

بنية الحوار في مفاخرات الأزهار

حسن محمد مراد

Şarkiyat

BİLİM VE HİKMET VAKFI YAYINLARI

حسن محمد مراد

بنية الحوار في مفاخرات الأزهار

Şarkiyat

BİLİM VE HİKMET VAKFI YAYINLARI

ISBN 9786259884363



9 78625 9884363

Şarkiyat

BİLİM VE HİKMET VAKFI YAYINLARI

بنية الحوار في مفاخرات الأزهار

Arap Edebiyatında Çiçek Mufaharaların Diyalog Yapısı

تأليف

حسن محمد مراد

Şarkiyat

BİLİM VE HİKMET VAKFI YAYINLARI

Bu kitabın yayın hakkı Şarkiyat Bilim ve Hikmet Vakfı Yayınları'na aittir.
Yayinevi ve yayıcısının izni olmaksızın çoğaltılamaz, kopyalanamaz ya da
yayınlanamaz.

تعود حقوق نشر هذا الكتاب لمؤسسة الشرقيات العلوم والحكمة
لا يمكن تكثيره، نسخه أو نشره دون إذن دار النشر والناشر

بنية الحوار في مفاهير الأزهار

Yazar: Hasan MORAD

المؤلف: حسن محمد مراد

Editör: Shavish MURAD

تحرير: شاويش مراد

ISBN: 978-625-98843-6-3

ردمك : ٩٧٨-٦٢٥-٩٨٨٤٢-٦-٣

© Şarkiyat Bilim ve Hikmet Vakfı

المؤسسة الشرقيات العلوم والحكمة

Yayınları

الكتاب الإلكتروني / مارس 2024, Diyarbakır

E-Yayın/Mart 2024, Diyarbakır

Tüm Hakkı Saklıdır

جميع الحقوق محفوظة

Kapak ve Mizanpaj: Fuat İstemi
Şarkiyat Bilim ve Hikmet Vakfı Yayınları

Sertifika No: 52468

Mimar Sinan Cad. Aslan Apt. A Blok, Kat:2 , No: 2,

Yenişehir/DİYARBAKIR

<https://www.sarkiyat.org/> sarkiyatvakfi@gmail.com

حسن محمد مراد: المولود في عام 1976م، في منطقة الجوادية التابعة لمحافظة الحسكة السورية، وفي مدارسها أكمل دراسته الابتدائية والإعدادية والثانوية، تابع دراسته في معهد الفتح الإسلامي في قسم التخصص، كلية أصول الدين التابعة لجامعة الأزهر الشريف من عام 1998م، ثم تابع دراسته في القاهرة وحصل على شهادة الليسانس العالية من جامعة الأزهر الشريف بجمهورية مصر العربية، كلية أصول الدين، قسم الحديث النبوي وعلومه، لعام 2001 - 2002م. ودرس الماجستير في كلية الإمام الأوزاعي بدمشق عام 2003م، وبسبب الظروف والأوضاع وال الحرب في سوريا لم يناقش رسالته هناك، لينتقل إلى تركيا ويتابع دراسته فيها، إذ نال على درجة الماجستير في الفقه الإسلامي وأصوله من جامعة دجلة، معهد العلوم الاجتماعية، قسم فقه الإسلامي وأصوله، بمدينة ديار بكر لعام 2017م، وكان عنوان رسالته: "أحكام الاقتناء في الفقه الإسلامي". كما حصل على درجة الدكتوراه من جامعة يوزنجوين، معهد العلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية وبلغتها بمدينة وان لعام 2022م، وكان عنوان أطروحته: "بنية الحوار في مفاخرات الأزهار". وله مقالة بعنوان: "حياة العالمة أبو علي القالي وخدمته للغة العربية" التي نشرت بمجلة جامعة هكاري كلية الإلهيات لعام 2021م. وله مشاركة في مؤتمر الإسلام والتأويل الذي أقامه جامعة ملاطية بعنوان: "وسائل التواصل الاجتماعي: التعليم عن بعد تعليم المحادثة أنموذجًا" لعام 2021م. كما عمل في سلك التدريس لمادة اللغة العربية بجامعة دجلة كلية الإلهيات لطلاب السنة التحضيرية بين عامي 2019 - 2021م، وكذلك عمل مدرساً في كلية الآداب بنفس الجامعة عام 2022 - 2023م. والآن يعمل في تدريس اللغة العربية بمركز تعليم الشعبي (Halk Eğitim Merkezi) قيا بنار كنجليلك مركري.

محل الإقامة الحالية: مدينة ديار بكر / تركيا. الهاتف: 05456270488

البريد الإلكتروني: hsnmrad159@gmail.com

المحتويات

4	المحتويات
8	الملخص
	المقدمة 13
21	1. تمهيد: الإطار الاصطلاحي للبحث 21
	1.1. البنية 25
27	ثانياً: مفهوم البنية اصطلاحاً 27
32	2. الحوار 32
42	3.1. ألفاظ ذات صلة بالمفاخرة 42
58	4.1. المفاخرة 58
74	5.1. الفرق بين المفاخرة وبين بعض المصطلحات المشابهة لها 74
75	5.1.1. القصيدة والمفاخرة 75
79	5.1.2. المناظرة والمفاخرة 79
83	5.1.3. الرسالة والمفاخرة 83
89	5.1.4. المقامة والمفاخرة 89
106	2. الحوار: أنواعه ووظائفه وأهدافه 106
106	2.1. أنواع الحوار 106
108	2.1.1. الحوار الخارجي 108
136	2.1.2. الحوار الداخلي 136

150	2.2. وظائف الحوار
153	1.2.2. الكشف عن الشخصية
161	2.2.2. الكشف عن الحديث
165	3.2. أهداف الحوار وأركانه
	1.3.2. أهداف الحوار
	2.3.2. أركان الحوار
169	1.2.3.2. وجود طرفين متحاورين أو متناظرين (المحاور والمحاور)
173	2.2.3.2. وجود موضوع أو قضية يجري الحوار بشأنها
176	3. مفاحرات الأزهار في الأدب العربي
179	1.3. ظهور مفاحرات الأزهار (المناظرات الخيالية) نشأتها وتطورها
186	1.1.3. نشأة وتطور فن المناظرة
229	2.3. أنواع المفاحرات وأول من كتب فيها
229	1.2.3. أنواع المفاحرات
236	2.2.3. أول من كتب في مفاحرات الأزهار
240	3.3. بنية مفاحرات الأزهار
242	1.3.3. المدخل في البناء الفني للمفاحرة
245	2.3.3. العرض في المفاحرة
245	1.2.3.3. الأسلوب الفني الأنثيق في عرض المفاحرة
258	2.2.3.3. الأسلوب المتكلف (المتصنع)

261. خاتمة المفاخرة 3.3.3

263.....	4.3. لغة الحوار
271	1.4.3. الحوار الملفوظ (تفاعل اجتماعي)
278	2.4.3. الحوار غير الملفوظ
287.....	4. بنية الحوار والعناصر الرئيسية في مفاخرات الأزهار.....
288.....	1.4. الحوار والمكان
295.....	2.4. الحوار والزمان
307.....	3.4. الحوار والحدث
315.....	4.4. الحوار والشخصية
338.....	5.4. حوار مفاخرات الأزهار بطريقة المدائح السياسية (الرمز)
361.....	خاتمة البحث.....
367.....	المصادر والمراجع.....

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الملخص

تهدف هذه الرسالة إلى دراسة موضوع "بنية الحوار في مفاحرات الأزهار" دراسةً موضوعية تحليلية، تهتم بالبنية اللغوية للحوار، وتترصد أهم أشكال الحوار السردي؛ لأن الحوار من أهم التقنيات الأساسية التي تبني عليها أي رواية، أو قصة قصيرة، أو مفاخرة، أو مسرحية، وللحوارات قواعد لا بد من تطبيقها لكي ينجح داخلياً وخارجياً، وقد اهتمت الثقافات والحضارات بالحوار، وحفظ لنا التاريخ صوراً فريدة منها.

فالحوار طريقة من طرائق التعبير المختلفة، وهو من أهم الأساليب التي نعتمدها في حياتنا اليومية؛ لكونه وسيلة أساسية للتواصل والاتصال. وللمفاحرات مكانة كبيرة في الأدب العربي؛ فإن الدارسين والنقاد لم ينظروا إليها بوصفها فنًا قائماً بذاته ومتميزة بخصائص وسماتٍ فارقة بينها وبين الفنون الأدبية الأخرى، فقد كانت المفاحرة ترد بأسماء مختلفة منها المقامة - أحياناً - والرسالة أحابيلن آخر، أو باسم المناظرة أو المعارضة، دون أن يميز فيها بين المتلقيين من العقلاة، أو من غير العقلاة حتى في الدراسات الحديثة إذ أثبتت المفاحرات بالمقامات.

وتشتمل المفاخرات على تشخيص للجماد وعلى حوار أدبي طريف
دلّ على أنَّ فيهما قدرة عالية عملت على شحذ خيال القارئ، ولو أنَّ

العرب عرفوها من قبل لاستطاعوا أن يستبطوا منها قصصاً للأطفال تغذى الخيال بابتكارها الجديد.

إن المفاحرة هي محاورة بين اثنين أو أكثر من غير العقلاء يُشَخّص فيها المتحاوران، ويعارض أحدهما الآخر؛ ليفحمه بحججه التي يراها مناسبة؛ وذلك لتحقيق غاية ارتآها الأديب من مفاحراته، وكأن الكاتب في المفاحرة يجرد من شخصيتين خياليتين أو أكثر، و يجعل هذه الشخصيات تتحاور و تتجاذل و تتنافر في ذهنه، وهو يسيطر صراعها و خصامها في نص واحد. يأتي الحوار على صورتين: الحوار الخارجي هو الذي يخرج من أفواه الشخصيات في تماس بعضها ببعضها الآخر ضمن سير أحداث الرواية، وفي تسير بعض شؤونها ضمن ذلك، وفي التعبير عن ردود أفعال بعضها اتجاه بعضها الآخر و اتجاه الأحداث والواقع وما إلى ذلك، وأما الحوار الداخلي؛ فهو عكس الحوار الخارجي؛ حيث لا يكون فيه اشتراك لشخصين أو أكثر في تبادل أطراف الحديث؛ وهو حوار من جهة واحدة، أي إنه حديث النفس مع ذاتها جراء موقف ما، أو استرجاع لذكريات ماضية، أو هو حديث النفس للنفس بعيداً عن أسماع الآخرين، وعن مشاركة الطرف الثاني. اشترط النقاد صفتين للقيام بوظيفة الحوار: أولاً: أن يندمج الحوار في صلب القصة؛ لكي لا يبدو وكأنه عنصر دخيل عليه، متطفل على شخصياتها.

ثانياً: أن يكون الحوار سلساً رشيقاً مناسباً للشخصية والموقف الذي قيل فيه، وأن يكون قادراً على الكشف عن الحدث، وعن جوهر الشخصيات وأعمق حياتهم الجسمية والروحية.

ولا بد من تعميق التقاهم بين المتحاورين، وتبادل الأفكار بين أفراد المجتمع، حتى يتزود الفرد بالمعرفات والقيم والعادات التي لا يعرفها الآخرون، فيجليها الحوار، وتنتضح الصورة جلية، ولل الحوار دور فعال في نقل التراث الثقافي من جيل إلى جيل، مع تنشيط المعلومات وتحديثها، وأمّا أركانه فلا بد له من ركينين أساسين هما: وجود طرفين متحاورين (المحاور والمحاور)، ووجود موضوع أو قضية يجري الحوار بشأنها.

وقد مرّت المفاحرات بمراحل بدءاً من العصر الجاهلي إلى العصر الأموي، والعباسي، والأندلسي، فقد تعددت أنواع المفاحرات منها مفاحرات بين الأزهار والورود، ومفاحرات بين الفواكه، ومفاحرات بين الحدائق والمنتزهات، ومفاحرات بين المدن، ومفاحرات بين ألوان الجلد البشري، والمفاحرات بين غيرها من الأشياء الأخرى إلخ. ذهب بعض الباحثين إلى أن ابن بُزد الأصغر مخترع هذا النوع، وأول من كتب فيه، والحقيقة أن الفضل في ابتكار المفاحرة بين صنوف الأزهار يعود إلى ابن الرومي، وأمّا بنية مفاحرات الأزهار من حيث المدخل في البناء الفني للمفاحرة، تستهل المفاحرة عادة بحمدلة والصلوة على رسول الله (ص)، وقد ينتقل الأديب من ذلك إلى وصف تأملاته الخيالية في الطبيعة، والمقدمة في المفاحرة ذات أهمية كبيرة لكونها تعتبر مفتاح الخطاب، يشترط فيها أن تكون بديعة وملحية رشيقية، وداعية إلى الاستماع لما يجيء بعدها من الكلام. والعرض في أسلوب المفاحرة هو أسلوب العصر المتصنّع؛ تتميّق في العبارة وتجويد موسيقي، وتصوير فني ورموز أحياناً، ولكن هذا

الأسلوب قد يعلو ويروق حيناً، ويتكلفه الأديب حيناً آخر هذا من حيث الأسلوب الفني المتألق، والأسلوب المتكلف؛ والنتيجة.

لغة الحوار، من الناحية الفصحى والعامية؛ على صورتين هما: الحوار الملفوظ وهو ظاهرة تُميّز الإنسان عن بقية المخلوقات؛ ويقصد به التفاعل الوعي الذي يهدف لتجسيد التواصل بشتى أنواعه. ويمثل الحوار اليومي بين الأفراد هذا الدور بامتياز؛ لأن الحياة الاجتماعية تقوم عليه. ولا يستطيع الأفراد أن يقطعوا هذا التواصل؛ لأن حياتهم تقوم على التفاهم بينهم؛ لتحقيق المصالح المختلفة، والتفاعل الاجتماعي عملية يُؤثر بها الناس في بعضهم من خلال تبادل الأفكار والمشاعر وردود الأفعال، والنوع الثاني الحوار غير الملفوظ؛ وهو يمثل الحركات الجسمية بين الأطراف المتكلّمة لغة غير لفظية تصاحب كلامنا اليومي سواء كانت حركات واعية ومقصودة، أم كانت عفوية غير مقصودة. وأن تلك الإشارات والإيماءات المختلفة تمثل لغة الصم البكم، حيث يتمكّن، أولئك الأفراد من التواصل في المجتمع مع غيرهم بواسطتها.

والمكان يؤدي دوراً رئيساً في تشكيل الإطار العام للشخصيات وال الحوار والحبكة، فالمكان يمارس سلطة في وعي الشخصيات التي تقدم الحوار، ويؤدي المكان وظيفة دفع الحدث وتكثيف الحوار بين شخصيات الرواية، وأما عن العلاقة بين الحوار والزمان؛ يعد الحوار بنية لغوية فنية في النص الروائي، وله علاقة قوية بالزمن الذي قد يغير أثناء الحوار، فعندما يحدثنا الروائي عن قصة متخلية باستخدام الزمن الماضي، ثم يعرض لنا حواراً يدور بين شخصين أو أكثر يتحول الزمن الماضي إلى حاضر، مما يزيد

في إيهام القارئ أنه يعيش حاضر القصة؛ لأن السرد غالباً يعبر عنه بالزمن الماضي لكون القصة ماضية، فالحوار يقوم بين شخصيتين تتحاوران في شكل حوار مباشر، وأما عن العلاقة بين الحوار والأحداث فإن الكاتب يعمل على تقديم الأحداث للمتلقي بترتيب وسلسل في الزمن، أي يروي الأحداث جزءاً تلو الآخر، لها بداية ووسط ونهاية، وللعلاقة بين الحوار والشخصيات دور مهم؛ فلما كانت الرواية فناً يقوم على تقنية الحوار، كانت العلاقة بين الشخصيات والحوار متينة، إذ لا نتصور أن يقوم الحوار في النص السري من دون الشخصيات، كما لا تتفاعل الشخصيات فيما بينها دون أن تنتج حواراً، سواء في الرواية، أو في القصة القصيرة، أو في المسرحية أو في المفاحرخة.

إن حوار مفاحرخات الأزهار بطريقة مدائح السياسية(الرمز)، هو عبارة عن مدح بين الشعراء حيث يمدح كل واحد منهم أمير دولته بطريق الرمز، كأن يرمز إليه باسم أحد الزهور، وأن هؤلاء الكتاب انتهجوا هذه الطريقة لتوصيل رسائل معينة ذات صلة بالحياة السياسية والاجتماعية في عصرهم، وهي لا تخلو من أطماءٍ كأن يكون الغرض إظهار البراعة اللغوية، أو لمباهاة ملوك الطوائف أن فلانا العالم عند فلان الملك، وفلان الشاعر مختص بفلان الملك. وفي نهاية البحث ختمنا دراستنا بخاتمة: وهي أهم ما توصل إليه البحث من نتائج وrecommendations، ومن ثم فهرس المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: البنية، الحوار، المفاحرخات، الأزهار، الأدب.

المقدمة

الحمد لله، حمداً يوافي نعمه، ويكافئ مزيده ربنا لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك، ولعظيم سلطانك سبحانه لا نحصي شاءً عليك كما أثشت على نفسك، وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم آجمعين.

أما بعد:

فإن الحوار من العناصر الرئيسية المهمة التي يعتمد عليها بناء المفاحرة، وهو من المواضيع الشائقة التي تثير اهتمام الناس في العصر الحاضر، وله دور أساسي في تركيب بنية المفاحرات، لأنها يضفي الحركة والحيوية في سير أحداث المفاحرة، فعن طريق الحوار نتمكن من معرفة باقي العناصر الرئيسية التي تسهم في تشكيل البناء الفني للمفاحرة، وكذلك يساعد على تفاعل العلاقة فيما بينها، ومن هذه العناصر: "الزمان، والمكان، والأحداث، والشخصيات"، وأنها ستكون المحور الأساسي التي سنعتمد عليها في متابعة سير دراستنا هذه، وهو السبب الذي جعلنا نتبني المفاحرة العربية في بحثنا المسطر تحت عنوان: "بنية الحوار في مفاحرات الأزهار"، وسننبع في دراسة بحثنا هذا المنهج أو الأسلوب الوصفي التحاليلي في بنية الحوار في مفاحرات الأزهار بحيث يتناول القسمين النظري والعملي إن شاء الله تعالى.

وللحوار شروط وقواعد لا بد من تطبيقها لكي ينجح داخلياً وخارجياً، سنتحدث عنها ضمن دراستنا لاحقاً. والمفاحرات من الفنون الأدبية الشائقة، التي لها إسهامات قيمة في الأدب العربي حققتها من

خلال: المناظرات الخيالية، والمقامات، والرسائل الأدبية، والمحاضرات والمفاحرات، ولم يكن اختياري لهذا الموضوع عشوائياً، وإنما بُني على جملة من القراءات، والمرجعيات، والميبل الكبير، لقراءة المفاحرات وبالأخص المفاحرات التي تجري بين الأزهار؛ لأن الباحث يرى فيها لوناً جديداً يستحق الاكتشاف من جهة، والبحث عن تقنيات الحوار والسرد في المفاحرات بين الأزهار من جهة أخرى، وهناك أسباب خاصة جعلت الباحث يختار موضوع "بنية الحوار في مفاحرات الأزهار"؛ ومن هذه الأسباب أنه يريد أن يشارك بتحليل المفاحرة، ومعرفة حقيقة هذا اللون الأدبي ودور الحوار في تركيبه الفني، ومعرفة أهم العناصر التي تدخل في تركيب البنية اللغوية للحوار في مختلف المفاحرات، ومن أسباب اختيار هذا الموضوع أنكر منها ما يأتي:

- حظي موضوع مفاحرات الأزهار بمكانة في الأدب العربي أيام عصوره الزاهية، لأجل ذلك رأى الباحث أن يوليه الاهتمام والعناية.
- عدم وجود دراسة سابقة ودقيقة لهذه الظاهرة من قبل؛ فأراد الباحث أن يكشف عنها نقابها.
- كما أن للأزهار وقعاً مريحاً في النفس بما فطرت عليه من حب الجمال، ولها في نفس الباحث وقعاً خاصاً، فكثيراً ما تستوقفه الأزهار بأشكالها وألوانها.

هناك نماذج عديدة من مفاحرات الأزهار التي اعتمدنا عليها في بحثنا هذا جمعها بعض الباحثين من تراثنا الأدبي وسجلوها في مجموعات من المفاحرات أو في دراسات مستقلة نذكر منها هذه المجموعات:

أولاً - "نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار" للمارديني . اليماني . المقدسي؛ تحقيق: محمد الششتاوي؛ وهي مجموعة من مناظرات ومفاحرات بين أنواع الزهور ، أطلق عليها هذا العنوان. معظمها كانت مخطوطة تم جمعها، وهي تمتاز بطرافة موضوعها ورقه أسلوبها. ألا وهي:

1- "رسالة في تفضيل النرجس على الورد " لأبي الوليد الحميري

(توفي 440هـ)، ردًا على رسالة في تفضيل الورد على الأزهار" لأبي حفص عمر بن بُرد الأصغر (توفي 450هـ).

2 - "مفاحة الورد مع النسرين" لعز الدين المقدسي (ت 678هـ).

3- "أنوار السعد في ثوار المجد في المفاحة بين النرجس والورد" لتأج الدين عبد الباقي ابن عبد المجيد اليماني (ت 680هـ).

4 - "الجوهر الفرد في مناظرة النرجس والورد" لأبي الحسن علي بن محمد المارديني (ت 906هـ).

5 . "المقامة الوردية في الرياحين والزهور" لجلال الدين السيوطي (ت 911هـ).

6. "الورد يفوز في المفاحة على الأزهار" لبعض أدباء أصفهان (مجهول الاسم).

7 . "فضيل المرسين على سائر الرياحين" لابن غانم المقدسي (ت 1200هـ).

ثانيًا - " المفاحرات والمناظرات" لمجموعة من العلماء والأدباء قام بجمعها محمد حسان الطيّان وأخرون.

وهي عبارة عن مجموعة من المناظرات والمفاخرات بين غير

الأزهار؛ وهي كالتالي:

1. "مقامة في المفاخرة بين الماء والهواء" للشيخ أحمد البربر (ت

1226هـ).

2. "المفاخرة بين الشمس والقمر" للشيخ بهاء الدين

البيطار (ت 1311هـ).

3. "غريب الأنبياء في مناظرة الأرض والسماء" للشيخ محمد

المبارك (ت 1330هـ).

4. "نصرة البهار في محاورة الليل والنهار" للشيخ محمد المبارك.

5. "أبهى مقامة في المفاخرة بين الغربة والإقامة" للشيخ محمد

المبارك.

6. "مناظرة بين العلم والجهل" للشيخ محمد الديسي (ت 1340هـ).

ومن أجل بلوغ المبتغى فإن الباحث اتبع في بحثه خطوات ثابتة

حاول من خلالها المثابرة في رسم خطة منهجية استهلها بمقعدة، يليها

فصل أول معنون بـ: تمهيد في الحديث عن مكانة المفاخرات في الأدب

العربي، ثم خصص الحديث بعد ذلك عن تحرير مصطلح الحوار لغة

واصطلاحاً، والكشف عن ألفاظ ذات صلة بالحوار، ثم تحرير مصطلح

المفاخرة لغة واصطلاحاً. ثم جاء الفصل الثاني الموسوم بـ: أنواع الحوار

ووظائفه وأهدافه، تطرق فيه الباحث إلى دراسة كلّ نوع من أنواع الحوار:

الداخلي والخارجي، ووظائفه في الكشف عن الشخصية، والكشف عن

الحدث، وأهداف الحوار وأركانه، ومن ثم جاء الفصل الثالث بعنوان:

مفاحرات الأزهار في الأدب العربي، تطرق فيه الباحث إلى دراسة كل نوع من أنواع المفاحرات، ثم تاريخ نشأة مفاحرات الأزهار وظهورها، ودراسة بنية مفاحرات الأزهار من حيث المدخل، العرض، الأسلوب، لغة الحوار، ومن ثم جاء الفصل الرابع الموسوم بـ: بنية الحوار في مفاحرات الأزهار، ليتَحدَّث فيه عن دراسة الحوار والمكان، الحوار والزمان، الحوار والأحداث، الحوار والشخصيات، وقد ختم الباحث دراسته بخاتمة توصل فيها إلى عدة نتائج وتوصيات، ثم وضع فهرس المصادر والمراجع.

واعتمَد في هذا البحث على مجموعة من المصادر والمراجع، ولعل من أهم المصادر - بالإضافة إلى ما ذكرناه - ما يلي:

- بنية الحوار في رواية كبراء وهو لـ"جين أوستن" لكنزة عزيزي.
- توظيف الحوار في رواية "قلب الليل لنجيب محفوظ"، لرحال جميلة وبوعزيز كنزة.
- بنية اللغة الحوارية في "روايات محمد مفلاح" لزاويي أحمد.
- فن المفاحرات في العصر العثماني لزينب بيره جكلي.
- ويعتبر كتاب المناظرات الخيالية في أدب المشرق والمغرب والأندلس للدكتورة . رغداء مارديني، من أكثر الكتب الأكاديمية شمولية لأدب المفاحرة في الأدب العربي، وغيرها من المراجع التي لا تقل عنها أهمية.

أمّا الهدف من هذا البحث: فهو أن الباحث أحبّ أن يشارك ولو بجزء صغير إغناء المكتبة الأدبية في اللغة العربية بهذا العمل المتواضع، وذلك بعد النظر والدراسة في موضوع المفاحرات، وبالاخص مفاحرات

الأزهار بوصفه أنموذجًا من المصادر القديمة، وترجع أهمية هذه المفاحرات إلى كونها تعطينا صورة واضحة عن الحياة الاجتماعية، والسياسية والاقتصادية في العصر المملوكي وما تلاه من العصور، وقلمًا أمدتنا كتب التاريخ بمثلها حيث كان تركيزها على الجانب السياسي.

وتسعى هذه الدراسة؛ لظهور مفهوم مصطلح المفاحرات، ولتبين مدى علاقة هذا الفن بالفنون والأجناس الأدبية الأخرى التي كانت سائدة في تلك العصور القديمة، كالمقامة، والمناظرة، والقصيدة...، ومدى تميُّزه واستقلاله عن غيره من حيث المنهج، والبناء الفني لكل منها، وكذلك من حيث الأسلوب والمضمون، كما ستبحث هذه الدراسة عن الأسلوب الفني اللغوي لبناء المفاحرة، وتسعى هذه الدراسة أيضًا لتبين الفرق بين الأسلوب اللغوي المتصنّع المتّكّل، وبين الأسلوب الفني الأنّيق في مفاحرات تلك العصور من خلال ذكر الأمثلة على تلك المفاحرات وتحليلها للوصول إلى نتيجة ونظرة شاملة وعامة، وسيحاول هذا البحث أن يبيّن الفرق بين المفاحرة النثّرية والشعرية وما تمتاز به كل واحدة منها عن الأخرى.

فقد أمدتنا المفاحرات بمعلومات قيمة عن متّرّهات وحدائق في بعض المدن العربية، مثل القاهرة ودمشق وغيرهما، وكذلك فإن هذه المفاحرات تمثل لونًا أدبيًا انتشر في العصر المملوكي، واتّسم بالطابع الشعبي العامي، فالرغم من وجود بعض الأدب المملوكي الشمّين، مثل المفاحرات ذات القيمة الفنية والموضوعية العالية. إلا أنه لم يلقَ بعد دراسة كافية، وأما بالنسبة للمراجع الحديثة فإنه لم يرد فيها شيء عن هذا الموضوع، ففي المصادر القديمة وجدت بعض المقاطع الشعرية وبعض

النصوص السردية، كبعض الرسائل والمقامات، والمناظرات التي تتعلق بمفاخرات الأزهار، وكذلك لم يجد الباحث أحداً قد تطرق إلى هذا الموضوع، أي (بنية الحوار في مفاخرات الأزهار)، فأراد أن يبحث فيه حتى يتعرّف القارئ هذا اللون الأدبي الشائق في موضوعه وأسلوبه.

لقد واجه الباحث بعض الصعوبات من خلال بحثه ودراسته؛ وكان من أصعبها قلة المصادر والمراجع التي يعتمد عليها الباحث في دراسته، وكذلك صعوبة تبيان الفرق بين المفاخرة وبين بعض المباحث الأدبية المتشابهة معها، بالإضافة إلى صعوبة استخراج بعض أنواع الحوار من مفاخرات الأزهار.

وأخيراً أحمد الله تعالى الذي له الفضل الأول والأخير في مساعدتي على إنجاز هذه الدراسة العلمية. وي ملي على واجب الوفاء والإخلاص أن أسجل - من خلال هذا الجهد البسيط - جزيل الشكر إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور محمد شيرين تشنار المشرف على هذه الدراسة، فأشكّره على توجيهاته السديدة ومتابعته المستمرة؛ لإنجاز البحث في شكله النهائي.

كما يقتضي الواجب أن أنقدم بخالص الشكر والاعتزاز إلى جميع أساندتي في جامعة وان يوزنجوينيل، وأخص منهم بالذكر الأستاذ الفاضل الدكتور عبد الهادي تمورتاش، الذي لم يبخل علىي بالنصائح والتوجيهات، وكذلك زودني ببعض المصادر الأساسية في موضوع هذا البحث. وكذلك أخص بالشكر الجزيل الأستاذ الفاضل الدكتور نسيم صون ماز على

توجيهاته القيمة. وأنقدم بشكري العميق إلى كل الأخوة والأصدقاء، الذين سهلوا عليّ مهمتي للحصول على المعلومات الازمة. كما يسرني أن أنقدم بالشكر الجليل لأساتذتي الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة لصرفهم جزءاً من وقتهم الثمين لقراءة هذه الأطروحة. وفي النهاية نرجو أن نكون قد شاركنا ولو بجزء بسيط في تحليل بنية الحوار في مفاخرات الأزهار، وأن يكون موضوع بحثنا ذا قيمة علمية يستفيد منه القارئ والباحث المهتم بتحليل بنية مفاخرات الأزهار، راجين من المولى عز وجل السداد وال توفيق.

1. تمهيد: الإطار الاصطلاحي للبحث

المفاخرات قرينة المناظرات، وقد بدأت المناظرة أولاً بوصفها علمًا يبحث في الشؤون الفقهية الدينية والعلمية والفلسفية، وكان لهذا العلم قواعده وضوابطه وأصوله وآدابه ومنهجه العلمي، وكان الهدف منه الوصول إلى الحق والصواب.

ثم سرعان ما تحولت المناظرة من البحث في المجالات الفقهية والعلمية إلى مجالات أدبية فكهة بحثة، حولت المناظرة إلى مفاخرة ساخرة شائقة وممتعة؛ ولكي تحقق المناظرة هدفها كان لا بد لها من ثلاثة شروط: أولها: أن تجمع بين خصمين متنافسين أو مخالفين في صفاتهما بحيث تظهر خواصهما بالمقابلة مع غيرهما مثال ذلك: كالمفاخرة بين الليل والنهار ، والربيع والخريف ، وبين أنواع الأزهار: كالورد والنرجس والرياحين ، والشرط الثاني: أن يأتي كل من الخصمين في نصرته لمذهبه وتقنيد مزاعم منافسه بأدلة من شأنها أن ترفع قدره وتحط من مقام الخصم ، والشرط الثالث: أن تصاغ المعاني صوغاً جيداً، وترتبط على سياق محكم؛ ليجذب انتباه السامع ، وتتنمي فيه القدرة والإرادة على حل المشكل¹ ، ووفق هذه الشروط الثلاثة التي تطبق على المفاخرات - أيضًا - إلى حدٍ كبير ، حيث لاقت قبولاً واستحساناً من قبل الأدباء والشعراء.

كان فنُ المناظرة صفة يجب أن يتحلى بها أو يمتلكها العالم ، والمدرس في العصور القديمة ، وكان لا بد من أن يحظى بها كل من سلك

¹ ينظر المقدسي؛ عز الدين، " المفاخرات الباهرة بين عرائس متنزهات القاهرة" ، ترجمة محمد الششتاوي ، دار الآفاق العربية ، ط1 ، القاهرة ، 1999م ، ص 8.

مسلك التأليف والبحث. وإذا ما كان هذا الفن قد قام أساساً على المنطق والجدل العقلي والفلسفي والديني لتقويم المواقف إزاء الحياة والأديان والعادات، والأمور الأخرى من قضايا المجتمع؛ فإن الهدف لا يختلف في ذلك إذا ما سلك فيه مسلك المناظرة الخيالية(المفاخرة) كعملية إسقاطية على الواقع، أو هي مرآة تعكس ما في الواقع من خلال صور نمطية رمزية قدم تقوم على مناظرات خيالية ما بين الحيوانات، أو بين المدن، أو بين عناصر الكون من أرض وسماء، بر وبحر، أو بين الأزهار... إلخ².

عرف أدبنا العربي من الأجناس الأدبية والفنية ألواناً وأشكالاً مختلفة من الشعر والنشر والخطابة والرسائل، والحكم والأمثال... ما تibus به تاريخه الطويل بياناً وبهاءً، وبلاغة وفصاحة، وجمالاً... وكان لتنوع هذه الفنون أثر كبير فيما وصل إليه الأدب من رفعة ومكانة لا تكاد تدانيها مكانة.

على أن أكبر الأثر في هذه المنزلة والمكانة إنما يعود إلى ذلك الكتاب الذي شرف الله به العربية وآداب الدنيا كلها وهو القرآن الكريم، كلام الله المبين، وحبل الله المتين، وآيته المعجزة، الذي لا تنقضى عجائبه،...

والرسائل التي سنتكلم عنها هنا تنتمي إلى فنٍ جمع هذه الفنون كلّها، وهو فن المقامة، ولعله من أطرف فنون الأدب وأغناها، إذ ينتقل فيه قارئه بين ألوان الأدب حتى لا يكاد يُخالف واحدة منها، فما شئت من نثر

² ينظر مارديني؛ رغداء، *المناظرات الخيالية في أدب المشرق والمغرب والأندلس*، دراسة نقدية، ط1، دار الفكر، دمشق، 2008م، ص47.

وشعر... وقرآن وحديث... ومثل وحكمة... يجمع ذلك كله ويؤلف بينه كلام مسجوع باللغ فيه أصحابه في التجويد حتى بلغ الغاية أو كاد، وإن لم يخل من تكالُفٍ وتمحُّلٍ أحياناً؛ وعذرهم في ذلك أنَّ المقاومة لا تقام إلَّا على هذا، فهي - كما يعرِّفها الدارسون - نص أدبي مسجوع مرصَّع بالمحسنات البدعة وغير مقيدة بطول معين، يتعاطاه الكاتب لإظهار براعته وتفوقه أو لإبداء رأيه في قضية ما، أو لاتِّخاده ستاراً للتعبير عن نزعاته الظاهرة أو المكبوتة أو للدلالة على مكانته. أما مضمون هذه الرسائل فينتمي خيط واحد يجمع بينها وهو المفاخرات³.

ربما المنطق الجدلِي الذي امتاز به أسلوب الجاحظ والذي كان يُبرِّز محسن الشيء وضده، وظهور فن المقالات بشكلها القصصي الحواري الذي استهوى الأدباء فقلدوه بشكل أو باخر، بالإضافة إلى شعر الفخر الذي ألفه الشعر العربي، ولعل ذلك كان المنبت والجذر لفن المفاخرات الذي ظهر في عصر الدول المملوکية المتتابعة، ثم نضج بعد ذلك واكتمل في العصر العثماني، ويُشارَك هذا الفن مع الفنون الأدبية الأخرى في أشياء. كما يمتاز عنها بأشياء آخر، فكان ظاهرة أدبية قائمة بذاتها تستحق البحث والتحليل⁴.

³ الطَّيَّان؛ محمد حَسَّان، **المفاخرات والمناظرات**، جامعة الكويت، كلية الآداب، دار البشائر الإسلامية، بيروت، ط1، 2000م، ص.6.

⁴ ينظر جكلي؛ زينب بيرة، **فن المفاخرات في العصر العثماني: دراسة مقارنة بالفنون الأدبية الأخرى**، التجديد، المجلد(15)، العدد(30)، 2011م، ص.3.

إن الفخر هو "فن شعري تربطه بالمدح صلات وشيبة، فالمعاني التي تتردد في المدح، هي نفسها مما يتغنى به الشعراء مفتخرين بذلك؛ لأن الحياة العربية في العصر الجاهلي قامت على مواجهة المخاطر، والمزاحمة على الماء والكلأ، والشجاعة في القتال، وما يتصل كله بسبب؛ كالالتغني بالبطولات وشن الغارات، وتمجيد الانتصارات، وكثرة العدد والعدة، ومنازلة الأقران، ونجمة الصريح، والحفاظ على الشرف والجار، وهذه الأمور جمِيعاً أذكت قرائح الشعراء، ووفرت لهم أسباب التفاخر والتباكي، منفردين ومجتمعين، فانطلقت ألسنتهم بأشعار زاخرة بالعاطفة القوية، والانفعال العميق، تبرز فيها الحقائق التاريخية مجلبة بجلباب الخيال والغالاة".⁵

أما المفاحرة؛ التي نتحدث عنها، فهي ليست تلك المناورات والمفاحرات الجاهلية، التي كان يقوم فيها الشاعر أو الكاتب بمنافرة غيره، بذكر آبائه وأجداده وأمواله وما إلى ذلك، وإنما يعني بها تلك المحاورات النثرية، التي يتخيل فيها الكاتب طرفيين، يقوم كل طرف بالتمدد بخصاله، وعد مآثره، وإبطال حجج خصمه، وتقنيد دعاواه؛ بغية إحراز السبق والظفر. وقد تطور فن المفاحرة في أدبنا العربي من الحقيقة إلى الخيال، وتجاوز دوائر الحس؛ ليحلق في آفاق العقل مع تطور العقلية العربية، التي تجاوزت مرحلة الفخر بالأباء والأجداد، إلى عقد مفاحرات خيالية، يتخيل فيها الأديب طرفيين متاظرين، وينطق كل طرف بما يراه من حجج وبراهين؛

⁵ فاخوري؛ محمود، الأدب العربي في العصر الجاهلي . الموقع باسم إشراقات أدبية، الدخول كان بتاريخ: 10/2/2020م. <http://ishraqat.info/?p=10016>

ليفن حجج خصميه، وقد تطرق الأدباء - وبخاصة في العصرين: المملوكي والعثماني - إلى موضوعات كثيرة يمكن أن تحدث فيها تلك المناظرات الخيالية⁶.

1.1. البنية

أولاً: مفهوم البنية لغة: قال ابن فارس: في معجم مقاييس اللغة "البناء والنون والناء أصلٌ واحدٌ، وهو بناء الشيء بضم بعضه إلى بعضٍ بنى بناءً أبنية...، وبنيةٌ بمعنى البناء كما يقال: جزيةٌ وجزى، ومشيةٌ ومشى⁷". وقال أبو البقاء الكفوبي: "البناء، لغة: وضع شيء على شيء على صفة يُراد بها الثبوت، وبني بناء: في المهران، وبناء بنى بنى: في الشرف، وبني الدار وابتداها...".⁸

⁶ ينظر ضيف، شوقي، دراسات في تاريخ الأدب العربي القديم (في عصر الدول المتناثرة)، دار المعرفة، د، ت، ص 427.

⁷ ابن فارس؛ أحمد بن فارس بن زكياء القزويني الرازي، معجم مقاييس اللغة، تحر: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، دمشق، 1979م، مادة (ب ن ي) (ج 1/301).

⁸ أبو البقاء الكفوبي، أيوب بن موسى، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تحر: عدنان درويش، ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة - بيروت، د.ت، 1/241، وينظر ابن منظور؛ محمد بن مكرم بن علي جمال الدين، لسان العرب، ط 3، دار صادر، بيروت، 1414هـ، مادة بنى، ج 6/161، و ج 14/94.

ونجد أن المفهوم اللغوي للبنية ورد في معجم تاج العروس كما يلي: " بنا في الشرف يبنو. وأبنيته: أعطيته (بناء، أو ما يبني به دارا)، وأبنيت فلاناً بيّناً إذا أعطيته بيّناً "يبنيه، أو جعلته يبني بيّنا" ⁹.

وفي الصرف: بنية الكلمة وبناؤها ومبناها ألفاظ متراوفة تدل على معنى واحد، وهو اللفظ وتركيبه ومادته وأصوله، ولعل المقصود من (البنية) عدة الحروف مع الهيئة التي تكون عليها؛ فبنية (نزل) تعني حروفه التي يتكون منها، والهيئة التي تنتظم هذه الحروف من حركة أو سكون، وغير ذلك¹⁰، ولنلاحظ مما سبق ذكره في المعاجم اللغوية أن كلمة (بني) ومشتقاتها تدور حول أصل واحد وهو الضم والثبات، سواء أكان في الأشياء الحسية كبناء الدار والبيوت بضم مكونات البناء بعضها ببعض وثبوتها، وكذلك يظهر في بناء الزوجين بضم الزوجة إلى زوجها، أو كان في الأشياء المعنوية كالشرف والكرامة، وذلك بضم الأخلق بعضها إلى بعض.

ونستنتج أيضًا أن البنية؛ هي في الأصل لفظٌ وتركيبٌ تم تنظيمه من عدة حروف وهيئات التي بني عليها أصل الكلمة، وله شكله الخاص

⁹ الزبيدي؛ محمد بن محمد بن عبد الرزاق، تاج العروس من جواهر القاموس، تحرير مجموعة من المحققين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007م، مادة بنى، ج37/218. وإبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، دار الدعوة، القاهرة، مادة بنى، د.ت، ج72/1.

¹⁰ ينظر للبدي؛ محمد سمير نجيب، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة، بيروت، دار الفرقان، عمان، أردن ط1، 1985م، ص27.

ووحدته الذاتية تتوقف على ما عادها، وتعين، من خلال علاقتها بغيرها من الكلمات، أي هو بناء الشيء بالحاق ببعضه إلى بعض.

ثانياً: مفهوم البنية اصطلاحاً

ينسب بعض النقاد والباحثين للسانيين مصطلح البنية لـ"سوسيير"¹¹ بأنه أول من كتب فيها، والحقيقة أن سوسيير لم يستعمل قط كلمة "بنية" في كتابه "محاضرات في علم اللغة العام"، بل كان يستعمل كلمة "نسق"، كما ذكره محمد عزام وبالتالي؛ فكثير من المفاهيم التي وردت حول مفهوم البنية، يحتمل أنها تدل على "النسق" لا على "البنية"، وكثير من الباحثين لا يفرقون بين البنية والنسق، ويستعملون كلا المصطلحين كمتادفين يدل أحدهما على الآخر، أو يُحْلُّون بعضهما مكان الآخر.

إلى جانب لفظة "نسق" استعمل سوسيير "لفظة" نظام، أيضًا¹²، ويقول إميل بنفنسٍ: "لقد تم تأكيد مبدأ البنية كموضوع للبحث قبل سنة 1930م، على يد مجموعة صغيرة من اللسانيين الذين تطوعوا للوقوف ضد التصور التاريخي الصرف للسان، وضد لسانياتٍ كانت تُفكك اللسان إلى عناصر معزولة، وتشغل بتبني التغيرات الطارئة عليه... ويجمل بنا

¹¹ عالم لغويات يعتبر الأب الروحي والمؤسس لمدرسة البنوية في اللسانيات في القرن العشرين.

¹² ينظر محمد عزام، *تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة*، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، طبعة 2003، ص 14.

أن نشير إلى أن سوسير لم يستعمل أبداً وبأي معنى من المعاني كلمة بنية، إذ المفهوم الجوهرى في نظره هو مفهوم النسق¹³.

ومن الصعوبة بمكان أن نعرف معنى البنية أو البنية بشكل دقيق وشامل، فقد عرّفها كثير من علماء اللغة من العرب والغربيين بتعريفات مختلفة، فبعض منها كان شاملًا لها، ومنها لم يكن شاملًا لها، فلقد عرّفها العالم الفرنسي إميل بنفنسٍ¹⁴ بقوله: " فالبنية هي ذلك النظام المنسق الذي تتحد كل أجزائه بمقتضى رابطة تماسك وتوقف، تجعل من اللغة مجموعة منتظمة من الوحدات، أو العلامات المنطوقه التي تتفاعل، ويحدد بعضها بعضاً على سبيل التبادل".

وضع الفرنسي جان بياجيه¹⁵ للبنية ثلاثة خصائص لا بد أن تتسم بها وهي:

– **الكلية** : تتكون البنية من عناصر داخلية خاضعة لقوانين النسق.

– **التحول** : هو سلسلة من التغيرات الباطنة تحدث داخل النسق، على اعتبار أن البنية لا يمكن أن تظل في حالة ثبات أو استقرار أو جمود

¹³ إميل بنفنسٍ، **البنية في اللسانيات**، ترجمة حنون مبارك، مجلة دراسات أدبية ولسانية، المغرب، ط 2، 1986م، ص 131.

¹⁴ السعدي؛ مصطفى، **المدخل اللغوي في نقد الشعر**، قراءة بنوية، ص 12. وينظر الفرجاني؛ جمعة العربي، **أسس النظرية البنوية في اللغة العربية**، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الزاوية، مجلة الجامعة - عد 8 ، مجلد 1 ، 2016 ، ص 5.

¹⁵ عالم نفس وفيلسوف سويسري، أنشأ بياجيه في عام 1965م مركز نظرية المعرفة الوراثية في جنيف وترأسه حتى وفاته في عام 1980. يعتبر بياجيه رائد المدرسة البنائية في علم النفس.

دائم. إنها دائمة التحول، ومن هذا المنطلق اعتبرت البنية أن كلّ نص يحتوي ضمنياً على نشاط داخلي، هذا النشاط يتم من خلال تفاعل العناصر ذاتياً؛ ومع بعضها البعض، ومن هذا المنطلق - أيضاً - اعتبر البنيون النص الأدبي نصاً تحولياً تتناسل أفكاره وعناصره بشكل دائم ومستمر. (أقرب إلى الفكرة التي تقوم عليها التفكيكية).

- **التنظيم الذاتي** : تُنظم البنية نفسها لتحفظ لها وحدتها، وتسهم في طول بقائها، إنها عملية مستمرة تمكن البنية من الاستقلالية الذاتية، وتنظيم البناء حولها، وتنظم نفسها بنفسها وفي الوقت نفسه تتنظم مع باقي البنى وتفاعل معها دون أن تفقد خصوصيتها، دون أن تزاح خارج حدودها المجالية¹⁶.

ويعرفها العالم اللغوي لالاند بقوله: "إن البنية هي كلّ مكون من ظواهر متماسكة، أو متضامنة بحيث يكون كلّ عنصر فيها متعلقاً بالعناصر الأخرى، ولا يستطيع أن يكون ذا دلالة إلا في نطاق هذا الكل"¹⁷.

نجد في اللغة العربية، ما يُسمى بـ: ثنائية المعنى والمبني، والمبني هنا؛ يقصد به الوسيلة التي تُبني بها وحدات اللغة العربية،

¹⁶ ينظر روجيه غارودي، البنوية، فلسفة موت الإنسان، تر: جورج طرابيشي، ط3، دار الطليعة، بيروت، 1985م، ص17. و ينظر محمد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد النقد، ص 14.

¹⁷ مهيب، عمر، البنوية في الفكر الفلسفى، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، الجزائر، سنة: 1993م، ص: 16.

وبالتالي فالزيادة في المبني زيادة في المعنى كذلك، فكل تحول في البنية ينتج عنه تحول في الدلالة¹⁸. فكلمة بنية في اللغة العربية تعني: "كل ما هو أصل فيه وجاهي، وثبتت لا يتبدل بتبدل الأوضاع والكيفيات"¹⁹.

يعرف الخليلي البنية: "أنها موقف فلسفياً يزعم أن ما يدعى بالحقيقة ما هي إلا تصور ذهني عند الإنسان، معتقداً أنه تقصاها واكتشفها"²⁰.

ويقول زايد مقابلة: "أن البنوية هي منهج فكري، وأداة للتحليل، تقوم على فكرة الكلية، أو المجموع المنتظم، اهتمت بجميع نواحي المعرفة الإنسانية، وإن كانت قد اشتهرت في مجال علم اللغة، والنقد الأدبي"²¹.

يتبيّن لنا مما سبق أن البنوية التي تنسب إلى البنية بقيت بعد مرورها بمراحل تاريخية من التطور مصطلحاً للطريقة التي تمثّلها في

¹⁸ ينظر موقع اقرأ وكتب بالعربية، بواسطة الحسين بشوش، الدخول كان بتاريخ: 2022/2/20.

الرابط: https://bilarabiya.net/2471.html#_ftn4

¹⁹ السعدي؛ مصطفى ، المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنوية، دار المعارف للنشر، الإسكندرية مصر، سنة: 1987م، ص: 11

²⁰ السعدي، مصطفى ، المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنوية، ص 15.

²¹ مقابلة؛ زايد، أساسيات في اللغة العربية، مكتبة الفجر، ط 1، سنة، 1988م، ص 218 - 220، عن الفرجاني؛ جمعة العربي، أسس النظرية البنوية في اللغة العربية،

ص 6

تحليل ودراسة كثير من العلوم، وقد احتلت البنية مكانته مهمة عند العرب باهتمام الدارسين والنقاد، وهي امتداد لمدرسة الشكلانيين الروس التي تعد توجهاً نقدياً حديثاً يقر بصعوبة تعريف مفهوم البنية (structure)، وذلك يعود إلى طبيعة المنهج ذاته، "إذ ارتبطت البنية في أساسها الفلسفية العام بكثير من العلوم والميادين والنشاطات الفكرية المختلفة" ²². فمن خلال ما أجمع عليه هذه المفاهيم والتعريفات حول مفهوم البنية، نجدها عبارة عن نظام ينسج مجموعة من العلاقات بين عناصر النص التي تتدخل فيما بينها، وتتلاحم، وأي تغيير يحدث في عنصر من هذه العناصر يحدث تغييراً في البنية ككل ²³. فبهذا المعنى يمكننا أن نشبهها بالحروف ألف بائية أو الحروف الهجائية؛ لأن الحرف منفرداً لا معنى ولا قيمة له إلا إذا ارتبط مع غيره من الحروف حتى يعطي معنى الكلمة، وكذلك ارتباط الكلمة مع غيرها من الكلمات تعطي معنى جملة،... إذن فلا قيمة للحرف إلا بارتباطه مع الحروف الأخرى، وكذلك نظام البنية اللغوية، فلا قيمة لها في نفسها إلا إذا ارتبط بغيرها من العناصر الأخرى.

²² الطيب؛ دبه، *مبادئ اللسانيات البنوية*، دراسة تحليلية إستمولوجية، دار القصبة للنشر، ط1، الجزائر، 2001، ص45.

²³ ينظر: سمير سعيد حجازي، *قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر*، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001م. ص 125.

2.1. الحوار

الحوار بشكل عام: هو ظاهرة إنسانية بل عالمية، لأنّه شمل غير البشر أيضًا مثل الملائكة والجن... ورافق الإنسان منذ وجوده على وجه الأرض، وهو ضرورة للكائن البشري لا بد له من أن يستخدمه حتى تستمر حياته وتنوّص؛ لأنّ الإنسان كما يقول علماء الاجتماع: كائن اجتماعي لا يمكن أن يعيش منعزلاً عن الآخرين، ولما كان الفرد بحاجة إلى الآخرين، وكان الآخرون بحاجة إليه، فلا بد له أن يعيش مع غيره، فيتبادلهم المصالح المشتركة، ويعبر عن أقواله وأفكاره وحاجاته الضرورية مع بني جنسه في شتى مجالات الحياة الإنسانية، كما أن بتنوع الأجناس والأقوام، تعدّت المجتمعات واللغات، وكثُرت اللهجات، وتتنوعت أساليب الحوار بينهم من خلال الكلام اليومي للأفراد، وما اللغة إلا وسيلة من وسائل التواصل الإنساني، التي تمثل ظاهرة الحوار الذي يرافق كلام الأفراد من خلال التعامل وتبادل الأفكار وفقًا لما تتطلبه ضرورات حياته، ولا يمكن للفرد أن يستغني عن الحوار؛ لأنّه ضرورة إنسانية تقتضيها حياة الإنسان الوعية الهدافـة، ويجد الإنسان نفسه محاطاً بأشكال من أدوات التواصل في حياته اليومية مع غير البشر أيضًا من الأشياء المختلفة، فمثلاً لا يستغني عن المنبه الذي يوقظه عندما يرن صباحاً، وتتوقف سيارته عندما يضيء الضوء الأحمر على إشارات المرور، بينما يسير عندما يضيء الضوء الأخضر، ويعلم وقت الصباح الباكر عندما يسمع صوت الطيور والديكة.

وقد اهتمت نظريات الاتصال الحديثة بالحوار، وكثيراً ما وصفت بمصطلحات كثيرة كالاتصال والتواصل والمحادثة، وإن كانت تتفاعل

معانيها دلالياً، فإنها تتنمي في مجملها إلى حقل التواصل الذي يشمل أسلوب الحوار²⁴.

وقد اهتم الدارسون العرب القدامى بالحوار ولو بشكل مقتضب غير صريح، وقد كان الحوار ممارساً من قبل النقاد العرب، من خلال التعليق على الشعراء، وإظهار الرأى وإبداء الموقف من الآخرين من خلال أشعارهم²⁵.

ويرتبط الحوار كثيراً بالفنون السردية كالرواية، والقصة القصيرة، والمسرحية، وهو عنصر مهم في الرواية؛ لأنه يوهمنا بأننا نعيش واقع القصة المتخيّلة.

وقد اهتمت الأمم والثقافات قديماً وحديثاً بهذا المبحث؛ لأنه يمثل الأساس والداعمة التي تقوم عليها الحياة؛ إذ لا يمكن التفاهم إلا به، والإنسان كائن اجتماعي حواري بطبعه، ولا تستثنى فئة الصم والبكم؛ لأنهم يتكلمون ويتحاورون بالإشارات والإيماءات المختلفة التي تنظم حياتهم، ويستطيعون أن يعيشوا حياتهم عن طريق اللغة غير الملفوظة باستخدام الحركات الجسمية المختلفة للتواصل مع الآخرين²⁶.

وقد ناقش الجاحظ قضية مهمة تتعلق ببنية الحوار من حيث علاقة الكلام بالمتكلم والمخاطب والمقام فقال: " ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحاجات، فيجعل

²⁴ ينظر زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلح، ص 23.

²⁵ ينظر زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلح، ص 23.

²⁶ ينظر زاوي، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلح، ص 16.

لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حال من ذلك مقامٌ حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات²⁷. ويتبين من هذا القول أن المتكلم والسامع يشتراكان في التخاطب، وبهما يكتمل التفاعل ويتطور؛ لأنهما يمثلان طرفي الحوار، ويتبادلان الأدوار، وكل منها يقتضي الآخر بالضرورة؛ إذ لا يمكن أن نبلغ شيئاً ما دون وجود الآخر، ولا يكون هذا الآخر مستقلاً أو ساماً محايداً بل يكون فاعلاً؛ سائلاً ومحبباً في الآن نفسه²⁸.

ويظهر أن الجاحظ كان يريد ملاءمة الكلام للمخاطب على مستوى الخطابة، ولكن على مستوى الحوار بين طرفين لا بد من مراعاة مستوى المتحاورين، وموضوع الحوار، ويشكل الحوار - باعتباره ظاهرة إنسانية - عنصراً مهماً من عناصر التواصل البشري، ذلك أن أي تفاعل بين طرفين أو أكثر يتطلب الفعل ورد الفعل، من أجل غاية إخبارية أو إقناعية أو تواصلية أو حاجية.

ويتشكل التفاعل التواصلي من مفهومين: مفهوم التفاعل، ومفهوم التواصل؛ فالتفاعل: هو مشاركة طرفي الحوار في الكلام حول مضمون إنسانية معينة، أما التواصل: فهو تبادل الكلام بين شخص متكلم ينتج

²⁷ الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب، *البيان والتبيين*، ترجمة: علي أبو ملحم، مكتبة الهلال، ط2، بيروت، 1992م، ج 18/1.

²⁸ عشير؛ عبد السلام، (مقارنة تداولية معوفية لآليات الحاج)، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2006م، ص200.

ملفوظاً موجهاً إلى مخاطب، وهذا الأخير، يلتمس الاستماع أو الجواب الصريح أو المضمر حسب نمط الملفوظ.²⁹

والتواصل يعني بحسب هذا المفهوم الحالة التي يصل إليها الحوار بين متكلمين أو أكثر، كل منهما يسهم في عملية الحوار التي تتطلب مكونات لسانية يمثلها المتحاوران. وقد ارتبط الحوار بأهم الدراسات اللغوية الحديثة التي تسعى لكشف كوامن الخطاب الأدبي وتحليله ومقارنته، خصوصاً في الأعمال السردية والمسرحية التي يمثل فيها الحوار جزءاً هاماً من أحداثها ومشاهدتها، فالمسرحية تعتمد على الحوار الذي يجري بين شخصياتها التي تمثل إدراها المرسل وتمثل الأخرى المرسل إليه، فيتم التخاطب والتحاور بالتداول، ولا يمكن إغفاله في القصة والرواية التي تعتمد على الشخصيات التي تتحدث وتخاطب بمعية السارد الذي فوضه الكاتب الحقيقي لهذه المهمة الفنية، أو بمعزل عنه إذا كان هذا الأخير سارداً محايداً عن الشخص، مراقباً للأحداث من بعيد.³⁰

أ. الحوار لغة:

لقد ورد تعريف كلمة الحوار في أكثر من معجم من معاجم اللغة العربية، فنجده وارداً في لسان العرب بمعنى: "أَحَارَ عَلَيْهِ جَوَابَهُ رَدْهُ، وَأَرْحَرَ لَهُ جَوَابًا، وَمَا أَحَارَ بِكَلْمَةٍ، وَالاَسْمُ مِنَ الْمَحَاوِرَةِ، الْحَوِيرَ، تَقُولُ: سَمِعْتُ، حَوِيرَهُمَا وَحَوَارَهُمَا، وَالْمَحَاوِرَةُ: الْمَجَاوِبَةُ، وَالْتَّحَاوِرُ: التَّجَاوِبُ،

²⁹ محمد نظيف، *الحوار وخصائص التفاعل التواصلي*، أفريليا الشرق، د، ط، الدار البيضاء، 2010م، ص 15.

³⁰ ينظر زاوي، *بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلح*، ص 25.

وتقول كَلْمَتَهُ فَمَا أَهَارَ إِلَيْيَ جَوَابًا، وَمَا رَجَعَ إِلَيْيَ حَوْيِرًا لَا حَوْيِرَةً، لَا مَحُورَةً
لَا حَوَارًا؛ أَيْ مَا رَدَّ جَوَابًا، وَاسْتَهَارَهُ؛ أَيْ اسْتَنْطَقَهُ... يُقَالُ كَلْمَتَهُ، فَمَا رَدَّ
إِلَيْيَ حَوْرًا أَيْ جَوَابًا، وَقِيلَ أَرَادَ بِهِ الْخَيْبَةُ، وَالْإِخْفَاقُ".³¹

ويقول ابن منظور في موضع آخر: **الْحَوْرُ** (فتح الحاء وسكون الواو)، الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، فيقال حار إلى الشيء، وعنده حوراً ومحاراً ومحارة وحوراً. رجع عنه وإليه، وهم يتحاورون أي يتراجعون الكلام، والمحاورة: مراجعة النطق والكلام في المخاطبة. والمُحُورَة من المحاورة مصدر كالمشورة من المشورة كالمحاورة³².

وفي معجم **تاج العروس**: "يقال كَلْمَتَهُ فَمَا رَجَعَ إِلَيْيَ حَوَارًا وَحَوَرًا
وَمَحَاوِرَةً وَحَوَيْرَةً وَمَحُورَةً، أَيْ جَوَابًا، وَالاَسْمُ مِنَ الْمَحَاوِرَةِ، الْحَوَيْرُ، تَقُولُ:
سَمِعْتُ حَوِيرَهُمَا وَحَوَارَهُمَا، وَمَا جَاءَتِي عَنْهُ مَحُورَةً بِضَمِّ الْحَاءِ، أَيْ مَا
رَجَعَ إِلَيْيَ عَنْهُ خَبْرٌ، وَإِنَّهُ لِضَعِيفِ الْحَوَارِ أَيِّ الْمَحَاوِرَةِ".³³

كما ورد معنى **الْحَوَار** في القاموس المحيط للفيروز آبادي (ت 1781م) بمعنى: الرجوع كالمحار والمحارة، والحوّر والنقسان

³¹ ابن منظور، **لسان العرب**، ج 2/182؛ الزمخشري؛ محمود بن عمرو بن أحمد، **أساس البلاغة**، ترجمة عبد الرحيم محمود، انتشارات دفتر تبليغات الأمير، د. ت، بيروت - لبنان، ص 98.

³² ابن منظور، **لسان العرب**، ج 4/218-264.

³³ الزبيدي؛ **تاج العروس من جواهر القاموس**، ج 11/107.

والمحاورة والمحورة: الجواب كالحوار وال الحوار ، والحيرة ، والحويرة مراجعة النطق ،... والتحاور التجاوب³⁴ .

ونجد في قاموس السرييات بأن الحوار عبارة عن: "عرض درامي الطابع، يميل إلى التبادل الشفاهي، يتضمن شخصيتين أو أكثر، وفي الحوار تقدم أقوال الشخصيات بالطريقة التي تفترض نطقهم بها، ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبة بكلمات الراوي، كما يمكن أن ترد مباشرة دون أن تكون مصحوبة بهذه الكلمات".³⁵

ومما سبق ذكره في المعاجم القديمة والحديثة أستطيع القول: إن مادة (ح و ر) تدور حول الرد والجواب، وهذا واضح وجلي في كلام ابن منظور والزبيدي والفiroز آبادي، وكذلك أشار إليه من عروفوا الحوار حديثاً بأنه تبادل آراء، وهذا التبادل ما هو إلا نوع من الرد والجواب، ويرد الحوار في قضية معينة بمعنى الأخذ والعطاء فيه، كما نجده وارداً في عدة مواضع وأقدسها هي القرآن الكريم، فقد وردت فيه لفظة الحوار أكثر من مرّة، ونجد هذا في قوله تعالى: ﴿فَقَالَ لِصَاحِبِهِ وَهُوَ يُحاوِرُهُ أَكْفَرْتَ بِالذِّي خَلَقَكَ مِنْ تُرْابٍ...﴾ [سورة الكهف: الآية/ 37]. وفي موضع آخر نجد قوله تعالى: ﴿فَقَالَ لِصَاحِبِهِ وَهُوَ يُحاوِرُهُ أَكْثَرُ مِنْكَ مَالًا وَأَعْزَ نَفَرًا...﴾، [سورة الكهف: الآية/ 39].

³⁴ الفiroز آبادي؛ مجد الدين محمد بن يعقوب، **القاموس المحيط** ، تج: محمد نعيم العرقُوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، ج 2/151.

³⁵ جيرالد بربن، **قاموس السرييات** ، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر ، ط1، بيروت، 2003م، ص45.

ونلاحظ أيضًا أنه تم ذكر مفهوم الحوار في بعض المعاجم اللغوية،
بألفاظ متراداة ومتقاربة، ولكن كلها تدور حول معنى واحد ألا وهو الرجوع
في الكلام، أو رد الجواب على الطرف الثاني المقابل للأول، أي بمعنى
الأخذ والعطاء أو مراجعة الكلام أثناء المخاطبة.

ب . الحوار اصطلاحًا :

إن الأصل اللغوي وقسمًا من استعمالات المادة اللغوية يدلان على
أن معنى الحوار ما هو إلا أقوال تدور بين طرفين، ولا بد لها أن تبدأ من
طرف فتنتقل إلى طرف آخر، ثم تدور- ترجع - إلى الأول، وهكذا تقع
المحاورة والتحاور.

والمعنى الذي يدخل ضمن المفهوم الاصطلاحي من المعاني
المتقدمة هو: الحوار والمحاورة والتحاور بمعنى المراداة في الكلام، وهو
يدل - في الأصل - على وجود طرفين - فرددين أو أكثر- في مواجهة، يزيد
كل منهما إثبات رؤيته أو وجهة نظره حقًا كانت أم باطلًا، هذا الأصل في
الحوار، ولكن المصطلح يتسع؛ ليشمل أشياء كثيرة غير هذا، فليس
بالضرورة في الحوار أن يكون بين طرفين متعارضين، إنما قد يكون بين
أطراف متحدة أو متقاربة في المنهج والرؤى، وذلك لحل قضية أو مسألة
أو تعلم أو استخبار... إلخ، وهذا كله يعود إلى المحاورة والمراداة في الكلام³⁶.

³⁶ خضر؛ السيد علي، **الحوار في السيرة النبوية**، كلية التربية - جامعة المنصورة، مصر، 1431هـ، ص 18.

وورد معنى الحوار في معجم المصطلحات الأدبية بأنه عبارة عن: "تبادل الحديث بين الشخصيات في القصة أو المسرحية"³⁷، وهو: "محادثة بين اثنين أو أكثر عن طريق التناوب، لا بد منه في العمل المسرحي ومن حواره تتضح ويعرف الموضوع، وتكتشف آراء المؤلف، والذي هو عمله الأساسي في المسرح والجاني في الرواية".³⁸

ويطلق على الحوار تعرifات كثيرة، لكنها تتشابه في معانها ومضامينها، ومن ذلك أنها "طريقة من طرائق التعبير المختلفة، وهو من أهم الأساليب التي نعتمدها في حياتنا اليومية؛ لكونه وسيلة أساسية للتخطاب والتواصل".³⁹

أما في المعجم الأدبي فالحوار كلمة تعني: "محادثة أو تجادلًا لأطراف الحديث، وهي تستتبع تبادلًا للآراء والأفكار، و تستعمل في الشعر والقصة القصيرة والروايات والتمثيليات؛ لتصوير الشخصيات لدفع الفعل إلى الأمام".⁴⁰

³⁷ وهمة؛ محمد كامل المهندس، **معجم المصطلحات الأدبية**، بيروت، ط2، مكتبة لبنان، 1984م، ص154.

³⁸ التونجي؛ محمد، **معجم المفصل في الأدب**، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1999م، ص385.

³⁹ أوشان؛ علي آيت، **دياكتيك التعبير والتواصل (التقنيات وال المجالات)**، دار أبي قرافق للطباعة، الرباط، 2010 م، ص61.

⁴⁰ إبراهيم فتحي، **معجم المصطلحات الأدبية**، المؤسسة العربية للناشرين المتدينين، تونس، ط1، 1986م، ص149.

ويعرفه عبد الملك مرتاض بأنه: "اللغة المعترضة التي تقع وسطاً بين المناجاة واللغة السردية، ويجري الحوار بين شخصية وشخصية أخرى"⁴¹. كما يصطلح على الحوار - أيضاً - بأنه أسلوب من أساليب القص مثل الوصف والسرد⁴².

كما أنّ الحوار" حديث يدور بين اثنين على الأقل ويتناول شتى الموضوعات، أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه أو ما ينزله مقام نفسه يفرض عليه الإبانة عن المواقف والكشف عن خبايا النفس؛ فالحوار هو حلقة من حلقات التواصل بين أفراد المجتمع، حول موضوع معين بطريقة مهذبة وسلسة بعيداً عن الصراع، والتخاصم للوصول إلى هدف ما أو غاية نبيلة، كما يُعد من قيم الحضارة الإسلامية، لما يعتمد عليه من أسس سليمة ووسائل نظيفة، عادة ما يكون هذا الحوار داخلياً بين الشخصية وذاتها للكشف عن خبايا النفس حيث نجده مذكوراً في القرآن الكريم مرات عديدة، وهذا دليل على مدى أهميته في حياتنا اليومية"⁴³.

بينما نجد وجهة نظر فاتح عبد السلام للحوار أنه "الحوار الأدبي، وإن بدا في الظاهر حواراً بين شخصين، فهو في حقيقة الأمر غير

⁴¹ مرتاض؛ عبد الملك، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دار الغرب للنشر، وهران، 2005، ص 176.

⁴² القاضي؛ محمد، ومجموعة من المؤلفين، معجم السرديةات، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس، 2010م، ص 158.

⁴³ جبور؛ عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت ، لبنان، 1984م، ص100. وينظر زاده؛ عقيل سعيد ميلا، الحوار قيمة حضارية، دراسة تأصيلية، دار النفائس، عمان، ط1، 2010م، ص 23.

محصور في هذا المدى المنظور، وإنما يمر عابراً إلى المتنقي الذي يكون في مثابة الشخص الثالث غير المرئي بين هذين الشخصين المتحاورين⁴⁴.

وهناك تعريف آخر للحوار: "هو المحادثة بين شخصين، وهو جملة من كلمات تتبادلها الشخصيات، ويكون كذلك بأسلوب مباشر، خلافاً لمقاطعة التحليل أو السرد أو الوصف".⁴⁵

كما أن الحوار عبارة عن ضرب من الحديث يدور بين شخصين أو أكثر بصرف النظر عن معالجته لشئ الم الموضوعات في مجالات عديدة، بهدف تبادل الآراء والأفكار؛ إذ يلجأ إليه معظم من يستخدم الأجناس الأدبية ك(مسرحية، قصة، رواية...) من أجل تحريك الحدث فيها عن طريق الشخصيات.

ويشترط في الحوار وحدة الموضوع أو الهدف، الذي ينشأ من أجله، فيتبادلان النقاش حول أمر معين أو مسألة ما، وقد يصلان إلى نتيجة، وقد لا يقنع أحدهما الآخر، ولكن السامع يأخذ العبرة ويكون لنفسه موقعاً من خلال الحوار الذي يدور بينه وبين من يتحاور معه⁴⁶.

نستخلص مما تقدّم من تعريفات الحوار، أن معناه الاصطلاحي لا يختلف ولا يخرج عن معناه اللغوي، بمعنى أنه تبادل في الكلام بين

⁴⁴ فاتح عبد السلام؛ **الحوار القصصي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 1999م، ص14.

⁴⁵ سيقا؛ علي عارف، **الحوار في قصص محي الدين زنطنة القصيرة**، دار غيداء للنشر، عمان، ط1، 2014م، ص17.

⁴⁶ ينظر النحلاوي؛ عبد الرحمن، **أصول التربية الإسلامية في البيت والمدرسة والمجتمع**، دار الفكر، دمشق، ط2، 2001م، ص206.

طرفين أو أكثر لأجل إيصال الآراء والأفكار إلى الآخرين، بطرائق متعددة، وبوجهات نظر مختلفة، وتبادلها بطريقة مقنعة من خلال الاستشهاد بالأدلة والبراهين للوصول إلى نتيجة يرضي الأطراف المتحاورة في عملية الحوار حول مسألة معينة الغاية منها الوصول إلى الحقيقة. ويشترط في الحوار وجود شخصين فأكثر، أحدهما يتكلم ويسأل والآخر يجيب، على أن يتكلما بالتناوب أو التناوب، ويسمى الطرف الأول المتكلم، أما الطرف الثاني الذي يوجه له الكلام، فيسمى المُخاطب أو المُتلقى أو المستمع.

3.1. ألفاظ ذات صلة بالمفاخرة

هناك ألفاظ تدل على معنى المفاخرة، أو ذات صلة بها، وتشترك معها جملة من المصطلحات في بعض معانيها مثل: المناظرة، والمنافرة، والجادلة، والمحاورة، فلا بد من تعريف كل واحدة منها لغة واصطلاحاً حتى يظهر الفرق بينها، ويتضح المعنى جلياً بين هذه المصطلحات.

أ . المناظرة

عرفها ابن منظور بقوله: "أن تناظر أخاك في أمر إذا نظرتما فيه معاً كيف تأتيانه، والتناظر: التراوض في الأمر، ونظيرك: الذي يراوضك وتناظره، وناظره من المناظرة، والنظير: المثل، وقيل: المثل في كل شيء، وفلان نظيرك: أي مثال؛ لأنه إذا نظر إليهما الناظر رأهما سواء، ونظير شيء مثله، والنظر والنظير بمعنى مثل الند والنديد، منه النظر؛ وهو الفكر في شيء، ويقال: ناظرت فلاناً أي صرت نظيرًا له

في المخاطبة، وناظرت فلاناً بفلان أي جعلته نظيرًا له⁴⁷. وهو مصدر الفعل الرباعي (ناظر)، المزيد بحرف فجاء على وزن المفاعة؛ لإفاده المشاركة.⁴⁸

ويقال: تناظر القوم، نظر بعضهم إلى بعض، وفي الأمر تجادلوا وتراوضوا. والمُناَظِرُ: المجادل المهاج⁴⁹. ويمكن القول بأن المنااظرة: "هي ترداد الكلام بين شخصين يقصد كل واحد منهما تصحيح قوله، وإبطال قول صاحبه مع رغبة كل منهما في ظهور الحق"⁵⁰.

إذن كلمة "المناظرة" في اللغة من أصل الفعل "نَظَرَ" بمعنى دقق في الأمر بفكرة وعقله وفحصه وناقشه، أي قد نظر فيه وتأمله من كل جوانبه حتى يرد على خصميه فكرة تنتقدها، بمعنى تكرار الحديث بين طرفين يسأل الطرف الأول، ويعرض الكلام على الطرف الثاني المقابل له، فيرد عليه الطرف الآخر، ويهدف الطرفان في ذلك بإظهار الحقيقة، وهكذا يدور الحديث بينهما في أخذٍ وردٍ (المراد في الكلام).

تعرف المنااظرة اصطلاحاً بأنها: "حوارٌ متبادلٌ بين فريقين من المتحدثين، يمثلان اتجاهين مختلفين حول قضية معينة، ويسعى كلٌّ منهما

⁴⁷ ابن منظور؛ لسان العرب، ج 5/ 219. وج 6/ 211. وينظر الفيروز آبادي؛ القاموس المحيط، ص 623.

⁴⁸ الفراهيدي؛ الخليل بن أحمد بن عمرو بن نعيم، كتاب العين، تحرير داود سلوم وآخرين، مكتبة لبنان، ط 1، 2004، ص 832.

⁴⁹ إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج 2/ 969.

⁵⁰ وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، الموسوعة الفقهية الكويتية، صادر عن: وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية ، الكويت، ط 2، د، ت، ج 126/ 15.

إلى إثبات وجهة نظره، والدفاع عنها بشتى الوسائل العلمية والمنطقية، واستخدام الأدلة والبراهين وصولاً إلى إقناع الجمهور، وحتى الطرف الآخر في المناظرة بمصداقية موقفه.

وتعزز المناظرة - أيضاً - بأنها محاورة تتم بين طرفين يسعين إلى تحقيق الهدف في ميدان من ميادين المعرفة، حيث يواجه كل طرف الطرف الآخر بدعوى يدعىها، ويدعمها بجملة من الأدلة المناسبة مواجهًا في ذلك اعترافات الخصم، وهي مواجهة بين طرفين؛ لي bidi كل طرف حججها ومبراراته، ويثبت صحة موقفه حول قضية المثارة، موضوع المناظرة أو النقاش، مفنداً رأي الطرف الآخر ومزاعمه، ومدللاً على تهافت موقف خصميه وضعفه⁵¹.

ويشير ابن خلدون (ت 808هـ) إلى المناظرة في قوله: "أنها معرفة بالقواعد من الحدود والأداب، في الاستدلال التي يتوصل بها إلى تأييد رأي أو هدمه، سواء كان ذلك الرأي من الفقه أو غيره⁵². ويعرفها الشنقيطي: " بأنها محاورة بين شخصين، يقصد كل واحد منهما تصحيح قوله وإبطال قول الآخر، من أجل الوصول إلى الحقيقة والصواب⁵³.

⁵¹ سلامي؛ عبد اللطيف، المدخل إلى فن المناظرة، تج: حياة عبد الله معرفي، مؤسسة قطر للنشر، ط1، 2014م. ص44-43.

⁵² ابن خلدون؛ عبد الرحمن بن محمد بن محمد، المقدمة، دار الفكر، بيروت . لبنان، ط2007م، ص466.

⁵³ الشنقيطي؛ محمد أمين، آداب البحث والمناظرة، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، مكتبة العلم، جدة، د، ت، ط، ص3.

كما يعرفها الجرجاني قائلًا: هو النظر بال بصيرة من الجانبين في نسبة بين الشيئين إظهاراً للصواب⁵⁴.

ونستنتج مما ذكر أن المناظرة تكون على شكل حوار يقوم على نقل وتبديل الأفكار والآراء واستباط أو استنتاج النتائج من المقدمات بطرائق مناسبة في كل مجال أو علم، "والمناظرة: عند أصحابها توجه المتخصصين في نسبة بين الشيئين؛ إظهاراً للصواب، مأخوذة إما من النظر بمعنى أن مأخذهما شيء واحد، وإما من النظر بمعنى الإبصار لا بمعنى الفكر والترتيب، أو بمعنى التفات النفس إلى المعقولات والتأمل فيها، أو بمعنى الانتظار، أو بمعنى المقابلة، ووجه المناسبة أن في الأول إيماء إلى أنه ينبغي أن تكون المناظرة بين متماثلين بأن لا يكون أحدهما في غاية العلو والكمال، والآخر في نهاية الدناءة والنقصان والزوال⁵⁵.
وتطلق المناظرة- أيضًا- في اصطلاح أهل هذا العلم...، بأنه توجه المتخصصين الذين مطلب أحدهما غير مطلب الآخر إذا توجها في

⁵⁴ الجرجاني؛ علي بن محمد بن الشريف، كتاب التعريفات، ترجمة جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983م، ج1/232.

⁵⁵ نكري؛ عبد النبي بن عبد الرسول الأحمد، دستور العلماء جامع العلوم في اصطلاحات الفنون، ترجمة حسن هاني فحص، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2000م، ج3/233. وينظر الشاطبي؛ إبراهيم بن موسى بن محمد، المواقفات في أصول الشريعة، دار المعرفة، لبنان، د.ت. ج4/335.

النسبة، وإن كان ذلك التوجّه في النفس كما كان للحكماء الإشراقيين وكان غرضهما من ذلك إظهار الحقّ والصواب⁵⁶.

ويبيّن عبد اللطيف سلامي أن المُناظرة "تُعد ممارسة فكريّة تختبر العقل البشري ووسيلة لتحليل القضايا والأفكار، وهي نشاط ثقافي يمارسه أشخاص، وجماعات، وهيئات، ومجالس مختلفة".⁵⁷

فالخلاصة في التعريف الاصطلاحي للمُناظرة لا يخرج ولا يختلف عن معناه اللغوي، أي هي مناقشة بين طرفين متنافسين، أو أكثر يهدف كل من الطرفين في الدفاع عن وجهة نظره؛ ودحض حجة خصمه بما لديه من أدلة وحجج وبراهين منطقية، بهدف الوصول إلى إظهار الحقيقة والصواب بأسلوب علمي.

ب . المُناففة:

المُناففة لغة: لقد ورد معنى المُناففة في كتاب (العين) للخليل بن أحمد الفراهيدي قائلًا: " والمُناففة؛ هي المُحاكمة إلى من يقضى في خصومةٍ أو مُفاحرة، ونافرت فلاناً إلى فلان، فنفرني، أي: غلبّني، وقضى لي. وكأنّما جاءت المُناففة في بدء ما استعملت، لأنّهم كانوا يسألونَ الحاكم:

⁵⁶ التهاني؛ محمد بن علي الفاروقى، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحر: رفيق العجم، وعلي درحور، ترجمة: عبد الله الخالدى، وجورج زينانى، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1996م، ج2/1652.

⁵⁷ سلامي؛ عبد اللطيف، المدخل إلى فن المُناظرة، ص43.

إِنَّا أَعْزَّ نَفْرَا⁵⁸ . وَالنُّفَارَةَ - مَا أَخْذَهُ الْمَنْفُورَ - أَيُّ الْغَالِبِ وَهُوَ مَا أَخْذَهُ الْحَاكِمِ⁵⁹ .

وَقَالَ أَبُو عُبَيْدَ: وَالنُّفَارَةُ، أَنْ يُفْتَحُ الرَّجُلُانِ كُلَّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا عَلَى صَاحِبِهِ، ثُمَّ يَحْكِمَا بَيْنَهُمَا رجَلًا، كَفِيلٌ عَلْقَمَةُ بْنُ عُلَيْثَةَ مَعَ عَامِرَ بْنَ الطُّفَيْلِ حَيْثُ تَنَافَرَا إِلَى هَرِمَ بْنَ قُطْبَةَ الْقَزَارِيِّ؛... الْمَنْفُورُ: الْمَغْلُوبُ. وَالنَّافِرُ: الْغَالِبُ، وَقَدْ نَافَرَهُ فَنَفَرَهُ، بِالضَّمْ لَا غَيْرَ، أَيْ غَلَبَهُ، وَقِيلُ: يَنْفُرُهُ نَفَرًا، إِذَا غَلَبَهُ، وَنَفَرَ الْحَاكِمُ أَحَدُهُمَا عَلَى صَاحِبِهِ تَنْفِيْرًا، أَيْ قُضِيَ عَلَيْهِ بِالْغَلْبَةِ، وَكَذَلِكَ نَافَرَ الرَّجُلُ مَنَافِرَةً وَنَفَارًا: حَاكِمُهُ، وَاسْتَعْمَلَ مِنْهُ النُّفُورَةَ كَالْحُكُومَةِ، قَالَ أَبْنَ سَيِّدَهُ: وَنَافَرْتُكَ وَنَفَرْتُكَ، بِالْفَتْحِ وَبِالضَّمِّ...، وَنَفَرْتُكَ بِالضَّمِّ: أَسْرَتُكَ وَفَصِيلَتَكَ الَّتِي تَغْضِبُ لِغَضِيبِكَ، يَقُولُ: جَاءَنَا فِي نَافَرَتِهِ، وَنَفَرَتِهِ: أَيْ فِي فَصِيلَتِهِ وَمَنْ يَغْضِبُ لِغَضِيبِهِ⁶⁰ . وَالنُّفَارَةُ الْمَحَاكِمَةُ وَتَكُونُ فِي تَقْصِيْلِ أَحَدِ شَيْئَيْنِ عَلَى الْآخَرِ وَيُقَالُ: نَافَرَتِهِ فَنَفَرَتِهِ أَيْ: غَلَبَتِهِ، وَخَيْرُهُ الْحَاكِمُ فِي الْمَنَافِرَةِ أَيْ غَلَبَهُ وَقُضِيَ لَهُ، وَخَيْرُهُ فِي الْبَيْعِ أَيْ مَكْنَتُهُ مِنَ الْإِحْتِيَارِ⁶¹ .

⁵⁸ الخليل بن أحمد؛ كتاب العين، ج 8/268. وابن سيده، علي بن إسماعيل المرسي، المحكم والمحيط الأعظم، ترجمة عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2000 م، ج 10/261.

⁵⁹ ابن سيده؛ علي بن إسماعيل المرسي، المخصص، ترجمة خليل إبراهيم جفال، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط 1، 1996م، ج 3/400.

⁶⁰ الأزهري، محمد بن أحمد الهرمي، أبو منصور، تهذيب اللغة، ترجمة محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط 1، 2001م، ج 15/151.

⁶¹ الأزدي، محمد بن فتوح بن عبد الله، تفسير غريب ما في الصحيحين البخاري ومسلم، ترجمة زبيدة محمد سعيد عبد العزيز، مكتبة القاهرة، ط 1، 1995م، ج 1/71.

فالمنافرة إذن؛ هي مخاصمة ومحاورة بأسلوب المجادلة بين طرفين يدعو كلاً منهما الغلبة على خصميه المقابل له، فيلجان أو ينفران إلى حكمٍ ليقضى بينهما في قضية أو مسألة ما.

المنافرة اصطلاحاً: أصل المنافرة أن الرجلين من العرب كانوا

يتحكمان في الجاهلية إلى من عرف بالرياسة، والفضل والصدق فيقولان له أي نفرينا أفضل، فإذا فضل أحدهما الآخر فالمغلوب منفور والغالب نافر⁶²، وقال نافر: حاكم في النسب، وكأنوا في الجاهلية إذا تنازع الرجال في الشرف تنافراً إلى حكمائهم فيفضلون الأشرف، وسميت منافرة؛ لأنهم كانوا يقولون عند المفاخرة: أنا أعز نفرا، وأشهر منافرة في الجاهلية منافرة عامر بن الطفيلي بن مالك بن جعفر بن كلاب مع علامة بن علاته بن عوف بن الأحوص⁶³.

والمنافرة هي ثاني الفنون التي أسهمت بشكل واسع في إنشاء فن المناظرة، وهي من فنون الجاهلية، فطبيعة حياة القبائل الجاهلية القائمة على الأصالة في المجد والسبق في المكرمات، وتصدر القبائل أبدت إلى تحول الحوار الهادئ إلى منافرة⁶⁴.

⁶² العكري؛ عبد الله بن الحسين بن عبد الله، شرح ديوان المتنبي، تحق: مصطفى السقا وأخرون، دار المعرفة، بيروت، ج3/267.

⁶³ البغدادي، عبد القادر بن عمر (المتوفى: 1093هـ)، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تتح: عبد السلام محمد هارون، ط4، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1418هـ - 1997م. ج8/257.

⁶⁴ السوفي، مصطفى، تاريخ الأدب في العصر الجاهلي، الدار الدولية للإستثمارات الثقافية، ط1، 2008م، ص250.

وقد عرّف المنافرة؛ بأنها مفاخرات أو محاكمات في صفات الشرف وكرم الحسب⁶⁵.

فالمنافرة هي اعتداد واحتساب للمكرمات والأخلاق، فالقبيلة في الجاهلية تتباھي بسموّ شرفها، وعلية مكانتها بين باقي القبائل.

وهي فضلاً عن ذلك من ألوان النثر، تتسم بالجدال والخسال، ذلك أن كلاً من الرجلين المتتفارقين يحاول أن يظهر أنه أحق من الآخر بالسيادة، والجاه، ويحتكمان إلى حكم يفصل بينهما⁶⁶.

والحاصل بعد النظر في التعريفات يتبيّن لنا أن المنافرة: هي مخاصمة ومفاحرة بأسلوب فيه مجادلة بين طرفين يدعى كل من الطرفين الغلبة على الآخر المقابل له، بقوله: أنا أعز منك نفراً في المفاحرة، وفي نهاية المخاصمة ينفران إلى حكم؛ ليحكم بينهما بغلبة أحدهما على الآخر، الغالب هو النافر والمغلوب هو المنفور.

ج . المجادلة

إن المجادلة: هي المخاصمة فيما وقع فيه خلاف بين اثنين⁶⁷.

والجَدَلُ: اللدُّ في الْحُصُومَةِ وَالْقُدْرَةِ عَلَيْهَا، وَقَدْ جَادَلَهُ مُجَادِلَة، وَجِدَالًا،

⁶⁵ عبد العال؛ محمد يونس، في النثر العربي قضايا وفنون ونصوص، مكتبة لبنان ناشرون، والشركة المصرية العالمية للنشر لو نجمان، 1996م، ص218.

⁶⁶ عبد الرحمن عبد الحميد علي، تاريخ الأدب في العصر الجاهلي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2008م، ص218.

⁶⁷ العسكري؛ أبو هلال العسكري، حسن بن عبد الله بن سهل بن مهران، معجم الفروق اللغوية، تج : بيت الله بيّات، ومؤسسة النشر الإسلامي، ط1، 1412هـ، ج 488/1.

وَرَجُلُ جَدِلٍ، وَمِجْدَلٍ، وَمِجْدَالٍ: شَدِيدُ الْجَدَلِ⁶⁸. وَيُقَالُ: جَادَلَتُ الرَّجُلَ فَجَادَلَهُ جَدْلًا أَيْ غَلَبْتُهُ، وَرَجُلُ جَدِلٍ إِذَا كَانَ أَقْوَى فِي الْخِصَامِ، وَجَادَلَهُ أَيْ خَاصِمَهُ مُجَادِلَةً وَجِدَالًا، وَالْإِسْمُ الْجَدَلُ، وَهُوَ شَدَّةُ الْخُصُومَة⁶⁹. (جَادَلَهُ مُجَادِلَةً وَجِدَالًا وَهُوَ شَدَّةُ الْخِصَامِ وَمُرَاجِعَةُ الْكَلَامِ⁷⁰. أوَّلَيْهِ تَعَارُضٌ يَجْرِي بَيْنَ مُتَنَازِعَيْنِ فَصَاعِدًا، إِمَّا لِتَحْقِيقِ حَقٍّ، أَوْ تَعْلِيْبِ ظَنٍّ، أَوْ إِبْطَالِ بَاطِلٍ⁷¹. وَقَالَ آخَرُونَ: "الْمُجَادِلَةُ فِي عِلْمِ الْمُنَازِعَةِ: هِيَ (الْمُنَازِعَةُ) لَا لِإِظْهَارِ الصَّوَابِ بِلِلْإِلَزَامِ الْخُصْمِ وَإِسْكَانِهِ⁷²، جَادَلَ عَلَى وَزْنِ فَاعِلٍ، جَاءَ الْمُصْدَرُ عَلَى وَزْنِ فِعَالٍ أَوْ مُفَاعِلَةً⁷³؛ وَدَلَالَةُ الْوَزْنِ الْصَّرْفِيُّ لِلْفَعْلِ الَّذِي اشْتُقَّ مِنْهُ مُصْدَرُ الْمُجَادِلَةِ: جَادَلَ، عَلَى وَزْنِ فَاعِلٍ مُفَاعِلَةً وَهُوَ وَزْنُ صَرْفِيٍّ يَفِيدُ التَّشَارِكِيَّةَ فِي الْفَعْلِ كَمَا يَفِيدُ اشْتِرَاكَ طَرَفَيِّنَ عَلَى أَقْلَى تَقْدِيرٍ فِي الْقِيَامِ بِهِ؛ أَيْ يَلْزِمُ وَجْهَيْنِ، أَوْ طَرَفَيْنِ، ... يَتَبَادِلَانِ الْقِيَامَ بِفَعْلِ الْمُجَادِلَةِ. أَوِ الْمُنَازِعَةُ أَوِ الْمُخَاصِمَةُ.

⁶⁸ ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، ج 7/324.

⁶⁹ ابن منظور، لسان العرب، ج 11/105.

⁷⁰ المطرizi؛ ناصر بن عبد السيد بن برهان الدين، المغرب في ترتيب المعرف، دار الكتاب العربي، د، ت، 1باب(ج مع د) 77.

⁷¹ السيوطي؛ جلال الدين بن عبد الرحمن، معجم مقاليد العلوم في الحدود والرسوم، تتح: محمد إبراهيم عبادة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 200 م، ج 1/76.

⁷² براهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج 1/111. ونكري، جامع العلوم في اصطلاحات الفنون، ج 3/150.

⁷³ علي الجارم ومصطفى أمين، النحو الواضح في قواعد اللغة العربية، الدار المصرية السعودية للطباعة، د.ت، ج 2/235.

أي بمعنى أن المجادلة هي مخاصمة بين شخصين متنازعين، وقد يهدف لإظهار الحق، أو يهدف الغلبة على الخصم وإسكاته.

المجادلة في الاصطلاح: هي المنازعة لا لإظهار الصواب بل لإلزام الخصم⁷⁴. تعني كلمة الجدل أو المجادلة: جدل الرجل جدلاً فهو جدل، إذا اشتدت خصومته، وجادل مجادلة وجداول، إذا خاصل بما يشغل عن ظهور الحق، ووضوح الصواب هذا أصله، ثم استعمل على لسان حملة الشرع في مقابلة الأدلة، لظهور أرجحها، وهو محمود إن كان للوقوف على الحق وإلا فمذموم⁷⁵. قال الجرجاني: "المجادلة أو الجدل هو دفع المرء خصمته عن إفساد قوله بحجة أو شبهة، أو يقصد به تصحيح كلامه، وهو الخصومة في الحقيقة، أو هو عبارة عن مراء يتعلق بإظهار المذاهب وتقديرها".⁷⁶

وعرّفها محمد التهانوي بقوله: "هي عند أهل الماناظرة: الجدال لا لإظهار الصواب بل لإلزام الخصم، فإن كان المجادل مجيئاً كان سعيه أن لا يلزم وسلم عن إلزام الغير إيماناً، وإن كان سائلاً فسعيه أن يلزم الغير، وقد يكون المسائل والمجيب كليهما مجادلين...هذه المجادلة حرام. أما

⁷⁴ نكري؛ عبد النبي بن عبد الرسول الأحمد، جامع العلوم في اصطلاحات الفنون، ج 3/150.

⁷⁵ الفيومي؛ أحمد بن محمد بن علي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المكتبة العلمية، بيروت، ج 1/93.

⁷⁶ الجرجاني؛ علي بن محمد بن علي الشيرفي، التعريفات، ج 1/75. وينظر حاج خليفة، مصطفى بن عبد الله، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، د.ت. ج 1/579.

المجادلة لإظهار الحق وإبطال الباطل فمأمور به. لقول الله تعالى: **«وَجَادُلُهُمْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ»** [سورة النحل الآية/125]. ولا يخفى أنّ ما ذكرناه بناء على اعتبار المجادلة بمعناه اللغوي وهو المنازعة والمخاصة⁷⁷.

نلحظ أن هذه التعريفات كلها صحيحة، ونستنتج منها أن المجادلة يجب أن تشمل على عدد من العناصر وهي: المخاصة بين طرفين أو أكثر، والمقصود من المجادلة الوصول إلى أرجح الآراء، وإن كانت المجادلة فقط دعوى مجردة من دون أدلة وبراهين فهذه مخاصة وليس المجادلة، ويتبين لنا مما سبق من التعريفات أن مفهوم المجادلة؛ بمعنى الاصطلاحي لا يخرج عن مفهومها اللغوي.

د . المحاورة:

المُحاوِرَةُ لغة: من الحور : وهو ما تحت الكور من العمامة؛ لأنَّه رجوع عن تكويرها؛ ويقال: كلمته فما رجع إلى حواراً... ومحورة، بضم الحاء، بوزن مشورة أي جواباً. وأحار عليه جوابه: رد، وأحرت له جواباً وما أحَار بكلمة،...، تقول: سمعت حَوِيرَهُما وحوارَهُما، والمحاورة: المعاوبة، والتحاور : التجاوب؛ وتقول: كلمته فما أحَارَ إلى جواباً وما رجع إلى، أي ما رد جواباً. واستحارة أي استطعه فلم يرجع ولم يرد، وهم يتحاورون أي يتراجعون الكلام، وما جاءَتْنِي عَنْهُ مَحْوَرَةً، أي ما رَجَعَ إلى

⁷⁷ التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج2/1455.

عنهُ خبر، وإنَّهُ لضعفِ الْحِوَارِ أيُّ المُحاوِرَةِ⁷⁸، وهي مراجعةُ المُنْطَقِ والكلام في المخاطبة، حاورَتْ فلاناً في المُنْطَقِ، وأحرَّتْ إِلَيْهِ جواباً، وما أحَارَ بِكَلْمَةٍ، وَالْأَسْمَاءُ: الْحَوَّيرُ، وَالْمَحْوَرُّ مِنَ الْمُحَاوِرَةِ، مُصْدَرُ كَالْمَشْوَرَةِ مِنَ الْمُشَاوِرَةِ، وهي مُفْعَلَةٌ⁷⁹.

حاور رباعي المُصْدَرِ عَلَى وزن "فَاعِلٍ" والمُحَاوِرَةُ "مُفَاعِلَةٍ" بإِطْرَادٍ، ولَكِثَرٍ مِنَ الْأَفْعَالِ مُصْدَرٌ آخَرٌ عَلَى وزن "فَعَالٍ" مِثْلُ: حاور مُحَاوِرَةً وَحَوَّارًا⁸⁰.

يقال: حاوره مُحَاوِرَةً وَحَوَّارًا: جاوبه، وحاوره: جادله، بدليل قوله تعالى: ﴿قَالَ لَهُ صَاحِبُهُ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ﴾ [سورة الكهف الآية/37]، ويقال: تحاوروا: تراجعوا الكلام بينهم وتجادلوا⁸¹، قال تعالى: ﴿وَاللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرُكُمَا﴾ [سورة المجادلة الآية/1].

نستنتج مما سبق أن المُحَاوِرَةَ منَ الْحِوَارِ الَّذِي يعني دورانَ الكلام بين طرفين متحاورين أو أكثر بِأَسْلُوبِ الْأَخْذِ وَالرَّدِّ، أي بِتَرَاجُعِ الْكَلَامِ، وَتَبَادُلِهِ فِيمَا بَيْنَهُمْ.

⁷⁸ ابن منظور، لسان العرب، 218/4-219. وابن سيده: المحكم والمحيط الأعظم، ج 3/302.

⁷⁹ الخليل بن أحمد، العين، ج 3/287. والهروي، تهذيب اللغة، ج 5/147.

⁸⁰ الأفغاني؛ سعيد بن محمد بن أحمد، الموجز في قواعد اللغة العربية، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2003م، ج 1/188.

⁸¹ ينظر إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط دار الدعوة، 1/205.

المحاورة اصطلاحاً: المجاوبة ومراجعة النطق والكلام في المخاطبة، وقد حاوره، وتحاوروا: تراجعوا الكلام بينهم، وهم يتراوحو ويتحاورون⁸². وهو جدل يدور بين اثنين أو أكثر في موضوعات معينة⁸³، وهي في مصطلح علماء البيان أن يحكي المتكلم مراجعة في القول، ومحاورة جرت بينه وبين غيره بأوجز عبارة وأخص لفظ، فينزل في البلاغة أحسن المنازل وأعجب الواقع⁸⁴، وهي التحاور والتراجع في الكلام والحديث، وهي من ضرورات الحياة الاجتماعية، حيث كان العرب كثيري المحاورة؛ لكثرة خصوماتهم ومفاخراتهم وتنافرهم على الشرف وما سواه، وتشتمل المحاورات على: المنافرة، والمفاخرة، ونحوهما من الجدال في مختلف شؤون الحياة والمعرفة،... ومن أمثلة المحاورة: ما جرى بين هند وأبيها عتبة بن ربيعة في زواجهما قبل أن يزوجها من أبي سفيان بن حرب⁸⁵.

قالت هند لأبيها عتبة بن ربيعة: إنني امرأة قد ملكت أمري فلا تزوجني رجلاً حتى تعرضه علي، قال: لك ذاك، فقال لها ذات يوم: إنه قد خطبك رجلان من قومك، ولست مسمياً لك واحداً منهما حتى أصفه لك، أما الأول: في الشرف الصميم، والحسب الكريم، تخالين به هوجاً من غفلته، وذلك إسجاح من شيمته، حسن الصحابة، سريع الإجابة، إن تابعته تبعك،

⁸² الزبيدي، *تاج العروس*، ج 11/107-108.

⁸³ أحمد مختار عبد الحميد عمر وأحرون، *معجم اللغة العربية المعاصرة*، عالم الكتب، ط 1، 2008 م، ج 1/579.

⁸⁴ المؤيد بالله؛ يحيى بن حمزة بن علي، *الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز*، المكتبة العنصرية، بيروت، ط 1، 1423 هـ، ج 3/84.

⁸⁵ خفاجي؛ عبد المنعم، *قصة الأدب في الحجاز*، ج 1/317.

وإن ملت كان معك، تقضين عليه في ماله، وتكتفين برأيك عن مشورته، وأما الآخر ففي الحسب الحسيب، والرأي الأريب، بدر أرومته، وعز عشيرته، يؤدب أهله ولا يؤذبونه، إن اتبعوه أسهل بهم، وإن جانبوه توغر عليهم، شديد الغيرة، سريع الطيرة، صعب حجاب القبة، إن حاج غير منزور، وإن نوزع فغير مقهور، وقد بينت لك كليهما، فقالت: أما الأول، فسيد مضياع لكريمه، موات لها فيما عسى إن تعتص أن تلين بعد إبانها، وتضييع تحت خبائثها، إن جاءته بولد أحمقت، وإن أنجبت فعن خطأ ما أنجبت، إطو ذكر هذا عني ولا تسمه لي، وأما الآخر فبعل الحرة الكريمة، إني لأخلاق هذا لومقة، وإنني له لموافقة، وإن لأخذه بأدب البعل مع لزومي قبتي، وقلة تلفتي، وإن السليل بيني وبينه لحري أن يكون المدافع عن حريم عشيرته، الدائن عن كتيبتها، المحامي عن حقيقتها، المثبت لأرومته، غير مواكل ولا زميل عند صعصعة الحروب، قال: ذاك أبو سفيان بن حرب، قالت: فزوجه ولا تلق إلقاء السلس، ولا تسمه سوم الضرس، ثم استخر الله في السماء، يخر لك في القضاء⁸⁶.

من خلال ما تقدم يمكن أن نقول: إن هذه الأمور سابقة الذكر متقاربة، حيث تشتراك في كونها حديثاً بين اثنين، وقد يقال: إن المحاورة أو الحوار أعم من كل هذه المذكرات، أعني المجادلة والمناظرة والمنافرة؛

⁸⁶ القالي؛ أبو علي إسماعيل بن القاسم بن عيذون، **الأمالى** = شذور الأمالى = النواذر، ترجمة محمد عبد الجادل الأصمسي، دار الكتب المصرية، ط2، 1926م، ج2/104.

فيصح حينئذ أن يقال: كل مفاخرة أو مجادلة أو مناظرة أو منافرة هي حوار؛ لأن الحوار هو مراجعة الكلام بين اثنين أو أكثر، وذلك متحقق في كل هذه المذكورات وقد ورد في القرآن الكريم إطلاق الحوار على المجادلة كما في قوله تعالى: ﴿قَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا وَتَشْتَكِي إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ يَسْمَعُ تَحَوْرَكُمَا إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ بَصِيرٌ﴾ [سورة المجادلة الآية/1].

لقد ورد الحوار والمجادلة في تفسير هذه السورة عند الإمام أبي جعفر الطبرى (ت . 310هـ)، في تفسيره "جامع البيان في تأويل القرآن"، عن عمر عن أبي إسحاق ﴿قَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا﴾ [سورة المجادلة الآية/1]. قال: نزلت في امرأة اسمها خولة، وقال عكرمة: اسمها خولية ابنة ثعلبة، وزوجها أوس بن الصامت جاءت النبي - صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ -، فقالت: إن زوجها جعلها عليه كظهر أمه، فقال النبي - صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ - ﴿مَا أَرَاكِ إِلَّا قَدْ حَرُمْتِ عَلَيْهِ﴾، وهو حينئذ يغسل رأسه، فقالت: انظر جعلت فداك يا نبى الله، فقال: ﴿مَا أَرَاكِ إِلَّا قَدْ حَرُمْتِ عَلَيْهِ﴾، فقالت: انظر في شأني يا رسول الله، فجعلت تجادله، ثم حول رأسه ليغسله، فتحولت من الجانب الآخر، فقالت: انظر جعلني الله فداك يا نبى الله، فقالت الغاسلة عائشة - رضي الله عنها -: أقصري حديثك ومخاطبتك يا خولية، أما ترين وجه رسول الله - صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ -

متربداً؛ ليوحى إليه، فأنزل الله ⁸⁷ ﴿قَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّتِي تُجَادِلُكَ فِي رَوْجَهَا...﴾ ⁸⁸، [سورة المجادلة الآية/ 1].

فقد ورد هذا الحوار في تفسير هذه الآية من سورة المجادلة في كثير من كتب التفسير، ولكن اكتفينا بذلك في تفسير الطبرى فقط للاختصار حتى لا نستطرد ونخرج عن إطار موضوعنا الأساسي وهو الوقف على الحوار والمجادلة، كما يسمى مراجعة الكلام مجادلةً وتحاوراً معاً. قال بعضهم: "إن الفرق بين الحوار والجدال هو أن الجدل فيه لدد في الخصومة وشدة في الكلام، مع التمسك بالرأي والتعصب له. أما المحاورة فهي مجرد مراجعة الكلام بين الطرفين دون وجود خصومة بالضرورة، بل الغالب عليه الهدوء والبعد عن التعصب".⁸⁹

⁸⁷ الطبرى؛ محمد بن جرير بن يزيد، *جامع البيان في تأويل القرآن*، تحرير: أحمد محمد شاكر، ط1، 2000م، ج 124/22.

⁸⁸ أخرجه العيني؛ *عمدة القاري* شرح صحيح البخاري، في باب (الظهار)، عن ابن عباس عن عائشة رضي الله عنها. في سبب نزول آية الظهار، 281/20، وأخرجه الراجحي كذلك في شرح سنن ابن ماجة (14/21)، في شرح حديث عائشة: (الحمد لله الذي وسع سمعه)، وأخرجه السقاف في تخريج أحاديث وأثار كتاب، في ظلال القرآن، (344/1)، (2824/5)، (662)، وقال صحيح. رواه ابن ماجه ببطوله. ورواه مختصرًا: البخاري، والنسائي. انظر: ((جامع الأصول)) (379/2)، ((صحيح سنن ابن ماجه))، (351/1).

⁸⁹ الأزرق؛ محمد الطيب، *آداب الحوار في الإسلام (دراسة تأصيلية)*، دراسات دعوية، مجلة نصف سنوية، عد 31، 2016م، ص 10.

ويتضح لنا مما سبق ذكره من التعريفات لمفهوم للمحاورة؛ فإن المعنى الاصطلاحي لا يخرج عن معناه اللغوي، فالصلة بين المحاورة والمناظرة متزادفة، أي أن كلاً منهما يراجع صاحبه في قوله (الكلام). نكتفي بهذا القدر في تعريف المحاورة؛ لأننا توسعنا في مفهومها سابقاً في فقرة مفهوم الحوار، وكذلك نكتفي بهذا القدر في تعريف الحوار وفي معرفة مفهوم الألفاظ ذات الصلة بالمفاهيم تجنباً للإطالة.

4.1. المفاهيم

أ. المفاهيم لغة:

المفاهيم في اللغة: يقول ابن فارس في كتابه "معجم مقاييس اللغة": "فَحَرُّ الْفَاءُ وَالْخَاءُ وَالرَّاءُ أَصْلٌ صَحِيحٌ، وَهُوَ يَدْلِلُ عَلَى عِظَمٍ وَقِدَمٍ. مِنْ ذَلِكَ الْفَحَرُّ. وَيَقُولُونَ فِي الْعِبَارَةِ عَنِ الْفَحَرِ: هُوَ عَدُ الْقَدِيمِ، وَهُوَ الْفَحَرُ - أَيْضًا - قَالَ أَبُو زَيْدٍ: فَحَرْتُ الرَّجُلَ عَلَى صَاحِبِهِ أَفْحَرْهُ فَحَرْرًا: أَيْ فَصَانِلَهُ عَلَيْهِ، وَالْفِخِيرُ: الَّذِي يُفَاخِرُكَ، بِوَزْنِ الْحَصِيمِ. وَالْفِخِيرُ: الْكَثِيرُ الْفَحَرُ. وَالْفَأْخِرُ: الشَّيْءُ الْجَيْدُ. وَالْفَقَحُّرُ: التَّعَظُّمُ⁹⁰. وقال ابن منظور: "الفَحَرُ" والْفَحَرُ، مِثْلُ نَهْرٍ وَنَهَرٍ، وَالْفَحَرُ وَالْفَخَارُ وَالْفَخَارَةُ وَالْفِخِيرَى وَالْفِخِيرَاءُ: التَّمْدُحُ بِالْخِصَالِ وَالْفَتِحَارُ وَعَدُ الْقَدِيمِ؛... وَتَقَاهَرُ الْقَوْمُ: فَحَرَ بَعْضُهُمْ عَلَى بَعْضٍ، وَتَفَاهُرُ: التَّعَاظُمُ. وَالْفَقَحُّرُ: التَّعَظُّمُ وَالْكَبُرُ. وَيُقَالُ: فُلَانٌ مُتَفَخِّرٌ مُتَنَعِّجٌ. وَفَاهَرَهُ مُفَاهِرَةً وَفِخَارًا: عَارِضَهُ بِالْفَحَرِ فَفَحَرَهُ... فَخِيرُكَ:

⁹⁰ ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، [ف خ ر]، ج 4/480.

الذِّي يُفَخِّرُكَ، وَمِثَالُهُ الْحَصِيمُ وَالْفَخِيرُ: الْكَثِيرُ الْفَخْرُ، وَفِخِيرٌ: كَثِيرٌ⁹¹ الإِفْتَخَارِ.

وجاءت المفاخرة على وزن مفاعة من الفخر، وهي التمدح بالخصال والافتخار، وعد القديم، وقد وردت مادة فخر في القرآن الكريم عدة مرات، كلها في معرض الذم، ذم التباكي بحظوظ الدنيا، والتعالي على الآخرين. حيث قال تعالى: ﴿ وَلَا تُصْعِرْ خَدَكَ لِلنَّاسِ وَ لَا تَمْشِي فِي الْأَرْضِ مَرَحًا إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ ﴾ [سورة لقمان/18]، وقال تعالى: ﴿ اغْلَمُوا أَنَّ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا لِعِبُّ وَلِهُوَ وَزِينَةٌ وَتَفَلَّخُ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِي الْأَمْوَالِ وَالْأَوْلَادِ كَمَثْلٍ عِنْتِ أَعْجَبَ الْكُفَّارَ نَبَاثَةً ثُمَّ يَهْبِجُ فَتَرَاهُ مُصَفَّرًا ثُمَّ... وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا مَتَاعُ الْغُرُورِ ﴾ [سورة الحديد/20]. وجاءت أحاديث النبي- صلى الله عليه وسلم- في النهي عن التفاخر، فقد روى الإمام مسلم في (صحيحة) أن النبي - صلى الله عليه وسلم - قال: ﴿ أَرْبَعٌ فِي أُمَّتِي مِنْ أَمْرِ الْجَاهِلِيَّةِ لَا يَتَرَكُوهُنَّ: الْفَخْرُ فِي الْأَحْسَابِ، وَالطَّعْنُ فِي الْأَنْسَابِ، وَالإِسْتِسْقَاءُ بِالنُّجُومِ، وَالنِّيَاحَةُ، وَإِنَّ النِّيَاحَةَ إِذَا لَمْ تَثْبُتْ قَبْلَ مَوْتِهَا تُقَامُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ عَلَيْهَا سِرْبَالٌ مِنْ قَطِرَانٍ وَدَرْعٌ مِنْ جَرَبٍ ﴾⁹².

⁹¹ ابن منظور، لسان العرب، باب [فصل الفاء]، ج 5/48، 49.

⁹² رواه مسلم في صحيحه، رقم الحديث(2) 644، (934) ، كتاب الجنائز، باب التشديد في النياحة عن مالك الأشعري رضي الله عنه. وكذلك أخرجه أحمد بن حنبل، في مسنده، رقم الحديث(544/5)، (22963). وأخرجه كذلك أبو يعلى، (3/148)، رقم 1577، والطبراني في المعجم الكبير(3/285)، رقم 3425، وابن حبان في صحيحه(7/412)، رقم 3143.

جاء هذا النهي عن التفاخر؛ لأنه يحيي العصبية القبلية التي جاء الإسلام؛ ليقضي عليها، كما أن التفاخر يقوم على التكبر والتعالي على الآخرين، وقد جاء الإسلام، ليقضي على كل هذه العصبيات، لكن إذا كان الفخر مذموماً من الناحية الخلقية، فإنه غير معيب من الناحية الأدبية. حيث يقول ابن رشيق: ليس لأحد من الناس أن يطري نفسه، ويمدحها في غير منافرة، إلا أن يكون شاعراً، فإن ذلك جائز له في الشعر غير معيب عليه، ذلك أن القارئ للشعر يتعاطف مع الشاعر، ويشاركه مشاعره، حين يتغنى بالمثل العليا، فيكون قد عبر عن خواطر، وأمنيات القارئ⁹³.

كما ورد التعريف اللغوي لكلمة المفاخرة في كتاب جمهرة اللغة للأزدي (ت. 321هـ) بمعنى (الفخر): هو التمدح بالخصال، والافتخار: أن يعد الرجل قديمه... وتفاخر القوم وفاخروا تفاخرًا وفخارًا وافتخرموا افتخارًا؛ عارضه بالفخر ففخره، فاما الفخار بالكثير مصدر المفاخرة، و قال أبو زيد: يقال: فخرت الرجل على صاحبه فأنما أفخره فخرًا، و ذلك إذا فاخره رجل ففضله عليه و كذلك خرته عليه أخирه خيرة و خيراً، أو أنفرته عليه إنفارًا وأفلاجته عليه إفلاجاً و خيرته عليه تخييراً، ومعنى هذا كله واحد وهو أن تقضله على صاحبه. وفاخرني الرجل ففخرته أفخره وفاضلني ففضله أفضلاً⁹⁴. وقال ابن سيده في كتابه المخصص: "قايضنا الناس

⁹³ ينظر شوقي ضيف، دراسات في تاريخ الأدب العربي القديم (في عصر الدول المتناثرة)، ص 424.

⁹⁴ الأزدي؛ محمد بن الحسن بن دريد، جمهرة اللغة، تج: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملاتين، بيروت، ط 1، 1987م، ج 1، 589.

بغلان - - فاحرّناهم، وقال أبو عبيد: جامحت الرجل وفايشه وناحبته
ونافرته - إذا فاخرته. وقال أبو زيد: أنفرته على صاحبه - فضلته⁹⁵.

ومن الألفاظ التي جاءت في كلام العرب بمعنى المفاخرة: (الفَيْش)، ومنه "الفياش؛ وفاش الرجل فيشاً وهو فيوش: فخر، وقيل: هو
أن يفخر ولا شيء عنده،... ورجل فياش: مفاسخ، وجاؤوا يتقايشون أي:
يتقاخرون ويتکاثرون⁹⁶.

وكذلك من الألفاظ التي جاءت في كلام العرب بمعنى المفاخرة
(المنافرة)؛ ويقال: نافرت الرجل منافرة: إذا قاضيته، وقال أبو عبيد:
المنافرة: أن يفتخر الرجال كل واحد منهما على صاحبه، ثم يحکما بينهما
رجالاً،... ويقال لأصحاب الرجل والذين ينفرون معه إذا حزبه أمر: نفترته
ونفره ونافرته ونفورته. ونافرث الرجل منافرةً إذا قاضيته. والمنافرة: المفاخرة
والمحاكمة⁹⁷.

ومن معاني المفاخرة في كلام العرب: (المباهاة)" وتباهوا أي:
تقاخروا، قال أبو عمرو: باهاه إذا فاخره...".⁹⁸

⁹⁵ ابن سيده؛ علي بن إسماعيل المرسي، المخصص، تج: خليل إبراهيم جفال، دار
إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1996م، ج3/400.

⁹⁶ ابن منظور، لسان العرب، باب [فصل الفاء]، ج6/333.

⁹⁷ ابن منظور، لسان العرب، ج 5 / 226. والرّبّيدي ، تاج العروس من جواهر
القاموس، ج 14/270.

⁹⁸ ابن منظور، لسان العرب، ج 14/99.

وكذلك من الألفاظ التي جاءت بمعنى المفاحرة: المساجلة مأخوذة من "ساجل الرجل": باراه، وأصله في الاستقاء، وهو ما يتتساجلان. والمساجلة: المفاحرة بأن يصنع مثل صنيعه في جري أو سقي؛ قال ابن بري: أصل المساجلة أن يستقي ساقيان فيخرج كل واحد منها في سجله مثل ما يخرج الآخر، فأيهما نكل فقد غالب، فضربيه العرب مثلاً للمفاحرة، فإذا قيل: فلان يساجل فلاناً، فمعناه أنه يخرج من الشرف مثل ما يخرجه الآخر، فأيهما نكل فقد غالب، وتساجلوا أي تفاحروا؛ ومنه قولهم: الحرب سجال⁹⁹، ومن معاني المفاحرة: المناصلة؛ وَيُقَالُ: فلان يناضل عن فلان: إِذَا نضَحَ عَنْهُ وَدَافَعَ. والمناضلة: المفاحرة¹⁰⁰.

الحاصل بعد النظر في هذه التعريفات اللغوية المترابطة في المعنى من المفاحرة هي: الفخر، والمدح، والمعايشة، والمنافرة، والimbahah، والمساجلة، والمناضلة، واستناداً على ذلك يمكن تعريف المفاحرة بقولنا: هي محادثة أو محاورة بين شخصين أو أكثر في منافسة، حيث يظهر كل طرف ما يمتاز به من الصفات التي يمكن أن يفتخر بها على منافسه المقابل له، فيقوم الطرف الآخر بالرد عليه بنفس الأسلوب بإظهار صفاته الجيدة، ونقض صفات خصمه ببيان صفاته السيئة، بالحجج والأدلة والبراهين، وفي النهاية يلجان الخصم إلى حكم يفصل بينهما.

⁹⁹ ابن منظور، لسان العرب، ج 11/ 326، والجوهري؛ إسماعيل بن حماد الجوهرى الفارابي، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحرير: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط 4، 1987م، ج 5/ 1725.

¹⁰⁰ الأزهري، تهذيب اللغة، ج 12/ 29.

ب . المفاخرة اصطلاحاً:

لمعرفة مفهوم المفاخرة اصطلاحاً لا بد أولاً أن نميز الفرق بين المناظرة الواقعية الحقيقية، أي (المحاورة بين العقلاء)، وبين المناظرة الخيالية المجازية، أي (المحاورة بين غير العقلاء)، ومن ثم نعرف مفهوم المفاخرة اصطلاحاً.

* المناظرة الواقعية الحقيقية (المفاخرة بين العقلاء): وهي"

تعني وجود اثنين يقومان بفعل المناظرة، فيشتراكان بهذا الفعل فقط، وكل منهما ينظر في الأمر المنظور من خلال ما يتمتع به أو ما يملكه من مكونات فكرية ومرجعيات ثقافية تختلف عن الآخر، ومن ثم فالمناظرة قد تميل فيها كفة الميزان إلى أحد الطرفين دون الآخر؛ لما يحمله من أفكار تدحض أفكار صاحبه¹⁰¹.

بمعنى أن تكون المحاورة بين شخصين أو أكثر من بني البشر (كأن يكون بين عالمين أو بين شاعرين، أو بين أدبيين... أو بين غيرهم من العقلاء الآدميين). وسبق أن ذكرنا تعريف المناظرة لغة واصطلاحاً بشكل مفصل.

* المناظرة الخيالية المجازية (المفاخرة بين غير العقلاء): وهي"

التي تقوم في محورها وأساسها على اصطدام مناظرة من خيال المؤلف بإضفاء التشخيص على المتناظرين؛ وهي في حد ذاتها مناظرة خيالية تعبر عن رؤى فكرية بأهداف مختلفة ومتباينة، يسعى لها المؤلف من

¹⁰¹ ماردينبي؛ رغداء، *المناظرات الخيالية في أدب المشرق والمغرب والأندلس*، ص

خلال التفكير وإظهار القدرات، وغالباً ما يكون أسلوبه الحوار، فيتكلم كل طرف عن محسنه ومميزاته، ويحاول الطرف الآخر نقض أقواله، ودحض حججه وادعائه؛ حتى تنتهي المنازرة بقاضٍ يحكم بينهما في النهاية¹⁰². ويقول ابن خلدون عن المنازرة: "... فن نافع في كشف الحق وإزهاق الباطل بالحججة الصحيحة، والمنطق والصواب، والنوع الأدبي منه: الحقيقى كالمناظرة التي حدثت في نيسابور بين الهمذانى والخوارزمى، ومنه الخيالى الذى يكتبه الأديب؛ لبيان رأيين مختلفين في مسألة بهذا الأسلوب الجدلى كمناظرة صاحب الديك وصاحب الكلب التي كتبها الجاحظ في كتابه الحيوان".¹⁰³

وعرّف علي الجندي المفاجرة الحقيقة الواقعية: بأنها "محاجرة كلامية بين اثنين أو أكثر، وفيها يتباهى كل من المتقاخيرين بالأحساب والأنساب، ويشيد بما له من خصال، وما قام به من جلائل الأعمال، وكانت تحدث بين القبائل كرببيعة ومضر، وبكر وتغلب من ربعة، وقيس وتميم من مصر، وقد تغلغلت المفاجرات في بطونهم حتى كانت بين أبني العم في العشيرة الواحدة مثل؛ ما حدث بين عامر بن الطفيلي وعلقمة بن علثة، وقد تناهرا إلى هرم بن قطبة الفزارى".¹⁰⁴

¹⁰² ماردينى؛ رغداء، *المناظرات الخيالية*، ص 48.

¹⁰³ الشايب؛ أحمد، *الأسلوب*، مكتبة النهضة المصرية، ط 12، 2003م، ج 1/99، 99.

.100

¹⁰⁴ الجندي؛ علي، *تاريخ الأدب الجاهلي*، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط 1، 1991م، ج 263/26.

يعرف أحمد بدوی المفاخرات الخيالية بقوله: "تعني بها هذه المقالات التي كان النقاد ينثئونها، يريدون بها تبيين مزايا شيء ما، فلا يعرضون هذه المزايا عرضاً عادياً، ولكنهم يعتقدون موازنة بين شيئاً أو عدة أشياء، يذكر كل واحد منها ما يمتاز به، وما يرجحه على مناظره، ويكون ذلك على لسانه. وبهذه المناظرات يمكن أن تعرف مزايا الشيء وعيوبه، تلك العيوب التي تذكر على لسان الخصم في المناظرة¹⁰⁵.

والغرض من الأغراض التي رافقت مجالس المفاخرات بين الشعراء، مثل المدح بالقديم، وقد ظل الشعراء يتعنون به طوال العصور الإسلامية مجسدين فيه دائمًا مثالهم الخليفة الفردية؛ من الوفاء والمرءة والعزة والكرامة، وغير ذلك من الشّيم الرفيعة، كما يتغون عصبياتهم القبلية والقومية، وبأسهم وشجاعتهم الحربية التي يسحقون بها أعداءهم¹⁰⁶. وبالنظر إلى هذا فإن القصد من المفاخرة ليس ذلك الشعر الذي تم التغطرس ومدح الشعراء في العصر الجاهلي بعضهم ببعض بالمال، والقبائل والأجداد وإظهار الكره لبعضهم، بل القصد من المفاخرة هنا المناظرات الخيالية المختلفة على شكل إثبات الأفضلية وإظهار المزايا والمدافعة عن النفس ضد الغريم بالتغطرس حول شيء محسوس أكثر،

¹⁰⁵ بدوی؛ أحمد أحمد بدوی، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة، 1996م، الفجالة، القاهرة، مصر، ص 584.

¹⁰⁶ ينظر غلام سكينة/الحافظ عبد الرحيم، مجالس المفاخرات والموشحات والأزجال وأثرها في الأدب العربي الأموي الأندلسى، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور، باكستان ، عد(25)، 2018م، ص 5.

فالاصل في المفاحر، هي الحوار الشفهي المتحقق بالنظم أو بالنشر بحضور الملاء بين مخاطبين¹⁰⁷.

وبناء على ما سبق يمكن أن نعرف المفاحر الخيالية اصطلاحاً بأنها: "محاجرة بين اثنين أو أكثر من غير العقلاء يُشَخَّصُ فيها المحتاجون، ويعارض أحدهما الآخر؛ ليفهمه بحججه التي يراها مناسبة؛ وذلك لتحقيق غاية ارتأها الأديب من مفاحراته، وكان الكاتب في المفاحر يجرد من شخصيتين خياليتين أو أكثر، ويجعل هذه الشخصيات تتحاور وتنجذل وتنتافر في ذهنه، وهو يسطر صراعها وخصامها في نص واحد"¹⁰⁸، ومثال على ذلك "مفاحرة بين النرجس والورد" لتأج الدين عبد الرزاق اليماني¹⁰⁹، والمفاحرة بين الماء والهواء للشيخ أحمد البربير¹¹⁰.

وبالنظر في هذه التعريفات نجد أن المفاحرة هي مناظرة خيالية مجازية، وعلى هذا الأساس يمكن إدراجها تحت اسم جنس من الأجناس الأدبية، أو فن من الفنون الأدبية، فالدكتور محمد الششتاوي يتحدث عن المفاحرات قائلاً: "إن هذه المفاحرات تمثل لوًناً أدبياً انتشر في العصر

¹⁰⁷ Abdulhadi Timurtaş. Ziyâuddîn İbnu'l-Esîr'in Alegorik Bir Eseri "Risâletu'l-Ezhâr".3 NÜSHA, YIL: 14, SAYI: 39 2014/II ,ISSN 1303_0752 Sarkiyat Arastirmalari Dergisi Journal of Oriental Studies.

¹⁰⁸ جكلي؛ زينب، فن المفاحرات في العصر العثماني، ص.3

¹⁰⁹ المارديني، والياني، والمقدسي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، تتح: محمد الششتاوي، دار الأفاق العربية، القاهرة، 1999م.

¹¹⁰ الشيخ أحمد بن عبد اللطيف البربير الحسيني البيرولي (1160-1226هـ)، عن الطيّان؛ محمد حسان، المفاحرات والمناظرات، ص.9.

المملوكي اتسم بالطابع الشعبي؛ فبالرغم من وجود بعض أدب مملوكي ثمين ذي قيمة فنية وموضوعية عالية إلا أنه لم يلق بعد دراسة كافية¹¹¹. وكذلك تقول الباحثة زينب جكلي: " والمفاحرة بهذا التعريف مصطلح أدبي لفن جديد ظهر في عصر الدول المتتابعة، ونضج واكتملت شخصيته في العهد العثماني منه، وكان ظهوره بتأثير الفكر الجدلية في العصر العثماني وروح التجديد التي سرت في أدبه، وظهور المقامات وتتنوع الرسائل الأدبية وإن كانت غاية المفاحرات تختلف عن هذه الفنون"¹¹². ويقول الباحثان علي نظري ومريم فولادي: "إن الأنواع الأدبية تنقسم إلى قسمين، حيث إن الأنواع الأدبية الأصلية...: حماسية، غنائية، مسرحية، قصصية، قصة قصيرة، وأنواع فرعية تشمل: مرثية، مفاحرة، هجو، مدح، تمثيل، مقالة،... وأيضاً في النثر أنواع مختلفة، وهي: الرسائل السلطانية، الرسائل الأدبية، المقامات، المفاحرات، الحوادث الجارية..."¹¹³.

كما أشار إلى ذلك أحمد بدوي في موضع آخر في كتابه أسس النقد الأدبي عند العرب بقوله: "وعرفوا الخيال الذي ينطق الحيوانات، ويجري على أسنتها ما ينبغي أن يجري على أسنة العقلاة من الناس،

¹¹¹ المقدسي؛ عز الدين المقدسي، **المفاحرات الباهرة بين عرائس ومنتزهات القاهرة**، تتح: محمد الششتاوي، دار الأفاق العربية، القاهرة، 1999م. ص 7.

¹¹² جكلي؛ زينب، **فن المفاحرات في العصر العثماني**، ص 4.

¹¹³ ينظر علي رضا نظري/ مريم فولادي، **دراسة بنية ومضمون الحوار الأدبي(المناظرة) في أدب العصر المملوكي**، تتح: حسين شوندي، جامعة الإمام الخميني، إيران، مجلة، إضاءات نقدية فصلية، السنة 5، عد 20، 2015م. ص 4.

ويجعلها تتصرف كما يتصرف هؤلاء العقلاة. بل عرروا الخيال الذي ينطق الجماد، والأشجار، وغيرها في هذه المناظرات التي عقدوها بين البلدان، وبين القلم والسيف، وبين النباتات المختلفة، وبين الليل والنهار...¹¹⁴. كما تقول د. رغداء ماردينبي عن المناظرة الخيالية: "وهي فن أدبي له جذوره في عمق التاريخ (قبل الميلاد)، تطور عبر العصور، واتسع في العصر المملوكي وما تلاه من عصور".¹¹⁵.

أو بعبارة أخرى "إن المفاخرة، التي نتحدث عنها، فهي ليست تلك المنافرات والمفاخرات الجاهلية، التي كان يقوم فيها الشاعر أو الكاتب بمنافرة غيره، ويدرك آباءه وأجداده وما إلى ذلك، وإنما نعني بها تلك المحاورات النثوية، التي يتخيل فيها الكاتب طرفي، يقوم كل طرف بالتمدد بخصاله، وعد مائه، وإبطال حجج خصمه، وتغريد دعواه؛ بغية إحراز السبق والظفر".¹¹⁶.

واعتماداً على هذا التعريف للمفاخرة الخيالية يتبيّن لنا أن المفاخرة تختلف عن المنافرة والمجادلة، فالمفاخرة ؟ هي شكلٌ تطوري للمنافرة، إلا أن المفاخرة تختلف عنها في أنها ذات اتجاه سلمي هادئ، أما المنافرة فهي ذات أسلوب خصامي منافر، والفاخر عند العرب باب واسع من أبواب شعرهم، يعبر عن ميلهم الطبيعي إلى الأنفة والعزّة، والافتخار بالنفس، وقد

¹¹⁴ بدوي؛ أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة، 1996م، الفجالة، القاهرة، مصر، ص 509.

¹¹⁵ ماردينبي؛ رغداء، المناظرات الخيالية، ص 48.

¹¹⁶ ينظر شوقي ضيف، دراسات في تاريخ الأدب العربي القديم، ص 426.

يتعدى الفخر الحدّ الطبيعي إلى المبالغة في الافتخار بالنفس والقبيلة، وأكثر ما يتناوله الفخر الشجاعة، والبأس، وإجارة الجار،...، وهي أكثر الصفات التي تميز بها العرب، وكان الشعراة دائمي التفاخر بقبيلتهم القوية، وبفرسانها الذين يخاهم جميع القبائل الأخرى¹¹⁷.

وقد تطور فن المفاخرة في أدبنا العربي: من الحقيقة إلى الخيال، وتجاوز دوائر الحس؛ ليحلق في آفاق العقل مع تطور العقلية العربية، التي تجاوزت مرحلة الفخر بالأباء والأجداد، إلى عقد مفاخرات خيالية، يتخيل فيها الأديب طرفين متاظرين، وينطق كل طرف بما يراه من حجج، يفند حجج خصمه، وقد طرق الأدباء، وبخاصة في العصرين: المملوكي والعثماني الموضوعات كافةً، التي يمكن أن تتخيل أن تحدث فيها تلك المناظرات الخيالية¹¹⁸.

نستنتج – أيضاً – من التعريفات السابقة أنّ المفاخرة تمثل نمطاً أدبياً؛ وهو عبارة عن محاورات أو مناظرات (خيالية) تدور بين أشخاص من غير العقلاء (كالشمس والقمر والماء والهواء، والسيف، والقلم وغير ذلك) يذكر فيها كل شخص أو طرف خصاله ومحاسنه في مقابل ذكر مساوى خصمه (الطرف الآخر) حتى يفحمه وينتصر عليه.

¹¹⁷ ينظر عروة؛ عمر، *الحياة العرب الأدبية، الشعر الجاهلي*، دار مدني، الجزائر، د، ت، ط، ص121، وينظر سلام؛ محمد زغلول، *مدخل إلى الشعر الجاهلي*، دراسة في البيئة والشعر، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1995م، ص161. ينظر أسماء قلح، *فن المناظرة من منظور تداولي*، ص30.

¹¹⁸ ينظر شوقي ضيف، دراسات في تاريخ الأدب العربي القديم، ص427.

واعتماداً على هذا التعريف سيتم بيان وتوضيح الاختلاف في تسمية مصطلح المفاحرة، و الفرق بينها و بين الأجناس الأدبية أو الفنون الأدبية الأخرى التي احتوتها.

فقد كثرت الأسماء التي أطلقت على المفاحرة؛ لأنها نسبت إلى فنون أدبية مختلفة، وذلك لتشابهها مع بعض المصطلحات الأدبية الأخرى، إذ أنها بعض الكتاب والباحثين بالرسالة، وألحقها آخرون بالمقامة أو بالمناظرة، وأطلق بعضهم عليها إسم محاورة أو مجادلة أو معارضة، ففي العهد المملوكي نرى القلقشندى يسمى مفاحرته: رسالة¹¹⁹، بينما يسمى بها ابن نباتة والسيوطى: مقامة¹²⁰، واستمر هذا المزج بين الرسالة والمقامة والمناظرة عند الكتاب حتى أواخر العصر العثماني، بل حتى عند بعض الدارسين في الوقت الحاضر¹²¹، مثلًا الشيخ محمد الدين الجزائري يقول في مقدمة مناظرته بين العلم والجهل: "فقد اقتضى الحال، أن يقع بين العلم والجهل مناظرةً وجداً، فاجتمع القوم وعينوا لذلك يوم...". وفي

¹¹⁹ ينظر القلقشندى؛ أحمد بن علي الفزاري، *صبح الأعشى في صناعة الإنشاء*، تحرير: محمد حسين شمس الدين وأخرون، دار الفكر ودار الكتب العلمية، بيروت، 1997م، ج 14/263.

¹²⁰ ينظر عوض؛ يوسف نور، *فن المقامات بين المشرق والمغرب*، دار القلم، بيروت، لبنان، ط 1، 1979م، ص 254.

¹²¹ ينظر جكلي؛ زينب، *فن المفاحرات في العصر العثماني*، ص 8.

¹²² ينظر الطيّان، محمد حسان، *المفاحرات والمناظرات*، ص 190.

نهاية مناظرته يقول: "فانقضى الكلام، وافترقوا بسلام. وختمت المقامات، بحمد أهل الجنة في دار المقامات"¹²³.

حيث نرى أنَّ الشيخ الديسي قد سمي مناظرته في مقدمتها مناظرة وجال، وفي خاتمتها سماها مقامة، وهذا محمد بن محمد المبارك الجزائري - أيضًا - فقد سمي مفاخرته بين الغربة والإقامة مقامة تارةً ومحاضرةً ثم محاورةً تارةً أخرى، بقوله: "أن أنشئ مقامة في المفاخرة بين الغربة والإقامة. مشتملة على محاضرة لطيفة، ومحاورةٌ ظريفة"¹²⁴. دون أن يلجم إلى ذكر المفاخرة من ضمن حديثه عن المفاخرة بين الغربة والإقامة، مع أن شروط المفاخرة الفنية قد تتوفرت في مقامته.

و فعل الشيرازي مثلاً فعل سابقوه في مفاخرته التي سماها طيف الخيال، وهي مفاخرة بين العلم والمال حيث اعتبرها مرة رسالةً ومرةً أخرى مناظرة، حيث قال: "رسالة بديعة في صورة مناظرة بين العلم والمال، وهيئة مشاجرة على ما ينطق لسان الحال"¹²⁵. وحتى في وقتنا الحاضر لم يثبت معنى مصطلح المفاخرة في عقول وأذهان بعض الكتاب والباحثين والدارسين في العصر الحديث، ومن هؤلاء الباحثين د. يوسف عوض إذ سمي مصطلح (المفاخرة) مناظرة ومقامة ومحاورة ومقارنة ورسالة، فيقول مثلاً بعد عرض مقامة "العمال والبطال" من مقامات الفكرية لابن عبد الله فكري باشا المولود(1250هـ) قائلاً: "والمقامات تشارك سابقتها في

¹²³ ينظر الطيان، محمد حسان، *المفاخرات والمناظرات*، ص 205.

¹²⁴ ينظر الطيان، محمد حسان، *المفاخرات والمناظرات*، ص 152-183.

¹²⁵ ينظر عوض؛ يوسف نور، *فن المقامات بين المشرق والمغرب*، ص 366-368.

الخصائص الأسلوبية... فإن بناءها يذكرنا بأسلوب المناظرة والمقارنة، الذي وجدناه عند بعض المقاميين السابقين كالشیرازی...، فإن المقامة رحلة خيالية لا نشك في أنها تأثرت بأسلوب رسالة الغفران... إلى جانب مقامة طيف الخيال للشیرازی¹²⁶. وأحمد البریئر أطلق على المفاخرة اسم مقامة متمثلاً بمؤلفها قائلًا: "وليس في وسعنا أن نضيف شيئاً لهذا النمط من المقامات الذي يقوم على المناظرة، فقد مر شبيه له في مقامة الشیرازی، ولكن المناظرة في هذه المرة تهدف إلى الإقرار بالفضل لأولي الفضل، وهو هدف أخلاقي"، ثم ذكر من كلام الكاتب ما يشير إلى تسميتها محاورة ومنافرة بقوله: "غير أننا كنا نسمع محاورة ضمنها منافرة ، ثم ذكر أنها مفاخرة" ، فالمحاورة، والمنافرة، والمفاخرة بل والمقامة والمناظرة - أيضاً - سواء عند هذا الكاتب¹²⁷.

ومن الباحثين والدارسين المعاصرین محمد الطیان الذي سمى المفاخرة مقامة ومحاورة ومحاورة، وقال في كتابه " المفاخرات والمناظرات" الذي ضم خمسة نصوص اسم مقامات ثم عبر عنها باسم المفاخرات حيناً والمناظرات حيناً آخر مثل قوله: " مقامة في المفاخرة بين الماء والهواء ، وغريب الأنبياء في مناظرة الأرض والسماء للشيخ محمد المبارك ، ونظرة البهار في محاورة الليل والنهار للشيخ محمد المبارك - أيضاً -، ومفخرة بين الشمس والقمر للشيخ بهاء الدين

¹²⁶ عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص 366-368. وينظر جکلی؛

زینب، فن المفاخرات في العصر العثماني، ص 8.

¹²⁷ ينظر زینب جکلی، فن المفاخرات، ص 9.

البيطار،... ومناظرة بين العلم والجهل للشيخ محمد الدّيسي الهمامي الجزائري (1270-1340هـ)¹²⁸، وذهب يذكر أسماء المفاحرات، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على أن المصطلح لم يكن واضحًا في ذهنه حيث خلط كغيره بين المقاومة والمفاحرة والمناظرة.

وهذا مما يدفعنا إلى القول: بأن مفهوم مصطلح المفاحرة لم يكن واضحًا ومستقرًا لدى الكتاب والباحثين حتى في يومنا هذا، ويظهر أنهم نظروا إلى المفاحرة من ناحية المضمون لا من حيث الأسلوب الفني لهذا العمل الأدبي التي تقوم على تشخيص المتحاورين المتجادلين من غير العقلاء، وإظهارهما في صورتين في عمل فني واحد، يقوم على المناقشة التنافريّة بأسلوب الخصامي وليس بأسلوب الهدائى. ولكن هذا المزج ولاختلاف في الفكر - أيضًا. إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على عدم وضوح الفكرة عند الباحثين بوجود المفاحرة لديهم بشكل واضح¹²⁹، ونلحظ من خلال اجتهاد هؤلاء الباحثين والدارسين كل حسب قدرته ومعرفته الثقافية بإطلاق اسم من الأسماء الأجناس الأدبية القريبة من المفاحرة من حيث المعنى أو المضمون، ولم ينظروا إلى المفاحرة من الناحية الفنية، وهذا ما أوقعهم في المزج والخلط بين المفاحرة وبين كل من المصطلحات المتشابهة لها مثل: المناظرة، والمحاورة ، والمجادلة، والمقاومة، والرسالة وما إلى ذلك... إلخ، وهذا ما سعيث لإظهاره وتوضيحه في هذه الرسالة، ولأجل

¹²⁸ الطيان؛ محمد حسان، *المفاحرات والمناظرات*، ص 6 و 11 و 185.

¹²⁹ ينظر زينب جكلي؛ *فن المفاحرات*، ص 9.

ذلك سناحول أن نبين الفرق بين المفاخرة وبين بعض هذه المصطلحات المشابهة لها.

5. الفرق بين المفاخرة وبين بعض المصطلحات المشابهة لها

إن بعض الدارسين والكتاب والنقاد والأدباء يرون أن فن المقاومة ظهر بشكل يشبه بعض الأجناس والمصطلحات الأدبية الأخرى المشابهة لها والتي سبق ذكرها.

يقول د. يوسف عوض في كتابه (فن المقامات بين المشرق والمغرب): "ويرى الدكتور ركي مبارك أن أهل القرن الثالث كانوا يعرفون ألواناً من المحاورات الأدبية تعرف بالمقامات، ويستشهد في ذلك بوصية ابن المدبر - في رسالة العذراء... ويرى أن المقامات انتقلت" إلى كلام المعتفين الذين يتولون إلى الأغنياء بكلام مسجوع "فيقولون": "ارحموا مقامي هذا"، ويرى كذلك أن بديع الزمان حين أنشأ مقاماته تمثل فيها مقامات السائرين في الأسواق والمساجد وقد جعل بطله مشرداً¹³⁰.

كما يرى الباحث إحسان عباس أن المقاومة الأندلسية انسلاخت من قصة الكدية والحيلة، وصارت صورة من رسالة يقدمها شخص بين يديه أمر يرجوه أو أمل يبتغي تحقيقه¹³¹، وذهبت الباحثة زينب بيره جكلي إلى أن: " مقامات عصر الدول المتتابعة حدث فيها تغيير وتجديد، إذ لم تلتزم بالمنهج الذي خطه مبدعو المقامات في العصر العباسي، فلم يحو

¹³⁰ عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص.8.

¹³¹ الحسيني؛ قصي عدنان سعيد، فن المقامات بالأندلس: نشأته وتطوره وسماته، دار الفكر، عمان، الأردن، ط1، 1999م، ص 137.

بعضها رواية ولا بطلاً، وإنما اكتفى بالحكاية، وقد تخلو من الرحلة والاغتراب والكدية، وقد تكتفي بالحوار فحسب بين شخصين من العقلاء أو من غيرهم؛ ولهذا اختلطت المقامات بالمفاخرات وبالرسائل الأدبية حتى صعب التمييز بينهما أحياناً، فكان المفاهيم لم تعد واضحة في أذهان الكتاب¹³². ولذلك سنبين وجوه الفرق والاختلاف بين المفاخرة وغيرها من الأجناس الأدبية والمصطلحات الفنية الأخرى المشابهة لها من خلال ذكر نماذج توضح هذا الاختلاط.

1.5.1. القصيدة والمفاخرة

لنبيان الفرق بين المفاخرة والقصيدة يجب أن نعرف أولاً كلاً منهما، ثم نوضح الفرق بينهما، لقد عرّفنا المفاخرة سابقاً بأنها: عبارة عن محاورات أو مناظرات (خيالية) تدور بين أشخاص من غير العقلاء (كالشمس والقمر ، والسيف والقلم وغير ذلك) يذكر فيها كل شخص خصاله ومحاسنه في مقابل ذكر مساوئ خصمه حتى يفحمه وينتصر عليه، أو بعبارة أخرى " إنما نعني بها تلك المحاورات النثرية، التي يتخيّل فيها الكاتب طرفين، يقوم كل طرف بالتمدح بخصاله، وعد مآثره، وإبطال حجج خصمه، وتقنيد دعواه؛ بغية إحراز السبق والظفر"¹³³ . وألمّا القصيدة كما يقول الباحث يوسف حسين بكار في كتابه "بناء القصيدة في النقد العربي": " القصيدة

¹³² جكلي؛ زينب بيره، *النثر العربي في عصر الدول المتابعة*، دار البيضاء، عمان، 2006م، ص 119-120.

¹³³ ينظر شوقي ضيف، دراسات في تاريخ الأدب العربي القديم، ص 426.

هي بناء يتربّك من العناصر والقوى التي تتنّظّر على نحو يتم فيه تكامل المعاني الشعرية المتّبولة في حقائق لغوية. فالعالم الذي تتّألف منه القصيدة عالم متّجانس تتّلاقى أفكاره وتنتّعّق في حركة مطردة، وهذا يصدق على القصيدة العربية كما يصدق على سواها¹³⁴. ويعرفها غيره قائلاً: القصيدة؛ هي مجموعة أبيات من بحر واحد مستوية في الحرف الأخير بالفصحي، وفي عدد التفعيلات (أي الأجزاء التي يتكون منها البيت الشعري). وأقلّها ستة أبيات وقيل سبعة وما دون ذلك يسمى (قطعة)¹³⁵، وللتعرّيق بين المفاهيم والقصيدة، يجب أن تتوافر الشروط التالية في أي قصيدة حتى يمكن إطلاق اسم قصيدة عليها: الوزن، القافية، الفكرة أو المعنى، المضمون أو الأسلوب الذي يتكون من: الأسلوب اللفظي، الأسلوب المعنوي، الأسلوب الجمالي¹³⁶.

¹³⁴ بكار؛ يوسف حسين، *بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث*، دار الأندلس، بيروت. لبنان، ط2، 1982م، ص23.

¹³⁵ ينظر ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني، *العدمة في محسن الشعر وآدابه*، تتح: محمد محي الدين عيد الحميد، دار الجيل للنشر، بيروت، ط5، 1981م، ج1/181. وينظر محمد صالح علي، بوابة يوم جديد التجمعية، تاريخ دخول الموقع: 2022/2/23، رابط <https://yomgedid.kenanaonline.com/posts/7101>

¹³⁶ ينظر عباس؛ إحسان عباس، *اتجاهات الشعر العربي المعاصر*، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1978، ج1/40، 43. وينظر محمد صالح علي، المرجع السابق نفسه على نفس الرابط.

وقد اشترط النقاد والأدباء والشعراء في مقدمة القصيدة الرسمية أو بمعنى آخر في عصور الاحتجاج أن تبدأ بالغزل أو الوقوف على الأطلال وإلا اعتبرت مقطوعة، ومثال ذلك في وصف الحروب والثورات إذ سمح لها أن تدخل موضوعها مباشرة،¹³⁷ وأمّا في قصائد المفاحير فلم تلتزم بهذا الشرط في مقدمة المفاحير، فيمكن لها أن تبدأ موضوعها مباشرة. ومثال على ذلك؛ ما نجده عند بعض الشعراء والأدباء منهم الشيخ عبد الغني النابلسي الذي بدأ أول كلمة في مفاحيره الشعرية أو قصيده بقوله:

[مجزوء الرّمل] [البسيط]

<p>وقْدَ بَدَا مِنْهُمَا اِدْعَاءُ وَلَا حِرْفٌ وَلَا هِجَاءُ وَقَالَ إِنَّمَا بِي اِرْتَوَاءُ...</p>	<p>تَفَاهُرُ الْمَاءُ وَالْهَوَاءُ لِسَانُ حَالٍ وَلَيْسَ نُطْقُ فَابْتَدَأَ الْمَاءُ بِاِفْتَخَارٍ</p>
---	---

فالشيخ النابلسي يُعيّن في بداية المفاحير أن الجنس الأدبي الذي تنتهي إليه قصيده، هو المفاحير، والكلام فيها هو ادعاء بين مخلوقين من غير الأدميين، ومن غير العقلاة جاء به على سبيل التخيّل؛ ليبيّن من خلال هذه المناظرة قدرة ثقافته على الإبداع في هذا المجال، أو يهدف

¹³⁷ ينظر ابن رشيق، *العمدة في محسن الشعر وأدابه*، ج 2/117. وينظر ابن الأثير؛ نصر الله بن محمد ضياء الدين ابن الأثير، *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*، تج: أحمد محمد الحوفي وآخرون، دار نهضة مصر، القاهرة، ج 2/236.

¹³⁸ النابلسي؛ عبد الغني النابلسي، *ديوان الحقائق ومجموع الرفائق*، نشر عبد الوكيل الدروبي، دمشق، 1953م، ص 29.31.

من ورائها تسلية المخاطب أو المتلقى بهذا الفن الأدبي الطريف الشائق والمثير¹³⁹.

وعادةً تبدأ المفاحرة بمقدمة فيها ثناء على الله - عز وجل - بالحمد والتنزيه، والصلوة على رسول الله - صلى الله عليه وسلم -، ومن ثم ينتقل الأديب بعد ذلك إلى وصف تأملاته الخيالية في الطبيعة، وهذه التأملات توصله إلى الحديث عن التفاخر بين المخلوقات، مثال ذلك ما ذكره عبد الرزاق البيطار في مقدمة مفاحرة الليل والنهر لمحمد المبارك¹⁴⁰.

أما الموضوع الأساسي في المفاحرة، فيكون بين غير العقلاء، بحيث يشخص هؤلاء ويدلي كل منهم دلوه، وقد تحتوي المفاحرة موضوعاً واحداً، أو قد يُسْتَطَرَد فيها بموضوعات لا تمت إلى الموضوع الأساسي إلا بخيط خيالي بدائي.

أما في قصائد المفاحرات فتحتقر فيها الوحدة الموضوعية ومن ثم الوحدة العضوية؛ لأن كل كلمة وكل صورة فيها توظف لخدمة المجادلة والمنافرة،¹⁴¹ وقد تحققت في قصيدة النابلسي السابقة الوحدة العضوية؛ لأنها تتحدث عن مجال واحد ومضمون واحد، فهي بعكس القصائد الرسمية

¹³⁹ ينظر جكلي، فن المفاحرات، ص 21.

¹⁴⁰ ينظر البيطار؛ عبد الرزاق بن حسن بن إبراهيم، حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر، تحرير: محمد بهجة البيطار، دار صادر، ط 2، 1993م، ج 3/1355.

¹⁴¹ بكار؛ يوسف حسين، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ص 283.

التي تبدأ بالغزل أو الوقوف على الأطلال وإلا تعتبر مقطوعة، كالقصائد التي ذكرت في وصف الحروب والثورات حيث أجاز لها أن تدخل موضوعها مباشرة¹⁴². أما من حيث الفرق بين أسلوب المفاخرة وأسلوب المقامة أو القصيدة وغيرها من الفنون الأدبية، فسنفصل القول فيها لاحقاً في فقرة أسلوب المفاخرة، إن شاء الله تعالى.

2.5.1. المنازرة والمفاخرة

عرف ابن منظور في معجمه لسان العرب كلمة "المناظرة" لغة بقوله: "أن تناظر أخاك في أمر إذا نظرتما فيه معاً كيف تأتيناه، والانتظار: التراوض في الأمر، ونظيرك: الذي يراوضك وتناظره، وناظره من المنازرة، والنظير: المثل، وقيل: المثل في كل شيء، وفلان نظيرك: أي مثالك؛ لأنه إذا نظر إليهما الناظر رأهما سواء، ونظير شيء مثله، والنظر والنظير بمعنى مثل الند والنديد، منه النظر؛ وهو الفكر في شيء، ويقال: ناظرت فلاناً أي صرت نظيرًا له في المخاطبة، وناظرت فلاناً بفلان أي جعلته نظيرًا له".¹⁴³

ونفيد مما ذكره ابن منظور أن الجذر (ن ظ ر) يدور حول المماثلة والمشابهة، والمناظرة مصدر الفعل الرباعي (ناظر)، المزيد بحرف فجاء على وزن المفاعة؛ لإفادة المشاركة¹⁴⁴، ويقال: "تناظر القوم، نظر

¹⁴² ينظر جكلي؛ فن المفاخرات، ص 21.

¹⁴³ ابن منظور، لسان العرب، ج 5/ 219. وج 6/ 211. والفيروز آبادي، القاموس المحيط، د. ط، ت، ص 623.

¹⁴⁴ الفراهيدي، كتاب العين، ص 832.

بعضهم إلى بعض، وفي الأمر تجادلوا وتروضوا. والمناظر: المجالد المحاجج¹⁴⁵.

والمناظرة اصطلاحاً: عرّفها الجرجاني بقوله: هي النظر بالبصيرة من الجانبيين في النسبة بين الشيئين؛ إظهاراً للصواب¹⁴⁶، والمناظرة صورة حوارية قائمة على تقليل الأقوال والآراء واستخراج النتائج من المقدمات بوسائل تناسب كل علم، وفي فائدتها قال الشاطبي: "ومقصود المناظرة رد الخصم إلى الصواب بطريق يعرفه؛ لأن رده بغير ما لا يعرفه من باب تكليف ما لا يطاق، فلا بد من رجوعها إلى دليل يعرفه الخصم السائل معرفة الخصم المستدل"¹⁴⁷.

والمناظرة: عند أصحابها توجه المتخاصلين في النسبة بين الشيئين؛ إظهاراً للصواب، مأخذة إما من النظير بمعنى أن مأخذهما شيء واحد، وإما من النظر بمعنى الإبصار لا بمعنى الفكر والترتيب، أو بمعنى التفات النفس إلى المعقولات والتأمل فيها، أو بمعنى الانتظار، أو بمعنى المقابلة، ووجه المناسبة أن في الأول إيماء إلى أنه ينبغي أن تكون المناظرة بين متماثلين بأن لا يكون أحدهما في غاية العلو والكمال، والآخر في نهاية الدناءة والنقسان والزوال¹⁴⁸.

¹⁴⁵ إبراهيم مصطفى وآخرون، *المعجم الوسيط* ، ج 2/969.

¹⁴⁶ الجرجاني، *كتاب التعريفات*، ج 1/232.

¹⁴⁷ الشاطبي، *الموافقات في أصول الشريعة*، ج 4/335.

¹⁴⁸ نكري، *دستور العلماء جامع العلوم في اصطلاحات الفنون*، ج 3/233.

وتطلق المُناَظِرَة -أيضاً- في اصطلاح "أهُل هَذَا الْعِلْمَ عَلَى النَّظَرِ" من الجانبيَن في النسبة بين الشَّيْئَيْن إِظْهَاراً لِلصَّوَابِ، وَقِيلَ: تَوْجِهُ الْخَصْمَيْن فِي النَّسْبَةِ بَيْنَ الشَّيْئَيْن إِظْهَاراً لِلصَّوَابِ، أَيْ تَوْجِهُ الْمُتَخَاصِمَيْن الَّذِيْن مَطْلُوبُهُمَا غَيْرُ مَطْلُوبِ الْآخِرِ إِذَا تَوْجَهَا فِي النَّسْبَةِ، وَإِنْ كَانَ ذَلِكَ التَّوْجِهُ فِي النَّفْسِ كَمَا كَانَ لِلْحَكَمَاءِ الإِشْرَاقِيِّيْن وَكَانَ غَرْضُهُمَا مِنْ ذَلِكَ إِظْهَارِ الْحَقِّ وَالصَّوَابِ¹⁴⁹. وَتَجْرِيِ المُناَظِرَةُ بَيْنَ الْمُتَنَافِسِيْن مِنَ الْعُلَمَاءِ، وَتَحْتَوِي عَلَى مَنَاقِشَاتٍ وَمَحَاوِرَاتٍ وَمَجَادِلَاتٍ يَجْرُونَهَا أَمَامَ الْجَمَهُورِ الَّذِي يَنْتَظِرُ غَلْبَةً أَحَدَ الْمُتَنَافِسِيْن عَلَى الْآخِرِ وَانتِصَارَهُ عَلَى خَصْمِهِ، وَفِيهَا مِنَ الْجَوِّ الدَّرَامِيِّ الشَّائِقِ الَّذِي يُثِيرُ فَضُولَ الْمَشَاهِدِيْنِ، وَقَدْ اشْتَهِرَ فِي هَذَا الْمَجَالِ أَيْ (الْمُناَظِرَةُ) فِي الْعَصْرِ الْعَبَاسِيِّ أَبُو حِيَانَ التَّوْحِيدِيِّ، وَلَهُ مُناَظِرَةٌ مُشَهُورَةٌ جَرَتْ بَيْنَ النَّحْوِيِّ أَبِي سَعِيدِ السِّيرَافِيِّ (تَ368هـ)، وَمَتَّى بْنَ يُؤْنَسَ الْعَالَمَ بِالْمَنْطَقِ الْيُونَانِيِّ¹⁵⁰. وَمَعَ الْعِلْمِ أَنَّ غَايَةَ الْمُناَظِرَةِ قَدْ تَتَشَابَهُ مَعَ الْمَفَاخِرَةِ فِي مَحاوْلَةِ كُلِّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا نَفْضُ آرَاءِ الْخَصْمِ؛ لِيَتَفُوقَ كُلُّ طَرْفٍ مِنْهُمَا عَلَى الْآخِرِ، إِلَّا أَنَّ الْمُناَظِرَةَ تَخْتَلِفُ عَنِ الْمَفَاخِرَةِ بِأَنَّهَا تَجْرِي بَيْنَ الْعُقَلَاءِ. وَكَذَلِكَ يَنْاقِشُ فِيهَا عُلَمَاءُ مُتَخَصِّصُونَ بِقَضِيَّةِ عَلْمِيَّةٍ حَقِيقِيَّةٍ غَيْرَ خَيَالِيَّةٍ، وَيَجْرِيُ الْكَلَامُ حَوْلُهَا دُونَ أَنْ يَخْرُجَ عَنْهَا إِلَى غَيْرِهَا؛ وَلَهُذَا كَانَتْ تَظَهُرُ فِي مَجَالِسِ الْخَلْفَاءِ وَالْعُلَمَاءِ

¹⁴⁹ التهاني؛ محمد بن علي الفاروقى، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج 2/1652.

¹⁵⁰ ياغى؛ عبد الرحمن، رأي في المقامات، دار الفكر، عمان، الأردن، 1985م، ص 42.

الكبار؛ ليرى المشاهدون أيُّ الطرفين له الغلبة على الآخر في اختصاصه¹⁵¹.

وبالنسبة للمفاحرة؛ فلا تجري موضوع الحوار فيها حول فكرة علمية يراد إثباتها أو نفيها، وإنما تتعدد فيها الآراء والأفكار، وتنتشر فيها العلوم، ويؤخذ من كل بستان وردة، وقد لا يجمع بينها جامع إلا أن صاحبها يفترض بها، ويأتي بأدلة علمية أو غير علمية على ألسنة غير العقلاة، وهذه قد يسمى بها بعضهم مناظرة، وأرى أنها مفاحرة؛ هذا ما تقوله د. زينب جكلي؛ لأن المناظرة لا تكون إلا بين علماء يلتزمون قضية علمية واحدة، أما المفاحرة، ف تكون بين أشخاص متعدد الرؤى، وقد ابتدعهم خيال الأديب، وجاء بهم على هيئة مخلوقات نباتية أو حيوانية أو غيرها؛ ولذلك تتعدد الأوجه الثقافية التي ترد فيها بين دينية، وتاريخية، وفلسفية،... بالإضافة عن أنها تجري بين غير العقلاة، ولو لا هذه الخاصية لكانت المفاحرة محور كلام المتعلمين لا ترتبط بفكرة واحدة، ولأخذ كل منهم ياهو بما يشاء، فهي تشبه شعر الفخر الذي يستعلي به كلّ بما يرغب من سمات وخصائص وفضائل، وهذا الحديث المتلون بألوان مختلفة بالإضافة إلى التشخيص والتصوير البديع الذي يكون سبباً للجمال الفني في المفاحرة، وهو ما يميّزها عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى¹⁵².

¹⁵¹ ينظر مراد؛ محمد خليل بن علي بن محمد، سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر، دار البشائر الإسلامية، ودار ابن حزم، ط3، 1988م، ج 4/ 103، 104.

ينظر زينب جكلي؛ فن المفاحرات، ص 20.

¹⁵² ينظر زينب جكلي؛ فن المفاحرات، ص 20.

فالباحث يؤكد ويؤيد رأي د. زينب فيما ذهبت إليه من أن المناظرة تختلف عن المفاخرة كما ذكرنا سابقاً في بداية فقرة تعريف المفاخرة اصطلاحاً عندما بينا الفرق بين المناظرة الحقيقة(الواقعية)، وبين المناظرة الخيالية المجازية أي: (المفاخرة)، فقلنا عن المناظرة الحقيقة: أنها يجب تكون المحاورة بين شخصين أو أكثر من بني البشر (كأن يكون بين عالمين)، أو بين شاعرين، أو بين أدبيين، أو بين غيرهم من العقلاه الآدميين، وعن المناظرة الخيالية (المفاخرة)، وهي "التي تقوم في محورها وأساسها على اصطناع مناظرة من خيال المؤلف بإضفاء التشخيص على المتناظرين، وهي في حد ذاتها مناظرة خيالية تعبّر عن رؤى فكرية بأهداف مختلفة ومتباينة يسعى لها المؤلف من خلال التفكّر وإظهار القدرات، وغالباً ما يكون أسلوبه الحوار، فيتكلم كل طرف عن محسنه ومميزاته، ويحاول الطرف الآخر نقض أقواله، ودحض حججه وادعائه؛ حتى تنتهي المناظرة بقاضٍ يحكم بينهما في النهاية"¹⁵³. وهذا ما ذهبت إليه - أيضاً - د. رغداء المارديني في هذا الموضوع¹⁵⁴.

3.5.1. الرسالة والمفاخرة

سبق أن تعرّضنا لذكر مفهوم المفاخرة لغة واصطلاحاً بشكلٍ مفصل، وسنعرف الآن على مفهوم الرسالة ونميّز الفرق بينها وبين المفاخرة.

¹⁵³ مارديني؛ رغداء؛ المناظرات الخيالية، ص 48.

¹⁵⁴ ينظر مارديني؛ رغداء؛ المناظرات الخيالية، ص 48-50.

الرسالة: " فالرسالة الأدبية هي أقرب إلى المقال في عصرنا الحديث، ينشئها الكاتب في موضوع من الموضوعات التي تشغل باله واهتمامه¹⁵⁵. أو بمعنى آخر: هي نص أدبي يعبر فيه الكاتب عن قضية ما بأسلوب فني منق يبدي فيه براعته في التعبير والتصوير، وتجمع بين النثر والشعر، وتجنح غالباً إلى أسلوب الصنعة ولا سيما السجع والطابق الذي يحقق به الكاتب نغمة موسيقية تعوضه عن موسيقى الشعر وقد يكون متكلفاً ومتصنعاً في ذلك¹⁵⁶، ويبداً كاتب الرسالة غالباً في مقدمته بحمد الله - سبحانه - والصلوة والسلام على رسوله - صلى الله عليه وسلم - ثم ينطلق إلى موضوعها، وقد تتناول الرسالة موضوعات إدارية، أو دينية، أو سياسية، أو حربية، أو وصفية مختلفة، وقد تتعدد موضوعاتها وتتنوع الأغراض التي تتناولها¹⁵⁷.

أحياناً تتفق الرسالة مع بعض المفاخرات من حيث المقدمة، فمثلاً الإمام الحافظ شمس الدين محمد بن أحمد الذهبي في مفخرته بين المشمش والتوت يستفتح رسالته بحمد الله، والصلوة والسلام على رسوله - صلى الله عليه وسلم -، وذلك في قوله: " الحمد لله الذي جعل العام فصولاً

¹⁵⁵ سمير؛ وليد، قراءة وتعبير (1) اللغة العربية كود(211)، جامعة بنها كلية الآداب، ص2.

¹⁵⁶ جكلي؛ زينب بيره، النثر العربي عصر الدول المتابعة، عمان، دار البيضاء، 2006م، ص81.

¹⁵⁷ ينظر القيسي، فايز عبد النبي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، دار البشير، عمان الأردن، ط1، 1989م. ص98.

أربعة، وجعل لكل فصل منها ثماراً متنوعة، والصلوة والسلام على نبيه وصفيه الذي اهتدى من اقتدى به وتبعه واتبعه. وبعد...

فلما قدم الربع في طلائعه وجنوده، وسحب وشى مطارفه وبروده، وزهرت الدنيا بأزهاره، وانتشر نشرها بانتشاره، وزينت الخلائق بالصور والقدود، ونورت الوجوه بالحق والخدود...¹⁵⁸.

فالكاتب في مقدمة مفاحرته هذه بدأ فيها كما تبدأ الرسالة بحمد الله، والصلوة والسلام على النبي - صلى الله عليه وسلم -، ولكن بعد ذلك راح يعرض موضوعها، فإذا هي مفاحة بين الممشى والتوت، حيث يشخص فيها الكاتب كلاً منها؛ ليظهر براعته الأدبية فيما يستدل به، وليرعرض من خلاله قضايا علمية مفيدة تتعلق بهذين الشرتين، ويكون الحديث عن منافرة ومخالفة بين الطرفين¹⁵⁹.

ونجد ذلك - أيضاً - في المفاحرة بين الغربة والإقامة التي بدأ الشيخ محمد بن محمد المبارك مقدمتها بالحمد لله والصلوة والسلام على رسوله - صلى الله عليه وسلم -، وانتقل بعدها إلى الحديث عن تأملاته التي أوصلته إلى موضوعه، إذ يذكر أن فكره وخياله أدخلاه إلى رياض مزهرة، وهناك سمع محاضرة لطيفة، ومحاورة ظريفة بين شيئين من الأشياء غير الملموسة وشبههما بالصديقين، وهما الغربة والإقامة ضمنها منافرة ومحاضرة، فأخذ يسأل عن جلية الأمر بقوله: " واستطقت لسان حالهما

¹⁵⁸ ابن المحب؛ شمس الدين محمد، **اللطف والمنة في مفاحرات فواكه الجنة**، تج: محمد الششتاوي؛ دار الأفاق العلمية، القاهرة، مصر، ط1، 1999م، ص11.

¹⁵⁹ ينظر جكلي؛ فن المفاحرات، ص11.

فتاتظرا كما هو دأبهما قديماً وحديثاً، وتقابلاً في مجال المفاضلة والمفاخرة، وتقاتلاً بنصال المفاضلة والمناظرة¹⁶⁰.

ولو ذهنا نبحث عن محتوى هذه المفاخرة التي تضم منافسة خيالية؛ لرأيناها تختلف عن الرسائل اختلافاً كبيراً؛ فالرسالة وصف لأمور ما بأسلوب شائق وجميل، أما أسلوب المفاخرة فخصام ومنافرة وجدال وأخذ ورد، وتكرار للموقف، وغالباً ما تنتهي المفاخرة إلى الحديث عن حكم يفصل بين المتخاصمين ويثبتَّ عليهما أو على أحدهما، فتكون المفاخرة فناً يحيى في طياته المديح إلى جانب المفاخرة¹⁶¹. محمد المبارك مثلاً يعرض علينا أحاديث الغربية والإقامة، ويبين أن الحديث كان منافسةً بينهما أوجبها حب انفراد كل واحد منهما عن صاحبه بالرياسة، حيث يقول مثلاً: "فأنشاً يقول الغريب: " الحمد لله الوليُّ القريب. المنزل في كتابه: ﴿فَلَمْ سِيُّروا فِي الْأَرْضِ...﴾ [سورة الأنعام الآية/11]. المجلز نواله لمن قام بتأدية النفل والفرض، والصلوة والسلام على من نبأ عن الله بصحيف الأخبار ... وبعد: فإن الله - تعالى - أودع في الغربية أسراراً عجيبة، وعلوماً غريبة. لا يظفر بها إلا من كان عاليَّ الهمة..."، وراح يتطاول على المقيم، فلما سمع المقيم هذا المقال فثارت ثائرته وأعرب عن مكنون سره وقال : " الحمد لله الذي أحلَّ أحباءه دار المقامات، وجعل الاستقامة علامه على من رفع لديه مقامة، والصلوة والسلام على من أسكن أمته مسكن

¹⁶⁰ الطيان؛ محمد حسان، المفاخرات والمناظرات، ص152.

¹⁶¹ ينظر جكلي، فن المفاخرات، ص11.

العز والأمان...¹⁶². فلما استتم إيراد هذه الجملة، حتى حمل عليه الغريب حملة وأي حملة، فرد عليه قائلاً: " ويلاك لقد تعاليت وتعاليت في دعواك، أما تخشى في ذلك من عالم سرّك ونجواك؟ إلام تتخذني مرمي همزك ولمزك... وتعيرني بما يتعرّف به إلى مولاي من غرر المِنَاح في صور المِحَن والمصائب. مع أنه شهادة لي بالفضل والكمال، ولو كنتَ ممن يعقل... أما علمتَ أن ذلك يدل على المقام الأكمل؛ لحديث: "َتَحْنُّ مَعَاشِرَ الْأَنْبِيَاءِ أَشَدُ النَّاسِ بَلَاءً، الْأَمْثَلُ فَالْأَمْثَلُ"¹⁶³. فإن معاناة الخاصة لأنواع البلايا سُنَّة الله قد خلت في البرايا¹⁶⁴. واحتدم الخصام بينهما ورد المقيم على الغريب قائلاً له: "أعرض عن هذا أيها الغريب ﴿لَقَدْ جِئْتَ شَيْئًا تُكْرِرًا﴾ [سورة الكهف، الآية؛ 47]. كم تحملت ضرك وأذاك"¹⁶⁵.

وبينما هما في الحديث، ورد عليهما شيخ كبير، فحيّا بتحيته وسلامه، وأنس بحديثه وكلامه، وطلبا منه أن يكون في هذا الأمر حَكْماً بينهما... فامتنع من ذلك وطلب الإقالة. ومن ثم قال: إن كان ولا بد فتعالياً بنا إلى مجلس الائتلاف، فبایعاه على الطاعة والقبول، فحمد الله - تعالى - وأثنى عليه، وصلى على نبيه ومن انتمى إليه، ثم أخذ يزيل عنهم ما أضرّ بهما من الجفا والبین، ويوقع بينهما أنواع الألفة ويصلح ذات البین... فلما عَنِيَتْ هذَا الْأَمْرُ الْعَجِيبُ، ورأتِ مَا مالَ إِلَيْهِ الشِّيخُ مِنْ تَقْضِيلٍ

¹⁶² الطيّان، محمد حسان، *المفاخرات والمناظرات*، ص 154.

¹⁶³ أخرجه أحمد وأبو يعلى والحاكم وصححه على شرط مسلم نحوه مع اختلاف، ورواه الحاكم أيضًا من حديث سعد بن أبي وقاص وقال صحيح على شرط الشيخين.

¹⁶⁴ ينظر الطيّان، محمد حسان، *المفاخرات والمناظرات*، ص 158.

¹⁶⁵ ينظر الطيّان، محمد حسان، *المفاخرات والمناظرات*، ص 162.

الغريب... حرك ذلك مني ساكناً، وتشوقاً إلى من تحقق بتلك الصفات العظيمة،... وقررت به عين السعادة. وأعلا الله مقامه فانفرد بأبهى مقامه، في الغربية والإقامة، ذي الهمم العلية، والشيم الركبة، حضرة سيدنا وسندنا الأمير عبد القادر بن محيي الدين، متعنا الله بوجوده، وأمدنا بفضله وجوده؛... فقلت معترقاً بالعجز والقصير، عن حصر بعض مزايا هذا الشهم الخطير: (البسيط)

أيا نسيم الصبا قد زدتني وصبا
بذكر من هام عقلني فيهم وصبا
أجريت در دموعي كالحقيقة بتذ
كار العقيق فجاري فيضها السحبنا
بالله هي عريب الحي عن كلف
بهم يبأث الليلاني يرصد الشهبا¹⁶⁶
وأحياناً قد تنتهي المفاخرة بشعر المدح، وهو أمر معهود في الرسائل الأدبية - أيضاً¹⁶⁷. ففي رسالة الجزيри مثلاً في المفاصلة بين أكثر من زهرة؛ اتسمت رسالته بأنها في ظاهرها كتبت في المفاصلة على لسان الأزهار، ولكن الطريق حقاً أنه كتبها في المفاصلة بين بنات المنصور بن أبي عامر الذي كان قد سمي بناته بأسماء الزهور، فنظم الشعراء في وصف الزهور قصائد تبين فضيلة كل نوع منها، وهم في هذا يحكون خصائص بنات المنصور نفسه¹⁶⁸، وكان ابن بسام قد قدم لرسالة

¹⁶⁶ ينظر الطياب، المفاخرات والمناظرات، ص 183-164.

¹⁶⁷ جكلي، النثر العربي في عصر الدول المتتابعة، ص 119.

¹⁶⁸ ينظر عباس؛ إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ودار الشروق، عمان، الأردن، ط 2، 1997م، ص 111.

الجزيري هذه بقوله: "ما اندرج له في أثناء نثره الذي ملأ فيه مخاطبته على ألسنة كرائمه، بزهور رياضه".¹⁶⁹

وقد أشار الجزيري إلى ذلك فنقل الحوار بين البشر إلى المفاخرة والمفاضلة بين أنواع وصنوف الزهور، فقد أحسن الجزيري في ذلك وأجاد، وهذا هو الفرق بين المفاخرة والرسالة الأدبية، وسنبين - أيضاً - الفرق بين كلٍ من المفاخرة والمقامة في الفقرة التالية.

4.5.1. المقامة والمفاخرة

لنميّز الفرق بين المقامة والمفاخرة لا بد أن نتعرف أولاً على معنى المقامة لغة واصطلاحاً.

المقامة لغة بالضم الميم: "المجلس يؤكل فيه ويشرب، والمقامة بالفتح الميم: المجلس الذي يتحدث فيه، والمقامة بالفتح - أيضاً - الجماعة،... والمقام أيضاً موضع القيام".¹⁷⁰

والمقام والمقامة: **المجلس**، **مقامات الناس**: مَجَالِسُهُمْ؛ **وينقال** **لِجَمَاعَةِ يَجْتَمِعُونَ فِي مَجْلِسٍ**: مقامة¹⁷¹، ومن المجاز: المقامة: القوم يجتمعون في المجلس¹⁷²، وذكر في كتاب معجم الوسيط أن من مترافات

¹⁶⁹ ينظر ابن بسام؛ أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تج: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1997م، ج 1/4-537.

¹⁷⁰ العسكري، معجم الفروق اللغوية، ج 1/537.

¹⁷¹ ابن منظور، لسان العرب، ج 12/506.

¹⁷² الزبيدي، تاج العروس، ج 33/310 مادة (قوم).

المقامة التي تذكر معها: (المقامة) الجماعة من الناس والمجلس والخطبة أو العظة أو نحوهما وقصة قصيرة مسجوعة تشتمل على عظة أو ملحة كان الأدباء يظهرون فيها براعتهم¹⁷³. ومن مرادفاتها أيضًا، المحاورة، والحوار، والمجادلة، والمناظرة والمفاوضة، والخطبة والموعظة¹⁷⁴.

والمقامة اصطلاحًا: إن كلمة المقامة انطلقت من أفقها اللغوي والمجازي؛ لتشمل ألوانًا من القصص والمواعظ والأحاديث إلى أن تبلورت أخيرًا في مفهومها الاصطلاحي عند بديع الزمان، والمقامة الفنية قصة قصيرة بطلها نموذج إنساني مكド ومتسلول لها راوٍ وبطل وتقوم على حدث طريف مغزاًه مفارقة أدبية أو مسألة دينية أو مغامرة مضحكة، تحمل في داخلها لونًا من ألوان النقد أو الثورة أو السخرية، وضعت في إطار من الصنعة اللغطية والبلاغية، أي (باستخدام أسلوب لغوي بلاغي)، أو إنها حكاية أدبية قصيرة يدور أغلب أحداثها حول الكدية والاحتيال لجلب الرزق، وتشتمل على نكتة أدبية تستهوي الحاضرين¹⁷⁵، أو بعبارة أدق: "هي أحدوثة أو حكاية أو قصة قصيرة تعتمد - ولا شك - في أغلب أحداثها على الخيال، لا على الحقيقة، وهي تعتمد على راوٍ، وبطلٍ محوريٍّ، وشخصيات

¹⁷³ إبراهيم آخرون، المعجم الوسيط، ج 2/768. وينظر مرادي؛ محمد هادي، فن المقامات، النشأة والتطور؛ دراسة وتحليل، مجلة التراث الأدبي السنة الأولى، عدد 4، تاريخ القبول: 1388/10/18هـ، ص 2.

¹⁷⁴ غالب؛ حنا، كنز اللغة العربية، موسوعة في المترادفات والأضداد والتعابير، نشر مكتبة لبنان، بيروت، 2003م، ص 401.

¹⁷⁵ ينظر يوسف عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص 7-9.

هامشية، وأغلبها شخصيات خيالية وهمية غير حقيقة¹⁷⁶. والمقامة اعتمدت على ركنيين أساسين هما؛ الرواية والبطل، ومن تفاعل هذين الركنيين يتكون متن حكائي قوامه الرواية والحكاية، والعلاقة التي تربط بينهما، ولقد ظلت المقامة أمينة على هذين المكونين السريين اللذين صارا، ضمن بنية محددة، علامه دالة على هذا النوع السري، وكلما افتقرت المقامة إلى ذلك، فإنها كانت تتخلى عن بعض الشروط التي تميز نوعها¹⁷⁷.

والمقامة مع مرور الزمن بدأت تتحلل من شروطها التي جاءت بها في العصر العباسي؛ إذ فقدت بعضاً من شروطها وأركانها من مثل: الرواية والبطل والعقدة، واقتربت من فن الرسالة وصارت أشبه بالمقالة الحديثة، حتى صار من الصعب أن تميز بين هذين اللونين المقامة والرسالة، إذ نرى - أحياناً - نصاً أقرب إلى الرسالة، ومع ذلك يطلق عليه اسم المقامة كما في مقامة "الكواكب الدرية في المناقب الدرية" للفلكي الشندي، فهي أشبه بالمقال العلمي المكتوب بأسلوب مصنوع لا بالمقامة، ومع ذلك

¹⁷⁶ مرادي؛ محمد هادي، فن المقامات، النشأة والتطور؛ دراسة وتحليل، ص 2.

¹⁷⁷ ينظر مقدم؛ فاطمة، خطاب المقامات لدى الشيخ محمد الديسي - مقاربة تداولية، رسالة دكتواره بإشراف: أ.د سطنبول ناصر، جامعة وهران أحمد بن بلة: 01، كلية الآداب قسم اللغة العربية، 2018م، ص 68.

سماها مؤلفها مقامة وشرحها في كتابه *صبح الأعشى في صناعة الإنشاء*¹⁷⁸.

وكذلك فعل ابن ناقيا الذي جعل الرواية في مقاماته متعدداً، والزمخري الذي أسقط البطل والرواية معًا واكتفى بغایة الوعظ وحدها، وكذلك فعل السيوطي الذي حفلت مقاماته بألوان من المناظرات والمفاضلات، وجاءت بعضها في شكل مقالات وصفية ونقدية¹⁷⁹. وبالنسبة للمفاخرة فقد اختلفت عن المقامة، وإن سماها كاتبها مقامة أحياناً، وهي تختلف عنها من حيث الأركان والشروط والعناصر الآتية:

• **المدخل أو المقدمة :**

تبأ مدخل المفاخرة في العادة بالحمد والثناء لله والصلوة والسلام على رسول الله - صلى الله عليه وسلم - في بعض الأحيان، أو يقوم كاتبها بجمع ذلك إلى وصف تأملاته الخيالية حيث يذكر مثلاً أن خياله أوصله إلى بستان، فسمع فيها حماورات ومنافرات بين الزهور، وكأنها تتحدث بلسان حالها لا بمقالاتها كما في المفاخرة التي جرت بين النرجس والورد.

أما المقامات فتبأ - عادة - بحديث الرواية فيقال في أولها: حدثنا فلان عن فلان... ويسرد فيها الرواية حديثه عن حكاية البطل المحوري

¹⁷⁸ ينظر الفلقشندى، *صبح الأعشى في صناعة الإنشاء*، ج 1/34. ينظر جكلى، *فن المفاضلات*، ص 13.

¹⁷⁹ ينظر عوض، *فن المقامات بين المشرق والمغرب*، ص 10.

الذي يمتاز في أغلب الأحایین بذکائه الحاد ونضوجه الأدبي، وحنکته في تجارب الحياة، ولسانه الذِّي يفتن السامعين،...¹⁸⁰.

ومن المعلوم في فن المقامات أن المقدمة فيها مختلفة بين مقامة وأخرى، فقد كتب الهمذاني مقامات وأكثر من تنويع مطالعها، ففتح المجال لمن شاء أن يبتكر منهجاً وطريقةً في كتابة فن المقامة، ولكن التأملات الخيالية والمنافرات بين الطرفين أو الأطراف غير البشرية هما الشيئان والعنصران الجديدان في فن المفاخرات. وبعض المفاخرات بدأت على نفس الطريقة التي بدأت بها المقامات من ذكر راوي القصة والبطل وسند للحديث، ثم ذهبت تعرض مواقف الشخصيتين¹⁸¹، كما في المفاخرة بين الماء والهواء للشيخ شهاب الدين بن أحمد البرير، وكذلك في مفاخرة الشمس والقمر لبهاء الدين البيطار، حيث قال في مقدمتها: " حدثنا يسار بن حازم عن فتح الله أبي المكارم قال: رویت عن الورقاء بسندها عن العنقاء قال: نشرت جناح الهمة، وطارت في فضاء الحكم، ثم عرجت على الرفاف إلى عالم اللطائف، فلم أزل اخترق حجاباً بعد حجاب، واستفتح باباً بعد باب إلى أن وصلت مواطئ الأنوار... فرأيت في مرايا العجائب ومزايا الغرائب مجلساً من مجالس السمر جمع الشمس والقمر، وهما متقابلان في النظر، ثم شرعا يتاجيان، إلى أن جرت بهما سوابح المحاورة، وجرتهما سوانح المحاضرة فألقتهما من مسالك تلك المسامرة في

¹⁸⁰ ينظر مرادي، فن المقامات، النشأة والتطور؛ دراسة وتحليل، ص3.

¹⁸¹ ينظر جكلي، فن المفاخرات، ص14.

مهاوي المهالك ومساوي المفاحرة، فصعد القمر على المنبر الأزهر وقال: الحمد لله، والله أكبر. هذا جمالي قد زهر، وجلالي قد بَهَرْ، لمن شاهد ونظر،...¹⁸².

المقصد من ذكر الشاهد هنا أن المفاحرة قد تبدأ افتتاحيتها أحياناً بالحمد لله والصلوة على رسوله، في مدخلها على خلاف المقاممة التي تبدأ مدخلها بسند الحديث أي (يعني أن فلاناً روى عن فلان عن فلان ... إلى نهاية السند) مثل قوله: "حدثنا يسار بن حازم عن فتح الله أبي المكارم قال: رويت عن الورقاء بسندها عن العنقاء..."¹⁸³، وأحياناً تتشابه المفاحرة مع المقاممة في ذكر راوي وبطل وسند الحديث كما ورد معنا في هذا المقطع القصير الذي سبق ذكره، فالمفاحرة التي أختصر منها هذا المقطع طويلة جداً يصعب ذكرها في هذه العجلة، الغاية هنا أن المفاحرة بدأت أولاً بذكر سند الحديث كما هي الحال في المقاممة التي تبدأ بذكر سلسلة رواة الحديث التي تشبه سلسلة رواة الحديث في علم مصطلح الحديث النبوي، ومن ثم تابع قوله: الحمد لله والله أكبر في استهلال مدخل المفاحرة.

* الطريقة أو أسلوب العرض:

بالنظر إلى المفاحرة والمقاممة نجد ثمة اختلاف بينهما من حيث الأسلوب والطريقة؛ "لقد وصفت المقاممة الفنية بأنها شكل من أشكال القصة العربية يرويها راوية واحد يتحدث فيها عن مغامرات بطل واحد رئيسي في

¹⁸² البيطار؛ عبد الرزاق بن حسن بن إبراهيم، حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر، ج 1/382. وينظر الطيان، المفاحرات والمناظرات، ص 55-56.

¹⁸³ ينظر البيطار، حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر، ج 1/382.

الكدية والاستجداء والسعى إلى الرزق متسلحاً، بفصاحة لسانه وسعة ثقافته، واستلابه لعقول سامعيه عن طريق ما يجود به عليهم من سحر الكلمة شعراً ونثراً...، ولهذا فأسلوبها حافل بالعبارات المسجوعة المنمقة، وزاخرة بالتلعب اللفظي والزخرف الفني، كما يغلب على فن المقامة عنصر الحوار¹⁸⁴. إن الفن المقامي يمتاز بأسلوب سرديٍّ حكائيٍّ خاص في بيان غرضه، وخطابه، وهدفه¹⁸⁵، فطريقة الرواي وأسلوبه في عرض موضوعه بمقامته يعتمد عادةً على حكاية احتيال بين بطلين يريد كل منهما جلب الرزق بطريقة غير مشروعة.

أما المفاحرة؛ فتعتمد أسلوب آخر غير أسلوب المقامة في عرض موضوعها، فهي تعرض غرضها أو هدفها على شكل مخاصمة أو منافرة أو جدال أو مفاحرة بين بطلين خياليين، يحاول كل منهما أن يظهر صفاته ومحاسنه مقابل ذكر مساوئ خصمه، كما في المفاحرة التي جرت بين الصيف والشتاء للراجي الكتبى، وبين الربيع والخريف للجاحظ، وبين المشمش والتوت للإمام الذهبي، وبالرغم من ذلك فإن المفاحرة لا تخلي من روح قصصية تظهر من خلال الحوار الذي يدور بين طرفين متخصصين، وهو الشيء الذي يضيف على الجوِّ الخصامي واقعاً حيوياً يجمع بين الجد والفكاهة أو بين الحقيقة والخيال¹⁸⁶.

¹⁸⁴ ينظر مقدم فاطمة، خطاب المقامة لدى الشيخ محمد الديسي، ص 81-82.

¹⁸⁵ ينظر مرادي، فن المقامات، النشأة والتطور؛ دراسة وتحليل، ص 2.

¹⁸⁶ ينظر جلكي، فن المفاحرات في العصر العثماني، ص 14.

• الفرق بين المقامة والمفاحرة من حيث الهدف

إنّ هدف الشخصيات التي تتحرك على معرض النص الأدبي في المفاحرة يختلف عن الهدف أو الغرض الذي تهدف إليه الشخصية في المقامة، ففي المقامة يبدي البطل حنكته في تجارب الحياة، ولسانه الذرّب الذي يفتن السامعين بمهارته وشطارته التي يظهرها في الاحتيال¹⁸⁷، حيث يقوم بالاستجاء والخداع والاحتيال؛ طلباً للرزق في قالب من السخرية والنكتة، معتمداً في ذلك على براعته اللغوية والأسلوبية بغرض التعليم والإمتناع في صيغ شتى للتمويه والتضليل، فيظهر البطل في صورة أديب شحاذ يسحر الجماهير ببيانه العذب، فيحتال بهذا البيان عليهم بهدف استخراج الراهم من جيوبهم¹⁸⁸.

أما في المفاحرة؛ فيجتهد كل واحد من الطرفين المتخاصمين بكل قدراته وإمكانياته؛ ليُبرز فضيلته بما يقدمه من حجج وبراهين تهدف إلى نفعه لآخرين، أو بما آتاه الله - تعالى - ومنحه من سمات وخصائص وصفات تميّزه عن الطرف الآخر؛ ليتفوق عليه، وفي كليهما يوجد إثارة وتشويق للقارئ، وإمتناع له بذكر معلومات وفوائد قد لا يعلمها ولا يعرفها من قبل¹⁸⁹.

¹⁸⁷ ينظر مرادي؛ *فن المقامات، النشأة والتطور*، ص.3.

¹⁸⁸ ينظر مقدم فاطمة، *خطاب المقامة لدى الشيخ محمد الديسي*، ص.62.

¹⁸⁹ ينظر جلكي، *فن المفاحرات*، ص.15.

• الفرق بين المقامة والمفاخرة من حيث المضمون:

إن من أهم ما يميّز المقامة عن المفاخرة من حيث المضمون؛ هي اتصافها بخاصية الكدية، أي حيل المكيددين، "ويقصد بها استعمال المكر والمراوغة، ورسم الدسائس والخدع من طرف المكيد (المحتال) لتحقيق مبتغاه حتى لو تعرض للأذى والضرب، وهذا النوع من الأفكار يمثل المادة الرئيسية التي يقوم عليها مضمون فن المقامة المشرقية بشكل خاص، وفي مقدمتها مقامات بديع الزمان الهمذاني الذي كان يعمد فيها إلى نقل حيل المكيددين، وتنصي أخبارهم و מגامراتهم، ويتجلّى ذلك بشكل واضح في المقامة الموصلية التي عكست مدى مكر كل من الراوية عيسى بن هشام والبطل أبو الفتح الإسكندرى عندما مرا بقرية مهددة بالفيضان لوقوعها على شفير نهر، فأوهم أبو الفتح الإسكندرى و أصحابه يؤيده أهل هذه القرية بأنّهما يستطيعان إبعاد خطر الفيضان عنهم، مقابل ذلك اشترط عليهم أن يذبحوا بقرة صفراء في مجرى النهر، ويأتوه بجارية عذراء، ثم يُصلّوا معه ركعتين، وقد بلغت الحيلة في هذه المقامة منتهاها، لأن الإسكندرى حين قام بالصلوة... فأطّال فيها... واستغل أبو الفتح خلال السجدة الثانية من الركعة... مستغلاً فرصة سجود القوم كلهم من الهرب هو و أصحابه تاركين القوم خاشعين في سجودهم، وإن دلّ هذا على شيء إنما يدل على شدة مكر ودهاء الإسكندرى¹⁹⁰. فالمقامة بهذا الشكل تدلنا

¹⁹⁰ ينظر مقدم فاطمة، خطاب المقامة لدى الشيخ محمد الديسي، ص 85-86.

على حياة مليئة بالمشاكل والصعوبات في بيئه يكثر فيها المكر والحيل والخداع.

وبالنسبة للمفاخرة وما يميزها عن المقاومة من خصائص وسمات فارقة، فمثلاً نتعرف من خلال مضمون المفاخرة على أمثلة من أساليب الحياة الاجتماعية الإيجابية، كانتشار العلم والمعرفة والعادات الجيدة،... وأخلاق العلماء الذين يُلْجأُ إليهم للاحتكام في ذلك العصر، كعادات الضيافة،¹⁹¹ كما في مفاخرة الغربية والإقامة للشيخ محمد المبارك، ومفاخرة العلم والجهل للشيخ محمد الديسي، ومفاخرة السودان والبيضان للجاحظ، ومفاخرة الشمس والقمر للبيطار... وغيرها من المفاخرات الكثيرة والمختلفة. وتحتوي المقامات والمفاخرات على النصائح والمواعظ في طياتها؛ ففي مفاخرة الليل والنهار نقرأ مواعظ يقدمها العلماء، وكأن المفاخرة غدت قصة للموعظة الحسنة أولى التذكير بدلائل قدرته تعالى يعرض فيها من كل لون وفن من خلال عرض المنافرات ومدائح المحكمين. ففي مفاخرة الماء والهواء نرى الراوي يعظهما محذراً إياهما من الركون إلى أقوال التمامين الذين يرومون العداوة بين الناس، كما حذرهما من وساوس النفس الأمارة بالسوء التي يتخذها إبليس مطيته لنشر الشر، ويبين لهما أن الدنيا زائلة فانية¹⁹². حيث يقول: "فإنكما أعظم دعائم الجماد والنبات والحيوان والإنسان، وأنتما الشقيقان اللذان لم يوجد لهما ثالث في عالم الإمكان، فهل ولج بينكما ذو نفاق؟ حتى صدر منكما هذا الشفاق،

¹⁹¹ ينظر جلكي؛ فن المفاخرات، ص 14-15.

¹⁹² ينظر جلكي؛ فن المفاخرات، ص 18.

أو أن ذلك من دسائس النفس الأمارة، ووساووس تلك العدوة الغدارة الغرارة التي لا تأمر إلا بالشر، ولا تصبو إلا إلى الضر، كيف لا وهي عروس إبليس، ومصدر أفعال التدليس والتلبيس،... فالرأي العاقل أن يحذر مكرها ويخالف أمرها... على أن الدنيا دار زوال ومنزلة ارتحال... أما الثاني العالم المرادي فقد دعاهم إلى شكر الله على نعمه، وحذرهم من الفخر الذي أوقع إبليس في الغي والضلال، حيث يقول لهما: "إن كلاً منكما محق فيما ادعاه، وقد نفع الله بكما العالم، فلا تستغلا بالمفاخرة عن شكر النعم؛ لأن الفخر أنزل إبليس من الجنة"¹⁹³.

• الفرق بينهما من حيث أسلوب المدح

إذا أردنا أن نتحدث عن الفرق بينهما من حيث الأسلوب، فينبغي أن نعرج على الأسلوب الأدبي؛ فلأن الأسلوب الأدبي لا يقتصر على الصياغات اللفظية وحدها، بل يتجاوز ذلك إلى المعمار بأسره وهو الشكل والمضمون، وقد بينما ذلك في الفقرات السابقة. غير أننا نقف الآن عند الفرق بين المفاخرة والمقامة من حيث أسلوب المدح؛ إن أسلوب المقاومة يقوم على مذهب الصنعة والتکلف. ولم يكن ذلك مجرد مصادفة بل كان نتيجة حتمية لصراع بدأت ارهاصاته منذ مطلع القرن الثاني وكتب الانتصار للمذهب الجديد في القرن الرابع..¹⁹⁴.

¹⁹³ البيطار، حلية البشر، ج 1/ 221 - 223. ينظر جكلي، فن المفاخرات، ص 18.

¹⁹⁴ ينظر عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص 123-127.

نرى أن كلاً من المفاخرة والمقامة يضع أيدينا على أساليب العصر وأذواق أدبائه الفنية من خلال دراسة الصور المتكاثفة والجمل الموسيقية المتاغمة المعتمدة على السجع والاقتباس من نصوص القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة والأمثال والحكم والشعر، وبعض الشعر الذي لا يُلْفِي إلا في المقامات أو في المفاخرات ولو لواهما لطوي في سجل النسيان، كما أن المفاخرات تعرفنا على فن التاريخ الشعري الذي تنتهي به بعض القصائد العصرية¹⁹⁵ كما في قول البيطار في مفاخرته: (البسيط)

فَإِلَيْكَ فِي حُلَلِ الْبَهَا مَرْفُوَنَةً بَكْرُ الْقَصِيدِ

196 قَدْ أَرْحَثْ سَدًّا بِالْمِنْيَى يُهْنِيَكَ بِالْعَيْدِ النَّضِيدِ

ففي المقامة يكون المدح بذكر الخصال الحميدة، والإشادة بالمناقب الرفيعة، فمثال ذلك ما فعله اليازجي في مقامته الطائنة، حيث مدح قبيلة طيء وأشاد بمناقبها وما ثرها على لسان الخزامي حين يقول: "يا معاشر جلهمة، فإنكم أرباب الخيل المطهمة، والبرود المسهمة، ولكم الكتبية السمراء، والراية الصفراء، ومنكم حبيب وحاتم وثعل، الذين يُرسِلُ بهم المثل".¹⁹⁷

ونجد ذلك جلياً - أيضاً - عند ابن محرز الوهري في جزء من مقامته الصقلية يمدح القاضي ابن رباء، حيث قال فيه: "مصاح الدجى،

¹⁹⁵ ينظر جلكي، فن المفاخرات، ص 18.

¹⁹⁶ البيطار، حلية البشر، ج 1/223.

¹⁹⁷ عبد الملك مرتاب، فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، د.ت، ص 356. نقلًا عن مقدم فاطمة؛ خطاب المقامات، ص 96.

وشيخ علم وحجى، وهو بيت القضا، وكلمة حكم وعدل ورضا، نزَّه نفسه عن الرشا فلا تأخذه في الله لومة لائم¹⁹⁸.

إن أسلوب المدح في المفاخرة مختلف عن أسلوبه في المقامة؛ لذلك يجب أن نشير إلى أن فن المفاخرة تحول في مراحله المختلفة بشكل عام وفي مرحلة العهد العثماني بشكل خاص أسلوبًا من أساليب المديح؛ إذ يحكم عالم في المفاخرة بين الطرفين المتخصصين ويُشاد بعلمه وفضله قبل الحكم وبعده، وقد تقال فيه قصيدة مدحية تضاف إلى المديح النثري¹⁹⁹، فالشيخ محمد بن محمد المبارك تحدث عن العالم الحكم السيد الأمير عبد القادر بن محيي الدين قدس الله سره، فمدحه نثراً، ثم قال فيه وفي صحبه شعرًا: (البسيط)

أيَا نَسِيمَ الصَّبَابَا قَدْ زِدْتَنِي وَصَبَا
أَجْرِيتَ دَرَّ دُمُوعِي كَالْعَقِيقِ بِتِدْ
بِاللَّهِ حَيَ عُرَيْبَ الْحَيِّ عَنْ كَلَفِ
الشُّهُبَّا²⁰⁰

وبعد ذلك تابع ذكر أوصاف مدوحه، وما يتمتع به من خصائص وسمات ترفع من شأنه، كما وصف حياته المتواضعة، وكيف يعيش في جوٍ بسيط وبيئة فقيرة، مع أنه جمع بين محاسن الدنيا مثلاً جمع صاحب محاسن الناس، وقد أضافهم فأكمل ضيافتهم، قدم لهم ما جاد به

¹⁹⁸ عمر بن قينة، *فن المقامة في الأدب العربي الجزائري*، دار المعرفة، الجزائر، طبعة خاصة في تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007م، نقلًا عن مقدمة فاطمة، *خطاب المقامات*، ص 96.

¹⁹⁹ ينظر جلكي، *فن المفاخرات*، ص 15.

²⁰⁰ الطيان، *المفاخرات والمناظرات*، ص 181.

الحال، فحيّاه بتحيته وسلامه، وجلس معهم وآنسهم بحديثه وكلامه. وكأن في المجلس كل نديم بهي الطلعة، لطيف المظهر، أديب المعنى، وما زال الحاضرون يمزجون الجد بالمفاكهة حتى جاء الوقت المناسب، ثم بادره الروي بالدعاء، وعرض عليه مفاجرة الغريب والمقيم (الغربة والإقامة)، وطلب منه أن يكون في هذا الأمر حَكَماً يفصل بينهما...، ثم فضل الغريب على المقيم؛ لأن الله - سبحانه وتعالى - فَضَلَ الْهَجْرَةَ لَنَبِيِّهِ - صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ - إِلَى الْمَدِينَةِ عَلَى الْإِقَامَةِ فِي مَكَّةَ بَيْنَ كُفَّارِ قَرْيَشٍ، وَطَلَبَ مِنَ الْمَقِيمِ أَنْ يَعْتَرِفَ لِأَخِيهِ الْغَرِيبِ بِالْفَضْلِ عَلَيْهِ فَتَرَكَ هَذَا عَنْجَهِيَّتَهُ، وَاعْتَذَرَ لِلْغَرِيبِ، وَدَعَا كُلَّ مِنْهُمَا لِلْعَالَمِ الْحَكْمَ السِّيِّدِ الْأَمِيرِ عَبْدِ الْقَادِرِ بْنِ مَحْمَدِ الدِّينِ؛ لِأَنَّهُ سَلَكَ بِهِمَا طَرِيقَ الْحَقِّ، فَطَلَبَا مِنَ الرَّاوِي أَنْ يَمْدُحَ الْعَالَمَ، فَمَدْحَهُ بِقُصْدِيَّةٍ طَوِيلَةٍ،²⁰¹

منها هذه الأبيات: (من البسيط)

جَارَ الْهَوَى وَالنَّوْى أَوْدَثْ بِهِ عَطَبَا	عَطْفُّاً عَلَى مَغْرَمٍ مَغْرَى عَلَيْهِ لَقْدُ
يَكَادُ يَعْضِي الْمَعْنَى دُونَهَا نَصَبَا	أَمَّا كَفَى مَا جَرَى مَنْ كُلِّ نَائِبَةٍ
وَرَقَّ لَيْ وَبَكَى الْجُلْمُودُ مُنْتَجَبَا ²⁰²	قَدْ حَنَّ لَيْ وَشَكَى فِي الْأَيْكِ سَاجِعَةٍ

• الفرق بينهما من الناحية العلمية:

لقد تضمنت العديد من المقامات حقائق تاريخية مهمة، عن أيام العرب، وعاداتهم، وأحوالهم، مصاغة بلغة منمقة، فيها نوع من التحدي وإظهار البراعة العالية، والقدرة الخارقة على تبليج فن القول، ومن أوضح

²⁰¹ ينظر الطيان، *المفاجرات والمناظرات*، ص 164-183. وينظر جلكي؛ فن المفاجرات، ص 15-16.

²⁰² الطيان، *المفاجرات والمناظرات*، ص 181.

الأمثلة على ذلك مقامات بديع الزمان الهمذاني، والحريري، واليازجي، كما أن المقامات تحتوت - أيضاً - أموراً متعلقة بالأدب، كإحياء بعض الألفاظ الغربية، وهذا ما نلاحظه في مقامات بديع الزمان الهمذاني، حيث أدى به الإفراط في استخدام الألوان البدوية والبيانية إلى إدخال المفردات الأجنبية على مقاماته، وكأن الغرابة في عصر البديع سمة من سمات تحقيق التوقى على الغير، إضافة إلى ذلك تضمنت بعض المقامات مجموعة من الألغاز النحوية، والأحاجي اللغوية، زيادة على ذكر الأمثال والحكم، وهذا ما تمثله مقامات الحريري، ومن هنا كان للمقامات بصفة عامة قيمتان عظيمتان: قيمة علمية، وقيمة تعليمية، هو الأمر الذي يجعل من المقامات منابع ثرة ينهل منها الباحثون كل حسب اختصاصه²⁰³.

ففي المفاخرات.. تظهر الناحية العلمية أو الجانب العلمي أكثر وضحاً مما هي عليه في المقامات، فالمفاخرة تدلنا وتعلمنا على أنواع العلوم التي كانت موجودة في ذلك الوقت كالفلسفة، وعلم الأحياء، والصيدلة، والكيمياء، وغيرها من العلوم، فنستطيع من خلاله أن نقدر وندرك المستوى الحضاري للأمة العربية الإسلامية في ذلك الوقت، أما المقامات فتظهر لنا الجوانب السلبية من الحضارة القديمة من خلال ما تقدمه من حيل وخدع وغش عن طريق رواية المشعوذين في حكايات المقامات.

وأوضح مثال على ذلك؛ ففي مفاخرة الماء والهواء للأديب أحمد البرير علوم كثيرةً من خلال المجادلات والمناقشات التي جرت بينهما،

²⁰³ ينظر مقدم فاطمة؛ خطاب المقامات، ص 59.

حيث يتعلق بعضها بالدراسات العقلية وأخرى بالعلوم النقلية، فالهواء مثلاً مهمٌ في حياة الإنسان فهو يؤلف بين السحاب، وينقل الروائح، وبه تجري السفن وتطير الطيور، وتنتفس من خلاله الكائنات الحية، ولولاه لما استطاع مخلوق أن ينطق أو يصوت، وقد أعاذه الله تعالى به الأنبياء في دعوتهم فركبه سليمان على بساط الريح، ونصر الله به الرسول -صلى الله عليه وسلم- في غزوة الخندق، وأهلك به عاداً لما طغوا وتجروا.²⁰⁴

يقول عن الهواء لما ثار: "وصعد منبر الفجار، وقال: الحمد لله الذي رفع فلك الهواء على عنصر التراب والماء، ونفخ في آدم من روحه، وعلمه جميع الأسماء. أما بعد، فمن عرفني فقد اكتفى، ومن جهلني فأبدوا له بعد الخفا. أنا الهواء الذي أُولف بين السحاب، وأنقل ريح الأحباب، وأهب تارة بالرحمة وأخرى بالعذاب؛ نصر الله بي محمداً وصحبه الأمجاد، وأهلك الله بي قوم عاد، وأنا الذي تم بي ملك سليمان، وأجرى الماء في خدمتي بكل مكان، وسير بي الفلك في البحر كما تسير العيس في البطاح، وأطار بي في الجو كل ذات جناح، وأنا الذي يضطرب مني الماء، إذا صفوْت صفا العالم وكان له نصرة وزهو، وإذا تكدرت انكدرت النجوم وتذكر الجو، لا مثل الماء المتلون بلون الإناء، ولو لي لما عاش كل ذي نفس، ولو لي لما تكلم آدمي ولا صوت حيوان، ولا غرد طائر على غصن بان، ولو لي ما سمع قرآن ولا حديث، ولا عرف طيب المسموع والمسموم من الخبيث...".²⁰⁵

²⁰⁴ ينظر جلكي، فن المفاحيرات، ص 16-17.

²⁰⁵ ينظر البيطار، حلية البشر، ج 1/ 221-224.

فك كل هذه المعلومات العلمية والتاريخية واللغوية والدينية التي مرت معنا في المفاحرة والمنافرة بين الماء والهواء السابقة حيث جاءت كلها بأسلوب مشوق وجذاب فيه من المتعة، والتشويق والإثارة ما يدفع القارئ إلى طلب المزيد، فالتعليم بهذه الطريقة الجذابة، وهذا الأسلوب الممتع في التعليم هو من أفضل أساليب التعليم الحديثة التي يسعى العلماء بالترغيب فيها بعملية التعليم الحديث²⁰⁶.

والحاصل بعد الدراسة والنظر في بيان الفروق بين المفاحرة وبين كل من المباحث أو المصطلحات الفنية المشابهة لها في بعض الوجوه، وهذه الفنون والأجناس الأدبية هي المناظرة والمقامة، والرسالة، والقصيدة الأدبية، حيث قارنا بين كل واحدة منها وبين المفاحرة، فتبين لنا أن كل واحدة منها تختلف عن الأخرى وعن المفاحرة من حيث الموضوع الرئيسي، والمنهج والأسلوب والمضمون، والهدف، والبناء الفني، وكذلك بيّنا ما تتميز به كل واحدة منها عن الأخرى ببعض سمات وخصائص، وصفات فارقة بينها، وكذلك تختلف كل منها عن المفاحرة ببعض الشروط والأركان والعناصر وما إلى ذلك.

فعن طريق المفاحرات تعرفنا على الأوضاع الدينية والاجتماعية والسياسية للعصور التي كتبت فيها، وكذلك تعرفنا من خلالها على القضايا العلمية والاجتماعية... التي كانت تجري من خلالها تصوير محاورات خيالية بين أشخاصها من غير بني البشر.

²⁰⁶ ينظر جلكي، فن المفاحرات، ص 17

2. الحوار: أنواعه ووظائفه وأهدافه

1.2. أنواع الحوار

الحوار عنصر مهم من عناصر السرد الأدبي، ويعد تقنية مهمة من تقنيات بنائه، كما أنه صفة لا تنفصل بأي حال من الأحوال عن الشخصية القصصية، ولهذا كان الحوار من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في إضافة الجوانب المتعددة للشخصية؛ فالحوار يهدف إلى التعريف بالشخصية القصصية؛ وتقديم المعلومات الازمة عنها، وبيان علاقتها بغيرها من التعريف بالشخصيات داخل العمل القصصي، أو في (النصوص الشعرية أو المقامات أو الرسالات)، وكذلك علاقتها بمكان الأحداث، بالبوج أو الاعتراف، بالإضافة إلى الكشف عن الشخصية القصصية وتحولاتها المختلفة²⁰⁷.

ويعتبر الحوار من التقنيات القصصية المهمة، والتي تضفي على عملية السرد جانبًا من الحيوية والحركية في الأداء، بحيث تجعل القارئ في مواجهة المشهد الحكائي مباشرة دون حاجة إلى وسيط (راوٍ) يروي له الحدث، مما يصبغ النص المحكي بكثير من الموضوعية والواقعية²⁰⁸،

²⁰⁷ السيد؛ عنیات خلیل، *الحوار في القصة القصصية عند يحيى الطاهر عبدالله*، رسالة ماجستير، إشراف: أ. د. حسن أحمد البنداري، جامعة عین الشمس، قسم اللغة العربية، عد 17، (2016) الجزء الثالث، ص 2.1.

²⁰⁸ ينظر رحال جميلة/ بوعزيز كنزة، *توظيف الحوار في رواية "قلب الليل" لنجيب محفوظ*، رسالة ماجستير، إشراف: د. صبيحة قاسي، جامعة أكلي محنـد أول حاج، البيرة،

"ففي الحوار تترك الشخصيات تتحدث دون تدخل من السارد، مما يزيد من التأثير الدرامي للمشاهد التي تتضمن حواراً؛ لأن القارئ أو المستمع يشعر بأنه أمام أحاديث حقيقة"²⁰⁹، وهذا ما يؤدي إلى تنويع أداة القص وتلوينها بما يدفع الملل والسام عن نفس القارئ، فالحوار يظل "رديف السرد، وأداة القاص الموازية له؛ للوصول إلى عالمه القصصي الخاص؛ ولإبراز خصوصية شخصه، وبراعة القاص في الحوار تظهر عند إبراز الفروق بين المتحاورين، بحيث تحس حفًّا بوجود شخصيتين متمايزتين".²¹⁰

والحوار يكون ذا أثر وظيفي في إقامة البناء الدرامي وذلك من خلال عامل التطور الذي ينقلنا من حالة إلى حالة أخرى، ومن موقف إلى آخر؛ ليصعد بنا إلى قمة الأحداث ثم يهبط بنا إلى حيث النهاية، فيعتبر عنصراً أساسياً في بناء النصوص النثرية.

وأما عن شروط الحوار الجيد، فلا بد أن يكون مستوفياً شرطين أساسيين وهما:

كلية الآداب قسم اللغة العربية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 2017/2018م، ص 14.

²⁰⁹ هوثورن، جيريمي، سلسلة المائة كتاب مدخل لدراسة الرواية، ترجمة: غازي درويش عطية، تج: سليمان داود الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1996م، ص 99.

²¹⁰ عبد الله رضوان، البنى السردية، دراسات تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ط1، 1995م، ص 26.

أ . أن يكون الحوار مقتضباً؛ بحيث لا يكون طويلاً فيصبح القص
كأنه مسرحية، وهذا ينقص من جمالية النص.

ب . أن يكون الحوار مكثفاً بحيث لا يكون لغته سطحية
مكشوفة²¹¹.

إن أسلوب الحوار يسمح للشخصيات بتقديم نفسها إلى القارئ
عن طريق حوار تناوله مع بعض الشخصيات الأخرى، والحوار يأتي
على صورتين أو نوعين:
النوع الأول:

1.1.2. الحوار الخارجي

فالحوار الخارجي أو ما يسمى (باليالوك ويطلق عليه الحوار
الظاهر)، هو الذي: " يخرج من أفواه الشخصيات في تماس بعضها
بعضها الآخر ضمن سير أحداث الرواية، وفي تسير بعض شؤونها
ضمن ذلك، وفي التعبير عن ردود أفعال بعضها اتجاه بعضها الآخر
واتجاه الأحداث والواقع وما إلى ذلك، ويتم تحقيق ذلك حين؛ تناوب فيه
شخصيات أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي
بطريقة مباشرة"²¹². فيمكن القول بأن الحوار الخارجي: " هو الحوار الذي

²¹¹ ينظر السيد؛ عنیات خلیل، *الحوار في القصة القصيرة عند يحيى الطاهر عبدالله*،
ص 2.

²¹² كاظم؛ نجم عبد الله، *مشكلة الحوار في الرواية العربية*، عالم الكتب الحديث،
ط1، عمان، 2004م، ص18. وينظر رحال جميلة/بوعزيز كنزة، *توظيف الحوار في
رواية "قلب الليل" لنجيب محفوظ*، ص19.

يشترك فيه شخصان أو أكثر في إطار العمل الأدبي أو الروائي حول مسألة محددة؛ وبطريقة مباشرة أطلق عليه الحوار التبادلي أو التناوبية، أي الذي تتناوب فيه تبادل الأفكار بين شخصيتين أو أكثر الحديث بطريقة مباشرة ذلك أن التبادل هو السمة الظاهرة عليه، وهذا النوع من الحوار أكثر انتشاراً واستعمالاً من قبل الروائيين للكشف عن ملامح الشخصيات ²¹³. إذ يشترط على شخصيات النص السري أن تؤدي الحوار فيما بينها بصوت مسموع غير خافت أي بصورة مباشرة مجهورة وواضحة ²¹⁴.

ويتضح لنا من هذه المفاهيم أن الحوار الخارجي هو حوار يدور على لسان شخصيتين أو أكثر، أو هو عرض لما تم من التبادل الشفهي بين شخصيتين أو أكثر، ويتم عبرها إيصال الفكرة المطلوبة إلى المسرود له، وذلك الكلام يكون مسموعاً لا باطنياً، وهذا النوع من الحوار يضيء جوانب معتمة في النص الأدبي، وقد يكشف عن مواطن جديدة في الشخصيات ²¹⁵.

²¹³ محمد؛ قيس عمر، *البنية الحوارية في النص المسرحي*، دار غيداء للنشر، ط1، عمان، 2011م، ص40. ينظر رحال جميلة/بوعزيز كنزة، *توظيف الحوار في رواية قلب الليل "لنجيب محفوظ*، ص15. وينظر كنزة عزيزي، *بنية الحوار في رواية كبراء وهوى*، ص 15-16.

²¹⁴ سقيا علي عارف، *الحوار في قصص محي الدين زنطنة القصيرة*، ص 61. عن رحال جميلة/بوعزيز كنزة، *توظيف الحوار في رواية "قلب الليل" لنجيب محفوظ*، ص 15.

²¹⁵ ينظر السيد؛ عنبرات خليل، *الحوار في القصة القصيرة عند يحيى الطاهر عبدالله*، ص 3.

فهذا النوع من الحوار ينقسم بدوره إلى حوار خارجي مباشر، وحوار خارجي غير مباشر.

أ . الحوار الخارجي المباشر: وهو الحوار: "الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة، ويعتمد الحوار المباشر على الذي يتولى بدوره إظهار أقوال الشخصية، وهذا النوع من الحوار له حضوره الواضح في الكتابة الروائية العربية التقليدية، وهو أكثر انتشاراً فيها، ويستعمله الروائيون للكشف عن الملامح الفكرية للشخصية الروائية؛ ولتحديد علاقة زمنية ظاهرة في المشهد من خلال وضع الشخصيات في إطار الفعل والحركة والنطق، فتتوقف اللقطة عند فعل الشخصية وحوارها، وتقدم الشخصية نفسها بموضوعية معتبرة بصدق عن أفكارها ومشاعرها وموافقها من غير تدخل من الراوي"²¹⁶؛ وهذا النوع هو أكثر أنواع الحوار تداولاً وانتشاراً في الأدب القصصي، يقوم فيه الكاتب بنقل نص كلام المترافقين تقيداً بحرفيته النحوية وصعنته الزمنية، وفيها نجد المتكلم يتكلم إلى متلق مباشرة ويتبادلان الكلام دون تدخل الراوي²¹⁷.

²¹⁶ كنزة عزيزي، **بنية الحوار في رواية كبراء وهوى**، ص 15-16. وينظر ندى حسن محمد، **فاعالية الحوار في قصص جمال نوري - دراسة تحليلية**، جامعة كرميان، العراق، مجلة مركز دراسات الكوفة، عد 51، سنة 2018، ص 161.

²¹⁷ سقيا علي عارف، **الحوار في قصص محي الدين زنطة القصيرة**، ص 61-64. عن رحال جميلة، وبوعزيز كنزة، **توظيف الحوار في رواية "قلب الليل"**نجيب محفوظ، ص 17.

أي إنه ذلك النوع من أنواع الحوار الذي تتحدث فيه الشخصيتان المتجاوزتان بطريقة مباشرة دون تدخل من جانب الرواية، من حيث تغيير هذا الكلام في صيغته النحوية وال زمنية الموجودة فيه بل يكتبه وينقله كما هو.

من أمثلة الحوار الخارجي المباشر نجده في مقاطع من رواية المفاخرة التي جرت بين الورد والترجس حيث ترك الكاتب الشخصيتين تتجاوزان دون تدخل منه.

فقال الورد: "الحمد لله الذي أنزل في محكم القرآن ﴿فَإِذَا انشَقَّتِ السَّمَاءُ فَكَانَتْ وَرْدَةً كَالْدِهَانِ﴾" [سورة الرحمن آية/ 37]، والصلوة والسلام على نبيه المبعوث إلى الأسود والأحمر، الذي نسخ بشرعه البيضاء ملة بنى الأصفر²¹⁸، وبعد فإن الله تعالى فضلي على سائر الزهر بأرفع المراتب، فوجب على شكر نعمته وشكر المنعم واجب، فببي تتجمل المجالس والمحافل. (الطويل)

وإني وإن كنتُ الأخير زمانه
لأٰتٍ بما لم تستطعهُ الأوائل
كفاني الله عين حسودي فالروض ملكي والزهر جنودي...
وشوكتي فيهم قوية²¹⁹.

نلاحظ في هذا المقطع من الحوار الذي دار بين الورد والترجس؛ وقد أشار الورد في بداية المفاخرة - إلى أهمية وجوده في القرآن، وسلطانه

²¹⁸بني الأصفر: الروم.

²¹⁹ المارديني؛ المقدسي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 9 .10 .

على جميع الأزهار، داعيًا الله تعالى أن يقيه شر الحسد من بنى الأصفر، فما كان من النرجس إلا أن قام على ساقه، وأكد للورد الذي يعيشه بلونه أن هذا اللون هو لون الذهب المسبوك، حيث قال النرجس: "أقسم بمن أنزل في كتابه المبين ﴿ صفراء فاقع لونها تسرُّ الناظرين ﴾ [سورة البقرة آية/69]، وحق محمد محمود، الذي يوحى إليه ﴿ قتل أصحاب الأخدود ﴾ [سورة البروج آية/4]، قد مدحت نفسك بالكمال مع نصاك،...أتعيرني بالاصفار وهو لون التبر إذا انسبك، وتفخر على بالاحمرار فما أحمرك، فتأدب في مقالك، واذكر سرعة زوالك، واحفظ حرمتك، وإلا كسرت شوكتك...، فقال الورد: ويلك ما أقوى عينك وأكثر مينك،²²⁰ أجعل مقامك مقامي وأنت من بعض خدامي،...، ألك مثلي حسن منظر ومخبر، أما سمعت أن الحسن أحمر، وإن عيّرتني بقصر مدي، فقد استبنت عني بخليفي (المقصود ماء الورد)... فإن لم تنته عن جدالك، قلعت بشوكتي عينك. وأنشد قائلاً:

(الطويل)

لِجَمَالِ وَجْهِي شَخْصُ الْأَبْصَارُ
وَلِعِزِّ مَجْدِي تَحْضُّرُ الْأَزْهَارُ²²¹.

²²⁰ مينك: كذبك.

²²¹ ينظر الشيشتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 9 . 10. والشرواني؛ أحمد بن محمد بن علي بن إبراهيم، نفحة اليمن فيما يزول بذكه الشجن، مطبعة التقدم العلمية، مصر، ط 1، 1324هـ.

فقال النرجس: يا قليلة المودة، ويا قصيرة المدة، أين العيون من الخدود؟ وأين الجافي من الورود؟ أنا أوفي بميثافي، ومن يزرنني أجلسه على أحداقي، فيقول لي: من أفضت عليه السرور فيضًا، لقد أكرمت ضيفك فعليك الراية البيضا... سرقت لون الحبيب وتنسقت بالورق، فقطعوك والقطع حد من سرق...²²²

وهكذا بقي الحوار مستمراً بين الورد والنرجس حيث يفترخ كل واحد منهما بنفسه بذكر صفات الكمال له، وفي المقابل يذكر صفات النقص، والدونية لخصمه، وذلك ليفعمه وينتصر عليه في النهاية. وكذلك نلاحظ في هذه المقطوع من المفاخرة، أن الكاتب قام بنقل نص كلام المتحاورين ملتزماً بحرفيته النحوية وصفته الزمنية، دون أن يتدخل في الكلام بين المتحاورين، وهذا ما يسمى بالحوار الخارجي المباشر.

ب . الحوار الخارجي غير المباشر:

يفيد الحوار غير المباشر من زمن الفعل الماضي وإشارة الضمير الغائب في تقديم أحاديث الشخصيات ملخصة تلخصياً يتضمن ما يمكن أن يدور على ألسنتهم، من موقف أو حدث معين، دون تقيد بالنقل الحرفي - النصي لما قالوه من أقوال - ومع الأسلوب غير المباشر، الذي يلخص مختاراً رُمزاً عريضاً من الأحداث، تتتابع الحكاية، ويكون الإيجاز سبيلاً إلى نقلة أساسية في زمن السرد الذي يغدو أقصر من زمن القصة ذاتها²²³.

²²² ينظر الشيشتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 11.

²²³ فاتح؛ عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 1999م. ص 91.

إن الحوار الخارجي غير المباشر هو عكس الحوار الخارجي المباشر، ففي هذا النوع من الحوار ينتقل إلينا الحوار بطريقة غير صريحة أو غير مباشرة عبر صوت الراوي الذي يغدو جلّاً ومهيمناً على كل من السرد وال الحوار، فهو بذلك يُعدُّ حواراً مضمّناً في السرد وملتحماً به بدلاً من أن يكون مستقلاً عنه وقائماً بذاته²²⁴.

فهذا الحوار يمكن تسميته بالحوار السريدي؛ لأن عنصر السرد هو الغالب عليه عبر صوت الراوي، حيث يظهر فيه تغيير في نقل كلام الشخصيات المتحاورة فيه بأسلوب السرد.

وهنا يقع اختلاف بين نوعي الحوار الخارجي المباشر وال الحوار الخارجي غير المباشر، فالحوار المباشر يتقيّد فيه الكاتب بنقل حرفياً للأقوال وحوار الشخصيات مثلما كان، ومثلاً تحاوروا به دون أي تغيير في حرفيّة النص.

أما في الحوار الخارجي غير المباشر فلا يلتزم فيه السارد بالنقل الحرفي للحوار كما قالوه من قبل، بل يذكره بطريقة غير صريحة²²⁵، وبصيغة ضمير الغائب غير المباشر، حيث يبدأ بالضمير المخاطب ثم يحوله إلى الغائب، وهذه التقنية - تقنية الانتقال من ضمير إلى آخر

²²⁴ ينظر سقراطي عارف، *الحوار في قصص محي الدين زنطة القصيرة*، ص 64.
²²⁵ عن رحال جميلة/بوعزيز كنزة، *توظيف الحوار في رواية "قلب الليل"* "نجيب محفوظ"، ص 19.

²²⁵ ينظر رحال جميلة/بوعزيز كنزة، *توظيف الحوار في رواية "قلب الليل"* "نجيب محفوظ"، ص 19.

مختلف - تسمى الالتفات، وهو أسلوب من أساليب البلاغة، عرفه علماء اللغة منهم:

ابن منظور (711هـ) قال: "لَفَتَ وَجْهَهُ عَنِ الْقَوْمِ: صِرْفٌ. وَالْتَّفَّتَ التَّفَّاتًا
وَالْتَّلَفَّتَ أَكْثَرَ مِنْهُ". وَتَلَفَّتَ إِلَى الشَّيْءِ وَالْتَّفَّتَ إِلَيْهِ: صِرْفٌ وَجْهَهُ إِلَيْهِ...
وَقَوْلُهُ تَعَالَى: ﴿وَلَا يَلْتَفِثُ مِنْكُمْ أَحَدٌ إِلَّا امْرَأَتُكُم﴾ [سورة هود الآية/81].
أَمْرَ بِتَرْكِ الْالْتِفَاتِ؛ لِثَلَاثَةِ يَرِى عَظِيمَ مَا يَنْزَلُ بِهِمْ مِنْ الْعَذَابِ... وَالْلَّفْتُ:
اللَّيْلُ. وَلَفْتَهُ يَلْفَتُهُ لَفْتَهُ: لَوَاهُ عَنِ غَيْرِ جَهَةٍ... وَقَيْلُ: الَّلَّيْلُ: هُوَ أَنْ تَرْمِي بِهِ
إِلَيْكَ وَلَفْتَهُ عَنِ الشَّيْءِ يَلْفَتُهُ لَفْتَهُ: صِرْفُهُ²²⁶.

وقال الغیروز آبادی (1781ھ): "لفته یلغته: لواه و صرفه عن رأيه، ومنه الاتفات والتلفت".²²⁷

وقال السيوطي (911هـ): " ومن سنن العرب أن تخاطب الشاهد ثم تحول الخطاب إلى الغائب أو تخاطب الغائب ثم تحوله إلى الشاهد، وهو الالتفاُث وأن تخاطب المخاطب ثم يرجع الخطاب لغيره نحو: **﴿فَإِنْ لَمْ يَسْتَجِبُوا لَكُمْ﴾** [سورة هود الآية:14]، الخطاب للنبي - صلى الله عليه وسلم - ثم قال للكافر: **﴿فَاعْلَمُوا أَنَّمَا أُنْزِلَ بِعِلْمِ اللَّهِ﴾** [سورة هود الآية: 14].²²⁸

²²⁶ابن منظور، لسان العرب، ج 2/84.

²²⁷ الفيروز آبادي، **القاموس المحيط**، مادة لفت، ج 1/159.

²²⁸ السيوطي؛ عبد الرحمن بن جلال الدين، *المزهر في علوم اللغة وأنواعها*، ترجمة فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م، ج1/264.

نستنتج من هذه التعريفات أن علماء اللغة متتفقون على أن الالتفات هو صرف الشيء عن جهة إلى أخرى. سواء أكان ذلك فيما يتعلق بالجهات أو فيما يتعلق بالأمور المعنوية كالآراء والأحاسيس وغيرها. هذا هو تعريف الالتفات من حيث اللغة أما تعريفها اصطلاحاً: "فهناك اختلاف وتنازع وتباطئ في تعريف الاصطلاح عند البالغين عموماً، ويزداد اختلافهم عند تقسيمهم مباحث الالتفات ثم بيان بواعثه، وبعد كل هذا نجد اختلافهم في اعتقاد الالتفات أمن المعاني أم من البديع أم من البيان؟ وليس من مهمة البحث هنا التعمق والخوض في سبب عددهم الالتفات من هذا القسم من البلاغة أو من ذاك، فقد أشار الباحثون قبلي إلى هذا الاختلاف وفصلوا القول فيه تفصيلاً دقيقاً، وخير من تجدر الإشارة إليه في هذا الصدد هو الدكتور جليل رشيد فالح الذي أشار إلى هذا الاختلاف في بحث له بعنوان (فن الالتفات في مباحث البالغين)²²⁹. ثم اتبعه طالبه الذي أشرف الدكتور على رسالته في الماجستير والتي كانت بعنوان (فن الالتفات في البلاغة العربية)²³⁰.

فإشاراتي الموجودة في بحث الدكتور جليل رشيد فالح، وجدناها مفصّلة في رسالة الماجستير المعدّة من الباحث فتحي قاسم سلمان؛ لذا لا

²²⁹ فالح، جليل رشيد، فن الالتفات في مباحث البالغين، بحث منشور في مجلة آداب المستنصرية، عد 9، 1984م.

²³⁰ فتحي قاسم سلمان، فن الالتفات في البلاغة العربية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1988م.

أرى حاجة للبحث في عرض هذا الاختلاف مجدداً²³¹. ولكننا نكتفي بما ذكره وأوضحه ابن يعقوب المغربي (1110هـ) في هذا التنازع إذ قال: "ويسمى هذا النقل بجميع أقسامه عند علماء المعاني التفاتاً، أخذًا من التفات الإنسان يميناً وشمالاً وبالعكس، فإن قلت: لأي وجه خصص تسميتها لعلماء المعاني، مع أن عد الالتفاتات من البديع أقرب؛ لأن حاصل ما فيه على ما يأتي أنه يفيد الكلام ظرافة وحسن تطريه فيُصغي إليه لظرافته وابتداعه، ولا يكون الكلام به مطابقًا لمقتضى الحال فلا يكون من علم المعاني، فضلاً عن كونه يختص بهم فيسمونه به دون أهل البديع؟ قلت: أما كونه من الأحوال التي تذكر في علم المعاني فصحيح، كما إذا اقتضى المقام فائنته من طلب مزيد الإصغاء؛ لكون الكلام سؤالاً أو مدخلاً أو إقامة حجة أو غير ذلك، فهو من هذا الوجه من علم المعاني، ومن جهة كونه شيئاً ظريفاً مستبدعاً يكون من علم البديع، وكثيراً ما يوجد في علم المعاني مثل هذا فليفهم. وأما تخصيص علماء المعاني بالتسمية فلا حجر فيه والله أعلم".²³².

وفي الجهة المقابلة نجد الدكتور أحمد مطلوب يعقب على ما ذكره المغربي ويصف كلامه بالتمحّل والإغراق في التأويل إذ يقول: "ولولا تقسيم

²³¹ ينظر فارس جديد؛ سلام حسين، الالتفات في البلاغة العربية لغةً واصطلاحاً، مقال على موقع القصيدة العربية، تاريخ الدخول: 21/12/2021م، الرابط: <http://www.alqaseda.net/vb/showthread.php?t=14532>

²³² ابن يعقوب المغربي، مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح، ج 1/ 464463. وينظر فالح؛ جليل رشيد، فن الالتفاتات في مباحث البلاغيين، ص 64 و ص 71. نقلًا عن سلام حسين، الالتفاتات في البلاغة العربية لغةً واصطلاحاً.

السفاكي البلاغة على أقسامها، وحصر كل قسم بتعريف منطقي جامع مانع لما احتاج ابن يعقوب المغربي وغيره إلى هذا التمهل والإغراق في التأويل، وإلاً فهل يمكن استعمال أسلوب الالتفات من غير أن يؤدي معنى فيكون مطابقاً لمقتضى الحال وتكون فيه ظرافه وطلاؤه؟

إن الانتقال من أسلوب إلى آخر لا يكون إلا إذا اقتضى الحال ذلك، وأريد به نوع من الإبداع والمتعة الفنية؛ ولذلك ينطبق عليه تعريف علم المعاني وعلم البديع، ولا نرى مبرراً للتفريق في عده من المعاني تارة ومن البديع تارة أخرى على الوجه الذي يذهب إليه البلاغيون²³³.

ولعل في هذه الإشارة إلى الاختلاف وما عقبه الدكتور أحمد مطلوب من عدم وجود مسوغ لهذا التنازع؛ لأن كل تغيير في الكلام لا بد أن يفيد نوعاً من البلاغة التي هي واجهة من واجهات ثراء اللغة العربية²³⁴، فما ذكرناه من الحوار الخارجي غير المباشر يظهر في المقطع التالي من الحوار في مفاخرة بين النرجس والأزهار الأخرى: قول أحد الناس من خواص المقدار بن هود: "يا أيها الزهر الفارد، والنوار الشارد، الساحر بحدقه وأجفانه، الباهر بورقه وعيانه، مالي أرى قضبك غبراء ذابلة، ومنابتك شعثاء ناحلة.

²³³ مطلوب؛ أحمد، أساليب بلاغية، ص 137. نقل عن سلام حسين. المرجع نفسه.

²³⁴ فارس جيد، الالتفات في البلاغة العربية لغةً واصطلاحاً، مقال على موقع القصيدة العربية، الرابط:

نرى في هذا المقطع من الحوار أن ابن حسدي لم يورد منظر الحوار في مفاخرة بين النرجس والأزهار الأخرى، وإنما جعل الحوار بينه وبين أحد الناس من خواص المقتدر بن هود، وذلك أن النرجس كان زاهياً بنفسه شاعراً بحسنه، فمرّ به ظريف من خواص الأمير المقتدر بن هود، فقطف النرجس وحاوره.

ولا ندري بم رد النرجس على هذا الظريف؟ لأن ابن بسام لم يورد الرسالة كاملة، وإنما ندري أن النرجس عاد؛ ليغتخر بذاته ويقول: فليت الرياض تعلم بمكانى فتدبّل كمّاً، وتدوي حسداً، وترانى وقد أنارت في أفقك البهيج، وزهرت في روضك الأريج، فأزل عنى حسدهم بكتبهم، فقد شجّاهم تقدّمي قبل وقتهم²³⁵.

نرى الحوار في هذا المقطع من المفاخرة من نوع الحوار الخارجي غير المباشر؛ حيث ذكر الكاتب الحوار الذي دار بين النرجس والأزهار الأخرى، بأسلوب حواري دار بينه وبين أحد الناس من خواص الأمير المقتدر بن هود، حيث يوضح الحوار الذي دار بينهم، إذ ينقل لنا ما جرى بينهم من الحوار بصورة غير مباشرة عن طريق استخدام ضمير الغائب. وبالعودة إلى النوع الأول من الحوار الخارجي المباشر نجد بأنه يتفرع بدوره إلى أنماط متعددة منها: "النمط المجرد"، و"النمط المركب"، و"النمط الترميزي".

أولاً . النمط المجرد:

²³⁵ ينظر إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ص 235

هو نوع من أنواع الحوار الخارجي المباشر وهو الحوار: " الذي ينشأ بفعل الموقف الذي يضع المتحاورين في وضع معين داخل المشهد ليقترب في تكوينه إلى حد كبير من المحادثة اليومية بين الناس، وهو حديث إجرائي متأسس على رد فعل سريع أو إجابة سهلة أو تبادل الكلمات التي لا تحتمل التأويل المتعدد، لأنه إجابات متوقعة عن أسئلة عادية ليست فيها رؤية خاصة، ولا يتضح منها موقف عميق في مسألة فكرية أو سياسية أو عاطفية... غالباً ما تحتوي المشاهد الحوارية على حورات مجردة تؤدي أحياناً دور بوابة الانتقال بالحوار المجرد، لأنه ذو وظيفة محددة ليست لها القدرة على النفاد إلى جوهر الأشياء والحالات" ²³⁶.

إنّ هذا النمط من الحوار: " يقترب من المحادثة العادية أو من الإجابات السهلة على الأسئلة التي تطرحها الشخصيات إلا أن تلك الإجابات العادية ليست فيها رؤية خاصة، وتتسم بالبساطة والابتعاد عن الشرح والتحليل" ²³⁷.

يتبيّن لنا مما سبق بأنّ الحوار المجرد عبارة عن أسئلة وأجوبة بسيطة وسهلة تدور بين الشخصين المتحاورين لا يظهر فيها أي ضبابية

²³⁶ فاتح؛ عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، ص56. وينظر سليمان؛ بسام خلف، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة، لعماد الدين خليل - دراسة تحليلية - ، مجلة كلية العلوم الإسلامية، جامعة موصل، عد (13)، 2013، ص11.

²³⁷ سقيا علي عارف، الحوار في قصص محي الدين زنطنة القصيرة، ص 80. وينظر رحال جميلة/بوعزيز كنزة، توظيف الحوار في رواية "قلب الليل" لنجيب محفوظ، ص22.

أو تعقید يتبعها رد فعل سريع متوقع فيبدو بمظهر المحادثة اليومية البديهية.

ويتمثل هذا الحوار المجرد في المفاخرة التي جرت بين الورد والنسرин من خلال المقطع الآتي: وهو الحوار الذي دار بين الزهرتين الورد والنسرين، فقال النسرين: "أنا الذي في الروض أذكر، ورائحتي كالمسك الأذفر ويحشى بي العنبر، فأجابه الورد قائلاً: ويلك يا ضعيف الجسم، يا قليل القسم، أنا سلطان الزهور، المحضر في الصدور، أنا الورد المذكور، فقال له النسرين: كم تقل قدرى، وتروم قتلى وأسرى، ما أكثر كلامك يا جمري؟"²³⁸.

فهذا الحوار يجسد ويمثل واقعاً من الحياة اليومية، والذي يتعلّق بافتخار بعض الأصدقاء على بعضهم الآخر، وهذا اللون أو النمط من الحوار الخارجي المباشر يسمى الحوار المجرد أو (النمط المجرد). ففي قول النسرين: "أنا الذي في الروض أذكر، ورائحتي كالمسك الأذفر ويحشى بي العنبر"²³⁹. حيث يفتخّر النسرين بنفسه قائلاً: أنا المشهور والمُعْرُوف لدى جميع أفراد المملكة في هذا البستان أنا محور حديث الناس في هذه المملكة، فهو يشبه نفسه بأمير وسلطان مملكة الزهور، فقوله ورائحتي كالمسك الأذفر، فيه تشبيه مجمل، حيث ذكر المشبه والمشبه به وأداة التشبيه، ولم يذكر وجه الشبه، حيث شبه رائحته بالمسك الأذفر، وترك مجالاً واسعاً للقارئ حتى يسرح في خياله، وفي قوله: "ويحشى بي العنبر"،

²³⁸ المارديني، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 33.

²³⁹ ينظر المارديني، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 33.

فيه إشارة على أنه ذات فائدة للناس حتى العنبر يأخذ من رائحته الطيبة، ويمتلئ بها، وفي رد الورد على صاحبه قائلاً: "ويلك يا ضعيف الجسم يا قليل القسم، أنا سلطان الزهور، المحضر في الصدور،..." فهو بهذا يهدد خصميه وينكر ضعف جسده، ويندبه على سوء حظه ونصيبه القليل في هذه الدنيا، وفي المقابل يفخر بنفسه وينكر ما يمتاز به من مكانة رفيعة بين أصدقائه في روضة الزهور.

فالحوار هنا عبارة عن حديث تجريبي مبني على أساس رد فعل سريع وإجابة سهلة وتبادل الحوار بين الطرفين سهل متوقع الإجابة لا يحتمل تفسيرات ولا تأويلات متعددة ومختلفة بل إجابات متوقعة وليس فيها أي غموضٍ أو رأي خاص، فهنا يكمن الحوار التجريدي أو النمط التجريدي.

ثانياً: النمط المركب (الوصفي/ التحليلي):

هو الحوار الخارجي المباشر الذي تدور فيه عين المحاور بطيئة تتأمل الأشياء والحالات، وتمتلك هذه العين القدرة تساعد المحاور على الوصف العميق والتحليل، وهي عين متأملة للأشياء والحالات، لها القدرة على الوصف العميق وإبداء الرأي وتحديد وجهة نظر دلالية، وربما تعبر عن موقف أو التزام أو معارضة، وبذلك تتميز قدرة المحاور في هذا النمط بالوصف والتحليل²⁴⁰، وفي هذا النوع من الحوار "يقف فيه المحاور؛ لتأمل الأشياء ووصفها وتحليلها بدقة، فضلاً عن تحديد وجهة نظر معينة

²⁴⁰ بسام خلف سليمان، *الحوار في رواية الإعصار والمئذنة* ، ص 4.

بالالتزام أو المعارضة"²⁴¹، وهذا النمط من الحوار يرتكز على وصف الأشياء وتحليلها، يراعي فيه إبداء الرأي سواء معارضةً أم التزاماً به، ويتجلى في مواضع مختلفة من الرواية²⁴²، أو المفاخرة فعلى سبيل المثال نجد هذا الحوار في المفاخرة الحوارية بين النرجس والورد: "فاحمر خد الورد والتهب، وظهر في وجهه صورة الغضب، وقال: يا قوي العين، يا لون اللجين(الفضة)، خل عنك الحماقة، ولا تدخل في باب مالك به طاقة، فلقد استحقت المقت، ولا أبالي بك ولو برقـت، كيف تفاخر بصفارك حمرة الخودـ، ومن أين لبياض أجفانك مغازلة العيون السود، أنتـ انتـ انتـ انتـ عيون الملاح، ما أنتـ ياعيون النرجـس إلا وقـاح، أتعـيرـني بحسن الابتلاء وهو الأفضل، وقد قال صـلى الله عليه وسلم: "نـحنـ مـعاـشـ الـأـنـبـيـاءـ أـشـدـ النـاسـ بـلـاءـ، الـأـمـلـ فـالـأـمـلـ"²⁴³، طـالـماـ اـبـتـلـيـتـ فـصـبـرـتـ، وـماـ شـكـوـتـ حـالـيـ بلـ شـكـرـتـ، أـبـيـتـ بـزـفـرـةـ لـاـ تـخـمـدـ، وـأـدـمـعـيـ تـتـحدـرـ، ... فـحـدـقـ النـرجـسـ وـحـولـقـ، وـرـفـعـ رـأـسـهـ بـعـدـ أـنـ أـطـرـقـ، وـقـالـ: إـذـاـ اـفـخـرـتـ بـأـثـارـكـ فـلـيـسـتـ العـيـنـ كـالـأـثـرـ، وـإـنـ كـنـتـ مـبـاـشـرـ التـغـورـ فـأـنـاـ لـيـ حـسـنـ النـظـرـ، مـعـ أـنـهـ أـرـخـصـوـ بـكـ فـيـ التـسـعـيرـ، وـمـاـ عـصـرـوـكـ إـلـاـ عـنـ ذـنـبـ كـبـيرـ، وـلـوـ لـمـ تـكـنـ مـنـ الـمـتـمـرـدـيـنـ الـأـنـجـاسـ، مـاـ حـبـسـوـكـ فـيـ قـمـاـقـمـ النـحـاسـ، وـأـنـتـ فـيـ اـفـخـارـكـ كـمـاـ

²⁴¹ ينظر سقيا علي عارف، الحوار في قصص محي الدين زنطة القصيرة، ص 80.

²⁴² ينظر رحال جميلة/بوعزيز كنزة، توظيف الحوار في رواية "قلب الليل" لنجيب محفوظ، ص 24.

²⁴³ أخرجه أحمد وأبو يعلى والحاكم وصححه على شرط مسلم نحوه مع اختلاف، ورواه الحاكم أيضاً من حديث سعد بن أبي وقاص، وقال صحيح على شرط الشيخين.

قالت الحكماء: "أنف في الماء واست في السماء"²⁴⁴، تتغفل على الموائد، ولا تصر **﴿عَلَى طَعَامٍ وَاحِدٍ﴾** [سورة البقرة الآية: 61]، وأقسم بقدى الرشيق، ونوري الشريق، وبياض صحائفى، واحضرار سوالفى، لئن لم تصن بجهتك المسبوكة، وتستر فضائحك المتهاوكة...".²⁴⁵

نلاحظ أن هذا الحوار دقق على ذكر بعض الأوصاف الدقيقة وتحليلها من خلال ما قدمه الكاتب في الحوار الذي دار بين النرجس والورد، فمنها وصفه ما انتابهما من تغير في اللون والحركات أثناء الحوار، مثل قوله: فاحمر خد الورد والتهب، وظهر في وجهه صورة الغضب، فحدق النرجس و حولق، ورفع رأسه بعد أن أطرق، فتغير لون كل من الورد والنرجس من شدة الغضب، يدل على موقف كل منهما من الآخر عند ذكر سبب يجعله يغضب، وكذلك امتنج هذا المقطع الحواري بالوصف، حيث يصف كل منهما نفسه بأوصاف دقيقة وجميلة بينما يصف الطرف الآخر بعكس الأوصاف الجميلة التي وصف بها نفسه؛ وذلك لكي ينتصر على خصمه في المفاحرة.

ثالثاً . الحوار الترميزي:

أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، الموسوعة الشاملة، ج 1/43، مصدر الكتاب: موقع الوراق، الرابط: www.islampot.com، وينظر مشروع إعراب القرآن الكريم، أرشيف منتدى الفصيح - 1، (46169) باب أمثال عربية، تم تحميله في: ديسمبر 2010 م، أما تاريخ الدخول: 19/3/2022م. رابط الموقع:

<http://www.alfaseeh.com>

ينظر الششتاوى، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 11.12²⁴⁵

الحوار الترميزي هو الحوار الذي يرتبط بالقصة التي تنزع نزعةً رمزيةً في فكرتها أو شخصياتها، والذي يميل إلى التلميح والإيحاء أو الإيماء بعيداً عن التقريرية، وال مباشرة الظاهرة والطروحات أو الشروحات الزائدة، فالترميز هو توظيف الرمز في نسيج الرواية أو القصة وجعله طاقة تعبيرية فاعلة في النص²⁴⁶.

ويعتمد الحوار الترميزي على مستويين هما: مستوى اللفظة من خلالها يتحقق وجود ترميز المتحدث في كلمة واحدة (اللفظة). أما المستوى الثاني: فهو مستوى التركيب من حيث قابلية الكلمة على التأثير المجازي عن طريق طاقاته الإيحائية والتعبيرية فيصبح الترميز باللغة التي هي ذات إيحاء خاص، أو هو الذي يتحقق أو يأتي على شكل جملة، وبهذا الشكل يصح أن نطلق على هذا النوع بأنه الحوار الرمزي الذي يتميز بالإيحاء الذي يفهم من خلال سياق الكلام بعيداً عن المباشرة²⁴⁷.

وفي هذا النوع من الحوار: "نجد القاص يرمز إلى الهدف أو مقصودية القصة من خلال استخدام الرمز والتعبير عن الآراء والأفكار التي يؤمن بها"²⁴⁸.

²⁴⁶ فاتح؛ عبد السلام، *الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية*، ص 79. وينظر بسام خلف، *الحوار في رواية الإعصار والمئذنة*، ص 8.

²⁴⁷ ينظر فاتح؛ عبد السلام، *الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية*، ص 80. وينظر بسام خلف، *الحوار في رواية الإعصار والمئذنة*، ص 8.

²⁴⁸ سقيا علي عارف، *الحوار في قصص محي الدين زنطة القصيرة*، ص 85. ينظر رحال جميلة/بوعزيز كنزة، *توظيف الحوار في رواية "قلب الليل"* "نجيب محفوظ"، ص 31.

ومن أمثلة الحوار الترميزي ما كان في المفاخرة من الحوار بين النرجس والأزهار الأخرى كما ورد في المقطع الآتي: "حيث كتب ابن حسدي رسالة مفاخرة بعث بها إلى المقتدر بن هود ينتصر فيها للنرجس، لكنه لم يجر الحوار في مفاخرته بين النرجس والأزهار الأخرى، وإنما أجراه بين النرجس، ورجل من خواص الأمير المقتدر بن هود، حيث يقول على لسان النرجس قائلاً: "فيينا أنا سقيم الجفون من غير سقم، مائل الجيد من دون ألم، حتى أتيح لي ظريف من خواصك يقصدني، ونبيل من عبيديك يعتمدني، فأوجست حذراً وتشوّقاً، حتى أنسني بالكلام تألاً، وقطعني بغير إيلام تلطفاً، وحاورني بلفظ يلقنه النوار عياناً"²⁴⁹، وذلك أن النرجس كان زاهياً بنفسه شاعراً بحسنه، فمرّ به ظريف من خواص الأمير المقتدر بن هود، فقطف النرجس وحاوره قائلاً: "يا أيها الزهر الفارد، والنوار الشارد، الساحر بحده وأجفانه،...، مالي أرى قضبك عبراء ذابلة، ومنابتك شعثاء ناحلة"، أما النرجس عاد يفتخراً بذاته ويقول: "فليت الرياض تعلم بمكانى فتدبّل كمداً، وتدوي حسداً، وترانى وقد أنرت في أفقك البهيج، وزهرت في روضك الأريح، فأزل عنى حسدكم بكتهم، فقد شجاهم تقدمي قبل وقتهم".²⁵⁰

²⁴⁹ ابن بسام، أبو الحسن علي الشنترني، الذخيرة في محسن أهل الجزيرة، ترجمة إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط 1، 1981، ج 5/471.

²⁵⁰ ينظر عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 1، 1962، ج 1/291.

يتضح من الحوار في هذه المفاخرة أن غاية ابن حسدي هنا أن يرمي بالنرجس إلى النديم أو الصديق الوفي الذي لا يريد الحاسدون له خيراً في ظل الأمير صاحبه؛ لذلك لم يورد منظر الحوار في المفاخرة... بشكل مباشر، وإنما جعل الحوار بينه وبين أحد الناس من خواص المقتدر بن هود، ليرمي بالنرجس إلى صديقه الوفي²⁵¹، فهذا هو الحوار الترميزي. نكتفي بهذا القدر من الأمثلة على النمط أو الحوار الترميزي؛ لأننا سنكثرون من الأمثلة عليه لاحقاً إن شاء الله تعالى في البحث الأخير بعنوان حوار مفاخرات الأزهار بطريقة المذايح السياسية (الرمز)، كما أن هناك أنواعاً أخرى من الحوار الخارجي نجده في الحياة الاجتماعية، فقد يكون سبباً أو منطلقاً ينبعق الحوار من ثنائية (متكلم / مخاطب) أثناء الكلام بين اثنين أو أكثر يحدث الحوار أو المحادثة، ويهدف إلى غاية اجتماعية معينة، وقد نجد بعضها في السرد الروائي مثل:

ج . الحوار الخارجي الجدلي:

هو حوار يأخذ فيه أطراف الحوار داخل الكلام شكلاً حاداً في النقاش، ويتسم كذلك بسيطرة النزعة الشخصية والتي تبرز حاضرة في أثناء الحوار، والهدف منها الوصول لأصل الخلاف، وجذوره والاختلاف بين الآراء²⁵². أو هو الحوار الذي تتساوى فيه العلاقة بين الطرفين المتحاربين،

²⁵¹ ينظر عباس؛ إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ج 1/291.

²⁵² المرسال: الانسان/تنمية بشرية/تعريف الحوار وأنواعه وخصائصه وأهميته، موقع الرابط: الدخول: 2022/2/15م. تاريخ المرسال،

<https://www.almrsal.com/post/1148060>

ويسطر فيه أسلوب التقرير والدحض والإثبات والنفي، ويقابل أحدهما الدليل بالدليل، وفي النهاية يصل إلى إقناع أحد الأطراف المتحورة أو يقنع كل منهما بالآخر، وهذا النوع من الحوار قليل جدًا في السرد الروائي، وقد نجده في المناظرات الخيالية (المفاخرات)؛ لكونه مرتبًا بمبحث الحاجة مباشرةً وغالبًا ما يكون سياسياً بين طرفين يتافقان حول قضية ما، ثم ينتهي بالاتفاق أو اقتناع أحدهما إذا أحسن الآخر توظيف الحجج والبراهين²⁵³. نلتمس هذا النوع من الحوار في المفاخرة التي جرت بين الورد والنرجس، حيث بدأ الورد بالمفاخرة قائلاً: «...الذى خلق، خلق الإنسان من علقي...» [سورة العلق الآياتان/ 1-2]، وأليس الخد حلة الشفق، وضرّج الوجنات بحمرة الخجل، ودبيج بالتوريد موقع القبل، لقد جزت في القول حداً، و«جئتم شيئاً إدأ» [سورة مريم الآية: 89]، وتريد أن تميز نفسك بتقديمها، وإنما الأعمال بخواتيمها...، فقال النرجس: والذي زين العيون بالدعج، وأرسلها في فترة الأجيافن إلى المهج، وفضل الإنسان بالعين، والعين بالإنسان، وكحل بفنون السحر فتور الأجيافن، إذا لم ترجع عني، لأجردن سيفي من جفني، وأطح رأسك عن قدمك، وأخضبنك بدمك،...، أتشاك في الملاحة في العيون...²⁵⁴

قال الورد: أين السهل من الممتع؟ وكم بين المفترق والمجتمع؟
وأنت تبذل نفسك فتها، وأنا أعز بصوتي عن الملامسة الندمان، وأنت

²⁵³ ينظر زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روایات محمد مفلاح، ص 227.

²⁵⁴ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 14-15.

رقيب على العشاق في مجالس الطيبة...، وإذا تأملت عيونك إذا هي بالساهرة، كيف تناظرنيولي ﴿وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَاضِرَةٌ إِلَى رَبِّهَا نَاضِرَةٌ﴾ [سورة القيامة: الآياتان / 22 - 23]، فقال النرجس: يا قليل الوفا، ويما كثير الجفا، ألم تعلم أن التخليق (الطيب بالعطور) بالصفرة، من إمارات النصرة،...

قال الورد: هذا لوني منذ كنت في أحشاء الأكمام مضغة، ﴿صِنْبَغَةُ اللَّهِ وَمَنْ أَحْسَنْ مِنَ اللَّهِ صِنْبَغَةً﴾ [سورة البقرة الآية / 138]

قال النرجس: وهذا على فضلي من الشواهد.

قال الورد: ﴿وَلَا تَسْتَوِي الْحَسَنَةُ وَلَا السَّيِّئَةُ﴾ [سورة فصلت

الآية / 34].

قال النرجس: ذهبت منك الحجة، واتضحت لي المحجة،...²⁵⁵

نلاحظ في هذا المقطع أن الحوار الذي دار فيها بين الورد والنرجس هو حوار جدلي؛ حيث رأينا أن كلا الطرفين جاء في حجمه بالبراهين والأدلة، ليثبت أحقيته بأنه الأحري بالتفضيل للرئاسة، ويوجد في هذا المقطع من المفاخرة أيضا إشارة إلى التناص القرآني الوارد في الجمل التالية: ﴿جِئْتُمْ شَيْئًا إِذًا﴾ [سورة مريم الآية: 89]، ﴿وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَاضِرَةٌ إِلَى رَبِّهَا نَاضِرَةٌ﴾ [سورة القيامة الآية: 21 - 22]، ﴿صِنْبَغَةُ اللَّهِ وَمَنْ أَحْسَنْ مِنَ اللَّهِ صِنْبَغَةً﴾، [سورة البقرة الآية: 138]، ﴿وَلَا تَسْتَوِي الْحَسَنَةُ

²⁵⁵ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 15.

وَلَا السَّيِّئَةُ» [سورة فصلت الآية: 34]، فالتناص مصطلح من المصطلحات المستحدثة في الأدب والنقد.

على الرغم من أن التناص يبدو مصطلحاً جديداً، فإنه في الواقع مفهوم قديم؛ ذلك أنّ من يتعمّن في معجم النقد العربي القديم يعثر على أكثر من مصطلح يشير إلى عملية التداخل بين النص و النصوص الأخرى، مثل مصطلحات: "الاقتباس" و "التضمين" و "السرقة" و "الأخذ" وغيرها، فقد عرّف النقاد العرب على سبيل المثال الاقتباس بقولهم: "أن يضمن الكلام شيئاً من القرآن والحديث، ولا ينبه عليه للعلم به، "وعرّف آخرون التضمين بقولهم: "أن يضمن الشاعر شعره والناثر نثره كلاماً آخر لغيره؛قصدًا للاستعانة على تأكيد المعنى المقصود".²⁵⁶

ومن الجلي أنّ "مصطلحي الاقتباس والتضمين وفق تعريفيهما يتقابران مع مفهوم التناص في صورته الحديثة التي ظهرت في الدراسات النقدية المعاصرة، ومن هنا يمكن للدارس أن يدرجهما في دائرة التناص الواسعة، وأن ينظر إليهما بوصفهما فكريتين تحملان الملمح القديم للمصطلح الحديث، وأنهما يعدان مظهراً من مظاهر تداخل النصوص وخاصة في الخطاب الشعري".²⁵⁷

²⁵⁶ الحليبي؛ شهاب الدين محمود، حسن التوسل إلى صناعة الترسّل، تحرير: أكرم عثمان يوسف، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980م، ص 26.

²⁵⁷ حمدان؛ عبد الرحيم، التناص في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية، 2006م، ص 81.

ويعود المصطلح لغوياً إلى مادة "نصص"، حيث تنتهي جميع اشتقاتها إلى حقل دلالي واحد، ففي القاموس المحيط للفيروز آبادي: "تناص القوم، عند اجتماعهم"²⁵⁸، ويلاحظ احتواء مادة "تناص" على "المفاجلة" بين طرف وأطراف آخر تقابلها، يتقاطع معها ويتباين أو تتمايز هي في بعض الأحيان.

والتناص كمصطلح نقدي متعدد يندرج فيه كل ما يتعلق باستدعاء النصوص السابقة في النص اللاحق، "إذن كل نص هو نتيجة لتجمع العديد من النصوص، لأن الكاتب في أصله قارئ ظل يمارس فعل القراءة ويخترن في ذاكرته ما لا يحصى من النصوص والأفكار التي تدل على اتساع آفاقه وخلفياته التاريخية والثقافية التي يستحضرها في كل قراءة محاولاً تسخيرها في افتتاح الدلالة".²⁵⁹

نعود إلى النص الحواري الذي ورد في مفاحرة نرجس والورد، حيث اقتبس كاتب المفاحرة جملة من الآيات القرآنية الكريمة والحديث النبوي والحكم والأمثال، ولم ينبه عليه للعلم به، أو قاصداً للاستعانة به على تأكيد المعنى المقصود، واستدرجها في نصوصه الحوارية التي يمكن أن تدخل في دائرة التناص الواسعة التي أشرنا إليها، وهذا الأسلوب شائع في كتابة المفاحرات.

ففي قول المؤلف على سبيل المثال: (والذي خلق الإنسان من علق)، حيث اقتبسها من قوله تعالى: ﴿أَفْرَأَ يٰ إِنْسٰمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ، خَلَقَ

²⁵⁸ الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج 2/319 مادة "نصص".

²⁵⁹ حمدان، التناص في مختارات من شعر الانتفاضة، ص 84.

الإِنْسَانَ مِنْ عَلَيِّ》 [سورة العلق الآية: 1 - 2]، وكذلك هناك عدد من الجمل في هذا المقطع من الحوار حيث اقتبسها الكاتب من سور وآيات قرآنية مختلفة منها: ﴿وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَاضِرَةٌ، إِلَى رَبِّهَا نَاظِرَةٌ﴾ [سورة القيامة الآية: 21 - 22]، ﴿صِنْبَغَةُ اللَّهِ وَمَنْ أَحْسَنَ مِنَ اللَّهِ صِنْبَغَةً﴾، [سورة البقرة الآية: 138] ، ﴿وَلَا تَسْنُوِي الْحَسَنَةُ وَلَا السَّيِّئَةُ﴾ [سورة فصلت الآية: 34]، لقد ذكر المؤلف في مفاخرته بعض المفردات وأحياناً بعض العبارات وأحياناً بعض الجمل، معتمداً على التناص القرآني؛ لأنَّه يعطي دلالة أكثر مما لو استعمل غيرها من العبارات أو الجمل...، وأنَّه يعطي صورة جمالية للنص، ويمنح النص لغة بلاغية جميلة كما ورد ذلك في مفاخرتنا السابقة، وكذلك فضل الكاتب في هذه المفاخرة أن يساوي بين النرجس والورد؛ لقوة حجتها في المعاشرة وتساويهما في التفضيل، حيث أجمع الناس على فضلهما على سائر الأزهار²⁶⁰.

د . الحوار السجالي:

وهو منتوج ثقافي يشتغل على ثقافة الاختلاف بين الأنما والأخر في سياق حواري تفاعلي وضمن قواعد تواصلية معينة تفرضها طبيعة الحوار وقواعد؛ فهو يعبر عن وجهتي نظر مختلفتين في سياق لغوي ما تتسابق كلَّ واحدة منهما للتفوق على الأخرى فيه، وتجاوزها، ويطرح الخطاب السجالي قضايا إبستمولوجية تجعله مختلفاً عن الخطاب التقليدي تتعلق بالنقد المعرفي بين الأنما في الآخر، ويوضح تأثير الأنما في الآخر،

²⁶⁰ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 10.8.

وكيف يكتسب الأنماط هويته وجوده وهو يحاول أن يكسب رهان التجاوز المعرفي أمام الآخر. يكتسب السجال أهمية كبرى تتبع من ثقافة الاختلاف التي يتأسس عليها... في بناء الحضارات المختلفة وازدهارها، كما أنه الشاهد على وقوع الحروب بينها إذا تحول السجال إلى صراع على السلطة.²⁶¹.

وهو نوع من الحوار تكاداً فيه العلاقة بين الطرفين المتحاورين، غالباً ما يبدأ الحوار بالاختلاف، وتستخدم فيه الحجج والبراهين بين الطرفين، ويسطير فيه أسلوب التقرير والتقدير المضاد، غالباً ما يتم فيه السباب والتهديد وحدة الغضب²⁶². نجد في هذا النوع من الحوار السجالي، أن الحوار الهدى يتتحول فيه المناقشة والجدال إلى حرب كلامية بين الطرفين إذا لم تزع فيه آداب الحوار وأهدافه، لأن في الحرب يسمح كل من الطرفين لنفسه باستخدام كل الطرق الممكنة، من أجل أن ينتصر على خصمه.

لا يوجد هذا النوع من الحوار في الرواية، بل يوجد في المفاخرات والمناظرات،" ويعرض أحياناً في التلفزة من خلال دعوة طرفين في حصة سياسية، بحيث يختلف توجههما السياسي والمذهبي، وقد نجد له أمثلة في

²⁶¹ ينظر عيسى عودة برهومة/ماهر أحمد مبيصين، الخطاب السجالي في رسائل علي ومعاوية - آلياته وتقنياته، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 43، ملحق 4، 2016م، عمادة البحث العلمي الجامعة الأردنية، ص 1. بتصرف يسيراً.

²⁶² ينظر زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلح، ص 227.

الحياة الاجتماعية²⁶³، مثل البرنامج الاخباري التلفزيوني في الاتجاه المعاكس،²⁶⁴ ويكون اللقاء بين شخصين سياسيين يختلف توجههما السياسي والمذهبي، كأن يكون أحد الطرفين اتجاهه الديني المذهبى من أهل السنة والجماعة، ويكون الطرف الآخر من الشيعة الرافضة أو العلوية، أو يكون أحد الطرفين اتجاهه السياسي بعثياً، ويكون الطرف الآخر شيوعاً مثلاً، ومع وجود المذيع الطرف الثالث، وفي هذا التعارض يمكن الحوار الجلدي والسجلاني معاً، ويمثل ذلك الحوار - أيضاً - في "مفاخرة الأزهار" في الرد على مفاخرة ابن برد الأصغر لـ(أبي الوليد إسماعيل بن محمد بن عامر الحميري ت440هـ):²⁶⁵

حيث أعلن أبو الوليد في مفاخرته هذه - منذ البداية - أنه وقف على مناظرة الأزهار عند ابن برد التي مدح فيها أمير قرطبة، وبين الحميري أن غرضه من إنشاء رسالة على لسان سبعة نواوير، إنما تأتي

²⁶³ .. زاوي أحمد، *بنية اللغة الحوارية في روايات محمد م فلاح*، ص 227.

²⁶⁴ الاتجاه المعاكس برنامج تلفزيوني حواري تبثه قناة الجزيرة. يقدمه المذيع فيصل القاسم. يبث البرنامج كل ثلاثة. يعرض منذ 22 سنة، ويعود من أشهر البرامج التي تقدمها القناة الإخبارية. يستضيف فيصل القاسم شخصيتين ذوي أراء متعارضة معظم الأحيان. وهذا الرابط لحلقة من حلقاته:

<https://www.aljazeera.net>

الحلقة الأولى: 1996. الشبكة: الجزيرة. اللغة: العربية. القناة: قناة الجزيرة. بث لأول مرة في: 1999/6/8. برامج متعلقة به: الموقع الرسمي. فريق التمثيل: فيصل القاسم. ²⁶⁵ ينظر الحميري؛ أبو الوليد إسماعيل بن محمد، *البديع في وصف الربيع*، [الكتاب مرآيا غير موافق للمطبوع] من مكتبة الشاملة. ص 18-16.

للرد على ابن برد الذي فضل الورد وأعطاه الحق في الرئاسة على كل صنوف الأزهير؛ في حين أعطى الحميري البهار (أي النرجس) الرئاسة على الورد والأزهير كلها. ويقصد بذلك مخاطبًا بها المعتضد، وهو ذو الوزارتين القاضي محمد بن إسماعيل، واصفًا إياه بالقاضي سيف الحق الماضي، فقد قام بجمع نواوير فصل الربيع، وأعطتها صلاحيات القول بنم الورد ومعانيه ومبانيه، وما عرف عنه من محسن، وبأنه نسب إليه شيئاً لا يستحقه ولا يستأهله، إذ قالت النواوير: من مدح امرئاً بما ليس فيه فقد بالغ بهجائه²⁶⁶.

ولعل الحميري يريد القول هنا: إن أمير قرطبة الذي رمز إليه ابن برد بالورد لا يستحق الرئاسة التي أعطوه إياها، وأن مدح ابن برد ما هو في الحقيقة إلا هجاء، لأنه برأي الحميري مدحه بما ليس فيه، طبعي أن كل هذا يُعد تمهيداً للدخول في مدح الحميري لقاضي قضاته في إشبيلية، متبوعاً الطريقة ذاتها بالمدح، والمنهج نفسه الذي اتبעה ابن برد في التشخيص، محاولاً بذلك إظهار براعته، وإبراز رياسته هو، ومن ثم في مناسبة مبطنة بينه وبين ابن برد في هذا اللون الأدبي المبتكر²⁶⁷. ستفصل القول في هذا النمط من الحوار بالأمثلة لاحقاً في فقرة مفاخرات الأزهار بطريقة المذايح السياسية (الرمز).

²⁶⁶ ينظر الحميري؛ *البيع في وصف الربيع*، ص 16-19 بتصريف. وينظر احسان عباس، *تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)*، ج 1/196.

²⁶⁷ ينظر ابن بسام، *الذخيرة في محسن أهل الجزيرة*، ج 3/127. وينظر احسان عباس، *تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)*، ج 1/196.

أما النوع الثاني للحوار : فهو

2.1.2. الحوار الداخلي

يعتبر هذا هو النوع الثاني للحوار ففي هذا النمط الحواري "يتحول الحوار من حوار تناوبي يدور بين شخصيتين إلى حوار فردي يعبر عن الحياة الباطنية للشخصية، إذ توظفه للتعبير عما تحس به وعما تريد قوله إزاء مواقف معينة إذ يعمل هذا النمط من الحوار على تكثيف الأحداث والزمان ويعطي الفورية للرواية وما يميزه أنه صامت ومكتوم في ذهن الشخصية، كما أنه غير طليق ولكنه تلقائي بالنسبة للقارئ"²⁶⁸ . وهو الحوار الموجه إلى داخل الشخصية ذاتها دون أن يكون هناك اشتراك لطرفين أو أكثر في تبادل أدوار الحديث؛ وهو حوار من طرف واحد، أي إنه حديث النفس مع ذاتها جراء موقف ما، أو استرجاع لذكريات ماضية

²⁶⁹.

وقد عرّفه الباحث نبيل راغب في كتابه (موسوعة الإبداع الأدبي) بأنه: "حديث النفس للنفس بعيداً عن أسماع الآخرين، فإنّ الاستخدام الأدبي والنقدi للكلمتين المونولوج والمناجاة يفرّق بينهما، على أن المونولوج نوع أدبي شامل لكلّ ما تتطّقه الشخصية على منصة المسرح،

²⁶⁸ بسام خلف، الحوار في رواية الإعصار والمنذنة ، ص13.

²⁶⁹ ينظر رحال جميلة/بوعزيز كنزة، توظيف الحوار في رواية "قلب الليل" لنجيب محفوظ، ص17.

في حين تعد المناجاة نوعاً من أنواع المونولوج وخاصة عندما تُقضى الشخصية بمكونات قلبها على انفراد في لحظة من لحظات التطور المصيري الحاسم²⁷⁰؛ فهذا النوع من الحوار يكون بعيداً تماماً عن مشاركة الطرف الثاني؛ حيث تتحدث الشخصية إلى ذاتها أو داخلها، وهذا قد يكون نتيجة حالة نفسية عايشتها الشخصية ترتب عنها نوع من الضغط أو الانفعال، تحاول من خلاله استرجاع الذكريات الماضية ومناقشة المواقف والمشاعر إلى جانب الكشف عن مكونات النفس²⁷¹.

يظهر هذا النوع من الحوار في كثير من النصوص والمقطوع السردية على أنه حديث الشخصية مع النفس؛ فهو لا يستدعي وجود آخر يشارك فيه؛ حيث إن الشخصية توجه كلامها إلى الداخل محاولة بذلك مراجعة الذات واسترجاع أحداث ماضية، ونلاحظ في هذا النوع من الحوار تداخل كل من ضمائر المخاطب، والغائب وضمائر المتكلم²⁷².

وفي مفهوم آخر للحوار الداخلي نجد أنه "حوار يجري داخل الشخصية ومجاله النفس أو باطن الشخصية، ويقدم هذا النوع من الحوار

²⁷⁰ نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، منتدى سور الأزبكي، القاهرة . مصر ، ط 1، 1996م، ص 171. وينظر مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، المجلس للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م. ص 76.

²⁷¹ ينظر مريم كلانتري/ سيد محمد رضا ابن الرسول/ سمية حسن عليان، "جزاء سنتما"دراسة ببليوجرافية - سردية، كلية اللغات، جامعة أصفهان، إيران، الخطاب، المجلد 16/2، تاريخ النشر 2021/6/2، ص 132.

²⁷² ينظر كنزة عزيزي، بنية الحوار في رواية "كربلاء وهوى" لجين أوستن، ص 18.

المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الوعي، أي لتقديم الوعي دون أن تجهر الشخصية في كلام ملفوظ، دون أن تستلزم بالترتيب النحوي والمنطقي للكلام، وقد شاع هذا النمط من الحوار في الرواية الجديدة التي أفادت من علم النفس، وتمكنـت من فهم الأبعاد النفسية والعقد التي تواجه الإنسان المعاصر²⁷³. إذ إنـ هذا النوع من الحوار يوجـه إلى الداخل الإنسـان ليعبر عن الحالـات النفسـية التي تمر بها الشخصية، أو العـقد التي يواجهـها الإنسـان في حـياتـه، وقد ظـهرـ هذا النوع بـصـورـة واضحـة في الروـاـية العـرـبـية الجديدة التي استـقـادـت من علم الفلـسـفة النفـسـية، وـنـجـدـ هذا النوع منـ الحوار يـشـتمـلـ علىـ نوعـينـ اـثـنـيـنـ:

أ . المونولوج المباشر:

هو "عملية التعبير عن تداعـي الأفـكار بـتـرـجـعـ منـطـقـي لاـ شـائـبـةـ فيـهاـ،ـ فـماـ تـقـدـمـهـ إـلـيـنـاـ هوـ جـوـهـرـيـاـ سـلـسـلـةـ منـ الذـكـرـيـاتـ لاـ يـعـتـرـيـهاـ مؤـثـرـ خـارـجيـ.ـ فـلـاـ أـفـكـارـ غـيـرـ منـسـقـةـ معـ الإـطـارـ الفـكـريـ العـامـ²⁷⁴.ـ وـهـوـ الـكـلامـ غـيـرـ المـسـمـوـعـ وـغـيـرـ الـمـلـفـوـظـ الـذـيـ تـعـبـرـ بـهـ الشـخـصـيـةـ عنـ أـفـكـارـهاـ الـبـاطـنـيـةـ الـتـيـ تـكـوـنـ أـقـرـبـ مـاـ تـكـوـنـ إـلـىـ لـلـأـوـعـيـ،ـ وـهـيـ أـفـكـارـ لـمـ تـخـضـعـ لـلـتـنـظـيمـ الـمـنـطـقـيـ لـأـنـهـ سـابـقـةـ لـهـذـهـ الـمـرـحـلـةـ،ـ وـيـتـمـ التـعـبـيرـ عـنـهـ بـعـبـارـاتـ تـخـضـعـ

²⁷³ مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 179.

²⁷⁴ فاتح؛ عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، ص 119.

لأقل ما يمكن من قواعد اللغة لكي توحى للقارئ بأن هذه الأفكار هي عند ورودها إلى الذهن²⁷⁵.

وهو نوع من أنواع الحوار الداخلي إذ يعد" نمط من المونولوج الداخلي الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف وعدم افتراض أن هناك سامعاً، مما يلاحظ هذا الحوار بين الضمائر، وسيطرة ضمير الغائب على المشهد الحواري"²⁷⁶. هذا النوع من الحوار موجه إلى الداخل، نلاحظ فيه تداخلاً لمجموعة من الضمائر: كضمائر المخاطب والمتكلم والغائب التي نجدها مسيطرة وبشكل كبير على المشهد الحواري.

إلى جانب هذا المفهوم نجد مفهوماً آخر يقول: "هو الحوار الذي يقدم الوعي للقارئ بصورة مباشرة على عدم الاهتمام بتدخل المؤلف؛ أي إنه يوجد غياب كلي للمؤلف، بل إن الشخصية لا تتحدث حتى إلى القارئ؛ فالشخصية توجه كلامها إلى الداخل، محاولة لمراجعة الذات، وفأك رموزها"²⁷⁷. وهذا النوع من المونولوج "هو المونولوج الداخلي بضمير

²⁷⁵ بسام خلف، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة، ص 13.

²⁷⁶ مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، ص 179. وينظر كنزة عزيزي، بنية الحوار في رواية "كيريات وهو" لجين أوستن، ص 19.

²⁷⁷ محمد؛ قيس عمر، البنية الحوارية في النص المسرحي، (ناهض رمضانى نموذجاً) ، ص 58. وينظر كنزة عزيزي، بنية الحوار في رواية "كيريات وهو" لجين أوستن، ص 19.

المتكلم، يفترض فيه غياب المؤلف على نحو كلي أو جزئي، فهو يتدخل بأحد إرشاداته المتمثلة بـ(قال كذا، أو فكر هكذا...)²⁷⁸.

ونستنتج مما سبق ذكره أنّ الحوار الداخلي؛ هو حديث النفس، أو ما يسمى بالمونولوج، وهو حديث - بلا صوت - يدور في إطار العالم الداخلي للشخصية، وفيه تتاجي الشخصية بحديث خاص جدًا، لا تقدر أو لا تريده البوح به، ويلجأ الكاتب السارد إلى هذا النوع من الحوار للكشف عن المكونات الداخلية والنفسية للشخصية، واستبطان دواخلها من خلال حوار ينبع في الذات والوجودان²⁷⁹.

ب . المونولوج غير المباشر:

هو الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير مسلم بها، ويقدمها كما لو أنها كانت تأتي من وعي الشخصية، فلا يعمد الكاتب في المونولوج إلى رسم الشخصية من الخارج، وإنما يتغلغل في دا�لها محاولة منه الكشف عن صورة لواقعها الداخلي وإحساساتها ومشاعرها التي تختلي في جنباتها²⁸⁰.

وهذا النوع من المونولوج غير المباشر بخلاف المونولوج المباشر في "تدخل المؤلف المستمر واستعماله ضمير المتكلم المفرد، و يتميز عن

²⁷⁸ ينظر حادي؛ أحلام، *جمالية اللغة في القصة القصيرة*، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2004م، ص41. ينظر عن رحال جميلة/بوعزيز كنزة، *توظيف الحوار في رواية "قلب الليل"*نجيب محفوظ، ص30.

²⁷⁹ ينظر السيد، عنیات، *الحوار في القصة القصيرة عند يحيى طاهر عبدالله*، ص3.

²⁸⁰ بسام خلف، *الحوار في رواية الإعصار والمئذنة*، ص14.

غيره من الحوار بأنه نمط من المونولوج الداخلي الذي يقدم فيه المؤلف... مادة غير المتكلم بها، ويقدمها كما لو أنها تأتي من وعي شخصية ما عن طريق التعليق والوصف، ويكون المؤلف في الحوار غير المباشر حاضراً دائماً ويتولى مهمة إرشاد القارئ وتدخله ذهن الشخصية والقارئ²⁸¹. فالمونولوج إذن يكون بين الشخصية وذاتها، يكون مبثوثاً في ثابيا عملية القص، يلجم إلية الكاتب لتحديد اتجاهات الشخصية وميولها، والكشف عن المكنونات الداخلية والنفسية للشخصية²⁸².

ويقوم المونولوج غير المباشر بإعطاء: "القارئ إحساساً؛ لحضور المؤلف المستمر، ويستخدم وجهة نظر الفرد الغائب بدلاً من وجهة نظر الفرد المتكلم والطرق الوصفية والتعبيرية؛ فالحوار الداخلي يُقدم على نحو مغاير للحوار الخارجي، فهو كلام موجه إلى الجميع على حد سواء إلى المتكلمي والأشياء، بيد أنه موجه بالدرجة الأولى إلى ذات المرسل، فالحوار الداخلي يكون استنبطاً للذات²⁸³. وهو حوار الشخصية وباطنها، يعاد صوغه وتركيبه بحسب مراد ولغة السارد ولا يحافظ على لغته ومضمونه الأصليين، وذلك بسبب اهتمام السارد الصريح وتحريفه للغة ومضمون هذا الحوار²⁸⁴. والحاصل لما سبق نجد في هذا النمط من المونولوج غير

²⁸¹ كنزة عزيزي، بنية الحوار في رواية "كيرياء وهوى" لجين أوستن، ص 20.

²⁸² السيد، عنيات، الحوار في القصة القصيرة عند يحيى طاهر عبدالله، ص 10.

²⁸³ محمد؛ قيس عمر، البنية الحوارية في النص المسرحي، ص 95. ينظر عن كنزة عزيزي، بنية الحوار في رواية "كيرياء وهوى" لجين أوستن، ص 20.

²⁸⁴ ينظر عن رحال جميلة/بوعزيز كنزة، توظيف الحوار في رواية "قلب الليل" لنجيب محفوظ، ص 12.

المباشر أن الكاتب موجود دائمًا في سير القصة أو الرواية، فيقوم بعملية الإرشاد فيرشد القارئ أو الدارس، ويوضح له تصرفات الشخصية أو متابعة سير الأحداث في القصة، وكأنه دليل سياحي في رحلة ما يدل الناس ويرشدهم على معالم المدينة الأثرية.

ونجد هناك أنواع أخرى من الحوار الذي يشتمل على الحوار الداخلي غير ما ذكرناه من المونولوج المباشر وغير المباشر فمن بينها:

ج . مناجاة النفس:

هي "طريقة من طرائق الحوار الداخلي، تتزع نزوعاً من ذاتها خالصاً يقدم أفكار الشخصية وهاجسها في حالة تنظيم، يفترض وجود جمهور حاضر ومحدد"²⁸⁵.

وتعُدُّ المناجاة نوعاً محدداً من أنواع المونولوج، خاصة عندما تقضي الشخصية بمكノنات قلبها على انفراد في لحظة من لحظات التطور المصيري الحاسم... فالمناجاة تتطقها شخصية واحدة بمفردها، أو تتصرف كما لو كانت كذلك، أي أنها حديث النفس للنفس في غيبة الآخرين، أو نوع من الحديث لا يهدف إلى التأثير في الآخرين²⁸⁶.

في هذا النوع من الحوار "يأخذ الحوار شكل آخر، فهو مناجاة للنفس، واستدراك للماضي عبر قنوات عده، وغاية القاص في مثل هذه المشاهد؛ هي أن يدرس الشخصية الإنسانية، ويعرضها على الملا برسم قطاع داخلي لحياتها العقلية الطبيعية العفوية بدلاً من الناحية الخارجية

²⁸⁵ فاتح ؛ عبد السلام، الحوار القصصي، ص126.

²⁸⁶ ينظر نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، ص 371-372.

العملية، وما يتصل بها من وقائع وأحداث وهذا لا يعني أن قصة كهذه تخلو من الأفعال الإنسانية خلواً تاماً، وليس من الضروري أن يبقى البطل ساكناً، بل إن حركته واتصاله ببعض الأشخاص، على قلة عددهم، يساعدان الكاتب على استنزال معطيات فكره العفوبي، وأحلام يقظته²⁸⁷.

وهناك مفهوم آخر للمناجاة تعرف على أنها تكنيك تقديم المضمون الْزَّمْنِي والعمليات الذهنية الخيالية للشخصيات مباشرة من الشخصية إلى القارئ بدون وجود الراوي المارد أو المؤلف لكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضاً ساكناً، لأجل ذلك فإنَّ التكنيك هذا بالضرورة أقل عشوائية وأكثر تحديداً بالنسبة لعمق الوعي الذي يمكن أن يقدمه من المونولوج الداخلي²⁸⁸؛ نجد أن هناك فرق بين المناجاة والمونولوج الداخلي؛ وهو "أن مناجاة النفس تتحدث فيها الشخصية على انفراد وتقوم على التسليم بوجود جمهور حاضر، أمّا المونولوج يسعى إلى توصيل الهوية الذهنية، وعلى هذا الفرق في علاقتهما بحوار الشخصية أنها تفك لوحدتها في المونولوج، وبصوت عالٍ في المناجاة".²⁸⁹

المناجاة إذن هي طريقة فنية تستوجب إظهار ما في داخل ذات الشخصيات من خلال إظهار أهم المعانات والصراعات النفسية والتخيلات

²⁸⁷ السيد؛ عنيات، *الحوار في القصة القصيرة*، ص 10.

²⁸⁸ ينظر رحال جميلة/بوعزيز كنزة، *توظيف الحوار في رواية "قلب الليل"* "نجيب محفوظ، ص 36. وينظر كنزة عزيزي، *بنية الحوار في رواية "كرياء وهو"* لجين أوستن، ص 28.

²⁸⁹ بسام خلف، *الحوار في رواية الإعصار والمئذنة*، ص 16.

الداخلية التي يعاني منها كل من القارئ والجمهور بصفة مباشرة وغير مباشرة، بالإضافة إلى أن هذا النقل لا يجبر على أن يكون المؤلف أو السارد حاضرًا في سرد القصة²⁹⁰، ومن فروع أنواع الحوار الداخلي.

د . الاسترجاع الفني:

هو "عملية نفسية تقوم بها ذاكرة الشخصية القصصية ليتم من خلالها استدعاء أحداث الماضي وجعلها تنشط في نطاق الزمن الحاضر. ويصطلح على الارتجاع الفني اصطلاح (الخطف خلفاً)، أو (الفلash باك) وهو قطع، يتم أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي ويستهدف استطراداً يعود إلى ذكر الأحداث الماضية بقصد توضيح ملابسات موقف ما"²⁹¹، وهو "تقنية من تقنيات الحوار الداخلي، وشكلٌ من أشكاله، ويصطلح عليه بالاسترجاع، وتقوم به الشخصية لاسترجاع أحداث قديمة عاشتها في طفولتها أو في شبابها، وبهذا الاستدعاء للأحداث، يسهم الاسترجاع الفني في إضاءة مساحات من ماضي الشخصية السردية؛ لأن السرد قد يغفل عن بعض الأحداث، وهنا تتدخل الشخصية لتخبر عن ذلك لكن بكيفية حوارية مع ذاتها. ولا يسترجع الشخص تلك الذكريات فقط دون قصد. بل يهدف إلى عرض حدث مشابه لما تعيشه الشخصية المتكلمة".²⁹²

²⁹⁰ ينظر كنزة عزيزي، بنية الحوار في رواية "كيراء وهي" لجين أوستن، ص 22.

²⁹¹ فاتح؛ عبد السلام، الحوار القصصي، ص 135. وينظر بسام خلف، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة، ص 23.

²⁹² زاوي أحمد، بنية الحوار في روايات محمد مفلاح، ص 235.

وينتج عن الارتجاع الفني تكسر الزمن السردي؛ لأن السارد عندما يحدثنا عن ماضي شخصية ما، أو يُمكِّنها من الحديث عن طفولتها أو شبابها، فإنه يوقف زمن السرد مدة ثم يعود إلى تلك القصة؛ ليواصل سرده بعدها تتضح الرؤية للقارئ.

نجد الفرق بين الارتجاع الفني والمونولوج؛ ففي المونولوج قد يستخدم المؤلف فيه ضميرين هما (أنا وأنت)، أما في الارتجاع الفني فلا يستخدم إلا ضميراً واحداً هو (أنا) غالباً، بالإضافة إلى اعتماده على الأسئلة، ولا شك أن هذه التقنية مأخوذة من السينما، بادئ الأمر؛ لأنها تعين المخرج على تسلیط الضوء على حدث قد مضى، يوفر عليه تكوين فكرة، حتى يفهم تفاصيل الشخصية السينمائية.

إن استرجاع السارد أو إحدى الشخصيات لحدث مضى، هو في حقيقته استرجاع واع، يهدف إلى إعادة واقع ماضٍ غائب، ويهدف الرواذي إلى هذه التقنية عن قصد؛ لأنها تعمل على خلق الحوارية النصية بين الشخص وذاته، وتسعف القارئ في فهم ملابسات الرواية.

والارتجاع الفني شكل من أشكال الحوار الداخلي مثله مثل المونولوج أو المناجاة حيث تعتمد الشخصية على تذكر أشياء ماضية، وتدمجها في نظام جديد من الزمن، وتلتقي هذه التقنيات الثلاث (المونولوج، والمناجاة، والارتجاع)، في كون الشخصية تقيم حواراً مع ذاتها²⁹³.

²⁹³ ينظر زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلح، ص 236-239. وينظر بسام خلف، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة ، ص 23.

" بيد أن الاختلاف الأساس يكمن في صيغة الزمن، إذ يكون التحدث إلى الذات في الارتجاع عن حدث وقع في زمن ماض، في حين يتحدث المتكلم في المناجاة أو المونولوج... إلى ذاته في وقت إنجاز الحدث".²⁹⁴

وذلك لتشكل قضية السوابق بنية مهمة من بنيات لغة الحوار السردي في المفاحرة، كما أن لها عدة وظائف من أهمها الإعلان عن بعض الأحداث السردية التي أغفلها السارد، واستخدم المونولوج والمناجاة النفسية في استرجاع الأحداث الماضية، وهو بالإضافة إلى ذلك كله يوهم المتلقى بأنه يقرأ قصة حقيقة.²⁹⁵

نجد هذه التقنية متمثلة في مفاحرة تفضيل الورد على الأزهار، من خلال الحوار الذي دار بين الأزهار واعتراف كل واحد منها بفضل الورد لاستحقاقه بالرئاسة على الأزهار والرياحين، ونجد السارد يكسر الزمن، حيث يعود إلى ماضي الشخصية في قوله: "ولكني تذكرت خد الحبيب برؤية الورد النصيب، فجئت له مسائل، وهو بلطف التسليم مائل، فقلت له: مالي أرى ظاهرك أحمر، وباطنك أصفر، كأنك مثلي عاشق، أيها الغصن الشاهق، فقال: وأنا كما تقول، فلا تظن أن قولي مجھول... برؤية الورد النصيب تذكرت، جسم الحبيب".²⁹⁶ ولا شك أن السارد (النرجس) قفز من

²⁹⁴ فاتح عبد السلام، *الحوار القصصي*، ص 136.

²⁹⁵ ينظر القيصراوي؛ مها حسن، *الزمن في الرواية العربية*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2004م، ص 203.

²⁹⁶ ينظر الششتاوى؛ نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 28 .29.

الزمن الحاضر، ورجع إلى الزمن الماضي، حين كان شاباً عاشقاً في سن المراهقة، فبرؤية الورد تذكر جسم حبيبه وأيام عشقه القديم، لأن السارد هنا صدفة موقف يشبه موقفه أو حاله في زمن الماضي، فيعود به ذاكرته إلى الماضي فيسترجع ذكرياته الماضية، وقد استطاع كاتب المفاضلة أن يحقق هذه التقنية في أثناء الحوار.

هـ . تيار الوعي في الحوار :

يعد هذا النمط من الحوار الداخلي أقرب إلى فكرة تيار الوعي في القصة التي دعا إليها مؤسسو هذا الاتجاه، المتمثلة في كسر التسلسل السببي للأحداث، وإبراز الصور المتداعية التي تتهمر من ذهن الشخصية انهماراً فياضاً لا يكاد يتوقف، وقد جعلت هذه السمات نقاد الأدب يسمونها "في الأدب الإنجليزي بالقصة الانسيابية... وتعرف في الأدب الغرافي بالقصة التحاليلية... فيستمد الحوار الداخلي هنا طاقته التعبيرية من قدرة الراوي على تسجيل الجو الباطني لشخصياته وهي تؤدي حدثاً معيناً²⁹⁷.

"نشأت قصص تيار الوعي في الحوار للتركيز أساساً على مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات، كما تهدف إلى نقل انسيابية ولا شكلية الفكر الذي يعتذر الإفصاح عنه بالكلام الاعتيادي، وكذلك اختلاط الوعي واللاوعي ببعضهما قبل مرحلة الكلام واتخاذ الشكل المنطقي ومن غير بداية أو نهاية".²⁹⁸

²⁹⁷ فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، ص113.

²⁹⁸ ينظر بسام خلف، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة ، ص20.

يقول عبد الملك مرتاض أنَّ فيكتور هوغو Victor Marie Hugo، هو أول من استعمل مصطلح "المونولوج"، لكن بشكل غير واع ولا مؤسس، أما إدوارد جرдан فاستخدمه بشكل واع²⁹⁹. ولا يكاد يختلف الدارسون والنقاد المحدثون عرباً وغربيين حول مفهوم المونولوج، فنجد روبرت هموري يعرّفه بأنه "ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، وبعبارة أخرى لتقديم الوعي"³⁰⁰.
 ونلاحظ أن عبد الملك مرتاض لا يميّز بين المونولوج والمناجاة؛ فإنه يرى أن المناجاة هي الأصل في الاستخدام العربي القديم، ويستند على قول الزمخشري في أساس البلاغة على أنها تعني "حديث النفس ونحوها"³⁰¹. لا شك في الأصل العربي للمناجاة، لكن الزمخشري إنما كان يقصد بها مناجاة الشخص لربه، مناجاته في حياته اليومية، ولم يقصد بها مناجاة الشخصية في العمل الروائي الذي يوجهه السارد ويشرف عليه الروائي من أجل غاية ما. والحق أن جمهور النقاد قد درسوا هذا

²⁹⁹ مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، ص181.

³⁰⁰ هموري؛ روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الريبي، دار المعرفة، ط2، مصر 1975م، ص44. ينظر عن زاوي أحمد؛ بنية اللغة الحوارية في روایات محمد مفلاح، ص228.

³⁰¹ الزمخشري؛ جار الله بن محمود بن عمر بن محمد، أساس البلاغة، ترجمة محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1/1998م. ان ج 254/[ج2].

المصطلح بعناية، وميّزوا بينه وبين المناجاة وتيار الوعي وأحلام اليقظة وغير ذلك³⁰².

أما تيار الوعي الذي نقصده الآن هو أحد أنواع الحوار الداخلي" فهو تقنية معينة في النص الأدبي بالزمن النفسي للشخصية، ومحاولة الدخول إلى المناطق المظلمة في الداخل الإنساني، وتقديم هذا الداخل الذي هو إرهاصات غير متشكّلة في اللاوعي، ويقوم الكاتب باستخراج هذه الطبقات من اللاوعي عبر زمنها النفسي، وذلك عبر تداعي الأفكار وكسر التتابع السببي بتدفقات سريعة، فهو يقدم أفكار غير متشكّلة، إنما هي أفكار لا تخضع لنظام معين، فهذه الأفكار لا تتّسم بالثبات، بل تشير إلى الأنماط المتمثّلة في كسر التسلسل السببي للأحداث وإبراز الصورة المتداعية التي تتهمر من ذهن الشخصية انهماراً فياضاً لا يكاد ينقطع، وهو هنا يصور إرهاصات ما زالت في طور التشكّل اللاوعي، فهو معنّي بتقديم الداخل النفسي والشعوري للشخصية، وليس معنّياً بالذى يتّناقض معها أي الخارج"³⁰³؛ فهو يحاول رسم أو تصوير صورة ذهنية للشخصية من خلال التغلغل إلى داخلها وفي نفسها، وإبراز كل الأفكار والتداعيات التي تدور في الذهن وتقدم كل ما يدور في الداخل الإنساني من أحاسيس

³⁰² زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلح، ص228-230.

³⁰³ ينظر أبو طالب؛ إبراهيم، تطور الخطاب القصصي "من التقليد إلى التجريب...القصة اليمنية نموذجاً"، دار غيادة للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2016م، ص94. زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلح، ص228-230.

ومشاعر عاطفية داخلية غير مشكلة في اللاوعي، أي إنه مقيد بالداخل النفسي للشخصية فقط، ولا ينظر إلى خارجها³⁰⁴.

2.2. وظائف الحوار

يُعدُّ الحوار من أهم العناصر الأساسية التي يبني عليها العمل الفني الروائي؛ لأنَّه يتَّصف ويُتميَّز بعددٍ من الوظائف، وأنَّ كلَّ وظيفة تُلَعِّب دوراً أساسياً مُخْتَلِفاً عن الأخرى، فمن أهمَّها: تحديد اتجاهات الشخصية وسلوكها، ومن ثُمَّ رفع الحُجُب عن عواطف الشخصية وأحاسيسها المُختلفة، وشعورها الباطن تجاه الحوادث أو الشخصيات الأخرى، ومن وظائفه أيضًا الإيحاء بصدِّى الحدث، أو الإسهام في تطوير الحدث بما عسى أن يترتب على الحوار من فعل.

ولكي يقوم الحوار بوظائفه السابقة بالنسبة للشخصية؛ ويحقق الحوار أهميَّته في القصة اشتَرط النقاد صفتين للقيام بذلك هما:

1. أن يندمج الحوار في صلب القصة؛ لكي لا يبدو وكأنَّه عنصر دخيل عليه، متطفَّل على شخصياتها.
2. أن يكون الحوار سلساً رشيقاً مناسباً للشخصية والموقف الذي قيل فيه، وأن يكون قادرًا على الكشف عن جوهر الشخصيات وأعماق حياتهم الجسمية والروحية³⁰⁵.

³⁰⁴ ينظر أبو طالب؛ إبراهيم، تطور الخطاب القصصي"من التقليد إلى التجريب...القصة اليمنية نموذجاً"، ص 94-95.

³⁰⁵ ينظر بسام خلف، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة ، ص 3. وينظر ندى حسن محمد، فاعلية الحوار في قصص جمال نوري، ص 2.

ومتى فقدت هاتان الصفتان في أي حوار فإنه بلا شك يضعف بنيته اللغوية الحوارية في أداء دوره في البنية الفنية للنص الأدبي بأكمله. يعتمد الحوار على اختيار واعٍ للمفردات والصور والأفكار، وإذا توافرت الشروط الفنية في الحوار القصصي يصبح وسيلة للنفاذ إلى جوهر الأشياء ونافذة؛ لمرونة يحتاجها البناء السردي³⁰⁶، ولعلها رئة أخرى تتنفس القصة من خلالها هواءً جديداً تضخ في أجزائها فالحوار كما يقول تشارلس مورجان: "تقدير لا تقرير"³⁰⁷، فهو يسعى للتعبير عن الأفكار عندما يكون محوراً يستقطب حول فكرة القصة ومضمونها العميق، وعليه قد يتمتع الحوار بقابلية على أداء عدد من الوظائف الفنية للتعرف على دور الحوار الحقيقي وهي كالتالي³⁰⁸:

1. يساهم في صنع الأحداث أو تطويرها بشكل أو بآخر، وعن طريق الحوار يتعرف القارئ على موقع الشخصية وعالمها الروحي ومستواها الفكري.

³⁰⁶ الظاهر؛ عبدالله يحيى، *الحوار في القصة القصيرة*، مجلة البحث العلمي في الآداب، عد 17، جزء 3، 2016م. ينظر عن السيد، عنيات، *الحوار في القصة القصيرة*، ص 2 . 3. وينظر فاتح عبد السلام، *الحوار القصصي*، ص 179.

³⁰⁷ مورجان؛ تشارلس، *الكاتب وعالمه*، ترجمة: شكري محمد عياد، سلسلة الألف كتاب(500)، القاهرة، 1977م، ص 284.66. ينظر ندى حسن محمد، *فاعلية الحوار في قصص جمال نوري*، ص 2.

³⁰⁸ ندى حسن محمد، *فاعلية الحوار في قصص جمال نوري*، ص 3.2.

2 - يعَد وسيلة تقنية؛ لأن الحوار أقدر الأدوات التي يستخدمها

الراوي؛ لتقديم الشخصية على نحو مكثف وسريع، مما لا يخل بقيمة الحادثة العابرة، التي تستدعي ظهور شخصية جديدة دون تقديم.

3 . عادة يكون في القصة أكثر من شخصية قد تتشابه فيما بينها،

نتيجة لعوامل كثيرة، لعل العامل الاجتماعي أشدّها تأثيراً؛ ولهذا فإن الحوار ينهض بوظيفة التفريق بين هذه الشخصيات، كما يتم من خلاله التمييز بين صوت الراوي وصوت الشخصية³⁰⁹.

4 . إنه يضع الشخصيات وجهاً لوجه، أمام القارئ، و يجعل من

وجهة نظر القارئ متوجهاً إلى الإسهام في خلق العمل الفني.

5 . يعَد الحوار أداة طيعة للتمثيل وعرض الحياة على ما هي

عليه.

6 . يمتلك الحوار وظيفة أسلوبية تتمثل في كسر ورتابة خطاب

المؤلف وتخليصه من الصياغة الأسلوبية الواحدة.

7 . كما أنه أدق وسائل القاص، وأكثرها مزايا، وهو أكثر الطرائق

المناسبة؛ لتزويد المشهد القصصي بالمساحات الوصفية والتحليلية

والإخبارية التي يتطلبها، وأن الحوار يبث الحركة في المشهد.

8 . له القابلية على التخفيف من رتابة السرد.

³⁰⁹ ينظر بسام خلف، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة، ص.43.

9. له القابلية على الموازنة بين ما يقال وما يستخرج ضمناً، فهو وسيلة مباشرة؛ لتوجيه القارئ إلى الدراية والعلم، أو إدراك ما يرمي إليه القاص، كما إنه وسيلة مباشرة لتحليل أكثر مما في المضمون.³¹⁰

نجد في النتيجة أن الحوار من أهم العناصر التي يستخدمها الكاتب أو الروائي في تصوير الشخصيات وأكثر الأحيان يكون الحوار ممتعًا سهلاً مدروساً، ومن أهم عاصر المتعة في الحكاية، ومن خلاله تتصل شخصيات الرواية بعضها ببعض اتصالاً ممتعًا وبدون حواجز، ونلاحظ أن الحوار يعتبر من أهم الركائز الأساسية المستخدمة في العمل الروائي؛ لذا نجده يتمتع بعده وظائف، حيث أن لكل وظيفة دوراً مختلفاً عن الوظيفة الأخرى، كما أن له قيمة جمالية وفنية وأدبية داخل النسيج الروائي³¹¹.

أما من جهة التعرف على مميزات الحوار في العمل الأدبي والفنى، فإنه يقوم بوظائف كثيرة ومختلفة، وسبب ذلك أنه مرتبط بفنون أدبية كثيرة كالمسرحية، والقصة القصيرة، والرواية، والمناظرة أو المفلاخة، وأن من أهم الوظائف الفنية للتعرف على دور الحوار الحقيقي أولاً:

1.2.2. الكشف عن الشخصية

يقوم الحوار على تكوين الشخصيات والتعریف بها، حيث يظهر لنا ما تفعله الشخصية أمامنا مباشرة، وما تتوى فعله، وما تقوله لغيرها من

³¹⁰ ندى حسن محمد، *فاعلية الحوار في قصص جمال نوري*، ص 2-3. ينظر بسام خلف، *الحوار في رواية الإعصار والمئذنة*، ص 4-3.

³⁴¹ ينظر كنزة عزيزى، *بنية الحوار في رواية "كربلاء وهوى" لجين أوستن*، ص 34-41. وينظر ندى حسن محمد، *فاعلية الحوار في قصص جمال نوري*، ص 2-3.

الشخصيات، وما يضمرون في أعماق النفوس. ويؤدي الحوار دوراً بارزاً في رسم صورة واضحة للشخصيات المتحاورة وتتجلى فيما يأتي:

أ. **البعد الجسماني وال النفسي للشخصية:** إذ يُطلق السارد عبارة على لسان إحدى الشخصيات، فإذا فيها رسم لمظهر خارجي لشخصية ما، أو تصوير لجانب اجتماعي نعرف من خلالها مهنة هذه الشخصية، أو الكشف عن عقیدتها، أو تصوير لنفسيتها من الداخل، أو تحديد ل نطاق تفكيرها، وهكذا يمكن الكاتب عن طريق الحوار الجيد من رسم الأبعاد الثلاثة للشخصية: **البعد الجسماني، والاجتماعي، والنفسي**³¹²، ويتمثل هذا جلياً في رسم صورة الورد المتسلط على النسرين وبقية الأزهار الأخرى الذي لا يجرؤ أحد على أن يخرج عن طاعته أو أمره، وذلك في مفاخرة الورد والنسرین³¹³.

ب - **البعد الداخلي لمشاعر الشخصيات، تكون مهمة الحوار رفع الحجاب عن أحاسيس الشخصية، فالشخصيات تعبّر عن ذاتها من خلال أفكارها المنطقية؛ وال الحوار من أهم جوانب رسم الشخصية حيث تتصل به الشخصيات اتصالاً مباشراً، ويكشف الحوار في الموقف عن حشد من المشاعر والأفكار نستخلصها بفكّرنا من وراء حدث القصة**

³¹² محمد محمود حرب/بكر محمد أبو معيلي، **تقنية الحوار في كتاب النمر والثعلب** لسهيل بن هارون، دراسات، والعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 46، عد 2019م، ص.5.

³¹³ ينظر الششتاوي؛ **نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار**، في مفاخرة الورد والنسرین، ص34.36.

وشخصياتها³¹⁴، ونمثّل ذلك واضحاً بقول الكاتب في مفاخرة النسرين مع الورد: "أن النسرين قد ارتعد وانذهل، وندم على ما فعل، فتندت عيناه بماء الثبور، ثم إنه ندم على المقابلة، وأراد المصالحة...". إن وظيفة الحوار في الكشف عن الشخصية تتحدد عن طريق تحاور الشخصيات داخل النسيج الروائي فمن خلالها ينبع الحوار ويتفاعل، إن علاقة الحوار بالشخصيات مهمة جداً؛ لأن كل سطر من أسطر الحوار يجب أن تلائم الشخص المتكلم وأن تعبّر عن مزاجه³¹⁵. ويجب أن يتوافق الحوار مع الحالة المزاجية للشخصية، لأنها" يكشف عن أفكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها الإنسانية؛ وأنه مرتبط بها وهو الوسيلة الأساسية للكشف عن وعيها للعالم الذي تعيش فيه، ولا تقف وظيفة الحوار عند حدود الكشف عن أعمق الشخصية، وإنما يساهم في بنائها - أيضاً - ..."³¹⁶، ومن

³¹⁴ ينظر محمد محمود حرب/بكر محمد معيли، *تقنية الحوار في كتاب النمر والشلب لسهل بن هارون*، ص.5.

³¹⁵ ينظر الششتاوي؛ *نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار*، في مفاخرة الورد والنسرين، ص.35.

³¹⁶ ينظر سيقا علي عارف، *الحوار في قصص محي الدين رنطنة القصيرة*، ص.26. ينظر عن رحال جميلة/بوعزيز كنزة، *توظيف الحوار في رواية "قلب الليل"* لنجيب محفوظ، ص.36.

³¹⁷ سيقا علي عارف، *الحوار في قصص محي الدين رنطنة القصيرة*، ص.27. ينظر عن رحال جميلة/بوعزيز كنزة، *توظيف الحوار في رواية "قلب الليل"* لنجيب محفوظ، ص.38.

خلال ذلك نكتشف أن الحوار يؤدي دوراً مهماً في إظهار عمق ذات الشخصية وكذا أفكارها وتكوينها.

ولملاءمة الحوار مع الشخصيات فضل كبير داخل العمل الروائي، إذ يبقى عنصراً مهماً مرتبطاً أشدّ الارتباط برسمنها؛ ليحاول بذلك الكاتب عرض رأي ما في الحياة ومشاكلها. وبهذا الشكل يكون الحوار قد أسمهم في خلق الجو والأجواء النفسية الخاصة لهذه الشخصية ورسمنها؛ لكي يحفزها بطريقة تستطيع بها أن تتكلم أو تعبر بكلام يعكس طبيعتها وسماتها³¹⁸.

ومثال ذلك ما نجده في "مفاخرة الورد مع النسرين" لعز الدين المقدسي؛ وهي دراما على لسان راوي لها حزين على فراق الحبيب، فيدخل روضة حافلة بالزهور والرياحين والأشجار، لعل ذلك ينسيه ألم الفراق فيمر بين الأزهار ويستنطق ألسنتها.

فيقول: "الله يعلم في يوم فراق الأحباب، وتعذيب قلبي المصاب، بكثُر حتى ابتل من دمعي التراب، وعَدَمَتْ طعم الطعام والشراب، فلما كشف جسمي النحول، جرى دمعي سيل، علمت أن شرح الغرام يطول،... فانشرح صدري، وزال عنائي وفكري، ولكنني تذكرت خد الحبيب برؤية الورد النصيبي، فجئت له مسائل، وهو بلطف التسليم مائل، فقلت له: مالي أرى

³¹⁸ أمين، أحمد، النقد الأدبي، موفم للنشر، د، ط، الجزائر، 1992م، ص23. ينظر عن رحال جميلة/بوعزيز كنزة، توظيف الحوار في رواية "قلب الليل"النجيب محفوظ، ص40-42.

ظاهر أحمر، وباطن أصفر، كأنك مثلي عاشق، أيها الغصن الشاهق.
فقال: وأنا كما تقول، فلا تظن أن قولي مجهول³¹⁹.

يكشف الحوار في هذا المقطع عن وضعية الراوي المتشابهة بوضعية الورد، وهي مشكلة الحزن والألم الذي يعانيه كلاهما من فراق الأحباب، فالكاتب في هذا الحوار يظهر لنا أن حالي النفسية والمزاجية يتواافق مع الحالة النفسية لشخصية الورد، ويكشف عن أفكار الورد وعواطفه وطبائعه الإنسانية؛ فالحوار هو الوسيلة الأساسية للكشف عن وعيه للعالم الذي يعيش فيه، فوظيفة الحوار هنا كشفَ عن أعمق الشخصية، وساهم في بنائها³²⁰.

يقول الكاتب في حوار آخر: "ثم التفت إلى النسرين، من بين تلك الرياحين، فوجده متکأً على سرير أخضر، ورائحته أزکى من العنبر، فلحقني منه رائحة من رواح الأحبة، فذكرتني ما مضى من المحبة، فقلت ما أذکى تلك الرائحة، التي في الرياض فائحة، فوالله لولا الورد صاحب الشوكة في البستان، لكونت تصلح أن تكون على الزهور سلطان. ثم ابتدأت على اليمين، حتى انتهيت إلى الياسمين، فوجدت خامه في الروض مضرورب، وهو عن الزهور محجوب، وقد ألبسه الله خلعة من التصافي،

³¹⁹ ينظر الششتاوي؛ نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 28-29.

³²⁰ ينظر عن رجال جميلة/بوعزيز كنزة، توظيف الحوار في رواية "قلب الليل" نجيب محفوظ، ص 41.

وجعل قلبه أبيض صافي، فقلت: والله ذكرتني جسم الحبيب، وأجريت دمعي من جفوني صبيب،...³²¹.

يكشف هذا الحوار طريقة تفكير شخصية الراوي وطريقة كلامه - أيضاً - مع الورد والنسرین، والياسمين. فإن كلاً من الحوار الخارجي وال الحوار الداخلي شاركا بشكل كبير في الكشف عن الشخصية داخل الرواية والكشف عن آرائها وطروحاتها الفكرية، وذلك عن طريق تحاورها، فيأتي ليقدم كل شيء عنها³²²، فمن خلال هذه المقاطع التي ذكرناها من "مفاحرة الورد مع النسرین" نستطيع أن نحدد طبيعة بعض شخصيات المفاحرة، وبعض ما تتفردُ بها كل واحدة عن الأخرى.

نجد بطل الرواية مثلاً (الراوي)، له عدة حوارات مع شخصيات مختلفة باختلاف القضايا والظروف منها (مع الورد، والنسرین، والياسمين، والأس، ومع الأشجار وبعض عناصر الطبيعة...)، وأول حوار له كان مع الورد، وبعدها مع النسرین بقوله: "ثم التقت إلى النسرین،..." فعجب النسرین في ذاته، من رائحته وصفاته، وضحك وتبسم، وقال مع النسيم وردتم،...، فلما سمع الورد بذلك اهتز وماج، وخرج من السياج، وقرب من النسرین يشاجره، وبين قومه وجنته يفاخره، فقال له وهو زائد في الاحمرار،

³²¹ ينظر الششتاوي؛ نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 30. بتصرف.

³²² ينظر رحال جميلة/بوعزيز كنزة، توظيف الحوار في رواية "قلب الليل" نجيب محفوظ، ص 39.

مفکک الأزّار: ويلك. تعلو عليّ في البستان، وأنا في الروض
سلطان...³²³.

كما يكشف لنا هذا الحوار عن وعي وذكاء شخصية الورد حيث
أدرك بذكائه أن له الحق بالملك والسلطة، فعزم على المطالبة به،
والاختصار والقتال من أجله.

ففي حوار آخر بين الورد والنسرین.

حيث قال النسرین: "أنا الذي في الروض أذكر، ورائحتي كالمسك
الأذفر، ويحشى بي العنبر.

فأجابه الورد قائلاً: ويلك يا ضعيف الجسم، يا قليل القسم، أنا
سلطان الزهور، المحضر في الصدور، أنا الورد المذكور.

فقال له النسرین: كم تقل قدرى، وتروم قتلى وأسرى، ما أكثر
كلامك يا جمري؟

ف عند ذلك أخذ الورد الحنق، وظهر من بين الورق، وقرب إليه،
واحمرت عيناه عليه، وقال له: أنت محزون يا كثير الجنون، كيف تهددى
ولي من الخواص فنون، مائي يصلح العيون، وورقي بالدخول معجون،
وطال بينهما الكلام، ودخل عليهما الظلام،...³²⁴.

يكشف لنا هذا الحوار الخارجي الاضطراب والقلق الذي انتاب كلاً
من الورد والنسرین حول قضية استحقاق كل واحد منهمما السلطة والإمارة
على كل الأزهار في البستان.

³²³ ينظر الششتاوى؛ نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 33.

³²⁴ ينظر الششتاوى؛ نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 33.

وفي حوار آخر يقول: "فعند ذلك أمر النسرين بجمع العسكر، فانهزم أكثرهم وتأخر، مراءة للملك الأحمر، ثم ضحك استهزاءً بالورد وكركر، وقال: أنا منه بالحرب أخبر، وأقع بما تيسر، واليوم يبین لكم الأشطر"³²⁵. هنا يعكس الحوار الداخلي في هذا المقطع أحاسيس العدوانية ومشاعرها لدى الترجس تجاه الورد وثقته الكاملة بنفسه بأنه سينتصر عليه في المعركة، وسيستعيد حقه منه في السلطة.

حيث قال: "فعند ذلك دعا الورد بالوزير؛ ليستشيره في ذلك الأمر والتبير، ثم أمر بعده ريحان، أن يحضر بين يدي السلطان، فما استtern الكلام، حتى ضربت الخيام، وتزلزلت الأقدام... واكتست الأرض بالخيول والدروع، وظهرت الفرسان المسمية، وعند ذلك عظم الزعيم، وافترق الرفيق من الرفيق... ولا زال الحرب والطعن، حتى اشتهرت الفرسان، وبيان الجبان، وصاحب النسرين: الأمان الأمان"³²⁶.

فهذا الحوار يكشف لنا من خلال هذا المقطع عن الحالة المزريّة التي وصلت إليها حالة النسرين النفسيّة، والتي عانها طوال معركته مع الورد، حيث طلب من الورد الاستسلام في المعركة؛ لأنّه خسر وهزم أمام الورد في هذه المعركة.

³²⁵ ينظر الششتاوي؛ نور النهار في مناظرات الورود والرياحين، ص34.

³²⁶ ينظر الششتاوي؛ نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص35.

2.2.2. الكشف عن الحدث

من وظائف الحوار الكشف عن الحدث يقوم الحوار بمشاركة المتنقلي في الحدث ورسم الشخصية من خلال استماع المتنقلي للحوار، فكأن المتنقلي يعيّد إبداع العمل من خلال الاستماع لحوار هذه الشخصيات مع بعضها، دون الحاجة إلى وسيط سردي يرسم حدود الشخصية، فالمتنقلي يستطيع جمع المعلومات والصفات عن كل شخصية، وأخذ الانطباع الذهني الخاص به دون الحاجة إلى تقديم السارد لهذه الشخصيات، فيشعر المتنقلي بقدرته على إطلاق الأحكام وتكون الصفات عنها، دون الحاجة إلى من يساعد في هذا الأمر³²⁷.

"لا تقتصر وظيفة الحوار في الكشف عن طبيعة الشخصية فقط، بل يكشف في الوقت نفسه عن الحدث داخل النسيج الروائي فهو وسيلة طبيعة تسهم في تطوير الحدث والإبلاغ عنه، وعليه يتحدد عمله في متابعة سير الأحداث وبلورتها"³²⁸.

"وهذا ما جعل ارتباطهما وثيقاً إذ يكسب الحوار فعاليته بواسطة الأفعال والأحداث، ويعمل على نقلها لنا مباشرة دون تدخل المؤلف فيها سواء استهونه أم لم تستهونه كما وقعت سابقاً، ولكي يحقق هذا الحوار

³²⁷ ينظر محمد محمود حرب/بكر محمد أبو معيلي، *تقنية الحوار في كتاب النمر والثعلب لسهل بن هارون*، ص.5.

³²⁸ هيام شعبان، *السرد في أعمال إبراهيم نصر الله*، ص.213.

فعاليته تأتي من حيث قدرة الأديب في استثماره استثماراً يتفاعل مع مجريات الأحداث في النص بحيث يأتي منسجماً معها³²⁹.

إن تقنية علاقة الحوار بالحدث تجعل من الأحداث تسير وتطور إلى مستوى متقدم، وهذا بفضل اجتهاد الأديب في توظيفها؛ لكي تتماشى مع سير الأحداث، ونلاحظ أن الأحداث متكاملة ومتراقبة داخل³³⁰ هذه المفاجرة (مفاجرة الورد مع النسرين)، فالحديث على لسان الراوي المقصود منه تقديم هذه الأحداث إلى القارئ.

أما لجوء الكاتب عز الدين بن عبد السلام المقدسي إلى الحوار الخارجي بكثرة في "مفاجرة الورد مع النسرين" فقد جاء على لسان المتكلّم، وهذا يشجع المتلقي على متابعة الأحداث؛ لمعرفة النهاية لما فيه من حيوية يضيفها على المفاجرة وعلى الحدث أيضًا.

ولعل كثرة ورود هذا النوع من الحوار سببه راجع إلى كونه تقنية سردية مهمة في تحريك الأحداث وتصوير المواقف³³¹، وقد يكشف لنا الحوار في المثال الآتي عن الحدث الأهم والرئيسي داخل رواية المفاجرة، وهو قول السارد:

³²⁹ سقيا علي عارف، الحوار في قصص محي الدين زنطنة القصيرة، ص 116. عن رحال جميلة/بوعزيز كنزة، توظيف الحوار في رواية "قلب الليل"نجيب محفوظ، ص 45.

³³⁰ ينظر رحال جميلة/بوعزيز كنزة، توظيف الحوار في رواية "قلب الليل"نجيب محفوظ، ص 46.

³³¹ ينظر رحال جميلة/بوعزيز كنزة، توظيف الحوار في رواية "قلب الليل"نجيب محفوظ، ص 46.

" فلما بلغ الورد أن النسرين قد ارتعد واندهل،...، وندم على ما فعل، احمرت من الفرح وجنتاه، ثم إنه ضحك حتى استلقى على قفاه، وأنشد على ما أولاهم قائلاً: [الهزج]

فَعَلَتْ بَيْنَ الْأَسْيَ مَا لَا يُلَائِقُ
وَكَانَ رَمَانُنَا صَافِيَا وَكُنَّا
وَلَأَنَّ الْحَوَارَ تَقْنِيَةً رَوَائِيَّةً مَهْمَةً فِي تَحْرِيكِ سِيرِ الْأَحَدَاثِ وَتَصْوِيرِ
الْمَوَاقِفِ وَالشَّخْصِيَّاتِ الَّتِي تَعَدَّتْ وَأَخْتَلَتْ³³² فِي رَوَايَةِ الْمَفَاخِرَةِ، فَقَدْ
تَنَوَّعَ الْحَوَارُ الْخَارِجِيُّ وَأَخْتَلَ، فَهَا هُوَ النَّسَرَيْنِ يَتَحَدَّثُ مَعَ الْوَرْدِ بَعْدِ حَادِثَةِ
الْخَصَامِ، وَالْقَتَالِ عَلَى السُّلْطَةِ وَالْإِمَارَةِ عَلَى كُلِّ الْأَزَهِرِ.

قائلاً: " فَمَا اسْتَتَمِ الْوَرْدُ مِنْ شَعْرِهِ، حَتَّى عَلِمَ النَّسَرَيْنِ بِأَمْرِهِ، فَتَنَدَّتْ
عَيْنَاهُ بِمَاءِ الثَّبُورِ، وَأَصْبَحَ دَمَعُهُ فِي الرُّوْضَ مَنْثُورٌ، ثُمَّ إِنَّهُ نَدَمَ عَلَى
الْمَقَابِحَةِ، وَأَرَادَ بِهَذِهِ الْأَبِيَّاتِ الْمَصَالِحَةَ فَقَالَ: (الْطَّوِيل)

فَأَنْتَ عَلَى طُولِ الرَّمَانِ رَفِيقِي
وَإِنَّ حَسَدَنَا فِي الرِّيَاضِ شَقَائِقِي
فَقَالَ: ثُمَّ أَنَّهُ تَرَجَّلَ بَيْنَ يَدِي الْوَرْدِ وَهُوَ مَنْكِسُ الْأَعْلَامِ، مَتْحَفِي
الْأَقْدَامِ، فَاعْتَقَهُ الْوَرْدُ وَأَحْسَنَ إِلَيْهِ، وَتَرَكَ إِسَاعَتَهُ عَلَيْهِ، ثُمَّ قَالَ: إِنِّي
الصَّبَرُ حَلَوةُ، وَلَا صَلْحٌ إِلَّا بَعْدَ عَدَاوَةٍ³³⁴.

³³² الششتاوي؛ نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص36.37.

³³³ ينظر رحال جميلة/بوعزيز كنزة، توظيف الحوار في رواية "قلب الليل" نجيب محفوظ، ص47.

³³⁴ الششتاوي؛ نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص35.

ثمّ بعد ذلك تتابعت الأحداث متزامنة ومتزامنة؛ لتأتي في النهاية إلى توقيع اتفاقية بين الورد والنسرین، وبعد ذلك التناقر والخصام أصبحا صديقين حميمين، عندما كانوا عدوين متخاصمين.

"فبعد ذلك حصل بينهم الاتفاق، وهب عليهم النسيم ورافق، ومالت القصب للصلح والعناق، وفرغ الحرب وانفصل، وتقطعت أشجار الكرم بالخصال، وشبّت الريح بأطراف الأغصان، وعظمت الأفراح، وذهبت الأتراح، فدارت لهم الساقية، وصارت بينهم جارية، وانشرح كلّ منهم وطاب، وشقّق الزهر عنه الأثواب، وغضّت عيون الترجس حياءً وأدبًا، وجاءت لتهنئة الورد الفرسان والأصحاب، فأول من دخل عليه الزهر وهو زائد في ابتسامة، أعلامه الخضر تحقق، وثوبه في الحرب تشقق، ثم تقدم إلى الورد وسلم، وجلس بين يديه وترجم، وصار كلّ غصن من الروض يأتيه، ويسلم عليه ويُهنيه، فشكّرهم وأنصفهم غاية الإنصاف، وأمرهم بالانصراف،... ورجع كلّ غصن إلى حاله، واستقر النسرین أميرًا، والياسمين وزيرًا، هذا ما تقدم من المفاخرة، والحروب النايرة".³³⁵

وهكذا يكشف لنا هذا الحوار عن تحول حال النسرین والياسمين، بعدما كان حال كلّ منهما كحال أي واحد من الأزهار في البستان، فقد تحول النسرین إلى أمير، والياسمين إلى وزير، بعد انتصار دولة الورد، فجاءت الأزهار والفواكه؛ لتعلن ولاءها وتسلّم على الورد لتهنئته بالرئاسة؛

³³⁵ينظر الششتاوي؛ نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 38

ليستقر النسرين أميراً في دولته، والياسمين وزيراً فيها. وفي هذا المقطع من الحوار يحقق الراوي (المقدسي) حلمه وأمله بقاء حبيبه في بستان رائق جميل³³⁶.

حيث قام المؤلف بتوظيف تقنية الحوار في تصوير الشخصيات وحركتها الخارجية، ليعبر عن الواقع النفسي والشعوري للشخصيات، وكذلك قام بإظهار وكشف دور الحوار في مشاركته لمتابعة سير الأحداث في المفاخرة.

3.2. أهداف الحوار وأركانه

1.3.2. أهداف الحوار

الغاية من الحوار هو إقامة الحجة ودفع الشبهة وال fasid من القول والرأي، فهو تعاون من المتلذذين على معرفة الحقيقة، والتوصل إليها، ليكشف كل طرف ما خفى على صاحبه منها، والسير بطرق الاستدلال الصحيح للوصول إلى الحق³³⁷، فهذه هي الغاية الأصلية وهي جلية بينة، وثمة غايات وأهداف فرعية ممهدة لهذه الغاية منها:

- إيجاد حل وسط يرضي الطرفين.

³³⁶ ينظر الششتاوي؛ نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 39.34

³³⁷ ينظر كامل؛ عمر عبد الله، آداب الحوار وقواعد الاختلاف، بحث مقدم إلى المؤتمر العالمي حول موقف الإسلام من الإرهاب جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، د، ت، ص 6.

- التعرف على وجهات النظر وهو هدف تمهيدى هام.

- البحث والتقييم من أجل الاستقصاء والاستقراء في تنوع الرؤى والتصورات المتاحة، من أجل الوصول إلى نتائج أفضل وأمكن ولو في حوارات تالية... فيجب أن يكون الحوار متوجهاً إلى هدف معين، يسعى إلى تحقيقه³³⁸.

يعدّ الحوار أفضل طريقة للتفاهم بين الأشخاص؛ كونه يتم بطريقة سلسة ومهذبة للوصول إلى نتيجة بين المتحاورين، ولل الحوار أهداف من أهمها:

1. تعميق التفاهم بين المتحاورين.
2. تبادل الأفكار بين أفراد المجتمع، حتى يتزود الفرد بالمعرف والقيم والعادات التي لا يعرفها الآخرون، فيجلبها الحوار، وتتضح الصورة جلية.
3. للحوار دور فعال في نقل التراث الثقافي من جيل إلى جيل، مع تنشيط المعلومات وتحديثها.
4. نقل التجارب من بيئه إلى بيئه والاستفادة منها.
5. الحوار يهدف في حياة البشر إلى أمور عظيمة فيها خير للبشر وصلاح للمجتمعات.

³³⁸ مصطفى فاضل كريم الخفاجي/ عقيل محمد صالح، مفهوم الحوار مع الآخر وأهميته في الفكر الإنساني، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد 7، عد 3، 2017م، ص 12-13. وينظر كامل؛ عمر عبد الله، آداب الحوار وقواعد الاختلاف، ص 7.

6 . تنمية العلاقات الإنسانية حتى يكتسب كل إنسان من المعرفة

ما يدفعه إلى التقدم في الميدان العلمي.

7 - هدف الحوار يكمن في إثراء التقاولات، ونشر المعارف، وحفز

الموهاب؛ للابتكار بروح المنافسة الشريفة ليكون من وراء ذلك تحسين

ظروف الحياة³³⁹.

8 - ويكمن هدفه - أيضاً - "في إثراء الحياة، وتشييط العقول؛ لهذا

فهو تدافع لا تنازع.

9 - يعمل على جعل الحدث مرئياً أمامنا يقع بتفاصيله، ويرسم

صورة واضحة لمستويات الشخصيات وطرائق تفكيرها لكي تبدوا أكثر

حضوراً³⁴⁰.

10 . ومن أهدافه - أيضاً - " أنه ليس كلاماً مسجلاً، بل هو إعادة

إنتاج كلام الشخصيات الخاضعة لشروط يختلف الكتاب في تطبيقها"³⁴¹.

³³⁹ كنزة عزيزي، بنية الحوار في رواية "كيراء وهوى" لجين أوستن، ص 28 - 29.

³⁴⁰ عبيد؛ منصور الرفاعي، الحوار آدابه وأهدافه، مركز الرفاعي للنشر، ط 1، القاهرة، 2004م، ص 36 - 37.

وينظر بسام خلف، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة، ص 3.

³⁴¹ زيتوني؛ لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، ط 1، لبنان، 2002م، ص 81 - 82.

11 . "يجري على ألسنة الشخصوص سلساً طبيعياً حتى يحس المشاهد أنّ ما تقوله الشخصية المسرحية هو بالضبط ما يقوله نظارها في الحياة الحقيقة" ³⁴² .

12- يؤدي الحوار الفني دوراً مقصوداً له غايات سردية مهمة داخل العمل الفني، وعلى الناقد البحث عن هذه الغايات والأهداف عند دراسة العمل السردي، ففي أي عمل قصصي نلمس ملامح الحوار في أداء دوره الوظيفي العام من حيث تحقيق الفعل البنائي الفني للقصة ³⁴³ . يتضح لنا في النتيجة أن الهدف الأساسي للحوار من خلال ما ذكرناه من الأهداف السابقة أن الحوار غايته هو الوصول إلى حالة من الترابط والتلاحم والتلاب و الانسجام؛ لأنّه حاصل عن تفاعل العلاقات بين رغبة الأطراف المتحاورين، وبين كل واحد من هذه الوظائف والأهداف التي يسعى إليها الحوار من أجل تحقيق هدفه في المتن الروائي الفني.

2.3.2. أركان الحوار

للحوار ركناً أساسياً، هما:

وجود طرفين متحاورين(المحاور والمحاور)
وجود موضوع أو قضية يجري الحوار بشأنها.

الركن الأول:

³⁴² الدالي؛ محمد، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، ط2، الأردن، 2006م، ص316. عن كنزة عزيزي، بنية الحوار في رواية "كيراء وهوى"، ص34-35.

³⁴³ محمد محمود حرب/بكر محمد أبو معيلي، تقنية الحوار في كتاب النمر والثعلب لسهيل بن هارون، ص3.

1.2.3.2 وجود طرفين متحاورين أو متناظرين (المحاور والمحاور)

لا بد للحوار من موضوع، ولا بد له من متناظرين أو متحاورين، وهم ركنا المعاشرة أو المعاشرة ولا بد لها من شروط تكمل هذه الأركان وتوضحها، أولاً المتناظران أو المعاشران؛ فهما طرفان يبغيان بلوغ الحق، ويسمى البادئ "عرض الموضوع" معللاً، والمعترض سائلاً³⁴⁴.

ولا بد للحوار من وجود أكثر من طرف في عملية المعاشرة؛ لأن الحوار لا يتحقق إلا عندما يتم طرح أكثر من رأي وأكثر من فكرة في موضوع محدد، أما الحوار مع النفس فهو حوار ذاتي داخلي يحاول فيه المعاشر أن يصنع لنفسه طرفاً من داخله يتفاعل معه، ولكنه مع ذلك يبقى حواراً روحياً داخلياً، أو سراً شخصياً لا يمكن الإطلاع عليه إلا إذا أفصح عنه المعاشر³⁴⁵، ولكي يتمكن كل طرف من طرفي الحوار إجراء المعاشرة في مناخ طبيعي يتحقق من خلاله الوصول إلى صيغة علمية في الأداء والطرح والتفكير، فإن ذلك يتطلب جملة من الشروط والضوابط³⁴⁶، من أهمها:

³⁴⁴ ينظر جريشة، علي، **آداب الحوار والمعاشرة**، دار الوفاء للطباعة والنشر، مصر، ط 1، 1998م، ص 65. وينظر عبيد، **الحوار آدابه وأهدافه**، ص 38. ينظر كامل، عمر عبد الله، **آداب الحوار وقواعد الاختلاف**، ص 7.

³⁴⁵ ينظر عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 179.

³⁴⁶ كمال عمر، **الحوار الوطني المشروع الأكبر في تاريخ السودان**، موقع الراكوبة، 13 أبريل، 2016م، تاريخ الدخول: 1/11/2020م، رابط الموقع: <https://www.alrakoba.net/2310751>

أ- الحرية الفكرية و توفرها لدى الطرفين المתחاولين:

إذا أردنا للحوار أن ينجح أو أن ينتهي إلى نتيجة منطقية ومرضية لدى الطرفين المتصارعين، فلا بد أن يملك كل منهما حرية الحركة الفكرية التي تتحقق له الثقة بشخصيته المستقلة، بحيث لا يكون واقعاً تحت هيمنة الضغط الفكري وال النفسي الذي يشعر معه بالانسحاق أمام شخصية الطرف الآخر، لما يحس به في أعماقه من العظمة المطلقة التي يملكها الطرف الآخر، كما أن عدم توفر الحرية الفكرية يجعل ثقة المحاور بنفسه تضعف شيئاً فشيئاً حتى يفقد بعد ذلك ثقته بفكرة، وقابلية لأن يكون طرفاً في الحوار والمناقشة، كما أن ذلك يعمل على إرباك المحاور وتشتيت ذهنه وأفكاره، فبدلاً من أن يستحضر أداته وبراهينه؛ لمعالجة القضية التي يجري الحوار بشأنها، حيث يجد نفسه مضطراً للدفاع عن شخصيته الفكرية، وفك قيدها ورموزها من أسر وهيمنة الضغط الفكري المصاحب لذلك الحوار³⁴⁷.

ب- التهيو النفسي للقبول بالنتائج:

يجب على كل من الطرفين المتصارعين إعلانهما الاستعداد لتقبل الحقيقة، أي لا بد لمن يريد أن يدخل في عملية الحوار أن يُعد نفسه إعداداً تاماً بحيث يكون مستعداً لتقبل النتائج التي يؤدي إليها الحوار ويهيئ نفسه وعقله للاقتئاع بها؛ لأن رفض النتائج وعدم تقبلها يحول الحوار إلى جدل عقيم لا يراد منه سوى المحادثة والمحاورة وعرض الإمكانيات الكلامية

³⁴⁷ كمال عمر؛ الحوار الوطني المشروع الأكبر في تاريخ السودان، رابط الموقع: . ينظر جريشة؛ علي، آداب الحوار والمناظرة، ص66. وينظر عبيد، الحوار آدابه وأهدافه، ص38. <https://www.alrakoba.net/2310751>

وتقديم المزايدات الجدلية العقيمة التي تعود بالحوار إلى ما يناقض هدفه وغايته، بالإضافة إلى أن عدم استعداد الطرفين المتحاورين الحوار لقبول النتائج، يعني أن فكرة كل واحد منها كانت معدة سابقاً ولا مجال عنده للتراجع عنها مهما ظهر له من الحجج والبراهين، فهو في هذه الحالة يكون تابعاً لدوابعه ونزواته الشخصية والاجتماعية التي لا علاقة لها بالفتاعة الفكرية والعلمية المرتكزة على الحجة والبرهان، فالتسليم بالنتائج واجب، سواءً على المحاور، أو على المحاور، وهذا يسهل الاتفاق في أول جلسة الحوار...، فليتحقق الطرفان المتحاوران على مسائل خلافية³⁴⁸.

إن طرف المناقش أو المناظر الذي لا يقبل ولا يُعد نفسه لقبول النتائج التي يؤدي إليها المحاورة والمناقشة يدخل في باب التكبر والجهل، ويبعد عن العقلانية والمنطقية الموضوعية العلمية، فهذا الصنف من المتناظرين إنّ ما يريدون به أثناء حاوراتهم ومناظراتهم فلا يخرج عن دائرة المكابرة والتبريرات الواهية التي لا تستند إلى أساس علمي منطقي³⁴⁹.

إنّ فقدان الاستعداد النفسي لقبول الفكرة مهما كانت الأدلة والبراهين موجودة، وهذا يثبت أنه متى ما فقد أي طرف من الطرفين المتحاورين الاستعداد؛ لقبول نتائج المحاورة، فإنه يكون قد فقد شرطاً أساسياً من شروط المنهج الذي يوفر المناخ الطبيعي للمحاورة، فعدم التسليم بال المسلمات وقبول

³⁴⁸ ينظر جريشة، علي، آداب الحوار والمناظرة، ص 67. وينظر القرني؛ عائض، أدب الحوار، واس، مكتبة قصيمي نت لروائع الكتب، د.ت.، ص 9.

³⁴⁹ كمال عمر؛ الحوار الوطني المنشروع الأكبر في تاريخ السودان، رابط الموقع السابق نفسه. وينظر عبيد؛ الحوار آدابه وأهدافه، ص 38.

النتائج التي يتوصل إليها بالحجج والبراهين، مما يؤدي إلى إرباك المحاور وهزيمته أمام خصمه³⁵⁰.

ج- التخلّي عن وجهة نظر سابقة وعدم التعصب لها:

يجب على كل من الفريقين المتحاورين التخلّي عن وجهة نظر مسبقة، وهذا يعني أنه يجب أن يتخلّي كل من الطرفين المشاركين بالمحاورة حول موضوع معين عن التعصب لوجهة نظر سالفة، وعن التمسك بفكرة يرفض نقضها أو مخالفتها؛ لأن التمسك بوجهة النظر السابقة يختلف مع منهجية الحوار في تبادل الأفكار والآراء، وتناول الطروحات وسماع الرأي (الآخر).

إن طبيعة الحوار تقتضي الإعلان من قبل الطرفين عن الاستعداد النفسي التام للكشف عن الحقيقة والأخذ بها عند ظهورها، سواء أكانت وجهة نظر سابقة، أو وجهة نظر الطرف (الآخر) الذي يحاوره³⁵¹. وفي هذه المناسبة نشير إلى قول الإمام الغزالى (المتوفى: 505هـ) في كتابه إحياء علوم الدين: "أن على المحاور أن يكون في طلب الحق

³⁵⁰ ينظر جريشة؛ علي، آداب الحوار والمناظرة، ص 66-68، وينظر القرني؛ عائض، أدب الحوار، ص 10-11. وينظر التقفي؛ سناة محمود عابد، الحوار في القرآن وتنوع أساليبه، منشورات جامعة الملك عبد العزيز، جدة قسم الدراسات الإسلامية، السعودية، جدة، د، ت، ص 12-13.

³⁵¹ ينظر جريشة؛ علي، آداب الحوار والمناظرة، ص 66-68. وينظر كمال عمر؛ الحوار الوطنى المشروع الأكبر في تاريخ السودان، موقع الراکوبة، وينظر القرني؛ عائض، أدب الحوار، ص 7-11.

كنشد ضالة لا يفرق بين أن تظهر الضالة على يديه أو على يد غيره، بحيث يكون المحاور رفيقاً ومعيناً له لا خصماً عليه³⁵².

أي أن يكون الهدف الأساسي للمحاور هو إظهار الحقيقة، والوصول الحق سواء على لسانه أو على لسان الطرف الآخر، وذلك بطريقة علمية مناسبة وهائنة.

أما الركن الثاني للحوار: فهو

2.2.3.2. وجود موضوع أو قضية يجري الحوار بشأنها

إن الحوار لا ينبع من عدم، وإنما يدور حول فكرة معينة أو موضوع يستحق الدراسة والمناقشة وتبادل الأقوال والأفكار مع الغير؛ لأن عدم وجود فكرة أو قضية يجري الحوار بسببها يجعل من عملية التحاور غير مفيدة ولا قيمة لها، بل إنها تتحول من محاورة علمية إلى ثرثرة كلامية فارغة توصل أطرافها إلى اللجاج الذي يقتصر الأمر فيه على النقاش لذاته، ويكون هم المتناقشين المتخاصمين إهراز غلبة على الخصم ونيل الشهرة دون هدف علمي مقصود أو ذات قيمة³⁵³.

إن من الطبيعي جدًا في حياة الأفراد والمجتمعات أن تكون هناك موضوعات مهمة يجري الحوار بشأنها، وأفكار علمية جديرة بالمناقشة

³⁵² الغزالى، أبو حامد محمد بن محمد الغزالى الطوسي، إحياء علوم الدين، دار المعرفة - بيروت، د.ت. ج 1/74.

³⁵³ ينظر كمال عمر؛ الحوار الوطنى المشروع الأكبر في تاريخ السودان، موقع الراكوبة السابق. وينظر كامل؛ عمر عبد الله، آداب الحوار وقواعد الاختلاف، ص 8.7.

ومفاهيم مختلفة يتم تلاقحها وتزاوجها وتبادل الأفكار فيها للوصول إلى الحقيقة،... وهذه الموضوعات وتلك المفاهيم هي الأرض الخصبة المهيأة التي تمد المتنافسين المتحاورين بالمسائل العلمية، وبدونها لا يكون هناك حوار، ولا يتحقق التزاوج في الأفكار بين المتحاورين³⁵⁴.

وأهم ما يتم التدقيق فيه في هذا الجانب هو معرفة المتنافسين المتناظرين للموضوع المطروح للتحاور بينهما، والوقوف على الفكرة التي يريدان إثباتها، أو نفيها؛ لأن عدم العلم بالموضوع، وعدم الإطلاع على تفاصيلها يحول الحوار إلى أسلوب من أساليب الشتائم والمخاصمات، بدلاً من طرح الفكرة المعنية والدفاع عنها؛ وذلك لأن دراسة الدقيقة في الموضوع و المعرفة التامة بالموضوع الذي يجري الحوار بشأنه تجعل المحاور يعلم كيف يبدأ الحوار؟ وكيف يعالج مفرداته؟ وكيف ينتهي منه؟ في وضوح الرؤية وهدوء الفكر وقوه الحجة والكلمة اللطيفة المناسبة³⁵⁵.

فإن الواجب على من يتصدى للحوار والمناقشة أن يكون على علم بموضوع المناقشة الذي يحاور فيه، وأن يكون المتحاوران على معرفة بالقضية التي يجري النقاش فيها، حتى لا يكون بعيداً عن منطق المعرفة والعقلانية الموضوعية في عملية التحاور، كما أنه يجب عليه أن يتزود بالثقافة العامة التي تجعله قوياً في حجته أمام منافسه في المناظرة من

³⁵⁴ ينظر القرني؛ عائض، أدب الحوار، ص 65. وينظر كامل؛ عمر عبد الله، أدب الحوار وقواعد الاختلاف، ص 8.7.

³⁵⁵ ينظر كمال عمر؛ الحوار الوطني المشروع الأكبر في تاريخ السودان، موقع الراكوبة السابق.

خلال إحاطته بعناصر القضية التي يتحاور فيها، كما أن عليه أن يكون ملماً بالثقافة المضادة التي يملكها الطرف المقابل (الخصم)؛ ليسهل عليه الوقوف على نقاط الضعف والقوة عند خصميه؛ و حتى يكون له القدرة على الموازنة والمفاضلة بين الفكرتين بمنطق العقل والعلم والدليل، وأن يجري المتظارون مناظرتهما على عرف واحد³⁵⁶.

حيث كان موضوع الحوار في المناظرات الخيالية (المفاخرات) متنوعاً ومتخالفاً؛ منها القضايا الدينية والأخلاقية والسياسية والغرامية... إلخ حوار المناظرات في هذه الموضوعات غالباً ما كانت لأسباب وبواطن مختلفة مثل على ذلك؛ أحياناً كان الهدف من هذه المناظرات هو تأكيد وجود قضية أو نفي موضوع أو عقيدة خاصة، أو انكار والاستهزاء بالطرف المقابل (الخصم)، أو إظهار المحبة والود في أحاديث الحب بين العاشق والمعشوق، أو مدح المدحوم، أو التفاخر على الآخر، وأحياناً يكون موضوع حوار هذه المناظرات فقط للتسلية واللهو، وإظهار القدرة الفنية في الشعر والنشر³⁵⁷.

أما من حيث تحديد موضوع الحوار فلا بد من تحديد موضوع الحوار قبل بدء عملية التحاور؛ لأن موضوع الحوار هو جوهر العملية برمتها، وإذا ما جرى الاتفاق على ذلك كان الحوار معلوماً وواضحاً

³⁵⁶ ينظر جريشة؛ علي، *آداب الحوار والمناظرة*، ص 66-68. وينظر القرني؛ عائض القرني، *أدب الحوار*، ص 7-76.

³⁵⁷ علي رضا نظري / مريم فولادي، دراسة بنية ومضمون الحوار الأدبي (المناظرة) في أدب العصر المملوكي، ص 6-7.

للأطراف المشاركة فيه، وسواء كان موضوع الحوار قديماً أو حديثاً، فإن تحديده عامل أساسي من عوامل نجاح المحاورة؛ لأن تحرير محل النزاع يضمن عدم تحول الحوار إلى نوع من اللجاج والثرثرة، كما أنه يضمن عدم بعثرة الأفكار وضياعها بسبب ضبابية الفكرة وعدم وضوحها، إضافة إلى أن عدم تحديد الموضوع لا يتيح فرصة للحكم عليه، فالقاعدة الأصولية تقول: «الحكم على الشيء فرع عن تصوره» فلا يمكن إصدار حكم في مسألة معينة بدون تحديد عناصرها وملامحها الأساسية³⁵⁸.

3. مفاحير الأزهار في الأدب العربي

كانت المفاحير من أبرز أنواع الخطابة في العصر الجاهلي، التي تطورت بعد ذلك بشكل ما إلى مناظرات خيالية، وهي في الأصل كانت... الرسائل الأدبية التي تقوم على أساس التفاخر والجدل والنقاش والاحتجاج والمناظرة بين الورود والأزهار والشعوب والجماعات كلّ يبني محسنه ويقتصر بصفاته³⁵⁹. تختص المفاحير والمناظرات، بأنها تنقسم إلى قسمين؛ الحقيقة والتخيلية، فمن المناظرات والمفاحير الحقيقة ما قامت بين القبائل والأحزاب والعرق، ومنها ما قامت بين الفقهاء والعلماء، وهي مناظرات حقيقة دار غير قليل منها في محافل عامة، وكان يقوم

³⁵⁸ علي رضا نظري/فولادي، دراسة بنية ومضمون الحوار الأدبي(المناظرة) في أدب العصر المملوكي، ص 7-10.

³⁵⁹ ينظر القيسبي؛ فايز عبد النبي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، دار البشير، عمان الأردن، ط 1، 1989م، ص 201.

من كلا الفريقين عالم مفوه بإلقاء الحجة لمذهبه، لدحض حجة المذهب الآخر، وكانت لها دوافع سياسية وثقافية ودينية مختلفة.

وهناك قسم آخر من المفاخرات والمناظرات يدور في إطار تخيلي وتسمى (المناظرات الخيالية)، كذلك المفاخرات التي دارت بين أنواع النباتات والأزهار، وعلى ألسنة الطيور والحيوانات، وربما يكون صاحب الحجة التي ينطق بها طرفي المفاخرة هو شخص واحد، يخترع الحجة لكلا الطرفين أو يؤلفها، مثلما نجد في مناظرة الديك والكلب التي أوردها الجاحظ، وكذلك المفاخرة بين الأزهار التي أوردها ضياء الدين بن الأثير في رسالة الأزهار، والمفاخرة الموسومة بـ"الجوهر الفرد في مناظرة النرجس والورد" للمارديني، أبي الحسن علي بن محمد بن أبي بكر بن الشرف³⁶⁰.

إن موضوع المفاخرات كانت نابعة من حياة المجتمع العربي باهتماماته الاجتماعية في العصر الجاهلي، من تفاخر بالأحساب والأنساب إلى تناظر حول المذاهب الدينية والفقهية في صدر الإسلام، ثم إلى مناظرات لغوية وعلمية وأدبية في العصر الأموي، وإلى ذلك الوقت يغلب عليها الطابع الشفهي، ولكن التغيرات الاجتماعية الجذرية في العصر العباسى آذنت بتطورات جذرية في طبيعة المنافرات والمناظرات شكلاً ومضموناً، فنشأت المناظرات بين الطيور والحيوانات، وبين الأزهار والرياحين³⁶¹.

³⁶⁰ ينظر الشتاوى، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين، ص 7.

³⁶¹ ينظر رغداء مارديني، المناظرات الخيالية، ص 58-59. وينظر قلح، أسماء، فن المناظرة من منظور تداولي ص 44-45.

وغالباً ما تعود المناظرة أو (المفاخرة) في الأدب العربي إلى العهد الإسلامي وبعده، فقد أشير إليه بشكل غير مباشر في القرآن الكريم، وتم تكليف المسلمين بهذا الأسلوب حيث ورد في القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿وَجَادِلُهُمْ بِالَّتِي هِيَ أَحَسَنُ﴾؛ [سورة النحل الآية: 125]؛ وأنه قد ذكر في التفاسير، "وجادلهم" بمعنى "ناظرهم"، ويمكن مشاهدة أمثلة أخرى في هذا المجال أو المفهوم، كما في سورة هود، والأعراف، ومريم وغيرها، ونستطيع أن نعد المجادلة التي عرفت بالنقائض في العهد الأموي بين جرير والأخطل، نوعاً من المناظرة³⁶². هذا النوع الأدبي من المناظرات موجود - أيضاً - في العصر العباسي، وكان من أشهر الأدباء والكتاب في تلك الفترة، الجاحظ البصري [160-255هـ]، حيث ترك الكثير من الآثار المنظومة، والمنثورة - أيضاً - في هذا المجال منها: مفاخرة العرجان والبرصان، ومفاخرة الجواري والغلمان، ومفاخرة السودان والبيضان، ومفاخرة الأسد والذئب، ... إلخ، ولكن لوحظت كثرتها عند شعراء العصر المملوكي على غير ما كان معروفاً في الشعر العربي القديم، ولا يعني هذا أنها لم تكن موجودة فيه، وإنما قصدت الإشارة إلى أنها أصبحت ضرباً من الالتزام، فما كان طبيعياً عادياً في أسلوب الشعر أصبح معتمدًا فيه،

³⁶² علي رضا نظري/مريم فولادي، دراسة بنية ومضمون الحوار الأدبي (المناظرة) في أدب العصر المملوكي، ص 8.

وما كان في شعر الأقدمين غير ملتزم، أصبح عند شعراء العصر المملوكي واجب الالتزام³⁶³.

كما تُعد المناظرة من الفنون والأجناس الأدبية التي أهمها الدارسون والكتاب المعاصرون بشكل كلي، على الرغم من أنها تشكل نوعاً ظاهراً ومعروضاً في قسم الأنواع الأدبية التي كانت تصوغ محتويات كتب الأدب العربي الإسلامي القديم، ولكن لم تدرس إلى الآن المناظرة في الأدب العربي الإسلامي القديم دراسة علمية أكادémية تعرضها نوعاً أدبياً، وتضعها في مقام الأنواع الفنية الأدبية الأخرى التي تُشكّل مجموع الأدب القديم³⁶⁴.

1.3. ظهور مفاخرات الأزهار (المناظرات الخيالية) نشأتها وتطورها

إن تاريخ ظهور المناظرة وكتابتها في الأدب العالمي تعود إلى الحضارات البابلية والأكادية والسوبرية فيما بين النهرين، حيث وجدت قديماً وإلى الآن أجزاء من عشرات المجادلات والمناظرات باللغة الحالية تعود إلى تلك الحضارات، حيث كتبت على ألواح طينية في تلك الفترة، وتعود قدم هذه النزاعات إلى ثلاثة آلاف عام قبل الميلاد، وهي ممثل لنوع

³⁶³ Abdulhadi Timurtaş. Ziyâuddîn İbnu'l-Esîr'in Alegorik Bir Eseri "Risâletu'l-Ezhâr". 2.5 NÜSHA, YIL: 14, SAYI: 39 2014/II, ISSN 1303_0752 Sarkiyat Arastirmalari Dergisi Journal of Oriental Studies.

³⁶⁴ علي نظري / فولادی؛ دراسة بنية ومضمون الحوار الأدبي، ص 9-8.

أدبي استمرّ بعد ذلك في الأدب الفارسي والعربية واللغات الأوربية في القرون الوسطى.

استخدام لفظ المنازرة في اللغة الإيرانية يعود إلى عصورٍ قديمة يمكن أن نشاهد أول نموذج من نماذج المنازرة من هذا الأسلوب في الأدب ما قبل الإسلام، وفي الآثار المستبقة من اللغة البهلوية، فنجد في الأدب البهلوi القديم راجت نزعة شعبية يقصد فيها إلى شرح وجهتي نظر مختلفتين في شكل الحوار أو الجدل، أو في عرض صورتين أدبيتين متضادتين إحداهما بجانب الأخرى، وقد بقي من الأدب الفارسي القديم حوار أدبي عنوانه "الشجرة الآشورية"³⁶⁵، ويعتبر الأديب والكاتب أستاذ طقوسي هو أول مبتكر المنازرة في الشعر الفارسي الدرّي حيث إنّ مناظراته الخمسة عبارة عن: "عرب وعجم: العربي والفارسي"، "آسمان وزمين: السماء والأرض"، نيزه وكمان: السهم والرمح" ... حيث إنّ الشاعر تخيل بين كل واحد من تلك المناظرات طرفين، وأحضر دلائل على تفوق أحدهما على الآخر، وبالتالي كان أحدهما مجيئاً والآخر مجاباً³⁶⁶.

وإذا ما كان هذا الفن قد قام أساساً على المنطق والجدل العقلي والفلسفي والديني؛ لتقويم المواقف إزاء الحياة والأديان والعادات والأمور الأخرى من قضايا المجتمع في فن المنازرة الواقعية، فإن الهدف لا يختلف

³⁶⁵ينظر هلال؛ محمد غنيمي، الأدب المقارن، دار نهضة مصر، الفجالة. القاهرة، ط9، 2008م، ص206-207. عن علي نظري/فولادي، دراسة بنية ومضمون الحوار الأدبي(المناظرة)، ص7-8.

³⁶⁶نظري/فولادي، دراسة بنية ومضمون الحوار الأدبي (المناظرة)، ص8-9.

في ذلك إذا ما سلك فيه المؤلف مسلك المناظرة الخيالية كعملية اسقاطية على الواقع، أو هي مرآة تعكس ما في الواقع من خلال صور نمطية رمزية قد تقوم على مناظرات خيالية ما بين الحيوانات، أو المدن، أو بين بعض عناصر الكون من شمس وقمر، أرض وسماء، بر وبحر، أو بين الحيوانات أو بين أنواع الأزهار أو بين أشياء أخرى من الجمادات كالسيف والقلم إلخ.³⁶⁷

كما يقول د. اليافي: "إن الإدراك بالخيال تعريه للأمور الحسية في مادتها التي تقع تحت الحس، وجعلها ذات شفوف فكري مصقوله كالمرآة الصافية، وعندئذ تتضح معاني الأمور والحوادث وتتجلى دلالاتها وما هيتها في هذه النظرة الروحية المشتبكة، فالخيال لا ينشئ تركيبات غير حقيقة، وإنما يظهر المعاني المخبأة في الأشياء، فعمله عمل التأويل يعمد إلى إخفاء الظاهر وإظهار الباطن، ويمس بكميائه الأمور المحسوسة، و يجعلها رموزاً روحية فكرية، فالخيال ملكة الرمز، وعالم الرمز واسع؛ هو عالم الإنسان، وعالم الحيوان، وعالم الفكر؛ ولذلك يتصل بالأمور النفسية، والاجتماعية، والطبيعية، والفنية، والسياسية. وغيرها".³⁶⁸

المناظرة تتقسم بشكل عام إلى قسمين:

1. المناظرة الواقعية: لقد تحدثنا عن المناظرة الواقعية سابقاً في

فقرة مفهوم المفاخرة اصطلاحاً، وذكرنا بعض الأمثلة التوضيحية عليها.

³⁶⁷ ينظر رغداء ماردينى، *المناظرات الخيالية*، ص 47.

³⁶⁸ اليافي؛ عبد الكريم، *دراسات فنية في الأدب العربي*، ط 1، مطبعة جامعة دمشق، 1963م، ص 399-400.

2 . المناظرة الخيالية: هي التي تقوم في محورها وأسسها على اصطدام مناظرة من خيال المؤلف بإضافة التشخيص على المتناظرين، وهي في حد ذاتها مناظرة خيالية تعبّر عن رؤى فكرية بأهداف مختلفة ومتباينة يسعى لها المؤلف من خلال التفكّر وإظهار القدرات، وغالباً ما يكون أسلوبه الحوار، فيتكلم كل طرف عن محاسنه ومميزاته، فيحاول الطرف الآخر نقض أقواله، ودحض حججه وادعائه؛ حتى تنتهي المناظرة بقاضٍ يحكم بينهما في النهاية. وهي فن أدبي له جذوره في عمق التاريخ (قبل الميلاد)، تطور عبر العصور، واتسع في العصر المملوكي وما تلاه من عصور³⁶⁹.

نجد مثلاً على ذلك عند ابن غانم المقدسي في مناظرة خيالية بين عدد من الأزهار وبعض الطيور والحيوانات، وبين بعض عناصر الطبيعة منها (بين النسيم والورد، والترجس، والمرسين، والبان، والبنفسج...، والهزار، والباز، والحمام...، والكلب، والفرس...، والنملة، والعنقاء . حيث "أنطق كل هؤلاء بلسان الحال؛ لذلك سمي أقوالها: إشارات فإشارة الورد... إلخ.

سنكتفي من ذلك ما يتعلّق بموضوعنا من إشارات الأزهار: إشارة الورد: قال المقدسي: ثم سمعت الشحافير بأفانها، والأزهير في تلون ألوانها؛ إذ قام الورد يخبر عن طيب وروده، ويعرف بعْرْفه عن شهوده، ويقول: أنا الضيف الوارد بين الشتاء والصيف، أزور زيارة الطيف،

³⁶⁹ ماردينبي؛ رغداء، *المناظرات الخيالية*، ص 48.

فاغتمنوا وقت فالوقت سيف... فأنا الزائز وأنت المزور ، والطعم في بقائي زور.³⁷⁰

ثم من علامة الدهر المكدور ، والعيش الممرور : أتنبي حيث مانبئ ؛ دوائر الأشواك تزاحمني وتجاورني ، فأنا بين الأدغال مطروح...، وهذا دمي على ما عندي يلوح ، فهذا حالِي وأنا أشرف الوراد ، وألطف الأوراد ، فمن الذي سلم من الأنكاد ؟ ومن صبر على مرارة الدنيا فقد بلغ المراد .

أما إشارة المرسيين :

فلما سمع المرسيين كلام الورد ، قال : قد باح النسيم بسره ، ونشر السحاب عقود دره ، وتضوع البهار بذخره ، وتبهرج الربيع بقلائد فخره ،... فقم بنا نتفرج ، ونتيه بحسننا ونتبهرج ، فأيام السروز تختلس ، وأوقاته بأسرها تحتبس³⁷¹ .

فلما سمع الورد كلام المرسيين ، قال له : يا أمير الرياحين ، بئس ما قلت !

فقد نزلت عن شيم الأمراء ، بعدم تأمُّلِك الصواب في الآراء ، فمن المصيب إذا زللت ، ومن الهادي إذا ضللت ، تأمر باللهو عندك ،... فأيام

³⁷⁰ ينظر الششتاوي ؛ نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار ، ص 80-81.

³⁷¹ ينظر الششتاوي ، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار ، ص 82.

الشباب سريعة الزوال، دارسة الطّلال، كالطيف الطارق، والخيال المارق، وكذلك الشباب أخضر الجلباب والثياب....³⁷².

أمّا إشارة النرجس:

فأجابه النرجس من خاطره، وهو ناظر لمناظره، فقال: أنا رقيب القوم وشاهدهم، وسميرهم ومنادهم، وسيد القوم خادمهم، أعلم من له الهمة، كيف تكون شروط الخدمة،...، وكذلك وظيفة من خدم. لا أجلس بين جلاسي، ولا أرفع إلى الندمي رأسي، ولا أمنع الطالب طيب أنفاسي،... وكأسي بصفوه لي كاسي. بُني على قصب الزمرد أساسي، وجعل من اللجين والسعجد لباسي. ألمح تقصيرى، فأطرق إطراق الخجل،... فإطراقى اعتراف بقصيرى، وإطلاقى نظر إلى ما فيه مصيري.³⁷³

نستنتج مما سبق أن أقوال الأزهار جميعها تنصب وتشكل على شكل قوالب مسجوعة محكمة، وقد اشتملت على معلومات مختلفة، وعلى أمثال مشهورة، وحكم باللغة، فنلتمس ذلك من قول الورد: " فاغتنموا وقتى فالوقت سيف..."، حيث اعتمد الكاتب هنا على التناص في هذه المقوله المأخوذة من المثل السائر المشهور والقائل: " الوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك"³⁷⁴، وكذلك يتضمن أقوال الأزهار على أبياتٍ منظومة موزونة، ويحتويها جميعاً روح الزهد والتصوف، ومحاربة الشهوات والنزوات، وأخذ

³⁷² ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 82.

³⁷³ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 83.

³⁷⁴ ينظر أحمد مختار عبد الحميد عمر، بمساعدة فريق عمل، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط 1، 2477 م/3.2008. وينظر المنتدى الإسلامي، مجلة البيان (238 عدداً)، ج 67/22.

العبرة والعظة بما يجري على المخلوقات، من حوادث وتعديلات. وهي كلمات نصبية؟ وعظية تعبّر عن قدرة الخالق عز وجل وعظمته وسيطرته على الكائنات، وتنكر بجبروته وسلطانه، ونواه بقائه، وعلى ضعف الإنسان وتكبره، وتطاوله، ونسيانه مصيره المقرر له، والموت يدور حوله! والذي يدعو الإنسان إلى التفكير: إن الورد في حديثه عن نفسه يسترسل في كلامه فينهم ويتدفق من كلامه الحزن والأسى، ومرارة الشكوى، ويطلب الاستراحه برفق مؤثر من يقومون بعذابه فيعصرونه في القوارير، وما يعنيه من الآلام والأوجاع!! وذهاب جماله وزوال نضارته³⁷⁵. حيث يقول الورد: "... إذ اقتطفتني أيدي النظارة، فأسلمتني من بين الأزاهير، إلى ضيق القوارير، فيذاب جسدي، وتحرق كبدي، ويُمزق جلدي ويقطر دمعي الندى"³⁷⁶، ولأجل ذلك لا نتعجب منه إذا رأيناه يتواضع للمرسين غاية التواضع، ويتذلل له فيخاطبه قائلاً: "يا أمير الرياحين، وأمير الرعية...", وكذلك يخلص له الحب الصافي من الشوائب وينصحه نصيحة المحب المشفق على حبيبه، لأن المخلوق في حال المحن تصفو روحه من الأحقاد والضغائن، ويترفع على الأمور المادية، والمقاصد الدنيوية، فيخلص لإخوانه وتواضع لهم، ويؤثرهم بما يحب ويتنمى لهم ما يتمناه لنفسه من السعادة والخير !!

لقد تمكن الكاتب من أن يستنطق أبطال مناظرته بما يحسن كل واحد منهم، وبما هو به أنساب وألائق وأقرب إليه، و استطاع أن يربط بين

³⁷⁵ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 83.

³⁷⁶ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 82.

هؤلاء المخلوقات المختلفة، ويجمع بينهم على صعيد واحد، على الرغم من وجود التناقض والتناكر الطبيعي بين أكثريهم!! لقد أفاد المؤلف وأجاد وأحسن³⁷⁷.

وهكذا لم يستطع الأدباء والشعراء اقناع الأزهار والأنوار بتشخيصها؛ فعمدوا إلى إثارة الفتنة بينها، وأيقظوا بذور الحقد والحسد النائمة في جوانحها؛ فإذا بهذه الكائنات الرقيقة اللطيفة، البريئة من نواصص الإنسان، وأحقاده ونزواته وشهواته الدنيئة، تصير بعضها لبعض عدو، فتتخاصم وتتهاجم، وتختلف وتتقاطع علاقتها فيما بينها بسبب التدابر والتناقض والتناكر الجاري في طبيعتها. وأحياناً قد يصل الخلاف بينها من الحرب الباردة إلى أن تصير حرباً ساخنة!! وهؤلاء الأدباء والشعراء على مقربة منها؛ يسجلون كلماتها، وحركاتها وسكناتها، ويقيدون إشاراتها، ويكتبون مشاعرها وأحاسيسها، ويصورون عواطفها في أحزانها وأفراحها، وفي انتباusها وانبساطها، وفي حالة نصرها وهزيمتها، فسبحان الخالق الناطق الذي علم الإنسان ما لم يعلم وعلمه البيان!!³⁷⁸.

1.1.3. نشأة وتطور فن المناظرة

المناظرة فنٌ قديم يضرب بجذوره في أعماق التاريخ؛ فلطالما أحب الإنسان عرض أفكاره على غيره، والدفاع عنها، فقد أرسى القرآنُ الكريم أركان هذا الفن مؤكداً أن المناظرة هي أرقى سبلِ الإقناع والمحاورة، كما

³⁷⁷ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص84.

³⁷⁸ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص84.

قدّم لنا نماذج رائعة في فن المناظرة، كالحوار بين الله عزّ وجلّ وملائكته، وبين الأنبياء وأقوامها، وبين الأب وابنه، وبين الأخ وأخيه. لم يكن عصر من العصور الإسلامية يخلو من وجود مناظرات ومحاورات ومناقشات وقد ازدهر هذا الفن، وبلغ ذروته في عصر نهضة العرب والمسلمين ³⁷⁹. الحضارية

عرف فن المناظرة عبر العصور الأدبية تطويراً ورقياً، استناداً إلى مدى استجابة الواقع الفكري والثقافي لهذا الفن، الذي ما لبث أن استقلَّ بنفسه، معتمداً قوانين وضوابط تحكمه وتسيره حتى يستقيم على أكمل وجه، وسنحاول تتبع مراحل تطوره واتكمال نضجه ³⁸⁰.

أ. المناظرة في العصر الجاهلي

انعقد في العصر الجاهلي كثيراً من أنواع المناظرات المختلفة وأشكالاً من المساجلات الفنية، والمنافرات الشعرية بين الشعراء، والمحاورات الأدبية، التي تدور معظمها بين الحبيب ومحبوبته، أو بين العاشق ومعشوقه، فيصف كلاً الطرفين حبه وحنينه وشدة اشتياقه، ولو عة الهوى، مبثوثة في ثايا القصائد ³⁸¹، فمنها هذه المحاورة لامرئ

³⁷⁹ عبد اللطيف سلامي، المدخل إلى فن المناظرة، ص 46.

³⁸⁰ قلح؛ أسماء، فن المناظرة من منظور تداولي، ص 32.

³⁸¹ ينظر الحمزاوي؛ محمد عبيد، فن الحوار والمناظرة في الأدبين الفارسي والعربي في العصر الحديث دراسة مقارنة، تحرير: محمد زكي العشماوي، مركز الإسكندرية للكتاب، ط 1، 2001م، ص 195. عن قلح؛ أسماء، فن المناظرة من منظور تداولي، ص 32.

القيس (ت 540م) في معلقته الشهيرة، حينما يتحدث عن مغامراته الطائشة مع ابنة عمّه "عنيزة".

يقول الشاعر: (الطویل)

فقالت: لك الولاث إنك مرجلي
عقرت بعيري يا امرأ القيس فأنزل³⁸²
ولأ تحرميني من جناك المعلل
وَيَوْمَ دَخَلَتِ الْخِدْرَ خَدَرْ عُنْيَزة
تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْغَبِطُ بِنَا مَعَا
فَقُلْتُ لَهَا: سِيرِي وَأَرْخِي زِمَامَه
فَالشاعر هنا يحاور ابنة عمّه عنيزة، متاجراً حدود الآداب العامة،
مازجاً للأخلاق الطيبة بالتصورات الطائشة³⁸³، فعندما دخل عليها هودجها
فجأة دعت عليه؛ لأنها ستصبح راجلة لعقره بعيرها، وبعد أن ركب معها
طلب منها أن ترخي زمام الناقة حتى لا يحرم من حديثها العذب³⁸⁴.

وفي محاورة أخرى لعترة بن شداد عندما خرج إلى العراق لطلب
النوق العصافيرية مهراً لحبيبته عبلة، فوقع أسيراً هناك، وبعد فترة من
الزمن اشتق لأهله وقبيلته، فتذكر منازل أهله وأحبته وهو في سجن المنذر
بن ماء السماء فيقول: (الطویل)

أَحَدُ الرَّقَاقِ الْقَوَاطِيْعِ
مَحَاجِرُهُ قَرْحَى بِقَيْضِ الْمَدَامِعِ
جَفُونُ الْعَذَارِيِّ مِنْ خِلَالِ الْبَرَاقِعِ
إِذَا جَرَّدَتْ ذَلِّ الشُّجَاعُ وَأَصْبَحَتْ

³⁸² امرأ القيس، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983م، ص 34.

³⁸³ ينظر خفاجي؛ محمد عبد المنعم، الأدب الجاهلي نصوص ودراسة، دار الجيل، بيروت، لبنان، 2001م، ص 25.

³⁸⁴ ينظر الحمزاوي، فن الحوار والمناظرة في الأدبين الفارسي والعربي، ص 198.

سَقَى اللَّهُ عَمِّيْ مِنْ يَدِ الْمَوْتِ جَرْعَةً
وَشَلَّتْ يَدَاهُ بَعْدَ قَطْعِ الْأَصَابِعِ
لَقَدْ وَدَعْتُنِي عَبْلَةً يَوْمَ بَيْنَهَا
وَدَاعَ يَقِينِي أَنِّي غَيْرُ رَاجِعٍ³⁸⁵.

تمثل هذه القصيدة انبثاق وفيضان ثورة الذكريات وهيجانها، وشدة الحنين، ومحنة الغربة وشدتها، ولوحة الهوى وسطوته، كل هذه المحن أثرت في نفس عنترة التي باحت بسرها وعذابها، فاستهل قصيده بذكر الديار التي خلت من أهلها، ولم يبق إلا طيف حبيبته عبلة في مخياله، حيث وصف حسن نظراتها، ثم تذكر عمّه الذي كان سبباً في حزنه وأساه، فدعا عليه بالموت مرة ثم بالشلل مرة أخرى³⁸⁶، وبعدها انتقل الشاعر إلى الحوار المباشر بينه وبين حبيبته عبلة. فنلاحظ مما سبق أن عنترة استخدم استراتيجية حوارية فنية؛ ليخرج ما في قلبه من حنين وشوق وحزن وألم الفراق، ورفض لظروف الحياة القاسية التي اضطر أن يعيشها.

ب . المناورة في العصر الأموي

عرف العصر الأموي فنًا شعريًا جديداً، تمخض عن الحياة السياسية، والاجتماعية التي سادت العصر آنذاك، وهو فن النقائض³⁸⁷،

³⁸⁵ عنترة، الديوان ، دار صادر، بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1984م، ص163.

.164

³⁸⁶ ينظر الحمزاوي؛ فن الحوار والمناورة في الأدبين الفارسي والعربي، ص196

³⁸⁷ ينظر خفاجي؛ محمد عبد المنعم، الأدب العربي وتأريخه في العصرين الأموي والعباسي، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1990م، ص 154.

الذى انتشر انتشاراً واسعاً، وتطور تطوراً ملحوظاً ونبغ فيه الكثير من الشعراء منهم: جرير والفرزدق والأخطل³⁸⁸.

والنقيضة قصيدة يهجو فيها الشاعر شاعراً آخر، فيطعن فيه وفي قومه، ويختبر ويختبر بنفسه وبقومه، وسرعان ما ينهض له الشاعر الآخر بقصيدة، ينقض فيها ما جاء به الأول على نفس الوزن والقافية غالباً³⁸⁹.

لقد عرف أسلوب المناقضة تطوراً حتى جعل فن النقائض في العصر الأموي فناً قوياً بدرجة كبيرة، فهو يجبر الشاعر الثاني أن ينقض كلام خصمه بالاعتماد على نفس الوزن والقافية، ثم ينقض معاني القصيدة واحداً تلوى الآخر³⁹⁰.

لقد قال أبو عبيدة كان مُحرق بن شريك ضلعة مع جرير، فنهاه الفرزدق مرتين فلم ينته، فقال الفرزدق ينقض معاني القصيدة في ذلك:

(الكامل)

ولَقَدْ نَهَيْتُ مُحرَقاً فَتَحَرَّقْتُ	بِمُحرَقٍ شَطِئَ الدِّلَاءِ شَغُورُ
ولَقَدْ نَهَيْتَكَ مِرْتَيْنَ وَلَمْ أَكُنْ	أَثْبَيْ إِذَا حَمَقْ ثَنَى مَعْرُورُ

³⁸⁸ Abdulhadi Timurtaş. Ziyâuddîn İbnu'l-Esîr'in Alegorik Bir Eseri "Risâletu'l-Ezhâr". 2.5. NÜSHA, YIL: 14, SAYI: 39 2014/II, ISSN 1303_0752 Sarkiyat Arastirmalari Dergisi Journal of Oriental Studies.

³⁸⁹ قصي؛ الحسين، تاريخ الأدب العربي في العصر الأموي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1998م، ص 141. وينظر قلح؛ أسماء، فن المناظرة من منظور تداولي، ص 35.

³⁹⁰ علي؛ عبد الرحمن عبد الحميد علي، تاريخ الأدب العربي في العصر الإسلامي والأموي، دار الكتاب الحديث القاهرة، 2005م، ص 42.

³⁹¹ في الرأس تُدبر مَرَّةً وتشوّرٌ

حتى يُداوي أَهْلَهُ مَأْمُوَّةً

فأجابه جرير فقال: (الكامل)

إِنَّ السُّوَابِقَ عِنْدَهَا التَّبْشِيرُ

سَبَّ الْفَرَزْدَقِ مِنْ حَنْفِيَّةَ

وَفَرَاقُ أُمَّكَ كَلْبَانٍ وَكِيرُ

وَلَقَدْ نَهَيْتُكَ أَنْ تَسْبَّ مَحْرَقًا

³⁹² يوم الْخَرِبَةِ وَالْعَجَاجُ يَتَّشَوْرُ

يَا لَيْتَ جَارُكُمْ اسْتَجَارَ مَحْرَقًا

³⁹¹ البصري؛ أبو عبيدة، *ديوان النقائض*، نقائض جرير والفرزدق، دار صادر،

بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ج2/232.

³⁹² البصري؛ أبو عبيدة، *ديوان النقائض*، نقائض جرير والفرزدق، ج2/232.

تمكّن جرير³⁹³ والفرزدق³⁹⁴ أن يبتكرَا فنًا شعريًا جديداً أقرب ما يكون إلى المناظرة والمفاخرة بين الشاعرين؛ فالفرزدق يدافع عن قبيلة تميم، وجرير

³⁹³ جرير: هو جرير بن عطية بن حذيفة. وهو من بنى كلبي بن يربوع، قاله ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** : 456/1. وقال أبو علي علم الدين الشاتاني: أراه افتخاراً للفرزدق زانه ... بطبع جرير مدحه ونسيب

تخيره عذب الكلام كأنه ... رضيع هذيل

بالعذيب ربيب

قال عمر بن أحمد بن هبة الله بن العديم في، **بغية الطلب في تاريخ حلب**، ج/5، 2354، جَرِيرُ الشَّاعِرُ وَهُوَ جَرِيرُ بْنُ الْحَطَّافِ وَيُقَالُ أَبُنْ عَطِيَّةَ بْنُ الْحَطَّافِ وَاسْمُ الْحَطَّافِ حُذَيْفَةُ بْنُ بَدْرٍ بْنُ سَلَمَةَ بْنِ عَوْفٍ بْنِ كُلَيْبٍ بْنِ يَرْبُوعٍ بْنِ حَنْظَلَةَ بْنِ مَالِكٍ بْنِ زَيْدٍ مَنَّاَةَ بْنِ تَمِيمٍ بْنِ مُرَّ بْنِ طَابِخَةَ بْنِ إِلَيَّاسَ بْنِ مَضْرَبَ بْنِ نَذَارٍ، أَبُو حَرْزَةَ الشَّاعِرِ الْبَصْرِيِّ .: قاله ابن كثير، **البداية والنهاية**: 288/9. جرير (28 - 110 هـ = 728 م)، جرير بن عطية بن حذيفة الحطافي بن بدر الكلبي الريبوسي، من تميم: أشعر أهل عصره. ولد ومات في اليمامة. قاله الزركلي، **الأعلام**، 2/118.

³⁹⁴ الفرزدق: اسمه همام بن غالب بن صعصعة بن ناجية بن عقال بن محمد بن سفيان بن مجاشع بن دارم بن حنظلة بن زيد بن مناة بن مُرَّ بن أُدَّ بن طابخة أبو فراس بن أبي خطل التميمي البصري الشاعر المعروف بالفرزدق: قاله ابن كثير، **البداية والنهاية**: 393/9. وقال أبو سعيد السيرافي: الفرزدق من بنى تميم، شرح كتاب سيبويه: 329. والفرزدق (110 - 000 هـ = 728 م)، هو همام بن

غالب بن صعصعة التميمي الدارمي. قاله الزركلي، **الأعلام**، 8/93.

قال أبو عبيدة على نقائض جرير والفرزدق ... وكلاهما من قبيلة تميم، فكانا دائماً يذكران في شعرهما أمجاد أسلادهما. ولو كانت لدينا شروح على أشعار لقبيلة أخرى وكانت معرفتنا بتاريخ هذه القبيلة تعادل في وفرتها وكمالها معلوماتنا عن تميم: ناصر الدين الأسد، **مصادر الشعر الجاهلي**: 1/376.

يدافع عن قبيلة هذيل، وهم خصمان لقبيلة الفرزدق، وهكذا تستمر المناظرة بين الشاعرين لمدة أربعين سنة³⁹⁵. نلاحظ بعد الدراسة والبحث أن هناك من نسب جرير إلى قبيلة هذيل كما مرّ سابقاً، ولكن ذهب الأكثرون على أنه من بني تميم أيضاً كالفرزدق إلا أنه من بني كليب اليربوعي من بني تميم، والله أعلم. فكانا من قبيلة واحدة مع اختلاف في البطون³⁹⁶. كما نجد في هذه القصيدة أن الفرزدق ينقض معاني القصيدة التي يهجو فيها جريراً، فيطعن فيه وفي صديقه مُحرّق بن شريك الذي كان ضلعاً له في مهاجماته على الفرزدق³⁹⁷، وكذلك يطعن في قومه وفي المقابل يفتر ويعتذر بنفسه وبقومه، وسرعان ما ينهض له جرير فيرد عليه بقصيدة أخرى، ينقض فيها ما جاء به خصمه الفرزدق بالاعتماد على نفس الوزن والقافية، فتتير بينها أخذ ورد، ويشتد الاحتمام والخصام بينهما كأنهما في معركةٍ حامية الوطيس، وكذلك يوجد في هذه المناقضة وبين أشعار هذين الشاعرين تشابه بينها وبين المناظرة من حيث الأسلوب، فإن كلا

كان الفرزدق من بني تميم، أما جرير ذلك الشاعر الذي ينحدر من تميم، لكن من عشيرة كليب اليربوعية: على الرابط التالي:

<https://www.aljazeera.net/midan/intellect/history>

³⁹⁵ ينظر الحماوي، فن الحوار والمناظرة، ص 192.

³⁹⁶ المراجع السابقة؛ ابن قتيبة، الشعر والشعراء: 1/ 456، كمال الدين ابن العديم، بغية الطلب في تاريخ حلب، ج 5/ 2354، وابن كثير، البداية والنهاية: 9/ 288، والزركلي، الأعلام، 2/ 118. وأبو سعيد السيرافي؛ شرح كتاب سيبويه: 1/ 329. وناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي: 1/ 376.

³⁹⁷ ينظر قصي؛ الحسين، تاريخ الأدب العربي في العصر الأموي، دار مكتبة الهلال، بيروت لبنان، 1998م، ص 141.

الطرفين ينقض أحدهما الآخر، فيهجو خصمه، ويصفه بصفات سيئة وقبيحة، يطعن فيه...، وفي المقابل يمدح نفسه.. بصفات جميلة وحميدة ويفتخر بذلك، لأجل أن يسكت خصمه فينتصر عليه.

ويوجد بينهما تشابه من حيث إتيان كل واحد منهما بحججه وأداته ونقطه بصحة موقفه، وكذلك التكرار في معاني الهجاء والفخر. أما الاختلاف ما بين المناظرة والنقائض من حيث طريقة التعبير، ففي المناظرة يبدأ الخصم بمقدمة تمهدية يبدأ بالحمدلة والصلاحة على النبي - صلى الله عليه وسلم - ومن ثم يعرض الأفكار والأراء إلى أن يصل إلى نتيجة، وأما في قصيدة النقائض؛ فيبدأ الشاعر موضوعه مباشرة دون مقدمات كما في أشعار الحروب والثورات وما إلى ذلك.

ج . نشأة وتطور المناظرة الخيالية في أدب المشرق في العصر

العباسي

ازدهر فن المناظرة في العصر العباسي وأصبح من أهم الفنون النثرية التي كانت محل إعجاب الغالبية، ونالت تقدير الكثيرين على اختلاف طبقاتهم، اذ احتدمت المجادلات الكلامية الواقعة بين الفلاسفة والمفكرين والعلماء والفقهاء على اختلاف توجهاتهم في مختلف القضايا العلمية والمذهبية. وكانت هذه المناظرات تتم في إطار حلقات علمية مختلفة تتوعّت مع تنوّع فروع المعرفة المختلفة، كما كانت تتخذ صبغة المناوشات والحوارات المستفيضة، فكانت هناك حلقات للفقهاء وال فلاسفة والمفسرين والشعراء والقصاصين وأهل اللغة، وغيرهم³⁹⁸.

³⁹⁸ سلامي؛ عبد اللطيف، المدخل إلى فن المناظرة، ص 46.

لقد ولع الخلفاء العباسيون بهذا اللون الجديد ولعًا شديداً، وكانت مجالسهم مجالاً فسيحاً لما تجود به العقول والقرائح، وكان ليحيى بن خالد البرمكي مجلس للمناظرة والعلم يجتمع فيها المتكلمون وغيرهم من أهل الجدل، فيتباخثون في الكون والحوث والقدم والإثبات ونفي الصفات، وغير ذلك من الأبحاث الفلسفية المبنية على علم الكلام³⁹⁹. إن لظهور فن المناظرة في هذا العصر ملابسات وظروفاً لازمت نشأتها، ومن أهمها:

- 1 - اتساع جذوة المناظرة بين طوائف المعتزلة، وطوائف المتكلمين وبين المسلمين وأصحاب الملل والنحل الأخرى.
- 2 - ظهور العديد من المناظرين في مجالات عدّة، خاصة مجال العقل والدين.
- 3 - الوظيفة التي نصب المعتزلة أنفسهم لها، وهي التصدي لأصحاب الملل والنحل والملاحدة⁴⁰⁰.
- 4 - التشجيع المستمر للخلفاء العباسيين لهذا الفن، وإغراقهم الهبات والأموال على العلماء.

هذه بعض الأسباب التي هيأت لظهور فن المناظرة بشكل كبير وواضح في هذا العصر، حيث كانت تشغل الناس على اختلاف طبقاتهم؛

³⁹⁹ سومية بورقية/ نرجس قمياني، فن المناظرات في مجالس الخلفاء العباسيين العصر العباس الأول، ص30.

⁴⁰⁰ ينظر السيوسي؛ مصطفى، تاريخ الأدب العربي في العصر العباسى، الدار الدولية للإستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر، 2008م، ص141.

لسبب بديهي، وهو أنها كثيراً ما كانت تتعقد في أماكن مختلفة من أهمها المساجد⁴⁰¹، كما أنها تتعقد - أيضاً - في النوادي والمجتمعات والدور والقصور بين العلماء في حضرة الخلفاء، في مسائل مختلفة سواء في الفقه أم اللغة أم المسائل الدينية، وكان من أسباب انتشار هذه المناظرات اهتمام الخلفاء بها وإجزالهم العطايا والهدايا، ومشاركتهم المتواطرين في تأييد رأي ونقض آخر، إضافة إلى الشغف العلمي لدى العلماء ورغبتهم في الظهور والشهرة وذبوع الصيت، كل ذلك أدى احتدام الصراع الفكري بين مختلف الطوائف والفرق الكلامية، والمدارس المتعددة.

وكان للخلفاء العباسيين حضور.. ظاهر، بل أساسي في مجالس المناظرة؛ إذ كثيراً ما كان يرأس الخليفة المجلس، بيدى رأيه مؤيداً حيناً ومعارضاً حيناً آخر، مثل: الخليفة أبي جعفر المنصور، والمهدى، وهارون الرشيد، والمأمون وغيرهم من الخلفاء العباسيين⁴⁰². وأما عن نشأة المناظرة وتطورها في أدب المشرق:

ذكر الأدباء والباحثون والنقاد أن المناظرات دخلت عصرًا جديداً مع الجاحظ (ت 255هـ) في العصر العباسي الأول، حين صاغ مناظراته المتخيلة على ألسنة الحيوانات المتخاصمة، وأراد منها إبراز ذلك الصراع

⁴⁰¹ ينظر ضيف؛ شوقي عبد السلام، تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، ط 17، د، ت، ص 457.

⁴⁰² ينظر قط؛ مصطفى البشير، مجالس الأدب في قصور الخلفاء العباسيين، دار اليازوري العلمية، عمان، الأردن، 2009م، ص 351. وينظر قلح؛ أسماء، فن المناظرة من منظور تداولي، ص 36-37.

الخفي والعميق بين العرب والأعاجم، وعدّت المناظرة التي أجرتها بين الكلب والديك، من أطول المناظرات المخترعة⁴⁰³، وفي رأي شوقي ضيف: "إنها مناظرة مخترعة، ومعبد والنظام اسمان اخترعهما الجاحظ؛ ليقيم مناظرته.

أما في حقيقة الأمر فليس هناك معبد ولا النظام، وإنما هناك الجاحظ بقدرته الرائعة على دراسة الموضوعات، سواء اتصلت بالحيوان أو لم تتصل، وهناك العرب والشعوبية التي تستقدر الكلب وحيوان الصحراء، مما جعل الجاحظ يعقد في كتابه (الحيوان) مناظرة أخرى بين البعير والغيل⁴⁰⁴.

ولم يكتف الجاحظ بهذا، وإنما عقد العديد من المناظرات الخيالية التي تؤكد قدرته ومعرفته الفائقة في ابداع هذا اللون مثل كتابه: "التربية والتدوير" وما ذكره عن أحمد عبد الوهاب المفرط القصر ويدّعى أنه مفرط الطول، وكأن الجاحظ يناظر بين الطول والقصر، ومحاورات الحرف، والتقاضل بين البلدان البصرة والكوفة، والمفاخرة بين المسك والرماد...، كما أن رسائل سهل بن هارون (الذي عاش في أوائل القرن الثاني للهجرة) في الذهب والزجاج، الكرم والبخل، النمر والثلعب، تعدّ - برأي - نوعاً من المناظرات الخيالية - أيضاً، فقد وضع على لسان النمر رسالة واقعية

⁴⁰³ ماردينبي، المناظرات الخيالية، ص 49.

⁴⁰⁴ ضيف؛ تاريخ الأدب العربي . العصر العباسي الأول، ص 457. وينظر سومية بورقية/ ترجس قميبي، فن المناظرات في مجاس الخلفاء العباسيين العصر العباس الأول، ص 33-30.

تاريجية، فهي "شاهد على أنه استمدّ الحوار من رصيد التصوّف الذي شاعت كتابتها في عصره، فكانت القصة من هذه الناحية محاكاة فنية لذك العصر، وكانت الرسائل المتخيلة، بوجه خاص، صورة لجانب من لغة التخاطب السياسي فيه.

يؤكد صالح بن رمضان أن الكاتب عمد في بعض الرسائل إلى استعمال صيغ المناظرات بما توفره الجمل القصيرة من موازنات صوتية وموضوعية⁴⁰⁵. ومن هنا نرى أن بداية المناظرات الخيالية قد تمحورت فيما قدمه الجاحظ وسهل بن هارون، ولا يمكن لنا أن نعدّ الخطاب الحواري القائم على ألسنة الحيوانات عند ابن المقفع، المتأثر بالثقافة الفارسية والترجمة عنها، على الرغم مما فيه من الحكم، وما يطرحه من الأمثال والعبر، ويمثل بشكل كلي المقامات التنازيرية التي ينشئها الكاتب بين السيف والقلم مثلاً، فهو إطار مختلف؛ لأن مبدأ المناظرة يجب أن يقوم على طرح الأفكار الصحيحة والمتناقضة لما يطرحه الطرف الآخر⁴⁰⁶، ومع ذلك نلاحظ أن هناك تشابهاً بين أسلوب الجاحظ في مناظراته المتخيلة على ألسنة الحيوانات المتخاصمة، كالتى أجرتها بين الكلب والديك، وبين أسلوب ابن المقفع في كتابه كليلة ودمنة من حيث الشكل والمضمون والهدف والأسلوب الترميزى غير المباشر، فكليلة ودمنة هو كتاب "هندي

⁴⁰⁵ صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم، جامعة منوبة، تونس، 2001م، ص172. وينظر عن ماردينى، المناظرات الخيالية، ص50. وينظر كريم؛ واقدة يوسف، المناظرات النثرية في الأدب الأندلسي، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد(16)، عد4، نيسان (2009)، ص4.

⁴⁰⁶ ينظر ماردينى، المناظرات الخيالية، ص48-50.

يعتبر أقدم الكتب التي نقلت وترجمت إلى العربية في الأخلاق وتهذيب النفس، وقد ألهه الفيلسوف الهندي بيدبا لملك الهند ديشلیم عندما بعى واستکبر بعد استلامه للعرش، وذلك بعد فتح الإسكندر سنة 326 قبل الميلاد، وقد كان هدف بيدبا من تأليف هذا الكتاب هو إصلاح وتهذيب ديشلیم، والكتاب عبارة عن مجموعة قصص ذات طابع يرتبط بالحكمة والأخلاق، ومعظم شخصياته من الحيوانات، إذ إن إصلاح الملوك والبغاء عن طريق الحكايات والإشارات كان أسلم الطرق خوفاً من بطشهم، حيث إن فيهم من الكِبر والتجْبُر ما يمنعهم من تقبُّل أي تصويب لأخطائهم من أى أحد⁴⁰⁷.

كما نلاحظ أن أسلوب التورية كان سببه سياسياً أدى إلى إيجاد
وخلق حوارات ومناظرات علىأسنة الحيونات، والخوف هو ما دفع الكتاب
إلى نقد الواقع عبر شخصيات ومناظرات تخيلية.

لقد "كتب الفيلسوف الهندي بيدبا كتاب كليلة ودمنة باللغة الهندية السنسكريتية، وقبل أن يترجم إلى اللغة العربية عُرف باسم (بنجحه ثانثرا) أي الكتب الخامسة، وهو عبارة عن أربعة عشر باباً، وقد نقله الطبيب (بُرزويه) بن أزهر الفارسي من السنسكريتية إلى الفهلوية بعد أن صار عرش الفرس إلى كسرى أنوشروان، ثم نقله عبد الله بن المقفع إلى العربية، فعند ظهور الكتاب أُعجب العرب به فنقله بعضهم مرة أخرى من الفارسية،

⁴⁰⁷ البستاني؛ بطرس البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية، بيروت: دار مارون عبود، 1979م، ص137_145.

ومنهم عبد الله بن هلال الأهوازي الذي نقله ليحيى البرمكي في خلافة المهدى لكن ترجمته ضاعت، كما عارضه سهل بن هارون أحد كتاب المؤمن بكتاب سماه (ثعلة وعفرة) لكنه ضاع أيضاً⁴⁰⁸، كما نظمه عدد من الشعراء منهم أبو سهل الفضل بن نوبخت، وأبان بن عبد الحميد اللاحقي...، وقد ضاعت كل هذه المنظومات إلا منظومة أبان فقد بقي منها قطعة جيدة في كتاب (الأوراق) للصولي، كما نظمه ابن الهبارية المتوفي سنة 504هـ وسماه (نتائج الفطنة في نظم كليلة ودمنة) وهو مطبوع⁴⁰⁹.

سمى كتاب كليلة ودمنة بهذا الاسم من باب تسمية الكل باسم الجزء، فخبر كليلة ودمنة لا يتناول غير بابين من أبوابه، وهما باب الأسد والثور، وتحكي كليلة ودمنة قصة أخوين من بنات آوى، فتمثل شخصية دمنة الحسود الطماع الذي يحاول الوصول إلى أهدافه من الشهرة والمال بأية طريقة حتى وإن كانت غير شريفة، وتمثل شخصية كليلة صاحب الأخلاق القنوع الذي يتحرى السلامة ببعده عن أصحاب السلطان خوفاً من بطشهم⁴¹⁰، وختصر القصة أن دمنة سعى بالفتنة بين الأسد ملك الغابة وبين الثور جليسه وصديقه، ولم يصغِ لكلام أخيه كليلة ولا لنصحه، فقتل الأسد الثور ثم اكتشف أنه بريء من التهمة، فأمر بحبس دمنة وأقام

⁴⁰⁸ البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية، ص 137.

⁴⁰⁹ ينظر البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية، ص 138. بتصريف يسir.

⁴¹⁰ ينظر محمد شريف (2017-1-23)، "كليلة ودمنة ميزاته وخصائصه وأهدافه"،

اطّلع عليه بتاريخ 2019-12-17. بتصريف يسir.

محكمة وتم استدعاء شهود، كما دافع دمنة عن نفسه لكن التهمة ثبتت عليه، فأمر القاضي بقتله أما كليلة فمات حزنًا عليه⁴¹¹.

أما بقية الأبواب فكل باب منها قائم بنفسه لكنها جميعها لها نفس الهدف وهو تهذيب النفس والإرشاد إلى حسن السياسة وحسن اختيار الأصحاب، فالباب الأول وهو مقدمة الكتاب لبهنود بن سحوان المعروف بعلي بن الشاه الفارسي، ذكر فيه السبب الذي وضع لأجله بيدبا هذا الكتاب لدبشليم ملك الهند، والباب الثاني بعثه بربزويه إلى الهند لنقل الكتاب، والباب الثالث عرض الكتاب لابن المقفع وبه يدعو قارئ الكتاب إلى التدبر والتفكير في مقاصد الكتاب، وهذا ما طلبه من القارئ: (أن يديم النظر فيه من غير ضجر، ويلتمس جواهر معانيه، ولا يظن أن نتيجته إنما هي الإخبار عن حيلة بهيمتين، أو محاورة سبع لثور، فينصرف بذلك عن الهدف المقصود)، فيبدو أنَّ ابن المقفع خاف ألا يأخذ العرب كتابه على محمل الجد كونه وضع على ألسنة الحيوانات ولأنَّ هذا الأدب جديد عليهم ولم يعتادوا عليه⁴¹².

والباب الرابع هو بربزويه الطبيب لبزر جمهر بن البختكان وزير كسرى، وقد ذكر فيه فضل بربزويه وحسبه ونسبة وصناعته وجعل الكلام فيه على لسان بربزويه، وأكثر هذا الباب مباحث وتعابير طبية، وهو يدل على حكمة الطبيب وخوفه من الدنيا وميله إلى الرهد، وهذا أصبح مجموع

⁴¹¹ ينظر البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية، ص 141.

⁴¹² ينظر محمد شريف (23-1-2017)، "كليلة ودمنة ميزاته وخصائصه وأهدافه"، www.alukah.net، اطلع عليه بتاريخ 17-12-2019. بتصريح.

أبواب الكتاب ثمانية عشر باباً تحتوي على كثير من الحكم والمواعظ والأمثلة، وتدعو إلى الرزد والتقوى، والغفار، بما جاء فيها من قصص النساء، وتدعو إلى الإصلاح الاجتماعي والتوجيه السياسي، وثدين الرذائل والشرور وشتى مظاهرها، وتحث على المحافظة على الأصحاب، وعدم تصديق الوشاة والنمايين، وعلى الروية وعدم التسرع في الأحكام، وقد طبع ابن المقفع الكتاب بالطابع الإسلامي، مما يدل على أنه قد غير في الأصل ليجعله ملائماً لأهل عصره، وقد هذب فيه وتصرف في جميع أبوابه، وقد بذل جهده ليجعل روحه إسلامية فيصلح لتأديب الأمراء المسلمين⁴¹³.

أما الأسلوب الإنساني في الكتاب، فقد ترجم ابن المقفع كتاب كليلة ودمنة بأسلوب جديد لم يعرفه العرب من قبل، وهو السرد على ألسنة البهائم والحوار بطريقة أدبية ممتعة، ظاهراً هزلية، باطنها حكم ومواعظ⁴¹⁴، وجعل أساس حكايات الكتاب يقوم على ضرب الأمثال، فكل باب فيه مثل رئيسي يحتوي أيضاً عدة أمثال يتفرع بعضها من بعض، كما يحفل الكتاب بالأقوال الحكيمية والمواعظ، فمثال على ذلك أنه لما أراد دمنة أن يغري الأسد بالقول أخذ يدعوه إلى قبول نصيحته بهذه الأقوال، وفيها ما يناسب الموضوع وما لا يناسبه: (وخير الأخوان والأعوان أقلهم مداهنة في النصيحة، وخير الأعمال أحدها عاقبة، وخير النساء الموافقة

⁴¹³ ينظر البستانى، أدباء العرب في الأعصر العباسية، ص 142.

⁴¹⁴ ينظر رغداء ماردينى، المناظرات الخيالية، ص 50.

لبعلها، وخير الثناء ما كان على أفواه الأخيار، وأفضل الملوك من لا يخالطه بطر، ولا يستكبر عن قبول النصيحة⁴¹⁵.

ويمتاز أسلوب الكتاب بالخاصية الرياضية التي تختص بها فلسفة اليونان، لا سيما نظرية فيثاغورس وما فيها من عدد وتقسيم، مما جعل بعض المستشرقين يعتقدون أنّ أصل الكتاب يونياني، وأنّ ابن المقفع كان يعرف اللغة اليونانية، لكن هذا الكلام لم تثبت صحته، والحقيقة هي أنّ ابن المقفع كان قد اطلع على حكمة اليونانيين في كتب الفرس التي ترجمها، ويظهر هذا الأسلوب أيضًا في كتابه الأدب الصغير والأدب الكبير، كما يزيد المتعة في قراءة كتاب كليلة ودمنة اندماج الأسلوب القصصي بالأسلوب المنطقي مما يزيل عنه التعقيد الذي يكون في كتب المنطق ويسهل على القارئ فهم عباراته وفهم معانيها.

أما أثر الكتاب في الأدب العربي، فقد كان لكتاب كليلة ودمنة لابن المقفع أثر عميق في الأدب العربي وتطور وازدهار أدب القصة التي تجري على ألسنة الحيوانات، ليس فقط في عصر ابن المقفع بل في كافة العصور وعلى مر الزمان، فقد حاز هذا الكتاب على اهتمام الأدباء والشعراء، ولفت أنظارهم إلى هذا النوع من القصص، فمنهم من نظم الكتاب شعرًا ومنهم من شرّحه، كما يعتبر هذا الكتاب من أوائل الكتب التي ترجمت ونقلت إلى اللغة العربية، حيث تم نقله في القرن الهجري الثاني، ومنذ ذلك الوقت وهو يحتل مكانة كبيرة لدى المسلمين، واستمرت هذه المكانة على مر العصور حتى يومنا هذا، ولا زال الكتاب يطبع طبعات

⁴¹⁵ ينظر البستانى، أدباء العرب في الأعصر العباسية، ص 143.

شعبية باستمرار كما يُدرّس في المدارس، وفي الآونة الأخيرة حولته قناة الجزيرة العربية إلى مادة تلفزيونية للأطفال على شكل صور هزلية تُعرض بحلقات متعددة تستهوي الكبار والصغار⁴¹⁶.

هناك بعض المصادر ترجع الأصل في هذا الفن إلى بدايات العصر الإسلامي⁴¹⁷؛ مستندةً إلى أن الأصل في المفاحير ما أخرجه الإمام أحمد بن حنبل في مسنده؛ عن أبي سعيد الخري حين قال: افترخ أهل الإبل والغنم عند رسول الله - صلى الله عليه وسلم -، فقال رسول الله - صلى الله عليه وسلم -: "الفخرُ والخِيَلَةُ فِي أَهْلِ الْإِبْلِ، وَالسَّكِينَةُ وَالوَقَارُ فِي أَهْلِ الْغَنَمِ".⁴¹⁸

لكن بدايات هذا الفن تعود إلى العصر السومري، والبابليون ورثوا هذا الفن بعد ذلك، كما أشرنا إليه سابقًا، وذلك طبقاً لما سجلته الألواح والرُّقُمُ من مناظرات لمبارزات كلامية تباري فيها أزواج من الآلهة، أو من

⁴¹⁶ ينظر محمد شريف (2017-1-23)، "كليلة ودمنة ميزاته وخصائصه وأهدافه"، اطلع عليه بتاريخ 2019-12-17. بتصريف. www.alukah.net

⁴¹⁷ ينظر سلامي؛ عبداللطيف، المدخل في فن المناظرة، ص 45.

⁴¹⁸ أخرجه أحمد بن حنبل، مسنده الإمام أحمد بن حنبل، ج 18/408، 409، برقم (11918)، والطبراني في المعجم الأوسط، برقم (2810). وجاء الحديث في الصحيحين عن أبي هريرة رضي الله عنه، بلفظ آخر، هكذا: عن أبي هريرة رضي الله عنه أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال (رأس الكفر نحو المشرق والفخر والخيلاء في أهل الخيل والإبل والقدادين أهل الوبير والسكينة في أهل الغنم) وأخرجه البخاري (3125)، في كتاب بدء الخلق، باب خير مال المسلم غنم يتبع بها شعف الجبال، ومسلم (52) في الإيمان، باب تفاصيل أهل الإيمان فيه، ورجحان أهل اليمين فيه.

الظواهر الطبيعية، أو النبات، أو المعدن أو الحرف، أو المهن اليدوية وأدوات الزرع والصنع؛ في محاولة؛ لإثبات تفوق أحد الطرفين على الآخر، وإثبات مزاياه ومنفعته للإنسان بوجه عام وللملك بوجه خاص⁴¹⁹. فما نقله د. عبد الغفار مكاوي في كتابه "جذور الاستبداد" يوضح بشكل لا يقبل الجدل أو الشك أن السومريين أول من أنشأ فن المناظرة الخيالية التي وصلنا منها بجموعة أمثلة، وقد عدّت نوعاً من الأساطير؛ ربما لأنها كانت تتخذ من الأشياء، ومظاهر الطبيعة والحيوانات شخصيات مؤنسة متحاورة موضوعاً لها بما يشبه الخرافة.

قال عبد الغفار مكاوي: "وكما كان السومريون سباقين إلى ابتداع ألوان الأدب والحكمة التي ورثها عنهم البابليون، وأضافوا إليها وطوروها، فقد ابتدع السومريون الجنس الأدبي الذي نسميه أدب المناظرة ودونوه، ومهدوا لكل مناظرة بمقعدة أسطورية مناسبة تبين في الغالب كيفية خلق المتناظرين، يليها تمهيد للدخول في تفاصيل الموضوع الذي يبدؤه أحد الطرفين من المتناظرين بالحديث عن نفسه وتعداد مزاياه على خصمه، ويرد نظيره بالمثل، ويستمر الطرفان فيأخذ ورد حتى يضطرا إلى الاحتكام إلى طرف ثالث، يكون في الغالب أحد الآلهة البارزين في مجمع الآلهة

⁴¹⁹ ينظر ماردينبي، *المناظرات الخيالية*، ص 51. وينظر نظري/ فولادي، دراسة بنية ومضمون الحوار الأدبي(المناظرة) في أدب العصر المملوكي، ص 8.7.

السومرية، فيصدر حكمه الفصل في النزاع بفضيل أحد الطرفين على الآخر، وينزل الطرفان على حكمه، فينتهي الخصام، ويسود الولاء⁴²⁰. فقد عرف السومريون - كما ظهر من ألواح سومر - سبع مناظرات أهمها: المناظرة بين الماشية والغلة، ومناظرة الصيف والشتاء. إلخ؛ كما نسج البابليون في أدب المناظرة على نسق السومريين، وإن كانوا خرجن على النموذج الأصلي في بعض الأحيان⁴²¹. ومن مناظراتهم: مناظرة بين الطرفاء (الإثنان) والنخلة، مناظرة بين الثور والحصان، مناظرة بين نيسابا والغلة، ...، حكاية الثعلب التي يشترك فيها الذئب والكلب مع الثعلب، مع تدخل الأسد عدة مرات بصورة غامضة، وصولاً لمشهد المحاكمة أمام إله الشمس والعدل.

وقد نقلت بعض هذه المناظرات عن كتب أدب الحكمة البابلية، بما يدل على أن هذه النصوص كان لها دور اجتماعي وسياسي في حياة تلك الشعوب، ولم تكن مجرد أسطير فقط لأنها قيلت على ألسنة الحيوانات أو الأشياء أو مظاهر الطبيعة⁴²².

⁴²⁰ مكاوي؛ عبد الغفار، *جذور الاستبداد*، سلسلة عالم المعرفة، عدد(192)، الكويت، 1994م، ص 289.

⁴²¹ ينظر على رضا نظري / مريم فولادي، دراسة بنية ومضمون الحوار الأدبي (المناظرة) في أدب العصر المملوكي، ص 9-7.

⁴²² ينظر مكاوي، *جذور الاستبداد*، ص 319. ينظر سلامي؛ عبداللطيف، المدخل في فن المناظرة، ص 46.

ونقف - أيضًا - عند (مناظرة بين الثور والحصان) التي يقول فيها مكاوي: إنها تعود إلى العصر الكشي⁴²³، وإن هذه المناظرة لم يتبق منها سوى بضع كسرٍ قليلة عثر عليها في مكتبات الملك الآشوري بانيبال، ولعل هذه الشواهد التي ساقها مكاوي ذات أهمية وشأن فيما تحمل من مدلولات تؤكد أن المناظرات الخيالية كان لها أصول تاريخية وجذور إنسانية عميقة، مستمدة من التراث الشرقي القديم الذي كان حاضرًا بشكل جليٍ في كل ما قيل من رموز وحكايات ومناظرات أقامها الأدباء على السنة الحيوانات وغيرها، وتحدث عن الحياة بأساليب تبدو خرافية وأسطورية، ولكنها تحمل أبعادًا وإسقاطات واقعية، وربما كان لرهبة الطبيعة وروعتها أثر في صياغة هذه المناظرات على السنة الآلهة حيناً، وعلى السنة ظواهرها وحيواناتها حيناً آخر؛ بما يسهم في إبراز معالم وسمات عامة في الحد من الشر، والتأكيد على الخير، وتبیان المحسن والمساوی لأى من المتناظرين، على الرغم من أن توغل هذه المناظرات في القدم يصل إلى مئات السنين قبل الميلاد⁴²⁴.

ويمكن القول هنا: إن المناظرات الخيالية يمكن أن ترجع في أصلاتها وذورها إلى أسلوب قصصي فيما شاهدناه من الحكايات في العصرين السومري والبابلي، يعتمد الحوار أساساً في عملية الخلق والإبداع وتداول الأفكار، وهو ما يشابه الأسلوب المسرحي الذي لا يبتعد - أيضًا - بدوره عن أنه يطرح قصة ما في مكان محدد ينفتح على الحياة، من خلال

⁴²³ العصر الكشي من حوالي 1570 . إلى حوالي 1157 ق.م.

⁴²⁴ ينظر ماردينی، المناظرات الخيالية، ص 53-54.

حوار سريع متبادل، وهو ما رأيناه في الأساطير القديمة أو المسرح القديم الذي يعتمد الحوار فيه على شخصيات خيالية كالآلهة أساساً في طرح المشكلة وال فكرة، وهو ما نراه - أيضاً - في أدبنا العربي من خلال المناظرات بين الكواكب والنجوم، أو بين الأماكن، أو بين الأزهار، أو الحيوانات. ولعل "بارت كان محقاً حين استشهد بقول لakan (LAKAN) متسائلاً: أليس التصوير الخيالي هو العصب الذي يربط الأدب بالأسطورة"؟⁴²⁵ فهو لم يبتعد عن عملية الربط بين المناظرات الخيالية والمرجعية الأسطورية للمناظرات المسرحية قديماً اللواتي نشأن بين قوى الطبيعة، أو من يمثلها من الآلهة حسب المعتقدات السائدة آنذاك. نجد من الكتاب والدارسين المعاصرين من اقتفي بآثار تلك المناظرات، وصاغ من روحها وأركانها مناظرات رأينا منها كثيراً⁴²⁶، وعلى سبيل المثال تؤكد عائشة عبد الرحمن بقولها: "أن وجداناً المعاصر مشحون بميراث ماضيه، وليس بالإمكان أن نتصور الأدب المعاصر نبياً شيطانياً بلا جذور ضاربة في أعمق الزمن، إلا إذا تصورنا أن إنسان العصر لا يمت بأدنى صلة إلى الإنسان الفطري الأول، في عصر ما قبل التاريخ".⁴²⁷ نستطيع القول: إن جذور المناظرات الخيالية بدت ضاربة في أعمق التاريخ، ومن هنا

⁴²⁵ ينظر شاهين؛ محمد شاهين، **الأدب والأسطورة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1996م، ص 40.

⁴²⁶ ينظر ماردينى، **المناظرات الخيالية**، ص 55.

⁴²⁷ ينظر عبد الرحمن؛ عائشة، **قيم جديدة في الأدب العربي القديم والمعاصر**، دار المعارف، القاهرة، 1970م، ص 161.

ندرك تأثر الأدباء بعضهم ببعض، فكما نرى أن الجاحظ صاغ محاورته بين الحرف في منتصف القرن الثاني الهجري، نرى ابن مكناس المصري⁴²⁸، في منتصف القرن السابع الهجري - أيضًا - يصوغ محاوراته بين أهل الحرف متبعدًا - تقريبًا - الأسلوب نفسه عند الجاحظ، وكما رأينا في النمر والثعلب عند سهل بن هارون حين أُسند للنمر دور الملك، وللذئب دور الوالي، وجعل من أحد مقطعي القصة مناظرة بين الثعلب أبي الصباح مستشار الذئب وزراء النمر⁴²⁹، وكذلك نرى المعربي في الصاھل والشاحج في القرن الرابع، والمعلمي في مناظرة الثور والحمار في القرن الثالث عشر الهجري، وكذلك ما رأيناه عند ابن برد في مفاخرة السيف والقلم بالأندلس، وما تبعه من مناظرات بينهما أدباء العصر المملوكي في المشرق، ومثلها الأزهار إلخ من كتاب المناظرات التي تعتمد - أيضًا - الأدوات، والأشجار والفواكه، والبلدان، والأشياء، والمفاهيم، ومظاهر الطبيعة. قد نَحَوا هذا النحو في التقليد. وإذا تتبينا مسيرة المناظرات الخيالية في القرن الثالث والرابع، فلا نقف إلا على مناظرات خيالية معدودة، اعتمدت على استخدام التناظر والتفضيل بين السيف والقلم عند محمد بن خلف المرزيبيان (ت 309هـ)، وابن فارس (ت 395هـ) في مناظرة الليل والنهار، وأبي العلاء المعربي (ت 449هـ) في الصاھل والشاحج إلخ⁴³⁰.

⁴²⁸ ابن مكناس المصري؛ فخر الدين، محاورة بين أهل الحرف، تحرير: أمينة محمد جمال الدين، دار الهداية، ط 1، 1997م، ص 11-12.

⁴²⁹ سهل بن هارون، قصة النمر والثعلب، تحرير: عبد القادر المهيبي ، د ، ت، ص 196.

⁴³⁰ ينظر ماردينبي، المناظرات الخيالية، ص 57.

وريما يستدعي هذا السؤال عن قلة المناظرات والمفاخرات ضمن الأدب العربي الذي تميز بثرائه وعلومه، إضافة إلى أن مصادر تاريخ الأدب وتصنيفاته لم تذكر تطور المناظرات الخيالية، واكتفت بأفكار متاترة في ثنايا الكتب؛ لذلك لا يستطيع أي باحث تتبع تطورها بدقة في القرن الرابع، وقد يعود السبب لضياع كثير من التصانيف والمؤلفات التي لم تصلنا من الأدب العربي والفارسي⁴³¹، - أيضاً - الذي كان من أبرز أعلامه القاضي حميد الدين الذي تأثر في أسلوبه بالحوار عند الحريري وأطّال فيه، وكذلك عزى للشاعر أبي نصر أحمد بن منصور عديداً من هذه المناظرات، كما يعود لبداية انطلاق هذا الفن وانتشاره في الأندلس في القرنين الرابع والخامس الهجريين، عندما وصلت مقامات بديع الزمان الهمذاني ورسائله، ومقامات الحريري بعده، التي تأثر بها الأندلسيون، وأقبلوا عليها يدرسونها ويشرحونها ويعارضونها.

والأمر الآخر إن عديداً مما حملته بواطن الكتب من المناظرات، تداخلت في تلك الكتب تحت أسماء عده، منها: المفاخرة، والمناظرة والمقامة، والرسالة والمقالة أحياناً، حتى إنها سميت بتلك المسميات، وهي في الحقيقة تحمل صيغة المناظرات الخيالية، ولا تبتعد عن محددات أركانها، سواء كان في المشرق أم في الأندلس والمغرب، وقد أكد السولامي على ما نقوله حول اختلاط هذه الفنون، حين قال عن دخول فن المقامات إلى المغرب مثلاً، بأن المغاربة تعاملوا مع المقامات دون انضباط صارم

⁴³¹ هلال؛ محمد غنيمي، الأدب المقارن، ص262. وينظر نظري / فولادي، دراسة بنية ومضمون الحوار الأدبي(المناظرة) في أدب العصر المملوكي، ص7-8.

بمقاييسها المعروفة والمكونة، إلى حد التدخل الفني عندهم بين الرسالة والمناظرة والمحاورة وحتى المقالة ما قد يعد خلطاً يعزى إلى انعدام تصور نظري واضح ومحدد⁴³². وقد ذكرنا هذا الموضوع سابقاً في المبحث الأول بشيء من التفصيل.

وهذا نفسه ما نراه عند أدباء اليمن الذين لم يكن لديهم تفريق يذكر بين المناظرة والمفاخرة، والمقامة، والرسالة والمقالة، على الرغم من أن المناظرات الخيالية التي صاغوها (بشكل خاص) ألغت موضوعات المناظرات الخيالية عموماً، بالكم والكيف، والتي صنفتها الكتب تحت عنوان المقامات اليمنية التي ما هي بالحقيقة إلا مناظرات مكتملة الأركان والشروط؛ إذ عندما ظهرت المقامات في اليمن تناولها العلماء والأدباء بالدرس والشرح⁴³³.

ويؤكد الحبشي⁴³⁴ أن الأديب الرحالة تاج الدين عبد الباقي اليمني، هو مؤسس فن المناظرات في اليمن على وجه الخصوص، لكن أثره يبقى ضعيفاً عند أهل اليمن، إذ لم تنتشر مقاماته في اليمن، ولم تعرف إلا في دمشق التي درس فيها وفي مصر، لكن صاحب الأثر الفعال - كما يقول الحبشي - هو الأديب عز الدين المقدسي (ت 679هـ) وكتابه "كشف الأسرار عن حكم الطيور والأزهار" الذي تأثر به أهل اليمن كثيراً،

⁴³² السولامي؛ محمد، *فن المقامة بال المغرب في العصر العلوي*، الرباط، منشورات عكاظ، 1992م، ص.5.

⁴³³ ينظر ماردينبي، *المناظرات الخيالية*، ص.57.

⁴³⁴ الحبشي؛ عبد الله محمد، *مجموعة المقامات اليمنية*، مكتبة الجيل الجديد، ط1، صنعاء، 1987م، ص.7.

وأعجبوا بأسلوبه وحواره ومنظراته، حتى بنى على منواله عشرات الأدباء بعد القرن السابع والثامن، وازدهرت المنظرات الخيالية في اليمن بعد القرن العاشر الهجري حتى القرن الرابع عشر الهجري، إلا من منظرات لا تكاد تذكر قبل هذا التاريخ. منها: "كاشفة الغمة في المفاحرة بين النخلة والكرمة" لعبد الله النجاشي (ت 874هـ)، و"المقامية المنظرية" لإبراهيم الوزير (ت 914هـ)، و"براهين الاحتجاج والمناظرة فيما وقع بين البندق والقوس من المفاحرة" لإبراهيم الهندي الصناعي (ت 1101هـ). إلخ.⁴³⁵ وإذا تتبعنا تطور المناظرة الخيالية في بلاد الشام والعراق ومصر؛ نجد أن القرنين السابع والثامن للهجرة حافلان بالكثير من هذه المنظرات التي نذكر منها: "مفاحرة بين السيف والقلم" لابن الوردي، و"المناظرة بين النرجس والورد" لابن نباتة المصري، و"مفاحرة بين العلوم" للفقشندي ،... ستفصل القول في ذكر هذه المنظرات والمفاحرات إن شاء الله في مبحث أنواع المفاحرات لاحقاً.

في نهاية القرن الثامن وبداية القرن التاسع الهجريين نلاحظ خوف الأدباء الشديد من بطش المماليك وأمرائهم الذي جعلهم يلجؤون إلى الأسلوب الرمزي مما نراه عند ابن نباتة ومعاصريه، ابن الوردي ومن ثم الفقشندي، إضافة لازدهار الصنعة والتصنيع في هذا الأدب الذي كثرت فيه الرمزية، والاستعارات والتورية وفنون البلاغة عامة، والذي يعطي مؤشراً

⁴³⁵ الحشبي، مجموعة المقامات اليمنية، ص 8. وينظر رغداء ماريني، المنظرات الخيالية، ص 60.

عن الحالة الاجتماعية والسياسية والفكرية والأدبية التي كانت موجودة في ذاك الوقت⁴³⁶.

ومثال ذلك ما استخدمه السيوطي في تلك الحالة الرمزية اجتماعياً من كتابه "الطريث في خبر البرغوث"، يؤكد محققه: أن كثيراً من الناس اهتموا بالبرغوث وأعطوا اسمه لبعض رجالاتهم من أمثال برغوث أبي محمد الجهمي أحد المناظرين للإمام أحمد وقت المحنّة، وأن إحدى حلقات جامع مراكش قد اشتهر بأحد رواتها المرموقين باسم برغوث، كان يتوافر على كل ما يتصف به البرغوث من جسم صغير قميء، ومن حركات وسرعة ولسع، وقد تكرر أداء هذه الفكرة؛ حيث تشبه البراغيث، وهي تمتص دم الناس بما يقوم به بعض الشهود من ابتزاز أموال الناس القاصرين. إلخ.⁴³⁷

وإذا دل على شيء فإنما يد على استقلالية السيوطي، الذي يعد مخترعاً لهذا النوع من المناظرات الخيالية، لهدفين ظهر من خلالهما، أحدهما: الرغبة في الإصلاح الديني والاجتماعي - كما هو حال أغلب معاصريه - بلجؤه إلى الرمز السياسي؛ حيث لم يستطع إعلان سخطه صراحة على المماليك، والثاني: مهاجمة من يزور التاريخ ولا يلتزم بالأمانة العلمية، وقد شهد القرن التاسع الهجري، زيادة كبيرة وواضحة عن القرون الأربع التي سبقته في الإنتاج الأدبي والعلمي، وربما يعود هذا - في رأي العكرش - إلى "حرص المؤلفين على تدوين إرثهم الفكري في

⁴³⁶ ينظر ماردينبي، المناظرات الخيالية، ص 62.

⁴³⁷ السيوطي؛ جلال الدين، الطريث في خبر البرغوث، ترجمة عبد الهادي التازي، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، ص 231-235.

مواجهة غزوات البربرة من المشرق والمغرب، وكان من مظاهر هذا الحرص ظهور الأعمال التجميعية والكتب الموسوعية⁴³⁸.

أما في القرون التي تلت القرن التاسع الهجري، مروراً بالعصر العثماني والعصر الحاضر، فلم يتوفّر بين أيدينا إلا مناظرات قليلة ذكر بعضها: "مناظرة بين الليل والنهر" لمحمد بن مبارك الجزائري (ت 1330هـ)، و"مناظرة بين العلم والجهل" لمحمد الديسي (ت 1340هـ)، و"رسالة طيف الخيال في مناظرة بين العلم والمال" لمحمد مؤمن الشيرازي (ت 1118هـ)، و"مفاحرة بين الماء والهواء" لأحمد البربر الذي عاش أواخر العهد العثماني⁴³⁹، وحاصل النتيجة التي يمكن أن نصل إليها أن هذا الفن اتبع في الأصل أسلوب الجد والعزّم، فلم تختلف موضوعات المناظرة الخيالية عن موضوعات المناظرة الحقيقة، فقد ظهرت المناظرات الفكرية مثلاً؛ في المناظرات التي قامت بين الغنى والفقير، ومناظرات لها طابع سياسي ديني، ومناظرات دينية فقهية وعلمية، وزاد على هذه الموضوعات موضوعات مهمة إلقت حولها مجالس الكتاب والعلماء، وكانت مرآة عاكسة لحياة الشعوب وعاداتهم وتقاليدهم ومجتمعاتهم فيها⁴⁴⁰.

⁴³⁸ الع Krish؛ من غرائب التأليف وفرائده في التراث العربي، عالم الكتب، القاهرة، ط 2001م، ج 22/3.4. ينظر ماردينى، المناظرات الخيالية، ص 63.

⁴³⁹ ينظر الطيان؛ محمد حسان، المفاحرات والمناظرات، ص 9.85.

⁴⁴⁰ ينظر سلامي؛ عبد اللطيف، المدخل في فن المناظرة، ص 46-48.

وكما وصلت بعض المناظرات الفكرية إلى ضروب من التسلية واستعراض الثقافة، كذلك آل الأمر في المناظرات الخيالية في المراحل المتأخرة، إذ صار هذا الفن أشبه بالعبثية المستحكمة؛ فغابت الغايات الأساسية التي قام عليها هذا الفن، وأصبح نوعاً من الترف اللغوي في كثير من الأحيان، الأمر الذي جعل من المتأخرین من يعتنون باللّفظ على حساب المعنى، وبالشكل على حساب المضمون والجوهر، والمحسّنات البدعية على حساب لغوية علمية ومنطقية أخرى⁴⁴¹. إضافة إلى أن هذا الفن لم يعد يلبي حاجات الإنسان العصرية، ولكن المستغرب أن يأتي في عصرنا الحديث شعراء كشفيف جبّري، وجبران خليل جبران، ورشيد أیوب، يعتنون أحياناً بمثل هذه المناظرات؛ فيؤلفون شعراً ونثراً مثل مناظرات "بين الأرض والمريخ، وبين الأرض والقمر" لشفيف جبّري، و"بين العصفور والفخ" لرشيد أیوب، و"المناظرة بين الصفادع الثلاث" لجبران؛ تيمناً بالأدباء القدامى من أمثال: ابن حبيب (في مفاخرة بين الشمس والقمر، والسحب والمطر) إلخ.

وهنا نرى أنهم يمنحون هذا الأدب أبعاداً إنسانية كبرى، إلا أن كلاماً من الغربيين والعرب إذا تأملنا موضوعات قصائدهم ونثرهم، نجدهم ينطلقون من جذور تاريخية إنسانية مستوحاة غالباً من الأساطير القديمة⁴⁴². ويظهر من هذا الفن أنه ضرورة إنسانية إن أحسن الأدباء

⁴⁴¹ ينظر ماردينى؛ *المناظرات الخيالية*، ص 65.

⁴⁴² ينظر سلامى؛ عبد اللطيف، المدخل في فن المناظرة، ص 45-46. ينظر ماردينى، *المناظرات الخيالية*، ص 66.

استعماله، خاصةً حين تضييع الحقيقة وتحاصر الحرية والفكر، فيضطر الكاتب أو الأديب إلى الجنوح نحو الرمز والهمز، والاستعارات والكلنات، والأقنة واستحضار التاريخ، وقد يجنب إلى مثل تلك المناظرات الخيالية في الشعر، ولا سيما المسرحي منه، ومن هنا نرى أن تلك المناظرات الخيالية أهمية ودوراً بارزين في المسرح، الذي يعبر عن الحياة نفسها ويعكس ما فيها من أحداث⁴⁴³.

حاصل القول أن فن المناظرات له جذور عميقه في التاريخ البشري كان ظهوره في الأصل قبل العصر الجاهلي وقبل التاريخ الإسلامي على شكل رموز وكتابات على الألواح الحجرية شعراً ونثراً كالعصر السومري والبابلي...، ومن ثم أخذ يتطور قليلاً في التاريخ الإسلامي كما في العصر الأموي، وأخذ يكتمل شيئاً فشيئاً وعندما هيأت له الظروف المناسبة مثل ظهور المناقشات والمجادلات بين الفرق والممل وتشجيع الخلفاء والسلطانين للعلماء، حتى أضحى في العصر العباسي فناً مستقلاً له قواعده وأسسه الخاصة به.

د. نشوء وتطور المناظرات الخيالية في العصر والبيئة الأندلسية

شهدت البيئة الأندلسية رقىً أدبياً، ونمئاً فكريًّا نظراً للظروف السياسية والاجتماعية السائدة آنذاك، حيث ما انفكَّ الأمراء والخلفاء يشجعون العلم، ويبسطون الأسباب للشعراء، والأدباء حتى يجودوا بما حملت قرائحهم من إبداعات فكرية وخيالات طيفية، بأسلوب يأسرك بشوق وقوه. وقد عرفت مجالس العلم والأدب رواجاً كبيراً، وإنقاًلاً واسعاً من قبل

⁴⁴³ ينظر ماردينبي، المناظرات الخيالية، ص 66-67.

الناس، لأجل الاستماع والبحث في مسائل العلم واللغة والأدب. وكان من أهل العلم والأدب، الوزراء والكتاب، والقضاة والخلفاء، وقد كانت المجالس تضم الصفة الراقية من أساطين العلم والأدب لعرض أفكارهم فكانوا قدوة لجمهور الأدباء⁴⁴⁴.

ذكر النقاد والباحثون أن نشأة المناظرات الخيالية في الأندلس تعود إلى أواخر عهد الخلافة (316 - 422هـ)، على يد أبي مروان الجزي (ت 394هـ)، وما ابتكره من مدح على لسان الأزاهير، وقد اعتبرت مقطوعاته تلك من المناظرات الخيالية القديمة في الزمن، ولم يذكروا غيره من عاصره، وكتب في هذا اللون، مع أن الباحث يجد أن ما وصل إلينا من أسماء، كان يوجد غيرها. ومنهم من عاصر الجزي، فقد ذكر صاحب كشف الظنون⁴⁴⁵، أن ابن الجزار أحمد بن إبراهيم الطبيب الأندلسي الذي مات مقتولًا قبل سنة 400هـ كتب رسالة هامة في "النوم واليقظة"، ومثله ما كتبه المجريطي (ت 395هـ) أحمد بن عمر بن وضاح الأشبيلي من "مفاخرة الأحجار الكريمة"، وهذا يؤكد أن هذا اللون من الرسائل الذي اتخذ من المنحى الرمزي أسلوبًا له دخل الأندلس في القرن الرابع، وتبلور على

⁴⁴⁴ ينظر فورار؛ أحمد بن لخضر، *الشعر الأندلسي في ظل الدولة العامرة* دراسة موضوعية وفنية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة العربية والأدب الجزائري، دار الهدى للطباعة، الجزائر، 2009م، ص60. ينظر عن أسماء قلح، فن المناظرة، ص43.

⁴⁴⁵ حاجي خليفة؛ مصطفى بن عبد الله كاتب، *كشف الظنون عن أسمامي الكتب والفنون*، دار الفكر، دمشق، 1982م. 1/896.

كتاب مشهورين في القرن الخامس الهجري، وفيه ظهر تأثر الأندلسين بالتراث المشرقي واضحًا وجليًا⁴⁴⁶.

و"اتسعت النماذج التي أصبح النثر الأندلسي قادرًا على محاكاتها، وتعددت؛ إذ أصبح التراث المشرقي لدى الناثر الأندلسي يضم طرائق سهل بن هارون، وكتاب القرن الرابع ولا سيما بديع الزمان ثم رسائل المعري، ومقامات الحريري. ولكن لا ينكر استقلال الكتاب الأندلسين في الجزئيات، ومحاولتهم التجديد في اختيار الموضوعات، فإذا قرأنا لابن برد الأصغر أو ابن زيدون لمسنا أثر سهل بن هارون والجاحظ بوضوح، ولكن هذا لا يعني أن الكاتبين لم يخرجوا من إسار دائرة التقليد"⁴⁴⁷. ومع أن الأندلسين تأثروا بالمشاركة في مختلف الفنون الأدبية، إلا أن هذا لم يمنع أدبياً كبيراً كأبي الوليد الحميري (ت 440هـ) أن يذكر في كتابه "البديع في وصف الربيع" الذي خصصه فقط لإبداع أهل عصره من الأندلسين، من أن نثرهم مبتدع، ونظمهم مخترع، ولكنهم لم يسجلوه كما فعل المشاركة. وربما أراد القول: أن بعض الفنون الأدبية لها ريادة على الأصول المشرقة. ومثله ما أكده ابن برد الأصغر في السيف والقلم، وقد قال صاحب الكشف فيها: إن ابن برد أول من سبق له القول بهذا في الأندلس. ورسالته في تفضيل الورد الذي بايعته الأزاهير جميعها للسيادة، ومن ثم رد الحميري عليه في تفضيل البهار الذي رأى إنه جدير بالرئاسة والمؤهل الحقيقي لها أكثر من الورد، وكذلك رسالة عمر الباقي (ت 474هـ) على لسان البهار التي يرجو

⁴⁴⁶ ينظر ماردينبي؛ *المناظرات الخيالية*، ص 68.

⁴⁴⁷ عباس؛ إحسان، *تاريخ الأدب الأندلسي*، ص 248.

فيها المقتدر تقربيه منه، وهي رسالة رمزية تحمل كثيراً من عواطف صاحبها في شكر المقتدر ليحوز مزيداً من الحظوة والمكانة لديه، وكذلك رسالة ابن حسدي على لسان النرجس⁴⁴⁸. ومن هنا نرى الخصام والجدال الذي أنشأه الأدباء بين النباتات.

لكن المتطلع إلى أدب الأندلسين يجد أنهم اهتموا بتقليد أدباء المشرق، بما تداخلت فيه المقامات مع المناظرات والمفاخرات والرسائل، فأبدعوا فيه حين ناظروا بين الجمادات والحيوانات والأزهار والمدن. إلخ⁴⁴⁹.

وقد هيأت الطبيعة الأندلسية لكتاب ملكة النثر الإنساني الفني التي وظفوها؛ ليجدوا ويتخلوا من القيود المفروضة عليهم، "وكان من حظ الأدب أن لم تزاحمه الفلسفة فيغلب عليه التعقيد والتعمق"⁴⁵⁰ حيث جاءت قطعهم ومناظراتهم النثرية والشعرية التي "كتبواها للمفاضلة بين نور ونور، وأحدهم يرد فيها على الآخر، فقد امتحنوا بها مقدرتهم الجدلية، واتخذوا من الطبيعة موضوعاً للجدل بدلاً من أن يكون جدلاً حول شؤون العقيدة، إذ كانت المناظرات في أمور العقيدة مظنة خطر، وما زال شأنها ضعيفاً حتى

⁴⁴⁸ ينظر ابن بسام، *الذخيرة في محسن أهل الجزيرة*، 1/523.

⁴⁴⁹ ينظر السيوسي؛ مصطفى، *تاريخ الأدب الأندلسي*، الدار الدولية للإصدارات الثقافية، ط1، 2008م. ص124. وينظر الرافعي؛ مصطفى صادق، *تاريخ آداب العرب*، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، 2003م، ج178.171/178.

⁴⁵⁰ أبو الحشب؛ إبراهيم علي أبو الحشب، *تاريخ الأدب العربي الأندلسي*، مطبعة المدنى ، القاهرة، ص122. ينظر ماردينى، *المناظرات الخيالية*، ص68-69.

ظهور ابن حزم، وكانوا في الحالين يرضون لديهم ميلًا عقليًا أكثر من توافرهم على إقامة الصلة العاطفية بينهم وبين المنظر الجميل⁴⁵¹.

وكان تشجيع الدولة للحياة الأدبية التي شكلت المجالس العلمية والأدبية فيها أهمية كبرى في تطور المناظرات الخيالية،... إلا أن كثيرين من رجال الدولة شجعوا أهل العلم والأدب وتركوا لهم حرية المناقشات، والجدال والمناظرة، فمما ذكرته كتب الأدب التي ركزت على تاريخ الأندلس الفكري والأدبي، أن أبا مجاهد العامري (ت 436هـ) مثلاً، الذي كتب له ابن برد الأصغر مناظرته في السيف والقلم، كان مجلسه للعلماء في قرطبة، فقد اجتمع في بلاطه علماء كثيرون منهم ابن سيده، وقد شاع العلم في حضرته حتى فشا في غلمانه وجواريه، وألف له ابن سيده معجميه: المحكم والمخصص.

وقد ولّى مجاهد على جزيرة ميورقة أبا العباس أحمد بن رشيق، وكان هذا الرجل كاتبًا بارعًا مشاركًا في مختلف العلوم، ولذلك جمع حوله في تلك الجزيرة حلقة من العلماء والصالحين⁴⁵²، والأمر ذاته ما فعله المقدّر الذي كان ابن حسّايني أحد كتابه المشهورين. وقد أكد اجتماع الأدباء والعلماء في هذه البلاتات والقصور، كما هو الأمر عند ابن حسّايني في بلاد المقدّر، تنافسهم في المديح؛ مما يعطي صدىً عميقاً للحياة السياسية عند الملوك والتي دفعت بعض الكتاب الأندلسيين إلى

⁴⁵¹ عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ص 197. وينظر عبد العزيز عتيق، تاريخ الأدب العربي الأندلسي، ص 470. وينظر أسماء قلح، فن المناظرة، ص 43-44.

⁴⁵² عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ص 73.

المداهنة والتملق من خلال استخدام الأسلوب الرمزي في رسائلهم، الذي اعتمد المناظرات الخيالية على ألسنة الجماد والزهور والبلدان، لتفضيل ملك بذاته على غيره من الملوك؛ وقد تكون هذه الرسائل أيضاً صدى للتنافس والحسد الذي كان بين الكتاب في بلاطات الأمراء، حيث إن كثيراً من الكتاب يرجون التميّز على أقرانهم... من كتاب القصر⁴⁵³.

ومع بداية القرن الخامس الهجري بدأ أهل الأندلس يفهمونحقيقة فضائل علمهم وبلدانهم وبيئتهم؛ فظهر لديهم دافع الاعتزاز بأمجاد الأندلس بما وضعه ابن حزم (ت 456هـ) من أساس لهذه المناظرات بين البلدان: فهو يرى أن العلم وحده ينبع الفضائل، وأن العلماء وحدهم هم الذين يحقق للبلدان أن تتفاخر بهم، وهذا يعُد تطوراً جديداً في أدب المفاصلات بين البلدان.

"وتعود رسالة ابن حزم سجلاً حافلاً بمظاهر النشاط العلمي والأدبي في الأندلس حتى عصر مؤلفها، ومنارة أدبية يتحدى بها من عاب على أهل الأندلس تقصيرهم في ذكر علمائهم، وهي تحتل مكانة رفيعة في الأدب الأندلسي لبراعة صاحبها في الرد والحجاج"⁴⁵⁴.

وقد برع الأندلسيون في المناظرة والمفاخرة بين البلدان، فكان من نتاجهم: "المفاخرة بين الحمراء ومالقة" لعمر الزجال (ت 844هـ)، ومفاخرة

⁴⁵³ ينظر القيسي؛ فايز عبد النبي القيسي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص 205. وينظر الداية؛ محمد رضوان، في الأدب الأندلسي، دار الفكر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق سوريا، ط 1، 2000م، ص 234.

⁴⁵⁴ القيسي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص 214. وينظر ماردينبي، المناظرات الخيالية، ص 68.

بين "مألفة وسلا" للسان الدين بن الخطيب (ت 776هـ)، وله غيرها، وكذلك المفاحرة بين قصري "المبارك والمكرم" لأبي جعفر بن أحمد الداني. إضافة إلى عشرات المقامات في فضائل الأندلس.

وكتبوا في موضوعات كثيرة أخرى ظهر منها: "مناظرة الخريف والشتاء" لأبي الحكم عمرو بن زكريا البرهاني الإشبيلي (ت 549هـ)، ومناظرة "تفضيل النخلة على الكرمة" لعلي النبهاني المالقي (ت 792هـ).

وربما هذا يجعلنا أن نتوقف عند أهمية فن المناظرات الذي قد نجد أدباء الأندلس يجنحون فيه حتى من خلال رسائلهم أيضاً نحو استخدام فن المناظرة في بعض مواضع الدراسة⁴⁵⁵، كما جنح ابن الشهيد الأندلسي في التوابع والزوابع إلى رسم رحلة خيالية إلى عالم الجن، قدم في قسمها الثالث مفاضلة بين شعرين لحيوانين من عشاق الجن (حمار وبغل)، وفيه رسم لصورة إوزة سماها (العاقة). وغرضه من المشهددين التندر بأشخاص لم يذكرون في رسالته بأسمائهم⁴⁵⁶.

وأكيد الدارسون أن فن المقامات - بما فيه المناظرات - قد وصل الأندلس من المشرق، وكان أول المتأثرين به القيرواني، إلا أنهم أكدوا - أيضاً - أن أقطار المغرب العربي عرفت المقامات الحريرية في بداية القرن السادس، ويفكك هذا الكلام ما سطره محمد السولامي من أن القاضي

⁴⁵⁵ ينظر أسماء قلح، فن المناظرة، ص 44-45. ينظر ماردينبي، المناظرات الخيالية، ص 70.68.

وينظر واقدة يوسف، المناظرات النثرية في الأدب الأندلسي، ص 2.4.

⁴⁵⁶ الديمة؛ محمد رضوان الديمة، في الأدب الأندلسي ، ص 244.

عياض(ت445هـ) في كتابه "التعريف بالقاضي عياض" لمؤلفه محمد بن عياض اليحصبي، أنه أخبر بعض أصحابه، أنه لما وصل إلى بلده كتاب المقامات الحريرية، وكان لم يرها من قبل، قال: إنه لم ينم لياتها حتى طالعها كلها⁴⁵⁷.

لكن المغاربة الذين أُعجبوا بهذا الفن لم يكتشف البحث العلمي أنهم كتبوا فيه كثيراً، ولعل أول هذه النصوص التي وصلت - على قول السولامي - ترجع إلى القرن السابع الهجري وهي: مقامة "طرفة الظريف في أهل الجزيرة وطريف" المنسوبة لعبد العزيز الملزوزي(ت667هـ)، و"المقامة النجدية" لمالك بن المرحل(ت699هـ)، ثم تلتها مقامة لعبد المهيمن الحضرمي(ت749هـ) بعنوان "الافتخار بين العشر الجوار"⁴⁵⁸.

نجد أن النثر في الأندلس، سار على أسلوب المشارقة، لكن الأندلسيين أبدعوا في التفنن به، فقد خلَّب الخيال الشعري على معانيهم، وكثُرت المناظرات والمحاورات الخيالية التي تناولت موضوعات متعددة، وقد امتازت الكتابة الأندلسية بميزات اقتضتها طبيعة البلاد وأحوال أهلها، فقد وجد العرب في الأندلس حضارة مهيئة للرقي الأدبي، نظراً للطبيعة الخلابة التي تبعث في النفوس نفحات موسيقية تؤخذ شعراً وتلفظ لحناً،

⁴⁵⁷ السولامي، فن المقامات في المغرب، ص69.

⁴⁵⁸ كنزن؛ عبد الله، النبوغ المغربي في الأدب العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت،

1961م، 2/175 - 187.

وبذلك حبب إلى أهلها الأدب وطبعوا على هذه الشيمة⁴⁵⁹، حتى وجد فن قولي أدبي جديد عرف لكتاب الأندلس في القرن الخامس الهجري. حيث يرى مصطفى السيوسي أن فن المناظرة عرف نضجاً وتطوراً بحق عند الأندلسيين، وأن المشاركين قد أخذوا منهم تلك الطريقة⁴⁶⁰.

في حين يرى عبد العزيز عتيق أن هذا الفن ليس من مستحدثات الأندلسيين بل سبقهم إلى ذلك المشارك من أمثال الجاحظ في رسائله، وذلك مثل رسالته في مناقب الترك، ورسالته في فخر السودان على البيضان...⁴⁶¹، ورسالة أخرى في مفاجرة الجواري والغلمان⁴⁶². فيبدو مما سبق بأن الرسالة يكتفى أسلوب حواري يرقى للهدف المرغوب، فتزداد وتيرة الحوار كلما أفضى أحد المتناظرين في الإشادة بمناقبه ومحاسنه.

وهكذا كانت الرسالة أفضل مثال لصورة المناظرة في البيئة الأندلسية التي شهدت نضجاً أدبياً وتقديماً فنياً على غرار البيئة المشرقية⁴⁶³.

⁴⁵⁹ ينظر الداية؛ محمد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي ، ص244-245.

وينظر الرافعي؛ مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، ج1/171-178.

⁴⁶⁰ ينظر السيوسي؛ تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي، ص124.

⁴⁶¹ عتيق؛ عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د، ت، ص470.

⁴⁶² الجاحظ؛ عمرو بن بحر بن محبوب الكناني، رسائل الجاحظ (الرسائل الأدبية)، تتح: علي أبو ملحم، ط1، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1991م، ص153-187.

⁴⁶³ ينظر أسماء قلح، فن المناظرة من منظور تداولي، ص45.

وإن المفاخرات من فنون النثر الأدبي التي تناولها أدباء الأندلس في فترة ما بين القرنين الخامس والسادس الهجريين، وفي هذه المرحلة ظهرت "فن المناظرات الخيالية" حيث تأتي على شكل المناظرة؛ وهي على صورة رسالة يدور الحوار فيها بين شيئين أو أكثر، أو بين شخصين حول موضوع معين، ويبني هذا الحوار على التفاخر، وإبراز المناصب والفضائل والصفات الحسنة، بقصد ذم الخصم، والتغوق عليه. "ويهدف الأديب من وراء مناظرته إلى إظهار مقدراته البينانية، وبراعته الأسلوبية في الموضوع الذي يكتب فيه".⁴⁶⁴

وقد سبق المشارقة الأندلسية إلى هذا الفن، إلا أن الأندلسية قد تميزوا بهذا الفن وأبدعوا فيه بإنشائهم المناظرات الخيالية على ألسنة الجمادات، كالأزهار، والأدوات، والبلدان، فإذا بهذه الكائنات تصبح عن فضائلها، وتحاور فيما بينها، وتتباهي بمناقبها كما يتحاور البشر ويتباهون، ومن هنا كان الأندلسية القادة في هذا الفن القائم على الخيال، ولعل ازدهار هذا الفن يعود إلى الطبيعة الموحية الأدبية التي أخصبت خيال الأدباء، وتحيز كل أديب لإقليمه أو مدينته، فضلاً عن المجالس الأدبية التي كان يعقدها الأمراء والخلفاء، والتي كان الأدباء يسجلونها على شكل محاورات ومجادلات.⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ عتيق، الأدب العربي في الأندلس، ص 496. وينظر قيسى، أدب الرسائل في القرن الخامس الهجري، ص 214-215.

⁴⁶⁵ السيوسي؛ مصطفى، ملامح التجديد في النثر الأندلسي خلال القرن الخامس الهجري، عالم الكتب، القاهرة، بيروت 1985 م ص 128.

من أنصر ما قدّمه النثر الأندلسي في هذه الفترة تلك المناظرات الخيالية "المفاخرات" التي أجريت على ألسنة النواوير والأزهار، وقد اتسعت هذه المناظرات حتى غدت ميدانًا يتتسابق به الأدباء، ويعارض فيه بعضهم بعضاً.

نستطيع القول: إن المفاخرات؛ بدأت على لسان الجاهليين نمطاً شفهياً يسير التكوين، خطابي الأداة، اجتماعي الغاية، وانتهت على يد الجاحظ جنساً أدبياً، له سمات خاصة تميزه عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، ثم عرف طريقه صوب الأندلس عبر نماذجه المشرقية الراقية، حيث وجد تربة خصبة احتضنته ومناخاً مناسباً منحه القدرة على الازدهار، فكثرت نماذجه وتنوعت أنماطه تعددًا وهذا يدل على التوسع فيه، ولجوء في كثير من المناسبات إليه ...⁴⁶⁶.

لقد اعتبر المفاخرات خموداً في عهد الرسول - صلى الله عليه وسلم - والخلفاء الراشدين؛ لأنها تقوم على العصبية، والحمية القبلية الجاهلية، التي حاربها الإسلام، ولكنها ما لبثت أن تأججت مرة أخرى في

⁴⁶⁶ ينظر ابن محمد؛ علي، *النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس*، مضامينه وأشكاله ، دار الغرب الإسلامي، ط1/1990م. ص426. وينظر ميدان؛ أيمن محمد، *جماليات النثر الأندلسي ابن بدر الأصغر أنموذجاً*، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، د، ت، ص46.

عهد عصر ما بعد الخلفاء الراشدين، حيث أشعل فتيلها بنو أمية فأصبح تاريخهم حافلاً بالمفاخرات⁴⁶⁷.

أما بنو العباس فلم تشتهر في عهدهم المفاخرات، ومرجع ذلك أنَّ الخلفاء انصرفوا عنها إلى الحوار، والمناظرة، التي غلبت عصرهم⁴⁶⁸. وإن ظهور النثر في مستواه الشفوي الأول شجع على بنية حوارية تقابلية، إذ ظهرت المفاخرات أولاً بين الأشخاص، ثم تطورت واتخذت أشكالاً مختلفة بين الأشياء، كالمفاخرة بين السيف والقلم، وبين الماء والهواء، وبين الذهب والفضة⁴⁶⁹. ثم ارتفت بعد ذلك إلى أن صارت شكلاً أدبياً قائماً بذاته.

لو تأملنا جيداً المفاخرة لوجدنا أنها الرحم الذي تخلق فيه فن المناظرة، فإن المفاخرة تقوم على خطاب تفاخري، يقتضي أسلوباً محكماً، حتى يتمكّن المُفَاخِرُ من تبيان مآثر نفسه أو قومه، إضافة إلى أن المفاخرة تستدعي شخصين متقابلين حتى تتم، وهذا ما تتطلبه المناظرة أيضاً، فلا يمكن أن تتم العملية إلا بوجود طرفي الحوار والنزاع، ويستلزم ذلك وجود حكم يفصل هذا النزاع⁴⁷⁰.

نلاحظ مما سبق أن المناظرة كانت في بداية الأمر تستخدم استخداماً حراً غير ملزم في العصر الجاهلي وما تلاه من العصور إلى

⁴⁶⁷ قتبي؛ حامد صادق، **الأدب العباسي (النثر)**، دار ابن الجوزي، الرسالة، عمان، الأردن، 2008م، ص182.

⁴⁶⁸ أسماء قلح، **فن المناظرة من منظور تداولي**، ص31.

⁴⁶⁹ الفجاري؛ مختار، **من أجناس الخطاب الفكري الشفوي القديم**، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، الأردن، إربد، 2000م، ص265.

⁴⁷⁰ قلح، أسماء، **فن المناظرة من منظور تداولي**، ص20.

أن وصلت العصر المملوكي، ففي العصر المملوكي أصبح استخدامها بشكل الزامي، حيث استخدمت المناظرات الأدبية في هذا العهد بمعناها العام والخاص، فمثالها العام في الأحاديث الودية أو العشقية، ومثالها الخاص في الأحاديث العدائية التي جرت بين عناصر مختلفة من الأشياء المحسوسة، ومن ثم تحول الحوار والجدال والمفاخرة فيها بين الجمادات وغيرها.

وكانت المناظرات الشعرية شاملة للمناظرات الواقعية أو الحقيقة بين البشر حيث يعتبر أكثرها عبارة عن حوار بين شخصين متحاورين من بني البشر كأن يكون بين العاشق والمعشوق، أو بين شاعرين أو أدبيين، وأحياناً بين العلماء في المسائل الفقهية أو اللغوية... وفي نفس الوقت بعض الأحيان كان هناك مناظرات خيالية (المفاخرات) بين الأزهار والنباتات وعلى لسانها أو على لسان الطيور أو الحيوانات وغيرها، حيث يكون الحوار فيها بين غير البشر، وتتشكل المفاخرة من طرفي المناظرة مع حضور الحكم، وبعضها بدون حضور الحكم، أما من حيث حجمها فالمناظرات (الواقعية) كانت على نوعين: طويل وقصير، وفي معظم الأحيان تتضمن تلك المناظرات لفظة (قال وقلت)، والذي كان تكراره يضفي جمالاً موسيقاً على النص.

وأكثر المناظرات الخيالية العكس تماماً من المناظرات الواقعية، حيث لا يوجد هناك أحاديث بين البشر بل يقتصر الحديث وال الحوار فيها على ألسنة عناصر مختلفة من الأشياء والنباتات والحيوانات وعلى عناصر

طبيعية ومفاهيم علمية... والتي كانت في كثير من المواقف لها إما جانب تعليمي أو ديني أو سياسي أو مدني وإما جانب ترفيهي فقط.

والشكل الأساسي للمناظرات الخيالية يشتمل على طرفي المناظرة أو المفاحرة حيث يكون في الجزء الأول يقوم أحد طرفي المفاحرة بإظهار محاسنه وفضائله ويتقاضر بنفسه، وفي المقابل يحتقر الطرف الآخر، وفي الجزء الثاني؛ يقوم الطرف الآخر بالدفاع عن نفسه، والرد على خصمه بما يناسب الموقف، وفي بعض هذه المناظرات والمفاحرات هناك جزء ثالث⁴⁷¹؛ يتضمن الراوي الذي يبين سير أحداث المفاحرة ويدلي بالحكم من خلال توجهه إلى أحاديث الطرفين، والتي غالباً تستدل وتبرهن بأدلة من آيات القرآن الكريم وبأحاديث نبوية وأقوال العلماء أو بالأمثلة وأشعار الشعراء، واستخدام الفنون البديعية والمحسنات اللفظية مثل؛ الطباق والجناس والسجع أيضاً كان له تأثير لا يستهان به في جمال نصوص تلك المناظرات الخيالية "المفاحرات".

2.3. أنواع المفاحرات وأول من كتب فيها

2.3.1. أنواع المفاحرات

إنّ الأدب العربي فتح أبواب المفاحرة الخيالية التي لها أوج أساس الأدب بعد تركه للمفاحرة الملموسة التي تم عملها من قبل لأجل الافتخار

⁴⁷¹ ينظر الماردينبي؛ رغداء، المناظرات الخيالية في أدب المشرق والمغرب والأندلس، ص 21.22.

وينظر نظري/ فولادي، دراسة بنية ومضمون الحوار الأدبي(المناظرة)، ص 24.25.

بالقبيلة، والأجداد وأصحاب الأموال ومع هذا تم كسر القشرة الضيقية للعادة التي كانت متواجدة في العصر الجاهلي، ومن خلال ذلك تم خروج السعة الكافية للعقل والخيال. وهذا النوع من الأدب له أمثلة كثيرة قد ظهرت في العصر العباسي في العراق، والأندلس، ومصر، والشام، وكثير من الأماكن في البلاد العربية⁴⁷².

فالمفاخرات؛ هي تلك الرسائل الأدبية التي كانت تقوم على أساس التفاخر والتناظر والجدل والنقاش والاحتجاج بين الورود والأزهار والشعوب والجماعات كلّ يبدي محاسنه ويفتخر بصفاته. وقد كانت هذه الرسائل امتداداً وتطوراً لتلك الرسائل التي أنشأها الجزمي في أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس الهجري على ألسنة الورود والأزهار، وتشخيص الأشياء والجمادات كالسيف والقلم، حيث اعتمد عليه كتاب القرن الخامس الهجري وطوروا هذا الفن ووسعوا مجالاته. وكذلك تكشف هذه الرسائل عن براعة الكتاب في الاحتجاج والجدل، وتدل على تأثيرهم العام بمدارس الجدل والحوار التي كانت سائدة في ذلك الوقت⁴⁷³.

ومن هذه المفاخرات؛ مفاخرات بين الأزهار والورود، التي سميت بأسماء مختلفة وهي: "الجوهر الفرد في مناظرة النرجس والورد" لأبي الحسن

⁴⁷²Abdulhadi Timurtaş. Ziyâuddîn İbnu'l-Esîr'in Alegorik Bir Eseri "Risâletu'l-Ezhâr".9 NÜSHA, YIL: 14, SAYI: 39 2014/II ,ISSN 1303_0752 Sarkiyat Arastirmalari Dergisi Journal of Oriental Studies .

⁴⁷³ينظر القيسي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص 201.

علي بن محمد المارديني⁴⁷⁴، وأنوار السعد و نوار المجد في المفاخرة بين النرجس والورد (لتاج الدين عبد الباقي بن عبد المجيد اليماني)⁴⁷⁵، ومفاخرة الورد مع النسرين (لعز الدين المقدسي)⁴⁷⁶، ورسالة في تفضيل الورد على الأزهار (لأبي الحفص عمر بن برد الأصغر)⁴⁷⁷، وكذلك هناك رسالة ترد على رسالة ابن برد الأصغر في تفضيل النرجس على الورد (لأبي الوليد الحميري)⁴⁷⁸، و"الورد يفوز في المفاخرة على الأزهار" (مجهول باسم؛ أدباء أصفهان)⁴⁷⁹، والمقامة الوردية في الرياحين والزهور (الجلال الدين عبد الرحمن السيوطي)⁴⁸⁰، وتفضيل المرسين على سائر الرياحين (لابن غانم المقدسي)⁴⁸¹. وهناك مفاخرات جرت بين غير الأزهار من الأشياء الأخرى مثل؛ مفاخرات الفواكه...، كالمفافرة بين المشمش والتوت

⁴⁷⁴ ينظر الششتاوي، المفاخرات[4] نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 18.7.

⁴⁷⁵ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 19.26.

⁴⁷⁶ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات، ص 27.40.

⁴⁷⁷ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات، ص 41-46.

⁴⁷⁸ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات، ص 51.50.

⁴⁷⁹ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات، ص 46-50.

⁴⁸⁰ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات، ص 71.78.

⁴⁸¹ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات ، ص 79.84.

(الشمس الدين محمد بن أحمد الذهبي)⁴⁸²، وله أيضًا مفاحرة بين التين والعنب، مفاحرة بين الرطب والعنب⁴⁸³، و مفاحرة بين العنب والنخيل لمحمد الأمير (ت 1182هـ)، ومفاحرة الحدائق والمنتزهات باسم؛ "المفاحرات الباهرة بين عرائس ومنتزهات القاهرة" (لعز الدين المقدسي)،⁴⁸⁴ وهناك مفاحرات بين المدن، كالمفاحرة بين مكة المكرمة والمدينة المنورة (لمحمد بن سليمان)⁴⁸⁵، ومفاحرة بين جزيرة الروضة ومصر(لمحمد بن أبي بكر الأسيوطى)، ومفاحرة بين ألوان الجلد البشري⁴⁸⁶؛ كمفاحرة السودان على

⁴⁸² ينظر الذهبي؛ شمس الدين محمد بن أحمد، مفاحرة بين المشمش والتوت، وينظر المهيب، شمس الدين، *اللطف والمنة في مفاحرة فواكه الجنة*، ترجمة محمد الششتاوي، دار الآفاق العربية، القاهرة، 1999، ص 9-18.

⁴⁸³ ينظر محمد الششتاوي، *اللطف والمنة في مفاحرة فواكه الجنة*، مجهول اسم المؤلف، مفاحرة بين الرطب والعنب، ص 19-26.

⁴⁸⁴ المقدسي؛ عز الدين، *المفاحرات الباهرة بين عرائس ومنتزهات القاهرة*، ترجمة محمد الششتاوي، دار الآفاق العربية، القاهرة، 1999.

⁴⁸⁵ محمد بن سليمان، *مفاحرة بين مكة المكرمة والمدينة المنورة*، (ترجمة محمد الششتاوي) دار الآفاق العربية، القاهرة، 1999م، ونور الدين علي بن محمد الزرندى، *المرور بين العالمين في مفاحرة الحرمين*، ترجمة محمد العيد الهطراوى، مكتبة دار التراث، المدينة، 1987، لسان الدين بن الخطيب، *مفاحرة ملكة وصلة*(داخل كتاب مسمى خاطرة الطيف في المغرب والأندلس) نشر: أحمد مختار العبادى، دار السويدى، أبو ظبى، 2003م، ص 57-65.

⁴⁸⁶ Abdulhadi Timurtaş. Ziyâuddîn İbnu'l-Esîr'in Alegorik Bir Eseri "Risâletu'l-Ezhâr". 9.10. NÜSHA, YIL: 14, SAYI: 39 2014/II, ISSN 1303_0752 Sarkiyat Arastirmalari Dergisi Journal of Oriental Studies.

البيضان (أبي عثمان الجاحظ)⁴⁸⁷، و مناظرة الليل والنهار لـ(ابن فارس ت395هـ)، ومفاخرة بين الليل والنهار باسم "نصر الأزهر في الليل والنهار (ابن منظور الخزرجي)⁴⁸⁸، وكاشفة الغمة في المفاخرة بين النخلة والكرمة (أبي القاسم النجري)، والمفاخرة بين الفصول، كمسامة الضيف بمفاخرة الشتاء والصيف (أبي بكر الكتبى)⁴⁸⁹، وسلوة الخريف بمناظرة الربيع والخريف (أبي عثمان عمر بن بحر الجاحظ)⁴⁹⁰، ومفاخرة بين المسيف والقلم (ابن نباتة المصري)⁴⁹¹، والمفاخرة بين الأشياء الأخرى مثل؛ "مفاخرة بين القرط والعقد" لمحمد بن إسحاق (ت1266هـ) و"المفاخرة

⁴⁸⁷الجاحظ؛ أبو عثمان عمر بن بحر، **مفاخرة السودان على البيضان**، (داخل مجموعة الرسائل) مطبعة التقادم، مصر، والسيوطى، جلال الدين عبد الرحمن، نزهة العمر في التفضيل بين البيض على السود والسمر، تتح: سمير حسين حلبي، مكتبة التراث الإسلامي، القاهرة، 1988م.

⁴⁸⁸الخزرجي؛ ابن منظور جمال الدين بن محمد، **نصر الأزهر في الليل والنهار**، مطبعة الجواب، قسطنطينية، 1298م.

⁴⁸⁹الكتبى؛ أبو بكر بن محمد عارف هاوكير، **مسامة الضيف بمفاخرة الشتاء والصيف**، بيروت، 1320.

⁴⁹⁰الجاحظ؛ أبو عثمان عمر بن بحر، **سلوة الخريف بمناظرة الربيع والخريف**، بيروت، 1320.

⁴⁹¹ابن نباتة؛ جمال الدين بن نباتة المصري، **المفاخرة بين المسيف والقلم**، (عزم العطار، مناظرة في الأدب، نقلت من الصفحة 5-19، وابن برد الأصغر، رسالة المسيف والقلم، (أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني الذخيرة في محسن أهل الجزيرة، تتح: إحسان عباس) دار الثقافة، بيروت، 1997، ج1/ 523-228)، و القلقشندى، أبو العباس أحمد، **صبح الأعشى في صناعة إنشاء**، دار كتب السلطانية، القاهرة، 1919م، ص 231-240.

بين الماء والهواء" لعبد الغني النابلسي (1050 - 1143هـ)⁴⁹²، والمفاخرة بين الشمس والقمر، والمفاخرة بين الأرض والسماء، والمفاخرة بين الغربية والإقامة، وبين العلم والجهل⁴⁹³، والمفاخرة بين العلوم المختلفة (القلقشندى)⁴⁹⁴.

نستنتج مما سبق أنه قد تم نسج خيال واسع الآفاق فيما دار من الحوار على ألسنة الجمادات أو الحيوانات أو الأزهار والنباتات وغيرها من

⁴⁹²النابلسي؛ عبد الغني، *ديوان الحقائق ومجموع الرقائق*، نشر عبد الوكيل الدوري، دمشق، 1953م، ص 29.

⁴⁹³ الطيان، *المفاخرات والمناظرات*، في هذا الكتاب المفاخرات كانت تبحث عن المفاخرات المتواجدة في العصر العثماني الأخير، وهي:

1. البيروتي؛ أحمد بن عبد اللطيف البرير الحسني البيروتي (توفي 1812)، *المفاخرة بين الماء والهواء*، ص 23-50.

2. البيطار؛ بهاء الدين محمد بن عبد الغني البيطار (توفي 1991)، *المفاخرة بين الشمس والقمر*، ص 23-50.

3. الجزائري؛ محمد بن محمد المبارك الجزائري الدمشقي (توفي 1912)، *غريب الأنباء في مناظرة الأرض والسماء*، ص 87-118.

4. الجزائري؛ محمد بن محمد المبارك، *نصرة البهار في مفاخرة الليل والنهار*، ص 121-148.

5. الجزائري؛ محمد بن محمد المبارك، *في المفاخرة بين الغربية والإقامة*، ص 151-184.

6. الحامل الجزائري؛ محمد بن محمد الديسي، *الحامل الجزائري* (توفي 1922)، *مناظرة بين العلم والجهل*، ص 190-205.

7. اليمني، عبد الباقي عبد المجيد، *بين القنديل والشمعدان*، وعز العطار، *مناظرات في الأدب*، ص 30-48.

⁴⁹⁴ القلقشندى، *صبح الأعشى في صناعة الإنشاء*، ج 14/238.

الأشياء التي تم ذكرها، باسم المفاخرات أو المناظرات الخيالية⁴⁹⁵، فالمفاخرات؛ إذن هي في الحقيقة كانت من الرسائل الأدبية القديمة التي تقوم على أساس التفاخر والمناظرة والجدل... والاحتاج بين الورد والأزهار وبين الجمادات والأشياء ،أي بين أطراف غير البشرية،... حيث يبدي كل طرف من المتخاطفين محسنه... ويفتخر بصفاته، وينقض محسن الطرف المقابل له، وسرعان ما يقوم الطرف الثاني(الخصم) باتباع نفس الأسلوب في الرد عليه، وبهذا الشكل يستمر الأخد والرد بين الطرفين حتى يصلا إلى نتيجة كأن يقع أحدهما الآخر أو يقتعا معًا، وإلا يلجان إلى طرف ثالث، وهو الحاكم أو القاضي فيحكم ويفصل بينهما في القضية، وقد كانت هذه الرسائل امتداداً وتطوراً لتلك الرسائل التي أنشأها كتاب المناظرات الخيالية أو المفاخرات باعتمادهم على الخيال، أي كانت هذه المناظرات كلها من نسج خيالهم،... وبهذا الشكل اكتشفت هذه الرسائل عن براعة الأدباء والشعراء في المنافرة والتناظر ، والمعارضة والمحاورة، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على تأثيرهم العام بمدارس الجدل وال الحوار والمناظرة التي كانت منتشرة في أماكن كثيرة في ذلك الوقت.

⁴⁹⁵ Abdulhadi Timurtaş. Ziyâuddîn İbnu'l-Esîr'in Alegorik Bir Eseri "Risâletu'l-Ezhâr".10 NÜSHA, YIL: 14, SAYI: 39 2014/II ,ISSN 1303_0752 Sarkiyat Arastirmalari Dergisi Journal of Oriental Studies.

2.2.3. أول من كتب في مفاخرات الأزهار

ذهب بعض النقاد والباحثين إلى أن ابن بُرْد الأصغر "مخترع هذا النوع"⁴⁹⁶، وأول من كتب فيه، ولك في البداية لا يمكن الجزم بأن الأندلسيين حظوا بالسبق في هذا الباب، أي المفضلة بين الأزهار والورد، والحقيقة أن الفضل في ابتكار المفاخرة بين صنوف الأزهار يعود إلى ابن الرومي، الذي عالج الأمر في كثير من أشعاره معالجة انتصر من خلالها للنرجس، مقدماً إيه على الورد وبقية الزهور، مما حدا بثلة من شعراء الأندلس إلى معارضته، فأكثروا من القصائد التي يفضلون الورد فيها على بقية الأزهار⁴⁹⁷، ومن هؤلاء الشعراء: الرندي الذي فضل "الورد على كل زهر مشترطاً دوامه ونضارته... إذ يقول: (البسيط)

الورُدُّ سُلْطَانٌ كُلَّ زَهْرٍ
لُوْ أَنَّهُ دَائِمٌ الْوَرَدٍ⁴⁹⁸

⁴⁹⁶ ينظر ضيف؛ أحمد شوقي عبد السلام، *بلاغة العرب في الأندلس*، مطبعة مصر، القاهرة، ط، 1924م، ص، 152. والسيوفي، ملامح التجديد في النثر الأندلسي خلال القرن الخامس الهجري، ص 142. وابن بسام، *الذخيرة*، ج 1/ 127. 130، وج 2/ 208.

⁴⁹⁷ ابن علي؛ محمد، *النثر الأندلسي في القرن الخامس الهجري*، مساميشه وأشكاله، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 1، 1990م. ص 275-278. وينظر عباس؛ إحسان، *تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)*، دار الثقافة، ط 5، بيروت، 1978م، ص 110. وميدان؛ أيمن محمد، *الحوار الأدبي بين المشرق والأندلس- المتنبي والمعري نموذجين*، دار الوفاء، ط 1، الإسكندرية، 2004هـ. ص 183.

⁴⁹⁸ الطريولي؛ محمد عويد الطريولي، *المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي*، مكتبة الثقافة الدينية، ط 1، 2005م، ص 60.

ولما كان أغلب متسللي القرنين الرابع والخامس الهجريين فرسان شعر ونشر راح النثر يحلق في آفاق كانت حكراً على الشعر، فتسربت هذه الظاهرة - وغيرها - لتأخذ مكانها في تضاعيف كتاباتهم، وكان الجَرَيْرِي (ت 394هـ)⁴⁹⁹، المعدود من المبدعين المولعين بالبحث عن صيغ جديدة، وأول من عالجها من خلال رسالة كتبها للمنصور بن أبي عامر (ت 392هـ)⁵⁰⁰، على لسان بنفسج العامري، مفضلاً إياه على كل من البهار والترجس⁵⁰¹، وكان لإعجاب المنصور بن أبي عامر بالزهور الذي حدا به إلى تسمية بناته بأسماء بعضها، ولتشجيع ولده المظفر (ت 399هـ)، كبير أثر في نفوس الشعراء والكتاب فأكثروا من القول في أنواع الزهور تقضيًّا ونقًّا، فتتوفر للأندلس في القرنين الرابع والخامس الهجريين منه قدر كبير⁵⁰².

⁴⁹⁹ أبو مروان، عبد الملك بن إدريس الجَرَيْرِي واحد من كبار أدباء الأندلس في عهدبني عامر، استوعب إجادة النظم والنشر جمِيعاً معاً، كان وزير المنصور بن أبي عامر وابنه المظفر الذي تغير عليه فقلة حنقاً عام 394هـ، في خبر طويل ذكره ابن بَسَام نقاً عن ابن حيان في ، **الذخيرة** ، ج 1/50-52.

⁵⁰⁰ ينظر الحميري؛ أبو الوليد اسماعيل بن محمد، **البديع في وصف الربع**، الكتاب اكتروني من المكتبة الشاملة غير مطابق للمطبوع، ص 33.32.

⁵⁰¹ ابن بسام؛ **الذخيرة** ، ج 1/32-33، و المغربي؛ شهاب الدين أحمد بن محمد، **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، تج: إحسان عباس وآخرون، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 1995م، 24/2، وابن عذاري المراكشي؛ محمد بن محمد، **البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب**، تج: كولان وآخرون، مطبعة برييل. ليدن، هولندا 1950م، ج 19. والأزدي؛ محمد بن فتوح بن عبدالله المبورقي، **جذوة المقتبس في نظر ولاة الأندلس**، الدار المصرية للتأليف، القاهرة 1966م، ص 212، 363.

بيد أن الجديد الذي أتى به الأندلسيون هو طرّقهم هذا الباب عن طريق الترسّل، فما أكثر الرسائل والقطع النثرية التي تحدث فيها الأندلسي باسم الزهور، وليس غريباً فتعلق أهل الأندلس بطبيعتهم غني عن كل بيان، وقد اكتسبت مناظرات الأزهار طابعاً خاصاً، فالصراع القائم بين الأزهار... لم يكن مجرد صراع بريء هدفه إثبات الجدار، ولكن لحاجة في نفوس أصحابها، لا سيما وقد عاصر هؤلاء الفترة الأكثر تأثيراً في التاريخ الأندلسي، وهي فترة ملوك الطوائف، فصراع الأزهار هو الوجه الآخر لصراع الملوك آنذاك، وتجدر الإشارة إلى أن لأبي مروان الجزيري قصب السبق في هذا الباب⁵⁰².

ويعد ابن برد الأصغر⁵⁰³، في مقدمة من استخدم هذا الفن نثراً، إذ كتب رسالة إلى الوزير أبي الوليد بن جهور، اعتمد فيها على مخيّله الخلّاقة، وصف فيها خمسة من النواوير، بغرض تفضيل الورد عليها وتقديمه، وتنصيبه أميراً عليهم، افتتح ابن برد الرسالة بتمهيد للمحفل

⁵⁰² لمقري؛ *نفح الطيب*، ج 2/ 70. و الحميري؛ أبو الوليد اسماعيل بن محمد؛ *البديع في وصف الربيع*، الكتاب اكتروني من المكتبة الشاملة غير مطابق للمطبوع ، ج 1/32.

⁵⁰³ أبو حفص أحمد بن برد الأصغر، حفيد ابن بر الأكبر الذي كان وزيراً في الأيام العاميرية، كان كاتباً لمجاحد العامري، والمعتصم بن صمادح، كما كان شاعراً رقيق الحواشي، وأشاد ابن بسام بمكانته، وذلك حين وصفه بـلبلة البلاغة الدائرة ومثلها السائر، ينتمي إلى أسرة قرطبية لعبت دوراً كبيراً في إثراء الحياة الأدبية آنذاك، فقد كان آل برد جمهور كتابة ومحور خطابة، ينظر ترجمته: ابن بسام، *الذخيرة*، ج 2/126.

المنشود في اللقاء صنوف من الرياحين، وأجناس من أنوار البساتين التي تتوق إلى التفاوض والتحاور والتناصف فيقول:

أما بعد يا سيدي، ومن أذنيه بنفسه، فإنه ذكر بعض أهل الأدب المتقدمين فيه، وذوي الظرف المعتنين بملح معانيه، أن صنوفاً من الرياحين، وأجناساً من أنوار البساتين، جمعها في بعض الأزمنة خاطر خطر بمنفوسها...، لم يكن لها بدًّ من التفاوض فيه والتحاور، والتحاكم من أجله والتناصف⁵⁰⁴. وبهذه المقدمة، و بإسناد الخبر إلى بعض أهل الأدب، يحاول ابن برد أن يوهم القارئ بواقعية ما يقصّ عليه، وإسناد الخبر إلى بعض الأدباء والظرفاء أسلوب معهود في القصة قديماً وحديثاً⁵⁰⁵.

نلاحظ أن المناظرات الخيالية "المفاخرات" خرجت بموضوعات متميزة؛ بيد أنها صارت أحياناً تتحوّل باتجاه الترف اللغوي، والتقرّب والتزلّف، والوعظ والإرشاد، وربما يعود هذا إلى طبيعة المناظرة الخيالية التي حافظت في بعضها على عمق موضوعها، وتناولت بالبحث والمناقشة عديداً من مثالب المجتمع الذي وُجد به كتابها، بعيداً عن الموضوعات العقائدية، ولكنها عجزت بمراحل أخرى أن تكون اللسان المعبّرة إلا عن كاتبيها فقط. حتى جاء السيوطي الذي أغنى المناظرات الخيالية والمفاخرات، بمناظرات

⁵⁰⁴الحميري، البديع في وصف الربيع، 20/1-21. ينظر واقدة يوسف، المناظرات النثرية في الأدب الأندلسي، ص.8.

⁵⁰⁵علي بن محمد، النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس، مضامينه وأشكاله، ج 2/591.

مُكثِّرة جعلته من أهم كتاب هذا النوع من المناظرات على الإطلاق، وجعلته مثلاً يُحتذى به لكتاب القرون اللاحقة⁵⁰⁶.

حاصل القول أن أول من كتب في المفاحرات، أو من هم الأوائل الذين كتبوا فيها؟

حسب ما يبدو لنا مما سبق من الآراء والأقوال: قال بعض الباحثين: يعود الفضل إلى ابن الرومي (ت 283هـ)، وقال بعضهم: بل كان الجزري (394هـ) المعدود من المبدعين المولعين بهذا الفن وأول من عالجها من خلال رسالة كتبها للمنصور بن أبي عامر...، وقال آخرون: أن ابن برد الأصغر (ت 440هـ) هو مخترع هذا اللون، وأول من كتب فيه،... ومن ثم نلحظ أن المناظرات التي أجرتها ابن برد بين الأزهار حفظت قرائح كتاب معاصرين له منهم: أبو الوليد إسماعيل بن محمد الحميري الملقب بحبيب (440هـ)، وكاتب آخر هو أبو عمر بن جعفر الملقب بابن الباقي (520هـ)، وأبو الفضل بن حسدي (522هـ)، وأبو محمد بن عبد الغفور (531هـ)، وأبو السيوطي (911هـ)،... وغيرهم.

3.3. بنية مفاحرات الأزهار

إن أول وأهم العناصر في بنية مفاحرات الأزهار هو طرفاها، فيكونان من جنس غير بشري، أي أنه يدور الحوار فيه بين غير البشر⁵⁰⁷؛ كأن يكون بين النباتات أو بين الأزهار، أو بين السيف والقلم، أو بين العلم

⁵⁰⁶ ينظر واقدة يوسف، *المناظرات النثرية في الأدب الأندلسي*، ص 9-7.

⁵⁰⁷ ينظر علي نظري/مريم فولادي، *دراسة بنية ومضمون الحوار الأدبي (المناظرة) العصر المملوكي*، ص 9.

والجهل، أو بين الفواكه، أو بين المدن. الخ، لقد تم ذكر أمثلة عديدة عن المفاخرات التي جرت فيها الحوار بين جنس غير البشري سابقاً في فقرة أنواع المفاخرات، وقد أوضحنا سابقاً الفرق بين المناظرات الواقعية والمناظرات الخيالية (المفاخرات)؛ ففي الأولى يجري الحوار فيها بين الجنس البشري، أي بين الإنسان والإنسان مثلاً؛ كالمناظرة بين العاشق والمعشوق (صفي الدين الحلي)⁵⁰⁸، أو بين الإنسان والشيطان، مثل "المناظرة التي دارت بين الإنسان والإبليس (لشهاب المنصوري)"⁵⁰⁹، ولابن الوردي مناظرة بنفس الموضوع مع إبليس⁵¹⁰، ويكون موضوع الحوار في المناظرات الواقعية غالباً عن موضوعات فقهية أو عقدية أو سياسية...، وأمّا في الثانية؛ (المناظرات الخيالية)، فالحوار فيها يكون بين غير البشر (الأزهار أو النبات، أو الحيوان وبين غيرها من الأشياء)، ويكون موضوع الحوار فيها غالباً عن منافسة بين الأزهار أو النبات، أو الجمادات (بدون روح) فكلا الطرفين يذكر لنفسه ما يمتاز به من خصائص

⁵⁰⁸ الحلي؛ صفي الدين، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، ص 409 . 410 . ونظري/ فولادي، دراسة بنية الحوار الأدبي (المناظرة) في أدب العصر المملوكي، ص 10.

⁵⁰⁹ السيوطي؛ جلال الدين، نظم العقيان في أعيان الأعيان. حرره فيليب حتى، بيروت المكتبة العلمية، 1927م، ص 86.

⁵¹⁰ السبكي؛ تاج الدين بن علي بن عبد الكافي، طبقات الشافعية الكبرى، تج: عبد الفتاح محمد الحلو ومحمود محمد الطناحي، دار إحياء الكتب العربية، 1964م، ج 101/10.

وصفات، وبالمقابل يذكر صفات خصمه على أنها مساوى بهدف إثراز السبق على خصمه.

أما عن أجزاء أو أقسام بنية المفاحرة، أخذت المفاحرة أسلوب شكل القصة أو الحكاية. فتكون الحكاية من، المدخل، والعرض (الأسلوب)، والنتيجة (الخاتمة). وهي كالتالي:

1.3.3. المدخل في البناء الفني للمفاحرة

الاستهلال في المفاحرة تبدأ في العادة بحمد الله - سبحانه - والصلوة والسلام على رسول الله - صلى الله عليه وسلم -، وقد ينتقل الأديب من ذلك إلى وصف تأملاته الخيالية في الطبيعة، وهذه التأملات توصله إلى الحديث عن التفاخر بين المخلوقات⁵¹¹. ومثال ذلك ما ذكره عبد الرزاق البيطار في مقدمة مفاحرة الليل والنهار لمحمد المبارك⁵¹².

إن المدخل في المفاحرة ذات أهمية كبيرة لا تقل عن أهمية صدر الرسالة؛ لكونه يعتبر مفتاح الخطاب، لهذا يشترط فيه ما لا يشترط في غيره؛ لأنه إذا كان الابتداء حسناً بديعاً و مليحاً رشيقاً، كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام، إن للابتداء - إذن - وظيفة تحفيزية تتمثل في حمل المتنقي على الاستماع والانتباه؛ ولهذا يشترط في صدر الخطاب الحسن والرشاقة، لما لهما من آثار نفسية إيجابية. ويؤكد هذا الكلام صاحب كتاب "المثل السائر" فإنه يذكر أهمية "المطلع أو المدخل"

⁵¹¹ ينظر جكلي، فن المناظرات في العصر العثماني، ص 21.

⁵¹² ينظر البيطار، حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر، ج 3/ 1355.

في الكتابة فيقول: "الأول أن يكون مطلع الكتاب عليه حدة، ورشاقة، فإن الكاتب من أجداد المطلع، أو يكون مبنياً على مقصد الكتاب، ولهذا باب يسمى باب المبادي والافتتاحيات".⁵¹³

نجد أن مقدمة المفاخرة في العادة تبدأ بالحمد لله والصلة على رسول الله (ص)، وبنذكر آية قرآنية في بعض الأحيان أو حديث نبوي ثم يبدأ كلاً الطرفين بالافتخار، أو يقوم كاتبها بجمع ذلك إلى تصوراته الخيالية حيث يذكر مثلاً أن خياله أوصله إلى بستان، فسمع فيها حماورات ومنافرات بين الزهور، وكأنها تتحدث بلسان حالها لا بمقالها كما في المفاخرة التي جرت بين النرجس والورد.⁵¹⁴

فقال الورد: "الحمد لله الذي أنزل في محكم القرآن، فإذا أشقت السماء فكانت وردة كالدهان" [سورة الرحمن الآية/37]، والصلة والسلام على نبيه المبعوث إلى الأسود والأحمر،...، وبعد فإن الله تعالى فضلاني على سائر الزهر بارتفاع المراتب، فوجب على شكر نعمته وشكر المنعم واجب، في تجمل المجالس والمحافل... ورد النرجس قائلاً: أقسم بمن أنزل في كتابه المبين...، وحق محمد المحمود، الذي يوحى إليه

⁵¹³ ابن الأثير؛ ضياء الدين نصر الله بن محمد، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تج: أحمد الحوفي بدوي طباعة، دار نهضة مصر للطباعة، الفجالة. القاهرة، ص 29. وينظر تمورتاش، عبد الهادي، تقنيات بناء القصة الشعبية في ماردين وفي قطر - دراسة مقارنة - أنساق مجلة دولية علمية، مج 2، عد 2، 2018م، كلية الآداب والعلوم جامعة قطر، ص 12.

⁵¹⁴ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 9. وينظر جكلي، فن المفاخرات، ص 14.

قُتِلَ أَصْحَابُ الْأَخْدُودِ [سورة البروج الآية:4]

مع نصك،...أتعيرني بالاصفار وهو لون التبر إذا انسبك، وتفخر على
بالاحمرار فما أحمرك، فتأدب في مقالك، واذكر سرعة زوالك، واحفظ
حرمتاك، وإلا كسرت شوكتك...".⁵¹⁵

التأملات الخيالية والمنافرات بين الطرفين أو الأطراف غير البشرية
هما الشيئان والعنصران الجديدان في فن المفاحرات. فبعض المفاحرات
بدأت مقدمتها على نفس الطريقة التي بدأت بها المقامات من ذكر راوي
القصة والبطل وسند للحديث، ثم ذهبت تعرض مواقف الشخصيتين⁵¹⁶،
ومثال ذلك في مفاحرة بين الماء والهواء للشيخ شهاب الدين بن أحمد
البرير، وكذلك في مفاحرة الشمس والقمر لبهاء الدين البيطار، حيث قال
في مقدمتها:

" حدثنا يسار بن حازم عن فتح الله أبي المكارم قال: رويت عن
الورقاء بسندها عن العنقاء قال: نشرت جناح الهمة، وطارت في فضاء
الحكمة، ثم عرجت على الرفاف إلى عالم اللطائف، فلم أزل اخترق حجاباً
بعد حجاب، واستفتح باباً بعد باب إلى أن وصلت مواطئ الأنوار... فرأيت
في مرايا العجائب ومزايا الغرائب مجلساً من مجالس السمر جمع الشمس
والقمر، وهم متقابلان في النظر، ثم شرعا يتاجيان، إلى أن جرت بهما
سوابح المحاورة، وجرتهما سوانح المحاضرة فألقتهما من مسالك تلك

⁵¹⁵ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 10-9.

⁵¹⁶ ينظر جكلي، فن المفاحرات، ص 14.

المسامرة في مهاوي المهالك ومساوئ المفاخرة، فصعد القمر على المنبر الأزهر وقال: الحمد لله، والله أكبر. هذا جمالي قد زهر، وجلالي قد بهر، لمن شاهد ونظر...⁵¹⁷.

2.3.3. العرض في المفاخرة

إن العرض في المفاخرة هو العنصر المتصنع؛ تتميّق في العبارة وتجويد موسيقي، وتصوير فني ورموز أحياناً، ولكن أسلوب الكاتب في العرض يختلف من حين إلى آخر، وقد يعلو ويرُوّق حيناً، وقد يتتكلّفه الأديب حيناً آخر. ولأجل ذلك فإن اتهام العصر كله بجمود أساليبه وتأخره، فهذا الرأي ينجم عن تعجل في الدراسة، واتخاذ القرار بعيد عن الصحة، وهو أمر ينأى عن الصواب، فضلاً عن أن لكل عصر من العصور أسلوبه، وأذواقه الفنية في عرض المعلومات⁵¹⁸.

1.2.3.3. الأسلوب الفني الأنيد في عرض المفاخرة

تُعرض محتوى المفاخرة أو موضوعها باستخدام طريقتين أو أسلوبين هما؛ الأسلوب الفني المتألق والأسلوب المتكلّف، ففي الأسلوب الأول تبدو العبارات فيه محكمة السبك في تصوير بديع يرسم الكاتب بأسلوبه اللغوي البليغ لوحّةً فنيةً أنيقةً لحالة الجماد المشخص، وهو يحاور ويجادل وينافر ويخاصل حتى يصل إلى نتيجة، يعتمد في ذلك على تراكيب

⁵¹⁷ البيطار، حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر، ج 1/382. وينظر الطيّان، المفاخرات والمناظرات، ص 55-56.

⁵¹⁸ ينظر جكلي، فن المفاخرات في العصر العثماني، ص 26.

منسجمة ومتراقبة لا خلخلة فيها، وعلى موسيقى متناغمة تعتمد على السجع والطباقي والاستعارات والتوازن والازدواج، وعلى آيات من القرآن الكريم وأحاديث الرسول – صلى الله عليه وسلم –، وعلى الشعر والأمثال وسوها من عناصر الجمال اللغوي والتصويري⁵¹⁹.

هذا النرجس في مفاخرته للورد، يكاد يتميز غيظاً منه، والكاتب يصور لنا حال النرجس بقوله: "وحق النرجس بأحداقه، وقام على قصبة ساقه، وتهيأ لمناصلة خصمه، وشرع يبدي شرائع حكمه، وقال: أشبهت العيون، وأشبهت الخدود فلا فرق، ولقد علمت ما بينهما مثل ما بين القدم والفرق⁵²⁰، فأنا حارس مجلس الشراب، والنديم المعول عليه بين الأحباب، تسميت بأحسن الأسامي، فلست لي بمسامي، اتسمت بي الحسان، ومست في حل مصيغات الألوان، ولو اعتبرت بحمرة خجلك، وتشقيق جيوب حلك، ما قمت في موقف المفاخرة، ولا فهت ببنت شفة⁵²¹ في معرض المفاخرة".⁵²²

نرى الكاتب هنا يعرض مشهداً يشخص فيه النرجس والورد بشخصين يتحاوران، وقد احتدم بينهما الخصام والجدال، فجعل للنرجس أحداً يرى بها، وسيقان يقف عليها، وأسند له القيام بعد جلوس، وأصبح

⁵¹⁹ ينظر جكلي، *فن المفاخرات في العصر العثماني*، ص 26.

⁵²⁰ الفرق: وسط الرأس.

⁵²¹ بنت شفة: كناية عن الكلمة أو اللفظة.

⁵²² ينظر الششتاوي، *نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار*، في مفاخرة النرجس والورد، ص 22.

النرجس حكيمًا ينصح بحكمه الورد، ورأينا من خلال المفاخرة أن النرجس يتميز غيظًا - كنایة عن شدة غضبه -، بقوله: "وحق النرجس بأحداقه، قام على قصبة ساقه، وتهيأ لمناصلة خصمه"⁵²³، فصورة الورد والحرار خده من الخجل في نظر النرجس بأنه الأحمق الذي يشقق جيوبه وحلمه (لباسه) عند الغضب، وهو يستهزأ به، حيث يذكر الفرق الكبير بينه وبين الورد، من حيث الصفات الحسنة لنفسه والصفات السيئة للورد، وهي تشبيهات جاءت للتحقيق؛ فشبه أوراق الورد الحمراء بالعيون الملتهبة المريضة، كما استخدم الكاتب في مفاخرته الجناس البديع؛ ليصبح مفاخرته بأسلوب شيق لا يمله السامع؛ بل يطلب منه المزيد، فنلاحظ الجناس بين ساقه وأحداقه، وبين أسامي ومسامي؛ كما استخدم الكنایة لكي يعبر عمًا بداخله بعبارات براقة، فنرى الكنایة في استعمال بنت شفة كنایة عن الكلمة واللقطة، حيث تخرج اللقطة من بين الشفتين فاعتبرت بنتها كنایة. كما أن هناك - أيضًا - مشهدًا خيالياً بين النرجس والورد وهمما يدللاني بحججهما، ومشهد الورد وهو يعلو على النرجس بعد سماعه ما قاله النرجس.

"فتضرج خد الورد حمرة، وأوقد من الغيظ لمناصلته جمرة، - كنایة عن شدة غضبه -، وقد أقبل في صورة الغاضب المحق، وقال الورد: مُت بدأ الحسد فقد علاك اصفراره، وأين منك الطرف - كما ادعيت - ؟ لم يبد عليك أحوراره؛ صدقت، ولكن أنت أشبه بالعين المخصوصة باليرقان،

⁵²³ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 22.

والصفرة المنوطة بالأبهقان، فلقد عشت⁵²⁴، وعيونك السقيمة من أشعة شموسي، ووقفت على قصب ساقك حيث استقر كرسي جلوسي، فأنا دائرة الجمال، المشتملة على قطب الكمال، ربّي الدراري⁵²⁵ بدرها، وقدتني نفيس دُرّها، فنشرت أعلامي العقينية (الذهبية) على زهرتها (كوكب الزهرة)، وأشبهت شكلها وحسن زهرتها⁵²⁶.

أما مشهد النرجس ورد فعله على الورد فهو النرجس رماحه الزبرجدية، فلتقاها الورد بحجفته (الترس) الذهبية وقال النرجس: "أردد هذه العقود النفيسة إلى هوايها (الأعمق)، فقد علم كذبك حاضرها وباديها والطم خدودك حزناً على فوات مقامي، وقصورك عن بلوغ مرامي؛ من أين لك مداهن در حشوهن عسجد؟... أما تراني قد نشرت على رماح من زبرجد، طالما حرست حمى الرياض، ولبست أحسن اللباس، وهو البياض، وقمت خطيباً على منبر الصين، وقلدت إمرة الرياحين، فأنا ناطر (حارس) هذا الفضل، وناظر هذا الفضل، سبقتك إلى الوجود مكاناً أعدم مكانك، ولم يرض زمامي أن يجاور زمانك، لبّثك على وجه البسيطة قليل، وحالك - كما علمت - ليس بالجليل، تتلون كما تتلون الغول، من أحمرك وأصفرك

⁵²⁴ العشا: سوء البصر في الليل والنهار.

⁵²⁵ الدراري: الكوكب لعطارد، والعرب نسب الأمطار والرياح إليها.

⁵²⁶ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، في مفاخرة

النرجس والورد، ص 23-22.

وأبىضك المملول"⁵²⁷؛ فلقد رماك ابن الرومي بسهام هجائه، وجعلك عُرْضة
لنوائب الدهر ولأوائه (الشدة والمحنة) حيث قال: [البسيط]

كأنه سُرْم بَعْلِ حِينَ يَخْرُجُهُ عند الرياث وبَاقِي الرُّوْثِ فِي وَسْطِهِ
وحيث مدحني وقال: (الكامل)

أَيْنَ الْعَيْنُونَ مِنَ الْخُدُودِ نَفَاسَةً وَرَيَاسَةً لِوَلَا الْقِيَاسُ الْفَاسِدُ⁵²⁹

فمثل هذه المسبة لا يضمحل أثرها، ولا ينقطع خبرها، والله در

القائل: [البيت الأول من بحر السريع، والثاني فيه كسر عروضي]

أَشْبَهُ شَيْءٍ بِالْعَيْنِينِ الْمَرَاضِ التَّرْجِحُ الْغَصْنُ لَهُ رُتبَةً

فِخَارَةُ الْمَشْهُودِ بَيْنَ الْرَّيَاضِ⁵³⁰ قَامَ عَلَى قُضْبَانِهِ مُبْدِيًّا

ولو لم أغمض عن مساويك عيني، وأترك للصلح موضعًا بينك

وبيني، لكنت أبديت أضعاف مساويك؛ لأنني في الرتبة غير مساويك.

⁵²⁷ الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 24.23.

⁵²⁸ العسكري؛ أبو هلال الحسن بن عبد الله بن مهران، الصناعتين: الكتابة والشعر، تتح: علي محمد البحاوي ومحمد إبراهيم، المكتبة العنصرية ، بيروت، لبنان، 1419هـ، ج 429. والنويري؛ نهاية الأرب في فنون الأدب، ج 11/192. والقلقشندى، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج 2/274.

⁵²⁹ الشروانى؛ نفحة اليمن فيما يزول بذكره الشجن، ج 1/68. والنويري؛ نهاية الأرب في فنون الأدب، ج 11/210-235. الأصفهانى؛ أبو القاسم الحسين بن محمد، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، شركة دار الأرقام بن أبي الأرقم - بيروت، ط 1، 1420هـ، ج 2/604. والعسكري؛ أبو هلال الحسن بن عبد الله، ديوان المعانى، دار الجيل، بيروت، د، ت، ج 2/21.

⁵³⁰النويري؛ نهاية الأرب في فنون الأدب، ج 11/210، وينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 25.24.

فعندها اشتعل الورد من كلامه، وظهر من أثر كلامه (الجراح)،
وقال: لقد تعديت طورك، وستعرف حورك وكورك (النقص والزيادة)، لكن
قحة العيون مخصوصة بالأذال، والتجري على الملوك من شعائر الجهال؛
فأنا سلطان الرياحين، وبذلك وقع لي في سائر الدواوين، كأنني وجنة حب
وقد نقطت بدينار...، وأصل كما يصل الحبيب بعد الصدود⁵³¹.

وأما افتخارك بالحراسة، فهي محل الأسقاط، والوظيفة المنوطة
بالأنبياء، أما كونك سبقتني فهو على حكم الحجبة، والمبشر بوصولي،
فلما علم أوان حُطُّ رحاله حتَّ رحاله، وأشاع في أصحابه ارتحاله، وقال:
قد أظلنا وصول ملك لا يُجاري، ورئيس لا يُباري، وأين زمانك من زمامي،
ومكانك من مكاني،... فأنا بينها الطراز المذهب، والملك المعظم
المذهب⁵³². وهكذا استمرت المفاخرة والمنافسة بين النرجس والورد "واشتد
لظى الحرب بينهما حتى عميت عيون النرجس من بزوع أنواره، ونُكست
أعلامه الزبرجدية لنضارة نواره.

فعندها قال الورد: هذه الشقراء والميدان، إن كانت لك خبرة بمبارزة
الأقران، فلما أورده لظى الحرب، ولم يكن من رجال الطعن والضرب،
وأزلمه الحجة، وعرفه المحجة، فعندها قال الورد: من شأننا الصفح عما
أنتيه، فقد جنيت ثمار الندم بما جننته، فكن قرير العين، ولا تعد لمثلها
فالمؤمن لا يلدغ من جحر مرتين، واحذر أن تطاول من هو أعلى منك

⁵³¹ الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 24-25.

⁵³² النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، ج 11/235، ينظر الششتاوي، نور النهار
في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 24.

محله... أما علمت أن الامتحان، يظهر رتبة الإنسان، ومن سعادة جِدَّك، وقوفك عند حَدَّك، فكن لما قلته بالمرصاد، وأن عدت لمثلها فترقب أول "النحل"، وآخر سورة ص، أي ترقب قيام القيمة عليك. "ونسأل الله أن يهدينا إلى الرشد، وأن يذهب عنا ضغائن الحسد، بمنه وكرمه..."⁵³³.

وقد زادت الحجج المنطقية التصوير المشوق جملاً، فهذا الورد الذي شبه نفسه بدائرة الجمال، المشتملة على قطب الكمال، أي الكوكب العظام، والعرب تتسب الأمطار والرياح إليها، وأنه رفع أعلامه الذهبية على كوكب الزهرة، لأنها أشبّهت شكلها وحسن زهرتها، أما النرجس فرَدَ عليه قائلاً: "اردد هذه العقود النفيسة إلى هواديها، أي ارددها إلى مكانها في البحر لقد سرقتها من أعماقها)، فتبين، كذبك الظاهر والباطن، واندم على خطئتك، والطم خدوك حزناً على فوات مقامي، وقصورك عن بلوغ مرمامي"⁵³⁴؛ كما يوجد هنا أيضاً السجع بين كثير من الكلمات مثل: (مقامي، ورمامي، عسجد و زبرجد...)، وكذلك يوجد الطلاق بين بعض الكلمات؛ (كحاضرها وباديها، وبين قليل، جليل، أصفرك، وبين أحمرك وأبيضك)، فلذكر هذه الكلمات دلالة على الزيادة في التحمير اشتراك في إيضاحها الصوت والصورة، وأورد الكاتب في هذا المقطع من المفاخرة التناص من الحديث النبوي؛ ليؤكد به المعنى بقوله:

⁵³³ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 26.

⁵³⁴ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 26-27.

" ولا تعد لمثلها فالمؤمن لا يلدغ من جحر مرتين" ، حيث اقتبسه من حديث ابن عمر - رضي الله عنهما ، أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ - صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ - قَالَ: "لَا يُلْدُغُ الْمُؤْمِنُ مِنْ جُحْرِ مَرَّيْتِنِ" ⁵³⁵ ، فصار الحديث كالمثل السائر مما زاد من انتشاره بين الناس ، وكذلك اعتمد على التناص في اقتباس من القرآن الكريم ، قوله: فترقب أول "النحل" أَمْرَ اللَّهِ فَلَا تَسْتَعْجِلُوهُ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى عَمَّا يُشْرِكُونَ ﴿١﴾ [سورة النحل الآية: 1] ، وأخر سورة ص: ﴿وَلَنَعْلَمُنَّ نَبَأً بَعْدَ حِينٍ﴾ ، [سورة ص الآية: 88] ، فالازدواج في العبارات المقتضية من القرآن الكريم والسنّة النبوية ، قد أضفى على النص جملاً موسيقياً أضيق إلى الجمال التعبيري ، وجاء الشعر على عادة العصر في دمجه بالنشر وذلك لتنقية المعنى وتوكيده ، وفي النص بشكل عام يوجد جمال تصويري وتعبيرى لغوى ⁵³⁶ ، أي (الجمال التصويري بين اللفظ والمعنى) كما قوله: "أَمَا افْتَحَرَكَ بِالْحَرَاسَةِ، فَهِيَ مَحْلُ الْأَسْقَاطِ، وَالْوُظِيفَةُ الْمَنْوَطَةُ بِالْأَنْيَاطِ، أَمَا كُونَكَ سَبْقَتِي فَهُوَ عَلَى حُكْمِ الْحَجَبِ، وَالْمُبَشِّرُ بِوَصْلِي...، وَأَمَا كَلْمَةُ (افْتَحَرَكَ بِالْحَرَاسَةِ)" ⁵³⁷ ، فهي محل الأسقاط ، فقد وردت هذه الكلمة هنا في سياق الدّوني ، وهذا المعنى غالباً

535 أخرجه الإمام أحمد بن حنبل ، في مسنده ، ج 10/175 ، رقم(5964) من حديث ابن عمر ، باب مسنّد عبد الله بن عمر رضي الله عنها ، وأخرجه البخاري ، برقم(5782) ، ومسلم برقم(2998) عن أبي هريرة رضي الله عنه.

536 ينظر جكلي ، فن المفاخرات ، ص 28.

537 ينظر الششتاوى ، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار ، ص 26-27.

ما يرد في مقام التقليل من قيمة صاحبها و شأنه، وأمّا ورودها هنا للافتخار فهي في غير محلها؛ لذلك ردّ عليه الطرف الآخر بقوله: " فهي محل الأسقاط، والوظيفة المنوطة بالأنياط" ، يشير إلى أن هذه المهنة لا يليق أن تقتصر بها بل هي حجة عليك وليس لك. والاستشهاد أو الاقتراض من الأمثل الشعبية كقوله: " هذه الشقراء والميدان، إن كانت لك خبرة بمبارزة الأقران" ⁵³⁸ ، فتبدو العبارات في هذه المفاخرة محكمة ومتقدمة السبك في تصوير جميل يرسم به الكاتب لوحهً فنية أنيقة لحالة الأزهار المشخصة، وهي تتجاذل وتخاخص وتختلف مع بعضها، معتمداً على تراكيب متناسقة لا خلل فيها، وعلى موسيقى متناغمة تعتمد على السجع والتوازن والازدواج، وعلى آيات من القرآن الكريم وأحاديث نبوية، وعلى الشعر والأمثال وسوهاها من عناصر الجمال التعبيري والتصويري ⁵³⁹ . أما مواطن الاستشهاد بالشعر فهو قوله: "لقد رماك ابن الرومي بسهامه؛ حين قال في ذم الورد:

(الكامل)

كَانَهُ سُرْمُ بَعْلٍ حِينَ يَخْرُجُهُ عَنِ الْرِّيَاثِ وَبَاقِي الرُّوْثِ فِي وَسْطِهِ
وحيث مدحني وقال: (الكامل)

⁵³⁸ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 26.
وينظر التوبيري، نهاية الأرب في فنون الأدب، ج 5/137.

⁵³⁹ ينظر جكلي، فن المفاخرات في العصر العثماني، ص 29.
⁵⁴⁰ العسكري ، الصناعتين: الكتابة والشعر، ج 1/429. والتوبيري، نهاية الأرب في فنون الأدب، ج 11/192. والقلقشندى، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج 2/274.

أَيْنَ الْعَيْوُنُ مِنَ الْخُدُودِ نَفَاسَةً⁵⁴¹ وَرَيَاسَةً لُولَا الْقِيَاسِ الْفَاسِدِ⁵⁴¹

ذُكر هذه الألوان البلاغية في المفاحرة يزيدها جمالاً على جمالها، وهذا التعبير والتصوير يكسبان النص حيوية وحركة، وبهذا الأسلوب الذي أحكمت به العبارة وسلست، وتتوفر لها النغم المطرب المنسجم فكان التعبير ذا حلاوة وطلاوة وتأثير في النفس⁵⁴². حيث يقول عبد القادر الرباعي: "إن أسباب الجمال ترتد إلى عنصرين أساسين هما الصورة والإيقاع، وما نسميه صنعة إنما هو عند القدامى موهبةً تتم عن إبداع نبع من البيئة التي يعيشها الأديب، ومنها يحصل ثقافته كما يتأثر بوضعه الاجتماعي والحضاري إضافة إلى إلهامه، ومن هنا كان تأثير ذوق العصر عليه وكان إبداعه الفني ضمن مفهوم الجمال في عصره"⁵⁴³.

وإذا كان من شروط المفاحرة أن يجري الحوار الجدلية بين شخصيتين خياليتين من غير العقلاء، فإن الكاتب هنا أجرأها بين زهرتين وهما النرجس والورد، وهما من غير العقلاء ومن غير الجنس البشري، وعندما دخل الراوي إلى مسرح الخصام؛ ليحكم بينهما بالعدل والإحسان،

⁵⁴¹ الشرواني؛ نفحة اليمن فيما يزول بذكره الشجن، ج 1/68. والنويري؛ نهاية الأرب في فنون الأدب، ج 11/235-210. الأصفهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، ج 2/604. والعسكري؛ أبو هلال الحسن بن عبد الله، ديوان المعاني، ج 2/21.

⁵⁴² ينظر جكلي، فن المفاحرات في العصر العثماني، ص 30-29.

⁵⁴³ الرباعي؛ عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، إربد: جامعة اليرموك، الأردن، 1980م، ص 18.

وجد أن كلاً منها أتى بأدلة وبراهين وحجج قوية، ليثبت بذلك تفضيله على الطرف الآخر (الخصم)، وعندها وجد تعادلاً في أدلة وبراهين كلاً منها، فاحتار في الحكم فأشار لهما أن الإمام مالك بالمدنية فيرمي بذلك إلى أن يذهبا إليه ليحكم بينهما الإمام، فدخول الراوي هنا، يرمي به إلى الخير. وهنا نرى أن الشخصيات في المفاخرة لم تعد اثنتين وراوياً، بل أضاف الكاتب، الإمام مالك ليحكم بينهما، وإنما تعددت الشخصيات لتكون النرجس والورد، والراوي، والإمام مالك، وهي رموز للصراع بين المتخاصلين؛ ليبين أيهما أحق بالتفضيل على الآخر حتى ينتصر عليه، وهو ما أراده الكاتب من مفاخرته⁵⁴⁴.

ونلاحظ أيضاً أن الكاتب اعتمد أسلوب التناص القرآني في كثير من جمله في هذه المفاخرة، لقد ذكرنا سابقاً ما معنى التناص وما أقسامه؟ وذكرنا أنّ من أقسامه الاقتباس من القرآن الكريم مثل قوله: ﴿فَإِذَا أَشَقَّتِ السَّمَاءُ فَكَائِنٌ وَرَدَةٌ كَالدِّهَانِ﴾ من [سورة الرحمن الآية:37]، و قوله: ﴿صَفَرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنَهَا تَسْرُ النَّاظِرِينَ﴾ من [سورة البقرة الآية/69]، و قوله: ﴿قُتِلَ أَصْحَابُ الْأَخْدُودِ﴾ من [سورة البروج الآية/4]، و قوله: ﴿وَالسَّابِقُونَ السَّابِقُونَ أُولَئِكَ الْمُقَرَّبُونَ﴾ من [سورة الواقعة الآية/11.10]، ﴿بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ﴾، من [سورة إبراهيم الآية/37]، و، ﴿وَلِلآخرةِ حَيْرٌ لَكَ مِنَ الْأُولَى﴾، من [سورة الضحى الآية/4]، ﴿لَنْ نَصِيرَ عَلَى طَعَامٍ وَاحِدٍ﴾، [سورة البقرة الآية/61]، ﴿الَّذِي خَلَقَ، خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلْقٍ﴾، [سورة العلق الآية/2]، ﴿لَقَدْ جِئْنُمْ شَيْئاً إِذَا﴾ [سورة مريم الآية/89]،

⁵⁴⁴ ينظر جكلي، فن المفاخرات في العصر العثماني، ص 24-23

وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَاضِرَةٌ إِلَى رَبِّهَا نَاظِرَةٌ ﴿ [سورة القيامة: الآيات 22-23]، ﴾ صِبْغَةَ اللَّهِ وَمَنْ أَحْسَنَ مِنَ اللَّهِ صِبْغَةً ﴾ [سورة البقرة الآية 138]، ﴾ وَمَا مِنَ إِلَّا لَهُ مَقَامٌ مَعْلُومٌ ﴾ [سورة الصافات آية 164]، ﴾ وَلَا تَسْتَوِي الْحَسَنَةُ وَلَا السَّيِّئَةُ ﴾ [سورة فصلت الآية 34]، وهذا يستمر الكاتب في الاقتباس من أي الذكر الحكيم؛ ليقنع القارئ والمحاور بسرعة ثقافته وقوه تمكنه وحفظه لكتاب الله المجيد، ولم يكتف الكاتب بالاقتباس من القرآن الكريم، بل اقتبس كذلك من الحديث الشريف في أكثر من موضع، فكان يقصد بذلك تقوية الحجة واسكات الخصم وإلجامه؛ لينتصر على الطرف الآخر في النهاية، مثل قوله: "والقطع حد من سرق" المقتبس من قول النبي صلى الله عليه وسلم: "تُقطَعُ يَدُ السَّارِقِ فِي رُبْعِ دِينَارٍ" ⁵⁴⁵، وكذلك قوله: وقد قال صلى الله عليه وسلم: "أَحْنُ مَعَاشِرَ الْأَنْبِيَاءِ أَشَدُ النَّاسِ بَلَاءً الْأَمْمَائِ فَالْأَمْمَائِ" ⁵⁴⁶، "أَنَا سِيدُ زَهْرِ الرَّبِيعِ وَلَا فَخْرٌ، فَتَفَكَّرَ فِي فَضْلِ آدَمَ عَلَى إِبْلِيس" المقتبس من الحديث النبوي: "وَأَنَا أَكْرَمُ وَلَدِ آدَمَ

⁵⁴⁵ أخرجه البخاري في صحيحه، ج 8/160، رقم (6790) من حديث عائشة (رض) باب قوله تعالى:(السارق والسارقة..). وأخرجه مسلم في صحيحه، ج 3/1312، رقم (1684) من حديث عائشة (رض) باب حد السرقة ونصابها، وأخرجه ابن حبان في صحيحه، ج 10/311، رقم (4459) من حديث عائشة (رض) باب العدد المقصور الذي استثنى منه ما ذكرناه.

⁵⁴⁶ أخرجه أحمد وأبو يعلى والحاكم وصححه على شرط مسلم نحوه مع اختلاف، ورواه الحاكم أيضاً من حديث سعد بن أبي وقاص قال صحيح على شرط الشيخين.

على ربي ولا فخر⁵⁴⁷. وكذلك أشار الكاتب في هذه المفاخرة إلى التناص الذي اقتبسه من الأمثال والحكم، مثل قوله: "وأنت في افتخارك كما قالت الحكماء: "أنف في السماء واست في الماء" ، المقتبس من المثل القائل: "أنف في السماء واست في الماء" يضرب مثلاً للمتكبر الصغير الشأن⁵⁴⁸. واقتبس كذلك مثلاً: " لا يفتى ومالك في المدينة" مثل يضرب لعدم حديث من لا يدرى ولا يعلم في حضرة العلماء والمتخصصين، وقد استطاع الكاتب ببراعته أن يستخدم علوم البلاغة في مفاخرته في قوله: "وأقسم ببديع حسني وتدبيج أورافي، وسموي عن مراعاة النظر بتوجيه طبافي، ما أنت محاسني في المقابلة، ولا موازني في المشاكلة، ولا لاحقي في الطي والنشر...،" فاستخدم من علوم البديع الألوان البلاغية الآتية: حسن التدبيج، ومراعاة النظير، والتوجيه البلاغي، والطباقي، والم مقابلة، والموازنة، والمشكلة، والطبي والنشر... إلى آخر ألوان البديع التي ذكرها الكاتب في مفاخرته.

⁵⁴⁷ أخرجه الترمذى في سننه، ج 9/6، برقم (3610) من حديث أنس بن مالك، و قال الترمذى: هذا حديث حسن غريب، وأخرجه ابن الأثير في جامع الأصول، ج 527/8، برقم (6326) من حديث أنس بن مالك، ورمز له السيوطي في الجامع الصغير من حديث البشير النذير، رقم (2689) بالضعيف.

⁵⁴⁸ أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، الموسوعة الشاملة، ج 43/1، مصدر الكتاب: موقع الوراق، الرابط: www.islampot.com، وينظر مشروع إعراب القرآن الكريم ، أرشيف منتدى الفصيح - 1، (46169) باب أمثال عربية، تم تحميله في ديسمبر 2010 م، رابط الموقع: <http://www.alfaseeh.com>

والمفاخرة لا حدّ لطولها، فقد تكون جولة واحدة بين المتخاصلين، وقد تكثر الجولات ويكثر الأخذ والرد، والتعالي والتنديد، حتى تصل إلى خمس جولات لكل طرف كما في محاورة محمد المبارك بين الليل والنهار، أو أكثر من خمس جولات كما في مفاخرتنا هذه، بين الورد والترجس، وقد يحتويها كتاب كما في مفاخرة أمين شمبل، ومفاخرة الشيرازي التي استغرقت أكثر من أربعمائة صفحة⁵⁴⁹.

2.2.3.3. الأسلوب المتكلف (المتصنع)

تفاوتُ كتاب المفاخرات في أسلوبهم بكتابية المفاخرة، وفي إجادتهم لنصوصهم الأدبية، فأحسن بعضهم، وأساء آخرون؛ وذلك لأن الجمال اللغوي والتعبير ينبع مقدرة الأديب وتمكنه؛ ولذلك فإن أساليب بعضهم يغلب عليها التكلف والتصنّع، ويبدو من خلالها عناء صاحبها بالزركشة اللفظية فغدت وفيها لمحّة من الجمال الأدبي؛ لكنها مشوّبة بتكلف مموج غير مستحب⁵⁵⁰، نجد هذا المعنى في المفاخرة التي جرت بين "الشعر والنثر" لمحمد خليل بن محمد مراد الحسيني، حيث يقول فيها: "وكنت في منتدى أحد مداره الرؤساء وحوله من الأفضل جلساء فسلكنا من الحديث لحباً وشعاباً وسردنا مزايا كل علم باباً باباً، وأنا أسترسل إلى أن سرى به من نجد إلى غور وأرتاح إلى اقتطافه من يانع ونور حتى انتهى إلى علم الأدب ونسّل للطعن في الشعر من كل حدب، فقلت رويدك يا مولاي، فإني

⁵⁴⁹ ينظر جكلي، *فن المفاخرات في العصر العثماني*، ص 23.

⁵⁵⁰ جكلي، *فن المفاخرات في العصر العثماني*، ص 31.

أملاً لعقد الكرب في المعارضة دلاي، فقال: أما تقرأ في كتاب الله المكنون:
 ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَافُونَ﴾، [سورة الشعرا: الآية، 224].

فقلت: لعمري إن الله استخزن القرآن فؤادي، وطالما أحرزت
 قصب السبق في حلبة معانيه جيادي، ولو بلغ السيد في تصفحه الثناء؛
 لصرفه تضلعه إلى الرعيا، وعلى مولاي النظر في دلائل الإعجاز لعبد
 القاهر، وفيما سرده من فخامة الشعري البراهين الزواهر، فإنها شمس الحق
 التي لم تترك للشّبه غيّهَا والجّدد الذي من ظفر به لا يعدل به مذهبًا،
 فأورد نثراً مضمون هذه الأبيات الآتية، فافتتحت في معارضتها زندًا بنور
 التوفيق، وأرّيه واندفعت أنقل عن الفحول ما يندحض به هذا الشك المنحول
 ورب الندى بحر فضل عجاج وسيح وأكف علمه ثجاج وهو طورًا يسر
 حسوا في أرتفاً وتأرة يستدل بما يخيل إنه الصواب به أبْتَغَيْ حتى حصص
 الحق عيَانًا، وانقلبت عصاه ثعبانًا وسطع نور الحق أبلج، واستفل الباطل
 وهو لجلج، فألقى إلى السيد الحبر باقليد التسليم، بعد أن أثْلَجَ الصدر
 بتحقيقات تحالها ممزوجة بتسنيم، فأحبببت أن أعارض الأبيات التي أستدل
 بفحوها، وأبرهن على وهن مغزاها بمناظرة دونها نظر المتردم، ومطعن
 الناقد المترسم، من أرباب الفطن السليمة، وأصحاب النحية الكريمة، وهذه
 الأبيات المستدل بها: [الكامل]

في وصف كُلِّ حَبِيبٍ وَحَبِيبٍ بِتَأْسِفٍ وَتَلَهُبٍ وَنَحِيبٍ	انْظُرْ إِلَى الشُّعَرَاءِ أَفْنُوا دَهْرَهُمْ وَمَصَوْا وَلَمْ يَحْظُوا بِوَصْلٍ مِنْهُمَا
---	--

وَحَظَى بِوَصْلِ كُلِّ مَنْ وَصَفُوا لَهُ فَكَانُوكُمْ قَوَادُ فِي التَّرْغِيبِ⁵⁵¹.

نرى أسلوب الكاتب في هذا النص يتراوح بين السلامة في التعبير، والتتكلف الذي أوصله إلى الضعف، وإذا كانت عناصر الجمال واحدة، وهي العاطفة والتصوير والموسيقى، فإن الأسلوب تراوح بين القوة والضعف، ففيه عذوبة مثل قوله: "شمس الحق التي لم تترك للشّبه غيّهَا"، وفيه تكليف كما في قوله: "لو بلغ السيد في تصفّحه الثّيّا؛ لصرفه تضلعه إلى الرّعياً"، فكان الكاتب أراد التوسيّة بالسجع فجاء بالثانية لكنه أساء التعبير.

لقد أثّرت موسيقى النص الشعري على الأسلوب من خلال التحول من الخطاب العام صوتاً وإيقاعاً وتركيباً ودلالة إلى أبيات من الشعر كما في قول الكاتب: "والجّدد الذي من ظفر به لا يعدل به مذهباً... وقد قال الجليس:

انْظُرْ إِلَى الشُّعَرَاءِ أَفْنُوا دَهْرَهُمْ فِي وَصْفِ كُلِّ حَبِيبٍ وَحَبِيبٍ...
حيث انتقل الكاتب من الكلام النثري إلى الشعري مباشرة، فهذا النقل الفجائي أثّر على موسيقا النص إيقاعاً وصوتاً وتركيباً، لأن الكاتب أراد أن يأتي بالسجع من أجل أن يزيد النص جمالاً، ولكن أساء التعبير

أبو الفضل؛ محمد خليل بن علي بن محمد بن محمد مراد، سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر، دار البشائر الإسلامية، دار ابن حزم، ط3، 1988م، القاهرة، ج 2/297-298.

والتصرف فأثرت على موسيقى النص وجماله التعبيري اللغوي والتصويري⁵⁵².

إن الأدب تعبير فني عن تجربة شعورية يمتع العقل والروح بتصوирه وموسيقاه لا بزخارفه المتكلفة المتصنعة، فليس جمال النص رنة موسيقية وصورة جديدة لا رواء فيها ولا ماء. إنما الجمال في الانسجام اللغوي التعبيري والتصويري، وقد قال ابن حجة الحموي: "ميلوا إلى سهل الكلام فإنه من خاف مال إلى الطريق الوعر"⁵⁵³.

3.3.3. خاتمة المفاخرة

ينهي الكاتب مفاخراته في أكثر الأحيان بحکم يفصل بين الطرفين المتحاورين، وقد تقال قصيدة (أبيات من الشعر) يثني فيها على الحكم، كما في المفاخرة التي دارت بين النرجس والورد، التي سبق أن ذكرناها وشرحناها، أو قد ينهي الكاتب مفاخرته بتاريخ شعرى كما في المفاخرة التي دارت بين الشمس والقمر، ومفاخرة الليل والنهار لمحمد المبارك التي تم ذكرها أيضًا. أو ينهي الكاتب مفاخرته بداعء أو بمثل فيه حكمة أو بآية من القرآن الكريم أو بحديث نبوي شريف.

نستنتج مما سبق من خلال دراسة تحليل بنية المفاخرة، وتقسيماتها الفنية من حيث الشكل؛ المدخل، والعرض (الأسلوب)، والنتيجة، ففي المدخل وجدنا أن المفاخرة تستهل عادة بالحمدلة والصلوة والسلام على

⁵⁵² ينظر جكلي، فن المفاخرات في العصر العثماني، ص 31.

⁵⁵³ جكلي، النثر العربي في عصر الدول المتتابعة، ص 21.

رسول الله صلى الله عليه وسلم، ومن ثم يذكر الكاتب تصوراته الخيالية في الطبيعة التي توصله إلى موضوعه عن التفاخر بين الأطراف المتحاورة أو المخلوقات، ولالمقدمة أهمية كبيرة في المفاحرة.

والموضوع الأساسي في المفاحرة: يكون الحوار فيه بين غير العقلاء، و(من غير الجنس البشري مثل النبات، أو الأزهار، أو الحيوان، أو الجماد).

وأما بالنسبة لعرض وأسلوب المفاحرة، فإن المفاحرة تجسدت وتشبهت في أسلوبها بأسلوب العصر الذي كتبت فيه من حيث الناحية الفنية والأدبية الأنثقة في بعض الأوقات، وفي بعض الأحيان اتبعت أسلوب الصنعة والتکلف المموج، ويعتبر استعمالها للألفاظ اللغوية والتعبيرية الجميلة والصور البلاغية من الاستعارات والكنايات والسجع والتوازن اللفظي والموسيقي من مظاهر الجمال والإجاد فيها، وذلك حسب الجو والظروف البيئة التي يعيش فيها كاتب المفاحرة من حيث التقدم والتحضر في زمانه.

كما أن بعض أدباء المفاحرات نجحوا في أسلوبهم الأدبي بكتابه المفاحرة، فأفاد بعضهم، وأحسنوا بأسلوبهم في الكتابة، وفي المقابل لم ينجح بعضهم في كتابتهم للنصوص الأدبية؛ بسبب استعمالهم الأسلوب المتكلف المتصنع، مما أدى بهم إلى سوء التصرف في الكتابة؛ لأن الجمال اللغوي في الكتابة يتبع مقدرة الكاتب وتمكنه، فالأديب الذي لديه قدرة أدبية نابعة عن موهبته، فقد أحسن وأجاد في صياغته لنصوصه الأدبية، أما الذي ليس لديه القدرة والموهبة الأدبية الكافية، فتأتي نصوصه الأدبية فيها

الغموض والضبابية، بعضها يغلب عليه أساليب التكلف والتصنع، فيظهر من خلالها اهتمام مؤلفها بالناحية الخارجية من اللفظية والشكلية، فتغدو فيها لمحات من الجمال الأدبي، لكنها ممزوجة بتكافف مصطنعٍ غير مستحبٍ أدبياً.

أما في خاتمة المفاخرة؛ فأكثر الأحيان تنتهي المفاخرة بحَكَم يفصل بين الطرفين المتحاورين، وقد تقال قصيدة (أبيات من الشعر) يثني فيها على الحكم، كما في المفاخرة التي دارت بين النرجس والورد، التي سبق أن ذكرناها وشرحناها، أو قد ينهي الكاتب مفاخرته بتاريخ شعري كما في المفاخرة التي دارت بين الشمس والقمر، ومفاخرة الليل والنهار لمحمد المبارك التي تم ذكرها أيضاً.

فالمفاضلة إذن حوارية تتمتع بالوحدة العضوية عن طريق الحوار الذي يربط بين أجزائها، لأنها تسجل أقوال طرف وردود الطرف الآخر، ثم يأتي الحكم في النهاية فيحكم بين الطرفين المتنازعين، فكأنها حكاية مسألة في محكمة ما، يحكم فيها حاكم بين طرفيها بعد دراسة الأدلة والبراهين، فيفصل بينهما بما يراه مناسباً.

4.3. لغة الحوار

لغة الحوار: من المعلوم أن اللغة هي مفتاح المعرفة، وأداة التواصل بين الناس على الأرض إلى جانب كونها مادة الأدب الأساسية وتلك المادة تتعرض للتغير والتحول لدواعي الاستعمال وتبدل الظروف الثقافية والاجتماعية من عصر لآخر.

لذلك فاللغة من حيث هي نظام معرضة للتغير والتحول، فاللغة تحييا وتتطور بالاستعمال، ومن هنا فاللغة العربية شفيعة التعبير منذ أن كانت، ذلك بأن فيها لغة فصيحة يتواхها الكاتب في كتابته ملتزمة بضوابط الإعراب، ولغة أخرى يقولها الناس ويستعملونها دون أن يلزموا أنفسهم عناء هذه الضوابط، وربما تعدى الأمر مسألة الإعراب إلى الألفاظ نفسها، فهذا التساهل في التعامل مع اللغة والتسبيب في استعمالها أدى إلى ظهور العامية، والتي تشكل بدورها مشكلة لغوية، وذلك لأن العربية الفصيحة المكتوبة غير العربية المستعملة في التخاطب، وغير اللهجات الدارجة التي لم ترق إلى لغة المثقفين في مادتها، ونقصد بالعامي، ما ينظم في اللغة العامة بلا ملاحظة الإعراب أو اللغة وأن يؤتى بالألفاظ كما ينطق بها⁵⁵⁴.

لقد اختلف محلو الخطاب والنقاد كثيراً حول قضية استخدام اللهجة العامية في لغة الحوار في الفنون السردية كالرواية، والمسرحية، والقصة، لكن بقي الجدل قائماً، ولم يحسم "في اللغة التي يصاغ بها الحوار هل هي الفصيحة أو العامية، أم مزيج بينهما؟" مما رسم في وجدانيات الأدباء الباحثين والقراء أن هناك مشكلة اسمها (لغة الحوار) نابعة من الازدواجية اللغوية العربية⁵⁵⁵؛ حتى أصبحت قضية ازدواجية اللغة في الأدب، هي

⁵⁵⁴ ينظر مقدم فاطمة، *الخصائص السردية في رحلة ابن حمادوش الجزائري*، ص 100.

⁵⁵⁵ الفيصل؛ سمير رحبي، *لغة الحوار في الأدب*، مجلة الفكر العربي، عد 60، معهد الانتماء العربي، بيروت، لبنان، 1990م، ص 127.

واحدة من أهم قضايا علم الاجتماع المطروحة في الساحة النقدية، وأضحت هذه الازدواجية بين الفصحي والعامية عند التقاد والأدباء إشكالية كبيرة، وخصوصاً في الآداب العالمية؛ هذا ما جعل كتابة الحوار في الأدب العربي - وبالتحديد في الرواية والمسرحية - مشكلة كبيرة؛ حيث كانت اللغة الفصحي هي اللغة الأم أو هي اللغة المسيطرة قبل أن تبرز اللهجة العامية⁵⁵⁶، والتي أصبحت تؤدي دوراً مهماً في بعض أنواع الكتابات الحديثة، خاصة تلك الروايات التي تسيطر عليها لغة الحوار بشكل كبير، فقد فرضت العامية نفسها على قصص وروايات إضافة إلى المسرحيات والمسلسلات التي كانت تكتب وتمثل، كان الغرض منها لفت انتباه القارئ وجعله يحس أن هذه المشاهد حقيقة من خلال الأدوار التي تعيشها الشخصيات بصدق⁵⁵⁷. لا يقصد بذلك أن يكتب الأديب نصاً روائياً كاملاً بالعامية، لأن العامية في مختلف النصوص الأدبية لا تمثل إلا نسبة ضئيلة من النص سواء في الحوار أو السرد، غالباً ما يوظف المبدع بعض الكلمات التي تساعد في تصوير الواقع.

ويعود استخدام العامية في النصوص الروائية والمسرحية والقصصية عموماً إلى وجود علاقة بين السياق العام للحدث، وبين الواقع

⁵⁵⁶ ينظر العتوم؛ مهى محمود، الازدواجية اللغوية في الأدب نماذج شعرية تطبيقية، مجلة اتحاد الجامعات العربية للأدب، مجلد 4، عد 1، 2007، ص 1.167-183.

⁵⁵⁷ ينظر كنزة عزيزي، بنية الحوار في رواية "كربلاء وهوى"، ص 29.

المعاش من خلال تفاعل وتحاور الشخصيات داخل مجتمع ما ضمن الملفوظ الروائي".⁵⁵⁸

إشكالية أن يستخدم القصاصون والروائيون العامية أو الفصحي، جعلهم في مكان تبادل واختلاف، فقد انقسم هؤلاء إلى جماعتين أو طرفين، جماعة يؤيدون ويدعمون استخدام اللهجة العامية، والجماعة الثانية يؤيدون ويدعمون استخدام اللغة الفصحي، ونجد هذا الاختلاف يظهر جلياً من خلال صورتين وهما:

أ. اللهجة العامية (الحوار العامي)

من الذين يؤيدون ويدعمون استخدام اللهجة العامية منهم؛ عبد الملك نوري ومن حذا حذوه أن الكتابة باللغة العامية ضرورية؛ لتجسيد الواقعية حيث يقول: "إنني في الوقت الحاضر مقتنع أشد الاقتناع بأن اللغة جزء لا يتجزأ من الشخصية، وأن الشخصية القصصية لتنشأ وتفقد ركناً مهماً من أركانها إذا لم تتحدث بلغتها الخاصة، وبما أنني أكتب عن أشخاص عراقيين إذن لا بد أن أدعهم يتحدثون باللهجة الدارجة كلاً حسب مستوى الثقافي والاجتماعي".⁵⁵⁹

⁵⁵⁸ نوبل؛ يوسف، *قضايا الفن القصصي*، دار النهضة العربية، القاهرة، 1977م، ص34. وينظر زاوي أحمد، *بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح*، ص127-128.

⁵⁵⁹ عبد الإله أحمد؛ العامية في حوار القصص العراقي الحديث، مجلة الأديب المعاصر، المجلد 2، ع 1، 2، تشرين أول، بغداد، 1974م، ص108. ينظر زاوي أحمد، *بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح*، ص132.

ومن أوائل من اقتنع بالعامية لهجة الحوار وتجراً على استخدامها في الأدب العربي الحديث "مارون النقاش" في أواسط القرن التاسع عشر حين جعل بعض شخصيات المسرحيات التي ترجمها إلى العربية تتكلّم بالعامية⁵⁶⁰؛ غير أن الأمر لم يقف عند مارون النقاش بل تعداه إلى مجموعة من مترجمي المسرحية وكتابها تحديداً ومن بينهم فرح أنطوان، كما أن هؤلاء لم يسلّموا تسلیماً مطلقاً كما هو حال مارون النقاش.

وظهر من بعدهم كتاب آخرون "سواء كانوا في المسرح أم في الكتابة الروائية والقصصية، كانوا في ذلك أكثر قناعة بالعامية لغة للحوار وبالتالي أكثر جرأة وحسماً في استخدامها، ومن بين هؤلاء يوسف السباعي الذي قال في حديثه: "لست أشك أننا في فترة صراع بين العامية والفصحي، وأن الكتاب في هذا الجيل حائزون بينهما"⁵⁶¹؛ حيث نجد الكاتب الكبير يوسف السباعي يؤكّد على ضرورة اللّهجة العامية لما لها من أهمية في حياتنا اليومية، ونجد الكثير من الكتاب قد حسموا أمرهم في استخدامهم العامية سواء أكان ذلك بسهولة أو بعد تردد؟ ومن بين هؤلاء نجد "إحسان عبد القدوس" الذي حاول أن يكون أكثر موضوعية وإقناعاً، فجسم باستخدام العامية في كل أعماله المعروفة⁵⁶²، وفؤاد التكريلي الذي نجده من أبرز

⁵⁶⁰ كاظم؛ نجم عبد الله كاظم، *مشكلة الحوار في الرواية العربية*، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 1427هـ، 2007م، ص 21. ينظر كنزة عزيزي؛ *بنية الحوار في رواية "كيرباء وهوى"*، ص 30.

⁵⁶¹ كاظم، *مشكلة الحوار في الرواية العربية*، ص: 21.

⁵⁶² كاظم، *مشكلة الحوار في الرواية العربية*، ص 23.

الكتاب حسماً في استخدام العامية لهجة لحوارات الروايات، وإلى جانبه نجد "غالب هلسا، وسحر خليفة، وغيرهما من الذين اعتمدوا على العامية لهجة معتمدة أو رسمية للحوار⁵⁶³.

ب . اللغة الفصحي (الحوار الفصيح)

من المعلوم لدينا جميعاً أن اللهجة العامية في الثقافة العربية لها مكانة ضعيفة إذا ما قيست باللغة العربية الفصحي، حيث يقول عبد الملك مرتاض: "إن اللغة لهي المعرفة، وإنها لهي الخصوصية والاختلاف في الوقت ذاته...، ومن أجل كل ذلك يجب أن تكون اللغة عظيمة الشأن، رفيعة القدر، كريمة المكانة، عالية القيمة: لدى كل الأمة، لأنها هي مُضطربٌ تاریخها وحضارتها، وجرأٌ رقیها وانحطاطها، ومن أجل كل ذلك يجب أن نعيّر أهمية باللغة للغة الإبداع، أو للغة في الإبداع؛ وذلك على أساس أنها هي مادة هذا الإبداع وجماله، ومرآة خياله؛ فلا خيال إلا باللغة، ولا جمال إلا باللغة، ولا صلة إلا باللغة، ولا حب إلا باللغة، ولا حضارة...".⁵⁶⁴

و قضية لغة الحوار في القصة قد شغلت الأدباء منذ طه حسين الذي كان من أوائل الذين رفضوا العامية رفضاً تاماً غير مقتنع بحجة من ذهب إلى أن العامية تجسيد لفن الواقعي، ورأى أن من وظيفة الأدب

⁵⁶³ ينظر كنزة عزيزي؛ **بنية الحوار في رواية "كرياء وهوئ"**، ص 31.

⁵⁶⁴ مرتاض، في نظرية اللغة، ص 96.

الارتقاء بالواقع نحو صورة العمل الجميل⁵⁶⁵، وقد تبع نهجه عدد كبير من الأدباء في الالتزام بالفصحي أمثال نجيب محفوظ، ويحيى حقي وآخرون⁵⁶⁶، ومن الآراء التي أيدت الفصحي واقتنعت بها لغة لحوار العمل الأدبي انطلقت من الرد على المواقف السابقة الداعية لاستخدام العامية؛ حيث نجد الروائي نجيب محفوظ قد رفض العامية، وقد وصفها بأنها مرض العربية، كما أنه رفض تضمين روايات لهذه اللهجة؛ حيث نجده قد عبر عن شيء من هذا في مناسبات عده، بدا فيها متشددًا ضد العامية، يقول في ذلك "اللهجة العامية من جملة الأمراض التي يعاني منها الشعب، والتي سيخلص منها حتمًا حين يرتقي، وأنا أعتبر العامية من عيوب مجتمعنا مثل الجهل والفقر والمرض"⁵⁶⁷؛ يعتبر نجيب محفوظ العامية آفة خطيرة من الآفات التي تهدد المجتمع، وقد شبهها بالمرض والجهل والفقر، وعلى المجتمع أن يتخلص منها في أقرب فرصة توصله للتطور والارتقاء، هذا الرأي ربما قد جاء وليد المد القومي الذي شهدته مصر والأمة العربية في نهاية الخمسينات والستينات، وما فرضه من اعتزاز شديد بالعربية، وفي بداية 1956م، نجد الروائي نجيب محفوظ يقول: "اللهجة العامية حركة

⁵⁶⁵ طه حسين، *فصول في الأدب والنقد*، القاهرة، دار المعارف، ط4، د، ت، ص 111.

⁵⁶⁶ أبو طالب؛ إبراهيم، *تطور الخطاب القصصي من التقليد إلى التجريب.. القصة اليمنية نموذجًا*، ص 270.

⁵⁶⁷ كاظم، *مشكلة الحوار في الرواية العربية*، ص 36. وينظر مقدم فاطمة، *الخصائص السردية في رحلة ابن حمادوش الجزائري*، ص 101.

رجعية والعربية حركة تقدمية فاللغة العامية انحصار وانطواء على الذات لا يناسب العصر الحديث الذي ينزع للتوسيع والتكتل والانتشار الإنساني".⁵⁶⁸

فلم يكن نجيب محفوظ متصلب الرأي أو متعصباً في تبني الفصحي ورفض العامية، فقد كانت معظم حواراته بلغة عربية فصيحة واضحة وسهلة غير أنها كانت تتقبل بعض المفردات العامية ل يجعلها ملائمة للفن القصصي.

فنجيب محفوظ ليس من أنصار الحوار الفصيح كما يقول، أو كما يقال عنه بل هو بتعبير أدق ذو حوار فصيح من ناحيتي اللغة والنحو، ويستعمل اللهجة العامية في تركيب الجمل وتبیان دلالاتها في النص؛ فالكاتب والروائي لم يتحيز في كتاباته إلى أي عنصر من هذه العناصر على وجه الخصوص بل استخدم كلاً من الفصحي والعامية⁵⁶⁹.

ذلك أن اللغة ليست مجرد مفردات، بل هي عبارة عن نظام معين لا يصح الإخلال به، وقد سبق نجيب محفوظ في كتابة الحوار بالفصحي العديد من الكتاب الذين واجهوا إشكالية هذا العنصر مع دخول الفنون الأدبية الجديدة، وتحديداً عندما أخذ كبار شعرائنا وأدبائنا الذين يملكون ناصية الفصحي في كتابة المسرحيات الشعرية والثرية الفصيحة الجيدة

⁵⁶⁸ كاظم، مشكلة الحوار في الرواية العربية، ص 37. ينظر كنزة عزيزي؛ بنية الحوار في رواية "كيراء وهوى"، ص 32.

⁵⁶⁹ ينظر كاظم، مشكلة الحوار في الرواية العربية، ص 37.

السبك اللغوي والخاصة الفصاحة⁵⁷⁰؛ فقد اعتمد العديد من الكتاب والروائيين الفصحي في كتابتهم للروايات والمسرحيات، مبررين ذلك بأن استخدام العامية هو خروج عن ذلك؛ أي إنّ العامية تخرج الحوار الدرامي إلى السطحية والثرثرة التافهة بينما الفصحي هي لغة الأديب تستطيع أن تعبّر في عمق ونفاذ الأفكار⁵⁷¹.

أما عن لغة الحوار بالنسبة للفظ فهو على صورتين:

1.4.3. الحوار الملفوظ (تفاعل اجتماعي)

إن التفاعل الاجتماعي يبدأ ويستمر عندما يتلقى الطرفان المشتركان تدعيمات لتفاعل. أي عندما يتلقيان شيئاً يحتاجانه أو يريدانه من خلال ارتباط أحدهما مع الآخر، وذلك عن طريق الحوار، ومن المعروف أن الإنسان ذو طبع اجتماعي، وهذا يعني احتياجه إلى المعاونة والمشاركة لعجزه عن العيش وحده وتلبية جميع احتياجاته بمفرده. وترتبط هذه المعاونة المفاوضة ثم المشاركة، فتكون النتيجة إما منافرة أو مؤافلة... ومن تجليات هذا التفاعل أو نواتجه يكون التواصل⁵⁷². فالحوار الملفوظ، ظاهرة تميّز الإنسان عن بقية المخلوقات، ويقصد به التفاعل الوعي الذي

⁵⁷⁰ كاظم، مشكلة الحوار في الرواية العربية، ص38. وينظر أبو طالب، إبراهيم، تطور الخطاب القصصي "من التقليد إلى التجريب..القصة اليمنية نموذجاً"، ص270.

⁵⁷¹ ينظر كنزة عزيزي، بنية الحوار في رواية "كرياء وهوى"، ص 33.

⁵⁷² يغمور؛ سلاف شهاب الدين، التواصل غير اللفظي في الإبانة والتواصل نماذج تطبيقية ومقولات كلية، رسالة ماجستير، جامعة بيرزيت، كلية الآداب، اللغة العربية، إشراف: أ. د. مهدي أسعد عرار، 2019م، فلسطين، ص 11.

يهدف لتجسيد التواصل بشتى أنواعه. ويمثل الحوار اليومي بين الأفراد هذا الدور بامتياز؛ لأن الحياة الاجتماعية تقوم عليه. ولا يستطيع الأفراد أن يقطعوا هذا التواصل؛ لأن حياتهم تقوم على التفاهم والتواصل بينهم؛ لتحقيق المصالح المختلفة، والتفاعل الاجتماعي هي العملية التي يؤثر فيها الناس على بعضهم البعض من خلال التبادل المشترك للأفكار، والمشاعر وردود الأفعال⁵⁷³.

ويعرف جاك موشرل التفاعل الحواري بقوله: "نوع من التفاعل اللفظي يلزم فيه المتخاطبون بأن يجادلوا وأن يسجلوا نقاطاً على بعضهم البعض وأن يتقاوضوا للوصول أو عدم الوصول إلى حلول"⁵⁷⁴. حيث يؤكد علماء الاجتماع أن الإنسان كائن اجتماعي وحواري بطبيعة لا يستطيع أن يعيش منعزلاً عن الآخرين؛ فحياته كلها تقوم على التفاعل اليومي (بالحوار الملفوظ)، وإن كان هناك من يرفض أفكارهم، ولا يتقبل سياساتهم، تجده يتحاور ويتقاوض معهم للوصول إلى اتفاق وتعيش يضمن الأمان بين الطرفين. ويمكن أن يكون "التفاعل الاجتماعي هو الموجه الرئيسي لسلوك الفرد (أو الجماعة) إلى قبول الآخر أو رفضه"⁵⁷⁵.

⁵⁷³ ينظر لامبرت وليم، علم النفس الاجتماعي، ترجمة: سلوى الملة، دار الشروق، ط1959م، ص151-153. وينظر زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روایات محمد مفلح، ص270.

⁵⁷⁴ عيسى عودة برهومة/ Maher Mibayzin، الخطاب السجالي في رسائل علي ومعاوية، ص3.

⁵⁷⁵ عبد العزيز، محمد حسن، علم اللغة الاجتماعي، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2009م، ص111. ينظر زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روایات محمد مفلح،

ولا يتم توجيه سلوك الفرد إلا من خلال الحوار اليومي بين الأفراد؛ فالمجتمع بما يحويه من العقيدة والدين، والسياسة ومختلف القوانين الاجتماعية المتعارف عليها؛ يؤدي كل ذلك إلى تنظيم حياة الإنسان؛ وكلما خالفها الفرد، بادر الآخرون إلى محاولة إصلاح سلوكه المنحرف. ونجد ذلك واضحاً في الحوار الروائي الواقعي؛ الذي يحاول نقل الواقع الاجتماعي بكل حزافيره. ومن أمثلة ذلك الحوار الذي جرى بين شخصية (الورد والنسرین في المفاخرة) التالية:

" فلما بلغ الورد أن النسرین قد ارتعد وانذهل، واصفر وجهه حياءً وخجلاً، وندماً على ما فعل، احمرت من الفرح وجنتاه، ثم إنه ضحك حتى استلقى على قفاه، وأنشد على ما أولاهم قائلاً: [الهجز]

فَعَلَتْ بَيْنَ الْأَسْيَ مَا لَا يُلَائِقُ
أَيَا نِسْرِينَ مَاذَا الْأَمْرُ حَتَّى
إِخْوَانًا فَتَحْسُدُنَا الشَّقَائِقُ
وَكَانَ رَمَانْثَا صَافِيًّا وَكُنَّا

فما استتم الورد من شعره، حتى علم النسرین بأمره، فتندت عيناه بماء الثبور، وأصبح دمعه في الروض منثور، ثم إنه ندم على المقايدة، وأراد بهذه الأبيات المصالحة فقال: (الطويل)

فَأَنْتَ عَلَى طُولِ الزَّمَانِ رَفِيقِي
أَيَا وَرْدُ سَامِحِنِي بِمَا قَدْ جَنَيْشَهُ
فَإِنَّكَ حَيْرٌ مِنْ أَخِي وَشَقِيقِي
وَإِنْ حَسَدْنَا فِي الرِّيَاضِ شَقَائِقُ

ص 260. وينظر أبو طالب؛ إبراهيم، تطور الخطاب القصصي "من التقليد إلى التجريب.. القصة اليمنية نموذجاً"، ص 271.

576 ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 35.

ثم أنه ترجل بين يدي الورد وهو منكس الأعلام، متحفي الأقدام، فاعتقه الورد وأحسن إليه، وترك إساءته عليه، ثم قال: إن في الصبر حلاوة، ولا صلح إلا بعد عداوة⁵⁷⁷.

يمثل هذا التفاعل الاجتماعي بين الورد والنسرين حواراً هادفاً؛ تسعى فيه شخصية الصديق (الورد) إلى محاولة تعديل سلوكيات صديقه النسرين؛ وهو حوار مأخوذ من الواقع مباشرة؛ فسلوك النسرين غير سوي، ولا يتوافق مع القيم ومع الأعراف، وقد كان حواراً حجاجياً؛ حيث عمد الورد في حواره إلى البرهنة لإقناع صديقه نسرين وتعديل سلوكه؛ وذلك لأن النسرين حاول محاربة صديقه الحميم (الورد) بالخصام والقتال من أجل أن يأخذ منه السلطة والإمارة على الأزاهير جريأاً وراء مناصب الدنيا الفانية، على حساب الصدقة والأخوة.

فالشخصية الحوارية هي التي تحقق التفاعل الاجتماعي من خلال الاتصال بالآخرين، ويقال في تعريف الشخصية السوية؛ بأنها "الشخصية التي تساعد صاحبها على التكيف مع محيطة الاجتماعي وتحقيق السعادة دون الأضرار بالآخرين...، وبالاتصال يستطيع الفرد أن يحدد موقعه في الزمان والمكان، وفي حياة الجماعة... كما أن نوعية الاتصال هي التي تحدد مدى مساهمة الفرد في دعم التفاعل الإيجابي والتجانس والتآوّد بين المشاركين فيه".⁵⁷⁸

⁵⁷⁷ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص36.

⁵⁷⁸ ديدار؛ محمد عبد الفتاح، سيميولوجية الاتصال والإعلام، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1979م، ص54.

"والإنسان كائن حواري؛ لا تقوم حياته ولا تكتمل بدون التواصل اليومي مع الأفراد والجماعات؛ إلا أن طبيعة الاتصال ونوعيته هي التي تمكن الفرد من المشاركة في الكلام مع الآخرين. وللاتصال أنواع شتى؛ فمنه الاتصال الأسري والتعليمي في المدرسة وفي العمل وفي الشارع وفي التلفزة من خلال التحدث بين المشاركين في موضوع اجتماعي أو سياسي أو غير ذلك من المواضيع.

ويعبر الناس عن استعدادهم للاتصال بالآخرين، وبذل الجهد للتفاعل معهم... فيستجيب الأفراد المتكلمون لمطلبهم، ويبدأ التفاعل ويستمر عندما يتلقى المشارك في الحوار ما يبحث عنه من معارف، ومن خلال ما يقدمه للآخرين مما يحتاجون إليه أو يرغبون فيه⁵⁷⁹.

إن الاتصال الاجتماعي يمكن أن يظهر بوضوح في العمل الروائي؛ لأن الروايات تهتم بالمجتمع من خلال محاولة المبدع نقل عينة عن شخصيات المجتمع، وتصوير همومهم ومشاكلهم المختلفة⁵⁸⁰؛ ففي الحوار الذي دار بين (النرجس والورد في المفاخرة)" قال النرجس سائلاً: ما أنا أول باحث بظلفه من حتفه، وجادع مارن أنفه بكفه، لقد قيل: عادات السادات، وسادات العادات، وعادة الملك، الصفح عنن كثر ندمه، وزلت قدمه، ومن نشر أعلام الاستغفار، خلائق أن يقبل منه ما يبديه من الاعتذار، وما أنا أول من هفا، ولا أنت أول من عفا، ليت شعري: أين

⁵⁷⁹ عبد العزيز محمد حسن، علم اللغة الاجتماعي، ص 112. ينظر زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، ص 271.

⁵⁸⁰ ينظر زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، ص 270-272.

حياؤه من وقاحتِي،... فعندَها أجابَه الورد قائلاً: من شائنا الصفح عما أتَيَته، فقد جنَّيت ثمار الندم بما جنَّيْته، فكن قريرَ العين، ولا تُعد لِمُثَلِّها "فالمُؤمِنُ لا يُلْدُغُ من جَرْمِ مُرْتَيْنٍ"⁵⁸¹، واحذر أن تطاولَ من هو أعلى منك محلاً، وأبْهَج في ارتداء السيادة حُلَّةً. الآن قد تولدَ من بياضك وحرمتَي اجتماعَ، والتَّأْمَ شَعْثَ أَمْرَنَا بَعْدَ أَنْ طَارَ شَعَاعَ⁵⁸².

نفهم من هذا الحوار الذي بدأ نتيجة الاتصال الاجتماعي بين شخصيات المفاحرة، بأن كل متحاور في المفاحرة يمثل طرفاً مشاركاً، ومتقبلاً للحوار مع الآخرين؛ فالنرجس بادر إلى الكلام أولاً، أما الورد فكان طرفاً مستمعاً في البداية، ومن ثم شارك في الحوار من خلال توجيه الأسئلة للطرف الآخر، نلاحظ أن الكاتب أجاد استخدام أسلوب التناص، حيث اقتبس من الآيات القرآنية بعض الجمل، وكذلك اقتبس من الأحاديث النبوية أيضاً مثل قوله: "ولا تُعد لِمُثَلِّها فالمُؤمِنُ لا يُلْدُغُ من جَرْمِ مُرْتَيْنٍ" ، حيث اقتبس من حديث ابن عمر - رضي الله عنهما -، أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ - صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ - قَالَ : "لَا يُلْدُغُ الْمُؤْمِنُ مِنْ جُحْرِ مَرْتَيْنٍ"⁵⁸³، إذ صار الحديث كالمثل السائر مما زاد من انتشاره بين الناس.

⁵⁸¹ أخرجه الإمام أحمد بن حنبل في مسنده، ج 10/ 175، رقم (5964) من حديث ابن عمر، باب مسنده عبد الله بن عمر رضي الله عنها ، وأخرجه البخاري برقم (5782)، ومسلم برقم (2998) عن أبي هريرة رضي الله عنه.

⁵⁸² ينظر الششتاوى، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 24-26.

⁵⁸³ أخرجه الإمام أحمد بن حنبل في مسنده، ج 10/ 175، رقم (5964) من حديث ابن عمر، باب مسنده عبد الله بن عمر رضي الله عنها ، وأخرجه البخاري برقم (5782)، ومسلم برقم (2998) عن أبي هريرة رضي الله عنه.

وقد نجح الحوار في هذه المفاخرة؛ لأنه اعتمد على الأسئلة والأجوبة، وتجابو المخاطب مع المتكلم، ولم يعمد أحدهما إلى قطع الحوار. وقد دار الكلام حول قضية اجتماعية مهمة وهي حل الخلاف الذي كان يعاني منه كلاً من النرجس والورد، ورغبة النرجس الملحة في حل هذا الخلاف بينهما مما جعله يقترح مشروع الصلح مع محاوره حتى يحل الخلاف ويجري الصلح والوئام بين الطرفين المتحاورين.

وتعتبر اللغة عاملاً قوياً يسهم في نشوء الحوار الاجتماعي؛ فمن خلالها يتم الاتصال بين أفراد المجتمع، " وهي وسيلة فعالة في تبادل المعرفة وفي توثيق أواصر الصلة الاجتماعية، وهي إذن لحمة المجتمع، وهي الوسيلة الأساسية لكل علاقة اجتماعية قائمة لدى الإنسان في جميع مراحل نموه⁵⁸⁴ . ولما كانت اللغة تحتل هذه الدرجة العالية، وجب على الأفراد المتقاعدين امتلاك قواعدها والإجادة في التعبير من أجل التواصل مع الآخرين؛ ولذلك كان الصم والبكم أقل الناس اتصالاً مع الغير إلا في جوانب محدودة من الحياة؛ لأن عدم امتلاك اللغة التي يعبرون من خلالها عما بداخلهم مثلت لهم عائقاً وسدّاً منيعاً، فأصبحوا لا يستطيعون التعبير بالكلام وإقامة الاتصال مع الآخرين بالحوار وبالتالي تفشل هذه الفئة والفئات الاجتماعية الأخرى في عملية الحوار الاجتماعي⁵⁸⁵ .

⁵⁸⁴ البهي؛ فؤاد السيد/ سعد عبدالرحمن، علم النفس الاجتماعي رؤية معاصرة، دار الفكر العربي، منتدى سور الأزبكية، القاهرة، 1999م، ص 59-60.

⁵⁸⁵ ينظر زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روایات محمد مفلح، ص 270-274.

والواقع أنّ "اللغة غير اللفظية توفر للفرد وقتاً وجهداً في اتصاله الاجتماعي؛ لبساطتها وسهولتها، وعاليتها؛ ولهذا كانت وما تزال وسيلة عامة في التفاهم؛ لكنها لم تتطور مع الإنسان بنفس السرعة التي تطورت بها اللغة اللفظية؛ لأنها لغة مادية محسوسة، خالية من التجريد والتعيم".⁵⁸⁶

أما الصورة الثانية من لغة الحوار هي:

2.4.3. الحوار غير الملفوظ

عَرَفنا الحوار فيما سبق بأنه عبارة عن طريقة؛ لتبادل الكلام بين متحاورين اثنين أو أكثر حول موضوع معين؛ الهدف منه؛ الوصول إلى الحقيقة بوجهات نظر مختلفة، وهذا يعني أن الكلام الذي يجري بين متكلمين أو أكثر في النصوص الروائية المختلفة، فإن أقل ما يوصف به هذا الحوار، أنه حوار لفظي؛ أي يعتمد كل طرف متكلم فيه على لغة تضم مجموعة من الألفاظ⁵⁸⁷، ومن الخطأ أن نعتقد أنّ الحوار المكتوب والمنطوق يعتمد على اللغة اللفظية فقط؛ لأنّ هناك حركات جسمية تصاحب الكلام، ولا يستطيع المتحاور مهما كان أن يستغني عن تلك الإشارات، والإيماءات المختلفة مثل حركات الأيدي، وهز الرأس وتقطيب الحاجبين، ورفع السبابية وغيرها.

586 حسن، علم اللغة الاجتماعي، ص 113.

587 ينظر فاتح عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاماته السردية، ص 179.

حيث يرتبط الحوار كثيراً بالفنون السردية كالرواية، والقصة القصيرة، والمسرحية، وهو عنصر مهم في الرواية؛ لأنّه يجعلنا نعيش واقع القصة المتخيلة وكأنّها حقيقة ملموسة. وقد اهتمت الأمم والثقافات قديماً وحديثاً بالحوار؛ لأنّه يمثل الأساس والداعمة التي تقوم عليها الحياة؛ إذ لا يمكن التفاهم إلا به، والإنسان كائن اجتماعي حواري بطبيعة، ولا تستثنى فئة الصم والبكم؛ لأنّهم يتكلمون ويتحاورون بالإشارات والإيماءات المختلفة التي تنظم حياتهم، ويستطيعون أن يعيشوا حياتهم عن طريق اللغة غير الملفوظة باستخدام الحركات الجسمية والتعبيرات الجسدية والإشارات المختلفة للتواصل مع الآخرين⁵⁸⁸.

ويسمى هذا التواصل تواصلاً غير اللفظي؛ ويعني به التواصل وإيصال المعلومات أو استقبالها بغير اللغة المنطقية، ويشتمل على القنوات السلوكية أو التعبيرية، مثل: تعبيرات الوجه، وحركات الجسد، وتنوعات الصوت من تغيم ونبرة وغيرها، كما أن التواصل اللفظي يُقرأ بحروف اللغة وكلماتها؛ فإنّ الجسد كذلك تُقرأ من خلال التعبير والإيماءات التي يتخذها، وهي تعكس ما يفكّر أو يشعر به الإنسان، وهذه التعبير بعضها فطري تلقائي، وأخر يُكتسب بالتعلم والملاحظة، للتواصل غير اللفظي

⁵⁸⁸ ينظر زاوي أحمد؛ بنية الحوارية في روايات محمد مفلح، ص 16، بتصرف يسir.

أشكال عديدة تلتقي جميعها في أنها صادرة عن الجسد، أو مما يتخذه الجسد من مظهر، وأدوات، وحيز⁵⁸⁹.

وهذه الحركات الجسمية بين الأطراف المتكلّمة تشّكّل لغة غير لفظية تصاحب كلامنا اليومي سواء كانت حركات واعية ومقصودة، أم كانت حركات عفوية غير مقصودة⁵⁹⁰.

وأنّ تلك الإشارات والإيماءات المختلفة تمثّل لغة الصم البكم، حيث يتمكّن، أولئك الأشخاص من ذوي الإرادة التواصلي في المجتمع مع غيرهم بواسطتها.

وكثيراً ما تؤدي الإشارة دوراً في نقل الفكرة أو توصيل الإحساس وقد تدعم التعبير الشفهي. والإشارة لغة منظورة أو لغة متحركة فإذا اقترنـت الإشارة باللـفـظـ في موضعـهاـ الملائمـ أثـرـتـ تـأـثـيرـاـ عـظـيـماـ. والإشارة كذلك هي أي حركة لأي جزء من أجزاء الجسم، وت تكون من إيماءات أو علامات مرئية أو منظورة تتم بالأيدي والذراعين والرأس كما تتم عن طريق الوجه والعينين.

⁵⁸⁹ ينظر بغمور؛ سلاف شهاب الدين، التواصـلـ غيرـ الـلـفـظـيـ فيـ الإـبـانـةـ وـالـتـواـصـلـ نـماـذـجـ تـطـبـيـقـيـةـ وـمـقـولـاتـ كـلـيـةـ، صـ17ـ.

⁵⁹⁰ ينظر زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، صـ260ـ.

وقد أشارت دراسات علم الاتصال إلى أن الإشارات والعلامات يمكنها أن تقوم بدور في تكرار الرسالة المنطقية، وهو ما يسمى بحالة تكرار الاتصال اللغوي بغير اللغوي⁵⁹¹.

إن علماء اللغة وعلماء الأنثروبولوجيا وعلماء النفس وغيرهم اهتموا بالتواصل اللغوي غير اللغوي، ونادوا بضرورة وجود علم خاص بهذا النوع من التواصل، ثم أطلقوا عليه اسم "علم الحركة الجسمية"؛ وهو علم يختص بوصف أعضاء الجسم وحركاته التي تحدث وفق نمط معين؛ وهي حركات تحدث وفق التعلم وترتبط بثقافة المجتمع⁵⁹².

إن الشعوب من خلال ثقافتها وعاداتها وتقاليدها ونمط حياتها تتفق على مجموعة من الإشارات الجسمية للتعبير عن بعض الكلمات والمعاني أثناء الكلام أفرادها. وقد يختلف فهم تلك المعاني من مجتمع لآخر ويعني أشياء أخرى⁵⁹³.

لقد اعنى الجاحظ قديماً بحركات الجسم، وربطها بالكلام، وفي هذا المعنى يقول: "وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير

⁵⁹¹ ينظر رضوان، محمود أحمد عبد الفتاح، *الاتصال اللغوي والغير لغوي*، منتدى سور الأزبكية، المجموعة العربية للتدريب والنشر، ط1، 2012م، القاهرة، مصر، ص40. وينظر يعمور؛ سلاف شهاب الدين، *التواصل غير اللغوي في الإبانة والتواصل نماذج تطبيقية ومقولات كلية*، ص18-17.

⁵⁹² فاطمة محجوب، *دراسات في علم اللغة*، دار النهضة المصرية، مصر، ط1، 1976م، ص167.

⁵⁹³ ينظر البهبي؛ فؤاد السيد/ سعد عبد الرحمن، *علم النفس الاجتماعي رؤية معاصرة*، ص60. وينظر زاوي أحمد، *بنية اللغة الحوارية في روایات محمد مفلح*، ص260.

لفظ خمسة أشياء لا ت Tactics ولا تزيد: أولها اللفظ ثم الإشارة، ثم العقد ثم الخط، ثم الحال...⁵⁹⁴ . ويفهم من كلامه هذا أن مدلول المعاني ينقسم إلى لغة ملفوظة ولغة غير ملفوظة؛ فالكلام الملفوظ هو جميع الأصوات والكلمات التي تتشكل منها لغتنا اليومية؛ أما اللغة غير الملفوظة، فيقصد بها حركات الجسم المختلفة أو الإشارات أو الإيماءات التي تصاحب الكلام الملفوظ.

ونذكر الجاحظ أنواع الحركة الجسمية التي تصاحب الكلام اليومي وأشارها في المواقف الحوارية في موضع آخر بقوله: "فأما الإشارة فباليد وبالرأس وبالعين، والحاجب والمنكب إذا تباعد الشخصان، وبالثوب والسيف... واللطف والإشارة شريكان، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وما أكثر ما تنب عن اللطف، وما تغنى عن الخط"⁵⁹⁵ ، وهذا دليل على أهمية الإشارة في الكلام اليومي وفي الخطاب الروائي خصوصاً. وكان ابن جني -أيضاً- يهتم بحركات الجسم في مواطن كثيرة، خصوصاً عند شرح أبيات الشعر العربي القديم، فكان يركز على ذلك ويربطه باللغة، ومن أمثلة ذلك أنه شرح بيت شعرٍ لهذلول بن كعب العنبري الذي قال: (الطوبل)

تَنْتَوْلُ وَصَكْكُ وَجْهَهَا بِيمِينِهَا
أَبَغْلَيَ هَذَا بِالرَّحِيَ المُنْتَقَاعِسُ

⁵⁹⁴ الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1/43.

⁵⁹⁵ الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1/43. وينظر يغمور؛ سلاف شهاب الدين، التواصلي غير اللفظي في الإلقاء والتواصل نماذج تطبيقية ومقولات كلية، ص 18-19.

قال ابن جني في هذا الموقف" لو قال الشاعر حاكياً عنها أبعلي هذا بالرحي المتقاعس؟ من غير أن يذكر صك الوجه، لأعلمنا بذلك أنها كانت متعجبة منكرة، لكنه لما حكى الحال فقال: (وصكت وجهها)، علم بذلك قوة إنكارها وتعاظم الصورة لها⁵⁹⁶. الواقع أن الحركات والإشارات التي تصاحب الكلام المنطوق، تسهم في فهم السامع بأسرع طريق؛ لأنها يسمع ويلاحظ المتكلم الذي يبدي حركات كثيرة أثناء الكلام، ومن ثمة يستطيع تأويل المعنى وفهمه أكثر، أما في الكلام الروائي فلا بد من الإشارة إلى تلك الحركات من قبل السارد.

ويؤكّد بعض الدارسين أن الاتصال غير اللفظي، ضرورة لا بد منها في أثناء الكلام فعندما يتوقف المرء عن الكلام لا ينقطع الاتصال، فربما لا يستطيع المتكلم الكف عن الحركة أو التعبير بوسائل أخرى⁵⁹⁷. ويقصد بذلك أن كل حركة جسمية يبديها المتكلم أثناء تواصله مع غيره في الحياة الاجتماعية تؤدي وظيفة معينة. فيستطيع المتكلم أن ينفي شيئاً معيناً بواسطة السبابية مثلاً إذا حركها يميناً وشمالاً، ويستطيع أن يوافق على شيء ما بواسطة تحريك الرأس عمودياً نحو الأسفل لأن تحريكه عمودياً نحو الأعلى دليل رفض والعكس صحيح.

ولا يفهم من ذلك أن المتكلم يكف عن اللغة ويتواصل بهذه الحركات؛ بل إن هذه الإشارات الجسمية لها وظائف من أهمها تأكيد

⁵⁹⁶ ابن جني؛ أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي، **الخصائص**: ترجمة: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، د. ت، ج 1/245-247.

⁵⁹⁷ عبد العزيز محمد حسن، **علم اللغة الاجتماعي**، ص 115.

المعنى وإزالة الشك، وجعل المخاطب يصدق ما نقوله أثناء حديثنا معه⁵⁹⁸.

فمما يثبت هذا القول الحوار الذي دار بين (الورد والنرجس في المفاخرة):

يقوله: "فحدق النرجس وحولق، ورفع رأسه بعد أن أطرق... فخجل خد الورد حتى كله من الطل العرق، وكاد من خوف الفضيحة يتستر بالورق، ثم إنه استشاط كمن أطلق من عقال، وسطا على النرجس بشوكته وقال: يا نفاضة أعلى المحافل، ولقاطة المزابل، ... فهز النرجس رماحه الزبرجدية، فتقاها الورد بجحافته الذهبية... فعميت عيون النرجس من بزوع أنواره،... فعندما قال الورد: هذه الشقراء والميدان، إن كانت لك خبرة في مبارزة الأقران...".⁵⁹⁹

يبدو أن الكاتب جعل شخصياته في المفاخرة تستعين بالحركات الجسمية أثناء حوارها في هذا الموضوع الاجتماعي والسياسي، ومكّن كل شخصية من التعبير بما يجول في داخلها، وكان بعضها يوظف حركات جسمية معينة منها (النرجس؛ ورفع رأسه بعد أن أطرق...) أشار إلى (الورد) بأن ينصلت، لكن هذه الحركة غير معلومة، قد تكون باستخدام السبابية، أو اليد.⁶⁰⁰

⁵⁹⁸ ينظر زاوي أحمد، *بنية اللغة الحوارية في روایات محمد مفلح*، ص 262.

⁵⁹⁹ ينظر الششتاوي، *نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار*، ص 11 . 15 . 22 . 25 .

⁶⁰⁰ بيطر رضوان؛ محمود أحمد عبد الفتاح، *الاتصال اللفظي والغير لفظي*، ص 43.41

كما نجد . أيضًا. هذه الحركات الجسمية في الحوار الذي دار بين النسرين وبعض الأزاهير والورد والأشجار وبعض عناصر الطبيعة في "المفاخرة بين الورد والنسرين".

قال الكاتب: "وقد هب نسيم الصباح، وتبسمت ثغور الأقاحي، وعقب المشموم وفاح،... فعجب النسرين في ذاته، وضحك وتبسم، ... فلما سمع الورد بذلك اهتر وماج، وخرج من السياج، وقرب من النسرين يشاجر، وبين قومه وجنته يفاخره، فقال له وهو زائد الاحمرار، مفك الأزرار: ويلك، تعلو عليّ في البستان، وأنا في الروض سلطان... فعند ذلك أخذ الورد الحنق، وظهر من بين الورق، وقرب إليه، واحمرت عيناه عليه،... إلى أن أصبح الصباح وانهزم الليل وراح،... فعند ذلك أمر النسرين بجمع العسكر ، فانهزم أكثرهم وتأخر، ثم ضحك استهزاءً وازدراءً بالورد... فعند ذلك أطاع البان، وجاءه من أوراقه عريان ، والسرور مشمر عن ساقه، والأقوان يرمق بأحداقه، واتسح البنفسج بوشاحه الأزرق، وجاء الموز بأعلامه الخضر تخفق، وانتظم الحال، وبرزوا للحرب والقتال".⁶⁰¹

نلاحظ في هذه المقاطع الحوارية مثلاً جملاً تعبّر عن لغة الإشارة كما في قوله: "فلما سمع الورد بذلك اهتر وماج، وخرج من السياج، وقرب من النسرين .." أي أن الشخصية بهذه الحركة الجسمية طلبت الصمت دون أن تعلن عن ذلك بلغة ملفوظة؛ وقد كانت في حالة غضب، وقد كان الحوار على أشدّه، وتحول إلى سجال بين المتحاورين.

⁶⁰¹ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 33-34

وكذلك الحوار في قوله: " فعند ذلك أخذ الورد الحنق، وظهر من بين الورق، وقرب إليه، واحمرت عيناه عليه"⁶⁰² الحنق تدل على صمت قصير، يجعل الشخصية تفكر فيما تقوله، ويدل على تهيج الأعصاب والغضب. أما الحركة الجسمية التي أبداها الورد (اهتز وماج وخرج من السياج...)، وهي هز الرأس بسخرية، فتدل على عدم الاقتناع وعدم الموافقة، والتعجب من رأي صاحبه، وكما تدل على رفض غير معلن من خلال هذه الإشارة الجسمية⁶⁰³.

والحركة الجسمية أعضاء كثيرة هي؛ الرأس والعينان والفم واليدان وغيرها من الأعضاء، فمن خلال الحركات التي يحدثها الإنسان عن طريق هذه الأعضاء يحدث التواصل غير اللفظي بين المتكلمين أو ما نصطلح عليه باللغة غير المنطقية (غير الملفوظة)⁶⁰⁴.

و"أما المشتغلون في علم الحركات الجسمية فيرون بأن الحركات من حيث علاقتها بالكلام اليومي المنطوق نوعان: حركات تصاحب الكلام⁶⁰⁵؛ فهي حركات ذات دلالات رمزية مثل هز الرأس يميناً وشمالاً في حالة نفي فعل، وهذه عمودياً عند الموافقة أو أثناء الإجابة بالإيجاب. وهناك حركات وصفية تتخذ شكل الأشياء التي يتحدث عنها المتكلم، كأن

⁶⁰² ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 34.

⁶⁰³ ينظر زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روایات محمد مغلح، ص 264.

⁶⁰⁴ ينظر رضوان؛ محمود أحمد، الإتصال اللفظي والغير لفظي، ص 40.41. وينظر يغمور؛ سلاف شهاب الدين، التواصل غير اللفظي في الإبانة والتواصل نماذج تطبيقية ومقولات كلية، ص 24.

⁶⁰⁵ عبد العزيز محمد حسن، علم اللغة الاجتماعي، ص 114.

يصف حيواناً كبيراً أو حشرة صغيرة، فيحاول أن يعبر عن شكلها بيديه أو من خلال أصابعه.

وهناك حركات تصاحب الكلام لمجرد التنفيذ عن التوتر الوجدي الناشئ عن شدة الانفعال. ولا شك أن هذه الحركات الجسمية التي تصاحب الكلام، تسهم في تشكيل لغته الحوارية وتمكن الأطراف المتحاورة من الفهم السريع للمعاني⁶⁰⁶.

4. بنية الحوار والعناصر الرئيسية في مفاخرات الأزهار

يعدّ الحوار من أهم العناصر الرئيسية التي تعتمد عليها المفاخرة والرواية وبباقي الفنون والألوان الأدبية الأخرى مثل: الشعر ، والنشر ، والقصة القصيرة ، والمسرحية ، والمناظرة وغيرها من الألوان الأدبية لما له من أهمية في بنائها وتطورها؛ لأنّه كلام متداول حول مسألة أوقضية معينة تجري بين الشخصيات المتحاورة في النصوص الأدبية والرواية لتطوير الأحداث وتحديد أهميتها، بالإضافة إلى عناصر أخرى تتضمن فيما بينها داخل المتن الروائي لتطويره، كما أنّ لها علاقة متكاملة بين الحوار الذي يكون سبباً في هذا التداخل ونسج العلاقات فيما بينها وهذه العناصر هي: المكان، والزمان، والشخصيات، والأحداث.

لنرى كيف شاركت هذه العناصر في تقديم الأحداث وتطويرها ؟
وما هي العلاقة التي تجمع بين الحوار وبين كلٍ من هذه العناصر؟

⁶⁰⁶ ينظر عبد العزيز محمد حسن، علم اللغة الاجتماعي، ص116. ينظر زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، ص265.

1.4. الحوار والمكان

يدخل المكان في نظريات السرد كعنصر رئيس لا يمكن تجاوزه أو اغفاله في أي عمل سردي، فالشخصيات تحتاج مكاناً لحركتها وأفعالها، والزمن يحتاج مكاناً يحل فيه ويسير منه وإليه، بل إن المكان - لدى بعض النقاد - يُعدُّ بعدها مكملاً لبعدي الشخصيات والأحداث، وإسقاطه يسريل العمل الإبداعي بغموض يصعب على القارئ تلقيه⁶⁰⁷.

يعد المكان عنصراً أساسياً في بناء الرواية، وإن اختلفت طريقة تشكيله وعرضه من روائي لأخر، ومن منهج لآخر أيضاً، وعلى الراوي أن يوليه الدقة نفسها التي يستخدمها عند تشكيله لعنصري الزمن والشخصية في الرواية⁶⁰⁸.

ويندرج المكان" مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث، أي الشخص الذي يحكي القصة والشخصيات المشاركة فيها"⁶⁰⁹، أي أن المكان هو الموقع أو المحيط الذي تجري فيه الأحداث، فهو جزء فاعل في الحدث، فلا بد لكل حدث أن يكون له مكاناً خاصاً به؛ لأنّه سبب لكل

⁶⁰⁷ أبو طالب؛ إبراهيم، تطور الخطاب القصصي، ص 191.

⁶⁰⁸ دحماني؛ سعاد، دلالة المكان في ثلاثة نجيب محفوظ - دراسة تطبيقية - ، رسالة ماجستير ، إشراف: عثمان بدري، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، 2007 م ، ص 8.

⁶⁰⁹ ينظر الجمالي؛ سناء طاهر، صورة المرأة في روايات نجيب محفوظ الواقعية، دار كنوز المعرفة، الأردن، عمان، ط 1، 2011 م، ص 81.

ما تقوم به الشخصيات من حركات وإشارات ومؤثرات داخل العمل الأدبي الروائي كما تحدّد فيه أنواع الشخصيات وطرق تفكيرها، ويعُدّ المكان عنصراً رئيسياً من عناصر السرد ومكوناً من مكونات الرواية⁶¹⁰. والمكان يعبر عن إسقاط فكري فلسفى لرؤيه المؤلف، وشعوره تجاه المكان الذي يوظفه لتحرك فيه الشخصيات وتؤدي أدوارها كما رسمه لها المؤلف، وقد ظلّ المكان يؤدي دوراً رئيساً في تشكيل الإطار العام للشخصيات وال الحوار والحبكة، فالمكان يمارس سلطة في وعي الشخصيات التي تقدم الحوار⁶¹¹، وبهذا ينمو الحوار ويتطور في النص السردي كلما أدركت الشخصيات قيمة ذلك خصوصاً إذا كان منبراً علمياً أو صرحاً معرفياً، أو كان ساحة من ساحات الوغى في زمن ما.

والمكان بنية مهمة في الخطاب، سواء "كان أليفاً، أم معادياً متميّزاً بالتبديل أو التغير، واضحًا أو باهتاً، تلتصرق فيه الشخص أم تتفرّ منه"، فالمؤلف يؤسس للمكان في ضوء مفهومه الإيديولوجي المتحقق كخط استراتيجي للمكان⁶¹².

⁶¹⁰ ينظر أبو طالب؛ إبراهيم، *تطور الخطاب القصصي*، ص192. وينظر دحماني؛ سعاد، *دلالة المكان في ثلاثة نجيب محفوظ - دراسة تطبيقية* -، ص9. وينظر كنزة عزيزي، *بنية الحوار في رواية "كيريات و هوى"*، ص40-41.

⁶¹¹ نجم؛ منصور نعمان، *المكان في النص المسرحي*، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، 1999، ص31.

⁶¹² نجم، منصور نعمان، *المكان في النص المسرحي*، ص54.

وغالباً ما يؤدي المكان وظيفة دفع الحدث وتكثيف الحوار بين شخصيات الرواية؛ ولذلك نجد الكاتب يكتف من الأمكنة وينوعها في عمله السردي. "للمكان قدرة على التأثير في تصوير الأشخاص، وحبك للحوادث، مثلاً للشخصيات أثر في صياغة المبني الحكائي للرواية؛ فالتفاعل بين الأمكنة والشخصوص شيء دائم ومستمر في الرواية"⁶¹³. وقد يكون المكان مغلقاً أو مفتوحاً، حقيقةً أو خيالياً بالنسبة للشخصيات⁶¹⁴، وعن طريق الحوار تتضح وتتجلى لنا أنواع الأمكنة في الرواية ، فمنها:

أ . الأماكن المغلقة

المكان المغلق: "يمثل غالباً الحيز الذي يحوي حدوداً مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطة أضيق بكثير من المكان المفتوح، فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة، لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة، لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيداً عن صخب الحياة"⁶¹⁵.

⁶¹³ إبراهيم خليل، *بنية النص الروائي*، الدار العربية للعلوم ناشرون (منشورات الاختلاف، الجزائر)، بيروت، لبنان، ط2010م، ص131.

⁶¹⁴ ينظر أبو طالب؛ إبراهيم، *تطور الخطاب القصصي*، ص196. وينظر زاوي أحمد، *بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح*، ص177-178. وينظر كنزة عزيزي، *بنية الحوار في رواية "كربلاء وهوى"*، ص41.

⁶¹⁵ عبود؛ أورويدة، *المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية دراسة بنوية لنفوس ثائرة*، دار الأمل للطباعة الجزائر، د، ت، ص47. وجامعة الأمير عبد القادر، *مجلة فكرية، دراسات أدبية وإنسانية*، قسطنطينية، عد 1، ط 1، 2004م، ص141.

والأماكن المغلقة متعدة فمنها الألية والتي نعود إليها آخر النهار؛ لترتاح من تعب وشقاء اليوم كالبيت فهو رمز الدفء، والاستقرار النفسي والجسي، ومن الأمكان المغلقة كالمقاهي والمخيف كالسجن، وهذه الأماكن بدورها تنقسم إلى أماكن الإقامة الاختيارية كالمقاهي والبيت، وأماكن الإقامة الجبرية كالسجن⁶¹⁶.

نستنتج من ذلك أن الأماكن المغلقة؛ هي تلك الأماكن التي لا تتخذ وجودها فقط من خلال أشكالها الهندسية التي يحدّها الطول والعرض، وإنما من خلال الوظيفة التي تقوم بها من حيث أنها تمثل ستراً وأماناً من ناحية واندماجاً وعاشرةً من ناحية أخرى، يستخدم الإنسان بعضها لغرض السكن وبعضها لاحتياجات أخرى⁶¹⁷، ومن بين هذه الأماكن نجد مثلاً: البيت أو الغرفة، أو السيارة... إلخ. أما النوع الثاني من أنواع المكان.

ب . الأماكن المفتوحة

المكان المفتوح؛ هو حيز مكاني خارجي لا تحدده حدود ضيقة يشكل فضاءً رحباً وغالباً ما يكون لوحة طبيعية للهواء الطلق⁶¹⁸. فمن الأماكن المفتوحة مثل القرية أو الحديقة أي (الروضة أو البستان) التي تطلق العنان لدلائل مختلفة منها الشعور بالحرية والقوة والانطلاق،

⁶¹⁶ ينظر عبود؛ أورويدة، المكان في القصة القصيرة الجزائرية، ص.50.

⁶¹⁷ ينظر عبود؛ أورويدة، المكان في القصة القصيرة الجزائرية، ص.55. وينظر كنزة عزيزي، بنية الحوار في رواية "كربلاء وهوى"، ص.41.

⁶¹⁸ عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية، ص.40.

وكذلك الوطن الذي تشعر فيه بالأمن، والاستقرار والطمأنينة التي يحلم بالعيش فيها كل فرد من المجتمع والإنسان على سطح الأرض.

فالمفاخرة كالرواية تتطوّي على نوع آخر من الأماكن ألا وهي الأماكن المفتوحة التي يؤطر بها الكاتب الأحداث مكانياً، وهذه الأماكن تخضع للاختلاف من حيث الطبيعة والنوع، ويمكن حصر الأماكن التي لها حضور كثيف⁶¹⁹ في المفاخرة فيما يأتي:

أ . الروضة (الحديقة أو البستان)

هي المكان أو الإطار لمختلف العلاقات الاجتماعية بين سكان الروض، حيث تمثل بالنسبة لهم الملجأ والأمن والاستقرار والوحدة⁶²⁰، فمن خلال المفاخرة التي جرت بين (الورد والنرجس) تتضح لنا أن الروضة؛ هي البستان أو الرياض التي يسكنها أفراد رواية هذه المفاخرة وهم؛ الورد والنسرین، وأعوانهما من الأزهار والأشجار والفواكه، حيث يقول الكاتب في هذه الرواية الدرامية، "على لسان راوٍ لها حزين على فراق الحبيب، فيدخل روضة حافلة بالزهور والرياحين، والأشجار، لعل ذلك ينسيه ألم الفراق فيمر بين الأزهار ويستطع ألسنتها فيصل إلى عقدة الدراما والموضوع الأساسي لها، وهي معركة كبيرة بين الورد والنسرین وبين أعوانهما من الأزهار والرياحين، وذلك للحصول على الزعامة والسلطة والإمرة على جميع الأزهار والرياحين، فيرسم لنا الراوي صورة حية لتلك المعركة بين

⁶¹⁹ ينظر أبو طالب؛ إبراهيم، *تطور الخطاب القصصي*، ص 197. وينظر كنزة عزيزني، *بنية الحوار في رواية "كربلاء وهوى"*، ص 47.

⁶²⁰ ينظر كنزة عزيزني، *بنية الحوار في رواية "كربلاء وهوى"*، ص 47.

جيشيهما، إذ كان لكل منهما أعونان من الأزهار والفواكه، والنقل تساعده في الحرب والقتال، ووقف البعض منهم موقف المترقب، والبعض مثل الجوز (كان بينهما بوجهين) في المعركة، وقد انتهت المعركة بانتصار الورد وإعلانه سلطاناً على الجميع في مملكة الزهور، وعفوه عن النسرين وإعطائه مكانة تليق به تليق في الرتبة بأن جعله أميراً على الأزهار. ثم أنت الأزاهير والرياحين والفواكه والنقل لتهنئة الورد بالملك والسلطنة، ثم يتحقق للراوي أمله وحلمه بالتقائه مع حبيبته في بستان جميل⁶²¹.

غير أن الكاتب صرخ بذكر روضة إلا أنه لم يعط لها أو يكتبها أوصافاً هندسية⁶²²، إلى جانب أن أهل هذه الروضة يقومون بتبادل الزيارات التي كانت للحديث والدردشة في أمر انتصار الورد في المعركة على النسرين ويظهر ذلك في الجمل الحوارية التالية:

فقال النسرين: (الطويل)

أَيَا وَرْدُ سَامْحَنِي بِمَا قَدْ جَنَّبَهُ
وَإِنْ حَسَدْنَا فِي الرِّيَاضِ شَقَائِقُ
ثُمَّ إِنَّهُ تَرَجَّلَ بَيْنَ يَدَيِ الْوَرْدِ وَهُوَ مَنْكِسُ الْأَعْلَامِ، مَتْحَفِي الْأَقْدَامِ،
فَاعْتَقَهُ الْوَرْدُ وَأَحْسَنَ إِلَيْهِ، وَتَرَكَ إِسَاعَتَهِ...

فعند ذلك حصل بينهم الاتفاق، وهبَ عليهم النسيم ورافق، ومالت القصب للصلح والعناق، وفرغ الحرب وانفصل، تقطعت أشجار الكرم

⁶²¹ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 25-28.

⁶²² ينظر أبو طالب، إبراهيم، تطور الخطاب القصصي، ص 199. ينظر كنزة عزيزي، بنية الحوار في رواية "كربلاء وهوى"، ص 48.

بالخصل، وشبّت الريح بأطراف الأغصان، ... وعظمت الأفراح، وذهبت الأتراح، فدارت لهم الساقية، وصارت بينهم جارية⁶²³، ... وانشرح كل منهم وطاب، وشقق الزهر عنه الأثواب، وغضبت عيون النرجس حياءً وآداب، وجاءت لتهنئة الورد الفرسان والأصحاب، فأول من دخل عليه الزهر وهو زائد في ابتسامة، أعلامه الخضر تتفق، وثوبه في الحرب تشقق، ثم تقدم إلى الورد وسلم، وجلس بين يديه وترجم، وصار كل غصن من الروض يأتيه، ويسلم عليه ويئنّيه، فشكّرهم وأنصفهم غاية الإنصاف، وأمرهم بالانصراف... ورجع كل غصن إلى حاله، واستقر النسرين أمير، والياسمين وزير، هذا ما تقدم من المفاخرة، والحروب النايرة...⁶²⁴.

فالحوار هنا متعلق بالمكان ألا وهي "الروضة" التي كانت ملتقى الورد والنسرین وأعوانهما من الأزهار والرياحين وأشجار الفاكهة، وكان الهدف من هذا اللقاء هو اختيار الورد سلطاناً على كل أفراد مملكة الزهور بانتصاره على النسرین في المعركة الحاسمة بينهما، ومجيء الأزهار والرياحين وأشجار الفواكه، لتهنئة الورد سلطاناً عليهم جميعاً، وهذا يدل على أنه كان الأفضل للرئاسة بالنسبة لكل الأزهار والرياحين في هذه المعركة، وكان أفضل مكان للزهور والرياحين البستان(الروضة) لأنّه مكان واسع وجميل ذو هواء طلق.

⁶²³ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 33-34.

⁶²⁴ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 35-38.

2.4. الحوار والزمان

الزمن: هذا الشبح الوهمي المخوف الذي يقتفي آثارنا حيثما وضعنا الخطى، بل حيثما استقرت بنا النوى؛ بل حيثما نكون؛ وتحت أي شكل، وعبر أي حال نلبسها... لقد ظهر تباين واختلاف واضح في تعريف كلمة الزمن أو مفهوم الزمن بين العلماء اللغويين والمتكلمين من الفلاسفة والمنظرين، وتوسيع البحث في مفهومه دراسة ومناقشة، وقد عرّفه أفلاطون، بأنه "كل مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حادث لاحق"، والزمن في رأي أندري للاندر؛ "تصور على أنه ضرب من الخط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر" ⁶²⁵.

على حين أن غيو ينظر إلى الزمن على أنه "لا يتشكل إلا حين تكون الأشياء مهيئة على خط بحيث لا يكون إلا بعده واحد: هو الطول" ⁶²⁶. وعرفه الأشاعرة بأنه "متجدد معلوم، يُقدّر به متجدد آخر موهوم" ⁶²⁷.

والتعريف الذي يقدمه لنا أرسطو في zaman، وهو أن "الزمان مقدار الحركة من جهة المتقدم والمتأخر"... وهذا التعريف وهو أن "الزمان مقدار الحركة معلومة؛ وهو أيضًا من وجه العموم المدة الخاصة بطبيعة الكون"

⁶²⁵ ينظر مرتاض، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)، ص 172.

⁶²⁶ مرتاض، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)، ص 172.

⁶²⁷ مرتاض، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)، ص 172.

628. يختلف الزمن؛ فمنه الطبيعي والذاتي والنفسى، وقد شابه الغموض الضبابية، ويقصد بالزمن السابق الزمن الماضى؛ أما الزمن اللاحق فهو زمن الحاضر والمستقبل⁶²⁹، وقد ظهر الاختلاف بىّنًا وجلىّا بين من ينفي وجود الزمان ويعتبره وهما، كما هو الحال عند المتكلمين من فلاسفة الإسلام وعلى رأسهم أبو البركات البغدادي، وبين من يؤكّد وجوده وأنه الحقيقة الوحيدة الثابتة(من خلال الثانية) في هذا الكون على حد قول الفيلسوف والفيزيائي الفرنسي إتيان كلين.(Etienn Klein).

لقد قسمت الفلسفة القديمة والحديثة الزمان إلى ثلاثة أقسام هي الماضي(الذى لم يعد موجوداً إلا في الذاكرة) والحاضر وهو الآن (وهو الموجود وجوداً حقيقةً) والمستقبل الذي لم يأت بعد. تطورت الفكر عن مفهوم الزمان وتعددت مصطلحاته كالزمن المطلق والزمن النسبي والزمن الجيولوجي (زمن الظواهر الجيولوجية) والزمن النفسي وغيرها، ونسب مرة إلى الذات وهو الزمن الذاتي، ومرة إلى خارج الذات وهو الزمن الموضوعي، وبين هذا وذاك نقاش مستمر⁶³⁰.

⁶²⁸البدوي، عبد الرحمن، *الزمان الوجودي*، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1973م، ص48.

⁶²⁹ينظر مرتاض؛ في نظرية الرواية،(بحث في تقنيات السرد)، ص172-174. وينظر زاوي أحمد، *البنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح*، ص209.

⁶³⁰ خيار شمس الدين/ محمد خضراوي. *مجلة البدر*، عد1، ص105 . 115 . على الموقع الرابط:

والزمن عند بعض اللغويين مثل؛ ابن منظور هو: "الزَّمَنُ وَالزَّمَانُ" اسم لقليل الوقت وكثيره وفي المحكم الزَّمَنُ وَالزَّمَانُ العَصْرُ والجمع أَرْمُنْ وَأَرْمَانْ وَأَرْمَنَةٌ" أما الزمن بمعنى الدهر فقاله شمر، وقد خطأه أبو الهيثم، وذكر أن: "الزَّمَانُ زَمَانُ الرُّطْبَ وَالْفَاكِهَةِ وَزَمَانُ الْحَرَّ وَالْبَرْدِ" قال ويكون الزمان شهرين إلى ستة أشهر قال: والدَّهْرُ لا ينقطع، وقال أبو منصور: الدَّهْرُ عند العرب يقع على وقت الزمان من الأزمنة وعلى مُدَّةِ الدُّنْيَا كلها".⁶³¹

وقال ابن فارس: "الزاء والميم والنون أصل واحد يدل على وقت من الوقت، من ذلك الزمان، وهو الحِينُ قليله وكثيره، يقال: زمان وزمان، والجمع أَرْمَانْ وَأَرْمَنَةٌ".⁶³²

ويوضح العسكري مبيّناً الفرق بين الزمان والمدة من حيث الطول قائلاً: "أن اسم الزمان يقع على كل جمع من الأوقات، وكذلك المدة، إلا أن أقصر المدة أطول من أقصر الزمان".⁶³³

نلحظ من خلال ما سبق أن الفلاسفة اختلفوا في تعريف الزمن، فمنهم من قال: أنه شيء موهوم، أمثال نصير الدين الطوسي وأبو البركات البغدادي ومن سار على منهجهما، ومن الفلاسفة من قال: بأن الزمن كائن معلوم، منهم الفيلسوف والفيزيائي الفرنسي إتيان كلين وأرسسطو ومن سار

⁶³¹ ابن منظور، لسان العرب، باب [فصل الزياء]، ج 13/199.

⁶³² ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، [ز م ن]، ج 3/22.

⁶³³ العسكري، الفروق في اللغة، ص 263.

على دربها ، والزمن عند اللغويين أيضًا كائن معلوم ، والراجح ما ذهب إليه الفريق الثاني واللغويون على أن الزمن كائن معلوم.

وفي النقد الروائي المعاصر" أصبح من البديهي اعتبار النص الروائي نصًا منتبًا إلى الزمان أكثر منه إلى المكان ؛ نظرًا لاتباع الأحداث في السرد بشكل يستدعي حرصنا على ربطها عن طريق إعادة تركيبها وفق وعينا لها في أرمنتها المختلفة في صورة علاقة يتبع بموجبها الحدث الثاني الأول" ⁶³⁴.

يكاد لا يختلف اثنان في كون الزمن يسير عمومًا في مجرى خطى مستقيم" أي إنه لا يمكن أن يعود إلى نقطة قد غادرها ، فقد أصبحت ماضية ، كذلك المستقبل فهو لم يتشكل بعد" ⁶³⁵ . أما الحاضر فهو قائم بين الماضي والمستقبل ، والنصوص السردية ، تمتلك القدرة على تكسير المنطق الخطى للزمن الروائي ؛ فيستطيع السارد أن يعود إلى الماضي ؛ لاسترجاع حادثة ما وقد يقفز إلى المستقبل ، ليخبر عن شيء لم يحن أوانه بعد ، وهذا ما يصطدح عليه النقاد والدارسون بالسابق واللاحق.

ويعد الحوار بنية لغوية فنية في النص الروائي ، وله علاقة قوية بالزمن الذي قد يغير أثناء الحوار ، فعندما يحدثنا الروائي عن قصة متخللة باستخدام الزمن الماضي ، ثم يعرض لنا حواراً يدور بين شخصين أو أكثر يتحول الزمن الماضي إلى حاضر ، مما يزيد في إيهام القارئ أنه يعيش

⁶³⁴ قيس؛ عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، ص119.

⁶³⁵ قيس؛ عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، ص120.

حاضر القصة؛ لأن السرد غالباً يعبر عنه بالزمن الماضي لكون القصة ماضية، أما الحوار فيقوم بين شخصيتين تتحاوران في شكل حوار مباشر⁶³⁶.

ويعد الزمن من أهم التقنيات الأساسية في بناء الرواية حيث إنه يمثل "في الاصطلاح السري مجموعة العلاقات الزمنية: السرعة، التتابع، البعد... بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي الخاصة بهما، وبين الزمان والخطاب المسرود والعملية السردية"⁶³⁷؛ وعليه فالزمن في الرواية هو تلك المدة التي تشهد وقوع الأحداث فيها، وعليه فثمة تعدد في الأزمنة؛ زمن ما قبل الكتابة، وهو زمن قبل الحكاية، وزمن ما بعد الحكاية، وهو زمن السرد⁶³⁸. كما نجد وسليتين فنيتين تتصلان بالزمن، وهما:

الأول . الاسترجاع (المشهد الاسترجاعي)

هي عملية نفسية تقوم بها ذاكرة الشخصية القصصية؛ ليتم من خلالها استدعاء أحداث الماضي وجعلها تتشط في نطاق الزمن الحاضر وأحداثه، ومن الممكن أن يكون الارتجاع الفني وسيلة سردية يعتمدها السارد في تقديم قصته⁶³⁹، وهو قطع يتم في أثناء التسلسل الزمني المنطقي

⁶³⁶ ينظر زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مغلاح، ص 210-211.

⁶³⁷ جيرالد بربنوس؛ **المصطلح السري**، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، 2003م، ص 231.

⁶³⁸ ينظر كنزة عزيزني، بنية الحوار في رواية "كربلاء وهوى"، ص 49.

⁶³⁹ بسام خلف، **الحوار في رواية إلعاصر والمئذنة**، ص 23. وينظر فاتح عبدالسلام، **الحوار القصصي**، ص 135.

للعمل الأدبي، أو يستهدف استطراداً يعود إلى ذكر التسلسل الزمني بقصد توضيح ملابسات موقف ما⁶⁴⁰.

أصبح الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضوراً وتجلياً في النص الروائي، فهو ذاكرة النص، ومن خلاله يتصرف الراوي في تسلسل الزمن السردي، فيقطع الزمن الحاضر، ويستدعي الماضي بجميع مراحله، ويوظفه في الحاضر السردي⁶⁴¹.

أو بمعنى أدق هو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد⁶⁴²؛ وهو تقنية سردية يعمد إليها السارد في الرواية، وهدفه هو كسر الزمن أثناء القص، وربما يكون جيرار جينيت أول من أشار إلى قضية السوابق واللواحق، حيث شرح مصطلح المفارقة الزمنية في السرد الروائي، ويقصد بالمشهد الاسترجاعي العودة إلى الماضي وتكون هذه العودة إلى أشياء أو أحداث قد وقعت وتلاشى زمنها إلا أنها تبقى مؤثرة في الذاتي وال النفسي للشخصية⁶⁴³. وذلك أن الشخصية السردية لا تنسى بعض الحوادث والذكريات التي عرفتها في طفولتها أو في فترة

⁶⁴⁰ أبو طالب؛ إبراهيم، *تطور الخطاب القصصي*، ص 23.

⁶⁴¹ القيصراوي؛ مها حسن، *الزمن في الرواية العربية*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2004م، ص 192.

⁶⁴² المرزوقي؛ سمير، *مدخل إلى نظرية القصة*، دار الشؤون الثقافية، ط 1، بغداد، 1986م، ص 76.

⁶⁴³ قيس، *البنية الحوارية في النص المسرحي*، ص 124. ينظر زاوي أحمد، *بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح*، ص 212.

من شبابها، فتستدعيها من خلال السارد الذي يشير إليها أثناء عملية السرد.

لقد وجدنا في رسالة مفاخرة "فضيل النرجس على الورد" ، من مفارقات الزمن السردي عودة السارد إلى زمن الماضي، واسترجاع حادثة قديمة، مرّ عليها زمن طويل، ومن ذلك قول الراوي⁶⁴⁴ : "أن الأزهار ندموا أشد الندم واعتذروا: بأنهم لم يمعنوا النظر، وكان الحزم في الثاني، وصدق من قال: وقد يكون مع المستعجل الزلل. ثم أعلنوا التوبة النصوح، وأقرروا بالذنب، والاعتراف بمحو الاقتراف كما صرّح البهار: بأنه ما دخل معهم فيما أحدهم، ولا تابعهم على ما صنعوا إلا حياء من تعريفهم..." .⁶⁴⁵

تمكن السارد من قطع زمن السرد، والعودة بنا إلى ماضي الورد والرياحين إلى زمن اجتماعهم فيما مضى من زمن كتابتهم؛ لعقد اجتماعهم على مبادئ الورد بالرئاسة، وأخبرنا عن اعتراف كل زهر للورد بالسيادة عليه، وقد أضاءت هذه العودة الزمنية الحدث، وأضفت جمالية خاصة على بنية لغة الحوار في هذا السرد، وبقي هذا الحدث الماضي مؤثراً في نفسية الشخصية من خلال قوله: "أن صنوفاً من الرياحين، ونوراً من نوار البساتين، جمعها في بعض الأزمنة خاطر خطر بنفوسها، وهاجس همس في ضمائرها،... ولم يئن منها وقته" ،⁶⁴⁶ وقد صاغها السارد وعرضها بزمن

⁶⁴⁴ ينظر زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روایات محمد مفلح، ص 212.

⁶⁴⁵ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 47.

⁶⁴⁶ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 48.

مضى، ويبدوا هذا الفعل السردي بأنه حدث ماض على النقطة الزمنية التي بلغها السرد وهذا ما يعرف بالاسترجاع الزمني⁶⁴⁷.

ونجد تقنية الاسترجاع نفسها في موضع آخر من رسالة تفضيل الورد على الأزهار، من خلال الحوار الذي دار بين الأزهار واعتراف كل واحد بفضل الورد لاستحقاقه بالرئاسة على الورود والرياحين، فنجد المسارد يكسر الزمن، حيث يعود إلى الماضي في قوله: "برؤية الورد النصيب تذكرت، جسم الحبيب"⁶⁴⁸، ولا شك أن السارد (النرجس) قفز من الزمن الحاضر، إلى الزمن الماضي، حين كان شاباً عاشقاً في سن المراهقة، فبرؤية الورد تذكر جسم حبيبه وأيام عشقه القديم، ولا تأتي السوابق عبثاً بل أن السارد يصادفه موقف يشبه موقفه، فيعود إلى الماضي، وقد استطاع كاتب المفاضلة أن يحقق هذه التقنية في أثناء الحوار؛ لتشكل قضية السوابق بنية مهمة من بنيات لغة الحوار السردي في المفاجرة. كما أن لها عدة وظائف من أهمها الإعلان عن بعض الأحداث السردية التي أغفلها السارد، واستخدم المونولوج والمناجاة النفسية في استرجاع الأحداث الماضية، وبإضافة إلى ذلك كله يوهم المتلقي بأنه يقرأ قصة حقيقة واقعية⁶⁴⁹.

⁶⁴⁷ ينظر زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلح، ص 213.

⁶⁴⁸ ينظر الششتاوى، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 49-48.

⁶⁴⁹ ينظر القصراوى، الزمن في الرواية العربية، ص 203.

الثاني . الاستباق(المشهد الاستباقي)

يستدل جنباً بمصطلح استباق على كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدماً، ويدل بمصطلح استرجاع على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، ويحتفظ بمصطلح المفارقة الزمنية - الذي هو مصطلح عام -؛ للدلالة على كل أشكال التناقض بين الترتيبين (الترتيب الزمني للقصة والترتيب الزمني للحكاية)⁶⁵⁰. والسابق هو الحكاية التكهنية بصيغة المستقبل عموماً، ولكن لا شيء يمنع من إنجازها بصيغة الحاضر، وينتتج قصر المساحة النصية للقصة التجريبية التحكم في الفعل بحيث تتبني بعض القصص على هذا الفعل "المتوافق"⁶⁵¹.

الاستباق؛ "هو تصوير مستقبلي لحدث سريسيأتي مفصلاً فيما بعد. حيث يقوم الرواذي باستباق الحدث الرئيس في السرد"⁶⁵²؛ أي إن السارد يقفز من زمن الحاضر إلى المستقبل ويعمد إلى استشراف بعض الحوادث التي لم يحن وقتها، فيشير إليها فقط دون التفاصيل، ويقوم بذكرها واستعراضها في وقتها اللاحق، ويصطلاح على هذه التقنية بالسوابق، أي هو مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع⁶⁵³.

⁶⁵⁰ دحماني، سعاد، المكان في ثلاثة نجيب محفوظ، ص 172-173.

⁶⁵¹ أبو طالب؛ إبراهيم، تطور الخطاب القصصي، ص 191.

⁶⁵² القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 211.

⁶⁵³ ينظر زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلح، ص 214.

وبعبارة أخرى لمعنى الاستباق هو "عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً، وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي بسبق الأحداث"⁶⁵⁴، أو المشهد الاستباقي، وهناك من يطلق عليها استشراف زمن المستقبل؛ أي الإشارة باقتضاب إلى بعض الأحداث التي لم يحن أوان سردها، وهذا لا يتم إلا من خلال الانتقال من زمن السرد الماضي أو الحاضر المستمر إلى المستقبل.

وتكون الشخصية الساردة بهذا المفهوم قد فارقت نقطة زمن السرد وتجاوزته إلى الاستشراف، ويأتي من خلال الإشارة إلى الشيء قبل وقوعه مقارنة بزمن السرد⁶⁵⁵.

و يُعد استشراف المستقبل تقنية سردية مهمة تمكن السارد من التنقل من زمن لآخر دون أن يؤثر في زمن الحكي أو يشوه بنيته؛ ولتقنية استشراف المستقبل وظائف كثيرة منها: أنها تطلع القارئ على أشياء معينة، كما أنها تضيء بعض الجوانب المظلمة من السرد الحكائي، وتتمكن السارد من اللعب بالزمن السري و هي مفارقة سردية يمكن أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل، وقد تكون قريبة أو بعيدة عن لحظة الحاضر⁶⁵⁶.

حيث تقوم الشخصية بذكر أحداث قد تقع في زمن المستقبل أو أن تتخيل أن هناك شيئاً تمناه أو تخاف أن يحدث في زمن قريب، ويأتي

⁶⁵⁴ المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص76. وينظر دحماني؛ سعاد، المكان في ثلاثة نجيب محفوظ، ص174.

⁶⁵⁵ ينظر المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص76.

⁶⁵⁶ ينظر زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلح، ص215.

الحوار؛ ليقدم هذا الاستباق الزمني مقارنة بالنقطة التي وصل إليها من زمن الحكي، ومدى تحقق هذا الاستباق مرهون بطبيعة جريان الأحداث، وعلى الرغم من قلة الاستباقات في النص الروائي للمفاخرة بين الورد والنرجس، إلا أنها استطاعت أن تتحقق غاية سبق الأحداث⁶⁵⁷، ونذكر منها الحوار الذي دار بين الورد والنرجس: قال النرجس: "أشبهت العيون، وأشبهت الخدود فلا فرق، لقد علمت ما بينهما مثل ما بين القدم والفرق،...، فتصرخ خد الورد حمرة، وأوقد من الغيط لمناضلة جمره، وقال له الورد: ولا تعد لمثلها...، واحذر أن تطال من هو أعلى منك محلّة، أما علمت أن الامتحان، يظهر رتبة الإنسان، فكن لما قلته بالمرصاد، وإن عدت لمثلها فترقب أول(النحل)، وآخر الصاد⁶⁵⁸. فأول "النحل" ﴿أَتَى أَمْرُ اللَّهِ فَلَا تَسْتَغْلِلُهُ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى عَمَّا يُشْرِكُونَ﴾، [سورة النحل الآية:1]، وآخر ص: ﴿وَلَتَعْلَمُنَّ نَبَأً بَعْدَ حِينٍ﴾ [سورة ص: 88]، أي ترقب قيام القيامة عليك بعد حين⁶⁵⁹.

نفهم من هذا الحوار، أن السارد استباق الحديث عن حدث لم يحن زمانه ووقته المناسب، وهو أنه في أثناء الحوار أشار إليه مسبقاً على لسان الشخصية؛ والمتمثل في قوله: ﴿وَلَتَعْلَمُنَّ نَبَأً بَعْدَ حِينٍ﴾ [سورة ص: 88]، أي: ترقب قيام القيامة عليك بعد حين، أي بعد فترة من الوقت في

⁶⁵⁷ ينظر كنزة عزيزي، بنية الحوار في رواية "كيراء وهي"، ص 53.

⁶⁵⁸ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 22-23.

⁶⁵⁹ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 26.

المستقبل، إذا عاد النرجس إلى موقفه العدائي الأول من الورد، وذلك لأنّ
يتجاوز حده مثلاً.

ويلاحظ من هذه السابقة الزمنية عدم إسهاب السارد في شرحها
وتوسيعها؛ لأنّ زمنها لم يأتِ بعد، فقد أشار إليها من خلال هذا الحوار
بإختصار. وتقنية التنقل من زمن السرد الحاضر إلى المستقبل إشارة إلى
جمالية المفاجأة؛ لأنّ هذا الحدث لم يقع بعد، ولم يحن وقت سرده؛
فالنرجس مازال في مكانه في مأمن، لكن قول الرواية على لسان
الشخصية: (واحذر أن تطال من هو أعلى منك، فترقب أول النحل، وآخر
ص: ﴿وَلَتَغْمُنَّ نَبَأً بَعْدَ حِينٍ﴾، [سورة ص: 88]. كلها مؤشرات تدل
على وقوع هذا الحدث في المستقبل.

ومن خلال حديثنا عن الاستباقات نجد أن فيها نوعاً من التداخل
مع الزمن الحاضر، ورغم قلتها في مفاجرتنا إلا أنها استطاعت أن تعطي
مساحة من الرؤية في تشكيل الأحداث⁶⁶⁰، الواقع إنّ تقنية الاستباق
أصبحت في الرواية الحديثة عنصراً يشوق القارئ لانتظار وقوع تلك
الأحداث بشغف؛ لأنّ الرواية في السرد أو الشخصية في الحوار لا تذكر
التفاصيل حتى يحين وقتها، فيعدم القارئ لإتمام القصة لمعرفة التفاصيل،
ويشارك وبالتالي في بنائها⁶⁶¹.

وظائف استباق الزمن واستشراف المستقبل كثيرة على مستوى
السرد وال الحوار ذكرتها منها حسن القصراوي على الشكل التالي:

⁶⁶⁰ ينظر كنزة عزيزي، بنية الحوار في رواية "كربلاء وهوى"، ص 56.

⁶⁶¹ ينظر زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلح، ص 216.

- "أن تعمل الاستباقات الأولية في النص وهمًا بمنزلة تمهيد وتوطئة لما سيأتي من أحداث رئيسة ومهمة، وبالتالي تخلق لدى القارئ حالة توقع وانتظار وتتبلور بالمستقبل.
- قد تكون الاستباقات إعلان عن حدث جديد، يكشفه الراوي للقارئ.
- يتمكّن الاستباقات القارئ من المشاركة في النص، فيتابع تطور الحدث والشخصية من خلال تلك الاستشرافات.
- تلقي هذه التقنية الضوء على بعض الأحداث الغامضة⁶⁶²، وكذلك من العناصر التي شاركت عملية الحوار في المفاخرات عنصر الحدث أو الأحداث:

3.4. الحوار والحدث

الحدث هو كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة، أو إنتاج شيء، ويمكن تحديد الحدث في الرواية بأنه لعبة قوى متواجهة أو متحالفة تتضوّي على شكل أجزاء تشكّل دورها حالات مخالفة أو مواجهة بين شخصيات، وهو كذلك يمثل مجموعة من الأحداث الرئيسية التي تكون مع حبكة الرواية أو المسرح، وهو عنصر رئيس في المسرح، ويمكن أن يؤدي

⁶⁶² مها القصراوي، *الزمن في الرواية العربية*، ص 211.

بالحركة البدنية أو بالحوار أو برواية الأحداث المفترض حصولها على خشبة المسرح⁶⁶³.

والحدث القصصي يتتألف من مجموعة من الأحداث المنقاة بعنایة وتركيز ، وسواء أكانت هذه الأحداث رئيسة أم ثانوية فإنها تقود إيقاع القص إلى غايته المتمثلة بوحدة الأثر أو الانطباع، أو بلحظة التنوير كما يطلق عليها النقاد... وسوى الحديث قد سارع من الاتساع - بتفاصيله الكثيرة في البدايات - إلى التقليل من هذه التفاصيل ، ولكن الحديث ظل مفکًّا نتیجة عدم ترابط وحداته الثلاث التقليدية (بداية، ووسط، ونهاية)، ثم يتماسك الحديث في بنائه، وينقسم إلى حدث متماسك حكائي - يمثل جانب التراث في هذه المرحلة - وحدث متماسك قصصي يعتمد على لحظة التنوير، ويمثل التجديد فيها⁶⁶⁴.

ويعدّ الحديث" سلسلة من الواقع المتصلة وتنسم بالوحدة والدلالة ووتتألف من بداية ووسط ونهاية⁶⁶⁵؛ فالكاتب يعمل على تقديم الأحداث للمتلقي بترتيب وترتسل في الزمن، أي يروي الأحداث جزءاً تلو الآخر، لها بداية ووسط ونهاية⁶⁶⁶، وهذا يعني أن الحديث أنواع:

⁶⁶³ الجبوري؛ قصي جاسم أحمد، المكان في روايات تحسين كرمياني، رسالة الماجستير، جامعة آل البيت كلية الآداب قسم اللغة العربية وأدبها، إشراف: د. منتهى طه الحراشة، 2015م، ص30.

⁶⁶⁴ ينظر أبو طالب، تطور الخطاب القصصي، ص60.

⁶⁶⁵ القاضي؛ عبد المنعم زكرياء، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط 1، 2009م، ص27.

⁶⁶⁶ ينظر كنزة عزيزي، بنية الحوار في رواية "كربلاء وهوى"، ص51.

أ. البداية (المقدمة)، ب - العقدة (الحبكة)، النهاية (الحلّ).

أ. البداية (المقدمة)

المقدمة؛ هي مجموع العناصر المحيطة بالنص كالعناوين والإهداءات والمقدمات وكلمات الناشر...، وكل ما يمهد للدخول إلى النص، أو يوازي النص⁶⁶⁷. أو هي عبارة عن: "استهلال يشد القارئ إلى متابعة الأحداث التالية، فيعرف الكاتب بشخصه وبعض ملامحهم وصفاتهم بطريقة فنية تشير اهتمام مشاعر القارئ وتدفعه إلى متابعة الموضوع حتى النهاية"⁶⁶⁸، ونجد ذلك في المفاخرة التي جرت "بين النرجس والورد" أن الكاتب تحدث في بداية المفاخرة عن اللقاء الأول الذي كان بينهما "، وأن أول ما وقعت المفاخرة بين غصنين نشاً في الجنة، وبارقتين تألقتا في دُجنة، وزهرتين تفتحتا في كمامه، وقطرتين صدرتا عن غمامه. ولما كان النرجس والورد قريعي هذه الصفات، تطاول كل منهما إلى أنه النديم، والخل الذي لا يملأ الحميم؛ طالما عطر بنشره الأكون، وغازل بعيونه الغزلان، وأنارت شموس سعوده، وقبلت حمرة خدوه، أحببت أن أقيمها في موقف المناضلة، وأشخصّها في معرض المفاضلة، ليبرهن كل منها على ما ادعى أنه في وطابه، ويبدي شعائر ما تقلده وتحلى به، فبلا امتحان يظهر الزيف، ولا يقبل الحيف؛ فعندما حدق النرجس بأحداقه،

⁶⁶⁷ لحيماني؛ حميد، عتبات النص الأدبي(بحث نظري)، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، مجلد 12، عد64، شوال 1423هـ، ص32.

⁶⁶⁸ شريبيط، أحمد، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م. ص 26-27. ينظر كنزة عزيزي، بنية الحوار في رواية "كثرباء وهوى"، ص 58.

وقام على قصبة ساقه، وتهيأ لمناولة خصمه، وشرع بيدي شرائع حكمه، وقال النرجس: "... تسميت بأحسن الأسمى، فلست لي بمسامي، ولو اعتبرت بحمرة خجالك،...، فتضرج خد الورد حمرة، وأوقد من الغيط لمناولة جمره، وقال الورد: مُت بداء الحسد فقد علاك اصفراره، وأين منك الطرف - كما ادعيت - لم يبُد عليك احوراره؛ ... فلقد عشت عيونك السقية من أشعة شموسي، ووقفت على قضب ساقك حيث استقر كرسي جلوسي...".⁶⁶⁹

نجد في هذا المقطع من المفاخرة أن الحوار فيه تُحدث في السامع نوعاً من الإثارة والتشويق، ويبحث في النفس الفضول لما سيحدث من مجريات أحداثٍ بين هذين الشخصين مع تقديم وتطور الأحداث، وبعد هذا الكره والمقت الذي أصبح يكنته الورد للنرجس بعد هذا الغرور الذي يمتلكه⁶⁷⁰. ومن ثم يأتي بعد مقدمة الموضوع العقدة أو العرض أو ما يسمى بالحكمة.

ب . الحكمة (العقدة)

الحكمة أو العقدة هي الإطار أو الخط الأساسي الذي يربط المواقف والأحداث في نسق متتابع بطريقة أو بأخرى، بغض النظر عما إذا كانت بسيطةً أو معقدةً مركبة⁶⁷¹. وهي تسلسل حوادث القصة الذي يؤدي إلى

⁶⁶⁹ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 21-22.

⁶⁷⁰ ينظر كنزة عزيزي، بنية الحوار في رواية "كيراء وهوئي"، ص 58.

⁶⁷¹ راغب؛ نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، ص 120.

نتيجة، ويتم ذلك إما عن طريق الصراع الوجdاني بين الشخصيات، وإما بتأثير الأحداث الخارجية. والحبكة هي المجرى العام الذي تجري فيه القصة وتتسلل بأحداثها على هيئة متamية، متسرعة، ويتم هذا بتضاد كل عناصر القصة جميرا⁶⁷².

وهذا النوع من الحدث يكون أكثر ميلاً إلى مفهوم القصة القصيرة وتجديداً في طبيعتها كنوع أدبي يقوم على الاهتمام بما سماه "إدجار آلان بو" وغيره من منظري القصة بلحظة التویر أو الاكتشاف أو وحدة الأثر والانطباع⁶⁷³.

وهي أن "تتضمن صراعاً قدرياً أو ناتجاً عن ظروف اجتماعية أو صراع يقوم بين الشخصيات أو صراعاً نفسياً يدور في داخل الشخصيات"⁶⁷⁴؛ ويظهر هذا الصراع في المفاخرة بين الورد والنرجس عندما يشتد الاحتمام بينهما في المنافسة والصراع على منصب الرئاسة على الأزهار والرياحين، وكان سبباً في اندلاع معركة قوية بين الطرفين، ويظهر ذلك في المقاطع الحوارية التالية:

" فهز النرجس رماحه الزبرجدية، فلتقاها الورد بحجفته الذهبية
وقال النرجس: اردد هذه العقود النفيسة إلى هوايها، فقد علم كذبك حاضرها وباديها، والطم خدوك حزناً على فوات مقامي، وقصورك عن

⁶⁷² شريبيط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 24-25.

⁶⁷³ أبو طالب، تطور الخطاب القصصي، ص 74.

⁶⁷⁴ شريبيط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 27.

بلغ مرامي، فلقد رماك ابن الرومي بسهام هجائه، وجعلك عُرضة لنوائب
الدهر ولاؤاته...

فعندها اشتعل الورد من كلامه، وظهر من أثر كلامه وقال: لقد
تعذيت طورك، وستعرف حورك وكورك، لكن قحة العيون مخصوصة
بالأنذال، والتجري على الملوك من شعائر الجهال؛ فأنا سلطان الرياحين،
وبذلك وقع لي في سائر الدواوين،... فعميت عيون النرجس من بزوع أنواره،
ونكست أعلامه الزبرجدية لنضارة نواره⁶⁷⁵.

فعندها قال الورد: هذه الشقراء والميدان، إن كانت لك خبرة بمبارزة
الأقران.

فلما أورده لظى الحرب، ولم يكن من رجال الطعن والضرب،
وألزمه الحجة، وعرفه المحاجة، وبان بهرجه من إبريزه، تحقق مواد تبريزه
دمعت عينه أسفًا، على ما أبداه من الجفا⁶⁷⁶.

نلاحظ من هذا الحوار أن الكاتب يعرض لنا لحظة العقدة أو تأزم
الصراع الذي دار بين طرفي المفاخرة التي جرت بين الورد والنرجس، وهذا
الصراع سببه المنافسة على منصب الرئاسة على الأزهار والرياحين؛ فلذلك
اشتدَّ العراك بينهما، وكان سببًا في وقوع معركة حامية الوطيس بين
الطرفين، حيث أبدا كل منهما ما لديه من قوة وقدرة؛ لتخويف خصمه
المنافس له حتى يجبره على الخضوع والاستسلام، فينتصر عليه بسهولة،
كما ذكرنا في بداية الفقرة أن الصراع بين الطرفين إما أن يكون قدرىً أو

⁶⁷⁵ ينظر الششتاوى، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 25.

⁶⁷⁶ ينظر الششتاوى، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 26.

ناتجاً عن ظروف اجتماعية...، فالصراع هنا ناتج عن ظروف سياسية واجتماعية بين شخصيات المفاخرة التي مرّت معنا.

ج . النهاية (الحل أو الانفراج)

في "هذه المرحلة يظهر حرص القاص في بناء الحدث على الاحتفاظ بلحظة التتوير والمفارقة حتى النهاية بحيث يبني قصته منذ البداية بمهارة وتركيز مروّعاً بالوسط لكي يجسد لحظة التتوير غاية البناء الفني المتماسك للقصة فيقل اهتمامه بالحكاية لصالح القصة المكتفة"⁶⁷⁷، وبعد "أن تتشابك الأحداث وتبلغ ذروة التعقيد، تتجه نحو الانفراج، ويتبّع من خلاله مصير الشخصيات، وقد اعتاد الدارسون أن يطلقوا على هذه المرحلة اسم النهاية، أو لحظة الانفراج (الحل).

وهم يعلون شأن النهاية؛ لكونها جزءاً أساسياً من صلب القصة فهي مرتبطة ارتباطاً عضوياً ببدايتها حتى لا ينفكك نسيج القصة ولا بناؤها؛ لأن تطور الحدث ضروري في دفع مجريها إلى هذه النهاية التي تحدد معنى الحدث، وتكشف عن دوافعه وحواجزه⁶⁷⁸، ولحظة التتوير تكشف عن الأحداث النهائية التي وصلت إليها الشخصيات ألا وهي معرفة الورد بأن النرجس ندم على فعله وتصرفة تجاه الورد، حيث "دمعت عينه أسفًا، على ما أبداه من الجفا، ثم قال: ما أنا أول باحث بظلفه من حقه، وجادع مارن أنفه بكفه، لقد قيل: عادات السادات، سادات العادات، وعادة الملك،... الصفح عنن كثر ندمه، وزلت قدمه، ومن نشر أعلام الاستغفار،

⁶⁷⁷ أبو طالب، تطور الخطاب القصصي، ص 74.75.

⁶⁷⁸ شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 28.

خليق أن يقبل منه ما يبديه من الاعتذار، وما أنا أول من هفا، ولا أنت أول من عفا، ليت شعري: أين حياؤه من وقاحتني؟ وأين رشاقته من كثافتي؟ وأمور الرياحين تساق إلية.

فعندما قال الورد: من شأننا الصفح عما أتيته، فقد جنّيت ثمار الندم بما جنّيت. فكن قرير العين، ولا تعد لمثلها...، والآن تولد من بياضك وحمرتي اجتماع، والتأم شعث أمرنا بعد أن طار شعاع⁶⁷⁹.

نلاحظ احتمام الصراع وشدة التنازع بين طرفي المفاخرة من خلال ما سبق من أحداث في هذا المقطع الحواري، وتأزم الحال بين الشخصيتين حتى وصلت إلى درجة التعقيد في حوارية المفاخرة، ثم أتت بعدها لحظة الانفراج والحل بعد أن ندم النرجس على موقفه الخاطئ من الورد، فقدّم له الاعتذار فتم بينهما المصالحة والوئام بعد العدواة والخصام، وأصبحا صديقين حميمين.

ونلاحظ أن العلاقة بين الحوار والحدث هي سلسلة من الواقع المتصلة تتصرف بالوحدة العضوية من خلال المراحل التي تمر بها هذه الأحداث؛ من بداية ووسط ونهاية؛ فالسارد يقوم على تقديم الأحداث للقارئ أو المستمع بترتيب وسلسل في مجرى علاقة الحوار بالأحداث، أي يروي الأحداث متتاليًا جزءًا تلو الآخر، من البداية ثم وسط إلى أن يصل إلى النهاية والحل في القصة أو الحكاية.

⁶⁷⁹ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، 25-26.

4. الحوار والشخصية

إن اختلاف الرؤى والمناهج التي اعتمدتها المنظرون والدارسون في بحثهم عن الشخصية جعل مفهوم الشخصية يتباين وبالتالي تأخر ظهور تعريف شامل وموحد للشخصية كبنية مستقلة في الرواية والأشكال الأدبية القريبة منها. لقد قطع مفهوم الشخصية أشواطاً كثيرة إلى أن وصل إلى مفهومه الحديث، وقد عدّها القدامي ثانوية بل زائدة أحياناً، وهذا ما نجده عند أرسطو مثلاً الذي كان يعتبر الشخصية ثانوية بالقياس مع باقي عناصر العمل التخييلي واستمر هذا الموقف بدرجات متفاوتة حتى بداية هذا القرن⁶⁸⁰.

وعرّف أرسطو الشخصية بأنها الجزء الثاني التالي لعنصر الحبكة، ضمن الأجزاء الستة المكونة للتراجيديا، والتي تحدد صيغتها الخاصة، وقيمتها النوعية كوحدة كلية...، ويرى أرسطو أن الحبكة والشخصية وجهان لعملة واحدة تمثل الركن الأساسي للتراجيديا، فلا حبكة بلا شخصية، ولا شخصية بلا حبكة⁶⁸¹، لقد اعترى مفهوم الشخصية تبايناً واضحاً بين النقاد التقليديين والمعاصرين، وواجه النقد التقليدي مشكلة الخلط بين مفهوم الشخص، وبين مفهوم الشخصية فقد كان يعتقد أن تلك الشخصيات السردية؛ هي نفسها التي تعيش في الواقع، وأنها نسخة طبق الأصل عنه، لذلك كان يركز كثيراً على صفاتها، وسلوكياتها، وأسمائها⁶⁸².

⁶⁸⁰ دحماني؛ سعاد، دلالة المكان في ثلاثة نجيب محفوظ، ص 130.

⁶⁸¹ راغب؛ نبيل، موسوعة الإبداع الأدبي، ص 222.

⁶⁸² زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلح، ص 239.

الشخصية في الرواية التقليدية كانت تُعامل على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي؛ فتوصف ملامحها، وقامتها، وصوتها، وملابسها، وسنها... وسعادتها، وشقائها...؛ لذلك فإن الشخصية كانت تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب رواية تقليدي...، فكان الشخصية في الرواية التقليدية كانت هي كل شيء فيها؛ بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها روائي فيها؛ إذ لا يضطرم الصراع العنيف إلا بوجود شخصية، أو شخصيات تتصارع فيما بينها، داخل العمل السردي⁶⁸³.

يعرفها الباحث إبراهيم أبو طالب بقوله: "الشخصية هي ذلك الوجود الفني النظري الذي اصطلح عليه النقاد باعتبارها كائنات من ورق تتميز بنفسها عن مفهوم (الشخصوص) ككيانات حقيقة ذات هوية ورقم وطني موغلة في الواقعية".⁶⁸⁴

ويقول الباحث إدريس قصوري: إنه "حين يتعلق الأمر بالشخصية يصبح الأمر أكثر تشعباً وأعسر مسلكاً، ليس لكون الشخصية مقوله أسلوبية لم تلق اهتماماً كبيراً من لدن النقد فحسب؛ ولكن لأنها - أيضاً - تعتبر إشكالية عسيرة التحديد".⁶⁸⁵

⁶⁸³ مرتاض، في نظرية الرواية، ص 76.

⁶⁸⁴ أبو طالب، تطور الخطاب القصصي، ص 120.

⁶⁸⁵ قصوري، إدريس، أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية زفاف المدق لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2008م، ص 435.

وفي القرن التاسع عشر عندما احتلت الشخصية مكاناً بارزاً في الفن الروائي أصبح لها وجودها المستقل عن الحدث، بل أصبحت الأحداث نفسها مبنية أساساً لإمدادنا بمزيد من المعرفة بالشخصيات أو لتقديم شخصيات جديدة⁶⁸⁶.

وبحسب التحليل البنوي ينظر إلى الشخصية السردية على أنها بمثابة دليل له وجهان؛ أحدهما دال، والآخر مدلول، وتكون الشخصية بمثابة دال، من حيث إنها تتخذ عدة أسماء، أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول، فهي مجموع ما يقال عنها بوساطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها، وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته ولم يعد هناك شيء يقال؛ ولهذا السبب لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ⁶⁸⁷.

وتعتبر الشخصية بنية مهمة في العمل السردي، ولا يمكن أن تقوم القصة بدونها ولو توافرت جميع العناصر السردية الأخرى، ولا يمكن أن يوجد السرد دون وجود الشخصيات؛ لأنها هي التي تنتجه، كما أن المسارд هو الذي يقوم به في الرواية والقصة.

⁶⁸⁶ بحراني؛ حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990م. ص208.

⁶⁸⁷ عزّام؛ محمد، شعرية الخطاب السردي، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2005م، ص11-12. وينظر لحميداني، بنية النص السردي، ص50.

ولا يختلف نقاد العصر الحديث في كون الشخصية كائناً من ورق، وأنها من بنية تخيلية من الإبداع؛ فليس للشخصية الروائية وجود واقعي، وإنما هي مفهوم تخيلي، تدل عليه التعبيرات المستخدمة في الرواية⁶⁸⁸، ويستتبعها الروائي من الواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه. والشخصية بنية معقدة التركيب، تتشكل من فكر الإنسان وعقيدته، ووعيه للمجتمع ولأيديولوجيته، وفلسفته في الحياة، وتمثل نظرته للمجتمع، وأحياناً تمثل أداة طيعة في يد المؤلف الحقيقي للرواية، يمرر من خلالها ما يشاء من أفكار وفلسفات وعقائد⁶⁸⁹.

ولما كانت الرواية فناً يقوم على تقنية الحوار، كانت العلاقة بين الشخصيات وال الحوار متينة، إذ لا نتصور أن يقوم الحوار في النص السردي من دون الشخصيات، كما لا تتفاعل الشخصيات فيما بينها دون أن تنتج حواراً، سواء في الرواية، أو في القصة القصيرة، أو في المسرحية أو في المفاحذة.

ولقد اختلف الدارسون ونقاد الأدب في تصنيف الشخصية وتتنوعها، وكان حظها وفيراً إذ خصها النقد الحديث بالدراسة الكثيرة؛ لأنها وثيقة الصلة بالرواية والمسرحية والقصة القصيرة، فأصبحت موضوعاً يدرس من خلال البحوث الكثيرة في المخابر الجامعية وغيرها، غالباً ما

⁶⁸⁸ ينظر محمد عزام، *شعرية الخطاب السردي*، ص 9. ينظر راغب؛ نبيل، *موسوعة الإبداع الأدبي*، ص 223-226.

⁶⁸⁹ قوراري؛ سليمان، *جماليات الحوارية في الرواية المغاربية*، رسالة دكتوراه في الأدب المعاصر، إشراف، لحسن كرومي جامعة وهران، 2011م، ص 377.

كان النقاد يصنفون الشخصيات من حيث الدور الذي تؤديه في الخطاب السردي⁶⁹⁰.

وتمثل الشخصية في عالم السرد البنية الكبرى للنص الروائي، وبدونها يتعطل السرد تماماً، ومهما كان نوع الشخصية سكونية؛ فإنها مهمة للحكاية حتى يستمر الحدث، وبها يتحقق المدعاً الهدف الذي يتواه. والرواية تقوم على الشخصية المحورية التي تقوم عليها القصة، وتمثل الشخصية الثانوية محرك الحدث، وتتضافر كلّها؛ لتتكامل الحكاية، وتتشكل الشخصية السردية في الروايات من خلال حواريتها، وما تضطلع به من أفعال أو صفات تتميز بها⁶⁹¹. إن الشخصية الروائية لها وظائف سردية تقوم بها، كما أنها تعاور بقية الشخصيات والمسار.

حيث تعد الشخصية من أهم العناصر الأساسية التي يبني عليها العمل السردي إذ إنها تمثل العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر التشكيلية الأخرى بما فيها الإحداثيات الزمانية والمكانية الضرورية، التي لا يستطيع العمل التعبير عن مفهوماته عن مصير الإنسان وتحولات تجاربه إلاّ من خلالها⁶⁹²؛ فلا يمكن أن يبني أي عمل سردي دون حضور الشخصية التي تعتبر نقطة مركزية أو نقطة تتقاطع

⁶⁹⁰ ينظر قوراري؛ سليمان، *جماليات الحوارية في الرواية المغاربية*، ص 377.

⁶⁹¹ ينظر قوراري؛ سليمان، *جماليات الحوارية في الرواية المغاربية*، ص 378. ينظر زاوي أحمد، *بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح*، ص 240. وينظر مرتاض، *في نظرية الرواية*، ص 82-79.

⁶⁹² لفترة، ضياء غني، *البنية السردية في شعر الصعاليك*، دار الحمد، المملكة الهاشمية، ط 1، عمان، 2010م، ص 179.

فيها كل مكونات العمل الروائي، وهذه الشخصية قد تكون حقيقة واقعية أو خيالية يتم اختيارها من قبل راوي القصة الذي يعمل على توزيع المهام كل على حسب دوره، وهذه الأخيرة بدورها تقوم بتحريك الأحداث في أماكن وأزمنة مختلفة، حيث توجد علاقة بين الشخصية وهذه العناصر؛ أي الزمن والمكان حيث لا يمكن الفصل بينهما؛ فهي تعمل على بناء الشخصية وتطويرها⁶⁹³.

إن الحديث عن الشخصية طويل جدًا، فقد يؤدي الاستطراد فيها إلى خروجنا عن إطار موضوعنا الأساسي، ولذلك نكتفي بهذا القدر من الحديث عنها، ولكن سنتابع الحديث عن أنواعها.

ب . أنواع الشخصيات

لقد تعددت تصنيفات الشخصية في الأعمال الروائية، حيث تختلف أنواع الشخصيات وتتعدد حسب الأدوار التي يمنحها الكاتب لكل شخصية في العمل الروائي، ومن بين هذه الأنواع: الشخصيات الرئيسية، والشخصيات الثانوية أو المساعدة.

أولاً . الشخصية الرئيسية

هي الشخصية الفنية التي يصطفيفها القاص؛ لتمثل ما أراد تصويره أو ما أراد التعبير عنه من أفكار أو أحاسيس. وتتمتع الشخصية الفنية المحكم بناؤها باستقلالية في الرأي، والحرية في الحركة داخل مجال النص القصصي⁶⁹⁴، أو هي الشخصية التي تتحل المركز الأساسي في

⁶⁹³ ينظر كنزة عزيزي، *بنية الحوار في رواية كبرياء وهوى*، ص 55.

⁶⁹⁴ شريبيط، *تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة*، ص 32.

العمل الروائي، وتظهر أكثر من الشخصيات الأخرى، ويكون حديث الشخص الأخرى حولها ولا تطغى أي شخصية عليها، وإنما تهدف جميعاً لإبراز صفاتها، ومن ثمة تبرز الفكرة التي يريد إظهارها⁶⁹⁵؛ وتكون هذه الشخصية قوية ذات فاعلية كلما منحها القاص حرية، وجعلها تتحرك وتتموّل وفق قدراتها وإرادتها، بينما يتحقق هو بعيداً يراقب صراعها، وانتصارها أو إخفاقها وسط المحيط الاجتماعي أو السياسي الذي رمى بها فيه، وأبرز وظيفة تقوم بها هذه الشخصية هي تجسيد معنى الحدث القصصي؛ لذلك فهي صعبة البناء، وطريقها محفوف بالمخاطر⁶⁹⁶.

فالشخصية الرئيسة هي العنصر النامي الذي تبني عليه أحداث القصة باعتباره العنصر الوحيد الذي ينمو ويتطور عبر الزمن من موقف إلى موقف⁶⁹⁷، فمن خلال هذه المعلومات التي وصلتنا تبيّن لنا أن هناك نواحي عديدة وكثيرة متعلقة بالشخصية ووظيفتها، وعليه فالشخصيات الرئيسة المذكورة في مفاخرة (تفضيل الورد على الأزهار، ورسالة ترد عليها في تفضيل النرجس) والتي تتحلّ فيها أكبر مساحة هي الشخصية الرئيسة:

– الورد

– النرجس

⁶⁹⁵ أبو شريفة؛ عبد القادر، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفك، عمان، ط4، 2008م، ص135.

⁶⁹⁶ شريبيط؛ تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص32.

⁶⁹⁷ كنزة عزيزي، بنية الحوار في رواية كبراء وهوى، ص56.

الورد: هو الزهر المفضل من بين صنوف الأزهار، وهو المرشح للرئاسة والسلطة على كل الأزهار والرياحين، وهو الزهر المتميز بصفاته وأوصافه وشكله وصورته ورقته في محاسنه، وجماله وطيب رائحته الذكية، وهو أولى بالرئاسة من بين كل الأزهار والرياحين، حيث تعرف كل هذه الأزهار بفضله ومزيته عليهم، فهو الأكرم حسباً ونسباً و الأشرف زمناً، إن فقد عينه لم يفقد أثره، أو غاب شخصه لم يغب عرفة، أما (النرجس) فهو المنافس الأول له في السلطة والرئاسة على الأزهار، ويظهر ذلك من خلال الحوار الذي دار بين رؤساء النوار والأزهار الذين حضروا مجلساً لكتابه عقد المبادرة للورد بالرئاسة، وللاعتراف بفضل الورد عليهم وهم: النرجس الأصفر، والبنفسج، والبهار، والخيري التمام؛ " فقال النرجس الأصفر⁶⁹⁸: والذي مهد لي في حجر الثرى، وأرضعني ثدي الحيا، لقد جئت بها أوضح من لبة الصباح، وأسطع من لسان المصباح، ولقد كنت أستتر من التعبد له والشغف به، والأسف على تعاقب الموت دون لقائه، ما أنحل جسمي، ومكّن سقعي، وإن قد أمكن البوح بالشكوى، فقد خف ثقل البلوى.

⁶⁹⁸ ينظر النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، ج 11/197. وينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 42.

ثم قام البنفسج فقال: على الخبر والله سقط، أنا والله المتعبد له، والداعي إليه، والمشغوف به، وكفى ما بوجهي من ندب، ولكن في التأسي بك أنس⁶⁹⁹.

ثم قام البهار فقال: لا تنتظرن إلى غضارة نبتي، ونضارة ورقي، وانظر إلى وقد صرت حدة باهته تشير إليه، وعينا شاخصة تتدى بكاء عليه: (الوافر)

عَلَى إِخْوَانِهِمْ لَقَتْلُتْ نَفْسِي
وَلَوْلَا كَثْرَةُ الْبَاكِينَ حَوْلِي

ثم قام الخيري فقال: والذي أعطاه الفضل دوني، ومد له بالبيعة يميني، ما اجترأت قط إجلالاً له، واستحياءً منه، على أن أتنفس نهاراً، أو أساعد في لذة صديقاً ولا جاراً؛ فلذلك جعلت الليل ستراً، واتخذت جوانحه كنّا⁷⁰⁰.

ثم ينتهي المجلس بمبادرة الورد، بعد أن يظهر كل نوع محبته، ومدى الهياق والشغف الذي يسبغه على المحبوب الورد؛ ليكتب عقد مبادعة له، ويكون الحلف الصادق في مملكة الزهور: "واعترفت بما أسلفت من هفواتها، وأعطيت للورد قيادها، وملكت أمرها، وعرفت أنه أميرها المقدم بخصاله فيها، والمؤمر بسوابقه عليها، وعقدت له السمع والطاعة، والتزمت

⁶⁹⁹ ينظر النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، ج 11/198. وينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 43.

⁷⁰⁰ الحميري، البديع في وصف الربيع، الكتاب، ج 1/16. والنويري؛ نهاية الأرب في فنون الأدب، ج 11/199. وينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 43.

له الرق والعبودية، وبرئت في كل زهر نازعته نفسه المباهاة له، والانتزاء عليه، في كل وطن، ومع كل زمان، فأية زهرة قصّ عليها لسان الأيام هذا الحلف؛ فلتتعرف إرشادها منه، وقوم أمرها به⁷⁰¹.

تُعدُّ شخصية الورد شخصية رئيسة في هذه المفاخرة؛ وذلك لتميزها عن غيرها بمجموعة من الخصائص، وهي تعمل من خلال تحكمها في أفعالها وسلوكها، كما أنها مثيرة للإعجاب ومحظوظة اهتمام الشخصيات الأخرى، فلا يمكن الاستغناء عنها؛ لأن العمل الروائي في المفاخرة يتوقف عليها.

وهذه المقاطع الحوارية تظهر لنا ما للورد من مكانة لدى الشخصيات الأخرى، وهمّها الوحيد هو أن يرضى عنها شخصية الورد من خلال شهادة كل واحدة منها له بالفضل عليها.

أولاً . "شهادة النرجس: (الرمل)

صِحَّةَ النِّيَاتِ مِنْهَا وَالْمَرَضِ
أَكَدْتُ عَقْدًا فَمَا إِنْ تَنْقِضِ

شَهِدَ النَّرْجِسُ وَاللَّهُ يَرَى
أَنَّ لِلْوَرْدِ عَلَيْهِ بَيْعَةً

شهادة البنفسج: (الكامل)

لِلْوَرْدِ عَبْدٌ تَمَلُّ
فِي حُبِّهِ مُسْتَهْلِكٌ

شَهِدَ الْبَنْفَسَجُ أَنَّهُ
يَسْعَى بِقَلْبٍ نَاصِحٍ

شهادة البهار: (الكامل)

701 الحميري، البديع في وصف الربيع، ج 1/16. وينظر النويري، نهاية الأدب في فنون الأدب، 200/11.

شَهَدَ الْبَهَارُ وَذُو الْجَلَّةِ عَالِمٌ
أَنَّ الْإِمَارَةَ فِي الْأَزَهَارِ كَلِهَا⁷⁰²
لِلْوَرْدِ لَا يُؤْتَى لَهُ بَشَبِيهٍ.

هذه المقاطع الحوارية كشفت لنا مشاعر الحب والاحترام التي تكمنها هذه الأزهار تجاه الورد؛ لأنَّه ظاهرٌ بِالأخلاقيات العالية ومعاملته الحسنة مع الآخرين، وما يمتاز به من الصفات؛ مثل شرف النسب والحسب، والفضل... حسب ما أبداه الكاتب في مقدمة المفاخرة، ولكن في الحقيقة عكس ذلك، فهذه الأوصاف تتطبق على النرجس في نظر أبي الوليد الحميري للرد على أبي حفص بن برد الأصغر في تفضيله الورد على الأزهار، وقد زعم الكاتب أنَّ أول من اطلع على عقد لواء الرئاسة للورد نواوير فصل الربيع، وكان لها موقفٌ ورأيٌ يخالف ما ذهبت إليه الأزهار في الرسالة السابقة من مباهلة للورد، وقد دعت تلك الأزهار إلى مجلس للمناظرة والمفاخرة فكتبت إلى الأقحوان والخيري الأصفر كتاباً تُخالف فيه عقد لواء الرئاسة للورد، فكتب رسالة طويلة يخاطب بها ذا الوزارتين القاضي، مشتملة على وصف سبعة من الأزهار، وهي البنفسج، والنرجس، والخيري (النمام)، والأقحوان، والخيري الأصفر، والبهار (النرجس الأندلسي) والورد، وقد فضَّلَ البهار (النرجس) على الجميع⁷⁰³.

⁷⁰² الحميري، البديع في وصف الربيع، ج 1/16. وينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 45. وينظر النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، ج 11/201.

⁷⁰³ ينظر الحميري، البديع في وصف الربيع، ج 1/17 . وينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 45. وينظر النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، ج 11/202.

"وبدأ فقال ما معناه: أول من رأى ذلك الكتاب (كتاب المبایعه للورد) نواوير فصل الربيع التي هي جيرة الورد في الوطن، وصحابته في الزمن، فلما قرأته أنكرت ذلك وسفهت رأي من كتبه، ورأت أن تكتب إلى الأقحوان والخيري الأصفر في محو هذا المنكر؟.

وصفة ما كتبته: من نواوير فصل الربيع الأزهر، إلى الأقحوان والخيري الأصفر: بسم الله الرحمن الرحيم. وصلت إلينا بيعة اشتري بها من سعى فيها خسنان الدنيا والآخرة، ولو استحق الورد إماماً، أو استوجب خلافة؛ لبادر بها أباًؤنا؛ ولعقدها أوائلنا، التي لم تزل تجاوره في مكانه، وتجئ معه في أوانه⁷⁰⁴. وقد أجمعـت تلك الأزهار على أنَّ الـبهـارـ أـحـقـ بالـرـئـاسـةـ وـالـتـقـدـيمـ عـلـىـ سـائـرـ الـأـنـوـارـ، فـهـوـ الـبـادـيـ فـضـلـهـ بـدـوـ النـهـارـ وـالـذـيـ لـمـ يـزـلـ عـنـ عـلـمـاءـ الشـعـرـاءـ وـحـكـمـاءـ الـبـلـغـاءـ مـشـبـهـاـ بـالـعـيـونـ الـتـيـ لـاـ يـحـولـ نـظـرـهـاـ وـلـاـ يـحـورـ حـوـرـهـاـ⁷⁰⁵.

لقد ذمَّ الكاتب بعد ذلك من عقد تلك البيعة، واتهمه بالجهل، وبأنه لم يسأل أهل الخبرة؛ لأنَّ المؤهل للرئاسة هو (نور الـبهـارـ) وليس الـوردـ، وبيّن على لسان النواوير قولهـمـ: "فـنـحـنـ جـلـ الـنـوـاـيـرـ، وـعـدـةـ الـأـزـهـارـ، نـعـدـ لـلـبـهـارـ (الـنـرـجـسـ)، وـنـقـدـمـهـ عـلـىـ جـمـيـعـ الـأـنـوـارـ".⁷⁰⁶

⁷⁰⁴ ينظر الحميري، *البديع في وصف الربيع*، ص 57. وينظر الششتاوي، *نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار*، ص 46.

⁷⁰⁵ ينظر الحميري، *البديع في وصف الربيع*، ص 59.

⁷⁰⁶ ينظر الششتاوي، *نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار*، ص 47. والـحـمـيرـيـ، الـبـدـيـعـ فـيـ وـصـفـ الرـبـيعـ، صـ 61ـ.

وختم الحميري مفاخرة أزهاره بالطلب من البهار الكريم (النرجس) وصاحب النعمة عليهم، أن يأذن لهم بإباحة عقد الاتفاق، وإنفاذه إلى صنوف الأنوار وضروب الأزهار، فأذن لهم. فما كان منهم إلا أن كتبوا له بعد البسمة قائلين: "هذا كتاب مبتكري الأنوار، وسابقي الأزهار، إلى من غاب عنها بشخصه، ولم يحضرها بنفسه.

أما بعد: فإننا نحمد إليكم الله الذي لا إله إلا هو، مستنقذنا من الفعلة القبيحة، والدنية الصريحة، التي نفذ بها كتابنا إليكم، وتلك غلطة ظهرت لكم، وسقطة لم تغب عنكم، ولعمر الحق الذي إليه نرجع، وبه من أمرنا نقطع، لقد ظهر إلينا فساد ما حُصصنا عليه... وإن قد اجتمع الرأي وصدر الاتفاق عن كبرائكم وعنّا، النعمة التي بها تتنظم أمورنا، ويراعي أميرنا، وقد بايعنا البهار الباهر جماله، الظاهر كماله، على ما رضيتم به، ورغبتם فيه، وقد وضعنا شهاداتنا على صدق من نياتنا⁷⁰⁷.

هذه الجمل الحوارية بين الأزهار توضح لنا معرفة الهدف والغرض من مبادلة النرجس للرئاسة على الأزهار والرياحين، وهو أن الورد تعدى على حق النرجس حين اغتصب منه حقه في الرئاسة، ويؤكد ذلك قول النرجس حين قال: "وقد علم الورد موقع إمارتي، وغنى بطيف إيمائي عن عباراتي، وإنها تحية الزهر حياك بها، وخبيئة ذخرها لك ولأهلك فيها".⁷⁰⁸

⁷⁰⁷ الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص48. والحميري، البديع في وصف الربيع، 64/1.

⁷⁰⁸ الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص48. وينظر ابن بسام، الذخيرة، ج 194/195.

– **أما النرجس:** هي الشخصية الرئيسية الثانية بعد الورد، وهو المنافس الأول له على السلطة وإمرة الأزهير والرياحين، لما يمتاز به من الصفات... فهو شخصية ذات دور رئيسٍ، وهذه الشخصية مخالفة لشخصية الورد، فهي شخصية قوية ومتعصبة وجذّية للغاية وتظهر هذه الشخصية في المفاخرة على أنه شخص جذاب ووسيم ويملك كثيراً من المحبين، وتظهر هذه الموصفات في الحوار التالي الذي يظهر فيه الأزهار ندمهم على كتاب مبادرة للورد ورجوعهم إلى مبادرة النرجس بالرئاسة وإظهار الطاعة والولاء له:

"شهادة البنفسج حيث قال:

والله ما أضعف أملِي، وضاعف عالي، وأوهن سوقي مني،
وقللنِي في كل سوق إلا الدخول في تلك الوحول، والبعد عن الخلق الكريم،
والصراط المستقيم، في تأخير هذا الملك العظيم، الذي بتقديمه الآن أرجو
أن دائني قد لان..."

شهادة النرجس الأصفر⁷⁰⁹:

تبأ لتلك الفعلة الدمية، والقضية الذمية، التي جلبتني جلباب
السقم، وسربتني سربال الهرم، وتحلّي في فسخها، لذهب نفسي الأرج،
الذي به أبتهج:

أن بدر الورد في الملك محقٌ

أشهد النرجس إشهاداً محقٌ

⁷⁰⁹ الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 49

710 في سماء الحسن بالملك أحق
وأرى أنَّ البهَارَ المُجْتَلَى
شهادة الخيري (النمام):

والله ما أرق بصري، وأفاض نهاراً ماء بشرى، وأغمد فيه سيف
نشرى، إلا معصية الحق في تلك القضية، وطاعة الهوى في تلك الخطية،
فالحمد لله الذي أحال الحالة الموبقة لي لا محالة...⁷¹¹

فمن خلال هذه المقطوع التي يتخللها الحوار الخارجي يظهر لنا موقف الأزهار من الورد، حيث أنهم لم يعد ي肯ون له تلك المشاعر الملائة بالحب والطاعة، واستطاعوا أن يدركوا أنهم كانوا على خطأ حين قاموا بعقد المبايعة للورد بالرئاسة عليهم، حيث كان النرجس الشخصية الرئيسية الثانية في المفاخرة، وهذا من خلال إسهامها في تطور الأحداث ونموها، فقد كانت شخصية قوية توفر فيها كل معايير التعقيد والخصائص التي تتفرد بها شخصيتها بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى، حيث كان يتصف؛ بصفاتٍ تؤهّله لرئاسة على الأزاهير، كما نجد أن نص المفاخرة استمد عنوانه من صفات هذه الشخصية، والعنوان هو (مفاخرة تفضيل النرجس على الورد) لكن مع نمو الأحداث وتطورها تحولت أوصاف النرجس من حالة إلى حالة؛ حيث تحول من شخصية بسيطة ومتواضعة إلى شخصية يملؤها الكبرياء والنفاخر، وهذا التحول كان بسبب حب الأزهار له، ومن

⁷¹⁰ الحميري، البدع في وصف الربيع، 64/1. والششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 49.

⁷¹¹ الحميري، البدع في وصف الربيع، 64/1. والششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 49.

خلال تنامي الأحداث وتطورها استطعنا أن نكشف عن الشخصيات التي كان لها دور كبير وظاهر جلي واضح في المفاجرة ألا وهي الشخصيات الرئيسية⁷¹².

أما الشخصيات الأخرى التي لها دوراً أقل أهمية من الشخصية الرئيسية فهي:

ثانياً . الشخصيات الثانوية (المساعدة)

على الشخصية المساعدة أن تشارك في نمو الحدث القصصي، وبلورة معناه والإسهام في تصوير الحدث. ويلاحظ أن وظيفتها أقل قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسية، رغم أنها تقوم بأدوار مصيرية أحياناً في حياة الشخصية الرئيسية⁷¹³. وهي الشخصيات التي تتحلّ مساحة أقل في المتن الروائي من الشخصيات الرئيسية لكن لها دور في التأثير، وهي: "عبارة عن شخصيات تقوم بدور تكميلي وهامشي، حيث يستدعيها الكاتب كعوامل مساعدة أو كعوامل معيبة، وتعرف على أنها أقل تعقيداً وعمقاً من الشخصيات الرئيسية، وترسم على نحو سطحي حيث لا تحظى باهتمام السارد في شكل بنائها"⁷¹⁴؛ أي هي الشخصيات المساعدة، وهي عكس الشخصيات الرئيسية التي تحظى باهتمام المؤلف والتي تعمل على تطوير الأحداث ونموها مع مرور الزمن، والشخصيات الثانوية يستخدمها الكاتب

⁷¹² ينظر كنزة عزيزي، بنية الحوار في رواية "كيرباء وهوى"، ص 64.

⁷¹³ شريبيط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 33.

⁷¹⁴ بو عزّة؛ محمد، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010م، ص 50.

لإبراز الدور الأساسي للشخصية الرئيسية⁷¹⁵، وتمثلت هذه الشخصيات في مفاخرة (فضيل البهار "النرجس" على الورد)، السابق ذكرها وهي كالتالي:

- البنفسج

- النرجس الأصفر

- الخيري (النمام)

- الأقحوان

- الخيري الأصفر

- البنفسج: وهو أحد رؤساء الأزهار ونواوير فصل الربيع الخمسة الذين اجتمعوا في مجلس التحالف لكتابة عقد اتفاق، لمبايعة الورد برئاسة والسلطة على الأزهار والرياحين، ومن الذين ندموا على هذه المبايعة، وقاموا بفسخها، ومن ثم قاموا بكتابة صحيفة أخرى جديدة للاعتذار من النرجس على خطئهم، وفعلتهم القبيحة في حقه، وكان كاتب الصحيفة هو البنفسج فقيل له: ابدأ بشهادتك فكتب⁷¹⁶:

شهادة البنفسج:

" والله ما أضعف أملِي، وضاعف عالي، وأوهن سوقي مني، وقللنِي في كل سوق إلا الدخول في تلك الوحول، والبعد عن الخلق الكريم، والصراط المستقيم، في تأخير هذا الملك العظيم، الذي بتقديمه الآن أرجو أن دائِي قد لان. والنظم له: (الكامل)

⁷¹⁵ ينظر كنزة عزيزي، بنية الحوار في رواية "كربلاء وهوى"، ص 66.

⁷¹⁶ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 48.

أَمَّا الْبَنْفَسْجُ فَهُوَ يَشْهُدُ أَنَّهُ
مُتَبَرِّئٌ مِّنْ بَيْعَةِ الْوَرْدِ الَّتِي
مُتَبَّيِّنٌ فَضْلُ الْبَهَارِ وَعَالِمٌ
مُتَنَّدِّمٌ مِّمَّا جَاءَ مُتَحَصِّلٌ
لَمْ يَبْرُرْ مِنْهَا دَأْفَةُ الْمُتَأَصِّلُ
أَنَّ الْبَهَارَ هُوَ الْمَلِكُ الْأَفْضَلُ" ⁷¹⁷.

هذا المقطع الحواري يكشف لنا مدى اهتمام البنفسج بالبهار (النرجس)؛ ليكسب محبته ورضاه، ومدى تخوفه على مستقبله مع الرئيس الجديد في مملكة الأزهار والرياحين ألا وهو (النرجس)، ومتاماً منه أن يقربه إليه بأن يختاره نائباً أو وزيراً أو أميراً له في مملكة الزهور في المستقبل، ولأجل ذلك كان يتملق ويتواضع له كثيراً.

أما . النرجس الأصفر:

فهو أيضاً كان من حضر هذا المجلس لكتابه المبادعة للورد بالرئاسة، وهو من رؤساء النوار والأزهار في ذاك البستان، واعترف في ذلك المجلس بشهادته قائلاً:

"والذي مهد لي في حجر الثرى، وأرضعني ثدي الحيا، لقد جئت بها أوضح من لبة الصباح، وأسطع من لسان المصباح، ولقد كنت أستتر من التعبد له والشغف به، والأسف على تعاقب الموت دون لقائه، ما أنحل جسمي، ومكن سقمي، وإن قد أمكن البوح بالشكوى، فقد خف ثقل البلوى" ⁷¹⁸.

⁷¹⁷ ينظر الحميري، *البديع في وصف الربيع*، ج/18، وينظر الششتاوي، *نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار*، ص 49.

⁷¹⁸ ينظر الششتاوي، *نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار*، ص 46. والحميري، *البديع في وصف الربيع*، ج 1/58.

أما عندما فشلوا في ذلك العقد الذي عقدوه لمبايعة الورد رئيساً، وكتبوا عقداً جديداً بعد أن ندموا على خطئهم، وقدموا اعتذاراً للـ(نرجس)، على ما قاموا به من الفعلة القبيحة، ثم ندموا على ذلك فكان جوابه على ذلك الفعلة القبيحة، قائلاً: "تبأ لتلك الفعلة الدمية، والقضية الدمية، التي جلبتني جلباب السقم، وسربتني سربال الهرم، ولو لا بداري إلى نسخها، وتحيلني في فسخها، لذهب نفسي الأرج، الذي به أبتهج قائلاً: (الرمل)

أَشَهَدُ النَّرْجِسَ إِشَاهَدَ مُحَقٍّ
أَنَّ بَدْرَ الْوَرَدِ فِي الْمَلِكِ مُحَقٍّ
وَأَرَى أَنَّ الْبَهَارَ الْمُجْتَلَى
فِي سَمَاءِ الْحَسِنِ بِالْمَلِكِ أَحَقٌ" ⁷¹⁹.

نلاحظ من هذا المقطع الحواري، أن النرجس الأصفر أحسن بالندم من تصرفه مع باقي روؤساء النوار والأزهار، على ما قاموا به من الخطأ في حق الـبهار، وكذلك إحساسه بالخجل من الـبهار الـباهر، فقدم اعتذاره عن تلك الفعلة الشنيعة، فكان خجولاً منكسرًا بسبب موقفه الخائن.

ـ . الخيري (النمام) :

هو أيضاً عضو من أعضاء مجلس التحالف الذي انعقد بين رؤساء الأزهار ونواoir فصل الربيع الخمسة في كتابة عقد مبايعة للورد بالرئاسة، وكان من المهتمين بالـبهار أي(النرجس)، فيخدمه بأمانة ويلتزم بصحبته حتى يلتف نظره راجياً من الـبهار أن ينظر إليه بعين الرأفة والرحمة، وليمنحه المحبة والعطف؛ ولينال رضاه، وذلك بسبب خوفه على

⁷¹⁹ الحميري، البديع في وصف الربيع، ج 18. والششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 49.

مستقبله مع الأمير الجديد لمملكة الزهور، ومتوقعاً منه أن يمنحه مكانة مرموقة أو منصباً عالياً في الدولة.

ولأجل ذلك عندما قام رؤساء الأزهار بفسخ العقد القديم لمبايعة الورد بالرئاسة، وانتخاب رئيس جديد لمملكة الزهور، ألا وهو البهار (الترجمس)، حيث تملق له الخيري النمام ليقربه إليه، وقال في شهادته واعذاره له⁷²⁰:

"والله ما أرّق بصري، وأرّق بشري، وأفاض نهاراً ماء بشري وأغمد فيه سيف نشي، إلا معصية الحق في تلك القضية، وطاعة الهوى في تلك الخطية، فالحمد لله الذي أحال الحالة الموبقة لي لا محالة. والنظم له أيضاً: (الرمل)

<p>نَفَضَ مَا أَخْطَأَ فِيهِ أَوْلَى</p> <p>بَهَرَ الْأَمْلَاكَ حَالًا وَحْلَى</p> <p>مِنْ سِنَاتٍ سَنَهَا فِيهَا إِلَيَّ</p>	<p>أَشْهَدَ الْحَيْرِيُّ: أَنَّ الْحَيْرَ فِي</p> <p>مُوقِّنًا: أَنَّ الْبَهَارَ الْمُرْتَضَى</p> <p>فَهُوَ الْمُوْقَظُ أَنْوَارُ الرِّبَّا</p>
---	---

أما . الأقحوان والخيري الأصفر

هما الرسولان والمرشدان للأزهار، عند وقوع أي خطأ يقومان بالإرشاد والنصيحة في تلك مملكة، لذلك عندما أحس رؤساء الأزهار والنوار بخطئهم، في الحلف الذي عقدوا فيه مبايعة الورد بالخلافة، ورأوا

⁷²⁰ ينظر الحميري، البديع في وصف الربيع، 18/1. الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 45-49.

⁷²¹ ينظر الحميري، البديع في وصف الربيع، 18/1. وينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 49.

أنهم ارتكبوا منكراً فلجموا إلى الأقحوان والخيري الأصفر، وكتبوا لهما رسالة، بأن يقوموا بمحو هذا المنكر الذي وقعوا فيه⁷²².

"وصفوة ما كتبته: من نواوير فصل الربيع الأزهر، إلى الأقحوان والخيري الأصفر: بسم الله الرحمن الرحيم، وصلت إلينا بيعة اشتري بها من سعى فيها خسنان الدنيا والآخرة، ولو استحق الورد إماماً، أو استوجب خلافة؛ لبادر بها أبناءنا؛ ولعقدها أوائلنا، ..."⁷²³.

ثم أحال على المبایعین باللوم والتعنیف؛ لأنهم بادروا إلى مبایعة الورد عن جهل، ولم يتشبّثوا في ذلك ولم يشاوروا أحداً، ثم طلبوا من الأقحوان والخيري الأصفر: أن يبلغوا النواوير التي بايعت الورد بما تورّطت فيه من الخطأ، وأن يؤنّبا البهار تأنيباً شديداً. في سرّ منها. على تواضعه المزري بنفسه، وسعيه في إبطال حقه، وأن يخبره أن جل النواوير، وعدهة الأزهار، تعقد اللواء له عليها جميعاً.

فلما وصل الكتاب إلى من بايعوا الورد، ندموا أشد الندم واعتذروا... ثم أعلنوا التوبة النصوح...، فسرّ الخيري والأقحوان بما بدا منهم من الإقرار بذنبهم، وخرجوا جميعاً إلى البهار معذرين إليه، سائلين العفو عما جنوه، فعفا وأصفح عنهم.

⁷²² ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 44-50.

⁷²³ الحميري، البديع في وصف الربيع، 1/18. وينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات، ص 46.

وبعد أخذِ ورد اتفقوا على كتاب مبادلة جديدة للبهار، ضمنوها
نقضهم لبيعة الورد الأولى...⁷²⁴.

وبالرغم من أن الأقحوان والخيري الأصفر، لم يشاركا رؤساء
الأزهار، في تلك الفعلة القبيحة وهي مبادلة الورد بالرئاسة، فقد شاركا
رؤساء الأزهار والنوار في البيعة الجديدة، وهي مبادلة البهار برئاسة
الأزهار والرياحين، وقدما له الولاء والطاعة بشهادتهما.

شهادة الأقحوان: "إن رمت أداء شكر الله على فضله المتاهي،
في استتقاده لي من تلك القبيحة، والدنية الصريحة، أؤد الفرض، ولا
استطعت الفرض، فالإقرار بالعجز نهاية، والاعتراف بالقصور غاية،
فاستثنائي هناك، وسكتوني إذ ذاك أنبتا ورقاً، وجعلنا فلقاً. قائلًا:

(الخفيف)

كافِرٌ بِالذِّي سَوَّاهْ جَهَنَّمَ	أَشْهَدَ الْأَقْحَوْنَ أَنَّ جَنَّاهْ
مِنْ هَوَى مَنْ قَضَى عَلَيْهِ هَوَاهْ	قَائِلٌ قَوْلٌ مَنْ تَبَرَّأَ قِدْمًا
لِلْبَهَارِ الْبَهِيِّ يَقْضِي وَلَاهْ ⁷²⁵	إِنَّ نُورَ الرُّبَا عَبِيدٌ وَكُلُّ

شهادة الخيري الأصفر:

الحمد لله الذي عصمني من تلك الدنيا، ولم يُخيبني عن هذه
الدنيا، وبها بقيتُ غضارتي، وتأكدت نضارتي، ووَهَبَ لي الذهب الإبريز
مَلَبِسًا، والمسك النفيس نَفْسًا. والنظم له: (مجزوء الرمل)

⁷²⁴ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 48-47.

⁷²⁵ الحميري، البدع في وصف الربيع، ج 19/1.

أَصْفَرُ الْخَيْرِيَ يَشْهُدُ
أَنَّ عَقْدَ الْوَرِدِ قَدْ رُدَّ
وَيَرَى أَنَّ الْبَهَارَ الْ
مُنْتَقَى أَعْلَى وَأَمْجَدُ
وَصُنُوفَ التَّوْرِ هُجَّدُ⁷²⁶.

ففي هذه المقاطع الحوارية تظهر لنا السلطة والقوة والسيطرة، التي يمتاز بها رئيس مملكة الزهور، والتي يفرضها عادةً على أفراد المملكة، كما يوضح لنا الكاتب في هذا الحوار الخارجي، من حيث رفض رؤساء الأزهار والنوار، للمبادرة الأولى للورد برئاسته على الأزهار، وبالمقابل قدّموا كتاباً للبهار بانتخابه رئيساً جديداً لهم في مملكة الزهور، وعرضوا عليه فروض الطاعة والولاء، ليثبتوا محبتهم وطاعتهم له حتى ينالوا رضاه، كما توضح هذه المقاطع الحوارية عن مدى سعادة رؤساء الأزهار والنوار بتتويج البهار ملكاً عليهم وعن مدى إعجابهم بجماله وأخلاقه⁷²⁷.

خلاصة القول: إننا نلاحظ مما سبق أن هذه الشخصيات الثانوية أسهمت بشكل كبير في تتميم الأحداث وتطويرها عبر الزمن، كما نذهب إلى أن الحوار عنصر أساسي في كشف ملامح الشخصيات، ووسيلة التعبير الوحيدة التي يمكن من خلالها أن يعبر الكاتب عن أحاسيس هذه الشخصيات وسماتها، كما أن له دوراً فعّالاً في بناء أحداث رواية المفاحير،

⁷²⁶ الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص.50. والحميري، البديع في وصف الربيع، ج 1/19.

⁷²⁷ ينظر الششتاوي، نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار، ص 45-50.

وتتطورها وله علاقة متنية ووثيقة بين كلّ من المكان، والزمان، والأحداث، والشخصيات⁷²⁸.

4.5. حوار مفاخرات الأزهار بطريقة المدائح السياسية(الرمز)

إن من يقرأ أدب الأندلسيين ويتقرّى نمط حياتهم، يلمس شدّة ولعهم بالأزهار، وكثرة شدوهم بسمات الحُسْن فيها، وقد أخذ هذا الولع صوراً شتى، وأنماطاً متباعدة، وكان أهمها ما قام به ثلاثة من كتاب القرن الخامس الهجري، عندما راحوا يُجرّون على ألسنة بعض الأزهار حوارات، متذمّنات منها أقنة لرصد واقعهم الاجتماعي والبوج بما يختزنه اللاشعور من طموحات⁷²⁹.

ولما كان أغلب كتاب الأندلس فرسان شعر ونثر يحوزون إعجابنا، ويثيرون دهشتنا بجمعهم بين جوهرى الشعر والنشر، والإجادة فيهما على حد سواء، راح النثر يُحلق في آفاق كانت حكراً على الشعر، فتسربت هذه الظاهرة - وغيرها - لتأخذ مكانها في تصاعيف كتاباتهم، وكان الجرّيبي، وأول من عالجها من خلال رسالة كتبها المنصور بن أبي عامر (ت392هـ) على لسان بنفسج العامري، مفضلاً إياه على كل من البهار والترجم⁷³⁰، وكان لإعجاب المنصور بن أبي عامر بالزهور الذي حدا به إلى تسمية بناته بأسماء بعضها؛ ولتشجيع ولده المظفر (ت399هـ)، كبير أثر في

⁷²⁸ ينظر كنزة عزيزي، *بنية الحوار في رواية "كيرباء وهوى"*، ص 76.

⁷²⁹ ميدان، *الحوار الأدبي بين المشرق والأندلس- المتنبي والموري نموذجين*، ص 183.

⁷³⁰ ينظر الحميري، *البديع في وصف الربيع*، 19/1.

نقوس الشعراء والكتاب فأكثروا من القول في أنواع الزهور تفضيلاً ونقداً،
فتوفر للأندلس في القرنين الرابع والخامس الهجريين منه قدر كبير⁷³¹.

بيد أن الجديد الذي أتى به الأندلسيون هو طر quem هذا الباب عن طريق الترسل، فما أكثر الرسائل والقطع النثرية التي تحدث فيها الأندلسية باسم الزهور، وليس هذا غريبا؛ فتعلق أهل الأندلس بطبعيutem غني عن كل بيان؛ لأن الأندلسين تعلقوا بطبعيutem وبينتهم وفضلوها على شتات الأرض جميعا بعد أن كان خيالهم متعلقا بالشرق⁷³²، وقد اكتست مناظرات الأزهار طابعا خاصا، فالصراع القائم بين النرجس والبهار والورد والخيري... لم يكن مجرد صراع بريء هدفه إثبات الجدارة، ولكن لحاجة في نفوس أصحابها، لاسيما وقد عاصر هؤلاء الفترة الأكثر تأثيرا في التاريخ الأندلسي، وهي فترة ملوك الطوائف، فصراع الأزهار هو الوجه الآخر لصراع الملوك آنذاك، وتتجدر الإشارة إلى أن لأبي مروان الجزيري قصب السبق في هذا الباب، فهو لم يفضل نوعا واحدا كما لم يجمع

⁷³¹ ابن بسام، *الذخيرة* 1/4 ص32-33. والمقربي، *نفح الطيب* من *غصن الأندلس*،
الرطيب، 2/24، وابن عذاري المراكشي، *البيان المغرب* في *أخبار الأندلس والمغرب*،
ج 2/1، والأزدي، *جذوة المقتبس* في *نكر ولاة الأندلس*، ص 212، 363. وأيمان
ميدان، *الحوار الأدبي بين المشرق والمغرب*، ص 183.

732 أنيس؛ عبد الله، **القطوف اليانعة من ثمار جنة الأندلس الإسلامي اليانعة**، دار ابن زيدون، لبنان، ط1، 1986م، ص 304. ينظر منصور؛ آمنة، **تجليات المدائح السياسية في مساجلات الأزهار الأندلسية**، مجلة رابطة الأدب الإسلامي العالمية، 2020م، 83، تاريخ الدخول: 2020/7/24، الرابط: www.issn.org/1020-0208/2020/83/1/10200208.pdf

الأزهار كلها في جلسة واحدة، بل نجده في كل مرة يتغنى بنوع، مقصده الأول والأخير التقرب إلى المنصور بن أبي عامر، ففي النرجس قال:

(الكامل)

أَزْكَى تَحِيَّتَهَا عَيْنُ النَّرْجِسِ	حِيتَّاكَ يَا قَمَرَ الْعَلَا وَالْمَجَلِسِ
زَهْرُ النَّجْوِمِ الْجَارِيَاتِ الْكُنْسِ	زُهْرُ تُرْيِكَ بِخُسْنِهَا وَبِلُونِهَا
لِمَكْرُمَاتِ وَلِلَّهُيَ وَالْأَنْفُسِ ⁷³³	مَلَكُ الْهُمَامِ الْعَامِرِيِّ مُحَمَّدٌ

الشاعر الجزيري في هذه الأبيات يخاطب أمير دولته المنصور مادحًا إياه قائلاً: "حِيتَّاكَ يَا قَمَرَ الْعَلَا...", فيه استعارة تصريحية؛ لأنَّه حذف منه المشبه (الرُّكنُ الْأَوَّلُ) وصرح بالمشبه به، حيث شبه المدوح وهو "أميره" بالقمر العالِي؛ لعله مرتبته بين قومه، فحذف كلمة (أمير) المشبه، وصرح بكلمة "القمر العالِي" وهو المشبه به فسميت استعارة تصريحية، أما في قوله: "وَالْمَجَلِسِ أَزْكَى تَحِيَّتَهَا عَيْنُ النَّرْجِسِ"، فيه استعارة تمثيلية حيث شبه حال وهيئة مجلس الأمير الذي تحفه أعضاؤه أو حاشيته من الـوزراء والـمستشارين، بعيون النرجس؛ لأنَّ الشعراً اعتادوا على تشبيه زهر النرجس بـالعيون، فشبَّه هيئة مجلس الأمير مع أعضائه الذين يحفونه من كل أطرافه بهيئة النرجس أبيض اللون من حواقه ومن الداخل أصفر أو أسود اللون أحياناً، فالصورة هنا جميلة وجذابة، وكذلك الحال في قوله: "زَهْرُ تُرْيِكَ بِخُسْنِهَا وَبِلُونِهَا زُهْرُ النَّجْوِمِ الْجَارِيَاتِ الْكُنْسِ"، وفيه أيضًا استعارة تمثيلية حيث شبه حال وهيئة مجلس الأمير مع حاشيته

⁷³³ المقري، نفح الطيب، ج 2/ 70. والحميري، البديع في وصف الربيع، ج 1/ 32.

بهيئة مجموعة الكواكب النجوم وهي مجتمعة في كبد السماء تتلاؤ بحسنها
وجمال ألوانها الآخذ بالألباب والقلوب والأبصار.

أما في البيت الثالث قوله: "ملك الهمام العامري محمد...
للمكرمات وللنوى والأنفس"، حيث بقي الشاعر على دوام مدح ملكه
المنصور ابن أبي عامر يشبهه تارة بالأسد الهمام في شجاعته، وتارة
باليواقيت النفيسة الثمينة في كرمه وحسن أخلاقه.

وبعد ذلك في موضع آخر يفضل البهار على الأزهار والورود
الأخرى بقوله: (الكامل)

حِدَقُ الْحِسَانِ تَقْرُّ لِي وَتَغَارُ
وَتَضَلُّ فِي صَفَةِ النَّهَى وَتَحَارُ
طَلَعَتْ عَلَى قُضْبِي عَيْوَنُ كَمَائِمِي
مِثْلُ الْعَيْوَنِ تَحْفَهَا الأَشْفَارُ⁷³⁴

أما هذه المرة فيفضل الجزمي أن يشبه أميره بالبهار، لأنه يعلم بأن
ممدوحه يحب الورود والأزهار، ولمحبته لها سمى أسماء بناته بأسماء
بعض الزهور، ففي قوله: "حِدَقُ الْحِسَانِ تَقْرُّ لِي وَتَغَار....، اعتمد في
وصفه على الاستعارات والتشبيهات، حيث شبه صورة ملكه المنصور
بالحسان المعروف بشدة حسنها وبهائه، وفيه إشارة إلى أن عينه لم يجد
ولم ير أبهى وأجمل من صورة ملكه المنصور ابن أبي عامر من بين
صور الملوك في غابر الدهر؛ ولجمال منظره يختار العقل في وصفه،
فييهر الناظر بحسنه وروعة منظره، وأما قوله: " طلعت على قضبي
عيون... كمائمي مثل العيون تحفها الأشفار"، فالناظر إليه عند طلوعه

⁷³⁴ المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج 2 / 70 - 71.

كأنه ورد البهار الذي يشبه العيون في بياض لونه الذي يحف سواد العين
من داخل الجفون، فالصورة هنا جميلة نادرة.

ومرة ثالثة يقوم بتفصيل البنفسج على الأزهار والرياحين الأخرى،
وكانه لم يسبق له أن فضل قبله البهار والنرجس فيقول: إذا تدافعت
الخصوم - أيد الله مولانا المنصور - في مذاهبها وتنافرت في مفاخرها
فإليه مفرعها... وقد ذهب البهار والنرجس في وصف محسنهما والفخر
بمشابههما كل مذهب، وما منها إلا ذو فضلة غير أن فضلي عليهما
أوضح من الشمس التي تعلونا وأعذب من الغمام الذي يسقينا،...⁷³⁵
يصرح الجزيري هنا بهدفه الحقيقى من وراء هذه المناضلة وهو مدح
المنصور بن أبي عامر، كما لا يستبعد أن يكون المقصود بالبنفسج هو
المنصور نفسه، فهو المذكور غائباً وحاضرًا بقوله: (الكامل)

شَهَدَتْ لِنُوَّارِ الْبَنْفَسَجِ الْسُّنْنِ
مِنْ لَوْنِهِ الْأَحْوَى وَمِنْ إِبْنَاعِهِ
وَلَرِبِّمَا جَمَعَ النَّجِيعَ مِنَ الطُّلُّ
مِنْ صَارِمِ الْمَنْصُورِ يَوْمَ قِرَاعِهِ
736 مَلَكُ جَهْلَنَا قَبْلَهُ سُبْلُ الْعُلَى
حَتَّى وَضَحْنَ بِنَهْجِهِ وَشِرَاعِهِ

يمدح الجزيري المنصور بن أبي عامر في هذه الأبيات، فيشبهه
بالزهر البنفسج، وأن كل الأزهار تشهد له بأسنته معرفةً بجماله وصفاته
الحميدة؛ من الشجاعة والكرم...، كذا يصف الجزيري مهارة المنصور

⁷³⁵المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج2/71، ج1/531. ينظر ابن
بسام، الذخيرة، ج7/48. الحميري، البديع في وصف الربيع، ج1/28.

⁷³⁶ابن بسام، الذخيرة، ج7/49. المقري، نفح الطيب، ج1/523. وينظر الحميري،
البديع في وصف الربيع، ج1/22.

وشجاعته في ساحات الوغى والمعارك بقوله: "بِصَوَارِمِ الْمَنْصُورِ يَوْمَ قِرَاعِهِ..." أي يوم ينتصر في صراعاته مع أعدائه؛ لأنَّه ملك مغوار معلم في كل المجالات، وقوله:[الكامل]

"مَلَكُ جَهَنَّمَ قَبْلَهُ سُبْلُ الْعُلَىٰ حَتَّىٰ وَضَحْنَ بِنَهْجِهِ وَشِرَاعِهِ"

مبيناً أنهم كانوا جهال قبل معرفتهم بهذا الملك الذي علمهم طريق المجد والعلا حتى وَضَحَ لهم بنهجه السليم والطريقة الواضحة، يقصد به ما شرعه المدوح للناس بطريقته الواضحة السديدة، وكذلك في قوله: "تَلَقَّى الزَّمَانَ لَهُ مُطِيعًا سَامِعًا..."، كما يوجد هنا مبالغة في التشبيه، ففي هذه الجملة تشبيه بليغ، حيث شبه الزمان بالإنسان المطيع الذي يسمع ويطيع أمر قائد، وحتى الملوك المعروفين والمشهورين بالشجاعة والشهامة يرضوا أن يكونوا من أتباعه لمعرفته ومهاراته وخبرته ونهاجه الصحيح في القيادة. كما نلاحظ في هذه الأبيات الشعرية التناسق والانسجام والتناسب بين كلماتها وألفاظها من حيث المعنى كما في الكلمات التالية: (البنفسج وألسن، الطلى و العلى، مُطِيعًا سَامِعًا...)، فهذا التناسق والانسجام بين كلمات يعطي النص صور فنية جمليه وأنيقه لهذه الأبيات، وكذلك نرى التوافق بين القوافي في هذه الأبيات الشعرية، ففي نهاية كل بيت نجد الكلمات التالية: (إِنْيَاعِهِ، قِرَاعِهِ، شِرَاعِهِ، أَتَبَاعِهِ)، فهذا التوافق في القوافي الشعرية أيضًا يعطي النص إيقاعًا موسيقياً جميلاً.

"فَهَذِهِ الرِّسَالَةُ مُوجَّهَةٌ لِمَدْحِ الْمَنْصُورِ الَّذِي كَانَ يُشَجِّعُ الشُّعَرَاءَ وَالْكِتَابَ عَلَى تَأْلِيفِ قَطْعٍ فِي وَصْفِ الزَّهُورِ، بَلْ كَانَ شَغُوفًا بِهَا وَفِي وَصْفَهَا، مَا دَفَعَ بِهِ إِلَى أَنْ زَيْنَ قَصْرَهُ، بِسَقَائِفِ مَصْنُوعَةٍ مِنْ جَمِيعِ

النواوير، ووضع على السقائف لعب من ياسمين في شكل الجواري، وكان إلى ناحية من السقائف سفينة فيها جارية من النوار، وقد أعجبته قصيدة في وصف نورة من النواوير فكتبها بخط يده، وأمر لصاحب هذه البديهة بـألف دينار ومائة ثوب، ورتب له في كل شهر ثلاثين ديناراً، وألحقه بالندماء.

فهذه الرسالة اتسمت بالجدة والطرافة، وهي موجهة إلى مدح المنصور، لأنه يكفي كل من أجاد بوصف الأزهار، والجزيري تمكن من ذلك نثراً وشاعراً.⁷³⁷

كما كتب ابن برد الأصغر رسالته في المفاخرة بين الأزهار لأبي الوليد بن جهور في سياق نجهله، متخدًا القالب القصصي إطاراً، ومن الحوار المشوب بنفس خطابي أسلوبًا، ومن السمو بالورد إلى مرتبة الصدارة من خلال (انتقاد للنفس) أقدمت عليه بقية الزهور - راضية طائعة - غاية يسعى إلى تقريرها.

بدأ ابن برد الأصغر رسالته بداءة تستدعي مناً طالما أشاعته كتاب المقامة فيما يكتبون، من بـ لدفع الواقع في تصاعيف موضوعاتهم

⁷³⁷ ينظر الحموي؛ شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت، معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تج: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1993م، ج3/1166. وينظر الخزرجي؛ جمال الدين بن علي بن ظافر، بدائع البدائة، طبعة مصر عام، 1861م، 164/1. المقري، نفح الطيب 1/532. وج4/67.

التي تتسم أحياناً بالجفاف والإيهام، فجاءت أحداث رسالته الخيالية مروية

بإسنادها لثلاثة من المبدعين⁷³⁸، فقال:

"ذكر بعض أهل الأدب - المتقدمين فيه، ... أن صنوفاً من"

الرياحين، وأجناساً من أنوار البساتين جمعها - في بعض الأزمنة - خاطر

خطر بفوسها، وهاجس هجس في ضمائرها..."⁷³⁹

يُخاطب ابن برد ابن جهور الذي (توفي بعد سنة 426هـ)⁷⁴⁰ بهذه

الرسالة في تفضيل ابن برد الأصغر للورد، حيث جاءت الرسالة في شكل

قالب قصصي؛ ففي أحد الأيام اجتمعت الأنوار والرياحين وعقدت جلسة

لمبادعة صاحب الفضل عليها، فسنة الله في خلقه أن جعل التباهي

والاختلاف سمة الخلقة، وهكذا أراد ابن برد أن يقدم لرسالته حتى يهيء

⁷³⁸ ينظر ميدان، الحوار الأدبي بين المشرق والأندلس، ص 184.

⁷³⁹ الحميري، البديع في وصف الربيع 15/1. 22. وابن بسام، الذخيرة، 127/3.

128. وينظر واقدة يوسف، المناظرات النثرية في الأدب الأندلسي، ص 6.

⁷⁴⁰ أبو الوليد بن جهور: الأمير الثاني - والأخير أيضاً - في دولة بنى جهور التي حكمت قرطبة عقب الفتنة الكبرى، ودامت أربعة عقود من الزمان (422-462هـ)،

خلف أباه أبا حزم بعد وفاته (435هـ)، وفي عهده اتّهم المعتمد بن عباد دولته ضاماً إياها إلى دولته بإشبيلية سنة 462هـ. ولأبي الوليد هذا مقوله ثاقبة ترصد أحوال ملوك

الطوائف وما آلت إليه من ترد وتهالك وتناقض أيضاً، فقال: "جاهم يطلب قارئاً وعلماء يطلبون الأباطيل" انظر أخبار دولة بنى جهور في كتاب، الذخيرة، ج 1/2، ص 604-606.

611، وابن عذاري؛ البيان المغرب، 258/3.

الأنفس لقبول حكمه، على أنه تكلم بلسان لم يذكر صاحبه، ولكننا نحسبه الراوي إذا نظرنا إليها بمنظور قصصي⁷⁴¹، إذ يقول:

”قد عطفت علينا الأعين وثبتت إلينا الأنفس وزهت بمحضرنا المجالس، حتى سفرنا بين الأحبة ووصلنا أسباب القلوب... على أننا نسينا الفكر في أمرنا والتمهيد لعواقبنا... وادعينا الفضل بأسره والكمال بأجمعه، ولم نعلم أن فينا من له المزية علينا، ومن هو أولى بالرئاسة منا وهو الورد“⁷⁴²، فالراوي سلم بالرئاسة والتفوق للورد حتى قبل أن تبدأ الجلسة، ويدلي كل واحد بدلوه، والظاهر أن الراوي هو الورد نفسه إلا أنه لم يصرح بذلك حتى لا يقال: اغتصب الرئاسة عنوة، ولكن الكاتب أراد أن يوكل عنه متكلماً يتحدث عن أفضاله وخصاله⁷⁴³، فهو ”الأكرم حسباً والأشرف زمباً، إن فقد عينه لم يفقد أثره... وهو كالياقوت المنضد في أطباقي الزبرجد“⁷⁴⁴.

وما أن انتهى حكيم مملكة الزهور من سرد حيثيات تفضيل الورد على ما عداه حتى تدافع عدد من مشاهير الأزهار ورؤسائه الأنوار، وتبدأ

⁷⁴¹ ينظر آمنة بن منصور، *تجليات المدائح السياسية في مساجلات الأزهار الأندلسية*، ص 5.

⁷⁴² ابن بسام، *الذخيرة*، ج 2/76.

⁷⁴³ ينظر ميدان؛ أيمن محمد، *المعارضات الأدبية في النثر الأندلسي*، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، د، ت، ص 84-83.

وينظر آمنة بن منصور، *تجليات المدائح السياسية في مساجلات الأزهار الأندلسية*، ص 6.

⁷⁴⁴ ابن بسام، *الذخيرة*، ج 2/76.

الأزهار في تأكيد ما ذهب إليه المتكلم الأول، بل نجدها تحرر نفسها وتجد غاية المنى أن تشنف عيونها برأفة الورد⁷⁴⁵، يقول النرجس: "لقد كنت أسر من التعبد له والشغف به، والأسف على تعاقب الموت دون لقائه ما انحل جسمي، ومكّن سقми... ثم قام البنفسج فقال:...أنا والله المتعبد له والداعي إليه المشغوف به وكفى ما بوجهي من ندوب ولكن في التأسي بك أنس⁷⁴⁶، فالنرجس والبنفسج أصحابهما الوهن والسمّ؛ لبعدهما عن صاحب السمو، ويضيف البهار قائلاً: "لا تنظروا إلى غضارة منبتي ونضارة ورقي وانظروا إلى وقد صرت حدة باهته تشير إليه، وعينا شاخصة تتدى بكاء عليه..."

ثم قام الخيري فقال: والذي أعطاه الفضل دوني... ما اجترأت قط إجلالاً له، واستحياء منه على أن أتنفس نهاراً..."⁷⁴⁷، فالأزهار جميعاً اتفقت على الخضوع والخنوع والتسليم المطلق بأفضلية الورد وأهليته للرئاسة، بل ونجدها قد قررت أن توثق كلامها بعقد يعلم به القاصي

⁷⁴⁵ ينظر ميدان، الحوار الأدبي بين المشرق والأندلس، ص 184-187. وينظر آمنة بن منصور، تجليات المدائح الساسية في مساجلات الأزهار الأندلسية، ص 6. ابن بسام، الذخيرة، 2/128. ينظر واقدة يوسف، المناظرات النثرية في الأدب الأندلسي، ص 6-7. وينظر القيسي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص 205.

⁷⁴⁶ ابن بسام؛ الذخيرة، ج 2/128. ج 3/127. والنويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، ج 11/197. ينظر الحميري، البديع في وصف الربيع، 15/1.

⁷⁴⁷ ابن بسام، الذخيرة، ج 2/128. ج 3/129. والنويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، ج 11/197. ينظر الحميري، البديع في وصف الربيع، 15/1.

والداني؛ "ينص على مبادعة فيها معنى الخضوع المطلق الذي يبلغ حد الرق و العبودية، وهي أخيراً تتبرأ من كل من يشذ عن هذا العقد... بمناسة الورد في إمارته".⁷⁴⁸

ويبدو من هذه الرسالة أن ابن برد أراد بمبادعة الأزهار للورد أن يصل إلى هدفه الأساسي، وهو أن ابن جهور لا يُنافس، وملوك الطوائف جميعاً لا تبزه، وإذا كان لا يرمز لصاحبها؛ فلعله أن يكون قد رمز بذلك إلى ما يتناه لنفسه من تسليم الكتاب له بالتقدم عليهم جميعاً⁷⁴⁹، وقد انبرى أبو الوليد بن عامر الحميري للرد على ابن برد:

فقد ذهب ابن برد إلى تفضيل الورد على سائر الأزهار، ولأبي الوليد رأي آخر مخالف له؛ ففي رسالته التي خاطب بها المعتصم أظهر تبرماً من رسالة ابن برد، ورد عليها على لسان نواوير الربع التي هي جيرة الورد في الوطن، فلما قرأت ذلك العقد أنكرته، وبنت على هدم مبانيه، ونقض معانيه⁷⁵⁰، فهو ليس قرآنًا يتلى إلى يوم الدين، وإنما هو حكم أصدرته مجموعة من الأزهار لم يزكها أحد؛ لتتكلم باسم الجماعة، ومن ثم فالحلف باطل؛ وتضييف النواوير قائلة: "لو استحق الورد إماماً، واستوجب خلافة؛ لبادرتها آباؤنا؛ ولعقدها أوائلنا... ولا ذري لائي شيء

⁷⁴⁸. الحميري، *البديع في وصف الربع* 15/1-16. وينظر علي بن محمد، *النشر الأدبي الأندلسي*، ج 1/445.

⁷⁴⁹ إحسان عباس، *تاريخ الأدب في الأندلس عصر الطوائف والمرابطين*، 234. ⁷⁵⁰ ينظر القيسي، *أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري*، ص 202. ونظر الحميري، *البديع في وصف الربع*، ص 29.

أوجبت تقادمه، ورأت تأهيله؟⁷⁵¹، فالكاتب ينكر على لسان أزهاره تقضيل الورد، ويرى أن البهار أحق منه، ويكتفي أنه لم يزل عند علماء الشعراء، وحكماء البلغاء مثبهاً بالعيون التي لا يحول نظرها ولا يحور حورها، وأفضل تشبيه الورد بنصرة الخَدَّ عند من تشيع فيه، وأشرف الحواس العين... وليس الخَدَّ حاسة فكيف تبلغه رياسته؟⁷⁵².

ويتمثل بقول ابن الرومي: (الكامل)

أَيْنَ الْعَيْنُ مِنَ الْخُدُودِ نَفَاسَةً⁷⁵³
ورياسةً لولا القياسُ الفاسدُ

ومضى أبو الوليد يتكلّم على لسان نواويره التي تراجعت جميعها عن عقدها الأول الذي نصّ على تنصيب الورد رئيساً، مبديّةً أسفها واعتذارها للبهار، سائلةً إيهـ العـفوـ، مقدمةً له فروض الطاعة والولاء.

وقياساً على ما سبق لا يستبعد أن يكون المقصود بالبهار هو المعتضد، وبالورد ابن جهور، وبين هذا وذاك مد وجزر، وكلّ يرى حاكمه أولى من الآخر، وتلك عادة توارثها الشعراء منذ النابغة الذهبياني، أما الأستاذ إحسان عباس فيرى أن حبيباً فضل البهار مناقضة لابن برد لإظهار براعته الأدبية لا غير⁷⁵⁴. وأيّا كان هدف الكاتبين تبقى المفاضلة مفتوحة أمام كل التأويلات...

⁷⁵¹ الحميري، البديع في وصف الربيع، ص 40.39. ينظر القيسي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص 203-204.

⁷⁵² الحميري، البديع في وصف الربيع، ص 60.

⁷⁵³ ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج 1/413.

⁷⁵⁴ عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمغاربيين، ص 234. وينظر القيسي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص 201-202.

أما أبو عمر الباقي فكتب على لسان البهار رسالة لابن هود يشكو فيها الورد عندما تدعى عليه، واغتصب رئاسته،... فيبدو أن تفضيل الورد علىسائر الأزهار لم يرق أحد، فبعد أن اعترض أبو الوليد، المذكور آنفًا، على لسان نواوирه وفضل البهار، جاء الاعتراض من شخص آخر هو أبو عمر بن الباقي الذي سار على خطى سابقه غير أن رسالة أبي الوليد جاءت في قالب قصصي بينما اكتسبت رسالة أبي عمر طابع السرد المباشر، فقد جعل البهار يدجج رقعة إلى ابن هود المقتدر بالله [ات 755هـ]، قال فيها:

أطال الله بقاء المقتدر بالله مولاي وسيدي، ومعلى حالي ومقيم
أودي... ولا أشمت بي عدوا من الرياض يناصبني، وحاشدًا من النواوير
يراقبني، وقد علم الورد موقع إمارتي وغني بلطيف إيمائي عن عباراتي⁷⁵⁶،
لهذا فالكاتب يصرح برغبته في أن يقربه المقتدر بالله منه، ويطمع في أن
يكرم وفادته، ويعطي مكانته فيقول:

⁷⁵⁵ علي بن محمد؛ *النثر الأدبي الأندلسي*، ج 1/446-447. ينظر القيسي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص 203-204. ينظر آمنة بن منصور، *تجليات المدائح السياسية في مساجلات الأزهار الأندلسية*، ص 7.

⁷⁵⁶ ابن بسام، *الذخيرة*، ج 2/120.

"أنا عبدٌ مطیع مسخر... حقيقة بأن يحسن إلیي فأدنی،... لأنی سابق حلبة النور، وناظر الفضل وعينه، ونضار الروض ولجينه وقائد الظرف وفارسه وعاقد مجلس الأنس وحارسه".⁷⁵⁷

ثم يتوجه الباجي إلى مدح السلطان على لسان البهار للتقارب إليه واستدرار عطفه، فقد عرف بإكرامه وتقديره للزهر، ثم ما يلبث البهار أن يستكين ويبدي بعض سوءاته متذللاً للمقدار، مبدياً ضعفه شاكياً هوانه إلا أن يدركه بكرمه⁷⁵⁸، فيقول:

"ولو صلح الكمد لأحد ل كنت أنا أحق من لزمه وأثبت عليه قدمه لأنني سريع الذبول وشيك الأول لا يصحبني الظهور إلا قليلاً، ولا أمنح من مداع السرور إلا تعليلاً غير أنني مغتمن لساعاتي، آخذ من الأنس بقدر استطاعتي، وقدني أكرمني مولاي فلا يهينني، ووصلني فلا يصرمني، ومنعني فلا يحرمني"⁷⁵⁹، فابن الباجي وإن سار على خطى سابقيه في تفضيل البهار على سائر الأزهار إلا أن تفضيله ذاك كان مقتضباً، فهدفه الأول التقارب إلى المقدار، بيد أنه، وبخلاف ابن برد، وأبي الوليد لم يلمح إلى إمكانية تأويل البهار بالملك كما أولناه سابقاً، ولكن جعله مطية لتحقيق مراده، وتغريغ ما في جعبته، ولا يستبعد أن يكون قد ترفع عن تشبيه المقدار بالزهر لأنه سريع الذبول قليل الظهور، يريد بذلك تمرير

⁷⁵⁷ ابن بسام، الذخيرة، ج 2/120. وينظر القيسي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص 203.

⁷⁵⁸ ينظر القيسي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص 204.

⁷⁵⁹ ابن بسام، الذخيرة، ج 2/120.

رسالة مفادها أن ابن هود أسمى من ذلك، وهو يبز الملوك جميًعاً لأنهم لا محالة إلى زوال⁷⁶⁰.

أما ابن حسدي فقد كتب رسالة بعث بها إلى المقدار بن هود ينتصر فيها للنرجس، لكنه لم يجري الحوار بين النرجس والأزهار، بل أجراه بين النرجس، وظريف من خواص الأمير⁷⁶¹، فيبدو أن المقدار بن هود كان الأوفر حظاً بين ملوك الطوائف، على الأقل من حيث تنافس الأزهار؛ لنيل رضاه والتمتع بقربه، فبعد أن كلامه البهار ها هو النرجس يعلن الولاء والطاعة، ويرجو القرب والحظوة منه، فيقول⁷⁶² :

أنا- وصل الله بهجة سلطانك ونمرة أوطانك- إذا لحظتني بعين الاعتبار قائد النوار ووافد الأزهار وأنا لها جالب وهي طاردة، ومبشر بورودها وهي مؤسسة متباude... فضلت الورد سيد الأزهار طرًأ وtorده شاهد خجله، فلي عليه فضل العيون على الخدود، وشرف السيد على المسود⁷⁶³.

⁷⁶⁰ ينظر منصور؛ آمنة بن منصور، *تجليات المدائح السياسية في مساجلات الأزهار الأندلسية*، ص 7. وينظر القيسي؛ فايز عبد الغني، *أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري*، ص 204.

⁷⁶¹ ينظر القيسي، *أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري*، ص 204.

⁷⁶² ينظر آمنة بن منصور، *تجليات المدائح السياسية في مساجلات الأزهار الأندلسية*، ص 7.

⁷⁶³ ابن بسام، *الذخيرة*، ج 3/297. وينظر القيسي، *أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري*، ص 203.

والنرجس في هذه الرسالة شأنه شأن الأزهار الأخرى يعنيه بوجه خاص أن يسمو على الورد وأن يفوقه حسناً... ثم لا بد أن ننبه أيضاً إلى أن النرجس يعترف للورد بأنه سيد الأزهار طرراً فهو لا يقدم عليه إلا نفسه كما هو واضح، ولأمر ما أحس النرجس بالحزن والأسى، فما من غير ألم، وذيل من غير سقم، حتى جاءه رسول من المقدار، بعث فيه الأمل، وأعاد إليه الحياة، وعن ذلك يقول⁷⁶⁴ :

" حتى أتيح لي ظريف من خواصك يقصدني، ونبيل من عبيدك يعتمدني، فأوجست حذراً وتشوّقاً حتى آنسني بالكلام تألفاً، وقطفني بغير إيلام تلطفاً..."⁷⁶⁵.

ولم يذكر ابن بسام ما ردّ به النرجس على هذا الظريف، وقد أورد فصلاً افتخر فيه النرجس بذاته. ولما انتقل النرجس إلى مكانه الجديد وحظي بالتكريم والتقدير تمنى لو ترى الأزهار النعيم الذي يرفل فيه، وهي التي طالما تمنت هذا المقام وذاك القرب؛ وهو لهذا يخشى حسد الحاسدين، ويرجو الملك أن يكفهم عنه قائلاً⁷⁶⁶ :

⁷⁶⁴ ينظر علي بن محمد، *النشر الأدبي الأندلسي*، ج 1/447.

⁷⁶⁵ ابن بسام، *الذخيرة*، ج 3/297. ينظر إحسان عباس، *تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمغاربة)*، ص 233.

⁷⁶⁶ وينظر القيسي، *أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري*، ص 203. ينظر آمنة بن منصور، *تجليات المدائح السياسية في مساجلات الأزهار الأندلسية*، ص 7.

"فأزل عني حسدهم بكتبهم، فقد شجاهم تقدمي قبل وقتهم، وأكمل مسرتي، وتمم أنسى"⁷⁶⁷، ولا يخفى على أحد ما لهذه الرقعة من قيمة رمزية؛ فإن النرجس ليس إلا أبا الفضل بن حسدي نفسه...⁷⁶⁸. حيث يرى الباحث في هذا اللون من الرسائل منحىً رمزيًّا، إذ ظهر هذا اللون من الرسائل في أواخر عصر الخلافة على يد الكاتب الجزييري وغيره من الشعراء. وكان المنصور بن أبي عامر قد سمي بناته بأسماء الأزهار ووصف الشعرا و الكتاب الأزهار في رسائلهم وقصائدهم على نحو يُظهر فضائل بنات المنصور، كما يشير إلى ذلك ابن بسام في ترجمته للشاعر والكاتب الجزييري. ومن هنا جاز للباحث أن يرى في هذا اللون من الرسائل منحىً رمزيًّا عبر فيه الكتاب والشعراء في الأصل عن تفاخر الجواري داخل القصور أو تفاخر بنات الأمراء الحاكمين ومن إليهن.

لهذا فإن الباحث يرى فيه صدىً عميقاً للحالة السياسية لمملوك الطوائف. ويبدو أن المداهنة والتملق إلى الملوك قد دفعت بعض الكتاب الأندلسيين إلى تفضيل ملك بعينه على غيره من ملوك الأندلس، فيتخذ من وردة أو زهر معين رمزاً لأميره وولي نعمته، ويجعل من تفرده بين الورود والأزهار نظيراً لنفرد أميره بين الأمراء⁷⁶⁹.

⁷⁶⁷ ابن بسام، *الذخيرة*، ج 3/298.

⁷⁶⁸ علي بن محمد؛ *النثر الأدبي الأندلسي*، ج 1/448. وينظر ميدان؛ *الحوار الأدبي بين المشرق والمغرب*، ص 188.

⁷⁶⁹ ينظر القيسي، *أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري*، ص 204.

فقد تعودنا مما سبق أن يتكلم الكتاب بلسان الأزهار لتحقيق مآربهم، تصريحاً وتلميحاً في النثر، أما في المفاخرات والمساجلات الشعرية في الانتصار للنواوير والأزهار فنجد منها: المساجلات والمفاخرات الشعرية التي وقعت انتصاراً لزهر معين، كالمفاضلة بين الخيري والبنفسج، حيث وقع بين الوزير أبي الأصبع بن عبد العزيز وبين صاحب الشرطة أبي بكر بن القوطية قال أبو الأصبع في الخيري⁷⁷⁰: (الكامل)

مَا لِلِّبِنْسَجِ يَدْعِي التَّقْضِيَّاً	مُتَحَامِلاً وَبَعْدَ ذَاكْ جَمِيلاً
الْفَضْلُ لِلْخَيْرِ إِلَّا أَنَّهُ مِنْ	جَهَلُوا وَلَمَا يَحْسُنُوا التَّأْوِيلَا
فَهَرَبَ الْبِنْسَجُ مَنْظَرًا وَيَعْوَقُهُ	فِي الشَّمْ بِالْمِسْكِ الذَّكِيِّ دَلِيلًا
مِنْ كَانَ إِسْمَاعِيلُ وَالْدَّهُ الرِّضَى	فَكَفَاهُ فَخَرًا أَنْ يَكُونَ سَلِيلًا ⁷⁷¹

لقد منح الشاعر بين المدح على الخيري وترجيحه على البنفسج من خلال مدحه للقاضي وأجداده، كذلك فعل ابن القوطية مثله في الرد عليه، فمدح البنفسج وأثنى عليه، وامتدح الحاجب فقال: (الكامل)

نَبَلَ الْبِنْسَجُ فَاحْتَوَى التَّقْضِيَّاً	وَكَذَا الْبِنْسَجُ لَنْ يَزَالَ نَبِيلًا
لَمَّا شَأْيَ نُورُ الرَّبِيعِ بَطِيرِهِ	وَحَوَى مِنْ الشَّرْفِ الصَّرِيحِ أَثْبَلَا
فَضَلَّ الْنُّوَارَ فَحَازَ دُونَ جَمِيعِهِ	قَصَبَ السِّيَاقِ وَلَمْ يَكُنْ مَفْضُولًا ⁷⁷²

⁷⁷⁰ ينظر الحميري، البديع في وصف الربيع، 22/1. وينظر آمنة بن منصور، تجليات المدائح الساسية في مساجلات الأزهار الأندلسية، ص.8.

⁷⁷¹ الحميري، البديع في وصف الربيع، 22/1.

⁷⁷² ينظر الحميري، البديع في وصف الربيع، 23/1.

حيث جعل ابن القوطية الممدوح والبنسج شيئاً واحداً في مدحه، غير أن المعاني التي اعتمد عليها في تفضيل البنسج أقوى من تلك التي اعتمد عليها أبو الأصبع في تفضيل الخيري، ومنها الرفعة والعلو والطيب والنفع، ومن المساجلات الشعرية التي تجاوزت ضفاف الأندلس، تلك التي رد فيها أبو عثمان سعيد بن فرج الجياني على ابن الرومي في تفضيله البهار على الورد،⁷⁷³ فيقول: (الكامل)

عَنِي إِلَيْكَ فَمَا الْقِيَاسُ الْفَاسِدُ
إِلَّا الَّذِي أَدَى الْعِيَانَ الشَّاهِدُ⁷⁷⁴

رداً على قول ابن الرومي: (الكامل)

وَرِيَاسَةً لَوْلَا الْقِيَاسُ الْفَاسِدُ
أَيْنَ الْعَيْنُونُ مِنَ الْخُدُودِ نَفَاسَةً⁷⁷⁵

ثم قال: (الكامل)

أَرْعَمْتَ أَنَّ الْوَرَدَ مِنْ تَفْضِيلِهِ
حَجِّلْ وَنَاحِلْ الْفَضْيَلَةِ عَانِدُ
إِنْ كَانَ يَسْتَحِي لِفَضْلِ جَمَالِهِ
حَيَاوَهُ فِيهِ جَمَالٌ زَائِدٌ⁷⁷⁶

وهذان البيتان في الرد على قول ابن الرومي: (الكامل)

⁷⁷³ ينظر آمنة بن منصور، *تجليات المدائح السياسية في مساجلات الأزهار الأندلسية*، ص.8.

⁷⁷⁴ الأزدي، *جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس*، 1/228. والضبي؛ *بغية الملتبس في تاريخ الأندلس*، 1/306. الحميري، *البديع*، 1/20. إحسان عباس، *تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة)*، ج 1/100.

⁷⁷⁵ ابن الرومي، *ديوان ابن الرومي*، ج 1/413. التويري، *نهاية الأرب في فنون الأدب*، ج 11/235.

⁷⁷⁶ الحميري؛ *البديع في وصف الربيع*، 1/20.

حِلْتُ خُودُ الورَدَ مِنْ تَقْضِيلِهِ
حَجَلَ تَوْرِدُهَا عَلَيْهَا شَاهِدٌ⁷⁷⁷

ثم يواصل فيقول: (الكامل)

وَلَمَنْ يَكُونُ الْفَضْلُ فِي حُكْمِ الْعَلَا
الْمَوْعِدُ عَنْهُ أَوِ النَّدِيمُ الْوَاعِدُ⁷⁷⁸

وفي هذا رد على قول ابن الرومي الذي امتدح الترجس لبقاءه مدة
أطول من بقاء الورد: (الكامل)

وَإِذَا احْتَفَظْتَ بِهِ فَأَمْتَعْ صَاحِبِ
بِحَيَاتِهِ، لَوْ أَنَّ حَيَاً حَالِدُ⁷⁷⁹

وهكذا مضى الجياني يرد على ابن الرومي، الذي انتصر للترجس
على حساب الورد، مبيناً له خطأه حيناً وسوء تقديره حيناً آخر.

لقد مدح الأندلسي ممدوحه على لسان الأزهار، فقام ينشئ الرسائل
والمساجلات بينها مفضلاً في كل مرة نوعاً على آخر وفق ما يراه صحيحاً
ومناسباً، وهو الأمر الذي لم نجده مثلاً عند المغاربة، فهم إن مدحوا مدحوا
بالشعر في الغالب، وأسبغوا على ممدوحهم صفات المجد والسناء، لكن أن
يمدح المدحوب تلميحاً وعلى لسان الأزهار فهو مما سبق إليه الأندلسيون
وأجادوا.

وأما الأمر المُسْلَمُ به، فهو أن هؤلاء الكتاب المترسلين انتهجوا
هذه الطريقة لتوصيل رسائل معينة ذات صلة بالحياة السياسية والاجتماعية
في عصرهم، وقطعاً لا تخلو من أطمام مادية أو سياسية حتى وإن كان

⁷⁷⁷ ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج 1/412. الحميري، البديع في وصف الربيع، ج 20، النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، ج 11/234.

⁷⁷⁸ الحميري، البديع في وصف الربيع، 1/20.

⁷⁷⁹ ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج 1/413.

الغرض إظهار البراعة اللغوية، فنحن نعلم أنه كان "من أعظم مباحثة ملوك الطوائف أن فلاناً العالم عند فلان الملك، وفلان الشاعر مختص بفلان الملك"⁷⁸⁰، الأمر الذي أوجد جواً من المنافسة الشديدة بين الأدباء والشعراء، وهذه الإشارات والإيحاءات والرموز ما كانت إلا أزهاراً قامت كلها على صعيد واحد، تتباھي بجمالها وفضليها وتميزها عن البقية"⁷⁸¹. نستخلص مما سبق أن الهدف من هذه المفاخرات والمساجلات هو بيان ما كان يرمز إليه الكتاب والشعراء بإقليمهم القصائد الشعرية المدحية، وكذلك إقليمهم الخطاب أمام الأمراء والحكام، باستخدامهم الرمز في مدح هؤلاء الملوك، أي ملوك الطوائف، وكانوا يعتمدون أسلوب الرمز في المدح بذكر بعض صنوف الأزهار والرياحين، ووصفهم المدوح بالصفات الحسنة، وترأته من النعائص، وفي المقابل يذكرون الطرف المخالف له (الخصم)، ويصفونه بصفاتٍ سلبية ونقائص ممقوته، وهم في ذلك يرمزون بهذه الأزهار إلى ملوكهم وأمرائهم، وفي النثر أيضاً يتبعون الأسلوب نفسه بتمجيد المدوح ووضعه في أعلى المراتب، سواءً أكانوا صادقين في ذلك أم لا، ولا يخفى على العاقل ما يضممه الشعراه والكتاب من وراء هذه المدائح من مقاصد ورموز وغايات مادية نفعية، وتجلت بشكل واضح في الرسائل التي كانت ترسل أو تكتب للملوك والأمراء، كما في الرسالة التي

⁷⁸⁰ الرافعي؛ مصطفى صادق، *تاريخ آداب العربية*، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، د. ت، ج3/280.

⁷⁸¹ ينظر آمنة بن منصور، *تجليات المدائح السياسية في مساجلات الأزهار الأندلسية*، ص10-1.

كتبها الجزري لأبي منصور ابن عامر في وصف النرجس، وكان يقصد به المنصور بن أبي عامر من أجل التقرب إليه؛ ولینال بعض حظوظ دنيوية من قبله، وكذلك فعل ابن برد في رسالته التي كتبها على لسان الأزهار، وهي تعقد مجلس مبايعة لترشيح الورد أميراً عليهم، كما أن ابن برد أراد بمبایعه الأزهار للورد أن يصل إلى غايتها الرئيسية، وهي أن ابن جهور لا يغلبه أحد من ملوك الطوائف جمیعاً، أو قد يكون رمز بذلك إلى ما يرجو لنفسه من اعتراف الكتاب له بالتقدم عليهم جمیعاً، وكذلك ابن حسایي أيضًا كتب رسالة وأرسلها إلى المقتندر بن هود ينتصر فيها للنرجس، وهو يرمز بالنرجس على ابن هود حتى ينال القرب والحظوة منه، وفي النتیجة يؤید الباحث ويؤکد على رأي الأستاذ فایز القیسی في كتابه (أدب الرسائل في الأندلس) قائلاً: "حيث يرى الباحث في هذا اللون من الرسائل منحىً رمزيًّا، إذ ظهر هذا اللون من الرسائل في أواخر عصر الخلافة على يد الكاتب الجزيري وغيره من الشعراء... ويرى في هذا اللون من الرسائل منحىً رمزيًّا عبر فيه الكتاب والشعراء في الأصل عن تفاخر الجواري داخل القصور أو تفاخر بناة الأمراء الحاكمين ومن إليهم، ولهذا فإن الباحث يرى فيه صدىً عميقاً للحالة السياسية لمملوك الطوائف. ويبدو أن المداهنة والتملق إلى الملوك قد دفعت بعض الكتاب الأندلسية إلى تفضيل ملك بعينه على غيره من ملوك الأندلس، فيتخد من وردة أو زهرٍ معين رمزاً لأميره وولي نعمته، ويجعل من تفرده بين الورود والأزهار نظيرًا

لتفرد أميره بين الأمراء⁷⁸². وفي النماذج التي ذكرناها شرح وإيضاح كافٍ لما سبق ذكره.

⁷⁸² ينظر القيسي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص 204.

خاتمة البحث: أهم ما توصل إليه البحث من

نتائج ونوصيات

بناء على ما تقدم دراسته في هذا البحث الموسوم بـ"بنية الحوار في مفاخرات الأزهار"، فإننا تمكنا من تحقيق عدة نتائج ونوصيات مهمة من خلال هذا البحث، وقد رأى الباحث أن يبدأ بالنتائج، والتي جاءت على النحو الآتي:

- أن الحوار له قيمة حضارية وإنسانية، فواجب علينا أن نعمل ونأخذ به في حياتنا وتعاملنا التربوي والأسري، ويجب أن نؤمن به؛ لأن الحوار يخلق جوًّا من التفاعل الدائم بين الناس من ناحية وبين المنهج والمعلم من ناحية أخرى.
- لقد تم تبيان الفرق بين مفهوم الحوار وبين مفاهيم مصطلحات أخرى مشابهة له كالمجادلة والمعارضة والمقامة والمناظرة وغيرها.
- الحوار ظاهرة إنسانية رافقت الإنسان منذ وجوده على وجه الأرض، وهو ضرورة حتمية للكائن البشري حتى تستقيم حياته وتتواصل؛ لأن الإنسان كما - يؤكد علماء الاجتماع - كائن اجتماعي لا يستطيع العيش منعزلاً عن الآخرين.
- كما تبيّن لنا بأن مفهوم الحوار لغة؛ هو المحادثة بين شخصين أو أكثر، وهو جملة من كلمات تتبادلها الشخصيات، ويكون بأسلوب مبادرٍ بين طرفين متحاورين بخلاف أسلوب التحليل أو الوصف.

- الحوار من ناحية اصطلاحية؛ هو طريقة من طرائق التعبير المختلفة وهو من أهم الأساليب التي نعتمدها في حياتنا اليومية؛ لكونه وسيلة أساسية للاتصال والتواصل، وهو تبادل الحديث بين طرفين أو أكثر حول فكرة أو موضوع ما أو بين الأديب ونفسه.

- والمحاكمة: هي محاورة تجري بين اثنين أو أكثر أحياناً من غير العقلاء يُشخص فيها الطرفان المتحاورون، وينافس أحدهم الآخر بأدله التي يراها قاطعة ليفهمه، وذلك لأجل غاية ارتآها الكاتب من مفاحراته، وكأن الكاتب في المفاحمة يجرد من شخصيتين خياليتين أو أكثر، و يجعل هذه الشخصيات تتحاور وتجادل وتتنافر في خياله وهو يكتب صراعها واختلافها.

- وقد تم تميز المفاحمة عن غيرها من بعض الألوان الأدبية ذات الصلة بها كالمناظرة، والمحاورة و المنافرة، والمجادلة، من حيث المنهج والأسلوب والمضمون.

- الحوار يُعد العنصر الأساسي في بناء المفاحمة، وهو من أهم التقنيات التي تساعد الشخصيات في الحديث عن نفسها وعن واقعها الحياتي.

- تتمتع لغة الحوار في المفاحمة بأنها لغة ممتعة وسهلة تساعد على تهيئة أجواء مثيرة والمشوقة في سير أحداث قصة المفاحمة، وتدفع فضول القارئ إلى متابعة الأحداث حتى النهاية.

- إن كتاب المفاخرة تقنوا في توظيف الشخصيات الرئيسية في مفاخراتهم، بالإضافة إلى توظيفهم لشخصيات ثانوية التي أسهمت بإظهار دور الشخصيات الرئيسية في عملها.
- إن المناظرة الخيالية "المفاخرة" قد مرّ تطورها بمراحل تاريخية مختلفة، وكذلك نشأتها في الأدب المشرقي كان سابقاً عن نشوئها في الأدب المغربي أو الأندلسي.
- إن المفاخرات من فنون النثر الأدبي التي تناولها أدباء الأندلس في فترة ما بين القرنين الخامس والسادس الهجريين، وفي نفس الوقت ظهر "فن المناظرات الخيالية" في الأندلس.
- إن المفاخرات أنتجت موضوعات متميزة؛ غير أنها أضحت أحياناً تتجه باتجاه الترف اللغوي، والتقرّب والتزّفف، والوعظ والإرشاد.
- إن بعض كتاب المفاخرات نجحوا في توظيف نصوصهم الأدبية، فأحسن بعضهم توظيفها بحسب أسلوبهم، وأساء بعضهم؛ وذلك لأن الجمال اللغوي في المفاخرة يعتمد على الأسلوب، والأسلوب يتبع قدرة الأديب وتمكنه.
- كما يعده للمكان دوراً مهماً في المفاخرات؛ لأنّه يعتبر عنصر أساسي من عناصر السرد وركنًا من أركان المفاخرة.
- نجد في كلامنا عن الاستيقاتات في الرسالة أن فيها نوعاً من التداخل بين الأزمنة الثلاثة: الحاضر، والماضي، والمستقبل، ومع قلتها في المفاخرات إلا أنها تمكّنت أن تعطي مجالاً واسعاً من الرؤية في تشكيل الأحداث.

- أظهرت المفاحرات صورة الأوضاع السياسية والاجتماعية السائدة في تلك العصور، ودللتنا على علوم كثيرة كانت موجودة في حضارة تلك العصور من خلال ما ظهر فيها من قضايا دينية وعلمية واجتماعية وغيرها.

- كما بيّنت المفاحرات أن الكتاب والشعراء لم يكونوا بعيدين عن الثقافات العقلية والنقلية السائدة في تلك العصور، فقد كانوا على اطّلاع بما يجري على أرض الواقع، ولأجل ذلك فإنهم كانوا مثقفين بالمفهوم العصري لكلمة المثقف.

- إن أهمية المفاحرات تكمن في احتواها على الموضوعات الأدبية والفنية وتأكد لنا عدم تأثرها بما قيل عن عصور الانحطاط، بل تحثنا على البحث المستمر في الكشف عن بواطن التاريخ والحصول على كنوزه الفنية والاستفادة منها.

- أن الحوار يثبت في شخصية الإنسان روح الجماعة والتعاون، ويبعده عن الأنانية وحب الذات المفرط، ويثبت فيه روح الألفة والمحبة، ويعوده على النظام والتعاون، ويساعده على الابتكار واحترام الشخص لذاته.

- إن الحوار، والمجادلة، والمناظرة ألفاظ متقاربة ذات صلة بالمفاحرة من حيث المعنى، وتؤدي كلها إلى غاية واحدة إذا التزمت آدابها وروعيت قواعدها، وتلك الغاية هي الوصول إلى الحق ورد الباطل.

- تُعد المفاحرة مصطلحاً من المصطلحات الأدبية التي أهملها الكتاب والمؤلفون المعاصرون في الوقت الحاضر، مع أنها تمثل لوناً فنياً

شائعاً ومتميزاً من ألوان الفنون الأدبية البارزة التي كانت تملأ بطون كتب الأدب العربي القديم؛ ولهذا السبب ينصح الكتاب بدراسة هذا اللون والفن الأدبي والاهتمام به قدر الإمكان.

- كثيراً ما يعتمد كتاب المفاخرات على الاقتباس من أيذكر الحكيم؛ ليقنع القارئ والمحاور بسعة ثقافته، وقوه تمكنه وحفظه لكتاب الله المجيد، ولم يكتف الكاتب بالاقتباس من القرآن الكريم، بل اقتبس كذلك من الحديث الشريف في أكثر من موضع.

- يلجأ بعض كتاب المفاخرة إلى استخدام مصطلحات العلوم الإسلامية فقهية أو حديثية أو لغوية، كما رأينا ذلك جلياً في مفاخرة النرجس والورد حيث استطاع الكاتب ببراعته أن يستخدم علوم البلاغة في مفاخرته في قوله: "أقسم ببديع حسني وتدبيج أوراقي، وسموي عن مراعاة النظر بتوجيه طباقي، ما أنت محاسني في المقابلة، ولا موازني في المشاكلة، ولا لاحقي في الطyi والنشر ...،" فاستخدم من علوم البديع الألوان البلاغية الآتية: حسن التدبيج، ومراعاة النظير، والتوجيه البلاغي، والطباق، والمقابلة، والموازنة، والمشاكلة، والطyi والنشر ... إلى آخر ألوان البديع التي ذكرها الكاتب في مفاخرته.

- إن أول العناصر وأهمها في بنية مفاخرات الأزهار هو طرفاها، فيكونان من جنس غير بشري، أي إنه يدور الحوار فيه بين غير البشر مثل: "أن يكون بين السيف والقلم"، أو "بين العلم والجهل"، أو بين الفواكه، أو بين المدن، أو بين الأزهار والرياحين .الخ، لذلك لابد من دراسة بنية المفاخرة من ناحية طرفيها.

- لا بد من معرفة قصر وطول المفاخرة فقد طالت بعض المفاخرات حتى بلغت عشرين صفحة، وكثرت جولاتها على مسرح المفاخرة حتى بلغت خمس جولات، وكان كل طرف يثبت أفضليته ويرد على الطرف الآخر ويبطل فضله، وقصر بعضها حتى كان جولة واحدة بين الطرفين المتخاصمين.

- أثبتت الدراسة أن الفنون الأدبية تتطور؛ ولذلك يجب البحث في العصور التي كتبت فيه، وعن فنونه لمعرفة خباياه الثمينة سواء أكانت في المضمون أم في المنهج والأسلوب.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

أحمد بن حنبل؛ أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل بن هلال، مسنده الإمام أحمد بن حنبل، تحرير: شعيب الأرنؤوط وآخرون، إشراف: عبد الله التركي، مؤسسة الرسالة، ط1-2001 م.

أحمد مختار عبد الحميد عمر، بمساعدة فريق عمل، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، عالم الكتب، ط١. 2008م.

أنيس؛ عبد الله، **القطوف اليانعة من ثمار جنة الأندلس الإسلامي**،
اليانعة، دار ابن زيدون، ط1، لبنان، 1986م.

أمين؛ أحمد، **النقد الأدبي**، موفر للنشر، د . ت، الجزائر، 1992م.
أوشان؛ آيت علي، **دياكتيك التعبير والتواصل (التقنيات وال مجالات)**،
دار لأبي قرار للطباعة والنشر، الرباط، 2010 م.

الأزدي؛ أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد، **جمهرة اللغة**، تتح: رمزي منير
بعلبي، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1، 1987م.

الأزدي؛ محمد بن فتوح بن عبد الله بن فتوح بن حميد الميورقي، تفسير غريب ما في الصحيحين البخاري ومسلم، ترجمة زبيدة محمد سعيد عبد العزيز، مكتبة السنة، القاهرة، مصر، ط1، 1995م.

الأزدي؛ محمد بن فتوح بن عبد الله بن فتوح بن حميد الميورقي، جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1966م.

- . الأزرق؛ محمد الطيب؛ **آداب الحوار في الإسلام (دراسة تأصيلية)**، دراسات دعوية، مجلة نصف سنوية، عد 31، 2016م.
- . الأزهري؛ محمد بن أحمد الهروي، **تهذيب اللغة**، تحرير؛ محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2001م.
- الأفغاني؛ سعيد بن محمد بن أحمد، **الموجز في قواعد اللغة العربية**، دار الفكر - بيروت - لبنان، ط1، 2003م.
- الأصفهاني؛ أبو القاسم الحسين بن محمد، **محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء**، شركة دار الأرقام بن أبي الأرقام، بيروت، ط1، 1420هـ.
- إميل بنفست، **البنية في اللسانيات**، تعریب: حنون مبارك، مجلة دراسات أدبية ولسانية، المغرب، ط2، 1986م.
- . امرؤ القيس؛ **الديوان**، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983م.
- . ابن الأثير، نصر الله بن محمد ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحرير؛ أحمد محمد الحوفي و آخرون، دار نهضة مصر . القاهرة. 1996م.
- . ابن بسام؛ أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، **الذخيرة في محسن أهل الجزيرة**، تحرير: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط 1، 1981.
- . ابن جني؛ أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، تحرير؛ محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، د . ت.

- . ابن خلدون؛ عبد الرحمن بن محمد بن محمد، المقدمة، دار الفكر،
بيروت . لبنان، 2007.
- . ابن سليمان، محمد، مفاخرة بين مكة المكرمة والمدينة المنورة، تح:
محمد الششتاوي، دار الأفاق العربية، القاهرة، 1999.
- . ابن شمیل، أمین، فن المقامات بين المشرق والمغرب، تح: عوض؛
یوسف نور، مكة المكرمة، مكتبة الطالب الجامعي، ط2، 1986.
- ابن فارس؛ أحمد بن فارس بن ذكرياء القزويني الرازي، معجم مقاييس
اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، دمشق، 1979.
- ابن عذاري، محمد المركشي، البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب،
تح: كولان وآخرون، مطبعة بربيل، لايدن، هولندا 1948-1950م، تح:
إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1966.
- . ابن مكناس المصري؛ فخر الدين، محاورة بين أهل الحرف، تح: أمينة
محمد جمال الدين، ط1، دار الهدایة، 1997.
- . ابن منظور؛ محمد بن مكرم بن علي جمال الدين، لسان العرب، دار
صادر، بيروت، ط3، 1414 هـ.
- . أبو الخشب؛ إبراهيم علي، تاريخ الأدب العربي الأندلسي، مطبعة المدنی
(القاهرة، د، ت).
- . أبو شريفة؛ عبد القادر، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر،
عمان، ط4، 2008.

- . أبو الفضل الحسيني؛ محمد خليل بن علي بن محمد بن محمد مراد، **سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر**، دار البشائر الإسلامية، ودار ابن حزم، ط3، 1988م.
- أبو طالب؛ إبراهيم، **تطور الخطاب القصصي"من التقليد إلى التجريب.القصة اليمنية نموذجاً"**، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط1، 2016م.
- أبو هلال العسكري، **جمهرة الأمثال**، الموسوعة الشاملة، ج43/1، مصدر الكتاب: موقع الوراق، الرابط: www.islampot.com
- ابن المحب؛ شمس الدين محمد، **الطف والمنة في مفاحرات فواكه الجنة**، تحرير: محمد الششتاوي؛ دار الأفاق العلمية، القاهرة، مصر، ط1، 1999م.
- بدوي؛ أحمد أحمد بدوي، **أسس النقد الأدبي عند العرب**، دار نهضة مصر للطباعة، الفجالة، القاهرة . مصر، 1996م.
- . بد يكنفوز؛ شمس الدين أحمد، **شرحان على مراح الأرواح في علم الصرف**، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط3، 1959 م.
- . بحراوي؛ حسن، **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990م.
- برنارد يفوتو، **عالم القصة**، ترجمة: د. محمد مصطفى هداره، مؤسسة فرانكلين، 1969م.

- . بكار؛ يوسف حسين، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث**، دار الأندلس، ط1، 1983م.
- . بو طارن محمد الهادي وآخرون: **المصطلحات السانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية**، دار الكتاب الحديث، قاهرة، كويت، الجزائر، ط1، 2019م.
- . بو عزة؛ محمد؛ **تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم**، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010م.
- . بيرسيلوبوك؛ **صنعة الرواية**، ترجمة عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد، ط1، 1980م.
- بسام خلف سليمان، **الحوار في رواية الإعصار والمؤذنة**، لعماد الدين خليل - دراسة تحليلية - ، مجلة كلية العلوم الإسلامية، جامعة موصل، عد (13)، 2013م.
- . البصري؛ أبو عبيدة البصري؛ **ديوان النقائض**، نقائض جرير والفرزدق، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.
- . البهبي؛ فؤاد السيد/ سعد عبدالرحمن، **علم النفس الاجتماعي رؤية معاصرة**، دار الفكر العربي، منتدى سور الأربكية، القاهرة، 1999م.
- . البغدادي؛ عبد القادر بن عمر البغدادي، **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**، تتح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1418 هـ - 1997 م.
- . البيطار، عبد الرزاق بن حسن بن إبراهيم، **حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر**، تحقيق محمد بهجة البيطار، دار صادر، ط2، 1993م.

- البستاني، بطرس البستاني، **أدباء العرب في الأعصر العباسية**، بيروت: دار مارون عبود، 1979م.
- البخاري؛ محمد بن إسماعيل أبو عبد الله، **صحيح البخاري**، تحرير: محمد زهير بن ناصر، دار طوق الجاة، ترقيم: محمد فؤاد عبد الباقي، ط1، 1422هـ.
- البدوي، عبدالرحمن، **الزمان الوجودي**، دار الثقافة، ط3، بيروت . لبنان، 1973م.
- . تشارلس مورجان، **الكاتب وعالمه**، ترجمة شكري محمد عياد، سلسلة **الألف كتاب (500)**، القاهرة، 1977م.
- Abdulhadi Timurtaş. Ziyâuddîn İbnu'l-Esîr'in Alegorik Bir Eseri "Risâletu'l-Ezhâr". NÜSHA, YIL: 14, SAYI: 39 2014/II ,ISSN 1303_ 0752 Sarkiyat Arastirmalari Dergisi Journal of Oriental Studies.
- تمورتاش؛ عبد الهادي، **تقنيات بناء القصة الشعبية في ماردين وفي قطر - دراسة مقارنة** - أنساق مجلة دولية علمية، كلية الآداب والعلوم جامعة قطر، مجلد 2، عدد 2، 2018م.
- . التهانوي؛ محمد بن علي ابن القاضي محمد حامد بن محمد، **موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم**، تقديم: د. رفيق العجم وآخرون، مكتبة لبنان ناشرون - بيروت، ط1.
- . التونجي؛ محمد التونجي، **معجم المفصل في الأدب**، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1999م.

- . التقفي؛ سناء محمود عابد؛ **الحوار في القرآن وتنوع أساليبه**، منشورات جامعة الملك عبد العزيز، جدة قسم الدراسات الإسلامية، السعودية، جدة، د، ط.
- . جان بياجيه، **البنيوية**، تر: منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، ط2، بيروت، باريس 1980م.
- . جبور؛ عبد النور؛ **المعجم الأدبي**، دار الملايين، بيروت ، لبنان، 1984م.
- . جريشة؛ علي، **آداب الحوار والمناظرة**، دار الوفاء للطباعة والنشر، مصر ، المنصورة، ط1، 1998م.
- . جكلي؛ زينب بيره جكلي؛ **النثر العربي في عصر الدول المتتابعة**، دار البيضاء ، عمان، 2006م.
- . جكلي؛ زينب بيره جكلي؛ **فن المفاخرات في العصر العثماني: دراسة مقارنة بالفنون الأدبية الأخرى**، التجديد، مج(15)، عد(30)، 2011م.
- . جون ليونز؛ **اللغة وعلم اللغة**، الناشر : دار النهضة العربية، ط1 ، دار الملايين، بيروت ، لبنان، 1984م.
- . جيرالد برنس، **قاموس السرديةات**، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر، بيروت، ط1، 2003م.
- . جيرالد برنس؛ **المصطلح السردي**، ترجمة عابد خزندار ، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003م.

- . جيريمي هوتون، سلسلة المائة كتاب مدخل لدراسة الرواية، ترجمة غازي درويش عطية، بغداد، تحرير: د. سليمان داود الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1996م.
- . جيمس؛ هنري، نظرية الرواية في الأدب الإنكليزي الحديث، ترجمة إنجيل بطرس سمعان، الهيئة العامة، القاهرة، 1971م.
- جورج مونان، مدخل إلى الألسنة، ترجمة الطيب البكوش، منشورات سعيدان 1994م.
- جمال الدين الخزرجي، علي بن ظافر بن حسين الأزدي الخزرجي، أبو الحسن جمال الدين (المتوفى: 613هـ)، بدائع البدائة، طبعة مصر عام 1861م.
- . الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء، الليثي، أبو عثمان، مفاحرة السودان على البيضان، مطبعة التقادم، مصر، القاهرة، 1988م.
- . الجاحظ؛ عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء، الليثي، البيان والتبيين، تحرير: علي أبو ملحم، منشورات مكتبة الهلال، بيروت، ط2، 1992م.
- . الجاحظ؛ عمرو بن بحر بن محبوب الكناني، رسائل الجاحظ (الرسائل الأدبية)، تحرير: علي أبو ملحم، ط1، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1991م.
- . الجاحظ؛ عمرو بن بحر بن محبوب الكناني، سلوة الخريف بمناظرة الربيع والخريف، بيروت، 1320هـ.
- . الجندي؛ علي؛ تاريخ الأدب الجاهلي، مكتبة دار التراث، طبعة دار التراث الأول، 1991م.

- الجمالی؛ سناء طاهر؛ صورة المرأة في روايات نجيب محفوظ الواقعية، دار كنوز المعرفة، الأردن، عمان، ط، 2011م.
- الجبوري؛ قصي جاسم أحمد، المكان في روايات تحسين كرمياني، رسالة الماجستير، جامعة آل البيت كلية الآداب قسم اللغة العربية وأدابها، إشراف: د. منتهى طه الحراشة، 2015م.
- الجرجاني؛ علي بن محمد بن علي الزين الشريف، كتاب التعريفات، تحرير جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1403هـ - 1983م.
- الجرجاني؛ أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الفارسي الأصل، دلائل الإعجاز، تحرير: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، مصر، 1981م.
- . حاجي خليفة؛ مصطفى بن عبد الله كاتب جلبي القسطنطيني، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، دار الفكر، دمشق، 1982م.
- . حادي، أحلام، جمالية اللغة في القصة القصيرة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2004م.
- . حجازي؛ سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الأفاق العربية، القاهرة ، ط1، 2001م.
- . حسن أحمد محمود، أحمد إبراهيم الشريف، العالم الإسلامي في العصر الإسلامي، دار الفكر العربي القاهرة، مصر، ط، 1995م.
- . حسن؛ عبد العزيز محمد حسن، علم اللغة الاجتماعي، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2009م.

- . حمادي؛ صبري مسلم حمادي، **صورة البطل في الرواية العراقية الحديثة**، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب/ جامعة بغداد، 1985م.
- حمدان؛ عبد الرحيم حمدان: **التناص في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة**، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية، 2006م.
- الحافظ؛ عبد الرحيم؛ **مجالس المفاخرات والموشحات والأزجال وأثرها في الأدب العربي الأموي الأندلسي**، مجلة العربي، جامعة بنجاح، لاهور . باكستان ، عد(25)، 2018.م.
- . الحبشي، عبد الله محمد، **مجموعة المقامات اليمنية**، مكتبة الجيل الجديد، ط1، صنعاء 1987م.
- . الحسيني، قصي عدنان سعيد، **تاريخ الأدب العربي في العصر الأموي**، دار ومكتبة الهلال، بيروت لبنان، 1998م.
- . الحلبي؛ شهاب الدين محمود،**حسن التوسل إلى صناعة الترسل**،تح: أكرم عثمان يوسف، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، 1980م.
- . الحلبي؛ صفي الدين، **الديوان** ، دار صادر، بيروت، لبنان ، د.ت.
- . الحموي؛ أحمد بن محمد بن علي الفيومي، **المصباح المنير في غريب الشرح الكبير**، المكتبة العلمية، بيروت.
- . الحميدي، أبو عبد الله محمد بن فتوح، **جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس**، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1966م.
- . الحميري؛ أبو الوليد اسماعيل بن محمد، **البديع في وصف الربع**، الكتاب مرقم آليا غير موافق للمطبوع، من مكتبة الشاملة.

- الحسيني؛ قصي عدنان سعيد، **فن المقامات بالأندلس: نشأته وتطوره وسماته**، عمان، الأردن : دار الفكر ، ط1999م.
- الحمزاوي؛ محمد عبيد؛ **فن الحوار والمناظرة في الأدبين الفارسي والعربي في العصر الحديث دراسة مقارنة**، تح: محمد زكي العشماوي، مركز الاسكندرية للكتاب ، ط1، 2001م.
- الحموي؛ شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي، **معجم الأدباء إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب**، تح: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1991 م.
- خفاجي؛ محمد عبد المنعم، **الأدب الجاهلي نصوص ودراسة**، دار الجيل، بيروت، لبنان، 2001م.
- خفاجي، محمد عبد المنعم خفاجي، **قصة الأدب في الحجاز**، مكتبة الكليات الأزهرية، د، ت.
- خفاجي؛ محمد عبد المنعم خفاجي؛ **الأدب العربي و تاريخه في العصرین الأموی والعباسی**، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1990م.
- خضر، د. السيد علي، **الحوار في السيرة النبوية**، كلية التربية - جامعة المنصورة، مصر، 1431هـ.
- خليل؛ إبراهيم، **بنية النص الروائي**، الدار العربية للعلوم ناشرون(منشورات الاختلاف، الجزائر)، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.
- خيار شمس الدين. محمد خضراوي. **مجلة البدر**، عدد 1، على الموقع

الرابط: <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/34327>

- . الخرجي؛ ابن منظور جمال الدين بن محمد نصر، **الأزهر في الليل والنهر**، مطبعة الجوائب، قسطنطينية.
- . الخليل بن أحمد؛ خليل بن أحمد الفراهيدي، **كتاب العين**، ترجمة داود سلّوم وآخرين، مكتبة لبنان، ط1، 2004م.
- دحماني؛ سعاد، **دلالة المكان في ثلاثة نجيب محفوظ** - دراسة تطبيقية ، رسالة ماجستير، إشراف: د. عثمان بدري، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، 2007م.
- دبه؛ الطيب ، **مبادئ السانيات البنوية**، دراسة تحليلية إستمولوجية، دار القصبة للنشر ، الجزائر، ط1، 2001م.
- دويدار؛ محمد عبد الفتاح، **سيكولوجية الاتصال والإعلام**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1979م.
- . الدالي؛ محمد الدالي؛ **الأدب المسرحي المعاصر**، عالم الكتب، ط2، الأردن، 2006م.
- . الديمة؛ محمد رضوان، **الأدب العربي في الأندلس والمغرب**، جامعة دمشق، 1984م.
- . الذهبي؛ شمس الدين محمد بن أحمد الذهبي، **مفاخرة بين المشمش والتوت**، (شمس الدين المهيبي، **(اللطف والمنة في مفاخرة فواكه الجنة)**، ترجمة محمد الششتاوي دار الأفاق العربية، القاهرة، 1999م.
- . راغب؛ د. نبيل راغب، **موسوعة الإبداع الأدبي**، مكتبة ناشرون، لبنان ، ط1، 1996م.

- . رضوان؛ عبد الله رضوان، البنى السردية، دراسات تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ط1، 1995م.
- رضوان؛ محمود أحمد عبد الفتاح، الإتصال اللغوي والغير لفظي، منتدى سور الأزبكية، إعداد نشر خبراء المجموعة العربية للتدريب والنشر ، القاهرة، مصر، ط1، 2012م.
- رحال جميلة/ بوعزيز كنزة، توظيف الحوار في رواية "قلب الليل" لنجيب محفوظ، رسالة ماجستير، إشراف: د. صبيحة قاسي، جامعة أكلي محدث أول حاج . البويرة - كلية الآداب قسم اللغة العربية، وزارة التعليم العالي، والبحث العلمي، 2017/2018م.
- . الرباعي؛ عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، إربد: جامعة اليرموك، الأردن، 1980م.
- . الرافعي؛ مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت ، لبنان، 2003م.
- . زاوي؛ أحمد؛ بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلح، إشراف: أ. د. عبد الحليم بن عيسى، جامعة وهران، الجزائر، 2015م.
- . ذكرييا إبراهيم، مشكلات فلسفية، مشكلة البنية أو أضواء على البنية، دار مصر للطباعة، القاهرة، د . ت.
- . زيتوني، لطيف؛ معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار ، ط1، لبنان، 2002م.
- . زعرب؛ صبيحة عودة؛ وكنافي؛ غسان، جمال السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي ، ط1، عمان ، الأردن، 2006م.

- . الزبيدي؛ محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني، أبو الفيض، تاج العروس من جواهر القاموس، المحقق: مجموعة من المحققين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2007م.
- . الزرندي؛ نور الدين علي بن محمد، المرور بين العالمين في مفاجرة الحرمين، تح: محمد العيد الهطراوي، مكتبة دار التراث، المدينة، 1987م.
- . الزمخشري؛ أبو القاسم، جار الله بن محمود بن عمر بن محمد الخوارزمي ، أساس البلاغة، تح : محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1- 1998 م.
- . سلام؛ محمد زغلول سلام؛ مدخل إلى الشعر الجاهلي، دراسة في البيئة والشعر ، منشأة المعارف؛ الإسكندرية، 1995م.
- سلمان؛ فتحي قاسم سلمان، فن الالتفات في البلاغة العربية، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة الموصل، 1988م.
- . سليمان، بسام خلف؛ الحوار في رواية الإعصار والمئذنة، لعماد الدين خليل، مجلة كلية العلوم الإنسانية، عد (13)، الجزائر ، 2013م.
- . سهل، بن هارون؛ قصة النمر والثعلب، تح: عبد القادر المهيري، د، ط ، ت.
- . سيقا؛ علي عارف، الحوار في قصص محي الدين زنطنة القصيرة، دار غيداء للنشر ، عمان، ط1، 2014م.
- سمير؛ الدكتور وليد سمير، قراءة وتعبير(1) اللغة العربية كود(211)، مدرس الأدب العربي بقسم اللغة العربية في جامعة بنها كلية الآداب، د.
- ت . ط.

- سلامي؛ د. عبد اللطيف، المدخل إلى فن المناظرة، تحرير: د. حياة عبدالله معرفي، مؤسسة قطر للنشر، ط1، 2014م.
- سومية بورقية/ نرجس قميوني؛ فن المناظرات في مجاس الخلفاء العباسيين العصر العباس الأول 132هـ-232هـ، رسالة ماستر ، إشراف: شاكر لقمان، جامعة العربي بن مهدي، كلية الآداب قسم اللغة العربية، الجزائر، 2018م.
- . السبكي؛ تاج الدين أبي عبد الوهاب بن علي بن عبد الكافي، طبقات الشافعية الكبرى، تحرير: عبد الفتاح محمد الحلو و محمود محمد الطناحي، دار إحياء الكتب العربية، 1964م.
- . السولامي؛ محمد، فن المقامة بالمغرب في العصر العلوي، الرباط، منشورات عكاظ، 1992م.
- . السيد خضر، أبحاث في النحو والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009م.
- . السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، نزهة العمر في التفضيل بين البيض على السود والسمر، تحرير: سمير حسين حببي، مكتبة التراث الإسلامي، القاهرة، 1988م.
- . السيوطي؛ جلال الدين عبد الرحمن، الطرثوث في خبر البرغوث، تحرير: عبد الهادي التازي، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق.
- . السيوطي؛ جلال الدين عبد الرحمن، نظم العقيان في أعيان الأعيان. حررها فيليب حتى، بيروت المكتبة العلمية، 1927م.

- . السيوطي؛ عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين، **معجم مقاليد العلوم في الحدود والرسوم**، تحرير: أ. د. محمد إبراهيم عبادة، مكتبة الآداب، القاهرة / مصر، ط1، 2004 م.
- السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، تحرير: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية - بيروت، ط1، 1998 م.
- السيوطي؛ مصطفى، **تاريخ الأدب في العصر الجاهلي**، الدار الدولية للإستثمارات الثقافية، ط1، 2008 م.
- . السيوطي؛ مصطفى، **تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي**، الدار الدولية للإستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر، ط1، 2008 م.
- . السيوطي؛ مصطفى، **لامح التجديد في النثر الأندلسي خلال القرن الخامس الهجري**، عالم الكتب، بيروت، القاهرة، 1985 م.
- السيد؛ عنیات خليل، **الحوار في القصة القصيرة عند يحيى الطاهر عبد الله**، رسالة ماجستير، إشراف: أ. د. حسن أحمد البنداري، جامعة عين الشمس، قسم اللغة العربية، عد، 17، (2016)، ج 1.
- . شاهين؛ بن محمد شاهين؛ **الأدب والأسطورة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1996 م.
- . شريبيط؛ أحمد شريبيط؛ **تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998 م.
- . شعبان؛ هيات؛ **السرد الروائي، في أعمال ابراهيم نصار الله**، د، ت، ص 214.

- شريف؛ محمد (23-1-2017)، "كليلة ودمنة ميزاته وخصائصه وأهدافه"، اطلع عليه بتاريخ 17-12-2019، www.alukah.net.
- الشaronي، يوسف؛ دراسات في القصة القصيرة، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1979.
- . الشاطبي؛ أبو إسحاق الشاطبي؛ المواقفات في أصول الشريعة، دار المعرفة، لبنان، د، ت.
- . الشايب؛ أحمد، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، ط12، 2003م.
- . الشنقيطي؛ محمد أمين الشنقيطي؛ آداب البحث والمناظرة، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، مكتبة العلم بجدة.
- الششتاوي؛ محمد، "المفاخرات الباهرة بين عرائس متنزهات القاهرة" لعز الدين المقدسي، ترجمة محمد الششتاوي، دار الأفاق العربية، ط1، القاهرة، 1999م.
- الششتاوي؛ محمد، **اللطف والمنة في مفاخرات في فواكه الجنة**، لشمس الدين محمد بن المحب، ترجمة محمد الششتاوي؛ دار الأفاق العلمية، القاهرة، مصر، ط1، 1999م.
- الشرواني؛ أحمد بن محمد بن علي بن إبراهيم، **نفحة اليمن فيما يزول بذكرة الشجن**، مطبعة التقدم العلمية، مصر، ط1، 1324 هـ.
- . صالح بن رمضان؛ الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم، جامعة منوبة، تونس، 2001م.
- الصديق، حسين، **المناظرة في الأدب العربي والإسلامي**، بيروت ، مكتبة لبنان والقاهرة، 2000م.

- . ضيف؛ أحمد شوقي عبد السلام، **تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الأول**، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط17، د، ت.
- . ضيف؛ أحمد شوقي عبد السلام، **دراسات في تاريخ الأدب العربي القديم (في عصر الدول المتتابعة)**، دار المعارف، د، ت، ط.
- . ضيف؛ أحمد شوقي ضيف؛ **بلاغة العرب في الأندلس**، مطبعة مصر، القاهرة، ط، 1924م.
- . طه عبد الرحمن؛ **اللسان والميزان أو التكوثر العقلي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998م.
- الطبراني؛ سليمان بن أحمد بن أيوب بن مطير، **المعجم الأوسط**، تح: طارق بن عوض الله بن محمد، وعبد المحسن بن إبراهيم الحسيني، : دار الحرمين - القاهرة، ط . د، ت،
- الطبرى، محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب، **جامع البيان في تأويل القرآن**، تح: أحمد محمد شاكر، ط1، 2000 م.
- . الطربoli؛ محمد عويد، **المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي**: مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 2005م.
- . الطاهر؛ يحيى عبد الله، **الحوار في القصة القصيرة**، مجلة البحث العلمي في الآداب، ع17، ج3، 2016م.
- . الطيان؛ محمد حسان، **المفاحيرات والمناظرات**، دار البشائر الإسلامية، بيروت، لبنان، 2000م.

- عباس؛ د. إحسان عباس، **تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرباطين** ، دار الثقافة، بيروت - لبنان، ط1، 1962م، ودار الشروق، عمان، ط2، 1997م.
- عباس؛ إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1978م.
- . عبد العال؛ محمد يونس، **في النثر العربي قضايا وفنون ونصوص**، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لو نجمان، 1996م.
- . عبود؛ أورويدة، **المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية** دراسة بنوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة الجزائر، بد، ط.
- . عبيد؛ منصور الرفاعي؛ **الحوار آدابه وأهدافه**، مركز الرفاعي للنشر، ط1، القاهرة، 2004م.
- . عتيق؛ عبد العزيز عتيق، **الأدب العربي في الأندلس**، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان.
- . عزام؛ محمد، **شعرية الخطاب السردي**، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 2005م.
- . عزيزي، كنزي، **بنية الحوار في رواية "كربلاء وهوى" لجين أosten**، جامعة العربي بن مهدي أم البوادي، الجزائر، 2015م.
- . عشير؛ عبد السلام، **مقارنة تداولية معرفية لآليات الحاج**، إفريقيا الشرق، المغرب، 2006م.
- . علي؛ عبد الرحمن عبد الحميد، **تاريخ الأدب في العصر الجاهلي**، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2008م.

- علي الجارم/مصطففي أمين؛ النحو الواضح في قواعد اللغة العربية، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت.
- . علي رضا نظري/ مريم فولادي، دراسة بنية ومضمون الحوار الأدبي(المناظرة) في أدب العصر المملوكي، إشراف. ، تج: د. حسين شوندي، جامعة الإمام الخميني الدولية، قزوين، إيران، ط1394هـ.
- . عيسى؛ فوزي عيسى، الرسالة الأدبية في النثر الأندلسي، دار المعرفة الجامعية، 2002م.
- . عبد الحميد؛ علي عبد المنعم، النموذج الإنساني في أدب المقامة، بيروت/ القاهرة: مكتبة لبنان والشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط، 1994م.
- . عبد الرحمن؛ عائشة، قيم جديدة في الأدب العربي القديم والمعاصر، دار المعارف، القاهرة، 1970م.
- . عبد الفتاح؛ دويدار محمد عبد الفتاح، سيميولوجية الاتصال والإعلام، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1979م.
- . عروة؛ عمر؛ الحياة العرب الأدبية، الشعر الجاهلي، دار مدني، الجزائر، د، ت، ط.
- . علوش؛ سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني ودار سوшибليس، والدار البيضاء، المغرب، 1985م.
- . علي بن محمد؛ النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس، مضمونه وأشكاله ، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1990م.

- . علي؛ عبد الرحمن عبد الحميد علي، **تاريخ الأدب العربي في العصر الإسلامي و الأموي**، دار الكتاب الحديث القاهرة، 2005م.
- . عنترة بن شداد، **الديوان** ، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ، 1984م.
- عوض؛ يوسف نور ، **فن المقامات بين المشرق والمغرب**، دار القلم بيروت، ط1 ، 1979م.
- عيسى عودة برهومة/ماهر أحمد مبصين، **الخطاب السجالي في رسائل علي ومعاوية - آياته وتقنياته**، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد43، ملحق4، 2016، عمادة البحث العلمي الجامعة الأردنية.
- . العاني، شجاع مسلم، **البناء الفني للرواية العربية في العراق**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994م.
- . العسكري؛ أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران، **الصناعتين: الكتابة والشعر**، تح: علي محمد الجاجاوي ومحمد إبراهيم، المكتبة العنصرية، بيروت، لبنان، 1419هـ.
- . العسكري؛ أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل ، **معجم الفروق اللغوية**، تح : الشيخ بيت الله بيّات، ومؤسسة النشر الإسلامي ، ط.1. 1412هـ.
- العسكري؛ أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل ، **ديوان المعاني** ، دار الجيل - بيروت.
- . العكري؛ : أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله، **شرح ديوان المتنبي**، تح: مصطفى السقا وآخرون ، دار المعرفة - بيروت ، د ، ت.
- . العكرش؛ **من غرائب التأليف وفرائده في التراث العربي** ، عالم الكتب ، ط 2001م.

- العتوم، مهى محمود، **الازدواجية اللغوية في الأدب نماذج شعرية تطبيقية**، مجلة اتحاد الجامعات العربية للأدب، المجلد 4، عد 1، 2007م.
- . غارودي، روجيه، البنية، **فلسفة موت الإنسان**، ترجمة: جورج طرابيشي، ط 3، دار الطليعة، بيروت، 1985م.
- . غالب؛ هنا، **كنز اللغة العربية، موسوعة في المترادفات والأضداد والتعابير**، نشر مكتبة لبنان، بيروت، 2003م.
- غلام سكينة و الحافظ عبد الرحيم؛ **مجالس المفاحرات والموشحات والأزجال وأثرها في الأدب العربي الأموي الأندلسي**، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور ، باكستان ، عد (25)، 2018م.
- الغزالى، أبو حامد محمد بن محمد الغزالى الطوسي، **إحياء علوم الدين**، دار المعرفة - بيروت، د.ت.
- فاتح؛ عبد السلام؛ **الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1999م.
- . فاخوري؛ محمود، **الأدب العربي في العصر الجاهلي**. إشراقات أدبية، رابط، الموقع، <http://ishraqat.info/?p=10016>.
- فارس؛ سلام حسين فارس جديد، **الالتفاتات في البلاغة العربية لغة واصطلاحاً**، مقال على موقع القصيدة العربية، الرابط: <http://www.alqaseda.net/vb/showthread.php?t=14532>.
- . فاطمة محجوب، **دراسات في علم اللغة**، دار النهضة المصرية، مصر، ط 1، 1976م.

- . فالح، جليل رشيد، **فن الالتفات في مباحث البلاغيين**، بحث منشور في مجلة آداب المستنصرية ، عد 9، عام 1984.
- . فتحي؛ إبراهيم، **معجم المصطلحات الأدبية**، تونس، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ط1، 1986.
- . فورار؛ محمد بن لحضر، **الشعر الأندلسي في ظل الدولة العامرية دراسة موضوعية وفنية**، منشورات مخبر أبحاث في اللغة العربية والأدب الجزائري، دار الهدى للطباعة، الجزائر، 2009م.
- . الفارابي، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، **الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**، تح، أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1987م.
- . الفيروز آبادي؛ مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب، (ت817م)، **القاموس المحيط**، تح: محمد نعيم العرقُوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة ، بيروت – لبنان.
- . الفجاري؛ مختار الفجاري، **من أجناس الخطاب الفكري الشفوي القديم**، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، الأردن، إربد، 2000م.
- . الفيصل؛ سمير روحى، **لغة الحوار في الأدب**، مجلة الفكر العربي؛ عد 60، معهد الاتنماء العربي، بيروت، لبنان، 1990م.
- الفرجاني؛ جمعة العربي، **أسس النظرية البنوية في اللغة العربية**، قسم اللغة العربية وأدابها، كلية الأداب، جامعة الزاوية، مجلة الجامعة . عد 8 ، مجلد 1 ، 2016م.
- . قباني؛ حسين؛ **فن كتابة القصة**، مكتبة المحتسب، عمان، ط2، 1974م.

- . قتبيي؛ حامد صادق قتبيي، **الأدب العباسي**(النشر)، دار ابن الجوزي، الرسالة، عمان ، الأردن، 2008م.
- قصوري؛ إدريس، **أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية زفاف المدق** لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008م.
- قط؛ مصطفى البشير، **مجالس الأدب في قصور الخلفاء العباسيين**، دار البازوري العلمية، عمان، الأردن، 2009م.
- . قلح؛ أسماء، **فن المناظرة من منظور تداولي**، إشراف: د. صلاح الدين ملاوي، جامعة محمد خضير ، بسكرة، الجزائري ، 2012م.
- . قوراري؛ سليمان، **جماليات الحوارية في الرواية المغاربية**، رسالة دكتوراه في الأدب المعاصر، إشراف، لحسن كرومي جامعة وهران ، 2011م.
- . قيس؛ عمر محمد؛ **البنية الحوارية في النص المسرحي**، دار غيداء للنشر ، ط1، عمان ، 2011م.
- . القاضي؛ عبد المنعم زكرياء القاضي، **البنية السردية في الرواية**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط 1 ، 2009م.
- . القاضي؛ محمد ومجموعة من المؤلفين، **معجم السرديةات**، دار محمد علي للنشر ، ط1، تونس ، 2010م.
- . القيصراوي؛ مها حسن؛ **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، لبنان ، ط1 ، 2004م.

- . القلقشندي؛ أحمد بن علي الفزارى، **صبح الأعشى في صناعة الإنشاء**،
تح: محمد حسين شمس الدين وآخرون، دار الفكر و دار الكتب العلمية،
بيروت، 1997م، ودار الكتب السلطانية، القاهرة، 1919م.
- . القمرى؛ بشير، **مفهوم التناحر، تجديدات نظرية**، مجلة شؤون أدبية،
الشارقة، عد 11، 1990م.
- . القيرواني؛ الحسن بن رشيق، **العمدة في محسن الشعر ونقده**، تح:
محمد محي الدين عيد الحميد، دار الجيل للنشر، بيروت، ط 1، 1985م.
- . القيسي، فايز عبد النبي، **أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس
الهجري**، دار البشير، عمان الأردن، ط 1، 1989م.
- القالى، أبو علي إسماعيل بن القاسم بن عيذون، **الأمالى** = شذور
الأمالى = **النوادر**، تح: محمد عبد الجاد الأصمعي، دار الكتب المصرية،
ط 2، 1926م.
- كامل؛ عمر عبد الله، **آداب الحوار وقواعد الاختلاف**، بحث مقدم إلى
المؤتمر العالمي حول موقف الإسلام من الإرهاب جامعة الإمام محمد بن
 سعود الإسلامية، د، ت.
- كرافح، شهناز، **آليات الحوار المسرحي في رواية "عائد إلى قبرى" لزكية
 علال**، جامعة أكلي محنـد أولـحـاج - الـبـوـيرـة - الـجـازـيرـ، 2020م.
- كلانتري؛ مريم وآخرون، **"جزاء سنتا" دراسة ببليوجرافية - سردية**، كلية
 اللغات، جامعة أصفهان، إيران، الخطاب . مج 16، عد 2 - 2021م.
- . كنزن؛ عبد الله، **النبوغ المغربي في الأدب العربي**، دار الكتاب اللبناني،
 بيروت، 1961م.

- . كواكبی؛ محمد؛ **البني اللغوية، ودلالاتها في الخطاب الإشهاري**، مجلة اللغوية والاتصال، عد 5، ط 2، جامعة وهران.
- . كاظم؛ نجم عبد الله، **مشكلة الحوار في الرواية العربية**، عالم الكتب الحديث، ط 1، عمان، 2004م.
- كريم؛ واقدة يوسف، **المناظرات النثرية في الأدب الأندلسي**، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج 16، عد 4، 2009م.
- . الكتبی؛ أبو بکر بن محمد عارف هاوكیر المکی، **مسامرة الضیف بمفاخرة الشتاء والصیف**، بيروت، 1320ھ.
- . الكفوی؛ أبو البقاء أیوب بن موسی، **الکلیات**، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تھ: عدنان درویش و محمد المصری، مؤسسة الرسالۃ، دمشق، ط 2، 1993م.
- . لفتة؛ ضیاء غنی، **البنية السردية في شعر الصعالیک**، دار الحمد، المملكة الهاشمية، عمان، ط 1، 2010م.
- لحمیدانی؛ د. حمید لحمیدانی، **عقبات النص الأدبي (بحث نظري)**، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، مج 12، ع 46، 1423ھ.
- لسان الدین بن الخطیب؛ محمد بن عبد الله بن سعید السلمانی، **الإحاطة في أخبار غرناطة**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1424ھ.
- البدی؛ د. محمد سعیر نجیب ، **معجم المصطلحات النحوية والصرفية** ، مؤسسة الرسالۃ، بيروت . دار الفرقان، عمان، أردن، ط 1، 1985م.
- ماردینی؛ رغداء، **المناظرات الخيالية في أدب المشرق والمغرب والأندلس**، دراسة نقدية، ط 1، دار الفكر ، دمشق، 2008م.

- . مرتاض؛ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، المجلس للثقافة والفنون والأداب، الكويت، 1998م.
- مرتاض، عبد الملك، فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، د.ت.
- . مسلم؛ أبو الحسن القشيري النيسابوري، صحيح مسلم، تحرير: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
- . مكاوي؛ عبد الغفار مكاوي، جذور الاستبداد، سلسلة عالم المعرفة عدد 192 (ال الكويت، 1994م).
- . ميدان؛ أيمن محمد، جماليات النثر الأندلسي ابن برد الأصغر أنموذجاً، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، د، ت، ط.
- . ميدان؛ أيمن محمد، الحوار الأدبي بين المشرق والأندلس- المتنبي والموري نموذجين، دار الوفاء، الإسكندرية، ط 1 ، 2004هـ.
- . ميلا زاده؛ عقيل سعيد، الحوار قيمة حضارية، دراسة تأصيلية، دار النفائس، عمان، ط 1، 2010م.
- مصطفى فاضل كريم الخفاجي/ عقيل محمد صالح، مفهوم الحوار مع الآخر وأهميته في الفكر الإنساني، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد 7، عدد 3، 2017م.
- . مجلة الأقلام، الحوار في الرواية، دار الرشيد، بغداد ، العدد 9، 1984م.
- . مجمع اللغة العربية بالقاهرة: (إبراهيم مصطفى / أحمد الزيات / حامد عبد القادر / محمد النجار)، المعجم الوسيط، دار الدعوة، د.ت.

- مرادي؛ محمد هادي، **فن المقامات، النسأة والتطور؛ دراسة وتحليل، التراث الأدبي السنة الأولى**، عد4، تاريخ القبول:18/10/1388هـ.
- محمد عزّام، **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة**، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط2003م.
- مقدم فاطمة؛ خطاب المقامة لدى الشيخ محمدالديسي - مقاربة تداولية، رسالة دكتواره بإشراف: أ. د سطنبول ناصر، جامعة وهران أحمد بن بلة:01، كلية الآداب قسم اللغة العربية ،2018م.
- محمد محمود حرب/بكر محمد أبو معيلي، **تقنية الحوار في كتاب النمر والشعل لسهل بن هارون**، دراسات والعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 46، عد2، 2019م.
- محمد، ندى حسن، **فاعلية الحوار في قصص جمال نوري** - دراسة تحليلية، جامعة كرميان، العراق، مجلة مركز دراسات الكوفة، عد 51، سنة 2018م.
- . موقع إسلام ويب؛ المكتبة الإسلامية،
[الرابط](https://www.islamweb.net/newlibrary/display_umatma.php?lang=&BabId=]7&ChapterId=7&BookId=299&CatId=201&startno=0)
- . المارديني؛ أبو الحسن محمد بن علي بن أبي بكر بن الشرف اليماني المقدسي، **نور النهار في مناظرات الورود والرياحين والأزهار**، تحر: محمد الششتاوي، دار الأفاق العربية، القاهرة، 1999م.

- . المرادي؛ محمد خليل المرادي، سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر، القاهرة، تصوير بغداد، 1966م.
- . المرزوقي؛ سمير، مدخل إلى نظرية القصة، دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد، 1986م.
- . المرسي؛ أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده، المخصص، تج: خليل إبراهيم جفال، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1996م.
- . المرسي؛ أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، تج: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1421 هـ - 2000 م.
- . المقدسي؛ عز الدين بن عبد السلام بن غانم، كشف الأسرار في حكم الطيور والأزهار، تج: علاء عبد الوهاب محمد، دار الفضيلة، القاهرة، الإمارات، ودار الاعتصام، المملكة المغربية، الدار البيضاء.
- . المقدسي؛ عز الدين بن عبد السلام بن غانم، المفاخرات الباهرة بين عرائس ومنتهات القاهرة، تج: محمد الششتاوي، دار الأفق العربية، القاهرة، 1999م.
- . المقرى؛ نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تج: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1968م.
- المُطَرَّزِي؛ ناصر بن عبد السيد أبي المكارم ابن على، أبو الفتح، المغرب في ترتيب المغرب، دار الكتاب العربي، د، ط ، ت.
- المؤيد بالله؛ يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المكتبة العنصرية، بيروت، ط1، 1423 هـ.

- المنتدى الإسلامي، مجلة البيان (238 عددا).

— المرسال: الانسان/تنمية بشرية/تعريف الحوار وأنواعه وخصائصه

وأهميته، موقع المرسال، تاريخ الدخول: 2022/2/15م. الرابط:

<https://www.almrsal.com/post/1148060>

. نجم؛ منصور نعمان، المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، 1999م.

. نوفل؛ يوسف؛ قضايا الفن القصصي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1977م.

. نظيف؛ محمد؛ الحوار وخصائص التفاعل التواصلي، أفربيقيا الشرق، د.ت، الدار البيضاء، 2010م.

. نكري؛ القاضي عبد النبي بن عبد الرسول الأحمد، دستور العلماء جامع العلوم في اصطلاحات الفنون، ترجمة: حسن هاني فحص، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط1، 1421هـ. 200م.

. النحلاوي؛ عبد الرحمن، أصول التربية الإسلامية في البيت والمدرسة والمجتمع، دار الفكر، دمشق، ط2، 2001م.

. النابلسي؛ شاكر النابلسي، النهايات المفتوحة دراسة نقدية في فن أنطوان تشيكوف القصصي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1985م.

. النابلسي؛ عبد الغني، ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، نشر عبد الوكيل الدروبي، دمشق، 1953م.

- . النويري شهاب الدين أحمد عبد الوهاب، **نهاية الأرب في فنون الأدب**، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1935م.
- . وليم؛ لامبرت وليم؛ **علم النفس الاجتماعي**، ترجمة: سلوى الملة، دار الشروق، 1959م.
- . وهبة؛ مجدي كامل المهندس، **معجم المصطلحات الأدبية**، بيروت، ط2، مكتبة لبنان، 1984.
- . هلال؛ د. محمد غنيمي، **الأدب المقارن**، دار نهضة، القاهرة، مصر، ط9، 2008م.
- وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، **الموسوعة الفقهية الكويتية**، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية ، الكويت، ط2، د، ت.
- . همغري؛ روبرت، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة، محمود الريبيعي، دار المعارف، ط2، مصر 1975م.
- . ياغي، عبد الرحمن، **رأي في المقامات**، دار الفكر، عمان، الأردن، 1985م.
- . يقطين؛ سعيد، **تحليل الخطاب الروائي**(الزمن، السرد، التبيير)، المركز الثقافي العربي، ط4، الدار البيضاء، بيروت، 2005 .
- يغمور؛ سلاف شهاب الدين، **التواصل غير اللفظي في الإبانة والتواصل نماذج تطبيقية ومقولات كلية**، رسالة ماجستير ، جامعة بيرزيت، كلية الآداب، اللغة العربية، إشراف: أ.د. مهدي أسعد عرار ، فلسطين، 2019م.