

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

التخصص: أدب جزائري.

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماجستير

التنصص القرآني و أثره في بناء الصورة الشعرية عند الشاعر محمد مشلوف، ديوان :
"سأعود إلى أرضي" أنموذجا

إشراف الدكتورة:

عدة زهرة

إعداد الطالبتين:

- حميدة بلحمدي.
- نجاة بلجيلالي.

لجنة المناقشة:

رئيسا

جامعة غليزان

1-أ/ خليفي سعيد

مشرفا ومقررا

جامعة غليزان

2-أ/ عدة زهرة

عضوا مناقشا

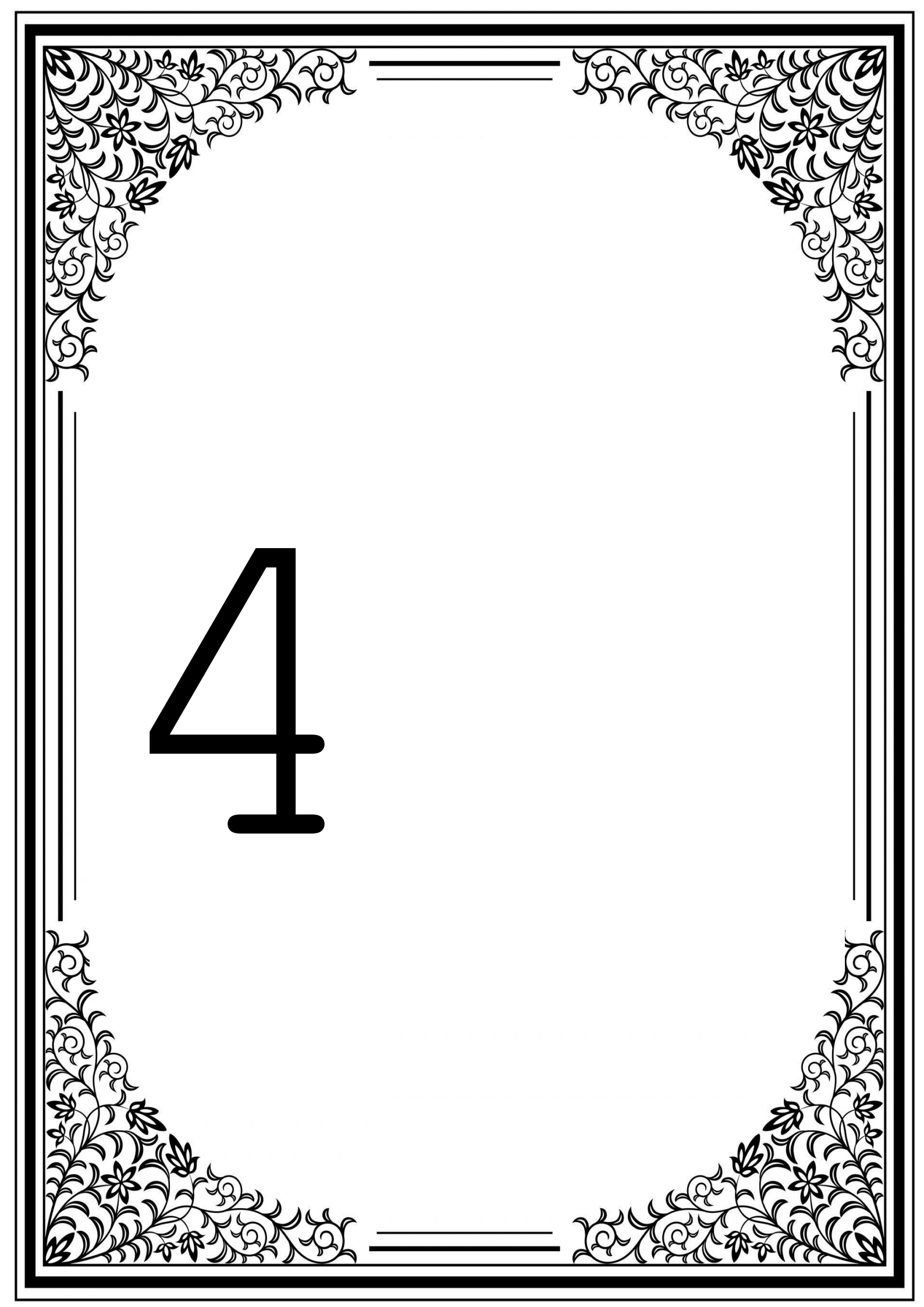
جامعة غليزان

3-أ/ دحماني أحمد

السنة الجامعية:

1445/1444هـ

2023 - 2024م



4

"فلولا وِرْدٌ ما كانَ وَاِرْدٌ"

إبن عطاء الله السكندري

إهداء

إلى ثروتي التي لا تنضب، والديّ
إلى سندي في الحياة ، زوجي و أولادي
و إلى مَنْ قُرْبُهُمْ قُرْبَاتٍ مِنَ اللَّهِ، إخوتي .

نِجَاة

إهداء

إلى روح والديّ

إلى روح إخوتي: صالح، فتيحة، رضوان و نور

الدين...

مَنْ لِي بِشَدِّ عَضْدِي ، و قد قُصِمَ ظَهْرِي بعدهم؟!!

حميدة

شكر و عرفان

لكل من علمنا حرفا أو أسدى نصيحة؛

رَكِبْنَا سفينةَ نوح، فكانوا لنا مجاذيف، إلى من لا تَسْعُهُم
الكلمات و لا تحويهم المقامات، لهم مِنَّا الذِّكْرُ الحسن في كلِّ
إقبال و إدبار .

الشكر و العرفان إلى الأستاذ الدكتور : سعيد خليفى المعلم
الناصح، و الأستاذة المشرفة : عدّة زهرة، على رحابة
صدرها، الشكر موصول أيضا إلى أساتذتنا في الماستر.

مقدمة

إنَّ علاقة الشاعر بالتراث ظاهرة تتكرر عند كل الأمم، و الشاعر العربي عاد إلى تراثه ليعيش به لا ليعيش فيه، و لكي يصنع لنفسه مرتكزاً للوعي بالماضي، ومقوماً من مقومات الذات الحاضرة التي ترنو للمستقبل، هذا النهج سارت عليه كل النهضة عبر التاريخ الإنساني، نذكر على سبيل المثال لا الحصر، علاقة الشعراء الرومان بالأدب اليوناني.

هناك شعراء جزائريون كُثُر نظروا إلى النص القرآني نظرةً معيارية تارةً، أو بمفهوم قصدية الإنتاج تارةً أخرى، تأثروا به فاستنطقوه ووظفوه كآلية فنية في إبداعاتهم، ما أصبح يُعرف بالتناص القرآني.

لقد وقع اختيارنا في هذا البحث على الشاعر محمد مشلوف، لما لمسناه في أشعاره من تأثير بالخطاب القرآني، وذلك في ديوانه الموسوم بـ: "سأعود إلى أرضي"، محاولين الكشف عن مظهرات هذا التأثير وهذه العلاقة: عندما يحضر النص القرآن كوجه من الوجوه الفنية والجمالية التي تصنع للشاعر تميّزه، ترى شاعرنا ينهل من القرآن لفظاً ومعنى، سبكاً وتصويراً، يُغني بناءه في صياغة الصورة الشعرية لديه، تقترب هذه الصورة من النص الغائب تارةً، وتنأى عنه تارةً أخرى، لتختزل ذاته في معنى مُبتكر يمنح القصيدة ثراءً وغنى، لذلك وقع إختيارنا على موضوع عنوانه بـ: التناص القرآني وأثره في بناء الصورة الشعرية عند محمد مشلوف، ديوان: "سأعود إلى أرضي" أنموذجاً. في ظلّ هذه الدراسة، سنحاول الوقوف على إشكالية البحث، والتي صغناها في السؤال الآتي: كيف تجسدت النظرية المعيارية للنص القرآني في بناء الصورة الشعرية عند محمد مشلوف؟

تفرع عن هذه الإشكالية سؤالان هما:

- ما علاقة التصوير الفني القرآني ببناء الصورة في الخطاب الشعري؟

- إلى أي مدى وُفق محمد مشلوف في محاورة النص القرآني لبناء صوره الشعرية؟

دواعي البحث:

1. الدافع الموضوعي: في الساحة الأدبية على مستوى ربوع الوطن أصواتٌ شابة تصدّح ولا من

منصتٍ، فالإنتاج العلمي والتكنولوجي طغى على الإبداع الأدبي الفني، رغم ذلك حاولنا في هذا

العمل-و بتوجيه من أساتذتنا-أن نكون من بين المبادرين إلى الاهتمام بشعراء الجزائر الشباب،

فهم ورثة الأمير عبد القادر ومفدي زكريا ومحمد العيد آل خليفة، ومحمد الصالح باويّه.

قال الشاعر نصير الدين الحمامي:

فالطيرُ أحسنَ ما تغرّدُ عندما يقَعُ الندى

وليس هناك أفضل ما نقدمه من ندى لمحمد مشلوف مثل قراءة إبداعاته والاهتمام بها فهمًا

ودراسةً.

2. الدافع الذاتي: وقع بين أيدينا ديوان، "سأعود إلى أرضي" لصاحبه محمد مشلوف، فلفت

انتباهنا حسنُ اغتراف الشاعر من التراث الديني وبخاصة القرآن الكريم، وحسنُ تخيّره للغة الشعرية

الراقية، والتي تذكرنا بلغة جهابذة الشعر العربي كعنتره والمتنبي وأحمد شوقي، ما دفعنا للتقرب أكثر

من القصائد بالدراسة -على تواضعها- وما إحتوته من تناص قرآني وأدبي، فمن قال أن شبابنا يتنكّر لتراثه ولغته؟

أهمية البحث:

في خضم هذا الزخم من الإنتاج الشعري في عصرنا -غثّه وسمينه- وما يتبعه من دراسات نقدية إن وُجدت، رأينا أنه من الأهمية بمكان أن تساهم الجامعات الجزائرية ومن يرتادها -من أساتذة وطلبة- في إبراز وإظهار مجهودات الشعراء الشباب، وما يُدعونه. فمحاولات المبدع تنمو وتتطور كلما لقيت اهتماماً: مقروئية ومُدارسة، وصدق الله حين قال: ﴿فَأَمَّا الزُّبْدُ فَيَنْهَبُ جُفَاءً وَأَمَّا مَا يَنْفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الْأَرْضِ﴾ الآية 19 من سورة الرعد.

منهجية البحث:

رسمنا للبحث خطة، حاولنا ضمنها استيفاء الجانب النظري حقّه كمدخل، قبل المباحث التطبيقية: ففي الجانب النظري عرفنا التناص لغةً واصطلاحاً، ووقفنا على ماهية التناص القرآني ثم عرفنا الصورة الشعرية كمصطلح نقدي، لما لهذه العناصر من علاقة بعنوان البحث.

جاءت الدراسة في الفصل الأول في مبحثين (2)، أحدهما حول الصورة الشعرية في الخطاب الشعري على وجه الخصوص ومصادر هذه الصورة، وثانيهما وقفنا عند جانب التصوير الفني في القرآن الكريم، وكان لا بُد أن نعرّج في نهاية الفصل الأول للبحث عن العلاقة بين الصورة الفنية والصورة الشعرية في الإبداع الأدبي.

ورَدَ الفصل الثاني تطبيقياً صرفاً، حاولنا أن نؤسِّس لما عرضناه نظرياً بالوقوف وإستكشاف على صور التناص القرآني في الديوان، ومن ثمَّ جمالياته في بناء الصورة الشعرية عند محمد مشلوف، كما أتبعنا بحثنا بملحق، ذكرنا فيه نبذةً تعرِّفُ بالمؤلف، ثم دراسة وصفية للديوان، وفي آخر المطاف ذيلنا بحثنا بخاتمة رصدنا فيها بعض ما خلصَ إليه البحث من نتائج.

لسنا ندَّعي أننا استوفينا البحث حقَّه، ولكن حسبنا أن نكون قد حاولنا، ونَعُدُّ أنفسنا من بين من ذكرهم الحديث النبوي «مَنْ اجْتَهِدَ وَ أَصَابَ فَلَهُ أَجْرَانِ، وَمَنْ اجْتَهِدَ وَأَخْطَأَ فَلَهُ أَجْرٌ». أمَّا ما يخصُّ المنهج المتبع في الدراسة، فقد فرضت علينا طبيعة البحث الإلتكاء على المنهج الوصفي في الجانب النظري والتطبيقي من الدراسة.

لا يخلو طريق البحث من عقبات، فلقد توجسنا خيفه من الخوض في هذا الموضوع، إذ يتعين على الدارس أن يتعامل معه بتحفظ، ولما استشعرناه من هَيِّية وقداصة للنص القرآني، لاندَّعي أبداً أنها جرأة، ولكن هي محاولة من طُلاب علمٍ، يستجدون قبساً من نور المعرفة، هذه المعرفة هي المادة العلمية التي كانت غيثاً من مصادر ومراجع متنوعة استفدنا منها في بحثنا، نذكر منها: منهاج البلغاء لحازم القرطاجني، التصوير الفني في القرآن لسيد قطب، والشعر العربي المعاصر لعز الدين إسماعيل والصورة الفنية في التراث لجابر عصفور. كما لا تفوتنا أن نقف وقفة إحترام وعرفان بالجميل للأستاذ الدكتور سعيد خليفي، صاحب القلب الحبيب، والفكر السديد، والذي يحمل دائماً شعار: **طلبتي هو خير ما**

أستثمر فيه في مجال عملي، كما نتوجه بالشكر والتقدير للأستاذة: عدّة زهرة على دعمها المطلق
لنا، لكي يرى هذا البحث المتواضع النور.



محتل

1. تعريف التناص لغة واصطلاحاً.
2. التناص في النقد الغربي.
3. التناص في النقد العربي قديماً.
4. التناص في النقد العربي حديثاً.
5. ماهية التناص القرآني.
6. أنماط التناص القرآني.
7. الصورة الشعرية في التراث العربي.
8. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث.
9. الصورة الشعرية في النقد الغربي.

أولاً: التَّنَاصُ:

1- لغة:

التَّنَاصُ لفظٌ يعود إلى الجذر اللُّغوي "نَصَّ ونَصَص"، و قد أورد أصحاب المعاجم اللُّغوية مجموعة من المعاني تفسر هذا الجذر:

جاء في لسان العرب "نَصَص" النَّص: رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصّاً: رفعه. وكل ما أظهر، فقد نُصّ.

وقال "عمرو بن دينار": ما رأيت رجلاً أنص للحديث من الزهري، أي أرفع له وأسند، يقال: نصّ الحديث إلى فلان، أي رفعه، وكذلك نصصه إليه. ونصت الطيبة جيدها: رفعتها.

ونص المتاع نصّاً: جعل بعضه على بعض. ونص الدابة ينصها نصاً: رفعها في السير، والنص والنصيص: السير الشديد والحثّ، ولهذا قيل: "نصصت الشيء رفعته"¹ وورد في "القاموس المحيط": "نصّ الحديث إليه: رفعه"²

يتضح ممّا سبق أنّ المعاني المتولّدة عن الجذر اللُّغوي "نَصَص" تدل على الرفع والظهور والحركة، كما أنّ جعل المتاع بعضه فوق بعض فيه نوع من الدّمج والتركيب المتداخل المتنوع. والملاحظ أنه لم يرد في المعاجم العربية القديمة مفهوم واضح للتَّنَاص كمصطلح نقدي مرتبط بالأدب والنقد.

¹ ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، دار المعارف، دط، تح على الكبير وآخرون، مادة "نصص"، القاهرة مصر، دت، ص4442.

² الفيروز بادي: مجد الدين محمد بن يعقوب، قاموس المحيط، دار الحديث، دط، القاهرة، مصر 2008، ص1615.

أما حديثاً، فقد جاء في "المعجم الوسيط": "تناص القوم: ازدحموا"¹، فالازدحامُ بحد ذاته يشير إلى التداخل، فالأشياء تتداخل حين تزدهم.

2- اصطلاحاً:

يُعدّ التناص من القضايا النقدية الحديثة، لذا من الصعب جداً الوصول إلى تعريف محدد له، نظراً لتعدد المعاني التي بُني عليها من جهة، ولاختلاف آراء النقاد والدارسين من جهة أخرى.

"التناص هو التفاعل (التداخل النصي) "intertextualité" هو العلاقة (العلاقات) الحاصلة بين أحد النصوص و نصوصٍ أخرى يستشهد بها، يُعيد كتابتها، يوسعها، أو بصفة عامة يقوم بتحويلها، ويغدو بناء على ذلك معقولا"²

تعتبر الناقدة "جوليا كرسيفا" (Julia Kristeva) صاحبة السبق في وضع هذا المصطلح بمفهومه النقدي في حقل الدراسات الأدبية في ستينيات القرن العشرين، أخذته عن باختين (Bakhtine) الذي إكتشف مفهوم الحوارية (البوليفونية، أو تعدد الأصوات) عام 1929، وعدته وظيفة تناصية تتقاطع فيها نصوص عديدة في المجتمع و التاريخ، وسمته (إيديولوجيم) ولكن تسمية (التناص) هي التي شاعت وانتشرت بشكل سريع ومثير، وأصبح التناص مفهوماً مركزياً ينتقل من مجال دراسي إلى آخر³

¹ إبراهيم أنيس وآخرون: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، مجمع اللغة العربية، 2004، ص926.

² جيرالد برنس: قاموس السرديات، ميرث للنشر والمعلومات، ط1، تر السيد إمام، القاهرة، مصر، 2003، ص97.

³ محمد عزام: شعرية الخطاب السردية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، سوريا، 2005، ص116.

والتناص عند جوليا كرسيفا هو "ترحال للنصوص، ففي فضاء نصٍ معين تتقاطع وتتلاقى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوصٍ أخرى"¹ ويعتبر هذا التعريف الأكثر تداولاً وشيوعاً على الإطلاق.

فالتناص إذن مصطلح نقدي حديث، نما وتطور بين أحضان النقد الغربيين ثم اكتسح الساحة العربية النقدية. لم ترد كلمة تناص في اللغة العربية، وإنما هي كلمة مستحدثة، انبثقت من حقل الدراسات النقدية المعاصرة، نتيجة الاحتكاك والتأثر بالمناهج النقدية الغربية.

يرى محمد مفتاح أن التناص هو: "استراتيجيات قرائية وتأويلية، ومهما اختلفت آلياتها الإستدلالية الاستقرائية والاستنباطية والفرضية الاستكشافية فإنها تشترك جميعها في اتخاذ المعلوم وسيلة لمعرفة المجهول، وإذا كان المؤول سيسلك هذه الاستراتيجيات، فإن الكاتب نفسه يسير فيها فيفيد من تجاربه ومعارفه وخبراته ليعيد إنتاجها أو ليتخذها أساساً لإبداعات جديدة، لهذا فإن كل نص تأويلي أو كل نص إبداعي مزيج من تراكمات سابقة بعد أن خضعت للانتقاء ثم التأليف"²

يؤكد هذا التعريف أن كل نص منتج لا ينشأ من فراغ، وإنما يخضع في إنتاجه لنصوصٍ أخرى بحيث تندمج كلها لإبداع نص جديد.

¹ جوليا كرسيفا: علم النص، دار توبقال للنشر، ط1، تر فريدة الزاهي، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص21.

² محمد مفتاح: المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2010، ص40.

التناص في النقد الغربي:

"التناص مصطلح نقدي أطلق حديثاً وأريد به تعالق النصوص وتقاطعها، وإقامة الحوار فيما بينها، ولقد حدده باحثون كثيرون من نقاد الغرب في العصر الحديث أمثال: باختين وكرستيفا، وأرفي، ولورانت، وريفاتير، وتودوروف، وروبرت شولز..."¹

مفهوم التناص "بدأ حديثاً مع الشكلايين الروس، وبالضبط مع شك洛夫سكي (SHKLOVSKY) الذي فتح الفكرة، ثم أخذها عنه باختين فحوّلها إلى نظرية حقيقية، تعتمد على التداخل القائم بين النصوص، ثم أخذته جوليا كرستيفا لتمضي به أشواطاً واسعة في دراستها النقدية وخاصةً الروائية منها".²

كان للناقد الفرنسي جيرار جينيت (Gérard Genette) دور محوري في تحديد تصور شمولي للتناص بعد جوليا كرستيفا، حيث يحدد أنماطه في خمسة وهي:

1. معمارية النص، تتشكل عن طريق المحاكاة: "فرجيل" يحاكي "هوميروس" على صعيد الجنس الأدبي.

2. التعلق النصي، حيث يغدو نص هوميروس "سابقاً" وفرجيل "لاحقاً".

3. التداخل بين معمارية النص والمناص (العنوان) حيث عنوان: "الإنياذة" يومئ إلى "الإلياذة".

4. المناص يتحول إلى ميتناص .

¹ جمال مبارك: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، دط، الجزائر، الجزائر، دت، ص 37.

² المرجع نفسه، ص 37.

5. التعلق النصي يتجسد من خلال الميئانص أو التناص يأخذ شكل التقليد التنكري؛ ففرجيل يقلد هوميروس بشكل تنكري .

ويخلص جينيت إلى أن الترابط بين مختلف هذه الأنماط تجسيد لمظاهر "نصية" النص، باعتبارها تمثل طبقات متشابكة ومتداخلة في النص ،لتجعلنا أمام ظاهرة: أن أي نص كيفما كان جنسه يتعلق بغيره من النصوص بشكل ضمني أو صريح.¹

1. التناص في النقد العربي قديما:

لقد حاول الباحثون إيجاد صلة بين التناص بتسميته الحديثة، وبين ما يتصل بمفهومه من تسميات قديمة، وقد بدا ذلك واضحا من خلال تعريف التناص: "التناص في أبسط صورته، يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمن أو التلميح أو الإشارة إليه أو ما شابه ذلك المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي و تدغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"² وهذا يدل على ارتباط التناص بجملة من المفاهيم المعروفة في تراثنا بمختلف فروع من أدب ونقد وبلاغة كالإقتباس والتضمن...

يرى بعض الدارسين أن مفهوم التناص ليس جديدا كل الجدة، بل إنه عُرف منذ القديم وله جذور في تراثنا النقدي، والنقاد القدماء قد أشاروا إليه حينما ذكروا مصطلح السرقات الشعرية

¹ سعيد يقطين، الرواية و التراث السردى ، رؤية للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2006، ص 40/39، بتصرف.

² أحمد الزعبي: التناص نظريا و تطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر و التوزيع، ط2، عمان، الأردن، 2000، ص11.

وهو: "باب متسع جدا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه"¹ وهذا يعني أن فكرة

تداخل النصوص وترابطها لم تكن غريبة عن تقاليدنا النقدية القديمة.

ويرى الأمدي "أن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون من سرقات المعاني من

كبير مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين"²

يقول أبو هلال العسكري: "ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن

تقدمهم و الصب على قوالب من سبقهم، و لكن عليهم -إذا أخذوها- أن يكسوها ألفاظاً

من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في

حُسن تأليفهم، وجودة تركيبها و كمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن

سبق إليها، ولولا أنّ القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول، وإنما ينطق الطفل بعد

استماعه من البالغين"³ يتضح مما سبق أن التراث العربي القديم تضمن وعياً مبكراً يقترب من

المفهوم الحالي للتناسخ، حيث أنّ العرب القدامى قد تحدّثوا عن مجموعة من مظاهر حضور نص

(أو نصوص) في آخر، هذا وقد "فطنت الشعرية العربية القديمة، كما فطن غيرها، لعلاقة النص

بغيره من النصوص، بل إن الشعراء العرب القدماء منذ الجاهلية، أحسوا سلطة النصوص

¹ ابن رشيق: أبو علي حسن الأزدي المسيلي الجزائري القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه، دار مداد نيفارسييتي براس، ط2،
تح توفيق النيفر و آخرون، ج2، 2013، ص928.

² الأمدي: أبي القاسم الحسن من بشير، الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري، دار المعارف، ط4، تح السيد أحمد صقر، دت،
ص311.

³ أبو هلال العسكري: الحسن بن عبد الله بن سهل، الصناعتين الكتابة و الشعر، المكتبة العصرية، ط1، تح علي محمد البجاوي
و محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، لبنان، 1952، ص196

الأخرى على النص الشخصي"¹ فالشاعر يختزن كثيرا من أشعار الآخرين في ذهنه، وتطفو بعد ذلك أثناء عملية إبداعه الشعري بوعي منه أو بدونه.

"تصادفنا كلمات تدل على الاعتراف بالتداخل النصوسي والأخذ، وتأكيد هذه الحقيقة ردها الشاعر عنتر بن شداد في قوله:

هل غادر الشعراء من متردّم أم هل عرفت الدار بعد توهم

ويبدو أن ملاحظة عنتر تمثل رؤية فنية متقدمة، إذ لاحظ أن المعاني الخاصة بالطلل قد استهلكها الشعراء قبله، فما تركوا مجالا إلا سبقوه إليه، ويؤكد ذلك قول كعب بن زهير:

ما أرانا نقول إلا رجيعا و معدا من قولنا مكرورا"²

فالإبداع العربي متداخل بعضه ببعض، وتأثر الشعراء ببعضهم البعض أمر مفروغ منه، ذلك أن الجديد لا ينشأ من فراغ، وفي هذا الصدد يقول أمير المؤمنين علي بن أبي طالب رضي الله عنه: "لولا أن الكلام يُعاد لنفذ"³ فهو ضرورة من ضرورات تطور الحضارات الإنسانية.

الإبداع الشعري لا يتأتى إلا وهو مرتبط بالقديم، والمبدع الأصيل من كان في تكوينه رواسب من سابقه "فالمبدع الحقيقي -في نظر نقادنا القدامى- هو الذي يستوعب الجهود الإبداعية المختلفة التي سبقته وعاصرته، يتشربها ويوظفها في نصوصه الأدبية، ومثل هذا التوظيف

¹ محمد بينيس: الشعر الغربي الحديث بنياته و إبدالاته، دار توبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص184

² جمال مباركي: التناص و جمالياته في الشعر المعاصر، دار هومة إصدارات رابطة الابداع الثقافية، دط، الجزائر، دت، ص50.

³ أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص196.

استخدموا له أوصافاً مهذبة من مثل: الأخذ، الاحتذاء، التضمين، الاقتباس، الاستشهاد، العقد، الحل، التلميح، الإشارة، والإلمام...¹

2. التناس في النقد العربي حديثاً:

إهتم النقاد العرب في النقد العربي الحديث بالتناس، فحظي باحتفاء كبير، وفي هذا المجال يرى محمد مفتاح أن التناس هو "ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح"²، وتوصل من خلال دراسته إلى أنَّ التناس هو "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة"³ ويرى عبد الله الغدامي أن النص وليد النص وذلك من حيث أن "العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماماً مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ، كما أنه لا يفضى إلى فراغ إنه إنتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي، وهي بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه..."⁴

كما يحدّد الدارسون ثلاثة مستويات للتناس، نذكر منها، دراسة محمد عزام⁵ التي يسميها: قوانين التناس، والتي بموجبها تتحدد علاقة النص الغائب بالنص المائل، وهي:

¹ جمال مبارك: التناس وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 54.

² محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 131.

³ المرجع نفسه، ص 121.

⁴ عبد الله محمد الغدامي، ثقافة الأسئلة مقالات في النقد و النظرية، دار سعاد الصباح، ط2، 1993، الصفاء، الكويت القاهرة، مصر، ص 111.

⁵ محمد عزام، النص الغائب، تحليلات التناس في الشعر العربي، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001 ص 55.

(1) الاجترار وفيه يتناصّ الأديب مع نصوص سابقة، ينظر إلى النص الغائب بمعيارية وتمجيد، حتّى ولو كان التناص على مستوى الشكل (فارغ).

(2) الامتصاص هو أعلى درجة من سابقه، يمتصّ الأديب النص الغائب مُقرّاً بأهميته ليُجدّد في النص المائل.

(3) الحوار هو أعلى المستويات، يعتمد على القراءة الواعية المعمّقة، تُسندُ النص المائل بنصوص تراثية أو معاصرة، يحاورها ويتفاعل معها عن وعي أو لا وعي.

ويتضح مما سبق أن آراء النقاد العرب لا تخرج عن تعريف التناص عند الغرب، فكلها تدور حول جوهر التناص الذي يصب في النهاية في كونه تأثر نص بنص سابق.

ماهية التناص القرآني:

توظيف النصوص الدينية في الشعر:

ظلّ المسلمون فترة من الزمن، يتوجسون خيفةً ، معتقدين أن محاكاة آيات القرآن الكريم أو مجارة نظمه، هو ضربٌ من السفاهة والجنون، أو خروج عن جادة الدين، فانصرفوا عن ذلك احتراماً وتقديراً ، لكن سرعان ما تغيرت هذه النظرة - عند الأدباء منهم بالخصوص - إلى أن هذا الكتاب رغم قداسته، يمكن استغلاله بتوظيف عباراته ومعانيه، قصد تدعيم فكرة أو تعزيز معنى، مع إضفاء الصبغة الجمالية على النصوص المنتجة، يقول الجابري¹ «إذا كان "الإرث" أو "الميراث" هو عنوان اختفاء الأب وحلول الابن محلّه، فإن التراث " قد أصبح بالنسبة للوعي

¹ محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية - ط 1 بيروت، لبنان 1991، ص 24.

العربي المعاصر، عنواناً على حضور الأب في الابن، حضور السلف في الخلف، حضور الماضي في الحاضر الذي يُعطي للثقافة العربية الإسلامية عندما يُنظرُ إليها بوصفها مُقوِّماً من مقوِّمات الذات العربية و عنصراً أساسياً و رئيسياً من عناصر وحدتها ومن هنا يُنظرُ إلى التراث على أنه: العقيدة والشرعية، اللغة والأدب، العقل والذهنية، الحنين والتطلعات.»

نكادُ لا نجدُ شاعراً عربياً انصاع له البيان، إلّا وكان ارتباطه بالتراث الذي ينتمي إليه -مهما تعددتُ مشاربه -، ارتباط الشجرة بأصولها، ونقصد بالتراث كلّ ما خلفه السلف من آثار مادية أو معنوية، تصنع شخصية الشاعر -بوعي أو من دون وعي -، فيُنفّخُ له الإبداعُ على قراءات لا محدودة في الزمان والمكان، تتسع فيها الرؤى، وتتحرر المواقف، فتولد التجارب الإبداعية أصيلة بروح الحداثة، أصلها ثابت، وفرعها في السماء.

"حياتي"، كتاب في السيرة الذاتية للأديب المصري "أحمد أمين" (1886-1954م)، يعود بنا فيه إلى قريته بصعيد مصر، وإلى مرحلة من مراحل طفولته، كيف كان يتلقى تعليمه الأول، يقول: «وقد وضع لي أبي برنامجاً مُرهقاً لا أدري كيف احتملته، كان يوقظني في الفجر فأصلي معه، ثم أقرأ جزءاً من القرآن وأحفظ متناً من المتون الأزهرية، كألفية ابن مالك في النحو، حتّى إذا طلعت الشمس ... ذهبتُ إلى المدرسة أحضر دروسها أستمعُ لدروسه الذي يلقيه في المسجد بين المغرب والعشاء وفي أثناء الطريق يُحفظني بيتاً أو بيتين من الشعر ... ثمّ أتعشى و أنام»¹ يبيّنُ هذا السرد أنّ الفكر الإنساني بطبيعته لا يتولد ذاتياً بلا مُدخلات،

¹ أحمد أمين، حياتي، مؤسسة هنداوي للطباعة والنشر القاهرة، ط 2 2011، ص 44-45.

بل هو يتولد من معطيات ترتبط بها ذهنياً، وتلعب دوراً محورياً في تشكّل رصيده المعرفي والثقافي، ولا ريب، أنّ والد أحمد أمين كان يعي ذلك جيداً، ما دفعه إلى تسطير برنامج ثقيل في التحصيل العلمي لابنه -رغم حداثة سنّه - حتّى تكون عملية الشحن الذهني والنفسي كثيفة بالقدر الذي يُمكن "أحمد أمين" من الحفر في ذاكرته واستغلالها في أدائه الإبداعية في مستقبل حياته، وهو ما حدث بالفعل، وهو بالضبط ما أشار إليه العلامة "ابن خلدون" في "مقدمته"، حيث نَبّه إلى فعالية التراكمات المعرفية، وبخاصة المحفوظة والمتناسية منها .

منْ يُعدُّ إلى تاريخ الأدب العربي بعد مجيء الإسلام، يقف عند إبداعات لجهاذة البيان منذ العصر الإسلامي، وما تلاه من عصور، اشترأبت أعناقهم إلى النص القرآني، فنهلوا منه إما اقتباساً أو تضميناً أو تلميحاً، أكسب إبداعاتهم ثراءً في النظم وانفتاحاً في الآفاق، و روعةً في التصوير، وقوةً في الحجّة.

يشير صلاح فضل إلى ذلك بقوله: «من بين الاستخدامات التراثية، نجد أنّ توظيف النصوص الدينية في الشعر، يُعدُّ من أنجح الوسائل، وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص، تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه ... فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحصر على الامساك بنصٍّ إلّا إذا كان دينياً أو شعراً ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر - خاصة ما يتصل منه بالصيغ - تعزيزاً لشاعريته، ودعماً لاستمراره في حافظة الإنسان».¹

¹ صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 1987، ص 59.

إنَّ التَّنَاصَ مع المقدَّس الديني، يُخْرِجُ اللِّغَةَ مِنْ كَوْنِهَا رَمُوزاً وَعَلَامَاتٍ وَأَدَاةَ تَوَاصُلٍ مَأْلُوفَةٍ، إِلَى لُغَةٍ شَاعِرِيَّةٍ، وَهِيَ مِنْ صَمِيمِ الْأَدَبِ، فَهَذَا "مُحَمَّدُ مِفْتَاحٌ" يَرَى أَنَّ «كُلَّ النِّظَرِيَّاتِ الَّتِي إِهْتَمَّتْ بِمَاهِيَةِ التَّنَاصِ، تَشْتَرِكُ فِي أَنَّهَا تُعَيِّرُ أَقْصَى إِهْتِمَامٍ لِلْخَلْفِيَّةِ الْمَعْرِفِيَّةِ فِي عَمَلِيَّتَيْ إِنتَاجِ الْخُطَابِ وَتَلْقِيهِ، وَمَعْنَى هَذَا أَنَّ الذَّاكِرَةَ تَقُومُ بِدَوْرٍ كَبِيرٍ فِي الْعَمَلِيَّتَيْنِ مَعاً، لَكِنَّهَا لَا تَسْتَدْعِي الْأَحْدَاثَ وَالتَّجَارِبَ السَّابِقَةَ كُلَّهَا فِي تَرَاكُمٍ وَتَتَابَعٍ، وَإِنَّمَا تَعِيدُ بِنَاءَهَا وَتَنْظِيمَهَا، وَإِبْرَازَ بَعْضِ الْعُنَاوَرِ مِنْهَا، وَإِخْفَاءَ أُخْرَى، تَبْعاً لِمَقْصِدِيَّةِ الْمُنْتَجِ وَالْمُتَلْقَى»¹.

التنصص القرآني بين الاقتباس، التضمين والتلميح:

ذكرنا فيما سبق، أَنَّ ظَاهِرَةَ التَّدَاخُلِ النَّصِّيِّ أَوْ حَوَارِيَّةِ النَّصُوصِ، مِصْطَلَحَاتٌ عُرِفَتْ بِمِسمِيَّاتٍ نَقْدِيَّةٍ مُتَعَدِّدَةٍ، إِلَى أَنَّ رَسَتْ الدِّرَاسَاتُ الْحَدِيثَةُ عَلَى مِصْطَلَحِ "التَّنَاصِ"، فَإِذَا مَا تَعَلَّقَ الْأَمْرُ بِتَفَاعُلِ النَّصُوصِ مَعَ النَّصِّ الْقُرْآنِيِّ، أُطْلِقَ عَلَيْهِ مِصْطَلَحُ "التَّنَاصِ الْقُرْآنِيِّ"، فَمِنْ الدَّرَاسِيْنَ الْعَرَبِ مَنْ يَرَى أَنَّ هَذَا الْمِصْطَلَحَ، ظَهَرَ فِي الدَّرَاسَاتِ النَّقْدِيَّةِ الْحَدِيثَةِ، الَّتِي حَاوَلَتْ أَنْ تَرَصُّدَ تَأْثِيرَ الْقُرْآنِ فِي إِنتَاجِ الْأَدْبَاءِ - نَثْراً وَشَعْراً -، فَعَنُونَتْ بِحُوثِهَا بِعِبَارَاتٍ مِثْلَ: «تَأْثِيرُ الْقُرْآنِ فِي كَذَاً" أَوْ "تَحْلِيَّاتِ النَّصِّ الْقُرْآنِيِّ فِي كَذَاً"، إِلَى أَنَّ اقْتِحَمَ مِصْطَلَحُ "التَّنَاصِ الْقُرْآنِيِّ" الْبَحُوثَ الْأَدْبِيَّةَ وَالنَّقْدِيَّةَ؛ فِي الْبَدءِ، وَجَدَ صَعُوبَةً فِي التَّغْلُغِ إِلَى النَّقْدِ الْعَرَبِيِّ بِسَبَبِ تَدَاخُلِ مَدْلُولَاتِهِ، لَكِنْ سَرَعَانَ مَا تَبَنَّاهُ الدَّرَاسُونَ كَالِيَّةً نَقْدِيَّةً تَجْمَعُ بَيْنَ مَعَانِي: الْاِقْتِبَاسِ، التَّضْمِينِ، وَالتَّلْمِيحِ، وَعَلَيْهِ، سَنَقْفُ عِنْدَ تَعْرِيفِ كُلٍّ مِنْ هَذِهِ الْمِصْطَلَحَاتِ الثَّلَاثِ:

¹ مُحَمَّدُ مِفْتَاحٌ، تَحْلِيلُ الْخُطَابِ الشَّعْرِيِّ / اسْتِرَاطِيَجِيَّةُ التَّنَاصِ، طَبْعَةُ الْمَرْكَزِ الثَّقَافِيِّ الْعَرَبِيِّ، بَيْرُوتَ، 1986، ص 124.

(1) الاعتباس: هو فن يشغل ميدان الشعر والنثر، وهو تضمين الأدباء الشعراء شيئاً من القرآن الكريم أو الحديث الشريف، من غير دلالة على أنه منهما، فالأديب يقدم القرآن أو الحديث المقتبس بصورة فنية بحيث يُخَيَّل للقارئ أنه جزء من كلام الأديب، قد يُبقي الأديب على النص المأخوذ كما هو، وقد يُغيّر فيه ليناسب فكرته، ولعلّ أقدم كتاب وأشمله الذي أشار إلى الأخذ عن القرآن في كتب الأدب، هو لصاحبه "أبي منصور الثعالبي" (المتوفى 429هـ / 1039م) الموسوم ب: "الاعتباس من القرآن الكريم"¹ وبخاصة في الشعر، وقد ساق لذلك شواهد كثيرة منها قول الشاعر الأموي "المتوكل الليثي":

لا تنه عن خُلق و تأتي مثله عارٌ عليك إذا فعلت عظيم

وعلق عليه الثعالبي بقوله: «فقد أخذ الشاعر هذا المعنى من الآية 88 من سورة "هود" في قوله تعالى: ﴿وَمَا أَرِيدُ أَنْ أَحَالِفَكُمْ إِلَى مَا أَنْهَيْكُمْ عَنْهُ﴾، وغيره كثير في الكتاب.

(2) التضمين: ميدانه الشعر على العموم ويقط في النثر، وهو أن يدخل الشاعر في نظمه شعراً لغيره، محافظاً على النص الأصلي، أو بتغيير بسيط أحياناً² وقال عنتر بن شداد:

سيدكرني قومي إذا الخيل أقبلت و في الليلة الظلماء يفتقد البدر

وجاء أبو فراس الحمداني بعده، وقال:

سيدكرني قومي إذا جدّ جدُّهم و في الليلة الظلماء يُفتقد البدر

¹ أبي منصور عبد الملك بن محمد الثعالبي، الإعتباس من القرآن الكريم، ج 2، تحقيق: ابتسام مرهون الصفار / مجاهد مصطفى بمجت، طبعة دار الوفاء للطباعة والنشر ط 1 1992 المنصورة، مصر، ص 168.

² عبد الرزاق عبد المطلب، الجديد في الأدب، دار الشريعة للطباعة والنشر، الجزائر لطبعة 206، ص 266.

فقد ضمن أبو فراس شطر بيت لعنترة لفظاً ومعنى.

(3) التلميح: هو أن يُشار إلى قصة أو شعر من غير ذكره¹، كقول ابن المعتز :

أترى الجيرة الذين تداعوا عن سير الحبيب وقت الزوال

علموا أنني مقيم و قلبي راحل فيهم أمام الجمال

مثل صاع العزيز في أرحل القو م، و لا يعلمون ما في الرّحال

فالشاعر يُلمّح إلى قصة سيدنا يوسف مع إخوته.

بعد طول نظر فيما اطلعنا عليه من كتب البلاغة، وبخاصة القديمة منها، اتضح لنا أن "الاقتباس" و"التلميح" هما الأقرب في الدلالة إلى "التناص القرآني"، ذلك أن المقتبس من أي القرآن، لا يُصرّح في الغالب بما جاء به، و لكن القارئ الحاذق هو الذي يصل إلى نص الآية أو معناها، وكذا الحال للتلميح، إذ يومئ الملمّح إلى قصة أو عبرة أو حادثة من القرآن، بطريقة بديعة توحى بأن هناك تناساً مع النص القرآني. يبقى أن نُشير إلى «أنّ البلاغيين قديماً فصلوا بين حرية الإبداع، وخصوصية النص القرآني، بتقسيم الاقتباس إلى: مقبول و مُباح ومردود، ويدخل في إطار المردود غير المقبول ما سمح به شعراء الحداثة لأنفسهم من توظيف عبارات في سياق التناص مع القرآن بما لا يليق، فالقرآن حق لا مجال للتشكيك فيه، وقصصه حق وليست أساطير»²

يقول الشاعر أمل دنقل:

¹ عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح، ج 4، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 17، 2005، ص 700.

² علي يحي نصر الله الرحيم، مقال: نظرية التناص وخصوصية النص القرآني، عن مجلة "العلوم العربية"، العدد 27، ص: 222 و223.

أَرْكُضِي أَوْ قِفِي الْآنَ أَيْتَهَا الْحَيْلُ

لَسْتُ الْمَغِيرَاتِ صُبْحًا

و لا العَادِيَاتِ - كما قيل - صُبْحًا

إنَّ عبارة: - كما قيل - التي اعترضتُ الكلام، غير مُستَساغَة في هذا التَّنَاص، فالقرآن ليس من القيل والقال، ولا مجال للتشكيك في آياته.

-أو كما قال الشاعر اليميني عبد العزيز المقالح :¹

لو ارتَضَيْنَا أَنْ نَعِيشَ فِي الْقُرْآنِ

أَسْطُورَة جَمِيلَة

قِصَّة سَدٍّ حَوْلَهُ تَقُومُ جَنَّتَانِ

عَنِ الْيَمِينِ وَ الشَّمَالِ

إنَّ عبارة: -أسطورة جميلة-، لا تليق بقدسية القرآن، فقصة "سد مأرب" ليست أسطورة،

والشاعر يردد بطريقته الخاصة مقولة ذكرها القرآن في وصف الكافرين، قال تعالى: ﴿وَقَالُوا أَأُطِيرُ

أَوَّلِينَ إِنْ كُنْتُمْ بِهِيَ تَمُوتُونَ عَلَيْهِمْ بَكْرَةً وَأَوَّلًا﴾ الآية 5 من سورة الفرقان.

¹ علي يحي نصر الله الرحيم، مقال: نظرية التناص وخصوصية النص القرآني، عن مجلة "العلوم العربية"، العدد 27، ص: 222 و223.

أنماط التناسل القرآني: ¹

1. التناسل المباشر غير المحوّر: وهو الذي يأتي فيه النص القرآني مساوٍ لأصله ولا تُمارسُ عليه تعديلات وإن جاءت فهي طفيفة، لا تؤثر في صورته الأصلية، كقول البحتري:

أَيُّهَذَا الْأَمِيرُ مَسَّنَا الضُّرُّ وَ مُدَّتْ يَدُ الْخَطُوبِ إِلَيْنَا
و لَدِينَا بَضَاعَةٌ مُزْجَاةٌ قَلَّ خُطَابُهَا وَ بَارَتْ لَدَيْنَا
أَيُّهَذَا الْأَمِيرُ أَوْفٍ لَنَا الْكِي لَ بِمَا شِئْتَ وَ تَصَدَّقْ عَلَيْنَا

2. التناسل غير المباشر المحوّر: ²وهو الاستعانة غير المباشرة والمحوّرة بالنص القرآني، فقد يغيب النص القرآني بعموم لفظه ضمن النص الشعري، ولكنه لا يغيب معنوياً على الحاذق المتأمل، كقول أبي الطيب المتنبي:

مَا مُقَامِي بِأَرْضِ نَخْلَةٍ إِلَّا كَمُقَامِ الْمَسِيحِ بَيْنَ الْيَهُودِ
أَنَا فِي أُمَّةٍ تَدَارَكُهَا اللَّهُ غَرِيبٌ كَصَالِحٍ فِي ثَمُودِ

3. التناسل المباشر المحوّر: ³ يأتي التناسل بعد تعديل في بنية النص القرآني بالحذف، أو التقديم والتأخير، أو توظيف لفظ يوحي بوجود خلفية معرفية بالقرآن: يقول عُمر بن الأَهمم:

لَيْسَ بَيْنِي وَ بَيْنَ قَيْسٍ عِتَابٌ غَيْرَ طَعْنِ الْكُلَى وَ ضَرْبِ الرِّقَابِ

¹ علي ذياب محي العبادي، القرآنية في نهج البلاغة، مجلة العميد، العدد 66 يونيو 2013، ص 75.

² المرجع السابق، ص 75.

³ المرجع السابق، ص 75.

ففي البيت تداخل نصي مع الآية القرآنية: «فإذا لقيتم الذين كفروا فضرب الرقاب» الآية

4 من سورة "محمد".

الصورة الشعرية، مصطلح نقدي:

الصورة الشعرية، مصطلح نقدي حديث مُترجم من اللغة الأجنبية، (l'image poétique)

أو (poetics picture) ونريد أن نشير هنا إلى أن لفظة "الشعرية" ليست خاصة بالشعر وحده، إذ تعداه إلى الفنون الأدبية الأخرى، بل إنَّ بعض النُّقاد جعل لكل أنواع الإبداع الإنساني شاعرية حينما يعكس جمالية خاصة كالفن التشكيلي أو فن المعمار. ما يهمُّ البحث هو الصورة الشعرية في الشعر وما تنطوي عليه من اهتمامات سبق لثرائنا البلاغي والنقدي أن تطرَّق إليها، وإلى القضايا التي تثيرها بدرجات متفاوتة في العرض والتحليل.

1. الصورة الشعرية في التراث العربي:

لقد اهتم الدارسون قديماً بالصورة البيانية في القرآن الكريم، وبتحليلها بلاغيًا، كما وقفوا على ما أنتجته الشعراء، فتنبهوا إلى ما بين بناء الصورة والشعر من علاقة، وما تحدثه من إثارة ولذة، لكنَّ نقدم لم يتجاوز التحليل البلاغي، وهو الوقوف عند الصور المفردة مثل: التشبيه والاستعارة والكناية، فكان الناقد مشغولاً بالجزئيات، سعيًا وراء اكتشاف السرقات أو إقامة الموازنات.

يرى جابر عصفور أنه: «أسهمت ثلاث بيئات في توضيح الأصول الأولى لمبحث الأنواع البلاغية للصورة الفنية: بيئة اللغويين، ثم بيئة المتكلمين¹ وأخيراً بيئة الفلاسفة من شراح "أرسطو" بوجه خاص، و هذه البيئات الثلاث حدّدت معاً مجرى البحث في الأنواع البلاغية للصورة ... بل أنّ هذه البيئات -فيما أرى - هي التي أرست الدعامات الأولى التي قام عليها التراث البلاغي والنقدي كلّهُ»² اهتمت فئة المتكلمين بدراسة القرآن الكريم، وتعلّم البلاغة، التي هي عنصر هام في الإقناع والجدل الكلامي، يتقدمهم "الجاحظ" برأيه في صناعة الشعر، يقول : «المعاني مطروحة في الطريق ... وإثماً الشأن في إقامة الوزن و تخير اللفظ وسهولة المخرج ... فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير».³

إنّ التصوير هو إبراز الصُّور إلى سبق للفكر أنّ شاهدها وانفعل بها، أدأته الفكر واللغة في مجال الأدب، وحسب رأي جابر عصفور أنّ الجاحظ هو أوّل من طرح مصطلح "التصوير" بدلالة مميّزة في تاريخ النقد العربي: «يُشي-يقصد رأي الجاحظ- بثلاثة مبادئ: أنّ أسلوب الشعر هو، أولاً يقوم على الانفعال واستمالة المتلقي، ثانياً: أنّ أسلوب الشعر يقوم على تقديم المعنى بطريقة

¹ المتكلمين طائفة من العلماء المسلمين أرادوا إقامة الأدلة على صحّة العقائد الإيمانية من أدلتها اليقينية: القرآن والسنة، وعلم الكلام يعتبره البعض البدايات الأولى لنشأة الفلسفة الإسلامية .

² جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط 3 ، بيروت ، ص 99.

³ أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، الحيوان ، ج 3، تحقيق و شرح : عبد السلام محمد هارون ، ط : 2 ، مصر 1965 ، ص 132.

حسيّة، أي أنّ التصوير يُرادف ما نسميه الآن بالتجسيم، وثالثاً: أنّ التقديم الحسيّ للشعر يجعله قريباً للرسم»¹

أما عبد القاهر الجرجاني، فقد استند على ما ذهب إليه الجاحظ، حول فكرة الصورة والتصوير وعلاقتها بالشعر، ودفعه البحث للتطرق لقضية أفضلية اللفظ على المعنى -أو العكس- بسبب الجدل القائم بين النقاد حول هذا الأمر -أنداك-، فحاول الجرجاني الفصل في الأمر بفكرة مفادها أنّ الحكم بالجودة أو الرداءة لا يكون على المعنى وحده، أو اللفظ بمفرده، ولكن مدار الجودة تكمن في هيئة الصورة التي أُخرجَ بها المعنى، يقول الجرجاني: «ومعلوم أنّ سبيل الكلام سبيلُ التصوير والصياغة، وإنّ سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيلُ الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه»² فالجرجاني يراعي النّظم ويقرنه بالصياغة والتصوير ويعرض لذلك مثلاً بصناعة الخُلّي من الذهب والفضة، وخروجها في صورة سوار أو خاتم، كذلك لا يخرج الشعر خلقاً فنياً إلّا إذا تكامل المبني مع المعنى، فتولد الصورة التي يرسمها كلٌّ من النّظم والصياغة والتصوير. أورد الجاحظ في "الحيوان" ص 132: قيل للخليل بن أحمد: مالك لا تقول الشعر؟ قال: الذي يَجِيئني لا أرضاه، والذي أرضاه لا يجيئني.

2. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث:

¹ جابر عصفور الصورة الفنية في التراث، ص 257.

² عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر ، الناشر: مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ص 254 - 255.

لا بأس أن نُعَرِّج على آراء بعض النقاد العرب المحدثين حول الصورة الشعرية، رغم اختلافهم في تسمية هذا المصطلح بين: "الصورة الشعرية"، "الصورة الأدبية" و"الصورة الفنية"، فهذا عز الدين إسماعيل يرى أنه: «يمكننا أن نضع المسلّمة الأولى التي يقوم عليها تشكيل "الصورة" في الشعر الجديد، معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها، وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كيفما شاء. ووفقاً لتصوراته الخاصة، إذا كان هو الطريق الوحيد أو الأصدق، في التعبير عن نفسه».¹

فالشاعر يقتنص المرئيات والمشاهد، ثم يؤلف بينها وفق رؤيته الخاصة، ويُوجِّد بين أجزائها توحيداً عاطفياً يدل على التجربة الشعورية الصادقة. كما أنَّ الناقد محمد غنيمي هلال يعرض وجهة نظره مطوّلاً حول "الصورة الشعرية"، تقتبس له قوله: «فالكلمات و العبارات في الشعر يقصدُ بها بعث صُورٍ إيحائية، وفي هذه الصُور يُعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية في اللغة، فالشاعر يحاول أن يتحدث لغةً تصويرية في مفرداته وجمله»².

هذا الرأي يثبت أنَّ "الصورة الشعرية" تُشخِّص بطاقات لغوية إيحائية، فتصبح لغةً تصويرية لكن بالمفردات والجُمْل، كما نعرض وجهة نظر محمد حسن عبد الله في تعريفه للشاعر الموهوب يقول: «إنَّ الشاعر الموهوب يفكر بالصور، و لكنه ليس جامع تلفيقات هدفها أن تقول ببساطة

¹ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية، دار العودة، بيروت، ط 3، 1981، ص 126.

² محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط 1، 1982، ص: 377، 378.

إنَّ هذا الشيء يشبه كذا، أو يُذكر بكذا، إنَّ العلاقة جزء أساسي من الصورة، وهي علاقة حقيقيه وليس بالمعنى العلمي»¹

3. الصورة الشعرية في النقد الغربي:

عند حديثنا عن "الصورة الشعرية" في النقد الغربي، يستوقفنا رأي الأديب والناقد الإنجليزي كلوريج (coleridge)، والذي تأثر بالفكر الصوفي الإسلامي، ونحّص بالذكر فكر محي الدين بن عربي، هذا الأخير تطرّق لقضية الخيال، وعدّه من أعظم ما خلقه الله في الإنسان، لكن مفهوم ابن عربي للخيال لم يُستثمر في الدراسات النقدية العربية - في عصره وبعد عصره - التي إهتمت بالشعر، ودور الخيال في العملية الإبداعية، فارتبطت عندهم بقضية الصدق والكذب، واعتبروا الصورة الفنية عنصراً تزيينياً خارجاً عن العمل الفني، وليست نتيجة للخيال الخلاق: هذا الخيال الخلاق، هو الذي اهتدى إليه الناقد صموئيل كلوريدج، وعدّه من المفاهيم الأساسية المتصلة بالصورة الشعرية في ظل المذهب الرومانسي، يقول كلوريدج في هذا الصدد: «ليست الصورة وحدها، مهما بلغ جمالها، ومهما كانت مطابقتها للواقع، ومهما عبّر عنها الشاعر بدقّة، هي الشيء الذي يميّز الشاعر الصادق، إنّما تصبح الصور معياراً للعبقريّة الأصيلة حين تُشكّلها عاطفة سائدة أو سلسلة من الأفكار والصور، ولَدَتْها عاطفة سائدة ... وحينها يضيف عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية»²

¹ محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف القاهرة، ص: 33.

² محمد مصطفى بدوي، "كلوريدج"، نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف، القاهرة، ط2 1988، ص 90.

يرى كلوريج أنّ الخيال له قدرة على تحقيق العمل الفني، عندما ينسجم مع المشاعر والعواطف

- ما يُسمى حديثاً بالتجربة الشعورية-، من هنا برز مصطلح "الصورة الشعرية" كمصطلح نقدي.

أمّا الشاعر الفرنسي بيّار ريفردي (Pierre Reverdy) الذي اهتم بقضية الصورة الشعرية،

فقد كتب في مقالٍ له مهمّ يقول:

« L'image est une création pure de l'esprit, elle ne peut naître d'une comparaison, mais de rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées, plus les rapports des deux réalités sont lointains et plus l'image sera forte, plus elle aura de puissances émotives et de réalité poétique »¹

من الملاحظ أنّ الصورة في نظر "ريفردى" من صُنع الفكر، لا تقوم على المشابهة، ولكن

بتقريب حقيقتين متباعدتين، لتكون الصورة أكثر قوّة وعاطفية وشاعرية.

نخلص إلى القول أنّ "الصورة" في الشعر تطرق إليها تراثنا العربي النقدي القديم منذ القرن

الثالث الهجري، لكن بنظرة قائمة على العقل والمنطق متأثرين في ذلك بالفكر اليوناني الأرسطي،

الذي كان يرى أن "الاستعارة" هي أعظم الأساليب في الشعر، هي آية الموهبة التي لا يمكن تعلّمها

من الآخرين. أمّا في الدراسات الحديثة العربية منها والغربية، فإنّ مصطلح "الصورة الشعرية"، عرف

تشعباً في تسميته، وفي تحديد ماهيته، تُذكر الصورة البلاغية أو الفنية كبديل لعلم البيان في البلاغة

¹Pierre Reverdy, "L'image", "Nord - sud", Revue littéraire mensuelle, N 13, Mars

العربية الكلاسيكية كما تُذكر الصورة الأدبية والصورة الشعرية. إنّ تعدد المصطلحات لا نراه إلاّ
إنعكاساً لتأثر الدارسين والنقاد العرب بدراسات النقاد الغربيين، الذين حدّدوا معنى "الصورة
الشعرية" انطلاقاً من قناعاتهم الفلسفية وانتماءاتهم المذهبية الأدبية، وبخاصة المذهب الرومانسي
والرمزي.

الفصل الأول :

الصورة الشعرية في الخطاب الشعري

1. المبحث الأول: مقومات بناء الصورة في

الشعر.

2. المبحث الثاني: مصادر الصورة الشعرية.

3. المبحث الثالث: الصورة الفنية في القرآن

الكريم.

توطئة:

لطالما اعتقد الناس قديماً أنَّ ملكة الشعر إلهامٌ، اختُصَّ به الشاعر عن طريق قوَّة غيبية - قد تكون جنّاً أو شياطين-، اصطفته، وهي التي توحى إليه زخرف القول، لهذا السبب، اُتهم رسول الله - محمد - بأنه شاعر لما جاءهم بالوحي، بالظاهرة القرآنية، التي فتحت أعينهم على حقيقة مفادها أنَّ من البيان لسحراً.

المبحث الأول: مقومات بناء الصورة في الشعر

عرَّف القدامى الشعر بأنه كلام موزون مقفى، وظلَّ هذا التعريف قائماً ردحاً من الزمن، إلى أن تحوَّل السؤال حول ماهية هذا الشعر، وما وجه الجمال فيه؟ هل جماله في مبناه أم في معناه؟ ما الذي يجعل النفس تبتهج أو تحزن لسماع أبيات من الشعر، ولا تكادُ تتأثر لأبيات أخرى؟ كل هذه التساؤلات دفعتُ النقاد والدارسين للبحث عن مقومات الجمال في الشعر، وتوصلوا إلى أنَّ إثارة الشعور هو الأساس في صناعة الشعر، هذه الإثارة تكون بالتشكيل الموسيقي الذي يُعزى إليه سحر الشعر، وتكون أيضاً بقوة الصياغة والتفنن فيها عن طريق الإيجاء، لأنَّ التراكيب اللغوية، سواء أكانت شعرية أم غير شعرية هي في حقيقتها مجموعة ألفاظ، لكن خصوصية التشكيل، هي التي تعطي للتعبير الشعري طابعه المميّز، لتبثَّ في النفس مشاعر عن طريق الصور، ولتصبح اللغة أكثر شاعرية، لهذا نلاحظ اهتمام النقاد بموضوع التصوير الفني في الشعر، وبدور الصور في البناء الفني للقصيدة ككل، والتي من مقوماتها:

1. فكر من وحي الخيال:

للحديث عن الصورة الشعرية، لا بأس أن نعود إلى القرن السابع الهجري، لنقف على آراء العالم الشاعر، حازم القرطاجي حين عرّف الشعر، قال: «الشعر كلامٌ مخيّلٌ موزون»¹ (باب طرق العلم بالأشياء المتخيّلة)، ويقول في موضع آخر: «النظم صناعة آلتها الطبع، والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها ... وحسن التصرف في مذاهبه، إنّما يكون بقوى فكرية واهتداءات خاطية»²

ثم يذكر حازم القرطاجي مجموعة من القوى تختصرها في بعض ما نراه يخدم الموضوع، منها:

- (1) القوة على تخيل المعاني بالشعور بها، والوجوه التي يقع التناسب بينها.
- (2) القوة على تحيّر العبارات الحسنة الوضع، ثم القوة على التخييل في تصوير تلك العبارات مترّنة البناء.

(3) القوّة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض، والأبيات بعضها ببعض.

(4) وقبل هذا كلّ، القوّة على تصوّر صورة القصيدة.

ينبّه القرطاجي إلى أمور مهمّة في نظم الشعر، طالما أشار إليها النقاد المحدثين، وهي أنّ القصيدة يجب أن تولد كاملة كما يولد الكائن الحيّ، مضمونها جملة من المعاني المتناسبة المنسجمة

¹ حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 3، 2008، ص: 79.

² المرجع نفسه ص -177/178.

المتخيلة، منبعها هو الشعور، وهو ما يسميه النقد الحديث: التجربة الشعرية، لتصب تلك المعاني في عبارات متخيّرة، متّزنة البناء، ثم مراعاة حسن الوصل بين أبيات القصيدة وفصولها، هذا ما يسميه الدارسون: الوحدة العضوية.

يركز حازم القرطاجي كثيراً على قضية التخيل، ويجعلها شرطاً للشعر يقول: «والتخيل أنْ تتمثل للسامع مع لفظ الشاعر المُخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صُور ينفعل لتخيّلها وتصوّرُها، أو تصور شيء آخر بها ... إلى أنْ يقول و يُحسّن موقع التخيل من النفس أن يترامى الكلام إلى أنحاء من التعجيب، باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقلّ التهدي إلى مثلها».¹

أساس الشعر عند حازم القرطاجي هو التخيل، الذي يجب أن يكون على مستوى شكل القصيدة عن طريق خلق التناغم بين اللفظ وسياقه، ثم تخيير الوزن والقافية، وكذا على مستوى مضمون القصيدة، تبرز فيه براعة الشاعر في أنّه يستطيع النفاذ إلى متخيلة المتلقي عبر الصورة، فيستقبلها ويتفاعل معها، لأنها تولد كاملة بكل مركباتها وهي المعاني، الأسلوب، الألفاظ ثم النظم، التخيل عند حازم، إما أن يكون ذهنياً عن طريق الفكرة، أو بالمحاكاة بواسطة الصور البلاغية المعروفة، أو بإشارة أو رمز، كل هذا يحدث إعجاباً في النفس، خاصة إذا كان الكلام مُستبدعاً، لم يهتدي إليه أحد من قبل.

¹ حازم القرطاجي، منهاج البلغاء ص 79/ 80.

للحديث عن الصورة الشعرية في النقد الأدبي الغربي، تستوقفنا آراء الفيلسوف العالم والأديب، قاستون باشلار (Gaston Bachelard) الفرنسي، حول فلسفته لمفهوم الشعر عموماً والصورة الشعرية بالخصوص. في فترة من فترات البحث والتفكير، اقتنع باشلار - كما غيره من العلماء - أن العلم لا يكون علمًا، إلا إذا انفتح على الافتراض والخيال، وأن العلم والشعر (الفن) نشاطان مكملان لحياة الإنسان، وعليه يجب على الإنسانية أن تحيا بالعقل والخيال، بالعلم والشعر (الفن)، هذه هي فلسفة الظاهراتية أو الفينومينولوجيا (phénoménologie)، هي فلسفة الخبرة المعاشة أو المعاش الإنساني "le vécu humain".

كان باشلار حريصاً على اتباع المنهج الفينومينولوجي في فهم الصورة الشعرية، من خلال معاشتها لها ووعينا بها، فلا وجود للصورة إلا من خلال الوعي يقول:

« Pour spécifier que l'image est avant la pensée, il faudrait dire que la poésie est, plutôt qu'une phénoménologie de l'esprit, une phénoménologie de l'âme »¹

إن ماهية الشعر تتجلى من خلال تلك الروح التي تشع في الصورة الشعرية، ومن خلالها، وبفضلها تتجسد الروح وتصبح مرئية، «فالعقل هو الوجه الموضوعي للوعي، في حين أن الروح هي

¹ Gaston Bachelard, la poétique de l'espace, presses universitaires de France, 3ème édition, 1961, page : 10-11

*فينومينو: الظاهرة+لوجيا=العلم، أو الظاهراتية، فكر فلسفي أسسه الألماني إدموند هوسرل في القرن 19. هي فلسفة تهتم بالوعي الإنساني باعتباره الطريق الموصل إلى الحقائق، بالطريقة التي يفكر بها الإنسان ويشعر بوعيه، ويختبر الواقع بذاته.

الوجه الذاتي له ... فأصل الصورة يكمن فيما يُسميه: "المنطقة الوسطى" بين عتبة الوعي والفكر، فالصورة المادية عند باشلار يكون فيها كلاً من الإنسان والمادة مشتركاً، تنبع من منطقة حلم اليقظة المادي، الذي يسبق التأمل أو التفكير».¹

آمن باشلار بوجود اللاوعي عند الإنسان، وهو الجانب الفطري، أو تلك الشحنة الخلّاقة التي تتمتع بإضفاء المعاني على الحلقات اللامتناهية لحلقات الحوار بين الإنسان وذاته وبينه وبين الطبيعة. الصور الشعرية هي نتاج الخيال، وما الذاكرة الإنسانية إلّا خزاناً للصور الحسية، ودور الخيال فيها هو جلب تلك الصور، وجعلها تطفو على سطح النفس، وسيلته في ذلك اللغة الشعرية. لكنّ باشلار يرفض ما اعتمده علماء النفس في تحليلهم للصورة الشعرية، تقول عادة الإمام في هذا الصدد: «المحلل النفسي، إن كان يستطيع أن يدرس الطبيعة الإنسانية للشعراء، إلّا أنّ بقاءه في المجال الإنفعالي للشعراء، يجعله غير مُهيأ لدراسة الصورة الشعرية في تدفقها وانبثاقها، فالصورة الشعرية هي وجود جديد للغة، ولا ينبغي النظر إليها على حدّ تعبير -باشلار- صمّاماً يُفتح لإخراج الغرائز والمكبوتات ... ومن غير المجدي أن نبحث لوعي المبدع عن سوابق لا واعية، بحيث يصبح الشاعر مجرد حالة مرضية».²

يركز باشلار على الوعي في بناء الصورة عند الشاعر، ويرفض كل محاولات علم النفس التي جعلت أصل بناء الصورة الشعرية هو اللاوعي، بعقده، مكبوتاته وسلبياته، بل بالعكس، فإنّ الصورة

¹ عادة الإمام، قاستونباشلار، جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر، لبنان ط1، 2010، 144

² المرجع نفسه، ص 145.

الشعرية في رأي باشلار عبارة عن نداء، يعيد الإنسان إلى إنسانيته، بعيداً عن واقعه المادي، ووعيه بذاته هو الذي يمنحه القدرة على الاستمرارية.

2. العاطفة أو الشاعرية:

تركزت الأشكال البلاغية التقليدية في بنائها المتنوع بين تشبيه واستعارة، على الجانب العقلي المنطقي، إذ كانت تبحث عن وجه شبه بين المركبات من منطلق عقلي منطقي، فتقيم العلاقات بطريقة موضوعية خارجية، دون مراعاة الانفعالات والمشاعر، وكذلك فعل النقاد في دراستهم لهذه الأشكال البلاغية، فقد ركزوا على التحليل المنطقي الذي يربط العلاقات آلياً بين المركبات على أساس الفكر والظاهر. غير أنَّ التفكير الحسِّي بالمعنى يُنشئ أنماطه الفنية على أساس، الشعور، ليقيم علاقة بين مُركبين أو أكثر ليس بينهما أيَّة علاقة منطقية، لكنه يملك الحرّية في بناء تلك العلاقة من الداخل، لتكون أقوى وأعمق، وبالتالي فالعلاقات بين المركبات في تشكيل الصورة، لا تقوم بالضرورة على الفكر في ترابط تشابهي، وإتّما هي علاقات شعورية عاطفية أساسها الحدس، إذ يتمثل المعنى في النفس دفعة واحدة، في وقت واحد، وكأنه وحيّ مفاجئ، يمكننا أن نستدل بقول غنيمي هلال: «لكل تجربة شعرية عناصر مختلفة من فكرية وخيالية وعاطفية، يتخذ منها الشاعر مواد تصويره، إذ يستعين بها على جلاء صورة تتوافر لها قوة الإيحاء والتعبير ... والتجربة الشعرية إفضاء بذات النفس، بالحقيقة كما هي في خواطر الشاعر وتفكيره، في إخلاص يشبه إخلاص الصوفي لعقيدته

.... محورها الصدق.¹ لتوضيح ذلك نستعرض قول أبي الطيب المتنبي، وهو يرثي والده سيف الدولة الحمداني²:

و لو كان النساء كمن فقدنا لفصّلت النساء على الرجال

فما التأنيثُ لإسم الشمس عيبٌ و لا التذكيرُ فخرٌ للهِلال

تشدّدك الصورة البلاغية بقوة حُجتها، فهي تشبيه ضماني، وجه المشابهة فيه مبني على الفكر والمنطق، والعلاقة بين مركباتها الخارجية، قد تُسميه ذكاءً أو سرعة بديهة عند الشاعر، ولكن الصورة تخلو من العلاقة الشعورية - رغم أنها في مقام الرثاء - والتي من المفروض أن يمتزج فيها الحدس، برهافة الحسّ مع سعة الخيال، ولأننا لو اقتطعنا الصورة من سياقها، فإنها لا تدل على شاعرية، وهذا النوع من التصوير الذي يعتمد فيه الشاعر على ذكائه فقط في ربط علاقة بين الأشياء أو المطابقة بينها، لا تكون تصويراً شاعرياً.

واقراً وصف أبي تمام لحريق معركة عمورية :

ضوءٌ من النار و الظلماء عاكفة و ظلّمة من دُخان في ضحى شحب

فالشمس طالعةٌ من ذا و قد أفلت و الشمسُ واجبة من ذا ولم تجب

¹ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط 1، 1982، ص 384-385.

² ديوان أبو الطيب المتنبي، دار بيروت للطباعة و النشر، لبنان، 1983، ص 267.

يرسم هذان البيتان صورة مرئية، رغم تمازج الألوان فيها، ورغم تلاعب الشاعر بأشياء محسوسة كطلوع الشمس وغروبها، وتداخل النور بالدخان، لكنها تبقى صورة تخلو من التفكير الحسي، ولا تثير فينا ردّة فعل شعورية عاطفيه، سوى الانبهار بذكاء الشاعر. لقد نقدَ عباس محمود العقاد شعر أحمد شوقي في كتاب "الديوان" قائلاً: «ما ابتدّع التشبيه لرسم الألوان والأشكال، لأنّ الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسةً بذاتها كما تراها، وإنّما ابتدّع لنقل الشعور من نفس إلى نفس، وبقوّة الشعور وتيقظه وعمقه، يمتاز الشاعر على سواه...»¹ وعليه فإنّ التعبير الحسي هو وسيلة من وسائل رسم الصورة الشعرية ولكنه لا يؤدي وحده الوظيفة المنوطة به. إنّ إثارة الشعور، وإشراك القارئ في التفاعل مع الصورة بفكره وكذا بمشاعره عن طريق ربط العلاقات بين المتناقضات، والتمرد على الدلالة الحرفية للعبارات، وإثارة الخيال، ثم إدماج الحسي في المجرد أو العكس، كلّ هذا يمثل أهم ما ينبغي أن يتحقق في الصورة الشعرية.

إنّ ظاهرة تراسل الحواس أو تبادل معطياتها، كأن تقرأ أنّ الشمس مُرّة المذاق وأنّ القمر شرس، أو أن يوصف المشموم بصفة الملموس أو العكس، بحيث تحول الفكرة ذهنياً إلى مفهوم مجرد، فهذا التراسل هو واحد من أشكال الصورة وأساليبها، ولنقرأ قول الكفيف بشار بن برد:²

يا قوم أذني لبعض الحيّ عاشقةٌ والأذنُ تعشقُ قبل العين أحياناً

قالوا: بمن لا ترى تهذي؟ فقلتُ لهم الأذنُ كالعين توفي القلب ما كانا

¹ عباس محمود العقاد - إبراهيم عبد القادر المازني، الديوان، الناشر: دار الشعب، القاهرة ط 4 1997، ص 21

² ديوان بشار بن برد، شرح محمد الطاهر ابن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1966، ج 4، ص 207

قد يبدو غريباً أن يشبه بشار، الأذن بالعين، لكن الجوّ النفسي لاءم هذا المعنى في سياقه حين تمرد بشار على الدلالة الحرفية للعبارة لإثارة الخيال في قوله: "الأذن تعشق" أو "الأذن كالعين"، فاستطاعت الصورة أن تنقل مشاعر الشاعر، فحُبُّه ليس من أوّل نظرة ولاكن من أول همسة كان.

حاول الناقد عز الدين إسماعيل أن يُقَرِّب لنا مفهوم الصورة الشعرية فقال: «...تشكيل الصورة في الشعر الجديد، معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها. عندئذ يأخذ الشاعر كلّ الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما شاء، ووفقاً لتصوراتها الخاصة، إذا كان هو الطريق الوحيد أو الطريق الأصديق في التعبير عن نفسه ... لأنّ الصورة الفنية تركيبية وجدانية، تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع، فليس من الضروري أن يكون الذاتي تكراراً للموضوعي»¹.

قد يتخذ الشاعر من عالم الواقع وسائل وأدوات، يمزجها ويركبها حتّى لتبدو وكأنها فوضى وتشويه للمحسوسات، هدف الشاعر من ذلك خلق صورة وجدانية ذاتية، لا تكون بالضرورة تصويراً للواقع وتطابقاً معه، فالشاعر يصور الفكرة بخياله. يقول عز الدين إسماعيل في موضع آخر: «قد ترتبط المراثيات في الصورة الشعرية بصفات أخرى هي في أصلها صفات لمسموعات أو مشمومات أو ملموسات، ولا يكون لكل ذلك معنى، إلّا أنّ الفكرة الكامنة لا يمكن أن تظهر إلّا من خلال تركيبية بذاتها، لها طبيعتها الخاصة هي التي نسميها "صورة"»².

¹ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط 3، 1981، ص 127.

² المرجع نفسه، ص 129.

إنَّ التشابه الحسيّ العيني لا يكفي لإدراك الشعر، فاللفظة بمدلولها الحسي لا تُستخدم بالضرورة في الصورة الشعرية مقصودة بصورتها في الذهن، بل يُقصد بها تمثيل تصوّر ذهني معيّن له دلالاته قيمته الشعورية، لأننا إذا أردنا أن نعبر عن ذواتنا، يجب أن نبحث لها عن صور خاصة تتولد مع المشاعر الممزوجة بالفكرة.

3. التكثيف اللغوي:

يستثمر الشاعر طاقات اللغة وخصائصها، بحكم أنَّها هي مادة بناء الشعر. إنَّ اللغة التصويرية تحتاج لغةً خاصةً، بمقومات فنية تعكس القيم الفكرية، والذوق اللغوي لكل عصر؛ هذا لا يعني الخروج عن قواعد اللغة المتعارف عليها بأساليبها ومعانيها، ولكنَّ الشاعر يهدم اللفظة — إن جاز القول — و يجردها من دلالتها المعجمية المألوفة، ليعيد تشكيلها في سياق مبتكر، يفجر فيها طاقات تمنح للنص شعريته، يقول غنيمي هلال في هذا الصدد: "سبق أن شرحنا الفرق بين الجمال الطبيعي والجمال الفني، وبيّنا أن عرض الأمور القبيحة عرضاً فنياً لا غبار عليه متى أُجيدَ التصوير، وقد يجلو الشاعر في وصفه الأشياء القبيحة بأسمى المعاني الخيرة النبيلة، وتتجلى فيها العواطف الإنسانية الكبيرة".¹ وعليه، فليس هناك موضوعات شعرية وأخرى غير شعرية، ولا لغة شعرية وأخرى غير شعرية، إلاً بقدر ما تستطيع الذات المبدعة أن تخلق علاقات شعرية بين الألفاظ وفق رؤية جديدة، وقد شاع بين الناس قولهم: كلما اتسعت الرؤية ذقت العبارة.

¹ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط: دار العودة، بيروت، ط 1982، ص 388.

نخلص إلى القول أنَّ الأنماط البلاغية الكلاسيكية، كالتشبيه والاستعارة، قد تصل درجة الإبداع والتفنن في التعبير، لكنها تُقيم العلاقة بين مركبين أو أكثر على أساس التشابه والمعنى المشترك، الذي يقرّه المنطق والظاهر في الغالب، لكنّ الصورة الشعرية، بمفهومها الحديث، تجمع في بنائها حقائق متناقضة، بآليات مُشوّهة، تخرج عن المألوف والمتعارف عليه، حيث يتّسع الشعور وينسجم مع الفكرة من وحي الخيال، بلغة تشعُّ إيجاءاً، تلك في السمات البارزة في شاعرية الصورة في الخطاب الشعري.

المبحث الثاني : مصادر الصورة الشعرية.

الصورة الشعرية إحدى المقومات الأساسية في بناء الخطاب الشعري الحديث، إلى جانب العناصر الأخرى مثل التجربة الشعرية، الوحدة العضوية، وجودة الصياغة. ما يهتُنّا في سياق هذا البحث، هو الوقوف عند المصادر التي تستقي منها الصورة الشعرية مادّتها.

1. الطبيعة:

لعلّ أهمّ مصدر يعود إليه الشاعر في بناء صُوره الفنية هي الطبيعة بعناصرها، إذ تُعتبر مصدر إلهامٍ للشاعر، منها الطبيعة الساكنة مثل: السماء بكواكبها ومجراتها، الليل والنهار، الأمطار، الرياح، الفصول الأربعة وغيرها. ومنها الطبيعة الحيّة كالحوانات الأليفة والمتوحشة، والطيور بأنواعها.

2. البيئة:

قد يستعين الشاعر بما حوله، في بيئته من ملموسات ومرئيات ومشمومات، لكنّ أهمّ مصدر يستلهم منه الشاعر صُوره هو خياله، وقد سبق أن أشرنا إلى أنّ الذاكرة الإنسانية هي خزّان للصور الحسيّة، ودور الخيال فيها هو جلبُ تلك الصُور وجعلها تطفو على سطح النفس.

3. التراث:

من بين الترسّبات المخزّنة في ذاكرة الشاعر رصيده المعرفي وما يحمله من تجارب إنسانية، يستقيها من التراث الإنساني بكل ما يحمله من تراكمات: علمية، فنية، تربوية، اجتماعية ودينية: «كلّ من يتأمل تجربة الشعر الجديد يجد أنّ شعراء هذه التجربة قد استطاعوا أن ينظروا إلى

التراث، وأن يتمثلوه، لا صُورًا وأشكالًا وقوالب، بل جوهرًا وروحًا ومواقف، فأدركوا فيه بذلك أبعاده المعنوية وقيّمته الروحية الإنسانية ... وفي هذا يتجدد الفرق الجوهرى بين أن نعيش " في " التراث وأن نعيش " ب " التراث»¹

من التراث الديني، نخصّ بالذكر النص المقدّس، وهو القرآن الكريم، إستأنس إليه الشاعر فإستلهم منه: «فتارة يأخذ مفردة منه ويوظفها في السياق رسالة مشفرة، وتارة يأتي التراكيب القرآنية فيتصرف فيها عن طريق الامتصاص (انحراف عن المعنى الأصلي)، وتارة أخرى يعتمد الإيحاء، حينما يرى إنتاج الدلالة أبلغ»²

إنّ عملية الاقتباس من القرآن الكريم، ليست مجرد أخذ عشوائي، الغرض منه الزخرفة أو تأكيد حُجّة، لكنها عملية تفجير لطاقات كامنه في النص القرآني، والموقف الشعوري هو الذي يكرّس الفرق بين استكشافات الشعراء لتلك الطاقات، فقراءة الشاعر للنص القرآني وتفاعله وتناسه معه، إنّما هي قراءة أصيلة عميقة وأكثر تدبُّرًا، تجعل النص المقدّس نابضًا بالحياة على الدوام، فهذه نماذج لشعراء جزائريين، استلهموا معاني القرآن، ووظفوها في أشعارهم. يقول يوسف وغليسي، يصف تعدد دلالات المنفى عنده:³

وحين ترديتُ كان لي الحوتُ منْفى و مقبرة...

¹ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط 3، 1981 ص: 28-29.

² سي أحمد محمود، سيميائية اللغة في أعمال عبد الملك مرتاض الروائية: التناص-العنونة، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، 2012 / 2013 ص 70.

³ يوسف وغليسي، ديوان تغريبة جعفر الطيار، دار البهاء قسنطينة، ط1، 2000، ص 22.

كنتُ في بطنه غارقاً في التسايح،

إني ها هنا لابتُ..

مُدحض و ملیم،

أيّ موج -أيّا أيها الريح - يَنْبُذني بالعراء !؟

إنَّ الشاعر يمزج بين مَحْنَتِهِ في رحلة البحث عن الاستقرار وبين تجارب الأنبياء، منهم ذا النون (صاحب الحوت) وقصته مع قومه و مع الحوت.

كما أنَّ لخضر فلوس، يصف تجربته مع الغربة فيقول:¹

وقال صاحبُها "الجوديّ يعصِمُنّا " فما صعدتُ و شفتني مدى البُعد !!!

يا صاحبَ الفلكِ لا الألواح تُنقِذني ولا الجبالُ، ولكن أن أرى بلدي

استلهم الشاعر قصة الطوفان، وشخصية سيدنا نوح وكيف غرق ابنه، ليعبر بها عن إبحار من نوع آخر، هو الإبحار في مُدن الغربة. وهذا تناس مع القصة القرآنية، حين فجّر الطاقات الكامنة في القصة، ليوظفها ويُسقطها على معاناته.

¹ لخضر فلوس، ديوان عراجين الحنين، منشورات الكتاب الجزائريين، ط 1، 2001، ص 64.

المبحث الثالث: الصورة الفنية في القرآن الكريم

اهتمّ الدارسون للقرآن الكريم بالتفسيرات اللغوية والنحوية والفقهية والتاريخية، وأهملوا الناحية الفنية التي تعكس الجمال الفني في هذا الكتاب المعجز، وعلى الخصوص الجانب التصويري فيه: فسحر القرآن ليس في تشريعه المحكم، ونبوءاته الغيبية، وعلومه الكونية فقط، وإنما سرّ الإعجاز فيه هو بيانه وبلاغة أسلوبه في التصوير، يقول سيّد قطب: «إنّ التصوير هو الأداة المفضّلة في أسلوب القرآن وكثيراً ما يشترك الوصف، والحوار، وجرس الكلمات، ونغم العبارات، وموسيقى السياق، في إبراز صورة من الصور، تتملأها العين والأذن، والحسّ والخيال، والفكر والوجدان»¹.

شاعرية اللغة العربية:

اللغة العربية لغة شاعرية تصويرية، تنسجم مع الشعر والفن؛ حروفها، ألفاظها وتراكيبها مشحونة بطاقات دلالية متجددة، لا محدودة. هذا ابن جني مثلاً، يعرض علينا وجوه وأحكام أصل كلٍّ من "قول" و"كلام" في تصريفهما وتقلب حروفهما، وهو ما سمّاه "الاشتقاق الأكبر": فمادة: ق-و-ل مثلاً، كيفما وقعت من تقدم بعض حروفها على بعض وتأخر عنه ك: قول - ولق - لوق - قلو - لقو - وقل - كلّها تدل على الحفّة والحركة، ومادة: ك-ل-م حيثما تقلّبت ك: كلم - مكل - لكم - ملك - كمل، كلّها تدلّ على القوّة والشّدة. يقول ابن جني: «فهذا أمر قدمناه أمام القول على الفرق بين الكلام والقول، ليُرى منه غور هذه اللغة الشريفة، الكريمة اللطيفة،

¹ سيّد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، مصر، ط5، 1980، ص 37.

وَيُعْجَبُ مِنْ وَسْعِ مَذَاهِبِهَا، وَبَدِيعِ مَا أَمَدَّ بِهِ وَاضْعِهَا وَ مَبْتَدِئِهَا¹. وعليه، طرحنا على أنفسنا الاستفهام التالي: من أين تستمد اللغة العربية شاعريتها وقدرتها على التصوير ؟ وحاولنا الإجابة على ذلك بأنَّ شاعرية اللغة العربية تأتيها:

1- من صفة حروفها: منبعها من حسن استخدامها لجهاز النطق عند الإنسان؛ فهناك

حروف صفيح، وحروف استعلاء، وحروف إصمات وهمس إلخ .

2- من حركاتها الإعرابية : فاللغة العربية مُعرَّبة وليست مبنية (فتح - رفع - نصب وسكون)

وقد تتغيَّر الدلالة جذرياً بتغيُّر حركة الإعراب: قيل أنَّ عِلْمَ النحو قام أساساً -في زمن

عمر بن الخطاب- على لحن وقع في آية من سورة "براءة" في قوله تعالى: ﴿أَنَّ اللَّهَ بَرِيءٌ

مِّنَ الْمُشْرِكِينَ وَرَسُولُهُ﴾ الآية 3، أخطأ في قرائتها بعض الأعراب بكسر اللام من :

"رسوله"، أي معطوفاً على "المشركين"، وهو ما يغير المعنى جذرياً، والصحيح هو رفع لام

: "رَسُولُهُ" على أساس أنَّه مبتدأ لخبر محذوف تقدير الكلام : أنَّ الله بريءٌ من المشركين

ورَسُولُهُ بريءٌ من المشركين.

كما قد يتغير المعنى تماماً بتغير حركة الحرف داخل اللفظة ذاتها مثل: البرُّ بكسر الباء لتدل

على الإحسان والإنعام والانكسار، والبرُّ بالفتح لتدلّ على الانبساط والسَّعة، أما البرُّ

بالضم ففيها شدّة وانقباض.

¹ ابن جني أبي الفتح عثمان، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 2 - 1952، ج 1، ص 17.

3- من تصريفات كلماتها : الوزن هو قِوام التفرقة بين الكلمة ومشتقاتها من أفعال وأسماء

وصفات وحروف، من مفرد، مثنى وجمع ، كل هذا قائم على الحركات والنبرات، فالفعل

الواحد مثلاً، قد يختلف معناه باختلاف وزنه كقولنا : عِلْم - عِلْمٌ - تعلّم - إستعلم، وفي

مدلوله كإسم بين : عالم - علاّم - معلوم - عِلْم...

4- من معاني كلماتها : تظهر الشاعرية في ارتباط اللفظة بمعناها الدقيق: « فالشعب هو

الجماعة التي تتخذ لها شعبة واحدة من الطريق، والطائفة هي الجماعة التي تطوف معاً،

والتفر من الناس هم الذين ينفرون معاً، والقوم هم الذين يقومون للقتال خاصة ...

وهكذا»¹. لذلك يختار القرآن ألفاظه بدقّة متناهية، يحارّ فيها العقل، مثلاً : عندما تأتي

لفظة: "امرأة"، حينما يكون هناك إرتباط بين الذكر والأنثى، ولكن ليس هناك إنسجام

وتوافق فكري ونفسي، كقوله تعالى : «امرأة نوح» و «امرأة لوط». بينما يستعمل لفظة:

"زوجة"، عندما يكون هناك ارتباط جسدي وفكري وعاطفي بين الذكر والأنثى، يقول

تعالى عن سيدنا أيوب: «وأصلحنا له زوجه»، ويذكر قصة الخلق الأول: «قُلْنَا يَا آدَمُ

اسكن أنتَ و زوجك الجنة»، والأمثلة في القرآن لا تُحصى.

5- الشاعرية في تركيب عباراتها : تستمد العبارة في القرآن دلالتها من اجتماع الألفاظ

وترتيبها في نسق معيّن، وهو ما أشار إليه العلامة عبد القاهر الجرجاني في "دلائل

¹ صلاح عبد الفتاح الخالدي ، نظرية التصوير الفني عند سيّد قطب ، دار الفاروق للنشر و التوزيع ، عمان، الاردن، ط : 1،

2016، ص 26.

الإعجاز" عن قضية السياق والنظم، فثمرة النظم تكون بتصوير المعنى: أنظر قول الآية

﴿وَفَجَّرْنَا الْأَرْضَ عُيُونًا﴾ الآية 12 من سورة القمر: إِنَّ صورة الأرض كُلُّها عيون ماء،

ليست نفسها كما لو قالت الآية ، وفجرنا عيون الأرض ، نلاحظ كيف تتغير الدلالة

بتغير نظم الكلمات في الآية القرآنية، وبالتالي تتغير الصورة التي تُرسم في ذهن المتلقي .

قد يسأل سائل: لماذا نسوق ونذكر هذه المميزات للغة العربية، ونحن بصدد دراسة "الصورة

الفنية" ؟ والجواب ببساطة هو أن اللغة العربية كانت وسيلة لبناء الصورة الفنية في القرآن، والدارسون

يُجمعون على أنه عندما يُترجم القرآن إلى لغات أجنبية، فإن المعنى فقط، هو الذي يُنقل من لغة إلى

أخرى ، لكن أسلوب القرآن لا تستطيع أي لغة أن تستوعب أنساقه ونظمه وبيانه، حقيقته ومجازه.

عندما عرض سيّد قطب كتابه " التصوير الفني في القرآن"، قامت بعض الأصوات تعارضه

لاستعماله لفظة "فني"، فردّ عليهم بقوله: «لاحظنا أنه (القرآن) يجعل الجمال الفني أداة مقصودة

للتأثير الوجداني، فيخاطب حاسة الوجدان الدينية بلغة الجمال الفنية ... وإدراك الجمال الفني،

دليل استعداد لتلقي التأثير الفني¹».

إنّ توظيف الصورة الفنية في القرآن، ليس على أساس الخيال الذي لا تضبطه حدود، ولا يستند

للمواقع، ولا إبتداع يخرج عن المعقول، ولكنه كما يقول سيّد قطب في موضع آخر: «يمكن أن

¹ سيّد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، مصر، ط:6، 1980، ص 143 و144.

يَعْرِضُ الحقائق الواقعة عرضاً فنياً وعرضاً علمياً، ثم تبقى لها (الحقائق) في الحالتين صفتها الأساسية من الصدق والواقعية¹»

مقومات الصورة الفنية في القرآن:

التصوير هو قاعدة الأسلوب القرآني، إمّا عن طريق التقديم الحسي للمعاني بواسطة الأنواع البلاغية المعروفة، كالاستعارة والتشبيه، أو عن طريق وسائل تُثير المتلقي حتّى لو لم تكن قائمة على التعبير المجازي، لاحظ أسلوب الآية في قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا مَا لَكُمْ إِذَا قِيلَ لَكُمْ ائْتَرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ إِنَّا قُلْتُمْ إِلَى الْأَرْضِ﴾ الآية 38 من سورة التوبة، كيف تصوّر لفظة: ائْتَرْتُمْ، تلك الحركة المتباطئة الثقيلة للذين تقاعسوا عن الجهاد.

اجتمعت في الصورة الفنية للقرآن عناصر مترابطة متماسكة، كل منها يخدم الصورة المتكاملة، من هذه المقومات :

1. **الفكر الديني** : الفكر الدين في الصورة القرآنية، مرتبط بالواقع، فهو يصحّح المفاهيم بالمعرفة البناءة للإنسان، والدليل على ذلك أنّ الصورة الفنية في القرآن تُصوّر لنا آثار الله في الكون وفي كل مخلوقاته، وتترك الحديث عن ماهية الخالق وعالم الغيب، والأمثلة كثيرة لا يتسع المقام لذكر نماذج منها.

2. **الواقع** : قد يكون أحداثاً وقعت أو تقع زمن نزول الوحي، أو قصصاً تُروى أو نماذج تُرسَم، وهي كلّها تعبر عن الحقيقة بأسلوب فنيّ: تقول الآية: ﴿وَإِنل عَلَيْهِم نَبأُ الَّذِي ءَاتَيْنهُ ءَايَتِنَا فَنَسَلَحْ

¹ سيّد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 256.

- مِنْهَا فَاتَّبَعَهُ الشَّيْطَانُ فَكَانَ مِنَ الْغَاوِينَ ﴿١٧٥﴾ الآية 175 من سورة الأعراف، نلاحظ كيف ترسم الصورة حال مَنْ تُطَارِدُهُمْ أهواؤهم وأنفسهم: بين العلم والجهل، وبين المعرفة والغفلة، فهم على الهيئة التي صورتها الآية، ولفظة: "أنسلخ" حسية قوية، ألقت بظلالها على معنى التخلي والتخلص.
3. الخيال : هو آلية محورية في التعبير الفني في القرآن، أنظر قوله تعالى: ﴿وَمَنْ يُشْرِكْ بِاللَّهِ فَكَأَنَّمَا خَرَّ مِنَ السَّمَاءِ فَتَخَطَّفَهُ الطَّيْرُ أَوْ تَهْوِي بِهِ الرِّيحُ فِي مَكَانٍ سَحِيقٍ﴾ الآية 31 من سورة الحج: الحركة في الصورة سريعة، فيها عنف ومباغطة، يحتر الشخص من السماء، وقبل أن ينزل إلى الأرض تخطفه الطير، ثم بعنف، تهوي به الريح في مكان غائر ناء، ليتأمل الخيال كيفية السقوط، فالخطف، فارتطامه بقاع حفرة سحيقة.
4. العاطفة : هي التي تمد الصورة بالحياة والتأثير، ليتجاوب معها المتلقي، فتثير فيه الشعور الإنساني والشعور الديني معاً، ولنا في قصة أم موسى نموذجاً رائعاً: هذه الأم المفجوعة بولدها بعد أن ألقت التابوت، وفيه موسى، في اليَمِّ، تقول الآية ﴿وَأَصْبَحَ فُؤَادُ أُمِّ مُوسَىٰ فُرْعَاً﴾، الآية 10 من سورة القصص، تعبر الآية ب: الفؤاد لأنه محل التفؤد والحرقه، أصبح فارغاً من كل شيء إلا من ذكر موسى ومن عاطفة الأمومة، لتثير فينا الآية الشفقة على هذه المرأة المكرومة. يقابل هذه الصورة مشهد آخر للمرأة حُرمتْ نعمة الأمومة وهي امرأة فرعون، لتتلقف ما في التابوت بفرح وابتهاج، وليصبح موسى الوليد قرّة عين لها، فقوة الصورة تكمن في قدرتها على نقل العواطف السائدة في القصة إلى المتلقي.

5. اللغة : هي وسيلة لنقل ما سبق من المكونات، هي في القرآن ألفاظ حيّة موحية، لها ظلال

متناسقة مع أجواء الصورة: يريد القرآن أن يصف قصر الحياة الدنيا فيقول: ﴿اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ

الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهُوَ زِينَةٌ وَتَفَاخُرٌ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِي الْأُمُولِ وَالْأَوَّلِ كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ الْكُفَّارَ

نَبَاتُهُ ثُمَّ يَهِيْجُ فَتَرِيَهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَكُونُ حُطَامًا﴾ الآية 20 من سورة الحديد، ترسم الآية الحياة في

صورة أشخاص يلهون ويلعبون ويتفاخرون، مزهوون بزخرف الدنيا، كالنبات في نموه وينعه إلى أن

يصير حطامًا، ثم يختصر الحياة أكثر من ذلك في آية أخرى فيقول: ﴿أَلْهَيْكُمْ أَلتَّكَاثُرُ ۚ حَتَّىٰ

زُرْتُمُ الْمَقَابِرَ﴾ الآية 1 و2 من سورة التكاثر، فما كادت الحياة تبدأ بالتكاثر حتى انتهت إلى

المقابر، فهذا التعبير أبلغ من كل تعبير في إبراز حقيقة ما بين الميلاد والوفاة من مسافة مختصرة.

6. الإيقاع: يتشكل من أمور عدّة: مخارج الحروف، صفاتها، حركاتها، تتابع نسقها في اللفظة

الواحدة، ثم تركيبها في الجمل والعبارات. الإيقاع جزء من الأسلوب الفني، يساهم في تشكيل

الصورة ككل في القرآن، قد يكون هادئاً ليناً كقوله تعالى: ﴿إِذْ يُغَشِّيكُمُ الْتُّعَاسَ أَمَنَةً مِّنْهُ﴾

الآية 11 من سورة الأنفال، نلاحظ ما في الآية من طمأنينة وأمان للمؤمنين، يوم كانوا قلّة في

الحرب، والمشركون كثر، أو كقوله في حق الوالدين: ﴿وَاحْفَظْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ﴾

فالخفض والذل والرحمة كلها إيقاعات ترسم صورة التذلل والإنكسار. وقد يكون الإيقاع سريعاً

خاطفاً. كقوله تعالى: ﴿بَلْ نَقْذِفُ بِالْحَقِّ عَلَى الْبَاطِلِ فَيَدْمَغُهُ فَإِذَا هُوَ زَاهِقٌ﴾ الآية 18 من

سورة الأنبياء؛ الصورة فيها تجسيم المعنوي في صورة الحسي، فكأن الحق قذيفة خاطفة مباحطة،

تصيب هدفها فتَهْزُمُه .

فتح الوحي القرآن لمتلقيه آفاقاً واسعةً لإيحاءات بلاغية و ذلك :

- بطريقته البلاغية لا عن طريق الأسلوب المباشر، ولكن بتوظيف الصورة الفنية التي تحمل ظلال المعنى، فشمل أسلوبه خصائص كل المذاهب الأدبية المعروفة حديثاً كالرومانسية والواقعية والرمزية.
- إسناد الصورة الفنية فيه على مبدئين (2) : أولهما إيحائي يرسمه التخيل وثانيهما الأداء اللغوي الفني.

- غايته من التصوير، هو النفاذ إلى الإدراك البشري، بكل ما فيه من حواس، عقل ، قلب وروح.

علاقة الصورة الفنية بالصورة الشعرية:

يُجمع جُلُّ الدارسين المُنصفين للموروث العربي النقدي، على أنَّ بحوث الجاحظ وقدامة بن جعفر وعبد القاهر الجرجاني على سبيل المثال، في مجال علم البيان، قد أشارت إلى مفهوم "الصورة" دون أن تحدد المصطلح، وعليه فإنَّ تسمية "الصورة" هي تسمية جديدة لعلم قديم، هو علم البيان في البلاغة العربية.

وعليه، ومن خلال بحثنا، توصلنا إلى أنَّ:

- (1) الصورة البيانية هي إمتداد للصورة البلاغية المعروفة في تراثنا الشعري، فبشرى موسى صالح، وغيرها من النقاد المحدثين، ترى أنَّ الدارسين في تبيينهم واعتمادهم مصطلح "الصورة الفنية" في أعمالهم، إنما هو راجع لنظرهم إلى الصورة نظرة كلية متكاملة، وليست صورة مُجزأة، لذلك تجنبوا مشكلة التقسيم والتنويع في تسمية الصور البلاغية، فالصورة الفنية تقوم مقام الدراسة البلاغية من تشبيه بأنواعه، واستعارات، ومجاز وكناية.

(2) الصورة الفنية تتخذ من العقل قياساً، تقوم على المقاربة والمباشرة وربط العلاقات، ولما أصبحت الصورة قيمة في ذاتها، ليس زينة ولا إثارة للدهشة الآنية والظرية، يلجأ إليها الشاعر للتعبير عن حالات لا يستطيع أن يتفهمها أو أن يجسدها بدون الصورة، لتولد كاملة غير مجزأة وموحية، أصبح وصفها بالصورة الفنية أدق وأشمل: «مفهوم الصورة نفسه قد تغير في هذا العصر، لتغير مفهوم الشعر ذاته، وارتباطها بهذا التغير على أنها واسطته وجوهره الدائم الذي يحقق له التفرد».¹

(3) غيرت الفلسفة الحديثة نظرتها للخيال، إذ أصبح هو اللغة التصويرية للفكر، والصورة وسيلة لنقل الشعور - كما أشرنا في الفصل السابق - والشعور ليس شيئاً يُضاف إلى الصورة الحسية، وإنما هو الصورة بذاتها، من هنا بدأ مصطلح "الصورة الشعرية" يبرز في الدراسات النقدية.

(4) الصورة الشعرية تزكّب صورةً على صورة أخرى، لكنها تستقي مادتها الأولية من الصورة البيانية، وتضيف إليها عنصر "التكثيف اللغوي"، وهو أن تحمل اللفظة الواحدة زخماً من المعاني ومن الإيحاء والرمز، لذلك تلاحظ تركيز الشاعر على اللغة والعمل عليها، كما يشير غنيمي هلال « من هذه الوسائل : تراسل الحواس فتعطي المسموعات ألواناً، وتصير المسمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عطرة ... مع إضفاء شيء من الغموض والإبهام

¹ بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص 7.

على الصورة الشعرية»¹. إذا ما حاولنا تحليل الصورة أو تفكيكها إلى مركباتها ، يعجز المنطق على إيجاد المتشابهات أو المتقابلات من قرائن لفظية أو عقلية، لكن الصورة الشعرية تخرج صادقة، معبرة وموحية، فالصورة في الشعر الحديث إستكملت خصائصها البنائية بواسطة شكّلين هما الرمز والأسطورة كما يرى الناقد نعيم اليافي .

(5) استطاع علم التحليل النفسي أن يتغلغل إلى الدراسات الأدبية الحديثة، وبخاصة المذهب الرومانسي والرمزي، وما يحملانه من خصائص - لا يتسع المقام لذكرها - ساعدت على توجيه مصطلح الصورة الفنية نحو التسمية الحديثة وهي " الصورة الشعرية" فهذه الصفة التي أُسندت للصورة، هي نتاج للعلاقة التي يربطها الدارسون بين التجربة الشعورية، وما لها من أثر في إبراز الصورة الشعرية، قبل وخلال عملية الإبداع .

وأخيراً، نخلص إلى القول أنّه إذا ما سلمنا بأنّ العمل الأدبي هو تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية، لا يمكننا إذن أن نحكم على تراثنا الشعري كلّ، أنّه كان يخلو من الصور الشعرية، يستدل غنيمي هلال مثلاً²، للدفاع عن هذا الرأي بعرض تجربة مجنون ليلي، قيس بن الملوّح الذي يقول :

فما أُشْرِفُ الْإِيْفَاعَ إِلَّا صَبَابَةً و لا أَنَشِدُ الْأَشْعَارَ إِلَّا تَدَاوِيًا

نجد قيساً قد حوّل الاستعاضة عن حرمانه من ليلي، وذلك بوصف الطبيعة، وبخاصة جمال الظباء، لقد أدرك ذلك بفطرته، يقول في موضع آخر وهو يخاطب الظباء :

¹ محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص 418 .

² المرجع السابق ، ص 428.

أيا شِبْهَ ليلي لا تراعي فإنني لك اليوم من وَحْشِيَّةٍ لَصْدِيقُ

و يا شِبْهَ ليلي لو تَلَبَّثْتَ سَاعَةً أَمَلُ فُؤَادِي مِنْ جَوَاهُ يَفِيقُ

فهذا الإسقاطُ في شعر قيسٍ لا يكون إلا من تجربة شعورية صادقة، «تشكيل الصورة في الشعر معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها، وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها ... وفقاً لتصوراتها الخاصة، إذا كان هو الطريق الوحيد أو الطريق الأصدق في التعبير عن نفسه»¹ تختفي الفكرة وراء العاطفة والخيال الذي يستعين به الشاعر للتعبير عن ذاته، وكأنَّ الحقيقة والواقع لا يكفيانه للروح عن مكوناته، فالعواطف تُترجم عبر الصورة التي هي أساس الجمال الفني، وأساس الشعرية في الإبداع.

¹ عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضايا و ظواهره الفنية و المعنوية ، دار العودة ، بيروت ، ط 3 ، 1981، ص

الفصل الثاني:

صُور التّناس في ديوان "سأعود إلى أرضي"

1. المبحث الأول: أشكال التّناس في الديوان.

2. المبحث الثاني: أشكال التّناس في الديوان.

3. المبحث الثالث: جمالية التّناس القرآني قأثرها في بناء

الصورة الشعرية في ديوان "سأعود إلى أرضي".

المبحث الأول: أشكال التناص في الديوان

تنوعت صور التناص في ديوان "سأعود إلى أرضي" لمحمد مشلوف ما بين:

1. تناص قرآني: خصصنا له جدولين (2) ، أولهما: التناص القرآني مع عناوين القصائد في

المتن، وثانيهما: التناص القرآن على مستوى القصائد، معتمدين في ذلك على مسح أفقي أي

إشارة سطحية فقط، دون الشح، لأنه ليس موضوع البحث .

2. تناص أدبي: خصصنا له جدولاً، نبرز فيه التناص على مستوى متن الديوان مع الشعر العربي

قديمه و حديثه، و ذلك بذكر نماذج و عيّنات، رغم أنّه كثير في الديوان.

3. تناص ذاتي: إكتفينا بالإشارة إليه فقط -في هذا العنوان -يظهر جلياً إمّا: بتفاعل بعض

العناوين مع بعضها الآخر مثل: "تبّ الهوى" = "آي الهوى" = "أنتِ الهوى" أو مثل: "هفا

الشوق" = "حنين". وإمّا على مستوى المتن الشعري، وذلك ببروز حقل دلالي بذاته، أو

معجم لغوي يتكرّر في لغة القصائد.

من بين اثنين وعشرين عنواناً مثلت ديوان "سأعود إلى أرضي"، تناصت خمسة عناوين مع

النص القرآني، والجدول التالي تبيان لذلك:

I . التناس القرآني على مستوى العناوين:

عنوان القصيدة	الصفحة	النص القرآني المستحضر	نمط التناس
1-عجلتُ إليك لأشقى.	8	1. ﴿وَعَجَلْتُ إِلَيْكَ رَبِّ لِتَرْضَى﴾ الآية 84 من سورة طه.	1. تناس مباشر محوّر.
2-وما أبرئ العين إنَّ العين لأثمارة بالتيه.	15	2. ﴿وَمَا أَبرِئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لَأَثْمَارَةٌ بِالسُّوءِ﴾ الآية 53 من سورة يوسف.	2. تناس مباشر محوّر.
3-تَبَّ الهوى.	40	3. ﴿تَبَّتْ يَدَا أَبِي هَبٍ وَتَبَّ﴾ الآية 1 من سورة المسد.	3. تناس مباشر محوّر.
4-ليلة قدرنا.	66	4. ﴿إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ﴾ الآية 1 من سورة القدر.	4. تناس مباشر محوّر.
5-هدهد الغياب.	76	5. ﴿وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدُودَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ﴾ الآية 20 من سورة النمل.	5. تناس مباشر محوّر.

نلاحظ أنَّ محمد مشلوف يستحضر النص القرآني في بعض عناوين القصائد بالنمط المباشر

المحوّر، وهو كما عرّفناه سابقاً، أنَّ فيه تعديلاً لبنية النص القرآني إمّا بالحذف أو التقديم أو التأخير، أو
توظيف لفظ يوحى بأنَّ هناك خلفية معرفية بالقرآن، و هذا التناس لا يخلو من قصدية يؤدّيها العنوان
وهي الوظيفة الإغرائية، قال تعالى: ﴿وَعَجَلْتُ إِلَيْكَ رَبِّ لِتَرْضَى﴾ على لسان سيدنا موسى الذي

تعجّل للقاء ربّه بغية رضاه ، لكن عنوان محمد مشلوف "عجلتُ إليك لأشقى" يَشِي بعكس ذلك، فقد تعجّل لقاءها (ها)، و كاف المخاطبة في: إليك تبقى في حكم المجهول، فقد تكون الدنيا أو المحبوبة، أو أرض الوطن لكن هذه العجلة من الشاعر نحو المخاطبة، سوف يكون بعدها شقاء، بحكم أنّ: "لأشقى" إحتوى الفعل على لام التعليل، وأنّ المضمره التي تنصب الفعل المضارع تدل على الحال والإستقبال.

II. التناص القرآني على مستوى المتن:

النص من المتن	الصفحة	النص القرآني المستحضر	الآية و السورة	نقط التناص
1- فدنوت من جذع المجاز أهزه.	11	1- ﴿وَهَزَيْتُ إِلَيْكَ بِجُذْعِ النَّخْلَةِ﴾	1. الآية 25 مريم.	1. تناص مباشر محوّر
2- يا أيها النفث في العقد.	19	2- ﴿وَمِنْ شَرِّ النَّفَّاثَاتِ فِي الْعُقَدِ﴾	2. الآية 4 الفلق	2. تناص مباشر غير محوّر
3- وسلم قلبي للحنين وتلّه.	26	3- ﴿فَلَمَّا أَسْلَمَا وَتَلَّهُ لِلْجَبِينِ﴾	3. الآية 103 الصافات	3. تناص مباشر محوّر
4- ففقد من دُبر.	45	4- ﴿وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ دُبُرٍ﴾	4. الآية 25 يوسف	4. تناص مباشر غير محوّر
5- و لا تبخسوا الحبّ أثمانه.	65	5- ﴿وَلَا تَبْخَسُوا النَّاسَ أَشْيَاءَهُمْ وَلَا تَعْنُوا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ﴾	5. الآية 183 الشعراء	5. تناص مباشر محوّر
6- صلبوني يا أمي ، لم أشبه لهم.	74	6- ﴿وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ﴾	6. الآية 157 النساء	6. تناص مباشر محوّر

في الحقيقة، أننا لا نجد صعوبة، ونحن نقرأ ديوان محمد مشلوف في الكشف عن المحفور في ذاكرته من موروث ديني، يتقدمها النص القرآني، يستحضره الشاعر ويوظفه أحسن توظيف، بهدف تعزيز المعاني وإضفاء جمالية تؤسس لثقافة واعية، ليست من باب الصدفة أو التقليد.

التناس الأدبي على مستوى المتن (الشعر قديمه و حديثه)

النص من المتن	الصفحة	النص الشعري المُستحضر	العصر	مستوى التناس
1. كأني بهذا الشوق يطلب من دمي ولوجاً إلى قلبي ليُدَمِّي جُلّه.	27	1. قال عنتره بن شداد: ¹ يا عبئ حبك في عظامي مع دمي لما جرت روعي بجسمي قد جرى.	1. الجاهلي	1. إجتراري
2. و رميت في بحر الرؤى متصوفاً.	15	2. قال ربيعة بن عامر التميمي: ² قُلْ للمليحة بالخمارة الأسود ماذا فعلت بناسك متعبّد.	2. الأموي	2. إمتصاصي
3. إنَّ السكوت على حبّ برى كبدي.	46	3. قال المتنبي معاتباً سيف الدولة: ³ مالي أكتنم حباً قد برى جسدي و تدّعي حبّ سيف الدولة الأمم.	3. العباسي	3. إجتراري
4. عمر أعيشه في ذكراك مُكْتَنَّم إعصار عينيك عرى فيه ما استترا	14-13	4. قال أبو فراس الحمداني: ⁴ أراك عصي الدمع شيمتك الصبر أما	4. العباسي	4. حوار

¹ ديوان عنتره، مطبعة الآداب، بيروت، ط 4، 1893، ص 45.

² ديوان ربيعة بن عامر التميمي، ت: خليل إبراهيم عطية، عبد الله الجبوري، مطبعة دار البصري، بغداد، ط 1، 1970، ص 30.

³ ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت 1983، ص 321.

⁴ ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 2، 1994، ص 162.

5. إمتصاصي	5. الحديث	5. قال أحمد شوقي ¹ : و تعطلت لغة الكلام و خاطبت عيني في لغة الهوى عيناك .	10	إنّ الهوى عورة و الشوق كاشفها طفقت أخفي بثوب الصبر ما ظهر 5. قد عطلت سُننُ الوصال بيّنا و تعطلت لغة الغرام على الورق.
6. إجتراري	6. الحديث	6. قال إيليا أبو ماضي ² : قال السماء كئيبه و تجهم قلث ابتسم يكفيني التجهم في السما.	15	6. قالت ألم تلحظ بعيني أنجما؟ قلث أسألي كيف انطوت فيها السما؟
7. حواراي	7. المعاصر	7. قال نزار قباني ³ : مارست ألف عبادة و عبادة فوجدت أفضلها عبادة ذاتي فقضيت في دفترتي و دواتي كل الدروب أماننا مسدودة و خلاصنا في الرسم بالكلمات	59-58	7. و لي لغة في الهوى أنجبتني و أخرى وهبت لها أمنيائي و أخرى أذبت لها جرح قلبي و أخرى كتبت بها ذكرياتي و لي زهو حبر يُراق عليها ذبح الحنين إلى الكلمات

● ملاحظة: إحترمنا في الجدول التسلسل الزمني التصاعدي للنصوص المستحضرة، لا على ترتيب

القصائد في المتن.

¹ أحمد شوقي ، الشوقيات ، الجزء الأول ، مؤسسة هنداوي ، مصر ، ط 2012 ، ص 566.

² إيليا أبو ماضي ، الأعمال الشعرية الكاملة ، جمع و تقديم: عبد الكريم الأشتر ، مؤسسة عبد العزيز البابطين ، الكويت ، ط 1 ، 2008 ، ص 713.

³ نزار قباني ، الرسم بالكلمات من الديوان : أحلى قصائدي ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، ط: 18 ، 1999 ، ص 63.

يقتبس محمد مشلوف من الشعر العربي، قديمه و حديثه، شكلاً ومضموناً، ولنا أن نقف عند الملاحظات التالية، إنطلاقاً من النماذج التي عرضناها في الجدول :

1. يتراوح مستوى التناص الأدبي في المتن الشعري بين: الإجتزار، الحوار والإمتصاص ما يَشِي بأنَّ الشاعر يتفاعل مع الموروث الشعري بوعي وبلا وعي ، وكأنه يأتيه وحيّاً.

2. يستمد محمد مشلوف معجمه اللغوي من الموروث الشعري، قديمه وحديثه، فبلغته كلاسيكية جميلة، إذ لا نكاد نقرأ بيتاً من المتن إلاّ ونسمع أصواتاً لشعراء سبقوا كالأسماء المذكورة في الجدول، وغيرها كثير في الديوان.

3. يصل التناص الأدبي عند محمد مشلوف إلى حدّ إتخاذ نفس البحر الشعري للقصيد المستحضرة، كما في النموذج الثاني (2) والخامس (5) ، فكلا القصيدتين من البحر الكامل مع ما أصابه من زحاف الإضمار: مُتَفَاعِلن = مُتَفَاعِلن : مستفعلن.

المبحث الثاني: "محمد مشلوف" بين الأصالة و الحداثة:

يحاول الشاعر أن يكشف خبايا نفسه وعلاقتها بالعالم الذي يحيط به، فيضطر إلى أن يتوسل بأدوات تمكنه من إحداث هذا التواصل، لذا كان عليه أن يستكشف العلاقات التي تربط الأشياء بعضها ببعض من خلال تجربته الشعورية، إذ هي وحدها التي تمنح تلك الأشياء قيمة جديدة مُبتكرة، وسيلته في ذلك لغته وخياله، و السياق الخاص الذي يجب أن يناسب التجربة الحالية، الآنية، لتكون قوة التعبير نابعة من تلك التجربة بذاتها، وليس تقليدًا أو إجتراءً.

في ديوان محمد مشلوف مزيج من صُور فنية، تراوحت في بنائها بين ما هو أصيل، ونقصد به الصورة البلاغية بمفهومها التقليدي، كالتشبيه والاستعارة والمجاز، وبين الصورة في شكلها الحديث، والتي يميزها الابتكار، الخيال، التكثيف اللغوي وبالخصوص صدق التجربة الشعورية، وسوف نعرض نماذج لكل من النوعين:

يقول محمد مشلوف:

أهديتكِ الحبَّ في السماءِ سنا فلا تكوني ظلامًا يطمسُ القمر¹

تتركب الصورة في البيت من تشبيهين مؤكدين (حذف أداة التشبيه)، وعند تفكيك الصورة تصبح على هذا الشكل:

-الحبُّ يشبه النجم في سناه (ضياؤه).

¹ الديوان، ص13.

-أنتِ ظلام يطمسُ نور القمر.

عندما نجمع أجزاء الصورة نحصل على تشبيه تمثيلي، وهو في التعريف البلاغي صورة متداخلة العناصر، مركبة من أجزاء متعددة، كقول الشاعر:

و ما المرءُ إلَّا كالهلال و ضوءه يُوافي تَمَامَ الشهرِ ثمَّ يغيبُ

ويقول مشلوف في موضع آخر:

لا شيء يكبحني¹

إذا دقَّ الهوى بابي

و قلبي مثل عُود زاد حمله

فانكسرَ

الصورة مركبة من إستعارة مكنية وتشبيه تمثيلي: فالإستعارة في: الهوى دقَّ بابه والتمثيل في أن قلبه المرهف مثل عود طريّ يانع، لم يتحمل صبابته فانكسر، إنَّ الصورة تبدو تقليدية في بنائها، ليس فيها إيجاء، تُدرُّكُ بربط علاقات منطقية من عالم المحسوسات.

نلاحظ أنَّ محمد مشلوف في بعض أشعاره من ديوان "سأعود إلى أرضي" ينحو منحاً رومنسياً في بناء صوره الفنية، و ذلك باللجوء إلى الطبيعة وما فيها من مظاهر، يمزج بينها وبين حالته

¹ الديوان، ص42.

النفسية، لتظهر الأفكار الذاتية صُوراً طبيعية، ما يذكرنا بالشاعر الفرنسي لامارتين (Alphonse de lamartine)، حين كتب قصيدته المشهورة:

"البحيرة" (le lac) والتي ترجمها الطبيب الشاعر نيقولا فياض:¹

أهكذا أبداً تمضي أمانينا

نطوي الحياة و ليلُ الموت يطوينا

تجري بنا سُفنُ الأعمار ماخرةً

بحرا لوجود و لا نُلقي مراسينا؟

ثم يقول مخاطباً "البحيرة" التي تذكره بمحبوبته:

و فوق شاطئك الأمواجُ ما برحتُ

تلاطم الصخر حيناً و الهوا حيناً

وكما يذكرنا بالشاعر الرومنسي خليل مطران، حين يقول في قصيدة "المساء":

متفرد بصباقتي، متفرد بكآبتي، متفردٌ بعنائتي،

شاكٍ إلى البحر اضطراب خواطري،

فيجيبني برياحه الهوجاء.

¹ نيقولا فياض، ديوان: رفيق الأقحوان، ط: بيروت 1950، ص 09.

ثاو على صخرٍ أصمٍّ و ليت لي

قلباً كهذي الصخرة الصماء

- كما نجد في الديوان "سأعود إلى أرضي" أنَّ صاحبه يحاول مجازاة الحادثة، وذلك بتوليد صور شعرية يمزج فيها بين الفكر والذات، الخيال والرمز، يقول:

وأكتبُ من أشجانِ صدري تميمةً أعيذُ بها عمراً من فقد علَّه¹

يرقُّ لحالي من سقاني صباباً و سلّم قلبي للحنين و تله

حيث نبحث عن أجزاء الصورة لنربط علاقات منطقية، نجد عجزاً في ذلك، لأنَّ الفكرة مُزجَتْ بخيال مُبدع، كان منطلقها التجربة الشعورية الصادقة، فالشاعر يريد أن يصنع من أشجائه تميمة يُرتقي بها عمره الذي ضاع في فقد الأحبة، هم من سقوه صباباً، وأسلموه للذبح كما سلّم سيدنا إبراهيم أمره لربه، فوضع جبين ابنه إسماعيل على التلة (التراب المرتفع) عازماً على ذبحه.

إنَّ لفظه "تله" فيها تكثيف دلالي قويّ، تدل على أنَّ شوق الأحبة ذبحه أو كاد، وعليه فالصورة في هذا المقام فيها من الشعرية ما يجعلها مُبتكرة ومُبدعة و يقول في موضع آخر²:

سأعود إلى أرضي

و المسيح معي

¹ الديوان، ص 26.

² الديوان، ص 75.

في يده الكفن

و أنا بيدي غصن زيتون

أسقيه دمي

ليعيش الوطن

يستحضر محمد مشلوف حادثة عودة المسيح –عليه السلام- إلى الأرض، رمزًا للخلاص والتسامح. إنَّ ورود هذا الرمز هو مجرد فكرة تخضع للعقل، ولمّا هو في معتقدات الشاعر الدينية، لكنها لا تعكس رؤيته الفنية الذاتية الخاصة، ولا تعكس خياله الخاص الذي يعطي للحادثة-عودة المسيح- سماتٍ وأبعاداً تعكس عمق التجربة الشعورية، لم يخضع الشاعر رمز شخص المسيح لشحنات دلالية مُبتكرة، تُنقل إلى المتلقي عبر الشعور، فيكشف وجه الإبداع فيها. وكذا الأمر في إستحضار "غصن الزيتون"، إذ وظّفه الشاعر توظيفاً إجترارياً (شكلاً)، وكان بإمكانه أن يُعطيه أبعاداً أعمق، وذلك بأسلوب الإيحاء لا الإخبار، فيولد "غصن الزيتون" ضمن سياق غير مألوف، يكسر به أفق التوقع عند القارئ، بحيث يلمح المعنى ولا يستطيع القبض عليه.

المبحث الثالث: جمالية التناص القرآني و أثرها في بناء الصورة الشعرية في ديوان "سأعود إلى أرضي"

تكاد لا تخلو قصيدة من قصائد ديوان "سأعود إلى أرضي" من تناص قرآني، يعتمد إليه الشاعر بالاعتباس اللفظي أو المعنوي حيناً، ويلجأ إليهما مجتمعين في أحيان أخرى، لبناء صوره الشعرية، مُستغلاً في ذلك خياله للجمع بين الأشياء المتباعدة في نسق في يجعلها متقاربة، وبالاعتماد على اللغة الموحية التي تُضفي ظلالاً على أجواء الصورة ككل. لقد اخترنا نماذج لصور فنية من الديوان، حاولنا التماس وجه الجمال في بنائها، وإلى أي مدى وُفق صاحب الديوان من الاستفادة من التصوير الفني في القرآن الكريم، وتوظيفه في بناء صوره الشعرية؟

النموذج الأول:

يقول محمد مشلوف في قصيدة: سمفونية الحزن:

إِنَّ الْهَوَى عَوْرَةٌ وَ الشَوْقُ كَاشِفُهَا طَفَقْتُ أُخْفِي بِثَوْبِ الصَّبْرِ مَا ظَهَرَ.¹

حتى نضع القارئ في جَوّ المشهد الذي إستلهم منه الشاعر صورته الشعرية، لا بأس أن نستحضر النص الغائب، وهي الآيات التي ذُكرت فيها قصة سيدنا آدم وزوجته ووقعها في المعصية، بسبب إغراء إبليس لهما. قال تعالى: ﴿وَقَاَسَمَهُمَا إِنَّ ۙ لَكُمْ لَمِنَ النَّاصِحِينَ ۚ ٢٠ فَدَلَّيْهُمَا بِغُرُورٍ فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْءُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفْنَ عَلَيْهِمَا مِنْ وَّرَقِ الْجَنَّةِ وَنَادَيْهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنهَكُمَا عَنْ تِلْكَ الشَّجَرَةِ وَأَقُلْ لَكُمَا إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمْ عَدُوٌّ مُبِينٌ﴾ الآية 21 و 20، الأعراف،

¹ محمد مشلوف ، ديوان :سأعود إلى أرضي، ص 14.

وقال في موضع آخر: ﴿فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْءُتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفْنَ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَعَصَىٰ آدَمُ رَبَّهُ فَغَوَىٰ﴾ الآية 118، طه، لا بأس أن نشير إلى ما جاء قبل هذه الآية من سورة "طه" قوله تعالى: ﴿إِنَّ لَكَ أَلَّا تَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرَىٰ﴾ الآية 115، إذ ينبئ العلامة ابن كثير إلى إلتفاتة طيبة، وهو يفسر هذه الآية بقوله: "إِنَّمَا قَرْنَ الْجُوعَ وَالْعُرَى، لِأَنَّ الْجُوعَ ذُلُّ الْبَاطِنِ وَالْعُرَى ذُلُّ الظَّاهِرِ"¹

عندما نقرأ الآيات التي تروي سبب قصة خروج آدم من الجنة، يبدو لنا المشهد حسياً، فيه أشخاص يتفاعلون، يتحاورون ويتصرفون، إلا أن مقاصد القصة روحانية سامية، تنبه إلى أن مداخل إبليس على بني آدم غالباً ما تكون من أهواء النفس، وقد صدق الشاعر العربي حين قال:

نُونُ الْهَوَانِ مِنَ الْهَوَىٰ مَسْرُوقَةٌ فَإِذَا هَوِيَتْ فَقَدْ لَقِيَتْ هَوَانًا

يقرُّ محمد مشلوف أن هوى نفسه أوقعه في العور، وهو الشين و القبح، فالشوق فضحه و أظهر ما خفي من أمره، رغم أنه يحاول جاهداً أن يكتُم مشاعره ، و يُخفي ما انكشف من سرّه بثوب الصبر، كما أسرع آدم و زوجته إلى شجرة التين ، يَسْتُرَانِ ما انكشف من عوراتهما.

لقد أبدع محمد مشلوف، حين استحضر ذلك المشهد من قصة سيدنا آدم، و خروجه من الجنة، حين استدعى خياله الممزوج بصدق التجربة الشعورية، ليُخرج لنا صورة فنية ، ظهرت فيها جمالية التناس مع القرآن الكريم ، و كيف حاور الشاعر النص القرآني بطريقة مبتكرة واعية بأهمية

¹ تفسير ابن كثير: تح: سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر، السعودية، ط2، 1999، ج 5، ص 320.

توظيف التراث الديني في الإبداع الشعري، إنَّه وسيلة لإثراء المعاني، و شحن اللغة بطاقات دلالية متجددة كقوله : " ثوب الصبر " عبارة توحى بأنَّ الصبر سائر لما هو باطن ، كما هو سائر للظاهر.

النموذج الثاني:

يقول محمد مشلوف في قصيدة شكوى الروح :¹

أظُلُّ بوادي الشوق أرسُمُ قِبَلَهُ تشدُّ إليَّ السَّامريَّ و عِجْلُهُ

لعلَّ تعاويذ الخوار تدلُّني على جِدْوَةِ القلب الذي شتَّ كِفْلُهُ²

يأخذنا الشاعر إلى قصة وردت في القرآن الكريم زمن سيدنا موسى ، لا بأس أن نستعرضها في عُجالة وهي قصة السامريِّ و عِجله³ ، و هو رجل كان من قوم موسى ، تقول الآيات : فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلاً جَسَداً لَهُ خُوارٌ فَقَالُوا هَذَا إِلَهُكُمْ وَإِلَهُ مُوسَىٰ فَنَسِيَ ﴿الآية 86 من سورة طه، إلى قوله تعالى من نفس السورة : قَالَ فَمَا خَطْبُكَ يُسْمِرِي ۚ ٩٣ قَالَ بَصُرْتُ بِمَا لَمْ يَبْصُرُوا بِهِ فَقَبَضْتُ قَبْضَةً مِّنْ أَثَرِ الرَّسُولِ فَنَبَذْتُهَا وَكَذَلِكَ سَوَّلَتْ لِي نَفْسِي ﴿ الآية 93، 94. يروي ابن كثير وغيره من المفسرين أنه لما نزل جبريل -عليه السلام - إلى الأرض ليهلك فرعون - قصة إغراقه- وقعت حافر فرس سيدنا جبريل على تراب الأرض ، تنبَّه لها السامريُّ، فقبض حَفَنَةً من ذلك التراب و احتفظ بها، و كان لا يُلقي منه على شيء إلَّا صار حيًّا، غاب موسى عن قومه للقاء ربِّه، كما تذكر القصة القرآنية، حينها أذاب السامريُّ ذهب نساء بني إسرائيل ومزجه بحفنة من ذلك التراب

¹ محمد مشلوف ،ديوان: سأعود إلى أرضي ، ص 26 .

² الخوار: صوت البقر و الثيران - جذوة:جمرة - شتَّ: تفرَّق - كِفْل: نصيب.

³ راجع القصة في تغيير ابن كثير ، الجزء 5، ص 312، 313.

الذي كان بمثابة مادة سحرية، ليصنع منه عجلًا ضخمًا إتخذوه إلهًا، وكان للعجل صوت كصوت البقر، اختلف المفسرون في مصدره : هل هو بفعل مادة التراب الممزوجة بالذهب، أم بفعل الريح التي كانت تدخل من فم العجل و تخرج من دُبره؟ ما يشبه التيار الهوائي القوي.

لقد استوحى محمد مشلوف من القصة القرآنية جانبها الخارق ليووظفه في بناء صورته الشعرية، لقد استبدَّ به الشوق إلى أن ضلَّ عن جادة الصواب، فضيَّع قبلته، كما ضلَّ بنو إسرائيل في استبداهم عبادة ربهم بعبادة العجل، ثم أنَّ الشاعر يتميَّ لو أنَّه يملك تعاويذ خارقة كخوار العجل، أو مادة سحرية أو قوى غيبية، تطفئ لظى قلبه، وتجمع شتاته مع مَنْ يحب، كما جمع السامري الذهب بالتراب فجاء بخوارق العادات.

كما نلاحظ، فالصورة الشعرية مركبة، أجزاؤها لا ترتبط منطقيًا، لكن الشاعر باستحضاره جانبًا من النص الغائب، عرف كيف يوظف رمزية قصة السامري في تشكيل صورة شعرية نابغة من تجربة ذاتية أنجب تلك الصورة خياله المبدع.

رغم أنَّ الصورة سهلة المأخذ للقارئ الذي يحمل مرجعية دينية، إلَّا أنَّ الشاعر أحسن توظيفها لتخدم السياق العام للقصيدة: فعنوانها: تبَّ الهوى، ونهايتها: تبَّ الهوى، كل هذا يوحي بأنَّ الشاعر تاب عن حبِّه، وقلبه مثل عودٍ زادَ جمُّه فإنكسر.

الختام

شكل النص القرآني وما يزال محط عناية الشعراء، تأثروا به و نهلوا منه، فجاء ذاك التفاعل واضحاً على مستوى اللفظ، التراكيب وصناعة الصورة. محمد مشلوف من الشعراء الذين صنعوا من القرآن منبعاً يعود إليه لرسم صوره الشعرية، ومنه خلّص البحث إلى ما يلي من نتائج :

- كشف هذا البحث المتواضع عن أهمية التناص في إنتاج النصوص المتجددة، وأنّ التعالقات النصية هي التي تضمن استمرارية الإبداع الأدبي. لقد استفاد الشاعر من آلية التناص لبناء صوره الشعرية، كاستدعائه للقصص القرآني والرموز الدينية، لينقل المعنى من بنية إلى أخرى، ومن دلالة إلى أخرى أعمق منها، وهي طريقة تجعل باب التأويل للصورة المبكرة في حدّ ذاتها مفتوحاً، قد نلمح المعنى ولكن لا نقبض عليه .
- ينهل الشاعر من لغة القرآن و معانيه و من قصصه بمستويات شتى: فمرة يكون تناصاً مباشراً غير محوّر، أو ما يسميه النقاد: تناصاً إجترارياً، ومرة يكون التناص غير مباشر محوّر أو ما يسمى: تناصاً إمتصاصياً، وأخرى يكون التناص فيها مباشراً محوّراً، ما نسميه: تناصاً حوارياً، هذا ما وقفنا عنده في الفصل الثاني عند حديثنا عن صور التناص.
- رسم محمد مشلوف لنفسه حدوداً في مُحاوره النص القرآني لا يتعداها، أي أنّ تناصاته مع القرآن تُساق ضمن احترام وتبجيل للنص المقدّس، وقد عرضنا في مدخل البحث نماذج لأشعار تجرأت على النص القرآني بتناصات غير مقبولة.
- إذا كان القرآن وحياً، فإنّ الإيحاء بالمفهوم الأدبي هو إمتداد له، أي أنّ إيحاءات وظلال المعاني في القرآن هي التي توحى للشاعر، فيعبر بالصورة الشعرية عند ذاك الوحي.

- استحداث الصورة بفكرة سابقة، وإخراجها من وعائها القديم في شكل جديد هو ما يميز المبدع من غيره. حين نقرأ أشعار محمد مشلوف في الديوان نسمعُ أصواتاً متعددة من الماضي البعيد والقريب ومن الحاضر، إلاَّ أنَّ محاورة المشاعر لها - عن وعي أو لا وعي - يبرز فيه صوته، في طريقة استجلائه للمعاني، وفي نسجها فنيًا بأسلوبه الخاص، وسيلته في ذلك مخزونه المعرفي من ترسبات ثقافته الدينية، ولغته الرصينة، فحينما يستدعي الشاعر النصَّ الغائب هدفه من ذلك بناء رؤى خاصة تتلاءم مع موقفه الشعري وتجربته الشعرية .
- وإذ نأتي على ختام هذا البحث، فإنَّ رجاءنا أن نكون قد شقّقنا بابًا لطريق ممتدّ، ندعو أهل التخصص للسير فيه وذلك للاهتمام بأعمال وإنتاجات الشباب المبدع في هذا الوطن، لتولد علاقة تكامل بين الفنان والأكاديمي، وينشأ ذلك البعد التواصلّي بينهما تثميناً وعرفاناً ، دون أحكام مسبقة جاهزة، ولا حازازات نفسية تُملّئها المصلحة الآنية، أو تيارات فكرية زائفة.

ملاحق

ملحق 1: نبذة عن الشاعر:

محمد مشلوف شاعر جزائري من مواليد 23 أكتوبر 1981م، إن مدينة وادي رهيو التابعة لولاية غليزان بالغرب الجزائري، نال شهادة البكالوريا عام 2000 شعبة العلوم و التحق بالجامعة في تخصص التاريخ، ثم بكالوريا آخر عام 2023 شعبة الآداب، و يدرس حالياً في الجامعة بمعهد الآداب و اللغات، تخصص أدب عربي. يشغل حالياً منصب عضوٍ بالمجلس الشعبي البلدي، لبلدية حدّ الشكالة، التابعة لدائرة عين طارق، ولاية غليزان.

شارك محمد مشلوف في عدّة ملتقيات أدبية، وطنية و عربية، و في مسابقات شعرية، و كان إسمه من بين الأسماء التي تبوّأت المراكز المتقدمة على غرار التتويجات التالية:

- 2018: المركز الأول وطنياً في مسابقة "قصيدة الثورة" التي نظمتها جريدة "صدى الغرب".
- 2023: المركز الخامس وطنياً في مسابقة المجلس الأعلى للغة العربية.
- 2024: المركز الرابع عربياً في مسابقة "ديوان العرب" بجمهورية مصر العربية من أعماله الأدبية:
- ديوان "تراثيل عاشق"، الصادرة في 2020 عن دار الأنير للنشر و التوزيع بولاية جيجل.
- ديوان "سأعود إلى أرضي"-محل دراستنا- الصادر عام 2022 عن دار الأمير للنشر في طبعته الأولى.

ملحق 2: دراسة وصفية للديوان:

يقع ديوان "سأعود إلى أرضي" في إثنتي و عشرين (22) قصيدة، هي مزيج بين العمودي و الحرّ، و تتنوع بين الوطنية و الغزلية، فيها تَعَلُّقٌ بالوطن و بأرضه، و بتلك المرأة التي تمثلهما معاً.

يتشكل الديوان في ثمانٍ و سبعين صفحة (78) من الحجم المتوسط، كُتِبَ العنوان بالخط الكوفي بلون أحمرٍ قاتم، تحته رُسِمَتْ لوحة، تعكس جوّاً خريفياً ماطرّاً في وسطها هيئة رجل مُدبر، يرتدي السواد، يحمل مظلةً، يسير في طريق ممتد مبلّل، على جانبي الطريق عشبٌ أخضر خالطته أوراق الأشجار المتساقطة بلونها الباهت بين الأصفر و البُني، ما يلفت الإنتباه هو أنّ الأشجار وُسِّحَتْ بالسّواد، لعلّ غيث الشتاء يغسل حزنّها، ليهبها الربيع حياةً جديدةً.

أما الإهداء فهو موجّه إلى الذين يبحثون عن الأمان، و إلى الذين تغربوا عن الذات و عن الأوطان، و مُهدى كذلك إلى بضعة أبيه، البرعم يونس إسحاق.

مقدمة الديوان كانت بقلم صديق الشاعر الأستاذ محمد بوريدان، الذي إختصر لنا بأسلوب مشوّق، رحلة الأحلام و الآمال و الآلام لمحمد مشلوف بقوله: «هذا الديوان الذي يتقلّب حسب المواقف من الحبّ و الصدمة، اليأس و التأمل، الحيرة و الغربة و الصور النابضة بالأمل و الحياة...» يحرك في أعماقنا فيضاً من المشاعر الإنسانية.

مازال محمد مشلوف يُنتج، و ينشطُ في مجال الإبداع الشعري، الذي يعتبره -هو- مُتنفساً و وسيلة للوصول إلى إنسانية الإنسان.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

*المراجع العربية:

1. محمد مشلوف "سأعود إلى أرضي"، دار الأمير للنشر ، ط 1، 2022.
2. إبراهيم أنيس وآخرون: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، مجمع اللغة العربية، 2004.
3. ابن جني أبي الفتح عثمان، الخصائص، تح: محمد علي النجار ، دار الكتاب العربي، بيروت ، ط 2 – 1952 ، ج1.
4. ابن رشيق: أبو علي حسن الأزدي المسيلي الجزائري القيرواني، العمدة في محاسن الشهر و آدابه، دار مداد نيفارسيبي براس، ط2، تح توفيق النيفر و آخرون، ج2، 2013.
5. ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، دار المعارف، دط، تح على الكبير وآخرون، مادة "نصص"، القاهرة مصر، دت.
6. أبو هلال العسكري: الحسن بن عبد الله بن سهل، الصناعتين الكتابة و الشعر، المكتبة العصرية، ط1، تح علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، لبنان، 1952.
7. أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، الحيوان ، ج 3، تحقيق و شرح : عبد السلام محمد هارون ، ط : 2 ، مصر 1965.
8. أبي منصور عبد الملك بن محمد الثعالبي، الإقتباس من القرآن الكريم ، ج 2 ، تحقيق: ابتسام مرهون الصفار / مجاهد مصطفى بججت ، طبعة دار الوفاء للطباعة والنشر ط 1 1992 المنصورة، مصر.
9. أحمد الزعي: التناس نظريا و تطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر و التوزيع، ط2، عمان، الأردن، .،
10. أحمد أمين، حياتي، مؤسسة هنداوي للطباعة والنشر القاهرة، ط 2 2011.
11. الأمدي: أبي القاسم الحسن من بشر، الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري، دار المعارف، ط4، تح السيد أحمد صقر، دت.
12. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط 1، 1994.
13. تفسير ابن كثير: تح: سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر، السعودية، ط2، 1999، ج 5.
14. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي عند العرب ،المركز الثقافي العربي، ط3 ، بيروت.
15. جمال مبارك: التناس و جمالياته في الشعر المعاصر، دار هومة إصدارات رابطة الابداع الثقافية، دط، الجزائر، دت.
16. جوليا كرسيفا: علم النص، دار توبقال للنشر، ط1، تر فريدة الزاهي، الدار البيضاء، المغرب، 1991.
17. جيرالد برنس: قاموس السرديات، ميراث للنشر والمعلومات، ط1، تر السيد إمام، القاهرة، مصر، 2003.
18. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 3، 2008.
19. سعيد يقطين، الرواية و التراث السردى ، رؤية للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1، 2006 .
20. سي أحمد محمود، سيميائية اللغة في أعمال عبد الملك مرتاض الروائية: التناس-العنوان، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، إشراف هوارى بلقاسم، كلية الآداب و اللغات و الفنون ، جامعة وهران ، الجزائر ، السنة الجامعية 2013/2012.
21. سيد قطب ، التصوير الفني في القرآن ، دار الشروق ، مصر، ط5، 1980.

22. صلاح عبد الفتاح الخالدي ، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، دار الفاروق للنشر و التوزيع ، عمان، الاردن، ط1، 2016.
 23. صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط 1 ، القاهرة، 1987.
 24. عباس محمود العقاد -إبراهيم عبد القادر المازني، الديوان، الناشر: دار الشعب، القاهرة ط 4 1997.
 25. عبد الرزاق عبد المطلب ، الجديد في الأدب ، دار الشريعة للطباعة والنشر، الجزائر لطبعة 206.
 26. عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر ، الناشر: مكتبة الخانجي ، القاهرة.
 27. عبد الله محمد الغدامي، ثقافة الأسئلة مقالات في النقد و النظرية، دار سعاد الصباح، ط2، 1993الصفاء، الكويت القاهرة، مصر.
 28. عبد المتعال الصعيدي ، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح ، ج 4، مكتبة الآداب، القاهرة ، ط 17 ، 2005 .
 29. عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضايا و ظواهره الفنية و المعنوية ، دار العودة ، بيروت ، ط 3 ، 1981.
 30. غادة الإمام، قاستونباشلار، جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر، لبنان ط1، 2010.
 31. الفيروز بادي: مجد الدين محمد بن يعقوب، قاموس المحيط، دار الحديث، دط، القاهرة، مصر 2008.
 32. محمد بينيس: الشعر الغربي الحديث بنياته و إبدالاته، دار توبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2001.
 33. محمد حسن عبد الله ، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف القاهرة.
 34. محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية - ط 1 بيروت، لبنان 1991.
 35. محمد عزام: شعرية الخطاب السردى، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، سوريا، 2005.
 36. محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناس في الشعر العربي، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001.
 37. محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982.
 38. محمد مصطفى بدوي ، "كلوريدج" ، نوابغ الفكر الغربي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 1988.
 39. محمد مفتاح: المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2010.
 40. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري / استراتيجية التناس، طبعة المركز الثقافي العربي، بيروت، 1986.
- *المجلات و الدوريات:**
1. علي ذياب محي العبادي، القرآنية في نهج البلاغة، مجلة العميد ، العدد 66 يونيو 2013.
 2. علي يحي نصر الله الرحيم، مقال: نظرية التناس وخصوصية النص القرآني، عن مجلة "العلوم العربية"، العدد 27.
- *الدواوين:**
1. أحمد شوقي ، الشوقيات ، الجزء الأول ، مؤسسة هنداوي ، مصر ، ط 2012.
 2. إيليا أبو ماضي ، الأعمال الشعرية الكاملة ، جمع و تقديم: عبد الكريم الأشتر ، مؤسسة عبد العزيز البابطين ، الكويت، ط1 ، 2008.
 3. أبو الطيب المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة و النشر، لبنان، 1983.
 4. أبي فراس الحمداني، ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: خليل الدويهي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط2، 1994.
 5. بشار بن برد، ديوان بشار بن برد، شرح محمد الطاهر ابن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1966، ج 4.

6. ربيعة بن عامر التميمي، ديوان ربيعة بن عامر التميمي، ت: خليل إبراهيم عطية، عبد الله الجبوري، مطبعة دار البصري، بغداد، ط1، 1970.
7. عنتر، ديوان عنتر، مطبعة الآداب، بيروت، ط4، 1893.
8. لخصر فلوس، ديوان عراجين الحنين، منشورات الكتاب الجزائريين، ط1، 2001.
9. نزار قباني، الرسم بالكلمات من الديوان: أحلى قصائدي، منشورات نزار قباني، بيروت، ط:18، 1999.
10. نيقولا فياض، رفيق الأفحوان، ط: بيروت 1950.
11. يوسف وغليسي، ديوان تغريبة جعفر الطيار، دار البهاء قسنطينة، ط1، 2000.

*المراجع الأجنبية:

1. Gaston Bachelard, la poétique de l'espace, presses universitaires de France, 3ème édition, 1961.
2. Pierre Reverdy, "L'image", "Nord - sud", Revue littéraire mensuelle, N 13, Mars 1918.

فهرس المحتويات

1	الإهداء
3	شكر و عرفان
4	مقدمة
9	مدخل
10	التنّاص: تعريف لغوي، اصطلاحى و نقدي
18	ماهية التنّاص القرآني
26	الصورة الشعرية، مصطلح نقدي
33	الفصل الأول : الصورة الشعرية في الخطاب الشعري
34	المبحث الأول: مقومات بناء الصورة في الشعر
45	المبحث الثاني : مصادر الصورة الشعرية
48	المبحث الثالث: الصورة الفنية في القرآن الكريم
48	شاعرية اللغة العربية
55	علاقة الصورة الفنية بالصورة الشعرية
59	الفصل الثاني: صُور التنّاص في ديوان " سأعود إلى أرضي "
60	المبحث الأول: أشكال التنّاص في الديوان
66	المبحث الثاني: "محمد مشلوف" بين الأصالة و الحداثة
71	المبحث الثالث: جمالية التنّاص القرآني و أثرها في بناء الصورة الشعرية في ديوان "سأعود إلى أرضي"
75	خاتمة
78	ملاحق
79	ملحق 1: نبذة عن الشاعر
80	ملحق 2: دراسة وصفية للديوان
81	مكتبة البحث
85	فهرس المحتويات
86	الملخص

ملخص:

من مصادر الصورة الشعرية التراث الديني، ومن التراث الديني النص القرآني، عدّه المهتمون به نصاً فاعلاً مؤثراً منذ نزوله ومازال، شكّل مرجعيةً معيارية عند البعض، ومقصدية إنتاج للبعض الآخر، وبخاصة أهل الإبداع الأدبي .

تعددت أشكال التأثير بالقرآن الكريم تحت مُسميات منها: الاقتباس، الاستشهاد، التضمين، التلميح، الأخذ وغيرها من المصطلحات، إلى أن رست على مصطلح "التناص القرآني" في النقد الحديث.

أصبحت ظاهرة التناصية القرآنية آلية إبداعية ، يلجأ إليها الشاعر - عن وعي أو لا وعي - إمّا على مستوى المبنى أو المعنى أو كلاهما، وكذا على مستوى بناء الصورة الشعرية، ومنه:

ارتأى البحث أن يقفَ عند مُحاورَةِ الشاعر "محمد مشلوف" للنص القرآني ، بخاصة جانب التصوير الفني فيه، كما حاول البحث إبراز جمالية ذلك التناص في بناء الصورة الشعرية عنده، من خلال ديوان: "سأعود إلى أرضي".

Abstract

One of the sources of the poetic image is the religious heritage, and within the religious heritage is the Quranic text, which has been regarded by its enthusiasts as an influential and effective text since its revelation and continues to be so. It has formed a normative reference

for some and a production goal for others, particularly for those involved in literary creativity.

The forms of influence by the Quranic text have varied under various terms, such as quotation, citation, incorporation, allusion, borrowing, and other terminologies, eventually settling on the term "Quranic intertextuality" in modern criticism.

The phenomenon of Quranic intertextuality has become a creative mechanism that poets employ—whether consciously or unconsciously—either at the level of structure, meaning, or both, as well as in the construction of the poetic image. Hence, this research aims to explore the dialogue of the poet "Mohamed Mashloun" with the Quranic text, particularly the aspect of artistic imagery within it. The research also attempts to highlight the aesthetic value of this intertextuality in the construction of his poetic imagery, as demonstrated in his collection: "I Will Return to My Land."

