الجمهوريـــــة الجزائريـــــة الديـــمقراطيـــة الشعبيـــة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس -سيدي بلعباس-

كلية الآداب و اللّغات و الفنون

قسم اللغة العربية و آدابها

الأشكال السردية في النثر الأندلسي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه تخصص: السرديات العربية القديمة والحديثة في النقد الأدبي.

إعداد الطالب:

عبد القادر دودية

إشراف:

أ.د التاج بودالي

لجنة المناقشة:

أ.د بلوحي محمد	جـــــامعة سيـدي بلعباس	رئيـــــسا
أ.د التاج بودالي	جـــــامعة سيـــــدي بلعباس	مشرفا ومقررا
أ.د عكاشة سعيد	جـــــامعة سيـــــدي بلعباس	منـــاقـــشا
أ.د الطاهر بلحيا	جـــــامعـة وهـــــــران	منـــاقـــشا
أة.د سمية حطري	المركز الجامعي عين تموشنت	منـــاقـــشا
أ.د عبد القادر بلي	المركز الجامعي عين تموشنت	منـــاقـــشا

السنة الجـامعيـة: 1440- 1441هـ / 2019- 2020م

شكر و تقدير

شكرا لله و حمدا له على توفيقي ثم من باب
من لا يشكر الناس لا يشكر الله

انطلاقا من العرفان بالجميل، فإنه ليسرني وليثلج صدري أن
أتقدم بالشكر والامتنان إلى أستاذي، ومشرفي الأستاذ الدكتور التاج بودالي
فلك الجزاء و لك الشكر.

أتقدم كذلك بجزيل الشكر إلى كل من جامعتي
جامعة جيلالي ليابس كلية الآداب و اللغات و الفنون.

و إلى

عائلتي من كبيرهم إلى صغيرهم لوقوفهم جنبي و دعمي
أحبائي و أصدقائي و كل من ساندني من قريب أو من بعيد.

الإهداء

إلى كل محبّي التراث العربيّ

إلى محبّي اللّغة العربيّة وأهلها

إلى كلّ روح تسعى للتّعلّم

أهدي هذا العمل

خطة البحث

مقدمة.

المدخل .

التعريف بالأندلس وماهية نثرها ودور المتلقي.

الفصل الأول: مصطلحات سردية

المبحث الأول: تاريخ علم السرد ومصطلحاته.

المبحث الثاني: العناصر المكونة للمسرود 'الشخصيات- الحدث'.

المبحث الثالث : بنية الزمان والمكان في النص السردي.

الفصل الثاني: الأشكال النثرية في الأدب العربي

المبحث الأول: الأشكال النثرية في العصر الجاهلي.

المبحث الثاني: الأشكال النثرية في العصر الإسلامي والأموي.

المبحث الثالث: الأشكال النثرية في العصر العباسي.

الفصل الثالث: الأشكال السردية في النثر الأندلسي

المبحث الأول: الأشكال النثرية في الأدب الأندلسي.

المبحث الثاني: البنية السردية في الرسالة الأدبية الأندلسية.

المبحث الثالث: الشكل السردي في المقامة والقصة الأندلسية.

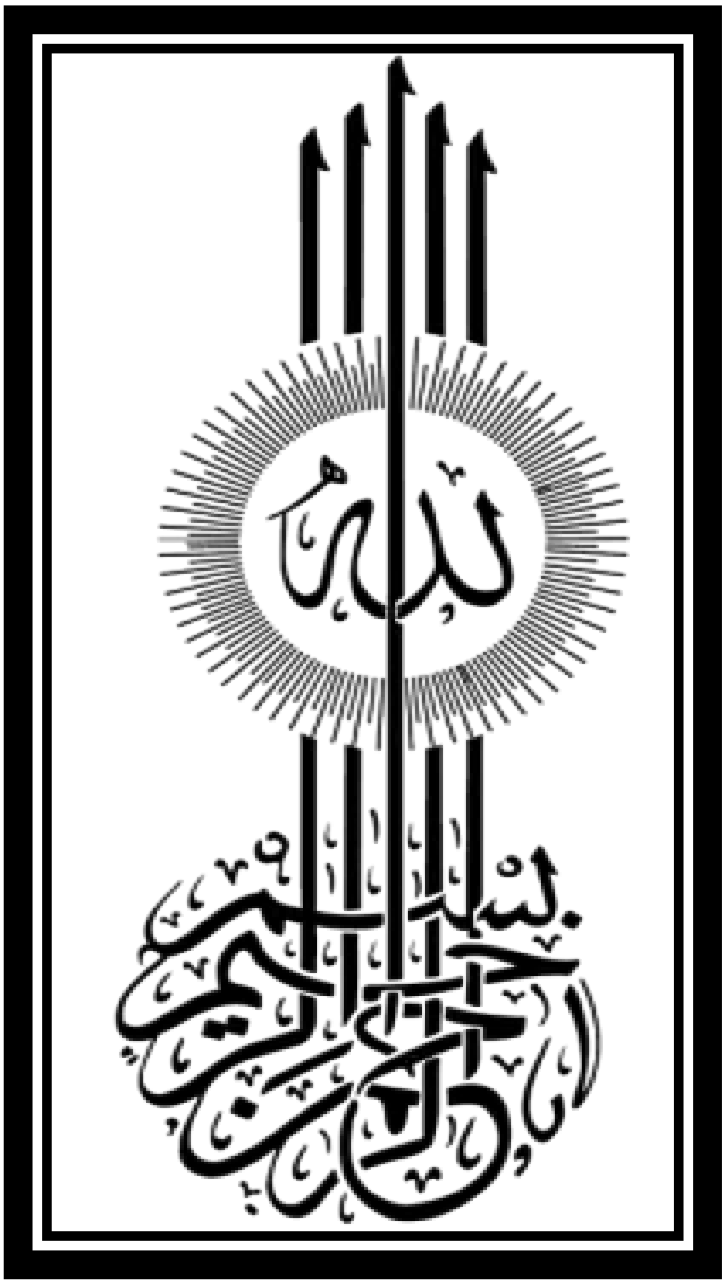
الفصل الرابع: دراسة في طوق الحمامة لابن حزم

المبحث الأول: التعريف بالمؤلِف والمؤلَف.

المبحث الثاني: استراتيجية ابن حزم في طوق الحمامة.

المبحث الثالث: البنية السردية في طوق الحمامة.

الخاتمة



قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ ﴾

مقدمة

يزخر التراث العربي بفيض غزير من الأدب والأدبيات، وتنوع الأجناس النثرية والشعرية فقد شهدت القرون العربية ازدهارا واسعا، ممّا أسهم في إنتاج كتب ضمن مجالات شتى، تعلقت بالمعرفة الإنسانية رغم ما آلت إليه –المعرفة– من تجسم وثقل جراء الهم الرياسي، فراحت هذه الأخيرة تنوء تحت جموح الأطماع والأهواء، إلاّ أن الأدب العربي شهد فروسية وجموحا من نوع آخر، جموح نحو الإبداع وحب التطلع.

عاش الأدب في كنفٍ تجرعته التغيرات السريعة والتي خضعت لحتمية الانتقال، والتحول الذي عايشه؛ مما أدّى إلى تنوع الكم الأدبي بين الشعر والنثر، وتعدد أشكالهما، والحديث عن الوقائع الغابرة مع الوقوف على الرسوم الحاضرة، فَحِفْظُ الغابر هوية ومطوية تاريخية، جعلت الناس ينقشون الأخبار على الأحجار، ويروونها في سائر الأمصار وعلى مرِّ الأعصار، يزبُرون القصص على الجمادات، ويحتكون بأرجل أصحاب المقامات، ويروون أدب الرحلات، ويتعايشون بالرسائل والرسالات. زخارف فنية وأنواع أدبية، تميز بها عصر **'الفاندالس'**، وامتاز بها أدب الأندلس، تنوعٌ في النثر مكسب للعصر ومنبع لنهل العلم.

وإذا اعتدنا على ذكر الأندلس ذكرناها بشعرها وتنوعاته، وأجحفنا في نثرها وبلاغاته عبقرية عربية مستعربة، امتزجت بجمالية الفكر وجمال البيئة الغناء، ريح هزت فكرة الإبداع واستنشق منها الأديب ذي الباع، فراح ينسج على أكثر من منوال، ويلوّن المجتمع بجميع الألوان.

أردت حقيقة البحث فيها وعنها، وخوض غمارها، ومحاكاة أظفارها، للوصول إلى محطة النثر وإزالة الغبار على التراث، ليظهر التنوع السردي في الأدب الأندلسي، فيتجلى الصبح بأنواع وأشكال عرفها الأدب قديما، لأطرق باب إشبيلية وصقلية وسرقسطة ... وآثارا أندلسية للتنقيب عن تلك الأشكال، إن صح القول كونها انعدمت في فترة زمنية معينة، أو قلت الكتابة عنها.

ولذلك كان أولى من الباحث الاهتمام والجمع والإلمام، إلى ما تحتاج إليه القرائح، وتجنح إليه الجوانح، فيرتاحون لأوضاعه وتقاسيمه، ويتنافسون في تدريس تصانيفه.

لم يزل منذ أن خلق الله عزّوجلّ الكون وبث الروح فيه، راح عقل الإنسان نحو الإبداع يكتب ويتصنع، يؤصل له في التنويع، ويتناهى فيه إلى حسن التجنيس والتصريع والتبديع ليروق مأخذه وينضبط منبعه، وتمتلئ ضفته، لينطق بلسان طليق، ويكتب بقلم منطيق، هو نثر المنثور وتدفق الأشكال وتنوع الحروف.

هو عصر الأندلس، الذي حاك العصور القديمة، ماثل العصر الأموي في تآليفه، والعصر العباسي في تصانيفه والعصر القريشي في لغته وتصاريفه، أدت الكتابات إلى الوفرة الأدبية في مظانه، والرؤية الجمالية في حسنه وبيانه، واتساع ميادينه، وطرق مواضع الجمال لاستحسانه.

أدب حجبته الغبرة في الرفوف، وتناءت عنه الأيادي والكفوف، فأردت بضرب سهم مصيب وأثبت مع الجد الدؤوب، ومشاركة الألطاف من القلوب، موضوع **"الأشكال السردية في النثر الأندلسي قراءة في كتاب طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي أنموذجا"** بخطة أولية منهجية مساعِدة لتقفي أثر النثر الأندلسي لأعلام العصر والمصر.

يحتكم منطق الدراسة إلى الجانب التاريخي والوصفي التحليلي، الذي يبحث عن مكنونات الدراسة وتحليلها، وتتبع أثرها، وجعلها متناسقة متصاهرة في بوتقة واحدة، يحكمها العقل في وسط الثقافات المختلفة .

والغاية من الرسالة العلمية التي أسعى إلى البحث فيها، ولأجلها عقد هذا العنوان لغرضين أساسيين هما:

- الإسهام بقلم جزائرية في الكشف عن زوايا ثقافية وفكرية وأدبية قبل دولة الأندلس.
- التعريف بأنواع الأشكال النثرية، والسردية من الرسائل الفنية الجمالية وأدب الرحلات وأدب القصة...الذي مثلته الحقبة الأندلسية.

وبين الغرضين إشكالات تمثلت في:

- ما هي المزايا التي ميزت عصر الأندلس؟.
- هل وصلت لغته الشاعرة لمحاكاة لغة بني أمية والعصر الجاهلي؟.
- هل تنوعت أشكال نثره كتنوع الأدب في العصر العباسي؟.
- ما الذي ميز أدب الأندلس عن الآداب الأخرى؟.

تدور أسئلة وتجول في خلايا الأفكار، محاولة إيجاد ضوء في كهف للخروج بنتيجة تمشي من العمى إلى البصيرة والتبصر، أنه لا مثيل بعد الأندلس في أدبها وتنوعاته وإن وُجد فلا يمكن أن ننسى الأندلس وثوراتها الأدبية التي مزجت بين الشرق والغرب.

فالدافع إلى دراسة هذا الموضوع، وتقفي أثر النثر الأندلسي وأصحابه، وتنوع أشكاله هو الذي حدد وجهة البحث ورسم معالمه وخط خططه، فكانت الدراسة والبحث فيه على الشكل التالي:

التمهيد وخص فيه الأندلس وسبب تسميتها، وما هو النثر لغة واصطلاحا، وأهمية المتلقي في العمل الأدبي.

ثم انتقلت إلى صلب الموضوع، وخضت غمار مضمار العنوان، للبحث والتنقيب عن رواده ورحلاتهم، وتراسلاتهم، وحكايات قصصهم، وذلك من تقسيم الدراسة إلى أربعة فصول وخاتمة.

فكان نصيب الفصل الأول: السرد تاريخه ومصطلحاته، والعناصر المكونة للبنية السردية.

والفصل الثاني طرق باب النثر الأدبي من العصر الجاهلي إلى العصر العباسي، مع تعدد أشكاله ومزية جماله، لوفرة فنونه وقُوّاله.

والفصل الثالث عن مضمون العنوان من تعدد لأشكال السرد في عصر الفاندالس، بين أدب القصة والرحلات، والرسائل والمناظرات، بين اللغة الشاعرة ورموز الأدبيات، مركزا على المضمون الأدبي وما حواه ووعاه الإبداع الشكلي نثرا و نشرا لحروفه، نقدا ورأيا لأهله وخاصته.

ليكون الفصل الأخير عنوانا تطبيقيا في جانب من جوانب البحث العلمي، وتأكيدا لطيلة السنوات الدراسية التي استفدناها من أساتذتنا الكرام – حفظهم الله تعالى – نموذج أحببت تسليط الضوء عليه بالتحليل والتفكيك لخبايا مضامينه، "طوق الحمامة" لصاحبه ابن حزم الأندلسيِّ الفقيه المتميز والمجادل النشيط والمفكر الأديب، جمع بين قوة الفكر ورقة الأدب والفن، من بين الذين يُعدون في الحُسبة المتميزة، الذي جمع بين الإبداع النثري والشعري في الألفة والألاف، بل هو أهم ما كتب في ميدان الإبداع النثري، إضافة إلى ما يحتويه من تحليلات نفسية أخلاقية عميقة، ومن منهجية مبتكرة في العرض والتحليل مع الجدة في التناول، هذا هو الدافع الرئيسي لاستنشاق كتاباته وتعليق الصغار على الكبار حسب المناهج الحديثة.

لأختم بخاتمة أشرت فيها إلى أهم نتائج البحث وفوائده.

لم يكن العمل وليد العدم، بل سبقت إليه أطروحات وكتب أشارت إلى النوع والفرد ككتاب النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس مضامينه وأشكاله لمؤلفه علي بن محمد وكتاب تجديدات الأندلسيين في النثر العربي لإبراهيم السهلي، وكتاب أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس هجري لفايز عبد النبي فلاح القيسي، بالإضافة إلى مجموعة من الأطروحات التي نظرت إلى النوع في تحليلها، فأحببت من العمل أن يكون شاملا للأجناس النثرية التي مثلتها الحقبة الأندلسية، مع الإشارة إلى المغايرة البحثية في النثر الأدبي عموما والأندلس خصوصا.

وقد عرض لي من العقبات أشياء، كون المصطلحات حديثة الولادة والترجمات فيها كثيرة والرؤى متغايرة، وقلة الممارسة الفعلية لهذه المصطلحات داخل الأخبار العربية القديمة، وتعدد الأجناس الأدبية، وإسقاط التحليل السردي عليها، واختلاف النُّظار في تصنيفها، يشكل عائقا أمام البحث العلمي، ثم توصيف الخبر كنوع سردي وكجنس أدبي فني، محل توقف وإعادة النظر بعد النظر.

وأخيرا وليس آخرا آمل أن يكون تصويري قد نال رضا اللجنة العلمية، الواقفة على قراءة العمل الأدبي والبحثي، لإخراجه في أكمل ديباجة وأحلى أُبهة، ليكون نصيب قلم التلقي فيه سيّال وفكره معطاء وملاحظاته جوالة بين ثنايا سطوره.

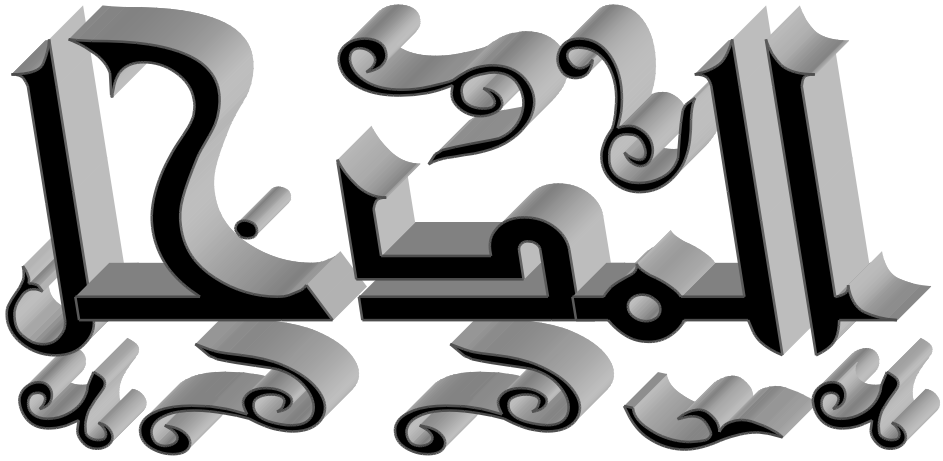
شكرا للمشرف الذي لم يبخل عليّ بنصيحة، وإن أردت أن أوفيه حقه لا أظن أنّي سأصل مهما علونا وارتفعنا، فمن الكريم حفظ الكرم والواجب الدعاء له في ظهر الغيب.

والحمد لله رب العالمين.

كتبه أبو هيثم عبد القادر بن عبد الله آل دودية

يوم الخميس 26 جمادى الآخر 1441هـ

الموافق لـ 20 فبراير 2020م



❁الأندلس وماهية النثر ودور المتلقي

1- الأندلس:

أ- فتح الأندلس:

خاض المسلمون حروبا في سبيل إعلاء كلمة الله، ونشر دين الرحمة إلى العالم أجمع يقول غوستاف لبون: "أدرك الخلفاء السابقون الذين كان عندهم من العبقرية السياسية ما ندر وجوده في دعاة الديانات الجديدة، أن النُّظُمَ والأديان ليست مما يفرض قسرا، فعاملوا أهل كلّ قُطْر استولوا عليه بلطف عظيم، تاركين لهم قوانينهم ومعتقداتهم، غير فارضين عليهم سوى جزية زهيدة في الغالب إذا ما قيست بما كانوا يدفعون سابقاً، في مقابل حفظ الأمن بينهم، فالحقّ أن الأمم لم تعرف فاتحين متسامحين مثل العرب، ولا ديناً مثل دينهم "[1]، ففتحوا بلدانا أعجمية وكانت القوة المسيطرة آنذاك قوة الرحمة والمعاملة بالمثل لا فرق بين عربي وعجمي إلا فيما فرقه الله من دساتير الإسلام وحق العبودية له، فخلّصوا إخوانهم العرب من ربقة الرقِّ، والأجانب من التسلط الوثني وروح الجاهلية.

قام بالحملة الاستطلاعية كبداية لعملية الفتح لبلاد الأندلس أبو زرعة طريف بن مالك المعافري*، عبر إلى بلاد الأندلس في رمضان سنة 91هـ/710م، مع مجموعة متكونة من أربع مئة راجل ومئة فارس على متن أربعة مراكب هُيئت من طرف الكوت جوليان، نزلت على جزيرة تسمى لاس بالوماس Las Palomas، مما شجع القائد طارق بن زياد إلى المضي في الفتح، فسار بجيش تألف من اثني عشر ألف مقاتل، فبدأ حملته في رجب سنة 92هـ/711م، وقد شارك في عملية الفتح جنبا إلى جنب بن زياد موسى بن نصير، وقواد آخرون شاركوهما في الفتح، فدامت الخلافة الأندلسية الإسلامية "من سنة 92هـ/711م إلى 897هـ/1492م أي ثمان مئة وخمس سنين هجريا إذا أغفلنا التداعيات التي كانت بعد سنة 897هـ"[2].

---

[1] غوستاف لبون، حضارة العرب، تر: عادل زعيتر، دط، مؤسسة هنداوي، دب، دت، ص أ.

* أبو زرعة طريف بن مالك قائد عسكري خلال الفتح الإسلامي للأندلس، يعتبر أول مسلم دخل الجزيرة الإيبيرية في مهمة عسكري، أبو المروان عبد الملك بن الكردبوس التوزري، الاكتفاء في أخبار الخلفاء، تح: عبد القادر بوباية، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2009م، ج1/ ص292 بتصرف.

[2] راغب السرجاني، قصة الأندلس من الفتح إلى السقوط، ط1، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع، القاهرة، 1432هـ 2011م، ص05.

ب- سبب التسمية:

قبل أن تُعرف ببلاد الأندلس، كان لها اسمان إيبريا Iberia، وكان يقصد بها منطقة معينة ثم اتسع المدلول فأصبحت تطلق على كل شبه الجزيرة، والاسم الثاني لهذه البلاد إسبانيا Ispania، والاسم مشتقٌّ من كلمة span ونعني به بلاد الأرانب؛ لأن شبه الجزيرة كانت غنية بهذا النوع من الحيوان[1].

لم تَعرف العرب اسم الأندلس، وقد تضاربت الأقوال نسبة إلى هذه التسمية فقالوا[2]:

1- أن اسم الأندلس أُخذ من اسم واندااليسيا Wandalucia، وهي صيغة أُطلقت على إقليمٍ احتله الوندال*.

2- هي اسم مأخوذ من الأندليش الذين سكنوها، فسميت بالأندلس نسبة إليهم.

3- سميت بالأندلس نسبة إلى أندلس بن طوبال بن يافث بن نوح عليه السلام، هو أول من سكنها، أو الأندلس بن يافث مباشرة.

يقول الحموي: " الأندلس: بضم الدال وفتحها، هي كلمة أعجمية لم تستعملها العرب في القديم وإنما عرفتها العرب في الإسلام"[3]

وقيل تنسب التسمية إلى قوم سكنوا البلاد، وقد جاءوا من ألمانيا وتسمى بقبائل الفندال أو الوندال، فسميت هذه البلاد بفاندليسيا على اسم القبائل التي تعيش فيها، ومع الأيام حرف إلى أندوسيا فأندلس[4].

---

[1] ينظر: الطاهر أحمد مكي، دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة ط3، دار المعارف، القاهرة، 1987م، ص09-11.

[2] ينظر: م ن، ص11-16 .

*وهو من الشعوب الذين استوطنوا ألمانيا، ثم زحفوا من الشمال إلى الجنوب، وعبروا مضيق جبل طارق إلى شمال إفريقيا والمغرب. عبد الله إبراهيم رجب محبوب إبراهيم بخيت، تاريخ الأندلس من الفتح إلى السقوط، ط1، مكتبة الإيمان، المنصورة، 1430هـ 2009م، ص60.

[3] ياقوت الحموي، معجم البلدان، دط، دار صادر، بيروت لبنان، 1397هـ 1977م، ج1/ باب الهمزة والنون وما يليهما/ ص264، مادة أندلس

[4] ينظر: راغب السرجاني، قصة الأندلس من الفتح إلى السقوط، ص15.

ث- أهل الأندلس:

شغل العرب بعد ما أمنوا على أنفسهم من الغارات والحروب، بالعكوف على تعلم الدين والأدب وترجمة بعض الكتب والنظر فيها، فبرعوا وبلغوا فيها مبلغا، فجال أهل الأندلس في العلوم والطلب، فكانوا "أحرص الناس على التمَيُّز، فالجاهل الذي لم يوفقه الله للعلم يَجْهد أن يتميز بصنعة ويربأ بنفسه أن يُرى فارغا عالة على الناس، لأن هذا عندهم في نهاية القبح، والعالم عندهم معظم من الخاصة والعامة، يشار إليه ويحال عليه،ويَنْبُه قدره وذكره عند الناس، ويكرم في جوار أو ابتياع حاجة، وما أشبه ذلك، ومع هذا فليس لأهل الأندلس مدارس تعينهم على طلب العلم، بل يقرؤون جميع العلوم في المساجد بأجرة...وكل العلوم لها عندهم حظ إلا الفلسفة والتنجيم؛ فإن لها حظا عظيما عند خواصهم ولا يُتظاهر بها خوف العامة، فإنه كلما قيل فلان يقرأ الفلسفة أو يشتغل بالتنجيم، أطلقت عليه العامة اسم زنديق وقيدت عليه أنفاسه، فإن زل في شبهة رجموه بالحجارة أو حرقوه قبل أن يصل أمره إلى للسلطان، أو يقتله السلطان تقربا لقلوب العامة، وكثيرا ما يأمر ملوكهم بإحراق كتب هذا الشأن إذا وجدت"[1]، فكان الأندلسيون هكذا بين العلم والصنعة، بين التظافر الاجتماعي والتظاهر العلمي، فخاضوا في جوانب العلوم الدينية والدنيوية وتركوا كل ما كان له تعلق بالتنجيم المذموم، فزاوجوا الثقافات وأنشأوا بنية أدبية أندلسية ترمز إلى العصر والمصر.

2- أهمية النثر وماهيته:

لم نجد للقلم عزما حين كتب عن النثر، فلم يهتم الباحثون منذ القدم بالنثر أكثر اهتمامهم بالإنتاج الشعري، وفي فترة زمنية كان كفيلا بأن يكشف - الشعر- عن مراحل الوجدان وأوصاف الانفعالات التي واجهت محيط العقل البشري، فكان نبوغ الشاعر في قبيلة أزكى من ولادة فارس، فالمتصفح للتراث البلاغي والشاهد النحوي والصرفي لَيلحظ عناية القدماء بالشعر أكثر من اهتمامهم بالنثر من حيث روايته وتحليله ونقده والاستشهاد به، مع أن - النثر- تراث الأمة من قالَب التاريخ القومي.

---

[1] أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دط، دار صادر، بيروت، 1408هـ 1988م، ص220-221.

إن النثر هو المرآة العاكسة على تطور فكر الأمة "إن ما أنتجته تلك الأمة من قوالب التعبير النثري، فإنها تنطوي في جميع الحالات على نوع من التأريخ لتطور فكرها، باكتشاف مراحل نموها العقلي، وترتيب حلقات المواقف الموضوعية التي صدرت عنها، لمواجهة الوضعيات التي تتطلب بسطا في القول لا يتسع له الشعر، ووضوحا في الرؤية لا تتناسب مع طبيعته المجبولة على الرمز والتلميح، وتناولا هادئا لوقائع محددة لا يصلح التهيج العاطفي أسلوبا لمعالجتها"[1].

شملت المدرسة الفكرية الفنية الأدبية نوعين من الأدب، كونه "تعبير عن تجربة إنسانية بلغة تصويرية هدفها التأثير، وفي شكل جمالي قادر على توصيل تلك التجربة"[2] شعرا كان أو نثرا بدأت بالمشافهة وانتهت إلى الكتابة وحفظ الغابر، صقَّلت تجارب خاضها الإنسان، فعبر عنها ببلاغة الحرف ومزية الكلام، همه إيصال الفكرة ورسم الصورة، اختلفوا في أقدمهما، وتفاضلوا بينهما لما يحوياه من لوحات فنية، فإذا كان الشعر أبلغ البلاغة فإن النثر حِرْفِيتها وعلو المقام ومن مصاف الكلام، يقول مسكويه:"فكذلك النظم والنثر يشتركان في الكلام الذي هو جنس لهما...ثم ينفصل النظم عن النثر بفضل الوزن الذي به صار المنظوم منظوما، ولما كان الوزن حلية زائدة وصور فاضلة على النثر صار الشعر أفضل من النثر من جهة الوزن، فإن اعتبرت المعاني كانت المعاني مشتركة بين النظم والنثر، وليس من هذه الجهة تَمَيُزُ أحدِهما من الآخر..."[3]، فالأدب كلام موزون القوافي منثور المعاني، على اختلاف أنواعهما وأغراضهما الدلالية، فلا ينفك أحدهما عن الآخر في البيان، ولا يتخلف الثاني عن الأول في التلقي، فلكل شكل غايته ومذهبه.

ولتحديد مفهومه واستنطاق معناه واستكناه ماهيته لابد من الوقوف على جذره اللغوي الذي عُد – الجذر- بداية لاستحداث مصطلح فني مقابل لمصطلح الشعر، ودلالة حسية لغوية رامية إلى غرض موضوعي يحق البحث فيه وتنويع مآخذه.

---

[1] علي بن محمد، النثر الأندلسي في القرن الخامس (مضامينه وأشكاله)، ط1، دار العرب الإسلامي، بيروت لبنان، 1990م، ص133.

[2] نقلا عن: علم الاجتماع الأدبي (منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد)، أنور عبد الحميد الموسى، دط، دار النهضة العربية، دب، دت، ص16.

[3] أبو حيان التوحيدي ومسكويه، الهوامل والشوامل، تح:أحمد أمين والسيد أحمد صقر، دط، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1951م،ص309، بتصرف.

- **تعريفه:لغة:**

جاء في اللسان: "النثر نثرك الشيء بيدك ترمي به متفرقا مثل نثر الجوز واللوز والسكر وكذلك نثر الحَب إذا بذر، هو النثار، وقد نثره ينثره وينثره نثرا ونثارا ونثره فانتثر وتناثر والنثارة: ما تناثر منه"[1]

وجاء في القاموس المحيط: "نثر اللؤلؤ وغيره وقد انتثر وتناثر...والنثرة الخيشوم والفرجة بين الشاربين، ونثر كنانَتَه فعجم عيدانَها عودا عودا فوجدني أصلبَها مكسرا فرماكم بي، ورجل نثر مهدار ومذياع للأسرار، ورأيته يناثره الدُّر إذا حاوره بكلام حسن" [2].

فالنثر عبارة عن كل متفرق واسع، يصير صلبا، يُمتنع كسر عوده، وهو ما عبر عنه الزمخشري بقوله:" ونثر كنانته فعجم عيدانها عودا عودا فوجدني أصلبها"، دلالة مخالفة لكل ما كان موزون ومنتظم، هو النظم من الشعر، وقد يضرب النثر إلى كل كلام مسجوع حسن المقال " ورأيته يناثره الدُّر إذا حاوره بكلام حسن"، فكل كلام مرسل غير قائم على نظام موزون يعد مخالفا للنظم من الشعر، "ومن ثم فالنثر عامة هو الكلام الذي لم يُنظم في أوزان أو يُقيد بالقوافي"[3].

والنثر على ضربين، ضرب عُرف على الألسن، وهو لغة التخاطب والتواصل بين الأقوام، أو هو الكلام الجاري المشتهر والمستفيض على اللسان اليومي ذلك أن " اللغة عبارة عن أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[4]، فهي "لغة سوقية باردة ومبتذلة أي مألوفة ومستهلكة وتلوكها ألسن العامة وتمجها أسماع الخاصة"[5]، والضرب الثاني "خرج عن دائرة النثر الفني أو الأدبي ضرب آخر من النثر يعتمده العلماء أسلوبا علميا لتدوين علومهم وشروحهم، وهذا هو النثر العلمي (غير الأدبي)، بخصائصه اللغوية المحددة، والمحايدة التقريرية والصارمة"[6]، وضرب ثالث شمر على ساعده

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دط، دار صادر، بيروت، دت، ج5/ مادة نثر/ ص191.

[2] جار الله الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، ط1،دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1419هـ 1998م، ص248 مادة نثر.

[3] محمد رجب النجار، النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية (فنونه-مدارسه-أعلامه)، ط1، دار الكتاب الجامعي للنشر والتوزيع، الكويت، 1996م، ص9.

[4] أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دط، دار الكتب المصرية، دب، 1367هـ 1957م، ج1/ص33.

[5] م س، ص9.

[6] محمد رجب النجار، النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية، ص10

الأديب، ودنا منه البعيد واقترب القريب، يعتبر فنا من فنون القول، يتشكل بواسطته بنية لغوية مغايرة، حملت "لغة تتوهج مفرداتها بالشحنة العاطفية أو الانفعالية بكل حرارتها وسخونتها وحيويتها وحدتها وطرافتها، حتى تكون قادرة على إدهاش المتلقي"[1]، فهي لغة الأدب العالية، علت مع رقي الثقافة والوعي العقلي، لغة الفن الذي عزم الناقد على تحليلها ووصف مكنوناتها واستخراج نواتها.

- **اصطلاحا**:

أمّا الجانب الاصطلاحي فلعلنا لا نجد تعريفا دقيقا يجتر كل شروطه دقة وتفصيلا، بل كل ما وُجد هو ذكرٌ لأنواعه وتصانيفه، وتقاسيمه باعتبار الشكل وباعتبار اللفظ، وهناك من اهتدى إلى تقسيمات أخرى...غير أن هذا لم يمنع من بعض العاشقين لفن الأدب أن يخُطُّوا بأقلامهم حدا لبيان حده ونوعه فنجد:

عمر فروخ مثلا يعرفه بقوله: "هو الكلام الذي يجرى على السليقة من غير التزام وزنٍ، وقد يدخل السجع والموازنة والتكلف الكلام، ثم يبقى نثرا إذا بقي مجردا من الوزن"[2].

وقد أشار إليه غير واحد من الباحثين في تنوع تفاصيله، وسبق تقسيمه إلى ثلاثة ضروب على سبيل المثال، ضرب جرى على الألسن واستفاض، وقسم عَني بالنثر العلمي البحثي الذي يتصف بالصرامة، وثالث اهتدى إليه أهل الذوق والصنعة واستنشاق من هواء فنه وإبداعه.

يرى عمر فروخ أن ضروب الكلام منه ما كان مقفى وموزون فهو الشعر، وإن خلا من الوزن هو النثر، وكل منهما لا يخلوا من الألوان البلاغية وتكلف الكلام، غير أن هذا التعريف من طرفه يعد هروبا عن المعنى الحقيقي للنثر.

ويذهب شوقي ضيف إلى أن النثر: "هو الكلام الذي لم ينظم في أوزان وقوافٍ"[3].

كما نجد طه حسين يَعُد الأدب كل مأثور الكلام نظما ونثرا، أما "النثر الذي يعني به مؤرخ الآداب هو النثر الذي يمكن أن يُعدَ أدبا، الذي يمكن أن يقال أنه فن، فيه مظهر من مظاهر

---

[1] محمد رجب النجار، النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية، ص10.

[2] عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي من مطلع الجاهلية إلى سقوط الدولة الأموية، ط4، دار العلم للملايين، دب، 1981م، ج1، ص44.

[3] شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ط10، دار المعارف، القاهرة، دت، ص15.

الجمال، وفيه قصد إلى التأثير في النفس من أي ناحية من أنحائها، هو هذا الكلام الذي يعني به صاحبه عناية خاصة ويتكلفه تكلفا خاصا، ويريد أن يأخذك بالنظر فيه والتعويل عليه؛ كما يعني الشاعر بشعره، ويحاول أن يؤثر في نفسك"[1].

إنه الفن النثري الذي وقف طه حسين على حروفه، جمع فيه بين التأثير والجمال، شابه الشعر في التأثير، وحاك الوزن والقافية في النفس، هو التكلف الخاص، والتعويل عليه في محافل الأدب.

يعبر بروكلمان عن النثر وغايته التأثير بقوله: "فن التأثير بالكلام المتخير، الحَسَن الصياغة والتأليف في أفكار الناس وعزائمهم"[2]، فعلى الأديب أن "يُعنى بالكلام عندما يتجاوز هذا النحو من الحديث العادي، وأداء الحاجات العاجلة، إلى التفكير من جهة، والجمال من جهة أخرى"[3].

هذه جملة من الآراء والتعاريف لمصطلح النثر، الذي يعد خطابا أدبيا بتشكيل لغوي خاص يتعدى درجة الإفهام والتواصل إلى غاية الانفعال والإدهاش والتأثير، حاملا في طيات ألفاظه مجموعة من المؤثرات النفسية والمحسنات اللغوية، ليحقق مقصدا بلاغيا وإبلاغيا، بين المبدع والمتلقي، عبر نص أدبي لتكتمل أدبيته ويظهر حسنه وجماله.

عرفنا مادة النثر في المعاجم العربية وعرفنا ما المقصود من النثر، فهل عرف العرب وغيرهم النثر قديما؟، وهل سبق النثر الشعر في الوجود؟ وهل كان في العصر الجاهلي نثر فني؟ وهل كانوا يتبارون به ويفصحون عنه كفصاحتهم بالشعر؟، كل هذه التساؤلات سأحاول الإجابة عليها من خلال طرق باب العصور العربية، التي أجّ فيها الفن وبلغ الغاية، حتى قال أحدهم: "في إمكان العرب والمسلمين سلوك طريق مشابه، حيث يعودون إلى دراسة تراثهم كما فعل الأوربيون بميراثهم وكما تخيلوه، وذلك كمقدمة للنهوض الوطني والديني، وأعتقد أن المواطن في الثلاثينيات أنه إذا سلك حيال تراثه نهجا مماثلا للنهج الذي سلكه المثقف الغربي فلابد لهذا السلوك من أن يؤدي إلى نتائج متشابهة، من هنا، إذا نظرنا إلى علاقة التراث بالمعاصرة من هذه الزاوية وحيث

---

[1] طه حسين، في الأدب الجاهلي، ط3، مطبعة فاروق، القاهرة، 1352هـ-1933م، ص347.

[2] كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، تر: عبد الحليم النجار، ط5، دار المعارف، مصر، دت ج129/1.

[3] طه حسين، من حديث الشعر والنثر، دط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012م، ص26.

تطغى المعاصرة على التراث أو تعيد تشكيله وتبويبه وإضفاء شكل ومضمون جديدين على تاريخه ترتفع إشكالية المفارقة أو تتحول إلى إشكالية أخرى..."[1] .

فالعودة إلى إعادة النظر في المقدمة، والإسقاط التاريخي على التراث، يفضي إلى حقيقة علمية جديدة، فالنظر في الغابر هوية قومية، وإعادة تشكيله وبناء أفكاره حُلة عصرية، وبقاء الأصالة وإسقاط المعاصرة، جديدٌ قتل القديم بحثا، فلابد من دراسة التراث والعناية به، وإعادة النظر في الوافد علينا من الضفة الأخرى.

بين جوردان وأستاذه:

أيها السادة:

يقول جوردانJourdan : السوقة لأستاذه الفيلسوف في قصة من قصص موليير:

إني أريد أن ألقي إليك سرا، فيقول له أستاذه: هات، فيقول: إني أريد أن أكتب بطاقة لسيدة جميلة، وأريد أن أستعين بك عليها.

فيقول له أستاذه: لك ذلك، هل تريد شعرًا؟ فيقول: كلا ... هل تريد نثرًا؟ فيقول:كلا.

فيقول له أستاذه: ومع ذلك فلا بد أن تختار إما شعرًا وإما نثرًا؛ لأن الكلام لا يمكن أن يكون إلا شعرًا أو نثرًا، فيقول له صاحبه :وإذن فعندما أطلب إلى خادمي أن يناولني قلنسوتي أو حذائي، فأنا أقول النثر؟ فيقول له :نعم.

فيقول :يا للعجب !إذن فأنا أتكلم النثر منذ أربعين سنة، ولا أدري؟[2].

هذا ما نجد تماثله في العصور الأدبية، قبل الإسلام وبعده، فكما كان للشعر موقعه كان للنثر مورده ومنبعه، وكما أن الحياة تحتاج إلى شعور وعاطفة تميل بها إلى النغم، كذلك حاجتها إلى الحكمة والتروي تدفعها إلى جيد اللسان ورصانة الكلام، فالنثر قديم قِدم وجود الإنسان، إلاّ أن توظيفه وإن كان نزرا كان حاضرا، وهذا ما سنلمسه عند دق باب الأعصر الأدبية.

---

[1] مجموعة من المؤلفين، دور المثقف في التحولات التاريخية، المركز العربي للأبحاث والدراسات السياسية، مجموعة أبحاث طُرحت في المؤتمر السنوي الرابع للعلوم الاجتماعية والإنسانية الذي عقده المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات في مراكش – المغرب بين 19 و21 آذار/مارس 2015، د ص، الكتاب إلكتروني غير مرقم.

[2] طه حسين، من حديث الشعر والنثر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، دط، القاهرة، دت، ص23.

3- القارئ أو المتلقي:

إن القارئ أو المتلقي والعلاقة التي تجمعه بالنص، والتفاعل الذي يحدث بينهما، وغير ذلك من المؤثرات النصية هي علاقة إبداعية، تنتظر من المتلقي إنتاجا فوق المعنى وقراءة بين السطور؛ لأن النص لا تدب فيه الحياة إلا إذا كان موضوعا للإدراك، فضلا عن هوى التحقق الذي يستقيه القارئ من الأنماط المغايرة للنص، فبأحد المعاني لا يكون للأعمال الأدبية وجود، إلاّ إذا كانت هناك عملية تشريحية إدراكية من القارئ.

فالذات المتلقية أدخلت نفسها لتكون عنصرا فعالا في فضاء التحليل، وأعادت إلى نفسها اعتبارا كأحد أبرز عناصر الإرسال والتواصل الأدبي، وأن النص لا قيمة له ما دام حروفا على الورق حتى يعطيه القارئ الحياة من خلال تفاعله معه، فانطلقت منطلقا جديدا "يجعل عملية الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه ليصبح الفهم هو عملية بناء المعنى وإنتاجه وليس الكشف عنه أو الانتهاء إليه ، وبذلك يعدّ المحمول اللساني مؤثرا واحدا من مؤثرات الفهم لا بد من تغذيته بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم من لدن المتلقي"[1].

وقد برز الاهتمام الفعلي بالقارئ مع علم اجتماع الأدب، الذي يرى أن الكاتب عندما يكتب فهو يضع نصب عينيه القارئ، ومن هنا رأى روبير إسكاربيت Robert Escarpit : "أن حياة الأعمال الأدبية تبدأ من اللحظة التي تنشر فيها، إذ هي في ذلك الحين تقطع صلتها بكاتبها لتبدأ رحلتها مع القراء"[2]، فكانت نظرة المتلقي تسعى إلى إشراك ذاتها بغية تطوير الذوق الجمالي من خلال التواصل مع النصوص الفنية، وتوظيفه في تحليل البنيات السردية، وكشف خبايا المادة الفنية أضحى نافذة تطل على عالم جديد، فانتقل – القارئ – من دور المستهلك إلى مرتبة الشريك المحاور الذي يملأ الفراغات، ويجسد الخطابات، ويرسم المشاهد ويصور الحوارات للتلاقي مع الجانب الفني المتمثل في النص، والجانب الجمالي المتمثل في القارئ، علما أنه"اتخذ الاهتمام بدور القارئ في دراسة النص الأدبي حيزا كبيرا ومهما في الدراسات النقدية الحديثة...فقد تم تجاوز النظرة السائدة التي كانت تنظر إلى العلاقة القائمة بين المبدع والقارئ على أنها علاقة منتج

---

[1] بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2001م، ص43.

[2] حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، ط2، منشورات الجامعة، المغرب، 1985م، ص79.

ومستهلك، ولا تتعدى في ذلك إلى حدود التفاعل والمشاركة، ولكن النظرة إلى القارئ بدأت تتغير، فالقارئ لم يعد مستهلكا، ولم يعد النص هو الذي يمارس السلطة على القارئ، وإنما يقوم القارئ هو الآخر بممارسة السلطة على النص، حتى يستطيع أن يدخل إلى عالمه ويشارك في إكمال ما هو غائب في النص"[1].

إن وجود المتلقي في النص يعطي حياة للعمل الأدبي، ولا يستطيع المبدع أن يوقعه –النص– موقع المتأمل من نفس المتلقي، فيستحدث ما يثير القارئ من حيل أسلوبية وفنية، ليشركه في العمل وينتج من خلاله لذة فنية، فكان طرق المادة النثرية والسردية، جزءا من عملية المشاركة بين المبدع والمتلقي، حتى يعطي النص انفتاحا وترحيبا ورأيا جمع بين عالم الأديب وذهنية المتلقي.

[1] موسى سامح ربابعة، جماليات الأسلوب و التلقي دراسة تطبيقية، ط1، دار جرير للنشر و التوزيع، الأردن، دت، ص99.

❁ مصطلحات سردية

❁**المبحث الأول:** تاريخ علم السرد ومصطلحاته.

❁**المبحث الثاني:** العناصر المكونة للمسرود 'الشخصيات- الحدث'.

❁**المبحث الثالث :** بنية الزمان والمكان في النص السردي.

اهتم بعض الدارسين والناظرين لقضايا الأدب وما طرأ عليه من محاكاة لبعض العلوم العلمية الحديثة في تحليله واستخراج النواة منه، نص إبداعي يحاكي عملية التلقي وقضاياه، بين الباث والمتلقي رسالة، شغلت الدراسات النقدية منها داخل حيز البحث الأدبي، من أجل التأسيس لبنى المصطلحات والحدود المنهجية والموضوعية، ولعل ما دار وكثر الكلام حوله قضية شتت القارئ قبل غيره وعرفت بالتعقيد لا التقعيد، فوضى المصطلحية كما أشار إليها غير واحد، حيث صار لكل فن وإن تشابهوا مصطلحات خاصة به ومعجم لنوعه وفرده يشتمل على ألفاظ لا تكاد تشتهر و تستفيض إلا في ذلك الوسط.

المبحث الأول: تاريخ علم السرد ومصطلحاته

إن المصطلحات عُدت مفاهيم العلوم، بها يطرق باب فقه العنوان، ومنها تُصيّر الخشن إلى مرن وقد قيل إن فهم المصطلحات نصف العلم؛ لأنها تعبير عن المفهوم وتفسير لما وراءه، فكان من الجدير الإشارة إلى بعضها، وما تعلق بالمقام لفقه المقال، قبل الحديث عن هذا الفن لابد من الظفر بشيء من تاريخ قوامه ومصادر اشتقاقه.

1- تاريخ علم السرد:

يقول رولان بارتRoland Barthes (1915-1980م):"أن السرد يوجد في كل الأمكنة وفي كل الأزمنة، يبدأ السرد مع التاريخ، فلكل الطبقات والتجمعات الإنسانية سرداتها وقد يسعى أناس من ثقافات وبيئات مختلفة لتذوق هذه السردات"[1].

فالسرد جذوره جذور التاريخ مع أول قصة في الكون، بدْء الخلق، وخلق آدم، ورؤية الشيطان له وتلاعبه به، وأمر الله له بالسجود ورفضه للأمر...بنية سردية زمان ومكان وحوار...

إن علم السرد كفن شق طريقه في العصر الحديث واضعا لنفسه الآليات المنهجية لصياغة متنه في الفن الحكائي خاصة، وما يتعلق بجنس الرواية عامة، لَمِن السّهل أن تقف على حيثياته، ومن الصعب أن تخوض غمار تحليلاته، ما لم تقف على بناه الأصلي.

[1] علي المانعي، القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، ط1، مؤسسة العربي، بيروت، 2010م، ص36.

يبدأ هذا الفن مع ظهور المدرسية الشكلانية أو بالأخص مع الشكلانيين الروس "وبالتحديد فلاديمير بروب Vladimir Propp (1928-1968م) في علمه الموسوم بمورفولوجيا الخرافة الذي حلل فيه تراكيب القصص إلى أجزاء ووظائف"[1].

لكن قدمت هذه المدرسة بعض المفاهيم صاغها توماشيفسكيBoris Tomashevsky (1890-1957م) كبداية أولية لعلم السرد، حيث عدت مفاهيم الحافز والمتن الحكائي والمبنى الحكائي أساسيات علم السرد التي بها انطلق كبنية للنص.

"لكن عد مفهوم أو مصطلح narratologie علم السرد طفلا للبنيوية الفرنسية وحفيدا للشكلية الروسية والتشيكية"[2].

لقد كان هدف الشكلانيين أن يبحثوا في الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا بالفعل ولخصوا هذه الخصائص في مصطلح واحد سموه الأدبية La literarité، وقد دفعه إلى الاهتمام بأدبية النص هو مبدأ المحايثة للنصوص الإبداعية دون الرجوع إلى الدافع الذي أدى بالنص إلى الظهور، حياة الأديب، الواقع الاجتماعي، الظروف الاقتصادية...، "وليس معنى هذا أن الشكلانيين كانوا يعتبرون البحث في هذه الجوانب الخارجة عن الأدب لا صلة لها البتة بالأدب ولكنهم فقط اعتبروا البحث في هذا الميدان بعيدا عن اختصاصهم كنقاد للأدب"[3]، وهذا ما استفاد منه البنائيون الذي ظهر كمنهج نقدي مستعينين بالمبادئ اللسانية السوسيرية، التي تميز بين الكلام و اللغة[4].

قدمت المدرسة الشكلية وعلى رأسها توماشفسكي بعض المفاهيم التي عدت الإرهاصات الأولى لقيام علم السرد على ثلاثة أسس هي : الحافز ، المتن الحكائي والمبنى الحكائي، كبنية نصية

[1] يان مانفريد، علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، ط1، دار نينوى، سوريا، دمشق، 1431هـ-2011م، ص7.

[2] جييتر بروكمير و دونال كربو، السرد والهوية دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، تر: عبد المقصود عبد الكريم، ع2303، ط1، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2015م، ص12.

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991م، ص11.

[4] م ن، ص ن.

يقوم عليها مبدأ المحايثة عند تحليل العمل الأدبي أو الحكائي بصورة جدية؛ لأن "الأبحاث التي أنجزت في هذا المضمار – الفن الحكائي – تؤكد حقيقة أساسية وهي أن ميدان الحكي يعتبر من حيث الجانب النظري بكرا"، وهذا ما دفع بالشكلانيين إلى تحليل الحكاية الشعبية والخرافات.

- مصطلح الحافز عند توماشفسكيBoris Tomashevsky فهو عبارة عن مجموعة من الوحدات غير قابلة للتجزئة تؤدي غرضا، سواء كان هذا الغرض إما قصة أو رواية أو ملحمة... .

- المتن الحكائي أو الحكاية يقصد به: مجموعة من الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها من خلال العمل، وتكون مادة أولية للحكاية"[1].

و"بعبارة أوضح إن المتن الحكائي هو المتعلق بالقصة كما يفترض أنها جرت في الواقع"[2] .

- المبنى الحكائي المقابل للمتن الحكائي: هو الذي يتألف من نفس الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما أنه يراعي ما يتبعها من معلومات تُعيِّنها لنا[3]، "بمعنى هي القصة نفسها ولكن بالطريقة التي تعرض علينا على المستوى الفني"[4].

أمّا البنوية فقد ظهرت كمنهج نقدي يقوم على آليات خاصة لتحليل العمل الأدبي، وقد انتقلت البنوية من المجال العلمي التحليلي إلى المجال الأدبي الفني، فلفظ البنوية لفظ اشتق من البنية وهي كلمة تعني الكيفية والطريقة التي تقوم عليها عملية البناء، فعلاقة المجال العلمي بالبنوية الأدبية هي: "القيام بدراسة ظواهر مختلفة كالمجتمعات، والعقول واللذات والأساطير، بوصف كل منها نظاما تاما، أو كلا مترابطا، أو بوصفها بنيات، فتتم دراستها من حيث أنساق ترابطها الداخلية،لا من حيث هي مجموعات من الوحدات أو العناصر المنعزلة ولا من حيث تعاقبها التاريخي"[5].

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد و التبئير)، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997م، ص29.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص21.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد و التبئير)، ص29.

[4] م س، ص21.

[5] عز الدين مناصرة، علم الشعريات – قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، ط1، دار مجدلاوي للشر والتوزيع، عمان، 2007م، ص475- 476.

وقفت من هنا البنوية على النظام الداخلي للفن الأدبي، من أجل استخراج ما جادت به قريحة الراوي باستنباط القوانين الداخلية التي تحكم بنية المحكي أو المروي لتبرز خصائص فنه وسمات أسلوبه، هنا عمدت البنوية إلى التأصيل والتمهيد لعلم السرد.

"إن البنوية نظام يتعامل مع السرد الأدبي بصفة خاصة وبشكل واضح، كما أن دراستها تؤسس لأدبية تستطيع أن تشكل نظاما خاصا بكل عمل أدبي من جهة، المشكلة للأعمال الأخرى من جهة ثانية"[1] .

هذا ما سعت إليه البنوية في " أن الدراسة النصية تتيح لنا أن نعرف كيف وقع نسج الإبداع وكيف رُكب؟ ثم ما الدور الذي يلعبه عبر ذلك النص الروائي مثلا؟ وما المظاهر الثابتة التي تفضي إلى تنظيم العمل السردي؟ أي كيف تبنى الرواية بسؤال أبسط؟"[2]، ذلك أن هذه المناهج التي ساعدت في ظهور علم ما أو فن من الفنون لها ما لها وعليها ما عليها حتى بين ناظريها وإن اجتمعوا داخل البيت الواحد يقول عبد الملك مرتاض :"أرى أن كل ناقد كبير لا يستطيع أن يتفق مع نقاد آخرين ولو جمعتهم مدرسة أدبية"[3]، وذلك للتنظير لبعض الرؤى كقضية السارد الذي هو بين قوسين المؤلف الحقيقي وطمس أو قل موت المؤلف وقتله، كثير ما أصاب هذه الفرضية فوضى لو أهملنا الحقيقة الوجودية لبعث النص أو العمل الأدبي صراعات تحليلية بين المناهج وبين إخوان الأم الواحدة كما أشار إليه الدكتور عبد الملك مرتاض في كتابه نظرية القراءة.

إن حديثنا عن علم السرد أو السرديات لو أفردت له مذكرة ما كفته، ولا أشبعت معطياته الخواطر، بحث واسع شقي لكثرة الرؤى والأفكار بين الحركة والحدث، لكن جميل أن نقف على بعض المصطلحات لنقربها للقارئ وإن كثر الكلام عليها، فالجديد يقتل القديم بحثا ويوليه عبارة.

فما هو هذا العلم وما معطياته؟

---

[1] محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، كتابات نقدية شهرية، ع 149، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2004، ص140

[2] عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دط، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب الكويت، ديسمبر 1998م، ص36.

[3] عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، دط، درا الغرب للنشر ك التوزيع، وهران الجزائر، 2003 م، ص36.

2- تعريف علم السرد

إن علم السرد قديم قدم التاريخ، فهو شكل من أشكال التواصل، ذلك أنه ارتبط بأقلام التعبير منذ بدء اللغة أو الإشارة اللغوية في مهد الحضارة، سواء كان هذا التواصل عبر التفاعل العاطفي أو يؤدي وظيفة حيواتية داخل قصر التواصل.

قد استقر الرأي أنه بدأ شفهيا قبل الميلاد بفترة طويلة وغير محددة بشكل قاطع وكانت هذه البداية مرتبطة بشيئين:

"الأول الأسطورة الشفهية، و الثاني الطقوس الدينية المرتلة"[1]

أ- السرد:

- لغة: تقدمة الشيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه إثر بعض، متتابعا، وقيل سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وكان جيد السياق له[2]

وجاء درع مسرودة ومسرودة بالتشديد، فقيل سردها سّجّدها، وهو تداخل الحلق بعضها في بعض، وقيل السرد الثقب والمسرودة المثقوبة وفلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له وسرد الصوم تابعه، وقولهم في الأشهر الحرم ثلاثة سرد أي: متتابعة وهي ذو القعدة وذو الحجة ومحرم وواحد فرد وهو رجب، وسرد الحديث والدرع والصوم كله من باب نصر[3]، وهو اسم لـــ: جودة سياق الحديث[4].

هذا ما دار حوله التعريف اللغوي لمادة سرد في المعاجم تقريبا بين التتابع، التواصل والإيصال وهي حركة زمنية بين أجزاء التواصل، نسج وتداخل الحلق،مع جيد السياق المزاحم للتتابع.

- اصطلاحا: كثرت التعاريف حوله، بين ما هو خطاب لفعل منجز أو طريقة في الرواية وذهب جنيتGérard Genette (1930-2018م) إلى تعريفه من خلال تمييزه للقصة "أي

[1] فان بنفيلد، الأسلوب السردي، تر: بشير القمري، من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ص10

[2] ابن منظور، لسان العرب، دط، دار صادر، 2003م، ج3/ ص211/ مادة سرد.

[3] محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح دط، مكتبة لبنان، دب، 1986م،ص124.

[4] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ط8، مؤسسة الرسالة، 1426هـ 2005م، ص288، مادة سرد.

مجموعة الأحداث المروية من "الحكاية" أي الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يرويها، ومن السرد أي الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب أي واقعة يسرد روايتها بالذات"[1].

كما رأى الشكلانيون أن السرد: "وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي وهو الراوي"[2]. ذلك أن جوهر البناء السردي للشكل أو الواقعة الخيالية أو الحقيقية تقف على وصف الأفعال وعلاقة بعضها ببعض مع تشعبها، فهو نسيج من الكلام والأحداث، يقوم على التغيرات لا الثبات مهمته انتقاء الآليات التي يتم بها بناء الروح للأفعال لإيصالها إلى المتلقي وإشراكه ضمن العملية كونه العنصر الثالث في فعل الحدث.

كما أشار بعض النقاد إلى تعريفه، ليشمل كل جنس محكي أو مروي ليكون أعم وأوسع "استعمله النقاد ليكون المفهوم الجامع لكلّ التجليات المتصلة بالعمل الروائي أو الحكائي، وتأتي أهميته باعتباره مصطلحاً وجنساً يستدعي أن تكون لـــه أنواع"[3]، فـــ"السرد فعل لا حدود له يتسع ليشمل الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان"[4].

نشأ عن مصطلح السرد مصطلحات أخرى، وقد كتب سعيد يقطين (و1955م) أغلـــب مقالاته السردية في إشكالية المصطلح مفرقا بين ثلاث مصطلحات السرد narration والسرديات narratologie والسردية narrativité.

2- السرديات Narratologie:

أول من اجترح هذا المصطلح بالمجال السردي هو البلغاري تزفيتان تودورف(1939-2017م) T.Todorov عام 1969م، للدلالة على علم جديد لم يوجد بعد، "فهي علم يتناول

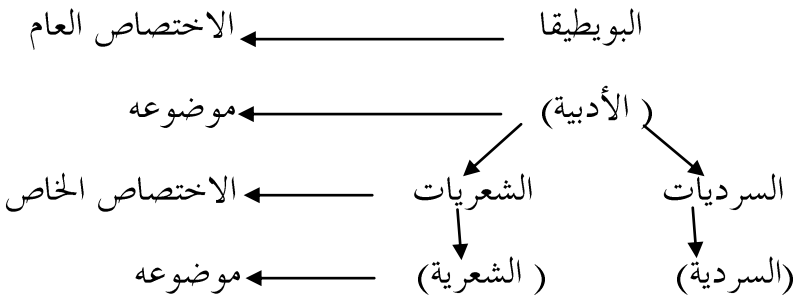
[1] جنيت جيرار، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، ط1، المركز الثقافي العربي، 2000م، ص13.

[2] إيخنباوم بوريس وجاكوبسون رومان وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، الشركة المغربة للناشرين المتحدين، ط1، مؤسة الأبحاث العربية، 1982م، ص153-174.

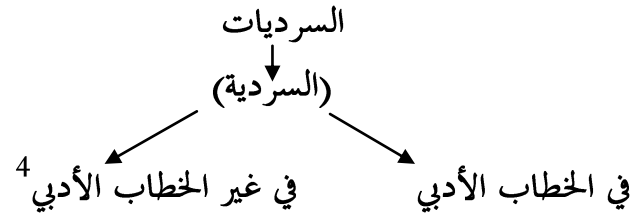
[3] مولاي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي(الإشكالية والأصول والامتداد)،دط، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003-2004م، ص251.

[4] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، د ط، دار الفارابي للنشر والتوزيع، تونس، 2010م، ص249.

قوانين الأدب القصصي"[1]، تندرج السرديات بابارها اختصاص جزئيا يهتم بـــ"السردية" الخطاب السردي، ضمن عالم كلي هو البويطيقا التي تعني بـــ "أدبية" الخطاب الأدبي بوجه عام، وهي بذلك تقترن بـــ"الشعريات" التي تبحث في "شعرية" الخطاب الشعري على هذا النحو[2]



ولكن السرديات مازالت تواجه تحديا منهجيا من حيث الموضوع المدروس، فيرى بعض الباحثين مثل جوناتGonatt أن مجال السرديات هو النص السردي ـــ يعني اللغة ـــ، غير أن بعض الباحثين يرون أن مجالها أعم من فنون السرد اللغوية فهو يشمل الكتابي والشفوي ومجالات أخرى كالمسرح السينما والصورة المتحركة[3]، وهذا وقوفا مع أن القصة هي شكل عام أو قل مطلق يندرج في صفة مجموعة من الفنون؛ لأنها عبارة عن أحداث قائمة على التحولات والرحلات الزمكانية لتشكل مشهدا حركيا في الواقع أو المتخيل، يعني خطابات أدبية وغير أدبية.



وتتطور مجالات الدراسة السردية لتقف عند مصطلح تعلق بالبنية أكثر من الشكل وفرق بين شكلين ، مصطلح استخدمه غريماس للدلالة على ما به يكون الخطاب سردا[5].

[1] سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، 1997م، ص19.
[2] م ن، ص23.
[3] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص253.
[4] سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص24.
[5] م س، ص254.

3- السردية Narrativité:

تعنى السردية "باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها وتوجه أبنيتها وتحدد خصائصها وسماتها"[1].

كما أنها وصفت بـــ" نظام نظري غُذّي وخُصّب بالبحث التجريبي"[2]، فالسردية هي عبارة عن علم يهتم بدراسة الأجناس الأدبية وقواعد النظام التي تحكمها، فهي علم قائم على دراسة المحكي وبنيته الداخلية التي ترسم خصائصه الفنية، وسمات تحدد العناصر المكونة لأدبية أو شعرية المحكي.

إن الاختلاف القائم بين هذه المصطلحات الثلاث، اختلاف شهدته مصطلحات قديمة قبل أن تعرف الترجمة دورها وقبل أن يتفقه العلم الحديث بمصطلحات، فعلى سبيل التمثيل لا الحصر مصطلح فقه اللغة وعلم اللغة قديما، أدّوا دلالة واحدة ومعنى واحد وهو دراسة اللغة، لكن بعد الانفتاح على الجانب الآخر، العلم الحديث وظهور الترجمة أصبح فقه اللغة يراد به دراسة اللفظة الواحدة وما يتعلق بها وعلم اللغة دراسة مجموعة من اللغات...هكذا هو مصطلح السرد والسرديات والسردية، وإن كان الاختلاف بينهما لا يؤدي إلى الشقاق النصي أو الإبداعي، وإنما إلى إغناء المعجم الاصطلاحي بكثرة المصطلحات، في حين نجد من يعبر عن السرد بالسردية أو السرديات.

هذا من جهة ومن جهة أخرى لو أبسطنا البساط لما انتهينا من الفلسفة الأدبية، ولوصلنا إلى نتيجة وهي دراسة الفعل الفني باعتبار أن الشعر صناعة والأدب خلق فني متجسد في الواقع واللاواقع يرسمه الراوي للمروي له عبر رسالة أو تفاعل أو نص...وهذا يقودنا إلى إشكالية وهي كيف نبني دلالة أدبية من شفرات النص؟ هذا كله عن "فن السرد الذي هو إنجاز اللغة في شريط محكي يعالج

[1] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة ط1، دار الفارس، الأردت، 2008م، ج1/ ص8.
[2] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات ، ص254.

أحداث خيالية في زمان معين وحيز محدد، تنهض بتمثيلية شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي"[1].

إن الخروج من دائرة التعقيد والتركيب، يتيح لمتلقي الفن حرية القراءة لا الكتابة؛ لأن الأديب حين يكتب فهو يقرأ لما قد كُتب، وينتح لما قد استنتج، فلو نظرنا إلى المصطلحات وأجريناها مجرى التقعيد لعقدنا مهمة الدلالة أكثر، ولصعب على التأويل الإنتاج، وقد عرف النحو قديما مع علماء الحديث صعوبة التعلم – علم النحو- قبل التكلم فظهر ما يسمى بالتسهيل النحوي، وإن كان هناك قياس مع الفارق لكن الإشارة إلى الشيء لا تدل على اشتمال جميع الصفات لوقع المشابهة.

إن علم السرد علم قد ظهر مع المدرسة الشكلانية والتشيكية، كما قد سبق الإشارة إليه ثم أخذ منحى التوسع والاختصاص بفن دون فن وصورة، فلكل شكل أدبي على سبيل المثال أنا المتكلم

وأنت كمخاطب وهو كنص سردي، يأخذه حظه من الفعل فمن هو أنا؟.

يمكن تعريف "الشخص الأول بأنه الشخص الذي يتكلم، والشخص الثاني هو الذي يستمع للشخص الأول، والشخص الثالث هو الكينونة أو الموضوع الذي يتم الكلام عنه"[2]

المتكلم ← النص ← المخاطب
أو(السارد) أو (السرد) أو (المسرود له)

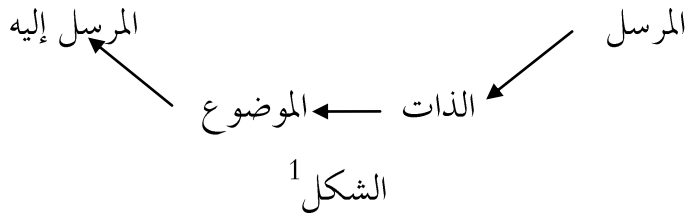
إن العمل السردي عبارة عن ثلاثة فواصل، كل فصل له شأن وحدث يصحبه زمان وفضاء ليكون: خطاب، نص، رسالة واقعية تصور معنى في الحاضر، مُعبر في اللاواقع، فالسارد هو الذي يقوم بالعملية وهو الذي يعبر بأفعال وقوانين،أما السرد فهو تلك العملية التي يقوم بها السارد مشتملة على صوت خفي ظاهر يعرض بها حكايته، أما المسرود له فهو المتلقي بمعنى أعم، لأجله

[1] عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص219.

[2] جيرالند برنس، علم السرد الشكل و الوظيفة في السرد،تر: باسم صالح، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،2011م، ص17.

عقد وأسس السارد عمله، وغياب أي عنصر من هذه العناصر يؤدي إلى تعطيل الغاية، وحبس الوظيفة، مما يتسبب في قد القيمة الفنية التي يحدثها التواصل بين هذه العناصر، فباجتماعها إنتاج وبافتراقها إمتناع.

" إن فهم علاقة التواصل ضمن بنية الحكي ووظيفة العوامل يفرض مبدئيا كل رغبة من لدن 'ذات الحالة' لابد أن يكون وراءها محرك أو دافع يسميه غريماس مرسلا destinateur كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيا بطريقة مطلقة ولكن يكون موجها أيضا إلى عامل آخر يسمى مرسلا إليه destinataire وعلاقة التواصل بين المرسل و المرسل إليه تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة أي عبر علاقة الذات بالموضوع



الشكل[1]

4- السارد:

بدأ الاهتمام بالسارد كتقنية تُرسم من خلالها مادة حكائية، قد يتجلى السارد فيها كشخصية واقعية مارست الفعل، وقد يكون عبارة عن صورة خيالية أو شخصا خفيا رُسم به لوحة فنية في عقل المتلقي "سارد خفي تماما، سارد بدون سمة فردية مميزة سوى أنه في الحقيقة هو القائم بالسرد"[2] فـــ"مفهوم السارد ينطلق من كونه شخصية تخييلية أو كائنا ورقيا على حد تعبير بارتBarthes ، ولهذا يختلف عن المؤلف الحقيقي للعمل الأدبي فهو شخصية واقعية، والسارد تقنية يستخدمها هذا المؤلف ليقدم بها عالما تخيليا، فهو حسب بعض قناع تبناه ليعبر به عن رؤياه الخاصة"[3].

---

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص36.

[2] جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: محمد بريري، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003م، ص110.

[3] Voir : Wolfgang kayser , qui raconte le roman , in poétique du réci , seuil , paris , p72نقلا عن: نجاة وسواس، السارد في السرديات الحديثة، مج:مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، ع8، بسكرة، ص98

يعني:

مؤلف حقيقي ← رسالة ← متلق

مؤلف غير حقيقي ← رسالة ← متلق

إن السارد هو الذي يخلق جسر التواصل بينه وبين الطرف الثاني، اعتبارا أن الرسالة طرف ثالث كما عبر عنه جيرالد برنس G.Prince بالكينونة: الموضوع المروي حولها[1].

فالحديث عن السارد هو الحديث عن العملية الإبداعية المتجلية من الطرف المستقبل الموجه إليه العمل الفني، ضمن القاعدة الكتابية، فأنت تكتب لغيرك وتدمج نفسك، إما ظاهرا أو متقمصا لدور التخفي، لتضفي على النص حقيقة في اللاشعور تحدث في اللامكان ولا زمان، زمن ميتافيزيقي، فهو" تقنية يستخدمها هذا المؤلف ليقدم بها عالما تخيليا، فهو حسب البعض قناع تبناه ليعبر به عن رؤيا خاصة"[2].

يتضمن محيط السرد مجموعة من التصورات أو الدلالات الإيحائية، ليس مصدرها فقط الواقع الحقيقي أو الأشياء المحسوسة في العالم المرئي، وإنما يتعداه إلى الحقل غير المرئي، تسمع صوتا تغيب النظرة، تشعر بأشياء، فإذا بطارق للباب تفتح له فتبصر أشياء، تلك النظرة التي أُدخلت فيها عنوة أحدثها السارد، بين الظلام والنور حقيقة في اللاشعور.

إن السارد الغائب أو الخفي أو السارد غير الشخصي: "هو السارد يقدم المواقف والوقائع بأقل تدخل سردي دون أن يشير إلى سارد بعينه أو نشاط سردي"[3].

يعد السارد والمؤلف كالحقيقة والقناع الذي يتقمص الأدوار عند لبسه، فهو متخفي الصيغة عند الأداء، إنه" ليس هو المؤلف، إن السارد شخصية تقمصها المؤلف، وحتى الكلمة

---

[1] جيرالند برنس، علم السرد الشكل و الوظيفة في السرد، ص17.

[2] . Voir : Wolfgang kayser , qui raconte le roman , p72 نقلا عن: نجاة وسواس، السارد في السرديات الحديثة ص99

[3] جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص15.

نفسها تؤكد ذلك فكلمة narrateur تعني فعلا كما علمنا فقه اللغة ممثلا، إن هذه اللاحقة eur تومئ إلى أن الأمر يتعلق بالشخصية التي لها وظيفة أن تسرد"[1].

يقدم لنا كايزرW.Kayser مسلمة مفادها أن كل الأشكال السردية تحوي ساردا، إلا أنه ليس هو المؤلف الحقيقي، إنه شخصية تقمصها المؤلف وراء قناع الحقيقة، لا يريد أن يكون غائبا بل متخفيا حاضرا، متقمصا لدور من الأدوار يتابع العمل يحس بإحساس الشخصيات، إنه الكذب المليح الذي يضفي على النص بعدا خياليا وعمقا دلاليا أين هو؟ .

يعد السارد بنية مهمة في النص الروائي، فهو:"الواسطة بين العالم الممثل والقارئ، فهو العون السردي الذي يعهد إليه المؤلف الواقعي بسرد الحكاية"[2].

يملك السارد قانون التصرف، فهو يقوم بعملية سرد الأحداث في شكل متتابع، خاضع لمنطق، تلعب البيئة دورا في سبكه ورسم حروف دلالته، و قيمه التي يدعو إليها، فهو الوسيط بين القصة والقارئ" إمّا أن يكون خارج عن نطاق الحكي أو أن يكون شخصية حكائية موجودة داخلة"[3].

تقوم الهندسة الروائية وغيرها، ما كان جزء منها أو مسمى من خطابها على بنية سردية يتضافر الخطاب فيها من مكونات ثلاث، الراوي والمروي له والمُروى (الرواية)، سواء كان العمل طويلا أو قصيرا، فالراوي هو الذي يسرد جزئيات الأحداث، من أول حرف إلى آخر مشهد وهذا العنصر هو مفتاح العمل القصصي، ويطلق عليها مصطلحات عديدة أهمها: الراوي، السارد الناظم، وجهة النظر، المنظور الروائي، التبئير، المبئر، زاوية الرؤية، الصوت، المقام السردي، الأنا الثانية للكتابة، المؤلف الضمني[4]... .

أكثر المصطلحات ذيوعا وشيوعا في الحق النقدي هما الراوي والسارد، فقد حفل التراث العربي

---

[1] Voir : Wolfgang kayser, qui raconte le roman, 71 72. نقلا عن: نجاة وسواس، السارد والسرديات الحديثة، ص99 .

[2] محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، ص195.

[3] م ن، ص ن.

[4] د.طه وادي، الراوي النمط والوظيفة، مج: الجسرة الثقافية، 2018/05/23، 16:10سا، www.aljasra.org

بالراوي أكثر من غيره، فنجد بعضهم قد استخدم هذا المصطلح عن غيره كـــ: سعيد يقطين[1] والسيد إبراهيم[2]، ونهاد التكرلي[3]، ويمنى العيد[4]، ومحد عزام[5]، وصابر الحباشة... وغيرهم [6] واستعمل آخرون مصطلح السارد، كـــ: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة[7]، عبد الحميد بورايو[8]، وعبد الرحمن مزيان[9]، وعبد الملك مرتاض...[10].

وهناك فريق ثالث جمع بين المصطلحين معا فتراه مرة يستعمل مصطلح الراوي، وتارة يستعمل مصطلح السارد مرادفا له، وقوم استعملوا "السارد، والحاكي والراوي"[11]، وهناك من يفهم narrateur ب'الراوي' ويضع له مرادف آخر وهو القائم بالسرد.

أجرى أحمد رحيم كريم الخفاجي دراسة إحصائية بتقريب مئوي كشف عن الممارسة النقدية السردية لمصطلحي الراوي والسارد، حيث طغت نسبة استعمال المصطلح الأول في النقد العربي على الموازي له في القاعدة النقدية، أمّا بقية المصطلحات كالقاص والحاكي، فلم تعرف الانتشار والتداول في نقودهم، فمصطلح narrateur تراوح ما بين:

---

[1] سعيد يقطيف، تحليل الخطاب الروائي(الزمن –السرد –التبئير)، ص52-55.

[2] السيد إبراهيم، نظرية الرواية (دراسة لمنهج النقد الأدبي في معالجة القصة)، دط، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م، ص151.

[3] رولان بورنوف وريال أونيليه، عالم الواية، تر: نهاد التكرلي، مر: فؤاد التكرلي و محسن الموسوي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، 1991م، ص72.

[4] يمني العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط1، دار الفرابي، بيروت لبنان، 1990، ص134-138.

[5] محمد عزام، شعرية الخطاب السري، منشورات اتحاد كتاب العرب، د ط، دمشق، دت، ص 10-12-19-70.

[6] سعيد بن كراد، السرد الروائي وترجبة المعنى، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2008، ص69-70.

[7] تزفيتان تدوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، 1990م، ص54-56.

[8] برنار فاليت،الرواية مدخل إلى المنهاج والتقنيات المعاصرة للنقد الأدبي،تر: عبد الحميد بورايو، دط، دار الحكمة، الجزائر،2002م،ص25-26.

[9] تزفيتان تدوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، ط1، منشورات الاختلاف، دب، 2005م، ص67 - 78.

[10] إدوار ابلن، الرواية وصنعة كتابة الرواية، تر: سامي محمد، دط، دار الجاحظ للنشر، الجمهورية العراقية، 1981م، ص34.

[11] جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، د ط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م، ص73-74.

Narrateur[1]

الراوي	الراوي والسارد	السارد
%40	%25	%35

ويبقى الحديث عن المصطلحين وارد الاستعمال في تخصصه ومضانه، ولا موشحات في الاصطلاح عن الاستعمال، كما أن أكثر النقاد استعملوا المصطلحين معا، وهذا دليل على رواج المصطلحين معا، ثم أدوا الغرض الذي لأجله عقد العمل الفني، "إلا أن هناك من فرق بين المصطلحين وجعل شغلهما في العملية القصصية يختلف الواحد عن الآخر، وقد طور تدوروف أنموذج الراوي ليجعل اختلاف الصيغ والأشكال التي تقدم القصة مجرد تنويعات تنتمي إلى وجهة النظر التي تعادل بين الراوي وبين الشخصية، حيث يرى أن السرد لا يعرف إلا ساردا واحدا وهو السارد بضمير الغائب، وهذا الضمير لا يعبر عن شخصية خاصة، أو ذات لأنه ليس الراوي فالراوي واحد من شخصيات القصة، أما السارد فهو مجرد زاوية للخطاب، ومن هنا لأنه يفرق بين صوت الراوي الذي يقدم الشخصية وبين الصوت السردي الذي يتضمن الخطاب اللغوي للقصة"[2].

ويُرجح أن أول من تطرق إلى مسألة الراوي تاريخا هو أفلاطون في الكتاب الثالث في الجمهورية على رأي جيرار جينيتG.Gentte فـــ:"الشاعر نفسه هو المتكلم و لم يورد أدنى إشارة لإفهامنا أن المتكلم شخص آخر غيره"، وهذا ما يسميه أفلاطون "حكاية خالصة"، أو لكون الشاعر على العكس يبذل الجهد ليحملنا على الاعتقاد بأنه ليس هو المتكلم بل شخصية ما، إذا تعلق الأمر

[1] أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، رسالة ماجيستير، إش: قيس حمزة فالح الخفاجي، كلية التربية، جامعة بابل، 1423هـــ 2003م، ص104.

[2] الراوي والقارئ الضمي، جوان WWW.ALWATAN.COM 2016/6/8

بأقوال منطوقة بها وهذا ما يسميه أفلاطون بالضبط تقليدا أو محاكاة"[1].

كما أن تدوروف Todorov يعيد ما سطره أفلاطون عند الحديث عن الراوي، فهو يميز بين طريقتين في السرد يقوم بها الشاعر:

الطريقة الأولى: وهو حمل الشاعر على أنه هو المتكلم دون الإشارة إلى غيره في تقمص الدور وهذا ما يسميه بالسرد الخاص.

الطريقة الثانية: وهي حمل الشاعر للمتلقي إلى الاعتقاد بأن غيره هو المتكلم بحجة الإقناع والإبهام وهذا ما يسميه أفلاطون بالمحاكاة.

فمصطلح السارد يشير إلى مصطلح فني له بعد تخيلي، ومصطلح الراوي يشير إلى بعد تاريخي له علاقة بالرجال ومنهم رواة الحديث، وهو ما جعل مصطلح الراوي يطغى من قبل باحثيه في الدراسات العربية الحديثة لقدم استعماله، لكن هذه الوجهة تختلف عما يراد بالراوي في القص أو الرواية، وإن كانت تحمل هذا المعنى فدلالته غير مرئية، تشير إلى كائن متخفي متقمص للأدوار، إن شاء تركه وإن شاء قتله.

وللراوي ثلاثة مواقف يتخذها في القصة[2]:

- إما أن يحكي بضمير أنا على أن كل أحداث الرواية وشخصياتها خارجة عن تجاربه المباشرة.
- وإما أن يرويها بوصفه شخصية من شخصيات الحدث تشترك في حبكة القصة وتتكلم عن غيرها من الشخصيات.
- وإما أن يقص الرواية بوصفه رقيبا عليما بكل شيء، متخذا موقف الإله ويحكي أحداث الرواية، كما يبين ما يمكن في ضمائر الشخصيات من أفكار ووجدان.

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى، ط2، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص 178.

[2] محمد نجيب التلاوي، وجة النظر في روايات الأصوات العربية، دط، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000م، ص16.

أظهرت الممارسات النقدية لمنطلقات عديدة ومفاهيم كثيرة ومصطلحات تضاربت في الظاهر واختلفت في المضمون، وإن كانت كلها قد تكون متشابهة أو كادت أن تتشابه منها: بين السارد والراوي، فذهب من ذهب إلى التفريق، أما العرب فقد استعملوا مصطلح الراوي على أنه السارد في الدراسات العربية.

- الراوي والروائي: يركز علماء السرد على النصوص التي تضعف التمييز بين الراوي والروائي إنه التطابق بينهما فليس الراوي كائنا تخيليا وإنما هو الروائي نفسه، أو المؤلف أو الكاتب أو المتكلف الأول بالسرد، يقول أحمد أمين في سيرته الذاتية حياتي:" لم أهيّب شيئا من التأليف ما تهيبت من إخراج هذا الكتاب، فإن كل ما أخرجتُه كان غيري المعروض وأنا العارض، أو غيري الموصوف وأنا الواصف، وأما هذا الكتاب فأنا العارض والمعروض، والواصف والموصوف"[1] .

يذهب رولان بارت R.Barth إلى التفريق بين ثلاث مواقف من هو المتلفظ بالرواية[2]:

يرى أصحاب الموقف الأول أن الرواية (كعملية تلفظية) يطلع بها شخص (بالمعنى النفسي التام للكلمة) يسمى المؤلف.

يعتمد هذا الشخص – أثناء وصفه للأثر الروائي – عاملين، الأول منهما شخصي، والثاني في والأثر الأدبي هنا تعبير لـــ (أنا) خارج عنه.

ويجعل أصحاب الموقف الثاني من الراوي ضميرا كليا (مبنيا للمجهول في ظاهره) يضع الرواية من وجهة نظر شبيهة في الرفعة...ويوجد الراوي هنا ضمن كل شخص من أشخاصه (لمعرفته كل ما في بواطنهم) مع محافظته على خاصية كونه ليس أحدهم.

---

[1] محمد القاضي وآخرون، معجم المصطلحات السردية، ص344، وهذا جوابا لسؤال: هل يمكن أن يكون الراوي والمؤلف والشخصية في هيئة واحدة؟ يكون كذلك في السرد الاسترجاعي وفي أعمال السيرة الذاتية، فهو يصيغ حياته بقلمه، فيها الكثير من الواقعية تقتضي منه الحضور وعدم مغادرة إلى ما وراء المخيلة؛ لأنه يتكلم عن ذاته الحقيقية بشخصيته الواقعية وحياته الفردية. ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، دط، الهيئة االعامة لشئون المطابع الأميرية، دب، 1998م، ص96.

[2] حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران، ط3، الدار العربية للكتاب، دب، 1988م، ص66.

في حين ينص أصحاب الموقف الثالث على وجوب اقتصار الراوي على ما يستطيع ملاحظته الأشخاص أنفسهم كل من زاويته.

كما يدعو بارث" من جهته إلى وجوب التمييز بين الراوي والأشخاص (فكلاهما كائن من ورق) وبين المؤلف الذي هو كائن مادي".

فالراوي هو الباث الملقي لملفوظ الرواية، والملفوظ هو عبارة عن لغة الرواية وما تنطوي تحته من أحداث ومكان وزمان...إلخ، فالقصة كما نعلم هي كلام يتوجه به إنسان ما، سواء كان الكاتب نفسه أو الراوي...إلى مستمع متلقي أو قارئ يقوم بدور المروي له Narrataire وما القصة إلا كينونة قائمة على ثنائية المرسل والمرسل إليه، عبر رسالة تحقق التواصل بين الراوي والمروي له.

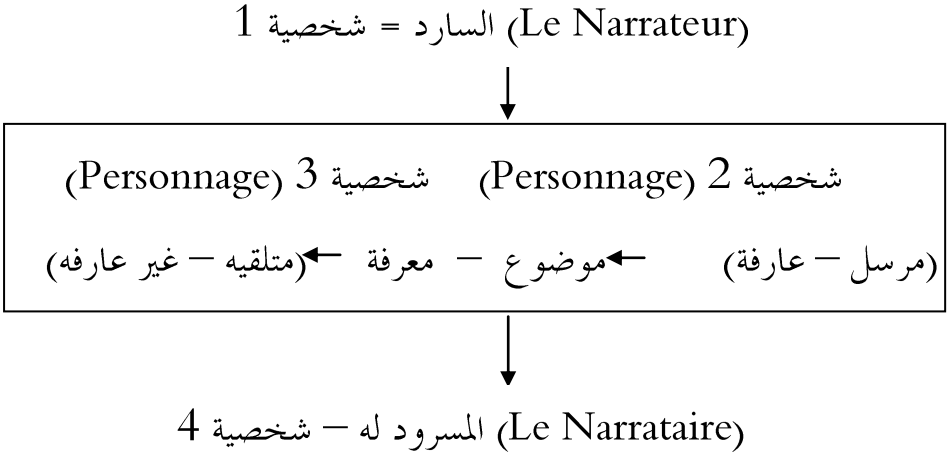
إن الراوي ليس أبدا هو الروائي أو المؤلف، لكنه دور مصطنع يتبناه الكاتب، وعليه فالراوي هو "السارد شخصية من خيال مسخ فيها الكاتب، فهو شخصية متخيلة أو كائن من ورق"[1].

فالمؤلف يتوسم في هذه الشخصيات أدوارا وهو يؤسسها لعالمه المحكي، لتتخذ صفة النيابة عنه في الحكي، وتمرير خطاباته، فهو يمارس لعبة الإبهام، بحرفنة الراوي، إن لم نقل أنه يؤسس عمله الحكائي بناء على معطيات المسرود له.

خلاصة:

ليس الراوي هو الكاتب أو المؤلف، وإنما هو دور مخلوق صنعه الخيال، ليؤدي دورا في عالم الحكي، ولممارسة لعبة الإيهام بواقعية، كما يدل عليه الرسم التالي[2]:

[1] فاروق عبد المعطي، يحيى حقي الأديب صاحب القنديل، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت-لنان، 1414هـ 1994م، ص181.
[2] م ن، ص172.



وقد سعى هنري جيمس إلى إخفاء الروائي وإظهار الراوي على أساس أنه المعبر عن رؤية الكاتب الفكرية والفنية من خلال موقعه المحوري في الخطاب الروائي[1]

يغيب صوت الروائي ليأخذ شكلا من أشكال الضمير المتقَمص لأحد أدوار الشخصيات الممثلة في الرواية؟، يلعب التخييل فيها دور الأنا الثانية للروائي، فالروائي هو الخالق لعالم التخييل كما عبر عنه غير واحد، والراوي هو طريقة سرد المادة القصصية بتقمص لأقنعة الأدوار.

5- وظائف الراوي السارد Fonction du narrateur:

"يتم تحديد السارد وأوضاعه بناء على وظائفه في النص، وبناء على علاقته بشخوص الرواية أو كاتبها ... ومن ثمة يكون الحديث عن وضع السارد هو الحديث عن علاقاته ووظائفه وصيغ حضوره في النص وصيغ إنجازه للرسالة"[2].

عد بروب Vladimir Propp (1895-1970م) الوظائف هي الهيكل الأساسي للبنية التحتية لأي قصة خرافية شعبية، إذ وصل بفضل دراسته لعدد من الحكايات ما يقارب المئة حكاية[3]، إلى استنتاج ما أسماه بالمثال الوظائفي الذي يقصد به: "البنية الشكلية الواحدة التي تولد هذا العدد غير المحدود من لحكايات ذات التراكيب والأشكال المختلفة"[4]، ويعني بروب بلفظ

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السري، ص86.

[2] راكز أحمد، الرواية بين النظرية والتطبيق أو مغامرة نبيل سليمان في المسلة، ط1،دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1995م، ص69-70.

[3] جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص20.

[4] م ن، ص ن.

وظيفة أنها ذلك "العمل الفاعل معرفا من حيث معناه في سير الحكاية"[1] ، لم ينطلق بروب من العدم في استنتاج أن الوظائف التي يقوم عليها العمل الروائي أو الحكائي، بل من إرث قومه وصار على وفقه نقاد رسموا طريق المدرسة الشكلانية، فقد اعتمد على آراء كل من قيزيلوفسكي قضية الحوارك وقضية الموضوعات، و ج.بيديه في وجود علاقة بين القيم الثابتة والقيم المتغيرة وتوما شفيسكي وغيرهم وكتاب مورفلوجيا القصة[2] دليل على ذلك، فهؤلاء هم أعمدة المدرسة وأعمدة النظرية التي أعطت للنص منحى آخر في النظر، كما وسع فلاديمر بروب V.Propp آراءه لاهتمامه بالأنساق البنوية للحكاية الشعبية، واستنتاج الوظائف الدلالية، من خلال التركيز على أفعال الشخصيات دون النظر إلى المتغيرات السردية المتعلقة بمضمون الحكاية، مع أنه كان مهتما بالمبنى الحكائي فتحليله كان قائما على التحليل البنوي السردي السميائي.

حصر بروب V.Propp عدد الوظائف التي تتكون منها الحكاية إلى واحد و ثلاثين وظيفة بينما حدد جيرار جينيت G.Genette وظائف الراوي في خمس وظائف، وهم: الوظيفة السردية والوظيفة الإيديولوجية ،ووظيفة الإدارة، ووظيفة الوضع السردي، والوظيفة الانتباهية أو التواصلية "ولا يفترض وجود هذه الوظائف جميعا، فقد تستغرق وظيفة واحدة مجمل الحدث السردي لحكاية ما، ولكن التوسع دليل على حرية الراوي في تأدية مهمات متعددة ترتفع بمستوى النص السردي إلى النص المفتوح الذي يقبل التأويلات المتعددة"[3]، إنها السمة البارزة التي لابد لنا أن نلمسها في النص السردي، فالسارد في نصه كالرسام يختار الريشة التي يلون بها لوحته، ليطبع على الورقة البيضاء تفاصيل الصورة التي يريد تحقيقها وإيصالها إلى عين الناظر، هكذا هو السارد مع نصه "وفضلا عن ذلك فإن أية وظيفة لا يمكن أن تستبعد أية وظيفة أخرى، ولكن العديد منها يظهر

[1] جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص20.

[2] غلادمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، ط1، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق،1416هـ 1996م، 30-33.

[3] محمد عزم، شعرية الخطاب السردي، ص88.

في قصة واحدة"[1].

إن وظائف السارد تختلف باختلاف المنجز الأدبي، فالعملية النقدية إذا ما قيست على العمل الفني، فإن منهج الناقد في دراسته يعتمد على الاجتهاد الفردي في توليد مصطلحات له، ليحدد مساره النقدي والرؤية الأدبية.

سار جنيت في تحديد وظائف السارد إلى خمسة وظائف هي:

أ- الوظيفة السردية Fonction narrateur:

تتعلق الوظيفة السردية بمظهر الحكي أو طريقة سرد القصة، يعتمد فيها الراوي على التقنية السردية "لأن الأحداث لا تكتسب صفة السرد إلا إذا نقلها الراوي من واقعها إلى عالم متخيل افتراضي"[2] فالراوي في وظيفة الحكي ليس مجرد عامل بسيط يسرد الأحداث فقط وليس إشارة يشار بها إلى الشخصيات الموجودة، بل هو أكبر من ذلك يتخلل الحدث فينتقي اللفظ ويتخير المكان، ليصور لك مشهدا إبداعيا، والحرية هي اختيارٌ لتصنع تعبيرا فنيا فالراوي ـــ إن صح التعبير ـــ زئبق يتماشى والحدث، لا تستطيع التحكم فيه أو توقيفه، هذه الصفة هي التي تحدد شخصية الراوي وتبرز معالمه، فهي وظيفة يكفل السارد بنقل حيثيات المروي إلى المقابل له، سواء كان السارد فيه موجودا أو غير مقصود، فهو ركيزة وقاعدة من قواعد الخطاب السردي، وتسمى أيضا بالوظيفة الإخبارية[3].

ب- الوظيفة الإدارية أو التنظيمية أو وظيفة التنسيق Fonction de régie :

ترتكز الوظيفة التنظيمية بالأساس على النص، حيث يقوم الراوي فيه بتنظيم الخطاب وتنسيق العمل الروائي، كما يقوم بعملية الاستباق والاسترجاع فـــ:"الراوي يبين من خلال تعليقاته على نص حكايته ما في هذا النص من علاقات ومفاصل وارتباطات، أي تنظيمه الداخلي"[4]، وتسمى

[1] جيرار برنس، المصطلح السردي، ص97.

[2] فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكتابة الجزائرية (دراسة نقدية)، دط، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، 2012م، ص37

[3] م ن، ص ن.

[4] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، 2002م، ص97.

وظيفة التوجيه[1].

ت- الوظيفة التواصلية Fonction communication :

تمكن هذه الوظيفة من عقد السارد مع المسرود له الصلة، بلفت انتباهه، وخلق التأثير في المروي له وتسمى بالوظيفة الانتباهية[2] .

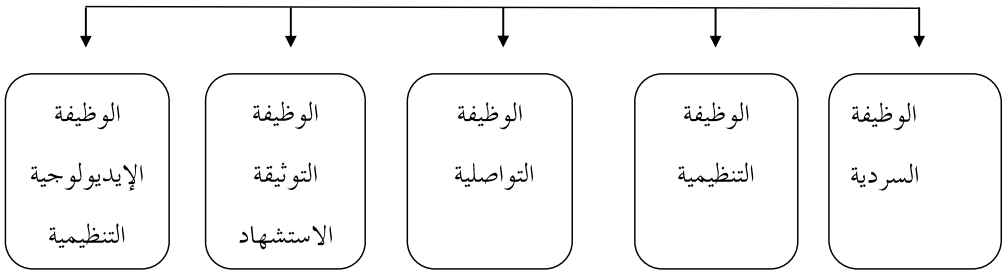
ث- الوظيفة التوثيقية أو الاستشهادية Fonction testimoniale:

تختص هذه الوظيفة بموقف الراوي من النص الذي يرويه، "رابطا إياها بمصادر تاريخية، زيادة في إيهام الراوي أنه يروي تاريخا موثقا"[3]، وتسمى بالوظيفة الإقرارية[4]

ج- الوظيفة الإيديولوجية Fonction Idiologique:

تختص بموقف الراوي من المروي، يتدخل السارد فيفسر الوقائع انطلاقا من معرفته، حيث "يتدخل بصورة مباشرة أو غير مباشرة للتعليق على مضمون الحكاية بأسلوب تعليمي"[5].

وظائف الراوي



مخطط جيرار جينيت G.Genette

[1] جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 1989م، ص101.

[2] جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص105.

[3] محمد عزام، شعرية الخطاب السري، ص89.

[4] فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكتابة الجزائرية، ص37.

[5] جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص97.

ولقد لخّص محمد عزام هذه الوظائف الخمس إلى وظائف ثلاث مدمجة البعض وهن[1]:

أ- الوظيفة الوصفية Fonction descriptive :

التي يقوم فيها(الراوي) بتقديم مشاهد وصفية للأحداث، والطبيعة، والأماكن، والأشخاص، دون أن يعلم عن حضوره، بل إنه يظل متخفياً، وكأن المتلقي يراقب مشهداً حقيقياً لا وجود للراوي فيه.

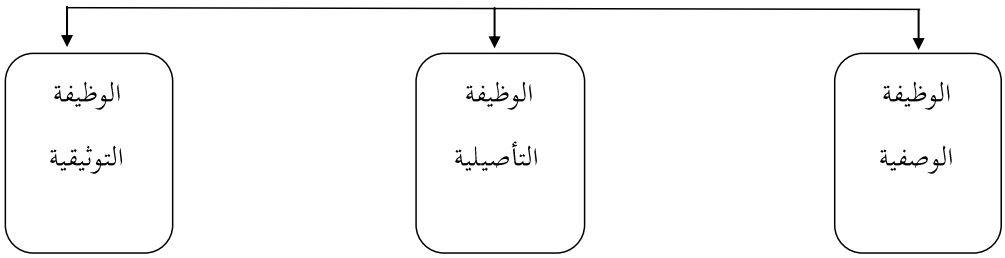
ب- الوظيفة التأصيلية:

وفيها يقوم الراوي بتأصيل رواياته في الثقافة العربية والتاريخ، ويجعل منها أحداثاً للصراع القومي ويربطها بمآثر العرب المعروفة في الانتصار على الخصوم، مثل المواجهة العربية التركية، والثورات الوطنية ضد المحتلين الفرنسيين والإنكليز ...وقد قام الراوي هنا بهذه المهمة.

ت- الوظيفة التوثيقيةFonction documentaire:

وفيها يقوم بتوثيق بعض رواياته، رابطاً إياها بمصادر تاريخية، زيادة في إيهام الراوي أنه يروي تاريخاً موثقاً، وقد أشرت إليها في الوظيفة رقم 4.

وظائف الراوي



مخطط محمد عزام

كما أن هناك وظائف أخرى أشار إليها من اختص بباحثي هذا الفن في منشوراتهم وبحوثهم المتعلقة بالسرد، وكما سبق آنفا أن أي ناقد أو باحث إلا وتجده يخلق لنفسه مصطلحات فردية فتجده – على سبيل المثال في الوظائف- يقسم الوظائف إلى تقسيمات ومسميات والهدف

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السري، ص88-89.

تفسير واحد والخلاف في إنتاج المصطلح، من بينها:

أ- الوظيفة الانجازية للسرد fonction narrative du recit:

وتهتم بأحداث المتعة واستقطاب الأذهان، وخلق جو في عالم الحكاية، ومحاولة إدماجه في العملية الإبداعية، "إننا نادرا ما نحكي لأجل متعة الحكي ولكن كي نؤثر، نغري، نستقطب..."[1].

ب- الوظيفة الانطباعية أو الانفعالية:

"ونقصد هنا تبوء السارد المكانة المركزية في النص، وتعبيره عن أفكاره ومشاعره الخاصة، وتتجلى هذه الوظيفة مثلا في أدب السيرة الذاتية autobiographie"[2]، والمصطلح الأول هو الأقرب علميا من غيره؛ لأنه أقرب إلى إحدى وظائف اللغة الست التي استهلها جاكوبسون Roman Jakobson من نظرية الاتصال التي ظهرت لأول مرة عام 1948م[3]، وتتجلى الوظيفة الانفعالية في محاولة الكشف عن أفكار وانفعالات السارد في خطاباته وتصرفاته.

ت- الوظيفة الاستذكارية:

وتتعلق هذه الوظيفة باستذكار السارد للشخصيات عبر تنقيتي الاسترجاع و الاستباق؛ أي يقوم النص السردي على بناء نفسه بنفسه.

وغير ذلك من الوظائف التي يمكن للسارد أن يتضلع ويتطلع بها، ذلك أن النصوص تُطرح في دوامة الأنماط الجديدة التي تقوم على استحداث وظائف قائمة على النص المسرود، فيأخذ السارد شكلا أو أشكالا من الوظائف، يجسدها في الرواية، والواجب على السارد أن يطّلع على الوظيفة السردية حتم لازم والباقي مستحب في حقه.

و يمكن إجمال كل الوظائف التي أشار إليها غير واحد، في وظيفتين أساسيتين: (الحكي/ التأثير)[4].

[1] جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص102.

[2] جيرار جنيت ، عودة إلى خطاب الحكاية، ص106.

[3] وهي الوظيفة التعبيرية، الوظيفة المرجعيّة، الوظيفة التأثيريّة أو الإقناعيّة، الوظيفة اللغوية، والوظيفة الشّعريّة.

[4] عبد الرحيم محمد عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 1427هـ 2006م، ص68.

فأينما وجد راو يحكي حكايته لمستمع أمامه حقيق أو ضمني، "وفي نية الراوي التأثير على المستمع بطريقة ما، وجد الخطاب السردي"[1]،فكل هذه الوظائف هي علامات التي تبرز صورة الراوي، بل هي التي تصنعه، وبدونها لا يكون الكلام خطابا سرديا على الإطلاق[2].

بعد الحديث عن السارد و الفرق بين السارد والراوي عند من فرق وأيهما استعمله النقاد بكثرة وما حجتهم في ذلك، لابد من الإشارة إلى شخصية الراوي وتنوعاته إن وُجد داخل حقل الرواية وعالم الحكي؛ لأن التنوع دليل على غزارة المادة، ووفرة الإنتاج الفني.

6- أنواع الرواة:

إن الراوي باعتباره تقنية تولِج بنا إلى عالم الرواية، يصعب فصله عن البنية السردية، فارتبط هذا المفهوم بالتفنن والتنوع في هذا الراوي داخل العمل الواحد، وفق ما تقتضيه التقنية السردية ومستدعياتها "كأن يترك الراوي الذي يروي بضمير 'أنا' مكانه، في مفصل من مفاصل الرواية للراوي 'الشاهد' الذي ينقل ما يقع عليه نظره فقط"[3]، ولا يكسبها هذه الصفة والسمة ـــ الرواية وتنوع الراوي ـــ إلا بعد أن تخلصت من البطل الواحد، والمهيمن على عرش الرواية، كما أن عصر الرواية الجديد سعى لتقديم بنية سردية بانفتاحها على شخصيات كثيرة، فالراوي " هو القناة التي يمر عبرها العالم المروي إلى القارئ"[4]، فقد قامت دراسات حول تعدد الراوي ووجهة النظر حسب ما تقتضيه طريق السرد، وقد أشار إلى تعدد الراوي كل من:

- جون بيونJ.Pouillon في كتابه "زمن الرواية".
- جيرار جينيتG.gentte في كتابه "Figure".
- تزفتان تودوروفT.Todorov في كتابه "أقسام المحكي الأدبي".

[1] تزفتان تودوروف، اللغة والخطاب الأدبي (مقالات لغوية في الأدب، تر: سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993م، ص48.

[2] م ن، ص68.

[3] محمد عزام، شعرية السرد، ص90.

[4] عبدو رابح، جماليات السرد عند واسيني الأعرج رواية بحر الشمال (البيت الأندلسي)، رسالة دكتوراه، إش:داود محمد، جامعة وهران، كلية الآداب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2016-2017م، ص99.

1- الراوي عند جون بيونJ.Pouillon:

يدرس هذا الباحث أنواع ثلاثة من الرواة وهم:"الراوي العالم بكل شيء في عالم الرواية الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات وأخيرا الراوي الذي يعلم أقل مما تعلمه الشخصيات"[1].

أ- الراوي العالم بكل شيء في عالم الرواية ويمكن الاصطلاح عليه بالراوي العليم:

إن وجود راو عليم يقود القارئ إلى دهاليز النص الإبداعي، وأحداث شخصياته يكون هو الرواي أو تقمص أحد أدوار الرواة المستعان بهم للتحدث، نيابة عنه "وهو يحول بين القراء والعالم الروائي، فلا يجعلهم يرون إلا ما يريهم هو إياه، فلا يعلمون إلا ما يريدهم أن يعلموه، أما الشخصيات فتقوم بفعل الأحداث دون أن تعلم المصائر المجهولة التي تنتظرها، لأنها لا ترى إلا ما تقع عليه عيونها فقط .فهي مخلوقات محدودة العلم والخبرة وأما الراوي (فهو القوة الخارقة التي تُكشف أمامها الحجب، وقد ربط بعض النقاد بين'الديكتاتورية' وظهور 'الراوي' الخبير العليم بكل شيء، كما رآه آخرون نتيجة التأثر بالكتب المقدسة التي تعتمد على هذا النوع من الرؤية العليمة بالبواطن والظواهر والمصائر، وتظهر الشخصيات على أنها كائنات صغيرة جاهلة تلهو وتلعب وتفسد، وهي تدنو من قدرها الذي لا تعلمه"[2].

ب-الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات:

أو هو الذي لا يتجاوز حدود الشخصيات في الرؤية، فإذا فعلت الشخصية فعلاً، أو اتصفت بصفة، فإن الراوي يقدم فعلها أو صفتها، ويمكن تحديد الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات في شكلين:

- الأول أن يكون الراوي مشاركاً في أحداث الرواية أو شاهداً عليها.
- والثاني أن يتخذ من إحدى الشخصيات أو من أكثر من شخصية مرايا تعكس الأحداث.

[1] محمد عزام، شعرية السرد ، ص90.

[2] م ن، ص ن.

ت-الراوي الذي يعلم أقل مما تعلمه الشخصيات:

سواء أكان هذا الراوي واحداً من شخصيات الرواية، أو من المشاهدين،أم من المستقلين، متخذاً لنفسه مستوى زمانياً أو مكانياً أو إيديولوجياً خاصاً به.

2- الراوي عند جيرار جينيت[1] G.gentte :

كما حدّد (جينيت) في كتابه (أشكال 3) أنواع الرواة في اثنين:

أ- راوٍ يحلل الأحداث من الداخل، وهو نوعان: بطل يروي قصته بضمير 'أنا' فهو راو حاضر، وكاتب يعرف كل شيء فهو راو كلّي المعرفة على الرغم من أنه راو غير حاضر.

ب-راو يراقب الأحداث من خارج، وهو أيضاً نوعان: راو مشاهد فهو حاضر ولكنه لا يتدخل، وكاتب يروي ولا يحلل، فهو غير حاضر، ولكنه لا يسقط المسافة بينه وبين الأحداث.

3- تزفتان تودوروفT.Todorov:

أما (تودوروف) فقد ميّز ثلاثة أنواع من الرواة، هي:

أ- راوٍ يعلم أكثر من الشخصية (الرؤية من خلف): الراوي > الشخصية:

يكون الراوي أكبر معرفة من الشخصيات الحكائية، يصل فيها إلى تخطي الحواجز ليحيط بكل المشاهد، "وتتجلى سلطة الراوي هنا في أنه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم"[2]، وهي ما أشار إليها توماشفسكي بالسرد الموضوعي[3].

ب-راوٍ يعلم بقدر ما تعلم الشخصية (الرؤية مع): الراوي = الشخصية:

وتكون معرفة الراوي هنا مساوية لرؤية الشخصية الروائية، فلا يقدم لنا تفسير أو رؤية مـــا إلا بعدما تكون الشخصية المحكية قد توصلت إلى معرفة ذلك، ويستخدم في هذا الشكل ضمير

[1] محمد عزام، شعرية السرد ، ص 91.

[2] T.Todorov ; Les catégories du récit,in-l'analyse structurale du recit, commenication 8, seuil,1981,P.147-148.نقلا عن حميد الحميداني(بنية النص السردي، ص47

[3] حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص47.

المتكلم أو ضمير الغائب[1] .

إن رؤية الراوي المساوية لرؤية الشخصية، جعلها توماشفسكي تحت عنوان"السرد الذاتي"، يكون فيها الراوي مصاحبا للشخصية، متابعا لوقائعها، وكما سبق قد تكون الشخصية هي التي تقوم بسرد الأحداث.

ت- راوٍ يعلم أقل مما تعلمه الشخصية (الرؤية من الخارج): الراوي < الشخصية:

يكون الراوي هنا أقل معرفة مما تعرفه الشخصيات الحكائية، "يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال"[2]

ويمكن تفصيل كل ما ذكر على النحو:

يقول الدكتور حميد الحميداني:"إن دراسة مظاهر حضور الراوي تعني اقتفاء أثر صوت الراوي داخل الحكي، ثم الإشارة ثانيا إلى تدخلات الراوي في الحكي، وأخيرا الحديث عن تناوب عملية السرد في القصة أي الحديث عن الحالة التي يتناوب فيها السرد عدد من الرواة إما أن يكونوا أباطلا في الوقت نفسه، أو رواة لا علاقة لهم بالحدث الحكائي، أو مجرد شهود"[3].

فالراوي في الحكي إما أن يكون خارج عن نطاق الحكي narrateur hétérodiégétique أو أن يكون شخصية حكائية موجودة داخل الحكي، فهو راو مُمَثل داخل الحكي الحكيnarrateur homodiégétique، وهذا التمثيل له مستويات فإما أن يكون الراوي شاهد متتبع لمسار الحكي، يتنقل أيضا عبر الأمكنة، ولكن لا يشارك مع ذلك في الأحداث، وإما أن يكون شخصية رئيسية في الحصة[4] . عندما يكون الراوي مشاركا و ومُمثلا في المسار السردي، يمكن له أن يتدخل في بعض التعليقات والنظرات، بإيقاف زمن السرد أو إدماج كلام مشاهد، مما يسبب انقطاع في سير العملية السردية، وهذا ما يُصعب تحديد هوية الراوي ما

[1] محمد عزام، شعرية السرد ، ص 91.

[2] حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص47.

[3] J.L.Dumortier, Plazanet : pour lire le récit, Ed : Duclot, 1980,P 89-90 نقلا عن م ن، ص ن.

[4] م س، ص 49

إذا كان بطلا في المشاهد المحكية.

وفي بعض الحالات يكون فيها الراوي غير ممثل في الحكي ويلجا إلى التدخل والتعليق على الأحداث، فإن الأمر قد يؤدي إلى تصديع البناء الخيالي الذي أقامه الراوي نفسه، إذ يصعب بعد هذا على القارئ أن يُصدق بأن الأبطال لديهم حرية الحركة والتصرف[1].

يسمح الحكي باستخدام عدد من الرواة، ويكون الأمر في مشكلة الأكثر بساطة عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحدا بعد الآخر، ومن الطبيعي أن يختص كل واحد منهم بسرد قصته، أو على الأقل بسرد قصة مخالفة من حيث زاوية النظر لما يرويه الرواة الآخرون وهذا ما يسمى عادة بالحكي داخل الحكي، وعلى مستوى الفن الروائي يؤدي هذا إلى خلق شكل متميز يسمى الرواية داخل الرواية[2].

إن تعدد الرواة سيؤدي حتماً إلى تعدد وجهات النظر، مما يفضي إل تعدد الرأي والفهم والاجتهاد، لكنها بالنتيجة لا تفسد بعضها بعضا، بل تقدم دلالات أخرى داخل الحكي.

7- المسرود له أو المروي له أو القارئ الضمني:

إن الحياة لا تقوم إلا بوجود ثنائية، لتكمل إحداهما الأخرى، فالأديب أو الروائي أو...لا يكمل نفسه إلا بمن يقابله وهو الموجه إليه بالقلم، فهو المحفز إلى استمرارية الإبداع، وخلق التلقي بمفهومه النقدي، فالراوي يروي لنا ما جالت به خاطرته، يصور الأشكال يحدث الشخصيات، يخلق المشاهد يستبق الزمن يسترجعه، ليتلقى المتلقي أو المروي له هذه المشاهد والأحداث فيحاول تفسيرها، فلا يكتمل أي عمل إلا بوجود هذه الثنائية فأنت تكتب لغيرك، فالراوي والمروي له متوازين موقعا مختلفين مفهوما.

إن عملية الحكي تستقطب دائما عنصرين أساسين بدونهما لا يمكننا أن نتحدث عن الخطاب السردي، هذان العنصران هما: القائم بالحكي ومتلقيه، وبمعنى آخر الراوي والمروي له، وتتم

[1] حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص49.

[2] م ن، ص ن.

العلاقة بينهما حول ما يُرْوى (القصة)[1].

يُعرف المروي له بأنه الشخص "الذي يتلقى ما يرسله الراوي"[2]، أو يُعَّرف بـــ:" السامع أو القارئ الذي توجه إليه القصة، وهو ليس مجرد فرد تقص عليه القصة إذ ينبغي أن يتضمن النص ما يشير إلى أنَّ القصة موجهة فعلاً إلى جمهور أو قارئ معين مما يعني تضمين النص ما يوصي بذلك حسبما يقول (برنسG.Prince)، و(برنس) يفرق بين من تحكى له الحكاية وبين القارئ وكذلك بين هذين والقارئ الموصى به، وأشار إلى أنَّ المحكي له قد يكون شخصية داخل العمل ومشاركة في الأحداث وهو يسميها (intra – Fictional narrtee)"[3].

إن الحديث عن الباث والمتلقي حديث عن جمهور معين أُفرد له العمل باعتباره مشاركا في النص، إنتاجية التأويل، فجرارد برنس G.Prince يفرق بين القارئ والمروي له، وبين المروي له والقارئ الضمني، فالمروي له عند برنس "شأنه شأن الراوي يقدم كشخصية تلعب دورا تتفاوت أهميته في المواقف والأحداث"[4]، يمكن وصف المروي له "على أنه المقابل الخيالي للراوي، أي من يتوجه إليه الراوي صراحة أو ضمنيا بالقصة إليه، وتكمن أهمية المروي له في أنه يساعدنا على تحليل بنية النص"[5] فهو أحد أهم الوسائط بين المؤلف والقارئ.

و لم تقف عند هذه المسميات، بل تضاربت بين المسرود له والراوي في المعاجم الغربية، حتى صار الخلاف كذلك على القارئ الضمني أو المروي له والقارئ المحتمل، فقد أشار 'لطيف زيتوني' إلى قضية القارئ المحتمل virtuel الموجه إليه العمل :"فالمروي له هو ذاك الذي يتوجه إليه الراوي بكلامه، والقارئ الحقيقي Réel هو الذي يقرأ الكتاب فعلا، والقارئ المحتمل virtuel هو ذاك الذي من شأنه أن يقرأ الكتاب، والقارئ المثالي Idéal هو ذاك الذي بوسعه أن يفيد من كل

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص283.

[2] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص85.

[3] محمد عنابي، المصطلحات الأدبية الحديثة، ط3، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 2003م، ص59.

[4] جيرالد برنس، القاموس السرديات، تر: سيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، 2003م، ص122.

[5] هشام الشيخ عيسى، مقالات في النقد الحديث، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2013م، ص10.

إمكانيات النص ويعرف خلفياته وأبعاده، أما القارئ الخيالي Fictif هو الذي يرد اسمه أو صفته صراحة في نص الرواية"[1].

وقد تعددت مسميات هذا العنصر في نقد الرواية، منها ما اتصفت بالثقافة العامة كاستعمال مصطلح "المتلقي و"المرسل إليه" لأنهما مصطلحان يصلح إيقاعهما على أي قارئ وأي متلق وأي مستمع، وأما مصطلح المتقبل أو المتحدث إليه فهو بعيد عن النقد السردي لأنه في مقابل المشافهة فقط، كالذي مر ووجد الناس يتحدثون تلقى الشيء واشترك معهم في الاستماع، قد يهمه وقد لا يهمه، "إلا أن بعض النقاد يتردد في استعمال مصطلح "المروي له" و"المسرود له" و"المروي عليه" فمثلا لنأخذ تجربة الناقدين فاضل ثامر والدكتور عبد الله إبراهيم، ففاضل ثامر يزاوج في استعماله بين :المروي له" مرة " والمسرود له" مرة أخرى بل هو مضطرب بينهما وقد يصل اضطرابه إلى حد الخروج عن هذين المصطلحين إلى المصطلح العام "القارئ والمستمع" و"المخاطب" و"المتلقي"، وكذلك الدكتور عبد الله إبراهيم إذ يستعمل تارة " المروي له" و"المروي عليه" تارة أخرى"[2].

كما قد أشار عبد المالك مرتاض إلى مصطلحين 'السامع والقارئ' اللذين يعادلان مصطلح المسرود له في الرواية، فالسامع عنده مقابل للمروي الشفوي حيث يقول "فنعم للمستمع أو المتلقي الذي يكمل نشاط الراوي أو السارد في الأعمال السردية الشفوية"[3]، ويظل مصطلح القارئ عنده رديفا للعمل النصي، المتوقف على الإبداع المكتوب بخلاف السامع الذي يقتصر على الشفوي "والوجه لدينا أن نميز بين القارئ والمتلقي لهذه العلة فنقف « المتلقي » على متلقي الحكاية الشفوية ونحوها بينما القارئ يخصص لقراءة المكتوبات السردية ونحوها..."[4].

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص132.

[2] أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص190-191.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص241.

[4] م ن، ص217

إن "القارئ قد أصبح جزءاً من التجربة الروائية بقدر تفاعله معها، و لم يعد قارئاً سلبياً بعد أن أوجدت نظريات التلقي جماليات خاصة بالقراءة، فإن' المروي له' لم يحظ باهتمامٍ نقدي حتى اليوم، ذلك لأن اهتمام النقاد والروائيين قد انصب على 'الراوي والروائي'، حتى مطلع سبعينيات القرن العشرين، حيث بدأ الاهتمام 'بالمروي له 'مع جيرالد برينس، على الرغم من أن تراثنا القصصي قد أوجد هذه الشخصية، فشهريار في ألف ليلة وليلة هو الملك المروي له وشهرزاد هي الراوية التي لا تنتهي حكاياتها[1]. وعلى المكانة التي يحظى بها سواء المروى له أو القارئ أو المسرود له أو المتلقي على اختلاف المصطلحات، يظل العمل السردي ملفوظ لغوي سواء كان كتابي أو شفوي، له بنية يبنى عليها مرويه، و تقوم بالضرورة على عناصر موجهة إليها هذا العمل الملفوظ أو المكتوب وأي منهما يفترض متكلما ناطقا أو كاتبا، ومستمعاً قارئا أو متلقيا لتحقيق التواصل الأدبي بصيغة إبداعية تتطلع إلى خرق الأفق وإحداث الضجة الفنية، سواء قُصد ـــ المروي له ـــ في العمل أم أوجد عند القراءة، يظل الطرف الثالث عنصرا مهما في أي عمل، والإخلال به إخلال بالتوازن الفني.

إن الراوي و المروى له، صوتان يقدمان لنا خطابا سرديا، فيشترك المروى له مع الراوي في تعدد أنواعه وشخوصه، فكما أن للراوي أنواعا وحالات، كذلك للمروي له حالات يتمظهر فيها جراء الحدث السردي.

وللمروي له أهمية كبيرة فهو "من يحدد قبليا في بعض الظروف والحالات نوعية ما يريد أن يُسرد عليه"[2]، فضلا عن أن سردية النص وقيمته الحكائية تعتمد على المقدار الذي تنجزه من رغبة المتلقي في الإشباع السردي[3].

---

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص86.

[2] إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم (الأنواع والوظائف والبنيات)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008م، 99.

[3] خالد سهر الساعدي، قصص الحيوان جنسيا أدبيا، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، الجامعة النصيرية، 199م، ص242، نقلا عن ميادة عبد الأمير كريم العامري، البنية السردية في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، رسالة استكمال لمتطلبات الماجيستير، إش: الأستاذ المساعد ضياء لفته العبودي، كلية التربية، جامعة ذي قار، 1432ه 2011م، ص124..

إذن فإن تأليف أي كتاب أو قصة ليس أمرا خاصا بالمؤلف فحسب وإنما على القارئ أن يصبح بالنسبة لنصيبه من هذا العمل الأدبي روائيا هو الآخر[1].

يرى الدكتور عبد إبراهيم أن اهتمام النقاد المتأخر بالمروي له قد جعل من البحث في البنية السردية أمرا أكثر موضوعية من ذي قبل نظرا لاستكمال أركان عملية الإرسال الأساسية من راو ومروٍ ومرو له[2].

يختلف شكل المروي له وظهوره من نص لآخر، فكما له أن يكون لوحده والمقصود قد يتعدد "وهذا يفترض أساسا احتمالات وقراءات متعددة، وقراء متعددين، ودلالات متعددة"[3]، ومن أشكال المروي له:

1. المروي له الظاهري الايجابي أو السلبي .
2. المروي له الخفي الايجابي أو السلبي .

فالايجابي هو المروي له الذي يشارك في السرد برأي أو مناقشة أو ملحوظة أو ردة فعل معينة.

أمَّا السلبي فهو على العكس من ذلك فهو لا يشارك في أي شيء فهو يتلقى السرد دون مشاركة بتعليق أو غير ذلك، أو يكون حضوره غير واضح[4].

إنَّ المروي له يتخذ في الغالب خصائص الراوي فعندما يوجد راوٍ خفي يكون هناك مروٍ له خفي، وعندما يكون هناك راوٍ ظاهري يكون هناك مروٍ له ظاهري، هذا على سبيل إقامة علاقة بين الراوي والمروي له كما يرى 'سيمور جاتمن'[5] لكن هذا الكلام ليس شرطاً، عاما ًفهناك

---

[1] بيرسي لبوك، صنعة الرواية تر: عبد الستار جواد دط، ، دار الرشيد بغداد، دب، 1981، ص82

[2] عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي)، ط1،المركز الثقافي العربي، دب، 1992م، ص13.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد و التبئير)، 371.

[4] أنظر: السردية في النقد الروائي العراقي من (1985- 1996)، أحمد رشيد الدرة، رسالة ماجستير كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، 1997، ص212، نقلا عن محمد حليم حسن، المروي له في قصص جاسم عاصي ورواياته، مج: كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية ، جامعة بابل، ع18، كانون أول2014م، ص178-179.

[5] أنظر: عناصر الفن الروائي عند طه حامد الشبيب، قاسم كاظم محمد، رسالة ماجستير كلية التربية، جامعة القادسية، 1426هـ 2005م، ص108 109، نقلا عن محمد حليم حسن، المروي له في قصص جاسم عاصي ورواياته، ص197.

العكس منه في كثير من القصص والروايات، وحتى في أعمال عاصي لا يوجد تتطابق كبير مع هذا الكلام.

إنّ الراوي والمروي له في المنظومة السردية كالخطين المتوازيين، يقابل أحدهما الآخر يفترقان منظورا ويتفقان فنا، يرتبط أحدهما بالآخر على جهة سبيل الإرسال، ويلتقي المروي له على سبيل الاستقبال لتكتمل المنظومة، ولكل منهما بنية سردية خاصة به لا تناسبا إبداعيا إلا في الشكل، هذا هو العمل الفني.

إن أي عمل إبداعي يخضع إلى قراءة جديدة لا تتسم بالأزلية، ولا يكتب لها الدوام والأبدية، بل كما قيل إن الجديد يقتل القديم بحثا وتنظيرا، ليظل الإنتاج والإصلاح قائما، والنقد حليف كل إبداع ينقب لأجل الاستقامة، عبر الزمن وفي كل مكان يجتهد ليُرسخ رؤية جديدة تحاكي القلم القديم وتزيد ثورة.

ومن العناصر التي تؤدي حركة في المجال السردي ولا يمكن اجتماع الجمالية إذا غاب فرد من أفرادها، هو النص أو الرسالة أو المروى أو المسرود، فما هو هذا الأخير؟.

8- علاقة الراوي بالمروي له:

تربط علاقة وثيقة الصلة بين الراوي ومن يروي له، فالأمر" لا يتعلق بصوتٍ كما في السارد، بل يتعلق بأذنٍ مرسومة أحياناً بدقة مُرضية"[1] ،ومن هنا تأتي الأهمية المركزية التي ينهض بها المروي له فهي تتعلق بكونه بناء ذهنياً مؤسساً على مجموع النص، فهو الدافع وراء إنتاج عملية السرد، والعلاقة بين الراوي والمروي له في النص هي التي تبني النص من قبل الكاتب، ومن هذه النقطة تتعدد مستويات التوصيل، فالمستمع هنا ليس تخيلياً، بل هو شخصية لها تأثيرها في عملية السرد، وهو كيان له مرجعياته الاجتماعية والثقافية والسياسية التي يخاطبها الراوي، ويحاول التأثير فيها وإيصال رسائله إليها، فهما يرتبطان بواقع مادي تاريخي[2]، "ولأن أي كلام في ذاته ليس هو

[1] جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ص183.

[2] ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة ، دط، منشورات الهيئة العامة للكتاب، دمشق، 2011م، ص84-85.

نفسه عندما يحول إلى مقام آخر أو يندرج في سياق مختلف، تتحدد من خلاله طبيعته ووظيفته وليس هذا البعد سوى المقام إذ لكل مقام مقال"[1] فالعلاقة بين الراوي والمروي له قائمة، سواء في السرد الشفاهي أم الكتابي، وينطوي مشروع الراوي على المواجهة بثقافة السؤال والجواب، فهو بهذا يجعل المتلقي في دائرة التواصل، فيتم التبادل في الأدوار "إذ يمكن أن يتغير عدد من وجوه سيرورة البناء، ويمكن أن يكون المرسل أو المتلقي للأخبار كما يمكن أن يكون الاثنين معاً"[2].

تبقى العلاقة منوطة ومرتبطة بعنصر هام جدا في القضية وهو فعل السرد أو العنصر الثاني المكون والرابط بين الطرفين وهو المسرود أو المروي، فما هو هذا الشيء المروي أو المسرود؟، وما هي العناصره المكونة له؟.

9- المروي أو المسرود:

يعرف المسرود بأنه :"مجموعة المواقف والوقائع المروية في سرد ما"[3]، أو بمعنى آخر هو "كل ما يصدر عن الراوي وينتظم لتشكيل مجموعة من الأحداث تقترن بأشخاص ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان"[4]، أو هو تلك:" الشخصيات والزمن الذي تجري فيه أفعال الشخصيات والفضاء"[5].

إذا ما لاحظنا التعاريف الثلاث باجتماعها، نجدها تصب في مجال واحد، هو تلك الشخصيات التي تجمعها حركة ومكان وزمان، مما يدل على أنها العناصر المكونة للمسرود والذي تتم به عملية الحدث، دون التفريق بين المسرود والحبكة عند من فرق، كـــ:فورستر أو شلوتز وكيلغ، حيث نجدهم على سبيل المثال يفرقون بين القصة والحبكة، فالقصة بحسب شلوتز وكيلغ مفهوم عام يشمل الشخصيات والأحداث في الشكل الحكائي، أما الحبكة فهي مفهوم خاص يتصل فقط

[1] سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص213.

[2] تزفيتان تدوروف، مفهوم الأدب، تر: محمد منذر عياش، ط1، دار الذاكر ، حمص، دت، ص36.

[3] جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص142.

[4] عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص12.

[5] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص37.

بالأحداث دون الشخصيات أو بدرجة أقل[1] ، ويرى توماشفسكي إمكانية التمييز في المروي بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي ـــ كما سبق الإشارة إليه ـــ ، يقول " :إننا نسمي متناً حكائياً مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من الأحداث نفسها، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من المعلومات"[2] ، هي المكونات للمسرود، لإيقاع إحداثية التلقي بين من صنع وأبدع و المقابل له الذي ينتظر التأويل والتفسير وتلقيه الجمالي.

إن المروي له يمثل النموذج لمعارف عصره، مما يستوجب على السارد الاندماج في الحقل المعـــرفي الذي ينتمي إليه بمرجعيات متقاربة، وهذا ما يؤكد على أن إنتاجية النصوص تسير وفق تحـــولات المروي له، فقيام أي إبداع يستحضر بالأساس الأول المُقدَم له؛ لأنه هو المخاطب بالدرجة العليـــا فيأتي المروي ليتوسط بين المروي له والسارد منشئا بذلك هيكلا سرديا، يجلي المغزى ويعمل على تنمية الأثر الأدبي.

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص37.

2 م ن، ص29.

المبحث الثاني: العناصر المكونة للمسرود "الشخصيات- الحدث"

يتسم العمل السردي بمجموعة من العناصر مشكلة بذلك مكونا نصيا، يقوم على بنائه إحداثيات مرجعية، تحدده وظيفتها من طريقة عرضها وتموْقُعِها في المسرود، راسمة بذلك أحداثا يكشف عنها بداية العمل السردي، فهي تستقل عن الكاتب بشكل تجريدي، وقد تكون جزءا من نظرته مراعيا في ذلك النسق السردي، فلا عمل دون شخصية تقود الأحداث، وتنظم الأفعال وتعطي بعدا حكائيا.

I- الشخصيات:

لقد ظلَ مصطلح الشخصية أبرز المباحث السردية لا نقول عنها بأنها مستعصية بقدر ما هي متلونة داخل الحدث وداخل حيز الإنشاء، فألبست وشاح الإشكال نظرا للترجمة المعهودة داخل بيت الأدب، فالتبست بذلك مصطلحاته الدالة عليه، واكتنفت الرؤى النقدية الغموض لرسم حدوده و سبر مفاهيمه وإحصائها.

أ- لغة:

أمّا عن الحدود اللغوية المتعلقة بمصطلح الشخصية، فإنها كثيرا ما تطرق باب عنوان الشخص؛ "لأنهمـــا يخلقان وشائج قربى في تضايفهما مع بعض"[1]، زد على ذلك تواجدهما في حقول معرفية عديدة .

إن التحري عن أي مفهوم أدبي لابد من القراءة اللغوية، فقد أضحت مطلبا هاما جدا في تحديد جذره اللغوي ورؤيته العربية في مضمار حقل الدلالة، فإذا ولجنا إلى معاجم لغوية نجد: الشخصية هي:"صفات تميز الشخص من غيره، ويقال فلان ذو شخصية قوية، ذو صفات متميزة وإرادة وكيان مستقل"[2].

---

[1] بوجملين مصطفى، إشكالية الشخصية السردية في كتاب في نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض ـــ قراءة مصطلحية مفهوميةـــ، مج: مقاليد، ع:6 جوان 2014م، ص176.

[2] إبراهيم أنيس وآخرون ، المعجم الوسيط ، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر ، 1425هـــ 2004م، مـــادة ش خ ص، ص475.

أما في لسان العرب فإن مصطلح الشَّخْصُ هو: جماعةُ شَخْصِ الإِنسان وغيره، والجمع أَشْخاصٌ وشُخُوصٌ وشِخاص، وكلّ شيء رأَيت جُسْمانَه، فقد رأَيتَ شَخْصَه، والشَّخْص: كلُّ جسم له ارتفاع وظهور[1].

وإذا انتقلنا إلا معجم بطرس البساتني نجد دلالة الشخص تدل على " الجسم الذي له مشخص وحجمية، وقد يراد به الذات المخصوصة ، والهيئة المعينة في نفسها تعيينا يمتاز عن غيره... "[2].

وكخلاصة لهذه التعاريف التي تحدثت عن مفهومي 'الشخصية و الشخص' فإننا نلحظ شبه التوافق بينهم؛ إذ أن رأي البستاني الذي أشار إلى البنية الذاتية المعينة تفارقه عن غيره كهيئة وهذا ما ورد في معجم الوسيط وحتى عند ابن منظور، شخصية حاملة لصفات ومفارقات تميزه عن باقي الشخوص الموجودة بشخصيته، فعلو القامة والهيئة المعينة في نفسها صفات شخصية تميز 'تكرار' الشخص عن غيره.

ب-اصطلاحا:

هناك مصطلحان قائمان على التنازع في ترجمة 'الشخصية' بين character ــ personal، " تستخدم personal في الأصل للدلالة على أقنعة التمثيل من المسرح اليوناني الكلاسيكي"[3]، كما يراد بـــ personal "أصلا القناع أو الوجه المزيف ... يلبس من لدن الممثل، ومن هذا المصطلح اشتق مصطلح آخر Dramatic persona ، وتدل كلمة person في الأدب وفي النقد على الشخص، الخاص بلغة معينة ، فـــ" 'I' 'انا' من "الأنا المتغيرة" الذي يتحدث في قصيدة أو رواية أو أي شكل آخر من أشكال الأدب"[4].

أما (character) فتعني:" التمثيل الخيالي لشخص ، من المحتمل أن يتغير ، فهو موجود في

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج7/ ص45/ مادة شخص.

[2] بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، دط ، بيروت، لبنان، 1998م ، مادة شخّص، ص455.

[3] Peter Childs and Roger Fowler, The Routledge Dictionary of Literary Terms, ed: Routledge, 3, USA and Canada, 2006, P170.

[4] . J. A. CUDDON, A dictIonary of Literary Terms and Literary Theory, Revised by M. A. R. Habib, ed: Wiley-Black well 5,2013, P129.

الأدب، وعنصر مهم في النقد،... لأن الأدب عبارة عن العلاقة القائمة بين الشخصيات تتجسد في أعمال أو قصص"[1]

أو هي: " التي تجسد فيها الكون الأكبر، وهذه الشخصية هي الإنسان الذي يعرف بالكون الأصغر .فالشخصية هي مجموعة الصفات والملامح التي تميز شخصاً (person) عن الآخر"[2].

فالشخصية من منظور النقد الروائي التقليدي والكتابة الروائية التقليدية معا: هي كائنا حيا مسجلا في الحالة المدنية يولد فيعيش فيموت[3]، فهي كائن مركب من دم ولحم وعظام، هو الذي يصنع الحدث و يرقب على حيثياته الموجودة.

أو هي: "أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أوالمسرحية"[4] أو بعبارة أخرى هي تلك:"التقنية الفنية في عمل من الأعمال الأدبية التي يرسمها المتحدث سواء في مسرحية أو رواية أو قصة، فالشخصية هي ما يميز العمل السردي عن بقية أجناس الأدب الأخرى[5].

تختلف مفهوم الشخصية الروائية أو المحكية باختلاف توجه الروائي أو الحاكي ـــ على خلاف عند من فرق ـــ الذي يتحدث عنها، فهي تضم تحت جناحها رسالة أو نص سردي تحمل شحنات دلالية، قد تكون الشخصية "بمثابة الدال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول، فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جُمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها، وأقوالها، وسلوكها"[6].

تلعب الشخصية دورا فعالا في رسم بنى النص الحكائي، قد تتعدد وقد تكون واحدة، قد تكون هي الراوي وقد تأتي بضمير الغائب الذي يسرد النص، فلتحديد هويتها يبدي القارئ قلما

---

[1] Peter Childs and Roger Fowler, The Routledge Dictionary of Literary Terms, P23.

[2] . J. A. CUDDON, A dictIonary of Literary Terms and Literary Theory, P110-111.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص84.

[4] مجدي وهبة وكامل المهندس، ط2، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م، ص208.

[5] م ن، ص103.

[6] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص51.

في تشخيص هذه السمة الموجودة في فضاء المحكي أو المروي، عبر قراءة ليشير إلى الشخصية الموجودة في النص وذلك بواسطة مصادر إخبارية ثلاثة[1]:

1- ما يُخبر به الراوي

2- ما تخبر بها الشخصيات ذاتها.

3- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات.

وقد عد الدكتور حميد لحمداني هذا التصور القائم على تعدد وجوه الشخصيات الحكائية، مبنيا على تعدد القراء وتحليلاتهم، "فصورة الشخصية سلسلة من التحديات الموجهة للقارئ الذي يجب عليه إتمام عمل إعادة التكوين"[2].

تختلف الشخصية من كائن ورقي على حد تعبير الناقد الفرنسي رولان بارت R.Barthes "الشخصية كائن من ورق"[3] إلى حقيقة من لحم ودم، قائمة في النص السردي لخلق الحدث وإيمانهم أنها من الواقع الإنساني الذي حاك فيه الروائي المحيط كمطابقة تامة له، "ومن أبرز التفاهمات التي أبعدت النقد عن تلمس حقيقة الشخصية هو ذلك الخلط الذي درج القراء والنقاد على إقامته بين الشخصية التخيلية كمكون روائي والشخصية بوصفها ذاتا فردية أو جوهرا سيكلوجيا"[4].

اختلف الرأيان بين المدرسة القديمة والمدرسة الحديثة، بين المدرسة الكلاسيكية التي تنظر إلى الشخصية كونها مادة تحاكي فيها الواقع ــ مبدأ المحاكاة ــ "ولما كانت المأساة، عند أرسطو هي أساسا محاكاة لعمل ما، فقد كان من الضروري لها وجود شخصيات تقوم بذلك العمل وتكون لكل منها صفات فارقة في الشخصية والفكرة تنسجم مع طبيعة الأعمال التي تنسب إليها، وفي

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي ، ص 51.

[2] تزفيتان تدوروف، مفاهيم سردية، ص74.

[3] رولان بارت، مدخل إل التحليل البنيوي للقصة، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري للترجمة والنشر، حلب سورية، 1993م، ص72.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء ــ الزمن ــ الشخصية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م، ص210.

هذا التحديد الأرسطي تكون طبيعة الأحداث هي المتحكمة في رسم صورة الشخصية وإعطائها أبعادها الضرورية والمحتملة، وتصبح المأساة لا تحاكي عملا من أجل أن تصور الشخصية ولكنها بمحاكاتها للعمل تتضمن محاكاة للشخصية من حيث صفاتها الأخلاقية وما تعبر عنه من حقائق"[1].

"انطلاقا من الرؤية الأرسطية؛ لأن الإشارة إلى هذه المسألة انطلاقا من فكرة 'المحاكاة' التي تتعلق عنده بمحاكاة أفعال الأشخاص لا محاكاة الأشخاص أنفسهم ، ولعل هذا الغموض المصطلحي يعود إلى النظرة الأحادية التي تراهن على الشخصية انطلاقا من تمثلها الفيزيقي، وإلصاق الطبائع بعيدا عن كينونتها النصية، أو الذين يجعلون منها دالا علاميا يتخذ له مكانا دخل البناء النصي السردي"[2]، لا بعدا تخيليا التي تمثل الاتجاه الجديد للشخصية بعيدا عن سيكلوجيتها، وعد أصحاب الرأي الأخير أن السيكلوجية لا ترتبط بالشخصية بل بالقارئ؛ لأنها شخصية تمتزج في وصفها بالخيال الفني للروائي وبمخزونه الثقافي الذي يسمح له أن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخم في تكوينها وتصويرها بشكل يستحيل معه أن نعتبر تلك الشخصية الورقية مرآة أو صورة حقيقية لشخصية معينة في الواقع الإنساني المحيط؛ لأنها شخصية من اختراع الراوي فحسب[3]، وعلى هذا النحو يمكن القول بأن الشخصية الروائية ليست سوى مجموعة من الكلمات، لا أقل ولا أكثر، أي شيئا اتفاقيا أو خديعة أدبية يستعملها الروائي عندما يخلق شخصية ويكسبها قدرة إيحائية كبيرة بهذا القدر أو ذاك[4].

تقيم الشخصية علاقات مع باقي شخصيات السرد، فتضفي عليها نوعا من التحاورات، قد تكون هي الرئيس وقد تكون فرعية مع ترأسها الحدث، في علاقة تراتبية يحدثها المؤلف لتنظيم الحدث "فالمؤلف يسند إلى شخصياته 'رتبة' محددة حين يجعل منها شخصيات رئيسية وأخرى

[1] ديفيد ديتشس، منهج النقد الأدبي، تر: منذر عياشي، مر: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1967، ص49-50، نقلا عن بنية الشكل الروائي الفضاء ــ الزمن ــ الشخصية، ص208.

[2] بوجملين مصطفى، إشكالية الشخصية السردية في كتاب في نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض ــ قراءة مصطلحية مفهومية ــ مج: مقاليد، ع6، 2014م، ص177.

[3] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، ط2، الأردن، 2015م، ص34-35.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء ــ الزمن ــ الشخصية، ص213.

عابرة، وهذه لضرورة الشكلية أصبحت من القوة بحيث أن القارئ يبحث بالفطرة عن هذه التراتبية بين الشخصيات"[1].

ت-أنواع الشخصيات:

تختلف أنواع الشخصيات وأشكالها من ناقد لآخر بحسب طبيعة النصوص المنقودة، إذ لكل نص شخصياته التي تميزه عن غيره، وقد تكون هذه الشخصية متنوعة الشكل متناسقة الحدث مرتبة الزمان واقعة المكان، فقد عرَّف جيرالد برنسG.J.Prince الشخصية في قاموس السرديات بأنها "كائن له سمات إنسانية، ومنخرط في أفعال إنسانية، ويمكن أن تكون رئيسية أو ثانوية، ديناميكية أو ثابتة، متسقة أو غير متسقة، مسطحة أو مستديرة، ويمكن كذلك تحديدها على أساس أعمالها وأقوالها ومشاعرها، وطبقا لاتساقها مع الأدوار المعيارية، أو طبقا لاتفاقها مع مجالات محددة من الأفعال، أو تجسيدها لبعض العوامل"[2]. قد تتنوع هذه الشخصيات في الرواية الواحدة لتشكل حدثا فنيا، كما ركزت الرواية الحديثة كثيرا على الشخصية، وعملت على تعدد الشخصيات الروائية، فلا يمكن أن تعيش داخل النص الروائي في حالة انقطاع، بل تكون في حالة ارتباط وتراتبية وذات تأثير متبادل، يستدعي بعضها البعض الآخر لأن التجاذب فيما بينها، هو الذي يُحكِّم بنية العمل الروائي ويشكل لحمته.

فهناك الشخصية الرئيسة والشخصيات الثانوية تقوم على علاقة تجمع بينهما أو تفرق، ائتلاف أو اختلاف، تعايش أو صراع داخل النص، على حسب طبيعة المواقف والظروف التي تريد الرواية تقديمها؛ ولاشك أن أي نمو أو تفاعل في حركة السرد الروائي سيتبعه تجديد وتطور وتعدد في الشخصية، والعكس بالعكس.

يلعب عنوان الشخصية دلالة وبعدا إيحائيا في عملية تأويل النص ورسم جماليته، ومن تلكم الشخصيات:

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء ــ الزمن ــ الشخصية ، ص209.

[2] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص30-31.

- **الشخصية المدورة، والشخصية المسطحة:**

أول من اصطنع هذا المصطلح هو الروائي والناقد الإنجليزي E.M. Foster في كتابه Aspects of the novel، وقد ترجم هذا الصطلح ميشال زيرافا إلى الفرنسية تحت عبارة Personnages Plats et personnages Ronds بينما ترجمه تودوروف وديكرو تحت مصطلح " Plats وEpais "[1].

كما فضل عبد الملك مرتاض ترجمة زيرافا ' الشخصية المدورة ' على اختيار تدوروف 'الشخصية المكثفة'، وسبب اختياره كون هذه الترجمة مستوحاة من التراث العربي، يقول: " اخترنا هذه الترجمة لأننا استوحيناها من التراث العربي، إذ كان الجاحظ كتب رسالة عجيبة وصف فيها شخصية نصفها حقيقي ونصفُها الآخر، خيالي؛ وهي رسالة التربيع والتدوير الشهيرة، فكأن العرب عرفوا هذا الضرْب أو تمثلوه على نحو ما ولو لم يكتبوا الرواية إلى عهد الجاحظ في آثارهم،على حين أن مصطلح تودوروف وديكرو يمكن أن يترجم تحت عبارة 'الشخصية المكثفة'"[2].

أ-الشخصية المدورة: هي تلك المركبة المعقدة التي لا تستقر على حال، ولا تصطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها؛ لأنها متغيرة الأحوال، ومتبدلة الأطوار فهي في كل موقف على شأن فعنصر ا لمفاجأة لا يكفي لتحديد نوع الشخصية، ولكن غناء الحركة التي تكون عليها داخل العمل السردي، وقدرتها العالية على تقبل العلاقات مع الشخصيات الأخرى، والتأثير فيها، فإذا هي تملأ الحياة بوجودها، وإذا هي لا تستبعد أي بعيد، ولا تستصعب أي صعب، ولاتستمرّ أي مُر... إنها الشخصية المغامرة الشجاعة المعقدة بكل الدلالات التي يوحي بها لفظ العقدة والتي تكره وتحب، وتصعد وتهبط، وتؤمن وتكفر وتفعل الخير كما تفعل

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص88.
[2] م ن، ص89.

الشر تؤثر في سَوائها تأثيرا واسعا[1]، وتسمى أيضا بعدة اصطلاحات مرادفة هي 'الشخصية الدينامية ' أو 'المحورية' أو 'الرئيسية' أو'المعقدة' أو 'الإيجابية' أو 'المتحركة' أو 'المكثفة' أو 'المتعددة الأبعاد' أو 'المتغيرة'[2]

ب- الشخصية المسطحة: فهي تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة[3] .

فهي التي لا يحدث فيها تغير كياني، تؤدي دورا ثانويا في النص السردي، لا تُغيِّر ولا تُبدِّل مجرى الحدث، عواطفها ثابتة الفكر والموقف، غالبا ما تكشف لنا تصورات الشخصيات الأخرى، فهي تساعد القارئ على فهمها دون تكلف، فهي من النوع الجاهز البعيد والمقصي للغرابة.

وتسمى أيضا بـــ: 'الشخصية الثابتة' أو 'السكونية' أو 'الثانوية'[4] أو 'ذات المستوى الواحد'[5] أو 'الجامدة'[6] أو البسيطة غير المعقدة[7] .

فمن مزاياها:

- بعيدة عن التعقيد.
- واضحة الشخصيات.
- لا تعرف التحول والنمو، تبقى كما هي إلى آخر الحدث.
- سهلة التناول عند القارئ، لا يُستعصى في تذكرها لثبوتها.

هذا باعتبار الكينونة أو إن صح القول باعتبار الذات الفاعلة في الرواية، والعنصر المفاجئ كونها شخصية معقدة غير ثابتة متجولة غير ساكنة ، متحركة بعيدة عن الذات الواحدة، في المقابل

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص88-89

[2] م ن، ص ن، و حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء، ص215-216.

[3] م س، ص89.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء ، ص215، و م ن، ص89.

[5] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دط، نهضة مصر للطباعة والنشر، دب ، 1997م، ص566.

[6] عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1967م، ص98.

[7] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء، ص215، وعبد المالك مرتاض، ص89.

لها اعتبار آخر أنها ذات ساكنة مرئية واضحة جلية بائنة متسمة بالثبات ومرئية عند القارئ، قل عنها تمثيل لقراءة "فكرة تجريدية"[1].

هذا ما ذهب إليه فلوستر في تنويع الشخصية لديه وعلى ما ترجمه زيرافا وتبناه عبد الملك مرتاض كم أن هناك تقسيم آخر لأنواع وتصنيفات للشخصية.

- الشخصية الإشكالية: وهي الشخصية التي تظهر دوماً تصادمها مع القيم الموروثة البائرة أو مع الواقع، فلا تستطيع الائتلاف معه، فتعيش منطقة معزولة عنه. [2].
- الشخصية الايجابية: وهي الشخصية التي تحمل دائماً إحساسا وإرادة باطنية قادرة على تغيير العالم[3].
- الشخصية السلبية: وهي الشخصية التي لا تبدي أي اهتمام بالواقع إذ تعزل نفسها عنه، إذ تبدي أقصى قدر من الانسجام مع السلطة الثورة ،وتتحرك تحركاً ميكانيكياً او آلياً يفقد الحماس[4]
- الشخصية العميقة:وهي الشخصية التي تكون عالماً معقداً ومتناقضاً تنمو بداخله القصة ،وتكون في اغلب الأحيان ذات مظاهر أو أوصاف متناقضة.[5]
- الشخصية النموذجية:وهي الشخصية التي تمثل فئة أو طبقة اجتماعية ما في زمان ما ومكان ما، تتميز باتجاه فكري أو نشاط اجتماعي أو صفات معينة، فهي تكثيف لسمات أخلاقية واجتماعية وتاريخية في مرحلة ما[6].

---

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دط، نهضة مصر للطباعة والنشر، دب ، أكتوبر 1997م ص569.

[2] البناء الفني لرواية الحرب في العراق ، عبد الله ابراهيم ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1988 .ص110.، نقلا عن المصطلح السردي، كريم الخفاجي، ص355.

[3] فريال كامل سماحة ، رسم الشخصيات في روايات حنا مينا ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م، ص24-25، نقلا عن المصطلح السردي، كريم الخفاجي، ص336.

[4] م ن، ص24-25.

[5] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص215.

[6] م س، ص30-31 ، نقلا عن المصطلح السردي، كريم الخفاجي، ص336.

➢ الشخصية النمطية:وهي الشخصية التي تكون لها صفات واضحة ومحددة ،وتحدد موقعها في الصراع الدائر بين الخير والشر أو بين الحق والباطل بشكل واضح ،فمن السهل ملاحظتها ،وذلك لأن نمطيتها أو هامشيتها متأتية من انحيازها إما لجانب الحق أو الخير أو إلى جانب الشر أو الباطل[1].

➢ الشخصية الفردية: وهي الشحصية التي تمتاز بمزايا تختلف عن انماط كل الشخصيات السابقة وذلك لأنها شخصية مزيجة من الواقع الانساني وعوالم اخرى 'أسطورية أو خرافية أو غيبية' إذ تتمتع هذه الشخصية بحس وقابليات فريدة، تجعلها مختلفة عن الشخصيات الإنسانية الطبيعية المقابلة لها، وبعضهم يسميها بـــ 'الشخصية الرمزية' وبعضهم يسميها بـــ'الشخصية المفترضة'[2].

➢ شخصية الخيط الرابط: ويعود أصل هذا المصطلح إلى صاحبه هنري جيمسHenry James، وهي الشخصية التي تكون خاضعة لنظام الحبكة، ولا تظهر إلا لتقوم بوظيفة داخل التسلسل السيي للأحداث[3].

➢ الشخصية السيكولوجية: كذلك يعود هذا المصطلح إلى هنري جيمس، ونعني به وجود شخصيات تخضع لها الحبكة وهي خاصة بالسرد السيكلوجي حيث تكون غاية الحلقات الأساسية في السرد هي إبراز خصائص الشخصية[4]، يعني شخصيات خاضعة للحبكة لتؤدي دور التراتبية في سير الأحداث، وشخصيات متعلقة بالجانب السيكلوجي النفسي المهيمن.

و قد ذهب بدري عثمان في دراسته لثلاثية نجيب محفوظ إلى تصنيف الشخصيات إلى ثلاثة أنواع هي:

[1] تحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف، ص18، نقلا عن م س، ص ن.
[2] كريم الخفاجي، المصطلح السردي ، ص19.
[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص216 .
[4] م ن، ن ص.

1.الشخصية الرئيسة أو المهيمنة: وهي الشخصية الأعلى من كل بين الشخوص، والتي تأخذ مساحة كبيرة في النص من أوله إلى آخره، والتي تقوم على خلق العلاقات سواء كانت سالبة أم إيجابية، فهي مركز ثقل العمل الفني، والعنصر المؤثر في النص[1].

2.الشخصية الثانوية: في حدها لا يتجاوز دورها الوظيفة التفسيرية، وتعميق الرمز المعنوي والدلالة الفكرية التي يقوم عليها البناء الروائي للشخصية الرئيسية من جهة ثانية...في عامل مساعد يدور في مجال الشخصية الرئيسية[2].

3.الشخصية المفترضة أو شخصية القارئ باعتبارها كائنا يروى له[3].

وعد سعيد يقطين تصنيف الشخصيات باعتبار أبعادها الثلاث: الصفات، الأفعال، والمقاصد فقال: "أني أرى أن الشخصية باعتبارها مفهوما عاما في السيرة الشعبية لها خصوصيتها، وملامحها الخاصة، والمنوعة، ولقد تبين لي بعد أن ميزت الشخصية وهي تفعل ، عن الشخصية وهي تتكلم على غرار السرديين، وبين الشخصية والفاعل والعامل"[4].

يبقى مفهوم الشخصية وتنوع صفاتها وذاتها الفاعلة في العمل الفني محل بحث واستنتاج لرؤى وأفكار من منطلقات معرفية علمية يقول سعيد يقطين:"لقد أثار مفهوم الشخصية العديد من الدارسين والباحثين العرب والمغاربة، وفي أعمال عز الدين بونيت حول الشخصية المسرحية، رصدٌ مهم ودقيق للعديد من الآراء والتصورات بصدد الشخصية سواء في النظريات الأساسية أو في المسرح.

ونجد الشيء نفسه في دراسات سعيد بن كراد حول الشخصية في الرواية لدى جنة مينة، ويكرس حسن بحراوي في دراسته للرواية المغربية فصلا خاصا عن الشخصيات، ويمكن لمن يريد أن

[1] بدري عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 1986م، ص170-234. بتصرف

[2] م ن، ص ن بتصرف.

[3] م ن، ص237.

[4] سعيد يقطين، قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997م، ص91.

يطلع على مختلف الآراء عن الشخصيات أن يعود إلى هذه الأعمال، بقصد الوقوف على خصوصيتها، وما تثيره من طرائق متعددة في المعالجة، والوصف والتفسير[1].

ث-وظائف الشخصية:

إن الشخصية باعتبارها مكون سردي، فقد اعتبرت رسما بمثابة الدليلSigne ، يختلف عن الدليل اللغوي اللساني كونه مضمر الحال سلفا، إلا انه أخذ مكونا حال بنائه في النص، فهي" بمثابة الدليل Signe له وجهان أحدهما دالا signifiant والآخر مدلولا Signifie وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلفا ولكنها تُحول إلى دليل فقط ساعة بنائها في النص في حين أن الدليل اللغوي له وجود جاهز من قَبْل باستثناء الحالة التي يكون فيها متراحا عن معناه الأصلي كما هو الشأن في الاستعمال البلاغي"[2]، فالشخصية قائمة وحاضرة من خلال الدور الذي تؤديه والوظيفة التي تسعى لإكمالها وحدوثها لاستكمال البناء النصي، مثل الحروف خارج مستوى الكلمة ليست لها معنى إلا باجتماعها لتكوِن خطابا سرديا أدبيا يحمل دلالة مقصودة، بهذه الطريقة تعاملت البنيوية مع الشخصية خاصة ما عُرفت منها بالبنيوية الوظيفية، أن الشخصية هي "مبدأ البحث عن الوظائف أو الأفعال أو الأدوار، التي يمكن أن تؤديها عناصر اللغة"[3]، من هنا يمكن الحديث "عن سميائية السرد الخاصة بهذا المكون، ولنا في النماذج العاملية LES MODELES ACTANTIELS التي قدمها كل من بروب وسوريو وغريماس وهامون خير ممثل لهذا التوجه الذي اختار أن تكون الشخصية علامة فارغة، تمتلئ باجتماع اسمها وصفاتها ومجموع ما يقال عنها بواسطة التلفظ أي أن كل عنصر من عناصر بناء الشخصية له دور أو وظيفة مما جعلها تشارك جميعها في صنع معناها العام بطريقة ما"[4] ، فإذا كان الأدب القديم

[1] سعيد يقطين، قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص 91

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص50.

[3] الطيب دبه، مبادئ اللسانيات البنيوية (دراسة تحليلية إبستمولوجية)، دار القصبة، دط، الجزائر، 2001م، ص100.

[4] معلم وردة، الشخصية في السميائيات السردية، الملتقى الزطني الرابع السمياء والنص الأدبي، قسم اللغة العربية و آدابها، كلية الحقوق والآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة 8ماي 1945م، قالمة، ص312.

قد أعطى للشخصية غير اسمها وجردها سيكلوجيا من صنع الحدث "فإن السرد الحديث قد أخذ بعين الاعتبار انسجام هذه الأحداث التي تقوم بها الشخصية، مع طبيعتها النفسية والمزاجية، وهكذا ظهر المضمون السيكولوجي للشخصية في الأدب والنقد، وذلك بتقديم الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصية"[1]

يعد فلاديمير بروب vladimir propp أحد رواد المدرسة الشكلانية، فقد قدمت دراسته لمورفولوجية الحكاية الخرافية الروسية، ميراثا أغنت من أتى بعده عن التتبع والبحث الشاق، فأولت هذه الدراسة فتحا جديدا وثورة منهجية دعت إلى الاهتمام بالشكل على حساب المضمون، فقد عرف تحليله باسم بالتحليل الوظائفي نسبة إلى الوظيفة؛ لأن "فعل الشخصية تعرف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل"[2] ، فهو يركز في تحليله على ما هو أساسي لا ينظر إلى المكملات فلاحظ في دراسته إلى مجموعتين الأولى ثابتة أطلق عليها اسم الوظيفة والأخرى متغيرة متبدلة، وهي أسماء الشخصيات والأماكن التي تتحول فيها، سواء كانت في صفاتها الداخلية والخارجية فقد استغنى عنها إلى ما هو ثابت غير متحول، و تتضمن الشخصية الوظيفة الثابتة، قد توصل إلى حصر هذه الوظائف في إحدى وثلاثين وظيفة، وسبع شخصيات رئيسية سماها بالدوائر وهي: دائرة الفعل المعتدي، دائرة الفعل الواهب، دائرة الفعل المساعد، دائرة فعل الأميرة، دائرة فعل الموكل دائرة فعل البطل، ودائرة فعل البطل المزيف[3].

وهناك غير بروب من النظر إلى الشخصية ووظيفتها نظرة أخرى تختلف عما قدمه فليب هامون لكن ممكن أن نقول اجتمعوا فنظر كل واحد إلى صاحبه واستقى من إنائه فاصطلح لنفسه وجهة تختلفاصطلاحا عن الذي سبقه إلا أنها تدور في رحى واحدة، وإليك الجدول الذي يجمع لبعض النقاد ورؤاهم[4]:

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص12.

[2] فلاديمير بروب، مورفولوجية الحكاية الخرافية الروسية، تر: إبراهيم الخطيب، ط1، الناشرون المتحدون، الدار البيضاء، المغرب، 1986م، ص77.

[3] سعيد بن كراد، شخصيات النص السردي البناء الثقافي، دط، منشورات جامعة المولى إسماعيل، مكناس، 1994م ، ص 99.

[4] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص17 بتصرف.

تصنيف هامون	تصنيف بروب	تصنيف سوريو	تصنيف غريماس
شخصيات مرجعية	البطل	البطل	العامل الذات
شخصيات واصلة	البطل المزيف	البطل المضاد	العامل المعاكس
شخصيات متكررة	الآمر	الموضوع العامل	العامل الموضوع
	المساعد	المساعد	المساعد
	المانح	المرسل	المرسل
	المغتصب	المرسل إليه	المرسل إليه

وعند تتبع هذا الجدول نلحظ أن النقاد قد أخذوا من بعضهم البعض، فأخذ التالي عن الأول وزاد والثالث عن الثاني و غير، والرابع عنهم واصطلح، لكن دارت تصنيفاتهم في الأغلب حول ستة عناصر تجمع أصناف الشخصيات كلها.

1- تصنيف فليب هامون P.Hamon:

اعتمد فليب هامون في تصنيفه للشخصيات على ثلاث فئات، "وهذا التوظيف ليس اعتباطيا أو تزيينيا وإنما يكون لغايات معينة ولسِيما أن الروائي باطلاع واع بالشخصيات الموروثة في الحكايات"[1]، فالشخصيات المرجعية تتضمن الشخصيات الرئيسية والتاريخية والأسطورية والمجازية ...وأغلبها ثابت السمات"[2] .

أما الشخصيات الواصلة Personnages Embrayeure: فتتضمن الشخصيات الناطقة باسم المؤلف والمحاورين والرواة، والشخصيات المرتجلة، والثرثارين...إلخ[3]، فتكون عادة إشارة إلى حضور المؤلف والقارئ، ويمكن أن ندرج ضمن هذه الفئة شخصية الراوي في النصوص الروائية[4]، وتسمى أيضا بالشخصيات الإشارية[5].

[1] سروة يونس الدلي، شخصيات ألف لية وليلة من البناء إلى التوظيف في الرواية العربية، دط، دار الخليج للنشر والتوزيع، دب، 2018، ص96.
[2] محمد عزام، فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، ط1، دار الحوار لنشر والتوزيع، سوريا، 1996م، ص88.
[3]-[4] م ن، ص ن.
[5] هجيرة طاهري، الشخصيات المرجعية وفق فليب هامون، جامعة محمد خيضر بسكرة، حوليات المخبر، ع5، جوان 2016، ص206.

وأخيرا الشخصيات المتكررة: وهي ذات وظيفة تنظيمية في تقوية ذاكرة القارئ، من مثل الشخصيات المبشرة، والمؤولة، والمنذرة...إلخ[1].

2- تصنيف إ.سوريو Etienne Souriau:

"يعتبر إتيان سوريو أول من وضع توبولوجية خاصة بالشخصية المسرحية شبيهة بتلك التي أعدها بروب عن الحكاية الشعبية، انطلاقا من الدراما أعطى سوريو أول نموذج عن العلاقات بين الشخصيات"[2].

يتكون نموذج سوريو من ستة عناصر: البطل، البطل المضاد، الموضوع، العامل المساعد المرسل، المرسل إليه، ولعل هذا النموذج مستوحى من الذي قدمه بروب في وظائف الشخصية في الحكاية العجيبة، "بل لعله من ذرية بروب"[3]، فقد قدم الناقد الفرنسي سوريو مائتا ألف موقف مسرحي الذي أحصى فيه الوظائف التي تقوم بها شخصيات المسرحيات فوجدها في ست وظائف، وقد أطلق عليها اسم 'الوظائف الدرامية'، " تمتاز هذه القوى أو الوظائف بقدرتها على الاندماج مع بعضها، فهناك 'البطل Portagoniste' وهو متزعم اللغة السردية أي تلك الشخصية التي تعطي للحدث انطلاقته الدينامية التي يسميها سوريو بالقوة التيماطيقية، وإلى جانب البطل هناك 'البطل المضاد Antagoniste'، وهو القوة المعاكسة التي تعرقل تحقق القوة التيماطيقية، أما 'الموضوع' فهو تلك القوة الجاذبية التي تمثل الغاية المنشودة لدى البطل، ويمكن لهذا 'الموضوع' أن يتطور ويجد لنفسه حلا بفضل تدخل 'المرسل' وهو تلك الشخصية الموجودة في وضع يسمح لها بالتأثير على اتجاه الموضوع، ويكون هنا دائما مستفيد من الحدث هو 'المرسل إليه' وهو الذي سيؤول إليه موضوع الرغبة أو الخوف، وكل هذه الأنواع من القوى المذكورة يمكنها أن تحصل على مساعدة من قوة سادسة يسميها سورية بـــ'المساعد'"[4].

---

[1] محمد عزام، فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، ص88.

[2] سعيد بن كراد، السميائية السردية، ص73.

[3] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دط، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003م، ص47.

[4] حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 219.

نلحظ جليا أن سوريو قد اعتمد في وظائفه على المخطط البروبي، فقد استعار مصطلح الوظيفة من الحكاية الخرافية إلى التوظيف المسرحي، لارتباطه بالحكاية وتجسيدا للقوة التمياطيقية أو الدينامي التي تتحلى بها الشخصية وعلاقتها مع باقي الشخصيات، كما يمكن في التمثيل السوريو للشخصية أن تنفتح أو تتقمص أكثر من دور داخل النص.

3- تصنيف ألجيرداس جوليان غريماس Algirdas Julien Grimasb:

اعتمد غريماس على الإرث المنهجي الذي خلفه بروب وسار على منواله سوريو فأسس أول تيبولوجية عواملية للشخصيات، فاستند عليهما في بناء نموذجه العلمي، "وهكذا أعاد غريماس النظر إلى التحليلين السابقين في محاولة لإقامة توليف بينهما، ومن ناحية أخرى سعى إلى إيجاد قرابة بين جدول الأدوار عندهما والوظائف التركيبية في اللغة"[1]، يقوم تصنيفه هو كذلك على ست عناصر: العامل الذات، العامل المعاكس، العامل الموضوع، المساعد المرسل، المرسل إليه، تجاوز غريماس الوضع الداخلي للشخصية 'أي الشخصية بصفتها وحدة معجمية'، إلى الوضع الخارجي أي من المستوى التركيبي إلى المستوى الدلالي[2] ، حيث يفرِّق بين مستويين من الشخصيات (العاملي، والممثلي)،"حينما ميز 'غريماس' بين العامل والممثل قدم في الواقع فهما جديدا للشخصية في الحكي، هو ما يمكن تسميته بالشخصية المجردة، وهي قريبة من مدلول 'الشخصية المعنوية' في عالم الاقتصاد، فليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد؛ ذلك أن العامل في تصور 'غريماس' يمكن أن يكون العامل مُمَثِّلا بمُمَثِّلين متعددين، كما أنه ليس من الضروري أن يكون العامل شخصا مُمَثِّلا، فقد يكون مجرد فكرة، كفكرة الدهر، أو التاريخ، وقد يكون جمادا أو حيوانا إلخ، هكذا تصبح الشخصية مجرد دور ما يؤدي في الحكي بغض النظر عمن يؤديه"[3] بمعنى يهتم المستوى الأول 'العامل' بالذات دون النظر إلى الدور الذي تؤديه، فهو شخصية شاملة

[1] حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 219..

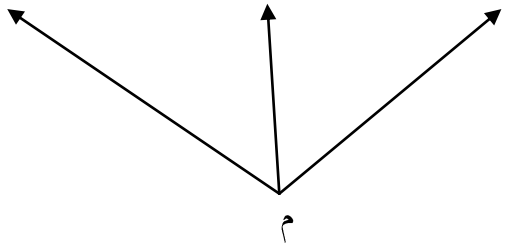
[2] هجيرة طاهري، الشخصيات المرجعية وفق فليب هامون رواية بوح الرجل القادم من الظلام أنموذجا، ص315-316.

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص51-52.

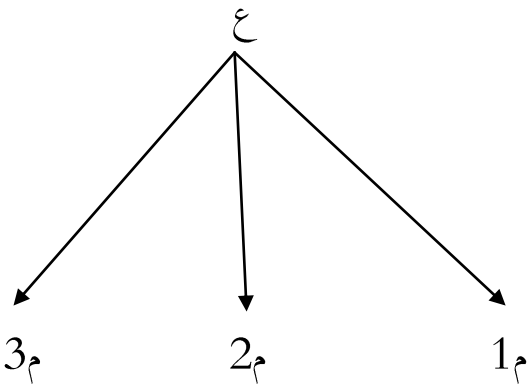
مجردة، لا تهتم بالفعل أكثر اهتمامها بالشخصية، وبتعبير آخر يقصد بالعوامل "الشخصيات أو الأشياء المشتركة في الحدث بصفة ما وبشكل ما ولو سلبيا"[1] .

أما المستوى الثاني 'الممثلي' سمي بذلك نسبة على التمثيل[2] أي اتخاذ دور من الأدوار لتؤديه وإقامة علاقات، يهتم بالذوات الفاعلة التي تشارك غيرها في تحديد دور عاملي أو أدوار عدة. "وعلى العموم يمكن لعامل وحد أن يكون ممثلا في الحكي بممثلين أو أكثر، كما أن ممثلا واحدا يمكن أن يقوم بأدوار عاملية متعددة، ويوضح غريماس هذه المسألة على الشكل التالي مستخدما الرمز ع للدلالة على العامل، والرمز م للدلالة على الممثل[3]:

الحالة ــ أ ــ



الحالة ــ ب ــ



[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص123.

[2] يعرف الممثل بأنه وحدة معجمية اسمية، يستخدمها الخطاب ويمنحها وظيفة نحوية ومعنى ووصفا، ويتميز مضمونها بسمة فردية تمنحها كيانا ذاتيا داخل العالم السيميائي، يمكن للممثل أن يكون فردا 'سمير' أو جمعا من الأفراد 'الجمهور' ويمكن أن يكون مجسدا 'إنسان أو حيوان' أو غير مجسد 'المصير'، لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص160.

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص37.

اعتبر غريماس هذه الشخصيات بمثابة العوامل، أي الدور الذي تؤديه في النص، "ذلك أن الكلمة في الجملة لم يُنظر إليها على أنها تحمل دلالة ما خارج سياقها، بل إنها لا تأخذ دلالتها إلا من خلال الدور الذي تقوم به وسط غيرها من الكلمات ضمن النظام العام للجملة، حتى لقد وُصفت الكلمات بأنها بمثابة أعضاء على غرار ما هو حاصل في جهاز عضوي أو في هيئة اجتماعية يقدم كل منها مساهمته الخاصة من أجل تحقيق مهمة جماعية"[1] كالجملة النحوية أو العامل النحوي فرفع الفاعل ـــ على رأي ـــ بسبب عامل الفعل هكذا نظر غريماس، فلا وجود لفعل دون فاعل ولا لفاعل دون فعل، فالنص عبارة عن " مجموعة أفعال تقوم بها مجموعة من الأشخاص"[2].

ولقد نُظر إلى النص الحكائي وفق هذا التصور، ذلك أن ما هو أساس فيه، هو الأدوار التي تقوم بها الشخصيات، فعن هذه الأدوار ينشأ المعنى الكلي للنص، وهذا هو شبب تحول الشكلانيين والبنائيين مع إلى الاهتمام بالشخصية الحكائية من حيث الأعمال التي تقوم بها أكثر من الاهتمام بصفتها ومظاهرها الخارجية[3].

"اختزل غريماس الموضوع في العلاقات الثلاث Relation وما تعلق بها من عوامل Actants لتحوي علاقة التواصل المرسِل والمرسَل إليه وتحوي علاقة الصراع المعارض والمساعد، ويبقى في علاقة الرغبة الاتصال والانفصال للموضوع بالذات أو عنها، ومن كل ذلك يتأسس البرنامج السردي Programme narratif"[4]

واستخلص غريماس عاملين أساسيين يقوم عليهما الملفوظ البسيط، ووضعهما في شكل متعارض[5]:

الذات ـــــــــــــــــــــــــــــــ الموضوع

المرسِل ـــــــــــــــــــــــــــــــ المرسَل إليه

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص52.

[2] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص154.

[3] م س، ص52.

[4] أحمد مداس، في سيمياء السرد الشعري، دط، مركز الكتاب الآكاديمي، دب، 2018م، ص47.

[5] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص324.

كما استفاد غريماس من (العوامل) في المسرح التي تحدّث عنها سوريو Souriau فوضع نموذجاً للتحليل يقوم على ستة عوامل تأتلف في ثلاث علاقات هي[1]:

1- علاقة الرغبة Relation de désir:

وتجمع بين مَنْ يرغب (الذات)، وما هو مرغوب فيه (الموضوع)[2]، وهذه الذات إما أن تكون في حالة اتصال أو في حالة انفصال عن الموضوع، فإذا رغبت في الاتصال اتصلت والعكس صحيح.

2- علاقة التواصل Relation de communication:

وتفترض أن كل رغبة لا بد أن يكون وراءها محرك أو دافع يسميه غريماس مرسِلاً destinataire.

كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتياً بطريقة مطلقة، ولكنه موجه إلى عامل آخر يسمى (مرسَلاً إليه).

وعلاقة التواصل بين المرسِل والمرسَل إليه تمر عبر علاقة الرغبة أو علاقة الذات بالموضوع[3].

المرسِل ⟵ الرغبة ⟵ الموضوع ⟵ المرسَل إليه

"فالمرسل هو الذي يجعل من الذات ترغب في شيء والمرسل إليه هو الذي يعترف للذات بالموضوع"[4]، وعلى هذا الأساس تدغم الذات في المرسل والموضوع في المرسل إليه فالشخصيات سواء كانت رئيسية أو ثانوية هي العامل المرسل الذي ينشئ الحركة، يقابله حياة و استمرارية التي تصبح موضوعا للوجود.

3- علاقة الصراع Relation de lutte:

وينتج عنها إما منع حصول العلاقتين السابقتين، وإما العمل على تحقيقهما، وضمن علاقة الصراع

---

[1] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص324.

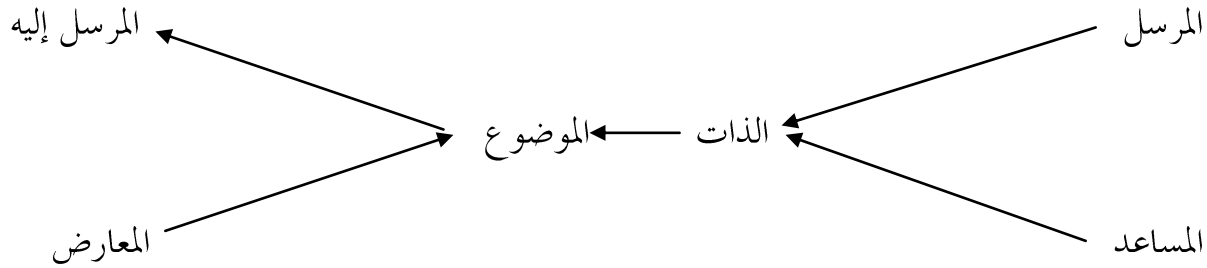
[2] م ن، ص ن.

[3] م ن، ص ن.

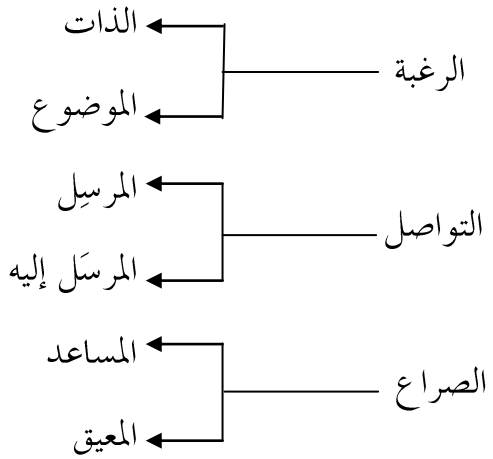
[4] أنظر: Jean Michel Adam : le récit: p 61، نقلا عن دقياني عبد المجيد، دلالات السيميائية السردية في القصيدة الشعبية، الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب و العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة.

يتعارض عاملان: المُساعد adjuvant الذي يقف إلى جانب الذات، والمُعارض L'opposant الذي يعمل على عرقلة جهود الذات[1] من أجل الحصول على الموضوع.

وهكذا نحصل من خلال العلاقات الثلاث السابقة على الصورة الكاملة للنموذج العاملي[2]



وهو نموذج يتكون من ست عوامل رئيسية، فـ"النموذج العاملي يمثل على شكل إجراء أي تحويل العلاقات المشكلة للمحور الاستبدالي إلى عمليات، تطرح بدورها سلسلة من البرامج السردية الثانوية والرئيسية"[3] .



لا أحد ينكر أن للشخصية دورا في صنع المكون السردي وفي ربط العلاقات بباقي المحاور النصية المنتجة للعمل الفني، والإبداع الثقافي ذلك "أن العقل البشري ينطلق من أجل الوصول إلى بناء موضوعات ثقافية (أدبية، أسطورية، تشكيلية...)، من عناصر بسيطة ويرسم مسارا معقدا، ومثلما

[1] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص324.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص36.

[3] سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية رواية «الشراع والعاصفة» لحنا مينة نموذجا، ط1، مجدلاوي عمان الأردن، 2003م، ص96.

يلقى في طريقه عوائق عليه تحملها يلقى اختيارات يستحسن أن يوظفها"[1]، وقد أبرز هذا الاتجاه الجديد ظاهرة الانتقال من داخل الشخصية إلى خارجها؛ أي إلى أفعالها والوظيفة التي تقوم بها لتعدد استعمالها، وأياً كانت هذه الشخصية إما عند المدرسة الشكلانية أو البنيوية الفرنسية أو غيرها من المدارس؛ فإن الخطاب يتلون بألوان داخل البنى السردية لتعدد ملامح الشخصية وسماتها التي اكتسبتها كل وظيفة أو وحدة من الوحدات، وقيامها في رسم الفضاء الخطابي بفضل قيمها الأخلاقية وصفاتها الخاصة التي تميزها عن باقي العوامل كالرئيس مثلا والمساعد... .

ومن العناصر المكونة للمسرود كذلك مع الشخصية 'الحدث'، الذي يمثل مجموعة من الوقائع والأفعال في تراتبية يصور فيه الشخصية ويكشف عن صراعها مع الشخصيات الأخرى فما هو هذا الحدث؟ وما طرقه بنائه؟

II تعريف الحدث[2]:

يُعد الحدث من أهم العناصر الفنية المكونة للنص المسرود، ففيه تنمو المواقف وتتقارب البُنى، وتتحرك الشخصيات لتصنع الحدث، وهو الموضوع الذي تدور القصة حوله.

أ- لغة:

جاء في تعريفه اللغوي الحديث: نقيض القديم، والحدوث: نقيض القدمة، حدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة ، وأحدثه هو ، فهو محدث وحديث ، وكذلك استحدثه...والحدوث كون

[1] جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردي والخطابية، تر: جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1428هـ 2007م، ص165-166.

[2] يرى الدكتور عبد المحسن طه بدر "الأحداث للدلالة على الأعمال التي يقوم بها الأشخاص من داخل الرواية، بينما " يفرق عبد الرحمن فهمي بين استعمال كلمتي ' الأحداث ' و' الحوادث ' فيقول هناك نوعان من الأعمال أولهما هذه الأعمال التي لا تربط بينها أسباب منطقية ـــ أي لا ينبع احدهما من الآخر كما تنبع النتيجة من السبب أو المعلول من العلة، في حين تجعل د. نبيلة إبراهيم الأحداث والحوادث ذات مدلول واحد ، وتجعل كلمة 'الأفعال' ذات مدلول أخر ، فالأعمال التي توظف لخدمة الحكاية نطلق عليها 'أفعالا' والأعمال التي لا تصلح للتوظيف تطلق عليها أحداثا أو حوادث، ويفرق د. نبيل راغب بين الحادثة والحدث، فيرى أن الحادث هو ما يقع للشخصية، بينما الحدث هو ما يقع داخل الشخصية أو ما يصدر عنها من تصرفات يمكن أن تكون سلوكية ملموســـــة أو فكرية مجردة. نقلا عن أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص210.

شيء لم يكن، وأحدثه الله فحدث، وحدث أمر أي وقع[1].

وسمى سيبويه المصدر حدثا، لأَن المصادرَ كلَّها أَعراض حادِثة، وكَسَّره على أَحْداثٍ...وكل فتى من الناس و الدواب والإبل حدث، والأنثى حدثة[2].

والحدوث هو عبارة عن وجود الشيء بعد عدمه، الحدوث الذاتي: كون الشيء مفتقرا في وجوده إلى غيره، الحدوث الزماني: هو كون الشيء مسبوقا بالعدم سقا زمانيا، والأول أعم مطلقا من الثاني[3].

ب-**اصطلاحا:** فهو "كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء"[4] ، ويعرف في الرواية "بأنه لعبة قوى متواجهة أو حالات متحالفة، تنطوي على أجزاء تشكل بدورها مخالفة أو مواجهة بين الشخصيات"[5].

وقد عرفها إتيان سوريوEtienne Souriau بقول:"صورة بنيوية يرسمها نظام القوى في وقت من الأوقات وتجسدها أو تتلقاها أو تحركها الشخصيات الرئيسية"[6].

فهو تصارع لقوى متعارضة فهو:" تضارب القوى المتعارضة أو المتلاقية الموجودة في أثر معين فكل لحظة في الحدث تؤلف موقفا للتراع تتلاحق فيه الشخصيات و تتحالف أو تتجابه "[7].

فكلها تدور حول وحدة الحدث التي هي: "تركيز الحقائق حول حقيقة جوهرية أو فكرة عامة، أو شخصية أساسية تتعلق بها الحقائق والأفكار، وشخصيات أخرى"[8].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج2/ ص131/ مادة حدث

[2] أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي، المحكم والمحيط الأعظم، تح: عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1421هـ 2000م، ج3/ ص253/ مادة الحار و الدال و الثاء.

[3] الشريف علي بن محمد بن علي الجرجاني، التعريفات، ط1، دار الطلائع، القاهرة، 2013م، ص88.

[4] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص74

[5] م ن، ص ن.

[6] م ن، ص ن.

[7] رولان بورنوف ريال اوئيليه ،عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي، دط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991م، ص144.

[8] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دط، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1997م، ص510.

فالحدث عبارة عن حدوث شرخ ـــ تعبير بنكراد ـــ داخل المتصل الزمني والمتصل الفضائي[1].

ولعل أقرب تعريف للحدث من الناحية النقدية هو " هو جزء متميز من الفعل، وهو سرد قصصي موجز أو قصير يتناول موقفا واحدا، وحينما تنتظم الأحداث معا ويجمعها خيط واحد بطريقة مترابطة تصبح سلسلة أحداث في الحبكة "[2]. فالأحداث هي تلك السلسلة المتتابعة من الوقائع المتصلة والمترابطة التي تدور حول محور تقوم عليه حتى يؤول الأمر إلى ما يراد من السرد...وتتسم بوحدة السياق والدلالة والتتابع، وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية، أي من خلال نظام نسقي من الأفعال، لذلك يلجأ القاص إلى إظهار ما يسمى بالعقدة أو الحبكة التي هي مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص، وهي مجموعة الدوافع أو البواعث أو الموضوعات الدالة "الواسمة" التي تميز تخطيطات الشخصية وصراعاتها ومقوماتها"[3].

"إن أجمل الأشياء وأنبل العواطف وأعظم المواقف لا تشكل أثرا فنيا إذا نقلت نقلا، فإذا بهرتنا منقولة لم تكن عظمتها متولدة من فنيتها، بل من خصائصها التي أمكن نقلها، والنقل تاريخ ناقص، أما في الفن فلا إبداع إلا من تولد حركة تتجادل فيها العمومية وخصوصية الرؤية أو خصوصية اللحظة، بل إن أغرب الأحلام لا يشكل أثرا فنيا إذا نقل حرفيا لأن نقله الحرفي يبقيه أسير الحضور الفني"[4].

فالأشياء والأحداث والأشخاص تتحرك لبت الواقع، فإذا اتصلت وعقدت العمل أثبتت عملية التواصل وجود الواقع في قالب فني، فالتسلسل المتماسك والتواصل يتجاوز السرد لينهض بمؤثرات وإضاءات تغير في طريقة سيره المعهودة وفق نمط تراتيبي للأحداث، فإذا عهدنا الوصول مسبقا إلى نتيجة وفق مسار مستقيم، عرفت الحركة الفنية خرقا في الاستقامة لتمشي مشيةً تشاكل فيها البنية الحلزونية، تعتمد على الحركة، فتتداخل الأبعاد، وتتقابل الخطوط وتتصارع الشخصيات، نحو

[1] سعيد بن كراد، سيميولوجية الشخصيات الروائية، الفصل الثاني الشخصية بين الحدث والمبنى، www.saidbengrad، موقعه بتصرف

[2] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، ط1، التعاضدية العالمية للنشر والتوزيع، صفاقس تونس، 1988م، ص137.

[3] جاسم محمد حسين النطاح، النقد الأدبي في الدراسات القرآنية، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، د ب، 2013م، ص105.

[4] خالدة سعيد، حركية الابداع ، ط1، دار العودة ، بيروت، 1979م، ص16.

مركز يُغَير فيه الرؤية بتغيير حركة الصوت، ليبحث عن هوية اللحظة التي يتم فيها الحدث ويكون الزمان سيدا عليها ويقر المكان بالشهادة.

يقدم الحدث حياة لسكونية ثابتة، يتحول فيها الشكل إلى حركة بعدسة المصور ترسم فيها المعنى الخارجي بقالب فني، يجمع العواطف، ويستهجي اللسان أو يستحسن الفعل في مسار زمني وآخر مكاني يكون حاضرا أثناء مشاهدة الشخصية وهي تقوم، تستحضر تستبق، تستذكر لترجع إلى نقطة الصفر مشكلة بنية سردية، من مكوناتها الزمان والمكان وعلى رأي باختين الزمكانية[1] فالزمان وعي بالحياة مليء بالتغيرات، والمكان عالم ثابت سكوني، مدرك معنوي والأول حسي "ومع أنه لا يمكن الفصل بين الزمان والمكان في العمل الروائي، فإن طريقة توظيفهما روائيا تختلف من عنصر إلى آخر، حيث أن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، أما الزمن فيمثل هذه الأحداث نفسها وتطورها..."[2]، فما هو الزمن، وما معنى الاستباق وتكرار الحدث وهل يمكن للمكان أن يشكل حدثا فنيا؟.

[1] أحد مفاهيم ميخائيل باختين، وتعني حرفيا الزمان والمكان لأنها مركبة على التوالي من المفردتين معا؛ وهو مصطلح مقتبس من علن الأحياء الرياضي حيث يصف الشكل الذي يجمع معا الزمان والمكان. ميجان الرويلي وسعد البازغس، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين مصطلحا وتيارا نقديا، ط3، الممركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2002م، ص170.

[2] بدري عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ،ص155.

المبحث الثالث: بنية الزمان والمكان في النص السردي

يمثل الزمن والمكان أثرا كبيرا في الفنون الأدبية جمعاء، فهما عنصران مهمان في بناء الفن القصصي، "فإذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا ـــ إذا صنفنا الفنون إلى زمان ومكان ـــ فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن"[1]، ولا يقل المكان أهمية عنه، فوجوده وجود الثاني في المكون السردي.

I- مفهوم الزمن وأهميته:

1- لغة:

الزمان لغة:"اسم لقليل الوقت وكثيره"[2]، وذكر ابن فارس "إن الزمن وقت من الزمان وهو الحين قليله وكثيره، يقال زمن وزمان، والجمع أزمان وأزمنة"[3]، وعرفه الفيومي بقوله:"مدة قابلة للقسمة ولهذا يطلق على الوقت القليل والكثير ويجمع على أزمنة وأزمان وأزمن ، والسنة أربعة أزمنة وهي الفصول"[4].

والزمن أيضا هو: "عبارة عن متجدد يقدر به متجدد آخر، موهوم كما يقال آتيك عند طلوع الشمس؛ لأن طلوع الشمس معلوم ومجيئه موهوم، فإذا قرن ذاك الموهوم بذاك المعلوم زال الإيهام"[5].

إن المفهوم اللغوي يعبر عن كون الزمن متنقل في إمكانية حضوره، بشكل مستمر داخل حقل الخطاب الحكائي، فهو وقت وحين قابل للقسمة والتجزئة متنوع في أفعاله مستغرق لدلالته

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دط، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، 2004م، ص37.

[2] إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، ط4، دار العلم للملايين، بيروت، 1990م، ص2131/ باب النون فصل الزاي مادة زمن.

[3] أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، ط2، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 1399هـ 1979م، ج3/ص275/مادة زمن.

[4] أحمد بن محمد بن علي الفيومي، المصباح المنير، مكتبة لبنان، دط، بيروت لبنان، 1987م، ص97/ مادة زمن.

[5] الجرجاني، التعريفات، ص114.

ظاهر في السياق حاضر بصيغته، يعبر عن تجربة بناؤها المفردة اللغوي، مشكلة لبنية ملفوظية هي الدعامة الواحدة لفكرة الزمن في الأدب.

2- اصطلاحا:

لم يعرف الزمن الفني تعريفا وافيا لا لصعوبته بل لتشعب مستوياته وتداخله مع العناصر المشكلة للمسرود، ومع هذا كان لنقدت السرد رأيا في توجيه هذه المصطلحات إلى تعريفات متقاربة لضبط معناه، فعرفه بعضهم:

الزمن هو: مجرد حقيقة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على الشخصيات والمكان والزمن هو القصة وهي تتشكل، وهو الإيقاع[1].

والزمن هو: هذا الشبح الوهمي المخوّف الذي يقتفي آثارنا حيثما وضعنا الخُطى، بل حيثما استقرت بنا النوى، بل حيثما نكون وتحت أي شكل، وعبر أي حال نلبَسها؛ فالزمن كأنه هو وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولا ثم قهره رويدا رويدا بالإبلاء آخرا[2].

بينما يعرفه أندري لالاند A.Lalande "على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجري الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر"[3].

ترتبط العملية السردية بالزمن ارتباطاً، إذ لا يوجد سرد دون زمن، ولهذا السبب يكون السرد من أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن؛ لأن حضوره في النص يجعله علامة دلالية، ومكونا معمارياً يوضح شكل البنية السردية ، ويحمل الوحدات المتباعدة والمتقاربة على الحركة والانسجام، كما يسعى إلى إظهار العقلية المنطقية التي تقرب المنجز القصصي إلى المتلقي، من خلال دمج السارد إلى تقنيات الزمن كالاستباق والاسترجاع ليتوقع.

وتكمن أهميته السردية في:

[1] أدوين مؤيد، بناء الرواية ، تر: إبراهيم الصيرفي ، دار الجيل ، القاهرة مصر ، 1965 م، ص07.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص171.

[3] م ن، ص172.

- كونه عنصرا مهما في بناء السرد ويتجلى ذلك في كثرت الأنواع الأدبية التصاقا به.
- عنصر هام في بناء المكون السردي فغيابه تأثير في القاعدة الإبداعية.
- يجري عليه عنصر التشويق والاستمرارية.
- يربط بين أجزاء النص الحقيقي منها والمتخيل.
- يأخذ بالقارئ إلى غايات وتأويلات يتحملها الزمن.
- يستدعي الشخصيات'الشخصيات الثانوية' المماثلة لنصه والإشارة إليهم بالتمثيل بهم.
- لا يمكن دراسته بمعزل عن النص فهو متخلل للنص على غرار الشخصية والفضاء المكاني مثلا.

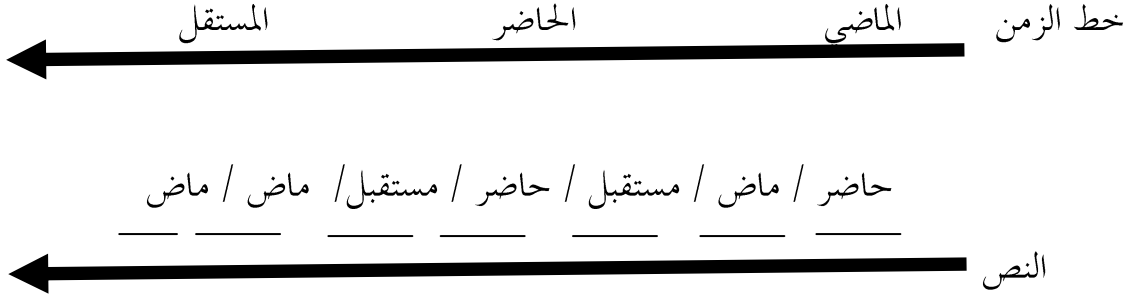
قد أكد بول ديفيسPaul Davies على ذاتية الزمن، مشيرا إلى وجود الشخص وتعلقه به فالإحساس بالزمن وكينونته متعلق بالذات، فمعادلة وجود الذات تستلزم وجود الزمن وانعدامها قتل لحياته "إنه لا مفر لنا من الاعتراف بأن خصائص الزمن التي نستشعرها في حياتنا العادية ليست موضوعية على الإطلاق، وما كان لها أن توجد لولا وجودنا اعتبارنا مراقبين عاديين، فوجودنا بالذات على أساس أننا أحياء مدركين، هو الذي يهب الزمن الحياة ويضفي عليه الحركة، وتيار الزمن سوف يتوقف في عالم خال من الحياة"[1].

إلى غير ذلك من الأهمية التي تكمن في حضوره، ذلك أنه ليس للزمن وجود عابر في الرواية وإنما هو جزء متخلل لكلها بغض النظر عن نوعه إذا كان حقيقي أو متخيل، يجري في الواقع أو يحكى في اللاشعور، إذ أن مدى واقعية الزمن وحقيقته لا اثر لها في بناء العمل الفني، غير أننا لابد أن نشير إلى نوعية هذا الزمن في القصة الذي يعد زمنا ميتافيزيقيا استمده المؤلف من وحي الخيال ليوهم المتلقي على أنه حقيقة من خلال العمل القصصي، ليخرق أفق التوقع وتلتقي بحقيقة كتبها الروائي تحت أسفل الجنريك القصة ليست حقيقية بل وحي من الخيال.

[1] بول ديفيس، العوالم الأخرى صورة الكون والوجود والعقل والمادة والزمن في الفيزياء الحديثة، تر: حاتم الجندي، ط2، طلاس للدراسات والترجمة، دب، 1994م،ص55

3- مورفولوجي الزمن:

منذ تألقها في القرن العشرين، سعى كُتاب الرواية الجديدة كسر أفق الماضي والعيش مع الحاضر، أرادوا أن تكون للرواية مرآة وسجلا يعكس للعالم واقع الحال، مخالفين بذلك رمزية الزمن التي كانت سائدة في تسلسلها التاريخي بنقل الأحداث كما حدثت بصورة فعلية وواقعية ووفقا لمقولة بنفينيست Benveniste " لا أحد يتكلم هنا، فالأحداث تجري بذاتها"، بارتكازها على زمنين رئيسين هما الماضي البسيط والماضي الناقص، هذا النظام المقنن في السرد القديم، في حين نجد أصحاب القرن الجديد قلب هذا النظام رأسا على عقب بإدخال الماضي المركب مع تداخل الأزمنة "ماض، حاضر ومستقبل"، فـــ"تجري الأحداث في السرد التاريخي، وفق زمن تسلسلي منطقي، يتألف من بداية ووسط و نهاية، أما الأحداث في السرد الروائي، فلا تخضع للتسلسل المنطقي الذي يحكمها في العالم الخارجي، بل تخضع لمنطق السرد الروائي، الذي يتلاعب بالزمن، فيقدم يؤخر"[1]. ويرى توماشوفسكي أن هذا الترتيب يخضع لقوانين جمالية، فيفرق بين التسلسل المطلق لوقوع الأحداث "الحكاية" والتسلسل النصي لسرد الأحداث "الرواية"[2]، "ولا شك أن هذا الاهتمام بالحاضر جاء نتيجة لاهتمام الروائي بحياة الشخصية الروائية النفسية، أكثر من حياتها الخارجية، فتزامن الماضي والحضر والمستقبل في النص"[3] "فالنظرة الحديثة إلى الزمن تراه على أنه لحظة حاضرة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضي غير منظم وغير مرتب"[4].



[1] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2002م، ص109.
[2] سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص42.
[3] م ن، ص41.
[4] م ن، ص42.

نلاحظ هنا انه خلال قرن واحد من الزمان تغير النظام الزمني للسرد بصورة كلية تماماً، فلم يعد الماضي البسيط هو المهيمن على النص، "هنا تأتي تقنية ترتيب عناصر الزمن الثلاثة 'ماض، حاضر ومستقبل'، وهو ما يسميه ميشال بوتورMichel Butor تتابع الوحدة الزمنية في صيغة تخضع لإيقاع خاص Contrepoint Temporcl"[1].

يختلف زمن القصة القصيرة"الحكاية" عن زمن الرواية، نظرا لاختلاف طريقة توظيف الكاتب له لإخضاعه لقوانين جمالية ـــ على حسب رأي توماشفسكي ـــ وذلك لاختلافهما في الطول والقصر، فذهب إلى أن هذا الاختلاف هو الفارق في الزمن، وباختلافهما يختلف الزمن ولكن احتمال طول زمن القصة، أو قصره، قد لا يؤثر على بنائها بتاتا، ولنقدتنا العرب رأي في ذلك يرى نجيب العوفي "بأنه قد لا يكون لطول الزمن أو قصره ، انتشاره أو انحصاره ، تأثير على بناء القصة القصيرة، ولا على بناء الرواية أيضا، فقد تستوعب القصة القصيرة زمنا طويلا من غير أن يؤثر هذا الطول على بنائها و ماهيتها ، وبالمقابل قد تستوعب الرواية زمنا قصيرا ، من غير أن يؤثر هذا القصر على بنائها وماهيتها"[2] يعني أن الاختلاف ليس قائما على مسألة الطول والقصر بل في كيفية توظيف هذا العنصر الكلي، فلكل تقنية متبعة في ربط الزمن بالأحداث وربطه بالمكان وربطه بالشخصيات، وفي كيفية دمجها مع بعض وتأثرها ببعض؛ لأنه لا يمكن للزمن أن يعيش منفصلا عن أولئك، ولا لأولئك أن يكتسبوا الحياة في النص دونه، فهو شديد الارتباط وشديد التعلق، ونجاح المؤلف منوط به، وإبداعية النص متوقفة عليه.

"لم يعد الأمر يتعلق في الرواية الجديدة بزمن يمرّ، ولكن بزمن يتناهى ويُصنع الآن، فقصة الحب المحكية لا تستغرق ثلاثة أعوام، ولا ثلاثة أيام، بل ثلاث ساعات، هي مدة قراءة القصة أو مشاهدة الفيلم، فالزمن الوحيد هو 'زمن القراءة أو زمن المشاهدة' ثم ينتهي كل شيء، هكذا يبدو الزمن

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص42.

[2] نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، ط ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985م، ص127 .

مقطوعاً عن زمنيته، وبعد أن كان شخصية رئيسية في الرواية التقليدية، أصبح في الرواية الجديدة هو زمن الخطاب 'أو الزمن الحاضر'، أما ما قبل ذلك، أو ما بعده، فليس لهما وجود"[1].

و"يقسم 'ميشيل بوتور' زمن الرواية إلى ثلاثة أزمنة هي:

- زمن الكتابة.
- وزمن المغامرة.
- وزمن الكاتب الذي يقدم رواية نقرؤها في ساعتين عن أحداث جرت في سنتين.

ومع 'خطاب الحكي' لجيرار جينيت يمكن الحديث عن مرحلة متطورة في تحليل الخطاب الروائي حيث يحتل الزمن القسم الرئيسي من كتابه، وفيه ينطلق من أن هناك زمنين هما:

- زمن الدال.
- وزمن المدلول.

زمن الحكي وزمن الشيء المحكي، أو زمن القصة وزمن الحكي"[2].

وأشار تودوروف Todorov على أن أول مشكل يصادف الباحث في الزمن هو تعدد الأزمنة التي تتداخل في النص الواحد، فهناك في الرواية نوعان من الأزمنة:

- أزمنة داخلية.
- أزمنة خارجية.

وكل منها يشمل أنواعاً من الأزمنة"[3].

أ- الأزمنة الخارجية*: وهي 'زمن السرد' وهو زمن تاريخي، وزمن الكاتب 'وهو الظروف

---

[1] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص173-174.

[2] م ن، ص ن.

[3] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص106، بتصرف.

*كما هناك صيغ أخرى تقوم مقام الزمن الخارجي، مثل الزمن الكرنولوجي والزمن الموضوعي، والزمن الطبيعي، ولعل هذا الأخير –الزمن الطبيعي- هو الأكثر تداولا وقدرة على الإيحاء بدلالتها المرتبطة بالطبيعة، لذلك يقاس بمقاييس الطبيعة حيث الفصل والسنة والشهر والأسبوع واليوم، أنظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2004م ص17 بتصرف.

التي كتب فيها الروائي'، وزمن القارئ وهو ' زمن استقبال المسرود، حيث تعيد القراءة بناء النص وترتّب أحداثه وأشخاصه وتختلف استجابة القارئ من زمان إلى زمان، ومن مكان إلى مكان...[1].

ويتجلى الزمن الخارجي أو الموضوعي في دوران الحياة وتعاقب الأزمنة و العصور، من المهد إلى الموت، فكرة هذه الحركة يشهد عليها الزمن و أرضية الواقع ـــ المكان ـــ فالفصول لا تتغير والساعة لا تتبدل، لكن يشهد الزمن على حركة الدوران التي يتخللها أزمنة متصلة في استمرارية متتابعة حياة الإنسان ميلاده ومحطات حياته إلى نقطة... .

ب- الأزمنة الداخلية: وتتمثل في :زمن النص وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخييلي ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية، وزمن الكتابة، وزمن القراءة[2].

وللزمن أشكال وأنواع على حسب منظريها فعندنا على سبيل المثال:

أولها: الزمن المتواصل:

والزمن المتصل هو غير الزمن المتواصل، وذلك على أساس أن الأول لا يكون له انقطاع، ولا يجوز أن يحدث ذلك في التصور ...على حين أن الزمن المتواصل يمضي متواصلا دون إمكان إفلاته من سلطان التوقف، ودون استحالة قبول الالتقاء أو الاستبدال بما سبق من الزمن وبما يلحق منه في التصور والفعل.

وثانيها :الزمن المتعاقب:

وهذا الزمن دائري لا طولي، ولعله أن يدور من حول نفسه، بحيث على الرغم من أنه قد يبدو خارجه طوليا فإنه في حقيقته دائري مغلق وهو تعاقبي في حركته المتكررة؛ لأن بعضه يعقب بعضه ؛ ولأن بعضه يعود على بعضه الآخر في حركة كأنها تنقطع ، ولا تنقطع، مثل زمن الفصول الأربعة التي تجعل الزمن يتكرر في مظاهر متشابهة أو متفقة مما يجعل من هذا الزمن ناسخا لنفسه من وجهة وممرا لمساره المجسد في تغير العالم الخارجي من وجهة أخرى.

[1] حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص17.

[2] م ن، ص ن.

وثالثها :الزمن المنقطع أو المتشظي، وهو الزمن الذي يتمحض لحي معين أو حدث مع معين حتى إذا انتهى إلى غايته انقطع وتوقف، مثل الزمن المتمحض لأعمار الناس ، ومدد الدول الحاكمة وفترات الفتن ا لمضطرمة ومثل هذا الزمن قد لا يكرر نفسه إلا نادرا جدا، فهو زمان طولي لكنه متصف، بالإضافة إلى ذلك بالانقطاعية لا بالتعاقبية.

ورابعها: الزمن الغائب : وهو المتصل بأطوار الناس حيث ينامون وحيث يكونون في غيبوبة، وقبل تكون الوعي بالزمن (الجنين – الرضيع) والصبي أيضا قبل إدراك السن التي تبيح له العلاقة الزمنية بين الماضي والمستقبل خصوصاً ، حيث ان الصبي في سن الثالثة والرابعة ربما قال "أمس " فهو يريد " الغد " وربما قال " الغد " وهو إنما يريد " الأمس.

خامسها الزمن الذاتي: وهو الزمن الذي يمكن أن نطلق عليه أيضا "الزمن النفسي "...وإنما أطلقنا عليه الزمن الذاتي "لأن الذاتي مناقض للموضوعي، ولما كانت سيرته أن يرى من هذا الزمن على غير ما هو عليه في حقيقته، فقد اقتضى أن تكون الذاتية وصفا له حتى يتضاد مع الزمن الموضوعي[1].

ويلاحظ عبد الملك مرتاض على هذا التقسيم جملة ملاحظات هي[2]:

1- إن الزمن الأكبر متصل بالوجود، فهو معدود بصرف النظر عن أننا نعيشه أو لا نعيشه فنحن على جهلنا لما مضى من أزمنة الأولين قبل وجودهم، فنحن نسلم بوجودها إما على سبيل السرود التاريخية، وإما على سبيل الاعتراف القسري بالظاهرة الزمنية، وذلك على الرغم من عدم وعينا إياها.

2- إن الزمن الذي نصفه نحن بالأصغر أو الزمن المتعاقب الماثل، خصوصاً، في دورات الفصول هو حلزوني الشكل لا يلتقي في مساره على الرغم من أنه لا يأتي بشيء جديد على مستويَي الزمن والحيز معا ولكنه يكرر نفسه برتابة.

[1] كل هذه الأنواع الخمس من: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص175-176 بتصرف.
[2] م ن، ص176-177.

3 – أن الزمن من حيث هو وبغض الطرْف عن دائريته أو طُوليته لا يلتقي أبدا، ولا يعود إلى الوراء أبدا، وهذا أمر معلوم لدى الناس.

4– إن الزمن الذي أطلقنا عليه نحن مصطلح "الزمن الغائب" يقطع في المظهر الأصغر له. ولكنه هو أيضا لا يلتقي أبدا، فكأنه يتكئ على خطوط مستقيمة متقطعة متجهة تلقاء الأَمام.

5– إن الزمن في كل أطواره، موضوعي في ذاته، وإنما صورة التعامل هي التي تعمل على تحويل موضوعيته إلى ذاتية .

6–إن الزمن مفهوم مجرد ، وهمي السيرورة، لايدرك بوجه مريح في نفسه ولكنه يُدرَك فيما يحيط بنا من أشياء وأحياء . فإدراكه يتوقف على علاقة خارجية تظاهر على الإحساس به على نحو ما ... .

وقد اتخذ الزمن منحى في التنويع فكل أدلى بعنوانه وأنواعه حسب التصور الذي يقتضيه تخصصه "فنلفيه مذكورا عند النحاة بمعنى، ولدى الفلاسفة بمعنى ولدى علماء النفس بمعنى ولدى علماء الأدب بمعنى، وهلم جرا..."[1]، كما أن هناك نظرة أخرى في تنويع الزمن إلى زمن موضوعي وقد أشرنا إليه سابقا تحت عنوان الأزمنة الخارجية، وزمن نفسي وهو زمن يتصل بذاتية الإنسان ووجدانه، "نتاج حركات أو تجارب الأفراد وهم فيه يختلفون حتى أننا يمكن أن نقول إنا لكل منا زمانا يتوقف على حركته وخبرته الذاتية"[2] ،وللزمن قصة في التصنيف؛ زمن يهتم بالقصة وزمن يهتم بالسرد، فـــ"زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي"[3]، مما يشكل عدم التطابق بين "الزمنين مفارقة سردية Anachronies narratives"[4]، والمفارقة عند نبيلة إبراهيم[5] تحتاج إلى شخوص ثلاث سارد إلى متلق 'المسرود

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الأدب، ص178.

[2] م ن، ص ن.

[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص73.

[4] م ن، ص74.

[5] أنظر: نبيلة إبراهيم، قص الحداثة، فصول ، القاهرة ، مج 6 ، ع 4، 1986م، ج 2 /ص106.

إليه' عبر رسالة تتضمن فعل المفارقة ـــ موضوع الرسالة ـــ التي تستوجب من الباث أن يضع علامات تحمل المفارقة تقوم على رشوة المتلقي، إذ لابد للسرد الذي يقوم على المفارقة من علامات "المفارقة ،... وهي تشير على الدوام إلى انحراف ما، ولا بد من علامات يضعها المرسل أو السارد في رسالته التي تحمل المفارقة لكي يتمكن المتلقي من فهمها، "وهذا الانحراف هو الذي يحدث المفارقة لدى القارئ، ويجعله يدرك انه يتعامل مع لغة خاصة ، تظهر في أصغر الوحدات القصصية وهي الجملة، وتتصاعد إلى الفقرة ،حتى تصل إلى الموقف الكلي الذي ينتهي مع نهاية النص"[1]، و يصطلح على مصطلح المفارقة الزمنية مصطلحات عدة:

1- الانحراف أو التحريف الزمني[2].

2- التكسير الزمني[3].

3- التنافر الزماني[4].

4- التقطيع الزماني أو "التبدلات الزمنية[5].

ولعل دافع الروائيين إلى التغيير في التقنيات السردية الزمنية، وتحطيم السائد والقداسة التأليفية من تتابع وتسلسل، دفعهم إلى تكسير هذا الجدار عن وطأة زمنية أجبرتهم مواكبة الجديد بتقنيات زمنية سردية ساهمت في حركة التجديد كالارتداد والتداعي و"تيار الوعي"[6].

4 - البناء الزمني وتشكله:

إن ترتيب الوقائع والتسلسل الزمني يختلف من الحكاية إلى الرواية، وحين لا يتطابق نظام

[1] نبيلة إبراهيم، قص الحداثة، فصول، ص106.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص136.

[3] حسين نشوان، عين ثالثة، تداخل الفنون والأجناس في شعر إبراهيم نصر الله، ط2، دراسات، عمان، 2016م، ص85 ، وحفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية: تأنيث الكتابة وتانيث بهاء المتخيل، د ط، اليازروي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2015م، ص378.

[4] جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، 75-76.

[5] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي : 98 –142.

[6] عبارة أطلقها ويليم جيمس W.James ليعبر عن الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل الذهن، لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص66.

السرد مع نظام الحكاية؛ فإن الراوي يولد مفارقات زمنية، ويرى جيرار جينيت أن المفارقات الزمنية تعني "دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، من خلال مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا يشير إلى الحكي صراحة أو يمكن الاستبدال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك، ومن البديهي أن إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائما وأنها تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية"[1].

إن الزمن الروائي كونه زمنا فنيا يتمتع بالمرونة التي تمنح للروائي التجول في السياق ـــ ونعني بالسياق المتن ـــ فيصعد ويترل، يتقدم ويتأخر حسب ما تقتضيه الرؤية الفكرية، والأبعاد الدلالية التي تحمل كميات عاطفية لتشكل بنية زمنية في النص الروائي "يستطيع أن يعبر أجيالا أو قرونا بحركة من يده دون أن يحطم الخيال"[2]

تتمظهر البنية الزمنية من خلال نسقين زمنيين هما:

1- السرد الاستذكاري أو الاسترجاع.

2- السرد الاستشرافي أو الاستباق[3].

1- السرد الاستذكاري أو الاسترجاع: وله اصطلاحات مرادفة هي:

الاسترجاع[4]، أو الارتجاع[5]، أو الإرجاع[6]، أو الإحياء[7] أو الفلاش باك[8]، أو الإرتداد[9]، أو

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، ط2، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، د ب، 1997م، ص47.

[2] يرناردي فوتو، عالم القصة، تر: محمد مصطفى هدارة، د ط، عالم الكتب، القاهرة، 1969م، ص195.

[3] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص109.

[4] حسن بحراوي، بناء الرواية، ص119، جيل لحميداني، وبنية النص السردي، ص74، سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2001م، ص52-56.

[5] عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي، ص80.

[6] لطفي زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص20.

[7] والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، د ط، المجلس الأعلى للثقافة، د ب، 1998م،، ص164.

[8] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص103.

[9] عد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص189.

أو الاستعادة[1]، أو عودة إلى الوراء[2]... .

أ- مفهومه وأهميته:

"يبدو السرد استذكاري كخاصية حكائية في المقام الأول، نشأ مع الملامح القديمة وأنماط الحكي الكلاسيكي وتطور بتطورها ثم انتقل عبرها إلى الأعمال الروائية الحديثة التي ظلت وفية لهذا التقليد السردي وحافظت عليه بحيث أصبح أحد المصادر الأساسية للكتابة الروائية"[3].

يعد الاسترجاع أكثر تقنية زمنية حضورا في النص، فهو ذاكرته، ومن خلاله يتحايل الراوي على التراتب الزمني السردي، باستدعاء الماضي في صورة الحاضر، والرجوع بالذاكرة إلى الوراء، "وقد سيق هذا المصطلح من معجم المُخرِجين السينمائيين، حيث بعد إتمام تصوير المشاهد يقع تركيب المصورات، فيمارس عليها التقديم والتأخير، دون أن يكون بعض ذلك نشازا طالما يظل الإطار الفني لعرض القصة محترما"[4] .

و يقصد به علماء النفس بـــ " التطلع الى الوراء و النظر في التجارب و الخبرات التي عاشها المرء في الماضي، يستخدم اصطلاحيا للدلالة على استبطان أي خبرة انقضت و مرت لتوها، و هو يؤلف

في ظل ظروف معينة النوع الوحيد الممكن حصوله من الاستبطان"[5].

وقد عرفه لطيف زيتوني بقوله: هو"مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق وهو عكس الاستباق"[6].

أو هو "مفارقة زمنية تحدث باتجاه الماضي انطلاقا من لحظة الحاضر، استدعاء حدث أو أكثر وقع

---

[1] جيرالد برنس، القاموس السرديات، ص15.

[2] م ن، ص ن.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،، ص121

[4] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية 'زقاق المدق'، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر، 1995م، ص217

[5] أسعد رزوق، موسوعة علم النفس، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م، ص35

[6] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص18.

قبل لحظة الحاضر (أو لحظة التي تنقطع عندها سلسلة الأحداث المتتابعة زمنيا لكي تخلي مكنا للاسترجاع)"[1].

إن استعادة الزمن وحضوره بعد الغياب ليست مجرد تقنية وحسب، وإنما هي كشف على الباطن في تجربة الحاضر الجديد، فتتخذ الوقائع مدلولات جديدة نتيجة للفراغ الزمني بين الفترتين، فيبدي ـــ الاسترجاع ـــ حركة في بيت العقل تحاكي التغير بفعل المرور الزمني، فتظهر تلك التغيرات إما جلية ظاهرة يجسدها الجسد أو نفسية باطنية تُعبر عنها بالملامح، 'واش درتو نتوما' جملة يقولها الشباب لمن شبت رؤوسهم في النضال من أجل الحرية فيحكي لولده حكاية الماضي على أنها حاضر يسترجع فيها فتظهر الملامح على وجهه مبدية الغضب إذا ما قاس الواقع على الماضي وما الذي تغير فيه.

إن الاسترجاع تقنية جسدت الذات الماضية في صورة الحاضر، خلقت المسافة الجمالية بين الزمنين وبلورت الماضي في دلالة إيحائية أمتعت النفس وسدت ثغرة العتبة الفارغة، تكمن أهميته في[2]:

1- سرد الثغرات التي يخلفها السرد الحاضر، فيساعد الاسترجاع على على فهم مسار الأحداث وتفسير دلالتها، "أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير، أو حتى لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة لم تكن له دلالة أصلا، أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد"[3].

2- تقديم شخصية جديدة ظهرت في المقاطع السردية، ويريد الراوي إضاءة سوابقها، أو شخصية اختفت وعادت للظهور من جديد ويجب استعادة ماضيها قريب العهد.

3- تعمل المقاطع الحكائية 'المحكي الثاني' المتمثلة في الاسترجاع على إكمال المقاطع السردية

[1] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص16.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص187-188.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص122.

'المحكي الأول'، من خلال الإدماج فيها وتنوير القارئ، وإعطاء التفسير الجديد على ضوء المواقف المتغيرة.

4- رؤية الآتي في ظل معطيات الحاضر واسترجاع الماضي، لتكون الرؤية واضحة وصحيحة، ويرى باشلار "أن الذكرى لا تعلم دون استناد جدلي إلى الحاضر... فالذكرى تعيد وضع الفراغ في الأزمنة غير الفاعلة، إننا حين نتذكر، بلا انقطاع إنما نخلط الزمان غير المجدي وغير الفعال بالزمان الذي أفاد وأعطى"[1].

5- تنوير اللحظة الحاضرة في حياة الشخصية وفعلها من خلال الماضي وإلقاء الضوء على الجوانب كبيرة من ماضيها وعالمها الداخلي وأبعادها النفسية والاجتماعية، إن الاسترجاع له "وظيفة بنيوية؛ لأن الشخصيات التي تحيا أمامنا يشكل ماضيها حاضرها"[2].

6- يخلص الاسترجاع النص الروائي من الرتابة الخطية، ويحقق التوازن الزمني في النص.

7- يكشف الاسترجاع عن عمق التطور في الحدث، والتحول في الشخصية بين الماضي والحاضر، ويبرز القيمة الدلالية من خلال المقارنة في وضعيتين، "كأن يقارن السارد بين وضعية البطل الحالية ووضعيته في بداية الحكاية، سواء كان ذلك لإبراز تشابه الوضعيتين أواختلافهما"[3].

ب-أنواع الاسترجاع:

ينقسم الاستذكار أو الاسترجاع إلى حسب الرؤى ولمعطيات العلية فمنهم من ذهب إلى تقسيمه إلى خمسة أقسام كلطفي زيتوني وهي:

- استرجاع تام.
- استرجاع جزئي.

[1] غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1992م، ص47.
[2] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص56.
[3] جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص83.

- استرجاع داخلي.
- استرجاع خارجي.
- استرجاع مختلط.

ومنهم من ير تقسيمه إلى ثلاثة أقسام كمحمد عزام:

- استرجاع خارجي.
- استرجاع داخلي.
- استرجاع مزجي يجمع بين النوعين السابقين

وللاسترجاع الداخلي أنواع وسأكتفي بالإشارة إلى نوعين منه باعتبار الباقي جزء من وهما:

- **الاسترجاع الخارجي:** هو "ذاك الذي يستعيد أحداثا تعود إلى ما قبل بداية الحكاية"[1] فهو يمثل الوقائع التي جرت أحداثها قبل بدء زمن التكلم ـــ الحاضر السردي ـــ فيستدعي الراوي الأحداث وتعد خارج زمن السرد الحاضر.
- **الاسترجاع الداخلي**[2]Analepse Interne: وهو الذي يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها، وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي وله أنواع:

- الاسترجاع الداخلي غير المنتمي إلى الحكاية Hétérodiégétique ويسميه البعض "براني الحكي": وهو الذي لا يشكل موضوعه جزءا من موضوع الحكاية؛ كأن يعرف الراوي بشخصية جديدة من خلال استرجاع أحداث من ماضيها وقعت بعد بداية الرواية، ولكن لا علاقة لها بالحكاية الرئيسية، أو يسلط الضوء على شخصية عرفناها في بداية الرواية ثم غابت عنا ليكشف لنا نشاطها وقت غيابها، ففي الحالتين تكون الأحداث المسترجعة من ضمن زمن الحكاية (استرجاع داخلي) ولكنها لا تنتمي إلى الحكاية (يختلف موضوعها عن موضوع الحدث الرئيسي).

[1] لطفي زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص19.
[2] م ن، ص20-21.

- الاسترجاع الداخلي المنتمي إلى الحكاية Hétérodiégétique ويسميه البعض "جواني الحكي": وهو ذاك الذي يجانس موضوعه موضوع الحكاية، كأن يتناول حدثا ماضيا مرتبطا بحياة إحدى الشخصيات وفاعلا في سلوكها الحاضر، أو حدثا مؤثرا في الحدث الرئيسي، شرط أن يكون هذا الحدث واقعا ضمن زمن الحكاية، أي لاحقا لبدايتها، وهو نوعان[1]:

1- الاسترجاع الداخلي التكميلي Complétive أو الإرجاع Renvoi: وهو الذي يسد نقصا حاصلا في السرد، إنه تعويض عن حذف، فهناك قصص تتبع طريقة الحذف والتعويض، فيكون السرد فيها متقطعا، متنقلا بين الحاضر والماضي هذا الحذف قد يكون من قبيل حذف الصرف، أي يتجاهل فترة زمنية بأحداثها ، ولكنه قد يكون من قبيل الحذف الجزئي الجانبي الذي لا يغفل فترة زمنية بل جزءا من أحداثها؛ أي كتم معلومات paralipse والكتم كالحذف يعوضه الراوي بالاسترجاع.

2- الاسترجاع الداخلي المكرر répétitive أو التذكير rappel: هو إشارات القصة إلى ماضيها، قد تعود القصة على أعقابها عودات قصيرة غالبا قصد التذكير، وهذا التذكير قد يتخذ شكل المقارنة بين الماضي والحاضر، أو بين موقفين متشابهين ومختلفين في آن واحد، أو شكل معارضة موقف، أو شكل النقد الذاتي الذي يُكسب الحدث الماضي معنى لم يكن له من قبل، هذه هي في الواقع وظيفة التذكير الأساسية، ولا شك في أن هذا المبدأ مبدأ تأجيل تقديم الدلالة الحقيقية يأخذ مداه الكامل في آلية اللغز.

2- السرد الاستشرافي أو الاستباق:وله مسميات أخرى وهي: التنبؤ[2] أو القبلية[3] أو التوقع[4] أو اللواحق الزمنية[5].

أ- مفهومه: عرفه جنيت بقوله: " تقنية زمنية تدل على حركة سردية تروي أو تذكر بحدث لاحق

[1] لطفي زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 20-21

[2] محمد مطلك صالح الجميلي، السرد الرسائلي قراءة في سيرة الجسد و صهيل المطر الجريح، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 1437هـ 2016م، ص103

[3] محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي ، ط1، إفريقيا الشرق ، المغرب، 1991م، ج2/ص54 .

[4] والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ص164.

[5] أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2004م، ص37

مقدما"[1]، وهو" أقل انتشارا من الاسترجاع لكنه ليس أقل منه أهمية، فقد يوجد في العنوان الذي يخبرنا مسبقا بالطابع الحزين للحكاية"[2].

فهو مفارقة زمنية مغايرة للاسترجاع تتجه إلى الأمام تستبق الأحداث، يصور فيه الراوي الحدث السردي وملامحه قبل الوصول الفعلي إليه، بإشارة أولية إلى أحداث تمهد للقارئ التنبؤ واستشراف ما سيحدث، أو الإيماء بمدة زمنية أولية تعلن صراحة على مقطع مستقبلي، "ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث؛ أي القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصل الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية"[3].

عرف السرد القديم الكلاسيكي استباقات تمثلت في المواضيع الثلاث 'الإلياذة' و'الأوديسة' و'الإنيادة'[4] تبتدئ كلها بنوع من المجمل الاستشرافي الذي يؤيد إلى حد ما القاعدة التي يطبقها تزفيتان تدوروف وهي 'حبكة القدر'[5].

إن الاستباق هو حالة توقع يعيشها القارئ ينتظر حدوثها عبر مسافة زمنية توحي إليها إشارات أولية وأحداث نصية، يستشرفها القارئ فيحدد الاستباقات في النص مع الحكم بتحققها أو عدمه فتقع المسافة الجمالية بعد الانتهاء من القراءة ،" ولعل أبرز خصيصة للسرد الاستشرافي هو كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما

---

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية البحث في المنهج، ص51.

[2] جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير،،ص124.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص132.

[4] الإلياذة والأوديسة:ملحمة شعرية تحكي قصة حرب طروادة وتعتبر مع الأوديسا أهم ملحمة شعرية إغريقية للشاعر الأعمى هوميروس المشكوك في وجوده أو أنه شخص واحد الذي كتب الملحمة وتاريخ الملحمة يعود إلى القرن التاسع أو الثامن قبل الميلاد .وهي عبارة عن نص شعري. ويقال أنه كتبها مع ملحمته الأوديسا، وقد جمعت أشعارها عام 700 ق.م، بعد مائة عام من وفاته، وتروي قصة حصار مدينة طروادة

أما الإنيادة فهي ملحمة شعرية كتبها الشاعر فرجيل في نهاية القرن الأول قبل الميلاد (19-29ق.م) باللغة اللاتينية، وهي تصف الحياة الأسطورية لأينياس الطروادي والذي سافر غربا إلى أراضي إيطاليا وأصبح أب لكل الرومان، ونظمت أبيات الملحمة على أسس التفعيل السداسي، تتألف الإنيادة من 12 مجلدا. نصفها الأول يتوسع في وصف رحلة أينياس من طروادة إلى إيطاليا،والنصف الثاني يصور الحروب الطروادية ضد اللاتينيين وانتصاراتهم الباهرة، وكيبيديا.

[5] جيرار جينيت، خطاب الحكاية البحث في المنهج، ص76.

يؤكد حصوله، وهذا ما يجعل من الاستشراف، حسب فينريخ شكلا من أشكال الانتظار"[1] ولعل السبب في ذلك هو قلة استخدام تقنية الاستباق التي يراد منها التكهن قبل وقوع الحدث أصالة مع احتمال عدمه، مما يجعل الراوي أو الكاتب يقلل منه حرصا على إبقاء نظرة القارئ موجهة إلى سيرورة الأحداث حتى النهاية.

ب-وظائفه:

أما بالنسبة للوظائف التي يقوم بها الاستباق تتمثل في:

- إعداد القارئ و تهيئته لتقبل ما سيحدث، باعتبار أن الاستباقات في النص عبارة عن توطئة وتمهيد للأحداث الرئيسية.
- التنبؤ بما سيحدث قبل وقوع الحدث.
- تعد مشاركة القارئ في النص من أبرز وظائف الاستباق، إذ يوجه انتباهه لمتابعة تطور الشخصية والحدث من خلال الاستشرافات، كما يساهم في بناء النص من خلال التأويلات والإجابة على تساؤلات يطرحها "ثم ماذا بعد"، "ولماذا حدث".[2]
- سد ثغرة لاحقة في النص.
- الإعلان عن مصير بعض الشخصيات بالإشارة إلى زمن مستقبلها.
- إن الإنباء بمستقبل حدث ما من خلال الإشارات والإيحاءات والرموز الأولية، تمنح القارئ إحساسا، بأن ما يحدث في داخل النص من حياة وحركة وعلاقات، لا يخضع للصدفة، ولا يتم بصورة عرضية، وإنما يمتلك الراوي خطة وهدفا يسعى إلى بلورتها في النص[3].

تعد الاستشرافات الزمنية عصب السرد الاستشرافي، ووسيلة إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككل، وعلى مستوى الوظيفي تعمل هذه الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص133.
[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص213.
[3] م ن، ص ن.

لأحداث لاحقة، أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات، كما أنها تأتي على شكل إعلان مسبق عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات[1].

ت-أنواع الاستباق:

ذهب غير واحد إلى تنويع الاستباقات في النص السردي إلى جزئي وتام و خارجس وداخلي كأنواع الاسترجع لكن المتتبع للنصوص الروائية يخلص إلى نتيجة بعد التمييز إلى نوعين من الاستباقات يقوم عليهم النص السردي وهما:

- الاستشراف كتمهيد.
- الاستشراف كإعلان.

1- الاستشراف كتمهيد:

إن الاستباق أو الاستشراف التمهيدي يتمثل في إيحاءات أولية يكشف عنها الراوي ليعبد الطريق لحدث آتٍ؛ فهو استباق زمني، غرضه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث، في العالم المحكي، وبالتالي تعد الإشارة الأولية استباقة تمهيدية لحدث سردي يكشف عنه الحدث الأول، يبدأ بحدث استباقي تمهيدي لينتهي إلى حدث أكبر رئيسي.

"في حالات كثيرة يكون الاستشراف مجرد استباق زمني الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية للاستشرافات بأنواعها المختلفة، وقد يتخذ هذا الاستباق صيغة تطلعات مجردة تقوم بها الشخصية لمستقبلها الخاص فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراف آفاقه"[2].

2- الإستشراف كإعلان:

يقوم الاستشراف بوظيفة الإعلان عندما يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق.

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص111.
[2] حسن بحراوي، بنية الشكل السردي، ص133.
[3] م ن، ص137.

يخلق الاستباق بشكل عام حالة توقع وانتظار لدى القارئ، ويعد الاستباق التمهيدي بمثابة توطئة وبذرة بدائية قابلة للتحقق أو عدمه. أما الاستباق الإعلاني فهو حتمي الحدوث لاحقا، إذ يعلن الراوي الحدث النهائي بعد إتمامه وانتهائه، ويضع القارئ وجها لوجه معه ليبدأ التساؤل "لماذا حدث وكيف حدث"[1].

وكثيرا من الروايات تجد افتتاحية النص استباقا إعلانيا، يعلن فيه الراوي عن حدث رئيسي ونتائجه، ثم يترك الزمن يلعب دوره بين زمن السرد وزمن الحكاية، للكشف عن أسباب الحدث بتقنيات أهمها مفارقة الاسترجاع.

إن الاستباق والاسترجاع تقنيات من التقنيات المكونة للسرد ، يمكن أن يساعدا على توضيح بعض الرؤى وتحديد بعض الأنواع، يكون الاستباق فيها غائبا عن المحكيات التي تروى يوم وقوعها، كما يحدث –الاستباق – في غير هذه الروايات 'المذكرات والمراسلات' مفارقة زمنية ينشئها الراوي ليُدخل القارئ في التكهن والتخيل عبر شفرات نصية محدثة مسافة جمالية.

II- المكان:

ممّا لا ريب فيه أن «المكان» هو العنصر الرئيسي والفعّال في العمل السردي الروائي منه والقصصي، بل يراه الكثير أنه الهيكل الذي تقوم عليه باقي العناصر السردية الذي يحملها ويشكل وجودها رئيسية كانت أم ثانوية، فيقدم الكاتب للمتلقي أحداثا زمنية وشخوصا مشكلة للعمل وغيرها من العناصر التي يبنيها الهيكل ويُحْدث وجودها.

إن تقديم المكان في العمل الروائي والقصصي على نمطين: إما أن يكون حقيقيا واقعيا منبعه التجربة المعاشة فيستقي منها الأحداث والشخصيات و...، وإما أن يكون من نسج الخيال فيتحرر من ربقة الحتمية واللزوم الذي تفرضه التجربة الواقعية ومعطيات الحياة فينسج خيالا واسعا في مكان اللاشعور محدثا سفرا عبر الزمن التخيلي.

يقول ميشيل بورتو :"إن قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص218.

القارئ؛ فمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي، ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ"[1].

1- تحديد المصطلح:

يلعب المصطلح دورا بارزا في دلالة اسمه لتحديد أوصافه وأنواعه ومكنوناته، وقد اختلفت الدراسات في بيان معنى المكان وترجمته إلى العربية فمن النقاد العرب من ذهب إلى التعبير عن المكان بالحيز والآخر بالفضاء وثالث بالفراغ كما اختلفت الدراسات الغربية في تحديده بين Lieu, Place/ المكان والموقع وEspace /الفراغ .

أ- المكان:

لغة:

وردت كلمة المكان في المعجم العربي المكان والمكانة واحد...في أصل تقدير الفعل مفعَل؛ لأنه موضع لكينونة الشيء فيه...والمكان الموضع، والجمع أمكنة...وأماكن جمع الجمع[2] كما وردت لفظة المكان في القرءان الكريم أربعة عشر مرة[3].

والمكان وبه استقر فيه، ومن الشيء قدر عليه وظفر به[4]

وقد جمع حسن مجيد العبيدي عدة مرادفات تستعمل في اللغة للدلالة على المكان، منها: المحل والأين، والملأ والحيز فقال:" فالمحل يطلق على البعد، وأما الأين فعندهم هو سؤال عن مكان وهي مُغنية عن الكلام الكثير والتطويل، وذلك أنك إذا قلت أين بيتك؟ أغناك ذاك عن ذكر الأماكن كلها، وهو اسم لأنك تقول:من أين...الليث، فالأين وقت من الأمكنة: أين فلان فيكون منتصبا في الحالات كلها ما لم تدخله الألف واللام"[5].

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص103.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج13/ص414/ مادة مكن.

[3] مواطن ذكر المكان في القرآن الكريم: سورة النساء الآية 20، سورة الأعراف 95، سورة يونس 22، سورة إبراهيم 17، سورة النحل 101و 112، سورة الحج 26و 31، سورة الفرقان 12، سورة سبأ 51، 52، 53، سورة فصلت 44، سورة ق 41.

[4] إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، 1425هـ 2004م، ص881 .

[5] حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في الفلسفة الإسلامية، دار نينوى لدراسات والنشر والتوزيع، سوريا دمشق، 2007، ص18، نقلا عن عبد الرحمن بن زورة، شعرية الفضاء في النقد الروائي المغاربي المعاصر (المفهوم والتحولات)، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، د ب، 2018، ص15.

ويقول عن الملأ: "هو لغة ضد الخلاء، ويطلق على المتسع من الأرض، والحيز أحد الألفاظ التي تورد بكثرة مرادفا للمكان، فإنه لغة، يعني الفراغ مطلقا سواء مساويا لما يشغله أو زائدا عليه أو ناقصا عنه، يقال: زيد في حيز وسيع بسعة جمع كثيرا، وحيز ضيق لا يسعه هو بل بعض أعضائه خارج الحيز كذا قيل، وفي أكثر كتب اللغة أنه المكان"[1].

أما الموضع أو الوضع في نظره؛ "فإنه يرد عند اللغويين على أنه اسم الظرف مكانا، وإذا أردنا أن نتناول الخلاء مرادفا من المرادفات التي تطلق على الضد من المكان المملوء، فهو نقيض الملاء...وهو المكان والشيء يخلوا خلوا أو الخلاء، وأخلى إذا لم يكن فيه أحد ولا شيء فيه وهو خال"[2].

وقد تعدد دلالات المكان في القرآن الكريم بين الموضع والمحل ومنه قوله تعالى﴿ وَٱذۡكُرۡ فِي ٱلۡكِتَٰبِ مَرۡيَمَ إِذِ ٱنتَبَذَتۡ مِنۡ أَهۡلِهَا مَكَانٗا شَرۡقِيّٗا ١٦ ﴾[3]؛ أي اعتزلت في مكان نحو الشرق من الدار[4].

وقوله تعالى﴿ وَلَوۡ تَرَىٰٓ إِذۡ فَزِعُواْ فَلَا فَوۡتَ وَأُخِذُواْ مِن مَّكَانٖ قَرِيبٖ ٥١ ﴾ [5]، أي القبور[6].

فدلالة المكان في القرآن الكريم والمعاجم العربية تدل على الموضع والمحل والحيز.

اصطلاحا:

تكاثرت الأقوال وتشعبت، وتضاربت المفاهيم وتعارضت، وشغل المصطلح المقال الواسع في تحديد النوعية، فكلمة المكان لها العديد من الدلالات واقتحمت الكثير من المجالات، الهندسة والفيزياء وأولها الفلسفة...بين أدباء مثقفين وعلماء باحثين، فعلماء الفيزياء يرونه عبارة عن حركة فيزيائية فهو مُنْفَسَح ثلاثي الأبعاد لا حدود له تأخذ فيه الأجسام والوقائع وضعا واتجاها نسبيا[7].

---

[1] حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في الفلسفة الإسلامية ، 19.

[2] عبد الرحمن بن زورة، شعرية الفضاء في النقد الروائي المغاربي المعاصر (المفهوم والتحولات)، ص19.

[3] سورة مريم الآية 16.

[4] جلال الدين محمد بن أحمد بن محمد المحلي وجلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر السيوطي، تفسير الجلالين، ط1، دار السلام للنشر والتوزيع، بولوغين الجزائر، 1430هـ 2009م، ص317.

[5] سورة سبأ الآية 51.

[6] جلال الدين محمد بن أحمد بن محمد المحلي وجلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر السيوطي، تفسير الجلالين، ص445.

[7] https://ar.wikipedia.org/wiki

فالمكان هو "مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل الاتصال والمسافة"[1].

إن لغة المكان وسيلة لعملية وصف الواقع، وحياة جغرافية لرسم الحياة، وسجلا تاريخيا لرواية الزمن على خشبة الحاضر، وبعدا هندسيا لحركة فيزيائية، تعبر عن نفسية موجودة تَحدث في الكيان بإحساس المواطنة، أو في اللاشعور بالانتماء إليه، يقول هنري متران "المكان هو الذي يؤسس الحكي؛ لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة"[2]،فالعمل الأدبي على حد تعبير هلسا "حين يفتقد المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته"[3].

فما هو المكان في الصورة الفنية؟ يجيب باشلار هو:" ذلك البيت الذي ولدنا فيه؛ أي بيت الطفولة، أنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا"[4]، فالمكان:" ينفتح على مجال تخييلي مقيد تتأنسن فيه الكثير من صفاته وخصائصه وأجوائه، وتأخذ بعدا بشريا إنسانيا بمعية الشخصية /الشخصيات التي تتحرى ـــ عبره ومن خلاله وبواسطته ـــ الكشف عن تشكيل سيرها على نحو أو آخر"[5]

ب-الفضاء:

لغة: فضا: الفاء والضاد والحرف المعتل أصل صحيح يدل على انفساح شيء واتّساع، ومن ذلك الفضاء: المكان الواسع[6]

فضا : الفضاء : المكان الواسع من الأرض، والفعل فضا يفضو فضوا فهو فاض، وقد فضا المكان

[1] أحمد طاهر حسنين وآخرون، جمالية المكان، ط2، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988م، ص69.

[2] البنية السردية حميد الحميداني، ص65.

[3] غاستون باشلار، جمالية المكان، تر: غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 1404هـ 1984م، ص6.

[4] م ن، ص ن، فرق بين المكانية والمكان، فالمكانية هي تلك الصورة الفنية أما المكان فهو ما أشار إليه سابقا في التعريف.

[5] محمد صابر عبيد، التشكيل النصي (الشعري، السردي، السير الذاتي)، ط1، مؤسسة اليمامة الصحيفة بالرياض، السعودية، 2003م، 373.

[6] أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، ج4/ ص 508/ مادة فضا.

وأفضى إذا اتسع، وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه، وأصله أنه صار في فرجته وفضائه وحيزه[1].

اصطلاحا:

يرى لوري لوتمانYori Lotman أن الفضاء عبارة "عن مجموعة من الأشياء المتجانسة (ظواهر وحالات ووظائف وصور، ودلالات متغيرة) تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة (كالامتداد والمسافة)..."[2] ، فهو لا يتعلق بالمكان لوحده بل يتعدى إلى غيره فهو أقرب ما يكون عبارة عن "علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد، كالشخصيات والأحداث والرؤى السردية "[3]

إن لفظ الفضاء لفظ شامل وأعم يستدعي استمرارية الزمن لتصور الحركة فيه، فهو "عبارة عن مجموعة الأمكنة الموجودة في النص السردي"[4].

ت- الحيز: وهو أيضا من المرادفات المتعلقة بمصطلح المكان.

لغة:

هو الجمع وضم الشيء، وكل من ضم إلى نفسه شيئا من مال أو غير ذلك فقد حازه حوزا[5] والحوز من الأرض أن يتخذها رجل ويبين حدودها فيستحقها فلا يكون لأحد فيها حق معه[6].

اصطلاحا:

يرى غريماس أن الحيز هو "الشيء المبني (المحتوى على عناصر متقطعة) انطلاقا من الامتداد، التصور، هو، على أنه بعد كامل، ممتلئ، دون أن يكون حل لاستمراريته، ويمكن أن

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة فضا/ج15/ص157.

[2] إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، ط1، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2013م، ص23.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص26.

[4] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص64.

[5] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج15/ص120/ مادة حوز.

[6] ابن منظور، لسان العرب، ج5/ ص341 / مادة حوز.

يدرس هذا الشيء المبني من وجهة نظر هندسية خالصة"[1]، وقد اختار هذا المصطلح الدكتور عبد الملك مرتاض وارتآه في كتاباته كما أشار إليه 'في نظرية الرواية'، وقد أشار إلى مصطلحين طاغيين في الرواية وهما مصطلح الفضاء والحيز لأقربهما إلى ترجمة space/Espace ، وذهب إلى اختيار هذا المصطلح ـــ الحيز ـــ عن غيره كون " أن مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس إلى الحيز؛ لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخَواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النُتوء والوزن والثَّقَل والحجْم والشكل ...على حين أن المكان نريد أن نَقِفَه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحدَه"[2]، إذ يرى الجرجاني "أن الحيز هو الفراغ المتوهم يشغله شيء ممتد كالجسم..."[3] ، فلا يمكن تعبير بالفضاء أو المكان بالحيز فالحيز مصطلح يشير للصلة بين الأجسام داخل المكان ، وهو عكس المكان من حيث هو تماس بين الحاوي والمحوي أو دخول الظرف في المظروف ، فالحيز قد تطلق على الأجسام نفسها بصفتها بعداً يشغل مكاناً ما ولها مساحة محددة، كما لا يمكن أن يكون " الجسم الذي يشغله الشكل فقط ، بل يمكن أن يكون أيضاً بعداً بين الأشكال"[4].

كما أن هناك مصطلحات لها دلالات يحملها مصطلح المكان كالامتداد والبيئة والخلاء والفسحة، لكنها لم تعن عناية في دلالة المعنى المنتظر في الرواية أو الشعرية المنتظرة من الإيحاءات التي يصنعها المصطلح ليشير إلى معاني أعمق ودلالات مخبوءة تنتظر من المتلقي الكشف عنها وإظهارها والسباحة في عالم المثل.

بقيت المصطلحات الثلاث المكان والفضاء والحيز محل بحث أيهم أقرب للترجمة وأبعد دلالة فالمكان موقع يعيشه الأديب يبقى راسخا في الذهن يستحضره متى شاء وفي أية لحظة يستذكر به الموقف، فهناك من النقاد من تشبث بهذا المصطلح وهناك من رأى غيره لجحوده واحتكاره، فذهب

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص122.

[2] م ن، ص121.

[3] الجرجاني، التعريفات، ص83.

[4] أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص371.

إلى اعتبار أن الفضاء هو الأبلغ في التنظير كونه العنصر الأساسي في تشكيل أي عمل روائي، و هو مكان وقوع الرواية و حركة شخصياتها وأفعالها، وأهوائها، ونوازعها وعواطفها وآمالها وآلامها مع سيرورة الزمن فيها، ذلك أن "مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدوا عليه منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية؛ لأن الفضاء أشمل ، وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء وما دامت الأمكنة في الرواية غالبا ما تكون متعددة، ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى أو المترل، أو الأشياء كلها فإنها جميعا تشكل فضاء الرواية. إن الفضاء وفق هذا التحديد شمولي، إنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي"[1].

ومما يجسده هذا المصطلح في الرواية أن الشخصيات وأفعالها تمثل عنصرا فنيا تشكيليا في بناء كيان الرواية فهو" يعد من أحد جماليات الفن الروائي، فمن خلال تتبع مسار الشخصيات في تنقلاتها من مكان إلى آخر، نرصد علاقة الأمكنة ببعضها البعض، و علاقتها ببقية عناصر الرواية"[2]، كما أن "هناك مسألة أساسية ينبغي إضافتها، وهي الحديث عن مكان محدد في الرواية يفترض دائما توقفا زمنيا لسيرورة الحدث، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني، في حين أن الفضاء يفترض دائما تصور الحركة داخله، أي يفترض الاستمرارية الزمنية"[3]، من أجل فك هذا التنازع والمعضلة الاصطلاحية بين " المكان والفضاء والحيز "، ارتأيت مصطلح الفضاء على أنه الأوسع والأعم والشامل لكل من الباقين كونه من حيث المفهوم قائم وعام ومن ناحية العلاقة القائمة بينه وبين الأدب متعلقة بنمطين "نمط مضموني ونمط تكويني قائم على تكوين النص الأدبي"[4]، ثم من ناحية أخرى أنه مرتبط بسيرورة الأحداث وجريانها، أما مصطلح المكان فيلتقي والانقطاع الزمني على حد تعبير لحمداني، فالفضاء هو مجموع الأمكنة الموجودة في سيرورة الأحداث فهو شمولي على

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص63.

[2] عبد الحميد بورايو، منطق السرد – دراسات في القصة الجزائرية الحديثة ، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م، ص54.

[3] م س، ص ن.

[4] لطفي زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص127.

المكان الذي تعلق بمسرح الحدث ولا يتعداه، بل جزء من الزمن.

"إن الفضاء من وجهة نظر فلسفية، سابق للأمكنة، إن له أسبقية تجعله موجودا من قبل هناك حيث ينبغي أن يستقبلها، هذا الفضاء إذن، وبعد ذلك تأتي الأمكنة لتجد لها حيزا في الفضاء"[1] فـــ"الأمكنة جزر في الفضاء جواهر أكون صغرى منفصلة"[2].

أ- أنواع الفضاءات:

يحدد جيرار جينيت أربع فضاءات قائمة في صلب التكوين الأدبي:

1- فضاء اللغة.

2- فضاء الكتابة.

3- فضاء التعبير.

4- فضاء الأدب.

إلى جانب العلاقة المضمونية التي ترسم الإطار الذي تتحرك فيه الشخصيات، سواء أكان إطارا طبيعيا (الغابات، الصحراء)، أو مصنوعا (منتزه، مدينة، بيت، منجم)، وسواء أكان جامدا أو متحركا[3] .

كما قسمه حميد لحميداني إلى أربعة أنواع:

1-الفضاء الجغرافي.

2-الفضاء النصي.

3-الفضاء الدلالي.

4-الفضاء كمنظور.

[1] حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2000م، ص44.

[2] Georges Poulet, L'espace proustien, ed Gallimard, Paris, 1963, p51.44 نقلا عن: المرجع السابق، ص

[3] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص127.

1- الفضاء الجغرافي l'espace géographique:

"إن مفهوم الجغرافيا يعني كما يدل عليه أصله الإغريقي وصف الأرض، والحق أن هذا اللفظ مركب من جذرين اثنين: سابقة Gé ومعناها الأرض، ولاحقة Graphe, graphie ومعناها أو معناهما الكتابة، فكان لفظ الجغرافيا انطلاقا من أصله الإغريقي القديم يعني علم المكان أو مثول المكان في مظاهر مختلفة، وأشكال متعددة، الجبال، السهول والهضاب والوديان والغابات والتِلاع[1] وهلم جرا...إلا أن الجغرافيا أصبحت تنصرف إلى تحديد أمكنة بعينها، ذات حدود تحدها وتضاريس تتسم بها"[2]، فهو المصطلح الذي يعادل المكان عند حميد لحميداني الذي استقى مصطلحه من البيئة الفرنسية ـــ جوليا كرستيفا وجيرار جينيت ـــ وقد اعتبره عبد الملك مرتاض الوحيد الذي أنجز فصلا مستقلا حول الحيز أو الفضاء إذ لم يجد أحدا غيره في تلك الفترة اهتم بالفضاء على الرغم من أهميته وجماليته في أي عمل سردي[3] فالفضاء يتولد من رحم النص السردي، والذي تتحرك فيه شخصيات النص وتجري فيه الأحداث، كـــ "حد أدنى من الإشارات الجغرافية التي تكون فيه مجرد نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ أو من أجل اكتشاف منهجية للأماكن"[4] ، إما أن تكون هذه الأماكن عامة تتفاعل الشخصيات معها مما تسبب إنتاجية الأدوار الملائمة للفضاء الجغرافي، واستدعاء آليات الخيال الواسع الذي تنتجه الشخصية في الفضاء كفضاء الصحراء مثلا فالبيئة الصحراوية برمالها الكتبانية هي التي تصقل الشخصية وتؤثر فيها وهذا ما نلحظه عند المرأة الصحراوية التي تختلف عن نظيرتها التلية بنية ونضوجا وصلابة وتستدعي التنقل والترحال لا المكوث والاستقرار، فأغلب البدو الرحل من البيئة الصحراوية... .

إنه مظهر جزئي من الفضاء الجغرافي، يعكس نقطة من الورقة البيضاء، يرسم فيها تضاريسها جبالها وسهولها، وديانها وأنهارها، فالفضاء أوسع من ذلك يرسم فيه الحياة الجغرافية

[1] التلاع: ما ارتفع من الأرض أو هو ما اتسع من فم الوادي

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص123.

[3] عبد الرحمن بن زورة، شعريّة الفضاء في النّقد الرّوائي المغاربي المعاصر، ص121

[4] عبد العالي عائشة، تحليل الخطاب السردي والشعري، ص64-65.

طيران سقوط وارتفاع، أرضية متصحرة وبنايات شامخة، نجوم بالليل وشمس حية مرتفعة بالنهار إنها الحقيقة في رؤية العين، تختلف عن النظرة في الخيال التي يطمح إليها القارئ عبر التسابق الزمني التي يسعى إلى إدراكها خارج المحدود.

2- الفضاء النصي l'espace Textuel:

ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها ـــ باعتبارها أحرفا طباعية ـــ على مساحة الورق ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها"، ولقد اهتم ميشال بورتو M.Buttor بالفضاء النصي[1]، أو "هو انقلاب لعبة ملء الصفحة، حيث يجد القارئ نفسه أمام الصفحة المتعددة، فالفضاء النصي تنظمه الدوال المتفاعلة مع بعضها ببعض...تلك وضعية الدوال التي تخرقها الذات المكانية بغير استشارة ولا إرادة ، الدوال في هذه الممارسة هي التي تبني الخطاب عبر مسالكها المجهول"[2].

فأظهر السارد اهتمامه بفضاء الكتابة ـــ النص ـــ ذلك أنها فضاء مكاني، يشكل فيها النص عبر مساحات ورقية مكانا تتحرك فيه الشخصيات التي يتوهما القارئ ، فهو فضاء عين القارئ تُرسم فيه مكونات السرد عبر جسر اللغة، فضاء لفظي يختلف عن أمكنة الرسم والمسرح التي تدركها العين أو يسقط وقعها على الأذن بخلاف الكتابة؛ فإن وجودها ذهني في مخيلة القارئ ترسمه الكلمات والألفاظ التي تحدد درجة الخيال الواسع ومدى قربك من النص السردي.

يقول جون فسجربر jean Weisgerber عند حديثه عن الفضاء النصي :"ولما كانت الألفاظ قاصرة عن تشييد فضائها الخاص ... فإن ذلك كان يدعو الراوي إلى تقوية سرده بوضع طائفة من الإشارات وعلامات الوقف في الجمل داخل النص المطبوع، وهكذا فنتيجة التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية ينتج فضاء جديدا...فضاء الصفحة والكتابة بمجمله، والذي يعتبر المكان

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص55.بتصرف.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ، دط ، دار توبقال للنشر، المغرب، 2001 م ص.113

المادي الوحيد الموجود في الرواية أين يجري فيه اللقاء بين وعي الكاتب ووعي القارئ"[1] ، إنه الفضاء النصي الذي يسعى الروائي إلى تقطيعه وتبويبه ورسم الحياة في كل شق من فصوله، فيعنى به "تركيب الفقرات والمشاهد والفصول (أي الصورة التشكيلية للنص) الذي يتعالق مع المحتوى الداخلي له، أي مضمونه وهو بهذا يقدم للقارئ تسجيلات من شأنها أن تعمل على إقامة الصلة بين النص والقارئ، وقد تسهم في توليد رغبة لدى القارئ لجعله يقبل بنهم على قراءة النص وتحليله بعمق وروية"[2]، ويشير إلى هذا المعنى هنري متران بقوله :" فضاء النص الذي يشرع منهجيا في دراسة معالمه من خلال تعليمات أضحت مألوفة تتناول عنوان الكتاب، وغلافه والتسهيلات وبدايات الفصول ونهايتها والتنويعات الطباعية والفهارس الخ"[3].

يأتي الاهتمام بالفضاء النصي كتقنية يستعملها الروائي في وضع علامات تساعد القارئ على فك شفراته السميائية ليلمس دلالات خفية خلقها النص، تخاطب عينه بالقراءة وتعلق قصاصات انحرافية في فضاء الورقة المكتوبة.

3- الفضاء الدلالي L'espace sémantique:

تتعدد التشكيلات الفضائية في النص من جغرافي إلى نصي إلى دلالي، أو ما يسمى باللغوي الذي يخضع للغة وتغيراتها البيانية؛ أي أنها تترك القارئ أمام توقعات جديدة وترسم دلالة في مخيلته "إذ لا مكان خارج المخيلة"[4]، فعبر التأسيس اللغوي تحدث الدلالة الجمالية بين المعنى الحقيقي والمجازي يقول جيرار جينيت "إن لغة الأدب بشكل عام لا تقوم بوظيفتها، بطريقة بسيطة إلا نادرا، فليس للتعبير الأدبي معنى واحد، إنه لا ينقطع عن أن يتضاعف، ويتعدد، إذ يمكن لكلمة

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص28.

[2] سلمان كاصد، عالم النص "دراسة بنيوية في الأدب القصصي فؤاد التركلي نموذجا"، د ط، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردت، 2003م، ص165.

[3] جنيت، كولدتستين وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حُزَلْ، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، 2002م، ص165، نقلا عن نصيرة زوزو، القضاء النصي في رواية كتاب الأمير للأعرج واسيني، مج: المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع6، 2010م، ص2.

[4] فتيحة كحلوش، بلاغة المكان قراءة في شعرية المكان، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان، 2008م، ص25.

مثلا أن تحمل معنيين تقول البلاغة عن أحدهما بأنه حقيقي وعن الآخر بأنه مجازي، هناك إذن فضاء دلالي Espace sémantique يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي"[1]، عبر هذا الانتقال يتشكل هذا النوع من النمط الفضائي الذي هو عبارة عن " الضمانة الوحيدة على تماسك النص وانسجامه، هي بالضبط هذا الفصل بين المتحقق والضمني، بين المعطى المباشر وبين ما يتسرب ـــ في غفلة عن الكلمات أو بتواطئ منها ـــ إلى النص ليشكل ذاكرة الخطاب وذاكرة القارئ"[2] فالفضاء الدلالي هو حقل إنتاجية المعاني وتعددها.

يذهب حميد لحميداني إلى مقصدية جيرار جينيت في قوله "أن الفضاء ليس سوى ما ندعوه بالصورة Fgure ...فهي في الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء، وهي الشكل الذي تهب اللغة نفسها له، بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى"[3] إلى أن هذا المعنى بعيد عن مفهوم الفضاء الدلالي في الرواية بل هو خاص بالبلاغة الشعرية حيث حصر المعنى في المجاز فقط، ثم إن النقاد لما تحدثوا عن هذا الفضاء راعوا شرطا أساسيا وهو وجوده المكاني يمكن أن يدرك أو يتخيل كما أنه يمكن أن يحتوي على أشخاص أو حتى أحرف طباعية[4]، إلا أن هذا الاعتراض ليس مطردا، فقد يحوي قاموس المفردة اللغوية على معان بلاغية داخل حقل القراءة فهذه التراكيب والصور ليست قوالب جاهزة لتحديد ورسم المكان، بل متعددة المعاني فكلمة سافر تقودك إلى تعددية المعاني على متن باخرة للتخيل الفضاء المرسوم بشخصياته ومكانه وهكذا مع الطائرة أو على السيارة، وقد أشار إليه عبد الملك مرتاض تحت عنوان المظهر الخفي يقول: "المظهر غير المباشر بحيث يمكن تمثل الحيز[5] بواسطة كثير من الأدوات اللغوية غير ذات الدلالة التقليدية على المكان مثل الجبل، والطريق، والبيت، والمدينة، وهلم جرا...وذلك بالتعبير عنها تعبيرا غير مباشر مثل قول

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص60.

[2] سعيد بن كراد، السيميائيات والتأويل مدخل لسميائيات ش.س.بورس، ط1، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب، 2005م، ص171.

[3] م س، ص61.

[4] سعيد بن كراد، السيميائيات والتأويل مدخل لسميائيات ش.س.بورس، ص171.

[5] مصطلح الحيز عند عبد المالك مرتاض يعادل مصطلح الفضاء، الذي ارتآه كمصطلح معادل لكلمة Espace.

القائل في أي كتابة روائية: سافر، خرج، دخل، أبحر، ركب الطائرة، سمع المؤذن، مر بحقل...فمثل هذه الأفعال أو الجمل تحيل على عوالم لا حدود لها، وهي كلها أحياز في معانيها، فالذي يسافر يتحرك وينتقل ويتحمل، وهو لا يخلوا من أحد الأمورـــ وذلك بناء سياق السرد ـــ فإما أن يسافر راجلا، وإما على بعير، وإما على حمار، وإما على فرس، وإما في سيارة، وإما في حافلة وإما في شاحنة، وإما في باخرة، وإما في طائرة، وإما في عربة تجرها الدواب، وإما على دراجة نارية..."[1].

فالفضاء الدلالي موجود على امتداد الخط السردي، إنه لا يغيب مطلقا حتى ولو كانت الرواية بلا أمكنة، الفضاء حاضر في اللغة، في التركيب، في حركية الشخصيات وفي الإيقاع الجمالي لبنية النص الروائي[2].

4- الفضاء كمنظور أو كرؤية L'espace comme une perspective ou vision:

"هو الأسلوب الذي يتبعه الكاتب/ الراوي للسيطرة على عمله السردي، وعلى أبطاله الذين يحركهم"[3] وقد تحدثت جوليا كرستيفا عن هذا الفضاء تحت عنوان الفضاء النصي لكنه قصدت به الفضاء من وجهة زاوية الرؤية التي يراها الكاتب أو الراوي[4] "فرأت أن الفضاء مراَقب بوساطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب، والتي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلف متجمعاً في نقطة واحدة"[5]، شبهت جوليا كرستيفاJulia Kristeva هذا العنصر الفضائي بالمسرحية تدور أحداثتها وتتحرك شخصياتها وفق سيرورة وتراتبية منوطة بمحرك خفي، هكذا هو عالم الرواية، تدور أحداثها وفق رؤية الكاتب أو الراوي، يحدد فيه فضاء الرواية بين ما يخلقه من علاقات تصنعها الشخصيات بعضها مع بعض، أو بين الأماكن والشخوص، أو بين ما تنتجه

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص124.

[2] أنظر حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية،ص65.

[3] حسن عليان،بنية السرد وبنية الالفكر العربي في الرواية العربية، دط، دار الآن ناشرون وموزعون، دب، 2015م، ص118.

[4] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص61

[5] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص73.

الزمكانية من أحداث، هذا الفضاء ليس له دلالة في غياب النظرة أو زاوية الرؤية، إنه مشتت قبل النظر إليه، قبل أن يصبح مكونا سرديا، قبل أن يولد من رحم الرواية، قبل أن يلون بعناصر تكوينه إذا غابت الرؤية غاب العمل.

إن الفضاء الروائي يختلف من ناقد إلى آخر، ولكل مثقف رؤيته، إنه يتشكل من عوامل جغرافية ثقافية وفكرية، كريشة الرسام في لوحته، وكرؤية الهندسي في بناء مسكنه، ووفق رؤى العالم المتجدد ومعطيات معيشة الكاتب، يقف عليها أو يدركها في مسيرته الحياتية، تتعدد شخصياتها التي يقف عليها، يلبس القناع يتقمص الدور يخبر عن الحدث في زمان ومكان يحتويه، يرسم نبض الحياة ويبني جسد سرد الحركة والمواقف والسلوك في قالب لغوي وفضاء نصي.

إن أي عمل روائي "لابد له من حدث وهذا الحدث يتطلب بالضرورة زمانا ومكانا، إلى أن المكان الروائي هو الذي يستقطب جماع اهتمام الكاتب، وذلك لأن تعيين المكان في الرواية هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في كل عمل تخيلي. كما يرتبط الفضاء الروائي بزمن القصة فإنه يقيم صلات وثيقة مع باقي المكونات الحكائية في النص، وتأتي في مقدمتها علاقته بالحدث الروائي والشخصيات التخيلية"[1].

عرفت البنية السردية عناصر تقوم على تهيئة النص السردي، وثبتتها مصطلحات وتعريفات حسب ثقافة الكاتب وميولاته، وحتى الواقع المحيط به والموجد في معيشته، يستبق يستذكر يسترجع، ليقف عند بناء النص السردي، ليقدمه إلى القارئ من أجل إشراكه في إنتاج المعنى الذي أشار إليه عبر رموز سميائية، تحتاج إلى دلالات حرفية، يخطها العقل وتبصرها النظرة، للتتحدث أنامل اليد بالكتابة، واللسان بالبوح عنها، تختلف هذه الدلالات حسب قراءات محتلفة، يلعب الفضاء الميتافيزيقي الذي رسمه الكاتب أو الراوي دورا في تأويل الفراغ الذي تركه عمدا، حتى يكون النص مفتوحا لإنتاج غير محدود من الدلالات.

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص29.

تعد قراءة التراث السردي، من أكبر انشغالات النقاد المعاصرين، فوظفت مناهج وآليات محاولة منها في استنطاق المعاني المخبوءة، ذلك أن الحكاية التراثية والمقامة الأدبية والشكل النثري عموما مادة خصبة، يحتاج منّا إلى قراءة مكثفة لفك رموز المرويات.

اقترن الوعي النقدي المعاصر بواجب تفاعل الموروث السردي العربي والفكر الغربي، وذلك عن طريق توظيف الآليات الممنهجة التي ترمي إلى التأصيل والإبداع، ليتجه المجال التنظري الغربي إلى التطبيق على النصوص العربية، محاولة منا أن نقرب بين الضفتين، وأن نولي للتراث اهتماما بالتقصي والنظر، خاصة في خصائصه الجمالية المتضمن للعجائبي في الموروث العربي، والتضمين الحكائي، وتعددية المشاهد مع زاوية التبئير، وهذه الخصائص لا يكاد السرد العربي والأندلسي يخلو منها.

لكن قبل الحديث عن ذلك والنظر في التراث السردي، آثرت الوقوف على الأشكال النثرية التي عرفتها الأعصر الأدبية، قبل طرق باب الأندلس وأشكالها السردية، إسهام مني في تسليط الضوء على التنوع النثر العربي، ثم موقع الثقافة السردية التي تميزت بها تلك الحقب الزمنية.

❁ الأشكال النثرية في الأدب العربي

❁ **المبحث الأول:** الأشكال النثرية في العصر الجاهلي.

❁ **المبحث الثاني:** الأشكال النثرية في العصر الإسلامي والأموي.

❁ **المبحث الثالث:** الأشكال النثرية في العصر العباسي.

تقوم الهوية القومية على معيار اللغة والتراث، فاختيار الأسلوب، وتعدد الأشكال، وبناء النص سلاح أدبيّ مهم، والتعبير النثري ردة فعل يقوم بها القائل على تمكنه من الفصاحة، فقد شهدت العصور الأدبية جما من هذا القبيل، وكانت ولادة بليغ أبلغ من سيف حاد، والفوز باللسان شرف قبلي، ومواطن الاجتماع فن جماعي، فحُفظت هذه الفنون وسجلها التاريخ وإن ضاع منها فالذي وصل دليل على الوجود، وتتبع المسار الأدبي وثيقة تاريخية.

المبحث الأول: الأشكال النثرية في العصر الجاهلي

1/- العصر الجاهلي:

أول القضايا التي ملأت الكتب العربية وأولتها بالتتبع والتنقيب في تلك الحقبة الزمنية، هي قضية الشعر الجاهلي، فعززت به مصادرها وعجت كتب المؤلفين والنقاد بتناولها كما ونوعا، فمن أين بدأت الدراسة النقدية لهذا العصر؟ وهل عرف العصر الجاهلي الخط أم امتازوا بالنقوش على الحجر للتعبير؟ وهل كان لهم أدب مكتوب أم مجرد المشافهة؟.

ليس من الشأن في هذا البحث أن نخوض غمار المناقشة والتقصي، بل الهدف منه الإشارة والتعريف بما عرفه الأدب الجاهلي، والكتابة من حفظه، فأوليت الإشارة إلى ما كان سببا في وجوده، ومن أين كان منطلق دراسته وبحثه.

أ- تحديد العصر:

يقول شوقي ضيف: "قد يتبادر إلى الأذهان أن العصر الجاهلي يشمل كل ما سبق الإسلام من حقب وأزمنة، فهو يدل على الأطوار التاريخية للجزيرة العربية في عصورها القديمة قبل الميلاد وبعده، ولكن من يبحثون في الأدب الجاهلي لا يتسعون في الزمن بهذا الاتساع، إذ لا يتغلغلون به إلى ما وراء قرن ونصف من البعثة النبوية، بل يكتفون بهذه الحقبة الزمنية"[1]، لماذا؟؛ لأنها "الحقبة التي

[1] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، ط11، دار المعارف، بيروت لبنان، دت، ص38.

تكاملت لغة العربية منذ أوائلها خصائصُها، والتي جاءنا عنها الشعر الجاهلي"[1]، وعن هذه الحقبة الزمنية يقول الجاحظ:" وأما الشعر فحديث الميلاد، صغير السن، أول من نهج سبيله، وسهل الطريق إليه امرئ القيس بن حجر، ومهلهل بن ربيعة... فإذا استظهرنا الشعر وجدنا له 'إلى أن جاء الإسلام' خمسين ومئة عام، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام"[2]، فهل كان هناك أدب قبل خمسين ومئة عام؟

يقول طه حسين نقلا عن بروكلمان:" أن الأدب العربي ابتدأ، فشابه ما كان عند العرب قبل ظهور الإسلام بزمن بعيد بهذه الآداب التي توجد عند الزنوج، أو عند سكان جزر المحيط الهادي لأن هذه الآداب التي كانت معروفة عند العرب قبل الإسلام بنحو ثلاثة قرون، لم تكن تزيد عن أن تكون تعبيرًا بسيطًا عن حياة ساذجة توشك أن تكون منحطة لا قيمة لها، وهي حياة أهل البادية الذين لا حظ لهم من ثروة أو ترف أو رقيٍّ عقل"[3].

هذا رأي بروكلمان الذي وافقه عليه الدكتور طه حسين، في أن العرب قبل الجاهلية بمئة سنة لم تعرف الأدب بل عرفت تعبيرات ساذجة، لا تكاد أن تكون لها قيمة فنية، بل تمثلت في الحياة البدائية التي لا تعرف رقي ولا حضارة أدبية؛ لأن ما قبل هذا التاريخ من الشعر مجهول، دفعهم إلى قول ما قالوا، وإذا ما تتبعنا الزمن نلحظ أن هناك من الباحثين والمؤرخين تناولوا العصر بأكثر من مئة سنة ويقسمونه إلى قسمين: جاهلية أولى وثانية[4].

ب- الجاهلية والكتابة:

اختلف أهل العقل والدراية في نشأة الكتابة وهل عرفها العرب قبل الإسلام؟ وبالأخص في الجاهلية، ويمكن إجمال ما قيل فيه" أن نكتفي بالقول إن الخط العربي الذي وصل إلينا عبر النقوش

[1] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، ص38.

[2] الجاحظ أبو عثمان بن بحر، الحيوان، تح: محمد عبد السلام هارون، ط2، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ج1/ ص74.

[3] طه حسين، من حديث الشعر والنثر، ص13.

[4] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، ص39 بتصرف.

العربية الشمالية، ولاسيما النبطية منها، 'مأخوذ من الخط النبطي[1]' ومن يستقرئ هذه النقوش يثبت لديه أن العرب كانوا يكتبون في جاهليتهم ثلاثة قرون على أقل تقدير بهذا الخط الذي عرفه بعد ذلك المسلمون"[2]، وهو الرأي الذي أجمع عليه العلماء والمستشرقون والذي يقول: " أن العرب أخذوا طريقتهم في الكتابة عن بني عمومتهم من الأنباط[3]"[4] ، ولعل هذا الرأي الذي استند عليه كثير من العلماء في تقرير هذا الحكم، أن العرب قبل الجاهلية عرفوا الكتابة، فهم أهل تجارة والتجارة لابد لها من تقييد وعد، وأكثر رأي يركن إلى دليل ماديّ؛ حيث يستند العلماء الذين قالوا به، إلى النقوش النبطية التي كشفت الصلة بين الخط العربي والنبطي[5].

وآخر ما نختم به القول في هذا العنصر قول ابن فارس:" فإنَّا لَمْ نزعم أن العرب كلها مدراً ووبراً قَدْ عرفوا الكتابة كلها والحروف أجمعها، وَمَا العربُ فِي قديم الزمان إلاَّ كنحن اليومَ: فما كلٌّ يعرف الكتابة والخط والقراءة"[6] .

أمّا دواعي الكتابة فكثيرة باختلاف موضوعاتها في الجاهلية، منها ما كان مرتبطا بحياتهم، وحفظ تراثهم، فقد عُرف عن اليهود والنصارى كتابات لحفظ تراثهم ودينهم، هناك دواع أخرى لكتابة أجملها الجاحظ فقال: "لولا الخطوط لبطلت العهود والشروط والسجلات والصكاك، وكل إقطاع، وكل إنفاق، وكل أمان وكل عهد وعقد، وكل جوار وحلف، ولتعظيم

---

[1] والأنباط هم قبائل عربية نزحت من الجزيرة العربية وسكنوا في المناطق الآرامية في فلسطين وجنوب بلاد الشام والأردت، الجبوري، كامل سليمان، أصول الخط العربي، ط1، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2000م، ص18.

[2] جامعة القدس المفتوحة، فنون النثر العربي القديم، برنامج التربية، رقم المقرر 5240، فلسطين، 2007م، ص08.

[3] الأنباط: لم تتحدث عنهم المصادر العربية ضمن ما تحدثت عنه قبل الإسلام بغض النظر عن كونهم عربا أو غير عرب؟ لكن عرفتهم العرب أثناء الفتوحات الإسلامية وفيما قبلها وفيما بعدها أن من يدعون النبط هم أهل سواد العراق على وجه الخصوص، أو سكان الأصليون في الشام والعراق على وجه العموم. إحسان عباس، بحوث في تاريخ الشام تاريخ دولة الأنباط، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردت، 1987م، ص17.

[4] إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية، دط، دار الفكر العربي، القاهرة، 1969م، ص17.

[5] م ن، ص17.

[6] ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، دط، مطبعة المؤيد، القاهرة، 1328هـ 1910م، ص8-9.

ذلك، والشقة به والاستناد إليه، كانوا يدْعون في الجاهلية من يكتب لهم ذكر الحلف والهدنة: تعظيما للأمر، وتبعيدا من النسيان، ولذلك قال الحارث بن حلزة* في شأن بكر وثغلب:

واذْكُرُوا حِلْفَ ذِي المجَازِ ومَا قُ * دِّمَ فيهِ العُهودُ والكُفَـلاءُ**

حَذَرَ الجَوْرِ والتَعَدِّي، وَهَـلْ يَنْ * قُض مَا فِي المَهارِقِ الأَهْواءُ**[1]

أمّا كلمة الجاهلية التي أطلقت على هذا العصر ليست مشتقة من الجهل الذي هو ضد العلم ونقيضه، إنما هي مشتقة من الجهل بمعنى السفه والغضب والنزق، فهي تقابل كلمة الإسلام التي تدل على الخضوع والطاعة لله جل وعز، وما يُطوى فيها من سلوك خلق كريم[2].

ويزيد تأكيد لهذا المعنى، قوله تعالى:﴿ وَعِبَادُ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلَّذِينَ يَمۡشُونَ عَلَى ٱلۡأَرۡضِ هَوۡنٗا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ ٱلۡجَٰهِلُونَ قَالُواْ سَلَٰمٗا ﴾[3] أي : إذا سفه عليهم الجهال بالسيئ، لم يقابلوهم عليه بمثله، بل يعفون ويصفحون، ولا يقولون إلا خيرا، كما كان رسول الله ﷺ لا تزيده شدة الجهل عليه إلا حلما[4] ، وكما قال تعالى﴿ وَإِذَا سَمِعُواْ ٱللَّغۡوَ أَعۡرَضُواْ عَنۡهُ وَقَالُواْ لَنَآ أَعۡمَٰلُنَا وَلَكُمۡ أَعۡمَٰلُكُمۡ أَعۡمَٰلُكُمۡ سَلَٰمٌ عَلَيۡكُمۡ لَا نَبۡتَغِي ٱلۡجَٰهِلِينَ ﴾[5] أي يقول: لا نريد محاورة أهل الجهل ومسابّتهم[6]، وفي

---

* الحارث بن حلزة بن مكروه بن يزيد اليشكري الوائلي (000 – نحو 50 ق هـ = 000 – نحو 570 م): شاعر جاهلي، من أهل بادية العراق، وهو أحد أصحاب المعلقات، كان أبرص فخورا، ارتحل معلقته بين يدي عمرو بن هند الملك، بالحيرة، ومطلعها: (آذنتنا ببينها أسماء) جمع بها كثيرا من أخبار العرب ووقائعهم. وفي الأمثال (أفخر من الحارث بن حلزة) إشارة إلى إكثاره من الفخر في معلقته هذه. الزركلي، الأعلام، ط15، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 2002م، ج2/ ص154

[1] أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1424هـ، ج1/ ص46-47

[2] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، ص39.

[3] سورة الفرقان الآية 63.

[4] ابن كثير، تفسير القرءان العظيم، تح: سامي بن مُحَمَّد السلامة، ط2، دار طيبة للنشر والتوزيع، الم.ع.س، 1420هـ 1999م، ج6/ص122.

[5] سورة القصص، الآية 55.

[6] ابن جرير الطبري، تفسير الطبري (جامع البيان عن تأويل آي القرءان، تح، عبد الله بن عبد المحسن التركي، ط1، دار الهجر للطباعة والنشر، القاهرة، 1422هـ 2001م، ص282.

وفي الحديث النبوي قد وردت كلمة الجاهلية، بمعنى مغاير للجهل الذي هو ضد العلم، وأريد بها معنى موافق للحمية والغضب كما قال عليه الصلاة والسلام في الحديث الذي عيّر أبا ذر ﷺ رجلا بأمه فقال:" يا أبا ذر أعيرته بأمه؟ إنك امرؤ فيك جاهلية"[1].

حتى الشعر العربي، بل الجاهلي أتى بهذا المعنى الموافق، وكان ردا على من قال أن العصر الجاهلي ينسب إلى جهل قومه وبداوة عقولهم يقول عمرو بن كلثوم التغلبي[2]:

ألاَ لاَ يَجْهَلَنَّ أَحَدٌ عَلَيْنَا * فَنَجْهَلَ فَوْقَ جَهْلِ الجَاهِلِينَا**

أي لا يسفهن أحد علينا فنسفه عليهم فوق سفههم، وقيل معناه : لا يجهلن أحد علينا فتعاقبه بما هو أعظم من جهله، فنسب الجهل إلى نفسه، وهو يريد الإهلاك والمعاقبة ليزدوج اللفظان فتكون الثانية على مثل لفظ الأولى.

فقد جمعت هذه النصوص بمعناها الدلالي الذي أفرد لهذه اللفظة منذ القديم وأريد بها المعنى المقتضب والخاص دون الجهل العام، فجُمعت هي والسفه والطيش والظلم ولم يرد بها المعنى المغاير للفظ العلم وضده، ثم أصبحت هذه اللفظة تطلق على العصر الذي قبل الإسلام مباشرة لما حمله من وثنية وظلم في حق الله ثم في حق العباد، قوامها الحمية والأخذ بالثأر واقتراف الموبقات، هي روح الجاهلية.

ت – النثر في العصر الجاهلي:

يقول ابن خلدون في مقدمته:"اعلم أن لسان العرب وكلامهم على فنين في الشعر المنظوم، وهو الكلام الموزون المقفى ومعناه الذي تكون أوزانه كلها على روي واحد وهو القافية، وفي النثر وهو الكلام غير الموزون، وكل واحد من الفنين يشتمل على فنون ومذاهب في الكلام، فأما الشعر، فمنه

[1] ابن حجر العسقلاني، فتح الباري شرح صحيح البخاري، ط1، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، 126هـ 2005م، ج1/ باب المعاصي من أمر الجاهلية/ ص158.

[2] عمرو بن كلثوم التغلبي، أبو الأسود (توفي 39 ق.هـ/584م)، وهو شاعر جاهلي مجيد من أصحاب المعلقات، من الطبقة الأولى، ولد في جزيرة العرب في نجد وتجوّل في الشام والعراق، ديوان عمرو بن كلثوم، تح: إميل بديع يعقوب، ط1،دار الكتاب العربي، بيروت، 1411هـ 1991م، ص78.

المدح والهجاء والرثاء، وأما النثر فمنه السجع الذي يؤتى به قطعاً، ويلتزم في كل كلمتين منه قافية واحدة يسمى سجعاً، ومنه المرسل، وهو الذي يطلق فيه الكلام إطلاقاً ولا يقطع أجزاء، بل يرسل إرسالاً من غير تقييد بقافية ولا غيرها، ويستعمل في الخطب والدعاء وترغيب الجمهور وترهيبهم"[1].

عقد ابن خلدون في قوله إلى تصنيف كلام العرب، مستندا إلى معيار الوزن والقافية، مع عمله بأن كل جنس أدبي ونوع فني سواء كان شعرا أم نثرا، يضم تحته أنواعا وأجناسا، وقسمه إلى قسمين ما كان مسترسلا في كلامه ودمجه في الخطب والمقامات –التجمعات– وما كان موسوما بالسجع والقافية وهو ما عناه غير واحد بالدراسة والتتبع وأسماه بالفن الأدبي.

هل كان في الجاهلية كلام نثريٌّ مسجوع وهو الذي يعنيه الأديب بالفن؟،

يقول هاملتون جيب Hamilton Alexander Rosskeen Gibb في افتراضه الذي قدمه في كتابه: "لقد أكد البعض أنه كان للعرب بالفعل آداب نثرية في العصر الجاهلي وهنا نسأل، هل من الممكن أن نصدر بيانا قاطعا في هذا الصدد سواء أكان بالتأكيد أم بالدحض؟ أنني أعتقد أنه لم يقم برهان حتى الآن على وجود أي آداب نثرية مدونة بين العرب الذين سكنوا جزيرة العرب"[2]، وهذا ما ذهب إليه طه حسين في غير كتاباته بالإشادة إليه في خلو العصر الجاهلي من عبق النثر حيث قال: "فإذا نحن التمسنا تاريخ النثر عند العرب الجاهليين على ضوء هذه النظرية، فقد يكون من العسير جدا أن نهتدي الآن إلى شيء قيم، ذلك أننا مضطرون إلى أن نقف من النثر الجاهلي نفس الموقف الذي وقفناه من الشعر الجاهلي، فنقسم العرب إلى قسمين عرب الشمال، وعرب الجنوب، ونرفض من غير تردد كل ما يضاف إلى عرب الجنوب من نثر قبل الإسلام"[3]، ويقول في كتاب آخر: " إذن فالعصر الجاهلي لم يكن له نثر بالمعنى الذي حددته ومع

[1] عبد الرحمن بن مُحَمَّد بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تح: عبد الله مُحَمَّد الدرويش، ط1، دار البلخي، دمشق، 1425هـ 2005م، ج2/ص393.
[2] هاملتون جب، دراسات في حضارة الإسلام، تر: إحسان عباس وآخرون، ط3، دار العلم للملايين، بيروت، 1979م، ص294.
[3] طه حسين، في الأدب الجاهلي، ط2، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، دت، ص287.

ذلك فقد كان له نثر خاص، لم يصل إلينا لضعف الذاكرة، وخلوه من الوزن"[1]، فيرى طه حسين أن النثر الفني الذي يعنيه من كلامه لم يعرفه العصر الجاهلي، بل عرف شيئا من الخطابة وإن اتسمت بمزية التأثير والإقناع؛ لكن لم يصل إلينا منها شيء على حد تعبيره، في حين نرى زكي مبارك قد عارض فكرة خلو العصر الجاهلي من النثر وقد اختار هذا الرأي هاشم صلاح مناع، واتفقوا على أن العصر الجاهلي حمل نثرا لكن بكمية قليلة وصلت إلينا لا تكاد تخرج عن الخطابة والوصايا والحكم والأمثال وسجع الكهان[2]، وفي القرآن نص صريح على وجود النثر في العصر الجاهلي حاملا في طياته زخرفة حسية ومعنوية قال الله تعالى: ﴿ وَمَآ أَرۡسَلۡنَا مِن رَّسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوۡمِهِۦ لِيُبَيِّنَ لَهُمۡ ﴿٤﴾ ﴾[3]، ولعل موقف النبيﷺ يبين ذلك حين قدمت عليه وفود العرب فكان يعجبه القول من كلامهم فيرد عليه "إن من البيان لسحرا" أو "إن بعض البيان سحر"[4]، وإن اعتبرنا أن القرآن الكريم نثر، على غرار من أقيمت عليه البينة فتوقف وقال ما هو بالنثر ولا بالشعر[5] .

كان للعصر الجاهلي نثر فني مزخرف بألوان بيانية بلاغية، جاء للتحدي باسمهم وقوة لغتهم "والخلاصة أن القرآن نثر، وأنه دليل على أن العرب كان عندهم نثر فني قبل الإسلام، فكان لهم بذلك وجود أدبي متين قبل أن يتصلوا بالفرس واليونان"[6].

---

[1] طه حسين، من حديث الشعر والنثر ، ص27.

[2] هاشم صلاح مناع، النثر في العصر الجاهلي، دار الفكر العربي، ط1، بيروت، 1993م، ص37 بتصرف

[3] سورة إبراهيم الآية04.

[4] محمد أنور شاه، العرف الشذي شرح سنن الترمذي،تح: محمود شاكر، ط1، دار التراث العربي،بيروت لبنان،1425هـ 2004م،ج3/ص344.

[5] هو رأي طه حسين حين قسم الكلام إلى شعر ونثر وقرآن.

[6] زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، دط، القاهرة، 2012م، ص42.

ث- أنواع النثر في العصر الجاهلي:

1- الخطابة:

هي ميراث الإقناع وملامسة الأسماع، لم يكن لها شأنا عظيما، كشأنها في دور العصر الإسلامي، وذلك راجع إلى طبيعة العصر وطبع أهله وميولهم إلى الشعر والتغني، فلم يكن هذا سببا لخلو العصر من الحكمة في وجودها؛ لأن النفس تمل من الصخب وتحتاج إلى الإقناع يقول الجاحظ" وكان الشاعر أرفع قدرا من الخطيب، وهم إليه أحوج، لردهم مآثرهم عليهم وتذكيرهم بأيامهم، فلما كثر الشعراء وكثر الشعر صار الخطيب أعظم قدرا من الشاعر"[1]

أ- موضوعات الخطب العصر الجاهلي:

لم يعرف العصر الجاهلي الخطب الطوال وأغلب ما عندهم الخطب القصار[2]، اعتمدوا فيها على الإيجاز؛ لأنه أوقع في النفس وأدعى إلى القبول، وأبلغ في الحفظ وأعمق في التأثير، أما الكلام الطويل ينسي بعضه بعضا، وتذهب معه ندوة الكلام وعذب المقال، فتعدد الخطباء وكان لهم في كل منبر معْبر ومأثر، قال رجيس بلاشير Régis Blachère : "والعربي بحكم وراثته يحب الكلام وسماع النطق الجيد، والبدو تبعا لنوع معيشتهم مدعوون إلى تنمية الميل للفصاحة، فإن اللغة العربية أداة قوية وغنية بالأصوات التي تدفع إلى التماس الأنغام الإيقاعية والجمل القصيرة، أو على العكس إلى الإطناب الذي يزيد حشو الكلام من قيمته، كما أن حياة الصحراء تساعد على نمو الموهبة الخطابية..."[3]

يقول حنا الفاخوري عن موضوعاتها التي تناولتها: " دارت الخطابة الجاهلية في نطاق البيئة التي نشأت وترعرت فيها، فكانت خطابة بطولة وفروسية، يُفَوه بها الخطباء للدعوة إلى القتال والحض

[1] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح: محمد عبد السلام هارون، ط7، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1418هـ 1998م ج4/ص83.

[2] هاشم صلاح مناع، النثر في العصر الجاهلي، ص39.

[3] حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، دط، دار الجيل، بيروت لبنان، دت، ص116.

على النزال، وكانت خطابة دفاع أو صلح وسلام، وكانت خطابة مفاخرة أو منافرة أمام حَكَم يحكم، أو في حضرة ملك تميل بميله كفة الميزان، وكانت خطابة زهد تدعو الناس إلى الصدوف عن بهارج الدنيا والتعلق بحبال الآخرة، وكانت خطابة كهان يسجعون سجع الحمام في سبيل هدف غيبي يطلقون وراءه الأقاويل، وينصبون على جوانبه الأحابيل، وكانت خطابة زواج يعقد ويبارك، أو خطابة موت يُلم فيُفجع، ويرمي القلوب في هوة سحيقة من الحزن، ويحمل على التأمل في حقيقة الوجود، وكانت أخيرا خطابة وصايا يتوجه بها الطاعنون في السن إلى أبنائهم وأحفادهم للسير بهم في سبيل الخير والشرف..."[1].

اعتمدت الخطابة في العصر الجاهلي على أسلوبين هامين في التأثير أسلوب تميز بالدليل والحجة المقنعة والمنطق استندت فيه على العقل في إبراز الشواهد والأدلة بعبارة موجزة، تسرد فيه الأدلة كأنها آيات قاطعة، وأسلوب ثان يحاكي فيه النفس البشرية والعاطفة الحسية وسيلة في الإقناع، يعتمد فيها على السجع واستعمال الصور في التشبيه، وتصوير المشاهد المؤثرة يغلب عليها أسلوب النداء ووقع الخيال.

ب- أشهر خطباء العصر الجاهلي:

اشتهر العرب بذكر مآثرهم والتغني بها والزحف نحو البروز في الساحة القتالية والكلامية فمنهم من عرف بتحريضه على القتال، وتحكميه في الخصومات، ومنهم من اشتهر بالوصايا ومنهم من عرف عليه السجع كسجع الكهان.

وما من قبيلة إلا وتجد لها شاعرا وخطيبا، يدافع ويفاخر، يهجو ويتسلط...مبرز لوجود قبيلته وأنه منها وما يسقط عليها ينجر عليه، في أماكن تجمعاتهم ودور نشاطهم، حيث دار الندوة التي بابها إلى مسجد الكعبة – برلمان قريش- كانت قريشا لا تقضي أمرا إلا فيه، ولا تتخذ قرارا

[1] حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، ص117.

إلا وهم فيه، ومن أشهر خطبائها: عتبة بن ربيعة[1]، وسهيل بن عمرو الأعلم[2]، وهاشم بن عبد مناف[3]، كعب بن لؤيّ[4]، ومن خطباء المدينة قس بن الشماس[5] وسعد بن الربيع[6] وخال حسان بن ثابت[7] مسلمة بن مخلد بن الصامت[8]، وخطباء أخر من مواطن كهانئ بن قبيصة[9]، وحذيفة

[1] عتبة بن أبي سفيان صخر بن حرب بن أمية بن عبد شمس (000-44هـ/000- 664م): أمير مصر. وليها من قبل أخيه معاوية، فقدمها سنة 43هـ ثم خرج إلى الإسكندرية مرابطا، فابتنى دارا في حصنها القديم، وتوفي بها. كان عاقلا فصيحا مهيبا، من فحول بني أمية. الزركلي، الأعلام، ج4/ ص200.

[2] سهيل بن عمرو بن عبد شمس، القرشي العامري (000-18هـ/ 000- 639م)، من لؤي: خطيب قريش، وأحد سادتها في الجاهلية. أسره المسلمون يوم بدر، وافتدي، فأقام على دينه إلى يوم الفتح، بمكة، فأسلم، وسكنها ثم سكن المدينة. وهو الذي تولى أمر الصلح بالحديبية، وجاء في مقدمة كتاب الصلح: (باسمك اللهم. هذا ما صالح عليه مُحَمَّد بن عبد الله سهيل بن عمرو) وكان عمر بن الخطاب يخشى مواقفه في الخطابة. مات بالطاعون في الشام. م ن، ج3/ ص144.

[3] هاشم بن عبد مناف بن قصي بن كلاب بن مرة، من قريش (نحو 127 ق هـ - نحو 102 ق هـ = نحو 500 - نحو 524 م): أحد من انتهت إليهم السيادة في الجاهلية، ومن بنيه النبي ﷺ قال مؤرخوه: اسمه عمرو، وغلب عليه لقبه " هاشم " لأنه أول من هشم الثريد لقومه بمكة في إحدى المجاعات، وهو أول من سن الرحلتين لقريش، للتجارة: رحلة الشتاء إلى اليمن والحبشة، ورحلة الصيف إلى غزة وبلاد الشام وربما بلغ أنقرة. م ن، ج8/ ص66.

[4] كعب بن لؤي بن غالب، من قريش، من عدنان، أبوهصيص(000 - 173 ق هـ = 000 - 454 م): جد جاهلي، خطيب. من سلسلة النسب النبوي. كان عظيم القدر عند العرب، حتى أرخوا بموته إلى عام الفيل (4) وهو أول من سن الاجتماع يوم الجمعة، وكان اسمه " يوم العروبة " فكانت قريش تجتمع إليه فيه، فيخطبهم ويعظم. من نسله بنو سعد وبنو سهل وبنو العاص. الزركلي، الأعلام، ج5/ ص228.

[5] ثابت بن قيس بن شماس (المتوفي سنة 12 هـ) صحابي من الأنصار من بني كعب بن الخزرج بن الحارث بن الخزرج، كان خطيبًا النبي مُحَمَّد المفوّه، وشهد معه المشاهد كلها بعد بدر، ثم شارك في حروب الردة، وقُتل في معركة اليمامة. عز الدين بن الأثير، أسد الغابة في معرفة الصحابة، تح: علي مُحَمَّد معوض وعادل أحمد عبد الموجود، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2016م، ج1/ ص451.

[6] سعد بن الربيع ابن عمرو بن أبي زهير بن مالك بن امرىء القيس بن مالك بن ثعلبة بن كعب بن الخزرج بن الحارث بن الخزرج الأنصاري الخزرجي الحارثي البدري النقيب الشهيد الذي آخى النبي ﷺ بينه وبين عبد الرحمن بن عوف فعزم على أن يعطي عبد الرحمن شطر ماله ويطلق إحدى زوجتيه ليتزوج بها فامتنع عبد الرحمن من ذلك ودعا له وكان أحد النقباء ليلة العقبة. شمس الدين مُحَمَّد بن أحمد بن عثمان الذهبي، سير أعلام النبلاء، تح: مصطفى عبد القادر عطى، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2004م، ج3/ ص138-139.

[7] حسان بن ثابت الأنصاري شاعر عربي وصحابي من الأنصار، ينتمي إلى قبيلة الخزرج من أهل المدينة، كما كان شاعرًا معتبرًا يفد على ملوك آل غسان في الشام قبل إسلامه، ثم أسلم وصار شاعر الرسول ﷺ بعد الهجرة، توفي أثناء خلافة علي بن أبي طالب بين عامي 35 و40 هـ. حسان بن ثابت، ديوان حسان بن ثابت، تح: عبدا مهنا، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1414هـ 1994م، ص8-15 بتصرف.

[8] مسلمة بن مخلد بن صامت الأنصاري الخزرجي (4 ق هـ - 62 هـ/ 618 - 682 م): صحابي، ومن كبار الأمراء في صدر الإسلام. م س، ج5/ ص168-169.

[9] هانئ بن قبيصة بن هانئ بن مسعود الشيباني، أحد الشجعان الفصحاء في أواخر القرن الجاهلي، كان سيد بني شيبان. ar.wikipedia.org/wiki/هانئ بن قبيصة لشيباني

بن بدر الفزاري، والأشعث الكندي[1]، والنعمان بن المنذر[2]، أكثم بن صيفي[3]، عامر بن الظرب الظرب العدواني[4]، وحاجب بن زارة[5] وغيرهم كثير... .

ت – بعض الخطب في الجاهلية:

خطبة قس بن ساعدة الإيادي:

وقد روي عن النبيﷺ قال: "يرحم الله قسا إني لأرجو يوم القيامة أن يبعث أمة وحده"، فقد اشتهر بالخطابة وقول الشعر وعجب النبي عليه الصلاة والسلام من قوله حين سمعه بسوق عكاظ عن عبادة بن الصامت قال لما قدم وفد إياد على النبي ﷺ قال : يا معشر وفد إياد ما فعل قس بن ساعدة الإيادي ؟ قالوا: هلك يا رسول الله، قال: لقد شهدته يوما بسوق عكاظ على جمل أحمر، يتكلم بكلام معجب مونق لا أجدني أحفظه فقام إليه أعرابي من أقاصي القوم فقال: أنا أحفظه يا رسول الله، قال: فسر النبي ﷺ بذلك قال: فكان بسوق عكاظ على جمل أحمر ، وهو يقول : يا معشر

---

[1] معد يكرب بن قيس (599م – 661م) صحابي من صحابة النبي مُحَمَّد ممن أسلم عام الوفود غلب عليه لقب الأشعث فبه عرف في كتب الإخباريين. الذهبي، سير أعلام النبلاء، ج2/ ص37.

[2] النعمان بن المنذر بن المنذر بن امرئ القيس اللخمي، الملقب بأبي قابوس (582–609 م) كان مسيحيا نسطوريا تسلم مقاليد الحكم بعد أبيه، وهو من أشهر ملوك المناذرة قبل الإسلام. كان داهية مقداما. وهو ممدوح. وهو باني مدينة النعمانية على ضفة دجلة اليمنى، وصاحب يوم البؤس والنعيم؛ وقاتل عبيد بن الأبرص الشاعر، في يوم بؤسه؛ وقاتل عدي بن زيد وغازي قرقيسيا (بين الخابور والفرات). ar.wikipedia.org/wik/ا لنعمان بن المنذر.

[3] أكثم بن صيفي وهو ابن عبد العزى بن سعد بن ربيعة بن أصرم، من ولد كعب بن عمرو، عداده في أهل الحجاز، ساق هذا النسب ابن منده، وأبو نعيم، ولما بلغ أكثم ظهور رسول الله ﷺ أرسل إليه رجلين يسألانه عن نسبه، وما جاء به، فأخبرهما، وقرأ عليهما: {إن الله يأمر بالعدل والإحسان وإيتاء ذي القربى وينهى عن الفحشاء والمنكر والبغي يعظكم لعلكم تذكرون} ، فعادا إلى أكثم فأخبراه، وقرآ عليه الآية، فلما سمع أكثم ذلك، قال: يا قوم، أراه يأمر بمكارم الأخلاق، وينهى عن ملائمها، فكونوا في هذا الأمر رؤساء، ولا تكونوا أذنابا، وكونوا فيه أولا، ولا تكونوا آخرا، فلم يلبث أن حضرته الوفاة، فأوصى أهله: أوصيكم بتقوى الله، وصلة الرحم، فإنه لا يبلى عليها أصل، ولا يهتصر عليها فرع. ابن الأثير، أسد الغابة، ج1/ ص272.

[4] عامر بن الظرب العدواني قاض من قضاة الطائف، من كماء العرب وحكامها، ومن خطبائها وأذكيائها، وهو أول من قرعت له العصا، وكانت العرب ل تعدل بفهمه فهما، ولا يحكمه حكما وقد عمّر، وكان من فصحاء العرب، ومن قوله: رب أكلة تمنع أكلات، ورب زارع لنفسه حاصد سواة.أبو الفتح مُحَمَّد بن عبد الكريم الشهرستاني، الملل والنحل، تح: أحمد فهمي مُحَمَّد، ط9، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2013م، ج1/ ص681. أنظر الهامش

[5] حاجب بن زرارة بن عُدس الدارمي التميمي من سادات العرب في الجاهلية، كان رئيس بني تميم في عدة مواقع، ورهن ذات مرة قوسه عند كسرى على مال عظيم ووفى به، أدرك الإسلام وأسلم، وبعثه النبي مُحَمَّد على صدقات بني تميم لجبايتها.ar.wikipedia.org/wik / حاجب بن زرارة.

الناس اجتمعوا فكل من فات فات، وكل شيء آت آت، ليل داج وسماء ذات أبراج، وبحر عجاج، نجوم تزهر، وجبال مرسية، وأنهار مجرية إن في السماء لخبرا، وإن في الأرض لعبرا، ما لي أرى الناس يذهبون فلا يرجعون أرضوا بالإقامة فأقاموا أم تركوا فناموا ؟ أقسم قس بالله قسما لا ريب فيه ، إن لله دينا هو أرضى من دينكم هذا ، ثم أنشأ يقول :

فِي الذَّاهِبِيَن الأَوَّليـنَ * منَ القُـرُونِ لنَا بَصـائِـرُ**

مَاَّ رَأَيتُ مـــوَارِداً * لِلْمَوتِ لَيسَ لهَا مَصادِرُ**

وَرأَيتُ قَومِي نَحوَهَـا * يَمْضِي الأَصَاغِرُ والأَكَابِرُ**

لاَ مَنْ مَضَى يَأْتِي إِلَيكَ * وَلا مِنْ البَاقِينَ غَابـِرُ**

أَيْقَنُت أَنِّي لاَ مَحَالـةَ * حَيْثُ صَارَ القَومث صَائِرَ**[1]

خطبة أكثم بن صيفي أمام كسرى ملك الفرس[2]

إِنَّ أفضلَ الأشياءِ أعاليها، وأعلى الرِّجالِ مُلوكُها، وأفضلَ الملوكِ أعَمُّها نفعًا، وخيرَ الأزمنةِ أَخْصَبُها، وأفضلَ الخُطَباءِ أَصْدَقُها، الصِّدقُ مَنْجَاةٌ، والكَذِبُ مَهْوَاةٌ، والشَّرُّ لَجَاجَةٌ، والحَزْمُ مَرْكَبٌ صَعْبٌ، والعَجْزُ مَرْكَبٌ وَطِيئٌ، آفَةُ الرَّأي الهوى، والعَجْزُ مِفْتاحُ الفَقْرِ، وخيرُ الأمورِ الصَّبرُ، حسن الظن ورطة وسوء الظن عصمة، إِصلاحُ فَسَادِ الرَّعِيَّةِ خيرٌ مِن إِصلاحِ فَسَادِ الرَّاعِي، مَن فَسَدَتْ بِطَانَتُه كان كالغاصّ بالماءِ، شَرُّ البِلادِ بِلادٌ لا أميرَ بها، شَرُّ الملوكِ مَن خَافَهُ البَرِيءُ، المرْءُ يَعْجَزُ لا المِحَالَةَ، أفضلُ الأولادِ البَرَرَةُ، خيرُ الأعوانِ مَن لم يُرَاءِ بالنَّصيحةِ، أَحَقُّ الجنودِ بالنَّصرِ مَن حَسُنَتْ سَريرتُهُ، يكفيكَ مِن الزَّادَ ما بَلَّغَك المِحَلَّ، حَسْبُك مِن شَرٍّ سَمَاعُهُ، الصَّمْتُ حُكْمٌ وقليلٌ فاعِلُهُ، البلاغةُ الإيجازُ، مَن شَدَّدَ نَفَّرَ، ومَن تَرَاخَى تَأَلَّفَ".

[1] أحمد زكي صفوت، جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط1، مصر، 1352هـ 1923م، ج1/ العصر الجاهلي والإسلام/ ص35-36.

[2] م ن، ج1/ص 22.

فتَعَجَّبَ كسرى مِن أكثمَ، ثم قال : ويحك! يا أكثمُ، ما أحكمَك، وأوثقَ كلامَك، لولا وَضْعُك كلامَك في غيرِ موضِعِه.

قال أكثمُ : الصِّدقُ يُنْبِيءُ عنك لا الوعيدُ.

قال كسرى : لو لم يكن للعربِ غيرُك لَكَفَى.

قال أكثم : رُبَّ قَوْلٍ أَنْفَذُ مِن صَوْلٍ.

2- الوصايا:

هي ضرب من ضروب الخطابة وجاء في تعريفها: "الوصية بمعنى النصح والإرشاد والتوجيه وهي قول بليغ مؤثر، ويتضمن حثًّا على سلوك طيب نافع، حبًا فيمن توجه إليه الوصية، ورغبة في رِفعة شأنه وجلب الخير له"[1]، تتفق والخطبة في توجيه المتلقي إلى الخير وحثه عليه وردعه عن الفساد والإفساد، وتختلف مع الخطبة في الجمهرة، فالخطبة لها جمهور لتعم الفائدة، أما الوصية فلا تستوجب استدعاءه وربما وُجد، وقد تكون الوصية عابرة عبر الأزمنة — فالشيء بالشيء يذكر- فقد اتسم العصر الجاهلي بمجموعة من الوصايا منها:

وصية ذي الإصبع العدواني* لابنه أسيد لَمَّا احْتُضِرَ ذو الإِصْبَعِ دعا ابنَه أُسَيْدًا، فقال له :

«يا بُنَيَّ، إِنَّ أباكَ قد فَنِيَ وهو حَيٌّ، وعاشَ حتى سَئِمَ العيشَ، وإِنِّي مُوْصِيكَ بِمَا إِنْ حَفِظْتَهُ بَلَغْتَ في قومِكَ ما بَلَغْتُهُ، فاحْفَظْ عَنِّي: أَلِنْ جَانِبَكَ لِقَومِكَ يُحِبُّوكَ، وتَوَاضَعْ لهم يَرْفَعُوكَ، وابْسُطْ لهم وَجْهَك يُطِيْعُوكَ، ولا تَسْتَأْثِرْ عليهم بِشَيءٍ يُسَوِّدُوكَ، وأَكْرِمْ صِغَارَهم كما تُكْرِمُ كِبَارَهم يُكْرِمْكَ كِبَارُهم، ويَكْبُرُ على مَوَدَّتِك صِغَارُهُم، واسْمَحْ بِمَالِكَ، وَاحْمِ حَرِيْمَكَ، وأَعْزِزْ جَارَكَ، وأَعِنْ مَن اسْتَعَانَ بكَ، وَأَكْرِمْ

---

[1] علي الجندي، في تاريخ الأدب الجاهلي، المكتبة الشاملة الحديثة، ص268.

* حرثان بن الحارث بن محرث بن ثعلبة، من عدوان(000 – نحو 22 ق هـ = 000 – نحو 600 م)، ينتهي نسبه إلى مضر: شاعر حكيم شجاع جاهلي، لقب بذي الإصبع لأن حية نهشت إصبع رجله فقطعها، ويقال: كانت له إصبع زائدة. وعاش طويلا حتى عد في المعمرين، له حروب ووقائع وأخبار، وشعره ملئ بالحكمة والعظة والفخر، قليل الغزل والمديح، وهو صاحب القصيدة المشهورة التي يقول في أولها: (أؤسيد إن مالا ملكت فسر به سيرا جميلا)، الزركلي، الأعلام، ج2/ ص173.

ضَيْفَكَ، وأَسْرِعِ النَّهْضَةَ في الصَّرِيخِ؛ فإِنَّ لكَ أَجَلاً لا يَعْدُوكَ، وصُنْ وَجْهَكَ عن مَسْأَلَةِ أَحَدٍ شَيْئًا فَبِذَلِكَ يَتِمُّ سُؤْدَدُكَ».

وصية الحارث بن كعب* لبنيه[1]:

أوصى الحارثُ بنُ كعبٍ بنيه، فقال:

«يا بَنِيَّ، قد أَتَتْ عَلَيَّ مئةٌ وستونَ سنةً، ما صَافَحَتْ يميني يمينَ غادرٍ، ولا قَنِعْتُ لنفسي بِخُلَّةِ فَاجِرٍ ولا صَبَوْتُ بابنةِ عَمٍّ ولا كَنَّةٍ، ولا بُحْتُ لصديقٍ بِسِرٍّ، ولا طَرَحْتُ عن مُومِسَةٍ قِنَاعًا، ولا بَقِي على دينِ عيسى بنِ مريمَ –وروي على دين شعيب– مِن العربِ غيري وغيرَ تميمِ بنِ مُرَّةَ وأَسَدِ بنِ خُزَيْمَةَ، فمُوتُوا على شَرِيعتي واحْفَظُوا وَصَيَّتِي، وإِلَهَكم فاتَّقُوا يَكْفِكُمْ ما أَهَمَّكم ويُصْلِحْ لكم حالكم، وإِيَّاكم ومَعْصِيتَه فَيَحِلَّ بكم الدَّمارَ، وتُوْحَشُ منكم الدِّيارُ، كونوا جميعًا ولا تَفَرَّقُوا فتكونوا شِيَعًا، وبُزُّوا قبلَ أَنْ تُبَزُّوا، فَمَوْتٌ في عِزٍّ خيرٌ مِن حياةٍ في ذُلٍّ وعَجْزٍ، وكلُّ ما هو كائنٍ كائنٌ، وكل جَمْعٍ إلى تَبَايِنٍ، والدّهرُ صرفان: صرف بلاءٍ، وصرف رَخَاءٍ.

واليومُ يومانِ :يَومُ حَبْرَةٍ، ويومُ عِبْرَةٍ. والناسُ رَجلانِ: رَجُلٌ لَكَ، وَرَجُلٌ عليك. زَوِّجُوا النِّساءَ الأكفاءَ وإلا فانتظروا بهنَّ القَضَاءَ، وليكنْ أطيبُ طِيبِهنَّ الماءَ. وإِيَّاكم والوَرْهَاءَ؛ فإِنَّها أَدْوَأُ الدَّاءِ وإِنَّ ولدَها إلى أَفَنٍ يكونُ، لا راحةَ لِقَاطِعِ القَرَابَةِ، وإذا اختلفَ القومُ أَمْكَنُوا عَدُوَّهم، وآفةُ العَدُوِّ اختلافُ الكلمةِ، والتَّفَضُّلُ بالحَسَنةِ يَقِي السيئةَ، والمكافأةُ بالسيئةِ دخولٌ فيها، وعَمَلُ السُّوءِ يُزِيلُ النِّعْمَاءَ، وقَطِيعةُ الرَّحِمِ تُوْرِثُ الهَمَّ، وانتهاكُ الحُرْمَةِ يُزِيلُ النِّعْمَةَ، وعُقُوقُ الوالدينِ يُعْقِبُ النَّكَدَ ويُخْرِبَ البَلَدَ ويَمْحَقُ العَدَدَ، والإسرافُ في النَّصيحةِ هو الفَضِيحةُ، والحِقْدُ يَمْنَعُ الرِّفْدَ، ولزومُ الخَطِيئةِ يُعْقِبُ البَلِيَّةَ، وسوءُ الدّعَةِ يَقْطَعُ أسبابِ المَنْفَعَةِ، والضَّغَائِنُ تدعو إلى التَّبَايِنِ.

* الحارث بن كعب بن عمرو بن علة، من مذحج، من كهلان: جد جاهلي، من نسله بنو الديان (رؤساء نجران) وشريح ابن هانئ (من أصحاب علي) ومطرف بن طريف، وآخرون، كلهم حارثيون كهلانيون، من قحطان. الزركلي، الأعلام، ج2/ 157.

[1] أحمد زكي صفوت، جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، ج1/ العصر الجاهلي والإسلامي/ ص49-50.

يا بَنِيَّ، إِنِّي قد أَكَلْتُ مع أقوامٍ وَشَرِبْتُ، فَذَهَبُوا وَغَبَرْتُ، وكأَنِّي بهم قد لَحِقْتُ.

ثم قال:

أَكَلْتُ شَبَابِي فَأَفْنَيْتُــهُ * وَأَبْلَيْتُ بعـدَ دُهـورٍ دُهـورَا**

ثَلاثَــةُ أَهْلِينَ صَاحَبْتُهــمْ * فبَادُوا وَأَصْبَحْتُ شَيْخًا كَبيرًا**

قَلِيلُ الطَّعامِ عَسِيرُ القِيامِ * قد تَرَكَ الدَّهْرُ خَطْوِي قَصِيرَا**

أَبِيتُ أُرَاعِي نُجُومَ السَّمَاءِ * أُقَلِّبَ أَمْرِي بُطُونًــا ظُهُــورَا »**

وصية أمامة* بنت الحارث[1]:

قالت أمامة بنت الحارث لابنتها حين أرادوا أن يحملوها إلى زوجها:

أيْ بُنيّة إنّ الوصية لو تُرِكت لِفَضل أدبٍ تُرِكتْ لذلك منكِ، ولكنها تذكرة للغافل، ومعولة للعاقل، ولو أن امرأة استغنت عن الزوج لغِنى أبويها، و شدة حاجتهما إليها، كنتِ أغنى الناسِ عنه، ولكن النساء للرجال خُلِقْنَ، ولهن خُلِق الرجال، أيْ بُنَيّة إنكِ فارقتِ الجوَّ الذي منه خرجتِ، وخلَّفتِ العُشَّ الذي فيه درَجتِ، إلى وَكْرٍ لم تعرفيه، وقرينٍ لم تألفيه، فأصبَحَ بملكه عليكِ رقيباً ومليكاً، فكوني له أَمَةً يكنْ لكِ عبدا وشيكا، يا بُنَيّة احْمِلي عنّي عشر خِصال يَكُنَّ لكِ ذخْراً وذِكرا: الصحبة بالقناعة، والمعاشرة بِحُسن السمع والطاعة، والتعهد لموقع عينيه، والتفقد لموضع أنفه، فلا تقع عيناه منك على قبيح، ولا يشَم منك إلا أطيب ريح، والكحل أحسن الحسن، والماء أطيب الطيب المفقود، والتعهد لوقت طعامه، والهدوء عنه حين منامه، فإن حرارة الجوع ملهبة، وتنغيص النوم مبْغضة، والاحتفاظ ببيته وماله، والإرعاء على نفسه وحشمه وعياله فإن الاحتفاظ بالمال حسن

[1] محمود شكري الألوسي، بلوغ الأرب في معرفة حال العرب، ط2، المطبعة الرحمانية، مصر، 1313هـ 1923م، ج2/ص19.

* أمامة بنت الحارث الشيبانية: فصيحة نبيلة جاهلية. كانت زوجة عوف بن محلم الشيباني،لها وصية تعد من أفضل ما قيل في موضوعها أوصت بها ابنة لها تزوجها ملك كندة الحارث بن عمرو. الزركلي، الأعلام، ج2/ ص11.

التقدير، والإرعاء (الإبقاء) على العيال والحشم حسن التدبير، ولا تفشي له سرا، ولا تعصي له أمرا، فإنكِ إن أفشيتِ سره لم تأمني غدره، وإن عصيتِ أمره أَوْغَرْتِ صدره، ثم اتّقي مع ذلك الفرح إن كان تَرِحاَ، والاكتئاب عنده إن كان فَرِحاَ، فإن الخصلة الأولى من التقصير، والثانية من التكدير، وكوني أشد ما تكونين له إعظاما، يكن أشد ما يكون لك إكراما، وأشد ما تكونين له موافقة، أطول ما تكونين له مرافقة، واعلمي أنك لا تَصِلِين إلى ما تُحبين حتى تُؤْثِرِي رِضاه على رِضاك، وهواه على هواك، فيما أحببتِ وكرِهتِ والله يخير لك... فَحُمِلتْ إليه فَعَظُمَ موقعها منه وولدت له الملوك السبعة الذين ملكوا بعده اليمن.

3- الحكم والأمثال:

الحكمة هي: " نظرات وانطباعات والتأمل في الحياة والموت، ومحاولات لسن نظم خليقة يتبعها الناس فيما يرضونه من خصال وسلوك، أو ما ينكرونه من أفعال وعادات... تصاغ في بيت شعر أو مثل، أو عبارة أنيقة موجزة غزيرة المعنى، ذات دلالات بعيدة...وتغدو أمثالا تجري على الألسنة على مر العصور..."[1].

والنادرة :حكمة صحيحة تؤدي ما يؤديه المثل إلا أنها تشع في الجمهور، ولم تجر إلا بين الخواص وليس بينها وبين المثل إلا الشيوع وحده"[2] ، فالشيوع هو الذي يصيّر الحكمة مثالا، فهي تصدر عن تجربة عميقة في الذات وعقل واع ولسان خبير بمناح الحياة، تشكل فنا أدبيا مزيجا بين العقل والشعور، يحمل ألفاظا ومعان، عباراته متينة ودلالاته بعيدة، هدفها توجيه النفس البشرية إلى التكسب بصفات الكمال، ألفاظها موضوعية أساسها بناء الفكرة، تختلف فيها الألوان وتكثر في شرحها السطور .

[1] يحي الجبوري، الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، ط5،مؤسسة الرسالة، بيروت، 1407هـ 1986م، ص403 بتصرف.

[2] جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح: محمد جاد المولى وآخرون، دط، المكتبة العصرية، يروت، 1986، م1/ص486.

وقد تأتي الحكمة في بيت شعري أو سطر نثري، يجود بها الناظم أو الناثر على لسانه معان فياضة وأحاسيس جياشة، استَقَوْها من أخبار مضت وتجارب حدثت، فأصابوا بها سهما من خيرة الحياة أو شرها.

والأمثال كما قال أبو عبيد القاسم: " هي حكمة العرب في الجاهلية والإسلام وبها كانت تعارض كلامها، فتبلغ بها ما حاولت من حاجاتها في المنطق كناية غير تصريح، فيجتمع لها بذلك ثلاث خلال: إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه"[1].

فهي عبارة عن"جملة من القول مقتضبة من أصلها، أو مرسلة بذاتها، تتسم بالقبول، وتشتهر بالتداول، وتنقل عما وردت فيه إلى كل ما قصده بها من غير تغيير يلحقها في لفظها، وعما يوجبه الظاهر إلى أشباهه من المعاني؛ فلذلك تُضرب وإن جُهِلَت أسبابها التي خرجت عليها..."[2] فالعبرة بعموم اللفظ لا بخصوص السبب، صالحة لكل زمان ومكان، وحلقة وصل بين الأصالة والمعاصرة.

فالمتتبع لأخبار العرب يجد أن مصادرهم عجت بحكم وأمثال قد سجلها التاريخ بالرواية والمشافهة فقد ذكر الجاحظ مجموعة من الحكماء وهم: لقمان بن عاد، ومجاشع بن دارم، وسليط بن كعب بن يربوع، ولؤي بن غالب، وقس بن ساعدة، وقصي بن كلاب، وأكثم بن صيفي، وربيعة بن حُذار، وهرم بن قطبة، وعامر بن الظَّرب...[3] .

إن المتتبع للتراث يجد أن حكم العرب في الجاهلية أو غيرها طالت جميع شؤون الحياة الفردية والاجتماعية، وأن اهتمامهم لم يقتصر على جانب من الجوانب بل كان عاما شاملا في علاقات شخصية ذاتية واجتماعية جماعية، وقد تنوعت حكمهم بين ضربين من الفن ضرب اتسمت الحكمة فيه شعرا وضرب عَني النثر به، فمن حكمهم النثرية:

---

[1] أبو عبيد القاسم بن سلام، كتاب الأمثال، تح: عبد المجيد قطامش، ط1، دار المامون للتراث، دمشق، 1400هـ 1980م، ص34.

[2] جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، م1/ص486.

[3] الجاحظ، البيان والتبيين، م1/ص365.

قول حكيم من حكماء العرب قديما وهو عامر بن الظرب العداوني الذي قيل فيه إنه حكيم العرب الذي لم تكن تعدل بفهمه فهما ولا بحكمه حكما،وقد كانت حكمه وخطبه في الجمع والتأليف ونشر الفضيلة ، ومن ذلك قوله:"يا معشر عدوان[1]: إنّي رأيت للخير طرقاً فسلكتها، ورأيت للشرّ طرقاً فاجتنبتها، وإني والله ما كنت حكيما حتى تبعت الحكماء، وما كنت سيِّدكم حتى تعبّدت لكم، إن الموعظة لا تنفع إلا عاقلا، وإن لكلّ شيء داعيا، فأجيبوا إلى الحق وادعوا إليه وأذعنوا له"[2] .

ومن أقواله في السلامة والحذر في بيته يؤتى الحكم، ما فجر غيور قط، أحق الناس أن يحذر منه: العدو الفاجر، والصديق الغادر، والسلطان الجائر"[3].

- ومن الحكم قول لقمان رضي الله عنه:

«يا بُني: بع دنياك بآخرتك تربحهما جميعا، إياك وصاحب السوء، فإنه كالسيف، يحسن منظره ويقبح أثره. يا بني: لا يكن الديك أكيس منك، ينادي بالأسحار وأنت نائم. يا بني: لا تكن النملة أكيس منك، تجمع في صيفها لشتائها. يا بني إياك والكذب، فإنه أشهى من لحم العصفور. يا بني: إن الله يحيي القلوب الميتة بنور الحكمة كما يحيي الأرض بوابل القطر. يا بني: لا تقرب السلطان إذا غضب والبحر إذ مد، يا بني: اتخذ تقوى الله تجارة، تأتك الأرباح من غير بضاعة ... »

ومن الأمثال التي ضربت في معقل الرزانة والرجاحة وهي كثيرة عرفت في شعرهم وفي نثرهم ألفت فيها الكتب، وما من لسان خطيب إلا وتراه في معرضها يسرد شيئا منها، خالية من الحشو، تشير إلى اختبار طويل، ولا تكاد تجد في العصر الجاهلي سيد شريف أو خطيب أمير إلا أضيفت إليه جملٌ من

---

[1] أبو حاتم سهل بن مُحَمَّد بن عثمان السجستاني، المعمرين من العرب وطرف من أخبارهم وما قالوه في منتهى أعمارهم، ط1، دار السعادة، مصر، 1323هـ 1905م، ص47.

[2] أبو منصور عبد الملك بن مُحَمَّد ن إسماعيل الثعالبي، التمثيل والمحاضرة، تح: عبد الفتاح مُحَمَّد الحلو، الدار العربية للكتاب، ط2، دب، 1983م، ص37.

[3] م ن، ص35.

الأمثال والحكم، لكن يصعب تميزيها عن العصر الإسلامي؛ لاختلاطهما ببعض عند الرواة والمؤلفين، إلا ما كان فيه روح الجاهلية كقولهم "اليوم خمر وغدا أمر"، وقد ساق صاحب الجامع في تاريخ الأدب العربي قوله: "وكان للجاهلية حظ وافر من تلك الأمثال، نسبت إليها، وفسرت برواية أحداثها، ومما لا شك فيه أن كثيرا من تلك الأمثال لم يثبت للجاهليين بل نحل منهم نحلا، وحشر في أقوالهم حشرا، وإنه لمن الصعب جدا تمييز الصحيح من المنحول، ولكن الأمر يهون بعض الشيء إذا ذكرنا أن ما نسب إلى الجاهلية في هذا الموضوع موسوم بالسمة الجاهلية والروح الجاهلية وموضوع بحسب الأسلوب الجاهلي، وهذا من الناحية الفنية التحليلية"[1].

وهذه بعض الشواهد على سبيل المثال لا الحصر: "رب زارع لنفسه حاصد سواه ".

صورة فنية يرسمها عامر بن الظرب العدواني، لوحة أدبية تحرض فينا الغوص في الخيال وتقودنا إلى احتمالات عديدة، عند قراءة قصة ورود المثل يقول ابن الكلبي: "أول من قال ذلك عامر بن الظرب وذلك أنه خطب إليه صعصة بن معاوية ابنته عمرة فقال: يا صعصعة إنك جئت تشتري مني كبدي وأرحم ولدي عندي منعتك، أو بعتك، النكاح خير من الأيمة والحسيب كفء الحسيب والزوج الصالح أب بعد أب، وقد أنكحتك خشية أن لا أجد مثلك أفر من السر إلى العلانية أنصح ابنا، وأودع ضعيفا قويا. ثم أقبل على قومه فقال: يا معشر عدوان أخرجت من بين أظهركم كريمتكم على غير رغبة عنكم؛ ولكن من خطله شيء جاءه، رب زارع لنفسه حاصد سواه..."[2]. مثل غني بالبيان، صور و بديع، حقيقة ومجاز هي لغة العرب والعربية، مقابلة بين جملتين، كل شق منها يعبر عن نفسه، خيال واسع و تحمل للكلام، عهدنا ما تزرع ستحصد، لكن أن تستعجل الحصاد قد تلقى غيره، فالمثل يضرب على العجلة، والتأني مُحَمَّدة، والانتظار باب الأمل والصبر مفتاح الفرج.

[1] حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، ص111-112.

[2] مُحَمَّد بن عبد الكريم الشهرستاني، الملل والنحل، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1413هـ 1992م، ص681.

وقال أيضا: "رب أكلة تمنع أكلات"[1]، وقولهم"رمتني بدائها وانسلت"[2]، وروده: "أن رُهْمَ ابنة الخزرجبن تيم بن رفيدة وكانت جميلة، تزوجت سعد بن مالك بن زيد مناة على ضر، فكانت ضرائرها يرمينها بالعفل[3] ، فقالت لها أمها: إذا سابنك فابدئين بها، ففعلت، فقيل لها ذلك.

"كل شاة برجلها علقة"، قاله وكيع بن سلمة بن زهير بن إياد، وكان ولي أمر البيت بعد جرهم، فبنى صرحا بأسفل مكة... وجعل في الصرح سلّماً، فكان يرقاه ويزعم أنه يناجي الله تعالى، وكان ينطق بكثير من الخبر[4].

4- سجع الكهان:

السّجع زينة لفظية وضرب أدبي قائم بذاته، وهو مقدمة لظهور الرجز في الشعر، والكهنة أمر غيبي يوحي الشيطان إلى صاحبه إدعاء معرفة الغيب، "وكل متكهن يزعم أنه سُخّر له رؤيا من الجن يسترق له السمع"[5]، وسجع الكهان ضرب من ضروب الخطابة، عرف في الجاهلية وامتاز به بعضهم ومن سجعهم ما ساقه المسعودي في مصنفه قوله:" كان للملك عمرو بن عامر...أخ كاهن عقيم يقال له عمران، وكان لعمرو كاهنة من حِمير يقال لها طريفة الخير...وبينا طريفة الكاهنة ذات يوم نائمة إذ رأت فيما يرى النائم أن سحابة غشيت أرضهم وأرعدت وأبرقت ...ففزع طريفة لذلك وذعرت ذُعرا شديدا، وانتبهت وهي تقول: ما رأيت مثل اليوم، قد أهب عني النوم، رأيت غيما أبرق وأرعد طويلا وأصعق، فما وقع على شيء إلا أحرق، فما بعد هذا إلا الغرق...ثم دخلت على

[1] مُحَمَّد بن عبد الكريم الشهرستاني، الملل والنحل، ص 681.

[2] أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1408هـ 1988م، ج1/ ص387/ رقم853.

[3] العفل بفتح العين والفاء: شيء مدور يخرج بفرج المرأة.

[4] أبو الفضل أحمد بن مُحَمَّد بن إبراهيم الميداني، مجمع الأمثال، تح: مُحَمَّد محيي الدين عبدالحميد، دط، القاهرة، 1955م، ج2/ص142.

[5] حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، ص110.

عمرو...فتكهنت وقالت: والنور والظلماء، والأرض والسماء، إن الشجر لتالف، وسيعود الماء لما كان في الدهر السالف"[1].

وكقول بن كليب الصدفي يتكهن بظهور النبي ﷺ قال: "قدم على تبع الآخر ملك اليمن، قبل خروجه لقتال المدينة شافع بن كليب الصدفي، وكان كاهنا، فقال له تبع: هل تجد لقوم ملكا يوازي ملكي قال: لا، إلا ملك غسان، قال: فهل تجد ملكا يزيد عليه؟ قال: أجده لبار مبرور ورائد بالقهور،ووصف في الزبور، فُضلت أمته في السفور، يفرج الظلم بالنور، أَحمد النبي، طوبى لأمته حين يجيء أحد بن لؤي، ثم أحد بن قصي، فنظر تبع في الزبور، فإذا هو يجد صفة النبي ﷺ "[2] فإذا نظرنا إلى خواتيم الكلمات نجد استعمالات للحروف توحي بشيء من الدلالة المخبأة في الصدور، كحرف القاف في سجع طريفة، صوت جهوري شديد من حروف القلقلة، تُنبؤ عن شيء سيء قادم، وعن هلع في النفس آت، جمل قصيرة غنية المزية، بيان بالغ وبلاغة أبلغ "أبرق أصعق، أحرق، الغرق"، مشهد خيالي ترسمه طريفة، ظلام دامس، وضوء نار محرق مآله إلى الغرق.

وفي التكهن بقدوم النبي ﷺ نجد الطباق في قوله "ظلام ونور"، والسجع في قوله "مبرور قهور، زبور..."، تقسيم وعدل في المعاني كقوله" لبار مبرور، ورائد بالقهور، يفرج الظلم بالنور" خيال طبيعي تحمله النفس البشرية في رؤية ما جالت به الألفاظ في الأذهان عن صورة هذا الرجل الذي يشع الظلم بالنور، عبارات بسيطة، جمل قصيرة، أساليب خبرية بعيدة عن التكلف والصنعة في وصف القادم والبشارة به.

[1] أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، مروج الذهب ومعادت الجوهر، تح: مفيد مُحَّد قميحة، المكتبة العلمية، بيروت لبنان، ج2/ ص199-200.

[2] هاشم صالح مناع، النثر في العصر الجهلي، ص95-96.

5- القصص:

يقول الله تعالى ﴿ نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ ٱلْقَصَصِ بِمَآ أَوْحَيْنَآ إِلَيْكَ ﴾ [1]، "نزلت حين قال الصحابة يا رسول الله لو قصصت علينا"[2]، فحرصهم الشديد على معرفة حكايات أسلافهم دليل على تفشي النوع الثقافي القصصي في العصر الجاهلي، ﴿ لَقَدْ كَانَ فِى قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُوْلِى ٱلْأَلْبَٰبِ ۗ مَا كَانَ حَدِيثًا يُفْتَرَىٰ وَلَٰكِن تَصْدِيقَ ٱلَّذِى بَيْنَ يَدَيْهِ وَتَفْصِيلَ كُلِّ شَىْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ ﴿١١١﴾ ﴾ [3]، "فقد وجد في مكة وفي غيرها من المدن قصاصون يقصون على الناس ويعظونهم، واستمروا على ذلك عند ظهور الإسلام، بهدف إثارة العقول إلى أنباء الماضين وأخبارهم"[4].

وقد تنوعت أغراض القص الجاهلي بين العبرة والحكمة فيما جاء على ألسن أساطيرهم وحيواناتهم وإثارة للعصبية، وذكر أخبار المسافرين، كما حفت مجالسهم الليلية بالنوادر والنكات...[5]، واشتهر بالقص في الجاهلية النضر بن الحارث بن علقمة*، ممن آذى النبي عليه الصلاة والسلام وكان ساردا لقريش أخبار رستم وإسفنديار وما تعلم في بلاد فارس من أخبار[6].

---

[1] سورة يوسف الآية3.

[2] أبو الحسن علي بن أحمد الواحدي، أسباب نزول اقرآن، تح: كمال بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت لبنان، 1411هـ 1991م، ص285-286 بتصرف

[3] سورة يوسف الآية 111

[4] مُحَمَّد سهيل طقوش، تاريخ العرب قبل الإسلام، دار النفائس، ط1، بيروت لبنان، 1430هـ 2009م، ص152.

[5] ينظر: مُحَمَّد سهيل طقوش، تاريخ العرب قبل الإسلام ، ص153.

* النضر بن الحارث بن علقمة بن كلدة بن عبد مناف العبدري القُرشي وكنيته أبو فائد، (تُوفِّيَ 2 هـ - 624 م) سيد من أسياد قبيلة قريش ووجوهها، وأحد أعتى وأشرس أعداء النبي مُحَمَّد ودين الإسلام خلال الوقت المبكر من تاريخه، اشتُهِر في التاريخ الإسلامي لمعاداته النبي مُحَمَّد بالتكذيب والأذى. وهو والد الصحابي المهاجر النُضَير بن النضر بن الحارث العبدري. ar.wikipedia.org/wiki / النضر بن حارث.

[6] ينظر: م ن، ص ن.

والعرب متمسكة بالشفاهية في رواياتها، فالقصة إخبار عن أحداث يتتبعها القاص بألفاظ ومعاني،يوردها على المتلقي السامع فيحفظها، وقد تكتب أيضا، وقد تنوع القص النثري الجاهلي عند أحمد أمين إلى ثلاثة أنواع:

أيام العرب، وهي تدور حول الوقائع الحربية التي وقعت في الجاهلية بين القبائل أو بين بعض العرب وأمم أخرى، وأحاديث الهوى مثل قصة المنخّل اليشكري والمتجردة، وهناك نوع من قصص العرب أخذوه من أمم أخرى وصاغوه في قالب يتفق وذوقهم، كقصة شريك مع المنذر ...فإن لهذه القصة أصلاً معروفاً، وكقصة أنه كان لرجل من ضبة في الجاهلية بنون سبعة، فخرجوا بأكلب لهم يقتنصون، فأووا إلى غار فهوت عليهم صخرة فأتت عليهم جميعاً ...، وقد عرفت العرب في الجاهلية قصصاً كثيرة عن الفرس؛ وكانوا يروونها ويتسامرون بها[1].

أما علي عبد الحليم محمود فيقسم القصص الجاهلي مقتفياً أثر د.جواد علي في" المفصل "إلى الأقسام التالية[2]:

- قصص الملوك: ملوك كندة – ملوك الحيرة – ملوك الغساسنة.
- قصص الأسفار والرحلات والحروب: رحلة عير كسرى إلى اليمن (المسماة في أيام العرب يوم الصفقة) – فتكة البراض – قصة الأعشى – قصة أولاد نزار بن معد مع الأفعى بن الأفعى الجرهمي – رحلة أبي طالب إلى الشام وبشارة بحيرى له – نجي سواد بن قارب– قصة يوم بطن عاقل.
- قصص الأساطير: طسم وجديس – قصة عاد والريح – قصة ثمود والناقة – قصة مصرع الزباء – بين علقمة بن صفوان وشق من الجن – ربيبة الجان – أسطورة إساف ونائلة.

[1] ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس هجري، دط، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011م، ص26.

[2] م ن، ص28.

- قصص المجون والخلاعة: قصة نديمي المنذر بن ماء السماء – قصة طرفة مع عمرو بن هند – قصة نديم جذيمة بن مالك بن فهم التنوخي – قصة تأبط شراً مع امرأة من فهم – قصة المنخل والمتجردة – دارة جلجل.
- قصص النوادر والفكاهات: قصة نعيمان مع أعرابي – قصة نعيمان مع سويبط – قصة نعيمان مع مخرمة بن نوفل.
- القصص على ألسنة الحيوان (الخرافة): حكومة الضب بين الأرنب والثعلب – بين الضب والضفدع – بين الغراب والديك – الغراب يقلد العصفور – النعامة تطلب قرنين– برّ الهدهد بأمه – حكمة الرخم حذر الحية.

إلا أننا يمكن أن نجمل أنواع القصص في الجاهلية دون مواضيعها وأغراضها إلى:

- قصص خرافية كالواقعة على ألسن الحيوانات وحوكمتهم
- قصص واقعية كقصص ملوك كندة و الحروب.
- قصص خيالية أسطورية.

6- الرسائل:

قد سبق الإشارة إلى أن العصر الجاهلي عرف نوعا من الكتابة، كما عرف جزءا من الكتابة الفنية النثرية، مما يدل على وجود نثر فني على خلاف ما نقله طه حسين ورد عليه غير واحد، ومع وجود الكتابة إلا في وجود الرسالة، "ومن يقرأ أخبار الجاهلية في كتب الأدب أو كتب التاريخ يعجب لكثرة رسائلهم آنذاك، ويكاد يلمس أن كتابة الرسائل في الجاهلية أمر مألوف ميسور شائع في شتى الشئون"[1] ومن رسائلهم ما ساقه ناصر الدين الأسد "كتاب حاطب بن أبي بلتعة إلى قريش يخبرهم بالذي أجمع رسول الله ﷺ في أمرهم، وكان كتابه إلى ثلاثة نفر: صفوان بن أمية، وسهيل بن

[1] ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمته التاريخية، ط7، دار الجيل، بيروت، 1988م، ص81.

عمرو، وعكرمة بن أبي جهل، يقول فيه: إن رسول الله قد أذن في الناس بالغزو، ولا أراه يريد غيركم، وقد أحببت أن يكون لي عندكم يد بكتابي هذا"[1]، إلا أنهم لم تشع عندهم الرسالة الفنية كما عرفت في القرن الخامس، لغزو فن الخطابة والحكم وقول الشعر، جاءت رسائلهم على شكل أشعار لقرى الأمصار تناقلوها بالمشافهة وغنوها في المحافل، فمنه ما قاله حاتم الطائي[2]:

ألاَ أبْلِغَا وَهْمَ بن عمرو رِسَالة فإنك * أنتَ المرْئ بالخيرِ أَجْـــدَرُ**

رَأَيتُك أَدْنَـى النَّاسِ مِنَّـا قـَرَابـةً * وغيرَكَ مِنْهُمْ كُنتُ أحبُو وأنْصُرُ**

إذا ما أَتى يومٌ يُفَرّقُ بَيْنَنَا بِمَوْتٍ * فَكُنْ يا وَهْمُ ذو يتـأخَّـرُ**

فالنص صريح على الترسل 'ألا أبلغا' ثم أردف اسم المرسول إليه 'وهم بن عمرو'، نلمس فيها اختصاراً للفظ وإشباعاً للمعنى، موفية بالغرض بعيدة عن الحشو، سهلة الحفظ والنقل.

كثر فن الرسالة الشعرية على خلاف النثرية الفنية؛ والداعي لذلك أن العرب ميالة للإيقاع وطرب الأذن، تستحسن بأذنها وتستهجن، تتلقى الإيقاع لتتأثر، هذا هو سبب غياب الرسالة الفنية التي عرفها القرن الخامس هجري – كما سيأتي – التي ذاعت وانتشرت.

[1] ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمته التاريخية ، ص81 .

[2] حاتم الطائي، ديوان حاتم الطائي، دط، دار صادر، بيرروت، 1401هـ 1981م، ص6 .

المبحث الثاني: الأشكال النثرية في العصر الإسلامي و الأموي:

1/- العصر الإسلامي:

كان ظهور الإسلام بمبعث النبي العدنان مُحَمَّد بن عبد الله عليه أزكى الصلاة وأتم السلام وكان عصر الإسلام امتدادا للعصر الجاهلي بأقوامه ومبادئه "إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق"[1] جاء بنفي العصبية وحمية الجاهلية، جاء لإحقاق الحق وإرجاعه لأهله، جاء للعدل بين الرجل والمرأة، وغدا نورا يمشي بين الناس بالسوية، ما كان في عادتهم لم يخالف شرعا ولم يثر غريزة بقي كما كان وإلا صار محرما عليهم؛ لما فيه من تكافل اجتماعي وترابط أسري، ف "المسلمون كرجل واحد، إن اشتكى عينه اشتكى كله، وإن اشتكى رأسه اشتكى كله"[2]، فاحتاج وسيلة للإبلاغ، فكانت الخطابة فنا بليغا بألسن بلغائه وحكمة ألفاظه، ولم تكن الوصية إلا رقعة تمشي في الناس بالعدل والمثل سائر في الأقوام والأمصار وعبر العصور، وما القصة إلا إخبار عن وحي وتصديق لأمر غيبي ك "قصة الدجال والجساسة"، والسجع باد في خطبهم والكهانة محرمة في دينهم، فأدت الفنون النثرية دورا في إبصار الناس وإرشادهم إلى المحامد، وما العصر الإسلامي إلا امتدادا للعصر الجاهلي في فنونه وبلاغة ألفاظه، إلا في المضامين كانت متميزة وبادية ومن نثرهم:

1- الخطابة:

اتخذها الرسول ﷺ أداة للدعوة إلى الإسلام، داعياً إلى سبيل ربه بالحكمة والموعظة الحسنة محاولاً رسم الصورة التي يسعى إليها بكل طاقته، أن يوقظ ضمائرهم بما يصور لهم من قوة الخالق المدبّر

[1] الراوي أبو هريرة ﷺ، والحديث أخرجه البخاري في الأدب المفرد برقم273، وانظر: سعد المرصفي، الجامع الصحيح للسيرة النبوية، ط1، مكتبة ابن كثير، الكويت، 1430هـ 2009م، ج1/ ص28.

[2] الراوي النعمان بن بشير، والحديث أخرجه مسلم في صحيحه. م ن، ج4/ ص617.

للكون، المستحق لإفراد التوحيد له، وكان الخلفاء الراشدون خير مثال للقدوة والاحتذاء بالنبيﷺ سائرين على نهجه متتبعين لآثاره ومحامده.

ومن خطبه عليه الصلاة والسلام، أول خطبة له يدعوهم فيها إلى الإسلام: "لما أنزلَ اللَّهُ علَى رسولِه: وَأَنْذِرْ عَشِيرَتَكَ الْأَقْرَبِينَ ، اشتدَّ ذلِك علَيهِ وضاقَ بِه ذرعًا، فجلَسَ في بيتِه كالمريضِ، فأتتهُ عمَّاتُه يعُدنَه، فقال: ما اشتَكيتُ شيئًا ولَكنَّ اللَّهَ أمرَني أن أنذِرَ عَشيرتي. فقُلنَ لَه: فادعُهم ولا تَدعُ أبا لَهبٍ فيهِم فإنَّهُ غيرُ مجيبِكَ، فدعاهُم فحضروا ومعَهم نفرُ بني المطَّلبِ بنِ عبدِ منافٍ، فَكانوا خمسةً وأربَعينَ رجلًا، فبادرَه أبو لَهبٍ وقال: هؤلاءِ هُم عُمومتُك وبنو عمّك، فتَكلَّم ودعِ الصُّباةَ واعلم أنَّهُ ليسَ لقومِك بالعرَبِ قاطبةً طاقَةٌ، وأنا أحقَّ من أخذَك فحبسَك بنو أبيكَ، وإن أقَمتَ علَى ما أنتَ علَيهِ فَهوَ أيسَرُ عليهِم من أن يثبَ بِك بطونُ قريشٍ وتمدَّهمُ العرَبُ، فما رأيتُ أحدًا جاءَ علَى بني أبيهِ بشرٍّ ما جئتَهم بِه، فسَكتَ رسولُ اللَّهِ ولم يتَكلَّم في ذلِك المجلسِ، ثمَّ دعاهم ثانيةً وقال: الحمدُ للَّهِ، أحمدُه وأستعينُه وأومنُ بِه وأتوَكَّلُ علَيهِ وأشهدُ أن لا إلَه إلَّا اللَّهُ وحدَه لا شريكَ لَه ، ثمَّ قال: إنَّ الرَّائدَ لا يَكذِبُ أَهلَه، واللَّهِ الَّذي لا إلَه إلَّا هوَ إنِّي رسولُ اللَّهِ إليكُم خاصَّةً وإلى النَّاسِ عامَّةً، واللَّهِ لتَموتُنَّ كما تَنامونَ، ولتُبعثنَّ كما تستيقِظونَ، ولتحاسَبُنَّ بما تعمَلونَ، وإنَّها للجنَّةُ أبدًا والنَّارُ أبدًا فقالَ أبو طالبٍ: ما أحَبَّ إلينا معاونتَك وأقبَلَنا لنصيحتِك وأشدَّ تصديقِنا لحديثِكَ، وَهؤلاءِ بنو أبيكَ مجتَمعونَ، وإنَّما أنا أحدُهم، غيرَ أنِّي أسرَعُهم إلى ما تُحِبُّ، فامضِ لما أُمِرتَ بِه فو اللَّهِ لا أزالُ أحوطُك وأمنعُكَ، غيرَ أنَّ نفسي لا تطاوِعُني علَى فراقِ دينِ عبدِ المطَّلب فقالَ أبو لَهبٍ: هذِه واللَّهِ السَّوأةَ خُذوا علَى يديهِ قبلَ أن يأخذَكم غيرُكم، فقالَ أبو طالبٍ: واللَّهِ لنَمنعنَّهُ ما بَقِينَا "[1].ومن خطب صحابته الكرام، خطبة أبو بكررضي الله عنه: "جاء عن عوانة قال: جاء مال من البحرين إلى أبي بكر رضي الله عنه، فساوى فيه بين الناس، فغضبت الأنصار وقالوا: فَضِّلنا فقال لهم أبو بكر: صدقتم، إن أردتم أن أفضلكم فقد صار ما عملتم للدنيا، وإن شئتم كان ذلك لله والدين! فقالوا: والله ما عملناه إلا لله

[1] محمد الغزالي، فقه السيرة، تح: ناصر الدين الألباني، دار الكتب الحديثة، ط6، مصر، 1965م، ص102-103.

وانصرفوا، فرقى أبو بكر المنبر فحمد الله وأثنى عليه وصلى على نبيه ﷺ ثم قال"والله يا معشر الأنصار، لو شئتم أن تقولوا إنا آويناكم وشاركناكم في أموالنا ونصرناكم بأنفسنا لقلتم، وإن لكم من الفضل ما لا نحصيه عدداً وإن طال به الأمد، فنحن وأنتم كما قال الغنوي:

جَزَى اللهُ عنَّا جَعْفَراً حِينَ أَزْلَقَت * بِنَا نَعْلنَا فِي الوَّاطِئِينَ فَزَلَّتِ**

أَبَوْا أَنْ يَمَلُّونَا، وَلوْ كَانَتْ أُمَّنا * تُلاَقِي الذِي لاَقُوهُ مِنَّا لمَلَتِ**

هُمْ خَلطُونَا بِالنُّفُوسِ وأجلئوا * إلَى حُجُراتٍ أَدْفأَتْ وأَظَلَّتِ**[1]

كما نجد الأمثال التي هي ضرب من ضروب الحكمة، تمثلت في أحاديثه عليه الصلاة والسلام كقوله: "إنما الأعمال بالنيات"[2] وكقوله "من حسن إسلام المرء تركه مالا يعنيه"[3]، وجمل من الأمثال وردت في حديث واحد تعبر عن حكم كقوله : "صنائع المعروف تقي مصارع السوء والصدقة خفيا تطفئ غضب الرب، وصلة الرحم زيادة في العمر، وكل معروف صدقة، وأهل المعروف في الدنيا هم أهل المعروف في الآخرة، وأهل المنكر في الدنيا هم أهل المنكر في الآخرة وأول من يدخل الجنة أهل المعروف"[4]، إلى جانب بعض الأمثال التي وردة عن الصحابة الكرام كأبي بكر ﷺ عنه حين قال[5]: "صنائع المعروق تقي مصارع السوء".

وقوله "الموت أهون مما بعده وأشد مما قبله".

وقوله: "ثلاث من كنَّ فيه كن عليه: البغي والنكث والمكر".

---

[1] أبو إسحاق القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2009، ص43-44.

[2] من حديث عمر بن الخطاب ﷺ. أبو زكرياء محي الدين يحي بن شرف النووي، رياض الصالحين، تح: شعيب الأرنؤوط، ط3، مطبعة الرسالة، بيروت لبنان، 1419هـ 1998م، ص29.

[3] من حديث أبي هريرة ﷺ، م ن، ص56.

[4] من حديث أم سلمة ﷺ. محمد ناصر الدين الألباني، صحيح الترغيب والترهيب، ط1، دار المعارف، الرياض الم.ع.س، 1421هـ 2000م، ج1/ص532.

[5] أحمد الزيات، تاريخ الأدب العربي، دط، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دت، ص 200.

ولعمر ﷺ قال[1]: "من كتم سره كان الخيار في يده".

وقوله: "مر ذوى القرابات أن يتزاوروا ولا يتجاوروا".

وقوله: "أشكوا إلى الله ضعف الأمين وخيانة القوى".

وقوله: "العدل جنة المظلوم وجحيم الظالم"[2]

ولعثمان بن عفان قوله[3]:"لكل شيء آفة وآفة العلم نسيانه".

وقوله: "من ترك الدنيا أحبه الله تعالى، ومن ترك الذنوب أحبته الملائكة، ومن حسم الطمع عن المسلمين أحبه المسلمون".

وقوله: "يكفيك من الحاسد أن يغم وقت سرورك".

وقوله: "إن الله يزع بالسلطان ما لا يزعه بالقرآن".

ولعلي بن أبي طالب ﷺ حكم كثيرة وأمثال عديدة منها على سبيل المثال[4]:

قوله: "رأي الشيخ خير من جلد الغلام".

وقوله: "الناس أعداء ما جهلوا".

وقوله: "قيمة كل امرئ ما يحسن".

أمّا الوصايا فنجدها في كلامه ﷺ كثيرة، بمواضيع عديدة، يحث فيها على التعاليم الإسلامية من تكافل اجتماعي كقوله: " لا تحاسدوا، ولا تناجشوا، ولا تباغضوا، ولا تدابروا، ولا يبع بعضكم على بيع بعض، وكونوا عباد الله إخواناً، المسلم أخو المسلم، لا يظلمه ولا يخذله ولا يحقره التقوى هاهنا، ويشير إلى صدره ثلاث مرات، بحسب امرئ مسلم من الشرّ أن يحقر أخاه المسلم كل المسلم على المسلم حرام: دمه، وماله، وعرضه"، تكافل أسري كقوله "استوصوا بالنساء خيراً فإن المرأة

[1] أحمد الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص200..

[2] جهاد علي بني بكر، موسوعة نور الحكمة، دط، دار الكتاب الثقافي، الأردت، 2013م، ص10

[3] م ن ، ص13-14.

[4] أحمد الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص200.

خلقت من ضِلَع، وإن أعوج شيء في الضِّلَع أعلاه، فإن ذهبتَ تقيمه كسرته، وإن تركته لم يزل أعوج، فاستوصوا بالنساء"[1]، وآخر وصاياه في آخر حياته كانت خطبة ووصية جامعة متآلفة، جمعت بين قوة المعنى وجزالة اللفظ، بعيدة عن التكلف؛ وهو الذي أوتي جوامع الكلم جمعت بين مواضيع كثيرة التمسك بكتاب الله وحرمة الدماء وحفظ النفس والمال والعدل بين الناس والبعد عن خطى الجاهلية، وأُخُوة الإسلام تُصَيِّر البشر متساويين في الأحكام لا فرق بينهم ولا عربي على عجمي، ونبذ العنصرية بشتى ألوانها، والنساء من المعروف إليهن، ما أكرمهن إلا كريم وما أهانهن إلا لئيم وختمها بطاعة الحاكم الصالح "لو كان لي دعوةٌ صالحةٌ لصرفتها إلى الإمامِ "[2] فبصلاحه صلاح المجتمع، هكذا كانت وصاياه عليه الصلاة والسلام وحتى الصحابة كانوا مثله فهو القدوة والقمر المنير في الظلمة الحالكة.

2- الرسائل: وجاءت مواضيعها على النحو الآتي:

- دعوة إلى الحق.
- الترغيب في الإسلام.
- التحذير من العصيان (ومنها الخلافات السياسية).

فقد جاءت رسائله ﷺ إلى الملوك داعية إلى الإسلام محذرة من العصيان وعواقبه "من مُحَمَّد بن عبد الله إلى هرقل عظيم الروم" "إلى كسرى ملك الفرس" "إلى النجاشي ملك الحبشة" "إلى المقوقس ملك مصر" كلها داعية إلى الإسلام وتوحيد الله.فجاءت رسائلهﷺ على النحو التالي:

في الشكل:

[1] من حديث أبي هريرةرضي الله عنه. الألباني، ص.الترغيب والترهيب، ج3/ ص98.

[2] مشهورة عن الإمام أحمد رحمه الله. أبوفص عمر بن علي بن أحمد الأنصاري الشافعي، البدر المنير في تخريج الأحاديث الآثار الواقعة في الشرح الكبير، تح: مصطفى أبو الغيط عبد الحي وآخران، ط1، دار الهجرة للنشر والتوزيع، الم.ع.س، 1425هـ 2004م، ج1/ ص32.

- البسملة
- التعريف: من فلان إلى فلان[1].
- التحية: سلام الله عليك.
- مقدمة الموضوع: وهي الحمدلة مع فصل الخطاب بقوله أما بعد.
- الموضوع: وهو مضمون من الرسالة.
- الختام.
- الختم والتاريخ.

في الأسلوب:

- بعيد عن التكلف في إعمال العقل لأجل فهم المضمون.
- غنية بالألوان البلاغة: الطباق، المقابلة، الاستعارة، التشبيه، الترادف، الموازنة والجناس...
- موضوعها شكلا عاما واحدا، جملها قصيرة لا متناهية الدلالة، أسلوبها ممزوج بين الترهيب والترغيب.
- شبيهة بالخطب في استدلالاتها، معززة من وحي الكتاب وضوء السنة إلى جانب الملكة اللغوية.

كما وردت عن بعض الصحابة فيما بينهم رسائل تعددت مواضيعها، بين النصح في الحكم والاعتدال في مجالسه منها ما كتبه أبو عبيدة بن الجراح ومعاذ بن جبل إلى أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضي الله عنه ينصحانه[2]:

[1] وأول من كتب من فلان إلى فلان هو قس بن ساعدة الإيادي ، وقد أقر النبي ﷺ استعمال هذا الأسلوب في كتابة الرسائل، أنظر محمود المقداد، تاريخ الترسل الفني في صدر الإسلام، ط1، دار الفكر المعاصر، بيروت لبنان، 1993م، ص221.

[2] أحمد الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص203.

"فإنا نحمد إليك الله الذي لا إله إلا هو، أما بعد، فإنا عهدناك وأمر نفسك لك مهم، وإنك يا عمر، أصبحت، وقد وليت أمر هذه الأمة، أحمرها وأسودها، يجلس بين يديك الصديق والعدو والشريف والوضيع، ولكل حصة من العدل، فانظر كيف أنت يا عمر من ذلك، وإنا نحذرك يوماً تَمْنو فيه الوجوه، وتوجب له القلوب، وتنقطع فيه الحجج، بحجة ملك قهرهم بجبروته، والخلق داخرون له ، يرجون رحمته، ويخافون عقابه، وإنا كنا نتحدث أن أمر هذه الأمة يرجع في آخر زمانها أن يكون إخوان العلانية أعداء السريرة، وإنا نعوذ بالله أن تُنزل كتابنا سوى المنزل الذي نزل من قلوبنا، فإنا إنما كتبنا إليك نصيحة لك والسلام".

هكذا كانت الترسل السياسي الغالب فيما بينهم، يقول شوقي ضيف: "الكتابة الرسمية الفنية عند العرب لم تأتها من الخارج فقد نشأت في حجورهم ، بحكم حياتهم الإسلامية والسياسية الجديدة ومشاكلهم المختلفة"[1].

أمّا القصة المعْمِلة للخيال فكانت منبوذة في العصر الإسلامي، يُطرد صاحبها؛ لأنها ملهية عن الذكر شاغلة للنفس، فقد أخرج عليﷺ القصاص من جامع البصرة، فلما سمع كلام الحسن البصري لم يخرجه إذ كان يتكلم في علم الآخرة والتفكير بالموت، والتنبيه على عيوب النفس وآفات الأعمال وخواطر الشيطان ووجه الحذر منها[2]، أما الإخبار عن قصص أهوال يوم القيامة والجنة والنار والمبعث والنشور، وأهوال الصراط وعابريه، فقد ورد على لسان النبي عليه الصلاة والسلام في كذا موضع، جمعت أركان القص بنية روائية عن أمر غيبي بنص موحى، نص نثري كما قال الجرجاني نثر خاص، يتحدى كل البشر، معجز في ألفاظه ومعانيه، بليغ في حكمه ومبانيه، كامل في صوره إنه النص المقدس، لو تحدثنا عنه لألفنا لإثره المجلدات عوض المذكرات المذكرات، ولا نخالنا أوفيناه حقه.

[1] شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص111.

[2] أبو حامد محمد الغزالي الطوسي، إحياء علوم الدين ، تح: عبد الله الخالدي، دط، دار الأرقم بن الأرقم للطباعة والنشر، بيروت لبنان، دت، ج1/ ص53.

2/- العصر الأموي:

خطت الحياة في عهد بني أمية خطوات، ظهرت فيها الأحزاب وتعددت، وكثرت فيها الكتابة وتطورت، فلم تفسد ألسنتهم ولا قرائحهم اللسانية بمجاورة الأمم الأجنبية، بل أثبتت وجودها بألسنة حاضريها وكان ممن لحقوا بالعربية أقواما أتقنوها وأجادوا فيها كـ: سالم مولى هشام بن عبد الملك[1]، فكانت وفاة النبي الكريم مُحَّد عليه الصلاة والسلام نقطة تحول، فراح الخلفاء الراشدون يخطبون في الناس لترسيخ العقيدة الدينية فيهم والتكافل الاجتماعي بينهم "من كان يعبد مُحَّدا فإن مُحَّدا قد مات ومن كان يعبد الله فإن الله حي لا يموت" يقتلون صفة العبودية لغير الله التي انصهرت منها العصبية الفردية والقومية الجماعية.

كان الشرق في تلك الحقبة الزمنية بين دولتين عظيمتين، دولة الفرس والروم، فراحت العرب تضم صفوفها وتجهز جيوشها فأطاحت بالفرس وطردت الروم، فكانت الخطابة فيها علما يرفرف في سماء الخلافة الإسلامية.

لعبت الكتابة دورها في نمو الأدب الأموي خاصة النثر منه، وكان لعبد الحميد بن يحيى الكاتب أثر في ذلك بارز من تعريب بعض الكتب إلى العربية وكتابة الدواوين، فهو:"أبلغ كتاب الدواوين في العصر الأموي وأشهرهم، وقد ضربت ببلاغته الأمثال"[2].

اشتد في هذا العصر عناية الخلفاء والأمراء باللغة والأدب تجلت في مظاهر شتى[3]:

1- إحياء الأدب الجاهلي، إحياء للعصبية وبعثا لها أو بدافع منها، وإرواء لغتهم الأدبية، وبذل الأموال لعلماء اللغة والأدب في سبيل ذلك.

---

[1] ابن النديم، الفهرست في أخبار العلماء المصنفين من القدماء والمحدثين وأسماء كتبهم، تح: رضا تجدد المازندراني، دط، طهران،1971م، ص131.

[2] حسين الحاج حسن، أدب العرب في عصر الجاهلية، دط، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان بيروت، 1996م، ص 150-175

[3] مُحَّد عبد المنعم خفاجي، الأدب العربي وتاريخه في العصرين الأموي والعباسي، دط، دار الجيل، بيروت، 1410هـ 1990م، ص14.

2-عقد المجالس الأدبية العامة التي تمس الأدب والشعر والنقد، ويكون حظ كل ذلك من رعايتهم موفورا.

3-كما بذلوا الكثير من عنايهم في سبيل المحافظة على اللغة وتدوين النحو ووضع النقط والشكل ونقل دواوين الخراج إلى العربية.

4-رعاية الكتابة واتخاذ أعلامها كتابا في ديوان رسائل الخلفاء.

5-تسامحهم مع الشعراء وإطلاق الحرية لهم.

6-تشجيع الشعراء ورعايتهم، جلبا لمدحهم، ونشرا لمناقبهم، وتوطيدا لحكمهم، وإحياء لمفاخرهم ومآثرهم، وإغداق العطاء عليهم دون حساب، واتخاذ الخلفاء شعراء مقربين لديهم.

قامت اللغة العربية في عصر بني أمية بمقتضيات الحياة دينا وتشريعا وسياسة يقول ابن خلدون:"لما هجر الدين اللغات الأعجمية، وكان لسان القائمين بالدولة الإسلامية عربيًّا، هجرت كلها في جميع ممالكها؛ لأن الناس تبع للسلطان وعلى دينه، فصار استعمال اللسان العربي من شعائر الإسلام وطاعة العرب، وهجر الأمم لغاتهم وألسنتهم في جميع الأمصار والممالك، وصار اللسان العربي لسانهم حتى رسخ ذلك لغة في جميع أمصارهم، وصارت الألسنة الأعجمية دخيلة فيها وغريبة"[1] فقد كانت اللغة تعبر عن ألوان الحياة الموجودة في بني أمية وكتبت بها علوم الطب والكيمياء والنجوم... فاستعربت كتب جمة إلى العربية وغنت المكتبة الأدبية بتراث غير عربي مستعرب بلغتهم، وظهر النحو تقعيدا والشكل خوفا، والإعجام بيانا وهروبا من العدوى المفسدة للسان.

- **الفنون النثرية في العصر الأموي:**

1- الخطابة:

تنوعت الخطابة بين دينية إرشادية وعظية، وبين سياسية حربية، هي عادة الخطب في الجاهلية

[1] عبد الرحمن بن خلدون، تاريخ ابن خلدون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، بيروت لبنان، 1421هـ 2001م، ج1، ص299.

وصدر الإسلام لم تختلف عنها ولم تزد في مضمونها إلا أنها رجعت مرة أخرى إلى ما كانت عليه في الأمد الجاهلي، نصرة للفرد والقومية العشائرية كـ"عصبية العرب عامة ضد الأعاجم والموالي، وعصبية لليمنية على القيسية ، وعصبية بني أمية على بني هاشم ، وعصبية القبائل الموالية لهم على المناوئة كعصبية كلب وتغلب على قيس"[1]، فتعددت بلاغاتها وتنوعت أساليب إقناعها.

أ- الخطب الدينية:

اهتدى الإسلام إلى العناية بفن الخطابة، فأعلى من شأنها وأكْثَر محافِلَها، وجعلها ركنا في الجمعة وتذكيرا في العيد والخسوف والكسوف، وإنارة لدرب الماشين اجتماعا على نسيج واحد في عرفة توحيدا بين المسلمين وتجميعا لأخوتهم ولحمتهم، وتوصيلا لروابطهم ومآثرهم، وقد كانت خطبة الوداع نموذجا ساميا ورقيا حضاريا في انتشال البشرية من رق العبودية وقانون الجاهلية إلى الحضارة الإنسانية والتطور الاجتماعي، ثم التزم الخلفاء الراشدون بعده وساروا على منواله ونهجه في التبليغ وحث الأمة على الاجتماع لا التفريق والعصبية الجهلاء.

فالخطابة الدينية خطاب أدبي له زينته وبلاغته، لاشتماله على شريف المعاني وجمال الألفاظ وانتشال الأمة من عبادة الماديات إلى التذكير بالأعمال الصالحات، فكان لها من الشأن العظيم أن سوت بين صفوف المسلمين ونزعت الحقد الدفين، فصارت المثل العالي على المنابر وفي المجمعات فسمو أية أمة بسمو أدبها ولهذا قيل: " الأدب والفن المنبثق من التصور الإسلامي أدب وفن موجه بحكم أن الإسلام حركة تطوير مستمر للحياة"[2]؛ لأنها مُسْتَمدة من دستور عظيم كلام رب العالمين.

ساعد على ازدهار دواعي الخطابة في هذا العصر مجموعة من العوامل، والتي كان أبرزها ظهور الفرق الدينية مما سبب الخلافات المذهبية والمناظرات الخطابية بين الخطباء والوعاظ، كل يدعو إلى حزبه وشيعته مستعملا الحجج البلاغية والإقناعية وحلو الكلام وإيجازته مع البلاغة للتأثير في

1 أحمد محمّد الحوفي، أدب السياسة في العصر الأموي، دار النهضة، دط، القاهرة، 1979م، ص25.

2 سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ط6، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1990م، ص100.

الداعين، كسلاح إعلاميّ خطير في استمالة الآخرين لصفه، والانتقاص من خصومه، ضف إلى ذلك جانبا حربيا وهو الفتوحات الإسلامية وتوسعها على ثقافات غيرها.

أما الموضوعات والمحاور التي كانت تدور حولها الخطب الدينية في العصر الأموي فهي : الوعظ الديني ، والقصص الديني ، والمناظرات .

خطبة عمر بن عبد العزيز[1]:

"قال ابن عبد الحكم: وخطب عمر بن عبد العزيز الناس فقال: أيها الناس: إنه ليس بعد نبيكم نبي، وليس بعد الكتاب الذي أنزل عليكم كتاب، فما أحل الله على لسان نبيه فهو حلال إلى يوم القيامة، ألا إني لست بقاضٍ، وإنما أنا منفّذ لله، ولست بمبتدع ولكني متبع، ألا إنه ليس لأحد أن يطاع في معصية الله عز وجل، لست بخيركم وإنما أنا رجل منكم، ألا وإني أثقلكم حملا، يا أيها الناس إن أفضل العبادة أداء الفرائض، واجتناب المحارم، أقول قولي هذا، واستغفر الله العظيم لي ولكم"[2].

صراحة وذوق سليم وسلامة صدر هكذا كانت خطب عمر بن عبد العزيز فمكن الله له الأرض ورزقه من طيباتها.

خطبة زياد بن أبيه[3] الوعظية التي كتبها عبد الملك بن مروان وأمر بحفظها:

إن الله عزّوجل جعل لعباده عقولا عاقبهم بها على معصيته، وأثابهم بها على طاعته، فالناس بين محسن بنعمة الله مسيء بخذلان الله إياه، ولله النعمة على المحسن والحجة على المسيء، فما أولى من

---

[1] أبو حفص عمر بن عبد العزيز بن مروان بن الحكم الأموي القرشي (61هـ\681م - 101هـ\720م)، هو ثامن الخلفاء الأمويين، عمر الثاني. ولد سنة 61هـ في المدينة المنورة، ونشأ فيها عند أخواله من آل عمر بن الخطاب، فتأثر بهم وبمجتمع الصحابة في المدينة.
تميزت خلافة عمر بن عبد العزيز بعدد من المميزات، منها: العدلُ والمساواة، وردُّ المظالم التي كان أسلافه من بني أمية قد ارتكبوها، وعزلُ جميع الولاة الظالمين ومعاقبتُهم، كما أعاد العمل بالشورى، ولذلك عدّه كثير من العلماء خامس الخلفاء الراشدين، كما اهتم بالعلوم الشرعية، وأمر بتدوين الحديث النبوي الشريف. استمرت خلافة عمر سنتين وخمسة أشهر وأربعة أيام، حتى قُتل مسموماً سنة 101هـ. جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزي، مناقب عمر بن عبد العزيز، تح: نعيم زرزور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1404هـ 1984م، ص9و287.

[2] أبو محمّد عبد الله بن عبد الحكم، سيرة عمر بن عبد العزيز. تحق: أحمد عبيد، عالم اكتب، ط6، بيروت، 1404هـ 1984م، ص 40.

[3] زياد بن أبيه ولد سنة 1هـ وكان قائدا عسكريا في عهد الخلافة الراشدة، وسياسي أموي شهير، اختلفوا في اسمه فقيل أنه زياد بن عبيد الثقفي وقيل أنه ابن أبي سفيان. ساهم في تثبيت الدولة الأموية وكان واحدا من أربعة من دهاة العرب. ar.wikipedia.org/wiki/ زياد بن أبيه

تمت عليه النعمة، في نفسه ورأى العبرة في غيره أن يضع الدنيا بحيث وضعها الله، فيعطى ما عليه منها ولا يتكثر مما ليس له فيها، فإن الدنيا دار فناء، ولا سبيل إلى بقائها، ولا بد من لقاء الله عزّوجل، فأحذّركم الله الذي حذركم نفسه، وأوصيكم بتعجيل ما أخرته العجزة، قبل أن تصيروا إلى الدار التي صاروا إليها، فلا تقدروا فيها على توبة، وليست لكم منها أوبة"[1] قائد عسكري ومخطط حربي، في خطبه تجد الدقة وصدق الشعور، وعند النظر ترى السياسة وحسن التدبير، واضحة هذه الموعظة مقسمة في التذكير بدأ بالعقل الذي أساس تحريك الجوارح، والناس فيها بين محسن وظالم لنفسه مبين، من يجري وراءها ومن يعتبر بغيره فيها، والدنيا زائلة لا محالة، كأنه يشير إلى دنو الأجل ونفسه قد أعياها الشقاء فباتت تبحث عن الراحة وطمأنينة البال، وترك التسويف واجب لمن رام الآخرة، والتوبة صالحة قبل أن يقع الندم وتتحول الديار.

ب- الخطب السياسية

نمت الخطابة السياسية وظهرت في هذا العصر على يد مؤيد ومعارض، فاحتاج اللسان إلى فصاحة وبيان، وظهرت الفرق بعد مقتل عثمانﷺ، فاحتاجت كل فرقة إلى بليغ يدعو لحزبه فالخوارج لهم أئمتهم والشيعة لهم خطباءهم وللخلافة مدافعون محامون يؤيدونها ويذودون عنها يحثون الجيوش على الجهاد في كل مكان وعلى كل لسان، ولعل حزبا لم يكثر خطباؤه كما كثروا في الخوارج، إذ كانوا شديدي الحماسة لعقيدتهم، ولم يدعوا لها سرا كما دعا الشيعة في أكثر الأمر، شاهرين سيوفهم في وجوه بني أمية وولاتهم، وخطبهم سقطت من يد الزمن ولم يصلنا إلا بقية احتفظت في كتب التاريخ؛ لأن الناس من غير بيئتهم كانوا يتحرجون من روايتها.[2]

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1/ ص387-388.

[2] ينظر شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الإسلامي، دط، دار المعارف، مصر، دت، ص410 بتصرف.

خطبة عبد الملك بن مروان:

عن ابن جريج عن أبيه قال :خطبنا عبد الملك بن مروان بالمدينة بعد قتل ابن الزبير عام حج سنة خمس وسبعين، فقال بعد حمد الله والثناء عليه :أما بعد فلست بالخليفة المستضعف- يعني :عثمان- ولا الخليفة المداهن- يعني :معاوية- ولا الخليفة المأفون[1]- يعني :يزيد- ألا وإن من كان قبلي من الخلفاء كانوا يأكلون ويطعمون من هذه الأموال، إلا وإني لا أداوي أدواء هذه الأمة إلا بالسيف حتى تستقيم لي قناتكم، تكلفوننا أعمال المهاجرين ولا تعملون مثل أعمالهم؟ فلن تزدادوا إلا عقوبة حتى يحكم السيف بيننا وبينكم، هذا عمرو بن سعيد قرابته قرابته وموضعه موضعه قال برأسه هكذا فقلنا بأسيافنا هكذا، ألا وإنا نحمل لكم كل شيء إلا وثوبًا على أمير أو نصب راية، ألا وإن الجامعة التي جعلتها في عنق عمرو بن سعيد عندي، والله لا يفعل أحد فعله إلا جعلتها في عنقه، والله لا يأمرني أحد بتقوى الله بعد مقامي هذا إلا ضربت عنقه، ثم نزل[2].

كانت خطبهم مشحونة بالقوة وأن عهد من سلف قد ولى وأدبر وما هو آتٍ هو آت، كخطبة مرؤوسه الحجاج الثقفي وخطبته مشهورة معلومة عند قدومه للكوفة.

وممن غلبت عليهم الطبعة الدينية تجلت في خطبهم السياسية، كخطبة مصعب بن الزبير التي جعل خطبته كلها آيات من الذكر الحكيم تدل دلالة صريحة على غرضه الباطني ، "لما قدم العراق وأراد أن يحرض أهله على الطاعة لأخيه عبد الله، فصعد المنبر وقال : (**بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ طسم تِلْكَ آيَاتُ الْكِتَابِ الْمُبِينِ نَتْلُو عَلَيْكَ مِنْ نَبَإِ مُوسَى وَفِرْعَوْنَ بِالْحَقِّ لِقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ * إِنَّ فِرْعَوْنَ عَلَا فِي الْأَرْضِ وَجَعَلَ أَهْلَهَا شِيَعًا يَسْتَضْعِفُ طَائِفَةً مِنْهُمْ يُذَبِّحُ أَبْنَاءَهُمْ وَيَسْتَحْيِي نِسَاءَهُمْ إِنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُفْسِدِينَ** (وأشار بيده نحو الشام) **وَنُرِيدُ أَنْ نَمُنَّ عَلَى الَّذِينَ اسْتُضْعِفُوا فِي الْأَرْضِ وَنَجْعَلَهُمْ أَئِمَّةً وَنَجْعَلَهُمُ الْوَارِثِينَ** (وأشار بيده نحو الحجاز) **وَنُمَكِّنَ لَهُمْ فِي الْأَرْضِ وَنُرِيَ فِرْعَوْنَ**

[1] المأفون هو ناقص العقل

[2] جلال الدين السيوطي، تاريخ الخلفاء، ط2، دار المنهاج للنشور والتوزيع، الم.ع.س، 1434هـ، 2013م، ص360.

وَهَامَانَ وَجُنُودَهُمَا مِنْهُمْ مَا كَانُوا يَحْذَرُونَ (وأشار بيده نحو العراق)[1]، فقد حوت خطبته هذه مقولات وتفسيرات وقياس، وضرب القرءان على المثال ومثل موسى بأخيه وفرعون بالقوم الذين بُعث فيهم أخوه.

نموذج ثالث من الخطابة السياسية الحربية التي عرفت في ذلك العصر، خطبة قالوا فيها عن صاحبها: "ما سمعت متكلما على المنبر قط يتكلم فأحسن إلا أحببت أن يسكت خوفا من أن يسيء إلاّ زيادا فإنه كلما أكثر كان أجود كلاما"[2]، وخطبته مشهورة تسمى 'البتراء'، جمعت بين النسيج الديني والحربي كخطب الحجاج بن يوسف[3] الثقفي.

نص خطبة زياد بن أبيه:

أما بعد فان الجهالة الجهلاء والضلالة العمياء والغيّ الموفي بأهله علي النار ما فيه سفهاؤكم ويشتمل عليه حلماؤكم من الأمور العظام، يَنبُت فيها الصغير ولا ينحاش عنها الكبير، كأنكم لم تقرؤوا كتاب الله ولم تسمعوا ما أعد من الثواب الكريم لأهل طاعته والعذاب الأليم لأهل معصيته في الزمن السرمد الذي لا يزول، أتكونون كمن طرفت عينه الدنيا وسدت مسامعه الشهوات واختار الفانية علي الباقية؟ ولا تذكرون أنكم أحدثتم في الإسلام الحدث الذي لم تُسبقوا إليه من تركِكُم الضعيف يقهر ويؤخذ ماله، وهذه المواخير المنصوبة والضعيفة المسلوبة[4] في النهار المبصر والعدد غير القليل. ألم يكن منكم نُهاةٌ يمنعون الغُواة من دلج الليل وغارة النهار؟! قربتم القرابة وباعدتم الدين، تعتذرون بغير العذر وتغضون عن المختلس. أليس كل امرئ منكم يذب عن سفيه؟ صُنْعَ من لا يخاف عاقبة ولا يرجو معادا ؟ ما أنتم بالحلماء، ولقد اتبعتم السفهاء، فلم يزل بكم ما ترون من

[1] أحمد بن مُحَمَّد بن عبد ره الأندلسي، العقد الفريد، دار الكتب العلمية، ط4، بيروت لبنان، 2013م، ج4/ ص220-221، والآيات من سورة القصص1-6.

[2] وهو قول الشعبي، الجاحظ، البيان والتبيين، ج2/ص65-66.

[3] أبو مُحَمَّد الحجاج بن يوسف الثقفي (40 - 95 هـ / 660 - 714 م)، قائد في العهد الأموي، وُلِدَ ونَشأَ في الطائف، دامت ولاية الحجاج على العراق عشرين عاماً، وفيها مات بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد،، ج5/ ص134.

[4] أي المرأة التي يغتصبونها.

قيامكم دونهم حتى انتهكوا حرم الإسلام، ثم أطرقوا وراءكم كنوسا[1] في مكانس الريب. حرام علي الطعام والشراب حتى أسويها بالأرض هدما وإحراقا. إني رأيت آخر هذا الأمر لا يصلح إلا بما صلح به أوّلُه، لين في غير ضعف، و شدة في غير عنف، وإني أقسم بالله لأخذن الولي بالولي والمقيم بالظاعن والمقبل بالمدبر والمطيع بالعاصي والصحيح منكم في نفسه بالسقيم، حتى يلقي الرجل منكم أخاه فيقول:انج سعد فقد هلك سعيد، أو تستقيم لي قناتكم.إن كذبة المنبر بلقاء مشهورة، فإذا تعلقتم علي بكذبه فقد حلت لكم معصيتي، وإذا سمعتموها فاغتمزوها فيَّ واعلموا أن عندي أمثالها، من نقب منكم عليه فانا ضامن لما ذهب منه. فإياي ودلج الليل فإني لا أوتي بمدلج إلا سفكت دمه، وقد أجلتكم في ذلك بمقدار ما يأتي الخبر الكوفة ويرجع إليكم، وإياي ودعوي الجاهلية فإني لا اخذ داعيا بها إلا قطعت لسانه. وقد أحدثتم إحداثا لم تكن، وقد أحدثنا لكل ذنب عقوبة، من غرّق قوما غرّقناه ، ومن أحرق قوما أحرقناه ، ومن نقب بيتا نقبنا عن قلبه، ومن نبش قبرا دفناه حيا فيه، فكفوا عني أيديكم وألسنتكم أَكْفُفْ عنكم يدي ولساني، ولا تَظهر علي احد منكم ريبة بخلاف ما عليه عامتكم إلا ضربت عنقه، وقد كانت بيني وبين قوم إحَنٌ[2] فجعلت ذلك دبر أذني وتحت قدمي ، فمن كان منكم محسنا فليزدد إحسانا، ومن كان منكم مسيئا فلينزع إساءته، إني والله لو علمت إن أحدكم قد قتله السُّلُ من بغضي لم أكشف له قناعا ولم أهتك له سرا حتى يبدي لي صفحته، فإذا فعل ذلك لم أناظره، فاستأنفوا أموركم وارعوا علي أنفسكم، فرب مَسُوء بقدومنا سنسره، ومسرور بقدومنا سنسوؤه.

أيها الناس : إنا أصبحنا لكم سادة وعنكم ذادة ، نسوسكم بسلطان الله الذي أعطانا ونذود عليكم بفيء الله الذي خولنا، فلنا عليكم السَّمعُ والطاعة فيما أحببنا، ولكم علينا العدل والإنصاف فيما وُلينا ، فاستوجبوا عدلنا وفيئنا بمناصحتكم لنا. واعلموا أني مهما قصرت فلن اقصر

[1] أشخاص مشبوهين

[2] كراهية وخصومة

عن ثلاث: لست محتجبا عن طلب حاجة منكم ولو أتاني طارقا بليل، ولا حابسا عطاء ولا رزقا عن إبانه، ولا مجمرا لكم بعثا[1]. فادعوا الله بالصلاح لأئمتكم؛ فإنهم ساستكم المؤدبون، وكهفكم الذي إليه تأوون ، ومتى يصلحوا تصلحوا ، ولا تشربوا قلوبكم ببغضهم فيشتد لذلك غيظكم ويطول له حزنكم ولا تدركوا به حاجتكم ، مع أنه لو استجيب لكم فيهم لكان شرا لكم .اسأل الله أن يعين كلا على كل ، وإذا رأيتموني أنفذ فيكم الأمر فأنفذوه علي أذلاله[2]. وأيم الله إن لي فيكم لصرعى كثيرة فليحذر كل امرئ منكم أن يكون من صرعاي[3].

هي فترة الاضطراب والتمرد السياسي والأخلاقي وخلق الفتن، جاء زياد فارس معاويةﷺ وألقاها في حضرة القوم، والخطاب عام يريد به خاصة من الناس.

شكلا قالوا عنه وعنها: "اشهد أيها الأمير انك أوتيت الحكمة وفصل الخطاب"[4] وقال آخر: "إنما المرء بجده والجواد بشده والسيف بحده"[5].

لم يبدأها بالحمد ولا الثناء[6] عليه سبحانه وتعالى تأسيا بكتاب الله عند السورة التوبة حيث تضمنت البراءة من المشركين وأفعالهم، فجاءت خطبته زجر للمعتدين وقطع ليد العاصين، هو حال أهل البصرة لما خلعوا يد الطاعة وعثوا في الأرض إفسادا.

جمعت فيها البلاغة بين الطباق والجناس والمقابلة التي تمثلت في قوله "فرب مسوء بقدومنا سيسر ومسرور بقدومنا سنسوؤه"، وقوله (لين في غير ضعف وشدة في غير عنف"، وقوله" فلنا عليكم السَّمعُ والطاعة ولكم علينا العدل والإنصاف" ومن التحسين البديعي ما يروق السمع ويُعْذب النظر

[1] أي لا يبقي الجيش في أرض العدو في غير زمن الغزو.

[2] أي طرقه ووجوهه.

[3] الجاحظ، البيان والتبيين، ج2/ ص62-65.

[4] م ن، ج2/ ص65.

[5] م ن، ج2/ ص65، أنظر الهامش.

[6] وقيل بدأها بالحمد والثناء، وأغلبهم أوردها بدون حمد وثناء في بدياتها كشوقي ضيف والجاحظ أشار إلى هذا المعنى في البيان، وبعض من تطرق إليها في كتاباته.

ويروق النفس، ثم لون خطبته هذه بألوان الصور البيانية من استعارة وتشبيه وكناية، فالاستعارة في قوله "وسدت مسامعه الشهوات" والتشبيه في كلامه "كمن طرفت عينه الدنيا" والكناية عند حديثه عن المرأة المقهورة المغصوبة "الضعيفة المسلوبة"، فأحسن التمثيل وأجاد الصياغة وأبلغ التأثير، فكان في استهلاله مجيدا وفي عرضه مفصلا قارعا، وفي خاتمته داعيا راجيا لا متمنيا مريدا، مستعملا لبعض الأساليب الإنشائية كالمتضمنة للقسم كقوله " حرام علي الطعام والشراب حتى أسويها بالأرض هدما وإحراقا" يقسم قسما كأنه يقول والله لن يهدأ لي بال ولن يدخل جوفي طعام ولا أسقى شراب حتى أضع حدا وحكما.

سبقت الإشارة إلى أن العصر الأموي كان فيه روح الجاهلية قديما لما آلت إليه الخلافة من تجشم وفلت نظام، فاستوحت عبارة الخطابة السياسية فيه نوعا متضمنا لبعض المخالفات القرآنية ظاهرا كقوله تعالى ﴿ أَلَّا تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرَىٰ ﴿٣٨﴾ ﴾ [1] فليس للبريء عقاب في العاصي؛ لكنها سياسة حربية تخويفية فكل يتحمل واجبه في النهي عن المنكر والأمر بالمعروف.

ولو جئنا إلى عد الخطابة السياسية لوجدنا كل فرقة قد خطبت وأجادت بما عندها حتى ينتصر مذهبها، وما الصراعات الحربية والاحتذامات اللسانية إلا ازدهارا للخطابة في هذا العصر حتى صارت خطبة الجمعة سياسية لاجتماع الناس فيها وتذكيرهم بوجوب الطاعة والذود عن آرائهم الفكرية ومعتقداتهم الدينية السياسية.

2- التوقيعات:

فن التوقيعات هي من الفنون النثرية، يلحق بفن الخطابة وهي من أبلغ الكلام، وأوجزه لفظا وأوسعه معنى، وأقواه مغزى[2]، عرفه العرب قبل الإسلام، وذاع وانتشر في عهد بني أمية وبلغ الذروة في عصر الأندلس، "فهي عبارات موجزة كان يكتبها الخليفة أو الولي أو عمَّالهما في أسفل الشكاوي

[1] سورة النجم الآية 38

[2] حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص371.

والمظالم، أو المطالب والحاجات التي كانت ترفع إليهم بما يتضمن الرأي فيها، كأن يكتب إلى وزير في غرض ما، فيكتب الرئيس عنه بما يفيد وجوب الفحص أو قضاء المأرب"[1].

اتسمت التوقيعات بطابع الإيجاز والإقناع، لها قيمة سياسية نظرا لصدورها من أعلى هرم في السلطة لولاته ، أو شكاو من مرؤوسيه، تشمل الكثير من مناحي الحياة، تعالج العديد من القضايا السياسية والاجتماعية، تدور في سيرها بين الخاصة ويفقه معناها العامة، وهي ميزة تعلي شأو الأدب في نظر العديد من النقاد، فـ" خير الأدب ما فهمته العامة ورضيته الخاصة"[2] ومن شروط التوقيعات:

أ- الإيجاز: وهو أن يكون لفظه قليلا ومعناه كثيرا.

ب- البلاغة: أن يراعي فيه مقتضى المقام، فلكل مقام مقال.

ت- الإيضاح: أن يبتعد عن الألفاظ المعتمة المبهمة، بل تحمل دلالة واضحة بعيدة عن التكلف.

ث- الإقناع:وهي قوة الحجة في بلاغة اللفظ بأن لا يعود صاحبه إلى التوقف والنظر.

ومن توقيعاتهم:

كتب عبد الله بن عامر إلى معاوية ﷺ في أمر يعاتبه فيه، فوقع في أسفل الكتاب :"بيت أمية في الجاهلية أشرف من بيت حبيب في الإسلام فأنت تراه"[3].

وكتب ربيعة بن عسل اليربوعي يسأله أن يعينه في بناء داره بالبصرة باثني عشر ألف جذع، فوقع في أسفل الكتاب :"أدارك في البصرة أم البصرة في دارك؟!"[4].

---

[1] حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص371

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، سوريا، 1401هـ 1981م، ج1/ ص123.

[3] جرجي زيدان، تاريخ التمدن الإسلامي، دط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، دت، ج3/ ص100.

[4] م ن، ص ن

كما كتب الحجاج إلى عبد الملك بن مروان يخبره بسوء طاعة أهل العرق وما يقاسي منهم ويستأذنه في قتل أشرافهم. فوقع له :"إن من يُمن السائس أن يتألف المختلفون، ومن شؤمه أن يختلف به المتألفون"[1].

ووقع عمر بن عبد العزيز إلى عامل شكاه الناس :"كثر شاكوك،فإما اعتدلت وإما اعتزلت والسلام" وكتب إليه عماله يستأذنه في بناء مدينة فوقع على الكتاب :"ابنها بالعدل ونق طرقها من الظلم".

وكانوا يتفنون في التوقيع تفننا بليغا، إما بالقرآن كتوقيع الذي وجده الحجاج على منبره﴿ قُلۡ تَمَتَّعۡ بِكُفۡرِكَ قَلِيلًاۖ إِنَّكَ مِنۡ أَصۡحَٰبِ ٱلنَّارِ ﴿٨﴾ ﴾ [2]، فكتب تحته﴿ قُلۡ مُوتُواْ بِغَيۡظِكُمۡۗ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمُۢ بِذَاتِ ٱلصُّدُورِ ﴿١١٩﴾ ﴾[3].

ومن القرءان إلى الشعر في توقيع عبد الملك في كتاب بن الأشعث:

فَمَا بَالُ مَنْ أَسْعَى لِأَجْبُرَ عَظْمَهُ * حِفَاظًا وَيَنْوِي مِنْ سَفَاهَتِهِ كِسْرَى**

فهذا السمو في المعاني الذي تحمله قوة اللفظ مع وجازته، تثبت قوة قائليها ومكانتهم اللغوية فإجاعة اللفظ لإشباع المعنى لا يمكن الذهاب به إلا من كانت له مكانة لغوية، لتأثر في نفس متلقيها، فالسارد لمثل هذه التوقيعات ليتصور في مخيلته البيئة الجغرافية وساكني أرضها، كأن ألسنتهم قنابل ومعانيها شظايا تنبؤ عن تمرس وحكمة.

3- الرسالة:

هي ضرب من ضروب الفن النثري، كان لها نصيب في الظهور والانتشار الأدبي مع ظهور الكتابة والرقعة، دعت إلى وجودها الحاجة في تسيير شؤون الدولة ومحكوميها؛ لتحقيق غاية العجلة في

[1] جرجي زيدان، تاريخ التمدن الإسلامي، ج3/ ص100.

[2] سورة الزمر الآية8/ سورة آل عمران الآية119.

[3] م س، ص ن.

التسيير، وقد ازدهر معناها في القرنين الرابع والخامس الهجريين، ويقصد بها فن إنشاء الرسائل يقول قدامة بن جعفر: " الترسل من ترسلت أترسل ترسلا وأنا مترسل، كنا يقال توقفت أتوقف توقفا وأنا متوقف ولا يقال ذلك إلا لمن يكون فعله في الرسائل قد تكرر، كما لا يقال تكسّر إلا لمن تردد عليه الفعل في الكسر ويقال لمن فعل ذلك مرة واحدة أرسل يرسل إرسالا وهو مرسل، والاسم الرسالة، أو راسل مراسلة فهو مراسل، وذلك إذا كان هو ومن يراسله قد اشتركا في المراسلة، وأصل الاشتقاق في ذلك أنه كلام يراسل به من بعد أو غاب فاشتق له اسم الترسل، والرسالة من ذلك"[1]، والرسول من الرسالة﴿ إِنِّي لَكُمْ رَسُولٌ أَمِينٌ ﴾ [2].

فهي "قطعة من النثر الفني تطول أو تقصر تبعا لمشيئة الكاتب وغرضه وأسلوبه، وتكون كتابتها بعبارة بلغية، وأسلوب حسن رشيق، وألفاظ منتقاة ومعان طريفة"[3]، كما أنها عبارة عن "نجوى النفس وأنشودة الروح، والصورة المائلة الناطقة، المعبرة عن وحي الخاطر، وحديث الوجدان، وقد تناولت هذه من الأغراض ما تناوله الشعر، مما كان مستعصيا قبل على النثر، كالعتاب والاعتذار والمدح والافتخار، والهجاء، والرثاء، والتهنئة، والشوق، وما إلى ذلك مما يصور عواطف الأفراد ويظهر ما استكن في نفوسهم، على أسلات أقلامهم نثرا رقيقا، يهتز له القلب، ويهفو لحسنه الفؤاد"[4].

عرفت الأمم القديمة أنواعا شتى من الإشارات، فاستعملتها كوسيلة للتواصل والإبلاغ والتفاهم فجاء الإسلام وكانت رسائله مبشرة محذرة مبلغة، على نمط معين في التوصيل شكلا وأسلوبا، ما أن جاء العصر الأموي واختلط العرب بغيرهم من الفرس والروم وكثرت الأحزاب والسياسات ولم يفسد اللسان العربي اتخذت الرسالة نمطا آخر في الشكل والتعبير والأسلوب، نتيجة اهتمام الخلفاء بها فقد

[1] أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد النثر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1995م، ص95.

[2] سورة الشعراء الآية143.

[3] عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، ص448، نقلا عن خليل مُحَمَّد إبراهيم، ملامح قصصية في الرسائل الأندلسية، ط1، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمان، الأردت، 2019م، ص21.

[4] عبد العزيز مُحَمَّد عيسى، الأدب العربي في الأندلس، دط، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1994م، ص76.

استعملوها في المراسلة فيما بينهم، ومراسلة الولاة والملوك أثناء الفتوحات الإسلامية، فيها يخاطب الحاضر الغائب بلغة القلم،عالجت مواضيع مختلفة،اتسمت بالذروة في الفصاحة وقوة البيان، وأن قائليها ملوكا أجادوا كمعاوية ﷺ وكتابا تفننوا كسالم مولى هاشم بن عبد الملك "إذ كان ينوب عن الخليفة في كثير منها، ويذيل بعض الرسائل بما يدل على أنه مُنشِئها"[1] وكان بناؤها على شكل الرسالة في صدر الإسلام من افتتاح وتعريف وتحية وحمدلة مع فصل الخطاب ثم الموضوع فالخاتمة فالختم بالتاريخ، أما من ناحية المضمون فكان الافتتاح على الثقافات الأخرى وعملية التراجم واستحداث دواوين الكتاب تغييرا واضحا في مضمون الرسائل عن ذي قبل، فازدهرت الكتابة في هذا العصر خاصة السياسية منها فنمت ورقت مع تلك الفصاحة والصناعة يقول شوقي ضيف: "وقد نهضت الرسائل السياسية في هذا العصر نهضة واسعة، وهي نهضة تُردُّ إلى سببين: أما السبب الأول فهو أن كثير ممن كانوا يكتبونها كانوا يعدّون في الذروة من الفصحاء والبيان لهذا العصر أمثال زياد والحجاج وقطري بن الفجاءة[2] والمختار الثقفي[3]، وأما السبب الثاني فقيام ديوان الرسائل وظهور طبقة من الكتاب المحترفين في هذا الديوان، لا في دواوين الخلفاء وحدهم، بل أيضا في دواوين الولاة..."[4]

رسالة الحجاج لقطري بن فجاءة[5]:

---

[1] مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، الأدب العربي وتاريخه في العصرين الأموي والعباسي، ج1/ ص266.

[2] قطري (أبو نعامة) ابن الفجاءة (واسمه جعونة) ابن مازن بن يزيد الكناني المازني التميمي(000 - 78 هـ = 000 - 697 م): من رؤساء الأزارقة (الخوارج) وأبطالهم. من أهل " قطر " بقرب " البحرين " كان خطيبا فارسا شاعرا. استفحل أمره في زمن مصعب بن الزبير، لما ولي العراق نيابة عن أخيه عبد الله.الزركلي، الأعلام، ج5/ ص200.

[3] هو المختار بن أبي عبيد بن مسعود الثقفي، ولد في الطائف في السنة الأولى للهجرة، ووالده صحابي استشهد في معركة الجسر حينما كان قائدا لجيش المسلمين في فتح العراق، وقام بكفالة المختار عمه سعيد بن مسعود الثقفي الذي كان واليا على الكوفة لعلي ﷺ.غالب بن علي العواجي، فرق معاصرة تنتسب إلى الإسلام وبيان موقف الإسلام منها، ط4، المكتبة العصرية الذهبية، جدة، 1422هـ 2001م، ج1/ ص330.

[4] شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، 102-103.

[5] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي 'العصر الإسلامي'، ج2/ ص457-458.

"سلامٌ عليك، أما بعد فإنك مَرَقْتَ من الدينِ مروقَ السهمِ من الرميّةِ، وقد علمت حيث تجرثمت[1]، ذلك أنك عاصٍ لله ولولاة أمره، غير أنَّك أعرابي جِلفٌ[2] أميٌّ، تستطعم الكسرةَ، وتستشفى[3] بالتمرة، والأمور عليك حسرة، خرجت لتنال شبعة فلحق بك ظغام[4] صلوا بما صليت به من العيش فهم يهزون الرماح ويستنشئون[5] الرياح على خوف وجهد من أمورهم وما أصبحوا ينتظرون أعظم مما جهلوا معرفته ثم أهلكهم الله بنزحتين[6] والسلام"

فرد عليه قطري برسالة قال فيها:

"بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ، من قطري بن الفجاءة إلى الحجاج بن يوسف سلام على من اتبع الهدى من الولاة، الذين يرعون حريم الله ويرهبون نقمه، فالحمد لله الذي أظهر دينه، وأظلع به أهل السِّفال[7]، وهدى به من الضلال، ونصر به عند استخفافك بحقه، كتبت إلي تذكر أني أعرابي جلف أمي أستطعم بالكسرة، وأستشفي بالتمرة، ولعمري يا بن أم الحجاج[8]، إنك لَمُتَيَهٌ[9] في جِبِلَتك[10]، مُطلخمٌّ[11] في طريقتك، واهٍ في وثيقتك[12]، لا تعرف الله، ولا تجزع من خطيئتك، يئست واستيأست من ربك، فالشيطان قرينك ،لا تجاذبه وثاقك، ولا تنازعه خناقك. فالحمد لله الذي لو

---

[1] تجرثم الشيء: أخذ معظمه.

[2] جلف: جاف

[3] .تستشفي: تطلب الشفاء.

[4] طغام الناس: أراذلهم

[5] يستنشئون الريح: يتنسمونها، كناية عن لجوع

[6] يشير الحجاج إلى هزيمتين هزمهما الأزارقة أما المهلب بن أبي صفرة

[7] أظلع: من الظلع وهو العرج، والسفال هو سفول الخلق

[8] يقولون ذلك إذا أرادوا الطعن في النسب

[9] متيه: مضلل

[10] الجبلة : السجية.

[11] مطلخم: متعجرف.

[12] الوثيقة: الثقة

شاء أبرز لي صفحتك، وأوضح لي صلعتك[1]، فو الذي نفس قطري بيده، لعرفت أن مقارعة الأبطال، ليست كتصدير المقال، مع أنَّ أرجو أن يدحض الله حجتك، وأن يمنحني مُهجتك".

جاءت رسالتهما على النحو التالي:

واضحة الفكرة، جملهما قصيرة بليغة تحمل شحنات دلالية، مُشَكِلة للواقع المصور في الباطن لكلا المتراسلين، اعتمدا فيه على السجع المشبه بقرع السيوف، فيه التعيير والتنكيل باللفظ والتذكير بالنية السيئة، جزالة اللفظ أوقعت الإيجاز ورسمت صورة في عقل المتلقي رئيس جيش هو الحاكم والخارج عنه هو المحكوم، وكل منهما على هرم المنبر يخطب بما يهيج النفوس ويُحظِّرها للمواجهة حقد دفين وحسد حاضر، ونية مبيتة.

ألفاظها واضحة التأثر بألفاظ القرآن الكريم، جزِلة جزالة التعبير، شبيهة جملها بالفاصلة القرآنية المختومة بالسجع الموقع في النفس النظر والتأمل، سهلة المعجم بليغة في محلها بعيدة عن التكلف والصنعة، نابعة من الوجدان صانعة لصور البيان، إنها بغداد مَعْقِل البلغاء.

إلى جانب آخر من الرسائل غير السياسية، رسائل اجتماعية وشخصية عرفتها الكتابة الأموية، نظرا للفتوحات الإسلامية؛ "فإن تفرق العرب في البلدان الإسلامية دفعهم دفعا إلى أن يتكاتبوا في مهامهم وشؤونهم الشخصية، وفي التهاني والتعزية وفي العضة والعبرة"[2]، لكن لم تلق الرواج بقدر ما لقيته الرسالة السياسية؛ كونها تُعرض على العام والخاص في تسير الشؤون، وتُتلى في المحافل وأماكن المجمعات كالأسواق والنوادي، وقد سجل التاريخ كاتبا لمثل هذه الرسائل وهو عبد الله بن معاوية بن عبد الله بن جعفر[3].

من هنا يمكن القول أن فن الرسائل قد نحى منحا مغاير لما كانت عليه في العصور البالية، بنمو عقل

[1] كناية عن ذلته وانكشاف أمره.

[2] شوقي ضيف، الفن ومذاهبه ، ص103-104.

[3] م ن، ص 104.

كُتابها واحتكاكهم بمن جاورهم من الأمم الأخرى، وانفتاحهم على الثقافات التي كانت سائدة في المجتمعات كاليونان والفرس والروم بترجمة كتبهم ومجالسة أفكارهم مع الحفاظ على الهوية العربية، وما دعت إليه الحاجة كالنظم الحديثة من سياسة للدولة الإسلامية، واستحداث قوانين ودواوين، لتأسيس أمة قوية قوامها الدستور الإسلامي والسياسة الشرعية.

4- القصة في العصر الأموي:

أبرز حدث في تاريخ العرب أن نقل الإسلام حالة الأمة من التخلف والاستيراد إلى التقدم والفعل ومن الهامشية إلى الأمة الحاضرة، دينا، معرفة، حضارة، وثقافة، وكانت هذا التنقلات قديما عبر المشافهة، ثم انتقلت إلى التدوين في عصره؛ وكان القصص القرآني حافزا مهما في إقبال الناس على القصة، ويعود ذلك إلى تأصل عادة السمر في النفوس، فإن الأحاديث الجميلة المفيدة من أبرز صفات المروءة عند العرب حيث كان لظاهرة السمر انتشارا ساعد الحياة الجديدة بذكر الآثار لاكتساب المعارف، في نواد وأسواق ومجالس، وقصور الخلفاء والوزراء، يشير بلاشلير إلى دور السمر في قوله: "وإذا ما استندنا إلى الوقائع العصرية، وجدنا أن حفلات السمر، أسهمت بالحكايات التي تحكى في إبقاء حماسة موروثة للقصص والأساطير"[1].

يعتبر العصر الأموي عصر تجميع القصص كفن دعوي، وكان منه الإخباري والفخري البطولي، والوعظي الديني، وكانت فيه غايات اجتماعية أخلاقية، وقد نقل المقريزي أن "أول من قص في مسجد رسول الله ﷺ تميم الداري، استأذن عمر أن يذكر الناس فأبى عليه، حتى كان آخر ولايته فأذن له أن يذكر يومين في الجمعة فكان تميم يفعل ذلك"[2].

وقد ساق الجاحظ[3] أسماء البارزين منهم، ومن أشهرهم:

---

[1] عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص80 نقلا عن: ركان الصفدي، الفن القصص في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس هجري، ص54

[2] حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص382.

[3] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1/ ص367-369.

الأسود بن سريع وهو أول من قص بالبصرة، وكان يقابله في الكوفة زيد بن صوحان، وفي المدينة عيد بن عمير، وكان عبد الله ابن عمر يتأثر بقصصه، ووعظه حتى ليبكي من شدة تأثره، ومن القصاص أيضا إبراهيم التيمي الكوفي وسعيد بن جبير، كان يقص بعد صلاة الفجر وبعد صلاة العصر، ومسلم بن جندب قاص بمسجد المدينة، وذر بن عبد الله، وكان بليغا، وهو الذي كان بقص في جند ابن الأشعث حاثا الناس على حرب الحجاج، ومطرف بن عبد الله الشِخِير وكان يقص في مكان أبيه بمسجد البصرة، زمنهم وهب بن منبه ويزيد بن أبان الرقاشي[1] وغيرهم كثير إلى أن قامت المعركة بين علي ومعاوية رضوان الله عليهم، فخرجت القصة من الوعظ الديني إلى التذكير بمآثر الحروب.

اتخذ الفن القصصي في العصر الأموي منحى مغاير عرف فيه تجميع القصص، فوضع ابن مفرغ الشاعر قصة تبع وأشعاره، وعَرف ذلك الزمن "قصص الحب والغرام كقصة عاتكة وأبي دهيل الشاعر، وغرم زينب أخت الحجاج، وقصة وضاح اليمن وأم البنين"[2].

قصة وضاح اليمن وأم البنين[3]:

المرأة الثانية التي أحبها الوضاح ودفع حياته ثمناً لحبه لها، فهي ‹أم البنين› زوج الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك. وتقول الأخبار إن أم البنين هذه هي بنت عبد العزيز بن مروان و كان الوضاح قد نشأ معها فأحبها وأحبّته وكان لا يصبر عنها حتى إذا بلغت حجبت عنه فطال بهما البلاء، فحج الوليد بن عبد الملك فبلغه جمال أم البنين وأدبها فتزوجها ونقلها إلى الشام.

وذهب عقل الوضاح عليها و جعل يذوب وينحل فلما طال عليه البلاء خرج إلى الشام فجعل يطوف بقصر الوليد بن عبد الملك كل يوم لا يجد حيلة حتى رأى يوماً جارية صفراء فلم يزل حتى أنس بها فقال لها: هل تعرفين أم البنين؟ فقالت: إنك تسأل عن مولاتي، فقال: إنها لابنة عمي

[1] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي 'العصر الإسلامي، ج2/ ص435-436.

[2] محسن يوسف، الظواهر القصصية عند العرب، ط1، دار المنار، سوريا، 1989، ص75، نقلا عن هويدة حسن عثمان كنه، القصة في العصر العباسي، رشالة ماجستير، إش: فؤاد شيخ الدين عطا، جامعة الخرطوم، كلية الدراسات العليا الآداب، 2003م، ص39.

[3] أحمد الزيات ومُحَمَّد بهجت الأثري، ديوان وضاح اليمن، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1996م، ص18-19.

وإنها لتسر بمكاني وبموضعي. فلو أخبرتها، قالت: غني أخبرها.

ومضت الجارية فأخبرت أم البنين، فقالت لها: ويلك أَوَ حَيٌّ هو ؟ قالت: نعم. قالت : قولي له: كن مكانك حتى يأتيك رسولي فلن أدع الاحتيال لك، فاحتالت إلى أن أدخلته إليها في صندوق فمكث عندها حيناً فإذا أمنت أخرجته فقعد معها وإذا خافت عين الرقيب أدخلته الصندوق. وذات يوم أُهدي للوليد ابن عبد الملك جوهر فقال لبعض خدمه خذ هذا الجوهر فامضِ به إلى أم البنين وقل لها: أهدي هذا إلى أمير المؤمنين فوجَّه به إليك، فدخل الخادم من غير استئذان ووضاح معها فلمحه ولم تشعر أم البنين، فبادر إلى الصندوق فدخله فأدى الخادم الرسالة إليها، وقال لها: هبي لي من هذا الجوهر حجراً، فقالت: لا أم لك، و ما تصنع أنت بهذا؟ فخرج الخادم وهو عليها حانق فجاء الوليد فخبره الخبر ووصف له الصندوق الذي رآه دخله، فقال له: كذبت لا أم لك ثم نهض الوليد مسرعاً فدخل إليها وهي في ذلك البيت وفيه صناديق عداد فجاء حتى جلس على ذلك الصندوق الذي وصف له الخادم .فقال لها: يا أم البنين هبي لي صندوقاً من صناديقك هذه. فقالت: يا أمير المؤمنين، هي وأنا لك وملكك، فقال: لا أريد غير الذي تحتي. فقالت يا أمير المؤمنين إن فيه أشياء من أمور النساء، قال: ما أريد غيره، فقالت له: هو لك.

ثم أمر الوليد بالصندوق فحمل ودعا بغلامين فأمرهما بحفر بئر، فحفِر، حتى إذا بلغا الماء وضع فمه على الصندوق وقال: أيها الصندوق: إنه قد بلغنا عنك شيء، فإن كان حقاً فقد دفنا خبرك ودرسنا أثرك، وإن كان كذباً فما علينا حرج في دفن صندوق من خشب. ثم أمر به فألقى في الحفرة، وأمر بالخادم فقذف في ذلك المكان فوقه، وطَمَّ التراب عليهما جميعاً، فلم يَرَ الوضاح منذ ذلك الحين".

إذا جئنا إلى النص رأيناه قد استوفى المعايير الفنية لإنشاء قصة أدبية جمالية بمفهومها الحديث مكتملة للعناصر المكونة لها:

- الموضوع

- الفكرة
- الحدث
- الحبكة
- الزمان والمكان
- الشخصيات
- الأسلوب واللغة
- الصراع
- العقدة والحل

كان الشاعر قديما، كالصحفي المتشرد أينما وجد ضالته أسقط متاعه ووطّد وثاقه وبنى مسكنه ليرهن قلمه في خدمة اليد السخية والهيبة المركزية، وكان وضاح عاشق للجمال كسائر البشر والمحبوبة بنت الصبا والمنشأ، كبرت البنت فأغرمت وتزوجت من رجل عظيم، الكل يتمنى العيش في القصر والمكوث في سخاء الملك، إلى هنا القصة تجري مجرى العادة كقصص الحب والغرام ليفاجئنا السارد بطيف خفي يحوم حول القصر، في نفسه غرض... وقفة زمكانية (حول القصر حراس وجواري، والزمان النهار لا الليل) دليله"حتى رأى جارية صفراء" دلالة اللون توحي على اليوم لا الليلة، ففي الليل لا يظهر اللون إلا مع نور الضوء، والفانوس نوره قليل ، وضوء البدر يبدي الطريق لا اللون، "فأخبرتها" فحدث الاسترجاع "ويلك أوحيٌ هو!؟" فتذكرت حنين الماضي والخوف من الآتي، "كن مكانك حتى يأتيك رسولي" لهفة الاستقبال وشوق الماضي وحنين الصبا يعود إليها من جديد، كن مكانك القوة في العجلة والتصرف مخافة، أن يبصره حراس الملك ولما لا يكون الزوج. لا تبرح المكان ولم تستعمل أداة التسويف البعيد سوف يأتيك بل حتى يأتيك، والغاية سيأتيك.

بعد هذه التقدمة وقع الخلل في بنية النص أدخلته، خبأته، وارته عن الأنظار لكن أين؟ "في صندوق"، حتى إذا أمَّنت عليه أخرجته وقَعَدت معه ثم وارته الصندوق مرة أخرى؛ إذا شكَّت في

العيون، إنه لتمهيد من السارد على نهاية القصة، فهو يحملك إلى العيش في زمن اللاشعور واستباق أحداث القصة، هل سيموت خنقا؟ مع أن الصناديق مقفلة ولا يوجد بها فتحة للتهوية، كيف كان يتنفس "وضاح" هو السؤال الذي يدور في رأس القارئ.

يتصل بالنص حدث آخر هدية لأمير المؤمنين، شخصية أخرى يستعملها السارد للنفوذ إلى ثغرة ثانية، حارس الأمير يذهب بالجوهر الكريم إلى أم البنين، هنا وقع الإشكال "حارس يدخل على سمو الأميرة وهي في غرفة نومها...كيف له أن يدخل عليها؟ ألم يكن بالباب حراس؟ ألم يكن عند بابها جواري؟ أم هي من دفعتهم إلى مغادرة باب الغرفة والغرفة معاً، حتى تستفرد بعشيقها الأول "وضاح"، فوجد الباب دون حراس فخاف عليها ودخل دون استئذان، أم أن الخادم كان يتجسس عليها فأراد التأكد، وإن كانت الأخيرة فكيف للراوي أن ينساه ولم يذكره؟ فيها نوع حبكة من الراوي لهذه القصة.

ثغرة أخرى في النص، يراه الخادم فيهب مسرعا وضاح إلى الصندوق ليختبأ، فيستدرج الخادم الأميرة لتعطيه من الجواهر، كعادة الملوك من أنت أيها الخادم لتُهدد الأميرة ولو بالفعل لا القول فتستصغره بقولها: "لا أم لك" وهي مَعْيرة ومَسبة لمن أرادوا استصغاره بالطعن في نسبه، وما تفعل أنت بالجواهر؟، يصور لك السارد صورة الخادم أمام الملكة وهي تستصغره، كيف هي ملامح وجهه، ما يدور في رأسه، هل سيخبر الملك أم يدس الخبر؟، ثم يجيب بِهَبَّة إلى سيده والكيل بمكيالين للملكة 'الانتقام' يروي له ما رأى والصندوق يصفه، ولو كان ذكيا ما أخبره؛ لأنه لا يمكن للخليفة أن يترك أثر الفضيحة ولو من أخبره.

حدث آخر إخبار الخليفة وردت فعله المتوقعة مسبقا، كيف يخطط لاستظهار الحقيقية، ليأتي على خطى متثاقلة وكأن شيئا لم يكن، فيدخل على الأميرة، فتبدي له ارتياحها والترحيب به؛ لأن التوتر سيفضحها، ويفشي سرها، ثم يتقصى الخليفة الصناديق أيهم تلك، فيرمقه بصره، ثم يجلس عليه، ثم يسألها أن تهديه كما أهداها، من هديته؟ إنه الصندوق الموصوف، فتجيبه محاولة الهروب

بسرها ومخفيته، وما تريد به غير حوائج النساء فيه، يصر ملحا، فليس لها حيلة غير أنها تجيبه: "هو لك!!"، لماذا لم تدافع عن حبيبها وتمت معه كالقصص المشهورة المعروفة هروب من الزوج ثم الموت معا، أم أنها خافت الفضيحة على عشيرتها وقبيلتها؟، أم أنها استسلمت وفضلت المادة والمكانة وستر العار والفضيحة على الحبيب، لماذا لم تُهَرِبه قبل قدوم أي شخص غير متوقع.

لتتواصل القصة كما يريدها السارد، أخذ الخليفة الصندوق، ومعه المخبر وغلامين فحفرا الحفرة ورميا السر والخادم فدُفنا، ثم يقول مقولته :"أيها الصندوق: إنه قد بلغنا عنك شيء، فإن كان حقا فقد دفنا خبرك ودرسنا أثرك، وإن كان كذبا فما علينا حرج في دفن صندوق من خشب" ليختم السارد القصة بقو فلم ير الوضاح منذ ذلك الحين.

ترتبت عن هذه القصّة جملة النتائج:

تجمع القصة بين مزدوجتيها فواصل، تتبعها ثغرات، تتخللها فجوات وعتبات نصية؛ وهي جزء من الاستراتيجية في القراءة، لتتيح لنا هذه اللعبة الازدواجية في الرؤية بين التخييل والواقع ومشاركة السارد في بنائه النسقي، "أم البنين"، "وضاح"، "الجارية"، "الحارس"، "الخليفة" "الصندوق" "الحفرة"، "القصر"، "النهار"، سُجن في الحياة داخل صندوق ورمَوه في الحفرة التي تشبه البئر العميق ولم يتكلم وضاح بكلمة، وها هي التداولية تخرج وضاح من صندوق الموت إلى الحياة، هل دفن وضاح حقا؟، أم أخرجته طليقا طريدا؟، لا يمكن لداخل الصندوق أن يعيش وراء الموت المبكر قبل مجيء الخبر، فلابد من هروب ولا يمكن للعاشق أن يرى من يحب ميتا، فهل هذه القصة حقيقية أم مجرد محض الخيال؟.

"وضاح وأم البنين" قصة تراجيديا الحياة، حب ورومانسية تنتهي بمأساة، رواية عاطفية كانت الظروف سببا في الحيلولة بينهما، تزوجت وانتهت برؤية حبيبها في صندوق تحت التراب، ربما كانت من وحي الشعوب العربية المحبة لعرض مثل هذه القصص.

المبحث الثالث: الأشكال النثرية في العصر العباسي

ملاحظة : قبل الحديث عن النثر في العصر العباسي، لابد من الإشارة إلى الحقب الزمنية التي مر عليها العصر، والممتدة ما بين 132-656هـ/ 750-1258م، أربع حقب زمنية مرة عليها الدولة العباسية والمتمثلة في:

1- العصر العباسي الأول[1] 132 هـ إلى 232هـ : وهو العصر الذي كانت فيه السيادة للأقوياء من بني العباس الذين استطاعوا أن يفرضوا هيبتهم على الرعية، ويحسموا النزاع الدائر داخل الخلافة، ويسمه أهل التاريخ بالعصر الذهبي، وتناوب فيه على الحكم تسع خلفاء وهم:

أبو العباس الملقب بالسفاح وحكمها أربع سنوات ومات من 132 إلى 136هـ، ثم تولى بعده أخوه أبو جعفر المنصور ودامت خلافته أكثر من عشرين عاما من 136هـ إلى 158، ثم تولى بعده ابنه المهدي ومات سنة 169هـ ، وبعده ابنه الهادي، ثم خلفه أخوه هارون الرشيد ابن المهدي، وكان عهد الرشيد عهد الأوج والعدل، بلغ فيه ذروة السلطان والجاه، وكانت العاصمة بغداد تعج بالعلم والأدباء والشعراء، ولم يجتمع عند باب الملك شاعر ولا أديب كما اجتمع في عهد الرشيد، توفي الرشيد عام 193هـ، وخلف من بعده الأمين من 193 إلى 198هـ، ثم المأمون 197 إلى 218هـ، ثم المعتصم وقرب إليه الأتراك خوفا من بطش الفرس، وكان عهده عهد المأمون بيت علم وجاه وأدب وفلسفة، إلى سنة 227هـ، وبعده تولى الخلافة ابنه الواثق 227-232هـ، تسع خلفاء تولو خلافة العصر الأول.

2- العصر العباسي الثاني[2]: وهو عصر السيطرة على الخلافة العباسية ويمتد من سنة 232هـ إلى 656هـ ويشتمل هذا العصر على عصور ثلاثة:

---

[1] أنظر: أمينة بيطار، تاريخ العصر العباسي، دط، المطبعة الجامعية، دمشق، دت، ص56-57. ومحمد عبد المنعم خفاجي، تاريخ الأدب العربي وتأريخه في العصرين الأموي والعباسي، ج2/ص11-12،

[2] أمينة بيطار، تاريخ العصر العباسي، ص57.

أ- عصر سيادة الأتراك من 232 إلى 334هـ على ساحة الخلافة، وتولى الخلافة فيها: المتوكل، والمنتصر والمستعين والمعتز، والمهتدي، والمعتضد والمكتفي والمقتدر[1].

ب-عصر البويهيين من 334 إلى 447هـ: وهو العصر الذي سيطر فيه نفوذ البويهيين على الساحة السياسية والعسكرية.

ت- وهو عصر ظهور السلاجقة على ساحة الخلافة، والذي يبدأ من عام 447هـ وينتهي بسقوط بغداد عام على يد هولاكو 656هـ، وأعلى فوقها علم الماغول[2].

1- الفنون النثرية في هذا العصر:

تطورت الكتابة في عصر بني العباس من خلال الأدوات المادية المهيأة كالأقلام والأوراق وأشياء أخرى، وازدهر المجتمع العباسي بثقافات الدول المجاورة أو المعينة للعصر كدول الأتراك و...ولعب التنوع الثقافي جراء الترجمات ودخول أمم أخرى في الإسلام، فكان الرصيد الفني ملء "وقد أظهر النثر العربي مرونة واسعة إذ استطاع أن يحتوي كل هذه الينابيع وأن يتسع لها صدره بل فقد غدا كمجرى نهر كبير ترفده جداول من ثقافات متنوعة لا يكاد يُحَدُ ولا يحصى، وكل جدول يذوب في النهر بمجرد دخوله فيه، إذ يتحول عربيا، ويتحول معه كل ما يحمل من سيول المعارف، حتى الفلسفة والعلوم فإنها لم يستعصيا على هذا التحول، إذ سرعان ما صبا في قوالب عربية ملائمة"[3]؛ وعلى هذا النحو "أصبح النثر العربي في العصر العباسي متعدد الفروع، فهناك النثر العلمي والنثر الفلسفي والنثر التاريخي، والنثر الأدبي الخالص، وكان في بعض صوره امتداد للقديم وكان في بعضها الآخر مبتكرا لا عهد للعرب به، على شاكلة ما هو معروف في كتابات سهل بن هارون والجاحظ"[4].

---

[1] ومُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، تاريخ الأدب العربي وتريخه في العصرين الأموي والعباسي، ج2/ص12.

[2] حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص520-521.

[3] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول، ص441-442.

[4] شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص125.

وجراء هذا الانفتاح تعددت أنواع النثر في العصر العباسي وكثر التأليف فيه، واتسعت الرقعة الأدبية والدائرة المعرفية إلى شكلين:

- الأدب الشفوي: والمتمثل في:
- الخطابة.
- الأمثال والحكم.
- والمناظرات والوصايا.
- الأدب الكتابي: وتمثل في:
- الرسائل.
- االتوقيعات.
- النثر المترجم وغير المترجم.

أ- الخطابة:

فن نثري قديم، عرفه العصر الجاهلي في محافله، ونشط فهيه خطباء وكانوا اليد المعينة في العصر الإسلامي، برعت فيه الأحزاب وكثرت دعوتهم به في بني أمية، إلى أن جاء العصر العباسي وبقي على هيأته في النشر لمعالمه الحربية والتأسيس لدولة جديدة محاربة لدولة بني أمية؛ إذ اتخذتها الثورة العباسية في بيان حق العباسيين في الحكم والسلطة.

تنوعت الخطابة في بداية العصر الأول كالخطب القديمة خطب في:

● المحافل والوفود: كخطبة تميم التي عُرض فيها الاستعطاف حين قدموا به إلى الخليفة وأوثقوه أمامه، ومثل بين يديه «فقال له المعتصم: ماذا تقول فيما آلت إليه حالك وقد أذنتُ لك بالكلام، قال تميم بن جميل: أما وقد أذنت لي بالكلام: "فالحمد لله الذي أحسن كل شي خلقه وبدأ خلق الإنسان من طين، وجعل نسله من سلالة من ماء مهين" جبر بك صدع الدين، ولم يك شعت المسلمين، وأوضح بك سبل الحق، وأخمد بك شهاب الباطل، إن الذنوب تخرس الألسنة الفصيحة

وتعيي الأفئدة الصحيحة، ولقد عظمت الجريرة وانقطعت الحجة وساء الظن، حتى لم يبق إلا عفوك أو انتقامك، وأرجوا أن يكون أقربهما مني وأضرعهما إلي أسبقهما إليك وأولاهما بكرمك[1]».

فهذه الخطبة على قصر طولها، تحمل معان بين أسطرها، تبدي لنا المكانة اللغوية والبراعة الاستهلالية والأدب الفني الذي كان تميم يتحلى به، حبكة الاستعطاف يحمل عاطفة وهو بين يدي الجلاد، يبكي القلب قبل بكاء العين، مُظهر للتوبة والندامة، والعفو مكرمة الأبطال.

ومن خطب الوفود أيضا: خطبة صفوان يصف فيها أخوال أبي العباس السفاح فقال له: كيف علمك بأخوال بني الحارث ابن كعب؟ قال: يا أمير المؤمنين هم هامة[2] الشرف، وعرنين[3] الكرم، وفيهم خصال ليست في غيرهم من قومهم، هم أحسبهم أمما، وأكرمهم شيما، وأهناهم طعما ، وأوفاهم ذمما، وأبعدهم همما، هم الجمرة في الحرب، والرأس في كل خطب، وغيرهم بمنزلة العجب"[4].

هذا الوصف من صفوان لا ينبأ إلا عن قوة الرجل اللغوية وسُرعة بديهة، لم يترك للعقل تحضير الجواب، في الحين خرج اللفظ ملونا بألوان المدح والثناء، فقوة الخطبة تكمن في جمال العرض وقوة التأثير سجينة اللفظ، ورضا الخصم حبيس البيان، كل هذه جُمعت في صفوان، فصور المقال بحسن الكلام، معتمدا على جرس يطرب الأذن الذواقة كسجع الكهان.

بالإضافة إلى خطب النكاح التي كانت تحمل العشائر لطلب المصاهرة، وخطب التأبين عند العزاء وتذكر الأموات كخطبة بديع الزمان في موت ولده ذر.

---

[1] مأمون بن محيي الدين الجنان، الأجوبة المسكتة – مختارات من الأجوبة المفحمة البليغة التي تقطع حجة الخصم من القرآن والسنة، دط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1871م، ص140

[2] الهامة رأس كل شيء.

[3] الأنف، وما صلب من عظمه، وكل شيء أوله.

[4] إبراهيم بن علي بن تميم الأنصاري، أبو إسحاق الحُصري القيرواني، دط، زهر الآداب وثمر الألباب، دار الجيل، بيروت، دت، ج4/ ص1079 المكتبة الشاملة

لم تترك الدُور الدينية كالمساجد وأماكن الوعظ كالكتاب وغيرها من مدارس لتحفيظ القرآن الكريم، من خطب دينية وعظية إرشادية، تحث المرء على تقوى الله والحرص في الدنيا على ما ينفعه وما يقربه إلى المولى الجليل، فالدنيا مطية كل راكب، وجسر عبور إلى دار ليست بالفانية، ولم تقتصر على الوعاظ أو من عرف بالوعظ كالأئمة مثلا، بل كانت على ألسن الخليفة كالمأمون يوم العيد قائلا:

«إن يومكم هذا يوم عيد وسنَّة، وابتهال ورغبة، يومٌ ختَم الله تعالى به صيام شهر رمضان وافتتح به حجَّ بيته الحرام، فجعله خاتمة الشهر، وأول أيام شهور الحج، وجعله معقِّبًا لمفروض صيامكم، ومُتنفِّل قيامكم، أحلَّ فيه الطعام لكم؟ وحرَّم فيه الصيام عليكم، فاطلبوا إلى الله – تعالى – حوائجكم، واستغفروه لتَفريطِكم؛ فإنه يُقال: لا كبيرة مع استغفار ولا صغيرة مع إصرار، ثم التكبير والتحميد وذكر النبي ﷺ والوصية بالتقوى، ثم قال: فاتقوا الله عباد الله، وبادروا الأمر الذي اعتدل فيه يَقينُكم، ولم يَحتضر الشك فيه أحدًا منكم، وهو الموت المكتوب عليكم؛ فإنه لا تُستقال بعده عثرَة ، ولا تُحظَر قبله توبة، واعلموا أنه لا شيء قبله إلا دونه، ولا شيء بعده إلا فوقه، ولا يُعين على جزعه وعلَزه[1] وكربه، ولا يُعين على القبر وظلمته وضيقه ووحشته وهول مطلعه ومسائلة ملائكته، إلا العمل الصالح الذي أمر الله تعالى به، فمَن زلَّت عند الموت قدمه فقد ظهَرت ندامته، وفاتته استقالته، ودعا من الرجعة إلى ما لا يُجاب إليه، وبذل مِن الفدية ما لا يُقبل منه، فاللهَ اللهَ عباد الله، فكونوا قومًا سألوا الرجعة فأعطوها؛ إذ منعها الذين طلَبوها، فإنه ليس يتمنى المتقدِّمون قبلَكم إلا هذا المهَل[2] المبسوط لكم، واحذروا ما حذركم الله – تعالى – منه واتقوا اليوم الذي يجمعكم الله فيه لوضع موازينكم، ونشر صحفكم الحافظة لأعمالكم، فلينظر عندما يضع في ميزانه مما يثقُل به، وما

[1] العلز الضجر.

[2] المهَل – بالتحريك – أي: اتَّأد وتقدَّم في الخير

يُمِل[1] في صحيفته الحافظة لما عليه وله، فقد حكى الله تعالى لكم ما قال المفرِّطون عندها؛ إذ طال إعراضهم عنها قال ﴿ وَوُضِعَ الْكِتَابُ فَتَرَى الْمُجْرِمِينَ مُشْفِقِينَ مِمَّا فِيهِ ﴾[2]، وقال ﴿ وَنَضَعُ الْمَوَازِينَ الْقِسْطَ لِيَوْمِ الْقِيَامَةِ ﴾[3].

ولستُ أنهاكم عن الدنيا بأعظم مما نهتْكُم الدنيا عن نفسها؛ فإنه كل ما لها يَنهى عنها، وكل ما فيها يدعو إلى غيرها، وأعظم مما رأته أعينكم مِن عجائبها ذمُّ كتاب الله – تعالى – لها، ونهْيُ الله عنها؛ فإنه يقول :﴿ فَلَا تَغُرَّنَّكُمُ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا وَلَا يَغُرَّنَّكُمْ بِاللَّهِ الْغَرُورُ ﴾[4]، وقال ﴿ إِنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهْوٌ ﴾[5].

فانتفعوا بمعرفتكم بها، وبإخبار الله تعالى عنها، واعلموا أن قومًا مِن عباد الله أدركتهم عصمة الله تعالى فحذروا مصارعها، وجانبوا خدائعها، وآثروا طاعة الله تعالى فيها، فأدركوا الجنة بما تركوا منها»[6].

إذا تأملنا جمل النص أدركْنا سِرَّ الإيمان، وكيف يوقظ القلوب الحية ويحي النفس الميتة، ويطهر الروح المذنبة، الزكية والأرواح المطمئنَّة، يخاطب فيها الروح لا الجسد، يذكر بأمر الغد وما يكون على العبد، ويحذر من كان عادته عبادة وعبادته عادة، يستشهد فيها بكلام ربنا، ويأزره خير الوحي من نبيناﷺ، يصور فيها القبر وظلمته والوحدة ووحشتها، ما ردكم عن التوبة إل النفس المسوءة، فالله الله عباد الله، قرع للنفوس وإيقاظ للهمم، في تليين جانب وتذكير بمآل، ترهيب وترغيب، تذكير بعد نسيان فما يمنعكم إذن من الجنة.

هكذا كان الوعظ عندهم وكان الخليفة هو من يتولى خطب العيدين، والاستسقاء، وإذا حضرت كلمته، حضر الخشوع وكأن على رؤوسهم الطير كيف لا وهو الخليفة، سلطة اللسان وقوة

---

[1] يُمِل – بضم الياء وكسر الميم – أي: أملى الكتاب، والمليُّ: الزمان الطويل

[2] سورة الكهف الآية49.

[3] سورة الأنبياء الاية47.

[4] سورة لقمان الآية33.

[5] سورة مُحَمَّد الآية36.

[6] ابن قتيبة، عيون الأخبار، دار الكتاب العربي، دط، بيروت، لبنان، 1343هـ 1953م، ج2/ ص255-256.

البيان والحاكم في الدولة.

- الخطب السياسية:

ازدهرت الخطابة السياسية في أوائل العصر، فانتزع العباسيون الخلافة من بني أمية، وكثر الخطب في الأمة وحثهم على سلب حقوقهم من عدوهم، فكانت خطبهم مليئة بالثأر والترهيب، وهذا ما جاء على لسان أبي العباس السفاح لما بويع في الكوفة[1]:

« الحمد لله الذي اصطفى الإسلام لنفسه تكرمة، وشرّفه وعظّمه، واختاره لنا وأيّده بنا، وجعلنا أهله وكهفه وحصنه والقوّام به، والذّابين عنه والناصرين له، وألزمنا كلمة التقوى، وجعلنا أحقّ بها وأهلها، وخصّنا برحم رسول الله ﷺوقرابته، وأنشأنا من آبائه، وأنبتنا من شجرته، واشتقّنا من نبعته؛ جعله من أنفسنا عزيزاً عليه ما عنتنا، حريصاً علينا بالمؤمنين رؤوفا رحيما، ووضعنا من الإسلام وأهله بالموضع الرفيع، وأنزل كتاباً يتلى، فقال عزّ من قائل فيما أنزل من محكم القرآن: ﴿إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيرًا [2]﴾، وقال: ﴿قُل لّا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ أَجْرًا إِلاَّ الْمَوَدَّةَ فِي الْقُرْبَى [3]﴾ وقال: ﴿ وَأَنذِرْ عَشِيرَتَكَ الأَقْرَبِين [4]﴾، وقال: ﴿ مَّا أَفَاء اللَّهُ عَلَى رَسُولِهِ مِنْ أَهْلِ الْقُرَى الْقُرَى فَلِلَّهِ وَلِلرَّسُولِ وَلِذِي الْقُرْبَى وَالْيَتَامَى وَالْمَسَاكِينِ وَابْنِ السَّبِيلِ﴾ [5] فأعلمهم جل ثناؤه فضلنا، وأوجب عليهم حقنا ومودّتنا، وأجزل من الفيء والغنيمة نصيبنا تكرمةً لنا، وفضلاً علينا، ﴿والله ذو الفضل العظيم ﴾[6].

---

[1] أحمد بن عبد الوهاب النويري شهاب الدين، نهاية الإرب في فنون الأدب، تح: مفيد قميحة وآخرون، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1424هـ 2004م، ج22/ ص25-26.

[2] سورة الأحزاب الآية 33.

[3] سورة الشورى الآية 23.

[4] سورة الشعراء الآية 214.

[5] سورة الحشر الآية 07.

[6] سورة الحديد الآية 29.

وزعمت الشامية الضلاّل، أن غيرنا أحقّ بالرئاسة والسياسة والخلافة منا، فشاهت وجوههم! بم ولم أيّها الناس؟ وبنا هدى الله الناس بعد ضلالتهم، وبصّرهم بعد جهالتهم، وأنقذهم بعد هلكتهم وأظهر بنا الحقّ، وأدحض بنا الباطل، وأصلح بنا منهم ما كان فاسداً، ورفع بنا الخسيسة، وتمّ بنا النقيصة، وجمع الفرقة، حتى عاد الناس بعد العداوة أهل تعاطف وبرّ ومواساة في دينهم ودنياهم وإخواناً على سرر متقابلين في آخرتهم؛ فتح الله ذلك منّةً ومنحةً لمحمد ﷺ؛ فلما قبضه الله إليه، قام بذلك الأمر من بعده أصحابه، وأمرهم شورى بينهم، فحووا مواريث الأمم، فعدّلوا فيها ووضعوها مواضعها، وأعطوها أهلها، وخرجوا خماصاً منها. ثم وثب بنو حرب ومروان، فابتزّوها وتداولوها بينهم، فجاروا فيها، واستأثروا بها، وظلموا أهلها، فأملى الله لهم حيناً حتى آسفوه، فلما آسفون انتقم منهم بأيدينا، وردّ علينا حقّنا، وتدارك بنا أمّتنا، وولى نصرنا والقيام بأمرنا، ليمنّ بنا على الذين استُضعفوا في الأرض؛ وختم بنا كما افتتح بنا. وإني لأرجو ألاّ يأتيكم الجور من حيث أتاكم الخير، ولا الفساد من حيث جاءكم الصلاح؛ وما توفيقنا أهل البيت إلا بالله. يا أهل الكوفة، أنتم محلّ محبّتنا ومنزل مودّتنا. أنتم الذين لم تتغيّروا عن ذلك، ولم يثنكم عن ذلك تحامل أهل الجور عليكم؛ حتى أدركتم زماننا، وأتاكم الله بدولتنا؛ فأنتم أسعد الناس بنا، وأكرمهم علينا وقد زدتكم في أعطياتكم مائة درهم، فاستعدوا، فأنا السفاح المبيح، والثائر المبير».

فقد جاء موضوعها سياسيا محضا، مماثلا لما كان عليه في بني أمية، متوعدا ثائرا محققا للعدل ، مستعملا لعنصر الاستلطاف حينا والزجر والترهيب حين آخر، متوخيا أسلوب الحكماء، مدويا خطبته بألوان البلاغة والبيان، مبتعدا عن الألفاظ المرموقة الملونة فليس هذا مكانها وليس اللسان بناطقها، كانت هكذا خطبهم وكانت تلك سياستهم حث على استرجاع الحق المسلوب، والذود عن عرضهم.

ما إن توسطنا العصر، نجد الخطب ضاعت وضعفت ولم يبق منها إلا ما كان في المساجد، أو دور العبادة؛ والسبب في ذلك راجع بالدرجة الأولى "إلى تحكم العناصر الأجنبية في السياسة من جهة

وانزواء الخلفاء العباسيين في قصورهم وانغماسهم في حياة اللهو والترف من جهة أخرى، بما أدى إلى بعدهم عن الناس"[1]

الخصائص الفنية للخطب العباسية:

إن أهم ما يميز الخصائص الفنية التي كان العصر العباسي يتميز بها[2]:

- غلبة الطابع الإسلامي والعاطفة الدينية المتأججة.
- كثرة الاستشهاد بالقرآن الكريم.
- التمثل بالشعر القديم ورسم الصور البيانية من خلاله وفي مواضعه.
- سهولة أسلوبها وقرب معانيها وفخامة ألفاظها.
- ترابط أجزاء فقراتها وحسن التنسيق وميلها إلى الإيجاز غير المخل.

فأسلوبها سهل جزل، متمتع بقوة اللفظ وحسن البلاغة، مطبوع بالسجع وألوان البيان، مما يمثل الملكة العربية السليمة والسليقة اللغوية التي كان العصر يتمتع بها.

ب- المناظرات:

ومن الفنون النثرية الشفوية، نثر كان فيه الاحتجاج حاضرا، واجتمعت فيه العقول وتقاسمت الأفكار بتحليلها والرد عليها، عرف ذلك الفن بالمناظرات، وكانت خاصة بين علماء العصر فرق الكلام، فن ترجع أصوله إلى الخطابة، يدور فيه النقاش حول أفكار مُتبنية، مُسْتَدل فيه بأدلة شرعية عقلية منطقية، تحولت في العصر العباسي الثاني في القرن الرابع الهجري إلى فن كتابي له أصول ومنهج يقوم عليه، وقد تنوعت المناظرات في العصر العباسي ودارت مواضيعها[3] إلى:

[1] مُحَمَّد عبد المنعم عبد الكريم العربي، العصر الذهبي للأدب العربي، دط، جامعة الأزهر، مصر، 1424هـ 2004م، ص104-105.

[2] ينظر: م ن، ص105.

[3] ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الثاني، ص535-

- المناظرات الكلامية: وكانت تدور حول مسائل اعتقادية، كانت تدور بين بعض الفرق والملاحدة، ويصور لنا العصر بعض النماذج منها ما حدث بين السكاك الرافضي وأبي جعفر الإسكافي، ومناظرة بين المعلم وتلميذه بين الجبائي والأشعري، إلى غيرها من المناظرات التي سجلها التاريخ في العصر العباسي.
- المناظرات الفقهية: بين أصحاب المذاهب الدينية، كالمذهب الشافعي والظاهرية[1].
- المناظرات اللغوية والنحوية: وكانت في المساجد وغير المساجد، بين الأساتذة، أو الأستاذ وتلميذه، في حدود العلم والأدب.
- المناظرات النقدية: ومنها ما كان بين السيرافي ومتى بن يونس المترجم الفيلسوف في حضرة الوزير الفضل بن جعفر بن الفرات، حول النحو والمنطق أيهما أكثر نفعا في معرفة صحيح الكلام من سقمه[2].
- المناظرات الأدبية: وكتاب الحيوان ملء من هذا النوع قي المناظرات.
- مناظرات المفاخرة: والتي كان يدور موضوعها في المفاضلة بين العشيرتين، أو بين العرب والفرس مثلا.

فكانت المناظرات لغة العصر الفكرية، وكانت بغداد حاضرة شاهدة على مثل هذه المحاورات، فيها الانتصار لصاحبها تارة و الانهزام تارة أخرى، لا يكلون ولا يملون، استظهارا لقواهم العقلية والمنطقية، وغلبة أفكارهم الفلسفية والعلمية، يصورون لنا دقة فهم المعاني من اللفظ، ويحملون الجملة أكثر من معاني تستوفيها، فصاحة بعيدة عن العامية، ومستويات متقاربة، وخلق حاضر هذا ما رسمته لنا صورة المناظرات في العصر العباسي.

[1] وللاستزادة راجع طبقات الشافعية للسبكي.

[2] ياقوت الحموي، معجم الأدباء، تح: إحسان عباس، ط1،دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1993م، ج2/حرف الحاء، ص894-908، باب مناظرة جرت بين متى بن يونس القنائي الفيلسوف وبين أبي سعيد السيرافي رحمة الله عليه.

ت- الوصايا:

نما أدب الوصايا في العصر العباسي، وتعددت مضامينه بسبب الاحتكاك على الأمم الأخرى، حيث تنوعت مواضيعه بين الدينية والإرشادية والأخوية والاجتماعية، تناول فيها أصحابها جميع مناح الحياة، فيها الاقتباس الجديد، والحفاظ على الموروث القديم، أصالة ومعاصرة.

ويمكن إجمال الوصايا التي كانت في العصر العباسي إلى[1]:

- وصايا الخلفاء و الوزراء والأمراء لأبنائهم وإخوانهم.
- الوصايا الموجهة إلى الوزراء والولاة والكتاب.
- وصايا عامة في الصداقة والصديق.
- وصايا الحكماء والوعاظ والنسا والأدباء إلى الخلفاء.
- وصايا الخلفاء والكتاب إلى المؤدبين والمعلمين.
- وصايا الخلفاء إلى القواد في الأمور الحربية.

نموذج من الوصايا:

وصية الخليفة هارون الرشيد لعلي بن المبارك الأحمر عندما اختاره لتأديب ولده قال له: «يا أحمر أن أمير المؤمنين قد دفع إليك مهجة نفسه، وثمرة قلبه فصير يدك عليه مبسوطة، وطاعته لك واجبة، فكن له بحيث وضعك أمير المؤمنين، أقرئه القرآن، وعرفه الأخبار، وروه الأشعار، وعلمه السند وبصره بمواقع الكلام وبدئه، وامنعه من الضحك إلا في أوقاته، وخذه بتعظيم مشايخ بني هاشم إذا دخلوا عليه، ورفع مجالس القواد إذا حضروا مجلسه، ولا تمرن بك الساعة إلا وأنت مغتنم فائدة تفيده إياها، من غير أن تحزنه فتميت دهنه، ولا تمعن في مساحته فيستحلي الفراغ

[1] سهام الفريح، الوصايا ومدى تطورها في العصر العباسي الأول، حوليات كلية الآداب، الحولية 6، الرسالة32، جامعة الكويت، 1405هـ 1985م، ص10.

ويألفه، وقومه ما استطعت بالقرب والملاين، فإن أباهما فعليك بالشدة والغلظة»[1].

تضمنت وصية الرشيد منهجا تعليميا تربويا أخلاقيا، ونصيحة كيف يكون المعلم مع مُعَلَمِه وإن كان ابن الخليفة، وقد تضمن الوصية مجموعة من العناصر:

1- تذكير المعلم بما يجب عليه اتجاه تلميذه.

2- تحديد المواد الأساسية في التعليم التي تُمَكنه من التأصيل في العلم.

3- تعليم التلاميذ مكارم الأخلاق، وحسن التأدب في القيل والقال.

4- إياك وتضيع الوقت ، من ضاع وقته ضاع عمره.

5- اللين والشدة في محلها غاية تربوية وركيزة أخلاقية.

ومن وصايا الأصدقاء، لون جديد في النثر العربي في العهد العباسي، ما نقله ابن المقفع عن الفرس بقوله: «ابذل لصديقك دمك ومالك، ولمعرفتك رِفدك[2] ومَحْضَرِك، وللعامة بِشْرَك وتَحَنُّنَك، ولعدوك عدلك وانصافك، واضنن بدينك وعرضك على كل واحد»[3]، ومنها أيضا قوله «اجعل غاية تشبتك في مؤاخاة من تؤاخي ومواصلة من تواصل، توطين نفسك على أنه لا سبيل لك إلا قطيعة أخيك، وإن ظهر لك منه ما تكره، فإنه ليس كالمملوك تعتقه متى شئت أو كالمرأة التي تطلقها إذا شئت، ولكنه عرضك ومروءتك، فإنما مروءة الرجل إخوانه وأخدانه...»[4].

تظهر وصايا ابن المقفع واضحة المعنى، سهلة اللفظ، بعيدة عن التكلف و التصنع، تتبعها الرصانة والجزالة، همه إيصال المعنى بأقل الألفاظ، جميلة في محلها، قد لا نلمح السجع كما عهدناه في الخطب، ولا الترادف الصوتي، ولا صور البيان التي تحمل الزينة اللفظية، غرضه الدقة في نقل المعنى المحمول.

---

[1] مُحَمَّد عبد المنعم، العصر الذهبي للأدب العربي، ص110-111.

[2] الرفد: العطاء

[3] عبد الله بن المقفع، الأدب الكبير، تح: مُحَمَّد حسين المرصفي، دط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ج.م.ع، 2014م، ص51.

[4] م ن، ص55.

ث- التوقيعات:

انفتحت مادة التوقيعات، ولم تقتصر على عصر من العصور، بل اتصلت بهذا العصر تلك الدلالة التي شاعت في العصر الأموي ولكن أضيفت إليها دلالة جديدة، لتعبر عن طائفة من الموضوعات حيث أصبحت تطلق على الأوامر والمراسيم التي يصدرها السلطان أو الملك لتعيين والٍ أو أميرٍ أو وزيرٍ أو قاض...

والملاحظ في التوقيعات العباسية أنها على صورتين:

- إماا أن يبادر الموقِع مرسومه بالتوقيع ابتداء.
- أن يكون ردا موجزا على رسالة أو نقل خبر فيوقع إثر ذلك كلاما موجزا.

لم تكن التوقيعات تعالج موضوعا واحدا ـ توجيهات سياسية ـ بل تعددت مواضيعها، وتنوعت أنماطها، على ما كانت عليه، فـ" لكل عصر إمام في إنشاء المراسلات كعبد الحميد وابن المقفع في العصر العباسي الأول، والجاحظ في العصر العباسي الثاني، وابن العميد في العصر الثالث، ويؤكد ما يراه غيره أن الرخاء يدعوا إلى التأنق، فتطرق ذلك إلى إنشائهم، فصاروا يتأنقون فيه كما يتأنقون بلباسهم وطعامهم وأثاثهم، فأطالوا العبارة وتوسعوا في التنميق"[1]، فجاء مضامينها على النحو الآتي:

- ردود متنوعة للعصاة والمتمردين من المحكومين أو بعض الولاة.
- توجيهات سياسية واجتماعية.
- توجيهات لغوية نحوية، وإرشادات خطية.
- ملاطفات وإخوانيات.

[1] ينظر: جرجي زيدان، تاريخ أداب اللغة العربية، هنداوي، دط، القاهرة، 2013م، ج3/ ص 690.

نماذج من التوقيعات في هذا العصر:

ما كان في الردود: كتب هارون الرشيد إلى الملك نقفور: "بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ، من هارون أمير المؤمنين إلى نقفور كلب الروم، قد قرأت كتابك يا ابن الكافرة، والجواب ما تراه، لا ما تسمعه، والسلام"[1].

ومن ردود التوقيع ما كتبه إبراهيم بن المهدي يستعطف خليفته المأمون إثر ذنب وعصيان ارتكبه فرد عليه المأمون بتوقيع جاء فيه: " القدرة تذهب الحفيظة، والندم توبة، وبينهما عفو الله عزوجل وهو أكبر من نسأله"[2].

ولم يكن التوقيع خاصا بالخليفة فقط بل حتى ولاته و وزرائه، فقد وقع الوزير أحمد بن أبي خالد وزير المأمون، لرسالة أرسلها سجين يطلب فيها الإفراج فوقع فيها، "غررتنا بالله فحبسناك لله"[3].

ومن التوقيعات التي دارت السياسة في لفظها، توقيع السفاح في كتابه لأبي جعفر وهو يحارب ابن هبيرة بواسط: "حلمك أفسد علمك، وتراخيك أثر في طاعتك، فخذ لي منك، ولك من نفسك"[4].

ووقع المنصور في كتاب عبد الحميد صاحب خرسان : "شكوت فأشكيناك، وعتبت فأعتبناك، ثم خرجت على العامة، فتأهب لفراق السلامة"[5].

ووقع لوالي مصر حين كتب يذكر نقصان النيل: "طهر عسكرك من الفساد يعطيك النيل القياد"[6].

---

[1] ابن جرير الطبري، تاريخ الطبري (تاريخ الرسل والملوك)، تح: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، ط2، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1976م، ج8/ ص308.

[2] الثعالبي، خاص الخاص، تح: مأمون بن محي الدين الجنان، ط1، دار لكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1414هـ 1994م، ص132.

[3] أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، تح: مُحَمَّد سيد عثمان، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2014م، ج2/ ص127.

[4] أحمد بن مُحَمَّد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تح: عبد المجيد الرحيني، ط1 ،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1404هـ 1983م، ج4/ ص293.

[5] م ن، ن ج/ ن ص.

[6] ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد ، 4/ ص294.

ومن التوقيعات التي خُصت بالإرشادات كتعلم الخط ما نُقل عن البرمكي حي استحسن خط لأحد الكتاب فوقع: "الخط خيط الحكمة، ينظم فيه منثورها، ويفصل فيه شذورها"[1].

ومن التصويب عند اللحن والخطأ، ما صوبه المأمون حين كتب إليه كاتب إسحاق بن إبراهيم، واسمه ميمون بن إبراهيم، وهذا المال مالا يجب على فلان، فخط المأمون على مالا ووقع بخطه في حاشية الكتاب: "أتكاتبني بلحن يا إسحاق!!"[2].

وللملاطفة وجو الفكاهة كان التوقيع حاضرا فيه:

يروى من هذا القبيل وفيه فكاهة أن الخاقاني الوزير يحب السجع حتى استخدمه في التوقيع على كتب العمال، فوقَّع مرة "إلزم — وفقك الله —المنهاج، واحذر عواقب الاعوجاج، واحمل ما أمكن من الدجاج إن شاء الله"[3] فحمل العامل دجاجًا كثيرًا على سبيل الهدية، فقال هذا دجاج وفرته بركة السجع وأمر أن يباع ويورد ثمنه في الحساب فأورد منسوبًا إلى ثمن دجاج السجع.

ومن التوقيعات الإخوانية ما كتبه الخليفة المنصور يعاتب عمه: "لا تجعل الأيام في وفيك نصيبا من حوادثها"[4].

ويلاطف جعفر البرمكي أحد ندمائه أدناه وقربه منه: "لا تبعد عمن ضمك"[5].

ووقع الأمين على ظهر كتاب: "عشقت ظبيا رقيقا** في دار يحي بن خاقا " وكتب تحته: "أردت خاقان، وخاقان مولى لي، إن شئت أثبت نونه، وإن شئت أسقطه"[6].

---

[1] أبو عباس أحمد بن عبد المؤمن بن موسى القَيْسي الشُّريشي، شرح مقامات الحريري، ط1، دار اكتب العلمية، بيروت، لبنان 1419هـ 1998م، ج1/ ص170.

[2] أبو بكر مُحَمَّد بن يحى الصولي، أدب الكاتب، د ط، المطبعة السلفية، مصر، 1341هـ، ص129، المكتبة الشاملة

[3] جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية ، ج3/ ص691.

[4] أحمد بن مُحَمَّد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، ج4/ ص294.

[5] م ن، ج4/ ص303.

[6] الراغب الأصفهاني، محاضرات الأدباء دط، ومحاورات الشعراء والبلغاء، مكتبة الهلال، مصر، 1902م، ص30

خصائصها:

تتضمن التوقيعات الكثير من السمات الفنية، اتسمت بخصائص أسلوبية مميزة كـ:

- الأسلوب:

– الإيجاز: وهو ضرب من ضروب البلاغة، يوجز فيه صاحبه ويقتصر على اللفظ الواحد دون التطويل، يقول الجاحظ: " الإيجاز هو الجمع للمعاني الكثيرة بالألفاظ القليلة"[1]، عدلوا فيه عن التطويل والتكرار إلى الإيجاز دون إخلال.

وفرق بينه وبين الاختصار، يقول ابن سيده: "بين الإيجاز والاختصار فرق مَنْطِقِيٌّ"[2]؛ ولذلك قال بعضهم: "الاختصار خاصٌّ بحذف الجمل فقط بخلاف الإيجاز"[3]، فالإيجاز: تجريد المعنى من غير رعاية للفظ الأصل بلفظ يسير، و الاختصار: تجريد اللفظ اليسير من اللفظ الكثير مع بقاء المعنى[4].

وينقسم الإيجاز إلى قسمين[5]:

– إيجاز قصر: هو تكثير المعنى بتقليل اللفظ، وهذا ما لمسناه في توقيعات بني العباس.

– إيجاز حذف: وهو شجاعة عربية تدل على تمكن اللسان من التعبير وله شروط ثمانية قد ساقها صاحب التهذيب للإتقان في بابه[6]، وله فوئد وقيم جمالية، تبعث في النفس الهمة لتعقب المعنى المعنى وإدراكه ذهنيا.

---

[1] الجاحظ، الحيوان، ج3/ص83.

[2] مُحَمَّد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: الترزي وآخرون، ط2، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1395هـ 1975م، ج15/ فصل الواو مع الزاي، ص368 مادة وجز.

[3] مُحَمَّد بن عمر بن سالم بازمول، تهذيب وترتيب الإتقان في علوم القرآن، ط1، دار الهجرة، الم.ع.س، 1412هـ 1996م، ص418.

[4] الزبيدي، تاج العروس ، ج15/ فصل الواو مع الزاي، ص368 مادة وجز ، أنظر أسفل الهامش1.

[5] بازمول، تهذيب وترتيب الإتقان في علوم القرآن، ص418-419.

[6] ينظر: بازمول، تهذيب وترتيب الإتقان في علوم القرآن ، ص422-428.

● ألوان البديع:

- **السجع**: هو فن من فنون الصنعة، يعمد فيه صاحبه إلى التلوين بأصوات الجمال الأدبي الذي يضفي على النص الإيقاع الموسيقي للفظ، ونلمس هذا بكثرة في فن التوقيعات وخيرها ما جرى على الطبع والسليقة، لا على التصنع والتكلف، وخيره ما تساوت فقره لا توافقت فاصلته كقول المنصور "طهر عسكرك من الفساد يعطيك النيل القياد".

- **الطباق**: لون بلاغيٌّ آخر وحسن كلاميٌّ، يظهر أثره في الغرض الذي يؤديه، ويبعد عن المتلقي التأفف والتضجر، ووقع به الخلفاء واستعانوا به على توقيعاتهم كـ: "ترى/تسمع"،"النظم/الفصل"، "الضم/الابتعاد"، وغيره كثير في لون التوقيع.

- **المقابلة**: غرض دلالي، يحمل اللفظ أو الجملة إلى اكتساب معاني فياضة تبرز القوة البلاغية التي يتحلى بها صاحبها كقول المنصور "طهر عسكرك من الفساد يعطيك النيل القياد"، "إن أسرع النار التهابا أسرعها خمودا، فتأن من أمرك"[1].

● التصوير:

لم تكن التوقيعات تعنى بالتشبيهات أو الصور، إلا ما جاء عفو الخاطر من غير معاناة أو تكلف لأن جل اهتمامها كان ينصب على إصابة المعنى[2].

أما من الناحية الدلالية، فنلاحظ الاستعمال الكثير للرمز، الذي يوحي إلى مفاهيم أعمق يرسمها التوقع خاصة السياسي منه، وكيف هي نظرة المتلقي لهذا التوقيع، الذي يشكل ـ ربما ـ مفهوما أعمقا مع النظريات الحديثة، إذا ما قتلنا صاحبه وفككنا النص بالتحليل وأسقطنا عليه الدراسات والنظريات الحديثة، ممكن البنية السطحية الظاهرة تفضي بك إلى بنية عميقة مثل قول المهدي لرجل إشتكى إليه

[1] أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، ج2/ ص82.

[2] هشام مناع و مأمون ياسين، النثر في العصر العباسي وأشهر أعلامه، ط1، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، 1999م، ص238.

"أتاك الغوث"[1] ، ليدفع بك النص على وجازته وقلة لفظة، إلى إعمال عنصر الخيال، وتحميل لفظ الغوث إلى ما يمكنه أن يتحمله من دلالات، وهل المعنى الأول المتبادل إلى الذهن أراده المهدي من قوله أم يكمن من ورائه "أتاك الغوث" على المعنى المتضاد المتغاير، بمعنى الهلاك للسائل، لكن إذا ما أسقطنا السياق، ونظرنا إلى القائل دون المقيل، رأينا النبل حاضر والشاجعة مرسومة والرجولة كائنة تمَثل بها صاحب القول ، فقد عرف عنه في مجالسه . المهدي بالله ثالث الخلفاء للدولة العباسية بالعراق . إحقاق الحق و إرجاعه لأهله، فيمكن للسياق أن يؤثر في النص وان يحمله معاني العطاء والجود والكرم... .

إلى جانب بعض الاقتباسات القرآنية المضمنة للنصوص إما بالكلية أو بجزء منها كما جاء في توقيع المهدي لرجل حُبس في دم فوقع " وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَا أُولِي الْأَلْبَابِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ"[2] وكتوقيع هارون الرشيد[3] حين تب إليه ملك الروم: "إني متوجه نحوك بكل صليب في مملكتي، وكل بطل في جندي:، فوقع في كتابه بجزء آية من سورة الرعد ﴿ وَسَيَعْلَمُ الْكُفَّارُ لِمَنْ عُقْبَى الدَّارِ﴾[4].

ج- الرسائل:

شهد العصر العباسي تطورا في موضوعاته وأساليبه، خاصة في الصلات الاجتماعية والشخصية فراح الأدباء يعبّرون عن تلك المظاهر أحسن تعبير، عبر وسائل عديدة، أهمها الرسائل التي هي صورة المجنمع، وكانت الحياة السياسية سببا في ظهور أغراض فنية، يتم من خلالها جمع الصلة وذكر الأخبار والأحداث التي مرت، ويعنون بهذا الفن: " معرفة أحوال الكاتب والمكتوب إليه من حيث الأدب، والمصطلحات الخاصة الملائمة لكل طائفة"[5].

---

[1] ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج4/ ص295.

[2] م ن ، ج4/ ص ن. سورة البقرة الآية 179.

[3] م ن، ج4/ ص297.

[4] سورة الرعد الآية 42.

[5] جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ص689.

عرف العصر العباسي بتنوع الرسائل من سياسية كانت إلى إخوانية، تسأل عن الصديق الغائب والحبيب المغترب، والقريب المبتعد، تُهنئه وتواسيه و تعزيه في مصائبه التي حلت وألمت به، فكان لهذا العصر نصيبا من هذا النوع من الرسائل.

جمع العصر العباسي أنواعا و أغراضا من الرسائل:

- الرسائل الديوانية:

تعدّ الرسائل الديوانية من المكاتبات السلطانية التي تجرى بين خليفة ووال من ولاته، أو منه إلى عامل من عمّاله، يحافظ فيها على مصالح الأمة، فضموا إلى دواوينهم أمهر الكتاب، ولم يكن الأمر سهلا في بلوغ ذلك المنصب، بل كانوا يمرون على اختبارت وامتحانات لغوية دينية وعلى مهارات تعبيرية لتأدية مهام الخليفة، «ولم يكن نجاح الكاتب الناشئ هينا، فقد كان لابد من إحسان صناعة الكتابة، وهو حسان جعله يتوفر على مادتها اللغوية والأسلوبية»[1]، فإذا أثبتت جدارتهم ضموا إلى ديوان الرسائل، فأتقنوا الفصاحة والوضوح، فحال الرعية بعيد عن التكلف وحال الخليفة مأمور بالبلاغة، فكانت رسائلهم يشوبها البيان ويبهيها الجمال "إنهم لا يقققون إلا على الألفاظ المتخيرة والمعاني المنتخبة وعلى المخارج السهلة والديباجة الكريمة وعلى الطبع المتمكن وعلى السبك الجيد وعلى كل كلام له ماء ورونق، وعلى المعاني التي إذا صارت في الصدور عمرتها وأصلحتها من الفساد القديم وفتحت للسان باب البلاغة ودلت الأقلام على مدافن الألفاظ وأشارت إلى حسان المعاني"[2].

وقد أطلق عليها الرسائل السلطانية؛ لأنها كانت تصدر على الديوان العالي بتأييد مذهب، أو تمكين سياسة، أو تفضيل فريق على فريق[3].

وقد تنوعت مواضيع الرسائل الديوانية بين:

---

[1] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول، ص466.

[2] الجاحظ، البيان والتبيين،، ج4/ص24.

[3] حسام محمّد علم، دراسات في النثر العباسي، جامعة الأزهر، دط، كلية الدراسة الإسلامية والعربية، الشرقية، 2002-2003م، ص76.

1- أعمال الدولة (كالمبايعة، وتغيير الولاة، وتعيين ولاة العهود، وأمورالخراج...) .

2- الفتوح والجهاد (ومنها مراسلة قواد الجهاد ، والأمراء الخارجون عن الخليفة، وخلفاء الدول المراد غزوها...).

3- أمور الرعية المنقولة إلى الخلفاء (كأعمال الحج، الأعياد، مواسم الطاعة ...).

وأبرز من كتب في هذا الفن:

- يحي البرمكي[1].
- طاهر بن الحسين[2].
- عمرو بن مسعدة[3].
- يوسف بن صبيح[4].

والقائمة طويلة من كتاب الخلفاء وكتاب الدواوين الذين اشتهروا بقوة الصنعة وبلاغة اللسان وحسن البيان، ألفاظهم قريبة من الفهم بعيدة عن التكلف والتصنع، همهم الفكرة بأوجز عبارة وجمال فني مع سجع يقرع النفس ويصور الحال والمآل.

[1] يحي بن خالد بن برمك، أبو الفضل(120 - 190 هـ = 738 - 805 م): الوزير السري الجواد، سيد بني برمك وأفضلهم.وهو مؤدب الرشيد العباسي ومعلمه ومربيه. رضع الرشيد من زوجة يحي مع ابنها الفضل، فكان يدعوه: يا أبي! وأمره المهدي (سنة 163) وقد بلغ الرشيد الرابعة عشرة من عمره، أن يلازمه، ويكون كاتبا له، وأكرمه بمئة ألف درهم، وقال: هي معونة لك على السفر مع هارون. الزركلي، الأعلام، ج8/ ص144.

[2] طاهر بن الحسين اسمه طاهر بن الحسين بن زريق ماهان الخزاعي ولد سنة 159هـ وهو أشهر قائد في قوات الخليفة العباسي المأمون وكان يعرف بذى اليمينين، حمل رأسه إلى خراسان وعقد للمأمون على الخلافة فكان المأمون يرعاه لمناصحته وخدمته وقد قام المأمون بتوليته على خراسان سنه 205 هـ واسس هناك الدولة الطاهرية وتوفى في 207 هـ.ar.wikipedia.org/wiki /طاهر بن الحسين

[3] عمرو بن مسعدة بن سعد بن صول، أبو الفضل الصولي: وزير المأمون، وأحد الكتاب البلغاء، كان يوقع بين يدي جعفر ابن يحي البرمكي في أيام الرشيد، واتصل بالمأموم، فرفع مكانته، وأغناه. وكان مذهبه في الإنشاء الإيجاز واختيار الجزل من الألفاظ. وفي كتب الأدب كثير من رسائله وتوقيعاته، وكان جوادا ممدحا فاضلا نبيلا. توفي في أذنة (أطنه) بتركية سنة 217هـ. الزركلي، الأعلام، ج5/ ص86.

[4] يوسف بن القاسم بن صبيح العجلي بالولاء، أبو القاسم: كاتب، من ساكني سواد الكوفة، من بيت بلاغة وفضل.كان من كتاب بني أمية. ولما آلت الدولة إلى بني العباس، استكتبه عبد الله بن علي (عم المنصور) فكان من خاصته. وله أشعار فيه. وخرج " عبد الله " على المنصور، داعيا إلى نفسه، فقاتله أبو مسلم الخراساني، فانهزم عبد الله واختبأ عن أخيه " سليمان بن علي" بالبصرة. م ن، ج8/ ص245.

- الرسائل الإخوانية[1]:

وهي تلك الرسائل التي تكون بين شخصين، بعيدة عن الدولة وأحكامها، فن عرفت فيه العاطفة لا المقدمات الطويلة، فهي: "كتابات شخصية بين اثنين أو أكثر من إخوان الأدب"[2] ، اتسمت بوصف "مخاطبة الغائب بلسان القلم، وفائدتها أوسع من أن تحصر من حيث أنها ترجمان الجنان ونائب الغائب في قضاء أوطاره، ورباط الوداد مع تباعد البلاد"[3].

نمت الرسائل الإخوانية في العصر العباسي نموا واسعا، صورت عواطف الأفراد ومشاعرهم، من مديح و هجاء وعتاب واستعطاف...، وكانت الكتابة فيها مقيدة بأحوال الكاتب والمكتوب إليه والعلاقة القائمة ينهما، مستجمعة خواص خمس[4] وهي:

1- السذاجة: وهي أن تجعل الكلام فطريا سليما من شوائب التكلف، منزها عن زخرف القول، بعيدا عن بهرجة الكلام.

2- الجلاء: هو العدول عن الكلام المغلق، والتشابيه المستبعدة، والتراكيب الملتبسة إلى الكلام المهذب الصريح.

3- الإيجاز: تنقيح الرسالة من حشو الكلام، وتطويل الجمل، فيبرزها وافية الدلالة على المقصود، مقتصرة على المحسنات القريبة المنال.

---

[1] يقول إبراهيم بن محمد الشيباني: إذا احتجت إلى مخاطبة أعيان الناس أو أوساطهم أو سوقتهم فخاطب كلا على قدر أبهته وجلالته وعلو مكانته وانتباهه، وفطنته، ولكل طبقة من هذه الطبقات معان، ومذاهب، يجب عليك أن ترعاها في مراسلتك، فلا تكتب لمن أصيب في ماله، أو في عياله، كما تكتب لمن فرغ باله ووفر ماله.

وقال آخر: إن بلاغة الرسالة تستفاد من ملاحظات مقامات الكلام وأوقاته ومراعاة أحوال المخاطبين بالنسبة إلى المتكلم، واعلم أن لكل مقام مقالا. أنظر هامش: أحمد الهاشمي، جواهر الأدب، ط27، المكتبة التجارية الكبرى، دب، 1389هـ 1969م، ج1/ص44.

[2] أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، ط3، بيروت، 1965م، ص324.

[3] أحمد الهاشمي، جواهر الأدب، ج1/ص44.

[4] م ن، ن ج/ ص44-45.

4- الملائمة: تنزل الألفاظ والمعاني على قدر الكاتب، والمكتوب إليه، فلا تعطي خسيس الناس رفيع الكلام، ولا رفيع الناس خسيس الكلام، على أنها تجعل الرسالة وتعابيرها مستعذبة الأوضاع، حسنة الارتباط، يأخذ بعضها بأزمة بعض.

5- الطلاوة: تكسب الكلام رونقا وإشرافا بجودة العبارة وسلامة المعاني وسلامة الألفاظ، وتجعله بذلك أحسن موقعا عند سماعه.

وبذلك قد كُتب للنثر ما كتب للشعر من استملاح العواطف، واستهجانها التي لطالما كان الشعر رائدا فيها، فقد أظهر النثر الطواعية فيها ورجع الشُعَّار إليه "لمرونته ويسر تعابيره وقدرته على تصوير المعاني بجميع تفاريعها قدرة لا تتاح للشعر لارتباطه بقواعد موسيقية معقدة من وزن وقافية"[1].

وقد أجاد الكتاب فيها ومن أهمهم التي لا تقل أهمية عن غيرهم:

- ابن المقفع الذي عدوه ـ الكتاب ـ الرائد في ذلك لثقافته الواسعة على الثقافات الأخرى، وله من الرسائل الجم الكثير والبلاغة الموحية.
- سهل بن هارون المثقف والعالم بمعارف عصره، فارسي من حملة الثقافات الأخرى إلى العربية كابن المقفع.

كما نجد من الشعراء الذين أجادوا في النثر كلثوم بن عمرو العتّابي وزياد الحارثي وفيه يقول ابن النديم " شاعر مترسل بليغ"، وابن سيابة[2] وأبو العتاهية...

ومن نماذج ترسلاتهم الإخوانية ما كتبه الثعالبي عن الشوق فقال[3]:

---

[1] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول، ص491.

[2] إبراهيم بن سيابة مولى بنى هاشم، كان يقال: إن جده حجام أعتقه بعض الهاشميين، قدمه إبراهيم الموصلى وابنه إسحاق لأنه مدحهما فرفعا من قدره وغنيا بشعره ونوها بذكره. وكان خليعا ما جنا حسن النادرة. وله نوادر. أحمد بن عبد الوهاب بن مُحَمَّد بن عبد الدائم القرشي، نهاية الأرب في فنون الأدب المؤلف،ط1، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة ، 1423 هـ ، ج4/ ص56.

[3] أحمد الهاشمي، جواهر الأدب، ج1/ص46.

«شوقي إليك رهين قلبي وقرين صدري والزعيم بتعليق فكري وتفريق صدري سمير ذكري ونديم فكري، زادي في سفري، وعتادي في حضري، لا يستقل به ولا يقوى عليه صبري يكاد يكون لزاما ويعد غراما، لا يرحل مقيمه ولا يصرف غريمه استخف نفسي واستفزها، وحرك جوانحي وهزها شوق أخذ بسمع خاطري وبصره، وحال بين مورد قلبه ومصدره شوق قد استنفذ جلدي وملك خلدي، شوق براني بري الخلال ومحقني محق الهلال، شوق تركني حرضا[1] وأوسعني مضضا[2] أراني الصبر حسرة والوجد يمنة ويسرة، شوق يزيد على الأُيَام[3] توقدا وتأججا وتضرما وتوهجا نار الشوق حشو ضلوعي وماء الصبابة ملء جفوني، أنا من لواعج الشوق بين غمائم لا تمطر إلا صواعق وسمائم[4] قد قدحت في كبدي من الحرقة بهذه الفرقة ما يفوت أيسره حد الشكاية ويجوز أضعفه كنه الكناية، شوق الروض الماحل[5] إلى الغيث الهاطل».

رسالة شوق أبدع فيها الثعالبي، حاك فيها جمال الألفاظ والوجدان، تعابير تعكس مدى قوة لغتنا العربية وجزالة معانيها وحروفها، وكيف برع أولئك الأوائل وشربوها، حتى صار أكلهم فصيح وتنفسهم فصيح ومعرفتهم علم وفصاحة، فنثرهم قد ضارع الشعر بالتغزل، وأبدع في معنى التفنن.

وقد تعددت مواضيع ترسلاتهم الإخوانية، وحديثهم عن الإخاء والمودة من تصوير بليغ يهدف فيه صاحبه بألفاظ جزلة منمقة التعابير، دقيقة في هز الأحاسيس وأزها إلى الحنين، سواء كانت عن تهنئة أو استعطاف أو عتاب...ومن عتاباتهم ما كتبه الشاعر يوسف بن صبيح معاتبا مُحَمَّد بن زياد الحارثي يقول :حفظك الله وحاطك، رأيتك – أكرمك الله – في خرجتك هذه رغبت عن مواصلتنا بكتبك، وإبلاغنا طيب خبرك، وقطعتنا قطع ذي السلوة، أو أخي الملة، حتى كأنك كنت إلى مفارقتنا

[1] وجعا
[2] مريضا
[3] بضم الهمزة وفتح الياء يراد به الدخان.
[4] الرياح الحارة.
[5] المجدب

مشتاقاً، وإلى البعد منا تواقاً، فوقع بعدك بحيث تحب من جهتين: إحداهما حلاوة الولاية، والأخرى لذة الراحة منا، فإن يكن ذلك كما رجَّيناه قاطعناك مجملين، أو لبسناك على يقين، وإن يكن إدلالاً بهدية أعددتها لنا من ناحية عملك، فليس قدر الهدايا وإن كثرت، ولا الفوائد وإن جلت احتمال لؤم الإخوان إذا كانت الهدايا إنما تراد لهم، والفوائد إنما تنال بهم والمباهاة بأعراض الدنيا تؤثر بخلطائهم، وما أدري ما أقول في اختيارك ترك المكاتبة المحدثة عن العتْب بالأسرار المكتومة، والرسائل المعلومة، والأمور المفهومة، حتى كأنها محادثة والحضور، على تنائي الدور، والقلوب بها مشاهدة، وإن كانت الأبدان متباعدة، ولئن كذب فيك الرجاء، لقديما عزّ الوفاء، وقد أصبتك من مرارة العتاب بما لا تقيم بعده على قطيعة ولا جفاء، فلا تتوهمن أني أردت إعانتك بإعتابي، ولا أن أزري عليك بكتابي، فإن وصلت فمشكور، وإن قطعت فمعذور والسلام"[1].

عتاب مع مودة من يوسف بن صبيح، استهلها بالدعاء وأي دعاء أن يحفظه الله ويحيطه، جمع فيه شمائل الخير كله، يعتمد في كلامه على السجع وحينا يغيب عنه، مستعملا لأسلوب بديع معتمدا فيه على العتاب المصاحب للمودة لا الكره والطغيان، يرادف في قوله:" حتى كأنك كنت إلى مفارقتنا مشتاقاً، وإلى البعد منا تواقاً"، يعاتب حينا ويستلطف حينا آخر، ولم يكن بالكافر في عتابه حتى أنه ختما بالسلام، بدأها بدعاء وختمها بدعاء.

هكذا كانت رسائلهم مسجوعة مألوفة الكلمات موحية في عباراتها بعيدة عن التكلف ميسورة الفهم لمن خاطب اللغة، واستقى من وعائها، يصورون المشهد سواء كان في التهاني أو التعازي كأنهم أسنان مشط، بلغة صافية صحيحة المأخذ. رسائلهم في هذا الباب كثيرة وجملهم قصيرة ومعانيهم جليلة، لو استنطقناها كلها وتحرينا معظمها لما خرجنا من العصر العباسي إلا معنا كتاب ضخم في بابه جم بألوانه.

[1] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول، ص493-494.

ح- المقامة:

لون أدبي ظهر في القرن الرابع الهجري، يتضمن ملحا وقصصا ونوادر، يمتاز بأسلوب سردي، يهتم بالتأنق والتنمق اللفظي والأناقة اللغوية وجمالية الأسلوب تتعدى الشعر في احتوائها على المحسنات البديعية، والصور البيانية، يحوي على شخصيات وأحداث وزمان ومكان، مواضيعه طرقت جميع مناح الحياة، بقالب فكاهي سخري أو جدية ملتزمة.

تعريفها[1]:

لغة: ورد في لسان العرب: "والمقام والمقامة: المجلس، ومقامات الناس مجالسهم، قال العباس بن مرداس، أنشده ابن بريّ:

فأيِّيَ مَا وَأيُّكَ كَانَ شرّاً * فَقِيدَ إلَى المُقَامةِ لاَ يَرَاهَا**

ويقال للجماعة يجتمعون في مجلس: مقامة، ومنه قول لبيد:

ومَقَامَةٍ غَلَبَ الرِّقَابِ كَأنَهُم*جِنٌّ لَدَى بَابِ الحَصِيرِ قِيامُ**

وأنشد ابن برّي لزهير :

وَفِيهِم مَقَاماتٌ حِسَانٌ وُجوهُهُم*وَأَنْدِيةٌ يَنْتَابُها القَوْلُ وَالفِعْلُ**

ومقامات الناس: مجالسهم أيضا، والمقامة والمقام: الموضع الذي تقوم فيه، والمقامة: السادة"[2]، فهي المجلس الواحد الذي تدور فيه أحداث القصة.

اصطلاحا: وقد تعددت التعاريف لها:

هي " أقاصيص خيالية مختلفة الأغراض والموضوعات، فمنها الأدبية، ومنها العلمية، ومنها الدينية، ومنها الاجتماعية أو الخلقية، ومنها المجونية، وفيها سخر شديد، ونقد لاذع، وفيها ضروب من

[1] وقد اختلط مفهوم المقامة ومعناها عند مؤرخي الأدب والطارقين لباب المصطلحات الأدبية، وأحسن بحث أشار إلى معنى المقامة باستفاضة دالة على المعنى الحقيقي لهذا حسن عباس، نشأة المقامة في الأدب العربي، دط، دار المعارف، مصر، دت، ص9-21.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج15/ص353، مادة قوم.

التخابث والاحتيال، للتكسب والتعيش، وفيها صور متلونة لطبائع المجتمع وعاداته"[1].

أو هي "حديث أدبي بليغ وضع في صورة قصصية، أقرب إلى الحيلة منه إلى القصة، تظهر فيه البراعة اللغوية، وقوة العارضة، وسعة العبارة، والمهارة الأدبية"[2].

ويقال: "هي عبارة عن قصة مسجوعة تتضمن عظة أو ملحة أو نادرة، كان الأدباء يتبارون في كتابتها إظهارا لما يمتازون به من براعة لغوية وأدبية"[3].

ويعرفها الهمذاني: فن تعلم أساليب اللغة العربية[4].

وقد اشتهر هذا الفن عند بديع الزمان الهمذاني[5]، وهو أول من أعطى لهذا المعنى الاصطلاحي المتميز عن الفنون الأخرى، وفن المقامات فن اشتهر بين الأدباء العرب قديما وحديثا، ولم يبق ردحا من الزمن إلا ونحى منحا مغايرا لما كانت تحمله الدلالة القديمة (المكان، اجتماع الناس والمقام الصوفي والخطابي...)، مشيرا إلى فن موسيقي لغوي، ثماره الإبداع، وخطته الارتجال، معتمدا على خصائص تفارق ما شابهه من الفنون ـ وأعني القصة والخطابة ـ معتمدا على ذروة الانفعال الشعوري، مثيرا في الوجدان حب التطلع إلى مغنى لغوي بَناء.

خصائص فن المقامات :

1- المجلس: الذي تدور فيه أحداث المقال في فن المقام ولا ينتقل إلى مجلس آخر وهو ما

---

[1] بطرس البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية، ط1، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2014م، ص303.

[2] ينظر: شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف، ط3، مصر، 1973م، ص8 بتصرف.

[3] كامل المهندس، مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، دط، مكتبة لبنان، بيروت، 1979م، ص208.

[4] ينظر: شوقي ضيف، المقامة، ص8.

[5] ويدور المنشأ لفن المقامات بين علماء ثلاث: الهمذاني، ابن دريد، وابن فارس، والذي أجاد فيه ابتداء وأشار إليه كفن هو الهمذاني. ينظر حسن عباس، نشأة المقامة في الأدب العربي، ص25 بتصرف.

* الفرق بين القصة والمقامة، هو أن الفن القصصي ضعيف في المقامات لقصرها؛ ثم لأن القصة ليست غاية فيها بل واسطة لإظهار شخصية بطلها في مختلف أحواله، وقد تمرُّ المقامات غثة باردة لا قيمة فيها للقصة البتة. بطرس البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية ص303 بتصرف

*وقد تكون الحكاية هي القالب العام لفن المقامة؛ لأنها تروى في مجلس واحد من راوية يقوم بين يدي الجالسين حاكيا لهم، ولكنها تختلف عن الحكاية في أنها تشتمل على الحوار، وربما الجدل والمناظرة وتقتبس الشعر أو يضعه المؤلف نفسه، ولغتها مسجوعة دائما، وفيها محسنات لفظية كثيرة. مأمون ياسين، هشام مناع، النثر في العصر العباسي، ص152.

يعبر عنه بالوحدة المكانية.

2– الراوي: وللمقامة راو واحد يسرد فنها، ويقول قولها.

3– القدرة اللغوية: وهو فن التصنع اللفظي البلاغي من إغرق في السجع والجناس والمطابقة والمقابلة...

4– المكدي: وأصل الكدية لفظة فارسية الأصل معناها التسول، دخلت في اللغة العربية وكثر استعمالها في القرن التاسع عشر، فاشتق منها فعل كدى، إلا أن لفظة مكدي لا تعني المتسول إطلاقا وإنما رجل يمتهن التسول متنكرا لابتزاز الأموال[1].

فهو موضوع المقامات أصلا، و الغاية القصوى من تأليفها، فكيفما قَلَّبْت بصرك وبصيرتك تتمثل لك صورة الإسكندري شيخ المكدين، واقفا في الناس يحتال عليهم، فيشحذ هممهم، وهكذا تدور المقامات على ضروب الخدع والاحتيال، وتنتهي مراحلها حين يرى أبو الفتح بطن كيسه قد نقنق بما قد نال من شبع و تخمة[2]، و لذلك فالكدية هي نوع من أنواع التسول الأدبي يلجأ فيها الكاتب في سؤال الناس، يستعمل فيها حيلة لطيفة تعتمد على الذكاء يتظاهر بالمرض ويمثل دور المصاب[3] وكذلك منهم من يتظاهر بالعمى [4]، ومنهم أيضا من يكثر الطواف بالأسواق مكديا بالأوراق[5].

5– النكتة أو العقدة: وهي الفكرة التي تدور حولها القصة المتضمنة في المقامة، وتكون عادة فكرة طريفة أو جريئة، ولكنها لا تحثّ دائماً على الأخلاق الحميدة، وقد لا تكون دائماً موفقة مع تنوع لمواضيعها.

---

[1] فكتور الكك، بديعيات الزمان بحث تاريخي تحليلي في مقامات الهمذاني، ط1، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1961م، ص65.

[2] م ن، ص66/65.

[3] ينظر مازن مبارك، مجتمع الهمذاني من خلال مقاماته ، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، المجلد44، ج3/ يوليو 1969،ص 838.

[4] م ن، ص ن.

[5] م ن، ص ن.

6- عنوان المقامة: ويؤخذ عادة من اسم البلد أو من الموضوع التدور حوله المقامة كالحرزية والدينارية والخمرية... .

7- اسم المقامة: ويؤخذ عادة من اسم البلد الذي انعقد فيه مجلس المقامة نحو: المقامة الدمشقية والتبريزية، والرملية (نسبة إلى الرملة بفلسطين)، والمغربية، والسمرقندية، والبلخية ، والكوفية والبغدادية، والعراقية، الخ...أو من الملحة التي تنطوى عليها المقامة نحو المقامة الدينارية، والحرزية والشعرية، والإبليسية، والخمرية الخ... .

8- الشخصية: وهي شخصية تختلف عن شخصية المكدي، وهو المؤلف للمقامة ، وتشترط فيه شروط كاطلاعه الواسع ببحور اللغة الحربية وبصير بالفنون الأدبية، وحكيم في اجتياز العتبات والمعوقات.

ليست المقامة قصة وإنما هي حديث أدبي بليغ، وهو أدنى من الحيلة منها إلى القصة، فليس فيها من القصة إلا الظاهر فقط، أما هي في حقيقتها فحيلة نُطرف بها لنطّلع من جهة على حادثة معينة، ومن جهة ثانية على أساليب أنيقة ممتازة، بل إن الحادثة التي تحدث للبطل لا أهمية لها، إذ ليست هي الغاية، إنما الغاية التعليم والأسلوب الذي تعرض به الحادثة، ومن هنا جاءت غلبة اللفظ على المعنى في المقامة، فالمعنى ليس شيئا مذكورا، إنما هو خيط ضئيل تُنشر عليه الغاية التعليمية[1].

- **أشهر روادها:**

لا اختلاف على أن نشأة المقامات الأدبية كانت مشرقية، وأما الذي لا اتفاق عليه فهو زمن هذه النشأة وصاحب الفضل فيها، ومهما يكن منشأ الاختلاف حول منشأ المقامات فإنه يدور حول ثلاثة أسماء كبيرة في تاريخ تراثنا الأدبي والفكري، عاش أصحابها بين القرنيين الثالث والرابع

[1] ينظر: شوقي ضيف، المقامة، ص3 بتصرف.

الهجري وهم: بديع الزمان الهمذاني وابن دريد وابن فارس[1]

لقد كان بديع الزمان أول من أطلق اسم المقامات على العمل الأدبي، ولاقت مقاماته قبولا في نفوس معاصريه، يقول ابن خلكان في ترجمة البديع: "...صاحب الرسائل الرائعة، والمقامات الفائقة، وعلى منواله نسج الحريري مقامته، وتذى حذوه واقتفى أثره، واعترف في خطبته بفضله وأنه الذي أرشده إلى سلوك ذلك المنهج..."[2] .

- ✓ ابن دريد 223- 321هـ.
- ✓ ابن فارس 329-395هـ.
- ✓ بديع الزمان الهمذاني 385-398هـ[3].
- ✓ أبو القاسم الحريري 515 – 446هـ.
- ✓ جار الله الزمخشري 467-535هـ.

نموذج من المقامات: المقامة المضرية

من الأشياء الجميلة في المقامات ما يشبه القصة بشيء من التفعيلة، جمعت الفكاهة والحكمة إلى جانب السبك اللغوي وعمق المعنى وتجسيدا للحياة التي كانت جامعة على بساط اللغة، لا يمكن لقائلها إلا أن يكون سليقيٌّ لغويٌّ، ومن تلك النماذج التي ساقها الهمذاني في تواليفيه مقامة لم تشتهر بين الأدباء لكن خصتها بعض الأقلام بالدراسة والتحليل، لما فيها من تلك البراعة البلاغية والجمال الفني، والحس الأدبي المقامة المضيرية.

[1] حسن عباس، نشأة المقامة في الأدب العربي، ص25.

[2] ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، دار صادر، دط، بيروت، 1398هـ 1978م، ج1/ص127.

[3] أملى بديع الزمان لما كان في نيسابور سنة 392هـ أربعمائة مقامة، وقد شكك كثير من الأدباء هذا العدد منهم شوقي ضيف وغيره والذي ذهب هشام مناع ومأمون ياسين إلى الترجيح أن العدد الصحيح هو أربعون حين أملى مقاماته مأمون ياسين، هشام مناع، النثر في العصر العباسي، ص153-154 بتصرف

1/ نص المقامة[1]:

"حَدَّثَنا عِيسَى بْنُ هِشامٍ قَالَ: كُنْتُ بِالبَصْرَةِ، وَمَعِي أبو الفَتْحِ الإِسْكَنْدَرِيُّ رَجُلُ الفَصَاحَةِ يَدْعُوهَا فَتُجِيبُهُ، وَالبَلاغَةِ يَأْمُرُهَا فَتُطِيعُهُ، وَحَضَرْنَا مَعْهُ دَعْوَةَ بَعْضِ التُجَارِ، فَقُدِمَتْ إِلَيْنَا مَضِيرَةٌ[2] تُثْنِي على الحَضَارَةِ، وَتَتَرَجْرَجُ في الغَضَارَةِ[3]، وَتُؤْذِنُ بِالسَلاَمَةِ، وَتَشْهَدُ لِمَعَاوِيَةَ رَحِمَهُ اللهُ بِالإِمَامَة، فِي قَصْعَةٍ يَزِلُّ عَنْهَا الطَّرْفُ، وَيَمُوجُ فِيهَا الظَّرْفُ، فَلَمَا أَخَذَتْ مِنَ الخِوانِ[4] مَكانَهَا، وَمِنَ القُلُوبِ أَوْطَانَهَا، قَامَ أَبُو الفَتْحِ الإِسْكَنْدَرِيُّ يَلْعَنُهَا وَصَاحِبَهَا، وَيَمْقُتُهَا وَآكِلَهَا، وَيَثْلِبُهَا[5] وَطَابِخَهَا، وَظَنَنَاهُ يَمْزَحُ فَإِذَا الأَمْرُ بِالضِّدِّ، وَإِذَا المِزَاحُ عَيْنُ الجِدِّ، وَتَنَحَى عَنِ الخِوَانِ، وِتِرِكِ مُسَاعَدَةَ الإِخْوَانِ وَرَفَعْنَاهَا فَارْتَفَعَتْ مَعَهَا القُلُوبُ، وَسَافَرَتْ خَلْفَهَا العُيُونُ، وَتَحَلَّبَتْ لَهَا الأَفْوَاهُ[6]، وَتَلَمَظَتْ لَهَا الشِّفَاهُ[7]، وَاتَّقَدَتْ لَهَا الأَكْبَادُ[8]، وَمَضَى فِي إِثْرِهَا الفُؤَادُ، وَلكِنَا سَاعَدْنَاهُ على هَجْرِهَا، وَسَأَلْنَاهُ عَنْ أَمْرِهَا، فَقَالَ: قِصَتِي مَعَهَا مَعَهَا أَطْوَلُ مِنْ مُصِيبَتِي فِيهَا، وَلَوْ حَدَّثْتُكُمْ بِهَا لَمْ آمَنِ المِقْتَ، وَإِضَاعَةَ الوَقْتِ، قُلْنَا: هَاتِ: قَالَ: دَعَانِي بَعْضُ التُّجَارِ إِلَى مَضِيرَةٍ وَأَنَا بِبَغْدَادَ، وَلَزِمَنِي مُلاَزَمَةَ الغَرِيمِ[9]، وَالكَلْبِ لأَصْحَابِ الرَّقِيمِ[10]، إِلَى أَنْ أَجَبْتُهُ إِلَيْهَا، وَقُمْنَا فَجَعَلَ طُولَ الطَّرِيقِ يُثْنِي عَلَي زَوْجَتِهِ، وَيُفَدِّيهَا بِمُهْجَتِهَ، وَيَصِفُ حِذْقَهَا فِي صَنْعَتِهَا، وَتَأَنُّقَهَا فِي طَبْخِهَا وَيَقُولُ: يَا مَولاْيَ لَوْ رَأَيْتَهَا، وَالخَرْقَةُ فِي وَسَطِهَا، وَهْيَ تَدُورُ فِي الدُورِ، مِنَ التَنُورِ إِلَى القُدُورِ وَمِنَ القُدُورِ إِلَى التَنُورِ تَنْفُثُ بفِيهَا النَارَ، وَتَدُقُ بِيَدَيْهَا الأَبْزَارَ، وَلَوْ

---

[1] أبو الفضل بديع الزمان الهمذاني، المقامات، شر: محمد عبده، ط3، دار الكتب اللعمية، بيروت لبنان، 1426هـ 2005م ، ص122-136.

[2] طبخة مشهورة بالعراق و الشام يقال لها الكبة باللبنية.

[3] الغضارة: القصعة

[4] الخوان: ما يوضع عليه الطعام.

[5] الثلب: لامه وضربه وعابه.

[6] أي سال لعابها وجرى ريقها.

[7] أصل التلمظ أخراج اللسان، ليأخذ ما على الشفتين من آثار الطعام.

[8] اتقدت لها الأكباد بمعنى احترقت.

[9] الغارم: هو صاحب الدين.

[10] هم أهل الكهف " أم حسبت أن أصحاب الكهف والرقيم كانوا من آياتنا عجبا"

رَأَيْتَ الدُخَانَ وَقَدْ غَبَرَ فِي ذَلِكَ الوَجْهِ الجَمِيلِ، وَأَثَّرَ فِي ذَلِكَ الخَدِّ الصَقِيلِ، لَرَأَيْتَ مَنْظَراً تَحارُ فِيهِ العيُوُنُ: وَأَنَا أَعْشَقُهَا لأَنَّهَا تَعْشَقُنِي، وَمِنْ سَعَادَةِ المرْءِ أَنْ يُرْزَقَ المسَاعَدَةَ مِنْ حَلِيلَتِهِ، وَأَنْ يَسْعَدَ بِظَعِينَتِهِ، وَلاَ سِيَمَا إِذَا كانَتْ مِنْ طِينَتِهِ، وَهْيَ ابْنَةُ عَمِّي لَحَا[1]، طِينَتُها طِينَتِي، وَمَدِينَتُهَا مَدِينَتِي ، وَعُمُومَتُهَا عُمُومَتِي، وَأَرُومَتَها أَرُومَتِي، لَكِنَّها أَوْسَعُ مِنِّي خُلْقاً، وَأَحْسَنُ خَلْقاً وَصَدَعَنِي بِصِفَاتِ زَوْجَتِهِ، حَتَّى انْتَهَينَا إِلَى مَحَلَّتِهِ، ثُمَّ قَالَ: يَا مَوْلاي تَرَى هَذِهِ المحَلَّةَ؟ هِيَ أَشْرَفُ مَحَالِّ بَغْدَادَ، يَتَنَافَسُ الأَخْيَارُ فِي نُزُولِها، وَيَتَغايَرُ الكِبَارُ فِي حُلُولِهَا، ثُمَّ لاَ يَسْكُنُهَا غَيْرُ التُجَارِ، وَإِنَّمَا المرْءُ بِالْجَارِ وَدَارِى فِي السِّطَةِ[2] مِنْ قِلادَتِهَا، وَالنُّقْطَةِ من دَائِرَتِهَا، كَمْ تُقَدِّرُ يَا مَوْلايَ أُنْفِقَ عَلى كُلِّ دَارٍ مِنْهَا؟ قُلْهُ تَخْمِيناً إِنْ لَمْ تَعْرِفْهُ يَقِيناً، قُلْتُ: الكَثِيرُ، فَقَالَ: يَا سُبْحَانَ اللهِ! مَا أَكْبَرَ هَذا الغَلَطَ! تَقُولُ الكَثِيرَ فَقَطْ؟ وَتَنَفَّسَ الصُّعَدَاءَ، وقَالَ: سُبْحَانَ مَنْ يَعْلَمُ الأَشْيَاءَ، وَانْتَهَيْنَا إِلَى بَابِ دَارِهِ، فَقَالَ: هَذِهِ دَارِي، كَمْ تُقَدِّرُ يَا مَوْلايَ أَنْفَقْتُ على هذِهِ الطَّاقَةِ؟ أَنْفَقْتُ واللهِ عَلَيْهَا فَوْقَ الطَّاقَةِ، وَوَرَاءَ الفَاقَةِ[3]، كَيْفَ ترى صَنْعَتَهَا وَشَكْلَهَا؟ أَرَأَيْتَ باللهِ مِثْلَهَا؟ انْظُرْ إِلَى دَقَائِقِ الصَّنْعَةِ فِيهَا، وَتَأَمَلْ حُسْنَ تَعْرِيجَهَا، فَكَأَنَمَا خُطَّ بِالبِرْكارِ[4] وَانْظُرْ إِلى حِذْقِ النَجَارِ فِي صَنْعَةِ هذَا البَابِ، اتَخَذَهُ مِنْ كَمْ؟ قُلْ: وَمِنْ أَيْنَ أَعْلَمُ، هُوَ سَاجٌ[5] سَاجٌ[5] مِنْ قِطْعَةٍ وَاحِدَةٍ لاَ مَأْرُوضٌ[6] وَلا عَفِنٌ، إِذَا حُرِّكَ أَنَّ، وَإِذَا نُقِرَ طَنَّ، مَنِ اتَّخَذَهُ يا سَيِّدِي؟ اتَّخَذَهُ أَبُو إِسْحَاقَ بْنُ مَحَمَدٍ البَصْرِيُ، وَهْوَ واللهِ رَجُلٌ نَظِيفُ الأَثْوَابِ، بَصِيرٌ بِصَنْعِةِ الأَبْوَابِ خَفِيفُ اليَدِ فِي العَمَلِ، للهِ دَرُ ذَلِكَ الرَّجُلِ! بِحَيَاتِي لا اسْتَعَنْتُ إِلا بِهِ عَلى مِثْلِهِ، وَهَذِهِ الحَلَقَةُ تَرَاهَا اشْتَرَيْتُهَا فِي سُوقِ الطَّرَائِفِ مِنْ عِمْرَانَ الطَّرَائِفِيّ بِثَلاثَةِ دَنَانِيرَ مُعِزِيَة، وَكَمْ فِيهَا يَا سَيِدِي مِنَ الشَبَهِ؟ فِيهَا سِتَةُ أَرْطَالٍ، وَهْيَ تَدُورُ بِلَوْلَبٍ فِي البَابِ، بِاللهِ دَوِّرْهَا، ثُمَ انْقُرْهَا وَابْصُرْهَا، وَبِحَيَاتِي عَلَيْكَ لا اشْتَرَيْتَ

[1] لحا: أصلا ونسبا.

[2] السطة : الوسط.

[3] الفاقة: الفقر.

[4] وهي آلة لتحديد الدوائر وتنظيمها ألا يختلف نسبه..

[5] الساج: شجر طويل يقع في الهند.

[6] الأرضة: هي دويبة صغيرة

الحَلَقَ إِلاَّ مِنْهُ؛ فَلَيْسَ يَبِيعُ إِلاَّ الأَعْلاَقَ[1]، ثُمَّ قَرَعَ البَابَ وَدَخَلْنَا الدِّهْلِيزَ[2]، وَقَالَ: عَمَّرَكِ اللهُ يَا دَارُ وَلاَ خَرَّبَكَ يَا جِدَارُ، فَمَا أَمْتَنَ حِيطَانَكِ، وَأَوْثَقَ بُنْيَانَكِ، وَأَقْوى أَسَاسَكِ، تَأَمَّلْ بِاللهِ مَعَارِجَهَا، وَتَبَيَّنْ دَوَاخِلَهَا وَخَوارِجَهَا، وَسَلْنِي: كَيْفَ حَصَّلْتَهَا؟ وَكَمْ مِنْ حِيلَةٍ احْتَلْتَهَا، حَتَّى عَقَدْتَهَا؟ كَانَ لِي جَارٌ يُكْنى أَبَا سُلَيْمَانَ يَسْكُنُ هَذِهِ المِحَلَّةَ، وَلَهُ مِنَ المالِ مَا لا يَسَعُهُ الخَزْنُ، وَمِنَ الصَامِتِ مَا لاَ يَحْصُرُهُ الوَزْنُ مَاتَ رَحِمَهُ اللهُ وَخَلَّفَ خَلْفاً أَتْلَفَهُ بَيْنَ الخَمْرِ وَالزَّمْرِ، وَمَزَّقَهُ بَيْنَ النَّرْدِ وَالقَمْرِ، وَأَشْفَقْتُ أَنْ يَسُوقَه قَائِدُ الاضْطِرَارِ، إِلَى بَيْعِ الدَارِ، فَيَبِيعَهَا فِي أَثْنَاءِ الضَجَرِ، أَوْ يَجْعَلَهَا عُرْضَةً لِلْخَطَرِ، ثُمَ أَرَاها، وَقَدْ فَاتَنِي شِرَاهَا، فَأَتَقَطَّعُ عَلَيْهَا حَسَرَاتٍ، إِلَى يَوْمِ المماتِ، فَعَمِدْتُ إِلَى أَثْوَابٍ لاَ تَنِضُّ[3] تِجَارَتُهَا فَحَمَلْتُهَا إِلَيْهِ، وَعَرَضْتُهَا عَلَيْهِ، وَسَاوَمْتُهُ عَلَى أَنْ يَشْتَرِيهَا نَسِيَّةً، وَالمدْبِرُ يَحْسَبُ النَسِيَّةَ عَطِيةً والمتَخَلِّفُ يَعْتَدُّهَا هَدِيَةً، وَسَأَلْتُهُ وَثِيقَةً بِأَصْلِ المالِ، فَفَعَلَ وَعَقَدَهَا لِي، ثُمَّ تَغَافَلْتُ عَنِ اقْتِضَائِهِ حَتَّى كَادَتْ حَاشِيَةُ حَالِهِ تَرِقُ، فَأَتَيْتُهُ فَاقْتَضَيْتُهُ، واسْتَمْهَلَنِي فَأَنْظَرْتُهُ، وَالْتَمَسَ غَيْرَهَا مِنَ الثِيَّابِ فَأَحْضَرْتُهُ، وَسَأَلْتُهُ أَنْ يَجْعَلَ دَارَهُ رَهِينَةً لَدَيَ، وَوَثِيقَةً فِي يَدَي، فَفَعَلَ، ثُمَّ دَرَجْتُهُ بِالمعَامَلاتِ إِلى بَيْعِهَا حَتَّى حَصَلَتْ لِي بِجَدٍّ صَاعِدٍ، وَبَخْتٍ مُسَاعِدٍ، وَقُوَّةِ سَاعِدٍ، وَرُبَ سَاعٍ لِقَاعِدٍ، وَأَنَا بِحَمْدِ اللهِ مَجْدُودٌ، وَفِي مِثْلِ هَذِهِ الأَحْوَالِ مَحْمُودٌ، وَحَسْبُكَ يَا مَوْلاَي أَنِّي كُنْتُ مُنْذُ لَيَالٍ نائِماً فِي البَيْتِ مَعَ مَنْ فِيهِ إِذْ قُرِعَ عَلَيْنَا البَابُ فَقُلْتُ: مَنِ الطَّارِقُ المنْتَابُ[4]، فَإِذَا امْرَأَةٌ مَعَهَا عِقْدُ لآلٍ، فِي جِلْدَةِ مَاءٍ وَرِقَّةِ آلٍ[5]، تَعْرِضُهُ لِلْبَيْعِ، فَأَخَذْتُهُ مِنْهَا إِحْذَةَ خَلْسٍ، وَاشْتَرَيْتُهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ، وَسَيَكُونُ لَهُ نَفْعٌ ظَاهِرٌ، وَرِبْحٌ وَافِرٌ، بِعَوْنِ اللهِ تَعَالَى وَدَوْلَتِكَ، وَإِنَّمَا حَدَّثْتُكَ بِهَذَا الحَدِيثِ لِتَعْلَمَ سَعَادَةَ جَدِي فِي التِّجَارَةِ، وَالسَّعَادَةُ تُنْبِطُ المَاءَ مِنَ الحِجَارَةِ، اللهُ أَكْبَرُ لاَ يُنْبِئُكَ أَصْدَقُ مِنْ نَفْسِكَ، وَلاَ أَقْرَبُ مِنْ أَمْسِكَ، اشْتَرَيْتُ هَذا الحَصِيرَ فِي

---

[1] الأعلاق: الأصيل.

[2] مدخل البيت.

[3] نضت التجارة كسدت ولم ترج.

[4] هو الطارف مرة بعد مرة استعير هذا اللفظ على من أتى في ساعة ليست تلك ساعة المجيء.

[5] لآل: أصله لآليٌ جمع لؤلؤة ثم سهلت الهمزة فجرى مجرى قاضي، والآل: السراب وهو الذي يظهر من بعيد كأنه ماء.

المَنَادَاتِ، وَقَدْ أُخْرِجَ مِنْ دُورِ آلِ الفُرَاتِ[1]، وَقْتَ المصَادَرَاتِ وَزَمَنَ الغَارَاتِ وَكُنْتُ أَطْلُبُ مِثْلُهُ مُنْذُ الزمَنِ الأَطْوَلِ فَلا أَجِدُ، وَالدَهْرُ حُبْلَى لَيْسَ يُدْرَى مَا يَلِدُ ثُمَ اتفَقَ أَنِّي حَضَرْتُ بَابَ الطَّاقِ[2]، وَهَذا يُعْرَضُ بِالأَسْوَاقِ، فَوَزَنْتُ فِيهِ كَذَا وَكَذَا دِينَاراً، تَأَمَلْ بِاللهِ دِقَّتَهُ وَلِينَهُ، وَصَنْعَتَهُ وَلَوْنَهُ، فَهْوَ عَظِيمُ القَدْرِ، لا يَقَعُ مِثْلُهُ إِلاَّ فِي النَدْرِ[3]، وَإِنْ كُنْتَ سَمِعْتَ بِأَبِي عِمْرَانَ الحَصِيرِيِّ فَهْوَ عَمَلُهُ، وَلَهُ ابْنٌ يَخْلُفُهُ الآنَ فِي حَانُوتِهِ لاَ يُوْجَدُ اعْلاَقُ الحُصُرِ إِلاَّ عِنْدَهُ فَبِحَيَاتِي لاَ اشْتَرَيْتَ الحُصُرَ إِلا مِنْ دُكَّانِهِ، فَالمؤْمِنُ نَاصِحٌ لإِخْوانِهِ، لاَ سِيَما مَنْ تَحَرَمَ بِخُوَانِهِ[4]، وَنَعُودُ إِلَى حَدِيثِ المضِيرَةِ، فَقَدْ حَانَ وَقْتُ الظَّهِيرَةِ، يَا غُلاَمُ الطَّسْتَ وَالمَاءَ فَقُلْتُ: اللهُ أَكْبَرُ، رُبَّمَا قَرُبَ الفَرَجُ، وَسَهُلَ المخْرَجُ، وَتقَدَّمَ الغُلاَمُ، فَقَالَ: تَرى هذَا الغُلاَمَ؟ إِنَّهُ رُومِيُّ الأَصْلِ، عِرَاقِيُّ النَّشْءِ. تَقَدَّمْ يَا غُلاَمُ وَاحْسِرْ عَنْ رَأْسِكَ[5]، وَشَمِّرْ عَنْ سَاقِكَ، وانْضُ وانْضُ عَنْ ذِرَاعِكَ، وَافْتَرَ عَنْ أَسْنَانِكَ[6]، وَأَقْبِلْ وَأَدْبِرْ، فَفَعَلَ الغُلاَمُ ذَلِكَ، وَقَالَ: التَّاجِرُ: باللهِ مِنَ اشْتَرَاهُ؟ اشْتَرَاهُ وَاللهِ أَبُو العَبَّاسِ مِنَ النَّخَّاسِ، ضَعِ الطَّسْتَ، وَهَاتِ الإِبْرِيقَ، فَوَضَعَهُ الغُلاَمُ، وَأَخَذَهُ التَّاجِرُ وَقَلَّبَهُ وَأَدَارَ فِيهِ النَّظَرَ ثُمَّ نَقَرَهُ، فَقَالَ: انْظُرْ إِلى هَذَا الشَبَهِ كَأَنَهُ جِذْوَةُ اللَّهَبِ[7]، أَوْ قِطْعَةٌ مِنَ الذَّهَبِ، شَبَهُ الشَامِ، وَصَنْعَةُ العِرَاقِ، لَيْسَ مِنْ خُلْقَانِ الأَعْلاَقِ قَدْ عَرَفَ دُورَ المُلُوكِ ودَارَهَا، تَأَمَّلْ حُسْنَهُ وَسَلْنِي مَتَى اشْتَرَيْتُهُ؟ اشْتَرَيْتُهُ واللهِ عَامَ المجَاعَةِ، وَادَخَرْتُهُ لِهَذِهِ السَاعَةِ، يَا غُلاَمُ الإِبْرِيقُ، فَقَدَّمَهُ وَأَخَذُه التَّاجِرُ فَقَلَّبَهُ ثُمَّ قَالَ وَأُنْبُوبُهُ مِنْهُ[8] لاَ يَصْلُحُ هَذا الإِبْرِيقُ إِلاَّ لِهَذا الطَّسْتَ، وَلاَ يَصْلِحُ

[1] آل الفرات: علي بن مُحَمَّد بن موسى بن الحسن ابن الفرات، وأخوه العباس أحمد بن مُحَمَّد ابن الفرات وأخوهما أبو الخطاب جعفر بن مُحَمَّد كان أولهم وزيرا للمقتدر بالله بن المعتضد العباسي ثم نكبه وصادره على جميع أمواله في سنة 312هـ فيشير صاحب القصة إلى ما أصاب آل الفرات في نكبتهم.

[2] باب من أبواب بغداد.

[3] إذا قال وجوده.

[4] الخوان ما يوضع عليه الطعام وقد تقدم، وتحرم: أي صار في حرمته وحمايته، وأبو الفتح سيأكل من مائدة التاجر في يكون في حرمه و حمايته.

[5] أي اكشف عنه.

[6] أي تبسم لتكشف عنها.

[7] قطعة من الجمر.

[8] مزية من مزايا الإبريق أن الأنبوب منه وليس قطعة أخرى تلتحم معه، ولا يكون ذلك إلا من حذق الصناعة.

هَذا الطَّسْتَ إِلاَّ مَعَ هَذَا الدَّسْتِ[1]، وَلاَ يَحْسُنُ هَذا الدَّسْتُ إِلاَّ فِي هَذا البَيْتِ، وَلاَ يَجْمُلُ هذَا البَيْتُ إِلاَ مَعَ هَذا الضَّيْفِ أَرْسِلِ المِاءَ يَا غُلاَمُ، فَقَدْ حَانَ وَقْتُ الطَّعَامِ، باللهِ تَرى هَذَا المِاءَ مَا أَصْفَاهُ، أَزرَقُ كَعَيْنِ السِنَوْرِ[2] وَصَافٍ كَقَضِيبِ البِلَّوْرِ، اسْتُقِيَ مِنَ الفُرَاتِ، وَاسْتُعْمِلَ بَعْدَ البَيَاتِ، فَجَاءَ كَلِسَانِ الشَمْعَةِ، فِي صَفَاءِ الدَمْعَةِ ، وَلَيْسَ الشَانُ فِي السَقَّاءِ، الشَانُ فِي الإِنَاءِ، لاَ يَدُلُّكَ عَلَى نَظَافَةِ أَسْبَابِهِ، أَصْدَقُ مِنْ نَظَافَةِ شَرَابِهِ، وَهذَا المِنْدِيلُ سَلْنِي عَنْ قِصَتِهِ، فَهُوَ نَسْجُ جُرْجَانَ، وَعَملُ أَرّجَانَ، وَقَعَ إِلَيَّ فَاشْتَرَيْتُهُ فَاتَّخَذَتَ امْرَأَتِي بَعْضَهُ سَرَاوِيلاً، وَاتَّخَذْتُ بَعْضَهُ مِنْدِيلاً، دَخَلَ فِي سَرَاوِيلِهَا عِشْرُونَ ذِرَاعاً وانْتَزَعْتُ مِنْ يَدِهَا هَذَا القَدَرَ انْتِزاعاً، وأَسْلَمْتُهُ إِلى المطَرِّزِ حَتى صَنَعَهُ كَمَا تَرَاهُ وَطَرَّزَهُ، ثُمَ رَدَدْتُهُ مِنَ السُّوقِ، وَخَزَنْتُهُ فِي الصُنْدُوقِ، وَأَدَخَرْتُهُ لِلْظِّرَافِ[3]، مِنْ الأَضْيَافِ لَمْ تُذِلَّهُ عَرَبُ العَامَّةِ بِأَيْدِيهَا وَلاَ النِّسَاءُ لِمَآقِيهَا[4] ، فَلِكُلِّ عِلْقٍ يَوْمٌ، وَلِكُلِّ آلَةٍ قَوْمٌ، يَاغُلاَمُ الْخُوَانَ، فَقَدْ طَالَ الزمَانُ، وَالقِصَاعَ فَقَدْ طَالَ المِصَاعُ[5]، والطَّعَامَ، فَقَدْ كَثُرَ الكَلامَ، فَأَتَى الغُلاَمُ بالخُوَانِ، وَقَلَّبَهُ التَاجِرُ عَلى المكانِ وَنَقَرَهُ بِالبَنَانِ ، وَعَجَمَهُ بِالأَسْنَانِ[6]، وَقَالَ: عَمَّرَ اللهُ بَغْدَادَ فَما أَجْوَدَ مَتَاعَهَا، وَأَظْرَفَ صُنَّاعَهَا، تَأَمَّلْ بِاللهِ هَذَا الخِوَانُ، وَانْظُرْ إِلَى عَرْضِ مَتْنِهِ، وَخِفَّةِ وَزْنِهِ، وَصَلاَبَة عُودِهِ، وَحُسْنِ شَكْلِهِ، فَقُلْتُ: هَذا الشَكْلُ، فَمَتى الأَكْلُ؟ فقَالَ: الآنَ، عَجِّلْ يَاغُلاَمُ الطَّعَامَ، لكِنَ الخِوَانَ قَوَائِمُهُ مِنْهُ، قَالَ أَبُو الفَتْحِ الإِسْكَنْدَرِيُّ فَجَاشَتْ نَفْسِي وَقُلْتُ قَدْ بَقِيَ الخَبْزُ وآلاتُهُ وَالخُبْزُ وَصِفاتُهُ[7] وَالحِنْطَةُ مِنْ أَيْنَ اشْتُرِيَتْ أَصْلاً، وَكَيْفَ اكْتَرى لَهَا حَمْلاً، وَفِي

---

[1] أراد الدست أشرف مجلس في البيت بما فيه من فرش ووسائد.

[2] هو القط.

[3] حسن الهسئة.

[4] المآقي: جمع ماق أو مؤق وهو طرف العين مما يلي الأنف.

[5] المصاع: فعال من ماصع القوم مماصعة ومصاعا تجالدوا وتقاتلوا كأنه أحس بأن إطالته في وصف زوجته وما بعدها مجالدة لضيفه مع احتراق أحشائه بالجوع.

[6] أي اختبره بأسنانه.

[7] أي بقي الخباز وبلاته والمخبوز وصفاته.

أَيِّ رَحىً طَحَنَ، وَإِجَّانَةٍ[1] عَجَنَ، وَأَيَّ تَنُّورٍ سَجَرَ[2]، وَخَبَّازٍ اسْتَأْجَرَ، وَبَقِيَ الحَطَبُ مِنْ أَيْنَ احْتُطِبَ، وَمَتَى جُلِبَ؟ وَكَيْفَ صُفِّفَ حَتَّى جُفِّفَ؟ وَحُبِسَ، حَتَّى يَبِسَ، وَبَقِيَ الخَبَّازُ وَوَصْفُهُ ، وَالتِّلْمِيذُ وَنَعْتُهُ، وَالدَقِيقُ وَمَدْحُهُ ، وَالْخَمِيرُ وَشَرْحُهُ، وَالمِلْحُ ومَلاَحَتُهُ وَبَقِيَتِ السُّكُرُّجاتُ[3] مَنِ اتَّخَذَها، وَكَيْفَ انْتَقَدَهَا، وَمَنِ اسْتَعْمَلَهاَ،؟ وَمَنْ عَمِلَها؟ والخَلُّ كَيفَ انْتُقِى عِنَبُهُ، أَوْ اشْتُرِيَ رُطَبُهُ، وَكَيفَ صُهْرِجَتْ مِعْصَرَتُهُ؟ وَاسْتُخْلِصَ لُبُّهُ؟ وَكَيْفَ قُيِّرَ[4] حَبُّهُ؟ وَكَمْ يُساوِي دَنُّهُ؟ وَبَقِيَ البَقْلُ كيفَ احْتِيلَ لَهُ حَتَّى قُطِفَ؟ وَفِي أَيِّ مَبْقَلَةٍ رُصِفَ؟ وَكَيْفَ تُؤُنِّقَ حَتَى نُظِّفَ؟ وَبَقيتِ المِضِيرَةُ كَيْفَ اشْتُرِيَ لَحْمُها؟ وَوُفِّيَ شَحْمُهَا؟ ونُصِبَتْ قِدْرُها، وَأَجِّجَتْ نَارُها، وَدُقَّتْ أَزَارُها، حَتَى أُجِيدَ طَبْخُها وَعُقِدَ مَرَقُها؟ وَهذَا خَطْبٌ يَطُمُّ[5]، وأَمْرٌ لا يَتِمُ، فَقُمْتُ، فَقَالَ: أَيْنَ تُرِيدُ؟ فَقُلْتُ: حَاجَةً أَقْضِيها، فَقَالَ: يَامَوْلاي تُرِيدُ كَنِيفاً يُزْري برَبِيعي الأَمِيرِ[6]، وَخَرِيفِي الوَزِيرِ، قَدْ جُصِّصَ أَعْلاَهُ ، وَصُهْرِجَ أَسْفَلُهُ، وَسُطِّحَ سَقْفُهُ، وَفُرِشَتْ بِالمَرْمَرِ[7] أَرْضُهُ، يَزِلُّ عَنْ حائِطِهِ الذَّرُّ[8] فَلاَ يَعْلَقُ، وَيَمْشِي وَيَمْشِي عَلَى أَرْضُهُ الذُّبَابُ فَيَنْزَلِقُ، عَلَيْهِ بَابٌ غِيرَانُهُ[9] مِنْ خَلِيطَيْ ساجٍ وَعَاجٍ، مُزْدَوجَينِ أَحْسَنَ أَحْسَنَ ازْدِواجٍ، يتمنَى الضَيْفُ أَنْ يَأْكُلَ فِيهِ، فَقُلْتُ: كُلْ أَنْتَ مِنْ هَذا الجِرابِ لَمْ يَكُن الكَنِيفُ فِي الحِسابِ، وَخَرَجْتُ نَحْوَ البَابِ، وَأَسْرَعْتُ فِي الذَهَابِ، وَجَعَلْتُ أَعْدُو وَهو يَتْبَعُني وَيَصِيحُ: يَا أَبَا الفَتْحِ المِضِيرَةَ، وَظَنَ الصِّبْيَانُ أَنَ المِضِيرَةَ لَقَبٌ لِي فَصاحُوا صِياحَهُ، فَرَمَيْتُ أَحَدَهُمْ بِحَجَرٍ، مِنْ فَرْطِ الضَجَرِ، فَلَقِي رَجُلٌ الحَجَرَ بِعِمامَتِهِ، فَغَاصَ فِي هامَتِهِ، فَأُخِذْتُ مِنَ النَّعَالِ بِما قَدُمَ وَحَدُثُ، وَمِنَ

---

[1] هو غفناء الذي يعجن فيه.

[2] أي ملأ التنور بالوقود.

[3] السكرجات: الصحاف التي توضع فيها ألوان الطعام.

[4] القار وهو القطران.

[5] أي هذا الأمر عظيم وقد تفاقم.

[6] أي ما يتخذه الأمير من المساكن في الربيع.ز

[7] المرمر: صخر رخامي.

[8] الذر: النمل.

[9] الغيران: أصله الأخدود ما بين اللحيين من الفم استعمله في الفواصل من الباب.

الصَفْعِ بِمَا طَابَ وَخَبُثَ، وَحُشِرْتُ إِلَى الحَبْسِ، فَأَقَمْتُ عامَينِ فِي ذلكَ النَّحْسِ، فَنَذرْتُ أَنْ لا آكلَ مَضِيرَةً ما عِشْتُ، فَهَلْ أَنَا فِي ذَا يَا آلَ هَمْدَانَ ظَالِمٌ؟. قَالَ عِيسَى بْنُ هِشَامٍ: فَقَبِلْنَا عُذْرَهُ، وَنَذَرْنَا نَذْرَهُ، وَقُلْنا: قَدِيماً جَنَتِ المِضِيرةُ عَلَى الأَحْرَارِ، وَقَدَّمَت الأَرَاذِل عَلى الأَخْيارِ".

إن المقامات من الفنون الأدبية التي تفننت العرب فيها، وأبرزت الدراسات والأبحاث قيمتها الفنية وأظهر التلقي جمالها السردي، فموضوع المقامة عند الهمذاني ليس واحدا، بل متعددا، وعناوينه من مواضيعه، فتجد المقامة عنده على اسم بلد زاره فكتب عنه أو حيوان تحدث عنه أو موعظة أشاد فيها بالمآثر أو بأسماء ملوك أو أبالسة كإبليس لما تحدث عنه في مقامة سماها بالمقامة الإبليسية، أو بأكلة كمقامتنا هذه نسبة إلى أكلة مطبوخة باللحم واللبن.

2/ تحليل المقامة:

- **شخوص المقامة:**

أشخاص المقامة	صفاتهم
عيسى بن هشام أبو الفتح الإسكندري	راوي القصة والمصاحب لبطلها رجل جائل بليغ فصيح، مضلل (لما قاموا عن المضيرة) مقنع بالحجة، متطفل لصحبته للتاجر.
التاجر	كثير الكلام، ماكر وخداع، استغلالي انتهازي.
الزوجة	ابنة عم التاجر.
أبو إسحاق بن مُحَمَّد	حرفي يمتهن النجارة متقن لصنعته
الجار	رجل نظيف وصاحب مال.
أبناء الجار	أهل قمار وخمر
إمرأة الليل	محتاجة تريد بيع عقدها
أبو عمرن وابنه	إتقان صنعة وأجود سلعة (بائع الحصائر).

- **أمكنة لمقامة:**

المكان	الفضاء	الحيز
بغداد	السوق	الكنيف
البصرة	الدهليز (بيت التاجر)	
جرجان	الحانوت	
	الحي (مكان سكن التاجر)	
	السجن	

- **الزمن في المقامة:**

الزمن	الدليل
الصبيحة	وكان فيها مقدمهم إلى البصرة وزيارة سوقها
الظهيرة	وهي دعوة التجار إلى الأكلة التي بنيت عليها المقامة
الليل	وهو زمن قدوم المرأة لبيع عقدها، كما أشار إليه حين عرج إلى ذكر أبناء الجار فوصفهم بالقمار وأهل للخمور ولا تكون تلك التسلية وحدوث المتعة إلا في زمن قل فيه الطارق والماشي.

- **الحدث في المقامة:**

تدور أحداث المضيرية حسب راوي القصة "عيسى بن هشام" عن بطل المقامة وهو "أبو الفتح الإسكندري" رجل عرف الفصاحة فأذعنت له، والعربية خضعت له، لما قدم البصرة دعاه أحد تجارها إلى أكلة شهيرة اسمها المضيرة وهي العقدة من المقامة، في حيز على خوان جمعهم فضاء سوقي ومكان بصري، انتظروها بشغف وأمالوا أيما إمالة في ذكر محاسنها وجمال مذاقها، فإذا بحيلة تنطلي عليهم من الإسكندري لتقيمهم من حيزهم وفضائهم، خرق لأفق التوقع بعدما رسم الراوي تلك الصورة الملونة في

المخيلة، ليأتي سؤال الاستفهام ما بك؟، هنا يتدخل الراوي بأدواته المقننة لعملية السرد بعدما استعمل تقنية الاستباق كتمهيد وكإعلان عن قصته السردية مقدمة خفيفة استهل بها قامته الحكائية ليسترجع إلى الماضي وقصته مع الأكلة.

- **الشكل والأسلوب:**

الإطار الخارجي للمقامة: مسرح أحداثها البصرة، وحامل سيف قائلها عيسى بن هشام ودائر أحداثها ومسرد وقائعها كونه راو وسيط أو راو ثان في القصة "الإسكندري" ، بالاعتماد على شخصيات رئيسة كالتاجر والتاجر الأول المستهَل به في مقدمة المقامة.

اعتمد الكاتب في تأليف مسرح هذه القصة على أمور أربع:

- الأحداث: وأعظم حدث هو المضيرة ورفض المكدي لها.
- الأمكنة: بفضاءاتها كالسوق والبيت الذي غال في ذكره.
- الوصف: وقد أطنب فيه حين وقف على ذكر زوجته وحيطان داره ومكان بيته.
- الحوار: وهي المجادلة التي دارت بين المكدي والتاجر السليط.

أما أسلوب المقامة فهو الأول في لفت انتباه القارئ جمال حواري في شكل قصصي، دقة في الوصف وحسن في الانتقال، وتناسق الأفكار واتساق جملها، فيها الفكاهة والنكتة البسيطة، اختار صيغة السجع على أرضية المسرح، مسوقة إلينا نغما موسيقيا وحسا فكاهيا كأن الأحداث تدور أمامك، سرعة في الكلام، تتبعها سرعة في المشي وتزويق في العبارة، صائد في مضر العرب وحاضرها عن عبارات موحية بلغتها، جمل قصيرة ومعان غزيرة، محاولا فيها التسلط على عقل المتلقي وسجنه في النص من خلال اللعب بالألفاظ، بعيد عن التكلف والتصنع، مساحة نصية يرافقها زمكان، سنح لاحتضان شخصيات متنوعة أضفت لونا سرديا في بناء النص المقامي.

كما أشار فيه إلى مجموعة من القضايا الاجتماعية والاقتصادية والثقافية و الإنسانية، وهي المآل الذي آل إليه الإسكندري من عنف وضرب وسجن لمدة عامين حتى قيل ذلك المثل " قَدِيماً جَنَتِ المِضِيرةُ عَلَى الأَحْرَارِ، وَقَدَّمَت الأَرَاذِل عَلى الأَخْيارِ".

يؤدي النص وظيفة دلالية وهو البعد الدلالي الذي تشير إليه المقامات، في رسم معنى مغاير غير متداول في النص بل مخبأ يستنطقه القارئ والمتلقي، بالنظر إلى الأحداث والشخصيات التي تلعب دورا في تأدية وظيفة سُطرت لها من قبل السارد، وهو الملاحظ في شخصيات المضيرية الثقة والإتقان عند النجار وصانع الحصيرة، والمتطفل ومآله وهو الاسكندري، والمخادع وهي شخصية التاجر، والجمهور المحب لمثل هذه القصص، بالإضافة إلى شخصيات قلما نجدها في أحاديث المثامة وهي المرأة التي صوّرها التاجر في صورة الملاك الجميل وكيف تكون ربة البيت في بيتها، تلك المرأة الحاذقة بشؤون أسرتها، قضية اجتماعية لما جاء إلى التعريف بها من هي ومن تكون ومن أين نبتها وجيناتها؟، حتى أوصل القارئ إلى تخيل تلك المرأة بأوصافها التي وصفت بها، إن لم نقل قد عشق الرجل تلك المرأة في الخيال...إنها القيم التي تربت عليها، والتقاليد التي ألفتها، والروح التي عاشتها في وسط عربي يبرز مكانة الدور العربي في تنشئة الجيل ، فكل هذه الشخصيات تحيل إلى مستوى ونمط من الوعي الاجتماعي والأخلاقي الذي يعيشه مجتمع الإسكندري.

في هذه المقامة جمع فيها الهمذاني جمال القص واتساق الأفكار، مع تنقل في الزمكان باسترجاع واستذكار، فيها السخرية والفكاهة، وتنوع في الشخوص وروح الدعابة، باختيار الألفاظ وحسن البيان وسجع البديع.

خ- القصة[1]:

يقول شوقي ضيف: "أظهر النثر العربي مرونة واسعة، إذ استطاع أن يحتوي كل هذه الينابيع

[1] الجاحظ أول من استخدم مصطلح "القصة" للتعبير عن نوع من السرد، أو على الأقل، أول من أصل المصطلح وأثّله، في القصة الكتابية، بعد أن كان يعني الخبر أو الحدث أو الذكر في القص الشفوي. ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس هجري، ص126.

وأن يتسع لها صدره، بل لقد غدا كمجرى نهر كبير ترفده جداول من ثقافات متنوعة، لا يكاد يحد ولا يحصى وكل جدول يذوب في النهر بمجرد دخوله فيه، إذ ينتحول عربيا، ويتحول معه كل ما يحمل من سيول المعارف، حتى الفلسفة والعلوم فإنهما لم يستعصيا على هذا التحول، إذ سرعان ما صُبَّا في قوالب عربية ملائمة"[1]، فتعددت أنواع النثر في الأعصر العربية، وكثر أشكالها، وأدى الانفتاح على الآخر الحذو نحوه لرسم صورة متكاملة بين تمازج صورته الثقافات المنتشرة في ذلك الوسط، لتعطي لوحة فنية عن عصر كانت القلم فيه حاضرة والعقل كائن، والعرب كغيرهم من الأمم يروقهم السمر والأخذ بالنوادر والقصص، ليثلج اليوم المكد بعطايا الخيال وحب التزيين، حتى قال كارا دي فو "أنه لم يسبق الأدب العربي أي أدب آخر في نوع الأقاصيص"[2]، ويقول مكائيل "إنا أوربا مدينة بقصصها العرب"[3].

حظي العصر العباسي بهذا النوع من القص لاستهواء سامعه وإثارة عاطفته، "ولم يشرع في تدوين القصص إلا في صدر الدولة العباسية، وأول من أخذ بأهداب هذا الفن عبد الله بن المقفع في كتابه كليلة ودمن، وفعل فعله سهل بن هارون في كتابه ثعلة وعفرة، وعلي بن داود كاتب زبيدة"[4].

والقصة قد تكون واقعية يسرد فيها القاص واقعا حدث أمام عينه أو تناقلته الأخبار، فيرويها على مسرح الآذان، وتختلف عن المسرح في كون تأثيرها يكون قليلا بخلاف ما يكون على خشبة المسرح، أو حوادث يخترعها الخيال ليست سجلا لحوادث المواليد ولا لأخبار الوفيات وإنما محاولة الإقناع بإمكانية الحدوث لمثل هذه الشخصيات، "وتكمن مهمة القاص في نقل القارئ إلى حياة القصة، بحيث يتيح له الاندماج التام في حوادثها، ويحمله على الاعتراف بصدق التفاعل الذي يحدث

[1] شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص 441-442.
[2] حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، ص593.
[3] م ن، ص593.
[4] بطرس البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية، ص313.

بين الشخصيات والحوادث، وهذا أمر يتيسر له، إذا استطاع أن يصور الشخصيات في حياتها الطبيعية الخاصة"[1]، وليس المقصود في الإثارة ذلك المعنى المنشود له ابتداء، لكنه الأداة التي تبرز من خلالها الغاية، بعد قراءة القصة يتبادر إليك سؤالا ما هو الأثر الذي تركته القصة في النفس وأي شخصية أهملها الراوي والتي كانت حاضرة بشكل، وما هي الحوادث، ولماذا صور ذلك المكان في ذلك الوقت؟ كل هذه التساؤلات وغيرها تساعد على إنتاجية أخرى كان سببها الأداة المكونة للغاية المنشودة.

تقوم القصة على مقومات أساسية لبناء شكلها السردي، والمتضمن للغة والزمان والمكان الذي أُوقعت فيه القصة، إلى جانب الشخصيات الصانعة للحدث عبر أسلوب مسوِّق لفكرة مخبوءة في العمل القصصي، فهذه العناصر إجمالا هي الدعائم الفنية للقصة.

ظفر العصر العباسي بطابع فني جديد، بعدما كان سائدا فيه اللغة السياسية واللغة المنتظمة والجادة في فنونه، فلم تعد تلك اللغة حاضرة في البعض، وامتزاج غيره معه سهَّل عليه عملية بناء أفكار جديدة في تطوير ما يمكن أن يتأثر بغيره، مع الحفاظ على الشكل العام للموروث فـ"التنوع الكلامي يأخذ بيد القص بعدما أن كان أسيرا للغة المتشابهة"[2]، وحضور السخرية والتهريج يوحي بنقلة فنية أدبية، مع الجاحظ في البخلاء، وأبي القاسم البغدادي في حكاية المطر الأزدي، ومقامات الهمذاني وانتهاء باب السخرية مع أبي العلاء في رسالة الغفران[3].

اهتدت المؤلفات القصصية في العصر العباسي ككليلة ودمنة وأخبار البخلاء ...إلى الطريقة القديمة في سرد قصصها، حيث يكون فيها القاص أو الكاتب أو الراوي محايدا للأحداث في قصصه وتنوعت بين نمطين لم يُعهد من قبل ذكرَه ولا الحديثَ عنه للظروف الاجتماعية والسياسية التي سادت

[1] مُحَمَّد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت، دط، بيروت، 1955م، ص7.

[2] ركان الصفدي، القصة في التراث العربي حتى مطلع القرن الخامس، دط، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011م، ص88.

[3] ينظر: م ن، ص ن بتصرف

الأعصر السابقة، نمط خرافي والآخر شعبي يغزو في السمر ذكره، وللطُّراف حديثه، وقد عُرف هذا الأخير قديما؛ لكن ذاع وشاع وكثر التأليف عنه في العصر العباسي خاصة الثالث منه كمية لا كيفية "وهذا يتجلى لنا بوضوح أن القصص في الأدب العربي كمية أكثر منها كيفية كمية تتجلى في تراثنا القصصي الضخم الذي زخرت به المجاميع والمجلدات الكبرى من مثل 'العقد الفريد' و'عرائس المجالس' و'المستطرف من كل فن مستظرف' وغيرها، كمية تدل بوضوح على أن العربي ميال إلى هذا اللون من الكتابة، وأنه نجح في الأقصوصة؛ لأنها قائمة على مجرد السرد الخفيف الفَكه، وفي الحكاية لأنها أقصوصة مكملة وخالية من التعقيد والتركيب لا تقتضي من كاتبها التأمل"[1]، فكانوا بعيدين عن كل معقد، فهم أهل بديهة وارتجال، والقصص تقتضي الروية والإلمام بطبائع الناس، وحديث السمر يذهب الضجر فكيف الانزياح إلى التعقيد.

1- أنواع القصة:

تنوعت القصة إلى أشكال أدبية فنية منها الرواية والقصة والقصة القصيرة، والأقصوصة ، باعتبارها لذة فنية ومتعة جمالية وقيمة شعورية لاتصالها بواقع الناس سواء الشعبي منها كرمزية السمر تحتاج إلى خيال واسع أو الواقع المعاش كرمزية الحضور فيه ولكل نوع من هذه الأنواع خاصية تميزه عن غيره.

فالرواية :"هي سرد مجموعة من الأحداث تمت في أزمنة طويلة لا تشعر فيها الاضطراب أو القلق، بل تظل مشفوفًا دائمًا إلى معرفة ما يخفيه المستقبل وأنت تقرأ في بداية الأحداث"[2].

والقصة: هي عرض لفكرة مرت بخاطر كاتب، أو تسجيل لصورة تأثرت بها مخيلته، أو بسط لعاطفة اختلت في صورة؛ فأراد أن يعبر عنها بالكلام ليصل بها أذهان القراء محاولا أن يكون

[1] حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، ص596.

[2] مصطفى علي عمر، القصة وتطورها في الأدب العربي ، ط1، دار المعارف، القاهرة، دت، ص26 .

أثرها في نفوسهم مثل أثرها في نفسيته"[1]، فهي مجموعة من الأحداث الجزئية، مرتبطة ومنظمة تعالج فترة من الأحداث، لها بداية ونهاية، ولعل تسمية القصة بالرواية للابتعاد عن اللفظين المتشابهين القصة والأقصوصة كما فعل عبد الحميد جودة السحار في مقدمة كتابه همزات الشياطين عن الأقصوصة والرواية[2].

أما القصة القصيرة: فهي تتناول شخصية مفردة وحادثة أو عاطفة مفردة أو مجموعة عواطف أثارها موقف مفرد، فهي تتطلب من القارئ مقدار نصف ساعة إلى ساعة أو ساعتين لقراءتها قراءة دقيقة"[3].

الأقصوصة: فهي أصغر حجما من القصة القصيرة، يهدف فيها صاحبها إلى الظرف والإمتاع تقوم على إشارة أو نكتة لا على التركيب والتحليل، وهمها الأوحد أن تظهر الناحية الممتعة[4]، وقد اصُطلح عليها بتسميات كثيرة[5] 'القصة البرقية'، 'الصورة القصصية'، 'الخبر القصصي'، 'الخاطرة القصصية'، 'المغامرة القصصية'، 'القصة الحديثة'، 'القصة الومضة'، 'القصة القصير للغاية'، 'القصة الكبسولة'، 'اللوحة القصصية'، 'النكتة القصصية'. ومنها الحكاية التي تُفصِّل وتفسّر أجزاء الأقصوصة فتجعل لها مقدمة وعقدة وحلا في غير إطالة كما هي الحال في كتاب ألف ليلة وليلة[6].

وهناك نوع آخر من القصص لا هو بالطويل ولا القصير وإنما هو بين بين، وقد أطلق على هذا النوع من القصص بـ'القصيصة' تصغيرا لاسم القصة، وهذا النوع غير ذائع نسبيا فقليلون من يكتبونه

---

[1] محمد تيمور، فن القصص، مج: الشرق الجديد، ع15، القاهرة، ص42، نقلا عن: روائع قرآنية دراسة في جماليات المكان السردي، عبد الله خضر حمد، دط، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، د ن، ص34.

[2] ينظر: سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ط8، دار الشروق، القاهرة، 1424هـ 2003م، ص93.

[3] ينظر: عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دط، دار الفكر العربي، القاهرة، 1434هـ 213م، ص11-112.

[4] حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، ص593 بتصرف.

[5] أحمد حاسم الحسين، القصة القصيرة جدا، دط، الأوائل، دمشق، 2000م، ص21، نقلا عن الأقصوصة القصيرة في الأدب العربي الحديث 'مقاربة تاريخية، طه إبراهيم، ص170.

[6] م ن، ص ن.

أصلا، والذين يكتبونه لا يتخذون منه نوعا مميزا لنتاجهم الفني، ومن أبرز من عالجوا هذا النوع في أدبنا القصص يحي حقي[1].

وللخروج من هذا التيه التنويعي للقصة، أن نسمي أقصوصة وقصة ورواية فتكون الرواية بالوصف المعروف بها من غقدة وحدث وشخصبات وزمن طويل وسير للأحداث والقصة أقل منها والأقصوصة أقل من كليهما معا[2].

ولكل هذه الأنواع عناصر فنية تقوم على جمالية فرده ونوعه، وإن لم تتعدد فيه الشخصيات وكان الزمن قصيرا فيه والمكان واحد، ولم يسر فيه الحدث كثيرا بل توقف عند رمزية تعبيرية أضحت مقصدا جماليا.

قد قدم الأدب العربي القديم عل مر العصور، نماذج متعددة من السرد فتنوعت فيه الفنون وتظافرت عنده المادة لتنشأ لنا أدبا فياضا، خطت له الأقلام بالتتبع، والعقول بالتمعن، والشعور بالمتعة، فحكى عن قصص البطولات والملاحم، واتخذ الرمز حظه عند فلاسفة الأدب – باعتبار أن الفلسفة أم العلوم – وسوقت لعصرنا الحديث ما كان قديما لينتج عنه مناهج دراسية ويتخذ بعضه بعضا كمرآة عاكسة لمجتمع بطولي في ميادينه، إن لم يقصدوا النظرة الحداثية فيه، فجاءت قصصه فلسفية دينية كحي بن يقظان، ولغوية تعبيرية كالمقامات، ومكارم أخلاقية كحكايات كليلة ودمنة، وقسم منه بطولي عظمت الرجولة والشجاعة كسيرة عنترة وقصة البراق وما جاء في ألف ليلة وليلة ذكر لغرائب الأسفار وما دار حول الحب ومجالس اللهو والطرب، ومن "أجال النظر في كتب القصص العباسي يشهد ظهور الروايات الطويلة وتنوعت فيه القصص القصيرة ونزعت نزعة شعبية لصدوف ذوي السلطان عن أصحابها...كما نجد في العصر العباسي ظهور مؤلفات لكبار الأدباء

[1] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دط، دار الفكر العربي، ص116.

[2] وهذا رأي سيد قطب في كتابه النقد الأدبي أصوله ومناهجه، فقد ذهب إلى هذا الاختيار للخروج من التكثير التقسيمي، ينظر النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص95 بتصرف.

مثل الجاحظ والأصفهاني وغيرهما كمية ضخمة من الحكايات والأقاصيص التي جمع بعضها حُسن السرد إلى جمال الأسلوب"[1].

وما البخلاء إلا نموذج كامل إن صح القول للقص في العصر العباسي، فقد ألفه صاحبه تحت تأثير الخبرات الفنية واستمرارية اللغة السردية فجاء كنوع تكاملي للقص في العصر العباسي، وذلك راجع إلى[2]:

- استمرار زمن الرواية والأخبار، فاستطاع أن ينفذ من هذا الباب إلى عالم القص حين طوع الخبر لخدمة هدف القص.

- ساعدت وحدة الموضوع في كتاب البخلاء على ولادة القصة الجاحظية، إذ جعلت الفكرة تتمدد في أحداث كثيرة ذات تفصيلات سردية، وخلقت الكثير من الطُّرَف والحبكات القصصية العفوية والمقصودة، وأسهمت في التوغل في عالم الشخصية القصصية من الناحيتين النفسية والسلوكية،وفي نَمذَجتها أيضاً.

- اعتماد الجاحظ على مشاهداته الشخصية ومشاركته أو مشاركة أصحابه في الأحداث جعله يتحرر تماماً من لغة الآخر من الناحية السردية، وعمق مشاعره وإحساسه بالموقف، وهو ما أضفى على حكاياته الحيوية والطرافة.

- عالم البخلاء بشخصياته المختلفة والمتنوعة، من الخاصة والعامة، أغنى لغته القصصية إغناءً شديداً، فحقق بذلك أهم عنصر من عناصر اللغة الروائية أو القصصية، وهو "التنوع الكلامي"، فالرواية أو القصة في رأي بختين" :تنوع كلامي وأحياناً لغوي اجتماعي منظم فنياً وتباين أصوات فردية".

---

[1] ينظر حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، ص595-596 بتصرف.

[2] ركان الصفدي، النثر الفني حتى مطلع القرن الخامس هجري، دط، منشورات الهيئة العامة السورية، دمشق 2011م، ص216-217 بتصرف.

– روح السخرية الناقدة المتأصلة في الجاحظ ونظرته الثاقبة الجدلية مكناه من اقتناص تفصيلات مهمة في سلوك الشخصيات وحركة الأحداث، وهذا عنصر من أهم العناصر التي يحتاج إليها الكاتب القصصي، إضافة إلى أن السخرية تمارس فعل هدم السائد، وهو ما يجعلها تسهل الخروج على قوانين الخبر التقليدي الرصينة والرسمية.

وما يميز القص في كتاب البخلاء هو أن "القصة الجاحظية تكتسب أهميتها وقوتها الفنية من كون الراوي أو السارد مشاركاً في الحدث، وهو أمر يجعلها تنبض بالحياة، ويجعل المتلقي(القارئ) يطل عليها مباشرة ويعيش أحداثها قارئاً ضمنياً حرا"[1]، فالجاحظ في قصصه أعطى للقارئ حرية الإبداع والنظر كونه مشارك في القصة كقارئ ضمني وإليك النموذج التالي :

قصة العراقي مع المروزي[2]

ومن أعاجيب أهل مروٍ ما سمعناه من مشايخِنا قديما، فقد قالوا: إن رجلاً تاجراً من أهل مروٍ، وكان إذا حلَ بالعراق في حج أو سفر، نَزل ضيفاً على رجلٍ من أهلِ العراق، في كرمه العراقي، ويقوم بواجب ضيافته، فكان المروزِي يقول للعراقي: ليتني أراك في مروٍ حتى أرد لك بعض جميلك علي، وإحسانك إلي، وما تقدم لي من الإكرام في كل مرةِ أزورك فيها، أما هنا فقد أغناك اللهَ عّني.

وبعد زمنٍ طويل، احتاج العراقي إلى السفرِ إلى مرو، فكان مما خفف عليه مشاق السفر إلى بلاد غريبة، أن له صاحبا فيها هو ذلك المروزي الذي كان ينزل في ضِيافتِه.

فلما وصل العراقي إلى مرو سأل عن صاحبه فدلوه عليه، فمضى نحوه في ثياب سفره، وفي عمامتهِ وقلنسوته وكسائه ليحط رحله عنده، وينزل عليه ضيفاً، كما يصنع الرجل بمن يثق في حسن استقباله.

[1] ركان الصفدي، النثر الفني حتى مطلع القرن الخامس هجري، ص219.

[2] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البخلاء، دط، منشورات الهيئة العمة السورية للكتاب، دمشق، 2012م، ص51.

ورأى المروزي قاعداً بين أصحابه، فارتمى عليه معانقاً، فلم يبدر من المروزي أنه عرفه، ولا استقبله استقبال من رآه قبل تلك الساعة.

قال العراقي في نفسه: لعله أنكرني وما عرفني بسبب قناع السفر، فرمى بقناعه، وعاد يسلم عليه، فلم يبد المروزي معرفة به.

فقال :لعل هذا بسبب العمامة التي تغطي رأسي، وما رآني متعمماً، فنزع العمامة، ثم عاد يعرفه بنفسه، فوجده أشد مما كان له إنكاراً، قال، لعلَّ الَقَلْنسوة غيرت هيأتي، فتخلَّص منها، ولم يتغير إنكار المروزي له، وعلم المروزِي أنَّه لم يبق شيء يمكن أن يدعِيه سبباً لتغافُلِه وتجاهله العراقي، فقال: لا تُتْعِب نفسك، فلو خَرجت من جلدِك لما عرفتك.

لم يشهد الجاحظ القصة وإنما رواها عن طريق السماع وهو ما يصرح به في بعض رواياته بقوله 'قالوا' كالقصة التي بين أيدينا- فهو راو محايد – سرد علينا القصة عن أهل بلد وخص بالذكر أهل مروٍ منها لربما كثرت فيهم خصال البخل،وهو ما أشار إليه عن طريق توظيف 'أل' من الدلالة العهدية إلى الاستغراق[1]

تشير القصة إلى تشكيل التالي:

التركيبة النفسية ← المباشرة ← النتيجة

وأعني بالتركيبة النفسية: هو الشعور الداخلي لكلا من المضيف والمستضاف (العراقي/المروزي).

المباشرة: وهو الاستعداد المباشر عند رؤية الضيف، وما ينتج عنه من صور ترسمها الملامح.

النتيجة: وهي المآل وخلاصة القصة.

وهنا كانت الشخصية 'ب' حاضرة في القصة مصورة لنا مشهدا درماتيكيا عند رؤيتها للشخصية 'أ' وهو ما حاول أن يصوره لنا السارد باعتبار راو محايد بقوله على لسان الشخصية 'ب' "لا تُتْعِب

[1] أل تفيد العهد كقوله تعالى: "فعصى فرعون الرسول" وتفيد الجنس كقوله سبحانه" الرجال قوامون على النساء " وتفيد الاستغراق كقوله عزوجل" خلق الانسان من عجل"

نفسك، فلو خَرجت من جلدِك لما عرفتك".

يقوم حدث القصة على حقيقة جوهرية وفكرة عامة، وشخصية أساسية تتعلق بها هذه الحقيقة وأسند إلى الحدث زمان ومكان، واستخدم فيه السارد تقنية الاستذكار والاستباق، لينهض بمؤثرات مضيئة، أعطت للقارئ وجهة نظر على أهل خرسان وبالأخص أهل مرو، وعن شخصية البخيل وأعني به المروزي.

يقدم لنا حياة ثابتة، يتحول فيها الشكل إلى حركة يرسمها المصور في قالب فني، يجمع فيها العواطف، يستحسن الفعل ويستهجي بها الصورة، عبر مسار زمني وآخر مكاني يكون حاضرا أثناء مشاهدة الشخصية وهي تقوم، تستحضر تستبق، تستذكر لترجع إلى نقطة الصفر "ليتني أراك في مروٍ حتى أرد لك بعض جميلك علي" مشكلة بذلك بنية سردية، فعلى رأي باختين الزمكانية، فقد لعب الزمان باعتباره حياة مليئة بالثغرات، والمكان عالم ثابت سكوني، مسار سردي وقف عند قوله "فلو خَرجت من جلدِك لما عرفتك".

سارد/ راو محايد ← ق: ش1+ ش2+... ← متلقي (قارئ ضمني)

اعتمد السارد على تقنيات عدة لمعالجة موضوعه، حيث وظف السرد في نقل الأحداث وتسلسلها والإخبار عنها، وإذا نظرنا إلى الرؤية السردية وجدنا السار عالما بأمور القصة، محيطا بجزئياتها، ما يعني أن الرؤية المهيمنة هي الرؤية من الخارج راو يراقب الأحداث ولا يتدخل كالكاتب أو هو السارد، وإلى جانب السرد نجد حضورا للوصف الذي استغله الكاتب للإيضاح وتقريب المعنى والصورة من المتلقي ومن نماذجه (مشاق السفر وأثر التعب، لباس السفر، القلنسوة ويمكن تخلها جراء العناء من العراق إلى خرسان، ملامح فرح عراقي عند لقياه للمروزي وما يدل عليه كمعناقته ، إنكار معرفة المروزي للمعانِق...) أما الحوار فنلمس في النص حوارين حوار داخلي وهو ما يوحي به النص كقوله:" فكان مما خفف عليه مشاق السفر إلى بلاد غريبة، أن له صاحبا فيها" كأنه يقول لا تتعبي يا نفس فإن في لقياك حبيب بعيد من القلب قريب سيكرمنا حق الكرم وينزلنا أفضل المنزَل، وحوار

خارجي والمتمثل في لعل ولعل ولعله يعرفه حتى إذا ما بقيت له حيلة قال له المروزي مقولته تلك، فكانت كل العناصر حاضرة موضوعا، وفكرة، وحدثا، وزمانا ومكانا، وشخصيات متنوعة، بأسلوب ولغة، وحورا متضمن لصراع، وعقدة وحل، هي الحيثيات السردية الحديثة للعمل الفني.

«إن ما يميز كتاب "البخلاء" هو ذلك الانسجام الكامل بين الموضوعات والشخصيات والأسلوب والعنوان، إذ يسود الكتاب جو نفسي وعقلي واحد، كل ذلك لخدمة الموضوع الواحد (البخل) وهو ما يجعلنا لا نحس بوطأة الرواة، وهم رواة مشاركون في الحدث في معظم الأحوال؛ إنه ذلك الجو الواحد نفسه الذي هيمن على كتاب "كليلة ودمنة" من قبله، ولذلك نرى بثقة كبيرة أن "بخلاء الجاحظ" هو الكتاب القصصي العربي الأول، وهو الركيزة الثانية التي تأسس عليها الفن القصصي الخالص في العصر العباسي بعد كتاب "كليلة ودمنة"»[1].

اتخذ فن القول في كلام العرب وجهان الشعر منه والنثر، فكان للأول نصيب كبير، والأخير عاري من الجرس والميزان، فتشكل وسرى بينهم، وجعل من نفسه أجناسا وأنواعا، فتعددت قوالبه الكلامية وكثرت معانيه البلاغية، وتعددت أنواعه البيانية، فصار يقارع الشعر، ويَسْبُقُهُ عند مواطن الجد، فأَكْسَبَ لنفسه قيمةً جمالية، زخرف بها ألفاظه وأيقظ في النفس من موسيقى نظم الكلام ورسم مشاهدا جال فيها الخيال، فظهر الكُتّاب والخطباء وأرسوا على الدواوين ووقعوا التوقيعات ونشروا الأخبار فيها القصص والحكايات، ولم تخل رسائلهم من أدب وفنيات، وراحوا في الإبداع حتى أنشأوا فنا، يوازي الشعر في النغم ويقارعه في السبك، سُمي بالمقامات، فأقاموا عليه المجالس فظهر منه أحسن صور المقال، وفكوا عنه قيود الأسباب والأوتاد، فكان خير ميراث للأمة، وبطاقة تعريف عن القومية.

[1] ركان الصفدي، النثر الفني حتى مطلع القرن الخامس هجري، ص219.

❁الأشكال السردية في النثر الأندلسي

❁**المبحث الأول:** الأشكال النثرية في الأدب الأندلسي .

❁**المبحث الثاني:** البنية السردية في الرسالة الأدبية الأندلسية.

❁**المبحث الثالث:** الشكل السردي في المقامة والقصة الأندلسية.

قد لا يحتاج المرء إلى ثقافة واسعة ليميز واقع الثقافة العربية المنتشرة في آفاق العصور، وما خلفه التراث من نصوص أدبية تُجْلي مدى تأثُر البلاد المجاورة للبلدان العربية من تمازج الثقافات وتصاهرها، مما يُفضي إلى وجود نص أدبي طل على نافذتين عربية وغربية ليكون مخضرما بين المصرين ومحللا من طرف ناقدين، فكان للعصر الأندلسي على سبيل المثال باب من هذا القبيل في إنتاجية نصوصه، وتزاوج اللغتين ولّد أساليب بيانية وصورا بلاغية، وأجناسا أدبية حاكت فيها الجنس الأدبي العربي من جهة وأنتجت لنفسها جنسا مستقلا يعبر عن هويتها، فكان للعصر الأندلسيِّ حظٌ في الإنتاجية.

المبحث الأول: أشكال النثر الأندلسي:

كان للنضج العقلي أثرا بينا في أدب الأندلسيين، يقتفون أثر قرينهم في المشرق وينسجون على منوالهم ويسيرون على نهجهم ومضمارهم، وإذا جئنا إلى الأندلس فإننا سنجد محاكاة لأواخر العصر العباسي في كتاباته وقاله، ففيهم عدد كبير ممن رقَ أسلوبهم الكتابي، وراقت ملكتهم اللسانية وأمسكوا بخير زمام من ضروب ألوان البيان، فقال الأندلسيون في شتى فنون النثر التي عرفها العرب من قبل، وزادوا عليها بما اقتضته الظروف، فكان النص وليد ثقافتهم وأوضاع مجتمعهم وشاعريتهم؛ فأدباء الأندلس جمعوا بين النثر والشعر[1].

تنوعت الكتابات الأندلسية و لم تقتصر على الاسترسال فقط بل تعدت إلى الوصف، فوصفوا العمران وزينته، والحب وبيته، والحارة وجيرانها، وألفوا في ذلك المناظرات في بيت الأندلس وجاءوا مناظرين للهمذاني في مقاماته كـــ"ابن الشهيد[2] وابن العميد[3]"، وكتبوا قصصا تحكي

[1] ينظر: عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، دط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1976م، ص 437.

[2] هو محمد بن عبد الملك بن أحمد بن عبد الملك بن عمر بن محمد بن عيسى بن شهيد الأشجعي، ولد في قرطبة، عام 382 هـــ لأسرة قرطبية مرموقة كان أفرادها يتولون بعض المناصب الهامة في الدولة الأموية في الأندلس، توفي في جمادى غام 264هـــ. أنظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء، تح: إحسان عباس، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، 1993م، ج1/ ص460.

[3] ابن العميد هو الكاتب محمد بن الحسين بن محمد أبو الفضل بن أبي عبد الله المعروف بابن العميد لقب والده بذلك على عادة أهل خراسان في التعظيم وكان والده يلقب بـــ(كُلَهْ) بضم الكاف وفتح اللام مخففة وبعدها هاء، توفي سنة 360هـــ. جمال الدين أبي المحاسن، يوسف بن تغري بروي الأتابكي، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، دط، وزارة الثقافة، مصر،1383هـــ 1963م، ج4/ ص60.

رواياتهم وتغزلاتهم بين الماجن المليح والرأي القبيح، وقد ساعدهم في ذلك هجران بعض الأدباء من البيت العباسي إلى الدار الأندلسية كـــ"صاعد بن حسن البغدادي*" فكانت كتابته أشبه ما تكون بكتابة الجاحظ من تلاعب بالمعاني، وغزارة فيها"[1].

ومن الفنون النثرية الأندلسية:

1- الخطابة:

هي وليدة الثورات والمحن، في ظل الانقلابات السياسية والتقلُبات الاجتماعية، والأحداث الحربية فيها نمت وترعرعت، ولو تتبعنا التاريخ لوجدنا عامل نهوضها وأسباب حضورها، والباعث على وجودها هي هذه القضايا.

لم يسلم الأندلس من هذه النعرات، فاقتضى الحال ودعا الداعي إلى وجود فن الخطابة وعلى منابر الجمعة تنافسوا، وأمام الجند بلغوا في بيانها ووقعها على النفس، وفي عصر الأندلس اختلف أهل الحل والعقد[2] فذهبت طائفة إلى أن الخطابة أوجدت مكانتها في هذا العصر، وحققت الغرض المطلوب منها. وزعم قوم نقيض القول الأول، فلم تلق رواجا، وعناية بما يناسبها، واحتجوا لذلك بقلة المأثور عنهم ، وبطغيان الحياة الأدبية على كثير ممن ينتظر منهم إجادتها، وإذا جئنا لتحقيق المناط فالحقيقة عامل الثورة والحروب والكيد للإسلام وأهله، أكبر داعٍ لحرق تراثهم ومن لم يقع في أيديهم وصل إلينا، وقد ساق صاحب الذخيرة ما يؤيد هذا القول إلى أن الخطابة كانت عندهم بها مبلغ، وفي نفوسهم مكانة، فقال ابن الشهبد لصاحبه الجني حين سأله بمن يريد أن يبدأ؟

* أبو العلاء صاعد بن الحسن الربعي البغدادي (ت. 417 هـــ / 1026 م) لغوي وشاعر بغدادي أصله من الموصل، يرجع نسبه إلى ربيعة بن نزار، دخل صاعد الأندلس من المشرق عام 380 هـــ في زمن الحاجب المنصور، وألف كتاب سماه "الفصوص" حاكى به كتاب "النوادر" لأبي علي القالي، توفي سنة 417هـــ. أبو الحسن بن علي أحمد الروحي، بلغة الظّرفاء في تاريخ الخلفاء، تح: محمد حسا محمد حسن إسماعيل، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2010م، ص175.

[1] أحمد أمين، ظهر الإسلام، ط5، دار الكتاب العربي، بيروت، 1388هـــ 1969م، ج3/ ص206.

[2] ينظر: عبد العزيز محمد عيسى، الأدب العربي في الأندلس، دط، مطبعة الاستقامة، القاهرة، د ن، ص41-42.

فقال:"الخطباء أولى بالتقديم لكني إلى الشعراء أشوق"[1]، والحقيقة أن الخطابة الأندلسية مرة بثلاث مراحل[2]:

- **المرحلة الأولى (بداية الفتح):** كانت الخطابة أول الأمر رفيقة درب الجهاد، فكان لابد من الاستعانة بالخطابة فالمقام يقتضي شحذ الهمم وتحضير النفس، وإيقاد الحمية في صدورهم.
- **المرحلة الثانية (عام الاستقرار):** استقرت الأندلس وزادت الثقافة وازدهرت، فانتشرت العلوم ونقلت الكتب إلى العربية، وقويت المناظرات العلمية والمناقشات، فتنوعت أساليبها وتسرب إليها السجع والتنميق الرقيق، حتى أصبحت عضوا في القضاء.
- **المرحلة الثالثة (أيام الضعف):** وذلك في أيام البرابرة، انحطت منزلة الخطابة وكثر فيها السجع الممل، وغلبت عليها الصنعة، واقتصرت على دور العبادة كالمساجد.

ومن أشهر خطبائهم[3]: الوليد بن عبد الرحمن بن غانم*، وعبد الله الفخري، وأبو الحسن منذر بن سعيد البلوطي**.

نموذج من الخطابة الأندلسية:

خطبة طارق بن زياد***:

جاء عند المقري في نفح الطيب: «لما بلغ طارق اقتراب لذريق بجيشه القوطي الكثيف قام في

---

[1] أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عباس، دط، دار الثقافة، بيروت لبنان، 1417هـ 1997م، ج1/ ق1/ص248.

[2] ينظر: حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص902-903 بتصرف.

[3] حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص903.

* الوليد بن عبد الرحمن بن عبد الحميد بن غانم، من أجل وزراء الأمير محمد بن عبد الرحمن وأدرهم وأعظمهم مروءة وأكثرهم ثقافة وعلما، توفي عام 272هـ. أسامة عبد الحميد حسين السمرائي، تاريخ الوزراء في الأندلس، ط1، المكتبة العلمية، بيروت لبنان، 2012م، ص122.

**أبو الحكم المنذر بن سعيد البلوطي قاضي وشاعر وخطيب أندلسي، ولد سنة 273هـ، عاصر عهد الدولة الأموية في الأندلس، له كتب مؤلفة في القرآن والسنة والرد على أهل الأهواء والبدع، توفي عام 355هـ. أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1388هـ 1986م، ج1/ ص372.

*** طارق بن زياد قائد عسكري مسلم، قاد الفتح الإسلامي لشبه الجزيرة الأيبيرية خلال الفترة الممتدة بين عاميّ 711 و718م بأمر من موسى بن نصير والي أفريقية في عهد الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك، يُنسب إلى طارق بن زياد إنهاء حكم القوط الغربيين لهسبانيا، وإليه أيضًا يُنسب "جبل طارق" وهو الموضع الذي وطأه جيشه في بداية فتحه للأندلس، توفي سنة 720م. ابن عذاري، البيان المغرب في أخبار ملوك الأندلس والمغرب، دط، مكتبة صادر، بيروت لبنان، ج2/ ص9.

أصحابه، فحمد الله سبحانه وتعالى وأثنى عليه بما هو أهله، ثم حث المسلمين على الجهاد ورغبهم في الشهادة ثم قال: "يا أيها الناس، أين المفرّ؟ البحر من ورائكم والعدو أمامكم، وليس لكم والله إلا الصدق والصبر، واعلموا أنكم في هذه الجزيرة أضيع من الأيتام في مأدبة اللئام وقد استقبلكم عدوكم بجيشه وأسلحته وأقواته موفورة وأنتم لا وَزَرَ لكم إلا سيوفكم، ولا أقوات لكم إلا ما تستخلصونه من أيدي عدوكم وأن امتدت بكم الأيام على افتقاركم و لم تنجزوا لكم أمراً، ذهبت ريحكم وتعوضت القلوب من رُعبها منكم الجرأة عليكم فادفعوا عن أنفسكم خذلان هذه العاقبة من أمركم بمناجزة هذا الطاغية، فقد ألقت به إليكم مدينته الحصينة، وإنَّ انتهاز الفرصة فيه لممكن إن سمحتم لأنفسكم بالموت، وإني لم أحذركم أمراً أنا عنه بنجوة ولا حملتكم على خطة أرخص متاع فيها النفوس إلا وأنا أبدأ بنفسي.

واعلموا أنكم إن صبرتم على الأشق قليلاً استمتعتم بالأرفة الألذ طويلا، فلا ترغبوا بأنفسكم عن نفسي فما حظكم فيه بأوفى من حظي، وقد بلغتم ما أنشأت هذه الجزيرة من الحور الحسان من بنات اليونان، الرافلات في الدرِّ والمرجان والحلل المنسوجة بالعقيان، المقصورات في قصور الملوك ذي التيجان وقد انتخبكم الوليد بن عبد الملك أمير المؤمنين من الأبطال عربانا، ورضيكم لملوك هذه الجزيرة أصهارا وأختانا، ثقة منه بارتياحكم للطعان، واستماحكم بمجادلة الأبطال والفرسان ليكون حظه منكم ثواب الله على إعلاء كلمته، وإظهار دينه بهذه الجزيرة، وليكون مغنمها خالصة لكم من دونه ومن دون المؤمنين سواكم والله تعالى ولي إنجادكم على ما يكون لكم ذكرا في الدارين.

واعلموا أنني أول مجيب إلى ما دعوتكم إليه، وأني عند ملتقى الجمعين حامل بنفسي على طاغية القوم لُذْريق فقاتله إن شاء الله تعالى فاحملوا معي، فإن هلكت بعده فقد كفيتكم أمره و لم يعوزكم بطل عاقل تسندون أموركم إليه وإن هلكت قبل وصولي إليه فاخلفوني في عزيمتي هذه، واحملوا بأنفسكم عليه واكتفوا الهم من فتح هذه الجزيرة بقتله، فإنهم بعده يخذلون»[1].

[1] أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، ج1/ ص240-241.

تحليل الخطبة

صحة النسبة:

نُسبت هذه الخطبة إلى طارق بن زياد فاتح الأندلس وقائد جيش التحرير، أول ما سار بالجيش ووقف عند باب المعركة قال خطبته الشهيرة، ولكن شكك في أنها من مقالاته وذلك لأسباب[1]:

1- أن طارق بن زياد رجل مغربي، إن لم يكن فارسيا، فكيف استطاع في هذا الظرف الوجيز من دخول الإسلام بلاد المغرب أن يكون له الثقة بالنفس في إتقان اللغة العربية ما يجعله يلقي بها الخطب.

2- أن معظم الجيش الذي عبر به البحر إلى إسبانيا، بل كثرته الغالبة، كان مؤلفا من الجنود المغاربة، فمن أين لهؤلاء أن يفهموا كلام طارق وهو يخاطبهم باللغة العربية، ثم إن الخطابة الحربية ترمي أساسا إلى إذكاء عواطف الجنود، وبث روح الحماسة فيهم، وتعبئهم بالمثل السامية، التي يحاربون من أجلها وهي لن تبلغ منهم هذا المبلغ، إلاّ إذا كانوا قادرين على الانفعال بأساليب التعبير المهيجة فيها، والتأثر بألوان أدائها البلاغي، وذلك مالا يتأتى إلاّ بمعرفة لغة الخطبة معرفة تامة، ومن المؤكد أنه لم يكن في جيش طارق لا من الجنود المغاربة ولا من قادة كتائبهم عدد كبير تتوفر فيهم يومئذ هذه الشروط.

3- أنه ورد في نص الخطبة كما تروي المصادر ، مخاطبة أولئك الجنود المغاربة بهذه العبارة "وقد انتخبكم الوليد بن عبد الملك، أمير المؤمنين من الإبطال عربانا، ورضيكم لملوك هذه الجزيرة أصهارا وأختانا" وإنه ليستحيل أن يصف طارق جنوده بأنهم أبطال عربان، ولو أنهم سماهم أبطالا مسلمين، لما كان في قوله موضع للاستغراب.

[1] علي بن محمد، النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس 'نضامين وأشكال، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، 199م، ج1/ ص138-139 بتصرف.

4- أن هذه الخطبة لم ترد في كتب الأدب، ولا في كتب التاريخ، التي ألقاها قدماء الأندلسيين والمغاربة، وحتى القرن الحادي عشر مع المقري.

كل هذه الأسباب تدعوك إلى التشكيك في صحة نسبتها إلى القائد طارق بن زياد، وتقف بالدارس إلى إعادة البحث عن تاريخ صحتها، ومع ذلك فإنها نسبت للعصر والمصر، مما يدعو بالدارس النظر في جملها وعواطفها وأسلوبها وتناولها بالتحليل والمقارنة بينها وبين خطب سالفيها من العصور الذهبية السابقة.

من ناحية الشكل:

تنتمي الخطبة إلى النوع الحماسي الحربي الذي عُرف عند قواد الحرب، لشحن همم المحاربين الغازين.

جاء عنوانها في المصادر بخطبة طارق بن زياد، وليس لها عنوان، وهذا عادة خطباء الحروب أن تنسب الخطبة إلى الفتح، ويكون موضعها واحد، والتذكير في المآل والغنائم وعيشة السؤدد والحرية.

قُسمت الخطبة إلى مقدمة وعرض وخاتمة، فجاءت مواضيعها على النحو الآتي "ترهيب وتذكير، وتحريض، ثم النتيجة والقرار" وقد جاء فيها:

- توجيه الخطاب إلى جنوده.
- رسم صورة الحياة ما إن تولوا الأدبار.
- عقد المقابلة بين وضعيتهم والمقابل لهم.
- وضع الجنود أمام حتمية الحياة أو الموت لا مفر.

من ناحية المضمون:

اللغة: ما إن جئنا وعقدنا مقارنة بين خطب العصر الأموي، نجدها بعيدة كل البعد عنه، ففي العصر الأموي كانت العبارة حاضرة البيان واقعة في النفس موقع قرع السيوف، تدق الطبول بسجعها، وتعدوا الضباح بأنفاسها، يقف الخطيب عل فرسه يُسمع القوم المآثر وإن توانوا، المآثم.

أما الخطبة التي بين أعيننا فنجدها قليلة الماء باردة العبارة، ساكنة النفس، خالية من المقومات التي يستخدمها القادة العظام في تهييج الجيوش وقرع النفوس.

الأسلوب: امتاز أسلوبها بالجزالة والإيجاز، ابتعد عن التنميق في العبارة، وكأنه يقول ما ترونه غني عن المقال، فلم يبالغ ولم يتكلف ولم يغرب ألفاظه، خلت من الذوق المعهود، جملها قصيرة، لم يستعمل فيها الصور إلا القليل، ولم يحضر التشبيه، وغابت الصورة الفنية المعهودة في الخطب الحربية، استعمل بعض الأساليب الإنشائية كقوله "أين المفر" أسلوبا إنكاريا مغايرا، مستفهماً مُنكِرا، مستعملا للطباق الذي فسره "البحر من ورائكم والعدو أمامكم".

العاطفة: إن الألفاظ طريق المعاني إلى القلوب، والمواقف هي المقررة لمقال اللسان، فالخطب الحربية غير الخطب المنبرية أو خطب المحافل أو عقد القران أو... .

تجلت العاطفة الدينية عنده والميول الروحي في قوله"ليكون حظه منكم ثواب الله على إعلاء كلمته....ما يكون لكم ذكرا في الدارين"، والعاطفة إن تعلقت بدار الآخرة خضعت لها الجوارح وأذعنت لها الآذان، واستقام لها الرأي، ووجدت قبولا في النفس.

قراءة في المضمون:

مارس الخطيب سلطة القائد، وتصرف مع جنده تصرف المتيقن بخبايا النفوس، استعمل سياسة الترهيب، وكأنه العالم بسيكولوجية المحارب "أين المفر؟ البحر أمامكم والعدو وراءكم إحراقه للسفن"، وكأنه يقول إمّا إلى شهادة أو النصر.

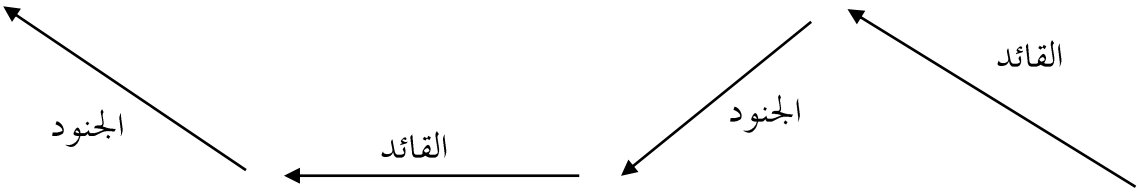
ثم نجده يستعمل أساليب بلاغية كالتعريض أو المفارقات اللغوية، لبناء عملية التلقي وقبول الفكرة كقوله"وقد استقبلكم عدوكم بجيشه وأسلحته وأقواته موفورة"، والاستقبال لا يكون إلا للضيف كالبشارة لا تكون إلا للفعل الحسن والله تعالى يقول ﴿ فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ [1]﴾ تأثير ممنهج من الباث إلى المتلقي، عبر رسالة مشفّرة، تحمل كثيرا من المعاني المخبوءة نتيجتها "ذهبت ريحكم

[1] سورة آل عمرن الآية 21.

وتعوضت القلوب من رُعبها منكم الجرأة عليكم فادفعوا عن أنفسكم خذلان هذه العاقبة".

ثم يقف عند عبارة " وإنَّ انتهاز الفرصة فيه لممكن إن **سمحتم** لأنفسكم **بالموت**"، لم يقل الشهادة بل عبر عنها بالموت، ومعلوم أن النفس لا تقبل الموت وترتضي الشهادة، فأوقعهم في عملية النظر ما إن خفنا وتولينا سيَسْبي العدو النساء ويقتل الأبناء، ثغرة في الاستقبال، ليجدد الخطيب القول ويعيدهم إلى النص فيقول" وإني لم أحذركم أمراً أنا عنه بنجوة ولا حملتكم على خطة أرخص متاع فيها النفوس إلا وأنا أبدأ بنفسي"، هي السياسة الحربية، واللغة الحوارية، إن كان القائد معك في الضراء فستكون نفسية الجند في السراء، مظهر من مظاهر حسن البلاء، واستعمال السلطة والتنازل عنها، " إلا وأنا أبدأ بنفسي"، " واعلموا أنني أول مجيب إلى ما دعوتكم إليه"، انتقل من عقدة التخويف إلى فكها، وملء الثغرات التي أحدثها في ذهن المتلقي، "واعلموا أنكم إن صبرتم على الأشق قليلاً استمتعتم بالأرفة الألذ طويلا...وقد بلغتم ما أنشأت هذه الجزيرة من الحور الحسان من بنات اليونان، الرافلات في الدرِّ والمرّجان والحلل المنسوجة بالعقيان..."، الطموح في رغد العيش والمطالبة بالفتح ورفع راية الإسلام، انتقل من سياسة الترهيب إلى خطى الترغيب بتذكيرهم لنعم التي ستنالهم وإعلاء كلمة الله أعظمها نعمة والشهادة لها مستدعية والموت في سبيلها حاضر، عبقرية الخطيب حين يتنقل بين الكلمات، مستعملا الأساليب اللغوية تارة وللعاطفة تارة وللتخويف تارة أخرى، وكأنه في منحنى بياني، يصعد ثم ينزل ثم يستقر، ثم يعاود الصعود مرة أخرى، ليختتم عند نتيجة واحدة "ما إن فزتم ستعيشون أبطال وسيخذلون".

خطاب القائد كان هكذا لما ارتفع نزلت المعنويات ولما اعتدل ارتفعت المعنويات



منحنى الخطاب

كانت الخطابة لغة السفراء والمبعوثين، وإن وجد من يقلل ذلك من هذا الفن، مع أن الحاجة إليه مدعاة إلى وجوده في خضم المنازعات الحربية على الإمارة، فإننا نجد من ينصف هذا القول ويعتذر للقول الأول، بحجة أن ميلاد الخطابة كان في الشام والعراق، أهل العربية ومواليدها فكيف يقاس بمن كان لسانه ممزوجا وعقله بين طرفين، وغياب البيئة داعٍ إلى غياب فنها، وعُجمة اللسان مانعة في البيان، فكل هذه العلل أثرت في شيوع هذا الفن مع وجوده.

فليس من الهين علينا أن نسلم بضعف الخطابة أيام الأندلس، وليست بدعا، بل كائنة حاضرة في المحافل حين "بعث السلطان محمد بن يوسف لسان الدين بن الخطيب* إلى المغرب ليستنجد بملوك بني مرين على الإسبان، فإنه حاورهم بالنثر لا بالشعر مع وقعه على النفوس، ولكنه عدل إلى الخطابة لشرفها وعلو مكانتها"[1]، كما نجد خطبة ابن الفخار التي استشفع بها للقاضي الوحيدي بين يدي يوسف بن تاشفين**، وخطبة محمد بن تومرت مؤسس دولة البرر[2]، وقد تنوعت الخطابة الأندلسية بين سياسية واجتماعية ودينية.

2- الوصايا:

الوصية تمليك لخبرة شخصية، بين طرفين عبر رسالة شفوية أو رسالة نصية، يدعو فيها الموصي إلى الاقتداء بالأحسن والتحلي بخير الخصال، فهي "لون من ألوان النقد الاجتماعي، الذي

---

[1] عبد العزيز محمد عيسى، الأدب العربي في الأندلس، ص42.

* محمد بن عبد الله بن سعيد السلماني اللوشي الأصل، الغرناطي الأندلسي، أبو عبد الله، الشهير بلسان الدين ابن الخطيب: وزير مؤرخ أديب نبيل ولد عام 713 هـ، ونشأ في أسرة عرفت بالعلم والفضل والجاه، وكان جده الثالث "سعيد" يجلس للعلم والوعظ فعرف بالخطيب ثم لحق اللقب بالأسرة منذ إقامتها في لوشة و كانت أسرة ابن الخطيب من إحدى القبائل العربية القحطانية التي وفدت إلى الأندلس، وتأدّب في غرناطة على شيوخها، فأخذ عنهم القرآن، والفقه، والتفسير، واللغة، والرواية، والطب، توفي عام 776 هـ، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس الزركلي، الأعلام، ج6/ ص235.

[2] م ن، ص42-43.

**يوسف بن تاشفين بن إبراهيم، المصالي الصنهاجي اللمتوني الحميري (410هـ - 500هـ) أبو يعقوب، أمير المسلمين، وملك الملثمين، سلطان المغرب الأقصى، وباني مدينة مراكش، وأول من دعي بأمير المسلمين، ولد في صحراء المغرب، استولى على مدينة فاس، وغزا الأندلس فصالحه ملوكها على الطاعة له، ضرب السكة من يومئذ وجددها، ونقش دينار " لا إله إلا الله محمد رسول الله " وتحت ذلك " أمير المسلمين يوسف ابن تاشفين "وكتب فى الدائرة: "من يبتغ غير الإسلام دينا فلن يقبل منه وهو في الآخرة من الخاسرين " وكتب في الصفحة الأخرى: "الأمير عبد الله أمير المؤمنين العباسي " وفي الدائرة تاريخ ضرب الدينار وموضع سَكة، م ن، ج8/ ص222.

يسعى من خلالها الموصي إلى إبعاد المجتمع عن حياة الرذيلة إلى حياة الفضيلة، وإعطاء صورة النموذج الإنساني لما تحمله من قيم ومبادئ أخلاقية سامية ودلالات نفسية وفكرية"[1].

جاءت لتعايش الفرد من المجتمع أو الجماعة، فالظروف التي مرت بها الأندلس، وتغاُير فترات الحكم، وسقوط الدويلات واحدة تلو الأخرى، كانت كافية للاستناد إلى الوصية والحث عليها بين أفراد المجتمع، فالبعد الديني والرأي السياسي، والتكافل الاجتماعي لابد له من مقَوم أدبيٍّ لغويّ داخل الدولة، يحثه، يعضه ويشجعه على الربط بين المكتسبات الفاضلة، فإن التعايش مع الدخيل يحتاج إلى وصية خبير.

سايرت الوصايا الخطب، وكانت كحال سابقتها في العصور الأخرى، متنوعة بين دينية إرشادية وعظية اجتماعية وسياسية حربية، "وظلت على تلك الحال أمدا بعيدا، وإنك لتتأكد من ذلك حين تقرأ لأبي بكر محمد بن الوليد الطرطوشي* موعظته للأفضل بن أمير الجيوش، إذ ينصحه فيها بقوله: «إن الأمر الذي أصبحت فيه من الملك إنما صار إليك بموت من كان قبلك، فاتق الله فيما خولك من هذه الأمة، فإن الله عزّوجلّ سائل عن النقير والقطمير والفتيل، واعلم أن الله عزوجل آتى سليمان بن داود ملك الدنيا بحذافيرها، فسخر له الإنس والجن، والشياطين والطير والوحوش والبهائم، وسخر له الريح تجري بأمره رخاء حيث أصاب، ورفع عنه حساب ذلك أجمع فقال عزّ من قائل ﴿ هَذَا عَطَاؤُنَا فَامْنُنْ أَوْ أَمْسِكْ بِغَيْرِ حِسَابٍ﴾[2]، فما عد ذلك نعمة كما عددتموها، ولا حسبها كرامة كما حسبتموها، بل خاف أن يكون استدراجا من الله عزوجل فقال «هذا من فضل ربي ليبلوني آشكر أم أكفر" فافتح الباب وسهل الحساب وانصر المظلوم»[3].

---

[1] ينظر: سهام الفريح، الوصايا في الأدب العربي القديم، ص17، نقلا عن: روناك توفيق علي النورسي، وصايا الأدباء والخلفاء والحكماء في العصر العباسي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2007م، ص15.

* أبو بكر محمد بن الوليد بن محمد بن خلف القرشي الفهري الأندلسي الطرطوشي (451-520هـ)، ويقال له ابن أبي رندقة: أديب، من فقهاء المالكية، الحفاظ، من أهل طرطوشة Tortosa، تفقه ببلاده، ورحل إلى المشرق سنة 476 فحج وزار العراق ومصر وفلسطين ولبنان، وأقام مدة في الشام، وسكن الإسكندرية، فتولى التدريس واستمر فيها إلى أن توفي. الزركلي، الأعلام، ج7/ ص133-134.

[2] سورة ص الآية 39.

[3] أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج2/ ص302.

والوصية الاجتماعية في قول ابن سعيد موصيا لابنه يقول: "وإيّاك أن يغرك صاحب واحد عن أن تذخر غيره للزمان، وتطيعه في عداوة سواه، ففي الممكن أن يتغير عليك فتطلب إعانة عليه أو استغناء عنه فلا تجد ذخيرة قدمتها، وكان هو في أوسع حال وأعلى رأي بما دبره بحيلته في انقطاعك عن غيره، فلو اتفق لك أن تصحب من كل صناعة وكل رياسة من يكون لك عدة لكان ذلك أولى وأصوب"[1].

أمّا الوصايا الدينية فنجدها كثيرة، وطاغية لما تحمله من رسائل إلى الروح، سامية في معانيها وحروفها، تحذر من السير وراء الدنيا وركوبها، وتحث المرء على الخير وتزاحمه يقول ابن الجنان بلسان ابن هود[2] "استوفوا ضروب الصالحات واستقصوها، واعملوا أعمال البر وخصوها...واشتدوا في تغير المنكرات كلها، واحسموا أدواءها من أصلها، ورغبوا الناس في الطاعات واندبوهم إليها، ووضحوا لهم أعمالهم وحرضوهم عليها".

إذا نظرنا نظرة سطحية أمام الوصايا فإننا سنجد ميول الأدباء إلى التشريع "آه. أي وعظ بعد وعظ الله تعالى يا أحبابنا يسمع"[3]، فكل من الموصي والموصى إليه نلمح تلك النزعة الدينية، سواء كانت في السياسة أو في المعاملات الاجتماعية، كما نجد أنا لغتها صالحة لعوام العربية، بعيدة عن التكلف، جمل قصيرة خالية من الحشو والشرح الممل، فالخطاب للفرد أو للجماعة دون الجماعة على خلاف الخطب التي يكثر فيها الإطناب؛ لأجل استحسان الفم ودفع كراهة وجود اللَبس فالبسط على مستوى العبارات يُذهب الغرض، كما نلمس استعمال الموصي في أكثر الوصايا استعمالا للأشعار الدالة دلالة بينة على عنوان الوصية.

3- الرسالة:

إن الأدب لا ينفك عن المجتمع، والرسالة لون من ألوان الفن النثري الجميل، ونِدا للشعر فالأدب عندهم ضربان منظوم ومنثور.

---

[1] أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، ج2 / ص357.

[2] هو أحمد بن سليمان بن هود، عميد بني هود وعظيمهم، م ن، ج7/ ص413.

[3] م ن، ج9/ ص39.

وقد "كان الأدباء الأندلسيين يطلقون لفظ رسالة أحيانا على القصائد والمقطوعات الشعرية التي ينظمها الشاعر، على شكل خطاب موجه إلى صديق أو غيره... ومن ذلك ما جاء في الذخيرة من أن أبا مروان الحجاري، كتب إلى المأمون بن ذي النون رسالة السجن والمسجون والحزن والمحزون وأودعها قصائد مطولات ومقطوعات أبيات ، ورسالة أخرى سماها بالعشر كلمات"[1] ومن ذلك ما جاء في قصائد ابن زيدون* التي وجهها من السجن إلى أبي الحزم بن جوهر وفيه يشير إلى كثرة رسائله الشعرية قائلا[2]:

أَفِي العَدْلِ أنْ وَافَتكَ تَتْرَى رَسَائِلِي * فَلَمْ تَتْرُكْ وَضْعاً لَهَا فِي يَدِي عَدْلُ**

شاع مصطلح الرسالة في الأندلس، وأردفه مصطلح آخر لفظ كتاب، "وهو الإشارة إلى النص المكتوب الذي يبعث به الكاتب إلى غيره في أي موضوع، ومن ذلك ما جاء في الرسالة الجوابية التي بعث بها الوليد بن عبد الرحمن إلى الوزير الأسير هاشم بن عبد العزيز، إذ كتب إليه يقول: "ورد كتابك يا سيدي، فسكن من حرقي بك، وأطفأ من علتي فيك، وهدّأ من عويلي عليك..."[3]، ويزيده تأكيدا ما ورد في رسالة طوق الحمامة لابن حزم نظير مصطلح الرسالة يقول "...وكلفتني أعزك الله أن أصنف لك رسالة في الحب ومعانيه وأسبابه وأعراضه، وما يقع فيه وله على سبيل الحقيقة،...فبدرت إلى مرغوبك، ولولا الإيجاب لك لما تكلفته، وسأورد في رسالتي هذه أشعارا قلتها فيما شاهدته، فلا تنكر أنت ومن رآها على أني سالك فيها مسلك حاكي الحديث عن نفسه..والتزمت في كتابي هذا الوقوف عند حدك..."[4]

---

[1] أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ج1/ ق3/ ص332.

* أحمد بن عبد الله بن أحمد بن غالب ابن زيدون، المخزومي الأندلسي، أبو الوليد: وزير كاتب شاعر، من أهل قرطبة، انقطع إلى ابن جهور (من ملوك الطوائف بالأندلس) فكان السفير بينه وبين الأندلس، فأعجبوا به. الزركلي، الأعلام، ج1/ ص158.

[2] فايز عبد النبي فلاح القيسي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس هجري، ط1، دار البشر، عمان الأردن، 1049هـ 1989م، ص79.

[3] أبو مروان حيان بن خلف القرطبي، المقتبس، تح: محمود علي مكي، دط، دار الكتاب العربي، بيروت، 1973م، ج2/ ص389، نقلا عن المرجع السابق، ص80-81،

[4] ابن حزم، رسائل ابن حزم الأندلسي، تح: إحسان عباس، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987م، ص86-87.

كما نجد مصطلح آخر، لكن لم يلق الشهرة بكثرة ما لقيه المصطلحان الأولان، لفظ صحيفة، إذ يراد به لفظ كتاب، ومن ذلك ما جاء في رسالة ابن برد الأكبر التي كتبها عن المستعين إلى جماعة العبيد، وفيها يقول: "زعم كاتب صحيفتكم أنه ما دامت خلافة سلفنا إلا بطبقتكم، ولا غرت إلا بدعوتكم..."[1].

اهتم الكتاب الأندلسيين بالغرض الفني من الرسالة،كما أن للكتابة الفنية عندهم بناء خاص لا بد من توافر أركانها حتى تقوم على أساس صحيح، فهي قطعة واحدة تتجزأ، متضمنة "للاستهلال، ثم العرض والنهاية"، ولكل هذه العناصر طريقة فنية في صياغتها، يتناول فيها الكاتب الموضوع الذي أُنشئت من أجله الرسالة، ثم يحليه بما يُنمق مبنى جماله.

والرسالة قد تطول وتقصر، كما أنها قد تأتي متوسطة الحجم، في عرض المسائل والقضايا ما يتيح لكاتبها إظهار قدراته الفنية واللغوية، ومن ذلك "رسائل ابن حزم، ورسالة التوابع والزوابع" مما طال حجمها، و"رسالة ابن زيدون الجدية الهزلية" مما توسطت عن الأولى، وثالثها رسائل جرت مجرى العادة في كتابتها، بين الاستملاح و الهجاء، بين دواوين الخلافة من اعتدال في الحكم أو تسيير لشؤون البلاد أو... .

وللطريقة المدرسية في الإنشاء العربي شروط أهمها:

- تعدد الأغراض والتوجهات فيها، فقد تأتي للتهنئة كما تأتي للعتاب، وقد يكون التصوير فيها حاضرا في المشهد، كما يمكن له أن يغيب، وقد تكون حربية أو سلطانية... .
- السجع: من ركائز الكتابة الفنية التسجشيع، فهو شرط في الترسل، اتصفت به الكتابة الأموية، وامتازت بجمال لغتها، مما يظهر فيها التأنق وقوة الملكة اللغوية لصاحبها.
- الجناس والبديع: وقد أكثر المترسلون الأندلسيون من الجناس، وكأنه ضرب من ضروب موسيقى الشعر.
- الإكثار من الخيال الشعري.

[1] أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ج1/ ق1/ ص112.

- كثرة تضْمين مراسلاتهم المثال والنكث الأدبية، أو العبارات التاريخية أو العلمية.
- الاستشهاد بالأشعار في مراسلاتهم، وهو ترصيع جميل يزيد المعنى طلاوة ووضوحا.
- مخاطبة المرسل بلقبه أو نعته بالإشارة، وتختلف فيه صيغة المناداة، فيحضر ضمير الغائب أو ينوب عنه المخاطب.
- عادة ما تكون مقدمة الرسالة متضمنة للعنوان والبسملة أو الحمدلة[1]، أو بالصلاة والسلام، وهذا ما شهدناه في الرسائل الأموية بكثرة.

تنوعت الرسالة الأندلسية كتنوعها في المشرق العربي، فجاءت منها:

1- الإخوانية: وهي رسائل تصور عواطف الكاتب ومشاعره، وقد جعل صبح الأعشى مواضيعها تدور في سبعة عشر موضوعا منها: "التهاني والتعازي، والعتاب والشكوى والاعتذار والاستمناح والشكر،..."[2]، فمنها ما تكون الرسمية حاضرة، وهذا ما شهدته رسائل الخلفاء في المقاصد، كالأمر بلزوم الطاعة، والتنبيه عن مواسم العبادات والطاعات والنهي عن التنازع، وثانيها ما يكون خالصا بين الاخوان والخلان كالعتاب والتعازي والشكر والتهاني وما إلى ذلك.

2- الديوانية: وهي رسائل تعالج أمور الدولة والتبعات الإدارية؛ لتنظيم حركة الرعية ذلك أن "الرعية من السلطان، بمكان الأشباح من الأرواح، صلاحها وفسادها متصلان ونماؤها ونقصانها منتظمان، إذ كانت الرعية عنصر المال ومادة الجباية بها قوام الملك، وعز السلطان ورزق الأجناداليتي بها يقاتل العدو، وينصر الدين، وتحمى الحرَم"[3]، أغراضها متعددة وألوانها متعلقة بالنظم الإدارية، كتعين ولاية، وحفظ حُسبة، وعد رعية... .

3- السياسية: وتعني تلك الرسائل التي تعالج قضايا فكرية أو علاقات سياسية، فرضتها طبيعة الخلافة الأندلسية، خاصة خلال القرون الثلاثة الأولى لاستتباب الأمن، كما "يظهر أن

[1] وقد تكون غائبة خاصة في رسائل الأندلسيين إلا ما كانت في الرسائل الحربية فإنه يبدأ بالصلاة والسلام ثم يشرع في المخاطبة.
[2] أحمد بن علي القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، دط، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1340هـ 1922م، ج1/ ص23.
[3] أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ج1 / ق1/ ص120

الرسائل السياسية لم تقتصر على ما كان يصدر عن الدولة وديوان الرسائل، بل كانت تشمل أيضا ما كان يصدر عن الحكام والثائرين على الدولة، في بعض المدن والأقاليم، من رسائل تعالج أمور سياسية مختلفة"[1]

4- الرسائل الحربية: كانت الظروف السائدة في البدايات حروبا فاتحة، وكان الطلب بالمدد والاستنجاد بالمسلمين من مقومات الفتح للنهوض والظفر بالغنيمة، فجاءت الرسائل الحربية إما تحذير من بطش آت، أو تهنئة بنصر مستحَق، أو حض على الجهاد، أو تهديد ووعيد، كالخطب الحربية التي سادت العصور السالفة.

5- الرسائل الوصفية: ومن الرسائل التي حفل بها العصر الأندلسي وغابت في العصور الأخرى، رسائل جاءت في وصف المدن وعمرانها، والطبيعة وجمالها، "ومما انتهى إلينا من هذه الرسائل، تلك الرسالة التي كتبها عيسى بن فطيس* على لسان الخليفة عبد الرحمن الناصر، إلى الآفاق ليخبرهم عن غزوة الخندق وظروفها، وهي رسالة طوية، اتّسمت بجمال الأسلوب ودقة الوصف"[2].

وجاء في بعض الرسائل الإخبار عن الفتوحات، وعن الحصون وصلابتها كيف كانت والمدن وسماكة بنيانها، والجدران وعلو طولها، فقد كتب عبد الرحمن بن ناصر بفتح قلعة بُبَشْتَر[3] وقد وصف المدينة وصفا مركزا فقال: "وهي من شرف المكان، وسماكة البنيان، مع

---

[1] فايز عبد النبي فلاح القيسي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس هجري، ط1، دار البشر، عمان الأردن، 1049هـ 1989م، ص120.

* عبد الرحمن بن محمد بن عيسى بن فطيس بن أصبغ (348- 402هـ)، أبو المطرّف: عالم بالتفسير والحديث وتاريخ الرجال. من أهل الأندلس. ولد بقرطبة، وولي بها المظالم ثم القضاء سنة 394 هـ ولم يلبث أن اعتزل سنة 395 هـ وتوفي بقرطبة في صدر الفتنة البربرية. الزركلي، الأعلام، ج3/ ص3525.

[2] المرجع السابق، 137.

[3] ببشتر: تقع بالأندلس، حصن منيع بينه وبين قرطبة ثمانون ميلاً، وهو حصن تزل عنه الأبصار، فكيف الأقدام، على صخرةٍ صماء منقطعةٍ، لها بابان يتوصل إلى أعلاهما من شعب يسلكه الراجل الخفيف، وطريقه عند الطلوع والهبوط على النهر، وأعلى الصخرة سهلة مربعة ذات مياهٍ كثيرةٍ تقطع الحجر، فينبعث الماء العذب، وينبط فيها الآبار بأيسر عملٍ وكدٍ. أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن عبد المنعم الحِميرى، صفة جزيرة الأندلس، تح: لافي بروفنصال، ط2، دار الجيل، بيروت لبنان، 1408ه 1988م، ص 37.

سمو الذروة وعلو الرفعة من كل جهة، لا شبيه لها، ولا ند يقارنها شرف البنيان، مساكنها على اتساعها متضاغطة الأبنية بأهلها، على فسحة رباعها..."[1].

6- الرسائل الأدبية: ومن الرسائل التي عرفها هذا العصر وشاعت وذاعت وأُفردت لها الأقلام بالتحليل والنظر، رسائل أدبية فنية، طويلة طول الباع، أظهر فيها الأديب تمكنه من صناعة اللغة وصياغة المعاني ورسم الجمال الفني، وكان الجاحظ أمير البيان فيها أيام بني العباس ونقلت هذه العادة المليحة من المشرق إلى المغرب، وفي بلاد الأندلس نشهد لها مثيلا في التصنيف، وفي النقد حتى، كرسالة التوابع والزوابع لابن الشهيد، وهي "عبارة عن تقرير شاعر سائح في وادي الشياطين، وتسمى أيضا 'شجرة الفاكهة'، كما جاء على لسان صاحبها"[2]. رسالة أبدع فيها ابن الشهيد، وجمع فيها بين الفنين، النثر والشعر معا، حاك الخيال وجمالية القناع الموظف في النص، تعددت فيها الشخصيات، وحضر الزمان والمكان، ليصور الحدث في زوبعة الشياطين، يدعوك فيها ابن الشهيد من خلال العنوان إلى تصورٍ مخالفٍ، وعند قراءتها يتلقى المتلقي واقع غير الذي تصوره ابتداء، وهنا تحدث ما يسمى بجمالية التلقي، يعالج فيها قضايا أدبية وبيانية بطريقة قصصية[3].

4- التوقيعات:

وقد سبق معنا ما المقصود من فن التوقيعات في الفصل الثاني، فقد حُق لهذا العصر أن يكون له فن مختصر دقيق العبارة، قوي الصنعة، يحمل دلالات مخبوءة، وقرارات مُريدة، هي جزء من الرسائل السطرية بقلم قوي، كالتي كانت في العصر العباسي، ومن النماذج الموقعَة في ذلك الزمن

[1] أبو مروان حيان بن خلف القرطبي، المقتبس، ج5/ ص228، نقلا عن المرجع السابق، ص138.

[2] زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع ، دط، دار الكتب العلمية، دب، دت، ص19.هامش1.

[3] اختلف أهل الدراية والرواية هل ابن الشهيد حاكى المعري أو العكس، والذي رجحه زكي مبارك أن المعري قد قلد ابن الشهيد في عملية تبادلية أدبية، فكما أن الأندلس كانت تأخذ من المشرق فنونها وتقلدها فيه، كذلك أهل المشرق كانوا يبحثون فيه عن كل جديد لم يعرفه المصر من قبل. ينظر: زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع هجري، ص263-264.

توقيع عبد الرحمن الداخل:[1]

من تلك التوقيعات ما جاء عند عبد الرحمن الداخل الذي كتب عنه أحد كُتّابه إلى بعض عمّاله كتاباً يستفسر فيما فرَّط فيه من عمله، فأكثر في الكتاب وأطال، فلما لاحظه الأمير عبد الرحمن أمر بتمزيقه، ثم وقع بخطه: "أما بعد، فإن يكن التقصير لك مقدما، فقد ينبغي الاكتفاء أن يكون لك مؤخرا، والسلام"، حكما قضائيا لا رجعة فيه، فالإشارة في الكلام أبلغ من التطويل في المقال.

توقيع عبد الرحمن بن معاوية[2]**:**

ثار على الخليفة عبد الرحمن بن معاوية ثائر ببعض بلاده في الأندلس، فغزاه فظفر به، فبينما هو منصرف به، وقد حُمل الثائر على بغل مكبولاً، نظر إليه الخليفة عبد الرحمن وتحته فرس له فقال:

"يا بغل، ماذا تحمل من الشقاق والنفاق؟ قال الثائر: يا فرس، ماذا تحمل من العفو والرحمة؟ فقال له الخليفة: والله لا ذقت موتا على يدي أبدا، وسرحه"، إنها حنكة السياسة، والتبصر بالكلمة وقدرة التميز على اتخاذ الألفاظ، والتشبيه في صورة المقام عنده من جنس التصوير، فقال "لا ذقت"، والذوق للطعام والشيء الجاري عبر الفم، والذوق قبل الموت بداية التعذيب، لا القتل حينا، وكان بداية الكلام وصف ومقارنة بين الدابة والراكب عليها، وإن شاء ناداه بغير الوصف فلما اقتضى الحال المقام ناسب القول في موضعه، فالبغل بخشونته ورفصه يشبه الساعي في الفتن دون عقله.

كما حفظت بعض المصادر الأندلسية توقيعات لأمراء أندلسين، ومن ذلك:

[1] ابن السماك العاملي الأندلسي، رونق التحبير في حكم السياسة والتدبير، تح: سليمان القرشي، دط، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، دت، ص160.

[2] م ن، ص ن.

توقيع الأمير عبد الرحمن الأوسط:

وقع في كتاب كتب إليه بعض عماله، يسأله تولية عمل رفيع لم يكن من شاكلته: "من لم يصب وجه مطلبه، كان الحرمان أولى به"[1].

وتوقيع آخر، على رسالة رفعها أحد السعاة إليه؛ بأن زرياب المغني لم يعظم في عينيه ذلك المال الذي أعطاه الأمير له، وأعطاه في ساعة واحدة، فوقّع: "نبهت على شيء كنا نحتاج التنبيه عليه وإنما رزقُه نطقا على لسانك، وقد رأينا أنه لم يفعل ذلك، إلا ليحببنا لأهل داره، ويغمرهم بنعمنا وقد شكرناه، وأمرنا له بمثل المال المقدّم،ليمسكه لنفسه، فإن كان عندك في حقه مضرة أخرى فارفعها إلينا"[2].

ومن التوقيعات أيضا، ما أملاه عبد الرحمن الأول إلى سليمان الأعرابي: "أما بعد فدعني من معاريض المعاذير والتعسف عن جادة الطريق، لتمدَّن يدا إلى الطاعة والاعتصام بحبل الجماعة أو الأقلين بنانها على رصف المعصية نكالا بما قدمت يداك، وما اله بظلام للعبيد"[3]، لا تختلف صورهم الإنشائية عن صور جيرانهم بالمشرق العربي، تمثلوا البلاغة وتشبَّهوا بأفنانها وقوالبها الفياضة بالمعاني الحاملة لدلالات تعبر عن عاطفة صاحب القول، لغة قوية وفصاحة أدبية، تفضل الإيجاز في القول والغاية للمقصد في التعبير، وإثارة المعنى، فأهل التوقيع أهل قوة للكلمة.

5- المناظرة:

وهي من الفنون النثرية، يهدف فيها الحاذق إلى إظهار مقدرته البيانية، وبراعته الأسلوبية في الحجاج، فكان الأندلسيّ بداية يبحث عن التقليد حينا والتجديد أحايين أخرى، فلما عَظُم شأن الأندلس واعتز الأندلسيّ بأندلسيته، "راح الكُتاب الباحثون عن صيغ فنية جديدة، يرتادون آفاق المعارضة، تحدوهم رغبة صادقة في إقامة الحجة على أن من بين الأندلسيين من يوضع مع أعلام

[1] ابن السماك ، رونق التحبير في حكم السياسة والتدبير، ص 160.

[2] ابن سعيد المغربي، المغرب في حلى المغرب، تح: شوقي ظيف، ط4، دار المعارف، القاهرة،1993م، ج1/ ص51.

[3] إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ط1، دار الشروق، عمان، 1997م، ص296.

المشارقة في كفتي ميزان"[1]، والجدير بالذكر "أن علماء الأندلس لم يعرفوا المناظرة في العقود الأولى من دخول الجزيرة، وذلك راجع لانشغال المسلمين بمهمة توطيد السلطة الإسلامية، وراجع أيضا لعدم اتساع معرفة الإسبان باللغة العربية، معرفة تُخولِهم الاطلاع على الفكر الإسلامي"[2].

جاءت المناظرة بهدف محو النسبية لكلا المتناظرين والسامعين المتلقين، ومعرفة الحقيقة، فهي وسيلة تواصلية بقدر ما هي تحقيق الغاية في الانتصار، هدفها موضوعي، ولها شروطا ساقها الأصفهاني حيث قال: "اجتمع متكلمان فقال أحدهما: "هل لك في المناظرة؟ " فقال: "على شرائط، ألا تغضب، ولا تعجب، ولا تشغب، ولا تحكم، ولا تُقْبل على غيري وأنا أكلمك، ولا تجعل الدعوى دليلاً، ولا تُجوِّز لنفسك تأويل آية على مذهبك، وإلا جوزت لي تأويلا مثلها على مذهبي، وعلى أن تُؤْثر التصادق وتنقاد للتعارف، وعلى أن كلاً منا يبني مناظرته على أن الحق ضالته، والرشد غايته"[3]، فكان في البيت الأندلسي نحو من هذا القبيل، وأتت مناظراتهم على صنفين، خيالية في ألفاظها واقعية في الحاضر، كالتي عرفت عند ابن برد الأصغر مناظرة بين السيف الذي هو الجيش والقلم لأرباب الفكر والعقل، وغيرها الواقعية بين المدن والمغرب مثلا أو بين الأدباء أو أصحاب الدين في تقرير المسائل.

ومن المناظرات التي سجلها التاريخ الأندلسي، مناظرات أو معارضات حدثت في الشعر، رسمت في جوانبها حب الأندلسي التفوق على المشرقي، كمعارضة ابن الشهيد للبحتري، ومعارضة ابن زيدون للمتنبي، و لم يسلم النثر الأدبي من هذا القبيل، فقد عارض ابن عبد الغفور الكلاعي أبا العلاء المعري في أربعة كتب، وعارض أبو المغيرة ابن حزم بديع الزمان الهمذاني، وتناظرا كل من أبي محمد القاسم صاحب بونت وأبي عبد الله بن أبي الخصال، حول الترجيح بين بديع الزمان

[1] أيمن محمد ميدان، الحوار الأدبي بين المشرق و الأندلس المتنبي والمعري نموذجينط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2003م، ص100.

[2] آمنة بن منصور، المناظرة في الأندلس 'الأشكال والمضامين'، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، دت، ص20.

[3] أبو القاسم الحسين الرا غب الأصفهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء، تح: عمرو الطباع، ط1، دار الأرقم، بيروت لبنان، 1420هـ 1999م، ج1/ ص104.

والصابي أيهما يستحق الريادة في الأدب، والتي جاء فيها:

سُئل أبو محمد بن القاسم في ذلك فقال: «البديع والصابي -أعزك الله- فيما يتجاذبانه من أهداب البيان فرسا رهان، جريا منه إلى مدى فأدركاه، فتناولاه من عفو فملكاه، هذا يبلغ شأوه عفوا وذلك يجهد إليه عدوا، وكلاهما يغرف من بحر، ويقذف في بحر، فالبديع إذا رفع أبدع، والصابي إذا صاب أصاب، بيد أن البديع إذا وصف رصف، والصابي إذا رام مرامه دلف في خطوه إليه ورسف، وشتان بين الكلام المطبوع والمنمق المصنوع، وإن أحقهما عندي بالتقديم، وأحذقهما بفري الأديم، من سلمت مباني كلامه من التكلف، وكَرُمت معاني نظامه عن التعجرف، والأعدل في الحكم عن الإقرار بالفضل، لأبي الفضل في سماحة الطبع، ورجاحة الوضع، ولأبي إسحاق في قوة أسر الكلام، وشدة الترع، وإنهما ليرميان معا إلى عرض الإحسان، وكلاهما في إصابة المرمى البعيد من سيان، غير أن البديع أعرق نزعا وأفصح، والصابي أوسع باعا في ميدان الإسهاب وافسح.

لا جرما أنهما فارسا الحلبة بالإجماع، وإماما القوم في حسن الاختراع، فإليهما منتهى الحد وعليهما تثنى الخناصير في العد، إن شاء الله، والآن قد بنا القول في المفاضلة، بين البديع والصابي إلى ما أتبناه ووفينا كلا حقه من الوصف، فلم نتره منه شيئا ولا ألتناه، ولم أستبدل فيما ذكرته بهوادة، ولا تزيدت عليه بمزوّر شهادة والسلام»[1].

وكتب إلى ذلك أبو عبد الله بن أبي الخصال:

«يا سيدي الذي كَرُمتْ عناصره، وقَدُمَتْ أواصره، وعذبت محانيه مكاسره[2]، ويُعز علي أن لا أياسره.

عرفك الله الحقوق، وكره إليك العقوق، وتخلصك من ضواحد الحجج، ومداحض الزلج، وحملك على المهيع والمنهج، ورماك بجهينة اليقين والثلج.

[1] فوزي سعد عيسى، رسائل ومقامات أندلسية، دط، منشأة المعارف، الإسكندرية، دت، 196-197.

[2] المحاني: منعطفات الوادي، والمكاسر: أصول الشجر

الحكومة – أعزك الله- كما علمت – صعب مرتاقاها، بعيد ملتقاها، وقديما تجنبها الحُزماء، وحاد عنها الحكماء، وقد كان أهل الجاهلية – حيث لا قرآن يردع، ولا برهان بسطع، وليس إلا مقتضى النظر، ومنتضى العقول والفطر، يهابون كل المهابة مواطنها، ويكلون إلى التهادي والكتمان بواطنَها، فلما غشيهم الإسلام، ووجب الإعلان والإعلام، رجي أن تستفز الأحلام وتفسخ تلك الأحكام، وتؤثر بترجيحها وتفضيلها الكلام،فاشتدت عند ذلك الضنانة، واستدت على ذات أنفسها الصيانة، وأمر هرم بن قطبة في ذلك مشهور، وخبره مع الفاروق علم في رأسه نور، حين استنزله فنفر، وسأله من كان ينفر لو نفر، فلم يجد لنفسه في الترجيح سعة، وقال: لو قلتها يا امير المؤمنين لأعدتها جذعة، فأثنى عمرﷺ على عقله وإدراكه، وأعجبه ما كان من بخله وإمساكه.

ولضيق هذا المسلك ووعره قالوا: أشعر الناس من أنت في شعره" وإن كان لكل مذهب ينتجه ورأي إلى أوليائه يزجيه.

فالحذر من النصوص والبيان مالم يخرج إلى العموم عن الخصوص، ولم يثبت في الصحف كالبنيان المرصوص، هباء حلبة، أو بهاء علبة، يعلو ويثور، ولا يكون إلا ريث ما يحور، فأما ما يدون ويخلد، فقد أصبح مذهبا يتقلد، وغرضا يتشعب فيه القول ويتولد.

ولا يخلوا أمراء الكلام من أتباع يمشون على مدرجهم، ويقدمون بحججهم، ويذبُّون عن منهجهم ويحمون حماهم، ويرمون من رماهم.

ووقفت لك من أيام على نفثات غر، وكلام بين البدي و الصابي حر، عال تناوله خاطرك من علو، ووقعت طير القلوب منه على ثمر حلو لكنك- والله يغفر لك- جرَّعت الصابي مه صابا وملأت صدور شيعه أوصابا، فهم بين جموع منفضة، ودموع مرفضة، ونواظر كليلة، وخواطر

فليلة ﴿ يَنظُرُونَ مِن طَرْفٍ خَفِيٍّ ﴾[1]ويتظلمون منك من بر خفي، لا يستقل لهم لواء و ﴿لَا يَرْتَدُّ إِلَيْهِمْ طَرْفُهُمْ ۖ وَأَفْئِدَتُهُمْ هَوَاءٌ ﴾[2]...وينشد في مثله:

فَغُضَ الطَرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيرٍ...

وأبو الفضل وإن سمى بديعا، ولأخلاف البلاغة رضيعا، لا يقاس بأبي إسحاق رأسا، ولا يجعل له سلما ولا بأسا، لأنهما وإن جمعهما أصل اللسان، ومزاولة الإحسان، كالثريا وسهيل لا يلتقيا، ولا يشتبهان فيما ينتقيان...»[3]، والرسالة في المناظرة طويلة، والذي يلحظ منها لأول وهلة بعد لغتها الرصينة وأسلوبها البديع، أدب كل منهما في المناظرة، فكل منهما دعا للآخر بالغفران والقربان من الله مترلة، وهي عادة العلماء وأصحاب الأذواق، أن يتقدم بين يدي المناظرة دعاء يستميل فيها قلب المُناظَر ويجدبه إليه، و لم تخل هذه المناظرة من هذا الأدب العالي، ثم نجد كل من أبي محمد القاسم وأبي عبد الله بن أبي الخصال ينتصر لصاحبه بالحجة والبيان وحسن الذوق مع التمام في العبارة، والتصوير في البلاغة، ومجانسة البديع للمعاني.

وكما ساق السرقسطي* مناظرة بين النثر والشعر، فأعطاهما حقهما المفهومي، "مقارنا بينهما في مناح عدة، متخذا في ذلك بناء دراميا ملائما لمقاربة الموضوع بصفة أكثر شمولية، جاعلا عدة أصوات تتحاور داخل النص، ليضطلع كل بطل من أبطالها الأربعة بدور مميز، ويؤثث مسرحها باللمسات الضرورية، والبطل الرئيس 'أبو حبيب'، ينتصب حكما ضليعا وعادلا بين أبنية حبيب وغريب، اللذين يمثلان صوتي الشعر والنثر"[4].

---

[1] سورة الشورى الآية 45.

[2] سورة إبراهيم الآية 43.

[3] فوزي سعد عيسى، رسائل ومقامات أندلسية، ص198-211 بتصرف

* محمد بن يوسف بن عبد الله بن يوسف التميمي المازني السرقسطي الأندلسي، أبو الطاهر، المعروف بابن الأشتركوني: وزير من الكتاب الأدباء، له شعر جيد. اشتهر بالإنشاء، توفي سنة 538هـ. الزركلي ، الأعلام، ج7/ ص149.

[4] أدي ولد آدب، المفاضلات في الأدب الأندلسي الذهنية والأنساق، ط1، المركز العربي للأبحاث و دراسة السياسات، الدوحة قطر، 2015م، ص 176.

ومن المناظرات أيضا، مناظرات جرت بين مدن فُضلت الأولى عن الثانية لما تحمله من مزايا عطرة، كالمناظرة التي حدثت بين يدي الملك يعقوب المنصور، وكانت بين أبي الوليد الفقيه المشهور، والرئيس أبي بكر بن زهر والتي جاء فيها: "قال ابن رشد لابن زهر في تفضيل قرطبة: ما أدري ما تقول غير أنه إذا مات عالم باشبيلية فأريد بيع كتبه حملت إلى قرطبة حتى تباع فيها، وإذا مات مطرب بقرطبة فأريد بيع آلاته حملت اشبيلية. قال: وقرطبة أكثر بلاد الله كتبا"[1].

كناية من الرشيد على علوِّ مكانة قرطبة لما تحمله بين حاجبيها أفذاذا من العلماء، وأن إشبيلية مدينة الصخب بالطرب والمغنيات، ففضلت قرطبة على إشبيلية للكائن فيها، كتفضيل مكة على المدينة للكعبة وتفضيل المدينة النبوية على سائر المدن لشرفها باحتضان النبي العدنان صلوات ربي وسلامه عليه.

ورسائل ابن حزم في فضائل الأندلس، والتي قد عقدها للمفاضلة والرد على أبي علي بن الربيب القيرواني[2]، الذي كتب رسالة إلى الوزير الكاتب أبي مغيرة بن حزم، يلومه فيها على تقصير الأندلس بحق بلدهم والإشادة بعلمائهم، فجاء الرد من ابن حزم عليه في الافتخار بالأندلس ومدنها وعلمائها، وحضارتها وجمال بيئتها.

إلى جانب المناظرات الدينية والمذهبية، كالمناظرات التي بين ابن حزم والمعتزلة مثلا، أو بين الأديان كالتي عقدت بين دين النصارى والإسلام، وهو ما حدث بين الباجي* والراهب المسيحي[3].

6- الفصة:

نشأت الأخبار والحكايات في الجاهلية، واستمر حديثها بين الوهم والحقيقة، ليروي السارد من خلالها سيرة أو خبراً أو طُرفةً، تبعاً لما يستدعيه التأثير في المتلقِّي، وقد تشكل الدور القصصي

---

[1] التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج1/ ص155.

[2] الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ج1/ ق1/ ص133-136.

* سليمان بن خلف بن سعد التجيبي القرطبي (403-474هـ)، أبو الوليد الباجي: فقيه مالكي كبير، من رجال الحديث. أصله من بطليوس (Badajoz) ومولده في باجة (Beja) بالأندلس. الزركلي، الأعلام، ج3/ ص125.

[3] آمنة بن منصور، المناظرة في الأندلس 'الأشكال والمضامين'، ص43-46.

القصة في قناع آخر ، مع ترجمات ابن المقفَّع*، ومقامات بديع الزمان الهمذاني**.

يقول مصطفى شكعة: "كان للقصص العربية نصيب من اهتمام بعض أدباء الأندلس، وهي وإن لم تحتل مكانا عريضا مثل ذلك الذي احتله الشعر من موشح وقصيد أو مثل الذي ناله النثر الفني، إلا أن ما وصلنا منها على قلة حجمه جدير بالعناية والدرس والتقرير"[1]، والسؤال الذي يُطرح على القائل: هل يعني أن القصة جنسا أدبيا بمعزل عن النثر الفني أم أنه متداخل مع أجناس أخرى، فإن لم تكن هي النثر الفني فما يكون إذا؟.

إن هذا "الخَلْطَ الَّذي أحدَثه تداخلُ الأجناس النَّثرية القديمة، فعلى سبيل المثال تعد الرسالة ضرباً من ضروب النَّثر الفني في التُّراث العربي، لكنَّنا على الرغم من ذلك نجد بعض الرسائل تشتملُ على العنصر الأبرز الذي يجعلها جنساً من القصة، أعني العنصر الحكائي، وهذا لا يسوغ لنا أن نتجاهلَ بعض تلك الرسائل بوصفها فناً حكائياً، زاعمين أن مثل هذا النَّمط من الكتابة النثرية لا يعدو أن يكون رسائل نثريةً وحسب، معلِّلين ذلك بأن هذا الفن موسوم في أصوله الأدبية التراثية بأنَّه (فن الرسائل)، و لم يوسم بأنَّه (فن القصة)، حقاً ليست الرسائلُ كلها فناً حكائياً، لكن بعضها ينتمي إليه، كما يلاحظ أن المقامة الأدبيةَ تقوم في أصل وضعِها على حضور عنصر (الحكي) في بنائها، وعلى الرغم من ذلك شاع في عرف الأدباء نمط من المقامات الوصفية الَّتي تقتصر على الوصف حتَّى تكون أقرب إلى الرسائل الَّتي ليست لها سِمَةُ الحكاية، ولذلك وصف

* عبد الله بن المقفع (106-142هـ): من أئمة الكتاب، وأول من عني في الإسلام بترجمة كتب المنطق، أصله من الفرس، ولد في العراق مجوسيا (مزدكيا) وأسلم على يد عيسى ابن علي (عم السفاح) وولي كتابة الديوان للمنصور العباسي، وترجم له " كتب أرسطوطاليس " الثلاثة، في المنطق، وكتاب " المدخل الى علم المنطق " المعروف بايساغوجي. وترجم عن الفارسية كتاب " كليلة ودمنة " وهو أشهر كتبه، وأنشأ رسائل غاية في الإبداع، منها " الأدب الصغير " ورسالة " الصحابة " و" اليتيمة " واتهم بالزندقة، فقتله في البصرة أميرها سفيان بن معاوية المهلبي، قال الخليل بن أحمد" ما رأيت مثله، وعلمه أكثر من عقله". الزركلي، ا| لأعلام، ج4/ 140.

** أحمد بن الحسين بن يحيى الهمذاني (358-398هـ)، أبو الفضل: أحد أئمة الكتاب، له (مقامات) أخذ الحريري أسلوب مقاماته عنها، وكان شاعرا وطبقته في الشعر دون طبقته في النثر، كان قويّ الحافظة يضرب المثل بحفظه، ويذكر أن أكثر (مقاماته) ارتجال. م ن، ج1/ ص115.

[1] مصطفى شكعة، الأدب الأندلسي، موضوعا وفنونه، دط، دار العلم للملايين، بيروت، 2008م، ص641، نقلا عن خليل محمد إبراهيم، ملامح قصصية في الرسائل الأندلسية، ط1، دار الخليج، عمان الأردن، 2020م، ص2.

بعض الباحثين هذا النَّمط من المقامات بأنَّه أشبه بالرسائل"[1].

يقوم الإدراك الأولي على تداخل الأجناس، إدراكا قاصرا إذا ما قيس على المكونات الأساسية لعناصر القصة أو الأنماط الكتابية لها، التي اشتملت على عناصر السرد من حبكة لحدث متضمن لحوار جمعه زمان ومكان مع اختلاف الشخصيات، مما يقوِّمها ويجعلها فنا أدبيا ونثرا فنيا وحصْرُها في جنس أدبي واحد قتل لمكونها الذي اعتبر الآلة الموجدة لها، تختلف عن الجنس أصالة من ناحية البناء الشكلي، وإن كانت القصة متضمنة لمعنى الرسالة لما تحمله من خلفيات إدراكية عبر تلك الرسائل بين السارد والمتلقي الذي هو جزء منها، ويبدو من خلال تعدد النماذج القصصية التي تجلت في أجناس أدبية، طويلة كانت أم قصيرة، نماذج فنية ذات قيمة أدبية، لها أثر واضح في تشكل القصة الغربية الحديثة، وهذا ما سنلمسه في النثر القصصي الأندلسي، بوجود الآليات الحديثة في النص المحكي، وإن كان ضمن رسالة في الكل العام كرسالة التوابع والزوابع، أو حي بني اليقظان مثلا.

قامت الحياة السياسية والاجتماعية وتمازج الثقافات قيامها، فأنتجت لنا تعبيرات قصصية وتأويلات خيالية، فعكست لنا طابع الفن القصصي بكل مصطلحاته الشكلية، فجاءت منه النادرة والحكاية والقصة والمقامة، وتمثلت في قصص واقعية والأخرى خيالية كالتي عند ابن الطفيل في 'حي بن اليقظان'.

أنواع القص: الرواية، القصة، النادرة

سبقت الإشارة إلى تنوع الفن القصصي في العصر العباسي إلى ما هو ديني وقد عرفه العصر الإسلامي والأموي لشحن الهمم...، وواقعية ورمزية وشعبية في مجالس السمر وما البخلاء إلا نموذج عن ذلك في بابه، ثم جاء العصر الأندلسي ليظهر هذا الفن في صورة مسرحية أو مشاهد تلفزيونية، مُسلسَلة الحدث فيها، فقد تنوعت الأشكال القصصية إلى:

[1] أسامة اختيار، أنماط السرد القصصي في الأدب الأندلس، قسم اللّغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، مج: جامعة دمشق، ع:1، مجلد: 28، 2012م، ص15.

أ-النادرة:

هي خبر قصير تستدعي من سامعها الضحك، وقد عرفها النجار يقوله: "أقصوصة مرحة تتكون من وحدة سردية مستقلة بذاتها، ومن ثم فهي تتسم بالإيجاز، بل هي ممعنة في القصر محدودة الخاصيات نمطية الأبطال، وتتكون من عنصر قصصي واحد Motif يدور موضوعها حول وقائع الحياة اليومية، والتجارب الشخصية والإنسانية"[1]، ذلك أن النزعة الفكاهية تستند بالأساس إلى القيمة الجمالية، التي تحقق الاعتدال النفسي.

ظهر مصطلح النادرة مع الجاحظ*[2] والمقامة مع الهمذاني، يرى توفيق بكار" أن البديع كان يكتب ما يكتب وشبح الجاحظ منتصب أمام عينيه ينكره علناً، وفي السر يستوحيه، وإنما صارعه ليأخذ مكانه بين أدباء عصره" فلكل زمان جاحظ"، و"جاحظ" العصر همذانيه فأسس"المقامة" كما أصل الآخر" النادرة"[3].

تصنف النوادر بحسب أسماء أعلامها، وشخصيات أصحابها، فيقال "نوادر جحا نوادر أبي نواس، نوادر أشعب، أو بحسب موضوعها مثل نوادر الحمقى والمغفلين"[4]ومن ذلك: من عرف بالتغفل الشديد عبد الحميد بن لاطون، كان كاتبا لحريز بن عكاشة، "أنه مشى في موكب ابن عكاشة في سفر، وكان في فصل المطر والطين فجعل فرسه في ذنب فرس ابن عكاشة، فلما أثارت يدا فرسه طينا، جاء في عنق أميره، ففطن لذلك الأمير، فقال له: يا أبا محمد تقدم، فقال معاذ الله أن أسيء الأدب بالتقدم على أميري، فقال: فإن كان كذلك فتأخر مع

---

[1] محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي، ص685، نقلا عن ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس هجري، ص236.

[2] عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء، الليثي، أبو عثمان، الشهير بالجاحظ (163-255هـ): كبير أئمة الأدب، ورئيس الفرقة الجاحظية من المعتزلة. مولده ووفاته في البصرة. فلج في آخر عمره. وكان مشوه الخلقة. ومات والكتاب على صدره. قتلته مجلدات من الكتب وقعت عليه. له تصانيف كثيرة، منها" الحيوان " أربعة مجلدات، و " البيان والتبيين – ط " و " سحر البيان" و " التاج " ويسمى أخلاق الملوك، و" البخلاء " و"المحاسن والأضداد" و" التبصر بالتجارة" رسالة نشرت في مجلة المجمع العلمي العربيّ، و" مجموع رسائل" اشتمل على أربع، هي: المعاد والمعاش، وكتمان السر وحفظ اللسان، والجد والهزل، والحسد والعداوة. الزركلي، الأعلام، ج5/ ص74.

[3] ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس هجري، ص146.

[4] ينظر: محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي، ص681- 683.

الخيل، فقال: مثلي لا يُزال عن ركابك في مثل هذه المواضع، فقال له: فقد والله أهلكتني بما ترمي يدا فرسك علي من الطين، أعز الله الأمير، يعذرني، فو الله ما علمت أن يد فرسي تصل إلى عنقك، فضحك ابن عكاشة، حتى كاد يسقط على ركوبه"[1].

ويحكى أيضا: أن منصور بن عبد المؤمن لما أراد بناء صومعة اشبيلية العظيمة القدر أحضر لها العُرفاء والصُناع من مظانهم، فعرف بشيخ مغفل صحيح المذهب عارف بالبناء الذي يجهله كثير من الصناع، فأُحضر، فقال له المنصور: كم تقدر أن ينفق على هذه الصومعة؟ فضحك وقال: يا سيدي، البنيان إنما هو مثل ذكر ليس يقدر حتى يقوم، فكد المنصور يفتضح من الضحك، وصرف وجهه عنه، وبقيت حكايته يضحك عليها زمانا[2].

تتألف النادرة من وحدة سردية مستقلة، فيها حدث مكثف، يقوم أساسا على الطباع يُعتمد فيه على الخطاب المُروح للنفس، والباعث للطرافة، يكشف – الخطاب- فيه على نوعية الشخصية الموجودة في المجتمع، وقد تكون النادرة مثلا يطلق على من شاكل الفعل والقول، فيصبح سائرا على مر الزمن.

كما تعتمد على حس الفكاهة، وعلى المفارقات التي يستحدثها القاص المتجلية في الغباء أو المكر والخداع، وتتميز بخاتمة غيرت مسار الحدث مما خرقت أمام المتلقي أفق التوقع والانتظار، محدثة جمالية باستنادها على عنصر المفارقة، كما عرفناه عند ابن لاطون أو عند البناء الحذق.

ب- القصة:

قد سبقت الإشارة إلى معناها ، ونعني به باختصار "سرد لوقائع ماضية، متماسك من حيث المضمون ومؤثر من حيث طريقة العرض الفنية،ولها نظام سردي معين، يتألف من ثلاث مستويات الحكاية وهي الحدث، وفعل السرد وهو عمل الراوي، والخطاب وهو كلام الراوي"[3].

[1] أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج5/ ص104.

[2] م ن، ج5/ ص271.

[3] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص133، بتصرف.

تتنوع القصة إلى[1] :

1- القصة المفردة: هي الخبر السردي الذي يشتمل على فكرة واحدة وحبكة متكاملة يتطور فيها حدث واحد وينمي نمياً فنياً، وفيها شخصيات قصصية ذات ملامح متميزة فاعلة.

2- القصة المشهدية: هي ذلك النوع من القصص التي تحتوي على عدة أخبار متفرقة يرويها راو أو أكثر تدور كلها حول البطل القصصي، كالتوابع والزوابع، يدور فيها البطل مغامرا في عالم الجن يناظر ويناقش، يسعى السارد من خلاله لتصوير مشهد فني وفكرة معينة.

3- القصة الإطارية: وهي التي تحتوي على قصص فرعية أو داخلية، وكل قصة لها بطلها الخاص بها.

4- القصة المسلسة: نعني بها تلك التي يرويها راو واحد، حقيقي أو وهمي، وتحتوي على قصص متعددة متكاملة، تدور حول بطل قصصي واحد؛أي إنها أشبه برواية المغامرات يخوض فيها البطل مغامرات متنوعة من أجل تحقيق هدف معين.

ث- الرواية:

هي نص نثري، تخيلي سردي، واقعي غالبا، يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم، تميل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة، يشكل الحدث والوصف والاكتشاف عناصر مهمة في الرواية، تنموا وظائفها وتتفاعل من خلال الشخصية الروائية[2]، فتكون الرواية "طويلة قائمة على حادثة رئيسية يتفرع عنها أو يتصل بها حوادث أخرى،وهي مع توجيهها الفكري إلى بطل وبطلين تعرض لنا عدة أشخاص"[3]، والرواية أنواع منها التاريخية، والاجتماعية، والعاطفية واستذكار

[1] ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس هجري، ص238-253-257-264، بتصرف.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص99.

[3] أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ط6، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1977دت، ص377.

للماضي واسترجاع له، وقد عرف العصر الأندلسي مجموعة من الروايات على يدي مؤلفين اختلفت جنسياتهم، فكتب:

- رضوي عاشور "ثلاثية غرناطة"[1]، وهي عبارة عن ثلاث روايات (غرناطة – مريمة– الرحيل) .
- واسيني الأعرج "البيت الأندلسي"[2]، الذي عاش فيه العشاق، تبدأ الرواية بقوله استخبار ماسيكا أو سيكا البنت السبنيولية، والبيت شيّده أحد الموريسكيين (غاليليو الروخو) الفارّين من الأندلس، في القرن السادس عشر، وفاء لحبيبته (سلطانة بالاثيوس)؛ يستولي عليه القراصنة الأتراك بعد عملية اغتصاب قاسية ضد صاحبته، وفي فترة الاحتلال الفرنسي يتحوّل البيت إلى أول دار بلدية في الجزائر المستعمرة؛ بعد الاستقلال يتكالب على البيت الذين تسمّيهم الرواية ورثاء الدم الجدد، فيُحوَّل إلى كباريه، ثم إلى ماخور مقنَّع، ومركز لعقد صفقات تهريب المخدرات والأسلحة وغيرها.
- صبحي موسى "رواية الموريسكي الأخير" تحكي الرواية عن الموريسكيين الذين فروا من الأندلس بعد سقوطها، واستقر بهم الحال بمصر، تدور أحداثها بين ألسن الحفيد يروي فيها جهاد أبيه لإعادة إشعال جذوة الثورة، واستعادة ما فقده المسلمون في الأندلس.
- جيلبرت سينويه رواية "اللوح الأزرق"[3] تدور أحداث الرواية حول اجتماع ثلاثة علماء من الديانات السماوية الثلاثة 'عزرا' الحبر اليهودي المسن، و'ابن سراج' الشيخ المسلم الكهل، و'رفائيل' الراهب المسيحي الشاب، في رحلة للبحث عن رق مقدس هو (اللوح الأزرق) الذي فيه الجواب النهائي اليقيني عن الحقيقة المطلقة.

كانت هذه الأحداث قبل سقوط غرناطة بخمسة أعوام، تبدأ الرواية بمشهد صادم في طليطلة في

[1] رضوي عاشور، ثلاثية غرناطة، ط3، دار الشروق، القاهرة، 1422هـ 2001م.

[2] واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ط1، منشورات الجمل، بيروت، بغداد، 2010م.

[3] جيلبرت سينويه، رواية اللوح الأزرق، تر: آدم فتحي، ط1، منشورات الجمل، ألمانيا، بغداد، 2008.

ساحة سوق الدواب لحضور إعدام بالحرق على المهرطقين، قرعت الأجراس وسار الموكب يتقدمه رجل يحمل صليب ضخم مغطى بقماش من الحرير ومن خلفه الرهبان والقساوسة والجنود ومعهم مئة من الآثمون الذين سينفذ فيهم حكم الإعدام حرقًا.

7- الأمثال:

لقد امتازت البيئة الأندلسية بالتجارب في شتى مناحي الحياة، وكانت الأندلس شمسا مشرقة في الغرب الإسلامي، باسقة بالعلوم والمعارف، ومَعْبرا مهما إلى الدول الأوربية، فاحتضنتها الذاكرة بأمثال تهدف إلى ربط الحاضر بالماضي، وتسوق لنا وعظا، من خلال جمل قصيرة، تحمل معانٍ غزيرة، ولقد جمع الأندلسيون ما جرى على ألسنتهم من أمثال، فدونوها وحفظوها، فقد كتب ابن هشام اللخمي (ت570هـ)، وأبو يحيي عبيد بن عبد الله الزجالي (ت694هـ) وابن عاصم الغرناطي(ت829هـ)، أمثالا أغنت الخزانة الأندلسية بوفرة التراث الأدبي.

"ورغم أهمية الأعمال المشار إليها آنفا، إلا أنه يلاحظ أنها اقتصرت على جمع أمثال العامة التي حكاها الأندلسيون باللهجة الدارجة، و لم تهدف إلى استقصاء الأمثال التي صاغها الأندلسيون بلسان عربي مبين"[1]، لكن لا يعني هذا أن المجتمع الأندلسي خلا من الأمثال الفصيحة، فقد ضمن بن أبي الخصال (ت540هـ) رسائله أمثالا قيلت في المجتمع الأندلسي، ومنها قوله: "فذلك مذهب الإحسان، وبر يسمح به اللسان، وإلا فقد مضى مثل النعمان، وما أشبه هذا المخوف بالأمان، وما كل عشاء يسقط بصاحبه على سرحان[2]، ورب رام أرمى به من ابن ثُعَل للهدف وراعدة تتجلى مخيلتها عن الصلف".

فقوله: " وما كل عشاء يسقط بصاحبه على سرحان" إشارة إلى مثل سقط العشاء به على سرحان

[1] خالد عبد الكريم البكر، أمثال عربية من الأندلس، دط، المجلة العربية، الرياض، 1440ه، ص8.

[2] ابن أبي الخصال، رسائل ابن ابي الخصال، تح: محمد رضوان الداية، ط1، دار الفكر، دمشق، 1988م، ص164.

فقد قيل هذا المثل في رجل خرج يلتمس العَشاء فوقع على ذئب فأكله وقيل غيرها[1].

وقوله: " ورب رام أرمى به من ابن ثعل للهدف". يقال هذا المثل لمن رام فأصاب الهدف[2].

ولقد ضمَّن ابن أبي الخصال رسائله أمثالا شاعت ذكرها، ولها أحداثا و وقائع، قد بنى بنيتها بحرفية، جملها قصيرة ومعناها طويل وتحمل بنية سردية، ما إن تتبعت أثرها تجد المكان والزمان والأحداث والشخصيات الحاضرة فيه (المثل).

8- المقامة:

لون من ألوان الأجناس الأدبية الفنية، عرفه القرن الرابع هجري مع بديع الزمان الهمذاني وذاع صيته وانتشر فنه مع الحريري.

إبداع أدبي فتح فتحا عظيما، لا هو بالقصة ولا هو بالرسالة، متضمن لكليهما في الشكل، من أكثر الفنون الأدبية المثيرة للجدل، لكثرة الاهتمام به ودراسته، لها أضلاع أربعة لابد من حضورها وهي: الرواية والبطل والموضوع والمشكلة المعالجة، كما اختلفت أساليبها بين الوعظ والوصف والفكاهي والأدبي والنقدي، عالجت مناحي الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، كان لها نصيب في الأندلس موجود مع أصحابها ومن روادها:

- عمرو بن الشهيد*
- أبو محمد بن مالك القرطبي**.

---

[1] أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، مجمع الأمثال، تح: محمد محيى الدين عبد الحميد، دط، دار المعرفة، بيروت لبنان، دت، ج1/ ص328.، و م ن، ص164.

[2] فوزي عيسى، الرسالة الأدبية في النثر الأندلسي، دط، دار المعرفة الجامعية، السويس، 1430هـ 2009م، ص217.، و انظر: م ن، ص164.

* أبو حفص عمرو بن الشهيد، هو من شعراء أمير المرية، المعتصم بن صمادح ولد سنة 439هـ/1047م، وتوفي سنة 484هـ/1091م. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي عصر الدول والإمارات الأندلس، دط، دار المعارف، كورنيش النيل القاهرة، دت، ص518. ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: تح: إحسان عباس، دط، دار الثقافة، بيروت، 1417هـ 1997م، ج1/ ص670.

** القرطبي أبو محمد بن مالك القرطبي، كان فردا من أفراد الشعر والكت"اب، وبحرا من بحور المعارف والآداب، ورفل من النثر والنظام بين الآصال والبُكر، له مقامة يديرها على مديح المعتصم بن ضمادح أمير ألمرية. ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ج1/ ص739.

- أبو الوليد محمد بن عبد العزيز المعلم[1].
- أبو حفص بن برد الأصغر[2].
- أبو المطرف عبد الرحمن بن فتوح
- أبو عبد الله بن شرف القيرواني[3].
- الفتح بن خاقان الإشبيلي[4].
- ابن أبي الخصال[5].
- السرقسطي (ت538هـ).
- محمد بن خلف الهمذاني الغرناطي[6].
- لسان الدين ابن الخطيب (713- 776هـ).

---

[1] بديع الزمان أحد وزراء المعتضد الكتّاب الأعيان، وممن شهر بالإحسان، في صناعة النظم والنثر، أديب وشاعر. أبو عبد الله بن فتوح الحميدي، جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، تح: بشار محمود عواد ومحمد بشار عواد، ط1، دار الغرب الإسلامي، تونس، 1429هـ 2008م، ص109. ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ج1/ 112.

[2] أبو حفص محمد بن أحمد بن برد الأصغر، حفيد ابن برد الأكبر ولم تذكر المصادر سنة ولادته، نشأ في كنف علم وأدب، تتلمذ على يد جده، م ن، ج1/ 486.

[3] أبو عبد الله محمد بن شرف القيرواني: أبو عبد الله بن سعيد بن أحمد بن شرف الجذامي القيرواني كاتب مترسل وشاعر أديب ولد بالقيروان واتصل بالمعز بن باديس فأكرمه وقربه إليه ثم رحل إلى صقلية ومنها إلى الأندلس حيث توفي بأشبيلية سنة 4660هـ. ومن كتبه: ابكار الأفكار، ومقامات باسم أعلام الكلام، وله ديوان شعر وكتب أخرى. أسعد أبو المكارم، لطائف الذخيرة وطرائف الجزيرة، المكتبة الشاملة، الترقيم غير موافق للمطبوع، ص66.

[4] الفتح بن محمد بن عبد الله الوزير أبو النصير القيسي الإشبيلي المعروف بابن خاقان أصله من قلعة الواد من قرى يحصب المتوفى قتيلا في مراكش سنة 528هـ. إسماعيل باشا هدية العارفين أسماء المؤلفين وآثار المصنفين، ط2، إحياء التراث العربي، بيروت لبنان، د ن، ج1/ ص814.

[5] محمد بن مسعود بن طيّب بن فرج ابن أبي الخِصَال خلصة الغافقي، أبو عبد الله: وزير أندلسي، شاعر، أديب، يلقب بذي الوزارتين. ولد بقرية (فرغليط) من قرى (شقورة) وسكن قرطبة وغرناطة. وأقام مدة بفاس. وتفقه وتأدب حتى قيل: لم ينطلق اسم كاتب بالأندلس على مثل ابن أَبي الخِصَال، له تصانيف، الزركلي، الأعلام، ج7/ ص95.

[6] عرف بابن قيلالي (492-573هـ). قال ابن الزبير: من بيت علم ودين، كان عارفا بالفقه والحديث والنحو واللغة والأدب والشعر والكتابة والطب، مع كرم خلق، وحسن عشرة وبشاشةوكان من جملة الكتاب والأدباء والشعراء والبلغاء؛ وأطنب في الثناء عليه. وصنع مقامة حسنة في أهل بلده، وانتقل إلى مالقة، ثم انصرف إلى بلده. وكان طبيبا، وشعره جيد جزل. عبد الرحمن بن أبي بكر جلال الدين السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تح: محد أبو الفضل إبراهيم، ط1، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، مصر الجديدة، 1384هـ 1964م، ج1/ ص101.

نموذج المقامة الأندلسية:

المقامة الأدبية[1] لابن الفتوح[2]:

حدّث ابن الفتوح عن نفسه فقال: "كنت ليلة في رمضان أطوف بالمسجد الجامع بالمَرِيّة سنة ثلاثين، وإذا فتى حسن المظهر، فسلم علي سلاما ارتاحت له نفسي، وانشرح له صدري، فرددت عليه رد من توسم فيه سمة الفهم، فقال لي: بحرمة الأدب إلاّ ما أعدت علي البيت، فأعدته، وأنشدت سائر الأبيات فقال: الشعر لك؟ قلت: أجل، ثم قال لي: إنما أخذته من قول العباس بن الأحنف:

وَأَحْسَنُ أَيَّامِ الهَوَى يَوْمُــكَ الــذِي * تَرُوعُ بالهُجْــرَانِ فِيهِ وبِالــعَتَبِ**

إذَا لَمْ يَكُنْ فِي الحُبِّ سَخَطٌ ولاَ رِضًا * فأَيْنَ حَلاوَاتُ الرَسَائِلِ والكُتْبِ!**

فقال: وريت بك زنادي، فأخبرني عن السبب الموجب لترديدك البيت، قلتُ له: منيت بخل مولع بالخلاف، مائل إلى قلة الإنصاف، إنه لا ينته له غضب، وإن استعتبته عتب، وقد علم الله شفقة نفسي لفرقته، فقال: قلب الله لك قلبه، وجنبك عتبه. ثم ولّى علي وقد غرس في كبدي ثمرة وده فبت الليلة مستأنسا بخياله، جذلان بوصاله، حتى رأيت غرة الفجر تلمع في كفل الدجى، فخلته بحرا تسرب فيه جدول، أو عجاجا سل من تحته منصل، فقمت ثابتا على قصده، فلم ألبث أن سمعته ينشد ويطلب مترلي، فقرع الباب وأذنت له فدخل، فرحبت به، وقمت إليه، وأقبلت عليه فقال لي: يا ابن الكرام إن هذا يوم قد بكى ماء غيمه، ونبض عرق برقه، وخفق قلب رعده واغرورقت مقلة أفقه، ونحن لا نجد الخمر، فيم نقطع تأويبه؟ فقلت: الرأي إلى سيدي أبقاه الله فقل لي: كيف ذكرك لرجال مصرك، ووقوفك على شعراء عصرك؟ قلت: خير ذكر، فقال: من أعذبهم لفظا، وأرجهم وزنا؟ قلت: الرقيق حاشية الظرف، الأنيق ديباجة اللطف، أبو حفص بن

[1] لم يسمها صاحبا باسم المقامة الأدبية بل كل من يقرأها يجدها متعلقة بالأدب خاصة في المجال النقدي لها عند اختياره لكوكبة من الشعراء أيام زمانه، أنظر: علي بن محمد، النثر الأدبي الأندلسي في القرن5هـ،578-580.

[2] علي بن بسام الشنتريني ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ج1/ ص391-392.

برد، قال: فمن أقواهم استعارات، وأصحهم تشبيهات؟ قلت: البحر العجاج، والسراج الوهاج أبو عامر بن الشهيد، قال: فمن أذكرهم للأشعار، وأنظمهم للأخبار؟ قلت: الحلو الظريف، البارع اللطيف، ابو الوليد بن زيدون، قال فمن أكلفهم بالبديع، وأشغفهم بالتقسيم والتتبيع، قلت: الرائع في روضة الحسب، المستطيل بمرجة الأدب، أبو بكر إبراهيم بن يحيى الطبنيّ، فأنشد:

وَخَاطِبْ قِسًّا فِي عُكَاظٍ مُحَاورًا * عَلَى البُعْدِ سُحْبانَ فأفْحَمَهُ قِس**

خلاصة المقامة قصتين في قصة، القصة الأولى تمهيدا للثانية، أورد صاحبها فيها مشاهد وأوعز إليها أمكنة وفضاءات، في زمن معين، السارد هو الراوي فيها، والشخصية الرئيسة ذلك الشاب الذي وصفه بوصف وأوجز فيه الكلام وأبلغ له المعنى حين قال "ارتاحت له نفسي وانشرح له صدري" ترك القارئ عند عنصر التخييل، كيف هو ذلك الشاب؟ هل هو في وسامة يوسف عليه السلام وأمانة محمد ﷺ؟.

ردد السارد الذي هو الراوي في القصة أبياتا فسأله عنها وعن قائلها وطلب إعادة تكرارها شخصية ثانوية تتخلل النص وهو صاحب الأبيات، فكان السؤال لماذا؟، ما الذي شق النفس حتى تكررت الأبيات على اللسان؟ ثم ساق إليه سبب ذلك.

ليبدأ المشهد الثاني عند حيز الباب، زمن الفجر وبزوغه، دق الباب، يمكنك أن تتخيل الدق وحاله والباب وشكله، والصاحب لضيفه كيف حاله، فتح له الباب وهلل به ورحب وأنزل فيه صورا وتشابيه لِمَقدمه إليه ونزوله عنده، ثم جاء السؤال وبدأ الحديث عن عنوان المقامة " كيف ذكرك لرجال مصرك، ووقوفك على شعراء عصرك؟"، فجاء النقد والتمييز بين جيد الشعر، ورزانة اللفظ ومتانة الأسلوب ورونق البديع، وجمال الصور، وحسن التجنيس والتنويع، فكان في كل ذلك يجيب على السؤال مع قليل من التعليل، ويختر للجواب أحدا من الأدباء الأندلسيين.

نقد المقامة:

بالنسبة لعرض مقامته، كان الاستهلال والابتداء حاضرا في مقامته، والموضوع كائنا، لكن عند الخروج منها تركنا في تيه، لم يمهد للخروج ولم يستعمل عادة الخط في الانتهاء وغلق

الموضوع، توقف توقفا مفاجئا، وهذا ما يستدعي عنصر النية يجيب عليه: هل كل ما قصه علينا حقيقة أم وراء اللفظ حقيقة أخرى؟، وهو ما يتجلى في الربط الذي لم يوفق فيه، ما الداعي لمجيء الطارق مع الفجر، ليس السؤال عن الأدب وأهله، بل لغاية أخرى، مغالطة نصية توجب التوقف والبحث عن حال السارد.

يبدو أن الموضوع الكبير الجدير بالعناية في هذا النص، هو السؤال عن الأدباء، والخصائص التي تميزوا بها وفُضّلوا بها عند ابن الفتوح، أما عن الملامح اللغوية؛ فإن لغتها جاءت سهلة اللفظ البعيدة عن الإغراب والتعقيد، خالية من الصور المركبة، كل تشابيهه واستعاراته من النوع البسيط القريب من الذهن، غائبة عن البديع الذي عهدناه عند المشرق، أما الحديث القصصي فيها فرغم المشهدين؛ إلا أن ماء الحوادث فيها قليل، والتحرك بطيء فلو تتبعت خطى السرد فيها تجدها كالحلزون مشية، بخطى متقطعة لتصل إلى عقل المتلقي فيحللها بفراغات نصية.

إلى جانب آخر من المقامات التي نجد فيها العناية باللفظ والحوادث وتعدد المشاهد والراوي واحد المقامة الحديدية لابن الشهيد، والمقامة المعتصمية لمحمد بن مالك القرطبي، والمقامة الانتقالية لعبد العزيز المعلم، والمقامة النخلية لأبي حفص بن برد.

ومن الفنون النثرية التي ذاعت في الأندلس:

9- الحواريات:

ومنه الحوار وهو "أن يتناول الحديثَ طرفان أو أكثر عن طريق السؤال والجواب، بشرط وحدة الموضوع أو الهدف، فيتبادلان النقاش حول أمر معين، وقد يصلان إلى نتيجة، وقد لا يقنع أحدهما الآخر، ولكن السامع يأخذ العبرة ويكوِّن لنفسه موقفًا"[1]، أو هو "عملية تبادل الأفكار والآراء بين محاورين اثنين أو أكثر لغرض بيان حقيقة مؤكدة أو رأي معين، قد يتقبله الآخر وقد يرفضه..."[2]

[1] عبدالرحمن النحلاوي، أصول التربية الإسلامية في البيت والمدرسة والمجتمع، ط25، دار الفكر المعاصر ، دمشق، 1428هـ 2007م، ص 167.

[2] هندسة الحوار، عبدالقادر الشيخلي، دط، مركز الملك عبدالعزيز للحوار الوطني ، الرياض، 1432هـ 2011، ص15.

والحوريات هي عبارة عن مجموعة من النصوص ، يكتسي طابعها الحوار، "فالمعاني لا تأتي عن طريق السرد أو الرواية، وإنما تأتي عن طريق تبادل الحديث بين طرفين أو أكثر، وهي لا تكون ذات طابع حواري إلا ولها نصيب قليل أو كثير من السياق القصصي، فإذا لم يكن في تطور الأحداث فيها، كان في طبيعة بنائها وما تنتهي إليه من الخلاصات"[1]، وتفترق عن المناظرة، في كونها تبتدأ بنية الحوار لا الجدال، بخلاف المناظرة، فيسعى صاحبها لنصرة قوله وتقديم الحجج والبراهين على ذلك، بحضرة جماعة من الناس شاهدين على المنتصر والمهزوم ليأخذوا بوله ويمشون برأيه.

وتأتي الحوارات على ضربين:

1- ما يكون على ألسنة الناس من التبادل.

2- ما يكون على سبيل التصور والتخيل، فيجري على ألسنة مالا يقل كالجمادات والحيوانات والنباتات وغيرها.

نموذج من الحوريات ما دار بين رسول وجارية[2]:

يقول أبو حفص عمر بن الشهيد: "أتيتك أحدوثة عجب تضحك سنك، فما زالت النوادر مستغربة، سيما نوادر زغلى الكتاب، وجهت فلانا إلي بكتاب، وكنت حين موافاتي بمترلي حليف ألم، أطلت عليه التململ وأسهرني ليلي الأطول، وقد انفض عني من كان عندي رجاء غفاءة أستشفي بها، وأستر بعض منتي في أطراف هديها، فقرع الباب قراعا منكرا، تمثل الحرج فيه ويبدو الضجر في تواليه، فتداخل الخادم رُعب، وقالت: وهو خطب، ثم خرجت على تحامل بروعة جنان، ولجلة لسان، تنقل قدمها إليك على وجل:

كما يمس بظهر الحية الفرق ثم قالت: من الرجل؟ فانغض رأسه نحوها، وقبض على لحيته بيمينه

[1] علي بن محمد، النثر الأدبي الأندلسي في القرن 05هـ، ج2، ص585.

[2] أحمد بن يحيى بن فضل العمري شهاب الدين ، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار ، تح: كامل سلمان الجبوري، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 2010م ، ج13/ ص130-132.

وأخذ النظر إليها وتنهد وقال: أوه على طموس رسم الأدب، وتمثل:

إِنِّي لأَفْتَحُ عَيْنِي ثُمَ أَغْلِقُهَا *** عَلَى كَثِيرٍ وَلَكنْ لاَ أَرَى أَحَداً

ثم التفت إلى الخادم، وقال: يا لكعاء أنت في نزيهة العيش، وفي ذلك لم تحفظي بيتا من الشعر يحسن به أدبك، ويحجرك أن تقولي من الرجل؟ أين أنت يا لكعاء من قول أبي تمام:

يَحْميهِ لألاؤُهُ وَلَوْ ذَعِيَّتُــهُ *** مِن أنْ يُذالُ بمَنْ أَوْ مِمَّنِ الرَجُلُ

وأقسم لو أنك امرأة من الأزد، أسد البأس، ومقاديم الناس، لرأيت لألأة الأزدية في اسرة وجهي، ولولا تحفزي للأمر الذي أردت له، لكان لي ولك خطب، ولأعطيتك قانونا في الفراسة والزجر، ونبذت إليك علما من علوم الدهر، لا يلتبس عليك معه الشريف أيام عمرك، يا هذه قولي لرب هذا يترمرم لإنفاذ هذا الكتاب، فقال له الخادم: عافاك الله، إنه عليل، ومن وصله ثقيل وقد برَّح به السهر،ولان لغفوته السحر، ولابد من التخفيف عنه، فجرجر جرجرة العود الدبر وتزيد من الحرج والحصر. وقال: بسل علينا معشر الأزد أن نغري ولا نخلق، أو نتوجه في أمر فلا نحقق، يا هذه، ليس هذا إيوان كسرى، فيتزود لاستنجاح الحاجة به: المال والصبر والعقل، ومن العجب وقوفي معك منذ اليوم أضرب لك الأمثال وأُحرّف المقال، وأنت لاهية، لا يعنيك أمري أترين صاحبك شرب من الخمر أقداحا، وسمع نوبات، فلما اعتدل مزاجه، وتوارت وجوه النوب عنه، قال للدهر: أدر دوائرك، فإني لا أعلم بك، قد علمت علته، أقسم لو أن به ألف علة، تكون حياته من جميعها مختلة، لينفذنّ هذا الكتاب، 'قالت له: ويحك ما أجفاك من وافد الأزد أين منك رقة الحجاز وفصاحة نجد؟ ما أقبح هذا العقوق، بمن شرب ماء العقيق، وأسوأ هذا الأدب ممن ينتمي إلى ذؤابة العرب! فقال: يا لكعاء إنك تجادليني عن نسبي، وحياة ما نقلته من الخبر وتجشمته من الخطر، لينفذن هذا الكتاب أو لأشهدن عليه بالعصيان والتكاسل، والتواني والتثاقل، فمثلي لا يرد إلا بحزم، ولا يصدر إلا عن فضل، قالت له الخادم: ما أسوأ تقديرك للأمور! لئن كان مخمورا خمار وصب، فهؤلاء الشهود معهم شرب، وعندهم طرب، وصاحب المدينة منه بنسب، وعلى

صلة سبب، فأين نذهب؟ فشمخ بأنفه وكسر من طرفه، وتمدد في الزفرة، وتردد في التلهف والحسرة، ثم قال: أف للدنيا، فما تزال تَعنينا بمثل هذه الهنات، فلما شد على شسعه للانصراف أقبل على الخادم فقال:

قِفِي قَبْلَ التَفَرُّقِ يَا ضُبَاعَا * ولا يَكُ مَوْقِفٌ مِنْكِ الوَدَاعَا**

أما إنّك لو لم تكوني بأهلية الضِئْضئ أحرقتك، ولكن سأودع عندك أرجاً يدل على موقفي في هذه البحبوحة، أنا العتكي الحسب والنسب، وذو الهمة والأدب، فقولي بما شهدت، وحدثي عما عانيت، وما أراك تجدين ظاهرا تقيمين به فرض الثناء علي، أذهبي لا محفوظة ولا مكلوءة، ثم انحدر فما علمنا ما كان منه.

مشهد آخر من مشاهد النثر الأندلسي، أورده صاحبه ابن الشهيد، حوار يظهر الفرقين بين القلقة الخشنة واللين المستطيل، بين رسول وجارية، بين خادم وخادمة، بين رقي حضاري وغلظة بدوي، تصوير لحقيقة اجتماعية كانت في الأندلس، تسأل الرسول "من الرجل" حتى يشعر بالإهانة الموجهة إليه، فيترل عليها ضربا بالكلام، وتوشيحا بمعاير الألفاظ، لم تسكت الجارية ولن يصمت لسانها، فقصدت إيلامه بقولها "أين منك رقة الحجاز وفصاحة نجد" ففي سؤالها طعن في النسب، ومشينة في الحسب، تمثيلا دار بينهما يحمل تلك العنجهية اللفظية التي تصور مدى ارتباط القوم بالتبعية، وانسياب ما كان في الجاهلية من قلة الأدب وخشونة اللفظ، طرق لباب والصاحب مريض وأهل الدهليز منشغلون مما يوجب الغفلة، قرعه بتلك الطريقة يحمل إشارات:

- إما الخبر القادم به أكبر من حجم الرقعة.
- أو القادم إليه ممن يكرهه المرسول فلا يحبد المقدم عليه.
- أو الطريق أعيته لبعدها فكان ذلك الرد.
- أو لكره أهل تلك المدينة عن قصة حدثت له.

والذي نتساءل عنه: هل هذا التمثيل الحواري الذي دار بين الرسول والجارية ينساق على رقي الحضارة، أم هو عينة شاذة من عينات التي لا زالت تحمل تلك الأبهة الشيطانية؟.

إن الندرة التي فيها، والفُكاهة التي يحملها النص، لتدل على السلوك الذي يتماشى مع بعض الأشخاص وإن تخللوا مجتمعا حضاريا، فالعبرة ليست بالزمن وإنما بالمحاكاة.

أظهر ابن الشهيد في مقطوعته هذه جملة من المهارات الفنية، بالتنقل بين الألسنة، وتنوع المشاهد ورسم الصورة المعبرة، حوار القرن بين رسول وجارية، ظهرت فيه المفارقات السلوكية استعمل فيه لين الألفاظ عند الجارية، ووعر اللسان عند الرسول، لم يتكأ فيه على السجع المنمق و لم يختر لحديثه طول الجمل، أوجز اللفظ فأبلغ المعنى، وأطرقه بجرسين، جرس كان دوي اللفظ فيه حاضرا – مع الرسول– ونعومة العبارة – مع الخادمة–.

وكما كان للحوار أدب، كان للترحال وجمع المتاع عِبرٌ، فقد عرف النثر الأندلسي الرحلات واتخذ منها أشكالا وخصائص، وكانت له أهمية، وأدى إلى وجوده عوامل شخصية كانت أو اقتصادية، سياسية واجتماعية وحتى دينية، وتمثل لها أدباء وعلماء أجلاء كأبي عبيد البكري الأندلسي، والإدرسي، وأبي حامد الغرناطي.

10- أدب الرحلة:

عرف العرب منذ القدم الرحلات، وجاء ذكرهم في التنزيل قال الله تعالى﴿ لِإِيلَٰفِ قُرَيۡشٍ ۝١ إِۦلَٰفِهِمۡ رِحۡلَةَ ٱلشِّتَآءِ وَٱلصَّيۡفِ ۝٢ ﴾ [1]، ففي الرحلة متابعة غنية بمختلف مظاهر الحياة والاحتكاك بالغير يثري الخزانة المعرفية، ويحلّي القاموس اللغوي، وكان الدافع الأكبر لمثل هذه الرحلات إما للعلم أو لدافع الحج وزيارة البيت أو للتجارة، وكان من فوائدها غير الوصف والمعاملات، أنها أشادت بعلماء المصر لم يُعرفوا إلا من خلال تلك الرحلات، وقد عرف الأندلس رحالة أمثال ابن جابر الوادي آشي* الذي صال وجال بلاد المغرب وتونس والقاهرة وغيرها من

[1] سورة قريش الآية 1–2.

* ابن جابر الوادي آشي (673 – 749هـ \ 1275 – 1348م) أبو عبدالله محمد بن جابر بن محمد بن قاسم بن أحمد بن إبراهيم بن حسان القيسي. والوادي آشي: نسبة إلى وادي آش بالأندلس من كورة ألبيرة، وهي الآن مدينة صغيرة في إسبانيا، حُبِّب إليه الاعتناء بالرواية والحرص على السماع والفهم في طلب العلم. وكان أبوه محدِّثاً نحوياً مقرئاً، فأخذ وروى عنه عدداً من كتب الحديث، وقرأ القرآن على أبي جعفر بن الزيات بفاس وغيره.ar.wikipedia.org/wiki /ابن جابر الوادي آشي

البلدان، وجمع بين الكواكب في المناظرات العلمية، مما أثرت رحلته الخزانة العربية.

تكمن أهمية الرحلة في الأدب، كونها قدمت أدبية في السرد "فلعل جسد الرحلة يتمثل في السرد الذي يعطي للرحلة شرعيتها الأدبية"[1] ، فهي نقل مباشر للأحداث، تتخلله انحرافات وإضافات إعمال للحقيقة، وتصور في الخيال، يعتمد فيه السارد على إثارة عنصر التشويق، فقربها من السرد القصصي هو الذي أضفى عليها الصيغة الأدبية.

إن وجود النزعة النثرية في أدب الرحلة يتجلى فيما يزبرونه من موافق يتخللها حوادث فيسجل الزمان المكان الذي وقعت في تلك الطرائف، فتُعاد صياغتها في قالب قصصي، يكثر فيها عنصر التشويق، "إن سرد القصص التي عاشوها أو سمعوا بها، وكان سردهم لهذه القصص بعفوية وحيوية، قربت الرحلة من عالم القصة..."[2]، فيكون الوصف دقيقا حافلا بالعناصر التي تنهض عليها القصة، فوجود الشخصيات المارة، والموضوع حاضر، والبيئة موجودة والزمان شاهد عليها وبطلها الرحالة نفسه، كان لقالب الأسلوب حسن الصياغة، وطريقته في الحبكة والتوظيف.

وممن سجلهم التاريخ كنموذج للرحالة أبو الحسن محمد بن أحمد بن جبير الكناني الأندلسي*، شاعر وأديب وعالم فاضل، له أبيات تدل على تواضعه وفضل علمه في قضاء حوائج الناس يقول فيها:

يَحْسِبُ النَّاسُ أني مُتْعَــبٌ * في الشَفَاعَاتِ وكَلِيفِ الوَرَى**

وَالذِي يتْبعُهُمْ مِنْ ذاكَ لِي * راحةٌ فِي غَيْرِهَا لَنْ أُفَكِـــرَا**

[1] جمالية المشهد في أدب الرحلة الجزائري الحديث، عيسى بخيتي، مذكرة ماجيستير، إش: محمد مرتاض، جامعة تلمسان، 2011م، ص77.

[2] نوال عبد الرحمن الشوابكة، أدب الرحلة الأندلسية والمغربية حتى نهاية القرن التاسع هجري، ط1، دار المامون للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية،1428هـ 2008م، ص306.

* أبو الحسن محمد بن أحمد بن جبير الكناني، الأندلسي، الشاطبي، البلنسي. رحالة، كاتب وشاعر عربي أندلسي. ولد في بلنسة شرقي أسبانيا سنة 539 هـ. أسرته من بني كنانة وهي من القبائل العربية العريقة والكبيرة، جده الكبير أبو عبد السلام بن جبير، ذهب إلى أسبانيا وبقي مقيما فيها. يذكر كراتشكوفسكي بأن ابن جبير كان ممن لعب دورا هاما في تطوير الأدب العربي، ويذكر أرباب التراجم بأنه من أدباء عصره وله نظم بارع ونثر بديع. له ديوان شعر ورسائل منثورة آلت إلى شهرته إلا أن أساس شهرته قامت عن كتابه الذي عرف باسمه «رحلة ابن جبير». أبو الحسن محمد بن أحمد بن جبير، رحلة ابن جبير، دط، منشورات دار الهلال، بيروت لبنان، دت، ص5-6.

وَبِودِّيَ لَوْ أَقْضِيَ العُمْرَ فِي *** خِدْمَةِ الطُّلابِ حَتَى فِي الكِرَى

له رحلات ثلاث، ولكل رحلة سببها:

11- فالرحلة الأولى لأداء فريضة الحج ، وكانت في سنة 578هـ/1172م إلى سنة 581هـ/1185م، فقد وصف كل ما شاهده أثناء رحلته إلى الحجاز إلى عودته لغرناطة وفيها نظم ثلاث قصائد قال في واحدة منها:

بَلَغْتَ المُنَى وحَلَلْتَ الحَرَم *** فَعَادَ شبابَكَ بعْدَ الهَـرَم

فَأَهلاً بِمَكَّةَ أهْلاً بِهَـا *** وشُكْراً لِمَن شُكْرُهُ يلتَزِم

12- الرحلة الثانية: إلى بيت المقدس، أين سُمع بفتح صلاح الدين لها وكانت في سنة 585-587هـ / 1189- 1191م، وجاء في شعره لها:

ومَا نَالَ الحِجَازَ بِكُم صَلاحاً *** وَقَدْ نَالَتْهُ مِصْرَ وَالشَامِ

13- الرحلة الثالثة: إلى الحجاز طلبا في الراحة والسلوان، بعد وفاة زوجته عاتكة، شدَّ الرحالَ إلى الحجاز سنة 601هـ، ووصل مكة سنة 602هـ، فقال بعد دفنها:

بِسَبْتَة لِي سَكَنٌ في الثَرَى *** وَخِلٌ كَرِيمٌ إليهَا أَتَى

فلَوْ أستَطِيع رَكِبْتُ الهوَى *** فَزُرْتُ بها الحَيَ والمَيِّتَا

وغير ابن جبير كُثُر عَرَفهم أهل الأندلس، برحلاتهم وما وصفوه حين تِرْحالهم، بصيغ متصلة بالكلام كحدثنا وأنشدنا...، التي تعبر عن غرض قصصي، شاهد فيه الأسطورة لانفتاحها على الرأي الشعبي، فقد سجل الغرناطي أبو حامد* كل مشاهداته وخبراته في كتابين"تحفة الألباب ونخبة الإعجاب"، تصور العجائب والغرائب بطريقة خرافية غير معقولة[1].

* أبوعبدالله محمد بن عبد الرحيم المازني القليسي الغرناطي الأندلسي (473 هـ 565 هـ،- 1080 ـ 1170م،) رحالة وكاتب من الأندلس، نشأ وتلقى تعليمه في مدينة أقليش حتى بلغ سن النضج وتلقي العلم على شيوخها، وعندما تجاوز الثلاثين من العمر تاقت نفسه إلى زيارة المشرق، اشتهر برحلاته التي بدأها سنة 508 هـ، 1114م برحلته إلى الإسكندرية في مصر ثم رجع إلى وطنه برحلة أخرى سنة 511 هـ، 1117م أبو حامد الغرناطي الأندلسي، تحفة الألباب ونخبة الإعجاب، تح: إسماعيل العربي، ط1، دار الآفاق، المغرب، 1413هـ 1993م، ص7-11 بتصرف.

[1] ينظر: نوال عبد الرحمن الشوابكة، أدب الرحلة الأندلسية والمغربية حتى نهاية القرن التاسع هجري، ص59.

وقد جاء الكتاب حافلا بأمثلة العجائب التي جمعها المؤلف، ليبرز من خلالها عظمة الخالق فالأساطير والخرافات تظل أمتعة ما يوجد في التحفة، حيث تأخذ القارئ وتشده إليها شدا، فلا يجد مناصا من متابعة القراءة والاستمتاع بالحكايات التي تنأى عن الواقع اليومي، بل إن المفارقة الكبرى في تحفة أبي حامد الغرناطي، أن يضغط من خلال هذا الجانب على القارئ حتى يلتزم بواقعية ما يُروى، فالجانب الأسطوري والخرافي يطغى على الواقعي"[1]،وهذا ما تميل إليه الشعوب وتميل إليه النفس ومن ذلك ما ساقه عن الأسطورة حكاية الأمير الظالم أثناء حكمه، "فلما مات بني على قبره قبة عظيمة، وعمل على قبره ألواح من الرخام الأبيض كالعاج حسنا، فتقطع ذلك الرخام واسودّ واحترق، واسودت القبة من الدخان الذي يخرج من قبره كالأتون و لم يدفن أحد بقربه ميتا، وكنت أذهب مع الناس إلى قبره للاعتبار...وأمثاله في الدنيا كبيرة"[2].

فأدب الرحلة نوع من السير الذاتية، يحكي فيه صاحبه أو من ترجم له عن حياته وحله وترحاله همه في ذلك التأثير في القارئ المتلقي، مورد لرحلته قصصا تشمل الوقائع والخرافات، متبنية لجملة من الألفاظ والمحسنات، متضمنة لمجموعة من الأشعار والتأثيرات، فأدب الرحلة خدم الأسماء، ولغة الأقوام، وحفظ التراث وتمازج الآداب.

[1] نوال عبد الرحمن الشوابكة، أدب الرحلة الأندلسية والمغربية حتى نهاية القرن التاسع هجري، ص59-60.

[2] أبو حامد الغرناطي الأندلسي، تحفة الألباب ونخبة الإعجاب، تح: إسماعيل العربي، ط1، دار الآفاق، المغرب، 1413هـ 1993م، ص144.

المبحث الثاني: البنية السردية في الرسالة الأدبية الأندلسية:

يجب أن نفهم ونعيد تحديد الرؤية، عن السرد ليكون المفهوم الجامع لكل الممارسات الأدبية التي يقوم النص فيها على احتواء المادة، يقوم بالأساس الأول على ثلاث مقومات لينهض-السرد- "السارد، والمسرود إليه والنص"، وتجمع هذه العناصر الثلاث وسائل ستة وهي: "الوصف والحوار والحدث والزمان والمكان والشخصيات"، ليُكَوَّنَ العمل السردي من جهة، ومن جهة ثانية لالتقاء جميع الأعمال حول مادة نستطيع إسقاط الآليات السردية لتحليلها، وإعمال الواقع والمتخيل فيها وبهذا تكون قد اختلفت عن باقي الأجناس الأدبية.

كانت المحاكاة موجودة من كلام مرسل، وعبارات يتخللها سجع منمق، وكانت الأساليب حاضرة، والخيال معمول فيها، على ألسنة أقلامهم، غير أن العصور الأولى منذ الفتح الأندلسي شهدت رسائل تناولت موضوعات خاصة بالدولة وقيامها، كما شهدت ضياع عدد كبير من آثارنا الأندلسية ويشهد له قول الحميدي عن الرسائل التي أنشأها الجزيريُّ على لسان المنصور بن أبي عامر بشأن فتح مدينة 'شانت ياقوب' سنة 387هـ: "وما بقي من نسخ ابن الجزيري في ذلك الفتح على كثرتها عين ولا أثر"[1]، إشارة منه واضحة على ضياع كتر أدبي رفيع العملة، وهذا ما يفسره وتفسره نصوص أخرى على قلة الآثار، راجع فيها إلى ضياع التراث بعدم التدوين والاهتمام بالأمور الحربية والفتوحات.

بزغ بالأفق الغربي الأندلسي نوع أدبي تقلد لنفسه عنوانا جديدا غير ما عهدته الكتابات الأولى التي كانت فيها تقليدا للمشرق، فقد أعلن 'ابن الشهد' ولادة فن أدبي جديد ينتمي إلى عصره ومصره، لا هو بالمقامة إليها أقرب ولا بالقصة عنها أبعد، وهو ما أثار بعض النقاد إلى دراسته وتحليله والبحث عن نسبته وتوصيفه.

ألف 'ابن الشهيد' رسالته 'التوابع والزوابع' أو ما يعرف بـ'شجرة الفاكهة'، عن رحلة وُصفت بالفلسفية أكثر منها بالواقعية، تخللتها مناظر وكتبت الأقلام فيها الروافد، تحكي أحداثا ما

[1] الحميدي، جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، ص99.

وراء الطبيعة، والتقاء ابن الشهيد بعالم الجن والشعراء من الشياطين، حين أراد أن يرثي حبيبا له مات - وهو بكر بن أبي حزم — فارتج عليه القول، فتصور له جني - هو زهير بن نمير — فقال له "أعجز يا فتى الإنس"، فرد عليه "لا وابيك للكلام أحيان وهذا شأن الإنسان"، وكان الجني ممتطي لجواد أدهم، وكلما أراد ابن الشهيد قول الشعر جاءه، فطلب منه الذهاب معه إلى أرض التوابع والزوابع، فاستأذن الجني من شيخه وطار به إلى تلك الأرض، يجتاب الجو فالجو، ويقطع الدو فالدو حتى وصل به، فإذا هي أرض تختلف عن أرضنا، فطلب منه الأول من التوابع، فزار امرئ القيس وطرفة وأبي تمام وقيس بن الخطيم، وشاعرة الخمارة وصاحبه -حسين الدنان- وينتهي عند صاحب المتنبي- وهو حارثة بن المفلس- الكل يجيزه بما أنشد ويستحسن قاله، وبعد أن انتهى من صفوة اختارها من الشعراء، اتجه إلى أدباء خاضت أقلامهم الفصيح من العبارة والسجع المليح والابتعاد عن القبيح، وهو في كل ذلك يساجلهم ويأخذ الإجازة منهم، فبدا بعتبة بن الأرقم صاحب الجاحظ، ويضالع عبد الحميد الكاتب، ويجلس إلى زبدة الحقب صاحب الهمذاني، فالكل يجيزه ويُوصف بالشاعر الخطيب، ثم ينتقل ابن الشهيد وصاحبه من مجالس النثر والشعر إلى مجالس النقد، يعيب الكلام وينتقد ويحاور الجني ويستند إلى ما يبين معارضته ويحلي بها نقده، ثم يسير مع صاحبه، ليأتيا نادي الحمير والبغال فينشدانه، ولم يرحل حتى يأتي الإوزة فتناظره في النحو والغريب، وتحاوره في كيفية رسم البيان، حتى ينتهي الكلام بينهما وتنتهي الرسالة وما وصل إلينا منها من عالم 'الزوابع' عالم الأدب من الجن.

أ-دراسة فنية لرسالة التوابع والزوابع

ضرب من ضروب النثر، يتمازج معه الشعر، والكوميديا الممضحكة، بين عالمين متناقضين مفارقة من مفارقات ابن الشهيد، عالم ظاهر مرئي والآخر حسي خيالي، ممثل في عالم الإنس والجن مزاوجة بين القديم والحديث، وبين ثقافتين ممتلئتين —المشرق والمغرب- يقول أحد الباحثين عن

رسالة 'التوابع والزوابع': "يختلط فيها الضحك بالشعر والنثر، ويتداخل عالم الإنس بعالم الجن والشياطين، وترفع حواجز الزمان والمكان، ويلتقي القديم بالحديث، ويتعانق المشرق بالمغرب"[1].

تقوم الكتابة السردية على مقومات أربع: الشخصية والحدث والزمان والمكان، تجمع الوصف والحوار داخلها، وهذا ما تمثلناه في الرسالة الأدبية التي ألفها 'ابن الشهيد'، متباهيا بما وصل إليه من الشعر والنثر والنقد، والقول في الأدب.

1- العناصر المكونة لسردية الرسالة:

أ- الشخصيات:

هذه السمة الموجودة في فضاء المحكي أو المروي، تشير إلى الشخصية الموجودة في النص وذلك بواسطة مصادر إخبارية ثلاثة[2]:

1- ما يُخبر به الراوي.

2- ما تخبر بها الشخصيات ذاتها.

3- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات.

عد الدكتور حميد لحمداني هذا التصور القائم على تعدد وجوه الشخصيات الحكائية قائم على تعدد القراء وتحليلاتهم، "فصورة الشخصية سلسلة من التحديات الموجهة للقارئ الذي يجب عليه إتمام عمل إعادة التكوين"[3]، وعليه فقد تعددت شخصيات الرسالة بين شخصيات ثابتة لا تتغير طول مجريات السرد، وشخصيات نامية متطورة تتكشف لنا تدريجيا مع الحوادث لتفاعلها مع النص.

- **الشخصيات الرئيسة في النص:** نلحظ حركية سردية متكررة دائمة وهما "ابن عامر -ابن الشهيد-"، شخصية لم يعرفنا السارد بها، ولا عن ملامحها، لكنه أشار إليه في طيات سرده إلى

[1] رياض قزيحة، الفكاهة في الأدب الأندلسي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 1998م، ص315.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص51..

[3] تزفيتان تدوروف، مفاهيم سردية، ص74.

قوتها وبلاغتها وجمال ألفاظها، والمرافق للجني لا يكون إلا شجاعا قويا صلبا، فارسا يحسن ركوب الجياد، أغنانا السارد عن التعريف بها بالتعريف بثانيها، فلا يكون قبول القول والانقياد له والانصياع إلا إذا كان صاحب الأمر سيدا وحكيما.

والشخصية الثانية هو "زهير بن نمير" حركية ملازمة لصاحبها، الإنسي والجني، فاعلة في سير الأحداث، لإثبات الجدارة والألمعية، على فرس أدهم ولم يختر لونا آخر الذي عهدناه في قصص الخيال فارس على فرس أبيض، اختار له لونا أدهما أسودا مغايرا، لشدته وقوته ملك الألوان، يعمل على امتصاص كل الألوان، لا يُرى بالليل- وكأن في الرسالة جانب مظلم - وكان يرمز في الثقافات السائدة أن لون البياض يعبر عن الملائكة واللون الأسود يرمز للشياطين، حتى إننا نجد عَبَدة الشياطين يميلون إلى السواد أكثر، لون مُلفت للنظر وتابع للبصر.

يختلف دور الشخصية الأولى عن الثانية في سير الأحداث فالشخصية الجنية مرافقا معرفا كأنه خريطة وتاريخ، يسير به إلى أماكن التوابع، فيعرف بكل فد جلسا إليه وتحدثا معه لا غير أما الدور الرئيسي الذي لعبه ابن الشهيد هو القائم في سير الأحداث.

- **أما الشخصيات الثانوية جاءت كالتالي:**

شخصيات الرسالة[1]:

الشخصية	العلامات المعرّفة به
أبو بكر بن حزم	المحرك الرئيسي لسرد القصة
جني امرئ القيس	فارس على فرس شقراء كأنها تلتهب.
جني طرفة	جميلُ الوجه قد توشح السّيف، واشتمل عليه كساء خزّ، وبيده خطي.

[1] وقد عدلت عن مصطلح شيطان إلى جني، كما هو معلوم في تعريف الشيطان هو كل ما خبث من جنسه، فهناك شيطان الإنس وشيطان الجن و شيطان الحيوانات، على خلاف بعض الدراسات التي وسمت الجن بالشيطان، ولم نر فيما قدمه ابن الشهيد شيطنة، بل ملحا شعرية وأخرى نثرية مبرزا فيها الآثار الأدبية والنقدية

جني قيس بن الخطيم	فارسٌ كأنه الأسد، على فرسٍ كأنها العُقاب.
جني صاحب أبي تمام	فتى كفلقة القمر.
جني صاحب البحتري وهو أبو الطبع	فتى على فرس أشعل، وبيده قناة.
جني الرهابين	بيض الحواجب واللحى، يمشون بالعكاز.
جني أبي نواس	شيخٌ طويل الوجه والسِّبلة، قد افترش أضغاث زَهر، واتّكأ على زِق خمر، وبيده طَرْجهارة[1]، وحواليه صِبيةٌ كأظْبٍ تَعطو إلى عَرارة.
جني أبو الطيب المتنبي	فارسٍ على فرسٍ بيضاء كأنه قضيبٌ على كثيب، وبيده قناةٌ قد أسندها إلى عنقه، وعلى رأسه عمامةٌ حمراء قد أرخى لها عَذَبَةً صفراء.
جني صاحب الجاحظ "أبو عيينة"	شيخ أصلع، جاحظ العين اليُمنى، على رأسه قلَنسوةٌ بيضاء طويلة.
جني صاحب عبد الحميد "أبو هبيرة"[2]	شيخ
جني أبي القاسم الإفليلي	جنيٌ أشمط ربعةٌ وارمُ الأنف، يتظالعُ في مشيته، كاسراً لطرفِه، وزاوياً لأنفه.
جني صاحب بديع الزمان زبدة الحقب	صاحب الوصف وقليل الإحسان في التعبير.
جني صاحب إسحاق بن حام	فتى مشمر على ساعده.
جني الشمردل السحابي	ناقد من النقاد.
جني آخر	فتى حسن البزة.
جني ناقد	جنيٌّ كأنه هضبة لركانته وتقبضه، يحدِّق في دُونهم

[1] كالفنجان ، والعرارة نوع من النبات ذي ريح طيبة

[2] خليل محمد إبراهيم، ملامح قصصية في الرسائل الأندلسية، ص94.

	يرميني بسهمين نافذين.
بغلة أبي عيسى	بغلةٌ شهباء، عليها جلُّها وبرقُعها، لم تدخل فيما دخلت فيه من سوء العجلة وسُخف الحركة.
الإوزة	إوزّةٌ بيضاء شهلاء، في مثل جُثمانِ النّعامة، كأنما ذُر عليها الكافور، أو لبست غلالةً من دمقس الحرير.

تُقيم الشخصية الرئيسة علاقات مع باقي شخصيات السرد، فتضفي عليها نوعا من التحاورات، قد تكون هي الرئيس وقد تكون فرعية مع ترأسها الحدث، في علاقة تراتبية يحدثها المؤلف لتنظيم سير عملية السرد، "فالمؤلف يسند إلى شخصياته 'رتبة' محددة حين يجعل منها شخصيات رئيسية وأخرى عابرة، وهذه الضرورة الشكلية أصبحت من القوة بحيث أن القارئ يبحث بالفطرة عن هذه التراتبية بين الشخصيات"[1].

تتنوع هذه الشخصيات في النص الواحد لتشكل حدثا فنيا، فد ركزت الروايات الحديثة كثيرا عليه، وعملت على تعدد الشخصيات فيها، فلا يمكن أن تحيا داخل نص سردي في حالة انقطاع بل تكون في حالة نمطية ذات تأثير متبادل، يستدعي بعضها البعض الآخر؛ لأن التجاذب فيما بينها هو الذي يحكِّم أساس العملية السردية ويقوي بنيته.

تبدأ رحلة ابن الشهيد على جواد، إلى أرض ليست كأرضنا ولا مكان مشابه لحياتنا، ليلتقي مَن إليهم الحُسبة والعد في باب الأدب، فطرق باب الشعراء كونه إليه تجنح النفس وترغب فيه، فعد في جملة الشعراء، ثلاثة منهم جاهليين وهم صاحب امرئ القيس، وصاحب طرفة، وصاحب قيس بن الخصيم، وأشار إليهم بوصف دقيق يدل على العروبة في مصرهم، وإن تَبدَّت ظهرت في قالهم فأشار إلى الأول مَقْدَمَه على فرس يتلهب، والثاني على جواد والسيف يتوشح، والثالث حاد البصر كأنه الأسد على جواد كأنه هو العقاب، لينتقل إلى ذكر الشعراء من العباسيين وهو على هذا

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء ــ الزمن ــ الشخصية ، ص209

الوصف قائم، يشهد لهم بالفروسية والشجاعة تابع، إلاّ صاحب أبي نواس وأبي تمام، فقد ركز فيهم على الوصف الحسي.

تغدو هذه الأسماء إلى إعمال المتخيل فيها، لما تحمله من الغرابة، فصاحب الإنسي جني وجسر القراءة ممدود إلى المتلقي، وابن الشهيد حريص على تقريب المتخيل إلى الواقع، انطلاقا من تبني القارئ فكرة الجن وعالمه، واعتقاد الناس أن لكل شاعر شيطانا يلهمه الشعر، حتى نقلوا لنا أسماء غريبة لشياطين الشعراء، كانت تربط بين الكهانة والسحر والشعر علاقة، وكانوا يعتقدون اعتقادًا جازمًا، أن قوة روحانية هي التي تلهمُ الشعراء ما يجري على ألسنتهم، ولعل هذا الرأي يعضده تفسير نفي صفة الشعر والسحر عن القرآن الكريم وعن الوحي الذي كان يتزل به جبريلﷺ، فقد روي أن رجلا من تميم أتى الفرزدق وقال له: "إني قد قلت شعراً فاسمعه قال أنشدني فقال:

ومِنْهُم عُمْرُ المحمُودِ نائِلَهُ * كَأَنَمَا رأْسَهُ طِينُ الخَواتِيمِ**

فضحك الفرزدق، ثم قال: يا ابن أخي إن للشعر شيطانين يدعى أحدهما **الهوبر** والآخر **الهوجل** فمن انفرد به الهوبر فسد شعره، وقد اجتمعا لك في هذا البيت، فكان معك الهوبر في أوله فأجدت، وخالطك الهوجل في آخره فأفسدت"[1].

كانوا يفسرون الظواهر الشعرية بالأساطير التاريخية، وقد قالت العرب قديما لشياطين الشعر مساكن في وادي عبقر، ووادي زرود ووادي الأرواح، وقد جسدت هذه الأسطورة في مسرحية "مجنون ليلى" لأحمد شوقي "أسطورة وادي عبقر'، ومنه جاءت التسمية بالعبقري، فقد وظف ابن الشهيد الجانب الأسطوري في رسالته، وألصق بكل شاعر شيطانه الموكل به في قوله، فكان لامرئ

[1] أحمد محمد الحوفي، شياطين الشعراء، مج: الرسالة مجلة إلكترونية، ع853، wikisource.org/wiki شياطين لشعراء .

القيس لافظ بن لاحظ[1]، وقيل عتبة بن نوفل[2]، ولطرفة بن العبد عنتر بن العجلان[3]، ولقيس بن الخصيم أبو الخطار[4].

ثم انتقل من العصر الجاهلي إلى العصر العباسي، وقوفا عند القرن الثالث الهجري، حيث انتهت الزخرفة الشعرية والتصنيع مع أبي تمام[5]، وأشار إلى صاحبه بدال لغوي في اسمه عتاب بن حبناء وكأن النقد يشير إلى عتاب أبي تمام لكثرة تَكَلُّفِه بالشعر، فقد كان "يشقى في بنائه، واستنباط معانيه، كما يشقى صيادو اللؤلؤ..."[6]، ثم يعقد مفارقة لغوية في الأسماء فصاحب أبي تمام عتاب وصاحب البحتري "أبو الطبع"، وقد عُلم من شعر البحتري عدم التكلف والوضوح مع السهولة لم يكن البحتري مثقف "بالثقافات الفلسفية وغير الفلسفية التي عاصرته، وظل ذوقه في جملته لا يأبه للتنميق المسرف، كما ظل يفهم الشعر على أنه طبع وموهبة"[7].

لم يكتف 'ابن الشهيد' باللقاءات التي عقدها، بل أردف وراءها إشارات نقدية بين من لقيه فنجده يتحول من الشعر إلى استقامة اللسان بالخَطب، وعند المحافل يظهر قوام اللغة وجُبة الأدب لتنطلق الرحلة الثانية، فيمر هو وصاحبه على مجموعة من القائلين في النثر، وتختلف الصورة عن وصفهم، فالمتخيل السردي عند ذكر الخطباء تتغير فيه صفة المدلول، فبعد أن عزا صفة الفروسية انحنى ظهر الوصف وطال الوجه وشابت اللحية ليقول في النثر، وكأنه يقول: "للخطابة صفات حسية والأخرى معنوية" ومن الصفات الحسية حتى تترل منازل الخطباء، طول الزمن في الخطب والقول وتمرس الأدب، وما وصفه إياهم بذلك الوصف إلى إرادة منه على المحبة لهم وبقائهم على

---

[1] أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي،جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تح: علي محمد البجاوي، دط، نهضة مصر، مصر، 1981م، ص50.

[2] جهاد الماجلي، مفهوم الإبداع الفني في الشعر 'رؤى النقاد العرب في ضوء علم النفس والنقد الأدبي الحديث'، ط1، دروب للنشر والتوزيع، دب، 1437هـ 2016م، ص70

[3] م ن، ص ن.

[4] م ن ، ص ن.

[5] ينظر: شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط12، دار المعرف، مصر، دت، ص219.

[6] م ن، ص226.

[7] م ن، ص191.

تلك الحالة.

فأول من عرض عليه هو الجاحظ، وقد سماه باسمين 'أبو عيينة' و 'عتيبة بن أرقم'، وكأنه يزاوج بين قناعين في شخصية واحدة، فالدال المعجمي لكلمة عتبة هو العلو، والأرقم من الحيات الذي يشبه الجان في اتقاء الناس من قتْله[1] والدال اللغوي لكلمة عيينة تصغير لعين، وما وُصف بهذا الوصف إلا تكنيا عن رؤية أراد أن يوصلها إلينا 'ابن الشهيد'، فقد كان الجاحظ بجحوظ عينيه يرى رؤية الدقيق المبصر لأوصاف الناس ومعايِرهم، وكانت الناس تتقيه مخافة الوصف كالأرقم من الجان.

وهكذا يسير 'ابن الشهيد' مع كل صاحب أتاه يختار لصاحبه وصفا يليق به، مستعينا بحسه الفكاهي والسحرية مع النية السابقة، فنجده عند 'أبي القاسم الإفليلي' يستعمل الهجاء في الوصف"يا أنف الناقة بن معمر من سكان خيبر"، وكأنه ينقم عليه وعلى شيوخه أمثال الخليل وسيبويه، قمة التنكير بالإفليلي نسبه إلى اليهود نسبةً، وما صنيعهم بالنبي الكريم لخير دال على إشارته هذه، يسخر دون التكني، عما لقيه من تهميش وإنكار لما يقدمه من أدب وشعر ونقد فاستعمل كل المقومات لإثبات وجود أدبيته وشاعريته وتقنيته، فهو قد وهبه الله البيان، إشارة منه إلى التوفيق لا الاكتساب، ثم يبحث بين دفافيف عصره عن مكانة لغوية لاقت القبول والاستحسان من الكل، فلم يجد إلا البديع الذي انساق القول له في مقاماته، وتفننت ألفاظه ولغة بيانه، صاحبه 'زبدة الحق' دالٌ آخر مركب من قسمين، النفيس من الزمن، وكأن الهمذاني خلاصة عصره بفنه.

أما المشهد الثالث من الرسالة فقد عقده للنقاد الجن، يقول: "وحضرت أنا أيضا وزهير مجلسا من مجالس الجن، فتذاكرنا ما تعاورته الشعراء من المعاني، ومن زاد فأحسن الأخذ، ومن قصر"، وأول من بدا به هو 'شمردل الساجي' الذي أباح للشعراء الأخذ على بعضهم البعض بشرط أن تكون هناك زيادة، كأنه يشير إلى الظاهرة النقدية المعروفة "بالسرقات"، وهو في ذلك يأخذ

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج5/ ص173/ مادة رقم.

ويتركه شمردل يتحدث وينتقد لقوته النقدية.

المشهد الأخير من مشاهد الرسالة يتمثل في شخصيات حيوانات الجن، وهذا التوظيف ما هو إلا رموزا استعان بها ابن الشهيد' لحكاية واقع يعيشه، فكم من حمار تنافس على الرياسة باللسان وكم من بغل فاز عليه بالسيادة، همهم في ذلك الشهوة، فرمز البغلة هنا دالة دلالة واضحة وإشارة منه إلى الواقع الذي كان يعيشه، نمط عرف منذ القدم "الخرافة"، أو القصة على ألسنة الحيوانات وما هو إلا تمرير لفكرة ومعالجة قضية سواء كانت سياسية أو اجتماعية... .

ثم تخبره البغلة إنها بغلة صاحبه "عيسى" الذي لم يره منذ زمن طويل، ودلالة البغل والحمار في النص إشارة منه على العناد في الوصف، وبغلة عيسى ما هي إلا إشارة منها على الثبات بعد التهميش.

ثم ينتقل إلى حيوان أبدى فيه الوصف الخارجي خلافا لسابقيه، "إوزة بيضاء شهلاء، في مِثل جثمان النعمانة، كأنما ذر عليها الكافور، أو لبست غلالة من دمقس الحرير، لم أر أخف من رأسها حركة، ولا أحسن للماء في ظهرها صبا، تثني سالفتها، وتكسر حدقتها، وتلولب قمحدوتها، فترى الحسن مستعارا منها، والشكل مأخوذا عنها"[1]، والعجيب في ابن الشهيد أنه خبر المصطلحات الحديثة، في كثير استعمالاته في الرسالة فنجد المفارقات كالتي هي في الإوزة فتارة يسميها 'بالعاقلة' وتارة أخرى 'بأم خفيف'، دليل منها على عدم الثبوت، وهذا ناقض خارم في الشخصية، فحدثت بينهما أخذ وعطاء فلم تجد إلا الطيران مُنج لها.

إلى هنا تنتهي الشخصيات وينتهي المشهد الأخير من الرسالة، وكأنها مفقودة لبعض شواهدها خاصة في خاتمتها، حيث كان الخروج منها دون إعلان بنهايتها.

إلى جانب شخصيات ذكرت مرة واحدة، ولولاها لما كان العمل الأدبي، شخصية أوردها الراوي"السارد"، 'أبو بكر' و'المحبوبة'، و 'الشيخ الجني لزهير بن عمير'، والذي يمكن أن نستكهن شخصية شيخ الجن ورضاه عن 'ابن الشهيد'.

[1] ابن الشهيد، التوابع والزوابع، تح: بطرس البستاني، ط1، دار صادر، بيروت، 1416هـ 1997م، ص149-150

تمثل هذه المشاهد بشخصياتها المتبناة في استقامة النص السردي، إلى معرفة تامة بوظائفها في الحياة، حتى لا يخرج النص عن مسار المعقول لكي لا يهرب المتلقي من المشاهد المنتظرة، ويبعث فيه عنصر التشويق لأجل الاستزادة، فاستعمل الوظيفة الواقعية، ثم نقلها إلى الإبداع باستعمال الأقنعة المقعرة، فالمشاهد تحمل نية ابن الشهيد لعقده لهذا العمل، واستعمالها للتسلسل الزمني لخير دليل إلى إمرار فكرة جنية إلى شياطين الإنس الذين أهملوه، وقيدوا من إبداعه الأدبي، فكانت هذه الأسطورة لخير مثال على حكم الغيب على الظاهر، فاختار لنفسه مكانا وزمانا يجري فيه الاختبار.

ب- الفضاء: للفضاء أهمية سردية يُحظى بها العمل الروائي، وتمكن النُظَّار والدارسين من تأويل النص وإنتاجية التلقي، فالشخصيات والحدث والزمان والمكان[1] عناصر إن انعدمت في النص شُل السرد، وإذا تخلف أحدهما عن الآخر كان للبنية السردية خلل في مكونها السردي، ولا يقل المكان جوهرية عن هذه العناصر، "باعتباره مكونا سرديا في المقام الأول، وعنصرا حاسما في المقام الحكائي"[2].

ب.1 فضاء العنوان: طار ابن الشهيد مرتحلا من أرض إلى السماء في رسالة أسماها بـــ'التوابع والزوابع'، فكان له أول تابعة في أرضه حمله على دابته متجها إلى فضاء لا هو فضاءنا، وسماء وأرض ليست كجونا، فإذا به "يجتاب الجو فالجو، ويقطع الدوّ فالدوّ، حتى التمحت أرضا لا كأرضنا، وجوا لا كجونا، متفرع الشجر، عطر الزهر"[3]هنا بدأ ابن الشهيد في اختيار الأمكنة التي يجد فيها الشخصيات التي يريد قصدها، وكأنه استبق الشيء قبل أوانه بحديثه عن الزوابع فلفظ 'الزوابع' يطير بك في عقل المتخيل السردي إلى أمكنة تُعد من الخوارق التي لم تألفها، وسيبدأ العقل في عرض الأمكنة قبل استظهارها في النص (أمكنة ظلماء تتخللها خفافيش الظلام، لتطل علينا نافذة بها شعاع كلما تقدمنا إليها زاد النور، لنطل إلى عالم غير حقيقي مزيف، يتخلله نظام غير

[1] المكان هو جزء من الفضاء كما سبقت الإشارة إليه، وممن اختار هذا التوجيه لحمداني في كتابه "البنية السردية"

[2] جنيت، كولدتستين وآخرون، الفضاء الروائي، ص6.

[3] ابن الشهيد، التوابع والزوابع، ص91.

منضبط، أوصاف في صور تأبى العين رؤيتها، حيوانات ربما تتكلم منها الفيل يطير والدب يطير وكلها تطير...)، لنصطدم بواقع سردي في نص يفارق الصورة الذهنية التي رسمها العنوان، كسابقة أراد منها إحداث انفجار في نص سردي بين الملقي والمتلقي عبر دبدبات كانت هي البداية، فاختار لرفقته صاحبا يجيب الأمكنة فكانت البداية بالبستان.

ب.2 الفضاءات النصية:

الفضاء	الإشارة إليه
السماء	وسار بنا كالطائر يجتاب الجو فالجو
أرض كالبستان	حتى التمحت أرضا لا كأرضنا، وجوا لا كجونا، متفرع الشجر، عطر الزهر
الوادي	فجزعنا[1] وادي عتيبة[2]
البستان	حتى انتهينا إلى غيضة شجرها شجران[3]
البستان	حتى انتهينا إلى شجرة غيناء[4]، يتفجر من أصلها عين كمقلة حوراء[5]
القصر	فركضنا ساعة فجزنا في ركضنا بقصر عظيم[6]
ملعب الخيل	قُدّامه ناورد يتطارد فيه الفرسان[7]
الدور والأكواخ والحانات، والدار	فسرنا حتى انتهينا إلى أصل جبل دير حنة...وسرنا نجتاب أديارا، وكنائس وحانات...وجاؤوا بنا إلى بيت قد اصطفت دنانه، وعكفت غزلانه[8]

[1] جزعنا: قطعنا.
[2] ابن الشهيد، التوابع والزوابع ، ص93.
[3] م ن، ص93.
[4] الغيناء: الشجرة الخضراء.
[5] م ن، ص98.
[6] م ن، ص102.
[7] م ن، ص ن.
[8] ابن الشهيد، التوابع والزوابع ، ص105.

مَرَج دُهمان	جمعت لك خطباء الجن بمرج دهمان وبيننا وبينهم فرسخان[1]
النادي	فانتهينا إلى المرج فإذا بناد عظيم قد جمع كل زعيم[2]
المجلس	وحضرت أنا وزهيرا مجلسا من مجالس الجن[3]
البستان	إذا أشرفنا على قرارة غناء[4]، تفتر عن بركة ماء، وفيها عانة[5]
البركة	وكان في البركة التي بقربنا إوزة بيضاء شهلاء[6]

إن الأيقونة الفضائية الغالبة في النص هي الأرض، بعدما كانت رحلة في السماء، (البساتين القصر، الدور والأكواخ، النوادي...)، كلها ترمي إلى أمكنة تحمل دلالات يريد النص منا استنطاقها بدءا بالواقع (البستان الذي كان فيه جريان الأحداث التي سردها لأبي بكر) إلى اللاوقع مع بدء رحلته.

تحمل دلالة الفضاء 'السماوي' أو رحلته في السماء التي سعى 'ابن الشهيد' أن يظهرها حتى يحقق ما كانت النفس تصبو إليه – أن يجد لنفسه مكانا في الواقع – فاختار السماء واختار له رفيقا يعلو به إلى العلو والرفعة، فكلمة سماء تدل على الطهارة والرفعة، حتى ما إذا نظرنا إليه كأننا ننظر إلى علوٍ كعلو السماء، فترتفع أعناق الرقاب لرؤية البروج، انتصار وهمي لابن الشهيد حين وظف فضاء السماء، نزعة نفسية سعى إليها، لتحقيق رغبته الذاتية، في إيجاد "مكانا في الواقع...وإذا ما كان دور الخيال يتمثل في تشييد واقع فوق الواقع، فإن الرسالة قد مكنت صاحبها من الخروج عن عالمه الحقيقي، والإقامة في عالم آخر من صنع خياله، عالم تنتفي فيه التناقضات، والعراقيل وتكتسب فيه الرغبات الدفينة حق التحليق بحرية مطلقة دونما قيد أو موانع"[7].

[1] ابن الشهيد، التوابع والزوابع، ص 115.

[2] م ن، ص ن.

[3] م ن، ص132.

[4] القرارة الغناء: أرض كالقاع المستدير بها عشب كثيف غير صافية الصوت لكثرة عشبها

[5] العانة: الحمر الوحشية، م ن، ص147.

[6] م ن، ص149.

[7] عبد العزيز شبيل، البنية القصصية في رسالة التوابع والزوابع، حوليات الجامعة التونسية، سوسة، ع29، ص171.

السؤال: هل أراد بقوله الجو فالجو اقتباسا قداسيا برحلة المعراج؟ أم أنه كان يريد بها انتقالا زمنيا يعبر عن نفسيته؟، يبدو جليا أن عملية دلالة فعل الطيران توحي إلى الاقتباس الحرفي من قصة المعراج باختيار مرافق له يدله عند كل نزول ويعرفه، وقد خالفها في الوصف عند كل نقد قدمه ومعيرة أوردها، فوقوع المشابهة بين عالم الواقع الذي علمه والمتخيل الذي أراده، لهو ضرب من ضروب إيقاع 'ابن الشهيد' الحقيقة على واقع الافتراض المحسوس والملموس والموجود.

الفضاء الثاني الذي رسمه ابن الشهيد "فضاء الأرض"، كأنه يكتب واقع على أرض في ذهنه فيدقق في رسمها، فاستغل الفضاءات الجغرافية و النصية والدلالية ، ليجد 'القارئ/ المتلقي' نفسه أمام صفحة من الفضاءات تنظمها دوالا.

لماذا اختار الأرض و لم يَبق في السماء؟ سؤال يجيب عليه حسن نجمي بقوله: "الأرض هي الوجود ذاته، هي البساط الذي يتحقق فيه الوعي والذات والتاريخ"[1]، فاختار لأرضه مناخا جغرافيا لا الهواء أو الغلاف الجوي أراده؛ وإنما التلوث الأدبي والنفسي الذي كان يعنيه من شدة التهميش فإذا جاء ليتنفس وجد صعوبة، فقد سد مجرى الهواء الأدبي أناس ما عرفوا لذوي الفضل أقلامهم. ثم نجده يختار لفضائه الجغرافي أشكالا هندسية، وألوانا دلالية تتبعها (شجرة غيناء كمقلة حوراء) يشير بهذا الفضاء اللوني على البسط والسعة، فدلالة التي يحملها الون الأخضر، دلالة حياة وسماحة في النفس، فساكنوا تلك الأرض عكست نفوسهم تلك الصورة الجغرافية التي صوَّرها عن خلفية رضا لتلك الشخصيات، فلم يختر لها إلا لون الحياة الذي بعثته في روحه.

ومن ثمة نجده يهندس لعالمه الافتراضي، فيرسم الجبال والوديان، بها القصور والدور، وأكواخ وحانات وكنائس وموارد ومجالس نوادٍ أفواهها كالعطور، فيستقبل أبا نواس على رأس الجبل.

لماذا أبو نواس وحده على الجبل والبقية على الأرض؟ هل لدلالة الجبل معنى يرتبط بأبي نواس؟ أم مجرد هندسة أرادها ابن الشهيد؟، لعلنا إن عدنا إلى حياة أبي نواس ومواقفه الخمرية نجد لها ارتباطا سريا في جعله على رأس الجبل ، فأغلبية من كتبوا عن شخصيته قالوا أنه كان صاحب فقه، عالم

[1] حسين نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص159.

بالأحكام، بصير بمسائل الخلاف، صاحب حفظ وله نظر قوي، ثم إن الأديب صاحب الخمر إن خامرت عقله وذهب أباح بكل صدق لآرائه و لم يتلفت لأحد، فلعل هذا التأويل هو الأقرب من وضع أبي نواس على رأس الجبل.

ثم نجده كلما غدا إلى شاعر أو راح عند خطيب أو جلس أمام ناقد وأديب يقدم له بالمكان الموجود فيه، كرمز على شخصيته، فنجد امرئ القيس بمكان 'الوادي' صورة مكانية مطابقة لصورة قرطبة "وادي قرطبة"، ثم ينتقل إلى عالم البساتين والأشجار ولون الاخضرار، انتقال سردي من موت حقيقي إلى حياة تحت ظل الخيال، قصور شامخات، ومبان عاليات، أشجار وألوان تنبؤ بالحياة، تصوير لحقيقة الأندلس التي يعيش بها 'ابن الشهيد'.

إن الفضاء النصي الذي أوجده السارد من خلال جمل وعبارات أوقع من خلالها الواقع على الخيال، "فلما كانت الألفاظ قاصرة عن تشييد فضائها الخاص ... فإن ذلك كان يدعو الراوي إلى تقوية سرده بوضع طائفة من الإشارات وعلامات الوقف في الجمل داخل النص المطبوع، وهكذا فنتيجة التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية ينتج فضاء جديدا...والذي يعتبر المكان المادي الوحيد الموجود في الرواية أين يجري فيه اللقاء بين وعي الكاتب و وعي القارئ"[1]من خلال التأويل، فالفضاء النصي تنظمه الدوال المتفاعلة مع بعضها ببعض...تلك وضعية الدوال التي تخرقها الذات المكانية بغير استشارة ولا إرادة، فالدوال في هذه الممارسة هي التي تبني الخطاب عبر مسالكها المجهول"[2].

ت-الزمان في الرسالة:

إن العملية السردية من أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن؛ وحضوره في النص يجعل منه دلالة ومكونا معمارياً، يوضح شكل البنية السردية، ويحمل من كل الجزئيات المشاركة في وجود الحدث المتباعدة والمتقاربة على الحركة والانسجام، كما يسعى إلى التوافق المنطقي الذي يقرب

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص28.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ، ص113.

المنجز القصصي إلى المتلقي أو القارئ، من خلال دمج السارد إلى تقنيات الزمن كالاستباق والاسترجاع والتسلسل الزمني ليتوقع.

يتطّلع ابن الشهيد 'السارد' إلى بنية زمنية يَحْبُكُها لرسالته، تظهر فيها دوران الحياة وتعاقب الأزمنة، من زمن إلى آخر، فزمن الساعة لا يتغير، لكن يشهد على حركة دوران السرد الاستمرارية المتتابعة للأحداث وجرياها.

تبدو حركة الزمن في الرسالة غير مستقرة على نمط معين، فنجده تارة يستعمل زمن الحاضر "...أبا بكر فأصخ أسمعك العجب العجاب"[1]، ثم يستذكر الماضي " كنت أيام الهجاء أحن إلى الأدباء، وأصبو إلى تأليف الكلام..."[2]، ثم يعود إلى الحاضر فيرثي الحبيبة التي ماتت، ثم يتوقف سير الزمن عند ظهور الجني "زهير بن نمير"، ليعاود الانطلاق في استذكار واستباق زمني متمثلا في تلك النصائح والتوصيات من أبي تمام والمتنبي وحتى ابن الشهيد.

جاء التجول الزمني للرسالة على النحو الآتي:

الحاضر/ الماضي / الحاضر/ الحاضر / المستقبل (استذكار واستباق)

الحاضر: أبا بكر فأصخ أسمعك العجب العجاب

الماضي: كنت أيام الهجاء أحن إلى الأدباء...فاتفق أن مات من كنت أهواه

الحاضر: فإذا أنا بفارس بباب المجلس...بأبي أنت من أنت؟...أهلا بك أيها الوجه الوضاح.... .

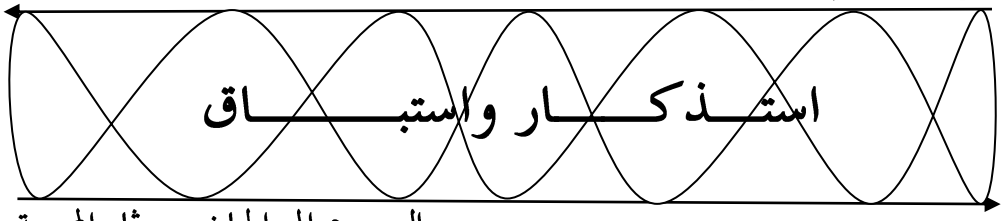
الحاضر: هل حيلة في لقاء من اتفق منهم؟

المستقبل: سار بنا كالطائر....حتى التمحت أرضا لا كأرضنا....فيمن تريد أن أبدأ؟... .

[1] ابن الشهيد، التوابع والزوابع، ص88.

[2] م ن، ص ن.

ابن الشهيد في الزمن الحاضر "عداوة قائمة"



الرجوع إلى الحاضر ورثاء المحبوبة

إن هذه السيرورة الزمنية التي سعى ابن الشهيد للتحديد و التضييق من مسارها الزمني، رغبة في الحصول منه على المجد الأدبي، فاختار زمنا حضوريا لشخصياته، بعيدا عن الاستغراق الممدد الذي يشتت الغاية المنشودة ويجلب الملل، فاستعمل بعض التقنيات كالاسترجاع لبعض الشعراء والخطباء والنقاد، لينَوع في الأسلوب "الزمن / الشخصية"، فيستذكر عند امرئ القيس ويستبق مع أبي تمام حين قال له"فإذا دعتك نفسك إلى القول فلا تَكُدَّ قريحتك"[1]، فهو مفارق لنسق الاسترجاع، يتجه فيه الحدث الزمني إلى الأمام، يصور فيه السارد الحدث الزمني، وملامحه قبل الوصول الفعلي إليه، بإشارة سابقة تمهد للقارئ التنبؤ واستشراف ما سيحدث.

لم يستغرق ابن الشهيد في جمع فواصل الرسالة، فهاهو 'زهير بن نمير' يطير ليعود بسرعة جالبا معه الإذن، لفتح بوابة المجهول – بالنسبة للقارئ- واختيار محطات الوقوف – بالنسبة لان الشهيد، فاختار زمن الضحى والشمس مرتفعة حية، دلالة تفارق المعلوم من أخبار الجن انتشارهم بالليل، ومجيء 'زهير' الجني بالنهار، دلالة تحمل النور الذي كان يتشوق إليه من رحلته هذه.

الاستشراف كتمهيد: وكأن ابن الشهيد قد خبر هذه التقنيات، أو ممن مهد للتنظير السردي الاستباق أو الاستشراف التمهيدي، تمثل في إيحاءات أولية مهدت الطريق لحدث آت، فقوله:"أمَا إن به شيطانا يأتيه، وشيصبانا يهديه" – والشيصبان هم قبيلة من قبائل الجن – استباق زمني الغرض منه التطلع إلى ما هو محتمل الحدوث.

الاستشراف كعنوان: وهو عندما أحدث لسرده نمطية سار عليها، تمثل في الجني، كإعلان عن افتتاحية النص – استباقا إعلانيا –، يعلن فيه الراوي عن حدث رئيسي ونتائجه، ثم يترك الزمن

[1] ابن الشهيد، التوابع والزوابع، ص101.

يلعب دوره بين زمن السرد وزمن الحكاية، للكشف عن أسباب الحدث بتقنيات أهمها مفارقة الاسترجاع.

إن نظام الاستباق في النص إنما هو لتلبية حاجة ملحة وهي نظام الحركة، فالاستباق يزعزع نظام هذه الحركة، مما يخلق عند المتلقي التشوش الذهني، والنهاية المرسومة في أفق الانتظار، فيأتي الاستشراف بقفزاته على الأزمنة ليغير مسار ذهنية الحكي عند المتلقي.

فيمكن رسم المعادلة كالآتي:

ح + م + إس+ إت = ج

حاضر+ ماض+ استباق+ استرجاع= جمالية (خرق أفق التوقع)

لقد أبقى النص على ثغرات تركها السارد، ليسعى من خلالها إلى استنشاق الصورة الذهنية التي رسمها 'المتلقي / القارئ'، بإخفاء فترات زمنية كإخفاء الفترة الزمنية التي ذهب فيها ابن النمير عند شيخه، ثم إتيانهم لكل شاعر وخطيب فترة زمنية بين كل واحد منهما تترك الإبداع في الاستنطاق.

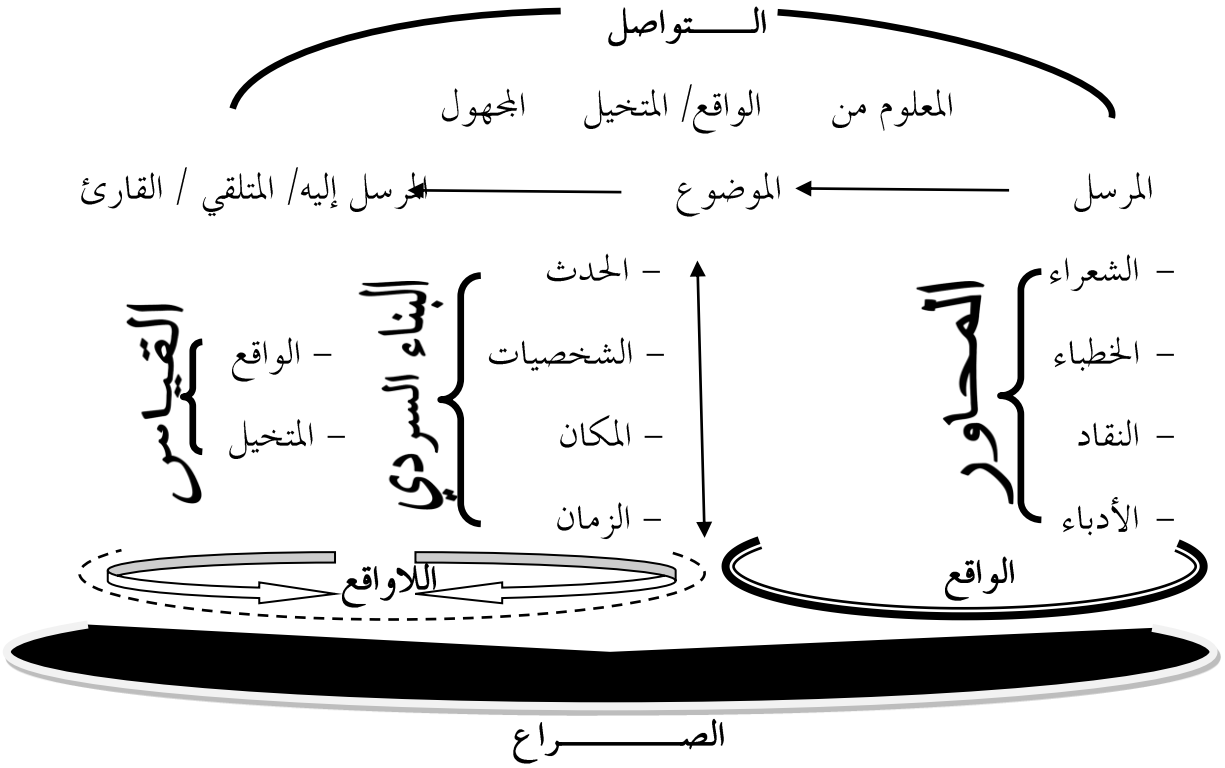
يقدم الحدث حياة لصمة ثابتة، يتحول فيها الساكن إلى حركة بعدسة المصور، تُرسم فيه المعاني الخارجية انطلاقا من صورة المتخيل الذهني، يجمع العواطف، ويستحسن الفعل في مسار زمني وحدث مكاني يكون السارد جزءا من الحكاية أو شاهدا عليها، يستحضر يستبق، يستذكر ليرجع إلى نقطة الصفر – رثاء الحبيبة- مشكلا بذلك بنية سردية.

فالزمان وعي بالحياة مليء بالتغيرات، والمكان عالم ثابت سكوني، مدرك معنوي والأول حسي "ومع أنه لا يمكن الفصل بين الزمان والمكان في العمل الروائي، فإن طريقة توظيفهما روائيا تختلف من عنصر إلى آخر، حيث أن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، أما الزمن فيمثل هذه الأحداث نفسها وتطورها..."[1].

فالأحداث والأشخاص والزمان والمكان أساس يتحرك ليُثبت الواقع، فإذا اجتمعت وعُقد العمل

[1] بدري عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ،ص155.

أثبتت عملية التواصل وجود الحقيقة في قالب فني، فاستعانة السارد بالتقنيات لينهض بمؤثرات وإضاءات تُغَير في اعتباطية السير المعهود من تراتبية للأحداث، فإذا عهدنا الوصول ابتداء إلى نتيجة محتملة وفق مسار مستقيم، عرفت هذه التقنيات خرقا في الاستقامة؛ لتمشي مشيةً تشاكل فيها البنية الحلزونية، تعتمد على الحركة، فتتداخل الأبعاد، وتتقابل الخطوط وتتصارع الشخصيات، نحو مركز يُغَير فيه الرؤية بتغيير حركة الصوت، ليبحث عن هوية اللحظة التي يتم فيها الحدث ويكون الزمان سيدا عليها ويقر المكان بالشهادة، تلك هي رسالة التوابع والزوابع، التي أريد منها الخيال الحقيقي لحتمية الواقع، فقد أحسن حدثا، وشيد لنصه شخصيات بألوان نفسية وأقنعة واقعية فلونوا النص بين مؤيد له ومعارض يعيره – ابن الشهيد –، كما اختار لسيرورة الزمن مسارا توقف فيه حينا واستذكر واستبق، في الأمكنة التي مالت النفس إليها راحة، فتوقف عند البستان وعند الوديان، وارتفع علوا إلى أعلى الجبال لينظر إلى خصومه وهم في درك الداركين منه، فانتصر لرؤيته ومكانته الأدبية، و لم ينل من عدوه بهجائه، وإنما سار نحو نسيج الرسالة حتى يقرأها الخاص والعام ويتفرد عن معارضيه بفن خالد.



(مخطط البنية السردية لرسالة التوابع والزوابع)

إن العمل السردي- بتعدد اتجاهاته، وتباين أنماطه- كل لا يتجزأ، يستعصي على المتلقي محاولة تفكيكه وتوليد البنيات المخبوءة في النص واستنطاق كله، فلا قيمة لمعنى مجرد بلا صياغة تبلور عناصره، أو إيقاع يثريه ويخلد معاني أفكاره، أو صورة فنية تضفي عليه حركة وحياة لأجزائه، ولا دور للغة إن لم توظف لأداء أشعاره ونقل أحاسيسه.

ومن الأعمال السردية التي قدمتها الأندلس، ومن أروع ما أنتجته العقلية العربية، "وبها كان للعرب الفضل والسبق في ابتداع لون جديد من ألوان القص، وهو ما يعرف بالقصة الفلسفية...حي ابن اليقظان مثله مثل قصة التوابع والزوابع"[1] في إعمال المتخيل السردي، الذي دار في عقل الكاتب أو السارد، وأوجده في الواقع عن طريق بنية سردية.

ب- فنية رسالة حي بن يقظان لابن الطفيل:

1- خلاصة الرسالة: "حي بن يقظان" قصة سردية لكاتبها "ابن طفيل"[2]، وقد ضمنها آراءه ونظرياته؛ تدور القصة حول حي بن يقظان هذا الشاب الذي نشأ في جزيرة من جزر الهند منعزلاً عن الناس، في حضن ظبية قامت بإرضاعه والوقوف عليه في حياته، فتدرج في المشي وتعلم النطق فأخذ يحاكي أصوات الظباء، ويقلد أفعال الحيوانات بتقليد غرائزها، وذات الفتى متوقدة بالذكاء والمهارة. عاش في تلك الجزيرة مع أجناس لا علاقة لها ببنيته الخارجية، ولا مشابهة له في هيأته حتى جاء اليوم الذي تموت فيه مربيته، عندها أخذ حي بن اليقظان في البحث عن الحقيقة فبدأ بتشريح الجثث، وتعلم علم النجوم والفلك، وعلوم الدين، فعرف الحقيقة المنشودة – وجود خالق لهذا الكون – فعاش بعدها عيشة الزهاد، وحرّم على نفسه أكل اللحم، وأصبح حي بعد التاسعة والأربعين من العمر متأهباً لتعليم غيره من الناس، والرسالة طبعت أكثر من طبعات، بين

[1] علي الغريب محمد الشناوي، فن القص في التراث الأندلسي، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2003م، ص326.

[2] ابن الطفيل: عامر بن الطفيل ابن الطفيل القيسي (494 - 581هـ) أبو بكر (أو) أبو جعفر محمد بن عبد الملك بن الطفيل الأندلسي (أو) القيسي الفيلسوف الطبيب هو من تلاميذ ابن باجه وكان بينه وبين ابن رشد مباحث ومراجعات وكان متمكنا من الحكمة حريصا على الجمع بين الشريعة والفلسفة. يوسف بن إليان بن موسى، معجم المطبوعات العربية والمعربة، دط، مطبعة سركيس، بمصر، 1346 هـ 1928م، ج1/ص146.

الخمسين والستة والخمسين صفحة، وقد قُلدت هذه القصة وألهمت الغرب فذهبوا إلى تقليدها في قصة طرزان مثلا الذي جُسد كرسوم كرتونية والآخر كأفلام غربية بعدة ترجمات، ثم أول رواية استوحت مفرداتها من رواية ابن الطفيل، رواية "Robenson Grousoe" لمؤلفها Daniel De Foe والتي نشرت لأول مرة عام 1917م .

يتحدث ابن الطفيل في قصته هذه عن ثلاث جزر[1]:

الجزيرة الأولى: تدعى جزيرة "واق واق" من جزر الهند، تقع تحت خط الاستواء، من أعدل بقاع الأرض مناخا.

الجزيرة الثانية: وهي الجزيرة التي وصل إليها "حي"، نائية منعزلة، ترعرع نشأته الأولى فيها.

الجزيرة الثالثة: وهي جزيرة آهلة بالسكان، لها ملك يدعى "سلامان"، مألوفة كخلقة "حي".

2- دراسة العنوان:

تتألف اسمية "حي بن يقظان" من ثنائية إضافية، فصلت بينهما كلمة "ابن" للدلال على الانتماء إلى جنس، تحمل رمزية البحث في الوجود عن الواجد، أو استخدام العقل من أجل الحياة فاختار لبداية عنوانه كلمة 'حي≠ميت' و 'يقظان≠السبوت' رمزية أراد من خلالها تمرير رسالة فنية، عن طريق الأسطورة، في مقدمة وخاتمة رسالة إلى المتلقي حتى يفهم الوجود أو سيرورة البحث عن الوجود (تولد/ خلق)، مستعملا تقنية الزمن في هذه الرسالة الأدبية.

3- شخصيات "حي بن يقظان":

إن تحول الشخصيات في عالم النص السردي، يسوق الرسالة إلى مدلولات تحمل معها شحنات يستنطقها المتلقي، وحركية سردية متكررة، فالشخصيات التي ساقها ابن الطفيل في 'حي بن يقظان' بدءا منه كراوٍ عليم إلى المدلول الذي أسس الوصول إليه.

اعتمد ابن الطفيل في مساره السردي على شخصيات رئيسية متنوعة، وثانوية فرعية ساعدت بناء البنية السردية، تاركا قاعدية الخيال بتحديد الأدوار لكل شخصية متبناة في النص

[1] إبراهيم بن موسى بن جاسر السهلي، تجديدات الأندلسيين في النثر العربي، ط1، جامعة أم القرى، الم.ع.س، 1420هـ 1999م، ص267.

فتنوعت شخصياته بين إنسية وحيوانية، ونباتية للوصول إلى أمر غيبي يبحث فيه عن واجد هذه الموجودات عبر إسطقسات[1] جامعة لها.

تنوعت شخصيات ابن الطفيل في 'حي بن يقظان' فجاءت كالتالي:

أ-**شخصيات إنسانية:** تمثلت في:

- الملك: الذي لا يهاب أحدا، شديد الغيرة وله أنفة.
- أخت الملك: امرأة جميلة، ذات حسن وبهاء، تزوجها يقظان فأنجبت من حي.
- حي بن يقظان[2] : الباحث في ملكوت الله، كيف يتحول من ابن الظبية بالتربية إلى معلم حكيم بعلوم الدنيا ومعارفها.
- الجنيد: شيخ الصوفية.
- سلامان: ملك لجزيرة وكبيرها، وصاحب أبسال.
- أبسال: العابد الزاهد المرافق لحي بن يقظان ومعرفه على الخلقة الإنسانية ظاهرا.
- أهل السفينة: وركابها التقوا بحي وصاحبه أسال فحملوهما عليها وساروا بهما إلى أرض مليئة بجنس حي بن يقظان.

ب - شخصيات حيوانية:

- الظبية: التي عوضت فقدان ولدها بحي بن يقظان.
- الغربان: تمثيل مشهدي يقتل أحدهما الآخر فيدفن عدوه الذي قتله.
- الخيل: اتخذها للعدو، لسرعة جريها.
- الحمار الوحشي: كالخيل في المهنة.
- الوحوش من الحيوانات: حيث أقام عليها تجاربه كالتشريح.

[1] الأُسْطُقْسّات: العناصر الأربع عند القدماء، وهي الماء، الهواء، والنار، والتراب.

[2] قيل هو ابن من أب و أم وقيل إنه مولود لا أب له ولا أم وإنما هو بفعل الظواهر الطبيعية بسبب الأرض الممزوجة فتمخضت ثم أنجبت حيا. أنظر: ابن الطفيل، حي بن يقظان، دط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، دت، ص7-8.

- النسر: اتخذ من ريشه لباسا له يكتسيه.
- شخوص الضياء: عند فد من اهتمت برعايته وحنت إليه، فذهب إلى جنسها المشابه لها لغريزته الإنسانية (الحنين).
- الخطاطيف[1]: اتخذ من طريقتها في الصنع لبناء داره.
- شخصية الأسماك: استعملها للنار و الأكل.

ت-شخصيات نباتية: استعملها للمقاربة في علم الجيولوجيا كيف تستمد حياتها وأزهارها من الأرض (هناك قوة خفية).

ث-شخصيات الأُسْطُقُسّات: وهي الماء والمتمثل في البحر الذي كان يحادي الجزيرة من كل جهة حتى ظن أنه لا وجود لأرض غير الأرض التي عليها، والتراب وهو عبارة عن الأرض التي كان يسكنها، والنار التي أبصرها تلتهم كل شيء أتى أمامها، ومحاولة منه استنطاق صنيعها بملامستها كالمتعرف على الشيء لأول مرة، والهواء الذي هو جزء من السماء بكواكبها ونجومها وسباحتهم في السماء.

مرت الحياة في الرسالة على أكثر من مرحلة، في البحث عن الواجد من خلال هذا الموجود فكانت:

المرحلة الأولى: "الظبية و حي"

هي العلاقة الكونية التي جمعت بين إنسان وحيوان، بين 'حي وبين الظبية' – قالوا عنها هي الغزالة – فقدت طلاها – ولدها –، فحنت إلى 'حي' كما تحن الأم إلى رضيعها، إن غابت عنه بكى وإن حضرت إليه فرح، تغدو إلى الحقول لترعى فتملأ ضرعها حليبا لتطعمه، وهنا يشير إلى رمزية الذهاب وترْكه وحيدا في غابة، مستويات متناقضة في مجتمعات يملؤها الخير والشر معا إشارة منه إلى أن المكان خال من الضباع المفترسة والسباع الفاتكة والجوارح الكاسرة.

[1] الخطاطيف: نوع من أنواع الطيور يحسن بناء عشه.

تعلق حي بالظبية و لم يتفارقا، وبلغ الفطام فأخذ في المحاكاة لبعض الحيوانات، تعلم منهم الأصوات وطبائع الاستغاثة إن حصل له حاصل، ليصبح مهيأ للحياة في الغابة، وكإشارة من ابن الطفيل أن أصوات الإنسان جاءت عن طريق المحاكاة وهو مذهب ورأي قولي في نشوء اللغة.

إن هذه الصورة التي أعملها السارد في عقل المتلقي جعلها من حياتها الكلاسيكية إلى هوية الوهم داخل المتخيل، كيف لطفل أن عيش في غابة وأمه غزالة؟ لو كان حي بن لبوءة لكان هذا التصور الكلاسيكي كتلفاز رمادي ليس فيه حياة، فالانتقال من البساطة إلى التركيب جسد من تلك الصورة إنتاجية القراءة التي تستبعد الوصف الكلاسيكي.

المرحلة الثانية: مرحلة النظر

وهي مرحلة التطور الجيني عنده من السنتين إل سبع سنوات، مرحلة التأمل في أصل خلقته بالنظر إلى من حوله، فكان مقامه في هذه المرحلة مقام المشاهدة والمقارنة بين الذات والهوية ومفارقته للآخرين بعد عقد المقارنة، "وكان في ذلك كله ينظر إلى جميع الحيوانات فيراها كاسية بالأوبار والأشعار وأنواع الريش، وكان يرى ما لها من العَدْو وقوة البطش وما لها من الأسلحة المعدة لمدافعة من ينازعها مثل القرون والأنياب والحوافر والصياصي والمخالب، ثم يرجع إلى نفسه فيرى ما به من العري وعدم السلاح وضعف العدو وقلة البطش"[1]، هنا بدأت لديه مرحلة النظر إلى الإيجابيات والسلبيات اتجاه الأشياء المرئية.

المرحلة الثالثة: مرحلة البحث والتعلم

وتبدأ من السابعة حتى الثامنة والعشرين من العمر، وهي مرحلة استمرارية ومُؤَسسة على مرحلة النظر التي كانت قبل، فكان الدافع إلى البحث هو موت أقرب الأشخاص إليه – مربيته– فتشكل لديه هاجس الخوف فراح إلى إيقاظها بهزها وإسقاط ما يعرفه بالفطرة من النظر إلى حواسها، من هنا بدأت عملية البحث، فعلى مستوى الجسد أدرك 'حي' التكامل القائم بين الروح والجسد وما الجسد إلا تلك الآلة التي تغذيها الروح، ثم بدا يفهم طبيعة الأعضاء ودورها.

[1] ابن الطفيل، حي بن يقظان، ص10.

ثم راح 'حي' في رحلته إلى البحث، فصادف غرابين يقتتلان – اقتباس قرآني– فمات أحدهم ودفن مقتوله، فتشكل عنده عاطفة ونزعة باطنية نحو الظبية التي أعطته الحياة، وتعلم من الغراب كيف يواري الجثث، فدفن مربيته، وعوض فرقها بلقاء أشباهها من الظباء، كأنه يرى عنوان الأم فيهم.

رحلة البحث في ملكوت الله بالتأمل والتفكير، وإعمال التفسير العقلي لإيجاد الحقيقة، فراح يُشرِح الحيوانات، وينظر إلى النار وعملها وملكوت السماوات، لعله يجد له مثيلا من جنسه كوجود بعض المتشابهات المحيطة به، فاستطاع أن يكتشف في رحلته هذه:

- الكشف عن الحواس، وما هي إلى جزء من هذا الجسد، وتعطلها تعطل لوظيفتها الإدراكية.
- الكشف عن العلاقات بين أشياء متنافرة ومتضادة مثل علاقة الروح بالجسد، وعلاقة الروح بالدماغ والقلب، وموت الدماغ موت للحياة.
- اهتداءه إلى الأشكال الهندسية في البناء.
- الكشف عن مبدأ السببية الوجودية مما يخلق التوازن الطبيعي.
- إدراكه لطبيعة الحركة الفيزيائية، فهناك حركة من الأعلى إلى الأسفل والعكس، بالإضافة إلى تعدد الأشكال الهندسية.
- الكشف عن عالم الأفلاك عن طريق حركة الشمس بين جريانها وغروبها.

وفي هذه المرحلة يدرك 'حي' بأن تحرر الإنسان من ثقل الشهوات يمكنه من تحقيق التواصل ومعرفة المعقول وهذا يعني أنه قد بلغ أقصى درجات الوعي والمعرفة.

المرحلة الرابعة: مرحلة العلم

وهي المرحلة الأخيرة، مرحلة الاكتمال والنضوج العقلي، والوصول إلى معرفة الحقيقة، يتحد مع الوجود ليدرك معنى الألوهية فيوحده ويتزهه، وفي هذه المرحلة يلتقي 'حي' بشبيهه من الإنس بعد رحلة طويلة في البحث، ليجد 'أبسال' أولا، فيتلقن منه حروف الكتابة والنطق السليم، لينطلق 'أبسال' إلى 'سلامان' ويدور بينهم جدل حول الحقيقة والغايات الكونية، ليعرف الثلاثة أن العقل

جزء من الاكتساب، وأنه لا تعارض بين الدين وإعمال العقل[1] في التفسير، والوصول إلى غاية منشودة.

تلك هي مراحل ثلاث، في البحث عن الحقيقة والتبصر في الوجود، لينتهي بنا السارد إلى نقطة البداية، وهي عودة 'حي' إلى الجزيرة والانقطاع عن عالم غير عالمه، والتفرغ لعبادته بالنظر إلى ملكوته وتسبيحه.

هكذا تظهر التساؤلات والإشكالات التي طرحها النص السردي بشكل صريح، عبر شخصيات أعمل فيها المتخيل ليُعري أمامه واقعه المزيف ليصبح فيها كذات مبدعة، يمارس فيها حضوره وتأويلاته التي يهدف من ورائها تجديد الأبعاد الجمالية للنص وإدراك مغزاها.

4- الحدث:

إن الأسلوب الذي أراده السارد في القصة هو الأسلوب المباشر، أدار به الأحداث في قصته فقد طغى صوته على صوت الشخصيات، ومن ثم فإن الحديث عن الأحداث، هو تبعا للحديث عن الشخصيات أو عن 'حي' وتطوره، فالشخصيات والأحداث في هذه الرسالة تتصادم، وتتقاطع وتتشابك وتتوازى في نسيج ممتد، فالحوادث في الرسالة جاءت متماسكة، بعيدة عن الافتعال والغلو، فلا يمكن تحليل الأحدث بمعزل عن الشخصية، إذ هي الفاعلة في النص، تبنى عليها باقي مكونات البنية السردية.

5- الفضاء في الرسالة:

إن لكل حدث فني زمان يؤطره وفضاء يحتويه، ورؤى سردية تفسر معانيه، فلا حياة لحدث سردي دون فضاء سكوني تعيش داخله الأحداث والشخصيات، لذلك يتصل الفضاء بغيره من

---

[1] لم تقصي الشريعة العقل كما يزعم بعض المتشددين، وإنما قيدته ما إن خالف النقل –الشرع– فيكون فيه فسادا عظيما ومن الأمثلة التي خالف فيها العقل الشرع، ما كان بين نوح عليه السلام وابنه تاران، حين أعمل الابن عقله وخالف النقل الذي هو نبينا نوح عليه السلام، فقال "سآوي إلى جبل يعصمني من الماء" فكان فيه هلاكه

- تضمنت الرسالة مجموعة من الإشارات التربوية والأخلاقية:
  - حقيقة عطف الأم ورعايتها وإن لم يكن ابنا لها. /– فعل الخير وإن كان لغريب. /– حقيقة الصحبة وإن فرقتهم الحياة.
  - رعاية الأم بعد عجزها والإحسان ليها. /– الحلم زينة في المرئ وغيره فساد عظيم.

المكونات السردية ليقيم علاقة داخل المادة الحكائية، فبالنظر إلى تلك العلاقات التي تقيمها الشخصية يرصد لنا ابن الطفيل فضاءين اتخذهما 'ابن الطفيل' في رسالته هذه، فكان الفضاء الأول تلك الجزيرة الاستوائية- جزيرة الوقواق-،التي جعل منها مسرحا للأحداث والتي قال عنها: "وهي الجزيرة التي يتولَّد بها الإنسان من غير أم ولا أب وبها شجر يثمر نساء، وهي التي ذكر المسعودي أنها جزيرة الوقواق"[1]، والمكان الثاني هو عبارة عن جزيرة كانت بمحادات الجزيرة التي سكنها شاسعة عظيمة، أعلن عنها في نهاية قصته هو عند التقاء أبسال يقول ابن الطفيل: "ذكروا أن جزيرة قريبة من الجزيرة التي وُلد بها حي بن يقظان... قد نشأ بتلك الجزيرة فتيان من أهل الفضل والرغبة في الخير يسمى أحدهما أبسال والآخر سلامان"[2]، كما تخلل هذه الفضاءات أمكنة و أحيِّزة كالتابوت والمسكن، وصدر الظبية كفضاء معنوي لا حسي.

الفضاء الأول:

عمد ابن الطفيل في بناء أسطورته إلى تأثيث فضائه السردي، فاختار له أحيِّزة وأمكنة وجعل حول فضائه صورة تعكس منظر السماء وبأمواجها تتشابه وجريان الغيوم، جزيرة خطط لها 'ابن الطفيل' للوصول إلى مركز الأبحاث، حيث تقوم الشخصية فيه بارتكاب المعصية قبل الوصول إلى الحقيقة، فأوقع القارئ في دوامة الوهم، يفسرها بالرأي – استنادا إلى علماء الجيولوجيا- جزيرة هي بخير الجزر موقعا.

استعار ابن الطفيل بالجغرافيا ليهيئ قارئه إلى التلقي، أو إلى خرق التلقي، عبر الفضاء العجائبي الذي سيُظهره بعد هذه المقدمة "ذكر سلفنا الصالح – رضي الله عنهم – أن جزيرة من جزائر الهند التي تحت خط الاستواء، وهي الجزيرة التي يتولَّد بها الإنسان من غير أم ولا أب وبها شجر يثمر نساء وهي التي ذكر المسعودي أنها جزيرة الوقواق؛ لأن تلك الجزيرة أعدل بقاع

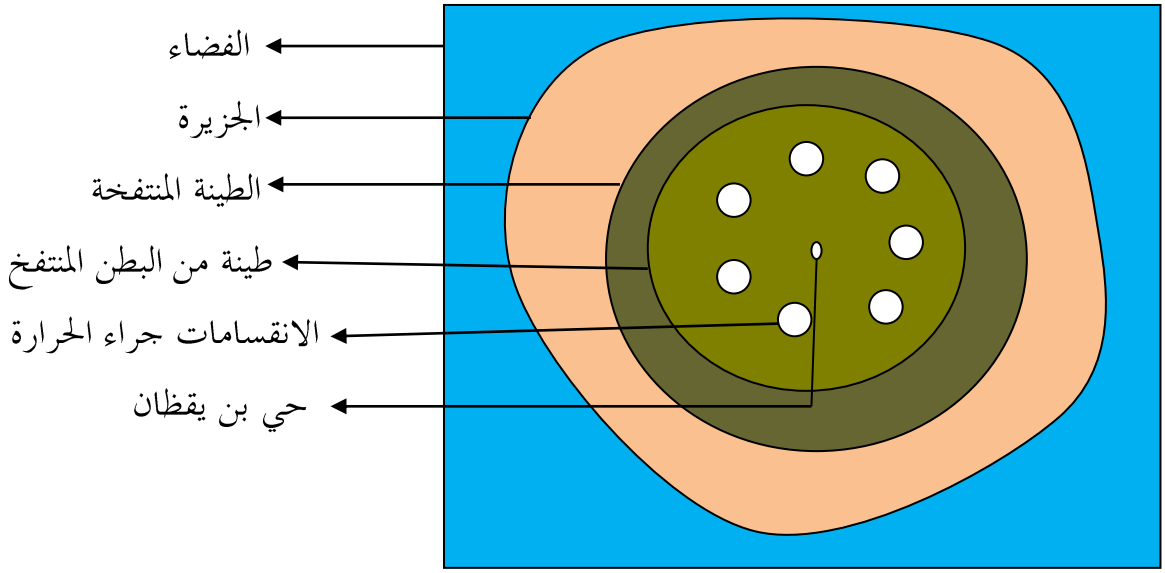
[1] ابن الطفيل، حي بن يقظان، ص5.
[2] م ن، ص48.

الأرض هواءً، وأتمها لشروق النور الأعلى عليها استعدادًا"[1]، ثم ينتقل إلى أسطورته من خرق لهذا التمهيد باجتماع الحكمة في الهند والغرابة في الأرض، فيتولد من الأرض 'حي بن يقظان' حينها تلتقي العناصر فتفجر حدثا هو أعجب العجائب؛ ولادة 'حي' من طين الجزيرة، عن طريق التفاعل الكوني لحكمة أرادها 'ابن الطفيل' من خلال تمرير هذه الأعجوبة، وخلق فن أسطوري داخل رسالته انطلاقا من هذه الحيثية.

إن هذه الأعجوبة التي ساقها في سرده ما هي إلا حتمية اختلف فيها أهلها بين ناطقين، قول قال بها بناء على مسلمات اعتقدوها، فخرجوا من الغرابة إلى المعجزة العجيبة، وبرهن هذه الحقيقة على أساس علمي، فقال: "إن بطنًا من أرض تلك الجزيرة تخمرت فيه طينه...وكانت هذه الطينة المتخمرة كبيرة جدًّا، وكان بعضها يفضل بعضًا في اعتدال المزاج والتهيؤ، وكان الوسط منها أعدل ما فيها وأتمه مشابهةً بمزاج الإنسان، فتمخضت تلك الطينة وحدث فيها شبه نفاخات الغليان لشدة لزوجتها، وحدث في الوسط منها لزوجة ونفاخة صغيرة جدًّا منقسمة بقسمين بينهما حجاب رقيق، ممتلئة بجسم لطيف هوائي في غاية من الاعتدال اللائق به... "[2]،فأولها الجزيرة ثم الطينة الكبيرة بفعل الحرارة تولد منها وحدات متشابهة، وحدث في وسطها لزوجة صغيرة منقسمة بقسمين يفرق بينهما حجاب، ممتلئة بهواء هي تلك الروح التي يحيا فيها 'حي بن يقظان' فجاء الشكل الآتي:

[1] ابن الطفيل، حي بن يقظان، ص5.

[2] م ن، ص7-8.



فابن الطفيل في توليفته هذه يرسم لنا بعدا أسطوريا ومجالا ميتافيزيقيا ليضفي على الأحداث طابعا خياليا. ولينقلنا إلى عالم الواقع والاقتباس القرآني، حيث اتجه صاحب الرسالة إلى بناء آخر؛ بناء أسس له الواقع كانطلاقة ورسم له حياة كسابقة 'وهي قصة موسى لما ألقي في اليم'، فعاش موسى عليه السلام وكتب الله له حياة، فاتخذ من هذا الفضاء والحيز الذي اختاره له كسبق علم لدى المتلقي أن 'حي بن يقظان' سيعيش ويكتب له حياة، لكن ترك التشويق له هل سيعيش كما عاش موسى عليه السلام أم هو خرق للمتوقَع؟ فاختار الانتقال من الواقع إلى الخيال في جزيرة اسمها 'الوقواق' و لم يعد الراوي إلى إعادة ذكرها مرة ثانية، وإنما اكتفى بالإشارة إليها ابتداء والتعريف بها.

أما إذا جئنا إلا اسم الجزيرة 'وقواق' فإننا نجد لها اسما مشابها لطائر، تميز هذا الطائر بالأنانية وتوكيل غيره في احتضان بيضه، وأخذ عش غيره عوضا في بناء عشه، كما أنه تُكن له بعض الطيور العِدائية فإذا ما وَجَدَته حاربته، فما المناسبة بين هذه الجزيرة واسم الوقواق؟ فالمفارقة الاسمية التي عقدها ابن الطفيل لاسم هذه الجزيرة واسم الطائر الذي يظهر التناقض الحاصل بين حقيقة الأمر وبلاغة المغايرة، فالجزيرة معتدلة المناخ والطائر متناقض الأفعال، ومناسبة الاسم للمعنى المغاير؛ أن بعد الاعتدال اضطراب في الأفكار وهجرة من أرض إلى غيرها بحثا في الانقياد، وهذا ما حصل لحي حين بدأ في المشاهدة ثم البحث ثم العلم ثم التوصل، فترك الجزيرة وناء إلى غيرها طمعا في استواء النفس واعتدالها.

ثم ينتقل إلى سرد قوله الثاني ويؤسس لها حياة، بعد المجهول، وهو مكان التابوت والأجمة في فضاء البحر والتطام الموج.

أ- **حيز التابوت والأجمة:** يقول ابن الطفيل: "وضعته في تابوت أحكمت زمَّه بعد أن أروته من الرضاع وخرجت به في أول الليل...فأدخله الماء بقوته إلى أجمة ملتفة الشجر عذبة التربة مستورة عن الرياح والمطر محجوبة عن الشمس تَزَاور عنها إذا طلعت وتميل إذا غربت"[1]، هنا بدأ التأسيس لحياة شخصيته، باستحداث حيزين أُحكم الأول – التابوت – أشد إحكاما، وانتقل إلى التصوير الثاني — الحماية – لجعل الحياة بعيدة عن الغرابة وليقتنع القارئ بالاستمرارية.

ب-**مكان مرعى الظبية:** مؤشر مكاني ثاني في القصة، لخدمة الوظيفة السردية كما أشار إليها جنيت[2]، فالراوي في وظيفة الحكي ليس مجرد عامل هامشي، يقوم بنقل الأحداث فقط، وليس اعتباطيا في توظيف عامل الشخصيات، بل هو أكبر من ذلك يتخلل الحدث فينتقي اللفظ ويتخير المكان، ليصور لك المشهد الذي يريده داخل المتخيل، فخلو السباع من مرعى الظبية هو إعطاء حياة لحي بن يقظان لتستمر القصة، واختيار المرعى الخصب هو بداية النمو الذي سيسقط عليه حي أبحاثه، فتنسيق العمق الروائي باختيار المكان ما هو إلا تنسيق بين السارد والمسرود له، لخلق التأثير.

ت-**حيز الظبية:** وهو الموضع الذي تربى فيه، والحضن الذي عاش داخله، رعايةُ دفءٍ وعطف ليتحول هذا الحيز إلى مخبر تُجرى فيه التحاليل وتُقام عليه التجارب، بعدما انعدمت فيه الحركة وانتقل إلى السكون، فموت الظبية حيز دفع إلى البحث عن أسئلة باتت تؤرقه، وعدم المطابقة الخلقية سبب في تشريح الظبية لتبدأ رحلة البحث في المقامات المرئية؟، ليصل إلى الروح الخفية.

ث-مكان المسكن: مكان اتخذ معالمه الهندسية تشييدا من طائر الخطاطيف، مؤشر مكاني أضافه ابن الطفيل لإيهام المتوقع بالحقيقة، من اتخاذ المسكن في الوجود لأجل الاحتماء من قرّ الصيف

[1] ابن الطفيل، حي بن يقظان، ص7.

[2] محمد عزم، شعرية الخطاب السردي، ص88.

وبرد الشتاء، من الوحوش التي سكنت الغابة، وفيها يقوم الراوي بتقديم المكان – المسكن – وصفية للأحداث، دون أن يعلم عن حضوره، بل إنه يظل متخفياً مراقبا لامتداد سرده، وكأن المتلقي يراقب مشهداً حقيقياً لا وجود للراوي فيه، هذا المكان الذي ساهم في بناء فضائه النصي "الجزيرة" سعى فيه ابن الطفيل إلى إظهار التحولات التي طرأت على الشخصية، وأطرت تصرفاتها فكل هذه الإنجازات ساعدت على رسم تلك في عالم المتخيل.

"إن علم الحكمة في بلاد الأندلس، كان من الغرابة إلى حدّ لا يظفر باليسير منه إلا الفرد بعد الفرد، ومن ظفر بشيء منه لم يكلم به الناس إلا رمزا، فإن الملة الحنيفة والشريعة المحمدية قد منعت من الخوض فيه، وحذرت منه"[1]، هذه المناورة اتخذها ابن الطفيل حتى يغرب رأيه الفلسفي "وبالتالي استنفر كل طاقاته الفنية من أجل تحميل القص بأفكاره الصوفية"[2].

إن عدسة المصور تحتاج إلى دقة في التصوير لإعطاء الصورة الصماء حياة، تلك هي التقنية التي سار عليها ابن الطفيل في تلوين فضائه النصي بأمكنة وأحيزة، فلم يترك لفتى الجزيرة مرحلة الإبهام وأعطاها حياة، باختيار الأمكنة التي تتناسب ودور الشخصيات.

- **الفضاء الثاني:**

بعدما احتضنت جزيرة 'الوقواق' حي بن يقظان وكانت له مركز المشاهدة والتحليل، احتاج ابن الطفيل إلى مكان آخر ليخرج بالقصة إلى حبكة الإقناع عند المتلقي، فاتخذ طريقا للوصول إلى عقل المتلقي عبر جزيرة ثانية يقطنها جنس 'حي بن يقظان' ويحكمها نظام، فاستحدث شخصيتين واستعجل بلقيا حي بالشخصية التي تخرجه من المكان الأول مادام كثر فيها الأخذ والرد حول ولادته.

انتقل ابن الطفيل برمزية السفينة نقلة تاريخية، للسمو ببطله، إلى إقامة علاقة بين النقل والعقل فاختار لنقله شخصية أبسال، ولعقلية التوظيف حي بن يقظان الذي عاش دائما في تفسير الظواهر إلى إعمال العقل؛ لأن النقل لم يكن يعرفه، إلى حين أن التقى بصاحبه أبسال وعرفه على النقل

[1] علي الغريب محمد الشناوي، فن القص في التراث الأندلسيص326، أنظر هامش الكتاب.

[2] م ن، ص330.

فكان جوابه "فهم حي بن يقظان ذلك كله و لم يرَ فيه شيئًا على خلاف ما شاهده في مقامه الكريم"[1].

قام الفضاء الذي رسمه ابن الطفيل على حركات فزيائية، للتجلى قدرة الخالق فيما أبدعه من مخلوقات كونية، ورسم ابن الطفيل على تلك الحركات ثنائية النقيض، كـــ'الشروق والغروب والمشرق والمغرب، وحي وجامد، ومتحرك وساكن' وارتآها كانطلاقة في التفسير والبحث عن الغيبي فيها من خلال حركتها، من يحركها؟ هل تقوم بتلك العملية وحدها؟ ما السر الذي يوجد داخلها لتتحرك؟.

مما سبق يمكن القول أن الفضاء الذي اختاره ابن الطفيل، حافل برمزية الدين، ومقام المشاهدة التي تتمتع به الفرق الصوفية، فاستطاع من خلال هذه النظرة رسم حياة وحركة على سكونية ثابتة تتنامى فيها الأحداث، لتشكل سيرورة زمنية وصيرورة مكانية تحمل دلالة عنوانها كيف تتعرف على خالقك؟.

6- الزمن في الرسالة:

تتمتع الرواية بزمنين، زمن تسجيل الخطاب، وزمن الحكاية، كما أنها انفتحت على زمنين منذ البداية، زمن الولادة وزمن الوفاة الذي لا نعلم به متى كان، ولا نعلم كيف كان حي قبل ولادته إلا الرواية الأولى التي حدثتنا عن تشكل 'حي بن يقظان' في بطن الأرض، أما الرواية الثانية فحذفت التشكل الزمني منها، كيف عاشت أمه وهو في بطنها يتقلب؟، كيف كانت الولادة طبيعية أم لا؟ هل ولد قبل تمامه أم هو ابن سبعة أشهر؟ كل هذه التساؤلات ترجعك إلا الاستذكار.

ترسيمة الزمن في الرسالة:

- زمن الولادة / لم يحدد.
- زمن البحر وهو في التابوت / لم يحدد.
- زمن الطفولة والرعاية / وإن كان ضمنه إلى سبع سنوات.

[1] ابن الطفيل، حي بن يقظان، ص51

- زمن الصبا، وهو ما بين السنتين إلى سبع سنوات.
- زمن الاعتماد ما بين سبع سنوات إلى الواحد والعشرين سنة.
- زمن التحليل والاستنتاج بعد الثامن والعشرين
- زمن التوصل والتيقن عند التقائه بأبسال.
- وزمن الرجوع والتفرد / لم يحدد.

تتعاقب الأحداث في خط زمني ممتد داخل النظام السردي، تتفاوت المقاطع فيه، وتأخذ حظها من الزمن، للتوقف وتترك للقارئ النظر فيما اكتسبه من معارف، فعند خلق 'حي بن يقظان' من طينة الأرض يتوقف بنا السارد عند محطة الاسترجاع الذهني، عند قصة خلق آدمﷺ من طينة الأرض خلقا، لا أب له ولا أم، على أرض الجنة، ثم يصمت الزمن عن حال الأفعال ليترك للمتلقي الاستباق إلى ما هو محتمل الوقوع، ليستغرق الزمن النفسي، والذهني في تضخيم الأفعال، وخرقها للواقع، فيستحدث لسيرورة حكايته 'ظبية'، ثم يتوقف عند طبقة القراء المثقفين (ظ+ط=ح) ليصبح الراوي = الشخصية في المعرفة؛ فإما 'ابن الطفيل' أجرى هذا الامتداد الزمني ثم التوقف لأنه لا يعلم، فإما هو يحكي على لسان المشاهدة لحي، أو على لسانه متخفيا بقناع السارد، وذلك في قوله: "فلما اشتدَّ الجوع بذلك الطفل بكى واستغاث، وعالج الحركة، فوقع صوته في أذن ظبية فقد طلاها، خرج من كِناسه فحمله العقاب فلما سمعت الصوت ظنته ولدها، فتتبعت الصوت وهي تتخيل طلاها حتى وصلت إلى التابوت، ففحصت عنه بأظلافها وهو ينوء ويئن من داخله حتى طار عن التابوت لوح من أعلاه، فحنَّت الظبية وَحَنت عليه ورئمت به"[1] هذا ما أراده السارد في نصه، توقف ثم السير على خط واحد، ثم الامتداد ثم التوقف، حتى يعمل المتلقي الخيال في تصوير المشهد.

إن زمن الكتابة والتأليف يختلف عن زمن القصة المحكية، تتداخل وتفترق لتضفي على النص الشحنات الدلالية، كقوله: (بكى / استغاث) لتحمل الزمن الماضي على الامتداد والطول، فلما

[1] ابن الطفيل، حي بن يقظان، ص7.

أراد التوقف استعمل الزمن الحاضر فقال: (تتخيل / ينوء / يئن) ليتوقف الزمن عن السير عند الحاضر، ثم يرجع مرة أخرى إلى الماضي لإرادة فعل الحكي الدافعة لخطه، ليتكلف المتلقي تتبع الأحداث حتى يصل إلى رسالة البحث مع أبسال، ومع كل هذا يستعمل تداخل المقاطع بتنوع الأزمنة فيها، فنجده في أسلوبه المباشر يعتمد على الإنشاء، وينقلنا من زمن ماضٍ إلى حاضر إلى مستقبل "فلا تعلق قلبك، فاصغ الآن بسمع قلبك، حدث ببصر عقلك، لعلك تجد هديا..." دعوة إلى الانتقال من زمن إلى زمن المستقبل؛ إنه يناقش – ابن الطفيل– في فكرة و لم يبن عن نفسه، بل اتخذ الأفعال الزمانية للدلالة عليه.

مرّ الزمن في رسالة ابن الطفيل بمرحلتين، مرحلة تاريخية وهي سردية الحكي اشتركت برواسب ثقافية عند المتلقي، مستعملا الجانب الأسطوري فيها كانطلاقة إلى عالم المتخيل عند المتلقي لإعادة النظر – فتى الغابة –، وزمن الحكاية أو زمن الخطاب القصصي، والذي تمثل في النقل حين التقى صاحبنا 'بأبسال'، ليقتبس من القصص القرآني أحداثا لسيرورة زمنه، والخلاصة في تداخل الأزمنة الماضي مع الحاضر مع المستقبل هو الخروج من جدلية النقل إلى حجية النقل والعقل، وليربط واقع الفلسفة المذموم في تلك الحقبة إلى حبكة شرعية محمودة في الأذهان.

إن رواية "حي بن يقظان" على ما فيها من المآخذات الشرعية كمسألة الحلول[1]، إلا أن موضوعها تمتع ببنية سردية، تشاكلت فيها عناصر السرد المكونة لها، وتباينت فيها الأحداث منذ البداية إلى أن وصل، وتفككت فيها الحبكة القصصية لسيطرة عنصر الشرح والبرهان، كما غاب فيها عنصر التشويق حين أخذ في البحث عن الواجد لكل هذه المخلوقات والمسير للكون، لتعود الحبكة في انتظامها، لما التقى بصاحبه أبسال وعرفه على الناس، وأخذ في نشر ما وصل إليه من علم، ليعود هو وأبسال إلى الجزيرة في النهاية، "وفي قصة 'حي بن يقظان' جوانب نضج قصصي في الشرح والتبرير والإيضاح، على الرغم من أن القالب القصصي فيها ليس تعلة لذكر الآراء الفلسفية

[1] مسألة الحلول وهي أن الله في كل مكان على إطلاقها كفر، وقد ذهب إلى هذا القول – الحلول– جمع غفير كابن الحلاج و ابن عربي وغيرهم وأن الله في الحيوان وفي الريح وفي...، وهو قول الفلاسفة العقلانيين، وهو نفي لصفة العلو لذات الله، وعلى عرشه استوى، كالجارية التي سئلت أين الله فأجابت هو في السماء فقال له النبي عليه الصلاة والسلام:"اعتقها فإنها مؤمنة".

الكثيرة المنبثة في النص، وبراعة المؤلف تتجلى في مزجه الآراء الفلسفية الدقيقة بالقصص الشعبي وفي جهده لتبرير تلك الآراء منطقيا وفنيا، ولهذا عدها كثير من النقاد خير قصة في العصور الوسطى جميعا"[1].

إن ما يميز رسالة 'حي بن يقظان' هي الفرادة في الفكرة، والاعتماد على الموجود في تفسير الظواهر، فضمّنها براعة فنية في معالجة أحداث القص، والفاعلية في الإيحاء وصنع الحبكة باستخدام الفطرة في حل العقدة التي عقدها، فتجده في كل مرحلة يعقد ويحل بأخرى حتى وصل إلى أبسال، وهو في ذلك يرتقي في سلم الكشف عن المستور بمعطيات عقلية في تفسيرها، قائمة على نتائج موصلة إلى الحكمة من الخلق والواجد لها، فلجا إلى تقنية المنولوج كحوار مثلته الشخصية الرئيسة والظبية، ليمهد إلى مشهد درامي للمنولوج الداخلي للمسرود – يريد إحياء الظبية– الذي يوصلنا إلى الكشف عن المحكي النفسي للشخصية البطلة، الذي مهد له الطريق للكشف عن الواجد.

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دط، دار نهضة مصر، القاهرة، 1997م، ص497.

المبحث الثالث: الشكل السردي في المقامة والقصة الأندلسية

ساق النظر في الأجناس الأدبية القديمة على تعدد الأنواع، إلى الرسالة والمقامة والقصة كونهم يحملون جنسا سرديا قائما على العناصر المكونة للخطاب السردي، مما يحقق بنية سردية فقد رسم لنا 'ان الشهيد' و'ابن الطفيل' معالم الرسالة الأدبية الأندلسية، وما تحمله من بنية سردية في حين بقي النوعان (المقامة، القصة)، محاولا فيها استخراج النواة السردية الأندلسية، لإبراز معالمها وتأسيا بأخبار العرب عن الفردوس المفقود 'بلاد الأندلس'، وتراثهم الذي يحمل الجدة والطرافة "إذ لم يظلم تراث إنساني أدبي بقدر ما ظلم تراثنا الأندلسي أدبا ونقدا، رغم ما تدفع به أرحام المطابع من دراسات جادة حول شعره ونثره"[1].

أ- فن القص في المقامة الأندلسية

كان من الطبيعي أن ينتقل فن المقام من المشرق إلى بلاد الأندلس، نظرا للاحتكاك ولتزاوج الثقافات، زد عليه عرف الأندلسيون رحالة إلى المشرق يطلبون ويدونون، وكان يومئذ ذيوع مقامات الهمذاني، فانتقوا من مشكلات واقعهم ما يشاءون، وراحوا ينسجون بطريقة فنية يحاكون ذلك في سلاسة لغوية لأجل بناء نص، متخذين عدسة النقد في تصوير الحياة، وكيفية علاجها متخذين من عناصر بنائها بنية سردية تعالج القضايا وتروح عن النفس.

عُرف هذا الفن في الأندلس أواخر القرن الرابع هجري[2]، وليس الغرض من دراسة فن المقامة في الأندلس تتبع أثرها بالتفتيش والتحليل، وإنما الدافع منها هو سبر أغوار القص السردي في المقامة كالذي عرفته الرسالة الفنية في هذا العصر.

"إن فن المقامة في الأندلس قد لحقه تطور جدير بالتنويه، فهو لم يجمد في القوالب المشرقية وإنما تطور تطورا سليما، إذ تحرر من فيهقة اللغويين المتكلفة، وأصبحت المقامة قصصية الطابع، بل إنها تمعن في الشعبية، فترى مؤلفيها يستخدمونها لتقديم صور بديعية شيقة للمجتمع الأندلسي تتميز

[1] حافظ المغربي، صورة اللون في الشر الأندلسي دراسة دلالية وفنية، ط1، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا ، 2008م، ص ب.

[2] إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، 303.

بالواقعية، وتفيض بالسخرية اللاذعة من النماذج البشرية التي تضطرب في ذلك المجتمع"[1] وممن كتب على نسج المقامة: ابن الشهيد الأندلسي وقد سمى الدكتور علي بن محمد مقامة ابن الشهيد بـــ'المقامة الحديدية' نسبة إلى حديثه عن الفقيه 'ابن حديد' الذي يرافق الكاتب في هذه الرحلة[2].

تدور القصة حول رحلة قام بها 'ابن الشهيد' مع صحب له برفقة الفقيه 'ابن حديد' ، تحدث في بداية مقامته عن صنعة الكتابة الديوانية؛ وأنها كيف صارت بأيدي السواق التجار، الذين يريدون بها المال ومن خلالها الأرزاق، فزال عنها الصنعة والجمال، ثم أخذ بعدها في ذكر صانع الكتابة فقال:" والبليغ كالجوهري واجد التعب، في نظم الدر أو المخشلب، وكالصائغ واجد العناء، في سبك الصفر أو الفضة البيضاء...[3] ثم ينتقل إلى وصف الرحلة واتخذ لها زمن الربيع فقال: "اتفق من الربيع وقت حلول الشمس في الحمل، وقام وقت الزمان واعتدل..."[4]ثم يصور لنا ابن الشهيد في مقامته المجتمع الأندلسي والحياة الاجتماعية التي كانت فيه، متخذا الرواية والتقمص فيه دليل على تمرير حكايته، مبينا مجرى الحدث المقامي في سرده، مستعينا بالشعر لتقريب مقامته من الدراما الشيقة كأنك على خشبة أوربية لأوبرا عربية، فيها المزيج بين الحكاية والغناء الشعري.

أ- البنية السردية في مقامة ابن الشهيد:

- **الشخصيات:** تبدو شخصيات ابن الشهيد في هذه المقامة على خلاف ما عهدناه عند الهمذاني أو الحريري من توظيف المكدي، فإننا نجده في أغلب مقامات الأندلسية هذه الشخصية غائبة تماما، مما يدفع بنا إلى القول أن المقامات الأندلسية أرادوا بها وجها مغايرا على ما عهدته في المشرق، وخلقوا لها جوا لم تشهده في البلاد المقابلة للأندلس.

أدار ابن الشهيد شخصياته في هذه المقامة بين قناعين لعبهما كونه هو الراوي وصاحب الحدث رفقة الفقيه ابن حديد، والبدوي صاحب بيت الكرم والديك الذي صوره-في فصل منها-

[1] محمود علي مكي، أثر العرب والإسلام في النهضة الأوربية 'في الأدب'، دط، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، مصر، 1970م، ص89.
[2] علي بن محمد، النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس هجري، ج2/ ص566.
[3] ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ج1/ ص675.
[4] م ن، ج1/ ص676.

في صورة المجتمع الأندلسي.

يعود ابن الشهيد إلى تصوير مشهد الأسطورة في مقالته هذه، فالشخصيات التي اعتمدها ما هي إلا حركة سردية للتغير من نسق نصه، فابتدأ بالبدوي وتصوير مترله لتسويق المجتمع الأندلسي وحركة الاستضافة فيه، ثم عمد إلى صبيان والجري وراء الديك، لرسم مشهد درامي، وهي فرحة الأندلسي بمقدم الضيوف، كأنها ترنيم عصافير عند احمرار الغيوم ونزول المطر؛ فالصبية والجري رمزية الفرح، والديك العجوز كأنه الفحل من الضأن، ثم يحول المشهد من الحقيقة إلى الأسطورة واختار له زمان ومكان (الظهيرة/ مكان الصلاة)، واستعمل أسلوب الانتباه (صفق بجناحيه)، كل هذه المؤشرات تلفت إلى خطبة وكلام بليغ سيلقى، فاستعمل أداة النداء للشخص القريب (أيها) والتعظيم بالمنادى (سادة الملوك)، والإشادة بكرم صاحب الديك، كل هذه الحيل لينجو الديك بحياته.

لم يكتف ابن الشهيد بنثرية الديك وكلام بليغ، حتى عمد إلى استنطاقه بالشعر الموزون والمقفى ليشير إلى براعة الأندلسي والجمع بين منظوم الكلام ومنثوره على لسان ديك فنجده – الديك – يقول بعدما أفلت من قبضة الصبيان فحمد الله وقال:

إِذَا غَرَقْتَ بِبَــحْرٍ *** مِنَ الرَّدَى فَيَّــــاضٍ
فَــلاَ يَكُنْ هَمُّــلاَكِ *** عليْكَ ظَنُّكَ قَــــاضٍ
فَلَيْسَ فِي كُلِّ وقْتٍ *** سَيْفُ المَنِّيَة مـــــاضٍ

وبعدما أفاق أنشد:

علَامَ يُقتَلُ شيــــخٌ *** منْ كُلِ ذَنْبِ بــَرِيٌّ
مُحــقَّــق مُتَــحَــر *** مُوحَــــدٌ سُــــنِيٌّ
هلْ نَــصَ هذا كِتابٌ *** أو قال هــذا نَــــبيٌّ
لاَ ذَنبَ لي غــيرَ أَنِّي *** مــُــــــؤذِّنٌ بَدْوِيٌّ

فخروج المقامة عن المكدي المشهور إلى الاستنجاد ببطل أسطوري ليس بمأثور (في فن المقامة) وجعل المقامة تدور حوله، يجيد الخطابة ويحسن قول الشعر، يرسم الفكاهة وينتصر عند الخطر ليؤخذ المستمع من عالم العادة والمألوف إلى عالم مليء بأدب السخرية ورمزية الأسطورة فقد استطاع 'ابن الشهيد' أن ينقل لنا صورة المجتمع الأندلسي الذي يتميز بالواقعية، وتخلل حياته السخرية على بعض النماذج البشرية التي كانت في المجتمع (الفكاهة المقامية).

ثم يمضي في رحلته إلى قرية مسيحية، ولم يتحدث عن الشخصيات فيها، بل اكتفى بوصفها، ليعبر بالوصف عن الشخصيات الساكنة بها، ثم ينقلنا ابن الشهيد من هذا الوصف الدقيق للقرية الدالة على شخصياتها، إلى شخصية أراد بها إضفاء النظرة الداكنة التي تصورت في عقل المتلقي، شخصية الفارس السائر ليلا، كأنه جند حارس للمدينة، يربط الوصف الأول بشخصية الجند ليزيل ظلمة الجهل التي كانت في القرية فيقول: "ويستأنفون السير ليلا، فيلقاهم شاب فارس ممتطيا جوادا ومتقلدا سيفا، وهو من أهل حصن النصارى، فأعلن إليهم أنه عبد الصليب، وقرع الناقوس، إلى أن أسعده الله بهداية الإسلام، ويشهد أن الله إله واحد، ليس له ولد ولا والد"، أليس في هذه الشخصية الثانية حياة لمن تبنى تعاليم هذه الدين – الإسلام – فهو يقول إلى أن أسعده الله، وهذا ما حققه المستشرقين المنصفين في أن الإسلام أخرج الأمة جمعاء من الرق إلى التحرر ومن الجهل إلى التحضر، ومن الظلم إلى إحقاق الحق، هذا ما أراد ابن الشهيد أن يقله بوصفه لشخصية الفارس، ليعمد إلى شخصية ثانوية، وهي السجين وقصة حياته للفقيه (من ظلام الغواية إلى جنة الهداية)، كل هذا تأكيدا على فرضية شخصية الفارس.

- **المكان:**

اختار ابن الشهيد لفضاء مقامته "الريف"، والريف الأندلسي مورد طبيعي ، مرتبط بالمدينة ارتباطا تبعيا، يضم عددا من السكان، تتراوح دورهم بين 12 إلى 30[1] دارا في كل قرية تقريبا، وكان أغنياء المدن يملكون قرى بأكملها،ثم عمد من الفضاء الريفي إلى أمكنة لتصوير حدثه الفني فاستعار

[1] إسماعيل سامعي، تاريخ الأندلس الاقتصادي والاجتماعي، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، الأردن، 2008م، ص281.

المكان	الوصف
بيت البدوي	بيت مكنس، منوع مجنس، أحصر يدوية،...
قرية مسيحية	قرية آنة، كلها حانة، قسيس وناقوس ودار للباطريق، سائمتها الخنازير، ومياهها الأنبذة والخمور، ...
البركة	فإذا بحر من بِرك يخرقه سفين من بُرك[1]
السجن	الوصف منفلت من السجن، وآبق من أهل الحصن، عائد من ظلمات الغواية...

تشكل الأمكنة في النص حركة سردية، لتعطي للنص حدثا وتسيره في زمان، فقد أخذت الرحلة أمكنة لتصوير المشاهد فيها، فبيت البدوي ما هو إلا تعبير عن الزخرفة الأندلسية التي وصلت إليها الهندسة البنائية من رقي حضاري، وتوظيف الريف فيه معادلة يستلزم منها صاحبها إسقاط التحضر على أمصار الأندلس حاضرها وباديتها، وأما القرية المسيحية قرينة على التنوع الديني، وبرك الماء دلالة عل كثرة الذهاب والإياب، وعلى مرور الآلات الحربية الثقيلة، فالسير على الأرض بأشياء ثقيلة تحدث فيها خروقا، ما إن سقط المطر تتحول تلك الخروق إلى برك والسجن رمزية للنظام والظلم، فوجود السجن دليل على نظام يسود القوم، وتوظيف السجن في هذه المقامة امتداد لنظرية المتلقي، يغيب فيها عنصر التشويق لاشتمالها على المألوف في ذهنية المستقبل.

فهل الأمكنة التي استشاطها في النص حقيقة واقعية أم خيالية سردية؟.

إن الإجابة على هذا السؤال تتحكم فيه ثلاث مرجعيات، إما أن تكون مرجعيات نصية، أو نظرة الراوي التي تستبينها نفسية السارد، أو حقيقة جغرافية التي تشير إلى حقبة زمنية، وإذا ما تتبعنا الأمكنة التي وظفها السارد، نجدها أمكنة ترمز إلى حقبة لصدق جغرافية النص فيها، فالبيت وشكله الهندسي، والبرك والسجن و الساحة المسيحية قرائن لفظية ترسم حياة اجتماعية أندلسية.

[1] البُرك: طائر مائي صغير أبيض.

- **الزمن:**

إن الزمن حياة الإبداع، وخلوه من أي نص قتل لديمومة سير الحدث، فاختار لسيرورة حدثه أزمنة انتقالية،بدأها بالفجر، ثم الصبح، ثم الظهيرة، ثم الليل، واختار لهذه الساعات زمن أجملها تحته وهو زمن الربيع.

لم يتكلف ابن الشهيد في اختيار الزمان، و لم يصله بعنصر التشويق، وإنما أورده على عادة السفر فجرا والاجتماع للصلاة ظهيرة، والخروج لاستكمال الطريق ليلا، لكن لماذا اختار الربيع دون غيره من الفصول؟ لربما تجرد الشتاء والخريف من ألوان الحياة، وخلو الصيف من أهل الأمصار بشد الرحال، أما زمن الربيع فهو زمن اللون (جمال الطبيعة)، زمن الاجتماع والتحضير لغَلَة السنة. استعمل تقنية الاستباق الزمني، و لم ندر الأحداث التي جرت في المساء ولا بعد الغروب، إلى الليل لتصوير أهم المجريات السردية، فالانتقال والاستباق ترك للمتلقي حرية التوقع، كقوله: " ثم لم نزل نسري سري النجوم في الدياجي، إذ تلقانا شاب كما ذهب عقيق خديه ونم شاربه بالتذكير عليهم تقلد حسام كأنما طبع من لحظه لا من لفظه، على جواد ظمآن الأسافل كخصريه"، استبق الحدث قبل معرفة الشخصية التي يريدها، فصور الراوي الحدث السردي وملامحه قبل الوصول الفعلي إليه بإشارة أولية إلى أحداث تمهد للقارئ التنبؤ واستشراف ما سيحدث، أو الإيماء بمدة زمنية أولية تعلن صراحة على مقطع مستقبلي، "ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث؛ أي القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصل الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية"[1].

إن الإنباء بمستقبل حدث ما من خلال الإشارات والإيحاءات والرموز الأولية، تمنح القارئ إحساسا، بأن ما يحدث في داخل النص من حياة وحركة وعلاقات، لا يخضع للصدفة، ولا يتم بصورة عرضية، وإنما يمتلك الراوي خطة وهدفا يسعى إلى بلورتها في النص[2].

[1]، [2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص132.

أ- **تقنية الإيقاع الزمني:**

ويعنى بها: "دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما ومقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في الحكاية، وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إلى الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك"[1]، ويميز جيرار جينيت بين أربع تقنيات سردية:

أ.1- **الخلاصة:** ويسميها بعضهم: التلخيص، أو الإيجاز، أوSommaire تقوم بدور هام يتجّلى في المرور على فترات زمنية يرى المؤلف أنها غير جديرة باهتمام القارئ، فهي نوع من التسريع الذي يلحق القصة في بعض أجزائها بحيث تتحول، من جراء تلخيصها، إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل، فالوقائع التي يفترض أنها جرت في أشهر أو سنوات تختزل في أسطر أو صفحات، دون التعرض للتفاصيل، فهي قريبة من الحذف، غير أن الحذف يجعل زمن السرد أصغر من زمن الوقائع، في حين أن الخلاصة أو الإيجاز تجعل زمن السرد أقصر من زمن الوقائع، فالراوي يقص في بضعة أسطر ما مدته أشهر أو سنوات دون أن يفصل، بينما يلغي الحذف سنوات أو أشهر من عمر الأحداث، فيقول: "مرت عشر سنوات" في حين لا تُلغي الخلاصة، ولا تحذف وإنما تُجمل وتوجز، فتجمع في سطر واحد ما مدته عشر سنوات" تزوج البطل، وأنجب، ودخل أبناؤه المدارس"[2]، ومن الأمثلة في ذلك قول: "كحركات الفقيه ابن حديد، فإن أيامه على مناكب الأيام أردية شباب، وفي مفارقتها تيجان نخوة وشباب"، وقوله "منفلت من السجن، وآبق من أهل الحصن، وعائد من ظلمات الغواية، بنور الهداية، ومن ذل عبادة الأوثان، إلى عز عبادة الرحمن" فقد تجلت الخلاصة في أن الراوي لم يسرد الأحداث وإنما اكتفى بالإشارة إليها مجتمعة ملخصة تاركا للمتلقي استحضار المشاهد فيها، واستذكارها.

أ.2- المقطع L'ellipse : ويسمى أيضاً :الحذف، والقفز، والإسقاط فهو أن يلجأ الراوي إلى

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ط2، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، دب، 1997م، ص47.

[2] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص112.

تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها، مكتفياً بإخبارنا أن سنوات أو شهوراً قد مرت من عمر شخصياته دون أن يفصل أحداثها : فالزمن على مستوى الوقائع طويل سنوات أو شهور، ولكنه على مستوى القول صفر""[1]، وهذا ما نلمسه عند نقطة زيارته لبيت البدوي وأخذ في وصف داره و لم يحدثنا عن حاله وكيف بني داره، فعند مستوى الوقائع طويل، لكن عند القول صفر.

أ.3- الاستراحة[2]Passe: فهي (الوقفة) وهي نقيض الحذف، وتظهر في التوقف في مسار السرد حيث يلجأ الراوي إلى (الوصف) الذي يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها، فيظل زمن القصة يراوح في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته، حيث ينقطع سير الأحداث ويتوقف الراوي ليصف شيئاً أو مكاناً أو شخصاً، وليست هذه الوقفات الوصفية زائدة، بل هي أهداف سردية، يضيء السرد فيها الحدث القادم، وتتجّلى فيها أسلوبية الروائي، وهذا كثير في هذه المقامة، فقد غدى يصف البيت إلى أن وصل إلى الديك، و الطريق، وقرية النصارى، والفارس والسجين الهارب، توقف حركة زمن السرد، ليجدد سيره في المسار الزمني.

أ.4- المشهد[3] Scène: فهو محور الأحداث ويخص الحوار حيث يغيب الراوي، ويتقدم الكلام كحوار بين الشخصيات، كما يمكن أن تكون للمشهد قيمة افتتاحية عندما يشير إلى دخول شخصية إلى مكان جديد، أو أن يأتي في نهاية فصل ليوقف مجرى السرد فتكون له قيمة اختتامية وهذا ما وقع مع الديك، ومع السجين حين رسم تلك مشاهد الغواية التي كان فيها.

- **الحدث:**

تنطوي أحداث المقامة إلى صيرورة شارك فيها كل من الشخصيات والزمان والمكان بوظائفهم لبناء المروي، فافتتح مقامته بقيمة الكتابة وصنعتها، ثم انتقل إلى الرحلة فاختار لها فقيها

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص113.

[2] م ن، ص113.

[3] م ن، ص114.

وأخذ في سرد الأحداث بعدها، مستهلا بتصوير استقبال البدوي، ثم عمد إلى الأسلوب الذي استقبلهم به،

ليؤكد الوصف السردي للحدث ضمنه وقفة شعرية فقال:

أَخْذِي كذَا بِرِكابِ الضَّيْفِ أُنزِلُه *** أَلَذُ عنْدي مِنُ الإسْفَنْجِ بـــالعَسَـــلِ
أَو مِنْ رَغائفِ كَانونٍ مُـــلَهْوجَةٍ *** أو رَائِب بَقرِي جَيِّدُ الـــعَمَـــــــلِ
أوْ مِنْ خُوارِ عَجُولٍ في مَسَارِحِها *** أو مِنْ رُكُوبِ الحَمِيرِ الفَرْه فِي الكَفلِ

فقد ضمن السارد لمقامته أبيتا شعرية، على غرار ما ألفناه في المقامة المشرقية خلوها من الشعر "على أن هناك من الباحثين إلى قيمة الشعر والنثر في بناء القصة المقامية، حيث يرى أن مزاوجة كتاب المقامة بين الشعر والنثر من الخصائص التي تجعل المقامة تقترب من روح الدراما وأنه إذا كان النثر يأتي في صدر المقامة لوصف مسرح الحدث، ولسرد الحكاية المقامية، فإذا انتهت المقامة إلى وصف حال أو عظة أو إبراز حدث، جاءت أبيات الشعر لتعمق المعنى أو لتبرز الحدث ودور الشعر هنا يذكرنا بدور الجوقة في المسرحية اليونانية القديمة، حين تأتي ترانيمها إبرازا لقيمة الحدث وتأكيدا وتعميقا لأثره في نفوس المشاهدين"[1]، فجاءت أحداث مقامته هذه ممزوجة بين النظم والشعر لتعمق المعنى، فحين عمد إلى وصف دار البدوي قال:

له مَنْزِلٌ رَحْبٌ عَرِيضٌ مُزَرَّبٌ *** بأَعْوَاد بَلُّوطٍ وَطَوْجٍ مُفَتَلِ
تَرَى بَعْرَ الأَرامِ في عَرَصَـــاتِهِ *** وَقِيعانُهُ كَأَنَّه حَبُّ فُلْـــفُلِ

إلى جانب الواقع استنجد صاحب المقامة بحدث الديك ليزيد من تقوية معنى الفكاهة والسخرية وليحول المتلقي من الجدية في الانصات إلى الضحكة لحظة الاستماع، و لم تخل الأحداث المقامة من تبرير وإقناع وحجة وبرهان.

ثم تنتقل الأحداث إلى مجرى السبك السردي، بعدما غادر البدوي إلى قرية مسيحية، توقف الزمن

[1] حسن عباس، فن المقامة في القرن السادس، دط، دار المعارف، دب، 1986م، ص284.

فتوقف الحدث، ليحل الوصف المتضمن لاستذكار الأحداث في ذهن المتلقي، حتى يصير في مشيه إلى فارس ثم سجين هارب، كل هذه الأحداث شكلت بنية سردية جمعت فيها الوصف النثري والقول الشعري، لأن المتلقي ميال إلى الترنيم الصوتي.

- **الحبكة:**

لما كان العمل مرتبطا بسلسلة من الأحداث، كان لابد من نظام يرتب الصيرورة ليصل إلى التأثير المنشود لدى المتلقي والقارئ، ومن خلالها يتعرف المتلقي على الحياة داخل القصة، فالتوتر الذي ينتجه المبدع والتعقيد الذي يستحدثه إثر حوادث معينة، يحتاج إلى نظام ليحبكه، وهو ما يشبه الحل في النهاية، فكانت 'البداية والعقدة والنهاية' أهم مؤثرات الحبكة، وصاحب المقامة قد افتتحها بالكتابة والحكاية عن صنعة الكتابة ثم انتقل إلى فصل من مقامته وهو الأهم فيها عن رحلته فاستحدث العقدة بهروب الديك، ثم انتهى بحلها حين أبدع الديك الخطاب على صورة رجل عجوز حكيم، وهكذا في رحلته يعقد ثم ينتهي بحلها، كل هذه الأمور حتى يأخذنا من عالم النظام المستمر في المقامة الذي عرفته، إلى خرق لذلك النظام من أجل إبداع فني جديد لم تعرفه المقامة من قبل.

- **الموضوع:**

نزع ابن الشهيد في مقامته هذه إلى الوحدة الموضوعية في تصوير لحقيقة الأندلس الاجتماعية، غير أنه نوَّع المشاهد فيها، فهي مسرحية بأكثر من مقطع، كل فصل منها له شخصيات مغايرة وحدث زماني ومكاني مختلف عن المشهد الأول، يرسم فيها الأندلس لعيون النقاد، تكافل وكرم استضافة، مسوِّق لنا فكرة من حل بأهلها لم يجع و لم يبت عريانا، تستكنفهم روح الدعابة ويتقبلون الخطاب ولو من ديك، فيهم الشجاع، والمظلوم المُباع.

لغتها سهلة إلا في بعض مفرداتها المعجمية، أسلوبها واضح بعيد عن التنمق والأضداد اللفظية خيالها مستفيض لفصولها المشهدية، متنوعة الأجناس والكتابة الفنية، إنه ابن الشهيد ابن البيئة الأندلسية.

ولأبي الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي مقامات عارض فيها الحريري، "فقد أنشأ خمسين مقامة معارضة لها أتعب فيها خاطره، وكد ذهنه، وأسهر ناظره، وصعّب على نفسه المسالك فيها، فالتزم في نثرها ونظمها ما لا يلزم من تعدد القوافي واشتراط أن تكون من حرفين فأكثر، واتخذ راويته فيها المنذر بن حمام، جعل بطلها السائب بت تمام، وسقطت هذه المقامات من يد الزمن فلم تصل إلينا"[1]، وقد أخذت حيزا كبيرا من الدراسات والتحليل، و لم أعرض عليها لما اكتنفته من أبحاث ولمخافة خروج حجم المذكرة عن المعقول.

"إن المقامة في الأندلس قد انتهت إلى عكس ما انتهت إليه في المشرق تماما، هناك انقلبت إلى ما يشبه التمارين اللغوية المحضة، وفقدت ذلك الخيط الذي كان يربطها بالفن القصصي الحقيقي وهنا أصبحت لونا من ألوان القصة الاجتماعية النقدية، وإن لم تتحرر من بعض القيود التقليدية مثل الأسلوب المسجوع"[2]، فقد استخدم بعض كتاب المقامة العامية في مقاماتهم و لم يتحرجوا من ذلك، كمقامة 'العيد' لأبي محمد عبد الله بن إبراهيم الأزدي الغرناطي المعروف بابن المرابع فقط ضمنها بعض الألفاظ العامية، وخرجت عن المألوف في المقامة الشرقية، تحررت من المكدي، وقد يكون الراوي فيها هو الكاتب.

إلى جانب المقامات و الرسائل الفنية التي تمتعت بالسرد، عرف الأندلس القصة والفكاهة كبنية سردية، جاءت فيها الأحداث ووظفت الأزمنة والمكان، وكانت الشخصية فيها حاضرة.

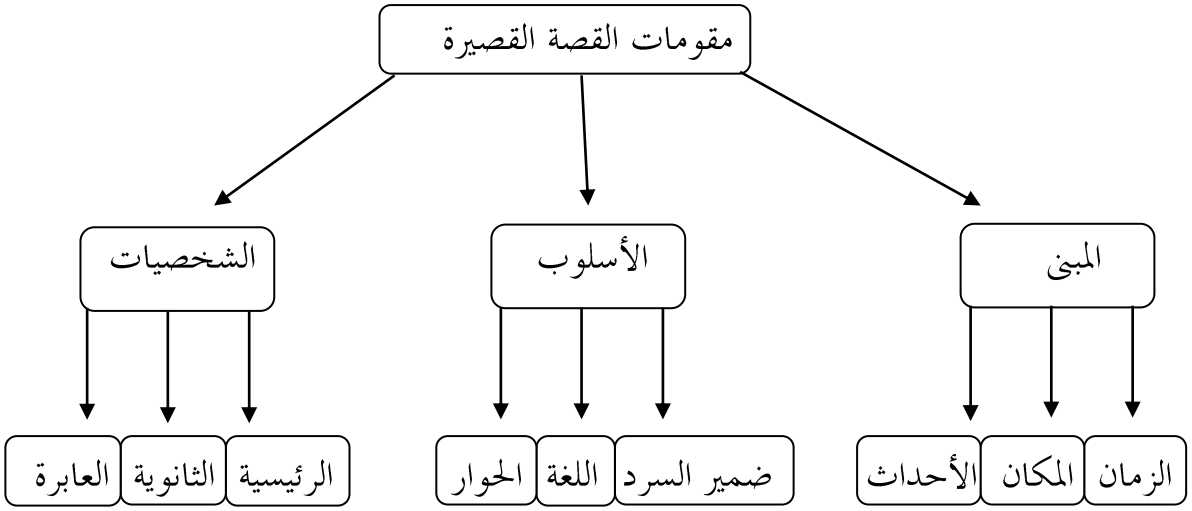
ب- البنية السردية الأندلسية في القصة القصيرة:

تنوعت مداخل القص في النثر الأندلسي، فقد سجل التاريخ قصصا عجائبية وأسطورية تاريخية تعلقت بالفتوحات أو جغرافية، أو اجتماعية سجلتها المجامع الأندلسية، فقد خلص الباحث عبد الرؤوف الخانجي "إلى أن قصة الفتح العربي للأندلس بأساطيرها وحكاياتها الشعبية قد هيأت

[1] شوقي ضيف، فن المقامة، ص76.

[2] الشناوي، فن القص في النثر الأندلسي، ص367.

التربية لميلاد ألوان من القص العربي، اختصت به بنية الأندلس"[1].



إن القصة في عمومها فكاهة، ولكنها تختلف عن الفكاهة السطرية ذات الجملة الواحدة، ولكنها قائمة على بنية، والحركة تكون فيها قوية، فكانت للقصة القصيرة حظها من الفكاهة والترويح وبعث الغاية المخبأة من وراء مروِيِّها، وكانت النفس البشرية تميل إلى الأساطير والأحدوثات العجيبة، "ويذكر المؤرخون أن الأندلس كانت أرضَ الأساطير والعجائب"[2].

أورد ابن حيان برواية المقري، وعن ابن عذارى، وابن الشباط، أسطورة من أساطير الفتح، وهي أسطورة الحراث المدعو 'إشبان' وجاء في مفرداتها:

"إن الخضر رحمه الله وقف بحراث ضعيف يدعى إشبان، وهو يحرث الأرض بفدن له، وأخبره بأنه سيصبح ذا شأن عظيم، وسوف تعطيه الأيام، ويعليه السلطان، وبعد أن يخبره الخضر بهذه النبوءة يوصيه بأنه إذا غلب على إيلياء فليرفق بذرية الأنبياء، ولكن إشبان يقول له أساخر رحمك الله، أنى يكون هذا وأنا ضعيف مهين فقير حقير، وليس مثله ينال السلطان.

ولكن الخضر يفسر له الأمر، بأن هذه النبوءة هي قدره، وأنها من عند الله، مثلما قدر في عصاه

[1] علي غريب محمد الشناوي، فن القص في التراث الأندلسي، المقدمة ص3.

[2] م ن، ص16.

- أي إشبان – اليابسة، فجعلها خضراء مورقة، وينظر إشبان إلى العصا، ويدهش ويرتاع ويختفي الخضر عنه، ولكن كلامه يقع من إشبان موقعا جللا، فيثق في نفسه، وتقوى عزيمته، ويترك الامتهان، ويداخل الناس ويصاحب الأقوياء منهم، ويطلب السلطان ويدركه"[1].

بين أعيننا حروف، جمعتها كلمات فألفت جملا، تسير إلى الأسطورة وهي أقرب من القصة القصيرة لاشتمالها على حدث وعواطف تعلقت بالشخصية 'إشبان'، فهي "تتناول شخصية مفردة وحادثة أوعاطفة مفردة أو مجموعة عواطف أثارها موقف مفرد، فهي تتطلب من القارئ مقدار نصف ساعة إلى ساعة أو ساعتين لقراءتها قراءة دقيقة"[2]، أضمر فيها السارد أحداثا واختصرها على الزمن الإيقاعي، وأدخل الوصف فيها ليَعْبُر إلى حدث أكثر أهمية، وهو وصول إشبان إلى السلطنة.

1- تحليل النموذج:

أ- الشخصية:

الشخصية	التعريف بها
الخضر	صاحب وحي غيبي
إشبان	الفقير الضعيف والسلطان الملك
إيليا	ملك يهودي حكم الأندلس
عصى إشبان	شبيهة عصى موسى عليه السلام

تقوم معظم أحداث القصة على شخصيتين 'الخضر والفتى إشبان'، رووها العجم الذين سكنوا الأندلس بعد الطوفان يُقال لهم الأندلشيين[3]، والعجم هم النصارى، كان لهم علم بالقرآن

[1] محمد بن عبد المنعم الحميري، الروض المعطار في خبر الأقطار، تح: إحسان عباس، دط، مكتبة لنان، دب، 1974م، ص34.

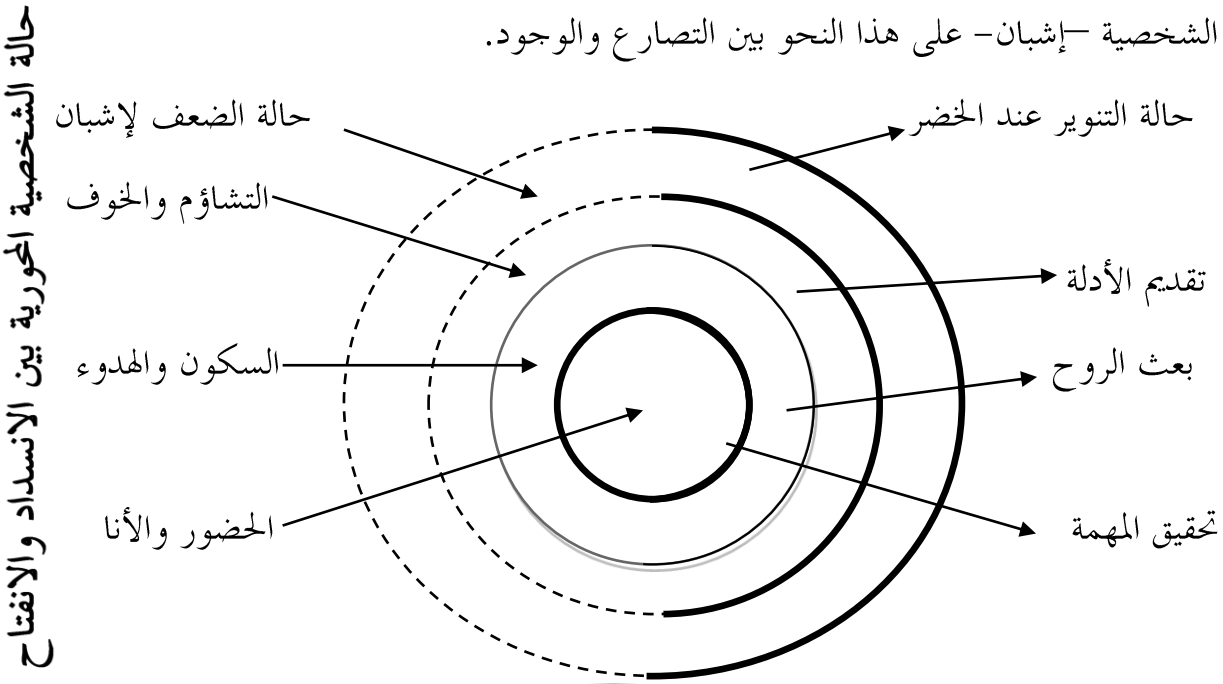
[2] ينظر: عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، ص111-112.

[3] م س، ص33.

الكريم، كقصة الخضر الذي أعلم موسى ما كان يجهله، وقد بلغ موسى ما بلغه من القوة والتبعية له.

تُصوّر الأسطورة بطلا واحدا وهو 'إشبان'، شخصية ضعيفة يصل مآلها إلى الجاه والسلطان يدوم ملكه عشرون سنة كما جاء في نصها، و لم يكثر السارد التعريف ببطله وإنما اكتفى بالوصف –الضعف– وترك للمتلقي اللجوء إلى مكتسباته المعرفية، على أي هيئة يقع اسم الضعيف؟ وهل له مكانة بين أقرانه؟، أم أراد بهذا الوصف الوصول إلى خرق أفق التوقع عند المتلقي، نعم كان غرضه ذلك، أدمج عقل المتلقي في بناء عتباته النصية، كالروايات البوليسية والضحية، لنكتشف في الأخير أن الشرطي هو من قتل الضحية، هكذا أرادها السارد، فتى فقير يعادل ملكا كبيرا.

ثم يعرض في طيات قصته على شخصية ثانوية، عبر بها إلى فكر المستقبل، والمتمثلة في 'إيليا' لم يتحدث عنها الراوي غير أنه أشار إلى حذفها بعد الوصف الذي تبعها، وإن تمكنت منه 'فارفق بورثة الأنبياء'، وهذا دليل وإشارة واضحة من الراوي أن الحرب إنما تقوم على أساس عقدي والحفاظ على تعاليم الدين حفاظ على الهوية وتعظيم المقدسات، وبعد الحوار الذي دار بين الخضر وإشبان، والتفاعل الكلامي بينهما، يسرق منا السارد اللحظة إلى العصا، ويجعل لها حياة ودورا في سيرورة زمنية السرد وامتداده، لتكون هذه الأخيرة هي مفتاح باب المملكة، فكانت التمثيلية لبنية الشخصية –إشبان– على هذا النحو بين التصارع والوجود.



ب-**الفضاء:**

لم يستند السارد على فضاءات في نصه غير الأندلس أين وقعت الحادثة، على مكان وهو الأرض المحروثة، حتى تتم عملية إخراج السيناريو كأنه حقيقة بعيدة عن الخيال، فلو جاب به أمكنة كقصة 'التوابع والزوابع' لجال الخيال وكثُرت الغرابة فيها، واختار مكان الأرض ليوقع البنية السردية على صدق المروي، فالأنبياء أصحاب مهن؛ لكننا نلمس من النص فضاءات أشار إليها ببعض الإشهارات كالحرب وتركنا نستشعرها وما حل في ذلك المكان، وحين بلغ الملك والسلطنة، أشار من خلالها إلى أمكنة في المملكة وأحيزة يؤول إليها الملك والسلطان.

ت-الزمان: يقوم النص على تقنيتين زمنيتين الاسترجاع والاستباق، فقد أخذ السارد بالمتلقي إلى استرجاع واستذكار ما له علاقة بالقصص في سير الأنبياء كقصة موسى ومعجزة العصا، واستبق بنا حين أعطى للساكن حركة، وهي العصا لما اهتزت عرفنا المآل، وقد مر الزمن السردي عبر إيقاع لخص فيه الحدث، واستراح حين أخذ بالوصف للشاب الفقير يحمل هم الأرض وكيف للضعيف أن يصل إلى سدة الحكم، ليهيأ القراء والمتلقين إلى حدث ومشهد آخر، ثم نجده يتفنن في حذف بعض المقاطع من الحكاية، وهو كيف صار بعد حاثة العصا؟ فقل الوصف فيها حتى يترك للإبداع الهروب إلى اللاواقع ليصور المشاهد ويرسم عليها تمثيلية مستمرة، فجاء خطها الزمني على النحو الآتي:

ماضي (استذكار) انقطاع ماضي (استذكار) انقطاع مستقبل (استباق) انقطاع وصول

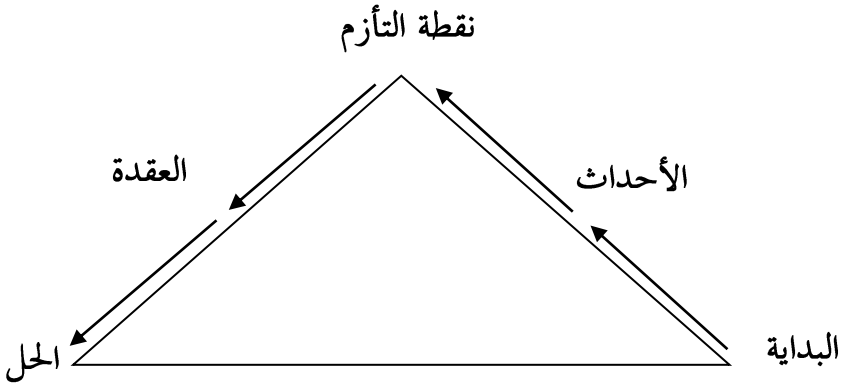
إن سيرورة الزمن في خط متقطع بين الحركة والسكون لآلية إبطاء عملية السرد، بين ثنائيتين المشهد والوقف، حتى يقف المتلقي أمام ورقة الإبداع، فينتج عن الدلالة المحلية دلالات قد وارتها البنية النصية عن الأنظار، مما دفع بالسارد إلى استحداث هذه التقنيات ليدمج المروي له في النص على أنه عليم -السارد- بحالة التلقي وعجلته في إتمامها.

ث-الحدث: يقوم النص على حبكة الموضوع، وعدم الخوض في التفاصيل، فاستحدث لسرده بطلا أدار عليه أحداث القصة، وجعل له بين ثناياها شخصيات أعانته على استمرارية أحداثه. فالحدث بموضوعه في القصة واضح، وهو كيف كانت أرض الأندلس بأساطيرها قبل طارق بن زياد، فهي أرض نمت فيها الأساطير كالتي كانت عند اليونان وأراد من خلالها المحاكاة لآثار سابقيهم، بين الأساطير كونوا لأنفسهم تاريخ الدولة، وجعلوا لها سجلا مقدسا.

ج- العقدة: عند قراءتنا لأول حدث وحوار، دار بين الشخصيتين سنستبق الزمن لنطرح أسئلة كيف نحقق هذا في الأخير؟ وهو ما ترك تفسيره السارد، فقد اكتفى بالإجابة عنه بوصول بطله إلى ما أراده، وهو:

ح- الحل: عقد عقدة ثم فكها دون أن يعلمنا كيف وصلت هذه العقدة إلى الحل، فلم يبذل مجهودًا كبيرا في حلها، وإنما اكتفى بالنتيجة فقط كم ودام في ملكه عشرون سنة.

تمثيلية الأسطورة (أسطورة الحراث 'إشبان')



ومن القصص القصيرة في التاريخ، تلك الحكايات التي تعني بسرد الأحداث التاريخية عن طريق بنية قصصية، فيها تصوير للشخصيات وحبكة وأحداث، تنتهي بعد العقدة إلى لحظة التنوير التي تعادل الحل. ومن القصص التاريخية التي اشتملت على مثل البنية القصصية بمكوناتها، قصة عيشون والغلامين عمروش وشبريط.

نص القصة:

"في سنة 192هـ غزا الفرنج بقيادة لويس بن قارله ولاية الثغر الأعلى وحاصروا طرطوشة، فبعث الحكم جيشا إلى الشمال بقيادة ابنه عبد الرحمن الداخل، فهزموهم وفتح الله على المسلمين، وعاد ظافرا.

ثم عادوا إلى حصار طرطوشة في العام التالي، بقيادة لويس أيضا، وعاد المسلمون إلى قتالهم بقيادة عبد الرحمن ومعه في هذه المرة **عمروش** عامل الثغر الأوسط وعبدون عامل الثغر الأعلى في قواتهما. ونشبت بين المسلمين والفرنج عدة وقائع انتهت بهزيمة الفرنج وانقاد طرطوشة سنة 193هـ ويقال أن عمروش وشبريط كانا غلامين لعيشون الأعرابي، وفي خدمته، وكان عيشون بجيروندة محاربا الإفرنجة، فأُسر عيشون وأتي به إلى قارله، فكان في حبسه أعواما يخدمه عمروش ويأتيه من برشلونة وجيروندة بكل ما يشتهيه، فرمد عيشون، فجعل في البيت سترا لرمده وأسدل ثوبا على وجهه، وفي كل ذلك يأتيه السجان فينظر إليه في كل يوم على تلك الحال.

فتحول عيشون إلى عمروش فقال له: إن هذا الستر الذي أغطي به وجهي فرصة فهل لك أن تبيعني نفسك وتجلس مجلسي وتسدل الثوب على وجهك، وتلبس ثيابي وألبس ثيابك وأخرج كأني أنت؟ فأجابه عمروش إلى ذلك.

فلما رأى وقت خلوة وقد خف الوكلاء، خرج عيشون وقد عقد عمروش مكانه، فلم ينكر عليه إذ رأوه في ثوبه، وكان لطول مرضه، يدخل السجان وينظر إلى الجالس المسدل عليه الستر فيظنه عيشونا ولا يمتحنه.

وانتشر خبر عيشون وبلغ قارله خبره، فبعث في السجان وكشفه عن عيشون فقال: هو في السجن، فأمره بالاختبار، فلما اختبر الفتى عمروشا، فأعلم به قارله، فقال له ائتني به.

فلما دخل عليه قال له: قد علمت أن الذي عملت ليس فيه إلا العذاب والقتل، فما حملك على ذلك؟ فقال له: آثرته على نفسي.

فلما سمع قارله كلامه أعجبه، ورق عليه وقال: إن هذا لوفاء وما مثله يقتل أطلقوه وخلوا سبيله وكساه وحمّله، وورد على عيشون وآثره"[1].

تحليل النموذج:

أ- شخصيات القصة:

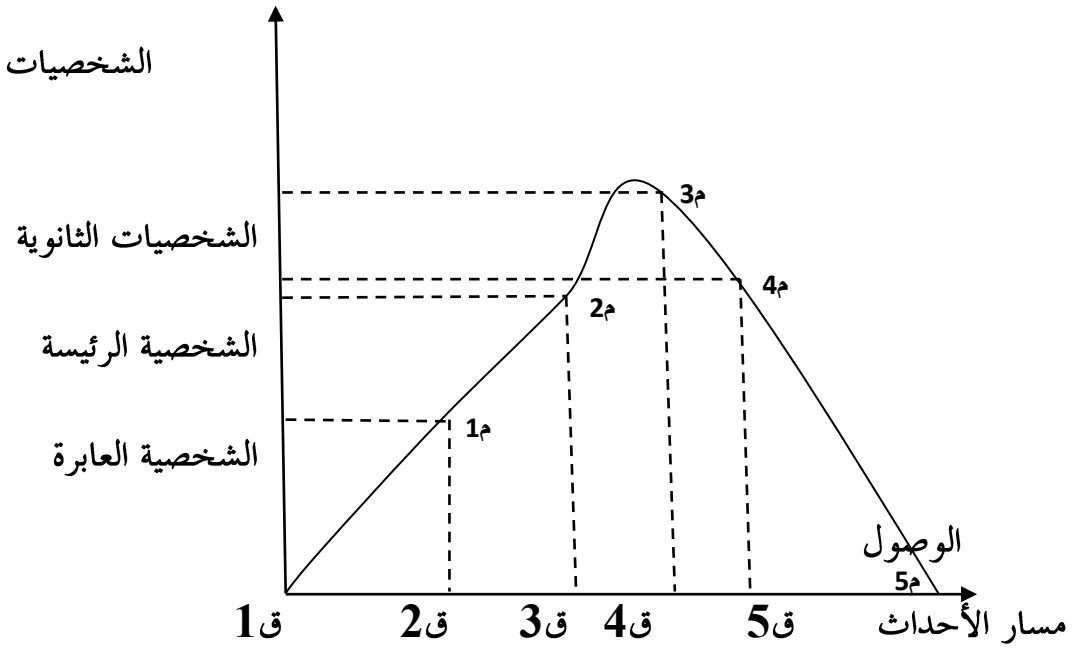
ما يهمنا في هذه القصة هو التصوير لحكاية البطل 'عيشوش' في السجن ومحاولة الهرب منه فاستعان الراوي بالتقديم التاريخي لعيشوش وعمروش، ثم يرجع الراوي بنا إلى بداية العلاقة التي كانت تجمع بين عيشوش وعمروش، واختار لسرديته شخصية ثانوية، حتى يضفي على النص تنوع الشخصيات فيها، واكتفى بذكرها مرة واحدة و لم يعد إلى تفاصيل حياتها.

فالشخصية عنصر مهم في التشكيل الفني، لا يمكن فصلها عن السارد، فعن طريق اندماج الشخصيتين ينمو الحدث وتتطور أبعاده الجسدية والنفسية، فاستحدث لها مرضا حتى يفر من السجن، لتظهر القصة في صدقها البنيوي؛ أي تسعى إلى تحقيق اللذة للقارئ، إذا ما تحقق له القناع أو الشعور به.

أما باقي الشخصيات كالسجان، والحاكم قارله، فإنهما شخصيتان ثانويتان كشخصية شبريط جاء بهما حتى يحقق لنا الحل في النهاية، وإعطاء النص طابع الصدق.

من سمات القص التاريخي تكثيف الوصف، مما يهمن على سرد أحداثه ضمير الغائب، فالراوي في هذه الحالة عليم بكل شيء، فهو يعلم أكثر مما تعلمه الشخصية، لكن حذف نفسه واختزل دوره وأبقى على قناع كأنه هو الشخصية، يحكي على لسانها فيقول: " فأجابه عمروش إلى ذلك"، ثم يعود إلى وضع السارد للأحداث.

[1] سيمون الحايك، عبد الرحمن الأوسط، دط، المطبعة البولسية، لبنان، دت، ص17-18.



[0-م1] إن المقطع الأول من القصة كانت بداية الانطلاقة في المسار القصصي من نقطة 0 إلى المسار الأول عرَّفنا فيه على شخصية شبريط والتي أخفاها و لم يحقق المقصود من ذكرهما، إلا ما حملته الأفكار في كون عيشوش الذي سيؤول إلى الهروب له شأن عظيم، فاختار له شخصيتين مرافقتين وأسقط عليهما غلامين.، ليحذف أحدهما في نهاية القصة ويبقي على البار منهما.

[م1-م2] يكمل المنحى مساره في استمرار الأحداث بالتدريج، حتى يصل إلى النقطة الثانية، هنا تبدأ أحداث القصة، حين يتعرف عمروش على سيده عيشوش وهو في السجن.

[م2-م3] وتمثل قمة الهرم وذروة التأزم، يسقط عيشوش في قبضة السجن ويخمن في كيفية الهروب منه، فيستحدث لنا شخصيتين كأنهما جسرا عبور إلى فك العقدة (السجان والحاكم).

[م3-م4] بين الذروة والنزول، يمثل المنحى بين المسارين في فك الانسداد السردي الحاصل في العقدة، وهو إيجاد سبيل لاستمرار العملية القصصية، والمتمثلة في هروب عيشوش.

[م4-م5] نلاحظ أن المنحنى بدأ بالصعود تدريجيا حتى إذا عقد السارد العقدة، عاد إلى حلها فيرجع المنحى إلى نقطة البداية لتتم البنية في صيرورة أحداثها، وليلخص لنا المشهد في نهايته بمقولة شهيرة **"إن هذا لوفاء وما مثله يقتل أطلقوه وخلوا سبيله"**.

ب- فضاء القصة:

يقول ياسين النصير:" إن المكان عندنا شأنه شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني، يتحدد عبر الممارسة الواعية للفنان، فهو ليس بناء خارجي مرئيا، ولا حيزا محدد المساحة، ولا تركيبا من غرف وأسيجة ونوافذ، بل كيان من العقل المغير والمحتوى على تاريخ ما"[1]، ولقد مثلت لنا القصة القصيرة فضاء مكانيا واحدا، أين جرت الأحداث، وهو السجن بما يحمله من دلالات.

"إن فضاء السجن لا يقدم أبدا كفضيحة أو كعار أو كهزيمة، بل يقدمه لنا السارد كأفق الحلم والرؤوية والحرية؛ فإن هذا البعد الرمزي المستعار من صاحب القصة يشعرنا بفضاء الألم لكنه مكان للحلم والبحث عن الحرية والعثور على الذات، هذا ما صورته روح المصارعة عند عيشوش، وتماثلت لها أفعال عمروش، ففضاء السجن هو بداية لنقطة نفسية وتحول اجتماعي، أراد منه السارد تصوير ما سيؤول إليه من توظيفه نسق المغايرة من رمزية السجن، فمفهوم السجن في الصورة الذهنية تلك الحجرة النفسية الضيقة، أو الحيز المنفرد المعادل للآلام والمصاحب لقهر الذات، لكن في هذه القصة تحولت آلة السجن ومسرح عقاب الجريمة، إلى حلم وإعادة وتوظيف الرؤية الجديدة لهذا الفضاء.

ت- تقنيات الزمن في القصة:

ت1- الخلاصة: وهي تقنية استعملها السارد ليقص من شريط القصة، على أنها غير مهمة للمتلقي في سماعها، فقد قص الحديث عن شبريط، وعن السجان ومعاملاته للسجناء، وكأن المتلقي في غنية عن معرفتها، فله سبق علم بحالة الغلام مع سيده والسجان مع محروسيه.

ت2- المقطع: وهو الإيجاز في القول بحذف بعض المشاهد الزمنية لغرض ترك المتلقي في الاستباق فتقنية الحذف تساعد المتلقي على إضفاء جماليته من خلال توظيف المخيلة، إما بموافقة المتوقع أو بخرق المتوقع والوصول إلى نهاية لم يشر إليها السارد، وذلك في قوله مثلا على لسان السارد "فأجابه عمروش إلى ذلك"، وقطع سيرورة الزمن فيها؛ لأن الاستغراق الزمني في الرد على السؤال

[1] حنان محمد مرسي حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، ط1، عالم الكتب الحديث، لبنان، 2006م، ص23.

يتطلب سيرا من الزمن في الإجابة، فالنظر إلى المآل بتبادل الأدوار يتطلب النظر، ثم إن قطع الزمن في هذا الحدث لإشارة من السارد بزحزحة سيادة عيشوش والدال عليها في (الفرصة/ البيع) فهاتين الثنائيتين تشيران إلى المقايضة فالبيع أخذ وعطاء، وفرصة العطاء قد لا تتكرر ومكانة عيشوش إن خرج من السجن محفوظة وغلامه أين المفر من سيده فكل هذه الظنون والشكوك سببتها تقنية الحذف.

ت3- الاستراحة والمشهد: فقد استراح السارد حين أوقف الزمن عند الارتقاب للهروب من السجن، عمد إلى الوصف، ليترك الباقي للمتلقي في استنتاجه بتهيئة الحدث القادم.

أما المشهد الأخير الذي سبقه استراحة زمنية بالوصف، ليختم القصة بدخول شخصية إلى مكان جديد، ليوقف مجرى السرد فتكون له قيمة اختتامية، وهذا ما أرانا إياه في المشهد الأخير بعد تبادل الأدوار بين الشخصيتين، فكان الزمن هو الأساس في تحديد الأدوار والمشاهد ليحل عقدة البداية.

فكانت خلاصة المشاهد على هذا الشكل:

الشخصيات	⟸	عمروش، عيشوش، شبريط، السجان،
الزمان	⟸	في زمن من الأزمان (حدث تاريخي)
المكان	⟸	الـــــــــــــــــــــــسجن
الصراع	⟸	هو ما دار في نفسية عيشوش كيف يخرج
العقدة	⟸	سد جميع أبواب الهروب
الحوار	⟸	وهو ما دار بين عيشوش السجين عمروش
الحل	⟸	تبادل الأدوار بين الشخصيتين وخروجه

وللأندلسيين كتب في الأخبار والنوادر ككتاب سراج الملوك للطرطوشي، وكتاب الزهرات المنثورة في نكث الأخبار المأثورة لابن السماك العاملي، إلا أنها غلب عليها الطابع المشرقي، إلى جانب المخطوطات التي ضمت قصصا شعبية وعجائب أندلسية تعلقت بالمجتمع.

نستنتج أن هنالك توالیا في السرد القصصي، وإن اختلفت هذه القصص فيما بينها، كما أن المادة الأندلسية حظيت بقسط كبير من الأشكال السردية النثرية، بالتقنيات السردية الحديثة، في بناء بنيتها النصية وتعدد شخصياتها، وكأن أدباءها –وهم في الحقيقة– من أرسى قواعد السرد الحديثة وسط معالمها، كعلوم الآلة التي ظهرت بعد زمن، فالعربي كان يتكلم دون قصد لتطبيق تلك القواعد، لكنه جاء إلى السليقة والتقعيد، هكذا هي المناهج الحديثة ما إن طرقنا دار التراث وجدنا أن لهذه المناهج التحليلية حظ فيها، فالتراث أسس للعلوم الجديدة، وهذه العلوم قعدت على التراث.

❁ دراسة في طوق الحمامة لابن حزم

❁ **المبحث الأول:** التعريف بالمؤلِف والمؤلَف.

❁ **المبحث الثاني:** إستراتيجية ابن حزم في طوق الحمامة.

❁ **المبحث الثالث:** البنية السردية في طوق الحمامة.

كانت الأندلس معقل الحضارة والأثر، مكتنزة العلوم ولما اندثر، حاوية لبيت الحكمة والعلم والأدب وأهل العبر، جمعت بين المعرفة وساهمت في دفع الحركة، ملوكها ملوك طوائف، وملتقاهم شعر وأدب وخواطر، يقول الشُّقندي* حال عصره واصفا للعلم والعلماء: "ولما ثار بعد انتثار هذا النظام ملوك الطوائف وتفرقوا في البلاد، وكان في تفرقهم اجتماع على النعم لفضلاء العباد، إذ نفقوا سوق العلوم، وتباروا في المثوبة على المنظوم والمنثور، فما كان أعظم مباهاتهم إلا قول: العالم الفلاني عند الملك الفلاني، والشاعر الفلاني مختص بالملك الفلاني، وليس منهم إلا من بذل وسعه في المكارم، ونبهت الأمداح من مآثره ما ليس طول الدهر بنائم..."[1]، حضنت الفقهاء وقربت الشعراء وميزت الأدباء، وجمع أهل عصرها بين التفرد الفقهي والأدب النثري والقالة في الشعر وكان من بين أولئك اسم أضاء سماء الأندلس، على كعبه ورسخت قدمه فجال فنون عصره، كان له قلم في النقد وجواب في النطق – المناظرة – وقلم في الذكر– التاريخ – ورؤية في العقل– المنطق — وقوة في الفقه، إنه الأندلسي أبو مُحَمَّد علي بن أحمد بن حزم رحمه الله.

لم يعرف فقهاء ذلك العصر علوم الشريعة فقط والعُلوَ فيها، بل كانوا ميّالين إلى الحياة والتأليف في فنون الأدب والشعر، فشاعت تصانيفهم وذاعت أغراضَهم وآراءَهم كابن عبد ربه** الشاعر والأديب والفقيه المميز، ومُحَمَّد القاسم الأندلسي، وغيرهم كثير...وممن ألف وأبدع فيما أودعه الله بين الجنسين (الذكر والأنثى) لاستمرار دنيا الحياة، والمستجلبة للاستقرار وسكن الروح إنه الحب في **"طوق الحمامة في الأُلّفة والأُلّاف"**.

*إسماعيل بن مُحَمَّد، أبو الوليد الشقندي: أديب أندلسي، له شعر من أهل شقندة Secunda مولده بها، ووفاته بإشبيلية، ولي في وقت، قضاء بياسة Baeza قرب جيان، وقضاء لورقة Lorca من أعمال مرسية، له رسالة في (فضل الأندلس) توفي عام629هـ 1232م. الزركلي، الأعلام، ج1/ ص323.

[1] أحمد بن مُحَمَّد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، ج3/ ص189-190.

** أحمد بن مُحَمَّد بن عبد ربه ابن حبيب ابن حدير بن سالم، أبو عمر(246-326هـ/ 860-940م): الأديب الإمام صاحب العقد الفريد من أهل قرطبة، كان جده الأعلى (سالم) مولى لهشام بن عبد الرحمن بن معاوية، وكان ابن عبد ربه شاعرا مذكورا فغلب عليه الاشتغال في أخبار الأدب وجمعها.، له شعر كثير، منه ما سماه (الممحصات) وهي قصائد ومقاطيع في المواعظ والزهد، نقض بها كل ما قاله في صباه من الغزل والنسيب. وكانت له في عصره شهرة ذائعة. المرجع السابق، ج1/ ص207.

وكان ابن عبد ربه شاعرا مذكورا فغلب عليه الاشتغال في أخبار الأدب وجمعها. له شعر كثير. منه ما سماه (الممحصات) وهي قصائد ومقاطيع في المواعظ والزهد، نقض بها كل ما قاله في صباه من الغزل والنسيب. وكانت له في عصره شهرة ذائعة.

فالإمام ابن حزم رحمه الله يخرج لنا أصول هذا الحب، ويغوص بنا غوص المتدبر في اتصاله بالإنسان، ويعرّفنا على نواحيه، والصفات المذمومة فيه، بين قصص عايشها وأبطال رووها، لتكون خاتمة إشراقته بالإشارة إلى قبح المعصية وزينة التعفف.

المبحث الأول: التعريف بالمؤلف والمُؤلَف:

1/- ابن حزم الفقيه والأديب:

اسمه[1]: علي بن أحمد بن سعيد بن حزم بن غالب بن صالح بن سفيان بن يزيد، وكنيته أبو مُحَمَّد ، فارسي الأصل الأندلسي.

مولده: ولد رحمه الله بقرطبة آخر يوم من أيام رمضان سنة384هـ، ليلة الأربعاء الموافق للسابع من نوفمبر عام 944م بالجانب الشرقي من الأندلس في ربض منية المغيرة[2] يقول صاعد: "وكتب إلي بخط يده أنه ولد بعد صلاة الصبح من آخر يوم من شهر رمضان وهو ابن ثنتين وسبعين سنة إلا شهرا"[3]، بعد سلام الإمام من صلاة الصبح.

جنسيته: قرشي بالولاء فارسي بالجنس، من أسرة فارسية، كان جده مولى ليزيد بن أبي سفيان أخي معاويةرضي الله عنه، وقد وفد جده الأعلى خلف إلى الأندلس، وكان لهم شأن وشأو حتى قال الفتح بن خاقان: "بنو حزم فتية علم وأدب وثنية مجد وحسب، فلهم رفعة العلم ورفعة الجاه والمجد"[4].

أسرته: من بين عز وشرف، فوالده هو أبو عمر أحمد بن سعيد بن حزم بن غالب الأندلسي، معروفا برجاحة عقله وكثرة أدبه وعلو بلاغته، يل أنه توفي في حدود 400 أو 402هـ[5]. أما عن إخوته فقد ذكر أن له أخا يدعى أبو بكر بن أحمد بن سعيد بن حزم، مات بالطاعون سنة 401هـ

---

[1] مُحَمَّد أبو زهرة، ابن حزم حيته وعصره، دط، دار الفكر العربي، القاهرة، دت، ص1-85 بتصرف.

[2] ابن بشكوال، الصلة، تح: إبراهيم الإبياري، دط، دار الكتاب المصري، القاهرة، دت، ج7، ص605-607..

[3] م س، ص22.

[4] م س، ص23.

[5] ابن ماكولا، الإكمال في رفع الإرتياب عن المؤتلف والمختلف في الأسماء والكنى والأنساب، دط، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، دت،ج2/ ص450-451.

وله من العمر اثنين وعشرين سنة[1].

وابنا عمومته هما:

الأول: أبو المغيرة عبد الوهاب بن أحمد بن عبد الرحمن بن حزم الوزير الكاتب، وكان صاحب علم وأدب، توفي سنة 438هـ[2].

الثاني: أبو الوليد المغربي مُحَمَّد بن يحيى بن حزم، من أعيان أهل الأدب، وكان من أحلى الناس شعرا في زمنه، توفي بعد الخمسمائة[3].

وعن أولاد ابن حزم ، فقد جاء في كتب السير أن له ثلاثة من الولد، وهم:

- الفضل بن علي بن أحمد بن سعيد، أبو رافع القرطبي، كان نبيها فاضلا ذكيا يقظا وكتب بخطه علما كثيرا، توفي في معركة الزّلاقّة سنة 479هـ[4].
- المصعب بن علي بن سعيد بن حزم، أبو سليمان القرطبي، سليل بيت علم وأدب، ولم أقف على تاريخ وفاته[5].
- يعقوب بن علي بن أحمد بن سعيد بن حزم، أبو أسامة كان من أل النباهة والاستقامة توفي سنة503هـ[6]

نشأته: نشأ في بيت علم وعز وجاه عريض، مما مهد له طريق الطلب للعلم، ويدل عليه كلام الباجي* رحمه الله حين تناظر معه فقاله: "أنا أعظم منك همة في طلب العلم؛ لأنك طلبته وأنت

[1] ابن حزم، طوق الحمامة، تح: نزار وجيه فلوح، دط، المكتبة العصرية، بيروت، 2008م، ص200.

[2] التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج2/ ص33، ابن بسام، الذخيرة، ج1/ ق1/ص33.

[3] أبو النصر الفتح ابن خاقان الأندلسي، مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس، تح: هدى شوكت بهنام، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2014، ص115.

[4] الصفدي، الوافي بالوفيات، تح: أحمد الأرنؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت، 1420هـ 2000م، ج24/ص41.

[5] أبو عبد الله مُحَمَّد بن عبد الله بن ابن الأبار القضاعي الأندلسي، التكملة لكتاب الصلة، تح: عبد السلام الهراس، دط، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان،1415هـ 1995م، ج2/ ص187/ رقم 492.

[6] ابن بشكوال، الصلة، ج3/ ص988.

*سليمان بن خلف بن سعد التجيبي القرطبي، أبو الوليد الباجي(403 – 474 هـ = 1012 – 1081 م): فقيه مالكي كبير، من رجال الحديث، أصله من بطليوس (Badajoz) ومولده في باجة (Beja) بالأندلس، رحل إلى الحجاز سنة 426 هـ فمكث ثلاثة أعوام، وأقام ببغداد ثلاثة أعوام، وبالموصل عاما، وفي دمشق وحلب مدة، وعاد إلى الأندلس، فولي القضاء في بعض أنحائها، وتوفي بالمرية Almeria. الزركلي، الأعلا، ج3/ ص125.

عليه، فتسهر بمشكاة الذهب، وطلبته وأنا أسهر بقنديل بائت السوق، فقال له ابن حزم: هذا الكلام عليك لا لك؛ لأنك إنما طلبت العلم وأنت في هذه الحال رجاء تبديلها بمثل حالي، وأنا طلبته في حال ما تعلمه وما ذكرته، فلم أرج به إلا علو القدر العلمي في الدنيا والآخرة"[1].

نشأ ربيب النعمة فاستحفظ القرءان الكريم في سن مبكرة، بين الجواري والقريبات، حفظه إياه نساء القصر، وكان أبوه وزيرا عند السلطان، مما هيأ له أرضية السعادة الهادئة، والتي لم تدم. يقول في طوق الحمامة: "لقد شاهدت النساء، وعلمت من أسرارهن مالا يكاد يعلمه غيري، لأني ربيت في حجورهن، ونشأت بين أيديهن، ولم أعرف غيرهن، ولا جالست الرجال إلا وأنا في حد الشباب، وحين تَفيَّل[2] وجهي، وهن علمنني القرءان، وروينني كثيرا من الأشعار، ودربنني في الخط ولم يكن وُكْدي[3] وإعمال ذهني منذ أول فهمي، وأنا في سن الطفولة جدا، إلا تعرف أسبابهن والبحث عن أخبارهن، وتحصيل ذلك، وأنا لا أنسى شيئا مما أراه منهن، وأصل ذلك غيرة شديدة طبعت عليها، وسوء الظن في وجهتهن فطرت به، فأشرفت من أسبابهن على غير قليل"[4].

تعليمه وشيوخه: نشأ في القصر، وبه تعلم ونبغ، أشرفن على تعليمه النساء، وكان والده قائما عليه وحريصا على تلقنه، وما إن شب ابن حزم أخذه والد إلى صحبة أبي الحسن الفارسي، وأشغل فراغه بمجالسة العلماء، وسمع سنة أربع مئة وبعدها على كوكبة من العلماء يتلقف العلم منهم وكان أولهم:

- يحي بن عبد الرحمن بن مسعود، المعروف بوجه الجنة (304-402هـ).
- أبو عامر أحمد بن مُحَمَّد بن أحمد القرطبي المعروف بابن الجسور (401هـ).
- يونس بن عبد الله بن مغيث القاضي (338- 429هـ).
- حمام بن أحمد القاضي (357-421هـ).

وغيرهم كثير... ممن طرق باب العلم عنده، وجلس إلى ركابهم وأخذ سمت الأدب منهم.

---

[1] المقري، نفح الطيب، ج6/ ص202.

[2] أي كبر وجهي وزاد نموي.

[3] الوكد: الهم والقصد

[4] ابن حزم، طوق الحمامة في الألفة و الألاف، تح: أحمد شمس الدين، ط6، دار الكتب العلمية، لبنان، 1435هـ 2014م، ص50.

محنته: يقول الحكماء : "من أكل من مال السلطان فقد سعى بقدمه إلى دمه".

المحنة الأولى: فأول محنة ذاقها ابن حزم، أن خرج من بيت العز إلى دار الفقر والبؤس، فقد كان أبوه وزيرا، وقد لحق بالدولة الأموية ما لحق بها، وتغير حال وزرائها بالأندلس مع أبي منصور العامري، فقد قال ابن حزم، وهو ابن الخامسة عشر من عمره: " ثم شغلنا بعد قيام أمير المؤمنين هشام المؤيد بالنكبات وباعتداء أرباب دولته ، وامتحّنا بالاعتقال والترقيب والإغرام الفادح والاستئثار وأرزمت الفتنة وألقت باعها وعمت الناس وخصتنا، إلى أن توفي أبي الوزير رحمه الله، ونحن في هذه الأحوال بعد العصر يوم السبت لليلتين بقيتا من ذي القعدة عام اثنين وأربعمائة...ثم ضرب الدهر ضربانه وأجلينا عن منازلنا وتغلب علينا جند البربر فخرجت عن قرطبة أول محرم سنة أربع و أربعمائة"[1]، فكانت أول نكبة عاشها ابن حزم رحمه الله، هو وأسرته، فكانت أول درس لتكتمل قوته، فإن النعيم المطلق يحدث في النفس الطراوة، والإخششان مطلوب حتى تكتمل النفس بين حلو الحياة والذوق من مرارتها، فطيب العيش بجهد الشقاء، وجمع النفس لهما مكسب وتمرس عند اللقاء.

المحنة الثانية: معروف هو ابن حزم وردوده ومناضراته، فقد امتحن رحمه الله لأجل لسانه، وشُرد عن وطنه، ونزل بقرية له، وقام جماعة عليه من المالكية، وحدثت بينهما مناظرات ومنافرات، فأقصته الدولة، وأحرقت مجلدات من كتبه، وتحول إلى بادية لبلة Niebla غربي قرطبة قال أبو العباس ابن العريف: "كان لسان ابن حزم وسيف الحجاج شقيقين"[2]، فقد كان معروفا عنه رحمه الله شدته في الرد، وقوته في اللسان، وهذا ما جعل الدولة تنفر من ردوده على خصومه رحمة الله عليهم جميعا.

عمله في السياسة: تدرج والد ابن حزم في الوزارة مع المنصور مُحَمَّد بن أبي عامر، وابنيه، وكان من أنصار الدولة العامرية إلى أن تزعزت الخلافة الأموية ونشبت داخلها حروب، فانزاح عن شرقي قرطبة إلى المنازل القديمة في غربها ولقي يومه الذي مات فيه سنة 392هـ، وكان ابن حزم ممن نشأ بين تلك الدماء، فنفر القلب منها وزاد تعلقه بالعلم وملازمة أهله، إلى أن استولى على قرطبة الطالبيون، يقول

[1] ابن حزم، طوق الحمامة في الألفة و الألاف، تح: أحمد شمس الدين، ص109.

[2] م ن، تح: عبد الحق التركماني، ط2، دار ابن حزم، بيروت لبنان، 1434هـ 2013م، ص94-96 بتصرف

ابن حزم: "وظهرت دولة الطالبية، وبويع ابن حمود الحسني المسمى بالناصر بالخلافة وتغلب على قرطبة، وتملكها واستمر في قتاله إياها بجيوش المتغلبين والثوار في أقطار الأندلس. وفي إثر ذلك نكبني خيّران صاحب المرية، إذ نقل إليه من لم يتق الله عز وجل من الباغين – وقد انتقم الله منهم – عني وعن مُحَمَّد بن إسحاق صاحبي أنا نسعى في القيام بدعوة الدولة الأموية، فاعتقلنا عند نفسه أشهراً ثم أحرجنا على جهة التغريب، فصرنا إلى حصن القصر، ولقينا صاحبه أبو القاسم عبد الله بن هذيل التجيبي، المعروف بابن المقفل، فأقمنا عنده شهوراً في خير دار إقامة، وبين خير أهل وجيران، وعند أجل الناس همة وأكملهم معروفاً وأتمهم سيادة، ثم ركبنا البحر قاصدين بلنسية عند ظهور أمير المؤمنين المرتضى عبد الرحمن ابن مُحَمَّد"[1]، فاشترك ابن حزم مع عبد الرحمن المرتضى، وسار معه في جيش يريد الاستيلاء على غرناطة، ولكن عبد الرحمن اغتيل قبل أن يتم له ما يريد هو ومن معه[2]، وأسر ابن حزم واقتيد إلى السجن إلى سنة 409هـ ثم أخذ ملك آل محمود بالتلاشي فخلعوه وأرجعوا الملك إلى بني أمية واختاروا لذلك عبد الرحمن بن هاشم بن عبد الجبار، وبايعوه في رمضان سنة 414هـ، وهو ابن اثنتين وعشرين سنة، وكان ابن حزم رحمه الله وزيرا من وزرائه، ثم قتل عبد الرحمن ابن هشام بسبب التنازع على الملك وانقاد مرة أخرى ابن حزم إلى السجن، ولم تذكر مصادر التاريخ متى أُخرج منه[3]، ثم عاد رحمه الله إلى ملاذه للعلم والتعليم، ولم يرجع إليها بعدما ذاق السجن مرتين، فعاد إلى دراسة الفقه والحديث والدفاع عن الإسلام.

علم ابن حزم: أشارت كتب التأريخ لذكر الرجال من التاريخ، أن ابن حزم رحمه الله الفقيه المتميز والمحدث العالم بحال الرجال، صاحب الصفات الحميدة والأخلاق المجيدة، ناظر الطوائف وأثبت الحق للإسلام وأهله، يقول مُحَمَّد أبو زهرة: "لم يعرف التاريخ قبل ابن حزم عالما جمع بين ضروب العلم المختلفة ما معه ابن حزم، فهو الكاتب الأديب، وله خوض في علوم الفلسفة والمنطق...فهو يخطئ

[1] ابن حزم، طوق الحمامة في الألفة و الألاف ، تح: أحمد شمس الدين، ص115-116.

[2] مُحَمَّد أبو زهرة، ابن حزم حياته وعصره، ص40.

[3] م ن ، ص41.

أرسطو في منطقه وينهج في المنطق منهجا يخالفه، ويتقصى اتاريخ ويدونه متحريا الحقيقة وهو بذلك المؤرخ العميق النظرة، ويكتب في أدق أجزاء التاريخ وهو الأنساب، ويخرج من كل ذلك العالم المحقق المستوعب"[1]، وهو في ذلك يناظر ويجادل بالحجة الشرعية والرؤى العقلية، شديد على غير الإسلام من ملاحدة وكفار.

قال ابن العربي " صحبت ابن حزم سبعة أعوام، وسمعت منه جميع مصنفاته، سوى المجلد الأخير من كتاب الفِصَل"[2] وقال ابن حيان: "لم يكن بالسليم من اضطراب رأيه ومغيب شاهد علمه عند لقائه، إلا أنه يحرك بالسؤال، فينفجر منه بحر علم لا تكدره الدلاء"[3].

قال أبو القاسم صاعد في تاريخه: "كان ابن حزم أجمع أهل الأندلس قاطبة لعلوم الإسلام، وأوسعهم معرفة، مع توسعه في علم اللسان والبلاغة والشعر والسير والأخبار، أخبرني ابنه الفضل أنه اجتمع بخط أبيه من تواليفه أربعمائة مجلد، تشتمل على قريب من ثمانين ألف ورقة"[4].

مذهبه الفقهي: كان رحمه الله متمذهبا على آراء الشافعي الفقهية، وناضل عنه ووُسم به، وناظر الكثير من الفقهاء، وعيب عليه بالشذوذ، ثم عدل بعد ذلك إلى أقوال أصحاب الظاهر، فنقحه وجادل عنه، وثبت عليه إلى أن مات، وكان يحمل علمه هذا، ويجادل من خالفه على استرسال في طباعه، وبذل لأسراره، واستناد إلى العهد الذي أخذه الله تعالى على علمائه "لَتُبَيِّنُنَّهُ لِلنَاسِ ولاَ تَكْتُمُونه"[5].

أخلاقه وصفاته: إن ابن حزم رحمه الله قد آتاه الله من الصفات الحميدة ما هي نور يستضيء به في ظلمة الليل، ومن بين الصفات التي تميز بها أنه كان ذا حافظة وقوة بديهة فقد ذُكر عنده مرة أن أجل المصنفات الموطأ فقال: " بل أولى الكتب بالتعظيم الصحيحان، وصحيح سعيد بن السكن

[1] مُحَمَّد أبو زهرة، ابن حزم حياته وعصره ، ص59.

[2] أبو عبد الله شمس الدين الذهبي، تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام، تح: بشار عواد معروف، ط1، دار الغرب الإسلامي، تونس، 2003م، ج10/ص79.

[3] شمس الدين الذهبي، تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام، ج10/ ص80.

[4] م ن، ج10/ ص76.

[5] م ن، ج10/ ص79، بتصرف. سورة آل عمرن الآية 187.

والمنتقى لابن جارود، والمنتقى للقاسم بن أصبغ ومصنف الطحاوي، ومسند البزار، ومسند ابن أبي شيبة، ومسند أحمد بن أبي حنبل..."[1] وهو يسرد عليه المصنفات ويقدم أحدها على الآخر، مما يدل على كثرة استيعابه لمسائل المصنفات واطلاعه على المؤلفات وقوة بديهته في النقد لما جاء فيها من مسائل مهمات.

وهو بذلك وقاف عند حدود الله، ما إن جاءه النص ظفر به وأخذ العمل عليه، وإن نوصح قبل النصح وأردفه بالبحث، وقد قال ابن العربي أخبرني أبو مُحَمَّد ابن حزم أن سبب تعلمه الفقه، أنه شهد جنازة فدخل المسجد فجلس ولم يركع، فقال له رجل: قم صلِّ تحية المسجد، وكان قد بلغ ستّا وعشرين سنة، قال: فقمت وركعت، فلما رجعنا من الصلاة على الجنازة دخلت المسجد بادرت بالركوع، فقيل لي: اجلس اجلس، ليس ذا وقت صلاة، يعني بعد العصر، فانصرفت وقد خُزيت، وقلت للأستاذ الذي ربّاني: دلني على دار الفقيه أبي عبد الله بن دحّون(ت431هـ) فقصدته وأعلمته بما جرى عليَّ، فدلني على 'موطأ مالك* رحمه الله' فبدأت به عليه من ثني يوم ثم تتابعت قراءتي عليه وعلى غيره نحو ثلاثة أعوام، وبدأت بالمناظرة"[2].

ثم انظر إليه في وصف المعجبين بأنفسهم والنظر فيهم "قد تسببت إلى سؤال بعضهم في رفق ولين عن سبب علو نفسه، واحتقاره للناس، فما وجدت أن زاد على ان قال لي أنا حر لست عبدا لأحد فقلت له: أكثر ما تراه يشاركك في هذه الفضيلة، فهم أحرار مثلك... فلم أجد عنده زيادة، فرجعت إلى تفتيش أحوالهم ومراعاتها، ففكرت في ذلك سنين؛ لأعرف السبب الباعث لهم على هذا العجب...فلم أزل أختبر ما تطوى عليه نفوسهم بما يبدو من أحوالهم ومن مراميهم من كلامهم، فاستقر أمرهم على أنهم يقدرون أن عندهم فضل عقل وتميز رأي أصيل، ولو أمكنتهم الأيام

[1] شمس الدين الذهبي، تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام ، ج10/ ص81-82.

*مالك بن أنس بن مالك بن عامر الأصبحي المدني (93- 179هـ)، إمام دار الهجرة وأحد الأئمة الأعلام ومؤسس المذهب المالكي. عربي الأصل، من التابعين، ولد مالك بن أنس بالمدينة المنورة وعاش كل حياته بها في مهبط الوحي ومقر التشريع وموطن جمهرة الصحابة ومحط رحال العلماء والفقهاء، ولم يرحل من المدينة إلا إلى مكة حاجًا، مات في المدينة ودفن بالبقيع. عبد الحليم الجندي، مالك بن أنس إمام دار الهجرة، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1993م، ص6-7.

[2] م ن، ج10/ ص78-79.

من تصريفه لوجدوا فيه متسعا، ولأداروا الممالك الرفيعة ولبان فضلهم على سائر الناس، ولو ملكوا مالا لأحسنوا تصريفه فمن ها هنا تسرب التيه إليهم، وسرى العجب فيهم"[1]، وقد ألف رسالة في مداواة النفوس، أشار فيها إلى ما يجب أن يكون عليه المرؤ من خصال محمودة، لتزكى سريرته ويألف ليألفوه، وتراه يكتفي بالظواهر ويسعى إلى إيجاد الأسباب والتأليف فيها، وهو بذلك صاحب فكر عميق ورأي دقيق وباحث عن الحقائق في مواطنها.

تلاميذه[2]: ترك جملة من العلماء والمحدثين والفقهاء منهم:

- ابنه أبو رافع الفضل 479هـ.
- أبو عبد الله محد بن فتوح الحميدي 488هـ.
- أبو مُحَمَّد عبد الله بن مُحَمَّد ابن العربي اللإشبيلي 543هـ.
- أبو الحسن شريح بن مُحَمَّد الرعيني الإشبيلي 539هـ وكان آخر من روى عنه بالإجازة.

رحلاته: إن الداعي إلى الرحلات هو إما:

- دافع اتساع رقعة الدولة الإسلامية.
- الترحال لجمع المادة العلمية والالتقاء بالرواة.
- دافع السياسة والاضطهاد والخوف من الموت نظرا للحروب القائمة.
- دافع الحج وأداء فريضة الإسلام.
- باعث اقتصادي كالتجارة وجمع المال.

لم تكن الدوافع الدينية كجمع المادة العلمية ولا فريضة الحج سببا في أخذ الرحال، بل نتيجة لظروف سياسية ألمت بالدولة الأموية يومها، فاتخذ من هذا السبب حجة في الاستفادة والتعرف على ثقافات وعلماء جدد، فنجده يقول: "وما ألفنا كتابنا هذا – التقريب لحد المنطق– وكثيرا من كتبنا إلا

[1] ابن حزم، رسالة في مداواة النفوس وتهذيب الأخلاق والزهد في الرذائل دط، مطبعة النيل، مصر، 1333م، ص61-62 بتصرف

[2] ابن حزم، طوق الحمامة في الألفة و الألاف، تح: عبد الحق التركماني، ص89-90.

ونحن مغربون مبعدون عن الوطن والأهل والولد، مخافون مع ذلك في أنفسنا ظلما وعدوانا، لا نسر هذا بل نعلنه"[1]

ترك ابن حزم لأول مرة قرطبة في محرم سنة 404هـ بعد تغلب البربر على هذه المدينة واتجه إلى مدينة ألمرية[2]Almeria، وأقام فيها، وفيها تلقى بابن النغريلة اليهودي في السنة نفسها.

وفي سنة 407هـ/1016م خرج ابن حزم من المرية إلى حصن القصر Aznalcaza على سبيل التغريب بعد اعتقاله على يد خيران، بسبب ما نقل إليه بأنه يسعى للقيام بالدعوة الأموية وفي سنة 408هـ/1017م ترك حصن القصر إلى بلنسية بعد أن اكتسب ثقافة جديدة ووطد صلته بأهلها[3]، وهكذا نجد ابن حزم يعود إلى مدينة قرطبة، وكله حماس لإصلاح الوضع المتردي الذي تمر به هذه المدينة، فبقي فيها حتى بيعة عبد الرحمن بن هشام المستظهر في 16رمضان 414هـ، فكان ابن حزم أحد وزرائه[4]، وبعد ذلك نراه في شاطبة حيث قص علينا محاربة مجاهد صاحب الجزائر الشرقية لخيران صاحب ألمرية، وكان ذلك سنة 417هـ/1026م، ويبدو أنه استوطنها قبل هذا التاريخ ، وظل بها حتى سنة 418هـ/1027م ، وهي السنة التي صنف فيها طوق الحمامة أو التي قبلها.

وفي سنة 422هـ/1030م أو بعدها بقليل اتجه إلى قلعة البونت في عهد صاحبها مُحَمَّد بن عبد الله بن القاسم ، وكانت لهذه الرحلة أثر عليه في تزويده بطرق وأساليب جديدة في التعامل مع أصناف العلوم المختلفة كالتاريخ والحديث والفقه واللغة والبلاغة والشعر وغيرها، كما أنها منحته الفرصة للإسهام في تخليد ذكرى علماء الأندلس ومآثر بلدهم، حيث صنف رسالته في فضل الأندلس بهذه القلعة بناء على رغبة صاحبها[5].

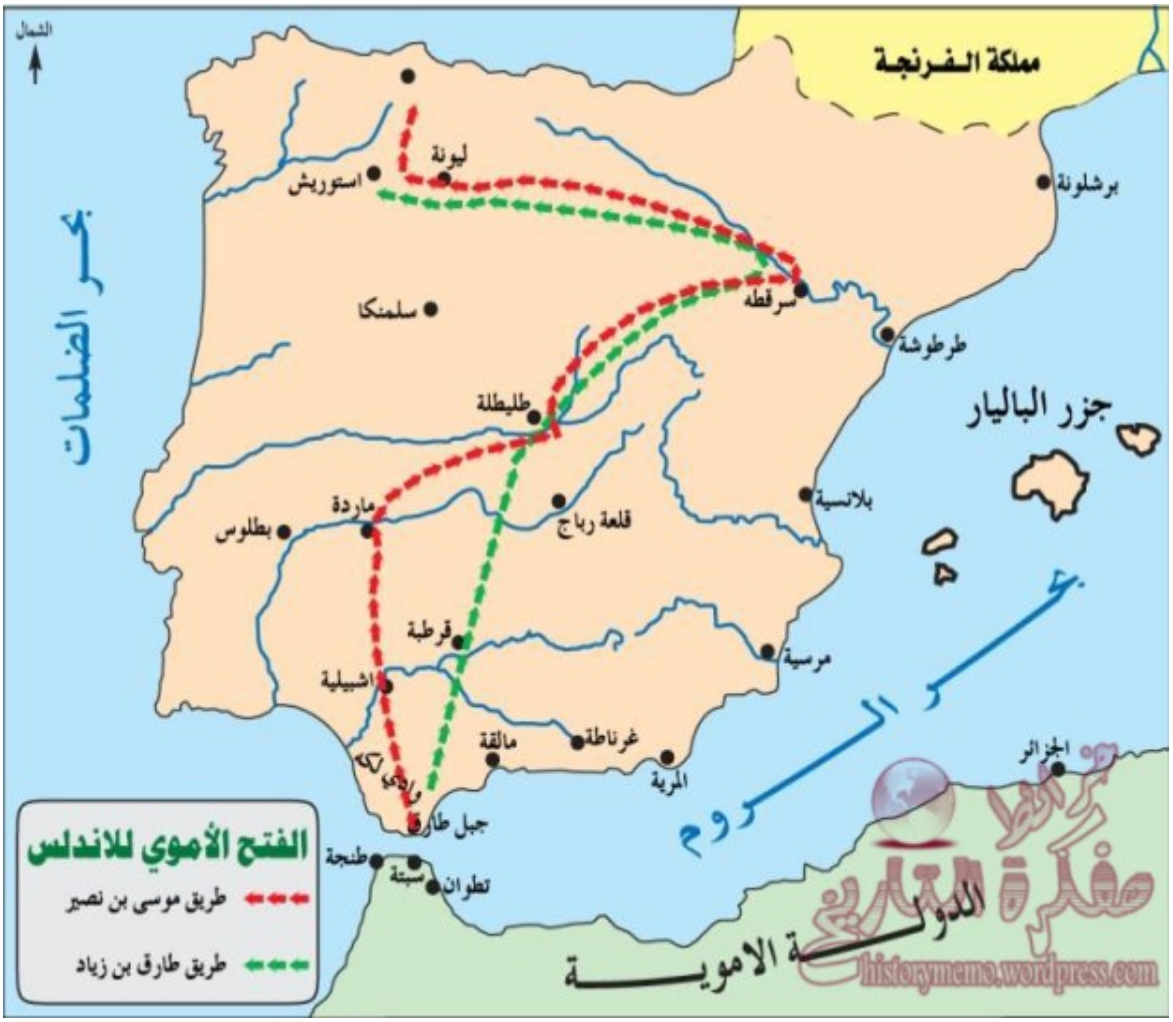
[1] ابن حزم، رسائل ابن حزم الأندلسي، تح: إحسان عباس، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، 1983م، ج4/ ص346.

[2] ابن حزم، طوق الحمامة في الألفة و الألاف، تح: أحمد شمس الدين، ص109.

[3] م ن، ص116.

[4] م ن، ص109.

[5] سامي بن عبد الله المغلوث، أطلس أعلام المحدثين، ط1، العبيكان للنشر، الرياض، 2019م، ص291



الصورة 01

زار ابن حزم القيروان[1] ثم مدن من الأندلس كسرقسطة، ودخل جزيرة مريوقة بعد سنة 430هـ/ 1038م، وكان واليها أحمد بن رشيق محبا للعلم وأهله، فأكرم وأحسن مثواه فأتيح له عنده أن أسس مدرسة فقهية وأخذ في مناظرة أكابر المالكية كالباجي رحمه الله، مما أدى إلى سجنه[2]، وبعد خروجه منه شد الرجال إلى إشبيلية وهنا تعرض إلى مأساة كبيرة وهي حرق كتبه[3]، فغادرها وهو يردد:

أنَا الشَّمْسُ في جَوِّ العُلُومِ مُنِيرَةٌ * وَلَكِنَّ عَيْبِي أَنَّ مَطْلَعِي المَغْرِبُ**

وهكذا اضطر ابن حزم تحت ضغط هذه المحن للعودة إلى قرية أجداده 'منت ليشم' في غرب

[1] ابن حزم، رسائل ابن حزم، ج1/ ص158.

[2] ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ج1/ ق1/ ص96.

[3] م ن، ج1/ ق1/ ص196.

الأندلس من بادية 'لبلة' حيث بقي فيها إلى آخر يوم في حياته[1].

وفاته: انتهى ابن حزم رحمه الله إلى قرية 'منت ليشم' موطن آبائه وأجداده، يبث علمه بها، يأتون إليه أصاغر الطلبة، يحدثهم ويفقههم ويدارسهم، وما زال رحمه الله منكبا على التصنيف والتأليف، إلى أن توفاه الله نهار الأحد لليلتين بقيتا من شعبان سنة 456هـ/1064م، وهذا ما عليه إجماع المؤرخين[2]، بعدما بلغ من العمر اثنين وسبعين سنة، وقد نعى نفسه حينما أحس بدنو أجله ، فقال:

كَأَنَّكَ بالزُّوَّارِ لِي قَدْ تَبَــادَرُوا * وَقِيلَ لَهُمْ أَوْدَى عَلِيُّ بْنُ أَحْمَــدِ**

فَيَا رُبَّ مَحْزُونٍ هُنَاكَ وَضَاحِكٍ * وَكَمْ أَدْمُعٍ تُذْرَى وَخَــدٍّ مُخَـدَّدِ**

عَفا الله عَنِّي يَوْمَ أَرْحَلُ ظَاعِنـاً * عَنِ الأَهْلِ مَحْمُولاً إِلَى ضِيقِ مُلْحِدِ**

وَأَتْرُكُ مَا قَدْ كُنْتُ مُغْتَبِطاً بِـهِ * وَأَلْقَى الّذِي آنَسْتُ مِنْهُ بِمَرْصِدِ**

فَوَا رَاحَتِي إِنْ كَانَ زَادِي مُقَدَّماً * وَيَا نَصَـبِي إِنْ كُنْتُ لَمْ أَتَــزَوَّدِ[3]**

لم تلبث هذه الشخصية المكافحة المجاهدة أن سكنت وهمدت ولم تلبث هذه الشعلة التي كانت كلما عصفت حولها العواصف وزأرت حولها الأعاصير، زادت توهجا واشتعالا، أن انطفأت وخمدت ولم تلبث هذه الروح العاتية أن استسلمت ومضت إلى عالم آخر[4].

مصنفاته: من أكبر العلماء في التأليف بعد الطبري رحمه الله، جاءت مصنفته في كل الفنون وطرقت جميع المجالات.

---

[1] ياسر محمد ياسين البدري الحسيني، أقمار في سماء الأندلس ' ابن حزم الظاهري الأندلسي'، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2011م، ص60

[2] م ن، ص136.

[3] ياقوت الحموي، معجم الأدباء، تح: إحسان عباس، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، 1993م، ج4 ص209 أو 1650 من كتاب مصور.

[4] ياسر محمد ياسين البدري الحسيني، أقمار في سماء الأندلس ' ابن حزم الظاهري الأندلسي'، ص136-137.

مؤلفاته حسب التصنيف[1]:

- جوامع السيرة النبوية نشر عدة مرات.
- رسالة في القراءات المشهورة في الأمصار.
- رسالة أسماء الصحابة والرواة.
- رسالة أصحاب الفتيا من الصحابة ومن بعدهم على مراتبهم في كثرة الفتيا.
- رسالة جمل فتوح الإسلام بعد الرسول ﷺ.
- رسالة في أسماء الخلفاء والولاة وذكر عددهم.
- رسالة جمل من التاريخ ويبدو أنه صنفها في نفس تاريخ الرسالة السابقة حيث توقف فيها عند ما توقف في أسماء الخلفاء وقد نشرها عبد الحليم عويس وابن عقيل بالرياض 1977م، ونشر إحسان عباس جزءا منها برسائل ابن حزم الظاهري الجزء الثاني.
- رسالة أمهات الخلفاء صنفها بعد سنة 422هـ/1030م، نقط العروس في تواريخ الخلفاء.
- رسالة في فضل الأندلس وذكر رجالها.
- رسالة في ذكر أوقات الأمراء أو أيامهم بالأندلس.
- جمهرة أنساب العرب .
- كتاب في السياسة .
- كتاب الإمامة والسياسة في قسم سير الخلفاء ومراتبها والندب إلى الواجب منها، وقد وردت شذرات منه ضمن كتاب الشهب اللامعة والسياسة النافعة لابن رضوان.

الفقه وأصوله

- المحلى بالآثار شرح المحلى بالاختصار اثني عشر جزءا توفى ابن حزم ولم يتمه حيث توقف عند المسألة رقم2023 وأتمه ابنه الفضل من كتاب أبيه الإيصال طبع عدة مرات.
- الإحكام في أصول الأحكام ثمانية أجزاء في مجلدين طبع عدة مرات.

[1] https://ar.wikipedia.org/wiki/ ابن_حزم_الأندلسي

- النبذة الكافية في أحكام أصول الدين وهو مختصر للإحكام طبع أكثر من مرة.
- مراتب الإجماع في العبادات والمعاملات والاعتقادات طبع أكثر من مرة.
- إبطال القياس والرأي والتقليد مطبوع بتحقيق مُحَمَّد سعيد البدري.
- رسالة ملخص إبطال القياس والرأي والاستحسان والتقليد والتعليل نشرها سعيد الأفغاني بدمشق.
- حجة الوداع طبع أكثر من مرة.
- رسالتان أجاب فيهما عن رسالتين سئل فيهما سؤال التعنيف.
- رسالة في الرد على الهاتف من بعد، رسالة التوقيف على شارع النجاة وهده الرسائل الثلاث صنفها بعد كتاب التقريب.
- رسالة التلخيص لوجوه التخليص .
- رسالة البيان عن حقيقة الإيمان.
- رسالة الإمامة.
- رسالة في حكم من قال إن أرواح أهل الشقاء معذبة إلى يوم القيامة.
- رسالة في الفاظ تجرى بين المتكلمين في الأصول.
- رسالة في الغناء الملهى أمباح هو أم محظور.
- نبذة في البيوع.
- رسالة في ألم الموت وإبطاله.
- ظل العمامة وطوق الحمامة في فضل القربة والصحابة.
- رسالة نكت الإسلام.
- الإعراب عن الحيرة والالتباس الموجودين في مذاهب أهل الرأي والقياس.
- كتاب الإيصال في شرح الخصال الجامعة لجمل شرائع الإسلام في الواجب والحلال والحرام والسنة والإجماع يقع في أربعين مجلدا في خمسة عشر ألف ورقة.

- الرسالة تقع في ستة وثلاثين ورقة.
- رسالة الأصول وهما مخطوطتان بمكتبة جسترجني بدبلن أيرلندا
- كتاب في ما جرى بين ابن حزم وأبى الوليد الباجي من مناظرة.
- رسالة في مسألة الكلب.

الحديث وعلومه:

- كتاب عدد ما لكل صاحب في مسند بقى.
- الجامع في صحيح الأحاديث باختصار الأسانيد والاقتصار على أصحها واجتلاب أكمل ألفاظها وأصح معانيها.
- مختصر علل الحديث.
- ترتيب سؤلات الدارمي لابن معين.
- بيان غلط عثمان بن سعيد الأعور في المسند والمرسل
- ترتيب مسند بقى بن مخلد.
- تراجم أبواب صحيح البخاري.
- جزء في أوهام الصحيحين.
- الإنصاف في الرجال.
- مختصر كتاب الساجي في الرجال مرتب على الحروف.

العقائد والفلسفة والمنطق:

- الفصل في الملل والأهواء والنحل .
- النصائح المنجية من الفضائح المخزية والقبائح المردية من أقوال أهل البدع من الفرق الأربع المعتزلة والمرجئة والخوارج والشيعة.
- رسالة المفاضلة بين الصحابة.

- الأصول والفروع.
- الأخلاق والسير في مداواة النفوس.
- التقريب لحد المنطق والمدخل إليه بالألفاظ العامية والأمثلة الفقهية.
- رسالة في مراتب العلوم .
- الرد على الكندي الفيلسوف .
- رسالة في الرد على ابن النغريلة اليهودي.

رسالة الدرة في تحقيق الكلام فيما يلزم الإنسان اعتقاده.

- علم الكلام على مذهب أهل السنة والجماعة.
- مسألة هل السواد لون أم لا.
- الرسالة الباهرة في الرد على أهل الأقوال الفاسدة.
- رسالة في معرفة النفس بغيرها وجهلها بذاتها.
- كتاب الجوهرة ذكره صديق خان القنوجي ولعله في المنطق.

اللغة العربية وآدابها:

- طوق الحمامة في الألفة والآلاف.
- ديوانه الشعري.
- قصيدة في أصول فقه الظاهرية.
- كتاب الإعراب.

إلى غيرها من المصنفات التي فقدت ولم يجدوا لها أثرا.

ما قيل فيه:

لكل جواد كبوة ولكل عالم جولة وللسانه هنة وزلة، فبالرغم من ردود العلماء عليه في بعض توجهاته الفكرية، يبقى ابن حزم رحمه الله من القلائل الذين جمعوا بين رقة الأدب وغزارة الفقه، فقد

قال الحميدي فيه رحمه الله: " ابن حزم الأندلسي كان حافظا عالما بعلوم الحديث وفقهه مستنبطا للأحكام من الكتاب والسنة متفننا في علوم جمة، عاملا بعلمه زاهدا في الدنيا بعد الرئاسة التي كانت له ولأبيه من قبله في الوزارة وتدبير الممالك، متواضعا ذا فضائل جمة وتواليف كثيرة في كل ما تحقق به من العلوم، وجمع من الكتب في علم الحديث والمصنفات والمسندات شيئا كثيرا وسمع سماعا جما...وكان له في الآداب والشعر نفَسا واسعا، وباعا طويلا، وما رأيت من يقول الشعر على البديهة أسرع منه، وشعره كثير، وقد جمعناه على حروف المعجم"[1].

وقال أبو حامد الغزالي: "وجدت في أسماء الله كتابا لأبي مُحَمَّد بن حزم يدل على عظم حفظه وسيلان ذهنه"[2].

وقال صاعد في تاريخه: "كان ابن حزم أجمع أهل الأندلس قاطبة لعلوم الإسلام وأوسعهم معرفة مع توسعه في علم البيان والبلاغة والشعر والسير والأخبار"[3].

وقال الذهبي في العبر: "كان إليه المنتهى في الذكاء وحدة الذهن وسعة العلم بالكتاب والسنة والمذاهب والملل والنحل والعربية والآداب والمنطق والشعر مع الصدق والديانة والحشمة والسؤدد والرياسة والثروة وكثرة الكتب"[4].

وقال ابن كثير: " ...وكان أديبا طبيبا شاعرا فصيحا"[5].

وأكتفي بذكر ما قيل فيه رحمه الله، ويبقى ابن حزم الشخص المثابر والملازم لحلق العلم وأهلها ولم ينكر على أحد من معاصريه المنزلة العالية التي وصل إليها، بل أجمع معارضوه ومناصروه على علو همته وسمو أهدافه، حتى قال الباجي رحمه الله: **"لولا ابن حزم لكنت أعلم أهل الأندلس"**.

---

[1] أبو عبد الله بن فتوح الحميدي، جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، ص449-450 بتصرف.

[2] زين الدين أبي الفضل عبد الرحيم بن الحسن العراقي، طرح التثريب في شرح التقريب، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت، 2000م، ج1/ ص73.

[3] م ن، ج ن/ ص ن.

[4] م ن، ج1/ ص83.

[5] ابن كثير، البداية والنهاية، دط، دار المعارف، بيروت، 1412هـ 1991م، ج12/ ص92.

بعض أشعاره:

لن يستوعب هذا المقام سرد جميع محاور شعر ابن حزم، وهي كثيرة؛ فقد قال الشعر في الرثاء والغزل، ووصف الطبيعة والرد على المخالفين له، وله شعر في الزهد والمواعظ، وقد نُقل عنه الشعر في ذكر الحال بين المحب وحبيبته، وعبر عن تلك العاطفة التي أودعها الله بين الجنسين حتى تستكمل الحياة، وكان يمدحه نفسه في محبته للعلم وسعيه وراءه ومما قاله:

أنَا الشَّمْسُ فِي جَوِّ العُلُومِ مُنيرَة * ولكِنَ عَيْبِـي أنَّ مَطْلَعِـي الغَـرْبُ**
وَلَوْ أَنَّنِي مِنْ جَانِبِ الشَّرْقِ طَالِعُ * لَجَدَّ عَلَيَّ مَا ضَاعَ مِنْ ذِكْـرِي النَّهبُ**
وَلِي نَحْـوُ أكْنَـافِ العِرَاقِ صَبابَـةٌ * وَلاَ غَرْوَ أنْ يَسْتَوْحِشَ الكَلِفُ الصَبُ**
فَإِنْ يُنزِلِ الرَّحْمَنُ رَحلِـي بَينَهُـم * فَحِينئِـذٍ يَبْـدو التَّأَسُّفُ وَالكَـرَبُ**
فَكَـمْ قَائلٍ: أغْفَلتُه وَهوَ حَاضِرُ * وأَطْلُبُ مَـا عَنْـهُ تَجـيءُ بِـه الكُتْـبُ**
هُنـالِكَ يُدْرى أنَّ لِلْبَعْدِ قِصَّـةٌ * وَأَنَّ كَسَـادَ العِلْـمِ آفَتُـهُ القُـرْبُ!**
فيَا عَجَباً مَنْ غَابَ عَنْهُم تَشَوّقُوا * لَـهُ وَدُنُوُّ المـرْءِ مِـنْ دَارِهِـم ذَنْـبُ[1]**

وغيرها كثير، وإنما كان الاقتصار لعدم التطويل والخروج عن المسطور له، وهو الإشارة إلى البعض لا الكل.

2/- التعريف بالمؤلف 'طوق الحمامة'

إن إرث ابن حزم متنوع، يعكس شخصيته المتميزة، بين الفقه والوراثة الأدبية، كتب في الشعر فأجاد، وعن النثر قال فأبدع وأفاد، ومن بين ما ألفه القلة القلية من كَتَب فيه من الفقهاء، **'طوق الحمامة'**، حكى فيه عن الحب العذري ودلائله، وخبر فيه نساء القصر وجال فيه بين حرائره، يصفه

[1] ابن حزم، طوق الحمامة، تح:عبد الحق التركماني، ص100-101.

أحد المستشرقين بقوله: "أروع ما خُط عن الحب في الحضارة الإسلامية"[1] بل إن أعظم ما خلفته الحضارة الأندلسية في المجال الأدبي **'الطوق'**، فعُدت نصوصَه خروجا عن المألوف والمعهود لإقبال القراء والدارسين عليه، لامتلاكه جاذبية دقت خاطر النفس ومال إليها الشعور.

1- وصف نسخة الكتاب الأصلية:

"للكتاب نسخة خطية وحيدة، يحتفظ بها قسم المخطوطات الشرقية في جامعة ليدن في هولندا، في مجلد طيف تحت رقم 927، ذات قياس 13-17سم، والكتابة بقياس 9-14سم، تقع النسخة في 138 ورقة في كل صفحة 15 سطرا، غير مرقمة في الأصل، لكن رُقمت صفحاتها بقلم الرصاص.

ضربت الرطوبة القسم الأعلى من يمين المجلد، وكتب على الوجه الأول من الورقة العنوان وفيه: 'كتاب فيه الرسالة المعروفة بطوق الحمامة في الألفة والألاف تأليف أبي مُحَمَّد علي بن حزم الأندلسي عفا الله عنه وغفر له وللمسلمين' وعلى يسار الورقة كتب: 'العبد الضعيف إلى ربه اللطيف مُحَمَّد بن عثمان الناهوندي الصوفي عفا الله تعالى في سنة 738هـ"[2] وفي أسفلها كتب لكل مقام مقال، لكل مجال رجال، "وعلى يمينها كتب أحدهم "مصنف خطي در شبو رسالة" يقول المحقق عبد الحق التركماني: "وهذه الكلمة تركية ومعناها هذه الرسالة بخط المصنف" ثم يضيف قائلا: "وهذا كذب ربما كان مقصودا من كاتبه لبيع النسخة بأغلى الأثمان"[3].

وقد كتب في نهاية الكتاب في ظهر الورقة الأخيرة 138مايلي:

"كملت الرسالة المعروفة بطوق الحمامة لأبي مُحَمَّد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم، ﷺ – بعد (اختصار) أكثر أشعارها وإبقاء العيون منها، تحسينا لها، وإظهارا لمحاسنها، وتصغيرا

[1] إي جاسيت أورتيجا، مقدمة لطوق الحمامة الأدب الأندلسي من منظور إسباني، تر: الطاهر أحمد مكي، ط 1 ، مكتبة الآداب، القاهرة، 1990م، ص104. وط4، دار المعارف، القاهرة، 1993م، ص172.

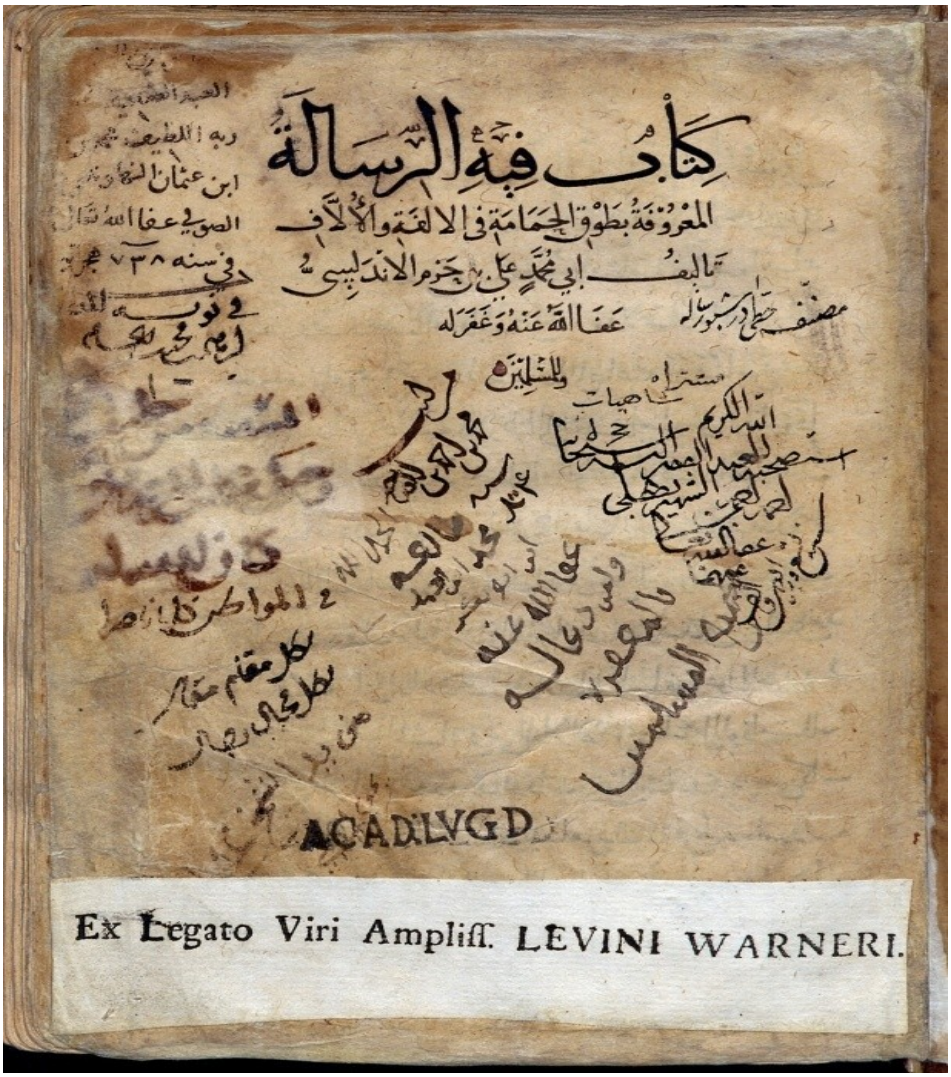
[2] ابن حزم، طوق الحمامة، ص103.

[3] م ن، ص104

لحجمها، وتسهيلا لوجدان المعاني الغريبة من لفظها – بحمد الله تعالى وعونه وحسن توفيقه. وفرغ من نسخها مستهل رجب الفرد سنة ثمان وثلاثين وسبع مئة. والحمد لله رب العالمين"[1].

وكتب على ظهر الغلاف: "نظر في هذا الكتاب الفقير الحاج علي ابن الحاج أبو بكر بن (النعمان)غفر الله له ولوالديه ولجميع المسلمين. آمين. كتبه بتاريخ من شهر صفر الخير سنة ست وخمسين وتسع مئة"[2].

المخطوطات[3]

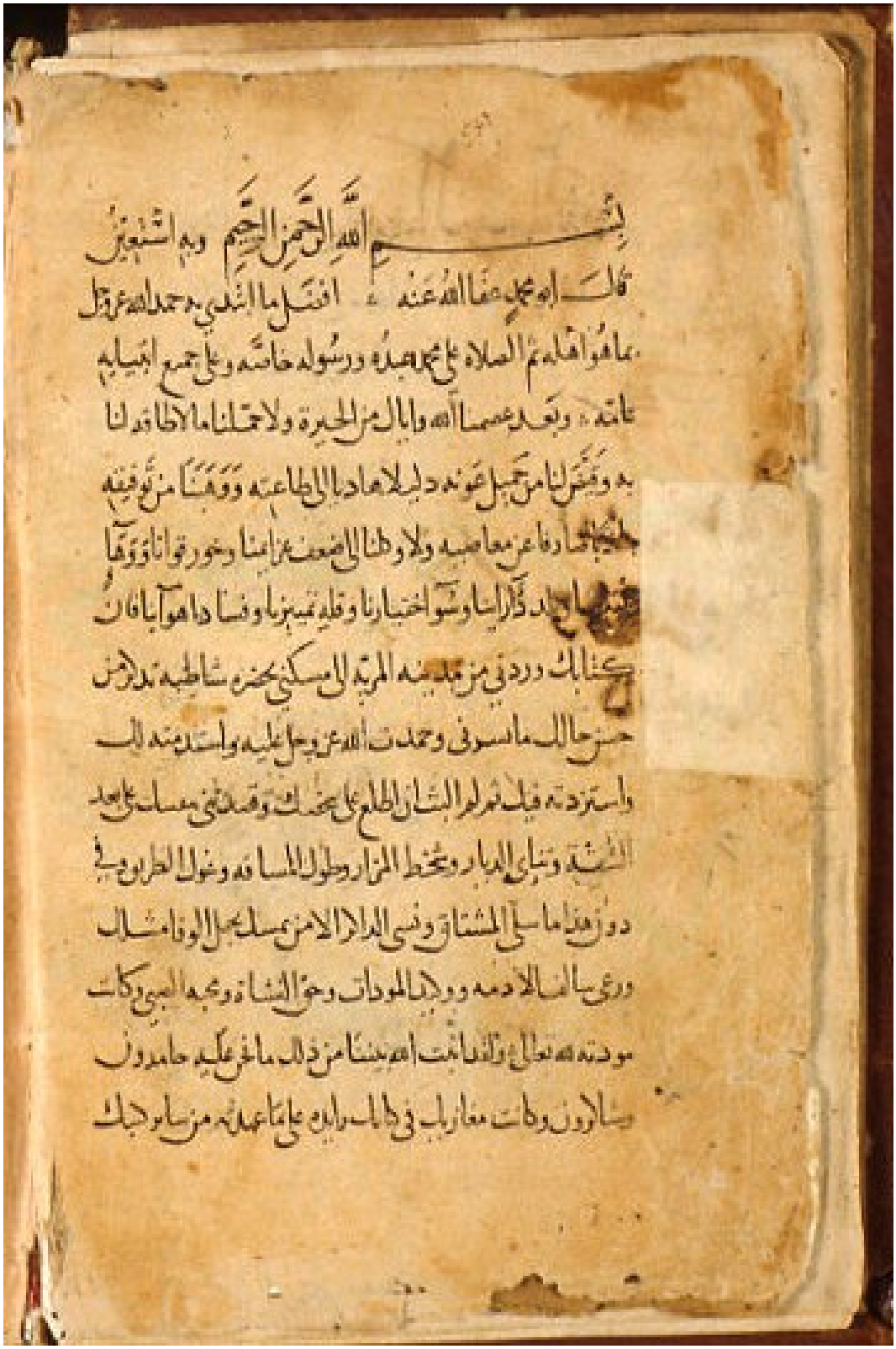


الصورة 02

[1] ابن حزم، طوق الحمامة، ص103.

[2] م ن، ص105.

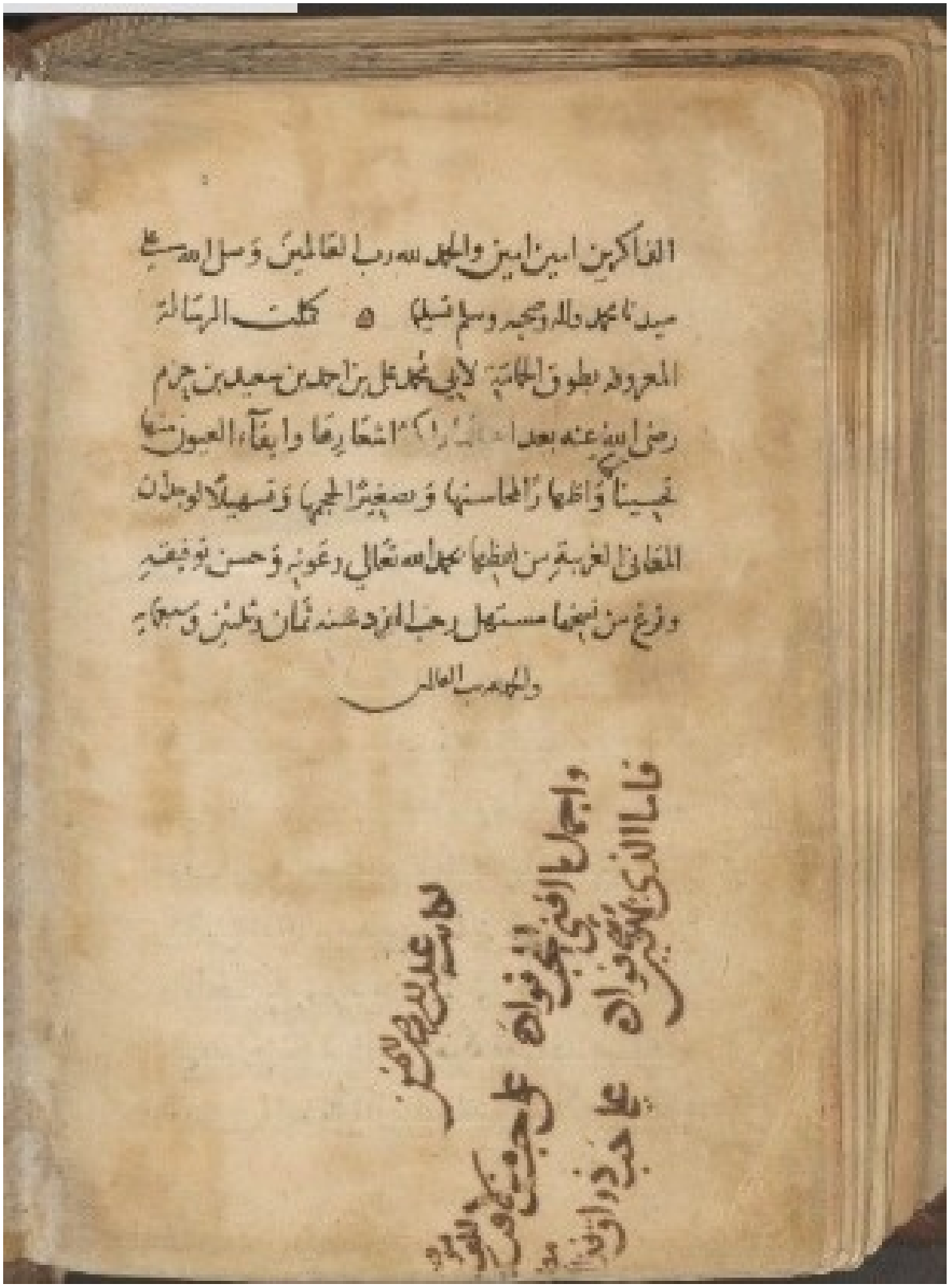
[3] المخطوط من مكتبة الأستاذ الدكتور محمد بن تركي التركي، https://www.alukah.net/library



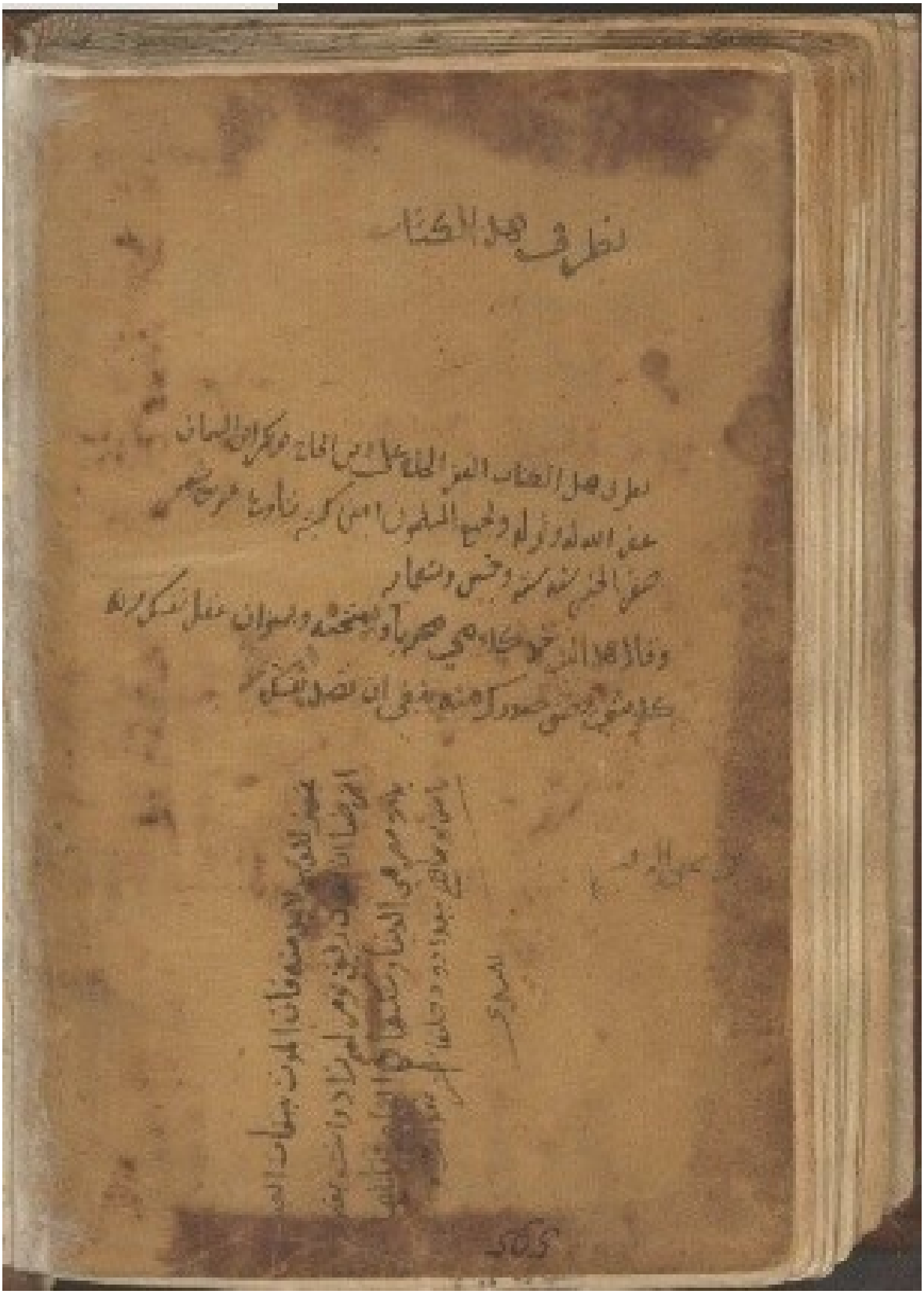
بسم الله الرحمن الرحيم وبه نستعين

قال ابو محمد عفا الله عنه : افضل ما التدي به حمد الله عز وجل بما هو اهله ثم الصلاة على محمد عبده ورسوله خاتمه وعلى جميع انبيائه وملائكته . وبعد عصمنا الله واياك من الحيرة ولا حملنا ما لا طاقة لنا به وفتح لنا من جميل عونه دليلا هاديا الى طاعته ووفقنا من توفيقه لحياطة زاكية عن معاصيه ولا وكلنا الى ضعف عزائمنا وخور قوانا ووفقنا فيما نريد ذكره ايانا وسوء اختيارنا وقلة تمييزنا وفساد هوانا فان كتابك ورد علي من بعض بلدان المريه الى مسكني بحضرة شاطبة بدلالة من حسن حالك ما سرني وحمدت الله عز وجل عليه واسديته اليك واستزدته فيك ثم لم البث ان اطلع على تحنثك وقد ثنى مسلك على بعد الشقة وتنائي الديار وتخطي المزار وطول المسافة وغول الطريق وفي دون هذا ما سلى المشتاق ونسي الديار الا من مسك بحبل الوفاء شمائل ورعى سالف الاذمة وولايات المودات وحق الصفاء ومجه النبي وكان مودته لله تعالى ولذاته اهم عندنا من ذلك ما نحن عليه حامدون وسالكون وكانت معاريك في ذلك رائدة على ما عهدته من سائر اخلائك

الصورة 03



الصورة 04



الصورة 05

2- تاريخ تأليف الكتاب:

مرّ ابن حزم رحمه الله بنكبات أدخلته السجن، وحروبا شردته، حتى استقر بشاطبة، وقد لخص الدكتور إحسان عباس نكبات ابن حزم رحمه الله تلخيصا عند تحقيقه للكتاب، لكن لم يمنعه من الانكباب على التأليف والتحصيل، وحاصل ما جاء عن محققي هذا الكتاب وفيه يقول الطاهر أحمد مكي ناقلا عن الإسبان: "إلى أن ابن حزم حرر كتابه بين عامي 412-413هـ فيما يحتمل وله من العمر 28سنة[1].

أمّا عن الدافع للتأليف وهو ما نصه ابن حزم في مقدمة كتابه قائلا: "فإن كتابك وردني من مدينة ألمرية إلى مسكني بحضرة شاطبة...وكلفتني أعزك الله أن أصنف لك رسالة في صفة الحب ومعانيه وأسابه وأغراضه وما يقع فيه وله، على سبيل الحقيقة لا مُتَزيِّدا ولا مُفنِّنا، ولكن موردا على ما يحضرني على وجهه وبحسب وقوعه، حيث انتهى حفظي وسعة باعي فيما أذكره فبدرت إلى مرغوبك ولولا الإيجاب لك ما تكلّفته فهذا من العفو..."[2].

3- طبعات الكتاب:

كان المستشرق الهولندي رينهارت دوزي أول من اكتشف النسخة الخطية المختصرة من 'طوق الحمامة' وعرف بها في فهرس المخطوطات الشرقية في مكتبة جامعة ليدن[3].

ثم قام الأستاذ الروسي د.ك.بتروفبنشر الكتاب كاملا، وقدم له باللغة الفرنسية، وطبع في مطبعة بريل العربية الشهيرة في ليدن عام 1914[4]، ثم توالت الطبعات بعد ذلك، والترجمات لهذا الكتاب[5].

4- منهجه في تأليف الطوق:

لم يكن ابن حزم كغيره في التأليف عن الحب ودرجاته، فقد كان "بعيدا عن الاستقصاء

---

[1] الطاهر أحمد مكي، دراسات عن ابن حزم وكتابه طوق الحمامة، ط2، مكتبة وهبة، شارع الجمهورية بعابدين، 1397هـ÷ 1977م، ص84

[2] ابن حزم، طوق الحمامة، تح: عبد الحق التركماني، ص143-146 بتصرف

[3] م ن، ص119.

[4] م ن، ص120.

[5] ولمن أراد الاستزادة ينظر: طوق الحمامة، تح: عبد الحق التركماني، ص121-122-123.

العلمي"[1] مستصحبا للاستنباط والاستقراء المرئي، مُحمَلا بالملامح الرمزية، والحديث عن الصورة الذهنية المرتفعة بعد الوقعة المشهدية.

يعج الطوق في طرح العديد من المشكلات، ذلك أن ابن حزم تجاوز العادة الأدبية في تشكل خطابها، إلى تغير المنهج في الوصول إلى الجانب العقلي المعرفي مع المهارة والدقة في التنويع فالبرنامج السردي الذي سار عليه ابن حزم في طوقه هو البرنامج الأوتوبيوغرافي، إذ نجده يتحدث عن التجارب الشخصية للأحداث، "فالذاكرة الأوتوبيوغرافية هي ذاكرة ذات مدى طويل جدا تصريحية، تسمح باكتساب واسترجاع أحداث معاشة شخصيا تقع في سياق اكتسابها الفضائي/الزماني، مصاحبة بحالة وعي Autonoétique هذه الذاكرة تحتوي على ذكريات أحداث خاصة، تقع في الزمن وفي المكان"[2]، ومن ثم يجد القارئ نفسه أمام الاستنجاد بالأدوات السردية، لاستهداف الجانب الرمزي فيه، مما يستدعي بالتحليل إلى وضع النص تحت تأثير البوح داخل السياق.

يتضمن طريق السرد عند ابن حزم في الطوق أنه استنجد بالجانب الشعري الشعوري للتأثير أكثر كون المعادلة تستلزم من صاحب النص إستراتيجيةً للوصول إلى ذهنية المتلقي، فجعل من الكلام البليغ (النثر) + الإيقاع النفسي (الشعر) = الوصول إلى قناة الشعور، عبر الأحداث والشخصيات مع أسلوب قريب من الفهم، بعيد عن التعقيد، فهو لم يلق بالا لأخبار العشاق قديما ولا لأحاديثهم بل اكتفى بالرؤية البصرية والتفسير بالمشاهدة

5- المصنفات التي سبقت الطوق في الحب:

عرف الحب شد الرحال في الجاهلية، والنقش على الأحجار، والبكاء على الأطلال، والرواية عنه في الأمصار، مما شغل عقل الناقد لما اكتنفه من أحوال وألوان، مع توجيه الشريعة الإسلامية له.

[1] عبد الواحد مصطفى، دراسة الحب في الأدب العربي، دط، دار المعارف، القاهرة، 1972م، ج2/ ص228.

[2] JULIEN HURSTEL, étude de la mémoire autobiographique chez les consommateurs réguliers de cannabis, Thèse pour obtenir le grade de docteur en médecine, Faculté de médecine de NANCY Université HENRI POINCARE, le 11 avril 2011, p31.

إن الحب هو الميل إلى الآخر أو الميل إلى الشيء، فيستهويه ابتداء ثم يقع التعلق به، وفي هذا يذكر المسعودي قوله: "تنازع الناس في ابتداء وقوع الهوى وكيفيته، وهل ذلك من نظر وسماع واختيار واضطرار، وما عاد وقوعه بعد أن لم يكن، وزواله بعد كونه، وهل ذلك فعل النفس الناطقة أو الجسم وطابعه"[1]، فكانت النفس تميل والقلم يسيل فألف النُّظار في الحب والإخبار عن حال العشق وأحواله، فألف الجاحظ ضمن رسائله، رسالة صغيرة في "العشق والنساء"، يقول في مطلعها: "إنه لم يطنب في الكلام على العشق المعروف بالصبابة وما فيه من إدخال الضيم على مروءة العاشق واستشعاره الذلة لمن أطاف بعشيقته، وذلك اتقاء الطعن على الكتاب وسخف الرأي الذي دعا إلى تأليفه"[2]، وكأن الجاحظ من خلال قوله غير راض عليه لمخالفته لقواعد المحافظة وعدم الجهر بالمعصية. كما كتب المسعودي في "مروج الذهب ومعادن الجوهر" عن العشق وحديثه، والكندي "رسالة في العشق"، وقد كتب الفارابي عن العشق وكان ابن سينا يتفق معه في بابه، وإخوان الصفا "ماهية العشق"، كما صنف ابن سينا رسالة في العشق.

تلك هي الرسائل التي أشارت إلى موضوع الحب، لكن ابن حزم كما قرره غير واحد من دارسي كتابه طوق الحمامة، أن ابن حزم الفقيه قد استمد معالم كتابه، وخطوط ألفاظه من تجاربه المعيشة داخل القصر، فهي تجربة ذاتية بعيدة عن التقليد اللفظي والتماثل الحسي في تصوير موضوعه، وخصية السارد فيه.

6- النسخة المعتمدة وما جاء فيها من أبواب:

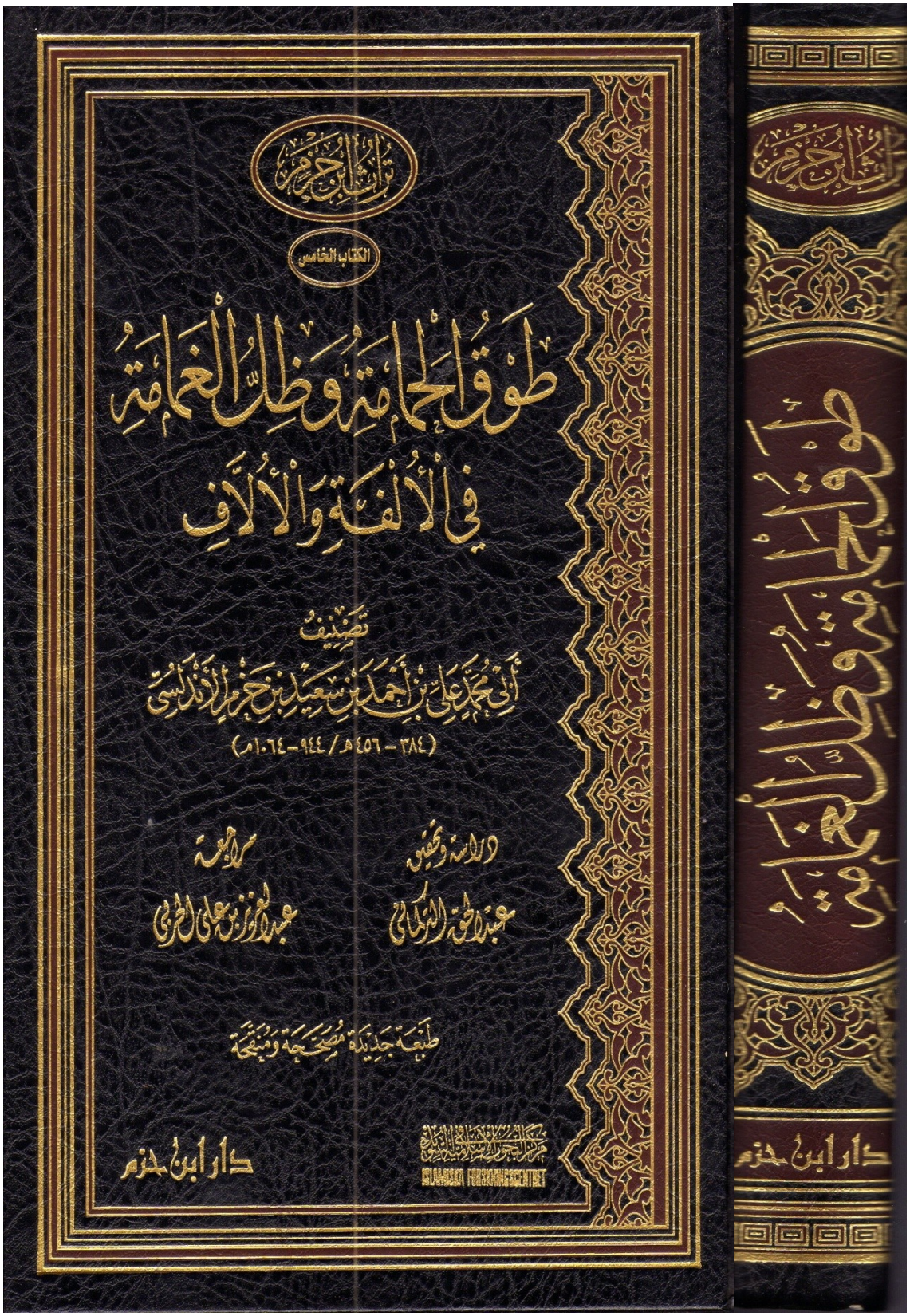
أ-الوصف الشكلي للنسخة: جاءت النسخة من مجلد واحد، كتب على الواجهة الأولى منه بالخط الأصفر الذهبي داخل إطار دائري بيضاوي الشكل بخطين 'تراث ابن حزم' وأسفل منه مشابه له في الشكل 'الكتاب الخامس'، ليأتي بعده عنوان الكتاب 'طوق الحمامة وظل الغمامة في الألفة والألاف' بخط عربي كبير الحجم سميك اللون، ثم جاء بعد العنوان مباشرة اسم المصنِّف الكامل بنفس

[1] أبو الحسن بن علي المسعودي، مروج الذهب ومعادت الجوهر، ط1، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، 1425هـ 2005م، ج3/ ص307.
[2] أحمد عبد الستار الجواري، الحب العذري نشأته وتطوره، ط1، المؤسسات العربية للدراسة والنشر، بيروت، 2006م، ص115.

اللون وأقل حجم، وبعد ذكر اسم المصنف كتب أسفل الاسم تاريخ الولادة والوفاة بالسنتين الهجرية والميلادية، ثم قسم الوجه الأخير من الواجهة قسمين كتب على جهة اليمين اسم المحقق 'عبد الحق التركماني'، وعلى جهة الشمال اسم من راجعه وهو 'عبد العزيز بن علي الحربي' ليأتي بعده اسم الطبعة والدار، واسم مركز البحوث، كل ذلك باللون الأصفر الذهبي، موضوع داخل إطار مستطيل الشكل بزخرفة عربية عليها نقوشات باللون الأصفر والبني القاتم، ليكون نصيب عمود الكتاب عنوان الكتاب باللون الذهبي داخل مساحة بنية مزخرف بزخرفة إسلامية كتب أعلاه 'تراث ابن حزم' وأسفل منه 'اسم الدار'، أما الواجهة الأخيرة من الكتاب فكانت باللون الأسود ولم يكتب على ظهرها شيء.

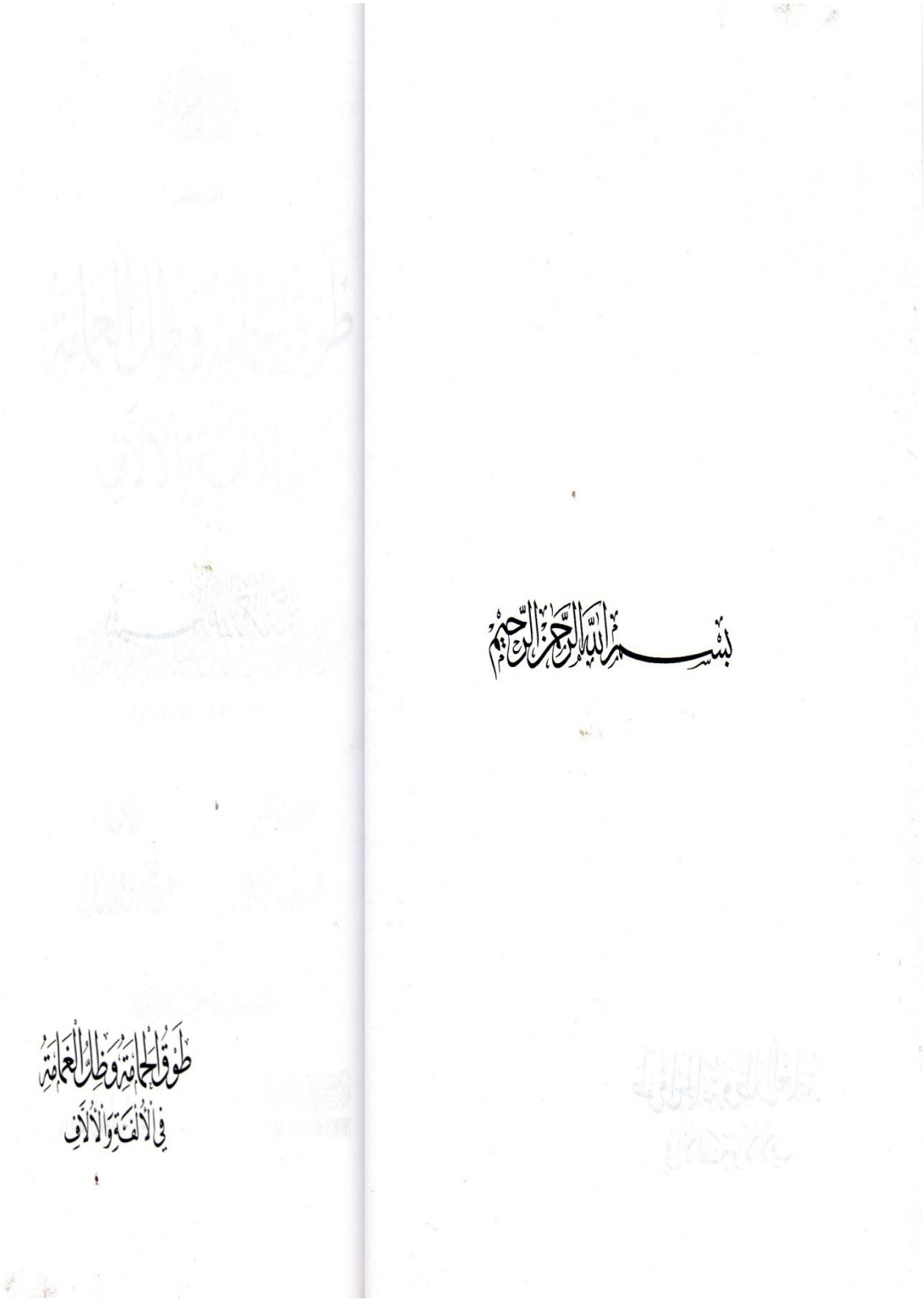
بعد الواجهة كتبت على الصفحة الأولى أسفلها اسم الكتاب، وعلى ظهرها البسملة، ثم الصفحة الثانية جاء فيها كما كتب على واجهة الكتاب، ثم على ظهرها معلومات عن الدار والنشر، (الطبعة الثانية، 1434هـ - 2013م، دار بان حزم بيروت لبنان، ثم معلومات خاصة بالنشر).

يقع الكتاب في خمس مئة صفحة، جاءت أوراقه باللون الأبيض، وخطوطه باللون الأسود، يظهر من النسخة أنه مكتوب بالخط Traditional Arabic بحجم 16، وهامش الكتاب جاء من نفس الخط وحجمه 12-14.

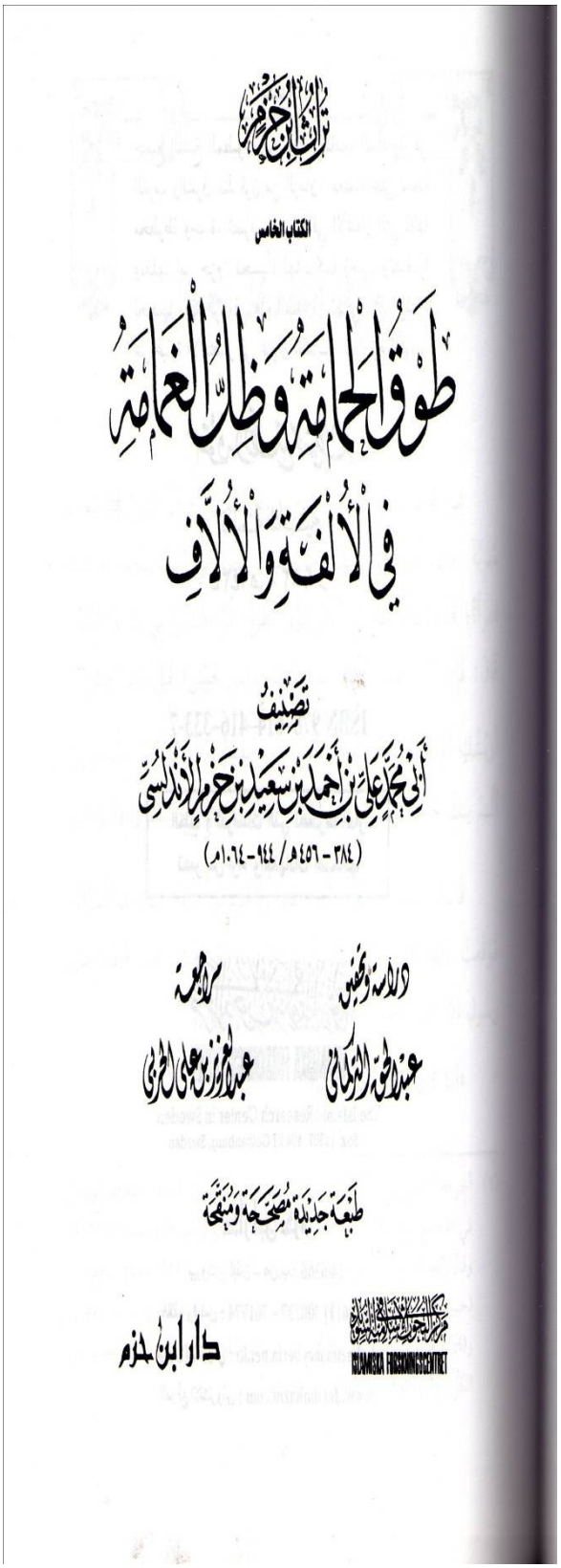

تراث ابن حزم
الكتاب الخامس
طوق الحمامة وظل الغمامة
في الألفة والآلاف
تصنيف
أبي محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي
(٣٨٤ - ٤٥٦ هـ / ٩٩٤ - ١٠٦٤ م)
دراسة وتحقيق
عبد الرحمن الشلماني
مراجعة
عبد العزيز بن علي الحربي
طبعة جديدة مصححة ومنقحة
دار ابن حزم

الصورة 06

الصورة 07


بسم الله الرحمن الرحيم
طوق الحمامة وظل الغمامة
في الألفة والآلاف

الصورة 08



تراث ابن حزم

الكتاب الخامس

طوق الحمامة وظل الغمامة في الألفة والآلاف

تصنيف

أبي محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي

(٣٨٤ - ٤٥٦ هـ / ٩٩٤ - ١٠٦٤ م)

دراسة وتحقيق
عبد الوهاب التازي

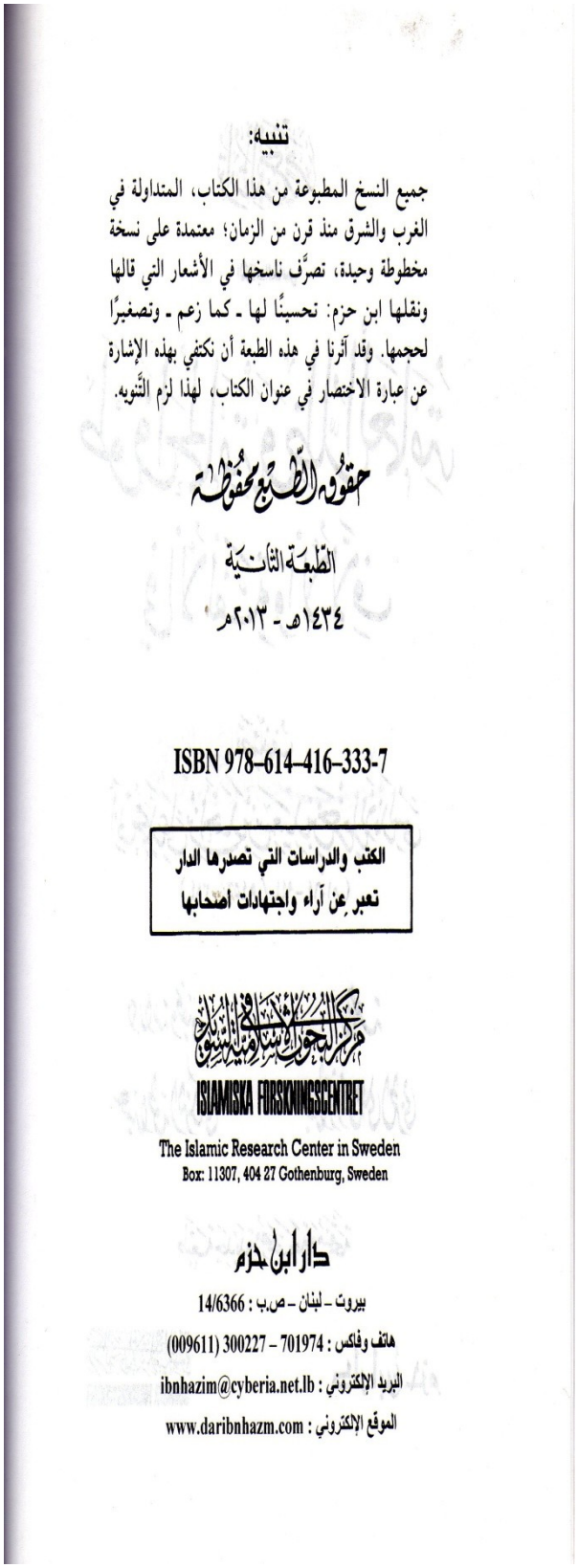
ترجمة
عبد العزيز بن علي الحربي

طبعة جديدة مصححة ومنقحة

دار ابن حزم

ISLAMISKA FORSKNINGSCENTRET

الصورة 09



تنبيه:

جميع النسخ المطبوعة من هذا الكتاب، المتداولة في الغرب والشرق منذ قرن من الزمان؛ معتمدة على نسخة مخطوطة وحيدة، تصرَّف ناسخها في الأشعار التي قالها ونقلها ابن حزم: تحسينًا لها - كما زعم - وتصغيرًا لحجمها. وقد آثرنا في هذه الطبعة أن نكتفي بهذه الإشارة عن عبارة الاختصار في عنوان الكتاب، لهذا لزم التَّنويه.

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الثانية
١٤٣٤هـ - ٢٠١٣م

ISBN 978-614-416-333-7

الكتب والدراسات التي تصدرها الدار
تعبر عن آراء واجتهادات أصحابها

ISLAMISKA FORSKNINGSCENTRET
The Islamic Research Center in Sweden
Box: 11307, 404 27 Gothenburg, Sweden

دار ابن حزم
بيروت - لبنان - ص.ب : 14/6366
هاتف وفاكس : 701974 - 300227 (009611)
البريد الإلكتروني : ibnhazim@cyberia.net.lb
الموقع الإلكتروني : www.daribnhazm.com

الصورة 10

أَمَا كَانَ فِيكُمْ رَجُلٌ رَحِيمٌ؟!

عَنْ عَبْدِ الله بن عبَّاسٍ ـ رَضِيَ الله عَنْهُمَا ـ؛ أَنَّ النَّبِيَّ ﷺ بَعَثَ سَرِيَّةً. قالَ: فَغَنِمُوا، وَفِيهِمْ رَجُلٌ، فَقَالَ لَهُمْ: إِنِّي لَسْتُ مِنْهُمْ، عَشِقْتُ امْرَأَةً؛ فَلَحِقْتُهَا، فَدَعُونِي أَنْظُرُ إِلَيْهَا نَظْرَةً؛ ثُمَّ اصْنَعُوا بِي مَا بَدَا لَكُمْ. قَالَ: فَإِذَا امْرَأَةٌ طَوِيلَةٌ أَدْمَاءُ. فَقَالَ لَها: اسْلِمِي حُبَيْش؛ قَبْلَ نَفَادِ الْعَيْشِ!

أَرَيْتُكِ لَوْ تَبِعْتُكُمْ فَلَحِقْتُكُمْ بِحَلْيَةٍ أَوْ أَدْرَكْتُكُمْ بِالْخَوَانِقِ
أَلَمْ يَكُ حَقًّا أَنْ يُنَوَّلَ عَاشِقٌ تَكَلَّفَ إِدْلاجَ السُّرَى وَالْوَدَائِقِ

قَالَتْ: نَعَمْ؛ فَدَيْتُكَ! قَالَ: فَقَدَّمُوهُ فَضَرَبُوا عُنُقَهُ، فَجَاءَت الْمَرْأَةُ، فَوَقَفَتْ عَلَيْهِ، فَشَهِقَتْ شَهْقَةً ـ أَوْ شَهْقَتَيْنِ ـ؛ ثُمَّ مَاتَتْ. فَلَمَّا قَدِمُوا عَلَى رَسُولِ الله ﷺ؛ أَخْبَرُوهُ الْخَبَرَ. فَقَالَ رَسُولُ الله ﷺ:

«أَمَا كَانَ فِيكُمْ رَجُلٌ رَحِيمٌ»[1].

---

(١) أخرجه النَّسائيُّ في «السُّنن الكبرى» (٨٦٦٣)؛ بإسنادٍ حسنٍ؛ كما قال الحافظ الهيثميُّ في «مجمع الزوائد» ٦/ ٢١٠ (١٠٣٥٥)، والعلامة الألباني في «الصحيحة» (٢٥٩٤)، وقال الحافظ ابن حجر في «فتح الباري» (٦٤: المغازي/ باب: ٥٨): بإسنادٍ صحيح.
(حبيش): مرخَّم حبيشة. و(حَلْيَة) و(الخوانق): موضعان بتِهامة. و(يُنوَّل): يُعطى. و(الإدلاج) سير بعض الليل و(السُّرى): سير الليل كله، وهو من باب إضافة البعض إلى الكلِّ. و(الودائق) جمع وديقة، وهي شدة الحرِّ.

٥

الصورة 11

افتتح المحقق الكتاب بتصديرة وهي قوله ﷺ: "أما كان فيكم رجل رحيم"، فضمن سند الحديث ومتنه ببيتين شعريين، ثم أردفه بمقدمة للمُراجع علي الحربي، ثم مقدمة الطبعة الثانية ثم مقدمة الطبعة الأولى، وبعده أخذ في إعطاء رأيه فجعل مباحثه على النحول التالي: (نظرة شرعية في الكتاب، مخالفات شرعية بين الحكاية والإقرار، ترجمة المصنف، مقدمة التحقيق)، كل هذه المباحث تتخللها عناصر، إلى أن وصل إلى طوق الحمامة.

ثم ضمَّن هذا التحقيق خاتمة وثلاثة ملاحق (ملحق لابن حزم يبكي قرطبة، وملحق لخبر أحمد بن كليب النحوي، وملحق ثالث لاقتباسات السرّاج ومغلطاي) ليكون نصيب الفهارس بعدهم مباشرة، فجاء على الترتيب: فهرس (الآيات، الأحاديث، الأعلام والقبائل والجماعات، الأماكن، أشعار ابن حزم، أشعار غير ابن حزم، الأخبار والحكايات، العام)، وهكذا يكون قد ختم كتابه.

ب- أبواب طوق الحمامة:

قسّم ابن حزم كتابه 'طوق الحمامة' إلى ثلاثين بابا، بدأه بمقدمة، استهل فيها بالحمد والصلاة والسلام على النبي، ثم قال: "وقسمت رسالتي هذه على ثلاثين بابا، منها في أصول الحب عشرة:

فأولها هذا الباب: الذي صدر به الرسالة.

ثم باب علامات الحب: ذكر منها إدمان النظر والإقبال بالحديث عن المحبوب، والإسراع بالسير إلى المكان الذي يكون فيه المحبوب، والاضطراب عند رؤية من يحب فجأة وحب الحديث عن المحبوب بالإضافة إلى الوحدة والأنس بالإنفراد والسهر.

ثم باب فيه: ذكر من أحب من النوم: وجاء فيه كثرة رؤية المحبوب.

ثم باب فيه: ذكر من أحب بالوصف: وفيه ذكر وقوع المحبة بأوصاف معينة حتى لو لم ير المحبوبون بعضهما، فقد تقع المحبة لمجرد سماع صوت المحبوب من وراء جدار.

ثم باب فيه: ذكر من أحب من نظرة واحدة: وفيه ذكر الحب لمجرد نظرة واحدة.

ثم باب فيه: ذكر من لا تصح محبته إلا مع المطاولة: وهو الذي لا تصح محبته إلا بعد طول كتمان وكثرة إدمان المشاهدة للمحب، وفيه يصرح المحب بحبه بعد مقابلة الطبائع.

ثم باب فيه: ذكر من أحب صفة لم يستحسن بعدها غيرها مما يخالفها: حتى لو لم يرها وقعت في نفسه بمجرد سماع صوتها.

ثم باب فيه:ذكر التعريض بالقول: وفيه أن أول ما يستعمله أهل المحبة في الكشف إما بإنشاد الشعر أو قول لغز أو تسليط الكلام.

ثم باب فيه:ذكر الإشارة بالعين: وقد جاء فيه إيحاءات نظرة العيون وما تحمله من دلالات فالإشارة بمؤخرة العين الواحدة تعني النهي عن الأمر، وإدامة النظر دليل على التوجع والأسف وكسر نظرها دليل على الفرح، والإشارة الخفية بمؤخرة العين تعني سؤال، وشد الحدقتين وسط العينين تعني النهي العام، واعتبر ابن حزم أن العين أبلغ في الإيصال أكثر من بقية الحواس.

ثم باب فيه:ذكر المراسلة: وذكر فيه الترسل بين الحبيبين، وصفة كتابة الرسالة بينهما والشعور عندها.

ثم باب فيه:ذكر السفير: وجاء فيها ذكر الصفات بين المحبوبين كالكتمان والوفاء بالعهد... .

ومنها في أغراض الحب وصفاته المحمودة والمذمومة اثنا عشر بابا وهي:

ثم باب فيه:ذكر طي السر: وفيه إخفاء الحب من المحب إن سئل وإظهار الصبر بالابتعاد عنه وسبب الكتمان هو الحياء الغالب، وحتى لا يشمت به الأعداء.

ثم باب الكشف والإذاعة: فتحدث فيه عن أسباب إذاعة.

ثم باب الطاعة: وفيه أسباب طاعة المحب لمحبوبه.

ثم باب المخالفة: أسباب مخالفة المحب لمحبوبه مثل غلبه الشهوة.

ثم باب العاذل: و فيه ذكر الملامة وأثرها في النفس.

ثم باب الصديق المساعد:من الإخوان و فيه ذكر صفات إخلاص الصداقة الذي يعلم من أمر المحبوبين ويكتمه.

ثم باب الرقيب: وفيه مراقبة المحبوبين ومحاولة إظهار سرهما.

ثم باب الواشي: وفيه ذكر صفات الواشي والكاذبين منهم، الذين يريدون القطع لا الوصل، مع ذكر الآيات القرآنية والأحاديث النبوية و الأقوال والأشعار التي تنهى عن الكذب.

ثم باب الوصل: و فيه الوصل والانتظار.

ثم باب الهجر: وذكر فيه الهجر للمحبوب عندما يكون هناك رقيب حاضر، مع ذكر الأسباب في ذلك.

ثم باب الوفاء: وفيه ذكر جاء ذكر صفات الوفاء بين المحبوبين.

ثم ذكر باب الغدر: وأخر الحديث عنه باستفاضة في باب السلو.

ثم ذكر باب البين: وهو افتراق المحبوبين عن بعضهما وذكر صفات مفارقة المحبوبين.

ثم باب القنوع: وذكر فيه قناعة المحب بما يجد إذا حرم الوصل.

ثم باب الضني: وفيه جاء الحديث عن معاناة المحب بعد فراق محبوبه، وعلامات.

ثم باب السلو: وقد ذكر فيه اليأس الذي يدخل إلى النفس من عدم بلوغها ما تطمح إليه، وقد قسمه ابن حزم إلى النسيان، الملل والاستبدال.

ثم باب الموت: ذكر فيه أسباب موت الحب، وقصص من ماتوا لمفارقتهم من يحبون.

وبابان ختمنا بهما الرسالة وهما: باب الكلام في قبح المعصية، وباب في فضل التعفف:

باب قبح المعصية: وفيه ذكر العفة وترك المعاصي، والابتعاد عن أسباب موافقة الشيطان كالفجور، والحث على غض البصر، والنهي عن المعصية، وذكر حال الزنا في القرآن والأحاديث.

ثم باب التعفف: وفيه حث المرء على محبة الله، والخوف منه مع ذكر أبيات شعرية تحض على التعفف.

وبهذا تكون أبواب الطوق انتهت بقوله للمرسول له: "**جعلنا الله وإياك من الصابرين الشاكرين الحامدين الذاكرين. آمين آمين، والحمد لله رب العالمين وصلى الله على سيدنا مُحَمَّد وآله وصحبه وسلم تسليما**"، هذا هو وصف الكتاب وما جاء فيه من أبوابه الثلاثين، متضمنة لمعاني الحب وطرائق الوصول إليه، وكيفية التعامل معه وصاحبه، مع الإشارة إلى الرفيق والخلة، وذم الغدر والوشاية، ليكون كل ذلك تحت سقف التذكير بقبح المعصية، وحال عقابها من الله، والتجمل بلباس العفاف، والتزين بجبة التقوى فيه، وعنها يقول عنترة[1]:

وأَغُضُّ طَرْفِي ما بدَتْ لي جارَتِي * حتّى يُوارِي جَارَتِي مأْواهـا**

إِنّي امرؤٌ سَمْحُ الخليقةِ ماجـدٌ * لاَ أُتْبِعُ النَّفسَ اللَّجُوجَ هَواهَا**

[1] الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1416هـ 1996م، ص208-209.

المبحث الثاني: إستراتيجية ابن حزم في طوق الحمامة

لكل قصة هوية سردية، ولكل بداية عتبة فنية، ولكل رسالة هم استراتيجي في تلقي النص فالوقع الأول بصري (المشاهدة)، والثاني سمعي يتبعهما المعنى المشحون بالدلالات، والثالث ذوق أندلسي خالص ليحقق تميزه عن المشرق وأهله، فقد كان لكاتبنا 'ابن حزم' ذائقة أدبية شكلت إبداعا فنيا راح يؤسس فيها التفرد الأندلسي البعيد عن التبعية والمعهود، فكتب لتجربته سردية فنية جمعت بين المنثور من الكلام والشعر المشحون بالعواطف، ليحقق القابلية النصية عند المتلقي، وليحمل البرنامج الأوتوبيوغرافي المتلقي إلى استذكار واستملاح ما هو مخزون داخل ذهنيته فألف 'طوق الحمامة' ليجسد المضمون العاطفي، وليحقق رمزية الحمامة في الطوق.

1.إستراتيجية العنونة

أ- القراءة المستقيمة:

إن قيمة العنوان من قيمة النص، وهو "نظام دلالي يحتم علينا استكناه مكوناته انطلاقا من الانطباع الأول الذي يتركه فينا وصولا إلى أعمق دلالاته، اعتمادا على فهمنا الواعي لخفاياه"[1]، فهو أولى العتبات النصية التي تبوح بمقصدية النص، مما يشكل الترابط القائم بين تكاملية النص في دلالة العنوان، "فطوق الحمامة في الألفة والألاف" سر جمع بين دال ومدلول، بين تحديد ومضمون، رُسمت فيه المعاني بإحاطة اللون الملفوظ، عاطفة في رمزية الحمامة المطوقة.

فما المقصود بالطوق؟ وما رمزية الحمامة؟ وما هو مدلول الألفة والألاف؟.

فالطوق في معناه اللغوي يراد به"كل شيء استدار على صاحبه فهو طوق"[2]،وأما الحمامة فهي المطوقة التي جُعل على عنقها طوق، وأما الألفة والألاف فهو معنى تقيمه النفس، لرؤية لذة لا تقاومها لذة.

---

[1] يثيموغرافية العنوان وتجلياته عند ناهدة الحلبي، نقلا عن: علي مطرش نعيمة، دلالة العنوان في المنجز الأدبي الأندلسي، مج: أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية، البصرة، 1439هـ 2017م، ع6/ م42/ ص474.

[2] ابن فارس، مقاييس اللغة، ص83 مادة طوق، ابن منظور، لسان العرب، ج10/ ص231/ مادة طوق.

لم يألُ ابن حزم اهتماما لتسمية كتابه ولا ذكره في مقدمته بالإشادة عنه، إلا أن النُظَّار أقاموا سلما بين العنوان ودلالة المضمون، فالمضمون يعبر عن تحليل نفوس الناس وطِباعِهم، مع أن ابن حزم يقول في صدر هذه الرسالة: "وكلفتني أعزك الله أن أصنف لك رسالة في صفة الحب وأسبابه وأعراضه وما يقع فيه وله على سبيل الحقيقة"، وعليه يقدم لنا الثعالبي وصفا لهذه العلاقة في قوله: "طوق الحمامة يضرب مثلاً لما يلزم ولا يبرح ويقيم ويستديم"[1]، فلماذا أودع سر الرسالة في اختياره للحمامة؟، ولعل هذا التفسير الذي أودعه في باب السفير يوحي ببعض مدلول العنوان.

يقول ابن حزم:

تَخيّرَها نُـوحٌ فَمَـا خَـابَ ظَنُّــهُ * لَدَيْهِ وَجَاءَت نَحْـوَهُ بِالبَشَائِـرِ**

سَأُودِعُهَا كُتْبِي إِلَيْكَ فهَاكِـهَـا * رسَائِلُ تهْـدَى فِي قَـوادِمِ طَائِــرِ**

استعمل المركب الإضافي للدلالة على الوظيفة؛ كأننا نستحضر التوفيق بين الرمز والوظيفة، كحمامة نوح التي أشار إليها حين وظفها عليه السلام للبشارة، فوظيفة الحمام إرسال الرسائل، ورمزية الطوق فيها إشارة إلى تعلق المحبوب؛ كأنه طوقه الحب فاستجاب، ويؤيد هذا المعنى ما قالته العرب"أبقى من طوق الحمام"، و"تقلّدها طوق الحمام" بمعنى التزام صاحبها عادة ما، وعدم مفارقته لها سواء في الخير أم الشر، ما يفيد الديمومة والثبات والاستقرار"[2]، وهذا ما أشار إليه مضمون الرسالة في الالتزام وفي هذا المعنى يؤكد ابن حزم "لقد منحني الله عز وجلّ من الوفاء لكل من يمتُّ إليَّ بلقية واحدة ... حظا أنا له شاكر، وحامد، ومنه مستمد ومستزيد"[3].

هذه هي رمزية اللفظ في الحمام، أما رمزية الشكل فيها، فلحملها ألوان الجمال ونعومة الملمس وأبهة الطلة ورونق النغم، هنا حصلت المشابهة بين اللفظ والمعنى، وبين جزئية العنوان ومرجعية النص، فيها

[1] عبد الملك بن مُحَمَّد الثعالبي، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تح: أبو الفضل إبراهيم، د ط، دار المعارف، دب، دت، ص465.

[2] إبراهيم أعرابي آغا، طوق الحمامة في الألفة والألاف لابن حزم، دط، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، لبنان، دت، ص24.

[3] ابن حزم، طوق الحمامة، ص312 بتصرف.

عمد ابن حزم إلى وضع هذه الصفات (المنصوص عليها) في هذا الكائن، لما يحمله من وفاء وسلامة وحب لصاحبه، متلهفة إلى إقامتها والعودة إلى سر حجرتها، والترنم مع أقرانها.

يتكون العنوان من جزأين: 'طوق الحمامة' و'الألفة والألاف'، إتمامٌ لمعنى ودلالةٌ على مضمون الرسالة، وتبسيط لفحواه وإشارة إلى معان دقيقة فيه، من الواضح أنه أراد بهذا العنوان البسيط إلى التزام طابع الذي يحمله دال العنوان في مدلولات الأبواب عبر مرجعيات ابن حزم الفقيه والأديب.

فالدلالات الوضعية المركبة في صورة العنوان (طوق الحمامة) لا تخرج عن إطار المحبة والألفة والحنين، والتوظيف الرمزي لهذه التراكيب يحمل حقيقة معجمية ولغوية، مما يقعد للدلالة المركزية فيه، وهي حاضرة في النصوص التراثية، حينما يتعلق الأمر بتوظيف الأبعاد الجمالية.

ب- القراءة العكسية:

إن التوجه إلى فهم العنوان بمنظارين لحتمية يفرضها علينا توجه الكاتب، بين الفقيه الشديد على مخالفيه لمنهجه ورؤاه، وبين شخصية ثانوية والمتمثلة في الكاتب الذي سيؤلف في الغريب عن باب الفقيه، يقول في افتتاحية رسالته بعد الحمد والصلاة: "وبعد عصمنا الله وإياك من الحيرة، ولا حملنا ما لا طاقة لنا به...ووهبنا من توفيقه أدبا صارفا عن معاصيه..."[1] ثم يقول "ولولا الإيجاب لك لما تكلفته، فهذا من العفو"[2]، يقول قاسم السمرائي أن القراءة الصحيحة (فهذا من اللغو) أي: مما لا ثواب فيه ولا عقاب[3]، هذه الجمل القصيرة تحمل تصورا تداوليا وبعدا نفسيا متمثلا في الحرج الذي اكتنف ابن حزم في ذكر أخبار الحب وصوارفه، مما حمل الرسالة في آخر أبوابها باب قبح المعصية وفضل التعفف، إشارة منه إلى الابتعاد عن المعاني المتداولة في الذهن عند الحديث عن مثل هذه الأمور، ثم وهو يحدث صاحبه نجده يقول: "وسأورد في رسالتي هذه أشعارا قلتها فيما شاهدته، فلا تنكر أنت ومن رآها علي أني سالك فيها مسلك حاكي الحديث عن نفسه"[4]، ثم يقول في ختام

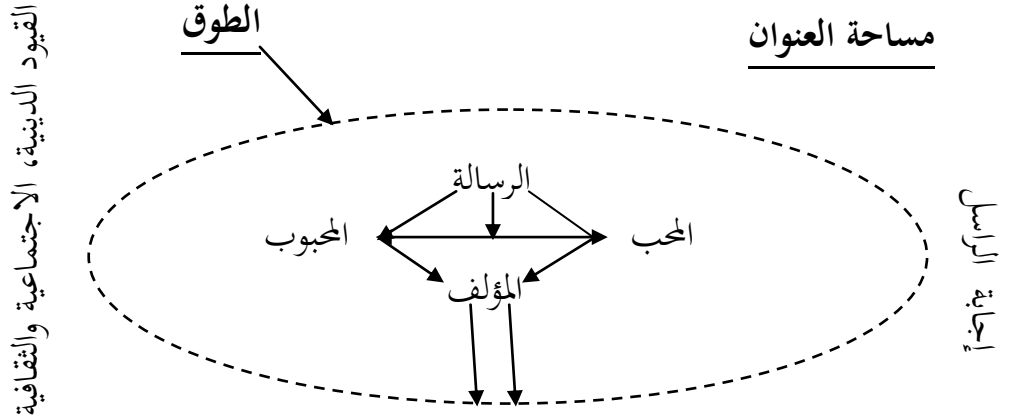
[1] ابن حزم، طوق الحمامة، ص143.

[2] م ن، ص146.

[3] انظر الهامش: م ن، ص ن.

[4] م ن،ص148.

الرسالة[1]: "وأنا أعلم أنه سينكر علي بعض المتعصبين على تأليفي لمثل هذا، ويقول أنه خالف طريقته، وتجافى عن وجهته، وما أحل لأحد أن يظن فيّ غير ما قصدته، قال الله ﷻ ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اجْتَنِبُوا كَثِيرًا مِّنَ الظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إِثْمٌ ﴾[2]، كل هذه الألفاظ تحمل معاني الإحساس بثقل النفس في الإجابة إلى السؤال، فأراد بمعنى الطوق "هي القيود الاجتماعية والثقافية والدينية التي تحدد حركة ابن حزم في رسالته، وتشعره بالحرج، والمشقة وهو يخوض غمار التأليف في موضوع الحب"[3]، "ألا يمكن اعتبار صورة الحمامة المطوقة معادلاً موضوعياً لما يشعر به الكاتب ولم يستطع البوح به بالرغم من تمرد مضمون النص في عمومه على مجموع العادات والتقاليد السائدة في الحضارة الإسلامية إذ أن الكاتب لم يكن جريئاً بما فيه الكفاية ليفصح أمام سلطان الحقيقة بما كان يدور في دور الأمراء، كما أنه لم يطرق أبواب الحرائر المتمنعات ولو أنه أشار إلي بعض الأحداث"[4]، وبذلك أراد ابن حزم من معنى الطوق تلك القيود التي طوقته عن البوح، فينتقل من تسلية صديقه إلى تعزية نفسه في سيكولوجية أندلسية لزمنه.



[1] ابن حزم، طوق الحمامة، ص443.

[2] سورة الحجرات الآية12.

[3] علي مطرش نعيمة، دلالة العنوان في المنجز الأدبي الأندلسي، ص484.

[4] نعمان بوقرة، قراءة سيميائية في رسالة طوق الحمامة لابن حزم، الملتقى الأول السيمياء والنص الأدبي، جامعة باجي مختار، عنابة، 7-8 نوفمبر 2000م، ع 1، ص333.

فكل هذا يؤكد على علاقة ابن حزم بمجتمعه، وفرض حتمية الواقع على شخصية الفرد، وبنية المجتمع من بنية أدبه، وهذا ما نلمسه في دلالة العنوان وما يحمله:

1- الطوق: توحي هذه الرمزية بالثبات والديمومة والمصاحبة له في كل آن، ولا يسمى الشيء طوقا إلا إذا أغلقت حلقته وصارت مكتملة.

2- الطوق: رمز في الجمال، ولهذا مُيز الحمام على بعضه في الجمال بهذا الطوق الملتف حول رقبته، كاليمامة فجمالها ونعومة ريشها وطوقها، صارت منفردة عن غيرها.

3- الطوق في الحمام: ميول عاطفي لتكملة الآخر، ومسكن نفسي لتهدئة الروح.

4- الألفة والألاف في طوق الحمام: وهي المودة والحنين في اجتماع المحبين.

5- طوق الحمامة: القيود الاجتماعية التي فرضت على الفقيه في قبح التأليف، كل هذا تضبطه أصول الدين، وعادات مجتمع المسلمين، ولهذا جعل في آخره باب قبح المعصية وفضل التعفف.

فمن الواضح أن مركزية دلالة العنوان المترسبة في المعاني التي تحمَّلها اللفظ، تتسع لتشمل الألفة والألاف في حسن العشرة بين المحبين والظُرَّاف، ليكون الكتاب أعم في الجمع بين الجنسين المختلفين، إلى ما هو سائر نحو المودة وحسن الصحبة، وكما يرى مُحَمَّد عابد الجابري"في كون ابن حزم في(الطوق) مجدداً مبدعاً لتعويله على بديهة العقل وأوائل الحس"[1].

2. هل في العنوان بنية سردية؟

تقوم العملية السردية على مجموعة من الأدوار ضمن مسار معين، فيدخل العنوان والنص في علاقة فيعلن الأول عن بداية، ويفسر الثاني عن بنية بُرمج لها منهجا تأوليا دلاليا مشحونا بالرموز الوظيفية، إلى إعادة تلقٍ أحيانا، وتكون الخاتمة هي عنوانه وبناء فصوله وأحداثه.

إن إشارة العنوان تُحيلنا إلى بنية مكونة من جملة مركبة تركيبا إضافيا، جاءت لتحقيق مناط، أراد

[1] إسماعيل محمود، الحب عند ابن حزم الأندلسي وابن داود الأصفهاني :هل اقتبس الأول من الثاني، ط 1 ، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006م، ص16.

صاحبه معناه ابتداء، على مسارخبري يشيد إلى رسالة ستحاك، بين شخصيات لها أحداث، جمعها زمان ومكان كل ذلك في عنوان "طوق الحمامة في الألفة والألاف."

أ-شخصيات العنوان: قد سبق في دلالة العنوان أن المراد بالطوق ما يطوق الشيء والحمامة كناية عن الأنثى أو الجنس الناعم، والألفة من الأَلَفة وهو المحبة التي تأتي عن طريق التودد، فالشخصيات المعتمدة من صاحب الرسالة هي من الجنسين بالاهتمام وإن كانت هناك شخصيات ثانوية لتتم مسار الحكي.

قبل النظر في فحوى خطاب الرسالة، هل السارد له علاقة بالعنوان، أم متخفٍ؟.

فظاهر العنوان يشير إلى أحداث يكون السارد فيها جزء من الخطاب، وإن تخفى بقناع الراوي العليم والمساوي لما تعرفه الشخصيات المتبناة في الرسالة، فهو المراقب لصيرورة يكون فيها والشخصيات على علم بالأحداث.

ثم تأتي الألفة والألاف على تعدد الأحداث فيها فالعنوان يحمل أكثر من شخصيات سيعرضها علينا صاحبها، يكون هو جزء منها والمراقب لأفعالها، في حديثهم عن الود وما يقرب إليه من عمل.

ب-فضاء العنوان: يحمل العنوان ذهنية المتلقي إلى عالم اللاوعي، أو اللاشعور، ليسبح به في مخيلة المشاهد والأمكنة داخل عالم فضاء الحب، فيتصور تلك الأمكنة باختلاف متلقيها؛ إنه الفضاء الأليف "ملتقى الأحبة قد يكون مدينة أو منزلا أو روضا أو بستانا، وكل ماله أثر مثقل في نفس الإنسان، وفي هذا المكان نلمس علاقة ارتباط بين الذات الإنسانية والمكان، هذه العلاقة الارتباطية أشبه بعلاقة الروح بالجسد"[1]، فإضمار الفضاء في العنوان يؤهل المتلقي إلى استغلال المجال التخيلي لملئه بالتأويلات والإنتاجية، فطوق الحمامة يشير إشارة واضحة إلى المكان الذي تبيت وتنوح فيه وتتشوق في الرجوع إليه، سمة الطاعة تجلى فيه، فيه يُبنى الود ويعلو الجمال ويستوحش الشوق شبيه بقصر الملكات، فيه صواحب وصاحبات، حديثهن عن غرفة الليل المظلمة، فقد أشار صاحب

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص67.

الرسالة إلى الظرفية المكانية في قوله "في الألفة والألاف" أمكنة الاجتماع وأحيزة الجلوس لحديث الود والسمر.

ت- الزمان في العنوان: عاش صاحب الرسالة بين زمنين، زمن القصر وزمن التشريد، وكانت كتابة الرسالة وعنوانها داخل في زمن الاضطهاد والتشريد؛ لكن لا توحي كلمات العنوان على هذا الزمن، بل تحملنا إلى استرجاع الذكريات الجميلة لمن سبق له الحديث عن الحب والعيش في كنفه أو إلى استباق المآل في التوقع، فالديمومة الزمنية في العنوان تشير إلى امتداد زمني طويل، وقطعه قتل لسردية العنوان، فالإيقاع الزمني والمتمثل في الثنائية الإضافية (طوق الحمامة/ الألفة والألاف) يسرد لنا سريعا المشاهد والمتوقع .

3- الرؤية السردية وتعددية الضمائر في الطوق:

قد سبق الإشارة في الفصل الأول عن موضوع السارد والراوي واستعمالهما، وعلاقتهما بالعمل السردي، فقيام هندسة النص المحكي قائمة على عمودين هامين 'السارد أو الراوي' و'المتلقي' الذي هو المسرود له أو المروي له، عبر نص يجمعهما.

إن الراوي في السرد الخيالي عبارة عن كائن ورقي، مهمته عرض الأحداث وفق نمط سردي معين، باستحداث الفضاء والزمان الذي تدور فيه الشخصيات فهو "صانع السرد ومنشئ الخطاب"[1]، لكنه في الأدب الكلاسيكي يختلف الراوي من الكائن الورقي إلى شخصية حاضرة توثق الخبر المروي لاكتساب شرعية الانتساب، "فهو القناة التي تمر عبرها أقوال الشخصيات، وهو الذي يسمح للشخصيات بأن تقول في الوقت الذي يريده، وفق المنظور الذي يختاره، ويقيم عليه إستراتيجية الخبر الخطابية"[2]

يختلف الراوي ورؤيته السردية في النص حسب وجهة نظر تدوروف Todorov إلى:

- راوٍ يعلم أكثر من الشخصية (الرؤية من خلف): الراوي > الشخصية.

[1] عمر عبد الواحد، بنية الخبر 'دراسة في طوق الحمامة لابن حزم، دط، دار الهدى للنشر والتزيع، دب، دت، ص109.
[2] م ن، ص ن

– راوٍ يعلم بقدر ما تعلم الشخصية (الرؤية مع): الراوي = الشخصية.

– راوٍ يعلم أقل مما تعلمه الشخصية (الرؤية من الخارج): الراوي < الشخصية.

سار ابن حزم في سرديته هذه بين نمطين في الرؤى:

– الرؤية المصاحبة ويكون فيها الراوي 'ابن حزم' هنا مساويا لرؤية الشخصية في الرواية، ولا يصل إلى شيء إلا بعد وصول الشخصية إليه، ويغلب عليها الضمير المتكلم وأحيانا يلجأ فيها إلى ضمير الغائب.

– الرؤية من الخارج وهو الغالب في النص، ويكون فيها الراوي 'ابن حزم' يعلم أقل مما تعلمه الشخصية (الرؤية من الخارج – الراوي < الشخصية)، فيلجأ إلى الوصف الخارجي؛ أي وصف الحركة والأصوات والأفعال، ولا يعرف ما يدور في خلد الشخصيات.

1– الرؤية المصاحبة أو الرؤية مع:

وفيه تقمص 'ابن حزم' أحد أدوار الرواة المستعان بهم للتحدث، نيابة عنه "وهو يحول بين القراء والعالم الروائي، فلا يجعلهم يرون إلا ما يريهم هو إياه، فهو يحكي أخبارا عن شخصيات عديدة تمثل أطرافا عن سيرته الذاتية، كقوله في باب من أحب صفة لم يستحسن بعدها غيرها ممّا يخالفها: "وعني أخبرك: أني أحببت في صباي جارية لي شقراء الشعر...وإني لأجد هذا في أصل تركيبي منذ ذلك الوقت"[1]، وقوله في سيرته الذاتية: "أني كان بيني وبين رجل من الأشراف ود كيد، وخطاب كير"[2]، وقوله: "ثم دخلت أنا قرطبة في خلافة القاسم بن حمود المأمون فلم أقدم شيئاً على قصد أبي عمرو القاسم بن يحيى التميمي أخي عبد الله رحمه الله، فسألته عن حاله وعزيته عن أخيه وما كان أولى بالتعزية عنه مني، ثم سألته عن أشعاره ورسائله إذ كان الذي عندي منه قد ذهب بالنهب في السبب الذي ذكرته في صدر هذه الحكاية فأخبرني عنه أن لما قربت وفاته وأيقن بحضور المنية ولم يشك في الموت دعا بجميع شعره وبكتبي التي كنت خاطبته أنا بها، فقطعها كلها ثم أمر

[1] ابن حزم، طوق الحمامة، ص209.

[2] م ن، ص 195، وانظر أيضا الأخبار عن سيرته الذاتية ص203.

بدفنها"[1]، وغير ذلك من صيغ السرد الذاتي، فيتحول السارد إلى راوٍ وشخصية، فهو مشارك في الأحداث متبوئ المركزية النصية؛ لأنها تعبر عن أفكاره ومشاعره الخاصة، ممثلا فيها الوظيفة الانطباعية باستعماله لألفاظ التعبير.

2- الرؤية من الخلف :

وفيها يكون 'ابن حزم' أكثر معرفة من الشخصيات الحاضرة، يصل فيها إلى تخطي العتبات ليحيط بكل المشاهد، فيتوصل إلى رغبات أبطاله، وقد أقر به في بداية رسالته أنه عقد هذا العمل على الرؤية والمشاهدة، فقال: "وكلفتني أعزك الله أن أصنف لك رسالة في صفة الحب ومعانيه وأسبابه وأعراضه، وما يقع فيه وله على سبيل الحقيقة لا متزيداً ولا مفتنا، لكن مورداً لما يحضرني على وجهه وبحسب وقوعه، حيث انتهى حفظي وسعة باعي فيما أذكره"[2]، مما أكسبه خبرة ودراية بالنتائج، فيصل إلى المعرفة قبل أن تصل إليها الشخصيات، وهذا ما نجده في باب الإذاعة مثلا "وإني لأعرف من أهل قرطبة من أبناء الكتاب وجلة الخدمة من اسمه أحمد بن فتح، كنت أعهده كثير التصاون، من بغاة العلم وطلاب الأدب يبذُّ أصحابه في الانقباض، ويفوقهم في الرِّعة لا يَظهر إلا في حلقة فضل، ولا يرى إلا في محفل مرضيٍّ، محمود المذاهب، جميل الطريقة، بائناً بنفسه، ذاهياً بها، ما أبعدت الأقدار داري من داره، فأول خبر طرأ علي بعد نزولي شاطبة أنه خلع عذاره في حب فتى من أبناء الفتانين يسمى إبراهيم بن أحمد أعرفه، لا تستأهل صفاته محبّة من بيته خير وتقدم؛ وأموال عريضة ووفر تالد، وصح عندي أنه كشف رأسه وأبدى وجهه ورمى رسنه وحسر مُحيَّاه وشمر عن ذراعيه وصمد صمْد الشهوة، فصار حديثاً للسُّمّار ومدافعاً بين نقلة الأخبار..."[3]، فالراوي عالم بالحدث منذ بدايته، حيث عمد إلى الشخصية فوصفها وصفا ذي طابعين، وصفا داخليا عمد فيه إلى ذكر محاسن الهمة، ووصفا خارجيا فيزيولوجيا.

[1] ابن حزم، طوق الحمامة، ص376-377.

[2] م ن، ص146.

[3] م ن، ص235-236.

لم يقف ابن حزم عند هذه الرؤية فقط بل اتخذ المنولوج الداخلي[1] في تمرير مشاهداته، مما يشير إلى ثقافته الواسعة بعلوم الإخراج، فقد صورا لنا مشهدا منولوجيا عندما تحدث عن الذين وقعوا في الحب ومنهم يوسف بن هارون فقال: " حدثني صاحبنا أبو بكر مُحَمَّد بن أحمد بن إسحاق عن ثقة أخبره، سقط عني اسمه، وأظنه القاضي ابن الحذاء، أن يوسف بن هارون الشاعر المعروف بالرماديّ كان مجتازا عند باب العطارين بقرطبة، وهذا الموضع كان مجتمع النساء، فرأى جارية أخذت بمجامع قلبه، وتخلل حبها جميع أعضائه، فانصرف عن طريق الجامع وجعل يتبعها وهي ناهضة نحو القنطرة، فجازتها إلى الموضع المعروف بالربض ، فلما صارت بين رياض بني مروان – رحمهم الله – المبنية على قبورهم في مقبرة الرّبض، خلف النهر، نظرت منه منفردا عن الناس، لا همة له غيرها فانصرفت إليه فقالت له: مالك تمشي ورائي ؟ فأخبرها بعظيم بليته بها فقالت له: دع عنك هذا و لا تطلب فضيحتي ، فلا مطمع لك فيّ البتة ، و لا إلى ما ترغبه سبيل فقال: إني أقنع بالنظر فقالت: ذلك مباح لك، فقال لها: يا سيدتي: أحرة أم مملوكة ؟ قالت: مملوكة، فقال لها: ما اسمك؟ قالت: خلوة، قال: ولمن أنت فقالت له: علمك والله بما في السماء السابعة أقرب إليك مما سألت عنه، فدع المحال، فقال لها: يا سيدتي، وأين أراك بعد هذا ؟ قالت: حيث رأيتني اليوم، في مثل تلك الساعة من كل جمعة، فقالت له: إما أن تنهض أنت وإما أنهض أنا؟ فقال لها: انهضي في حفظ الله فنهضت نحو القنطرة ولم يمكنه إتباعها لأنها كانت تلتفت نحوه لترى أيسايرها أم لا، فلما تجاوزت باب القنطرة أتى يقفوها فلم يقع على مسألة"[2]؛ فإن 'ابن حزم' راو غير مشارك لكن رؤيته كانت أكبر من الشخصية ذاتها جملة وتفصيلا، فقط راح إلى وصف نفسية الرمادي وأخذ في سرد شعوره فقال:" فرأى جارية أخذت بمجامع قلبه، وتخلل حبها جميع أعضائه" فكانت هذه الرؤية قد تعدت الرمادي (الشخصية) إلى ابن حزم (الراوي)، فلا شك أن هذا السرد يقدم رؤية من منظور الراوي عن

[1] المونولوج الداخلى، أو حوار النفس، ذلك الحوار بين الواحد منا وبين ذاته، نخاطب ذواتنا طيلة الوقت، يدور فى أروقة عقولنا، فى الجزء الغاطس الخفى عن الناس! يدور بلا انقطاع.

[2] ابن حزم، طوق الحمامة ، ص197-199.

طريق رؤيته لتصرفات الشخصية، وإلا فكيف عرف حقيقة شعوره إن لنم تُبد على أفعاله وتصرفاته وهذا ما يؤكده قول الشخصية "فوالله لقد لازمت باب العطارين والربض مذ ذلك الوقت إلى الآن"[1].

وقد يكون السرد الداخلي حاضرا عند بن حزم، فيقول برأيه ويحلله كما في قوله: "وقد اختلف الناس في ماهيته – ماهية الحب– وقالوا وأطالوا، والذي أذهب إليه أنه اتصال بين أجزاء النفوس المقسومة في هذه الخليقة في أصل عنصرها الرفيع"[2]، وقوله:" وهذه الصفات مخالفة لما أخبرني به عن نفسه أبو بكر مُحَمَّد بن قاسم بن مُحَمَّد القرشي المعروف بالشبانسي، من ولد الإمام هشام ابن عبد الرحمن بن معاوية أنه لم يحب أحدا قط، ولا أسف على إلف بان منه، ولا تجاوز حد الصحبة والألفة إلى حد الحب والعشق منذ خلق"[3]، وقوله: "حدثني موسى بن عاصم بن عمرو قال: كنت بين يدي أبي الفتح والدي رحمه الله وقد أمرني بكتاب أكتبه إذ لمحت عيني جارية كنت أكلف بها فلم أملك نفسي ورميت الكتاب عن يدي وبادرت نحوها، وبهت أبي وظن أنه عرض لي عارض ثم راجعني عقلي فمسحت وجهي ثم عدت واعتذرت بأنه غلبني الرعاف، وأعلم أن هذا داعية نفار المحبوب، وفساد في التدبير، وضعف في السياسة وما شيء من الأشياء إلا وللمأخذ فيه سنة وطريقة، متى تعداها الطالب، أو خرق في سلوكها انعكس عمله عليه، وكان كده عناء. وتعبه هباء، وبحثه وباء. وكلما زاد عن وجه السيرة انحرافاً وفي تجنبها إغراقاً وفي غير الطريق إيغالا ازداد عن بلوغ مراده بعداً"[4]، فنجده مرات يقدم تحليلا ووصفا ظاهرا للتفسير باعتباره سارد غير حاضر؛ لكنه كلي المعرفة بالأحداث، فيطلعنا عن طريق الرواية سير الأحداث ويكون جزءا منها في بيان حالها.

كما نجد 'ابن حزم' السارد مكتفٍ بالمشاهدة دون التدخل في تحليل الأحداث فهو (راو يراقب الأحداث حاضر ولا يتدخل)[5]، كما في قوله: "ولقد شاهدت النساء وعلمت من أسرارهن ما لا

[1] ابن حزم، طوق الحمامة ، ص199.

[2] م ن، ص160

[3] م ن، ص170-171.

[4] م ن، ص234.

[5] تقسيم جينيت للرواة. مُحَمَّد عزام، شعرية السرد، ص91.

يكاد يعلمه غيري، لأني ربيت في حجورهن، ونشأت بين أيديهن، ولم أعرف غيرهن، ولا جالست الرجال إلا وأنا في حد الشباب، وهن علمنني القرآن، ورويني كثيرا من الأشعار، ودربنني في الخط"[1]، وقوله:"ولقد شاهدت يوماً محبين في مكان قد ظنا أنهما انفردا فيه وتأهبا للشكوى فاستحليا ما هما فيه من الخلوة، ولم يكن الموضع حِمَى، فلم يلبثا أن طلع عليهما من كانا يستثقلانه، فرأى فعدل إلي وأطال الجلوس معي، فلو رأيت الفتى المحب وقد تمازج الأسف البادي على وجهه مع الغضب لرأيت عجباً"[2]، وقوله: "ولقد شاهدتُ من تلطَّف في استرضاء رقيبٍ حتى صار الرقيبُ عليه رقيبًا له، ومتغافلًا في وقت التغافل، ودافعًا عنه، وساعيًا له"[3]، وقوله: "وإن للوشاة ضروباً من التنقيل، فمنها أن يذكر للمحبوب عمن يحب أنه غير كاتم للسر، وهذا مكان صعب المعاناة...لقد شاهدت هذا بعينه لبعض المحبين مع بعض من كان يحبن، وكان المحبوب شديد المراقبة عظيم الكتمان..."[4]، كل هذه وغيرها مما نجده في الطوق يكتفي ابن حزم بالمشاهدة ولا يتعداها إلى تحليل أو بيان.

كما قد يتناوب السرد الخارجي الذي يتحقق بضمير الغائب، والسرد الداخلي الذي يكون بضمير المتكلم في الخبر الواحد، فيبتدئ الخبر بسرد خارجي بضمير الغائب، ثم تترك الفرصة للشخصية لتواصل سردا داخليا بلسانها، مثاله ما رواه ابن حزم على لسان صادقة شاهدة لما أخبرت به فقال: "ولقد حدثتني امرأة أثق بها أنه شاهدت فتى وجارية كان يجد كل واحد منهما بصاحبه فضْل وَجْد، قد اجتمعا في مكان على طرب، وفي يد الفتى سكين يقطع بها بعض الفواكه، فجراها جراً زائداً فقطع إبهامه قطعاً لطيفاً ظهر فيه دم، وكان على الجارية غلالة قصب خزائنية لها قيمة، فصرفت يدها وخرقيتها وأخرجت منها فضلة شد بها إبهامه، وأما هذا الفعل للمحب فقليل فيما يجب عليه، وفرض لازم وشريعة مؤداة، وكيف لا وقد بذل نفسه ووهب روحه فما يمنع

[1] ابن حزم، طوق الحمامة، ص255.
[2] م ن، ص256-257.
[3] م ن، ص258.
[4] م ن، ص262.

بعدها"[1] ونجد هذه الظاهرة متكررة عند ابن حزم، وكثيرة الورود ، كقوله: "ولقد حدثني ثقة من إخواني جليل من أهل البيوتات أنه كان علق في صباه جارية كانت في بعض دور آله..."[2] وقوله:"ومن بديع الوصل ما حدثني به بعض إخواني أنه كان في بعض المنازل المصاقبة له هوى"[3] وقوله: " ولقد أخبرني أبو حفص الكاتب – هو من ولد رَوح بن زِنباع الجذامي – أنه سمع بعض المتَّسمين باسم الفقه من أهل الرواية المشاهير وقد سُئل عن هذا الحديث فقال: القبقب: البطيخ"[4].

فلعلنا بهذا نستطيع أن نفهم من هذه المقتطفات الخاصة بالراوي ورؤيته ظاهرة تعلقت بالرؤية السردية 'في طوق الحمامة'، وهي تعدد صيغ الخبر الواحد بحسب أنماط الرؤية، والتي تتجلى لنا في الأخبار المروية مرة بضمير الغائب، ومرة بضمير المتكلم، وهذه الظاهرة لمستها كثيرا في كتاب ابن حزم هذا، فقد جمع فيه جل ما وقع إليه بالمشاهدة أو بالنقل عن الثقات الأخبار المتعلقة بالشخصيات التي تحدث عنها، فتارة تجده مصاحبا متقمصا للدور، وتارة تجده ساردا بعيدا عن الأدوار لكنه أعلم بالأحداث قبل وقوعها، ومرة يكون حاضرا مفسرا وأحيانا ساردا مشاهدا مكتف بالنظر ورواية الخبر.

4- الوظائف السردية في طوق الحمامة:

إن وظائف الراوي تختلف باختلاف المنجز السردي، والحديث عن وضع السارد هو الحديث عن علاقاته ووظائفه وصيغ حضوره في النص وصيغ إنجازه للرسالة، فالعملية النقدية إذا ما قيست على العمل الفني، فإن منهج الناقد في دراسته يعتمد على الاجتهاد الفردي في توليد مصطلحات له، ليحدد مساره النقدي والرؤية الأدبية.

وقد عد جينيت Genette خمسة وظائف للمنجز السردي، من شأنها أن ترسخ الحدث في ذهن القارئ أو السامع لاندراجه في سحر الخطاب الملقى إليه.

ولعل أولى هذه الوظائف:

---

[1] ابن حزم ، طوق الحمامة، ص283-284.

[2] م ن، ص 285.

[3] م ن، ص286.

[4] م ن، ص382.

1- الوظيفة التوثيقية أو الاستشهادية Fonction testimoniale:

وفيها استعان 'ابن حزم' بمنهج المحدثين في نقل الأخبار، فنجد في سند متنه يورد ألفاظا توحي إلى المتلقي أن الخبر أخذه مباشرة بسلسلة سنده وهو قوله: "حدثني صاحب الثقة، أخبرني، رأيت شاهدت، علمت..." وغيرها من الألفاظ الجازمة في نقل الخبر.

2- الوظيفة الإيديولوجية Fonction Idiologique:

وتختص بموقف الراوي من المروي، يتدخل السارد فيفسر الوقائع انطلاقا من معرفته، لتعطي مشهدا جمالي من خلال إثراء جوانبه، وكأن ابن حزم يقدم لنا مشهدا دراميا يملك فيه مفاتيح الفصول لتعدد أبوابه، ونحن من ورائه نكتشف الأحداث ونتعرف على الشخصيات، كقصة المرأة التي حدثته عن المشهد بين الفتى والجارية، فقد حدث ابن حزم بضمير الغائب "أنها شاهدت" ثم ينتقل إلى الحديث عن تفسير الظاهرة بضمير المتكلم 'أنا'، فهذه الخصيصة احتلت موقعا عند 'ابن حزم' في حلبة إبداعه، فتتضاءل الرؤية التوثيقية فيه وتتنامى قيمته الجمالية.

3- الوظيفة التواصلية Fonction communication :

تمكن هذه الوظيفة من عقد السارد مع المسرود له الصلة، بلفت انتباهه، وخلق التأثير في المروي له وتسمى بالوظيفة الانتباهية، وشأنها أن يرسخ السارد في المسرود له الحدث، وهذا سلم في الاستجابة لمرويه، يرتقي به إلى درجة انفعاله استجابة لخطابه، وهذا دأب نية السُراد، فيعددون وجهات النظر ويستندون على أسلوب الالتفات، وهمهم في ذلك أن يحضر ذهن المتلقي والسامع من بداية المشهد إلى نهايته، وهذا لمسناه كثيرا في النصوص السردية التي قدمها ابن حزم لمتلقيه بصفة عامة ولصاحب الرسالة بصفة خاصة.

إن هذا العمل يساعد على استخلاص سمات الفعل القصصي وتعدد وجهات النظر، بين المزاوجة في التفرد بسرد الأحداث، واعتماد راو وسيط بين السارد والنص أو تعدد الرواة فيه، كما أنه يدفعنا إلى التأمل في المسار التاريخي الذي قطعه هذا الفن، والمساهمة في التقعيد لمناهج السرد الحديثة بالنظر إلى الوظائف التي يقدمها النص المسرود، ووضع المتلقي أمام أبجدية الخطاب السردي، والنظر إلى تجاوبه بإثارة انفعالاته.

المبحث الثالث: البنية السردية في طوق الحمامة:

تقوم البنية السردية بالأساس على مكونات أربع وهي: "الشخصيات، الحدث، الزمان والمكان"، وقد بنى 'ابن حزم' طوق الحمامة على هذه الأساسيات لينهض لنا ببنية سردية ساعدت المدارس الحديثة في تقعيداتها، وساهمت في ثراء الأجناس الأدبية، باستعماله للغة تحمل عالما متخيلا من الحوادث مشكلة به مبنى روائيّا يتجاذبه طرفي السند (الراوي والمروي له أو السارد والمسرود له)، لتنتظم العلاقات الداخلية بين الرواة واستعمالاتهم للشخصيات في سير الأحداث، كيف حدث؟ وعلى أية طريقة سارت فيه الشخصيات؟ مرورا بترسيمة زمانية ومكانية، متخذا –السارد– في كل هذا طريقين في السرد: طريق موضوعي ويكون فيه محللا ومطّلعا على أفكار أبطاله، مصاحبا لهم (الرؤية مع)، وطريق ثان ذاتي مشاهداتي، نَتَلقف منه الأدوار ونتبع الحركة، وفي الأخير يُخرج لنا مسافة جمالية يتشوق المتلقي (القارئ/السماع) على المزيد.

أ– الشخصيات في كتاب الطوق:

- **الشخصية المتكلمة أو الذات المتكلمة:**

"إن الذات تبحث عن هويتها على مستوى الحياة بأسرها"[1]، هوية ذاتية تنقب عن معالم وجودها داخل مجتمع مدني ووعاء ثقافي، يتجسد فعل السرد في إبراز منظورها الأنتروبولوجي، باستحضار الماضي والحاضر لتصبح الحياة عندها سلسلة من المتتاليات الحسابية، يبنيها المؤلف في عالم اللاوقع...ويبحث عن تجسيد فاعلية وجودها في الواقع، إلاّ أن هذه الحقيقة تختلف عند ابن حزم أو بالأحرى في السرد العربي القديم، فيَحضُر الواقع بحقيقته وزمانه ومكانه، مجسدا لأحداث مَعيشة في الماضي من جهة واستحداثها في الحاضر كتجربة ذاتية.

استقر النص بداية على شخصيتين حضرت بينهما الوظيفة التواصلية، فكانت الأولى واقعة في العصر والثانية مصاحبة له، مبهمة لا نعرف عنا إلاّ أنها من 'ألمرية'، تجمعهما صداقة أخوية وإلاّ كيف

[1] بول ريكور، الذات عينها كآخر، تر: جورج زيناتي، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2005م، ص253.

يجيب فقيه عن مسائل الحب وحكاياته؟ لولا أن صحبتهما أكبر من الصداقة، وهنا تتجسد روح المعية بينهما فقال: "ثم كشفت إلي بإقبالك غرضك وأطلعتني على مذهبك، سجيّة لم تزل علينا من مشاركتك لي في حلّوك ومرّك وسرّك وجهرّك، يحدوك الود الصحيح إليّ أنا لك على أضعافه..."[1]، فبين ألمرية وشاطبة حضر التواصل، فأُنتجت وثيقة تاريخية أدبية أندلسية، استعان فيها 'ابن حزم' بشخصيات أندلسية تمثلت في:

- إيراده لشخصيات تاريخية، مما يؤكد صدق الوثيقة الأدبية.
- توظيفه لتقنيات الإسناد والمتن التي هي جزء من منهجيته العلمية.
- تعددية الشخصيات بين سياسية ودينية رمز من رموز الحياة الأندلسية.
- حضور سلطته كشخصيته توظيفية لتقنية الاسترجاع والسير في ديمومة الحاضر.
- حضور شخصية الأنثى في كتابه توحي على تميز بينها وبين نظيرتها من المشرق.

ومن هوية الذات الحاضرة تنوعت شخصياته في كتابه 'طوق الحمامة'، بين سياسية وتاريخية ودينية، منها من أباح عنها والأخرى أعرض عن ذكرها لسبب ارتآه فقال: "والذي كلفتني لا بد فيه من ذكر ما شاهدته حضرتي وأدركته عنايتي وحدثني به الثقات من أهل زمانه، فاغتفر لي الكناية عن الأسماء فهي إما عورة لا نستجيز كشفها وإما نحافظ في ذلك صديقاً ودوداً ورجلاً جليلاً، وبحسبي أن أسمى من لا ضرر في تسميته ولا يلحقنا والمسمى عيب في ذكره، وإما لاشتهار لا يغني عنه الطي وترك التبيين؛ وإما لرضا من المخبر عنه بظهور خبره وقلة إنكار منه لنقله"[2].

وعند حديثه لطرف النساء قال: "وكم داهية دهت الحجب المصونة، والأستار الكثيف، والمقاصير المحروسة، والسدد المضبوطة، لأرباب هذه النعوت، ولولا أن أنبه عليها لذكرتها، ولكن لقطع النظر فيها وقلة الثقة بكل واحد، والسعيد من وعظ بغيره، وبالضد تتميز الأشياء"[3] ثم يقول: "ولولا أني لم

[1] ابن حزم، طوق الحمامة، ص144.
[2] م ن، ص148.
[3] م ن، ص224-225.

أقصد في رسالتي هذه كشف الحيل وذكر المكائد لأوردت مما صح عندي أشياء تحير اللبيب وتدهش العاقل،أسبل الله علينا ستره وعلى جميع المسلمين بمنه، وكفانا."[1]، وهو في كل هذا يحافظ مما يدل على عنايته بشخصياته والمحافظة عليهم إما لأسباب سياسية أو لقوة دينية، أو كما قال حسان بن ثابت فيها:

حَصَانٌ رَزَانٌ مَا تُزِنُّ بِرِيبَةٍ * وَتُصبِحُ غَرْثَى مِنْ لُحُومِ الْغَوافِلِ**[2]

1- الشخصيات السياسية:

تبدو كثيرة، فأبوه كان وزيرا، وتقلد المناصب في الوزارة، ثم إنه ابن القصر والعالم بأخبار حواشيه وصدوره وما دار فيه، "من قصص الحب في الغالب من الجواري، مما يلفت النظر إلى التأثير الهائل للجب الذي أراد ابن حزم تأكيده، الذي يتمثل في تجاوز الفجوة الطبقية بين المحبين والمحبوبات، كما يشير إلى أن قصور علية القوم كانت غاصة بالجواري، ولذلك كانت فضاء مهم لقصص الحب"[3]، فدار حوله شخصيات اتصلوا بالسياسة وهذه بعض من أسمائهم:

- ابن حزم صاحب الكتاب.
- عبيد الله بن عبد الرحمن بن المغيرة بن أمير المؤمنين.
- المظفر عبد الملك بن أبي عامر.
- عبد الله بن مسلمة الوزير.
- العيش بن ميمون.
- أبو بكر محم بن إسحاق.
- أبو عامر مُحَمَّد بن عامر.أبو السّري عمّار بن زياد.

وغيرهم من الشخصيات السياسية وهي كثيرة في الكتاب، إلا أننا نجد أحيانا شخصيات

[1] ابن حزم، طوق الحمامة ، ص201.

[2] حسان بن ثابت، ديوان حسان بن ثابت، تح: عبدا مهنا، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1414هـ 1994م، ص190

[3] عمر عبد الواحد، بنية الخبر 'دراسة في طوق الحمامة لابن حزم، ص74.

مزجت بين السياسة والدين معا، أو كانوا أصحاب بلاغة وأدب وشعر وعملوا في الديوان وكتابة الرسائل، فتسللت إليهم الثقافة السياسية.

2- الشخصيات التاريخية:

إن عرضه للشخصيات التاريخية في عمله السردي، ما هو إلا توثيق لثقافة كانت حاضرة في زمنه، فأراد باسترجاعها إشارة إليها في تحقيق غرض مشاركة القراء وغزوهم بالكم المعلوماتي الثقافي، مما يوحي إلى مقصدية التوظيف، منهم:

- عبد الرحمن بن معاوية (138-172هـ) وحبه لدعجاء.
- الحكم بن هشام (180-206هـ) وكان له خمس جوار.
- عبد الرحمن بن الحكم (206-238هـ) وحبه لطروب.
- مُحَمَّد بن عبد الرحمن (238-273هـ) وأمره مع غزلان.

وكأنه يمرر إلينا بتوظيفه لمثل هذه الشخصيات، زيادة على التوثيق والهوية؛ أن هذه الطبائع أزلية وممتدة إلى البشر، وأن " الوظائف في الأخبار الأدبية أكثر أهمية من الشخصيات التي تنسب إليها"[1].

3- الشخصيات الدينية:

إن توظيف الموروث الديني في عملية السرد، يحمل أبعاد رؤية السارد لواقع عصره، ويبحث من خلاله عن مخرج شرعي يؤيد ما جاء في توليفه، ولقد كان التراث الديني هو الينبوع المتفجر بأصل القيم وطهارتها، والمقوم السلوكي لأفراد المجتمع، والإشادة بالشخصيات الدينية ما هي إلى وجادة لابن حزم ورؤيته للحب العذري فقال: "ليس بمنكر في الديانة، ولا بمحظور في الشريعة، إذ القلوب بيد الله عز وجلّ"[2]، ثم هو يشير إلى مجموعة من الخلفاء، ووصفهم بوصف الهداية، التي هي نور من الله أنهم أحبوا وسبق أمرهم وذاع صيتهم ومنهم:

[1] مُحَمَّد القاضي، الخبر في الأدب العربي دراسة في السردية العربية، ط1، كلية الآداب، منوبة تونس، 1419هـ 1998م، ص368.
[2] ابن حزم، طوق الحمامة، ص154.

- القاضي حماد بن أحمد (ت241هـ).
- عبيد الله بن عبد الله بن عتبة بن مسعود (ت98هـ).
- أبو بكر مُحَمَّد بن القاسم بن مُحَمَّد القرشي المعروف بالشَّبانْسِيِّ (ت447هـ).
- القاضي ابن الحذاء (ت416هـ).

4- شخصية المرأة في طوق الحمامة:

أول من تحدث عن المرأة الأندلسية من المستشرقين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ميلادي الألماني فون شاك Von Schack في كتابه 'شعر العرب وفنهم في إسبانيا وصقلية' وانتهى"إلى أن وضع المرأة في إسبانيا كان أكثر تحررا عما كان عليه في بقية الشعوب الإسلامية الأخرى"[1] ولقد صورت لنا البيئة الأندلسية من حين تولي الإمارة فيها، من جنسين مختلفين أمهات عشيقات أو جوار، وقد عبد الرحمن الداخل فاتح الأندلس ابنا لأم جارية بربرية، وهشام ابنه ولدا لجارية إسبانية، فالملاحظ أن طرف النسائي المقصود في قصص الحب كان في الغالب من الجواري، إلا أن ابن حزم أشار في كتابه الطوق إلى طبقتين عنيتا عناية بالعشق وأموره، لكن الغالب كان حديثه عن الجواري فجاءت طبقية المرأة فيه بين:

1- **الطبقة العالية:** وخصت نساء القصر من الأسيرات وحتى الجواري منهن لاتصالهن برجال هذه الطبقة من الخلفاء والأمراء والقواد، كما تحدث عن فتيات حرائر يذكرهن بأسمائهن حين لا يجد سيئة في ذكرهن، ومما جاء في حجبهن قوله: " وإني لأعرف جارية من ذوات المناصب والجمال والشرف من بنات القواد، وقد بلغ بها حب فتى من إخواني جداً من أبناء الكتاب مبلغ هيجان المرار الأسود، وكادت تختلط، واشتهر الأمر وشاع جداً حتى علمه الأباعد"[2].

كما عرض ابن حزم مرة واحدة لحالة خصت بأسرتهم، وهي ما كان متبادلا بين أخيه أبي بكر وزوجته عاتكة بنت قند فقال: " وأنا أخبرك عن أبي بكر أخي رحمه الله، وكان متزوجاً بعاتكة بنت

[1] طوق الطاهر أحمد مكي، دراسات عن ابن حزم وكتابه الحمامة، ص199-200.
[2] ابن حزم، طوق الحمامة، ص349.

قند، صاحب الثغر الأعلى أيام المنصور أبي عامر مُحَمَّد بن عامر، وكانت التي لا مرمى وراءها في جمالها وكريم خلالها، ولا تأتي الدنيا بمثلها في فضائلها، وكانا في حد الصبا وتمكن سلطانه تغضب كل واحد منهما الكلمة التي لا قدر لها، فكانا لم يزالا في تغاضب وتعاتب مدة ثمانية أعوام، وكانت قد شفها حبه واضناها الوجد فيه وانحلها شدة كلفها به حتى صارت كالخيال المتوسم دنفاً، لا يلهيها من الدنيا شيء، ولا تسر من أموالها على عرضها وتكاثرها بقليل ولا كثير إذا فاتها اتفاقه معها وسلامته لها"[1].

ولم يعرض لنساء مشرقيات إلاّ في مواطن ثلاثة، كعرضه لقصة جرت في القاهرة حين أحب العزيز الفاطمي خليفة مصر 'واجد' وهي اسم لحبيبته التي شغلته عن مولد ابنه المنصور[2] والقصة الثانية ما رواه أبو بكر بن مُحَمَّد بن بقي الحجري عن رجل كان ببغداد أحب ابنة صاحبة الخان فتزوجها، فهربت منه ولم تعد إليه، فكان كلما ذكرها يتنفس الصعداء[3]، والقصة الأخيرة التي كانت فيهن النساء المشرقيات حاضرات في طوق الحمامة، لقرطبيٍّ كان ببغداد، واستلهمته عراقية، وخشي على نفسه الفتنة فراح إلى البصرة وتوفي بها عاشقا لها[4].

2- **الطبقة الأدنى**: وكثر الحديث عنها وسرد لقصصها ومجريات أحداثها ومن أمثلتها ما سرده في الحديث عن فتى وجارية فقال: " وأنا أعرف فتى وجارية كانا يتحابان، فأرادها في بعض وصلها على بعض مالا يجمل. فقالت: والله لأشكونك في الملإ علانية ولأفضحنك فضيحة مستورة"[5].

كما أشار إشارة على نية الموازنة، وأن الحب لم يقتصر فقط على الطبقة العالية ومن أحب منهم الأقل والأدنى، فقد عرف العصر الأندلسي نسق المغايرة والمفارقة، فهناك من شغفها الحب لفقير

[1] طوق الطاهر أحمد مكي، دراسات عن ابن حزم وكتابه الحمامة ، ص381-382.
[2] م ن، ص156-158.
[3] م ن، ص348-349.
[4] م ن، ص377-378.
[5] ابن حزم، طوق الحمامة، ص215.

وكانت ذات منصب وسؤدد وجمال، وهو ما ساقه في الحديث عن المفارقة المعهودة وهو حب ذوو الهيئات لفقراء الزمان فقال: " إني لأعلم فتى من أبناء الكتاب ورأته امرأة سرية النشأة، عالية المنصب، غليظة الحجاب، وهو مجتاز، ورأته في موضع تطلع منه كان في منزلها، فعلقته وعلقها وتهاديا المراسلة زماناً على أرق من حد السيف"[1] ثم يعتذر عن الإشادة بآثارهم بقوله: "ولولا أني لم أقصد في رسالتي هذه كشف الحيل وذكر المكائد لأوردت مما صح عندي أشياء تحير اللبيب وتدهش العاقل"[2].

"تجيء المرأة القرطبية محبوبة خلال 'طوق الحمامة' في ثلاثين موقفا...خمسة وعشرين منها نجد أنفسنا بإزاء حب المؤلف نفسه، أو حب واحد من أصدقائه، أو شخصية معروفة له، لواحدة يصفها بأنها جارية، وفي الخمس الباقية يشير إلى نساء حرائر"[3].

نموذج تطبيقي[4]:

"وإني لأخبرك عني أني أُلِفت في أيام صباي ألفة المحبة، جارية نشأت في دارنا وكانت في ذلك الوقت بنت ستة عشر عاماً؛ وكانت غاية في حسن وجهها وعقلها وعفافها وطهارتها وخفرها ودَماثها، عديمة الهزل؛ منيعة البذل بديعة البشر، مسبلة الستر؛ فقيدة الذام، قليلة الكلام، مغضوضة البصر، شديدة الحذر، نقية من العيوب، دائمة القطوب، حلوة الإعراض، مطبوعة الانقباض مليحة الصدود، رزينة العقود، كثيرة الوقار، مستلذة النفار، لا توجه الأراجي نحوها، ولا تقف المطامع عليها، ولا معرس للأمل لديها، فوجهها جالب كل القلوب، وحالها طارد من أمَّها، تزدان في المنع والبخل، مالا يزدان غيرها بالسماحة والبذل، موقوفة على الجد في أمرها، غير راغبة في اللهو، على أنها كانت تحسن العود إحساناً جيداً فجنحت إليها وأحببتها حباً مفرطاً شديداً، فسعيت عامين أو نحوهما أن تجيبني بكلمة، وأسمع مِنْ فيها لفظة، غير ما يقع في الحديث الظاهر إلى كل سامع، بأبلغ السعي فما وصلت من ذلك إلى شيء البتة، فلعهدي بمصطنع كان في دارنا لبعض ما يُصطنع له في

[1] ابن حزم، طوق الحمامة ، ص201.

[2] م ن، ص ن.

[3] طوق الطاهر أحمد مكي، دراسات عن ابن حزم وكتابه طوق الحمامة، ص209 بتصرف.

[4] م ن، ص359-361.

دور الرؤساء، تجمعت فيه دخلتنا ودخلة أخي رحمه الله من النساء ونساء فِتياننا ومن لاث بنا من خدمنا، ممن يَخِفُّ موضعُه ويلْطفُ محله، فلبثن صدراً من النهار، ثم تنقلن إلى قصبة كانت في دارنا مشرفة على بستان الدار، ويُطَّلع منها على جميع قرطبة وفحوصها، مفتحة الأبواب، فصرن ينظرن من خلال الشراجيب وأنا بينهن، فإني لأذكر أني كنت أقصد نحو الباب الذي هي فيه أنساً بقربها متعرضاً للدنو منها، فما هو إلا أن تراني في جوارها فتترك ذلك الباب وتقصد غيره في لطف الحركة، فأتعمد أنا القصدَ إلى البابِ الذي صارت إليه، فتعود إلى مثل ذلك الفعل من الزوال إلى غيره، وكانت قد علمت كلفي بها ولم يَشعر سائر النسوان بما نحن فيه لأنهن كن عدداً كثيراً، وإذ كلُهن يتنقلن من باب إلى باب لسبب الإطلاع من بعض الأبواب على جهات لا يطلع من غيرها عليها، وأعلم أن قيافة النساء فيمن يميل إليهن أنفذ من قيافة مدلج في الآثار، ثم نزلن إلى البستان فرغب عجائزنا وكرائمنا إلى سيدتها في سماع غنائها، فأمرتها، فأخذت العود وسوته بخفر وخجل لا عهد لي بمثله، وإن الشيء يتضاعف حسنه في عين مستحسِنه ثم اندفعتْ تغني بأبيات العباس بن الأحنف حيث يقول:

إنّي طَرِبتُ إلـى شَمْسٍ إذَا غَرَبتْ * كَانَتْ مَغارِبُها جَوْف المقـاصِيرِ[1]**

شَمْسٌ ممثلَـةٌ في خُلـقِ جارِيـــةٍ * كأنَّ أعْطافَهـا طَيُّ الطَـوامِيـرِ[2]**

لَيْسَتْ مِن الإنس إلاّ في مناسبةٍ * وَلا مِـنَ الجِـنّ إلاّ في التَّصاوِيرِ**

فالوَجْـهُ جَوهَـرةٌ والجِسمُ عَبْهَرَةٌ[3] * والرّيـحُ عَنْبَـرَةٌ والكـلُّ منْ نُـورِ**

كأنَّها حينَ تخْطـو في مَجاسِدِهـــا * خُطُو على البَيْضِ أو حدِّ القَوارِيرِ**

فلعمري لَكأنّ المِضراب إنما يقع على قلبي، وما نسيت ذلك اليوم ولا أنساه إلى يوم مفارقتي الدنيا، وهذا أكثر ما وصلت إليه من التمكن من رؤيتها وسماع كلامها".

[1] جمع مقصورة، وهي الدار المقصورة على أهلها.

[2] جمع طامور، وهو الصحيفة.

[3] المرأة الباهرة الباعرة الجمال التي تزين جمالها بالخلق الطاهر.

صوّر ابن حزم في قصته هذه مجتمعا أندلسيا، بعاداته وأفكاره، مستعينا في رسم شكله بين مرسل ومرسل إليه عبر موضوع وشخصيات مرجعية و متكررة.

حضور الضمير 'أنا' كشخصية فاعلة في المسار السردي، متقمصا الدور الرئيس باعتبارها حكاية ذاتية بعيدة عن الخيال، فاستعان على سرده بمرسل إليه ليحقق الوظيفة التواصلية.

الشخصية	دورها
السارد	تحقيق الغاية النفسية
المرسل إليه	سبب تأسيس الحكي
الجارية	المعشوقة
نسوة القصر	الاجتماع والاستماع لحديث بعضهن
المدلج	هو الذي يقص الآثار والحكايات (إيقاع المقارنة)
العباس بن الأحنف	شاعر

يقوم النص على التطابق بين المؤلف، السارد والشخصية الرئيسة:

- فالمؤلف هو الكاتب المعلن عن حضوره بضمير أنا "وإني لأخبرك عني".
- السارد: وهو راوي الأحداث في الحاضر.
- الشخصية الرئيسة 'البطل': وهو القائم على تأدية الدور في الحكاية.

اجتمعت هذه العناصر الثلاث في شخصية 'ابن حزم'، فالشخصية في السرد الذاتي تختلف عن الشخصية في السرد العادي، فقد يكون السارد مؤديا لدور الشخصية الرئيسة، معلنا عن سيرة ذاية متخذا لمساره السردي مجموعة من الشخصيات الثانوية التي تساعده على إثارة الموضوع، فاستعان ببطل ثان وهو الجارية التي لولاه لما كانت القصة حاضرة.

تأتي أهمية استخدام ضمير المتكلم في أنه "يحيل على الذات مباشرة، ويجعل الحكاية المسرودة مندمجة في روح المؤلف، كما أنه يقرّب القارئ من العمل السردي ويجعله أكثر التصاقًا به، ويستطيع التوغل في أعماق النفس البشرية، فيعرّيها بصدق، ويكشف عن نواياها بحق، ويقدّمها للقارئ كما هي لا كما يجب أن تكون"[1]؛ فإن استخدامه قد سمح للمؤلف السارد أن يصور انفعاله وانطباعه اتجاه العالم الخارجي، وهكذا نجد ضمير المتكلم هو الذي يميز صيغة السرد الذاتي في العمل، وله القدرة على التذكر والاسترجاع والتحليل والاستبطان الذاتي للشخصية المحورية 'الحبيب والمحبوبة'.

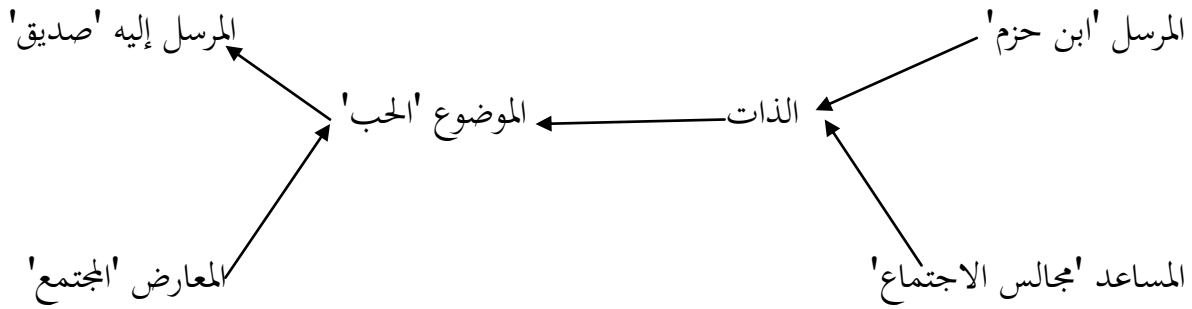
تقوم هذه التوليفة على ثلاثة حوافز:

الرغبة: وهي ظاهرة في الحب.

التواصل: ويتحدد تحققه في الإسرار بالمكنونات إلى صديق له.

الصراع: وهو القائم في نفسية ابن حزم بين البوح وعدمه.

هذه الحوافز الثلاث تدفع بالشخصية إلى إقامة علاقة بباقي الشخصيات، وضدها الكراهية، الإعلان، القطع، ومن الملاحظ أن هذه الحوافز سواء كانت إيجابية أم سلبية تدفع بالشخصيات إلى فعل ما.



[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص159-160، بتصرف.

ب- الفضاء في طوق الحمامة:

ينشأ الفضاء الروائي من خلال وجهات نظر متعددة، لأنه يعايش على عدة مستويات: يعيشه المؤلف أولاً، ويكون الراوي شاهدا عليه ثانياً وربما متدخلا في بنائه ثالثا، وتكون اللغة والرقعة الورقية فضاء يستعمله، فلكل لغة فضاء سيميائية دالة على تحديد المكان، ثم تقوم الشخصية باستراتيجية بناء هرمه الهندسي، ليأتي المتلقي في الأخير فيقدم وجهة نظر، ويسهم في تحديد دلالات الرموز الموظفة، ذلك أن الكتابة الأدبية ملك للغير، وحرية للقارئ في السباحة داخل فضائه الورقي، لتكون الأدبية حاضرة والإبداع عونا على إخراج النص من العدم إلى الوجود وهكذا يمكننا النظر إلى الفضاء داخل النص بوصفه جملة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي تتعالق مع بعضها لتشكل مساحة المكان القصصي الذي تدور فيه الأحداث.

يقوم الباعث على كتابة القصص بنيتين لاستمراريته، ورواية تفاصيله وبناء حدثه، فيقف المتلقي على هذا الحدث لوصفه ونقله، عبر مسار زمكاني لا ينفك أحدهما عن الآخر في الدراسة فلا تقاس أهمية الشخصية الروائية بحضورها المكثف داخل مساحة السرد، إلا إذا تفاعلت داخل حيز فضائي، ولا تتحدد أهميتها إلا في إقامة علاقات ضمن مساحتها المكانية، ولا يمكنها أن تمثل الدور الذي يدفع المتلقي إلى التساؤل وعقد المتخيل السردي، إلا إذا كان الفضاء والزمان حاضران في المساءلة.

يقدم لنا ابن حزم في طوق الحمامة فضاءات نصية كما صورها حميد لحميداني، فضاء جغرافي تمثل في البلدان التي أشار إليها والمقابر وتخيل أشكالها... وفضاء نصي كيف رتب حروف قصصه، وفضاء دلالي حمل اللغة المشفرة على البوح بنفسيتها الداخلية، وفضاء كمنظور أو كرؤية وفيه تدخل ابن حزم من موقع المشاهدة إلى التحليل وإبداء الرأي.

1- الفضاء النصي: سبقت الإشارة إلى معناه عند قول جون فسجربر jean Weisgerber لما تحدث عن الفضاء النصي قال: "ولما كانت الألفاظ قاصرة عن تشييد فضائها الخاص ... فإن ذلك كان يدعو الراوي إلى تقوية سرده بوضع طائفة من الإشارات وعلامات الوقف في الجمل داخل

النص المطبوع، وهكذا فنتيجة التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية ينتج فضاء جديدا...فضاء الصفحة والكتابة بمجمله، والذي يعتبر المكان المادي الوحيد الموجود في الرواية أين يجري فيه اللقاء بين وعي الكاتب ووعي القارئ"[1]، إنه الفضاء الذي يسعى من خلاله الروائي أو القاص تركيب الفقرات والمشاهد والفصول لإقامة الصلة بين النص والقارئ، مما يسهم في إقبال القراء على تحليله والمزاوجة بين أفكاره بعمق وروية، فقد عمد ابن حزم إلى هذه التقنية في سرد أخباره دون الحديث عن الزمان والمكان شاهدا الحدث، ومن أمثلة ذلك ما يرويه ابن حزم قائلا: "ولقد علمت فتى من بعض معارفي قد وحل من الحب وتورّط في حبائله، وأضرّ به الوجْد، وأنصبه الدّنَفُ، وما كانت نفسه تطيب بالدعاء إلى الله عز وجل في كشف ما به ولا ينطق به لسانه، وما كان دعاؤه إلا بالوصل والتّمكن ممن يحب، على عظيم بلائه وطويل همه! فما الظن بسقيم لا يريد فقد سقمه، ولقد جالسته يوماً فرأيت من اكتئابه وسوء حاله وإطراقه ما ساءني فقلت له في بعض قولي: فرّج الله عنك فلقد رأيت أثر الكراهية في وجهه"[2]، فأظهر السارد اهتمامه بفضاء الكتابة وأعتم الفضاء المكاني وأغفل عنه، وترك القارئ يتوهم الأحداث ويتصورها، عبر جسر اللغة، فقد صورت الألفاظ وتلك المعاني المشحونة فيها فضاء يسقط وقعها على الأذن، وترك إظهار الأحيزة والأمكنة، فوجودها ذهني في مخيلة القارئ ترسمه الكلمات والألفاظ التي تحدد درجة الخيال الواسع ومدى قربك من النص السردي.

وقوله أيضا: "وإني لأعرف جارية من ذوات المناصب والجمال والشرف من بنات القواد، وقد بلغ بها حب فتى من إخواني جداً من أبناء الكتاب مبلغ هيجان المرار الأسود، وكادت تختلط، واشتهر الأمر وشاع جداً حتى علمه الأباعد..."[3]، وقد كثرت هذه الأخبار في طوق الحمامة التي أخفت الفضاء الجغرافي نصها، وأشادت بحديث الشخصيات فقط، لكن أشارت برمزية الألفاظ عن الأمكنة الأذهنية واستخدامها للمتخيل السردي في تصوير حالة الشخصية والمكان المتواجد فيها، وحتى الهئة التي كانت عليها.

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص28.

[2] ابن حزم، طوق الحمامة ، ص169-170.

[3] م ن، ص349.

2- الفضاء الجغرافي:

"وإني لأعرف من أهل قرطبة من أبناء الكتاب وجلة الخدمة من اسمه أحمد بن فتح، كنت أعهده كثير التصاون، من بغاة العلم وطلاب الأدب يبذُّ أصحابه في الانقباض، ويفوقهم في الرِّعة، لا يَظهر إلا في حلقة فضل، ولا يرى إلا في محفل مرضيٍّ، محمود المذاهب، جميل الطريقة، بائناً بنفسه، ذاهياً بها، ما أبعدت الأقدار داري من داره، فأول خبر طرأ علي بعد نزولي شاطبة أنه خلع عذاره في حب فتى من أبناء الفتانين يسمى إبراهيم بن أحمد أعرفه، لا تستأهل صفاته محبّة من بيته خير وتقدم؛ وأموال عريضة ووفر تالد، وصح عندي أنه كشف رأسه وأبدى وجهه ورمى رسنه وحسر مُحيَّاه وشمر عن ذراعيه وصمد صمْد الشهوة، فصار حديثاً للسُّمّار ومدافعاً بين نقلة الأخبار..."[1]، وقوله: "ولعهدي بصديق لي داره المرية، فعنت له حوائج إلى شاطبة فقصدها، وكان نازلاً بها في منزلي مدة إقامته بها، وكان له بالمرية علاقة هي أكبر همه وأدهى غمه، كان يؤمل بتها وفراغ أسبابه وأن يوشك الرجعة ويسرع الأوبة، فلم يكن إلا حين لطيف بعد احتلاله عندي حتى جيش الموفق أبو الحسن مجاهد صاحب الجزائر الجيوش وقرب العساكر ونابذ خيران صاحب المرية وعزم على استئصاله، فانقطعت الطرق بسبب هذه الحرب، وتُحومِيت السبل واحترس البحر بالأساطيل، فتضاعف كربه إذ لم يجد إلى الانصراف سبيلاً البتة، وكاد يطفأ أسفاً، وصار لا يأنس بغير الوحدة، ولا يلجأ إلا إلى الزفير والوجوم، ولعمري لقد كان ممن لم أقدر قط فيه أن قلبه يذعن للود، ولا شراسة طبعه وتجيب إلى الهوى.

وأذكر أني دخلت قرطبة بعد رحيلي عنها ثم خرجت منصرفاً عنها فضمني الطريق مع رجل من الكتاب قد رحل لأمر مهم وتخلف سكن له، فكان يرتمض لذلك، وإني لأعلم من علق بهوى له وكان في حال شظف وكانت له في الأرض مذاهب واسعة ومناديح رحبة ووجوه متصرف كثيرة، فهان عليه ذلك وآثر الإقامة مع من يجب"[2]، فنجده في النصين اعتمد على تشخيص المكان والتعريف بحالة

[1] ابن حزم، طوق الحمامة ، ص235-236.

[2] م ن، ص320

الأندلس وبأقطارها فأشار إلى فضاءات كـ: قرطبة، شاطبة، ألمرية، الجزائر، البحر، الأسطول، وأخرى فرعية كالدار والأرض والمنزل، فاستعان بهذه الفضاءات من أجل تحريك خيال القارئ في اكتشاف حقيقة الأندلس أو الحقيقة التاريخية التي مرت عليها الأندلس بتوظيفه للأسطول والبحر والجزائر دليل على قيام الحرب فيها قبل أن تكون الأندلس مستقلة، وأنها لم تأت من فراغ في تشييد عماراتها.

كما نجد ابن حزم يعرفنا أكثر بجغرافية قرطبة مكانه الأصلي ومبعث نشأته فيقول: "حدثني صاحبنا أبو بكر مُحَمَّد بن أحمد بن إسحاق عن ثقة أخبره، سقط عني اسمه، وأظنه القاضي ابن الحذاء، أن يوسف بن هارون الشاعر المعروف بالرماديّ كان مجتازا عند باب العطارين[1] بقرطبة وهذا الموضع كان مجتمع النساء... فانصرف عن طريق الجامع وجعل يتبعها وهي ناهضة نحو القنطرة، فجازتها إلى الموضع المعروف بالربض..."[2]، وقوله: "وأذكر في مثل هذا أني كنت مجتازاً في بعض الأيام بقرطبة في مقبرة باب عامر في أمة من الطلاب وأصحاب الحديث، ونحن نريد مجلس الشيخ أبي القاسم عبد الرحم بن أبي يزيد المصري بالرصافة أستاذي رضي الله عنه، ومعنا أبو بكر عبد الرحمن بن سليمان البلوي من أهل سبتة..."[3]، هو حد أدنى من الإشارات الجغرافية (باب العطارين، المقبرة، مجمع النساء، القنطرة، الربض) كل هذه الأمكنة تحرك خيال القارئ من أجل اكتشاف منهجية الأماكن ولماذا وظفها؟.

3- الفضاء الدلالي:

يعد الفضاء الدلالي في الخطاب القصصي من أهم المرتكزات التي يشتغل عليها القاص، في سبيل إنتاج المعنى ورسم الواقع الجمالي داخل النص، وقد تم استثمار هذا الفضاء في أقلام قصص

[1] وذكر ابن بشكوال رحمه الله أن أبواب قرطبة سبعة أبواب : باب القنطرة إلى جهة القبلة ويعرف بباب الوادي وبباب الجزيرة الخضراء وهو على النهر، وباب الحديد ويعرف بباب سرقسطة، وباب ابن عبد الجبّار وهو باب طليطلة، وباب رومية وفيه تجتمع الثلاثة الرّصف التي تشق دائرة الأرض من جزيرة قادس إلى قرمونة إلى قرطبة إلى سرقسطة إلى طرّكونة إلى أربونة مارّة في الأرض الكبيرة، ثم باب طلبيرة وهو أيضاً باب ليون، ثم باب عامر القرشي وقدّامه المقبرة المنسوبة إليه، ثم باب الجوز ويعرف بباب بطليوس، ثم باب العطّارين، وهو باب إشبيلية. المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج1/ ص465.

[2] ابن حزم، طوق الحمامة ، ص199.

[3] م ن، ص 294-295.

الحب، التي تلقى رواجا جماهيريا، وتجارب واقعية، والتي تحمل عدة قراءات وتأويلات من قبل المتلقي وفقا لمرجعياته الثقافية، والفكرية والبيئية، وبقدر ما يحمله النص من شحنات ووعي جمالي.

والفضاء الدلالي حاضر في طوق الحمامة وإن غابت الأمكنة الجغرافية كما قد سبقت الإشارة إليه آنفا في الفضاء النصي، فتجتمع اللغة والمعاني لتؤدي فضاء دلاليا يعيشه المتلقي بتوظيف مكتسباته الحياتية.

ولقد حدثتني امرأة أثق بها أنها علقها فتى مثلها من الحسن وعلقته، وشاع القول عليهما، فاجتمعا يوما خاليين فقال: هلّمّي نحقّق ما يقال فينا، فقالت: لا والله لا كان هذا أبداً، وأنا أقرأ قول الله: ﴿الْأَخِلَّاءُ يَوْمَئِذٍ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ إِلَّا الْمُتَّقِينَ[1]﴾ قالت: فما مضى قليل حتى اجتمعا حلال"[2].

من خلال النص يتّضح طبيعة حضور الفضاء الدلالي، حيث وفّرت اللغة مساحة كبيرة لتجلي البعد الرمزي، والتلميح اللغوي، فقد غلب على النص التلميح والكناية في قوله "علقها وعلقته"، وقوله "هلمّي نحقق ما يقال فينا" فاستعماله لهاتين الجمليتين تدلان على سعة التأويل الذي تحملانه.

فقوله "هلمّي نحقق ما يقال فينا" استعمل للفظ الإقبال عليه حروفا **'ه.ل.م.ي'**.

- **فالهاء**: أقصى مخرجا للدلالة على الشوق وحبه للفعل المنتظَر، ولوقع ذلك الشيء في النفس فاستعمل هلمي التي تحمل القوة في المجيء، بدل تعالي أو أقبلي...لما تحمله من الليونة والتزلف.
- **اللام**: وموضع مخرجها اشتمالها على اللسان، وارتفاعه إلى الأعلى، وهي حرف بين الرخاوة والشدة.
- **الميم**: ومخرجها من الشفة العليا مع اشتراكها في الخيشوم **'الغنة'**.
- **الياء**: وهي إشباع لحركة الميم أو صائت طويل.

[1] سورة الزخرف الآية 67

[2] ابن حزم، طوق الحمامة، ص428.

وكأن الكلمة اشتملت على مخارج الأصوات (الحلق، اللسان والشفة)، لتعبر بهذا الاشتمال على شوق سبقته حياة وإعراض وكلام الناس، كما يمكن للعقل إدراك ما يقال فيهما من كلام ناقص وألفاظ جارحة.

ثم استدلالها بالآية ولم تستدل بغيرها كقوله تعالى﴿الزَّانِيَةُ وَالزَّانِي فَاجْلِدُوا كُلَّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا مِائَةَ جَلْدَةٍ[1]﴾؛ لأنها كانت متحرزة في الوقوع في هذه الذميمة، وعبرت بالخل لاستلطاف صاحبها؛ لأن الخليل أبلغ من الصاحب، والخلة هي أرقى درجات المحبة، ثم يأتي بعدها لفظ الحبيب، فاستخدمت الآية على القرب والبعد (قربت صاحبها منها/ وأبعدته عنها بلفظ العدو)، فما كانت نيتها إلا أن حقق الله جمعهما.

4- **الفضاء كمنظور أو كرؤية:** وقد تحدثت عنه جوليا كرستيفاJulia Kristeva كفضاء من زاوية نظرة السارد أو لراوي، وقد سبقت الإشارة إليه حين يتدخل الراوي في تفسير بعض المشاهد من جهته كالرؤية المصاحبة أو الرؤية من الخلف.

ت- الزمان في طوق الحمامة:

إن البناء السردي للرسالة 'طوق الحمامة' محكوم بالمفارقات الزمنية، التي تتأرجح بين الماضي والحاضر، وهذا التأرجح يكمن في قيمة التلاعب بالبنية الزمنية "إنما تتأسس في خلخلة هذا التراتب الزمني أو ما يدعوه تودوروف باللاتسلسل أو التذبذب أو التشويش الزمني في الشكل السردي، وهذا التشويش ضرب من التوتر الذي يشبه توتير النسيج الأسلوبي باستعمال الانزياح فيه"[2] فالزمن عنصر هام في بناء النص السردي، ثم إن الزمن يختلف استخدامه في القص الواقعي عن القص المتخيل، "فسواء تحرك الزمن القصصي...حركة أمامية من الماضي إلى الخاضر إلى المستقبل أو حركة ارتدادية من الحاضر إلى الماضي، أو تحرك حركة متقلبة غير منتظمة، فهو في النهاية يحقق البناء المطلوب من الزمن، من حيث أنه يفتح القص على الحياة، ثم يعود فينغلق داخل القصة، محققا

[1] سورة النور الآية 02.

[2] عامر الدبك، البناء الدرامي: مقاربة نظرية في البناء الروائي، اتحاد كتاب الانترنيت العرب http://www.arab-ewriters.com

العلاقة بين بناء القص، وبناء التجربة من ناحية، وبين العالم الخارجي المفتوح وعالم القص المغلق من ناحية أخرى"[1]، أما في القصة المتخيلة فعدوا أصحاب الرواية الجديدة[2] أن البنية الزمنية الكلاسيكية من القيود الفنية التي تأسر الكاتب وتحد من حركته، "وكأنهم يتمثلون احترام التسلسل الزمني كاحترام الميزان العروضي الصارم والقافية في القصيدة العمودية، فعمد هؤلاء الكتاب إلى كل ما كان قائما على التسلسل الزمني المنطقي فمزقوا سلاسله، وشوشوا على نظامه فاتخذوا من الفوضى جمالا فنيا، ومن الخروج عن المألوف جِدة في الشكل الروائي وبنائه"[3].

تقوم البينة الزمانية على إسهامات عديدة في تحليلها، وتوضيح إشكاليتها، ولكني سأقف في دراستي لنظام هذه البنية على التفريق بين زمن الخطاب وزمن القصة وعلى تقنيات تفعيل السرد وتعطيله.

يخضع طوق الحمامة عند دراستنا للبنية الزمنية فيه، بين نمطين من الزمن، نمط داخلي والآخر خارجي، أي زمن القصة وزمن الخطاب الذي تسير فيه القصة، "فزمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي، في حين أن زمن القصة زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر، وكأن الأمر تعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم"[4].

من خلال الأفعال الماضية الخاصة بالسرد يتضح التمايز بين سير الأحداث في زمن الخطاب وزمن القصة من خلال قول ابن حزم: "إني لأعرف بعض من امتحن بشيء من هذا فسكن الوجد بين جوانحه، فرام جحده إلى أن غلظ الأمر، وعرف ذلك في شمائله من تعرّض للمعرفة ومن لم يتعرض، وكان من عرض له بشيء نجهه[5] وقبّحه، إلى أن كان من أراد الحظوة لديه من إخوانه يوهمه

[1] نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، ص171.

[2] ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص190.

[3] م ن، ص190-191.

[4] تزفيتان تودوروف، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص55.

[5] أي رده ردا قبيحا.

تصديقه في إنكاره وتكذيب من ظن به غير ذلك، فسر بهذا، ولعهدي به يوماً قاعداً ومعه بعض من كان يعرض له بما في ضميره، وهو ينتفي غاية الانتفاء، إذ اجتاز بهما الشخص الذي كان يتهم بعلاقته، فما هو إلا أن وقعت عينه على محبوبه حتى اضطرب وفارق هيئته الأولى واصفر لونَه وتفاوتت معاني كلامه بعد حسن تثقيف، فقطع كلامه المتكلم معه، فلقد استدعى ما كان فيه من ذكره، فقيل له: ما عدا عما بدا"[1]، فاستعماله لزمن الماضي الناقص (كان) والمبني للذي لم يسم فاعله (امتحن)، نظّم فيها زمن الخطاب زمن القصة في سيرورته الممتدة، فقد يكون الامتحان سبقه وعد وحضور لجماعة، فكان الحذف لبعض المقاطع القصصية من قبيل التنظيم الذي أداره زمن الخطاب.

يتضح التباين بين زمن القصة وزمن السرد عندما يستعين السارد بشاهد القصة، فيقع زمن الخطاب من طرف السارد في خط مستقيم عن زمن القصة، ويتجلى ذلك أيضا حينما يذكر الراوي أن الشخصية التي يدور حولها الحدث سكنت منطقة غير منطقة الحكي، وذلك في قوله: "وحدثني أبو القاسم الهمذاني رحمه الله قال: كان معنا ببغداد أخ لعبد الله ابن يحيى بن أحمد بن دحون العقبة، الذي عليه مدار الفتيا بقرطبة، وكان أعلم من أخيه وأجل مقدراً، ما كان في أصحابنا ببغداد مثله، وأنه اجتاز يوماً بدرب قطنة؛ في زقاق لا ينفذ. فدخل فيه فرأى في أقصاه جارية واقفة مكشوفة الوجه، فقالت له: يا هذا، إن الدرب لا ينفذ، قال: فنظر إليها فهام بها قال: "وانصرف إلينا فتزايد عليه أمرها، وخشى الفتنة فخرج إلى البصرة فمات بها عشقاً رحمه الله، وكان فيما ذكر من الصالحين"[2]، فهذا التمايز بين الفضاءين (بغداد/ قرطبة) يدلان على التبين القائم بين زمن الخطاب وزمن القصة، فزمن الحدث بغداد، هناك سجلت وقائعها، وتلفظت أنفاسها، لتستقر عن زمن الخطاب قرطبة ليسير الحدث فيها وشخصياتها على خط مستقيم ممتد.

وقد يتوزان زمن الخطاب مع زمن القصة في سرد الأحداث كقوله: " ولقد حدثتني امرأة أثق بها أنه شاهدت فتى وجارية كان يجد كل واحد منهما بصاحبه فضل وجد، قد اجتمعا في مكان على

[1] ابن حزم، طوق الحمامة، ص227-228.
[2] م ن، ص377-378.

طرب، وفي يد الفتى سكين يقطع بها بعض الفواكه، فجراها جراً زائداً فقطع إبهامه قطعاً لطيفاً ظهر فيه دم، وكان على الجارية غلالة قصب خَزائِنِيَّة لها قيمة، فصرفت يدها وخَرقَتْها وأخرجت منها فضلة شد بها إبهامه"[1]، فاستعماله لحروف العطف كالواو التي تفيد العطف مباشرة والاشتراك في الحكم، والفاء للتعقيب الفوري، يشير إلى التوازن كان حاضرا بين زمن القصة وزمن الخطاب.

ومثال آخر قوله: "ومن بديع الوصل ما حدثني به بعض إخواني أنه كان في بعض المنازل المصاقبة له هوى، وكان في المترلين موضع مطّلع من أحدهما على الآخر، فكانت تقف له في ذلك الموضع وكان فيه بعض البعد، فتسلم عليه ويدها ملفوفة في قميصها، فخاطبها مستخبراً لها عن ذلك فأجابته: إنه ربما أحس من أمرنا شيء فوقف لك غيري فسلم عليك فرددت عليه، فصح الظن فهذه علامة بيني وبينك فإذا رأيت يداً مكشوفة تشير نحوك بالسلام فليست يدي فلا تجاوب"[2] وكأن سيرورة الأحداث القصصية وزمنية الخطاب لم تتوقف بسبب أدوات العطف فقوله: (وكان، فكانت، وكان، فتسلم عليه، فخاطبها، فأجابته، فوقف، فسلم، فرددت، فصح، فهذه علامة بيني وبينك فإذا رأيت يداً مكشوفة تشير نحوك بالسلام فليست يدي فلا تجاوب)، فلو تتبعنا مسار العطف بالواو والفاء لاستنطقنا التوازن الواقف على تقديم القصة وخطابها للمتلقي في خط مستقيم واضح.

ومن التقنيات التي يستعين بها السارد في بنائه للزمن، الديمومة أو المدة التي تتعلق بالخطاب السردي فيلجأ القاص إلى تمثل آفاق واسعة للزمن، الذي يرمز إلى تفعيل أحداث مهمة في القصة، حيث تترك هذه الأحداث صداها فترة زمنية في حياة المتلقي، فيستعين في تفعيلها إلى تقنية التسريع والتعطيل لبعض المشاهد.

1- تسريع السرد: ويتحقق بتفعيل تقنية الحذف والخلاصة.

[1] ابن حزم، طوق الحمامة ، ص283- 284.

[2] م ن، ص286.

أ- **الحذف**L'ellipse : وهي أيقونة تسريع السرد، ويقصد بها "إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[1]، وهو نوع من القفزات يستخدمها السارد لتجاوز أحداث غير هامة إلى غيرها، ويحدد جيرار جينيتGérard Genette ثلاثة أنواع للحذف وهي: "الصريح، الضمني والافتراضي"[2]

- **الحذف الصريح**: وهو الحذف الذي يصرح به السارد بالفترة الزمنية المحذوفة كقول ابن حزم: "أنه كان بيني وبين رجل من الأشراف ودّ وكيد وخطاب كثير، وما تراءينا قط، ثم منح الله لي لقاءه، فما مرت إلا أيام قلائل حتى وقعت لنا منافرة عظيمة ووحشة شديدة متصلة إلى الآن"[3]، والقلة تكون من ثلاثة إلى عشرة[4]، فقد صرح ابن حزم بهذا الحذف ليسرع عملية السرد اللاحق لأنه أكثر أهمية من اللقيا وما حدث فيها، فقفز بهذا الحذف قفزة لسرد حدث أكثر أهمية وهو القطيعة، ولو أخذ في ذكر حال اللقيا لتراكم الكم وكثر عدد الجمل، فترك للمتلقي استرجاع حال اللقيا بإعمال المتخيل السردي.

وقوله في مثال آخر: " وذلك أني دخلت يوماً على أبي السري عمار بن زياد صاحبنا مولى المؤيد فوجدته مفكراً مهتماً فسألته عما به، فتمنع ساعة ثم قال: لي أعجوبة ما سمعت قط..."[5]، فقد صرح بالزمن المحذوف وهو الممتنع عنده بالحديث 'ساعة'، ويؤكد الزمن المحذوف استعماله لأداة العطف ثم التي تفيد العطف مع التراخي، فهذه الفجوة الزمنية تترك للمتلقي تبني أحداثا وقعت، أو أوصافا حدثت، أو شخوصا مرت، ليشارك السارد السامع والقارئ في استخراج تأويلاته الدائرة، حول التنبئ بما حدث؛ ليشارك في عملية الإبداع.

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص156.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص93.

[3] ابن حزم، طوق الحمامة، ص195.

[4] مثل الإضافة إلى الأعداد كقوله تعالى "سخرها عليهم سبع ليال وثمانية أيام حسوما" فكلمة (ليال) و(ايام) بصيغتي أفاعل وافعال تدلان على القلة لا بمادتهما وإنما بقرينة هي إضافة العددين. شوقي ظيف، تيسيرات لغوية، دط، دار المعارف، القاهرة، 1990م، ص64.

[5] م س، ص190.

● **الحذف الضمني:** هو فراغ زمنيّ سرديّ، يقع نتيجة السكوت عن أحداث تقل أهمية عن الآتية، فينتقي السارد موطن الحذف ليترك للقارئ حرية التصرف في الكتابة، أو يمكن القول عنه كما قال تودوروف: هو "وحدة من زمن الحكاية لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة"[1]، "ويقع على الندرة لأن الأخبار في الغالب تعني بحادثة جزئية تقع في زمن ضئيل ويكاد توجد في الأخبار السير الذاتية دون غيرها"[2]، ومن ذلك قوله في النص السابق "أنه كان بيني وبين رجل من الأشراف ودّ وكيد وخطاب كثير"[3]، فقد جاء هذا الخبر متراكما بالأحداث المحذوفة، ألا ترى التنكير في قوله "ودّ وكيد وخطاب كثير"، ثم استعماله للمفارقة اللفظية (ود/كيد) حذف وقفز للأحداث التي لا يريدها، وما أكثرها من قصص ذاتية ينأى المرء عن تذكر الودّ الذي كان فيها لما قوبل من إساءة في آخرها، واستمر السارد في التلخيص ليسرع عملية السرد "حتى وقعت لنا منافرة عظيمة ووحشة شديدة متصلة إلى الآن"[4].

وقوله: "ثم شغلنا بعد قيام أمير المؤمنين هشام المؤيد بالنكبات وباعتداء أرباب دولته وامتحنا بالاعتقال والترقيب والإغرام الفادح والاستتار، وأرزمت الفتنة وألقت باعها وعمت الناس وخصتنا، إلى أن توفي أبي الوزير رحمه الله ونحن في هذه الأحوال بعد العصر يوم السبت لليلتين بقينا من ذي القعدة عام اثنتين وأربعمائة، واتصلت بنا تلك الحال بعده إلى أن كانت عندنا جنازة لبعض أهلنا فرأيتها"[5]، حذف متتالي، وتراكم سردي "وقد ارتفعت الواعية، قائمة في المأتم وسط النساء في جملة البواكي والنوادب فلقد أثارت وجداً دفيناً وحركت ساكناً، وذكرتني عهداً قديماً وحباً تليداً ودهراً ماضياً وزمناً عافياً وشهوراً خوالي وأخباراً بوالي ودهوراً فواني وأياماً قد ذهبت وآثاراً قد دثرت، وجددت أحزاني وهيجت بلابلي، على أني كنت في ذلك الهنار مرزأً مصاباً من وجوه، وما

[1] نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني قراءة نقدية، دط، دار غيدا، عمان، 2010م، ص82.

[2] عمر عبد الواحد، بنية الخبر، ص143.

[3] ابن حزم، طوق الحمامة، ص195.

[4] م ن، ص ن.

[5] م ن، ص362.

كنت نسيت لكن زاد الشجى وتوقدت اللوعة وتأكد الحزن وتضاعف الأشف"[1]، فبعد ارتفاع الواعية وسط النسوة أخذ في الحذف، فأشار إشارة خفيفة لأحداث مرت أثارها الاسترجاع والاستذكار للحال.

● **الحذف الافتراضي**: يشترك مع الحذف الضمني في عدم وجود قرائن واضحة تقف على تعَيُن مكانه، أو الزمان الذي يستغرقه[2]، وهو متمثل في الفراغات التي يتركها السارد بين الجملة والجملة، ليعبر القارئ عن الأحداث فيها، وقد انعدمت هذه التقنية في الطوق بل نجد غيرها والممثل في علامات الترقيم، استعماله للنقطة في سبر الأحداث، وقد سبقت الإشارة إليه في الحذف الضمني.

ب–الخلاصة Sommaire: وهي تقنية من تقنيات تفعيل السرد، وهي: "وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة"[3] ومن أمثلة ذلك في الطوق: "ولقد أذكرني هذا أني حظيت في بعض الأزمان بمودة رجل من وزراء السلطان أيام جاهه فأظهر بعض الإمساك، فتركته حتى ذهبت أيامه وانقضت دولته، فأبدى لي من المودة والأخوة غير قليل"[4]، فقد اقتصد في الخطاب، وصور بذلك التلخيص مشهد الإعراض عنه، فربما المناع النفسي والتعابير الجسدية التي أحجب عن سردها ابن حزم ولخصها في لفظة إمساك، ثم الرجوع إليه مع الذلة المحتمل والانكسار لخصتها جملة 'ذهبت أيام دولته".

ومن الأخبار التي ساقها وحضر التلخيص فيها قوله: "وإنّي لأعلم امرأة جليلة حافظة لكتاب الله–عزّوجلّ– ناسكة مُقبلة على الخير..."[5]، فلخص الجمال الروحي والباطن النفسي لهذه المرأة في تسريع السرد، بجملتين أغنت عن التعريف والاستطالة في ذكر مناقبها.

2- تعطيل السرد: ويكون ذلك بواسطة المشهد والوقف.

---

[1] ابن حزم، طوق الحمامة ، ص 362.

[2] ينظر: مُحَمَّد مطلك صالح الجميلي، السرد الرسائلي قراءة في سيرة الجسد وصهيل المطر لمحمد صابر عبيد، ط1، المنهال، دب، 2016م، ص108.

[3] م ن، ص110.

[4] ابن حزم، طوق الحمامة ، ص327.

[5] م ن ، ص254.

أ-المشهد Scène: "ويوجد المشهد بشكل أساسي في الأخبار التي تعتمد قصتها على بنية الاستخبار والإخبار؛ لأنها تستهدف بشكل رئيس نقل الأقوال البليغة والعبارات المحكمة"[1]، ومن ذلك: "أن رجلا أندلسياً باع جارية، كان يجد بها وجدا شديدا، لفاقة أصابته، من رجل من أهل ذلك البلد، ولم يظن بائعها أن نفسه تتبعها ذلك التتبع، فلما حصلت عند المشتري كادت نفس الأندلسي تخرج، فأتى إلى الذي ابتاعها منه وحكمه في ماله أجمع وفي نفسه، فأبى عليه، فتحمل عليه بأهل البلد فلم يسعف منهم أحد، فكاد عقله أن يذهب، ورأى أن يتصدى إلى الملك فتعرض له وصاح، فسمعه فأمر بإدخاله، والملك قاعد في علية له مشرفة عالية فوصل إليه، فما مثل بين يديه أخبره بقصته واسترحمه وتضرع إليه، فرق له الملك فأمر بإحضار الرجل المبتاع فحضر، فقال له: هذا رجل غريب وهو كما تراه وأنا شفيعه إليك، فأبى المتاع وقال: أنا أشد حباً لها منه وأخشى أن صرفتها إليه أن أستغيث بك غداً أو أنا في أسوأ من حالته، فعرض له الملك ومن حواليه من أموالهم، فأبى ولج واعتذر بمحبته لها، فلما طال المجلس ولم يروا منه البتة جنوحاً إلى الإسعاف قال للأندلسي: يا هذا مالك بيدي أكثر مما ترى، وقد جهدت لك بأبلغ سعي، وهو تراه يعتذر بأنه فيها أحب منك وأنه يخشى على نفسه شراً مما أنت فيه، فاصبر لما قضى الله عليك. فقال له الأندلسي: فمالي بيدك حيلة؟ قال له: وهل ها هنا غير الرغبة والبذل، ما أستطيع لك أكثر، فلما يئسي الأندلسي منها جمع يديه ورجليه وانصب من أعلى العلية إلى الأرض. فارتاع الملك وصرخ، فابتدر الغلمان من أسفل، فقضى أنه لم يتأذ في ذلك الوقوع كبير أذى، فصعد به إلى الملك، فقال: ماذا أردت بهذا؟ فقال: أيها الملك، لا سبيل لي إلى الحياة بعدها ثم هم أن يرمي نفسه ثانية، فمنع. فقال الملك: الله أكبر، قد ظهر وجه الحكم في هذه المسألة، ثم التفت إلى المشتري فقال: يا هذا، إنك ذكرت أنك أود لها منه وتخاف أن تصير في مثل حاله، فقال: نعم قال: فإن صاحبك هذا أبدى عنوان محبته وقذف بنفسه يريد الموت لولا أن الله عز وجل وقاه فأنت قم فصحح حبك وترام من أعلى هذه القصبة كما فعل صاحبك، فإن مت فبأجلك وإن عشت كنت أولى بالجارية، إذ هي في يدك ويمضي

[1] عمر عبد الواحد، بنية الخبر، ص147.

صاحبك عنك، وإن أبيت نزعت الجارية منك رغماً ودفعتها إليه، فتمنع ثم قال، أترامى، فلما قرب من الباب ونظر إلى الهوى تحته رجع القهقري، فقال له الملك: هو والله ما قلت، فهم ثم نكل، فلما لم يقدم قال له الملك: لا تتلاعب بنا، يا غلمان، خذوا بيديه وأرموا به إلى الأرض فلما رأى العزيمة قال: أيها الملك، قد طابت نفسي بالجارية، فقال له: جزاك الله خيراً، فاشتراها منه ودفعها إلى بائعها، وانصرفا"[1]، وقد سقت الخبر كاملا حتى يتسنى للناظر فيه الخلاصة والمشهد الذي قام الحوار فيه بين المسجون والأندلسي والمسجون والملك، والملك والأندلسي التاجر، ليتصور لنا المشهد وجلسة المحاكمة فيه، فكل هذا التصوير والحوار الدائر بين الشخوص التي وظفها السارد؛ ليسوق لنا الرد من أجل إكمال المشهد بواسطة الكلام المنقول حرفيا، والأفعال الموصوفة بدقة، فالحوار الذي دار بين بينهم جميعا هو تصوير لمشهد، أراده السارد بعيدا عن حضوره كطرف في الحوار، وإنما اكتفى بنقل الحوار على لسان الكتابة، ليخرج إلينا مشهدا دراميا، ببطلين أحب بعضهما البعض، وافترقا بسبب الفاقة، ثم يحبك المشهد بإضافة الشيطان القاطع، ليختمه بفؤاد الرحمة والمتمثل في الملك الذي اشترى وأرجع الحقوق لذويها، كل ذلك تعطيل لحركة السرد وإضافة لخاتمة فنية جمالية عن طريقها (المشهد).

ب-**الاستراحةأو الوقفة Passe:** وفيها يستند السارد على الوصف ليعطل مجرى سيرورة الأحداث، "ويلاحظ أن أخبار طوق الحمامة قد اتسمت بالاقتصاد في اللغة، ولذلك يندر فيها الوصف الخالص الذي يؤدي وظيفة تزينية أو زخرفية، ويؤدي إلى تعطيل الأحداث، وإنما يأتي الوصف غالبا في خدمة السرد"[2]، وعلى سبيل المثال حكايته عن نفسه وحبه لجارية فقال: "وإني لأخبرك عني أني أَلِفت في أيام صباي ألفة المحبة، جارية نشأت في دارنا وكانت في ذلك الوقت بنت ستة عشر عاماً؛ وكانت غاية في حسن وجهها وعقلها وعفافها وطهارتها وخفرها ودَماثها عديمة الهزل؛ منيعة البذل بديعة البشر، مسبلة الستر؛ فقيدة الذام، قليلة الكلام، مغضوضة البصر شديدة الحذر، نقية من العيوب، دائمة القطوب، حلوة الإعراض، مطبوعة الانقباض مليحة الصدود، رزينة العقود، كثيرة

[1] ابن حزم، طوق الحمامة، ص378-379.

[2] عمر عبد الواحد، بنية الخبر، ص151.

الوقار، مستلذة النفار، لا توجه الأراجي نحوها، ولا تقف المطامع عليها، ولا معرس للأمل لديها، فوجهها جالب كل القلوب، وحالها طارد من أمَّها، تزدان في المنع والبخل، مالا يزدان غيرها بالسماحة والبذل، موقوفة على الجد في أمرها، غير راغبة في اللهو..."[1]، فإن هذا الوصف لم يعطل حركة السرد؛ وإنما جعله ضربا من ضروب التفريق بين ما عهده الناس عن المجتمع الأندلسي، جوارٍ يهبن أنفسهن لأجل المتعة.

ومما جاء في الوصف من قبيل التوقف والاستراحة وتعطيل حركة السرد، حين عرض لوصف امرأة فقال: " ولقد رأيت امرأة كانت مودتها في غير ذات الله عز وجل، فعهدتها أصفى من الماء وألطف من الهواء وأثبت من الجبال وأقوى من الحديد وأشد امتزاجاً من اللون في الملون وأنفذا استحكاماً من الأعراض في الأجسام، وأضوأ من الشمس، وأصح من العيان، وأثقب من النجم، وأصدق من كدر القطا وأعجب من الدهر، وأحسن من البر، وأجمل من وجه أبي عامر، وألذ من العافية وأحلى من المنى، وأدنى من النفس، وأقرب من النسب، وأرسخ من النقش في الحجر ثم لم ألبث أن رأيت تلك المودة قد استحالت عداوة أفظع من الموت، وأنفذ من السهم، وأمر من السقم وأوحش من زوال النعم، وأقبح من حلول النقم وأمضى من عقم الرياح، وأضر من الحمق، وأدمر من غلبة العدو، وأشد من الأسر، وأقسى من الصخر، وأبغض من كشف الأستار، وأنأى من الجوزاء، وأصعب من معاناة السماء، وأكبر من رؤية المصاب، وأشنع من خرق العادات وأقطع من فجأة البلاء، وأبشع من السم الزعاف؛ وما لا يتولد مثله عن الذُّحول والتِّرات وقتل الآباء وسبي الأمهات"[2]، فنجد السرد عند هذه المرأة توقف ليعمد إلى الوصف المقابل بالمفارقات اللفظية، ثم استعماله لاسم التفضيل على وصف الشخصية تأثيما لا تخصيصا، وضياعا لهويتها؛ لأنه لم يوجد ما يقابلها للتنافس معه على الأفضلية، ولعل كل ذلك الوقف والاستراحة والاستطالة في التوصيف لأجل

[1] ابن حزم، طوق الحمامة، ص359.

[2] م ن، ص409-410.

إخفاء هوية الشخصية التي التزم بها في بداية كتابه ممن لا يذكر اسمه، مما سبب إفقار النص سرديا، وفقد قيمته الجمالية.

ث- بنية الحدث:

يعد الحدث في السرد بمثابة العمود الفقري للشخص، فالسارد ينتقي لمسروده أحداثا واقعية أم خيالية بعناية وباحترافية تكنيكية، فهو يضيف إلى نصوصه مخزونا ثقافيا، قد يعالق الواقع وقد يخالفه بإضافته للمتخيل، غير أن الأخبار الكلاسيكية تختلف تماما في بناء أحداث سردها، فقد تنظر للواقع أكثر من نظرتها للاواقع، وقد يتشكل الخبر فيها بناء على ثنائية السند والمتن، كما هو الحال في أنموذجي.

يقوم الخبر على ثنائية السند والمتن، وقد "ظلّ الخبر شكل سرديا مجهول المؤلف، لأنّ مبدعه وإن أنشأه من عند نفسه إنشاء، يتعين عليه بفعل مواضعات الخبر أن ينسبه إلى غيره وأن يوهم بأنه لا يعدو أن يكون ناقلا له، يردد ما سمعه وينقله بأمانة، وإذا كنا نجد في العربية كلمة الشاعر للدلالة على قائل الشعر، وكلمة الخطيب للإشارة إلى صاحب الخطبة، فإن كلمة الأخباري لا تدل إلا على راوي الخبر والقصة والحكاية"[1]، وبناء على هذا أظهرت نقولات المشافهة للأخبار بنيتين، بنية بسيطة تشد مكوناتها في الأغلب على ثنائية سردية ترد مرة وتتكرر مرة في الخبر الواحد من قبيل الاستخبار والإخبار، والاستجابة وعدم الاستجابة والفعل وردّ الفعل، وبنية مركبة تتولد من تكرار البنية البسيطة الواحدة أو من التنضمين أو من النظم[2].

1- البنية البسيطة:

أ-الإخبار والاستخبار (الطلب والحصول أو الامتحان والنجاح)[3]: تقوم عادة على "استعادة قول مأثور أو نقل حوار طريف بين شخصيتين[4]، فيقتصر دور الراوي فيه على نقل الأخبار وإسنادها

[1] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص170-171.

[2] ينظر: م ن، ص171.

[3] محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي دراسة في السردية العربية، ص356.

[4] م ن، ص355.

إلى قائلها، سواء عرف اسمه أم جُهل، ومن أمثلة ذلك ما جاء في باب من أحب من نظرة واحدة قال: "حدثني صاحبنا أبا بكر مُحَمَّد بن أحمد بن إسحاق عن ثقة أخبره سقط عني اسمه، وأظنه القاضي ابن الحذاء، أن يوسف بن هارون الشاعر المعروف بالرمادي كان مجتازاً عند باب العطارين بقرطبة، وهذا الموضع كان مجتمع النساء، فرأى جارية أخذت بمجامع قلبه وتخلل حبها جميع أعضائه، فانصرف عن طريق الجامع وجعل يتبعها وهي ناهضة نحو القنطرة، فجازتها إلى الموضع المعروف بالربض. فلما صارت بين رياض بني مروان رحمهم الله المبنية على قبورهم في مقبرة الربض خلف النهر نظرت منه منفرداً عن الناس لا همة له غيرها فانصرفت إليه فقالت له: مالك تمشي ورائي؟ فأخبرها بعظيم بليته بها. فقالت له: دع عنك هذا ولا تطلب فضيحتي فلا مطمع لك في النية ولا إلى ما ترغبه سبيل فقال: إني أقنع بالنظر. فقالت: ذلك مباح لك. فقال لها: يا سيدتي: أحرة أم مملوكة؟ قالت: مملوكة. فقال لها: ما اسمك؟ قالت: خلوة. قال: ولمن أنت؟ فقالت له: علمك والله بما في السماء السابعة أقرب إليك مما سألت عنه، فدع المحال. فقال لها: يا سيدتي، وأين أراك بعد هذا؟ قالت: حيث رأيتني اليوم في مثل تلك الساعة من كل جمعة. فقالت له: إما أن تنهض أنت وإما أن أنهض أنا فقال لها: انهضي في حفظ الله، فنهضت نحو القنطرة ولم يمكنه اتِّباعها، لأنّها كانت تلتفت نحوه لترى أيسايرها أم لا، فلمّا تجاوزت باب القنطرة أتى يقفوها فلم يقع لها على مسألة"[1]، فقد اشتمل هذا الخبر على تمهيد إسنادي، يشير فيه إلى حقيقة القصة وواقعيتها، وإلى مكان حدوثها (قرطبة، باب العطارين، مقبر الربض)، كما يشير ابن حزم إلى الشخصية التي حاورها، ويوضح طبيعة حالها (أحرة أم مملوكة)، ثم يأتي الخبر مبنيا على أساس الحوار الدائر بين الشخصيتين (يوسف بن هارون وحلوة)، وقوام هذا الخبر خمس أسئلة، بادرته بالسؤال ابتداء فلما علمت حاجته أجابته بقرينة حالها لا بلسانها في قولها ذلك مباح لك، ثم أخذ حال السؤال، والحدث الجوهري هنا هو الكلام المتبادل بين الشخصيتين، وقد تجلى في ثنائية الاستخبار والإخبار.

[1] ابن حزم، طوق الحمامة، ص197-199.

وثمة خبر أندلسي آخر قام على أساس السؤال والإجابة: "ولقد سألني يوماً أبو عبد الله مُحَمَّد بن كليب من أهل القيروان أيام كوني بالمدينة، وكان طويل اللسان جداً مثقفاً للسؤال في كل فن فقال لي وقد جرى بعض ذكر الحب ومعانيه: إذا كره من أحب لقائي وتجنب قربي فما أصنع؟ قلت: أرى أن تسعى في إدخال الروح على نفسك بلقائه وإن كره. فقال: لكني لا أرى ذلك بل أوثر هواه على هواي ومراده على مرادي، واصبر ولو كان في ذلك الحتف. فقلت له: إني إنما أحببته لنفسي ولا لتذاذها بصورته فأنا أتبع قياسي وأقود أصلي وأقفو طريقتي في الرغبة في سرورها. فقال لي: هذا ظلم من القياس، أشد من الموت ما تُمَنِّيَ له الموت، وأعز من النفس ما بذلت له النفس. فقلت له: إن بذلت نفسك لم يكن اختياراً بل كان اضطراراً، ولو أمكنك ألا تبذلها لما بذلتها، وتركك لقاءه اختياراً منك أنت فيه ملوم لإضرارك بنفسك وإدخالك الحتف عليها. فقال لي: أنت رجل جدلي ولا جدل في الحب يلتفت إليه. فقلت له: إذاً كان صاحبه مؤوفاً فقال: وأي آفة أعظم من الحب"[1]، فقد مهد له بمقدمة سردية، كوضع أولي ليبني شأن القول أو الحوار، ثم إشارته إلى زمان القصة ومكانها وإلى الشخصية المحاورة للسارد، ثم يأتي الحوار ليبني الأحداث، وليؤكد البناء الجدلي القائم على لسان الشخصية المحاورة، فتقديم الحوار لبناء الأحداث والوصف ورواية السرد ثم كتابة النص، شغلتها ثقنية الاستخبار والإخبار لتغطي عملية السرد بمكوناته الأربع (الشخصية، الحدث، الزمان والمكان).

ب- الاستجابة وعدم الاستجابة أو المحاولة والفشل: "وتتمثل هذه الثنائية المزدوجة في العديد من الأخبار، وقد يبنى بعض الأخبار وجه واحد منها فقط، وتعكس في جميع الأحوال الصراع القائم بين الرغبات والأشخاص، أو التضاد بين المواقف من ظاهرة الحب في الأندلس"[2] وقد تمثلت هذه الظاهرة في بعض جوانب النفسية ش أ في البحث عن السر من خلال إرغام ش ب في الخبر الذي ساقه ابن حزم في باب المساعد من الإخوان ما حدث بين سيدة وجارية فقال: "وإني لأعمل امرأة موسرة ذات جوار وخدم فشاع على إحدى جواريها أنها تعشق فتى من أهلها ويعشقها وأن

[1] ابن حزم، طوق الحمامة، ص245-247.

[2] عمر عبد الواحد، بينة الخبر دراسة في طوق الحمامة، ص40.

بينهما معاني مكروهة، وقيل لها: إن جاريتك فلانة تعرف ذلك وعندها جلية أمرها، فأخذتها وكانت غليظة المقوبة فأذاقتها من أنواع الضرب والإيذاء مالا يصبر على مثله جلداء الرجال، رجاء أن تبوح لها بشيء مما ذكر لها، فلم تفعل البتة"[1]، فإن الثنائية المتضحة في هذا الخبر محاولة المرأة الموسرة البحث عن السر الذي تحمله الجارية، باستعمال أداة يدوية للاستجابة، ولو جئنا إلى عنة الباب لرأينا مدى تطابق العنوان مع ثنائية الاستجابة وعدم الاستجابة، فدلالة العنوان 'المساعد من الإخوان' تحمل أداة المحاولة والفشل، فازدواجية المحاولة والفشل هي التي قامت في بناء الحدث.

ت- **الفعل ورد الفعل**: وهي "بنية بسيطة عمودها الفقري عاملان: فعل ورد الفعل بينهما رباط سببي تعاقبي"[2]، ونعثر عليه في الأخبار التاريخية خاصة التي تقوم على البنية الحدثيّة في بناء أغراضه ومواضيعه التي تجري مجرى السرد التاريخي، ومن الأمثلة التي ساقها ابن حزم في الفعل ورد الفعل قوله في باب الطاعة: " وحدثني أبو دلف الوراق عن ملسمة بن أحمد الفيلسوف المعروف بالمرجيطى أنه قال في المسجد الذي بشرقي مقبرة قريش بقرطبة الموازي لدار الوزير ابن عمرو أحمد بن مُحَمَّد جدير رحمه الله: في هذا المسجد كان مقدم بن الأصفر مريضاً أيام حداثته لعشق بعجيب فتى الوزير أبي عمرو المذكور، وكان يترك الصلاة في مسجد مسرور وبها كان سكناه ويقصد في الليل والنهار إلى هذا المسجد بسبب عجيب، حتى أخذه الحرس غير ما مرة في الليل في حين انصرافه عن صلاة العشاء الآخرة، وكان يقعد وينظر منه إلى أن كان الفتى يغضب ويضجر ويقوم إليه فيوجعه ضرباً ويلطم خديه وعينيه، فيسر بذلك ويقول: هذا والله أقصى أمنيتي والآن قرت عيني، وكان على هذا زماناً يماشيه"[3]، ما صنعه من الفعل المذموم، وقوام الخبر فعلان هما: (الرذيلة، والضرب عليها)، فكل ما صنعه الفتى بالعجوز أنه قدم ردة فعل على الفعل الأول ولا يهم من الخبر الموضوع ولا الغرض وإنما الذي بنى الموضوع وحدد الغرض هو حدث الفعل ورد الفعل.

[1] ابن حزم، طوق الحمامة ، ص253.

[2] مُحَمَّد القاضي، الخبر في الأد العربي دراسة في السردية العربية، ص360

[3] م س، ص241-242.

والخبر الثاني في قوله: " ولقد قال بعض الشعراء بقرطبة شعراً تغزل فيه بصبح أم المؤيد رحمه الله، فغنت به جارية أدخلت على المنصور مُحَمَّد بن أبي عامر ليبتاعها، فأمر بقتلها"[1]، فالفعلان (الغناء والقتل) أبان عن موضوع القصة، فثنائية فعل الغناء ونتيجة الفعل استعدت تقنية الاستذكار إلى سرد الواقع التاريخي الذي حدث بين صح أم هشام وابن أبي عامر[2].

إن هذه الثنائيات المكونة للبنى البسيطة ليست هي الموجودة على عددها في الأخبار بل هناك اللغز والتحويل...لكن الأكثر تداولا في سرد الأخبار هذه البنى[3]

2- البنية المركبة: وقد يتكون الحدث نتيجة تكرار لبنى بسيطة متماثلة، وقد ينهض على بنى معقدة يعسر علينا إرجاعها إلى جملة من البنى البسيطة.

أ- بنية التكرار: ومنها قوله: "حدثني أبو عبد الله مُحَمَّد بن عمر وبن مضائ عن رجال من بني مروان ثقات يسندون الحديث إلى أبي العباس الوليد بن غانم أنه ذكر أن الإمام عبد الرحمن ابن الحكم غاب في بعض غزواته شهوراً وثقف القصر بابنه مُحَمَّد الذي ولى الخلافة بعده ورتبه في السطح وجعل مبيته ليلاً وقعوده نهاراً فيه، ولم يأذن له في الخروج البتة، ورتب معه في كل ليلة وزيراً من الوزراء وفتى من أكابر الفتيان يبيتان معه في السطح. قال أبو العباس: فأقام على ذلك مدة طويلة وبعد عهده بأهله وهو في سن العشرين أو نحوها، إلى أن وافق مبيتي في ليلتي نوبة فتى من أكابر الفتيان، وكان صغيراً في سنه وغاية في حسن وجهه. قال أبو العباس: فقلت في نفسي: إني أخشى الليلة على مُحَمَّد بن عبد الرحمن الهلاك بمواقعه المعصية وتزين إبليس وأتباعه له قال: ثم أخذت مضجعي في السطح الخارج ومُحَمَّد في السطح الداخل المطل على حرم أمير المؤمنين، والفتى في الطرف الثاني القريب من المطلع فظلت أرقبه ولا أغفل وهو يظن أني قد نمت ولا يشعر باطلاعي عليه. قال: فلما مضى هزيع من الليل رأيته قد قام واستوى قاعداً ساعة لطيفة ثم تعوذ من الشيطان ورجع إلى منامه. ثم قام بعد

[1] ابن حزم، طوق الحمامة ، ص230.

[2] جاسم ياسين الدرويش، أعلام نساء الأندلس، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، دت، ص178.

[3] ينظر: مُحَمَّد القاضي، الخبر في الأد العربي دراسة في السردية العربية، ص362.

حين ولبس قميصه واستوفز ثم نزعه عن نفسه وعاد إلى منامه. ثم قام الثالثة ولبس قميصه ودلى رجليه من السرير وبقي كذلك ، ثم نادى الفتى باسمه فأجابه، فقال له: انزل عن السطح وابق في الفصيل الذي تحته، فقام الفتى مؤتمراً له، فلما نزل قام مُحَمَّد وأغلق الباب من داخله وعاد إلى سريره. قال أبو العباس: فعلمت من ذلك الوقت أن الله فيه مراد خير"[1].

قام النص على بنيات ساهمت في تكوين أحداثه، فقدم لبنيته السردية تمهيدا، وبدأ هذا الخبر بوضع أَوَلي، تمثل في تواصلهما، ثم آل التواصل إلى قطيعة سببها زمان الليل، وآل كل وحد منهم إلى جهة، لكن بقي التواصل قائما في الذهن، فما كان إلاّ أن ركب بنى بسيطة ليتم التوصل ويبني الحدث، فقامت بناه على الفعل والرجوع، ففي:

الفقرة الأولى: "فلما مضى هزيع من الليل رأيته قد قام واستوى قاعداً ساعة لطيفة ثم تعوذ من الشيطان ورجع إلى منامه".

الفقرة الثانية: "ثم قام بعد حين ولبس قميصه واستوفز ثم نزعه عن نفسه وعاد إلى منامه".

الفقرة الثالثة: "ثم قام الثالثة ولبس قميصه ودلى رجليه من السرير وبقي كذلك ساعة ثم نادى الفتى باسمه فأجابه"، ثم يعود فيؤسس لخبره خاتمة يجعلها مطابقة لما هيأ له عملية السرد.

وطوق الحمامة زاخر بهذا الضرب من الأخبار التي تجتمع فيها بنيتان أو أكثر من البنى البسيطة مشكلة بذلك حدثا، ومقطعا سرديا يمكن أن يستقل بوجوده، كما يمكن له أن يوضع بجذو مقاطع أخرى.

ب- بنية التضمين: وهي تعني "احتواء قصة قصةً أخرى، فالقصة الأولى تمثل إطارا بالنسبة إلى القصة الثانية "[2]، أي أن يتضمن النص قصتين أو مجموعة قصصية، تلتقي صفاتها وتختلف أحداثها مشكلة القصة الأولى إطارا جامعا لباقي القصص المتضمنة لها، وتجتمع عند البرهنة والتفسير. ومن الأخبار التي ضمت قصتين داخل قصة وكانت الأولى إطارا لها قوله: " أني دخلت يوماً على أبي

[1] ابن حزم، طوق الحمامة، ص429-431.

[2] مُحَمَّد القاضي، الخبر في الأدب العربي دراسة في السردية العربية، ص363.

السري عمار بن زياد صاحبنا مولى المؤيد فوجدته مفكراً مهتماً فسألته عما به، فتمنع ساعة ثم قال: لي أعجوبة ما سمعت قط، قلت: وما ذاك؟ قال: رأيت في نومي الليلة جارية فاستيقظت وقد ذهب قلبي فيها وهِمت بها وإني لفي أصعب حال من حبها، ولقد بقي أياماً كثيرة تزيد على الشهر مغموماً مهموماً لا يَهْنِئُه شيء وجْداً، إلى أن عذلته وقلت له: من الخطأ العظيم أن تشغل نفسك بغير حقيقة، وتعلق وهمك بمعدوم لا يوجد، هل تعلم من هي؟ قال: لا والله، قلت: إنك لقليل الرأي مصاب البصيرة إذ تحب من لم تره قط ولا خلق ولا هو في الدنيا، ولو عشقت صورة من صور الحمام لكنت عندي أعذر، فما زلت به حتى سلا وما كاد"[1]، فإن الخبر قد تأسس على بنية التضمين، فابتدأ إطار القصة الأولى على بينة الاستخبار والإخبار، وليجعل بنية قصته الثانية أكثر تشويقا، تمنع عنه ساعة، فلا شك أن القصة الداخلية قد حدثت واستكملت أحداثها قبل قصة الإطار، وترتبط الثانية بالأولى بعلاقة التفسير، ثم يأتي تدخل السارد، ليجعل الإطار وخاتمته لما نظر له في بداية الكتاب، فلا هو بمنكر ولا بحضور ومنضبط بالحكم مجبور.

هذه بعض البنى البسيطة والمركبة التي ما إن تطرقت إلى خبر وتحليله رأيت النص السردي قد حواها ووعاها، وقد سعيت في التمثيل الموجز لا الاستقصاء المفصل، فكثرة المثال تزيد في حشو الكلام، وربما ساقني إلى الخروج عما يزيد الطوق جمالا لتحليله، وتبيين خصائصه، فحسبي هذا الاستعراض في الاقتصاد.

[1] ابن حزم، طوق الحمامة، ص190-191.

تُشكِل الدراسات السردية مجالا مهما في الكشف عن جماليات السرد، بوصفها بنيات ذات دلالات قيمة، هيأت الطرق الفنية لدراستها، وركزت السميائية على تحليلها، وقد اجتمع القص مع الخطاب في مساحة ورقية خاضها التراث وأعرها السرديات بالتحليل، ليتفاعل القارئ مع هذا الطوق الذي شيده، والسرح الذي بناه أسلافنا فكانت نتائج البحث كالتالي:

- تقدم معنا بعض المفاهيم السردية وتنوعت فيه التعاريف اللغوية والاصطلاحية عن معاني هذه المصطلحات كالسرد والسرديات والسردية، وتاريخ وجودها والآليات التي أدت إلى وجود هذا المصطلح السردي، وفي الأخير كما يقول محمد رشاد الحمزاوي "إن كل هذه المصطلحات السردية لا تمتّ إلى العربية بصلة، لأن الساحة العربية خالية منها، فهي مترجمة كلها".
- اتسمت هذه المصطلحات بالوفرة المعجمية، والتي لعبت الترجمة دورا في تكثيرها بين رؤى وأفكار مترجميها كلفظ 'espace' مثلا، تعددت ترجماته إلى أكثر من: فضاء وحيز ومكان فمنها من اتسم بالغموض والسطحية، مما يودي بالمتعلم إلى التشتت في فوضاه وضوضاء الاستخدام الاصطلاحي.
- إن العناصر المكونة للعمل السردي أربعة عناصر تطرقت إليها في البحث وهي: الشخصية الحدث، الزمان، المكان، ولكل أقسام وتعريفات وعلاقات، حسب ثقافة الكاتب وميولاته وحتى الواقع المحيط به والموجد في معيشته، يستبق يستذكر يسترجع ليقف عند بناء النص السردي ليقدمه إلى القارئ في حبكة وحلٍّ لعقدة، من أجل إشراكه في إنتاج المعنى الذي أشار إليه عبر رموز دلالية تحتاج إلى حِرفية، يخطها العقل وتبصرها النظرة، لتتحدث أنامل اليد بالكتابة واللسان بالبوح عنها فتختلف هذه الدلالات حسب قراءات متعددة يلعب الفضاء الميتافيزيقي الذي رسمه الكاتب أو الراوي دورا في تأويل الفراغ الذي تركه عمدا حتى يكون النص مفتوحا لإنتاج غير محدود من الدلالات.

- إن عملية السرد لها جذور تاريخية، وُضعت للتاريخ، وكتبت للحفظ والرواية، رسمت معالمها وشقت طريقها، وإن كان مصطلح السرد مصطلح جديد حديث إلا أنه في حقيقة الأمر وجوده تليد قديم، وما قصص الغابر وأخبار العصر والمصر عنا ببعيد.
- النثر أدب إنساني وهو على ضربين، ضرب عادي الذي يقال في لغة التخاطب، وضرب يرتفع فيه أصحابه إلى لغة فيها فن ومهارة وبلاغة، وهذا الأخير هو الذي يعنى النقاد في اللغات المختلفة ببحثه ودرسه وبيان ما مر به من أحداث وأطوار.
- انقطاع التيار القصصي الفني في العصر الإسلامي بسبب انشغالهم بالفتوحات ونشر تعاليم الدين الجديد، فعوضوا حكايات الأساطير بحكايات الأسلاف التي لها مغزى تأديبي وزرع لروح الإسلام.
- إن الكتابة نمت في العصر الأموي نموا واسعا، فقد عرف العرب فكرة الكتاب، وأنه صحف يجمع بعضها إلى بعض في موضوع من الموضوعات، وقد ألفوا فعلا كتبا كثيرة.
- أصبح النثر العربي في العصر العباسي متعدد الفروع، فهناك النثر العلمي والنثر الفلسفي والنثر التاريخي، والنثر الأدبي الخالص، وكان في بعض صوره امتدادا للقديم، وفي الآخر مبتكرا لا عهد للعرب به.
- مظاهر نهضة النثر في العصر العباسي:

- تنوع فنونه وأغراضه: فقد تناول كل مجالات الحياة واستخدمته الدولة في الشؤون السياسية والاجتماعية والثقافية.
- وصول الكُتّاب إلى المناصب الوزارية.
- أصبح وعاء لثقافات جديدة، كانت نتيجة لامتزاج الفكر العربي بأفكار الأمم الأخرى.
- رقي الأفكار وعمق المعاني.
- التفنن في أساليبه وظهور مدارس متنوعة.

- محاولة إسراء قواعد نثرية للهوية الأندلسية من خلال محاكاتهم لأهل المشرق حتى كان لهم المقامة والقصة والفنون النثرية التي كانت موجودة وبخاصة في العصر العباسي.

- قلة الباع الخطابي لحداثتهم بلغة جديدة وبيان بلاغي جديد ولون لم يعهدوه في لغتهم.
- لابن حزم أسلوب فريد في نوعه، فقيه وأديب يتميز عن باقي معاصريه بجَشْأة لغته ومواقفه بعيد عن الاصطناع والاضطراب، خياله والواقع خطان مستقيمان، يقع أحدها على الآخر، يعدو في كتابه إلى التاريخ، ويعتمد في سرد أحداثه تقنية أهل الحديث، يُلْمِحُ أحيانا ويفصح أحايين أخرى، همه نظرة المجتمع، وقوامها الخوف من الله.
- كتاب طوق الحمامة يمتاز بالطرافة مع الجدية في بعض مضامينه، وأسلوبه غني باللغة السهلة والمنمقة، بعيد عن الغموض والتعقيد والتصنع، مزج في نثر الكلام مع الزجل من الأنغام أورد لشعره كما أسس لنثره، نصوصه في الحب تشبه الفلسفة الأفلاطونية في الرؤية.
- إستراتيجيته الموفقة في اختيار العنوان، فقد حلى الكتاب بأخبار طوق البنات، وكانت الحمامة رمزا على الإناث، وضمنه أحاديث الألفة والألاف، وسرد أخبارا عن كل ذلك.
- تنكير بعض الشخصيات في الطوق، وذلك راجع إلى عدم إيقاع الأشخاص في المذمة، ففي التنكير دلالة على التعميم وإشارة إلى الأفعال بالإطلاق.
- رسم طوق الحمامة صورة المرأة القرطبية الأندلسية، التي مزجت بين المجتمع الشرقي والمجتمع الغربي في البوح عن الحب الذي يجري في عروقها، بحزمة سردية كان فيها ابن حزم خبيرا بخبايا السرد الحديث، فتجده يعقد ويحل ويحبك ويختار للأحداث زمان ومكانا مضمنا لمسروده بنية تركيبية والأخرى بسيطة.
- حدوث الحوار المنلوجي مع الوصف، خلال حديث الشخصيات التي سردت قصص العشق والوله، بل حاجج أصحابها حتى رمو أنفسهم للموت من أجل الحبيب، وكأننا أمام فلم درامي يخالف بدايته نهايته كما حدث مع الذي باع جاريته لأجل الفاقة.
- نلحظ في الطوق استعماله للتقنيات السردية كالرؤى السردية، ووظائف الراوي، فنجده مرات يروي ولا يتدخل ويروي ويتدخل، ويكون هو والشخصية في موقع معا.

- جرأته في سرد بعض المواضيع التي يستحى أن تقال في مجمع الناس، لكنه أتى بها في معرض سرد الخبر وذكر الأثر عن حال بعض البشر.
- ضمّن سرود أخباره تحاليل ورؤى واستند على القول الجاف الإيقاع من الشعر، و لم يكن غائبا و لم يرتكز على الخيال.
- طوق الحمامة من السرد الإخباري الذي تنامت فيه القيمة الجمالية، وتضاءلت النظرة التاريخية ولعل هذه الخصيصة كانت امتدادا لظهور أجناس أدبية جديدة.
- غنى الآثار الأدبية القديمة بالفنون الحديثة، فيمكن عد رسالة ابن الشهيد وابن الطفيل من قبيل الروايات، والطوق مليء بالأحداث القصصية، والنادرة طرقت باب الأندلس وحديث السمر أقاصيص عرفها الشرق والغرب، والأعاجيب أساطير القوم لبعث الهمم في الجيش، وكل ذلك تحويه اللغة والأسلوب المنمق.
- ليس الحب بمنكر في الديانة ولا بمحضور في الشريعة، إذ القلوب بيد الله عز وجل وإنما المحضور من الحب ما خرج عن جادة الحق.
- الحب أنواع ومباني، منه حب الجماد كالديار، وحب المودة كالزوجة، وحب العطف كالأولاد، وحب الوفاء للصديق والخلِّ، وحب التعظيم لرب العزة عز وجل...كل هذه الأنواع حضرت مجسدة في القرءان الكريم.

هذا ما بلغه البحث في النثر الأدبي العربي والشكل السردي الأندلسي، وأَخص الأندلس بالتحليل ويأبى النص أن يبوح بكامل سره، وحسب البحث العلمي الإشارة إلى أن النص أدبُ فيضٍ لا ينضب مَعينه وهو ما يحفز المرء على التواصل، وكثرة التفتيش تولِّد التجديد.

وعساي أن أكون بهذا العمل المتواضع، قد أشرت إلى أن السبيل أمام الباحث لن يُغلق بابه ولن يلطم محرابه، وتبقى للعبارة القوية صدًى يسمع، وأذن تخشع، وتُراث يُحاور، دون تقديس ولا إزراء.

والحمد لله رب العالمين

مكتبة البحث

❖ القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

التفاسير

أ

1. السيوطي جلال الدين ، تفسير الجلالين، ط1، دار السلام للنشر والتوزيع، بولوغين الجزائر، 1430هـ 2009م.

ط

2. الطبري ابن جرير ، تفسير الطبري (جامع البيان عن تأويل آي القرءان، تح، عبد الله بن عبد المحسن التركي، ط1، دار الهجر للطباعة والنشر، القاهرة، 1422هـ 2001م.

ك

3. ابن كثير عماد الدين أبي الفداء، تفسير القرءان العظيم، تح: سامي بن محمد السلامة، ط2، دار طيبة للنشر والتوزيع، السعودية، 1420هـ 1999م.

قائمة المصادر والمراجع

أ

1. ابن الأبار القضاعي الأندلسي، أبو عبد الله محمد، التكملة لكتاب الصلة، تح: عبد السلام الهراس، دط، دار الفكر، لبنان بيروت 1415هـ1995م.
2. إبراهيم أعرابي آغا، طوق الحمامة في الألفة والألاف، دط، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، لبنان بيروت، دت.
3. إبراهيم السهلي، تجديدات الأندلسيين في النثر العربي، ط1، جامعة أم القرى، السعودية، 1420هـ1999م.

4. إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 1425هـ2004م.

5. إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية، دط، دار الفكر العربي، مصر القاهرة، 1969م.

6. إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، ط1، تموز للطباعة، سوريا دمشق، 2013م.

7. إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008م.

8. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، ط1، التعاضدية العالمية، تونس صفاقس، 1988م.

9. الأبشيهي شهاب الدين أبي الفتح، المستطرف في كل فن مستظرف، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1986م.

10. ابن الأثير عز الدين، أسد الغابة في معرفة الصحابة، تح: علي محمد معوض وعادل أحمد عبد الموجود، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان بيروت، 2016م.

11. إحسان عباس، بحوث في تاريخ الشام تاريخ دولة الأنباط، ط1، دار الشروق، الأردن عمان، 1987م.

12. إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ط1، دار الشروق، الأردن عمان، 1997م.

13. أحمد حاسم الحسين، القصة القصيرة جدا، دط، الأوائل، سوريا دمشق، 2000م.

14. أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات، الأردن، 2004م.

15. أحمد زكي صفوت، جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، ط1، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1352هـ1923م.

16. أحمد طاهر حسنين وآخرون، جمالية المكان، ط2، عيون المقالات، المغرب الدار البيضاء، 1988م.

17. أحمد مداس، في سيمياء السرد الشعري، مركز الكتاب الأكاديمي، دط، الأردن، 2018م.

18. أدي ولد آدب، المفاضلات في الأدب الأندلسي الذهنية والأنساق، ط1، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر الدوحة، 2015م.

19. أسامة عبد الحميد حسين السمرائي، تاريخ الوزراء في الأندلس، ط1، دار الكتبة العلمية، بيروت لبنان، 2012م.

20. أسعد رزوق، موسوعة علم النفس، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت لبنان، 1979م.

21. إسماعيل سامعي، تاريخ الأندلس الاقتصادي والاجتماعي، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، الأردن، 2008م.

22. إسماعيل محمود، الحب عند ابن حزم الأندلسي وابن داود الأصفهاني هل اقتبس الأول من الثاني، ط1، دار رؤية، مصر القاهرة، 2006م.

23. الأعرج واسيني، البيت الأندلسي، ط1، منشورات الجمل، بيروت لبنان، 2010م.

24. الألباني محمد ناصر الدين، صحيح الترغيب والترهيب، ط 1، دار المعارف، الرياض السعودية، 1421هـ2000م.

25. الألوسي محمود شكري، بلوغ الأرب في معرفة حال العرب، ط2، المطبعة الرحمانية، مصر، 1313هـ1923م.

26. آمنة بن منصور، المناظرة في الأندلس الأشكال والمضامين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، دت.

27. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط2، المؤسسة العربية، الأردن، 2015م.

28. أمين أحمد، ظهر الإسلام، ط5، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، 1388هـ1969م.

29. أمينة بيطار، تاريخ العصر العباسي، دط، المطبعة الجامعية، دمشق سوريا، دت.

30. أنور عبد الحميد الموسى، علم الاجتماع الأدبي منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد، دط، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، دت.

31. أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ط6، دار العلم للملايين، بيوت لبنان، 1977م.

32. أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، ط3، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 1965م.

33. أيمن محمد ميدان، الحوار الأدبي بين المشرق والأندلس المتنبي والمعري نموذجين، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية مصر، 2003م.

ب

34. بخيت رجب محمود إبراهيم، تاريخ الأندلس من الفتح إلى السقوط، مكتبة الإيمان، مصر المنصورة، ط 1، 1430هـ2009م.

35. بدري عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، ط1، دار الحداثة للطباعة، لبنان بيروت، 1986م.

36. بديع الزمان الهمذاني، المقامات، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1426هـ2005م.

37. ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عباس، دط، دار الثقافة،بيروت لبنان، 1417هـ1997م.

38. البستاني بطرس، أدباء العرب في الأعصر العباسية، ط1، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2014م.

39. بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ط1 ، المركز الثقافي العربي، المغرب ، 2001م.

40. ابن بشكوال، الصلة، تح: إبراهيم الإبياري، دط، دار الكتاب المصري، القاهرة مصر القاهرة، دت.

41. بنكراد سعيد، السرد الروائي وترجمة المعنى، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2008م.

42. بنكراد سعيد ،سميولوجية الشخصيات السردية رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجا، ط 1، دار مجدلاوي، الأردن عمان، 2003م.

43. بنكراد سعيد، السيميائيات والتأويل ، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2005م

44. بنكراد سعيد، شخصيات النص السردي البناء الثقافي، دط، منشورات جامعة المولى إسماعيل، مكناس المغرب، 1994م.

45. بورايو عبد الحميد، منطق السرد دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ط 1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م.

ث

46. الترمانيني عبد السلام، أحداث التاريخ الإسلامي بترتيب السنين، ط 3، دار طلاس، دمشق سوريا ، 1408هـ1988م.

47. ابن تغري بردي يوسف جمال الدين أبو المحاسن الأتابكي، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، دط، وزارة الثقافة، مصر، 1383هـ1963م

48. التلاوي محمد نجيب، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، دط، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا ، 2000م.

49. التوحيدي أبو حيان، البصائر والذخائر، تح: محمد سيد عثمان، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2014م.

50. التوحيدي أبو حيان ومسكويه، الهوامل والشوامل، تح: أحمد أمين والسيد أحمد صقر، دط، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة مصر ، 1951م.

ث

51. الثعالبي، عبد الملك بن محمد أبو منصور،خاص الخاص، تح: مأمون بن محي الدين الجنان، ط 1، دار الكتب العلمية، لبنان بيروت، 1414هـ1994م.

52. الثعالبي عبد الملك بن محمد أبو منصور، التمثيل والمحاضرة، تح: عبد الفتاح محمد الحلو، ط 2، الدار العربية للكتاب، دب، 1983م.

53. الثعالبي عبد الملك بن محمد أبو منصور، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تح: أبو الفضل إبراهيم، دط، دار المعارف، القاهرة مصر، دت.

ج

54. الجاحظ أبو عثمان بن بحر، البخلاء، دط، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا دمشق، 2012م.

55. الجاحظ، أبو عثمان بن بحر، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، ط7، مكتبة الخانجي، القاهرة مصر، 1418هـ1998م.

56. الجاحظ، أبو عثمان بن بحر، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، ط2، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة مصر، 1384هـ1965م.

57. جاسم ياسين الدرويش، أعلام نساء الأندلس، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، دت.

58. الجبوري يحى، الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، ط5، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، 1407هـ1986م..

59. ابن جبير أبو الحسن محمد بن أحمد، رحلة ابن جبير، دط، منشورات دار الهلال، بيروت لبنان، دت.

60. جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، دط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة مصر، 2013م.

61. جرجي زيدان، تاريخ التمدن الإسلامي، دط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة مصر، دت.

62. ابن جرير الطبري، تاريخ الطبري تاريخ الرسل والملوك، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، دار المعارف، القاهرة مصر ، 1976م.

63. جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، دط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، 1986م.

64. الجميلي محمد مطلك صالح، السرد الرسائلي قراءة في سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح، ط1، دار غيداء، عمان الأردن، 1437هـ2016م.

65. ابن جني الخصائص، تح: محمد علي النجار، دط، دار الكتب المصرية، القاهرة مصر، 1367هـ1957م.

66. الجندي، عبد الحليم، مالك بن أنس إمام دار الهجرة، ط3، دار المعارف، القاهرة مصر، 1993م.

67. جهاد علي بني بكر، موسوعة نور الحكمة، دط، دار الكتاب الثقافي، الأردن، 2013م.

68. جهاد الماجلي، مفهوم الإبداع الفني في الشعر رؤى النقاد العرب في ضوء علم النفس والنقد الأدبي الحديث، ط1، دروب، عمان الأردن، 1437هـ2016م.

69. الجواري أحمد عبد الستار، الحب العذري نشأته وتطوره، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت لبنان، 2006م.

70. ابن الجوزي عبد الرحمن، مناقب عمر بن عبد العزيز، تح: نعيم زرزور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ، 1404هـ1984م

د

71. أبو حاتم السجستاني سهل بن محمد بن عثمان، المعمرين من العرب وطرف من أخبارهم وما قالوه في منتهى أعمارهم، ط1، دار السعادة، مصر، 1323هـ1905م.

72. حافظ المغربي، صورة اللون في الشر الأندلسي دراسة دلالية وفنية، ط1، دار المناهل، سوريا، 2008م.

73. ابن حجر العسقلاني، فتح الباري شرح صحيح البخاري، ط1، دار طيبة، الرياض، 2005م.

74. ابن حزم الأندلسي، رسائل ابن حزم الأندلسي، تح: إحسان عباس، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت لبنان، 1983م.

75. ابن حزم الأندلسي، رسالة في مداواة النفوس وتهذيب الأخلاق والزهد في الرذائل، دط، مطبعة النيل، مصر، 1333هـ.

76. ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف، تح: أحمد شمس الدين، ط6، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ، 1435هـ2014م.

77. ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف، تح: عبد الحق التركماني، ط2، دار ابن حزم، بيروت لبنان، 1434هـ2013م.

78. ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف، تح: نزار وجيه فلوح، دط، المكتبة العصرية، لبنان بيروت، 2008م.

79. حسام محمد علم، دراسات في النثر العباسي، دط، كلية الدراسة الإسلامية والعربية الشرقية، جامعة الأزهر، مصر، 2003م.

80. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء ــ الزمن ــ الشخصية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 1990م.

81. حسن عباس، فن المقامة في القرن السادس، دط، دار المعارف، القاهرة مصر، 1986م.

82. حسن عباس، نشأة المقامة في الأدب العربي، دط، دار المعارف، القاهرة مصر، دت.

83. حسن عليان، بنية السرد وبنية الفكر العربي في الرواية العربية، دط، دار الآن ناشرون وموزعون، دب، 2015م.

84. حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في الفلسفة الإسلامية، دط، دار نينوى للدراسات، دمشق سوريا ، 2007م.

85. حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء المغرب، 2000م.

86. حسين الحاج حسن، أدب العرب في عصر الجاهلية، دط، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت لبنان، 1996م.

87. حسين نشوان، عين ثالثة تداخل الفنون والأجناس في شعر إبراهيم نصر الله، ط2، دراسات، عمان الأردن ، 2016م.

88. حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988م.

89. حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، ط2، منشورات الجامعة، المغرب، 1985م.

90. الحُصري إبراهيم الأنصاري أبو إسحاق القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2009م.

91. حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل، ط1، اليازروي، عمان الأردن، 2015م.

92. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1991م.

93. الحميدي أبو عبد الله بن فتوح، جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، تح: بشار محمود عواد ومحمد بشار عواد، ط1، دار الغرب الإسلامي، تونس،1429هـ2008م.

94. الحميري محمد بن عبد المنعم، الروض المعطار في خير الأقطار، تح: إحسان عباس، دط، مكتبة لبنان، بيروت لبنان، 1974م.

95. الحميري محمد بن عبد المنعم، صفة جزيرة الأندلس،تح: لافي بروفنصال، ط2، دار الجيل، بيروت لبنان، 1408هـ1988م.

96. حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، دط، دار الجيل، بيروت لبنان، دت

97. حنان محمد مرسي حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، ط1، عالم الكتب الحديث، بيروت لبنان، 2006م.

98. الحوفي أحمد محمد، أدب السياسة في العصر الأموي، دط، دار النهضة، القاهرة مصر، 1979م.

99. حيان بن خلف القرطبي، أبو مروان،المقتبس،تح: محمود علي مكي،دار الكتاب العربي،لبنان بيروت،د. ط، 1973م.

خ

100. ابن خاقان الأندلسي، مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس، تح: هدى شوكت بهنام، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2014م.

101. خالد عبد الكريم البكر، أمثال عربية من الأندلس، دط، المجلة العربية، السعودية الرياض، 1440هـ.

102. ابن أبي الخصال أبو عبد الله محمد، رسائل ابن أبي الخصال، تح: محمد رضوان الداية، ط 1، دار الفكر، دمشق سوريا، 1988م.

103. خفاجي محمد عبد المنعم ،الأدب العربي وتاريخه في العصرين الأموي والعباسي، دط، دار الجيل، بيروت لبنان، 1410هـ1990م.

104. ابن خلدون عبد الرحمن، تاريخ ابن خلدون، دط، دار الفكر، لبنان بيروت، 1421هـ2001م.

105. ابن خلدون عبد الرحمن، مقدمة ابن خلدون، تح: عبد الله محمد الدرويش، ط1، دار البلخي، دمشق سوريا، 1425هـ2005م.

106. ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، دط، دار صادر، بيروت لبنان، 1398هـ1978م.

107. خليل محمد إبراهيم، ملامح قصصية في الرسائل الأندلسية، ط1، دار الخليج، الأردن عمّان، 2020م.

ذ

108. الذهبي شمس الدين، تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام، تح: بشار عواد معروف، ط1، دار الغرب الإسلامي،تونس2003م.

109. الذهبي، شمس الدين، سير أعلام النبلاء، تح: مصطفى عبد القادر عطى، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2004م.

ر

110. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محي الدين عبد الحميد، ط 5، دار الجيل، سوريا، 1401هـ1981م.

111. الراغب الأصفهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء، تح: عمرو الطباع، ط1، دار الأرقم بن الأرقم للطباعة والنشر، بيروت لبنان ، 1420هـ1999م.

112. راغب السرجاني، قصة الأندلس من الفتح إلى السقوط، ط1، مؤسسة اقرأ، القاهرة مصر، 1432هـ2011م.

113راكز أحمد، الرواية بين النظرية والتطبيق أو مغامرة نبيل سليمان في المسلة، ط1، دار الحوار، سوريا، 1995م.

114. رضوي عاشور، ثلاثية غرناطة، ط3، دار الشروق، القاهرة مصر، 1422هـ2001م.

115. ركان الصفدي، الفن القصص في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس هجري، دط، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق سوريا، 2011م.

116. الروحي أبو الحسن بن علي أحمد، بلغة الظّرفاء في تاريخ الخلفاء، تح: محمد حسان محمد حسن إسماعيل، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2010م.

117. روناك توفيق علي النورسي، وصايا الأدباء والخلفاء والحكماء في العصر العباسي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ، 2007م.

118. رياض قزيحة، الفكاهة في الأدب الأندلسي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت لبنان، 1998م.

ز

119. الزركلي، الأعلام، ط15، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 2002م.

120. زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، دط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة مصر، 2012م.

121. الزيات أحمد، تاريخ الأدب العربي، دط، دار نهضة مصر، القاهرة مصر، دت.

س

122. سروة يونس الدلي، شخصيات ألف لية وليلة من البناء إلى التوظيف في الرواية العربية، دط، دار الخليج، عمان الأردن، 2018م.

123. سعد المرصفي، الجامع الصحيح للسيرة النبوية، ط1، مكتبة ابن كثير، الكويت، 1430هـ2009م.

124. ابن سعيد المغربي، المغرب في حلى المغرب، تح: شوقي ظيف، ط 4، دار المعارف، القاهرة مصر، 1993م.

125. ابن السماك العاملي الأندلسي، رونق التحبير في حكم السياسة والتدبير، تح: سليمان القرشي، دط، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، دت.

126. سلمان كاصد، عالم النص دراسة بنيوية في الأدب القصصي فؤاد التركلي نموذجا، دط، دار الكندي، الأردن، 2003م.

127. السيد إبراهيم، نظرية الرواية دراسة لمنهج النقد الأدبي في معالجة القصة، دط، دار قباء، مصر القاهرة، 1998م.

128. سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ط 6، دار الشروق، القاهرة مصر، 1990م.

129. سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دط، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة مصر، 2004م.

130. سيمون الحايك، عبد الرحمن الأوسط، دط، المطبعة البولسية، بيروت لبنان، دت.

131. السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تح: محد أبو الفضل إبراهيم، ط1، مطبعة عيسى البابي الحلبي، مصر الجديدة، 1384هـ1964م.

132. السيوطي، تاريخ الخلفاء، ط 2، دار المنهاج، السعودية، 1434هـ2013م.

133. السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح: محمد جاد المولى وآخرون، دط، المكتبة العصرية، بيروت لبنان، 1986م.

ش

134. الشريشي أبو عباس أحمد القيسي، شرح مقامات الحريري، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان بيروت، 1419هـ1998م.

135. الشريف علي بن محمد بن علي الجرجاني، التعريفات، ط1، دار الطلائع، القاهرة مصر، 2013م.

136. الشناوي علي الغريب محمد، فن القص في التراث الأندلسي، ط1، مكتبة الآداب، مصر القاهرة، 2003م.

137. الشهرستاني محمد بن عبد الكريم، الملل والنحل، دار الكتب العلمية، ط 2، بيروت لبنان، 1413هـ1992م.

138. ابن الشهيد، التوابع والزوابع، تح: بطرس البستاني، ط1، دار صادر، بيروت لبنان، 1416هـ1997م

ص

139. الصفدي صلاح الدين خليل، الوافي بالوفيات، تح: أحمد الأرنؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت، 1420هـ 2000م

140. الصولي أبو بكر محمد بن يحى، أدب الكاتب، دط، المطبعة السلفية، مصر، 1341هـ.

ض

141. ضيف شوقي، تاريخ الأدب العربي العصر الإسلامي، دط، دار المعارف، القاهرة مصر، دت.

142. ضيف شوقي، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، ط11، دار المعارف، بيروت، دت

143. ضيف شوقي، تيسيرات لغوية، دط، دار المعارف، القاهرة مصر، 1990م.

144. ضيف شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط12، دار المعرف، القاهرة مصر، لبنان، دت.

ط

145. الطاهر أحمد مكي، دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة ط3، دار المعارف، مصر القاهرة، 1987م

146. الطاهر أحمد مكي، دراسات عن ابن حزم وكتابه طوق الحمامة، ط2، مكتبة وهبة، 1397هـ1977م.

147. طقوش محمد سهيل، تاريخ العرب قبل الإسلام، ط1، دار النفائس، بيروت لبنان، 1430هـ2009م.

148. طه حسين، في الأدب الجاهلي، ط3، مطبعة فاروق، القاهرة مصر، 1352هـ1933م.

149. طه حسين، من حديث الشعر والنثر، دط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة مصر ، 2012م.

150. الطيب دبه، مبادئ اللسانيات البنيوية دراسة تحليلية إبستمولوجية، دط، دار القصبة، الجزائر، 2001م.

ع

151. ابن عبد ربه الأندلسي، أحمد بن محمد، العقد الفريد، تح: عبد المجيد الـــرحيني، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان بيروت، 1404هـــ1983م.

152. عبد الرحمن بن زورة، شعرية الفضاء في النقد الروائـــي المغـــاربي المعاصـــر المفهـــوم والتحولات، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، الأردن، 2018م.

153. عبدالرحمن النحلاوي، أصول التربية الإسلامية في البيت والمدرسة والمجتمع، ط25، دار الفكر المعاصر، دمشق سوريا، 1428هـــ2007م.

154. عبد الرحيم محمد عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة مصر، 1427هـــ2006م.

155. عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، دط، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، 1976م.

156. عبد القادر الشيخلي، هندسة الحوار، دط، مركز الملك عبد العزيز للحوار الوطني، السعودية الرياض، 1432هـــ2011م.

157. عبد الله إبراهيم، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، 1988م.

158. عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة بحث في البنية السردية للموروث الحكائي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 1992م.

159. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ط1، مؤسسة دار الفارس، الأردن، 2008م.

160. عبد الله خضر حمد، روائع قرآنية دراسة في جماليات المكان السردي، دط، دار القلم للطباعة، بيروت لبنان، دت.

161. عبد الملك بن الكردبوس التوزري، أبو مروان، الاكتفاء في أخبار الخلفاء، تح: عبد القادر بوباية، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2009م.

162. عبد الواحد مصطفى، دراسة الحب في الأدب العربي، دط، دار المعارف، القاهرة مصر، 1972م.

163. أبو عبيد القاسم بن سلام، كتاب الأمثال، تح: عبد المجيد قطامش، ط1، دار المأمون للتراث، دمشق سوريا، 1400هـ1980م.

164. عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، 1967م.

165. ابن عذاري، البيان المغرب في أخبار ملوك الأندلس والمغرب، دط، دار صادر، بيروت لبنان ، دت.

166. العراقي زين الدين أبو الفضل عبد الرحيم بن الحسن، طرح التثريب في شرح التقريب، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2000م.

167. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دط، دار الفكر العربي، القاهرة مصر، 1434هـ2013م.

168. علي المانعي، القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، ط1، مؤسسة العربي، لبنان بيروت، 2010م.

169. علي بن محمد، النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس مضامين وأشكال، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، 1999م.

170. عمر عبد الواحد، بنية الخبر دراسة في طوق الحمامة لابن حزم، دط، دار الهدى، دت.

171. عمر بن علي بن أحمد الأنصاري الشافعي أبو حفص، البدر المنير في تخريج الأحاديث الآثار الواقعة في الشرح الكبير، تح: مصطفى أبو الغيط عبد الحي وآخران، ط1، دار الهجرة، السعودية، 1425هـ 2004م.

172. العمري أحمد بن يحيى بن فضل شهاب الدين، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، تح: كامل سلمان الجبوري، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ، 2010م.

غ

173. غالب بن علي العواجي، فرق معاصرة تنتسب إلى الإسلام وبيان موقف الإسلام منها، ط4، المكتبة العصرية الذهبية، جدة السعودية، 1422هـ2001م.

174. الغزالي أبو حامد محمد الطوسي، إحياء علوم الدين، تح: عبد الله الخالدي، دط، دار الأرقم بن الأرقم للطباعة والنشر، بيروت لبنان، دت.

175. الغزالي محمد، فقه السيرة، تح: ناصر الدين الألباني، ط6، دار الكتب الحديثة، مصر، 1965م.

ف

176. ابن فارس أحمد بن زكريا، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، دط، مطبعة المؤيد، القاهرة مصر ، 1328هـ1910م

177. فاروق عبد المعطي، يحيى حقي الأديب صاحب القنديل، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1414هـ1994م.

178. فايز عبد النبي فلاح القيسي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس هجري، ط1، دار البشر، عمان الأردن، 1989م.

179. فتيحة كحلوش، بلاغة المكان قراءة في شعرية المكان، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان، 2008م.

180. فروخ عمر، تاريخ الأدب العربي من مطلع الجاهلية إلى سقوط الدولة الأموية، ط4، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 1981م.

181. فريال كامل سماحة، رسم الشخصيات في روايات حنا مينا، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت لبنان، 1999م.

182. فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكتابة الجزائرية دراسة نقدية، دط، دار غيداء، الأردن، 2012م.

183. فكتور الكك، بديعيات الزمان بحث تاريخي تحليلي في مقامات الهمذاني، ط1، المطبعة الكاثوليكية، بيروت لبنان، 1961م.

184. فوزي سعد عيسى، رسائل ومقامات أندلسية، دط، منشأة المعارف، الإسكندرية مصر، دت.

185. فوزي عيسى، الرسالة الأدبية في النثر الأندلسي، دط، دار المعرفة الجامعية، السويس مصر، 1430هـ.

ق

186. قدامة بن جعفر، نقد النثر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1995م.

187. ابن قتيبة عبد أبو محمد عبد الله بن مسلم، عيون الأخبار، دط، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، 1343هـ1953م

188. القرشي أحمد بن عبد الوهاب، نهاية الأرب في فنون الأدب المؤلف، ط1، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة مصر ، 1423هـ.

189. القرشي زيد محمد بن أبي الخطاب،جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام،تح: علي محمد البجاوي، دط، نهضة مصر، مصر، 1981م.

190. القلقشندي أحمد بن علي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، دط، دار الكتب المصرية، القاهرة مصر، 1340هـ1922م.

ك

191. كامل سليمان، أصول الخط العربي، ط1، دار ومكتبة الهلال، بيروت لبنان، 2000م.

192. ابن كثير، البداية والنهاية، دط، دار المعارف، بيروت لبنان، 1412هـ1991م

م

193. ابن ماكولا، الإكمال في رفع الإرتياب عن المؤتلف والمختلف في الأسماء والكنى والأنساب، دط، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة مصر، دت.

194. الماوردي، أبو الحسن علي بن محمد بن حبيب، أدب الدنيا والدين، ط1، دار المنهاج، بيروت لبنان، 1434هـ2013م.

195. مأمون بن محيي الدين الجنان، الأجوبة المسكتة مختارات من الأجوبة المفحمة البليغة التي تقطع حجة الخصم من القرآن والسنة، دط، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2008م.

196. محسن يوسف، الظواهر القصصية عند العرب، ط1، دار المنار، سوريا، 1989م.

197. محمد بازمول، تهذيب وترتيب الإتقان في علوم القرآن، ط1، دار الهجرة، السعودية، 1412هـ1996م.

198. محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دط، مكتبة لبنان، بيروت لبنان، 1986م.

199. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، دط، دار توبقال، المغرب، 2001م.

200. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، دط، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا، 2002م.

201. محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، ط1، إفريقيا الشرق، المغرب، 1991م.

202. محمد عبد الله بن عبد الحكم، سيرة عمر بن عبد العزيز، تح: أحمد عبيد، ط 6، عالم الكتب، لبنان بيروت، 1404هـ1984م.

203. محمد عبد المنعم عبد الكريم العربي، العصر الذهبي للأدب العربي، دط، جامعة الأزهر، مصر، 1424هـ2004م.

204. محمد عزام ،تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دط، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا، 2003م.

205. محمد عزام، شعرية الخطاب السري، دط، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا، دت.

206. محمد عزام، فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، ط1، دار الحوار لنشر والتوزيع، سوريا، 1996م.

207. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ط3، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 2003م.

208. محمد صابر عبيد، التشكيل النصي الشعري السردي السير الذاتي، ط1، مؤسسة اليمامة الصحيفة بالرياض، السعودية، 2003م.

209. محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي دراسة في السردية العربية، ط1، كلية الآداب، منوبة مصر، 1998م.

210. محمد يوسف نجم، فن القصة، دط، دار بيروت، بيروت لبنان، 1955م.

211. محمود علي مكي، أثر العرب والإسلام في النهضة الأوربية في الأدب، دط، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، مصر، 1970م.

212. محمود المقداد، تاريخ الترسل الفني في صدر الإسلام، ط1، دار الفكر المعاصر، بيروت لبنان، 1993م.

213. مرتاض عبد الملك، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م.

214. مرتاض عبد الملك، نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، دط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م.

215. مرتاض عبد الملك، نظرية القراءة، دار الغرب، وهران الجزائر، 2003م.

216. المسعودي أبو الحسن بن علي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ط 1، المكتبة العصرية، لبنان بيروت، 1425هـ2005م.

217. مصطفى علي عمر، القصة وتطورها في الأدب العربي، ط1، دار المعارف، القاهرة مصر، دت.

218. المغلوث سامي بن عبد الله، أطلس أعلام المحدثين، ط1، مكتبة العبيكان، الرياض السعودية، 2019م.

219. المقري أحمد بن محمد التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دط، دار صادر، بيروت لبنان ، 1408هـ1988م.

220. ابن المقفع، الأدب الكبير، تح: محمد حسين المرصفي، دط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة مصر، 2014م

221. مناصرة عز الدين، علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، ط1، دار مجدلاوي، عمان الأردن، 2007م.

222. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات، الأردن، 2004م.

223. موسى سامح ربابعة، جماليات الأسلوب و التلقي دراسة تطبيقية، ط1، دار جرير للنشر و التوزيع، الأردن، دت

224. مولاي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد، دط، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا، 2004م.

225. ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين مصطلحا وتيارا نقديا، ط3، الممركز الثقافي العربي، المغرب الدار البيضاء، 2002م.

226. الميداني أحمد، مجمع الأمثال، تح: محمد محيي الدين عبدالحميد، دط، القاهرة مصر، 1955م.

227. ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، دط، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق سوريا، 2011م.

ن

228. ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمته التاريخية، ط7، دار الجيل، بيروت لبنان، 1988م.

229. النجار، محمد رجب، النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية، ط1، دار الكتاب الجامعي، الكويت، 1996م

230. نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، دط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1985م.

231. النديم محمد بن إسحاق، الفهرست في أخبار العلماء المصنفين من القدماء والمحدثين وأسماء كتبهم، تح: رضا تجدد المازندراني، دط، طهران إيران، 1971م.

232. النطاح جاسم محمد حسين، النقد الأدبي في الدراسات القرآنية، ط1، دار الحامد، دب، 2013م.

233. نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني قراءة نقدية، دط، دار غيداء، عمان الأردن، 2010م.

234. نوال عبد الرحمن الشوابكة، أدب الرحلة الأندلسية والمغربية حتى نهاية القرن التاسع هجري، ط 1، دار المأمون للتراث، الأردن، 1428هـ2008م.

235. النووي أبو زكرياء محي الدين يحي بن شرف، رياض الصالحين، تح: شعيب الأرنؤوط، ط3، مطبعة الرسالة، بيروت لبنان، 1419هـ1998م.

236. النويري شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب، نهاية الإرب في فنون الأدب، تح: مفيد قميحة وآخرون، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1424هـ2004م.

هـ

237. هاشم صلاح مناع، النثر في العصر الجاهلي، ط1، دار الفكر العربي، بيروت لبنان، 1993م.

238. الهاشمي أحمد، جواهر الأدب، ط27، المكتبة التجارية الكبرى، دب، 1389هـ1969م.

239. هشام الشيخ عيسى، مقالات في النقد الحديث، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2013م.

240. هشام مناع ومأمون ياسين، النثر في العصر العباسي وأشهر أعلامه، ط1، دار الفكر العربي، بيروت لبنان، 1999م.

241. أبو هلال العسكري الحسن بن عبد الله بن سهل، جمهرة الأمثال، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1408هـ1988م

242. هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دط، نهضة مصر، القاهرة مصر، 1997م.

و

243. الواحدي أبو الحسن علي بن أحمد، أسباب نزول القرآن، تح: كمال بسيوني زغلول، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1411هـ1991م

ي

244. ياسر محمد ياسين البدري الحسيني، أقمار في سماء الأندلس ابن حزم الظاهري الأندلسي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2011م

245. يقطين سعيد، انفتاح النص الروائي النص والسياق، ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب الدار البيضاء، 2001

246. يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي الزمن السرد والتبئير، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 1997م.

247. يمني العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط1، دار الفرابي، بيروت لبنان، 1990م.

248. يقطين سعيد، قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1997م.

249. يقطين سعيد، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 1997م.

أ

1. أنيس إبراهيم وآخرون ، المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 1425هـ 2004م.

ب

2. البستاني بطرس ، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، دط، بيروت لبنان، 1998م.

ج

3. الجوهري إسماعيل بن حماد، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، ط4، دار العلم للملايين، بيروت، 1990م.

ح

4. الحموي ياقوت ، معجم الأدباء، تح: إحسان عباس، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، 1993م.
5. الحموي ياقوت ، معجم البلدان، دط، دار صادر، بيروت لبنان، 1397هـ 1977م.

ز

6. الزبيدي محمد مرتضى الحسيني ، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: الترزي وآخرون، ط2، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1395هـ 1975م.
7. الزمخشري جار الله ، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، ط1،دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1419هـ 1998م.

س

8. ابن سيده أبو الحسن علي بن إسماعيل المرسي، المحكم والمحيط الأعظم، تح: عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1421هـ 2000م.

ف

9. ابن فارس أحمد ، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، ط2، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 1399هـ 1979م.

10. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ط8، مؤسسة الرسالة، 1426هـ 2005م.

11. الفيومي أحمد بن محمد بن علي ، المصباح المنير، مكتبة لبنان، دط، بيروت لبنان، 1987م.

ل

12. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، دار النهار مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، 2002م

م

13. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دط، دار الفرابي، تونس، 2010م.

14. ابن منظور محمد بن مكرم، لسان العرب، دط، دار صادر، بيروت، دن.

و

15. وهبة مجدي والمهندس كامل ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م.

ي

16. يوسف بن إليان بن موسى، معجم المطبوعات العربية والمعربة، دط، مطبعة سركيس، مصر، 1346هـ1928م.

الدواوين

ح

1. حسان بن ثابت، ديوان حسان بن ثابت، تح: عبدا مهنا، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1414هـ 1994م.

2. حاتم الطائي، ديوان حاتم الطائي، دط، دار صادر، بيروت لبنان ، 1401هـ1981م.

خ

3. الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، 1416هـ1996م.

ز

4. الزيات أحمد ومحمد بهجت الأثري، ديوان وضاح اليمن، ط 1، دار صادر، بيروت لبنان، 1996م.

ع

5.عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، تح: إميل بديع يعقوب، ط1،دار الكتاب العربي، بيروت، 1411هـ 1991م.

المراجع المترجمة

أ

1. إدوار ابلن، الرواية وصنعة كتابة الرواية، تر: سامي محمد، دط، دار الجاحظ للنشر، الجمهورية العراقية، 1981م..
2. أدوين مؤيد، **بناء** الرواية، تر: إبراهيم الصيرفي، دط، دار الجيل، القاهرة مصر، 1965م.
3. إي جاسيت أورتيجا، مقدمة لطوق الحمامة الأدب الأندلسي من منظور إسباني، تر: الطاهر أحمد مكي، ط 1 ، مكتبة الآداب، القاهرة، 1990م.
4. إيخنباوم بوريس وجاكوبسون رومان وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، الشركة المغربة للناشرين المتحدين، ط1، مؤسة الأبحاث العربية، 1982م.

ب

5. برنار فاليت، الرواية مدخل إلى المنهاج والتقنيات المعاصرة للنقد الأدبي ، تر: عبد الحميد بورايو، دط، دار الحكمة، الجزائر، 2002م.

6. بول ديفيس، العوالم الأخرى صورة الكون والوجود والعقل والمادة والزمن في الفيزياء الحديثة، تر: حاتم الجندي، طلاس للدراسات والترجمة والنضر، ط2، دب، 1994م.

7. بول ريكور، الذات عينها كآخر، تر: جورج زيناتي، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2005م.

8. بيرسي لبوك، صنعة الرواية تر: عبد الستار جواد دط، ، دار الرشيد بغداد، دب، 1981.

9. تزفتان تودوروف، اللغو والخطاب الأدبي (مقالات لغوية في الأدب، تر: سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993م.

ث

10. تزفيتان تدوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، 1990م.

11. تزفيتان تدوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، ط1، منشورات الاختلاف، دب، 2005م.

ج

12. جنيت جيرار، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، ط1، المركز الثقافي العربي، 2000م.

13. جنيت، كولدنستين وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حُزَلْ، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، 2002م.

14. جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردي والخطابية، تر: جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1428هـ 2007م.

15. جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 1989م.

16. جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، ط2، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، د ب، 1997م.

17. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث فى المنهج، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى، ط2، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997.

18. جيرالد برنس، القاموس السرديات، تر: سيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، 2003م.

19. جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: محمد بريري، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003م.

20. جيرالند برنس، علم السرد الشكل و الوظيفة في السرد، تر: باسم صالح، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،2011م.

21. جيلبرت سينويه، رواية اللوح الأزرق، تر: آدم فتحي، ط1، منشورات الجمل، ألمانيا، بغداد، 2008.

22. جييتر بروكمير و دونال كربو، السرد والهوية دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، تر: عبد المقصود عبد الكريم، ع2303، ط1، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2015م.

د

23. ديفيد ديتشس، منهج النقد الأدبي، تر: منذر عياشي، مر: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1967م.

ر

24. رولان بارت، مدخل إل التحليل البنيوي للقصة، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري للترجمة والنشر، حلب سورية، 1993م.

25. رولان بورنوف وريال أونيليه، عالم الواية، تر: نهاد التكرلي، مر: فؤاد التكرلي و محسن الموسوي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، 1991م.

غ

26. غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1992م.

27. غاستون باشلار، جمالية المكان، تر: غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 1404هـ 1984م.

28. غلادمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، ط1، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق،1416هـ 1996م.

29. غوستاف لبون، حضارة العرب، عادل زعيتر، دط، مؤسسة هنداوي، دب، دن.

ف

30. فلاديمير بروب، مورفولوجية الحكاية الخرافية الروسية، تر: إبراهيم الخطيب، ط1، الناشرون المتحدون، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.

ك

31. كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، تر: عبد الحليم النجار، ط5، دار المعارف، مصر، دت.

ه

32. هاملتون جب، دراسات في حضارة الإسلام، تر: إحسان عباس وآخرون، ط3، دار العلم للملايين، بيروت، 1979م.

و

33. والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، د ط، المجلس الأعلى للثقافة، د ب، 1998م.

ي

34. يان مانفريد، علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، ط1، دار نينوى، سوريا، دمشق، 1431هـ-2011م.

35. يرناردي فوتو، عالم القصة، تر: محمد مصطفى هدارة، د ط، عالم الكتب، القاهرة، 1969م.

المراجع باللغة الأجنبية

1.J. A. CUDDON, A dictIonary of Literary Terms and Literary Theory, Revised by M. A. R. Habib, ed: Wiley-Black well 5,2013.

2.Peter Childs and Roger Fowler, The Routledge Dictionary of Literary Terms, ed : Routledge, 3, USA and Canada, 2006,

3.T.Todorov ; Les catégories du récit,in-l'analyse structurale du recit, commenication 8, seuil,1981,

4.Wolfgang kayser , qui raconte le roman , in poétique du réci , seuil , paris

المجلات العلمية

أ

1. أسامة اختيار، أنماط السرد القصصي في الأدب الأندلس، قسم اللّغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، مج: جامعة دمشق، ع:1، 2012م.

س

2. سهام الفريح، الوصايا ومدى تطورها في العصر العباسي الأول، حوليات كلية الآداب، الحولية 6، الرسالة32، جامعة الكويت، 1405هـ 1985م.

ش

3. شبيل عبد العزيز، البنية القصصية في رسالة التوابع والزوابع، حوليات الجامعة التونسية ع29، سوسة تونس، دت

ع

4. علي مطرش نعيمة، دلالة العنوان في المنجز الأدبي الأندلسي، مج: أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية، البصرة، ع6، 1439هـ 2017م.

م

5. مازن مبارك، مجتمع الهمذاني من خلال مقاماته، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ع44، ج3/ يوليو 1969م.

6. محمد تيمور، فن القصص، مج: الشرق الجديد، ع15، القاهرة، دت.

7. محمد حليم حسن، المروي له في قصص جاسم عاصي ورواياته، مج: كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية ، جامعة بابل، ع18، كانون أول2014م.

8. محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، كتابات نقدية شهرية ع 149، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2004م.

9. مصطفى بوجملين ، إشكالية الشخصية السردية في كتاب في نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض – قراءة مصطلحية مفهومية–، مج: مقاليد،ع6، جوان 2014م.

ن

10. نبيلة إبراهيم، قص الحداثة، فصول ، القاهرة ، مج 6، ع4، 1986م.

11. نجاة وسواس، السارد في السرديات الحديثة، مج: المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، ع8، بسكرة، دت.

12. نصيرة زوزو، القضاء النصي في رواية كتاب الأمير للأعرج واسيني، مج: المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع6، 2010م.

ه

13. هجيرة طاهري، الشخصيات المرجعية وفق فليب هامون رواية بوح الرجل القادم من الظلام أنموذجا، جامعة محمد خيضر بسكرة، حوليات المخبر، ع5، جوان 2016م.

الملتقيات الوطنية

د

1. دقياني عبد المجيد، دلالات السيميائية السردية في القصيدة الشعبية، الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب و العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة.

م

2. معلم وردة، الشخصية في السميائيات السردية، الملتقى الوطني الرابع السيمياء والنص الأدبي، قسم اللغة العربية و آدابها، كلية الحقوق والآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة 8ماي1945م، قالمة.

ن

3. نعمان بوقرة، قراءة سيميائية في رسالة طوق الحمامة لابن حزم، الملتقى الأول السيمياء والنص الأدبي، جامعة باجي مختار، عنابة، ع 1، 7-8 نوفمبر 2000م.

خ

1. الخفاجي أحمد رحيم كريم ، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، رسالة ماجيستير، إش: قيس حمزة فالح الخفاجي، كلية التربية، جامعة بابل، 1423هـ 2003م.

د

2. حسن عثمان كنه هويدة، القصة في العصر العباسي، رشالة ماجستير، إش: فؤاد شيخ الدين عطا، كلية الدراسات العليا الآداب، جامعة الخرطوم، 2003م.

ر

3. رابح عبدو، جماليات السرد عند واسيني الأعرج رواية بحر الشمال(البيت الأندلسي)، رسالة دكتوراه، إش:داود محمد، جامعة وهران، كلية الآداب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2016-2017م.

ع

4. عبد الأمير كريم العامري ميادة، البنية السردية في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، رسالة استكمال لمتطلبات الماجيستير، إش: الأستاذ المساعد ضياء لفته العبودي، كلية التربية، جامعة ذي قار، 1432هـ 2011م.

ك

5. كاظم محمد قاسم، عناصر الفن الروائي عند طه حامد الشبيب، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة القادسية، 1426هـ 2005م.

ه

6. هويدي الخزاعي محمد عبد الحسين، تحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف، رسالة ماجستير ،كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد،1998م.

الرسائل الجامعية باللغة الأجنبية

1. Julien Hurstel, étude de la mémoire autobiographique chez les consommateurs réguliers de cannabis, Thèse pour obtenir le grade de docteur en médecine, Faculté de médecine de NANCY Université HENRI POINCARE, le 11 avril 2011.

مواقع الانترنيت

1. الراوي والقارئ الضمي، جوان2016/6/8 www.alwatan.com

2. سعيد بن كراد، سيميولوجية الشخصيات الروائية، الفصل الثاني الشخصية بين الحدث والمبنى، www.saidbengrad

3. طه وادي، الراوي: النمط والوظيفة، مج: الجسرة الثقافية،2018/05/23، www.aljasra.org.

4. عامر الدبك، البناء الدرامي: مقاربة نظرية في البناء الروائي، اتحاد كتاب الانترنيت العرب www.arab-ewriters.com

5. محمد بن تركي التركي، مكتبة المخطوط ، www.alukah.net/library

6. ar.wikipedia.org/wiki

الفهارس العلمية

- فهرس الآيات القرآنية.
- فهرس الأحاديث النبوية.
- فهرس الأشعار.
- فهرس الأعلام.
- فهرس المخطوطات والخرائط والنسخة المعتمدة.
- فهرس الموضوعات.

فهرس الآيات القرآنية

الآية	رقمها	السورة	الصفحة
وَٱذْكُرْ فِى ٱلْكِتَـٰبِ مَرْيَمَ إِذِ ٱنتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا	16	مريم	98
وَلَوْ تَرَىٰٓ إِذْ فَزِعُوا۟ فَلَا فَوْتَ وَأُخِذُوا۟ مِن مَّكَانٍ قَرِيبٍ	51	سبأ	99
وَعِبَادُ ٱلرَّحْمَـٰنِ ٱلَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى ٱلْأَرْضِ هَوْنًا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ ٱلْجَـٰهِلُونَ قَالُوا۟ سَلَـٰمًا	63	الفرقان	115
وَإِذَا سَمِعُوا۟ ٱللَّغْوَ أَعْرَضُوا۟ عَنْهُ وَقَالُوا۟ لَنَآ أَعْمَـٰلُنَا وَلَكُمْ أَعْمَـٰلُكُمْ سَلَـٰمٌ عَلَيْكُمْ لَا نَبْتَغِى ٱلْجَـٰهِلِينَ	55	القصص	115
وَمَآ أَرْسَلْنَا مِن رَّسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوْمِهِۦ لِيُبَيِّنَ لَهُمْ	04	إبراهيم	118
نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ ٱلْقَصَصِ بِمَآ أَوْحَيْنَآ إِلَيْكَ	03	يوسف	133
لَقَدْ كَانَ فِى قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُو۟لِى ٱلْأَلْبَـٰبِ ...	111	يوسف	133
طسٓمٓ ﴿١﴾ تِلْكَ ءَايَـٰتُ ٱلْكِتَـٰبِ ٱلْمُبِينِ ...	06-01	القصص	150
أَلَّا تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرَىٰ	38	النجم	153
قُلْ تَمَتَّعْ بِكُفْرِكَ قَلِيلًا ۖ إِنَّكَ مِنْ أَصْحَـٰبِ ٱلنَّارِ	08	الزمر	155
قُلْ مُوتُوا۟ بِغَيْظِكُمْ ۗ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌۢ بِذَاتِ ٱلصُّدُورِ	119	آل عمران	155
إِنِّى لَكُمْ رَسُولٌ أَمِينٌ	143	الشعراء	156
وَوُضِعَ ٱلْكِتَـٰبُ فَتَرَى ٱلْمُجْرِمِينَ مُشْفِقِينَ مِمَّا فِيهِ وَيَقُولُونَ يَـٰوَيْلَتَنَا مَالِ هَـٰذَا ٱلْكِتَـٰبِ لَا يُغَادِرُ صَغِيرَةً	49	الكهف	171

وَلَا كَبِيرَةً إِلَّآ أَحۡصَىٰهَاۚ وَوَجَدُواْ مَا عَمِلُواْ حَاضِرٗاۗ وَلَا يَظۡلِمُ رَبُّكَ أَحَدٗا			
وَنَضَعُ ٱلۡمَوَٰزِينَ ٱلۡقِسۡطَ لِيَوۡمِ ٱلۡقِيَٰمَةِ فَلَا تُظۡلَمُ نَفۡسٞ شَيۡـٔٗاۖ	47	الأنبياء	171
يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ ٱتَّقُواْ رَبَّكُمۡ وَٱخۡشَوۡاْ يَوۡمٗا لَّا يَجۡزِي وَالِدٌ عَن وَلَدِهِۦ وَلَا مَوۡلُودٌ هُوَ جَازٍ عَن وَالِدِهِۦ شَيۡـًٔاۚ إِنَّ وَعۡدَ ٱللَّهِ حَقّٞۖ فَلَا تَغُرَّنَّكُمُ ٱلۡحَيَوٰةُ ٱلدُّنۡيَا وَلَا يَغُرَّنَّكُم بِٱللَّهِ ٱلۡغَرُورُ	33	لقمان	171
إِنَّمَا ٱلۡحَيَوٰةُ ٱلدُّنۡيَا لَعِبٞ وَلَهۡوٞۚ وَإِن تُؤۡمِنُواْ وَتَتَّقُواْ يُؤۡتِكُمۡ أُجُورَكُمۡ وَلَا يَسۡـَٔلۡكُمۡ أَمۡوَٰلَكُمۡ	36	محمد	171
إِنَّمَا يُرِيدُ ٱللَّهُ لِيُذۡهِبَ عَنكُمُ ٱلرِّجۡسَ أَهۡلَ ٱلۡبَيۡتِ وَيُطَهِّرَكُمۡ تَطۡهِيرٗا	33	الأحزاب	172
قُل لَّآ أَسۡـَٔلُكُمۡ عَلَيۡهِ أَجۡرًا إِلَّا ٱلۡمَوَدَّةَ فِي ٱلۡقُرۡبَىٰۗ وَمَن يَقۡتَرِفۡ حَسَنَةٗ نَّزِدۡ لَهُۥ فِيهَا حُسۡنًاۚ إِنَّ ٱللَّهَ غَفُورٞ شَكُورٞ	23	الشورى	172
وَأَنذِرۡ عَشِيرَتَكَ ٱلۡأَقۡرَبِينَ	214	الشعراء	172
مَّآ أَفَآءَ ٱللَّهُ عَلَىٰ رَسُولِهِۦ مِنۡ أَهۡلِ ٱلۡقُرَىٰ فَلِلَّهِ وَلِلرَّسُولِ وَلِذِي ٱلۡقُرۡبَىٰ وَٱلۡيَتَٰمَىٰ وَٱلۡمَسَٰكِينِ وَٱبۡنِ ٱلسَّبِيلِ كَيۡ لَا يَكُونَ دُولَةَۢ بَيۡنَ ٱلۡأَغۡنِيَآءِ مِنكُمۡۚ وَمَآ ءَاتَىٰكُمُ ٱلرَّسُولُ	07	الحشر	172

فَخُذُوهُ وَمَا نَهَىٰكُمۡ عَنۡهُ فَٱنتَهُواْۚ وَٱتَّقُواْ ٱللَّهَۖ إِنَّ ٱللَّهَ شَدِيدُ ٱلۡعِقَابِ

لِّئَلَّا يَعۡلَمَ أَهۡلُ ٱلۡكِتَٰبِ أَلَّا يَقۡدِرُونَ عَلَىٰ شَيۡءٖ مِّن فَضۡلِ ٱللَّهِ وَأَنَّ ٱلۡفَضۡلَ بِيَدِ ٱللَّهِ يُؤۡتِيهِ مَن يَشَآءُۚ وَٱللَّهُ ذُو ٱلۡفَضۡلِ ٱلۡعَظِيمِ	29	الحديد	172
لَكُمۡ فِي ٱلۡقِصَاصِ حَيَوٰةٞ يَٰٓأُوْلِي ٱلۡأَلۡبَٰبِ لَعَلَّكُمۡ تَتَّقُونَ	79	البقرة	183
وَقَدۡ مَكَرَ ٱلَّذِينَ مِن قَبۡلِهِمۡ فَلِلَّهِ ٱلۡمَكۡرُ جَمِيعٗاۖ يَعۡلَمُ مَا تَكۡسِبُ كُلُّ نَفۡسٖۗ وَسَيَعۡلَمُ ٱلۡكُفَّٰرُ لِمَنۡ عُقۡبَى ٱلدَّارِ	42	الرعد	183
إِنَّ ٱلَّذِينَ يَكۡفُرُونَ بِـَٔايَٰتِ ٱللَّهِ وَيَقۡتُلُونَ ٱلنَّبِيِّـۧنَ بِغَيۡرِ حَقّٖ وَيَقۡتُلُونَ ٱلَّذِينَ يَأۡمُرُونَ بِٱلۡقِسۡطِ مِنَ ٱلنَّاسِ فَبَشِّرۡهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ	21	آل عمران	222
هَٰذَا عَطَآؤُنَا فَٱمۡنُنۡ أَوۡ أَمۡسِكۡ بِغَيۡرِ حِسَابٖ	39	ص	225
وَتَرَىٰهُمۡ يُعۡرَضُونَ عَلَيۡهَا خَٰشِعِينَ مِنَ ٱلذُّلِّ يَنظُرُونَ مِن طَرۡفٍ خَفِيّٖۗ وَقَالَ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِنَّ ٱلۡخَٰسِرِينَ ٱلَّذِينَ خَسِرُوٓاْ أَنفُسَهُمۡ وَأَهۡلِيهِمۡ يَوۡمَ ٱلۡقِيَٰمَةِۗ أَلَآ إِنَّ ٱلظَّٰلِمِينَ فِي عَذَابٖ مُّقِيمٖ	45	الشورى	237
مُهۡطِعِينَ مُقۡنِعِي رُءُوسِهِمۡ لَا يَرۡتَدُّ إِلَيۡهِمۡ طَرۡفُهُمۡۖ	43	إبراهيم	237

وَأَفْـِٔدَتُهُمْ هَوَآءٌ			
لِإِيلَٰفِ قُرَيْشٍ ۝١ إِۦلَٰفِهِمْ رِحْلَةَ ٱلشِّتَآءِ وَٱلصَّيْفِ	02-01	قريش	254
وَإِذْ أَخَذَ ٱللَّهُ مِيثَٰقَ ٱلَّذِينَ أُوتُوا۟ ٱلْكِتَٰبَ لَتُبَيِّنُنَّهُۥ لِلنَّاسِ وَلَا تَكْتُمُونَهُۥ فَنَبَذُوهُ وَرَآءَ ظُهُورِهِمْ وَٱشْتَرَوْا۟ بِهِۦ ثَمَنًا قَلِيلًا ۖ فَبِئْسَ مَا يَشْتَرُونَ	187	آل عمران	322
يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ ٱجْتَنِبُوا۟ كَثِيرًا مِّنَ ٱلظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ ٱلظَّنِّ إِثْمٌ ۖ وَلَا تَجَسَّسُوا۟ وَلَا يَغْتَب بَّعْضُكُم بَعْضًا ۚ أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَن يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ ۚ وَٱتَّقُوا۟ ٱللَّهَ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ تَوَّابٌ رَّحِيمٌ	12	الحجرات	356
ٱلْأَخِلَّآءُ يَوْمَئِذٍۭ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ إِلَّا ٱلْمُتَّقِينَ	67	الزخرف	381
ٱلزَّانِيَةُ وَٱلزَّانِى فَٱجْلِدُوا۟ كُلَّ وَٰحِدٍ مِّنْهُمَا مِاْئَةَ جَلْدَةٍ ۖ وَلَا تَأْخُذْكُم بِهِمَا رَأْفَةٌ فِى دِينِ ٱللَّهِ إِن كُنتُمْ تُؤْمِنُونَ بِٱللَّهِ وَٱلْيَوْمِ ٱلْءَاخِرِ ۖ وَلْيَشْهَدْ عَذَابَهُمَا طَآئِفَةٌ مِّنَ ٱلْمُؤْمِنِينَ	02	النور	382

فهرس الأحاديث النبوية

نص الحديث	الراوي	الصفحة
"إن من البيان لسحرا" أو "إن بعض البيان سحر"	عبد الله بن عمر ﷺ	118
إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق	أبو هريرة ﷺ	137
"المسلمون كرجل واحد، إن اشتكى عينه..."	النعمان بن بشير ﷺ	137
" لَمَّا أنزلَ اللَّهُ علَى رسولِه: وَأَنْذِرْ عَشِيرَتَكَ..."	ابن عباس ﷺ	138
" إنما الأعمال بالنيات..."	عمر بن الخطاب ﷺ	139
"من حسن إسلام المرء تركه مالا يعنيه"	أبو هريرة ﷺ	139
صنائع المعروف تقي مصارع السوء..."	أم سلمة رضي الله عنها	139
"استوصوا بالنساء خيراً فإن المرأة خلقت..."	أبو هريرة ﷺ	141

فهرس الأشعار

البيت الشعري	القائل	الصفحة
واذْكُرُوا حِلْفَ ذِي المجَازِ ومَا قُ*دِّمَ فيهِ العُهودُ والكُــفَلاءُ	الحارث بن حلزة	115
ألاَ لا يجهلنْ أَحَدٌ علينا * فنجهلْ فوق جهْل الجاهلينا	عمرو بن كلثوم	116
فِي الذَاهِبِين الأَوَّلِــينَ * منَ القُرُونِ لنَا بَصـــــائِرُ	قس بن ساعدة	123
أَكَلْتُ شَبَابِي فَأَفْنَيْتُهُ * وَأَبْلَيْتُ بعدَ دُهورٍ دُهورَا	الحارث بن كعب	126
ألاَ أبْلِغَا وَهْمَ بن عمرو رِسَالة فإنك * أنتَ المرْئ بالخيرِ أَجْدَرُ	حاتم الطائي	136
جَزَى اللهُ عنَّا جَعْفَراً حِينَ أَزْلقَت*بِنَا نَعْلنَا فِي الوَّاطِئِينَ فَزَلَّتِ	الغنوي	139
فأيِّيَ مَا وَأَيُّكْ كَانَ شراً * فَقِيدَ إلى المُقَامةِ لاَ يَرَاهَا	ابن بري	190
ومُقَامَة غَلَبَ الرِّقَاب كَأَنَهُم*جِنٌّ لَدَى بَابِ الحَصِيرِ قِيام	لبيد	190
وَفِيهِم مَقَاماتٌ حِسَانٌ وُجوهُهَم*وَأَنْدِيةٌ يَنْتَابُها القَوْلُ وَالفِعْلُ	ابن بري	190
أَفِي العَدْلِ أنْ وَافَتكَ تَتْرَى رَسَائِلِي* فَلَمْ تَتْرُكْ وَضْعاً لهَا في يَدِي عَدْل	ابن زيدون	227
فَغُضَ الطَرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيرٍ*فَلاَ كَعْباً بَلَغْتَ وَلاَ كِلاَبَاً	جرير	241
وَأَحْسَنُ أَيَّامُ الهَوَى يَوْمكَ الذِي*تَرُوعُ بالهُجْرانِ فِيهِ وبالعَتَبِ	العباس بن الأحنف	248
وَخَاطِبْ قِسًا فِي عُكَاظٍ مُحَاورًا*عَلَى البُعْدِ سُحْبانَ فأفْحَمَهُ قِس	أبو بكر الطبني	249
إِنِّي لأَفْتَحُ عَيْنِي ثُمَ أَغْلِقُهَا * عَلَى كَثِيرٍ وَلَكنْ لاَ أَرَى أَحَداً	دعبل الخزاعي	252
يَحْميهِ لألاؤُهُ ولوْ ذَعِيَّتُهُ * مِن أنْ يُذال بمَنْ أو ممَنِ الرَجُلِ	أبو تمام	252

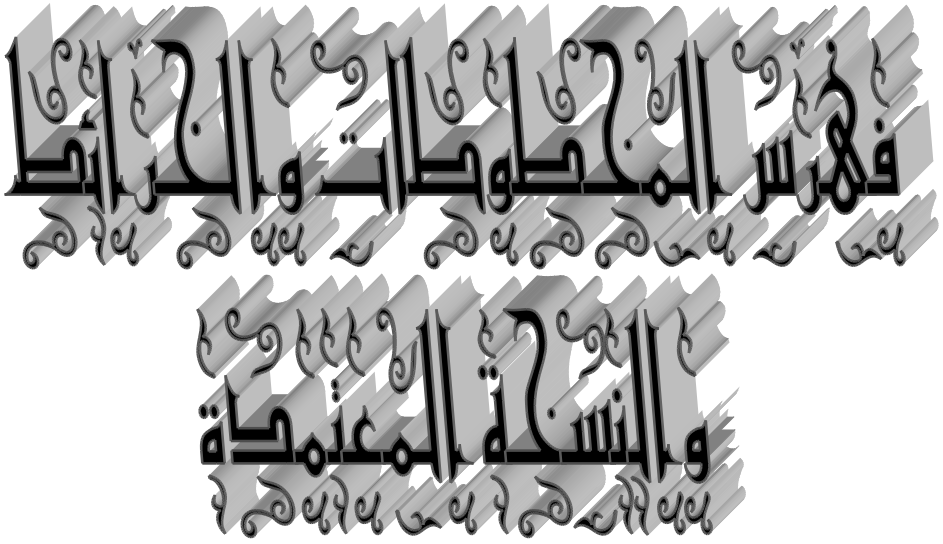
قِفِي قَبْلَ التَفرُقِ يَا ضُباعَا * ولا يَكُ مَوْقِف مِنْكِ الوَدَاعا	القطامي	253
يَحْسِبُ النَّاسُ أني مُتْعَبٌ * في الشَفَاعَاتِ وكَلِيفِ الوَرَى	ابن جبير الكناني	255
بَلَغْتَ المُنَى وحَلَّلْتَ الحَرَمَ * فَعَادَ شابَكَ بعْدَ الهَــرَمِ	ابن جبير الكناني	256
بِسَبْتَة لِي سَكَنٌ في الثَرَى * وَخِلٌ كَرِيمٌ إليهَا أَتَى	ابن جبير الكناني	256
ومِنْهُم عُمْرُ المحمُودِ نائِلَهُ * كَأَنَما رأْسَهُ طِينُ الخَواتِيمِ	؟	264
إِذَا غَرَقْتَ ببَحْرٍ*منَ الرَّدَى فيَــــاضِ	ابن الشهيد	295
علَامَ يُقتَلُ شيــــــخٌ * منْ كُلِ ذَنْبِ بــَرِيٌّ	ابن الشهيد	295
أَخْذِي كذَا بِرِكابِ الضَيْفِ أُنزِلُه * أَلَذُ عنْدي مِنُ الإسْفَنْجِ بالعَسَلِ	ابن الشهيد	301
له مَنْزِلٌ رَحْبٌ عَرِيضٌ مُزَرَّبٌ * بأَعْوَاد بَلُّوطٍ وَطَوْجٍ مُفَتَلِ	ابن الشهيد	301
كأنكَ بالزوار لي قد تبادروا *وقيل لهم أودَى عليٌّ بن أحمدِ	ابن حزم	327
أنَا الشَمْسُ فِي جَوِّ العُلُومِ مُنيرَة.ولكِنَ عَيْبِي أنَّ مَطْلَعِي الغَرْبُ	ابن حزم	333
وأَغُضُّ طرفي ما بدَتْ لي جارَتي* حتى يُواري جارتي مأْواها	عنترة	351
تَخيّرَها نُو حُ فَمَا خَابَ ظَنَه * لَديهِ وجَاءَت نَحْوهُ بالبَشَائِر	ابن حزم	354
حَصَانٌ رَزَانٌ مَا تُزَنُّ بِرِيبَةٍ *وَتُصبِحُ غَرْثَى مِنْ لُحُومِ الْغَوافِلِ	حسان بن ثابت	369
إنِّي طَرِبتُ إلى شَمْسٍ إذَا غَرَبتْ * كَانَتْ مَغارِبُها جَوْف المقاصِيرِ	العباس بن الأحنف	374

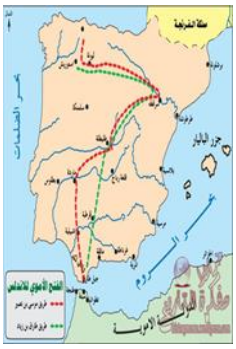
فهرس الأعلام

العلم	الصفحة
الحارث بن حلزة بن مكروه بن يزيد اليشكري الوائلي	115
عمرو بن كلثوم التغلبي، أبو الأسود	116
عتبة بن أبي سفيان	121
سهيل بن عمرو	121
هاشم بن عبد مناف	121
كعب بن لؤي	121
ثابت بن قيس	121
سعد بن الربيع بن عمرو	121
حسان بن ثابت الأنصاري	121
مسلمة بن مخلد بن صامت الأنصاري الخزرجي	121
هانئ بن قبيصة بن هانئ بن مسعود الشيباني	121
معد يكرب بن قيس	122
النعمان بن المنذر بن المنذر بن امرئ القيس اللخمي	122
أكثم بن صيفي وهو ابن عبد العزى	122
عامر بن الظرب العدواني	122
حاجب بن زرارة بن عُدس الدارمي التميمي	122
حرثان بن الحارث بن محرث بن ثعلبة	124
الحارث بن كعب بن عمرو بن علة	125
أمامة بنت الحارث الشيبانية	126
النضر بن الحارث بن علقمة	133
أبو حفص عمر بن عبد العزيز بن مروان	147
زياد بن أبيه	147
الجاج بن يوسف الثقفي	150
قطري أبو نعامة ابن الفجاءة واسمه جعونة	157

المختار الثقفي هو المختار بن أبي عبيد بن مسعود الثقفي	157
يحيى بن خالد بن برمك	185
طاهر بن الحسين اسمه طاهر بن الحسين	185
عمرو بن مسعدة بن سعد بن صول	185
يوسف بن القاسم بن صبيح العجلي	185
إبراهيم بن سيابة مولى بنى هاشم	187
علي بن محمد بن موسى بن الحسن ابن الفرات	198
محمد بن عبد الملك بن أحمد بن عبد الملك	216
ابن العميد هو الكاتب محمد بن الحسين بن محمد	216
أبو العلاء صاعد بن الحسن الربعي البغدادي	217
الوليد بن عبد الرحمن بن عبد الحميد بن غانم	218
أبو الحكم المنذر بن سعيد البلوطي	218
طارق بن زياد قائد عسكري مسلم	218
محمد بن عبد الله بن سعيد السلماني اللوشي	224
يوسف بن تاشفين بن إبراهيم	224
أبو بكر محمد بن الوليد بن محمد بن خلف القرشي	225
أحمد بن عبد الله بن أحمد بن غالب ابن زيدون	227
عبد الرحمن بن محمد بن عيسى بن فطيس بن أصبغ	230
محمد بن يوسف السرقسطي	237
سليمان بن خلف القرطبي	238
عبد الله بن المقفع	239
أحمد بن يحيى الهمذاني	239
عمرو بن بحر الجاحظ	241
أبو حفص عمرو بن الشهيد	246
القرطبي أبو محمد بن مالك القرطبي	246

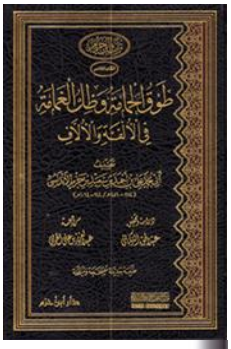
أبو الوليد محمد بن عبد العزيز المعلم	247
أبو حفص محمد بن أحمد بن برد الأصغر	247
أبو عبد الله محمد بن شرف القيرواني	247
الفتح بن خاقان الإشبيلي	247
ابن أبي الخصال	247
محمد بن خلف الهمذاني الغرناطي	247
ابن جابر الوادي آشي	254
أبو الحسن محمد بن أحمد بن جبير الكناني	255
أبوعبدالله محمد بن عبد الرحيم المازني	256
عامر بن الطفيل ابن الطفيل القيسي	277
إسماعيل بن محمد، أبو الوليد الشقندي	316
أحمد بن محمد بن عبد ربه	316
أبو الوليد الباجي	318
مالك بن أنس بن مالك بن عامر الأصبحي المدني	323


فهرس المخطوطات والخرائط
والنسخة المعتمدة

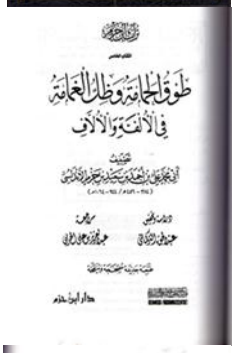
المخطوطات	الصفحة
	335
	336
	337
	338
الخرائط	
	326

النسخة المعتمدة

343



344



345

346

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ- جـ
المدخل: تعريف الأندلس وماهية النثر ودور المتلقي	7- 16
فتح الأندلس	7
سبب التسمية	8
أهل الأندلس	9
أهمية النثر وماهيته	9- 14
القارئ والمتلقي	15- 16
الفصل الأول: تاريخ عم السرد ومصطلحاته	18- 110
المبحث الأول: تاريخ علم السرد ومصطلحاته	18- 52
تاريخ عم السرد	18- 21
تعريف علم السرد: لغة واصطلاحا	22- 23
تعريف السرديات	24- 25
تعريف السردية	25- 27
تعريف السارد والراوي	27- 35
وظائف الراوي السارد	35- 40
أنواع الرواة	40- 45
المسرود له أو المروي له أو القارئ الضمني	45- 50
علاقة الراوي بالمروي له	50- 51
المروي أو المسرود	51- 52
المبحث الثاني: العناصر المكونة للمسرود 'الشخصيات- الحدث'	53-76

تعريف الشخصيات	53- 58
أنواع الشخصيات	58- 63
وظائف الشخصيات	63- 73
تعريف الحدث	74- 76
المبحث الثالث : بنية الزمان والمكان في النص السردي	77- 96
مفهوم الزمن	77- 79
مورفولوجي الزمن	80- 87
البناء الزمني وتشكله	87- 96
السرد الاستذكاري أو الاسترجاعي	88- 92
السرد الاستباقي أو الاستشرافي	93- 96
تعريف المكان	96- 100
تعريف الفضاء	100
تعريف الحيز	101- 102
أيهم المكان أو الفضاء أو الحيز	102- 103
أنواع الفضاءات	104- 110
الفصل الثاني: الأشكال النثرية في الأدب العربي	112- 214
المبحث الأول: الأشكال النثرية في العصر الجاهلي	112- 136
تحديد العصر	112- 113
الجاهلية والكتابة	113- 116
النثر في العصر الجاهلي	116- 118
أنواع النثر في العصر الجاهلي	119- 136

المبحث الثاني: الأشكال النثرية في العصر الإسلامي والأموي	137- 165
الأشكال النثرية العصر الإسلامي	137- 145
الأشكال النثرية في العصر الأموي	145- 165
المبحث الثالث: الأشكال النثرية في العصر العباسي.	166- 214
تحديد العصر	166-167
الفنون النثرية في هذا العصر	167- 214
الفصل الثالث: الأشكال السردية في النثر الأندلسي	216- 314
المبحث الأول: الأشكال النثرية في الأدب الأندلسي	216- 257
المبحث الثاني: البنية السردية في الرسالة الأدبية الأندلسية	258- 292
رسالة التوابع والزوابع	259- 276
رسالة حي بن يقظان	277- 292
المبحث الثالث: الشكل السردي في المقامة والقصة الأندلسية	293- 314
المقامة الأندلسية	293- 303
القصة الأندلسية	303- 314
الفصل الثالث: دراسة في طوق الحمامة لابن حزم	316- 398
المبحث الأول: التعريف بالمؤلِف والمؤلَف	317-351
تعريف ابن حزم	317- 333
التعريف بالمؤلف (النسخة الأصلية، النسخة المعتمدة)	333- 351
المبحث الثاني: استراتيجية ابن حزم في طوق الحمامة	352- 366
استراتيجية العنونة	352- 357
هل في العنوان بنية سردية؟	357- 359

الرؤية السردية وتعددية الضمائر	359- 365
الوظائف السردية في طوق الحمامة	365- 366
المبحث الثالث: البنية السردية في طوق الحمامة	367-
الشخصيات في الطوق	367- 378
الفضاء (الفضاء النصي، الجغرافي، الدلالي، كنضور أو كرؤية)	378- 382
الزمان : - تسريع السرد (الحذف، الخلاصة)	382- 392
- تعطيل السرد (المشهد، الوقف)	
الحدث	392- 398
الخاتمة	400- 403
مكتبة البحث	405- 443
الفهارس العلمية	444
فهرس الآيات القرآنية	446- 449
فهرس الأحاديث النبوية	451
فهرس الأشعار	453- 454
فهرس الأعلام	455- 458
فهرس المخطوطات والخرائط والنسخة المعتمدة	460- 461
فهرس الموضوعات	463-466

الملخص:

يشكل التراث العربي خزانة قومية، يتشرف بها المنتسب للعربية، تتنوع فيها الأجناس النثرية وتتقوى فيها المعاني الشعرية، وما الأندلس بالبعيد عن الأوطان الأدبية، فقد رسمت الحقبة الأندلسية تراثا وكما علميا وأدبيا، جنح إليه الناقد واستقى منه الطالب، وظفر به المكد، ونال منه المجد فكانت خير حقبة بعد الهم الرياسي.

لم يخل العصر الأندلسي من البناء السردي، فقد شهد أدباء أسسوا لهذا المنهج من خلال أخبارهم ومقاماتهم وقصصهم كابن الشهيد وابن العميد وابن حزم...وغيرهم ممن سجلهم التاريخ وعدهم ضمن حسبة التأسيس، فقد رووا حكايات كانت الآليات السردية فيها حاضرة من تسريع للسرد وإبطاءٍ له، من استذكار واستباق، يرسمون فيه المشاهد ويعدّدون الضمائر، يستحضرون المكان ويبنُون الزمان ليتشكل الحدث في حبكة خبير، ثم يأتي دور التلقي فيضع النص في مشرحة التحليل ليخلص إلى أن التراث الأدبي حلقة وصل بين المناهج الحديثة.

باللغة الإنجليزية:

The Arab heritage where the prose genders are varied and the poetic meanings are strengthened , forms a national treasure ; peole who belong to the Arabic languaged are honored with . The Andalusian era achieved a scientific and literary heritage style, to which the Literary Critic have incline towards, and the student obtain from it, and the diligent acquire one's work. It was the best era after the presidential concern.

The Andalusi era was not devoided of narrative structure. Many writers such as :Ibn El shahid and Ibn El Ammid who established this approach through their news and stories, and so did Ibn Hazm... And Others who have been listed by history they have narrated stories in which the narrative mechanisms were present . from speeding up and slowing down. And from remembering and anticipating, drawing scenes evoking the environment and building time to form the event in a suitale plot. Then comes the role of reception to put the text in the analysis to conclude that the Arab literary heritage is a link between the modern approaches.

باللغة الفرنسية:

L'héritage arabe, où les genres en prose sont variés et les significations poétiques renforcées, forme un trésor national ; les personnes appartenant à la langue arabe sont honorées. L'époque de l’andalouse a réalisé un style d'héritage scientifique et littéraire, vers lequel le critique littéraire incline devant elle, et l'étudiant obtient d’elle, et les diligents acquièrent son travail. Ce fut la meilleure époque après les préoccupations présidentielles.

L'époque de l’andalouse n'a pas été dépourvue de structure narrative. De nombreux écrivains tels que: Ibn El shahid et Ibn El Ammid qui ont établi cette approche à travers leurs nouvelles et histoires, et Ibn Hazm aussi...Et d'autres qui ont été répertoriés par l'histoire ont raconté des contes dans lesquelles les structures narratives étaient présents ; à partir de la récitation accélérer jusqu’au celle ralenti. Et l’écriture des souvenir et d'anticipation, on dessine des scènes évoquant l'environnement et de construire le temps pour former l'événement dans une intrigue adaptée. Vient ensuite le rôle de l'accueil pour mettre le texte dans l'analyse pour conclure que le patrimoine littéraire arabe attache les approches modernes l’un a l’autre.