الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون -تيارت-

كلية الآداب واللغات.

قسم اللغة والأدب العربي.

مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر.

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل- م - د) في اللغة والأدب العربي.

شعبة : الدراسات اللغوية.

تخصص : دراسات بلاغية.

موسومة بـ :

البلاغة العربية ومقولات الجنس الأدبي

-بحث في الأسس والآليات -

إعداد الطالب :

_أحمد عابد.

إشراف الأستاذ :

_ سبع بلمرسلي.

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة	الصفة
1	أحمد بوزيان	أستاذ ت.ع	جامعة ابن خلدون – تيارت	رئيسا
2	بلمرسلي سبع	أستاذ ت.ع	جامعة ابن خلدون – تيارت	مشرفاً ومقرراً
3	بن خولة كراش	أستاذ ت.ع	جامعة ابن خلدون –تيارت	مناقشا
4	رشيد بن يمينة	أستاذ ت.ع	جامعة ابن خلدون – تيارت	مناقشا
5	مُحَمَّد داود	أستاذ ت.ع	جامعة ابن خلدون – تيارت	مناقشا
6	عمر شادلي	محاضر –أ–	المركز الجامعي أفلو	مناقشا

السنة الجامعية: 1446/1445هـ -2024/2023م.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون -تيارت-

كلية الآداب واللغات.

قسم اللغة والأدب العربي.

مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر.

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل– م – د) في اللغة والأدب العربي.

شعبة : الدراسات اللغوية.

تخصص : دراسات بلاغية.

موسومة بـ :

البلاغة العربية ومقولات الجنس الأدبي

-بحث في الأسس والآليات –

إعداد الطالب :

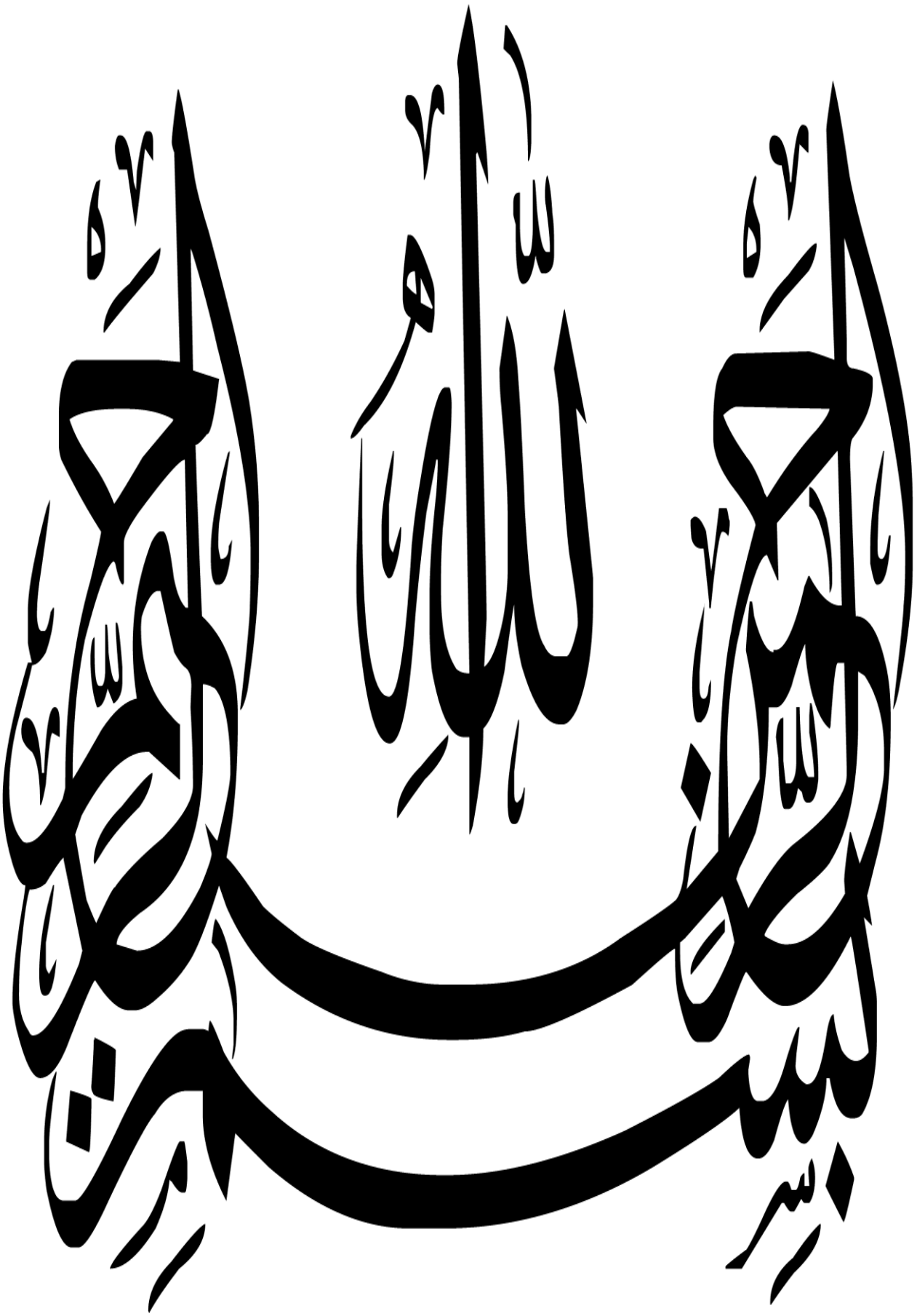
_أحمد عابد.

إشراف الأستاذ :

_ بلمرسلي سبع.

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة	الصفة
1	أحمد بوزيان	أستاذ ت.ع	جامعة ابن خلدون – تيارت	رئيسا
2	سبع بلمرسلي	أستاذ ت.ع	جامعة ابن خلدون – تيارت	مشرفاً ومقرراً
3	بن خولة كراش	أستاذ ت.ع	جامعة ابن خلدون –تيارت	مناقشا
4	بن يمينة رشيد	أستاذ ت.ع	جامعة ابن خلدون – تيارت	مناقشا
5	داود المُحَمَّد	أستاذ ت.ع	جامعة ابن خلدون – تيارت	مناقشا
6	شادلي عمر	محاضر –أ–	المركز الجامعي أفلو	مناقشا

السنة الجامعية: 1446/1445هـ -2024/2023م.


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الشكر لله الأول *** وشكر الناس من شكره وطاعته

الشكر موصول إلى الأستاذ *** بلمرسلي المشرف على توجيهه

وكذلك المشرف الثاني *** ابن خولة على فضله وإحسانه

وشكر الصديق واجب *** كل على حسب عونه و تشجيعه

وإلى كل شخص مساعد *** هذا الشكر عرفان بجميله

و المشكور على هذا *** الرحمن بجلاله وإكرامه

أن كتب التوفيق لهذا *** الطرح بإنجاز جوانبه وإتمامه

أحمد عابد.

الإهداء

إلى من البر بهما واجب ... الوالدين الكريمين.

إلى رفيقة الدرب والحياة ... أم حفصة وعائشة.

إلى فلذتي كبدي ... بنتي حفصة وعائشة.

إلى من كبرت معهم ... إخوتي وأخواتي.

إلى من كان عونا لي ... من قريب أو من بعيد.

إلى كل من درسني... أساتذتي الكرام.

إلى كل طالب علم ...

أحمد عابد.

مقدمة

مقدمة :

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له رب الأرض والسماوات، وأشهد أنّ محمداً عبده ورسوله ﷺ، نبي حن الجذع إليه وسلم الحجر عليه، ونبع الماء من بين إصبعيه، وعلى آله وأصحابه أجمعين، وعلى كل من اهتدى بهديه، واقتفى أثره إلى يوم الدين. أما بعد :

ظلت الدراسات النقدية لصيقة بالأدب، تشرف على تقويمه وتسعى لتحسينه، فكان للشعر حصة الأسد منها، لأنه ديوان العرب وسجلهم التاريخي، وكان من هذه الجهود كتاب طبقات فحول الشعراء ونقد الشعر، وقواعد الشعر، والموازنة، وغيرها من الجهود النقدية القديمة، كما أن النقد العربي في تلك الفترة التي شهدها كان اعتماده وتحليله قائماً على تتبع الجانب البلاغي والنحوي للحكم على الشعر من حيث سوؤه وحسنه، فالشعر مرجع اللغوين والبلاغيين العرب بعد كتاب الله وسنة رسوله الكريم ﷺ.

كما كانت هناك اهتمامات كثيرة في الحقل الثقافي العربي القديم بعملية التجنيس والتصنيف الأدبي، وما نظرية الأغراض الشعرية سوى دليل قاطع على اهتمام نقادنا العرب القدامى بعملية التجنيس بشكل من الأشكال، حيث ميزوا في البداية بين الشعر والنثر، وتحدثوا عن أفضلية كل واحد منهما، وخاصة في العصر العباسي، ثم حولوا محور الحديث في هذا المقام إلى التمييز بين المجموعة الأدبية من الأجناس والأنواع والأنماط، ونجد هذا الاهتمام أيضا عند الفلاسفة المسلمين أنفسهم وخاصة بعد ترجمة كتب أرسطو الفلسفية.

أما الدراسات النقدية بمنظورها الجديد فقد اتخذت لنفسها مناهج واتجاهات خاصة في تحليلها للأعمال الأدبية، فمنها المناهج السياقية كالتحليل النفسي والتاريخي والإجتماعي، والذي كان محورها النقدي قائما على البحث في علاقة النص بصاحبه، ثم ما لبثت أن انبثقت عنها مناهج تحولت اهتماماتها إلى النص بعيدا عن السياقات الخارجية، لذا عد سبباً رئيساً في ولادة المناهج الجديدة التي اهتمت بعلاقة النص والقارئ، وفي مقابل محور النقد كان محور الأدب، والشعر خاصة يتخذ نفس الفلسفة في العصر الحديث لذا عرف تطورات عديدة مست الشكل والمضمون.

يعد الجنس الأدبي مفهوما اصطلاحيا أدبيا ونقديا وثقافيا يهدف إلى تصنيف الإبداعات الأدبية حسب مجموعة من المعايير والمقولات النمطية، كالمضمون، والأسلوب، السجل، والنظام.

ونظرية الأجناس الأدبية بمثابة عقد بين المبدع والمتلقي، يهتدي القارئ إلى التعامل مع العمل على هدي ذلك الجنس الذي أقره المبدع، فيعتبره عملا واقعيا أو عملا تخيلياً. إذاً ؛ فالجنس الأدبي هو بمثابة عقد نصي أو اتفاق خطابي بين الكاتب المبدع والمتلقي المفترض.

أما تقصي الحضور البلاغي ضمن بعض الأجناس، كـ : الشعر، والخطابة، والسرد. يستدعي المقام البحثي الوقوف عند المصطلحات الواردة في العنوان المختار للأطروحة :

البلاغة العربية : عبارة مركبة من كلمتين هما البلاغة : **التي تعمد إلى تأدية المعنى الجليل الواضح بعبارة صحيحة فصيحة، لها في النفس أثر خلاب، مع ملاءمة كل كلام للموطن الذي يقال فيه، والأشخاص المخاطبين.** [1] وأما العربية : فهي الجهود المنسوبة إلى الخزانة الفكرية العربية التي عالجت الدرس النقدي والبلاغي خاصة.

مقولات الجنس الأدبي : **للأجناس الأدبية مقولات مجردة نظرية وسيطة تربط النص بالأديب من جهة، وتصله بالمتلقي من جهة أخرى. كما أن هذه المقولات هي التي تسعفنا في فهم الأعمال الأدبية وتأويلها وتقويمها، وتساعدنا على تصنيف النصوص وتجنيسها وتنميطها، وهي التي تخلق أفق انتظار القارئ أثناء التعامل مع النصوص والأعمال الفنية. وبهذا، تتحول هذه المقولات المجردة إلى بنيات ثابتة متعالية، وأشكال تصنيفية جاهزة.** [2]

وكلمة بحث : **هي ما يفهم منها الاستقصاء الذي يتميز بالتنظيم الدقيق لمحاولة التوصل إلى المعلومات، أو المعارف، والتحقق من هذه المعلومات والمعارف الموجودة وتطويرها باستخدام طرائق أو مناهج موثوق في مصداقيتها.** [3]

الأسس : المقصد بها تلك الدعائم والمعالم والقوانين التي تبنى عليها الأجناس الأدبية على حسب طبيعة نوعها ونمطها. من حيث النوع مثل النثر والشعر، ونمط من حيث كونه فرعا من فروع الجنس تكون كل من ؛ الرواية أو القصة بالنسبة للنثر، والقصيدة العمودية والحرة بالنسبة للشعر.

الآليات : هي ما يعتمد عليه المؤلف في بناء عمله الأدبي كـ : اللغة، التصوير، النمط، بالإضافة إلى التجربة والأسلوب.

---

[1] . ينظر : البلاغة الوضحة: علي الجارم ومصطفى أمين. دار المعارف : القاهرة، د . ط، 1999م. ص : 8.

[2] . ينظر : مُحَمَّد الهادي الطرابلسي : بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988. ص : 206 . 208.

[3] . ينظر : أسس البحث العلمي : مروان عبد المجيد إبراهيم، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع : الأردن، ط . 1، 2000م، ص : 15.

ومن خلال ما تقدم يمكن طرح جملة من الأسئلة التي بها تحدد معالم إشكالية الموضوع البحثي المطروح خلال هذه الأوراق :

- ✓ ما الجنس الأدبي، وما الأقوال التي قيلت فيه ؟
- ✓ وما المعايير التي أقرتها دراسات الأجناس الأدبية ؟
- ✓ وما الأسس والآليات التي تقوم عليها هذه الأجناس ؟
- ✓ وما علاقة البلاغية العربية بالفنون الأدبية ؟ وما مدى حضورها فيها ؟
- ✓ ما الخصائص الفنية البلاغية والأسلوبية التي تميز بها كل جنس من الأجناس المدروسة خلال هذه الأطروحة ؟
- ✓ وما طبيعة هذه المميزات الفنية ؟
- ✓ وما مدى قدرتنا في الكشف عنها ضمن هذه الأجناس ؟

بعد هذه التساؤلات يمكن تصور إشكالية هذا الطرح خلال هذه الأطروحة :

- ✓ هل يمكن تصور حضور مقولات الأجناس الأدبية وليدة الخزانة الغربية ضمن الجهود البلاغية العربية ؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات جاء موضوع الأطروحة موسوماً بـ : " **البلاغة العربية ومقولات الجنس الأدبي . بحث في الأسس والآليات .** "

والهدف المرجو الوصول إليه من خلال هذا الطرح :

- ✓ الكشف عن المعايير النقدية التي وضعها الدارسون لتقريب المفاهيم والفروقات بين الأجناس الأدبية للقارئ.
- ✓ تشخيص طبيعة الأسس والآليات التي يتبعها كل جنس من الأجناس المقترحة.
- ✓ تتبع التطور الكرونولوجي لمفهوم الجنس لمعرفة التطورات التي مست الأجناس الأدبية.

- ✓ استخراج المعايير والقواعد الموضوعة لتحديد نوع أو نمط كل فن من الفنون المقترحة في هذه الأطروحة.
- ✓ السعي إلى الكشف عن الأصول المعرفية للدراسات البلاغية من خلال الأجناس الأدبية المتداولة خلال هذه الأطروحة.
- ✓ الوصول إلى المواطن الفنية والجمالية التي وسمت بها الأجناس الأدبية من خلال طرق باب البلاغة العربية وتتبع أثارها بين ثنايا هذه الأجناس.

ومن الأسباب والدوافع التي جعلت النفس تقف عند اختيار هذا الموضوع :

- اهتمام النقاد العرب في العصور القديمة والحديثة بالأجناس الأدبية.
- مكانة الفنون الأدبية لدى الذائقة العربية، خاصة الشعر منها.
- التطور الذي مس الجنس الأدبي عبر التاريخ من حيث الشكل والمضمون.
- الفضول المحوم فوق حقيقة أن الأجناس الأدبية تمثل حلقة الوصل بين القارئ والمؤلف خلال هذه الأجناس.
- خلود الأعمال الجنسية الأدبية وتداولها.

اما بالنسبة لأهمية الموضوع للأطروحة الحاملة لعنوان : " **البلاغة العربية ومقولات الجنس الأدبي . بحث في الأسس والآليات .** " تتمثل في :

- ✓ كشف الستار عن العلاقة القائمة بين كل من البلاغة عموما والبلاغة العربية خصوصا، ومقولات الجنس الأدبي التي تعد وليدة البيئة الغربية.
- ✓ تبين أصالة كل من الأجناس الأدبية الغربية، والأجناس العربية ومدى تعلقهما ببعض، وخاصة ما تعلق بالجانب البلاغي.
- ✓ توضيح مسألة مدى عناية الجهود العربية بمثل هذه المسائل من عدمها.

- ✓ تبين مكانة البلاغة العربية من خلال قضية الأجناس، وما مدى تأثرها بالسياقات البلاغية الجديدة، من أسلوبية وحجاج، وتداولية، ولا يمكن نسيان الجهود اللغوية الحديثة.

بناء على ما تقدم وما تم توضيحه حول هذا الطرح، يمكن تصور الخطة التي بها تتضح معطيات هذا الموضوع من خلالها ترسم معالم هذه الأطروحة.

أما المدخل : تبلور الحديث فيه عن الجنس الأدبي من حيث ماهيته ، نوعه، وأسسه، وآلياته ... وغيرها من الجوانب التي تصب في هذا الصدد.

والفصل الأول حمل عنوان : **الشعر من منظور البلاغة العربية**. وتحت مظلة هذا الفصل رسمت معالم ثلاثة مباحث أولا : **لغة الشعر وإيقاعه ضمن درس البلاغة العربية**. ثانيا : **الأسلوب في الشعر ودور البلاغة العربية في تقويته**. ثالثا : **التصوير الشعري ديوان البلاغة العربية**.

كان الحديث في الفصل الثاني عن **الخطابة من منظور البلاغة العربية**، وحور في هذا الفصل ثلاثة مباحث : أولى هذه المباحث حمل عنوان : **لغة الخطابة وإيقاعها في معرض البلاغة العربية**. وثانيها عنون بـ : **أساس الأسلوب الخطابي الحجة والمقام**. وثالثها جاء معنونا بـ : **التصوير الخطابي وسيلة حجاجية**.

وآخر الفصول وسم بـ : **السرد من منظور البلاغة العربية**، وحمل ثلاثة مباحث أولاها : **لغة وإيقاع السرد في خزانة البلاغة العربية**. وثانيها : **الأسلوب السردي ضمن درس البلاغة العربية**. وآخر هذه المباحث : **التصوير السردي تحت عدسة البلاغة العربية**.

وخاتمة هذا الطرح سجلت أهم النتائج والوصايا المحصل عليها بعد معالجة هذا الموضوع.

لمعالجة معطيات هذا الموضوع، أعتمد في هذه الأطروحة على المنهج التكاملي، حيث تمثل الوصف في الوقوف على المقتبسات الخادمة لهذا الطرح المعروض خلال هذه الأطروحة، كما تمثل الحضور التحليلي في الجانب التوضيحي لهذا الموضوع وخاصة ما كان يمثل الحيز التطبيقي في هذه الأطروحة، وكان حضور البعد النقدي في نفي وإثبات بعض الأمور التي جاءت ضمن هذه الأطروحة، مع الاعتماد على بعض الآليات المنهجية الأخرى كالإحصاء الأسلوبي، والسلم الحجاجي، وعلى رأس هذه الآليات علوم البلاغة، لهذا كان المنهج التكاملي الأنسب في مثل هذه المواضيع، لكثرة توظيف الآليات المنهجية.

ومن الدراسات التي تقاطعت معطياتها مع معطيات هذا العرض، والتي ساعدت في بلورة فكرة الأجناس الأدبية، وساهمت في تنمية معطيات هذه الأطروحة :

ـ **الأجناس الأدبية في كتاب (الساق على الساق فيما هو الفرياق)** من إعداد : وفاء يوسف إبراهيم زبادي، في جامعة النجاح بفلسطين، لتتمة درجة الماجستير، وكان تاريخ مناقشتها سنة 2009م.

جاءت هذه الدراسة في ثلاثة فصول ومقدمة وخاتمة، ففي المقدمة بينت الباحثة دور الشّدياق في النّهضة الأدبية الحديثة، ومكانته بين أدباء عصره، وسبب اختيار الموضوع وقصرهَ على كتاب(الساق على الساق)، وأيضاً منهج البحث ومحتوياته، وأهم الدراسات السابقة.

وقد جاء الفصل الأول بعنوان أحمد فارس الشّدياق رائد النّهضة الأدبية الحديثة وتطور الأجناس الأدبية، فقد تحدثت فيه عن أسرة الشّدياق، ونَشأته ومراحل حياته بعد خروجه من لبنان، وأهم الأحداث التي أثّرت فيه، وأهم مؤلفاته، وركّزت على كتاب(الساق على الساق،) إذ هو موضوع هذه الدراسة. كما أوردت مفهوم الجنس الأدبي وتطوره عبر العصور، وأبرزت الأجناس الأدبية التي ظهرت في القرن التاسع عشر نتيجة التأثر بالأدب الغربي.

أما في الفصل الثاني درست فيه الأجناس الأدبية القديمة، وبناءها الفني في كتابه، وهي: الشّعر، والخطابة، والرسائل، والمقامات، وأدب الرحلات، وخصائص أسلوب الشّدياق فيها.

أما في الفصل الثالث فوقفت عند الأجناس الأدبية الحديثة، وبنائَها الفني وخصائص أسلوبه في كتابه وهي: أدب السيرة الذّاتية، والجنس القصصي، والنّص المسرحي، والمقالة، والترجمة. وهذه الدراسة منشورة في موقع ربيع الغامدي.

بالإضافة إلى دراسة **تداخل الأجناس في القصيدة العراقية** وهي دراسة استكمالية للحصول على شهادة الماجستير لـ : أحمد مُحَمَّد أبو مصطفى. تحت إشراف : وليد محمود أبو ندى، بالجامعة الإسلامية بغزة، سنة 2015م.

جاء فيها أن الباحث في الفصل الأول تحدث عن تعريف الجنس الأدبي والتطور التاريخي لنظرية الأجناس، وموقف النقاد العرب والأوروبيين من مسألة التجنيس، كما تعرض لمسألة التداخل بين الأجناس تعريفا وتوضيحا وتصنيفا وتشكيلا.

أما الفصل الثاني جعله الباحث للحديث عن بنية المسرحية في القصيدة العراقية المعاصرة، فكان الحديث في المبحث الأول حول الشخصيات والبنية الدرامية، والمبحث الثاني تناول فيه توظيف تقنية الصراع، أما المبحث الثالث تمحور حول الحوار الدرامي وتوظيفه في القصيدة العراقية.

كما خصص الفصل الثالث للحديث عن نص الرسالة مع القصيدة العراقية المعاصرة.

والفصل الرابع والأخير تطرق فيه الباحث إلى الحديث عن تداخل عناصر السرد القصصي مع القصيدة العراقية المعاصرة، وتبنى فيه أربعة مباحث ؛ حيث تمحور المبحث الأول حول بنية الشخصية، والمبحث الثاني حول بناء الحدث والمبحث الثالث حول المكان السردي، وخصص المبحث الرابع للحديث عن الزمن السردي، وكل هذا ضمن تداخل الأجناس في القصيدة العراقية.

ومن المدونات التي تبنتها هذه الدراسة شعر بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، وبلند الحيدري، وسعدي يوسف.

أغلب محطات تقاطع هذه الدراسات مع معطيات هذا الأطروحة في الجانب النظري المقتصر على الحديث عن نظرية الأجناس الأدبية لا غير ؛ حيث مس الجهود التنظيرية في البيئة الغربية والعربية، لما يخص معالم الأجناس الأدبية بمختلف أنواعها ومشاربها الإيديولوجية والثقافية.

أهم الكتب والمراجع المعتمد عليها في رسم المعطيات المعروضة خلال هذه الأطروحة حول هذا الموضوع : الخصائص لابن جني، كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني ومقدمة ابن خلدون، ونظرية الأدب لرينيه ويليك وأوستين وارين، والنقد والحداثة لعبد السلام المسدي، والأجناس الأدبية إليف ستالوني، وديوان حافظ إبراهيم، وآثار مُحَمَّد البشير الإبراهيمي، وقصص حكايات طبيب لنجيب الكيلاني، وغيرها من الكتب التي اعتمد عليها في سرد معلومات هذه الأطروحة.

المشكور جزيل الشكر في هذا المقام فضيلة الأستاذ بلمرسلي سبع – حفظه الله – لإشرافه على هذا الموضوع، وتحمله عناء تقويمه وتسديد أخطائه، والأستاذ كراش بن خولة – حفظه الله – على توجيهاته ونصائحه واللذان كانت لهما اليد العليا في إتمام معالمه حتى وصل إلى الشكل المطموح إليه بمشيئة الله.

ختاما، الشكر موصول إلى كل من ساعد على اتمام هذا الطرح من قريب أو بعيد، ولو بالكلمة الطيبة، والله في عون العبد ما دام العبد في عون أخيه.

ولا يسع هذا المقام في آخر المحطاف من هذه المقدمة، إلا أن نرجو من الله أن يجعل لهذا الموضوع من يتممه والظاهر عليه الكثير من النقص، إلا أن المجتهد يغفر له اجتهاده مهما كان فيه من نقص، فالعصمة لله وحده ولأنبيائه، كما أرجو أن يكون النقص فيه باب للبحث والاجتهاد لدى الطلبة، والحمد الله أن كتب التوفيق إلى طريق طلب العلم والذي لا يهم فيه الوصول ولكن المهم فيه الثبات، ونرجو من الله الثبات على هذا الطريق طريق طلب العلم، ونسأله التوفيق والسداد.

حرر في : 1 جمادى الأولى 1445هـ

الموافق لـ : 15 نوفمبر 2023 م.

بقلم : أحمد عابد.

مدخل :

قراءة في نظرية الأجناس.

أولا : وقفة مع المفهوم و المصطلح.

ثانيا : قراءة تاريخية عن الأجناس الأدبية.

ثالثا : الأجناس الأدبية على مائدة النقاد.

رابعا : نظرية الأجناس والمذاهب النقدية والأدبية.

خامسا : الأجناس الأدبية والجهود العربية.

سادسا : معايير التجنيس.

تمهيد :

أولى محطات هذا البحث تتمثل في الوقوف على المصطلحات التي سوف تدور رحى الحديث حولها في هذه الأطروحة، ومن هذه المصطلحات **الجنس الأدبي** وما تضمنه من المفاهيم والمصطلحات النقدية والأدبية في هذا المجال، إذ كان ظهور مصطلح **الجنس** وارتباطه بالدراسات الأدبية **مستعارا من العلوم الطبيعية** [1] على يد **ف. بروب** رائد التحليل البنيوي ؛ إثر وقوفه على مفهوم كل من المصطلحين **الجنس والنوع** من حيث معناهما،" **ففي الحالة الأولى ، لا يبدل ظهور نموذج جديد خصائص النوع، وبالتالي تكون مميزات الأول قابلة للاستنتاج انطلاقا من صيغة الثاني تماما، إننا بمعرفة ماهية نوع النمر ، نستطيع استنباط مواصفات كل نمر خاص بدءا منها ؛ ومولد نمر جديد لا يعدلُ النوع من حيث تعريفه** ... " [2] وبعد الذي توصل إليه **بروب**، أدرك أن ذلك ينطبق على عبارات وكلمات كل لغة معينة من حيث أبعادها النحوية والدلالية، أي إن الجملة لا تغير معطيات القواعد النحوية، ومن خلالها يمكن تشخيص الجملة، [3] بعبارة أخرى الجملة بنوعيها لا يمكن لها أن تجعل الفعل فاعلا، ولا الفاعل مفعولا، ضمن الجملة الفعلية التي نتعرف عليها من خلال تعرفنا على الفعل والفاعل والمفعول؛ بهذا ندرك أنها جملة فعلية، ولا يمكن للجملة الاسمية أن تغير المبتدأ والخبر ؛ وبالتعرف على المبتدإ والخبر ندرك الجملة الاسمية لأنهما ركنان لها. ومفهوم الجملة عند **ابن هشام** خير دليل على هذا :" **الكلام هو القول المفيد بالقصد. والمراد بالمفيد : ما دلّ على معنى يحسن السكوت عليه. والجملة : عبارة عن الفعل وفاعله، كـ (قام زيد)، والمبتدإ وخبره، (زيد قائم)، وما كان بمنزلة أحدهما نحو : (ضَرب اللّص)، و(أقائم الزيدان)، (كان زيد قائما)، و(ظننته قائما). وبهذا يظهر لك أنّهما ليسا مترادفين كما يتوهّمه كثير من النّاس** "[4]،والبين من هذا أن الجملة الفعلية هي ما كان فيها الإسناد قائماً بين الفعل وفاعله، والجملة الاسمية ما كان الإسناد فيها قائماً بين المبتدإ وخبره، كما قسم **ابن هشام** الجملة إلى ثلاثة أقسام ؛ اسمية وفعلية وظرفية فـ " **الاسمية : هي التي صدرها الاسم كـ (زيد قائم)...والفعلية : التي صدرها فعل كـ (قام زيد)...والظّرفية : المصدَّرة**

---

[1] _ ينظر: مدخل إلى الأدب العجائبي : تزفتان تودوروف، ترجمة : صديق بوعلام. ط 1، دار الكلام : الرباط، المغرب، 1993. ص : 29.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 29.

[3] _ ينظر : المرجع نفسه، ص : 29.

[4] _ مغني اللّبيب عن كتب الأعاريب : ابن هشام الأنصاري، تحقيق وشرح : عبد اللّطيف مُحَمَّد الخطيب. ط1، السلسلة التراثية : الكويت، 2000م. الجزء5، ص : 7-8.

بظرف أو مجرور نحو : (أعندك زيد)، و(أفي الدار زيد) "[1]. وهذا كله لا يخرج عن مبدإ الاتفاق والمواضعة بين الجماعة اللغوية الواحدة، فكان نتيجة التتبع والاستقراء لكلام العرب أن كلام العرب لا يخرج عن الجملة الفعلية والاسمية، وشبيهاتها من الجمل، ومن هذا فالكلام بمثابة الجنس، والجمل بشتى أنواعها أنواع للكلام.

بعد طرح هذه الكلمات التي ستكون بمثابة اللبنات الأولى لهذه البداية، الممثلة في هذا الحديث الذي به ترسم معالم وضع النقاط على الحروف فيما يخص الجنس الأدبي وما يشمله من مفاهيم ومعطيات تبين هذا الأخير، بشتى جوانبه اللغوية والاصطلاحية والتاريخية وغيرها من الجوانب التي سترسم أبعاد هذه الوقفة، من بداية وجوده وحتى انتقاله إلى البعد النظري والفكري الذي به بات معلوم الجوانب والأبعاد ما يخص نظرية الأجناس الأدبية لدى الذائقة النقدية.

أولا : وقفة مع المفهوم والمصطلح :

1 _ كلمة الجنس بين دفتي المعاجم :

عرفت المعاجم العربية حضوراً لكلمة **جنس**، فجاءت في معجم **العين للخليل بن أحمد الفراهيدي(ت 170 هـ)**، بمعنى **" كل ضرب من الشيء والناس والطير وحدود النحو والعروض والأشياء ويجمع على أجناس "**[2]. وبملاحظة هذه العبارات يتضح أن الجنس في هذا المعجم العربي يتجاوز الدراسات الأدبية، فهو أوسع من أن يقتصر على هذه الدراسة، إذ يمثل كل ضرب ونمط في العديد من الأمور المادية والمعنوية، وأغلب المعاجم إن لم نقل كلها تجمع على هذا المفهوم، وفي هذا الصدد ذكر **ابن منظور (ت 711 هـ)** في معجمه **لسان العرب** قوله : **" الضرب من كل شيء، ... والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس، وهذا يجانس هذا أي يشاكله، وفلان يجانس البهائم إذ لم يكن له تمييز ولا عقل ... "** [3]وزاد **الفيروز آبادي(تـ 817 هـ)** في كتابه **قاموس المحيط" الجنس بالكسر أعم من النوع، وهو كل ضرب من الشيء، فالإبل جنس من البهائم،**

---

[1] _ مغني اللّبيب عن كتب الأعاريب : ابن هشام الأنصاري، ص 13- 14.

[2] _ العين : الخليل بن أحمد الفراهيدي، ترتيب وتحقيق : عبد الحميد الهنداوي. ط 1، دار الكتب العلمية : بيروت، لبنان، 2002م. الجزء 1، ص : 267.

[3] _ لسان العرب : ابن منظور، تحقيق : عبد الله علي الكبير وآخرون. د ط، دار المعارف : القاهرة، مصر 1981م. المجلد : 1، الجزء : 8، ص : 700.

والجمع أجناس وجنوس، ... الأصمعي كان يقول : الجنس من المجانسة من لغات العامة غلط لأن الأصمعي وضع كتاب الأجناس، وهو أول من جاء بهذا اللقب "[1]

حصيلة هذا كله ؛ الجنس الضرب من كل شيء، وهو من تعريف الجنس بالجنس والمجانسة والمشاكلة والمقاربة، وأعم من النوع، وبهذا يتضح أن الجنس لا يقتصر على الجانب المادي وحده، ولا المعنوي وحده ؛ بل يشملهما معا.

بالرجوع إلى عبارة أن (**الجنس أعم من النوع**) التي رأيناها في معجم **لسان العرب لابن منظور، والقاموس المحيط للفيروز أبادي**،فإن إيرادها يستدعي الوقوف على مفهوم كلمة **النوع** من حيث شقها المعجمي، إزاء الوصول إلى أعلى درجات اليقين حول ما يخص هذه الفكرة التي تجعل الجنس أعم من النوع وليس العكس.

ومما جاءت به بعض المعاجم حول مفردة **النوع، قول لفراهيدي (تـ 170هـ)** في معجمه **العين: " الأنوع جماعة، كل ضرب وصنف من الثياب والثمار، والأشياء حتى الكلام، ... "**[2].

والناظر في تعريفي **الجنس والنوع** عند **الخليل** قد لا يرى فرقا بينهما، اللهم إلا في وجود كلمة **صنف** في الثاني دون الأول، ما يدفع إلى التساؤل عن السر في ذلك؟ والجواب أن زيادة كلمة **صنف** في تعريف **النوع** زيادة في التخصيص ؛ فالتصنيف تميز الأشياء بعضها عن بعض، من حيث الجانب الخارجي والداخلي والشكلي والمضموني، أي إنه يمس جانب الوصف وذكر الصفات. [3]

أما كلمة **ضرب** التي ذكرت في كلا التعريفين، والتي جاءت ضمن تعريف الجنس منفردة، وفي تعريف النوع مصحوبة بمفردة صنف، فإن لها معاني عديدة تختلف باختلاف المقام والسياق، ومن المعاني التي جاءت في حقها المصدر، ومرجع الشيء، والأشياء على ضرب واحد أي ؛ على شكل واحد، وصفات واحدة[4]، وغيرها مما يصب في هذا المعنى. وأما اتصال معنى الصفة بتشكيلة الحروف التي تكون كلمة **صنف** ؛ فهي تدل على الصفات دون غيرها من المعاني.

من هنا أضحى بيّنا أن مفردة **الجنس** أعم وأشمل من كلمة **النوع**، وهو ما يؤكده **ابن منظور (711 هـ)** حين قال:" **النوع أخص من الجنس، وهو أيضا الضرب من الشيء، ... وكل صنف**

---

[1]_ القاموس المحيط : الفيروز أبادي، مكتب تحقيق التراث. ط 8، مؤسسة الرسالة : بيروت، لبنان، 2005م. ص : 537.

[2]_ العين : الخليل بن أحمد الفراهيدي، ص : 278.

[3]_ ينظر : لسان العرب : ابن منظور، المجلد :4، الجزء : 28، ص : 2511. مادة : صنف.

[4]_ لسان العرب : ابن منظور، المجلد : 4، الجزء : 29، ص : 2565 _ 2570. مادة : ضرب.

من الثياب والثمار وغير ذلك حتى الكلام، ... والتنوع : التذبذب. "[1]، فدلّ على أن العرب في لسانها تواضعت على أن النوع أخص من الجنس، والتواضع قانون التواصل بين الجماعة اللغوية الواحدة، لا يمكن الخروج عنه.

أما **الفيروز آبادي(ت817 هـ)** فلم يخرج عن القاموس العربي واكتفى بما ذهب إليه ابن منظور، وقوله في **القاموس المحيط** يظهر ثبوت معنى كلمة نوع في البيئة العربية رغم مر العصور، قال:" **النوع كل ضرب من الشيء، وكل صنف من كل شيء، وهو أخص من الجنس** ... "[2].

ومجمل القول في هذا، إن الجنس يمثل الكل بالنسبة للنوع، والنوع يمثل الجزء بالنسبة للجنس، والكل أعم من الجزء، لهذا الجنس أعم من النوع، وهذا الأخير أخص من الجنس.

2 _ الجنس في بعده الاصطلاحي :

كانت الوقفة الأولى مع مفهوم الجنس ضمن معطيات المعاجم العربية، والوقفة في هذه المحطة ستكون مع لفظة الجنس لكن تحت راية الكتب النقدية وما نحا نحوها، فميلاد هذه الكلمة ليس بحديث النشأة.

ومن الكتب التي تبنت مفهوم الجنس في البيئة العربية القديمة كتاب **التعريفات** الذي يغلب عليه العرض الفلسفي في تحليل المفاهيم وتوضيحها، وهذا راجع لطبيعة مؤلفه ومرجعياته الفكرية، المعروف **بالشريف الجرجاني (ت 816 هـ)**، الذي وقف مع مفهوم الجنس على أنه" **اسم دال على كثيرين مختلفين بالأنواع، ... مختلفين بالحقيقة، ... وقوله مختلفين بالحقيقة يخرج النوع، والخاصة، والفصل القريب** "[3]، وهذه اللفظة بشقه الاصطلاحي عند الشريف يندرج ضمنها جملة من الأنواع، تختلف باختلاف الجنس، والأجناس مختلفون بالحقيقة ؛ أي إن لكل جنس ماهيته التي تميزه عن غيره من الأجناس، فجنس الشعر لا يماثل جنس النثر، فللأول خصائصه وأنواعه، وللثاني خلافها، فمعرفة ماهية الجنس وحقيقته تزيل النقاب عن معرفة الأنواع والخصائص التي تميز جنسا عن آخر.

زيادة على ما كان، جاء ذكر كلمة جنس بين دفتي كتاب **الكليات** لأبي **البقاء الكفوي** (ت 1094 هـ)، فكان أكثر دقة وتوضيحا من تعريف الشريف الجرجاني، قال:" **الجنس عبارة عن لفظ يتناول كثيرا، ولا تتم ماهيته بفرد من هذا الكثير، كالجسم، ... وهو من طبيعة الكليات، وهي**

---

[1] _ لسان العرب : ابن منظور، المجلد : 6، الجزء : 51، ص : 4579.

[2] _ القاموس المحيط : الفيروز أبادي، ص : 769.

[3] _ التعريفات : الشريف الجرجاني، تحقيق : محمد صديق المنشاوي. د ط، دار الفضيلة : القاهرة، 2004م. ص : 70.

موجودات خارجية كما ذهب إليها البعض، ... والجنس يدل على جوهر محدود للدلالة العامة، والقريب منه أدل على حقيقة المحدود، لأنه يتضمن ما فوقه من الذاتيات العامة. "[1]، ولا يمكن للنوع أن يعبر عن حقيقة الجنس ؛ لأنه من طبيعة الجزئيات وغيره من طبيعة الكليات، وبالوقوف على المثال المقدم في التعريف (**الجسم**) الذي يمثل الكل بالنسبة للأجزاء التي يتكون منها، لكن لا يمكن لأي جزء من هذه الأجزاء أن تدل على الكل، فالرأس من أهم أجزاء الجسم لكنه لا يعبر عن دلالة الجسم إن وقفنا عند دلالته، فماهية الجسم التي تمثل الكل خلاف ماهية الرأس التي تمثل الجزء.

أما عبارة (**موجودات خارجية**) فهي من باب الإجحاف والخلط والتلبيس في حق مفهوم **الجنس** من جانبه الاصطلاحي، أن تَقصر ماهية الجنس وتحدها في الجوانب الخارجية الظاهرة فقط، دون الجوانب المعنوية الباطنة ! فالشعر التعليمي مثلا : يكتفي بالجانب الخارجي فقط كالقافية والوزن دون الجوانب الباطنية، التي يروجها ويهيجها التخيل واستحضار العواطف، وتخلي الشعر عن جانبه الباطني أو إفراغه منه يجعله–وإن حافظ على جانبه الخارجي– ينتقل إلى نوع آخر يعرف بالمنظومات الشعرية أو العلمية، كألفية ابن مالك ولامية الأفعال وغيرها!

وزاد **الكفوي** على هذا في حديثه عن **الجنس**، بالتفريق بين المفهوم الذي بين أيدينا وغيره من المفاهيم، فوقف عند مفهوم الجنس الخاص؛ أي ما يتميز به جنس دون آخر، مثل : الرجال والنساء، والنوع الخاص ؛ وهو ما يتفق عليه، غير أنهما من نفس الجنس، مثل : الشعر العمودي والشعر الحر، فهما من باب المعين الخاص ضمن الأعمال الأدبية حسب النسيج الشعري ؛ فهو الشيء القائم بذاته معنى وحقيقة، مثل : قلم. وبهذا رسم أبو البقاء الإطار العام لمعنى كلمة الجنس، حتى وإن كان كتابه الكليات مؤلفا في حقل الأحكام الشرعية.

أما ارتباط كلمة الجنس بمجال الأدب ليصير (**الجنس الأدبي**)، فهو وليد الدراسات الغربية منذ القدم، وذاع صيته وبان ضمن حيز الدراسات النقدية والأدبية في العصر الحديث والمعاصر، وخاصة بعد ظهور الشكلانيين الروس، وسنعرج على هذا الجانب في موقعه المناسب في هذا الموضوع، أما ما جاء من مفاهيم حول الجنس الأدبي فهي عديدة وكثيرة، لهذا سأكتفي بالبعض منها :

---

[1]_ الكليات : أبي البقاء الكفوي، تحقيق : عدنان درويش ومحمد المصري. ط 2، مؤسسة الرسالة : بيروت، لبنان، 1998م. ص : 339/338.

يقول كارل فييتور **Karl Factor** : " **الجنس مجال يقع فيه ارتباط بين مضامين محددة وعناصر شكلية مخصوصة، اكتسب بمضي الزمان قوة السنة وثباته، رغم خضوع هذا الارتباط إلى التغير والتجاوز والتحرير بصورة دائمة، وإلى الشروط التاريخية.** " [1]

وبالوقوف عند هذا المفهوم يلاحظ أن المقولة تنقسم إلى قسمين ؛ القسم الأول يمس الجانب التعريفي للجنس، والشق الثاني يمس الجانب التاريخي للجنس، رغم اختلاف العوامل والتغيرات إلا أن مقولات الجنس، لا تزال حاضرة وثابتة لدى الذائقة النقدية.

وقال **جيرار جينيت Girard jante** : " **فالأجناس أصناف أدبية صرفة** "[2]، يعني بهذا الأجناس الأدبية دون غيرها من الأجناس التي تنتمي إلى ميادين أخرى. أما حديثه عن طبيعة ميلاد هذه الأجناس فقال : " **فجميع الأنواع والأجناس لا تعدو أن تكون طبقات تجريبية وضعت بناء على معاينات المعطى التاريخي؛ أي عن طريق حركة استقرائية قائمة هي نفسها على حركة أولية، استقرائية وتحليلية أيضاً** " [3]وبهذا تكون الأجناس الأدبية موضع معطى تاريخي نتيجة لمنهجية الاستقراء والتحليل للنصوص الأدبية. وبهذا توصلت المعارف النقدية لمعرفة الأنسجة التي تقوم عليها معطيات الأعمال الأدبية. وبعبارة أوضح يدرج **جيرار جنيت** التجنيس مع فكرة جامع النصوص باعتبارها " **مجموعة المقولات العامة أو المتعاليات التي يرتهن بها كل نص.** " [4]

وتساءل **تودوروف tedorouf** في قضية الأجناس الأدبية: من أين تأتي الأجناس ؟ وكان جوابه : " **ببساطة تأتي من أجناس أخرى، والجنس الجديد هو دائما تحول عن جنس أو لعدة أجناس أدبية قديمة ؛ عن طريق القلب، أو الزخرفة، أو التوليف.** "[5] وبهذا وافق **تدوروف جيرار جنيت** في رسم المسار التاريخي للأجناس الأدبية، ولكن عبر عن ذلك بمنظور آخر وطرق أخرى، منها القلب والزخرفة والتوليف وغيرها.

---

[1]_ نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري : عبد العزيز شبيل. د ط، دار محمد علي الحامي : الصفاقس، تونس، 2001م. ص : 20.

[2]_ مدخل لجامع النص : جيرار جينيت، ترجمة : عبد الرحمن أيوب. د ط، دار الشؤن الثقافية العامة : بغداد، العراق، 1985م. ص : 84.

[3]_ المرجع نفسه، ص : 86.

[4]_ نظرية الأجناس الأدبية : جان ماري شايفر، ترجمة : عزيز لمتاوي. د ط، دار الأمان : الرباط، 2017م. ص : 33.

[5]_ نظرية الأجناس الأدبية : تزفيطان تودورف، ترجمة : عبد الرحمان بو علي. ط 1، دار نينوي : دمشق، سوريا، 2016م. ص : 25.

ويرى **تودوروف tedorouf** أن " **الجنس الأدبي ليس في حد ذاته واقعة استدلالية خالصة، ولا واقعة تاريخية محضة، فإن الأصل النسقي للأجناس لا يمكن أن يقتصر على التجريد للأصل ...** " [1]

ثانيا : قراءة تاريخية عن الأجناس الأدبية :

عرفت نظرية الأجناس مراحل تاريخية عديدة، وعلى إثرها تجذرت تقسيماتها في التاريخ النقدي والإنساني، وهذه النظرية من أقدم النظريات التي مست الساحة النقدية، حيث ترجع آثارها إلى الحقبة اليونانية بأثينا، فبرزت إلى الوجود على يد الفيلسوف **أفلاطون afflation** ، صاحب فكرة المثل، وتبناها من بعده تلميذه **أرسطو aristo** ، الذي تجاوز أستاذه في ما تبناه حول ما يخص قضية التجنيس ضمن المحاكاة.

وفي هذا الصدد نستعرض فكرة **أفلاطون afflation** حول قضية الأجناس الأدبية، التي درسها ضمن ما أطلق عليه اسم المحاكاة، وفي حيزها تتبع الشعر من وجهة الإبداع وإلهام المبدع، إذا ميز بين طبقات النصوص بالاعتماد على صيغها التركيبية بشتى أبعادها، فتوصل إلى ثلاثة تصنيفات تندرج ضمنها النصوص النموذجية وهي (السردية ، والمحاكاتية، والمزدوجة).[2]

وبهذا فإن **أفلاطون afflation** لا يتحدث عن الأجناس الأدبية بل عن مقولات تحليلية يمكن من خلالها معرفة الفروق الموجودة بين التراجيديا والملحمة وبهذا فهو لم يتطرق إلى معرفة كل منهما واكتفى بتتبع صيغ التلفظ حتى يتسنى له التمييز بين هذين الجنسين ، فالشاعر عنده ضمن التراجيديا يكون يحاكي الوقائع التي هي الأخرى تحاكي عالم المثل والذي يمثل عند أفلاطون عالم الحقيقة، والواقع يمثل الزيف، وبهذا تكون محاكاة الشاعر محاكاة لمحاكاة، ولهذا أقصاها من مدينته الفاضلة. أما الملحمة فالشاعر فيها يكون يحكي وقائع قد عاشها ويلبسها لباس الأساطير، وعلى الرغم من هذا فقد تقبلها **أفلاطون afflation** ضمن **جمهوريته الفاضلة** ؛ لأنها تزرع في الذات الأخلاق الرفيعة والعالية. [3]

---

[1] _ نظرية الأجناس الأدبية : تزفيطان تودورف، ترجمة : عبد الرحمان بو علي. ص : 34-35.

[2] _ جمهورية أفلاطون : أفلاطون، ترجمة :فؤاد زكريا، د ط، الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1974م، ص : 267-268.

[3] _ ينظر : نظرية الأجناس الأدبية : جان ماري شايفر، ترجمة : عزيز لمتاوي. د ط، دار الأمان : الرباط، 2017. ص : 50-51. فن الشعر ارسطو طاليس، ترجمة : ابراهيم حمادة، د ط، مكتبة الأنجلو المصرية : القاهرة، مصر، د ت، ص : 61-62. تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة : أحمد أبو مصطفى، إشراف : وليد محمود أبو ندى. كلية الآداب بالجامعة الإسلامية : غزة، 2015م. ص : 14-15.

أما تلميذه **أرسطو aristo** فقد اهتم بمعرفة ماهية الأجناس الأدبية بخلاف ما ذهب إليه أستاذه **أفلاطون، afflation** إذا اعتمد على المنهج المتمثل في المقاربة بواسطة تشجير المنطلقات من الجنس إلى النوع، بالارتكاز على التعريفات المحددة للفروق الخاصة بين مختلف الأنواع، معتمدا المنهج الوصفي التحليلي ضمن كتابه **"فن الشعر"**، فتوصل إلى نظرية التطهير التي ربطها بالتراجيديا لأنها عبارة عن قصة تنقل ضمنها القارئ من الإنسان الشرير إلى الإنسان الخير أو من السعادة إلى الشقاء وهذا يكون له تأثير نفسي على نفسية المتلقي وبهذا ارتبطت التراجيديا بقضية التطهير .

أما المنهج الوصفي التحليلي الذي تبناه **أرسطو aristo** فقد اعتمد على ثلاثة مكونات:

_ **المكون الأول** : والمتمثل بالتحليل النفسي والذي ظنه متمثلا في ميول الناس الطبيعي ،وتجسده أفعالهم الحكائية والسعي بها إلى الحصول على المتعة.

_ **المكون الثاني** : والمتمثل في الوصف التاريخي، والذي سعى من خلاله الى تتبع التاريخ للأجناس الأدبية، فالتجأ إلى تتبع فرضية تطور الكوميديا والتراجيديا انطلاقا من أصلهما المشترك ألا وهو الشعر الهوميري، إذا إن التراجيديا منحدرة من الإلياذة والأوديسة التي تمثل المواضع النبيلة، والكوميديا منحدرة من **مورجيدس** والتي تمثل المواضيع الدونية.

_ **المكون الثالث** : والمتمثل في الموقف الوصفي، المعتمد على ثلاثة شبكات تحليلية، فوزع الأعمال على حسب شبكة الوسائل المستعملة؛ يقصد بها التمييز بين الإنجازات على أساس استعمال كل من الإيقاع واللغة والانسجام، منفصلين أو مجتمعين، وهو في هذا يشير إلى كل الفنون التي تعتمد على المحاكاة اللغوية، فتوصل إلى أن كل من التراجيديا والكوميديا تعتمد على العناصر الثلاثة (اللغة الإيقاع والانسجام) في الوقت نفسه، بخلاف الملحمة التي تنفي عنها الانسجام. وشبكة المواضيع التي اعتمد فيها **أرسطو aristo** علي تقسيم الأعمال الشعرية إلي طبقات ثلاثة [1]:

أ _ الشاعر يمثل أناسا أفضل منا ويمثلهم شعراء التراجيديا مثل **هوميروس**.

ب _ الشاعر يمثل أناسا يشبهوننا ويمثلهم شعراء الدراما القريبة من الكوميديا مثل **كليوفون**.

ج _ الشاعر يمثل أناسا أدنى منا ويمثلهم شعراء الكوميديا مثل **نيكوشاريس**.

[1] _ ينظر : نظرية الأجناس الأدبية : جان ماري شايفر، ترجمة : عزيز لمتاوي. ص : 52-59. فن الشعر ارسطو طاليس، ترجمة : ابراهيم حمادة، ، ص : 199-206. تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة : أحمد أبو مصطفى، إشراف : وليد محمود أبو ندى. ص : 14-17.

أما ثالث الشبكات وآخرها فقد تمثلت في تتبع الصيغ ضمن النصوص النموذجية وقد عبر عن هذا **جيرار جينيت Girard jante** في كتابه **مدخل لجامع النص**[1] :

الصيغة / الموضوع	الدرامية	السردية
السامي	التراجيديا	الملحمة
السفلي	الكوميديا	محاكاة ساخرة

كانت بداية القرن الحادي عشر تتخذ منحى آخر على يد **بروكلس**، بخلاف المنحى الذي اتخذه ارسطو وأفلاطون، إذ قام بحذف الجنس المزدوج ؛ هما الملحمة والقصيدة الغنائية، وجعلهما تحت جنس واحد سماه الجنس السردي، وفي القرن السادس عشر رفضت الفنون الشعرية كل هذه التصنيفات، واكتفت بتسميات عديدة عادية غير متشابهة، ومن الذين دعوا إلى ذلك **فوكلي دي لافرياي**، إذ صنف الأعمال الأدبية ضمن أجناس عديدة، وبهذا خالف العرف الذي جاء عن طريق الفيلسوف اليوناني ارسطو، كما احتفظ ببعض التسميات التي تبناها الذين سبقوه، وأضاف إليها أجناس أخرى، كالرثاء، المقطوعات الشعرية، القصيدة الهجائية، الغزل، والقصيدة الرعوية. [2]

رغم هذا الجهود النقدية التي عرفتها أوروبا، لم تخفي إعجابها بالجهود الآرسطية، على الرغم من ظهور بعض الجهود التي خالفت التقسيم الكلاسيكي، لأنه استمر حتى القرن التاسع عشر، ومع التطور الذي شهدته أوروبا في شتى المجالات – في عصر النهضة – فتجاوز هذا التطور إلى الدراسات الأدبية والنقدية، ونتيجة لذلك اتضح أن المخطط الآرسطي يعتمد على ثلاثة مكونات : العمل نفسه، والفنان، والجمهور، فلوحظ أن هذا المخطط ينفي العنصر الرابع الذي يستوجب على الأعمال الأدبية، ولا تستغني عنه، وهو عامل الطبيعة والكون، أو الواقع أو الوجود، فالأعمال الأدبية التي ظهرت بعد التطور الذي شهدته الدراسات الأدبية في أوروبا استلزمت هي الأخرى تطورا في التجنيس والتخلي عن العرف الكلاسيكي.

---

[1] _ ينظر : مدخل لجامع النص : جيرار جينيت، ترجمة : عبد الرحمن أيوب، د ط، دار الشؤون الثقافية العامة : بغداد، العراق، ص : 26.

[2] _ ينظر : مدخل لجامع النص : جيرار جينيت، ترجمة : عبد الرحمن أيوب، ص : 38.

وفي مطلع القرن العشرين، بدأت تتضح الرؤى حول قضية الأجناس، بين مؤيد لهذه النظرية، ومعارض لها، ومن اتخذ موقفا محايدا، لا هو إلى هؤلاء، ولا إلى هؤلاء، وبهذا تشكلت أرضية خصبة لاحتضان قضية الجنس الأدبي، بعدما كانت مجرد أفكار واجتهادات ذاتية. [1]

ثالثا : الأجناس الأدبية على مائدة النقاد :

شهدت مسألة الأجناس الأدبية مراحل تاريخية مختلفة ، حيث كانت أولى لبناتها على يد **أرسطو aristo** إبان العهد اليوناني، ثم توالت الجهود من بعده، منها من كانت تتبع الرؤية الأرسطية، ومنها من زاد عليها قليلا حتى مطلع القرن العشرين، حينها ظهرت جدلية التأييد والرفض حول قضية الأجناس الأدبية، وهذا ضمن جهود النقاد الغربيين، وهنا يستدعي المقام الوقوف عند هذه الآراء، وتتبع قضية التجنيس الأدبي في ورقات مؤلفاتهم، قصد معرفة حال الجنس وماهيته ضمن هذه الجدلية النقدية.

1 _ الفريق المؤيد :

دعا هذا التيار بضرورة التمسك بمسألة التجنيس الأدبي لأن ذلك يسهل العمليات النقدية بمعرفة جنس النص أو نوعه، من جانب البنية والمحتوى، وأول المناهضين لهذا التيار **فرديناند برونتيير، Ferdinand Printer** لأنه استمد فكرته من **مبدأ التطور** الذي جاء به **داروين،ولامارك وسبينر**، إذ رأى أن بعض الأنواع الأدبية تشبه الحيوانات من جانب تطورها وتكاثرها، فكانت نظريته تتمحور في السعي إلى تفسير الأبنية والعوامل البيئية لدى النصوص الأدبية، وإظهار مدى تأثرها بفكرة الأجناس الأدبية عبر مختلف الأزمنة والأمكنة، نتيجة لهذا استنتج **برونتيير Printer** أن تتبع النصوص عبر الزمكانية وفق مؤثرات التجنيس يتولد عنها أجناس جديدة تكون أرقى من الأجناس التي سبقتها.[2] وفي هذا يقول : " **ومن مبدإ التطور أخذنا أدلتنا دون شك، يتم تميز الأجناس في التاريخ مثل الأصناف في الطبيعة بتدريج، من خلال تحول المفرد إلى المجموع، ومن البسيط إلى المعقد، ومن المتجانس إلى المختلف، وبفضل المبدإ الذي نسميه اختلاف الخصائص** .."[3] بهذا يتم التمييز بين الأجناس من حيث ؛ القدم والحداثة، والنوع والجنس.

---

[1] _ ينظر : نظرية الأدب : شكري عزيز الماضي ، ط 1، دار الحداثة : بيروت لبنان، 1986م، ص : 113-114.

[2] _ ينظر : في نظرية الأدب : شكري عزيز الماضي، ص : 114-119. دراسات في النقد الأدبي : أحمد زكي كمال، ط 1، الشركة المصرية للنشر : القاهرة، مصر، 1997م، ص : 32.

[3] _ نظرية الأجناس الأدبية : جان ماري شايفر، ترجمة : عزيز لمتاوي. ص : 89.

وتبع **فرديناند برونيتيير Ferdinand Printer** منهله لفيف من النقاد، الذين تبنوا قضية الأجناس الأدبية، والبحث عن ماهيتها، إلا أنهم اتخذوا منهجهم الخاص في عرضهم لمسألة التجنيس، فكان الناقد الألماني **كارل فيتور Karl fetor** الذي اتخذ من قضية الأجناس موضوعا له، في أبحاثه المتعلقة بالأعمال الأدبية الألمانية عموما، ولاحظ هذا الأخير أن الاستعمال المتعلق بمصطلح الأجناس الأدبية، تعرض إلى الخلط في الاستعمال، إذ منهم من يستعمله في الأجناس الجوهرية ؛ هي الأجناس الثلاثة الكبرى التي جاء بها ارسطو، ومنهم من يستعملها للدلالة على الآثار الأدبية الخصوصية، مثل الأقصوصة واللهاة، والقصيدة الغنائية، ولهذا رأى **فيتور fetor** أنه لابد من التفريق بين الجنس والنوع، وتفسير طبيعة كل منهما، وقد توصل إلى هذه الفكرة نتيجة احتكاكه بمعارف العلوم الطبيعية، فسعا إلى تطبيق ذلك بإدراجها ضمن مجال التجنيس الأدبي، ونتيجة لهذا انساق لفكرة أن الأجناس الأدبية نتاج فني من أشد الأصول غموضا، وعلى الرغم من هذا فإنه اكتسب قوة السنة والثبات بمضي الزمن، رغم التصاقه بعامل التغيير والتجاوز والتحرير، وهي عوامل مغيرة لأي شيء تلتصق به، [1] ومما قاله حول قضية الأجناس : " **الأجناس الأدبية هي إنتاجات فنية ؛ لأن أصلها من أغمض الأمور** " [2] كما تحدث **كارل فيتور Karl fetor** على العناصر المشكلة للجنس الأدبي، واعتبرها ثلاثة عناصر لا يجب الاستغناء عنها وهي : المحتوى النوعي، الشكل الخارجي، والداخلي. [3]

من الذين اكتسحوا الساحة النقدية في البيئة الغربية، مع الوقوف إلى جانب قضية الأجناس الأدبية، **روبرت شولس Robert shoeless**؛ حيث أتى بعرض آخر لمسألة التجنيس في الميدان الأدبي، كانت مخالفة لرؤية الذين سبقوه، فتمثلت في جعله لمبدإ التجنيس قائما على **عنصر التخيل** لأن هذه الصيغة متصلة بشقين هما ؛ **التخيل الذاتي** الذي يساعد الإنسان المبدع خاصة والإنسان عامة، على اكتشاف ذاته وذات الآخر، أما الجانب الثاني فيتمثل في **القيمة البيداغوجية**؛ والتي عرض من خلالها فكرة استحالة تتبع كل الآثار الأدبية تاريخيا، فلجأ إلى تدريس قواعد الأشكال الأدبية حتى يتسنى للقارئ تصنيف وتجنيس النصوص الفردية ضمن حيز الإنتاج الأدبي، كان **روبرت شولس Robert shoeless** في حديثه عن الأجناس الأدبية، متأثراً بآراء **تودوروف**، في تتبع منهاج الدراسة، إذ اتخذ الاستنباط والاستقراء ديدنا له في دراسته لمسألة التجنيس، حتى توصل إلى إعطاء هذه

---

[1] _ ينظر : نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري : عبد العزيز شبل، ط 1 : دار محمد على الحامي، سفاقس، تونس، 2001م، ص : 19-20.

[2] _ نظرية الأجناس الأدبية : جميل الحمداوي، ط 1 : مكتبة المثقف، سيدني، استراليا، 2011م، ص : 9.

[3] _ ينظر : المرجع نفسه، ص : 21.

النظرية اسما جديدا يليق بها فاختار اسم نظرية الصيغ، وبرر هذا برؤيته التي تجنح إلى أن قضية التجنيس تقوم على تتبع الآثار الفردية وفق النظر إليها من زاوية السنن والعرف النوعي للتجنيس القابل للتحليل التاريخي. [1]

2 _ الدعوة لهدم الأجناس الأدبية :

عرض فيما سبق آراء بعض النقاد الذين تبنوا قضية التجنيس، بالدفاع عنها ؛ من بينهم **(ارسطو، فيتور، وبرنتيير،روبرت شولس)** فما كادت هذه الآراء النقدية تأخذ صيتا في البيئة الغربية، حتى بزغ فجر القرن العشرين، فأدى إلى ظهور تيار آخر يسعى لهدم الحدود، والمعايير التي كان رواد مسألة التجنيس يعتنون بها بدرجة كبيرة، والتي كانت في طور الإرساء والتثبيت، وفق التقسيم القديم للأجناس، وعرف هذا التيار بالتيار الكلاسيكي، فجاء التيار الرومانسي، وضم تحت رايته جملة من الرواد يسعون إلى تفنيد قاعدة التجنيس، وخرق الرؤى الكلاسيكية القديمة التقليدية، التي أصبحت لا تتناسب مع النصوص الحديثة، وفي هذا الصدد نذكر جملة من الآراء التي تبناها دعاة هدم نظرية الأجناس.

إن أول من دعا إلى ذلك، المفكر **فيكتور هيجو، fiktor Hugo** الذي قرر إعادة النظر في الأنواع الأدبية وقواعدها الصارمة التي رسمها دعاة الكلاسيكية، وإعادة بلورة تلك الرؤى حسب المنتوج الأدبي الحديث، الذي رآه قد تجاوز المنظور القديم، واخذ يتبع نهله ونهجه، الداعي إلى علم الجمال المفكر الإيطالي **كروتشيه Kritechiah** في كتابه الموسوم بـ((**المجمل في فلسفة الفن**))، إذ قال : " **أن تقول هذه ملحمة، أو هذه دراما، أو هذه قصيدة غنائية، فتلك تقسيمات مدرسية لا يمكن تقسيمها، إذا فالفن هو الغنائية، أو إن شئتم هو ملحمة العاطفة، ودراميتها**" [2].

فالاستهزاء واضح في هذه العبارات التي بني عليها هذا القول، فالتقسيمات الجنسية، يراها من الأشياء البديهية، التي يجب تدريسها في المراحل المدرسية، لا يلتزم بها المبدع للأعمال الأدبية، إذ يكون الأدب عنده منتجا عفويا، لأنه مبني على أساس الموهبة والملكة الفطرية، فلا يستدعي ذلك القواعد التجنيسية العقيمة، فهي بمثابة القيد لنفسية المبدع والفنون الأدبية. [3]

---

[1] _ ينظر : تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة : أحمد أبو مصطفى، إشراف وليد محمود أبو ندى، ص : 20-22. نظرية الأجناس في التراث النثري : عبد العزيز شبل، ص : 32-34.

[2] _ المجمل في فلسفة الفن : كروتشيه، ترجمة : سامي دروبي. ط 1، دار الفكر العربي : القاهرة، مصر، 1947م، ص : 47-48.

[3] _ ينظر : نظرية الأجناس : جميل الحمداوي. ص : 51-52.

ومما سبق حول ما قاله **كروتشيه Kritechiah** من أفكار في حق قضية الأجناس، حقيقة يبدو عرضه فريدا من نوعه، صاحب الرؤية الجمالية، ينكر قيمة العالم الخارجي، ويجعل جل تفكيره في العمل الفني، وهو لا يكتفي عند فكرة عدم التفريق بين الأجناس ، بل تجاوزها ؛ إلى اللفظة والمعنى، والشكل والمضمون،، وقيمة الأجناس الأدبية عنده تكمن في صفاتها الغنائية، ولا يسرد معطيات الصفات الغنائية، فقد تكون التعبيرات الساذجة عنده ذات طابع عميق في دلالتها على لسان السذج من الناس، لكن الفرق بينها وبين الكتابات الفنية الناتجة عن كبراء الشعراء والأدباء، في الامتداد والعمق، وبهذا يكسوها لباس الخلود والبقاء في أذهان الدراسات النقدية والأدبية، رغم تعدد العصور الأزمنة. [1]

نفي فكرة التجنيس والتصنيف حاضرة في فلسفة**كريتشيه، Kritechiah** لا تكاد تنفصم عنه، لكنه يعتبرها مسألة هامة، لا يمكن التخلي عنها فيما يخص جانب التربية الفنية والمعرفة بالفنون الأدبية وغيرها، يقول: **"مما لا شك فيه أننا نستنتج شبكة التصنيفات لا من أجل الإنتاج الفني، فالإنتاج عفوي وتلقائي، ولا لأجل الحكم على آثار الفن، فهذا الحكم فلسفي،وإنما من قبيل حصر الحدوس الخاصة التي لا حصر لها، ومن قبيل الإحصاء للآثار الفنية الخاصة التي لا تحصى، ذلك كوسيلة عملية تفيد الانتباه والذاكرة، إن هذه الأنواع والأصناف تسهل معرفة الفن، وتيسر التربية الفنية.** " [2] وبهذا تترنح فلسفة **كرتشيه Kritechiah** بين وجهتين مختلفتين، وجهة الرفض للتصنيف حين ربطها بمسألة الإنتاج الفني، ووجهة القبول للتصنيف إثر ارتباطها بمعرفة الفنون الأدبية وغيرها، والوعي بالتربية الفنية ، التي تساعد على تسيير وتيسير الفنون.

من هذا التناقض الذي مس فكر **كريتشيه Kritechiah** حول قضية التصنيف، برز فكر **هانس وربرت ياوس، Robirt Yaws** الذي خصص بحثه حول **دراسة الأدب في العصور الوسطى،** الذي يعارض الناقد **كريتشيه Kritechiah** في رؤيته المتمثلة في ذوبان المتصور الجنسي، **فياوس Yaws** يرى خلاف ذلك، لأن طبيعة الأجناس الأدبية من الوجهة الزمنية والتاريخية التحولية والتوسعية مبهمة وغامضة الوجود، مع رفض مفهوم الأجناس الأدبية الكلاسيكي، بصفته الإطلاقية التعميمية، والمتعالية عن الزمن، وبهذا يستنتج قلة وجود الجنس لذاته، تماما كقلة وجود الأثر الفردي،

---

[1] _ ينظر : النقد الأدبي الحديث : محمد غنيمي هلال. د ط، دار العودة : بيروت، لبنان. 1973م، ص : 316.

[2] _ المجمل في فلسفة الفن : كروتشيه، ترجمة : سامي دروبي. ص : 96.

فمجمل التاريخ الأدبي يؤكد عدم عرض الأجناس الأدبية على أنها أوصاف مغلقة على ذاتها، باعتباره أن علاقة النص الجديد بعلاقة النص الفردي ضمن النصوص المتسلسلة المكونة للجنس، المتمثلة في مسلك الإبداع إلى ذهن المتلقي، وفق ما سماه **أفق الانتظار**، فالنص الجديد ضمن السلسلة النصية الراسمة لملامح الجنس الأدبي، معلوم الملامح لدى المتلقي، بمعرفة ملامح النصوص السابقة الموجودة ضمن سلسلة النصوص المكونة للجنس.[1]

ومن الذين نحوا هذا المنحى **موريس بلانشو Morris Planshou** صاحب رؤية **الكتاب**، الذي يقصد به النص الأدبي، كما يدعو إلى التركيز على النص الأدبي والسعي لكشف أسراره دون التساؤل والبحث عن جنسه ونسبه وتقسيمه، فالكتاب " **وحده ما يهان كأنه يقف وحده بعيدا عن الأنواع وخارج التصنيفات، شعر، ورواية شاهدة، وذلك بطريقة يتأبى معها الكتاب عن التصنيف، ويتنكر مع قوته التي تقوده إلى تحديد مكانه وشكله، فجوهر الأدب هو الهروب من كل تحديد جوهري، ومن كل تأكيد يجعله ثابتا أو واقعيا** "[2]، فالنص الأدبي جوهره كشف خباياه ومضامينه، لا معرفة جنسه وتصنيفه، ومن هذا يتضح أن **بلانشو** متأثر بآراء المدرسة البنيوية.

إن كلام **موريس بلانشو Morris Planshou** لم يذهب مهب الرياح ككلام من قبله، إذ كان لرؤيته تأثير خاص على بعض الروائيين، **بوتور**، و**جريبيه**، و**سوليزر**، وغيرهم، فمقولته : " **حين يصادف المرء رواية مكتوبة وفقا لكل قواعد الزمن التاريخي، الماضي والحاضر بضمير الغائب؛فإنه بطبيعة الحال لا يصادف أدبا** "[3]. فرأي هؤلاء الروائيين أن هذه النظرة للرواية مصيبة إلى أبعد مدى، ففن الرواية الذي يتصل بضمير الغائب دون غيره من الضمائر، والأدوات السردية الأخرى، يصبح حدثا تاريخيا مضى، بعيدا عن كل ماله صلة بالرواية، وبهذا تتجرد من جوهرها الأدبي، فنظرة **موريس بلانشو Morris Planshou** للرواية خير برهان على أنه لم يستطع التخلص من فكرة التجنيس الأدبي.

يرفض **رنيه ويليك Ronal Wilk** فكرة التجنيس للأعمال الأدبية، لكونها ضرورات نظامية تلزم الكاتب من جهة، ويلتزم الكاتب بها، وفي هذا الصدد يصرح بعدم جدوى التميز بين الأنواع، و " **السبب واضح لأن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب**

---

[1] _ ينظر : نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري : عبد العزيز شبل، ص : 23-31.

[2] _ إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي : فتيحة عبد الله، مجلة علامات في النقد، جدة، 2005م.مجلد : 14، العدد : 55،ص : 371.

[3] _ المرجع نفسه : ص : 372.

عصرنا، فالحدود بينها تعبر باستمرار ، والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم منها يترك أو يحور فتخلق أنواع جديدة أخرى، إلى حد أن صار معه المفهوم موضع شك. " [1] لما حل بهذا الأخير من اختلافات عديدة ومتنوعة، نتيجة عوامل التداخل، التفاعل، والتحول، التي مست الأجناس الأدبية وأنواعها، من حيث الجانب الداخلي والظواهر الخارجية.

وفي كتابه الذي ألفه مع شريكه **أوستن Houston** يخالف رأيه هذا، من حيث كون " **نظرية الأنواع مبدأ للتنظيم: إنها تصنف الأدب والتاريخ الأدبي لا على أساس الزمان والمكان، ولكن على أساس أنماط أدبية خاصة من التنظيم والبناء... فالحكم على قصيدة مثلا يتطلب من المرء الرجوع إلى خبرته الكامنة، وفهمه للشعر من حيث الوصف والتقعيد.** " [2] حتى يتسنى له الحكم على القصيدة، كونها تنتمي إلى جنس الشعر أو النثر، فإن تبين الجنس يستدعي الموقف من هذه القصيدة تصنيفها ضمن الشعر العمودي أو الحر أو القصيدة المنثورة، وغيرها من التصنيفات.

والواضح من هذا الرأي **لوينيه ويليك، Ronal Wilink** الدعوة إلى تبني فكرة التصنيف الأدبي، بحيث تكون مرجعا لتنظيم النصوص الأدبية بعيدا عن التأريخ الأدبي، ودون البعد الزماني والمكاني، فنظرية الأجناس تسهل العملية النقدية بمعرفة طبيعة جنس النص الأدبي وتقسيمه، وهذا الوجود التقسيمي يحمل في طياته الحدود المضمونية والظاهراتية الخارجية للأعمال الأدبية، فالإلمام بهذه الأمور يعين المبدع في إبداعه، والمتلقي لتلقيه هذه الأعمال.

ومن الذين شن حربا على تقسيمات الأجناس الأدبية، **رولان بارت Roland Part** صاحب فكرة قتل المؤلف، ومن هذا المنطلق سعى لدحض قضية التقسيم الجنسي، وهو من بين الذين رأوا أن النص يتجاوز الجنس، ولا يقبل التجنيس، وهذه الرؤية هي نتيجة المذهب البنيوي الذي كان يتبناه **بارت**، المصاحب للوجهة التفكيكية، بهذا نضجت نظرية النص على يده، وخاصة بعد نشر بحثه – من العمل إلى النص – عام 1971م، كما اعتبر " **أن النص لا ينحصر في الأدب الجيد، إنه لا يدخل ضمن تراتيب ولا ضمن تقسيم للأجناس، ما يحدده على العكس من ذلك قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة** ... " [3] حتى الأدب نفسه يتجاوزه النص، بالأبعاد التي يرسمها **بارت** وغيره

---

[1] _ مفاهيم نقدية : وينيه ويليك، ترجمة : محمد عصفور، د ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب : الكويت، 1987م، ص : 311.

[2] _ نظرية الأدب : وينيه ويليك وأستن وآرن، ترجمة : عادل سلامة. ط 3، دار المريخ للنشر : الرياض، المملكة العربية السعودية، ص : 314.

[3] _ درس السيميولوجيا : رولان بارت، ترجمة : عبد السلام بن عبد العالي، ط 1، دار توبقال : الدار البيضاء، المغرب، 1993م، ص : 48.

من العارفين بقضية الأجناس الأدبية ومدى قيمتها، وخاصة الذين سبقوه في عرضهم لقضية نظرية النص.

رغم كل الذي ذهب إليه **رولان بارت، Roland Part** فإنه لم يستطع التخلص من فكرة التقسيم الجنسي، فتجده إثر حديثه عن مسألة موت المؤلف، فتراه يدل على ذلك من خلال النماذج الجنسية، مرة يتحدث عن التراجيديا، ومرة عن الرواية الجديدة، وأخفى حديثه عن الأدب النموذجي تحت مفهوم الكتابة، كعبارة شخصية ؛ ولكن رغم هذا لم يتمكن من التملص من فكرة التقسيم الجنسي.[1]

3 _ الرؤية المتفردة :

يمثل هذه الرؤية جملة من المفكرين، الذين تفردوا في عرضهم لقضية الأجناس، بكونها أثارا تاريخية ضمن تتبع التطور الأدبي، وتحليلات دلالية للنصوص، تثبت من خلالها التقسيمات الجنسية في الدراسات الأدبية، فتتبع التطور الأدبي تاريخيا يثبت قضية الأجناس، وتتبع التحليل النصي يدل على منطق عالم التجنيس الأدبي.

من الرواد المتفردين في رؤياهم، حول هذه المسألة الناقد الكندي **نورثروب فري، Northup Four** الذي شرح الأجناس الأدبية إثر قراءته لمسائل الشعرية، وفق معطيات النقد الأسطوري، نتيجة مرجعياته الفكرية التي استلهمها من علم الأساطير، وعلم الأنثروبولوجيا، وعلم النفس الجماعي **ليونغ**، ويرى **فري** Four ضرورة النقد للحياة الثقافية والتربية، التي يجب حضورها بين المبدع والمتلقي الشعبي، وتمثلت رؤيته الفريدة في قضية الأجناس، برفضه للتقسيم الطبقي الثقافي الذي صنفت فيه الأجناس الأدبية الأرسطية، وتحويل التقسيمات الكلاسيكية إلى طرازات وأنماط للتخييل من جهة، وفي تعبيرهم عن جانب مبدإ المحاكاة أصبح التصنيف يمثل علاقة البطل بمحيطه، وتعمل المحاكاة على تجسد علاقة البطل مع محيطه من جهة أخرى،[2] فمثلها في خمسة طرز تشمل جنسا المأساة والملهاة [3]:

1 _ البطل أرفع نوعا عن بقية الناس وبيئتهم، فتكون القصة أسطورية.

---

[1] _ ينظر : إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي : فتيحة عبد الله، مجلة علامات في النقد، ص : 372-373.

[2] _ ينظر : مسائل الشعرية في النقد العربي : محمد جاسم جبارة. ط 1، مركز دراسات الوحدة العربية : بيروت، لبنان، 2013م. ص : 46-48.

[3] _ ينظر : المرجع نفسه، ص : 47-48. _ مدخل إلى الأدب العجائبي : تزفتان تودوروف، ترجمة : صديق بوعلام، ص : 35.

2 _ البطل أرفع درجة من الناس وبيئتهم، فالأعمال التي يقوم بها طبيعية بالنسبة إليه وخارقة بالنسبة لنا، تمثله القصص الخرافية والحكايات الشعبية.

3 _ البطل أرفع درجة من الناس دون محيطه الطبيعي، فهو قائد له هيبته ورهبته، وما يفعله خاضع لقانون الطبيعة ونقد الناس، تمثله التراجيديا والمأساة.

4 _ البطل يساوي درجة الناس وبيئتهم، فهو يشارك الناس الإحساس بالإنسانية، والتجارب البشرية، تمثله القصص الواقعية.

5 _ البطل أدنى من الناس وبيئتهم، فهو ينتسب إلى طراز الجنس الساخر.

من هذا الطرح لهذه التقسيمات نلاحظ، حضور المنهج الاستقرائي التحليلي عند **فري، Four** حال استنباطه للطروز الخمسة، وتتبعه للإبداعات الأدبية منذ زمن الإغريق حتى الزمن الحديث، كما نجد مزجه الفريد بين المحاكاة و الرمز الأسطوري الذي يتماشى مع العادات والتقاليد والثقافات الاجتماعية، ويخضعها لمحورين هامين هما : المحاكاة العليا والدنيا[1]، أما التصنيفات التي يقرها **فري Four** على حسب تعارض الواقع والفكر، وهي مهمة بالنسبة له، متمثلة في : الأغنية الرومانسية التي محلها الفكر، السخرية التي محلها الواقع، الكوميديا وهي العبور من الواقع إلى الفكر، والتراجيديا التي هي عكس الكوميديا ؛ وهي العبور من الفكر إلى الواقع، وصحبها بتصنيفات أخرى تحصر المعنى على حسب المستمعين الذين يكونون الأثر الذي يخلف الجنس الأدبي، فالدرامة لديهم آثار معروضة ممثلة، والشعر الغنائي آثار منشودة، والشعر الملحمي آثار محكية، والنثر آثار مقروءة. [2]

ناقش **جرار جينيت jante Girard** قضية الأجناس الأدبية، من خلال التصنيف الارسطي – الملحمي، الدرامي، الغنائي – ويرى أن هذه النظرية الثلاثية التي تسند إلى **أرسطو aristo** ، أو **أفلاطون** خاطئة الإسناد ؛ لأنها نشأة في القرن الثامن عشر، بسب أن **أرسطو aristo** لم يتحدث عن الجنس الغنائي، بهذا كان متفردا في عرضه لهذه المسألة من خلال سعيه لرسم ملامح الأشكال الأدبية بعيدا عن الأجناس، بحيث تكون خصائص هذه الأشكال متعالية عن جميع النصوص، وبهذا سمى نظريته **بجامع النص**. معتمدا على مبدإ الشعرية الكلاسيكية قصد مناقشة نظرية التقسيمات الجنسية، والمتمثل في المحاكاة، كما وضع جدولا يحدد فيه صيغ كل من الفيلسوفين :

---

[1] _ ينظر : مسائل الشعرية في النقد العربي : مُحَمَّد جاسم جبارة. ص : 49.

[2] _ ينظر : القصة–الرواية–المؤلف : دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيرة دومة، ط 1، دار الشرقيات للنشر والتوزيع : القاهرة، مصر، 1997م، ص : 46–47. _ مدخل إلى الأدب العجائبي : تزفتان تودوروف، ترجمة : صديق بوعلام، ص : 35–36.

أفلاطون :

السردي	المزدوج	الدرامي

ارسطو :

	السردي	الدرامي

ثم راح يشرح هذين الجدولين، فالسرد ؛ القولي دون الاستعراضي كالملحمة عند ارسطو، والدرامي ؛ والاستعراضي دون القولي، وهو يقوم على الحوار بين الشخصيات دون الراوي، كالمأساة والملهاة، والمزدوج ما كان بين الاثنين ؛ أي يتكلم الراوي والشخصيات، كالملحمة عند أفلاطون، ومن هذا رأى **جرار جينيت Girard jante** أنه لا وجود للسرد النقي فأعطى الأحقية **لأرسطو aristo** في حذف الجنس المزدوج،[1] وقد لاحظ **جينيت Girard jante** أن الفيلسوفين قد ألغيا الشعر الغنائي من شعريتهما، لأنه لا يتماشى مع المحاكاة الكلاسيكية، فاضطر إلى إدراج مفهوم المحاكاة العامة، حتى يتسنى له التسوية بين الأجناس، وهذا ما أطلق عليه بالشعرية المنفتحة، " **التي تعني سبر إمكانات الخطاب المختلفة للكشف عن تركيبات محتملة أو استنتاجية** "[2]. وتضمنت هذه الأخيرة جملة من المفاهيم ذكرها في أوراق كتابه **مدخل لجامع النص**، كالمتعاليات النصية ؛ التي تعني" **علاقات التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها**"[3] تحت راية التداخل النصي أو التناص، التي دعت إليه **جوليا كريستيفا**، التي تعني به " **الوجود اللغوي لنص في نص أو نصوص أخرى** "[4]، فالواضح من هذا أن **جينيت** قد استغل جنس الشعر الغنائي خلاف أرسطو، لفتح أفق لنظريته الشعرية حول قضية الأجناس، باعتباره أن هذا الجنس أكثر سموا عن غيره من الأجناس في العصر الحديث،[5].

فرأي **جينيت Girard jante** حول إلغاء قضية التجنيس أو إثباتها، لم يكن حاضرا وبينا ؛ بل سعى إلى توسيع مبدأ المحاكاة، بتحويل مساره من الجنس إلى الصيغ، كالملحمة باعتبار الجنس تساوي ملحمة، وباعتبار الصيغة تكون سردا، بغية إدراج العديد من الأجناس تحت صيغة واحدة،

---

[1]_ ينظر : مدخل لجامع النص : جيرار جينيت، ترجمة : عبد الرحمن أيوب، ص : 33-35.

[2]_ مسائل الشعرية في النقد العربي : محمد جاسم جبارة. ص : 44.

[3]_ مدخل لجامع النص : جيرار جينيت، ترجمة : عبد الرحمن أيوب، ص : 91.

[4]_ مسائل الشعرية في النقد العربي : محمد جاسم جبارة. ص : 44.

[5]_ ينظر : مدخل لجامع النص : جيرار جينيت، ترجمة : عبد الرحمن أيوب، ص : 71.

وتتبع التسلسل التاريخي للأجناس المتواصل، وهذا ما سعى إليه في نظرية **جامع النص**[1]، إذ يتدرج من المنظور التاريخي للتصنيف الجنسي إلى المنظور اللساني، وربما العكس، لأن **جرار جينيت Girard jante** متأثر برؤية **جاكبسون** اللسانية ذات البعد البنيوي.[2]

من الذين تفردوا في عرضه لهذه القضية **تزفطان تودوروف**، Tezftan Tuderouf الذي ما فتئ يتحدث عن التقسيم الجنسي حتى أعطاه حقه ومستحقه، كما لم تخل كتبه من الحديث عنها، وهو يؤمن بوجود مسالة الأجناس الأدبية، كإيمانه بوجود الكائن الحي، فهو ينمو ويتطور ويتغير مع مرور الوقت، وكذلك الجنس الأدبي، فرؤيته للأجناس من حيث أصولها تقوم على أكتاف جنس آخر، أو مجموعة من الأجناس، التي تكون سابقة الظهور لذلك الجنس الجديد، فهو يستحق ما " **نحن لا نعطيه لنص ما الحق في أن يأخذ مكانه في التاريخ الأدبي، أو تاريخ العلم، إلا بقدر ما يحدث من تغيير في تصورنا السابق عن نشاط أو آخر، والنصوص التي لا تحقق هذه الوضعية تنتقل آليا إلى فصيلة أخرى** "[3]، فعملية الانتقال هذه من القديم إلى الجديد، تستوجب استحضار فكرة التاريخ الأدبي، وأن هنالك أجناسا سابقة ولاحقة، وضمن هذه المعطيات تتضح مكانة العمل المعين ومكانته لدى الإنتاج الأدبي العام، ومن خلال هذا يتم تحديد الاختلافات والتشابهات، وهذا كله يدور في فلك الدراسات الأدبية، التي لابد لها أن " **تسير في حركة مزدوجة : من العمل المعين إلى الأدب في عمومه (أو النوع)، ومن الأدب في عمومه (أو النوع) إلى العمل المعين** "[4].

وبهذا يصل **تودوروف Tuderouf** إلى حقيقة أنه لا يمكننا التخلص من التقسيمات الجنسية للأدب، وذلك بعد تفنيد جهود الذين رفضوا هذه القضية، ثم عاد ليطلب من الباحثين النظر إلى هذه المسألة من منظور جديد يتواكب مع معطيات العصر.[5]

كما استعرض في كتبه أشهر التصنيفات، والتي تمثلت كالآتي [6]:

1 _ النثر والشعر : وهذا التعارض الشهير قليل الوضوح، فالنثر هو يدل على ما كان من الأدب أو دونه، والشعر: يستدعي التخييل، التجربة الشخصية، والأساليب الشفهية.

---

[1]_ ينظر : مدخل لجامع النص : جيرار جينيت، ترجمة : عبد الرحمن أيوب، ص : 77-78.

[2]_ ينظر : _ مسائل الشعرية في النقد العربي : مُحَمَّد جاسم جبارة. ص : 45.

[3]_القصة-الرواية-المؤلف : دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيرة دومة، ص : 43.

[4]_ القصة-الرواية-المؤلف : دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيرة دومة، ص : 43.

[5]_ ينظر : المرجع نفسه، ص : 41-44.

[6]_ ينظر : نظرية الأجناس الأدبية : تزفيطان تودورف، ترجمة : عبد الرحمان بوعلي، ص : 16-20.

2 _ غنائي – ملحمي – درامي : من أفلاطون إلى جاكبسون أريد لنا أن نرى من هذه المقولات الثلاثة الأشكال الأساسية، أو الحالات الطبيعية للأدب.

3 _ تعارض التراجيديا والكوميديا : ولا يزال هدا التميز بين هذين النوعين بديهيا، رغم التتابع التاريخي واختلاف الأجناس، ما يميز التراجيديا صرامة العمل، شرف الشخصية، والنهاية المأساوية، أما الكوميديا الأعمال اليومية، الشخصية العادية، والنهاية السعيدة.

4 _ الأساليب الثلاثة : الرفيع، المتوسط، المتدني : ترجع إلى القرون الوسطى، وتعرف بأعمال فريجيل، التي تعتني بالجانب المعجمي، والتركيبي، وبالمكانة الاجتماعية، بالنسبة للأشخاص الممثلين : محاربين، فلاحين، ورعاة. وهذا التميز لساني سوسيولوجي معا.

5 _ الأشكال البسيطة للأدب :لأندريه يولس André Hulas الذي يعتبر هذه الأشكال البسيطة، امتدادات مباشرة للأشكال اللسانية، وهي بذاتها معطيات أساسية في الأعمال الأدبية، ويمكن تلخيص ذلك في الخطاطة التالية [1]:

	استفهام	جزم	صمت	إلزامي	اختياري
واقعي	حالة وعي	حركة	أحجية	تعبير	حكاية
مثالي	أسطورة	مأثور	نكتة	خرافة	خرافة الجنيات

فوصف **يولس Hulas André** لم يكن كافيا، إلا أنه فتح سبيلا جديدا لدراسة التصنيفات الأدبية، لأن المبدأ الذي استعمله تجاوز المستحيل بالنسبة للتقسيم الثلاثي : غنائي–ملحمي–درامي.

كما تطرق **تودوروف Tuderouf** إلى الحديث عن أصل الأجناس، الذي يرى أن أصولها أجناس أدبية أخرى، تبلورت وتحورت عبر الزمن، بكل بساطة " **أصل الأجناس الأدبية تأتي من أجناس أدبية أخرى، والجنس الجديد هو دائما تحويل لجنس، أو لعدة أجناس قديمة، عن طريق القلب، أو الزخرف، أو التوليف** ..." [2]، وحديثه عن وجود قضية التجنيس، يراه بديهيا، لأنه متداول في الخطابات عن الأجناس، " **والوجود التاريخي للأجناس مشار إليه في الخطاب عن الأجناس** " [3]

[1] _ نظرية الأجناس الأدبية : تزفيطان تودورف، ترجمة : عبد الرحمان بوعلي، ص : 20.

[2] _ نظرية الأجناس الأدبية : تزفيطان تودورف، ترجمة : عبد الرحمان بوعلي، ص : 25.

[3] _ المرجع نفسه، ص : 28.

و"**تسنين مدلل عليه تاريخيا** "[1] ولا يمكن تخيل وجود التجنيس عند **تودوروف Tuderouf** بعيدا عن الحقيقة التاريخية، والحقيقة الاستدلالية، لأن الجنس الأدبي هو موضوع التقاء الشعرية مع التاريخ الأدبي، وهذا ما جعله أشرف المواضيع لدى الدراسات الأدبية الحديثة.

رابعا : نظرية الأجناس والمذاهب النقدية والأدبية :

اختلف رواد المذاهب الأدبية في نظرتهم لقضية التجنيس، فكان الكلاسيكيون يفصلون بين الأجناس، والرومانسيون يوحدون بينها ضمن حيز نظرية الأدب، ثم تلتها الجهود الأدبية من مختلف المذاهب، كالشكلانيين الروس، والبنيوية، والنقد الجديد، وخاصة في القرن العشرين، حتى صارت قضية الأجناس قضية أكاديمية، مع مجموعة من الرواد، أمثال : **جاك داريدا، رولان بارت، موريس بلانشو، اندريه يولس، تزفطان تودوروف، جرار جينيت، نورثروت فري**، وغيرهم.[2]

1 _ الجهود الكلاسيكية :

تتمثل جهود الكلاسيكيين في دراسة نظرية الأدب، وتتبع قضية التجنيس في المصدرين الرئيسيين، المتمثلين في التقسيم **الأفلاطوني والأرسطي**، ومن خلال ما كتبا ساد الاعتقاد في الأزمنة التي تلت عصريهما، بأن التراجيديا والكوميديا هما النوعان الرئيسيان، و**أرسطو aristo** كان يدرك تميزا آخر جوهريا، إلا أنه لم يدرجه ضمن شعريته، وهو التمايز بين المسرح، والملحمة، والقصيدة الغنائية، وقد أشار إلى ذلك **جرار جينيت Girard jante** في كتابه جامع النص[3].

2 _ جهود النيوكلاسيكية :

المقصود بالنيوكلاسيكية ؛ الجهود التي مزجت بين الأصالة والعقلانية وذات وجهة تاريخية، كما تدعو إلى الالتزام بالأنواع المتأصلة بالقدم، والتواؤم معها، وخاصة الأنواع الشعرية، وبخلاف دعوتها فهي لا تشرح، ولا توضح، ولا تدافع، عن فكرة الأنواع الأدبية أو الأساس في التمييز بينها، إلا أنها تهتم بموضوع نقاء النوع، واستمرار الأنواع، وإضافة أنواع جديدة، وظهور هذه المفاهيم بدأ مع المدافعين عن المأساة الفرنسية الكلاسيكية، وإرتباط مفهوم هرمية الأنواع بمبدإ اللذة، وكان مزيجا مختلف الجوانب الاجتماعية والأخلاقية والجمالية والإمتعاعية والتقليدية، وغيرها من الجهود والجوانب.[4]

---

[1] _ المرجع نفسه، ص : 31.

[2] _ ينظر : نظرية الأجناس : جميل الحمداوي. ص : 23.

[3] _ ينظر : نظرية الأدب : رنيه وليك وآوستنوآرن، ترجمة : عادل سلامة، ص : 315.

[4] _ ينظر : المرجع نفسه، ص : 319-320.

3 _ الجهود الرومانسية :

تقر الرومانسية بالوحدة الفنية بين الأجناس الأدبية، كما تؤمن بفرضية انصهار الأجناس في بوتقة أدبية واحدة، وفي خضم هذه الجهود ظهر مفهوم الأدب ؛ الذي كان يجمع في طياته أجناسا وأنواعا وأنماطا أدبية مختلفة داخل وحدة فنية واحدة، وبهذا جعلت الأنواع الأدبية في قالب واحد، يرفض مبدأ الفصل والتمييز بين المعايير التجنيسية. [1]

4 _ جهود اللسانيين :

هناك مجموعة من الدارسين اللسانين، الذين اهتموا بقضية الأجناس الأدبية ونضروا إليها من منظور المقاربات اللسانية، أمثال **كيت هبورغر Kit Hibergr**؛ الذي نظر إلى مسألة التجنيس من جانبها الظاهراتي، متتبعا التلفظ المكون للأجناس، في كتابه منطق الأجناس الأدبية ؛ حيث ميز بين ثلاثة أنواع من صيغ التلفظ، والتلفظ التاريخي، والتلفظ النظري، والتلفظ التداولي، ثم رأى أن منطق الأجناس الأدبية يستلزم الجمع بين ذوات التلفظ، وعرضها على التعارض بين التخييل واللاتخييل، من هذا توصل إلى أن جنسي الملحمة والدرامة، جنسان يعتمدان على التخييل في بناء معطيات الأحداث في خضمهما، والشعر الغنائي جنس أدبي غير تخييلي، وعدد أجناسا أخرى تجمع بين ما هو تخييلي وغير تخييلي. [2]

5 _ جهود الشكلانيين الروس :

من الجهود التي اعتنت بهذه القضية لدى رواد الشكلانيين الروس، **فلديمير بروب Vladimir Probe** ؛ الذي اعتنى بالحكاية الروسية العجائبية، عناية كبيرة، حين رسم معالم البنية السردية للحكاية الروسية، واشتهرت هذه الجهود التي قدمها في هذا المقام بمفهوم النموذج العاملي. في حين اهتم **رومان جاكبسون Roman Jacobson** بقضايا الشعرية واللسانيات العامة، خصوصا الصوتيات والفنولوجيا، وفي خضم دراسته للقضايا الشعرية ؛ أثبت أن الشعر يقوم على المشابهة، في حين يرتكز السرد على المجاز المرسل والكناية.[3] ويرى جاكبسون أن " **نقطة الانطلاق**

---

[1] _ ينظر : نظرية الأجناس : جميل الحمداوي. ص : 48-50.

[2] _ ينظر : المرجع نفسه، ص : 58-59.

[3] _ ينظر : نظرية الأجناس : جميل الحمداوي. ص : 59-60.

والموضوعية الموصلة للشعر الغنائي ؛ هما ضمير المتكلم، والزمن الحاضر، بينما هما ضمير الغائب، والزمن الماضي في الملحمة " [1]

6 _ جهود البنيويين :

من المعلوم أن رواد البنيوية اهتموا كثيرا بقضية التجنيس الأدبي، وخاصة أعلام الشعرية البنيوية، **تودوروف، جيرا جينيت، رولان بارت، شولز، كولد بريمان**،من الذين طرقوا هذا الباب من خلال المنظور البنيوي ؛ **تزفطان تودوروف، Tezftan Tuderouf**الذي ميز الأجناس الأدبية بين كونها تاريخية، ونظرية، والأجناس الأدبية التاريخية : هي النصوص المنتجة عبر الحقب التاريخية، والأجناس النظرية : هي تلك التصورات الإدراكية التي ارتبطت بالنصوص والخطابات تنظيرا وتطبيقا. وغيرها من المسائل التي طرق بابها **تدوروف Tuderouf** في هذا الموضوع، ضمن ما يسمى بشعرية الأجناس الأدبية ومنطقها، وهذا واضح في أغلب كتبه النقدية[2].

وغيرها من الجهود النقدية والأدبية التي اعتنت بقضية الأجناس، والتجنيس الأدبي، رغم اختلاف المآخذ والمشارب التي تبناها أصحابها.

خامسا : الأجناس الأدبية والجهود العربية :

شهدت الجهود العربية العناية بقضية الفنون الأدبية، وأما مسألة الأجناس فهي دخيلة عليها، ولهذا ذهب عبد السلام المسدي، الذي " **يعتقد أن مقولة الأجناس الأدبية دخيلة على قيم الحضارة العربية، في مكوناتها الإبداعية، وأن النقاد المعاصرين يسقطون على الأدب العربي أنماطا من التصنيف الغربي، على روح التراث الحضاري حين يتحدثون عن الأجناس الأدبية**"[3]وهذا من باب الإشاعة، والسبب الراجع لهذا اهتمام النقاد القدماء بالشعر والجعل منه صنفا فريدا دون غيره من الأصناف الأدبية، فترى ذلك بينا في الاستشهاد للمسائل البلاغية والنحوية، وغياب فكرة التمييز بين الأجناس الأدبية راجع لاختلاط قضايا البلاغة القديمة، وتحاشيها لمسألة التجنيس، فلا تفرق بين بلاغة النثر وبلاغة الشعر، لا من حيث طبيعة اللغة[4]، ولا من حيث أشكالها الفنية، ولكن هذا لا يعني أن

---

[1] _ ينظر : نظرية الأجناس الأدبية : تزفيطان تودورف، ترجمة : عبد الرحمان بو علي ص : 18.

[2] _ ينظر : نظرية الأجناس : جميل الحمداوي. ص : 62.

[3] _ ينظر : النقد العربي القديم والوعي بأهمية الأجناس الأدبية : فاضل عبود التميمي، مجلة العميد : جامعة ديالي، العراق، 2012، المجلد : 2، العدد : 3-4، ص : 230.

[4] _ ينظر : المرجع نفسه، ص : 230-231.

استعمال كلمتي الجنس والنوع كانتا غائبتين عن الساحة النقدية العربية، فقد شهد استخدامهما رواجا منذ القرون الأولى، ومن الذين تبنوا مفردة التقسيم بدل الجنس أبو عثمان الجاحظ، حين طرق باب الكلام وأقسامه، حيث فرق بين كلام العرب والكلام الرباني في القرآن الكريم:" **لا بد من أن نذكر فيه أقسام تأليف جميع الكلام، وكيف خالف القرآن جميع الكلام الموزون والمنثور، وهو منثور غير مقفى على مخارج الأشعار والأسجاع، وكيف صار نظمه من أعظم البرهان، وتأليفه من أكبر الحجج.** "[1]

واستعمل **ابن طباطبا (تـ 322هـ)**، مفردة الجنس إثر تكلمه عن الشعر واختلاف ألوانه ومشاربه لدى الشعراء والمتذوقين : "**والشعر على تحصيل جنسه ومعرفة اسمه متشابه الجملة، متفاوت التفصيل، مختلف كاختلاف الناس في صورهم...الأشعار هي متفاضلة في الحسن على تساويها في الجنس، ومواقعها من اختيار الناس إياها كمواقع الصور الحسنة عندهم، واختيارهم لما يستحسنونه منها** "[2].

وكان لمفردة النوع نصيب لدى **الرماني (تـ 386هـ)**، حين حديثه عن عادات العرب في كلامهم، وطابع الكلام في القرآن الكريم المخالف للعادات الجنسية والنوعية لدى العرب، إذ " **أن العادة كانت جارية بضروب من أنواع الكلام معروفة : منها الشعر، ومنها السجع، والخطب، ومنها الرسائل، ومنها المنثور الذي يدور بين الناس في حديثهم.** "[3]. ونطق به **الخطابي (تـ 388هـ)**:"**وأحالوا على سائر أجناس الكلام الذي يقع منه التفاضل... ويتميز في أفهامهم قبيل الفاضل من المفضول منه**"[4]. ووظف **الباقلاني (تـ 403هـ)** لفظة الجنس، بمايزته بين جنس القرآن الكريم وأجناس كلام البشر، ورؤيته تذهب إلى أن القرآن الكريم، متفرد " **بجنس، وأسلوبه مباين لسائر كلامهم، ثم بما يتضمن من تجاوزه في البلاغة الحد الذي يقدر عليه البشر**"[5]. وأورد **ابن رشيق القيرواني (تـ 456هـ)** اللفظتين معا، الجنس والنوع، في حديثه عن الكلام العرب، وأنواعه، وطبقاته، وحسن المنظوم عن المنثور، قال:" **كلام العرب منظوم ومنثور، وكل منها ثلاثة طبقات : جيدة،**

---

[1]_ البيان والتبيين : أبو عثمان الجاحظ، تحقيق وشرح : عبد السلام محمد هارون، ط 7، مكتبة الخانجي : القاهرة، 1998م، الجزء 1، ص : 383.

[2]_ عيار الشعر : ابن طباطبا العلوي، تحقيق : عباس عبد الساتر، ط 2، دار الكتب العلمية : بيروت، 2005م، ص : 13.

[3]_ ثلاث رسائل في إعجاز القرآن – النكت في إعجاز القرآن – : أبو الحسن الرماني، تحقيق : محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ط 3، دار المعارف : مصر، 1976م، ص : 111.

[4]_ ثلاث رسائل في إعجاز القرآن – بيان إعجاز القرآن –، أبو سليمان الخطابي، ص : 24.

[5]_ إعجاز القرآن : الباقلاني، تحقيق : محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ص : 255.

ومتوسطة، ورديئة، فإذا اتفقت الطبقتان في القدر، وتساوتا في القيمة، ولم يكن لأحدهما فضل على الأخرى، كان الحكم للشعر ظاهرا في التسمية ؛ لأن كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة"[1]. وجاء ذكر كلمة النوع عند **عبد القاهر الجرجاني (تـ 471هـ)**، بعيدا كل البعد عن مسألة التجنيس وجنس الكلام، إذ ارتبط استعمال مفردة النوع مع مسألة علاقة اللفظ بالمعنى، قال:" **أن لكل نوع من المعنى نوعا من اللفظ، وهو به أخص وأولى"**[2].

وهذه الرؤى التي بين أيدينا، ورغم اتخاذها من كلمتي الجنس والنوع منهلا لها، إلا أنها لم تعالج قضية الأجناس الأدبية، وهنالك من يرى بأن ملامح قضية التجنيس، قد شوهدت بوادرها في كتب النقد العربي القديم.

تعد مسألة التجنيس من المسائل التي شهدت عناية لا مثيل لها في البيئة الغربية، منذ القرون الأولى، ولاقت رواجا وخاصة في العصر الحديث، وتعد هذه الظاهرة غريبة عن البيئة العربية، ولكن يلتمس من بعض الجهود العربية النقدية والبلاغية القديمة بعض العناية والإلمام، رغم كونها جهودا فردية، لم تلق المتابعة والاهتمام لدى الجهود التي تبعتها، ويعد **ابن وهب الكاتب (تـ 335هـ)** الرائد الأول الذي أشار إلى هذه القضية في العصور الأولى من البيئة العربية، وتمثلت عنايته تحت راية قضية التجنيس الأدبي في **تأليف العبارة**، التي تعد الوحدة الأساسية في تكوين النص الأدبي، واهتم بالعبارة دون الكلام، الذي يشمل المكتوب والمنطوق، الجيد والرديء، العام والخاص، بخلاف العبارة التي لا تخرج عن كونها نظما، أو نثرا، للعلم بأن " **سائر العبارات في لسان العرب إما أن يكون منظوما أو منثورا، والمنظوم هو الشعر، والمنثور هو الكلام، والشعر ينقسم عنده أقساما منها ؛ القصيد : وهي أحسنها وأشبهها بمذاهب الشعراء، والرجز : وهو أخفها، والراجز ؛ الساقي الذي يسقي الماء، ومنها المسمط : وهو أن يأتي الشاعر بخمسة أبيات على قافية ثم يأتي ببيت على خلاف القافية، وكذلك إلى آخر الشعر، ومنها المزدوج : وهو ما أتى على قافيتين قافيتين إلى آخر القصيدة، وأكثر ما يأتي وزنه على وزن الرجز "**[3].

وهذه التصنيفات والتقسيمات التي رسمها **ابن وهب الكاتب**، تبين الشكل الخارجي للعمل الفني الشعري في البيئة العربية، بمختلف التغيرات والتحولات التي شهدها الجنس الشعري في تلك الحقبة

---

[1]_ العمدة : ابن رشيق القيرواني، تحقيق : مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، ط 5، دار الجيل للنشر والتوزيع : مصر،1981م، الجزء 1، ص : 19.

[2]_ ثلاث رسائل في إعجاز القرآن – الرسالة الشافية –، عبد القاهر الجرجاني، 117.

[3]_ البرهان في وجوه البيان : أبو الحسين بن وهب الكاتب، تحقيق : حفني مُحَمَّد شرف، د ط، مطبعة الرسالة : القاهرة، 1969م، ص : 127.

الزمنية، وبعد الفراغ من الرؤية الشكلية لجنس الشعر، انتقل إلى التمعن في الموضوعات تحت كنف الشعر، باعتباره أرقى الأجناس الأدبية التي تكون العبارة فيه في أوج وضوحها ونضوجها، ونتيجة هذا تكمن في الجانب الفني والفن الذي يتبناه كل شاعر دون غيره من الشعراء، لاختلاف الطبع الذي هو كائن في الشاعر ومتجذر فيه، وهذا ما أكده **ابن قتيبة** في كتابه **الشعر والشعراء** حين قال : " **الشعراء بالطبع مختلفون فمنهم من يسهل عليه المديح ويتعذر عليه الهجاء، فاختلاف الطباع يؤدي الى اختلاف الأساليب، ومنهم من تسهل عليه المراثي ويتعذر عليه الغزل ... وكان الفرزدق زير نساء، وصاحب غزل، وكان مع ذلك لا يجيد التشبيب. وكان جرير عزاها عن النساء عفيفا، وكان مع ذلك أحسن الناس تشبيبا.**"[1]، فعناية **ابن وهب** بالشكل الشعري، في حيز الفنون لدى الشعراء مختلفة ومتعددة، جمعها تحت أصناف أربعة، وهي : **المدح ولهجاء واللهو والحكمة**، ثم تتفرع عن تلك الأصناف فنون، فيكون من **المدح**: المراثي والافتخار والشكر واللطف في المسألة، وغير ذلك مما أشبه وقارب معناه، ويكون من **الهجاء** : الذم والعتب والاستبطاء والتأنيب، وما أشبه ذلك وجانسه، ويكون من **الحكمة**: الأمثال والتزهيد والمواعظ، وما شاكل ذلك، ومن **اللهو** : الغزل الطرب وصفة الخمر والمجون، وما قارب ذلك. [2]وعناية **ابن وهب الكاتب** بالشكل النصي للشعر، لا تكون دون الإلمام بعلومه، فعلى الشاعر تعلم العروض حتى يقيم الوزن، والنحو حتى يقوم لسانه وإعرابه عن الخطإ واللحن، والأنساب وأيام العرب حتى يعرف المناقب، ومحاسن الناس حين يذكرهم في قصائد المدح والذم، والاطلاع على شعر من سبقوه، ليستوعب مسلكهم ومشربهم فيسلك منهجهم، وإلا فليترك الشعر فهو بعيد المنال، بعيد المسلك، شحيح المشرب، على من يجحف في حقه[3]،" **فإذا لم يجتمع له هذا، فليس ينبغي أن يتعرض لقول الشعر، فإنه ما أقام على مسلك معذور، فمتى تعرض لما يظهر فيه عيبه وخطؤه كان مذموما.**"[4]. وبهذا أتم ابن وهب حديثه عن جنس الشعر، والشروط التي يجب على الشاعر تبنيها والتحلي بها.

وحديث **ابن وهب** عن النثر كان حاضرا هو الآخر، إذ أتبعه بعد الانتهاء من التفصيل في موضوع الشعر، بالقول:" **فأما المنثور فليس يخلو من أن يكون خطابة، أو ترسلا، أو احتجاجا، أو حديثا، ولكل واحد من هذه الوجوه موضع يستعمل فيه.** " [5]فكان تصنيفه للمنثور قائما على مبدإ

---

[1]_ الشعر والشعراء: عبد الله بن مسلم بن قتيبة. تحقيق : مصطفى أفندي السقا، ط2، مصر : القاهرة، مطبعة المعاهد، 1932م. ص : 26-27.

[2]_ البرهان في وجوه البيان : أبو الحسين بن وهب الكاتب، تحقيق : حفنى محمد شرف، ص : 135-137.

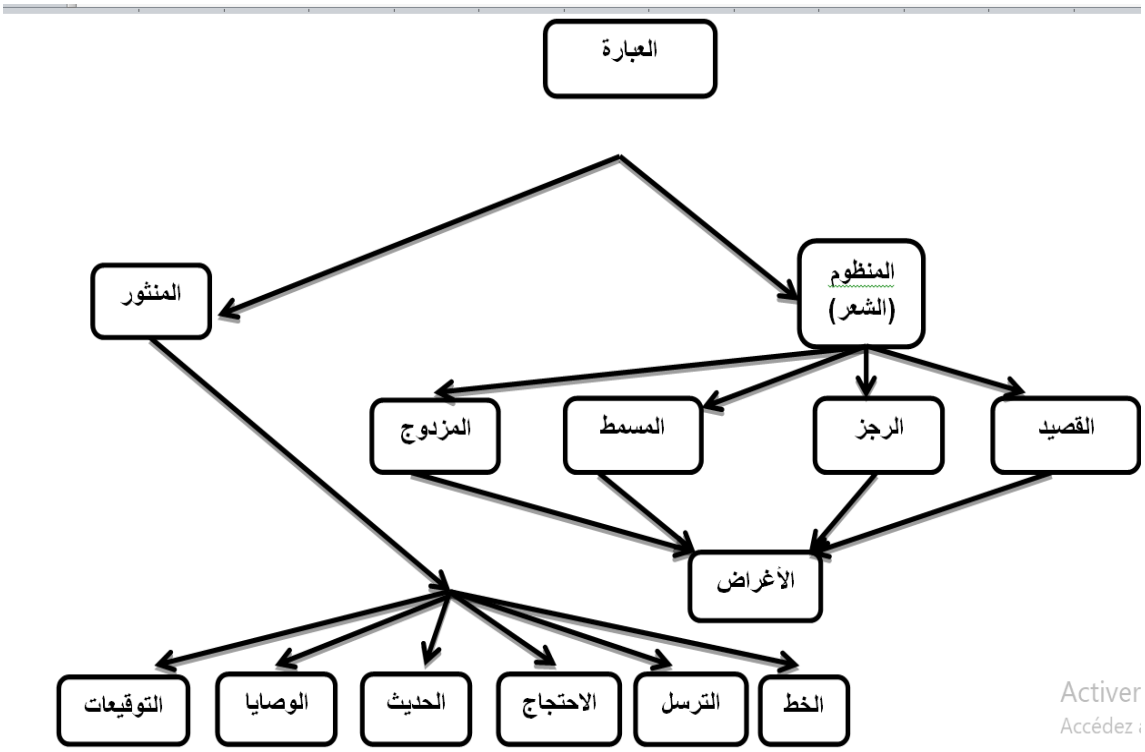
[3]_ ينظر : البرهان في وجوه البيان : أبو الحسين بن وهب الكاتب، تحقيق : حفنى محمد شرف، ص : 138.

[4]_ المرجع نفسه، ص : 138.

[5]_ المرجع نفسه، ص : 150.

الوظيفة والاستعمال، فالخطب والرسائل تستعمل في إصلاح ذات البين، وإطفاء نار الحرب والفتن، وحقن الدماء، وفي العقود وتأكيد العهود، والخطب تستعمل في كل ما أريد نشره وتشهيره بين الناس، والاحتجاج يستعمل في المناظرات، والمعاتبات وما جرى مجرى المكتوب والمرسول، أما الحديث فالقصد منه الكلام المتداول بين الناس، الذي غرضه التواصل والتفاهم في المعاملات اليومية، بعيدا عن الأمور الفنية والأدبية، لهذا لم يورد ابن وهب الكاتب حديثا عنه ضمن هذا التصنيف.

ثم توالت الجهود في اعتنائها بهذه الظاهرة النقدية، ولكن لم تكن مطورة لرؤية **ابن وهب** حول مسألة التجنيس، فكلما ابتعدت عن مجهوده، قل التفصيل والاهتمام بقضية الأجناس الأدبية، **"فتصنيفات ابن وهب هي التصنيفات الأقرب إلى الكمال، وإن كنا نأخذ عليه إغفاله لبعض الأنواع، وكذلك إغفاله موقع القرآن من أجناس الكلام المعروفة آنذاك. "**[1]والخطاطة الآتية توضح وجهة ابن وهب الكاتب في هذا الصدد[2]:



وبالعودة بالزمن إلى الوراء، يتضح عرض قضية علو القرآن الكريم عن أقسام الكلام لدى العرب، ومن الذين طرقوا هذا الباب **الجاحظ (ت 255 هـ)** بل كان أول من انتحل لفظ الجنس ليفاضل بين النصوص الأدبية ويميز الشكل الأدبي لجنس دون جنس، وأفضل هذه الأجناس الشعر

[1] _ النقد العربي القديم والوعي بأهمية الأجناس الأدبية : فاضل عبود التميمي، ص : 242.

[2] _ جذور نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي القديم : فاضل التميمي، د ط، دار المجدلاوي : عمان، 2017. ص 56.

باعتباره " **صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير** " [1] ويغذي عامل التخييل، الذي يقوم عليه الشعر دون الخطابة التي تعتمد على الإقناع، والرسالة التي تعتمد على العفوية في التعبير، وغيرها من الاختلافات التي أشار إليها **الجاحظ**، ومن الآراء التي عرضها الجاحظ في هذا الباب استحالة الجمع بين بلاغة الشعر وبلاغة النثر في نص واحد، لكون " **اللسان البليغ والشعر الجيد لا يكادان يجتمعان في واحد، وأعسر من ذلك أن تجتمع بلاغة الشعر وبلاغة القلم**"[2]، ولا ينكر استحالة أن يكون الشاعر خطيبا، والخطيب شاعرا، لكونه بليغا في الجنس الذي ينتمي إليه، فيحسن الخطابة لأنه شاعر ؛ ولكن لا يتقنها كإتقانه للشعر[3].

جاء **أبو هلال العسكري (ت 395هـ)** برؤية مخالفة لرأي من سبقوه، فكانت نظرته للكلام قائمة على **مبدإ النفعية**، فكون موضوع " **الكلام قائم على الإفهام فالواجب تقسيم طبقات الكلام على طبقات الناس، فيخاطب السوقي بكلام السوقة، والبدوي بكلام البدو، ولا يتجاوز به عما يعرف إلى ما لا يعرفه، فتذهب فائدة الكلام، وتعدم منفعة الخطاب.**"[4].

وقد وفق **العسكري** في طرحه هذا، لأن الغرض من الكلام هو الفهم والإفهام، وحصول الفائدة التي يحسن السكوت عليها، فكون اعتنائه بالأجناس لم يختلف هو الآخر في جعل الكلام جنس، وترسم معالم الكلام أنواع تتظلل تحت مظلته، وهما الشعر والنثر، ومن هذا الشق يرسم فكرة التشابه بين النوعين ؛ من حيث ميزة " **حسن الكلام، وإحكام صنعه، ورونق ألفاظه، وجودة مطلعه، وحسن مقطعه، وبديع مبدئه، وغريب مبانيه على فضل قائله، وفهم منشئه.**"[5]، وبها تشابه النوعان، اللذان تتباين ضمنهما أنواع فرعية أخرى، وهذا لا يكون إلا بالاعتماد على قاعدة النظم والتأليف التي تندرج ضمن جنس النظم، وما ينطوي تحتها من أجناس الرسائل والخطب والشعر، والإشارة لهذا واضحة في حديثه عن حسن النظم والسبك، موردا بأن" **أجناس الكلام المنظوم ثلاثة : الرسائل، الخطب، الشعر، وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب.** "[6]. فحسن التأليف يوضح المعنى، وحسن التركيب يجعل الكلام مفيدا، ولكن جعل الرسائل والخطب من الجنس المنظوم هذا ما لم

---

[1]_ كتاب الحيوان : الجاحظ، تحقيق : عبد السلام هارون. ط 2، مطبعة مصطفى البابي الحلبي : مصر، 1965م. الجزء : 2. ص : 1321-1322.

[2]_ البيان والتبيين : الجاحظ، تحقيق : عبد السلام هارون، ط 7، مكتبة الخانجي : القاهرة، 1997م، الجزء :1. ص : 243.

[3] _ جذور نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي القديم : فاضل التميمي، ص : 52-54.

[4]_ كتاب الصناعتين : أبو هلال العسكري، تحقيق : على مُحَّد البجاوي، ط 1، دار إحياء الكتب العربية : مصر، 1952م، ص : 29.

[5]_ المرجع نفسه، ص : 58.

[6]_ المرجع نفسه، ص : 161.

يسبق إليه أحد، وهو يرى بأنها من الفنون النثرية في موضع آخر من كتابه **الصناعتين**، وذلك بتفرقته بين الخطب والترسل عن الشعر، للعلم بـ " **الرسائل والخطب متشاكلتان في أنهما كلام لا لحق به وزن ولا تقفية، وقد يتشاكلان أيضا من جهة الألفاظ والفواصل...ولا فرق بينهما إلا أن الخطبة يشافه بها، والرسالة يكتب بها، والرسالة تجعل خطبة، والخطبة تجعل رسالة، في أيسر تكلفة، ولا يتهيأ مثل ذلك في الشعر... وكذلك الرسالة والخطبة لا يجعلان شعرا إلا بمشقة.**"[1].

فهذا التناقض في الطرح ناتج عن المبدإ – المنفعة – الذي تبناه **أبو هلال العسكري**، والذي يعتمد على ضرورة الفهم والإفهام، ومن جهة أخرى ينظر إلى أجناس الكلام المنظوم على أنها أجناس رسمية، لارتباطها بالدين والسلطة، وأما تفرقته بين التراسل والخطب عن الشعر، نتيجته ؛ ارتباط الرسائل والخطب بالعامة من الناس، وبهذا فهو يؤمن بفكرة لكل مقام مقال. [2]

ومن الذين اعتنوا بهذه المسائل **عبد الرحمن ابن خلدون (ت 808 هـ)** الذي خصص فصلا من كتابه **المقدمة**، للحديث عن أقسام الكلام وأجناسه، واستعمل لفظة الفن للدلالة عن الجنس، فالفن صناعة ؛ وأجناس الكلام تحتاج إلى الصنعة في القول وحسن الرصف والتأليف، ثم راح يسرد حديثه عن أجناس الكلام العربي " **اعلم أن لسان العرب وكلامهم على فنين، فالشعر المنظوم: هو الكلام الموزون المقفى ؛ ومعناه الذي تكون أوزانه على روي واحد وهو القافية. والنثر: وهو الكلام غير الموزون. وكل واحد من الفنين يشتمل على فنون ومذاهب في الكلام.**"[3].

ومن الفنون والمذاهب التي يشتملها الشعر لدى ابن خلدون ؛ المدح والرثاء والهجاء، وعلى الرغم من أنه لم يشرح العلاقة التي تربط هذه الأخيرة بجنس الشعر، فبطبيعة الحال هي تمثل الأغراض بالنسبة للشعر[4]، والواضح أنه اتبع نهج ابن وهب في طرحه هذا، واعتبر الموشحات نوعا من الشعر ؛ لكونه شعرا مستحدثا عند أهل الأندلس، وحديثه عن النثر اشتمل على نوعين هما المسجوع والمرسل، فكانت تفرقته بين الجنسين مبنية على أساس القوالب الشكلية التي بنى وفقها العرب أدبهم، لأن العرب " **استعمل كلامهم في كلا الفنين وجاؤوا به مفصلا في النوعين، ففي الشعر المقاطع الموزونة،**

---

[1]_ كتاب الصناعتين : أبو هلال العسكري، تحقيق : على مُحَمَّد البجاوي، ص : 136.

[2]_ ينظر : نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري : عبد العزيز شبيل، 358-362

[3]_ مقدمة ابن خلدون : عبد الرحمن ابن خلدون، تحقيق : علي عبد الواحد وافي، د ط، دار نهضة مصر للطباعة والنشر : القاهرة، مصر، ص : 566-567.

[4]_ ينظر : جذور نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي القديم : فاضل التميمي، ص : 134.

والقوافي المقيدة...وفي النثر يعتبرون الموازنة والتشابه بين المقاطع غالبا، وقد يقيدونها بالأسجاع، وقد يرسلونها."[1]، وبهذا تمايز الجنسان من حيث الشكل الخارجي، ولكن ابن خلدون لم يقف عند هذا الحد، بل " **يشترط في الأسلوب أن يتلاءم وطبيعة النوع الأدبي الذي وافق ضوابطه ومقتضياته، إذ الأسلوب عند ابن خلدون متحدد في جملة من المقومات المميزة للنوع الأدبي بعينه... وأعلن أن لكل نوع أدبي مقومات مائزة يختص بها وحده دونا عن غيره من الأنواع الأدبية الأخرى، بما يفيد اقراره بدور النوع في توجيه الاختيار الأسلوبي للمبدع** " [2] الذي هو صاحب الأسلوب ومالكه، يجب عليه الوعي بهذه المسألة وتوخي آثارها حسب كل جنس ونوع.

وأما النقاد العرب المحدثون، فقد اهتموا بنظرية الأجناس الأدبية بشتى جوانبها، التاريخية والتعريفية والتنظيرية والتطبيقية، وكان من بين الذين اهتموا بهذه المسائل الباحث **طه حسين**، في كتابه **من حديث الشعر والنثر**، وقد أعاد النظر في التقسيم القديم للكلام، راضيا عن كون جنس الشعر جنسا مستقلا عن غيره من الأجناس، أما النثر فقد اختار أن يقسمه إلى قسمين، الخطابة والنثر الفني.

كما ذهب **عبد السلام المسدي** في كتاب **النقد والحداثة** إلى فكرة كون قضية الأجناس الأدبية مستوردة من الحضارات الغربية، وبصيغة أخرى تعتبر " **مقولة الأجناس دخيلة على قيم الحضارة العربية في مكوناتها الإبداعية، وهذه من الظواهر والخصوصيات المميزة، إذ لا يحكم لأمة من الأمم إن هي عرفت لونا من ألوان الأدب بالكمال، كما لم يحكم على حضارة أخرى بالنقص إن هي لم تعرفه، بل ليس بقادح في تاريخ العرب أن تصورهم للأدب لم ينبن على مقولات الأجناس أصلا، وإنما قام على تصنيف ثنائي مرتبط بنوعية الصيغ الفنية، غير متصل بطبيعة الجنس الإبداعي، فكان بذلك تصنيفا نوعيا أكثر مما كان تصنيفا نمطيا.** " [3].

والتصنيف النوعي ليس فيه إساءة للحضارة العربية، ولهذا يرفض المسدي الدراسات الحديثة، التي تلوي عنق الأجناس الأدبية في التراث العربي القديم وفق مقاييس ومعطيات المناهج النقدية الغربية، ومن هذه المعطيات أعاد عبد السلام المسدي النظر في تصنيف الأجناس العربية القديمة، ضمن حيز القراءات الحداثية، معتمدا في هذا على جملة من المعايير : السيغة، والمضمون، والتركيب، ومنه توصل

---

[1] _ مقدمة ابن خلدون : عبد الرحمن ابن خلدون، تحقيق : علي عبد الواحد وافي، ص : 572.

[2] _ جذور نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي القديم : فاضل التميمي، ص : 131.

[3] _ النقد والحداثة : عبد السلام المسدي، ط 1، دار الطليعة : بيروت، لبنان، 1983م، ص : 108.

إلى جملة من الفنون، ولم يستعمل الأجناس لكونها دخيلة على الحضارة العربية، وهذه التصنيفات التراثية هي : فن الخطبة، فن الخبر، أدب الأغاني، أدب التاريخ للأمثال، فن المقامة، والتراجم الذاتية. [1]

وخصص **رشيد يحياوي** في كتابه **نظرية الأنواع الأدبية**، مقولات ودراسات حول الأجناس الأدبية، فتحدث فيه عن استقلالية الأثر عند كريتشيه، وتلاشي الأدب وحلول الأثر محله عند **بلانشو**، واستقلالية النص والكتابة عند رولان بارت، ثم ناقش ثلاثية: الملحمة، والدراما، والغنائي، كما ناقش **جيرار جينيت Girard jante** وتعرض لمسألة تصنيف الأنواع وتحولها. [2]

ومن الوجوه البارزة في الساحة النقدية لدى الذائقة العربية **سعيد يقطين**، الذي اعتنى بقضايا التجنيس الأدبية عناية خاصة، وجهوده الفكرية والنقدية خير دليل على ذلك، وفي صدد حديثه عن الأجناس الأدبية ميز بين مفهوم الجنس والنوع والنمط، مستفيدا من الجهود العربية القديمة التي ميزت الجنس عن النوع، بخلاف الجهود الحديثة التي تخلط في استعمالها، فالجنس عنده ؛ هي المقولات الثابتة، والنوع هو المقولات المتحولة، والنمط يمثل المقولات المتغيرة، معتمدا على معيار **الصيغ الكلامية**، لكونها " **أساس التميز بين أجناس الكلام العربي، وذلك أننا نعتبرها أنها تقوم على مبدإ الثبات أكثر من غيرها من المعايير المعتمدة، فهي متعالية على الزمان واللسان.**" [3] اللذين ارتبطت بهما الجهود النقدية في تبنيها وتحليلها لموضوع التجنيس الأدبي.

ويرى **سعيد يقطين** في كتابه الكلام والخبر، أن مجال الكلام يشمل الخطابات، المحاورات، والمراسلات، الخطب، المساجلات، وما يدخل في هذا النطاق من أنواع القول، وأما الخبر فيتصل بالوقائع، والحكايات، والأخبار، والتواريخ، وما شاكل ذلك، وهذا يشبه التقسيم العربي للكلام، كونه إنشائيا وخبريا، ومن هذا يرى **سعيد يقطين** انفراد نظرة بنيفنست للأجناس الأدبية بتميزه بين الخطاب والحكي. [4]

ومن هذا يقسم **سعيد يقطين** الكلام والخبر بحسب الآلية والأداة، إلى ثلاثة أجناس هي : الشعر، والحديث، والخبر، والحديث يتمثل في الكلام، والشعر يتمثل في التداخل بين الكلام والخبر، والخبر يتمثل في السرد ؛ لأن الخبر يمكن أن يتحول إلى سرد.

---

[1] _ ينظر : نظرية الأجناس الأدبية : جميل الحمداوي، ص : 73-75.

[2] _ ينظر : المرجع نفسه، ص : 75.

[3] _ الكلام والخبر : سعيد يقطين، ص : 189.

[4] _ ينظر : نظرية الأجناس الأدبية : جميل الحمداوي، ص : 76-77.

وبالاعتماد على صيغة الكلام والخبر التي اتبعها سعيد يقطين توصل إلى تقسيم الصيغ إلى ثلاثة أجناس ثابتة، تمثلت في الحديث والشعر والخبر، والخبر ينقسم إلى أنواع ثابتة ؛ تكون في القصة، الحكاية، السيرة، والخبر، وأنواع متحولة ؛ تتجسد في المواضيع التي تتبناها الأنواع الثابتة، مثل : أخبار الحمقى، والعشاق، أو حكايات الصالحين، والأنواع المتغيرة تتمثل في قصص الحيوانات التي تجمع بين المثل وقصة الحيوان، والرحلات، التي تقوم على التاريخ والجغرافيا والسيرة. وينقسم النمط بدوره إلى أنماط ثابتة ؛ ترسم في المألوف، والعجيب والغريب، وأنماط متحولة تكون في الجد والهزل، أو الممزوج بينهما، والأنماط المتغيرة تتبلور في الأسلوب بكونه ساميا، أو منحطا، أو مختلطا. [1]

سادسا : معايير التجنيس :

يعتمد الدارسون والنقاد والباحثون على جملة من المعايير في تمييزهم للأعمال الأدبية، وتنميطهم للكتابات الفنية، يمكن تلخيصها في الآتي [2]:

1 _ **معيار الشكل** : كالشكل السردي، المسرح، الشعر ...

2_ **معيار المضمون** : الرواية التاريخية، السياسية، الاجتماعية ...

3 _ **معيار الرؤية** : الرؤية الإسلامية، الماركسية، الفلسفية ...

4_ **معيار الأسلوب** : سام، منحط، مختلط ...

5 _ **معيار السجل** : تراجيدي، فانطاستيكي، كوميدي ...

6 _ **معيار الإيقاع الداخلي والخارجي** :القصيدة العمودية، قصيدة التفعيلة، القصيدة النثرية.

---

[1] _ ينظر : نظرية الأجناس الأدبية : جميل الحمداوي ، ص : 78

[2] _ ينظر : المرجع نفسه، ص : 44.

_ خـــلاصة :

نتيجة لما سبق، يتضح بأن مسألة **الأجناس الأدبية**، هي بمثابة الإشكالية التي ليس لها حل بتعبير فلسفي، فهي من أصعب المسائل التي ناقشتها الدراسات النقدية والأدبية، في البيئة العربية والغربية، وهذا كان منذ بوادرها الأولى التي طرحت في العهد اليوناني، وتعقد هذا الطرح ما يزال مستمرا إلى يومنا هذا وخاصة بعد ظهور الجهود الرومانسية، فكان ذلك سببا لظهور جهد آخر يرفض فكرة وجود حدود فاصلة بين الأجناس الأدبية، وهذا كله نتيجة الذاتية في الطرح، فكل باحث أو ناقد، يناقش هذه المسائل وفق آلياته ومنهجياته الخاصة، بحسب انتمائه الأدبي والفني والمذهبي، وبالاعتماد على مجموعة من المعايير والمقاييس التي بفضلها تبعدها عن حيز العشوائية والاعتباطية.

الفصل الأول :

الشعر من منظور البلاغة العربية.

أولا : لغة الشعر وإيقاعه من منظور البلاغة العربية.

ثانيا : الأسلوب في الشعر ودور البلاغة العربية في تقويته.

ثالثا : التصوير الشعري ديوان البلاغة العربية.

تمهيد :

الحديث عن الشعر في ضوء الدراسات البلاغية لا يعني النظر إلى أسلوب الشاعر في استعمال لغته اليومية حتى وإن عرفت بالفنية، بل اللغة التي ينسجها في قالب شعري بديع، لإن دراسة اللغة اليومية لدى المجتمع ميدانها اللسانيات وليس الدراسات النقدية. وبما أن حديثي سيكون حول اللغة التي يستعين بها الشاعر في بناء قصائده تستحضر مقولة **لابن جني** حول غاية اللغة حيث قال : " **حد اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم** " [1] ومن هذا التعريف يتضح أن وظيفة اللغة هي التعبير عن الغرض وذلك من خلال التواصل مع الغير، إلا أن الشاعر يتجاوز ذلك إلى توقع ما سيكون في المستقبل بعد تتبعه للأحداث واستقرائه للظروف المحيطة به، أو تقديم حلول لحل مشاكل مجتمعه بشكل فني باهر يجعل من القضايا المحلية والحيزية قضايا عالمية ودولية، وذلك من خلال أعماله الشعرية التي تتجاوز حدود مجتمعه وقومه.

جاء تعريف الشاعر في لسان العرب **لابن منظور (تـ 711 هـ)** تحت مادة **شعر** بقوله : " **قائله شاعر : لأنه يشعر ما لا يشعر به غيره**" [2] ومنه يتضح أن لشاعر مشاعر جياشة تفوق مشاعر غيره ؛ وذلك ناتج عن القوة العاطفية لديه اتجاه ذاته ومجتمعه والواقع الذي يعيش فيه. وهذا يقتصر على جانبه العاطفي والحسي، وهنالك من عرج على ميزة الشاعر اللغوية، عرفها **الخليل بن أحمد الفراهيدي (تـ 170 هـ)** بقوله : " **الشعراء أمراء الكلام يجوز لهم شق المنطق وإطلاق المعنى ومد المقصور وقصر الممدود** " [3] والخليل في هذا تناول الجانب اللغوي الذي يمتاز به شعر الشاعر، فهو يتجوز المنطق اللغوي أي القواعد النحوية التي تقوم عليها اللغة عموما، إلا أن للشاعر منحى خاصا وقواعد أخرى فهو لم يقف عند مد المقصور وقصر الممدود فقط بل تجاوزه الى أبعد من ذلك وهذا ما بينه **جلال الدين السيوطي تـ (911 هـ)** في قوله وقد اقتبس ذلك من كلمات الخليل للشاعر وميزته الشعرية : " **الشعراء أمراء الكلام، يقصرون الممدود، ويمدون المقصور، ويقدمون ويؤخرون،**

---

[1] _ مدخل الى علم اللغة: محمود فهمي حجازي، د–ط؛ القاهرة : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1997م، ص : 10

[2] _ لسان العرب : جمال الدين أبو الفضل بن منظور ، تحقيق : عبد الله علي الكبير وآخرين ، القاهرة : دار المعارف، د–ط، المجلد 4، الجزء 26، مادة شعر، ص : 2274.

[3] _ المحاسن والمساوئ : إبراهيم بن مُحَمَّد البيهقي، تحقيق : السيد مُحَمَّد بدر الدين النعساني الحلبي ، د–ط، مصر : مطبعة السعادة بجوار محافظة مصر، 1906م، ص : 96.

ويومؤون ويشيرون، ولهم أكثر من ذلك" [1] ومن هذا يتبين أن للشاعر منّحا خاصا ومنهجا مغايرا لمنهج الخطيب والروائي والأديب بصفة عامة، وهذا كله إن دل فإنما يدل على أن أسلوب الشاعر الذي تميز به عن غيره من المبدعين في فنه الخاص وهو الشعر يمتاز بالفرادة والعظمة من حيث جانبه اللغوي والمعنوي.

والشعر يمثل نقطة التقاطع بين اللغة وأسلوبه ؛ واللغة بمثابة الوسيلة للشاعر والأسلوب بمثابة البصمة له، والشاعر وهو المنتج للشعر وقد عرف هذا الجنس عدت مفاهيم، وأما من حيث الجانب المعجمي فعرفه **ابن منظور (ت 711 هـ)** بقوله : " **الشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية.**" [2] وزاد على ذلك بأنه : " **القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها والجمع أشعار وقائله شاعر...**" [3] **كما** قد عبر عليه **الجاحظ (ت 255 هـ)** في كتاب **البيان والتبيين** حيث قال : " **ويذكرون الكلام الموزون ويمدحون به، ويفضلون إصابة المقادير، ويذمون الخروج من التعديل ...**" [4] وهذه التعاريف قد تناولت الجانب الشكلي للشعر، وأشهرها تعريف **قدامة بن جعفر (ت337هـ)** في كتابه **نقد الشعر** وذلك تحت قوله : " **إنه قول موزون مقفى يدل على معنى فقولنا (قول) دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا (موزون) يفصله مما ليس بموزون، ... وقولنا (مقفى) فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع، وقولنا (يدل على معنى) يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة** " [5] وهذا التعريف كان ملما لمفهوم الشعر حيث مس الجانب الشكل، من حيث هو موزون ومقفى وله مقاطع، ومن حيث المضمون فهو يحمل دلالة وهذا ما ميز الشعر عن غيره من الأجناس الأخرى. كما أن **قدمة بن جعفر (ت337هـ)** قد أقر أن للشعر حدودا يقف عندها مثلها في قوله : " **حد الشعر على ما قدمنا القول**

---

[1] _ المزهر في علوم اللغة وأنواعها : جلال الدين السيوطي، تحقيق : محمد أحمد جاد المولى بك وآخرين، د–ط، بيروت : منشورات المكتبة العصرية صيدا، 1986م، الجزء 2، ص : 471.

[2] _ لسان العرب : جمال الدين أبو الفضل بن منظور، المجلد 4، الجزء 26، مادة شعر، ص : 2273.

[3] _ المرجع نفسه : ص 2274.

[4] _ البيان والتبيان : عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون، ط–7، القاهرة : مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، 1998م، الجزء 1، ص : 227.

[5] _ نقد الشعر : قدامة بن جعفر، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي، د–ط، لبنان : بيروت، دار الكتب العلمية، ص : 64.

فيه أربعة، وهي : اللفظ، المعنى، الوزن، التقفية ... " [1] وهذه حدود الشعر لأن اللفظ بناء الشعر ومظهره، والمعنى دليل الفكر والخيال والتصوير، والوزن قالبه وشكله، والتقفية نغمته وإيقاعه النفسي، والمعنى يربطهم جميعا فهو الأصل في كل عمل أدبي، كما يقال : " **اللفظ جسم وروحه المعنى** " [2] .

وأما من حيث الموضوع والمضامين فقد عبر عنه **ابن عبد ربه (ت328هـ)** في كتاب **العقد الفريد** حاملا بذلك أصالة الشعر العربي آنذاك بقوله : " **الشعر ديوان خاصة العرب والمنظوم من كلامها، والمقيد لأيامها، والشاهد على حكامها، حتى لقد بلغ من كلف العرب به،** "[3] وعلى ضوء هذا التعريف فقد كان الشعر هو السجل التاريخي للعرب ومازال إلى يومنا هذا حاملا أخبارنا وحلا لمشكلاتنا وهو العمل الذي عرفه العرب قديما وحديثا بشكله إلا أن مضامينه اختلفت باختلاف العصور والأزمنة.

وأما أسبقية الشعر من النثر فهي قديمة قدم وجود من أوجدوها، فإن كان الأول في الوجود النثر فالشعر من رحمه، فوجود النثر أولا كان بوجود الكلام عند الإنسان، وأما علاقة الشعر بالنثر فهما شريكان في المعنى وتبني المواضيع، ويذهب **أبو حيان التوحيدي (ت414 هـ)** إلى التقريب بينهما من ناحية الإيقاع، في كون " **أحسن الكلام ما قامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم.** " [4] وبهذا يكون كل واحد منهما مادة للآخر في تقويم عباراته، وتحسين تأليفه، فعمود الشعر الوزن والقافية، والترسل للنثر، وهذه الرؤية القديمة لجنسي الشعر والنثر، مبنية على أساس البعد الشكلي، دون البعد الجوهري الفاصل بينهما دون ريب، فتعلم العروض لكتابة الشعر دون معرفة جوهره، تجعل منه شعرا للتكلف، وتعلم الترسل لوجوده في النثر دون استيعاب جوهره تجعله لغوا وتخريفا، فجوهر الشعر لغته المعبرة عن العواطف والوجدان، وجوهر النثر اللغة الناقلة للحقائق والمعارف، ذلك أن " **غاية النثر نقل أفكار المتكلم والكاتب، فعباراته يجب أن تشف في يسر عن القصد، والجمل فيه تقريرية، وعلامات على معانيها، والوسائل تنتهي بانتهاء الغاية منها، وموضوعه حدث من الأحداث، أو**

---

[1] _ نقد الشعر : قدامة بن جعفر، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي، ص : 69.

[2] _ قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث : محمد زكي العشماوي، الكويت : مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، 2009م، ص 228.

[3] _ العقد الفريد : أحمد بن محمد بن عبد ربه، تحقيق : عبد الحميد الرحيني، ط-1، لبنان : بيروت، دار الكتب العلمية، 1983م، الجزء 6، ص : 118.

[4] _ الإمتاع والمؤانسة : أبو حيان التوحيدي، تحقيق : أ حمد أ مين وأحمد الزين، د ط، المكتبة العربية : بيروت، الجزء:2. ص : 166.

مسألة من المسائل المبنية أولا على الأفكار. أما الشعر فإنه يعتمد على شعور الشاعر بنفسه، وبما حوله شعرا يتجاوب هو معه، فيندفع إلى الكشف فنيا عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور، ... " [1] وبهذا يتضح أن الشعر يخضع لحكم سلطان العاطفة كيف ما كان، ولو على حساب القواعد الوضعية في مختلف المستويات، ومنه يستدعي المقام الوقوف عند موضوع لغة الشعر وعرضه على ميزان البلاغة العربية، لتبين العلاقة القائمة بينهما.

أولا : لغة الشعر وإيقاعه من منظور البلاغة العربية :

1_ لغة الشعر في معرض البلاغة :

مثلت الكلمات السابقة الإطار العام لهذا الجنس الذي هو بين أيدينا، ألا وهو الشعر، واتضح منها أن لغة الشعر جوهرها العواطف والوجدان، وهذا على حساب القواعد والمعارف الوضعية –في الغالب– المقيدة للحركة الشعرية، التي تعرف الحدود التقعيدية، وقد أدرك الدارسون هذه المسألة منذ القدم، وعبر عليها بمصطلح الضرورات الشعرية، وبعبارة أوضح أنه يجوز للشاعر ما لا يجوز للكاتب، وبها يمتاز جنس الشعر بحرية مطلقة بخلاف الأجناس الأخرى، إذ " **ان كل ما يسوغ استعماله في الكلام المنثور يسوغ استعماله في الكلام المنظوم، وليس كل ما يسوغ استعماله في الكلام المنظوم يسوغ استعماله في الكلام المنثور.** " [2] وهذا نتيجة ارتباط لغة الشعر بالوجدان والعواطف التي لا تتقبل المنطق والتواضع القاعدي، بخلاف لغة النثر التي تتبنى الحقائق والوقائع، وعليه يستوجب الاستعمال اللغوي المنمطق، وعدم تجاوز هذه الحدود المعرفية، ليكون نقل الحقائق والمعارف ضمن جنس النثر مقبولا لدى المتلقي والسامع.

1_1_ الضرورات الشعرية والبلاغة العربية :

الحديث في هذا الباب واسع وجليل وعتيق عتق الحديث عن الشعراء المتولدين، وسؤال ابن جني لأبي علي عن موضوع الضرورات هل تجوز للشعراء المولدين ؟ فقال "**كما جاز أن نقيس منثرنا**

---

[1] _ النقد الأدبي الحديث : غنيمي هلال، د ط، دار الثقافة : بيروت، لبنان، 1973م، ص : 377.

[2] _ المثل السائر في كلام الكاتب والشاعر : ضياء الدين ابن الأثير، تحقيق : أحمد الحوفي وبدوي طبانة، د ط، دار نهضة مصر : القاهرة، 1962م، الجزء 1، ص : 239.

على منثرهم، فكذلك يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم فما أجازته الضرورة لهم أجازته لنا، وما حضرتهم عليهم حضرته علينا. " [1] فهذه المسألة لم تكن مستحدثة، فهي أصل متأصل في الشعر العربي، وقد يتبادر السؤال إلى أذهاننا : لماذا العرب لم تهتم بفكرة الضرورات كاهتمام النحاة الذين قدم من بعدهم ؟ والوقوف على جوابه بديهي فالفرد العربي قبل اتساع الفتحات الإسلامية، واختلاطهم بالعجم، كان ينطق فيعرب، ويتكلم فينحو، لسلامة فطرته وسليقته التي كانت وليدة البيئة العربية، على رغم اختلاف مشاربها اللغوية، لتعدد اللهجات والألسن، وهذا لما الحال كان ضمن حيز الفطرة العربية السليمة، وبارتباطها بكلام الله، وتوسع رقعة الفتحات والمزج الذي مس الجنس العربي، استدعى المقام حضور الجانب التقعيدي إلى النحو العربي، بغية الحفاظ وإبعاد القرآن الكريم عن التحريف والخطأ اللغوي، فكان من المبادرين الأوائل الصحابة –رضوان الله عليهم أجمعين–، وعلى رأسهم **علي** –ﷺ– ثم توالت الجهود من بعدهم، كأمثال **أبي أسود الدؤلي (تـ69هـ)**، الذي اعتنى بالحركات في أخر الكلمة، و**الأصمعي (تـ 213هـ)** الذي راح يقعد للنحو العربي بتتبعه لكلام الأقحاح من الأعراب وأهل البدو بعيدا عن المدن والحضر، ثم تتابعت الاهتمامات بالمواضيع الأخرى كالحديث، والفقه، واللغة، فكان الشعر موضوعا يستحق العناية هو الآخر، ومن بين المسائل التي لقيت اهتماما كبير لدى النحاة والنقاد العرب مسألة الضرورات الشعرية، التي تمثل مقام ومنزلة الشعر لدى الذائقة العربية، ومن المواقف التي ترسم هذه المكانة موقف الفرزدق مع عبد الله بن أبي إسحاق حين قال : "

علـــى عمائمنـــا يلقـــى وأرحلنـــا	*	**علـــى زواحـــف تزجـــي مخُّهـــا ريـــرِ**

قال ابن أبي إسحاق : " أسأت، إنما هي رير، وكذلك قياس النحو في هذا الموضع " فيروى أنه بلغ الفرزدق اعتراض عبد الله بن أبي إسحاق عليه، قال : " أما وجد هذا المنتفخ الخصيتين لبيتي مخرجا في العربية، أما وإني لو أشاء لقلت : على زواحف نزجيها محاسير، ولكنني لا أقوله " [2]

فالشاعر في هذا المقام يعتز بحريته الشعرية التي خلالها مكنته من وضع بصمته الشخصية، المعروف بها، دون غيره من الناس، فالمتعارف عليه أنه يجوز للشاعر ما لا يجوز للناثر، وهذه تمثل البطاقة الذهبية لدى

[1] _ الخصائص : ابن جني، تحقيق : مُحَمَّد علي النجار، د ط، دار الكتب، 1956م، الجزء 1، ص : 323.

[2] _ خزانة الأدب : عبد القادر البغدادي، د ط، بولاق، 1299هـ، الجزء 1، ص : 116.

الشاعر أمام ما يعرف بالمنطق اللغوي، والخضوع للعرف النحوي، فالشعر والشاعر خاضعان لعرف العروض وموسيقى الوزن، وبخضوعه للمنطق اللغوي – القواعد النحوية – يخرج من محور الطبع والرفعة في الأداء، إلى محور الصنعة والتكلف.

وبعد الذي قيل يستدع الموضع الذي بين أيدينا، الوقوف على مصطلح الضرورات الشعرية، وارتباط كلمة الضرورات بجنس الشعر دون الأجناس الأخرى يعطيه الأفضلية عليها، ولهذا قيل الشعر ديوان العرب، ومن هذه المفردة يتضح أن هنالك بعض المواقف التي تضطر الشاعر إلى خرق العرف النحوي وتجاوزه، بغية الحفاظ على الوزن واحترامه، و " **اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام من صرف ما لا ينصرف، ... وحذف ما لا يحذف** ... " [1] وهذا اضطرارا لا اختيارا، وقد ذهب إلى هذا العديد من النحاة وعلى رأسهم إمام النحويين **سيبويه** (**ت180هـ**)، والذي يرى أن الضرورات الشعرية تكون فما استنه العرب، ولا تكون في غير ذلك، حتى ولو كان في الشعر، فهو يمثل مخالفة القياس والخروج عن المألوف من الكلام العربي، " **فخروج الشاعر في شعره عما هو مألوف في الكلام يشبه ما يقع في الكلام نفسه من الخروج على القاعدة والقياس، وحينئذ يقع الفرق بين الشعر والكلام على ما يختص به الشعر من ذلك، فالفرق بينهما ليس في طبيعة الظاهرة نفسها، فكلاهما خرج عن القياس. وإنما الفرق بينهما أن الشعر وقع فيه من ذلك ما لم تثبت الروية وقوعه في الكلام، وهذا هو محل الضرورة،** " [2] التي لم تخرج عن سنن العرب في كلامهم، فالكلام المنثور لم تثبت فيه سنن العرب الضرورات، ولو ثبتت فيه لأثبتها النحاة والنقاد في النثر، وثبوتها في الشعر لا يفتح باب الفوضى في خرق علم النحو في حضرة الوزن، وإنما تمثلت الضرورة الشعرية في إعطاء كل ذي حق حقه في الموضع الذي سمحت له السنن الوضعية في الكلام العربي، وإلا فخلاف ذلك مردود على صاحبه سواء كان متكلما، أم شاعرا، فباب الضرورات لا يعني باب الفوضى، ومخالفة القياس، فهو يعني الملاذ الذي يلتجئ إليه الشاعر لحظة الوقوع بين فكي الوزن والقواعد النحوية، فتتيح له الضرورة الشعرية مخالفة الوضع النحوي ؛ ولكن دون الخروج عن السنن اللغوي الذي بني عليه الكلام العربي.

---

[1] _ الكتاب : سيبويه، تحقيق : عبد السلام هارون، د ط، مكتبة البولاق، الجزء1، ص : 8.

[2] _ الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية : السيد إبراهيم محمّد. ط 3، دار الأندلس : بيروت لبنان. 1983م، ص : 15.

إن اللجوء إلى نظام غير مألوف في النثر، واللجوء للإيجاز، مسار يتبناه الشاعر في نسج وسبك قصائده الشعرية، وفق قيود الوزن والقافية، وتحليل لموضوع، وتجاوز لواقع، هي كلها عوامل تدعو إلى خرق المتواضع عليه، والمعهود في الكلام المنثور، والنزوح إلى الحرية المطلقة في الخرق، فغاية الشاعر مخاطبة العواطف والأحاسيس، لا مراعاة الدرس النحوي والعلوم اللغوية، وقد ذهب إلى هذا العديد من النحويين واللغويين، وعلى رأسهم **أبو الفتح عثمان** المشهور بكنية **ابن جني (ت 392هـ)**، وفي هذا يقول : " **أن العرب قد تلزم الضرورة في الشعر في حال السعة ؛ وأنسا بها واعتيادا لها، وإعدادا لها لذلك عند وقت الحاجة إليها**، ... " [1] بخلاف ما هو عليه المتكلم في حال الكلام الآخر، بل إن ؛ فكرة الضرورات الشعرية " **لم يعد يسمى كله كذلك في نظر البعض الآخر. أنما أصبح مما تختص به لغة الشعر دون غيرها ؛ لأن الضرورات في حقيقتها ارتكاب مالا ممدوحة عن ارتكابه. وقد تبين أن الشاعر يتصرف في اللغة ويتجاوز حدود قواعدها المنطقية الموضوعة التي يجب أن تطبق في النثر مع علمه بهذا التجاوز وقدرته على تفاديه. فهو يتصرف ويتجاوز رغبا مختارا، ومستأنسا** " [2] وبهذا تجاوز الشاعر مسألة الضرورات، لتصبح ظاهرة الخرق اللغوي في حيز الشعر طبيعة لغته التي يتباين بها عن غيره من الأجناس الأخرى، وقد يقول السائل أن هذا مدعاة للفوضى ؟ فالجواب بسيط بساطة سؤاله، فالشاعر مقيد بالوزن والقافية، ولهذا يلجأ إلى الإيجاز، ويقول السائل أن الشاعر الحر قذ تجاوز مسألة الوزن والقافية ؟ فالجواب أن الشاعر سجين عواطفه أحاسيسه ؛ وبهذا صارت قضية مخالفة القياس اللغوي الذي يقوم عليه النثر، قياسا لغويا للشعر تبنى على إثره القصائد الشعرية، " **لأن الشاعر هو سيد الموقف ومرجح اللغة الأساسي والرسين، لا يلتزم التزاما فرضيا وقطعيا بلغة النحويين، التي تخضع لسلطان المنطق والعقل، وإنما يقضي بما تملي عليه عاطفته ويفصح به شعوره وتقره سليقته ويعترف به وجدانه، ولو عارض ذلك لفسدت سليقته، وخرج عن عفويته وانتفت شعريته، لأن طبعه وإحساسه وسليقته الصافية، هي القاعدة الأولى التي ينطلق منها، وهي الموجه والحكم والقياس الذي يستند إليه.** " [3] دون الحاجة إلى العرف اللغوي بشتى مستوياته ومعارفه.

---

[1] _ الخصائص : ابن جني، تحقيق : مُحَمَّد علي النجار، د ط، دار الكتب، 1956م، الجزء 3، ص : 303-304.

[2] _اللغة العليا دراسة نقدية في لغة الشعر : أحمد مُحَمَّد معتوق، ط 1، المركز الثقافي العربي : دار البيضاء المغرب، 2006م، ص : 302.

[3] _ المرجع نفسه، ص : 53-54.

وبعد الذي قيل يتضح إن مصطلح الضرورات الشعرية الذي يتبناه النحويون، اعتراف للغة الشعر على أنه لا يمكن ارضاخها وإخضاعها للقياس ؛ لكون قياسها الوحيد هو العاطفة والوجدان، بعيدا عن المنطق والعقل، ومن هذا " **فاللغة تدين للشعراء أكثر مما تدين لطائفة أخرى من الناس، فالشعراء يعطوننا أساليب جديدة في التفكير والإحساس، ومن ثم يدأبون في تكوين شعب عظيم، فالمتغيرات التي تحدثها القلائل من المؤلفين الكبار هي قنوات جديدة في الإحساس، وأحداث جسيمة في حياة العقل.** " [1] باعتبار لغة الأدب دائما ما تتخذ منحاً آخر بعيدا عن لغة القياس، وخاصة لغة الشعر الخارقة لكل الأعراف، وعلى مختلف البيئة، فالحديث لا يقتصر على الشعر العربي ؛ بل يتجاوزه إلى باقي الأمم الأخرى.

كان موضوع الضرورات الشعرية من أثرى المواضيع التي طرقها النحاة العرب، فاختلفت الآراء فيه بين مقيد ومطلق لها حتى باتت اليوم بمثابة الميزة التي يتميز بها الشعر العربي على خلاف الأجناس الأدبية الأخرى. فكون لغة الشعر التي عرفت الاستعمال غير المألوف، هذا لا يعني أنها خرج عن ما يعرف بدورة التواصل، باعتبارها لغة فريدة عن الكلام العام والخاص ؛ لا تخرج عن حيز اللغة التي غايتها الأولى التواصل، والتعبير عن الغرض داخل المجموعة اللغوية، فالشاعر لا ينظم شعرا لنفسه، فإنما ينظمه لقرائه ومتتبعيه، كما إن الشاعر ابن بيئته لا يمكنه التملص من ذلك، وبما أن للشعر لغة فهي قابلة للعرض والنقاش، ضمن الدرس البلاغي، وخاصة البلاغة العربية التي اعتنت بالشعر عناية خاصة لكونه سيد الأجناس الأدبية لدى الذائقة العربية قديما وحديثا.

ومن المواطن التي تميزت بها لغة الشعر عن غيرها من لغات الأجناس الأدبية، وكانت ضمن موضوع الضرورات الشعرية، مواطن التقديم والتأخير، الذكر والحذف، الإبدال، وتغيير الإعراب عن وجهه ... وغيرها من المسائل التي اعتبرها النحاة من الضرورات، وسرعان ما تنازلوا عن ذلك مع مرور الوقت لأنهم أدركوا أن الضرورات الشعرية من طبيعة لغة الشعر، لتصبح بذلك ميزة لغة الشعر الذي يتميز به قالبه اللغوي، دون القوالب الأدبية الأخرى، والطاهر عن المسائل التي طرقتها قضية الضرورات الاهتمام خلال الجهود النحوية اعتنت بالظاهر اللفظي، دون العناية بالمعنى والنظم، ومن هنا يظهر دور البلاغة العربية باعتنائها بالمعنى العميق ضمن النظم، دون النظر للمعني المعجمي الذي يحمله الظاهر

[1] _ مشكلة المعنى في النقد الحديث : مصطفى ناصف، د ط، مكتبة الشباب، القاهرة، 1970م، ص : 148.

اللفظي، وهذه المعاني لم تهمل في الدرس البلاغي بل أخذت على حسب وضعه التركيبي والسياقي، وبهذا اعتنت البلاغة العربية بحلقة التواصل التي تربط المبدع بالمتلقي.

بالوقوف على بعض المسائل التي عرضت ضمن قضية الضرورات الشعرية، كمسألة التقديم والتأخير، الذكر والحذف، والإبدال وغيرها من المسائل التي ترجمتها كتاب النحاة، إثرى تعرضهم للموضوع الضرورات الشعرية، والوقوف على عتبة باب هذه المسائل في حيز الدرس البلاغي، قصد رسم الحدود الرابطة والفواصل بين لغة الشعر – الضرورات الشعرية — وعوالم الدرس البلاغي الذي أنتجته البيئة العربية، من تقديم وتأخير وذكر وحذف وغيرها من المسائل التي اعتنى بها النحاة والبلاغيون فيما يعرض عن اللغة الشعرية.

أ _ التقديم والتأخير بين الضرورة والبلاغة العربية :

يعد موضوع التقديم والتأخير من أجل المواضيع التي اعتنت بها الدراسات النحوية والبلاغية داخل حيز الدراسات العربية قديما وحديثا، أما عرض هذا المواضيع في دائرة لغة الشعر تحت مظلة الضرورة الشعرية فلا تكاد تخلو كتب النحو القديمة من هذه الدراسة، وقد قيل آنفا إن مسألة الضرورة قد اهتمت بالظاهرة اللفظية بعيدا عن المعنى والنظم، وقد بات ذلك مشهورا في الساحة النقدية القديمة، لدرجة أن صار بعض النقاد يعرضون عنها، لكثرة الحديث فيها، في هذا يقول **الآمدي (ت631هـ)** : " **وأما ما بوبه النحويون من عيوب الشعر في الإقواء والإكفاء والسناد، وغير ذلك مما هي عيوب في اللفظ دون المعنى، فليس بنا حاجة إلى ذكره، لكثرته وشهرته.** " [1] لطبيعة موضوع الضرورة الذي يهتم باللفظ بشتى أبعاده الصرفية والنحوية، بخلاف علوم البلاغة التي تهتم بالمعاني العميقة بتتبعها ضمن النظم الذي نظمت فيه، فلا يعني أن البلاغة ولغة الشعر لا يمكن الجمع بينهما، فالشعر المادة الأولى للبلاغة في التقعيد بعد القرآن، وعلوم البلاغة آلات التحليل والفهم للشعر، ومن الأمثلة التي جاءت في مسألة التقديم والتأخير، تقديم المعطوف على المعطوف عليه، مثله قول الأخوص :

[1] _ الموازنة : الآمدي، تحقيق : السيد أحمد صقر، د ط، دار المعارف القاهرة، 1961م، الجزء 1، ص : 49.

ألا يا نخلـــــة مـــــن ذات عـــــرق	*	عليـــــك ورحمـــــة الله الســـــلام [1]

رغم غرابة الاستعمال في ترتيب الكلام، إلا أن هذه الغرابة في لغة الشعر قد ألبست البيت لباس البلاغة في التعبير، خلاف الرد المألوف الذي تعودت الأذن على سماعه – وعليك السلام ورحمة الله – رغم بساطة العبارة، والغاية من هذا الحفاظ على وحدة القافية والروي التي بنيت عليها القصيدة، فهي من قبيل الشعر العمودي الذي يعتمد على نظام الشطرين. وهذا التقديم غير جائز لدى " **النحاة البصريين، وجائز لدى النحاة الكوفيين في حالة الرفع للشعر دون غيره، وعلتهم في هذا أن هذه الأسماء ترفع بالابتداء.**" [2]

ومما جاء في هذا الصدد تأخير المضاف عن المضاف إليه، ومنه ما قاله الفرزدق :

هيهـــات قـــد ســـفهت أميـــة رأيهـــا	*	فاســـــتجهلت حلماؤهـــــا ســـــفهاؤها

وتقديره : قد سفهت أمية حلماؤها رأيها فاستجهلت سفهاؤها " [3] وهذا ما ذهب إليه **السيرفي (ت368هـ)** والعديد من النحاة، وظاهر الترتيب الذي جاء به الفرزدق أن رأي أمية بذاته سفاهة، فكان أضعف الإيمان أن تقابل رأي الأخريين من حلمائهم وسفهائهم بالجهل، وهذا ظاهر الحديث الذي حمله هذا البيت، وأما أن تجعل رأي الحليم سفاهة، ورأي السفيه جهلا، فهذا لا يوزن في ميزان الترتيب الذي جاء به الشاعر، وبهذا حمل **السيرفي** البيت على التقدير القريب إلى المنطق اللغوي، دون السعي للوصول إلى المنطق الشعري والذي يعتمد على العاطفة وأحاسيس الوجدان.

وأما باب التقديم والتأخير ضمن الدرس البلاغي، فقد تجاوز فكرة عدم احترام الترتيب المنطق، ويسعى في البحث عن طبيعة الترتيب المحدث في لغة الشعر، وكشف أسراره بغية الوصول لمقصد الشاعر وإزالة الشبهات عن المعنى المخبأ وراء التركيب الذي ألبسته غرابة تركيبه لباس الغربة عن لغة الاستعمال، " **هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، ما يزال يفتر لك**

---

[1] _ خزانة الأدب : عبد القادر البغدادي، الجزء 1، 192.

[2] _ ينظر : ما يجوز للشاعر في الضرورة : القزاز القيرواني، تحقيق : رمضان عبد التواب وصلاح الدين الهادي، د ط، دار العروبة الكويت، ص : 329.

[3] _ ضرورة الشعر : لأبي سعيد السيرافي، تحقيق : رمضان عبد التواب، ط 1، دار النهضة العربية : بيروت، 1985م، ص : 187-188.

عن بديعه، يضفي بك إلى لطفه، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان. "[1] آخر، فبحضوره يستلطف الكلام فيطيب لنفس تلقيه، ويروقك سماعه لما أحدث في الكلام من مخالفة المعهود، فتطرب له النفس، وتفتح قناة الوجدان بين المبدع ومتلقيه، وتفوح رائحة العواطف والأحاسيس التي تنسج من خلالها لغة الشعر، دون اعتراف بقواعد لغة التواضع، فمنطق لغة الشعر والشاعر هي العاطفة والوجدان بعيدا عن العرف والمنطق اللغوي.

والتقديم في الدرس البلاغي يكون على وجهين ؛ إما أن يكون على نية التأخير، أو يكون تأخير الشيء على تغير في أصله فتنقله من حكم لحكم آخر، كأن تقدم الخبر على مبتدئه، كون الأول خبر والثاني مبتدأ فهذا الوجه من التقديم يؤخذ على حكم نية التأخير، وأما أن تقدم الخبر الذي يكون اسما على أنه مبتدأ، وتأخير المبتدأ على أنه خبر فهذا الوجه من التأخير يؤخذ حكم نقل الشيء عن أصل إلى أصل، و " **التقديم يقال إنه على نية التأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه، وفي جنسه الذي كان فيه، كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ، والمفعول إذا قدمته على الفاعل، ... لم يخرجا بالتقديم عما كانا عليه،** ... "[2] فتأخير عن المرتبة التي كان فيها أو تقديمه عنها، لا ينحيه عن المكانة الأصلية نتيجة للتقديم أو التأخير، كقول : **مسرعٌ خالدٌ، وعاتب خالداً عمر** ؛ فتقديم كلا من **خالداً ومسرعٌ** لا يخرج الأول عن كونه مفعولا به، ولا يخرج الثاني عن كونه خبراً، فهذا راجع لما أقره الكاتب في الترتيب الذي نسج على إثره بيت قصيدته، وغايته في ذلك إظهار الأولوية في العناية والاهتمام، باعتبار المتأخر معلوم لدى طرف التواصل وبه وجب التركيز على المتقدم في الترتيب، لأنه مجهول لدى المتلقي ومعلوم لدى المنشئ، فالغاية من اللغة التواصل وإيصال المعلومة والقصد من إنشائها وهذا في الاستعمال اليومي، أما كون اللغة موظفة في العمل الأدبي فالعرف الفني يستوجب لباس البلاغة فيه وخاصة الشعر منه، ويكون التقديم " **لا على نية التأخير، ولكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم آخر، وتجعل له باب غير بابه، وإعرابا غير إعرابه، وذلك أن تجيء إلى اسمين يحتمل كل واحد منهما أن يكون مبتدأ ويكون الآخر خبراً له، فتقدم تارة هذا على ذاك، واخرى ذاك على هذا، ... فأنت في هذا لم تقدم على أن يكون متروكا على حكمه الذي**

---

[1] _ دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق : محمود محمّد شاكر. د ط، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000م، ص : 106.

[2] _ المرجع نفسه. ص : 106.

كان عليه مع التأخير، فيكون كما كان ؛ بل على أن تنقله عن كونه خبرا إلى كونه مبتدأ، ... "[1]

والعكس صحيح، بأن تنقل المبتدأ من كونه خبراً إلى كونه مبتدأ في طبيعة الترتيب، وهذا كله خاضع لمبدئ المقصد، فكونك تقول **المسرعَ خالدٌ** أو تقول **خالدٌ المسرعَ**، قصداً من ذلك جعل كل من **المسرعَ وخالدٌ** مبتدأ في كونهما ابتدأت بهما الجملة، وجاعلا **خالدٌ والمسرعَ** خبراً لمبتدئهما، هذا لا يعني أنك قدمت **المسرعَ وخالدٌ** الأولين على أنهما خبرين ؛ بل تقدما على أنهما مبتدأ وتأخر كل من **خالدٌ والمسرعَ** على أنهما خبر، وهذا الوجه لا يؤخذ على وجه نية التأخير ؛ بل يؤخذ على وجه نقل الشيء عن أصل إلى أصل، وقد شهد الشعر العربي العديد من هذه الأوجه منذ القدم رغم تنوع الظروف والأحداث.

وتحت مظلة هذه الديباجة نقف على ظاهرة التقديم والتأخير من خلال أبيات العمرية، والسعي إلى استخراج دلالتها من خلال مضمونها.

_ التقديم والتأخير في الجملة الفعلية :

تكررت الجملة الفعلية في القصيدة ستة عشر وأربع مئة 416، وورد التقديم والتأخير بمعدل تكرار بلغ ستة عشر 16 مرة، حيث تقدم المفعول به على الفاعل في هاته الجمل الفعلية، أذكرها في الجدل التالي[2]:

البيت :	الجملة :	عناصر المستوى التركيبي للجملة :	التقديم والتأخير :
11	تولاها مهدمها	فعل + مفعول به + فاعل	تقدم المفعول به على الفاعل لأنه جاء ضميراً متصلاً.
5	واجتث دوحتها إلا مواليها	حرف العطف + فعل + مفعول به + مضاف إليه + اداة الاستثناء +	تقدم المفعول به على الفاعل لأنه جاء

[1] _ دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق : محمود محمد شاكر، ص : 107.

[2] _ ينظر : ملحق القصيدة.

		فاعل + مضاف إليه	محصوراً بإلا.
16	لما **نعاها** على الأيام **ناعيها**	فعل + مفعول به + جار ومجرور + فاعل	تقدم المفعول به على الفاعل لأنه جاء ضميرا متصلا بالفعل (نعاها).
7	يا ليتهم سمعوا ما **قاله عمر**	فعل + مفعول به + فاعل	تقدم المفعول به على الفاعل لأنه جاء ضميراً متصلاً.
25	يطاوله قول المحب	فعل + مفعول به + فاعل + مصاف إليه	تقدم المفعول به على الفاعل لأنه جاء ضميراً متصلاً.
29	استراك رسول الله	فعل + مفعول به + فاعل + مضاف إليه	تقدم المفعول به على الفاعل لأنه جاء ضميراً متصلاً.
31	**بايعه** على الخلافة **قاصيها** ودانيها	فعل + مفعول به + جار ومجرور + فاعل	تقدم المفعول به على الفاعل لأنه جاء ضميراً متصلاً.
42	أتى الشحناء آتيها	فعل + مفعول به + فاعل	تقدم المفعول به على الفاعل لأن الفاعل جاء مشتق من الفعل فأخر مخافة اللبس.

69	أتاه أمر أبي حفص	فعل + مفعول به + فاعل + مضاف إليه + مضاف إليه	تقدم المفعول به على الفاعل لأنه جاء ضميراً متصلاً.
69	يقبل آي الله تاليها	فعل + مفعول به + مضاف إليه + فاعل + مضاف إليه	تقدم المفعول به على الفاعل لإظهاره للسامع.
136	قد **تخلل** في أثناء **لحيته** منها **الدخانُ**	حرف تحقيق + فعل + جار ومجرور + مفعول به + جار ومجرور + فاعل	تقدم المفعول به على الفاعل لإظهاره للسامع.

جاء تقديم المفعول به على الفاعل ليدل على العناية والاهتمام كما يفيد هذا التقديم التخصيص وهذا ما ذهب إليه العديد من البلاغيين كما قد جاء هذا التقديم ليزيل اللبس عن الفاعل والمفعول به، وهذا كان مع قول الشاعر : " **أتى الشحناء آتيها** " حيث أتبع الفعل فيها المفعول به ثم الفاعل مع الضمير المضاف الدال على الشحناء وهي المفعول به، وتقدير القول في هذا : " أتى الآتي الشحناء " ففصل الشاعر الفعل وفاعله بالمفعول تفاديا للبس والغموض وطرح التساؤل اتجاه حقيقة الفاعل –الآتي– ، أما في الأسطر الأخرى من الجدول فقد كان تقدم المفعول به فيها في الغالب ضميراً متصلاً، والكل يعلم أنه له الصدارة في التقدم ولا يمكن فصله إذا كان متصلاً بالإضافة إلى كون الفاعل أسما ظاهراً، ومن أمثلة ذلك : (يقوده حبشي، أتاه أمر أبي حفص، عرته شكوك) وهذه النماذج قد جاء ذكرها في مقطوعة –عمر وخالد بن الوليد– وكان المفعول به فيها هو قاهر الفرس والرومان–رضي الله عنه– ، وأراد الشاعر بهذا لفت انتباه المتلقي اتجاه هذه الشخصية العظيمة وكيف أظهرت لباس الولاء والطاعة للفاروق –رضي الله عنه–، كما دل لهذا على عناية الشاعر به لما يكنه لخالد بن الوليد –رضي الله عنه– من مشاعر الاحترام والتقدير المرافقة بالإعجاب، وقد ساعدت ظاهرة التقديم في الجملة الفعلية في أغلب ورودها على اقتناء الكلمات التي أسهمت في توفير وحدة القافية والروي في نهاية أبيات هذه القصيدة

للحفاظ على وحدة الإيقاع والتنغيم فيها، وهذا دل عل اتجاه الشاعر ونزعته المحافظة عل العادات والتقاليد في نظم الشعر العربي القديم.

_ التقديم والتأخير في الجملة الإسمية :

وسيكون الحديث في هذا الموضع عن الجملة الإسمية التي دخلت عليها النواسخ سواء كانت كان وأ خواتها، أو إن وأخواتها، أما المبتدأ والخبر بعيداً عن النواسخ فقد ورد مرتين على الأقل في القصيدة، ويكون التقديم إثر ذلك بين اسم الناسخ وخبره، وتقديم اسمه عليه أو تقديم كل من اسمه وخبره عليه، وسأبين واقع ذلك في القصيدة موجود في الجدول التالي [1]:

البيت :	الجملة :	عناصر المستوى التركيبي في الجملة :	التقديم والتأخير :
40	**فللسقيفة يوم** أنت صاحبه	خبر + مبتدأ	تقديم الخبر على المبتدأ وجوباً لأن المبتدأ جاء نكرة غير مخصصة بوصف أو إضافة.
114	وعهده بملوك الفرس **أن لها سوراً**	أن + خبرها (جار ومجرور) + اسمها	تقدم خبر أن على اسمها جوازا لإرادة التخصيص.
133	**كاد يصبو إلى دنياكم عمر**	كاد + خبرها (جملة فعلية) + اسمها	تقدم خبر كاد على اسمها جوازا لإرادة التخصيص.
155	في طي شدته أسرار مرحمة	الخبر + مضاف إليه + مضاف إليه + مبتدأ + مضاف إليه	تقدم الخبر على المبتدأ
185	لعل في أمة الإسلام نابتة	لعل + خبر (جار ومجرور) + مضاف إليه + اسمها	تقدم خبر لعل على اسمها جوازا لإرادة التخصيص.

[1] _ ينظر ملحق القصيدة.

لنتبين دلالة التقديم والتأخير في الجملة الاسمية سنقف عند بعض من الأمثلة السابقة، قصد إثبات وإظهار الدلالات التي حملها هذا التقديم من خلالها :

1 _ **وللسقيفة يوم** : هذا التقديم جاء ليدل على الزمان وهو يوم السقيفة، والذي لم يكون لأحد نيل شرف ذلك اليوم غير الفاروق -رضي الله عنه- إذ أرسى في ذلك اليوم سفينة الخلافة ونصب أبا بكر -رضي الله عنه- قبطاناً عليها يسيرها ويتولى شؤونها بعد وفاة رسول الله ﷺ. وفي هذا يقول الشاعر :

فللسقيفة يوم أنت صاحبه	*	**فيه الخلافة قد شيدت أواسيها**
مدت لها الأوس كفا كي تناوله	*	**فمدت الخزرج الايدي تباريها**
وظن كل فريق أن صاحبهم	*	**أولى بها و أتى الشحناء آتيها**
حتى انبريت لهم فارتد طامعهم	*	**عنها وآخى أبو بكر أواخيها**

2 _ **أن لها سوراً** : جاء هذا المثال ليحمل دلالة المكانة والمنزلة أو العلة على المعلول، إذ تقدم خبر إن " لها " الذي ركبته شبه الجملة من جار ومجرور، ليدل على ملوك الفرس والأكاسرة وما لهم من جيوشٍ وحراس تحرسهم وهذا الأخير كان يمثله اسم إن المتأخر، فكان التقديم دليلا على المكانة التي يحتلها كل من الملوك والأحراس في مملكة الفرس، بالإضافة إلى تبين منزلة المسؤول والعامل داخل نظامها، والشاهد على هذا ما قاله الشاعر في البيت الآتي :

وعهده بملوك الفرس أن لها	*	**سوراً من الجند والأحراس يَحميها**

3 _ **كاد يصبو إلى دنياكم عمر** : كانت دلالة ورود التقديم في هذا المثال هي الترفع عن صفة التكبر التي اتصف بها الكثير من الملوك كملوك الفرس والرومان وكثرة الحرس والعتاد، فتقدم خبر كاد وهي من أفعال المقاربة والشروع، وخبرها جاء على منوال الجملة الفعلية والتي جاء فيها الفعل مضارعاً " يصبو إلى دنياكم " قبل اسمها " عمر "، ومن هذا فالصفة التي حملها التقديم هي التواضع الذي عرف به عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- ولحظة معايشته مظهر الكبر للحظات اعترته مشاعر الرعب والخوف وهذا ما أثبته قول الشاعر في هذا الأبيات :

و يركبـــوك علـــى الـــبرذون تقدمـــه	*	خيـــــل مطهمـــــة تحلـــــو مرائيـــــها
مشـــــى فهملـــــج مختـــــالا براكبـــــه	*	و في الـــــبراذين مـــــا تزهـــــى بعاليهـــــا
فصـــحت يا قـــوم كـــاد الزهـــو يقتلـــني	*	و داخلتـــــني حـــــال لســـــت أدريهـــــا
و كـاد يصـبو إلى دنيـاكم عمـر ردوا ركـابي	*	و يرتضـــــي بيـــــع باقيـــــه بفانيهـــــا
فـــــلا أبغـــــي بـــــه بـــــدلا	*	ردوا ثيـــــابي فحســـــبي اليـــــوم باليهـــــا

ومن هنا نستل ستار التقديم والتأخير في ميزان الضرورة الشعرية – لغة الشعر – والدرس البلاغي، فالحديث فيه واسع وطويل ومتشعب المداخل والمواضيع، فهذا الموضوع سيد المائدة في حضرة الشعر، فبه وبغيره من المواضيع ينفرد جنس الشعر بغرابة تركيبه وعجيب بلاغته وبيانه.

ب _ الحذف بين الضرورات والبلاغة العربية :

يزن موضوع الحذف وزن التقديم وتأخير كونهما عاملين أساسيين في تميز لغة الشعر عن غيرها من لغات الأجناس الأدبية الأخرى، وعامل الحذف بين المتضامنين في ميدان الضرورة الشعرية، أنواعه كثيرة ذكر منها ابن جني، وابن هشام في المغني ستة وأربعين نوعا، وهو كثير الوقوع في الشعر " **لأنه به أشبه وله أسوغ، وبعض هذه الحذوف لم يقل النحاة عنها أنها ضرورة، وبعضها اختلف في جوازها أو عدمها، وأخضعوا كل لون منها للتقدير القائم على فهم المعنى، ومنه تدرك ان القول بالضرورة خاضع لتقدير النحاة** " [1] الذين يعتمدون على المنطق اللغوي لدى الجماعة، وإخضاعها بتقديرهم لميزان العقل، دون احترام العرف الشعري الناقل لهذه الظواهر اللغوية، وبصيغة عقلاني ممنطقة غير معلومة لدى حكم النحاة بالإجماع، فتحضا هذه بالقبول وأخرى بالرفض، وميزان هذه التقارير هو التقدير القائم على تتبع المعنى وفق التقعيد النحوي، دون أخذ اي اعتبار للغة الشعر التي كانت منبت هذه القضايا.

للزيادة والتوضيح نعرج على بعض مواطن الحذف التي أدرجت في فهرس الضرورات الشعرية، والتي تجاوزت هذه العناوين الاثنين وأربعين مسألة، كحذف واو العطف وقد " **أجاز بعض النحاة حذف واو العطف، فأجازوا أن يقول الشاعر إذا اضطر رأيت زيدا عمرا، على غير البدل، ولكن على معنى رأيت زيدا وعمرا، ثم يحذف الواو. مما مثلوا في ذلك :**

[1] _ لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية : مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف، ط 1، دار الشروق : بيروت، 1996م. ص : 252.

كيف أصبحت، كيف أمست مما	*	يثبت الود في فؤاد الكريم " [1]

يرد الشاعر من كلامه كيف أصبحت وكيف أمست، وعزله حرف العطف على حسب المثال المعطى كان غرضه استقامة الوزن في البحر الخفيف الذي بني عليه نسيج هذا البيت، فالشاعر خاضع لعامل الوزن أكثر من خضوعه للقاعدة النحوية، فزيادة حرف العطف يكسر المعهود في الشعر، وإن كان ضروريا في اللغة المستعملة، فهو هامش في لغة الشعر التي تعتمد على معيار العاطفة والوجدان في قالب الوزن العروضي، الذي يترجمه إلى الوجود والحضور في لغة قابلة للدراسة والتحليل، بعدما كانت عبارة عن عواطف ومشاعر بعيدة عن القياس والتحليل.

وهناك من النحاة من يرى أن هذا ليس من الضرورة في الشعر، لجواز حذف حرف العطف في الأصح –الحديث اليومي والنثر– فهو أجوز في الشعر ؛ لكون لغته خاضعة لقياس العواطف والمشاعر، فحرف العطف وغيره إن كان يعرض الوزن للخلل فالحذف ليس من الضروريات بل هو واجب، وهذا ما ذهب إليه ابن مالك والسيوطي خلافا لابن جني والسهيل، وابن الضائع. [2]

واعتبر النحاة حذف مجزوم لم غير جائز في النثر وهو من الضرورة في الشعر، فحذف الفعل المضارع المجزوم بعد لم يجعل منها أداة غير عاملة، وبهذا تكون زائدة عن الجملة ولا فائدة ترجى منها، فلا يجوز حذف الفعل المضارع في قول : وصلت إلى تيارت ولم ....، وقد تريد من هذا التركيب ولم أدخلها، ولم أعرفها، ولم أتجول فيها، وغيرها من الاحتمالات التي يمكن للقارئ أن يتصورها، وهذا ضمن السياق النصي الذي تتوفر فيه **بقع الإبهام** أو **فراغات الغموض**، على حسب ما ذهب إليه **رومان أنجار داين** وهذه الاحتمالات في القراءة لا يعني بها " **أهدافا اجتماعية، مذهبية أو غيرها مما قد تفرضه واقعية النص، بل يعني أن النتاج الأدبي ينطوي بالضرورة على ما يسميه (فراغات) وهذه الفراغات تمثل في جوهر النص بقع الإبهام أو أماكن الغموض، وتلك يستشعرها القارئ في تعامله مع النص، فتصبح بالنسبة له أهدافا يجب استكمالها لملء فراغات الغموض، وهذا المسلك يعد أهم عمل يمكن أن يقوم به القارئ في علاقته بالنص.** " [3] الذي يحتوي على أماكن الإبهام، التي

---

[1] _ ما يجوز للشاعر في الضرورة : القزاز القيرواني، تحقيق : رمضان عبد التواب وصلاح الدين الهادي، ص : 264.

[2] _ ينظر : لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية : محمد حماسة عبد اللطيف، ص : 250.

[3] _ قراءة النص وجماليات التلقي : محمود عباس عبد الوحيد. ط 1، دار الفكر العربي : مدينة نصر، مصر، 1996م، ص : 38.

تسمح للقارئ استعمال التأويل واستكمال المعاني والمضامين ؛ وذلك بعد استحضار الاحتمالات القرائية المتنوعة، فبتنوعها تتعدد القراءات وتختلف الرؤى حتى وإن كان المقروء واحدا، فقول الشاعر :

احفظ وديعتك التي استودعتها	*	**يوم الأعازب إن وصلت وإن لم**

ومما جاء في هذا السياق قول ابن هرمة :

عليك عهد الله إن بابه	*	**أهل السيالة إن فعلت وإن لم**

وابن هشام والعديد من النحاة لا يجيزون ذلك إلا في الشعر بحجة الضرورة، وهم يجيزون حذف مجزوم لما، ويستدلون على حذف مجزومها بأبيات من الشعر، [1] ورغم هذا وغيره من المواطن التي اختلف فيها النحاة، تبقى قواعد النحاة بالنسبة للغة الشعر نسبية وقابلة للتفاوض، فترك المألوف طبيعة الشعر وفيها تتوفر فراغات الغموض التي تسمح للقارئ تغذية النصوص الشعرية وتكملة الأعمال الإبداعية والمساهمة في نضوجها، فالنص الأدبي ساحة للإبداع والقراءة وفيها تظهر علاقة التأثير والتأثر، ومن خلالها يتضح محورا التواصل في كون الأول مبدعا والثاني المتلقي.

وأما باب الحذف في الدرس البلاغي فقد تجاوز فكرة قبول موطن دون موطن، ودعا إلى البحث عن أسرار هذا الحذف ومعرفة أوجهه البلاغية، بغية أثراء العرف الأدبي القائم بين المبدع والمتلقي، ونظرة البلاغة للحذف على أنه " **باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى بها ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إدا لم تبن.** " [2]، ونظرة الدرس البلاغي لمسائل الحذف بعمومها لتلمس موضوعا وتترك آخر، وإنما تشمل كبيرها وصغيرها فذكر كلمة باب نكرة دون تعريف يفيد العموم، وعبد القاهر الجرجاني يرى أن باب الحذف من أجل الأبواب وأحسنها وأروعها بيانا، وأزيدها للفائدة، وأفصحها لمعلوم، فالحذف امتحان لحضور المتلقي اثرى تلقيه النص الشعري، فمثلا

[1] _ ينظر : لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية : محمد حماسة عبد اللطيف، ص : 246.

[2] _ دلائل الإعجاز: أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، تحقيق : محمود محمد شاكر. ص : 146.

حذف فعل الشرط والجواب بعد إن يعد من الضرورة لدى بعض النحاة، كابن مالك وابن عصفور، ومن الأبيات الحاملة لهذه الظاهرة، قول رؤبة بنت العجاج من العرب وهي تشتكي العنوسة [1]:

قالت سليمى ليت لي بعلن بمن	*	يعسل رأسي وينسي الحزن
وحاجة ما إن لها عندي ثمن	*	مستورة قضاؤها منه ومن
قالت بنات العم يا سلمى وإن	*	كان فقيرا معدما قالت وإن

فأصل الكلام من قول المرأة –وإن– واضح بين فهي تقصد وإن كان فيقيرا معدما فزوجنه، فهذا الحذف يحمل الكثير من الدلالات والبيان، رغم كسر المعهود ومخالفة المألوف، فهو يدل على لهفة المرأة الأعرابية للزواج ببعل يصونها ويحفظ سرها، ويكون سترا لها، حتى وإن كان فقيرا معدما، فهي ترى أن الفقر أهون من العنوسة عندها، وبهذا الحذف عبرت المرأة عن أوجاعها ومشاعرها اتجاه ما تعانيه جراء العنوسة التي تصاحب حياتها، ومعرفتها بقيمة البعل الذي يمثل الستر والعفة للمرأة، بعيدا عن حالته الاجتماعية، وبهذا كان الحذف أبلغ من الإفصاح عن هذه المشاعر التي عاشتها هذه المرأة، وأكثر بيانا.

ومن هذا يتضح بأن للحذف بيانه وبلاغته يكون ظاهر على السامع وحضوره دليلا على تمكن المرسل في نظم كلامه وتأليفه، والحديث عن الحذف من خلال مقطوعات القصيدة العمرية، يقتصر على الجملة الاسمية دون الفعلية لأنه ليس له وجود في أبياتها.

_ الحذف في الجملة الاسمية :

يعد الحذف من بين الظواهر التي اهتم بها البلاغيون قديما وحديثا، أما موقعها من خلال القصيدة هذا ما سأحاول الوقوف عنده، مستعينا بطريقة الجدول في سرد ذلك :

البيت :	الجملة :	عناصر مستوى التركيب في الجملة :	الحذف :
15	**والله** ما غالها قدماً	مبتدأ محذوف تقديره (قسمي) + خبر	حذف المبتدأ وجوباً
32	**لولاك** لاستعرت	أداة شرط أمتناع لوجود + مبتدأ + خبر محذوف تقديره (موجود) + لام التوكيد + فعل ماضي	حذف الخبر وجوباً

[1] _ العقد الفريد : ابن عبد ربه، تحقيق : أحمد أمين وآخرين، ط 2، دار الكتب المصرية : القاهرة، 1994م، الجزء 3، ص : 496.

59	**تالله** لو فعل الخطاب فعلته	مبتدأ محذوف تقديره (قسمي) + خبر + حرف شرط امتناع لامتناع + فعل + فاعل + مفعول به + مضاف إليه	حذف المبتدأ وجوباً
84	**تالله** لم يتبع في ابن الوليد	مبتدأ محذوف تقديره (قسمي) + خبر + حرف جزم ونفي + فعل مضارع مجزوم + جار ومجرور	حذف المبتدأ وجوباً
106	وزهرة الروض **لولا حسن رونقها**	أداة شرط أمتناع لوجود + مبتدأ + مضاف إليه + مضاف إليه + خبر محذوف تقديره (كائن)	حذف الخبر وجوباً
137	تروع –**لعمر الله**– رائيها	فعل مضارع + مبتدأ + خبر محذوف تقديره (قسم) + فاعل مؤخر	حذف الخبر وجوباً

للوقوف عند دلالة الحذف في هذه النماذج سنتطرق إلى ثلاثة منها قد بنيت على منوالها النماذج الأخرى في هذا الجدول، قصد التوقف عند مراد الشاعر و فهم كلامه.

1 _ **تالله لو فعل الخطاب فعلته** : كان وقع الحذف في هذا النموذج على المبتدإ تقديره " قسمي "، وأما دلالته فقد دل على الاستئناف والشروع في كلام جديد، فكان ذكر الخبر ومبتدإه المحذوف على صيغة القسم بمثابة تأكيد على ما هو آت في الكلام الذي بعده، و كانت دلالة ذكر هذا المنوال من الحذف في القصيدة في البيت الذي نسج عليه قول الشاعر :

والله ما غالها قدما وكاد لها	*	**واجتث دوحتها إلا مواليها**
تالله لو فعل الخطاب فعلته	*	**لما ترخص فيها أو يجازيها**

2 _ **لولاك لاستعرت** : جاء الحذف في هذا المثال في حق الخبر المحذوف وجوباً وتقديره " كائن أو موجود "، فدل هذا الحذف على التلطف بالسامع بتجنب التكرار وهذا لأن محور الخطاب موجه إلى المخاطب وهو بالضرورة حاضر زمن التخاطب، لكن الناظر إلى المثال يدرك بأن الكلام موجه إلى الفاروق –رضي الله عنه– وقد توفته المنية منذ قرون مضت إلا أن الفاروق –رضي الله عنه– حاضر في قلب

الشاعر والمتلقي وهذا لكثرة الكلام عليه في المواطن السابقة من القصيدة، فكانت دلالة ذكر الحذف في هذا النموذج تذكير القلوب الناسية للفاروق -رضي الله عنه- خصوصاً وما شيده أثناء مدة حياته وخاصة بعد إسلامه، وقد تبين ذلك في قول الشاعر من القصيدة :

وأطفئت فتنة لولاك لاستعرت	*	بين القبائل وانسابت أفاعيها
و زهرة الروض لولا حسن رونقها	*	لما استطالت عليها كف جانيها

3 _ **تروع –لعمر الله– رائيها** : أما الحذف في هذا المقام كان وقعه على الخبر المقدر بـ " قسم " للمبتدإ المذكور " لعمر الله "، فكان موقع هذا الحذف في الجملة الاسمية ضمن حيز الجملة الاعتراضية، فجاء ليدل عل ظاهرة الاطراد بذكر هذه الجملة، والاستئناف في تتمة الكلام الذي سبق، قصد الترويح

ومن رآه أمام القدر منبطحا	*	و النار تأخذ منه و هو يذكيها
و قد تخلل في أثناء لحيته	*	منها الدخان و فوه غاب في فيها
رأى هناك أمير المؤمنين على	*	حال تروع –لعمر الله– رائيها
يستقبل النار خوف النار في غده	*	و العين من خشية سالت مآقيها

وتوليد عنصر التشويق في القارئ أو المتلقي، وجاء ذكر هذا في البيت التالي : كان مجيء الحذف في هذه المقطوعة التي حملة عنوان " مثال من رحمته "، دالا على أسلوب الإستطراد في سرد الأحداث والحذف في هذه المقطوعة مثل الفاصل بين المشهدين، المشهد الأول ومثله البيتين 135 و136، وحملت معانيهما الإحساس بالمسؤولية اتجاه الرعية عند الفاروق –رضي الله عنه–، أما المشهد الثاني فقد مثله البيتين 137 و138، والذين حملا ملامح التعجب للشاعر والخوف من الآخرة لدى عمر بن الخطاب –رضي الله عنه–.

والشعر بلغته الغريبة يجعل منه مرتع القراء ومقصدهم، رغم غربة لغته عن لغتهم ومخالفته لمنطقهم، ولباسه الغموض، وصاحبه المجهول، فالشعر داعية من دعاة الفضول، فطبيعته معالجة الحوادث وإن كانت بسيطة، وبمنطقه يبعدها عن الحقيقة، والفضول المصاحب للقارئ يحمله على قريحة غير

قريحته، ومنطق غير منطقه حتى تتهم نفسه لغته بالغموض، وتزكي لغة الشاعر بالصفاء والوضوح، لبديع تركيبه وبلاغة تعبيره، ورزانة حديثه، ومن هنا يظهر أن " **الغموض لا يكمن في لغة الشاعر، وإنما في أنفسنا، ونحن واضحون ومنطقيون على حسب كوننا سطحيين أو غير دقيقين. ويبحث الشاعر بحثا تدقيقيا عن الدقة المطلقة للغة والفكر، وتقتضي هذه الضرورات هذه الدقة أنه ينبغي أن يتجاوز حدود التعبير المألوف، ومن هنا فإنه يبدع، أحيانا، كلمات، ويبدع بتكرار أكثر استخدامات جديدة للكلمات، ويبدع أكثر من ذلك كله عبارات وصورا بلاغية تبعث الحياة في كلمات** ... " [1] موجزة مكثفة المعاني، كثيرة الصور البلاغية والإبلاغية، فالشعر وليد الواقع بكيفية بعيدة عن الواقع المنطقي، فالشعر لو كان واقعيا في عرضه للوقائع ما قيل عنه شعر ؛ بل صار استمارة دراسة لحالة اجتماعية، فاللغة الشعرية توجب استحضار غير المألوف وإن كان غامضا، " **فإن ثمة غموضا أساسيا في عملية التفكير المستلزمة، وهو غموض راجع إلى صدق الشاعر وموضوعيته، وهو يعمل نحو الخروج من وحدة انفعالية. وقد يخلع على هذه الوحدة ما يدعوه فوسلر شكل لغة داخلية، الذي يعبر فيه عن أفكارنا العقلانية اليومية، وينبغ أن يخترع الشاعر كلمات، ويبدع الصور ؛ ابتغاء أن يظل وفيا لشكل اللغة الداخلية، وينبغي أن يجور على المعنى وأن يوسعه، والوحدة الانفعالية للقصيدة معطاة، والتطابق في الكلام ينبغ أن يبتدع، وذلكم مبعث تسمية الشاعر المبدع.** " [2] الذي يولد لنا واقعا غير واقعنا، من خلال التنظيم الذي يتبعه في تشكيل عمله الشعري، ومن خلاله نرى انتماءنا إليه، رغم غرابة المنجز فهو وليد مواد أولية مشتركة –الألفاظ والتراكيب– والتي تحمل في طياتها العديد من المعاني، وإن لم نقل كل المعاني، وتلبس بلباس التصوير البديع، الذي يحمل في ثناياه اهدافا مختلفة تخدم ذات الشاعر ومجتمعه، بطابع جمالي يتجاوز المعهود لدرجة جعل المتلقي يكذب المنطق المعهود لديه، ويزكي المنطق الشعري غير المعهود، ومنه ندرك علو جنس الشعر عن غيره من الأجناس لامتلاكه عدة لا تمتلكها الأجناس الأخرى، تمتاز بطابع تأثيرين جمالي غير موجود في طبيعة لغة ونسيج الأجناس التي تخالف عن منحى الشعر ومعطياته.

[1] _ طبيعة الشعر : هربرت ريد، ترجمة : عيسى علي العاكوب، ط 2، دار وزارة الثقافة : دمشق، 1997م. ص : 109.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 111.

2 _ الإيقاع الشعري في ميزان البلاغة :

2_1 _ الإيقاع الخارجي :

بما أن عقارب هذا الجانب تدور حول علم العروض وهو يخص الجانب الخارجي للإيقاع الشعري من حيث ؛ الوزن والتفعيلة والقافية والزحاف والعلل، والمبادرة الأولى في تحليل القصيدة قائمة على تتبع الوزن فالتفعيلة، والقافية، ثم تختم نهاية هذا الجانب بالزحاف والعلل.

1_ 1_ الوزن :

" إن الوزن في الشعر العربي هو ميزان الدلالة الصوتية في القصيدة، ومن خلاله يمكن تتبع الإيقاع الذي حمل في طياته مشاعر الشاعر وعواطفه اتجاه موقف ما، واعلم أن لكل قصيدة موضوعها ولكل وزنها وتفعيلتها وقافيتها الأنسب لنفسية الشاعر وما أحدثته الواقعة فيها، وركيزة الوزن الصوت بين ساكن ومتحرك، وللتذكير فإن الكتابة العروضية تهتم بالمنطوق لا المكتوب، " [1]

وهذه الكتابة تعرف بالكتابة الرمزية في علم العروض، ولا يجوز استعمالها في الكتابة العادية فهو خط يعرف به العروض وحده دون غيره من الخطوط والكتابات.

وللوقوف على بحر القصيدة نقوم بتقطيع البيت الأول منها، والذي قال فيه الشاعر :

حسب القوافي و حسبي حين ألْقيها	*	أني إلى ساحة الفاروق أهديها [2]
0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/	*	0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن	*	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

بتقطيع أول بيت لهذه القصيدة فقد تبين من ذلك بأن الشاعر حافظ إبراهيم قد نظم قصيدته عل أوزان البحر البسيط، والحديث عنه بإيجاز حول جانبه النظري، وما قيل فيه [3] :

---

[1] _ محاضرات في العروض والقوافي –موسيقى الشعر– : علاء الحمزاوي، المنيا دار التيسير للطباعة والنشر: مصر، 2002م. ص : 8.

[2] _ ديوان حافظ إبراهيم، : مُحَمَّد حافظ أبراهيم، صححه وشرحه : أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري، ط 3، مصر : الهيأة المصرية العامة، 1987م.، الجزء 1، ص : 77.

[3] _ ينظر : محاضرات في العروض والقوافي –موسيقى الشعر– : علاء الحمزاوي، ص : 20-21.

أ – سبب التسمية :

سمى البسيط بهذا الاسم لأنه – كما يقول الخليل – انبسط عن مدى الطويل ، وجاء وسطه "فعلن" وآخره "فعلن" ويقول التبريزي : " سمي بسيطا لأن الأسباب انبسطت في أجزاءه السبعة " وقيل : سمي بسيطا لانبساط الحركات في عرضه وضربه.

بـ – من الخصائص الموسيقية لهذا البحر:

إن طبيعة هذا البحر "الإيقاعية" كما يرى بعض النقاد تتفق مع الشجن والتذكر والحنين، وهو يكثر في الشعر الفصيح والشعبي، بل يجئ في مقدمة البحور التي يستعملها الشعراء، والملاحظ بصفة عامة كثرة استعماله في الشعر العربي بمصر، وقد تنبه لهذا أحمد أمين في كتابه "النقد الأدبي"، فقال: إن أكثر الأغاني البلدية المصرية من بحر "البسيط". كما يلاحظ أن هذه الكثرة في الشعر الديني، وبخاصة ما قيل منه في مصر، ولعل مما يساعد على انبساط الحركات في عروضه وضربه إذا خبنا، أو لانبساط الأسباب في أوائل أجزائه السباعية على نحو ما رأى الزجاج، ونعلل لهذا بطواعية هذا البحر لظاهرة الإنشاد، وبخاصة الإنشاد الديني، فهو يعطى التموج والانسانية، والايقاع الذى يعطى النفس حالة من حالات السمو والصفاء.

مفتاحه : ويقول صفي الدين الحلي منبها الى أجزائه :

أن البســـيط لديـــه يبســـط الأمـــل	*	**مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن** [1]

ذكر في بداية الحديث عن بحر هذه القصيدة، وهو البسيط الذي طبيعته الإيقاعية كما يرى بعض النقاد تتفق مع الشجن والتذكر والحنين، وسأحاول من خلال هذا البحر من بحور الشعر الذي بنى عليه الشاعر قصيدته معرفة الحالة النفسية والعواطف سواء كانت عن شجن –أي خصومة– أو تذكر أو حنين، أو اجتماع هذه العوامل معا جعلت من حافظ إبراهيم يبدع في تركيب الأصوات

[1] _ ميزان الذهب في صناعة شعر العرب: السيد أحمد الهاشمي، تحقيق : حسني عبد الجليل يوسف، ط–1، القاهرة : ميدان الأوبرا مكتبة الأدب، 1998م. ص : 42.

والعبارات فأنتج لنا هذا القالب الشعري البديع، والذي تطرق فيه إلى الحديث عن ما مر به عمر الفاروق -رضي الله عنه- في حياته، وما أنجزه في خلافته للدولة الإسلامية.

للتذكير بتفاصيل القصيدة التي حملت عنوان عمر بن الخطاب -رضي الله عنه-، والمعروفة بالعمرية، فقد بلغ عدد أبياتها 189 بيتا، وهي على شكل القصيدة العمودية ؛ أي أن لبيتها شطرين هما الصدر والعجز، مما لوحظ في هذه القصيدة التنويع في الأوزان، وهو ما نتج عنها من العواطف والمشاعر المؤرقة لحافظ إبراهيم، لأنه بمنزلة المدافع والمحامي عن هذه الشخصية، والتي قد تلقت الإساءة من المستشرقين آنذاك كما ذكرت بعض الكتب، وكان صنيع هذه الأمة الجحود اتجاه عمر بن الخطاب -رضي الله عنه-. وإن قيل فيهم ما قيل فهم عظماء رغم أنوف الحاقدين والطاعنين. وغيرها من الأوزان التي وجدت في هذه القصيدة، وقد بلغ عدد هذا التنوع في الأوزان قرابة العشرين نمطا من حيث ترتيب تفعيلات ونوعها التي سارت على نهجها أبيات هذه القصيدة.

كما قد اتخذت القصيدة نظام المقطوعات على الرغم من أن الشكل العمودي لدى القدماء لم يعهد نظام المقطوعات وتقسيم أبيات القصيدة، وقد يحسب له الشاعر هذه الخاصية من حيث منظور التجديد بالإضافة إلى المواضيع التي تطرق إليها الشاعر في ديوانه الشعري، وقد بلغ عددها في القصيدة عشرين مقطوعة، ابتدأها الشاعر بمقدمة ثم راح يسرد لنا بعض الأحداث التي مر بها الفاروق رضي الله عنه في حياته، وأثناء خلافته للدولة الإسلامية بالذات، حتى انتهى إلى خاتمة نلمح فيها نبرة الوعظ والتذكير، إلى جانب دعوته إلى الاقتداء بسلفنا الصالح.

بتتبع الأنماط التي اتخذها الوزن من خلال أبيات هذه القصيدة يتضح ؛ بأن الشاعر لم يتخذ نمطا منظما يبني عليه قصيدته، بل كان ذلك عفويا وخاضعا إلى الإيقاع النفسي الذي يمتاز به كل شاعر، لأن الشاعر يشعر بما لا يشعر به غيره اتجاه المواقف التي قد يراها الغير بسيطة، فعواطفه يلبسها لباس الإبداع والفنية، بالرجوع إلى الكلام الذي سبق يتبين بأن أنماط الوزن في البحر البسيط التي استعملها الشاعر إنما جاءت عفوية، وهذا يدل على سلامة الطبع والفطرة الفنية لدى الشاعر اتجاه الإيقاع النفسي الذي مثله في قصيدته هذه، ويدل من وجهة أخرى على بعده عما يعرف بالتكلف والتصنع في بنائه لهذه القصيدة، كما أن حافظ إبراهيم قد ألبس العمرية بلباس الخطابة أو المقال حيث ابتدأها بمقدمة ثم شرع في عرض مضمونها وفيه تطرق إلى موضوع قصيدته وختم في الأخير بجملة من

الأبيات عنونها بالخاتمة، وبهذا يكون قد اتبع منهجية المقال أو الخطابة، لأنه في مقام النصح والإرشاد والقالب الخطابي هو الأنسب لذلك.

1 _ 2 _ التفعيلة :

كان الحديث فيما سبق عما تميزت القصيدة به، وذلك بخصوص الوزن خاصة والتفعيلة عامة، وهذه الآخيرة سيخصص لها بعض الشيء من التفصيل، وبعد تتبعي للتقطيع الذي أجري على العمرية، تبين بأن عدد التفعيلات التي تشكل تحت مظلة البحر البسيط نتيجة الزحاف والعلل لم يتجاوز خمسة تفعيلات، وهي : مستفعلن، فاعلن، مفاعلن، فعلن، فعْلن، وهذه الأخيرة بدورها ناتجة عن التحام بين الأسباب والأوتاد[1]، وبعد ذكر هذا فقد تبين من النظر إلى هذه التفعيلات وأجزائها التي بها يتم تكونها، و أجزاء كل تفعيلة من هذا البحر تكون كالأتي :

1 _ مستفعلن = سبب خفيف (/0) + سبب خفيف (/0) + وتد مجموع (//0)

2 _ مفاعلن = وتد مجموع (//0) + وتد مجموع (//0)

3 _ فاعلن = سبب خفيف (/0) + وتد مجموع (//0)

4 _ فَعلن = سبب ثقيل (//) + سبب خفيف (/0)

---

[1] _ ينظر : محاضرات في العروض والقوافي –موسيقى الشعر- : علاء الحمزاوي، ص : 11-12.

الأجزاء التي تتكون منها كل تفعيله وهذه الأجزاء هي :

أولاً : السبب : وهو ينقسم الى قسمين :

أ . السبب الخفيف : وهو ما تكون من حرفين أولهما متحرك والثاني ساكن مثل (فا) من فاعلن، أو مثل قولنا (لم) و (في) فالحرف الأول متحرك والثاني ساكن.

ب . السبب الثقيل : وهو ما تكون من حرفين متحركين مثل قولنا (بك، لك، أو (حرف العين واللام) من (مفاعلتن) (عل).

ثانياً : الوتد وهو عباره عن ثلاثة أحرف متواليه في التفعيلة الشعرية، وينقسم الى قسمين :

أ . الوتد المجموع : وهو ما كان الحرفان الأولان فيه متحركين، والثالث ساكنا مثل (مفا) في تفعيلة (مفاعيلن)، أو قولنا: (نما، و سما).

ب . الوتد المفروق : وهو ما تكون من ثلاثة أحرف، الأول والثالث متحركان، والحرف الثاني ساكن، مثل (فاع) من (فاع لاتن).

ثالثاً الفاصلة : وهي تنقسم الى قسمين :

أ . الفاصلة الصغرى : وهي تتكون من ثلاثة حروف ورابعها ساكن مثل قولنا : (جبل) أو (جبلن).

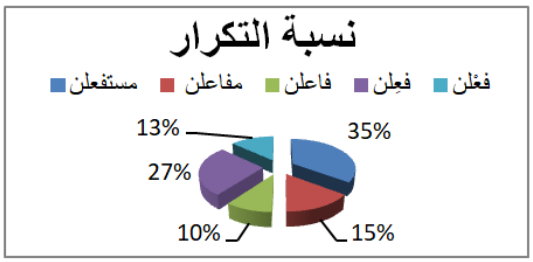
ب . الفاصلة الكبرى : تتكون من أربعة حروف خامسها ساكن مثل قولنا : (سمكْ) وتكتب هكذا (سمكتن).

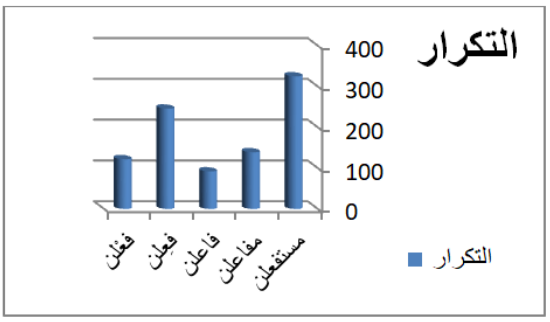
وقد جمع علماء العروض الأسباب والأوتاد والفواصل في العبارة الآتية : (لم . أر . على . ظهرِ . جبلٍ . سَمَكَةً)

5 _ فَعلن = سبب خفيف (/0) + سبب خفيف (/0)

في ظل هذا وبالقيام بعملية إحصائية لهذه التفعيلات في -116- ستة عشرة ومئة بيت من القصيدة، تبين من هذه العملية الإحصائية وجود كامل التفعيلات التي ذكرت سابقا، وبنسب متباينة عن بعضها البعض، ولزيادة والتوضيح هذا الجدول والدائرة النسبية، هما خير مثال على ذلك :

التفعيلة :	التكرار :	النسبة المئوية :
مستفعلن :	325	35,10%
مفاعلن :	139	15%
فاعلن :	92	10%
فعِلن :	246	26,60%
فعْلن :	122	13,20%
المجموع :	924	100%





وبتتبع ما فات تبين من كل هذا بأن تفعيلة مستفعلن كانت الأول من حيث تكرارها، وفيها يغلب عليه سببين خفيفين على وتدها المجموع، ثم تلتها تفعيلة مفاعلن التي غاب عنها السبب، وكان تكوينها من وتدين مجموعين، وهذا التكوين حمل الوزن ثقلا على الرغم من أن البحر البسيط تنبسط في تفعيلاته الأسباب والحركات كما ذكر ذاك آنفا، ومن هذا يتضح عند رؤية ما فات أن التفعيلة الأولى – مستفعلن – تبعث في البيت السرعة والخفة، وفيها يتخذ المجرى الهوائي مجرى العاطفة سواء تحلت بحلية التحدي أو التذكر المشيعة بالفخر، وأما التفعيلة الثانية – مفاعلن – وكثرتها في البيت تبعث فيه الثقل، ومن خلالها تظهر عواطف الحنين والشوق المشبعة بالحصرة والتوجع، وبالمثال يتضح المقال، وهذان البيتان المتتابعان 90-91 من العمرية تبين لهذه المقالة، وفيهما يقول الشاعر :

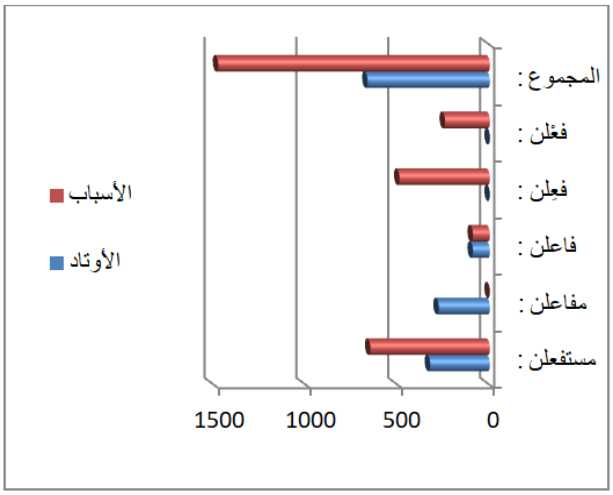
لا الكبر يسكنها لا الظلم يصحبها	*	لا الحقد يعرفها لا الحرص يغويها
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	*	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
شاطرت داهية السواس ثروته	*	و لم تخفه بمصر و هو واليها

مســـــتفعلن فعلـــــن مفـــــاعلن فعلـــــن	*	مفـــــــاعلن فعلـــــــن مفـــــــاعلن فعلـــــــن

بالنظر إلى هذين البيتين يتضح بأن ملمح الخفة من البيتين بين في البيت رقم 90 وذلك لكثرة الأسباب فيه وقلة الأوتاد، وعاطفة التذكر والتذكير حاضرة نلمس فيها نبرة التحدي والفخر، أما البيت الذي يليه فصفة الثقل بينة فيه لا يكاد ينكرها أحد، والسبب الأول في ذلك تكرار التفعيلة " مفاعلن " في البيت ثلاث مرات، والسبب الثاني كثرة الأوتاد في البيت حيث بلغ عددها سبعة اوتاد، وهنا الشاعر في حالة طاعة وخضوع لنفسه، على الرغم مما كان فيه من فخر وتحد، فقد أبت نفسه إلا أن تخضع الى عاطفة الحنين والتمني والتحصر، والحنين كان للماضي، والتمني كان في بطل ينقذ هذه الأمة، والتحصر على حالها وحال أمته اليوم.

في خضم عملية الإحصاء التي تبينت في العنصر الذي سبق، اتبعت الطريقة ذاتها في هذا الباب الذي سنقف في عند أجزاء التفعيلة من حيث الأسباب والأوتاد، وأما الفواصل فهي منعدمة في التفعيلات الخمس التي تميز بها البحر البسيط، وإحصائي في هذا الباب اقتصر على -116- ستة عشرة ومئة بيت لعدي الأسباب والأوتاد في التفعيلات التي تكونت منها، وكان ناتج هذه العملية الإحصائية ؛ والجدول والمخطط قصد الزيادة والتوضيح :

التفعيلة	الأوتاد	الأسباب
مستفعلن :	325	650
مفاعلن :	278	0
فاعلن :	92	92
فعِلن :	0	492
فعْلن :	0	244
المجموع :	665	1478



وبنظر الى مجموع كل من الأسباب والأوتاد يتضح، بأن الأوتاد لم تبلغ نصف الأسباب المكررة في الأبيات البالغ عددها 116 بيتا، والسبب الراجع إلى ذلك كثرة تفعيلة مستفعلن وفعلن وفعلن، وقلة تفعيلة مفاعلن وفاعلن على الرغم من أنها تحتوي على سبب خفيف، وذلك راجع إلى أن الشاعر

يعرف بأنه في مقام الوعظ والتذكير، ولهذا بنى قصيدته في قالب شعرين بمنهج خطابي، فكان البحر البسيط الأنسب إلى هذا المقام بالدرجة الأولى وإلى سرد مواقف هذه الشخصية والتذكير بها بالدرجة الثانية، فكانت قيمة كثرة الأسباب في هذا البحر ؛ تسريع عملية الإلقاء حتى لا يضجر الحاضر ولا يمل، وقد كان اختيار حافظ إبراهيم للبحر البسيط في وصف عمر بن الخطاب ﷺ الأنسب، ففيه تمك الشاعر أن يبسط كلماته القليلة بالنسبة لهذه الشخصية العظيمة، فلهذا البحر وقع سريع والشاعر يريد لهذا الإيقاع أن يترك أثرا في قلوب الحاضرين والغائبين، ويتضح من خلال هذا نظرة تفاؤل من الشاعر اتجاه هذه الأمة الخجولة اتجاه دينها وتاريخها وكيانها آنذاك،

1 _ 3 _ القافية :

الحديث عن القافية من خلال القصيدة – العمرية – التي تمثل مدونة هذا الفصل، ومحاولة في خضم هذا الحديث معرفة دلالة الحروف التي بنيت عليها القافية، وما تبعها من حركات، ومن طول إطالة يستأنف الكلام عن القافية في قصيدة حافظ إبراهيم المسماة بالعمرية، وبعرض البيت الأول من هذه القصيدة لتبين القافية التي قامة عليها، وفي قال حافظ :

حسب القوافي و حسبي حين ألقيها	*	أني إلى ساحة الفاروق أهديها

وكما يعريف الخليل للقافية وقد قال فيه : " **حدها من آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرك الذى قبله.** " [1] وقول الخليل من خلال هذه القصيدة يشير إلى مجموع الحروف في الكلمة الآتية : " ديها " ومنزلتها من خلال الوزن الذي قامت عليه القصيدة، تمثل في التفعيلة الأخير من كل بيت، والتيَ جاءت على وزن " فعلُن "، والتي تتكون من تتابع سببين خفيفين وهذا التتابع للسببين، يعرف مصطلح المكانفة ؛ " **لغة يعرف بالمعاونة، وأما اصطلاحا والمقص به عند العروضين : فمعناه تجاور سببين خفيفين في جزء واحد وقد سلما معا أو زوحفا معا أو سلم أحدهما و زحف الآخر وتحل في أربعة أبحر: السريع والمنسرح والبسيط والرجز.** " [2] وبهذا اتسمت قافية القصيدة بسمة التواتر، والمتواترة: تتكون من سببين خفيفين ورمزهما (/0/0) أي وجود متحرك واحد بين

[1] _ محاضرات في العروض والقوافي –موسيقى الشعر–: علاء الحمزاوي ، المنيا دار التيسير للطباعة والنشر: مصر، 2002م. ص : 112.

[2] _ العروض وإيقاع الشعر: سيد البحراوي، د–ط، مصر : الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1993م. ص : 70.

ساكنين. [1] وقد ورد تكرار هذه التفعيلة في القصيدة التي بلغ عدد أبياتها 187 بيتا أربعة وتسعين ومئة مرة، معظم ورودها كان في أخر كل البيت إذ وردت 187 مرت في التفعيلة الأخيرة من أبيات القصيدة، وسبع مرات في حشو أبيات القصيدة.

بداية الكلام عن حروف القافية في القصيدة العمرية بالرجوع إلى تعريف الروي : " **وهو الحرف الأهم والذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال: قصيدة رائية أو دالية أو سينية و يلزم في آخر كل بيت منها، ويجب أن يكو صحيحا غير معتل، ولا يقبل التغير.** " [2]، ومن هذا فإن نظرنا إلى حروف القافية في القصيدة يتبين من هذا بأن روي القصيدة هو حرف " الهاء " المتواجد بين حرفين من حروف المد وهما الياء والألف.

وبالتحديد لحرف الروي في قافية العمرية، وهو " **حرف الهاء** "، سأتحدث عن الحركة التي تشكل به الحرف، من خلال تتبع قافية القصيدة ومن المقاطع التي عرفتها بها القافية في هذه القصيدة هي :

" **ديها في البت الأول، ضيها في البيت الثاني، هيها في البيت الرابع، ليها في البيت السابع، سيها في البيت الثامن، ريها في البيت الثالث عشر، نيها في البيت السادس والعشرين، جيها في البيت الثامن والعشرين، فيها في البيت خمسة وأربعون،** ... إلخ " فيتبين من هذا بأن حركة الروي في هذه النماذج التي بين أيدينا، هي : "**حركة الفتحة**"، وهذا يدل بأن طبيعة القافية من حيث حركة الروي، كانت مطلقة في هذه القصيدة ، وهي القافية التي يكون رويها متحركاً.

المحطة الآتية ستكون مع حروف القافية من خلال أبيات العمرية، وستختار لهذا نموذجا من النماذج السابقة ومن هذه النماذج : "**سيها**" المذكورة في البيت الثامن، وقد عرف حرف الروي فيها وهو : "**حرف الهاء**"، واما حروف هذه القافية فقد كان حرف الروي يتوسطها، ومعنى هذا بأن القافية متكونة من حرف الردف وهو : " **ياء المد** " وحرف الوصل وهو : " **ألف المد** "، والملاحظ من هذا بأن كل من حرف التأسيس وحرف الدخول وحرف الخروج لم توجد في هذه القافية، والسبب في ذلك وجود حرف الردف بالنسبة لحرف التأسيس والدخول ، فبوجود أحد من كلا حرفي التأسيس والردف

[1] _ محاضرات في العروض والقوافي –موسيقى الشعر–: علاء الحمزاوي، ص : 132.

[2] _ العروض وإيقاع الشعر: سيد البحراوي، ص : 76.

ينعدم الآخر، وبانعدام التأسيس ينعدم حرف الدخول في القافية، وأما حرف الخروج يشترط لوجوده وجوبا وجود حرف الهاء كحرف وصل للروي، وهذه هي حروف القافية في القصيدة المتناولة في هذه الأطروحة.

يتبع الحديث عن حروف القافية بالحديث عن حركات حروفها التي بنيت عليها قافية العمرية، وأول الحركة التي سأتطرق إليها هي حركة الروي، بحكم أنه الحرف الذي تبنى عليها القافية، والملاحظ من قافية العمرية بأن رويها جاء متحركا بحركة الفتحة " **هـ**"، ولهذا اتسمت قافية هذه القصيدة بسمة الإطلاق، وحركة الروي في هذا المقام يطلق عليها اسم المجرى : " **وهي حركة الروي المطلق الناشئ عنها أحد حروف العلة** " [1]، وحركة مجرى الروي هي الفتحة في هذه القافية.

أما حرف الردف فلا ينظر إلى حركته بل ينظر إلى حركة الحرف الذي يسبقه في الترتيب لأن على أساسها يقوم كيان حرف الردف، وهذه الحركة تسمى في علم العروض بالحذو: " **وهي حركة الحرف الذي قبل الردف، وتكون كسرة أو فتحة أو ضمة** " [2]، ومن أمثلة ذلك من القصيدة :

" **ميها في البيت 46،بيها في البيت 60، صيها في البيت 63،شيها في البيت 95، كيها في البيت 104، بيها في البيت 108، زيها في البيت 143** ... "، وما يلاحظ من هذا بأن الحرف الذي يسبق حرف الردف هو حرف صحيح إلا أنه يتغير في كل بيت من أبيات القصيدة، ولعل أهل العروض لم يبد الاهتمام به بسبب التغير الذي يطرأ عليه، واهتموا بحركته لأن على أساسها ينشأ حرف الردف الذي هو بطبيعته حرف مد.

مجمل القول من هذا، يتبين بأن اختيار الشاعر للقافية التي كان الروي فيها حرف الهاء، ومن صفات هذا الحرف أنه صوت مهموس مرقق وأثناء النطق به لا يهتز الوتران له، واتباعه بحرف الوصل الذي تشكل عن حركة الروي وهي الفتحة المجراة عليه أنشأت ألف المد أو اللين الذي مخرجه الجوف، ومن صفاته الجهر وأثناء النطق به يهتز له الوتران، وباجتماع هذين الحرفين في هذه القافية وجد الهواء فيها مخرجا واسع مع دفعة قوية أثناء إطلاقها والتوقف عندها، وهذا ساعد الشاعر في إطلاق أنفاسه المحملة بالغضب المخالط بالتوجع، فكان روي الهاء الأنسب لهذه النفس المنكسرة، وأما تتابع السببين

[1] _ قواعد العروض المبسطة: مُحَمَّد غازي التدمري، ص : 78.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 78.

الخفيفين في القافية أعطاها ملمح تواتر هذه العواطف على طول القصيدة، والذي أظهر ذلك ورود حرف الروي ووصله في حشو وعروض بعض أبياتها. ومن أمثلة ذلك ما ذكر في البيت الآتي وبه يختم هذا الباب، قال حافظ إبراهيم :

لا الكبر يسكنها لا الظلم يصحبها	*	لا الحقد يعرفها لا الحرص يغويها

1 _ 4 _ الزحاف والعلل :

وقبل أن أشرع في تحليلي للقصيدة في هذا الجانب لابد من التوقف عند هذين المصطلحين، وهما الزحاف والعلل، " **يعرف علماء العروض الزحاف بأنه تغيير يلحق بثواني أسباب الأجزاء للبيت ولا يلزمها. والعله بأنها تغيير في شكل التفعيلة غير مختص بثواني الأسباب واقع في عروض البيت وضربه، ملازم لبقية الأبيات في القصيدة إذا ورد في بيتها الأول.**" [1]

يقتصر الحديث عن الزحاف والعلل على البحر البسيط بحكم أن صاحب العمرية قد نظم أبياتها على وزن هذا البحر، وفي هذا يفتتح الكلام بقول صفي الدين الحلي منبها الى أجزائه :

أن البسيط لديه يبسط الأمل	*	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

كان تنبيه صفي الدين الحلي في هذا البيت، لمفتاح هذا البحر كما سماه علماء العروض، ومن خلاله تبين بأن البحر يتكون من تفعيلتين أساسيتين في تشكيل هذا البحر، ومن خلالهما ترصد الزحاف والعلل التي طرأت على وزن تفعيلات القصيدة التي بنيت على اوزان البحر البسيط، ومن النماذج المقدمة كمثال على ذلك، والتي تبين أنواع الزحافات والعلل التي عرفتها هذه القصيدة :

[1] _ العروض القديم -أوزان الشعر العربي وقوافيه-: محمود علي السمان، ط-2، دار المعارف : القاهرة، 1986م. ص : 191.

ولم يجز بلدة إلا سمعت بها	*	الله أكبر تدوي في نواحيها
//0//0 /0//0 //0// ///0	*	/0/0 /0//0/0 ///0 /0//0/0
مفاعلن فاعلن مفاعلن فعلن	*	فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن

وفي هذا البيت تلمح كل الزحافات والعلل التي أصابت أبيات هذه القصيدة، كما عرف سابقا بأن التفعيلتين الأصليتين هما : مستفعلن وهي تتكون من سببين خفيفين ووتد مجموع (/0 + /0 + //0)، وفاعلن وهي تتكون من سبب خفيف ووتد مجموع (/0 + //0)، ونتج عن هاتين التفعيلتين المصابتين بالزحاف والعلل ثلاثة تفعيلات وهي :

1 _ مفاعلن = وتدين مجموعين ورمزهما (//0 + //0)

2 _ فَعِلنْ = سبب ثقيل + سبب خفيف ورمزهما (// + /0)

3_ فَعِلَن = سببين خفيفين مجموعين ورمزهما (/0 + /0)

والتفعيلة الأولى كانت نتيجة الزحاف الذي مس الساكن الثاني من تفعيلة مستفعلن، وكان زحاف نقص حيث حذف الساكن الثاني من التفعيلة وهذا الزحاف يسمى بالخبن[1] فانتقل وزن التفعيلة من مستفعلن إلى (مُتَفْعِلُنْ) وهدا الوزن غير مستعمل، فتنقل إلى المستعمل (مَفَاعِلُنْ)، وأما التفعيلتين الثانية والثالثة كانتا ناتجتين عن تفعيلة (فاعلن)، فتفعيلة (فَعِلن) أحدثها زحاف الخَبن الذي أصاب الساكن الثاني لتفعيلة (فاعلن)، والتفعيلة الثالثة – فَعِلن – تَولدت عن علة أصابت الساكن الأخير من تفعيلة (فاعلن)، وهذه العلة علة نقصان تسمى بعلة القطع : هو حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله، فانتقل وزن تفعيلة (فاعلن) إلى (فاعل) وهذا وزن غير مستعمل، وبالانتقال إلى المستعمل صارت تفعيلة (فاعلن) إلى تفعيلة (فَعِلن). ولزيادة والتوضيح يتبين ذلك من خلال هذه المعدلات حول هذا التغير :

1 _ مفاعلن (//0//0) = مستفعلن – الساكن الثاني من التفعيلة (/0/0//0)

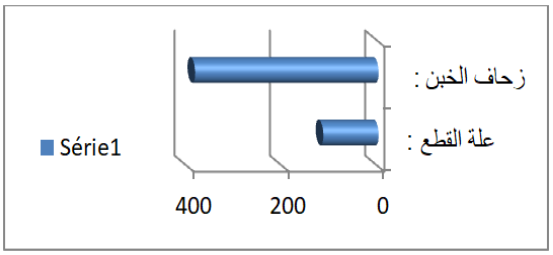
2 _ فَعِلنْ (///0) = فاعلن – الساكن الثاني من التفعيلة (/0//0)

[1] _ **الخَبن** : وهو حذف الثاني الساكن مثل حذف الألف من فاعلن فتصير (فَعِلنْ) ، وحذف (السين) من (مستفعلن) فتصير (مُتَفْعِلُنْ).

3_ فَعلن (/0/0) = فاعلن – الساكن الأخير من التفعيلة (/0//0)

بالرجوع الى القصيدة، فقد قمت بعملية إحصائية لزحاف الخبن في عدد من أبياتها بلغ 116 بيتا، وكان ناتج هذه العملية بأن زحاف الخبن قد كرر في هذه الأبيات 385 مرة في كلا التفعيلتين (مفاعلن) و(فَعلن)، أما العلل فقد تكررت في كل أبياتها لأنها وقعت ضمن حدود القافية، وهذا يعني بأنه تكررت 187 مرة، وبالمثال يتضح المقال، وأقصد من هذا المخطط الآتي في الأبيات المحصية :

علة القطع :	116
زحاف الخبن :	385



وبعد كل ما قيل في الزحاف والعلل والتحري عنها من خلال القصيدة العمرية التي قد نظمها حافظ إبراهيم مادحا فيها عمر الفاروق –رضي الله عنه– والتي عرفت تنوعا في أوزانها وتفعيلاتها وهذا التنويع في التفعيلات راجع إلى أسباب عدة، منها التنويع في الوزن قصد الترفيه على نفسية المستمع لأن الزحاف والعلل ليست زائدة عن البحور الشعرية بل هي أصل فيها، كل هذه التنويعات في شكل التفعيلة الشعرية، لا تسبب اضطرابا في موسيقى الشعر ولا تخللا بإيقاعه بل ؛ " **عدها النقاد مظهر ثراء للموسيقى الشعرية وبخاصة في الشعر المقفى لأنها تقضي على الرتابة الإيقاعية، وتدفع الملل عن المتلقي** "[1]. بالإضافة إلى اختلاف العواطف التي تختلج نفس الشاعر، من تذكر وتذكير للحاضرين، الذي نتج عنه الحنين إلى الماضي وذكرياته، وتحصر على الحاضر وما آلت إليه مألي هذه الأمة، وتمنيه لمستقبل مشرف لها، ولا ننسى القالب السردي الذي بنى على أثره الشاعر قصيدته التي حكت أبياتها مواقف عمر بن الخطاب –رضي الله عنه– أثناء خلافته، وما يمتاز بها هذا القالب من لغة وبناء وحوار وتوظيف للشخصيات التي ساهمت في تطور أحداثها، كما كان منهج المقال حاضرا من حيث عرض معطيات القصيدة، وأقصد بها تتبعه لمنهج المقدمة ثم العرض والخاتمة التي بها ختم كلامه، و هذا كله قد حمل نبرة الموعظة الإرشاد التي جعل منها الشاعر راية له في هذه القصيدة.

[1] _ ينظر : محاضرات في العروض والقوافي –موسيقى الشعر–: علاء الحمزاوي، ص : 19-20.

2 _ الإيقاع الداخلي :

هكذا كان الكلام في دراسة الإيقاع الشعري من جانبه العروضي، والذي كان تحت عنوان الإيقاع الخارجي، وأما ما يخص الكلام في هذا الباب، فسيقتصر على أربعة مباحث رئيسية : أولها المد الزمني للإيقاع، وثانيها النبر، وثالثها التنغيم، وآخرها موسيقى البديع، وعلى هذا الأساس سيبنى الكلام حول هذه المباحث من خلال تحليل القصيدة العمرية، قصد التحري عن الإيقاع الشعري الذي تبناه الشاعر في هذا النظم، والإيقاع الشعري في هذا الحيز " **تتابع الأحداث الصوتية في الزمن أي ؛ هو تنظيم يمس أصوت اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد، وهذا التنظيم اللغوي هو الذي يخلق الإيقاع في الشعر.** " [1]

2 _ 1 _ المدى الزمن المقطع :

ويقصد بهذا " **المدة التي يستغرقها الصوت أثناء النطق به أي الفترة التي يستغرقها العضو أو عدد من الأعضاء في إنتاج هذا الصوت ولتتبع هذه المدة وقياسها توصل الباحثون الى تقسيم الحدث اللغوي إلى مقطع، وهو: الدفعة الهوائية الخارجة من الرئتين** " [2] ومن الدارسين اللغويين الذين أعطوا نماذج لدراسة موسيقى الشعر، **إبراهيم أنيس** الذي قدم ثلاثة نماذج لذلك من خلال كتابه "**موسيقى الشعر**" وبين فيه قوام كل مقطع حيث قسمها إلى ثلاثة مقاطع وهي :

" أ _ المقطع القصير = صامت ساكن + حركة قصيرة مثل : كَ _ كُ _ ك

ب _ المقطع المتوسط = صامت ساكن + حركة قصيرة + صامت ساكن مثل : كَم

= صامت ساكن + حركة طويلة(حرف مد) مثل : ما

ج _ المقطع الطويل = صامت ساكن + حركة طويلة(حرف مد) + صامت ساكن مثل : نار

= صامت ساكن + حركة قصيرة + صامتين ساكنين مثل : بَحْر " [3]

---

[1] _ العروض وإيقاع الشعر: سيد البحراوي، ص : 111-112.

[2] _ العروض وإيقاع الشعر: سيد البحراوي، ص : 112.

[3] _ موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر : القاهرة، 1953م. ص : 145.

وفي خضم هذا الكلام حول القصيدة ، يتبين بأن أبياتها دارت موجاتها على المدى القصير والمتوسط، لينتج تركيبها الإيقاع الشعري الذي رسم هذه التجربة، ومما لاحظ من خلال تتبع للنماذج التي تتبعت فيها تفعيلات وأوزان القصيدة، وقد بلغ عددها 116 بيتا، بأن :

_ مستفعلن = مقطع متوسط (/0) + مقطع متوسط (/0) + مقطع قصير (/) + مقطع متوسط (/0)

_ مفاعلن = مقطع قصير (/) + مقطع متوسط (/0) + مقطع قصير (/) + مقطع متوسط (/0)

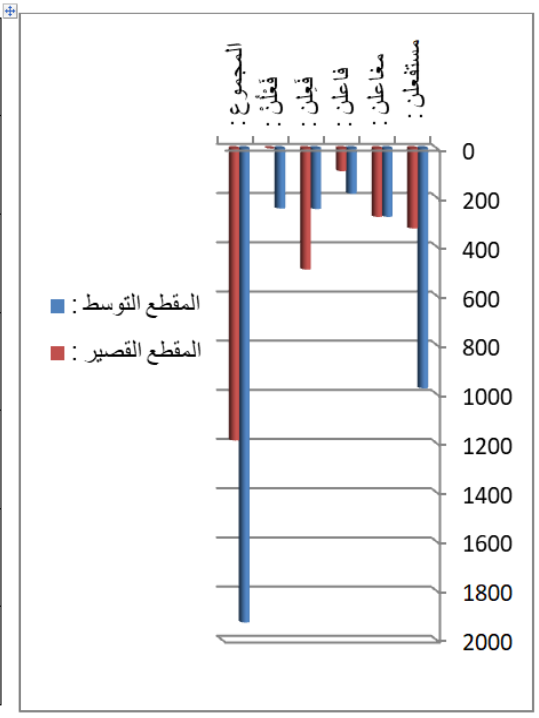
_ فاعلن = مقطع متوسط (/0) + مقطع قصير (/) + مقطع متوسط (/0)

_ فَعِلُن = مقطع فصير (/) + مقطع قصير (/) + مقطع متوسط (/0)

_ فَعِلُن = مقطع متوسط (/0) + مقطع متوسط (/0)

وبعد هذه الملاحظة وبالقيام بعملية إحصائية بسيطة توصل إلى أن مستوى ورود المقطع المتوسط في الأبيات المدروسة والبالغ عددها 116 بيتا أكبر من ورود المقطع القصير، والمخطط التالي يوضح ذلك :

التفعيلة :	المقطع التوسط :	المقطع القصير :
مستفعلن :	975	325
مفاعلن :	278	278
فاعلن :	184	92
فَعِلن :	246	492
فَعْلُنْ :	244	0
المجموع :	1927	1187

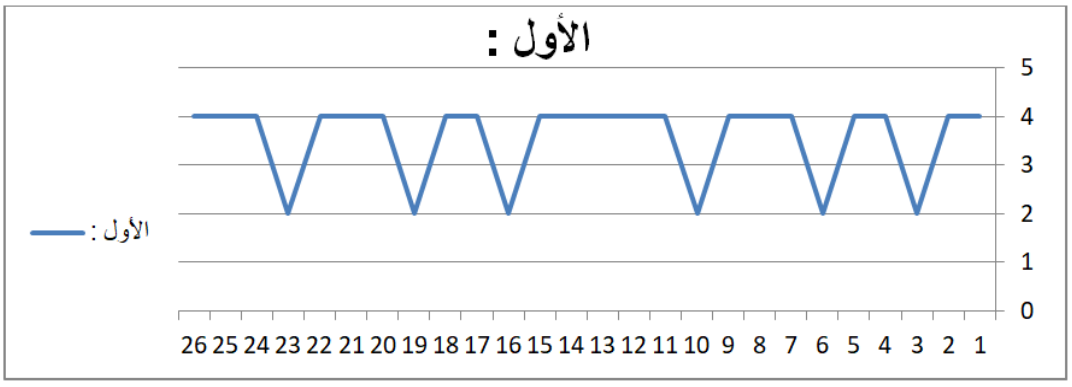


ومن خلال ما مر يتضح بأن الشاعر في قصيدته قد غلب على أبياتها المقطع المتوسط، وهذا يدل على حسن نظم الشاعر لقصيدته، فهو لم يخضع أبياتها إلى المقطع القصير فيلبسها لباس الثقل وصعوبة إخراج كلماتها حين إلقائها، ولا عدلها على موجة الطويل فلا يفهم معناها، وهذا راجع إلى طبيعة الشعر أولا فهو محافظ وصاحب مسؤولية اتجاه مجتمعه ووطنه، ومن وجهة أخرى فالبحر الذي نظمت عليه هذه القصيدة هو البحر البسيط والذي تكثر فيه الأسباب وتكاد تنعدم فيه الأوتاد، والشاعر في هذا المقام يدرك بأن من طبيعة البشر الملل وحتى تصل النصيحة والتذكرة إلى قلوب الحاضر لابد من مراعاة هذه الطبيعة البشرية بإيقاع معبر، ولا هو بالسريع فلا يصل معناه ولا هو بالبطيء فيقذف في نفس المتلقي الملل والضجر.

وبمحاولة توضيح ذلك من خلال تتبع المقاطع الصوتية التي بنيت عليها بعض الأبيات، من خلال المنحنى البياني الآتي : ليفترض بأن المقطع القصير = درجتين في الثانية، والمتوسط = أربع درجات في الثانية.

النموذج الأول ممثل في البيت 1 :

وفي هذا النموذج تكرر المقطع المتوسط (م) 20 مرة، والمقطع القصير (ق) 6 مرات.

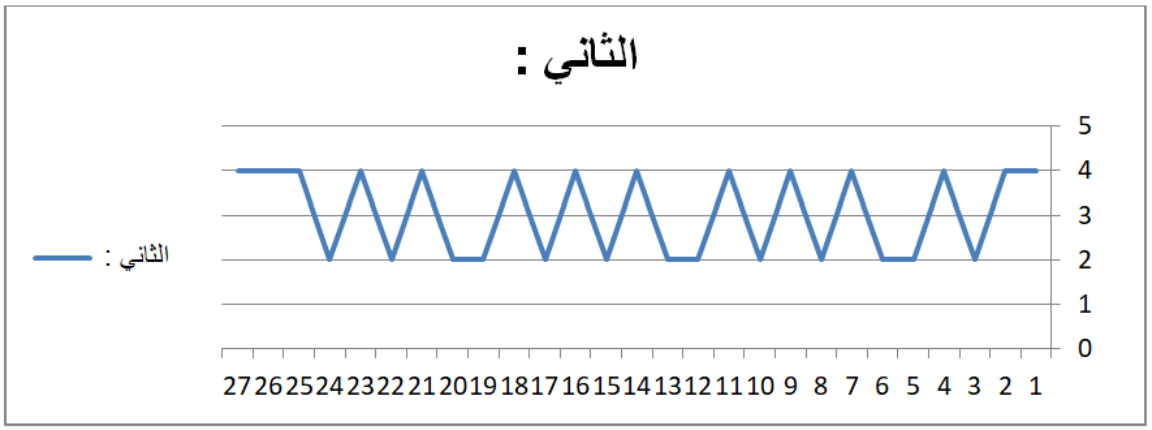


بالنظر للمنحنى يتبين بأن عدد المقاطع في هذا البيت قد بلغ 26 مقطعا، معظم الموجة فيها مرت بالخط المستقيم عن النقطة رقم أربعة، والتي تمثل المقطع المتوسط، وأن خط الموجة في هذا البيت قد عرج على درجة الثانية من المنحنى ست مرات دون أن يسير فيها، وهذا التعريج كان يمثل المقطع

القصير من هذا البيت، وقد حصل في المقطع ؛ 3، 6، 10، 16، 19، 23، وبقية المقاطع كان الظهور فيها للمقطع المتوسط.

النموذج الثاني يمثله البيت 91.:

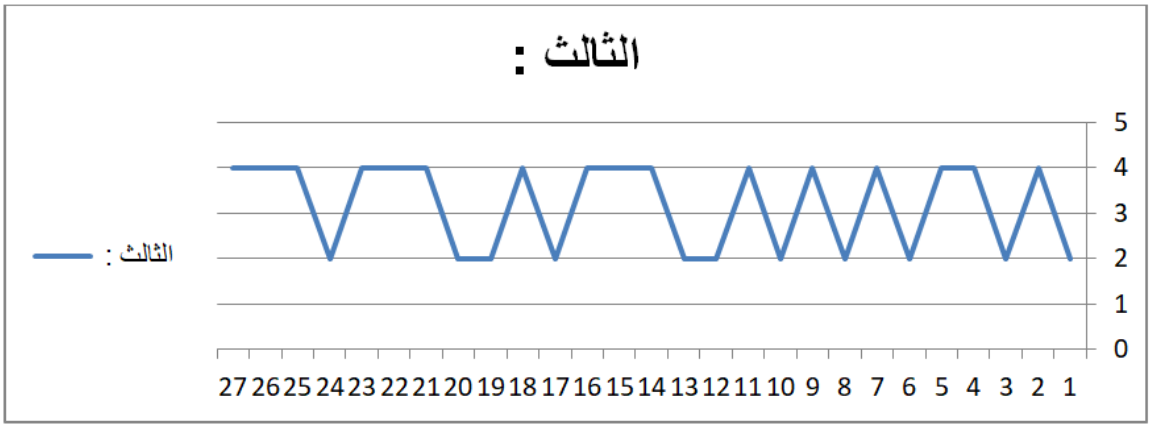
وفي النموذج الثاني تكرر المقطع المتوسط (م) 14 مرة، والمقطع القصير (ق) 13 مرة.



والظاهر من هذا المخطط بأن عدد المقاطع جد متقاربة، حيث ظهرت الموجة الصوتية عند الدرجة الرابعة والتي تمثل المقطع المتوسط 14 مرة، وظهرت عند الدرجة الثانية والتي تمثل المقطع القصير 13 مرة، إلا أن هذا المنحنى قد شهد خطا أفقيا في الدرجة الثانية من المنحن والتي تمثل تتابعا للمقطعين قصيرين بينهما في 5 و6، 12 و13، 19 و20.

النموذج الثالث يمثله البيت 66. :

وفي هذا النموذج كان وجود المقطع المتوسط (م) بين حيث بلغ عدده ظهوره 16مرة في المد الزمني لهذا البيت، والمقطع القصير بلغ عدد تكراره 11 مرة.



ومن هذه النماذج المقدمة يستنتج بأن التنوع في الأوزان والتفعيلات كان له الأثر البالغ في تغير نبضات أبيات هذه القصيدة، وهذا التوتر في الإيقاع نابع عن التوتر العاطفي الذي عاشه الشاعر في نظمه للقصيدة وأثناء إلقائها، والملاحظ من هذه الأبينات أن لكل نمط من أنماط الوزن الذي سار على نظمه بيت من أبيات القصيدة، يختلف عن الآخر من حيث المدى الزمني الذي سارت عليه كلمات البيت الأول وبيت آخر، وأغلب أبيات القصيدة قد نسج على موجات المقطع المتوسط، سواء من حيث البدء في إخراج كلماته أو من حيث إنهاءها.

2 _ 2 _ النبر :

بالوقوف عند هذا المصطلح الذي يمثل " **ارتفاع في علو الصوت ينتج عن شدة ضغط الهواء المندفع من الرئتين، يطبع المقطع الذي يحمله ببروز أكثر وضوحا عن غيره من المقاطع المحيطة.**" [1]
ومن هذا سيدور الحديث عن النبر إلى طبيعة الصوت وصفته وخاصة من حيث صفات الجهر والهمس بنسبة للحروف الصامتة وأما الصائتة فهي من طبيعتها الجهر، بالإضافة إلى التعريج لإحصاء النبر بصفة عامة دون تخصيص من حيث الكلمة أو الجملة، وهذا لا يخرج عن حيز القصيدة العمرية التي بين أيدينا.

[1] _ العروض وإيقاع الشعر : سيد البحراوي، ص : 116.

2 _ 2 _ 1 _ الجهر والهمس :

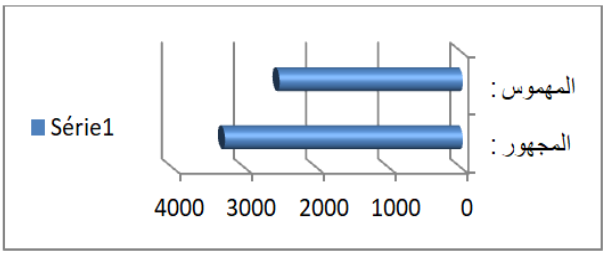
بالتعرج على مفهوم هذين المصطلحين، **والمهموس** : هو الصوت الذي لا يهتز معه الوتران ولا يسمع لهما رنين حين النطق به، وأما **المجهور** : هو الصوت الذي يهتز معه الوتران ويسمع لهما رنين حين النطق به. [1] وسيكو الكلام في هذا الجانب بخصوص الحروف الصامتة من حيث هاتين الصفتين، أما ما يخص هذا التصنيف من حيث المخارج والصفات فقد أخذت من كتاب " **مبادئ اللسانيات** " **للدكتور : أحمد مُحَمَّد قدور، وقد ذكرها على شكل جدول في الصفحة 111**، غير أنه تم أبدال مصطلح الشدة بالانفجاري، والرخو بالاحتكاكي. وهذا كان ضمن أبيات القصيدة المعنونة بالعمرية، وللتوضيح سأبين ذلك من خلال هذا الجدول والمخطط الآتيين :

الحرف :	تكراره :	مخرجه :	صفاته :
أ	292	حنجري	مهموس / مرقق / انفجاري
ب	282	شفوي	مجهور / مرقق / انفجاري
ت	483	أسناني لثوي	مهموس / مرقق / انفجاري
ث	26	أسناني	مهموس / مرقق / احتكاكي
ج	89	غاري	مجهور / مرقق / مركب
ح	163	حلقي	مهموس / مرقق / احتكاكي
خ	65	طبقي	مهموس / شبه مفخم / احتكاكي
د	216	أسناني لثوي	مجهور / مرقق / انفجاري
ذ	41	أسناني	مجهور / مرقق / احتكاكي
ر	293	لثوي	مجهور / مفخم ومرقق / مكرر / لا انفجاري ولا احتكاكي
ز	58	أسناني لثوي	مجهور / مرقق / احتكاكي
س	156	أسناني لثوي	مهموس / مرقق / احتكاكي
ش	72	غاري	مهموس / مرقق / احتكاكي
ص	59	أسناني لثوي	مهموس / مفخم / احتكاكي
ض	28	أسناني لثوي	مجهور / مفخم / انفجاري

[1] _ ينظر : الأصوات اللغوية : إبراهيم أنيس، د-ط، مكتبة نهضة مصر، القاهرة : مصر . 1953م، ص : 21-22.

ط	57	أسناني لثوي	مهموس / مفخم / انفجاري
ظ	10	أسناني	مجهور / مفخم / احتكاكي
ع	226	حلقي	مجهور / مرقق / احتكاكي
غ	47	طبقي	مجهور / شبه مفخم / احتكاكي
ف	309	شفوي أسناني	مهموس / مرقق / احتكاكي
ق	183	لهوي	مهموس / شبه مفخم / انفجاري
ك	134	طبقي	مهموس / مرقق / انفجاري
ل	551	لثوي	مجهور / مفخم ومرقق / جانبي / لا انفجاري ولا احتكاكي
م	466	شفوي	مجهور / متوسط بين التفخيم والترقيق / أنفي
ن	434	لثوي	مجهور / مرقق / متوسط بين الانفجار والاحتكاك / أنفي
هـ	542	حنجري	مهموس / مرقق / انفجاري
و	340	شفوي	مجهور / ذو طبيعة مزدوجة (صامت / صائت)
ي	218	غاري	مجهور / انتقالي
المجموع :	6023 حرفاً صامتاً		

المجهور :	المهموس :
3299	2541

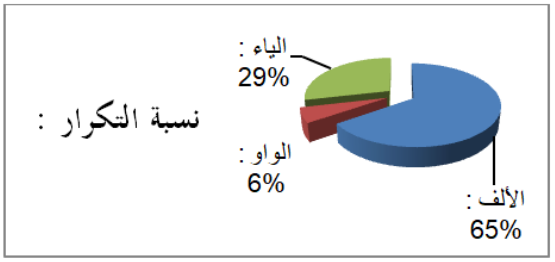


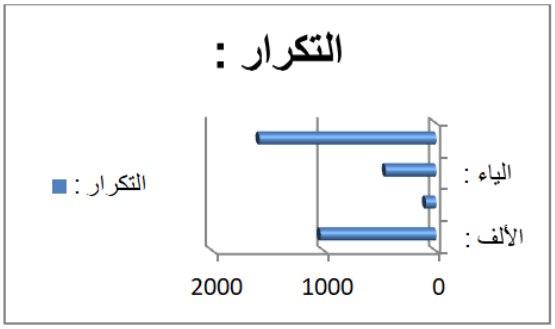
من هذه الأبينات والمعطيات الإحصائية المذكورة آنفا، يتضح بأن القصيدة قد عرفت نبرا عاليا من حيث جانبها الصوتي، وهذا يدل على أن الشاعر في نظمه للقصيدة، قد عرف حالة غضب ألبستها وأكسبتها هذا النبر العالي، وهذا يشير إلى حاله أثناء إلقائها، وأنا أتصوره يصرخ صراخا يجعل المتلقي منتبها غير شارد ولا غافل، وهذا يذكر بأن الشاعر في مقام النصح والإرشاد والوعظ والتبيان.

الناظر إلى الجدول الذي مر بنا يرى بأن حروف المد واللين أو ما تعرف بالحركات الطوال لدى اللغويين المحدثين، لم يوجد لها خانة من خانات الجدول، ولهذا رأيت أن أجعل لها حيزين خاصا بها

حتى يتم تأكد فكرة طغيان سمة الجهر على القصيدة، وحرف اللين وهي معروفة الألف والواو والياء كلها مجهورة، ولزيادة والتوضيح استعين بالمخطط التالي :

حروف اللين :	التكرار :	النسبة :
الألف :	1038	65,50%
الواو :	94	6%
الياء :	454	28,50%
المجموع :	1586	100%





الملاحظ من هذا بأن الألف اللينة أو الفتحة الطويلة قد فاقت غيرها من حروف الصوائت بضعفين أو ثلاث، ولهذا وقع على القصيدة وصاحبها الصخب والانفعال أثناء الإلقاء، فالمعروف عند علوم اللغة خاصة في مجال الصوتيات ؛ بأن من صفات هذه الحركة لا تكون إلا ساكنة مفتوحة ما قبلها، وهي مجهورة ومرققة تنفتح الشفتان أثناء النطق بها حتى لا يعترض الهواء أي عارض أثناء النطق بها، وجاءت هذه الحركة في أبيات القصيدة معظمها موصلة برويها، وحيز هذا الظهور كان في تفعيلة القافية التي بها يختم البيت، وروي هذه القصيدة كما بينت سابقا هو حرف الهاء ومن صفاته الترقيق والهمس والانفجار كما أشير إلى ذلك في الجدول أعلاه، وهذا الحرف الانفجاري وما تلاه من ألف المد كان مساعد للشاعر في حسن الربط بين أبيات القصيدة، وفي إظهار عواطفه والإفصاح عنها، مع وجود نبرة الغضب والصراخ في إلقائها، وكل ذلك يبدي تحسر وتأسفا على حال أمته وما فعلت بها الأحداث على مر العصور.

2 _ 3 _ التنغيم وإيقاع النهاية :

ظاهرة التنغيم يقصد بها الأصوات الختامية القائمة في آخر الجمل، وبتعبير أدق يطلق عليها المقاطع النهائية للجمل، وبها تمثل " **كل صوت لغوي درجته التي يحددها تردده، وتلك تعطيه نغمته**

الخاصة به صاعدة كانت أو هابطة، وعن توالي نغمات الأصوات ينتج التنغيم في الجملة ؛ حيث تظل النغمة في صعود وهبوط مع انسجام في درجة الصعود والهبوط، بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت، وأشعر بانتهائه، وإذا كان للمعنى باقية صعد الصوت وأشعر السامع بوجوب انتظار البقية " [1] ومن هذا يتضح بأن الكلام عن التنغيم من خلال العمرية سيقتصر على الصوت الأخير من كل بيت من أبيات القصيدة، وبمعنى آخر أنه سيتمحور حول القافية لهذه القصيدة، بالرجوع إلى تعريف القافية وهي" **المقطع الصوتي الذى ينتهي به البيت الأول من القصيدة، والذى سوف يتكرر في نهاية كل بيت منها "** [2]، يتضح من هذا التعريف بأن التنغيم مقتصر على القافية، وحدها لدى الخليل من آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرك الذى قبله، ومن هذا فإن قافية هذا البيت " ديها " والناظر أليها يدرك بأنها تتكون من مقطعين متوسطي المد، والمقطع الأول مركب من حرفين هما الدال والياء اللينة، ومن هذا فإن اتجاه سهم التنغيم فيه سيكون نحو الأسفل، وأما المقطع الثاني فيتكون من حرف الهاء وهو الروي، وألف اللين وهو حرف الوصل، واتجاه سهم التنغيم في هذا المقطع سيكون نحو الأعلى، وطبيعة اتجاه السهم نحو الأسفل أو الأعلى راجعة إلى حركة المقطع. وهذا الرسم يبن طبيعة التنغيم في قافية هذه القصيدة :

ومن هذا يتبن بأن النمط الأول من التنغيم قد تكرر 70 مرة في القصيدة، والنمط الثاني تكرر 117 مرة، وهنالك بعض التنغيم من جاء على شكل جزء لأحد النمطين مثل كلمة " تيها " فهي تتكون من المقطعي الأخيرين لكلا النمطين، وهذا التنويع في التنغيم كان غرض الشاعر منه دفع الملل عن المتلقي، فمن طبيعة النفس البشرية بأنه يتولد عندها الملل نتيجة التكرار المتكرر، كما ساعد هذا التنويع بين النمطي في الربط بين عناصر القصيدة من مقطوعة وسرد للأحداث، بالإضافة إلى تناسب التنغيم مع طبيعة عاطفته في كل بيت على انفراد نتيجة الكم العاطفي الذي عاشه الشاعر في قصيدته.

[1] _ العروض وإيقاع الشعر : سيد البحراوي ، ص : 126-127.

[2] _ محاضرات في العروض والقوافي –موسيقى الشعر–: علاء الحمزاوي، ص : 111.

2 _ 4 _ موسيقى البديع :

الحديث عن البديع تحت مظلة الموسيقى الداخلية سيقتصر على البديع اللفظي دون المعنوي، وهو " **ما رجع وجه التحسين فيها إلى اللفظ دون المعنى ؛ بمعنى أن التحسين راجع إلى اللفظ في الأصالة وإن تحسن المعنى تبعا له** " [1]، ومن أنوع البديع اللفظي "**الجناس : وهو تشابه الكلمتين في النطق واختلافهما في المعنى، وهذا الاختلاف هو ركيزة التجانس، ولا يشترط في الجناس تشابه جميع الأحرف بل يكفي في التشابه ما يعرف به المجانسة** " [2]، والسجع " **وهو توافق فاصلتين في الحرف الأخير** " [3]،... وغيرها من المحسنات اللفظية. وموسيقى البديع في بستان العمرية متنوعة ثمارها ومختلفة ألوانها، ومحاولة لقطفها من أفنان أبياتها، بالاعتماد في ذلك على طريقة الجدول، ونتاج ذلك مرسم في الجدول الآتي :

البيت	البديع :	نوعه :	غرضه :
1. حسب القوافي وحسبي حين **ألقيها** / أني إلى ساحة الفاروق **أهديها**	ألقيها / أهديها	سجع	يسمى التصريع وذلك لاتفاق اللفظتين في فاصلتين للبيت من حيث الوزن والروي، ويكون في البيت الأول من القصيدة، وقد أضفى على البيت نغمة موسيقية في كلا شطري البيت.
125.درى عميد بني الشورى بموضعها / فعاش ما عاش **يبنيها ويعليها**	بنيها / يعليها	جناس ناقص	يسمى المضارع ؛ وذلك بسبب وجود الاختلاف بين الحرفين الوسطيين من كلا الكلمة المتقاربين في المخرج الصوتي، و نتج عنه اختلاف المعنى، مع

[1] _ جواهر البلاغة –في المعاني والبيان والبديع– : السيد أحمد الهاشمي، ضبط وتدقيق وتوثيق : يوسف الصميلي، ص : 298.

[2] _ في البلاغة العربية، –علم المعاني والبيان والبديع– : عبد العزيز عتيق، ص : 614.

[3] _ جواهر البلاغة –في المعاني والبيان والبديع– : السيد أحمد الهاشمي، ص : 330.

			تنويع في النغمة والإيقاع.
134. ردوا **ركابي** فلا أبغي به بدلا / ردوا **ثيابي** فحسبي اليوم باليها	ركابي / ثيابي	جناس ناقص	يسمى المضارع ؛ وذلك بسبب وجود الاختلاف بين الحرفين الوسطيين من كلا الكلمة المتقاربين في المخرج الصوتي، و نتج عنه اختلاف المعنى، مع تنويع في النغمة والإيقاع.
138. يستقبل **النار** خوف **النار** في غده/ والعين من خشية سالت مآقيها	النار / النار	جناس تام	ويسمى المماثل ؛ أي أن تكون الكلمتين متماثلتين في نوع الحروف وعددها وصنفها، واختلافهما في المعنى، فالنار الأولى تدل على نار الدنيا والثانية تدل على نار جهنم في هذا البيت، والغرض من دلك التنويع في المعنى وزيادة في التنغيم.

يتضح من هذا بأن الشاعر قد نوع في إدراج المحسنات اللفظية في أبيات قصيدته من جناس ناقص بأنواعه المختلفة وخاصة المطرف والتذييل، وقد أورد الجناس التام في القصيدة مرة أو مرتين، و لا ننسى السجع بضربيه الترصيع والمطرف فقد شوهدا بكثرة في ثنايا هذه القصيدة، وقد تين من خلال الجدول الذي بين أيدينا الغرض من هذه المحسنات، وكان الغرض من الجناس بأنواعه الزيادة أو التنويع في المبنى، كما قد زاد أبيات القصيدة نغمات موسيقية كان الغرض منها إبعاد الملل عن المتلقي، وجعله يتمعن في معاني أبيات هذه القصيدة من خلال التنويع في بناء كلماتها، من حيث تنوع الحروف ومخارجها ومبانيها ومعانيها، وأما السجع فقد كان له الفضل الكبير في إظهار التنوع الموسيقي

والإيقاعي في أبيات العمرية، وهذا ما جعل صدر المتلقي ينشرح لوزنها وإيقاعها عند قراءتها أو الاستماع لها.

ثانيا : الأسلوب في الشعر ودور البلاغة العربية في تقويته :

الحديث عن الأسلوب ليس بالأمر الهين ففي هذا الباب بالذات قد ألفت فيه مؤلفات وكتب، وإن كان الأسلوب هو ميزة تميز بها الشاعر عن غيرهم من الناس, فما هو الأسلوب في طابع الشعر ؟ وما يميزه عن غيره من الأساليب الكلامية والفنية الأخرى ؟

1 _ وقفة مع الأسلوب والأسلوب الشعري :

جاء تعريف الأسلوب في المعاجم العربية، ومن بين هذه المعاجم معجم **لسان العرب لجمال الدين ابو الفضل** تحت مادة سلب، حيث حملت هذه الكلمة العديد من المعاني وقد اكتفيت بمعنى كلمة الأسلوب "**كل طريق ممتد فهو أسلوب. قال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، والجمع أساليب. والأسلوب : الطريق تأخذ فيه. والأسلوب، بالضم : الفن، يقال : أخذ فلان في أساليب من القول ...** " [1]

يتضح من هذا أن الأسلوب هو الطريق التي يتبعها الأديب أو الشاعر في بناء أعماله الفنية، وهو بذلك يعبر عن وجهته ومذهبه الفكري والفلسفي، وكل ذلك لا يخرج عن فكرة أن الأسلوب هو الطريق والوجهة والمذهب.

بالإضافة الى تعريف **مُحَمَّد مرتضى الحسيني الزبيدي (ت817هـ) في معجمه تاج العروس**، فقد تطرق الى كلمة الأسلوب وكان تعريفه مطابقا لتعريف ابن منظور في معجمه لسان العرب، والأسلوب : "**السطر من النخيل. والطريق يأخذ فيه. وكل طريق ممتد فهو أسلوب. والأسلوب : الوجه والمذهب. يقال : هم في أسلوب سوء. ويجمع على أساليب. وقد سلك أسلوبه : طريقته. وكلامه على أساليب حسنة. والأسلوب، بالضم: الفن.** " [2]

---

[1] _ لسان العرب : جمال الدين أبو الفضل ، المجلد 3، الجزء 23، مادة شعر، ص : 2058.

[2] _ تاج العروس من جواهر القاموس : مُحَمَّد مرتضى الحسيني الزبيدي ، تحقيق : عبد الستار أحمد فراج. د–ط، الكويت : مطبعة حكومة الكويت، مراجعة اللجنة الفنية لوزارة الإرشاد والأنباء، 1965م، الجزء 3، ص : 71.

وعرفه صاحب **معجم الرائد** بقوله : " **الأسلوب (س ل ب) ج أساليب. 1 _ نهج خاص في الكتابة والتعبير عن الأفكار. 2 _ نهج خاص في الفن ..والحياة. 3 _ الطريق ...** " [1]

وأما جذور كلمة أسلوب في الدراسات الغربية وجاء ذكر ذلك في **قاموس أوكسفورد** : " **الأسلوب في اللغات الأوروبية المعروفة، فقد اشتقت في هذه اللغات من الأصل اللاتيني stilus وهو يعني (ريشة) ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلق كلها بطريقة الكتابة ؛ فارتبط أولا بطريقة الكتابة اليدوية، دالا على المخطوطات، ثم أخذ يطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية ؛ style حتى الآن في هذه اللغات ؛ إذ تنصرف أولا إلى الخواص البلاغية المتعلقة بالكلام المنطوق.** " [2]

وبعد هذه الكلمات يتضح أن الأسلوب في التعاريف اللغوية يحمل دلالة ؛ الوجهة والطريق والمذهب المتبع في عملية الكتابة والتعبير عن الأفكار، سواء كانت فردية أو اجتماعية أو حتى عالمية وإنسانية.

وبعد ما تناولنا الجانب اللغوي لكلمة الأسلوب لابد من التطرق الى التعريف الاصطلاحي، وفي هذا الجانب سيكون قول النقاد والمفكرين حاضرا وخاصة اللغويين منهم، لأن كتب النقاد العرب في العصر القديم، تميز أصحابها بالجانب اللغوي والبلاغي في دراسة الشعر ونقده، ومن بين هؤلاء **عبد العزيز الجرجاني (ت 816 م) في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه** وذلك في قوله : " **... ولا آمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحدا، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه ؛ بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك ؛ ولا هزلك بمنزلة جدك، ولا تعريضك مثل تصريحك ؛ بل ترتب كلا مرتبته وتوفيه حقه، فتلطف إذا تغزلت، وتفخم إذا افتخرت، وتتصرف للمديح تصرف مواقعه ؛ فإن المدح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح باللباقة والظرف، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمدام ؛ فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به، وطريق لا يشاركه الآخر فيه.** " [3]

---

[1] _ الرائد معجم لغوي عصري : جبران مسعود ، ط 7 ، لبنان : بيروت، دار العلم للملايين، 1992م. حرف الهمزة، ص : 74.

[2] _ علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته : صلاح فضل، ط 1، القاهرة : دار الشروق، 1998م. ص : 93.

[3] _ الوساطة بين المتنبي وخصومه : علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق : مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم وعلي مُحَمَّد البجاوي، ط-1،بيروت : المكتبة العصرية صيدا، 2006م، ص : 30.

والظاهر على هذا التعريف **لعبد العزيز الجرجاني (تـ 816 مـ)**، أن الأسلوب قائم على الموضوع والمقام ؛ فموضوع المدح ومقامه يستلزم ألفاظا وعبارات تلائم المدح دون غيره من المواضيع الأخرى، ومن هذا فهو يقصد أن لكل مقام مقالا وذلك حسب الزمان والمكان والواقعة والشخص، سواء كان شاعرا أم خطيبا أم اديبا، وكذلك الأمر بالنسبة للأجناس الأخرى. وهذا ما أكده في قوله : **" وليس ما رسمته لك في هذا الباب بمقصور على الشعر دون الكتابة، ولا بمختص بالنظم دون النثر ؛ بل يجب أن يكون كتابك في الفتح أو الوعيد خلاف كتابك في التشوق والتهنئة واقتضاء المواصلة، وخطابك إذا حذرت وزجرت أفخم منه إذا وعدت ومنيت. "** [1]

وقد برع **ابن خلدون (تـ 808 هـ) في كتابه مقدمة** في تعريف الأسلوب وهو لم يرجعه إلى التركيب النحوي، ولا إلى التصوير الذي هو عمل البلاغة والبيان، ولا إلى الوزن والإيقاع الذي هو وظيفة العروض، بل ؛ أشاد الى أن الأسلوب طريقة فردية يمتاز بها كل مبدع عن غيره وذلك بطريقة نسجه للألفاظ التي تخرج إلى الوجود وقد امتلأت بالأفكار في صور منمقة ومزينة. باعتباره **" عند أهل هذه الصناعة، وما يراد بها في إطلاقهم ؟ فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التركيب أو القالب الذي يفرغ فيه. ولا يرجع الى الكلام باعتبار إفادة أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية. "** [2] ومنه تكون الصناعة الشعرية قائمة على الأسلوب الشعري الذاتي، بعيد عن العلوم اللغوية الدارسة للغة المعتمدة في بناء هذا الأسلوب، فموطن هذه العلوم اللغة وموطن الأسلوب عامة والشعري خاصة الذات الإبداعية، وهذا راجع إلى قريحته التصويرية التخييلية ومدى كثافة الحضور التخييل خلال هذا الأسلوب الذي **" يرجع الى الصورة الذهنية للتركيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص. وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال القالب والمنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعل البناء في القالب أو النساج في المنوال، حتى**

---

[1] _ المرجع نفسه، ص : 30.

[2] _ مقدمة ابن خلدون: ولي الدين عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون. تحقيق : عبد الله محمد الدرويش، ط-1، دمشق : دار يعرب، 2004م، الجزء 2، ص : 397.

يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، يقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه. " [1]

والظاهر من قول **ابن خلدون (تـ 808 هـ)** أنه يقر بأن الأسلوب ميزة كل إنسان وخاصة الشاعر، فهو يتبع فصيح الكلام ودقيقه وإن كان غيره يرى في ذلك قيود تمنعهم من الابتكار والابداع، وهدا في حدود قالب شعري موزون ومرصوص في الأبنية ومعاني مكثفة موحية. وهذا لا يقتصر على الشعر دون النثر عموما، بل يتعداه الى غير ذلك من الأساليب ؛ حتى الكلام المتداول بين الناس فهو يتباين من شخص لآخر. وهذا ما بينه ابن خلدون في معرض حديثه عن الأسلوب ضمن الأجناس الأدبية، بمختلف أنواعها " **وهذه القوالب كما تكون في المنظوم تكون في المنثور ؛ فإن العرب استعمل كلامهم في كلا الفنين ؛ وجاؤوا به منفصلا في النوعين. ففي الشعر بالقطع الموزونة والقوافي المقيدة واستقلال الكلام في كل قطعة، وفي المنثور يعتبرون الموارنة والتشابه بين القطع غالبا، وقد يقيدون بالأسجاع، وقد يرسلونه، وكل واحدة من هذه معروفة في لسان العرب.** " [2]

2 _ موضوع الأسلوب الشعري :

الكلمة كتلة صوتية تمثل معنى ؛ والكتلة الصوتية قد تحاكي أصوات الطبيعة، وقد يتواضع عليها الجماعة اللغوية وهي نتاج الوضع [3]، بالإضافة الى الجانب الاشتقاقي للكلمات فهو الميزة التي تمتاز بها اللغة العربية على غيرها من اللغات. ومن هذه الكلمات الأحادية والثنائية والثلاثية والرباعية والخماسية، والأصل في الكلام الى الثلاثي منه فمنه يتم الاشتقاق في الأفعال والأسماء والمصادر منها، وغالبا ما تكون الكلمات القصار أسهل لفظا، لذلك يثري استعمالها، وهذا ما يراه السيوطي بأن الألفاظ المتوسطة المؤلفة من ثلاثة حروف أحسن من الأحادية والثنائية والرباعية والخماسية [4].

---

[1] _ المرجع نفسه، ص : 397.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 399.

[3] _ ينظر : المزهر في علوم اللغة وأنواعها: جمال الدين السيوطي ، الجزء 1، ص : 14.

[4] _ ينظر : المرجع نفسه، الجزء 1، ص : 49 – 50.

أما المعنى فهو الإدراك الذهني للأشياء ؛ يكون مجردا إذا كان ما يمثله ذاتيا مثل الحق والخير والشر والشجاعة والعلم ... ويكون حسيا إذا كان الشيء حسيا مثل الشجر والحجر والمنزل والقلم. والمعنى لا يخرج عن المكون للكلام وهو الاسم والفعل والحرف، والأخير غالبا ما يكون دون معنى.

و**الجملة** هي ترتيب الكلمات على حسب القواعد النحوية حتى تحمل في طياتها معنى مفيدا يحسن السكوت عليه، وهي في القالب الشعري تمتاز بالإيقاع الموسيقي نستطيع الكشف عنه من خلال علم العروض ؛ الذي يدرس الأسباب والأوتاد التي تتألف منها الأوزان، وقد تتعدى هذه السمة الشعر الى النثر من خلال توفر السجع بين سطوره وجمله.

والمعنى في الجملة مبني على النظم والتأليف بين الكلمات ومعانيها في الجنس الشعري الذي نسجت فيه، وهذا لا يقتصر على المنظوم – الشعر بكل أنواعه – دون المنثور، وقد بين ذلك العديد من النقاد في كتبهم وخاصة صاحب نظرية النظم **عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ)** حيث فصل وبين التأليف وبين الألفاظ ومعانيها في ذهن الناظم وذلك بعيد عن اعتقاد أنه لا يمكن " **تصور أن تعرف للفظ موضعا من غير أن تعرف معناه. ولا تتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبا ونظما، وأنك تتوخى الترتيب في المعاني ... وأن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق.**" [1] و يفهم من هذه الكلمات أن اللفظ والمعنى وجهان لعملة واحدة لا يمكن الفصل بينهما، فإن كانت الألفاظ الوجه الخارجي للأفكار فالمعاني هي الوجه الباطني لها.

3 _ صفات الأسلوب في الشعر :

3 _1 _ الوضوح المصحوب بالغموض : يعني به الإبانة والجلاء بحيث يستطيع القارئ أن يفهم النص في يسر وسهولة مع ما يحمله من أفكار وخيالات. ومرد الوضوح الى ثلاثة محاور : جلاء الفكرة وجلاء اللغة وجلاء التصميم. [2]

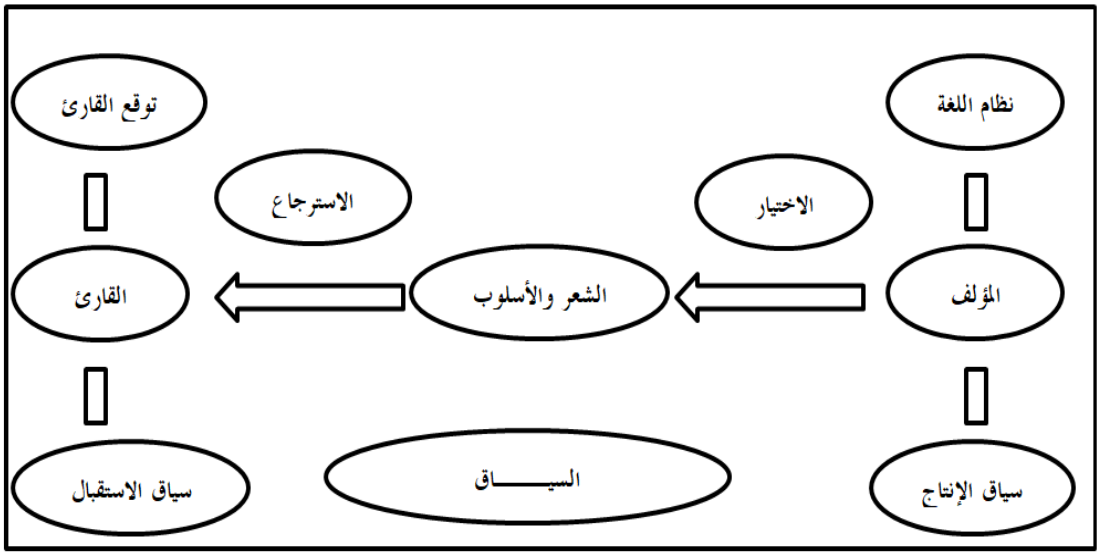
وهذا يعني أن تكون الفكرة واضحة في ذهن الشاعر ليأتي التعبير عنها واضحا وجليا لدى القارئ. وجلاء اللغة يتمثل في فصاحتها ووضوحها، مع دقتها وبساطتها، وكثافة معانيها والبعد عن الفاحش من القول فيها. أما التصميم فيتمثل في التخطيط للموضوع وهو الشكل الذي تتخذه الأفكار

[1] _ دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق : محمد رضوان الداية وفايز الداية. ط–1، دمشق : دار الفكر، 2007م، ص : 100.

2_ ينظر : في الأسلوب الأدبي: علي بو ملحم. ط–2، بيروت : دار ومكتبة الهلال لطباعة والنشر، 1995م، ص : 23– 37.

في بناء الأثر النصي، ليصل بعد هذا إلى البعد القرائي، ودوام هذا المسار يتمثل في عامل السياق بأبعاده الثلاثة، سياق الإنتاج، سياق النص، سياق التلقي والاستقبال.

وهذا المخطط يمثل أهمية دور السياق في عملية التواصل الإبداعي :



ومن المواقف التي دلت على الوضوح المصاحب للغموض في أسلوب الشاعر حافظ إبراهيم اثرى حديثه عن موقف الفاروق ﷺ مع جبلة بن الأيهم، الذي لطم أحد الأعراب، فشكاه الى عمر بن الخطاب . ﷺ . فأمر أن يقتص منه، ففر الى القسطنطينية فقال :

كـــم خفـــت في الله مضـــعوفا دعـــاك بـــه	*	وكـــــم أخـــــفت قـــــويا ينثـــــني تيهـــــا
وفي حـــــديث فـــــتى غســـــان موعظـــــة	*	لكـــــــل ذي نعـــــــرة يأبى تناســـــــيها
فمـــــا القـــــوي قـــــويا رغـــــم عزتـــــه	*	عنـــــد الخصـــــومة والفـــــاروق قاضـــــيها
ومـــــا الضـــــعيف ضـــــعيفا بعـــــد حجتـــــه	*	وإن تخاصـــــــم واليهـــــــا وراعهـــــــا

الغموض الذي لبس هذه الأبيات بالنسبة للقارئ رغم وضوح عباراتها، تمثل في كون ابعاد الأبيات عن الواقعة التاريخية التي كانت بين الأعرابي وجبلة بن الأيهم، وترك بعض القرائن الدالة عليها مثل فتى غسان، الفاروق، ووالياها وراعيها.

3_2 _ القوة : الأسلوب القوي هو التعبير عن انفعال والعواطف القوية التي تتملك الشاعر، وهي بمثابة القانون الوضعي في لغة الشعر، وإلباس الأسلوب لباس القوة نابع عن إيمان الشاعر بصحة ما يذهب اليه من أفكار. فإذا اطلع عليه القارئ أو السامع اهتز كيانه وألهب عاطفته وحفز عقله على

التفكير فيما هو بين يديه، من فصيح الكلام، وغريب التكيب، وعجيب التصوير، في أرق قالب وأحلا حلة. [1]

وأساسه أمران : كثافة الأفكار وبلاغة التعبير ؛ وهذا ما نادت به البلاغة (أن تعبر بقليل من اللفظ عن كثير من المعنى). ودل عليه **ابن رشيق في العمدة** في تبيين حد البلاغة " **سئل بعض البلغاء ما البلاغة ؟ فقال : قليل يفهم وكثير لا يسأم. وقال آخر : البلاغة إجاعة اللفظ وإشباع المعنى. وسئل آخر فقال : معان كثيرة في الفاظ قليلة. وقال الخلف الأحمر : البلاغة لمحة دالة. ...** " [2]

ومن الأساليب القوية التي وردة في القصيدة العمرية وقد دلت على القوة والمكانة والخوف من الله والشعور بالمسؤولية اتجاه المسلمين في الدنيا والآخرة، لارتباط الطلب بعمر الفاروق -رضي الله عنه- ومما أرشدنا إلى ذلك قول الشاعر :

قال اذهبي و اعلمي إن كنت جاهلة	*	**أن القناعة تغني نفس كاسيها**
فقال نبهت مني غافلا فدعي	*	**هذي الدراهم إذ لا حق لي فيها**

فقد تمثلت قوة الأسلوب لدى الشاعر في هذه المقطوعة بمحور الطلب الموجه من الأعلى إلى الأسفل ليدل على قوة الطلب بين عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- وزوجه، كما حمل هذا الطلب نبرة الخوف من الله والإحساس بالمسؤولية، وهذا كان ضمن الصورة الكلية التي حملتها هذه المقطوعة المعنونة بـ : **" مثال من تقشفه وورعه "**.

3_3 _ الجمال : فقد وصفه أرسطو عندما قال : " **إن النظام والتناسق والتحدّد هي الخصائص الجوهرية التي يتألف منها الجمال** " [3] وكل هذا نجده في الشكل. وهذا الشكل تخضع عناصره الي الإيقاع والأوزان والعلاقات التكونية للقصيدة من أبيات ومقاطع وقافية وما تحمله من أفكار.

أما مثال ذلك من العمرية، فقد شهدت العديد من أبيات القصيدة مواطن الجمال الأسلوبي لدى الشاعر حافظ إبراهيم، في مختلف المقاطع التي بنى الشاعر على أثرها معمار منظومته، ومن بين

---

[1] _ في الأسلوب الأدبي: علي بو ملحم. ص 38.

[2] _ العمدة في مجالس الشعر وآدابه ونقده: الحسن بن رشيق القيرواني. تحقيق : مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، ط-5، سوريا : دار الجيل لنشر والتوزيع والطباعة، 1981م. الجزء 1، ص : 242.

[3] _ في الأسلوب الأدبي: علي بو ملحم. ص 46. ينظر ص 43 – 54.

المقاطع التي شهدت جمالا في التعبير والتنظيم والتنسيق لا يمكن وصفه، مقطوعة عنونها الشاعر بـ عمر ورسول كسرى، و ومثال من رجوعه إلى الحق، ومثال من رحمته، وآخرها الخاتمة التي قال فيها الشاعر :

هـــذي مناقبـــه في عهـــد دولتـــه	*	للشـــاهدين وللأعقـــاب أحكيهـــا
في كـــل واحـــدة مـــنهن نابلـــة	*	مـــن الطبـــائع تغـــذو نفـــس واعيهـــا
لعـــل في أمـــة الإســـلام نابتـــة	*	تجلـــو لحاضـــرها مـــرآة ماضـــيها
حـتى تـرى بعـض مـا شـادت أوائلهـا	*	مـــن الصـــروح ومـــا عـــاناه بانيهـــا
وحسـبها أن تـرى مـا كـان مـن عمـر	*	حـــتى ينبـــه منهـــا عـــين غافيهـــا

وزبدة القول في هذا أن هذه المواطن الجمالية وغيرها من المواطن التي تبنتها هذه القصيدة، تدل على تيارين متضاربين في نفسية الشاعر، والذي لم يفصح عنهما ولم يلمح لهما، في مقدمة القصيدة وعرضها، وعبر عنهما في خاتمتها ومهما :

تيار الشوق والحنين إلى الماضي المجيد المصحوب بمشاعر الاحترام والتقدير اتجاه سلفنا الصالح.

وتيار الحزن والألم والحسرة على حال الأمة العربية والإسلامية اليوم.

وفي تضارب هذين التيارين وامتزاج مشاعر الشاعر مع نبرة التحدي وهي موجهة للحاقدين، حملت لنا في نهاية هذه القصيدة، نتيجة التصادم بين هذين التيارين وكانت فيه الغلبة إلى تيار الاحترام والتقدير اتجاه الأجداد والسلف الصالح، مصحوبة بتفاؤل وتأمل الشاعر في الأمة العربية الخير سواء في الحاضر أو المستقبل وهذا بين في قوله :

لعـــل في أمـــة الإســـلام نابتـــة	*	تجلـــو لحاضـــرها مـــرآة ماضـــيها
حـتى تـرى بعـض مـا شـادت أوائلهـا	*	مـــن الصـــروح ومـــا عـــاناه بانيهـــا

4 _ العوامل المؤثرة على الأسلوب الشعري :

ومن العوامل المؤثرة على الأسلوب شخصية الشاعر والنص الشعري على السواء، وعلى قول **بوفون** : " **الأسلوب هو الرجل** " [1] ويعني بذلك أن الكتابة الفنية تعكس شخصية المبدع وذلك ؛ من

[1] _ في الأسلوب الأدبي: علي بو ملحم. ص : 55.

خلال الجوانب العقلية، وأعني بذلك التوجه الفلسفي والفكر للشاعر والذي بدوره يؤثر على شخصيته ولغته وكذلك أعماله الأدبية، كالاتجاه **الكلاسيكي** : الذي يحرص على جودة الصياغة وفصاحة التعبير دون تكلف ويعتمد على العقل الواعي المتزن لأنه المسيطر على العواطف كما ينفر من الإفراط في العاطفة ويسعى لمزج التفكير بالعاطفة يهتم بالقضايا العامة وتنفر من القضايا الخاصة مثل التجارب والمغامرات الشخصية يكثر فيه استخدام التصوير لإبراز المعنى.

الرومانتيكية : جاءت معارضة للمذهب الكلاسيكي لا تهتم بالجودة وفصاحة التعبير وتهتم ببساطة الصياغة وتطلق العنان للعاطفة كما ترى في الألم عظمة الإنسان وهي حالة نفسية اكثر من كونها مذهبا أدبيا تعتبر الشعر تعبيرا عن الذات وعن هموم الأفراد وهي تهتم بالفرد ومشكلاته وتبتعد عن القضايا العامة. تدور موضوعاتها حول الحب والألم والشكوى والحزن والإلهام وغيرها ولغتها محدودة لكثرة استخدام الكلمات نفسها كما تؤمن بالسليقة والتلقائية، اهتمت بالطبيعة واعتبرها مكانا لتسريب الحزن والهموم.

الواقعية : ظهرت كرد فعل للرومانتيكية ولها عدة صور أهمها الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية التي شككت في الجانب الخير من الإنسان وتغلب عليها النظرة التشاؤمية وهي تؤمن بتفاعل الفنان مع واقعه من خلال رؤية أو نظرة فنية معينة وكانت أعمالها النقدية من حيث الموقف، وتميزت بالواقعية من حيث الأسلوب حسب تفاوت نظرتها للمجتمع ما بين الاحتقار والسخرية الى اليأس والإصلاح.

الرمزية : ظهرت كرد فعل على الواقعية، تعتبر الواقعية عاملا في إهدار القيم الفنية في المبدع وتكمن روحها في إن الفن للفن في مقابل الفن للحياة او الفن للمجتمع أو حتى الفن رسالة وكان أكثر دعاته من الشعراء وهي ترفض مفهوم الفن عند كل المذاهب السابقة كما تنكر الوضوح وتعده افسادا للأدب وإفقارا له وتنكر قدرة العقل على إدراك المعاني العميقة وتذهب إلى إن العقل محدود وتعد اللغة عاجزت عن نقل المعاني وتعدها رموزا تثير صورا ذهنية وهي وسيلة للإيحاء لا أكثر وتميزت بإجراء تبادل بين معطيات الحواس مثل الصوت الدافئ والضوء المسموع وتولي الإيحاء والاتجاهات غير الواقعية أهمية كبرى.[1]

[1] _ ينظر : المذاهب الأدبية لدى الغرب: عبد الرزاق الأصفر. د-ط، دمشق : مكتبة الأسد، اتحاد الكتاب العرب، 1999. ص 10 و18، ص : 55 و 61. ص : 133 و137. ص : 112 و113.

بالإضافة الى الجوانب العاطفية، وكذلك البيئة والجنس، ولا ننسى **الطبع** الذي هو كائن في الشاعر ومتجذر فيه، وهذا ما أكده **ابن قتيبة (ت276هـ)** في كتابه **الشعر والشعراء**، اثرى حديثه عن الطبع لدى الشاعر، وأثره على عمله الشعري بمختلف أغراضه وأضربه، و" **الشعراء بالطبع مختلفون فمنهم من يسهل عليه المديح ويتعذر عليه الهجاء، فاختلاف الطباع يؤدي الى اختلاف الأساليب، ومنهم من تسهل عليه المراثي ويتعذر عليه الغزل ... وكان الفرزدق زير نساء، وصاحب غزل، وكان مع ذلك لا يجيد التشبيب. وكان جرير زاهدا عن النساء عفيفا، وكان مع ذلك أحسن الناس تشبيبا.**" [1]

بالإضافة الى عامل **الموضوع** الذي عليه يبنى الأسلوب في العمل الشعري والأدبي، ومن التعريفات للموضوع : " **إنه في أصله شيء خارج عن الذات يصبح بعد التجربة الفنية جزء من الذات ... والموضوع في الحقيقة ثمرة طبيعية لما يسمى عند النقاد أحيانا بالرؤيا التي هي تصور الفنان للشيء الذي أمامه أو بالتأمل وهو استغراق الذات في الموضوع** " [2] وبهذا يعد الموضوع من بين الأسباب التي تستلزم الاختلاف في الأساليب وأخذ المثال الذي قدمه **ابن خلدون** في كتابه وهو الطلل والوقوف عندها، بمختلف الأساليب والعروض لهذا الوقوف، وهذا راجع لذاتية الشاعر وميله الفني والأسلوبي " **فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة. فسؤال الطلول في الشعر يكون بخطاب الطلول. كقوله :**

_ يا دار مية بالعلياء فالسند

ويكون باستدعاء الصحب للوقوف والسؤال. كقوله :

_ قفا نسأل الدّار الّتي خفّ أهلها ...

أو باستبكاء الصحب عل الطلل. كقوله :

_ قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل ...

أو بالاستفهام عن الجواب لمخاطب غير معين. كقوله :

_ ألم تسأل فتخبرك الرسوم ؟ ...

---

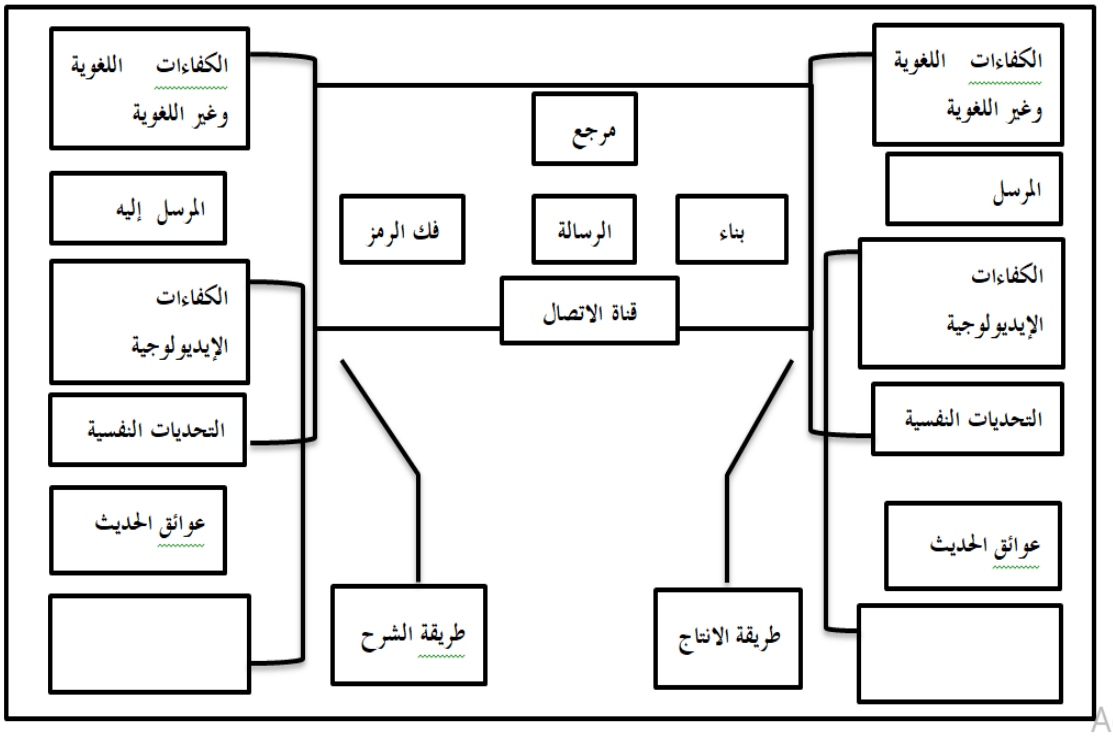
[1] _ الشعر والشعراء: عبد الله بن مسلم بن قتيبة. تحقيق : مصطفى أفندي السقا، ط-2، مصر : القاهرة، مطبعة المعاهد، 1932م. ص : 26-27.

[2] _ قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: محمد زكي العشماوي. الأعمال النقدية الكاملة 2. الكويت : مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، 2009م. ص : 27.

ومثل تحية الطلول بالأمر لمخاطب عير معين بتحيتها. كقوله :

_ حي الدّار بجانب العزل ... " [1]

للزيادة والتوضيح حول تداخل الوظائف لعناصر دورة الإبداع وتبادل المهام فيما بينها، وكذلك استعانة المبدع والمتلقي بالبعد الإيديولوجي والسيكولوجي والثقافي لتكملة عملية الإنتاج وهذا ما ذهبت اليه (كاترين أوركيوني) هذا ما رسمه المخطط، وهو كالآتي [2] :



وفي خضم هذا الكلام حول علاقة الأسلوب بالرسالة الشعرية فقد عالج ذلك رومان جاكبسون ورأى أن العلاقة القائمة بين الأسلوب والعمل الشعري قائمة عن تكامل وتجاذب علاقتين قائمتين هما : علاقة الأسلوب بالرسالة وعلاقة الأسلوب بالمتلقي.

_ **العلاقة بين الأسلوب والمتلقي** : ان الحديث عن الأسلوب وربطه بالمتلقي مطروق قبل ظهور الأسلوبية المعاصرة، وقد عرف لدى القدماء بمراعاة الحال والمقام، فعلاقة الأسلوب بالمتلقي هي علاقة تشاركية تقوم على الحوار بين المبدع والمتلقي، والأسلوب سبيل المبدع في إيقاظ ذهن المتلقي عن طريق اللجوء الى التركيب غير المتوقع – الانزياح – والأسلوب في النص يمثل كيان الكاتب النفسي واللغوي.

---

[1] _ مقدمة ابن خلدون : ولي الدين عبد الرحمن بن مُحَمَّد ابن خلدون. الجزء 2، ص : 397 – 398.

[2] _ الأسلوبية الرؤية والتطبيق : يوسف أبو العدوس، ط 1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان : الأردن، 2007م، ص : 139.

_ **العلاقة بين الأسلوب والرسالة الشعرية** : إن النص الشعري وليد الأسلوب، والأسلوب نتيجة لاختيار المؤلف من إمكانيات في إطار النظام اللغوي من جهة، واسترجاع ذلك الاختيار من طرف المتلقي للنص من جهة أخرى. وبيان هذه العلاقة في المخطط السابق. [1]

كما قد تطرق جاكبسون إلى عملية الإنتاج، أي الوظيفة الشعرية التي يقوم بها المبدع وعلى رأسهم الشاعر، وبواسطتها يتحدد شكل الإنتاج النصي، وهي تقوم على عمليتين هما :

أ _ **الانتقاء** : يستخدم الشاعر في إنتاج رسالته الشعرية إمكانات توفرها له اللغة في عملة الإنتاج الشعري، بدءا بالوحدات اللغوية الصغرى، وانتهاء الى الجنس الأدبي.

ب _ **التنسيق** : ويهتم الشاعر في عملية التنسيق على مجاورة الألفاظ لبعضها البعض، بالاعتماد على العرف الشعري، والدلالات القائمة بين هذه الألفاظ. [2]

وفي ما يخص الحديث حول الوظائف اللغوية **لجاكبسون** وربطها بالنصوص الأدبية، واعتمد في طرحه هذا على ما توصل اليه (**بولر**) الذي توصل الى فكرة تقسيم الوظائف التي تؤديها اللغة، فقسمها الى ثلاثة وظائف ؛ الوظيفة التمثيلية أي الوصفية، والوظيفة التعبيرية، والوظيفة الندائية، وكان لجاكبسون رأي آخر في هذا الجانب حيث طورها الى ستة وظائف، وقد جعل لكل عنصر من عناصر دورة التواصل وظيفته الخاصة به، وبهذا توصل الى الوظائف اللغوية الستة. التي أخذت مكان العنصر الذي يقابلها في عملية التواصل لدى جاكبسون وعمل كل وظيفة هو [3] :

1 _ **الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية** : وهي تحدد العلاقة بين المرسل والرسالة موقفه منها.

2 _ **الوظيفة الافهامية أو الندائية** : وهي تحدد العلاقة بين المرسل والمرسل إليه لإثارة انتباهه من خلال الرسالة.

3 _ **الوظيفة المرجعية أو المعرفية** : وهي أساس كل تواصل، وتحدد العلاقة بين الرسالة وما تحيل إليه.

4 _ **الوظيفة الاتصالية أو الانتباهية** : وتهتم بالتأكيد على حسن سير الاتصال.

5 _ **وظيفة ما وراء اللغة أو الميتالسانية** : وهي تقوم على وصف اللغة.

---

[1] _ ينظر : الأسلوبية الرؤية والتطبيق : يوسف أبو العدوس، ص : 129-130.

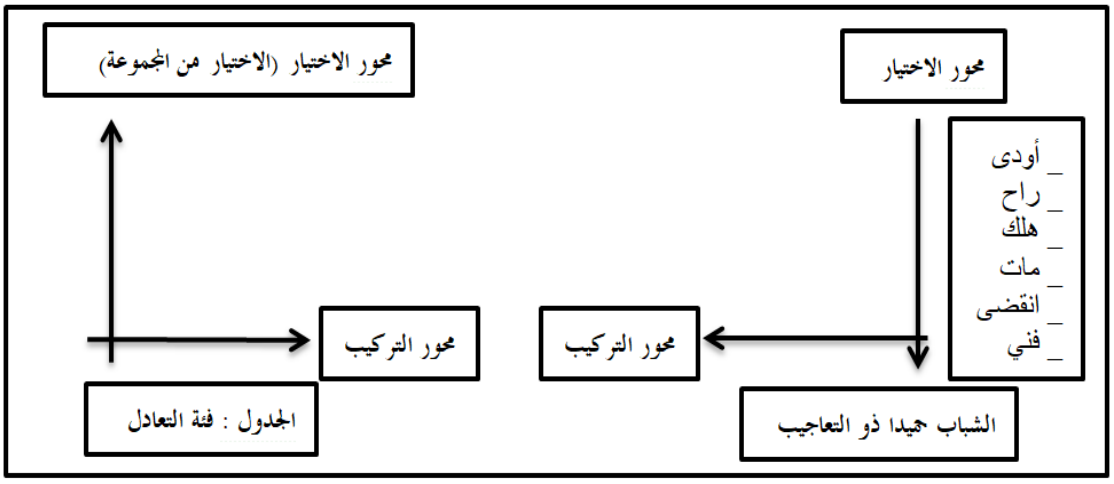
[2] _ ينظر : الأسلوبية الرؤية والتطبيق : يوسف أبو العدوس، ص : 133.

[3] _ ينظر : المرجع نفسه، ص : 134-135.

6 _ الوظيفة الشعرية : وتهتم بالرسالة من حيث هي رسالة لغوية تؤدي وضيفة جمالية، أو أدبية للنص.

وهذه الوظائف إنما هي تعبير عن ما يقوم به كل عنصر من عناصر التواصل، فإن كان الاتصال يهدف إلى توضيح موقف المرسل نفسه إزاء الرسالة اللغوية فهي وظيفة تعبيرية، وإذا كان الهدف من الاتصال التأثير على المتلقي، فهي وظيفة إفهامية، أما إذا تعلق الأمر بالنظر في صلاحية القناة أو بنية المتلقي في إقامة الاتصال أو تقوية الصلات الاجتماعية، وذلك كعبارات التحية، والترحيب، أو كقولنا : ألو للإجابة عل الهاتف، قصد لفت انتباه المرسل فنكون بصدد وظيفة التنبيه أو اقامة الاتصال، وإذا كان الغرض من الرسالة تطور شكلها بالذات، فهذه تعد وظيفة إنشائية. وأما إذا كان الهدف من الرسالة توضيح شفرة الاتصال أو شرح بعض المفردات فهذه وظيفة واصفة للغة. وأخيرا إذا كان الاتصال يستهدف المرجع بالذات، فنكون بصدد الحديث عن الوظيفة المرجعية. وقد كان لهذه النظرية الوقع العميق في الأسلوبية البنيوية. [1]

وكانت البصمة التي وضعها **جاكبسون** في الدراسات الأسلوبية تتمثل في تركيزه على الوظيفة الشعرية، حيث حاول من خلالها أن يميز بين ما هو شعري وبين ما هو غير شعري، وذلك من خلال فكرة مبدإ التعادل وبواسطته يمكن الكشف عن جماليات اللغة التي تنشأ من ازدواجية الاختيار والتركيب. وعليه يقول في هذا الشأن : " **إن الوظيفة الشعرية تكمن في إسقاط مبدإ التعادل من مبدأ الاختيار على مبدأ التركيب** " وإثبات ذاك يتضح في المخطط الآتي :



[1] _ ينظر : اللسانيات النشأة والتطور : أحمد مومن. د–ط، الجزائر : الجزائر العاصمة، ديوان المطبوعات الجامعية، 2002م. ص : 148- 149.

فيها أن عملية الانتاج لدى المبدع تقوم على عمليتين ؛ **عملية الانتقاء** وتقابل الاختيار من المجموعة في محور الاختيار، **وعملية التنسيق** التي تقابل التركيب بين الكلمات الموجود في محور التركيب، والذي يجمعهما الجدول من خلال فئة التعادل والمثال خير دليل على ذلك، وهذا بيت شعري لسلامة بن جندل الذي قال فيه :

أودى الشـــباب حميـــدا ذو التعاجيـــب	*	**أودى وذلـــك شـــأو غـــير مطلـــوب** [1]

وعلى هذا كان **جاكبسون** يعد الوظيفة الشعرية قائمة بذاتها دون الوظائف الأخرى لأنه يصعب الكشف عنها، لأنها لا تفصح عن ذاتيتها وكيانها، ولهذا تميزت الرسالة الشعرية عن غيرها من الرسائل والنصوص،[2] وقد أثبت ما توصل إليه من خلال قيامه بتحليل في مجموعة من القصائد مثل قصيدة –القطط لبودلير– مع (كلود ليفي شتراوس) وقد أعطى من خلالها نماذجا في القواعد الشعرية، ذات مردود أسلوبي.[3]

5 _ مميزات الأسلوب الشعري :

وفي هذا الجانب سأتحدث عما يميز الأسلوب من الجوانب الفنية أثناء استعمال اللغة في ضوء القالب الشعري، " **إن لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق وإبداع، وليست لغة تفاهم عادي صريح أو لغة نقل للحقائق والمشاهد المألوفة بقدر ما هي وسيلة استبطان واستكشاف ومن غايات هذه اللغة أن تثير وتحرك وتفاجئ وتدهش وتهز الأعماق. ويقول أدونيس في كتابه مقدمة الشعر العربي : " إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده. هذه اللغة فعل، نواة حركة، خزان طاقات، والكلمة فيها من حروفها وموسيقاها. لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة** ... " [4] وما يميزه من خصائص ككثافة المعنى مع قلة اللفظ وهذا إن دل فإنما يدل على بلاغة الشاعر وبيانه، مع غريب تركيبه وغموض معانيه. ومما يميز الأسلوب في الشعر تراكم المعاني تحت غريب التراكيب، في حيز الوزن والقافية وعوالم العروض، باستحضار المجاز للبعد عن الواقع في التعبير،

---

[1] _ في سيمياء الشعر العربي القديم –دراسة تطبيقية– : محمد مفتاح ، د–ط، الدار البيضاء : دار الثقافة، 1982م. ص : 40.

[2] _ ينظر : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها : موسى سامح ربابعة، ط–1، الأردن : دار الكندي للنشر والتوزيع، 2003م. ص : 13–15.

[3] _ ينظر : الأسلوبية وتحليل الخطاب: نور الدين السد، ط–1، الجزائر : الجزائر العاصمة بوزريعة، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، 1997م، ص : 82.

[4] _ اللغة العليا دراسات نقدية في لغة الشعر : أحمد محمد المعتوق. ط–1، المغرب : دار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2006م. ص : 143.

والاستعانة بالإيجاز واجب لقصر الجمل في حيز الأبيات والأسطر الشعرية، ومنه اقتصر الحديث في هذا الجانب سيكون على المجاز والإيجاز قصد التمعن في أسلوب الشاعر :

1 _ المجاز :

ومن المفاهيم التي قيلت في حق المجاز ونبدأها عند اللغوين والبلاغين العرب، حيث عرفه **ابن منظور** في معجمه **لسان العرب** تحت مادة (**جوز**)، فقال : " **جوز : جزت الطريق وجاز الموضع جوزا وجؤوزا وجوازا ومجازا وجاز به وجاوزه جوازا وأجازه وأجاز غيره وجازه : سار فيه وسلكه، ... الجوز القطع والسير. وتجوز في كلامه أي تكلم بالمجاز. وقولهم : جعل فلان ذلك الأمر مجازا الى حاجته أي طريقا ومسلكا، ... قال : الأجواز الأوساط. وجوز كل شيء : وسطه.** " [1] من النعاني المحملة ضمن التعريف اللغوي للمجاز فمنها ما يحمل عن معنى السير في التعبير أثناء الكلام مع التوسط في ذلك دون إفراط ولا تفريط. وهذا ما أكده تعريف **جبران مسعود** على الرغم من أنه تجاوز التعريف اللغوي إلى التعريف الاصطلاحي عنه لدى النقاد اذ قال : " **المجاز. (ج و ز) مصدر جاز. 2 _ اللفظ المأخوذ عن معناه الى معنى آخر، وهو نقيض الحقيقة. 3_ الطريق إذا قطع من أحد جانبيه الى الأخر، المعبر، جمعه مجاوز.** " [2] ومن هذه الكلمات التي عبر بها **جبران مسعود** في معجمه يظهر جليا مفهوم المجاز لدى النقاد والبلاغين وهو نقل اللفظ من معنى الى معنى آخر وهذا ما تأكده أقوال البلاغين القدامى مثل **ابن قتيبة** إذ أثبت أن المجاز ميزة كلام العرب، كما أثبت أنواعا للمجاز. " **للعرب المجازات في الكلام، ومعناها طرق القول ومآخذه. ففيها الاستعارة، والتمثيل، والقلب، والتقديم، والتأخير، والحذف، والتكرار، والإخفاء، والإظهار، والتعويض، والكناية، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع، والجميع الخطاب الواحد، والجميع خطاب الاثنين، والقصد بلفظ الخصوص بمعنى العموم، وبلفظ العموم بمعنى الخصوص** ..." [3] في هذا التعريف يتضح أن المجاز لا يكون في اللفظ وحده بل ؛ يكون في اللفظ والمعنى معا فهما أساس المجاز، وفيه يكون المعنى بينا واضحا سواء كان قريبا للذهن أم بعيدا، ويكون الوضع في غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة وفق مقياس العرف لدى العرب. وقول **أبو هلال العسكري (تـ 395هـ)** في كتابه **الصناعتين** يثبت أن " **نقل العبارة عن**

---

[1] _ لسان العرب : جمال الدين أبو الفضل ، المجلد 1، باب الجيم، الجزء 9، مادة جوز، ص : 724 – 725.

[2] _ الرائد معجم لغوي عصري : جبران مسعود ، ص 713.

[3] _ كتاب تأويل مشكل القرآن : عبد الله بن مسلم بن قتيبة ، تحقيق السيد أحمد صقر. د–ط، القاهرة : دار إحياء الكتب العربية، 1954م. ص : 165.

موضع استعمالها في أصل اللغة الى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده، والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو يحسن الغرض الذي يبرز فيه ... " [1] على الرغم من أن **أبا هلال العسكري** قد جعل المجاز والاستعارة متشابهين في التعريف إلا أنه باين بين أصناف المجاز والاستعارة. وما زيد في هذا التعريف **لأبي هلال العسكري** حول المجاز، بيان وظيفته والغرض المراد به، وتتمثل في شرح المعنى وإبانته، أو توكيده، أو المبالغة فيه، أو الإشارة اليه، وتحسينه. وبين **عبد القاهر الجرجاني** بأن المجاز أشمل وأوسع من الاستعارة وذلك باعتبار أن " **المجاز كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز.** " [2] وزاد على هذا بقوله : " **كل كلمة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضوعه في العقل لضرب من التأويل فهي مجاز ومثاله ما مضى من قولهم (فعل الربيع) كما جاء في الخبر (إن مما ينبت الربيع ما يقتل حبطا أو يلم) قد أثبت الإنبات للربيع.** " [3]

كما أن للمجاز أضربا منها المجاز اللغوي والمجاز المرسل و المجاز العقلي. وسأحاول التعريف بهذه الأصناف بشكل موجز وهي :

أ _ **المجاز اللغوي** : هو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي. والعلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي قد تكون المشابهة، وقط تكون غيرها، والقرينة قد تكون لفظية وقد تكون حالية. مثل قول الشاعر :

بـــلادي وإن جـــارت علـــي عزيـــزة	*	**وقـــــومي وإن ضـــــنوا علـــــي كـــــرام**

ويكمن المجاز في هذا البيت في لفظة بلادي والفعل المنسوب إليها وهو الجور والبلاد لا تجور فكانت العلاقة القائمة على غير المشابهة، فذكر الشاعر البلاد وقصد من ذلك أهلها والعلاقة من هذا المحلية، لوجود قرينة لفظية وهي كلمة جارت. [4]

---

[1] _ الصناعتين الكتابة والشعر : أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري ، تحقيق : مُحَمَّد أمين الخانجي. ط-1، مصر : مطبعة محمود بك، برخصة نظارة المعارف الجليلة، 1319هـ. ص : 205.

[2] _ أسرار البلاغة في علم البيان: عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق مُحَمَّد رشيد رضا. ط-1، لبنان : بيروت، دار الكتب العلمية، 1988م. ص : 304.

[3] _ المرجع نفسه. ص : 332-333.

[4] _ البلاغة الواضحة في البيان والمعاني والبديع: علي الجارم ومصطفى أمين. د-ط، مصر : دار المعارف، 1999م. ص : 71-72.

ب _ المجاز المرسل : هو كلمة استعملت في غير معناها الأصلي لعلاقة غير المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي. ومن علاقات المجاز المرسل : السببية، المسببية، الجزئية، الكلية، اعتبار ما كان، اعتبار ما يكون، المحلية، الحالية. [1] من أمثلة ذلك :

_ شربت ماء النهر، تحمل هذه العبارة مجازا مرسلا فلا يمكن شرب ماء النهر وإنما أريد به الشرب من ماءه أي ؛ شرب البعض منه، وعلاقته الكلية أريد بها الجزء.

_ ألقى الخطيب كلمة، في هذه الجملة ملمحة لوجود المجاز المرسل وذلك في لفظة كلمة والمراد بها خطبة والكلمة جزء من الخطبة، وعلاقته الجزئية أريد بها الكل.

_ قَالَ تَعَالَى:﴿ وَسْـَٔلِ ٱلْقَرْيَةَ ٱلَّتِى كُنَّا فِيهَا ﴾ يوسف: ٨٢. في هذه الآية مجاز مرسل فالقائل لا يريد سؤال ديار القرية وحيطانها بل يريد أهل القرية أي ؛ اسأل أهل القرية والعلاقة الدالة على ذلك المحلية والمراد منها القاطنين فيها وهو المحل.

ج _ المجاز العقلي : هو إسناد الفعل أو ما في معناه الى غير ما هو له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة الإسناد الحقيقي. الإسناد المجازي يكون الى سبب الفعل أو زمانه أو مكانه أو مصدره، أو بإسناد المبني للفاعل إلى المفعول أو المبني للمفعول الى الفاعل. [2] من أمثلة ذلك :

_ ذهبنا الى حديقة غناء، تحمل هذه الكلمات مجازا عقليا، فكلمة غناء مشتقة من غن ؛ والحديقة لا تغني وأن الذي يغني عصافيرها، وعلاقته المكانية.

_ بنت الحكومة كثيرا من المدارس ؛ هنا مجاز عقلي دلت عليه هذه العبارة، فالحكومة لم تبني بنفسها ولكنها أمرت بفعل البناء، وعلاقته السببية لأن الحكومة كانت سببا في بناء المدارس.

ومردود ذلك من خلال النموذج الذي بين أيدينا، والممثل في عمرية شاعر النيل، والتي شهدت العديد من أضرب المجاز بمختلف أنواعه،

وحال المجاز في ثنايا القصيدة شهد ظهوراً كبيراً لما له وقعا على النمط الوصفي الذي اتبع الشاعر في سرد معطياتها ، قصد تبصير المتلقي بشخصية الفاروق -رضي الله عنه- وهي موضوع القصيدة، وتكون مباشرة الكلام تحت هذا العنوان من خلال أبيات القصيدة بالجدول الآتي :

البيت :	الصورة :	نوعها :	غرضها ومعناها :

[1] _ المرجع نفسه، ص : 110-111.

[2] _ البلاغة الواضحة في البيان والمعاني والبديع: علي الجارم ومصطفى أمين. ص : 117-118.

32	أطفـــأت فتنـــة لـــولاك لاستعرت	استعارة مكنية	شبه " الفتنة " بـ " النار " المحذوفة وترك قرينة تدل عليه " أطفأت واستعرت "، دلت هذه الصورة عن تجسيد لمعنوي " الفتنة " بالمحسوس " النار "، كان غرضها توضيح المعنى وتصوير الفتنة والتحذير منها بإيجاز عن طريق المشابهة.
33	مستعر الأحشاء	استعارة مكنية	شبه أحشاء عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- بـ " النار " المحذوفة، وهي المشبه به وترك قرينة تدل عليها " مستعر "، دلت على تجسيد المعنوي " الحزن المصحوب بالغضب " بالمحسوس " النار المستعرة "، وغرضها كان تأكيد المعنى وتوضيحه.
36	انساك حبك طه	مجاز عقلي (علاقته السببية)	نسب فعل " النسيان " إلى غير فاعله " حبك طه "، دل على المصيبة التي أصابت الأمة اثرى وفاة رسول الله ﷺ كانت السبب في نسيان ذاكرة عمر الفاروق -رضي الله عنه- أنه بشر نتيجة تلقيه خبر وفاة رسول الله ﷺ، غرضها إظهار شدة مصاب المسلمين وتبينها للسامع.
41	مدت لها الأوس كفا	مجاز مرسل (علاقته الجزئية)	اكتفى الشاعر بذكر " الكف " وهو جزء من اليد، فكان دلالتها تجسيد المعنوي " الطمع في الخلافة " بالمحسوس " الكف الممدود " كان غرض هذه الصورة تجسيد المعنى وإظهاره لدى السامع.
62	قاهر الفرس	مجاز عقلي (علاقته الفاعلية)	وهو خالد بن الوليد -رضي الله عنه- نسبة إلى الغزوتين التي كان فيهما قائداً وهزم فيهما جيش الفرس والرومان على أيدي جيش المسلمين، والغرض منه إظهار منزلة خالد بن الوليد -رضي الله عنه- في التاريخ الإسلام والعربي والتذكير بها، دل هذا المجاز على الإعجاب.
179	لما رأيت **كتاب الله يمليها**	مجاز عقلي (علاقته السببية)	دل هذا الضرب من المجاز على قوة الحجج التي قدمها الفتية على رغم سكرهم، وما زاد الحجة قوة

			قرانها بالآيات القرآنية التي كانت صدمة بالنسبة لفاروق رضي الله عنه لدراج تصور الآيات على أنها نزل إلى مسامع ابن الخطاب ﷺ لأول مرة، ودل هذا المجاز على الذهول والغفلة التي كان فيها الفاروق ﷺ.
180	أن يحجـــــك **بالآيات عاصيها**	مجاز مرسل (علاقته الحالية)	دل هذا المثال على الحالة التي توصل إليها الفتية، بعدما كانوا ضعافا أما الفاروق ﷺ، لحظة شربهم الخمر وطهوره أمامهم، وتغير الموازين للعكس بعدما تقديم الحجج والبراهين، ودلت هذه الصورة على الخضوع والاستجابة لأوامر الله، من طرف عمر بن الخطاب ﷺ، وحكمة الفتية رغم سكرهم.
187	ينبه منها عين غافيها	مجاز مرسل (علاقته الجزئية)	دلت هذه الصورة من المجاز المرسل على غفلة الأمة العربية عامة، ومفكريها ونخبتها خاصة، وحتى تستفيق عليها أن تتغنى بما قام به السلف وعلى رأسهم السلف الصالح ﷺ أجمعين، فكانت العين بمثابة الجزء بالنسبة للغافلين الذين يرون بها، ويكملون في غفلتهم، وبهذا دل هذا الضرب من المجاز على الخضوع والخنوع الذي مس الأمة العربي نتيجة بعدها عن أصلها ودينها الذي هو قوام أمرها.
104	المدينة تبكيه ويبكيها	مجاز مرسل (علاقته المحلية)	القصد منه بكاء أهل المدينة عليه نتيجة نفيه عنها والتي كان يقطنها من طرف عمر بن الخطاب –رضي الله عنه– مخافة وقوع الفتنة فيها، وغرضها كان تصوير المعنى وتقريبه لدى السامع.

أما ظهور الاستعارة ضمن القصيدة في الأغلب كانت مواطنها على شكل الاستعارة المكنية، ومن أمثلة ذلك ما جاء في العمرية : (أطفأت فتنة لولا لاستعرت، ألقى القيادة إلى الجراح ممتثلا، لا تمتطي شهوات النفس جامحة)، والغرض من ورود هذه الصورة التنوع منها في القصيدة، ومجمل

الأغراض التي دلت عليها الاستعارة ؛ التصوير والتقريب والتوضيح وتجسيد وهذا قائم على المشابهة والإيجاز في الطرح.

وأما المجاز المرسل والعقلي فقد عرف ندرة في ظهوره ضمن أبيات القصيدة التي بين أيدينا، وكان الغرض من ظهورهما في القصيدة ؛ تصوير المعنى وتجسيده، وهذا عن طريق العلاقة الجزئية والمحلية والحالية في المجاز المرسل، والفعلية والسببية في المجاز العقلي.

2 _ الإيجاز :

عرفه ابن منظور بقوله : " **وجز الكلام وجازة ووجزا والوجز : قل في البلاغة، وأوجزه : اختصره. قال ابن سيدة : بين الإيجاز والاختصار فرق منطقي ليس هذا موضعه. وكلام وجز : خفيف.** " [1] ومن هذا فالإيجاز هو الاختصار في الكلام والتخفيف فيه. وجاء ذكر كلمة الإيجاز في **المعجم الرائد** وهو معجم معاصر **لجبران مسعود** حيث دل على معنى الكلمة فقال : " **الإيجاز : (و ج ز) 1- مصدر من اوجز. 2- في علم المعاني : هو أن يكون اللفظ الذي يعبر عن المعنى المراد ناقصا عن أصل ذلك المعنى وافيا به.** " [2] على الرغم من أن هذا التعريف هو مماثل لتعريف أهل البلاغة والبيان وقد ذكر في باب المعاني من علم البلاغة، ومن الذين تطرق الى تعريفه **الجاحظ** في كتابه **الحيوان** حيث قال : " **الإيجاز هو الجمع للمعاني الكثيرة بالألفاظ القليلة** " [3] وعرفه الرماني وقد نقلت ذلك عن ابن رشيق في كتابه العمدة فقال : " **الإيجاز هو العبارة عن الغرض بأقل ما يمكن من الحروف** " [4] ومن هذه التعاريف يتضح أن الإيجاز **هو** " **جمع المعاني الكثيرة تحت الألفاظ القليلة مع الإبانة والإفصاح** " [5]

وبعد التطرق الى تعريف الإيجاز لابد من ذكر أضربه، وله ضربان وهما :

أ _ **الإيجاز بالقصر** : هو تقليل الألفاظ وتكثير المعاني. وقيل : هو تضمين العبارات القصيرة ذات المعاني الكثيرة من غير حذف. وقيل أيضا : هو الذي لا يمكن التعبير عن معانيه بألفاظ أخرى

---

[1] _ لسان العرب: جمال الدين أبو الفضل ، المجلد 6، باب الواو، الجزء 51، مادة وجز، ص : 4771.

[2] _ الرائد معجم لغوي عصري: جبران مسعود ، ص : 157.

[3] _ كتاب الحيوان: عمرو بن بحر الجاحظ ، تحقيق :عبد السلام محمد هارون. ط-2، مصر : مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، 1965م. الجزء 3، ص : 86.

[4] _ العمدة في مجالس الشعر وآدابه ونقده: الحسن بن رشيق القيرواني ، الجزء 1، ص : 250.

[5] _ في البلاغة العربية، علم المعاني والبيان والبديع: عبد العزيز عتيق. ط-1، بيروت : دار النهضة العربية، 1989م. ص 170. ينظر : جواهر البلاغة : السيد أحمد الهاشمي، ضبط وتدقيق وتوثيق : يوسف الصميلي. ط-1، بيروت : صيدا المكتبة العصرية، 1999م. ص : 197.

مثلها وفي عدّتها.[1] وهو عند ابن الأثير أعلى طبقات الإيجاز، وأشرف الكلام وذلك بين في قوله : " **هذا النوع من الكلام شريف، لا يتعلق به إلا فرسان البلاغة**، ... " [2] ومن الأمثلة على ذلك :

ـ قال الله تعالى : ﴿ وَلَكُمْ فِي ٱلْقِصَاصِ حَيَوٰةٌ يَٰٓأُو۟لِى ٱلْأَلْبَٰبِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ ﴿١٧٩﴾ ﴾ البقرة: ١٧٩.

وفي هذه الآية الإيجاز بالقصر لأن الآية حملة معاني كثيرة تحت ألفاظ قليلة، وفي الجزء من الآية ﴿ وَلَكُمْ فِي ٱلْقِصَاصِ حَيَوٰةٌ يَٰٓأُو۟لِى ٱلْأَلْبَٰبِ ﴾ البقرة: ١٧٩. يحمل مدلولات كثيرة منها : إذا علم الإنسان أنه متى قَتل قُتل امتنع عن القتل، ومتى جرح جُرِح امتنع عن الجرح، وفي ذلك حياته وحياة غيره، لأن القتل إنفاء للقَاتل حياته، وحياة المقتول.[3]

ووقع هذا في القصيدة المعنونة بالعمرية والتي تمثل المدونة المدروسة في هذا الفصل، كان ظهوره نادرا، ومن المواطن التي التمست فيها مسألة الإيجاز بالقصر، وجد في بيتين اثرى حديث الشاعر عن هيبة الفاروق –رضي الله عنه– وشدته التي شهدت له في الجاهلية وبعد إسلامه، وقد جمعها الشاعر مع مواقف الرحمة المصحوبة بالإحساس بالمسؤولية، التي عرفت بها هذه الشخصية وهذا ظاهر في قول حافظ إبراهيم :

في طي شدته أسرار مرحمة	*	للعالمين لكن ليس يفشيها
وبين جنبيه في أوفى صرامته	*	فؤاد والدة ترعى ذراريها

فكان الإيجاز بالقصر حاضرا في هذين البيتين، وهذا راجع لكون أن الشاعر قد تطرق إلى هذه المسألة قبل هذين البيتين، وذلك في مقطع عنونه بـ مثال من رحمته، وجاء فيه حديث الشاعر عن واقعة أمير المؤمنين –رضي الله عنه– مع العجوز الضرير، وفي هذا يقول الشاعر :

---

[1] ـ في البلاغة العربية، علم المعاني والبيان والبديع: عبد العزيز عتيق. ص : 170.

[2] ـ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين بن الأثير. قدم وعلق عليه : أحمد الحوفي والبدوي طبانة. ط–2، مصر : القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر،د–ت. الجزء 2، ص : 255. ينظر : جواهر البلاغة، ص : 198.

[3] ـ جواهر البلاغة: السيد أحمد الهاشمي ، ص : 198.

ومـــن رآه أمـــام القـــدر منبطحـــا	*	والنـــار تأخـــذ منـــه وهـــو يـــذكيها
وقـــد تخلـــل في أثنـــاء لحيتـــه	*	منهـــا الـــدخان وفـــوه غـــاب في فيهـــا
رأى هنـــاك أمـــير المـــؤمنين علـــى	*	حـــال تـــروع –لـــعمر الله– رائيهـــا
يســـتقبل النـــار خـــوف النـــار في غـــده	*	والعـــين مـــن خشـــية ســـالت مآقيهـــا

ب _ الإيجاز بالحذف : هو ما يحذف منه كلمة أو جملة أو أكثر مع قرينة تعين المحذوف. إلا فيما زاد معناه على لفظه. [1] وعبر عله ابن الأثير بقوله : " **أما الإيجاز بالحذف فإنه عجيب الأمر، شبيه بالسحر، وذاك أنك تري فيه ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الفائدة أزيد للفائدة، وتجدك أنطق إذا لم تكن ناطق، وأتم ما تكون مبينا إذا لم تبين**، ... " [2] إذا هو قائم على الحذف مهما كان شكله مع ترك ما يدل عليه، كما أن له أوجها ومن أوجه الإيجاز بالحذف :[3] _ حذف حرف _ اسم مضاف _ اسم مضاف اليه _ اسم موصوف _ اسم صفة _ شرط _ جواب شرط _ مسند _ مسند اليه _ متعلق _ جملة _ جمل.

وعرض ذلك من خلال القصيدة المدروسة والمعنونة بالعمرية لشاعر النيل، وهذا الضرب من الإيجاز في الشعر موجود بكثرة وهذا من مميزات لغة الشعر، المعروفة بغرابتها في التأليف والتركيب، والتي كانت بمثابة المعضلة للدارسين النحويين، وهذا راجع لغرابة العبارات والتأليف غير المعهود في الجمل الموجودة في الأبيات الشعرية، وتبين ذلك في المبحث السابق، ومن المواطن التي شهدت هذه الظاهرة في أبيات العمرية كالمقطوعة التي عنونها الشاعر بعنوان بـ : **عمر وبيعة أبي بكر** ﷺ، والتي حملها قول الشاعر :

---

[1] _ في البلاغة العربية، علم المعاني والبيان والبديع: عبد العزيز عتيق. ص : 172.

[2] _ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين بن الأثير. الجزء 2، ص : 268.

[3] _ ينظر : جواهر البلاغة : السيد أحمد الهاشمي ، ص : 199–200. و عبد العزيز عتيق : في البلاغة العربية، علم المعاني والبيان والبديع. ص : 173–178.

وموقف لك بعد المصطفى افترقت	*	فيه الصحابة لما غاب هاديها
بايعت فيه أبا بكر فبايعه	*	على الخلافة قاصيها ودانيها
و أطفئت فتنة لولاك لاستعرت	*	بين القبائل وانسابت أفاعيها
بات النبي مسجا في حظيرته	*	وأنت مستعر الاحشاء داميها
تهيم بين عجيج الناس في دهش	*	من نبأة قد سرى في الأرض ساريها
تصيح من قال نفس المصطفى قبضت	*	علوت هامته بالسيف أبريها
أنساك حبك طه أنه بشر	*	يجري عليه شؤون الكون مجريها
و أنه وارد لابد موردها	*	من المنية لا يعفيه ساقيها
يت في حق طه آية نزلت	*	و قد يذكر بالآيات ناسيها
ذهلت يوما فكانت فتنة عمم	*	وثاب رشدك فانجابت دياجيها
فللسقيفة يوم أنت صاحبه	*	فيه الخلافة قد شيدت أواسيها
مدت لها الأوس كفا كي تناوله	*	فمدت الخزرج الايدي تباريها
و ظن كل فريق أن صاحبهم	*	أولى بها و أتى الشحناء آتيها
حتى انبريت لهم فارتد طامعهم	*	عنها وآخى أبو بكر أواخيها

ومما روي عن هذه الواقعة التي اختلف فيها الصحابة –رضوان الله عليهم أجمعين– في خليفة رسول الله ﷺ، وموقف الفاروق –رضي الله عنه– فيها كان الحكم الفاصل في هذه المسألة بعد ترجيح أبي بكر الصديق –رضي الله عنه– خليفة للمسلمين بعد رسول الله ﷺ، فكان سرد وقائع هذه الحادثة في بعض السير التي روت هذه الأحداث، قد تجاوز عدد الصفحات الحاملة لها العشر صفحات وأكثر، [1] ولكن معرض الأحداث لهذه الواقعة من خلال الأبيات الإبراهيمية مثل في أربع عشرة بيتا مثلت مجمل القول حول الروايات التي نقلت معطيات المعروضة التاريخية، والتي من خلالها كانت أول خلافة بعد وفاة الرسول ﷺ، فكان الإيجاز الشعري حاضرا في نقل مشاهد واقعة السقيفة ضمن الأبيات التي جاءت تحت عنوان عمر وبيعة أبو بكر، حتى يتسنى للشاعر استفاء المعاني المجملة بالتركيز على المسائل المهمة التي مرت بإثرها هذه الأحداث، وذلك في قالب شعري عوالمه الوزن والقافية، اللذان يستوجبان

[1] _ ينظر : سيرة أعلام النبلاء : شمس الدين بن محمد الذهبي، تحقيق : بشار عواد معروف. ط 1، مؤسسة الرسالة : بيروت، 1996م، ص : 20-29.

استخدام الألفاظ القليلة ذات المعاني الكثيفة، والغرض من هذا إيصال الصورة كاملة غير ناقصة لذهن المتلقي.

وهذه الكلمات حول الأسلوب وإن كانت قليلة موجزة في حقه، فهو موضوع يستلزم دراسات موسعة وأما الوقف عنده فقد كان قصد تبيين محور من محاور لغة الشاعر في بناء شعره وقصيدته. وبعد هذه الكلمات اتضحت الرؤيا على أن الأسلوب هو الطريقة التي يعبر بها الشاعر عن أفكاره، وأما بخصوص الموضوع الذي يهتم به الأسلوب في كيفية التعبير وهو يتمحور حول عنصرين هما الكلمة باعتبارها كتلة صوتية تحمل معنى، والجملة بذلك الترتيب للكلمات على حسب القواعد النحوية لتكون معنى مفيدا يحسن السكوت عنه. ومن صفات الأسلوب في العمل الشعري الوضوح المصاحب للغموض والقوة والجمال، وأما ما يخص المؤثرات على الأسلوب فمنها شخصية الشاعر والاتجاه الفكري والفلسفي الذي يتبناه، بالإضافة الى الموضوع الذي يبني عليه الشاعر قصيدته. بالإضافة الى المميزات التي يعرفها الأسلوب الشعري والمتمثلة في المجاز القائم على استعمال اللفظ في غير موضعه، والإيجاز المتمثل في جمع المعاني الكثيرة تحت الألفاظ القليلة مع الإبانة والإفصاح.

والأسلوب يكون في الاستعطاف وشكوى الحال، والاعتذارات، والتعزية، والعتاب، والوعد والوعيد، والتوبيخ، ورسائل الإخوانية ورسائل الملوك، وفي الأوامر والنواهي، والشكر على النعم، وهذه كلها تبقى مجرد مواضيع يعرفها العالم والجاهل، والسر هاهنا هو التعبير عن ذلك وهذا هو ما يعرف بسر الصنعة أو بسر المهنة والتعبير صنعة الكاتب والشاعر ومن هذا اتضح المؤلَف الأسلوبي.

ثالثا _ التصوير الشعري ديوان البلاغة العربية :

عبارة **ابن عبد ربه (ت328هـ)** في كتاب **العقد الفريد** حاملة بذلك أصالة الشعر العربي آنذاك بقوله : " **الشعر ديوان خاصة العرب والمنظوم من كلامها، والمقيد لأيامها، والشاهد على حكامها، حتى لقد بلغ من كلف العرب به، وتفضيلها له.** "[1] وعلى ضوء هذا الكلمات فقد كان الشعر هو السجل التاريخي للعرب ومازال إلى يومنا هذا حاملا أخبارنا وحلا لمشكلاتنا وهو العمل الذي عرفه العرب قديما وحديثا بشكله إلا أن مضامينه اختلفت باختلاف العصور والأزمنة، ومن هذا يقال بأن التصوير الشعري ديوان البلاغة العربية، وهذا بين وظاهر في ثنايا الكتب الحاملة لعوالمها، الممثل لها

[1] _ العقد الفريد: أحمد بن مُحَّد بن عبد ربه ، تحقيق : عبد الحميد الرحيني، ط-1، دار الكتب العلمية، لبنان : بيروت، ، 1983م، الجزء 6، ص : 118.

والمبرهن عن قواعدها من خلال الصور الشعرية بمختلف أنواعها، وعلى رغم هذا لم يستخدم النقاد العرب القدامى مصطلح (الصورة الفنية، أو الأدبية، أو البلاغية، أو البيانية) في كتاباتهم التي وصلت إلينا، وقد حاول بعض الباحثين المحدثين من العرب –حين بدأ الاهتمام بهذا المصطلح– تتبع جذوره، واستخراج ما يمكن أن يكون من خصائصه في النقد القديم، لعلهم بذلك يعثرون في مؤلفات من سبقهم ليسجلونه لهم، فيدركون به فضل السبق عن نقاد الغرب الذين اهتموا بهذا المصطلح.

فكانت هذه المحاولات بمثابة دراسات تأصيلية، أثمرت آراء متقاربة، أو ما يمكن أن نجعله قراراً مشتركاً ألا وهو أن (الصورة الفنية) كانت **"دائماً موضع الاعتبار في الحكم على الشاعر، حتى وإن لم ينص عليها في الدراسات النقدية العربية"** [1] وقد حاولوا جاهدين تلمس هذه الجذور من خلال مدلولات عبارات أولئك النقاد وتحديد بدء استخدام كلمة (الصورة) أو إحدى مرادفاها أو مشتقاها، فوصلوا إلى أن الجاحظ أول من استخدم هذه الكلمة في نقد الشعر، وعبارته المشهورة في ذلك ... **" فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج وجنس من التصوير"** [2] فالشعر عنده من جنس الفنون التصويرية الحسية، كالرسم والنقش وغيرها من الفنون الحسية ... وها هو قدامة يرى أن **" المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، ... مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة "** [3] ومقتضى هذا أن التصوير في الشعر يشبه التصوير في الرسم وإن اختلف الأدوات المستخدمة في كل منهما، فالرسام يصور باللون، والشاعر يصور بالكلمة.

وبمجيئ **عبد القاهر الجرجاني** أزيل الستار عن مقصد كلمة صورة واتضح معناها لدى الذائقة الأدبية والنقدية وهذا بيان قوله : **" واعلم أن قولنا : الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا ... وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان تبين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا : للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك ... بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ : وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير. "** [4] كون الصورة الشعرية تنم عن البعد الحسي من خلال المعاني المتماسكة والمختلفة في

---

[1] _ الصورة والبناء الشعري : محمد حسن عبد الله، د ط، دار المعارف : القاهرة، 1981م، ص : 17.

[2] _ الحيوان : عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق : عبد السلام هارون، د ط، دار إحياء التراث العربي : بيروت، د ت، الجزء 3، ص : 132.

[3] _ نقد الشعر : قدامة بن جعفر، تحقيق : عبد المنعم خفاجي، ص : 65.

[4] _ دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني، تحقيق : محمود محمد شاكر. ص : 509.

عروضها ومقاصدها باعتبارها مادة الألفاظ الشعرية لدى صانعها، فيكون الفرس غير الفرس لدى شاعر وآخر. ومن هذا المنظور يصبح التصوير صنعة لدى الشعراء ومادته المعاني الخاضعة لعوالم الشعر خاصة والأدب عامة.

1 _ وقفة مع الصورة الشعرية :

يستدعي المقام الوقوف على معالم الصورة الفنية من مختلف الجوانب، وإلى هذه الجوانب وأسبقها، الجانب اللغوي الذي يمثل أصل كل مفهوم ومصطلح، فجاءت معاني الصورة بمختلف أضربها وسياقاتها الوقعة ضمنها، للدلالة على " **صورة خاصة وهيئة، ... والصورة في الشكل، ... أو سمه، ... والتصاوير التماثيل. وتصورت الشيء : توهمت صورته فتصور لي. ... والصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، ويقال : صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته، ... وتجري معاني الصورة كلها على ؛ إن شئت ظاهرها أو هيئتها أو صفاتها، ...** " [1] فهي بمختلف معانيها تجري مجرى الحقيقة الظاهرة للعيان، والهيئة التي تدل على الفعل المنتوج عن فاعله، والصفة الواصفة لخبايا الأمور ومسائلها، وأشكال المصورات لملامحها، وهذا مرتبط بظاهر حقيقة الأشياء بعيدا عن التوهم والتصور، وهذا راجع لكون ظواهر حقيقة مخالفة لتوهم الذي يرسم الأشياء على أنها حقيقة حتى إن خالفتها، فالصورة جاءت في البعد اللغوي لتدل على ظواهر الأشياء بعيدا عن جوهرها وباطنها.

بخصوص مفهوم الصورة الشعرية لدى الذائقة العربية، فقد شهد عناية كبيرة في العصور القديمة والحديثة، إلا أن العصر القديم في النقد العربي اقتصر على التصوير البلاغي بعيدا عن التصوير الفني المعروف لدى النقاد المحدثين، فبعضهم يرى أن الدراسات البلاغية القديمة توقف مفهوم الصورة عندهم على " **جزئية صغيرة ذات جناحين رئيسيين هما عمادهما : المشبه والمشبه به، واهتدت عن طريق العلاقات الكثيرة التي تحيط بهما، وكذلك عن طريق بعض العلاقات الأخرى إلى أسماء حصروا بها –أو حولوا على الأقل– الحالات البلاغية المحتملة في الصورة الأدبية، فكان هنالك التشبيه، الاستعارة، الكناية، المجاز، وما عدوه من الفن البديعي المعنوي ...** " [2] والصورة الفنية في مفهومها العام لا تقتصر على الصور البلاغية وحسب قد تتجاوزها إلى أبعد ما يتصور، لدرجة إن يكون

---

[1] _ لسان العرب : ابن منظور، المجلد الرابع، باب الصاد، الجزء : 28، ص : 2523

[2] _ الصورة بين البلاغة والنقد : أحمد بسام الساعي، ط 1، المنارة للطباعة والنشر والتوزيع : بيروت، لبنان، 1984م، ص : 36.

الاستعمال العام للغة بعيدا عن البلاغة والمجاز صورة فنية يحتذ بها ؛ إذ لم تعد " **الصورة البلاغية وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصورة – بالمعنى الحديث – من المجاز أصلا، عبارة حقيقة الاستعمال، ومع ذلك فهي تشكل خيالا خصبا** " [1] وهذا راجع لحال الفرد اليوم الذي تعددت مشاربه الفكرية والفلسفية، فغابت عن ذهنه المقاصد البلاغية، التي كانت تزخر بها البيئة العربية إبان العصور الفاضلة القديمة، التي كانت يعنا فيها بالسليقة اللغوية والسجية الشعرية، فكانت الصورة البلاغية اهتمام كل شاعر وناقد.

تمخضت الدراسات الحديثة إثرى دراستها للصورة الفنية عموما، والصورة الشعرية خصوصا عن جملة من المفاهيم والآراء، والتي تتجه في مجملها إلى كون الصورة الفنية حاملة في ثناياها القيم الفنية من حيث جانبها الشكل والتعبيري، والقيم الأخلاقية إثر نقل التجارب العاطفية والمكبوتات النفسية إلى الوجود بعد أن كانت خزينة العدم واللاوجود، فتصير ظاهرة للعيان، حتى يدرك المتلقي معانيها وأسرارها فيتأثر بها ويؤثر بها على غير، وبهذا تمثل –الصورة الفنية عموما والشعرية خصوصا– " **الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب تجربته الشعرية الكامنة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني.** " [2] وبهذا تكون الصورة الفنية جملة الوسائل التعبيرية التي تنقل التجربة الشعرية من ذاتية الشاعر إلى ساحة المتلقي، وهذا بعد أن تصبح النواقل بائنة للعيان، واضحة المآخذ والمخلق، لدرجة تحولها من معدوم غير موجود إلى ملموس معلوم، فالصورة الشعرية تمثل بصمة الشاعر الذي يصف الموصف وصفا " **يجعل قارئ شعره ما يدري أيقرأ قصيدة مسطرة أم يشاهد منظرا من مناظر الوجود، والذي يصف الوجدانيات يخيل للقارئ يناج نفسه ويحاور ضميره، لا أنه يقرأ قطعة مختارة لشاعر مجيد ...** " [3] وبهذا تكون الصور الشعرية الجسر الرابط بين العواطف والأفكار المجردة، والواقع الخارجي ؛ إذ من خلالها تلبس –العواطف والأفكار– لباس الخلق في الوجود بعدما كانت وليدة العدم واللاوجود، فتصير رؤيتها رؤية عين، ومسمعها مسمع أذن لدى القارئ.

---

[1] _ الصورة في الشعر العربي : على البطل، ط 2، دار الاندلس : بيروت، 1981م، ص : 25.

[2] _ الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر : عبد القادر قط، ط 2، دار نهضة العربية : بيروت، 1981م، ص : 435.

[3] _ الموازنة بين الشعراء : زكي مبارك، ط 2، دار المعارف : مصر، 1972م، ص : 69.

أ _ حقيقة التصوير الشعري :

إن كان التصوير " **أوج الشعر ، وحياته الحقيقية** " [1] فعين الحديث ولبه، أن يقف على عتبة باب حقيقة الصورة الشعرية، فهي الملجأ والملاذ للشاعر في حديثه عن تجربته الشعرية بقصيدته، فهو خاضع لقانون المحاكاة الشعرية التي تحمله محملا يؤدي به إلى الخلق أو التجاوز أو التكهن للمستقبل، ووفق هذه الاحتمالات يبقى الشاعر حبيس الواقع والوجود، فهو ابن بيئته ومجتمعه، وبعرضه لحقيقة واقعه ومجتمعه، وفق قانون التصوير الشعري يخلق واقعا مغايرا عن واقعه الذي هو فيه لدى القارئ، وعملية الخلق الشعري " **المعقدة كلها في صورة وحيدة، فانظر مقدار ما تقول هذه الصورة : إنها تقول إن الخيال متقبل، يعمل لا شعوريا، غير مدرك أن في أحلامه وأشكاله ومادته يتم خلق الحقيقة** ... " [2] الموجودة في ثنايا القصيدة الشعرية، التي كانت نتاج حقيقة واقعية، فانبثق عنها صورة أخرى لدى القارئ لحقيقة الحقيقة المخالفة للواقع على أنها حقيقة الواقع، وهذا هو الذي يلزم به الشعر والشاعر.

وأما معالم حقيقة الصورة الشعرية، تكمن في **تقديم الحسي للصورة**، لدرجة أنه على الشاعر المتكلم " **في الشيء على طريق البلاغة إن يجعل الشيء المتكلم فيه مشاهدا بالبصر** " [3] مشاهدة عيان معلوم لدى المتلقي، بعيدا عن خلق التوهم الصوري في ذهن السامع ومخيلته ؛ لغموض الصورة وبعدها عن التبسط والوضوح، فالشعر موطن الجانب الفني من جهة التراكيب والتصوير، ومن جهة ينشر خصال التربية والتعليم والأخلاق وهذه سمات القصائد الهادفة والمفيدة، ومن جهة أخرى تعتني باللذت والشهوات، وهذا ضمن بعيدا الدرس البياني في البلاغة، وهما التشبيه بشتى أضربه، والاستعارة بمختلف أنواعها، " **فالتشبيه بوصفه نظيرا للاستقراء البرهاني، والاستعارة بوصفها نظيرا للقياس، يقومان في الشعر بتوصيل المعرفة والحقائق، وتقريبهما إلى الجمهور والعوام من الناس، من خلال ما يماثلها، أو يشابهها في الحس، لأن ذلك أقرب لأذهانهم وإمكاناتهم الإدراكية**، ... " [4] وهنا مربط حقيقة التصوير الشعري، الذي يمكن القارئ من إدراك المدركات المنقولة عن طريق الصورة الشعرية، إدراكا تاما ؛ لما حملت في ثناياها قرائن تدلو على المعني الحقيقية، والمستوحاة من الواقع المحسوس،

---

[1] _ اللغة الفنية : ميدلتون موري وآخرين، تعريب : محمد حسن عبد الله، د ط، دار المعارف : القاهرة، 1985م، ص : 46.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 57.

[3] _ تلخيص الخطابة : ابن رشد، تحقيق : محمد سليم سالم، د ط، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية : القاهرة، 1967م، ص : 607.

[4] _ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين : ألف كمال الروبي، د ط، دار التنوير للطباعة والنشر : بيروت، 2007م، ص : 227.

والمعلوم لدى إدراك التلقي، والتشبيه يناظر الاستقراء البرهاني في الصور الشعرية، في كونه قائم على طرفي التشبيه وهما المشبه والمشبه به، فكل منهما يبرهن الآخر من خلال القرينة التي تجمع بينهما ضمن عملية المشابهة، وقد تكون معلومة –وجه الشبه– أو غير معلومة، ولكنها ظاهرة في سياق التشابه، وأما أن تكون الاستعارة نظيرة القياس في التصوير الشعري، فهذا راجع لكون غياب طرف من طرفي الاستعارة، فيقاس الغائب على المعلوم، أو العكس ؛ وهكذا تعلب كل من الاستعارة والتشبيه دور القواعد المنطقية في عرض الصورة الشعرية، قصد تقريب معطيات القصيدة لمدركات القارئ المعلومة لديه.

والتصوير في الشعري لابد له من إن يحمل في خباياه الوجود الحسي، حتي يكون قريبا من العرض المنطقي لدى الذائق، فالشعر بلغته الوجدانية العاطفية النسبية غير القياسية، والمتشعبة بضروراتها وأوزانها وإيقاعاتها، تدخل قارئها في غمرات لا مخرج له منها ؛ لهذا يلتصق التقريب الحسي بالتصوير الشعري، التصاق وجه العملة بوجهها الآخر، إلا خرج الشعر بعرضه المتشعب والغامض من منزلة الصدق إلى منزلة الكذب والتلفيق وتزييف الحقائق، ولا يغفل الجانب الأخلاقي التربوي الفعال فهو ملاذ المجتمعات والأفراد، والشاعر بمقامه هذا " **كالمصور الحذق يصور الشيء بمثل ما هو عليه في الوجود حتى أنهم قد يصورون الغاضب والكسالى مع أنهم صفات نفسانية، وكذلك يجب أن يكون الشاعر في محاكاته يصور كل شيء بحسب ما هو عليه حتى الأخلاق وأحوال النفس** " [1] التي لا يمكن للإدراك أن يتصور لهذه الجوانب المعنوية من خلال جانب من المحسوس، ولكن التصوير الشعري المتجاوز للبعد الميتافزيقي بجسره الرابط بين المحسوس ولا محسوس، يولد لدى المتلقي مساحة تمكنه من الجمع بين المتعارضين والمتباعدين عن الأذهان وهما القريب والبعيد، بمختلف مكوناتهم المعرفية وطبائعهم الفكرية –القراء– وما مدى اقتناع الأذهان بطبيعة الصور مادية كانت أم معنوية، وهذا نتاج التصوير الشعري الذي يعتمد على الحداثة في التصوير، لاستغلال الشاعر للصفات الحية المتجددة والعنقاء، الخالدة غير القابلة للفناء، فالشاعر يدرك أن التصوير في الشعر ميراث يورث عبر العصور، لهذا يستدعي التوظيف وجود الحيوية والتجديد في الصورة في الشعر حتى لا يكون مصيرها الفناء والزوال، " **إن مهمة الشاعر رؤية الأشياء كما هي في الواقع**، ... " [2] وهذه مهمته، لكن تصويره يستدعي "

---

[1] _ تلخيص فن الشعر : ابن رشد، تحقيق : مُحَمَّد سليم سالم، د ط، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية : القاهرة، 1971م، ص : 110.

[2] _ اللغة الفنية : ميدلتون موري وآخرين، تعريب : مُحَمَّد حسن عبد الله، ص : 53.

انتقاء الصفات الحية، والاستعارات الأكثر حداثة، ليس لأنها جديدة وحسب ... ولكن لأن القديم يتوقف عن توصيل الشيء المادي، ويصير عملة تجريدية. " [1] لكون معطيات الأماكن والأزمان تختلف باختلاف الثقافات، والمتغيرات من الأمور، تجعل من الصور تلبس لباس الحداثة وانتقاء صفات الخلود والتجديد بغية تجنب الفناء والزوال، حتى يكون حضورها فعالا ومؤثرا على المتلقي الحاضر، فتحصل بهذا الفائدة ويتم التوصل بين الشاعر وقارئه من خلال معروضته الشعرية، " **وتحصل على هذا الإقناع المفعم بالحيوية، الذي يشكل العاطفة الجميلة النقية، التي يمكن أن تستخلص من التصوير، حين تستخدم تلك الاستعارات الحية والصفات.** " [2] المتجددة التي تكون مرجعا وملاذا كل شاعر.

وأما مبدأ التصوير الشعري لا يكاد يتملص عن مسائل المحاكاة، التي تبينت من خلالها مسائل الشعر ومقوماته، من خلال أبعادها الثلاثة : الوجودية، وعدم الوجود (الخرافة)، والمتوقع وجوده، وهذه الاتجاهات تدور رحى الشعر حولها في عرض معطيات القصائد، فإن كان الكلام عن الوجود من خلال الشعر يستدعي مقام التصوير للموجود عرض الموجود بغير الموجود، معتمدا على الحداثة والجدة والحيوية في نقل صورة الوجود وتصويره، فإن كان الحديث عن اللاوجود عن طريق القصائد، يكون مقام التصوير فيها قائم على تقريب اللاوجود بما هو موجود حتى يستصيغه المتلقي وتتقبله ملكاته الإدراكية، والمتوقع حدوثه فهذا نتاج الشاعر وموجده، فتراه ينوع في عرض صوره في هذا الجانب بين هذه وتلك، " **فعمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه، وما هو ممكن وقوعه على مقتضى الاحتمال أو الضرورة، فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويانه منظوم أو منثور، بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع، على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه. من هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ، لأن الشعر أميل لقول الكليات، على حين أن التاريخ أميل إلى نقل الجزئيات، وأعني بالكلي ما يتفق لصنف من الناس أن يقوله أو يفعله. على مقتضى الاحتمال أو الضرورة** ... " [3] فوتر ما يتوقع وقوعه يشهي ملكة إي ذائق، فهو يشبه التكهن بالمستقبل المجهول، لكن الشاعر ليس بكاهن ؛ فهو يستقرئ أحداث الواقع فيبني عليها توقعاته على منوال كفتي ميزان

---

[1] _ اللغة الفنية : ميدلتون موري وآخرين، تعريب : مُحَمَّد حسن عبد الله، ص : 53.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 53.

[3] _ فن الشعر : أرسطو طاليس، تحقيق : عبد الرحمن البدوي، ص : 26 – 27.

الاحتمال والضرورة، وهذا ما يشبه دراسة الاحتمالات في مجال الرياضيات والحساب، وعليه يقوم التصوير الشعري في حيز ما يتوقع حدوثه على التنويع في التصوير بين ما هو موجود و غير موجود، معتمدا على قانون الاحتمال والضرورة، والشعر لا يتميز عن التاريخ والقصص في كونه منظوما، لأن الشعر يفيد التخيل الذي يقوم على المحاكاة، ودعوة الخيال والتخيل، في حين يكون التاريخ والقصص مدعاة للوقائع من خلال حضور العقل والمنطق.

ب _ مطلب التصوير الشعري وغايته :

التصوير جوهر الشعر وحقيقته باعتبار على ما كان في الكلمات التي سبقت، ومطلبه استدعاء التخيل والخيال، قبل وجود الصورة الشعرية في قصيدة الشاعر فهي تبقى وليدة مخيلة، التي تتسم بالنضوج والحنكة، فتنتج عن ذلك الصور الشعرية المتعددة المشارب والعالم، وهي من كان منتجه شاعرا حاذقا بارعا في استعمال خياله الواسع والخصب، فتصبح بهذا هاجسا أمام القارئ بعدما أراد بها المبدع تقريب المعاني المحملة في ثنايا قصيدته من خلال قوالب التصوير المتنوعة، وهنا يتمثل مطلب التصوير الشعري بين كل من المبدع –الشاعر– والمتلقي، فالشعراء إما " **أن يكونوا ذوي جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله، ولهم تأت جيد للتشبيه والتمثيل ... وإما أن يكونوا عارفين بصناعة الشعراء حق المعرفة، ... ويجيدون التمثيلات والتشبيهات بالصناعة، وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء ... وإما أن يكونوا أصحاب تقليد لهاتين الطبقتين ... وهؤلاء أكثر زللا وخطأ** " [1] وهذه أصناف الشعراء التي يجب على القارئ أن يتلقى عنهم الشعر، سواء كان جيدا أو رديئا، على إثر هذا المقام الرابط بين كل من المتلقي والمرسل، أن على كليهما استيعاب صناعة الشعر سواء كان ذلك من قريب أو من بعيد، لأن الرابط بينهما يكمن في الرسالة المقدمة التي تتسم بالطابع الشعري، فبمعرفة أقل مسائل صناعته تهون مسألة ادراك خبايا القضية الشعرية المحمولة في ثنايا القصيدة.

رغم تباعد سقف اللغة بين كل من طرفي عملية التواصل الشعري، فالقراءة تستدعي المعرفة ؛ وإلا تعرض النص إلى الاغتصاب في الفهم، واتهم بالقصور في التوصيل والتواصل المعرفي، لهذا كان

[1] _ رسالة في قوانين صناعة الشعراء : أبو منصور الفارابي، تحقيق : عبد الرحمن البدوي، د ط، دار النهضة المصرية : القاهرة، 1953م، ص : 159-160.

مطلب التصوير الشعري يستدعي التخيل لدى القارئ إثرى قراءته للنص الشعري، وذلك مناطه ومرجعه العقل والعامل الثقافي والاجتماعي، لتكون المعروضات الشعرية من خلال صوره معلومة لدى متلقيها، وإن اختلف معطياتها ومقاصدها. لأن " **عملية التخيل الشعري محكمة بقضية العقل معرفيا وأخلاقيا. ومن هنا تتحد موضوعات هذا التخيل لخدمة أغراض محددة يرضيها العقل، بل تطوع إمكاناته لخدمة الحقائق التي يتوصل إليها العقل بالبرهان، ومن أهم هذه الإمكانات التي يجعل بها القول المراد توصيله أو تثبيته جمالا أو قبيحا، لإحداث التأثير اللازم حدوثه.** " [1] على المتلقي والمتذوق للشعر، باعتبار أن الشاعر قاصد بهذا التأثير على القارئ لشعره تأثيرا لازما، وهذا ناتج عن المخيلة التي ترسم في عرضها لمعطيات الشعر من خلال تعدد الصور والتصورات الأولية، إثر قراءة القصيدة قراءة أولية، فتكون المخيلة في هذا خاضعة لخيال القارئ، بعيدة عن البرهان العقلي ؛ باعتبارها تأخذ منزلة الوسط بين الخيال والبرهان العقلي، فنتاج التأثير في هذه الحالة ليس إلزاميا، فهو بعيد عن العقل، بل هو نتاج ميول نفسي ورغبات عاطفية، وأما إن ارتبطت المخيلة بالبرهان العقلي، فنتاج التأثير في هذه الحالة يكون إلزاميا ؛ لأن طرفي التواصل استحضرا جوهره، والتي تتمثل في القصدية لدى الشاعر، والتي تحمل في ثناياها التأثير الإلزامي، والفهمية لدى المتلقي التي تسعى للكشف عن التأثير الإلزامي بالاعتماد على البرهان العقلي.

الذي يحرر الصور الشعرية فيسعى لإدراكها من خلال القرائن الرابطة بين المحسوس الذي هو معلوم لدى القارئ، واللامحسوس المعلوم لدى الشاعر دون القراء، " **فالصورة التي يقدمه الشاعر بقصد إثارة الاستحسان أو التقزز، على حسب ما تقتضيه الحقيقة البرهانية المراد توصيلها إلى العامي، تستدعي خبرات سابقة تكون لدى القارئ، تجعله يقارن بين الصورة وما يماثله في الواقع، استنادا إلى القرائن، ليصل لأحد أمرين، إما أن يقبل بهذا الشيء، وإما ينفر عنه، وهنا تتأتى ضرورة التخيل في رأي ما إلى الفرد العامي. ... ولهذا كان التخيل الشعري موازيا للتصديق**

[1] _ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين : ألف كمال الروبي، ص : 68.

البرهاني، لأنه يشكل أداة للمعرفة التي تعتمد على الإثارة النفسية للمتلقي، الذي يترتب عليه أن يقوم بالفعل الذي كان سيفعله لو علمه بالبرهان. " [1] ويبقى التخيل الشعري في زنزانة البرهان العقلي، مصفد الحدود حتى لا يخرج عن الحدود المنطقية التي تجمع كل من الشاعر والمتلقي، إلى حدود اللانهاية فيضيع المستقبل في خيال الشاعر اللامحدود، وعلى إثره تخرج القصائد الشعرية من المنطق إلى التوهم والبس، وهذا الأمر بعيد عن غاية التصوير الشعري.

وغاية التصوير الشعري تتمثل هي الأخرى في تقريب الحسي للصور المتداولة في القصائد الشعرية، وهذا بات معلوما لدى الذائقة النقدية، ولكن غاية التصوير في الشعر تكمن في استظهار مهمته، وتجليها وظهور أثرها على المتلقي، وإن تعددت أبعادها وعلى رأس هذه المهام تحقيق اللذة والفائدة للمتلقي لهذه التصاوير الشعرية، " **فاللذة التي يحققها الشعر تأتي من اعتمادها على المحاكاة ... والسر في هذا أن المحاكاة ليست تقليدا حرفيا للواقع، وأنها تتوسل بوسائط حسية مثيرة، ... والصور والموسيقى في الشعر، تلك التي ينفعل بها المتلقي، ومن ثم تستميله وتعينه على فهم ما يراد إفهامه له** " [2] فمهمة الشعر المتمثلة في اللذة لا يمكن أن تنفصل عن التصوير فيه، بسبب مبدئ المحاكاة الذي يمثل حلقة الوصل بينهما ؛ فلو أبعد الشعر لما وجد التصوير الشعري، ولو ترك التصوير في الشعر لما كان الشعر شعرا.

ومن مهام الشعر الجوهرية تحقيق الفائدة، وهي تكون في الغالب معنوية صرفة بعيدة عن المادة والجمود، فتتمثل في التعليم أو التربية ونشر الأخلاق، فالشعر يرسخ هذه الأبعاد، باعتماده على التصوير الفني المستند للمحاكاة، والتخييل الداعي للخلق والإبداع، وبهذا يصبح الشعر وسيلة للتعليم دون الحاجة إلى المنطق الفلسفي والاستدلال بالبرهان، فكون الشعر يعتمد على التخييل والمحاكاة وهما في هذا السياق لا يخرجان عن حدود التصوير والاستخدام الحسي للغة عموما، فالتصوير يساعد على

---

[1] _ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين : ألف كمال الروبي، ص : 124.

[2] _ نظرية الشعر : ألف كمال الروبي، ص : 130.

تقديم الأفكار المجردة بشكل محسوس فتمكن العامي من إدراكها فيفهمها ويتعلمها، وبهذا يصبح الشعر وسيلة لنقل المعارف النظرية والفكرية.

كما أن الشعر يسعى جاهدا إلى التأثير في القارئ تأثيرا إيجابيا يمكنه من أن يرتقي بأخلاقه إلى حال أفضل مما هو عليه، فيسعى جاهد ليكون فردا فعالا في مجتمعه، وهذا راجع لطبيعة الشعر المتسمة بالتخييل، وللغته الإيقاعية الموزونة التي تبعث على السهولة والاستيعاب، إلى جانب كون الشعر مفيدا في " **تعليم الجماهير النشء المعارف النظرية، فهو يساهم في تأديبهم وتهذيبهم ليرتقي بهم إلى حال أفضل، وذلك بغرس الفضائل الصناعات العملية فيهم، ... فالشعر وحده من يفلح في تحقيق إثارة انفعالية ما للعوام تدفعهم وتحثهم بدورها إيثار الفعل الجميل وتجنب الفعل القميء، ... وسبب ذلك هو تلك الطبيعة التخييلية التي يتميز بها الشعر** " [1] عن غيره من الفنون، فالتصوير الشعري والشعر ملازمان لبعضهما ملازمة الابن لأمه، وبزوال أحدهما ينعدم الأخر.

2 _ أنواع الصور الشعرية :

تعتبر الصورة الفنية ضمن الأعمال الأدبية مطلبا ضروريا وخاصة إذا تعلقت بفن الشعر، فمن دونها لا يمكن للشاعر أن ينقل تجربته الشعرية وأحاسيسه الجياشة، وعواطفه المفعمة بالانفعال وتوقعاته التي تتجاوز الموجود، لا يمكن تصور شعر بعيدا عن التصوير، فهل يمكن تصور طبيعة من غير ألوان ؟ فهذا ضرب من المستحيل، الذي لا يمكن استيعابه والاقتناع به، فالشعر والتصوير وجهان لعملة واحدة لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، فانعدام الأول يعني انعدام الآخر، فإلى جاب كون اللغة الوجدانية ثبت من ثوابت الشعر فالصورة أثبت في اللغة الشعرية ؛ لأن انعدام التصوير في الشعر يعني الحكم عليه بالزوال، والفناء ؛ لأن الشاعر سجين الوزن والقافية والمعاني الكثيرة التي لا يمكن تكثيفها بالتعبير البسيط، فالمقام يستدعي ذلك، ولا يتصور حدوث هذا بعيدا عن الصور الفنية في الشعر، " **فالصورة**

[1] _ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين : ألف كمال الروبي، ص : 137.

هي الشيء الثابت في الشعر كله، وكل قصيدة هي في ذاتها صورة ... " [1] كلية ترسم معالم التجربة الشعرية للشاعر.

أ _ الصورة المشهدية :

وتتمثل هذه الصورة في جملة من الصور المتتابعة ضمن مشهد من مشاهد القصيدة، ويغلب عليه طابع الوصف والسرد، فترسم " **مشهدا تصويريا متلاحقا تتالى فيه الصور، وتتراكم بطريقة ملحمية يكون للسرد فيه الأثر الكبير، فيتألف من ذلك مشهد وصفي شعري، يقدم رؤية حلمية أسطورية،** ... " [2] وتتمثل في مشهد من مشاهد القصيدة بعيدا عن المشهد الكلي لها، ومحل هذه الظاهرة من التصوير الشعري ضمن القصيدة العمرية جل مقاطع القصيدة، التي نسجت على إثرها وتبناها حافظ ابراهيم اثر عرضه لمعطياتها، من المقاطع التي تلمس من خلالها ظاهرة التصوير المشهدي، مقطع عنون بـ (مثال من رحمته) وجاء فيه قول الشاعر :

ومن رآه أمام القدر منبطحا	*	**والنار تأخذ منه وهو يذكيها**
وقد تخلل في أثناء لحيته	*	**منها الدخان وفوه غاب في فيها**
رأى هناك أمير المؤمنين على	*	**حال تروع -لعمر الله- رائيها**
يستقبل النار خوف النار في غده	*	**والعين من خشية سالت مآقيها**

تمثلت الصورة المشهدية في هذه المقطوعة التي حملة عنوان " **مثال من رحمته** "، فدلة على أسلوب الاستطراد في سرد الأحداث و كان الحذف في هذه المقطوعة مثل الفاصل بين المشهدين، المشهد الأول ومثله البيتين 135 و136، وحملت معانيهما الإحساس بالمسؤولية اتجاه الرعية عند الفاروق –رضي الله عنه–، أما المشهد الثاني فقد مثله البيتين 137 و138، والذين حملا ملامح التعجب للشاعر والخوف من الآخرة لدى عمر بن الخطاب –رضي الله عنه–، وهذه المشاهد الصورية كلها لا يمكن تصور وجوده في رجل عرفت عنه الشدة والصرامة في الأمور –رضوان الله عليه–، وهذا

[1] _ اللغة الفنية : ميدلتون موري وآخرين، تعريب : محمد حسن عبد الله، ص : 45.

[2] _ الصورة الشعرية عند خليل حاوي : هدية جمعة البيطار، ط 1، دار الكتب الوطنية : أبو ظبي، 2010م، ص : 101.

التصوير المشهدي تصوير حقيقي لحالة عاشها الفاروق -رضي الله عنه- ولكن ؛ بالتصاقه بالقالب الشعري جعل هذه الحقيقة تتسم بالغرابة رغم صحة ما جاء في هذا التصوير الحقيقي البعيد كل البعد عن كل ما هو غير حقيقي، فكان تميز هذا الصور المشهدية رغم حقيقتها راجعا لكونها جاءت في قالب شعر أولا، ولكونها خرجت من فيه شاعر حاذق، البسها لباس الغرابة بأسلوب الاستطراد الذي لجأ إليه الشاعر.

ب _ الصورة الكلية :

إن كانت الصورة المشهدية تمثل جانبا من جوانب القصيدة، فالصورة الكلية ترسم معالم القصيدة كلها بعيدا عن الجزء، فهي بمثابة تلخيص لحزمة الصور التي شهدتها القصيدة، فهذه الصورة " **طبقا للنظرية العضوية تتفاعل وتترابط وتتسلسل بطريقة ينمو معها الإحساس والأفكار والمشاعر، فتبدو الصورة الكلية حية متدفقة ترتبط بالتيار الشعوري الموحد للقصيدة، وتتجانس في تجاربها وصورها الزاخرة بالتنوع.** ... " [1] فتوحدها في صورة كلية ترسم من خلالها التجربة الشعرية، وغاية الشاعر المبتغاة والمراد إصالها لمدركات الذائقة الشعرية، وأما وجودها ضمن عمل حافظ ابراهيم، فمثلته المقطوعة الأخيرة للقصيدة العمرية، المعنونة بـ " **الخاتمة** " وجاء قول الشاعر فيها :

هـــذي مناقبـــه في عهـــد دولتـــه	*	**للشـــــاهدين وللأعقـــــاب أحكيهـــــا**
في كـــل واحـــدة مـــنهن نابلـــة	*	**مـــن الطبـــائع تغـــذو نفـــس واعيهـــا**
لعـــل في أمـــة الإســـلام نابتـــة	*	**تجلـــو لحاضـــرها مـــرآة ماضـــيها**
حـتى تـرى بعـض مـا شـادت أوائلهـا	*	**مـــن الصـــروح ومـــا عـــاناه بانيهـــا**
وحسـبها أن تـرى مـا كـان مـن عمـر	*	**حـــتى ينبـــه منهـــا عـــين غافيهـــا**

حملت هذه المقطوعة الشعرية في طياتها أجرام الصورة الكلية للقصيدة، والتي من خللها رسمت معالم التجربة الشعرية لحافظ ابراهيم لمعاشرته لهذه الشخصية العظيمة التي يفخر بها المسلمون عموما

[1] _ الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث : بشرى موسى صالح، ط 1، المركز الثقافي العربي : بيروت، 1994. ص : 141.

والعرب خصوصا من خلال هذه العمل الشعري، فظهرت الصورة الكلية –لهذا العمل الشعري– لتدل على تيارين متضاربين في نفسية الشاعر بنيت على إثريهما معطيات القصيدة ومهما :

تيار الشوق الحنين إلى الماضي المجيد المصحوب بمشاعر الاحترام والتقدير اتجاه سلفنا الصالح.

وتيار الحزن التألم والحسرة على حال الأمة العربية والإسلامية اليوم.

وفي تضارب هذين التيارين وامتزجت مشاعر الشاعر مع نبرة التحدي وهي موجهة للحاقدين، فحملت في نهاية هذه القصيدة، نتيجة التصادم بين هذين التيارين وكانت فيه الغلبة إلى تيار الاحترام والتقدير اتجاه الأجداد والسلف الصالح، مصحوباً له بنظرة التفاؤل والأمل في هذه الأمة اليوم أو المستقبل وهذا بين في قوله :

لعـــل في أمـــة الإســـلام نابتـــة	*	**تجلـــو لحاضـــرها مـــرآة ماضـــيها**
حـتى تـرى بعـض مـا شـادت أوائلهـا	*	**مـــن الصـــروح ومـــا عـــاناه بانيهـــا**
وحسـبها أن تـرى مـا كـان مـن عمـر	*	**حـــتى ينبـــه منهـــا عـــين غافيهـــا**

جـ _ الصورة البسيطة :

يظهر جوانب هذه الصور ما يعرف بعلم البيان في الدرس البلاغي، والقصد من هذا كل ما يشمل الصور البيانية " **ويمكن أن ندعوها الصور البلاغية التقليدية، التي تدخل ضمن إطار التقسيمات البلاغية، من تشبيه واستعارة وكناية ... وغيرها، ...** " [1] من الصور التي يعتني بها **علم البيان،** [2] وهي تعرف إنتشار واسعا في القصائد الشعرية، لكونها تساعد الشاعر في جمع المعاني الكثيرة والمتشعبة داخل مخيلته الخصبة داخل كلمات قليلة تخضع لعامل اللغة الشعرية –الوزن والوجدان– رغم

[1] _ الصورة الشعرية عند خليل حاوي : هدية جمعة البيطار، ص : 126.

[2] _ وتعريفه عند البلاغيين : " هي أصول وقواعد يعرف بها إراد المعنى الواحد، بطرق يختلف بعضها عن بعض، في وضوح الدلالة العقلية على ذلك المعنى نفسه. وتكمن فائدته بالوقوف على أسرار كلام العرب ومعرفة ما فيه من تفاوت في فنون الفصاحة والبلاغة ... ومباحثه التشبيه، الاستعارة، المجاز، الكناية " ينظر : مدخل إلى البلاغة العربية: يوسف أبو العدوس. ط–1، دار المسيرة للنشر والتوزيع : عمان ، 2007م. ص : 143.

كثافة المعاني لدى ذهنية الشاعر، وقد شهدت القصيدة العمرية انتشارا واسعا للصور البسيطة فيها، يلخص حضورها في العمل الشعري لحافظ ابراهيم في الجدول الآتي :

البيت :	الصورة :	نوعها :	غرضها ومعناها :
1	الفاروق	كناية عن موصوف	وهو عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- لقبه به رسول الله ﷺ، لأنه فرق بين الحق والكفر غرضها كان تحسين المعنى وإثباته.
2	نام قاضيها	كناية عن صفة	وهي صفة التخاذل الذي وصف به الشاعر الأمة العربية في حق عمر الفاروق -رضي الله عنه-، وغرضها كان تصوير المعنى وإثباته.
5	مولى المغيرة	كناية عن موصوف	فالشاعر يقصد أبو لؤلؤة المجوسي، خادم المغيرة قاتل عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- ودلالتها كانت التقليل والتصغير من قيمة قاتل الفاروق -رضي الله عنه-، وغرضها كان تصوير المعنى وإثباته.
5	جادتك غادية	استعارة مكنية	لأن الشاعر قد صرح بالمشبه " السحب " وحذف المشبه به " الكريم والجواد " فكان غرضها تجسيد المعنوي " الخير " في المحسوس " السحب الممطرة "، ودلت على الدعاء بانقطاع الرحمة والخير عن أبي لؤلؤة المجوسي.
6	حشوه هم	تشبيه بليغ	كان المشبه " الجبال الراسخة " بـ " حشو عمر الفاروق -رضي الله عنه- " لدلالة على رفعته ومنزلته وعظمته عند قومه، وغرضه كان تجسيد المعنوي "الرفعة، المنزلة، الهمة " بالمحسوس " الجبال الراسخة " قصد تقريب المعنى وتأكيده.

8	دولة الإسلام حائرة تشكو الوجيعة	استعارة مكنية	حيث شبه الشاعر حال دولة الإسلام بعد وفاة عمر الفاروق -رضي الله عنه- بـ" الإنسان الضائع والمتوجع " وهو المشبه به المحذوف وترك قرينة تدل عليه " حائرة وتشكو "، غرضها كان تجسيد حال الضعف الذي أصاب الأمة العربية بالضائع المتوجع والمشتكي، دلت على تقوية المعنى وتأكيده
9	خلفها كالطود راسخة	تشبيه مرسل مفصل	شبه الشاعر دولة الإسلام بـ" الجبل العظيم " في رسوخها أمام المصاعب والشدائد زمن خلافة الفاروق -رضي الله عنه-، ودل تجسيد قوة الدولة الإسلامية بمحسوس " الطود " وغرضه كان إظهار المعنى و تأكيده.
11	صاح الزوال بها	استعارة مكنية	شبه الشاعر " زوال الدولة الإسلامية بـ " الإنسان " وترك ما يدل عليه " الصياح " فحمل الزوال الصائح مقالا قيل فيه : " يا أمة الإسلام أدبري ويا أمة الكفر أقبل "، غرضه كان تجسيد المعنى وتقريبه بإيجاز.
21	حصنا من أعاديها	كناية عن موصوف	وهو عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- ودل هذه الصورة على ظهور الدعوة الإسلامية وقت إسلام عمر الفاروق -رضي الله عنه-، غرضها كان تأكيد المعنى بصورة موجزة.
20	عين الحنيفة	كناية عن موصوف	وهو الدين الإسلامي، ودلت هذه الصورة على عز الإسلام والمسلمين إبان إسلام عمر بن الخطاب -رضي الله عنه-، غرضه كان زيادة المعنى وضوحا وبياناً.
24	سمعت **سورة طه** من مرتلها **فزلزلت**	استعارة مكنية	شبه " سورة طه " بـ " الزلزال " وترك قرينة تدل عليه كان غرضها إظهار حال الفاروق -رضي الله عنه- قبل

	نية قد كنت تنويها		إسلامه الذي كان فيه يبدي للإسلام العدوة والشدة، إلى أن سمع " سورة طه " فغير حال العداوة إلى المحبة، فدلت هذه الصورة عل إظهار معنى منزلة الفاروق -رضي الله عنه- بإيجاز قصد تأكيد المعنى.
26	عز الحق	كناية عن موصوف	وهو الدين الإسلامي وقت إسلام عمر الفاروق -رضي الله عنه- ودلت هذه الصورة على ظهوره، كان غرضها تقريب المعنى وإثباته.
26	كاهل الدين	استعارة مكنية	شبه الشاعر " الدين " بـ " الرجل المملوك " الذي يكثر مالك عليه بالعمل، والقصد منها تجسيد معنى ضعف الدولة الإسلامية قبل إسلام عمر –رضي الله عنه– وبعد إسلامه تحرر من قيود المشركين في قريش وما عناه المؤمنون في ذلك الوقت، دلت هذه الصورة على تجسيد المعنى وتبينه للسامع.
28	أنب في زمن **المختار**	كناية عن موصوف	وهو رسول الله ﷺ المختار من بين البشر لحمل مسؤولية الدعوة دون غيره، غرضها كان إظهار المعنى والتذكير به.
32	أطفأت فتنة لولاك لاستعرت	استعارة مكنية	شبه " الفتنة " بـ " النار " المحذوفة وترك قرينة تدل عليه " أطفأت واستعرت "، دلت هذه الصورة تجسيد المعنوي " الفتنة " بالمحسوس " النار "، كان غرضها توضيح المعنى وتصوير الفتنة والتحذير منها بإيجاز عن طريق المشابهة.
32	انسابت أفاعيها	كناية عن موصوف	وهم الغادرون والكائدون للأمة العربية والحاقدين على دين الإسلام آنذاك، غرضها تقوية المعنى وتأكيده.

33	مستعر الأحشاء	استعارة مكنية	شبه أحشاء عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- بـ " النار " المحذوفة، وهي المشبه به وترك قرينة تدل عليها " مستعر "، دلت على تجسيد المعنوي " الحزن المصحوب بالغضب " بالمحسوس " النار المستعرة "، وغرضها كان تأكيد المعنى وتوضيحه.
36	انساك حبك طه	مجاز عقلي (علاقته السببية)	نسب فعل " النسيان " إلى غير فاعله " حبك طه "، دل على المصيبة التي أصابت الأمة إثرى وفاة رسول الله ﷺ كانت السبب في نسيان ذاكرة عمر الفاروق -رضي الله عنه- أنه بشر، غرضها إظهار شدة مصاب المسلمين وتبينها للسامع.
36	في زمن **الصديق**	كناية عن موصوف	وهو أبو بكر الصديق -رضي الله عنه-، غرضه تبين المعنى وإظهاره حقيقته لدى السامع.
41	مدت لها الأوس كفا	مجاز مرسل (علاقته الجزئية)	اكتفى الشاعر بذكر " الكف " وهو جزء من اليد، فكان دلالتها تجسيد المعنوي " الطمع في الخلافة " بالمحسوس " الكف الممدود " كان غرض هذه الصورة تجسيد المعنى وإظهاره لدى السامع.
46	أبي حفص	كناية عن موصوف	ويقصد به عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- فقد رده اسم ابنه حفص وغرضها كان إظهار نسل الفاروق والتعريف به -رضي الله عنه-، وكانت دلالته تأكيد المعنى المعلوم لدى السامع.
62	قاهر الفرس	مجاز عقلي (علاقته الفاعلية)	وهو خالد بن الوليد -رضي الله عنه- نسبة إلى الغزوتين التي كان فيهما قائداً وهزم فيهما جيش الفرس والرومان على أيدي جيش المسلمين، والغرض منه إظهار منزلة خالد بن الوليد -رضي الله عنه- في التاريخ الإسلام والعربي والتذكير بها، دل هذا المجاز على الإعجاب.

66	الله أكبر تدوي	استعارة مكنية	شبه الشاعر فيها " صوت تكبير المسلمين " بصوت المدفع المدوي " وهو المشبه به المحذوف وترك ما يدل عليه وهو الدوي ، وفعل التكبير يقوم به المسلمين بعد فتح أي بلادة غزوها، فيكون كدوي المدفع في قوة الصوت، وغرضه كان تقريب المعنى عن طريق المشابهة، وهذا دل على كثرة الفتوح التي كانت على يدي خالد بن الوليد -رضي الله عنه-.
73	**ألقى القيادة** إلى الجراح ممتثلاً	استعارة مكنية	شبه الشاعر " القيادة " بـ " جسم صلب " وترك ما يدل عليه وهو فعل " ألقى "، ودلت هذه الصورة على ترك خالد بن الوليد -رضي الله عنه- قيادة جيش المسلمين لأبي عبيدة بن الجراح -رضي الله عنه- مسطاعاً لأمر الفاروق -رضي الله عنه-، وغرضها كان تصوير المعنى وتقريبه لدى السامع.
143	لا **تمتطي شهوات النفس** جامحةً	استعارة مكنية	بنية هذه الصورة على علاقة المشابهة إذ ذكر المشبه " شهوات النفس " وحذف المشبه به " الخيل " وترك ما يدل عليها " تمتطي "، دل هذا التصوير على موقف زوج الفاروق -رضي الله عنه- وتشهيها للحلوى وكيف كان رد الفاروق -رضي الله عنه- على هذا التشهي، وغرضها كان تجسيد المعنوي " شهوات النفس " بالمحسوس " ركوب الخيل "، وفائدته تمثلت في توضيح المعنى وتقويته بإيجاز.
89	ذاك **خلق** من **الفردوس طينته**	تشبيه بليغ	شبه الشاعر " خلق الفاروق -رضي الله عنه- " بـ " طينة الفردوس "دلت هذه الصورة على إظهار ما يعتقده الشاعر اتجاه هذه الشخصية فمثل خلقه الذي ليشابه فيه أحد بتربة الفردوس وطينتها لرفعة أخلاق

			ابن الخطاب –رضي الله عنه– عن النقائص، وغرضها كان إظهار المعنى عن طريق المشابهة المجازة قصد تقريب المعنى وتوضيحه.
97	وهي راسخة **مثل القصور قد اهتزت أعاليها**	تشبيه مرسل مفصل	مثل فيه الشاعر " النوق " بـ" القصر العالية " في الضخامة وهذا كان وجه الشبه، وغرضه كان تبين حال نوق عبد الله بن عمر –رضي الله عنه– واعتنائه بها، كما دل على تصوير المعنى وتقريبه للسامع.
104	المدينة تبكيه ويبكيها	مجاز مرسل (علاقته المحلية)	القصد منه بكاء أهل المدينة عليه نتيجة نفيه عنها والتي كان يقطنها من طرف عمر بن الخطاب – رضي الله عنه– مخافة وقوع الفتنة فيها، وغرضها كان تصوير المعنى وتقريبه لدى السامع.

وهذا التنويع من الصور البيانية ساهم بشكل كبير في رسم ملامح اللوحة الكلية لهذه القصيدة، ضمن حيز المشاهد الجزئية لها، والتي حملت أحداثها المختلفة مقتطفات من حياة الفاروق –رضي الله عنه–، وكان للتنوع في البيان الأثر البالغ في وصف معطيات القالب الشعري السردي، المهيكلة أبياته على منوال وتصاميم الخطب والمقالات من مقدمة وعرض وخاتمة.

_ خلاصة :

الشعر بلغته الغريبة يجعل منه مرتع القراء ومقصدهم، رغم غرابة لغته عن لغتهم ومخالفته لمنطقهم، ولباسه الغموض، وصاحبه المجهول، فالشعر داعية من دعاة الفضول، فطبيعته معالج الحوادث وإن كانت بسيطة، وبمنطقه فيبعدها عن الحقيقة، والفضول المصاحب للقارئ يحمله على قريحة غير قريحته، ومنطق غير منطقه حتى تتهم نفسه لغته بالغموض، وتزكي لغة الشاعر بالصفاء والوضوح، لبديع تركيبه وبلاغة تعبيره، ورزانة حديثه، وبهذا تميز جنس الشعر عن غيره من الأجناس.

إن الأسلوب في الشعر هو الطريقة التي يعبر بها الشاعر عن أفكاره، وموضوعه الاهتم في كيفية التعبير وهو يتمحور حول عنصرين هما الكلمة باعتبارها كتلة صوتية تحمل معنى، والجملة التي تمثل ذلك الترتيب للكلمات على حسب القواعد النحوية لتكون معنا مفيدا يحسن السكوت عنه. ومن صفات الأسلوب في العمل الشعري الوضوح المصاحب للغموض والقوة والجمال، وما يخص المؤثرات على الأسلوب فمنها شخصية الشاعر والاتجاه الفكري والفلسفي الذي يتبناه، بالإضافة الى الموضوع الذي يبني عليه الشاعر قصيدته. ويعرف الأسلوب الشعري مميزات اهمها المجاز هو استعمال اللفظ في غير موضعه، والإيجاز هو جمع المعاني الكثيرة تحت الألفاظ القليلة مع الإبانة والإفصاح.

والتصوير الشعري لابد له من أن يحمل في خباياه الوجود الحسي، حتي يكون قريب من العرض المنطقي لدى القارئ، لأن الشعر بلغته الوجدانية العاطفية النسبية غير القياسية، والمتشعبة بضروراتها وأوزانها وإيقاعاتها، تدخل قارئها في غمرات لا مخرج له منها ؛ لهذا يلتصق التقريب الحسي بالتصوير الشعري، التصاق وجه العملة بوجهها الآخر، إلا صار الشعر بعرضه المتشعب والغامض بمنزلة الكذب والتلفيق وتزيف الحقائق، ولا يغفل الجانب الأخلاقي التربوي الفعال فهو ملاذ المجتمعات والأفراد.

الفصل الثاني :

الخطابة في ميزان البلاغة العربية.

أولا : لغة الخطابة وإيقاعها في معرض البلاغة العربية.

ثانيا : أساس الأسلوب الخطابي الحجة والمقام.

ثالثا : التصوير الخطابي وسيلة حجاجية.

تمهيد :

تعد الخطابة من أهم الأجناس الأدبية التي لقيت رواجا كبيرا في البيئة العربية، وكذلك في البيئة الغربية، دون غيرها من الأجناس الأخرى التي شهدتها الأمم آنذاك –قديما–، وما يزال مقامها محفوظا إلى اليوم الحاضر، ضمن الأجناس الفعالة والمؤثّرة في المجتمعات، وذلك راجع للطبيعة التي تقوم على إثرها معالم النصح والإرشاد والتوجيه بين أفراد الأمم، وذاك لكون الخطابة تحتل المرتبة الثانية بعد الشعر، الذي يمتاز عن غيره من الأجناس الأدبية بطابع لغته الوجدانية البعيدة عن المألوف، وبها تكمن المواطن الشعرية في جنسه إلا ما كان شعرا، بخلاف طبيعة الخطابة التي تهدف إلى التأثير في الغير والسعي لإقناعه، قصد تصحيح موضوع خاطئ، أو ترسيخ شيء جديد عليه أو تذكير بشيء غافل عنه، وبهذا تكون غاية الخطابة التأثير والإقناع، وبات **"من المعلوم أن ثمة مجموعة من الأقاويل والنصوص الأدبية والخطابية التي تحمل في طياتها مقاصد حجاجية هدفها إقناع الغير، والتأثير فيه..."**[1]، وهنالك أجناس أخرى تغيب عنها الأهداف الإقناعية، وهذا كله لا يخرج عن عملية التواصل التي أضحت معلومة ومطلوبة لدى الأجناس الأدبية سواء كان ذلك مباشرا أو غير مباشر، وهي بهذا تمثل دائما عملية التواصل التي تستدعي حضور الأطراف الرئيسية التي تقوم عليها هذه العملية، ويمثلها المرسل والمرسل إليه والرسالة، باعتبار الأول مالك للّغة والخبرة وصاحب نظرة ثاقبة، والثاني متلقّ للّغة بشكل مباشر بعيدا عن الوسائط –عن طريق السمع– في فضاء مفتوح، وأما الرسالة الملقاة فهيً تمثل الوسط اللغوي القائم على مبدإ احترام المقام الخطابي الذي يجمع بين المتكلّم والمستمع، بغية تحقيق هدف التأثير والإقناع في الغير.

فجنس الخطابة يقوم على غاية الفهم والإفهام والسعي إلى التأثير في السامع، سواء كان التأثير إيجابيا أو سلبيا، وتعتبر فنّا يعتمد على المقابلة المباشرة بين متكلّم عارف لما يقول، وبما يقول، وسامع لما يقال مستوعب للموضوع متخيلا لما يقال، وجاء في لسان العرب: **"الخطْب : الشأن أو الأمر... والخطاب والمخاطبة : مراجعة الكلام... الخطبة مصدر الخطيب... واسم الكلام الخَطبة... والخُطبة عند العرب : الكلام المنثور المسجوع ونحوه، والخطبة مثل الرسالة التي لها أول وآخر... ورجل خطيب وجمع الخطيب خطباء... والمخاطبة مفاعلة من الخطاب والمشاورة...الخطابية :**

[1] _ من الحجاج إلى البلاغة الجديدة : جميل حمداوي، د ط، إفريقيا الشرق : المغرب، 2014م، ص : 43.

شهادة الزور...»[1]، ومن هذا فالخطبة موطنها النثر وسمتها السجع في العرف العربي، والخطيب هو صاحب الخطبة وملقيها، لهذا كان فعل الخطب في الأمم يقصد به **"التحدث إليهم بأسلوب خطابي، ويحاول الخطيب أن يعظ المستمعين ويقنعهم بما يقال في هذا الفن الأدبي، والذي غايته إقناع الناس بمحتواه"**[2]، وهذا راجع لطبيعة الجنس الأدبي الخطابي الذي يسعى دائما لتبني مبدأ الإقناع والتأثير في المستمع، وعليه تمثل الخطابة من بعدها اللغوي الكلام المسجوع -في العرف العربي القديم- المحدد ببدايته ونهايته، النابع من نفس الخطيب المدركة للوقائع وخبايا الأمور، إلى نفسية المستمع الغافلة عن الأمور والجاهلة للعواقب.

الخطابة باعتبارها جنسا أدبيا مثل غيرها من الأجناس الأدبية، التي شهدت اهتماما لدى النقاد، في تحديد مفاهيمها وأبعادها الجنسية التي تميزها عن غيرها من الأجناس الأخرى، فكانت الخطابة من أرقى الأجناس النثرية في البيئة العربية والغربية، لكونها فنّا موجها **"للجمهور بطريقة إلقائه التي تشتمل على الإقناع والاستمالة"**[3] للأمر المطروح في الخطبة الموجهة للجمع المستمع، والتي تستدعي **"قوة تتكلف الإقناع الممكن في كل واحدة من الأمور المفردة"**[4] المطروحة على السامعين قصد إقناعهم والتأثير فيهم؛ وقوة الإقناع تتمثل في كيفية عرض المعطيات عرضا منطقيا، مدعوما بحجج تستوفي حق الخطبة والمقام المطروح فيها، بغية تقوية عرض الخطيب لدى السامع، ولا نغفل المشافهة والاستماع إلا إن انتقل الكلام الخطابي من الخطابة إلى الكتابة، باعتباره جنسا شفهيا، وانتقال الكلام الخطابي من الخطابة إلى الحديث، باعتباره كلام غير مسموع، فالخطابة " **فن مشافهة الجمهور، وإقناعه واستمالته"**[5]، وهذا قائم على مدى التأثير في السامعين، وإيقاظ مشاعرهم، ناحية القضية المطروحة في كلمات الخطيب، وبهذا يكون أساس الخطابة المشافهة التي تستدعي حضور طرفي التخاطب في فضاء مفتوح دون اللجوء إلى وسيط بينهما، حتى يستحضر السمع والاسماع بينهما، ضمن عرف الإقناع والتأثير والاستمالة في جنس الخطابة، الساعي إلى إحياء المشاعر المدفونة في ذاتية

---

[1] _ لسان العرب : ابن منظور، المجلد الثاني، باب الخاء، الجزء 14، مادة خطب، ص : 1194-1195.

[2] _ معجم اللغة العربية المعاصرة : عمر أحمد مختار، ط 1، دار علي للكتب : القاهرة، 2008م، المجلد 1، ص : 276.

[3] _ الخطابة وإعداد الخطيب : عبد الجليل عبه شلبي، ط 3، دار الشروق : القاهرة، 1987، ص : 13.

[4] _ فن الخطابة : أرسطو طاليس، تحقيق : عبد الرحمن بدوي، د ط، نهضة مصر : القاهرة، 1959م، ص : 9.

[5] _ فن الخطابة : أحمد مُحَمَّد الحوفي(أظن الحوفي)، د ط، نهضة مصر : القاهرة، 1954م، ص : 5.

السامع اتّجاه الموضوع المطروح، فالخطابة تتمثّل في **"قدرة الكشف في أي حال من الأحوال عن وسائل الإقناع الخاصة في تلك الحالة، وقد يستطاع الإقناع بالحق أو الباطل، فالخطابة كالمنطق تستعمل للبرهنة على النقيض، وهي بالمنطق تنظم مادة موضوعها، وتعرض أدلّتها للتأثير على جمهور معين، ولابدّ من الملاءمة بين العبارات والحجج وظروف الجمهور"**[1].

وصاحب الشأن في جنس الخطابة، هو الخطيب الذي من خلاله ترسم ملامح الخطبة، الموجهة إلى المستمع الحاضر، فمن خلاله تتضح معطيات الأمور المعروضة في الخطب، فهو المدرك للأحوال والمسائل ومجريات الأحداث في الوقائع المختلفة، التي لا تعرف عواقبها إلا من خلال ألسنة العلماء الخطباء قبل حدوثها، وهنا تتضح منزلة الخطيب من المخاطب، فالخطيب **"هو الذي تهزه المؤثرات الطبيعية فيتردّد صداها فيه بالوحي ينزل على لسانه والبلاغة تتدفّق في بيانه"**[2]، لسلامة لسانه وسليقته، هذا لا يكفي لصاحب الخطبة ؛لأنّ عليه تتبع معطيات الوقائع والمعرفة بخباياه، والاستعانة بالزاد اللغوي والجانب البلاغي، بغية تحقيق التأثير في السامع وإقناعه فهو أمل كل خطيب، وغاية الخطابة بذاتها، حتى وإن لم يدركها الخطيب، فالإقناع يعني **"حمل السامع على التسليم بصحة المقول وصواب الفعل من خلال البرهان الذي يقوم على إخضاع العقل لنتائج حتمية تقوم على مقدمات تثبت من خلالها صحة المقول، والبعد الخطابي المنطق في عرضه وفق أقايس مألوفة يغلب عليها الظن فتأخذ في قوالب المحتمل الراجح، فتحمل محمل مقبولات صدرت ممّن يعتقد صدق وسداد رأيه"**[3]، وبهذا تتمثّل طبيعة العرض المنطقية للخطيب، وهذا راجع لكفاءته المتمرسة على التوظيف المنطقي للحجج عن طريق البرهان المعتمد على مقدمات صحيحة لدى طرفي التخاطب وهما الخطيب والسامع، فتوصل السامع إلى نتائج سليمة البرهان، وأما حمل مواطن الظن عن ذهن السامع فعلى الخطيب نقلها من باب الشك إلى اليقين، سواء كان اليقين محمودا أو مذموما، فمنزلة اليقين أدعى إلى السامع وهي غاية الخطيب من عرض خطبته، الخطيب الذي يركض إلى استعداده النفسي يكون أكثرا اطّلاعا، واسع العلم في اللغة وشتى العلوم الأخرى، حتى يبلغ مراد المواضيع المختلفة ويستطيع خوض ضمارها مهما كانت صعوبتها، إذا لا بد على الخطيب أن يجعل من المطالعة ملجأ يلجأ إليه **"لأن**

---

[1] _ أدب العرب في الجاهلية : الحسين الحاج حسين، ط 3، المؤسسة الجامعية للطباعة والنشر : بيروت، 1997م، ص : 257.

[2] _ الخطابة : نقولا فياض، د ط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة : القاهرة، 2012م، ص : 19.

[3] _ فن الخطابة وإعداد الخطيب : علي محفوظ، د ط، دار النصر لطباعة الإسلامية : مصر، 1984م، ص : 13.

الحياة كما يشهدها ويقرأها هي ميدان عمله فيها شيء لا يحتاج أن يسمعه أو يبحثه أو يعالجه لأن الروح؛ نار إذا أنت لم تطعمها لتزيد وتقوى تناقصت وخبت"[1]، فالحياة مدرسة، لا يدرك خفاياها كل العامة من الناس، ولهذا فضل الله العلماء الخطباء على غيرهم من الناس، لفطنتهم وكياستهم التي تعطيهم النظرة الاستشرافية للأحداث قبل وقوعها، فيلبسونها لباس المنطق والبرهان حتى تستوعبها الأذهان السامعة.

الخطابة هي موهبة فطرية في الإنسان كأي فن آخر بهذا عرفها الأقدمون، وعلى الخطيب الذي يمتلك هذه الموهبة أن يجمع إليها ذخيرة كبيرة من العلم فالخطيب الذي يطمح إلى استعداده الذاتي وذكائه الفطري بالاطلاع الواسع ويكون موفور الحظ من العلم واللغة ليستطيع التكلم في كل موضوع بسهولة ورشاقة وإقناع. والخطيب كما يقول **شيشرون** هو" **المصقع البليغ الضارب على أوتار كل فؤاد "**[2]. ومن الصفات الأخرى الت ييستحسن أن يتصف بها الخطيب رباطة الجأش وصدق الحس وبعد النظر وحضور الذهن.

ومن العيوب ما يكون في الخلقة إلا أن ذلك لا يمنع الخطيب من أسر السامعين ببلاغته ومن العيوب ما يكون في النطق مثل اللجلجة والفأفأة والتمتمة، أضف إليها اللحن وهو إخراج مخالف لقواعد النحو والصرف. ومن عيوب الخطيب أيضا: أن يتوقف أو يتحبس في كلامه أو يتنحنح.[3]

تعرف الخطابة على أنها لون من ألوان اللسان والبيان، كونها تتمثّل في **"الطبع، وعمودها الدربة، وجناحيها رواية الكلام، وحليها الإعراب، وبهاؤها تخريج اللفظ، والمحبة فيها مقرونة بقلة الاستكراه..."**[4]، وهذه بمثابة المسلمات التي تتمحور حول طبيعة الخطابة، فالطبع وليد السليقة والفطرة، ولابد له من الدربة حتى يلبسها لباس الإتقان، فالخطيب فيها عارف بأمور العرض والتبسيط للسامع، فتراعى في ذلك كيفية التكلم، وتهيئة السامع واستدراجه نحو الأمر، وما تعلق بالكلام نفسه قبل التثبيت، والكيفية والسمة في الكلام تجعل من المتكلّم أهلا لأن يصدّق، واستحضار السامع تتمثّل

---

[1] _ الخطابة : نقولا فياض، ص : 20.

[2] _ المرجع نفسه، ص :20.

[3] _ ينظر : الخطابة الإسلامية : مُحَمَّد شلبي، د ط، دار الأزاريطة : مصر، 2006م، ص : 11-16.

[4] _ الصناعتين : أبو هلال العسكري، تحقيق : على مُحَمَّد البجاوي، ومُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، ط 1، دار إحياء الكتب العربية : القاهرة، 1954م، ص : 58.

في إيقاظ مشاعره وتهييجها اتجاه الموضوع المعالج في الخطبة، وأما ما تعلق بالكلام نفسه، تكون أهميته في مدى تحقيق التصديق الفعلي للموضوع المعالج، لقوة البرهنة والعرض الممنطق، لتدل على الإقناع.

عرف العرب الخطابة منذ الجاهلية وتطور تعبر العصور فاكتسبت ميزات خاصة بكل عصر كما تحددت قواعدها وأصولها لاسيما في العصر الحديث، كما نبغ فيها مشاهير أسهموا في رفع بنودها وازدهارها.

كان العرب أغنياء بالخطابة في العصر الجاهلي إذ كانوا يتخيرون لها المعاني الجزلة وأحسن الألفاظ للوصول إلى غرضهم وتحقيق مساعيهم ومعظم ما وصل إليه من الخطب التي قيلت في هذا العصر جاء مسجوعا ومن عادات الخطيب في الجاهلية أنه إذا خطب في تفاخر أو تنافر أدى كثيرا من مقاصده بحركات اليد وأخذ المخصرة بيده وهي ما يتكأ عليها كالعصا ونحوها واستحسنوا في الخطيب الصوت الجوهري ومن أشهر خطباء العصر الجاهلي قس بن ساعدة الإيادي.

ازدهرت الخطابة في العصر الإسلامي ولاسيما الخطابة الدينية والعربية بزوال خطابة المنافرات والمفاخرات والانصراف عن السجع وانطباع الخطبة باللين والهدوء وعدم الاستشهاد بالشعر وأهم ما تميزت به الخطابة في صدر الإسلام تأثرها بأسلوب القرآن الكريم إلى حد بعيد فهي تستمد منه ما يساعد في الإقناع والإرشاد والاحتجاج فكان الخطباء يزينون كلامهم منه بأحاديث النبي ﷺ.

كذلك اتخذت الخطبة في هذا العصر تقليدا خاصا في البدء بالبسملة والحمدلة والختام بالدعاء والاستغفار وكان هم الخطباء أداء الفكرة من غير صناعة أو تنميق وأشهر الخطباء النبي ﷺ والخلفاء الراشدون والإمام علي بن أبي طالب.

تابعت الخطابة ازدهارها في عصر بني أمية واتجهت إلى الصناعة والعناية والتأنق رغم إبقائها على تقليد الخطبة في البدء والختام، وعاد الخطباء إلى الاستعانة بالشعر لتنميق خطبهم كما عادوا إلى استخدام السجع، وكانت الخطابة السياسية أبرز أنواع الخطابة في هذا العصر، لبروز الأحزاب فصاحبتها صراعات سياسية عنيفة، وكان الخطباء من الخلفاء والأمراء والولاة والقادة، فاتسمت خطبهم بقوة الشخصية والاعتداد بالنفس والأنفة وبالقسوة وأسلوبها العربي الخالص. [1]

[1] _ ينظر : النثر الفني القديم : عمر عروة، ص : 20-39.

لم يعد للخطابة أهمية في عصر الانحطاط، وابتعد الأدب عامة عن الطبع والسليقة وصار مغرقا في الصناعة والتكلف وحل مكان الخطابة الكتابة الديوانية والرسائل والكتابة العلمية.[1]

استعادت الخطابة مكانتها في العصر الحديث لأسباب متعددة منها انتشار العلم والمدارس وتأليف الأندية والجمعيات الثقافية وبروز الحركات السياسية الداعية إلى التحرر والانعتاق من قيود العادات والتقاليد البالية، والاستعمار رد فهما اطلع عليه أدباء العرب من أفكار ومبادئ أعلنها وعاشها الغرب كذلك ساعد في انتشار الخطابة وتمكن الدول العربية منها، وبرز في هذا العصر أنواع من الخطابة كالمحاضرة والحديث الإذاعي والتلفزيوني والندوة متعددة الأصوات وكلها تصاغ بأسلوب ولغة بسيطة، ومن أمثال الخطباء في العصر الحديث سعد زغلول، مصطفى كامل، مُحَمَّد عبده، أمين الريحاني.[2]

بما أن الخطابة تهدف إلى الإقناع والتأثير فلذلك يجب أن يأتي أسلوبه لتحقيق هذين الهدفين، فاعتماد البراهين المنطقية يحقق الإقناع، واللجوء إلى الانفعالات الوجدانية يحقق التأثير، من هنا يتميز الأسلوب الخطابي بـ[3]:

أ _**القوة**: قوة انفعال الخطيب وعقيدته وكلماته وعباراته.

ب _ **التكرار**: الذي يرمي الخطيب من اللجوء إليه، إلى تثبيت أفكاره في أذهان سامعيه ومن المستحسن تكرار الفكرة الواحدة وأن تتغير العبارات حتى لا يمل السامع.

ج _**دعم الرأي والبرهان**: بالاستعانة بالأحداث التاريخية أو بأقوال الأنبياء والحكماء والقادة.

د_**الاعتماد على العبارة السهلة والمفهومة**: البعيدة عن التعقيد واللبس أي أن تكون بليغة، والجدير أن يختلف أسلوب الخطبة باختلاف نوعها.

والخطابة لا تنحصر في موضوع معين، وجانب محدود تنحصر فيه، وإنما تتطرق إلى كل الموضوعات، وتعالج كل ما هو قابل للمعالجة مهما كان نوعه وفصله، لكون "**الخطابة ليس لها موضوع**

---

[1] _ ينظر : الجامع في الأدب العربي القديم : حنا الفاخوري، د ط، دار الكتب العلمية : بيروت، لبنان، 1986، ص : 568.

[2] _ جواهر الأدب : أحمد الهاشمي، ط 1، دار ابن حزم : بيروت، لبنان، 2008م، ص : 120-123.

[3] _ ينظر : الجامع في الأدب العربي القديم : حنا الفاخوري، ص : 568-571.

تبحث عنه بمعزل عن غيره، فإنها تتناول كل العلوم والفنون، ولا شيء لا يدخل تحت حكمها، ويخضع لسلطانها، ولهذا قال الباحثون في شأنها يلزم أن يكون الخطيب ملما بكل العلوم والفنون ما استطاع، وأن يسعى دائما إلى أن يزداد كل يوم علما..."[1]، لأن الجنس الخطابي وليد الحال والوقائع والأحداث المختلفة التي تعرف التطور والتجديد، في مختلف المجتمعات متعددة الثقافات والعادات والأعراف، والأزمنة المتباينة في المجتمع الواحد لتتابع الأجيال والبعد عن الأصالة ومواكبة التطورات العلمية.

أولا :لغة الخطابة وإيقاعها في معرض البلاغة العربية :

تمثّلت معطيات الخطابة في كونها فنا يعتمد على الإقناع والتأثير في الآخر، من خلال تقديم الحجج والبراهين المنطقية، بغية استمالته وإيقاض مشاعره وعواطفه اتجاه القضية المتداولة في الخطبة، التي تمثل حلقة الوصل بين كل من الخطيب والمخاطَب، لإتمام عملية التواصل الخطابية التي تسعى إلى تحقيق مبدإ الإقناع والاستمالة في الجمهور المستمع، وتأثير المتكلّم في المستمعين يخضع إلى معايير لغوية تحقّق من خلالها سلطة الفن الخطابي اتجاه جمهوره، وذلك راجع إلى مقوماته الفكرية واللغوية المكتسبة من خلال الزاد المعرفي، الخاضع للغة المنطق والعرض البرهاني وهذا الثالوث يمثل مرتكزات البعد اللغوي للخطابة.

أ _ لغة الخطابة في معرض البلاغة العربية :

تُعرِف اللغة كل جنس من الأجناس الأدبيّة من طابعه الذي يتميز به عن غيره من الأجناس الأخرى، فلغة الشعر جوهرها العواطف والوجدان، وهذا على حساب القواعد والمعارف الوضعية، المقيّدة للحركة الشعرية، التي لا تعرف الحدود التقعيدية، وقد أدرك الدارسون هذه المسألة منذ القدم، وعبرَ عنها بعبارة أوضح أنه يجوز للشاعر ما لا يجوز للكاتب، وبها يمتاز جنس الشعر بحرية مطلقة بخلاف الأجناس الأخرى، إذ **"أن كل ما يسوغ استعماله في الكلام المنثور يسوغ استعماله في الكلام المنظوم، وليس كل ما يسوغ استعماله في الكلام المنظوم يسوغ استعماله في الكلام**

[1] _ فن الخطابة وإعداد الخطيب : علي محفوظ، ص : 13.

المنثور"[1]، وهذا نتيجة ارتباط لغة الشعر بالوجدان والعواطف التي لا تتقبل المنطق والتواضع القاعد، بخلاف لغة النثر –والخطابة خاصة– التي تتبنى الحقائق والوقائع، وعليه يستوجب الاستعمال اللغوي المنطق، وعدم تجاوز هذه الحدود المعرفية، ليكون نقل الحقائق والمعارف ضمن جنس الخطابة مقبولا لدى المتلقّي والسامع، والخطابة من فنون الإلقاء التي تعتمد على التأثير المباشر بعيدا عن الوسائط، وقناة التواصل إثرى عملية المخاطبة تتمثل في الفضاء المفتوح بين كل من المرسل والمرسل إليه دون واسطة توصل المعلومة إلى المتلقّي، فهذا اللقاء القائم بين طرفي التواصل يكون مباشرا، لطبيعة الفن الخطابي الذي يعتمد على المشافهة بعيدا عن التدوين؛ وإلا تعرض غرض التأثير في المستمع إلى الاضطهاد، بسبب تكليف المتلقّي بفكّ شيفرات غير المباشرة –شفرات لغوية مكتوبة–، على رغم معرفة قصوره في فكّ التشفير، وهذا يبعد ا لرسالة الخطابية عن غرضها المتمثل في طبيعتها المتمثلة في المشافهة، " **وإذا أجرينا المقارنة بدت لنا الأقوال المكتوبة ضيقة في المناقشات، أما خطب الخطباء حتى لو كانت قد أحدثت أثرا جميلا لدى إلقائها، فإنها تبدو بين الأيدي عند القراء هزلية، ذلك لأن مكانتها هو في المناقشات، ولهذا السبب عينه، فإنّ الأقوال الموضوعة للتأثير الخطابي، إذا انتزع منها، لا تحدث نفس الأثر وتبدو ساذجة...**"[2]، لبعدها عن المشافهة والإلقاء المباشر للخطبة، فلا ينزل سقف الطلب لدى السامع من فك الشيفرة إلى استحضار الذهن، والواجب على الخطيب إيصال الفكرة قدر المستطاع حتى يتمكن المخاطب من استيعابها.

والجنس الخطابي بطابع عرضه الواضح وغايته الإفهامية والإقناعية، ذوي البعد الواقعي في موضوعاته ومسائله المطروحة، ونسيجه المنطق وفق البرهان الاستدلالي، ليس له مفر من المحاكاة – بمعنى التصوير– لأن هذا الباب من أبواب استحضار الذهن لدى المتلقّي؛ فكون الخطابة تتميز ببعدها الإقناعي التصديقي لا يمنع عنها توظيف بعض مواضيع اللغة الشعرية التخيلية قصد تحقيق الإقناع والتأثير في السامع، دون المبالغة في التوظيف والاستعمال حتى لا تُحمل من مقام الخطابة إلى مقام الشعر، فالواجب في الجنس الخطابي "**استعمل شيء من المحاكاة يسيرا، وهو ما كان قربا جدا واضحا مشهورا عند الجميع؛ ربما غلط كثير من الخطباء الذين لهم من طبائعهم قوة على الأقاويل الشعرية،**

---

[1] _ المثل السائر في كلام الكاتب والشاعر : ضياء الدين ابن الأثير، تحقيق : أحمد الحوفي وبدوي طبانة، د ط، دار نهضة مصر : القاهرة، 1962م، الجزء 1، ص : 239.

[2] _ في نظرية الأدب: عثمان موافي، د ط، دار العرفة الجامعية : الاسكندرية، 2000م، الجزء الأول، ص : 14.

فيستعمل المحاكاة أزيد مما شأن الخطابة أن تستعمله، غير أنه لا يوثق به. فيكون قوله ذلك عند كثير من الناس خطبة بليغة؛ وإنما هو في الحقيقة قول شعري قد عدل بها عن طريق الخطابة إلى طريق الشعر. وكثير من الشعراء الذين لهم –من طبائعهم– قوة عن الأقاويل المقنعة، يصنعون الأقاويل المقنعة ويزينونها، فيكون ذلك عند كثير من الناس شعرا؛ وإنما هو قول خطابي عدل به عن منهاج الشعر إلى منهاج الخطابة"[1]، لتجنب اللبس بين لغتها ولغة الشعر، فتبني المحاكاة في اللغة الخطابية يستدعي العقلانية في الاستعمال والتوظيف، لأن المقام مقام إقناع، وليس مقام تخييل واستحضار العواطف، فعلى الخطيب أن يراعي الكم والكيف في استعمال البعد التخييلي في الخطابة؛ فالكم يكون يسيرا بحيث يكمل عملية الإقناع ولا يدخلها في لبس الشك والريب لدرجة توهم معطيات أخرى تبعدها عن المقصد المراد تصديقه، وأما الكيف فيكون متمثلا في استعمال التصور المعروف لدى البيئة العامية من الناس، فكثرة الملامح الشعرية تنقل الجنس الخطابي في كونه خطابيا إلى جنس الشعر، لكثرة التصوير فيه وهذه طبيعة المحاكاة الشعرية القريبة من التخييل البعيدة عن الإقناع.

والمحاكاة لا تخرج عن أبعادها الثلاثة من حيث عرض المحاكى المراد تصويره في الجنس الخطابي أو غيره من الأجناس؛ لأن فعل المحاكاة عام لا يقتصر على جنس دون آخر، بل تتباين من خلال الاستعمال لها وفق طروحاتها الثلاثة، المتمثلة في محاكاة الموجود بالموجود، ومحاكاة الموجود بغير الموجود، ومحاكاة الموجود بما يتوقّع الموجود، وهذه الأبعاد التي من خلالها تتحقّق المحاكاة، و"**المصور ينبغي أن يحاكي الواحد الشيء الواحد بأحد من الأمور الثلاثة : إما بأمور موجودة في الحقيقة، وإما بأمور يقال أنها موجودة وكانت، وإما بأمور يظن أنها ستوجد وتظهر**"[2]، والخطيب في هذا يركز على المحاكاة الناتجة عن الحقائق الموجودة؛ لأنها معلومة لدى العامة من الناس والخاصة منهم، وبهذا تكون المحاكاة بابا من أبواب ترصد الإقناع واستمالة السامع، بغية تحقيق المراد المنشود من الخطبة الحاملة للعارضة الموضعية للقضية المطروحة فيها، وهذا راجع لبساطة المحاكاة وبعدها عن المبالغة والغلو في التصوير المبعد عن الحقيقة، واستعمال الضربين الآخرين من التصوير المحاكي يمكن وروده؛ لكن يوجب المقام الخطابي التقليل من توظيفها حتى لا يتعرض ذهن المستمع إلى اللبس في استنتاج الغاية الخطابية، فالاستعمال الكمي للتصوير المحاكي البعيد عن الحقيقة –محاكاة الموجود بغير الموجود والمتوقع للوجود– ينقل الذهنية

---

[1] _ نظرية الشعر : ألفت كمال الروبي، د ط، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع : بيروت، 2007م، ص : 180.

[2] _ كتاب الشفاء : أبو علي الحسين، تحقيق : عبد الرحمن البدوي، د ط، مكتبة النهضة : القاهرة، 1953م، ص : 193.

المستمعة من غرض الإقناع إلى غرض اللذة والتلذذ، ليكون الفعل المحاكي ممقوتا غير ممدوح في الجنس الخطابة، **"فإن كانت الخطابة جودة إقناع في الأشياء التي يزاولها الجمهور وبمقدار المعارف التي لهم، وبمقدمات وهي في بادئ الرأي مؤثرات عند الجمهور وبالألفاظ التي هي في الوضع الأول على الحال التي اعتاد الجمهور على استعمالها..."**[1]، فهذا يحملها من باب الفن إلى باب السذاجة، -هذا مرفوض- فلو كانت الخطابة تتصف بالسذاجة لما كانت مرادفة للشعر من حيث الاهتمام لدى النقاد منذ القدم، وحتى يومنا هذا، لا يقصد من هذا تبني التعبير العامي البعيد عن الفنية، وإنما المراد تبني جوانب الإبداع في الجنس الخطابي مع مراعاة ثقافة المتلقي واستعداده الذهني والإدراكي، وهذا راجع لنمطية المحاكاة التي لا يجب أن تبتعد عن الاستدلالات المنطقية المتمثلة في البرهنة والقياس.

"فيكون القول المحاكي ضربين، ضرب يخيل الشيء نفسه، وضرب يخيل وجود الشيء في شيء آخر، كما تكون الأقاويل العلمية، فإن أحدهما يعرف الشيء في نفسه مثل الحد، والذي يعرف وجود الشيء في شيء آخر مثل البرهان..."[2]، دون اللغو في المحاكاة، لارتباط الشيء المحاكي له من الشيء المحاكي منه، فمعرفة شخصية عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- من خلال كلمة الفاروق، تدل على شدة الارتباط بين الطرفين اللذين تقوم عليهما عملية المحاكاة، فكلمة الفاروق وعمر بن الخطاب تدل على الصحابي الجليل وثاني الخلفاء الراشدين، المعروف بعدله وصرامته وغيرها من الصفات التي عرفت بها هذه الشخصية -رضي الله عنه-، وبهذا تتمثل المحاكاة لشيء بالشيء نفسه، وترد هذه الصورة من المحاكاة في الدرس البلاغي بما يعرف بالكناية وضروبها أو التشبيه؛ لكون المشبه به مصرح به ومعلوم لدى المتلقي، أما محاكاة الشيء بشيء آخر، فهذا معلوم من طابع المحاكاة بالذات، ومن خلال محاكاة الشيء بشيء يستدعي وجود قرينة تجمع بين الشيئين المجهول أحدهما، وهذا يتمثل بالاستعارة في الدرس البلاغي؛ لكونها تعتمد على المشابهة المحذوف أحد طرفيها، **"وكثير من الناس يجعلون محاكاة الشيء بالأمر الأبعد أتم وأفضل من محاكاته للأمر الأقرب، ويجعلون الصانع للأقاويل التي بهذه الحال أحق بالمحاكاة وأدخل في الصناعة وأجرى على مذهبها..."**[3]، إلا أن هذا يخالف الأبعاد التي

---

[1] _ جوامع الشعر : أبو نصر مُحَمَّد الفارابي، تحقيق : مُحَمَّد سليم سالم، د ط، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية : القاهرة، 1971م، ص : 174.

[2] _ الحروف : أبو نصر مُحَمَّد الفارابي، تحقيق : محسن مهدي، د ط، دار المشرق : بيروت، 1969م، ص : 148.

[3] _ المرجع نفسه، ص : 150.

تقوم عليها المحاكاة، فربطها بجنس من الأجناس وصانع دون صانع راجع لطابع الجنس بحد ذاته، ويكون في مراعاة ميزان الكم والكيف في التمييز بينها من خلال المحاكاة، ومعنى هذا أن المحاكاة المباشرة -الكناية والتشبيه- تناظر الحد الذي يحدد ماهية الشيء دون واسطة، على حين تناظر المحاكاة غير المباشرة -الاستعارة- البرهان الذي يعمل بواسطة القياس المنطقي.

والتصوير الفني ليس من طبيعة الخطابة ولا من عرفها فهو مدعاة للخيال والتخيل، وهذين الملمحين أقرب إلى اللغة الشعرية من اللغة الخطابية، ولكن هذا لا يعني أن الجنس الخطابي لا يمكنه استعمال التصوير من باب الاستعانة واللجوء إليه عند الحاجة، فبعده عن التصوير الفني يبعده عن إطار الفنون الأدبية، وينقله إلى مكانة السذاجة والكلام العادي غير الفنّي، وتوظيف الصور في الأسلوب الخطابي خاضع لمسألة الكم والكيف، فلا يجب الإكثار منه في الخطبة، ولا يجب استخدام الصور البليغة البعيدة عن ذهن السامع، غير المعروفة عنده، وعلى الخطيب تتبع الصور القريبة من ذهنية المتلقّي، والمعهودة لدى الجمهور، وبعد الخطابة عن التصوير الفني يحملها محمل الحديث المتداول والعادي، وقد يبعدها عن مقصديتها التي تسعى إليها المتمثلة في الإقناع، فيصبح "**القول الخطابي ساذجا على فطرته الأولى غير معان بحيله، وحينئذ ربما لا يفاد منه الإقناع...**"[1]، المراد تحقيقه، والسذاجة ليست من الفن الخطابي؛ بل بعيدة عنه كل البعد، وبهذا يكون التصوير الفني معتمدا على الألفاظ المطابقة للمعنى، أو الألفاظ الناقلة للمعنى القريبة المتداولة غير البعيدة، حتى تكون الصور متممة للإقناع غير مبعدة عنه، وتخصيص الاستعمال في الصور البيانية يقتصر على الاستعارة والتشبيه والكناية، بصيغ معلومة لدى الجمهور الحاضر، دون المجاز بشتى أضربه فهو معارض للحقيقة، وتأويله معقّد وهذا فوق قدرة كل الحاضرين، وعليه يكون التوظيف الصوري في الخطابة مقتصر على التشبيه، والكناية، والاستعارة، وهذه الخيارات يجب أن تكون قريبة المشرب مألوفة التأليف، "**وليعلم أنّ الاستعارة في الخطابة ليست على أنها أصل بل على أنها غش ينتفع به بترويج الشيء على من ينخدع وينغش، ويؤكد عليه الإقناع الضعيف بالتخييل، كما تغش الأطعمة والأشربة بأن يخلط معها شيء غيرها، لتطيب به أو لتعمل عملها فيروج أنها طيبت في أنفسها...**"[2]، فموطن الاستعارة والتصوير الفني اللغة الشعرية وليس الخطابية، الميالة للبساطة في التأليف والبعد عن الغلو والمبالغة،

---

[1] _ فن الخطابة : ارسطو طاليس، تحقيق : عب الرحمن البدوي، د ط، دار النهضة المصرية : القاهرة، 1959م، ص : 221.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 203.

والأمور هذه مدعاة للتخييل والجنس الخطابي في غنى عنها، فاستحضار التخييل محمود في الخطابة إن كان وسطا معتدل الموازين متمما لغاية الإقناع، ويمثل الجانب الفني من الخطابة حتى لا تتسم بالسذاجة في القول، بخلاف الأقوال الأخرى، فالقول الخصومي مثلا "**يحتاج أن يجعل قولا شديد التقريب من الغرض، وأن يكون اللفظ فيه شديد المطابقة للمعنى، لا سيما حيث لا يكون كالخطبة؛ بل يكون بين يدي حاكم واحد ومجلس خاص وذلك لأن تكليف الخصوم في مثل هذا الوضع يكون أيسر على رأس الملاء المزدحم. فإن مثل هذا الموضع يحتاج إلى عمل واحد من الخطابة، وهو حسن العبارة ولا يحتاج إلى كثرة الاستعارات والتشبيهات والتهويلات كما تحتاج إليها الخطبة التي على المنابر أو عند المحافل، بالاشتغال في المشاجرة التي تكون في مجلس خاص، يجب أن يكون مقصورا على إظهار الغرض الخاص بالأمر، وأن يظهر بالقريب منه وحتى لا يكون الشاكي منها أيضا قد بعد عن المراد**"[1]تحقيقه، فكون القول الخصومي يقتصر على تبسيط العبارة وتوضيح الغرض، فهذا راجع للموقف الذي أنتج فيه، باعتبار وجود المشتكي والخصم وقاض يحكم بينهما، فالمقام من هذا يستدع البعد عن التصوير والتهويلات الإلقائية والاكتفاء بعرض الحجج والبراهين بكلام مبسط مفهوم، لأن المسألة في هذا تقتصر على إقناع شخص بعينه وهو القاضي، بخلاف القول الخطابي الموجه لجمع من الناس مختلفة المآخذ والمشارب من حيث جانبها المعرفي، لذا يستدعي المقام استحضار التصوير الفني من جهة، واستعمال التهويلات الإلقائية من جهة أخرى.

توظيف الاستعارة وغيرها من الصور في الجنس الخطابي، لا يخرج عن معيار الكم والكيف في التصوير، حتى وإن كان هذا الجانب يمثل الجانب الفني للخطابة، فمرادها التبليغ وإقناع السامع، بعيدا عن الزخرفة والتنميق في الكلام، لأن مناسبة الخطابة عرض الحجج والبراهين، وفق المطروح حتى تتجلّى صورتها في ذهن الجمهور والمستمع، فالمقاربة في الاستعارة بين المستعارين لدرجة أن ترى فيها المشابهة رغم حذف أحد أطراف الاستعارة، " **وإذا لم يجد الخطيب للشيء اسما فأراد أن يستعير له، فينبغ أن يستعير اسمه من أمور مناسبة ومشاكلة، ولا يمعن في الإغراب، بل يأخذ الاسم المحقق لشبيهه ومناسبه، فتغير إياه ليس مستعارا المستعار ومغير المغير، ثم يجب أن تكون المعاني التي يستعار منها معاني لطيفة معروفة محمودة، وقد استعملت في المعارف من الكلام، مثل قول القائل : فيا بردا على كبدي. فإنّ أمثال هذه الاستعارات قد صارت لفرط الشهرة كأنها غير استعارات، وأما**

[1] _ فن الخطابة : ارسطو طاليس، تحقيق : عب الرحمن البدوي، ص : 234-235.

الاستعارات التي لم تذع ولم تتعارف فأكثرها منافية للخطابة. وإنما يجوز أن تختلق الاستعارات الغريبة في الكلام الشعري..."[1]، دون الجنس الخطابي، لأن المناسبة مناسبة إقناع، تستدعي حضور العرف الاستعاري حتى تزداد دائرة الإقناع وتتقلص دائرة التخيل، ضمن القالب الخطابي الموجه إلى الجمع السامع، بعيدا عن المبالغة في بلورة الاستعارة، وكثرة استعمالها في هذا الجنس، فالمبالغة والإكثار من التوظيف الصوري ليس من خصائص اللغة الخطابية، هو خاص باللغة الشعرية التي توغل في التصوير وتكثر منه، لدرجة أن تجعل القصيدة لوحة يراها القارئ بأم عينيه، بسبب استحضار الخيال والتخييل المطلوبين في تأويل وتفسير الأبعاد الشعرية التصويرية خلال القصيدة.

وبخصوص الاختصار والإيجاز في الكلام في الخطبة أو الإطالة فيها، فهو راجع لطبيعة الموضوع المطروح وطبيعة المستمع، فإن كان الموضوع يتطلب الاختصار دعا المقام إليه دون المبالغة في الإطناب بالكلام حتى لا يبتعد ضرب الحديث عن مبتغاه المعهود والمطلوب، وهذا الوضع في غالب الأمر يكون الكلام فيه موجها إلى جمهور العامة من الناس، وإن كانت قضية الخطبة تستدعي الإطالة دعت الضرورة لها حتى تستحضر الحجج والبراهين المكملة لمقتضى الحال، والإطالة ساعية لتحقيق التأثير والإقناع في السامع، والكلام في هذه الحالة في الغالب يكون موجها نحو الخاصة من الناس، باعتبار إدراكها لطبيعة الموضوع، المتطلّب للإطالة في الكلام، وهذه المسائل يجب على الخطيب أن يدركها، ويكون **"عارفا بمواقف القول وأوقاتها واحتمال المخاطبين له، فلا يستعمل الإيجاز في موضع الإطالة فيقتصر عن بلوغ الإرادة، وألّا يستعمل الإطالة في موضع الإيجاز فيتجاوز مقدار الحاجة إلى الإضجار والملالة، وألا يستعمل ألفاظ الخاصة مع العامة، ولا كلام الملوك مع السوقة، بل يعطي كل قوم من القوم بمقدارهم، ويزنهم بوزنهم..."**[2]، الذي يزنون به الكلام، فالخاصة من الناس – النخبة– لا يهم معهم طول الكلام من قصره، فالمهم عندهم الاستفادة والاقتناع بالكلام، لأنّ الذي يدفعهم الفضول إلى معرفة الشيء المجهول عندهم، والعامة من الناس فمن طابعهم الضجر وسرعة الملل، لذا يتطلب الكلام معهم الإيجاز في عرض الموضوع وتبسيطه حتى يستوعبه ويكون ذهنه حاضرا حين استماعه له، وعلى الخطيب أن يدرك منزلة الإيجاز والإطالة في الخطابة حتى يعطيها حقّها ومستحقّها،

---

[1] _ فن الخطابة : ارسطو طاليس، تحقيق : عب الرحمن البدوي، ص : 205-207.

[2] _ نقد النثر : قدامة ابن جعفر، تحقيق : طه حسين بك و عبد الحميد العبادي، د ط، مطبعة الأميرية : القاهرة، 1941م، ص : 108.

وبهذا يكون أهلا للخطابة وصاحبا لها، لا يمكن أن يكون "**الخطيب موصوفا بالبلاغة ولا منعوتا بالبلاغة والخطابة إلا بوضع هذه الأشياء موضعها، أن يكون على الإيجاز إذا شرع فيه قادرا، وبالإطالة إذا احتاج إليها ماهرا...**"[1]، حتى يبلغ مراتب البلغاء الخطباء، فكفّتا الإيجاز والإطالة في ميزان الخطابة، ترجح كفّة أحدهما على الأخرى على حسب طبيعة الموضوع والمستمع.

ب _ الإيقاع الخطابي في معرض البلاغة العربية :

يعد الإيقاع معيارا من معايير التمييز بين الأجناس الأدبية، وخاصة الشعر والخطابة باعتبارهما قطبا التناظر والمقارنة من حيث التمييز بينهما، والمقصود بالإيقاع "**وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، وبمعنى أوضح توالي الحركات والسكنات، على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر في فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة...**"[2]، وهذا معروف في الشعر أكثر منه في النثر عامة والخطابة خاصة، والإيقاع في الشعر يتمثّل في التفعيلات التي يبنى عليها الوزن، ومن خلالها تتحدّد الحروف الساكنة والحروف المتحركة، وبتداول هذين الضربين يتحدد الإيقاع في الأجناس الأدبية، وصورة الإيقاع ببساطة تتمثّل في الخطاطة الآتية[3]:

وتمثل هذا الخطاطة على رغم بساطتها سبعة قوانين يقوم عليها الإيقاع وهي :

_ **النظام** : يوضح الترتيب الذي تسايرت على إثره الحركات (الأبيض والأسود يمثل الساكن والمتحرك).

_ **التغير** : يقصد به التنويع في الحركات بين الساكن والمتحرك.

_ **التساوي** : يقصد به تساوي التكرار بين الحركات هذا ليس دائما، فهو نادر الحدوث.

_ **التوازي** : يظهر من خلاله توازي الفواصل والمقاطع الإيقاعية.

---

[1] _ نقد النثر : قدامة ابن جعفر، تحقيق : طه حسين بك و عبد الحميد العبادي، ص : 108.

[2] _ النقد الأدبي الحديث : مُحَمَّد غنيمي هلال، ط 3، دار النهضة : القاهرة، ص : 462.

[3] _ينظر : الأسس الجمالية في النقد العربي : عز الدين اسماعيل، د ط، دار الفكر العربي : القاهرة، 1968م. ص : 101.

_ **التوازن** : قد تتوازن الحركات بين ساكن ومتحرك، وقد تترجح كفّة المتحرك على الساكن أو العكس.

_ **التلازم** : يعني أن الحروف يجمعها التلازم لا التباعد فيما بينها.

_ **التكرار** : يتمثّل في تتبع تكرار الحركات والسواكن في المقطوعة الصوتية.

يعتبر الإيقاع ملمحا مضبوط المعالم والأبعاد وفق هذه المعطيات، "**فهذه القوانين السبعة تعمل جميعا في وقت واحد، وعملها المتلازم ينتج ما يسمى بالإيقاع**"[1]، الذي تنسج على منواله أنسجة الأجناس الأدبية، على حسب أنواعها ومتطلباتها، وهذا رجع لطبيعتها الشكلية الظاهرة، وجواهرها الخفية الميتافيزيقية التي بها تتباين الأجناس في عالم الأدب، فجوهر جنس الشعر يختلف اختلافا كبيرا عن جوهر النثر بشتى أنواعه، فحقيقة الشعر العواطف البعيدة عن الواقع والداعية للتخييل، بينما يتمثّل النثر في الواقعية والإقناع.

إن وجود الإيقاع في الشعر ظاهر ظهور عيان، ولا يختلف في هذا اثنان، بخلاف الخطابة التي لا توغل في الإيقاع ولا هو بين فيها، فوجود هذه الظاهرة في الخطابة يختلف عن وجودها في الشعر الذي هو كله إيقاع ووزن، باعتبار توالي التفعيلات والحركات والسكنات في نظام جد منتظم، يجعل من الإيقاع ظاهرا ظهور عيان حتى على الأعمى، بخلاف الخطابة لأن "**وجود هذه الظاهرة فيها يختلف عن وجودها في الشعر، كما وكيفا ومصدرا، فإذا كان مبعثها في الشعر توالي التفعيلات بما فيها من متحركات وسواكن وتتابعها، نحوا منتظما، في بيت من القصيدة، فإن مبعثها في النثر المناسبة والموازنة بين الألفاظ، في الجمل والعبارات، أو بين الجمل والعبارات أنفسها**"[2]، فواقع الإيقاع في الشعر تمثله التفعيلة، بينما واقع الإيقاع في النثر والخطابة خاص يتمثّل في المناسبة والموازنة، والمناسبة تتمثّل في الخطابة في الجانب البديعي بضربيه اللفظي والمعنوي، وأما التوازن أو الموازنة فتتمثّل في احترام الفواصل والفقرات التي تتكرر من خلالها ملامح المناسبة في الخطبة، وبهذا يختلف الإيقاع في الشعر عن الإيقاع في الخطابة، وهذه الظاهرة تبقى "**متصلة بالحركة وغير منفصلة عنها ولا تنفصل عنها إلا إذا كانت عشوائية، وغير فنية ومن ثم فهي من لوازمه –الإيقاع– والنسبية، التي تهدف إلى تحقيق**

---

[1] _ الأسس الجمالية في النقد العربي : عز الدين اسماعيل، ص : 102.

[2] _ في نظرية الأدب : عثمان موافي، الجزء الأول، ص : 103.

علاقة بين شيئين متناسبين في الحركة والزمان والأداء، والتناسب يعمل على التوافق بينهما، والنظام يعني الترتيب والتناسق، والمعاودة الدورية ضرورية ليتحقق الإيقاع، إذن لا إيقاع بلا تكرار ومعاودة..."[1]، التي من خلالها يتحقق الإيقاع، فيبعث على الفنون الأدبية طابع الفنّية والجمال بعيدا عن تخصصه في جنس من الأجناس، إلا أنّه تختلف درجة وضوحه من حيث الكم والكيف والمصدر من جنس لآخر، والإيقاع يقوم على التناسب والنظام –الموازنة في الخطابة– والتكرار الدوري، وبهذه المستلزمات الضرورية يتحقق الإيقاع في الأجناس الأدبية.

ويتمثّل وقوع الإيقاع في الخطابة في التناسب أو المناسبة بضربيها اللفظي والمعنوي، أما اللفظي يرسمه السجع والازدواج، ويعتبر السجع من المحسنات البديعية اللفظية التي يكثر حدوثها في الأجناس النثرية وخاصة منها الخطابة والرسائل، وهذا الأخير يبرز من خلال تكرار الحرف الأخير بين فواصل الخطب، ويأخذ هذا الحرف نفس الحركة من حيث قصرها أو طولها، وتَعرف أنّها **"تماثل الحروف في مقاطع الفصول"**[2]، أو أنّها **"تواطؤ الفاصل في الكلام المنثور على حرف واحد"**[3]، على طول الفقرة لا على الخطبة كلها، وهذا بمثابة التنفيس عن نفسية المتلقّي حتى لا يقع في الضجر والملل، وتأتي ظاهرة تواطؤ الفواصل على حرف واحد في الخطابة بعدة أوجه منها أن يكون الجزآن متوازنان متعادلان في عدد الكلمات ولا يزيد جزء من العبارة في الفقرة عن الأخرى، مع الاتفاق في الحرف الموحد عند فواصل الفقرة، وكون التنويع في الحرف الموحد في الفقرة، من أمثلة هذا ما جاء على**لسان رسول الله – صل الله عليه وسلم– لما رواه عن خطبة قس بن ساعدة لما رآه في عكاظ على جمل أحمر وهو يقول:**

" أيها الناس اجتمعوا، ثم اسمعوا وعوا، من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آت آت. يا معشر إياد !أين ثمود وعاد ؟ وأين الآباء والأجداد ؟ وأين المعروف الذيلم يشكر ؟ وأين الظلم الذي لم ينكر ؟ أقسم قُسٌّ قسما حقًا، إن لله لدينًا هو أرضى عنده من دينكم"[4]، ملامح السجع بينة في هذه الخطبة لدرجة أن تراه قافية تمثلت في فواصل هذه الخطبة القصيرة، وأضفى عليها

---

[1] _ البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصر : عبد الرحمان تبرماسين، ط 1، دار الفجر للنشر والتوزيع : القاهرة، 2003م، 102.

[2] _ سر الفصاحة : ابن سنان الخفاجي، ص : 163.

[3] _المثل السائر في كلام الكاتب والشاعر : ضياء الدين ابن الأثير، تحقيق : أحمد الحوفي وبدوي طبانة، الجزء 1، ص : 114.

[4] _ نقد النثر : قدامة ابن جعفر، ص : 110-111.

إيقاعا تطرب له الآذان، وتسجو له القلوب والأذهان، والمتأملون لما كان، ضمن الخطبة من بعد ما كان، من حضور مناسبة واتزان، بين الفاصلة والفاصلتين، وتكرار لحرف أو لحرفين.

ومن أوجه السجع في الخطابة، تقارب الحرف الموحد في المخرج الحرفي المكرر ضمن فواصل الفقرة، **"وهو يعد أقل أوجهه، وصورته أن تكون أجزاء الكلام متعادلة، وتكون الفواصل على أحرف متقاربة المخرج..."**[1]، وبتعبير آخر **"هو السجع بالحرف نفسه فيما ضارعه ومخرج قريبا من مخرجه"**[2]؛ أي أن وحدة السجع المتمثلة في الحرف الموحد، يمكن أن تتمثل في حرف يشابهه من حيث القرب في المخرج الصوتي، كتقارب حرف الباء وحرف الميم في المخرج،* فكليهما من الحروف الشفوية، فالباء يتحقق عند الضغط على الشفتين بقوة، ثم يندفع الهواء خارج الفم دفعة واحدة فيتحقق الحرف، والميم يتحقق من خلال الضغ ط عليهما بخفة، مع السماح للهواء بالخروج عن طريق الخيشوم بنسبة ضئيلة وبهذا يتحقق حرف الميم، وغيرها من الحروف المتقاربة في المخرج، ومن كلام العرب وخطبهم، الذي رسم معالم هذا الصنف من السجع يترجمه قول أحد الخطباء:

" إذا كنت لا تؤتى من نقص كريم، وكنت لا تؤتى من ضعف سبب، فكيف أخاف منك خيبة أمل، أو عدولا عن اغتفار زلل، أو فتورا عن لمِّ شعث، وإصلاح خلل"[3]، فتمثل السجع في كلمات الخطيب من خلال تنوع الحرف بين الفواصل في هذه الكلمات مع احترام مبدإ التقارب في مخارج الحروف، في التزاوج الأول القائم في العبارتين استعمل فيه السجع وتحقق من خلال الحرفين الباء والميم، وهما قريبان في المخرج، فالباء تتحقق باندفاع الهواء بقوة بعد غلق للشفتين، وأما الميم فتحدث لخروج الهواء باستمرار من الخيشوم، مع بقاء الشفتين مغلقتين، والموضع الثاني تمثل في التزاوج بين الحرفين من حيث قرابة المخرج الحرفي بين اللام والثاء، فحصول حرف اللام يكون في الضغط برأس

---

[1] _ في نظرية الأدب: عثمان موافي، ص : 104.

*(ملاحظة: الباء والميم لا يستعملان سجعا متقاربا وإن كانا من نفس المخرج فالميم تستعمل مع النون أو اللام، والباء مع الدال وهناك أمثلة في فواصل القرآن على ذلك كقوله سبحانه: "الرحمن الرحيم، ملك يوم الدين) غير أن هذا خاص بالقرآن الكريم، ولا تقاس علومه على هذه القوانين الوضعية القاصرة، والمستوردة إلينا عن طريق الثقافة الغربية.

[2] _ قانون البلاغة : أبو طاهر محمد البغدادي، تحقيق : محسن غياض عجيل، د ط، الشركة المتحدة للنشر والتوزيع : بيروت، 1980م، ص : 29.

[3] _ قانون البلاغة : أبو طاهر محمد البغدادي، ص : 29.

اللسان على اللثة العلوية من الفك، وانطواء طرفي اللسان نحو الأعلى، وعدم السماح للهواء بالمرور، وأما حرف الثاء فترسم ملامحها بعد ضغط اللسان على الأسنان العلوية مع الاستمرار في الضغط، مع السماح للهواء بالمرور بعض الشيء، وهذا النوع من السجع ليس له وقع على النفوس بقدر ما هو عليه في تماثل الفصول في الحرف المكرر.

وهذه الصورة زيادة للتوضيح حول ما يخص المخارج الصوتية :

تتفق الذائقة النقدية العربية بأن أفضل أضرب السجع ما جاءت عباراته في الفقرة قصيرة موحدة في الحرف، لما لها على النفس من وقع كوقع الوزن في الشعر وقافيته، ويأتي السجع في ضرب آخر يكون الجزء الثاني من العبارة أطول من الجزء الأول فيها، ويكون الطول بين الجزأين معقولا لا يتجاوز حد الموازنة بينهما ولا يكسر طبيعة السجع، ومعرض هذا الضرب من الظاهرة السجعية ما جاء في كلام بعض الخطباء، "... **ولا أتكل في امرئ بعد الله إلا عليك، فصانك الله عن شكر من سواه، كما صنتني عن شكر من سواك...**"[1]، فكان السجع غير مقطوع رغم بعد طرفيه عن الموازنة بينهما ؛ حيث كانت الجملة الفاصلة بينهما متعلقة بالجملة التي جاءت بعدها لتتمم الفائدة في الكلام، فالمفيد خير من المقطوع. فكل هذا من باب السجع والازدواج وإن كان الازدواج يتجاوز السجع في توحد الحرف الواحد إلى حرفين حتى الأربع وهذا حده، وإلا دخل في باب التكلف، " **فكل هذا يؤذن**

[1] _ نقد النثر : قدامة ابن جعفر، ص : 122.

بفضيلة التسجيع على شرط البراءة من التكلف والخلو من التعسف"[1]، فالتكلف والتصنّع غير مرغوب فيه في الخطابة وغيرها من الفنون، لهذا دعا النقاد والدارسون إلى البعد عنه لأن هذا من باب التعسف والتعصب للتصنّع، فالكلام الخطابي يكون مفهوما معلوما إذا ما بعد عن الكلفة في التصنّع والمبالغة فيه، فالبساطة في التفنن من باب الخطابة، فهي تدعو إلى الوسط والوسطية في اللغة، وكذلك اتباعها في الإيقاع والوزن الخطابي، وسجع الكهان كان منبوذا لكثرة السجوع فيه وقصر فواصله، فهو مدعاة للتصنّع أكثر منه إلى الفطرة والسليقة، **"ومن الأوصاف البلاغية أيضا للسجع في موضعه، وعند سماحة القريحة به، وأن يكون في بعض الكلام لا في جميعه، فإن السجع في الكلام كمثل القافية في الشعر، وإن كانت القافية غير مستغنى عنها، والسجع مستغنى عنه..."**[2]، ويكون في موضعه حين يوظّف في الفنون الأدبية، وعلى السجية والسليقة بعيدا عن التكلف والتصنّع، ويستوطن بعض الكلام لا كلّه، فهو كمثل القافية في الشعر، وإن كانت لازمة فالسجع في الخطابة من باب المكمل والمتمم للفنيات الخطابية، قصد تحقيق الإقناع؛ وباستدعاء الإيقاع يستحضر التلذذ في الأستماع، وتستحضر الأذهان للاتباع، وتقابل الحجج بالفهم والاتّعاظ، وهذا لبعد السجع عن التكلّف والتصنّع، **ومن عيوب السجع والازدواج أن تكون فاصلة الجزء الأول من العبارة بعيدة في المشاكلة عن الجزء الثاني منها، والتطويلفي الجزء الأول من العبارة حتى تتطلّب الضرورة التطويل في الجزء الثاني منها، فظاهرة السجع مطلوبة في خطبهم وكتاباتهم، لدرجة الولوع بها، فوظّفوها في أشعارهم وقصائدهم الشعرية الموزونة والمقفاة"**[3].

والإيقاع خاصية مست الشعر والنثر، فكان للخطابة نصيب من هذا الجانب الفني، الذي ينقلها من الكلام الساذج العادي إلى الكلام الفني البديعي، وهنالك من الخطب وبعض الكتابات قاربت على مشابهة المنظوم من الكلام، في استعمالها للبعد الإيقاعي، ضمن مقتضيات العرض والطلب للمنطق الإقناعي، المرتبط بالفن الخطابي مع الاعتماد على الوضوح في عرض المعطيات، والاعتدال في تقمص اللغة والإيقاع الخطابي، فوجهتها نحو الفرد العامي، المداول للكلام العادي البسيط، ومصدرها نخبة المجتمع –الخطيب– المستوعب للكلام الفصيح والملزم في استخدامه، ومقاربة الخطابة من الشعر

---

[1] _ الصناعتين : أبو هلال العسكري، ص : 261.

[2] _ نقد النثر : قدامة بن جعفر، ص : 121.

[3] _ ينظر : الصناعتين : أبو هلال العسكري، ص : 264-265.

من جانب الإيقاع لا يعني المشابهة والمماثلة، فحقيقة الشعر لغته الشعرية الداعية للتخييل، وحقيقة الخطابة لغتها المبرهنة الداعية للإقناع، وتقاربها من الشعر في الإيقاع، يعبر عن مكانتها الفنّية لدى الذائقة النقدية، وأحكام التقارب بينها لدى النقاد العرب تتمثل في خمسة أحوال؛ أولها "**معادلة ما بين مصارع الفصول بالطول والقصر، الثاني : معادلة ما بينها في عدد الألفاظ المفردة، والثالث : معادلة ما بين الألفاظ والحروف... والرابع : أن يناسب بين المقاطع الممدود والمقصور... والخامس : أن يجعل المقاطع متشابهة... حتى يكون المقطعان الممدودان يمتدان نحو هيئة واحدة، وهو إشباع الحركة، وأما السجع وتشابه حرف الأجزاء فهو شيء لا يتعلق بالموازنة هو خاصة العرب، وله غناء كثير في الألفاظ، وكل هذا لا يخرج النثر عموما –والخطابة خصوصا– إلى النظم**"[1]، فالإيقاع النظمي أو الشعري إيقاع عدد توازني، وأما الخطابي فهو فني تنويعي، مدعاة للتلذّذ في طابع قريب من النظم – المنظوم أحلى وأدعا للنفس من المنثور–، الغني بالإيقاع المطرب للنفس المستحضر لها، ولجوء الخطابة لهذا التوظيف غرضه بلوغ الإقناع والتأثير في السامع، فالعملية التواصلية الخطابية مبنية على المباشرة بين طرفيها، دون وساطة في نقل المعلومة، فالكلام ينتقل من فم الخطيب إلى أذن جمهوره الحاضر، في فضاء مفتوح مباشر لا يفصل بينهما فاصل، ولا يكون بينهما وسيط، فالخطبة محلها المنابر ووجهتها الحاضر المستمع.

الخطابة "**فن مشافهة الجمهور، وإقناعه واستمالته**"[2]، قدر المستطاع والإمكان، مع مراعاة ميزان البلاغة الخطابية الذي يعتمد على الوضوح والاعتدال في الكلام، والوضوح يتمثّل في مراعاة المتداول من الكلام المستعمل الفصيح بعيدا عن الغلو في الاستعمال والقبيح منه، وبعيدا عن الساذج العام، وهذا من حيث مظهره الشكلي، وأما حقيقة الوضوح تكمن في تقصي الجوانب الفنّية للخطابة؛ بلغتها الفنّية البسيطة البعيدة عن السذاجة، والقريبة من لغة العلم، قصد نيل المراد وتحقيق الإقناع، والاعتدال يتمثّل في لغة الخطابة بالتوسط بين لغة الشعر الداعية للتخييل، ولغة العلم المقيدة بالمنطق والبرهان، وإيقاعها الفني المتوسط بين الكلام الموزون –الشعر– وغير الموزون، وفي هذا يتمثّل ميزان البلاغة الخطابية، التي تقوم على "**الوسطية بين الابتذال العامي، والسمو إلى الإغراب والغموض**

---

[1] _ الخطابة من كتاب الشفاء : أبو علي الحسين بن سينا، تحقيق : محمّد سليم سالم، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، 1954م، ص : 225.

[2] _ فن الخطابة : أحمد محمّد الحوفي، ص : 5.

الشعري، ففي هذه المرتبة يلتقي الفهم الناتج عن سلامة العبارة واستعمال الألفاظ في مواضعها، مع الرشاقة الناتجة عن حد أدنى من التغييرحسب المقامات..."[1]، فالساحة الخطابية القائمة على المنابر، ملتقى الخطيب والمخاطب، وكمال ذلك يكون لدى المرسل في سلامة عباراته وأسلوبه، واحترام المواقف والمقامات المتباينة بين أفراد التواصل الخطابي.

معرض كلام الخطبة وتقديمها للسامع يتم عن طريق المشافهة بعيدا عن التدوين والكتابة، فالكلمة المسموعة أدعى للفهم من الكلمة المكتوبة، إن ألقيت بطريقة صحيحة وسليمة بعيدة عن اللحن والخطأ، مع الإجادة في الإلقاء، وجدت لها أذانا صاغية وأذهانا حاضرة، وهذا راجع لمكتسبات فنيات الإلقاء، وكيفيات التقديم والعرض الصوتي للكلام الخطابي، وهذا يمثل تكملة للإيقاع الخطابي باعتبار أن الأرضية أرضية مشافهة واستماع، والإلقاء الخطابي لا يتعلق بالألفاظ بذاتها؛ بل بالأداء اللفظي لها، لتعلقه بالمشاعر المتدفقة عن نفسية الخطيب من خلال إلقائه المعبر عنها، وما يدل عليها طبيعة النغم والتنغيم الخطابي، وهذا يتمثل في ارتفاع الصوت وانخفاضه أثناء تأدية الإلقاء الخطابي للخطبة، والتنغيم يتمثل في **"النغم مثل : تثقيلها، وتوسيطها، وتحديدها، وإجهارها، والمخافتة بها أو توسيطها، فإن للنغم مناسبة مع الانفعالات والأخلاق..."**[2]، فالتنغيم عن ملامح الغضب يصحبه علو الصوت وارتفاع نبرته، مع وضوح سمات الشدة والغلظة، والتعبير عن الفرح يرسمه التنغيم برقة الصوت وبعده عن الشدة، بألفاظ هادئة رقيقة، تهدأ معها النفوس وتفرح بعد سماعها، فغاية استعمال النغم الخطابي هي التأثير في المستمع، سواء كان التأثير فيه سلبيا أو إيجابيا، والنغم **"يستعمل في القول الخطابي لوجوه : منها لتخييل الانفعالات والخلق، وذلك أيضا لثلاثة وجوه : أحدهما عندما يريد المتكلّم أن يخيّل أنه بذلك الخلق والانفعال عند السامعين، مثل أنه إذا أراد أن يخيل فيه الرحمة رقّق صوته، إذا أراد أن يخيل فيه الغضب عظّم صوته، وكذلك في الأخلاق. وإنما كان ذلك كذلك، لأن هذه الاصوات توجد في الطبع عن الذين ينفعلون أمثال هذه الانفعالات. والوجه الثاني : أن يكون قصده تحريك السامعين نحو انفعال ما أو خلق ما، إما لأن يصدر عنهم التصديق الحاصل عن ذلك الانفعال أو الخلق، والفعل المصادر عنه. والوجه الثالث : عندما يقتص عن مخبرين عنهمبأن يصفهم بذلك الانفعال أو الخلق. ومنها أيضا أنها تستعمل لضرب من الوزن في**

---

[1] _ البلاغة العربية أصولها وامتداداتها : مُحَمَّد العمري، د ط، افريقيا الشرق : المغرب، 1999م، ص : 278.

[2] _ الخطابة من كتاب الشفاء : أبو علي الحسين بن سينا، ص : 197.

الكلام الخطابي"[1]، الذي يبعث على الخطبة نوعا من الإيقاع المستحضر للنفوس والمرغوب فيه عندها، والتنغيم الخطابي مرتبط بالخطابة في كونها جنسا شفويا بعيدا عن الكتابة والتدوين، والواضح من هذا أن ظاهرة التنغيم الخطابي تتحد أبعادها من خلال التفاوت والتنويع في درجة الصوت في مختلف المواطن من الكلام، وهذا على حسب عامل الانفعال والخلق، قصد تحقيق الإقناع اتجاه المقصد المطلوب، ومثل هذا التنوع الصوتي يخلق نوعا من الموسيقى التي تطرب الأذهان، وتنشط لديها قابلية الاستقبال وتقبل الأمور؛ والأداء الشفهي للخطابة الجاعل من التنغيم وسيلة له، يرسم من خلالها التفاوتات الانفعالية المختلفة من غضب وفرح وشدة ورحمة وقصور وقوة، لما يقابله من درجة صوتية تناسبه، من حدة وغلظة وارتفاع وانخفاض، وهذا لا يبرز إلا بتحقيق التوافق بين درجة الصوت وما يناسبها من الانفعال، بعيدا عن الاهتمام بالألفاظ والعبارات، فالتنغيم متعلق بالأداء دون اللفظ، ولهذا التصق التنغيم بالفعل الشفوي للخطابة دون المكتوب منها، لتحقيق ما يعرف بعملية الاستماع، القائمة على مبدإ الإقناع بين طرفيها، من خلال الإنصات لمعطيات الخطبة الملقاة على الجمع الحاضر من الجماهير، من استدعاء الأذهان واستحضارهم ، وإبعاد الملهيات والعوارض المحطّمة للمبدأ المسعى لتحقيقه وإدراكه، وهذا يقع على عاتق الخطيب.

وبهذا يكون علم البديع الناقل لهذه الظاهرة –التناسب اللفظي والمعنوي في الخطابة– التي من خلالها تكتسب الألوان الخطابية جانبها الفني والحسن في الكلام، إذ تضفي عليها بعدا جماليا يبعث في ثنايا كلماتها نوعا من الإيقاع اللافت والمبعد للملل، الشاد للنفوس اتجاه القضية المعالجة، "**والعلم بوجوه تحسين الكلام لا يسمى بديعا إلا بشرطين: أن يكون ذلك الكلام مطابقا لمقتضى الحال، وأن تكون كيفية طرق دلالته معلومة الوضوح والخفاء، فالشرط الأول هو علم المعاني، والشرط الثاني هو علم البيان، فلو عدم الشرطان أو أحدهما من الكلام، لم يكن العلم بوجوه تحسين ذلك الكلام بديعا...**"[2]، فباب تحسين الكلام في الخطابة وغيرها من الأجناس الأدبية، لا يكون إلا باستحضار أبعاد علم البديع وفنونه، وهذا يعتمد على احترام مبدإ الوقوف على مقتضى الحال، أو ما

---

[1] _ تلخيص الخطابة : أبو وليد مُحَمَّد بن رشد، تحقيق : مُحَمَّد سليم سالم، د ط، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية : القاهرة، 1967م، ص : 526.

[2] _ طراز الحلة وشاء الغلة : أبو جعفر الغرناطي، تحقيق : رجاء السيد الجوهري. د ط، مؤسسة الثقافة الجامعية : الاسكندرية مصر، 1968م، ص : 79.

يعرف باحترام المقام، والوقوف عند حدوده حتى يأخذ المقام مقالته المنسوبة له، وهذا لا يتحقق من دون تفعيل علم المعاني، الذي يعتني بمواطن الكلام من حيث التقديم والتأخير، الذكر والحذف، الإيجاز والإطناب، الأسلوب بضروبه، وغيرها من المواضيع التي يعالجها علم المعاني، وطرح الدلالات والمعاني اللفظية بطرق مختلفة معلومة الكيف والكم، سواء كان ذلك خفيا أو واضحا جليا، فهذا ميدان علم البيان وبعده التصويري التقريبي للمجهول بالمحسوس، وباجتماع هذه الأبعاد في الكلام يستدعي الموقف تزيينه وتحليته بعد نضوجه، وهذا موضوع علم البديع الذي يعتني ويهتم بتحسين الكلام، حتى يعريه من لباس البداهة والسذاجة في التعبير، ليلبسه لباس الفنية الأدبية، سواء كان ذلك على البعد اللفظي أو المعنوي، وموقف هذا العلم من الخطابة تمثل في راسم الإيقاع الخطابي الذي ينقلها من الكلام النثري البسيط الساذج المتداول، إلى الكلام الفني الأكاديمي الممرس، القابل للدراسة والتحليل، والعرض والطلب في سوق النقد الأدبي.

الإيقاع الخطابي فني تنويعي بين مسجوع ومرسل، مدعاة لتلذذ في طابع قريب من النظم الذي يكون أحلال وأدعا للنفس من المنثور، حتى وإن كان غنيا بالإيقاع المطرب للنفس المستحضر لها، ولجوء الخطابة لهذا التوظيف غرضه بلوغ الإقناع والتأثير في السامع، فالعملية التواصلية الخطابية مبنية على المباشرة بين طرفيها، دون وساطة في نقل المعلومة، فالرسالة الخطابية تنتقل من فم الخطيب إلى أذن جمهوره الحاضر، في فضاء مفتوح مباشر لا يفصل بينهما فاصل، فالخطبة محلها المنابر ووجهتها الحاضر المستمع، ومعطيات هذا الجانب من خلال المدونة التي تمثل حلقة الوصل بين ما هو نظري وبين ما هو تطبيقي في هذا الفصل، تمثله خطبة الشيخ مُحَمَّد البشير الإبراهيمي الملقاة على الوفود العربية والإسلامية في هيئة الأمم المتحدة، والبعد الإيقاعي من هذه الخطبة يوضحها الجدول الآتي :

البديع :	**نوعه :**	**غرضه :**	**شرحه :**
مجحف≠ منصف	بديع معنوي طباق إجاب	توضيح المعنى وتأكيده	من هذا فالبديع المعنوي، يزيل اللبس عن الفهم بذكر كلمة "المنصف" التي تمثل الضد لسابقتها، فبالضد يتضح المقام، وكلمة المنصف تزيل اللبس لوجودها بعد كلمة مجحف.

حقيقة ≠ خيال	بديع معنوي طباق إيجاب	توضيح المعنى وتأكيده	البديع الذي رسمه الشيخ البشير الإبراهيمي ،يظهر تعجبه من حال الشعوب العربية الذين دارت عليهم رحى الزمان من القر إلى الذل وهو لم يصدق هذه الحقيقة. فلجأ إلي كلمة الحقيقة التي لم يقبلها ذهنه، وما يثبت ذلك أنه أتبعها بكلمة الخيال، حتى يظهر تعجبه.
معارض الاستهزاء ...النصح لنا	بديع معنوي مقابلة	تأكيد المعنى وتقويته	كانت المقابلة في هذه العبارة أكثر وقعا من تضاد كلمتين، وذلك بزيادة لفظين ليزيد المعنى ويتضح، التي حملت استهزاء الاستعمار بالشعوب العربية في عبارة: "معارض الاستهزاء بنا" وأتى بضدها لتقوية وتأكيد ذلك في عبارة :"معارض النصح لنا."
بنا . لنا	بديع لفظي سجع	تجميل النص بإضفاء نغمة موسيقية عليه.	هذا البديع لفظي بهاتين الكلمتين، لأن الاختلاف في المعنى موجود، إلا أن بنية الكلمة تظهر الاختلاف اللفظي، وقد تتشابه الكلمتان في البنية إلا أنهما مختلفتان في الحرف الأول، ولهذا سمي: جناس ناقص.
العبر – الخبر	بديع لفظي جناس ناقص	إضفاء النغمة الموسيقية على النص	وفي هذا السجع إضفاء على النص نوعا من نغمة موسيقية حتى لا تكون الخطبة جافة، فتكون قابلة للتذوق عن طريق توظيف النهاية نفسها في كلتا الكلمتين ، وهما: "الباء والراء."

على غرة ...وعن غير ميعاد	بديع معنوي التضمين	تقوية المعنى باستحضار الماضي	وهي عبارة متضمنة لمثل قديم، وهو: "رب صدفة خير من ألف ميعاد."، وهذا التضارب والتجانس في المعاني بين العبارتين، عبارة الخطبة والمثال، حيث أرجعنا إلى الماضي الذي هو معروف عندنا أو أننا نسمع عنه عن طريق استحضاره، لتقوية المعنى، فتتقبله نفوسنا لما فيه من أصالة وقوة في التعبير.
بغرض الاستهزاء بنا أو النصح لنا	سجع	تجميل النص بإضفاء نغمة موسيقية عليه.	تمثل السجع في هذه العبارة في الحرف النهائي من فواصل هذه العبارة، والذي أضف على النص نغمة موسيقية قصد دفع الملل عن نفس المستمع، وكسر روتين الترسل في الخطبة.
يذكرون أبناءهم بماضيهم ويلقنونهم سير أجدادهم وأعمالهم	سجع	تجميل النص بإضفاء نغمة موسيقية عليه.	تمثل السجع في هذه العبارة في الحرف النهائي من فواصل هذه العبارة، والذي أضف على النص نغمة موسيقية قصد دفع الملل عن نفس المستمع، وكسر روتين الترسل في الخطبة.
ومعهم أسماؤهم، وليس معهم عقولهم ولا أفكارهم	سجع	تجميل النص بإضفاء نغمة موسيقية عليه.	تمثل السجع في هذه العبارة في الحرف النهائي من فواصل هذه العبارة، والذي أضف على النص نغمة موسيقية قصد دفع الملل عن نفس المستمع، وكسر روتين الترسل في الخطبة.
بلاؤنا وشقاؤنا	سجع	تجميل النص بإضفاء نغمة موسيقية عليه.	تمثل السجع في هذه العبارة في الحرف النهائي من فواصل هذه العبارة، والذي أضف على النص نغمة موسيقية قصد دفع

			الملل عن نفس المستمع، وكسر روتين الترسل في الخطبة.
بأموالهم وأعمالهم وآرائهم وعلومهم	سجع	تجميل النص بإضفاء نغمة موسيقية عليه.	تمثل السجع في هذه العبارة في الحرف النهائي من فواصل هذه العبارة، والذي أضف على النص نغمة موسيقية قصد دفع الملل عن نفس المستمع، وكسر روتين الترسل في الخطبة.

معرض كلام الشيخ البشير الإبراهيمي في هذه الخطبة وتقديمها للسامع يتم عن طريق المشافهة بعيدا عن التدوين والكتابة، فالكلمة المسموعة أدعا للفهم من الكلمة المكتوبة التي تعتني بالتشفير اللغوي المكتوب والذي يحتاج إلى فك لهذه الشيفرة، والكلمة المسموعة تلقى استقبالا واسع خاصة إن ألقية بطريقة صحيحة وسليمة بعيدة عن اللحن والخطأ وإجادة في فن الإلقاء، وجدت لها أذانا صاغية وأذهان حاضرة، وهذا راجع لمكتسبات فنيات الإلقاء، وكيفيات التقديم والعرض الصوتي للكلام الخطابي، والذي شهدناه في كلام الشيخ المبسط فتقديمه وإلقاءه يكون مبسطا، وهذا تمثلت تكملة للإيقاع الخطابي –في هذه الخطبة– باعتبار أن الأرضية أرضية مشافهة واستماع، والإلقاء الخطابي لا يتعلق بالألفاظ بذاتها ؛ بل بالأداء اللفظي لها من خلال عرض المعطيات في الرسالة الخطابية، لتعلقها بالمشاعر المتدفقة عن نفسية الخطيب من خلال إلقائه المعبر عنها، وما يدل عليها طبيعة النغم والتنغيم الخطابي، وهذا يتمثل في ارتفاع الصوت وانخفاضه أثناء تأدية الإلقاء الخطابي للخطبة، وملامح هذا كانت واضحة من خلال البعد البديعي للخطبة الموجهة للوفود العربية والإسلامية، بشقيه اللفظي والمعنوي ؛ فكان الأول يعتني بالتحسين اللفظي للخطبة لتمام ملامحها، والثاني يعتني بالجانب المعنوي قصد التوضيح للمعاني المخفية فيها، حتى يتحقق المقصد للخطيب والرسالة الخطابية الموجهة للحضور، عن طريق المشافهة من طرف ممتلك السلطة اللغوية والمتقن لها، والاستماع من طرف المستمع المتلقي لهذا الجنس الشفوي ذو الطبيعة والغاية الإقناعية، القائمة على عامل التأثير الموصل إلى التصديق نتيجة العرض المنطقي لمعطيات الخطبة.

ثانيا : أساس الأسلوب الخطابي الحجة والمقام :

بات معلوما أن الخطابة "**فن مشافهة الجمهور، وإقناعه واستمالته**"[1] قدر المستطاع والإمكان، مع مراعاة الميزان الخطابي الذي يعتمد على **الوضوح والاعتدال** في الكلام، و**الوضوح** يتمثل في مراعاة المتداول من الكلام المستعمل الفصيح بعيدا عن الغلو في الاستعمال، وبعيدا عن الساذج العام، وهذا من حيث ظهره الشكلي، وأما **جوهر الوضوح** الخطابي يكمن في تقصي الجوانب الفنية للخطابة؛ بلغتها الفنية البسيطة البعيدة عن السذاجة، والقريبة من لغة العلم، قصد نيل المراد وتحقيق الإقناع، و**الاعتدال** يتمثل في لغة الخطابة بالتوسط بين لغة الشعر الداعية للتخييل، ولغة العلم المقيدة بالمنطق والبرهان، وإيقاعها الفني المتوسط بين الكلام الموزون –الشعر– وغير الموزون، وفي هذا يتمثل الميزان الخطابي، الذي يقوم على "**وسطية بين المبتذل العامي، والسمو إلى الإغراب والغموض الشعري، ففي هذه المرتبة يلتقي الفهم الناتج عن سلامة العبارة واستعمال الألفاظ في مواضعها، مع الرشاقة الناتجة عن حد أدنى من التغيير حسب المقامات...**"[2]، فالساحة الخطابية القائمة على المنابر، ملتقى الخطيب والمخاطب، وكمال ذلك يكون لدى المرسل في سلامة عباراته وأسلوبه، واحترام المواقف والمقامات المتباينة بين أفراد التواصل الخطابي.

رغم هذا تبقى لغة الخطابة لصيقة بالأسلوب الذي هو نتاج الفرد المنتج، وبه ترسم معالم اللغة وأبعادها، لكون محيها ومؤسسها التواضع، وبناءها ورسفها التركيب وتمامها الإفادة، وغايتها التواصل، وملقيها وناشرها الأسلوب، وتبقى اللغة موروثا جماعيا، مخرجها من التجريد إلى التجريب فعل فردي يتمثل في الأسلوب الكلامي للمرسل، وارتباط هذا الأخير بالخطابة يبقيه إنتاجا فرديا يختلف من خطيب إلى خطيب، وهذا رجع لطبيعة الجنس الأدبي من جهة، وزاد المتكلّم –الخطيب– من جهة أخرى، فأما من حيث طبيعة الجنس الأدبي؛ فتتمثل في خصوصية كل جنس عن غيره فتفعيل عامل الأسلوب التعبيري، فأسلوب الشعر يختلف عن أسلوب الكتابة والخطابة، وأسلوب الخطابة يختلف عن أسلوب الكتابة والشعر، فتوظيفه في الجنس الشعري يوسمه بسمة الإيجاز والمجاز، وفي جنس الخطابة يوسمه بالحركة والإثارة، وأما الكتابة فتسمه بالدقة في التعبير، وهذا لا يملّصه عن المنتج له كما قيل

---

[1] _ فن الخطابة : أحمد مُحَمَّد الحوفي، ص : 5.

[2] _ البلاغة العربية أصولها وامتداداتها : مُحَمَّد العمري، ص : 278.

سابقا، والأسلوب في "**الكتابة أدق، والأسلوب في الحديث –الخطابة– أشد حركة وتنازعا، وهذا النوع الأخير يتضمن ضربين إحداهما يعبر عن الأخلاق، والآخر عن الانفعالات...**"[1]، رغم قربهما الشديد من حيث كونهما نثرا، فجنس الكتابة يعتمد على التأليف دون الإلقاء، وأما الخطابة فتكون بالإلقاء بعيدا عن التأليف، **وقد فطن العرب إلى هذا بسليقتهم السليمة والسديدة، لهذا تجد خطباءهم وشعراءهم يؤدون فنونهم وهم واقفون، لأن الأساس في هذين الفنين الإلقاء والإنشاد لا الكتابة التي تعتمد على التعبير بعيدا عن الإلقاء**[2]، وإن إحلال الخطابة محل الكتابة يذهبها لباس الفنّية والجمالية، أو العكس؛ لأن الكتابة مقامها التأليف والخطابة محلها الإلقاء، " **وإذا أجرينا المقارنة بدت لنا الأقوال المكتوبة ضيقة في المناقشات، أما خطب الخطباء حتى ولو كانت قد أحدثت أثرا جميلا لدى إلقائها، فإنها تبدو بين الأيدي عند القراءة هزيلة، وذلك أن مكانها الحقيقي هو في المناقشات. ولهذا السبب عينه فإنّ الأقوال الموضوعة للتأثير الخطابي، إذا انتزعت هذه منها لا تحدث نفس الأثر، وتبدو ساذجة... فمثلا حذف أدوات الوصل وكثرة تكرار الكلمة الواحدة، كلاهما معيب في الأقوال المكتوبة، وإن كان الخطباء في المحافل يلجؤون إليهما ذلك أنهما يناسبان التأثير الخطابي**"[3]السعاي لتحقيق مسألتي الفهم والإفهام الموصلَين للإقناع، الداعي إلى" **حمل السامع على التسليم بصحة المقول وصواب الفعل من خلال البرهان الذي يقوم على إخضاع العقل لنتائج حتمية تقوم على مقدّمات تثبت من خلالها صحة المقول، والبعد الخطابي المنطق في عرض وفق أقايس مؤلفة يغلب عليها الظن فتأخذ في قوالب المحتمل الراجح، فتحمل محمل مقبولات صدرت ممن يعتقد صدقه وسداد رأيه**"[4]، وبهذا تتمثل طبيعة العرض المنطقية للخطبة، ويرجع ذلك لكفاءة الخطيب المتمرس المدجج بالحجج عن طريق البرهان المعتمد على مقدّمات صحيحة لدى طرفي التواصل، فيهتدي السامع إلى نتائج سليمة البرهان، وأما حمله على الظّن لدى السامع فعلى الخطيب نقلها من باب الشك إلى اليقين، فهذه المنزلة أدعى إلى السامع وغاية الخطيب.

---

[1] _ فن الخطابة : أرسطو طاليس، تحقيق : عبد الرحمن البدوي، ص : 225-226.

[2] _ ينظر : العمدة : ابن رشيق القيرواني، تحقيق : مُحَمَّد محي الدين، ط 5، دار الجيل للنشر والتوزيع : القاهرة، 1981م، الجزء: 1، ص : 26.

[3] _ فن الخطابة : ارسطو طاليس، تحقيق : عبد الرحمن البدوي، ص : 226.

[4] _ فن الخطابة وإعداد الخطيب : علي محفوظ، ص : 13.

والأسلوب في الخطابة لا ينفك عن البعد اللغوي في الخطبة، التي تبنى على العرض المنطقي وصحة البرهان، فغاية الأسلوب الخطابي حمل المخاطب إلى التصديق بالمنقول، والبعد عن التخييل الداعي إلى الخيال المبعد عن الحقيقة والواقع، " **فالتخييل إذعان، والتصديق إذعان، ولكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول أنّ الشيء على ما قيل فيه...**"[1]، فمطلب السامع التصديق بالمنقول، وتحقيق ذلك سبيل الخطيب، ونهجه فيه أسلوبه المعبر عن المنقول، بأبسط العبارات وأرقى الكلمات، من كلام متداول فصيح قريب من ثقافة السامع ومتلقّيه، فالأسلوب ميزة فردية مناطه تقديم اللغة الجماعية، بصبغة خطابية لونها الوضوح والتجلي في الأفكار، وريشتها غاية التخاطب المبني على الإقناع والتأثير في متلقّيه، وعلى إثر هذا يبنى الأسلوب الخطابي، وفيه يكون "**لفظه سهلا رشيقا عذبا، وفخما سهلا، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا، وقريبا معروفا، إما عند الخاصة إن كانت للخاصة قصدت، وإما عند العامة أن كانت للعامة أردت**"[2]، وبه تزيل غيم الجهل لتنير شمس العلم على قلوب السامعين، فترى نور أشعتها باءنا من خلال أفعالهم وأعمالهم، والأسلوب الخطابي يقوم على تقصي المعاني من خلال تقصي الألفاظ والمباني البسيطة المعلومة لدى العامة قبل الخاصة، فالمعاني أسرار الألفاظ، والألفاظ مفشية لها، والمباني المركّبة تركيبا بسيطا معلوما لدى العوام والخواص، والحديث بالمتداول في الخطب مطلوب، لأن شرفها تحقيق الإقناع المأثّر في السامعين، وترك الصعب من الكلام أهدى للنفوس وأجذب لها، يقول بشر بن المعتمر "**وإياك والتوعر، فإنّ التوعر يسلمك إلى للتعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك، ويشيك ألفاظك. ومن أراغ معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما، فإنّ حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقها أن تصونها عما يفسدها ويهجنها... والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معنى الخاصة، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة، وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة... فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك، وبلاغة قلبك، ولطف مداخلك، واقتدارك على نفسك، إلى أن تفهم العامة معاني الخاصة، وتكسوها الألفاظ الوسطة، التي لا تلطف عن الدَّهماء، ولا تجفو عن الأكفاء، فأنت البليغ التام**"[3] المدرك للموقف والمقام، فالخطبة رسالة للعامي والخاص، منبعها المنابر ومشربها

---

[1] _ فن الشعر : أرسطو طاليس، تحقيق : شكري عياد. د ط، دار الكتاب العربي : القاهرة، 1967م، ص : 257.

[2] _ البيان التبيين : أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق : عبد السلام هارون. ط 7، مكتبة الخانجي: القاهرة، 1998م، الجزء: 1، ص : 136.

[3] _ المرجع نفسه، ص : 136.

السامعون دون استثناء، فالتوسط بين لغتين-لغة العام والخاص- مطلوبة حين مخاطبة الناس من على المنابر، فمقصدها التأثير وبغيتها إقناع الحضور والجماهير، فالخطبة هي "**الكلام المنثور المسموع**"[1]الملقى للسامعين، وفق أسلوب الخطيب.

وربط الأسلوب الخطابي بالبعد اللغوي للخطابة، -باعتباره جنسا قائما بذاته- من جهة، والجانب غير اللغوي من جهة أخرى، الذي يتمثل في طرق الإلقاء مع حركات وإماءات جسدية، تحمل من خلالها معالم أسلوب الخطيب من خلال خطبته، لكونه مصدرها ومنتجها، ولكونها فن موجها " **للجمهور بطريقة إلقائية التي تشتمل على الإقناع والاستمالة** "[2]، وهنا تكمن غاية الخطيب من خطبته؛ ولجوءه إلى العديد من العلامات اللغوية وغير اللغوية، دلالة على صعوبة الموقف الذي هو فيه، فغاية الإبلاغ والإقناع بعيدة المنال، وحقيقة هذا يدركها الخطباء فيسعون جاهدين لبلوغها بشتى الطرق، وتباين المدركات من خطيب إلى خطيب نحو هذه الغاية يرسمها أسلوبهم، فمن لم يدركها كان من المجتهدين أو الخطائين، ومن أدركها كان من الخطباء البلغاء، والبليغ " **كل من أفهمك حاجته من غير إعادة ولا حبسة، ولا استعانة فهو بليغ، فإن أردت اللسان الذي يروق الألسنة، ويفوق كل خطيب، فإظهار ما غمض من الحق، وتصوير الباطل في صورة الحق...**"[3]، وإن كان هذا من باب الظلم والإجحاف، فقد بلغ الخطيب منزلة البلغاء، فإظهار ما غمض من الحق غاية لخطيب دون خطيب، وإظهار الباطل على أنه حق غاية غير الأول، وغاية جنس الخطابة الإقناع وإن اختلفت المقاصد والغايات، فالغاية الجوهرية للخطابة الإقناع والتأثير في المستمعين، فعلّة الأسلوب الخطابي الإعادة والحبسة، والإعادة تكمن في تكرار العبارة الواحدة عدة مرات، والحبسة تتمثل بالسكوت في غير موطنه من الخطبة، والاستعانة تكون في كثرة عبارات لفت الانتباه، حتى تراه إذا "**تحدث قال عند مقطع كلامه : يا هناه، يا هذا، يا هيه، واسمع مني، واستمع إلى، وافهم عني، أو لست تفهم، أو لست تعقل، فهذه كلها وما أشبهها عي وفساد**"[4] في الأسلوب الخطابي، فالإقناع لا يلقن غصبا

---

[1] _ لسان العرب : ابن منظور، المجلد الثاني، باب الخاء، الجزء 14، مادة خطب، ص : 1194-1195.

[2] _ الخطابة وإعداد الخطيب : عبد الجليل عبه شلبي، ص : 13.

[3] _ البيان التبيين : أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق : عبد السلام هارون. الجزء 1، ص : 113.

[4] _ المرجع نفسه، ص : 113.

وقصرا بل ينال بالرضى عن اللفظ والمعاني المكشوفة والعبارات المبسوطة، مع سلامة الحركات والإماءات الجسدية، وتحري واحترام الارتفاعات والانخفاضات الصوتية نتيجة جودة الإلقاء والتفنن فيه.

والأسلوب الخطابي قائم على وترين أساسين يلتزم بهما الخطيب نحو المخاطب، وذلك راجع لطبيعة المرسل إليه وثقافته المعرفية، التي من خلالها تبنى معطيات الخطبة، من حيث رسم معالم الموضع من خلالها، فوتر الإيجاز يرتبط بعاملة التكثيف للمعاني بغية الفهم والإفهام، وهذا الاستعمال لهذا الوتر يكون عند مخاطبة الخواص من الناس، ذوي الثقافة الواسعة والأفهام الثاقبة، ووتر الإطالة ترتبط بمبدإ التبسيط، وتفسير الكلام وتكرار الكلمات، بغية إفهام العامة من الناس، ذوي الثقافة الضئيلة والفهم القاصر، والخطيب ملزم باستعمال أحدهما أو كليهما، فهو "**ينتج أسلوبه لا للإبانة عن درجته من التفوق البلاغي، وإنما للإقناع العقلي شبه المرتبط برغبات يهدف إلى تحقيقها المخاطَب دون المخاطب. ولا مفر للخطيب من الالتزام بها، لأنها تحفظ في الإطار ذاته الذي يتحدد فيه الفهم سواء على مستوى الخاصة أو على مستوى العامة...**"[1]، والاستعمال الوتري واجب في الأسلوب الخطابي للمتكلّم، وهذا مرتبط بالجانب الفكري والمعرفي لدى المرسل إليه، والذي بات معلوم المعالم والجوانب لدى الخطيب، وعليه لابد من احترام العرف التواصلي القائم بين طرفيه، وفق مبادئ وقواعد الجنس الخطابي، فإن كان التواصل عن طريق اللغة اليومية غايته التواصل، فإنّ التواصل في اللغة الخطابية غايته التواصل الإقناعي، بواسطة الأسلوب الخطابي المبني على الألفاظ السهلة الرشيقة العذبة، والمعاني المكشوفة القريبة المعروفة، والعبارات البسيطة، ومنه "**ينبغي للمتكلّم –الخطيب– أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحلات**"[2]، فيجد لكلامه أذانا صاغية وقلوبا حاضرة وعقولا متفتّحة، لوجود قيمة لكلام الخطيب في نفوس مستمعيه، بحسن اختياره للألفاظ الحاملة لمعانيه، وفق متطلبات الموقفَ ومتلّقيه، بأبسط العبارات وبما تحتويه، بكلمات متداولة ومألوفة لدى حاضريه، والخطبة خير جنس محترم لما يلقيه، بهذا تكون الموازنة بين أقدار المعاني وأقدار المستمعين،

---

[1] _ بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي : بوجمعة شتوان. د ط، دار الأمل : تيزي وزو، الجزائر، 2007م، ص : 127.

[2] _ البيان التبيين : أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق : عبد السلام هارون. الجزء 1، ص : 138-139.

وأقدار الحالات، فيجعل الكلام مناسبا لما يتناسب مع طبيعة الموازنة القائمة بين عناصرها وأقدارها المختلفة.

1 _ قوام الأسلوب الخطابي احترام المقام :

على ضوء ما سبق حول ما يخص الأسلوب الخطابي، الذي يمثّل ميزة فردية لدى الخطيب تتباين بين الخطباء، وفق الحيز اللغوي الخطابي القائم على المشافهة المعتمدة على فنيات الإلقاء، الموجهة لجمع من الحضور، الذي يعتمد على التواصل المباشر والتعبير البسيط، حتى يتم الفهم والاستيعاب، فتدرك غاية جنس الخطابة المتمثلة في التأثير بالسامع، والسعي لإقناعه بمحتوى الرسالة التواصلية المنسوجة في شكل خطبة، مرسلها الخطيب المدرك لطبيعة جنس الخطابة وحقيقة غايتها، وعليه يحترم السامعين ويخاطبهم بلسانهم ومعانيهم القريبة، حتى ينال المراد ويحقق المبتغى، لهذا يبقى الأسلوب الخطابي لصيقا بأقدار المستمعين، متوخيا لمستواهم الفكري والثقافي، فيحدثهم بما يفهمون ولما يستوعبون، ومراعاة المقام في التخاطب من باب البلاغة الخطابية، والأسلوب الخطابي وليد هذا الباب، والخطابة البليغة **"هي أن يعبر عن المعنى المطلوب بعبارة يسهل بها حصوله في النفس متمكنا من الغرض المقصود، وليس كل واحد من الناس يسهل عليه الوجيز، ولا كلهم لا يفهم إلا من البسيط، بل هم على ثلاث رتب : منهم من يكتفي بالوجيز ويثقل عليه البسيط، ومنهم من لا يفهم الوجيز بل البسط المتوسط، فلذلك انقسم الخطاب في البلاغة إلى الإيجاز، والمساواة، والتطويل، بحسب الأغراض من الخطابة أيضا..."**[1]، والحاصل وجود ثلاثة أنواع من المستمعين، مستمع يسهل عليه الوجيز؛ لسعة معارفه وثقافته الواسعة خاصة الجانب اللغوي والبلاغي، ومستمع هو في منزلة الوسيط من المعرفة اللغوية والبلاغية وشتى المجالات، وثالثهما في أدنى المستويات المعرفية للغة والبلاغة، وهما سبيل التواصل والتفاهم ضمن الجنس الخطابي، والسبيل لحصر هذه المستويات المتباينة في الفهم، لشقّي عملية التواصل الخطابي –اللغة والبلاغة– الخاضعة للمقام الذي التي تنسج من خلالها معطيات الرسالة الخطابية، ويكمن التميز بين هذه المستويات بقيام الخطيب على إجراء فرز لغوي وآخر بلاغي حتى يتوافق المقال مع المقام، لأن **"مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع**

[1] _ الروض المريع في صناعة البديع : ابن البناء المراكشي، تحقيق : رضوان تبشقورن. د ط، دار التونسية : سفاقس، 1985م، ص : 87.

موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال..."[1]، الذي يرسم مجال التواصل والفهم القائم بين الخطيب والمستمع، وهذا كله لا يخرج عن مجال الجنس الخطابي، مع مراعاة أدنى فرص التواصل الخطابي مع احترام درجات التباين في الفهم بالنسبة للمتلقّي الحاضر، وعلى إثر هذا يمكن تقسيم الأسلوب الخطابي إلى ثلاثة أساليب مختلفة الرؤى والأبعاد المقامية المؤدية للفهم، الأسلوب الوجيز، والبسيط والمتوسط، وهذا كله ضمن ثقافة الخطابة المعروفة بالمشافهة والإلقاء.

أ _ الأسلوب الخطابي الوجيز :

الواضح أن الأسلوب الخطابي بات معلوم الخضوع للمقام، الذي تبنى على إثره عملية التواصل الخطابي بين طرفيها، وبه تتضح معالم دورة التواصل الخطابي، فمعرفة الأقدار الثقافية والمعرفية المتداولة بين عنصري التواصل –الخطيب والمستمع– تقلّص دائرة الهوة التواصلية، الساعية للإفهام بغية تحقيق رغبة المرسل المتمثلة في الإقناع، وهي غاية جنس الخطابة الجوهرية، والأسلوب الخطابي الوجيز لصيق بالإيجاز، لأن "**القليل الكافي خير من الكثير غير الشافي. والزيادة في الحد نقصان، وإذا طال الكلام عرضت له أسباب التكلف، ولا خير في شيء يأتي به التكلف...**"[2]، وهذا راجع لطبيعته القائمة على تقليل الألفاظ مع تكثيف في المعاني، وفق تطلعات المستوى التواصلي الرابط بين الخطيب والمستمع؛ والذي من خلاله اتضحت معالم المقام التواصلي الراعي للزاد المعرفي بالدرجة الأولى لطرف المرسل إليه –المتلقّي السامع– باعتبار الرسالة موجهة إليه، وارتباط الأسلوب الخطابي الوجيز بالعامل البلاغي المتمثل في الإيجاز، بدعوة من المقام الذي بات معلوما بين كل من الخطيب والحضور، بعد معرفة المرسل للزاد المعرفي –خاصة اللغة والبلاغة– والفكري الذي يكتسبه السامع، فالمدرك للحقائق يحتاج إلى تذكير، ولا يحتاج إلى تفصيل وتعليل، لأن المقام مقام تذكير بالنسبة للمتلقّي الحاضر، وليس مقام تعليم وتوضيح وإرشاد.

---

[1] _ البيان التبيين : أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق : عبد السلام هارون. الجزء 1، ص : 136.

[2] _ كتاب الصناعتين : أبي هلال العسكري، تحقيق : على مُحَمَّد البجاوي ومُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، ط 1، دار إحياء الكتب العربية : مصر، 1952م، ص : 173.

ب _ الأسلوب الخطابي المتوسط :

الأسلوب الخطابي في هذا المستوى لا يخرج عن البعد المقامي، والثقافة الخطابية من جهة أخرى معتمدة على طابع المشافهة وتبني سبل الإلقاء، فالخطبة مصدرها الخطيب وطابعها التحدث عن طريق إلقائها، قصد استحضار الأذهان، والتواصل وفق قانون احترام الأفهام –المقام الخطابي–؛ كواسع الفهم ومنعدم الفهم والمتوسط بينهما، وهذا الأخير سبب استحضار الأسلوب الخطابي المتوسط، وهو أصعب الأساليب وأبلغها، فمن خلاله يقرب المعنى لذوي الأفهام المنعدمة، ويتضح المعنى لذوي الأفهام المتوسطة، ويصير بديهيا لذوي الأفهام الواسعة رغم مصاحبته لهم بعض الملل، ولكنه للغاية أقرب ولانتشارها أعم من الأساليب الخطابية الأخرى، وهو أصعب الأساليب وأبلغها "**فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك، وبلاغة قلبك، ولطف مداخلك، واقتدارك على نفسك، إلى أن تفهم العامة معاني الخاصة، وتكسوها الألفاظ الوسطة، التي لا تلطف عن الدَّهماء، ولا تجفو عن الأكفاء، فأنت البليغ التام**"[1]، فهو مستوى البلغاء من الخطباء المدركين للموقف والمقام، فالخطبة رسالة للعامي والخاص، منبعها المنابر ومشربها السامعون دون استثناء، فالتوسط بين لغتين –لغة العام والخاص– مطلوبة حين مخاطبة الناس من على المنابر، فمقصدها التأثير وبغيتها الإقناع، وهذا الأسلوب الخطابي يستدعي التوسط بين تكثيف للمعنى وتبسيطه، فالسامع مدرك في مواقف من الخطبة مدرك لها فيستدعي عملية التكثيف المتسمة بالتذكير، وهناك مواقف من الخطبة يجهلها السامع فتستدعي عملية التبسيط الحاملة للتعليم والتعليل، ومن هذا كان العامل البلاغي المناسب لهذا الضرب من الأسلوب الخطابي، ما يعرف بالمساواة، وفيه تكون " **الألفاظ بقدر المعاني، والمعاني بقدر الألفاظ، لا يزيد بعضها على بعض، وهو المذهب المتوسط بين الإيجاز والإطناب**، وقيل في حقه : **كأن الألفاظ قوالب المعاني، لا يزيد بعضها على بعض**"[2]، والتوازي في بلورة الألفاظ والمعاني وفق قالب واحد وحده أمر غير سهل، ومع وجود مبدإ احترام الحال والمقام نحو زاوية المستمع يزيده صعوبة، وتوظيف هذا في قالب جنس الخطابة ذات قوام المشافهة المزين بفن الإلقاء فهذا يزيد الأمر صعوبة أكثر، فهذا مطلب الخطباء ومقصد البلغاء المستوعبين للمسؤولية اتجاه الخطابة من جهة، واتجاه المستمعين من جهة

[1] _ البيان التبيين : أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق : عبد السلام هارون. الجزء 1، ص : 136.

[2] _ كتاب الصناعتين : أبي هلال العسكري، تحقيق : على مُحَمَّد البجاوي ومُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، ص : 179.

أخرى، فمنارة جنس الخطابة التأثير والإفهام، ومرسى سفن السامعين تحقيق غايتها –المتمثلة في الإقناع– التي هي وجهة كل خطيب.

ج _ الأسلوب الخطابي المبسط :

هذا النمط من الأساليب الخطابية، ذو الاستعمال الواسع عند الخطباء من على المنابر، لأنه أسهل الطرق وأيسرها، والكلام على منواله سهل بسيط، لأنّه ذو معان قريبة، تراكيب بينة، وعبارات واضحة فصيحة، فصاحة متداولة لدى العامة من الناس قبل خاصتهم، فالمقام مقام المستمعين المعروفين بضآلة أفهامهم وندرة معارفهم، وقلّة حيلتهم اللغوية والبلاغية، وهما شقا التواصل الخطابي، ومن دونهما تنعدم دورة التواصل تحت مظلة الخطابة، الداعية إلى الوضوح والاعتدال في لغتها، بين الحديث المبتذل الساذج، والكلام الراقي البليغ، لأن اللغة لغة إقناع وليست لغة تبجح في البلاغة، ولا هي بالحديث المبتذل، والتوضيح والاعتدال مطلب لدى اللغة الخطابية، وهو مسعى وسبيل في الأسلوب الخطابي، ذلك حسب درجة الاستيعاب والتفاوت في الأفهام، فانعدامها أو ندرتها يستدعي المقام في هذا الصدد حمل خريطة التبسيط، لأن الموقف في الخطبة غريب على بيئة مستمعيه، ومفاتيحها التفسير والتحليل والتعليل، والتوضيح، وتقصي أوضح المعاني وأبينها لدى السامعين، وهذا يفرضه جدة الموضوع من جهة، وندرة الأفهام من جهة أخرى، وقد يصاحبها جحود في الفهم والاستيعاب، ومنه لابد للأسلوب الخطابي أن يتحلى بحلي النمط المبسط، مع مراعاة منزلة المشافهة التي تمثّل لباس جنس الخطابة وحليها الإلقاء، والأسلوب الخطابي المبسط يعتمد على عامل بلاغي ترسو من خلاله الألفاظ البسيطة، والمعاني القريبة، والأنسجة المعلومة، وهذا كلّه ضمن قالب خطابي متداول لدى الخطباء، فالتبسيط في الغالب يحتاج إلى الإطناب –العامل البلاغي– قصد التوضيح وبيان المنطق، و"**المنطق إنما هو بيان، والبيان لا يكون إلا بالإشباع، والشفاء لا يقع إلا بالإقناع، وأفضل الكلام أبينه، وأبينه أشدّه إحاطة بالمعاني، ولا يحاط بالمعاني إحاطة تامة إلا بالاستقصاء؛ والإيجاز للخواص، والإطناب مشترك فيه الخاصة والعامة، والغبي والفطن، والريض والمرتاض؛ ولمعنى ما أطيلت كتب السلطانية في إفهام الرعايا**"[1]، وهذا باب الأسلوب الخطابي المبسط، المستعين بخريطة التبسيط ذات المفاتيح المرشدة من تفسير، وتوضيح، وتحليل وتعليل وغيرها، من سبل يلجأ إليها الخطيب لنسج لغة الخطابة وفق الأسلوب

[1] _ كتاب الصناعتين : أبي هلال العسكري، ص : 190.

الخطابي المبسط، ولا يقصد من هذا حمل اللغة الخطابية محمل الحديث الساذج وإخراجها من محملها الفني الأدبي، ولحملها محمل البلاغة البليغة فهي مرتع الشعراء، ومقصد العارفين، فالعرف الخطابي اتجاه اللغة يستدعي التوسط بين اللغتين، والأسلوب ضمن حيز جنس الخطابة يبقى وليد المقام وحال السامعين.

الأسلوب الخطابي بأبعاده الثلاثة المبسط والمتوسط والوجيز، لصيق بالعامل البلاغي الذي من خلاله تتباين الأبعاد الأسلوبية ضمن جنس الخطابة، ذات اللغة الوسطية الواضحة المعتدلة، الداعية للجوانب الفنية والجمالية من جهة، والمقام الذي يعتني بالجانب المعرفي والاستيعابي للمستمع، وأسلوب الخطيب ضمن هذا يعدّ فعلا ذاتيا يستدعي من خلاله إظهار الذات من خلال خطبته، لهذا جاء العامل البلاغي ليكون حلقة الوصل بين الفعل الذاتي -الأسلوب الخطابي-وعاملي الخطابة اللغة والمقام، لأن المسألة مسألة تبليغية وليست مسألة شخصية لارتباطها بأسلوب الخطيب، باعتباره مصدرا له ومنتجا للرسالة الخطابية، وإغفال المتلقّي يعني إبطال دورة التواصل الخطابية، فحضور العامل مطلوب في الكلام الخطابي و"**القصد أن الإيجاز والإطناب يحتاج إليهما في جميع الكلام وكل نوع منه؛ ولكل واحد منهما موضع؛ فالحاجة إلى الإيجاز في موضعه، كالحاجة إلى الإطناب في مكانه؛ فمن أزال التدبير في ذلك عن جهته، واستعمل الإطناب في موضع الإيجاز، واستعمل الإيجاز في موضع الإطناب أخطأ**"[1]، فالأسلوب الخطابي وليد اللغة والمقام، والعامل البلاغي موجه ومرشد للخطيب في تبني نمط أسلوبه الخطابي، بغية احترام المقام الذي من خلاله تتضح مسألة التبني للنّمط الأسلوبي الخطابي، معتمدا على لغة الخطابة المتميزة بالوضوح والاعتدال، داخل عرف جنس الخطابة المعروفة بخاصيتها الشفوية وطبيعتها الإلقائية.

وانطباع ذلك من خلال المدونة المطروقة في هذا الشأن، والمتمثلة في خطبة الشيخ مُحَمَّد البشير الإبراهيمي **خطاب الوفود العربية والإسلامية في الأمم المتحدة**، [2] ومن باب التعريف بالرسالة الخطابية، التي ابتدأها الخطيب فيها بمقدمة : ابتدأت بكلمات الترحيب بالحضور من الوفود العربية والإسلامية في إحدى منظمات هيئة الأمم المتحدة بباريس. وهي :

---

[1] _ كتاب الصناعتين : أبي هلال العسكري، تحقيق : على مُحَمَّد البجاوي ومُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، ص : 190.

[2] _ ينظر : أحمد طالب الإبراهيمي : آثار مُحَمَّد البشير الإبراهيمي، د ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع : الجزائر، 1982 م. الجزء 3، ص : 379-389.

_ حضرات أصحاب المعالي والعزة.

_ حضرات الزملاء حملة الأقلام.

_ حضرات الإخوان. [1]

_ **العرض** : شمل (8) ثماني فقرات ابتدأت كل منها بعبارة : (أيها الإخوان.) اختلفت من حيث المحتوى والمضمون، وكذلك جانبها الشكلي من طول وقصر.

_ **الخاتمة** : شملت فقرة صغيرة ابتدأت بعبارة : (أيها الإخوان.) وانتهت بتحية الإسلام.

الواضح من هذا أن الشيخ مُحَّد البشير الإبراهيمي تبنى الأسلوب الخطابي المبسط، المعتمد على شتى طرق التبسيط من تفسير وتعليل وتوضيح، ودليل هذا واضح من خلال طول الخطبة، وقد بلغ عدد صفحاتها 10 عشر صفحات، وهذا بعد التلخيص الذي مس جانبها اللفظي والمعنوي لمسا خفيفا، " **ألقى الأستاذ مُحَّد البشير الإبراهيمي رئيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين على مسامع الوفود العربية والإسلامية في منظمة الأمم المتحدة خطبته بطريقة ارتجالية، وقد قام الأستاذ أحمد بن سودة بتلخيصها تلخيصا وافيا ،بحيث لم يند عنه إلا القليل من ألفاظها ومعانيها.** " [2] المنسوجة على الطابع البسيط، الذي يستوعبه حتى من كان له علم طفيف بمعالم اللغة العربية، وبحضور الأسلوب الخطابي المبسط يستوجب المقام البلاغي استحضار عامل الإطناب المصاحب لهذا النمط الأسلوبي، فالكلام في هذه الساحة الخطابية موجه للوفود العربية وغير العربية المسلمة، فكان التبسيط ملجأ الشيخ ومعينه في عرض خطبته، من تقص للألفاظ السهلة الفصيحة، والمعاني القريبة من العرف اللغوي المتداول في أكبر نطاق ممكن لدى الوفود العربية والمسلمة، بثوب الجنس الخطابي الكاسي والحامي للأبعاد التأثيرية المأثرة في السامعين –الوفود العربية والمسلمة– بغية تحقيق الإقناع، المصاحب للتصديق العقلي في ذهن الوفود اتجاه القضية العقيدية، والوطنية والقومية، وحال الأمة وما آلت إليه نتيجة الاحتلال والاستدمار، الذي عاشته أغلب الدول العربية والإسلامية آنذاك.

باستخراج بعض الأساليب من هذه الخطبة وفق ضربيها الخبري والإنشائي، قصد تبيُّن مساعي الشيخ محمد البشير الإبراهيمي لتحقيق غاية الجنس الخطابي والمتمثلة في الإقناع، وخاصة الأسلوب

---

[1] _ أحمد طالب الإبراهيمي : آثار مُحَّد البشير الإبراهيمي، ص : 379.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 379.

الإنشائي الذي عمل عمل لفت الانتباه وجذب السامع رغم قلّته، فكثرة الأساليب الخبرية غلبت على الخطبة، وتوالي ذلكَ وتتابعه يبعث على الملل، فندرة الأساليب الإنشائية بمثابة تنبيه طارد محضر لذهن السامع من جهة، وطارد للملل من جهة أخرى، ويتّضح هذا من خلال الجدول الآتي :

الأسلوب :	نوعه :	غرضه :	شرحه :
حضرات معالي الوزراء	النداء أسلوب إنشائي طلبي	الاحترام	تعتبر هذه العبارة التي استهل بها الشيخ البشير الإبراهيمي خطبته بمثابة فاتحة لها، حيث يظهر احترامه للوفود الحاضرة في هذا المحفل الدولي، بحكم (الياء) المحذوفة من كلمة (حضرات)، وقد حذفت لأنهم كلّهم في مجلس واحد، وبحكم ما يجمعهم من روابط العروبة والإسلام. كما أن الدلالة هنا أن الياء تستعمل في نداء البعيد.
فاسمحوا لي	أسلوب إنشائي طلبي(الأمر)	الاستئذان وطلب العذر	الأمر يكون غالبا في النصح أو النهي، إلا أنّ هذه العبارة لم تأت على نمط النصح، وإنما جاءت للالتماس، أي: التماس العذر والطلب بلطف ولين، ولم يكن استعلاء منهعلى اعتبار أن كلا الطرفين متساويان في المكانة.
أحقيقة ما ترى عيناي أم خيال؟	أسلوب إنشائي غير طلبي (للاستفهام)	التعجب	أتى الإبراهيمي بأسلوب الاستفهام متسائلا عن حال الأمة العربية الإسلامية التي آل بها المآل إلى التطوع بالأقدام بين حقيقة أو زيف، وهذا لا يعني أنه يجهل حال العرب آنذاك، إنما هو يعرفه تمام المعرفة لأنه جزء منهم، وإنما الغرض من ذلك إظهار تعجبه من فعل الزمان، الذي يبين سنن الكون المتداولة على الحضارات، قوة بعد ضعف أو العكس.

أيها الإخوان	أسلوب إنشائي طلبي	لفت الانتباه	تحمل عبارة أيها الإخوان اسم(الإخوان)، وهي تحمل دلالة القرابة، والأَولى في النداء أن نستعمل أداة النداء للقريب، ونقصد من هذا (أداة:أي)، والهاء للتنبيه، وهنا فإنّ الشيخ البشير الإبراهيمي لا يطلب شيئا من الحاضرين من ندائه هذا، وإنما القصد من هذا النداء هو مجرد لفت انتباههم لما يقول.
ياليتها كانت مسخا للأفراد	أسلوب إنشائي طلبي (التمني)	طلب المستحيل مع التحسر	كان الإبراهيمي بتمنيه المسخ للأفراد لا للأمم يحمل نفسا طويلا ومشاعر نفسية تظهر حسرته وألمه على حال الأمة العربية والإسلامية التي أُخذت في شخصيتها ومقوماتها. وإن الشيخ البشير الإبراهيمي بطلبه هذا يعرف أن حصوله لهذا الأمر شيء مستحيل الوقوع أبدا.
لا يلم بعضكم على الخطب بعضا	أسلوب إنشائي طلبي(النهي)	النصح والإرشاد	وظف الإبراهيمي أسلوب النهي من خلال بيت شعري للمتنبي ناهيا فيه تلاوم الأمة العربية الإسلامية فيما بينها، وإنما عليهم بالمبادرة والفعل، لأن التلاوم ما أغنى من الحق شيئا، ولا أسكت أفواه المتبجحين من الأعداء.
والذي نفسي بيده	أسلوب إنشائي غير طلبي(القسم)	التوكيد	استعمل الإبراهيمي عبارة (والذي نفسي بيده)، وهي من أساليب القسم، مقتديا برسول الله صلى الله عليه وسلم ليظهر أهمية في تأكيد قوله على من سوف يأتي من بعد.

لم يبق لنا من ذلك التراث الغالي شيء	أسلوب خبري إنكاري	إظهار الضعف والتحسر	وظّف الإبراهيمي هذه العبارة لما لها من وقع على حال الأمة العربية الإسلامية التي استؤصلت من تراثها وموروث أجدادها بفعل الاستعمار الأوربي الأجنبي، والذي ربطها بالحضارة الغربية المزيفة. فهو إذاً يظهر التحسر على هذه الحال المأسوية الأليمة، ويؤكد بأنّ هذا الأمر ضعف لا يمكن تغيير المنكر به، باستعمال (لم: أداة الجزم والنفي)، واللام:لـ (الملكية)، والنون والألف:(نا) للتخصيص. في كلمة التراث.

إن خطبة الشيخ البشير الإبراهيمي كان يغلب عليها طابع الأسلوب الخبري، لأن الشيخ يأتي في مقام النصح والإرشاد، والناصح المرشد يجب عليه تشخيص الداء قبل إعطاء الدواء، ولأن الأسلوب الإخباري خير أسلوب في هذا المقام، والذي يصلح ويستعمل للوصف والإخبار والتوضيح، كما أنّ له وقع أبلغ من الأسلوب الإنشائي، الذي يكون عادة للطلب. والشيخ مُحَمَّد البشير الإبراهيمي ليس في مقام الطلب، وهذا لا يعني نفي وجود الأسلوب الإنشائي تماما من هذه الخطبة؛ حيث كان له الأثر البليغ من الاستعانة به في الرسالة الخطابية كذلك، مثل النداء الذي لجأ إليه الشيخ مُحَمَّد البشير الإبراهيمي قصد لفت الانتباه، فكانت "**التمويهات والاستدراجات قد توجد في كثير من الناس بالطبع والحنكة الحاصلة باعتياد المخاطبات التي يحتاج فيها إلى تقوية الظنون ما أنّه على غيره ما هو عليه بكثرة سماع المخاطبات...**"[1]، وكذا الاستفهام لإظهار تعجبه من الخلل الذي وصلت إليها الأمة العربية والإسلامية وغيرها من الأغراض.

[1] _ حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق : مُحَمَّد الحبيب ابن الخوجة، ط 3، دار الغرب الإسلامي : بيروت لبنان، 1986م، ص 64.

ب _ قوة الأسلوب الخطابي الحجة والحجاج :

الأسلوب الخطابي وليد ذاتية الخطيب ومنبثقه، تحت مظلة لغة العامة والخاصة من الناس، بسنة متداولة في العرف الوضعي لها، بالالتزام على مبادئ الجنس الخطابي، واحترام معالم المقام ومقتضى الحال القائم على مراعاة الجانب الثقافي والاستيعابي للمستمع، رغم كل هذه الضغوطات والالتزامات يبقى الأسلوب في الجنس الخطابة قويا، نتيجة تمسكه وتوظيفه للحجة، وعضد جوانبه واتجاهاته بالاحتجاج، لأنّ **"الحجة لا تفيد من حيث هي أصوات مسموعة شيئا، بل المفيد هو المعني الحاصل في الذهن"**[1]، فطبيعتها مخاطبة العقول وملاطفة النفوس، حتى يستحضر القبول للأسلوب الخطابي فيتحقق بذلك القبول لدى نفوس المستمعين الحاضرين المنصتين المستوعبين، إنّ وجود الحجة في المجهود الذاتي للخطيب قد يلبسها لباس الغرابة، فوجود أسلوبين يعني وجود ذاتين، فأسلوب الحجة يمثل ذاتية صاحبها، وأسلوب المرسل –الخطيب– يمثل صاحبه، لكن الجانب في هذا مفصول؛ لو كان الأسلوب هو المراد من التوظيف لما وظّفت الحجة، فالغرض منها تقوية الأسلوب وتأكيده لما له من وقع على النفوس لوضوح الحق فيها، الحجة في جنس الخطابة هي ماؤها الذي هو سبب اخضرارها، فإن كان الأسلوب نبات هذا الجنس، فماؤها الحجة المقوية والمتممة، لهذا وجب معرفة توظيفها، فهي كمال الأسلوب ونضوجه لدرجة أن **"تسمى الحجة علما"**[2]، فعدم معرفة التوظيف قد يؤدي لأمور قد لا تحمد عواقبها إما على الأمة أو على موظّفها، لأنها تبقى سيدة الدلائل والبراهين، فإنّ **"الدليل: ما سلكك إلى المطلب، والحجة : ما وثّقك في نفسه، والبرهان ما أحدث اليقين، والبيان ما انكشف به الملتبس، ما أعارك شبهه من غيره، أو استعار شبه غيره من نفسه، والعلة: ما اقتضى حكما باللزوم، الحكم : ما وجب بالعلّة"**[3]، لهذا ارتقت الحجة على أكتاف المصطلحات العلمية المنطقية، والحجة خطابها موجّه للعقل ومن أسمائه الحجا **"لإصابة الحجة به والاستظهار على جميع المعاني"**[4]، وقال رسول الله صل الله عليه وسلم : **{العقل نور في القلب يفرق بين الحق والباطل }**، ومنه

---

[1] _ نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز : فخر الذين الرازي، تحقيق : بكري شيخ أمين، ط 1، دار العلم للملايين : بيروت، 1985م، ص : 179.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 374.

[3] _ مثالب الوزيرين : ابو حيان التوحيدي، تحقيق : إبراهيم الكيلاني. د ط، دار الفكر : دمشق، د ت، ص : 151.

[4] _ الكليات : أبو البقاء الكفوي، تحقيق : عدنان درويش ومحمد المصري، ط 1، الرسالة ناشرون : بيروت 1998م، ص : 620.

ووجودها في الأسلوب الخطابي تهيؤ له وجوده في عقول وقلوب المستمعين، ومن اشتقاقاتها " **الحج : المقصد، والمحجة الطريق والمسلك... لجَّ غلب من لاجه بحججه. ويقال : حاججه حجاجاً ومُحاجةً... والتحاج : التخاصم... وحاجه محاجةً وحجاجا : نازعه الحجة... احتج بالشيء : اتّخذه حجَّةً... ومُحاجُّه مغالبه بإظهار الحجة... والحجة : الدليل والبرهان... ويقال حاججته فأنا محاج وحجيج...**"[1]، وهذه المعاني تحمل بعدا دلاليا لكلمة الحجة، ومن خلالها يرسم الأسلوب الخطابي مقصده ومسلكه نحو عقول وقلوب الجماهير.

الاحتجاج عامل من عوامل تقوية الأسلوب الخطابي، باعتبار الحجة أعلا درجات الإقناع، لكونها سيدة الدلائل والبراهين، وعامل الحجاج -الاحتجاج- يعدّ "**جملة من الحجج تؤتي بها للبرهان على رأي أو إبطاله، أو هو طريقة تقديم الحجج والاستفادة منها... وهو طريقة عرض الحجج وترتيبها**"[2] وفق متطلبات الأسلوب الخطابي الداعي إلى استعمال الحجج وتوظيفها، قصد الوصول إلى المصداقية الموصلة إلى الغاية الخطابية -الإقناع- التي هي مقصد الخطيب ومبتغى السامع، والحجة جانب من جوانب البلاغة والفصاحة في الأسلوب الخطابي، لأن "**أصل الفصيح من الكلام ما أفصح عن المعنى، والبليغ ما بلغ المراد؛ ومن ذلك اشتقّا**"[3]، فالأسلوب الذي تنسج على إثره الحجج فصيح، لكون الموظف لها يعترف بأفضلية أصحابها، وتكون بليغة لكون مرادها القلب والعقل، وإدراك الخطيب لهذا يجعل من رسالته منظمة وفق حججه، حتى ترسم قالبا إقناعيا يكسب به حضور الأذهان والأفهام، فيبلغ بذلك القلوب قبل العقول، فالقلوب سبيلها العواطف والعقل ضعيف أمامها إن رأى في هذا صدق الكلام وسداد الحجة والبرهان، وبهذا يكون الخطباء " **أوثق الناس مطية، أحسنهم دلالة ومعرفة بالحجة الواضحة، أفضلهم عقلا...**"[4]، وهذا إن كان لسان الخطيب ينطق بلسان الحال وفصيح الكلام المتداول المعتاد، فبه تزال الشبهات وتنقشع غيوم الباطل وتندثر، فتطل في الأفق شمس الحق فتنير الدروب والطرقات، في ظل نهار العقول لدى السامعين فتزهوا بذلك قلوبهم وتنشرح لنورها

---

[1] _ لسان العرب : ابن منظور، المجلد 2، باب الحاء، الجزء 10، ص : 778-781.

[2] _ المعجم الفلسفي : جميل صليبا، د ط، الشركة العالمية للكتاب : بيروت، 1994م، الجزء 1، ص : 446.

[3] _ نقد النثر : أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق : طه حسين بك و عبد الحميد العبادي، د ط، دار الآميرية ببولاق : القاهرة: 1941م، ص : 118.

[4] _ البديع : عبدالله بن المعتز، تحقيق : إغناطيوس كراتش قوفسكي. ط 3، دار المسيرة : بيروت، 1982. ص : 60.

صدورهم، لأن اللسان "**رسول العقل إلى السامعين، وأداته التي يجمع بها بين متفق الحكمة، ويفرق بين قرائن الشبهات...**"[1]، فيتضح بهذا الحق من الباطل والخطأ من الصواب، بهذا ترسو سفينة الغاية الخطابية على جزيرة الجمهور الحاضر بهذا يكون الحجاج هو المسار الذي تسلكه الحجة إلى عقول المستمعين حتي يتحقق بذلك الإقناع، فـ" **حمل المتلقّي على الاقتناع بما نعرضه عليه أو الزيادة في حجم هذا الاقتناع**"[2]، الذي يمثل مقصد الخطيب المنسج والمحبوك في الرسالة الخطابية الموجهة للمتلقّي المستمع، وفق تقنيات وعمليات تسمح بترتيب الحجج ترتيبا يخدم دورة التواصل الخطابي القائمة بين طرفيها، ومنه يتضح أن موضوع الحجاج دراسة" **تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم**"[3]، فتقع بهذا جريمة الإقناع، بعد إطلاق رصاصة الحجة الدقيقة، من طرف مجرم مخضرم يعلم طرق الإجرام الحجاجي على أوضـ ع وموضوعات الخطابة، وبهذا يسود العرف الإجرامي على ساحة الحضور والمستمعين، فترى ملامح الخوف الحجاجي بادية على أبصارهم من هول الخبر المقنع المذاع من إذاعة المنبر الخطابي، على لسان مذيعه المفصل للخبر مع التدقيق في ذكر مراحل الجريمة الواقعة على عقل وقلب أثرى تلقيهما لرصاصة الحجة المقنعة، وبهذا تتحقق مطالع المجرم المخضرم –الخطيب– في تفشّي الإجرام الحجاجي على أكبر نطاق ممكن لدى السامعين، لأن الغاية "**أن تجعل العقول تذعن لما يطرح عليها أو يزيد في درجة ذلك الإذعان، فأنجع الحجاج ما وفّق في جعل حدة الإذعان تقوى درجتها لدى السامعين، بشكل يبعثهم على فعل المطلوب...**"[4]، رغم هذا تبقى الغاية الخطابية متصلة بالحجة المقوية للأسلوب والموثقة للموضوع المطروح في الرسالة الخطابية.

أ _ تقنيات الحجاج في الأسلوب الخطابي :

يعمل الحجاج على رص ورصفنة حجارة الحجج المقنعة في قالب الخطابة، بشكل متماسك ومتين، حتى يتمكن من تحمل قلة الأفهام التي يلقاها على السامعين، المحاولة لهدمه بجهلهم فتخر قوى

---

[1] _ البيان التبيين : أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق : عبد السلام هارون. الجزء 1، ص : 45.

[2] _ الحجاج في الشعر العربي القديم : سمية الدريدي، ط1 : عالم الكتب الحديث : عمان، الأردن، 2001م، ص 21

[3] _ أهم نظريات الحجاج في التقليد الغربين من أرسطو إلى اليوم : فريق البحث في البلاغة والحجاج، إشراف : حمادي صمود، د ط، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية : تونس، سلسلة أدبية، د ت، ص : 299.

[4] _ المرجع نفسه، ص : 299.

أذهانهم أمام الحجج المتماسكة، المرصوصة رصا منطقيا تلين لها العقول، وبهذا يسعى العامل الحجاج في الجنس الخطابي لتوطيد العلاقة بين الحجج والعقول، وتوفيق **"على الأقل في جعل السامعين مهيئين لذلك العملفي اللحظة المناسبة..."**[1]، ومنه يبقى المسعى قائما ولو بعد حين، وغاية المسعى التأثير في الجمهور وهذه الغاية في حد ذاتها بعدها بعد إنساني، قصد نفع الآخر عن طريق مخاطبته خطابا يحترم فيه البعد التواصلي الخطابي، بلسان التداول الفصيح، ومنه يتضح أن عملية الرس للحجج –الحجاج– تنتمي " **لعائلة الأفعال الإنسانية التي هدفها الإقناع، ومن خصوصيتها التسلّح بالبرهنة العقلية الحجاجية ضمن سياق تواصلي ما"**[2]، يجمع بين طرفي التواصل الخطابي، وبما أن للخطيب سلطة الكلام وللمخاطب سلطة الاستماع وهذا ليس اعتباطيا، لأن السلطة سلطة اللغة التي بها يحدد المتكلّم من المستمع، ووجود هذين الطرفين يعني **"وجود المتكلّم المتلفظ والمخاطب السامع، ومبدأ التأثير حينما يقترن الملفوظ بوظيفة التأثير على الغير، ومبدأ السيطرة الذي يقوم به المتكلّمحينما يمتلك سلطة اللغة والحقيقة؛ لأن اللغة سلطة مصدرها السلطة، فالذي يمتلك سلطة التصرف والأمر والنهي والتوجيه عن طريق التأثير والإقناع في الغير، ممتلك للغة "**[3]، التي هي شيفرة هذه الغاية اللغة التي تمنح ممتلكها حق الكلام الموجه نحو الإقناع، لأنها أداة التواصل بين الأفراد والجماعات اللغوية، والحجاج مبدأ لازم لتحقيق دورة التواصل الإقناعي رغم نسبية نتائجه، من مميزاته **"التوجه نحو المستمع، يعبر عنه حسب طبيعته، مسلماته لا تعدو أن تكون احتمالية، لا يفتقر تقدمه –تناميه– إلى ضرورة منطقية بمعنى الكلمة، ليست نتائجه ملزمة"**[4]؛ لأن المجتهدين كثر ولا يوصل إلى المبتغى إلا بتوفيق من الله، والمستمعون أنواع من الفهم والاستيعاب، لهذا كان تحقّق النتائج نسبيا، فكان المجتهد مأجورا سواء كان مصيبا أو غير مصيب، ومن هذا المنطلق يبقى الحجاج دليلا للخطيب اتجاه خطبته من ناحية، واتجاه الحضور السامع، لهذا يتطلب المحدث تقنية تمكّنه من التعامل مع هذا الوضع، فكان مجيره وحاميه الحجاج لتوفيره هذه التقنيات، التي بها تمكّنه من ربط وحبك كل هذه العوامل حبكا وثيقا، ولا تنس الحجة التي بها يقوي الخطيب أسلوبه وخطبته، ومنه يستدعي الوضع تتبع تقنيات وعمليات تسمح للخطيب التنسيق لعملية التواصل الخطابية، والتوفيق في ترتيب متطلبات هذه الدورة

---

[1] _ أهم نظريات الحجاج في التقليد الغربين من أرسطو إلى اليوم : فريق البحث في البلاغة والحجاج، ص : 299.

[2] _ من الحجاج إلى البلاغة الجديدة : جميل الحمداوي، د ط، إفريقيا الشرق : المغرب، 2014م، ص : 45.

[3] _ المرجع نفسه، ص : 44.

[4] _ استراتيجيات الخطاب : عبد الهادي بن ظافر الشهري، ط 1، دار الكتب الوطنية : ليبيا، 2004م، ص : 458.

من: مراعاة للموقف وطبيعته، والمستمع-الفهم والاستيعاب-، وتوظيف الحجة التي بها يقوى الأسلوب وتترتب على إثرها ملامح الرسالة الخطابية، ترتيبا منطقيا يسمح من خلاله تسلل الإقناع إلى قلوب السامعين قبل عقولهم؛ كما " **تستعمل هذه الطرائق لتبرز مجموعة من الخصائص الحجاجية يتحقق بها القول، ويؤدّي بها وظيفته الإقناعية، في علاقات مرتبطة بالظروف المقامية والمعرفية والعقلية والنفسية وغيرها، حيث تتوسل هذه الطرائق بمجموعة من التقنيات والآليات اللسانية والمنطقية والعقلية التي تؤدّي المعاني المرادة... وترتبط -المعاني المرادة- في الغالب بطبيعة اللغة المستعملة، وما تحمله من قيم شتى، وما تحمله بعض أدواتها -من كثرة الاستعمال والتداول- من المعاني عامة يصبغ بها القول، ويزداد بها المعنى المراد قوة وتأكيدا**"[1]؛ ونتائج المعاني المرادة متوقفة على طبيعة عرض المقدمات المنطقية بواسطة اللغة الخطابية -اللغة والإشارات والإماءات- التي بها تتم عملية الحبك والنسج للخطبة الملقاة، وفي طياتها كم معرفي يقصد الخطيب إيصاله إلى الآخرين، لدرجة السعي إلى إقناعهم بهذه المعاني لتلقى القبول عندهم فتصبح سلوكا يفعل به أو يترك، وتمتع الخطبة بالطابع الإقناع من خلال الاستعمال لصاحبها الحجاج "**على تقنيات مخصصة بمجال من المجالات دون غيرها فهي مطوعة حسب استعمال المرسل لها، إذ يختار حججه وطريقة بنائها، بما يتناسب مع السياق الذي يحفّ بخطبته**"[2]، فيلجأ المرسل إلى اللغة التواصلية وهذا على حسب ما يسمح به الجنس الخطابي، من استعمال لمعانيها وخصائصها وإمكانياتها المعرفية، مع التحلي بالبعد التداولي الفصيح الذي يمكن من خلاله أن يتم التواصل الخطابي، بين طرفي دورة التخاطب الخطابية، لكون الأول متكلّما لامتلاكه لسلطة اللغة؛ لهذا نال حق الكلام وسلطة الإفهام، والثاني مستمع يخضع لقانون الاستماع وتلقّي التوجيهات المبنية على اللغة المتداولة الممكنة لاستمرار البعد التواصلي داخل الجنس الخطابي، وللخطيب حرية ا ختيار معدات اللغة التواصلية التي تخدم متطلبات السياق الخطابي، المحترم للجانب الاستماعي الذي يعتني بالمتلقّي ومراعاته لجانب الفهم والإفهام والقدرة على الاستيعاب له.

---

[1] _ عندما نتواصل نغير : عبد السلام عشير، د ط، إفريقيا الشرق : المغرب، 2006م، ص : 171.

[2] _ استراتيجيات الخطاب : عبد الهادي بن ظافر الشهري، ص : 477.

1 _ تقنية الأساليب الذاتية :

والأساليب في هذا الجنس الأدبي مرتبطة، بالمتكلّم سلطان اللغة والكلام، فبه ترسم معالم اللغة وأبعادها من خلال أسلوبه الموجه نحو المستمع، لأن اللغة أداة التواصل بين الناطق والمنصة، وهذا راجع لطبيعة الكيف لا الكم؛ لأن الكم اللغوي واحد بينهما، والكيف مجهول لدى المستمع لذا حق في حقه الاستماع والانصات، فسلطة الكيف تخول للخطيب حق الكلام نتيجة معرفته بعوالم التكيف والتوظيف والاستعمال للشقين اللغويين الخطابيين –اللغة والبلاغة– الذي بمعرفة تكيفهما واستعمالهما يتم التفاضل بين المتكلّم والمستمع، "**والطرق الأسلوبية التي يتميز بها قول المتكلّم عن قول غيره ويشكل بها خطابه ويعمل عن طريقها على إيصال مضمون القول وفحواه، إذ بها يتم بناء استدلالاته وصياغاته التركيبية، لأن القضايا في الحجاج لا تعرض بكيفية سردية أو استفهامية أو جدلية أو غيرها؛ بل تأتي مصاغة مبنية ومترابطة بشكل منسجم، تظهر فيها كفاءة المتكلّم الأسلوبية وقدرته التركيبية...**"[1]، واستنانه بسنة الخطابة لتتبعه جنسها الأدبي، بتحري اللغة المتداولة الفصيحة المعلومة والمعروفة بين الخطيب والمخاطب، بتقنيات حجاجية تسهل الجهود التواصلية المبتذلة نحو تحقيق الغاية الخطابية، وفق نمط من أنماط الأسلوب الخطابي المنتقى على حسب متطلبات المقام المراعي للطرف السامع، حتى " **تتيح للسامع إعادة تكوين المعلومات لتميز الخفي منها والواضح والمطلوب والمرفوض والإيجابي والسلبي... ومن خلال الأساليب الذاتية نتحدث كثيرا عن التمايزات الخاصة بين هذا وذاك انطلاقا من التأثيرات المباشرة التي يستقبلها جهازنا الإدراكي، والتي تكون في الغالب مبنية على الذوق، دون تحليل علمي مدقّق، فنقول هذا : أسلوب شاعري، وهذا أسلوب ماكر، وهذا أسلوب جادّ، والآخر أسلوب مقنع...**"[2]، نتيجة امتلاك الخطيب القدرة على التأثير في المستمع من زاد معرفة، ونظرة استشرافية للأحداث التي تغيب عن ذهن المتلقّي، بأسلوبي خطابي راق وفصيح يوالم المقام الإستماعي المؤلف من الكلام المتداول الواضح للأذهان الحاضرة، وعرض منطقي للحجج الدامغة للباطل المتعشش في ذهن المستمعين، إثر استيعاب المتكلّم لأهمية تقنيات الحجاج التي تعمل على تحقيق العرض المنطقي للمعطيات وإن تعددت العوامل والسياقات الخطابية، فطابع هذه التقنيات علمي يسمح لها التكيف مع متطلبات موضوع الخطبة من مختلف

---

[1] _ عندما نتواصل نغير : عبد السلام عشير، ص : 173.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 173.

جوانبها المعرفية، وهذا للاستعانة بعتاد تقنية الأساليب الذاتية المتمثلة في : **ألفاظ التعليل، والوصل السببي، التركيب الشرطي والأفعال اللغوية، والوصف وتحصيل الحاصل**[1]، وغيرها من العتاد الذي توفرها هذه التقنية لترتيب الحجج والمتطلبات ترتيبا منطقيا يخدم الخطبة والخطيب وقصدهما، ولا يهدم القصد والغاية المراد تحقيقها، لأن "**هذه الأقاويل المبنية بناء أسلوبيا خاصا لا تخرج عن الإطار العام الذي قدمه الخطيب، في جانبه الأسلوبي الخاص وجانبه الحجاجي العام، لتقوم بتدعيم أطروحة الخطيب والتركيز على دورها البنائي في عملية الفهم وتحصيلا لإقناع**"[2]، الذي به تتحقق الغاية ويبلغ المراد، ويعم تفعيل قول المتكلّم سواء كان مقصده القيام بالقول أو إنكاره.

2 _ تقنية الطرائق الموضوعية –العقلانية– :

تعتبر الأساليب الذاتية في الخطابة بصمة الخطيب وذاتيته، التي بها يثبت وجوده واعتباره بموجب امتلاكه سلطة اللغة وكيفيات استعمالها، وطبيعة التقنيات الحجاجية الهلامية التي أعطت له حرية الاختيار على حسب متطلبات الموضوع والمقام الإستماعي وطبيعة الجنس الخطابي، فورقة حرية الاختيار التي نالها الخطيب تعمل على تحقيق تطلعاته وتطلّعات الخطابة المجسدة في الإقناع، واستغلال هذه الورقة بغية تحقيق المتطلّبات الذاتية لا يسمح العرف الخطابي به، لأن العرف النحو ممتلكه سلطة اللغة لا يعني استغلال هذه السلطة؛ بل استعمالها في ما يخدم المصالح العامة اتجاه الجنس الخطابي، لأن السلطان –الخطيب– مكلف ومسؤول اتجاه شعبه –المستمعين– وحكومته –الخطابة– الخادمة لهذا الشعب وموجهه، ليعم الأمن الإقناعي بين أفراده، " **إذا كانت الذات تتحكم بمنطقها الداخلي الذاتي في القول، وتطبعه بأسلوبها الخاص وتجعله داعمة أساسية في عملية الحجاج، فإنّ ذلك لا يخرج عن النطاق العقلاني للقول، أي أنّ للعقل منطقه الخاص يجعل الإنسان محاصرا بمجموعة من الضرورات والضوابط الموضوعية التي توجه خطابه وتضبط سلوكه اتجاه الآخرين، وإلا أصبح متحررا يقول ما يشاء بلا ضوابط، فلا أحد يسمعه أو يعيره انتباهه**"[3]؛ وبهذا يغيب الأمن الإقناعي وتعم الفوضى اتجاه نظام المقول الداعي إلى الترك أو القبول، هذا نتيجة تغليب المصالح الشخصية على حساب المصلحة العامة من طرف ممتلك سلطة اللغة، فيقع الجور على المستمع وعلى الحكومة الخطابية، التي

---

[1] _ ينظر : استراتيجيات الخطاب : عبد الهادي بن ظافر الشهري، ص : 477.

[2] _ عندما نتواصل نغير : عبد السلام عشير، ص : 179.

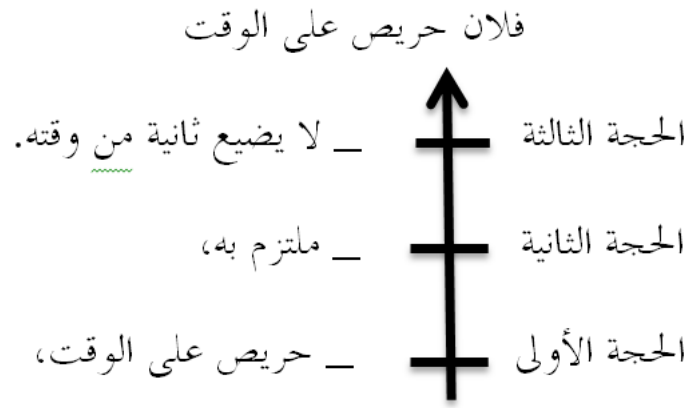
[3] _ المرجع نفسه، ص : 179.

تقوم بتفعيل مؤسساتها اللغوية الوسطية والواضحة، وتقنياتها الحجاجية بغية تحقيق الأمن الإقناعي، فغياب العقل المنطقي عن السلطان يعني فقد الثقة –التصديق– بينه وبين الشعب الخطابي، فبانعدام التصديق ينعدم الفهم والإفهام الموصل للإقناع وبه تنعدم الغاية والمقصد الخطابي، والعقلانية في الخطابة من تقنيات الحجاج المنظمة والمرتبة والعاملة على ترتيب جوانب الخطبة ترتيبا تفهم منها الأقاويل والعبارات، لكون "**العقلانية في الطرائق التي يتوسل بها الحجاج في بناء عمليات الاستدلال، لا باعتبار آليات منطقية أو قياسية أو غيرها، بل باعتبارها طرائق تؤدي وظائفا وأدوارا محدودة في القول الحجاجي ككل، ومن جهة تحقيق للقول الحجاجي، تماسكه وانسجامه الموضوعي، بنجاعته وفاعليته من جهة أخرى**"[1]، بعرضه المنطق وحسن التوظيف للحجج، والتركيب اللغوي المتداول الفصيح الموقّر لمبدأ اللغة الخطابية القائم على الوضوح والاعتدال، بأسلوب مؤلف من عبارات تداولية منتشرة المعاني بين الناس والمستمعين، إلا أن كسوتها البلاغة والفصاحة في بنية ألفاظها وتراكيبها، وفي وسط هذه التداخلات والتلاحمات تعمل تقنية الطرائق العقلانية على توفير مبدإ الاتساق بين ثنايا الرسالة الخطابية الوجهة نحو الآخر المستمع، فالربط بين الموضوع المعالج، والحجج الموظفة على إثر متطلبات الموضوع، ومعرفة مقتضيات المقام؛ يستلزم الوضع هذا الضرب من التقنيات الحجاجية، وهذا بالعمل مع الأساليب الذاتية التي تعمل على تفعيل مكانيزمات الجنس الخطابي المنتج على إثره هذه المتطلبات، التي عرضت عرضا منطقيا يجعل السامع واقعا في سجن مع سلوكه اتجاه القول المنقول على لسان الخطيب، فيسعى للتخلص من الوضع باحتمال ثالث يجمع بينهما، وهذا يخلف البعد الحجاجي فعلى السامع الاختيار بالرفض للقول المنقول أو القبول به دون غصب أو قصر في الاختيار، فعلى المستمع اتخاذ القرار اتجاه قول الخطيب، ونتائج هذا غير متوقعة لأن العرض المنطقي والعقلاني للخطابة لا يعني بلوغ المراد وتحقيق الغاية الإقناعية في نفوس السامعين، وهذا راجع لفعل الاختيار الممنوح لطرفين، الطرف الأول منحت له حرية اختيار اللغة التي ينطق بها بغية تحقيق الإقناع، والطرف الثاني منحت حرية اختيار المنقول من القول الداعي إلى التمسك بالسلوك أو المنع، بالرفض أو القبول، وهذا راجع إ لى درجة تحقُّق الإقناع في عقول المستمعين، ويطلق على هذه التقنية أيضا بالسلم الحجاجي الذي من خلاله تحدد المراتب والترتيبات للحجج على حسب قوتها ومدى قربها وبعدها من النتائج، وبه يتمثل "**صلب الفعل الحجاج في تدافعها وترتيبها حسب قوتها، إذ لا يثبت غالبا، إلا الحجة**

[1] _ عندما نتواصل نغير : عبد السلام عشير، ص : 180.

التي تفرض نفسها على أنها أقوى الحجج في السياق، لذلك يرتّب المرسل الحجج التي يرى أنها تتمتع بالقوة اللازمة التي تدعم دعواه"[1]، لهذا سمي بالسلم الحجاجي، لأنّ من خلاله ترتّب الحجج والبراهين ترتيبا منطقيا، على حسب قوة الحجة ومدى فاعليتها في التأثير على المستمع لتتم الدعوة الخطابية.

والمثال خير برهان : فعبارة : فلان حريص على الوقت، ملتزم به، لا يضيع ثانية من عمله. بالنظر إلى هذه العبارة تتضح مسألة الحرص على الوقت، في كلمة لا يضيع ثانية من عمره، لتدلّ على شدّة الحرص على الوقت، وتوضيح هذا بين في الخطاطة الآتية[2] :



يتضح من الخطاطة أن أقوى الحجج يكون قريبا من النتيجة وفق ترتيب السلم الحجاجي، لأن قرب الحجة من النتيجة يثبت نهاية عرض الحجج، لهذا لابد من طرح الحجة الأخيرة باعتبارها أقوى الحجج، لتحقيق المبتغى القولي من الخطبة المطروحة على أسماع الحاضرين، **"ومن جهة أخرى فقد لا ينتج السلم الحجاجي في طبقات متراصة في الخطاب الواحد، بل قد تكون هذه الطبقات مخزونة في ذهن المرسل وذهن المرسل إليه، وفقا لتماثلهما في القدرة اللغوية، وبالتالي إلى حد ما في الكفاءة التداولية التي يعتمد عليها كل منهما في التخاطب، وعليه يعمد المرسل إلى التلفظ بإحدى هذه القوى؛ أي الدرجات الحجاجية التي تعبر عن قضية واحدة، إذ يمكن صياغة الخطاب خطاب الحجاج سليما بأكثر من شكل، فإذا كانت القضية التي يريد المرسل أن يقنع المرسل إليه بها...(غير تام)"**[3]، حينها يكتفي الخطيب بالتذكير بإحدى الحجج لكون القضية معلومة السياق

[1] _ استراتيجيات الخطاب : عبد الهادي بن ظافر الشهري، ص : 500.
[2] _ ينظر : المرجع نفسه، ص : 501.
[3] _ المرجع نفسه، ص : 522.

والمعطيات، وهذا نجم عن التوافق في البعد التداولي في العرف اللغوي والموضوعي للخطبة، وتقارب الأذهان في هذا القضية، ومنه الحاجة للسلم الحجاجي حتى لا يلبس الخطبة الحشو في الحجج، والتراتب والتباين في الحجج والحجاج يدلّ على منطقها بعض الروابط الحجاجية التي هي ألفاظ "**لا تدل بحد ذاتها على أي معنى وإنّما من طبيعتها الربط بين الألفاظ المختلفة لتباين العلاقات القائمة فيما بينها... ودورها هو الربط الحجاجي بين قضيتين، وترتيب درجاتها بوصف هذه القضايا حججا في الخطاب. ومن هذه الروابط : غني عن القول، لكن، حتى، بل، فضلا عن، وغيرها من الروابط الحجاجية...**"[1]، التي بها يتحقّق الاتساق والانسجام للنص الخطابي المترجم على لسان الخطيب إلى شيفرات صوتية شفاهية بأسلوب خطابي قائم على المقترح المقامي للسامع، بتقنيات إلقائية، لها وقع كبير على السامع فهي أداة للتأثير فيه تأثيرا بليغا ومن خلالها يمكن تحقق المبتغى الإقناعي.

3 _ تقنية التجربة الحدسية :

ارتبطت التقنيات الحجاجية السابقة بالذات والعقل، اللذين لا ينفصلان عن الإنسان سواء كان خطيبا أو مستمعا، أما ثالث التقنيات وآخرها فهي ترتبط بالتجربة الحدسية التي يولد عنها نظرة استشرافية لما هو آت، نتيجة تتبع الأحداث الواقعية وربطها بالمنطق الذي يقول نفس المقدمات تؤدي إلى نفس النتائج، والخطيب بتفعيل تجربته الحدسية على حسب ما تتبعه للأسباب والمسببات التي تأدي إلى نفس النتائج، نتيجة لاسترجاعه لأحداث مماثلة لهذه الوقائع وقعت في وقت سابق، فيسعى للتحذير والتذكير بالنتائج الوخيمة للأسباب المكررة غير الواضحة أبعادها لدى السامع قبل وقوع الفأس على الرأس، وتقنية التجربة الحدسية مرتبطة بالواقع، وعلى إثره تبني "**هذه الطرائق والمفارقات والمماثلات، التي تعتمد على الحدس، ولا تقل أهمية عن الطرائق الذاتية والعقلانية في بناء القول الحجاجي، إذ بها يأخذ القول قيمته الإنسانية والتداولية، وبها يحصل الإقناع... واستعمال المفارقات في الخطابات باعتبارها طرائق واقعية يستنكهها حدس المتكلّم انطلاقا من مجموعة عوامل خارجية، وقائع وتجارب وتتبع الأسباب والمسببات، ويشكل من خلالها حالات نفسية واجتماعية وإنسانية، –تهكم والسخرية وهزء– هي عبردالة لا يمكن أن تمر دون أن يكون لها أثر أوقع على**

[1] _ استراتيجيات الخطاب : عبد الهادي بن ظافر الشهري، ص : 508.

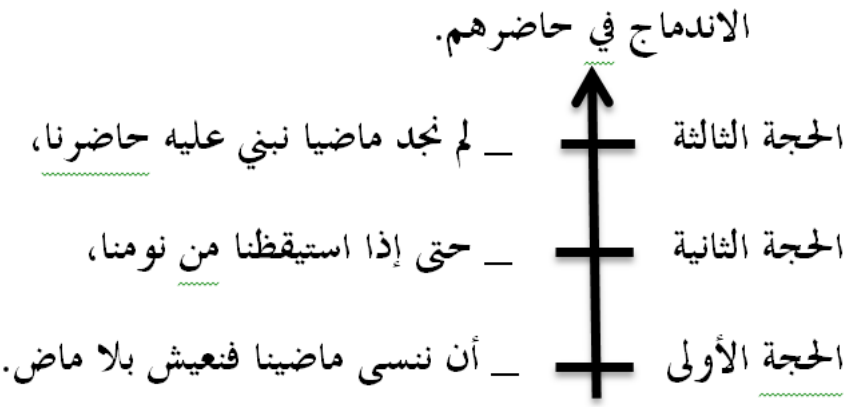
الإنسان إيجابيا كان أو سلبيا... غير أن الاستدلال بالمفارقات المبنية على الواقع صورة طبق الأصل –لما سبق– من خلال معالجة نقدية للحالات الاجتماعية للناس، تتطلب استيعابا ووعيا جماعيا أو فرديا كما تتطلب استخلاص الدرس منها بقصد إمكانية تغيرها أو استبدالها بما يخدم طبيعة وقيم ومبادئ إنسانية خالية من كل مفارقة"[1]، وهذا راجع لطبيعة الحدس لدى الخطيب ونضوج عقله وفكره نتيجة امتلاكه التجربة نحو الموقف المبنية نتائجها على مواقف مماثلة سبق وقوعها فيما مضى، وبهذا التصور الاستدلالي المبني على المفارقة والمماثلة لما سبق يتوقع الخطيب المرسل النتائج قبل وقوعها، فيسعى جا هدا في رسمها للسامع الغافل عنها، والممسك للجامه اتجاه تصور هذه النتائج بيدي العواطف التي تقوده إلى عواقب وخيمة دون أن يدرك ذلك، لأنّ بعد العقل والتدبر يزيد من توتر الأمر بين المرسل والمرسل إليه، فيقع التشكيك في مصداقية الخطيب في ذهن السامع لانقياده لعواطفه اتجاه هذه المواقف، واستباق النتائج والأحداث من طرف المتكلّم المفعل لتقنية التجربة الحدسية والتي من خلالها يستشرف الوقائع المستقبلية، المعارضة لعواطف المستمع نتيجة عن سلوكه غير المتزن، وبهذا الاستشراف للوقائع يقع الشك في التصديق الموصل إلى الفهم والإفهام، وهذا السبيل سبيل الوصول إلى الغاية الخطابية، التي بها يتم الإنتاج الخطابي لتطيب ثمارها نتيجة العناية بها عناية فريدة تخدم المقام السمعي والمراد الخطابي، فالتواصل الخطابي مناطه ومرده إلى المبتغى الإقناعي الموجه نحو المستمع، بأسلوب ذاتي خاضع للعرف اللغوي الخطابي بتقنيات حجاجية وحجج دامغة تخدم المطلب من الخطبة، فطابع الخطابة المتسم بالمشافهة والإلقاء الموجه إلى المستمع بشتى ظروفه الافهامية والاستيعابية، ووجود مطرقة الحجج القوية مع المعرفة تطرق الطرق بتوجيه عن التقنيات المرتبة تلين بها قلوب المستمعين لشدة طرقات الحجج، على قاعدة سندان الخطابة الذي يتحمل طرق الحجج وتوالي المرتب لها على قاعدته –الخطبة– فيسبك الحديد –الأسلوب الخطابي– سبكا فيشكل به سيف الإقناع، مع شحذه بالعوامل المقوية والمصلّبة لحديده، فيقطع به رؤوس الشك والجهل المعششة في عقول السامعين، فتنال الفتحات للعقول والانتصارات التواصلية المخطط لها تخطيطا منطقيا، على يدي حداد وشاحذ سيوف الإقناع ووضعها في يد قوي أمينة –الخطيب– يدرك من خلالها الفتحات للعقول، وتتوسع مساحاتها وتتحقق المطالب والغايات.

[1] _ عندما نتواصل نغير : عبد السلام عشير، ص : 189-191.

وقع هذا من خلال الخطبة للشيخ مُحَمَّد البشير الإبراهيمي المعنونة بـ : الخطبة التي ألقاها على الوفود العربية والإسلامية، وهي تعتبر مدونة هذا الفصل والجانب التطبيقي منه، وسيتبين من خلال بعض المقاطع من هذه المدونة، توظيف الجانب الحجاجي ببعديه الحجج والحجاج ومدى دورهما في تقوية أسلوب الخطيب، ومن المقاطع التي اتخذت لهذا الجانب، قصد تتبع السلم الحجاجي وروابطه المرتبة والمنظمة للحجج في هذه المقاطع، ومدى تقويتها للأسلوب الخطابي لدى الشيخ مُحَمَّد البشير الإبراهيمي، تتضح من خلال تتبع المقاطع الآتية:

_ المقطع الأول :

وإن ما يرمون إليه إنهم يريدون أن ننسى ماضينا فنعيش بلا ماض. حتى إذا استيقظنا من نومنا أو من تنويمهم لنا، لم نجد ماضيا نبني عليه حاضرنا، فنندمج في حاضرهم . وهو كل ما يرمون إليه . وسلوهم... هل نسوا ماضيهم هم ؟



رأس الأمر من هذه الخطاطة، أنها تمثل السلم الحجاجي لهذا المقطع من خطبة الشيخ البشير الإبراهيمي، إذ تتابعت فيها جملة من الحجج رسمت على إثرها نتيجة هذا المقطع في نهايته، وكانت هذه النتيجة –**الاندماج في حاضرهم**– التي تعتبر مطلب المستدمر وغايته من استدمار الشعوب العربية آنذاك، وحمل هذا السلم ترتيبا للحجج الموصلة للنتيجة المتوصل إليها، بالاعتماد على الروابط الحجاجية الدالّة على درجة قوة الحجة من ضعفها هي الأخرى، كانت الحجة الأولى –**أننسى ماضينا فنعيش بلا ماض**– أدنى الحجج رتبة وأقلّها قوة على خلاف بقية الحجج، فنسيان الماضي يعني إهمال الحاضر والخوف من المستقبل، وهذا هو سعي المستدمر الذي يرى فيه بعض الحضور المستمعين خصال من الرحمة والشفقة لما يندد به من شعارات رنّانة دون الوقوف على العمل بها اتجاه الشعوب العربية،

وجاءت الحجة الثانية –**حتى إذا استيقظنا من نومنا**– لتأكّد الحجة التي سبقتها وما تحتويه من مقاصد يكنّها الاستدمار للشعوب العربية ولا يبدي بها، ويظهر له خلاف ما يبديه من النوايا العاطلة اتجاهه، ودلّت هذه الحجة على حقيقة أن المستدمر يدرك أنه سيأتي يوم وتستفيق فيه هذه الشعوب من غفلتها، لهذا يسعى لطمس ماضيهم واستأصلهم منه قبل وقوع الاستيقاظ، فيجد الشعب العربي نفسه بلا ماض يرتكز عليه لينهض بحاضره بالارتكاز على مبادئ ماضيه، ليجد نفسه بلا ماض فيلجأ إلى ماضي غيرها فيتملّص من هويته ولا يمكنه الاندماج في هوية غيرها خاصة إذا كان عدوه، فيقع فيه كما وقع للغراب مع مشية الطاووس، وجاءت الحجة الثالثة –**لمنجدماضيانبنيعليهحاضرنا**–لتؤكد جهود المستدمر وسعيه لهذا اتجاه الشعوب العربية المستدمرة، ونتيجة لهذا التراتب للحجج من خلال سلّمها تتضح النتيجة المقصود الوصول إليها، وإظهارها للمستمع الذي يتوسم من المستدمر الخير للشعوب العربية، وزاد الشيخ تأكيدا على ذلك من خلال العبارة التي ختم بها –**وسلوهم... هل نسوا ماضيهم هم؟**– هذا المقطع، وهي معارضة للمطلب الاستدماري ومبينةٌ حقيقته المتمسك بها، والتي يريد من للشعب العربي جهلها وعدم إدراكها، لأن ماضي الشعوب العربية والإسلامية حضارة وتحضُّر في حد ذاته، ومن هذا التتابع للحجج والترتيب المتسلسل لها لبس أسلوب الشيخ البشير الإبراهيمي، لباس القوة والوضوح والبعد التداولي في تعبيره، ضمن عرف الجنس الخطابي، بطريقة مبسطة ومتسلسلة في عرض معطيات هذه القضية، فتمثَّل التبسيط في التأليف الذي بني عليه هذا المقطع، في تتابع وتسلسل الحجج وترتيبها ترتيبا منطقيا، حيث جاءت الحجج مفسرة لبعضها البعض، لتأتي الحجة الأولى فتفسرها الحجة الثانية، والحجة الأسبق تفسرها الحجة الأبعد، وأقوى الحجج وأوضحها من سبقت النتيجة وهي فسرتها، وبها يختم السلم الحجاجي، وبها يعضد الأسلوب الخطابي قصد نيل المبتغى والمراد الإقناعي.

_ المقطع الثاني :

أما لومنا إياهم فهو لوم الخروف للذئب، وأما طمعنا في توبتهم فهو طمع الخروف في توبة الذئب، وإن أردتم أن تروا المثل الخارق من توبة الذئب فقلموا أظافره، واقلعوا أنيابه. كذلك إن

أردتم أن تـــروا توبـــة القـــوي فـــاحتقروا قوتـــه، واحـــذروا أن تكونـــوا زيادة فيهـــا.

إن أردتم أن تروا توبة القوي.

الحجة الثالثة _ إن أردتم ... تكونوا زيادة فيها.

الحجة الثانية _ طمعنا في توبتهم ... الخروف في توبة الذئب،

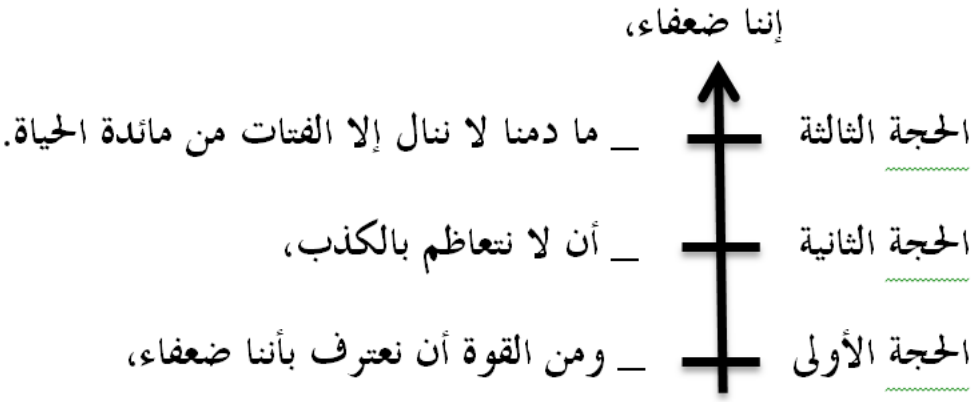
الحجة الأولى _ لومنا إياهم فهو لوم الخروف للذئب،

تمام الأمر من هذه الخطاطة والمقطع، أنهما يمثلان السلم الحجاجي لهذا التتابع للحجج من خطبة الشيخ البشير الإبراهيمي، إذ تراس فيها جملة من الحجج رسمت على إثرها نتيجة هذا المقطع في نهايته، وكانت هذه النتيجة –**إن أردتم أن تروا توبة القوي**.– حمل الأمور على لوم العدو والمستدمر وعدم الاتّخاذ بالأسباب اتجاه هذا العدو، وهذا أدى بالشعوب العربية إلى التخاذل والتواكل على فكرة أن يتوب الذئب، فحصل فيها ما حصل في الخروف المؤتمن للذئب المفترس الماكر، فكانت نهايته الافتراس بين مخالب الذئب وأنيابه، ودلّ على السلم المرتب للحجج الموصلة للنتيجة الموصل إليها، والروابط الحجاجية الدالة على درجة قوة الحجة من ضعفها، فجاءت الحجة الأولى –**لومنا إياهم فهو لوم الخروف للذئب**– أدنى الحجج رتبة وأقلها قوة على خلاف الثانية والثالثة، لتعبر على الحال التي آلت أليها الأمة العربية في جعل اللوم على العدو والأعداء، فالعدو يبقى عدوا ولو بعد حين، وما حصل لهذه الأمة تندى له الجباه وتدمع لحاله العيون وتنكسر به القلوب، والسؤال المطروح : هل نحن حقا أحفاد غالب الفرس والروم ؟ وهل نحن حقا أحفاد مجابه التاتار ؟ وهل نحن حقا أحفاد من قال : البحر من ورائكم والعدو من أمامكم ؟ وهل نحن حقا أحفاد من حرك جيشه من أجل رؤية في منام ؟ وغيرهم من الأجداد الذين رسموا فجر هذه الأمة إلى يوم الدين بمداد من ذهب والتاريخ شاهد على ذلك، وهكذا كان التساؤل مخيما على الأذهان إثر عرض هذه الحجة في عقول الحاضرين المستوعبين للأمر حول القضية التي صب الخطيب اهتمامه عليها، وأما العقول التي لم تستوعب الموقف بعد، مازالت تنتظر التوضيح من المرسل –الشيخ البشير الإبراهيمي– وتقريب المعاني لهذه المسألة، وجاءت الحجة الثانية–**طمعنا في توبتهم... الخروف في توبة الذئب**– لتأكد الحجة التي سبقتها وما تحتويه من مقاصد الشيخ حول هذا الموقف الذي آلت إليه الأمة العربية من خضوع واستكانة للمستدمر

الغاصب، لدرجة أن تطمع هذه الأمة في أنّ العدو ذو قلب رحيم، يمكن الرجاء منه ترك طباعه الفريسية الفتّاكة، فهذا ضرب من المستحيل، والشيخ عرج لهذا لما رأى من تخاذل الشعوب العربية نحو قضية الاستدمار وخضوعهم له وتفكيرهم في التنازل لمطالبهم، لدرجة الطمع في العدو أن يريه العفو والصفح عن الشعوب العربية وهذا ضرب من الخيال، وحقيقة هذا مجهولة لدى بعض الوفود العربية والإسلامية، نتيجة احتكاكهم بحاضرهم الذي يتوسّمون منه الخير للأمة العربية خصوصا والإسلامية عموما، وأما مجيئ الحجة الثالثة –**إن أردتم ... تكونوا زيادة فيها**– بغية تفسير توظف الشيخ لهذه الحجج لتبين خطأ هذا التفكير السلبي اتجاه قضية الوطن والقومية، فهذه مطالب استدمارية لا تخدم القضية ولا الأمة من قريب أو من بعيد، ونتيجة لهذا التراتب الحجاجي من خلال سلمها تتضح ملامح وأبعاد النتيجة المقصود الوصول إليها، وإظهارها للمستمع الذي يتوسم من المستدمر الخير للشعوب العربية، ويهدر وقته في إيقاع الوم على العدو، دون التعامل مع الأمر معاملة الداء في الجسم، إذ يبدؤوه بالألم والحمى وينهيه بالموت أو الغيبوبة، على هذا يجب النظر إلى العدو الغاصب للوطن والشعوب، ومن هذا التتابع الحجج والترتيب المتسلسل لها، لبس أسلوب الشيخ البشير الإبراهيمي، لباس القوة والوضوح والبعد التداولي في تعبيره، ضمن عرف الجنس الخطابي، بطريقة مبسطة ومتسلسلة في عرض سائل هذه القضية، فتمثل التبسيط في النسج الذي بني عليه هذا المقطع، وتسلسل في تتابع الحجج وترتيبها ترتيبا منطقيا، حيث جاءت الحجج مفسرة لبعضها البعض، لتأتي الحجة الأولى فتفسرها الحجة الثانية، والحجة الأسبق تفسرها الحجة الأبعد، وأقوى الحجج وأضحها في هذا المقطع تخللت النتيجة بين كلماتها فكانت مفسرة لها، وبها يختم السلم الحجاجي في هذا المقطع، وبها يعضد الأسلوب الخطابي قصد تحقيق الإقناع ونيله، داخل العرف الخطابي المبني على المشافهة، بالاعتماد على فن الإلقاء، واحترام المقام ومقتضى الحال، الذي يعتني بالطرف الثاني من دورة التخاطب الخطابي، لاعتنائه بمسألة الفهم والإفهام والسير على إمكانيات المستمع الذهنية والمعرفية التي تمكنه من الاستيعاب للمقول على لسان المتكلّم المالك لسلطة اللغة.

_ المقطع الثالث :

إننا ضعفاء، ومن القوة أن نعترف بأننا ضعفاء، لأن من كتم فتله، فمن الواجب علينا أن لا نتعاظم بالكذب، ما دمنا لا ننال إلا الفتات من مائدة الحياة.



بالنظر إلى هذا السلم الحجاجي من هذا المقطع يدرك مدى ترتيب الحجج فيه رغم قصره وقلّة عباراته، التي جاءت بسيطة ومتسلسلة تسلسلا تدرك من خلاله نتيجته، التي تمثلت –**إننا ضعفاء**– في الضعف الذي مس الأمة العربية إبان الاستدمار، وبلغ بها ما بلغ من الذل والهوان والضعف والمهانة، لما نالته من العدو المغتصب الناهب لثرواتها وخيراتها والمجهل لأفرادها فأردى بها في الحضيض، وزاد هذا استكانة شعوبها وتحمل المهانة والذل ورؤية ذلك من القوة والصلابة، لهذا جاء التذكير في الحجة الأولى –**ومن القوة أن نعترف بأنّنا ضعفاء**– محمولة على كلام بلغ أنّ الاعتراف بالضعف قوة، فإدراك الحقائق الصحيحة يوصل إلى المسببات والنتائج الصحيحة، والحقائق المزيفة توصل إلى المسببات والنتائج المزيفة، فالعيش على حساب حقائق مزيفة يوصلك إلى حالة التسول بين زقاقات الأوهام المحرفة للحقائق والوقائع، لذا كان الاعتراف بالضعف من القوة فالعيش في حقيقة الضعف خير من العيش في حقيقة القوة الموهمة، فالضعف ضعف وإدراكه قوة، والقوة الموهمة وهم والتمسك بها ضرب من الجهل، والحجة الثانية من هذه السلم المرتّب للحجج –**أن لا نتعاظم بالكذب**– المتسلسلة على حسب درجاته، وفق ترتيب عامل القوة للحجة البانية لهذا القطع مع غيرها من الحجج، تظهر حقيقة الكلام الذي سبق والتي حملته الحجة التي سبقتها، وحقيقة التعاظم بالكذب سبب الضعف الذي عاشته الأمة العربية ولازالت تعيشه ليومنا هذا، نتيجة وقوعنا في لوم الغير، الذي يسعى دائما نحو الأفضل ومواكبة التحضر والعصرنة إلى جانب الأمم الأخرى، لتبق الأمة العربية واقعة في التلاوم للغير والتلاوم مع بعضهم البعض وبساط الوقت ينسحب من تحت أقدامها وأقدام شعوبها وهم غافلون، وثالث الحجج وأقوها – **ما دمنا لا ننال إلا الفتات من مائدة الحياة**– بيانا وإيضاحا للمعنى القريب من النتيجة البعيدة في الترتيب المقطعي –ليس السلم الحجاجي– لهذه الحجج ونتيجتها، فكانت هذه الحجة خاتمة لهذا المقطع دلالة على معنى الضعف والهوان الذي أصاب هذه الأمة فلم ينالوا من هذه

الحياة إلا الفتات رغم وفرة الخيرات والثروات في هذا العالم؛ بل أعظم من هذا حتى ثروات بلدانها لم ينال منها إلا القليل، نتيجة الاستدمار الغاصب والناهب لهذه الثروات، على إثر هذا التسلسل طلعت شمس البينة بالحجج المشعة والمنير لنتيجة هذا المقطع القائل بأننا ضعفاء فلا تزيدوا الطين بلّة بالكذب على أنفسكم بأنكم أقوياء لتحملكم المذلة والعذاب من المستدمر، فالضعيف ضعيف ولو عاش ألف كذبة، والقوي قوي ولو كُذب عنه ألف كذبة، وهذه الحجج وبعدها الحجاجي رسمت القوة الأسلوبية للشيخ مُحَمَّد البشير الإبراهيمي، لتصويره لهذه الحقيقة تصويرا واضحا بسيطا لدرجة أن يراه الأعمى بعينه ممكن خلال مقطع من مقاطع خطبته، التي احترم فيها العرف الخطابي من حيث شقّيه اللغوي والبلاغي، إذ كانت اللغة في هذه المقطع لغة معتدلة واضحة بين الطرفين المقيمين لدورة التخاطب الخطابية، والأسلوب المبسط للمعاني، والمعتني للجانب المقام للمستمع كعناية الممرض بالمريض، قصد التماس الشفاء للعقول الجاحدة لهـ ذه الحقائق والمعرضة عنها، بالاعتماد على دواء الحجة والسلم الحجاجي المنظّم لوقت تعاطي هذا الدواء، حسب فعاليته من حيث القوة والرتبة، أملا من هذا تحقق العافية الإقناعية.

_ السلم الحجاجي المشهدي :

يعتني هذا الجانب من هذه المعطيات تتبع ترتيب الحجج ضمن مشهد من مشاهد هذه الخطبة، الذي حمل موضوعنا في حد ذاته ضمن مجموعة من الفقرات التي تتضمنها الخطبة، ومن هذه المشاهد التي عرجت عليها هذا الرسالة الخطابية، مشهد التلاوم الذي وقعت فيه الأمة العربية اتجاه المستدمر ولوم بعضهم البعض، وشمل هذا المشهد ست فقرات عرضت على إثرها حجج هذا المشهد، ومدى توضيحها لمسألة وقوع الأمة العربية في هذه العاهة التي عانت على هذه الهفوة الكثير، ولا يزال هذا الأثر لعنة على الأمة إلى يومنا هذا تعاني منه الويلات من تملص في الهوية وتبعية للغير الذي كان فيما مضى مستدمرا غاصبا للشعوب العربية إبان الاستدمار، وتبعا لأهم هذه الحجج الموظّفة في هذا المشهد تبين من خلاله السلم الحجاجي الآتي :

_ معطيات مشهد التلاوم :

إنه ليس من سداد الرأي أن يضيع الضعيف وقته في لوم الأقوياء، وليس من المجدي أن يدخل معه في جدل، وإن من تمام معنى اللوم أن يتسبب في توبته، أو يجره إلى إنابة، ونحن نعلم أن

القوم لا يتوبون ولا يذكرون، والواجب أن نلوم أنفسنا على التقصير، ونقرعها عن الانقياد لآراء هؤلاء القوم ولا لإرشاداتهم...

أما لومنا إياهم فهو لوم الخروف للذئب، وأما طمعنا في توبتهم فهو طمع الخروف في توبة الذئب، وإن أردتم أن تروا المثل الخارق من توبة الذئب فقلموا أظافره، واقلعوا أنيابه.

كذلك إن أردتم أن تروا توبة القوي فاحتقروا قوته واحذروا أن تكونوا زيادة فيها، فإنه يتصاغر ثم ينخذل، ثم يساويكم فإذا هو أقل منكم وأضعف.

وإن هذه الأمثال التي يقولها الطغاة، وإن هذه هي التوبة التي يجب أن يحملوا عليها حملا ويلجؤوا إليها لجواء.

كذلك يجب أن لا نقضي أعمالنا في التلاوم، وأن لا نكون كمن قال فيهم القرآن:

قَالَ تَعَالَى: ﴿ فَأَقْبَلَ بَعْضُهُمْ عَلَى بَعْضٍ يَتَلَاوَمُونَ ﴿٣٠﴾ ﴾ سورة :القلم: ٣٠.

وإذا تلاومنا فليكن ذلك زجرا عن الشر وردعا عن الخلاف، ثم رجوعا سريعا إلى الحق، ولقد نهى أحمد شوقي إخواننا المصريين حينما كانوا يتلاومون، فيشغلهم التلاوم عن قضيتهم والاستعداد. وبرأهم في موقف تجب فيه المؤاخذة الوطنية وهذا ليردّهم إلى سبيل الرشاد. فقال:

لا يلم بعضكم على الخطب بعضا أيها القوم، كلكم أبرياء.

فلندع اللوم والعتاب جانبا، ولنفعل ما يفعله الصاحي حين يستيقظ من النوم من حزم وتشمير وجد. وبذلك يلحق القوافل المبكرة لا بالتباطؤ والإخلاد ولعن الشيطان ومعاودة النوم.

أيها القوم، كلكم أبرياء.

الحجة الثالثة _ فقال : لا يلم بعضكم ... كلكم أبرياء.

الحجة الثانية _ يجب أن لا نقضي أعمالنا في التلاوم،

الحجة الأولى _ إن أردتم أن ... فإذا هو أقل منكم وأضعف.

عمد هذا السلم الحجاجي إلى مدى الترتيب للحجج المعروضة في المشهد المقترح، بغية تتبع جوانب العرض المنطقي لها وأثر تقويتها للأسلوب الخطابي، من جهة وترتيبها للرسالة الخطابية من جهة أخرى، لتجيء نتيجة هذا السلم –**أيها القوم، كلكم أبرياء.**–في أواخر العبارات من الفقرة الأخيرة لهذا المشهد، مبرأة للأمة العربية على الحال التي آلت إليه بوقوعها في التلوم للغير ولوم البعض بعضهم، قصد عدم تحمل المسؤولية اتجاه الأمة والاكتفاء بالجانب الذاتي والخاص الذي يسعى إليه كل شعب، لكن قضية الأمة تبقى مسؤو لية الجميع ككل دون تميز، واللوم كل اللوم يقع على عاتق المستدمر الذي أوصل الشعوب العربية إلى هذا التفكير السطحي نتيجة سياسة التجهيل وفصلها عن هويتها وأصولها الفكرية، من تحريف للتاريخ والاستهزاء به، واستغلال النخبة من الأمة العربية لمصالحهم الشخصية، والذي أوصل الشيخ إلى هذه النتيجة تتابع جملة من الحجج توصل لهذه النتيجة، وأول هذه الحجج – **إن أردتم أن ... فإذا هو أقل منكم وأضعف**– دعت إلى عدم الاندهاش من العدو وقوته وعدم تعظيمه، حتى لا يسكن الخوف قلوبهم فيهينوا ويضعفوا أمامه، وأن يرى منهم القوة والاتحاد حتى يسكن الخوف كيانه –المستدمر– ويهدّ اعتباره، بين الشعوب العربية، لترى ضعفه وقلّة حيلته أمهما رؤيا عين لا رؤيا منام، لأن العدو لا يؤخذ باللين بل يؤخذ على أمره بالعصا، لأن ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة فما بالك إن كان الأمر يتعلق بالوطن والحرية، وحملت الحجة الثانية –**يجب أن لا نقضي أعمالنا في التلاوم**– سببا من أسباب ضعف الأمة العربية وانكسارها، والذي تمثل في وقوع الشعوب العربية في لوم بعضهم البعض، والتملص من المسؤولية نحو الوطنية والقومية، لأن مثل هذه الأمور تمس الجميع ولا تخص فردا هون آخر، واختتم هذا السلم الحجاجي بالحجة الثالثة –**فقال : لا يلم بعضكم ... كلكم أبرياء**– والتي تمثلت في قول أحمد شوقي ولقد نهى إخواننا المصريين حينما كانوا يتلاومون، فيشغلهم التلاوم عن قضيتهم والاستعداد لها، فارتأ الشيخ مُحَّد البشير الإبراهيمي أن تكون هذه النصيحة موجهة للأمة لا أن توجه إلى المصريين وحدهم، فكانت هذه الحجة من أقوى الحجج في هذا السلم لمدى قربها والتصاقها بالنتيجة التي كانت جزءا من هذه الحجة، لذا ختم بها الأسلوب الخطابي هذا المشهد القائم على عرض موضوع التلاوم الذي عانت منه الأمة العربية آنذاك، وكان سببا من أسباب ضعفها أمام الاستدمار الغاصب لخيراتها والناهب لثرواتها الطامس والماحي لهويتها وشخصيتها، بشتى الطرق والوسائل تحت شعار نشر الوعي والتحضر، لهذا رأى الشيخ براءة الأمة العربية من الوقوع في التلاوم نتيجة هذه السياسات التي أثقلت كاهل الشعوب العربية المضطهدة، ورأى انه من الخطأ

الاستمرار على هذه الحال، لذا وجب ترك " **اللوم والعتاب جانبا، ولنفعل ما يفعله الصاحي حين يستيقظ من النوم من حزم وتشمير وجد. وبذلك يلحق القوافل المبكرة لا بالتباطؤ والإخلاد ولعن الشيطان ومعاودة النوم.** " [1] وبهذه العبارات اختتم مشهد التلاوم الذي رسمت من خلاله قوة الأسلوب الخطابي للشيخ البشير الإبراهيمي، لعرضه المنطقي لمعطيات هذه المشهد، والتسلسل في طرح المشكلة وتشخيص الداء ثم ليتبعها في الأخير لعلاج هذا الداء، وفق ترتيب منتظم للحجج مدعمة للمشهد وزيادة في متانة الأسلوب ومصداقيته لدى الوفود، ومشاهد القوة في هذا الأسلوب الخطابي توظيف الخطيب كلاما غير كلامه، وحمل هذا الجانب الاستعانة بكلام تلين له أقسى القلوب وأجحدها، ورسمت هذه الاستعانة في آية من آيات كلام الله، وفي قول الشاعر أحمد شوقي الذي تشهد له الأمة ا لعربية على شاعريته ومكانته الشعرية لدى الذائقة النقدية عربية كانت أم غربية، والخطيب الشيخ البشير الإبراهيمي في هذا يخاطب الوفود الحاضر بخزانة المعرفة المتداولة لدى أوسع نطاق لتحقيق دورة التخاطب الخطابية، بين الخطيب والمستمعين، قصد بلوغ المرام للخطابة الداعية إلى تجسيد الإقناع والتأثير في الغير عن طريق المشافهة، والاعتماد على فنيات الإلقاء.

_ السلم الحجاجي الكلّي :

مقصد هذه الكلمات الترتيب المنطقي الذي رتّبت على إثره خطبة الشيخ البشير الإبراهيمي من أولها إلى آخرها، وفق عرض منطقي يمكن للخطيب من خلاله شرح معطيات الخطبة وتقريب مقاصدها للوفود العربية الحاضرة والمستمعة، إذ مثّلت كل فقرات هذه الخطبة جانبا حجاجيا قائما بذاته، يكمل اللاحق به السابق، إلى آخر فقرة من فقرات هذه الخطبة، التي حملت نتيجتها –**ليكن آخر ما نتواصى به : الحق والصبر والاتحاد**– المكسوة بلباس النصح والإرشاد، ودلّ على هذا الأسلوب الخطابي للخطيب الذي نسج على إثره حبكة هذه الخطبة المتشعبة بمختلف المواضيع الجزئية المتعددة المتممة لبعضها البعض، في قالب خطابي دافع الإقناع وتحسيس الوفود بالقضية التي مست الأمة العربية جمعاء، فكانت كل فقرة من هذه الرسالة الخطابية حجة قائمة بذاتها لانفرادها بموضوع جزئي يوضح جانبا من جوانب القضية الكلية اتجاه هذه الأمة، التي ابتعت عن الحق وتركت التحلّي بالصبر ومالت إلى التفرقة وترك التعاون والاتحاد، وهذا ما بينه الخطيب من خلال أسلوبه المبسط

[1] _ ينظر : ملحق الخطبة. أو أحمد طالب الإبراهيمي : آثار مُحَمَّد البشير الإبراهيمي ، د ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع : الجزائر، 1982 م. الجزء 3، ص : 379-389.

و الموضح بعبارات وكلمات موجودة في معجم الوفود المستمعة المتداول بين طرفي التخاطب الخطابي، قصد تحقيق الإقناع وإحياء القضية لهذه الأمة في نفوس الوفود العربية وغير العربية الحاضرة، وزيادة لهذا التوضيح وتقوية لهذا الأسلوب الخطابي لجأ الشيخ إلى توظيف جملة من الحجج غير الذاتية التي كانت درعا واقيا لكلامه، وداعيا من دواعي التصديق الموطّد للعلاقة بين الخطيب والمستمعين، ليحضر التأثير فيتجسد الإقناع على الوفود، ومن الحجج غير الذاتية المتمثلة في الآيات القرآنية :

1 ـ من سورة (ص): يقول تعالى في الآية : 41. ﴿وَٱذۡكُرۡ عَبۡدَنَآ أَيُّوبَ إِذۡ نَادَىٰ رَبَّهُۥٓ أَنِّي مَسَّنِيَ ٱلشَّيۡطَٰنُ بِنُصۡبٖ وَعَذَابٍ ٤١﴾ [1] ولما ذكر الإبراهيمي مقدمة الآية القرآنية فقط، كان على يقين بأنه يخاطب أناسا مسلمين، يريد أن يذكرهم بما حدث لنبي الله أيوب عليه السلام، وبما ابتلي به قبل أن تعود له صحته وعافيته في ماله وولده. وهو يشير بالتالي إلى ابتلاء الأمة العربية والإسلامية، بما ابتلي به نبي الله أيوب. وشتان بين التشبيهين فابتلاء الأمة يتطلب الثورة على المستدمر، باتخاذ الأسباب لمحاربة هذا العدو بالتوكل على الله في ذلك والاعتماد عليه عن طريق بذل النفس والنفيس لتحقيق الغاية المنشودة ـ ألا وهي الاستقلال ـ ولتحقيقها الواجب على الأمة العربية التسلح بالصبر على البلاء لأن ذلك من الإيمان، وهذا لا يعني ترك الأسباب لطرد العدو الغاشم من الديار والوطن، واعدت الدين الحنيف إليه والأمن والاستقرار.

2 ـ من سورة (ص) أيضا: يقول تعالى في الآية : 45. ﴿ وَٱذۡكُرۡ عِبَٰدَنَآ إِبۡرَٰهِيمَ وَإِسۡحَٰقَ وَيَعۡقُوبَ أُوْلِي ٱلۡأَيۡدِي وَٱلۡأَبۡصَٰرِ ٤٥ ﴾ وقد فسرت : " ﴿ وَٱذۡكُرۡ عِبَٰدَنَآ ﴾ **أي الذين أخلصوا لنا العبادة ذكرا حسنا: (إبراهيم الخليل وابنه إسحاق وحفيده يعقوب.)** ﴿أُوْلِي ٱلۡأَيۡدِي وَٱلۡأَبۡصَٰرِ ٤٥﴾، **أي: القوة على عبادة الله، والبصيرة في دينه، فوصفهم بالعلم النافع والعمل الصالح .(إنا أخلصناهم بخالصة: عظيمة، وهي ذكرى الدار، أي: جعلنا ذكر الدار الآخرة في قلوبهم، فيتذكر بأحوالهم المتذكر ويعتبر بهم، المعتبر فيذكروا بأحسن الذكر،** ﴿ وَإِنَّهُمۡ عِندَنَا لَمِنَ ٱلۡمُصۡطَفَيۡنَ ٱلۡأَخۡيَارِ ٤٧ ﴾ ص: ٤٧، **أي : الذين اصطفاهم الله من صفوة خلقة، أي: الذين لهم كل خلق كريم وعمل مستقيم.** " [2] وتظهر دلالة هذه الآيات في التأسي بهؤلاء الأنبياء والاقتداء بسيرتهم.

---

[1] ـ ينظر : تفسير القرآن الكريم : ابن كثير إسماعيل الدمشقي، ط 1، مؤسسة قرطبة : القاهرة، المجلد : 12، ص:99، 100 .

[2] ـ تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان : عبد الرحمن السعدي، ط 1، مؤسسة الرسالة : بيروت، لبنان، 2002 م، ص: 714 .

3 ـ من سورة (القلم) حيث يقول تعالى في الآية : 30، ﴿ فَأَقْبَلَ بَعْضُهُمْ عَلَىٰ بَعْضٍ يَتَلَاوَمُونَ ﴿٣٠﴾ ﴾ [1] وما يستدل من هذه الآيات من أداء الواجب والاعتراف بالحق، وتحمل المسؤولية كما ينبغي وترك التلاوم والعتاب. ومن هنا يجب نبذ الخنوع والخضوع إلى الاستدمار، بل الدعوة إلى مقاومته بكل الوسائل للتخلص من هيمنته على الشعوب الضعيفة كالدول العربية والإسلامية وإلى الأبد.

كما تطرق الإبراهيمي إلى ذكر قوله تعالى: ﴿ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُواْ مَا بِأَنفُسِهِمْ﴾ سورة : الرعد، الآية : ١١. والمقصود منها أن يقاوموا هذا العدو بشت الطرق المختلف واستعمال للقوة لأن ما أخذ بالقوة لا يرد إلا بها، لتغيير حال هذه الأمة إلى الأفضل.

ومن الحجج غير المنتسبة للأسلوب الخطابي الذاتي، ما مثلته بعض الأبيات الشعرية التي وافقت الغرض من موضوع هذه الخطبة حسب موضعها، من هذه الأبيات ما جاء على لسان المتنبي والمتمثل في هذين البيتين الشعريين :

وأهوى من الفتيان كل سميدع	*	نجيب كصدر السمهري المقوم
خطت تحته الفلاة وخالطت	*	به الخيل كبات الخميس العرمرم

والظاهر أن هذه الأبيات تحمل أوصافا وخصال يحبها المتنبي في الشباب والفتوى، وتعود هذه الأبيات لقصيدة نظمها بمناسبة إهداء كافور الإخشيدي له هدية (مهرا أدهم)، في شهر ربيع الآخر من عام :347 هـ، حيث قال في مطلعها :

فراق ومن فارقت غير مذمم	*	وأم ومن يممت غير مميم
وما منزل اللذات عندي بمنزل	*	إذا لم أبجل عنده وأكرم [2]

وبهذا فالشاب يجب أن يتصف بالشجاعة والإقدام ومواجهة الأعداء بحزم، ولا يرضى بالذل والاستكانة، وهو ما قصده المتنبي، وهو ما أراد الإبراهيمي أن يبثه في خطبته هذه، في روح الشباب من

[1] ـ ينظر : تفسير القرآن الكريم : ابن كثير اسماعيل الدمشقي، المجلد 14، ص : 95-97 .

[2] ـ ينظر : شرح ديوان المتنبي : عبد الرحمن البرقوقي ، ط 2، دار الكتابة العربية : بيروت، 1986 م، الجزء 4، قافية الميم، ص:263-266.

هذه الأمة عن طريق الحضور لأن إيقاظ هذه المشاعر في النفوس يحتاج إلى سواعد لتجسيدها ولا يوجد خير لهذه القضية من سواعد الشباب ليبثوا فيها الحياة والوجود.

استعان الإبراهيمي في خطبته بإحدى الأبيات الشعرية لأمير الشعراء -أحمد شوقي- في توجيه الخطاب إلى أهله وبيت قومه، حيث قال :

لا يلـم بعضـكم علـى الخطـب بعضـا	*	أيهـــا القـــوم كلكـــم أبريـــاء

والملاحظ على هذا البيت البساطة في اللفظ والقوة في المعنى، وهذه من تجربته الشعرية العميقة التي وجد فيها الخطيب ما يوافق رأيه ويدعم خطبته في أن التلاوم ضعف، والواجب أن نتركه ونبتعد عنه ونواجه الخطوب بقوة وبرزانة لا بالثرثرة والكلام الفارغ ومضيعة الوقت.

وبتتبع هذه الحجج الخالجة عن البصمة الذاتية للخطيب الممثلة للسلم الحجاجي الكلي لهذه الخطبة، مع الحجج المبيّنة في الأسلوب الخطابي الذاتي للشيخ البشير الإبراهيمي، من خلال فقرات الرسالة الخطابية، فكانت الحجة غير الذاتية لها وقع في نفوس المستمعين من الوفود العربية وغير العربية، وخاصة الحجج القرآنية التي لا يأتي من قبلها الشك ولا من خلفها، لما لهذا الكلام الرباني من يقين وتصدق للنفوس اتجاهه، فكان التوظيف لهذه الحجج سببا كبيرا في تقوية الأسلوب الخطابي وهي تبين مدى مصداقية القضية المطروحة من خلال العمل الخطابي، وهذا راجع لمدى إدراك الخطيب لبعد التخاطب المتمثل في جنس الخطابة، من لغة خطابية تستدعي الاعتدال والوضوح؛ مع الاعتناء بشقّيها -اللغة والبلاغة- المتممين لها من حيث الجانب التواصلي والجانب الفني، وكل هذا ضمن مقصدية خطابية منظورها بلوغ المراد المتمثل في الإقناع، وفق نمط أسلوب ذاتي معتمد على معيار بلاغي خاضع لمبدإ المقام ومقتضى الحال، والذي به تحدد طبيعة الأسلوب الخطابي لمراعاته جانب الاستماع من تقصي الأفهام ومدى الاستيعاب، حتى تمكن الخطيب من رسم أبعاد التواصل الخطابي بين كل من المرسل والمرسل إليه، وفق معجم تداولي ميزته تحقيق أبعد نطاق لدورة التخاطب الخطابية بين أطرافها، ليرى بها مدى وقع التأثير في المستمعين ويقاس المقصد الموصل للتصديق لدى الخطيب، بسلوك المتلقّين ودرجة تقبلهم للقول المنقول.

ثالثا : التصوير الخطابي وسيلة حجاجية :

التصوير الفني ليس من طبيعة الأجناس الخطابية ولا من عرفها فهو مدعاة للخيال والتخيل، وهذان الملمحان أقرب إلى اللغة الشعرية من اللغة الخطابية، ولكن هذا لا يعني أن الجنس الخطابي لا يمكنه استعمال التصوير من باب الاستعانة واللجوء إليه عند الحاجة، فبعده عن التصوير الفني يبعده عن إطار الفنون الأدبية، وينقله إلى مكانة السذاجة والكلام العادي غير الفني، وتوظيف الصور في الأسلوب الخطابي خاضع لمسألة الكم والكيف، فلا يجب الاكثار منه في الخطبة ولا يجب استخدام الصور البليغة البعيدة عن ذهن السامع غير المعروفة عنده، وعلى الخطيب تتبع الصور القريبة من ذهنيةالمتلقّي، والمعهودة لدى الجمهور، وبعد الخطابة عن التصوير الفني يحملها محمل الحديث المتداول والعادي، وقد يبعدها عن مقصديتها التي تسعى إليها والمتمثلة في الإقناع، فيصبح "**القول الخطابي ساذجا على فطرته الأولى غير معان بحيله، وحينئذ ربما لا يفاد منه الإقناع...**"[1]المراد تحقيقه، والسذاجة ليست من الفن الخطابي، بلبعيدة عنه كل البعد، وبهذا يكون التصوير الفني معتمدا على الألفاظ المطابقة للمعنى، أو الألفاظ الناقلة للمعنى القريبة المتداولة غير البعيدة، حتى تكون الصور متممة للإقناع غير مبعدة عنه.

وتخصيص الا ستعمال في الصور البيانية يقتصر على الاستعارة والتشبيه والكناية، بصيغ معلومة لدى الجمهور الحاضر، دون المجاز بشتى أضربه فهو معارض للحقيقة، ومعقّد التأويل فيه وهذا فوق قدرة كل الحاضرين، وعليه يكون التوظيف الصوري في الخطابة مقتصرا على التشبيه، الكناية، والاستعارة، وهذه الخيرة يجب أن تكون قريبة المشرب مألوفة التأليف، "**وليعلم أن الاستعارة في الخطابة ليست على أنها أصل بل على أنها غش ينتفع به بترويج الشيء على من ينخدع وينغش، ويؤكد عليه الإقناع الضعيف بالتخييل، كما تغش الاطعمة والأشربة بأن يخلط معها شيء غيرها، لتطيب به أو لتعمل عملها فيروج أنها طيبت في أنفسها...**"[2]، فموطن الاستعارة والتصوير الفني اللغة الشعرية وليس اللغة الخطابية، الميالة للبساطة في التأليف والبعد عن الغلو والمبالغة، والأمور هذه مدعاة للتخييل والجنس الخطابي في غنى عنها، فاستحضار التخييل محمود في الخطابة أن كان وسطا معتدل الموازين متمما للغاية الإقناعية، ويمثل الجانب الفني من الخطابة حتى لا تتّسم بالسذاجة في القول،

---

[1] _ فن الخطابة :أرسطو طاليس، تحقيق : عبد الرحمن البدوي، ص : 221.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 203.

بخلاف الأقوال الأخرى، فالقول الخصومي مثلا **"يحتاج أن يجعل قولا شديد التقريب من الغرض، وأن يكون اللفظ فيه شديد المطابقة للمعنى، لا سيما حيث لا يكون كالخطبة؛ بل يكون بين يدي حاكم واحد ومجلس خاص وذلك لأن تكليف الخصوم في مثل هذا الوضع يكون أيسر على رأس الملاء المزدحم. فإن مثل هذا الموضع يحتاج إلى عمل واحد من الخطابة، وهو حسن العبارة ولا يحتاج إلى كثرة الاستعارات والتشبيهات والتهويلات كما تحتاج إليها الخطبة التي على المنابر أو عند المحافل، بالاشتغال في المشاجرة التي تكون في مجلس خاص، يجب أن يكون مقصورا على إظهار الغرض الخاص بالأمر، وأن يظهر بالقريب منه وحتى لا يكون الشاكي منها أيضا قد بعد عن المراد"**[1] تحقيقه، فكون القول الخصوم يقتصر على التبسيط العبارة وتوضيح الغرض، فهذا راجع للموقف الذي أنتج فيه، باعتبار وجود المشتكي والخصم وقاض يحكم بينهما، فالمقام من هذا يستدعي البعد عن التصوير التهويلات الإلقائية والاكتفاء بعرض الحجج والبراهين بكلام مبسط مفهوم، لأن المسألة في هذا تقتصر على إقنا ع شخص بعينه وهو القاضي، بخلاف القول الخطابي الموجه لجمع من الناس المختلفة المآخذ والمشارب من حيث جانبها المعرفي، لذا يستدعي المقام استحضار التصوير الفني من جهة، واستعمال التهويلات الإلقائية من جهة أخرى.

توظيف صورة الاستعارة وغيرها من الصور في الجنس الخطابي، لا يخرج عن معيار الكم والكيف في التصوير، حتى إن كان هذا الجانب يمثل الجانب الفني للخطابة، فمرادها التبليغ وإقناع السامع، بعيدا عن الزخرفة والتنميق في الكلام، لأن مناسبة الخطابة عرض الحجج والبراهين، وفق المطروح حتى تتجلّى صورتها في ذهن الجمهور وا لمستمع، فالمقاربة في الاستعارة بين المستعارين لدرجة أن ترى فيها المشابهة رغم حذف أحد أطراف الاستعارة، **"وإذا لم يجد الخطيب للشيء اسما فأراد أن يستعير له، فينبغ أن يستعير اسمه من أمور مناسبة ومشاكلة، ولا يمعن في الإغراب، بل يأخذ الاسم المحقق لشبيهه ومناسبه، فتغير إياه ليس مستعارا المستعار ومغير المغير، ثم يجب أن تكون المعاني التي يستعار منها معاني لطيفة معروفة محمودة، وقد استعملت في المعارف من الكلام، مثل قول القائل : فوا بردا على كبدي. فإنّ أمثال هذه الاستعارات قد صارت لفرط الشهرة كأنها غير استعارات، وأما ا لاستعارات التي لم تذع ولم تتعارف فأكثرها منافية للخطابة. وإنما يجوز أن تختلق الاستعارات**

[1] _ فن الخطابة : أرسطو طاليس، تحقيق : عبد الرحمن البدوي، ص : 234-235.

الغريبة في الكلام الشعري..."[1] دون الجنس الخطابي، لأن المناسبة مناسبة إقناع، تستدعي حضور العرف الاستعاري حتى تزداد دائرة الإقناع وتتقلص دائرة التخيل، ضمن القالب الخطابي الموجه إلى الجمع السامع، بعيدا عن المبالغة في تكلف الاستعارة، وكثرة استعمالها في هذا الجنس، فالمبالغة والإكثار من التوظيف الصوري ليس من خصائص اللغة الخطابية، إذ هو خاص باللغة الشعرية التي توغل في التصوير وتكثر منه، لدرجة أن تجعل القصيدة لوحة يراها القارئ بأم عينيه، بسبب استحضار الخيال والتخييل المطلوبين في تأويل وتفسير الأبعاد الشعرية التصويرية من خلال القصيدة.

والمحاكاة التي هي أصل التصوير لا تخرج عن أبعادها الثلاثة من حيث عرض المحاكى المراد تصويره في الجنس الخطابي أو غيره من الأجناس؛ لأن فعل المحاكاة عام لا يقتصر على جنس دون آخر، بل تتباين من خلال الاستعمال لها وفق طروحاتها الثلاثة، المتمثلة في محاكاة الموجود بالموجود، ومحاكاة الموجود بغير الموجود، ومحاكاة الموجود بما يتوقع الموجود، وهذه الأبعاد التي من خلالها تتحقق المحاكاة، و"**المصور ينبغي أن يحاكي الواحد شيء الواحد بأحد من الأمور الثلاثة : إما بأمور موجودة في الحقيقة، وإما بأمور يقال إنها موجودة وكانت، وإما بأمور يظن أنها ستوجد وتظهر**"[2]، والخطيب في هذا يركز على المحاكاة الناتجة عن الحقائق الموجودة؛ لأنها معلومة لدى العامة من الناس والخاصة منهم، وبهذا تكون المحاكاة بابا من أبواب ترصد الإقناع واستمالة السامع، بغية تحقيق المراد المنشود من الخطبة الحاملة للعارضة الموضعية للقضية المطروحة فيها، وهذا راجع لبساطة المحاكاة وبعدها عن المبالغة والغلو في التصوير المبعد عن الحقيقة، واستعمال الضربين الآخرين من التصوير المحاكي يمكن وروده؛ لكن يوجب المقام الخطابي التقليل في توظيفها حتى لا يتعرض ذهن المستمع إلى اللبس في ا ستنتاج الغاية الخطابية، فالاستعمال الكمي للتصوير المحاكي البعيد عن الحقيقة –محاكاة الموجود بغير الموجود والمتوقع الوجود– ينقل الذهنية المستمعة من غرض الإقناع إلى غرض اللذّة والتلذّذ، ليكون الفعل المحاكي ممقوتا غير ممدوح في جنس الخطابة، "**فإن كانت الخطابة جودة إقناع في الأشياء التي يزاولها الجمهور وبمقدار المعارف التي لهم، وبمقدّمات وهي في بادئ الرأي مؤثّرات عند الجمهور وبالألفاظ التي هي في الوضع الأول على الحال التي اعتاد الجمهور على استعمالها...**"[3]، فهذا

---

[1] _ فن الخطابة :أرسطو طاليس، تحقيق : عبد الرحمن البدوي، ص : 205-207.

[2] _ كتاب الشفاء : أبو علي الحسين بن سنا، تحقيق : عبد الرحمن البدوي، ص : 193.

[3] _ جوامع الشعر : أبو نصر مُحَمَّد الفارابي، تحقيق : مُحَمَّد سليم سالم، ص : 174.

يحملها من باب الفن إلى باب السذاجة، –هذا مرفوض– فلو كانت الخطابة تتصف بالسذاجة لما كانت مرادفة للشعر من حيث الاهتمام لدى النقاد منذ القدم، وحتى يومنا هذا، لا يقصد من هذا تبني التعبير العامي البعيد عن الفنية، وإنما المراد تبني جوانب الإبداع في الجنس الخطابي مع مراعاة ثقافة المتلقي واستعداده الذهني والإ دراكي، وهذا راجع لنمطية المحاكاة التي لا يجب أن تبتعد عن الاستدلالات المنطقية المتمثلة في البرهنة والقياس.

"**فيكون القول المحاكي ضربين، ضرب يخيل الشيء نفسه، وضرب يخيل وجود الشيء في شيء آخر، كما تكون الأقاويل العلمية، فإنّ أحدهما يعرف الشيء في نفسه مثل الحدّ، والذي يعرف وجود الشيء في شيء آخر مثل البرهان...**"[1]، دون اللغو في المحاكاة، لارتباط الشيء المحاك له من الشيء المحاك منه، فمعرفة شخصية عمر بن الخطاب –رضي الله عنه– من خلال كلمة الفاروق، تدل على شدة الارتباط بين الطرفين الذين تقوم عليهما عملية المحاكاة، فكلمة الفاروق وعمر بن الخطاب تدل على الصحابي الجليل وثاني الخلفاء الراشدين، المعروف بعدله وصرامته وغيرها من الصفات التي عرفة بها هذه الشخصية –رضي الله عنه– ، وبهذا تتمثل المحاكاة لشيء بالشيء نفسه، وترد هذه الصورة من المحاكاة في الدرس البلاغي بما يع رف بالكناية وضربيها والتشبيه؛ لكون المشبه به مصرح به ومعلوم لدى المتلقي، أما محاكاة الشيء بشيء آخر، فهذا معلوم من طابع المحاكاة بالذات، ومن خلال محاكاة الشيء بشيء تستدعي وجود قرينة تجمع بين الشيئين المجهول أحدهما، وهذا يتمثل بالاستعارة في الدرس البلاغي؛ لكونها تعتمد على المشابهة المحذوف أحد طرفي المشابهة، " **وكثير من الناس يجعلون محاكاة الشيء بالأمر الأبعد أتم وأفضل من محاكاته للأمر الأقرب، ويجعلون الصانع للأقاويل التي بهذه الحال أحق بالمحاكاة أدخل في الصناعة وأجرى على مذهبها...**"[2]إلا أن هذا يخالف الأبعاد التي تقوم عليها المحاكاة، فربطها بجنس من الأجناس وصانع دون صاع راجع لطابع الجنس بحد ذاته، ويكون في مراعاة ميزان الكم والكيف في تميز بينها من خلال المحاكاة، ومعنى هذا ان المحاكاة المباشرة –الكناية والتشبيه– تناظر الحد الذي يحدد ماهية الشيء دون واسطة، على حين تناظر المحاكاة غير المباشرة –الاستعارة– البرهان الذي يعمل بواسطة القياس المنطقي.

---

[1] _ الحروف : أبو نصر مُحَمَّد الفارابي، تحقيق : محسن مهدي، د ط، دار المشرق : بيروت، 1969م، ص : 148.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 150.

و "**التصوير الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله والتقاط ذلك له من غير محلته واجتلابه إليه من النسق البعيد بابا آخر من الظرف واللطف، ومذهبا من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من العقل**"[1]، المدرك للمنقول من قول الخطيب في الفعل المحاكي الداعي للتصوير، المقرب للبعيد من المعاني نتيجة حسن تفعيل المحاكاة الخادمة للجنس الخطابي المتبني للإقناع والراعي له، "**لأن المقصود من هذه الصناعة من الذي يراد إقناعه إنما هو الفعل والانفعال. فإذا حصل ذلك منه فلا فرق بين أن يكون حصوله عن أقاويل هي مقنعة في الحقيقة، أو عن أقاويل يضن بأنها مقنعة وليست بمقنعة**"[2]، نتيجة التوظيف الجيد للمحاكاة للشيء وشبيهه قصد تقريب المعاني البعيدة وترسيخها في ذهن المستمعين، بسبب قرب التصوير من اللغة المتداولة بين المرسل والمرسل إليه ضمن ساحة التخاطب الخطابي ذو القناة التواصلية المباشرة-المشافهة- ، داخل عملية تفاعلية بين عناصر المحاكاة للتصوير المتفاعل تفاعلا فعالا في تصوير المعنى المراد إظهاره قصد التأثير في المستمع، مردوده التصديق المورد للإقناع الراسخ في العقول والقلوب الحاضر في السلوك والأفعال، إثر تمكن الخطيب من استيعاب حدّ المحاكاة الخطابية، ومدى تمكنه من تفعيلها لإقامة "**المعاني القائمة في صدور الناس، المتصورة في أذهانهم، والمتخلّجة في نفوسهم، والمتّصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم، مستورة خفية، وإنما تحيي تلك المعاني ذكرهم لها، وإخبارهم عنها، واستعمالهم إياها. وهذه الخصال هي التي تقربها من الفهم، وتجلّيها للعقل، وتجعل الخفي منها ظاهرا، والغائب شاهدا، والبعيد قريبا...**"[3]، لاقتراب المنقول على لسان الخطيب من الكلام المتداول الفصيح الذي يمتاز به الجنس الخطابي دون غيره من الأجناس، لانفراده باللغة الخطابية الفصيحة والمتداولة الموسومة بالوضوح والاعتدال في العرض والطرح للمعطيات، وهذا على لسان البيان للخطيب الممتلك للّغة والكفاءة في بلورتها ضمن الرسالة الخطابية الداعية للغاية الإقناعية، المصاحبة للبيان باعتباره " **اسم لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقة ويهجم على محصوله كائنا من كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع إنّما هو الفهم والإفهام، بأي شيء بلغة الإفهام وأفصحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك**

---

[1] _ أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني، تحقيق : عبد الحميد هنداوي، ط 1، دار الكتب العلمية : بيروت، 2001م،ص : 116.

[2] _ تلخيص الخطابة : ابن رشد، تحقيق : عبد الرحمن بدوي. ص : 14.

[3] _ البيان التبيين : أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق : عبد السلام هارون. الجزء 1، ص : 75.

الموضع..."[1] القائم بين الخطيب والمتلقّي السامع، فإقامة البيان اتجاه المعني المقصود تصديره نحو الحضور، يستدعي تحقيق الفهم والإفهام اللذين حولهما تدور دورة التخاطب الخطابية بين القائل والمستمع باعتبارهما طرفين فيها، تجمعهما الرسالة الخطابية المعتمدة على المشافهة في التواصل، سواء أكان ذلك بأدوات لغوية أو غير لغوية، فيمكن أن تتواجد دلالات البيان عبر اللغة التواصلية كما يمكن أن تتوفر في العناصر غير اللغوية، والأهم من كل هذا أن توضّح دلالات البيان المعنى ويتجلى عبر الفهم والإفهام، "**ومتى دلّ الشيء على معنى فقد أخبر عنه وإن كان صامتا، وأشار إليه وإن كان ساكتا. وهذا القول شائع في جميع اللغات ومتفق عليه مع إفراط الاختلافات**..."[2]، والدلالات البيانية لا تقتصر على الإشارات اللغوية بل تتجاوزها إلى غير اللغوية، فالشمس دلالة على النهار، والقمر دلالة على الليل، السحاب دلالة على المطر، وغيرها من الدلالات التي بها يحقّق الخطيب المبتغى الخطابي المتمثل في " **الإقناع الممكن في ذلك الشيء الذي فيه القول وذلك يكون بغاية ما يمكن فيه**"[3] قصد الخطيب من اصاله للمخاطب في هذا المنقول من القول ضمن الجنس الخطابي.

1 _ الصورة الفنّية من التخييل إلى الحجاج :

تلتصق الصورة الفنّية بالدعوة إلى التخييل وتفعيل المخيلة، بغية استيعاب المعاني المطروحة خلف معطيات هذه الصور الفنّية، المتعدّدة والمختلفة تكمن حقيقها المنشأة للتخييل، لأن" **الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا... وكذلك كان الأمر فيالمصنوعات...ثم وجدنابين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً عبرنا عنذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا :للمعنى في هذا صورة غير صورته فيذلك... بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير**"[4]، الذي لا يكون أصلا في الخطابة، ولكن هذا لا يعني أن الجنس الخطابي لا يمكنه استعمال التصوير من باب الاستعانة واللجوء إليه عند الحاجة، فإبعاده للصور الفنّية يبعده عن إطار الفنون الأدبية، وينقله إلى مكانة السذاجة والكلام العادي غير الفني، والخطابة من الفنو ن الأدبية الداعية للإقناع المتبعة للنسق الشفوي وتقنيات الإلقاء الخطابي، واستحضار

---

[1] _ البيان التبيين : أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، ص : 76.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 81-82.

[3] _ تلخيص الخطابة : ابن رشد، تحقيق : عبد الرحمن بدوي. ص : 15.

[4] _ دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني، تحقيق : محمود مُحَمَّد شاكر. ص : 509.

التصوير في الخطابة من باب الاستعانة –لا أقل ولا أكثر– على تحقيق المقصدية الخطابية الإقناعية، المنتجة عن طريق تفاعل عامل التصديق من الأفهام الحاضر لإثارة الفهم والإفهام، والصورة الفنّية عموما والبيانية خصوصا تعمل على تقصي الدلالات المجازية انطلاقا من الدلالات الحقيقية بغية كسف المعاني بعيدة كانت أم قريبة وترسيخها في ذهن المستمع، **"إذا قد عرفت هذه الجملة فهي هنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه من غير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذاك المعنى إلى معنى آخر..."**[1]، بعيد عن المعاني المعجمية الملتصقة باللفظ الدالة على معناها من دون واسطة، والمعاني البيانية تستدعي تفعيل العقل وتحريكه في تفسير ها انطلاقا من القرائن المبعوثة في المعاني الوضعية الحقيقية، و " **الدلالة اللفظية الوضعية، وهي كون اللفظ بحيث متى أطلق أو تخيل منه معناه للعلم بوضعه، وهي المنقسمة إلى المطابقة والمتضمن والالتزام، لأن اللفظ الدال بالوضع يدل على تمام ما وضع له بالمطابقة وعلى جزء بالتضمين وعلى ما يلازمه في الذهن بالالتزام، كالإنسان فإنه يدل على تمام الحيوان الناطق بالمطابقة وعلى جزئه بالتضمن وعلى قابل العلم بالالتزام..."**[2]، الوضعي من حيث المطلق أو المتخيل منه، وهذا الدلالات اللفظية الوضعية خاضعة لتقسيمات المطابقة والتضمين و الالتزام، التي بها تحدّد طبيعة الدلالة اللفظية من حيث الالتصاق بصفة المطابق للمعاني المعجمية، وتجاوزها للمعاني الوضعية الداعية لفعل التخييل، المتم للعملية التواصلية الخطابية القائمة بين الخطيب والمخاطب من خلال تقفّي المعطيات المعروضة في الرسالة الخطابية، وفق نسق تداولي بعيد عن الغلو والتكلّف في التصوير بعبارات بسيطة التأليف قريبة المعنى، وهذا بالعمل مع الأساليب الذاتية التي تعمل على تفعيل معدّات الجنس الخطابي المنتج على إثره هذه المتطلبات، التي عرضت عرضا منطقيا يجعل السامع واقعا في سجن مع سلوكه اتجاه القول المنقول على لسان الخطيب، من طرف شرطة الرسالة الخطابية الداعية إلى الأمن الإقناعي السائد لدى عقول المستمعين والموقن في نفوسهم.

والصورة الفنّية البلاغية لم تبق مرتبطة بالتزيين والتنميق في القول كما كان حالها في البلاغة التقليدية، ومنه لا ترتبط الصورة بالتخييل والدعوة إليه، بل تلتصق بالطبيعة الحجاجية الإقناعية أكثر من التصاقها بالإمتاع والمؤانسة النفسية نتيجة تفعيل عوامل التخييل المنتجة في المخيلة، وهذا على

---

[1] _ دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني، تحقيق : محمود مُحَمَّد شاكر، ص : 203.

[2] _ كتاب التعريفات : علي بن مُحَمَّد الشريف الجرجاني، د ط، مكتبة لبنان : بيروت، 1985م. ص : 110.

حسب ما ذهب إليه التنظير الحجاجي للبلاغة الجديدة؛ والتصوير الخطابي حجاجي بامتياز باعتبار أن **"الصورة تعتبر حجاجية ذات منظور مغاير، غد بدأ استعمالها مألوفا بالنسبة لوضعها الجديد المفترض. أما إذا لم يهدف الخطاب إلى استجلاب موافقة المستمع بهذه الصيغة الحجاجية، فأن الصورة ستصبح محسنا بديعيا، لا تعدو أن تغدو مبعث إعجاب أو مصدر استحسان الخطيب..."**[1] الداعي للإقناع من خلال الجنس الخطابي، وارتباط الصورة بالبعد الحجاجي يدل على مدى ارتباط الصورة بالجانب المتمم للغاية الخطابية الإقناعية، التي تشبه الرهان مع المستمع من حيث تحقيق المكسب الإقناعي أو خسارته وزيادة مساحة مخالف المنقول عن الخطيب، " **وهذا الرهان المنسوجة خيوطه بين الأطراف الثلاثة، يحاول أن يحقّق في الخطاب مكاسب غير مضمونة بالضرورة، لذا كان اللجوء المنشود والمشروع إلى ما تتيح البلاغة وخاصة المجاز من ضمانات وضمانات حجاجية دون شك، إذ تتمثّل قدرته على تحويل الاختلاف إلى مشاكلة وتماه والإشارة إلى نقاط التماهي وتدعيمها**"[2]، لتقليل مساحة الهوة بين الخطيب والمستمع وفق العرض للمعطيات المطروحة في الرسالة الخطابية، التي تمثّل ساحة اللقاء بين طرفيها، بتتبع الصور البلاغية على أنه آليات حجاجية تعمل على تقليل وتيرة التنافر، وتوسع وتيرة الاتّفاق بين الطرفين، واستحضار البلاغة في الحجاج باعتبارها " **أسم جامع لمعاني تجري في وجوه كثيرة فمنها ما يكون في السكوت ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الاحتجاج، فإذا أعطيت لكل مقام حقه، وقمت بالذي يجب في سياسة ذلك المقام، وأرضيت من يعرفوا حقوق الكلام، فلا تهتم لما فاتك...**"[3]، لأن المبتغى بعيد المنال لارتباط التصوير بالحجاج ربطا تساؤليا، نتيجة ارتباط العامل الحجاجي بسياق السؤال والجواب، وما مدى تأثيرها على المستمع المستقبل لهذا التصوير، الناجم عنه جملة من التساؤلات التي تحتاج أجوبة مشبعة لهذا الفضول المنتج عن طريق الصور البلاغية المورثة لهذه التساؤلات في أفهام المستمعين، لأن **"الصورة البلاغية إذا ما طرحت في الخطاب، فذلك يعني أن سؤالا طرح فيه والسؤال يستدعي بالضرورة جوابا يستفهم السامع ويدعوه إلى الاجابة عن**

---

[1] _ من الحجاج إلى البلاغة الجديدة : جميل الحمداوي، د ط، إفريقيا الشرق : المغرب، 2014م. ص : 31.

[2] _ أهم نظريات الحجاج في التقليد الغربين من أرسطو إلى اليوم : فريق البحث في البلاغة والحجاج، إشراف : حمادي صمود. ص : 400.

[3] _عندما نتواصل نغير : عبد السلام عشير، ص : 203.

السؤال المطروح وتتأتّى الإجابة بتجاوز ظاهر اللفظ الحامل..."[1] لهذه التساؤلات في أذهان الحضور الداعية لأجوبة نحوها، فتجد المتلقّي المستمع يمعن في هذه الألفاظ الناجم عنها هذه التساؤلات فيمحص فيها تمحيصا بلاغيا يتجاوز بها ظاهر اللفظ، حتى يدرك المعاني المتخفية وراء هذا التركيب الصوري، وبإدراكه لهذه المعاني يتحقق الإقناع اتجاه المنقول من القول على لسان المرسل، وتفكّ شيفرات الرسالة الخطابية بين طرفي دورة التخاطب الخطابية، لترى ملامح الإقناع بادية على كل من المرسل والمرسل إليه رأي عيان، وبهذا يتحول محور فعالية الصور البلاغية من التزيين والتنميق في الخطابات إلى إرساء الجوانب الحجاجية في الخطبة قصد تحقيق الإقناع، القائم على التفاعل بين هذه الجوانب الحجاجية المختلفة، من حيث الجوانب اللغوية وغير اللغوية، والأسلوب الذاتي المتقصي للمقام الاستماعي في توخي النمط الخطابي للأسلوب المناسب لتحقيق الفهم والإفهام، وهذه الأبعاد تقوم على **"علاقات حجاجية تتأسس على ثلاثة عناصر أساسية هي :الإيتوس –الصفات المتعلقة بالمتكلّم– واليـاتوس –كيفيات التأثير في الآخر–واللوغوس –الخطاب واللغة والعمليات الاستدلالية العقلانية داخل الخطاب– ... وهذه العلاقات الحجاجية تنحصر في الوظيفة التي تدور حول الاستمالة والإقناع..."**[2]، المتمثّل في الغاية الخطابية، الناجمة عن الوصل القائم بين الخطيب والمخاطب اللذين يمثلان طرفي دورة التخاطب الخطابي، والجامع بينهم الرسالة الخطابية المعتمدة على اللغة الخطابية المتسمة بالوضوح والاعتدال في العرض للمنقول على لسان المرسل، عن طريق المشافهة والتفنّن في توصيل المعطيات إلى الآخر بالاعتماد على فنون وفنيات الإلقاء.

والصور البلاغية بمختلف أبعادها المتعددة، لا تعدّ صورا **"فنّية وجمالية وتزيينية وحسب، ووظيفتها الإمتاع فقط كما هو سائد في البلاغة التقليدية، بل هي من طبيعة حجاجية وإقناعية بامتياز"**[3] لجعلها لذهن المستمع يعمل على تحليل هذه الصورة البلاغية تحليلا عقلانيا يفهم من خلاله القول المنقول عن الخطيب، فتتجلّى المعاني المخفاة وراء هذا المنقول نتيجة تحليل هذه الصور، ومن خلالها يتضح المقصد الخطابي الداعي إليه الخطيب من خلال رسالته الخطابية، فيحصل عن هذا

---

[1] _ أهم نظريات الحجاج في التقليد الغربين من أرسطو إلى اليوم : فريق البحث في البلاغة والحجاج، إشراف : حمادي صمود. ص : 395.

[2] _عندما نتواصل نغير : عبد السلام عشير، ص : 205.

[3] _ من الحجاج إلى البلاغة الجديدة : جميل الحمداوي، ص : 31.

التفاعل التحليل الجزئي لهذه الصور البلاغية التي يظن بأنها للتزين والتنميق للكلام الخطابي، فيقع من هذا التحليل الجزئي اتضاح المعنى الكلّي لهذا القول الخطابي من خلال التمحيص والتحليل في المكون الجزئي الحامل للإقناع بمجرد استيعاب معاني هذا التركيب الصوري، ومنه يتضح أنّ "**الصور البلاغية تساعد على التوحيد بين الخطاب والجمهور وتمهد السبيل إلى إقناعه، وهي صورة تستخدم لا على سبيل شرح كلمة واحدة وإنّما لتبرز بعض المواقف الحافلة بواقعة ما، ممّا من شأنه أن يعزب عن ذهن السامع...**"[1] المعاني الكلية من خلال تقصي المعنى الجزئي المستتر خلف هذه الصور، والتي من خلال تتبعها وسعي المستمع إلى تحليلها تحليلا ذهنيا يمكنه من إدراك المعنى الكلّي للخطبة، التي تُحمل جملة من الصور البلاغية لتمثل بؤرة التساؤل الناجم عنها في ذهن المتلقّي الحاضر، وبهذا "**قد تصبح الصور البلاغية والمحسنات البديعية من التقنيات الحجاجية التي تستخدم في الخطاب الحجاجي لإقناع الغير أو لاستجلاب موافقته ورضاه...**"[2] الممثّل للطرف الآخر من تمام عملية التواصل الخطابي، والمستقبل للرسالة الخطابية باعتباره "**المجموع الذي يحاول الخطيب التأثير فيه عبر حجاجه...**"[3]المعروضة في معرض خطبته الملقاة على السامع عن طريق المشافهة، باعتبارها بصمة الجنس الخطابي دون غيره من الأجناس، لكونه منبع التحاجج والدّعوة إلى الإقناع، التي تمثل المراد من هذا الجنس الأدبي، والطرف المهم في هذا البعد الحجاجي والتحاججي المخاطَب الذي به تتحقّق المحاججة، وتنسج على إثرها خيوط الفهم والإفهام الملازمة لعامل التصديق الممهد للوصول إلى القناع، "**لأن الأهم في الحجاج ليس ما يعتبره الخطيب حقيقيا مقنعا، وإنما العبرة بالتقويم الصادر عن مخاطبيه...**"[4] من تقبل للقول المنقول عن الخطيب أو رفضه، وتحقُّق البعد الحجاجي من خلال الخطاب الحجاجي الإقناعي –الخطبة– يكون مردوده من خلال ترك ردود فعل نحو هذا التحاجج من طرف المتلقّي المستمع، الذي به يتم الإنتاج الحجاجي المتمثل في تحقيق الإقناع لدى الأفهام الحاضرة والمستقبلة للمعطيات المطروحة في الجنس الخطابي، الجامع بين الخطيب المتكلّم باعتباره مالكا لسلطة اللغة وكيفية استعمالها ضمن هذا الجنس، والمخاطب الذي هو ملزم بالإنصات والاستماع، مع حرية

---

[1] _ أهم نظريات الحجاج في التقليد الغربين من أرسطو إلى اليوم : فريق البحث في البلاغة والحجاج، إشراف : حمادي صمود. ص : 323.

[2] _ من الحجاج إلى البلاغة الجديدة : جميل الحمداوي، ص : 31.

[3] _ المرجع نفسه، ص : 32.

[4] _ المرجع نفسه، ص : 32.

قبول المنقول من القول أو رفضه دون غصب وقصر؛ لهذا كان الأسلوب الخطابي يهتم بالمقام ومقتضى الحال المعتني بالجانب الاستماعي الذي يضم المستمعين، ويسعى الخطيب من خلال أسلوبه الذاتي جاهدا إلى بلوغ المرام الإقناعي الذي تدعو إليه الخطابة، لكون قول الخطيب قولا حجاجيا يصبو به إلى التأثير في الآخر، و "**إنّ تأثير القول الحجاجي غالبا ما يدفع إلى ردة فعل معين، قد يكون عملا أو كفا عن عمل أو عدولا عنه أو تحويلا لمساره، وهذا العمل هو الذي يؤكد بالملموس حصول اقتناع معين، لكن حصول الاقتناع لدى المستمع لا يكون إلا بعد مطابقة القول الحجاجي لفعل صاحبه، باعتبار المطابقة حجة ودليل ملموس تنسحب على المتكلّم وتزكي موقفه وتؤكده... يعرف بمبدأ النهوض إلى العمل وهو مبدأ أساسي ومحوري، ليس فقط في الجانب الحجاجي، بل في كل الجوانب التواصلية والخطابية والتعاملية...**"[1]؛ ومن تمام الإقناع أن يتبع بالعمل من طرف المستمع المقتنع بالقول المنقول عن لسان الخطيب، واتباع المنقول من القول دليل على بلوغ المراد المقصود من الجنس الخطابي، وهذا راجع لقوة كلام الخطيب فكان له وقع على نفس المستمع فوقع الالتزام لهذا الكلام، لأن "**غرض لازم الفعل الكلام، إن نشأ عن قوة فعل الكلام، أمكن أن يتولد عنه ضرب آخر من اللزوم؛ مثلا قد يجوز أن يحدث التحذير أنواعا متقاربة من اللزومترجع كلها إلى الكفّ والترك...**"[2] الملزوم بالاقتناع الناجم عن القوة الكلامية التي بها وصل الخطيب إلى ذهن المستمع وقلبه، فلزم الاقتناع الذهن ودعا إلى لزوم الفعل للمنقول من القول للخطيب، وبالتلازم للاقتناع قد يدع المستمع للمنقول غيره بالالتزام بالقول المنقول عن المتكلّم الداعي للإقناع.

2 _ الصورة الفنّية حجة واحتجاج :

ارتباط الصورة الفنّية وخاصة البيانية منها بالحجة والاحتجاج ناجم عن طبيعة الصورة البيانية، للاتساق الصورة الفنّية بالبيان والحجة مقصدها التبين والبيان، ومنه عدّت الصورة البيانية ضربا من الاحتجاج وصيغة من صيغ الحجج، الداعية إلى تفعيل العقل والاستدلال عن المعاني والمقاصد المطروحة ضمن الحجج البيانية –الصور البيانية– الداعية للقوة التعبيرية والمؤكدة لها، والحجة اجملا "**الحجة لا تفيد من حيث هي أصوات مسموعة شيئا، بل المفيد هو المعني الحاصلة في الذهن**"[3]، لما تملكه من

---

[1] _ عندما نتواصل نغير : عبد السلام عشير، ص : 134.

[2] _ نظرية أفعال الكلام العامة : أوستين، ترجمة : عبد القادر قينيني. د ط، إفريقا الشرق : المغرب، 1991م، ص : 137.

[3] _ نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز : فخر الذين الرازي، تحقيق : بكري شيخ أمين. ص : 179.

قدرة على التأثير في أذهان المستمعين وما تخلّفه من أثر في النفوس، لأن "**الحجة : ما وثّقك في نفسه، والبرهان ما أحدث اليقين، والبيان ما انكشف به الملتبس**"[1]، ومنه اتضح الحق من الباطل، وارتباط الحجة بالبيان راجع لطبيعته " **ذات دلالة حسية مرتبطة بالصور المشاهدة، فمادّة الفعل تستخدم فيما كان خفيا ثم ظهر وأصبحت له صورة، ثم تطور طبيعيا، فأطلق على ظهور المعقولات من بعد الخفاء...**"[2]، لانكشاف الملبوس وهذا فعل البيان، فظهر على عقل المستمع من بعد الخفاء ويوثق في النفس وهذه هي الحجة، وبهذا تعدّ الصور البيانية حجة لما توثقه في نفوس المتلقّين بعد تجلّيها وتجلّي معانيها في أذهانهم، وارتباط البيان بالبلاغة يربطه بالحجة لكونها تبلغ النفوس فتوثق فيها، والكلام "**البليغ ما بلغ المراد؛ ومن ذلك اشتق**"[3]، ومبلغه النفوس والعقول المتلقّية لهذا الكلام، لذا كانت الصور البيانية حجة وضربا من الاحتجاج، والمستعمل لهذه الصور البيانية كالمستعمل للاستدلال، لأنّ "**صاحب التشبيه أو الكناية أو الاستعارة، كيف يسلك في شأن متوخاة مسلك صاحب الاستدلال، وأنى يغشو أحدهما على نار الآخر؛ والجدّ والمرام مظنة هذا –صاحب الاستدلال– والهزل والتلفيق الكلام مظنة هذا –صاحب التمثيل–**"[4]، المستعمل لهذه الاضرب من التصوير كالمستخدم للاستدلال، فالأول مقياسه تقريب الأوصاف بين الممثل والممثّل له، والثاني قياسه تميز المسبب والمسبب له، لهذا يتقارب التصوير الفني مع الاستعمال الاستدلالي؛ لأن كليهما يعتمد على القياس الذي يمثل جانبا للمنطق في العرض للتصوير وميدانه العقل، ومنه كانت الصورة البيانية حجة واحتجاجا.

أ _ الصورة البيانية حجة منطقية :

وتكون الصورة البيانية حجة تمثيلية إذا قامت "**بمهمة تقريب الحقائق للجمهور والعوام من خلال مثالات الأشياء، التي لا تخرج عن التشبيه والاستعارة، لأن تقريب هذه الحقائق، إما أن يقوم على أساس المقارنة والتمثيل؛ كما هو الحال في التشبيه، وإما أن يقوم عن طريق الإبدال**

---

[1] _ مثالب الوزيرين : ابو حيان التوحيدي، تحقيق : إبراهيم الكيلاني. ص : 151.

[2] _ أساليب البيان والصورة القرآنية : مُحَمَّد إبراهيم شادي. ط 1، دار والي الإسلامية : المنصورية، 1995م. ص : 7.

[3] _ نقد النثر : أبو الفرج قدامة ابن جعفر، تحقيق : طه حسين بك و عبد الحميد العبادي، ص : 118.

[4] _ مفتاح العلوم : أبو يعقوب السكاكي، تحقيق : نعيم زرزور. ط 2، دار الكتب العلمية : بيروت، 1987م. ص : 504-505.

والانتقال؛ كما هو الحال في الاستعارة. لقدرتهما الخاصة على التأثير لاعتمادهما على الحس بشكل أساسي... فكان تأثيرهما في تركيزهما على الطابع الحسي للتصويرعموما، من حيث أنّهما يقومان بتقريب الأفكار المجردة وغير المجردة عن طريق إيجاد ما يماثلها أو ما يشابهها حسيا"[1]، بهذا تكون الصورة البيانية حجة تمثيلية، تقرب بها الحقائق للمستمع لما تقوم عليه من محاكاة حسية بين الممثل والممثل له، فيتكون عنها في ذهن المستمعين تصور نحو هذه التقريبات الحسية الناجمة عن هذه الصور، إما عن طريق التشبيه القائم على مبدإ المقاربة أو التمثيل، وإما عن طريق الاستعارة المعتمدة على التقريب والإبدال، وكلا هذين الضربين من التصوير يعتمد على المحاكاة للمحسوس لتصوير المحسوس وغير المحسوس، كالاستقراء والمثال اللذين **"يشتركان في أن كليهما يثبتان أن هذا الشيء موجود كذا، أو غير موجود كذا، من أجل وجود ذلك الشيء أو لا وجود له في شبيهه. والضمير والقياس يشتركان في أن كليهما قول يوضع في شيء فيلزم عنه شيء آخر. إذا كان الأمر هكذا فهو بين أن في كل واحد من هذين الجنسين من القول نوعا خطابيا، ونوعا جدليا، ونوعا برهانيا، ونوعا سفسطائيا. فإنه كما يوجد الاستقراء والقياس في هذه الصنائع كذلك يوجد في الخطابة المثال والضمير... والمثال في الخطابة أقنع من الضمير لأن الضمير يتطرق إلى العناد أكثر من تطرقه إلى المثال..."**[2]، لأن الأول –المثال– عامله المماثلة القائمة على تقريب الحقائق، والثاني –الضمير– عاملة السببية وهي أقرب إلى المنطق منه إلى المماثلة والمشابهة؛ فيكون أبعد من المثال لدى المستمع للقول المنقول على لسان الخطيب، والمثال أدعى للإقناع من الضمير؛ لطبيعته المعتمدة على التقريب الحسي للحقائق المجردة بالملموس القريب من واقع المستمع، لهذا كان له الفضل في الأولوية في الإقناع في الجنس الخطابي، والأقاويل الصورية في الخطابة **"المثبتة في هذه الصناعة المبسطة صنفان : أحدهما شبيه بالاستقراء وهو المثال، والآخر شبيه بالقياس وهو الضمير... فالمثال هو الاستقراء الخطابي، والضمير هو القياس الخطابي. والخطباء إذا تؤمل أمرهم ظهر أنهم إنما يفعلون جميع التصديقات التي تكون بالقول بهذين الصنفين، أعني إما المثال وإما الضمير. وذلك أنهم يؤمنون بفعلهم هذا أن يتشابهوا بالاستقراء والقياس..."**[3]، اللذين يقابلها المثال والضمير في الجنس الخطابي، فاعتبار المثال في

---

[1] _ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين : ألفت مُحَمَّد كمال. الهيئة المصرية العامة للكتاب : القاهرة، 1984م. ص : 225.

[2] _ تلخيص الخطابة : ابن رشد، تحقيق : عبد الرحمن بدوي. د ط، دار القلم : بيروت، 1959م. ص : 19.

[3] _ المرجع نفسه، ص : 18-19.

الخطابة هو الاستقراء لقرابة العملية الاستقرائية بينهما، واعتبار الضمير في الخطابة هو القياس راجع لقرابة طبيعة عمل كل واحد منهما من الآخر، فلاستقراء يحتاج إلى مستقرئ ومستقرئ له، وكذلك المثال يحتاج إلى ممثل وممثل له، القياس يقيس النتائج على حسب مسبباتها، كذلك الضمير يقيس الممثل بمسببات تمثيله، فالأول –المثال– ضربه من الصور البيانية التشبيه والاستعارة، والثاني –الضمير– ضربه المجاز، لأن الاستعارة والتشبيه طبع عملهما قائم على المشابهة فارتبطت بالمثال، والمجاز قائم على العلاقات السببية والمسبباتية وغيرها من العلاقات لذا ارتبط المجاز بالضمير.

ب _ الصورة البيانية حجة تعليلية :

إن جعل الصورة البيانية حجة تعليلية ناجم في جعل "**اجتماع الشيئين في وصف علّة لحكم يريدونه، وإن لم يكن كذلك في المعقول ومقتضيات العقول، ولا يؤخذ المؤلف كون ما جعله أصلا وعلّة كام ادعاه فيها لا يبرم أو ينقض من قضية، وأن يأتي على ما صيره قاعدة وأساسا بينة عقلية، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بينة...**"[1] لدى السامعين لشدّة التوفيق في إقامة التصوير بين المصور والمصور له وارتباطهما ارتباط علّة ومعلول، فالتصق بهذه الصورة البعد التعليلي حتى وإن كان هذا التقريب مخالفا للمعقول ومقتضيات العقول، فالمقام الاختيار الممنوح للمرسل نتيجة امتلاكه اللغة يخوله الحرية في التركيب بين الألفاظ، وفق بعد تداولي مقبول لدى المستمع الحاضر، فكون اللغة سلطة وممتلكها سلطان الكلام؛ في مقام المرسل للقضايا ومبينها من خلال الرسالة الخطابية، يبقى المقام ومقتضى الحال حدّا قائما بين المرسل الممتلك للّغة والمتلقّي المستقبل لها، حلقة الوصل بينهما حتى لا يقع الظلم والجور نتيجة امتلاك السلطة التواصلية، فيضيع المبتغى الخطابي بين طرفي الدورة التواصلية الخطابية، من حيث التأثير في المستمع؛ بسبب الوقوع في العجب النفسي لدى سلطان اللغة، فيطغو بسيف الأسلوب الذاتي على المقام الخطابي المحترم للبعد الاستماعي، من حيث احترام الأفهام ومدى الاستيعاب لديهم، لهذا كان التصوير التعليلي قائما على تقديم العلل المبسطة والبنّاءة في تحقيق الإقناع مقبولا، حتى ولو خالف المنطق العقلي مع تبرير المخالفة بالبينة وتحقيق المبتغى الخطابي، وهذا الضرب من الصور التعليلية يعد ضربا حجاجيا لكون طبيعة التعليل حجاجية قائمة على تقديم العلل والأسباب المتممة للتصوير، وهذا مرتبط بمظهر الضمير الخطابي "**الذي يظن به أنه ضمير وليس بضمير يشبه**

[1] _ أسرار البلاغة : أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، تعليق : محمود مُحَمَّد شاكر. د ط، دار المدني : جدة، 1991م. ص : 270.

القياس الذي يظن به هنالك أنه قياس وليس بقياس"[1]لحالة التصوير التعليلي، لأن التقارب بين جانبي التصوير –الممثل والممثل له– قائمة على تقارب علالي أو سبب غير منطق لدى العقل، لكن الخطيب جعل منه منطقا لما كان له وقع على نفوس المستمعين، فصار عندهم منطقيا لقوة البينة وسلامة التوظيف، والذي يمثّل هذا الضرب من التصوير في الصور البيانية التشبيه وخاصة التشبيه الضمني، الذي تكون فيه العلّة ضمنية غير مصرح عنها من خلاله، وفي الغالب يكون هذا التصوير التعليلي منافيا للمنطق الواقعي مبعدا عن الحقيقة، نتيجة "**التعميق في ادّعاء العلة** "[2]؛ والإفراط في التعميق التعليلي "**ربما أخلَّ بالمعنى من حيث يراد تأكيده به... وهو أن يكون للمعنى من المعاني والفعل من الأفعال علّة مشهورة من طريق العادات والطباع، ثم يجيء –المؤلف– فيمنع أن تكون لتلك المعرفة –علّة–، ويضع لها علّة أخرى**"[3]، فيرى السامع الحقيقة غير التي يعرفها، نتيجة التلاعب الذي وقع في هذه الصور التعليلية، كعبارة : "**مرضت الأمة لكنها تركت الدواء، لأن مرضها ليس له دواء**"؛ والعرف المعرفي لدى السامع خلاف الذي يذهب إليه الخطيب من خلال هذه العبارة، لقول الرسول ﷺ: {**تداوا عباد الله، إن الله خلق الداء وخلق له الدواء**} –رواه البخاري– تمثّل في العرف لدى السامع أن لكل داء دواء، ومخلفة العرف بهذه العبارة قد يقع اللبس إن لم يكن الأسلوب الخطابي مبنيا بنيانا منطقيا، يمكّن السامع من فهم المقصد من وراء مثل هذه العبارات، فتنعدم الثقة التواصلية وبانعدامها ينعدم التأثير الداعي إلى التصديق الموصل للإقناع، فيغيب المبتغى الخطابي من هذه الدورة التخاطبية الخطابية بين طرفيها، وبهذا تكون الرسالة الخطابية مدعاة لتزوير الحقائق وتزييفها بعدما كانت رسالة لتبين الحقائق وإظهارها، وبهذا يتحول المسار الحجاجي من الحجاج الإقناعي إلى الحجاج المغالط، الذي يفهم منه المغالطة القصدية ضمن هذا الحجاج، وفيه يقصد "**المتكلّم إلى هذه الأغلاط قصدا، فصارت هذه المغالطات يهدف من ورائها إلى الإقناع للمتلقّي برئ ما، أو دفعه إلى تغير سلوك معين بالحجاج المغالط، أو بعبارة الأرسطية بسفسطات، وحدّ السفسطة أنها استدلال صحيح في الظاهر معتدل في الحقيقة، إما لفساد في المضمون أو في الصورة**"[4]المعللة تعليلا مغالطا وينجم عن هذه المغالطات فساد في المضامين والمعطيات ليؤدي إلى تزيف للحقيقة، أو تصحيحها من

---

[1] _ تلخيص الخطابة : ابن رشد، تحقيق : عبد الرحمن بدوي. ص : 18.

[2] _ أسرار البلاغة : أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، تعليق : محمود مُحَمَّد شاكر. ص : 297.

[3] _ المرجع نفسه، ص : 296-297.

[4] _ أنواع الحجاج ومقوماته : جميل الحمداوي. ط 1، مطبعة ريفي : تطوان-المغرب، 2020م. ص : 29-30.

بعد وقوع الحقيقة في الزيف، وتفصيل هذه المغالطات من طرف الخطيب باعتبارها نوعا من عمليات العرض المنطقي للحقائق والتي تعتبر استدلالا صحيحا في الظاهر، وبهذا تكون المغالطات نوعا **"من العمليات الاستدلالية التي يقوم بها المتكلّم، وتكون منطوية على فساد في المضمون أو الصورة، إما بقصد أو دون قصد..."**[1]؛ وهذا يمكن إدراكه وتصحيحه، أما المغالطة القصدية راجعة إلى مقصد الخطيب بحاجته، لأن الحجاج المغالط ذو طبيعة براغماتية سواء كان القصد منه جلب منفعة أو دفع مضرة، وهذا على حسب التوجيه المقصدي للخطيب، من حيث تقصي الحقائق الذاتية أو تقصي الحقائق الواقعية المنطقية التي ابتعد عنها المستمع ويحتاج إلى المغالطة الحجاجية للرجوع إلى الحقيقة المنطقية، التي يسعى الخطيب من خلالها إلى التواصل الخطابي بينه وبين المستمع، حتى تتم المقصدية الخطابية القائمة على التواصل بين طرفي دورة التخاطب الخطابي المتمثلة في الإقناع.

استقراء لهذه المعطيات التي سبقت من خلال المدونة التي تمثل الجانب التطبيقي لهذه المعلومات المقدّمة، مثلتها خطبة من الخطب الشيخ مُحَمَّد البشير الإبراهيمي، وقد جاءت موسومة بـ: الخطبة التي ألقاها على الوفود العربية والإسلامية، وهي تعتبر مدونة هذا الفصل والجانب التطبيقي منه، وسيتبين من خلال تمحور التصوير في الخطابة توظيف الجانب الحجاجي ببعديه الحجج والحجاج ومدى دورهما في تقوية أسلوب الخطيب؛ وتمكّن الخطيب من الاستعانة بالتصوير الداعي إلى التخييل، الذي يعتبر مطية الشعر ومقصده دون الخطابة، التي مطيتها الإقناع من خلال تتبع معطيات الواقع والحقائق المعرفية والقصد إلى إصالها إلى ذهن المستمعين، وفق أسلوب خطابي يعتمد على المشافهة وتقصي فنيات الإلقاء، وأما تمثيل حجاجية الصورة من خلال هذه المدونة تظهر بينة من خلال خانات الجدول الآتي::

الصورة البيانية :	نوعها :	غرضها :	شرحها :
رسم الخطاب	استعارة تصريحية	الإيجاز والإيحاء فالمعنى	جعل الخطاب، وهو (المشبه به) لوحة في "المشبه" المحذوف، الذي ترك له قرينة تدل عليه وهي كلمة رسم.كان هذا البعد من التصوير بمثابة الحجة

[1] _ أنواع الحجاج ومقوماته : جميل الحمداوي، ص : 30.

			المنطقية القائمة على المقاربة والإبدال المتسمين بالاستقراء من خلال الرسالة الخطابية.
الحظ السعيد	استعارة مكنية	الإيجاز وتشخيص المعنى	في هذه الصورة، صار الحظ المعنوي، وهو "المشبه"؟ إنسان وله مشاعر، وهي السعادة والفرح، وهو "المشبه به" المحذوف، والدال صلة القرينة التي كانت في كلمة "السعيد". رسمت هذه الصورة الحجاج المنطق من خلال التوضيح القائم على الاستقراء في الخطبة.
الطالعون كالكواكب	تشبيه مفصل	تقوية المعنى وتوضيحه	تحمل هذه الصورة مجيء الوفد إلى الأمم المتحدة من المشرق، وهم "المشبه" الذين جعل منهم (كواكبا) ينار بهم في السفر باعتباره وجه الشبه ، وهو الطلوع. وهي حجة منطقية لأنها تمثل البعد الاستقرائي في الخطبة.
كأننا حبات لاقط	تشبيه تمثيلي	توضيح المعنى وتوكيده	شبه حال الأمة العربية في حالة التكاثف والتآزر "كالعقد" ،ولكن بعد تفرقها وتشتتها انقطع الرابط الذي يربطها ،وهو المقومات العربية الإسلامية ،وذلك بتعدد أوجه الشبه، ومنها التفرقة، الاستعمار، فقدان الأوطان. ومثلت هذه الصورة الحجة المنطقية باعتبارها حجة استقرائية في

			الجنس الخطابي.
السوق السوداء	كناية عن موصوف	النيل والتنكيل والاستدلال	كانت عبارة السوق السوداء يقصد بها هيئة الأمم المتحدة ،المعروف عليها :"رفع شعار العدل والمساواة ."، لكن حقيقة الأمر، فهي تعلي شأن الأقوياء على حساب الضعفاء، والثمن فيها هو الأصوات الذي يشرى به البضائع، وهي الأمم والشعوب الضعيفة. ويظهر أن الشيخ البشير الإبراهيمي يقصد من تصويره هذا أن هيئة الأمم المتحدة هي ذات وجهين، إذ تقابل القوي بالعطاء والتأييد، وتقابل الضعيف بالرفض والإنكار. ومثلت هذه الصورة حجة تعليلية لاتساق علة الغش ومخالفة العرف السلمي بين الشعوب بطرق غير شرعية، واخفائها وراء شعارات إنسانية، فماثلة الأمم المتحدة السوق السوداء بهذا الفعل.
لومنا إياهم فهو لوم الخروف للذئب	تشبيه مرسل	توضيح المعنى وتأكيده	تمثل التشبيه في هذه الصورة من خلال تقارب التلاومين تلاوم الأمة وتلاوم الخروف اتجاه من لا يهزم بالتلاوم، نتيجة الضعف الذي آلت إلى يه الأمة العربية وما دل على إرسال التشبيه ذكر الأداة –فهو– فكان هذا التشبيه من الحجج المنطقية الاستقرائية في الخطبة.
المثل الخارق من توبة	استعارة مكنية	تقوية المعنى وتأكيده	كان هذا البعد من التصوير بمثابة الحجة

الذئب			المنطقية القائمة على المقاربة والإبدال المتسمين بالاستقراء من خلال الرسالة الخطابية.
وأن الدورة الفلك علينا بالسعد ستنتهي.	كناية عن موصوف.	تقرير المعنى وتأكيده في ضعف الأمة	دلت هذه الصورة على سنة التاريخ اتجاه الحضارات وقيامها، التي تبدأ ضعيفة لتصبح قوية مع مرور الوقت ثم لتعود إلى الضعف في نهاياتها، فجاءت الكناية لتبين هذه السنة التاريخية، ومثلت هذه الصورة حجة تعليلية لاتساق علة الموصوف بسنة الزمان الذي دار على الأمة العربية من بعد تقدمها وقوتها ليؤول بها إلى الضعف، فلاقت ما لاقت نتيجة هذا الضعف من المستدمر الغاصب.
فيتذكرون ماضيهم ليبنوا عليه حاضرهم ومستقبلهم	المجاز العقلي علاقته الزمانية	وضع المعنوي في المحسوس، لتقريب المعنى التغني بالأجداد	جاءت هذه الصورة على طابع المجاز العقلي من خلال تعلق الزمن الحاضر بالزمن الماضي، الذي به تبنى الحضارات والأمم، لأن الماضي يمثل الأساس في بناء الحاضر والمستقبل، فبغيابه يغيب الحاضر والمستقبل للأمم، ومثلت هذه الصورة حجة تعليلية لاتساق المجاز علة العلاقة الزمانية الجامعة بين الحاضر والماضي.
خيط في نسيج الوحدة الإفريقية	كناية عن صفة	تقرير المعنى في صفة الاتحاد	رسم هذا التصوير صفة الاتحاد بين الشعوب العربية التي تعتبر أملا للشيخ والأمة، من خلال الكناية العبرة عن ذلك، ومثلت هذه الصورة حجة تعليلية لاتساق الصفة بعلة التفرقة التي يرجا منها اتحاد الشعوب العربية ولو بعد حين.
الشمال الإفريقي كل لا يتجزأ تربط بين أجزائه	مجاز عقلي علاقته المكانية	وضع المعنوي في المحسوس، لتقريب المعنى	أقرت الصورة البيانية في هذا المجاز الوحدة القومية رغم وجود المستدمر فيها، لما بينها

دماء الأجداد		القومية.	من روابط لغوية وجغرافية وتاريخية وغيرها، وعلى رأس هذه الروابط دم الأجداد المسفوك من أجل تحرير هذه الأوطان، والمشاركة في المصير الواحد، ومثلت هذه الصورة حجة تعليلية لاتساق المقومات القومية بعلة سفك دماء الأجداد من أجل تحرير الأوطان من المستدمر الغاصب.
وإنها لخصائص تجمع الأوطان المتباينة	مجاز عقلي علاقته السببية	وضع المعنوي في المحسوس، لتقريب المعنى القومية.	دعت هذه الصورة البلاغية إلى التمسك بالمقومات المحافظة للأوطان العربية من حيث هويتها وأصالتها، فكان المجاز العقلي المبني على العلاقة السببية المنسبة للفعل – تجمع– لغير فاعله الخصائص والتي بسببها تجمع الأوطان المتباينة، ومثلت هذه الصورة حجة تعليلية لاتساق الفعل –تجمع– بعلة نسب الفعل لغير فاعله، الذي به تتحد الأوطان وتقوى.
بالعقم الفكري.	استعارة مكنية	تقوية المعنى وتأكيده.	بينت هذه الصورة البعد التمثيلي بين المتماثلين مع الحذف لأحدهما وترك القرينة –العقم– الدالة على المشبه به وهو المرأة الثيب العقيم، والممثلة للمشبه الفكري وهو معنوى غير محسوس قصد تقريب هذا المعنى في الجانب الحسي، فكان هذا البعد من التصوير بمثابة الحجة المنطقية القائمة على المقاربة والإبدال المتسمين بالاستقراء من خلال الرسالة الخطابية.
خلقنا خلقة الأرنب، وخلقهم خلقة الأسد،	تشبيه مرسل	توضيح المعنى وتأكيده.	وضعت صورة التشبيه المرسل ملامح الضعف للشعوب العربية لتشبيهها بالأرانب، وملامح القوة للستدمار الغاصب لتسبيهه بالأسد، فكان مرسلا لذكره الأداة

			وعدم ذكر وجه الشبه، فمثلت هذه الصورة الحجة المنطقية باعتبارها حجة استقرائية في الجنس الخطابي.

الخلاصة من هذه الخانات أنّها تبين من هذا التصوير الخطابي، أن هذه الخطبة حملت جملة من الصور البيانية التي أضفت عليها طابعا جماليا، تحمل معاني مخفية بين كلماتها التصويرية، التي عبر بها الشيخ الإبراهيمي بطريقة فنّية وهذا معروف عن هذه الشخصية بقوة البيان والبلاغة في القول ودقّة في التعبير.وهذا ليس تصنّعا وإنّما بفطرته وسليقته نتيجة لتجربته الأدبية الواسعة. كما أن دور هذا الجانب في الخطبة قد ساهم في انسجام واتّساق أفكارها وتبيين مقاصده، الشيخ الإبراهيمي منها موضحا أفكاره ومؤكدا لنصائحه ومبينا لتصوراته الفكرية والموضوعية نحو مصاب الأمة العربية آنذاك.

وتعد الصور البيانية حجة لما توثقه في نفوس المتلقين –الوفود العربية– بعد تجليها وتجلي معانيها في أذهانهم، وارتباط البيان بالبلاغة يربطه بالحجة لكونها تبلغ النفوس فتوثق فيها،. مبلغها النفوس والعقول المتلقية لهذا الكلام، لذا كانت الصور البيانية حجة و وضربا من الاحتجاج، واستعمال الشيخ البشير الإبراهيمي لهذه الصور البيانية بغية تحقيق الإقناع من حيث شقّها الحجاجي، فكان التوظيف لهذه الصور بين من خلال الحجج المنطقية التي تماثل الاستقراء عن طريق المماثلة في التشبيه والمقاربة والإبدال في الاستعارة، والحجج التعليلية التي تقوم على عامل السببية والمسببية والعلّة والمعلول، من خلال العلاقات المجازية وأضرب الكناية، وهذا الضرب من الاحتجاج يعادل القياس، لكون الخطابة تقوم على المثال الذي ترسمه الاستعارة والتشبيه اللذان يمثلان الاستقراء الخطابي، والضمير الذي ترسم معالمه العلاقات المجازية والكناية وبهما يعلم القياس الخطابي، ومن خلال هذا تبينت معالم الحجاج الخطابي الصوري من خلال خطبة الشيخ الإبراهيمي.

خلاصة :

يعد جنس الخطابة جنسا من الجناس الأدبية، التي تعمل على تحقيق الإقناع من خلال التأثير في المستمع عن طريق وقوع التصديق الموصل للإقناع، ويتميز الجنس الخطابي بطابع المشافهة والتواصل المباشر بين طرفي دورة التخاطب الخطابية من دون واسطة، وتعمل اللغة الخطابية على تحري الوضوح في تقديم المعطيات، والاعتدال في نسج عبارات الرسالة الخطابية بين الكلام البليغ الفصيح، والكلام المتداول الساذج قصد توضيح المعاني المطروحة في الخطبة، واللغة تعدّ سلطة تُحدد من خلالها مكانة الخطيب باعتباره مالكا للّغة وعارفا بكيفيات استخدامها، والمخاطَب المستمع لهذه اللغة التواصلية الخطابية لعدم امتلاكه لهذه السلطة، بكلام تداولي بسيط يحمل في طياته المعاني القريبة قصد الوصول إلى الفهم والإفهام، وفق أسلوب خطابي ذاتي للخطيب يقومه المقام ومقتضى الحال الذي يعتني بالجانب الاستماعي للمتلقّي من ناحية احترام مبدئ الإفهام ومدى الاستيعاب لدى المستمع، وتواجد التصوير في الخطابة القائم على المحاكاة ليس أصلا فيه، إنما هو من باب الاستعانة به لتحقيق الغاية الخطابية المتمثلة في الإقناع، وتكون الصورة في هذا الجنس الأدبي بمثابة الحجة والاحتجاج، لتقارب الصور التمثيلية والتقلّبية من الاستقراء الذي يمثله المثال في الخطابة وترسمه صور الاستعارة والتشبيه، والقياس الذي يقره الضمير الخطابي وترسم معالمه العلاقات المجازية والكنائية، وبهذا تكون الخطابة جنسا داعيا للإقناع عن طريق المشافهة وتحري فنيات الإلقاء التي تعمل على التحكم بمستوى الرفع والخفض في الصوت الخطابي أثناء إلقاء الخطبة، وهو لا يمثل الجانب اللغوي، وإنما يقرر الجانب العاطفي والانفعال للخطيب نحو القضية المطروحة في الرسالة الخطابية، وفيها يسعى الخطيب إلى تحقيق الإقناع في نفوس المستمعين والوصول إلى تقبل القول المنقول لدى المستمع الحاضر.

الفصل الثالث :

السرد من منظور البلاغة العربية.

أولا : لغة وإيقاع السرد في البلاغة العربية.

ثانيا : الأسلوب السردي ضمن درس البلاغة العربية.

ثالثا : التصوير السردي تحت عدسة البلاغة العربية.

تمهيد :

يعد السرد من أهم الأجناس الأدبية التي لاقت رواجا في البيئة العربية والغربية، وخاصة في العصور الحديثة والمعاصرة، إذ شهد هذا الجنس تنوعا في أصنافه التأليفية التي مال إليها الأدباء وخاصة منها الرواية، التي عرفت رواجا كبيرا لم تشهده الساحة الأدبية من قبل، إلا في هذه العصور دون العصور القديمة، وفعل السرد ليس بالفعل الحديث بل هو قديم قدم وجود الإنسان المفكر، وخاصة في وقت أرسطو وأفلاطون حيث عرف فعل السرد ضمن ما سموه بالملحمة والتراجيديا والكوميديا، وإن التصق هذا الفعل بقالب غير قالب السرد ؛ حيث كانت الملاحم تنظم في شكل قصائد شعرية، والتراجيديا والكوميديا تمثل على مدارج المسارح، وبهذا يكون قد ارتبط السرد بالفكر الفلسفي الدي راج واشتهر في ذلك الزمان، وتلاحم فعل السرد بالفعل الفلسفي ناجم عن غاية الفلسفة التي تسعى إلى معرفة حقيقة الوجود، لذا كانت الصلة القائمة بين الفعلين وثيقة لاعتبار عامل " **القصص والتوريخ من بين وسائل فهم الوجود البارزة**، ... " [1] وهما لا يخرجان عن فعل السرد، ومن خلال عامل القص والتوريخ تفهم حقيقة الوجود بتتبع معطيات القصص والتواريخ وتميز الصحيح من الخاطئ فيها، لهذا تتضح مكانة السرد من معرفة الوجود، الذي من خلاله تمت معرفة معاني الحقيقة والزيف والصواب والخطإ، لأنه " **يبدو أن الصحة والخطأ أخذا معانيهما من السرد** " [2] ومعرفة حقيقة الوجود تستدعي معرفة معاني الصواب والخطإ اللذين بهما يتم التميز بين الحقيقة والزيف، وهنالك من يعتبر أن " **الأفكار ليست سوى سرود أو حكايات ذهنية للطبيعة**،... " [3] لكون الطفل الصغير لا يمكن معرفة الأشياء والموجود إلا عن طريق تلقينه أسماء الأشياء، وهذا يكون بالفعل السردي.

بات معلوما أن فعل السرد قديم قدم وجود فكرة البحث عن حقيقة الوجود، ولذا يستدعي المقام الوقوف عند مفهوم هذا الفعل والسرد " **في اللغة تقدمة الشيء إلى الشيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا. ... ويقال فلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له، ... والْمسرد : اللّسان**، ... " [4] الذي به يكون فعل السرد القائم على تتابع الأحداث والأشياء ببعضها البعضَ وفق سياق جيد بعيدا عن التقطيع والمفارقة بين المعطيات المسرودة، وهذا ما يعبر عن فعل السرد المعتمد

---

[1] _ الوجود والزمن والسرد : بول ريكو، ترجمة : سعيد الغانمي، د ط، المركز الثقافي العربي : بيروت، لبنان، 1999م. ص : 78.

[2] _ السرد العربي القديم : إبراهيم صحراوي، ط 1، الدار العربية للعلوم : بيروت، لبنان، 2008م. ص : 22.

[3] _ المرجع نفسه، ص : 22.

[4] _ لسان العرب : ابن منظور، د ط، دار المعارف : مصر، 1980م. المجلد 3، باب السين، الجزء 23، مادة سرد، ص : 1987-1988.

على الاتساق في توصيل الأحداث فيما بينها، والسارد في هذا خاضع لعرف فعل السرد حتى لا يكون المسرود عنه من باب الزيف لا الحقيقة، لأن ترك التتابع في نقل الأحداث وحسن التنسيق فيما بينها يبعد الحادثة عن صوابها، باعتبار السرد حاملا لمعاني الصواب والخطإ في طياته، ومنه " **سرد، سردا، سردا، سردا، سرادا، ... تسرد الدر : تتابع في نظام. ... السرد في الحديث القراءة : أجاد سياقهما، ... والكتاب : قرأه بسرعة، والسرد مصدرا : التتابع.** " [1] المنتظم في نقل الأحداث والمعطيات، وفق سياق متناسق في نقل المسرود، فلا يكون سردا بعيدا عن " **جودة سياق الحدث** " [2] لأن الفعل السردي لا يستقيم بعيدا عن جودة السياق التي لا تتحقق دون تميز في الأسلوب إثر نقل الأحداث المتتابع في المسرود.

الأدب مظهر يتجلى من خلال الفكر الإنساني، والسرد جنس من الأجناس الناقلة لهذه الأفكار وأداة من أدوات التعبير عنها في الجماعة اللغوية الواحدة، لذا يمكن القول بأن " **السرد بوسائطه وأنواعه المتعددة هو أحد طرائق نقل الأفكار والقيم، ووسيلة من وسائل دورانها فيما بين أفراد الجماعة الثقافية واللغوية الواحدة فيما بينهم وبين غيرهم، وأداة من أدوات صنع الوعي العام، بل أكثر من ذلك فهو مصدر من مصادر معرفة الذات ومعرفة العالم، ...** " [3] ولهذا لاقى جنس السرد في العصر الحديث والمعاصر رواجا كبيرا لم يلاقه في غيره من العصور، لارتكازه على **أفقين هامين تقوم على إثرهما التجربة السردية** [4] ؛ أفق التجربة المتجه نحو الماضي المستعد للأحداث وفق قالب سردي خاص، وأفق استحضار المستقبل ناجم عن فعل التوقع الحامل للمغازي والتأويلات الفرية نتيجة استقراء الأحداث –السابقة– وتتبعها وتتبع مسبباتها، وبهذا يمكن القول بأن السرد " **خلخلة واضحة للزمن. تتمثل هذه الخلخلة في الانزياح الزمني لمؤقت السارد مهما كانت علاقته بالأحداث المروية والمسرد له معا من الحاضر إلى الماضي منها إلى المستقبل، ومحاولات الانفلات من الزمن، هروبا من أسر اللحظة حنينا إلى الماضي أو توقا إلى مستقبل أفضل. ...** " [5] وخاصية التلاعب بالزمن هذه لم يشهدها جنس غير الجنس السردي وخاصة في القرون الأخيرة، وهذه الخاصية

---

[1] _ المنجد في اللغة والأدب والعلوم : لويس معلوف، ط 19، المطبعة الكاثوليكية : بيروت، لبنان، ص : 330.

[2] _ القاموس المحيط : الفيروز أبادي، د ط، مؤسسة الرسالة : بيروت، لبنان، 2005م، ص : 288.

[3] _ السرد العربي القديم : إبراهيم صحراوي، ص : 24.

[4] _ ينظر : الوجود والزمن والسرد : بول ريكو، ترجمة : سعيد الغانمي، ص : 31.

[5] _ السرد العربي القديم : إبراهيم صحراوي، ص : 24.

جعلت من السرد ملاذا لدى ذائقة القراء في الساحتين العربية والغربية، حيث أصبحت أنوع السرد بمختلف مشاربها، أداة لدفع فعل القراءة وترويجه لدى القراء والباحثين، لما يخلق هذا التخلخل الزمني في السرد لدى نفسية القارئ من عامل التشويق والتعجب نتيجة هذا التلاعب في الزمان إثر نقل معطيات المسرود وتتابع الأحداث فيه.

يدل الفعل السردي على نقل للأحداث وتتابعها بانتظام كما دلت عليه المعاجم اللغوية، وهنالك من الأفعال الأخرى التي تحمل في طيات معانيها نقل الأحداث وتتابعها بانتظام، والتي تدل هي الأخرى على أنماط وأنواع تندرج ضمن عوالم السرد، وأول هذه الأفعال وأشهرها **فعل القصص** الذي يقوم على تتبع الخبر واتباع أثره بعد وقوعه، بعيدا عن الزيادة والنقصان بخلاف الأفعال الأخرى، وفعل قصص " **وتقصص الكلام : حفظه، وتقصص الخبر : تتبعه، القصة : الأمر والحديث. ... والقصُّ : البيان، ... والقاص : الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها. ... وقيل القاص يقص القصص لاتباعه خبرا بعد خبر، وسوقه الكلام سوقا.** ... " [1] بعد تتبع معطياته ومعرفة معانيه، وبهذا يكون فعل القصص ويتمثل في حفظ الأحداث وتتبعها وتبين معطياتها بعد معرفة خباياها وأسرارها، ويغلب عليها طابع الحقيقة والزمن الماضي، ويدل هذا الفعل على نوع من أنواع جنس السرد والمتمثل في القصة بمختلف أضربها، والقصة تمثل " **الحديث المقصوص أو الخبر المقصوص، وهي تطلق على المكتوب من الحكايات والأخبار،...** " [2] واختصاص القصة بالمكتوب من الحكايات والأخبار هذا معروف ضمن المعاجم اللغوية الحديثة دون القديمة، والفعل القصص يغلب عليه الإخبار بالخبر وتبينه والإعلام به بعد تتبع خباياه من بدايتها إلى نهايتها، ويتعلق فعل القصص بالزمن الماضي دون الحاضر والمستقبل، ويكون الخبر المقصوص متعلقا بالغير دون الذوات القاصة للخبر، وغايته بعث الموعظة والتدبر وذلك بالنظر في قصص ماضية عن الغير لتجنب العثرات والسلبيات والمبادرة إلى المحفزات والإيجابيات ؛ " **لعل هذا ما يدعو إلى ربط القصص بالوعظ والتدبر، ذلك بالنظر في مسارات ماضية لاجتناب العثرات واتباع الحسنات.** ... " [3] وبهذا يتمثل نوع القصة بمختلف أنماطها –القصة، القصة القصيرة، الأقصوصة– ضمن الحيز العام للجنس الأدبي المعروف بالسرد.

---

[1] _ لسان العرب : ابن منظور، المجلد 5، الجزء 40. مادة : قصص، ص : 3650-3651.

[2] _ القواعد الأساسية للغة العربية : أحمد الهاشمي، د ط، دار الكتب العلمية : بيروت، لبنان، د ت، ص : 302.

[3] _ السرد العربي القديم : إبراهيم صحراوي، ص : 28.

ومن الأفعال الدالة على نقل الأحداث وتتبعها **فعل الرواية**، وقد التصق هذا الفعل في البيئة العربية منذ القدم بعلم الحديث النبوي، والذي يعتمد على فعل الرواية في نقل الأحاديث وتواترها بين الرجال الثقات، وكان هذا الفعل سائدا في البيئة العربية قبل مراحل التدوين، حتى في أبسط الأشياء التي كانت تتعلق بحياتهم اليومية، من نقل للأخبار وحفظ لأشعارهم وما تعلق بتاريخ أسلافهم ونقله لخلفهم، وفعل الرواية مشتق " **من روى، ... وروى الحديث والشعر يرويه رواية ورواه ... ورجل راوٍ، ... روى فلان فلانا شعرا إذ رواه له حتى حفظه للرواية عنه. الروي : الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ... الروية : أن تنتظر ولا تتعجل، ... والتفكير في الأمر، . ... والرُّواء بالضم والمد : حسن المنظر.** ... " [1] وبهذا يتميز الراوي عن غيره بملكة الحفظ التي يعمل بها على تخزين الأخبار والأحاديث، واستظهارها عند الحاجة أو عند ترويتها، وذلك على حسب الظروف والمواقف العارضة للراوي، فيكون " **موقعه منهم هو الموقع الذي تتجه له هذه الصفة –الرواية– فيغدو في هذه الحالة مستودع الأحاديث والأخبار وحافظها، ومها تبدو سلطته على الآخرين وتميزه عنهم.** ... " [2] لامتلاك قدرة الحفظ بخلاف غيره، ولهذا عدت الرواية صنعة أو حرفة اختص بها الثقة من الرجال، وكانت " **تطلق على حرفة من يستظهر شعر شاعر، أو أشعار شعراء كثر ؛ كما أطلق ذلك علماء الحديث على مستظهر النصوص التي تثبت نسبتها إلى الرسول صل الله عليه وسلم ؛ مثلهم في ذلك مثل رواة اللغة والأيام والأخبار.** ... " [3] وبهذا يكون فعل الرواية صنعة الخواص من الرجال الثقات دون غيره من الناس، ويدل فعل الرواية على نوع من انواع السرد، والذي لاقى رواجا كبيرا في العصر الحديث والمعاصر ألا وهو الرواية أو ما يعرف بالسرد التخيلي لدى النقاد الغرب، لذا تعتبر الرواية في العصر الحديث من أكثر " **النظم التمثيلية اللغوية في العالم الأدبي ؛ من حيث إمكانياتها في إعادة تشكيل الواقعية والثقافية وإدراجها في سياقات النصية، ومن حيث إمكانياتها في خلق عوالم متخيلة توهم المتلقي بأنها نظيرة عوالم الحقيقة، ولكنها تقوم دائما على تمزيقها وإعادة تركيبها بما يوافق حاجياتها الفنية، مع إبقاء الوظيفة التمثيلية، ... وعلى هذا فالرواية أقامت رهاناتها على العلاقات التفاعلية والتواصلية بين العوالم الخارجية والعوالم النصية، الأمر الذي جعله متجددا له**

---

[1] _ لسان العرب : ابن منظور، المجلد 3، الجزء 20، مادة روى، ص : 1784–1788.

[2] _ السرد العربي القديم : إبراهيم صحراوي، ص : 29.

[3] _ في نظرية الرواية : عبد المالك مرتاض، د ط، عالم المعرفة : الكويت، 1998م، ص : 24.

القدرة على إعادة النظر في كل ما يتصل بالوسائل التي يستعين بها. " [1] النوع الروائي الذي ترى من خلال معطياته لحقائق واقعية مصورة للحياة الاجتماعية والثقافية، ممزوجة بمشاهد خيالية تحسبها ضربا من التخريف والزيف، لما تشهد من استحضار للتمثيل الداعي إلى التخييل القريب من الشعرية البعيد عن العرف اللغوي النثري، وتلاعب بالزمن بين حاضر كأنه ماض وماض كأنه المستقبل، واستحضار لأنواع أخرى من الأجناس الأدبية في مضمونه يبعث على التمدد والتوسع في الآفاق المعرفية والفكرية لدى المروي له –المتلقي– عن طريق السرد الروائي فتحسب هذا النقل للحقائق الموجودة من الواقع الحي ضربا من الخيال، لغرابة التأليف وغموض التصوير والتمثيل، وقرب اللغة المستعملة في هذا الصنف من الأجناس السردية، لذا " **يثمن السرد الروائي لما يجلبه من متعة وتسلية وتثقيف، ومن المحتمل أيضا لما يقدمه من رؤى حول الشخصية التي يمكن أن تكون موجودة أو وجدت يوما ما، وعلى الرغم من أن السرد الروائي يمتلك حرية الإشارة إلى أناس حقيقيين وأماكن وأحداث حقيقية، إلا أنه يوظف بوصفه دليلا على ما حدث في العالم الحقيقي.** ... " [2] وبهذا تكون غاية الرواية التسلية وجلب المتعة والتثقيف، وتتجاوز ذلك بعرض المشاكل والمعضلات وتسعى لتقديم الحلول وتجاوزها بلغة فنية تبعث على الخيال والتشويق لدى المروي له.

من الأفعال الدالة على نقل الحدث وتتابعه **فعل الحكي** الذي يقوم على نقل الحديث والخبر عن الغير بفعل المحاكاة والتقليد، عن طريق المشافهة بعيدا عن التدوين، " **الحكاية : كقولك حكيت فلانا، حاكيته فعلت مثل فعله وقلت مثل قوله سواء لم أجاوزه، وحاكيت عنه الحديث حكاية، ... والمحاكاة المشابهة، تقول فلان يحاكي الشمس حسنا، وحكيت عنه الكلام حكاية وحكوت لغة، ...** " [3] وفعل الحكي من حيث شقه اللغوي يعني المحاكاة والتقليد للآخر من دون زيادة أو نقصان، ومنه المشابهة بين المتشابهين، ونقل القول عن قائله مع تقليد أسلوبه وطريقته في الكلام، ويدل هذا الفعل الحكائي على نوع من أنواع الجنس السردي ألا وهو الحكاية، التي تعتبر " عالم من الخيال الذي توجد فيه المواقف والأحداث المروية سردا، في مقام العرض أو التمثيل " [4] ومن مظاهر الحكاية في عالم السرد البعد الخيالي البعيد عن الواقع، سواء كانت معروضة عن طريق الحديث والكلام أو ممثلة على

---

[1] _ السرديات العربية الحديثة : عبد الله إبراهيم، ط 1، المركز الثقافي العربي : بيروت لبنان، 2003م، ص : 50.

[2] _ علم السرد: يان مانفريد، ترجمة : أماني أبو رحمة، ط 1، دار نينوى : دمشق سوريا، 2011م، ص : 57.

[3] _ لسان العرب : ابن منظور، المجلد 2، الجزء 11، مادة : حكى، ص : 954.

[4] _ قاموس السرديات : جرالد برنس، ترجمة السيد إمام، ط 1، ميريت للنشر والمعلومات : القاهرة، مصر، 2003م، ص : 45.

الركح المسرحي، لاعتبارها " **مجموعة من الأحداث أو من الأفعال السردية التي تتوق إلى النهاية ؛ أي إنها موجهة إلى غاية. وهذه الأفعال السردية تنتظم في إطار سلاسل تكثر أو تقل حسب طول الحكاية، وكل سلسلة يشد أفعالها رابط زمني ومنطقي.** ... " [1] وبهذا تكون الحكاية من ذوات الطابع الزمني الواحد الغالب على متنها وهو الماضي، ومن ذوات النهاية السعيدة وغايتها التسلية والتوجيه، وتكون موجهة في الغالب إلى الطفل.

ومن الأفعال الدالة على نقل الحدث وتتابعه **لفعل الإخبار** الذي يرتبط بالوقائع الحقيقية بعيدا عن الخيال، والسعي إلى الإعلام بها والإنباء عنها، ومن مشتقات هذا الفعل : " **أن الخبر هو النبأ، ... وخبرت الأمر أخبره إذا عرفت حقيقته، ... وهو العلم بالشيء، ... والخبير : الذي يخبر الشيء بعلمه. ... والخبر بالتحريك واحد الأخبار.** ... " [2] التي باتت معلومة لدى مخبرها بعد معرفة حقيقتها، والإخبار يستدعي معرفة الحقيقة لأن عدمها يعني انكشاف الكذب والزيف الذي يلبس حقيقة الشيء نتيجة فعل الإخبار الخاطئ الناجم عن مخبره، ويدل هذا الفعل الإخباري على نوع من أنواع الجنسية السردية القديمة ألا وهو الأخبار وأيام العرب، وقد تحمل هذه الأخبار في طياتها معلومات تاريخية أو علمية، أو أدبية، أو شخصية أو سياسية، ... إلخ، " والأخبار المتواترة سبيل للعلم " [3] لصدق أخبارها وسلامة تواترها وبعدها عن الزيف والتحريف، لهذا كانت سبيلا للوصول إلى العلم والمعرفة، والأخبار لا تقتصر على فرد دون آخر، أو جماعة دون أخرى، لأنها " **يحملها الولي والعدو والصالح والطالح وهي مستفيضة بين الناس، ولا كلفة على سامعها بالعلم بتصديقها** " [4] وهذا يعني أن مستمعها غير ملزم بتصديقها، وهو متروك اتجاهها حسب اتجاهه الفكري والفلسفي، ومستواه العلمي والمعرفي.

يتداخل فعل السرد مع هذه الأفعال الدالة على نقل الحدث وتتابعه لدرجة كبيرة، ولا تكاد تختلف إلا من حيث الصفات والطرائق في النقل للحدث، وهذا ناجم عن كونها تشترك في مفهوم نقل الأحداث وتتابعها، وتتفاوت هذه الأفعال فيما بينها " **من حيث اختصاص كل منها بجانب معين قد لا يوجد في الأخر، أو من حيث صفة النقل من جهة ومن تواتر استعمالها ودورانها على الألسنة**

---

[1] _ الأدب والغرابة : عبد الفتاح كيليطو، ط 3، دار توبقال : الدار البيضاء، المغرب، 2006م، ص : 39.

[2] _ لسان العرب ابن منظور، المجلد 2، باب الخاء، مادة : خبر، ص : 1090-1092.

[3] _ رسائل الجاحظ : أبو عثمان عمرو بن حجر الجاحظ، تحقيق : ، د ط، مكتبة الخانجي : القاهرة، مصر، 1995م، الجزء 1، ص : 119.

[4] _ المرجع نفسه، ص : 143.

من جهة أخرى ... " [1] فمثلا فعل الرواية يعتمد على الحفظ والتلقين، والقصص يعتمد على التتبع والبيان، والحكي يعتمد المشابهة والتقليد، والإخبار يعتمد على العلم بالشيء والإنباء به، والسرد يعتمد على نقل الحدث وتتابعه بانتظام، لذا كان السرد سيد هذه الأنواع الأدبية في الساحة الفنية الحديثة، والباقي أنواع تنطوي تحت مفهومه العام.

1 _ جنس السرد بين الماهية والمفهوم :

إن معرفة فعل السرد القائم على نقل الحدث وتتابعه في نظام منتظم، يوضح سيرورة جنس السرد من خلال تتبعه للأحداث المعروضة في ثنايا نصوصه، وبمختلف متطلبات موضوعاته وقضاياه المطروقة أبوابها من خلال قالب سرد بديع، وفق نوع من أنواع الأجناس الأدبية السردية، وهذه المعرفة لسيرورة السرد تستدعي الوقوف على مفهوم السرد في الساحة الغربية الحديثة قبل العربية، باعتبار أن البيئة العربية باتت مقلدة لها وغير قادرة على الإنتاج الفكري النقدي والأدبي دون المرور، أو الولوج إلى الجهود النقدية الغربية والاقتباس منها، ومفهوم السرد في الساحة الغربية شهد كثافة في بلورته ورسم معالمه نتيجة تأجج الاجتهادات النقدية الغربية حول هذا الباب، والسرد باعتباره جنسا نثريا ينتمي إلى خانة الخطاب الموجه نحو الآخر، وهو يعمل على تنمية أبعاد دورة التواصل الأدبية القائمة بين كل من المبدع والمتلقي، لذا اعتبر السرد " **مقابلا للخطاب وعليه فإن ما يهم في العمل الأدبي هو أن يوجد في الخطاب –السرد– راو يروي القصة، ويوجد أمامه قارئ يتلقاه. فلا تهم الأحداث المروية بقدر ما تهم الطريقة التي يتبعها الراوي في نقلها –نقل المسرود– وهذه الطريقة تتعلق بالجانب الصوغي للغة** " [2] وارتبط هذا التعريف للسرد في البيئة الغربية نتيجة انتشار المعرفة اللسانية التي كانت تعتني باللغة بذاتها ومن أجل ذاتها على حساب الأعمال الأدبية، دون النظر إلى طبيعة هذا الجنس ومدى الأبعاد الفكرية التي يحملها في طياته، وحتى الأحداث التي تلمس من خلال الأعمال السردية، فالمهم حسب هذه الكلمات معرفة الطريقة التي يتم بها التواصل بين المرسل والمتلقي من خلال هذا الجنس الأدبية، ويكفي تتبع الصيغ اللغوية المؤلفة لنسيجه النصي، بعيدا عن كونه عملا أدبيا فنيا يستدعي الوقوف على جانبه الأدبي، والسرد باعتبار جنسا شائع الصيت في الساحة النقدية والأدبية أصبح يمثل " **المصدر الأول من مصادر المعرفة بالذات والعالم، والنص السردي مهما كان النوع الذي ينخرط**

---

[1] _ السرد العربي القديم : إبراهيم صحراوي، ص : 33.

[2] _ النظرية الأدبية المعاصرة : رامان سلدن، ترجمة : سعيد الغانمي، ط 1، المركز الثقافي العربي : بيروت، لبنان، 1996م، ص : 126.

فيه سواء أكان أسطورة أو قصة أو رواية أو رواية مضادة، ينطوي على أفقين : أفق التجربة، وهو أفق يتجه نحو الماضي، ولا بد أن يكتسب صياغة تصويرية معينة، تنقل تتابع الأحداث إلى نظام زمني فعلي، وأفق التوقع وهو الأفق المستقبلي الذي يهرب به النص السردي، بمقتضى تقاليد النوع نفسه، وأحلامه وتصوراته، ويوكل للمتلقي أو القارئ مهمة تأويلها، ... "[1] وفي هذه الصورة المفهومية للسرد يتجاوز البعد اللغوي لهذا الجنس إلى ما يعرف بالتلاعب بالزمن أثناء عملية السرد، وفق متطلبات أعراف النوع السردي الناقل لمعطيات النص في طياته، مهما كانت صيغته النوعية فهي تستدعي عامل التصوير حتى يبعد العمل السردي عن الموقف الواقعي، ليفتح للقارئ ساحة التأويل والمساعدة في تكميله وذلك بعد إرساء معالم أفق التوقع، -باستحضار المستقبل- " **وبالتالي لا ينقل النص الواقع الفعلي مباشرة بل إنه ينقله بحسب مقتضيات سردية توجهها أعراف النوع. ... ولا يكتمل النص إلا بوجود القارئ أو المتلقي الذي يكمل أفق التجربة بأفق التوقع. ...** "[2] وبذلك يرسم الإطار العام لمعالم السرد بتكامل الأفقين التجربة الذي يمتلكها السارد ووظفه وفق متطلبات أعراف الأنواع السردية، وأفق التوقع الذي يمتلكه المسرود له، نتيجة تقارب المفاهيم والمعطيات الفكرية القائمة بين السارد والمسرود له. والسرد بالمعنى الأعم " **خطاب بمقدار كونه موجهاً إلى الجمهور أو القارئ، ...** "[3] والسرد عالم قائم بذاته تجاوز فكرة كونه خطابا موجها نحو الجمهور أو القراء، لدرجة أن رأى فيه بعض النقاد الغربين الحياة والثقافة، فكان السرد " **مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ والثقافة، ...** "[4] وتطور السرد ناجم عن اتصافه والتصاقه بمعاني نقل الأحداث وتتابعها، وفي التاريخ موضوعه تتبع الأحداث والتأريخ لها، فكان التقاطع بين السرد والتاريخ من خلال الحدث الذي يعد المادة الخام لكليهما، وأم الثقافة فهي الساحة الموحية للمواضيع السردية في هذا الجنس الأدبي.

عرف مفهوم السرد في البيئة الغربية النقدية تنوعا واختلافا كبيرا في وضع حدود لمفهوم هذا الجنس الأدبي، وذلك راجع إلى تدخل الذات الناقدة في السعي إلى توضيح هذا المفهوم، فيتصف بالنسبية بعيدا عن الموضوعية لكثرة هذه التصورات لمفهوم السرد الناجمة عن تعدد الذوات، لذا قد يتسم بالنسبية، لأن كل ناقد يرى مفهوم السرد على حسب ميوله الفكري واتجاهه النقدي، ورغم هذا

---

[1] _ الوجود والزمن والسرد : بول ريكو، ترجمة : سعيد الغانمي، ط 1 ، المركز الثقافي العربي : بيروت، لبنان، 1999م، ص : 31.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 31-32.

[3] _ نظريات السرد الحديثة: والاس مارتين، ترجمة : حياة جسام محمد، ط 1، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية : القاهرة، 1998م، ص : 140.

[4] _ البنية السردية في القصة القصيرة : عبد الرحيم الكردي، ط 1، مكتبة الآداب : القاهرة، مصر، 2005م، 13.

لقد لقي الجنس الأدبي المتمثل في السرد اهتماما كبيرا في البيئة النقدية الغربية لدى رائديه، بخلاف البيئة العربية التي لم تهتم بهذا العمل الأدبي إلا في الآونة الأخيرة وخاصة في مصر والعراق والمغرب الأقصى، والسرد لدى بعض النقاد العرب " **أنه يرصد الظاهرة في كلياتها، ويسعى إلى الإحاطة بمختلف حيثياتها وملابساتها. ويعدو تبعا لذلك قادرا على جعلنا، في إطار توظيفه التوظيف المناسب، نفهم الظاهرة بصورة أحسن وأوضح.** ... " [1] لما يمتلكه من إمكانيات توظيفية وآليات واستراتيجيات فنية تمكنه من الإحاطة بجوانب الظاهرة إحاطة كلية، وهذا على حسب النوع السردي الذي بنيت من خلاله متطلبات ومعطيات الظاهرة المعروضة فيه، لأن حقيقة معرفته تعتبر " **أن كل عمل سردي يحتوي صورا من الحركات والأحداث، وهذه الصور هي التي تشكل السرد بمفهومه الدقيق، كما أن كل عمل سردي يشتمل على صور من الأشياء والشخصيات،** ... " [2] التي قد تكون واقعية أو خيالية، وضمن هذه الصور والأحداث تكمن سيرورة السرد باعتباره فعلا لنقل الأحداث وتتبعها، حسب متطلبات نوعية ترس من خلالها هذه الأحداث، فالسرد يمثل " **الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي –الحاكي– ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكأن السرد هو نسج الكلام ولكن في صورة حكي ... ويعتبر منظومة العلاقات التي يقيمها السرد بين العناصر الفنية،** ... " [3] القائمة في طبيعة النوع السردي الذي بنيت على إثرها أفاق معطيات الأحداث المسرودة خلال بعده النصي، وعلى هذا النوع أن يتسم بسمات فعل الحكي والقصص لهذه الأحداث المعروضة لدى القارئ أو المتلقي، وكل هذا لا يخرج عن طبيعة السرد وسيرورته القائمة على نقل الأحداث وتتابعها، وفق قوالب فنية ترتب من خلالها الأحداث المنقولة فيها على شكل مواضيع، تعرف بالأنواع السردية التي تنطوي تحت مظلة مفهوم الجنس الأدبي السردي.

يعتمد العمل السردي على جملة من التركيبات والمكونات التقنية، التي تساعده على تبني الموضوعات الاجتماعية وصقلها وفق قوالب سردية قابلة للدراسة، بعدما كانت معطيات معنوية غير معلومة الوجود، فباتت مواضيع حية تستدعي الوقوف على عتباتها، قصد تبنيها والسعي إلى كشف معطياتها والإحاطة بجوانبها السببية والمسببية، باعتبارها مكنوزات الحياة الاجتماعية والثقافية وإن لم نقل

---

[1] _ السرد العربي مفاهيم وتجليات : سعيد يقطين، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون : بيروت، لبنان، 2012م، ص : 58.

[2] _ في نظرية الرواية : عبد المالك مرتاض، ص : 249.

[3] _ تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني : نفلة حسن أحمد العزي، د ط، غيداء : عمان، 2010م، ص : 16.

عنها تاريخية، وارتباط السرد بهذا الجانب المعنوي الهلامي يكون من خلال لغته التي تنقله من المجرد إلى المحسوس، بمساعدة المكونات التقنية لهذا الجنس.

1 _ السارد : وهو الراوي أو الحاكي أو القاص... الدال على الذات المعبرة عنه أثناء العمل السردي والمدرك لمعطيات البعد السردي للأحداث المنقولة من خلال النوع الذي بلورة من خلاله معطيات الحدث، لهذا يعد " **وضع تعبيري يرتبط بممكنات الكلام، وتنتج عنه صورة تنضيدية من جراء مشاكلات ناشئة عن نقل المعلومات وتنضيدها. وتطرح هذه المشاكلات بقوة كلما تغير أفق الفائدة، في علاقته بتطور الثقافة، وأساليب إنتاجها، والإخبار عن ذاتها. ولا يمكن تبين هذه المشكلات إلا في حضن التلفظ السردي ولغته. وهذا إن لم نعد المسألة قائمة في صلب اللغة نفسها.** ... " [1] المنشأة لهذا التعبير المعبر عن ذاتية السارد من خلال شخصيات أخرى وفق متطلبات اجتماعية وثقافية وحتى تاريخية، بكيفيات مباشرة وغير مباشر ضمن متطلبات القالب السردي بمختلف أنواعه، والسارد في هذه الاحتمالات يكون صاحب الموقف وصاحب الأمر والنهي في هذا الشأن، لأن " **العرض عند السارد لا ينفصل عن وظيفة المراقبة. وتعني هذه الأخيرة أنه يحتل موقعا مهيمنا مادام هو الذي يدخل ضمن بنية الحكي وما يتعلق بالشخصية. ويمكنه أيضا أن يصف أي مظهر من مظاهر هذه الأخيرة. –الشخصية– أما العكس فغير ممكن. إن الشخصية لا تستطيع أن تعلق على السارد، ... ولا يمكن للشخصية أن تحكم على ذلك الذي يحكي أفعالها وحركاتها** " [2] لكون السارد صاحب السلطة في عالم السرد، لامتلاكه زمام الأمور في هذا العالم، الذي يمنح الأحقية في التسلط وإن لم نقل الأحقية في الملك لهذا العالم، فهو المنتج والموظف والناقل والمبدع لهذه العوالم من خلال العمل السردي.

2 _ المسرود له : يعني ذلك المروي له أو المحكي له أو المقصوص له... للدلالة على الذات المستقبلة لفعل السرد عن السارد يعد تلقيه، وبهذا بعد متلقيا لهذا الخطاب من طرف مرسله –السارد– ويكون بذلك مكملا لدورة التخاطب القائمة بين طرفيها، من خلال الرسالة اللغوية المنسوجة معطياتها على عرف النوع السردي، ويعرف كذلك " **بالقارئ المتوهم في الغالب. ويمثل الشخص الذي نصنع له القصة، في تعارض مع السارد.** " [3] وهذا عندما يكون الخطاب السردي مكتوبا، فيستحضر فعل

---

[1] _ علبة السرد :عبد الرحيم جيران، ط 1، دار الكتب الجديدة المتحدة : بيروت، لبنان، 2013م، ص : 217.

[2] _ نظرية السرد : جرار جينيت وآخرون، ترجمة : ناجي مصطفى، ط 1، دار الخطابي : زنقة بروفان، المغرب، 1989م، ص : 100.

[3] _ معجم المصطلحات الأدبية المعاصر : سعيد علواش، ط 2، دار الكتاب اللبناني : بيروت، 1985م، س : 111.

القراءة لحضور المكتوب، فتعرض معطياته مع السارد المتصور للقارئ الذي يكتب له أو المتوهم له، فتصور قارئ لهذه النصوص السردية يستدعي استحضار عامل التأويل لهذه النصوص قصد الإحاطة بخباياها ومقاصدها، وهذا يمثل فتح باب المشاورة والمحاورة بين ذات القارئ وذات السارد وإن لم يكن اللقاء مباشرا بينهما، والنص السردي هو مائدة اللقاء بين الطرفين من خلال نقل تجربة السارد، الدافعة والمفعلة لأفق التوقع لدى القارئ، " ... **ولا يكتمل النص إلا بوجود القارئ أو المتلقي الذي يكمل أفق التجربة بأفق التوقع.** ... " [1] فبتلاحم الأفقين يكتمل العمل السردي، فتتضح صوره وتعلم غاياته.

3 _ المسرود : ويطلق على المحكي، أو المقصوص أو المروي ... ويحمل ذلك التشابك من الأحداث والمواقف المتداخلة فيما بينها، ويعضد هذا التشابك في المواقف تأزم الزمن السرد من حيث التلاعب به، بين حاضر كأنه ماض وماض يفهم به المستقبل، وبهذا الالتحام بين تشابك الأحداث ولعبة الزمن في قالب السرد يتمثل المسرود المعبر عن " **تحول الأحداث العارضة الكثيرة إلى قصة واحدة، ومن هذه الناحية فإن الحدث ليس مجرد شيء عابر، يعني أنه أكثر من شيء عابر وكفى، بل هو ما يساهم في مجرى عملية السرد، مثلما يساهم في بدايتها ونهايتها.** ... " [2] وفق الأفعال التي تنجم عن شخصيات النوع السردي، الذي تتبناه الأحداث المتداخلة والمتضاربة فيما بينها لتتمثل في بعد لغوي يمكن استيعاب أبعاده ومعطيات من خلال فك شفرة اللغة السردية المرسوسة في ذلك القالب السردي، وهذا المسرود يمثل الرسالة الرابطة بين السارد –المرسل– والمسرود له –المتلقي– وهذه الأبعاد الثلاثة تمثل دورة التواصل الأدبية من خلال معطيات ومتطلبات الاتصال ضمن حيز السرد.

4 _ الزمن : يمثل " **الزمن في الحقل الدلالي الذي تحتفظ به اللغة العربية إلى اليوم هو الزمن المندمج في الحدث بمعنى أنه يتحدد بوقائع حياة الإنسان والظواهر الطبيعية وحوادثها وليس العكس، إنه نسبي وحسي يتداخل مع الحدث مثله مثل المكان الذي يتداخل مع المتمكن فيه،** ... " [3] وهذا بعده في الواقع، وأما في السرد فهو بعيد كل البعد عن معطيات الزمن الواقعي، وهذا ناجم عن قاعدة الانزياح الزمني الذي يعرف به جنس السرد دون ما سواه من الأجناس الأدبية، في جعله لزمن الماضي زمنا حاضرا، أو العكس، أو جعل كل من الحاضر والماضي مستقبلا يحمل في ثناياه

---

[1] _ الوجود والزمن والسرد : بول ريكو، ترجمة : سعيد الغانمي، ص : 31-32.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 41.

[3] _ بنية القعل العربي : مُحَمَّد عابد الجابري، ط 5، المركز الثقافي العربي : بيروت، لبنان، 1986، ص : 189.

بعد الاستشراف والتفاؤل اتجاه الغد القادم، حتى يتجاوز الواقع المعيش، وهذه " **القدرة على بلورة النص السردي الجديد وتشكيله تشكيلا فنيا متميزا، حيث يبتعد عن الحيادية والاصطناع لأثر في الكائنات والأشياء ويرتب الوقائع الأحداث متخطيا النمطية والخطية في السرد ليصبح زمن الحلم وزمن الإبداع، ويفقد بذلك زمن التدرج ليتحرك كما أراد عبر التداخل بين أنواع الأزمنة** " [1] المتلاعب بتوقيتها من خلال المنجز السردي الحامل للأحداث الواقعة في حيز المجتمع، ولكن النقل غير نقل الواقع لما يعرف هذا الجنس من تشابكات في الأحداث والموقف ؛ نتيجة التلاعب بالتوقيت الزمني أثناء ممارسة فعل السرد، من خلال أنواعه الأدبية المنتمية لعرفه الفني.

5 _ الشخصية : هي الاسم المستعار من الواقع وغير المصرح به، وتمثل العنصر المخترع من طرف المؤلف للعمل السردي -يكون السارد في الغالب- وتساهم في تتابع الأحداث وتطورها بواسطة لغتها التي تعمل دورها من خلالها ؛ المعروفة بلغة الحوار القائمة بين شخصيات الحدث السردي العاملة على تطوير الأحداث في ذلك القالب، ومن خلالها يرى مكانة الشخصيات الفعالة فيه السرد وغير الفعالة فيه، وماهية هذه الشخصية " **ليست إنسان من الحياة الحقيقية، ولكنها كائن ورقي، كائن خلقه المؤلف موجود فقط داخل النص التخيلي أو الروائي، سواء في مستوى الفعل أو في مستوى الوسط التخيلي، ... وتحاول الشخصيات رسم اتصال تواصلي مع القارئ، ...** " [2] الذي ألفت من أجله هذه الأحداث، وفق إمكانيات وقدرات هذه الشخصيات التي جسدت ضمن النصوص السردية، وحتى إن كانت هذه الشخصيات حقيقية الوجود في الحياة فالسرد يلبسها لباس الغرابة والبعد عن الواقع، لكون السرد بعيدا كل البعد عن المألوف الموجود في الواقع، باعتباره فنا يعتمد على اللغة الشعرية أكثر من اعتماده على اللغة الوضعية.

6 _ الفضاء : يمثل الحيز المكاني الذي تقع فيه حيثيات أحداث العمل السردي، لأن المتلقي لا يمكنه تصور أحداث بعيدا عن حيزها الموضعي أو الجغرافي، ومن خلال تعرف الانتقالات بالأحداث ضمن النص السردي، كما يعرف عامة بالفضاء الجغرافي " **يقدم دائما الحد الأدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة الانطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن، ...** " [3] فالفضاء هنا ما يعادل مفهوم الحدود المكانية في السرد.

---

[1] _ في الرواية والقصة والمسرح : محمد تحريشي، د ط، دار دحلب للنشر : الجزائر، 2007م، ص : 60.

[2] _ علم السرد : يان مانفريد ، ترجمة أماني أبو رحمة، ط 1، دار نينوي : دمشق، سوريا، 2011م، ص : 60-61.

[3] _ بنية النص السردي : حميد الحمداني، ط 1، المركز الثقافي العربي : بيروت، لبنان، 1991م، ص : 53.

وهنالك نوع آخر من الفضاء يعرف **بالفضاء الدلالي**، الذي يدل على اللغة التصويرية في الأعمال الأدبية السردية، وتتصل غالبا بالجانب المجازي في الاستعمال اللغوي، القريب من اللغة الشعرية الداعية إلى التخييل، المبعد للمنطق والعرف القياسي، والفضاء الدلالي في النص السردي يعمل كمرشد يشير إلى " **الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد، ويرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام، وهذا الفضاء ليس له في الواقع فضاء مكاني ملموس لأنه مجرد مسألة معنوية. ... ويمكن أن يدرج تحت عنوان عام هو المجاز**، ... " [1] القائم على استعمال الكلام في غير ما وضع له وفق المعاني المعجمية، وبهذا كان الفضاء الدلالي دليلا على اللغة الشعرية في الأعمال السردية لكونه ؛ منبت الصور البيانية والمجازية بمختلف ضروبها ومشاربها، البلاغية وغير البلاغية كاستحضار القصص والأساطير والأمثال والحكم ضمن النص السردي الواحد، وبهذا يكون الفضاء الدلالي قد تجاوز حدود البلاغة إلى أبعد من ذلك. وأما **فضاء المنظور أو الرؤية** فيمثل مكانة السارد بين الزخم الموجود في الأعمال الأدبية السردية، من شخصيات متعددة وأحداث متداخلة ومتشابكة، وأفعال واقعة ومتطورة ضمن هذا الحيز السردي، يحدد فضاء الرؤية المكانة الرفيعة التي يحتلها السارد ضمن هذه الفوضى المتراكمة في مسرح الجنس السردي، و" **هذا الفضاء محول إلى كل، إنه واحد، وواحد فقط، مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلّف بكامله مجتمعا في نقطة واحدة، وكل الخطوط تتجمع في عمق حيث يقبع الكاتب، وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون الذي تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد السردي أو الروائي** ... " [2] وهذا الفضاء يمثل الطريقة التي يستطيع السارد من خلالها التحكم والهيمنة على عمله السردي بما فيه من شخصيات، وأحداث ووقائع متعددة يحملها هذا العمل السردي، وهو بهذا يمثل عمل ما وراء الكواليس الذي يقوم به المتحكم بخيوط العرائس من وراء المسرح، من حيث حركاتها –العرائس– وحديثها المنقول على لسان الراوي، الذي في حقيقة الأمر هو المؤلف لهذا الحديث ولهذه الشخصيات ولهذه الوقائع التي من خلاله تتضح معطيات هذا العرض المسرحي، وبهذا يتمثل فضاء المنظور أو الرؤية في العمل السردي مهما كان نوعه ونمطه.

---

[1] _ علم السرد : يان مانفريد، ترجمة أماني أبو رحمة، ص : 62.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 61.

7 _ اللغة : أداة التواصل والتعبير عن الغرض بين أفراد المجموعة اللغوية الواحدة، سواء كان ذلك داخل العمل الأدبي أم خارجه، فاللغة في أي موضع كانت تعتبر أداة لتعبير عن الأغراض والمتطلبات بين الأفراد في مجال المجموعة اللغوية الواحدة، واستعمال اللغة في العمل السردي لا يخرجها عن غايته الجوهرية، وتعد اللغة في الأعمال الأدبية عموما والسردية خصوصا " **الدليل المحسوس على أن ثمة جنس سردي ما، لا يمكن قراءته ومن دون اللغة لا يوجد، ... والتي بها يمتاز بخطاباته وخصوصيته الأسلوبية باستثماراته البلاغية وبنزعته نحو التكثف والاقتصاد اللغوي، حيث يصبح للكلمة في أي نوع من أنواعه –جنس السرد– من الكتابة قانونها الخاص وإيقاعها المتميز، فتهيمن بذلك الوظيفة الشعرية في هذا الخطاب على الوظيفة النثرية.** ... " [1] ليطغى الجانب التخيلي الناجم عن اللغة الشعرية فيحمل المنقول في ثنايا النصوص السردية، من الواقعية المعروفة إلى الغرابة البعيدة عن الواقع الجالبة للفضول ؛ لأن الإنسان فضولي بطبعه، يميل إلى معرفة الجوانب الغريبة والسعي إلى معرفة أسرارها، وذلك وفق حيز نثري يستدعي المقام اللغوي فيه المنطق وتتبع العرف النحوي، وهذا النوع من النثر يتطلب اللغة الشعرية البعيدة عن التقعيد اللغوي الوضعي، فيكون الأسلوب فيه غير الأسلوب، والبلاغة غير البلاغة، والإيقاع غير الإيقاع، مع وجود تداخل في الأجناس ضمن الجنس الواحد، وانزياح في الزمن، وهذا كله يبقى وليد لغة السرد دون ما سواه من الأجناس الأدبية.

8 _ الخطاب : يتمثل ذلك في المحور الأفقي بين المرسل والمرسل إليه مع استحضار رغبة التأثير في الآخر، ويمثل الرسالة التي يحملها في طياته سواء كانت مكتوبة أو منطوقة، والعمل السردي هو الآخر يعد خطابا لغويا سواء كان مكتوبا أم غير مكتوب، لما يوفره من المتطلبات التواصلية بين طرفي التخاطب المرسل –السارد– والمتلقي –المسرود له– والرسالة –المسرد– مع وجود عامل التأثير في المتلقي المتوهم، والخطاب " **هو إنتاج إنساني بكل ما يعنيه الإنتاج من معنى، ولهذا فهو جزء من الإنتاج الاجتماعي العام، ومن إشكاليات هذا الإنتاج العام، وليس إنتاجا من لا شيء أو من عدم، وأن تكون له خصوصيته الذاتية، وهو جزء من الواقع الاجتماعي وأن يكون رفضا لهذا الواقع أو تكريسا على نحو أو بآخر، وبمستوى أو بآخر.** " [2] وهذه تمثل غايات السرد وأبعاده التأليفية التي بسببها يتم إنتاج الأعمال السردية، تلبية لمتطلبات واقعية غفل المجتمع عنها أو عجز عن

[1] _ تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : آمنة يوسف، ط 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر : بيروت، لبنان، 2015، ص : 35.

[2] _ الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا : محمود أمين العالم، ط 1، دار الحوار للنشر : اللاذقية، سورية، 1986م، ص : 15.

تجاوز مشكلاتها، ومن خلال الخطاب السردي يعمل على رسم معالم هذه المعضلات التي صادفت الفرد في المجتمع، فيكون للسارد الذي يمثل دور الطبيب في مجتمعه، فيسعى إلى تشخيص الداء وإعطاء الدواء قصد تجاوز المشاكل الاجتماعية ؛ من خلال عمل أدبي ينقل تجارب فردية عايشت المشكلات هذه فغيبت على باقي الأفراد، فيقع بذلك الوعي وتنتشر ثقافة الوعي بالمشكلة الاجتماعية وكيفية تجاوزها، وهذا كله من خلال المعطيات السردية، التي استطاع السارد بها تجاوز المشكلة بنقل التجربة الفردية إلى الغير ومشاركتها مع الآخر.

يعد مصطلح علم السرد أو السرديات من المصطلحات التي دخلت دائرة التنفيذ والتوظيف النقدي، مع الحملة البنيوية للشكلانيين الروس، والتي تهدف إلى وضع وصف منهجي للخصائص الفنية للنصوص السردية، من جانبيها النظري والتطبيقي لوضع منهجية في دراسة السرد وبنيانه، فكانت أولى المبادرات في البيئة الغربية على يد **فلاديمير بروب** في كتابه (**مورفولوجيا الخرافة**)، وأطلق هذا المصطلح عام 1969م على يد **تودوروف** في كتابة (**قواعد الديكاميرون**) وسعت جهود البنيويين إلى رسم معال علم السرد من خلال بعض أعمالهم، مثل **نحو القصة لتودوروف، وعلم السرد المرتكز على الخطاب لجرار جينيت** ... وغيرهم، وقد تطورت الجهود الغربية في هذا المجال لدرجة أن صار اهتمامهم متجها نحو السرد الرقمي. [1]

وأما السرديات في البيئة العربية كانت قد مازالت لم تستوعب الجنس السردي بعد، إذ " **بدأت السردية العربية الحديثة مخاضها العسير في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إثر انهيار النسق التقليدي في الثقافة الموروثة، وتفكك المرويات القديمة، وانكسار أسلوب التصنع في التعبير، وتغيير طرائق التمثل السردي، فحاولت الرواية باعتبارها ممثلة لتلك الظاهرة الجديدة، انتزاع شرعيتها بين الأنواع الأدبية السائدة، بعد أن نظر إليها الكثيرون من أنصار الفكر القديم على أنها سقوط مروع لمعنى الأدب القومي وقيمته.** ... " [2] وما جاء بعد ذلك ما هو إلا تقليد أعمى للمعارف الغربية في الجانب التنظيري والتطبيقي للجانب السردي في الأدب العربي، إلا بعض الدراسات التي تسعى إلى رسم معالم السرد العربي من خلال الموروث العربي، ولكن بعد التشبع بالمفاهيم والأفكار والتصورات الناجمة عن الاحتكاك بالجهود الغربية فيما يخص علم السرد أو ما يعرف بالسرديات، وما يزال الناقد

[1] _ ينظر : علم السرد: يان مانفريد، ترجمة أماني أبو رحمة، ص : 7.

[2] _ السردية العربية الحديثة : عبد الله إبراهيم، ط 1، دار فارس للنشر : عمان، الأردن، 2013م، ص : 9.

العربي يجتهد في اجترار الجهود النقدية الغربية في هذا المجال، بغية الإحاطة بجوانبه الفنية والنسقية، التي ما تزال بعيدة المدى عن الذهن الناقد العربي، نتيجة التبعية التي مازال نخبة العرب ينهجونها، فحقيقة الإنتاج النقدي في البيئة الغربية ناجمة عن معرفة تاريخ أجدادهم، الفكرية والمعرفية، فبنوا على أثرها معارف نقدية وفق متطلبات الوقت ومجتمعاتهم، وهذه الجهود لا توافق معارفنا ولا متطلبات مجتمعاتنا، فالأخذ عنهم خطأ فكري لابد من التخلي عنه، والسعي إلى إنتاج مناهج وأفكار نقدية تتوافق مع خزانة الموروث العربي.

أولا : لغة وإيقاع السرد في البلاغة العربية :

اللغة تمثل المخزون المتواضع عليه من طرف الجماعة اللغوية، لقواعد التواصل والاتصال فيما بينهم، عن طريق مختلف الخطابات أو حتى الكلام العادي المتداول على ألسنة العامة من الناس، وإخراج هذه اللغة المخزونة في أذهان أفراد المجموعة اللغوية الواحدة، يستدعي حضور الأسلوب الذاتي المنتج لهذا المخزون والموظف له، حتى وإن كان هذا الإنتاج الذاتي يخالف المألوف وذلك حسب متطلبات عوالم الأدب والعلوم الاجتماعية، وعلى رأس هذه المتطلبات الكتابات السردية ؛ التي عرفت رواجا كبيرا وانتشارا واسعا في الساحة الأدبية والنقدية، إبان العصر الحديث والمعاصر، وهذا راجع لاهتمام النقاد والأدباء الغربيين بهذا الجنس والعناية به عناية خاصة، لاعتباره جنسا خادما للمجتمع والمتطلبات الاجتماعية، فكانت هذه الاجتهادات الغربية مواد تصدير للبيئة العربية ؛ لما شهدت البيئة العربية من عقم فكري واتباع أعمى لما ينتجه الغرب في هذا الجانب –الأدبي والنقدي–، وارتباط اللغة بالسرد حتمي الوجود والظهور ؛ لكون هذا الجنس يمثل خطابا تواصليا قائما بين السارد والمسرود له عن طريق المسرد المتحول والتغير حسب متطلبات العرف النوعي للسرد، واللغة فيه تمثل أداة التواصل والتخاطب بطرفي عملية التخاطب ضمن حيز السرد، لكون " **الظاهرة اللغوية تتركب أساسا من عمليتين متواليتين في الزمن ومتطابقتين في الوظيفة، وهما اختيار المتكلم لأداته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، ثم تركيبه لها تركيبا تقتضي بعضها قوانين النحو، وتسمح ببعضها الآخر سبل التصرف عند الاستعمال. وإذا بأدبية النص تتحد بأنها ائتلاف بين العمليتين على نمط مخصوص.** ... " [1] وهذا ما يخلفه فعل استعمال اللغة الذاتي من خلال الأسلوب الفردي، وفق معطيات سياقية توجه سيرورة هذا الأسلوب، وفق نمط نصي يصوغ من خلاله هذا المنتج اللغوي الفردي الناقل لمعطيات

[1] _ الدلالة الزمنية في الجملة العربية : علي جابر المنصوري، د ط، مطبعة الجامعة : بغداد، 1984م، ص : 61.

السياق المنتج فيه، وبهذا يماثل خاصية الكلام باعتباره سلوكا ذاتيا يعمل على تصوير الأبعاد اللغوية من خلال هذا السلوك، وفق حركات تابعة لقواعد اللغة ولا تخرج عنها، لذا كان الكلام " **سلوك واللغة معيار هذا السلوك، والكلام نشاط فاللغة قواعد هذا النشاط، والكلام حركة واللغة نظام هذه الحركة** " [1] ولا يكون خرق هذا العرف القائم بين الإنتاج الذاتي للغة واللغة إلا من خلال الخطابات السردية، المعتمدة على اللغة الشعرية، الداعية إلى تجاوز المعهود اللغوي.

1 _ اللغة السردية في معرض البلاغة العربية :

اللغة باعتبارها وسيلة تواصل بين الأفراد في المجتمع اللغوي الواحد، ووجودها في السرد لا يعني أن غايتها ستتخذ منحى آخر، فالتواصل مطلب كل فعل كلامي سواء كان محكيا أم مكتوبا، لأن طبيعة هذا المكتوب أو المحكي كلامية في جوهرها، لكون الكلام يمثل الإنجاز الفعلي للغة، والمتكلم ضمن بعد السرد –السارد– سرده للأحداث والمواقف وفق المعطيات النوعية السردية، تتطلب استحضار المعجم اللغوي المتواضع عليه ؛ لأنه يمثل الأداة التواصلية بين كل من السارد والمسرود له من خلال الرسالة السردية، منسقة تنسيقا نوعيا وفق طبيعة نوعية ومعطيات سياقية، أنتج من خلالها أفاق نصوص السرد، الداعية إلى اللغة الشعرية البعيدة عن الواقع اللغوي اللساني ومخالفة المألوف اللغوي وهذا سبب تأزم الوضع اللغوي في السرد لأنه " **فرع من أصل كبير هو الشعرية العلم الذي يهدف إلى وضع قواعد شاملة للتشكيلات الداخلية للأدب بأجناسه وأنواعه. ... ولما كانت السردية تعنى بمكونات الخطاب السردي، وصولا إلى كشف نظمه الداخلية، ترتب أن اتجهت عنايتها إلى الخواص الأدبية لذلك الخطاب، سواء كان ذلك في مستوى الأقوال أو الأفعال.** ... " [2] المنتجة للغة خلال العمل السردي، بمختلف أبعادها النامية للأحداث السردية من خلال عرض للمسرود من هذه الأحداث، المجموعة في قالب سردي يمكن استيعاب معطياته والإحاطة بمعطيات هذه الأحداث من خلال القالب النوع لسرد، وفق رؤية لغوية شعرية تفوق العرف اللغوي التقعيدي، فتكون بذلك داعية إلى عامل التخييل ؛ نتيجة امتلاكه للكم الهائل من الزخم التصويري، مختلف الأبعاد المرجعية سواء كانت ضمن الدرس البلاغي أو ما دون ذلك من توظيف للجانب الرمزي واستحضار للأمثال والأساطير، المشبعة بهذا الزخم الصوري إثر ذكرها في متن النصوص السردية.

---

[1] _ اللغة العربية مبناها ومعناها : تمام حسان، ط 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب : القاهرة، مصر، 1973م، ص : 32.

[2] _ المتخيل السردي : عبد الله إبراهيم، ط 1، المركز الثقافي العربي : بيروت، لبنان، 1990م، ص : 104.

السرد باعتباره يشمل جملة من الأنواع السردية تحت مدلوله نقل الأحداث وتتابعها، فإن لغته على العموم من بنيات اللغة الحوارية، التي بدونها لا يكون التفاعل وتطور الأحداث والتباين في الأدوار بين شخصيات الأحداث المسرودة، و بما أن السرد ذو بنيات " **حوارية ومتعددة الأصوات فإن اللغة تحي فقط في الاختلاط الحواري بين أولئك الذين يستخدمونها، وإن الاختلاط الحواري هو الذي يكون الجو الحقيقي لحياة اللغة، وأن حياة اللغة مفعمة بالعلاقات الحوارية** " [1] القائمة بين مولديها –الشخصيات– خلال المنتج السردي المتمثل في أحد القوالب السردية، وتكمن مكانة اللغة الحوارية ضمن النصوص السردية في صفتها الحيوية، القائمة بين شخصيات الحدث السردي المرسومة أبعاده خلال النص السردي، ومن خلال هذه اللغة تتحدد مكانة السارد في معطيات هده الأحداث، لأن صوت السارد ينعدم في موسم إنتاج هذه اللغة –الحوارية–، ليرسم من خلال شخصيات هذه الحوادث المسرودة في محتوى النص السردي، فصوت السارد لا ينعدم من الوجود ضمن العمل السردي، ولكنه ينتقل من ذات السارد إلى ذوات الشخصيات الموجودة ضمن الحدث السردي، في حالة حضور اللغة الحوارية القائمة بين شخوص المواقف السردية، ثم يعود الصوت إلى ذاتية السارد حين حضور لغتي السرد والوصف، وفي هذه الحالة فكأن السارد " **المبدع يتحاور مع اللغة لا من حيث هي ألفاظ أو كلمات أو معمار أو بنية مجردة، بل من حيث هي مواقف وعلاقات وأبنية ودلالات وتصورات وقيم وأبعاد تاريخية وتجارب اجتماعية ومفاهيم تراثية حية قابلة للتطور والنمو والتجدد والتعامل الحديث الحضاري مع قضايا الحياة**، ... " [2] المولدة للأفكار السردية المنقولة خلال الأعمال السردية، والمبدع السارد في مرحلة التأليف لهذا الحدث السردي، يكون هو السارد والشخصيات والأحداث والفضاء ... وغيرها من مكونات السرد، لذلك تكون اللغة هي المؤنس الوحيد لذاتية المبدع السارد إبان مرحلة التأليف للأحداث السردية، والقضايا المعروضة في ثنايا صفحات النصوص الساردة لتلك الحوادث والقضايا المعالجة ضمن البرنامج السردي، لأن السرد بلغته الشعرية " **بإمكانه أن يكون أغنى من الشعر من جهة شعريته، وذلك عندما يختف ذلك السرد بالوصف والنعت والتشبيه واختفاء أدوات الربط والتكرار والمجاز والتكثيف والرمزية وشعرية التفاصيل وتشظي الزمن، ... وفي الوقت نفس يحرص على أن يقدم لغة سردية متعددة وحوارية**، ... " [3] إثر تضارب اللغات في النصوص

---

[1] _ مقاربات في سردية : حسين المناصرة، عالم الكتاب الحديث : أربد، الأردن، 2012، ص : 6.

[2] _ البحث عن إيقاع جديد : عبد الرحمن ياغي، د ط، دار الفارابي، بيروت لبنان، 1999م، ص : 61.

[3] _ اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية : ناصر يعقوب، ط 1، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، 2004م، ص : 30-31.

السردية ؛ من جهة طبيعتها المتمثلة في الوصف والسرد والحوار، ومن جهة تعدد الألسن اللغوية في خضم هذا الزخم المتداخل والمشتبك من الأحداث ضمن النص السردي الواحد، نتيجة تعدد الشخصيات الناقلة لمعطيات الحدث السردي بلسان واحد يرسم أبعاد هذا الزخم، والمتمثل في المؤلف وفي الغالب يتقمص دور السارد ضمن هذه الأحداث السردية. وتتمايز اللغات المتعددة والمتحاورة والمتقاربة في سياق معرض الكلام السردي للأحداث المسرود، بين لغة السرد والوصف والحوار ؛ إذ تمثل هذه الأخيرة –لغة الحوار– حياة السرد واستمراره لأن غيابها يعني انعدام الأشخاص المحدثة للحدث السردي والمطورة له، وبانعدام هذه الشخصيات عن الحدث المسرود ينعدم السرد بانعدامهم، وأما لغة الوصف والسرد فتتداخل وتتشابك من حيث البعد الوظيفي فيما بينهما ؛ لكونهما توظفان من أجل الفعل التشخيصي لعوالم السرد المختلفة، لأن لغة السرد تعمل على " **تشخيص لوقائع وأفعال وأحداث، في حين أن لغة الوصف هي تشخيص لأشياء ولأشخاص**، ... " [1] وبهذا تتمايز اللغتان فلغة السرد تكون التشخيص فيها منصبا على الاهتمام بتشخيص الوقائع والأفعال والأحداث، ولغة الوصف يعمل التشخيص من خلالها على العناية في تشخيص الأشياء والأشخاص "**كما أن الوصف ليس وقفة لسبب بسيط، بل هو الوصف بمعناه الحقيقي (وصف للأشياء ووصف للأفعال) موزع على امتداد النص السردي كله، إذ أن وجود الصور في الخطاب السردي، تكاد تكون كلها أوصافا متنكرة، فكل مجاز وكل استعارة وحتى أصغر الصور هي وصف موجز، ومن لا يجيد الوصف لا يجيد الكتابة –السرد– إن التخييل الشعري يظهر بتعدد الصور ؛ وأن تصف يعني أن تصور وأن تشكل صورا.** ... " [2] وهي تمثل جوانب اللغة الشعرية الطاغية على العمل السردي، لوجود البعد التمثيلي في ثناياها التكوينية، وهذا التمثيل شكل تعبيري بلاغي يجمع بين المتعة والفائدة، أو بين التخييل والحجاج والمعرفة، " **وإن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته –التمثيل– كساها أبّهة، وكسبها منقبة، ورفع من قدرها، وشب من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها،** " [3] التي تتماثل للجمال الفني الناجم عن الإنتاج الفردي لهذه اللغة بمختلف أبعادها المتعددة ضمن العمل السردي الواحد، ولغة الرسالة السردية ترسم معالم القارئ المتوقع باعتبارها تمثل الفضاء المشترك بين

---

[1] _ شعرية الفضاء السردي : حسن نجمي، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان، 2000م، ص : 71.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 71.

[3] _ أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني، تحقيق : محمود محمّد شاكر، د ط، دار المدني : جدة، 1991م، ص : 115.

السارد والمسرود له، ولا بد أن تكون اللغة بينهم لغة تواصلية متوقعة لدى القارئ، والتي يطلق عليها البلاغيون مفهوم **الإيجاد أو التوقع** ويمثل مجموعة من " **المسلمات والأفكار التي يتواصل القارئ معها من دون تأويل علامات النص، أو إعادة إدماجها في سياقات نصية أخرى وأنساق ثقافية تتجاوز حدود النص.** " [1] وهذه المعلومات والأفكار الناجمة عن العمل السردي الموجه نحو القارئ المتوقع، باتت معلومة لديه حتى قبل ظهور المنتج السردي للأحداث، وهذا راجع للثقة المكتسبة والقائمة بين السارد والمتلقي للسرد، نتيجة التواصل المستمر عن طريق التراسل السردي الذي بات يمثل عملية التواصل بينهما، قصد معالجة الأحداث والمواقف الاجتماعية، من خلال الرسالة السردية التي تبنى أبعادها الشكلية على سجية القالب النوعي لعرض الأحداث المسرودة وفقه، وهذا العرف التواصلي بين كل من السارد والمسرود له كون قائم يعرف فيه مفهوم الإيجاد لدى القارئ لدرجة أن جعل له هذا الفعل التواصلي السردي، أرضية فكرية يلجأ إليها لتصور المعطيات المسرودة المتوقعة لدى القارئ ؛ لأن الأبعاد الكونية للسرد المعروف عنه بث البعد التوقعي لدى القارئ، لهذا دعا المقام على المتلقي اتجاه منتوج السارد تحري المصداقية في التوقع كون لديه ما يعرف بالإيجاد التوقعي.

1_1_ لغة الحوار في معرض البلاغة :

تلعب لغة الحوار دور تبين طريقة تبادل الأدوار بين الشخصيات التي يتقمصها الكاتب من خلال النص السردي، وبهذا " **يقوم الحوار المباشر في أساسه على خاصية الصلة بين المتكلمين داخل الخطاب السردي. فالمتكلم يسعى إلى ضفة المتكلم الأخر في إطار عملية تبادلية، يعبر من خلالها النص المنطوق عن سياق تطور الحدث والرؤية الزمكانية للمسرود.** " [2] وهذا التفاعل الحواري بين المتكلمين من الشخصيات في المنجز السردي، يتصل في الغالب بالزمن الحاضر أو يتطلع إلى المستقبل، لما له من استحضار حقيقي للغة الوضعية ضمن النص السردي ؛ سواء كانت اللغة عامية أم فصيحة، وهذا هو الحيز اللغوي الوحيد الذي يسمح باستحضار القواعد الوضعية المتداولة ضمن أنساق النص السردي، ولغة الحوار غير المباشر " **تنقل عن الماضي أقوالا وأحداثا وحركات لشخصيات أدّت أفعالا يرى السارد من الأهمية نقلها إلى سياق الحاضر، محافظا بهذا على هيكلة الأفكار السردية –الرؤية– والتصوير، ... وتؤدي لغة الحوار غير المباشر وظيفة سردية تدفع**

---

[1] _ بلاغة السرد : محمد مشبال، د ط، مطبعة الخليج العربي : تطوان، المغرب، 2010م، ص :30.

[2] _ الحوار القصصي : فاتح عبد السلام، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1999م، ص : 162.

بالأحداث إلى الأمام، وتمكن الكاتب من ضغط الأحداث الكبيرة واختصارها عند إيرادها داخل النص، " [1] السردي، لتمثل فيما بعد ضمن هذا العمل السردي مواطن التكثيف الفكري والمعلوماتي التي تكون معلومة لدى السارد والمتلقي، فيلجأ المؤلف إلى ذكرها دون ذكر تفاصيل أحداثها ووقائعها، وهذا النوع من الحوار يلعب دور الإيجاز والاختصار للأحداث غير المفيدة للمنجز السردي، لأن " **الإيجاز سرد في عدد من المقاطع أو الصفحات يختصر أياما وأشهرا، دون تفصيل أحداثها،** ... " [2] الكثيفة والمعلومة لدى القارئ المتوهم وقد تكون سببا في دفعه إلى الملل، وترك الثقة السردية القائمة بين كل من السارد والمسرود له الناتجة عن عقد من التواصل السردي، لتأتي هذه الأحداث غير المفيدة للعمل السردي، فتهدم معالم هذه الثقة الراسخة منذ عقود نتيجة التخاذل الذي تعرض له المسرود له من طرف أقرب الأحبة إليه ضمن دورة التخاطب التواصلية السردية، فالمقام ضمن الحوار غير المباشر يستدعي التخلي عن الإتيان بالتفاصيل غير المرغوب فيها خلال هذا الحوار.

تظهر ملامح هذه اللغة الحوارية خلال معرض بعض من المشاهد الحوارية المتمثلة في قصة **القلب الجريح** [3] الوارد ضمن مجموعة من القصص لنجيب الكيلاني تحت عنوان **حكايات طبيب،** التي تمثل النموذج التطبيقي من هذا الطرح، حيث تدور معطيات هذه القصة حول شخصية عبد الجواد الذي ذاق مرارة السجن من جهة وعذاب الضمير من جهة أخرى، رغم عدم توقع ذلك اتجاه هذا الصنف من الناس، وتدور معطيات هذا الحدث السردي في سجن من سجون مصر وبالأخص في زنزانة من زنزاناته تحمل رقم 12، وكان الدافع إلى دخول السجن فعلته الشنيعة مع أخته المقتولة بيدي أخيها وتحت وطأة خنجره الغادر، وسبب ذلك تحريض عباس –صديق عبد الجواد الحميم– له على قتل أخته لإشباع رغباته الجشعة، وما سهل ذلك طبع عبد الجواد المفعم بالغضب وقلة الصبر وثقته العمياء بصديقه، فكان يعاني من نوبات نفسية تراوده أثناء نومه نتيجة تأنيب الضمير له لما فعله بأخته، فكان طبيب السجن يتابعه ويتابع تصرفاته الغريبة وسلوكه غير المنتظم خلال سجنه، وبرجوعه إلى السجن مرة ثانية لاحظ طبيب السجن أن عبد الجواد لم يعد يعاني من نوباته النفسية، التي كانت تصحبه أثناء نومه، وفق هذه الكلمات الموجزة تمثلت معالم الحدث السردي المرسومة تحت عنوان " القلب الجريح ".

---

[1] _ الحوار القصصي : فاتح عبد السلام، ص : 91.

[2] _ قضايا السرد عند نجيب محفوظ : وليد نجار، ط 1، دار الكتاب اللبناني : بيروت، لبنان، 1985م، ص : 48.

[3] _ حكايات طبيب : نجيب الكيلاني، ط 1، دار صحوة للنشر والتوزيع : السيدة زينب، مصر، 2015م، ص : 61-71.

الوقوف على اللغة الحوارية خلال هذا الضرب السردي، يستدعي المقام تتبع تداول الكلام المنقول عن ألسنة شخصيات المنجز السردي المتمثل في قصة " القلب الجريح "، والتي من خلالها تتمثل عملية التبادل الكلامي الناتجة عن تعدد الشخصيات وذواتها وبعد كل ذات بتفجيراتها اللغوية الفردية، ومن هذا تتعدد الرؤى خلال البعد اللغوي للحوار المتمثل في المسرود المعنون بالقلب الجريح المستحضر ضمن هذا الطرح، ومن خلال هذا الجدول تتضح معطيات البعد اللغوي الحواري الموجودة في هذا الحدث السردي، وهذا واضح في الخانات الآتية :

الجملة :	نوعها :	تركيبها :	نمطها :	غرضها :
نحن ندعمك لقضاء ليلة معنا في الزنزانة	اسمية	مبتدأ + فعل مضارع فاعل مفعول به + جار ومجرور + مضاف إليه + جار ومجرور + جار ومجرور	قصيرة	الدعوة والاستجابة لفضول الطبيب، يصاحبها الحيرة على حال عبد الجواد من قبل زملائه.
سنعد لك وجبة دسمة	فعلية	فعل مضارع + فاعل + جار ومجرور + مفعول به + صفة	قصيرة	حسن الضيافة والكرم لدى السجناء.
أنت طبيب، وقد تجد حلا لمشكلتنا	إسمية + فعلية	مبتدأ + خبر + حرف عطف + حرف تحقيق + فعل مضارع فاعل + مفعول به + جار ومجرور + مضاف إليه.	جملتان قصيرتان	الاعتراف بالضعف أمام الحالة المرضية لعبد الجواد، والإشادة بقدرة الطبيب.
لا تتعجل الأمر يا أخي سوف ترى بنفسك	فعلية	حرف نهي + فعل مضارع وفاعل + مفعول به + حرف نداء + منادى + فعل مضارع + فاعل +	موسعة جملة الشرط وجواب	دلت هذه العبارة على شدة الفضول لدى الطبيب اتجاه عبد الجواد.

		جار ومجرور + مضاف إليه.	الشرط	
آن أن ننام حتى يمكننا النهوض لصلاة الفجر...	فعلية	ظرف زمان + حرف نصب وتوكيد + فعل مضارع فاعل + حرف جر + فعل مضارع فاعل + مفعول به + جار ومجرور + مضاف إليه.	موسعة جملة الشرط وجواب الشرط	عمدت هذه الجملة إلى الاستدلال على التعب الذي مس الطبيب نتيجة السهر، وتعظيمه لعبادة الصلاة.
أعتقد أننا لن ننام إلا بعد صلاة الفجر	فعلية	فعل مضارع فاعل + أداة نصب + اسمها + حرف نصب + فعل مضارع + أداة استثناء + ظرف زمان + مضاف إليه + مضاف إليه.	قصيرة	خيبة ظن الطبيب، ومعرفة مجريات الأمور من طرف حسين لطول مصاحبته لعبد الجواد في السجن.
أنت هنا في مهمة رسمية الليلة	اسمية	مبتدأ + ظرف مكان + جار ومجرور + مضاف إليه + ظرف زمان.	قصيرة	وردت هذه الجملة لتدل على التذكير بسبب الضيافة له داخل السجن.
أيها الأخ الطبيب السجين نريد رأيك في تلك الحالة المرضية	اسمية	منادى + بدل + بدل ثاني + صفة + فعل مضارع فاعل + مفعول به + مضاف إليه + جار ومجرور + مضاف إليه + صفة.	قصيرة	الاعتراف بالضعف المعرفي لدى السجناء أمام الحالة المرضية لعبد الجواد، والإشادة بقدرة الطبيب.
ها هو قد استيقظ	اسمية	مبتدأ + خبر + حرف تحقيق + فعل ماضي فاعل.	قصيرة	بداية النوبات النفسية لعبد الجواد، وجهل الطبيب لها.

إنه يمثل مشهدا مسرحيا	إسمية	أداة نصب + اسمها + فعل مضارع فاعل + مفعول به + تمييز.	موسعة الجملة الفعلية جاءت في محل جبرها	دلة هذه الجملة على استيقاظ الجانب اللاشعوري لعبد الجواد أثناء نومه، وبداية الحالة النفسية له.

يتضح من خلال هذا الجدول ؛ أن البعد اللغوي الحواري غلب على تركيبه الجملة القصيرة بمختلف نوعيها الاسمية والفعلية، وهذا التركيب كان حاضرا ضمن النوع القصصي السردي خلال هذا المنجز السردي، وعمدت الجملة القصيرة التي جاءت في هذا النص السردي ضمن لغة الحوار إلى تبين معالم التوجه المعرفي لدى الطبيب للحالة النفسية لعبد الجواد، كما وردت الجملة الموسعة في هذا البعد اللغوي مرتين لتدل على تعب الطبيب من جهة وانتقال عبد الجواد من الفضاء المكاني والزماني الحاضر فيه جسديا والغائب عنه نفسيا المتمثل في الزنزانة والليلة، إلى الفضاء اللاشعوري الحاضر فيه نفسيا والغائب عنه جسديا والمتمثل في المكبوتات النفسية والنوبات الناجمة عنها لدى عبد الجواد، وعملت الجملة الفعلية عمل البعد اللغوي السردي المعتمد على تشخيص الأحداث والأفعال داخل اللغة الحوارية في رسم معطيات دراسة الحالة النفسية لعبد الجواد، وكان عمل الجملة الاسمية خلال هذا الحدث السردي ضمن العرف الحواري معتمدا على الوصف القائم على تشخيص الذوات ووصف الشخصيات المتمثلة خلال هذه الذوات، وكانت اللغة الحوارية خلال الحدث السردي المتمثل في قصة القلب الجريح، تمثل الفاصل اللغوي بين اللغتين الوصفية والسردية، ولعبت هذه اللغة الحوارية دور تبين عامل تعدد الذوات المتمثل في شخصيات المنجز السردي، وتبين أهميتها في تنمية الحدث السردي المتمثل في الحالة النفسية التي شهدها عبد الجواد خلال قصة القلب الجريح، وكانت جملة هذه المقاطع الحوارية قائمة ضمن الفضاء المكاني المتمثل في السجن، وما دل على ذلك عبارة " **نحن ندعوك لقضاء الليلة معنا في الزنزانة رقم 12** ... " [1] التي تمثل الحيز المكاني، الذي يمثل المحور الذي قامة فيه معطيات الحدث السردي، ودلت لغة الحوار خلال قصة " القلب الجريح " على أن البعد اللغوي

[1] _ حكايات طبيب : نجيب الكيلاني، ص : 62.

الحواري تمثل في ليل دون النهار وما دل على ذلك عبارة " **آن أن ننام حتى يمكننا النهوض لصلاة الفجر..** " [1] وغيرها من العبارات التي تمثلت خلال اللغة الحوارية ضمن هذا النص القصصي، وعمل الفعل المضارع عمل معايشة الواقع الذي شهدته أبعاد اللغة الحوارية رغم كون الحدث السردي قديم الحدوث وهو من ذكريات الطبيب، وما دل على ذلك أول عبارة وردة في قصة القلب الجريح " **كان عبد الجواد سجينا من نوع غريب حقا** " [2] وهكذا تمثلت أبعاد اللغة الحوارية خلال قصة القلب الجريح.

أما الحوار الداخلي شهد حضوره ضمن قصة القلب الجريح وما دل على حضوره عبارة " **لكننا نسمع الحوار من طرف واحد، منه هو أما الذي يقوله الآخرون لا نعرف عنه شيئا ...** " [3] وفي هذا تمثل الحوار الداخلي الذاتي بعيدا عن ذوات الآخرين، ومجريات هذا الحوار كانت بين كل من عبد الجواد وأخته سلوى التي هي حاضرة معه في الفضاء اللاشعوري، والغائبة عنه وعن غيره في الفضاء الوجودي المتمثل في السجن والزنزانة رقم 12 بالخصوص، ودارت معطيات هذا الحوار على لسان واحد تمثل في قول عبد الجواد وهو نائم " **تعالي يا حبيبتي .. سلوى .. أنت روحي وحياتي ... وأستحق نار جهنم .. سلوى ..** " [4] وحمل هذا البعد اللغوي الحواري حضور فعل الأمر الدال على الرجاء المصحوب بالتمني المكسو بلباس الندم والأسى، وطلب المستحيل بالممكن غير المعقول خلال الحضور اللاشعوري، وكانت المرجوة من هذا الأخت سلوى المغدورة بيدي أخيها عبد الجواد، وجاءت الجمل الفعلية لتدل على الرجاء المصحوب بالندم لبدايتها بفعل الأمر، ولعبت الجمل الاسمية دور توضيح سبب الندم وكيف أصبحت حاله بعد قتله لأخته سلوى، وفي هذا البعد اللغوي الحواري تم تصوير مشهد استحضار الموتى في الفضاء اللاشعوري حيث صار غير الممكن ممكنا، نتيجة تأنيب الضمير الذي لا يفارق عبد الجواد بسبب ما فعله بأخته سلوى، ومن خلال هذا باتت الحالة النفسية لعبد الجواد معلومة لدى طبيب السجن.

---

[1] _ حكايات طبيب : نجيب الكيلاني ، ص : 63.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 61.

[3] _ المرجع نفسه، ص : 64.

[4] _ المرجع نفسه، ص : 65.

1_2_ لغة الوصف في معرض البلاغة :

تعمل لغة الوصف على تشخيص الأشياء والشخصيات وتعمل في الغالب داخل معالم الأفق الفضائي ضمن الحيز السردي، وقد عدد أنواع من لغة الوصف منها ما هو : **كرونولوجيا chronologie** تمثل (وصف الزمن) طوغرافيا **éthobiographie** تمثل (وصف أمكنة ومشاهد)، بروزوغرافيا **prosographie** تمثل (وصف المظاهر الخارجية للشخصيات)، إيطوبيا **éthopeé** تمثل (وصف كائنات مجازية متخيلة)، [1] وهنالك من الدارسين من ربط الوصف بالمعني في شكل سلسلة من التساؤلات " **أيؤذن المعنى المسبق بالوصف ؟ إن الوصف يغدو إذن ؛ توضيحا كاملا أو قابلا للجدل، يترجح بين الحشو والعبث. أو يسبق الوصف المعنى ؟ حينئذ يشكل الوصف مجرد نحو المعنى، وهو يوجز كأشد ما يكون الإيجاز ويضرب صفحا عنه فور أدائه المعنى المقصود.**

وهل يجري الوصف انطلاقا من المعنى ويظل نفسه مكتوما ؟ الوصف حينئذ في تماسكه وعبوديته، وصف مبدع.

أم أن الوصف ينمو انطلاقا من التوجهات الشكلية ؟ الوصف حينئذ وصف خلاق ؛ إنه يخترع عالما بكل ما في العالم من تماسك، وينزع إلى ابتعاث معنى يدخل معه في صراع ... " [2] وهذه جملة من التعابير الوصفية التي يمكن أن تلتصق بلغة الوصف، و**المعنى المسبق بالوصف** يمثل التعابير الوصفية غير المفيدة في النص السردي، والتي تذكر أهم حادثة لتدل على باقي الحوادث التي تتبعها، دون الولوج في الوصف لها، **يسبق الوصف المعنى** إذا ما كان الوصف التصق بالجانب التصويري الحاضر ضمن أحداث المنجز السردي، سواء كان التصوير رمزيا أم بلاغيا، ووصف **يجري الوصف انطلاقا من المعنى** هذا في غالب الأمر يكون لصيقا بالوصف الزمني **كرونولوجيا crénologie** دون ما سواه لأن الأعمال السردية متعلقة بالزمن ؛ بغيابه يغيب العمل السردي، وخاصة خاصية التلاعب بالزمن التي تعد خاصية سردية بامتياز ولم تشهد الأجناس الأدبية مثلها، **ووصف ينمو انطلاقا من التوجهات الشكلية** تمثل طبيعة لغة الوصف السردية، التي تعمل دائما في السعي إلى خلق عالم غير العالم الحقيقي بصبغتها الوصفية للعالم السردي المنقول عن النصوص السردية الحاملة في طياتها

[1] _ ينظر : قضايا الرواية الحديثة : جان ريكردو، ترجمة : صياح الجيهم، د ط، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي : دمشق، 1977م، ص : 140-144.

[2] _ قضايا الرواية الحديثة : جان ريكردو، ترجمة : صياح الجيهم، ص : 166.

حقائق واقعية مستنبطة من الحياة الاجتماعية ؛ لكن بصورة غير صورة الواقع الحقيقي، الذي يمثل موطن الإلهام لدى المؤلف لسرد والمبدع الأدبي عامة.

أما حضور هذا البعد اللغوي خلال المدونة النموذجية، الحاملة لعنوان **القلب الجريح** الوارد ضمن مجموعة من القصص لنجيب الكيلاني تحت عنوان **حكايات طبيب**، مرسومة معالمه من خلال تتبع خانات الجدول الآتي :

الجملة :	**نوعها :**	**تركيبها :**	**نمطها :**	**غرضها :**
كان عبد الجواد سجينا من نوع غريب	اسمية	فعل ناقص + اسمها + مضاف إليه + خبرها + جار ومجرور + مضاف إليه.	قصيرة	التعجب والاستغراب من شخصية عبد الجواد.
في أوقات نراه وهو يضحك ووجهه يفيض بالفرحة الغامرة	فعلية + اسمية	جار ومجرور + فعل مضارع فاعل + حرف عطف + مبتدأ + فعل مضارع فاعل + حرف عطف + مبتدأ + فعل مضارع فاعل + جار ومجرور + صفة.	قصيرة	تبين وجه الغرابة لشخصية عبد الجواد.
كأن هموم الدنيا كلها قد تكالبت عليه	اسمية	أداة نصب + اسمها + مضاف إليه + خبر كأن + مضاف إليه + حرف تحقيق + فعل ماض فاعل + جار ومجرور.	قصيرة	تبين وجه الغرابة لشخصية عبد الجواد وشدة التعجب من هذه الشخصية.
إنه دائما لا يستقر على حال	اسمية	أداة نصب + اسمها + ظرف زمان + حرف نفي	موسعة	تبين سبب التعجب والغرابة التي يعرف بها

		+ فعل مضارع وفاعل + جار ومجرور.		عبد الجواد.
كثير التنقل من مكان إلى مكان	اسمية	مبتدأ محذوف + خبر + مضاف إليه + جار ومجرور + جار ومجرور.	قصيرة	دلة هذه الجملة على عدم استقرار شخصية عبد الجواد.
البرش المصنوع من سعف النخيل والبطانية اليتيمة التي يستدفئ بها في الليل	جملتان اسميتان	مبتدأ + خبر + جار ومجرور + مضاف إليه + حوف عطف + مبتدأ + خبر + بدل + فعل مضارع فاعل + جار ومجرور + جار ومجرور.	قصيرة	دلت العبارة على بساطة متع عبد الجواد، ومدى تعلقه به.
إنهم جميعا أصحاب قضية رأي سجنوا بسببها	اسمية	أداة نصب + اسمها + بدل + خبر إن + مضاف إليه + مضاف إليه ثان + فعل ماضي مبني للمجهول + نائب فاعل + جار ومجرور + مضاف إليه.	قصيرة	دلت هذه الكلمات على رابط المجموعة الواحدة المتمثل في القضية التي بسببها دخلوا السجن رفقة عبد الجواد.
إنه برغم كل عيوبه محدث لبق جذاب	اسمية	أداة نصب + اسمها + جار ومجرور + مضاف إليه + مضاف أليه + مضاف إليه + خبر إن + صفة + صفة.	قصيرة	حملت هذه العبارة الصفة التي بها ينفرد عبد الجواد دون غيره من السجناء.
وهي زاد المحرومين والغرباء الذين رمت	اسمية	حرف عطف + مبتدأ + خبر + مضاف إليه +	فصيرة	عبرت هذه الجمل على وحشة السجن والوحدة

بهم الأقدار في تلك الزنازين		حرف عطف + مضاف إليه + توكيد لفظي + فعل ماض + جار ومجرور + فاعل + جار ومجرور + مضاف إليه + ظرف مكان.		التي يعاني منها السجناء.
أمره غريب هذا الرجل	اسمية	خبر مقدم + مضاف إليه + صفة + مبتدأ + بدل.	قصيرة	دلت هذه العبارة على عدم استقرار شخصية عبد الجواد لدرجة غربتها والتعجب منها.
لكن الأخوة قاموا على الفور، وأعدوا له فراشه البسيط.	اسمية + فعلية	أداة نصب + اسمها + فعل ماض وفاعل + جار ومجرور + حرف عطف + فعل ماضي وفاعل + جار ومجرور + مضاف إليه + صفة.	موسعة	دلت هذه الجمل على العناية بعبد الجواد من طرف أصحابه.
إنهم رجال أوفياء بمعنى الكلمة.	اسمية	أداة نصب + اسمها + خبرها + صفة + جار ومجرور + مضاف إليه.	قصيرة	عمدت هذه الجملة إلى تبيين تعجب الطبيب، وتبيين صفة الوفاء بالسجناء المرافقين لعبد الجواد في سجنه.
كان يجادل أشخاصا مجهولين، ويحاورهم.	اسمية	فعل ماضي ناقص + اسمها محذوف + فعل مضارع فاعل + مفعول به + صفة + فعل مضارع	موسعة	صورة هذه العبارة على عدم وعي عبد الجواد، وجهل الطبيب والسجناء لشخصيات التي كان

		وفاعل ومفعول به.		يتحاور معها عبد الجواد.
لكننا نسمع الحوار من طرف واحد، منه هو.	اسمية	أداة نصب واسمها + فعل مضارع وفاعل + مفعول به + جار ومجرور + مضاف إليه + جار ومجرور + مبتدأ مؤخر + الخبر محذوف.	موسعة + قصيرة	دلت هذه العبارة على التركيز المصحوب بالتعجب لما يشاهده الطبيب على لسان عبد الجواد.
وها هو يكررها مرارا في منامه	اسمية	حرف عطف + هاء التنبيه + مبتدأ + فعل مضارع وفاعل ومفعول به + صفة + جار ومجرور + مضاف إليه.	موسعة	صورت هذه الجملة طبع عبد الجواد، كما دلت على الطبع البشرية ومدى تمسك عبد الجواد بها حتى في حالة عدم الوعي.

وقفت لغة الوصف في هذا الحدث السردي –المتمثل في القلب الجريح– على تشخيص الشخصيات والأشياء المحيطة بهذه الشخصيات، والتي تمثل في معظمها معالم الفضاء المكاني والزماني الذي وقعت فيه أحداث هذا المسرود، وكان تركيب الجمل لهذه اللغة من التركيب البسيط المتم للفائدة متمثل في الجمل القصيرة التي عمت تركيب هذه اللغة في الغالب، وهي تتسم بالتكثيف الوصفي المعتمد على الخبر والنعوت والمضافات المعرفة للشخصيات والأشياء المحيطة المكونة للحدث السردي، وأما حضور الجمل الموسعة فكان يمثل بيانا للبعد الخبري الواقع جملة فعلية، الدالة على لغة السرد الواصفة خلال اللغة الوصفية، كما اتسمت اللغة الوصفية بحضور الجمل الاسمية المتكونة من المبتدئ والخبر وخاصة التي تدخل عليها النواسخ بمختلف أنواعها، وما جعل هذه الجمل موسعة وقوع الخبر جملة فعلية تحمل في طياتها ملمح اللغة السردية الناقلة للأفعال والأحداث، ومن خلالها يتمثل الوصف المتمثل في السرد الموصوف أو الوصف المسرود على الأصح، وعملت هذه اللغة على وصف شخصية

عبد الجواد والذي يمثل دور البطل خلال هذا المنجز السردي، والشخصيات المصاحبة له بالإضافة إلى وصف المكان الجغرافي، الذي بنيت على إثره معطيات هذا الحدث السردي ؛ والذي يمثل الفضاء السردي من حيث بعده المحيطي، بالإضافة إلى وصف البعد الزماني الذي فيه تتمثل وقائع هذا الحدث السردي، ومن المعروف أن لغة الوصف بعيدة كل البعد عن الجملة الفعلية وحضورها في اللغة الوصفية يمثل تمام الفائدة الوصفية من خلال حضور اللغة السردية الوصفية، ومن هذا التمازج بين الجمل الفعلية والجمل الاسمية تمثل الوصف للحالة النفسية التي كانت تصاحب عبد الجواد في الفضاء اللاشعوري، ووضوح الحالة المرضية لدى طبيب السجن ومدى معاناة عبد الجواد ؛ نتيجة تأنيب الضمير له لما فعله بأخته سلوى، رغم طول السنين والأعوام، فكان الحضور اللغوي الوصفي في هذا المسرود طاغيا على معطياته المتنوعة والمختلفة من حيث الوقائع والأحداث، وكانت الفضلات في تركيب الجمل الموظفة ضمن اللغة الوصفية، تمثل عامل الوصف والتوصيف القائم في ثنايا اللغة الوصفية خلال قصة " القلب الجريح "، ويبقى التداخل اللغوي في المنجزات السردية محط الأنظار لدرجة عدم التميز بين المكونات اللغوية التي يشتمل عليها المسرود، لدرجة تشابك لغة الحوار مع لغة السرد والوصف، ولغة السرد مع الوصف، ولغة الوصف مع السرد، وفي إثر هذا التداخل ينتج الزخم السردي المبعد عن الكلام النثري رغم انتماء المنجزات السردية إلى الأعمال النثرية، وفي هذا الحدث السردي عمل الوصف عمل السيطرة وترأس مائدة تشخيص الحدث السردي من حيث وصف الذوات والفضاء المكاني والزماني وتخلل لغة السرد يجعل منها لغة سردية واصفة متمة للفائدة الوصفية، خلال هذا الحدث السردي –المعنون بـ " القلب الجريح "– وغيره من المنجزات السردية.

1_3_ لغة السرد في معرض البلاغة :

تعتني لغة السرد بالجانب التشخيصي للمواقف والأحداث والأفعال بعيدا عن تشخيص الأشياء والجوانب المادية، وعدم اتصالها بتشخيص الشخصيات لكون هذه وظيفة اللغة الوصفية، وممتلك هذه اللغة واللغة الوصفية هو السارد الذي قد يكون مجهولا أو معلوما ضمن المنتج السردي، وهذا السارد الموظف في النصوص الأدبية في الغالب، يمثل الكتاب للمنجز السردي وهم متخفين وراء شخص السارد للأحداث السردية في المنتوج السردي، ويكون شخصا غير شخص المؤلف، ولا يماثله ولا يشابهه، والسارد يكون الوسيط بين القارئ للمسرود ومؤلفه، الذي –المؤلف– هو مجهول لدى المتلقي والمعروف لديه ضمن العمل السردي يتمثل في السارد، الذي يمثل " **الواسطة بين العالم الممثل**

والقارئ وبين القارئ والممثل الواقعي، فهو العون السردي الذي يعود إليه المؤلف الواقعي بسرد الحكاية ويعد أساسيا، ... " [1] فتحسبه صاحب التأليف يسرد الأحداث على لسانه، ولكنه شخص غير شخص المؤلف للنص السردي، ومن خلاله تتحد معالم اللغة السردية المنسقة للأحداث والوقائع والأقوال والمعطيات والأفعال المتلاحمة والمتشابكة فيما بينها فينتج عنه ذلك الزخم السردي داخل قالب المنتج السردي الخاضع للعرف النوعي المنتسب لعوالم جنس السرد، فينتج كلام الراوي عنه العديد من الصيغ الكلامية الراسمة لمعالم الحدث السردي، " **فقد يعتمد السارد على صيغة الحكي حين يسرد أحداثا ويخبر عن وقائع أو ينتج خطابا، أو يتلفظ بكلام يخبر عن أفكار ولا ينقل أحداثا ولا يسرد وقائع، وقد يكون هذا الخطاب تأمليا أو فلسفيا أو أدبيا أو إيديولوجيا**. ... " [2] ضمن الخطاب الكلي الذي يمثل المسرود للأحداث المصورة في القالب السردي الواحد، وتلعب لغة السرد الدور الأساسي في تبين مكانة السارد من خلال الزخم الحامل للبعد السردي من تلك الأحداث المتشابكة، وتوضح هذه اللغة مكانة السارد من بين مختلف الشخصيات الصانعة للحدث السردي، وتكون ميالة إلى اللغة الشعرية الحاملة للكم الهائل من التصوير الداعي إلى الخيال الذي يستحضر فعل التخييل لدى المسرود له، ولا يبعد عن العرف المنطقي الحامل للوقائع المستدل عليها استدلالا موصلا للإقناع، وهذا التضارب بين المتعارضات اللغوية وتعد الذوات ترسم معالمه من خلال اللغة السردية ؛ نتيجة التصاقها بتشخيص الأحداث والوقائع وتتبع الأفعال الناجمة عن شخصيات الحدث المنقول عن طريق السرد، كما " **تخلق اللغة المونولوجية تعددية المعاني بالوسائل الفنية للشعر، ... هو ما يعطيها طابع شعريا وأسلوبيا**. ... " [3] يكسبها ذلك جانبا فنيا لا يرى إلا في الأعمال الشعرية، رغم أنها تنتمي إلى الأعمال النثرية الداعية للإقناع والساعية إليه، وتكمن فاعلية اللغة السردية في خلق جانب من الترويح بين لغتي الوصف والحوار، فيلعب هذا الترويح اللغوي بين اللغتين موقع التبين لملامح الأفعال المنتجة للأحداث والمواقف من خلال تتبع شخصيات الحدث السردي، وهذه الأخيرة تمثل دور المنتج للأحداث ؛ وتسعى دائما إلى تطويرها من خلال لغة الحوار، التي تمثل اللقاء المباشر بين شخصيات النص السردي، ولغة السرد تعمل على تتبع ذلك التطور في الأحداث الناتج عن أقوال شخوص هذا السرد ؛ فتتبع ما ينجم عنها من تطور في الأفعال لما أنتجته لغة الحوار من تطور في الأقوال، وهذا كله

---

[1] _ معجم السرديات : مُحَمَّد القاضي وآخرون، ط 1، الرابطة الدورية للناشرين المستقلين : بيروت، 2010م، ص : 195.

[2] _ تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم : مُحَمَّد بوعزة، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون : بيروت، 2010م، ص : 115-116.

[3] _ أسلوبية الرواية : حميد الحمداني، ط 1، مطبعة النجاح الجديدة : الدار البيضاء، المغرب، 1984م، ص : 47.

يقع فيما يعرف بالفضاء، والمقصود بهذا الحيز الجغرافي لهذه الأحداث الواقع معطياتها في الفضاء النصي للسرد، ويمثل " **الفضاء مكانا، لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود، ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه –على الأصح– عيون القارئ هو بكل بساطة مكان كتابة السرد باعتباره مطبوعا** " [1] وضمن هذا النص السردي تكون مكانة اللغة السردية بين اللغتين –لغة الوصف ولغة الحوار– موجودة وهي الغالبة على النصوص السردية، وفي طياتها تحمل ملامح اللغة الشعرية المصحوبة بالتصوير الفني المعين على توفر وتوفير التخييل في ذهن المتلقي في إثر هذه الأحداث السردية، وهذه اللغة " **غالبا ما تميل بالبنية السردية المونولوجية إلى لغة الشعر ؛ إذ تتوسل البنية بعناصر شعرية وغنائية جزئية لتعميق شعرية السرد.** " [2] وترسيخها، وإرساء معالمها ضمن هذه المعطيات القائمة في ثنايا القوالب النوعية السردية المعتمدة في نقل معطيات الأحداث المتضاربة أمواجها ومدودها وجزورها بين مختلف اللغات القائمة بذاتها في ثنايا المردود السردي، إما من حيث طبيعته المتلونة في ثلاثة ألوان، السرد والوصف والحوار، أو من حيث قائلوها ؛ سواء على لسان شخصيات المسرود أو على لسان السارد، الذي إما أن " **يكون الراوي –السارد– مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي، ويتنقل أيضا عبر الأمكنة، ولكنه لا يشارك مع ذلك في الأحداث وإما أن يكون شخصية رئيسية في الحدث المسرود.** " [3] وبوجود السارد توج لغة السرد المنشق اسم جنس السرد منها، وهي الغالبة على المساحة النصية في المسرود بوجودها المنتشر والمهيمن على النصوص السردية، كما تحضر اللغة السردية وتظهر في العمل السردي " **وتأتي بطريقة تصويرية وشاملة لمحتوى الموقف المعروض، كأنها تنقل للقارئ لوحة فنية عن حركات وأفعال وأحداث للموقف المعروض** " [4] على شاشة النوع السردي الناقل لتلك الأحداث والمواقف المسرودة وفق العرف النوعي الذي بنى على إثره السارد معطيات المواقف المنقولة من خلال نموذج من نماذج الجنس السردي الأدبي.

---

[1] _ بنية النص السردي : حميد الحمداني، ص : 56.

[2] _ المسكوت عنه في السرد العربي : فاضل ثامر، ط 1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، 2004م، ص : 47.

[3] _ بنية النص السردي : حميد الحمداني، ص : 49.

[4] _ ينظر : تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني : نفلة حسن أحمد العزي، ص : 97.

أما حضور هذا البعد اللغوي خلال المدونة النموذجية، الحاملة لعنوان **القلب الجريح** الوارد ضمن مجموعة من القصص لنجيب الكيلاني تحت عنوان **حكايات طبيب**، تبين معالم اللغة السردية من خلال خانات الجدول الآتي :

الجملة :	**نوعها :**	**تركيبها :**	**نمطها :**	**غرضها :**
يرويه في إيجاز	فعلية	فعل مضارع فاعل مفعول به + جار ومجرور.	قصيرة	عمدت هذه العبارة إلى تبيين بداية الحالة غير الطبيعية التي يعاني منها عبد الجواد، من الفضاء الوجودي إلى الفضاء اللاوجودي المتمثل في اللاشعور.
سمعته يشهق باكيا وهو نائم.	فعلية + إسمية	فعل ماص فاعل مفعول به + فعل مضارع فاعل + حال + حرف عطف + مبتدأ +خبر.	موسعة	راعت هذه الجملة البعد الوصفي لعبد الجواد لحظة وصوله إلى فضاء اللاشعور البعيد عن الفضاء الوجودي
وارتفع صوته عاليا وهو يصرخ سلوى	فعلية + اسمية	فعل ماصي + فاعل + مضاف إليه + صفة + حرف عطف + مبتدأ + فعل مضارع فاعل + مفعول به (جملة الحال لفعل محذوف).	قصيرة	دلت هذه الكلمات على وصول عبد الجواد إلى أقصى درجات الاندماج بالفضاء اللاشعوري، وعلى مشاعر الندم والحسرة.
استيقظ عبد الجواد	فعلية	فعل ماض + فاعل + مضاف إليه.	قصيرة	أشارت هذه العبارة إلى عودة عبد الجواد من الفضاء اللاشعوري إلى الفضاء الوجودي.

وتلفت حوله ثم استغفر الله	جملتان فعليتان	حرف عطف + فعل ماضي فاعل + ظرف مكان+ مضاف إليه + حرف عطف + فعل ماضي فاعل + مفعول به.	قصيرة	بينت هذا الجملة عدم الوعي الذي كان يعيشه عبد الجواد أثناء نوباته النفسية.
واستعاذ من الشيطان الرجيم	فعلية	فعل ماض فاعل + جار ومجرور + صفة.	قصيرة	صورت هذه الكلمة فزع وخوف عبد الجواد نتيجة ما آلت إليه حاله.
ثم ينام على جنبه الأيمن ويغمغم.	فعلية	حرف عطف + فعل مضارع + جار ومجرور + مضاف إليه + مضاف أليه + حرف عطف + فعل مضارع وفاعل.	قصيرة	رسمت هذه العبارة استقرار عبد الجواد بعد استيعابه لما حدث، ومضيه لطلب الراحة والطمأنينة.
خرج إلى الشارع تاركا عباس وراءه	فعلية	فعل ماضي وفاعل + جار ومجرور + حال + مفعول به + ظرف مكان + مضاف إليه.	قصيرة	أشارت الجملة إلى عدم التعقل والتريث الذي عرف به عبد الجواد.
دخل بيته كالمسحور	فعلية	فعل ماض وفاعل + مفعول به + مضاف إليه + جار ومجرور حال أو تقول متعلق بحال محذوفة والتقدير: مشبها المسحور.	فصيرة	عبرت العبارة عن ذهاب عقل عبد الجواد نتيجة تلقيه الصدمة، وتعجله في اتخاذ القرار رغم شناعة ما هو مقبل عليه.

وقصد لتوه غرفة نومه واستل خنجره	فعلية	فعل ماضي وفاعل + جار ومجرور + مضاف إليه + مفعول به + مضاف إليه + مضاف إليه + حرف عطف + فعل ماض وفاعل + مفعول به + مضاف إليه.	قصيرة	دلت هذه العبارة على تمام ذهاب عقل عبد الجواد، لدرجة حمله للخنجر من دون وعي منه، ومدى إسراعه إلى قتل سلوى.
انهال على صدرها طعنا	فعلية	فعل ماض وفاعل + جار ومجرور + مضاف إليه + مفعول مطلق.	قصيرة	رسمت هذه العبارة الجريمة الشنعاء التي ارتكبها عبد الجواد اتجاه أخته سلوى.
صرخت	فعلية	فعل ماض وفاعل	قصيرة	دلت هذه الجملة على مقتل سلوى أخت عبد الجواد.
رقص عبد الجواد فرحا في قفص الاتهام	فعلية	فعل ماض + فاعل + مضاف إليه + حال + جار ومجرور + مضاف إليه.	قصيرة	دلت هذه العبارة على عدم اتزان عبد الجواد واستسلامه لغضبه، كما عبرت عن عدم استيعابه للموقف الذي هو فيه ومدى شناعة ما قام به اتجاه أخته وأهلها.

عبرت لغة السرد عن المقام التشخيصي للأفعال والأحداث، خلال المنجز السردي الموسوم بالقلب الجريح، وذلك بتبيين وتيرة تتابع الأفعال المتنامية والمتطورة بين أحداث المنجز السردي، كما اعتنى هذا البعد اللغوي بتحديد ملامح اللغة السردية بين اللغة الحوارية واللغة الوصفية التي تتسم بالطابع السردي في كثير من الأحيان في هذا المنجز السردي، ولتشابكها وتداخلاها وتقاربها من لغة الوصف الحاضرة بمقربة من الحضور السردي خلال هذا المنجز، عمدت هذه اللغة إلى تصوير جانب

الأفعال التي مارستها ذوات شخصيات الحدث السردي وتبين معالم الأحداث خلال الفضاء الجغرافي، الذي وقعت فيه معطيات هذه الأحداث بمختلف تطوراتها، والفضاء النصي السردي الذي من خلاله تمثلت التركيبات الجملية لهذا الوقائع المسرودة، رست لبنات جمل هذه اللغة السردية خلال قصة القلب الجريح على معالم العرف البسيط في التركيب للجمل الناقلة للغة السرد، ودل هذا التركيب البسيط على ميزة التكثيف للأحداث والوقائع المتتابعة بشكل تسارعي لمعطيات الحدث السردي، وخاصة الأفعال التي التصقت بشخصية عبد الجواد التي تمثل شخص البطل لهذه القصة، ودلت هذه اللغة على لغة السارد المتمثل في شخصية الطبيب وصديق عبد الجواد –حسين– الذي لعب دور السارد لحظة تشخيص حياة عبد الجواد قبل دخوله السجن وما فعله مع أخته سلوي، وشهدت تركيبات عبرات هذه اللغة السردية طغيان الجملة الفعلية باعتبارها تمثل محور تمثل الأفعال وتطورها ومدى ارتباطها بالذوات المنتجة لهذه الأفعال المطورة لأحداث المنجز السردي، وامتازت هذه الجمل بالطابع القصير لما تحمل من دلالة على سرعة الأحداث وتكاثفها، غير جملة واحدة اتسمت بطابع الجملة الموسعة التي في حقيقتها تمثل جملة إسمية سبق خبرها الواقع جملة فعلية ذلك بغية عدم قطع وتيرة البعد اللغوي السردي خلال المشهد الواردة فيه، ودلت هذه الجملة على اللغة السردية الوصفية الحاملة للبعد الوصفي خلال حضور اللغة السردية، وتتابع الجملة الاسمية بعد الجملة الفعلية يبين مدى تقارب لغة السرد بلغة الوصف والتداخل والتشابك بين اللغتين، وترتبط هذه اللغة في اغلب المنجزات السردية بشخصية السارد من خلالها تتحدد مكانته ضمن الفضاء النصي للسرد، وقد يتعدد السارد وبتعدده تتعدد الأساليب واللغات لتعدد الذوات الممثلة للسارد خلال الحدث السردي، ومن الشخصيات التي ارتبطت بلغة السرد خلال هذه القصة –القلب الجريح– شخصية الطبيب ؛ وهو يمثل شخصية السارد الرئيسي خلال هذا المنجز السردي، وشخصية حسين صديق عبد الجواد في السجن ؛ ويمثل دور السارد الفرعي لحظة الرجوع بالأحداث إلى الزمن الماضي بعيدا عن الحاضر الواقع زمن الماضي، ومن فضاء السجن إلى فضاء المدينة الشعبية التي فيها وقعت واقعة عبد الجواد المأساوية اتجاه أخته وأهله، والتي عان بسببها الويلات نتيجة تأنب الضمير رغم طول السنين، والتصقت هذه اللغة في معظمها بتشخيص أفعال عبد الجواد باعتباره الشخصية الرئيسية التي عليها بنيت أحداث هذه القصة، وهكذا تمثل الزخم اللغوي السردي خلال هذه المدونة السردية بمختلف أبعادها اللغوية والمتنوعة.

2_ الإيقاع السردي في معرض البلاغة :

يرتبط الإيقاع عموما بالجانب الموسيقي واللحني، وهذا ما يظن غالبا ؛ لكنه موجود في أصغر وجود صوتي في العالم، وهذا على حسب طبيعة الصوت الموجود، لكون الإيقاع يمثل " **تقدير ما لزمن النقرات، فإن اتّفق أن كانت النقرات منغّمة كان الإيقاع لحنيا، وإذا اتّفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم كل ما كان الإيقاع شعريا** " [1] نتيجة التنويع الصوتي الناجم عن التنويع بين الحركات والسكنات ضمن الموسيقى الشعرية، المتمثلة في الأوزان القائمة أبعادها ضمن قانون العرف الخليلي، الذي من خلاله تستوي معالم وأبعاد الشعر العربي بمختلف تكويناته الشكلية والموضوعاتية، المختلفة والمعروضة ضمن القالب الجنسي للشعر المحيي للصناعة الإيقاعية في الشعر " **تتابع الأحداث الصوتية في الزمن أي ؛ هو تنظيم يمس أصوت اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد، وهذا التنظيم اللغوي هو الذي يخلق الإيقاع في الشعر** ... " [2] وهذا لا يخرج عن الغلاف اللغوي القائم على التواصل بين أفراد المجموعة اللغوية الواحدة ؛ وخاصة بين الشاعر والمتلقي لشعره من ذوي الذوق الموسيقي والإيقاع الشعري، وهذا يمثل وقع الإيقاع في الشعر وأما وقعه في الأعمال السردية فهو بعيد كل البعد عن ميزان الإيقاع الشعري، كونه يعاين مبادئ الأجناس النثرية من حيث الجانب الشكلي على العموم ؛ من حيث طبيعة لغته المسترسلة البعيدة عن النظم الشعري، وجوهر لغته الشعرية القريبة من لغة الشعر الحقيقية المعتمدة على كثافة التصوير، المفعل والداعي لعنصر التخييل الناتج عن التجمع الصوري ضمن المعالم اللغوية في القوالب السردية المتنوعة، واستحضار البعد الإيقاعي في النصوص السردية، لأن " **الأصوات الأكثر فاعلية في الأماكن المهيمنة عليه أكثر قدرة على استحضار الصور والذكريات والتفاصيل. ولعلنا بحاجة إلى الاقتداء بساعي البريد (نيرودا) في الكتابة لنصوصنا، ألا نبخل على صديقنا القارئ بأصوات الأماكن التي تجري فيها حكايتنا، فزمن السينما الصامتة قد انتهى، ولا بد من اقتران صورك بأصواتها لتكفل لها شروط الحياة على السطور ؛ فلتكن ساعي بريد الأصوات الذي يسجلها على صفحاته وينقلها بالكلمات إلى القارئ، فيعرها أذنيه وينفخ فيها من روحه.** ... " [3] ومن هذا التفاعل الصوتي الناجم عن التغيرات المكانية والزمانية في الفعل السردي تتمثل معالم الإيقاع فيه ؛ لكونه منبع الحياة التي نشهدها في الأعمال السردية البعيدة عن النظم الشعري، المفعم

---

[1] _ مفهوم الشعر : جابر عصفور، ط 4، مطبوعات فرح : قبرص، 1990م، ص : 247.

[2] _ العروض وإيقاع الشعر : سيد البحراوي، د ط، مصر : الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1993م، ص : 111-112.

[3] _ الحكاية وما فيها : مُحَمَّد عبد النبي، ط 1، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة : القاهرة، مصر، 2017م، ص :175- 176.

بالوزن والموسيقى الإيقاعية، فتكون هذه التنوعات الفضائية بين بعديه الزماني والمكاني في المنجزات السردية الجانب الإيقاعي في خضم هذه الأعراف الجنسية للسرد، هذا من جهة ومن جهة أخرى ؛ صوت المؤلف الغائب عن الحضور ضمن النصوص السردية الحاضر في تأليف العمل السردي، والغائب عنه شخصيا وذاتيا والحاضر فيه شخصية وتشخصا إذ ؛ يلبس نفسه لباس الحضور الشخصي من خلال شخصية تتموقع تموقعا استراتيجيا ضمن الزخم النصي للسرد، يتمثل في شخصية السارد التي قد تلعب دور السارد وكفى وقد تلعب دور السارد ضمن شخصية رئيسية داخل معطيات العمل السردي، وقد تكون شخصية البطل، أو شخصية تضل قريبة بشخصية البطل ولصيقة بها، ومتى يغير المؤلف صوته من خلال شخصيات المنجز السردي، والغياب والحضور بين هذه الأصوات على لسان واحد يتمثل في لسان المؤلف، تختفي الذات بين معالم هذا " **العالم –السرد– الواسع من فكرة الذات الفردية، فالذهاب إلى أن القلق الذي يمر فيها إنما هو دلالة على الاهتمام بالفردية وحضورها في نسيج، –السردي– فعالم السرد هو المضمار الذي كانت الذات الفردية تمارس فيه أفعالها، فرغم تدخلات المؤلف ، ورغم فرضه لأفكاره وآرائه الخاصة، فإنها تتضمن شخصيات متناقضة ومتصارعة إلى حد ما، ... وإنما نجد عالما سرديا تتحرك فيه الشخصيات تحركات ملتبسة قلقة متطلعة إلى تغير ما على نحو غامض.** " [1] إثر تمثل الذات الفردية من خلال الذوات المتعددة في شخصيات المنجز السردي، والذات الساردة للحدث المنقول إثر هذا النجز، هذا كله لا يخرج عن ذاتية المؤلف للحدث القائمة على هذه الأدوار السردية بين مختلف ممثلي المطلب السردي، ومن هذا يتضح أن " **كل محكي –مسرود– يتكون من طبقتين : نص السارد ونص الشخصية، ويتناسب الاثنان تناسبا عكسيا ؛ فحيث يكثر السرد تقل –لغة– الحكاية، ويمكن تغليب الفعل السردي إلى حد يصبح معه أساس العملية التواصلية. وهذا هو الشأن غالبا في المسرود ...** " [2] إذ تتمثل فيه عملية التواصلية بين كل من المؤلف والقارئ من خلال شخصيات المسرود، وبين المؤلف وشخصيات العمل السردي، وتمثل هذه الأخير رسول التواصل بين كل من المؤلف الغائب والقارئ الحاضر مع الشخصية السردية حين تواجد الفعل القرائي للنص السردي، يغيب الحضور التأليفي ويستحضر مقام السارد الممثل للمؤلف الغائب في مرحلة القراءة السردية، المصورة في الفعل المباشر والقناة التواصلية الرابطة بين

[1] _ السردية العربية الحديثة : عبد الله إبراهيم، ط 1، دار فارس : للنشر والتوزيع : عمان، الأردن، 2013م، الجزء 2، ص : 63-64.

[2] _ نظرية السرد : جرار جينيت وآخرون، ترجمة : ناجي مصطفى، ص : 106.

المتلقي –إثر فعل القراءة– والرسالة السردية ؛ المتمثلة في النص السردي سواء كان مكتوبا أم محكيا عن طريق المشافهة المباشرة وغير المباشرة، باعتبار أن " **السارد تنحصر وظيفته الأساسية في عرض الحكاية للمتلقي، وصورته لا تعيش في عزلة، فهي منذ ظهورها في مطلع الحكي، تقترن مصحوبة بصورة المتلقي، وما إن أخذ ملامح صورة السارد في البروز بوضوح حتى تكون صورة المتلقي الخيالي قد ارتسمت بدقة أكثر، فهاتان الصورتان خاصتان بكل عمل أدبي تخييلي، لأن وعي المتلقي بأنه يقرأ رواية، وليست وثيقة، يدفع إلى المقام بدور هذا المتلقي الخيالي، وفي ذات الوقت يظهر السارد الذي يخبرنا بالسرد.** ... " [1] من خلال القيام بفعل القراءة تتمثل ؛ علاقة تعارف وتكامل بين كل من القارئ للنص السردي وبين السارد، وهذا الترابط الوثيق القائم بين كل من المرسل والمتلقي ضمن الدورة التواصلية السردية، يقوم على إثر استخراج قارئ متوقع أو متخيل تبنى على أثره معطيات الأعمال السردية حسب المتطلبات التخيلية لذلك المتلقي، والسمات الدالة على السارد في ثنايا النصوص السردية تكون واضحة للعيان، بخلاف العلامات والإشارات الدالة على المتلقي المتوقع، لأن **علامات السارد تبدو لأول وهلة أكثر قابلية للرؤية، وأكثر عددا من علامات المتلقي التي هي في الواقع أكثر مخادعة واختفاء من علامات السارد، فما إن ينقل إلينا السارد بعض الوقائع التي يعلمها جيدا، ويجهلها المتلقي حتى ينتج دليل القراءة الحاضر نتيجة فعل التلقي، إذ لا معنى لأن يقدم السارد لنفسه معطيات الحدث السردي –المسرود– بدلا من أن يقدمها للمتلقي المنتظر، وبتقديمه لتلك المعلومات للمتلقي تتحقق الوظيفة التبليغية الإفهامية للتواصل الأدبي.** [2] القائمة على مبدئ الفهم والإفهام المتمثل في وظيفة التبليغية التواصلية المتمثل في الخطابات السردية والأدبية عموما، وهذا التباين من العلامات القائمة بين كل من السارد والمتلقي للمسرود، يختلف باختلاف الحيثيات المتمثلة في البعد الظاهري والباطني، فالفاعل السارد من خلال النص السردي، تفصح وتدل عليه علامات كلامية نتحسسها من خلال عوالم لغوية تثبت وجود شخص السارد، وأما العلامات الدالة على القارئ فتكاد تكون مضمحلة وغير بائنة ؛ لكون حقيقة فاعل فعل القراءة ضمن النصوص الردية هو شخصية خيالية متوقعة، تبنى على إثرها معطيات العمل السردي الناقل للأحداث المسرودة من خلاله، وتكون مخالفة لحقيقة الوقائع الحقيقية الناقلة لها، وذلك من خلال إعطائها بعدا تصوريا خياليا يوافق البعد

[1] _ تنويعات سردية في الرواية العربية : مرشد أحمد، د ط، الهيئة العامة السورية للكتاب : دمشق، سوريا، 2019م، ص : 19.

[2] _ ينظر : طرائق التحليل السرد الأدبي : رولان بارت وآخرين، ترجمة : عبد الحميد عقار وآخرين، ط 1، اتحاد كتاب المغرب : الرباط، المغرب، 1992م، ص : 26.

الحقيقي، المحيي للوقائع الموجودة في الواقع، وهذا وليد مخيلة المؤلف للسرد والمشبعة بتجارب الحياة الذاتية وغير الذاتية، والمتمكنة من تقنيات السردية المتشابكة المكونة للزخم السردي.

هذا التبادل في الأدوار بين الذوات بمختلف أنواعها التي يمكن أن تلتقي وتلتف حول المائدة السردية، من تبادل ظاهر يمس الجانب اللغوي الذي تتلاحم فيه اجزاء عناصر السرد اللغوية، بمختلف أبعادها السطحية والعميقة، وحضور الذوات الممثلة للأحداث السردية في قوقعة النوع الأدبي السردي، الحاملة للزخم السردي والمتفاعل نتيجة التداخلات والمتعارضات المختلفة في الأحداث المنقولة في إثر الحدث السردي ؛ الناتجة عن تعدد الذوات الدالة على شخصيات المسرود من خلال ذات السارد المعبرة عن الذاتية المتخفية وراء البعد التأليفي، والمنتج للأعمال السردية من خلال الذات المبدعة والمتمثل في المؤلف، الناجم عن هذا النتاج الذاتي لهذه الذوات تنوع صوتي يعبر عن مكانة الشخصيات ضمن التنوع الحدثي القائم وفق معطيات فضائية تحدد معالم سيرورة الحدث السردي، إلى جانب تمثل البعد الصوتي في مختلف الفضاءات –المكانية والزمانية والدلالية– المكونة للمنجزات السردية في مختلف قوالبها النوعية، وتكون هذه الأصوات معبرة عن موجودها الطبيعي الناجم عنها أو إثر تغيرات ناجمة عن الفعل الإنساني ؛ تعمل على تفعيل النوتات الصوتية المثبتة لوجودها طبيعيا، وهذا التواجد للتنوع الصوتي لا يخرج عن حيز التنفيذ والتفعيل في مجال الجنس الأدبي السردي، وكل هذه الجوانب المتمثلة في عوالم المسرد ترسم البعد الإيقاعي للسرد، وهذا الزخم المتلاحم والمتضامن تضامنا عشوائيا المعبر عن الإيقاع السردي ؛ ناجم عن التعبير السردي المحمل باللغة اللاشعورية إلى جانب استعمال لغة التصوير الفني، ينتج عنه توليد إيقاع موسيقي يعمل على المغناطيس في استقطاب نفوس القراء والمتلقي لهذا المنجز السردي، ويحدث ذلك " **إثر ترتيب إيقاعات الحروف مع لغة اللاشعور وأشرعتها المبحرة في لغة التصوير الفني في توليد الموسيقى الداخلية في النص، وترتيب نمنماتها في أصداء إيقاعية داخلية تدور رحاها في نبرات الكلمات والمقاطع وحدة الانعطافات في النص الأدبي في ظل بناء تركيبي محكم، كيفما كانت الأجناس الأدبية في البث والسرد، وكيفها حلقت شيفرات اللاشعور في صعودها المتسامي وكيفما تهاوت في كيفية السقوط في إثر لغة الفناء والوجود معا.** " [1] التي تعتري الأعمال الأدبية السردية وفق متطلبات الأعراف النوعية للسرد، في مختلف الأبعاد اللغة المكونة للمنتج السردي من لغة الوصف والسرد والحوار، والتفاعل الكلامي بين شخصيات المسرود المؤدي إلى استمرار

[1] _ ابداعيات النص الأدبي : سعاد جبر سعيد، ط 1، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع : اربد، الأردن، 2015م، ص : 100.

الفعل السردي بمختلف الألسنة التي تعبر عن التفاعل والتواصل الشخصي بين الشخصية وذاتها وبين الذوات المتممة للتفاعل السردي، ويكمن دور الإيقاع في هذا في خاصية تفعيل الإنتاج الموسيقي الداعي إلى الطرب المميل للنفوس نحو المنقول من الأحداث في المنجز السردي، وواقعية ذلك تكمن في " **لغة الكشف ونكهة المفاجآت المبطنة في أروقة إجاباتها المستبطنة في وحي الدلالات الصامتة في ظلال لفظية تحمل في أجوائها لغة متنوعة، إما أنها تدور في ماهية دلالات لغة التكرار أو قرائن تجاور الألفاظ معاينتها، وترتبها على بعض، أو دلالات تحذف في النص، أو شيفرات دلالية خفية تمضي في مرئيات اللفظية المعلنة في النص.** ... " [1] المسرود المحمل بمختلف محطات الإيقاع السردي المتواجدة ضمن الأنساق النصية السردية، والمتمثلة في عوالم لغة الكشف –الفضول– نتيجة تعرض ذهن المسرود له لحوادث الإيقاع السردي ؛ المرسومة في سمات التكرار والتعابير المجازية والألفاظ الحاملة للرموز والترميز وتنوع اللغوي والاختلاف في التفاعل الكلامي بين الشخصيات وموطن غير المرغوبة بالذكر في العمل السردي ؛ كلها معالم تشيد في منجزات الإيقاع السردي، المتجلية خلال اللغة الشعرية المعبرة عن البنية العميقة للمنجزات السردية، واللغة النثرية المسترسلة المعتمدة على العرف المنطقي المعبرة عن اللغة السطحية الشكلية المعينة على الفعل التواصلي التبليغي القائم في الرسائل المنقولة سرديا، وفي مخاض هذه الترسبات الإيقاعية " **يحقق الإيقاع في الأعمال السردية اللذة والمتعة، حينما يجعلنا نشعر بالمفاجأة عبر تقلباته الرائعة، حيث لا تظهر أنماط ثابتة أو محددة في المروي** " [2] إلا من خلال توفر الرؤية النقدية القائمة على الفحص الجزئي والكلي للمنجز القصصي السردي، وهذا داخل معارض القواعد اللغوية السردية المختلفة، والتي تبنى على إثرها القوالب اللغوية الجزئية –مثل لغة الحوار– المكملة للغة الكلية المتممة لتصاميم السردي، " **بينما تمضي لغة التصميم الكلي للعمل في ظلال ما وراء الرمز وكنه دلالتها في لغة السياق والتضمين ولغة الحذف، والتكرارات ولغة الإيقاع الداخلي في النص بين حدة النبرات ونشوتها المستعرة في ظلال منظومات الشيفرة الرمزية في القص وما ينعكس عليها من إضافات تيار الوعي في ذلك الصدد من تماوجات الأنا وتعرجات عوالم اللاشعور في النص وماهية لغة الإسقاطات في ظلال الزمان والمكان، ولا يخف هنا تيار الوعي ومترتباته السيكولوجية في تحقيق النضج في الرؤية النقدية للغة التصميم الكلي للوحة القصصية،** " [3] لترسم أبعاد الرسالة

---

[1] _ ابداعيات النص الأدبي : سعاد جبر سعيد، ص : 92.

[2] _ أسلوبية السرد العربي : رشاد كمال مصطفى، ط 1، دار الزمان للطباعة والنشر : دمشق سوريا، 2015م، ص : 36.

[3] _ ابداعيات النص الأدبي : سعاد جبر سعيد، ص : 91-92.

السردية المرسلة للقارئ المتوقع والمتخيل لتتمة عملية التخاطب من خلال الجنس السردي، قصد تحقيق دورة تخاطبية سردية تامة بين السارد والمسرود له حين ترسى حقائق وظيفة التواصل والإبلاغ، فيكون لهذا الإرساء وقع بليغ على نفوس المسرود لهم ؛ إذ ارتبط بالجانب الإيقاعي للسرد المتمثل في المحطات المكررة في حيز المنجز السردي، ويكون لذلك التكرار وقع فعال لعوالم التعبير التخيلي المتمثلة في اللغة الشعرية السردية، ومن هنا " **يقصد بالتكرار ما هو موظف لغايات جمالية ويشكل إيقاعا منسجما ومتناسقا في العمل السردي فمثلا تكرار الأحداث أو المشاهد أو الحوارات في المسرود يمثل جزءا من إيقاعاته الجمالية. حيث يؤدي الروائي تأثيره بالتكرار القائم على التنوع، أو الاختلاف أو التعاقب.** " [1] وفق متطلبات المعطيات السردية الناقلة للأبعاد الإيقاعية السردية، بمختلف أبعادها وسبلها التشكيلية ؛ سواء على سبيل التشكيل النوعي للإيقاع، أو الاختلاف النوعي له على مستوى المنجز اللغوي أو الفضائي أو الذاتي، وأخيرا يكون سبيل الإيقاع السردي على التعاقب بين مختلف الإيقاعات النوعية للمنجز السردي، وإذا كانت " **البنية السردية تشمل بالدرجة الأولى شكله الفني، بما في ذلك تقنيات مختلفة وأساليب متعددة، فإن البنية الإيقاعية تبحث في هذه البنيات والتقنيات والأساليب، من حيث تناسقها وترتيبها وضبطها وتوقيفها، أي من حيث إيقاعاته –السرد–. ... إن الإيقاع في السرد عبارة عن نظام، تكرار متوازن بواسطة التنوع والتعاقب، فهو شكل من أشكال الترتيب والنظام.** " [2] المشكل للعمل السردي والمرتب لمعطياته المختلفة والمتنوعة في الأحداث والمواقف المنقولة خلاله، المنتجة إنتاجا تراتبيا للأحداث الواقعة بفعل شخصيات الحدث المسرود بمختلف أبعاده اللغوية والذاتية والفضائية، التي من خلاله تظهر معالم التكرار لها، ومن خلالها يعمل الإيقاع السردي عمل التنظيم والتنسيق بين هذه المتضاربات النوعية المولدة للعمل الإيقاعي، " **وهو بعد عذب تتحكم فيه كمنظومات مؤثرات تحمل معها علاقات تبادلية من شبكة الإيقاعات الداخلية، وثمارها اليانعة في لغة شيفراتها السيكولوجية المنبعثة أنساما رائقة في النص، ورسالة بوح خاصة في لغة الاتصال الرمزية المبرمج من تراقصات الحرف في حدة سنفونياتها الصادحة وصفحات أمواجه الهادرة في لغة الدلالة وتشكلات مركب الأخيلة الشفافة العذبة المتلاحمة مع بريق الإحساس ويتبادلان في إطار تيار وعي الذات وتشكيلات دوره الدفينة في عوالم اللاشعور**

---

[1] _ أسلوبية السرد العربي : رشاد كمال مصطفى، ص : 37.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 38.

الدفينة في معادلة التدفق تلك الموسيقى الداخلية في أوج تموجاتها على النص. " [1] السردي الحامل لمختلف مواطن الإيقاع المتمثلة فيه، نتيجة تضارب العواطف والأحاسيس بين اللاشعور والوعي بالذات –الشعور– من جانبها العاطفي والوجود ضمن الحيز الاجتماعي، فينجم عنه بعد فني يمتزج بين الزخم السردي المتضارب بالأحداث والتلاعب الزمني والتداخل في الذوات ضمن الذات الواحدة، الناجمة عن الإيقاع الداخلي للسرد المكمل لعملية التشكيل الفني للمنجز السردي من حيث التنظيم والترتيب بين أبعاد المسرود، ليحمل النص السردي بعدا خطابيا تقبع في وسطه رسالة توجيهية تعليلية تبليغية تأثيرية نتاجها التجربة الذاتية الناجمة عن وقائع اجتماعية، ترسم معالمها رسما غير واقع مبعثه العميق اللغة الشعرية الداعية للتخييل، ومساره السطحي لغة الترسل المتبعة للنسق النثري المعروف، وضمن هذا المزج بين المتلاحمات والتضاربات في رحم الزخم السردي يقبع الإيقاع المتتبع للتكرار والتجاوزات اللغوية – التعابير المجازية– وينتظم فيه كل منجز أدبي ؛ لكونه يمثل دعامة وظيفة التواصل والتبليغ المتجذرة في أي فعل تواصلي.

الناظر إلى الإيقاع في المنجزات السردية يظن أنه من المستحيل قياس هذا الإيقاع السردي، ولكن الدارسين أثبتوا أن هذا ممكن من خلال تتبع حركة الإيقاع لحظة المشاهد الحوارية المتمثل في ثنايا المنجز السردي، باعتبارها نموذجا لتطابق الزمنين –زمن الحكي وزمن القول– والحالة القصوى التي يتعادل بها القول مع الفعل، وبين هذه الأطراف يقاس على إثرها أنمط التباين بين الكثافة والتهافت، والسرعة والبطء، وفق هذه الجهود تبيين أن سلم الإيقاع السردي مكون من خمسة درجات [2] :

2_1_ الحذف : يعمد السارد إلى عدم ذكر الأحداث التي يفترض أنها لابد ان تقع بين الأحداث المذكورة من دون الإشارة إليها.

2_2_ الاختصار : ويعمد إليها الكاتب عادة لاختزال الأحداث الكثيرة التي يراها أنها غير مفيدة، في أسطر قليلة والاكتفاء بأخذ ما هو ممكن، بالتركيز على ما يعنيه. مما يجعله متصفا بالتكثيف وسرعة الإيقاع في النص المسرود.

2_3_ المشهد : وهو الذي يتزامن فيه الزمنان ؛ زمن الحكاية وزمن القول كما يتجسد في اللغة الحوارية من النص السردي، وتتمثل في المساحات الحوارية التي يمكن متابعتها ويسهل تتبع قياسها

---

[1] _ ابداعيات النص الأدبي : سعاد جبر سعيد، ص : 97.

[2] _ ينظر : أساليب السرد في الرواية العربية : صلاح فضل، ط 1، دار المدى للثقافة والنشر : دمشق، سوريا، 2003م، ص : 18-20.

لكونها تمثل نقاط التقاء الزمنين بالمكان، من خلال التقاء عدد من الشخصيات المتباينة زمانيا ومكانيا في المنجز السردي.

2_4_ التباطؤ : ويمثل هذا اللحظات التي يوغل فيها الكاتب في وصف الجانب النفسي والخواطر الداخلية والذهنية لشخصيات الحدث السردي، حيث ينفصل محور الوصف عن الفضاء المكاني والزماني الخارجي في بنية النص السردي.

2_5_ التوقف : وفيه يتوقف زمن الحكاية المروية، والكاتب يظل يشغل مساحات نصية أخرى في الوصف والتعليق، فيولد عنه استطالة زمن القول مع انعدام مقابله من زمن الحكاية ؛ وهذا يعكس دور مقياس الحذف الذي يتمدد فيه زمن الحكاية مع انقطاع القول المعبر عنه.

وهذا النموذج المبسط في سلم الإيقاع السردي أساسه الزمن قبل تداخله مع عوامل أخرى متواجدة في النص السردي ذاته، كما لا يمكن تواجده بنفس الوتيرة في الأعمال المتشابهة، حيث يجب تعديله حسب متطلبات النصوص السردية حسب طبيعتها ومعرض موضوعاتها، قصد الكشف عن بنيتها السردية المختلفة.

لاستشفاف الجانب الإيقاعي خلال المنجزات السردية، تم اختيار النموذج التطبيقي لهذا الطرح والمتمثل في قصة **القلب الجريح**، الواردة ضمن المجموعة القصصية المعنونة بـ : **حكايات طبيب** لنجيب الكيلاني، ولتتبع البعد الإيقاعي خلال هذا المنجز السردي، يتم هذا عن طريق الاعتماد على آلية الإحصاء وذلك بعد تتبع مواطن التكرار للإيقاع الممثلة في هذا الفضاء النصي السردي، بغية رسم معالم هذا العد الفني خلال قصة القلب الجريح، وذلك عبر محطات إيقاعية مختلفة واردة ضمن هذا المنجز السردي، ومن بين هذه المحطات التي ستكون موضع الدراسة في هذا الجانب خلال قصة نجيب الكيلاني، والتي تمثل وقفات إيقاعية في هذا الشق من هذه المرحلة :

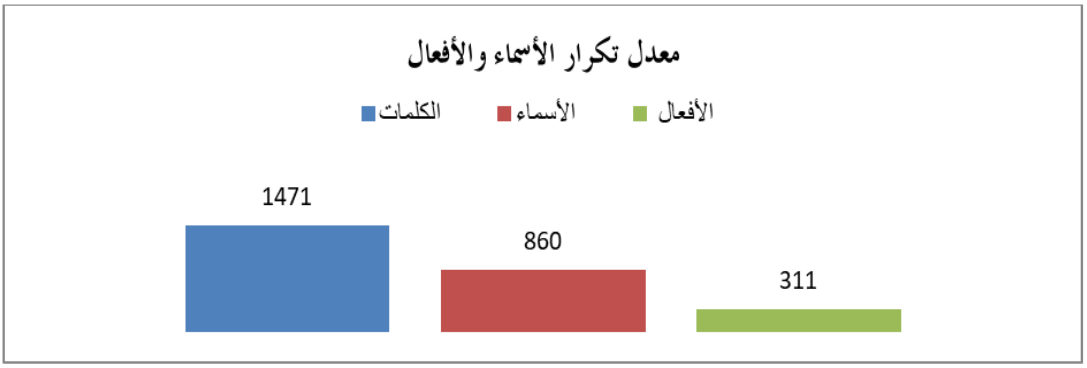
أ_ إيقاع تكرار الأفعال والأسماء :

المقصود من هذا العنوان تقصي تكرار ذكر الأفعال والأسماء خلال المنجز السردي –المتمثل في القلب الجريح– وتبين مدى تحقيق البعد الإيقاعي خلال الفضاء النصي لهذا المسرود، إذ تعمد الأفعال إلى الدلالة على الحدث وحدوث الفعل في زمن معين، وهذا واضح في تعريفات الأفعال المرتبطة بزمنها، فـ " **الفعل الماضي هو ما دل على حدوث الفعل قبل زمن المتكلم** " [1]، أما الفعل المضارع " **فهو ما**

[1] _ الأساس في النحو والصرف: محمود إبراهيم الضبع، د–ط، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع : الإسكندرية، 2008م، ص : 165.

دل عل حدوث فعل زمن البدء للمتكلم ولا يزال مستمراً " [1]، وأما حضور فعل الأمر فهو دلالة على " **ما يطلب به حدوث الفعل بعد زمن المتكلم** " [2]، وبهذا تتمثل دلالة الفعل من خلال تتبع الحدث بمختلف أزمنته التي وقع فيها ذلك الحدث، والمتمثل في الماضي والمضارع والأمر التي تدل على وقوع الحدث أو طلب وقوعه ضمن زمن محدد، يشمل زمن الماضي والحاضر والمستقبل التي خلالها ترسم معالم وقوع الحدث بتحديد صورة الفعل، وحضور الأفعال في قصة القلب الجريح يمثل مواطن الحدث وحدوث التفاعل الحركي داخل نص هذا المسرود، بعد تتبع تكرار هذه الأفعال خلال هذا المنجز السردي، تبين أن معدل تكرار الأفعال خلاله قد بلغ 311 أحد عشرة وثلاث مئة فعلا ضمن معدل تكرار كلمات هذا المنجز السردي والذي بلغ عددها 1471 واحد وسبعون وأربع مئة وألف كلمة، وهذا الرقم –311 فعلا– رقم ضئيل بالنسبة لعدد كلمات هذا المنجز السردي، ومثال هذا واضح في النموذج الآتي :

المكونات :	الأفعال :	الأسماء :	الكلمات :
معدل التكرار :	311	860	1471
نسبة التكرار :	21,14%	58,46%	100%



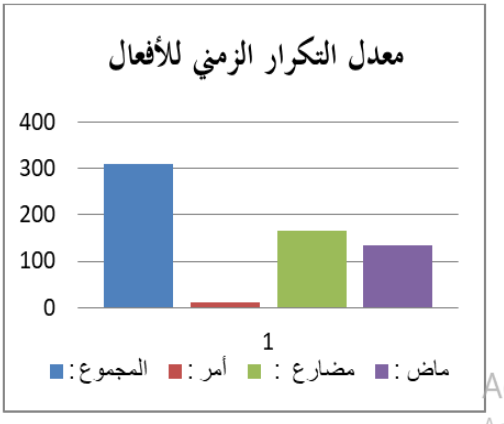
حول هذه الأفعال القليلة تدور أحداث النص السردي المتمثل في قصة القلب الجريح، ووجود الفعل دلالة على وجود فاعله ومفعوله والمفعول فيه، بهذا يكون الفعل بمثابة النواة لهذه المسميات، ومن هذا يتضح أن دلالة الفعل في هذا الحدث السردي ستدور حول الحدث عموما بمختلف أزمنته ووجوده الفعلي داخل هذا الحدث السردي.

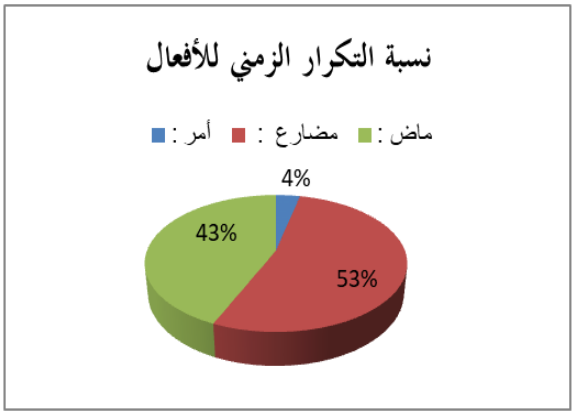
[1] _ الأساس في النحو والصرف: محمود إبراهيم الضبع، ص : 165.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 165.

للوقوف على حضور الزمن الفعلي للأفعال ضمن المنجز السردي –قصة القلب الجريح– الذي يمثل مدونة الجانب التطبيقي في هذا الحيز الإيقاعي، قصد رسم معالم تواجد الأفعال خلال النص المسرود، وتتبع منابع تفجير الأحداث المكمل للحدث السردي داخل الحدث العام المتمثل في المنجز السردي، وذلك بالوقوف على الأزمنة الثلاثة التي فيها يتشكل الفعل بصور ثلاثة وهي الماضي والمضارع والأمر وهذه الأخيرة تدل هي الأخرى على أزمنة وقوعها أو توقع وقوعها فيه، والمتمثل في الماضي والحاضر والمستقبل، وبتتبع تكرار الأفعال كل على حسب بعده الزمني ؛ اتضح أن الفعل الماضي تكرر في هذا المنجز السردي 135 خمسة وثلاثون ومئة مرة، والفعل المضارع تكرر 165 حمشة وستون ومئة مرة، وأما فعل الأمر المقترن بالطلب تكرر 11 أحد عشرة مرة، وهذه المعدلات التكرارية تمثل صورة حضور الفعل المفصلة داخل المنجز السردي، وهذه المعدلات التكرارية لنواة الفعل تكون واضحة أكثر خلال النماذج الآتية :

زمن الفعل :	ماض :	مضارع :	أمر :	المجموع :
معدل التكرار :	135	165	11	311
نسبة التكرار :	43,40%	53,05%	4%	100%





أما دلالة كل ضرب من أضرب زمن الفعل في المنجز السردي، قد تعددت بتعدد أضربه الزمنية التي تشكل فيها، والملاحظ من هذه النماذج حضور الفعل المضارع بكثرة ضمن قصة القلب الجريح لنجيب الكيلاني، حيث دل هذا الحضور للفعل على خاصية التلاعب الزمني التي يمتاز بها الجنس السردي، فالقصة تعتبر من باب الذكريات بالنسبة للطبيب الذي يمثل دور السارد في هذا المنجز السردي، كما دل هذا الفعل على الحضور الفعلي للطبيب ضمن هذه الأحدث السردي لحظة حدوثه،

ومن العبارات الدالة على هذا " **إنه يمثل مشهدا مسرحيا ... وعدت استمع إلى عبد الجواد ... لكننا نسمع الحوار من طرف واحد ... وأحيانا كنا نضحك لبعض القفشات ... ولاحظت أنه يعيد ما جرى له ... يرويه في إيجاز ...** " [1] وغيرها من العبارات التي شهدت حضور الفعل المضارع، كما دل الفعل المضارع على لغة السرد المنقولة على لسان الطبيب الذي يمثل السارد الرئيسي في هذا المنجز السردي، كما دل الفعل المضارع على الوصف في العديد من العبارات " **كان يجادل أشخاصا مجهولين ... لكنه يتكلم وكأنه يقظ ... وهو يتكلم ... وها هو يكررها مرارا في منامه** " [2] وغيرها من العبارات الحاملة لهذه الدلالة اثر استعمال الفعل المضارع، ودل الفعل الضارع على البعد الحواري القائم بين كل من عبد الجواد وعباس الذي مثل دور المحرض على القتل، والعبارات الدالة على ذلك " **أنا لا أطيق صبرا ... أعلم ذلك يقينا ... والذي لا يدخل النار في حب صاحبه ... الأمر المهم هو أنني أردت أن أستر عرضها ... ماذا تقصد** " [3] وفي هذا المقطع السردي تمثلت عملية التلاعب بالزمن باستحضار الحدث الماضي ضمن زمن الحاضر داخل النص السردي، وهذا الحدث السردي هو من باب الذكريات الماضية، وغيرها من الدلالات التي تمثلت من خلال وجود الفعل المضارع.

أما دلالة الفعل الماضي ضمن هذا المنجز السردي، والذي شهد ظهوره بعد فعل المضارع من حيث معدل تكراره في هذا المسرود المعنون بالقلب الجريح لنجيب الكيلاني، حيث دل هذا الفعل الأفعال التي كان عبد الجواد يقوم بها والصادرة عنه " **استيقظ عبد الجواد ... وتلفت حوله ... ثم استغفر الله ... ثم نام ... رحب به عبد الجواد ... واستطاع أن يقنع أباه فوافق هو الآخر ...** " [4] وغيرها من العبارات الدالة على ذلك، والحاملة معها دلالة البعد الوصفي المتمثل في وصف أفعال عبد الجواد عن طريف الاستعانة بالفعل الماضي الذي شهد حضوره بكثرة لاصق بأفعال عبد الجواد الذي يمثل شخصية البطل في هذا المنجز السردي.

وجد فعل الأمر في هذا النص السردي لدلالة على حضور الفضاء اللاشعوري، والذي من خلاله استحضرت شخصية سلوى التي تمثل الشخصية الرئيسية الثانية بعد شخصية عبد الجواد، ومن العبارات الدالة على ذلك ورد ذكرها في المقطع السردي الذي يمثل الحوار الداخلي " **تعالي يا حبيبتي**

---

[1] _ حكايات طبيب : نجيب الكيلاني، ص : 64

[2] _ المرجع نفسه، ص : 64.

[3] _ المرجع نفسه، ص : 67-68.

[4] _ المرجع نفسه، ص : 65-67.

سلوى ... استحق نار جهنم .. سلوى. " [1] وخلال هذا المقطع وردت أغلب أفعال الأمر الموجهة من طرف عبد الجواد إلى أخته سلوى المقتولة على يده بخنجره الغادر، ودل هذا الحضور لفعل الأمر على أمنية عبد الجواد المتمثلة في رجوع أخته سلوى إلى الحياة، كما دل فعل الأمر على الفضول الذي هو وليد الطابع البشري، ودل على ذلك ذكر فعل الأمر " **تكلم** ...، **تكلم .. أنا لا أطيق صبرا** " [2] ومن خلال هذين الفعلين تمثل الفضول لدى الطبيب في الفعل الأول حول معرفة شخصية سلوى، لدى عبد الجواد في الفعل الثاني حول معرفة السبب الحقيقي تقدم عباس لخطبة أخته سلوى، وهكذا كان حضور فعل الأمر ضمن هذا المنجز السردي ضئيلا فيه.

تعتبر الأسماء شقائق الأفعال في تكوين المركب الجملي للنصوص الأدبية حتى في الكلام العادي التواصلي، والوقوف على دلالة الأسماء خلال المسرود المعنون بالقلب الجريح، كما تدل الأسماء في الغالب على مواطن الثبات والثوابت داخل الجنس الأدبي وضمن الأبعاد النصية المتمثلة خلالها، بالرجوع إلى تعريف الاسم وهو : " **ما دل بذاته على شيء محسوس، أو غير محسوس يدرك بالعقل، دون اقترانه بزمن.** " [3]، بعيدا عنه وعن مختلف أبعاده المتنوعة، وتظهر دلالة الاسم في المنجز السردي المعروض خلال هذا الطرح، من خلال العناصر الثابتة المحسوسة وغير المحسوسة ومدركة عن طريق العقل، والتي تعتبر مسببا للفعل أو مسببا به أو مسببا فيه حيث تكون الأسماء متكاملة بوجود المركب الفعلي بينها ؛ وإلا عرف عليها الجماد والثبات المصاحب لها، أما حضور هذه الثوابت ضمن المنجز السردي المتمثل في عنوان القلب الجريح، ودلت هذه الأسماء على الذوات عموما وحضور الذوات المعبرة عن شخصيات هذا الحدث المتمثل في النص السردي، كما دل حضور الأسماء في قصة على الأبعاد الفضائية التي تمثلت فيها وقائع الحدث السردي خلال هذه القصة، والنماذج الإحصائية السابقة خير دليل على ذلك.

ضمن هذا البعد الإيقاعي الذي مثله الحضور الخاص بالأسماء ومعدل تكرارها الذي بلغ 860 ستون وثمان مئة اسما، وضمن هذا المعدل تمثل الحضور الفعلي للذوات الممثل لشخصيات المنجز السردي، بالوقوف عند هذا الباب بالذات يستدعي المقام تتبع تكرار أسماء الأعلام الواردة في هذا القصة، يلخص معرض ذلك في النماذج الآتية :

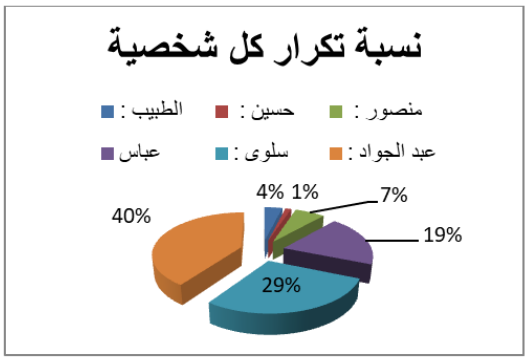
---

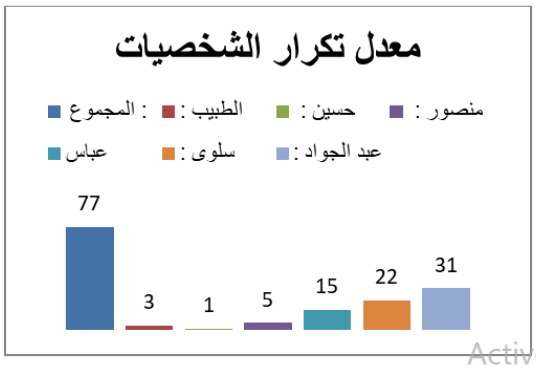
[1] _ حكايات طبيب : نجيب الكيلاني، ص : 65.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 66-68.

[3] _ الأساس في النحو والصرف: محمود إبراهيم الضبع، ص : 5.

الشخصيات :	عبد الجواد	سلوى	عباس	منصور	حسين	الطبيب	المجموع
معدل التكرار :	31	22	15	5	1	3	77
نسبة التكرار :	40,25%	28,57%	19,48%	6,49%	1%	4%	100%

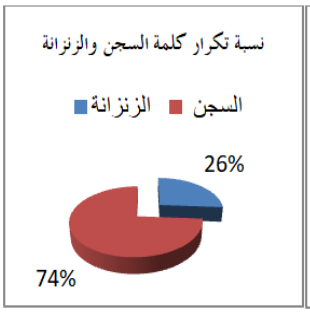


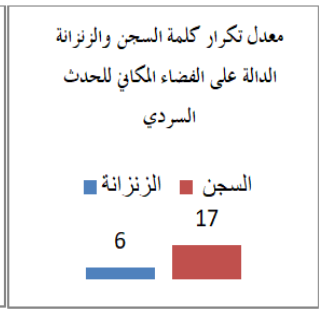


الناظر إلى هذه النماذج يدرك حيثيات تمثل أسماء الأعلام في القصة التي تمثل المنجز السردي لهذا الجانب التطبيقي، وكان نتاج هذه البيانات ظهور اسم عبد الجواد بكثرة ضمن الحدث السردي، باعتباره يمثل شخصية البطل في هذه المقطوعة المسرودية، لهذا كان ظهور هذا الاسم بكثرة في ثنايا هذا النص السردي أمرا واردا في مثل هذه النصوص، والاسم الثاني سلوى وهي أخت عبد الجواد وسبب معاناته وهي من الشخصيات الرئيسية في هذا الحدث السردي، أما عباس فيمثل دور الصديق الغادر المستغل لانفعالية عبد الجواد والدفع للانتقام من الفتاة التي رفضت الزواج به عن طريق أخيها، الذي يعتبر عباس صديقه الحميم ويثق فيه ثقة عمياء لدرجة قتل أخته من أجل رغبات عباس الأنانية، وشخصية منصور دلت على الحبكة السردية بظهورها تغيرت طبيعة الأحداث السردية ضمن قصة القلب الجريح، ودلت هذه الشخصية على رغبة سلوى المتمثلة بالزواج من هذه ودلت على مشاعر الأنانية التي اكتست عباس بعد ظهور شخصية منصور، وورود شخصية حسين في هذا النص السردي دل على الصديق المساعد له في حياة السجن والزنازين بعيدا عن الوقائع المأساوية، أما شخصية الطبيب فقد ورد ذكرها للدلالة على التعريف بحقيقة السارد ضمن هذا المنجز السردي، ودلة كل من شخصية عباس ومنصور على فضاء المدينة الشعبية المحافظة، وأما شخصية سلوى فدلت على فضاءين فضاء المدينة الشعبية و حضور فضاء اللاشعور، أما شخصية حسين فدلت على فضاء السجن الذي يمثل الفضاء العام لهذا الحدث السردي، وشخصية عبد الجواد دلت على كل الفضاءات الواردة في هذا المنجز.

هنالك بعض الأسماء الواردة التي دلت على البعد الفضائي لهذا المنجز السردي –المتمثل في القلب الجريح– الناقل لهذه الأحداث، ومن هذه الألفاظ لفظة السجن ومشتقاتها التي دلت على الفضاء المكاني الذي وقعت فيه معطيات هذه الواقعة المسرودة ؛ إذ بلغ معدل تكرارها مع مشتقاتها 17 سبع عشرة مرة، وكلمة زنزانة بلغ عدد تكرارها 6 ست مرات، ومن خلال هاتين الكلمتين تمثل الفضاء العام لهذا الحدث السردي، والنماذج الآتية خير مثال :

المكان	السجن	الزنزانة
معدل التكرار	17	6
نسبة التكرار	73,91%	26,20%





دل وجود هاتين الكلمتين على رسم معالم الفضاء الرئيسي الذي جسدت فيه تفاضيل هذا الحدث السردي، والمتمثل في السجن والأخص منه الزنزانة التي فيها تواجدت شخصية البطل عبد الجواد من خلالها عرفة قضية الحدث السردي، أما الفضاءات الجزئية فاشتملت على حي من أحياء المدينة الشعبية ودل عليه عبارة " **وهو يعيش في حي من أحياء المدينة الشعبية حيث التشبث الشديد بالعرف والتقاليد** .. " [1] ودل هذا الفضاء على حضور شخصية حسن صديق عبد الجواد الحميم داخل السجن، والذي لعب دور السارد الثاني بعد الطبيب في هذا الحدث السردي، إثر رجوعه إلى حياة عبد الجواد الماضية البعيدة عن السجن، أما فضاء اللاشعور فدلت عليه " **إنه نائم تماما ... لكنه يتكلم كأنه يقظ ... التي يقولها وهو نائم ... في حديثه غير الواعي** ... " [2] وفيه ظهرت شخصية سلوى الشخصية الرئيسية الثانية في هذا الحدث السردي، وفيه اتضحت مأساة عبد الجواد اتجاه أخته سلوى ومدى الندم الذي يغمره وندمه على فعلته الشنعاء، وفيه تجسد الحوار الداخلي بينه وبين أخته سلوى الميتة في الحقيقة والبعيدة كل البعد عن الحياة الوجودية، فحقيقة هذا الفضاء تكمن في تصوير أمنية عبد الجواد المستحيلة.

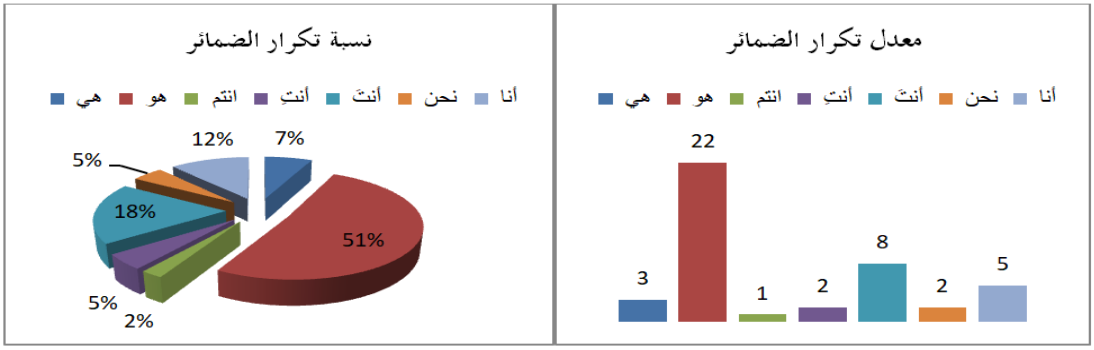
صمن هذا الصدد المتعلق بالأسماء الوردة جملة من الضمائر التي تلعب دور الاسم في المقابل، كما دلت هذه الأخيرة على ذوات الشخصيات المكونة لهذا الحدث السردي، ومن جملة هذه الضمائر

[1] _ حكايات طبيب : نجيب الكيلاني، ص : 66.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 64.

الحاضرة في هذه القصة التي تمثل المنجز السردي لهذا الطرح، يوضح وجودها من خلال النماذج البيانية الآتية :

الضمائر :	أنا	نحن	أنتَ	أنتِ	انتم	هو	هي
معدل التكرار :	5	2	8	2	1	22	3
نسبة التكرار :	11.62%	4.65%	18.60%	9.30%	4.65%	51.16%	6.97%



عملت هذه الضمائر عمل شخصيات هذا الحدث السردي، كل على حسب الموضع الذي وضع فيه والشخصية الدالة عليها، دلت كل من الضمائر هو وأنت وأنا على شخصية عبد الجواد في أغلب ظهورها ضمن هذا المنجز السردي، ودل ضمير الغائب هو على الوصف لشخصية عبد الجواد، والضمير المتكلم أنا دل على لحظة التكلم التي مارس فيها عبد الجواد الكلام في الفضاء اللاشعوري، لحظة الحوار الداخلي بينه وبين أخته سلوى، وأما ضمير المتكل نحن فدل على شخصية الطبيب والسجناء، كما عمد هذا الضمير إلى تصوير الحضور الفعلي لشخصية الطبيب لحظة وقوع الحدث، ودل ضمير المخاطب أنت على الأخت سلوى ضمن الفضاء اللاشعوري في المنجز السردي، أما ضمير المخاطب أنتم فدل ضمن هذا المنجز السردي على عبد الجواد وأهله ضمن كذبة عباس، التي بسببها ثار غضب عبد الجواد وغاب عقله فقام بفعلته الشنيعة بقتل أخته سلوى، نتيجة استجابته لنبإ جاء به فاسق، استكان لمطالبه النفسية الأنانية وحقق مراده عن طريق استغلال ثقة عبد الجواد به وسرعة غضبه قصد دفعه لقتل سلوى التي أبت الزواج من عباس الموصوف بالشيطان ضمن هذا النص السردي، كما دلت أغلب الضمائر الحاضرة في هذا الفضاء النصي السردي على الوجود بكثرة للجنس الذكوري، وقلة الضمائر الدالة على الجنس الأنثوي الذي تعلق بالشخصية الأنثى الوحيدة الحاضرة في هذا المنجز السردي والمتمثلة في شخصية سلوى، التي تمثل حضورها ضمن الفضاء اللاشعوري وذكرى مقتلها، كما دل جنس الذكور على توقع حضوره في مثل هذه الفضاءات أكثر من تصور حضور جنس الإناث في فضاء السجن الذي يمثل فضاء النص السردي.

ب _ إيقاع تكرار الجمل وشبيهاتها :

متاع هذه المحطة الإيقاعية ضمن هذا المنجز السردي الجمل وشبيهاتها، وما مدى خلفيته الإيقاعية التي خلفتها نتيجة تتبع معدل تكرارها داخل المنجز المعنون بالقلب الجريح، لدراسة هذا البعد التركيبي يستدعي الوضع الوقوف عند مفهوم الجملة وشبه الجملة مع ذكر مفهوم الكلام، قصد التوضيح أكثر فـ " **الكلام هو القول المفيد بالقصد. والمراد بالمفيد : ما دلّ على معنى يحسن السكوت عليه. والجملة : عبارة عن الفعل وفاعله، كـ (قام زيد)، والمبتدأ وخبره، (زيد قائم)، وما كان بمنزلة أحدهما نحو : (ضَرب اللّص)، و(أقائم الزيدان)، (كان زيد قائما)، و(ظننته قائما). وبهذا يظهر لك أنّهما ليسا مترادفين كما يتوهّمه كثير من النّاس** " [1]، والبين بأن الجملة الفعلية هي ما كان فيها الإسناد قائماً بين الفعل وفاعله، والجملة الاسمية من كان الإسناد فيها قائماً على اسميين، فالجملة " **الاسمية : هي التي صدرها الاسم كـ (زيد قائم)...والفعلية : التي صدرها فعل كـ (قام زيد)...والظّرفية : المصدَّرة بظرف أو مجرور نحو : (أعندك زيد)، و(أفي الدار زيد)** " [2] وحقيقة هذا الضرب الأخير من الجمل أنها جملة اسمية طرأ عليها ما يعرف بظاهرة التقديم والتأخير، نتيجة ارتباط الظرف أو الجار والمجرور بحرف التصدر المتمثل بهمزة الاستفهام التي من حقها تصدر الكلام، أما الظرف والجار والمجرور فهي من باب شبيهة الجمل التي ليس لها حق الصدارة في تركيب الجمل لدى العرب، وهي في التركيب النحوي تعد من الفضلات، فمن دونها يتم الإسناد الذي يمثل أساس تركيب الجمل، ومما جاء في حق شبيهة الجمل و" **في ذكر أحكام ما يشبه الجملة، وهو الظرف والجار والمجرور. ... لا بد من تعلقها بالفعل، أو ما يشبهه، أو ما أول بما يشبها، او ما يشير إليه معناه، فإن لم يكن من هذه الأربعة موجود قدر، ...** " [3] وبهذا تتحدد معالم شبيهة الجملة ومفهوم الجملة عموما، أما رصدها ورصد تحركاتها الدلالية الإيقاعية داخل المنجز السردي، فيرصد من

---

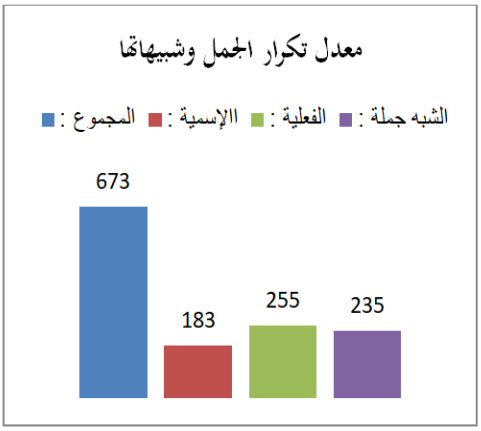
[1] _ مغني اللّبيب عن كتب الأعاريب : ابن هشام الأنصاري، تحقيق وشرح : عبد اللّطيف مُحَمَّد الخطيب، ط1، السلسلة التراثية : الكويت، 2000م، ج5، ص 7 – 8.

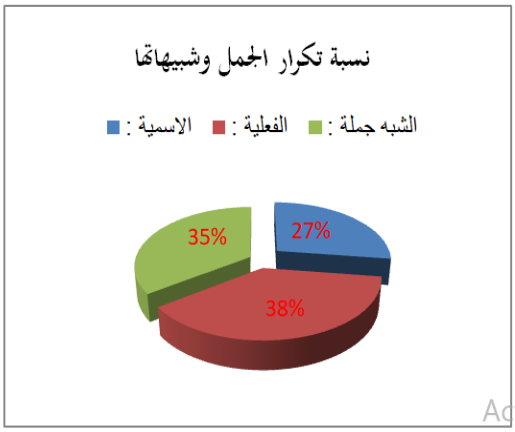
[2] _ المرجع نفسه، ص 13 – 14.

[3] _ المرجع نفسه، ص : 484.

خلال تتبع معدل تكرار هذه الجمل وشبيهاتها ضمن معطيات هذا الحدث السردي المتمثل في قصة القلب الجريح، وبيان ذلك واضح في النماذج الآتية :

العبارة :	شبه الجملة :	الجملة الفعلية :	الجملة الاسمية :	المجموع :
معدل التكرار :	235	255	183	673
نسبة التكرار :	34,91%	37,89%	27,19%	100%



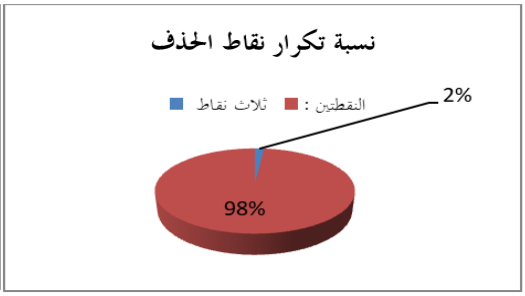


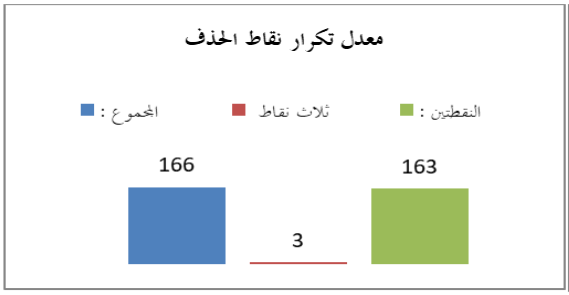
الوقف عند هذه المعطيات المعروضة خلال هذه النماذج، يبين الحضور الغالب للجمل الفعلية التي بلغ معدل تكرارها 255 خمسة وخمسين ومئتين، حيث دلت الجملة الأخيرة على مواطن الحركية والتطور للأحداث وتفاعلها، ومن خلالها تمثلت أبعاد اللغة السردية المشخصة للأفعال والأحداث، كما عرفة هذه الجملة الفعلية من خلالها ظاهرة التلاعب بالزمن بالانتقال بين الأزمنة في ثنايا هذا المنجز السردي، كما عملت هذه الجمل على رسم مكانة السارد الحاضر خلال هذا الحدث السردي بين العديد من الذوات الممثلة لشخصيات قصة القلب الجريح، وصورت كل من الجمل الاسمية والشبيهة بالجملة أبعاد اللغة الوصفية، التي تعمد إلى تشخيص طبيعة الذوات والأشياء داخل المنجزات السردية، وعملت الجمل الاسمية وشبه الجمل على رسم معالم الحضور الذاتي لشخصيات الحدث السردي، كما بينت معالم الفضاء المكاني والزماني الذي وقعت فيه أحداث قصة القلب الجريح، كما عرفت بعض التراكيب الجملية الثلاث حاضرة دفعة واحدة لتدل على لغة الوصف السردية ؛ المقصود من هذا الجمل الاسمية الواقع خبرها جمل فعلية تتخللها شبه الجمل المتممة للوصف، وما دل على ذلك " **كان صوته يتردد صداه في أروقة السجن، ... كأنه يسجل في دفتر مذكرات أهم أحداث اليوم، ... وهو**

يعيش في حي من أحياء المدينة الشعبية، ... " [1] وغيرها من العبارات الدالة على ذلك، وهكذا تمثل حضور الجمل وشبيهاتها في الفضاء النصي لهذا الحدث السردي المعنون بالقلب الجريح.

ومن المظهر الذي امتازت به هذه القصة الاعتماد على ظاهرة الحذف بشكل كبير، ضمن سرد أحداث هذا المنجز السردي، حيث رسمت إحداثيات الحذف عن طريق النقطتين والثلاث نقاط الدالة عنها، إذ تكررت النقطتين في هذا النص السردي 163 ثلاثا وستين ومئة مرة، والثلاث نقاط تكررت ثلاث مرات، لزيادة التوضيح تعرض النماذج الآتية حضورها في هذه قصة :

النقاتط :	النقطتين :	ثلاث نقاط :	المجموع :
معدل التكرار	163	3	166
نسبة التكرار	98,19%	4,54%	100%





دلت نقطتا الحذف على ثلاثة توقعات دلالية نتيجة تكرارها المتواصل طيلة الفضاء النصي السردي، مما دلت عليه مواطن النسيان نتيجة استرجاع هذه الذكريات من طرف الطبيب السارد، كما دلت هذه الظاهرة على حذف الكلام البذيء المتوقع حضوره في كلام مثل هذه الذوات المعبر عنها من خلال شخصيات هذا الحدث السردي، ودلت هذه النقطتان على الحذف الوجيز للأحداث غير المهمة التي يمكن للقارئ توقعها، أما دلالة ثلاث نقاط فتتمثل في الحذف الطويل الذي لا طائل منه ؛ لنه لا يخدم سيرورة الحدث السردي، كما دلت على لحظة البكاء المفرط أثناء الحوار غير المباشر الذي تمثل في البعد الفضائي اللاشعوري، الذي التقى فيه عبد الجواد أخته سلوى المقتولة بيديه معبرا بذلك عن أمنيته المستحيلة التي أفصح عنها في خطابه غير الواعي مع أخته سلوى، كما دلت هذه النقاط عموما التي تمثل مواطن الحذف في هذا الفضاء النصي المسرود مدى الاستعانة بالقارئ المتوقع أو المتخيل عن طريق استدعاء أفق التوقع لدى القراء من خلال هذه النقاط المنتشرة في هذه القصة.

[1] _ حكايات طبيب : نجيب الكيلاني، ص :65-66.

ثانيا : الأسلوب السردي في دروس البلاغة :

اللغة بأبعادها المختلفة وق;اعدها الوضعية المعرفية، تمثل الجانب المعرفي اللغوي للجماعة اللغوية لكون التعارف القاعدي الجماعي ؛ مجلسا لعوالم التواضع على مواد التكوين اللغوي المتمثل في الجماعة، والتي تمثل في مردودها العرفي وظيفة التواصل والتبليغ بين أفراد الجماعة اللغوية، سواء كان هذا متمظهرا في المحسوس الملفوظ أم المكتوب، فغالب هذه التمظهرات لا تخرج عن الوظيفة الجوهرية التي تحملها في طياتها المعارف اللغوية ؛ والمتمثلة في وظيفة التواصل والتبليغ بخلاف الوظائف الأخرى كالشعرية الإفهامية والتعبيرية ... وغيرها، لأن " **عادة الحديث باللغة تقوم على نسق من العناصر اللسانية القابلة للتمظهر صوتيا، وظيفتها الاستجابة لمنبه معين، يتطلب عموما استجابة عاجلة بكيفية دينامية، مباشرة ومناسبة، معبرة كما يجب، لا على المظهر التواصلي الخالص، ولكن على البعد الانفصالي المتضمن في الاستجابة اللسانية للذات المتحدثة، في حين أن العادة الكتابية للغة تقوم على نسق من العناصر اللسانية القابلة للتمظهر خطيا، ووظيفتها الاستجابة لمنبه معطى لا يمتلك صفة الاستعجال في صورة تمظهر ثابت يمكن من تصحيح الجواب بيسر، وكذا من حفظه، معبرا على الخصوص عن المظهر التواصلي المتضمن في هذا الجواب اللساني للذات التي تكتب.** ... "[1]

وهذه التمظهرات اللغوية لا تخلو من الوظيفة التواصلية سواء حضورها منفردا أو مصحوبا بوظائف أخرى تكون مكملة للوظيفة الجوهرية في صناعة اللغة الأسلوبية، وذلك يختلف باختلاف الطابع الحضوري لهذه التمظهرات اللغوية إثر افتعالها ضمن الفعل اللغوي الذاتي –الأسلوب– سواء كان التمظهر منطوقا أم مكتوبا للغة، فهي تختلف معطيات الوظيفة اللغوية القائمة على التواصل في حقيقتها ؛ لكن قد يتخللها جانب من جوانب الوظائف المكملة للغاية الفعالية للغة، أو قد تغلب عليها الوظائف التكميلية، كردة فعل المتلقي لخبر مفجع تكون الوظيفة اللغوية انفعالية أكثر مما تكون تواصلية، بخلاف المكتوب الذي يعتمد على الوظيفة التواصلية بالدرجة الأولى لكونها الوظيفة الموصلة لفهم المكتوب الناقل للخبر المفجع، ونتيجة لهذا الفهم التواصلي يولد الانفعال اتجاه المنقول عن طريق المكتوب، وخاصة إذا ارتبط النقل الخبري بالقالب السردي البعيد كل البعد عن العرف اللغوي البسيط، وتلقيه يستدعي الرؤية النقدية الفاحصة لتوفير عامل تفعيل الوظيفة التواصلية اللغوية السردية ؛ لتقارب المستوى بين كل من السارد والمسرود له في أفق التواصل السردي المعتمد على اللغة الشعرية البعيدة عن

[1] _ الشكل والخطاب : محمد الماكري، ط 1، المركز الثقافي العربي : بيروت، لبنان، 1991م، ص : 90.

العرف القاعدي والمتواضع عليه للغة، والغاية اللغوية في هذا البعد التواصلي تبعد كل البعد عن الوظيفة التواصلية الخالصة، إن لم تكن الغاية غير الغاية التواصلية رغم تواجدها ضمنيا، " **وإنما تمثل الغاية في ضبط الوجه التي يتأسس بموجبها الملفوظ السردي ما مكتسبا خاصية النوعية الدلالية التي تشتغل في خاصية نواة سردية –الغاية– تتضمن في صلبها إمكانيات تناميها وتوسعها لقول علاقة الإرادة باستعمال موضوع داخل عالم محدد، وفق متاح مادة معينة. صحيح أن مفاهيم من قبيل الحبكة والزمن والصيرورة، ذات فائدة في تحديد ملامح المنتج السردي من غيره، بيد أنها غير كافية، لأنها لا تتوفر على ما يجعلها قادرة على إبراز الكيفية التي يتحول بفضلها ملفوظ لساني عادي إلى نواة سردية صلبة تقبل التنامي والتوسع في اتجاه إمكاناتها الدلالية النصية الداخلية، أو في اتجاه نماذجها النصية مهيكلة لما هو نصي ثقافي قبلي.** ... "[1] عرفي تواضعي لدى الجماعة التواصلية تحت مظلة اللغة السردية، وهذه العوالم بعيدة عن ما يعرف بالوظيفة التواصلية القائمة في كل وجود لغوي ؛ غير أنها لا تعلم مظاهرها كما تكون في الكلام المتداول، بل تكون خلف وظائف تكمن في طبيعة العالم المنتج للفعل التواصلي اللغوي المتمثل في السرد، الداعي إلى المتعة واللذة والموجه إلى الجانب المعاملاتي الخلاق، فتضمئل الوظيفة التواصلية ولا تنطفئ بين أنقب العوالم السردية من وجود الحبكة والتلاعب الزمني والصيرورة للأحداث المكونة للزخم السردي، فيتحول الملفوظ اللساني إلى ملفوظ سردي متمثل في لغة شعرية عابرة من خلاله عوالم المنجز السردي.

الوجود لهذه اللغة يستدعي حضور الأسلوب الذاتي، فإن كانت اللغة اتباع المألوف الوضعي، فالأسلوب يتجاوز المؤتلف اللغوي وخاصة إذا ؛ كان ملاصقا للوجود السردي المعتمد على اللغة الشعرية جوهرا، ولغة الترسل شكلا، وفي هذا التهجين السردي بين المظهرين اللغويين يولد الأسلوب السردي ضمن أهم خاصية يقوم عليها المنجز السردي، المتمثلة في " **التعالق والتراتب فالفصل بين تلك الوحدات إنما هو مجرد إجراء تحليلي يضع في اعتباره أصلا طبيعة تداخلها. فالزمان والمكان يتمثلان في مادة المسرود وحجمه، والراوي لا يمكن تحديد موقعه ولا منظوره إلا عبر المادة المقدمة، والمنظور يرتبط جذريا بحركة اللغة والحوار وهكذا. غير أن طبيعة انتظام هذه الوحدات تنتج لنا أسلوبا سرديا متميزا.** ... "[2] تحمل من خلاله الأحداث المتضاربة المتبعة للمسار السردي،

---

[1] _علبة السرد : عبد الرحيم جيران، ص : 36-37.

[2] _ أساليب السرد في الرواية العربية : صلاح فضل، ط 1، دار المدى للثقافة والنشر : دمشق، سوريا، 2003م، ص : 9.

وتميز الأسلوب الذاتي في مثل هذه الأعمال يختلف باختلاف درجة التمكن من خاصية الترتيب والتعقيب القائم في ثنايا المنجزات السردية، لما يعرفه هذا النوع الأدبي من ثنائيات تقابلية كالزمان والمكان وبهما تتحدد مادة المسرود وحجمه، والراوي يتحدد موقعه خلال المادة المسرودة، والمنظور السردي يكون وليد التحركات اللغوية المختلفة الموجدة للعمل السردي بمختلف أبعادها المتعلقة بالذوات أو الطبيعة، وامتلاك قدرة الترتيب والتعقيب بانتظام ؛ يكون أسلوبا سرديا غير عادي بامتياز، " **فالمروية لا تجذب القارئ بدلالتها الفلسفية أو التاريخية أو الاجتماعية أو الفنية فقط، إنما هنالك شيء أساسي هو ؛ كيفية بناء اللغة التي تجعل من العمل المروي عن طريق عبقرية اللغة، أو عن طريق التفجير اللغوي والوهج اللغوي شيئا قائما بحد ذاته، له بناء محكم يهب دلالاته القارئ.** " [1] المتوقع أو القارئ المنتج لفعل القراءة السردية، الداعية إليها النصوص السردية بمختلف ميادينها الموضوعاتية والفكرية، وتتمثل معالمها من خلال التفجير اللغوي –الأسلوب– الناجم عن الذات الفاعلة والموجهة لهذا التفجير، وطبيعة استعماله وفق التركيبات الجيولوجية للمنجزات النوعية السردية، والاستخدام اللغوي الذاتي المتمثل في الأسلوب المختلف والمتجذر في العديد من الذوات المستعملة له داخل العمل السردي ضمن البعد الذاتي التأليفي، وهذه الاستعمالات الأسلوبية المختلفة تعبر عن الآراء الموافقة والمعارضة لمعرفة الذات التأليفية بذوات شخصيات المنجز السردي، الحاملة في ثناياها أبعادا أسلوبية مختلفة تمثل في كل شخص ممثل في العمل السردي بعدا أسلوبيا ولغويا خاصا، وهذا ما يميز ذاتية الكاتب السردي بلغته عن غيره من الذوات سواء التي تمثل الجانب التنافسي في الساحة الأدبية، أو التي تمثل الذات المؤلفة من خلال العديد من الذوات المتواجدة في الفضاء النصي للسرد، وللإشارة إلى أن " **الكاتب السردي يستخدم لغات مختلفة لوصف الشخصيات المختلفة، فلكل شخصية سردية أسلوبها ولغتها الخاصة، حيث يستفيد بشكل أو بآخر من الكلام المنقول أو المبدل في وصفه، ليعبر في انتقاله من صوت لآخر في داخل كلامه عن وجهات النظر المختلفة، باستعمالات مختلفة لأشكال كلام غيره.** ... " [2] من شخوص المنجزات السردية المتمثلة من خلالها التنوعات الأسلوبية الحاملة بين ثناياها الآراء الفكرية المختلفة والمتعارضة، وهذه التنوعات النوعية من الأبعاد الأسلوبية تتعدد وتتنوع على حسب تنوع وتعدد الذوات الفعالة في العمل السردي وما ينجم

[1] _ البناء الفني ودلالاته في الرواية : نزيهة الخليفي، ط 1، الدار التونسية للكتاب : تونس، 2012م، ص : 164.

[2] _ بنية النص الروائي : إبراهيم خليل، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون : بيروت، لبنان، 2010، ص : 244.

عنها من اختلافات لغوية فصيحة وغير فصيحة وقد تكون حتى أجنبية، وكل هذا وغيره تعمل على إنتاجه الذات المؤلفة لهذا الذوات المختلفة من حيث تشخيصها ولغة التشخيص، ومن حيث تفاعلها فيما بينها وبين حضورها في المنجز السردي من خلال الذات الواحدة، وهذا التنوع في الأساليب من خلال الذات الواحدة الحاملة للذوات المختلفة لا يكون وجودها إلا في نوع من أنواع الأجناس الأدبية السردية، الداعية والمستحضرة لمثل هذا الزخم الناتج في هذه الأنواع السردية، لأن " **التنوع اللغوي والأسلوبي في العمل السردي يعكس التنوع الفكري والاجتماعي والثقافي لشخصيات المسرود ؛ إذ يحمل في الأذهان صورة من المتكلمين الناطقين ، وكيفية التواصل بينهم، فتنعكس أوضاعهم الفكرية والاجتماعية والنفسية التي تأثر في خطاباتهم وسلوكياتهم وتتأثر بها.** " [1] تأثرا معلوما يكون بفضله القدرة لدى القارئ المنتج لفعل القراءة السردي ؛ على التميز بين هذه التنوعات الأسلوبية واللغوية بتمايز الشخصيات المختلفة في المنجز السردي، التي تتصف به كل شخصية عن غيرها من الشخصيات الحاملة لتصور أسلوبي ولغوي خاص يميزها عن غيرها داخل الوجود السردي، وذلك على حسب المتطلبات النوعية للجنس السردي التي يتطلع لها الحدث السردي وفق تتبعه للعرف النوعي وفق قوانينه النوعية السردية، لهذا تكون لغة " **التنوع اللغوي قد اقترنت بالجنس السردي، ولعل من أهم هذه الصور لغة الراوي ولغة الشخصيات، ولذلك لا يمكن الحديث عن أسلوب سردي وإنما عن أساليب سردية في المسرود الواحد، فهذه الأساليب تحطم كل الأساليب الفنية خارجها، ثم تعيد صهرها وبناءها، حيث ينشأ التفرد الأسلوبي للنوع السردي ؛ إذن المروية ظاهرة متعددة من حيث الأسلوب واللسان والصوت، تشمل وحدات أسلوبية غير متجانسة مثل السرد المباشر وخطابات الشخصيات السردية، إنما الأصالة الأسلوبية للمرويات تنحصر في تجمع الوحدات المذكورة داخل الوحدة الكلية، فأسلوب المروية هو التجميع، ولغة المسرود تشتمل على نسق من اللغات.** " [2] المتنوعة على حسب طبيعة العرض لهذه اللغات إما من خلال التنوع الشخصي الموجود في المنجز السردي، وإما على حسب الطبيعة اللغوية في ذاتها من فصيحة وعامية، أو على حسب التنوع اللساني من كونه فرديا أو جماعيا، وعلى حسب التواجد الضميري في ساحة المنتوج السردي ؛ الذي ترسم من خلاله معالم اللغة بين الذوات السردية المحمولة على أكتاف الذات المؤلفة لذلك المنتوج، وتنوع اللغة

[1] _ الحوار في الخطاب : الطاهر الجزيري، ط 1، مكتبة أفاق : الكويت، 2012م، ص : 146.

[2] _ موسوعة السرد العربي : عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر : بيروت لبنان، 2008م، الجزء 1، ص : 423.

السردية وأسلوبها من خلال الذات الواحدة المصورة للعديد من الشخصيات المثبت وجودها في المنتج السردي، دليل على تمكن الذات المؤلفة لهذا الحدث السردي بمختلف أبعاده الصوتية واللسانية، والمحمولة خلاله التنوعات الأسلوبية الناجمة عن عفوية الكلام السردي بين شخصياتها، باعتبار أن " **تعدد الأصوات في المسرود، حينما يمثل كل صوت كيانه في المروية بصورة تامة، عبر الانتساب إلى شخصية روائية معينة، إضافة إلى تعبيرها عن أسلوبه الخاص الذي ينتمي إليه الصوت، وتجسيد وجهة نظره، مع توافر ملامح اللغة الاجتماعية التي تنتمي إليها الشخصية، فنلتقي جميع الأصوات المتباينة في المروية، ويكون صوت المؤلف صوتا من هذه الأصوات، ليحصل التفاعل والتصادم والحوارية.** ... " [1] ضمن هذا التنوع الأسلوبي واللغوي، ضمن العمل السردي يستدعي حضور التفجير اللغوي الذاتي –الأسلوب– المنتج لعوالم المنجز السردي الموجه نحو القارئ المتوقع اتجاه هذا المنتج، الذي لا يخلو من التوهجات اللغوية –الأساليب– المتعددة المشكلة لمعطيات النصوص السردية، وهذ الترابط بين كل من المؤلف والمتلقي يستدعي عامل التأويل بيد إنتاج فعل القراءة السردية، لفك شفرات هذه النصوص السردية قصد استنتاج واستخراج المتطلب السردي، حينما يتم " **استدعاء التأويلية لاستجوابها جنبا إلى جنب الوجودية والظاهراتية الوجودية. إن فكرة كون اللغة نسقا مغلقا من العلامات، يشير فيها كل عنصر من عناصر النسق الآخر فقط، تستبعد دعوى التأويلية في الوصول إلى ما وراء الحس بوصفه المحتوى الضمني للنص، أو الإحالة ؛ أي ما يقوله عن العالم. لا تشير اللغة اللسانية إلى شيء خارج ذاتها، بل تشكل عالما خاصا لها بذاتها. ولا تستبعد إحالة النص إلى العالم الخارجي وحده، بل تستعيد كذلك روابطه بالمؤلف الذي قصده، والقارئ الذي يؤوله، وهذه الإحالة ذات الشعبتين، ترجع إلى ذات النص، سواء أكان مؤلفا أو قارئا** " [2] واللذين بهما تقوم عملية التأويل للعمل السردي، وذلك من خلال عامل الاستدعاء لهذه الظاهرة التأويلية إثر إنتاج فعل القراءة السردي ؛ وهنا يتمثل دور القارئ المتوقع في تفعيل عملية التأويل للنص السردي، ويكون دور المؤلف في هذا دفع المتلقي إلى التأويل للنصوص السردية من خلال بناء معطيات سردية توافق المردود المعرفي لذلك القارئ المتوقع، وحتى تتحقق عملية التأويل بين الطرفين نتيجة توافق المستوى في المعطيات المنتجة والمقروءة، وتقوم ملامحها من خلال صحة التأويل نتيجة حسن الربط بين المؤول

[1] _ لغة الرواية في نظرية باختين : باسم صالح حميد، مجلة أداب المستنصرية : جامعة المستنصرية، بغداد، الإصدار 49. 2008م، ص : 12.

[2] _ الوجود والزمن والسرد : بول ريكو، ترجمة : سعيد الغانمي، ص : 275.

والمؤول منه والمؤول له، إثر توفر الرؤية التأويلية القائمة في ذات المتلقي والمتوقعة لدى ذات المؤلف، وتعمل عملية التأويل في حقيقتها على ربط المؤول من النصوص السردية المأخوذ من المؤول منه الواقعي وحقيقي الوجود، ومعرفة اتجاه المؤول له في خضم هذه الترسبات التأويلية الممكنة من خلال توقعات المؤلف لذاتية القارئ المتوقع، " **ومن الطبيعي أمام تفاوت القوى المادية أن تستنفر الذات المهددة بآلية دفع طبيعية تلجأ إليها ... حين تواجه بآخر خارجي يهدد وجودها وكيانها، وهي آلية دفع تلجأ إليها أغلب النهضات التي غالبا ما تكون تعبر عن نفسها في صورة عودة إلى الأصل، الذي يمثل قاعدة يمكن الارتكاز عليها من أجل حفظ الذات من الذوبان والتلاشي في الآخر. ... وهذا يمثل منوالا محتملا يقرأ نمط التلقي قراءة تأويلية نفسية إيديولوجية.** " [1] نتيجة ارتباط البعد التأويل بالبعد الواقعي والثقافي الذي يجمع بين كل من المؤلف المتخفي والقارئ المتوقع، وهذا الارتباط بين هذين الطرفين اللذين يمثلان طرفا دورة التخاطب التواصلي القائمة بينهم من خلال الرسالة السردية، الحاملة للمادة الداعية إلى التأويل المحافظة على سيرورة التفاعل بين هذين الطرفين من دافع للتأويل والمؤول لما يمكن تأويله ؛ ولذلك على حسب المعطيات السياقية التي تكون حلقة الوصل بين الطرفين حتى تتم المعادلة التأويلية للنصوص السردية، وفق معطى سياقي يحمل عن طريق النص المسرود بالاعتماد على نسق تشفيري تكونه لغة النص، وهذه السيرورة للقراءة الخارجية بين المؤلف المتخفي والقارئ المتوقع، تضمن سيرورة عملية التلقي الداخلية المتمثل في التواصل القائم بين شخصيات الحدث السردي، وهذه " **دينامية التلقي الخارجي ميزة له عن التلقي الداخلي الذي يعنى بفحص طبيعة التراسل الداخلي في النصوص الأدبية والسردية على وجه الخصوص** " [2] وهذا التفاعل بين البعدين من حيث عملية التلقي الداخلية والخارجية، كل منهما يعتمد على ديمومة الآخر لتكون العملية الثانية حاضرة وقائمة، من خلال تتبع البعد التواصلي المستمر ضمن حيثيات المنجز السردي، تتسم بذورها عملية التلقي ببعديها الداخلية والخارجية وهذا التتابع والتفاعل بين البعدين لا يشاهد وجوده إلا في وجود المسرود، وفي خضم هذه التفاعلات التواصلية والعمليات الناقلة للتلقي ؛ تلعب دورا فعالا في تعدد الأساليب واللغات داخل العمل السردي، ويتبع هذا التتبع تعدد في الصوات الحاملة لملامح الأسلوب حتى حينما يرتبط الأسلوب الوصفي الواصف للأصوات، فلا يمكن تصور وجود أسلوبي في

---

[1] _ غواية السرد : صابر الحباشة، د ط، دار نينوى للنشر والتوزيع : دمشق، سوريا، 2010م،ص : 161.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 161.

المنجز السردي دون وجود تعدد للأصوات، والمسرود محمول على الاستعمال السردي فالمقاربة بين المسرود من دون وجود للأصوات يكون بمثابة وجود الجسد من دون روح، فقول الكلام في السرد بعيدا عن الصوت كمشاهدة فلم من دون صوت، وبإعادة كتابتها بعد " **إضافة كل صوت في هذا المكان، بعيدا أو قريبا، طبيعيا أو اصطناعيا، كلاما أو صراخا أو موسيقى أو صفيرا. لا تفصل تلك الأصوات عن الصور التي قمت برسمها من قبل، زاوج بينهما بحيث تنطق الصورة بكل ما لديها، واقرأ الآن ولاحظ الفرق تستطيع بالطبع أن تنتقل على الدوام، إلا تراكم كل الأصوات بعضها فوق بعض دون حاجة حقيقية إليها في سياق السرد.** " [1] المعتمد على التعدد الصوتي في تشكيل وجود المسرود، وذلك وفق متطلبات الأمور الصوتية التي يحتاج إليها العمل السردي، ويعمل هذا التنوع في الأصوات على خلق تنوع في الأساليب المنتجة في القوالب السردية، نتيجة ارتباطها بالذوات بالدرجة الأولى وارتباطها بالحوامل الصورية المختلفة المجسدة ملامحها في المصورات منها المصاحبة للأصوات المنتمية لها، وهذا التحامل في تعددية الصوتية تحامل طبيعي الوجود في ثنايا العمل السردي، فينتج عنه تعدد في الأساليب البناءة لمعمار القوالب السردية المختلفة، ويعرف على هذا الأسلوب التميز لما تعرفه لغته التي يتميز بها من جوانب جمالية وشعرية، وبتفجير اللغوي لهذه الأبعاد للغة الشعرية ترى أرقى الأساليب السردية، لكون لغة المروية " **تحاذر من الوقوع في مباشرة لغة التقارير، كما تتأتى عن أن تكون لغة تسجيلية تتأسى بلغة المؤرخين، لذا فإن لغة الشعر هي أقرب اللغات إلى لغة المرويات، لأنها ليست وعاء لنقل الأفكار فحسب، بل تهدف إلى التعامل مع الإحساس البشري، فهو تجسيد فني لكيان مادي.** " [2] يفتعل عن طريق لتماس محطات ومواقع الإحساس لدى القارئ من خلال تفاعل اللغة الشعرية السردية مع الأسلوب الذاتي للمؤلف السارد عن طريق الاعتماد على التعددية الأسلوبية واللغوية والصوتية، لتعدد الذوات والفضاءات المساهمة في ذلك ؛ يعمد هذا التفاعل بين هذه الممتزجات والتعددات للوصول إلى الأحاسيس البشرية لدى المتلقين المتوقعين للمنجز السردي، ومخاض هذا يكون في امتلاك أسلوب سردي متميز ينفرد به المؤلف البعيد عن العمل السردي بذاته، والقريب منه بذات السارد، والمتواصل به مع القارئ المتوقع الحذق في تقصي المقاصد النصية ضمن النصوص السردية، ولا يكون المسرود بمنأى عن التعدد الأسلوبي الذي يخضع لها النص السردي،

[1] _ الحكاية وما فيها : مُحَمَّد عبد النبي، ص : 177.

[2] _ الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية : مصري عبد الحميد، الهيئة المصرية العامة : القاهرة، مصر، 1979م، ص : 34-35.

بمختلف المصادر والمراجع التي يرجع إليها هذا التعدد في الأساليب السردية، إما عن سبيل التنافس بين المؤلفين للسرد وإما عن سبيل تواجد الشخوص التي تتمثل خلالها شخصيات الحدث السردي، فيعرض أسلوب المؤلف في ثنايا المنجز السردي من خلال شخصية السارد وإن تعددت هي الأخرى، وتصاحبه أساليب شخصيات الحدث السردي التي بها يتم دعوة الذوات المنتجة عن الذات الواحدة المتمثل في المؤلف، وبهذا يكون الأسلوب قد مثل البعد الذاتي لهذا العمل السردي، بالإضافة إلى تنوع الأساليب السردية عن طريق الذوات يكون التعدد الأسلوبي حاضرا ومختلفا على حسب طبيعة اللغة السردية المتمثل في أبعادها الثلاث الوصف والسرد والحوار، ووكل هذه التداخلات في توليد التعدد الأسلوبي للسرد ؛ نتاج الذات الواحدة المتمثلة في ذاتية المؤلف البعيدة عن المنجز السردي من حيث الحضور، والقريبة منه من خلال شخصية السارد التي هي نتاج مخيلة المؤلف.

1_ أسلوب السارد في معرض البلاغة :

يعد أسلوب السارد من أهم الأساليب السردية التي يعتمد عليها المنجز السردي، وتتمثل أهميته في بروزه خلال لغتي الوصف والسرد، ويغلب على أسلوب السارد اللغة الشعرية المليئة بالإيحاءات المجازية والرمزية، والقريبة من لغة الشعر المولعة بالتصوير الداعي إلى الخيال والتخييل، البعيدة كل البعد عن اللغة التقريرية البسطة ذات التعبير الساذج البعيد عن الفنيات الشعرية، " **وتداخل لغة الشعر مع لغة الراوي في السرد على نحو لافت للنظر، وتعد هذه الظاهرة الفنية ملمحا أسلوبيا بارزا في أسلوب السارد، ولعل اهتمام المؤلف بلغته التي ترتقي إلى الشاعرية، يعود إلى امتلاكه خيالا خصبا، وقوة شاعرية، تعود أصولها إلى معرفته لمعالم الشعر في مراحل مبكرة من تجربته الشخصية،** ... " [1] وبعيدا عن التجربة الذاتية للمؤلف، فطبيعة الجنس الأدبي للسرد تستدعي معالم مثل هذه اللغة والمقصود بهذا اللغة الشعرية، التي تحمل في ثناياها البعد الجمالي والفني لتوفيرها زخم التصوير الفني الداعي إلى تفعيل واستحضار قدرة التخيل والتخييل لدى المتلقي، من خلال تمثل اللغة الشعرية في أسلوب السارد أو الراوي للحدث المسرود، الذي في ثناياه تتعدد ملامح ظهور السارد فتكون " **بدرجات متفاوتة فقد يكون ذاتا متخيلة، عندما يكون ذا إسم لا يحيل على مسمى حقيقي، أو يكون السارد بلا هوية ولا اسم ؛ أي خفيا يستنبط من بعض الضمائر والإشارات الواردة في الخطاب، إذا الراوي أو السارد يكون معلوما أو مجهولا من خلال أنا مضمرة، ويعد السارد أكثر**

[1] _ أسلوبية السرد العربي : رشاد كمال مصطفى، ط 1، دار الزمان : دمشق، سوريا، 2015م، ص 103.

شخوص السرد إنتاجا للكلام. " [1] في معرض المنجز السردي للحدث المسرود خلال النصوص السردية، تعمل شخصية السارد على ترأس مجلس الكلام القائم ضمن معطيات معرض المنجز السردي، بحكم كونه أكثر الشخصيات الفعالة والمنتجة للكلام المسرود خلال الأعمال السردية، لتقمصها – شخصية السارد– أبعادا لغوية متعددة من سرد ووصف وحتى لغة الحوار ؛ التي تدل على حضور شخصية فعالة ضمن المنجز السردي، نتيجة تقمص السارد شخصية البطل، وهذا التنوع في الأدوار يؤدي إلى تنوع في الأساليب ضمن حدود شخصية واحدة تتمثل في الذات الساردة، التي تتكلم في دور اللغة السرد المشخصة للأحداث والأفعال الناجمة عن شخصيات الحدث السردي، وتتكلم في دور لغة الوصف حين يتحول المحور اللغوي إلى تشخيص الأشياء والشخصيات، ويصير شخصية فعالة تعمل على تطور الأحداث والحفاظ على سيرورتها تمثل لغة الحوار في ذاتية غير ذاتية السارد، ومن هنا يعد الأسلوب في خانة شخصية السارد من أغلب الأساليب السائدة في المنجزات السردية، لامتلاكه –السارد– أكبر مصانع للكلام المنتج داخل الأعمال السردية الناقلة للأحداث المتمثلة خلال هذه الأعمال، والتي تمثل في مجملها توجها فكريا لا يخرج عن ثلاثة نماذج رئيسة ومهيمنة تتعلق بها جل المعارف الأدبية وخاصة السردية منها، وأولى هذه النماذج **نموذج تاريخ التنوير** القائم على العلموية، ورهانه على قدرتها في تحقيق التقدم والتحكم في الطبيعة، وهذا منوط بقدرة الإنسان على ذهابه إلى الطبيعة واختبارها تجريبيا، ووضعها في نظام من قوانين، تسهل فهم الطبيعة والتحكم بها، وهو الأمر الذي جعل هذه الرؤية مطبوعة بالتفاؤل المفرط لإمكانية العلم والتجريب على تحقيق حلم الإنسان، وتكيف الطبيعة لخدمة أغراضه وطموحاته. **والنموذج الثاني تمثله الرؤية الرومانسية** وهي التي تنطلق من رؤية تقر الطبيعة العضوية للوجود، حيث هنالك مرحلة طفولية ونضج وكهولة، ومن ثما تعود الحركة ذاتها وهكذا، وجاءت هذه الرؤية رد فعل ضد النموذج التنويري ؛ حيث فكرة العلم –فكرة نموذج التنوير– تواجه بفكرة الأسطورة، وفكرة القدرة على استنباط القوانين الطبيعية والتحكم في عملها – فكرة نموذج التنوير– تواجه بفكرة الإيمان بالقضاء والقدر، وفكرة التقدم التي تنص على أن التاريخ يسر نحو الأمام وأن الزمان يتقدم نحو الأفضل والأحسن والرقي –فكرة نموذج التنوير– تواجه بفكرة الدائرة حيث أن الأشياء تنتهي عند نقطة البداية، فهي تبدأ صغيرة ثم تكبر وتنضج حتى تهرم وتشيخ تماما كما الإنسان وفصول السنة، **وثالثا منظور ما بعد الحداثة** للحدث لتشديده على ضرورة النظر إلى

[1] _ في تحليل اللغوي للنص الروائي : طارق شبلي، ط 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب : القاهرة، مصر، 2008م، ص : 86.

الأحداث من منظور مفاهيم مثل البنية، والنسق، والنموذج، والاختلاق، الاختراع، والفبركة، والتلفيق، وخلاصة هذه الرؤية أن هنالك فرقا بين الموضوع ومعرفة الموضوع، وأن الموضوع لا يعرف حقيقة، بل إنه لا يمتلك إلا نماذج إرشادية له، وأطرا مرجعية يستطاع من خلالها شرح وتفسير وتأويل هذا الذي يسمى موضوعا، وهذه الرؤية نتاج اعتقاد بأن الأشياء لا تتشكل مرة واحدة إلى الأبد ؛ بل كل هذه الأشياء –الطبيعة، الإنسان، الهوايات، الظواهر، الأحداث، الأفكار– نتاج لحظة تاريخية وسياقات ثقافية تعطي لهذه الأشياء خصوصيتها التي لا يمكن تجاهلها ولا تجريدها منها. وعلى هذا فإن كل شيء يكتسب وجوده من تاريخيته ودنيويته فحسب، وما دام التغير هو السمة الجوهرية الوحيدة في تطور التاريخ، فإن كل شيء قابل لأن يتشكل مرة ومرات، مع التشديد على انه يتشكل في كل مرة بخصوصيته التي تميزه عن غيرها من التشكيلات الأخرى التي سبقته، والتي تأتي من بعده. [1] وهذه النماذج تمثل البعد الفكري الذي تبنى من خلاله معالم شخصية السارد التي تدل على وجود المؤلف افتراضيا داخل المنجز السردي ؛ ولا تدل على وجوده وجودا ذاتيا، فالذات المؤلفة غير الذات الساردة ؛ لكون الأولى حقيقية والثانية متخيلة مفترضة الوجود بمخيلة المؤلف، وقد تكون مخالفة كل الاختلاف وبعيدة كل البعد عن حقيقة ذاتية المؤلف، ومن خلال هذا ترسم معالم الأسلوب الذاتي لدى السارد داخل المنجز السردي، فتكون لغة " **الراوي أو السارد القريبة من الشعر، بواسطة استعمال الرمز والإيحاء، مثلا حينما يصف السارد لوحة معلقة على جدار عيادة طبية، (قائلا : سحائب ناصعة البياض تسبح في محيط أزرق، تظلل خضرة تغطي سطح الأرض في استواء وامتداد، وأبقار ترعي تحمل في أعينها طمأنينة راسخة، ولا علامة تدل على وطن من أوطان، وفي الأسفل طفل يمتطي جوادا خشبيا ويتطلع إلى الأفق عارضا جانب وجهه الأيسر وفي عينيه شبه بسمة غامضة، ...) حيث يستخدم السارد في أسلوبه رموزا موحية ذات دلالات متشظية، فالطفل ... رمز الإنسان الذي نضج وظن أن بإمكانه تحقيق أماله ... وقد يكون البطل نفسه يطمح إلى تحقيق المستحيل، أما البسمة فقد تدل على الأمل في العثور على المستحيل، ...** " [2] ويكون أسلوب السارد بفضل هذه الإيحاءات الدلالية متبنيا لمعالم اللغة الشعرية القريبة إلى ملامح الشعر أكثر من قربها إلى النثر، حيث " **أصبحت كلماته تعكس كثيرا من المعاني في النفس، كأنها كلمات شعرية مليئة بالظلال**

[1] _ ينظر : الهوية والسرد : نادر كاظم، ط 2، دار الفراشة للنشر والتوزيع : الكويت، 2016م، ص : 67-76.

[2] _ أسلوبية السرد العربي : رشاد كمال مصطفى، ص : 104.

والإيحاءات. " [1] المعبرة عن اللغة الشعرية القريبة من الصناعة الشعرية المتمثلة في الشعر شكلا وتشكيلا، رغم كون السرد يمثل نوعا من أنواع الأجناس النثرية، المعتمدة على لغة الترسل والبعد كل البعد عن النظم، وبالأخص البعد عن اللغة الشعرية الداعية إلى التخييل القريب من الخيال والبعيد عن الحقيقة والواقع، ويعد هذا الأسلوب من أكثر الأساليب انتشار في المنجزات السردية ؛ لكون السارد من أكثر الشخصيات المنتجة للفعل التفجيري للغة في المنجزات السردي.

2_ أسلوب الشخصيات السردية في ميزان البلاغة :

هنا تتعد الأساليب بتعدد الشخصيات، التي تمثل الأساليب الواردة في لغة الحوار، الدالة على اللغة التواصلية المباشرة القائمة بين شخصيات الحدث السردي، المنقول ضمن صفحات النصوص السردية المختلفة، حيث تعمل اللغة الحوارية عل توفير الساحة المثالية لإنتاج هذه الأساليب المتعددة بتعدد شخصيات الحدث المنقل خلال النص السردي، وهذا على حسب مكانتها ضمن معطيات المنقول من الأحداث السردية ؛ من حيث كونها بطلا للمسرود دائم الحضور فيه أو شخصية ثانوية فيه ذات حضور مرحلي أو حضور تداولي بين الحضور والغياب، ،كون شخصية البطل تمثل الشخصية الرئيسية في الحدث السردي فهي تمثل أسلوبا خاصا ومتميزا عن غيره من الأساليب المتولدة عن الشخصيات الأخرى، حيث " **يمتلك البطل أسلوبه الخاص وكلامه المتميز، على الرغم من أن كلمة البطل من صنع المؤلف، إلا أنها تتكون بطريقة تتيح له استقلاليته وتحافظ على حريته الداخلية، ... كما يحتفظ البطل على خصوصية لغته، لأنه يتميز بصفات لا تتوفر في الشخصيات الأخرى، بوصف أن الأسلوب او طريقة الدخول في مسرح الأحداث يشكل علامة متميزة ودالة على البطل، وهو بؤرة الأفكار والأحداث، وتشكل فيه عصبا رئيسيا، تتجاذب إليه –البطل– عموما الشخصيات والأحداث، وتدور كلها حول القيمة التي تمثلها هذه الشخصية.** " [2] من بعد أسلوبي وكذلك اللغوي الذي يتمثل في اللغة الحوارية التي ترسم معالم الأسلوب لهذه الشخصية من خلالها، وتعبر شخصية البطل في المنجز السردي على البعد الفكري حقيقة الأحداث التي يقوم عليه هذا المنجز، باعتبارها تمثل نقطة الاتصال والتواصل مع باقي شخصيات الحدث السردي، وبهذا تحتل هذه الشخصية مكانا مركزيا ضمن المنقول من الأحداث في النص السردي ؛ كذلك يأخذ الأسلوب الناتج

[1] _ أدباء معاصرون : رجاء النقاش، د ط، مديرية الثقافة العامة : العراق، 1972م، ص : 125.

[2] _ أسلوبية السرد العربي : رشاد كمال مصطفى، ص : 117-118.

عنها دور الفاعلية في ذلك المنقول من الأحداث داخل الفضاء النصي للمنجز السردي، وعليه يتوخى الكاتب اختيار اسم مناسب ملائم لشخصية البطل وهذا الاختيار بحد ذاته أسلوب قائم بذاته، فاسم العلم " **يؤدي في الأدب الوظيفة ذاتها التي يؤديها في الحياة الاجتماعية، فهو تعبير لغوي عن هوية محددة لكل شخص فردي، لكن هذه الوظيفة لم تترسخ في الأدب إلا مع السرد**، ... " [1] باعتبار أن الاسم دال على مدلوله المتمثل في شخصية من شخصيات الحدث السردي، باعتبار أن أحداثه يمثلها العديد من الشخصيات فتتباين وتعرف من خلال تباين وتنوع الأسماء الدالة على كل شخصية من شخصيات الحدث السردي بمفردها ؛ بحيث تعرف كل واحدة منها من خلال اسمها بعيدا عن إعادة الأوصاف التي تتصف بها في كل حالة من حالات وجودها داخل المنجز السردي.

تتقمص الشخصيات الأخرى المتواجدة داخل الحدث السردي، الدور الثانوي المكمل لدور الرئيسي الذي تلعبه شخصية البطل، باعتبارها شخصية محورية تتمحور حولها الأحداث والشخصيات الأخرى ؛ لأنها تمثل النواة الفعالة داخل العمل السردي الناقل للأحداث المسرودة خلاله، والأجرام المتمثلة في الشخصيات ترتبط باللغة والأسلوب هي الأخرى، فتصبح الشخصية " **على وجه ما هي اللغة، كما أصبحت اللغة على نحو أخر هي الشخصية. ولم يعد ثمة مسافة تفصل بين الشخصية في حقيقتها، والأداء اللغوي المعبر عنها.** " [2] باعتباره منجز ذاتيا يمثل البعد اللغوي الناجم عن تلك الشخصيات، وبهذا تتوفر أساليب لغوية عدة ناجمة عن تعدد الشخصيات المختلفة من حيث تركيباتها الفكرية وأبعادها الذاتية التشخيصية، ومن خلال هذه التنوعات الأسلوبية تتضح ملامح الشخصيات المتنوعة في المنجز السردي، نتيجة هذا التنوع الأسلوبي المعبر عن الذوات لهذه الشخصيات وعن أبعادهم الفكرية وإمكانياتهم التعبيرية، ومدى فاعليتهم في إنجاز الحدث السردي، إذ تعكس أساليب الشخصيات السردية وجهة نظرها، بواسطة كلامها المتفرد أسلوبيا، ... لأن الرواية حصيلة أنماط أسلوبية متعددة، ولا يعني هذا الأمر أن الروائي يكتب بأساليب متعددة، ولكن على الأصح يوظف هذه الأساليب ويتقمصها تقمصا تشخيصيا من خلال تعدد الشخصيات، يتعدد التقمص لهذه الأساليب، وهذه التقمصات تجعل من اللغة الحوارية " **تأتي من كونها تعرض الحقائق من منظورات وأساليب في لحظة واحدة مما يجعلها ضمنيا ترفع شعار نسبية امتلاك الناس للحقيقة، وهذا ما**

---

[1] _ نشوء الرواية : إيان وات، ترجمة : ثائر ديب، ط 2، دار الفرقد : دمشق، سوريا، 2008م، ص : 21.

[2] _ المنتمي : غالي شكري، د ط، دار المعارف : القاهرة، مصر، 1969م، ص : 370.

يعطيه بالذات طابعها الشمولي، في تصوير الواقع الإيديولوجي والثقافي " [1] من خلال هذه اللغة الحوارية الحاملة لهذا التنوع الأسلوبي الناجم عن تعدد الشخصيات البناءة لهذا الضرب من اللغات السردية، فتتسم الحقائق المنقولة في إطار هذه اللغة بالنسبية نتيجة تعدد الآراء والأفكار اتجاه هذه الحقائق، وقد تتعارض هذه الآراء من موافق ومفند لها ؛ لذا كان لباس النسبية لصيقا بها، وحقيقة هذه تدل عليها تعدد الأساليب الناجمة عن تعدد الشخصيات المولدة لهذه الأساليب المنتجة خلال المنجز السردي، ولكنها " **تشير إلى ان الشخصيات التخيلية هي مكونات خيالية صرفة دونما علاقة لها بالواقع. ولكن الفرق بين الحقيقة والتخييل يتضاءل حين نأخذ في الاعتبار الطرق التي بواسطتها نكون معرفة بالأشخاص المتواجدين، حينها يكون التخييل مثل القيل والقال.** " [2] لكون الشخصية ضمن المنجز السرد تكون قد رسمت ملامحها الذاتية والوجودية، فلا يمكن تصورها بعدا خياليا بعد إزالة الحواجز المعرفية بينها وبين القارئ، وهذه المعرفة القائمة بينهما كانت نتيجة للأسلوب الذاتي، الذي عرفت به كل شخصية على حدا ضمن متطلبات سردية تعمد إلى إرساء معالم الحدث السردي من خلال تعدد الذوات والأصوات والأساليب الخاصة بها.

3_ طابع الأسلوب السردي في ميزان البلاغة :

يولد الأسلوب السردي مهما كان طابعه وصنفه ضمن أهم خاصية تقوم عليها الأعمال السردية، وهذه الخاصية تتمثل في " **التعالق والتراتب فالفصل بين تلك الوحدات إنما هو مجرد إجراء تحليلي يضع في اعتباره أصلا طبيعة تداخلها. فالزمان والمكان يتمثلان في مادة المسرود وحجمه، والراوي لا يمكن تحديد موقعه ولا منظوره إلا عبر المادة المقدمة، والمنظور يرتبط جذريا بحركة اللغة والحوار وهكذا. غير أن طبيعة انتظام هذه الوحدات تنتج لنا أسلوبا سرديا متميزا. ...** " [3] تحمل من خلاله الأحداث المتضاربة المتبعة للمسار السردي، وتميز الأسلوب الذاتي في مثل هذه الأعمال يختلف باختلاف درجة التمكن من خاصية الترتيب والتعقيب القائم في ثنايا المنجزات السردية، لما يعرفه هذا النوع الأدبي من ثنائيات تقابلية كالزمان والمكان وبهما تتحدد مادة المسرود وحجمه، والراوي يتحدد موقعه خلال المادة المسرودة، والمنظور السردي يكون وليد التحركات اللغوية المختلفة الموجدة

---

[1] _ أسلوبية الرواية العربية : حميد الحمداني، ص : 45.

[2] _ نظريات السرد الحديثة : والاس مارتن، ترجمة : حياة جاسم مُحَمَّد، د ط، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1998م، ص : 157.

[3] _ أساليب السرد في الرواية العربية : صلاح فضل، ط 1، دار المدى للثقافة والنشر : دمشق، سوريا، 2003م، ص : 9.

للعمل السردي بمختلف أبعادها المتعلقة بالذوات أو الطبيعة، وفي إثر هذا الزخم الناتج بين أبعاد هذه الخاصية يفترض وجود ثلاثة أنماط للأسلوب السردي في العالم العربي [1] :

3_1 _ الأسلوب الدرامي : يسيطر فيه الإيقاع بمستوياته المتعددة والمختلف ؛ من بعد زماني وفضاء المكان وتعدد الذوات ... وغيرها، ويعقبه المنظور ثم تتبعه المادة، وعلى هذا الترتيب يتمثل الأسلوب الدرامي.

كان هذا النوع من الأسلوب حاضرا في المنجز السردي، الذي يحمل عنوان **القلب الجريح** ذلك خلال المقطع الذي رسمت فيه معالم الحوار النفسي في فضاء اللاشعور لدى عبد الجواد، حيث جاء الإيقاع باديا على سطح تركيب هذا المقطع السردي " **تعالي يا حبيبتي .. سلوى ... وارتفع صوته عاليا وهو يصرخ سلوى .. سلوى** ... " [2] التي تكرر اسمها كثيرا في هذا المقطع كما تكرر ضمير المتكل (أنا) والياء الدالة عليه، بالإضافة إلى ضمير المخاطب (أنت) والكاف الدالة عليه، وهذا التكرار يدل على ظهور الإيقاع في أسلوب هذا المقطع على حساب المادة السردية والمنظور، كما دل تكرار كلمة (كي) على أمنية عبد الجواد المستحيلة في كلامه غير الواعي، حيث عبر هذا الأسلوب عن الصراع الداخلي " **وارتفع صوته عاليا وهو يصرخ سلوى** " الذي يعاني منه عبد الجواد في مناماته المعبر عن ندمه وحسرة الأبدية لقتل أخته البريئة بسبب استجابته للافتراءات الكاذبة التي جاءت على لسان عباس، الذي كان يظنه صديقه الحميم ويثق فيه ثقة عمياء لدرجة قتل أخته استجابة لهذه الثقة الجاهلية.

3_2 _ الأسلوب الغنائي : تكون الأسبقية فيه للمادة إذ تغلب فيها حضوريا، حيث تتسق أجزاؤها في بعد أحادي بعيدا عن التوتر والصراع، ثم يليها المنظور وينتهي بالإيقاع في الترتيب الأخير، وبهذا يتشكل الأسلوب الغنائي.

تمثل الأسلوب الغناء في مقطع تصويري لمشهد قتل سلوى عن طريق أخيها الواقع ضحية لعباس وغضبه، الذي دفعه لاتخاذ قراره المتسرع، وفي هذا الأسلوب يكون عنصر التشويق حاضرا من خلال المادة السردية التي تغلب حضوريا على حساب الإيقاع والمنظور، وتعمل المادة السردية على ضربين من اللغة المستعملة في السرد لغة السرد ولغة الوصف بشكل متقارب ومتداخل، وهذا بين في

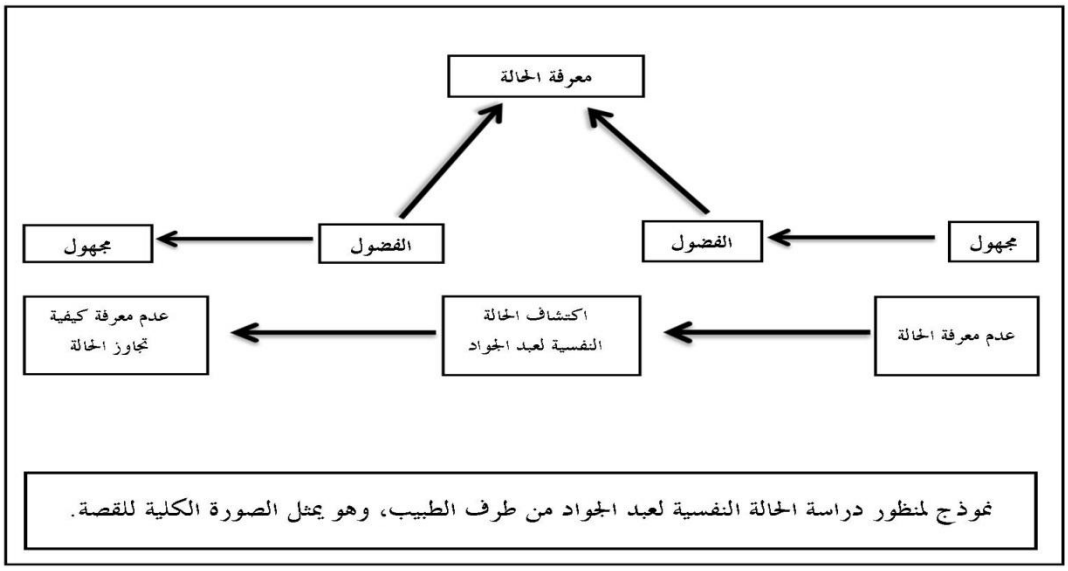
[1] _ أساليب السرد في الرواية العربية : صلاح فضل، ص : 9-10.

[2] _ حكايات طبيب : نجيب الكيلاني، ص : 65.

مقطع " **أظلمت الدنيا في عيني عبد الجواد ... انتقمت لشرف العائلة.** " [1] المنتهك، بكذبة زائفة ملفقة على عفة وطهارة سلوى أخت عبد الجواد، المقتولة غدرا بخنجر أخيها المفرط بروح أخته، وعمل الأسلوب الغنائي في هذا المقطع على المادة السردية بعيدا عن الإيقاع، والإيقاع الوحيد الحاضر في هذا المقطع إيقاع الصدمة التي عانى منها عبد الجواد لتلقيه خبر انتهاك شرف أخته من طرف منصور في كذبة عباس.

3_3_ الأسلوب السينمائي : وفيه يفرض المنظور سيادته على معرض المنجز السردي دون ما سواه من ثنائيات، ويتبع في الأهمية الإيقاع لينتهي إلى المادة في أخر الترتيب، والذي به يتمثل الأسلوب السينمائي.

اما الأسلوب السينمائي فقد شمل القصة كاملة، والتي بنيت أحداثها على تصوير الحالة النفسية التي كان يعاني منها عبد الجواد والتي تمثل الحدث في هذا المنجز السردي، وكيفية تتبعها من طرف طبيب السجن، نتيجة سعيه لإشباع فضوله اتجاه شخصية عبد الجواد التي تمتاز عن غيرها بالغرابة، وفي خضم هذا المعلومات تمثل الأسلوب السينمائي من خلال اهتمامه بالمنظور على حساب المادة والإيقاع، وهذا لا يعني انعدامهما عن نص قصة القلب الجريح، وهذا المنظور المتمثل في الأسلوب السينمائي تعبر عن مراحل دراسة الطبيب لحالة عبد الجواد النفسية والنموذج الآتي خير دليل على ذلك :



نموذج لمنظور دراسة الحالة النفسية لعبد الجواد من طرف الطبيب، وهو يمثل الصورة الكلية للقصة.

[1] _ حكايات طبيب : نجيب الكيلاني، ص : 69-70.

مع أنه لا توجد حدود فاصلة بين هذه الأنماط من الأساليب السردية، فقد تتداخل بعض عناصرها وخصائصها في الكثير من الأعمال السردية، وقد تتمازج بعض هذه الخصائص لتخرج عن هذا التصنيف، بشكل يوهم إلى تكوين أسلوب مخالف، وتأسيس ذلك يعتمد على سلم قياس متراتب على عناصر السرد وفق نموذج مركب من عدة تقنيات فنية يتم شرحها على حسب مناسبة كل عمل إبداعي وتطبيقها عليه، وبهذا يحدد طابع كل منجز سردي لكونه يحتوي على العديد من القدرات الأسلوبية الدرامية، الغنائية، المحمية، السينمائية، ولكن تفوت النسب وتراتبها هو الذي يحدد الطابع الأسلوب الموظف في النص ككل.

كان حضور الأسلوب في هذا الحدث السردي من بعد البلاغة العربية، يعتمد على الأسلوب الخبري المناسب لمثل هذه النصوص القصصية، حيث كان حضوره طاغيا على نص قصة القلب الجريح لنجيب الكيلاني، وقد تخللته بعض أساليب الإنشائية ومعرض ذلك بين في خانات الجدول الآتي :

الجملة :	**الأسلوب :**	**نوعها :**	**غرضها :**
وبات وضحا أن سلوى ترغب في منصور، وتأبى الزواج من عباس.	خبري	ابتدائي	غاية هذا الضرب من الأسلوب إظهار رغبة –رفض الزواج– سلوي، اتجاه طلب عباس الزواج منها، وبهذا تمثل البعد الإنكاري لدى سلوى.
احتد الصراع في البيت الهادئ الآمن	خبري	ابتدائي	غرضه تبين صورة –الصراع– التحول التي شهده البيت الهادئ، إفصاح سلوى عن رغبتها بالزواج من منصور، بدلا من عباس.
كان عباس داهية خبيثا	خبري	ابتدائي	تمثل عرض هذا الأسلوب في توضيح ملامح طباع عباس النفسية الخبيثة، المصحوبة بالذكاء العقلي، الدالة على سوء نيته اتجاه رفض سلوى الزواج منه.
تكلم	إنشائي طلبي	الأمر	غرضه دفع عباس إلى الإفصاح عن ما يخفيه، المصحوب بالانفعال الذي مس عبد الجواد.
أنا لا أطيق صبرا	خبري	ابتدائي	غرضه دفع عباس إلى الإفصاح عن ما يخفيه،

			المصحوب بالانفعال الذي مس عبد الجواد، وظهور ملامح الغضب عليه.
أكنت تريد أن أخدعك ؟	إنشائي طلبي	الاستفهام	غرضه تحريض عبد الجواد، وتأجيج مشاعره وانفعاله.
كيف يرفع رأسه بعد اليوم ؟	إنشائي طلبي	الاستفهام	التعبير عن الخجل الناجم عن العار الذي مس شرف العائلة بضياع شرف أخته سلوى.
ألا تعرف قصة عبد الجواد ؟	طلبي إنشائي	الاستفهام	دل هذا الطلب على التعجب الذي شهده حسين –صديق عبد الجواد– لعدم معرفة طبيب السجن لحالة عبد الجواد النفسية والاجتماعية.
معك حتى الفجر	خبري	ابتدائي	عرض هذا الأسلوب طبيعة الفضول المتمثلة في الذات البشرية، وذلك من خلال لهفة الطبيب إلى معرفة حياة وحقيقة عبد الجواد، ودوافع حالته النفسية.
كانت أخته سلوى من أعظم بنات الحي جمالا ورقة وحيوية	جبري	ابتدائي	كان الغرض من هذا الخبر التعريف بأخت عبد الجواد، المجهولة لدى المتلقي والطبيب.
أتدري لماذا طلبت يدى سلوى ؟	طلبي إنشائي	الاستفهام	غرضه توليد مشاعر الشك الأعمى وبث الغضب في عبد الجواد اتجاه أخته سلوى.
ماذا تقصد ؟	طلبي إنشائي	الاستفهام	دل هذا الأسلوب على وقوع الشك في قلب عبد الجواد اتجاه أخته سلوى، وعلى قلة صبره وعدم تحمله للصدمة.

ماذا فعلت يا مجنون ؟	طلبي إنشائي	الاستفهام	غرضه الإنكار والرفض لفعل عبد الجواد لقتله أخته سلوي، كما دل على فعل التسرع.
أين الشيطان عباس ؟	طلبي إنشائي	الاستفهام	عمل هذا الأسلوب على تصور مدى غضب عبد الجواد على صديقه عباس، وندمه على ثقته الزائدة به، وعلى أنانية صاحبه عباس.
لكن الجرح الغائر القديم لم يزل ينزف داما.	خبري	طلبي	دل هذا الأسلوب على استغراب الطبيب لهذا الوضع، الذي يعيشه عبد الجواد رغم طول السنين، لعدم نسيانه الحادثة التي كانت بينه وبين أخته بسبب صديقه عباس.
لكنه لم يعد يهذي	خبري	طلبي	هذا يدل على غرابة حالة عبد الجواد غير المعهود لدى الطبيب، بعد رجوع عبد الجواد للسجن مرة أخرى.
ترى هل هدأ البركان المشتعل في قلبه ؟	طلبي إنشائي	الاستفهام	مثل هذا الأسلوب طبيعة الفضول المتمثلة في الذات البشرية، وذلك من خلال لهفة الطبيب إلى معرفة حياة وحقيقة عبد الجواد، ودوافع حالته النفسية وجهله بها مرة أخرى.
الله وحده يعلم	خبري	طلبي	دل الأسلوب الخبري على مدى تفاجئ وتعجب الطبيب لهذا الوضع الذي عرف به عبد الجواد بعد أن عاد إلى السجن، بخلاف الوضع الأول الذي كان يعيشه.

مثل طغيان الأسلوب الخبري في المنجز السردي ملامح البعد القصصي من خلال استحضاره ضمن لغتي السرد والوصف ؛ إذ تعمد الأولى إلى تشخيص مجريات الأحداث وتتبع الأفعال، وتعمل

اللغة الثانية على تشخيص الذوات الممثلة لشخصيات الحدث السردي والأشياء المحيطة بهذه الشخوص خلال هذا المنجز السردي، فكان غرض هذا الأسلوب تحقيق الفائدة السردية أو الغاية من الجنس السردي عموما، والتي تتمثل في استدعاء مشاعر المتعة واللذة استجابة لرغبات نفسية تحققت عن طريق القراءة السردية، أما حضور الأسلوب الإنشائي المتواضع داخل الفضاء النصي السردي لقصة **القلب الجريح** فقد دل على اللغة الحوارية التي فيها يتشكل هذا الأسلوب النابع عن ذوات شخصيات هذا الحدث، وبهذا التمازج تشكلت معطيات هذا الحدث السردي.

ثالثا : التصوير السردي تحت عدسة البلاغة العربية :

بات معلوما بأن وجود اللغة في أي جنس من الأجناس يعمل على إخراج معطيات الفكرية المنتجة خلال هذه الأجناس ؛ من عالم المجرد غير المحسوس إلى عالم الوجود المحسوس، وهذا الوجود اللغوي في الجنس السردي يأخذ منحى خاصا حينما ينقل الواقع المحسوس المتمثل في التجربة الشخصية لدى المؤلف للسرد إلى الواقع السردي غير المحسوس، المفعم بالخيال الناتج عن اللغة الشعرية المنتجة للحدث السردي، والمعروفة بطابعها المزدحمة شوارعها بالصور الفنية الجاذبة للمنظور التخييلي في ذهن المسرود له، بتصورات ناجمة عن الواقع الخيالي الناجم عن المنجز السردي الناتج أحداثه عن الواقع الحسي، لهذا يكون المبدع للسرد يعتني باللغة عناية تعينه على بلورة هذا الزخم المعرفي المتمثل في الجنس السردي، بحيث يعيش " **المبدع يتحاور مع اللغة لا من حيث هي ألفاظ أو كلمات أو معمار أو بنية مجردة، بل من حيث هي مواقف وعلاقات وأبنية ودلالات وتصورات وقيم وأبعاد تاريخية وتجارب اجتماعية ومفاهيم تراثية حية قابلة للتطور والنمو والتجدد والتعامل الحديث الحضاري مع قضايا الحياة،** " [1] المولدة للأفكار السردية المنقولة خلال الأعمال السردية، والمبدع السارد في مراحل التأليف لهذا الحدث السردي، يكون هو السارد والشخصيات والأحداث والفضاء وغيرها هي من مكونات السرد، لذلك تكون اللغة هي المؤنس الوحيد لذاتية المبدع السارد ابان مرحلة التأليف للأحداث السردية، والقضايا المعروضة في ثنايا صفحات النصوص الساردة لتلك الحوادث والقضايا المعالجة ضمن البرنامج السردي، لأن السرد بلغته الشعرية، الغنية بالطابع التصويري الداعي إلى التخيل القريب من فنيات لغة الشعر ولكشف ذلك، يكفي تتبع الصيغ اللغوية المؤلفة لنسيجه النصي، بعيدا عن كونه عملا أدبيا فنيا يستدعي الوقوف على جانبه الأدبي، والسرد باعتبار جنسا شائع الصيت في

[1] _ البحث عن إيقاع جديد : عبد الرحمن ياغي، د ط، دار الفارابي، بيروت لبنان، 1999م، ص : 61.

الساحة النقدية والأدبية أصبح يمثل مصدرا من " **مصادر المعرفة بالذات والعالم، والنص السردي مهما كان النوع الذي ينخرط فيه سواء أكان أسطورة أو قصة أو رواية أو رواية مضادة، ينطوي على أفقين : أفق التجربة، وهو أفق يتجه نحو الماضي، ولا بد أن يكتسب صياغة تصويرية معينة، تنقل تتابع الأحداث إلى نظام زمني فعلي، وأفق التوقع وهو الأفق المستقبلي الذي يهرب به النص السردي، بمقتضى تقاليد النوع نفسه، وأحلامه وتصوراته، ويوكل للمتلقي أو القارئ مهمة تأويلها،** ... "[1] وفي هذه الصورة المفهومية للسرد يتجاوز البعد اللغوي لهذا الجنس إلى ما يعرف بالتلاعب بالزمن أثناء عملية السرد، وفق متطلبات أعراف النوع السردي الناقل لمعطيات النص في طياته، مهما كانت صيغته النوعية فهي تستدعي عامل التصوير حتى يبعد العمل السردي عن الموقف الواقعي، ليفتح للقارئ ساحة التأويل والمساعدة في تكميله وذلك بعد إرساء معالم أفق التوقع، -باستحضار المستقبل- " **وبالتالي لا ينقل النص الواقع الفعلي مباشرة بل إنه ينقله بحسب مقتضيات سردية توجهها أعراف النوع. ... ولا يكتمل النص إلا بوجود القارئ أو المتلقي الذي يكمل أفق التجربة بأفق التوقع.** ... "[2] وبذلك يرسم الإطار العام لمعالم السرد بتكامل الأفقين : أفق التجربة التي يمتلكه السارد ووظفه وفق متطلبات أعراف الأنواع السردية، وأفق التوقع الذي يمتلكه المسرود له، نتيجة تقارب المفاهيم والمعطيات الفكرية القائمة أسسها على قاعدة إيديولوجية تجمع بين العديد من الآفاق الوضعية ؛ كالأفق الثقافي والتاريخي والاجتماعي والديني والتقاليد والأعراف والمناسبات والأعياد وغيرها من الآفاق، التي ترسم معالم الأعراف التواصلية القائمة والمعتمدة عليها المنجزات الأدبية وخاصة السردية، التي تمثل ساحة الاجتماع بين السارد والمسرود له، ومن خلال هذه الآفاق تتباين من خلالها المتطلبات الفكرية القائمة على التصوير الفني في الأعمال السردية، الناقلة للأحداث ضمن قالب سردي نوعي ممثل للبعد التصوير الإيحائي المتمثل خلال القوالب السردية القائمة على حيثيات الآفاق الإيديولوجية التكوينية للعمران السردي الجامعة بين تجربة فردية وليدة هذه الآفاق، وعملية قرائية تأويلية معتمدة على هذه الأفاق إثر التأويل الفكري خلال المنجز السرد، المزدحم بالعوالم التصويرية بمختلف أبعادها المكونة للغة السردية، المتسمة بالسمات الشعرية الحاملة للعديد من المنجزات الصورية المولدة للخيال والمعتمد على التخييل، المساعد على حل شيفرات اللغة الشعرية البنائية للنصوص السردية، وهذا التفاعل القائم

---

[1] _ الوجود والزمن والسرد : بول ريكو، ترجمة : سعيد الغانمي، ص : 31.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 31-32.

بين اللغة الشعرية الداعية إلى العملية التأويلية، والتأويل الناجم عن هذه اللغة يعمل على تحديد أبعاده التأويلية المنبثقة عن الآفاق الإيديولوجية، التي تمثل القناة التواصلية المعرفة للبعد الإيحائي المتمثل في النصوص السردية، باعتبارها رسالة التواصل بين كل من السارد والمسرود له.

تتخذ اللغة الشعرية مكانها خلال الأعمال السردية، حين تأجج نار الصور الفنية أنساقها النصية، بمختلف مواضيعها وتشكيلات قوالبها النوعية، فتتسم هذه الأعمال بسمة لغة الشعر وفنياتها البعيدة عن اللغة الوضعية التقريرية التقعيدية، والتي قال عنه شاعر : " **ليس لي لغة، فكل ما أملكه لا يزيد عن مجموعة من الصور والتشبيهات والرموز، ... وكأنما يتفقون جميعا على أن هذه اللغة الجديدة لن تقوم لها قائمة حتى تحطم اللغة القديمة وتحطم قواعدها المألوفة، وتحل التنافر والتعارض والغرابة محل التجانس والتناسق والنظام.** " [1] وهذه السمات التي تتسم بها اللغة الشعرية عن غيرها من اللغات القائمة في الأجناس الأدبية، لا تخلو منها المنجزات السردية ولا تعتمد عليها كل الاعتماد في نشج متطلباتها الفكرية والمعرفية لنقل الأحداث خلال القوالب السردية، وقد يغلب وجود هذه اللغة ضمن المنجزات السردية لما توفره من جانب تصويري غني بالصور الموحية الناجمة عن خيال بديع، الذي يعمل على اختراع الصور الفنية وفهمها ؛ لأنه المصدر الفعال في رصدها وتتبع تأويلاتها، كما يمثل منبع إنتاجها وتواجدها في المنجزات الأدبية، ولا " **تنحصر فاعلية الخيال في إيجاد هذه الصور الذهنية فحسب، بل تمتد إلى تركيب صور جديدة وفق علاقات نموذجية يبتدعها، فيجمع بين العناصر المتنافرة والمتباعدة، ويصهرها في وحدة منسجمة، فهو يعد قدرة خلاقة تستطيع تمثيل الأشياء على النسق والشاكلة الواقعية أو يربط بين تلك الأشياء بطريقة جديدة، وحسب نظام مبتكر يكون لها أثرها الخاص في نفس المتلقي.** " [2] نتيجة تقارب الرؤى المنقولة خلال هذه البعد التصويري بين كل من المرسل والمتلقي، لتوافق الأعراف الإيديولوجية المحافظة على مساحة الإنتاج التصويري والمساحة التأويلية التي تمثل الوسط المعرفي لفعل التصوير في السرد والأدب عموما، ومن مصادر هذه التصورات الإبداعية الخيال والواقع اللذين لا يمكن لأي منتج تصويري داخل العمل السردي أن يخرج عن هذين المصدرين للتصوير السردي، والصورة المنتجة في الجنس السردي والعمال الأدبية تعتمد على " **مصدرين بارزين تنضوي تحتهما مصادر الصورة والمؤثرات فيها جميعا ذاتا وموضوعا : هما الخيال والواقع،**

---

[1] _ الصراع بين القديم والجديد : مُحَمَّد الكتاني، ط 1، مركز الثقافة العربية : بيروت، لبنان، 1978م، الجزء 2، ص : 480.

[2] _ الصورة الشعرية عند خليل حاوي : هذية جمعة البيطار، ط 1، دار الكتب الوطنية : أبو ظبي، الإمارات، 2010م، ص : 22.

... " [1] اللذين يمثلان مصدر كل تصوير فني يندرج ضمن النصوص الإبداعية والسردية، بحيث تكون الصورة الممثلة في المنجز السردي غير بعيدة كل البعد عن الواقع حقيقة وبعيدة عن الخيال، مهما اختلفت مصادرها وبواعثها الإنتاجية سواء كانت موضوعاتية أو ذاتية، تبقى الصور في القوالب السردية وليدة الخيال والواقع باعتبارها صورا مستنبطة من الواقع الحسي المادي ؛ لكون الدال اللغوي يشير إلى حقيقة المدلول المادية الحسية الممثلة في الدال المعنوي المجرد البعيد عن المادة المحسوسة المكونة للمدلول، ويكون الخيال حاضرا في تصور هذه المدلولات ذهنيا بعيدا عن مادتها الحسية، ذلك بعد رسم صورة المدلول في المخيلة وتجريده من مادته الحسية، والتصوير السردي المتمثل بين هذين البعدين –الواقع والخيال– في تشكيل صوره يتوخى تفعيل عملية التخييل قصد إنتاج وفهم التركيبات اللغوية غير المألوفة المتوفرة في المنجزات السردية، وفاعلية الخيال الداعي إلى التخيل المعتمد على عملية التجريد الحسي بعد التعرف على المحسوس، فيترتب " **على صفتي التجريد والحسية أمران هامان لا ينفصل أحدهما عن الآخر، فأولهما هو أن التخيل لا يمكن أن يعمل في غياب الحس، بالتالي فإن كل ما هنالك محسوس وما يلحق به لابد أن يؤثر في نشاط التخيل وفاعليته. وثانيها أن قدرة التخيل على التجريد تجعله أكثر تحررا في التعامل مع صور المحسوسات. ومن ثما فإنه يستطيع أن يعيد تشكيلها في هيأة جديدة، لا يعرفها الحس. وبذلك يتصف التخيل بصفة النوعية المتميز وهي الابتكار.** " [2]

التي بمقدورها تجاوز الواقع المحسوس بالاعتماد على ما هو محسوس، لهذا كان التصوير وليد التخيل المتولد عن الخيال، ومثل هذا التصوير لا يكون وجوده إلا من خلال جملة من الصور المشكلة لهذا التصوير الفني، داخل أبعاد القوالب الجنسية الأدبية بمختلف أنواعها وأنماطها، ويزدهر إنتاج مثل هذه الصور الفنية خاصة في مساحة اللغة الشعرية، الداعية إلى الجمال والفنيات المكونة للأعمال الأدبية المختلفة، وهذه العوالم التصويرية لا تخرج عن كونها وليدة الواقع الاجتماعي وخاصة الثقافي، باعتبارها تكون حلقة المعارف الفكرية المتداولة لدى الجماعة اللغوية الواحدة، ومدى استغلال عوالم التصوير الفني لهذا الواقع الثقافي في تكوين أبعاده ووجوده داخل واقع النصوص الأدبية وعلى رأسها السردية، لأن " **إمعان الفكر في تفسير تحولات الانساق –الثقافية– داخل الخطابات يقودنا إلى البحث بين عملية التفاعل بين النسق الثقافي والنسق الخطابي وأوضح في هذا السياق حقيقة مهمة، وهي أن**

[1] _ صورة الشعرية : بشرى موسى صالح، ط 1، المركز الثقافي العربي : بيروت، لبنان، 1994م، ص :53.

[2] _ الصورة الفنية : جابر عصفور، ط 3، المركز الثقافي العربي : بيروت، لبنان، 1992م، ص : 36-37.

حقيقة النسق الخطابي لا يشبه حقيقة النسق الثقافي، ولكنه مستعار منه فما أشد الفرق بين القول (أنت مثل الجبل) وقول (أنت جبل) فالنسق الخطابي امتداد لحقيقة النسق الثقافي في مجالات معرفية وسياقات خطابية متعددة ومتغايرة، فإذا ما أخذنا النسق الثقافي بوصفه نظاما، فإنه يمكن النظر إلى حاجاته المادية والمعرفية، فالحاجات المادية تتمثل في وجود بشر مدجين طبيعين لا يؤمنون بأفكار المساءلة والمناقشة والمراجعة والنقد، أما الحاجات المعرفية تتمثل في وجود أفكار متخيلة لها القدرة على الإقناع وتعمل على تلبية الاحتياجات. " [1] الفنية التصويرية خلال الخطابات السردية، المستمدة أنساقها من الانساق الثقافية التي تعتبر الساحة تقابل المعارف بين السارد والمسرود له، هذا داخل حيز الأعراف النوعية لجنس السرد الحاملة لمثل هذه الأنساق، المعبرة عن الجانب التصويري القائم على أكتاف النسق الثقافي الممثل للبعد الواقعي الخارجي عن الحيز النصي للمسرود، وهذا التبادل القائم بين النسقين الخطابي السردي والثقافي التداولي، يوجب " **البحث في عمليات التبادل المعرفي بين الأشياء الموجودة في العالم الخارجي والعلامات الموجودة داخل الخطابات – السردية– سوف يحقق الفهم الموضوعي، وأولى الممارسات في سبيل تحقيق هذا الفهم هو مراجعة الأنساق السردية، فهي ليست تامة ومغلقة، بل مفتوحة ومؤهلة لتلقي معاني جديدة لتصحيحات وتعديلات بما يضمن لها خصوصيتها –أثناء تقديم الصور– عند كل مبدع، فالعلامة الخطابية أو النصية المعطاة للشيء الخارجي ليست فارغة، تكمن قيمتها في علاقتها بما هو ثقافي.** " [2] مشترك معروف لدى الجماعة اللغوية، لأنه سبب الإنتاج للأعمال السردية وللعملية التأويلية القائمة في الفعل القرائي لدى المسرود له، فاشتراكية المعارف الثقافية إما من حيث الإنتاج من طرف السارد أو التلقي من طرف المسرود له تسمح بالحفاظ على العملية التأويلية ؛ أن تكون داخل المنطق الثقافي المشترك ولا تنحرف عنه، فترك المنطق في التأويل يعني انتشار الفوضة التأويلية والتأويل الخاطئ، نتيجة سوء الاستدلال والقراءة للتصوير الفني القائم في ثنايا الخطابات السردية، أو نتيجة سوء الاستعمال لهذه الصور في الخطابات السردية لتجاهل المعارف الثقافية المنتجة للبعد التصويري المتمثل في المنجزات السردية، فان كان المؤلف ابن بيئته فالقارئ ولدها وهو جزء منها، فكل منهما ملزم باحترام النسق الثقافي الذي يمثل ساحة مشتركة للمعرفة المشتركة بينهما، والتي بها يمكن تصور بعد تصوير يسمح

[1] _ لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة : عبد الفتاح أحمد يوسف، ط 1، دار العربية للعلوم ناشرون : بيروت، لبنان، 2010م، ص :153.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 159.

بتواصل كل من السارد والمسرود له من خلال تتبع مختلف الصور المعروضة خلال النصوص السردية، وهذا التفاعل العلائقي بين المتصور والمصور وفعل التصوير وتعدد الذوات من مرسل ومرسل إليه ومرسل به، تجعل هذا الأفق التفاعلي بين هذه العلاقات غير ممكن الوجود ولا يمكن حتى تصوره، إلا أن هذا التداخل القائم بين هذه الأبعاد التفاعلية " **لا يقف بعد العلاقات المنطقية –أثناء التصوير– عند علائق التضافر والتجديد، بل يتعداها إلى علائق الترابطات والاقترانات التي لا تفيد تفكيك المصور إلى مكونات، ولا التفاعل بين كل محدد ما يقع خارجه، بل ما يستدعيه تصوير معين من موضوعات أخرى ترتبط به عن طريق العرف أو العادة، وذلك من جراء غلبة الاستعمال. وهذا الاستدعاء يقوم على وجهين الاستدعاء الأول لا يكون فيه الطرفان المستدعي والمستدعى متلازمين، بحيث إذا حضر الواحد منهما لا حضر الثاني، وهذا الاستدعاء يكون مجال العلائق الترابطية، واستدعاء ثان يكون فيه الطرفان متلازمين ؛ بحيث إذا حضر أحدهما حضر الثاني، وإذا غاب غاب الآخر ، وهذا الاستدعاء يكون مجال العلائق الاقترانية.** " [1] التتابعية والتلازمية بين الصور والمتصور منه، فيكون الاستدعاء الأول ما شمل الصور التشبيهية وما نحى نحوها، والاستدعاء الثاني يكون للتصوير المجازي وما نحا نحوه، ويقوم البعد التصويري الرمزي على العلاقة التضافرية التجديدية، القائمة على فعل تضافر المعارف المعلوماتية الناتجة عن المعارف الإيديولوجية، المتمثلة في العديد من الجوانب المشكلة لمعرفة جوانب التصوير الرمزي المختلفة من جماعة ثقافية عن جماعة ثقافية أخرى، وهذه التفاعلات والعلاقات بين انساق اللغة الشعرية والأنساق الثقافية تخضع لمدى نضوج وخصبة التخيل لدى المؤلف للسرد، وهذا التفاعل بين النسقين " **يخضع لتخطيط عقلي ووعي بالنسبة إلى المؤلف، وتصاغ الأنساق الخطابية –في المنجزات السردية– عن طريق فهم المؤلف ووعيه بالأنساق الثقافية وما تتضمنه من معارف سابقة، والفهم هنا هو قدرة المؤلف على تحويل الانساق الثقافية إلى أسباب سحرية خيلية داخل المنجز السردي، فالفضاء الفكري بين الذات والموضوع، أي بين المؤلف والأنساق الثقافية يتحول إلى مجال سردي سحري، يمارس فيه المؤلف قدرته على تحويل الأفكار إلى كلمات، أو بالأحرى إلى علامات بتوسلات بلاغية ملتوية (استعارة، تشبيه، كناية، مجاز ...) والاعتماد على اللغة الشعرية والتلوين الجمالي، ومن ثم فالمعنى لا يكمن في الحرف والكلمات ولا حتى في النص، وإنما في العلاقات السحرية بين العلامة النصية وفضائها**

[1] _ علبة السرد : عبد الرحيم جيران، ص : 26.

المعرفي المتشعب في نظام النصوص السردية، واللانظام المتمثل في النسق الثقافي، ... ومهمة الأنساق النصية السردية هي التعبير عن رموز النسق الثقافي من ناحية ومحاولة تحرير الفكر النسقي القديم من كل معتم وظلامي من ناحية أخرى، ومن ثم تمتلك الخطابات القدرة على المساءلة وفتح باب الحوار مما يساعدنا على استنباطها –رموز النسق الثقافي والفكر النسقي القديم– معرفيا. " [1]

بعدما كانت وليدة الوجود المحسوس أو العرف والتقاليد اللامحسوسة، وبعد هذه الأنساق الثقافية عن المنجزات السردية والخطابات الأدبية لا يسمح بالتعرف عليها ولا بتطورها، وإعادة إنتاجها معرفيا يجعل من الأنساق الثقافية القابلة للزوال –إثر بعدها عن الخطابات– وغير خالدة ومتجددة، " **لأن الأفكار والمعاني الثقافية تظل كما هي لا تتطور داخل مجالها الثقافي ؛ لأنها تتغذى معرفيا من الواقع الذي أنتجها، ولكن المجهد الإنساني المتواصل أسهم في نقلها من مجالها الثقافي العام إلى سياقها الخطابي الخاص، والوعي النقدي والإبداعي هو الذي يطور هذه المعاني داخل الخطابات، ومن ثم فالسياق الخطابي للنسق السردي، شرط ضروري لتقدّيم هذه الأفكار أو تخلفها، وهدمها أو بنائها ؛ لأنها أصبحت مجال التداول والمراجعة.** ... " [2] النقدية المقومة للأعمال الأدبية والسردية، لكونها تحمل الموروث الثقافي خلال سياقاتها النصية الذاتية المختلفة، وهذا الموروث الثقافي –داخل النصوص السردية– المعرفي يستدعي الاتباع ولا يستدعي المخالفة المعرفية له، لكونه وليد الجماعة وليس وليد الذات المؤلفة لهذه المعارف، الموجهة إلى القارئ الذي يعتبر فردا لدى الجماعة المعرفية الثقافية وليس لدى الذات المؤلفة، ونتيجة لهذه المخالفة يقابل الخطاب السردي لدى قرائه بالرفض لمخالفته للمعارف الثقافية، وتحيا هذه المعارف وتتطور من خلال وجودها ضمن معطيات المنتجات السردية، وخاصة بوجود اللغة الشعرية التي تسمح بظهورها بوجه جديد ومخالف عن الوجه القديم الذي كانت تعرف به، لما تتلعب به هذه اللغة من تعابير خلاقة غير التعابير الوضعية وتأليف غير التأليف العادي البسيط، ومعرف عليها الحضور التصويري في انتاجها لهذه المعارف، فتكسيها لباس الجدة وتطور لدرجة أن تصل هذه المعارف إلى درجة الخلود داخل المنتجات السردية والأدبية، وهذه المتطلبات الناتجة بين ثنايا اللغة الشعرية المعبرة عن التصوير الداعي إلى التخييل، الذي يعتني بهذه المعارف عناية تصويرية تجديدية متطورة نهايتها الاتصاف بالخلود، وبعني التخييل " **في هذه القرينة، صلة زائفة بين الكلمات**

---

[1] _ لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة : عبد الفتاح أحمد يوسف، ص : 160-161.

[2] _ الرجع نفسه، ص : 163.

والأشياء، أو إشارة إلى شيء لا يوجد، ... ومن خلاله تفهم الحقيقة لا بوصفها صلة بين الكلمات والواقع، ولكن باعتبارها فرعا من التقليد المتضمن في استخدام اللغة. إن التعبير عن قضية واقعية هو على الرغم من كل شيء، استعمال واحد من استعمالات الكلمات، فمعظم كلامنا يتضمن أخبارا، وإقناعا، واستفهاما، وتعبيرا عن مواقف، وتذكيرا أو تحذيرا للناس، وما أشبه. ... " [1]

وتكمن فاعلية التخييل في التعبير عن هذه المعارف باتصافه بخاصية الزيف، المخالفة للوضع اللغوي لدى الجماعة اللغوية الواحدة، وباستحضاره –التخييل– تختلف الاستعمالات للكلمة الواحدة باختلاف القضايا والمواقف، ونقل المواقف والقضايا خلال المنتجات السردية بحضور التخييل ضمن أبعاده النصية بصورة " **أفعال الكلام في السرد سميت بالتخييلية الجوهرية في المسرودات ... لا تكتشف في لا واقعية والشخصيات والأشياء والحوادث الملمح إليها، ولكن في لا واقعية الملحمة نفسها. فيمكن عندئذ تعريف التخييل على انه أفعال كلام متظاهر بها، وإن عدم وجود الأشياء الممثلة أو زيفها غير ذي صلة. وتعنى اللغة بواسطة اتفاق متبادل بين الكاتب والقارئ، وما تعنيه عادة بالضبط باستثناء أنها بمعنى خاص فارغة ومجوفة وباطلة، ولكنها ليست أكثر خصوصية من مسرودة تروى في حادثة.** " [2] تخيلية غير حقيقية الأحداث رغم استنباطها من الواقع، وتكمن حقيقة التخييل في اللغة الشعرية الناقلة للوقائع داخل النص السردي، بعيدا عن الواقع الحقيقي المتخيلة منه، وهذا كله يرسو في عرف التواصل السردي القائم بين السارد والمسرود له، بتوافق لغوي شعري سردي خاضع لمعالم الأفق المعرفي الإيديولوجي والثقافي، الذي من خلاله تعلم أسرار تشفير النصوص السردية الحاملة للزخم التصويري بلغته الشعرية، وتلاعب المؤلف بأبعادها وتمكنها منها تخول له هذه اللغة كسر المألوف اللغوي المعتمد على الجانب الوضعي لها، وهذا النتاج الزائف النابع عن اللغة الشعرية المخالفة للمألوف يدعم الحضور التخييلي في المنجزات السردية متنوعة للقوالب النوعية والنمطية، لكون هذه اللغة لغة إبداعية معتمدة على الجوانب التصويرية بخلاف اللغة العادية البعيدة عن التصوير المبعد عن التأويل، " **فإذا كانت اللغة العادية تعني التعبير عن المعاني المباشرة التي لا تحتمل التأويل عادة، فإن اللغة الإبداعية –لغة فوق اللغة– لغة مجازية من الدرجة الأولى ؛ أي انها تتكئ على الصور الفنية والرمز والغموض الشفافين، فتغدو بذلك لغة مكثفة، ... والتكثيف اللغوي عنصر حيوي بما**

---

[1] _ نظريات السرد الحديثة : والاس مارتن، حياة جاسم مُحَمَّد، الهيئة العامة للشؤون المطابع الآميرية : القاهرة، 1998م، ص : 241

[2] _ المرجع نفسه، ص : 242.

تنطوي عليه من تشبيهات واستعارات ومجازات وثنائيات ورموز، ... وغيرها. " [1] وهذه المعالم المعبر عنها بالتكثف اللغوي في الأعمال السردية، تمثل البعد التصويري بين ثناياها، بمختلف أبعاده ووجوده ضمن سياقات المنجزات السردية المتنوعة والمختلفة الوجود شكليا على حسب القوالب التشكيلية لهذه المنجزات، لكون التكثيف اللغوي يختلف وجوده وحضوره على حسب اختلاف القوالب التشكيلية السردية التي تبنى على إثرها أحداث الأعمال السردية المنقولة خلالها، وبهذا يختلف استحضار البعد التخييلي والتخييل نتيجة اختلاف درجة وجود التكثيف اللغوي –أو البعد التصويري– في المنجزات السردية، ففهم مثل هذا التكثيف يستدعي حضور التخيل " **فنحن في التخيل قد نبتعد عن الواقع كما هو عليه ونخرج به إلى مستوي أعلى، ذلك ان لا نتصور صورا بمفردها، أو مجموعة من الصور دفعة واحدة، ولكن الصور تتجمع متسلسلة ومتماسكة، بينها الكثير من العلاقات المختلفة التي تؤلف معنى جديدا. فالتخيل إذا هو وقائع أو صور متعددة، ترتبط بعضها ببعض وهي تسير متتابعة كشريط الخيال. وعلى هذا الأساس يمكن ان نفرق بين التصور والتخيل فنقول بأن التصور عملية عقلية المقصود بها استرجاع الصور مطابقة لشيء كما في الواقع، بينما التخيل هو استرجاع عدة صور لشيء واحد أو لأشياء، وقد تكون هذه الصور مطابقة للأشياء كما في الواقع ؛ ولكن في غالب الأمر تبتعد الصور التي يحققها التخيل عن الواقع.** " [2] الحقيق المتمثل في الوجود الإنساني، فالواقع السردي يمثل الواقع التخيلي في غالب الأمر لكونه يمثل جانبا من جوانب الإبداع، وهذا الأخير يعد منتجا من منتجات الفعل التخيلي والتخييل الناتج عن فعل القراءة لدى المسرود له بعد تلقيه النصوص السردية، واستنطاق الزخم التصوير الناتج عن الأعمال السردية يستدعي استحضار البعد التخيلي المفسر لجملة التصورات المتسلسلة والمتابعة ضمن الزخم السردي، الذي بفضله يتم التعرف على التصوير المتجاوز للواقع من خلال هذا تتبع الصور الموجودة في الواقع والتعارف عليها إيديولوجيا، وهذا التعامل الإبداعي الناجم عن التخيل وليد حاجة واقعية، لأن " **الحاجة كما يقولون تولد الاختراع والاختراع والإبداع من صميم التخيل والخيال، لأن المبدع يكون في حالة من البعد عن الواقع تتجاذبه حلول ممكنة وغير ممكنة للخلاص مما هو فيه، فتتراءى له المنافذ والمخارج ويعمل الجهاز العصبي –في غفلة منه– على انتقاء الأماكن والشخوص، وقد يتدخل في تعديل أو رأب صدع أو**

[1] _ مقاربات في السرد : حسين المناصرة، ط 1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع : أربد، الأردن، 2012م، ص : 271-272.

[2] _ بلاغة السرد في الرواية العربية : إدريس الكريوي، ط 1، دار الأمان الرباط، المغرب، 2014م، ص :91-92.

تجميل. " [1] للواقع بخلاف واقع معاش، وهذا فعل التخيل النابع عن الحاجة الداعية إلى الإبداع، وخاصة إذا كان الواقع مصورا داخل المنجزات السردية المفعمة بالزخم التصويري الداعي إلى حضور التخيل والخيال لدى المبدع لمثل هذه الإبداعات السردية، النابعة أحدثها عن الواقع الحقيقي لبث فيها واقعا غير الواقع الحقيقي ؛ وذلك بعد إعادة تدويره تدويرا تخيليا يستدعي حضور التصوير في المنجزات السردية، ولفهم هذه الصور المتسلسلة يكون مقام التخيل حاضرا بحيث يكون حضوره حضورا إلزاميا حين إنتاج معطيات المنجز السردي أو قراءته، " **ففي الفهم الصياغي التصويري نفهم نهاية السرد رجوعا إلى بدايته، وبدايته تتطلع إلى نهايته، ومن هنا نتعلم قراءة الزمن تراجعيا ؛ أي استرجاعا للشروط الأولية لسياق فعل ما من خلال نتائجه الأخيرة.** ... " [2] وهذه الصياغة التصويرية المجملة نفهم من خلاله التصور المجمل المقصود من الإنجاز السردي، الناقل للأحداث المسرودة خلاله وخلال بعده الزماني، المتعرض للتلاعب من طرف المؤلف الذي يمتلك خيالا خصبا يمكنه من استيعاب الزمن السردي والتلاعب به تلاعبا تصويريا تخيليا، " **وسأتكلم على التنويعات التخييلية، لأعاين هذه الصور المنوعة من التوافق والتنافر، التي تتجاوز كثيرا الجوانب الزمنية للتجربة اليومية، سواء في محيط الممارسة أم التعاطف ... إنها تنوعات للتجربة الزمنية لا يستطيع استكشافها إلا القصص الخيالي، والقصد من طرحها للقراءة إعادة تشكيل تصور الزمنية الاعتيادية.** " [3] الناتجة عن التجربة اليومية، ولقراءة هذه الأزمنة نحتاج إلى قارئ d* نطرة خيالية تمكنه من استكشاف التصورات الخيالية المتنوعة الناجمة عن التلاعب الزمني في النصوص السردية، لكونه يمثل مؤلف h ثانيا بعد تلقيه للمنجز السردي، فالمسرود له يمثل الجانب التكميلي للنصوص السردية التي يخفيها المؤلف للسرد من وجهة نظره وتعدد الأصوات ضمن حيز المنجز السردي، "**راوي الرواة –المتلقي– يفضح ما سكت عنه المؤلف والعديد من الرواة، ويريد أن يعترف له بدوره الرئيس لا ينافسه فيه أحد في العالم المتخيل، لأنه صاحب اللمسة الأخيرة على النص الذي وضعه المؤلف بين يديه. وله أن يحتج ويرفض ويمتنع ويختلف مع المؤلف، وله أن يقدم تأملاته وتحليلاته لكل رواية من الروايات التي تقدم بها الرواة الآخرون. وهو بالنتيجة عليم بكل شيء فضولي، وله القدرة على تعقب الأخطاء، وتتبع النواقص، ودوره يرتب عليه الإحاطة بكل شيء، ... فهو سيد الرواة ؛ حيث تعتبر أصواتهم ورؤاهم**

---

[1] _ بلاغة السرد في الرواية العربية : إدريس الكريوي، ص : 92.

[2] _ الوجود والزمن والسرد : بول ريكو، ترجمة : سعيد الغانمي، ص : 151.

[3] _ الزمن والسرد : بول ريكو، ترجمة : فلاح رحيم، ط 1، دار الكتب الجديدة المتحدة : بيروت، لبنان، 2006م، الجزء 2، ص : 173.

وتصوراتهم وأفكارهم وانطباعاتهم إلى المتلقي –راوي الرواة– من خلاله، لأنه الوسيط بين المستوى الواقعي والتخيلي للنص. ... بما فيه من تصورات وتحليلات وانطباعات وتأويلات، هيمنت على العالم التخيلي للنص، وانحسار المنظورات الأخرى بإزائه. " [1] لكونه يمثل الأفق التأويلي لهذه المنظورات المتنوعة المنقولة بين ذوات السارد وشخصيات المسرود، وهذه المنظورات تكون متباينة لدى المسرود له بتباين الأصوات الحاملة لها لتعدد الذوات المنتجة لهذه الأصوات، فيمثل كل صوت ناجم عن ذات معينة وجهة نظر تمثلها شخصية من شخصيات المنجز السردي، وهذه التعددات الصوتية تحمل تعددات في وجهة النظر ؛ ولكنها تدور حول وجهة نظر واحدة تمثل مقص المؤلف من إنتاج هذا النص السردي، وهذا البعد التصوري ضمن المنجزات السردية بتعدد وجهات النظر المتمحورة حول وجهة النظر التأليفية تتجه بمجملها إلى أفق التلقي المنتسب إلى المسرود له، ولا يبقى " **في ظل هذه المعطيات، إلا فارق واحد بين وجهة النظر والصوت ؛ تظل وجهة النظر متصلة بمشكلة التأليف، وبهذا تبقى ضمن اختصاص حقل البحث في التصور السردي. لكن الصوت يظل مشتبكا مع مشاكل الاتصال ما بقي متجها بنفسه إلى قارئ ما. لذلك فإن موقعه نقطة الانتقال بين التصور وإعادة التصور، بقدر ما تميز القراءة نقطة الانتقال بين عالم النص –السردي– وعالم القارئ. هاتان الوظيفتان على وجه الدقة، هما القابلتان للتبادل، كل وجهة نظر دعوة موجهة إلى القراء ليتجه تحديقهم نحو الاتجاه نفسه الذي يقصده المؤلف أو الشخصيات. أما الصوت السردي فهو الكلام الصامت الذي يقدم عالم النص –السردي– إلى القارئ.** " [2] الممتلك للجانب التخيلي الذي يساعد على إدراك الأبعاد التصويرية المتنوعة المنتجة في المنجزات السردية، المعروفة بزخمها المعرفي والتلاعب بالزمن، وإعادة تدوير للواقع بتصورات متنوعة ومتعددة، عن طريق استحضار البعد التخييلي والتخيل لتمكن من فهم معالم التصور والتصوير السردي، القائم على تعدد الذوات وبتعددها تتعدد الأصوات وجهات النظر، بيد انها تحوم حول صوت المؤلف وتتمحور حول وجهة نظره المتجهة نحو المسرود له، ومن هذا يتضح البعد التصويري المتمثل خلال المنجزات السردية، من أبعاد جزئية وأخرى مشهدية وقد تصل إلى الإحاطة بالجوانب الكلية، المعروفة بالصورة الموسعة.

---

[1] _ السردية العربية الحديثة : عبد الله إبراهيم، ص : 220-222.

[2] _ الزمن والسرد : بول ريكو، ترجمة : فلاح رحيم، الجزء 2، ص : 169-170.

1_ الصورة السردية الصغيرة في معرض البلاغة :

المقصود من هذه العبارة الصورة السردية الصغيرة، جملة الصور البيانية المشكلة داخل المنجز السردي، بالإضافة إلى البعد الرمزي الإيحائي الذي يمثل البعد الإشاري دون الحاجة إلى الإفصاح اللغوي، وهو نتاج التواضع الإيديولوجي والثقافي لدى الجماعة الثقافية الواحدة، فمن دونها تعد هذه الصور الرمزية زيفا لبعدها عن الجماعة الثقافية إثر توظيفها في النصوص السردية، والمقصود من هذه الصورة أنها كل " **تحويل لما هو مألوف ومستعمل من الكلام إلى لغة مجازية واستعارية وبلاغية خارقة لما هو عادي. ومن ثم فالصورة هي عملية تحويل وتغير وتعويض واستبدال. وتتحقق هذه العملية على المحورين المتقاطعين : المحور الاستبدالي، والمحور التأليفي التركيبي، اللذين يساهمان في تحقيق الوظيفة الشعرية، ... وعليه فقد تبلورت الصورة في الثقافة الإنسانية، عبر مراحل عدة، فارتبطت بالتشبيه والاستعارة والمجاز المرسل والكناية والمحاكاة والتخييل والتكرار والتوازي والرمز والأسطورة والرؤية والعلامة** ... " [1] وهذه الأوجه تمثل ملامح تشكل الصورة الجزئية داخل المنجزات السردية والأدبية، غير أن وجود الصورة في عوالم السرد لا يقتصر على الجانب التصويري الحسي فقط الذي تستحضره الصور إثر وجودها في الأجناس الأدبية الأخرى، فالصورة السردية تتجاوزها إلى التخييلية ؛ وبهذا تكون الصور السردية " **ليست صورة حسية فقط، بل هي صورة تخييلية إبداعية إنسانية، تتجاوز الواقع إلى عوالم خارقة محتملة وممكنة، تتشكل عبر التصوير والنسيج اللغوي والفني والجمالي والمتخيل الإنساني.** " [2] وبذلك تتجاوز الصورة السردية الصورة الواقعية من خلال استحضر وجودها داخل النصوص السردية، وتكون الصورة السردية تمثيلا للواقع من باب المشابهة لا من باب الموافقة والحقيقة، فكون الصورة مشابهة لا يعني بذلك المطابقة بين المتشابهين، وتكون " **تمثيلا للواقع المرئي ذهنيا أو بصريا، أو إدراكا مباشرا للعالم الخارجي الموضوعي تجسيدا وحسا ورؤية. ويتسم هذا التمثيل بالتكثيف والاختزال والاختصار والتصغير والتخييل والتحويل من جهة، ويتميز بالتضخيم والتهويل والتكبير والمبالغة من جهة أخرى. ومن ثم تكون علاقة الصورة بالواقع التمثيلي علاقة محاكاة مباشرة، أو علاقة انعكاس جدلي، أو علاقة تماثل، أو علاقة مفارقة صارخة.** ... " [3] وكون هذا التمثيل للواقع خلال المنجزات السردية معتمدا على العديد من التمظهرات التي بها

---

[1] _ بلاغة الصورة الروائية : جميل حمداوي، ط 1، مطبعة بني ازناس : المغرب، 2014م، ص : 13-14.

[2] _ بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة : جميل حمداوي، ط 1، مطبعة بني ازناس : المغرب، 2014م، ص : 9-10.

[3] _ بلاغة الصورة الروائية : جميل حمداوي، ص : 14.

تتشكل الصورة السردية، وذلك راجع إلى طبيعة الصورة في حد ذاتها من حيث هي تجسيدية حسية، أو تتمحور في بعدها التخييلي البعيد عن الواقع المحسوس، وهذه الصور الجزئية لا تمثل الجانب التزييني والتنميقي وخاصة الصور البلاغية منها كما تفعل ضمن الأجناس الأخرى، بمعنى " **إن الصورة السردية سواء كانت جزئية او كلية، هي تعبير لغوي وتخييلي بلاغي. كما أنها مجموعة من القواعد التجنيسية والنوعية، وطاقة لغوية وبلاغية تتجاوز البلاغة التزيينية التي ترتبط بالشعر إلى بلاغة سردية موسعة.** " [1] وبهذا فتصور الصورة الجزئية داخل المنجز السردي على أنه مجرد زينة وفنيات لغوية، يبعدها عن الغرض الذي وضعت له خلال فعل السرد.

شهدت قصة **القلب الجريح** حضور الصور الصغرى، التي تتمثل في الصور البيانية والرموز الثقافية، فكان النمط الأول حاضرا أما النمط الرمزي فلم يشهد له وجود في هذا المنجز السردي، وللوقوف على ملامح الصور البيانية المتمثلة في هذا المنجز السري، توقفنا إحداثياتها عند محطة النظر إلى خانات الجدول الآتي :

الجملة :	**الصورة :**	**نوعها :**	**غرضها :**
ووجهه يفيض بالفرحة الغامرة	استعارة	مكنية	حيث شبه الوجه بالماء غير المفصح عنه وترك قرينة تدل عليه وهي الفيضان، قصد تجسيد المحسوس بالمحسوس لتأكيد المعنى وتقويته.
السعادة الطاغية	كناية	عن صفة	صفة شدة الفرح التي تصاحب نفسية عبد الجواد في بعض الأحيان، لدرجة ظهور ذلك بشكل مبالغ فيه، وغرضها تقريب المعنى وتأكيده.
هموم الدنيا كلها قد تكالبت عليه	استعارة	مكنية	نسب الفعل لغير فاعله من خلال المشابهة وذلك يتمثل في فعل التكالب المنسوب إلى هموم الدنيا المشبهة بالكلاب، فكان القصد

[1] _ بلاغة الصورة الروائية : جميل حمداوي، ص : 16.

			من هذه الصورة تجسيد تأثير هموم الدنيا على عبد الجواد بالجانب المحسوس. وكانت الغاية من هذا التصوير تجسيد المعنى وتقريبه.
أغرقت قلبه ومشاعره في طوفان هائل من التعاسة والشقاء	استعارة	مكنية	عمدت هذه الصورة إلى تجسيد حالة عبد الجواد النفسية وقلبه الغارق في أحزانه، فكان الغرض من هذا التصوير تجسيد المعنى وتقريبه.
طوفان هائل من التعاسة والشقاء	كناية	عن صفة	صفة الخضوع والانكسار للأحزان والهموم التي تتخلل نفس عبد الجواد، لما ألم به من هموم وتعاسة نتيجة الحالة المرضية النفسية التي يعيشها، وغرضها تقريب المعنى وتأكيده.
الاحتجاجات الصارخة كبركان ثائر.	تشبيه	مرسل	قام هذا التشبيه على تمثيل صورة الغضب غير المعقولة التي تميز عبد الجواد عن غيره لحظة الغضب، فكان الغرض منه إظهار المعنى وتأكيده.
عبد الجواد رأس الجلسة دون منازع	كناية	عن موصوف	هو عبد الجواد الذي كان يترأس الجلسة، فكان الغرض من هذه الصورة تجسيد المعنوي في المحسوس، قصد تقريب المعنى وتأكيده.
يضحك من قلبه	كناية	عن صفة	لدرجة أن عبد الجواد يمتلك السعادة لوحده، فجاءت معالم هذا التصوير لتقريب ذلك المعنى وتأكيده.
أناموه كطفل وديع	تشبيه	تام	حمل هذا التشبيه صورة الخضوع التام لعبد

			الجواد لرفاقه أثناء نومه كالطفل، فكان الغرض منه إظهار المعنى وتأكيده.
دخل بيته كالمسحور	تشبيه	مرسل	لا يستوعب ما يفعله وما يقوله، وهذه حالة عبد الجواد بعد حديثه مع عباس، فكان الغرض من هذه التشبيه تصوير معنى شدة الصدمة قصد تقريبه وتأكيده.
قطعت اليد التي سددت إلى قلبك الخنجر الغادر	مجاز عقلي	علاقته السببية	لأن مسبب الطعن في القلب هي اليد التي غدرت بسلوى وهي أخت عبد الجواد، وهو الطاعن لها، غرض هذا المجاز تصوير الحصرة والندم وتقوية المعنى وتقريبه.
أنت روجي وأملي	تشبيه	بليغ	سعى هذا التشبيه إلى تمثيل عاطفة الشوق الناجمة عن الندم غير المعلومة بشيء أبعد من التصور العقلي ولكنه أسم المعارف لدى البشر والذي بانعدامها ينعدم الوجود الجسدي، وهذه كانت حالة عبد الجواد اتجاه أخته بعد مقتلها بيده، فعملت هذه الصورة على إظهار المعنى وتأكيده.
حياتي كلها صحراء عريضة من الحرمان	تشبيه	مؤكد	صور هذا التشبيه حياة عبد الجواد بصورة الصحراء الواسعة الموحشة، وهذه صورة حياته بعد فقدان أخته وذلك بفعل يديه، والقصد منه تقريب المعنى وإظهاره وتأكيده.
آله الفشل	مجاز عقلي	علاقته الفعلية	حيث نسب الألم الجانب الفعلي المحسوس إلى الفشل الجانب المعنوي غير المحسوس، وذلك بغرض تصوير المعنى بإيجاز وتقريبه.

وأثارته خيبة المسعى	مجاز عقلي	علاقته الفعلية	تعلق هذا المجاز بالعلاقة الفعلية المنسوبة لغير فاعلها المتمثلة في خيبة المسعى المنسوب إليها فعل أثار، فعملة هذه العلاقة على إرساء معالم المعني بإيجاز وتقريبه.
وخط الشيب رأسه	كناية	عن صفة	دلة هذه الكناية على كبر عبد الجواد وما فعلت السنين به، ومدى بيان ذلك عليه وخاصة الشيب الذي عمر رأسه، فكان غرض هذه الصورة تقريب المعنى وتأكيده.

عبر وجود الصور الصغرى في هذا المنجز السردي عن الطابع الوصفي الذي شهدته ملامح الفضاء النص السردي لهذه القصة، وكما كانت هذه الصور الجزئية البيانية تعبيرا وصفيا ضمن مكونات الصورة السردية الكلية، التي من خلالها تعلم ملامح الصور الجزئية المتمثلة في الصور البيانية أو الأبعاد الرمزية، وهذه المعالم الجزئية تمثل الدعوة إلى التخييل المتمثل في اللغة الشعرية الحاضرة في هذا المنجز السردي، كما دلة هذه الصور الجزئية على اللغة الوصفية التي تمثل الحضور اللغوي الغالب على النص بخلاف لغة الحوار والسرد، اللتين كانتا متممتين للغة الوصفية في رسم ملامح الحدث السردي المتمثل في القلب الجريح.

2_ التصوير المشهدي السردي :

واضح أن هذا التصوير يمثل حضوره ووجوده داخل المشاهد السردية المختلفة، وباختلافها تختلف أضربه وكياناته الوجودية حتى تصوراتنا له، فيتمثل التصوير المشهدي في جمل الصور المسترسلة ضمن المشهد السردي الواحد لدرجة أن ترسم لوحة فنية مشهدية في ذهن المسرود له نتيجة تفاعل الزخم الصوري في ذلك المشهد، وغالبا ما يكون هذا التصوير المشهدي وصفا للفضاء السردي بشتى أبعاده المختلفة من مكانية وزمانية، وهذا الوصف يكون " **لكي لا يتوقف إنتاج الصور الفضائية ... وكما أن الوصف ليس وقفة، لسبب بسيط هو أن الوصف بمعناه الحقيقي –وصف الأشياء ووصف الأفعال– مروع على امتداد النص السردي كله، في أي نص كان. وإذ كانت وجوه الصور الخطاب السردي تكاد تكون كلها أوصافا متنكرة فكل مجاز وكل استعارة حتى هي أوصاف**

موجزة، ... إن التخيل الشاعري يظهر بتعدد الصور ؛ وأن تصف هو أن تصور وأن تنتج صورا، ... " [1] ومن هذا يصبح الوصف ضربا من التصوير داخل معالم البعد المشهدي التصويري، المنقول إثره زخم صوري وصفي ترسم من خلالها الملامح الفضائية القائمة في ذلك المشهد، وهذه الموصفات الموجزة إنها تمثل ذلك " **الركام من الصور التي لم نختر أن نراها، بل نفتح المروية تلو المروية في هذا المتن فتتدفق علينا. فهي مصفاة ومؤطرة وتقوده لغة مخدومة. صور تقول الحكي كله، تشي بأسرار الباطن كما تكشف الملامح والأشياء والأفعال والمقاصد والأمكنة. صور تأتي إليك كما لو تلهيك عن الحكاية التي تبحث عنها وتمنحك حكاية أخرى. ومن ثم تقود النظر وتحول التأويل عن سكته الجاهزة إلى معنى غير المعنى، ... هكذا يغدو القارئ شاهدا طارئا على متتالية من الصور الفضائية لم يخترها. ... الأمر يتعلق بالأشياء والأمكنة التي نقرأها عبر ثنايا النصوص المسرودة كما لو كنا نراها صورا معلقة على الجدران، تلك التي نغمض العين ونراها، كما لو كانت وضعتها الكتابة تحت الأجفان القارئة.** " [2] نتيجة تمكن البعد التصويري في نقل للفضاء المصور داخل المشهد السردي بمختلف أبعاده المكونة له، المادية والمعنوية من الحركات والسكنات والعواطف والأسرار والخبايا التي حملتها أبعاد المشهد السردي، وهذا التصوير المشهدي الذي يمثل لوحة فنية ترسم معالم الفضاء المشهدي، تمثل لغة الوصف التي تكون في الغالب لغة تصويرية بامتياز داخل المنجزات السردية.

تمثل التصوير المشهدي في العديد من المشاهد المنقولة خلال هذا المنجز السردي، ومن المشاهد المقترحة في هذا الجانب المشهد الأخير الذي ختم به نجيب الكيلاني قصته، الذي جاء فيه " **ومرت سنوات أخرى .. وعاد عبد الجواد للسجن ... الله وحده يعلم ..** " [3] حيث عمد هذا التصوير المشهدي إلى تصوير التحول الصوري الجذري لشخصية عبد الجواد نتيجة تعرضها لعامل مرور السنين وكبر العمر، أصبح عبد الجواد هادئا لا يعاني من اضرابات نفسية ولا هو بذلك التعصب ولا بالغرابة التي كان يعرف بها، ولا الملامح بالملامح التي كان يعرف بها، وعمل هذا التصور على تصوير شخصية عبد الجواد بحلتها الجديدة " **كان هذه المرة يبدو قد تقدمت به السن .. وخط الشيب رأسه .. وكان هذه المرة هادئا مؤمنا بقضاء الله .. ينام في سكينة ..** " بخلاف ما كانت عليه شخصية عبد الجواد في المشاهد السابقة لهذا المشهد.

---

[1] _ شعرية الفضاء السردي : حسن نجمي، ط 1، المركز الثقافي العربي : الدار البيضاء المغرب، 2000م، ص : 71.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 138.

[3] _ حكايات طبيب : نجيب الكيلاني، ص : 71.

3_ التصوير الصوتي :

يمثل هذا التصوير في المنجزات السردية تصوير الوجود الذاتي للذات الساردة دون غيرها من الذوات المتواجدة ضمن الأحداث المسرودة داخل النص السردي، وتكون ذات السارد في هذا المنجز السردي " **هو الذي يعرض خطابا تعاطفيا أو ميلا اتجاه الشخصيات والأحداث، وخصوصا بتوظيفه صورة البلاغة وخياله، وجمله التقييمية، وتعبيراته الذاتية أو الانفعالية، أو أنه الذي يتطفل على القصة من أجل أن يمرر تعليقه أو لغبه السردية الشارحة، ... والذي يوفر عرض القارئ موظفا الخطاب الاستدعائي،** " [1] من خلال تصوير البعد الذاتي للسارد الذي يمثل الذات المهيمنة على المنجز السردي من حيث وجودها، ومن حيث عرضها للذوات الأخرى المتمثلة في شخصيات الحدث المسرود، وهذه الذات في الغالب تشير وتصور ذاتية المؤلف من حيث جانب الجنس من خلال الضمائر المعبرة عنها خلال النص السردي، فتكون هذه الضمائر بمثابة صور لجنس ذات المؤلف من خلال التعبير عن ذات السارد، لأنه " **في غياب أي تلميحات نصية داخلية تشير إلى جنس السارد فإننا نستعمل ضميرا يتوافق مع جنس المؤلف، فمثلا نفترض أن السارد رجل إذا كان المؤلف رجل وأنثى إذا كانت المؤلفة أنثى.** " [2] وبهذا يتمثل التصوير الصوتي لذات السارد المعبرة عن ذات المؤلف جنسيا من خلال تتبع الضمائر المعبرة عنها بتلميحات ضميرية تعرف بالتلميحات نصية.

4_صورة الشخصية :

يتضح من هذا البعد الصوري أن المقصد من هذا البعد هو الشخصية التي تتمثل خلال المنجزات السردية، والتي تكون السبب في إنتاج الفعل الحواري كما تلعب دور تحريك عجلة تطور الأحداث المسرودة خلال النصوص السردية، نتيجة تعدد وجودها الذاتي وبتعدد وجودها تتعدد الأصوات المتحاورة والمفجرة للفعل اللغوي، ومن خلاله تمثل صورة بعض الذوات المرجعية المقتبسة من الواقع وإن كانت متخيلة، لهذا فإن " **الشخصية ليست صورة لشخص مرجعي وإن كانت بتكوينها تحيل عليه، وهي بهذا المعنى ليست إعادة تركيب نسخي لما هو في الواقع المرجعي، كما أنها ليست تسخيرا لموقف جاهز يعنيه المؤلف، بل هي عملية بناء وتكوين بوسائط تقنية تقوم في المروية بمهمة الإحالة عند القراءة، على عالم الواقع المرجعي.** " [3] الذي يمثله الواقع السردي ولكن بصورة مخالفة

---

[1] _ عالم السرد : يان مانفريد، ترجمة أماني أبو رحمة، ص : 72.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 71.

[3] _ الرواية العربية : يمنى العيد، ط 1، دار الفارابي : بيروت لبنان، 2011م، ص : 44.

ومتجددة بعد إعادة تدويره، وإعادة تصويره تصويرا آخر بعيدا عن الواقع الحقيقي الذي يمثل الجانب المرجعي للواقع السردي، وضمن هذين الواقعين تتوسطهما شخصية الحدث السردي التي تقوم على تحرك الأحداث فيها وتطويرها لقيامها بفعل التفاعل مع غيرها من الشخصيات الأخرى المتواجدة ضمن حيز هذا الحدث، وتصوير هذه الشخصية الممثل في المنجزات السردية يحتاج إلى الوقوف على العديد من جوانبها ؛ كالوقوف على علاماتها الظاهرة أو ما يعرف بالبعد البدني، تتمثل حول " **تفاصيل وسمات عديدة للجسد والبشرة والملامح والشعر والهيئة والثياب –التي تتسم بها هذه الشخصية–، إلى أخر القائمة طويلة من العلامات الظاهرة والخارجية، ولا يقتصر على ما هو مرئي، فثمة علامات غير ظاهرة مثل جرح قديم أو وشم في موضع من جسدها، ... يكفي مبدئيا أن تشجع القارئ على تكوين تصور بصري وحسي عموما للشخصية**، ... " [1] نتيجة تصوير هذه الملامح الظاهرية التي تتصف بها شخصية العمل السردي، والتي تعرف بها ذاتية الشخصية عن غيرها من الذوات التي تشكل الحدث السردي، ومعرفة ظواهر الشخصيات المكونة لهذا للمنجز الحدثي السردي يمكننا من التميز بين ذوات هذه الشخصيات، وهذا الجانب التصويري يمثل الانطباع الأول في معرفة الشخصية السردية من حيث جانبها الظاهري، ولمعرفتها أكثر وحتى تكون الشخصية معلومة في ذهن المتلقي نتيجة تمكنه من معرفة ملامح هذه الشخصية لوجود البعد التصويري الخارجي للشخصية بالبعد التصويري الاجتماعي والثقافي، والمقصود من هذا " **المكونات التي تساهم في تشكيلها ؛ التعليم، والعمل، والمستوى المعيشي، وطريقة التنشئة، والهوايات، والتجارب السابقة المهمة، والمهارات، إلخ، وهذا لإظهار شخصيتك بصورة حية وصادقة ومتميزة.** " [2] وباجتماع هذين الجانبين من التصوير المتمثلين في الجانب الجسدي الخارجي والجانب الاجتماعي الثقافي، ترسم ملامح الشخصية أكثر في ذهن المسرود له، بعدما كان التصوير مقتصرا على الجانب الظاهري الجسماني المحسوس توجه التصوير إلى الجانب الممثل للمخزون المعرفي والثقافي، والذي يمثل وزن هذه الشخصية اجتماعيا وثقافيا داخل المنجز السردي، باجتماع هذه الجوانب من التصوير حول الشخصية السردية الواحدة تبعث فيها الحياة داخل ذهن القارئ المنتج لفعل القراءة اتجاه النص السردية، المعتمد على الجانب اللغوي الشعري البعيد كل البعد عن العالم المحسوس، فتصبح الكلمات المجردة من المحسوس

[1] _ الحكاية وما فيها : محمد عبد النبي، ص : 100.

[2] _ المرجع نفسه، ص : 100.

النابعة عن البعد اللغوي الشعري المعتمد على التصوير المكون للصور الداعية إلى الحس والتخيل، فيغدو هذا الواقع اللغوي واقعا حقيقيا في ذهن القارئ ؛ نتيجة التصاق الواقع السردي بالشخصية المتحركة فيه لغويا على أنها كائن حي له مقصدية من حياته السردية، فكان هذا التفاعل اللغوي بعد تصويري لدرجة بعث الحياة في شخصيات الحدث السردي عن طريق كلمات وتعابير مجردة من الجانب المادي المكون للشخصية السردية، وتكتم صورة الشخصية السردية باجتماع البعدين التصويريين –البعد البدني والبعد الاجتماعي الثقافي– بالبعد النفسي الذي يمثل الجانب الكمالي في تصوير الوجود الكياني لكل شخصية من شخصيات الحدث السردي، لأن لكل شخصية بصمتها الخاصة من حيث الجانب المزاجي والشعوري، وفي " **هذا البعد تكمن خصوصية كل شخصية إنسانية، وهو التوتر الذي يجب أن يلعب عليه أغلب كتاب السرد، دون تجاهل ما سواه بالطبع. إنه الأهواء والعقد والمخاوف والهواجس والرغبات المكبوتة والخيالات والأسرار، إنه الغرف المظلمة بداخل الشخصية التي ربما لا تجرؤ هي نفسها على اقتحامها ذات يوم إلا مضطرة.** " [1] وهذا البعد التصوير يكون من أرقى الأبعاد التصويرية لوجود الشخصية داخل المنجزات السردية، وذلك أن تجعل القارئ يقف وقفة مشاهد على الجانب الشعوري واللاشعوري لهذه الشخصية من خلال الاعتماد على البعد اللغوي دون ما سواه، وذلك واضح خلال تصوير الجانب الجسدي والجانب الاجتماعي القريب من ذهن المتلقي حسيا ومعرفيا، بخلاف تصوير الجانب الشعوري وخاصة اللاشعوري بالاعتماد على اللغة التصويرية لوحدها ؛ ومعروف عليها سمة التجريد والمبعد عن المحسوس، لكونها تمثل المدلولات المجردة عن الدال لها خلال الواقع المحسوس، ويبقى البعد التصويري خير أنيس للكاتب السردي في إنجاز أعماله السردية، وخاصة في استحضار شخصية الحدث السردي بالأبعاد التصويرية الثلاث، التي من خلالها يتمثل الهرم التشكيلي لذات الشخصية السردية دون غيرها من الذوات المتمثل في المنجزات السردية، واستحضار شخصية مثالية ضمن هذه المنجزات يعتمد على الربط بين هذه الأبعاد التصويرية بالاعتماد والوقوف على التناسب والتماسك بين الأبعاد المكونة للصورة الشخصية، والمقصد بالتماسك والانسجام التصويري بين هذه الأبعاد المختلفة " **ضرورة صهر العناصر المختلفة في سبيكة قابلة للتصديق. وهنا أيضا يجب ألا يتعارض الجسد مثلا مع البعدين الآخرين، ... والشخصية الفنية على الأخص أكبر من كل المكونات والجوانب، لا بد أن يبقى هنالك لغز غامض حتى بالنسبة إليك ككاتب،**

[1] _ الحكاية وما فيها : مُحَمَّد عبد النبي، ص : 100-101.

شيء مراوغ لا تفسير له مثل الروح، يظل يتحرك بين السطور، كلما ظن الكاتب أو القارئ أنه قد وضع يده عليه، أفلت منه واكتشف أنه يقبض على هواء. وهذا اللغز يكون البعد الرابع لا اسم له، يحيط بتلك الأبعاد الواضحة والملموسة ويهيمن عليها ؛ لكي تحتفظ شخصيتك بذلك الغموض الذي يسم كل الشخصيات الخالدة في الأدب. " [1] لهذا كان التصوير التشخيصي لشخصيات الحدث السردي يعتمد على البعد الرابع الذي يمثل اللغز بالنسبة للكاتب والقارئ، إثر وقوع تغير طارئ في الشخصية السردية، التي باتت معلومة الملامح والوزن الاجتماعي والثقافي وكيانها الطبائعي، تتعرض هذه الأخيرة إلى حضور البعد الرابع فتتغير الصور المصورة لهذه الشخصية فيحدث ما يعرف بعنصر المفاجأة أو الصدمة، لذهن المسرود له إبان تلقي التحويل المفاجئ لهذه الشخصية المعهودة وجوديا، فتكسر بذلك الفعل –المفاجأة والصدمة– المعهود الوجودي في دهن القارئ، فتكسر بهذا المسار السردي المتمثل في ذهن القارئ بعد معرفته شخصيات الحدث السردي، فيولد عن فعل الصدمة واللغز المفاجئ لهذه الشخصية ما يعرف بعنصر التشويق الناجم عن هذا الفعل، فيجعل من هذه الشخصيات شخصية خالدة لا تعرف الإثبات الوجودي لدرجة أن تتصور في ذهن القارئ بالخلود البعيد عن الفناء، وهذا الغموض الوجودي لمثل هذه الشخصيات السردية هو الذي يجعل من المنجزات السردية أعمالا أدبية خالدة.

5_ التصوير الكلي للسرد :

يمثل التصوير في هذه الصور السردية البعد الإجمالي من المنجز السردي، ويعرف بما يسمى بالصورة السردية الموسعة التي تجاوزت حدود الصورة الشعرية أو الصورة الفنية، فتتعداها لتشمل جميع أبعاد التصوير الفني الذي يمكن تصوره أو حتى توقعه داخل المنجزات السردية، بمختلف أبعادها التركيبية والنوعية والتجنيسية بالاستعانة بالسياقات التحليلية والاستقرائية المتنوعة والمختلفة، بخلاف الصور المتواجدة في الأجناس الأدبية الأخرى، فيعد هذا التصوير على أنه " **تصوير لغوي وفني وجمالي وتخييلي بامتياز، تعبير عن الخلق والابتكار والإبداع الإنساني. ومن ثم فهي تتشكل –الصورة السردية– من سياقات عدة : نصية، وذهنية، وأجناسية، ونوعية، ولغوية، وبلاغية. بمعنى أن الصورة سواء أكانت جزئية أم كلية، هي تعبير لغوي وتخييلي وبلاغي. كما أنها مجموعة من القواعد التجنيسية والنوعية وطاقة لغوية وبلاغية تتجاوز البلاغة التزيينية التي ترتبط بالشعر إلى بلاغة**

[1] _ الحكاية وما فيها : محمد عبد النبي، ص : 101.

سردية موسعة. " [1] وبهذا يتخذ التصوير السردي منحى خاصا به دون غيره من أضرب التصوير ضمن الأجناس الأدبية الأخرى، وهذا البعد التصويري الموسع ضمن المنجزات السردية يتجاوز حد التصوير المتعارف عليه في المنجزات الجنسية الأخرى، حيث يقف التصوير عند كل بعد لغوي وقفة تعبيرية، وعند كل بعد بلاغي وقفة مجازية بيانية متجاوزة للمألوف اللغوي، وعند كل بعدا تخييلا وتخييلا متجاوز للواقع بإعادة تدويره، وعند كل بعد جنسي نوعي يتجاوز حدود الأجناس الأخرى ليستقر في جنس السرد وأنواعه التشكيلية للأحداث السردية المتنوعة، وهذا الحيز التصويري المتمثل في السرد يقف على كل سياق من السياقات المعرفية المتعددة فينهل منها ما ينهل لتتراءى للعيان الصورة الكلية المتمثلة من خلال المنجز السردي، ومنه يتضح أن " **الصورة السردية هي صورة لغوية تخييلية وإبداعية وإنسانية، تتشكل في رحم السرد، وتتفاعل مع مجموعة من المكونات التي تشكل الحبكة السردية. ومن ثم يمكن الحديث عن صورة الموضوع، وصورة اللغة، وصورة الفضاء، وصورة الشخصية وصورة الراوي، وصورة الإيقاع، وصورة الامتداد، وصورة التوتر، وغيرها من الصور السردية التي يمكن استنباطها من النص السردي.** " [2] وكل هذه الصور تمثل صورا جزئية داخل الصورة السردية الكلية، ولا يمكن فهم البعد الفني والجمالي لهذه الصور بعيدا عن الصورة الكلية الموسعة داخل المنجزات السردية، فالصورة الكلية تستمد كلياتها من خلال الصور الجزئية والصور الجزئية تستمد حضوراها الجزئي من خلال الصورة الكلية الحاضرة في المنجزات السردية، لهذا لا " **تتحقق جماليات الصورة الجزئية إلا في تفاعلها مع الصورة الكلية. وبذلك قد تكون المروية كلها استعارة أو كناية سردية كبرى. كما تخضع الصورة المروية للتقويم، فقد تكون صورة متوازنة أو صورة مختلة. والآتي أن المتلقي هو الذي يمارس هذا التقويم، حين تفاعليه القرائي مع النص تلقيا وتقبلا وتأويلا.** " [3] فتكون بذلك الصور الجزئية قد أكسبت الصورة الكلية صفاتها المتصفة بها خلال حضورها النصي داخل المنجزات السردية، لدرجة أنه يمكن تصور المنجز السردي صورة جزئية لما رسمت هذه الصورة الكلية من انطباع فني وجمالي لدى القارئ لهذه المنجزات السردية، وما تخلفه الصور الجزئية على الصورة الكلية المتسمة علاماتها خلال العمل السردي الناقل لهذه الصورة السردية الموسعة، ووفق هذه التلاعبات بين الصور الجزئية والصورة الكلية تحدث ما يعرف بالتصوير السردي الموسع وحقيقته تتمثل

[1] _ بلاغة الصورة الروائية : جميل حمداوي، ص : 16.

[2] _ بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة : جميل حمداوي، ص : 12-13.

[3] _ المرجع نفسه، ص : 14-15.

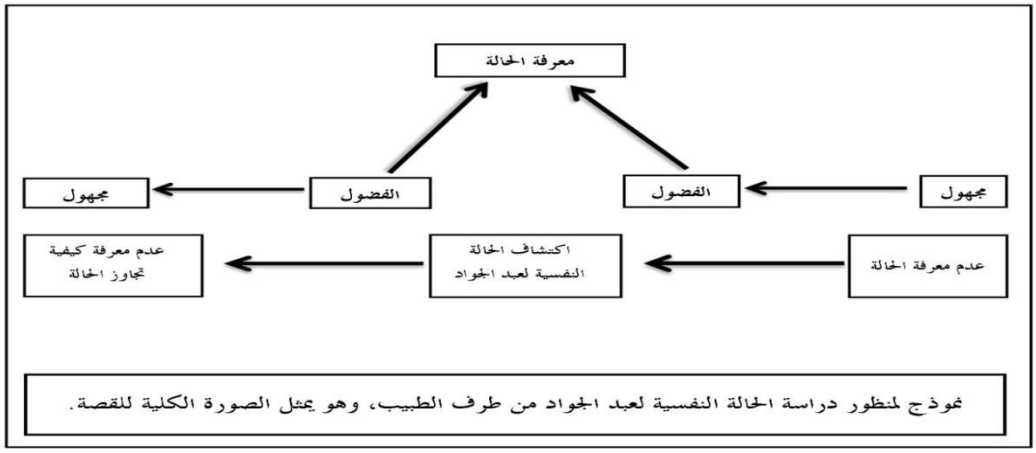
في الصورة السردية الموسعة، التي تمثل " **تصوير لغوي تخييلي وتشكيل فني جمالي إنساني، يراعي مجموعة من السياقات ؛ مثل السياق الذهني، والسياق النصي، والسياق اللغوي، والسياق البلاغي، والسياق الأجناسي والنوعي.** " [1] وفي ظل هذه السياقات المتنوعة تنتج الصورة السردية الموسعة خلالها، ولفهمها يستدعي المقام التحليلي لهذه الصورة الكلية الوقوف على متطلبات هذه السياقات المتنوعة والمختلفة، وهذا يستدعي حضور أفق المتلقي حين توفير فعل قراءة للمنجزات السردية، يستدعيهم مقام الفهم والإفهام استيعاب الأبعاد السياقية المنتجة لهذه الصورة الكلية، وهذه الحقيقة يدركاها المؤلفون للسرد لهذا يعمدون إلى استدعاء البعد التصويري المشترك بينهم وبين القارئ الضمني والمتوقع، من خلال مجالات لوضع صورة كلية حول الواقع المنقول في المنجزات السردية الذي يرسم معالم الواقع المرجعي الحقيقي بع إعادة تدويره وفق التخييل السردي البعيد عن الواقع، لهذا " **إن المؤلفين –للسرد– قد حاولوا ببساطة أن يوضحوا لنا طبيعة الموضوع السردي الدرامي ذاته بإعطائنا الحقائق الصعبة، وتأسيس عالم من المقاييس، وربط الخصوصيات بها، أو بربط القصة المسرودة بالحقائق العامة. وبهذا العمل فإن المؤلفين في الواقع يمارسون تحكما ذكيا في مشاركة القارئ في أحداث القصة أو بقائه بعيدا عنها، وذلك بتأمين أن القارئ يرى المواد بدرجة الحياد أو التعاطف الذي يشعر به المؤلف الضمني. هناك عنصر يأتي عندما يتدخل مؤلف لمخاطبة حالات القارئ النفسية وعواطفه مباشرة. ... يخاطبه مباشرة محاولا وضعنا في حالة نفسية تسبق بدء القصة. إنه من الصعب بالنسبة له أن يقاوم الملل والمضايقة.** ... " [2] عندما يصور له حقيقة الدفن مثلا قبل أوانها، لتعلم حقيقة الحياة الفانية حينها بادية وجلية، خلال التصوير الكلي للمنجز السردي المقدم لهذا التصوير غير المقبول لدى القارئ، فهذا النوع من التصوير يبعث على إيقاظ المشاعر النفسية للمتلقي نتيجة مخاطبتها خطابا مباشرا، وهذا الضرب من التصوير يمثل صورة من صور التصوير الكلي التي تتصف بها الصورة السردية الموسعة.

كمال الصورة الكلية للمنجز السردي –لقصة القلب الجريح– يكمن في التصور المنظوري الذي بنى عليه الكاتب معطيات أحداث هذا المسرود، وتوضيح ذلك بين في التصميم الآتي :

---

[1] _ بلاغة الصورة الروائية : جميل حمداوي، ص : 21-22.

[2] _ بلاغة الفن القصصي : وين بوث، ترجمة : أحمد خليل عردات وعلى بن أحمد الغامدي، د ط، مطابع جامعة الملك سعود : الرياض، 1994م، ص : 234-235.



الواضح على هذه الصورة الكلية السردية ما يعرف بالتدوير، حيث عمد الكاتب إلى الدلالة على المجهول المصحوب بالفضول وإنهاء هذا المنجز السردي بنفس الشكل الذي ابتدأ به، حيث تمثل المجهول في بداية القصة في عبارة " **كان عبد الجواد سجينا من نوع غريب** " [1] وتبعه الفضول المنقول بين ثنايا العبارة " **ترى ماذا يجري ... إن حب الاستطلاع طبع فينا نحن البشر**" [2] وعنوان معرفة الحالة دلة عليه عبارة " **وبعد انتهاء الصديق السجين من قصة عبد الجواد عدت أنظر إلى ذلك الرجل النائم** .. " [3] وأما الفضول الموصل للمجهول عبرت عنه آخر كلمات الكاتب " **ترى هل هدأ البركان المشتعل في قلبه ؟! .. الله وحده يعلم** .. " [4] وهكذا تجسدت معالم الصورة الكلية لهذا المنجز السردي والتي من خلالها تفهم بقية المنجزات التصويرية الأخرى الواردة في هذا الفضاء النصي السردي لقصة **القلب الجريح**.

[1] _ حكايات طبيب : نجيب الكيلاني، ص : 61.
[2] _ المرجع انفسه، ص : 62.
[3] _ المرجع نفسه، ص : 70.
[4] _ المرجع نفسه، ص : 71.

خلاصة :

جنس السرد من الأجناس التي تزخر بها الساحة الأدبية، تكمن فعاليتها في فعله السردي المتمثل في نقل الحدث، عبر العديد من أنواعه الجنسية وأنماطه النوعية المرتكزة على حقيقة فعل السرد، الداعي إلى نقل الأحداث المحققة للغاية السردية المتمثلة في شحن القارئ بمذاق اللذة والمتعة، ذلك بالاعتماد على عناصره السردية المشتملة على السارد والمسرود والسرود له، حيث تمثل هذا الأبعاد دورة التخاطب عن طريق جنس السرد، بالإضافة إلى عناصر أخرى متممة لكيان هذه الدورة التخاطبية السردية كالفضاء والحدث واللغة، وتعمد هذه الأخيرة إلى رسم معالم فعل السرد خلال الحدث المنقول في المنجز السردي، وتتمثل اللغة فيه بأنماطها الثلاث السردية والوصفية والحوارية، ويعمل الأسلوب ضمن المنجزات السردية على تأكيد حقيقة تعدد الذوات بتعدد الشخصيات الممثلة للحدث السردي، وخاصة ضمن الحيز الحضوري للغة الحوارية، أما حضور الجانب التصويري في عالم السرد فهو متأصل فيه ؛ لكون جنس السرد يشتغل على توظيف اللغة الشعرية الداعية إلى التخييل من خلال استحضار البعد التصوير في نصوص المنجزات السردية، ولا يمكن فهم هذا البعد بعيدا عن ما يغرف بالصورة الكلية للفضاء النصي السردي.

خاتمة

خاتمة :

مجمل القول حول موضوع هذه الأطروحة الحملة لجملة من النتائج التي توصل إليها بعد الوقوف على عتبة باب نظرية الأجناس الأدبية وما مدى ارتباطها ومتانة علاقتها مع البلاغة عموما والبلاغة العربية خصوصا، واستحضار بعض الأجناس في جانبها التطبيقي، لتتبع الحضور البلاغي العربي فيها وتبين مدى قوة الارتباط ومتانة العلاقة بينهما، من نتائج هذه الأطروحة المعنونة بـ (**البلاغة العربية ومقولات الجنس الأدبي –بحث في الأسس والآليات–**) تسرد كالآتي :

- ✓ الجنس الضرب من كل شيء وهو أعم من النوع ويشمل الجانب المادي والمعنوي.
- ✓ يمثل الجنس الأدبي الأجناس الأصلية، والأنواع الأدبية الأجناس الفرعية.
- ✓ نظرية الأجناس تمثل حلقة الوصل بين المبدع والمتلقي.
- ✓ يعبر الجنس الأدبي على جملة من المعايير الأساسية التي تشترك ضمنها جملة من الأنواع الأدبية.
- ✓ مسألة الأجناس الأدبية شهد وجودها ضمن جهود النقاد الغربيين، وأولى لبناتها كانت على يد **أرسطو** إبان العهد اليوناني.
- ✓ مطلع القرن العشرين، يمثل ظهر جدلية التأييد والرفض حول قضية الأجناس الأدبية.
- ✓ شهدت الجهود العربية العناية بقضية الفنون الأدبية، وأما مسألة الأجناس فهي دخيلة عليها.
- ✓ قضية التجنيس ليست حديثة الوجود في الجهود النقدية العربية، فتولد عن تلك الجهود جعل الشعر أرقى الأجناس الأدبية وأجودها لدى النقاد العربية قديما وحديثا.
- ✓ يلتمس من بعض الجهود العربية النقدية، والبلاغية القديمة بعض العناية والإلمام بقضية التجنيس الأدبي، رغم كونها جهودا فردية،
- ✓ ويعد ابن وهب الكاتب (ت 335هـ) الرائد الأول الذي أشار إلى هذه القضية في العصور الأولى من البيئة العربية.
- ✓ تمثلت عناية ابن وهب الكاتب (ت 335هـ) بقضية التجنيس الأدبي في تأليف العبارة، التي تعد الوحدة الأساسية في تكوين النص الأدبي.

- ✓ النقاد العرب المحدثون، اهتموا بنظرية الأجناس الأدبية بشتى جوانبها، التاريخية والتعريفية، التنظيرية، والتطبيقية، متوخين في ذلك سبيل المفكرين الغرب.
- ✓ مسألة الأجناس الأدبية، هي بمثابة الإشكالية التي ليس لها حل وهذا كله نتيجة الذاتية في الطرح، وبهذا تعددت معايير التجنيس لتعدد الجهود الذاتية.
- ✓ جوهر الشعر لغته المعبرة عن العواطف والوجدان، وجوهر النثر اللغة الناقلة للحقائق والمعارف المنطقية بصورتها الحقيقية بعيدا عن العواطف الأحاسيس.
- ✓ طبيعة لغة الشعر تقوم على مبدأ احترام العواطف والوجدان، بعيدا عن العرف اللغوي.
- ✓ تكمن مكانة الضرورة الشعرية في إعطاء كل ذي حق حقه في الموضع الذي سمحت له السنن الوضعية في الكلام العربي.
- ✓ مخالفة المألوف اللغوي المشكل خلال فكرة الضرورات الشعرية طبيعة في الشعر وليست ضرورة شعرية.
- ✓ ظاهرة الخرق اللغوي في حيز الشعر طبيعة لغته التي يتباين بها عن غيره من الأجناس الأخرى.
- ✓ البلاغة ولغة الشعر لا يمكن فصلهما أو إبعادهما عن بعضهما البعض، فالشعر المادة الأولى للبلاغة في التقعيد، وعلوم البلاغة آلات التحليل والفهم للشعر.
- ✓ الحذف والتقديم والتأخير في الدرس البلاغي تجاوزا فكرة قبول موطن دون موطن، التي تمثل الكيان الموضوعي لظاهرة الضرورات الشعرية، لكونها تدعو إلى البحث عن أسرار هذا الأبواب.
- ✓ نظرة البلاغة لأبواب الحذف والتقديم والتأخير تختلف عن نظرة الضرورة الشعرية لها.
- ✓ الجانب الإيقاعي الشعري الخارجي يشمل حضور الجانب العروضي أما الإيقاع الشعري الداخلي فيقتصر على المد الزمني للإيقاع، والنبر، والتنغيم، وآخرها موسيقى البديع.
- ✓ الأسلوب الشعري خاضع لموضوع القصيدة وطابع الشاعر وميوله الفكري، ضمن عنصرين هما الكلمة والجملة.

- ✓ التصوير في الشعر يشبه التصوير في الرسم وإن اختلفت الأدوات المستخدمة في كل منهما، غير أن التصوير لدى الشاعر تتجسد الصورة فيه بالكلمة.
- ✓ الصورة الشعرية تنم عن البعد الحسي من خلال المعاني المتماسكة والمختلفة في عروضها ومقاصدها باعتبارها مادة الألفاظ الشعرية لدى صانعها.
- ✓ الصورة الفنية في مفهومها العام لا تقتصر على الصور البلاغية وحسب فقد تتجاوزها إلى أبعد ما يمكن يتصوره.
- ✓ حقيقة الصورة الشعرية تكمن في تقديم الحسي للصورة، لدرجة أنه يجب على الشاعر المتكلم جعل الصورة الفنية مشاهدة للعيان، بعيدا عن خلق التوهم الصوري في ذهن السامع ومخيلته.
- ✓ تستدعي المحاكاة في الجنس الشعري عوالمها الثلاث وخاصة منها محاكاة القريب للبعيد، ومحاكاة الشيء للشيء غير الموجود.
- ✓ التصوير في الشعر يستدعي المبالغة الداعية لعامل التخييل الذي هو من طبيعة اللغة الشعرية.
- ✓ غاية التصوير الشعري تتمثل هي الأخرى في تقريب الحسي للصور المتداولة في القصائد الشعرية.
- ✓ الشعر والتصوير وجهان لعملة واحدة لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، فانعدام الأول يعني انعدام الآخر.
- ✓ انعدام التصوير في الشعر يعني الحكم عليه بالزوال والفناء ؛ لأن الشاعر سجين الوزن والقافية والمعاني الكثيرة التي لا يمكن تكثيفها بعيدا عن الصور الفنية.
- ✓ جنس الخطابة يعتمد على المشافهة واللقاء المباشر بين الخطيب والمخاطب قصد تحقيق التأثير والإقناع، مع الاعتماد على فنيات الإلقاء وفق قالب خطابي.
- ✓ اللغة الخطابية تخضع للعرف اللغوي المنطقي، مع احترام التعابير المتداولة والقريبة من الطبقات الاجتماعية لتحقيق الغاية الخطابية، المتمثلة في التأثير والإقناع.

- ✓ واقع الإيقاع في جنس الخطابة خاص يتمثل في المناسبة والموازنة، والمناسبة تتمثل في الخطابة من خلال الجانب البديعي، الموازنة تتمثل في احترام الفواصل والفقرات.
- ✓ الكلام الخطابي يكون مفهوما معلوما إذا ما بعد عن الكلفة في التصنع والمبالغة فيه، فالبساطة في التفنن من باب الخطابة، فهي تدعو إلى الوسط والوسطية في اللغة.
- ✓ السجع في الخطابة من باب المكمل والمتمم للفنيات الخطابية، وباستدعاء الإيقاع يستحضر التلذذ في الاستماع، وتستحضر الأذهان للاتباع، وتقابل الحجج بالفهم والاتعاظ.
- ✓ ميزان البلاغة الخطابية يعتمد على الوضوح والاعتدال في الكلام، والوضوح يتمثل في مراعاة المتداول من الكلام المستعمل الفصيح، والاعتدال يكون في ترك الغلو في الاستعمال والقبيح منه، والبعد عن الساذج العام.
- ✓ التنغيم متعلق بالأداء دون اللفظ، ولهذا التصق التنغيم بالفعل الشفوي للخطابة دون المكتوب منها، لتحقيق ما يعرف بعملية الاستماع، القائمة على مبدي الإقناع بين طرفيها.
- ✓ وأسلوب الخطابة يختلف عن أسلوب الكتابة والشعر، فتوظيفه في الجنس الشعري يوسمه بسمة الإيجاز والمجاز، وفي جنس الخطابة يوسمه بالحركة والإثارة، وأما الكتابة فتسمه بالدقة في التعبير.
- ✓ التواصل في اللغة الخطابية غايته تحقيق التواصل الإقناعي، بواسطة الأسلوب الخطابي المبني على الألفاظ السهلة الرشيقة العذبة، والمعاني المكشوفة القريبة المعروفة، والعبارات البسيطة.
- ✓ الأسلوب الخطابي يعتمد على التوسط والاعتدال في صياغة العبارات بعيدا عن الكلام العادي والغلو الشعري، ومراعاة مبدئ المقام ومقتضى الحال لدى المستمع، الذي به
- ✓ الخطبة يحدد نسيجها من حيث الطول والقصر وفق تقنية الإيجاز والإطناب، وهذا راجع إلى طبيعة المستمع من حيث كونه عاميا أو من نخبة المجتمع.
- ✓ المحاكاة في الخطابة تخضع لعامل الكيف والكم، فالكيف متمثل في محاكاة الشيء بالشيء القريب دون البعيد، والكم في المحاكاة الخطابية يستدعي التقليل فيها.

- ✓ يمثل البعد الحجاجي في الخطابة العرض المنطقي للحجج والبراهين ضمن الخطبة، على حسب قوة الحجة ودرجتها الإقناعية ضمن القالب الخطابي.
- ✓ التصوير الفني الخطابي يخضع لعامل الكيف والكم هو الآخر، حتى يرفع الخطابة من الكلام الساذج المتداول إلى الكلام الفني، والتصوير الفني في جنس الخطابة متمم للغاية الإقناعية وليس أصلا فيه.
- ✓ استحضار التخييل محمود في الخطابة إن كان وسطا معتدل الموازين متمما لغاية الإقناع، ويمثل الجانب الفني من الخطابة حتى لا تتسم بالسذاجة في القول، بخلاف الأقوال الأخرى.
- ✓ توظيف الصور في الجنس الخطابي لا يخرج عن معيار الكم والكيف في التصوير، حتى وإن كان هذا الجانب يمثل الجانب الفني للخطابة.
- ✓ الصور البيانية حجة لما توثقه في نفوس المتلقين بعد تجليها وتجلي معانيها في أذهانهم، وارتباط البيان بالبلاغة يربطه بالحجة لكونها تبلغ النفوس فتوثق فيها.
- ✓ الصورة البيانية حجة تمثيلية، تقرب بها الحقائق للمستمع لما تقوم عليه من محاكاة حسية بين الممثل والممثل له.
- ✓ يرتكز السرد على أفقين هامين تقوم على إثرهما التجربة السردية ؛ أفق التجربة المتجه نحو الماضي المستعد للأحداث، وأفق استحضار المستقبل ناجم عن فعل التوقع الحامل للمغاز والتأويلات الفريدة نتيجة استقراء الأحداث السابقة وتتبعها وتتبع مسبباتها.
- ✓ جنس السرد تدل عليه جملة من المصطلحات منها القصص والرواية والحكي والإخبار، وهذه بمثابة الأنواع ضمن جنس السرد، وهي تحمل في طياتها دلالة نقل الأحداث.
- ✓ السرد ناجم عن اتصافه والتصاقه بمعاني نقل الأحداث وتتابعها، وفي التاريخ موضوعه تتبع الأحداث والتأريخ لها.
- ✓ يشترك كل من السرد والتاريخ من خلال الحدث الذي يعد المادة الخام لكليهما.

- ✓ يعتمد العمل السردي على جملة من التركيبات والمكونات التقنية، التي تساعده على تبني الموضوعات الإجتماعية وسقلها وفق قوالب سردية قابلة للدراسة.
- ✓ علم السرد أو السرديات يهدف إلى وضع وصف منهجي للخصائص الفنية للنصوص السردية، من جانبيه النظري والتطبيقي ووضع منهجية في دراسة السرد وبنيانه.
- ✓ السرد العربي لم يكن خالصا نتيجة تأثره بالبيئات الغربية الأخرى نتيجة احتكاك الثقافات وتوسع الرقعة الجغرافية للفتوحات الإسلامية.
- ✓ ارتباط اللغة بالسرد أمر حتمي الوجود والظهور ؛ لكون هذا الجنس يمثل خطابا تواصليا قائما بين السارد والمسرود له عن طريق المسرد المتحول والتغير حسب متطلبات العرف النوعي للسرد.
- ✓ أفاق نصوص السرد المنتجة دعاية للغة الشعرية البعيدة عن الواقع اللغوي اللساني ومخالفة المألوف اللغوي وهذا سبب تأزم الوضع اللغوي في السرد، وبهذا كان فرعا من فروع النظرية الشعرية.
- ✓ لغة الحوار حياة السرد واستمراره لأن غيابها يعني انعدام الأشخاص المحدثة للحدث السردي والمطورة له.
- ✓ لغة الوصف والسرد تتداخل وتتشابك من حيث البعد الوظيفي فيما بينهما ؛ لكونهما توظفان من أجل الفعل التشخيصي لعوالم السرد المختلفة.
- ✓ لغة السرد تعمل على تشخيص الوقائع والأفعال والأحداث، في حين أن لغة الوصف هي تشخيص للأشياء وللأشخاص.
- ✓ لغة الحوار تبين طريقة تبادل الأدوار بين الشخصيات التي يتقمصها الكاتب من خلال النص السردي، خلال ضربين من الحوار، المباشر وغير المباشر.
- ✓ اللغة الحوارية خلال الحدث السردي تمثل الفاصل اللغوي بين اللغتين الوصفية والسردية.
- ✓ تلعب لغة الحوار دور إظهار عامل تعدد الذوات المتمثل في شخصيات المنجز السردي، وتبين أهميتها في تنمية معطيات الحدث السردي.

- ✓ البعد اللغوي القصصي يغلب على تركيبه الجمل القصيرة بمختلف نوعيها الاسمية والفعلية، وهذا التركيب يكون حاضرا ضمن النوع القصصي السردي بكثرة.
- ✓ لغة السرد تلعب الدور الأساسي في تشكيل مكانة السارد من بين مختلف الشخصيات الصانعة للحدث السردي.
- ✓ الإيقاع السردي يتمثل في التفاعل الصوتي الناجم عن التغيرات المكانية والزمانية في الفعل السردي ومن خلاله تتمثل معالم الإيقاع.
- ✓ صوت المؤلف الغائب عن الحضور ضمن النصوص السردية الحاضر في تأليف العمل السردي، والغائب عنه شخصيا وذاتيا والحاضر فيه شخصية أو تشخيصا.
- ✓ يلبس المؤلف نفسه لباس الحضور الشخصي من خلال شخصية تتموقع تموقعا استراتيجيا ضمن الزخم النصي للسرد.
- ✓ العملية التواصلية بين كل من المؤلف والقارئ تتمثل من خلال شخصيات المسرود، وبين المؤلف وشخصيات العمل السردي.
- ✓ تمثل شخصيات السرد رسول التواصل بين كل من المؤلف الغائب والقارئ الحاضر مع الشخصية السردية حين تواجد الفعل القرائي للنص السردي.
- ✓ تعمد الأفعال إلى الدلالة عن الحدث وحدوث للفعل في زمن معين، كما تدل الأسماء في الغالب على مواطن الثبات والثوابت داخل الجنس الأدبي وضمن الأبعاد النصية المتمثلة خلالها.
- ✓ الجملة الفعلية تدل على مواطن الحركية والتطور الأحداث وتفاعلها، ومن خلالها تمثلت أبعاد اللغة السردية المشخصة للأفعال والأحداث.
- ✓ تعرف ظاهرة التلاعب بالزمن والانتقال بين الأزمنة في ثنايا المنجزات السردية من خلال الجملة الفعلية.
- ✓ الجمل الاسمية وشبيهة الجملة تعمل على وضع معالم أبعاد اللغة الوصفية، التي تعمد إلى تشخيص طبيعة الذوات والأشياء داخل المنجزات السردية.

- ✓ تعمل الجمل الاسمية والشبه الجملة على رسم معال الحضور الذاتي لشخصيات الحدث السردي، كما تبين معالم الفضاء المكاني والزماني الذي تقع فيه الأحداث المسرودة.
- ✓ التنوع في الأساليب من خلال الذات الواحدة الحاملة للذوات المختلفة لا يكون وجودها إلا في نوع من أنواع الأجناس الأدبية السردية.
- ✓ الرؤية التأويلية حين استحضار النصوص السردية تكون قائمة في ذات المتلقي المتوقع ، فينتج الترسبات التأويلية الممكنة من خلال توقعات المؤلف لذاتية القارئ المتوقع.
- ✓ أسلوب السارد من أهم الأساليب السردية التي يعتمد عليها المنجز السردي، وتتمثل أهميته في بروز لغتي الوصف والسرد.
- ✓ يغلب على أسلوب السارد اللغة الشعرية المليئة بالإيحاءات المجازية والرمزية، والقريبة من لغة الشعر.
- ✓ تعبر أساليب الشخصيات عن الأساليب الواردة في لغة الحوار نتيجة تعدد الذوات فيها، والدالة على اللغة التواصلية المباشرة القائمة بين شخصيات الحدث السردي.
- ✓ يولد الأسلوب السردي ضمن أهم خاصية تقوم عليها الأعمال السردية، وهي خاصية التعالق والتراتب.
- ✓ الصورة المفهومية للسرد تتجاوز البعد اللغوي لهذا الجنس إلى ما يعرف بالتلاعب بالزمن أثناء عملية السرد، وفق متطلبات أعراف النوع السردي الناقل لمعطيات النص.
- ✓ الفنية التصويرية خلال الخطابات السردية، المستمدة أنساقها من الانساق الثقافية التي تعتبر الساحة تقابل المعارف بين السارد والمسرود له، هذا داخل حيز الأعراف النوعية لجنس السرد.
- ✓ الصورة السردية الصغيرة، تمثل جملة الصور البيانية المشكلة داخل المنجز السردي.
- ✓ وجود البعد الرمزي الإيحائي –في السرد– الذي يمثل البعد الإشاري دون الحاجة إلى الإفصاح اللغوي، نتاجة التواضع الإيديولوجي والثقافي لدى الجماعة الثقافية الواحدة.

- ✓ التصوير المشهدي يتمثل في جمل الصور المسترسلة ضمن المشهد السردي الواحد وغالبا ما يكون هذا التصوير المشهدي وصفا للفضاء السردي بشتى أبعاده المختلفة من مكانية وزمانية.
- ✓ التصوير الكلي للمسرود يمثل البعد الإجمالي من المنجز السردي، ويعرف باسم الصورة السردية الموسعة التي تجاوزت حدود الصورة الشعرية أو الصورة الفنية، فتتعداها لتشمل جميع أبعاد التصوير الفني.

ختام هذه النتائج تختم بجملة من التوصيات لهذا الطرح –**مقولات الأجناس الأدبية وتقاطعها مع البلاغة العربية**– عموما، للأطروحة خصوصا الموسومة بـ : ((**البلاغة العربية ومقولات الأجناس الأدبي –بحث في الأسس والآليات–**)) وفيها تسرد هذه التوصيات :

- ✓ دفع عجلة البحث في مثل هذه المواضيع ؛ لتغذية الخزينة والمكتبة النقدية فيما يخص هذه المواضيع البعيدة عن البيئة الجزائرية.
- ✓ طرح مثل هذه المواضيع للطلبة والبحث فيها ؛ لكن بصورة وصيغة تشخيصية وذلك بجعل الموضوع فيها يقتصر على دراسة جنس واحد، حتى تتسم الرؤية النقدية والتحليلية فيها على الشمولية والرؤية الموسعة والكاشفة لخبايا وجوانب الجنس الأدبي.
- ✓ تتبع ودراسة فكرة مقولات الأجناس الأدبية وفق دروس البلاغة الجديدة، حتى ينجم عنها رؤية نقدية معمقة لا رؤى سطحية استقرائية ؛ ذلك راجع لكون الفكرتين قريبتين في المنبت –البيئة الغربية– والمنهل والاتجاه، وكلاهما دخيلين على البيئة العربية.
- ✓ دراسة علاقة البلاغة العربية عموما –الجديدة والقديمة– مع كل جنس بحاله، ، وتحقيق ذلك يكون بالإكثار من النماذج المدروسة والتنويع فيها، مثل : البلاغة العربية ومقولات جنس الشعر، أو البلاغة العربية ومقولات جنس الخطابة، ...
- ✓ مراعاة مكانة جنس السرد دون غيره من الأجناس في مثل هذه الدراسات ؛ لكونه دخيلا عن البيئة العربية من حيث التأصيل والتأسيس، وتحقيق ذلك يكون بإكثار النماذج وتتبعها تاريخيا

وآنيا، مثل : البلاغة العربية ومقولات جنس الرواية، أو البلاغة العربية ومقولات جنس القصة ... وغيرها من الأجناس السردية.

ختاما لعل الجهد المبذول في هذا الطرح قد ساهم بدراسة نقدية تكون تذكيرا للدراسات السابقة وضياء للموضوعات اللاحقة حول هذا الموضوع، وهذا على قدر ما نسجته القريحة، فإن كان صوابا فمن الله وحده وإن كان خطأ فمن النفس ومن الشيطان، وما تبرؤ النفس إن النفس لأمرة بالسوء كما جاء على لسان نبي الله يوسف عليه السلام، والله عز وجل يرزق التوفيق والسداد، وأن يكون تمام هذا الصدق والإخلاص.

﴿ وآخِرُ دَعْوَانَا أَنِ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴾

ملحق القصيدة

قصيدة عمر بن الخطاب [1] :

أنشدها في الحفل الذي اقيم لسماع هذه القصيدة بمدرج وزارة المعارف بدرب الجماميز مساء الجمعة 8 فيفري 1917م.

مقدمة :

1. حسب القَوافي وحسبي حين أُلْقيها * أَنِّي إلى ساحَةِ الفاروقِ أُهْديها

2. لا هَمَّ، هَب لي بياناً أستَعين بِه * على قضاءِ حُقوقٍ نامَ قاضيها

3. قد نازَعَتني نَفسي أن أوَفّيها * وليس في طَوقِ مثلي أنْ يُوَفّيها

مقتل عمر :

4. فمُر سَرِيَّ المَعاني أنْ يُواتيني * فيها فإِنّي ضَعيفُ الحالِ واهيها

5. مولَى المُغيرَةِ، لا جادَتكَ غادِيَة * من رَحمَةِ اللهِ ما جادَتْ غَواديها

6. مزَّقتَ منه أديماً حَشُوه هَمَمٌ * في ذِمّةِ اللهِ عاليها وماضيها

7. طَعَنْتَ خاصِرَةَ الفاروقِ مُنتَقِماً * من الحَنيفَةِ في أعلى مَجاليها

8. فأصبَحَتْ دولَةُ الإسلامِ حائرةً * تَشكُو الوجيعَةَ لمّا ماتَ آسيها

---

[1] _ ديوان حافظ إبراهيم، : مُحَمَّد حافظ أبراهيم، صححه وشرحه : أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري، ط 3، مصر : الهيأة المصرية العامة، 1987م.. الجزء 1، ص : 71-89.

9.	مضى وخلفها كالطود راسخة	*	وزان بالعدل والتقوى مغانيها
10.	تنبو المعاول عنها وهي قائمة	*	والهادمون كثير في نواحيها
11.	حتى إذا ما تولاها مهدمها	*	صاح الزوال بها فاندك عاليها
12.	واهاً على دولة بالأمس قد ملأت	*	جوانب الشرق رغداً من أياديها
13.	كم ظللتها وحاطتها بأجنحة	*	عن أعين الدهر قد كانت تواريها
14.	من العناية قد ريشت قوادمها	*	ومن صميم التقى ريشت خوافيها
15.	والله ما غالها قدماً وكاد لها	*	واجتثّ دوحتها إلاّ مواليها
16.	لو أنها في صميم العرب قد بقيت	*	لما نعاها على الأيام ناعيها
17.	يا ليتهم سمعوا ما قاله عمر	*	والروح قد بلغت منه تراقيها
18.	لا تكثروا من مواليكم فإنّ لهم	*	مطامعاً بسمات الضعف تخفيها

إسلام عمر :

19.	رأيت في الدين آراء موفقة	*	فأنزل الله قرآناً يزكيها
20.	وكنت أول من قرت بصحبته	*	عين الحنيفة واجتازت أمانيها

21. قد كنتَ أعدى أعاديها فصرتَ لها * بنعمة الله حصناً من أعاديها

22. خرجتَ تبغي أذاها في محمَّدها * وللحنيفة جبّار يواليها

23. فلم تكَدْ تسمعُ الآيات بالغةً * حتى انكَفأتَ تناوي من يناويها

24. سَمعْتَ سورةَ طّه من مُرتّلها * فزلزلت نيَّةً قد كنتَ تنويها

25. وقُلتَ فيها مقالاً لا يطاولُه * قَولُ المُحبِّ الذي قد بات يُطريها

26. ويوم أسلَمتَ عزَّ الحقُّ وارتَفعتْ * عن كاهل الدّين أثقالٌ يُعانيها

27. وصاح فيه بلالٌ صَيحةً خَشَعتْ * لها القُلوبُ ولَبَّتْ أمر باريها

28. فأنتَ في زمن المُختار منجدُها * وأنتَ في زمن الصّدّيق منْجيها

29. كم استَراكَ رسُولُ الله مغتبطاً * بحكمةٍ لكَ عند الرأْي يُلْفيها

عمر وبيعة أبي بكر :

30. وموقفٍ لكَ بعد المصطفى افتَرقَت * فيه الصَّحابةُ لمّا غاب هاديها

31. بايعتَ فيه أبا بكرٍ فبايعه * على الخلافة قاصيها ودانيها

32.	وأُطفئَت فتنةٌ لولاكَ لاستعرت	*	بين القبائل وانسابت أفاعيها
33.	باتَ النبيُّ مسجّى في حظيرته	*	وأنتَ مُستعرُ الأحشاء داميها
34.	تَهيم بين عجيج الناس في دهشٍ	*	من نبأةٍ قد سرى في الأرضِ ساريها
35.	تَصيحُ: من قال نفس المصطفى قُبضَتْ	*	علوتُ هامتَه بالسَّيف أبريها
36.	أنْساكَ ، حبُّكَ طه أنّه بشر	*	يُجري عليه شُؤونَ الكَون مُجريها
37.	وأنّه وارد لا بدّ مورده	*	من المَنيَّة لا يُعفيه ساقيها
38.	نَسيتَ في حقِّ طه آيةً نزلَتْ	*	وقد يُذكَّر بالآيات ناسيها
39.	ذَهلْتَ يوماً فكانت فتنةٌ عَمَمٌ	*	وثابَ رُشدُكَ فانجابَتْ دياجيها
40.	فللسَّقيفة يومٌ أنتَ صاحبُه	*	فيه الخلافةُ قد شيدَتْ أواسيها
41.	مدَّتْ لها الأوس كفّاً كي تناولَها	*	فمدَّتْ الخزرج الأيدي تباريها
42.	وظَنَّ كلُّ فريقٍ أنّ صاحبَهُم	*	أولى بها وأتى الشّحناء آتيها
43.	حتى انبريتَ لهم فارتدّ طامعُهُم	*	عنها وأخّى أبو بكرٍ أواخيها

عمر وعلي :

44. وقولَــــة لعلــــي قالهَــــا عُمَــــرٌ * أكــرِم بســامعها أعظــم بمُلقيهــا!

45. حرقــتَ دارَكَ لا أبقــي عليــكَ بهــا * إنْ لم تُبــايع وبنــتَ المصــطفى فيهــا

46. مــا كــان غــير أبي حفــصٍ يفُــوهُ بهــا * أمــامَ فــارس عَــدْنان وحاميهــا

47. كلاهُمــا في ســبيلِ الحــقِّ عزمتــه * لا تَنْثَــني أو يكــونَ الحــقُّ ثانيهــا

48. فاذْكُرْهُمَــا وتَــرحَّمْ كُلَّمــا ذَكَــروا * أعاظمــاً أَلَّهُــوا في الكــون تأليهــا

عمر وجبلة بن الأيهم :

49. كــم خفــتَ في اللــه مَضعُوفاً دَعــاكَ بــه * وكــم أخَفــتَ قــوياً يَنثَــني تيهــا

50. وفي حــديثِ فــتى غَسّــانَ موعظــةٌ * لكــلِّ ذي نَغــرَةٍ يأبى تناســيها *

51. فمــا القَــويُّ قَــوياً رغــم عزَّتــه * عنــد الخُصــومَة والفــاروقُ قاضــيها

52. ومــا الضَّــعيفُ ضــعيفاً بعــد حُجَّتــه * وإنْ تَخاصــم واليهــا وراعيهــا

عمر وأبو سفيان :

53. ومــا أقَلْــتَ أبا ســفيانَ حــين طَــوى * عَنــكَ الــهدية معتــزاً بمُهــديها

.54	لم يغنِ عنه وقد حاسبته حسب	*	ولا معاويةٌ بالشام يحبيها
.55	قيَّدْتَ منه جليلاً شاب مفرِقُه	*	في عِزّةٍ ليس من عِزٍّ يُدانيها
.56	قد نوَّهُوا باسمه في جاهلّيته	*	وزاده سيّدُ الكَونين تنويها
.57	في فتحِ مكّةَ كانت داره حرماً	*	قد أمَّنَ اللهُ بعدَ البيت غاشيها
.58	وكلُّ ذلك لم يشفع لدى عُمرِ	*	في هفوة لأبي سُفيانَ يأتيها
.59	تاللهِ لو فَعَلَ الخَطّابُ فَعلَتَه	*	لَما تَرخَّص فيها أو يُجازيها
.60	فلا الحَسابَةُ في حَقّ يُجاملُها	*	ولا القَرابةُ في بطلٍ يُحابيها
.61	وتلكَ قُوةُ نفسٍ لو أراد بها	*	شُمَّ الجبالِ لَما قَرّت رواسيها

عمر وخالد بن الوليد :

.62	سَلْ قاهرَ الفُرسِ والرُّومانِ هل شَفَعَتْ	*	له الفُتوح وهل أغنى تواليها
.63	غَزى فأبْلى وخَيْلُ اللهِ قد عُقدت	*	بالـيمنِ والنَّصْرِ والبُشْرى نواصيها
.64	يرمي الأعادي بآراءٍ مُسَدَّدَةٍ	*	وبالفَوارسِ قد سالَتْ مذاكيها
.65	ما واقَعَ الرُّومَ إلاّ فَرَّ قارِحُها	*	ولا رمى الفُرس إلاّ طاش راميها

66. ولم يُجُـــزْ بلَـــدَةً إلا سَمِعْـــتَ بهـــا * اللـــهُ أكـــبر تَـــدوي في نواحيهـــا

67. عشـــرونَ موقعَـــةً مَـــرّتْ مُجَلَّـــةً * مـن بعـد عشـرِ بنـانُ الفَتحِ تُحْصيها

68. وخالـــدٌ في ســـبيلِ اللـــهِ موقِـــدُها * وخالـــدٌ في ســـبيلِ اللـــهِ صـــاليها

69. أتاه أمْـــرٌ أبي حفـــصٍ فقبَّلَـــه * كمـــا يُقَبِّـــلُ آيَ اللـــهِ تاليهـــا

70. واســـتَقْبل العـــزلَ في إبّان سَـــطْوته * ومَجْـــده مُسْـــتَريحَ الـــنَّفسِ هاديهـــا

71. فاعجَـــب لسَـــيّدِ مَخْـــزوم وفارســـها * يـــومَ النّـــزال إذا نادَى مُناديهـــا

72. يَقُـــودُه حَبَشـــيٌّ في عمامتـــه * ولا تُحَـــرِّكُ مَخـــزوم عواليهـــا

73. ألْقَـــى القيـــادَ إلى الجَـــرّاح مُمْتَـــثلاً * وعـــزّةُ الـــنَّفْس لم تُجْـــرَحْ حواشـــيها

74. وانضَـــمَّ للجُنـــد يَمشـــي تحـــتَ رايتـــه * وبالحيـــاة إذا مالَـــتْ يُفَـــدّيها

75. ومـــا عَرَتْـــه شَـــكوكٌ في خَليفَتـــه * ولا ارتَضَـــى إمـــرةَ الجَـــراحِ تَمويهـــا

76. فخالـــدٌ كـــان يَـــدري أنّ صـــاحبَه * قـــد وَجّـــه الـــنَّفس نحـــوَ اللـــهِ توجيهـــا

77. فمـــا يُعـــالجُ مـــن قَـــول ولا عَمَـــل * إلاّ أرادَ بـــه للنّـــاسِ ترفيهـــا

78. لـــذاكَ أوْصَـــى بأولادٍ لـــه عُمَـــراً * لمّـــا دعَـــاهُ إلى الفِـــرْدَوسِ داعيهـــا

79. ومـــا نَهَـــى عُمَـــرٌ في يـــوم مَصـــرعه * نســـاءَ مَخْـــزومَ أن تَبكـــي بَواكيهـــا

80. وقيـــل : خالَفْـــتَ يا فـــاروقُ صـــاحِبَنا * فيـــه وقـــد كـــان أعطـى القَـوس باريهـا

81. فقـــال: خفـــتُ افتتـــان المُســـلمين بـــه * وفتنـــةُ الـــنَّفس أعيَـــت مَـــن يُـــداويها

82. هَبـــوه أخطَـــأَ في تَأْويـــلِ مَقصـــدِه * وأنّهـــا ســـقطَةٌ في عـــينِ ناعيهـــا

83. فلـــن تَعيـــبَ حَصـــيفَ الـــرأي زَلّتُـــه * حـــتى يعيـــبَ ســـيوفَ الـــهند يَطويهـــا

84. تاللـــهِ لم يَتَّبـــعْ في ابـــنِ الوَليـــد هَـــوىً * ولا شَـــفَى غُلّـــةً في الصَّـــدْرِ يَطويهـــا

85. لكنّـــــه قـــــد رأى رأياً فأتبعـــــه * عَزيمَـــةً منـــه لم تُـــثْلَم مواضـــيها

86. لم يَـــرعَ في طاعَـــةِ المـــولى خُؤُولَتَـــه * ولا رعـــى غيرهـــا فيمـــا ينافيهـــا

87. ومـــا أصـــاب ابنـــه والسَّـــوطُ يأخُـــذُه * لَدَيـــه مـــن رأفَـــة في الحَـــدّ يُبـــديها

88. إنّ الـــذي بـــرأَ الفـــاروقَ نَزَّهَـــه * عـــن النَّقـــائصِ والأغـــراضِ تَنْزيهـــا

89. فـــذاكَ خُلـــقٌ مـــنَ الفـــردَوس طينَتُـــه * اللـــهُ أوْدَعَ فيهـــا مـــا يُنَقّيهـــا

90. لا الكِبْـــرُ يَسْـــكُنُها، لا الظُّلـــمُ يَصْـــحَبُها، * لا الحقـــدُ يَعرِفُهـــا، لا الحـــرصُ يُغويهـــا

عمر عمرو بن العاص :

91. شـــاطَرتَ داهيـــةَ السُّـــواس ثَروتَـــه * ولم تَخَفـــه بمصـــرٍ وهـــو واليهـــا

92. وأنـــتَ تَعـــرفُ عَمـــراً في حَواضـــرها * ولســـتَ تَجهـــل عمـــراً في بواديهـــا

93. لم تُنبِـــت الأرضُ كـــابن العـــاصِ داهيـــةً * يَرمـــي الخُطـــوبَ بـــرأيٍ لـــيسَ يُخطيهـــا

94. فلـــم يُـــرغ حيلَـــةً فيمـــا أمَـــرتَ بـــه * وقـــامَ عَمـــروٌ إلى الأجمـــال يزجيهـــا

95. ولم تُقِـــلْ عـــاملاً منهـــا وقـــد كَثُـــرتْ * أموالُـــه وفَشـــا في الأرضِ فاشـــيها

عمر وولده عبد الله :

96. ومـــا وَفى ابنُـــكَ عبـــدُ اللـــه أَينُقَـــه * لمّـــا اطَّلَعْـــتَ عليهـــا في مراعيهـــا

97. يَنهـــا في حمـــاهُ وهـــي ســـارحةٌ * مثـــلَ القُصـــور قـــد اهتَـــزَّت أعاليهـــا

98. فقلـــتَ: مـــا كـــان عبـــدُ اللـــه يُشـــبِعُها * لـــو لم يكـــن ولَـــدي أو كـــان يرويهـــا

99. قـــد اســـتعانَ بجـــاهي في تجارتـــه * وباتَ باســـم أبي حفـــص يُنَمّيهـــا

100. رُدّوا النِّيـــاقَ لبيـــتِ المـــالِ إنّ لـــه * حَـــقَّ الـــزِّيادَةِ فيهـــا قَبـــلَ شـــاريها

101. وهـــذه خُطّـــةٌ للـــه واضِـــعُها * ردَّتْ حقوقـــاً فأغنَـــت مســـتميحيها

102. مـــا الإشـــتراكيَّةُ المُنشـــودُ جانبُهـــا * بـين الـورى غـير مبـنى مـن مبانيهـا

103. فـــإنْ نكـــن نحـــن أهليهـــا ومنبتَهـــا * فـــإنّهم عرفُوهـــا قبـــل أهليهـــا

عمر ونصر بن حجاج :

104. جَـــنى الجَمـــالُ علـــى نَصـــرٍ فغرَّبَـــه * عَـــن المَدينـــة تَبكيـــه ويَبكيهـــا

105. وكـم رمَـت قَسـماتُ الحُسـنِ صـاحبَها * وأتعبَـــتْ قَصَـــباتُ السَّـــبقِ حاويهـــا

106. وزهـــرةُ الـــرَّوض لـــولا حُســـنُ رونقهـــا * لَمَـــا اســـتَطالَتْ عليهـــا كـــفُّ جانيهـــا

107. كانـــت لـــه لمَّـــةٌ فَينانَـــةٌ عَجَـــبٌ * علـــى جَبـــينٍ خَليـــق أنْ يُحَلّيهـــا

108. وكـــان أنَّى مشَـــى مالَـــتْ عَقَائلُهـــا * شَـــوقاً إليـــه وكـــادَ الحســـن يســـبيها

109. هَـــتَفَن تحـــتَ اللّيـــالي باسمِـــه شَـــغَفاً * وللحســـــانِ تَمَـــــنٍّ في لَياليهـــــا

110. جَـــزَزتَ لمَّتَـــه لمّـــا أُتيـــتَ بـــه * ففـــاقَ عاطلُهـــا في الحُســـن حاليهـــا

111. فَصِـــحْتَ فيـــه تَحَـــوَّلْ عـــن مَـــدينتِهم * فإنّهـــا فتنَـــةٌ أخشـــى تَماديهـــا

112. وفتنَـــةُ الحُســـن إنْ هَبَّـــتْ نَوافحُهـــا * كفتنَـــة الحَـــرب إنْ هَبَّـــتْ ســـوافيها

عمر ورسول كسرى :

113. وراعَ صاحب كسرى أنْ رأى عمراً * بين الرَّعيّة عُطلاً وهو راعيها

114. وعَهدُه بمُلوك الفُرسِ أنّ لها * سُوراً من الجُندِ والأحراسِ يَحميها

115. رآه مُستغرقاً في نومه فَرأى * فيه الجلالَة في أسمى معانيها

116. فوقَ الثَّرى تحتَ ظلِّ الدَّوحِ مُشتَملاً * بُبردَةٍ كادَ طُولُ العَهدِ يبليها

117. فهانَ في عَينه ما كان يُكبره * من الأكاسر والدّنيا بأيديها

118. وقال قَولَةَ حقٍّ أصبحَتْ مَثلاً * وأصبح الجيل بعد الجيلِ يرويها:

119. أمنتَ لمّا أقمتَ العَدلَ بينهُمُ * فنمتَ نَومَ قَرير العَين هانيها

عمر والشورى :

120. يا رافعاً رايةَ الشُّورى وحارسَها * جَزاكَ ربُّكَ خَيراً عن مُحبّيها

121. لم يُلهِكَ النَّزْعُ عن تأييدِ دولَتها * وللمنيَّةِ آلامٌ تُعانيها

122. لم أنسَ أمركَ للمقداد يَحملُه * إلى الجَماعة إنذاراً وتَنبيها

123. إنْ ظَلَّ بعد ثَلاثٍ رأْيُها شُعَباً * فجَرِّد السَّيفَ واضرِبْ في هَواديها

124. فاعجَبْ لقوّة نفس ليس يصرفُها * طَعمُ المَنيّة مُرّاً عن مراميها

125. ترى عميدُ بني الشُّورى بموضعها * فعاش ما عاش يبنيها ويعليها

126. وما استبَدَّ برأْي في حُكومتِه * إنّ الحُكومةَ تُغري مُستبدّيها

127. رأْيُ الجماعةِ لا تشقَى البلادُ به * رغمَ الخلافِ ورأْيُ الفردِ يُشقيها

مثال من زهده :

128. يا من صَدَفتَ عن الدُّنيا وزينتِها * فلم يغُرَّكَ من دُنياكَ مغريها

129. ماذا رأيتَ بباب الشام حين رأَوْا * أنْ يُلبسُوكَ من الأثواب زاهيها

130. ويُركِبُوكَ على البِرذَونِ تقدمُه * خيلٌ مطَهَّمةٌ تَحلُو مرائيها

131. مشى فهملَجَ مُختالاً براكبِه * وفي البراذين ما تُزهى بعاليها

132. فصِحتَ: يا قوم، كادَ الزَّهوُ يقتُلُني * وداخلَتني حالٌ لستُ أدْريها

133. وكادَ يصبو إلى دُنياكُم عُمَرٌ * ويرتَضي بيعَ باقيه بفانيها

134. ردُّوا رِكابي فلا أبغي به بَدَلا * ردُّوا ثيابي فحسبي اليوم باليها

مثال من رحمته :

135. ومَـــن رآهُ أمـــامَ القِـــدْرِ مُنبطحـــاً * والنـــارُ تأْخُـــذُ منـــه وهـــو يـــذْكيها

136. وقـــد تَخَلَّـــلَ في أثنـــاء لحيتـــه * منهـــا الـــدُّخانُ وفُـــوه غـــاب في فيهـــا

137. رأى هنـــاكَ أمـــير المُـــؤمنين علـــى * حـــالٍ تَـــروعُ – لَعَمـــرُ اللـــه – رائيهـــا

138. يَســـتَقبلُ النـــارَ خَـــوفَ النـــار في غـــده * والعَـــينُ مـــن خَشـــيَة ســـالَتْ مآقيهـــا

مثال من تقشفه وورعه :

139. إنْ جـــاعَ في شـــدّة قَـــومٌ شَـــركَتَهُم * في الجـــوعِ أو تَنجلَـــي عـــنهم غَواشـــيها

140. جُـــوعُ الخَليفَـــة – والـــدُّنيا بقَبضَـــته – * في الزُّهـــد منزِلَـــةٌ ســـبحانَ مُوليهـــا

141. فمـــن يبـــاري أبا حفـــصٍ وســـيرته * أو مـــن يُحـــاولُ للفـــاروقَ تَشْـــبيها

142. يـوم اشـتهتْ زوجـه الحلـوى فقـال لـها * مـــن أيـــن لي ثَمَـــن الحلـــوى فأشـــريها

143. لا تَمتَطـــي شَـــهَوات الـــنَّفس جامحَـــةً * فكســـرةُ الخُبـــز عـــن حَلـــواك تَجزيهـــا

144. وهـــل يَفـــي بيـــتُ مـــالِ المُســـلمينَ بمـــا * تُـــوحي إليـــك إذا طاوعـــتَ موحيهـــا

145. قالـــت: لـــكَ اللـــهُ إنّي لســـتُ أَرزؤُه * مَـــالاً لحاجَـــة نفـــس كنـــتُ أبغيهـــا

146. لكـــنْ أُجنّـــبُ شـــيْئاً مـــن وَظيفَتنـــا * وفي كُـــلِّ يـــوم علَـــى حَـــال أُســـوّيها

147. حتى إذا ما ملَكنا ما يُكافئُها * شَرِيتُها ثُمّ إنّي لا أُثَنّيها

148. قال: اذهبي واعلَمي إنْ كنت جاهلَةً * أنَّ القَناعةَ تُغني نفس كاسيها

149. وأقبلَت بعدَ خَمس وهي حاملَةٌ * دُريهمات لتقضي من تَشَهّيها

150. فقال: نَبَّهت مِنّي غافلاً فدَعي * هذي الدَّراهِمَ إذْ لا حَقَّ لي فيها

151. ويلي على عُمَر يرضى بمُوفيَة * على الكفاف وينهى مُستزيديها

152. ما زادَ عن قُوتنا فالمُسلمونَ به * أولى فقُومي لبيت المالِ رُدّيها

153. كذاكَ أخلاقُه كانت وما عُهِدَتْ * بعد النُّبوّة أخلاقٌ تُحاكيها

مثال من هيبته :

154. في الجاهليّة والإسلام هيبتُه * تَثْني الخُطوب فلا تَعدُو عواديها

155. في طَيِّ شدَّته أسرارٌ مرحَمَةٍ * للعالَمين ولكن ليس يفْشيها

156. وبين جَنبيه في أوفى صَرامته * فُؤادُ والدة ترعى ذَراريها

157. أغنَتْ عن الصَّارِمِ المصقولِ درّتُه * فكم أخافَت غَوِيَ النَّفسِ عاتيها

158. كانت له كعصا موسى لصاحبها * لا ينزلُ البُطلُ مُجتازاً بواديها

159. أخافَ حتى الدَّراري في ملاعبها * وراعَ حتى الغواني في ملاهيها

160. أريتَ تلكَ التي للهِ قد نَذَرتْ * أنشودةً لرسول اللهِ تُهديها

161. قالت: نَذَرتُ لئن عادَ النَّبي لنا * من غزوةٍ لَعلى دُفِّي أُغنّيها

162. ويَمَّمتْ حضرةَ الهادي وقد مَلأَتْ * أنوارُ طَلعتهِ أرجاءَ ناديها

163. واستأذَنَت ومَشَت بالدُّفّ واندَفَعت * تُشجي بألحانها ما شاءَ مُشجيها

164. والمصطفى وأبو بكرٍ بجانبهِ * لا يُنكِران عليها من أغانيها

165. حتى إذا لاحَ من بُعدٍ لها عُمَرٌ * خارت قُواها وكادَ الخَوفُ يرديها

166. وخَبَأَتْ دُفَّها في ثَوبها فَرَقاً * منهُ وودَّتْ لو أنّ الأرضَ تَطويها

167. قد كانَ حلمُ رسولِ اللهِ يُؤْنِسُها * فجاءَ بَطشُ أبي حفصٍ يُخَشّيها

168. فقالَ مَهبطُ وحي اللهِ مُبتَسماً * وفي ابتسامته معنىً يُواسيها

169. قد فَرَّ شيطانُها، لمّا رأى عمراً * إنّ الشياطينَ تَخشى بأسَ مُخزيها

مثال من رجوعه إلى الحق :

170. وفتيـــةٍ ولَعُـــوا بالـــرَّاحِ فانتَبـــذُوا * الـــهم مكـــاناً وجَـــدُّوا في تَعاطيهـــا

171. ظَهَـــرتَ حـــائطَهُم لمّـــا علمـــتَ بهـــم * والليـــلُ مُعتكـــرُ الأرجـــاء ســـاجيها

172. حـــتى تَبيَّنْـــتَهم والخمـــر قـــد أخـــذَت * تَعلـــو ذُؤابـــةَ ســـاقيها وحاســـيها

173. ســـقَّهتَ آراءَهُـــم فيهـــا فمـــا لَبثـــوا * أن أوسَـــعُوكَ علـــى ماجئـــتَ تَســـفيها

174. ورُمـــتَ تَفقـــيهَهُم في دينـــيهِم فـــإذا * بالشَّـــربِ قـــد برَعُـــوا الفـــاروقَ تَفقيهـــا

175. قـــالوا: مَكانَـــكَ قـــد جئنـــا بواحـــدَةٍ * وجئتَنـــا بـــثَلاث لا تُباليهـــا

176. فـــأْتِ البيـــوتَ مـــن الأبـــوابِ يا عُمَـــرٌ * فقـــد يُـــزَنُّ مـــن الحيطـــانِ آتيهـــا

177. واســـتأْذن النـــاسَ أنْ تَغشـــى بيـــوتَهُمُ * ولا تُلـــمَّ بـــدار أو تُحَيّيهـــا

178. ولا تَجَسَّـــس فهـــذي الآي قـــد نَزلَـــتْ * بالنَّهْـــي عنـــه فلـــم تَـــذكر نَواهيهـــا

179. فعـــدتَ عـــنهم وقـــد أكـــبرتَ حجَّـــتَهم * لمّـــا رأيـــتَ كتـــابَ اللـــه يُمليهـــا

180. ومـــا أنفـــتَ وإنْ كـــانوا علـــى حـــرجٍ * مـــن أن يُحَجَّـــكَ بالآياتِ عاصـــيها

عمر وشجرة الرضوان :

181. وسَرحةٍ في سماءِ السَّرحِ قد رفَعَت * ببيعَةِ المُصطَفى من رأسِها تيها

182. أزلَتهَا حين غَالوْا في الطَّواف بها * وكان تَطوافُهُم للدِّين تَشويها

الخاتمة :

183. هذي مناقبُه في عهد دولته * للشّاهدينَ وللأعقاب أحكيها

184. في كلِّ واحدةٍ منهنّ نابلَةٌ * من الطبائعِ تغذو نفس واعيها

185. لَعَلَّ في أمّة الإسلام نابتَةً * تَجلُو لحاضرها مرآةَ ماضيها

186. حتى تَرى بعضَ ما شادَت أوائلُها * من الصُّروحِ وما عاناه بانيها

187. وحسبها أن ترى ماكانَ من عُمرٍ * حتى يُنبّه منها عينَ غافيها

ملحق الخطبة

خطبة للشيخ مُحَمَّد البشير الإبراهيمي . رحمه الله تعالى .

" خطاب أمام الوفود العربية والإسلامية في الأمم المتحدة."

في مساء يوم الثلاثاء من 29 جوان 1952 م ، ألقى الأستاذ مُحَمَّد البشير الإبراهيمي رئيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين على مسامع الوفود العربية والإسلامية في منظمة الأمم المتحدة خطبته بطريقة ارتجالية ،وقد قام الأستاذ أحمد بن سودة بتلخيصها تلخيصا وافيا ،بحيث لم يند عنه إلا القليل من ألفاظها ومعانيها.

ومما جاء فيها :

" حضرات أصحاب المعالي الوزراء .

حضرات أصحاب السعادة والعزة .

حضرات الزملاء حملة الأقلام.

حضرات الإخوان ."

هذه ليلة ارتفعت فيها الكلف، وغابت عنها العواذل، وغفل عنها الرقباء . إن شاء الله . فاسمحوا لي أن أخرج عن الوضع المتعارف عليه في رسوم الخطاب. فأنا بصفتي رجلا دينيا مسلما أمثل الإسلام في بساطته وسماحته وباعتباراته الروحية، يحلو لي أن أخاطبكم بما جاء به الإسلام في آدابه الراقية، ومثله العليا ،وهو وصف الأخوة.

إن النبوة هي أكمل الخصائص الإنسانية ،وأشرف المواهب الالهية ،ولكن الله حينما يرفع ذكر الأنبياء ،يضعهم في الدرجة الأولى من معارج الرقي ،وهي درجة العبودية لله، فمحمد هو عبد الله قبل أن يكون رسوله، وفي القرآن، جاء قوله تعالى : { واذكر عبدنا أيوب } سورة (ص): الآية : 40 ،وأيضا { واذكر عبادنا إبراهيم وإسحاق ويعقوب } سورة (ص) الآية :45

فأنا حينما أخاطب إخواني الكرام الذين أتاح لي الحظ السعيد أن أقف أمامهم في هذه اللحظة . لا يحلو لي إلا أن أخاطبهم بهذا الوصف الجليل . وهو وصف الأخوة الذي منذ أن فقدناه لم نجد أنفسنا، وكأننا حبات انقطع سلكها فأصبحت كل حبة منها في كف لاقط، فمعذرة إلى إخواني الذين أعتز بأخوتهم إن خرجت عن النمط المألوف في رسوم الخطاب ،فخاطبتهم ب: يأيها الإخوان.

أيها الإخوان المتلاقون على هوى واحد هو هوى الوطن الجامع، المتعبدون بعقيدة واحدة هي عقيدة تحرير هذا الوطن الجامع، الطالعون كالكواكب من أفق واحد هو هذا الشرق الذي اطلعت سماؤه: الشمس والقمر، واطلعت أرضه: الأنبياء والحكماء.

أحييكم باسم جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وباسم شعبتها المركزية . بباريس . تحية العروبة التي هي أكرم ما أنجبت البشرية من سلاسل ،وتحية الإسلام الذي هو أصفى ما تشظت عنه صدفة الوحي من لآلئ ،وحية الشرق الذي أعتقد مخلصا أنكم أزكى نباته، وأنكم الصفوة المختارة من نباته.

وأحييكم باسم الجزائر العربية المسلمة المجاهدة الصابرة، التي هي غصن فينان من دوحة الإسلام ،وفرع ريان من شجرة العروبة ،وزهرة فواحة من رياض الشرق، تغربت هذه الزهرة كما تغربت قبلها نخلة عبد الرحمان الداخل فلم تشنها غربة، ومازالت متصلة بالشرق العربي، تستمد منه القوة والفتوة، وما زالت متصلة بالشرق الإسلامي ،تستصبح بأنواره ، وتتغنى بأمجاده ،وتعيش على ذكرياته، وهي على صلة متينة بالشرق، وكانت ومازالت متمسكة بحبله إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، ومازالت قائمة على غرس عقبة والمهاجر وحسان بالتعهد والحفظ ، ومازالت ناطقة بلسان هلال بن صعصعة، فحيثما حل من سهولها حلت العروبة ، وأينما سار . سار في ركابه البيان العربي الذي من بقاياه ما تسمعون .

هذه الجزائر التي أحييكم باسمها والتي ترون أبناءها أمامكم بين شيخة وشباب ، يلتقيان في غاية واحدة ،وإن نزغ الشيطان بينهما ،كما ينزغ بين الإخوة ، ولكنهم في النهاية سائرون إلى الإتحاد والتجمع ، وهؤلاء هم أبناء الجزائر الذين أحييكم باسمهم يا إخواننا . وأستحي أن أقول: يا ضيوفنا . فإننا جميعا في دار غربة، وكم وددنا لو اجتمعت هذه الوفود في دارنا الجزائر . حيث سترون ما يشرح صدوركم، ويبهج خواطركم من ارتباط الجزائر بالشرق والعروبة والإسلام

أيها الإخوان ... أيها الزملاء ،حملة الأقلام .

أحقيقة ما ترى عيناي أم خيال؟ إخوة طوحت بهم الأقدار ،وفرقتهم صروف الدهر في الأقطار حتى ما يلتقي رائح منهم بمبتكر، ثم يجتمعون في هذه الليلة على غرة وعلى غير ميعاد ،كما تجتمع أشتات الزهر في إبانها وفي مكانها، تختلف منها الألوان والأشكال ،ويجمعها الشذى والطيب والجمال .

أحق أن باريس . وهي منبع شقائنا، وهي الصفحة العابسة في وجوهنا . تنزل لحظة عن عاداتها فتتيح لنا أن نجتمع بين حناياها هذا الاجتماع الرائع ؟

فلولا حقوق للأوطان في أعناقنا، ولولا عهود يجب أن نرعاها لديارنا، لكنا نغفر لباريس جميع ما جرته علينا من جرائر، ونمحو بهذه الحسنة جميع السيئات، ولكن تأبى علينا ذلك دماء في تونس نسيل، وشعب في المغارب الثلاثة يعذب، وشباب تفتح له السجون والمعتقلات، وتغلق في وجهه المدارس والمعابد، ودين في الجزائر ممتهن الكرامة . فهيهات أن نصفح عن باريس أو نصافحها بعد أن جنينا المر من ثمراتها، وهيهات أن نسميها دار العلم، وهيهات أن ندعوها عاصمة النور من لم تغشه منها إلا الظلمات ،وهيهات أن نلقبها دار المساواة من لم تعامله إلا بالظلم و بالإجحاف.

أيها الإخوان .

ها هو الشرق رمى باريس بأفلاذ كبده ن يدافعون عن حماه بالحق ويجادلون عن حقه بالمنطق، وما منهم إلا السيف مضاء والسيل اندفاعا، وإن وراءهم لشبابا سينطق يوم يسكت الاستعمار ،وسيتكلم بما يخرس وبما يسوءه.

وإن بعد اللسان لخطيبا صامتا هو السنان ،وإننا لرجال ،وإننا لأبناء رجال ،وإننا لأحفاد رجال، وإن أجدادنا دوخوا العالم . بالعدل والإحسان . وسادوه. وإن فينا لقطرات من دماء أولئك الأجداد، وإن فينا لبقايا مدخرة سيجليها الله إلى حين.

رمى الشرق باريس بهذه الأفلاذ ،فخاطبو الأمم وخطبوا في منظمة الأمم المتحدة. هذه المنظمة التي سميت بغير اسمها، وحليت بغير صفتها . وما هي إلا مجمع يقود أقوياؤه ضعفاؤه، ويسوق أغنياؤه فقراءه، وما هي إلا سوق تشترى فيه الأصوات التي تنصر الظلم ،وتؤيد الاستعلاء والطغيان ،وتباع فيه الذمم والهمم والأمم بيع البضائع في السوق السوداء، وما هي إلا مجلس نصب للشورى فكان للشر . وعقدوه للعدل ،فكان للتمييز بين الأمم.

رمى الشرق باريس بأفلاذ كبده ،فعز على المغرب العربي أن يبقى بعيدا مع قرب الدار ،فرمى باريس بأفلاذ من كبده ليلقى الأخ أخاه فيتناجيان بالبر والتقوى، ويتطارحان الألم والشكوى. ويهش وجهه لوجهه ويخفق قلبه لقلبه. وتتصافح أيديهما بعضهما ببعض، فترد التحية بالتحية، فيقوي الساعد الآخر، ويشد العضد الآخر ويمتزج الضعف بالضعف فينبثقان عن قوة، فيلب الضعيفان القوي.

أيها الإخوان .

لم يؤثر الفاتحون المتعاقبون على الشمال الإفريقي ،ولا أثرت الأديان الراحلة إليه. جزءا مما أثر الإسلام. وأثرت العروبة، ذلك لأن الفاتحين لهذا الوطن قبل الإسلام إنما جاءوه بدين القوة وشريعة الاستغلال، أما الإسلام فقد جاء بالعدل والإحسان، وجاء وافيا بمطالب الروح، ومطالب الجسم، وجاء لإقرار الإنسانية بمعناها الصحيح في هذه الأرض، لذلك كان سريع المدخل إلى النفوس،

لطيف التخلل في الأفكار ،قوي التأثير على العقول ،ولذلك طال في هذا الشمال أمده ، وسيبقى ما دامت الفوارق قائمة بين الإنسان والحيوان.

وأن هذا الشمال الإفريقي كل لا يتجزأ تربط بين أجزائه دماء الأجداد ، ولسان العرب ،والإسلام ،وسواحل البحر المتوسط في الشمال ،وحبال الرمال في الصحاري، وسلاسل الأطلس الأشم في الوسط، واتحاد الماء والهواء والغذاء. وإنها لخصائص تجمع الأوطان المتباينة، فكيف لا تجمع الوطن الواحد ؟

وإن تفرق هذه الأجزاء لم يأت من طبيعتها وإنما جاء من طبائعنا الدخيلة، ومن تأثراتنا الغريبة بالدخلاء، وإنني متفائل بأن هذه الليلة ستكون فاتحة لعهد جديد، واتحاد عتيد، ونور من الرحمة والإخاء. وإنني متفائل بما يتفاءل به السارون المدلجون من انبلاج الفجر ،فعسى أن يتحقق هذا التفاؤل فتكون هذه الليلة أول خيط في نسيج الوحدة الإفريقية التي هي آخر أمل للمتفائلين مثلي، وإن العنوان الدال على ما وراءه هو اجتماع جميع حركات الشمال الإفريقي في هذا المحفل الزاهر.

وإن البشير بتحقق هذا الأمل هو امتزاجنا بإخواننا المشارقة حول هذه الموائد ومن بركاتهم أن تجتمع حركاتنا كلها في صعيد واحد ،وكلها لسان يعبر، وقلب يفكر، وآذان تسمع.

وإنا لنرجوا أن تكون قلوبنا غدا غير قلوبنا بالأمس .وأن نفيء إلى الحق الذي أمر الله بالفيأة إليه .و{ إن الله لا يغير ما بقوم الله بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم } سورة الرعد الآية رقم 12

أيها الإخوان .

يقول المستعمرون عنا : أننا خياليون وأننا ـ حين نعتز بأسلافنا ـ نعيش في الخيال، ونعتمد على الماضي، ونتكل على الموتى، يقولون عما هذا بغرض الاستهزاء بنا أو النصح لنا. وأنا لا أدري متى كان إبليس مذكرا.

وإن ما يرمون إليه إنهم يريدون أن ننسى ماضينا فنعيش بلا ماض. حتى إذا استيقظنا من نومنا أو من تنويمهم لنا، لم نجد ماضيا نبني عليه حاضرنا، فنندمج في حاضرهم . وهو كل ما يرمون إليه . وسلوهم... هل نسوا ماضيهم هم ؟

إنهم يبنون حاضرهم على ماضيهم، وإنهم يعتزون بآبائهم وأجدادهم، وإنهم يخلدون عظماءهم في الفكر والأدب والفلسفة والفن والحرب، وإنهم لا ينسون الجندي ذا الأثر فضلا عن القائد الفاتح، وهذه تماثيلهم تشهد عليهم، وهذه متاحفهم تردد شهادتهم على ذلك.

إن القوم يحتقرون حاضرنا الذي أوصلونا إليه هم، ويعتقدون أننا صبيان، فيتذكرون ماضيهم ليبنوا عليه حاضرهم ومستقبلهم ، وينكرون علينا ذلك ، فمن حقنا، بل من واجبنا أن نعرف ماضينا والرجال الذين عمروه في ميادين الحياة، فنعرف من هو أبو بكر ؟ ومن هو عمر؟ ،ونعرف ما صنع بنا عقبة وحسان وطارق وموسى وطريف في الغرب وما صنع المثنى وسعد وخالد وقتيبة في الشرق؟

إلا أنهم يذكرون أبناءهم بماضيهم ويلقنونهم سير أجدادهم وأعمالهم، وإنهم يذكرون أبناءنا المتأثرين بعلومهم وصناعاتهم بذلك، ويأتونهم بما يملأ عقولهم ونفوسهم حتى لا يبقى فيها متسع لذكيات ماضينا وأسلافنا. وإن الواحد من هذا الصنف من أبنائنا ليعرف الكثير عن نابليون ،ولا يعرف شيئا عن عمر ، ويحفظ تاريخ جان دارك عن ظهر قلب ،ولا يحفظ شيئا عن خديجة وعائشة.

وإن هذه لهي الخسارة التي لا تعوض. وإني أتخيل أن لهم في تحريف الكثير من أسماء أعلامنا مأربا يوم كانوا يأخذون العلم عنا، كأنهم ألهموا من يومئذ أن الزمان سيدول وأن دورة الفلك علينا بالسعد ستنتهي. وأننا سنعود إلى الأخذ عنهم، فحرفوا أسماءنا لتشتبه على أبنائنا فلا يعرفون أن(إفيسان)هو (ابن سيناء)، وأن (جيبرال طار)هو (جبل طارق) ،وهكذا يتكلم أبناؤنا اليوم بهذه

الأسماء وينطقون بها، ولا يهتدون إلى أصحابها حتى يقيض الله لهم من يكشف الحقيقة لهم . فيبقى أثر الشك في نفوسهم لما يصحب تثقيفهم بالثقافة الأجنبية من تحقير لجنسهم والحكم على تاريخهم بالعقم الفكري.

وإنها لمصيبة يجب علينا أن ننتبه إلى خطرها ونبادرها بالعلاج ، وإن دواءها الوحيد هو تثقيف أبنائنا وبناتنا تثقيفا عربيا شرقيا موحدا، وأقول موحدا لأنني أعتقد أن الخلافات السياسية التي مني بها الشرق . يرجع معظمها إلى اختلاف الثقافات . فالمثقف ثقافة إنجليزية يحترم انجلترا ، والمثقف ثقافة فرنسية يحترم فرنسا، وهكذا وزعنا الاحترام على الغير، ولم يبق من احترامنا لأنفسنا شيء، وكأننا استبدلنا بجنسيتنا الواحدة جنسيات متعددة كلها غريبة عنا ، وكلها مجمعة على اهتضامنا وهضمنا هضما ، ولولا نزعات موروثة عن الأجداد الذين قهروا الرومان في إفريقيا، ودفعوا الصليبيين عن الشرق . لم يبق لنا من ذلك التراث الغالي شيء، وهذا بفعل التجهيل الدءوب ،والذي هو غاية الاستعمار فينا، وبفعل هذه التعاليم الغريبة عنا .

أيها الإخوان .

إنه ليس من سداد الرأي أن يضيع الضعيف وقته في لوم الأقوياء، وليس من المجدي أن يدخل معه في جدل، وإن من تمام معنى اللوم أن يتسبب في توبته، أو يجره إلى إنابة، ونحن نعلم أن القوم لا يتوبون ولا يذكرون، والواجب أن نلوم أنفسنا على التقصير ،ونقرعها عن الانقياد لآراء هؤلاء القوم ولا رشادهم...

أما لومنا إياهم فهو لوم الخروف للذئب، وأما طمعنا في توبتهم فهو طمع الخروف في توبة الذئب، وإن أردتم أن تروا المثل الخارق من توبة الذئب فقلموا أظافره، واقلعوا أنيابه. كذلك إن أردتم أن تروا توبة القوي فاحتقروا قوته، واحذروا أن تكونوا زيادة فيها .

فإنه يتصاغر ثم ينخذل ،ثم يساويكم فإذا هو أقل منكم وأضعف .

كذلك إن أردتم أن تروا توبة القوي فاحتقروا قوته واحذروا أن تكونوا زيادة فيها، فإنه يتصاغر ثم ينخذل ،ثم يساويكم فإذا هو أقل منكم وأضعف .

وإن هذه الأمثال التي يقلها الطغاة، وإن هذه هي التوبة التي يجب أن يحملوا عليها حملا ويلجؤوا إليها لجوءا .

كذلك يجب أن لا نقضي أعمالنا في التلاوم، وأن لا نكون كمن قال فيهم القرآن: { فأقبل بعضهم على بعض يتلاومون. } سورة : القلم، الآية: 21 .

وإذا تلاومنا فليكن ذلك زجرا عن الشر وردعا عن الخلاف، ثم رجوعا سريعا إلى الحق ، ولقد نهى أحمد شوقي إخواننا المصريين حينما كانوا يتلاومون، فيشغلهم التلاوم عن قضيتهم والاستعداد . وبرأهم في موقف تجب فيه المؤاخذة الوطنية . وهذا ليردهم إلى سبيل الرشاد. فقال:

لا يلم بعضكم على الخطب بعضا *** أيها القوم، كلكم أبرياء.

فلندع اللوم والعتاب جانبا، ولنفعل ما يفعله الصاحي حين يستيقظ من النوم من حزم وتشمير وجد . وبذلك يلحق القوافل المبكرة لا بالتباطؤ والإخلاد ولعن الشيطان ومعاودة النوم.

إن شبابنا هم أحق الناس باستجلاء هذه العير، وهم أحق بوصل مبتدؤهم بالخير هم أحق بأخذ مواعظ الحيلة عن المتنبي ، وبتلقي دروسهم الفطرية البدوية عنه، وأن لا يكونوا شبابا . بالمعنى الذي يملأ هذه الكلمة . حتى يؤدوا امتحانا في الحياة على منهج المتنبي وطريقته .

حيث يقول:

وأهوى من الفتيان كل سميدع *** نجيب كصدر السمهري المقَوم

خطت تحته العيس الفلاة وخالطت *** به الخيل كبات الخميس العرمرم

فإن فعلوا ذلك فأنا كفيل لهم أن يدخلوا هذا البحر المتلاطم من حضارة عصرهم ولا يغرقوا، وأن يعبوا من هذه التعاليم المتباينة في حياة عصرهم ثم لا يشرقوا.

أيها الإخوان.

إن القوم درسونا وفهمونا، وتيقنوا أننا لن نضيع ولن نفنى ما دمنا متمسكين بالعرى القوية من الإسلام والعربية وكذا عرى الشرق، فرمونا بالوهن في مقوماتنا حتى تضعضعت وبدؤوا بالدين فسخروا علماءه بوسائل شتى حتى أضعفوا سلطانهم وأزالوا هيبتهم من نفوس المسلمين، ووجدوا ثغرة قديمة فيه فوسعوها وأدخلوا فيه ما ليس منه، وشجعوا البدع المحدثة في الدين بتشجيع أهلها ، وأعانهم على ذلك كله . الانحطاط العام الذي ابتليت به العلوم الإسلامية . فكاثروها بعلومهم المادية حتى غمروها وزهدوا أهلها فيها فأصبحت عقيمة جامدة، ثم عمدوا إلى الكبراء فأغووهم بالأموال وبالألقاب والرتب، وأغروا بينهم العداوة والبغضاء، وشغلوهم بالتوافه عن العظائم، وببغضهم عن الأجنبي وبأنفسهم عن الشعوب. فما استفاقوا وما استفقنا إلا وأوطاننا مقسمة، وقسمتنا هي القليلة وممالكنا كثيرة، ولكن معانيها للأجنبي وألفاظها لنا، ثم عمدوا إلى الشباب فرموه بهذه التهاويل من الحضارة الغربية وبهذه التعاليم الزائفة.

والتي يأتي بنيانها الفكري من تلك القواعد، وتحريف المسلم عن قبلته، وتحويل الشرق إلى الغرب، وإن من خصائص هذه الحضارة أن فيها كل معاني السحر، وأساليب الجذب، وحسبكم منها أنها تفرق بين المرء وأخيه وبينه وبين ولده، وبهذا أصبح أبناؤنا يهرعون إلى معاهد العلم الغربية عن طوع ما يشبه الكره، أو عن كره يشبه الطوع، فيرجعون إلينا ومعهم العلم وأشياء أخرى ليس منها الإسلام ولا الشرقية، ومعهم أسماؤهم، وليس معهم عقولهم ولا أفكارهم، وإن هذه لهي المصيبة الكبرى التي لا نبعد إذا سميناها مسخا ،ولينها كانت مسخا للأفراد، ولكنها مسخ للأمم ونسخ لمقوماتها.

أيها الإخوان .

إن النقطة التي ابتدأ منها بلاؤنا وشقاؤنا هي أنهم أرادونا على الانقسام، وزينوه لنا كما يزين الشيطان للإنسان سوء عمله، فأطعناهم وانقسمنا، فوسعوا شقة الانقسام بيننا بأموالهم وأعمالهم وآرائهم وعلومهم، ولم يتركوا أداة من أدوات التقسيم إلا حشدوها في هذا السبيل، ولم يغفلوا

الأستاذ والكتاب والراهب والمرأة والتاجر والسمسار حتى بلغوا الغاية في تقسيمنا شيعا ودولا وممالك، كما توزع قطعة الأرض الكبيرة الصالحة، إلى قطع صغيرة لا تصلح واحدة منها ولا تكفي ، ثم عمدوا إلى خيرات الأرض فاحتكروها لأنفسهم ، واستخرجوها بعقولهم المدبرة وأيدينا المسخرة ، فكان لهم منها حظ اليد، ولو أننا تعاسرنا عليهم من أول يوم في تقسيمنا، ولذنا بكعبة الوحدة نطوف به ونلتزم بأركانها . لما نالوا منا نيلا، ولما وصلنا إلى هذه الحالة المزرية من الضعف والتقسيم.

أما وقد بلغوا من تقسيمنا ما يريدون وأصبحنا في درجة من الضعف المادي والضعف العقلي من نعتقد فيه أن الله خلقنا خلقة الأرنب، وخلقهم خلقة الأسد، وجف القلم، ولا تبديل لخلق الله.. فأول واجب علينا ، بل أول نقطة يجب أن نبتدئ منها السير هي: أن نكفر بهذا الانقسام، ونكفر عليه بضده، وهو الوحدة الشاملة لجميع الأجزاء، وكيف يكون ذلك وقد بنيت على ذلك التقسيم أوضاع جديدة وممالك وحدود، وإن علية تغيير الممالك لأمر صعب، وإن فطام الملوك عن لذة الملك لأصعب منه.

فلنلتمس مفتاح قضيتنا من بين هذا الركام من الأدوات البالية، ولنعتصم بالأمر الميسور، وهو أن نوحد التعليم ومناهجه والتجارة وأوضاعها، ولنطمس هذه الحدود الفاصلة بين أجزاء الوطن الواحد، وليرتفق بعضنا ببعض، فيما يزيد فيه بعضنا على بعض.

ولنكن يدا واحدة على الأجنبي، ولنعتبر المعتدي على جزء منا معتديا على جميع الأطراف والأجزاء ، وعدو العراق هو عدو مراكش .

ولنذكر من خصال الأمم ما فعلته إيطاليا في ضم أجزائها، وما فعلته ألمانيا، وما فعلته فرنسا التي لم تنم لها عين في قضية الألزاس واللورين.

ولو أن معتديا اعتدى على جزء من انكلترا (وهي كجزيرة العرب) لتداعى الانجليز من كل أطراف الأرض لاسترجاعه، فلم لا نكون كذلك ؟ إنهم إن علموا ذلك منا، وعلموا جدنا فيه تابوا عن سيرتهم فينا وأقلعوا، أما من لان للأكل والشرب، فليس من حقه أن يلوم الأكلة.

والذي روحي بيده ... ما يسرني أن للعرب ثماني دول، ولا أن للمسلمين عشرين دولة، ما داموا على هذه الحالة، وإنما يسرني ويثلج صدري أن يكون المسلمون كلهم شعبا واحدا بحكومة واحدة، وعلى عقيدة في الحياة واحدة، وعلى اتجاه إلى السعادة واحد، فإذا وجد هذا الشعب لم يبق لهؤلاء الأقوياء إلا أن يقولوا: إن في الشرق قوما جبارين، وإنه لم يبق لنا بينهم موضع.

إن القوم استضعفونا ففرقونا فأكلونا لقمة لقمة، فأوجدوا هذا الشعب الموحد تحيوا وتحيوا العالم به، أوجدوه تسعدوا وتسعدوا العالم به... وإن العالم اليوم مريض وإنه يلتمس الشفاء، فأروه إن في الإسلام الصحيح شفاءه، وإنه في خصام منهك، وإنه يلتمس الحكم، فأحيوا الإسلام الصحيح يكن حكما في مشكلة هذا العصر... مشكلة الغنى والفقر ... تكتلوا ففي استطاعتكم أن تتكتلوا.. تكتلوا يمدكم العصر بروحه... إنه عصر التكتل، وإن الأقوياء لم تغن عنهم قوتهم شيئا فأصبحوا يلتمسون أنواعا من التكتل مع القريب ، ومع الغريب ، فهذه ـ انكلترا تتكتل ، وهذه أمريكا ، وهذه روسيا ... فكيف لا يتكتل الضعفاء؟ إننا ضعفاء، ومن القوة أن نعترف بأننا ضعفاء، لأن من كتم فتله، فمن الواجب علينا أن لا نتعاظم بالكذب، ما دمنا لا ننال إلا الفتات من مائدة الحياة.

أيها الإخوان .

إذا حدثتكم عن الإسلام أو أجريته على لساني ، فلست أعني هذه المظاهر الموجودة بين المسلمين، وإنما أعني تلك الحقائق التي سعد بها أصحاب مُحَمَّد وأسعدوا بها العالم، تلك الحقائق التي سارت الإنسانية على هداها قرونا فما ضلت عن سبيل الحق ،ولا زاغت، وإنما أعني تلك الآداب التي صححت العقل والفكر، وصححت الاتجاه والقصد، ووحدت القلوب والمشاعر، فأن أردتم

أن تستبدلوا الشقاء بالسعادة فعودوا إلى ذلك الطراز العالي المتصل بالسماء، وأن السعادة منبثقة من النفوس، وإن الشقاء لكذلك ، وإن إرادة الإنسان هي زمامه لا إلى الجنة أو إلى النار.

وإن أول من يجب عليه أن يؤذن بهذا الصوت جهيرا مؤديا . هم علماء الإسلام . فكل عالم مسلم لا يدعو إلى اتحاد المسلمين، وإلى إحياء حقائق الإسلام فهو خائن لدينه ولأمانة الله.

وإن العالم المسلم الذي يسكت عن قول كلمة الحق في حينها والذي لا يعمل لإقامة الحق، ولا يرضى أن يموت في سبيل هذا الحق . لإنسان جبان لا يستحق الحياة . والجبن والإيمان لا يلتقيان في قلب مؤمن.

وإن عهد الله في أعناق هو في أعناق علماء الدين لعهد ثقيل، وإن أمانة الإسلام في نفوس علمائه لعظيمة ،وإنهم لمسؤولون عليها يوم تنشر الصحائف في تلك الدار.

أيها الإخوان .

إن الكلام لطويل، وإن الوقت لقصير، فليكن لآخر ما نتواصى به: الحق والصبر والاتحاد.

والسلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته.

ملحق القصة

قصة القلب الجريح لنجيب الكيلاني [1] :

كان عبد الجواد من نوع غريب حقا، في أوقات نراه وهو يضحك ووجه يفيض بالفرحة الغامرة، والسعادة الطاغية، وأحيان اخرى نراه يجلس صامتا وحزينا، كأن هموم الدنيا كلها قد تكالبت عليه، وأغرقت قلبه ومشاعره في طوفان هائل من التعاسة والشقاء، إنه دائما لا يستقر على حال، كثير التنقل من مكان إلى مكان، لا تكاد تمر أيام حتى نراه وقد وقع في شجار صاخب مع زملائه في الزنزانة، وهو إذا غضب أو تشاجر تدفقت كلمات السخط والاحتجاج الصارخة كبركان ثائر، وينته الأمر بأن يحمل متاعه البسيط – البرش المصنوع من سعف النخيل والبطانية اليتيمة التي يستدفئ بها في الليل – ثم ينضم إلى مجموعة اخرى من السجناء في زنزانة جديدة وهكذا.. حتى أصبح أمر انتقاله من غرفة إلى غرفة امرا مألوفا، لكنه بعد عام تقريبا استقر نهائيا في زنزانة رقم، لقد اجتمع السجناء من أهل الحي الذي ينتمي إليه "عبد الجواد"، وقرروا بعد دراسة الوضع الذي وصل إليه أن يتحملوه مهما كانت الأمور، وان يسهروا على رحته وخدمته، ولا ينفعلوا بالغضب إذا ثار أو سب، ويحاولون في كل مرة أن يصالحوه ويعتذروا له، حتى لو كان هو المخطئ.. إنهم جميعا أصحاب قضية رأي سجنوا بسببها، وتربطهم قيمة دينية وأخلاقية أصيلة، وفي إطار ذلك المفهوم اتخذوا قرارهم السابق، لكن الشيء الغريب أنني كنت أسمع همسا يدور حول عبد الجواد، يتعلق بنومه .. ترى ماذا يجري، وكانوا في الزنزانة إذا سئلوا ، ينظرون إلى بعضهم البعض ويضحكون ثم لا يفصحون عن شيء .. إن حب الاستطلاع طبع فينا نحن البشر .. ربما أدرك رفاق عبد الجواد رغبة العارمة في معرفة السر .. وذات يوم جاءني أحدهم قائلا :

_ ((نحن ندعوك لقضاء الليلة معنا في الزنزانة 12 ... وسنعد لك وجبة دسمة)).

الحقيقة أني سعدت بهذه الفكرة، وقال الصديق :

_ ((أنت طبيب ، وقد تجد حلا لمشكلتنا ..)).

قلت في لهفة :

_ ((أية مشكلة ؟ !)).

قال وهو يبتسم :

[1] _ حكايات طبيب : نجيب الكيلاني، ط 1، دار صحوة للنشر والتوزيع، السيدة زينب : مصر، 2015م، ص : 61-71.

_ ((لا تتعجل الأمر يا أخي .. سوف ترى بنفسك ..)) وكان لابد أن نستأذن السجان المسؤول عن ((العنبر)) وندفع قدرا من السجائر ؛ لأنها العملة المتداولة حيث لا يسمح في اقتناء المال داخل السجن.

وقضينا في تلك الليلة سهرة ممتعة بحت الظلام الدامس إذ لم يكن يسمح بإشعال المصابيح في الزنازين في تلك الأيام، كان كل واحد يروي الطرائف والذكريات القديمة، وهي زاد المحرومين والغرباء الذين رمت بهم الأقدار في تلك الزنازين المعزولة تماما عن الناس، وكان عبد الجواد رأس الجلسة دون منازع، إنه رغم كل عيوبه محدث لبق، حلو الطرائف، يضحك من قلبه، أمره غريب هذا الرجل .. وعند منتصف الليل رأيته يضع يده في حجره ، ثم يتدل رأسه وتغمض عيناه، ويغط في نوم عميق وهو جالس .. حسبته في بداية الأمر يظهر شيء جديدا من المزاح، لكن الأخوة قاموا على الفور، وأعدوا له فراشه البسيط، ثم حركوه برفق وأناموه كطفل وديع .. وبعد فترة من الزمن القصيرة راح في سبات عميق .. الواقع إنني أكبرة فعلتهم إنهم رجال أوفياء بمعنى الكلمة .. ثم قلت :

_ ((آن أن ننام حتى يمكننا النهوض لصلاة الفجر ..)).

ردّ أحدهم قائلا :

_ ((أعتقد أننا لن ننام إلا بعد صلاة الفجر ..)).

قلت في دهشة :

_ ((لماذا ؟ !)).

قال : ((أنت هنا في مهمة رسمية الليلة .. أيها الأخ الطبيب السجين نريد رأيك في تلك الحالة المرضية ..)).

ومرت فترة قصيرة بعد أن ساد الصمت، فجأة سمعة يقهقه مرات متتالية، قلت :

_ ((ها هو قد استيقظ .. إنه يمثل مشهدا مسرحيا ..)).

ولكنني لم أتلقى ردا من أحد، وعدت *96أستمع إلى عبد الجواد إنه نائم تماما، لكنه يتكلم كأنه يقظ .. كان يجادل أشخاصا مجهولين، ويحاورهم، لكننا نسمع من طرف واحد، منه هو .. أما الذي يقوله الآخرين فلا نعرف عنه شيئا .. وكان يذكر بعض أسماء إخوانه في السجن وهو يتكلم .. وكانت الكلمة التي يرددها كثيرا لمعظم الناس ((أنت حملة)) وهي تعني أنك ثقيل الظل

.. لا يمكن التخلص منك .. كان يقوله دائما في صحوه .. وها هو يكررها مرارا في منامه .. وأحيانا كنا نضحك لبعض القفشات والنكات التي يقولها في نائم .. ولاحظت أنه يعيد كل ما جرى له أثناء الليل في حديثه غير الواعي .. يرويه في إيجاز، وكأنه يسجل في دفتر الذكريات أهم أحداث اليوم .. وفجأة سمعته وهو يشهق باكيا وهو نائم، ويقول :

_ ((تعالي يا حبيبتي .. سلوى .. أنت روحي وحياتي .. والله أنا أحبك أكثر من أي مخلوق في هذه الدنيا .. دنيا فانية يا سلوى .. قطعت اليد التي سددت قلبك الخنجر الغادر .. أنا لم أقتلك يا سلوى .. الشيطان هو الذي قتلك .. تعالي يا أختي الحبيبة .. تعالي كي أقبل وجنتيك وعينيك ورأسك .. تعالي كي أضمك إلى صدري .. من أجل خاطري تعالي .. حياتي كلها صحراء عريضة من الحرمان .. أنا جائع .. ظامئ .. أما زلت غاضبة علي ؟ ! أنت روحي وأملي يا حبيبتي .. سلوى .. سلوى .. ردي علي .. تكلمي أين أنت ؟ ! لماذا تهربين مني ؟ ! أنا مجرم .. مجرم .. مجرم .. وأستحق نار جهنم .. سلوى ..)).

وارتفع صوته عاليا وهو يصرخ .. سلوى .. سلوى .. كان صوته يتردد صداه في أروقة السجن جريحا حزينا موشحا بالندم والحسرة الأبدية .. وكأنه يمثل مأساة إغريقية دامية .. وسرعان ما امتدت إليه يد أحد من الأصدقاء، وهزه برفق .. استيقظ عبد الجواد .. كانت الدموع في عينيه وعلى خده .. وتلفت حوله .. ثم استغفر الله .. واستعاذ من الشيطان الرجيم وردد الدعاء المأثور وهو يتقلب ثم ينام على جنبه الأيمن ويغمغم : ((باسمك اللهم وضعت جنبي وبك أرفعه اللهم أن أمسكت نفسي فاغفر لها ، وإن أرسلتها فحفظها بما تحفظ به عبادك الصالحين ..)). ثم نام ..

قلت بعد بضع دقائق :

_ ((من ساوى تلك ؟ ! إني أعرف أنه متزوج وله أربعة أولاد وبنت ..)).

ردّ السجين جسين وهو صديقه الحميم :

_ ((ألا تعرف قصة عبد الجواد ؟)).

قلت وكل لهفة وسوق :

_ ((تكلم ..)).

_ ((إنه حديث يطول شرحه ..)).

همست :

_ ((معك حتى الفجر)).

قال حسيت بعد أن أغفا بعض الأخوة الآخرين :

_ ((كان عبد الجواد في الثامنة عشرة من عمره .. وهو يعيش مع في حي من الحياء المدينة الشعبية حيث التشبث الشديد بالعرف والتقاليد .. وكانت أخته سلوى من أعظم بنات الحي جمالا ورقة وحيوية .. معظم شباب الحي كانوا يهيمون عشقا وهياما .. حتى الطلبة الصغار في شارعنا كانوا يكتبون عنها قصائد الغزل الصبيانية .. وتقدم لخطبتها ((عباس)) وهو صديق عبد الجواد الحميم .. رحب به عبد الجواد .. واستطاع أن يقنع أباه فوافق هو الآخر .. وأخيرا أصدر الأمر لسلوى كي تستعد للزواج من عباس .. كان الأمر مفاجأة بالنسبة لها .. لم تفكر قط في يوم من الأيام أن تتزوج من عباس .. ارتبكت بادئ دي بدء .. الواقع ؟أنها كانت تتوق للزواج من ابن خالتها منصور كاتب الحسابات في مصلحة التلفونات .. واعترفت لأمها بحقيقة مشاعرها .. وهكذا علم بها الجميع .. وبات واضحا أن سلوى ترغب في منصور، وتأبى الزواج من عباس .. واحتد الصراع في البيت الهادئ الآمن .. وأوشكت امنية سلوى أن تتحقق .. كان عباس داهية خبيثا .. آلمه الفشل، وأثارته خيبة المسعى .. والتقى بعبد الجواد ذات مساء .. صحبه إلى مكان بعيد قدم له عددا من أكواب النبيذ والسجائر ثم همس عباس في حزن :

_ ((عبد الجواد أنت أخي وحبيبي ..)).

ردّ عبد الجواد في ثقة :

_ ((أعلم ذلك يقينا ..)).

وأمسك عباس بيد صديقه وهتف في جد :

_ ((والذي لا يدخل النار في حب صاحبه، الجنة عليه حرام .. هكذا يقولون)).

توترت أعصاب عبد الجواد وقال :

_ ((تكلم .. أنا لا أطيق صبرا ..)).

كان عباس يدرك أن انفعالي وعاطفي بطلعه، وانه سريع التأثر بكل ما يقال له، وأنه يثق فيه ثقة عمياء، لذا استغل عباس فيه هذه النقطة ابشع استغلال حينما قال :

_ ((أتدري لماذا طلبت يد سلوى ؟)).

قال عبد الجواد :

_ ((أعلم أنك تحبها .. لكن ..)).

قاطعه عباس قائلا :

_ ((ليس هذا بيت القصيد .. أي إنسان يحب سلوى .. لكن الأمر المهم أني أردت أن أستر عرضها من أجلك أنت .. ومن أجل الحب القديم الذي يربط بين وبينك برابطه القدس)).

خيل إلى عبد الجواد أن رأسه يدور، وأنه يسقط من فوق قمة جبل إلى واد سحيق، وهمس في وهن :

_ ((ماذا تقصد ؟ !)).

قال عباس وهو يضغط على الحروف مؤكدا دون رحمة :

_ ((منصور اعتدى على عفاف أختك سلبها .. أعز ما تملكه الفتاة .. لم يراعي حقوق القرابة، وواجب الجوار .. الحي كله يعرفون هذه الحقيقة ويتندرون بها إلا أنتم .. أكنت تريد أن أخدعك وأنا صديقك الوفي الأمين .. إن أختك دفعت أموالا لمنصور وساقت إليه الشفاعات والرجاءات ساقت إليه طوب الأرض كي يتزوجها حتى لا يفتضح أمرها .. فكيف تواجه الرجال في الحي يا عبد الجواد بعد أن أصبح الناس –حتى الأطفال– يتندرون بها ؟!)).

أظلمت الدنيا في عيني عبد الجواد .. خرج إلى الشارع تاركا عباس وراءه .. خيل إليه أن العيون ترمقه في سخرية، وأن الناس يتهامسون بعاره .. كيف يرفع رأسه بعد اليوم .. دخل بيته كالمسحور، ويقصد لتوه غرفة نومه .. استل خنجره .. ذهب إلى سلوى .. كانت نائمة في قميصها الوردي وعلى وجهها براءة الأطفال .. أيقظها .. عندما فتحت عينيها وجدته أمامها .. لم يمهلها أو يوجه إلها اتهاما . انهال علي صدرها طعنا .. صرخت .. تقاطر كل من في البيت ..

قال الأب العجوز :

_ ((ماذا فعلت يا مجنون؟)).

هتف عباس في افتخار :

_ ((انتقمت لشرف العائلة ..)).

مرت الأيام بالنسبة لعبد الجواد كحلم رهيب .. الصراخ .. الشرطة .. المحكمة .. تقرير الطبيب الشرعي .. سلوى بريئة .. طاهرة كطهارة الملائكة .. رقص عبد الجواد فرحا في قفص الاتهام .. أخذ يغني أغنية شعبية تمجيدا لعفاف سلوى ونظافة سلوكها .. وحضور الجلسة يبكون

لهول المأساة .. وارتمى عبد الجواد على أرض القفص منتحبا .. ثم أفاق لتوه وانتصب واقفا، وقال : ((أين الشيطان عباس ..))، وحكم عليه بالسجن خمس سنوات أشغالا شاقة .. تلك قصة سلوى ..

وعاش عبد الجواد في سجنه نهبا لعذاب الندم القاتل، حتى التقى في سجنه بأحد رجال الدين السياسيين، وتولاه ذلك الرجل برعايته وتوجيهه، ولم يخرج من سجنه إلا وقد من حزب ذلك الرجل، وجاء عام 1948م، وتقدم عبد الجواد للتطوع في صفوف الفدائيين .. وحارب وأسر .. وفر من الأسر .. وجاءت الهدنة .. وحدثت تحولات سياسة عديدة .. وحوكم عبد الجواد مرة أخرى .. لكن هذه المرة كانت بسبب الخلافات السياسية .. وصدر الحكم ضده بالسجن عشر سنوات...

وبعد أن انتهى الصديق السجين من قصة عبد الجواد عدت أنظر إلى ذلك الرجل النائم .. إنه صغير الحجم .. قصير وسيم .. ومأساة سلوى مضت عليها سنوات طويلة .. لكن الجرح الغائر القديم مازال ينزف دما .. لم تضمده سنوات سجنه الأول، ولم تخفف مواقفه الشجاعة ولا سجنه الثاني ..

ومرت سنوات أخرى .. وعاد عبد الجواد معتقلا مرة ثانية .. كان هذه المرة قد تقدمت به السن .. وخط الشيب رأسه .. كان هذه المرة هادئا مؤمنا بقضاء الله .. ينام في سكينة .. ولا يعاني إلا من نوبات ربو متوسطة تداهمه من آن لآخر .. وحاولت مراقبته أثناء نومه .. لكنه لم يعد يهذي ..

ترى هل هدأ البركان المشتعل في قلبه ؟!

الله وحده يعلم ..

***

ثبت المصادر والمراجع

❖ القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.
❖ الحديث النبوي الشريف.

✓ قائمة المصادر والمراجع :

1. _ إبداعيات النص الأدبي: **سعاد جبر سعيد** ، ط 1، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع : اربد، الأردن، 2015م،

2. _ آثار مُحَمَّد البشير الإبراهيمي : **أحمد طالب الإبراهيمي** ، د ط، الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1982 م.

3. _ أدب العرب في الجاهلية: **الحسين الحاج حسين** ، ط 3، المؤسسة الجامعية للطباعة والنشر : بيروت، 1997م،

4. _ أدباء معاصرون: **رجاء النقاش** ، د ط، مديرية الثقافة العامة : العراق، 1972م،

5. _ أساليب البيان والصورة القرآنية: **مُحَمَّد إبراهيم شادي**. ط 1، دار والي الإسلامية : المنصورية، 1995م.

6. _ أساليب السرد في الرواية العربية: **صلاح فضل** ، ط 1، دار المدى للثقافة والنشر : دمشق، سوريا، 2003م،

7. _ استراتيجيات الخطاب: **عبد الهادي بن ظافر الشهري** ، ط 1، دار الكتب الوطنية : ليبيا، 2004م،

8. _ أسرار البلاغة: **عبد القاهر الجرجاني** ، تحقيق : عبد الحميد هنداوي، ط 1، دار الكتب العلمية : بيروت، 2001م.

9. _ أسس البحث العلمي: **مروان عبد المجيد إبراهيم** ، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع : الأردن، ط . 1، 2000م،

10. _ أسلوبية الرواية: **حميد الحمداني** ، ط 1، مطبعة النجاح الجديدة : الدار البيضاء، المغرب، 1984م،

11. _ أسلوبية السرد العربي: **رشاد كمال مصطفى** ، ط 1، دار الزمان : دمشق، سوريا، 2015م،

12. _ الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر: **عبد القادر قط** ، ط 2، دار نهضة العربية : بيروت، 1981م،

13. _ الأدب والغرابة: **عبد الفتاح كيليطو** ، ط 3، دار توبقال : الدار البيضاء، المغرب، 2006م،

14. _ الأساس في النحو والصرف: **محمود إبراهيم الضبع** ، د-ط، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع : الإسكندرية، 2008م،

15. _ الأسس الجمالية في النقد العربي: **عز الدين اسماعيل** ، د ط، دار الفكر العربي : القاهرة، 1968م.

16. _ الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية: **مصري عبد الحميد** ، الهيئة المصرية العامة : القاهرة، مصر، 1979م،

17. _ الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها: **موسى سامح ربابعة** ، ط 1، الأردن : دار الكندي للنشر والتوزيع، 2003م

18. _ الأسلوبية وتحليل الخطاب: **نور الدين السد** ، ط 1، الجزائر : الجزائر العاصمة بوزريعة، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، 1997م،

19. _ الأصوات اللغوية : **إبراهيم أنيس**، د-ط، مكتبة نهضة مصر، القاهرة : مصر. 1953م،

20. _ الإمتاع والمؤانسة : **أبو حيان التوحيدي** ، تحقيق : أ حمد أ مين وأحمد الزين، د ط، المكتبة العربية : بيروت،

21. _ البحث عن إيقاع جديد: **عبد الرحمن ياغي** ، د ط، دار الفارابي، بيروت لبنان، 1999م،

22. _ البديع: **عبدالله بن المعتز** ، تحقيق : إغناطيوس كراتشوفسكي، ط 3، دار المسيرة : بيروت، 1982.

23. _ البرهان في وجوه البيان: **أبو الحسين بن وهب الكاتب** ، تحقيق : حفنى مُحَمَّد شرف، د ط، مطبعة الرسالة : القاهرة، 1969م،

24. _ البلاغة العربية أصولها وامتداداتها: **مُحَمَّد العمري** ، د ط، افريقيا الشرق : المغرب، 1999م،

25. _ البلاغة الواضحة في البيان والمعاني والبديع: **علي الجارم ومصطفى أمين**. د ط، دار المعارف : مصر، 1999م.

26. _ البناء الفني ودلالاته في الرواية: **نزيهة الخليفي** ، ط 1، الدار التونسية للكتاب : تونس، 2012م،

27. _ البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصر: **عبد الرحمن تبرماسين** ، ط 1، دار الفجر للنشر والتوزيع : القاهرة، 2003م،

28. _ البنية السردية في القصة القصيرة: **عبد الرحيم الكردي** ، ط 1، مكتبة الآداب : القاهرة، مصر، 2005م،

29. _ البيان والتبيان: **أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ** ، تحقيق : عبد السلام هارون. ط 7، مكتبة الخانجي: القاهرة، 1998م،

30. _ الجامع في الأدب العربي القديم: **حنا الفاخوري** ، د ط، دار الكتب العلمية : بيروت، لبنان، 1986،

31. _ الحجاج في الشعر العربي القديم: **سمية الدريدي** ، ط1 : عالم الكتب الحديث : عمان، الأردن، 2001م،

32. _ الحروف : **أبو نصر مُحَمَّد الفارابي** ، تحقيق : محسن مهدي، د ط، دار المشرق : بيروت، 1969م،

33. _ الحكاية وما فيها: **مُحَمَّد عبد النبي** ، ط 1، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة : القاهرة، مصر، 2017م،

34. _ الحوار القصصي: **فاتح عبد السلام** ، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1999م،

35. _ الحوار في الخطاب: **الطاهر الجزيري** ، ط 1، مكتبة أفاق : الكويت، 2012م،

36. _ الحيوان : **أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ** ، تحقيق : عبد السلام هارون، د ط، دار إحياء التراث العربي : بيروت، 1999م

37. _ الخصائص: **ابن جني**، تحقيق : مُحَمَّد علي النجار، د ط، دار الكتب، 1956م،

38. _ الخطابة الإسلامية: **مُحَمَّد شلبي** ، د ط، دار الأزاريطة : مصر، 2006م،

39. _ الخطابة من كتاب الشفاء: **أبو علي الحسين بن سينا** ، تحقيق : مُحَمَّد سليم سالم، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، 1954م،

40. _ الخطابة وإعداد الخطيب: **عبد الجليل عبه شلبي** ، ط 3، دار الشروق : القاهرة، 1987.

41. _ الخطابة: **نقولا فياض** ، د ط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة : القاهرة، 2012م،

42. _ الدلالة الزمنية في الجملة العربية: **علي جابر المنصوري** ، د ط، مطبعة الجامعة : بغداد، 1984م،

43. _ الرائد معجم لغوي عصري: **جبران مسعود** ، ط 7 ، دار العلم للملايين: بيروت، لبنان ، 1992م.

44. _ الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا: **محمود أمين العالم** ، ط 1، دار الحوار للنشر : اللاذقية، سورية، 1986م،

45. _ الرواية العربية: **يمنى العيد** ، ط 1، دار الفارابي : بيروت لبنان، 2011م،

46. _ الروض المريع في صناعة البديع: **ابن البناء المراكشي**، تحقيق : رضوان تبشقورن، د ط، دار التونسية : سفاقس، 1985م،

47. _ السرد العربي القديم: **إبراهيم صحراوي**، ط 1، الدار العربية للعلوم : بيروت، لبنان، 2008م.

48. _ السرد العربي مفاهيم وتجليات: **سعيد يقطين** ، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون : بيروت، لبنان، 2012م،

49. _ السرديات العربية الحديثة: **عبد الله إبراهيم** ، ط 1، المركز الثقافي العربي : بيروت لبنان، 2003م،

50. _ الشعر والشعراء : **عبد الله بن مسلم بن قتيبة**. تحقيق : مصطفى أفندي السقا، ط 2، مصر : القاهرة، مطبعة المعاهد، 1932م.

51. _ الشكل والخطاب: **مُحَمَّد الماكري** ، ط 1، المركز الثقافي العربي : بيروت، لبنان، 1991م،

52. _ الصراع بين القديم والجديد: **مُحَمَّد الكتاني** ، ط 1، مركز الثقافة العربية : بيروت، لبنان، 1978م،

53. _ الصناعتين الكتابة والشعر: **أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري** ، تحقيق : مُحَمَّد أمين الخانجي. ط-1، مطبعة محمود بك: مصر، 1319هـ.

54. _ الصورة الشعرية عند خليل حاوي: **هدية جمعة البيطار** ، ط 1، دار الكتب الوطنية : أبو ظبي، 2010م،

55. _ الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: **بشرى موسى صالح** ، ط 1، المركز الثقافي العربي : بيروت، 1994.

56. _ الصورة الفنية: **جابر عصفور** ، ط 3، المركز الثقافي العربي : بيروت، لبنان، 1992م،

57. _ الصورة بين البلاغة والنقد: **أحمد بسام الساعي** ، ط 1، المنارة للطباعة والنشر والتوزيع : بيروت، لبنان، 1984م،

58. _ الصورة في الشعر العربي: **على البطل** ، ط 2، دار الاندلس : بيروت، 1981م،

59. _ الصورة والبناء الشعري: **مُحَمَّد حسن عبد الله** ، د ط، دار المعارف : القاهرة، 1981م،

60. _ الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية: **السيد إبراهيم مُحَمَّد**. ط 3، دار الأندلس : بيروت لبنان. 1983م،

61. _ العروض القديم -أوزان الشعر العربي وقوافيه-: **محمود علي السمان** ، ط-2، دار المعارف : القاهرة، 1986م.

62. _ العروض وإيقاع الشعر: **سيد البحراوي** ، د ط، مصر : الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1993م،

63. _ العقد الفريد: **ابن عبد ربه** ، تحقيق : أحمد أمين وآخرين، ط 2، دار الكتب المصرية : القاهرة، 1994م،

64. _ العمدة: **ابن رشيق القيرواني** ، تحقيق : مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، ط 5، دار الجيل للنشر والتوزيع : مصر، 1981م،

65. _ العين: **الخليل بن أحمد الفراهيدي** ، ترتيب وتحقيق : عبد الحميد الهنداوي. ط 1، دار الكتب العلمية : بيروت، لبنان، 2002م.

66. _ القاموس المحيط: **الفيروز أبادي** ، مكتب تحقيق التراث. ط 8، مؤسسة الرسالة : بيروت، لبنان، 2005م.

67. _ القواعد الأساسية للغة العربية: **أحمد الهاشمي** ، د ط، دار الكتب العلمية : بيروت، لبنان، د ت،

68. _ الكتاب: **سيبويه** ، تحقيق : عبد السلام هارون، د ط، مكتبة البولاق،

69. _ اللسانيات النشأة والتطور: **أحمد مومن**. د-ط، الجزائر : الجزائر العاصمة، ديوان المطبوعات الجامعية، 2002م.

70. _ اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية: **ناصر يعقوب** ، ط 1، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، 2004م،

71. _ اللغة العربية مبناها ومعناها: **تمام حسان** ، ط 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب : القاهرة، مصر، 1973م،

72. _ اللغة العليا دراسات نقدية في لغة الشعر: **أحمد مُحَمَّد المعتوق**. ط-1، المركز الثقافي العربي: دار البيضاء، المغرب ، 2006م.

73. _ المتخيل السردي : **جميل الحمداوي** ، ط 1، المركز الثقافي العربي : بيروت، لبنان، 1990م،

74. _ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: **ضياء الدين بن الأثير** ، قدم وعلق عليه : أحمد الحوفي والبدوي طبانة. ط 2، دار نهضة مصر للطبع والنشر: القاهرة، مصر، 1962م.

75. _ المحاسن والمساوئ : **إبراهيم بن مُحَمَّد البيهقي**، تحقيق : السيد مُحَمَّد بدر الدين النعساني الحلبي ، د-ط، مصر : مطبعة السعادة بجوار محافظة مصر، 1906م،

76. _ المذاهب الأدبية لدى الغرب: **عبد الرزاق الأصفر**. د-ط، مكتبة الأسد: دمشق ، اتحاد الكتاب العرب، 1999.

77. _ المسكوت عنه في السرد العربي: **فاضل ثامر** ، ط 1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، 2004م،

78. _ المعجم الفلسفي: **جميل صليبا** ، د ط، الشركة العالمية للكتاب : بيروت، 1994م،

79. _ المنتمي: **غالي شكري** ، د ط، دار المعارف : القاهرة، مصر، 1969م،

80. _ المنجد في اللغة والأدب والعلوم: **لويس معلوف** ، ط 19، المطبعة الكاثوليكية : بيروت، لبنان،

81. _ الموازنة بين الشعراء: **زكي مبارك** ، ط 2، دار المعارف : مصر، 1972م،

82. _ الموازنة: **الآمدي** ، تحقيق : السيد أحمد صقر، د ط، دار المعارف القاهرة، 1961م،

83. _ النظرية الأدبية المعاصرة: **رامان سلدن** ، ترجمة : سعيد الغانمي، ط 1، المركز الثقافي العربي : بيروت، لبنان، 1996م،

84. _ النقد الأدبي الحديث: **مُحَمَّد غنيمي هلال**. د ط، دار العودة : بيروت، لبنان. 1973م،

85. _ النقد والحداثة: **عبد السلام المسدي** ، ط 1، دار الطليعة : بيروت، لبنان، 1983م،

86. _ الهوية والسرد: **نادر كاظم** ، ط 2، دار الفراشة للنشر والتوزيع : الكويت، 2016م،

87. _ أنواع الحجاج ومقوماته: **جميل الحمداوي**. ط 1، مطبعة ريفي : تطوان-المغرب، 2020م.

88. _ أهم نظريات الحجاج في التقليد الغربين من أرسطو إلى اليوم: **فريق البحث في البلاغة والحجاج** ، إشراف : حمادي صمود، د ط، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية : تونس، سلسلة أدبية، د ت،

89. _ بحوث في النص الأدبي: **مُحَمَّد الهادي الطرابلسي** ، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988.

90. _ بلاغة السرد في الرواية العربية: **إدريس الكريوي** ، ط 1، دار الأمان الرباط، المغرب، 2014م،

91. _ بلاغة السرد: **مُحَمَّد مشبال** ، د ط، مطبعة الخليج العربي : تطوان، المغرب، 2010م،

92. _ بلاغة الصورة الروائية : **جميل الحمداوي** ، ط 1، مطبعة بني ازناس : المغرب، 2014م،

93. _ بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة : **جميل الحمداوي** ، ط 1، مطبعة بني ازناس : المغرب، 2014م،

94. _ بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي: **بوجمعة شتوان**. د ط، دار الأمل : تيزي وزو، الجزائر، 2007م،

95. _ بنية الفعل العربي: **مُحَمَّد عابد الجابري** ، ط 5، المركز الثقافي العربي : بيروت، لبنان، 1986،

96. _ بنية النص الروائي: **إبراهيم خليل**، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون : بيروت، لبنان، 2010،

97. _ بنية النص السردي : **حميد الحمداني** ، ط 1، المركز الثقافي العربي : بيروت، لبنان، 1991م،

98. _ تاج العروس من جواهر القاموس: **مُحَمَّد مرتضى الحسيني الزبيدي** ، تحقيق : عبد الستار أحمد فراج. د-ط، مطبعة حكومة الكويت: الكويت ، مراجعة اللجنة الفنية لوزارة الإرشاد والأنباء، 1965م،

99. _ تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم: **مُحَمَّد بوعزة** ، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون : بيروت، 2010م،

100. _ تفسير القرآن الكريم: **ابن كثير إسماعيل الدمشقي** ، ط 1، مؤسسة قرطبة : القاهرة، المجلد : 12،

101. _ تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: **آمنة يوسف** ، ط 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر : بيروت، لبنان، 2015،

102. _ تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني: **نفلة حسن أحمد العزي** ، د ط، غيداء : عمان، 2010م،

103. _ تلخيص الخطابة: **ابن رشد** ، تحقيق : مُحَمَّد سليم سالم، د ط، المجلس الأغلى للشؤون الإسلامية : القاهرة، 1967م،

104. _ تلخيص فن الشعر : **ابن رشد** ، تحقيق : مُحَمَّد سليم سالم، د ط، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية : القاهرة، 1971م،

105. _ تنويعات سردية في الرواية العربية: **مرشد أحمد** ، د ط، الهيئة العامة السورية للكتاب : دمشق، سوريا، 2019م،

106. _ تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان: **عبد الرحمن السعدي** ، ط 1، مؤسسة الرسالة : بيروت، لبنان، 2002 م،

107. _ ثلاث رسائل في إعجاز القرآن – النكت في إعجاز القرآن –: **أبو الحسن الرماني** ، تحقيق : مُحَمَّد خلف الله ومُحَمَّد زغلول سلام، ط 3، دار المعارف : مصر، 1976م،

108. _ جذور نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي القديم: **فاضل التميمي** ، د ط، دار المجدلاوي : عمان، 2017.

109. _ **جلال الدين السيوطي** : المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، تحقيق : مُحَمَّد أحمد جاد المولى بك وآخرين، د–ط، منشورات المكتبة العصرية صيدا: بيروت، 1986م،

110. _ جوامع الشعر: **أبو نصر مُحَمَّد الفارابي** ، تحقيق : مُحَمَّد سليم سالم، د ط، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية : القاهرة، 1971م،

111. _ جواهر الأدب : **أحمد الهاشمي** ، ط 1، دار ابن حزم : بيروت، لبنان، 2008م،

112. _ جواهر البلاغة : **السيد أحمد الهاشمي** ، ضبط وتدقيق وتوثيق : يوسف الصميلي. ط–1، صيدا المكتبة العصرية: بيروت ، 1999م.

113. _ حكايات طبيب : **نجيب الكيلاني**، ط 1، دار صحوة للنشر والتوزيع : السيدة زينب، مصر، 2015م،

114. _ خزانة الأدب: **عبد القادر البغدادي** ، د ط، بولاق، 1299هـ،

115. _ دراسات في النقد الأدبي: **أحمد زكي كمال** ، ط 1، الشركة المصرية للنشر : القاهرة، مصر، 1997م،

116. _ دلائل الإعجاز : **عبد القاهر الجرجاني** ، تحقيق : محمود مُحَمَّد شاكر. د ط، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000م،

117. _ ديوان حافظ إبراهيم : **مُحَمَّد حافظ إبراهيم**، صححه وشرحه : أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري، ط-3، الهيأة المصرية العامة: مصر ، 1987م،

118. _ رسالة في قوانين صناعة الشعراء: **أبو نصر مُحَمَّد الفارابي** ، تحقيق : عبد الرحمن البدوي، د ط، دار النهضة المصرية : القاهرة، 1953م،

119. _ رسائل الجاحظ : **أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ** ، تحقيق : عبد السلام هارون، د ط، مكتبة الخانجي : القاهرة، مصر، 1995م،

120. _ سيرة أعلام النبلاء: **شمس الدين بن مُحَمَّد الذهبي** ، تحقيق : بشار عواد معروف. ط 1، مؤسسة الرسالة : بيروت، 1996م،

121. _ شرح ديوان المتنبي: **عبد الرحمن البرقوقي** ، ط 2، دار الكتابة العربية : بيروت، 1986 م،

122. _ شعرية الفضاء السردي: **حسن نجمي** ، ط 1، المركز الثقافي العربي : الدار البيضاء المغرب، 2000م،

123. _ ضرورة الشعر: **أبي سعيد السيرافي** ، تحقيق : رمضان عبد التواب، ط 1، دار النهضة العربية : بيروت، 1985م،

124. _ طراز الحلة وشاء الغلة : **أبو جعفر الغرناطي** ، تحقيق : رجاء السيد الجوهري، د ط، مؤسسة الثقافة الجامعية : الاسكندرية مصر، 1968م،

125. _ علبة السرد: **عبد الرحيم جيران** ، ط 1، دار الكتب الجديدة المتحدة : بيروت، لبنان، 2013م،

i. _ علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته : **صلاح فضل** ، ط 1، دار الشروق: القاهرة ، 1998م.

126. _ عندما نتواصل نغير: **عبد السلام عشير** ، د ط، إفريقيا الشرق : المغرب، 2006م،

127. _ عيار الشعر: **ابن طباطبا العلوي** ، تحقيق : عباس عبد الساتر، ط 2، دار الكتب العلمية : بيروت، 2005م،

128. _ غواية السرد: **صابر الحباشة** ، د ط، دار نينوى للنشر والتوزيع : دمشق، سوريا، 2010م،

129. _ فن الخطابة وإعداد الخطيب: **على محفوظ** ، د ط، دار النصر لطباعة الإسلامية : مصر، 1984م،

130. _ فن الخطابة: **أحمد مُحَّد الحرفي** ، د ط، نهضة مصر : القاهرة، 1954م،

131. _ في الأسلوب الأدبي: **علي بو ملحم**. ط 2، دار ومكتبة الهلال لطباعة والنشر : بيروت، 1995م،

132. _ في البلاغة العربية، علم المعاني والبيان والبديع: **عبد العزيز عتيق** ، ط 1، دار النهضة العربية: بيروت ، 1989م.

133. _ في الرواية والقصة والمسرح: **مُحَّد تحريشي** ، د ط، دار دحلب للنشر : الجزائر، 2007م،

134. _ في تحليل اللغوي للنص الروائي: **طارق شبلي** ، ط 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب : القاهرة، مصر، 2008م،

135. _ في سيمياء الشعر العربي القديم -دراسة تطبيقية-: **مُحَمَّد مفتاح** ، د-ط، دار الثقافة : الدار البيضاء ، 1982م.

136. _ في نظرية الأدب: **عثمان موافي** ، د ط، دار العرفة الجامعية : الاسكندرية، 2000م،

137. _ في نظرية الرواية: **عبد المالك مرتاض** ، د ط، عالم المعرفة : الكويت، 1998م،

138. _ قاموس السرديات: **جرالد برنس** ، ترجمة السيد إمام، ط 1، ميريت للنشر والمعلومات : القاهرة، مصر، 2003م،

139. _ قانون البلاغة : **أبو طاهر مُحَمَّد البغدادي** ، تحقيق : محسن غياض عجيل، د ط، الشركة المتحدة للنشر والتوزيع : بيروت، 1980م،

140. _ قراءة النص وجمليات التلقي: **محمود عباس عبد الوحيد**. ط 1، دار الفكر العربي : مدينة نصر، مصر، 1996م،

141. _ قضايا السرد عند نجيب محفوظ: **وليد نجار** ، ط 1، دار الكتاب اللبناني : بيروت، لبنان، 1985م،

142. _ قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: **مُحَمَّد زكي العشماوي**. الأعمال النقدية الكاملة 2. الكويت : مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، 2009م.

143. _ كتاب تأويل مشكل القرآن: **عبد الله بن مسلم بن قتيبة** ، تحقيق السيد أحمد صقر. د-ط، دار إحياء الكتب العربية: القاهرة، 1954م.

144. _ كتاب التعريفات: **على بن مُحَمَّد الشريف الجرجاني** ، د ط، مكتبة لبنان : بيروت، 1985م.

145. _ لأسلوبية الرؤية والتطبيق : **يوسف أبو العدوس**، ط 1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان : الأردن، 2007م،

146. _ لسان العرب: **ابن منظور** ، تحقيق : عبد الله علي الكبير وآخرون. د ط، دار المعارف : القاهرة، مصر 1981م.

147. _ لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة: **عبد الفتاح أحمد يوسف** ، ط 1، دار العربية للعلوم ناشرون : بيروت، لبنان، 2010م،

148. _ لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية: **مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف** ، ط 1، دار الشروق : بيروت، 1996م.

149. _ ما يجوز للشاعر في الضرورة: **القزاز القيرواني** ، تحقيق : رمضان عبد التواب وصلاح الدين الهادي، د ط، دار العروبة الكويت،

150. _ مثالب الوزيرين : **أبو حيان التوحيدي** ، تحقيق : إبراهيم الكيلاني. د ط، دار الفكر : دمشق، د ت،

151. _ مدخل إلى البلاغة العربية: **يوسف أبو العدوس**. ط 1، دار المسيرة للنشر والتوزيع : عمان ، 2007م.

152. _ مدخل الى علم اللغة: **محمود فهمي حجازي** ، د-ط؛ دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة ، 1997م،

153. _ مسائل الشعرية في النقد العربي: **مُحَمَّد جاسم جبارة**. ط 1، مركز دراسات الوحدة العربية : بيروت، لبنان، 2013م.

154. _ مشكلة المعنى في النقد الحديث: **مصطفى ناصف** ، د ط، مكتبة الشباب، القاهرة، 1970م،

155. _ معجم السرديات: **مُحَمَّد القاضي وآخرون** ، ط 1، الرابطة الدورية للناشرين المستقلين : بيروت، 2010م،

156. _ معجم اللغة العربية المعاصرة: **عمر أحمد مختار** ، ط 1، دار علا للكتب : القاهرة، 2008م،

157. _ معجم المصطلحات الأدبية المعاصر: **سعيد علواش** ، ط 2، دار الكتاب اللبناني : بيروت، 1985م،

158. _ مغني اللّبيب عن كتب الأعاريب: **ابن هشام الأنصاري** ، تحقيق وشرح : عبد اللّطيف مُحَمَّد الخطيب، ط1، السلسلة التراثية : الكويت، 2000م،

159. _ مفتاح العلوم: **أبو يعقوب السكاكي** ، تحقيق : نعيم زرزور. ط 2، دار الكتب العلمية : بيروت، 1987م.

160. _ مفهوم الشعر : **جابر عصفور** ، ط 4، مطبوعات فرح : قبرص، 1990م،

161. _ مقاربات في سردية: **حسين المناصرة** ، عالم الكتاب الحديث : أربد، الأردن، 2012،

162. _ مقدمة ابن خلدون : **ابن خلدون ولي الدين عبد الرحمن بن مُحَمَّد**. تحقيق : عبد الله مُحَمَّد الدرويش، ط 1، دار يعرب: دمشق ، 2004م،

163. _ من الحجاج إلى البلاغة الجديدة : **جميل الحمداوي** ، د ط، إفريقيا الشرق : المغرب، 2014م،

164. _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء: **حازم القرطاجني** ، تحقيق : مُحَمَّد الحبيب ابن الخوجة، ط 3، دار الغرب الإسلامي : بيروت لبنان، 1986م،

165. _ موسوعة السرد العربي: **عبد الله إبراهيم** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر : بيروت لبنان، 2008م،

166. _ موسيقى الشعر: **إبراهيم أنيس**، ط-2، مكتبة الأنجلو المصرية: مصر ، القاهرة، 1953م.

167. _ ميزان الذهب في صناعة شعر العرب: **السيد أحمد الهاشمي** ، تحقيق : حسني عبد الجليل يوسف، ط-1، ميدان الأوبرا مكتبة الأدب: القاهرة ، 1998م.

168. _ نظرية الأجناس الأدبية : **جميل الحمداوي** ، ط 1 : مكتبة المثقف، سيدني، استراليا، 2011م،

169. _ نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري: **عبد العزيز شبيل**. د ط، دار مُحَمَّد علي الحامي : الصفاقس، تونس، 2001م.

170. _ نظرية الأدب: **شكري عزيز الماضي** ، ط 1، دار الحداثة : بيروت لبنان، 1986م،

171. _ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: **ألفت مُحَمَّد كمال**. د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب : القاهرة، 1984م.

172. _ نظرية الشعر: **ألفت كمال الروبي** ، د ط، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع : بيروت، 2007م،

173. _ نقد الشعر : **قدامة ابن جعفر** ، تحقيق : مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، د-ط، لبنان : بيروت، دار الكتب العلمية،

174. _ نقد النثر: **قدامة ابن جعفر** ، تحقيق : طه حسين بك و عبد الحميد العبادي، د ط، دار الآميرية ببولاق : القاهرة: 1941م،

175. _ نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز: **فخر الذين الرازي** ، تحقيق : بكري شيخ أمين، ط 1، دار العلم للملايين : بيروت، 1985م،

✓كتب مترجمة :

1. _ الزمن والسرد: **بول ريكو** ، ترجمة : فلاح رحيم، ط 1، دار الكتب الجديدة المتحدة : بيروت، لبنان، 2006م،

2. _ القصة-الرواية-المؤلف : **تزفتان تودوروف** ، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيرة دومة، ط 1، دار الشرقيات للنشر والتوزيع : القاهرة، مصر، 1997م،

3. _ اللغة الفنية: **ميدلتون موري وآخرين** ، تعريب : مُحَمَّد حسن عبد الله، د ط، دار المعارف : القاهرة، 1985م،

4. _ المجمل في فلسفة الفن : **كروتشيه** ، ترجمة : سامي دروبي. ط 1، دار الفكر العربي : القاهرة، مصر، 1947م،

5. _ الوجود والزمن والسرد : **بول ريكو** ، ترجمة : سعيد الغانمي، د ط، المركز الثقافي العربي : بيروت، لبنان، 1999م.

6. _ بلاغة الفن القصصي: **وينك بوث** ، ترجمة : أحمد خليل عردات وعلى بن أحمد الغامدي، د ط، مطابع جامعة الملك سعود : الرياض، 1994م،

7. _ جمهورية أفلاطون: **أفلاطون** ، ترجمة :فؤاد زكريا، د ط، الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1974م،

8. _ درس السيميولوجيا: **رلان بارت** ، ترجمة : عبد السلام بن عبد العالي، ط 1، دار توبقال : الدار البيضاء، المغرب، 1993م،

9. _ طبيعة الشعر: **هربرت ريد** ، ترجمة : عيسى علي العاكوب، ط 2، دار وزارة الثقافة : دمشق، 1997م.

10. _ طرائق التحليل السرد الأدبي: **رولان بارت وآخرين** ، ترجمة : عبد الحميد عقار وآخرين، ط 1، اتحاد كتاب المغرب : الرباط، المغرب، 1992م،

11. _ علم السرد: **يان مانفريد** ، ترجمة : أماني أبو رحمة، ط 1، دار نينوى : دمشق سوريا، 2011م،

12. _ فن الخطابة: **ارسطو طاليس** ، تحقيق : عب الرحمن البدوي، د ط، دار النهضة المصرية : القاهرة، 1959م،

13. _ فن الشعر : **ارسطو طاليس** ، تحقيق : شكري عياد. د ط، دار الكتاب العربي : القاهرة، 1967م،

14. _ قضايا الرواية الحديثة: **جان ريكردو** ، ترجمة : صياح الجيهم، د ط، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي : دمشق، 1977م،

15. _ مدخل إلى الأدب العجائبي : **تزفتان تودوروف** ، ترجمة : صديق بوعلام. ط 1، دار الكلام : الرباط، المغرب، 1993.

16. _ مدخل لجامع النص: **جيرار جينيت** ، ترجمة : عبد الرحمن أيوب. د ط، دار الشؤن الثقافية العامة : بغداد، العراق، 1985م.

17. _ مفاهيم نقدية: **وينيه ويليك** ، ترجمة : مُحَمَّد عصفور، د ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب : الكويت، 1987م،

18. _ نشوء الرواية: **إيان وات** ، ترجمة : ثائر ديب، ط 2، دار الفرقد : دمشق، سوريا، 2008م،

19. _ نظريات السرد الحديثة: **والاس مارتين** ، ترجمة : حياة جسام مُحَمَّد، ط 1، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية : القاهرة، 1998م،

20. _ نظرية أفعال الكلام العامة: **أوستين** ، ترجمة : عبد القادر قينيني. د ط، إفريقا الشرق : المغرب، 1991م،

21. _ نظرية الأجناس الأدبية : **تزفتان تودوروف** ، ترجمة : عبد الرحمان بو علي. ط 1، دار نينوي : دمشق، سوريا، 2016م.

22. _ نظرية الأجناس الأدبية: **جان ماري شايفر** ، ترجمة : عزيز لمتاوي. د ط، دار الأمان : الرباط، 2017م.

23. _ نظرية الأدب: **وينيه ويليك وأستن وآرن** ، ترجمة : عادل سلامة. ط 3، دار المريخ للنشر : الرياض، المملكة العربية السعودية،

24. _ نظرية السرد: **جرار جينيت وآخرون** ، ترجمة : ناجي مصطفى، ط 1، دار الخطابي : زنقة بروفان، المغرب، 1989م،

✓ **المجلات والدوريات :**

1. _ إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي: **فتيحة عبد الله** ، مجلة علامات في النقد، جدة، 2005م. مجلد : 14، العدد : 55،

2. _ النقد العربي القديم والوعي بأهمية الأجناس الأدبية: **فاضل عبود التميمي** ، مجلة العميد : جامعة دبالي، العراق، 2012، المجلد : 2، العدد : 3-4،

3. _ لغة الرواية في نظرية باختين: **باسم صالح حميد** ، مجلة أداب المستنصرية : جامعة المستنصرية، بغداد، الإصدار 49. 2008م،

✓ **المذكرات والأطروحات :**

✓ _ الأجناس الأدبية في كتاب (الساق على الساق فيما هو الفرياق) : **وفاء يوسف إبراهيم زبادي**، جامعة النجاح بفلسطين، رسالة الماجستير، 2009م.

✓ _ تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة: **أحمد أبو مصطفى** ، إشراف : وليد محمود أبو ندى. كلية الآداب بالجامعة الإسلامية : غزة، رسالة ماجيستر، 2015م.

فهرس الآيات والأحاديث

فهـــرس الآيات:

السورة :	الآية :	الصفحة :
يوسف	﴿ وَسۡـَٔلِ ٱلۡقَرۡيَةَ ٱلَّتِي كُنَّا فِيهَا ﴾ يوسف : 86.	115.
البقرة	﴿ وَلَكُمۡ فِي ٱلۡقِصَاصِ حَيَوٰةٞ يَٰٓأُوْلِي ٱلۡأَلۡبَٰبِ لَعَلَّكُمۡ تَتَّقُونَ ١٧٩ ﴾ البقرة : 179.	119.
القلم	﴿ فَأَقۡبَلَ بَعۡضُهُمۡ عَلَىٰ بَعۡضٖ يَتَلَٰوَمُونَ ٣٠ ﴾ القلم: 30.	205/201.
ص	﴿وَٱذۡكُرۡ عَبۡدَنَآ أَيُّوبَ إِذۡ نَادَىٰ رَبَّهُۥٓ أَنِّي مَسَّنِيَ ٱلشَّيۡطَٰنُ بِنُصۡبٖ وَعَذَابٍ ٤١﴾ ص : 41.	204.
ص	﴿ وَٱذۡكُرۡ عِبَٰدَنَآ إِبۡرَٰهِيمَ وَإِسۡحَٰقَ وَيَعۡقُوبَ أُوْلِي ٱلۡأَيۡدِي وَٱلۡأَبۡصَٰرِ ٤٥ ﴾ ص : 45.	204.
ص	﴿ وَإِنَّهُمۡ عِندَنَا لَمِنَ ٱلۡمُصۡطَفَيۡنَ ٱلۡأَخۡيَارِ ٤٧ ﴾ ص: 47.	205.
الرعد	﴿ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوۡمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُواْ مَا بِأَنفُسِهِمۡ ﴾ الرعد : 11.	205.

فهـــرس الأحاديـــث :

الراوي :	الحديث :	الصفحة :
متفق عليه	«العقل نور في القلب يفرق بين الحق والباطل»	184.
رواه البخاري	« تداووا عباد الله، إن الله خلق الداء وخلق له الدواء »	221.

فهرس الموضوعات

	فهـــــــــــــــــرس المحتـــــــــــــــــويات :	
الترتيب :	العنوان :	الصفحة :
	بسملة :	
	شكر وعرفان :	
	الإهداء :	
	مقدمة :	أ–ح
	مدخل : **قراءة في نظرية الأجناس.**	1–34.
	تمهيد :	2.
أولا :	وقفة مع المفهوم والمصطلح :	3.
1 _	كلمة الجنس بين دفتي المعاجم :	3.
2 _	الجنس في بعده الاصطلاحي :	5.
ثانيا :	قراءة تاريخية عن الأجناس الأدبية :	8.
ثالثا :	الأجناس الأدبية على مائدة النقاد :	11.
1 _	الفريق المؤيد :	11.
2 _	الدعوة لهدم الأجناس الأدبية :	13.
3 _	الرؤية المتفردة :	17.
رابعا :	نظرية الأجناس والمذاهب النقدية والأدبية :	22.
1 _	الجهود الكلاسيكية :	22.
2 _	جهود النيوكلاسيكية :	22.

3 _	الجهود الرومانسية :	23.
4 _	جهود اللسانيين :	23.
5 _	جهود الشكلانيين الروس :	23.
6 _	جهود البنيويين :	24.
خامسا :	الأجناس الأدبية والجهود العربية :	24.
سادسا :	معايير التجنيس :	33.
_	خلاصة :	34.
	الفصل الأول : **الشعر من منظور البلاغة العربية.**	35-125.
	تمهيد :	36.
أولا :	لغة الشعر وإيقاعه في معرض البلاغة العربية :	39.
1_	لغة الشعر في معرض البلاغة :	39.
1_1_	الضرورات الشعرية والبلاغة العربية :	39.
أ _	التقديم والتأخير بين الضرورة والبلاغة العربية :	44.
_	التقديم والتأخير في الجملة الفعلية :	47.
_	التقديم والتأخير في الجملة الإسمية :	50.
ب _	الحذف بين الضرورات والبلاغة العربية :	52.
_	الحذف في الجملة الاسمية :	55.
2 _	الإيقاع الشعري في ميزان البلاغة :	59.
2_1 _	الإيقاع الخارجي :	59.
2_1_ 1_	الوزن :	59.

أ –	سبب التسمية :	.60
ب –	من الخصائص الموسيقية لهذا البحر:	.60
1 _ 2 _	التفعيلة :	.62
1 _ 3 _	القافية :	.65
1 _ 4 _	الزحاف والعلل :	.68
2 _	الإيقاع الداخلي :	.71
2 _ 1 _	المدى الزمن المقطع :	.71
2 _ 2 _	النبر :	.75
2 _ 2 _ 1 _	الجهر والهمس :	.76
2 _ 3 _	التنغيم وإيقاع النهاية :	.78
2 _ 4 _	موسيقى البديع :	.80
ثانيا :	الأسلوب في الشعر ودور البلاغة العربية في تقويته :	.82
1 _	وقفة مع الأسلوب والأسلوب الشعري :	.82
2 _	موضوع الأسلوب الشعري :	.85
3 _	صفات الأسلوب في الشعر :	.86
3 _1_	الوضوح المصحوب بالغموض :	.86
3_2 _	القوة :	.87
3_3 _	الجمال :	.88
4 _	العوامل المؤثرة على الأسلوب الشعري :	.89
4_1_	العلاقة بين الأسلوب والمتلقي :	.92
4_2_	العلاقة بين الأسلوب والرسالة الشعرية :	.93
أ _	الانتقاء :	.93

ب _	التنسيق :	93.
1 _	الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية :	93.
2 _	الوظيفة الافهامية أو الندائية :	93.
3 _	الوظيفة المرجعية أو المعرفية :	93.
4 _	الوظيفة الاتصالية أو الانتباهية :	93.
5 _	وظيفة ما وراء اللغة أو الميتالسانية :	93.
6 _	الوظيفة الشعرية :	94.
5 _	مميزات الأسلوب الشعري :	95.
1 _	المجاز :	96.
أ _	المجاز اللغوي :	97.
ب _	المجاز المرسل :	98.
ج _	المجاز العقلي :	98.
2 _	الإيجاز :	101.
أ _	الإيجاز بالقصر :	101.
ب _	الإيجاز بالحذف :	103.
ثالثا _	التصوير الشعري ديوان البلاغة العربية :	105.
1 _	وقفة مع الصورة الشعرية :	107.
أ _	حقيقة التصوير الشعري :	109.
ب _	مطلب التصوير الشعري وغايته :	112.
2 _	أنواع الصور الشعرية :	115.
أ _	الصورة المشهدية :	116.
ب _	الصورة الكلية :	117.

جـ _	الصورة البسيطة :	118.
	خلاصة :	125.
	الفصل الثاني : الخطابة من منظور البلاغة العربية.	126-212
	تمهيد :	128.
أولا :	لغة الخطابة وإيقاعها في معرض البلاغة العربية :	134.
أ _	لغة الخطابة في معرض البلاغة العربية :	134.
بـ _	الإيقاع الخطابي في معرض البلاغة العربية :	141.
ثانيا :	مصرعي الأسلوب الخطابي الحجة والمقام :	154.
أ_	قوام الأسلوب الخطابي احترام المقام :	159.
1 _	الأسلوب الخطابي الوجيز :	160.
2 _	الأسلوب الخطابي المتوسط :	161.
3 _	الأسلوب الخطابي المبسط :	162.
ب _	قوة الأسلوب الخطابي الحجة والحجاج :	168.
1 _	تقنيات الحجاج في الأسلوب الخطابي :	170.
1_1 _	تقنية الأساليب الذاتية :	173.
2_1 _	تقنية الطرائق الموضوعية –العقلانية– :	174.
3_1 _	تقنية التجربة الحدسية :	177.
_	المقطع الأول :	179.
_	المقطع الثاني :	180.
_	المقطع الثالث :	182.
2_2_	السلم الحجاجي المشهدي :	184.

_3_2	السلم الحجاجي الكلي :	.187
ثالثا :	التصوير الخطابي وسيلة حجاجية :	.191
أ _	الصورة الفنية من التخييل إلى الحجاج :	.196
ب _	الصورة الفنية حجة واحتجاج :	.201
1 _	الصورة البيانية حجة منطقية :	.202
2 _	الصورة البيانية حجة تعليلية :	.204
	خلاصة :	.212
	الفصل الثالث : السرد من منظور البلاغة العربية.	.311-213
	تمهيد :	.214
أ _	جنس السرد بين الماهية والمفهوم :	.220
1_	السارد :	.223
2_	المسرود له :	.223
3_	المسرود :	.224
4_	الزمن :	.224
5_	الشخصية :	.240
6_	الفضاء :	.225
7_	اللغة :	.227
8_	الخطاب :	.227
أولا :	لغة وإيقاع السرد في البلاغة العربية :	.229
1 _	اللغة السردية في معرض البلاغة العربية :	.230
1_1_	لغة الحوار في معرض البلاغة :	.233

_2_1	لغة الوصف في معرض البلاغة :	.239
_3_1	لغة السرد في معرض البلاغة :	.244
_2	الإيقاع السردي في معرض البلاغة :	.251
_1_2	الحذف :	.257
_2_2	الاختصار :	.257
_3_2	المشهد :	.257
_4_2	التباطؤ :	.258
_5_2	التوقف :	.258
أ _	إيقاع تكرار الأفعال والأسماء :	.258
ب _	إيقاع تكرار الجمل وشبيهاتها :	.266
ثانيا :	الأسلوب السردي ضمن درس البلاغة العربية :	.269
_1	أسلوب السارد في معرض البلاغة :	.276
_2	أسلوب الشخصيات السردية في معرض البلاغة :	.279
_3	طابع الأسلوب السردي في دروس البلاغة :	.281
_ 1_3	الأسلوب الدرامي :	.282
_ 2_3	الأسلوب الغنائي :	.282
_3_3	الأسلوب السينمائي :	.283
ثالثا :	التصوير السردي تحت عدسة البلاغة العربية :	.287
_1	الصورة السردية الصغيرة في معرض البلاغة :	.298
_2	التصوير المشهدي السردي :	.302
_3	التصوير الصوتي :	.304
_4	صورة الشخصية :	.304

5_	التصوير الكلي للسرد :	307.
	خلاصة :	311.
	خاتمة :	322-312.
	ملحق القصيدة : العمرية لحافظ إبراهيم.	340-323.
	ملحق الخطبة : للشيخ مُحَمَّد البشير الإبراهيمي.	353-341.
	ملحق القصة : القلب الجريح للكيلاني.	360-354.
	ثبت المصادر والمراجع.	381-361.
	فهرس الآيات القرآنية والأحاديث النبوية :	383-382.
	فهرس الموضوعات :	392-384.
	تم بحمد الله	
	ملخص الأطروحة.	

بحمد الله

ملخص : البلاغة العربية ومقولات الأجناس الأدبي –بحث في الأسس والآليات–

الكلمات المفتاحية : _ الأجناس الأدبية _ البلاغة العربية _ الشعر _ الخطابة _ السرد.

عرفت الساحة النقدية والأدبية تطورات عديدة مست الجانب الفكري والفني لدى النقاد والأدباء، ومن بين هذه المواضيع التي اعتنت بها الدراسات النقدية والأدبية، ذلك الذي حمل عنوان نظرية الأجناس الأدبية، التي اختلفت فيها الآراء وتعددت التصورات اتجاهها، فكانت أول بادرة لهذا الطرح وليد البيئة الغربية، والفلسفة اليونانية بالذات وعلى يد أرسطو وأفلاطون بالخصوص، ثم توالت الجهود حول هذه النظرية الغربية، حتى امتدت جذورها إلى الساحة العربية، وهي قديمة الحضور فيها قدم حضور الشعر والنثر، لأن العرب اهتموا بالتمييز بين الأجناس الأدبية بين ما هو شعري وغير شعري، وبين ما هو مسجوع وغير مسجوع، وغيرها من التصورات التي شهدت تنوعا كبيرا وخاصة لدى البيئة الغربية.

وارتباط هذا الجانب المعرفي بالبلاغة ليس بالجديد، ولكن ارتباطه بالبلاغة العربية ما هو إلا محاولة لتقليد الجهود الغربية، ويستثنى من هذا جنس الشعر لكونه يمثل مولد كل علوم اللغة العربية ؛ باعتباره مصدرا لمعالمها المعرفية ودليلا لها ومنها البلاغة العربية بمختلف علومها، وكذلك جنس الخطابة لكونه اعتنت به علوم البيان في تصويب وتقويم البعد الإبلاغي والتبليغي، أما جنس السرد وغيره من الأجناس الأخرى التي لم تشهد البلاغة العربية العناية بها ولا اعتناء جنس السرد بالبلاغة العربية، وما الجهود في هذا الباب إلا تقليد للجهود الغربية لهذا الباب المستجد في الساحة العربية، خاصة في هذا الصنف من الأجناس الأدبية.

basturitel : Arabic rhetoric and the categories of literary genres - research into the foundations and mechanisms

Keywords : _literary genres, _Arabic rhetoric, _ poetry, _rhetoric, _narrative.

The critical and literary arena witnessed many developments that affected the intellectual and artistic side of critics and writers, and among these topics that critical and literary studies took care of was the one that bore the title of the theory of literary genres, in which opinions differed and perceptions towards them varied, so it was the first inkling of this proposal born of the Western environment. And Greek philosophy in particular, and at the hands of Aristotle and Plato in particular, then efforts continued around this Western theory, until its roots extended to the Arab arena, and its presence is as old as the presence of poetry and prose, because the Arabs were interested in distinguishing between literary genres between what is poetic and non-poetic, and what is Satisfied and unsatisfied, and other perceptions that have witnessed great diversity, especially in the Western environment.

The connection of this cognitive aspect with rhetoric is not new, but its connection with Arabic rhetoric is nothing but an attempt to imitate Western efforts. The genre of poetry is excluded from this because it represents the birthplace of all Arabic language sciences. As a source of its cognitive features and a guide to it, including Arabic rhetoric with its various sciences, as well as the genre of rhetoric because the sciences of rhetoric have taken care of it in correcting and evaluating the declarative and communicative dimension. As for the genre of narration and other other genres that Arabic rhetoric has not witnessed attention to, nor has the genre of narration paid attention to Arabic rhetoric, and what are the efforts? In this section, there is nothing but an imitation of Western efforts in this new section in the Arab arena, especially in this category of literary genres.