اللوحة، و المشهد...[1]

و خلاصة القول أن الصورة الفنية الجميلة ترتبط، ارتباطا لغويا و خياليا بالتعبير الحسي...، وهذا يؤدي إلى تعميق الدلالة و توضيحها.

ويصبح المعنى غنيا و مؤثرا في النفس... و جمال التصوير الفني ناتج عن تضافر الملكات الذهنية و الحسية تضافرا كاملا. و الربط بين الأشياء المتآلفة أو المتنافرة، يثير العواطف الأخلاقية و المعاني الفكرية...، ومن ثم تصبح الصورة التعبيرية بيانا إشاريا لحقائق الأشياء بما يكتنفها من جماليات في المعنى و الأداء.

و التصوير الفني يعطي للصورة بعدا تجسيميا و ثقلا تخيليا مثيرا للذهن و الوجدان، كما أنه يوضح العلاقة بين المعنى المراد إيجازه و التصوير المستعان به.

[1]. مريم سعود: البعد التصويري في القرآن الكريم. سورة يوسف نموذجا، مذكرة تخرج. ص 15.

و التصوير منهج كامل و طريقة متبعة. لا تخطئها العين، مما يصبح ظاهرة أدبية لها تميزها و تفردها و مجالها الخاص. إنه يحول الألفاظ و التراكيب إلى صور عامرة بالحياة و الحركة... و إذا ما ألقينا نظرة على مجالات التصوير فإننا ندرك أن الصورة الحسية المؤثرة تتواكب بكثرة في مناحي مختلفة... فهي تأتي في مجال الإدراك العقلي و الذهني المجرد، كما تأتي لتجسم الحالة الوجدانية. و تصور المشاعر الإنسانية و تشخص الجمادات أناسا يحبون و يعقلون و يحبون ... مما يعطي للصورة الأثر النفسي، كما يعطي للمعنى المراد...، و لا يقف التصوير الفني عند حدوده البلاغية المعروفة من تشبيه أو مجاز أو استعارة، أو غيرها، و إنما يتعداه إلى كلية الصورة التي يرفدها الجرس اللفظي و التآلف الصوتي، و التطريب النغمي، و موسيقى السياق كله... فضلا عن إثارة مجالات الحس و الدهن...[1]

2. المفارقة: لقد شاع استخدام مصطلح المفارقة في نهاية القرن الثامن عشر وكان يقصد به (وجود كلام مغاير للمعنى) و في المفارقة تحددت التفسيرات مما يساعد الباحث في البحث عن المفارقة و المفارقة ليس لها جهاز و لا ميزان يقدر ارتفاع حرارتها أو انخفاضها فالميزان الوحيد هو المتلقي ومدى قدرته و ثقافته و تفتح ذهنه. وفي هذا السياق ندلي بدلونا في هذه القضية المهمة.

المفارقة معجميا:

في لسان العرب:

الفرق: خلاف الجمع، فرقة، يفرقه، فرقا، و فرقة، وقيل: فرقَ للصلاح فرقًا. وفَرُقَ للإفساد تفريقًا، وانفرقَ الشيء و تفرق وافترق.

[1]. محمد قطب عبد العال : من جماليات التصوير في القرآن الكريم. السنة التاسعة. العدد 99. العام 1410هـ- 1999م. ص 42- 43.

وفي الحديث: البيعان بالخيار ما لم يفترقَا اختلف الناس في التفرق الذي يصح ويلزم البيع بوجوبه فقيل هو بالأبدان، و إليه ذهب معظم الأئمة و الفقهاء من الصحابة و التابعين، وبه قال الشافعي و أحم، و قال أبو خليفة، و مالك وغيرهما.

وقوله تعالى:" **وإذَا فَرقنَا بِكُمْ البحرَ**". سورة البقرة.49.

وإذا فرقنا بكم البحر معناه شققناه.

والفِرقُ: القِسم و الجمع أفراق

- **المفارقة اصطلاحا:** المفارقة أسلوب بلاغي يقوم على التضاد. يبرز فيه المعنى الخفي وتضاد ملموس مع المعنى الظاهري، معتمدا على المفارقة اللفظية أو مفارقة الموقف أو سياق. و هو أمر يحتاج إلى مجهود لغوي. وهذا ذهني. و تأمل عميق للوصول إلى التعارض، وكشف دلالاته بين المعنى الظاهر و المعنى الخفي الذي يتضمن النص و فضاءاته البعيدة.

- وللمفارقة وظيفة مهمة في الأدب بشكل عام و الشعر بشكل خاص فهي في الشعر تتجاوز حدود الفطنة و شد الانتباه، إلى إيجاد التوتر الدلالي في القصيدة عبر التضاد في الأشياء، الذي قد لا يتولد فقط من خلال الكلمات المثيرة و المروعة في السياق، بل عبر إمكانات الشاعر أو الأديب البارعة في توظيف مفردات اللغة العادية و اليومية، و كلما اشتد التضاد، ازدادت حدة المفارقة في النص.
- و المفارقة مصطلح استخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض. و قد عرف شعرنا القديم هذه الظاهرة، وفطن للذي تقوم به عملية إبراز التناقض بين النقيضين في إبراز معنى كل منهما، ولمحناه في قول الشاعر **دوقلة المنيجي:**

ضدان لما استجمعا حسنا والضد يظهر حسنه الضد

- وسع ذلك فلم تهتم البلاغة العربية بهذا النمط القي، لكنها صرفت جل اهتمامها بالبديع القائم على فكرة التضاد[1] وعالجته تحت ما مسمى(الطباق و المقابلة)، كما عولجت المفارقة في أبواب بلاغية أخرى كالتورية الكناية و التعريض و التهكم و نجد في هذا المجال ما يسمى ب:
- **المفارقة اللفظية:** قوله تعالى:" وبشر الذين كفروا بعذاب أليمْ" معروف أن البشرى تكون في المناسبات السعيدة غير أنها جاءت في هذه الآية الكريمة دلالة على البشرى بالعذاب.
- في إطار السخرية و التهكم: تقول العرب (زجل طويل الأذنين)
- في **إطار التعريض:** أيضا داخل في هذا المجال و هناك أيضا ما يسمى بالتعريض (الإساءة).
- وتبرز المفارقة في الأدب (الشعر و النثر) في أشكال عدة فهي في شعر تبدو في التضاد بين المفردات، و أسلوب المقابلة في السياقات المختلفة، و في المفارقة المعنوية بين ظاهر الأشياء، و باطنها و لجأ. أحيانا. إلى السخرية في كشف باطن النص الخفي.
- وفي المسرحية تأتي المفارقة في شكل كوميدي أو مأساوي فيه عواطف و أفكار.
- لقد اعتمد الشعر العربي قديمه و حديثه في بناء نسيجه على عنصر المفارقة و أن أغلب القصائد الشهيرة في الشعر العربي تعتمد في شعريتها و بنائها اللساني على المفارقة و عمودها الفقري التضاد.[2]
- إن المفارقة جوهر في الأدب، لأنها تقوم على الصراع بين الأشياء: الحياة، الموت، المتصور، و المألوف، الغاني و الأزلي، و لأنها تعكس الروية المزدوجة في الحياة فهي نظرية فلسفية للوجود قبل أن تكون أسلوبا بلاغيا، و المفارقة نوعان:

- المفارقة اللفظية:

---

[1]. المرجع نفسه. ص 14.

[2].المرجع نفسه.ص 15- 16- 17.

فارقة اللفظية- مفارقة الموقف أو السياق، إن للمفارقة وظيفة مهمة للأدب بشكل عام و للشعر بشكل خاص، فهي في الشعر تتجاوز حدود الفهم و الاستيعاب المحتوى، إلى إيجاد التوتر الدلالي في القصيدة عبر التضاد في الأشياء، فتكون المفارقة في السياق بين ما هو داخل و ما هو كائن خارج حدود النص.[1]

3.التناص:

مفهوم نقدي جديد، دخل النقد الأدبي الحديث مؤخرا من الدراسات النقدية الأجنبية، احتل مكانة في الساحة نقدية العربية المعاصرة، وأصبح من أبرز المفاهيم النقدية التي اعتنت بها الشعرية العربية،و ما البنيوية و اللسانيات النصية، لما له من فعالية إجرائية في تفكيك النص الأدبي و تركيبه، و التغلغل في سويداء النص، لفهمه و قراءته قراءة واعية، وذلك من خلال الإحاطة الكاملة بكل أجزاء النص اللغوية و التاريخية و الثقافية و الدينية... فهو عملية استيعابية و احتوائية لنصوص السابقة، و النص المتناص يحمل بعض الصفات لأصول لاسيما المؤثرة و الفعالة. و هو كذلك أن يتضمن نص أدبي ما نصوصيا أو أفكارا أو معارف أخرى سابقة عليه، بحيث تندمج النصوص السابقة مع النص الأصلي مشكلة نص جديد موحدا ومتكاملا بما أنه ظاهرة لغوية معقدة تستعص على الضبط و التفنن إذ يعتمد في تميزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفية و قدرته على الترجيح[2]

- و" النص" أو " التناص" في اللغة يعني البلوغ و الاكتمال في الغاية " فنص" " أو التناص" في الأصل للاتيني للغات الأوروبية texte مشتقة من textes يعني النسيج، فالاكتمال و الاستواء كما يتضمنه النص اللاتيني الذي يعني بصراحة " النسيج" و هو صناعة يضم خيوط النسيج حتى يكتمل الشكل الذي يراد.

---

[1].المرجع نفسه. صف 17- 20.

[2]. ينظر إبراهيم مصطفى محمد : التناص في شعر أبي العلاء المعري. عالم الكتب الحديث. إربد. الأردن، الطبعة الأولى. 1492هـ- 2011. ص 11- 12- 13.

- وتحت هذه المفاهيم المتضاربة نجد ما يظهر من تعريفات غريبة حول التناص و خاصة عند جوليا كرستيفا فعرفت " **التناص**" بالقاطع داخل النص لتعبير قول مأخوذ من نصوص أخرى". وعرفته مرة أخرى هو " التقاطع و التعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة".
- فهي تنفي وجود نص مستقل بنفسه منعزل على غيره من النصوص، فلا بد من مداخلات لنصوص أخرى مما دفعها للقول بأن:" كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب و تحويل".
- ويعرفه أيضا جيرار جينات:" بأنه قراءة لنصوص سابقة و تأويل لهذه النصوص، و إعادة محاورتها بطرائق عدة على أن يتضمن النص الجديد زيادة في المعنى على كل النصوص السابقة التي يكون للنص" وعليه فالتناص كما نراه هو:" عملية إنتاج نص جديد عبر احتواء أو تعالق مع نص أو عدة نصوص سابقة و متزامنة معه، بالأفكار أو البنى أو كليهما[1].
- أما النقاد العرب فقد انقسمت رؤيتهم للتناص إلى اتجاهات ثلاث:

1) عمد أصحابه إلى المقارنة بين التناص و الطرح القديم للمصطلحات البلاغية العربية القديمة مثل: الاقتباس، التضمين، المعارضات، و السرقات لدراسات عبد الملك مرتاض، و محمد عبد المطلب.

2) أما الثاني نصب فكر ممثليه على أطروحات النقاد الغربيين فلم يخرجوا عن إطار التنظيرات الغربية من مفهوم التناص كأعمال محمد مفتاح، صلاح فضل، محمد نيس.

[1]. أحمد جبر شعث، جماليات التناص. ص 15-16 .

3) **أما الثالث:** نص هذا الاتجاه إلى تأسيس أبعاد نظرية فيه، فراحوا ينظرون فيه ويجزؤونه أجزاء، و يشعبونه إلى أقسام مضمونية تارة و فنية تارة أخرى، مما جعل حديثهم عنه ينتزع و يأخذ أقساما مختلفة و متشعبة كنظيرات محمود جابر عباس[1]

4.الصورة:

تعد الصورة تشكيلا نفسيا قبل أن تكون تشكيلا فنيا جماليا ترتبط بفكر الشاعر، و بالعوامل التي أسهمت في تكوين نتاجه الشعري، و لا تقتصر الصورة على الأنواع البلاغية المعروفة من تشبيه و استعارة و كناية، أنها تتعداها إلى عناصر الإيحاء المختلفة.[2]

فهي تمثيل و قياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا.[3]وهي وسيلة الشاعر و الأديب إلى نقل أفكاره إلى متذوقي عمله الأدبي. فهي التي تعبر عن تجربة الشاعر الفنية التي يصور فيها الواقع كما يراه، أو كما يتصوره، وتستعمل كلمة الصورة. " للدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسي و تطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري". أما عند المحدثين فهي:" الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ و العبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة [4].

وهي أيضا إعادة تشكيل للواقع، و لا ترتبط إلا بقدر ما يصبح مكتسبا خصائصها الذاتية، بحيث يصبح للصورة واقعها الخاص، فتصير الأشياء جديدة، لأنها عناصر في مناخ جديد و بنية جديدة، تتمثل فيها كل الملكات و الحواس في لغة هي مزيج غريب من المنبهات المتنافرة، تكون من الروح للروح، ملخصة كل شيء، الأشداد و

---

[1]. إبراهيم مصطفى محمد، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص 17 – 18.

[2]. سمر الديوب: جماليات التصوير الفني عند الشعراء اللصوص في صدر الإسلام العصر الأموي . د ط. ص 11.

[3]. مريم بنت عواض جابر الحارثي : التصوير البياني في شعر عدي بن الرقاع العاملي. بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في البلاغة ونقد. جامعة أم القرى. 1422هـ.2011م.ص21– 22.

[4]. مصطفى السعدني : التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل. منشأة المعارف الإسكندرية. د. ط. ص 86– 87.

الأصوات، و الألوان المرئي و غير المرئي، مبدية الفكرة من الفكرة، و معلقة المعنى بالمعنى بحيث تخضع لحقيقة الشاعر الذي يجهد للتعبير عنها تعبيرا كليا[1] فهي تنبثق من إحساس عميق، و شعور مكثف يحاول أن يتجسد في رموز لغوية ذات نسق خاص، و هو تلقائيا خروج على النسق المعجمي في الدلالة، و النسق الوظيفي في التراكيب. فالصورة كلام مشحون شحنا قويا يتألف عادة من عناصر محسوسة (خطوط، ألوان، حركة، ظلال) نحمل في تضاعيفها فكرة و عاطفة و تأتي لغة الإبداع في الصورة من خلال تجارب الشاعر أو الأديب الاجتماعية، و المادية، و السياسية، و شتى مجالات الحياة الإنسانية، و لهذا فقد اعتمد الشعراء و الأدباء قديما و حديثا على معطيات الطبيعة الحية و الساكنة و البيئة المحلية في بناء صورهم الشعرية، ومن هنا أضحت الصورة الفنية وسيلة حتمية لإدراك نوع مميز من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله.

5.التشبيه:

تعددت تعريفات البلاغيين للتشبيه، غير أنها و إن اختلفت لفظا فإنها متقاربة في ومن بين هذه التعاريف نذكر: تعريف:

***ابن رشيق:** حيث يعرفه بأنه: صفة الشيء بما قاربه و شاكله من جهة واحدة أو جهات عدة كثيرة لا من جميع جهاته...".

*أبو هلال العسكري: يعرفه بقوله:" التشبيه الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه".

[1]. يحي أحمد رمضان غيث : الصورة الفنية في شعر الفتوحات الإسلامية في عهد الخلفاء الراشدين. هذا البحث استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير من قسم اللغة الع01ربية. الجامعة الإسلامية غزة. 2011 م.ص 6- 8.

*أما **الخطيب القزويني:** فيعرفه بقوله:" التشبيه هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى".[1]

*و هو عند **عبد القاهر الجرجاني:** أن يثبت لهذا معنى من معاني ذاك أو حكما من أحكامه كإثباتك للرجل شجاعته الأسد..."، و جعله العلوي: الدلالة على اشتراك شيئين في وصف من أوصاف الشيء الواحد في نفسه. وعند

*الطيبي:" وصف الشيء بمشاركته الآخر في معنى".[2]

فهو يزيد المعنى وضوحا، و يكسيه تأكيدا، و لهذا أطبق جميع المتكلمين من العرب و العجم عليه، و لم يستغني أحد منهم عنه، و لا غرور أن يكون للتشبيه هذه المكانة، و تلك المنزلة، فقد كثر وروده في كلام العرب، و استخدامهم له في مواضيع متنوعة، و مقامات متعددة، ولا عجب في هذا فكلما جاء التشبيه في أعطاف المعاني أفادها بالأنماط، وكساها حلة و جمالا، إذ يقول الجرجاني:" و اعلم أن ما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أربعة، و كسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشب من نارها، و ضاعف قواها في تحريك النفوس لها، و دعا القلوب إليها، واستشار لها من أقاضي الأفئدة صبابة، و كلفا، و تسر الطباع على أن يعطيها محبة و شغف).[3]

وخلاصة القول أن التشبيه هو علم البيان للدلالة على مشاركة أمر لآخر في صفة أو أكثر بأداة تشبيه.[4]

---

[1]. جمال بن حمد الجمداء: التصوير البياني في شعر جبران العود النميري نموذجا. بحث تكميلي لنيل شهادة الماجستير في البلاغة و نقد. جامعة أم القرى، 2009- 2010م. ص 64.

[2]. مريم بنت عواض جابر الحارثي : (التصوير البياني في شعر عدي بن الرقاع العاملي نموذجا). بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في البلاغة و نقد. جامعة أم القرى. 1422هـ- 2001م. ص 31.

[3]. عبد العزيز بن صالح العمار : التصوير البياني و المجاز و البديع. جائزة دبي للقرآن الكريم، المجلس الوطني للإعلام، الإمارات. الطبعة الأولى. 1428هـ- 2007م.ص 13- 14.

[4]. محمد أمين صناوي: النعجم المنير في القواعد و البلاغة و الإنشاء و العروض، دار الكتب العلمية. الطبعة الأولى. 1420- 1999. المجلد1. ص 223.

6. الأسطورة:

كشفت التطورات الجوهرية في بنية القصيدة العربية المعاصرة في دور الأسطورة في تطور الحداثة الشعرية، و إن اختلف الشعراء في مقدار توظيفهم للأسطورة و شغفهم بها، فبعضهم يكثر منها، و البعض الآخر ينتقي و يختار أو يبتعد عنها أحيانا، و تبدو أهمية الأسطورة في كونها بنية ثقافية أصلية تكسب القصيدة أبعاد جديدة لما يتوافر فيها من رموز و معاني ذات قيم إنسانية مدهشة تفتح الطريق للتعبير عن تجارب أكثر عوما، و في تقديم رؤية أروع و أفق أرحب للتفكير و الإحساس بالحياة على مختلف الأصعدة، و لهذا السبب نجد كثير من الشعراء المبدعين كلما اقتربوا من الأسطورة و تحركوا في تجاربهم يوحي من معانيها و رموزها، قدموا أروع النماذج الشعرية[1] **فالأسطورة** في التعريف اللغوي من السطر: الخط و الكتابة: قال تعالى في كتابه الكريم:" ن و القلم و ما يسطرون" أي ما كتب الملائكة و الأساطير الأباطيل و الأكاذيب و الأحاديث التي لا نظام لها، سطر فلان علينا أي جاء بأحاديث تشبه الباطل و هو يسطر مالا أصل له أي يؤلف.

- وللأسطورة عدة تعاريف منها تعريف كارل ماركس إذ يقول: هي التقديم الفني اللاشعوري للطبيعة (يفهم بالطبيعة جميع و كل ما هو مادي بماضي ذلك المجتمع)، أو هي حكايات تولدت في المراحل الأولى للتاريخ و لم تكن صورها الخيالية (الآلهة، الأبطال، الأسطوريون، الأحداث، الجسام...) إلى محاولات لتعميم و شرح الظواهر المتلفة للطبيعة و المجتمع". و البعض يراها " وقائع يزعم أنها حدثت منذ زمن بعيد... النمط الخاص تصفه يكون غير ذي زمن محدد، إنما تفسر الحاضر و الماضي و كذلك المستقبل". أو المنطوق المتعلق بطقس. (و المقصود بالطقس هنا: ما يعمل، و

[1]. أحمد جبر شعث : جماليات التناص. دار مجدلاوي لنشر و توزيع. 2012، عمان. الأردن. الطبعة الأولى. 2013-2014. ص 47.

ما هو مناسب، و ما يقال) و يؤكد البعض على أنها ظاهرة دينية أو قصص ذات تأثير مطلق على الإنسان فتروي أكثر من حدث بشكل يفوق تصور عالم الإنسان الطبيعي.[1] فهي معلومات منظمة تدور حول المعتقدات الميتافيزيقية أو أصول الكون أو المؤسسات الاجتماعية أو تاريخ شعب من الشعوب و أنها تسجيل للنظام الأخلاقي و الذي ينظم و يشرع المواقف و الأحداث.

كما تدل الأسطورة على ما كتبه الأقدمون و تركوه من روايات و حكايات خارقة للطبيعة البشرية فالأسطورة تمثل سلوك الإنسان و أنها مصدر مستمر من المعرفة يخوض في مشاكل البشرية كالحرب و السلام و الحياة و الموت و الحقيقة و الخطأ و الخير و الشر. هذا يدل على أن القصة أو الحكاية أو الأسطورة هي عصب التاريخ و أن الإلياذة و الأوديسة كمثال تعد الحد الفاصل بين الأحداث الواقعية و الخيالية و تطور الكتابة التاريخية. فالأساطير في انتقالها عبر التاريخ من مكان إلى مكان و من جماعة إلى جماعة تسجل تاريخا و تحفظ مشاهد وجدت حقيقة و بقدر ما تدل عليه فإن الأسطورة هي الصياغة الأولى للتاريخ و الجغرافيا و الاجتماع.[2]

---

[1]. إياد كاظم طه السلامي: التناص الأسطوري في المسرح. الرضوان للنشر و توزيع عمان. الأردن. الطبعة الأولى. 2014 م- 1435هـ. ص 16- 17.

[2]. فضيلة عبد الرحيم حسينا : فكرة الأسطورة و كتابة التاريخ. دار اليازوري العلمية: عمان. الطبعة الأولى. 2009. ص 17- 95.

7.السرد:

إن السرد من أهم المجالات التي حازت على اهتمام العديد من الباحثين منذ القدم، قدم وجوده الذي يرتبط بتاريخ وجود الإنسان، كنوع من الخطاب، سواء كان مكتوبا أو شفويا، فيعرفه **ابن منظور**:" بقوله:" تقدمه شيء إلى شيء، تأتي به منسقا بعضه أثر بعض متتابعا، و سرد الحديث يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان قيد السياق، فالسرد حسب هذا التعريف المعجمي، يتحدد في دلالات: الاتساق، التتابع، ووجوده السياق. و إذا انتقلنا إلى مفهوم السرد حديثا، ألفينا له مكانة هامة، و اهتماما واسع المجالات، و خصوصا في الدراسات النقدية الحديثة، فيرى **محمد زيدان**:" أن السرد يقد به توفر النص السردي على عنصرين أساسيين هما: الراوي و الحدث. كما يعني السرد باعتباره علما دراسة القص و استنباط الأسس التي يقوم عليها، و ما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه و تلقيه". فنجد السرد حاضر في كل من الأسطورة، الخرافة، المثل، الحكاية، القصة القصيرة، الملحمة، التاريخ، التراجيديا، المأساة، الملهاة...).[1]

وصفوة القول أن السرد: هو المصطلح العام الذي يشتمل على قص أو أحداث أو خبر أو أبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أو من ابتكار الخيال، و هو تكوين صورة منسجمة مترابطة لرؤية معينة تتصف بمكان معين متأثرة بظروف معينة، و في الشعر عادة ما يكون السرد رؤية أبعد و أعمق في نقل و تكوين أبعاد الصورة المطلوبة.[2]

---

[1]. راضية لرقم: النص السردي عند الحطيئة و عمرو بن الأهثم دراسة سيميائية). مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في الدب العربي شعبة أدب قديم و نقده. جامعة منتوري قسنطينة. 2008- 2009. ص 8.

[2]. البنية السردية في قصيدة:" الخيط المشدود في شجرة السرو" لنازك الملائكة. مجلة أبحاث البصرة(العلوم الإنسانية). جامعة ديقار. العدد الثالث.2012م. ص34-46.

8.التكرار:

تعد ظاهرة التكرار إحدى الظواهر الأسلوبية التي امتازت بها اللغة العربية، فالمتأمل في القرآن الكريم كلام الله، يجده مليئا بالتكرار، و هذا يدل على أن التكرار سنة من سنن العرب و مذهب من مذاهب كلامهم استخدموه في أشعارهم و طبهم، و التكرار بالتعريف هو:

- **لغة:** أعطاها ابن منظور المعنى اللغوي الشامل، حيث قال في مادة (كرر): الكر الرجوع مصدر للفعل كَرَّ عليه يَكِرُّ كراً و كرروا و تكرارا، عطف، و كرّ عنه رجع، و كرر الشيء و كرره أعاده مرة بعد أخرى، و يقال كررت عليه الحديث و كرْكرْته إذا رددته عليه، و الكرُّ الرجوع على الشيء و منه التكرار.
- **اصطلاحا:** تعددت التعاريف و منها:

أبو هلال العسكري: في كتابه (الفروق في اللغة) في قوله:" أن التكرار يقع على إعادة الشيء مرة و على إعادته مرات".

ابن منقد: يقول أو يرى أن التكرار إعادة شاعر لألفاظ شاعر آخر و معانيه.

أما إبن شيب القرشي: يعرف التكرار تعريفا موسيقيا قائما على الوزن، و جاء ذلك في قوله:" و التكرير هو أن يأتي بثلاث أو أربع كلمات موزونات، ثم يختم بأخرى تكون القافية..." هذا

التعريف هو ما عرف عند النقاد المحدثين بالتكرار القائم على التوازي و هذا التكرار يولد ما يعرف بالتوازي.[1]

[1]. فيصل حسان الحولي : التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة و المعاصرة. دار اليازوري العلمية. الطبعة الأولى. ص 5- 13- 15- 16- 17- 18- 19.

وسيبويه: في كتابه (الكتاب) خلال حديثه عن المواطن التي يستحسن فيها إظهار الأسماء أم إضمارها، فنراه يستحسن تكرار الأسماء إذ تكررت في جملة أخرى غير الجملة المذكورة فيها، و استقبح وضع الاسم الظاهر موضع الضمير في الجملة الواحدة.

وعرف الحموي: في أن التكرار يتمثل في أن " يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ و المعنى. و المراد بذلك المدح أو الوصف أو الذم أو التهويل أو الوعيد أو الإنكار....

*ومن خلال استعراضنا لمفهوم التكرار عند عدد من النقاد، نخلص إلى القول إن التكرار مصطلح نقدي ظهر في الدراسات النقدية القديمة، و باتت رؤية النقاد القدماء لحقيقة متقاربة إلى حد ما، فهي لم ترج عن حدود إعادة كلمة أو أكثر في اللفظ أو المعنى لغرض ما، قد يكون للتأكيد أو الذم أو التهديد....[1]

* فهو إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها أو معناها في موضع آخر أو مواضيع متعددة في معنى أدبي واحد، قد يكون جملة أو فعلا أو اسما أو حرفا يردده الشاعر أكثر من مرة داخل القصيدة الواحدة أو في المقطع ذاته، فتصبح و كأنها لازمة، و ما تكرارها إلا تأكيدا على معناها، و لفت انتباه القارئ إليها، فالتكرار في القصيدة الحديثة تحول إلى خصيصة فلم يعد يكتفي بما ظهر على السطوح... بل صار يسعى إلى الغوص لاكتشاف المشاعر الدخيلة و الانفعالات المدحورة، و الإبانة عن دلالات داخلية من المصادر التي خرجت عنها، ونجد أن أهمية التكرار في الشعر تختلف عنها في النثر فاستعماله في النثر حشو و لا فائدة منه، أما في الشعر فهو ليس كذلك، فالصورة المكررة لا تحمل الدلالة نفسها، بل تحمل دلالات جديدة بمجرد خضوعها التكرار.[2]

---

[1].المرجع نفسه. ص 15- 18- 19- 20.

[2]. كريمة بوصندل، حياة بوراقة : جماليات الخطاب الشعري عند نور الدين درويش. مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر. جامعة منتوري قسنطينة. ماي 2011. ص 13- 16.

9.الإيقاع:

لا تقتصر دراسة الإيقاع في الشعر على الوزن الذي يقوم أساسا على تناسب المسافة بين الحركة و السكون، و تناسب زمن نطق الحروف و تتابعها و ترتيبها و تكرارها، فالإيقاع يمس الجوهر العام للقصيدة و يتصل بمتلف مقوماتها الشعرية من لغة و رمز و صورة بل يتعدى دوره إلى ما هو أكبر، فللإيقاع علاقة وطيدة بالوزن سواء في الشعر العمودي أو في التفعيلة فقد تتشابه عدة قصائد في الوزن العروضي، لكن لكل منها إيقاعها الخاص و هذا يعني أن مصطلح الإيقاع يفسر كلية القصيدة، و يدخل في كل أبياتها بنية.

فرضت التجربة الشعرية الجديدة مفهوما آخر للإيقاع و أعطت دورا آخر للتفعيلة في السطر الشعري، فهي تتردد وفق للتشكيلات الحالية و النفسية و الإبداعية لدى الشاعر، و عن طريق التدفق الشعوري تتشكل الجملة الإيقاعية التي قد تطول أو تقتصر، و قد تسرع أو تبطئ، و على الرغم من أن الإيقاع يفرض نفسه في كل قصيدة شعرية إلا أنه يظل مجهولا من قبل الذات الكاتبة و هذا ما يجعل الإيقاع متجاوز للوزن، فالإيقاع يرتبط بالصوت من حيث خصائصه السياقية كالدرجة و المدى و النبر و التردد...، و من هنا يلتقي الإيقاع بفن الموسيقى، فالإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، و إنما يفهمها قبل الأذن و الحواس و الوعي الحاضر و الغائب، و الإيقاع ناتج عن " تردد ظاهرة صوتية بما في ذلك الصمت على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة، ومن ثم يكون الوزن صورة خاصة للإيقاع فهو مرتبط بالتلقي، و إدراكه يكون في معظم الحالات، فردي لا جماعيا، ما دامت الأخيلة تختلف. و كذا المجهودات الذهنية، و الدليل على ذلك أن الشخص الواحد لا يدرك عادة في نفس النص ذات الظواهر الإيقاعية في قراءتين، فالذات المفعمة بالحياة، هي التي لا تمنح الإيقاع حركة و بهذا الشكل يصبح الإيقاع هو الفاعلية التي تمنح الحياة للمعطى اللغوي الذي يكون البيت الشعري و هو تنظيم لحركات الكلام من قبل الذات" و هو الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية". و هكذا

يتحقق الإيقاع بفضل تلك الحركة الإيقاعية و بنائه. ومنه فإن الإيقاع ليس مجرد الوزن بالمفهوم الخليلي، و إنما هو في معناه الدقيق " لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها إنما يفهمها قبل الأذن و الحواس الوعي الحاضر و الغائب".

و خلاصة الحديث عن مفهوم الإيقاع، أن هناك نقطة مشتركة بين التحديدات المختلفة التي تناولته، وهي تتمثل في التناسب و الانسجام و الاعتدال و لكن هذا الانسجام و التناسب، لا يكون مستمرا، بل لا بد من كسره بين الحين و الحين نفيا للرتابة التي تسلب الإيقاع حيويته.[1]

10. الرمز:

لقد ظلت الأنواع الأدبية تساير حركة الإنسان و تقف مواقف مختلفة، مما نتج عن ذلك إتلاف نظراتها و تصوراتها نحو الكون و الحياة، و إلى ظهور أساليب أدبية كثيرة و حيل فنية متنوعة متباينة، من بينها الرمز لا سيما في عصرنا الحديث الذي يعود أصله و معناه إلى عصور قديمة جدا و كلمة الرمز مشتقة من فعل يوناني يحمل معنى الرمي المشترك أي اشتراك شيئين في مجرى واحد، و توحيدهما، فيما يعرف بالدال و المدلول، الرامز و المرموز إليه، فالرمز عند العرب يوافق إلى حد ما معناه في القرآن، فهو عبارة عن حركات تقوم بها إحدى الحواس للإبانة، و إظهار ما تخفيه النفس، وتسره الجوانح، ومن معاني الرمز نجد " الإيحاء": أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المسترة التي لا تفوق على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية [2]و " ليس لبرمز إلا وجها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة"، وكثيرا ما تتحول الصورة إلى رموز، إن" ما يحدث بتكرار ملح هوان ما يسمى في أعمال الكاتب الأولى

---

[1]. صبيرة قاسم : بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر. أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي. جامعة فرحات عباس سطيف.2010- 2011م. ص 1- 11- 12- 14- 22.

[2]. ناصر الوحيشي : الرمز في الشعر العربي. عالم الكتب الحديث لنشرد التوزيع، ربد. الطبعة الأولى، 1432هـ- 2011م. ص 9- 10.

خصائص" ينقلب إلى رموز في أعماله المتأخرة فالرمز الأدبي يعتمد الإيحاء و الإثارة، و يقوم على علاقات خاصة ليست حسية مباشرة، فالعلاقة" فيه " علاقة ذاتية تتجلى فيها الصلة بين الذات و الأشياء، و ليست بين بعض الأشياء و بعضها الآخر".

فالرمز الأدبي " كلمة أو عبارة أو تعبير آخر يمتلك مركبا من المعاني المترابطة " و هو كذلك " تركيب لفظي يستلزم مستويين: مستوى الصورة الحسية التي تؤخذ قلب للرمز، و مستوى الحالات المعنوية التي نرمز إليها بهذه الصورة الحسية". و لا يحقق الرمز شيئا إذا أقحم على العمل الأدبي دون أن يستدعيه سياقه " فالقوة في استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق" الذي يعمل فيه و يكون فيه مجالاته الإيحائية، فيكون سببا مباشرا في نجاحه أو إخفاقه في إثراء التجربة الشعرية، و تزجية الحالة الشعورية التي يعانيها المبدع، لأن الرمز من حيث هو وسيلة لتحقيق أعلى القيم الشعرية، هو أشد حساسية بالنسبة للسياق الذي يرد فيه".[1]

[1]. محمد علي كندي: الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث. دار الكتاب الجديدة المتحدة. الطبعة الأولى. 2003-. ص 52- 53.

الفصل الثاني

تجليات التصوير في "تشيج البجع"

1.توظيف التناص:

التناص هو فتح نوافد على نصوص سابقة تحيل إلى أفكار و مخزون قبليمما يجعل النص أكثر تشويقا و متعة يلزم القارئ التفاعل مع النص من بدايته إلى نهايته ومنها:

1-1-التناص الديني: و قد وظفه الشاعر عبر مظهرين مختلفين هما: الظاهر و المخبوء:

أ**الظاهر:** وقد تجلى في قوله:

و ما أنت" موسى"

لينحسر الموج عنك

و عن تيس تتلمس

هذه الأبيات تحمل قصة موسى عليه السلام في البحر و التي جاء ذكرها في القرآن الكريم في قوله تعالى:" **فأوحينا إلى موسى أن أضرب بعصاك البحر فانفلق و كان كالطود العظيم**".[1]

فموسى عليه السلام عندما وصل إلى شاطئ البحر هرب من فرعون وجد البحر أمامه، فلم يكن لديه وسيلة لتجاوز البحر، و هناك جاءت النجدة من الله تعالى كما في الآية السابقة. فضرب موسى بعصاه البحر، فانجاب الماء، و ظهرت في البحر طريق فوق الماء كأنه جمد في حافتي الطريق و في الوسط طريق إحب.[2]

---

[1]. سورة الشعراء. 63.

[2]. ينظر تفسير الشعراوي.

و هذا التناص هو تناص مقلوب لأن الشاعر ينفي حصول ذلك مع(الحراق).

- و ذلك باستخدامه الضمير ما في بداية كلامه – رغم أن كليهما كان هارب من خطر يتوجس منه خيفة، و كليهما هاربليلا، وكليهما يطمع في واقع أفضل، و كليهما مغامر، لكنهما يفترقان في موضع واحد. فموسى موعود بالنجاة لأنه نبي، أما الآخر فلا، فهو مجرد إنسان عادي يحمل روح المغامرة.

ب1| **التناص الظاهر**:و قد تجلى في قوله:

و ما أنت– رغم النزيف

و رغم الجراح– مسيحا

لتمشي على الماء

هذه الأبيات كذلك تحمل قصة المسيح في البحر، إذ يذكر أن المسيح كان يصلي على جبل وحده في الليل، عند صعوده إلى الجبل، و ترك تلاميذه في السفينة، و بينما هم هكذا أتى وقع إضطراب في البحيرة، فهاج البحر من ريح عظيمة ظلوا خلالها في صراع مع الأمواج إلى قرب الصباح، دون أن يتمكنوا من عبور البحيرة، فعرف المسيح بعذابهم، و الخطر عليهم، فنزل من الجبل و مشى على البحر الهائج معتليا أمواجه في هبوطها و ارتفاعها، كأنها اليابسة، و هو مسرع للإفراج عليهم[1].

وهذا التناص هو تناص مقلوب لأن الشاعر مرة أخرى يرجع، و ينفي إمكانية حصول ذلك مع (الحراق) لكنه أراد أن يضعنا في صورة أقرب للكشف، و التوضيح أكثر عن وضع (الحراق)، و صراعه مع أمواج البحر، و عتمة الليل.

الظامر كذلك في قوله:

[1]. إنجيل منى (22 : 14– 33) من حياة المسيح الجزء الرابع.

تضيق و تظلم

حولك يا صاحب (الياء) و الواو

و النون، و السين(....

لا ... لست رغم التشابه في الرسم

و الاسم" يونس"

إلى غاية قوله:

ستنبذ روحك عارية

و حدها بالعراء و أنت سقيم...

من خلال هذه الأبيات نتذكر قصة يونس عليه السلام في بطن الحوت و ذلك في قوله تعالى:" **و ذا النون إذ ذهب مغاضبا فظن أن لن نقدر عليه فنادى في الظلمات أن لا إله إلاأنت سبحانك إني كنت من الظالمينفاستجبنا له و نجيناه من الغموكذلك ننجي المؤمنين**"[1]

و المقصود بهذه الآية أن يونس لما ذهب مغاضبا بسبب قومه،ركب سفينة في البحر، هو وبعض من قومه، فماجت بهم السفينة و ثقلت و كادوا يغرقون- على ما ذكره المفسرون- فاقترعوا أن يرمو من تأتي عليه القرعة، و لكن شاءت الأقدار أن تقع على نبي الله للمرة الثالثة فرموه في البحر، فبعث الله عز وجل حوتا عظيما من البحر الأخضر فالتقمه، و عندما استقر في جوف الحوت حسب أنه قد مات، فحرك جوارحه فتحركت فإذا هو حي... فنادى في الظلمات(ظلمة الحوت، ظلمة البحر،

[1]. سورة الأنبياء 87- 88.

الليل). كما هو مذكور في الآية السابقة، فأمر الله الحوت فطرحه في العراء و نجى من الغرق، لكن الشاعر هنا و كما اعتدناه ينفي إمكانية و قوع ذلك مع الحراق فهو رغم التشابه في الإسم و الرسم، و مكان الحادث يظل إنسان عادي لا يترقب الحل و الانفراج، و يجب عليه أن يقبل هذا المصير الحزين و الأليم.

ب| **التناص المخبوء:** كان مرتبطا بتوظيف رموز دينية:

تجلى في قوله:

لتذبل

في القلب سبع

من الأمنيات العذاب العجافْ...

استوحى هذه الألفاظ و الرموز من القرآن الكريم في قوله تعالى:" **و قال الملك إني أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف و سبع سنبلات خضر و أخرى يابسات يا أيها الملأ افتوني في رؤياي إن كنتم للرؤيا تعبرون**"[1] و هو ملك مصر، عندما رأى في المنام فهو خبر عن رؤية ذلك في منامه، و إن لم يذكر النوم، و المقصود بسبع أنه رأى سبع سنبلات خضر و أخر يابسات و المقصود بالعجاف هي جمع عجفاء أي ضعيف و مهزول[2] و هذا رمز للحلم الذي كان يتمناه الحراق لكنه ضعف و دبل...

[1]. سورة يوسف – 43–

[2]. ينظر تفسير الجلالين

نجد كذلك قول الشاعر: فيهطل منا و سلوى علينا مأخودة من قوله تعالى:" **و ظللنا عليكم الغمام و أنزلنا عليكم المن و السلوى...**"[1].

فالمن: هو كل ما أمتنى الله به على بني اسرائيل من طعام و شراب، و غير ذلك مما ليس لهم فيه عمل لا كد، و قيل أنه ينزل على الأشجار كالصمغ يمزج بالماء و يشرب، و السلوى: فهو ما يتسلى به الإنسان، و هو كذلك طائر شبيه بالسماني، كانوا يأكلون منه.[2]

استحضره الشاعر هنا لأنه كان يحلم و يتمنى لو كان يعيش في بلاد يسودها العدل و الأمن بفضل حكامها، و الناس فيها في رخاء، لا يشتكون من شيء.

2.التناص الشعري:

أ| التناص مع قصيدة امرئ القيس:

استند الشاعر في الأبيات الأولى منقصيدته:

بكى صاحبي لما رأى الحلم **دونه**

من الموج بحر قد تناءت سواحلُهْ

و أيقن أن لا أرض **للروم** ترتجى

وهاله أن يُنعى فيشمت عاذله

فقلت له: لا تبك عينكحسبُنا

بلغنا الذي كنا خرجنا نحاوله

---

[1]. سورة البقرة – 57–

[2]. برنامج فتاوى نور على الدرب. الحلقة الأولى. 1431|8|05

من معلقة امرئ القيس التي يقول فيها:

بكى صاحبي لما رأىالدرب **دونهو أيقن أنا** لا حقان**بقيصرا**

فقلت له: لا تبك عينك إنما نحاول ملكا أو نموت فنعذرا

و لابد للرجوع هنا إلى مناسبة هذين البيتين: وقد روي أن أبا امرئ القيس كان ملكا على بعض القبائل، ومن هذه القبائل بنو أسد، فقام بنو أسد بقتل أبي امرئ القيس، فاستنجد امرؤ القيس بقيصر ملك الروم، وكان برفقة الشاعر رجل يدعى عمرو بن قميئة خشية أن يموت في بلاد الغربة بعيدا عن دياره و قومه، فلما رأى امرؤ القيس بكاء صديقه و رفيقه قال هذين البيتين.

و هذا ما حدث مع شاعرنا فلما رأى بكاء صاحبه، و تلاشي أحلامه في أمواج البحر و أمام أعينه، و بالإضافة إلى نهايته المأساوية البعيدة عن أعين الناس قام بكتابة هذه الأبيات عنه؛ لقد اتخذ الشاعر هذه الحادثة وهذه الأبيات منطلقا أساسا لقصيدته (نشيج البجع) لما بينهما من التناسب في الرحلة وفي الاستنجاد بالغريب لأجل تحقيق حلم الكرامة، وكان هذا مفتتحا للقصيدة يستحضر الحدث الراهن والمرجعية العربية والتاريخ، بكل ما في ذلك من تكثيف تعبيري يفتح مجال التكثيف الدلاليّ.

ب| مع الشنفرى:

استمد الشاعر أبياته هذه: "لا **تقبرونيفقبري**... عليكم **حرام**"

" و لحمي على الدود

أيضا بأرضكم بالتام... حرام... حرام"

من معلقة الشنفري التي قال في أحد أبياتها:

لا **تقبروني** فإن **قبري محرم** عليكم و لكن البشرى أم عامر

و هذه الأبيات قالها الشنفرى و هو على حافة الموت، فهو لم يكتفي بالقطيعة مع القبيلة و القوم و هو حي، و إنما فضل أن تستمر هذه القطيعة حتى بعد موته، فقد أوصى الذين أسروه و هموا بقتله أن لا يدفنوه مع بني البشر من قومه، و إنما يقدم طعاما للضباع أحد أفراد عائلته الجدد.

و كذلك الوضع بشأن (الحراق) فالظروف القاسية التي تلقاها من وطنه وهو حي زرعت في نفسه الحقد و الكره لها، فهو بعد موته لا يريد أن يدفن بها؛ وكأن الشاعر يستحضر الشنفرى وصرخته في وجه النظام القبليّ "لا تقبروني إن قبري محرم عليكم" صيغةً بديلة لصرخة (الحراق) في وجه النظام الفاسد.

1) **التناص التاريخي:**في قوله:

يا أيهذا المضلل **بالعدل**... و **الأمن**... و الحق

في العيش تحت ظلال **المساواة** حرا كريما

و هذا يذكرنا بشعار الثورة الفرنسية أثناء فترة إحتلال الشعب الجزائري، فقد كانت ترتكب الجرائم و مختلف أنواع العذاب تحت اسم الحرية و حقوق الإنسان و المواطن و العدالة، و المساواة، و هذا الوضع شبيه بالوضع الذي تعيشه الجزائر بين السلطة و الشعب، فشعار الدولة هو العدل و المساواة، و الأمن، و لكن لا نجد هذه الإشعارات في الواقع بل هي مجرد إشهارات سطحية تخدم المصالح الشخصيةلإسكات صوت الشعب.

التناص الأسطوري:

1| نجد التناص الأسطوري في عنوان هذه القصيدة التي عنونها ب " نشيج البجع" و هي أسطورة موروثة منذ القدم.

فالبجع هو طائر يعيش في الماء يتميز بالسكوت في أغلب أوقاته عكس باقي الطيور، و النشيج هو الصوت الذي يصدره عند اقتراب أجله، و يكون بصوت خافت و هادئ يدل على الإنهاك و الحزن، و لذلك اختاره الشاعر لأن يكون عنوان شعريته.

2| **التناص:**كذلك في قوله المسيح فقد استحضره الشاعر للدلالة على القوة و الشجاعة و روح المغامرة التي يمتلكها (الحراق). لأن المسيح فقد استحضره الشاعر للدلالة على القوة و الشجاعة وروح المغامرة التي يمتلكها (الحراق). لأن المسيح عند المسيحيين رمز للقوة و روح المغامرة، و التضحية، كما أنه كان يأتي بأفعال و قدرات ليس لها مثيل في الواقع كإخراج يده بيضاء من الجيب،... مما جعل المسيحيون يقدسونه و يعبدونه و بالتالي أصبح أسطورة.

ب.المفارقة:

إن للمفارقة وظيفة مهمة في الأدب بشكل عام، و الشعر بشكل خاص فهي في الشعر تتجاوز حدود الفهم، و استيعاب المحتوى، إلى إيجاد التوتر الدلالي في القصيدة عبر التضاد في الأشياء، كما يعمل الرمز أو الأسطورة إلى إعطاء دلالات حسية في ذاتها، فقد اتخدها الشاعر وسيلة إيجابية للإشارة إلى حالات معنوية، و انفعالات نفسية، على نحو توحدت فيه هذه الرموز مع المرموز إليه بها و هذا ما سنلاحظه في القصيدة و ترتكز شعرية عبد الحليم مخالفة على حدة المفارقة التي

يظهر منخلالها همومه، و أحزانه. فالقصيدة باختصار تمثل صرة الشاعر بوجه الحياة، و في صرخته تعلو نبرة الحزن، و الألم لمصير(الحراق) ممتزجا بمشاعر الحلم تارة، و التحسر، و الغضب تارة أخرى.

و للحديث عن مفارقة النص يستدعي بالضرورة الحديث عن مفارقة العنوان" نشيج البجع" فقد شكل الغطاء عن دلالة القصيدة و اشتعل لهيب التضاد، و التوازي في دالها، فموضوع القصيدة يتناول (الحرقة)، فالأقرب إلى الصواب أن يأتي العنوان باسم (الحراق) لكنه لم يأتيه، و جاء بعنوان غير متوقع، يأخذ التضاد كعنصر فاصل بينه و بين مضمون القصيدة.

كما بدأ الشاعر أيضا أبيات قصيدته هذه بمفارقة في قوله:" **بكي صاحبي لما رأى الحلم دونه**".

فالمعروف: أن الرؤيا تكون لشيء ملموس و ظاهر، كالأشخاص، و الأماكن و...، لكنه عبر بها عن شيء معنوي لا يرى بالعين المجردة، و هو الحلم، لكنه لا يقصد الحلم بحد ذاته، و إنما هو استعارة أو مجاز" كروما" التي كان (الحراق) يسعى وراءها.

و يمكن أن نعتبر "روما" رمزا طبيعيا فقد كانت تمثل الجنة في الأرض، و كل شيء جميل كان يطمح إليه(الحراق).

- نجد كذلك المفارقة في قول الشاعر:

وما أنت " موسى"

لينحسر الموج عنك

و عن يبس تتلمس

فيه طريقك صوب الشمال...

فهذه كذلك مفارقة للواقع و المعقول، فالمعروف أن هذه الأمور تكون في الأقاويل، و الخرافات، و هي محض خيال فكري خارق لأفق التوقع و إن كان حدث هذا مع سيدنا موسى عليه السلام، فهو معجزة من الله، و المعروف أن المعجزة تكون في الأمور المستحيلة، و غير المألوفة، و هذا ما يؤكده الشاعر من خلال نفيه لامكانية حصول هذا مع (الحراق).

و في هذا المقطع كذلك يحمل رمزا من الرموز الشخصية، و هو " موسى" عليه السلام الذي يرمز إلى المكانة التي تمثلة أو المنزلة العالية و إلى التميز و الإنفراد عن غيره من الناس.

- و يأتي بعد هذا المقطع من المفارقة مفارقة أخرى في قول الشاعر:

و ما أنت رغم النزيف

و رغم الجراح- مسيحا

لتمشي على الماء

مستأنسا بضياء الهلال

و نركز هنا على البيت الثالث من المقطع، فهذا الكلام مخالف للواقع المعاش، و لا يتقبله المنطق، فالمشي صفة تختص بها اليابسة دون غيرها، و الماء أو البحر... ينفرد بمفهوم السباحة و كان غرض الشاعر من وراء هذه المفارقة هو سعيه لإيجاد حل لينقد (الحراق) من غرفة، و لكنه يعود و ينفي ذلك لأنه لن يحصل في أرض الواقع.

و هنا نلمح كذلك الأسطورة في قوله" المسيح" فهو تعبير عن القوة، و الشجاعة، إضافة إلى التضحية و روح المغامرة.

- **المفارقة في قوله:**

لتدبل

في القلب سبع

من الأمنيات العذاب العجاف...

فالدبول خاصية تتميز بها الزهور، أو الأشجار، و أي نبات آخر و لكنه وظفها في القلب الذي من المفترض لو قال ليضعف، و لكنها عبارة عادية لن يكون لها تأثير على السامع، و ليس لها جمالية في النص، و هي إثارة إلى الضعف، و الإنهيار الذي أصاب (الحراق). و الذبول هنا رمز من الرموز الطبيعية التي وظفها الشاعر و الذي يوحي إلى الحلم أو ثلاثي الأحلام.

*تظهر المفارقة كذلك في قوله: **تعانق فيها المياه المياه**

فالعناق خاصية تتميز بها البشر، و الحيوانات و هي تحدث نتيجة لانفعال أو موقف، و قد جاء بها الشاعر لتأكيد و تكريس وحدة الانتماء....

فكانت هذه المفارقات المختارة التي قمت بتحليليها، و شرحها و أثناء هذه المفارقات تتخلل العديد من الرموز منها: يونس: و هو رمز للصمود و الثبات.

الشنفرى: رمز للشهامة و عزة النفس من جهة و إلى الحقرة من جهة ثانية.

النخل: رمز الانتماء

البحر: يشكل البحر مساحة معينة في الذاكرة تروي تفاصيل المعاناة (للحراقين) الذين أجبروا على الرحيل عبر البحر، و هو رمز للحقوق و الخطر المحدق....

3.التشبيه:

حظي التشبيه بعناية الشعراء على اختلاف مشاربهم، فلا تكاد نجد قصيدة تخلو من عنصر التشبيه، لما يظفيه من جمالية في القصيدة. سنحاول استخراج بعض منها في هذه القصيدة منها:

أ- التشبيه في قوله: تسرب في الحلق مثل الزجاج:

هنا يشبه الشاعر الماء و هو المشبه بالزجاج و هو المشبه به لاشتراكهما في معنى واحد و هو **الجرح**لتمثيل الحدة، و القساوة عند الغرق.

1-**التشبيه في قوله:**" لا... لست رغم التشابه في الرسم و الاسم " يونس"

- شبه الشاعر الحراق، و هو المشبه بيونس عليه السلام و هو المشبه لاشتراكهما في عدة نقاط: فكلاهما يحمل نفس الاسم، و كلاهما كان يواجهان مصيرهما في نفس المكان و هو البحر، و كلاهما قدف إلى شاطئ البحر وحده بالعراء، و كلاهما كان منهك.

2-التشبيه في قوله:

و اعلم أنك ما كنت ترض
لمثلك أن يحشي مثل غيره
كأس القناعة

شبه الشاعر هنا الفئة الرافضة للحرقة و الراضخون بوضعهم الراهن بكأس القناعة و هي المشبه به، و التي تحمل معنى الدل و القهر و الظلم و الغيم و الصمت دون حراك و الرضا بالواقع المعاش دون محاولة اصلاحه أو تحسينه.

3-**التشبيه** في قوله:

تجشأه البحر فجرا

شبه (الحراق) وهو المشبه باللؤلؤة و هي المشبه به لاشتراكهما في نقاط منها: أن كلاهما مات في البحر، و قدف به إلى الشاطئ، وحده دون مبالات، و أن كلاهما يمثل أو يحتل مكانة اصة في المجتمع.

و من خلال ما توصلنا إليه أثناء استراجنا للتشبيه من القصيدة لاحظنا أن عنصر التشبيه قد قل داخلها بالمقارنة مع العناصر الفنية الأخرى، و هذا راجع إلى كون الشاعر قد استعاض عنه بالصور المشهدية، فأصبح النص مبنيا على ما يسمى بالمشهدية أكثر.

4.الإيقاع:

- الإيقاع و كما هو معروف عند الجميع يدركه القارئ، قبل الشاعر، فهو قائم على الفاعلية بين الشاعر، و المتلقي، و سنحاول في هذا الجزء أن نعوض قليلا في هذا الجانب و هو الإيقاع بنوعيه الداخلي و الخارجي:

أ- يتمثل الإيقاع الداخلي في القصيدة من وحدات إيقاعية تزين النص الشعري، من بينها التكرار(اللفظي و الصوتي) و كذلك الموازنة:

أ- **التكرار الصوتي:**نجد في القصيدة تكرار حرف النون، و بكثرة مثل (تناءت، عينك، أنت، الأمنيات، الكنائس، الرئتان، الإنفراج أتى، تقبروني، الزناة، برمتي، دونه، كنت، السكون، وطن، يحكمون، عشرين). و لا شك أن تكرار مثل هذا الحرف له دلالته على الشاعر و قصيدته، فحرف النون حرف مجهور، و دلالته في القصيدة: الظهور، و البروز، و هذا ما يناسب القصيدة، حيث نجد نبرة الحزن و الألم مسيطرة على جل القصيدة، بالإضافة إلى نظرة الغضب، و العتاب على السلطة الحاكمة فأولا و أخيرا كانت السبب لما آل إليه الوضع.

ب.**التكرار اللفظي:** عند قراءتنا للقصيدة، لفت انتباهنا عدة ألفاظ تكررت فيها، و هذا ليس بأمر الصدفة فالأكيد أن الشاعر لم يرددها عبثا، فكل كلمة مكررة كانت تحمل معنى و دلالة أكثر من الألفاظ الأخرى، و قد اخترنا بعض من هذه الألفاظ مثل:

الموج أو البحر: فهما لفظتان تكررتا في القصيدة عدة مرات لأنهما يمثلان العائق أو الحاجز، الذي تعرض له الحراق في طريقه إلى روما و حالا دون تحقيق حلمه في الوصول إلى روما – التي ذكرها الشاعر سبع مرات في القصيدة– نظرا لأهميتها عند الحراق، فكانت بالنسبة له الجنة التي سينعم فيها بالعدل و الأمن... و يحقق فيها كل أحلامه التي لم تلبيها له البلاد.

- نجد كذلك لفظة **الرئتان**– مكررة مرتان– و كثيرا ما تبدو هذه اللفظة بسيطة، و سطحية في دلالتها، لكنها لا تقل أهمية عن سابق الألفاظ فهي ترمز إلى قساوة العذاب، و الوجع، الذي تعرض له الحراق، و هو يغرق.
- و كما نعلم جميعا أن الألم أو الوجع ألم دالي لا يظهر أثر على المريض، لذلك كررها الشاعر ليلفت انتباه القارئ
- كما نلاحظ أن الأبيات ما قبل الأخيرة من القصيدة ابتدأت جميعها بلفظة الوطن. لكون الشاعر يلقي باللوم على الوطن الأم، و اعتباره السبب الرئيسي لما آل إليها الحراق فرغم ما تزخر به البلاد من خيرات يظل الشعب محروما، و يعاني من مختلف الأوضاع الإجتماعية(الفقر، الظلم، الجوع...) و هو لا يقصد الوطن بترابه، و لكن مايقصده الشاعر بالوطن هم الأيدي المسؤولة عنه، و عن أمنه، و رفاهيته، فبدل ما يخدموا البلاد و يوحدوها، استغلوا مكانتهم في نهب خيرات البلاد، و خدمة مصالحهم الشخصية.

- نجد كذلك لفظة **الملاك**- مكررة ثلاث مرات- فالشاعر يشبه الفتي(الحراق) بالملاك. فكلنا نعلم أن عماد أي دولة و أساس رقيها و ازدهارها هم شبابها، لكنهم و للأسف لم تعرهم الدولة أي اهتمام، و الدليل أنه مات يأسا مسلما روحه للبحر و هو في عمر الزهور....

الضباب، العباب، الشمال، النزيف،الهلال، الضفاف، العجاف، المياه، الزجاج، الحق الكلام، العظام، البلاد، الفصول، الحقول،الحطام، الملاك، الكريم.

فعلينا أن لا نهمل مثل هذا التوازن في القصيدة، إن أردنا أن نعطيها و لو القليل مما تستحق. فهذه الألفاظ، إن كانت مقصودة من الشاعر أو كانت محض صدفة يبقى المعنى الواحد، و الشعور واحد، و هو شعور الموت، و الهلاك و العذاب....

الإيقاع الخارجي:

نلاحظ من خلال المظهر الخارجي للقصيدة أن الشاعر قد مزج قصيدته بين عنصرين مختلفين هما: عصر امرئ القيس، و عصر الحراق، أي كتب على النظام القديم، و الجديد، فجاءت الأسطر الثلاثة الأولى مناسبة لعصر امرئ القيس لأجل محاورة النص لمنطلق(نص امرئ القيس) فجاراه في الوزن، فنعت أبياته على بحر الطويل مثل أبيات القصيدة المتناص معها و لكنه خالفه في كون قافية امرئ القيس قافية مطلقة و ممدودة و قافيته مقيدة.

بعد ذلك رجع بنا إلى عصرنا الحالي و هو عصر الحراق، و أكمل قصيدته على نظام الشعر الحر، أو شعر التفعيلة، معتمدا في ذلك على البحر المتقارب أنه الأنسب لمثل هذا الموضوع الذي يتسم بالشدة، والقوة فنجده يتكرر في أبيات القصيدة بمستويات مختلفة، و ذلك حسب طول البيت الشعري، فمرة تتكرر التفعيلة مرة واحدة، ومرة أربع مرات في البيت الواحد.

وهذا التفاوت في عدد التفعيلات الأسطر الثغرية ناتج عن حالة الشاعر، و تدفقه العاطفي المتغير مرة تلوى الأخرى.

القافية: من المتفق عليه أن القافية تقع في آخر البيت من القصيدة و لا تخلو قصيدة منها لأنها بمثابة الفاصل بين الشعر و النشر و قد أكثر منها الشاعر و سيذكر أمثلة منها:(الضباب، الشمال، الانفراج العجاف، عليلا، كريما، الجحيما، خطاك، أباج، الزجاج، الانفراج الأليم، العظام، النظام، الظلام، الحطام....) و قد أسهمت هذه القافية في إعطاء القصيدة نغمة موحدة لمقطوعاتها من خلال انتهاء واحد للأبيات، و ربطها ضمن وحدة موسيقية كاملة، مما ولدت القوة في التعبير.

و لا تخلو القافية في الشعر من حرف الروي. و هو الحرف الذي ترتكز عليه القافية و الشاعر هنا لم يلتزم بروي واحد فتنوع بين " الميم" و " الراء" و " النون" و " الياء"....

و قد ساعد هذا التنويع في الروي الشاعر في التعبير أكثر عن حزنه و ألمه عبر وفاة الحراق الذي كان وقعه عميقا في ذات الشاعر.

السرد و التصوير المشهدي:

يعتبر السرد نشاط زماني يتبين من خلاله كيفية إدراك السارد للوقائع، و الأحداث. " فالحركة السردية(...) تعتمد على الأفعال التي تتقدم بالحدث و تتجه به نحو تصعيد متدرج لمعاناة الشخصية في مهمتها.[1]

و هذا ما تلتمسه بين أبيات هذه القصيدة و التي حاول من خلالها أن يضعنا في قلب الحدث لمعايشته أكثر، فاعتمد الشاعر في سرده على ما يعرف بالتسلسل

[1]. مقال : مشهد النحل في شعر الهدليين: جريدة سليم المنصوري– مجلة كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر. ع21| 2003م.ص897.

الزمني للأحداث الذي يقوم على نظام خطي في تصور الزمن، إذ تتبع الشاعر هنا على الترتيب المتدرج لوقوع الأحداث، فكانت بداية القصيدة عبارة عن مقدمة أو مفتتح استقاه الشاعر من الشعر الجاهلي لمعلقة امرئ القيس لسرد وقائع الحدث، الذي امتد على مدى زمني، كانت انطلاقته ليلا و استمر حتى الفجر، و من خلال هذا المدى الزمني سرد لنا الشاعر قصة (الحراق).

وقد تكونت البنية السردية للقصيدة على الحكي من جملة عناصر بنائية، تتمثل أساسا في: الحدث، الحوار، و الفضاء، و الشخصيات، و الزمان. و نتج عن هذا التفاعل بين مختلف هذه العناصر، ما يعرف بالبناء الدرامي للقصيدة الذي لا يتحقق إلا من خلال التفاعل بين تلك العناصر و العلاقات التي تنشأ بينها، و بين غيرها من مكونات نصية و سياقية بناء على ذلك نقول: كيف تجسد البناء الدرامي في هذه القصيدة؟.

تستمد هذه القصيدة دراميتها من بعدها الإنساني إذ صور مصير الطفل (الحراق) الذي هزت وفاته كيان الشاعر. فقد أصبح اسم هذا (الحراق) لا يرمز لذاته فحسب، بل جسده الشاعر هنا للتعبير عن المصير الذي يتلقاه كل حراق، أي أصبح رمز لمأساة اسمها (الحرقة). و تبدأ القصة بحوار هادئ بين الشاعر و (الحراق) زمانه ليلة الحدث المأساوي و قضاه البحر بوصفه المكان الذي جرت فيه الأحداث، و تلاشت في الأحلام، فكان البحر بمثابة العائق الذي واجهه (الحراق) و حال دون وصوله للطرف الثاني و هو روما و ذلك في قوله:

هو الموج يعلو

يصادر- يا ساذج الحلم- كلمك

ما عاد في العمر

متسع لبلوغ الضفاف

- و تبقى هذه المآسي تعلو و تكبر في القصيدة إلى غاية حديثه عن الصراع و العذاب الذي واجهه(الحراق) و هو يصارع أمواج البحر ثم الغرق، فنقل لنا هذا المشهد بمأساته في قوله:

- **وقد ضاقت الرئتان بملح أجاج**
- **وقد ضاقت الرئتان بماء**
- **تسرب في الحلق مثل الزجاج**

وبعد ما تأتي الصدمة و هي صدمة الواقع المر في قوله:

- **فقل للدين أشاعوا بأني**
- **وداهمنا الموج... صحت به لم يجبني...**
- **و لكن أجاب الصدى دونه الحطام.**

- أي صدمة الموت و لحظة النهاية و التي انتهت معها كل آمال و الأحلام التي حالت دون تحقيق الحلم.[1]

و هنا ينتهي الحوار، و يتفرد صوت الشاعر وحده و يأتي الدور عليه لاستكمال نهاية الحدث المأساوي (أثناء صدمة الواقع) الذي انتهى به في شاطئ البحر فجرا، فصور لنا ذلك المشهد بحيث كان يرقد وحيدا في الظلام و دون أي اهتمام من أحد و ذلك في قوله:

- **عرفته من بعد يومين حين**
- **تجشأه البحر فجرا**
- **كلؤلؤة لم تعرها الحياة اهتماما**

[1]. ينظر : محمد عروس: القصيدة السردية. جامعة العربي التبسي.(الجزائر).

- يتم حديثه باللوم و العتاب على الوطن الأم الذي وصفه في هذه الأبيات باعتباره السبب الأول فيما آل إليه شباب الجزائر في قوله:

- **فيا وطن المترفين**
- **و يا وطن المدعين**
- **يا وطن المتخمين**
- **و يا وطن الأثرياء القدامى...**
- **أجنبي علامَ...؟**

- ولا يخفى علينا في ثنايا هذه القصيدة قضية بارزة جدا، و هي قضية تكريس الإنتماء في قوله:

- **سينحاز للفقراء بروما**
- **و للفقراء بأحياء روما**
- **فيا أيها الوافد الأجنبي**
- **على أرض روما...**
- **أيها المضلل بالعدل... و الأمن... و الحق**
- **في العيش تحت ضلال المساواة حرا كريما**
- **يا من تركت(الجحيم) هناك،**
- **لتلقى هنا... في(النعيم) الجحيما....**

- وهذه الأبيات إلى جانب كونها تكرس قضية الإنتماء هي أيضا رسالة من الشاعر لكل شاب عازم على الهجرة للبحث عن حياة أفضل، و أن هذا العزم سيزول بمجرد وصوله إلى هناك.

- وقد اعتمد الشاعر في ثنايا هذا السرد على جملة من المشاهد المؤخودة من نصوص سابقة التي تلون النص الحافز بها فقد ارتبطت الصورة الشعرية في

القصيدة بموقف من الحياة و دلت على نبرة الشاعر و نظرته الدقيقة إلى الأمور، فأصبحت تنقل لنا مشاهد حية، كما نلخص في هذه القصيدة: (موسى- عيسى- يونس- الشنفرا) فكان كل مرة يستحضر مشهد من هذه المشاهد، يهدف من خلاله إلى تقريب الصورة أكثر للقارئ من جهة، و لعله يجد الحل و الإنفراج من جهة أخرى، و لكن رغم استحضاره لهذه المشاهد لم يجد هذا الحل و الإنفراج الذي كان يبحث عنه و يرنوا إلى الوصول إليه.

- و هذا الاستحضار يدل على قدرة الشاعر على ربط المشاهد التصويرية بما يكون صورة مستكملة عن التجربة التي يريد تصويرها، و هو ما يعمق فكرة التصوير المشهدي كأداة لبناء القصيدة.

خاتمة

خاتـــــــــــــمة:

من خلال ما سبق عرضه في هذا البحث، يمكن الروج بمجموعة من النتائج أهمها:

1. صور الشاعر نفسه في قصيدته صورة حزينة، و كأنه عايش الحدث حيث جمع فيها معاني و صفات الحزن و صفات الحزن و الأسى من خلاله معالجته لقضية اجتماعية تمس أبناء و طنه، و صناعه تبرز وطنيته.

2. إمتازت لغة الشاعر بفصاحة الألفاظ و تسلسلها و ترابط أفكارها و تنوعها، كانت موحية هادفة، لذلك فإن بعضها من جمال الصورة يعود إلى أسلوبه التعبيري.

3. اعتمد الشاعر على التكرار في القصيدة أكسبها طاقة إيجابية مع قوة من الإيحاء و التأثير و استثارة للمتلقي، كما ترتب عنه قيمة صوتية و موسيقية إلى جانب الفائدة المعنوية في أغلب الأحيان.

4. إن الصورة من أبرز الأدوات الشعرية التي لجأ إليها الشاعر للتعبير عن موقفه و إيصال تجربته الشعرية إلى القارئ، فقد وظفها الشاعر عبد الحليم مخالفة للتعبير عن معاني تفوق الدلالة المباشرة للألفاظ و تعجز اللغة المباشرة عن الإفصاح عنها .

5. تعددت مصادر الشاعر عبد الحليم مخالفة في قصيدته إذ رجع للتراث الديني و الأدب الجاهلي و كذلك المعاني الإسلامية من القرآن الكريم من خلال ما ذكر في قصيدته.

6.اعتمد الشاعر علي عنصر السرد لنقل وقائع الحدث اللذي وقع مع (الحراق) موظفا في ذلك صور مشهدية ماخودة من نصوص سابقة خدمت موقفه كان يسعى من خلال توظيفها عن حلول للافراج، والنجات لكنه ورغم كل المحاولات التي استعان بها في كل مرة لم يجد حل لذلك وحال دون تحقيق ذلك.

7.وظف الشاعر عنصر التشبيه لما له من جمالية على مستوى الفاصلة لكن توظيفه كان ضعيف لأن الشاعر استعاض عنه بالصور المشهدية.

8.التناص و المفارقة: كان للتناص و المفارقة دور مهم و بارز في القصيدة فتنوع التناص بين الديني و التاريخي و الشعري و الأسطورة ربط بذلك الماضي جسدها لخدمة موقفه و لإبراز الصورة أكثر.

ملاحق

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

❖***القرآن الكريم***

❖***المصادر:***

القصيدة أو النص الأصلي.

❖***المراجع:***

1.ابراهيم مصطفى محمد: التناص في الشعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، إربت- الأردن، الطبعة الأولى- 1432هـ- 2011م.

2.أحمد جبر شعث: جماليات التناص، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، 2012، عمان. الأردن. الطبعة الأولى، 2013- 2014.

3.إياد كاطم طه الإسلامي: التناص الأسطوري في المسرح، الرضوان للنشر و التوزيع، عمان. الأردن. الطبعة الأولى، 1435هـ- 2014م.

4. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، الدار البيضاء، الطبعة 3. 1922م.

5. جمال بن حمد الجمداء: التصوير البياني في شعر جبران العودة النميري نمودجا، بحث تكميلي لنيل شهادة الماجستير في البلاغة و النقد، جامعة أم القرى- 2009م- 2008م.

6. راضية لرقم: النص السردي عند الحطيئة و عمرو بن الأهتم دراسة سميائية، مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، شعيث أدب قديم و نقده، جامعة منتوري قسنطينة 2008- 2009م.

7. سمر الديوب: جماليات التصوير الفني عند الشعراء اللصوص في صدر ال'سلام و العصر الأموي، دون طبعة.

8. صبيرة قاسم: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه. العلوم في الأدب العربي، جامعة فرحات عباس- سطيف- 2010-2011م.

9. صلاح عبيد: التخيل نظرية الشعر العربي، مكتبة الآداب دون طبعة.

10. عبد العزيز بن صالح عمارة: التصوير البياني و المجاز و البديع، جائزة دبي للقرآن الكريم، المجلس الوطني للإعلام. الإمارات، الطبعة الأولى، 1428هـ- 2007م.

11. علي الباطل: الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، الطبعة الثالثة، بيروت- لبنان، 1963م.

12. فضيلة عبد الرحيم حسين: فكرة الأسطورة و كتابة التاريخ، دار اليازوري العلمية، عمان. الطبعة العربية الأولى. 2009م.

13. فيصل حسان حولي: التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة و المعاصرة، دار اليازوري العلمية – عمان، الطبعة الأولى.

14. كريمة بوحندل، حياة بورافة: جماليات الطاب الشعري عند نورالدين درويش، مذكرة معدة استكمالا لنيل متطلبات شهادة الماستر، جامعة منتوري- قسنطينة، ماي 2011م.

15. محمد الديماجي: اليال و شعريات المتخيل بين الوعي الآخر و الشعرية العربية، المكتب المركزي فاس، الطبعة الأولى، 2014م.

16. محمد علي الكندي: الرمز و الاقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة المتحدة، الطبعة الأولى، 1- 4- 2003.

17. محمد الأمين ضناوي: المعجم المسير في القواعد و البلاغة و الإنشاء و العروض، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى 1420- 1999م، المجلد 1.

18.محمد قطب عبد العال: من جماليات التصوير في القرآن الكريم. السنة التاسعة.العدد99. 1998.

19. مريم بنت عواض جابر الحارثي: التصوير البياني في شعر عدي بن الرقاع العاملني نمودجا، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير غي البلاغة و النقد، جامعة أم القرى،2001م.

20. مريم سعود: البعد التصويري في القرآن الكريم.سورة يوسف نمودجا، مذكرة معدة لنيل شهادة الناستر، الأدب العربي قديما و حديثا.2005-2006.

21. مصطفى السعدني: التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، توزيع منشأ المعارف بالأسكندرية، دون طبعة.

22. مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل. منشأة المعارف بالأسكندرية، دون طبعة.

23. نعمان عبد السميع متولي: المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية و التراث العربي القديم دراسات تطبيقية، دار العلم و الإيمان للنشر، طبعة الأولى.

24. ناصر لوحيشي: الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع. إربد، الطبعة الأولى -1432هـ- 2011م.

25. يحي أحمد رمضان عين: الصورة الفنية في شعر الفتوحات الإسلامية في عمد الخلفاء الراشدين، هذا البحث استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير من قسم اللغة العربية. الجامعة الإسلامية، غزة- 2011م.

❖ **المجلات:**

1.البنية السردية في قصيدة" الخيط المشدود في شجرة السرو" لنازك الملائكة، مجلة أبحاث البصرة(العلوم الإنسانية، جامعة ديقار، العدد الثالث 2012م.

2. مقال: مشهد النحل في شعر الهدليين: جريدو سليم المنصوري– مجلة كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، ع1| 2003م–ص 897.

فهرس الموضوعـــــــــات

إهداءات

شكر وتقدير

مقـــــدمة

الفصـــــــــــل الأول: التخييل والتصوير، مفاهيم وآليات:

أ1: التخييل عند الفلاسفة و النقاد والمتصوفة:

أ. التخييل عند أرسطو

ب. التخييل عند حازم القرطاجني

ج. التخييل عند إبن سينا

د. التخييل عند إبن عربي

أ2. إمكانات التصوير وفعالياتها:

1.التصوير الفني

2. الصورة

3. التشبيه

4. الصورة السرد

5. التناص

6. الأسطورة

7. الرمز

8. المفارقة

9. الإيقاع

10. التكرار

الفصل الثـــــــــــــــاني: تجليات التصوير في "تشيج البجع"

1. الصورة و السرد المشهدي

2. الرمز التشبيه

3. التناص

4. المفارقة

أ- الرمز

ب- الأسطورة

5. الإيقاع

6. التكرار

- الملحق: الشاعر والنص

خاتمة

قائمة المصادر والمراجع

فهرس.