مجلَّة الجامعة الإسلاميَّة للُّغة العربيَّة وآدابها

مجلَّة عِلميَّة دَوْريَّة مُحكَّمة

العدد
11

يناير - مارس
2024م

١٣٨١
١٩٦١

بسم الله الرحمن الرحيم

معلومات الإيداع

في مكتبة الملك فهد الوطنية

النسخة الورقية:

رقم الإيداع ١٤٤٣/٣٢٨٣ بتاريخ ١٤٤٣/٠٤/٠٢ هـ

ردمد: ١٦٥٨-٩٠٧٦

النسخة الإلكترونية:

رقم الإيداع ١٤٤٣/٣٢٨٤ بتاريخ ١٤٤٣/٠٤/٠٢ هـ

ردمد: ١٦٥٨-٩٠٨٤

الموقع الإلكتروني للمجلة

http: //journals. iu. edu. sa/ALS/index. html

ترسل البحوث باسم رئيس تحرير المجلة إلى البريد الإلكتروني:

asj4iu@iu. edu. sa

البحوث المنشورة في المجلّة تعبّر عن آراء الباحثين

ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة

جميع حقوق الطّبع محفوظة للجامعة الإسلامية

هيئة التحرير

د. تركي بن صالح المعبدي
(رئيس هيئة التحرير)
أستاذ النحو والصرف المشارك بالجامعة الإسلامية
د. خليوي بن سامر العياضي
(مدير التحرير)
أستاذ تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها المشارك بالجامعة الإسلامية
أ.د. عبد الرزاق بن فراج الصاعدي
أستاذ أصول اللغة والمعاجم بالجامعة الإسلامية
أ.د. عبدالرحمن بن دخيل ربه المطرفي
أستاذ الأدب والنقد بالجامعة الإسلامية
أ.د. الزبير بن محمد أيوب
أستاذ أصول اللغة والمعاجم بالجامعة الإسلامية
د. مبارك بن شتيوي الحبيشي
أستاذ البلاغة المشارك بالجامعة الإسلامية
د. محمد بن ظافر الحازمي
أستاذ اللسانيات المشارك بالجامعة الإسلامية
د. عبد المجيد بن عثمان اليتيمي
أستاذ أصول اللغة المشارك بالجامعة الإسلامية
أ.د. عبدالله بن عويقل السلمي
أستاذ النحو والصرف بجامعة الملك عبدالعزيز
أ.د. علي بن محمد الحمود
أستاذ الأدب والنقد بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية
أ.د. عبد الرحمن بن مصطفى السليمان
أستاذ اللّغات والآداب السامية والترجمة بجامعة لوفان – بلجيكا
أ.د. علاء محمد رأفت السيد
أستاذ النحو والصرف والعروض بجامعة القاهرة – مصر
أ.د. سعيد العوادي
أستاذ البلاغة وتحليل الخطاب بجامعة القاضي عياض – المغرب
د. الزبير آل الشيخ مبارك
(رئيس قسم النشر)

الهيئة الاستشارية

أ.د. محمد بن يعقوب التركستاني
أستاذ أصول اللغة بالجامعة الإسلامية
أ.د. محمد محمد أبو موسى
أستاذ ورئيس قسم البلاغة بكلية اللغة العربية جامعة الأزهر
أ.د. تركي بن سهو العتيبي
أستاذ النحو والصرف بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية
أ.د. سالم بن سليمان الخماش
أستاذ اللغويات بجامعة الملك عبدالعزيز
أ.د. محمد بن مريسي الحارثي
أستاذ الأدب والنقد بجامعة أم القرى
أ.د. ناصر بن سعد الرشيد
أستاذ الأدب والنقد بجامعة الملك سعود
أ.د. صالح بن الهادي رمضان
أستاذ الأدب والنقد ـ تونس
أ.د. فايز فلاح القيسي
أستاذ الأدب الأندلسي بجامعة الإمارات العربية المتحدة
أ.د. عمر الصديق عبدالله
أستاذ التربية وتعليم اللغات بجامعة أفريقيا العالمية بالخرطوم
د. سليمان بن محمد العيدي
وكيل وزارة الإعلام سابقاً

قواعد النشر في المجلة (*)

- أن يكون البحث جديداً؛ لم يسبق نشره.
- أن يتّسم بالأصالة والجدّة والابتكار والإضافة للمعرفة.
- ألا يكون مستلاً من بحوثٍ سبق نشرها للباحث.
- أن تراعى فيه قواعد البحث العلميّ الأصيل، ومنهجيّته.
- أن يشتمل البحث على:

– عنوان البحث باللغة العربية وباللغة الإنجليزية.
– مستخلص للبحث لا يتجاوز (٢٥٠) كلمة؛ باللغتين العربيّة والإنجليزية.
– كلمات مفتاحيّة لا تتجاوز (٦) كلمات؛ باللغتين العربيّة والإنجليزية.
– مقدّمة.
– صلب البحث.
– خاتمة تتضمّن النّتائج والتّوصيات.
– ثبت المصادر والمراجع باللغة العربية.
– رومنة المصادر العربية بالحروف اللاتينية في قائمة مستقلة.

- في حال (نشر البحث ورقياً) يمنح الباحث نسخة مجانية واحدة من عدد المجلة الذي نُشر بحثُه فيه، و (١٠) مستلات من بحثه.
- في حال اعتماد نشر البحث تؤول حقوق نشره كافة للمجلة، ولها أن تعيد نشره ورقيّاً أو إلكترونيّاً، ويحقّ لها إدراجه في قواعد البيانات المحلّيّة والعالمية – بمقابل أو بدون مقابل – وذلك دون حاجة لإذن الباحث.
- لا يحقّ للباحث إعادة نشر بحثه المقبول للنّشر في المجلّة – في أي وعاء من أوعية النّشر – إلاّ بعد إذن كتابي من رئيس هيئة تحرير المجلة.
- نمط التوثيق المعتمد في المجلة هو نمط (شيكاغو).

(*) يرجع في تفصيل هذه القواعد العامة إلى الموقع الإلكتروني للمجلة: http: //journals. iu. edu. sa/ALS/index. html

محتويات العدد

م	البحث	الصفحة
١)	**أَثَرُ السياق في ترتيب النظم دراسة في ثلاثة مواضع من القرآن** د. علي بن دخيل الله العوفي	٩
٢)	**التورية في القرآن الكريم مفهومها أقسامها بلاغتها** د المثنى عبد الفتاح محمود، عبد العزيز محمد نوح	٤٥
٣)	**رسالة في الاشتقاق لأبي العباس، ابن الخبّاز الموصلي النحويّ (ت ٦٣٩هـ) -دراسة وتحقيق** د. علي بن موسى بن محمد شبير	٩٣
٤)	**فلسفة مصطلح (الزيادة) في البنية والتركيب -دراسة تحليلية مقارنة** د. توفيق بن زايد محمد الفهمي	١٣٧
٥)	**الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر لمحمود شكري الآلوسي (ت١٣٤٢هـ) -دراسة وتقويم** ساره عبد الله عبد العزيز الصبيح	١٧٩
٦)	**الاتصال بين العربية واللغات الأخرى مقاربةٌ تاريخية حول المعجمية والاقتراض اللغوي** د. محمد بن ظافر الحازمي	٢٥٥

م	البحث	الصفحة
٧)	**المتعاليات النصية في ديوان (فصول من سيرة الرماد) لصالح الزهراني** د. طلال بن أحمد الثقفي	٢٩٩
٨)	**أَثَرُ سَيفِيّاتِ المتَنبِّي فِي عامِرِيّاتِ ابنِ دَرّاجٍ دِراسَة موازنة** د. عمر بن بشير أحمد صدِّيقي	٣٥٩
٩)	**قصيدة أقسمتُ أرثي للشاعرة ليلى الأخيلية دراسة أسلوبية** د. تركية بنت مطحس المقاطي	٤١١
١٠)	**ثيمة الحزن في شعر خالد الكاتب دراسة موضوعاتية** د. سعد بن حسن العاطفي	٤٥٣
١١)	**الصورة في قصة (معزوفة القلب) لإبراهيم صميلي دراسة بلاغية** د. فارس بن سعود حمود القثامي	٥٠٣
١٢)	**أثر بوح المشاعر في تشكيل بنية الشخصية الروائية رواية القلب يقظان أنموذجاً** د. فهد بن فريح الرشيدي	٥٥٥

الصورة في قصة (معزوفة القلب) لإبراهيم صميلي
دراسة بلاغية

The Narrative Image in (Heart's Presto)
by Ibrahim Sumaili
A Rhetorical Study

د. فارس بن سعود حمود القثامي

أستاذ الأدب والنقد المشارك بجامعة الطائف

(قسم الدراسات الإنسانية – الكلية الجامعية بالخرمة)

البريد الإلكتروني: fsgethami@tu.edu.sa

الملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى استجلاء القيم الجمالية للصورة، وبيان أثرها في البناء السردي في قصة (معزوفة القلب) لإبراهيم صميلي[1]، حيث شكلت الصورة السردية ملمحاً بارزاً في البناء اللغوي للقصة، وتآزرت مجموعة من الصور الجزئية والكلية في تشكيل النسيج الداخلي للنص، فجاءت الدراسة في ثلاثة محاور، توقف أولها مع الصورة الجزئية التقليدية، وتضمن الحديث عن نماذج التشبيه والاستعارة والكناية في القصة، كما تناول المحور الثاني الصورة الكلية، حيث رسم الكاتب بقلمه الكثير من اللوحات الفنية التي شكَّلت صورة كلية، عناصرها الصور الجزئية، والكلمات الدالة على اللون والصوت والحركة، أما المحور الثالث فقد تناول الصورة التقريرية أو الذهنية، وهي صور تعتمد على الحواس الخمس، ويضاف إليها الصور الحركية، وكشفت الدراسة عن منح الكاتب هذه الصور كثيرًا من الابتكار والحيوية، كما عبَّرت عن الحالة النفسية للشخصية الروائية، إضافة إلى أن هذه الصور تتسم بالجمال، وتوحي بدلالات متنوعة.

الكلمات المفتاحية: إبراهيم صميلي– الجمالية –الصورة — معزوفة القلب.

(١) إبراهيم طاهر حمود صميلي، أديب وقاص سعودي، من مواليد محافظة صامطة، ١٤٠٢هـ، تلقى تعليمه الأولي بمحافظة صامطة، وحصل على درجة البكالوريوس في اللغة العربية من جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض، كما حصل على دبلوم السكارتارية من جامعة أم القرى بمكة المكرمة، أصدر قصته الوحيدة (معزوفة القلب)، عام ١٤٣٠هـ، وقام بطباعتها ونشرها نادي جازان الأدبي، ثم توقف عن الكتابة بعدها. (ترجمة موجزة حصلت عليها من الكاتب شخصياً).

Abstract

This study seeks to show the aesthetic values of the image, and demonstrate its impact on the narrative structure in the story (The Heart's Presto) by Ibrahim Sumaili. According to the stylistic approach, the narrative image formed a prominent feature in the linguistic structure of the story, and a group of partial and total images cooperated in forming the internal fabric of the text. The study was divided into three sections, the first of which dealt with the traditional partial image, and included discuss about models of simile, metaphor, and metonymy in the story. The second section also dealt with the overall image, as the writer drew with his pen many artistic paintings that formed an overall image, the elements of which were partial images and words indicating the meaning of color, sound and movement. The third section dealt with declarative or mental images, which are images that rely on the five senses, in addition to motion images. The study revealed that the writer gave these images a lot of innovation and vitality, and they also expressed the psychological state of the fictional character, in addition to the beauty and various connotations they possessed.

Keywords: Image - Narrative - Heart's Presto- Ibrahim Sumaili.

المقدمة:

ظلت الصورة في الشعر هي الأثيرة لدى الدارسين والباحثين، حتَّى غدت الدراسات في هذا المجال، يصعب حصرها، بينما قلَّت بصورة لافتة في النثر الفني، واختفت في مجال السرد، حتَّى عام ١٩٩٤م، عندما قدَّم محمد أنقار أطروحته للدكتوراه عن الصورة في الرواية الاستعمارية، وترجم رضوان العيادي، ومحمد مشبال عام ١٩٩٥م كتاب الصورة في الرواية لستيفن أولمان، وبعد ظهور هذا الاهتمام الجديد ضمن مباحث البلاغة الجديدة، وبالتحديد ضمن بلاغة السرد المعاصر بعيداً عن مجال الشعر وتحديداته، أصبحت العناية خاصة بالتصوير السردي، أو ما يسمى (الصورة السردية)، ومن هنا يمكن القول أن الباحثين المغاربة هم أول مَنْ طرق هذا المجال في النقد العربي، إذ حاولوا أن يؤسسوا لهذا التوجه الجديد قاعدة تكون المنطلق نحو دراسات لاحقة، ترسم ملامح هذه الرؤية الجديدة، ومع مرور ما يقارب ربع قرن على فتح باب البحث في الصورة السردية، إلا أننا لا نجد إلا قلة قليلة غير المغاربة مَنْ درس الصورة السردية، ومع ذلك إن كنَّا يصعب علينا حصر الدراسات في ميدان الصورة الشعرية، إلا أن الدراسات في مجال الصورة السردية مازالت ضئيلة جداً، وبالتالي فإن هذا المجال مازال في حاجة إلى الدرس والتحليل، فالأجناس السردية لا تقل قيمة وقدرة على التصوير عن الشعر؛ نظراً لما تتميز به من طاقات وإمكانات جمالية ودلالية، وتفاعل مع بقية مكونات السرد، ويختلف حضور هذه الصور من جنس سردي لآخر، ومن نص سردي لآخر، "فالبحث في الصورة في ميدان الأجناس النثرية على وجه العموم، والأجناس السردية على وجه الخصوص، يوفر للناقد الأدبي، مجالاً رحبًا للاجتهاد والحوار، بدلًا عن الاقتصار على نقل المناهج والنظريات وتطبيقها على نصوص عربية من دون تمحيص، أو تقويم"(١).

(١) مصطفى الورياغلي، "الصورة الروائية". (ط١، الرباط: مكتبة دار الأمان، ٢٠١٢م)، ص٢٠٨.

من **هنا جاءت أهمية هذه الدراسة؛** لتعنى بالكشف عن الصورة السردية من حيث تكوينها، وأبعادها الجمالية، في قصة (معزوفة القلب) لإبراهيم صميلي. فقد اعتمدت القصة مجال البحث على مجموعة من الصور البلاغية الكلاسيكية، من تشبيه واستعارة وكناية، فهي بمثابة القاعدة والمرتكز الذي تستند علية عملية التصوير السردي، فالصورة السردية تحضر في شكل صور جزئية تمثل أحد مكونات النص السردي، أو صورة منفردة ضمن نسيج النص، كما قد تحضر في هيئة صورة كلية تتشكل من مجموعة من الصور الجزئية، **وتهدف الدراسة** إلى بيان أثر الصورة في البناء السردي، وكذلك توضح أهمية تداخل الأجناس الأدبية عبر استخدام أحد العناصر الشعرية في تشكيل النصِّ السردي، حتى تصبح الصلة بين الأجناس الأدبية علاقة متداخلة ومتشابكة.

ويجيب البحث عن عدد من **التساؤلات،** أهمها: ما مفهوم الصورة الفنية، والصورة السردية؟ وما القيمة الفنية للصورة الجزئية في القصة؟ وكيف شكَّل الكاتب الصورة الكلية؟ وإلى أي مدى أسهمت الصورة التقريرية في بنية النص السردي؟

وقد جاءت الدراسة في مقدمة وتمهيد وثلاثة مباحث، وخاتمة، على النحو الآتي:

التمهيد ويتناول التعريف بالمصطلحات والمفاهيم المتعلقة بالصورة الفنية والصورة السردية، إضافة إلى التعريف بمعالم القصة مجال البحث، أما المبحث الأول، سيعنى بدراسة الصور الجزئية التقليدية في القصة، ويتناول المبحث الثاني دراسة الصور الكلية، كما تناول المبحث الثالث دراسة الصورة التقريرية أو الذهنية، مستخدماً المنهج التحليلي، الذي يقوم على جمع المادة العلمية وتحليلها، ثمَّ تفسير الظاهرة البلاغية، للوصول إلى نتائج نشوء الظاهرة ، معتمداً على الاستشهاد ببعض مقاطع القصة تعليلاً وتدليلاً، ثم سأختم الدراسة بأبرز نتائجها.

أما **الدراسات السابقة،** فلم توجد دراسة عن القصة مجال البحث، لكن هناك مجموعة من الكتب والبحوث تناولت الصورة السردية، نذكر أبرزها على النحو الآتي:

١– بناء الصورة في الرواية الاستعمارية لمحمد أنقار، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، ط١، المغرب، ١٩٩٤م.
٢– بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة نحو مقاربة بلاغية جديدة للصورة السردية، جميل حمداوي.
٣– الصورة في الرواية لستيفن أولمان، ترجمة: رضوان العيادي، ومحمد مشبال، ط١، مطبوعات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، طنجة، ١٩٩٥م.
٤– الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، لشرف الدين ماجدولين، دار رؤية، القاهرة، ٢٠٠٦م.
٥– الصورة الروائية لمصطفى الورياغلي، ط١، مكتبة الأمان، الرباط، ٢٠١٢م.
وهناك بعض الدراسات والبحوث الأخرى، والمقالات المتفرقة في الصحف والمجلات والمواقع في هذا المجال، ومما لا شك فيه أن البحث سوف يفيد من هذه الدراسات.

التمهيد:

أولاً: بين الصورة الفنية والصورة السردية:

تمارس الصورة الفنية الانزياح الذي يكشف عن قدرة الأديب على استخدام اللغة وطاقاتها، وتوليد الدلالات، "فالصورة الفنية –باعتبارها مجازًا – هي عدول عن أصل هو الحقيقة، لأنها في نهاية الأمر مجموعة من الصور يبدعها الخيال، والصور هي لب الشعر"(١).

ومن هنا فإن الصورة الفنية بانحرافها المجازي تقع في صميم الدرس الأسلوبي، مما يقتضي ضرورة تحديد مدى ارتباطها بالقدرة التعبيرية لدى الفرد أو الجماعة، ومن ثمّ فإن "دراسة الصور في جملتها، والرموز والمجازات بأنواعها عند مختلف المؤلفين والأجناس الأدبية المتعددة، هي موضوع الباحثين المفضل حتى الآن"(٢).

والصورة عند بروست "تعطي للأسلوب لونًا من الخلود"(٣)، وهي "تجسيد لفظي للفكر والشعور"(٤)، ومن ثمّ" فإن الصورة ليست أداة لتجسيد شعور أو فكر سابق عليها، بل هي الشعور والفكر ذاته"(٥). وإذا كان النقاد قد اهتموا بدراسة الصورة الفنية في الشعر، وفق أدوات مضبوطة، "فإن الاهتمام بالصورة في مجال النثر، ضمن

(١) ينظر: يوسف خليف، "في الشعر العباسي نحو منهج جديد". (ط٢، القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٩٠م)، ص٩٧، ٩٨.

(٢) ينظر: صلاح فضل، "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته". (ط١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م)، ص٣١.

(٣) المرجع السابق، ص٢٣٩.

(٤) ينظر: محمد فتوح أحمد، "الرمز والرمزية في الشعر المعاصر". (ط٣، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م)، ص ٢٥١.

(٥) محمد حسن عبد الله، "الصورة والبناء الشعري". (القاهرة: دار المعارف، د.ت)، ص ٣٣.

إطار أشمل يُعرف بما يُسمى ببلاغة السرد، حيث يفترض المهتمون بهذا المجال وجود بلاغة نوعية للأجناس الأدبية"[١].

"إن الخاصية التي يمكن تسجيلها للصورة هي تلاؤمها واتساقها مع السياق والموقف"[٢]؛ لأنها نتاج المشاعر والأحاسيس. وتعتمد الصورة السردية – مثلها مثل الصورة الشعرية– على الانزياح عن معايير السببية والعلمية، كما تميل إلى التحرر من المناهج النقدية ذات النزعة الوصفية الموضوعية والتجريدية، ومن ثم فإنَّ الصورة السردية تتيح للناقد سبل تحقيق الإبداع في تشكيله الفني والجمالي، وينفتح على امتدادات تذوقية وتخيلية، ويغدو معها العمل الإبداعي غاية ووظيفة ووسيلة"[٣]. وقد ربط بيرسى لوبوك بين الصورة واللوحة، ويرى أن هناك أشياء أكثر من أن تنطوي عليها المشابهة[٤]، أي قدرتها على محاكاة الواقع محاكاة فنية، والصورة السردية عند محمد أنقار:" نقل لغوي لمعطيات الواقع، وهي تقليد، وهي تشكيل وتركيب وتنظيم في وحدة، وهي هيئة وشكل ونوع وصفة، وهي ذات مظهر عقلي، ووظيفة تمثيلية ثرية في قوالبها ثراء فنون الرسم، والحفر والتصوير الشمسي، موغلة في امتدادها إيغال الرموز، والصورة النفسية والاجتماعية والأنثروبولوجية والإثنية، جمالية في وظائفها، مثلما هي سائر صور البلاغة

(١) ينظر: سامية إدريس، "الصورة الروائية في رواية (جيلوسيد) لفارس كبيش صورة الغلاف والسارد". (*مجلة الخطاب* ع٢٢، ٢٠١٦م): ص١٦٧.

(٢) ينظر: ستيفن أولمان، "الصورة في الرواية". ترجمة: رضوان العيادي، ومحمد مشبال، (ط١، طنجة: مطبوعات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، ١٩٩٥م)، ص٣٧،٣٨.

(٣) ينظر: حسين عمارة، والعيد جلولي، "الصورة الروائية في إبداعات الحبيب السائح": رواية (تلك المحبة) أنموذجًا. (مجلة الأثر، ع٣، الجزائر، ٢٠١٨م)، ص١٠١.

(٤) ينظر: محمد أنقار، "مفهوم الصورة عند بيرس لوبوك". (*مجلة بلاغات*، ع١، المغرب، ٢٠٠٩م)، ص٣٥.

ومحسناتها، ثمَّ هي حسيَّة، وقبل ذلك إفراز خيالي"[١].

"وتتجسَّد وظيفة الصورة في التلوينات والظلال التي تضفيها الصور على المكونات السردية، فيصبح من السهل ولوج الكون الروائي، والانصات إلى نبضاته الدقيقة"[٢].

وعلى أية حال فإن الصورة السردية لها خصوصيتها، فهي عند فريدمان، "تنبع من موضوع المتكلم، إذ إنها تتضمن شخصًا، أو فعلًا، أو حدثًا، أو مكانًا، كما تنبع من اتحاد رمزي بين موضوع ومعنى... كما تنبع من التماثل الخارجي، إذا استخدم المتكلم مجاز الكلام، ويمكن تفسير الصورة على أنها توظيف لبث الحيوية في الموضوع، أو الكشف عن الحالة النفسية للمتكلم، أو تجسيد فكره، أو توجه مواقف القارئ وتقود توقعاته"[٣].

ويمكن إجمال دراسة أنماط الصورة في اتجاهين أساسيين: اتجاه قديم، يقوم على حصر الصورة في الأشكال البلاغية الجزئية (تشبيه– استعارة –كناية– مجاز)، واتجاه حديث يضيف إلى الصورة البلاغية القديمة، الصورة الذهنية أو الصورة التقريرية، والصورة الرمزية، وتجمع دراسة الصورة السردية الاتجاهين معًا، وسوف ندرس هذه الصورة في قصة (معزوفة القلب) من خلال ثلاثة محاور هي: الصورة الجزئية التقليدية، والصورة الكلية، والصورة التقريرية.

(١) محمد أنقار، "بناء الصورة في الرواية الاستعمارية". (ط١، المغرب: مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، ١٩٩٤م)، ص١٥.

(٢) ينظر: عبد اللطيف الزكري، "وظيفة الصورة في الرواية: النظرية والممارسة". (ط١، عمّان: دار كنوز المعرفة، ٢٠١٦م)، ص٧٦.

(٣) ينظر: محمد المسعودي، "الصورة في الرواية المفهوم والأنماط والوظائف". (مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، ديسمبر ٢٠١٨م).

ثانياً: التعريف بالقصة:

النصُّ مناط البحث نعته المؤلف (قصة طويلة)، دارت أحداثها في قرية (غصن الشيح)، بجانب أماكن ثانوية أخرى، بدأت أحداث القصة بمطالبة (مهدي) أبا عبد الله بقضاء دَيْن عليه، فطلب منه أبو عبد الله أن يمهله حتَّى موسم الحصاد، لكنَّ (مهديًا) رجل جشع مخادع، وهو رجل ميسور الحال، يمتلك دكان بقالة، ويسعى سعيًا حثيثًا لإذلال أبي عبد الله، فلم ينس أنَّه قبض عليه منذ سنوات وهو يسرق محصول أحد المزارعين.

أخذ (مهدي) يفكر في مكيدة، فاتفق مع (بشير الراعي)، أن يتلف محصول أبي عبد الله، مقابل خمسين ريالًا، واتفق (بشير) هو الآخر مع صديق له راعٍ من قرية مجاورة على معاونته في اتلاف الزرع مقابل بعض المال، فنفشت الغنم في الزرع، وأصبحت مزرعة أبي عبد الله خاوية على عروشها، كأن لم تَغْنَ بالأمس.

وتدَّخل الشيخ (يوسف)؛ لينقذ الرجل الذي حلَّ موعد سداد دينه، فكان الحل أن يقوم أبو عبد الله وابنه بحصاد مزارع أخيه مقابل أجر من المال، فاجتمع للرجل ما يسدد به دينه.

وتستمر الأحداث في التشابك، ويسمع (عبده) – الذي يدعونه أهل القرية بالمجنون– (بشيرًا) يُحدِّث صديقه الراعي بما فعلاه في مزرعة أبي عبد الله، فسرَّ (عبده) لعبد الله بالخبر، فأخبر أباه، ويعترف (بشير) تحت ضغط الشيخ (يوسف)، فيقاطع أهل القرية بقالة (مهدي)، ويخرج من القرية مخذولًا خالي الوفاض، موليًا وجهه شطر جدة.

وأخذ (مهدي) في البحث عن عمل، وبعد لأي ومشقة، وجد عملًا في أحد محلات (خالد) البزاز، وتمكن من الرجل عن طريق حيله وخداعه، وأصبح محل ثقته، فأسكنه الدور الأرضي في العمارة، وذات يوم صعد إلى شقة (خالد)، ليؤنس وحدته، وهو الرجل المضرب عن الزواج، فأصابته الدهشة من الخزينة المليئة بالأموال، فصعد

(مهدي) في اليوم التالي، ومعه طعام مسموم أعدته زوجته، فأكل (خالد) بنهم، ثمَّ مات، وسرق (مهدي) كل ما في الخزينة.

وفي فترة غياب (مهدي) عن قرية (غصن الشيح)، علَّم (صالح الصياد) (عبدَ الله) الصيدَ، وذات يوم أرسل معه بعض أغراض بيته، ففتحت الباب لعبد الله (زينب) ابنة (صالح)؛ فهاله جمالها البارع، فوقع حبها في قلبه، وهي الأخرى أحبت ذلك الفتى الوسيم، وبعد مرور الأيام تمت خطبة (زينب) له.

عاد (مهدي) بأموال وفيرة إلى القرية، وعندما علم بخطبة (زينب) لعبد الله، أغرى صالحًا بمهر ثلاثين ألف ريال، لتكون (زينب) زوجة لابنه (جبريل)، فسخ (صالح) الخطبة، وزوج ابنته لجبريل، أصيب (عبد الله) بصدمة، وقرر الرحيل إلى الرياض، وعمل مراقبًا في مصلحة الزراعة، ودرس في المدارس الليلية، وتفوق فيها، وترقى حتَّى أصبح مدير شؤون الموظفين، ثمَّ أسس شركة للملبوسات، وفي هذه الأثناء طالت يد الشرطة (مهدياً)، وأودعته السجن، لينتظر القصاص، وصادرت كل أمواله. عاد (عبد الله) إلى القرية بسيارة فارهة، ليتزوج من (ليلى) ابنة الشيخ (سعيد)، ويرحل بها مع والديه إلى الرياض، وبينما هو داخل شركته ذات يوم، وجد متسولًا، فهمَّ بإعطائه أموالًا، ففرَّ هاربًا منه، ثمَّ سقط على الأرض مدرجًا في دمائه، وعندما نقله إلى المستشفى وجده (جبريل)، وهناك لفظ أنفاسه الأخيرة، وأخبرنا السارد في نهاية القصة، أنَّ (جبريل) قبل أن يموت أودع أمه دار المسنين، وأودعت (زينب) مستشفى الأمراض النفسية، فقد أصيبت بخلل في عقلها.

المبحث الأول: الصورة الجزئية التقليدية:

لقد نظر القدماء إلى الصورة جزئية، أو مفردة، ولم ينظروا إليها نظرة كلية، مع أن التراث الأدبي به الكثير من الصور الكلية، التي تتشكل منها لوحات فنية، تتصف بالجمال، والفاعلية داخل النص الأدبي. ومن ثمَّ فقد "كانت الصورة الجزئية عندهم لا تتعدى البيت الواحد، أو بعضه، وكذلك لا تتجاوز الجملة الواحدة، أو بعض الجمل في النصِّ النثري، وهي صورة تشتمل على مناخ واحد، ومشهد واحد في لحظة من لحظات الزمن"(١).

والصورة المفردة أو الجزئية هي تركيب لغوي يصور معنًى عقليًّا متصوَّرًا، أو معنًى عاطفيًّا متخيّلًا، معتمدة على علاقة التشابه، أو غير التشابه(٢)، وتلك العلاقات تبدو واضحة في القصة من خلال التشبيه والاستعارة والكناية وسنقوم بدراستها على النحو الآتي:

١– التشبيه:

التشبيه مبحث من مباحث علم البيان، نال اهتمامًا بالغًا من الدرس والتحليل لدى علماء العربية — وإذا استثنينا عبد القاهر– وجدنا القدماء نظروا إلى العلاقة الخارجية القائمة بين المشبه والمشبه به، ولم ينتبهوا إلى العلاقة النفسية القائمة بين الطرفين، وكذلك نظروا إلى التشبيه منقطعًا عن سياقة. فطبيعة اللغة العربية تنأى عن النظرة الخارجية للأشياء " لأنّها تجاوزت بتعبيرات المجاز صدق الصورة المحسوسة إلى

(١) ينظر: عبد الله عسَّاف، "الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا تجربة الحداثة في مجلة شعر وجيل الستينيات في سورية". (ط١، سورية: دار دجلة، ١٩٩٦م)، ص٥١.

(٢) ينظر: رجاء عيد، "فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور". (ط٢، الإسكندرية: منشأة المعارف، د.ت)، ص١٧٦.

حدود المعاني المجردة، فيستمع العربي إلى المجاز، فلا يشغل ذهنه بأشكاله المحسوسة إلا ريثما ينتقل منها إلى المقصود من معناه؛ فالقمر عنده بهاء، والزهرة نضارة، والغصن اعتدال ورشاقة، والطود وقار وسكينة"(١).

وبالتالي فإن التشبيه لا يكتسب قيمته من طرفيه فحسب، ولا من وجه الشبه النابع من الطرفين، بقدر استمدادها من الموقف والسياق الذي يدلُّ عليه، ويستدعيه الحسُّ الشعريُّ من خلال الموقف التعبيري، وكذلك فالنسق اللغوي يضفي على الصورة التشبيهية حياة وحيوية، ويكسبها ظلالًا موحية، يعجز التشبيه بطرفيه، أو بوجه الشبه أن يقوم بها(٢).

ونماذج التشبيه في القصة مناط البحث كثيرة ومتنوعة، نذكر منها قول الكاتب: **"أحسّ بقرارة رأسه خضَّة عنيفة كقربة ماء تتأرجح في الفضاء.. لم يشعر بهذا الأمر مسبقًا! ثمَّ طفق يخوض بلبه في غمار ما سمعه من نقاش بين أبيه وأمه، فتقرَّح صدره أسًى على أبيه! حاول جاهدًا الخروج من عتمة هواجسه، لكنَّه لم يفلح، بل استحال عليه ذلك!... ودَّ لو يقتلع هذه الأشجار جملة واحدة؛ علَّ نيران صدره المتأججة تخمد حينها، وتسكن زفراته المتصاعدة الشبيهة بلهيب الرياح المزمجرة.. وبعد صراع طويل، أدرك ما قد لا يدرك لغيره، ألا وهو الصبر والصمود والمثابرة، خرج من معركته الفكرية صلدًا قاسيًّا كجذع الشجرة، واكتشفت من فوره أنَّ المشكلات أمرها مألوف في هذه الحياة، وأنَّها كالصيف وأيامه المجدبة، يجب اجتيازها، كما تفعل الأشجار للفوز بنعيم الحياة ورغدها"**(٣).

(١) محمود عباس العقاد، "اللغة الشاعرة". (القاهرة: مكتبة غريب، د.ت)، ص٤٤.

(٢) ينظر: رجاء عيد، "فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص١٧٥،١٧٦.

(٣) إبراهيم طاهر صميلي، "معزوفة القلب". (ط١، نادي جازان الأدبي، ١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م)، ص٧.

ورد في المقتبس السابق أربع تشبيهات، سيطرت على بنية النسق السردي، حيث توزعت بين أوله، ووسطه، وآخره، وهذه التشبيهات هي (أحسّ بقرارة رأسه خضَّة عنيفة كقربة ماء تتأرجح في الفضاء– علَّ نيران صدره المتأججة تخمد حينها، وتسكن زفراته المتصاعدة الشبيهة بلهيب الرياح المزمجرة– خرج من معركته الفكرية صلدًا قاسيًا كجذع الشجرة– وأنَّها كالصيف وأيامه المجدبة).

لا يمكن أن ننتزع هذه التشبيهات من سياقها، ولا من بيئتها، فهذا الموقف تمهيدًا للحدث الرئيس في القصة، والبداية لنسج خيوط الحدث، (عبد الله) الابن الوحيد لأبويه، سمع الحوار الذي دار بين الأبوين، وعرف أنَّ (مهدياً) يريد من أبيه قضاء الدَّيْن، وهو يعلم ما يمرُّ به والده من ضيق ذات اليد، ومن هنا تكالبت الهموم على عقله، وجثمت الأحزان على صدره، فجاء التعبير الانزياحي التشبيهي، مصورًا تلك الحالة النفسية، ومرتبطًا بالموقف والحدث.

وتتسع بنية التشبيه التعبيرية، حيث اعتمد التعبير على التشبيهات التمثيلية، فشبه الكاتب الرجَّة في رأس (عبد الله) بالقربة التي تتأرجح في الفضاء، والتشبيه هنا يعبر عن حالة مرضية، ويوحي بالحالة النفسية.

والتشبيه الثاني صورة مركبة، فقد جمع التعبير بين صورتين صورة تشبهية تمثيلية، والأخرى صورة استعارية، فقد شبه الزفرات المتصاعدة بالرياح، واستعار للرياح زمجرة الأسد، وهي صورة ذات إيحاء نفسي، تعبر عن مدَى اشتعال النار في صدره، وعنفوان الزفرات في قلبه.

ويأتي التشبيه الثالث مغايرًا لما سبق، فقد انتصر الفتى على ضعفه النفسي، متسلحًا بسلاح الصبر والتجلد، فتحوَّل من حالة الضعف إلى الصلابة التي تشبه جذع الشجرة، فانقشعت المشكلات كساحبة الصيف في التشبيه الرابع.

فكان التشبيه الرابع، (وأنها كالصيف وأيامه المجدبة)، يسهم في بناء الشخصية

في جانبها النفسي من حيث تجلدها، وقدراتها على تجاوز مشكلات الحياة، وعضد هذه الدلالة التشبيه الأخير في الفقرة "يجب اجتيازها، كما تفعل الأشجار للفوز بنعيم الحياة ورغدها".

والصور جميعها منتزعة من البيئة، فالمشبه به في الصورة الأولى القربة، وهي لها أهميتها في حياة القروي، واعتمدت الصورة الثانية على الطبيعة المتحركة، فالبدوي يحسُّ بحركة الرياح أكثر من غيره، والشجرة بنت البيئة القروية، والصيف عنصر زمني يشعر به الإنسان.

ولم يتوقف عطاء التشبيه عند هذا الحدِّ، فالأديب قد يشبه المعنوي بالحسي على سبيل التجسيم، وقد يشبه المعنوي بالمعنوي، والحسي بالحسي على سبيل التوضيح، وقد يشبه غير العاقل بالعاقل على سبيل التشخيص، ومن ثمّ فقد شبه الكاتب الخضة/ المعنوي بالقربة /الحسي، وشبه المشكلات/ المعنوي بالصيف الحسي تجسيمًا، وشبه النيران والزفرات/ الحسي بالرياح/ الحسي، وشبه الفتى/ الحسي بجذع الشجرة الحسي توضيحًا.

ومن نماذج التشبيه أيضًا في القصة قول الكاتب: " **كانت جملة قالها ذات معنى عميق وغائر في صدره، غادر عقبها إلى الغرفة الداخلية، يدل بطء مشيه على ثقل المعاناة التي حُمِّلها، ووعورة الطريق التي لا يعرف لها نهاية، استلقى على كرسيه المتهالك كجسده النحيل، تدثَّر عتمة الغرفة الحالكة، ثمَّ أدار رأسه في أرجاء الغرفة الشبيهة بالقبر، لكنَّه لم يبصر شيئًا؛ فكلُّ ما حوله بلون واحد كلون الحياة تُجرّعه زعاف سِمّها دومًا، التمس خيطًا رفيعًا من شعاع، لكنَّه لم يظفر به، تكالبت عليه هموم كسباع جائعة، تنهش لبه بشراسة، طارده شبح (مهدي) في كلِّ الاتجاهات، حاول تفادي النظر إلى وجهه القبيح والهروب ببصره إلى الجهة الأخرى، لكن دون جدوى؛ فكلُّ الاتجاهات تؤدي إلى (مهدي)**"[(١)].

(١) إبراهيم طاهر صميلي، "معزوفة القلب". ص٢٥.

سيطر التشبيه على البنية السردية في هذا النصِّ، فقد تكرر أربع مرات، وهذه التشبيهات هي: (استلقى على كرسيه المتهالك كجسده النحيل– ثمَّ أدار رأسه في أرجاء الغرفة الشبيه بالقبر–فكلُّ ما حوله بلون واحد كلون الحياة – تكالبت عليه هموم كسباع جائعة).

التشبيه الأول يرسم صورة الشخصية/ أبا عبد الله من خلال بعديها الاجتماعي والجسماني، فالمشبه كرسي متهالك يشير إلى فقر الشخصية، والمشبه به جسمه النحيل، يرسم صورة الشخصية من خلال بعدها الجسماني، فلم تُعْطَ الشخصية البسطة في المال والجسم.

والتشبيه الثاني يرسم صورة للمكان، فالغرفة/ المشبه عبارة عن قبر/ المشبه به، وهذا التشبيه أيضًا يرتبط بالتشبيه السابق، حيث يعبر عن الشخصية في بعدها الاجتماعي، فتصوير المكان إشارة واضحة إلى حالة الفقر.

والتشبيه الثالث يوحي برتابة حياة الشخصية، والحياة بصفة عامة، وهذا يوحي بثبات الشخصية، وعدم نموها، ورتابة الحياة تتسم بها القرى على وجه العموم، بخلاف المدينة.

والتشبيه الرابع يُصوِّر الشخصية في بعدها النفسي، فقد استبدت به الهموم، ونهشت جسده، والمشبه به/ السباع الجائعة، فقد صوَّر همّ المدين في أقسى حالاته.

ويسهم التشبيه في بناء شخصية (مهدي) –أيضًا – في قول الكاتب: " **فور رحيل أبي عبد الله أطلق (مهدي) ضحكاته الهازئة كنعيق الغراب، وأرخى العنان لأفكاره، يخطط لإذلال هذا الرجل المسكين، وتدميره أبديًّا، لا يستطيع بسببه النهوض مهما حاول ذلك** .."[1].

يرسم التشبيه ملامح شخصية (مهدي)، فهو انتهازي، مراوغ، مخادع، بعد أن

(١) المصدر السابق، ص٢٨.

أحكم خطته، واتفق مع (بشير الراعي)؛ لإتلاف محصول أبي عبد الله، وأرسل إليه يذكّره بسداد الدين، فالزرع على وشك الحصاد، وهو يعلم أن المزرعة سوف تصبح هشيمًا، ومن ثمَّ فقد جاءت ضحكاته الهازئة تشبه نعيق الغراب، وإن كان الغراب نذير الخراب، فتكون الصورة رمزية، وموحية في آن واحد، وامتدت الصورة إلى نهاية النصِّ، فقد كثَّف الكاتب المعنى، وأثرى الدلالة من خلال بيان نية الشخصية الشريرة في إذلال الرجل الطيب، وتدميره تدميرًا تامًّا.

ولم تكن شخصية (عبده) المجنون بعيدة عن التشبيه، فعندما سأل (عبد الله) أمَّه عن سرِّ تسميته بالمجنون، أخذت تصفه وصفًا طويلا، نذكر منه قولها: " **أصبح يتناول ما يقوِّم عوده؛ فنحل جسده، وصار ذا جسم متهالك، وأمسى البيت لديه أشبه بالسجن، فطفق يُمضي كامل يومه خارج المنزل متجولًا أحيانًا، ونائمًا في الطرقات أحيانًا أخرى**"(١).

يكشف السرد أن (عبده) لم يكن مجنونًا، وكان تاجرًا ناجحًا، فأحبَّ فتاة جميلة، وقبل موعد زفافهما عاجلتها المنية، فأصيب بصدمة؛ وهام على وجهه، وعافت نفسه الطعام، فنحل جسده، وفي النسق السردي سيطر التشبيه على البنية المكانية، فقد (أمسى البيت لديه أشبه بالسجن)، فهنا التشبيه له دلالته النفسية، فالبيت المعدُّ للزوجية، لم يعد مكانًا أليفًا، فقد خلا من الحبيبة، فتحول عبر تقنية المجاز إلى مكانٍ معادٍ، ومن هنا فقد فارق المكان دلالته الجغرافية، ووظيفته الهندسية، ليؤدي وظيفة فنية، وينتج دلالة جمالية في النصِّ السردي.

٢– الاستعارة:

الاستعارة هي "ادعاء معنى الحقيقة في الشيء عن طريق المبالغة في التشبيه، مع

(١) المصدر السابق، ص٤٢.

طرح أحد طرفي التشبيه، والعلاقة في الاستعارة المشابهة، مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي"[١]. والاستعارة من المباحث البلاغية التي ترددت كثيرًا في كتب البلاغة القديمة، "وهي عندهم أبلغ من التشبيه"[٢]، ويرى ابن رشيق القيرواني أنها "من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها"[٣].

ومن خصائص الاستعارة " أنَّها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتَّى تُخرج من الصدَفة الواحدة عِدَّةً من الدُّرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعًا من الثمر"[٤].

وتكمن وظائف الاستعارة عند عبد القاهر في الإيضاح، والجمال، والجدة، والاختصار، وما يسميه المحدثون بالحدّة، ويعنون بها تركيز أكبر قدر ممكن من المعنى في مسافة ضئيلة[٥].

وعلى أية حال فإن العناصر التي تكتمل بها التجربة، لا تكون دائمًا موجودة على نحو طبيعي، "ولذلك فإن الاستعارة تخلق الفرصة لإدخال هذه العناصر اللازمة خلسة"[٦].

ونماذج الاستعارة كثيرة أيضًا في قصة (معزوفة القلب)، ونختار بعض النماذج حتى

(١) ينظر: الخطيب القزويني، "التلخيص في علوم البلاغة". تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، (ط٢، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٣٢م)، ص ٢٩٥.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ص ٢٤٦.

(٣) ابن رشيق القيرواني، "العمدة في محاسن الشعر وآدابه". تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (ط٥، بيروت: دار الجيل، ١٩٨١م)، ٢٦٨/١.

(٤) عبد القاهر الجرجاني، "أسرار البلاغة". قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، (ط١، القاهرة: مطبعة المدني، ١٩٩١م)، ص٤٣.

(٥) أحمد درويش، "التراث النقدي (قضايا ونصوص)". (ط١، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨م)، ص١٦٢.

(٦) ريتشاردز، "مبادئ النقد الأدبي". (ترجمة: محمد مصطفى بدوي، ط١، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥م)، ص٢٩٦.

لا يتسع بنا المجال، نذكر منها، قول الكاتب:

"**جاء صوت أبيه مناديًا:**

– أين أنت يا ولدي؟

انقطع خيط تأملاته القصير فجأة، ثمَّ صاح:

– أنا في الخارج، وسآتي في الحال.

سرعان ما لبَّى نداء أبيه ودخل إلى الدار، فوجده متكئًا على كرسيِّه الخشبي المنخفض القوائم، يداعب مسبحته العتيقة"(١).

بدأ النص بتشبيه بليغ (انقطع خيط تأملاته القصير)، أضاف الكاتب المشبه به إلى المشبه، فقد شبه التأملات بالخيط، والتشبيه يصوِّر حالة (عبد الله) النفسية في بداية القصة، فقد عكَّر (مهدي) صفو الأسرة.

وانتهى المقتبس بالاستعارة المكنية (يداعب مسبحته العتيقة)، شبه الكاتب المسبحة بإنسان، وحذف المشبه به، وأتي بلازمه يداعب، وهنا شبه غير العاقل بالعاقل على سبيل التشخيص، والمسبحة تدل على حالة روحانية، فجاءت المداعبة مناسبة للحالة والموقف.

ومن أمثلة الاستعارة أيضًا قول الكاتب: "**علم عبد الله أن الحياة مهما بدت كئيبة، فإنَّ خلف أبوابها كمًّا من الألوان البهيجة التي تستلذ بها النفوس، وتنسيها لفحات الصعاب المحتدمة، وتحفزها للنضال من أجل الظفر، وردع مارد الهموم.. ذلك ما خطَّه والده على رايته بحبر سكناته وحركاته، فعجب عبد الله من صلادة أبيه وشموخه كالجبل يتصدَّى شهورًا لقسوة الجوِّ؛ كي ينبت بين حجارته أعشابًا**

(١) إبراهيم طاهر صميلي، "معزوفة القلب". ص٤.

وأزاهيرَ يحتضنها بوفاء"[1].

بدأ النصَّ باستعارة مكنية (الحياة مهما بدت كئيبة)، أضفى الكاتب على الاستعارة السمات الانسانية، فقد شبه الكاتب الحياة بإنسان وحذف المشبه به ودلَّ عليه صفة من صفاته، وهي الكآبة، وامتدت الصورة إلى أن توقفت عند التشبيه (مارد الهموم)، فقد شبه الكاتب الهموم بالمارد، وهذا ثراء فني في عطاء الصورة، ويعضد هذه الصورة التشبيهان (حبر سكناته وحركاته– شموخه كالجبل)، شبه الكاتب السكنات والحركات بالحبر، وشبه شموخ أبي عبد الله بالجبل، والانزياح الأسلوبي في التعبير التشبيهي، والاستعاري، نأى بالتعبير عن اللغة العادية والمألوفة إلى اللغة الجمالية، وأدخل النصَّ منطقة الشعرية.

ومن أمثلة الاستعارة أيضًا: "**ولن يمنع سفن الأشواق أي مانع من أن تبحر، وتقتحم العباب، وتمخر بعيدًا عن شواطئ الكبت والحرمان، وجد قلبه يخفق باسم جميل يطرب لسماعه في أي وقت، وعلى أي لسان، ترنم على عزفه الرائع، ورحل على أثير أنغامه الثملة.**

أخفى سرَّه ولم يُطلع عليه أحدًا حتى أقرب الناس إليه، جعله الضوء الذي يسير على امتداده، ويبحر على أمواجه، صاغ طموحه على ضوئه، علَّق أمنياته على أغصانه، تمنى ذلك الكوكب المغمور المتواضع رغم فرط جماله!"[2].

النسق الاستعاري هو المهيمن على النصِّ، وقد جمع بين الاستعارة المكنية، والاستعارة التصريحية، والاستعارات الواردة في النص هي: (ولن يمنع سفن الأشواق أي مانع من أن تبحر– عن شواطئ الكبت والحرمان– الضوء الذي يسير على امتداده– علَّق أمنياته على أغصانه– الكوكب). فقد شبه الكاتب في الاستعارة الأولى السفن

(١) المصدر السابق، ص٩.

(٢) إبراهيم طاهر صميلي، "معزوفة القلب". ص٣٨.

بإنسان يشتاق، وامتدت صفات المشبه إلى أن وصلت إلى استعارة تشخيصية أخرى، حيث أنسن الشواطئ بكبتها وحرمانها، وانتقل إلى استعارة تشخيصية أخرى، فقد جعل الضوء إنسانًا يسير، ثمَّ يُحدث مغايرة في سمات الاستعارة فنعاين استعارة تجسيمية، حيث شبه الأمنيات وهي معنوية بشيء حسي يُعلق.

ويختم النصَّ باستعارة تصريحية، فقد شبه (زينب) بالكوكب، وحذف المشبه، وصرَّح بالمشبه به، فالاستعارة توحي بجمال المحبوبة، وعلو مكانتها.

وتتوالى الاستعارات في قول الكاتب: "**بنهاية موسم الحصاد تلاشت الغمَّة من حول أبي عبد الله، ورحلت الكآبة من قسماته، وحلَّت مكانها السعادة والتفاؤل، حيث تسلَّم عائدًا لا بأس به جرَّاء عمله الموقت؛ فتحسنت أوضاعه، وأشرقت شمس الأمل بعد غياب، واكتسى بحلة الظفر المبهجة؛ تعويضًا من الله تعالى عمَّا أصابه من بلاء**"(١).

أسهم البناء الاستعاري في تشكيل النصَّ السردي (تلاشت الغمَّة– ورحلت الكآبة– وحلَّت السعادة والتفاؤل– حلة الظفر المبهجة).

شبه الكاتب الغمّة – وهي معنوية– بضباب يتلاشى وهي استعارة تجسيمية، ثمَّ شبه الكآبة بإنسان يرحل، والسعادة والتفاؤل بإنسان يحلُّ، وشبه الظفر بامرأة في كامل زينتها، وكلها استعارات تشخيصية، فقد تحول غير العاقل الأخرس إلى إنسان ينطق ويحس، ومن هنا تكمن عبقرية الاستعارة، فإنها تمتاز بالاختصار والحدة، فقد أعطى اللفظ اليسير المعاني الكثيرة.

٣– الكناية:

الكناية أسلوب عدولي، يبتعد عن التصريح؛ لما فيها من معنى لازم للمعنى المراد،

(١) المصدر السابق، ص٥٣.

وهي تعبير" عن شيءٍ لفظًا كان أو معنى بلفظ غير صريح من الدلالة عليه؛ لغرض كالإيهام على السامع، نحو: جاء فلان، أو لنوع فصاحة، نحو: فلان كثير الرماد، أي كثير القِرَى"(١).

وقد اتفق كثير من البلاغيين، منهم ابن أبي الإصبع، وابن سنان الخفاجي، وأسامة بن منقذ، أنَّ الكناية التعبير عن المعنى القبيح باللفظ الحسن، والتعبير بالفاحش عن الطاهر(٢).

ونختلف مع هذا الرأي، فالكناية تعبير لغوي، يستوي في ذلك المعنى الجميل، والمعنى القبيح، والقرآن والحديث النبوي يعجُّ بالتعبير عن المعنى الحسن بالمعنى الحسن.

فالكناية مطلب اجتماعي، وهي "بنية ثنائية الدلالة كثيرة اللوازم، تجهد الذهن إلى درجة معينة في الوصول إلى ناتجها"(٣).

ونذكر من نماذج الكناية في القصة قول الكاتب: " **استيقظ الأهالي في يوم مشرق ملؤه الحيوية والنشاط، ثم دأبوا على إعداد إفطارهم استعدادًا للمضي كلٌّ وعمله الذي أنيط به، وكان عبد الله قد استيقظ من مخدعه مبكرًا، ثمَّ مكث أمام**

(١) علي بن محمد الجرجاني، "التعريفات". ضبطه وصححه جماعة من العلماء، (ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٣م)، ١: ١٧٨.

(٢) ينظر: ابن أبي الإصبع المصري، "تحرير التحبير". (تحقيق: حفني محمد شرف، د. ط، القاهرة: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية،١٩٨٣م)، ص١٤٣، وينظر: أسامة بن منقذ، "البديع في نقد الشعر". (تحقيق: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، القاهرة: الإدارة العامة للثقافة، ١٩٦٠م)، ص٩٩، وينظر: ابن سنان الخفاجي، "سر الفصاحة". (ط١، القاهرة: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢م)، ص١٩٢.

(٣) محمد عبد المطلب، "قراءة لغوية في مسرحية البحر لأنس داود". (*مجلة فصول*، مج١٠، ع٣،٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يناير ١٩٩٢م)، ص١٣٧.

الدار يرقب حركة المارة، ويتطلع للذهاب إلى المروج بصحبة أبيه والاستمتاع بذلك اليوم الجميل"(١).

النسق السردي في هذا النصّ كناية عن قدوم شهر الربيع الذي يتبعه اخضرار الأرض، وصفاء الجو وجماله، ومن هنا فقد كان لازم المعنى الكنائي الحيوية والنشاط، والاستيقاظ مبكرًا، والحركة الدائبة، وفصل الربيع حوَّل المزارع إلى مروج خضراء، ومرعًى خصب.

ومن أمثلة الكناية أيضًا قول الكاتب: **"– عندما وصلت اليوم إلى المزرعة وجدتها خاوية على عروشها، كأنَّ لم تكن أمس عامرة بالزرع، وكأنَّ لم نفْن في زراعتها والعناية بها الوقت والجهد والمال"**(٢).

الكناية (خاوية على عروشها)، كناية عن الخراب والدمار، وتبدَّى جمال الكناية في اتكائها على التناص القرآني: قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ أَوْ كَٱلَّذِى مَرَّ عَلَىٰ قَرْيَةٍ وَهِىَ خَاوِيَةٌ عَلَىٰ عُرُوشِهَا قَالَ أَنَّىٰ يُحْىِۦ هَٰذِهِ ٱللَّهُ بَعْدَ مَوْتِهَا ﴾ [البقرة: ٢٥٩]، ﴿وَأُحِيطَ بِثَمَرِهِۦ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلَىٰ مَآ أَنفَقَ فِيهَا وَهِىَ خَاوِيَةٌ عَلَىٰ عُرُوشِهَا﴾ [الكهف: ٤٢].

والتعبير الكنائي وصل بالحدث إلى ذروته، ونسج خيوط العقدة، التي ولّدت صراعًا نفسيًّا لدى الشخصية الرئيسة في السرد.

كما تسهم الكناية في التعبير عن البعد النفسي لعبد الله في قول الكاتب: **"أمَّا عبد الله فكان على نار موقدة على أمل أن يحدث أبوه أمرًا، فمرت عليه الأيَّام كالشهور متفائلًا حينًا، ومتشائمًا حينًا آخر، كان كثير الانتصاب بواجهة الدكان، يغمض عينيه هنيهة، ثمَّ يفتحهما، فأول من يقع عليه بصره إن كان ذا مظهر حسن، استبشر به وتفاءل، وإن كان غير ذلك تشاءم، وأبدى استياءه، وآمن أنَّ آماله**

(١) إبراهيم طاهر صميلي، "معزوفة القلب". ص٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٥.

ستفشل لا محالة، وأنَّ أحلامه الوردية، ستتحول ألوانها إلى اللون الرمادي حتمًا"[1].

(عبد الله) في انتظار موافقة (زينب) على قبوله زوجًا لها، ومن هنا فقد جاءت الكناية (نار موقدة) معبرة على ألم الانتظار، ومرارة الترقب، وبالتالي فقد تبع هذه الكناية التعبير عن الحالة النفسية التي تعاني منها الشخصية، فقد تغيرت حال (عبد الله)، فهو متأرجح بين الشك واليقين، والتشاؤم والتفاؤل، والحيرة والاطمئنان.

ولا نعدم الكناية –أيضًا – في التعبير عن (مهدي) وأسرته، يقول الكاتب " **ودَّ لو ينقرض الناس جميعًا، ويظل لوحده في هذه المدينة؛ كي ينفرد بأبنيتها المتباهية التي لم يكتب له رؤيتها، وولوجها من قبل، أنهك جسده من البحث بدون فائدة، وأجهد عقله من التفكير العقيم، وفجأة وجد حلًّا سهلًا وموقتًا لمعضلة السكن، ركّز بصره على زاوية معزولة، تكاد تخلو من المارة، ويكتنفها الظلام، وتتوشحه باستسلام، حيث حُجبت عنها إنارة المصابيح المتسلطة، فأمر عائلته بقصدها والمكوث بها تلك الليلة، تنحوا جانبًا منها، افترشوا الأرض، والتحفوا السماء، وغابوا في سبات عميق غير آبهين بنظرات الناس المستنكرة**"[2].

يصوِّر السرد حالة (مهدي) بعد خروجه من قرية (غصن الشيح)، واستقراره في جدة، وقد تبدَّلت حال (مهدي) الظالم المتجبر، فقد باءت محاولته –عند وصوله– بالفشل في الحصول على عمل، أو سكن، فالقلق يعتري الشخصية، والتعب يضنيها، فاختتم الكاتب النصَّ بالتعبير الكنائي (افترشوا الأرض، والتحفوا السماء)، والتعبير كناية عن صفة الفقر، ومع أنَّ الكناية كثيرة الدوران، تلوكها الألسنة، إلا أنَّها تبقى لها طرافتها، ولا تفقد دلالتها مع كثرة الاستعمال.

(١) المصدر السابق، ص٨٦.

(٢) المصدر السابق، ص١١٦،١١٧.

المبحث الثاني: الصورة الكلية:

عرفت الصورة الكلية طريقها إلى أدبنا القديم، لكنَّ الأديب في العصر الحديث، توسع في استخدامها، ومن ثمَّ فليس "للناقد المعاصر مندوحة عن دراسة الصورة الكلية، التي تتسع لرؤية متكاملة، تضم شتات الصور كلها في إطار واحد يخضع لرؤية نفسية، وجمالية، وفكرية، وفنية واحدة"(١). وتعتمد الصورة الكلية على جزيئات مؤتلفة؛ فإذا نظرنا لكل هذه الجزيئات منفردة؛ لم نجد لها دلالة نفسية، متكاملة الجوانب، مؤتلفة الأجزاء(٢).

والصورة الكلية هي عبارة عن لوحة فنية، وقد كان جلّ اهتمام ستيفن أولمان بالتشبيه والاستعارة والكناية، بينما عمد هنري جيمس، وبيرسي لوبوك إلى الرسم والمسرح(٣).

فهناك تشابه كبير بين الرسم، وفن الرواية، فمصادر الوحي فيهما واحدة، وعملية الإبداع فيهما متشابهة، مع اختلاف الوسائل، "فيجب أن تعود الرواية إلى فنِّ الفرشاة، لاستعادة أي شيء مازال في وسعها استعادته"(٤).

---

(١) محمد سيد على عبد العال، "شعر الطبيعة النجدية الأنساق الثقافية والتشكيلات الجمالية". (ط١، القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٢٠م)، ص٤٠٥.

(٢) ينظر: الطاهر أحمد مكي، "الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقراءته". (ط٣، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٦م)، ص٨٢.

(٣) إيمان صابر صديق، "الصورة الروائية". (*مجلة النص*، ع١، جامعة العربي بن مهدي، الجزائر، ٢٠١٥م)، ص٨٨.

(٤) ينظر: هنري جيمس، "الفن الروائي". ضمن كتاب نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، مجموعة باحثين، (ترجمة إنجيل بطرس سمعان، القاهرة: الهيئة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٧١م)، ص٧٢.

وقد كثرت الصورة الكلية بصورة لافتة في القصة، ويصعب دراستها جميعًا، فيمكن اختيار بعض النماذج فقط على حدِّ قول الكاتب:" **سطع شعاع يوم بهيج على قرية (غصن الشيح) جنوب البلاد، المتدثرة بردائها الأخضر كسائر الأيام الماضية، مضيفًا على مساكنها الطينية لون الذهب الخالص، وعجَّت الأنحاء بنسائم الصبح اللطيفة المنحدرة من أعالي الجبال شرقًا، حاملة معها عبق الفلِّ والورد و(الخطور)[1] كفاتنة في ليلة زفافها، مصحوبة بترانيم العصافير المغردة، بدت مزارع القصب المحيطة بالقرية خضراء نضرة، تترقرق قطرات الندى من على أوراقها المخضلة، واعدة بمحصول وفير هذا العام**"[2].

فنجد عدة عناصر مؤتلفة شكَّلت هذه الصورة الكلية، ورسمت لوحة فنية رائعة، وهذه العناصر هي:

١– الصور الجزئية: التشبيه (بردائها الأخضر كسائر الأيام الماضية– حاملة معها عبق الفلِّ... كفاتنة في ليلة زفافها)، والاستعارة (واعدة بمحصول وفير).

٢– الكلمات ذات الصوت، واللون، والحركة: الصوت (ترانيم – المغردة– واعدة)– واللون (شعاع– الأخضر– لون– ذهب– خضراء)، والحركة (منحدرة– حاملة– تترقرق)، ويمكن إضافة الكلمات الدالة على الشمِّ (الفلِّ –الورد – الخطور).

٣– الكلمات الموحية: الألفاظ التي توحي بالبهجة والفرح لاستقبال موسم الحصاد، مثل: (بهيج– ذهب– لطيفة– فاتنة– زفاف– ترانيم– عبق– نضرة– واعدة..

---

(١) الخطور: اسم يطلق على تشكيلة مجتمعة من الأعشاب ذات الرائحة العطرية. إبراهيم طاهر صميلي، "معزوفة القلب"، هامش ص٣.

(٢) إبراهيم طاهر صميلي، "معزوفة القلب". ص٣،٤.

إلخ)، وسيطرت على النصِّ الأفعال الماضية بدلالتها على توكيد الحدث.

وهذه اللوحة الفنية الرائعة لا يمكن النظر إلى عناصرها منفردة، وإلا فقدت جمالها، لكن كل هذه العناصر، تآلفت فيما بينها، حتَّى شكلت تلك اللوحة الفنية، ونجحت في رسم لوحة رائعة للقرية التي تزينت لاستقبال موسم الحصاد، فقد فارق المكان دلالته الجغرافية، وتحول إلى عروس في كامل زينتها ليلة زفافها.

ومن نماذجها –أيضًا – قول الكاتب: "**ما إن رحل أبو عبد الله حتَّى تجهَّم وجه (مهدي)، وتغيَّر لونه، وبدت بشاعة قسمات وجهه القبيحة، وطفت آثار الحقد والحسد فوق ملامحه، حتَّى بدا عليه التذمر والسخط واضحًا، اجتمعت مُدَى الغلِّ تلهبه بطعناتها المسمومة، فغاب بفكره يشحذُ ذكرياته السوداء، ويستحضر ماضيه الكبيس، تذكَّر ما حدث له منذ عشرين سنة، عندما قبض عليه أبو عبد الله متلبسًا بجرمه، وهو يسرق المحصول من مزرعة سالم العطَّار، وما تلا ذلك من سمعة سيئة له في القرية، لقاء فعلته الشنعاء تلك، وما لحقه من عار وخزي عقبها.. تأججت نيرانه، وتعالت زفراته، وتلاطمت أفكاره كأمواج البحر، ودأب يخطط لمكيدة يقضي بواسطتها على هذا المسكين... تأبط الشرَّ، وطفق يحيك شباك المكيدة، تمثَّل الغيظ والحنق في أوردة عينيه الحمراوين، ونسجت عناكب الحسد بيتها على عرصات قلبه، سأل نفسه: هل سأنجح في إذلاله؟.. متى أراه يتضرع كي أعفو عنه.. لكن لن أعفو عنه**"[(١)].

فكما نجح الكاتب في اللوحة السابقة، في رسم صورة مشرقة للمكان، فهو في هذا النصِّ أيضًا نجح في رسم صورة بشعة لشخصية (مهدي) الشريرة، ونسج خيوط

(١) المصدر السابق، ص١٥.

الصورة، وكوَّن عناصرها من صور جزئية، مثل: التشبيه في قوله:(وتلاطمت أفكاره كأمواج البحر)، والاستعارة (مُدَى الغلِّ– يشحذُّ ذكرياته– تأبط الشرَّ– يحيك شباك المكيدة)، والكناية (تأججت نيرانه–تعالت زفراته– تمثَّل الغيظ والحنق في أوردة عينيه الحمراوين)، كما تآزر مع هذه الصور الكلمات الدالة على الصوت (سأل– يتضرع– أعفو)، والكلمات الدالة على اللون (لونه– السوداء– الحمراوين)، والكلمات الدالة على الحركة (رحل– طفت– اجتمعت– قبض– يسرق– تلاطمت– أمواج.. إلخ)، وقد تردد الفعل المضارع في النص إحدى عشرة مرة، وهو يفيد التجدد والاستمرار، بينما تكرر الفعل الماضي ثنتين وعشرين مرة، والماضي يفيد تأكيد الحدث، وفي تفوق الماضي على المضارع دلالة واضحة على تمكن الشر من نفس (مهدي)، وكل هذه العناصر مجتمعة رسمت صورة كلية شديدة البشاعة للشخصية الشريرة في القصة.

وترسم الصورة الكلية لوحة مشرقة، مفعمة بالبهجة والسرور، في أثناء ذهاب أبي عبد الله لبيت صالح الصياد لخطبة (زينب) لعبد الله " **عندما علمت (زينب) من أبيها بوجود أبي عبد الله في المجلس، استندت على الباب الفاصل، واستمعت إلى كلِّ ما دار بينهما من حديث، وعند سماعها أنَّ عبد الله ينوي خطبتها، كادت تطير من الفرحة، ورقصت طيور الأمل فوق بساتين أحلامها غردة طربة، واقشعر بدنها نشوة؛ لتذكر قسمات ذلك الشاب الوسيم، وغمرتها أناشيد الغرام الدافئة بألحانها، وتخيلت أنهما يسبحان في الفضاء بحرية كالفرقدين بتلازم وتناسب، ويرقصان على إيقاعات حبات المطر المتناغمة**"(١).

تناغمت الصورة الجزئية مع الكلمات الدالة على الصوت واللون والحركة، والكلمات الموحية؛ لترسم لوحة فنية لفتاة في قمة فرحتها وبهجتها، فنلمح التشبيه في

(١) المصدر السابق، ص٨٩.

التعبير (يسبحان في الفضاء بحرية كالفرقدين)، وبدت الاستعارة في (رقصت طيور الأمل – بساتين أحلامها–غمرتها أناشيد الغرام الدافئة بألحانها)، وتجلَّت الكناية في (تطير من الفرحة– اقشعر بدنها نشوة).

وبجانب هذه الصور، تظهر الكلمات الصوتية (استمعت– حديث– سماعها– غردة– طربة– المتناغمة)، والكلمات اللونية (الفرقدين– حبات المطر)، والكلمات الحركية (استندت– تطير– رقصت– غمرتها– يرقصان)، وقد وردت الألفاظ والعبارات موحية بحالة البهجة والسرور، فكلّ هذه العناصر المتآلفة والمتناغمة، شكَّلت صورة كلية، ورسمت لوحة فنية جميلة ل(زينب) الفَرِحة البَهِجة.

وظهور (مهدي) وابنه في القرية بالأموال المسروقة، حوَّل عبد الله إلى شخصية تعيسة، وكانت للصورة الكلية القدرة على تصوير الشخصية في قمة حزنها وتعاستها، وتكون هذه الصورة مقابلة للصورة السابقة، يقول الكاتب: " **لم يكن بكاء عبد الله ضعفًا محضًا، بل إرهاصًا لعاصفة مغدقة تُرى قطراتها من بُعد، لم يكفَّ عن النشيج، وهو يتذكر تلك الطعنة الخائنة، التي جعلته يسبح مخضبًا في دمائه الشريفة تحت أقدام ملوثة، لم يكفَّ عن البكاء، وهو يستحضر تلك اليدين اللتين علمتاه إمساك القوس لترميه في النهاية بسهم غادر من جوف ذلك القوس، لم يكفَّ وهو يراجع سنين العمر المفعمة بالعشق العفيف التي اضمحلت في بؤرة عميقة لا يصلها نزر من بصيص الضوء، وفجأة تهادى صوت أمه إليه قائلًا:**

– كلّ البشر لا يساوون دمعة من دموعك! انسَ (زينب)، وسأزوجك أجمل فتاة في القرية.

وبعد طول بكاء، وتجرع للمرارة مسح دموعه براحتيه، ثمَّ رفع عينيه الحمراوين وتمتم:

لن أمكث في القرية لحظة واحدة!... ثمَّ ودع أبويه، وهو يقول بأسى:

لن أعود للقرية إلا بثلاثين ألفًا، أو أنسى (زينب)!"[1].

نجح الكاتب في رسم لوحتين متقابلتين فهناك فتاة فرحة، وهنا شخصية مأزومة، واستبدل الكاتب قلم الأديب بفرشاة الرسام، فنابت الكلمات عن الألوان، فمن عناصر هذه الصورة الاستعارة (الطعنة الخائنة– يسبح مخضبًا في دمائه– سهم غادر– تهادى صوت أمه)، والكناية (لم يكفَّ عن النشيج– لم يكفَّ عن البكاء– أقدام ملوثة).

وزيَّن الكاتب اللوحة بالكلمات الدالة على الصوت (بكاء– نشيج– صوت– تمتم–)، وتجلَّت الكلمات الدالة على اللون في لفظ (الحمراوين)، والكلمات الدالة على الحركة (يسبح– ترميه– تصلها– تهادي– أعود)، وتآزرت الكلمات الدالة على الحزن والألم مع الصور الجزئية، والكلمات الدالة على الصوت واللون والحركة في رسم هذه اللوحة الحزينة في صورة كلية مترابطة الأجزاء، بين عناصرها تناغم وتناسق، ممَّا جعلها أكثر تأثيرًا في المتلقي، ودفعته إلى مشاركة الشخصية مشاركة وجدانية.

(١) إبراهيم طاهر صميلي، "معزوفة القلب". ص١٣٢،١٣٣.

المبحث الثالث: الصورة التقريرية:

الصورة التقريرية، تنهض برسمها الكلمات، دون اللجوء إلى الصورة البيانة، ولا تخلو هذه الصورة من جمال فطري(١).

وهذا النوع من الصور "لا ينحصر في التشابيه والاستعارات وسواها من ضروب المجاز، لكنها كل صورة توحي بأكثر من معناها الظاهر، ولو جاءت منقولة عن الواقع"(٢).

وهناك من النقاد مَنْ أطلق على هذا النوع من التصوير، الصورة الذهنية(٣)، "وتُصنف الصور بحسب مادتها إلى صور بصرية، وسمعية، وشمية، وذوقية، ولمسية، فهي تشكيلات مستمدة من عمل الحواس الخمس، ويضاف إليها الصور الحركية والعضوية، وقد تغلب حاسة منها على صورة ما فتنسب إليها، وقد تشترك أكثر من حاسة في تكوين صورة أخرى، مما يسمى بالصورة المتكاملة"(٤).

وسوف نقوم بدراسة هذه الأنواع من الصور على النحو الآتي:

١– الصورة البصرية:

تُعدُّ حاسة البصر من أهم الحواس لدى الإنسان، "فعن طريقها يدرك الأحياء، والجمادات، وسائر الكائنات الأخرى، ويعرف أشكالها، وألوانها، ويحدد مواقعها،

(١) بدر أحمد ضيف، "الصورة الفنية في شعر المعتمد بن عباد". (طنطا، مصر: مكتبة التركي، ١٩٩٧م)، ص٦٢.

(٢) روز غريب، "تمهيد في النقد الحديث". (بيروت: دار المكشوف، د.ت)، ص٢٣٨.

(٣) محمد المسعودي، "الصورة في الرواية المفهوم والأنماط والوظائف"، (مرجع سابق).

(٤) على البطل، "الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها". (ط٢، بيروت: دار الأندلس، ١٩٨١م)، ص ٢٨.

وبذلك يسهل عليه التعامل مع هذه الأشياء المسخرة له في الكون"[١].

والصورة البصرية تقوم بإعادة إنتاج حادثة معينة في صفحة الذهن، أو مشهد مؤثر لموقف من المواقف، "يصورها الأدباء، لنقلها إلى القارئ بوصفها مضمونًا متكاملًا... يخدم القارئ، ويعمل على إثارته، وتحفيزه على الترقب، والتنبه وصولًا إلى نوع من الترابط الدلالي المتولد عن تقديم حالة مركبة غنية بالعواطف.. إذن فالصورة البصرية، صورة تتعامل مع المحسوسات، حينما تُبرز لنا منظومة الفنان، وعمله الفني، وما ترسمه لنا يقظة حواسه الخيالية"[٢].

ونذكر من نماذج الصورة البصرية في الرواية قول الكاتب: " **مدَّ بصره يمنة ويسرة، فلم يلحظ أحدًا، فتشجع وطرق الباب طرقًا خفيفًا، ثمّ انتظر قلقًا؛ خشية أن يفتضح سرّه، قلَّب بصره فيما حوله... ما لبث أن فتح الباب؛ فهدأت نيران فزعه، لكن (مهديًا) عندما رآه، تأجج صدره بالغضب، وقال بنبرة وحشية: ألم أقل لك ألا تأتي إلى هنا؟!**" [٣].

هنا ثلاث صور بصرية، تصور حالة بشير الراعي، بعد أن أفسد مزرعة أبي عبد الله، وتلك الصور هي (مدَّ بصره يمنة ويسرة– قلَّب بصره فيما حوله– لكن (مهديًا) عندما رآه، تأجج صدره بالغضب).

هذه الصور البصرية تكشف عن جريمة شخصيتين شريرتين في القصة، وإن كانت

(١) ينظر: إبراهيم عبد الرحمن الغنيم، "الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد". (ط١، القاهرة: الشركة العربية للنشر والتوزيع، ١٩٩٦م)، ص٨٩.

(٢) ينظر: انتهاء عباس عليوي، "الصورة البصرية في شعر الفرزدق". (*مجلة كلية الآداب*، جامعة بغداد، ع٥٩، العراق، ٣٠ أيلول ٢٠١٩م)، ص٤٠٨.

(٣) إبراهيم طاهر صميلي، "معزوفة القلب". ص٥٠.

الصور حسية، فإنها تكشف عن الشخصية في بعدها النفسي، فكلا الشخصيتين، في حالة خوف وترقب؛ خشية افتضاح الأمر.

ومن نماذجها أيضًا: " **وبعد الانتهاء من عمله هذا حمل الصقر مرَّة أخرى؛ مصطحبًا معه عبد الله، وطفق يجول بناظريه في السماء بحثًا عن الطيور المناسبة، لتكون هدفًا يقصده الصقر، وبعد فترة وجيزة لاح له طائر الحبارى، فنزع قطعة الجلد التي كانت على رأس الصقر، وأطلقه في الفضاء**"(١).

هذا المقتبس من نصٍّ طويل يصور رحلة صيد، قام بها صالح في أثناء تعليمه عبد الله الصيد، والصور البصرية هي المناسبة في هذه الحالة، فعن طريق البصر، يدرك الصائد مواقع الطيور، ويعرف مكامنها، فجاءت الصورة مصورة هذه الحالة (وطفق يجول بناظريه في السماء بحثًا عن الطيور المناسبة)، وهذه الصورة البصرية حققت له الهدف المنشود من خلال صورة بصرية أخرى، فكانت هذه الصورة الصيد المنتظر، والمطلب المنشود (وبعد فترة وجيزة لاح له طائر الحبارى).

و**الصورة اللونية** جزء من الصورة البصرية، وقد أشار النقد العربي القديم إلى الأثر اللوني في تشكيل الصورة، فقد جعل ابن طباطبا التشبيهات أنواعًا، منها: تشبيه الشيء بالشيء في الصورة والهيئة، ومنها تشبيه الشيء به في المعنى، ومنها تشبيهه في الحركة بالسرعة والبطء، ومنها تشبيهه في الصوت أو اللون(٢).

وعلى أية حال فقد سبق النقد العربي القديم الدراسات الغربية الحديثة في التنبيه إلى أثر اللون في تشكيل الصورة، لكنَّ العرب القدماء درسوها من خلال الصورة المجازية، بينما المحدثون درسوها من خلال الصورة الذهنية، أي أن الكلمات

(١) المصدر السابق، ص٦١.

(٢) ينظر: انتهاء عباس عليوي، "الصورة البصرية في شعر الفرزدق". ص٢٥، (مرجع سابق).

هي التي ترسم الصورة.

ومن أمثلتها في القصة: " **ما إن انتهت من كلامها وانتهى هو من شرب الماء حتى طرق الباب... هبت وفتحت الباب والارتباك والحيرة باديان على وجهها الأسمر، فدخل أبو عبد الله بقامته الطويلة، وشاربه الذي خطه الشيب، فحياهما تمَّ توضأ وصلَّى العشاء، ثمَّ استلقى على كرسيه المقابل لكرسي عبد الله**"(١).

يهتم كتَّاب الرواية ببناء الشخصية من خلال أبعادها الجسمانية، والنفسية، والاجتماعية، والثقافية، وغيرها من الأبعاد، والصورة البصرية تصور البعد الجسماني لأبي عبد الله وزوجته، فأم عبد الله (وجهها الأسمر)، فالصورة نقلت لنا صورة الوجه، وهي تعبير عن البيئة، فأبناء هذه البيئة لون أجسادهم حنطي، وأبو عبد الله مَثُلَت صورته أمام عين المتلقي (قامته الطويلة)، و(شاربه الذي خطه الشيب)، وجاء لون الشيب الأبيض في الشارب مقابلًا للون الوجه الأسمر، والسمرة جمال، بينما الشيب ضعف، وهنا مفارقة فاللون الأبيض يدل على الصفاء والفرح، بينما هنا يشير إلى تقدم العمر.

ومن أمثلتها أيضًا: "**حال وصولهما أُستقبلا من قِبَل صالح الصياد بحفاوة منقطعة النظير، ثم أجلسهما في مجلسه الذي انتشرت فيه تلك الكراسي الخشبية المطلية بصنوف الدهانات ذات الألوان الزاهية، والمكسوة أسطحتها بتلك الأغطية الموشاة الناعمة، واحتضنتهما أدخنة البخور المحلقة بحرية تامة**"(٢).

يصور الكاتب لحظة ذهاب أبي عبد الله إلى بيت صالح لخطبة (زينب) لولده، فجاءت الصورة اللونية، لتسهم في بناء الشخصية في بعدها الاجتماعي فالكراسي (ذات الألوان الزاهية)، وكساؤها (الموشاة الناعمة)، فهتان الصورتان تكشفان حالة صالح الاجتماعية، فإن لم يكن غنيًّا، فهو ميسور الحال.

(١) إبراهيم طاهر صميلي، "معزوفة القلب". ص٢٢.

(٢) المصدر السابق، ص١١٠.

٢– الصورة السمعية:

لا تقل حاسة السمع عن حاسة البصر لدى الإنسان، والصورة السمعية، توظف كل "ما يتعلق بحاسة السمع، ورسم الصورة عن طريق أصوات الألفاظ ووقعها في الأداء... واستيعابها من خلال هذه الحاسة مفردة، أو بمشاركة الحواس الأخرى"(١).

وتجلَّت الصورة السمعية في القصة من خلال الكلام، والاستماع، والترحيب، والسؤال، والأمثلة كثيرة، فلا يسعنا إلا اختيار بعض النماذج فقط على حدِّ قول الكاتب: " **فإذا بجبريل بن (مهدي) يقف خلف ظهره مباشرة، ترتسم على شفتيه ابتسامة عريضة، فقال عبد الله ملاطفًا إياه:**

– مرحبًا يا جبريل!

فقال جبريل مقطبًا:

– أين كنت؟! لم أدع مكانًا في القرية إلا وبحثت عنك فيه، ولا شخصًا رأيته إلا وسألته إن كان رآك حتَّى علمت أنَّك هنا فجئت في الحال"(٢).

رسم (مهدي) لابنه جبريل خطة بأن يذهب إلى عبد الله؛ ليلعب معه، هو وصديقه حسن، وفي أثناء اللعب أثار جبريل مشكلة، واعتدى عليه عبد الله فضربه وأدماه، ومن هنا وقع أبوه في قبضة (مهدي).

فعندما جاء جبريل كان عبد الله لطيفًا معه، وتجلَّت الصورة السمعية من خلال فعل التحية (مرحبًا يا جبريل!)، والترحيب أيضًا يجمع بين الصورة السمعية والصورة الحركية، وقابل جبريل التحية بصورة سمعية، وأخرى بصرية، تكشف عن شخصية غليظة

(١) صاحب إبراهيم خليل، "الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام". (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب، ٢٠٠٠م)، ص٢٠.

(٢) إبراهيم طاهر صميلي، "معزوفة القلب". ص١٧

الطباع (فقال جبريل مقطبًا)، وتتعانق الصورة البصرية مع السمعية أيضًا في هذا الحوار كاشفة الشخصية في بعدها النفسي (ولا شخصًا رأيته إلا وسألته إن كان رآك).

وإن كان عبد الله مضطرًا إلى ضرب جبريل دفاعًا عن نفسه، إلا أن هذا الأمر أغضب والده، الذي يجبره إلى الذهاب إلى (مهدي) يطلب عفوه، وقد بدت الصورة السمعية في الحوار الآتي: " **لقد علمت كلَّ شيء، فبينما أنا عائد من أمام سقيفة أبي حسن جاءني صوته مناديًا فأجبته، فأعلمني كل ما جرى لك.. هل لديك كلام لتقوله؟!**

فوارى عبد الله وجهه من الحياء، وتمتم:

– لا.. ليس لدى كلام كي أقوله.

– خيَّم السكون على الدار عدا من صرير الصراصير، وتكالبت سحب التوتر، فغطت ذلك الفانوس الصغير بنوره المتواضع"(١).

توالت مجموعة من الصور السمعية في الحوار:(هل لديك كلام لتقوله؟! – تمتم– لا.. ليس لدى كلام كي أقوله)، وهذه الصور تكشف الشخصية في بعدها النفسي، فالأب لا يريد مواجهة الرجل الذي يطالبه بأداء الدين، والابن خجلان من أبيه، وبجانب نجاح الصورة السمعية في كشف البعد النفسي، فإنها أيضًا نجحت في التعبير عن البعد الاجتماعي للشخصية فـ(صرير الصراصير)، صورة سمعية توحي بفقر الشخصية ووحشة المكان.

٣– الصورة الشمية:

والصورة الشمية وثيقة الصلة بالأصول الجمالية، فهي من تصنيفات علم النفس،

(١) المصدر السابق، ص٢٣.

وعلم الجمال[١]، وتشمل الصورة الشمية الروائح، "مثل رائحة الفواكه والعطور والأزهار المتنوعة، والمسك والغازات، وغيرها"[٢].

والصورة الشمية متعددة في القصة نذكر منها قول الكاتب: " **غادر أبو عبد الله منزله، متوجهًا إلى منزل صالح الصياد، وقد ارتدى ثوبًا جديدًا وعمامة بيضاء، ورائحة العود النفَّاذة الرزينة تفوح من طيَّات ملابسه، وفور وصوله قرع الباب بوقار وتؤده، ففتح صالح الصياد الباب له وحيَّاه ورحب به، وأجلسه في غرفة الجلوس**"[٣].

هنا مجموعة من الصور الشمية، واللونية، والسمعية، والحركية، وهي صورة متكاملة رسمها الكاتب للشخصية دون الاعتماد على أية صورة مجازية، الصورة الشمية (رائحة العود النفَّاذة)، والصورة اللونية (عمامة بيضاء)، والصورة السمعية (وحيَّاه ورحب به)، والصورة الحركية (قرع الباب بوقار وتؤده– فتح صالح– أجلسه).

فالصورة الشمية واللونية تصور شخصية أبي عبد الله في بعدها الجسدي، وهذا يتناسب مع المناسبة والموقف، فهو متوجه إلى بيت صالح لخطبة ابنته، والصورة الحركية (قرع الباب بوقار وتؤده)، تشير إلى البعد الاجتماعي للشخصية، فالشخصية تتسم بالذوق والرقي، والصورة السمعية والحركية المرتبطة بصالح، تشير إلى حسن استقباله الضيف.

وتسهم الصورة الشمية في وصف الكاتب لـ(زينب) أثناء الرؤية الشرعية على حد

(١) ينظر: رينيه وليك، وآوستن وارين، "نظرية الأدب". (ترجمة: محيي الدين صبحي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٧م)، ص٢٤٠.

(٢) مراد عبد الرحمن مبروك، "من الصوت إلى النص: نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري"، (القاهرة: عالم الكتب، ١٩٩٣م)، ص٨٢.

(٣) إبراهيم طاهر صميلي، "معزوفة القلب". ص٨٦.

قوله: " **هل يحق لعبد الله رؤية (زينب)؟؟**

– طبعًا هذا من حقه.

ثم نهض واتجه للداخل، ما لبث عبقها أن عاد، تتبعه (زينب) بخطى رتيبة متئدة، مرتدية كامل حلتها، بدءًا بالفستان الأصفر المجلل بالورد، وانتهاء بالطيب الذي فرشته على شعرها المنهمر، ثمَّ جلس العم صالح، وجلست بجانبه، تعضُّ على شفتها السفلى، وتداري وجهها المشع خجلًا"(١).

تعانقت الصور الشمية، واللونية والحركية في رسم صورة لـ(زينب) في قمة جمالها وأناقتها، والموقف والسياق يستدعيان التركيز على البعد الجسدي للشخصية، وتجلَّت الصورة الشمية في (عبقها– الطيب الذي فرشته على شعرها المنهمر)، والصورة اللونية (الفستان الأصفر المجلل بالورد)، والحركية (تتبعه زينب بخطى رتيبة متئدة– جلست– تعض)، نجحت الصور التقريرية أو الذهنية في رسم صورة متكاملة لجمال (زينب)، وربما تتفوق على الصورة المجازية في هذا الموقف.

٤– الصورة الذوقية:

الصورة الذوقية تلك الصورة التي إذا قرأها المتلقي تمثَّل ذوقها في فمه(٢)، وهذا التذوق قد لا يقتصر على ما يدور في الفم، فالعين تشاركه، وكذلك الأنف والأذن وما سواها من الحواس(٣).

والشخصية في القصة هي شخصية يشكلها الكاتب طبقًا للواقع، وبالتالي هي

(١) المصدر السابق، ص١١١.

(٢) ينظر: عبد القاهر الجرجاني، "أسرار البلاغة". ص٩٨.

(٣) ينظر: على شلق، "الطعم في الشعر العربي". بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٤م، ص٥.

شخصية تأكل وتشرب، وبالتالي لا نعدم وجود الصورة الذوقية في النسق السردي، فمن نماذجها قول الكاتب: " **وبينما هما مستغرقان في حوارهما طرقت (زينب) الباب باحتشام، فنهض صالح الصيَّاد فورًا، وأخذ منها القهوة، وقدمها لأبي عبد الله، فتناولها الثاني منه، وشرع في احتسائها**"(١).

الصورة الذوقية هنا (وشرع في احتسائها)، سبقتها صورة حركية (وأخذ منها القهوة، وقدمها لأبي عبد الله، فتناولها الثاني منه)، والصورة الذوقية والحركية، تنقل لنا صورة حية نابضة للشخصيتين، وتبدو الصورة ماثلة أمام المتلقي، وهي تكشف عن العادات والتقاليد لدى المجتمع السعودي، فالقهوة من المشروبات الرئيسة التي تُقدم للضيوف.

والصورة الذوقية تكشف عن سوء الطوية، والجريمة المنكرة في قول الكاتب: " **دلف (مهدي) للداخل، ثمَّ وزع الصحون المعبأة بالأكل على المنضدة المتوسطة لصالة الطعام، ثمَّ استدرج (خالدًا البزاز) بلطافة لتناول الطعام، بدأ (خالد البزاز)، يلتهم الطعام لا يلوي على شيء، أما (مهدي) فقد استمتع بمراقبته مستبطئًا اللحظة الحاسمة**"(٢).

الصورة الذوقية في هذا المقتبس (يلتهم الطعام)، لكنَّ الطعام مسموم، وهذه الصورة نسجت خطوط الجريمة، وكشفت عن شخصية (مهدي) الشريرة والخسيسة في الوقت نفسه، تلك الشخصية شخصية ثابتة في القصة، فلم تظهر منها بادرة خير، ولو مرَّة واحدة، فقضى (مهدي) على الرجل الذي أكرمه، وأغدق عليه من كرمه وماله، وآواه بعدما افترش الغبراء، والتحف السماء، فكان جزاء هذا الرجل الطيب القتل بالسمِّ الزعاف.

(١) إبراهيم طاهر صميلي، "معزوفة القلب"، ص٨٧.

(٢) المصدر نفسه، ص١٢٥.

٤– الصورة اللمسيَّة:

يجسِّد الأديب الأفكار المجردة في صورة حسية، فنشعر كأنَّها موجودة أمام أعيننا، وتتجسَّد هذه الصورة في الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي، فتتولد لديه المشاعر والإحساسات المختلفة، وتتحكم إلى حد بعيد في أهوائه وميوله(١).

وحاسة اللمس لها أهمية خاصة في إدراك الجمال، فهي تتيح للمرء بأن يشعر بإحساس فني، وتستطيع أن تقوم مقام البصر في كثير من الأحيان، وإذا عجزت حاسة اللمس عن إدراك الألوان، فهي وحدها قادرة على أن تطلعنا على نواحٍ جمالية، لا يمكن لعيوننا إدراكها كالرخاصة والنعومة والملاسة(٢).

والصورة اللمسية نماذجها قليلة في القصة، نذكر من نماذجها: " **أما عبد الله فعند وصوله المنزل قرع الباب، فسمعت قرعه أمه التي كانت تكنس أرضية الدار حينها، فأسرعت وفتحت الباب؛ فإذا بالمفاجأة برمتها ماثلة أمامها، ففزعت من هول ما رأت، وأسرعت باحتضان فلذة كبدها الوحيد، وأجلسته على الكرسي الخشبي، وسألته وهي تنتحب باكية:**

– ما بك يا بني؟! ما لي أرى ثوبك شديد الاتساخ، ووجهك معفر بالتراب؟!(٣).

يصور الكاتب لحظة لقاء الأم بابنها عبد الله بعد المعركة الدامية بينه وبين جبريل بن (مهدي)، فتحركت عاطفة الأمومة نحو الابن الوحيد عبر الصورة اللمسية (وأسرعت

(١) ينظر: صبحي البستاني، "الصورة الشعرية في الكتابة الفنية: الأصول والفروع". (ط١، بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٨٦م، ص١١٣، ١١٤.

(٢) ينظر: محمد سيد على عبد العال، "شعر الطبيعة النجدية"، ص٤٩٦، (مرجع سابق).

(٣) إبراهيم طاهر صميلي، "معزوفة القلب". ص٢١.

باحتضان فلذة كبدها الوحيد)، والصورة موحية بالحبِّ والحنان، وتآزر معها هذه الصورة السمعية، والصورة الحركية؛ لتعبر عن حبٍّ شديد، وحنان فيَّاض (أجلسته على الكرسي الخشبي) – (سألته وهي تنتحب باكية).

٥– الصورة الحركية

تبرز الصورة الحركية فاعلية نشاط حركي، ينساب من خلال سلسلة من اللحظات المتعاقبة(١). وتختلف أنواع الحركة، وتتنوع وفقًا لعاطفة الأديب، وموضوع تجربته، مما يضفي عليها حيوية وتدفقًا، فتحدث إثارة لعاطفة القارئ، وتجعله مشاركًا إيجابيًّا في التجربة، لا سلبيًّا نحوها(٢).

ونماذج الصورة الحركية متعددة ومتنوعة في القصة، فمن تلك النماذج قول الكاتب: "**سار عبد الله برفقة أبيه يسوقان قطيع أغنامهما صوب المرعى، شعر ابن الخامسة عشرة في عرض الطريق أنه وسط دائرة من الألم والضيق والتعاسة، وبأنَّ قدميه تغوصان في الطين**"(٣).

يصور النص (عبد الله) ووالده عبر صور حركية (سار عبد الله برفقة أبيه– يسوقان قطيع أغنامهما صوب المرعى– أنَّ قدميه تغوصان في الطين)، إن الصورة الحركية، تصور حركة الشخصيتين ماثلة أمام العين، كما تكشف عن المهنة التي يمتهنانها، وهذا بعد اجتماعي من أبعاد الشخصية، والصورة الأخيرة (أنَّ قدميه تغوصان في الطين)، توحي بالألم والحزن، ويكشف هذا التعبير اللغوي (شعر ابن الخامسة عشرة في عرض الطريق

(١) ينظر: عبد القادر الرباعي، "الصورة الفنية في شعر أبي تمام". (ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠م)، ص٤٩٩.

(٢) ينظر: محمد سيد على عبد العال، "شعر الطبيعة النجدية". ص٤٩٦، (مرجع سابق).

(٣) إبراهيم طاهر صميلي، "معزوفة القلب". ص٧.

أنه وسط دائرة من الألم والضيق والتعاسة)، عن الألم والضيق بسبب (مهدي) الذي يمثل وسيلة ضغط على شخصية الأب.

وتجسد الصورة الحركية مشهد اللعب بين جبريل، وعبد الله، وحسن: **"انطلق الثلاثة قاصدين التلال مرورًا بمنزل جبريل حيث حملوا أدوات اللعب اللازمة، وعندما وصلوا التلال فتشوا عن المكان المناسب، وحالما وجدوه ابتدأوا لعبهم، كان كلٌّ منهم يحمل بيده عصًا طويلة، فيضرب بها الواحد قطعة خشبية صغيرة؛ فترتفع في الهواء، ثمَّ يعاود ضربها مرة أخرى للأمام، فتطير مبتعدة، والذي يوصل هذه القطعة إلى أقصى مكان يكون فائزًا، وتحسب له نقطة.. استمروا في اللعب، حيث كان الاستمتاع قاسمهم المشترك، اجتهدوا في إحراز أكبر عدد من النقاط"**(١).

هذا النصّ جمع بين طياته اثنتي عشرة صورة حركية، واللعب تناسبه الصورة الحركية التي تصور النشاط الحركي لثلاث شخصيات، والحركة تمتاز بالسرعة في لحظات متعاقبة، وعنصر الحركة أضفى على الصورة كثيرًا من الحيوية، فهناك فرق بين الشعر والتصوير — كما يري ليسنج– "فالتصوير يرسم صورًا ثابتة، بينما يرسم الشعر سياقًا متحركًا"(٢). فهي صورة حية نابضة بالحياة، ومن هنا لا يمكن أن نستهين بأثر الصورة التقريرية – التي لا تستند على المجاز– في النص الأدبي.

وقد ورد الفعل الماضي في المقتبس السابق تسع مرات، بينما تردد الفعل المضارع ثماني مرات، والماضي يدل على تأكيد الحدث، وهو اللعب، بينما المضارع يدل على التجدد والاستمرار، فحركة اللعب ظلت مستمرة فترة من زمن السرد.

(١) إبراهيم طاهر صميلي، "معزوفة القلب". ص١٩.

(٢) مصطفى ماهر، "رماد الأسئلة الخضراء" الصورة والنغمة والفكرة في ديوان محمد إبراهيم أبو سنة". (مجلة فصول، مج١٠، ع٢،١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يوليو– أغسطس، ١٩٩١م)، ص٦٩.

وتُظهر الصورة الحركية افتضاح أمر (مهدي) في قول الكاتب: "دفع (مهدي) باب دكانه بضجر وتبرم، ثمَّ ألقى نظرة متحسرة على بضاعته بضيق:

إني مضطر لأخذكِ إلى أبي عبد الله!

وفي الحال استأجر بعض الحمير، ثمَّ وضع عليها أكياس الغلال بغير رغبةً منه، وسار على مضض إلى دار أبي عبد الله، تتمحور وتتمدد الكراهية في طيات دماغه الخرب، وفور وصوله قرع الباب باستياء ظاهر، فخرج عبد الله بسرعة، وعندما رأى (مهديًا) انكمشت أعصابه، ورمقه بازدراء... مسح (مهدي) وجهه الدميم، ثمَّ أشار إلى الغلال المتربعة على ظهر الحمير، وقال:

– لقد جئت بهذه الغلال لأعطيها لأبيك، وسأقوم بوضعها أمام الدار"[(١)].

نعاين في المقتبس السابق مجموعة من الصور الحركية دفع (مهدي) باب دكانه بضجر وتبرم – ثمَّ وضع عليها أكياس الغلال بغير رغبةً منه – وسار على مضض إلى دار أبي عبد الله – وفور وصوله قرع الباب باستياء ظاهر، فخرج عبد الله بسرعة – مسح (مهدي) وجهه الدميم – أشار إلى الغلال المتربعة على ظهر الحمير – لقد جئت بهذه الغلال لأعطيها لأبيك– وسأقوم بوضعها أمام الدار).

انكشفت مؤامرة (مهدي) مع بشير الراعي، وعلمت القرية جميعًا، أن الغنم التي نفشت في زرع أبي عبد الله، إثر مؤامرة (مهدي)، ومن هنا فكان لزامًا عليه أن يعوض المضرور بالغلال، وينتقل إلى داره، فكانت الصور الحركية مناسبة في هذا الموقف، وقد وظفها الكاتب توظيفًا فنيًّا في النصِّ السردي، وقد كانت الصور الحركية أكثر إيحاء، وصورت شخصية (مهدي) في صورة مذله ومهينة، وتآزر معها الفعل الماضي الذي تردد في المقتبس ثنتي عشرة مرة، مقابل الفعل المضارع الذي تردد ست مرات، وتردد الفعل الماضي بنسبة عالية، يؤكد الحدث المهم في النسق السردي.

(١) إبراهيم طاهر صميلي، "معزوفة القلب"، ص١٠٦.

نتائج الدراسة:

- أتاحت الصور السردية في القصة للكاتب سبل تحقيق الإبداع في تشكيله الفني والجمالي، كما كشفت عن قدرة الكاتب على استخدام اللغة وطاقاتها، وتوليد الدلالات المختلفة.
- برز في القصة تتداخل الأجناس، فالصورة من أهم خصائص الشعر، فقد استعارت منه أهم خصائصه.
- كان للصور السردية في القصة دور فاعل في إثراء بنية النص، وتعزيز دلالته الجمالية والبلاغية.
- أسهمت الصور السردية في القصة، في استثارة خيال القارئ واستحضار المشاهد، وتحويل السطور المكتوبة إلى مشاهد مرئية ومحسوسة.
- منح السارد الصور الجزئية التقليدية من خلال التشبيه والاستعارة والكناية، كثيرًا من الابتكار والحيوية.
- كثرت الصور الكلية في القصة، وأظهرت الدراسة ما تتسم به هذه الصور من جمال، وما توحي به من دلالات.
- رسم الكاتب بالكلمات صوراً تقريرية أو ذهنية، وتنوعت تلك الصور بين البصرية والسمعية واللمسية والحركية.
- تنوعت الصور التقريرية في القصة، وعبَّرت عن الحالة النفسية للشخصية، وأسهمت تلك الصور في تجسيد الشخصية في القصة ببعديها الجسماني، والاجتماعي.

التوصيات

- دارسة المكان في قصة "معزوفة القلب" دارسة مستقلة، حيث وظف الكاتب المكان في قصته توظيفًا فنيًّا، وقد فارق المكان دلالته الجغرافية.
- دراسة القصة دراسة نصية، لتوافر عناصر النصية فيها، وفقًا لمعطيات علم اللغة النصَّي.
- الاهتمام بدراسة الصورة السردية في القصة القصيرة، والرواية.

المصادر المراجع

أولًا: المصدر:

صميلي، إبراهيم طاهر، "معزوفة القلب". (ط١، نادي جازان الأدبي، ١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م).

ثانيًا: المراجع:

أ- الكتب العربية:

ابن منقذ، أسامة، "البديع في نقد الشعر". تحقيق: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، (القاهرة: الإدارة العامة للثقافة، ١٩٦٠م).

أحمد، محمد فتوح، "الرمز والرمزية في الشعر المعاصر". (ط٣، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م).

أنقار، محمد، "بناء الصورة في الرواية الاستعمارية". (ط١، المغرب: مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع،١٩٩٤م).

البستاني، صبحي، "الصورة الشعرية في الكتابة الفنية: الأصول والفروع". (ط١، بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٨٦م).

البطل، علي، "الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها". (بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٣م).

الجرجاني، عبد القاهر، "أسرار البلاغة". قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، (ط١، القاهرة: مطبعة المدني، ١٩٩١م).

الجرجاني، علي بن محمد، "التعريفات". ضبطه وصححه جماعة من العلماء، (ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٣م).

حسين عمارة، والعيد جلولي، "الصورة الروائية في إبداعات الحبيب السائح رواية (تلك المحبة) أنموذجًا". (مجلة الأثر، ع٣، الجزائر، ٢٠١٨م).

حمداوي، جميل، "الصورة الروائية أو المشروع النقدي الجديد". (شبكة الألوكة، ٢٠١٣/١٢/٢١م).

الخطيب القزويني، محمد بن عبد الرحمن، "التلخيص في علوم البلاغة". تحقيق:عبد الرحمن البرقوقي، (ط١، لبنان: دار الكتاب العربي، ٢٠١١م).

الخفاجي، ابن سنان، "سر الفصاحة". (ط١، القاهرة: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢م).

خليف، يوسف، "في الشعر العباسي نحو منهج جديد". (القاهرة: مكتبة غريب، د.ت).

خليل، صاحب إبراهيم، "الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام". (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب، ٢٠٠٠م).

درويش، أحمد، "التراث النقدي (قضايا ونصوص)". (ط١، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨م)

الرباعي، عبد القادر، "الصورة الفنية في شعر أبي تمام". (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠م).

الزكري، عبد اللطيف، "وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة"، (الأردن: دار كنوز المعرفة، ٢٠١٦م).

شلق، على، "الطعم في الشعر العربي". (بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٤م).

ضيف، بدر أحمد، "الصورة الفنية في شعر المعتمد بن عباد". (مكتبة التركي، طنطا، مصر،١٩٩٧م).

عبدالعال، محمد سيد، "شعر الطبيعة النجدية الأنساق الثقافية والتشكيلات الجمالية". (ط١، القاهرة: مكتبة الآداب،٢٠٢٠م).

عبد الله، محمد حسن، "الصورة والبناء الشعري". (د. ط، القاهرة: دار المعارف، د.ت).

عساف، عبد الله، "الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا تجربة الحداثة في مجلة شعر وجيل

الستينيات في سورية". (ط١، دار دجلة، سورية، ١٩٩٦م).
العقاد، محمود عباس، "اللغة الشاعرة". (القاهرة: مكتبة غريب، د.ت).
عيد، رجاء، "فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور". (الإسكندرية: منشأة المعارف، د.ت).
غريب، روز، "تمهيد في النقد الحديث". (بيروت: دار المكشوف، د.ت).
الغنيم، إبراهيم عبد الرحمن، "الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد". (ط١، القاهرة: الشركة العربية للنشر والتوزيع، ١٩٩٦م).
فضل، صلاح، "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته". (ط١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م).
القيرواني، ابن رشيق، "العمدة في محاسن الشعر وآدابه". تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (ط٥، بيروت: دار الجيل، ١٩٨١م).
مبروك، مراد عبد الرحمن، "من الصوت إلى النص: نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري". (القاهرة: عالم الكتب، ١٩٩٣م).
المسعودي، محمد، "الصورة في الرواية المفهوم والأنماط والوظائف". (موقع مؤسسة مؤمنون بلا حدود، ديسمبر ٢٠١٨م).
المصري ابن أبي الإصبع، "تحرير التحبير". تحقيق: حفني محمد شرف، (د. ط، القاهرة: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية،١٩٨٣م).
مكي، الطاهر أحمد، "الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقراءته"، (ط٣، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٦م).
الورياغلي، مصطفى، "الصورة الروائية". (ط١، الرباط: مكتبة دار الأمان، ٢٠١٢م).

ب– الكتب المترجمة:

جيمس، هنري، "الفن الروائي"، ضمن كتاب نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث.

مجموعة باحثين، ترجمة إنجيل بطرس سمعان، (القاهرة: الهيئة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٧١م).

ريتشاردز، "مبادئ النقد الأدب". ترجمة: محمد مصطفى بدوي، (ط١، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥م).

رينيه ويلك، واستن وارين، "نظرية الأدب". ترجمة: محيي الدين صبحي، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٧م).

ستيفن أولمان، "الصورة في الرواية". ترجمة: رضوان العيادي، ومحمد مشبال، (ط١، طنجة، مطبوعات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، ١٩٩٥م).

ج– المجلات العلمية والصحف:

إدريس، سامية، "الصورة الروائية في رواية (جيلوسيد) لفارس كبيش صورة الغلاف والسارد". (مجلة الخطاب ع٢٢، (٢٠١٦م).

أنقار، محمد، "مفهوم الصورة عند بيرس لوبوك". (مجلة بلاغات، ع١، المغرب، ٢٠٠٩م).

صديق، إيمان صابر، "الصورة الروائية". (مجلة النص، ع١، جامعة العربي بن (مهدي)، الجزائر، ٢٠١٥م).

عبد المطلب، محمد، "قراءة لغوية في مسرحية البحر لأنس داود". (مجلة فصول، مج١٠، ع٣، ٤، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير ١٩٩٢م).

عليوي، انتهاء عباس، "الصورة البصرية في شعر الفرزدق". (مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، ع٥٩، العراق، ٣٠ أيلول ٢٠١٩م).

ماهر، مصطفى، "رماد الأسئلة الخضراء" الصورة والنغمة والفكرة في ديوان محمد إبراهيم أبو سنة". (مجلة فصول، مج١٠، ع١، ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يوليو– أغسطس، ١٩٩١م).

Bibliography

First: Sources

Ṣumaylī, Ibrāhīm Ṭāhir, "Maʻzūfat al-qalb". (1st ed., Nādī Jāzān al-Adabī, 1430h-2009).

Second: Refrences:

A- Arabic Books:

Ibn Munqidh, Usāmah, "al-Badīʻ fī Naqd al-Shiʻr". Investigated by: Aḥmad Aḥmad Badawī, and Ḥāmid ʻAbd-al-Majīd, (Cairo: al-Idārah al-ʻĀmmah lil-Thaqāfah, 1960).

Aḥmad, Muḥammad Fattūḥ, "al-Ramz wa al-Ramziyyah fī al-Shiʻr al-Muʻāṣir". (3rd ed., Cairo: Dār al-Maʻārif, 1984)

Anqār, Muḥammad, "Binā' al-Ṣūrah fī al-Riwāyah al-Istiʻmārīyah". (1st ed., Morocco: Maktabat al-Idrīsī lil-Nashr wa-al-Tawzīʻ, 1994).

al-Bustānī, Ṣubḥī, "al-Ṣūrah al-Shiʻrīyah fī al-Kitābah al-Fannīyah : al-uṣūl wa-al-furūʻ". (1st ed., Beirut: Dār al-Fikr al-Lebanonī, 1986).

al-Baṭal, ʻAlī, "al-Ṣūrah fī al-Shiʻr al-ʻArabī ḥattá ākhir al-qarn al-Thānī al-Hijrī : dirāsah fī uṣūlihā wa-taṭawwurihā". (Beirut: Dār al-Andalus, 1983).

al-Jurjānī, ʻAbd al-Qāhir, "Asrār al-Balāghah". Read and commented by: Maḥmūd Muḥammad Shākir, (1st ed., Cairo: Maṭbaʻat al-Madanī, 1991).

al-Jurjānī, ʻAlī ibn Muḥammad, "al-Taʻrīfāt". Reviewed bya group of scholars. (1st ed., Beirut : Dār al-Kutub al-ʻIlmīyah, 1983).

Ḥusain ʻImārah, and al-ʻīd Jallūlī, " The novel image in the creativity of al-Ḥabib al-Sāʾih, the novel (That Love) as an case study" (in Arabic). (al-Athar Journal, Iss.3, Algeria, 2018).

Ḥamdāwī, Jamīl, "al-Ṣūrah al-Riwā'īyah aw al-Mashrūʻ al-Naqdī al-Jadīd". (Shabakah al-Alūkah, 21/12/2013).

al-Khaṭīb al-Qazwīnī, Muḥammad ibn ʻAbd-al-Raḥmān, "al-Talkhīṣ fī ʻUlūm al-Balāghah". Investigated by: ʻAbd al-Raḥmān al-Barqūqī, (1st ed., Lebanon: Dār al-Kitāb al-ʻArabī, 2011).

al-Khafājī, Ibn Sinān, "Sirr al-Faṣāḥah". (1st ed., Cairo: Dār al-Kutub al-ʻIlmīyah, 1982).

Khulayyif, Yūsuf. "Fī al-Shiʻr al-ʻAbbāsī Naḥwa Manhajin jadīd". (Cairo: Maktabat Gharīb).

Khalīl, Ṣāḥib Ibrāhīm, "al-Ṣūrah al-Samʻīyah fī al-Shiʻr al-ʻArabī Qabla al-Islām". (Damascus: Manshūrāt Ittiḥād al-Kitāb, 2000).

Darwīsh, Aḥmad. "al-Turāth al-Naqdī (Qaḍāyā wa-Nuṣūṣ)". (1st ed.,

Cairo: al-Hay'ah al-'Āmmah li-Quṣūr al-Thaqāfah, 1998)
al-Rabbā'ī, 'Abd al-Qādir, "al-Ṣūrah al-Fannīyah fī Shi'r Abī Tammām". (Beirut : al-Mu'assasah al-'Arabīyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr, 1980).
al-Zikrī, 'Abd al-Laṭīf, "Waẓīfat al-Ṣūrah fī al-Riwāyah al-Naẓarīyah wa-al-Mumārasah", (Jordan: Dār Kunūz al-Ma'rifah, 2016).
Shalaq, 'Ali, "al-Ta'm fī al-Shi'r al-'Arabī". (Beirut : Dār al-Andalus lil-Ṭibā'ah wa-al-Nashr wa-al-Tawzī', 1984).
Ḍayf, Badr Aḥmad, "al-Ṣūrah al-Fannīyah fī Shi'r al-Mu'tamad ibn 'Abbād". (Egypt: Maktabat al-Turkī, Ṭanṭā, , 1997).
'Abd-al-'Āl, Muḥammad Sayyid, "Shi'r al-Tabī'ah al-Najdīyah al-Ansāq al-Thaqāfīyah wa-al-Tashkīlāt al-Jamālīyah". (1st ed, Cairo: Maktabat al-Ādāb, 2020).
'Abdullāh, Muḥammad Ḥasan, "al-Ṣūrah wa-al-Binā' al-Shi'rī". (Cairo: Dār al-Ma'ārif).
'Assāf, 'Abdullāh, "al-Ṣūrah al-Fannīyah fī Qaṣīdat al-Ru'yā Tajribat al-Ḥadāthah fī Majallat Shi'r wa-Jīl al-Sittīnīyāt fī Sūrīyah". (1st ed., Syria: Dār Dijlah, 1996).
'Aqqād, Maḥmūd 'Abbās, "al-Lugha al-Shā'irah". (Cairo: Maktabat Gharīb).
'Īd, Rajā', "Falsafat al-Balāghah baina al-Tiqniyah wa-al-Taṭawwur". (Alexandria: Munsha'at al-Ma'ārif).
Gharīb, Rūz, "Tamhīd fī al-Naqd al-Ḥadīth". (Beirut: Dār al-Makshūf).
al-Ghunaim, Ibrāhīm 'Abd al-Raḥmān. "al-Ṣūrah al-Fannīyah fī al-Shi'r al-'Arabī Mithāl wa-Naqd". (1st ed., Cairo: Arab Publishing and Distribution Company, 1996).
Faḍl, Ṣalāḥ, "'Ilm al-Uslūb Mabādi'ih wa-Ijrā'ātuh". (1st ed., Cairo: al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-'Āmmah lil-Kitāb,, 1998).
al-Qayrawānī, Ibn Rashīq, "al-'Umdah fī Maḥāsin al-Shi'r wa-Ādābih". Investigated by: Muḥammad Muḥyī al-Dīn 'Abd-al-Ḥamīd, (5th ed., Beirut: Dār al-Jīl, 1981).
Mabrūk, Murād 'Abd al-Raḥmān. "Min al-Ṣawt ilá al-Naṣṣ: Naḥwa Nasaqin Manhajī li-Dirāsat al-Naṣṣ al-Shi'rī". (Cairo: 'Ālam al-Kutub, 1993).
al-Mas'ūdī, Muḥammad. "al-Ṣūrah fī al-Riwāyah al-Mafhūm wa-al-Anmāṭ wa-al-Waẓā'if". (Believers Without Borders Foundation website, December, 2018).
al-Miṣrī Ibn Abī al-Iṣba', "Taḥrīr al-Taḥbīr". Investigated by: Ḥifnī Muḥammad Sharaf, (Cairo: Supreme Council for Islamic Affairs, 1983).

Makkī, al-Ṭāhir Aḥmad. "al-Shi‘r al-‘Arabī al-Mu‘āṣir Rawā’i‘uh wa-Madkhal li-Qirā’atih". (3rd ed., Cairo: Dār al-Ma‘ārif, 1986).

al-Waryāghilī, Muṣṭafá. "al-Ṣūrah al-Riwā’īyah". (1st ed., Rabat : Maktabat Dār al-Amān, 2012).

B- Translated Books:

James, Henry. "The Art of the Novel"within the book The Theory of the Novel in Modern English Literature. A group of researchers, translated by: Injīl Buṭrus Sam‘ān, (Cairo: Egyptian Authority for Authorship, Translation and Publishing, 1971).

Richards, "Mabādi’ al-Naqd al-Adab". Translated by: Muḥammad Muṣṭafá Badawī, (1st ed., Cairo: al-Majlis al-A‘lá lil-Thaqāfah, 2005).

René Wellek. And Austin Warren. " Theory of Literature". Translated by: Muḥyī al-Dīn Ṣubḥī, (Beirut : al-Mu’assasah al-‘Arabīyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr, 1987).

Steven Ullman, "The Image in the Novel". Translated by: Riḍwān al-‘Ayyādī, and Muḥammad Mashbāl, (1st ed., Ṭanjah, Maṭbū‘āt Madrasat al-Malik Fahd al-‘Ulyā lil-Tarjamah, 1995).

C- Scientific journals and newspapers:

Idrīs, Sāmiyah, "The narrative image in the novel (Geloside) by Fares Kabish the cover image and the narrator" (in Arabic). (al-khiṭāb Journal ‘22, (2016m)).

Anqār, Muḥammad, "The concept of image according to Pierce Lubbock" (in Arabic). (Balāghā Journal, iss.1, Morocco, 2009).

Ṣiddīq, Īmān Ṣābir, " The Narrative Image.” (Al-Nas journal, iss.1, Al-Arabi Ben (Mahdi) University, Algeria, 2015).

Abd al-Muttlib, Muḥammad, " A linguistic reading of Anas Daoud’s play The Sea" (in Arabic). (Fuṣūl Journal, vol.10, iss.4, 3, Cairo: al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb, January 1992).

ʿUlaiwī, Intihā’ ‘Abbās, " The visual image in Al-Farazdaq’s poetry" (in Arabic). (Journal of the College of Arts, University of Baghdad, iss.59, Iraq, September 30, 2019).

Māhir, Muṣṭafá, "Ramād al-as’ilah al-Khaḍrā’" Image, tone, and idea in the collection of Muhammad Ibrahim Abu Sunna". (Fusoul Magazine, Vol. 10, iss.2, 1, Egyptian General Book Authority, Cairo, July-August, 1991).

الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة
١٣٨١
١٩٦١

Journal of

Arabic Language and Literature

Jan - Mar
2024

Vol
11