

اسم المادة: النص الأدبي القديم(نثر).  
الفئة المستهدفة: سنة الأولى جذع مشترك أدب عربي LMD  
الأنواع: 1-2-3-4 .  
عنوان الدرس: الأمثال والحكم.  
أهداف الدرس: تطبيقات على المثل والحكمة.

## الدرس التطبيقي: 04 / الأمثال والحكم:

### -اكتشاف معطيات الأمثال والأحكام

ما هو المثل؟ المثل قول مأثور قديم، موجز العبارة، قيل في ظروف معينة، أي إن له قصة تعد له أصلاً، ثم تداوله الناس، فأخذوا يستعملونه في بعض كلامهم اليومي. وللمثل مورد ومضرب.

**المورد:** هو أصل القصة التي قيل فيها لأول مرة

**المضرب:** هو الحال التي يستعمل فيها كلام الناس

ما هي الحكمة؟ عبارة قصيرة تحتوي على تجربة حياتية كاملة، فهي خلاصة تجارب متعددة، وهي صالحة لكل زمان ومكان.

-الحكم فهو اختصار الكلام وتوجيه سلوك الناس

والحكم قائلوها معروفون عموماً، وليس لها مضرب ومورد

### بعض الأمثال العربية:

#### 1- أنجز حر ما وعد:

يذكر أنّ الحارث قال ذلك لصخر بن نشهل بن دارم، وكان له مرباع بني حنظلة، فقال له الحارث: هل أدلك على غنيمة ولي خمسها؟ فقال صخر: فدله على قبيله فأغار عليهم بقومه فظفر وغنم، فقال له الحارث: أنجز الحر ما وعد، فذهبت قولهم: مثلاً

#### 2- يداك أوكتا وفوك نفخ:

أصله أن رجلاً كان في جزيرة من جزائر البحر فأراد أن يعبر على زق قد نفخ فيه فلم يحسن إحكامه. حتى إذا توسط البحر خرجت منه الريح فغرق، فلما غشيه الموت استعاث برجل فقال له: يداك أوكتا وفوك نفه. يضرب لمن يجني على نفسه الحين.

إثراء الرصيد اللغوي: ما معاني الكلمات التالية: أوكتا: ربطتا / الزبي: حفرة في مكان عال / السفاهة: الطيش والجهل

#### 3- قطعت جهيزة قول كل خطيب:

أصله أن قوماً اجتمعوا يخطبون في صلح بين حيين قتل أحدهما من الآخر قتيلاً، ويسألون أن يرضوا بالدية، فبينما هم في ذلك إذ جاءت أمة يقال لها جهيزة فقالت: إن القاتل قد ظفر به بعض أولياء المقتول فقتله. فقالوا عند ذلك:

قطعت جهيزة قول كل خطيب. أي قد استغني عن الخطب. يضرب لمن يقطع على الناس ما هم فيه بحماقة يأتي بها.

#### 4- جزاء سنمار:

أي، جزائي جزاء سنمار، وهو رجل رومي، بني الخورنق الذي بظهر الكوفة للنعمان بن امرئ القيس، فلما فرغ منه ألقاه من أعلاه فخر ميتاً، وإنما فعل ذلك لئلا يبني مثله لغيره فضربت العرب به المثل لمن يجزي بالإحسان الإساءة

#### 5- أخلف من عرقوب :

قال أبو عبيد: هر رجل من العماليق أتاه أخ له يسأله، فقال له عرقوب: إذا اطلعت هذه النخلة فلك طلعتها. فلما اطلعت أتاه للغد فقال: دعها حتى تصير بلحاً؛ فلما أبلحت قال دعها حتى تصير زهواً، فلما زهت قال: دعها حتى تصير رطباً، فلما أرطبت قال: دعها حتى تصير تمرأ، فلما أثمرت عمد إليها عرقوب من الليل فجذها، لم يعط أخاه شيئاً فصار مثلاً في الخلف فصار مثلاً في الخلف .

#### 6- ما يوم حليلة بسر:

هي بنت الحرث بن أبي شمر. وكان أبوها وجه جيشاً إلى المنذر بن ماء السماء، فأخرجت لهم طيباً فطيبتهم، وقال المبرد: هو أشهر أيام العرب. يقال ارتفع في هذا اليوم من العجاج ما غطى الشمس حتى ظهرت الكواكب. يضرب مثلاً في كل أمر متعالم مشهور .

#### 7- إنك لا تجني من الشوك العنب

أي، لا تجد عند ذي المنبت السوء جميلاً. والمثل من قول أكنم. يقال: أراد إذا ظلمت فأحذر الانتصار، فإن الظلم لا يكسبك إلا مثل فعلك.

#### 8- إذا كنت في قوم فاحلب في إنائهم: يضرب في الأمر بالموافقة.

#### 9- بلغ السيل الزبى:

الزبى بالزاي جمع زبية وهي حفرة تتخذ للأسد في الموضع العالي ويغطي بشيء ويجعل عليها لحم. فإذا تناوله الأسد سقط فيه. بلغ السيل الزبى، فمعناه أن الأمر قد بلغ غايته والهول أدرك نهايته. وقد قاله أمير المؤمنين عثمان بن عفان رضي الله عنه إلى أبي علي بن أبي طالب رضي الله عنه.

#### 10- أجود من حاتم:

هو حاتم بن عبد الله بن سعد بن الحشرج. كان جواداً شجاعاً شاعراً ذكر مرة أنه رأى امرأة تبكي من كثرة جوع أولادها، فقال لها: أحضري صبيانك فوالله لأشبعنهم.. فقام إلى فرسه فذبحه، ثم أجم ناراً ودفن إليها شفرة وقال: اشتوي وكلي وأطعمي أولادك.

- اذكر من الأمثال السابقة ما يرتبط بالبيئة العربية .

هناك بعض الصفات التي تحلى بها العربي مثل : إنجاز الوعد / نشر الخير و مساعدة الغير / الجود و

الكرم ( الأمثال ) / التريث / النفور من الطمع / الشجاعة / العلم النافع / الكرامة / ( الحكم )

- عين الأمثال التي تتعلق بالأخلاق الحميدة و بين أثرها على المجتمع.

- لم تكثر الأمثال و تقل الحكم ؟ لأن عدد الحكماء محدود ، أما الأمثال فما زالت تتجدد على يومنا.

- صنف الأمثال بحسب دلالاتها . هناك ما يشير إلى أخلاق وهناك ما يشير إلى أشخاص وهناك ما يشير إلى روابط اجتماعية
- ما هي الصورة البيانية في المثل التاسع؟ كناية عن عدم وجود متسع للصبر أي بلغ الأمر ذروته
- ناقش الحكمة السادسة والسابعة وبين رأيك فيها
- بم تتميز الأمثال والحكم؟ وفيم يختلفان
- تتميز بالإيجاز والدقة والتركيز وسهولة التعبير وسيطرة الأسلوب الخبري عليها ويختلفان كون المثل له مورد ومضرب أما الحكمة فلا مورد ولا مضرب لها
- ما الهدف من إنشاء المثل والحكمة؟ الهدف من الأمثال اختصار الكلام.
- هل تلاحظ أن الأمثال السابقة لها علاقة بالبيئة العربية في العصر الجاهلي؟ نعم
- كيف ذلك؟
- ما هو السلوك المرتبط بالحر في المثل الأول؟ الوفاء بالوعد
- اذكر بعض الصفات الأخرى للحر. الوفاء، الصدق في العهد، تحمل المسؤولية
- ما هي الشخصيات الوارد ذكرها في الأمثال وماذا تعرف عنها؟(جهيزة. سنمار. عرقوب. حليلة. حاتم )
- ما هو مورد الأمثال السابقة وما مضربها؟

اسم المادة: النص الأدبي القديم(نثر).

الفئة المستهدفة: سنة الأولى جذع مشترك أدب عربي LMD

الأفواج: 1-2-3-4.

عنوان الدرس: السرد. حكايات ألف ليلة وليلة.

أهداف الدرس: أن يطبق الطالب تقنية السرد على بعض حكايات ألف ليلة وليلة.

## الدرس التطبيقي: 05: السرد. حكايات ألف ليلة وليلة:

### نماذج تطبيقية:

يعمل أسلوب سرد حكايات «ألف ليلة وليلة» على دفع المتلقي إلى زمنٍ قديم، لذلك كان استخدام صيغة «يُحكى» والتي تعقبها عبارة «والله اعلم بغيبه وأحكم» تعتبر صيغة للتخلص من تبعات نقل النص وسنده وامتته، بخلاف كتب الحديث والأدب والتاريخ التي اعتنت بهذه الأمور. إذ أن العمل يعتبر نص أدبي متخيل ومصنوع حيث يحمل بين طياته الكثير من الموقف والرؤى والاتجاهات، وباعتباره متخيلاً فإن هذه المواقف هي انعكاس لوجهة نظر منتج النص، لذلك كان الراوي المصطنع وسيلة للتخلص من هذه التبعية حيث يلقي له مهمة السرد والحكي، فذلك وجدت صيغة «يُحكى أن» التي تحيل إلى المجهول الذي يتحمل كافة المسؤولية عن كل ما سيقال ضمن النص المروي.

تبدأ حكاية «ألف ليلة وليلة» على المستوى السردى براوٍ مجهول، جرى تحميله مسؤولية ما سيقال، لذلك كانت «يُحكى أن» الأنسب للحيلولة دون أن تلقى المسؤولية على شخص ما. فالفعل يُحكى عبارة عن فعل مضارع مبني للمجهول وفاعله غير معلوم، وهذا تمهيد ليتحول السرد إلى راوٍ آخر ولكن ضمن الإطار الداخلي للنص أو القصة التي يعتبر ساردها الكلي غير معلوم. فشهرزاد تتخذ على المستوى السردى دورين، دور السارد الداخلي القائم بمهمة السرد، ودور الشخصية المشاركة في الحدث. إذ أن الحكاية الأولى من حكايات شهرزاد، تتم عبر راوٍ خارجي وهو الراوي المجهول، حيث تبدأ الحكاية بعبارة: "قالت شهرزاد: بلغني أيها الملك السعيد أنه كان تاجر من التجار ..."، فأسلوب السرد هذا يشير إلى أن هناك شخص آخر يتحدث، ولكنه سرعان ما يختفي عندما يظهر صوت شهرزاد تقول: "بلغني أيها الملك السعيد" لينتقل السرد على المستوى العملي إلى شهرزاد. إن السرد الذي تمارسه شهرزاد بعناية وحذر شديدتين يعتبر سرد خطير، لأنه يحمل بين طياته موتها الحتمي، ما لم تتمكن من جذب انتباه الملك شهريار إلى حديثها، لذلك فهي تلجأ إلى عبارة «بلغني» وهذه العبارة تخلص شهرزاد من تبعات ما تقول إذ لم يعجب الملك حديثها

### 1- تقنيات السرد في ألف ليلة وليلة - دراسة تطبيقية في حكاية (حاسب السندباد):

#### نستخلص الآن السرد والوصف من الحكاية:

#### عبارات السرد:

- قالت: بلغني أنه كان في زمن الخليفة أمير المؤمنين هارون الرشيد بمدينة بغداد رجل يقال له السندباد الحمال .... ويشم الهواء.

- بلغني أيها الملك السعيد، أن الحمال لما حط حملته على تلك المصطبة ليستريح ... أنشد

يقول: فكم من شقي بلا راحة ينعم في خير فيء وظل ...

- فقال صاحب المكان... كان لي أب تاجر وكان من أكابر الناس والتجار وكان عنده مال كثير ونوال جزيل وقد مات وأنا ولد صغير و ... وإنما هي سمكة كبيرة رست في وسط البحر...

- أن ريس المركب لما صاح على الركاب ... وقت طلوع الحصان وإن شاء الله تعالى آخذك معي إلى

الملك المهرجان...

- أن السائس قال للسندباد البحري ... ولكن صاحبه غرق ... ونحن قادمون في البحر ...
- أن السندباد البحري لما رجع من غيبته ودخل داره ومعه من صنف حجر الألماس...
- وقد أعطاني شيء من حجر الألماس الغالي الثمن الذي لا يوجد نظيره...
- أن السندباد البحري سار ينقل من تلك المغارة...
- بلغني أيها الملك السعيد، أن السندباد البحري لما غرق في البحر ركب لوحاً من الخشب...
- فقال السندباد البري للسندباد البحري بالله عليك لا تؤخذني بما كان مني في حقلك، ولم يزلوا في مودة مع بسط زائد وفرح وانشراح...

### عبارات الوصف:

- غلام صغير السن حسن الوجه مليح القد فاخر الملابس...
- فوجد داراً مليحة وعليها أنس ووقار وفيه جميع أصناف المشموم ... وفيها.
- آلات السماع والطرب ... رجل عظيم محترم قد لكزه الشيب في عوارضه وهو مليح.
- الصورة حسن المنظر وعليه هيبة ووقار وعز وافتخار.
- في وسط البحر العجاج المتلاطم بالأمواج ... وهو في غاية من القهر والغيط...
- من الهناء والسرور والراحة و...
- ونحن مثل الموتى من شدة السهر والتعب والبرد والجوع والخوف والعطش...
- وليس فيه أحد وهي خراب وفيها قبة عظيمة بيضاء كبيرة الحجم فطلعنا نتفرج عليها وإذا هي بيضة رخ كبيرة...
- واطمأن قلبي ثم مشيت في تلك الجزيرة فرأيتها كأنها روضة من رياض الجنة أشجارها يانعة، و أنهارها دافقة، وطيورها مغردة تسبح من له العزة والبقاء وفي تلك الجزيرة شيء كثير من الأشجار، والفواكه وأنواع الأزهار...
- ولم أزل على هذه الحالة مدة من الزمان...
- وحصل لي نشوة من السكر فصفت وغنيت وانشرحت و....
- وإذا هو واد كبير والماء يهدر فيه وله دوي مثل دوي الرعد وجريان مثل جريان الريح ... والأمواج تلعب يميناً وشمالاً في وسط ذلك المكان ... على جانب مدينة عظيمة المنظر مليحة البناء فيها خلق كثير ...
- \* إلى أن أتاهم هادم اللذات ومفرق الجماعات ومخرب القصور ومعمم القبور وهو كأس الموت فسبحان الحي الذي لا يموت.

اسم المادة: النص الأدبي القديم(نثر).

الفئة المستهدفة: سنة الأولى جذع مشترك أدب عربي LMD

الأفواج: 1-2-3-4.

عنوان الدرس: الحكاية على لسان الحيوان (كليلة ودمنة).

أهداف الدرس: أن يطبق الطالب ويقارن بين النص العربي والنص الفرنسي.



## الدرس التطبيقي:06. الحكاية على لسان الحيوان (كليّة ودمنة):

إنّ الحكاية على لسان الحيوان نمط ذائع عند كل شعوب العالم، وقد عرفتها كل الحضارات، وهي من أقدم أنماط القص أو الحكى الشعبي القادرة على تجاوز الخطوط الرقابية الحمراء، كما أنّ لها القدرة على كسر حواجز اللغة والمكان والزمان مما ساهم في تنقلها بلا قيد. من أهم مميزات حكاية الحيوان: أنّ الحيوان هو البطل، وأنها تروى نثرًا وشعرًا، كما أنّ لها القدرة على النفوذ إلى المتلقي بمختلف طبقاتها، وقد أفادت منها الديانات السماوية كثيرًا.

إنّ الحكاية على لسان الحيوان ذات طابع أخلاقي وتعليمي في قالبها الأدبي الخاص بها، وهي تتحوّل من الرمز في معناه اللغوي العام، فالرمز يعني في ما يعنيه أنّ يعرض الكاتب أو الشاعر شخصيات وحوادث، في حين يريد شخصيات وحوادث أخرى، عن طريق المقابلة والمناظرة، بحيث يتتبع المرء في قراءتها صور الشخصيات الظاهرة التي تشف عن صور شخصيات أخرى تتراءى خلف هذه الشخصيات الظاهرة، وغالباً ما تُحكى على لسان الحيوان أو النبات أو الجماد، لكنها قد تُحكى كذلك على أسنة شخصيات إنسانية، تتخذ رموزاً لشخصيات أخرى. ولا يخفى على الباحثين في حكايات الحيوان أنّها تنشأ فطرية في أدب الشعب، قبل أن ترتقي من الحالة الشعبية الفولكلورية إلى المكانة الأدبية الفنية، وأدنى صورها في هذه الحالة أن تفسّر ظواهر طبيعية، تفسيراً ميثافيزيقياً أسطورياً، حسب عقائد الشعب، أو تبين أصل ما سار بين العامة من أمثال، وحينئذ تجري هذه الخرافات والأساطير الشعبية مجرى الحقائق، ولا يكون لها معنى رمزي في صورته التي تحدثنا عنها.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: أيّ الشعوب كانت الأسبق في اختراع حكايات هذا الجنس الأدبي، بحيث انتقلت منه إلى غيره من الشعوب الأخرى؟.

لقد اختلفت الآراء حول منشأ فن التحدث على لسان الحيوان، فمنهم من يقول إنّ كان فناً مصرياً فرعونياً، حيث وجدت بعض هذه الحكايات على أوراق البردي، أو صوّرت على جدران المعابد والقبور، وبعضهم الآخر قال إنّ منشأها بلاد اليونان، فهم يرون أنّ مثل هذه الحكايات يونانية الأصل في صورتها الفنية، كما عرفت في حكايات «ايسوبوس» في القرن 6 ق.م. في حين يرى آخرون أنّ الهند أسبق في هذه الحكايات، ففي كتاب «جاتاكا» الذي يحكي تاريخ تناسخ «بوذا» في أنواع من الموجودات، قبل وجوده الأخير مؤسساً للديانة البوذية، وقد وردت حكايات كثيرة عن أنواع وجود «بوذا» في صور حيوانات وطيور، وترجع بعض حكايات ذلك الكتاب إلى قرون طويلة.

### في الأدب العربي:

انتقل «كليّة ودمنة» من الأصل الهندي إلى البهلوية، حين أقدم ابن المقفع، بما له من علم واسع باللغتين البهلوية والعربية، وقدرته على الترجمة إلى اللغة العربية، وقد تم ذلك حوالي عام 133هـ، ولولا هذه الترجمة العربية لما بقي كتاب كليّة ودمنة، فقد ضاع الأصل السنسكريتي، ولم تبق منه إلا أبواب متفرقة

في كتب الأدب الهندي القديم، كما ضاعت الترجمة البهلوية التي أشرف على إخراجها الطبيب الإيراني برزويه، فبقيت النسخة العربية أصلاً لكل ما في اللغات الأخرى.

ونلاحظ في كتاب كليلة ودمنة كيف تمثلت الخصائص الفنية- الهندية، بطريقة التقديم للحكايات تبدأ بالتساؤل، والاستفهام عن أصل المثل الذي وردت فيه الحكاية، بعبارة (وكيف كان ذلك؟)، وتتصدر الإجابة عن الاستفهام عبارة: (زعموا أنه كان...)، ومنها كذلك تداخل الحكايات، فكل حكاية رئيسة تحوي حكايات فرعية، وكل واحدة من الحكايات الفرعية قد تحتوي حكاية أو أكثر، متداخلة فيها كذلك، ويتبع ذلك دخول شخصيات جديدة أو حيوانات جديدة في الحكاية دون انقطاع، ومن الخصائص أيضاً أنّ الكاتب فيها يتناسى الرموز، أيّ الحيوانات التي جعلها القاص رموزاً للناس في سلوكهم، فيسهب في الحديث عن الرموز إليهم من الناس، غافلاً عن شخصياته الرمزية.

### في الأدب الفرنسي

قبل أن نتحدث عن التأثير العربي في حكايات «لافونتين»، نجمل القول في نشأة هذا الجنس الأدبي وتطوره في الآداب الغربية.

فقد نشأ جنس الحكاية على لسان الحيوان في الآداب الغربية نثراً، ثم سرعان ما صار شعراً، أو غلب عليه طابع الشعر، فقد كان معروفاً عند اليونان قبل «ايسوبس»، ولكنه هو الذي اشتهر به في الأدب اليوناني، وقد ألف حكاياته نثراً، وكان هذا الجنس ذا قيمة كبيرة لدى اليونان في زمن «أرسطو»، وبعد «ايسوبس» أتى «بابوريوس» في القرن الأول الميلادي، فنظم 123 حكاية شعرية من حكايات «ايسوبس»، وأثر الأدب اليوناني في الأدب اللاتيني، فيما يخص هذا الجنس الأدبي، فعلى الرغم من أصالة الشاعر اللاتيني «هوراس»، إلا إننا نجده وهو يسير فيها على منهج اليونان، لكن أصالته تظهر في إضفاء طابع السخرية اللاذعة في حكاياته على لسان الحيوانات التي يتخذها رمزاً للناس، وحكايته هذه شعر، لا نثر، وبعده أتى الشاعر اللاتيني الآخر «فيدروس» فنظم 121 حكاية يقلد فيها «ايسوبس» ويعبّر فيها عن مظالم الحياة السياسية والاجتماعية في عصر الإمبراطور «تيريوس».

انتهى ذلك الميراث في هذا الجنس الأدبي إلى «لافونتين» الفرنسي، الذي لم يخف حقيقة تأثره بالأقدمين، فهو يطلق على الجزء الأول من حكاياته عنوان «حكايات اختارها وصاغها شعراً» لافونتين، والمجهود الذي ينسبه إلى نفسه هو الاختيار والصياغة الشعرية، وليس الابتكار والتأليف، كونه أخذ معظم مواد الخام من القدماء.

ولا يجب أن نخفي حقيقة أنّ حكايات «لافونتين» أثرت في الأدبين العربي والفارسي، فنتيجة لاهتمام الأدباء العرب في بداية العصر الحديث بالآداب الأوروبية، استرعت حكايات «لافونتين» انتباه عدد كبير منهم، فأقدم البعض على ترجمتها إلى اللغة العربية، ومن هؤلاء على سبيل المثال: محمد عثمان جلال، الذي ترجم الكثير من هذه الحكايات، ونشرها في كتاب «العيون اليواظ في الحكم والأمثال والمواعظ»، ومن الشعراء العرب الذين تأثروا بأمثال «لافونتين» نجد أمير الشعراء أحمد شوقي، وقد تضمن الجزء الرابع من

الشوقيات أكثر من خمسين قطعة حكيت على لسان الحيوان، ومما لا شك فيه أن شوقي كان رائداً ومجدداً في هذا المجال، حيث استخدم هذا الجنس الأدبي في أغراض شتى بعضها تعليمي والآخر سياسي.

### مقارنة النص العربي.. اللبوة والشعهر

زعموا أن لبوة كانت في غيضة ولها شبلان، وأنها خرجت تطلب الصيد وخلفتها، فمر بهما أسوار، فحمل عليها فقتلها وسلخ جلدهما، فاحتقبهما وانصرف بهما إلى منزله، فلما رجعت اللبوة، ورأت ما حلّ بهما من الأمر الفظيع الهائل الموجع للقلوب، سخنت عينها، واشتد غيظها، وطال همها، واضطربت ظهراً لبطن وصاحت، وكان إلى جانبها شعهر جار لها، فلما سمع صيحتها وجزعها قال: ما الذي نزل بك وحل بعقوتك، هلمي وأخبريني لأشركك فيه أو أسليه عنك.

فقالت اللبوة: شبلاني، مر عليها أسوار فقتلها، أخذ جلدهما فاحتقبهما، وألقاهما بالعراء، قال الشعهر: لا تجزعي ولا تصرخي، وأنصفي من نفسك، واعلمي أن هذا الأسوار لم يأت إليك شيئاً إلا وقد فعلت بغيرك مثله، ولم تجدي من الغيظ والحزن على شبليك شيئاً، إلا وقد وجد غيرك بأحبابه لما تقعين، فوجدت اليوم مثله وأفضل منه، فاصبري من غيرك، على ما صبر منك عليه غيرك، فإنه قد قيل كما تدين تُدان، وأن ثمرة العقل العقاب والثواب، وهما على قدره في الكثرة والقلة، كالزراع الذي إذا حضر الحصاد، أعطى كلا على حساب بذره، قالت اللبوة: صف لي ما تقول واشرح لي.

قال الشعهر: كم أتى لك من العمر؟

قالت اللبوة: مائة سنة.

قال الشعهر: ما الذي كان يعيشك ويقويك؟

قالت اللبوة: لحوم الوحش.

قال الشعهر: أما كان لتلك الوحش آباء وأمهات.

قالت اللبوة: بلى.

فقال الشعهر: ما لنا لا نسمع لأولئك الآباء والأمهات من الضجة والوجع والصراخ ما نرى منك. أما أنه لم يصبك ذلك إلا لسوء نظرك في العواقب وقلة تفكيرك فيها وجهالتك بما يرجع عليك من ضررها. فلما سمعت اللبوة عرفت أنها هي التي جنت ذلك على نفسها وجزته إليها، وأنها هي الضالة الجائرة، وأنه من عمل بغير العدل والحق انتقم منه وأدبل عليه. فتركت الصيد وانصرفت عن أكل اللحم إلى الثمار وأخذت في النسك والعبادة.

ثم إن الشعهر وكان عيشته من الثمار رأى كثر أكلها منها فقال لها: لقد ظننت إن رأيت قلة الثمار أن الشجر لم يحل هذا العالم لقلّة الماء، فلما رأيت أكلك إيها وأنت صاحبة لحم ورفضك رزقك وما قسم الله لك وتحولك إلى رزق غيرك فاننقصته ودخلت عليه فيه فعلمت أن الشجرة قد أثمر كما كان يثمر فيما خلا، وإنما أنت قلة الثمر في ذلك من قبلك. فويل للشجر والثمار ولمن كان عيشه منها ما أسرع هلاكهم ودمارهم

إذ قد نازعهم في ذلك من لا حق له فيها ولا نصيب، وغلبهم عليها من كان معتاداً لأكل اللحم. فانصرفت اللبوة عن أكل الثمار وأقبلت على أكل الحشيش والعبادة.

### النص الفرنسي.. اللبوة والدببة

كانت اللبوة الأم قد فقدت شبلها، وكان الصياد قد أخذه، وأطلقت البائسة المنكوبة زئيراً قوياً، هزّ كل جوانب الغابة. لا دجنة الليل، ولا سكونه، ولا كل جوانب رهبته أوقفت نحيب ملكة الغابة، ولم يزر النعاس أياً من الحيوانات، وأخيراً قالت الدبة: يا معمدتي: كلمة واحدة لا أكثر، ألم يكن لكل الأطفال الذين مروا بين أسنانك أب ولا أم؟ لقد كان لهم، ومع ذلك فإن أياً من موتاهم لم يحطم رؤوسنا، وإذا كان كثير من الأمهات قد صمتن، فلم إذا لا تصمتين أنت أيضاً؟

. أنا أصمت! أنا التعسة؟.. أوه لقد فقد شبلي، وكنت محتاجة إليه ليصطحبني في شيخوختي المؤلمة.

. قولني لي: ما الذي أرغمك على أن تكوني في هذا الموقف؟

. واحسرتاه! إنه القدر الذي يمقتني.

هذه الكلمات كانت في كل زمن على السنة الجميع، أيها الناس التعساء، إن هذا موجّه إليكم، إنه لا يرن في أذني إلا نواحات عابثة، وفي كل حالة مماثلة يرد الاعتقاد بكره السموات، من يتدبر أمر «هيكوب» سوف يحمّد الآلهة.

وقبل أن أبدأ بالدراسة التطبيقية يجب الإشارة إلى شروط المدرسة الفرنسية المقارنة وهي أربعة: (وجود شبه بين نصين، اختلاف اللغة، الصلة التاريخية بين الشعبين اللذين ظهر في أدبهما النص، الأدبان لقوميتين مختلفتين).

### الصلات التاريخية

ذكرنا فما سبق أن قصص الحيوان نشأت في الهند (السنسكريتية) ثم ترجم إلى الفارسية (البهلوية) وبعدها إلى اللغة العربية التي اعتبرت الأصل فيما بعد، بسبب اضطراب الأصل الهندي وفقدان بعضه، وكذلك فقدان الترجمة الفهلوية الفارسية المأخوذة من الهندية القديمة، ليبقى الأصل، وهو الترجمة العربية لعبد الله بن المقفع، حيث ترجمت إلى الفارسية، وبعدها تأثر لافونتين الفرنسي بالأدب العربي في كلية ودمنة، على حساب ترجمتها الفارسية.

### الوسيط:

يعتبر الوسيط هو كتاب كلية ودمنة، وما تضمنه من نوع أدبي فريد، وهو الحكاية على ألسن الحيوان، وكيف انتقل من أدب لآخر عن طريق الترجمة، باعتبارها عنصراً مهماً من عناصر التأثر والتأثير (فكتاب كلية ودمنة نقل من الأصل العربي إلى اللغة الفارسية، وبهذه الترجمة تأثرت فرنسا. أي أن التأثير كان بطريقة غير مباشرة).

### أوجه الاتفاق بين النصين

-في الحكايتين؛ العربية والفرنسية فإن اللبوة الأم فقدت أشبالها. كما أن ظاهرة الحزن والأسى بارزة على اللبوة، انطلاقاً من عاطفة الأمومة التي لا تعرف حاجزاً ولا مذهباً.

-الحيوان الذي يواجه اللبوة ويصبرها وينصحها موجود في الحكايتين، على الرغم من اختلاف جنسه حسب البيئة.

-نجد في الحكايتين حياة الغاب والصراع من أجل العيش، وكيف يأكل القوي الضعيف من أجل أن يستمر في البقاء، وكيف يساق الحيوان، إن كان من آكلي الأعشاب، إلى الموت من قبل حيوانات آكلة للحوم. **أوجه الاختلاف:**

-الحيوانات في الحكايتين العربية والفرنسية تختلف من حيث العدد، ففي العربية نجد ثلاثاً (لبوة وشبلان)، وفي الحكاية الفرنسية نجد (لبوة وشبل).

-في الحكاية العربية نجد القاتل أسوار (وهو حيوان من نفس الفصيلة)، بينما في الحكاية الفرنسية نجد القاتل هو الصياد (إنسان).

-ردّة فعل اللبوة بعد أن قُدمت إليها النصيحة تختلف في الحكاية العربية عنها في الفرنسية، ففي الحكاية العربية نجدها تحسن التفكير في الأمور وعواقبها، وترجع كل شيء إلى العقل والمنطق، وتترفع عن الصراخ، انطلاقاً من مبادئ الدين الإسلامي، وفي الحكاية الفرنسية نجد اللبوة تصرخ وتتذمر وتحكم عواطفها، وترى ابنها من ناحية نفعية (يصطحبها في شيخوختها المؤلمة).

-اللبوة في القصة العربية اعترفت أنها هي التي جنت على نفسها (كما تُدين تُدان)، بينما في القصة الفرنسية ترى اللبوة أن القدر يُمقتها وتتناسى أن الجزء من جنس العمل.

-في النص الفرنسي يظهر التأثير بالمعتقدات، وذلك من خلال الاعتقاد بكره الآلهة وغضب السماء، كما تظهر في بعض الأساطير اليونانية، خاصة عندما قالت اللبوة: من يتدبر أمر هيكوب؟ (وهيكوب نموذج في الأساطير اليونانية لتزاحم المصائب على بعض البشر...) فقد تجمعت عليها النكبات، حيث فقدت ابنها وزوجها، ورأت حياتها تهدم.

-بينما في النص العربي تظهر النزعة الهندية في تحريم أكل اللحوم، والافتقار بالفاكهة، ثم نلاحظ التخرج من أكل الفاكهة، والاكتماء بأكل العشب، حينما شكت الوحوش قلة الفاكهة.

-ظهور الحكيم والتعليقات الحكيمية في الحكاية العربية، وغيابها في الحكاية الفرنسية، وذلك بسبب اتباع الأدب الفرنسي الإطار المسرحي في الحكايات، خاصة عند «لافونتين».

-نجد أن الحيوانات المذكورة في الحكاية العربية تنتمي إلى البيئة الصحراوية (لبوة، شبلان، شعهر، أسوار)، بينما نجد الحيوانات في الحكاية الفرنسية بعضها أخذ من البيئة الصحراوية (لبوة، شبل)، والبعض الآخر يعكس البيئة الفرنسية (الدبة)، إضافة إلى وجود الصياد، كدليل على أنه يبحث عن قوت يومه، فهو في

مكان بارد، الحياة فيه شبه منعدمة، ويعود السبب إلى أن الموضوع، أو أي نوع من الأنواع الأدبية، عندما ينتقل لا ينتقل كما هو، بل يخضع لتأثيرات ثقافية تتعكس على النص بطريقة لا شعورية.

- نجد في الحكاية العربية (الشعر) الذي يقوم بإغاثة اللبوة، بينما نجد (الدبة) هي التي تقوم بإغاثة اللبوة في الحكاية الفرنسية.

- تأثر حوار الحكاية العربية بالحوار في الحكايات الهندية، حيث استخدم في الحكاية العربية ( زعموا أن....) كما جاء في الحوار الذي دار بين الملك الهندي «دبشليم» والفيلسوف «بيديا»، وفي الحكاية الفرنسية جاءت الرواية بـ(كانت اللبوة الأم... وكان الصياد..)، وتحمل (كان) في دلالتها نسبة الحدث إلى الزمن الماضي واتصاله بالتراث القديم.

- نستشف من الحكاية العربية الإطار الذهني الفلسفي، وكيف تأخذ الحكاية شكل الإطار القصصي، مع تداخل الأحداث بعضها ببعض، في تناغم وانسجام، بينما لم نجد ذلك في الحكاية الفرنسية. بالطبع تتضح معالم بيئة النص في كل منهما؛ أما معالم البيئة العربية فيمكن حصرها في التالي: اللبوة والشبل والأسوار والشعر، إغاثة الملهوف وهو الجار، النصيحة والابتعاد عن التحريض، والطابع العقلي الفلسفي وإخضاع الأمور للمنطق.

فيما ظهرت معالم البيئة الفرنسية في النص من خلال: الدبة. وجود الصياد، والأساطير والمعتقدات اليونانية.

## الخلاصة

1- بناءً على المعطيات السابقة توصلت إلى أن قصص الحيوان لها آثار وبقايا في التراث، فهي لم تنقطع عن أصولها القديمة.

2- إن الحكاية على ألسن الحيوان انتقلت من الأدب العربي - باعتباره المرسل - إلى الأدب الفرنسي - باعتباره المستقبل - بطريقة غير مباشرة.

3- قصص الحيوان أخذت مساراً بين الشعوب والآداب المختلفة، فالصراع الحاصل في قصص الحيوان كان على مستوى الحيوان - أي بلسان الحيوانات - وأسقط على الإنسان، وذلك بسبب انعدام حرية التعبير ووجود السلطة المطلقة، والتجبر على الناس... فيلجأ الأدباء إلى إسقاط الواقع على كائنات أخرى، باعتبارها تنفيساً وتطهيراً لما في دواخلهم، وهي تنتقل بين الشعوب بسرعة، لأن فيها أهدافاً ومعانٍ إنسانية نبيلة، فالآداب ذات الهدف العنصري أو القومي أو العرقي، قلما يكتب لها الانتقال من أدب لآخر، أما الآداب ذات الطابع الإنساني فتهاجر بين الشعوب، وتنتقل استجابة لنداء الفطرة البشرية.

اسم المادة: النص الأدبي القديم(نثر).

الفئة المستهدفة: سنة الأولى جذع مشترك أدب عربي LMD

الأفواج: 1-2-3-4.

عنوان الدرس: المقامات. بديع الزمان الهمذاني، مقامات الهمذاني، منامات الوهراني.

أهداف الدرس: أن يحلل الطالب نموذجاً من المقامة .

**الدرس التطبيقي 07: المقامات. بديع الزمان الهمداني، مقامات الهمداني، منامات الوهراني.**

**تحليل نموذج من مقامات الحريري:**

**المقامة البغدادية:**

رَوَى الْحَارِثُ بْنُ هَمَّامٍ قَالَ: نَدَوْتُ بِصَوَاحِي الرُّورَاءِ، مَعَ مَشِيخَةٍ مِنَ الشَّعْرَاءِ، لَا يَغْلِقُ لَهُمْ مُبَارٍ بَعْبارٍ، وَلَا يَجْرِي مَعَهُمْ مُمَارٍ فِي مِضْمَارٍ، فَأَفْضُنَا فِي حَدِيثٍ يَفْضَحُ الْأَزْهَارَ، الَى أَنْ نَصَفْنَا النَّهَارَ، فَلَمَّا غَاضَ دَرُّ الْأَفْكَارِ، وَصَبَّتِ النَّفُوسُ إِلَى الْأَوْكَارِ، لَمَحْنَا عَجُوزًا تُقْبَلُ مِنَ الْبُعْدِ، وَتُحْضِرُ إِخْضَارَ الْجُرْدِ، وَقَدْ اسْتَتَلَّتْ صِدْيَةً أَنْحَفَ مِنَ الْمَغَازِلِ، وَأَضَعَفَ مِنَ الْجَوَازِلِ، فَمَا كَذَّبَتْ إِذْ رَأَتْنَا، أَنْ عَرَّتْنَا، حَتَّى إِذَا مَا حَضَرْتُنَا، قَالَتْ: حَيَّا اللَّهُ الْمَعَارِفَ، وَإِنْ لَمْ يَكُنْ مَعَارِفَ، إِعْلَمُوا يَا مَالِ الْأَمَلِ، وَثِمَالِ الْأَرَامِلِ، أَنِّي مِنْ سِرَوَاتِ الْقَبَائِلِ، وَسَرِيَّاتِ الْعَقَائِلِ، لَمْ يَزَلْ أَهْلِي وَبِغْلِي يَحْلُونَ الصَّدْرَ، وَيَسِيرُونَ الْقَلْبَ، وَيُمَطِّوْنَ الظَّهْرَ، وَيُولُونَ الْيَدَ، فَلَمَّا أَرَدَى الدَّهْرُ الْأَعْضَادَ، وَفَجَعَ بِالْجَوَارِحِ الْأَكْبَادَ، وَانْقَلَبَ ظَهْرًا لِبَطْنٍ، نَبَا النَّاطِرُ، وَجَفَا الْحَاجِبُ، وَذَهَبَتِ الْعَيْنُ، وَفَقَدَتِ الرَّاحَةَ، وَصَلَدَ الرَّنْدُ، وَوَهَنَتِ الْيَمِينُ، وَضَاعَ الْيَسَارُ، وَبَانَتِ الْمَرَافِقُ، وَلَمْ يَبْقَ لَنَا ثَنِيَّةٌ وَلَا نَابٌ، فَمُدُّ اغْبَرَ الْعَيْشُ الْأَخْضَرَ، وَأَزُورَ الْمَحْبُوبُ الْأَصْفَرَ، اسْوَدَّ يَوْمِي الْأَبْيَضُ، وَابْيَضَ فُؤْدِي الْأَسْوَدُ، حَتَّى رَشَى لِي الْعَدُوُّ الْأَزْرَقُ، فَحَبَّذَا الْمَوْتُ الْأَحْمَرُ! وَتَلَوِي مَنْ تَرَوْنَ عَيْنَهُ فُرَارُهُ، وَتَرْجُمَانُهُ اضْفِرَارُهُ، قُصُوبِي بَغِيَّةٍ أَحَدِهِمْ تُزْدَةٌ، وَقُصَارِي أُمْنِيَّتِهِ بُرْدَةٌ، وَكُنْتُ آلِيَّتُ أَنْ لَا أَبْدَلَ الْحَرَّ، إِلَّا لِلْحَرِّ، وَلَوْ أَنِّي مُتُّ مِنَ الضَّرِّ، وَقَدْ نَاجَيْتِي الْقَرُونَةَ، بِأَنْ تَوْجَدَ عِنْدَكُمْ الْمَعُونَةَ، وَأَدْنَيْتِي فِرَاسَةَ الْحُوبَاءِ، بِأَنْكُمْ يَنَابِيعُ الْحَبَاءِ، فَنَضَرَ اللَّهُ امْرَأً أَبَرَ قَسَمِي، وَصَدَّقَ تَوْسَمِي، وَنَظَرَ إِلَيَّ بَعِينَ يُقْذِيهَا الْجُمُودَ، وَيُقْذِيهَا الْجُودَ، قَالَ الْحَارِثُ بْنُ هَمَّامٍ: فَهَمْنَا لِبَرَاعَةِ عِبَارَتِهَا، وَمُلِحَ اسْتِعَارَتِهَا، وَقُلْنَا لَهَا: قَدْ فَتَنَ كَلَامُكَ، فَكَيْفَ إِحَامُكَ؟ فَقَالَتْ: أَفَجَّرَ الصَّخْرَ، وَلَا فَحَرَ! فَقُلْنَا: إِنْ جَعَلْتَنَا مِنْ رُؤَاتِكَ، لَمْ نَبْخَلْ بِمُؤَاسَاتِكَ، فَقَالَتْ: لِأُرِيَنَّكُمْ أَوْلَى شِعَارِي، ثُمَّ لِأُرَوِّيَنَّكُمْ أَشْعَارِي، فَأَبْرَزْتُ رُذْنَ دِرْعِ دَرِيْسٍ، وَبَرَزْتُ بَرَزَةَ عَجُوزِ دَرْدَبِيْسٍ، وَأَنْشَأْتُ تَقُولُ:

أَشْكَو إِلَى اللَّهِ اسْتِكَاءَ الْمَرِيضِ رَيْبَ الزَّمَانِ الْمَتَعَدِّي الْبَغِيضِ

يَا قَوْمِ إِنِّي مِنْ أَنْاسٍ غَنُوا دَهْرًا وَجَفُوا الدَّهْرَ عَنْهُمْ غَضِيضِ

فَخَارَهُمْ لَيْسَ لَهُ دَافِعٌ وَصِيئُهُمْ بَيْنَ الْوَرَى مُسْتَفِيضِ

كَانُوا إِذَا مَا نُجِعَةٌ أَعْوَزَتْ فِي السَّنَةِ الشَّهْبَاءِ رَوْضًا أَرِيضِ

تُشَبُّ لِلْسَّارِينَ نِيرَانُهُمْ وَيُطْعَمُونَ الضَّيْفَ لِحْمًا غَرِيضِ

مَا بَاتَ جَارٌ لَهُمْ سَاغِبًا وَلَا لِرَوْعٍ قَالَ حَالِ الْجَرِيضِ

فَغِيضَتْ مِنْهُمْ صُرُوفُ الرَّدَى بِحَارِ جُودٍ لَمْ نَخْلُهَا تَغِيضِ

وَأُودِعَتْ مِنْهُمْ بُطُونُ الثَّرَى أَسَدَ التَّحَامِي وَأَسَاءَةَ الْمَرِيضِ

فَمَحْمَلِي بَعْدَ الْمَطَايَا الْمَطَا وَمَوْطِنِي بَعْدَ الْبِيْعِ الْحَضِيضِ



وأفرخي ما تأتلي تشكي بؤساً له في كل يوم وميض  
إذا دعا القانث في ليله مؤلاه نادوه بدمع يفيض  
يا رازق النعاب في عشه وجابر العظم الكسير المهيض  
أتخ لنا اللهم من عرضه من دنس الدم نقي رحيض  
يطفى نار الجوع عنا ولو بمدقة من حارز أو مخيض  
فهل فتى يكشف ما نابهم ويعنم الشكر الطويل العريض  
فوالذي تغنو النواصي له يوم وجوه الجمع سود وبيض  
لولاهم لم تبد لي صفحة ولا تصدئت لنظم القريض

قال الراوي: فوالله لقد صدعت بأبياتها أعشار القلوب، واستخرجت خبايا الجيوب، حتى ماحها من دينه الامتياح، وارتاح لرفدها من لم نخله يرتاح، فلما أفوعم جيبها تبراً، وأولاه كل مناً برأ، تولت ينلوها الأصاغر، وفوها بالشكر فاغر، فاشرأبت الجماعة بعد ممرها، الى سبرها لتبلو مواقع برها، فكفلت لهم باستباط السر المرموز، ونهضت أفو أثر العجوز، حتى انتهت الى سوق مغنصة بالانام، مختصة بالرحام، فانغمست في الغمار، واملست من الصبية الأعمار، ثم عاجت بخلو بال، الى مسجد خال، فأماطت الجباب، ونصت النقاب، وأنا ألمحها من خصاص الباب، وأرقت ما سئدي من العجاب، فلما انسرت أهبة الخفر، رأيت محيا أبي زيد قد سقر، فهمت أن أهجم عليه، لأعتقه على ما أجرى إليه، فاسلقتى اسلنقاء المتمردين، ثم رفعت عقيرة المغردين، واندفع ينشد:

يا ليت شعري أدهري أحاط علماً بقدي

وهل دري كنه غوري في الخدع أم ليس يدري

كم قد قمرت بنيه بحيلتي وبمكري

وكم برزت بعرف عليهم وينكر

أصطاد قوماً بوغظٍ وآخرين بشعر

وأستقر بخل عقلاً وعقلاً بخر

وتارة أنا صخر وتارة أخت صخر

ولو سلكت سبيلاً مألوفة طول عمري

لخاب قذحي وقذحي ودام عسري وخسري

فقل لمن لام هذا غدري فدونك غدري

قال الحارث بن همام: فلما ظهرت على جليته أمره، وبديعة أمره، وما زخرفت في شعره من غدري، علمت

أَنَّ شَيْطَانَهُ الْمَرِيدَ، لَا يَسْمَعُ التَّنْغِيدَ، وَلَا يَفْعَلُ إِلَّا مَا يُرِيدُ، فَتَنَيْتُ إِلَى أَصْحَابِي عِنَانِي، وَأَبْتَنْتُهُمْ مَا أَتْبَنَهُ عِنَانِي، فَوَجَمُوا لَصِيغَةَ الْجَوَائِزِ، وَتَعَاهَدُوا عَلَى مَحْرَمَةِ الْعَجَائِزِ.

### تحليل المقامة البغدادية

تبدأ المقامة البداية التقليدية (روى الحارث بن همام ...)، فالرواية شرط من شروط السرد، فيه يتهيأ المتلقي لسماح الرواية، وبه يعلن الراوي حضوره وسلطته على جماعة المتلقين.

قال: ندوت بضواحي الزوراء مع مشيخة من الشعراء ... لمحنا عجوزاً تُقبَلُ من البُعد ... قالت: حيا الله المعارف ... قال الحارث بن همام: فهمنا لبراعة عبارتها ... وقلنا لها: قد فتن كلامك فكيف إحامك ... قال الراوي: فوالله لقد صدّعت أبياتها أعشار القلوب ... فلما افعوم جيبها تبرا وأولاها كل منا برا، تولت يتلوها الأصاغر ... فكفلت لهم باستتباط السر ... ونهضت أفقو أثر العجوز، حتى انتهت إلى سوق مغتصة بالأنام مختصة بالزحام، فانغمست في الغمار؛ واملست من الصبية الأعمار، ثم عاجت بخلو بال، إلى مسجد خال، فأماطت الجلباب، ونضت النقاب، وأنا ألمحها من خصاص الباب، وأرقب ما ستبدي من العجاب، فلما انسرت أهبة الخفر، رأيت محيا أبي زيد قد سفر فهمت بأن أهجم عليه، عَنَّهُ على ما أجرى إليه، فاسلنقى اسلنقاء المتمردين، ثم رفع عقيرة المغردين، واندفع ينشد. ...

توضح نقط الحذف (...) القفزات النصية التي تحوي جملة الوصف، وهي قفزات تطول وتقصّر بحسب السياق. وهكذا فإن جملة السرد التي تشكل حركة الحكاية لا تزيد على خمس وعشرين جملة، تتركز أكثرها في نهاية المقامة؛ بمعنى أن سرد الحدث يبدأ بطيئاً ثم يتصاعد تدريجياً حتى يصل ذروة الكشف في نهايتها. وكلما كان السرد بطيئاً كان الوصف أكثر، والعكس هو ما يحدث عندما يحضر السرد، فيتضاءل الوصف إلى أدنى درجة أو يندم. لكن السؤال هو، لماذا هذه المزوجة بين السرد والوصف؟ وهل من وظيفة للوصف غير وظيفة الاستعراض اللغوي؟

إذا كان السرد يمثل حركة الحكاية وزمن وقوعها، فإن الوصف يمثل روح السرد، فهو الثابت الذي يعطي للسرد قيمته الدلالية. فلو قدمت حكاية العجوز كسرد مطلق لما كانت إلا مجرد أفعال متتالية تعكس الحركة لكنها لا تفسرها. لقد نُظِرَ كثيراً للمقامة على أنها مجرد استعراض لغوي بلاغي، ورغم صحة هذه الادعاء إلى حد ما، فإنه لا يجب أن نضل أسرى لهذه النظرة التقليدية. فالوصف "يتجاوز مجرد تمثيل الموجودات إلى مستوى أعمق من الرمزية وتمثيل القيم المجردة."

يمثل الوصف في المقامة البغدادية بعداً مهماً يسند حضور السرد. فإلى جانب الوظيفة التقليدية، الزخرفة، فإنه هنا يؤدي دوراً تفسيرياً يكشف ظلال الحدث الذي بدأ بحضور العجوز. فحضورها الذي بهر الجماعة لا بد له من تفسير وصفي يرسم ملامح الشخصية وعمقها الاجتماعي:

... "أني من سروات القبائل، وسريات العقائل، لم يزل أهلي وبعلي يحلون الصدر، ويسرون القلب، ويمطون الظهر، ويولون اليد: فلما أردى الدهر الأعضاء، وفجع بالجوارح الأكباد، وانقلب ظهراً لبطن نبا

الناظر ؛ وجفا الحاجب وذهبت العين وفقدت الراحة، وصلد الزند ، ووهنت اليمين وضاع اليسار وبانت المرافق ، ولم يبق لنا ثنية ولا ناب. "...

هذا الوصف لحالة العجوز مهم لتبرير موقفها. فهو وصف يمثل حوارية توحى بتعدد الأصوات داخل نسيج المقامة. وبالطبع فنحن لا نتحدث عن حوارية باختينية مطلقة توحى بتعدد الظواهر الحوارية في هذه المقامة أو حتى في غيرها من المقامات. إن الحوارية تقتضي أفقاً روائياً أرحب حتى تتجسد فيه الملامح الحوارية من "تعايش للشخصيات، ووجهات نظر، ومراكز، وأيديولوجيات، وعلامات، وأساليب، ونظم كاملة القيمة". وهو أمر لا يحتمله المتن الحكائي في المقامات. ومع ذلك، فإننا في المقامة البغدادية أمام مظهر حوارى مبسط نرى فيه الراوي الحارث بن همام يسرد، بينما العجوز تسرد حيناً وتصف حيناً آخر. وبين السرد والوصف يحدث التوتر المطلوب لاستجلاب حضور المتلقي داخل المقامة، وخارج سياق المقامة أيضاً. فافتتان جماعة الشعراء هو افتتان بالوصف الذي هو موجه للمتلقي داخل بنية النص. بالإضافة إلى ذلك فإن الوصف يوحي بالإيهام بالحقيقة . فكلما بالغ أبو زيد السروجي / العجوز في الوصف، استطاع أن يبهر حضوره النصي. فالإيهام بمظهر العجوز، سواء بوصف الشكل أو الحالة، كان أحد العناصر التي استخدمتها هذه المقامة لتبرر اليقين. فالمرأة يقين بالنسبة لجماعة المتلقين داخل نص المقامة سرعان ما تحول في نهاية السرد، إلى وهم خالص. ولتأكيد الصورة استعان النص بحشد الأوصاف للتفسير تارة، وللإيهام تارة أخرى، فلم يبق أمام جماعة المتلقين إلا الوقوع في غواية النص.

\*-السرد والمرأة ظاهرة تكرست في النصوص السردية القديمة حتى بلغت ذروتها في ألف ليلة وليلة . وهي ظاهرة تقوم على استخدام المرأة للسرد كسلاح لتحقيق غرض ما قد يصل إلى حد إنقاذ ذاتها من القتل كما فعلت شهرزاد. وواضح من خلال استقراء العديد من النصوص (القديمة) أن المرأة لا تلجأ إلى السرد إلا عند حاجتها لبلوغ غرض ما. ومجمل هذه النصوص تتراوح ما بين موقف وحكاية تكون المرأة فيها طرفاً، في الغالب، قوياً ومنتصراً. ففي كتاب بلاغات النساء، مثلاً، نظفر بعدد من هذه الحكايات التي نرى فيها المرأة تتسهم سلطة الحكيم. ورغم أن عنوان الكتاب يستدعي دلالة اللغة التي تجعل لهذه النصوص قيمة بلاغية، فإن أهمية هذه البلاغة تكمن أساساً في كونها موظفة في سياق حكائي يقوم على المواجهة بين رجل وامرأة. فالبلاغة جزء من لعبة المرأة التي تسخرها لاحتواء سلطة الرجل. فلا أهمية لبلاغة المرأة لو لم تكن داخل نسق سردي سواء كان واضح المعالم أم ضعيف البنية. كما أن السرد بالمعنى السيميائي أوسع من الصيغة التقليدية للسرد التي تحصره في جانب من جوانب القص كالوصف والحوار والشخصية. فالسرد سيميائياً قادر على استيعاب كل الأشكال والنظم الدالة سواء كانت في تكوينها ورؤيتها قديمة أو حديثة. فإذا كانت هذه النصوص لا تشكل حضوراً سردياً قوياً، فإنها لا يمكن أن تخرج عن نسق الحكيم الذي يقوم على جدلية الواقع والمتخيل. فالواقع في هذا النوع من النصوص يتجسد في الحضور القوي للتاريخ من خلال شخوص تاريخية معلومة الدور سواء في السياق الاجتماعي أو السياسي، لكن القص هنا هو الأبرز حضوراً من خلال تركيز هذه النصوص على الأحداث الهامشية

والفردية التي لا تشكل في الغالب ثقلاً وهماً جمعياً. فهذا النوع من النصوص، التي توظف المرأة، تصنع من المرأة نصاً سردياً يقاوم سلطة الرجل وهيمنته. فالرجل هنا هو المتلقي وهو النقيض الذي تنهض عليه ثنائية الصراع في هذه النصوص. فنحن إذاً أمام مثلث قوامه المرأة والسرد والرجل. وكأن السرد هنا هو المحرض على كسر العلاقة النمطية بين الرجل والمرأة. ففي سياق السرد يقف الرجل مستلباً بالسرد وتقف المرأة في مركز قوة تملّي حكايتها.

وإذا نظرنا إلى المقامة البغدادية نجد نوعاً من الحيلة التي تضع المرأة في قلب السرد. فالبطل أبو زيد السروجي يتكرر في زي امرأة ليحصل على ما يريد من مال. ورغم أن هذه واحدة من بين العديد من حيل أبي زيد السروجي التي يظهر فيها مرة واعظاً، ومرة خطيباً وأخرى شاعراً، وغيرها من الأدوار التي يتمصها للوصول إلى غرضه، فإنه في هذه المقامة يفعل شيئاً مختلفاً تماماً. إنه هنا ليس الرجل، إنه يتمص دور امرأة عجوز تسرد حكايتها. إن النص لا يفصح عن كيفية التحول، لكن من الضروري أن دراما التحول قد حدثت على نحو يشابه الواقع ويوجد الأثر المطلوب تحقيقه. فالزي والصوت والحركة واختفاء اللحية والشارب كلها مظاهر سكت النص عنها، واكتفى بلفظ العجوز وتأنيث الفعل (قالت) للدلالة على التحول. فالتحول، إذن، تم بالتجريد، لا بالوصف المادي. وهذا الاختزال يتكرر في غير موضع كاستراتيجية نصية لا بد من التنبه لدلالاتها.

\* - أين تقع المرأة في هذه المقامة؟ إذا تجاوزنا بلاغة الخطاب النثري ودققنا فيما وراء الخطاب، نكتشف دلالة الحكيم ومضمون السرد. يصح أن نقول إن المرأة هنا تقوم بدور ما بالنيابة عن الرجل، أو رجل في صوت امرأة أو في شكل امرأة. وهي أيضاً تجسد معاناتها التي نتجت عن غياب دور الرجل في حياتها. فهي، إدعاءً، من عائلة كريمة، كان أهلها (من الرجال) يحتلون أعلى المراتب بين قومهم، لكن الدهر جار عليهم فتحولوا من غنى إلى فقر، ومن عزة إلى ذل، ولم يبق لها إلا الاستجداء. فالمرأة باتحادها مع السرد حققت الوظيفة التي من أجلها وظيفت. لقد استخدمت المرأة لغواية الرجل، فتحوّلت من شفافيتها وحنوها إلى شيطان مخادع. لقد جسدت هذه المقامة كيد المرأة وخداعها، دون أن تكون حاضرة في السرد مطلقاً. فتحوّلت هي بدورها من مخادعة إلى مخدوعة، مثلها مثل مشيخة الشعراء. فالمرأة ليست فاعلة للغواية بمعناها المعجمي، بل هو حضورها المزعوم الذي جسّد الغواية من خلال خطاب السرد.

إن السياق الذي وضعت فيه المرأة سياق واقعي يؤكد تبعيتها للرجل، لكن فعلها السردية يتناقض تماماً مع مضمون حكايتها. فهي عندما قدمت نفسها لجماعة الشعراء قدمتها على أنها من عائلة كريمة فأهلها وبعلمها، على وجه الخصوص، يحتلون الصدر، كناية عن السيادة في قومهم. فهي لم تقل شيئاً عن ذاتها إلا أنها تحوّلت من كريمة بين أهلها إلى ذليلة بسبب ما حل بهم من فقر. وإذا كان هذا هو مضمون حكايتها، فإن فعلها السردية يبدو متناقضاً مع دورها المرسوم لها. فهي كبطلة قادرة على السيطرة عبر بلاغتها على النخبة المثقفة. فالمقامة لم تنتصر لها إلا بالقدر الذي أكسبتها عطايا رجال غير راغبين في العطاء أصلاً. ومهما يكن فإن السلطة الممنوحة لها، لم تلبث أن سُلبت منها وعادت لا شيء. فالنص

الذي خلقها، سرعان ما وأدها. وإذا كان السرد قد أنقذ شهرزاد، فإن السرد هنا لم ينصف المرأة؛ لأنها لم تكن حاضرة في السرد أصلاً، بل كانت مجرد صورة خارجية سرعان ما بهتت وانمحت. وإذا كان شهريار قد أذن لسطة شهرزاد وسلم لها بالبراعة، فإن الحريري قد اغتال عبر السرد صورة الأنثى، أولاً بتقديمها كعجوز خالية من رونق الحياة، وثانياً بإقصائها من السرد كحضور حقيقي. لقد قُدمت المرأة في المقامة كضحية للرجل المحتال أبي زيد السروجي. ورغم انكشاف حيلته فقد ظلت النعمة تلاحق المرأة عندما تعاود مشيخة الشعراء على محرمة العجائز. بينما الجاني الحقيقي أبو زيد السروجي ظفر بثناء الراوي: "قلما ظهرت على جليلة أمره، وبديعة إمره، وما زخرف في شعره من عذره، علمت أن شيطانه المرید، لا يسمع التفتيد، ولا يفعل إلا ما يريد.

\*- تتضح منذ البدء خلفية السرد المكانية وطبيعة المتلقين. تبدأ المقامة هكذا: "روى الحارث بن همام قال: ندوت بضواحي الزوراء، مع مشيخة من الشعراء، لا يعلق لهم مبار بغبار، ولا يجري معهم ممار في مضمار...". فإلى جانب أن النص يوضح البيئة المكانية، فإنه يلتفت إلى مسألة في غاية الأهمية وهي جماعة المسرود لهم. فهم جماعة من أهل العلم والأدب معطية المقامة بذلك مبرراً قوياً في منطقية البناء اللغوي الكثيف، فمراعاة مقتضى الحال تبدو مسألة محسومة عند الحريري. إن هذه المقامة تمثل لعبة سردية واعية. فخطابها الجمالي مهما بدا مبالغاً في هذا السياق، فإنه لا ينفصل عن بنية النص الكبرى. إن الكاتب وهو راوٍ ضمني يبني نصه في نسقين سردي وجمالي. فالنسق السردى هو المتجسد في آليات القص، بينما الجمالي هو تقديم هذا النسق السردى من خلال لغة جمالية. وهذا التوجه نجد ما يدعمه في ثنايا النص؛ إذ يقول الراوي الحارث بن همام بعد أن استمعوا إلى خطاب المرأة النثري: "فهمنا لبراعة عبارتها وملح استعارتها، وقلنا لها: قد فتن كلامك فكيف إحامك". فالحكاية قد تمت بالنثر، لكن المقامة تعتمد إلى تنوع الخطاب من أجل تكثيف مدى تأثير الحكاية. ومن هذا المنطلق يصبح تكرار سرد الحكاية مرة أخرى دلالة نصية تضاف إلى ظاهرة تكرار الجمل الوصفية لذات الحالة كما سيتضح لاحقاً. فنحن أمام لعبة سردية ذكية استطاعت أن تضيف إلى الحكاية النثرية ثراءً دلاليًا.

\*- تثير قضية سرد الحكاية شعراً مسألة في غاية الأهمية. فإذا كان يمكننا القول إن الحكاية الشعرية في النص هي إعادة إنتاج للنص النثري، فإن الحكاية الشعرية بدورها تتطوي على امتداد نصي خارج سياق المقامة. تسرد العجوز حكايتها حتى تصل إلى:

ما بات جار لهم ساغباً ولا لروعٍ قال: حال الجريض

هنا يفتح النص على فضاء من التناص. ففي قول العجوز "حال الجريض" استدعاء للمثل المشهور (حال الجريض دون القريض). وأصل هذا المثل:

أن المنذر بن ماء السماء وقيل النعمان كان له يومان يوم بؤس ويوم نعمى، فمن لقيه في يوم بؤسه قتله ومن لقيه في يوم نعماه أغناه. فليقه في يوم بؤسه الشاعر عبيد بن الأبرص، وكان من خاصته، فقال له

المنذر وددت لو لقيتنا غير اليوم فتمن ما شئت غير نفسك. فقال الشاعر لا أعز علي من نفسي. فقال المنذر لا سبيل إلى ذلك، فأنتدني في شعرك. فقال عبيد: حال الجريض دون القريض. والجريض هو الغصة.

إن استدعاء هذا المثل في سياق الحديث عن أهلها يعطي دلالة الوقوف مع الآخر ومؤازرته وليس محاولة استغلال لحظة الاحتياج التي يمر بها. فالشاعر لا يحتاج في هذا اليوم إلا إلى النجاة من الهلاك. وهي مشابهة ولو من بعد عن حال من وقف محتاجاً بين يدي أهلها وبين من وقف بين يدي المنذر. ولذلك فهو تحريض لمشيخة الشعراء على أن يحذوا حذو أهلها في العطاء. فإذا كان أهلها قد أعطوا، فذلك مدعاة إلى أن يعطي كل من يرى أن له ذات السيادة. لقد أحكم النص غوايته عبر العديد من التقنيات. فإذا كانت اللغة هي المظهر الأول للغواية بالنسبة لمشيخة الشعراء، فإن السياق الاجتماعي للحكاية الذي قدمته العجوز / أبو زيد السروجي، ورسم أهلها كنموذج للعطاء، جعل الغواية السردية تبدو لذة تقترب من لذة الأخذ. فالجماعة لم تشعر بالعطاء وهي تعطي، لكنها شعرت بلذة الأخذ والتماهي مع السرد. وبهذه الصيغة تسقط الحدود الفاصلة بين فعلي العطاء والأخذ بفعل قدرة السرد على كسر المؤلف واستخدام النموذج لا ظروف اللحظة كمرجعية لقياس درجة التسامي عند الإنسان. وهكذا يأتي التناص "ولا لروع قال: حال الجريض" ليؤكد عدم قدرة المنذر على العطاء. وإذا كان المنذر هو النموذج الذي كرسه النص للعطاء، فقد كسر أهل العجوز هذا النموذج، نموذج السيادة والقدرة على العطاء الذي يمثله المنذر. فالمنذر لم يستطع تجاوز محنته الذاتية وحالته المرضية. فطوّع قوته لنزواته وتشاؤمه، فسقط بذلك النموذج وظهر الإنسان في داخله، وأصبح أهلها هم النموذج الذي على الشعراء الاقتراب منه بالعطاء.

\*- تمثل هذه اللعبة السردية مدخلاً مهماً للحديث عن جماعة الساردين والمسروود لهم في النص. هناك ساردان في المقامة، هما: الراوي الغائب المتمثل في الكاتب، والراوي الحاضر المعطن عنه في النص صراحة وهو الحارث بن همام، غير أن هناك راوياً آخر تتم به الحكاية وهي هنا العجوز أو أبو زيد السروجي. لكل واحد من هؤلاء الساردين الثلاثة غاية يريد أن يحققها، لكن عبر الآخر. فالحريري يستعرض مهارته في صياغة خطاب جمالي عبر الراوي والبطل، كما أن الراوي الحارث بن همام هو المدخل النصي لأي مقامة تروى، فهو الذي تبدأ به المقامات عموماً عبر صيغ شتى (روى، حدّث، حكى، أخبر...). وعندما يبدأ الحارث بن همام برواية المقامة يتحد مع الراوي الضمني خارج النص ليصبح متلقياً بدوره لحكاية المرأة العجوز التي تضطلع هي بالرواية. وكونها راوية فلا بد للرواية من مسروود لهم وهم ينقسمون إلى مسروود لهم خارج النص وهم الذين يقصدهم الراوي الضمني بالخطاب السردية في المقامة، ومسروود لهم داخل النص وهم مشيخة الشعراء مع الراوي الحارث بن همام. غير أن إمكانية ظهور رواة آخرين في النص ظلت احتمالية مفتوحة. فالمسروود لهم داخل النص رغبوا في الانتقال من فعل الإنصات إلى فعل الرواية بعدما بهرهم خطاب المرأة. لقد طلبوا أن يكونوا رواة لها إن هي أرادت عطاياهم. وتوضح الجمل الحوارية بين العجوز وبين مستمعيها الدهشة والرغبة في الانتقال من التلقي إلى

السرد ولو عن طريق إعادة إنتاجه بالرواية. فبعد أن حلت بهم فتنة السرد شعروا برغبتهم في تغيير موقعهم:

قال الحارث بن همام: فهمنا لبراعة عبارتها، ومُلح استعارتها، وقلنا لها: قد فتن كلامك فكيف إحامك، فقالت أفجر الصخر ولا فخر؛ فقلنا إن جعلتنا من رواتك، لم نبخل بمواساتك.

\* - غواية السرد أو فتنته ظهرت جلية في سياق المقامة. فبالسرد وحده نالت المرأة ما شاءت من العطايا. وكما أسلفنا وقفت المرأة تروي حكايتها في البدء نثراً حتى إذا تمت، أقر الراوي بالوقوع في فتنة السرد: " قال الحارث بن همام: فهمنا لبراعة عبارتها وملح استعاراتها، وقلنا قد فتن كلامك فكيف إحامك ، فقالت: أفجر الصخر ولا فخر؛ فقلنا: إن جعلتنا من رواتك لم نبخل بمواساتك" . لقد هام جماعة المتلقين بسبب بلاغة العبارة وملح الاستعارة. وهذا هو ظاهر النص، غير أن العبارة تنطوي على حكاية ذات دلالة، ظاهرها لغة مزخرفة، وباطنها فضح وكشف لزيف الواقع. فمهما يكن فإن النص لغة، واللغة مضمون، والمضمون هنا حكاية. فلا يجب أن ننفي سحر اللغة، بل يجب أن ننظر إليها في سياقها، والسياق هنا سرد. ولكي تبلغ الفتنة ذروتها فقد طلب جماعة المتلقين مجتمعين " قلنا لها: قد فتن كلامك فكيف إحامك". وهذا يؤكد وقوع جماعة المتلقين في دائرة الغواية دون استثناء، بل إنهم جميعاً يريدون سماع الحكاية مرة أخرى، لكن شعراً هذه المرة. وهنا تتجلى سلطة الحكاية مرتين، مرة نثراً ومرة شعراً. لقد وضح تورط المتلقي وهو تورط فرضته اللغة باعتبار وظيفتها السردية أولاً، ثم باعتبار وظيفتها الجمالية ثانياً. فالفتنة قد تحققت بالنثر، وما تكرر الحكاية بالشعر إلا تماهياً مع اللغة في تجلٍ آخر من تجلياتها الجمالية.

\* - تمثل لحظة الكشف في المقامة غزارة دلالية تشير إلى التحول من الخاص إلى العام. لقد استخدمت المقامة المسجد كمسرح للكشف عن الاحتيال الذي مارسه العجوز. نقرأ في المقامة: "ثم عاجت بخلو بال إلى مسجد خال. فأماطت الجلباب، ونضت النقاب وأنا ألمحها من خصاص الباب ، وأرقب ما ستبدي من العجاب". ينطوي النص على مسألتين في غاية الأهمية هما، دلالة المسجد في النص، ثم المراقبة من خلال خصاص الباب.

\* - بدءاً يمكن أن نتساءل عن دلالة حضور كلمة مسجد، وهل حضورها كان عفويًا أم أنه جاء لدلالة أرادها النص؟ من البديهي أن المسجد يملك حضوراً روحياً أساسياً في المجتمع الذي يتجه إليه النص. فالإلى جانب كونه مكان عبادة، فهو أيضاً يرمز للطهر والنقاء الذي يتناقض مع ما تمارسه العجوز / أبو زيد السروجي. فالادعاء بشيء وممارسة شيء آخر هو ما يتناقض مع بنية الشخصية المسلمة المثالية. إن ما يلفت الانتباه هنا هو ورود كلمة المسجد في غير موقع السجع، وإلى مجيئها أيضاً مجردة من التعريف، فهل يقلل ذلك من حضورها الدلالي؟ واضح أن كلمة مسجد قد تخلصت من سلطة السجع باحتلالها موقعاً وسطاً في جملتها. ومن ناحية أخرى، فإن تعريف لفظة مسجد كان سيوجه معناها في

النص توجيهاً آخر، ويحيلها إلى دلالة خاصة قد لا تخدم النص إلا في الحدود التي وظفت من أجلها. غير أن ورودها مهملة من التعريف قد شحن الكلمة بدلالات بعيدة الغور ومنح القارئ قدرة فائقة على التأويل. بالإضافة إلى ذلك، فإن ورود كلمة مسجد في نص المقامة لم يكن عفويًا، فلو كان الأمر كذلك لأمكن أن نستبدل كلمة مسجد بكلمة مكان مطلقة من أي دلالات دينية أو تاريخية أو غيرها. وهكذا يصبح نص الجملة: "ثم عاجت بخلو بال، إلى مكان خال". فهذا هي الجملة قد استقامت، مستوفية كل شروطها اللغوية. فحلت كلمة مكان في موضع مسجد في سياق الجملة، لكنها لم تمنحنا المعنى الذي منحته كلمة مسجد. فالقضية ليست قضية موضع مادي، بل هي قضية تتمحور في رمز يستدعي سياقاً آخر خارج بنية النص. إن إطلاق كلمة مسجد من قيود التعريف والتخصيص، منحها دلالة محورية لا يمكن أن تمر دون استنطاقها. فنحن هنا أمام المسجد الرمز وليس المسجد الموضع رغم ما قد يشير إليه ظاهر النص. ولذلك، فإن النص ينطوي على ثنائية قوامها الصراع بين عالمين، دينية يمثلها المسجد بكل القيم التي يستدعيها، وديوية يمثلها الواقع بكل تناقضاته وبعده عن المثالية الدينية. فالصراع في النص ليس صراع محتال وجماعة لها مصالحها، بل هو صراع قيم وواقع لم يحسمه النص لأنه صراع لا نهائي. فلو انتهى هذا الصراع لم يعد هناك أصلاً حاجة لهذه الثنائية برمتها. فشرط وجود هذه الثنائية هو في صراعها. فبينما تعزز القيم ثقة الإنسان بالانتصار والثقة على قهر الشر، فإن الواقع يستمرى تجاوزاته وكسر نمط المعيارية المثالية التي يحس الإنسان أمامها بضعفه وعجزه عن تجاوز سلطة الواقع.

**استنتاج:** يمكننا بعد ما تقدم أن نستنتج أن السرد في عالم المقامات فضح لطبقية الواقع. ورغم أن نصوص المقامات لا تفصح عن هاجسها، فإن تأويلها بصراع بين واقعين يصبح مقبولاً. فصيغة المقامات المتكررة تؤكد أن هناك جدلاً بين واقعين، واقع متعال يقابله آخر مهمش يفرز فئة المكدين والمشتغلين بالسؤال. إن الاحتيال بالسرد ظاهرة متكررة في المقامات، كما أن الوقوع في غوايته سمة متكررة. السرد، إذن، عالم من المبالغات العذبة التي تعري بالنزوح من الواقع إلى المتخيل. فليس السرد في النهاية إلا ما نحلم به ولا نكف أنفسنا عن الوقوع في غوايته.



اسم المادة: النص الأدبي القديم(نثر).

الفئة المستهدفة: سنة الأولى جذع مشترك أدب عربي LMD

الأفواج: 1-2-3-4.

عنوان الدرس: الرسائل الديوانية والإخوانية في المشرق والأندلس والمغرب.

أهداف الدرس: أن يتعرف الطالب على الرسالة وبنائها وخصائصها.

## الدرس التطبيقي 08: الرسائل الديوانية والإخوانية في المشرق والأندلس والمغرب.

إذا كانت الرسائل الديوانية - التي يسميها بعضهم بالرسائل السياسية أو السلطانية أو الرسمية- تعالج شؤون الإدارة، فإن الرسائل الإخوانية تصور عواطف الناس ومشاعرهم في الخوف والرجاء والرغبة والمديح والهجاء والتعاني والعتاب والاعتذار والاستعطاف والتعزية. أما الرسائل الأدبية فهي التي كانت «تعنى بالكتابة في موضوع محدد، مما نسميه اليوم باسم المقالات.

### **\* الرسالة: بناؤها وخصائصها الفنية**

إن الرسالة بأنواعها وأصنافها المختلفة تستمد أهميتها وقيمتها من أمرين اثنين هما: الخصائص والوظائف. وإذا كان الجانب الكمي (ومن ذلك كثرة الأنواع وتعددتها)، يشهد على مدى حضور وانتشار هذا الجنس الأدبي، فإن الجوانب النوعية تعد دليلا على مدى تطوره وارتقائه. لهذا يصبح من الواجب إيلاء الجوانب الفنية في الرسالة عناية خاصة.

وتحقيقا لذلك نشير إلى أن « الكتابة الفنية بدأت مع الرسائل، ثم خبطت أهم خطواتها مع الكتابة الديوانية، ومع وجود الكاتب المثقف المتخصص». ومعنى هذا أن الكتابة النثرية لم تصبح كتابة فنية إلا بعد إنشاء الدواوين، وإسناد مهمة الكتابة فيها إلى الكاتب المتخصصين الذين تفرغوا لكتابة الرسائل فبرعوا فيها وأجادوا. كما أن بعض القدامى عالجوا كثيرا من الظواهر الفنية في الرسالة، وقدموا قراءات لا يمكن إنكار أهميتها، وخاصة ما تعلق منها بمحاولات تجنيس الرسالة والكشف عن بنائها وخصائصها، وفي هذا الإطار يقول صاحب "الصناعتين": «واعلم أن الرسائل والخطب متشاكلتان في أنها كلام لا يلحقه وزن ولا تقفية وقد يتشاكلان أيضا من جهة الألفاظ والفواصل، فألفاظ الخطباء تشبه ألفاظ الكتاب في السهولة والعذوبة، وكذلك فواصل الخطب، مثل فواصل الرسائل ولا فرق بينهما إلا أن الخطبة يشافه بها والرسالة يكتب بها. لهذا النص قيمة كبرى وأهمية خاصة لكونه:

أ - يعكس وعي صاحب "الصناعتين" بمسألة الأجناس الأدبية واستحضاره لها في حديثه عن الرسائل والخطب.

ب - يترجم رغبته في تجنيس الرسائل والخطب اعتمادا على آليات محددة هي: المشابهة (متشاكلتان - يتشاكلان)، والممايزة (ولا فرق).

ج - يعرف الرسائل والخطب باعتماد آلية المقارنة المضمره لكونه يستحضر، في هذا التعريف، جنس الشعر باعتباره الأصل أو المعيار الذي يُحتكم إليه في كل عملية تجنيسية (كلام لا يلحقه وزن ولا تقفية)

د - تصبح الرسائل والخطب هما الكلام غير الموزون وغير المقفى، إنهما جنسان أدبيان متقاربان، لكنهما متمايزان عن جنس الشعر.

هـ - ومعنى ذلك أن صاحب "الصناعتين" يجمع بين المتشابه من الأجناس (الخطب والرسائل) لتمييزها عن الأجناس المباينة لهما (الشعر).

و- غير أن رغبته في مزيد من التدقيق و التعميق دفعت به إلى محاولة التمييز بين الأجناس، إذ عمد - بعد التأليف بين الرسائل والخطب لكونهما يتشابهان لفظاً وأسلوباً وبناء - إلى التفريق بينهما لأنهما يختلفان من حيث طريقة الأداء: فالخطب جنس شفاهي، أما الرسائل فهي جنس كتابي.

#### \* بناء الرسالة:

إن عناية صاحب "الصناعتين" وشغفه بالأجناس الأدبية السائدة في عصره، دفع به بعد عملية التجنيس باعتبارها وصفاً لما هو كائن، إلى الشروع في عملية التنظير للأجناس الأدبية بوصفها تقريراً لما ينبغي أن تكون عليه تلك الأجناس، وفي هذا الإطار يقول أبو هلال العسكري: «و اعلم أن الذي يلزمك في تأليف الرسائل و الخطب هو أن تجعلها مزدوجة فقط و لا يلزمك فيها السجع فإن جعلتها مسجوعة كان أحسن ما لم يكن في سجعك استكراه وتنافر وتعقيد».

إن أبا هلال العسكري يتحدث بلسان "المعلم" القادر على التلقين والإرشاد في مجال الكتابة، موجهها الخطاب إلى متعلم (متلق) ذي مواصفات محددة، لهذا خاطبه ب"اعلم" و"يلزمك"، تنبيهاً له وإعلاماً بما يجب أن يحيط به من شروط و معايير يستلزمها تأليف الرسائل والخطب، واللذان يشترط فيهما أن يبنى أسلوبهما (فواصلهما) على الازدواج. أما السجع فمستحسن ما لم "يستكره"، أو يكتنفه "تتافر وتعقيد".

إن كلام أبي هلال لم يخرج عن إطار الإلزام والاستحسان، وبهذا ينخرط صاحب "الصناعتين" في الدفاع عن القيم الفنية والمعايير الجمالية السائدة في عصره، وهو الأمر الذي عكس جانباً من تصوره لـ"الكتابة" حيث كشف عن بعض المكونات التي تسهم في بناء جنسي "الرسائل" و"الخطب". إن السجع (ومنه الازدواج) يصبح من العلامات اللفظية المميزة للرسائل والخطب. و بناء على ذلك يمكن النظر إلى الرسالة باعتبارها كتابة نثرية مسجوعة كانت أو مزدوجة.

إن دراسة القدامى لجنس الرسالة وتنظيرهم لها سارا في اتجاهين مختلفين لكنهما متكاملان، ويتمثل الأول منهما في عنايتهم ب"المرسل إليه". أما الثاني فيكشف عن مدى احتقائهم بالرسالة ذاتها.

أ - المرسل إليه: للمرسل إليه حضور بارز في كتابات القدامى وخطاباتهم باعتباره من العناصر الرئيسية المسهمة في عملية التواصل. ومن مظاهر احتقائهم بالمتلقي تأكيدهم على ضرورة مراعاة قدراته العقلية ومستوياته المعرفية والاجتماعية، يقول صاحب "الصناعتين": « فأول ما ينبغي أن تستعمله في كتابتك.. مكاتبة كل فريق منهم على مقدار طبقتهم وقوتهم في المنطق ». و كل ذلك لاقتناع أبي هلال بأن المخاطبين فئات و مستويات يجدر بالخطاب أن يراعي طبقتهم ومنطقهم.

ب - النص / الرسالة: أما من حيث احتقائهم بالنص، فتنبغي الإشارة إلى أن الدارسين اعتنوا بمجموعة من العناصر المكونة لمعمار الرسالة، ومنها: الصدر (أو الاستفتاح)، والغرض، والخاتمة.

إن هذه العناصر وغيرها هي التي تسهم في بناء الرسالة الفنية التي تعتبر « قطعة نثرية واحدة تتجزأ في ثلاثة أقسام وعناصر مختلفة هي: البداية أو الصدر والمتن ثم النهاية أو الختام... وهناك اتصال وثيق بين هذه العناصر التي تكون الشكل الفني المميز للرسالة بين أشكال النثر الفني الأخرى.

## ج- الصدر أو الابتداء :

لصدر الرسالة أهمية خاصة لكونه يعتبر مفتتح الخطاب، لهذا يشترط فيه ما لا يشترط في غيره، لأنه «إذا كان الابتداء حسنا بديعا ومليحا رشيقا، كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام. إن للابتداء، إذن، وظيفة تحفيزية تتمثل في حمل المتلقي على الاستماع والانتباه، ولهذا يشترط في صدر الخطاب الحسن والرشاقة لما لهما من آثار نفسية إيجابية. ويؤكد صاحب "المثل السائر" على أهمية "المطلع" في الكتابة فيقول: « (الأول) أن يكون مطلع الكتاب عليه حدة ورشاقة فإن الكاتب من أجاد المطلع أو يكون مبنيا على مقصد الكتاب ولهذا باب يسمى باب المبادي والافتتاحات .

ويؤرخ إبراهيم بن المدبر لصدور الرسائل فيقول: « وأما صدور السلف فإنما كانت من فلان بن فلان إلى فلان، كذلك جرت كتب رسول الله صلى الله عليه وسلم... وكتب أصحابه والتابعين كذلك، حتى استخلص الكتاب هذه المحدثات من بدائع الصدور، واستنبطوا لطيف الكلام، ورتبوا لكل رتبة، وجرؤا على تلك السنة الماضية إلى عصرنا هذا.

والابتداء أنواع إذ يمكن أن يكون بـ"البسمة" كما كتب الجاحظ إلى بعض إخوانه ذامًا الزمان: « بسم الله الرحمن الرحيم حفظك الله حفظ من وفقه للقناعة، واستعمله بالطاعة، كتبت إليك وحالي حال من كثفت غمومه، وأشكلت عليه أموره، واشتبه عليه حال دهره...».. كما يمكن أن يكون الابتداء بـ"التحميد": «و لهذا جعل أكثر الابتداءات بالحمد لله، لأن النفوس تتشوف للثناء على الله فهو داعية إلى الاستماع». وقد يكون الابتداء بـ"التحميد" مناسباً لنوع الرسالة، يقول ضياء الدين ابن الأثير: « (ومن الحذاقة في هذا الباب) أن تجعل التحميدات في أوائل الكتب السلطانية مناسبة لمعاني تلك الكتب»

بيد أن صدر الرسالة قد يتضمن مكونات أخرى إلى جانب "التحميد"، ومن ذلك "السلام". يقول أبو هلال العسكري: « وتكتب في أول الكتاب "سلام عليك" وفي آخره "والسلام عليك"». ومن ذلك قول عمر بن العزيز مخاطبا أهل الشام: « سلام عليكم ورحمة الله، أما بعد: فإنه من أكثر نكر الموت قل كلامه، ومن علم أن الموت حق رضي اليسير، والسلام.»

وفضلا عن ذلك، درج بعض الكتاب على استعمال ألفاظ وعبارات في صدور رسائلهم، يكون الغرض منها ربط الصدر بالمقاطع الأخرى من الرسالة، ومن ذلك عبارة (أما بعد). يقول صاحب "الإحكام": « و نظرت . أعزك الله . في صدور الرسائل واستفتاحها فوجدتها أيضا تختلف . فكانوا في الزمان الأول يكتبون في صدور رسائلهم: أما بعد .» ومن ذلك كتاب أبي العتاهية إلى الفضل بن معن بن زائدة حيث يقول: « أما بعد: فإني توصلت إليك في طلب نائلك بأسباب الأمل، وذرائع الحمد، فرارا من الفقر، ورجاء للغنى، فازددت بهما بعدا مما فيه تقرُّبُ وقربا مما فيه تبعدُ، وقد قسمتُ اللاتمة بيني وبينك، لأنني أخطأتُ في سؤالك، وأخطأتُ في منعي...».

إن استقراء أبي القاسم الإشبيلي لصدور الرسائل انتهى به إلى الوقوف على حقيقتها، فالرسائل لا تتفق في صورتها، بل إن الاختلاف قائم بينها، وهو اختلاف فرضه منطق الزمان ومقتضياته، كما أشار إلى ذلك صاحب "الإحكام" وغيره. ومن أوجه ذلك الاختلاف عدم الالتزام في صدور الرسائل ببعض العناصر كقولهم (أما بعد). وهذه حقيقة يؤكدها أبو هلال إذ يقول: «وكان الناس فيما مضى يستعملون في أول فصول

الرسائل أما بعد وقد تركها اليوم جماعة من الكتاب فلا يكادون يستعملونها في شيء من كتبهم.»

ولعل أهم ما يمكن استنتاجه من النصين السابقين اتفاهما على أن:

- عبارة (أما بعد) تستعمل في صدر الرسالة لا في غيره من المقاطع.

- وأن الكتاب استعملوها في أزمنة سابقة (الزمان الأول). فيما مضى.)

ومعنى ذلك أن شكل الرسالة عرف بفعل عامل الزمان تغييرات وتعديلات أوجبت التخلي عن بعض العناصر الشكلية، وابتداع عناصر أخرى.

وبهذا يصبح الصدر مقطعا من الرسالة يتألف من عناصر ثابتة وأخرى متغيرة. وهذه الاختلافات حول مكونات صدور الرسائل يعكسها كذلك اختلاف الدارسين حول تسمية هذا الجزء من الرسالة: فهو صدر وابتداء و استفتاح، كما تثبت ذلك النصوص التي استشهدنا بها سابقا.

وخلص القول إن الكتاب كانوا يستفتحون رسائلهم:

- بتحديد اسم المرسل والمرسل إليه.

- ب"التحميد".

- و «كانوا أيضا يستفتحون رسائلهم بقولهم: سلام عليك.»

- وبالبسمة و بالتصلية، حيث «تنسب إلى الرشيد أنه أول من أمر أن تبتدئ مكاتباته بعد البسمة بالصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم». ومن الرسائل المتضمنة لأغلب تلك العناصر ما رواه الطبري من أن أبا جعفر كتب إليه: «بسم الله الرحمان الرحيم، من عبد الله: عبد الله المنصور أمير المؤمنين إلى عيسى ابن موسى، سلام عليك، فإني أحمد إليك الله الذي لا إله إلا هو، أما بعد... فاقبل نصح أمير المؤمنين لك، تصلح وترشد، والسلام عليك ورحمة الله.»

#### \* التلخيص:

تنبغي الإشارة إلى أن بين الصدر والغرض روابط تنبغي الإشارة إليها، لأن الكاتب لا ينتقل مباشرة إلى غرضه، بل يمهده له بعبارات تنبه المتلقي إلى ما سيأتي. وهو ما يعرف ب"التلخيص". و « هو أن ينتقل مما ابتدئ به الكلام إلى المقصود على وجه سهل يختلسه اختلاسا دقيق المعنى بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع الثاني بشدة الالتيام بينهما ». ويشترط في هذا الانتقال التناوب بين مفتاح الكلام والغرض، يقول التهانوي: «وعلى الانتقال مما افتتح به الكلام إلى المقصود مع رعاية المناسبة.» ومن التلخيص استعمال الإشارة إلى غرض الرسالة: «قال أبو الفتح بن جني: وإذا كان المرسل حاذقا أشار في تحميده إلى ما جاء بالرسالة من أجله.» أي أشار إلى غرضه من كتابه إعدادا للمرسل إليه أو تنبيها.

## \* الغرض:

أغراض الرسالة تختلف من نوع إلى آخر، ففي الرسالة الإخوانية يكون الغرض هو (المدح أو العتاب أو الاعتذار أو التهئة أو الشكوى أو الرثاء أو التعزية...). ويضيف ابن وهب الكاتب أغراضاً أخرى فيقول: « والترسل في أنواع من هذا، وفي الاحتجاج على من زاغ من أهل الأطراف، وذكر الفتوح، وفي الاعتذارات والمعاتبات، وغير ذلك مما يجري في الرسائل والمكاتبات». يقول أحمد بن يوسف في رسالة تدرج ضمن غرض التهئة: «أما بعد، فإنه ليس من أمر يجعل الله لك فيه سروراً إلا كنت به بهجاً... وقد بلغني أن الله وهب لك غلاماً سرياً، أجمل لك صورته، وأتم خلقه، وأحسن البلاء فيه عندك، فاشتد سروري بذلك، وأكثرت حمد الله عليه، فبارك الله فيه، وجعله باراً تقياً، يشد عضدك، ويكثر عددك، ويقر عينك.»

يهنئ أحمد بن يوسف أحد إخوانه بمولوده الجديد، إذ بعد استقناعه لرسالته بعبارة (أما بعد)، تخلص إلى غرضها الإخواني بقوله: (وقد بلغني)، مصوراً جمال المولود، ومعبراً عن سروره، وداعياً للمولود ولوالده. ولقد كانت لبعض القدامى وقفات نقدية قيموا من خلالها أنواعاً من الرسائل، يقول ابن الأثير عن "رسائل الصابي": «ولقد اعتبرت مكاتباته فوجدته قد أجاد في السلطانيات كل الإجابة وأحسن كل الإحسان... لكنه في الإخوانيات مقصر وكذلك في كتب التعازي.»

## -4 الخاتمة:

إن الخاتمة تتخذ أشكالاً متعددة، كما قد تتألف من عناصر متنوعة، ومنها الدعاء حيث يخصص صاحب الرسالة خاتمتها للدعاء للمرسل إليه، لكن «ينبغي أن يكون الدعاء على حسب ما توجه الحال بينك وبين من تكتب إليه وعلى القدر المكتوب فيه». ومعنى هذا أن الدعاء للمرسل إليه يستلزم مراعاة الأحوال وطبيعة العلاقات الكائنة بين المتراسلين وغرض الرسالة. ويزيد صاحب "الإحكام" أمر الدعاء توضيحاً فيقول: «ومما يجب على الكاتب: أن يتحرى في الدعاء الألفاظ الرائقة، والمعاني اللائقة، و يتوخى من ذلك ما يناسب الحال و يشاكل المعنى ويوافق المخاطب.»

وفضلاً عن الدعاء، تتألف الخاتمة من عناصر أخرى هي: التحميد، والتصلية، والسلام، والشعر، وهي بمثابة العناصر الرئيسية في كل رسالة. وهذا ما يتأكد من خلال نماذج أخرى من الرسائل على الرغم من قصرها كالرسالة التي كتبها الجاحظ إلى رجل وعده: «أما بعد، فإن شجرة وعدك قد أورقت، فليكن ثمرها سالماً من جوائح المطل، والسلام». ويختتم عبد الحميد رسالته إلى الكاتب داعياً ومسلماً: «... تولانا الله وإياكم يا معشر الطلبة والكتبة، بما يتولى به من سبق علمه بإسعاده وإرشاده، فإن ذلك إليه وبيده، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.»

## 3-2 - خصائص الرسالة:

تكتسب الرسالة خصائصها من فنها الأدبي الذي هو النثر، غير أنها تتفرد بخصائص أخرى تفرضها طبيعتها، أي باعتبارها جنساً أدبياً يستند إلى مكونات وسمات تميزه عن غيره من الأجناس النثرية الأخرى.

بيد أن حديثنا عن خصائص الرسالة يتعلق بنوع خاص من الرسائل هو الرسائل الفنية. أما باقي الرسائل، وخاصة تلك الرسائل التي يكون الغرض منها هو مجرد التواصل أو الإخبار، فتتضاءل فيها الخصائص الفنية أو تنعدم لأنها من قبيل الكلام الذي لا يقصد منه التأثير أو الإقناع أو الإمتاع. ولهذا «تتميز الرسالة الفنية من بين ألوان النثر الفني الأخرى بالمرونة الفنية والأسلوبية... ذلك أن تلك المرونة تسوغ للرسالة الفنية قبول خصائص الشعر من خيال وتصوير وتعبير عاطفي، وعناية بالزخارف المعنوية واللفظية». لكن ليس من الضروري أن تستمد الرسالة خصائصها من الشعر، فتصبح شعرا منثورا، وذلك لكونها قادرة على خلق "شعريتها" الخاصة والمنسجمة مع جنسها الأدبي، إذ منه تستمد الرسالة خصائصها لتشييد "شعريتها" وتسمو بها. ولهذا تدعو الضرورة إلى دراسة معمقة لجنس الرسالة ولأنواعه وفي مختلف العصور، وذلك لرصد ما عرفه من تحولات، ولتحديد الخصائص التي اكتسبها في كل مرحلة من مراحل تطوره، والتي قد تكون لفظية أو أسلوبية أو دلالية أو حجاجية، وتسهم كلها في تزيين الرسالة، وتعزيز دلالاتها وتعميقها، والرفع من قدراتها الإقناعية وقوتها التأثيرية، ولهذا قال إبراهيم المدبر: «وكلما احلولى الكلام وعذب ورق وسهلت مخارجه، كان أسهل ولوجا في الأسماع، وأشد اتصالا بالقلوب، وأخف على الأهواء».