ISSN 2735-4822 (Online) \ ISSN 2735-4814 (print)

The Rhetoric of Representation in the Discursive Scenes of Ali Ahmed Ba- Katheer's Historical Novels

PHD.Gehad Eiz El-din Ali Mahgoub
Department of Arabic Language and Literature Faculty of Women for Arts, Science & Education Ain Shams University – Egypt.
gehadmahgoub013@gmail.com
Prof. Hassan Ahmed Elbendary
Prof. of Rhetoric and Literary Criticism, Department of Arabic Language and Literature Faculty of Women for Arts, Science & Education- Ain Shams University – Egypt.
Hassan.AhmedElBendary@women.asu.edu.eg
Assoc. prof. Alaa Abd Elgaffar Helal
Associate Prof. of Rhetoric and Literary Criticism ,Department of Arabic Language and Literature Faculty of Women for Arts, Science & Education Ain Shams University – Egypt.
Alaa.Abdelghafar@women.asu.edu.eg

Article Arabic
Receive Date: 7 January2023, Revise Date: 25 January 2023
Accept Date: 6 February 2023.
DOI: 10.21608/buhuth.2023.185476.1449
Volume 3 Issue 3 (2023) Pp.230-256.

Abstract

This Study is interested in unveiling the aspects of rhetorical imagery in the discursive scenes of Ali Ahmed Ba- Katheer's historical novels in which he is inspired by Arabic historical heritage, especially the Islamic one. This helps him deduce what, from his own perspective, matches artistic of political, religious, and social aspects in his novels, in a way which aids him to select what is suitable to express his opinions and thoughts, to shed light on present complex issues as well as foresee the future professionally and skillfully. The study relied on the descriptive approach and used analytical tools in order to delineate the aesthetic aspects of discursive pictorial scenes in the novels under study.The study is divided into a preface, two topics, and a conclusion. In the preface, the researcher alluded to the key words, rhetorical images, discursive scene, historical novel, and Ali Ahmed Ba- Katheer. The 1st topic discusses simile, while the 2nd deal with metaphor. The conclusion, then, highlights the major findings of the study. Top of which are the following: Ali Ahmed Ba- Katheer's historical novels are loaded with rhetorical images based on both simile and metaphor, which were employed by the author to present the ideas and the principles he believes in. These were portrayed by means of discussions between the characters, which clearly shows his rhetorical wide abilities. As a result, the discursive scenes are rich in similes and metaphors, which convey a variety of contextual signs and allusions

***Keywords*:** Rhetorical image, Discursive scene, Historical novel , Ali Ahmed Ba- Katheer.

بلاغة التصوير في المشهد الحواري للروايات التاريخية عند علي أحمد باكثير

جهاد عز الدين علي محجوب
باحثة دكتوراه- قسم اللغة العربية
كلية البنات للآداب والعلوم والتربية، جامعة عين شمس، مصر
gehadmahgoub013@gmail.com

أ.د. حسن أحمد البنداري
أستاذ البلاغة والنقد الأدبي
كلية البنات، جامعة عين شمس، مصر
Hassan.AhmedElBendary@women.asu.edu.eg

ا.م.د.آلاء عبد الغفار هلال
أستاذ البلاغة والنقد الأدبي المساعد
كلية البنات - جامعة عين شمس، مصر
Alaa.Abdelghafar@women.asu.edu.eg

المستخلص:

تُعنى هذه الدراسة بالكشف عن بلاغة التصوير فى المشهد الحواري للروايات التاريخية عند علي أحمد باكثير، والتي استلهم فيها التراث التاريخي العربي لاسيما الإسلامي منه؛ وذلك ليستخلص منه ما يتواءم مع وجهة نظره فى توظيفه الفني لملامح الحياة السياسية والدينية والاجتماعية فى رواياته، وينتقي منه ما يصلح للتعبير عن رأيه وفكره؛ ليضئ به الحاضر ويكشف عن مشكلاته وقضاياه المُعقدة، فضلًا عن استشرافه للمستقبل، وذلك بحرفية ومهارة عالية. وقد اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي مع الاستعانة بأداة التحليل فى سبيل رصد الجوانب الجمالية فى المشاهد الحوارية التصويرية فى الروايات موضع الدراسة. وتنقسم الدراسة إلى تمهيد ومبحثين وخاتمة. التمهيد عرضت فيه للكلمات المفتاحية؛ الصورة البلاغية، المشهد الحواري، الرواية التاريخية، علي أحمد باكثير. أما المبحث الأول فتناولت فيه التصوير التشبيهي والمبحث الثاني التصوير الاستعاري ثم الخاتمة وعرضت فيها لأبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة، ومن أهمها: أن الروايات التاريخية لعلي أحمد باكثير حفلت بالعديد من الصور الفنية المبنية على آليتي التشبيه والاستعارة، والتي وظفها الكاتب بغرض خدمة أفكاره ومبادئه التي يؤمن بها، واستطاع أن يقدمها على ألسنة الشخوص بحنكة ومهارة تنم عن قدراته اللغوية و البيانية الواسعة، فجاءت المشاهد الحوارية محملة بالصور التشبيهية والاستعارية المُعبرة عن العديد من الدلالات والايحاءات المرتبطة بالسياق.

الكلمات الدالة: الصورة البلاغية، المشهد الحواري ، الرواية التاريخية، علي أحمد باكثير.

مقدمة

يُعد علي أحمد باكثير من أوائل الكُتَّاب الذين كتبوا الرواية التاريخية، مستلهمًا التاريخ العربي لاسيما الإسلامي منه؛ فهو كاتب صاحب أيديولوجية خاصة فى الكتابة، مهموم طوال الوقت بقضايا أمته العربية والإسلامية؛ فنراه يستخدم قلمه الذي يُجيد التصوير به مُسَخِرًا إياه؛ لخدمة دينه ووطنه، مُجاهِدًا به فى سبيل إعلاء كلمة الحق، مُجهِضًا به دعوى الباطل بتفنيد حججها؛ ومواجهتها بالأدلة والبراهين الدامغة.

نرى باكثير يُوظف التراث التاريخي والإسلامي، ولا يُعيد إنتاجه، إذ يعمل على تفكيكه؛ ليستخلص منه ما يتواءم مع وجهة نظره فى توظيفه الفني لملامح الحياة السياسية فى رواياته، وينتقي منه ما يصلح للتعبير عن رأيه وفكره؛ ليضئ به الحاضر، ويكشف عن مشكلاته وقضاياه المعقدة، وذلك بحرفية ومهارة عالية.

تعمد هذه الدراسة إلى الكشف عن بلاغة التصوير في المشهد الحواري للروايات التاريخية عند علي أحمد باكثير. وستقتصر الدراسة على إبراز لونين من ألوان التصوير البلاغي فحسب، وهما: التصوير التشبيهي، والتصوير الاستعاري؛ نظرًا لشيوعهما عنده، ويتحددان في خمس روايات، اتخذت فى تناولها الترتيب الزمني لكتابتها، لتأتي على التوالي: رواية "سَلاَّمة القَّس"[١]، ورواية "وا إسلاماه"[٢]، ورواية "الثائر الأحمر"[٣]، ورواية "سيرة شُجاع"[٤]، ورواية "الفارس الجميل"[٥].

وتعكس هذه الروايات التاريخية فكر باكثير ورؤيته، وحالته النفسية والشعورية، فنراه فى رواية "سلاّمة القس" التي كتبها عام ١٩٤٤م، يتحدث عن قصة الحب التي قامت بين عبد الرحمن القس وسلامة الجارية. وقد زخرت الرواية بمشاهد حوارية تصويرية تحمل معاني و دلالات عديدة ترتبط بممارسة الشاب المسلم الملتزم لعلاقة الحب في إطارها الشرعي.

ونراه فى رواية "وا إسلاماه" التي كتبها عام ١٩٤٥م، يتناول فترة من فترات الدولة الأيوبية، وهي الفترة التي انتقل فيها الحكم من الأيوبيين إلى المماليك، وغزو التتار لمدينة بغداد، إضافة إلى تولي شجرة الدر حُكم مصر، ومحاربة قطز للتتار، وانتصاره عليهم فى معركة عين جالوت. وقد أحالت هذه الرواية بما احتوت عليه من مشاهد حوارية تصويرية إلى القضية الفلسطينية، وما أصاب البلاد العربية من فساد و اضطراب في فترة الأربعينيات.

أما رواية "الثائر الأحمر"، التي كتبها باكثير عام ١٩٤٨م، فنجده يتحدث فيها عن القرامطة الذين حكموا أجزاء من العراق، وجنوب الجزيرة العربية ردهة من الزمن أيام الخلافة العباسية. وتُبين الرواية المعتقدات الدينية التي اعتقدها القرامطة، ثم تُبين الخلل الذى أصاب القاعدة السياسية والدينية لدولة القرامطة مما أدى إلى اضطراب أمورها وانهيارها فى النهاية.

وفى رواية "سيرة شجاع" التي كتبها باكثير عام ١٩٥٦م، نجده يتناول فيها حدثًا جللا يتلخص فى انتقال الحكم من الفاطميين إلى الأيوبيين، وما سبق ذلك من نزاعات بين الوزراء فى بلاط العاضد آخر خلفاء الدولة الفاطمية فى مصر، واقتتال الوزراء على حكم مصر، مما أضعف الدولة وفتح المجال أمام نور الدين محمود خليفة المسلمين فى الشام؛ ليُرسِل إلى مصر وزيره أسد الدين شيركوه، وابن أخيه

---

[١] - باكثير، علي أحمد، (١٩٧٧م)، سلَّامة القَس، د.ط، مصر، مكتبة مصر.
[٢] - باكثير، علي أحمد، (د.ت)، وا إسلاماه، د.ط، مصر، مكتبة مصر.
[٣] - باكثير، علي أحمد، (١٩٨٥م)، الثائر الأحمر، د.ط، مصر، مكتبة مصر.
[٤] - باكثير، علي أحمد، (١٩٨٥م)، سيرة شجاع، د.ط، مصر، مكتبة مصر.
[٥] - باكثير، علي أحمد، (١٩٩٣م)، الفارس الجميل، د.ط، مصر، مكتبة مصر.

صلاح الدين الأيوبي على رأس حملة عسكرية؛ لحماية مصر من الوقوع فى قبضة الفرنج. وقد عكست المشاهد الحوارية التصويرية في هذه الرواية الدلالة الكلية للعمل، و تتعلق بتحذير قادة ثورة يوليو ١٩٥٢م من خطر الانشقاق والانصياع وراء الخلافات الشخصية، مع التنبيه إلى خطر المصالحة مع العدو الإسرائيلي.

أما رواية "الفارس الجميل" فقد كتبها باكثير عام ١٩٦٥م، وهى تحكي قصة الخلاف بين عبد الله ابن الزبير خليفة المسلمين فى مكة، وعبد الملك بن مروان، والصراع على السلطة بينهما فى الشام والعراق. كما تُلقي الرواية الضوء على الصراع النسوي الذى دب بين نساء مصعب بن الزبير وحيرته فى التعامل معهن. وقد أشارت المقاطع الحوارية التصويرية في هذه الرواية إلى دلالة ضمنية عميقة ارتبطت ببيان خطورة الاختلاف و التفرق أو الانشقاق بين العرب.

تستعرض هذه الدراسة الروايات التاريخية الخمس لباكثير من خلال الكشف عن بلاغة التصوير التشبيهي والاستعاري في المشاهد الحوارية لكل منهم. وتأتي الدراسة فى مبحثين يسبقهما تمهيد؛ عرضت فيه للكلمات المفتاحية، وتشمل: الصورة البلاغية ووظيفتها فى النص الأدبي، ومفهوم المشهد الحواري، ودوره فى البناء الفني للرواية، والرواية التاريخية، ونبذة عن حياة علي أحمد باكثير وأدبه. وكيفية استلهامه للتاريخ فى رواياته، والظروف السياسية والاجتماعية التي عاصرها أثناء كتابته لتلك الروايات. أما المبحث الأول، فتحدثت فيه عن التصوير التشبيهي، وقمت فيه بتحليل نماذج من المشاهد الحوارية التي تتضمن آلية التصوير التشبيهي فى الروايات التاريخية لباكثير. والمبحث الثاني تحدثت فيه عن التصوير الاستعاري من خلال تناول نماذج من المشاهد الحوارية فى الروايات الخمس موضع الدراسة. ثم أعقبت الدراسة بخاتمة تناولت فيها أبرز النتائج التي توصلت إليها، وانتهيت بقائمة للمصادر والمراجع التي استعنت بها.

والله الموفق والهادي إلى سواء السبيل..

التمهيد

*الصورة البلاغية ووظيفتها فى العمل الأدبي:

ـ مفهوم الصورة لغة:

فى لسان العرب، وردت مادة (صور): "تصوّرتُ الشئ: توهمتُ صورته فتصوَّرَ لي. والتصاوير: التماثيل. قال ابن الأثير: الصورة ترد فى كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشئ وهيئته وعلى معنى صفته. يقال: صورة كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته" (ابن منظور،٢٠٠٠م ، ص. ٣٠٤).

أما فى معجم مقاييس اللغة: "(صور): الصورة صورة كل مخلوقٍ، والجمع صُوَرٌ، وهى هيئته وخلقته، والله تعالى البارئ المصوّرُ. ويقال: رجلٌ صَيِّرٌ إذا كان جميل الصورة" (ابن فارس،١٩٧٩م ، ص.٣٢٠).

وعليه فإننا نجد أن الصورة وردت فى كلام العرب للدلالة على معنى الشئ وهيئته وصفته.

ـأما عن مفهوم الصورة فى الاصطلاح:

عُني الدرس الأدبي بالصورة منذ الفلسفة اليونانية، وخاصة فلسفة أرسطو التي جعلت منها عنصرًا يقابل المادة (الهُيُولي) التي يصعب الإمساك بها. فهى بالنسبة إلى النص بمثابة العقل والقوة.(عباس،١٩٥٩م، ص. ١٤١) فلا يخفى تأثر النقاد والبلاغيين العرب بآراء أرسطو النقدية فى كتابيه (الخطابة) و (فن الشعر). فها هو عبد القاهر الجرجاني يفصل ويفيض الحديث عن الصورة فى كتابيه "أسرار البلاغة" و "دلائل الإعجاز"، إذ يبيَّن معنى الصورة وآلية التصوير ومكانتها من الصناعة الشعرية، مبينًا أن المعاني قائمة وثابتة. وإنما يكون التفاضل فى طريقة التعبير عن المعنى من حيث قدرة الشاعر على التصوير وتجسيد ذلك المعنى بما لم يحصل عند غيره، ويرجع ذلك بالأساس إلى اللفظ. فالمعنى واحدٌ والصور التعبيرية متعددةٌ. ولا يحصل الاختلاف إلا فى النظم والتركيب، فيقول: "واعلم أن قولنا "الصورة"، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذى نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تَبَيُّن إنسان من إنسان وفرس من فرس، بخصوصية تكون فى صورة هذا لا تكون فى صورة ذاك....." (الجرجاني، ٢٠٠٤م، ص. ٥٠٨).

يتضح مما سبق أن الصورة عملية تمثيل للمعاني فى قوالب فنية إبداعية، تربط بين الواقع والخيال، مما يجعل المتلقي يُعايش الحالة الشعورية والفكرية التي عاشها الكاتب لحظة إنتاجه للنص، ويتفاعل معها.

أما عن وظيفة الصورة داخل السياق الأدبي، فإنها تظل محكومة بالبعد اللغوي، فهي تشكيل أساسه الكلمة وعلاقتهما مع بعض، "فالصورة تتولد من توليف جديد للكلمات، وليس فقط من اختيار معين لها"(تودوروف، ١٩٩٦م، ص.٩٦)، وفى ظل هذا التوليف الجديد تتشكل أنماط الصورة كافة وتأخذ وظيفتها الفنية ضمن حدود اللغة الأدبية.

ولقد ارتبطت مفاهيم الصورة بمفهوم الخيال، من حيث إنه مَلَكة إبداعية بواسطتها يستطيع المبدع تأليف الصور اعتمادًا على ما يختزنه داخل ذهنه من إحساسات متعددة الروافد، أو من خلال قدرته على التوفيق بين العناصر؛ ليكشف عن علاقات جديدة مبتكرة.

ولا تشير الصورة فى علاقتها بالخيال إلى مجرد عملية رصد للواقع، أو محاولة صناعة نسخة مطابقة للأشياء المرئية، حتى الصور المُغرقة فى الحسية داخل الإطار الفني ليست مجرد لوحة يُعيد فيها الكاتب رسم الملامح بقلمه، أو مجرد عملية نقل، فثمة الكثير من المعاني التي يضيفها المبدع إلى نصه، عبر الدلالات المتعددة التي تحيل إليها، ولذلك فإن "الصورة ليست تسجيلاً فوتوغرافيًا للأشياء، فإننا نجد فى الصورة ربطًا بين عوالم الحس المختلفة التي تدخل فى صوغ مكوناتها ومعانيها" (البطل، ١٩٨٣م، ص.٣١-٣٢).

وتأتي أهمية الصورة أو عملية التصوير بشكل عام داخل النص القصصي من خلال اعتمادها على الوصف التصويري الذى تتعدد وظائفه بتعدد مواضعه داخل السياق القصصي، فتبدو له وظيفة تحديدية تحدد بداية الحدث ونهايته، أو وظيفة تمديدية أو تأخيرية لأحداث معينة عندما تدخل مشاهد وصفية فى سياق حدث ما، أو تكون له وظيفة زخرفية وجمالية تبرز مهارة الكاتب، أو تكون له وظيفة رمزية وشارحة مثل وصف الملابس والبيوت والأماكن (انظر ايفانكوس، ١٩٩٢م، ص.٢٨٤). ومن هنا، فإن "الصورة التي ترسم شكل الشخصيات وتصف ملابسهم وأدواتهم وأثاث بيوتهم تكشف عن تركيبهم النفسي وتبرره أيضًا، فهي رمز وسبب كما أنها نتيجة كذلك"(فضل، ٢٠٠٣م، ص.٢٩٥).

إن المواضع التي تأتى فيها اللوحات الوصفية والمشاهد الحوارية والأوصاف العامة للمكان والشخصيات ليست مجرد ألعاب لغوية يكشف فيها الكاتب أو الأديب عن قدرته وتمكنه من اللغة فحسب،

بل يأتي توظيف التصوير فى تلك المواضع علاوة على ذلك؛ "لتقوم الصورة بوظيفة بالغة الحيوية فى العمل الأدبي، عندما ترد فحسب فى اللحظات الحاسمة التي تحدد مصير الأحداث والشخصيات" (فضل، ١٩٩٨م، ص.٣٣٥).

وعلى هذا النحو، يمكن ملاحظة وجود صلة وثيقة بين الصورة وسياقها السردي، فتحليل الصورة فى النص السردي يتم من خلال رصد وظائفها، وتحديد درجة حضورها، وليس مجرد حصرها بل محاولة فهم علاقتها بالنص، علاقتها بعناصر البناء السردي من مكان وزمان وشخصيات وحبكة، "لأن الصورة، وإن تكن لها شخصيتها المستقلة، وكيانها الخاص الذى يحدده المصطلح البلاغي، أو الذى يمكن توصيفه إذا ما رأينا أننا بحاجة إلى إضافة أو تعديل فى مفهوم الصورة، فإنها تبقى (صورة) ضمن تكوين شامل، حجرًا فى بناء، أو نغمة فى لحن هرموني، أو لونًا أو ظلاً أو ضوءً فى لوحة" (عبد الله، ١٩٨١م، ص.١٩) فالصورة تظل فى علاقة وثيقة مع عناصر النص كافة، "وهذا يعنى فى النهاية أن دراسة (الصورة) تظل ناقصة ما لم تستكمل بدراسة البناء" (السابق، ص.٢٠).

مفهوم المشهد الحواري، ودوره فى البناء الفني للرواية:

يُعد الحوار مكونًا أساسًا من مكونات بنية الخطاب السردي فى الرواية، وهو أحد أساليب التعبير فيها، إذ يوظفه الكاتب؛ ليعبر به عن رؤيته وتجربته الشعورية. والحوار هو "الكلام الذى يتم بين شخصيتين أو أكثر داخل العمل الأدبي" (حمادة، ١٩٨٥م، ص. ١٠١).

"ويتضمن هذا الكلام تبادلًا للآراء والأفكار والمشاعر، ويستهدف تحقيق قدر أكبر من الفهم والتفاهم بين الشخصيات المشاركة، لتحقيق أهداف معينة، يسعى المشاركون فى الحوار إلى إنجازها" (اللبودي، ٢٠٠٥م، ص. ١٩).

والحوار هو بناء لنص معين، أساس هذا البناء النصي هو المحادثة، ويتكون أى حوار بين مُتحدث ومُخاطب، من أرضية مُشتركة هي بمنزلة نسيجٍ من الأفكار المتبادلة، يذوب فيها المُرسَل والمُرسَل إليه، ليصبحا شخصًا واحدًا متعايشين معًا فى العالم نفسه. ومن ثَمَّ فإنَّ التواصل أو الاتصال الحواري هو نسيج من المعطيات والأفكار التي يتولد عنها معطيات وأفكار أخرى إلى ما لا نهاية، فكل من المتخاطبين هو مُنتج لأفكاره ومُستهلك لأفكار الآخرين، ... وتنقسم أشكال التواصل إلى اتصال مُضاد وهو نوع من المحادثة لا تذهب إلى أبعد من الصراع، واتصال عاديّ، واتصال خلَّاق إبداعي من أجل توليد أكبر قدر من التفاهم المشترك، وهنا يقع الحوار فى التواصل الخَلَّاق والابداعي (عبود، ٢٠٠٨م، ص. ٧٢-٧٣).

ويمتلك الحوار داخل النص الروائي إمكانات متعددة، قد لا تتوفر للنص الشعري؛ وذلك من خلال قدرته على الاتساع والامتداد والتشعب؛ ليحيط بجوانب المشاهد الموصوفة، بالإضافة إلى قدرته على التماس مع الواقع؛ ونقل تمثيلات ما يحدث فيه من تنوع اجتماعي وثقافي (انظر باختين، ١٩٨٨م، ص. ٣٠).

ويمكن إجمال الحوار فى نوعين، هما:

- الحوار الخارجي (Dialogue): وهو الذى يتمثل فى تبادل الحديث بين شخصيتين أو أكثر.
- والحوار الداخلي (Monologue): وهو الحديث المنفرد مع الذات (انظر حمادي، ٢٠٠٧م، ص. ١٥).

ثمة وظائف متعددة للحوار، منها:

- من خلال علاقته بالشخصية:

يُعد الحوار مرآة عاكسة للشخصيات الروائية؛ فهو يسهم فى رسم الملامح العامة للشخصية، والتي تتمثل فى طبيعتها، وبيئتها، وطبقتها الاجتماعية، والمهنة التي تحترفها، وسلوكها، وربما شكلها. (انظر كاظم، ٢٠٠٤م، ص. ٧٧)

- تطوير الأحداث:

يسهم الحوار فى تطوير الحدث الدرامي فى العمل الروائي، وذلك من خلال ارتباطه بالشخصية التي تصنع الحدث. (انظر فتحي، ١٩٨٦م، ص. ١٤٩)

المشهد الحواري:

"يحتل المشهد موقعًا متميزًا ضمن الحركة الزمنية للرواية، وذلك بفضل وظيفته الدرامية فى السرد، وقدرته على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب الذى ظل يهيمن، ولا يزال، على أساليب الكتابة الروائية" (بحراوي، ١٩٨٥م، ص. ١٦٦).

ويُعد المشهد الحواري من تقنيات التعبير التي يعتمد عليها الكاتب الروائي بهدف كسر رتابة السرد، وإضفاء عنصر الحيوية على المحادثة وأبطالها وإيهام القارئ بواقعية الحدث، وحركية الشخوص. لذلك فالمشهد الحواري يُجنِّب المؤلف قول ما يريده أو نقل كل ما يقع من أحداث بشكل مباشر داخل العمل الأدبي. (انظر: السابق، ص.١٦٦بتصرف)

ويؤدي المشهد الحواري دورًا حاسمًا فى تطوير الأحداث داخل العمل الأدبي، إذ يكشف عن الطبيعة النفسية والاجتماعية للشخصيات. وقد أدرك الكُتَّاب العالميون قيمة المشهد الحواري فى الكتابة الروائية، فاعتمدوه بوصفه تقنية جديدة لبث الحركة والتلقائية فى أعمالهم. وسار على نهجهم عدد كبير من الكُتَّاب العرب.

***الرواية التاريخية:**

تتناول الروايات التاريخية قضايا سياسية ودينية واجتماعية بالغة الأهمية، إذ تستمد طبيعة موضوعاتها وأسلوبها من التاريخ.

فالرواية التاريخية "عمل فني يتخذ من التاريخ مادة له، ولكنها لا تنقل التاريخ بحرفيته؛ بقدر ما تصور رؤية الفنان له، وتوظيفه لهذه الرؤية؛ للتعبير عن تجربة من تجاربه، أو موقف من مجتمعه يتخذ من التاريخ ذريعة له" (القط، ١٩٨٢م، ص. ٣٣). لذلك فهي "رواية حقيقية، أي رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق للذات" (لوكاتش، ١٩٨٦م، ص. ٨٩).

يبعث التاريخ فى النفس البشرية الحنين للماضي وتقليده فى جوانب الخير، والحذر من الانزلاق فى ثغرات البشر التليدة، وحين يصبح التاريخ بأحداثه وشخصياته مادة للرواية، فإنه يصير بعثًا كاملًا للماضي، يرتبط فيه الحاضر بالماضي الخالد فى رؤية فنية شاملة، فيها من الفن روعة الخيال وجاذبية الذكرى، ومن التاريخ صدق الحقيقة. ولعل هذا يفسر جاذبية الرواية التاريخية التي تحاول أن ترد الحاضر لشئ كان موجودًا بالفعل. فالقارئ وهو يقرأ الرواية التاريخية يشعر أن ما يقرأه ليس من صناعة خيال المؤلف، فوظيفة الخيال هنا تشكيل الصورة التي كانت عليها الحياة فى الماضي، ورسمها دون تحريف أو زيادة أو نقصان. وربما يغير الكاتب فى مجريات الحدث التاريخي؛ لينسجم البناء الفني مع ما يدور فى خلده ووجدانه. ولكى يصل فى كتابة الرواية التاريخية إلى هذا الغرض من الفائدة والمتعة عليه

أن يقرأ التاريخ "قراءة تعمر نفسه بأحداثها وتمتلئ مشاعره بمواقفها، وسوف يتأثر بها تأثرًا يملك عليه نفسه ويستولي على خاطره، وبذلك يندفع للترجمة عن مشاعره والتعبير عن أحاسيسه، ويصور لك نفسيته حينما لامسته تلك الشرارة من الذكرى مما يجعل إنتاجه صورة صادقة من نفسه وفكره وترجمة عن أحاسيسه وعواطفه حيال تلك الحادثة أو البطل الذى عمر نفسه وملأ فؤاده وملك عليه خاطره"(شعيب،١٩٦٨م، ص.٣٣-٣٤).

والتاريخ فى صورته المعروفة ما هو إلا حقائق مجردة لها وجود محدد، وقد أعدت سلفًا وبمجرد دخول هذه الحقائق التاريخية فى إطار العمل الأدبي يتحول العنصر التاريخي إلى عنصر أدبي.

*نبذة عن حياة على أحمد باكثير وأدبه:

ولد على أحمد باكثير عام ١٩١٠م فى مدينة سورابايا فى إندونيسيا، لأب وأم عربيين من حضر موت، أرسله والده التاجر إلى حضر موت وهو فى التاسعة من عمره لينشأ إلى جانب أهله وعشيرته فى البادية، وهناك تلقى باكثير العلوم الإسلامية والأدبية وأصول اللغة العربية.

وعُين باكثير عام ١٣٤٤هـ مديرًا لمدرسة النهضة العلمية بسيئون، لما عُرف عنه من سرعة البديهة والذكاء والنبوغ الفذ والقدرة على الإدارة والحكمة والتفنن فى الإبداع.

وفى عام ١٩٣٤م سافر باكثير إلى مصر والتحق بجامعة الملك فؤاد الأول (جامعة القاهرة الآن) إذ حصل على ليسانس الآداب فى قسم اللغة الإنجليزية عام ١٩٣٩م، ثم حصل على دبلوم التربية سنة ١٩٤٠م. واشتغل بالتدريس فى المدارس الثانوية فى مصر حوالى أربعة عشر عامًا، وتزوج فى مصر عام ١٩٤٣م، وحصل على الجنسية المصرية عام ١٩٥١م. وانتقل للعمل فى مصلحة الفنون قسم الرقابة على المصنفات الفنية فى وزارة الثقافة والإرشاد القومي، وقت إنشائها، وظل يعمل بها حتى وفاته. وكان باكثير عضوا فى لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب فى مصر (ناجى، ١٩٦٦م، ص.٢٢٧). وتوفاه الله فى ١٠ نوفمبر عام ١٩٦٩م، ودفن فى مدافن الإمام الشافعي فى القاهرة (الزبيدي،٢٠٠٩م،ص. ١٢).

كتب باكثير فنون الشعر والقصة والمسرحية والرواية، فأبدع فى كتابة الشعر بشقيه العمودي والحر، كما أبدع فى كتابة المسرح: النثري والشعري، وفي المسرح الشعري كتب المسرحية الغنائية التي تلتزم القافية كما كتب المسرحية بالشعر المُرسَل. وفي المسرح النثري كتب الملحمة والثلاثية والمسرحية الواحدة. وتنوع مسرحه النثري بين التاريخي والاجتماعي المعاصر، والسياسي، والهجائي الساخر، والمأساة، والملهاة، والواقعي، والفكري.

كما كتب باكثير الرواية والقصة القصيرة، التاريخية والاجتماعية. ولم يكن فى كل هذا الإبداع بعيدًا عن الواقع، بل كان الواقع وراء كثير من أعماله.

وكان ينطلق فى كتاباته من ثلاثة محاور: المحور القومي الإسلامي، والمحور القومي العربي، بالإضافة إلى ارتباطه بمصر التي أحبها واتخذها وطنًا له، وقد شغلته قضية فلسطين واعتبرها نكبة أخرى، فاتجه إليها بكليته، محاولاً أن يهاجم الصهيونية، ويفند دعواها الباطلة ويكشف أقنعتها. وقد تم له ذلك بنجاح فى كثير من أعماله الإبداعية.

وترتكز هذه الدراسة على الروايات التاريخية لباكثير؛ وتتحدد في خمس روايات؛ (سلامة القس، وا إسلاماه، الثائر الأحمر، سيرة شجاع، الفارس الجميل). وقد كتب باكثير رواياته التاريخية فى ظروف

حالكة شهدت تطورات كبيرة وخطيرة على الساحة الدولية، أضرت بمصالح الأمة العربية وأفقدتها جزءً مهمًا من كيانها ووحدتها وشموخها.

المبحث الأول: التصوير التشبيهي

يُعد التشبيه أحد الأساليب البيانية التي تثبت قدرة الأديب على الإبداع، فهو ميدان واسع تتبارى فيه قرائح البُلغاء. ويدل التشبيه على خصب الخيال وسموّه وسعته وعمقه، كما يُظهر مدى القدرة على تمثيل المعاني والتعبير عنها في صور رائعة خلَّابة.(انظر: عتيق، ١٩٨٥م، ص ١١٤)

والتشبيه في اللغة "الشِبْهُ والشَبَهُ والشَبِيهُ المِثْلُ والجمع أَشْبَاه وأَشْبَه الشيءُ الشَيءَ ماثله" (ابن منظور، ٢٠٠٠م، ص ٣٩٧).

والتشبيه فى اصطلاح البلاغيين له أكثر من تحديد[1]، وهذه التحديدات وإن اختلفت لفظًا فإنها متفقة معنى، فالتشبيه "هو علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما فى صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال. هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة فى الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة"(عصفور، ١٩٩٢م، ص ١٧٢).

وقد عني علي أحمد باكثير بتوظيف التصوير التشبيهي داخل رواياته التاريخية؛ لما له من قدرة على إبراز أفكار الكاتب عن طريق تمثيل المعاني والتعبير عنها، وتقريبها من ذهن المتلقي وفكره، فنرى باكثير فى **رواية "سلاَّمة القس"** يستخدم التصوير التشبيهي ضمن الحوار الخارجي (الديالوج) الذي "يتناوب الحديث فيه شخصيتان أو أكثر فى إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة" (عبد السلام، ١٩٩٩م، ص.٤١).

وقد استخدم باكثير الحوار الخارجي للكشف عن الملامح الفكرية للشخصيات الروائية، وتصوير مواقفها من الواقع والحياة وشتى أنماط الفكر البشري. فنراه فى رواية **"سلامة القس"** يكشف للناس جميعًا عن نفسية الشاب المُلتزم الذى يعيش حياة دينية مغلقة، وقد أظهر من خلال تصويره أن الشاب المسلم يرنو إلى الجنس الآخر ويرغبه كما يرغبه الآخرون، لكن الفارق بينهم إلجام المُلتزم لشهوته، وتأنيبها إذا ما حاولت الانفلات، "فالإسلام يسمح بممارسة الجنس ضمن إطار النكاح مُدمجًا إياه فى المجتمع، وفى الحياة العامة للأمة بواسطة حث المؤمنين وحضهم على أخذ نصيبهم من متع الجنس"(بوحديبة، ١٩٨٦م، ص. ١٥٢).

ويؤمن باكثير بالحب إيمانًا عظيمًا لدرجة جعلته يتجاوز بعض الصور المألوفة، والدارجة التي اعتادها الروائيون، فنراه يصور حب شاب مؤمن بالله ملتزم دينيًا لأبعد الحدود حتى لقبه الناس (بالقس)

---

[1] - انظر القيرواني، أبي علي الحسن بن رشيق، (د.ت)، *العمدة فى محاسن الشعر، وآدابه، ونقده*، د.ط، تح(محمد محي الدين عبد الحميد)،ج١، بيروت- لبنان، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ص ١٧٤، وانظر الخطيب، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني، (٢٠٠٣م)، *الإيضاح في علوم البلاغة*، ط١، تح(إبراهيم شمس الدين)، بيروت- لبنان، دار الكتب العلمية، ص ١٦٤، وانظر ابن جعفر، أبي الفرج قدامة، (١٩٧٩م)، *نقد الشعر*، ط٣، تح(كمال مصطفى)، مصر، مكتبة الخانجي، ص ١٠٩، وانظر العسكري، أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، (٢٠٠٨م)، *كتاب الصناعتين – الكتابة والشعر*، ط١، تح(مفيد قميحة)، بيروت- لبنان، دار الكتب العلمية، ص ٢٣٩، وانظر ابن المعتز، أبي العباس عبد الله،(٢٠١٢م)، *كتاب البديع*، ط١، تح(عرفان مطرجي)، بيروت- لبنان، مؤسسة الكتب الثقافية، ص ٨٨، وانظر الرماني، أبي الحسن علي بن عيسى، (١٩٧٦م)، *النكت فى اعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل فى اعجاز القرآن)*، د.ط، تح(محمد خلف الله- محمد زغلول سلام)، القاهرة- مصر، دار المعارف، ص ٨٠ .

لفرط عبادته، فيُصور فى هذه الرواية معاناة الشاب المسلم، وتجربته الغزلية، فنقل القس من أحوال العبادة والزهد والانغلاق على النفس إلى الشغف بحب سَلَّامة الجارية، والاستمتاع بغنائها وصوتها العذب، وجعل باكثير النقلة الجذرية فى حياة عبد الرحمن القس بهدي الحب، فنراه يرى الحياة بلون مختلف ويخرج أفضل ما فيه من إبداع وشغف وإحساس بمعاني الأشياء.

كما برع باكثير فى السمو بمنزلة المرأة، فجعلها بالحب مركزًا للكون فى حياة عبد الرحمن القس إذ نجده يبذل قصارى جهده فى الفوز بسلامة داخل الإطار الشرعي (النكاح)، فضحى بكل ما يملك؛ لتحقيق ذلك الهدف حتى وإن لم ينجح فى الوصول إليها.

وفى ثنايا الرواية، يُلقي باكثير الضوء على طبيعة المجتمع الذكوري الذى لا يرى فى المرأة إلا أنها أداة لممارسة الجنس سواء فى إطار شرعي أم غير شرعي. فباكثير يميط اللثام عن "وجود ثقافتين لهما حضورهما المعقد فى حياة المرأة وفى علاقتها بالرجل الذى يشكل مجموعة من الإشكاليات التي تجعل علاقة الحب والجنس تمتلئ بحلقات كثيرة فى مجال العلاقات الجنسية والعاطفية: منها ميل الذكر إلى ثقافة الجنس، وكأنه ذكورة لا تؤمن بالحب الرومانسي وشفافية الروح، مقابل ميل الأنثى إلى ثقافة الحب برومانسيته"(الخطيب، ٢٠٠٨م، ص ٧٨).

فيصور باكثير تلك المعاني والدلالات من خلال المشهد الحواري التالي بين "سلامة" و"حكيم" راعي الغنم الذى رفض أن يعلمها اللحن إلا بمقابل وهو أن تمنحه جسدها:

"حكيم: ما جزائي عندك إن علمتك إياها يا سلامة؟

سلامة: (ضاحكة) جزاؤك .. لا أدرى .. إني لا أملك شيئًا يا حكيم.

حكيم: بل تملكين كل شئ يا سلامة.

سلامة: (متجاهلة) والله رب هذا البيت لا أملك شيئًا.

حكيم: لا تقولي هذا وعندك هذا الفم الأرجواني والثنايا اللؤلؤية! ... قبلة يا سلامة أو قبلتين ... سأعلمك كل يوم لحناً أو لحنين على أن تعطيني قبلة على كل لحن" (باكثير، ١٩٧٧م، ص ٣١- ٣٣).

يُجسد باكثير فى المشهد الحواري السابق طبيعة المجتمع الذكوري فى شخصية حكيم الذى يُساوم سلامة على اللحن، مُلخصًا نظرته إليها فى كونها وعاءً للجنس لا أكثر، بينما هي تدرك جيدًا ما يدور فى خلده، وتستخدم دهاء الأنثى فى الإفلات منه.

واستطاع باكثير أن يستخدم الصورة التشبيهية الحسية الواردة على لسان حكيم فى قوله (عندك هذا الفم الأرجواني والثنايا اللؤلؤية) فقد صور (الثنايا) فى فمها ب (اللؤلؤ)؛ ليدل على شدة بياضهما الذى أغرى حكيم وأوقعه أسيرًا لهما. وقد اكتفى حكيم بأن يُظهر بعض محاسن المرأة (سلامة) فى فمها طمعًا فى القليل منها مقابل أن يُعلمها اللحن.

فى مقابل الصورة السابقة، نجد باكثير يحاول أن يبين الوجه الآخر والأجمل للمرأة المتمثل فى نظرتها للحب وشعورها بالرومانسية، تجده يُصور هذا على لسان سلامة فى وصفها لمحبوبها عبد الرحمن القس الذى لا تشك مطلقًا فى حبه وعشقه لها، بل ونجدها تشفق عليه من لوعة هذا الحب الذى لا نهاية له، ولا طائل من ورائه غير الحزن والوجد. ويتجلى ذلك من خلال المشهد الحواري التالي بين "جميلة" مُغنية المدينة، وسلامة التي تتعلم منها الغناء:

"جميلة: أإلى هذا الحد تحبينه يا سلامة؟ ويْحكِ! .....

سلامة: إلا ابن أبي عمار، فوالله يا خالة إنه ليصعِّد أنفاسه من حرقة الوجد فكأنما يلفظ كبده فلذة فلذة، فأحس كأن قلبي يشك بالخناجر!

جميلة: إنك ما تعرفين يا بنية خداع الرجال ومكرهم.

سلامة: ليس ابن أبي عمار بماكر ولا خداع .. إنه برئ كالطفل، حيّ كالعذراء، طاهر كالمَلَك!"

(باكثير، ١٩٧٧م، ص ١٤٥-١٤٦)

رسم باكثير ثلاث صور فى المشهد الحواري السابق يصف فيهم عبد الرحمن القس كما تراه محبوبته سلامة؛ تأتى الصورة الأولى فى وصفه (إنه برئ كالطفل)، فالطفل لا يعرف الكذب ولا المراوغة ولا الخداع، انه واضح وصريح للجميع تمامًا كعبد الرحمن القس.

أما الصورة الثانية فى وصفه (حي كالعذراء)، فعبد الرحمن فى خجله يشبه الأنثى العذراء التي يحمر وجهها خجلاً إن وجه أحدهم إليها غزلًا أو إطراءً.

وتأتى الصورة الثالثة والأخيرة فى وصف القس بأنه (طاهر كالملك)، حيث نجد سلامة تصف القس محبوبها بالطُهر الذى لم يطله أي دنس تمامًا كالملاك.

وقد نجح باكثير - من خلال المشهدين الحواريين السابقين - فى تصوير العاشق المحب الصادق فى محبته، كما نجح فى تصوير الجانب الآخر من دناءة الرجل الذى لم يعرف قلبه الحب، وأن المرأة بالنسبة إليه ما هي إلا وسيلة لإشباع شهوته ورغباته الحسية.

ونجح باكثير فى توظيف تلك الصور التشبيهية فى خدمة الدلالة الكلية للرواية، والتي تتحدد فى إبراز التحول فى حياة الشاب المسلم عبد الرحمن القس، الذى وقع فى الحب وعاش تجربة الحب الغزلية، وأبى أن ينزلق فى الشهوات خارج النطاق الشرعي للنكاح.

أما **رواية "وا إسلاماه"**، فنجدها تحيل إلى فترة الأربعينيات إذ كانت فلسطين تشهد حدثًا جسيمًا، حيث كان اليهود يهاجرون إليها بعدما منحهم بلفور وعده بها، وتركها لهم فريسة سهلة يغتصبونها من أهلها. فى هذه الأثناء نجد باكثير يصرخ فى العرب من خلال روايته "وا إسلاماه" محذرًا إياهم من خطر اليهود، والانقسام بين الشعوب العربية، مشيرًا إلى الفساد السياسي والاجتماعي الذى يسود البلاد العربية إبَّان فترات الاضطراب السياسي، محاولاً إيقاظ روح العروبة؛ للتحرك لنجدة فلسطين.

واستخدم باكثير الصور المؤلمة لفظائع التتار التي ارتكبوها فى البلاد الإسلامية مشبهًا إياها بما يفعله اليهود فى فلسطين، لعله يستطيع أن يُثير الحمية فى نفوس العرب، ويشحذ هممهم الخائرة؛ ليتحدوا مرة أخرى كما اتحدوا فى معركة "عين جالوت" ودحروا التتار، علَّهم يصنعون عين جالوت أخرى لدحر العدو الصهيوني، وإنقاذ فلسطين من براثنهم.

فنجد باكثير يُرسل صيحته وتحذيره على لسان قطز فى رسائله التي أرسلها إلى ملوك بلاد الشام وأمرائها، ليستحثهم على الاتحاد لقتال التتار معه ودفعهم عن بلاد الإسلام.

"قطز: إنه وإن اعترف أن بلاد الشام لملوكها إلا أنه لن يسمح لأحد منهم أن يستسلم للتتار، بله أن يظاهرهم على إخوانه المسلمين. وإن مثله ومثلهم ومثل التتار كمثل من اشتعلت النار فى بيت جاره الأدنى فعليه أن يسعى لإطفائها وليس لجاره أن يقول له: "لا شأن لك بداري" (باكثير، (د.ت)، ص ١٨٢)

يُقرب باكثير الصورة إلى ذهن القارئ من خلال التصوير التمثيلي، فيعرض صورتين متماثلتين أمام عين المتلقي، يصف فى طرفها الأول (المشبه) حال ملوك الشام وقطز ملك مصر التي يقف التتار

على أبوابها يدقون ناقوس الحرب لاغتصاب هذا البلد الأمين، بينما قطز يطلب من ملوك الشام أن ينجدوه ويساندوه لمحاربة هؤلاء الفجّار، فما كان منهم غير التكاسل والتراخي فى نجدته. ثم يشبهه فى الطرف الثاني بحال مجموعة من الجيران، اشتعلت النار فى بيت أقصاهم، فأسرع أولهم ليطفئها. فقال له: لا شأن لك بداري. وتعكس هذه الصورة التشبيهية التمثيلية، دلالات وإيحاءات متعددة، ترتبط بحث العرب على الاتحاد لمواجهة العدو الصهيوني.

وينجح باكثير فى تصوير حالة الجيش المصري فى مسيرته من الصالحية إلى عين جالوت لمواجهة جيش التتار، وذلك من خلال هذا النشيد المُعبر الذى يشحذ الهمم وينضح بالروح القتالية العالية للجنود المصريين وحماستهم فى قتال العدو.

"الجيش المصري: نمضي إلى التتار
بالعسكر الجرار
كالأُسْد الضواري
نعصف بالفجَّار
كالريح .. كالإعصار
كالمائج الهدَّار
نغرقهم فى النار .. وغضب الجبار" (باكثير، (د.ت)، ص.١٩١)

استطاع باكثير من خلال النشيد السابق الذى هو من وحي تأليفه أن يصور الجنود المصريين (بالأسْد الضواري) وهى الأسود المفترسة التي لا يقدر أحد على مواجهتها ولا تهدأ حتى تفتك بفريستها.

كما يصور الجنود فى قتالهم للعدو الغاشم (بالريح) التي تقتلع كل شئ يقف فى طريقها، ولا تبقي ولا تذر على أحد.

ويصورهم أيضًا (بالإعصار) الذى يحجب الرؤية على العدو ويبيده بسرعة شديدة. وهذا إن دل على شئ، فيدل على قوة بأس الجنود المصريين، ومدى سرعتهم واستبسالهم فى قتال العدو.

ويصور الجنود المصريين أيضًا (بالمائج الهدَّار) وهى الأمواج المرتفعة المضطربة التي تندفع بقوة وتأخذ كل شئ أمامها.

تعكس هذه الصور جميعها الروح المعنوية العالية للجنود المصريين، وتبين مدى قوة بأسهم وشجاعتهم القتالية المعروفة عنهم. كما تظهر هذه الصور براعة باكثير فى اختزال الحوار، فقد استخدم التصوير من خلال هذا النشيد؛ ليكشف به العديد من الدلالات والإيحاءات الكاشفة عن حالة الجيش المصري أثناء ذهابهم لقتال التتار فى عين جالوت.

وهنا يستلهم باكثير التاريخ، ليشحذ الهمم نحو محاربة العدو الصهيوني.

كذلك يبرز توظيف الكاتب لآلية التصوير التشبيهي في **رواية "الثائر الأحمر"** التي كتبها باكثير عام ١٩٤٨م، حيث كان المجتمع المصري فى هذه الفترة تنتابه تيارات فكرية متعددة ومتضاربة، منها التيارات المحافظة الإسلامية، وعلى نقيضها تمامًا التيارات اليسارية، والتيارات الوطنية القومية. ولعل التيار الأكثر جدلًا فى فترة الأربعينيات، وما بعدها كان التيار الاشتراكي الشيوعي الذى نشأ ردًا على الرأسمالية العالمية، وكان لهذا التيار أنصار كُثر فى العالم العربي، وشهدت الصُحف المصرية معارك حقيقية بين أنصار الرأسماليين والاشتراكيين.

وفى هذه البوتقة المشتعلة ظهرت الرواية المتميزة فنيًا وموضوعيًا "الثائر الأحمر"، إذ ربط باكثير فيها بين ظروف نشأة القرامطة ومُعتقداتهم الدينية ونظام حُكمهم وسقوطه، وبين نظام الشيوعية ونشأتها ومعتقداتها وحياتها العامة متوقعًا لها السقوط والخيبة.

وفى المشهد الحواري التالي استطاع باكثير أن يُصور بعضًا من معتقدات القرامطة التي تعمل على صياغة العقل البشري من جديد، بحيث يصبح صالحًا تمامًا لتقبل التعاليم المذهبية والاندماج فيها، عن طريق مسخ الانسان نفسه، فتفقده إنسانيته وتدمر فكره وتشوه دينه وتشككه فيه. فها هو عبدان - ابن عم حمدان - يحاول أن يُلطف ويُهون من فَعلة الشيخ الأهوازي براجية - أخت حمدان- ويُحاول أن يمتص غضب حمدان وثورته باستخدام سلاحي العقل والمنطق.

"عبدان: استجب لصوت العقل يا حمدان وافقه ما أقول! أرأيتك لو قام الأهوازي إلى طعام فى الدار فأكله في مغيبك أكنت تثور عليه؟

حمدان: ويلك أين هذا من ذاك؟

عبدان: فهو لا يفرق بينهما فى مذهبه." (باكثير، ١٩٨٥م، ص.١٧٣)

صور الكاتب على لسان عبدان الخطيئة التي وقعت فيها أخت حمدان مع الأهوازي بالطعام الذى يُباح للضيف أكله من الدار أثناء غياب صاحبها. ويمهد الكاتب هنا باستخدام هذه الصورة عقل حمدان لتقبل الخطيئة التي ارتكبها ضيفه مع أخته، بل ويقنعه أنها شئ عادي وطبيعي لا غضاضة فيه.

نجح باكثير عن طريق رسمه لهذه الصورة أن يحقق النقيضين؛ أن يُقنع بطله حمدان بتقبل الفكرة الخاطئة التي ترفضها فطرته ويأباها عقله. وأن يُنفر القارئ والمتلقي من الفكرة ذاتها.

ونجح باكثير باستخدام التصوير التشبيهي فى هذا المشهد، أن يخدم الدلالة الكلية للرواية، والتي ترى أن الأفكار الغريبة على الإسلام تسعى دائمًا للتشكيك فى التعاليم الدينية القويمة، وتعمل على زعزعتها داخل العقل والنفس. وباكثير يُنبه ويُحذر من الانخداع بتلك الأفكار الهدَّامة، ويدعو المجتمع الإسلامي إلى التصدي لها بقوة.

ويبين باكثير نماذج الصحوة الإسلامية، وقدرتها على تغيير واقع الأمة السيئ إلى واقع إيجابي إذا ما أتيح لها ذلك، وقدم صورة لهذه النماذج تخدم هذه الفكرة، وهى صورة جهود العلماء فى التصدي للمواقف الدخيلة والأفكار المشبوهة.

ومن أبرز هذه المواقف ما كان من أبي البقاء البغدادي تجاه حركة حمدان قرمط الذى عمد خلالها إلى تشكيك الناس فى دينهم وإخراجهم من ملة الإسلام، فتضاعفت مسئولية علماء الدين الاسلامي فاندفعوا يُحولون مسيرة التاريخ ويُقومون اعوجاج الأمة.

"أبو البقاء: هيه يا معشر المسلمين، سلوني أجبكم، فإن الشيطان ليلقى الشُبهة فى قلب أحدكم كشرارة النار الصغيرة، فما يزال ينفخ فيها بوسواسه وهى تعظم وتستطر حتى تأكل إيمانه. فمن كانت عنده شُبهة من وساوس أولئك القوم فليفض بها إليّ لعلِّي أكشفها عنه" (باكثير، ١٩٨٥م، ص ٢٠١)

يصور باكثير على لسان أبي البقاء فى المشهد الحواري السابق، حال الشُبهة التي يرميها الشيطان فى قلب المسلم بشرارة النار الصغيرة التي تكبر وتتعاظم بالنفخ فيها. وتكشف الصورة هنا عن مدى خطورة بث الأفكار المشبوهة فى عُقول المسلمين وضرورة تصدي علماء الدين لها بكل قوة وشجاعة عن طريق تفنيدها ودحضها بالقرآن والسنة والاجتهاد.

ويخدم التصوير التشبيهي - فى هذا المشهد - الفكرة الكلية للرواية، ويُحذر باكثير من خلاله، من انزلاق الإنسان المسلم للشك فى العقيدة؛ ويدعوه إلى سؤال أهل الدين والفتوى فى كل ما يُشكّل عليه.

وإذا انتقلنا إلى **رواية "سيرة شجاع"**، نجدها تعكس حالة مصر إبَّان ثورة يوليو ١٩٥٢م التي قام بها مجموعة من الضُباط فى الجيش المصري عرفوا باسم (الضُباط الأحرار)، وتزعمهم أكبرهم سنًا ورتبة وهو اللواء محمد نجيب. واستطاعوا الإطاحة بالمَلكية، وإعلان الجمهورية فى مصر. وسرعان ما تم إعفاء اللواء محمد نجيب من منصبه بقرار من مجلس قيادة الثورة، وتسلم زمام السلطة الرئيس جمال عبد الناصر، ويبدو أن ثَمة خِلافًا دَبَّ فى أركان مجلس قيادة الثورة عقب إقصاء اللواء محمد نجيب عام ١٩٥٤م، فكتب باكثير روايته "سيرة شجاع" مُحذرًا من خِلالها قادة الثورة من خطر الانشقاق والانصياع وراء الخلافات الشخصية ونبَّه إلى خطر المصالحة مع العدو الإسرائيلي.

وقد حاولت رواية "سيرة شجاع" تصوير الخطر الذى يُصيب الأمة فى حالة تفرقها وتشتتها، واختلافها على الحكم من خلال تصوير باكثير لحالة الوزراء المسلمين، وصراعهم على الحكم أيام حكم العاضد فى مصر. وهذه إشارات لما كان يجري في الساحة المصرية من خلاف داخلي بين السلطة الحاكمة. كما يُبين باكثير قدرة الشعوب على تحقيق النصر وتغيير مسار التاريخ إذا ما أتيح لها ذلك.

و من خلال المشهد الحواري التالي، نجد باكثير يصور "البرقية" وهم فرقة فى الجيش المصري، و"ضرغام بن سوار اللخمي" رئيس الحرس الخاص لقصر الخليفة العاضد لدين الله. فقد كانت البرقية سواعد ضرغام فى وثبته على غريمه "شاور بن مجير السعدي" الوزير السابق لمصر الذى رفض أن يُطرد من كرسي الوزارة وقاتل ليستعيد سُلطته مرة أخرى.

"البرقية: أتريد أن تسوي بيننا وبين أولئك الذين قاتلوك مع شاور؟

ضرغام: نعم.. أنتم جميعًا جند الدولة.

البرقية: لو كنا مع شاور فانتصر لأعطانا ما نريد.

.....

ضرغام: ويلكم يا شراة المال وباعة الشرف! اغربوا عن عيني فلا شئ لكم عندي!

البرقية: أتطردنا يا ضرغام مثل الشحاذين؟

ضرغام: بل مثل الكلاب!" (باكثير، ١٩٨٥م، ص ٥٢-٥٤)

استطاع باكثير من خلال المشهد الحواري السابق أن يُورد صورتين؛ أما الصورة الأولى فتأتي على لسان فرقة البرقية فى قولهم (أتطردنا يا ضرغام مثل الشحاذين)، حيث صور البرقية أنفسهم بالشحاذين الذين يتسولون طلبًا للمال، وأن ضرغام رفض إعطاءهم المال، وطردهم كما يطرد الشحاذون. والتصوير هنا غرضه التقليل من قدر البرقية وإهانتهم.

أما الصورة الثانية فقد وردت على لسان ضرغام فى قوله (بل مثل الكلاب)، حيث صور ضرغام البرقية بالكلاب التي تبحث عن الطعام، ويرفض السيد إعطاءهم الطعام، فيطردهم من منزله، والتصوير هنا غرضه تحقير البرقية وإذلالهم والتأكيد على ذلك.

ويصور باكثير موقفه من علاقات السلطة الخارجية، إذ تتجسد إشكاليتها فى تبعيتها للفرنج، وهذا مما يعكس الفجوة بين المواطن الطامح لبلد مستقل استقلالًا كاملًا، آملًا أن تُؤمِّن له الدولة سُبل الراحة والدِعة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وأن تكتسب الدولة هويتها المستقلة؛ لا أن تكون تابعة بلا هوية للمستعمر. والخطيئة كل الخطيئة عند باكثير أن يتم عقد الصلح مع الفرنج، والتآمر على المسلمين من أجل تأمين سدة الحكم. وباكثير بهذا يحذر من إقامة العلاقات مع العدو، ويرتب الويلات لكل من يندفع وراء هذا السراب الخطير- كما يصفه أسد الدين شيركوه ويصوره فى حواره مع شجاع.

"شجاع: ..... ولكن الصداقة التى وردت فى الميثاق لم يقصد بها الإخاء والمودة، وإنما قصد بها تيسير التجارة وتبادل البضائع والسلع مما ينتفع بها الناس.

أسد الدين: ويلك! هنا ضربة السيف فى سواء العنق، وطعنة الخنجر فى حبة القلب! ألم تعلموا ألا بقاء لهم فى بلادنا إلا بذلك؟" (باكثير، ١٩٨٥م، ص ١٤٥)

صور أسد الدين الموافقة على تيسير التجارة وتبادل البضائع والسلع بين المصريين والفرنج بصورتين؛ الأولى (بضربة السيف فى العنق)؛ لأنها تفصل الرأس عن الجسد على الفور. والتصوير هنا لتقريب الصورة من ذهن المتلقي، فكما تقطع ضربة السيف العنق، يكون التبادل التجاري بين مصر والفرنج ذريعة أكيدة لاحتلالهم .

وتأتي الصورة الثانية على لسان أسد الدين أيضًا فى تصويره الموافقة على التبادل التجاري بين مصر والفرنج (بطعنة الخنجر فى القلب)؛ لأنها تزهق الروح فورا.

وقد نجح باكثير فى توظيف التصوير التشبيهي، فى هذا المشهد الحواري، لخدمة الدلالة الكلية للرواية، والتي تحذر من الصلح مع الأعداء، وتطبيع العلاقات معهم، بالتبادل التجاري. وهو هنا يستشرف المستقبل ويتنبأ به. فهو عندما يطرح قضية إقامة العلاقات مع العدو لم يكن يدور فى خلد أي عربي أن تبادلًا تجاريًا بين العرب وأعدائهم سيكون يومًا، لكنه أدرك أن الدول العربية قد نالت استقلالها السياسي منذ حين، فاحتلالها القادم لن يكون عسكريًا وسيلجأ المستعمر إلى الاستعمار الاقتصادي.

ونجد باكثير في **رواية "الفارس الجميل"** يحذر من خلال أحداثها بوجوب الانتباه لخطر الاختلاف والتفرق والعداء بين العرب. فالرواية تحكي قصة الخلاف بين عبد الله بن الزبير خليفة المسلمين، وعبد الملك بن مروان والصراع على السلطة فى الشام والعراق.

ويُصور باكثير من خلال المشهد الحواري التالي بين عبد الله بن الزبير وأخيه مصعب الذى يُوجه اللوم إلى مصعب لاصطحابه وفدًا من أهل العراق إليه فى مكة، وكان مصعب يأمل من أخيه أن يُكرم وفادة أصحابه، وسيكونون لسان صدق له حين يرجعون إلى بلادهم إلا أن عبد الله بن الزبير خيب أمله وآمالهم فيه وأساء إليهم:

"عبد الله: جئتني يا مصعب بعبيد أهل العراق لأعطيهم من مال الله .. وددت والله لو أن لي بكل عشرة منهم رجلًا من أهل الشام، يصرف الدينار بالدرهم!

فأجابه أحدهم وكان قاضي الجماعة فقال:

"يا أمير المؤمنين إن لنا ولكم مثلًا قد مضى، وهو ما قال الأعشى:

علقتها عرضًا وعلقت رجلًا .. غيري وعلق أخرى ذلك الرجل.

علقناك يا أمير المؤمنين وعلقت أهل الشام، وعلق أهل الشام عبد الملك بن مروان، فماذا عسينا أن نصنع؟" (باكثير، ١٩٩٣م، ص ٤٠)

أورد باكثير على لسان قاضي الجماعة صورة تمثيلية؛ ليُبين للمتلقي حال عبد الله مع وفد العراق وحال الأعشى مع المرأة التي أحبها؛ إذ شبه حال الأعشى الذى أحب امرأة تحب رجلًا آخر غيره، بينما ذلك الرجل يُحب امرأة أخرى غيرها. وقد شبه قاضي الجماعة حال الأعشى بحال عبد الله بن الزبير مع أهل العراق، إذ أحبوه وهو يُحب أهل الشام، بينما أهل الشام يُحبون عبد الملك بن مروان. والصورة هنا غرضها إظهار المفارقة القدرية فى الحالتين.

ويخدم التصوير التشبيهي، فى هذا المشهد الحواري، الدلالة الكلية للرواية، والتي تتجلى فى إبراز مدى حرص خليفة المسلمين عبد الله بن الزبير على الحفاظ على أموال المسلمين، وتحريه الدقة فى مصارفها الشرعية، ورفضه التام أن يستخدم أموال الدولة فى المجاملات والمحاباة حتى من أجل الحفاظ على أن تدوم الخلافة الإسلامية له ولولده.

ويسوق باكثير صورة أخرى بين مصعب بن الزبير وصديقه عبد الله بن عمر الذى لامه على مذبحة أصحاب المختار بن عبيد الله، وكان هؤلاء عندما سمعوا بمقتل صاحبهم المختار توافدوا إلى الكوفة ليستسلموا لمصعب وينضموا إليه فى قتاله مع عبد الملك بن مروان فكاد مصعب أن يقبل توبتهم إلا أن أصحابه أبوا ذلك وطلبوا منه قتلهم، فترك لهم الأمر، وانطلقوا فى الحال، فذبحوا من أصحاب المختار ثلاثة آلاف رجل فى يوم واحد:

"مصعب: إنما ألح أصحابي فى قتل هؤلاء، لأن هؤلاء قتلوا وجرحوا كثيرًا من أولادهم وعشائرهم.

ابن عمر: إني لا ألومهم بل ألومك أنت.. ويحك خَبِّرني يا مصعب لو أن رجلًا أتى ماشية الزبير فذبح منها ثلاثة آلاف رأس فى غداة واحدة، ألست تعده مسرفًا؟

مصعب: بلى.

ابن عمر: أفتراه إسرافًا فى البهائم ولا تراه إسرافًا فيمن ترجى توبتهم؟" (باكثير، ١٩٩٣م، ص ٤٦)

عرض عبد الله بن عمر الصورة على ذهن مصعب؛ ليشعره بهول ما فعله أصحابه بأصحاب المختار، حيث شبه (أصحاب المختار) (بماشية عبد الله بن الزبير) والجامع بين هذين الطرفين هو كثرة عدد القتلى والدم المُراق (ثلاثة آلاف رجل من أصحاب المختار وثلاثة آلاف رأس من الماشية دفعة واحدة).

وتُبين الصورة التشبيهية هنا، الفرق بين سياسة مصعب وأخيه عبد الله بن الزبير؛ فمصعب رفض أن يقبل توبة أصحاب المختار بن أبي عبيد حتى لا يُغضب رجاله. ولم يكتفِ بهذا فحسب، بل ترك لهم حرية التصرف فيهم دون عقاب أو ردع. وهو على النقيض من أخيه عبد الله، الذى يتمتع بشخصية قوية حازمة، ولا يترك الأمور تفلت من بين يديه، ويُحاسب الجميع على أي خطأ أو تقصير، وعلى رأسهم مصعب؛ لأنه لا يخشى فى الحق لومة لائم.

المبحث الثاني: التصوير الاستعاري

تُعد الاستعارة "مظهرًا من مظاهر تدقيق المعنى المؤدي إلى الغموض"(البنداري، ١٩٩٩م، ص. ١٥٠)، ومن ثم تختلف في تقديرها الأفهام؛ فهي أقوى إيحاءً من التشبيه؛ "لما تتضمنه من سعة الدلالة وقوة التصوير"(هلال، ١٩٧٣م، ص.٤٥٨). وقد حدد النقاد الأغراض التي يفيدها توظيف الصورة الاستعارية في ثنايا النصوص الإبداعية، ومنها: "إيضاح الفكرة وإبراز الصورة البلاغية بمظهر جميل يؤثر في العاطفة ويلهب الخيال"(وهبة؛ والمهندس،١٩٨٤م، ص.٢٧). لذلك فإن الصورة الاستعارية ليست مجرد تعبير عن معنى فى النفس فحسب، بل إنها تتعدى ذلك إلى إفادة تقرير المعنى وتأكيده، وليس مجرد التوضيح والبيان.

والاستعارة فى اللغة: مصدر استعار يستعير، و"العارية والعارة: ما تداولوه بينهم؛ وقد أعاره الشئ وأعاره منه وعاوره إياه. والمعاورة والتعاور: شبه المداولة والتداول في الشئ يكون بين اثنين"(ابن منظور، ٢٠٠٠م، ص. ٢٩٧-٢٩٨).

وثمة تحديدات عديدة للاستعارة فى كتب التراث البلاغي[1]، منها: "نقل العبارة عن موضع استعمالها فى أصل اللغة إلى غيره لغرض"(العسكري، ٢٠٠٨م ،ص. ٢٦٨)

وفى تحديد المحدثين "استعمال الكلمة في غير المعنى الذي وضع لها في الأصل، وذلك لعلاقة المشابهة بين المعنيين، مع ضرورة وجود قرينة تمنع من إرادة المعنى الأصلي"(البنداري، ٢٠٠٣م، ص. ١٥٧).

وقد حفلت الروايات التاريخية لعلي أحمد باكثير بالصور الفنية المبنية على الاستعارة، والتي وظفها لإبراز أفكاره التي يؤمن بها، واستطاع أن يطرحها فى رواياته على ألسنة الشخوص المختلفة، فنراه فى **رواية "سلاَّمة القس"** يبرز من خلال المشهد الحواري التالي، مدى التزام الشاب المسلم "عبد الرحمن القس" بتعاليم الدين الإسلامي الحنيف، حتى أن أصحابه العجائز يثقون فى أقواله وأفعاله من شدة غيرته وحرصه على دينه. فنجد باكثير يُناقش على لِسانه قضية الفرق بين الغِناء والإنشاد.

"كهل: سمعت من حدثني أنه سمع ابن عباس ينشد بعضًا من شعر عمر بن أبي ربيعة فى المسجد.

أبو الوفاء: معاذ الله، لقد كذب عليه من حدثك.

عبد الرحمن: كلا يا عم لم يكذب محدثه، لقد حدثني الثقة أيضًا أنه سمع ابن عباس ينشد بعضًا من شعر ابن أبى ربيعة، ولكن الإنشاد غير الغناء الذى يغزو قلوب الناس بالإثم ويلهيهم عن ذكر الله" (باكثير، ١٩٧٧م، ص. ١٩-٢٠)

أورد باكثير الصورة الاستعارية فى المشهد الحواري السابق على لِسان عبد الرحمن القس فى قوله (الغناء الذى يغزو قلوب الناس) إذ صور عبد الرحمن الغناء (المستعار له) بالمحتل الذى يحتل ويغزو الأرض، بجامع السيطرة وقوة التأثير، وحذف المستعار منه (المحتل) وأتى بشئ من لوازمه (يغزو). وهى استعارة شئ معنوي لمحسوس. وقد استخدم باكثير الصورة الاستعارية هنا؛ ليكشف عن نوايا الشخوص؛ فعمر بن أبي ربيعة إنما يقول الشعر، ليتغنى به الناس، بينما ابن عباس عندما قاله فقد أراد به الإنشاد الذى يُروِّح عن النفوس بمدح النبي ومحبة الله سبحانه وتعالى، لذلك فإننا نراه قد أنشده فى المسجد، إذ لا يصح أبدًا أن يقع شخص ثقة مثل ابن عباس فى هذا الإثم الغليظ – أن يتغنى بالشعر فى بيت الله – لأن الغناء كما ذكره عبد الرحمن القس يُلهي عن ذكر الله ومن ثم يقع الشخص فى المعصية أو الإثم.

ويأتي الانقلاب والتحول الكبير فى حياة عبد الرحمن القس، عندما يقع فى حب سلامة الجارية التي برعت فى الغناء حتى صارت من أشهر المغنيات فى زمنها. فيأتي باكثير بالصور الاستعارية؛ ليُظهر مدى التحول الخطير فى قلب عبد الرحمن وعقله. حتى نراه دون أن يشعر يفعل عكس ما كان

[1]- انظر: القيرواني، أبي علي الحسن بن رشيق، (د.ت)، *العمدة فى محاسن الشعر، وأدبه، ونقده*، د.ط، تح (محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت- لبنان، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ص ١٦٢- ١٦٣ ، وانظر: الخطيب، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني، (٢٠٠٣م)، *الإيضاح في علوم البلاغة*، ط١، تح (إبراهيم شمس الدين)، بيروت- لبنان، دار الكتب العلمية، ص ٢١٣، وانظر: ابن المعتز، أبي العباس عبد الله، (٢٠١٣م)، *كتاب البديع*، ط١، تح (عرفان مطرجي)، بيروت- لبنان، مؤسسة الكتب الثقافية، ص ١١، وانظر: السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي، (١٩٨٧م)، *مفتاح العلوم*، ط٢، تح (نعيم زرزور)، بيروت- لبنان، دار الكتب العلمية، ص ٣٦٩ .

يؤمن به ويتبدل حاله من النقيض للنقيض. فهو فى المشهد الحواري التالي يصف لصديقه الشيخ "أبا الوفاء"، مدى حبه لسلامة، لدرجة أنه لم يعد يتحمل الحياة دونها:

"عبد الرحمن: ..... وجدتني بعد أن بُليت بحب هذه الجارية أكثر نشاطًا فى عبادة ربي، وأغزر دمعة فى صلاتي، وإذا قرأت القرآن رق قلبى وذاب، وشعرت بفيض من المعاني ينثال عليَّ!

أبو الوفاء: لا يغرنك هذا يا عبد الرحمن، فإن للشيطان إلى نفس المؤمن لمسارب أدق من الشعرة.....

عبد الرحمن: إن يكن ما تقول حقًا فيا طول شقائي!" (باكثير، ١٩٧٧م، ص.٨٠)

استطاع باكثير أن يرسم عددًا من الصور الاستعارية فى المشهد الحواري السابق، ليصف من خلالها المشاعر والأحاسيس الداخلية التي تموج فى نفس عبد الرحمن القس. فتأتى الصورة الاستعارية الأولى على لسان عبد الرحمن فى قوله (وإذا قرأت القرآن رق قلبي وذاب) حيث صور قلبه (المستعار له) بشئ مادي (المستعار منه) قابل للذوبان. وحذف المستعار منه وأتى بشئ من لوازمه (رق / ذاب). والمقصود أن القرآن الكريم يؤثر فى القلب فيستطيع أن يذيب قلب المؤمن، عندما يفكر فى كلماته ويدرك معانيه ومقاصده ويشعر بها.

ويُورد الصورة الاستعارية الثانية على لسان عبد الرحمن أيضًا فى قوله (وشعرت بفيض من المعاني ينثال عليّ) إذ صور المعاني القرآنية (المستعار له) بالنهر (المستعار منه).

نجح باكثير فى تصوير ما يفعله الحب الحقيقي فى نفس المُحب وقلبه؛ فهو يغير لون الحياة ويُعطيها معنى ولغة أخرى. وكأن الإنسان قبله لم يحيا ولم يتعلم شيئًا فى الحياة. ويتعدى الأمر ليصل للإحساس بالأشياء وإدراكها.

كما يستخدم الكاتب تقنية الحوار الداخلي (المنولوج) الممزوج بالصور الاستعارية في **رواية "وا إسلاماه"**؛ بقصد التركيز على الشخصية والكشف عن حالتها النفسية، فالحوار الروائي الفعَّال هو "الذى يرفع الحجب عن عواطف الشخصية وأحاسيسها المختلفة وشعورها الداخلي تجاه الأحداث والشخوص بطريقة تخلو من الافتعال" (مقلد، ١٩٧٥م، ص. ٢٣٧). ويدور الحوار الداخلي فى أعماق الشخصية ومجالها النفس أو باطن الشخصية، ويقدم هذا النوع من الحوار "المحتوى النفسي والعمليات النفسية فى المستويات المختلفة للانضباط الواعي، أي تقديم الوعي" (همفري، ٢٠٠٠م، ص. ٤٩). ويتضمن هذا الضرب من الحوار أشكالاً مختلفة من المنولوجات التي برع باكثير فى توظيفها جميعا فى روايته؛ فنراه فى المشهد الحواري التالي يستخدم حوار مناجاة النفس "وهو طريقة من طرائق الحوار الداخلي ينزع فيه الكاتب نزوعًا خالصًا؛ ليقدم أفكار الشخصية وهواجسها فى حالة تنظيم يفترض وجود جمهور حاضر ومحدد" (عبد السلام، ١٩٩٩م، ص.١٢٦) ويعمل على تقديم أفكار الشخصية وهواجسها وتخيلاتها تقديمًا مباشرًا من الشخصية إلى المتلقي من غير "حضور للمؤلف ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضًا صامتًا" (همفري، ٢٠٠٠م، ص. ٥٦) تبرز فى هذا النوع صور استعارية مشحونة بالعديد من الدلالات والإيحاءات.

ففي المشهد الحواري التالي نجد السلطان "جلال الدين" يحادث نفسه- بعدما اختطف الأكراد ابنته جهاد وابن أخته محمود- حيث تغيرت طباعه وساءت خلقه، وأصابه مس من جنون الحيرة والقلق حتى صار لا يجرؤ أحد من رجاله على الدنو منه، والكلام معه إلا بحذر شديد، وألح به الهم فلجأ إلى الشراب، وعكف على الخمر وأدمنها؛ فجعل يشرب الكأس تلو الآخر حتى صار لا يفيق من سكره، وكان يصيح ليلًا نهارًا إما مناديًا على ابنته وابن أخته، أو متوعدًا اللصوص الذين اختطفوهما.

"جلال الدين: .....ويل لكم أيها اللصوص، أيها السفلة الأوغاد، أاجترأتم على أخذ ولديَّ مني؟ ثكلتكم أمهاتكم: أتعرفون من أغضبتم، وتعرضتم لنقمته وعذابه؟ أجهلتم من أنا؟ أنا جلال الدين ملك ملوك الأرض، خاقان المشرق والمغرب، سيد التتار وقاهر المسلمين والكفار، لأستخرجنكم من بطون الثرى، وأستنزلنكم من صياصي الجبال ..... ولتصلن إليكم يدي ولو تعلقتم بالنجوم! فلأذيقنكم عذابًا لم أذقه أحدًا من العالمين....." (باكثير، (د.ت)، ص ٥٤)

استخدم باكثير آلية التبادل الصيغي فى المشهد الحواري السابق، إذ وظف أسلوب النداء المتمثل فى قوله **(أيها اللصوص – أيها السفلة)**، والأسلوب الخبري، الذى يعبر عن ذروة الانفعال والغضب وتمثل فى قوله: **(أنا جلال الدين ....)** كما استطاع أن يرسم ثلاث صور فنية مبنية على الاستعارة، جاءت الصورة الاستعارية الأولى على لسان جلال الدين فى قوله متوعدًا اللصوص الذين اختطفوا جهاد ومحمود **(لأستخرجنكم من بطون الثرى)** والصورة قائمة على الاستعارة التمثيلية؛ حيث شبه جلال الدين اللصوص (المستعار له) بشئ حقير يُستخرج من باطن الأرض (المستعار منه). والصورة هنا تبين مدى الغضب والانفعال الشديد الذى يعتمل فى نفس جلال الدين رغبة منه فى استحضار صورة هؤلاء اللصوص الغادرين، لدرجة أن يدفعه إلى التفتيش عنهم فى باطن الأرض.

وتزداد معاناة جلال الدين فى البحث والتفتيش عن اللصوص من أجل الانتقام والتشفي منهم، كما نجد فى الصورة الاستعارية الثانية فى قوله **(وأستنزلنكم من صياصي الجبال)** إذ يصور اللصوص (المستعار له) بالطيور (المستعار منه) التي تعيش فى قمم الجبال. والصورة هنا توحي بإصراره الشديد على الوصول إلى هؤلاء اللصوص حتى وإن تجشم معاناة تسلق قمم الجبال؛ لينزلهم من فوقها.

ويصل انفعال جلال الدين وحنقه على اللصوص إلى الذروة، كما نلحظ الاشتعال فى الصورة الاستعارية الثالثة والأخيرة فى قوله **(ولتصلن إليكم يدي ولو تعلقتم بالنجوم)** إذ يصور اللصوص (المستعار له) بأشياء مادية (المستعار منه) تتعلق بالنجوم فى السماء. والصور الثلاثة تدل على إصرار جلال الدين على الوصول لهؤلاء اللصوص فى أى مكان يهربون إليه. وذلك ليعذبهم وينتقم منهم انتقامًا لم يشهده أحد من قبل. فهو يصور تعذيبه للصوص بشراب مُر يتجرعه الإنسان رغمًا عنه **(فلأذيقنكم عذابًا ....)** .

أضاف المشهد الحواري السابق امتدادًا إلى مساحة الحوار الداخلي، إذ يتناول المنولوج الانفعالات النفسية وصراعاتها الداخلية، وحركتها داخل نفس جلال الدين "ويأتي هذا متوافقًا مع ما يحدث خارج حدود نفس الشخصية"(سماحة،١٩٩٩م، ص.١٦٩) فالسلطان جلال الدين يتحرَّق غضبًا وثورة على خطف اللصوص لابنته وابن أخته، بينما نجد جنكيز خان عدوه وعدو المسلمين يعبر بجيشه نهر السند، ويدمر مدينة "بخارى" ويرتكب فيها أبشع المجازر البشرية، ثم يتقدم إلى "سمرقند" ليفعل بها ما فعل ببخارى. البلاد ترزح تحت وطأة الخراب والدمار، وجلال الدين يرزح تحت وطأة النار المشتعلة فى قلبه وعقله.

وكذلك يعتمد الكاتب فى رسم الحدث على الصور الفنية المبنية على الاستعارة فى ثنايا الحوار الخارجي فى المشهد التالي بين قطز وسيده ابن الزعيم. حيث نجد قطز –ابن أخت جلال الدين- ينجح فى تجاوز انفعالاته الداخلية والسمو بها إلى هدف أكبر وأسمى يستحق أن يضحي بحياته من أجل تحقيقه. إنه القتال فى سبيل إعلاء كلمة الحق ودحض الباطل، ووضع نهاية لدموية التتار، تتجسد فى القضاء عليهم وإنقاذ بلاد الإسلام والمسلمين منهم، بل إنقاذ البشرية جمعاء من همجيتهم وتتريتهم، وفى الوقت نفسه انتقام قطز لنفسه وعائلته التي أبيدت على يد هؤلاء الهمج. باكثير هنا يُظهر قطز أقوى نفسيًا من خاله

جلال الدين الذي فشل فى أن يتجاوز حزنه وغضبه على فقدان ابنته وابن أخته، وترك نفسه فريسة سهلة تأكلها نيران الغضب واليأس. قطز هنا يربأ بنفسه عن الخضوع والخنوع لليأس والمستحيل، ويقرر المواجهة بملء إرادته، ويتفنن فى إقناع سيده ابن الزعيم، ليساعده على ما عزم عليه:

"قطز: ..... فلو أذنت لي فخرجت أقاتل فى سبيل الله مع جيش مصر لرجوت أن أبلي بلاء حسنا، فإني أجيد الطِعان والضِراب، وأحسن الركوب والرماية، وقد نشَّأني خالي على الفروسية منذ صباي.

ابن الزعيم: مرحى يا قطز، مرحى يا سليل خوارزم شاه! هذا والله دم الجهاد يثور فى عروقك، وما يكون لي أن أخمده...." (باكثير، (د.ت)، ص ١١٠)

يدعم باكثير الحوار فى المشهد السابق بالصورة الاستعارية؛ إذ صور روح الحماسة التي تسري فى عروق قطز (المستعار له) بالبركان الثائر (المستعار منه). فدم قطز يثور فى عروقه رغبة فى قتال التتار، رمز الباطل والهمجية، بهدف إنقاذ البلاد الإسلامية والإنسانية جمعاء من بطش التتار و دمويتهم. ولا يحق لابن الزعيم أن يخمد هذه الثورة داخل قطز طالما أنها تخدم الدين الإسلامي والمسلمين. فالجهاد فريضة على كل مسلم غيور على دينه وعرضه.

كما يستخدم باكثير الحوار الخارجي (الديالوج) المتضمن للتصوير الاستعاري في **رواية "الثائر الأحمر"**؛ ليكشف به عن عقيدة بعض شخوصه ومسلكها الديني والفكري. وهو إذ يلجأ إلى ذلك فإنه يهدف إلى "التقليل من رتابة السرد والولوج فى حوار يزيل ما على القارئ من ملل تجميع المعلومات ويدفعه إلى تأمل الانحراف الدلالي المتحقق في الاستعارة" (الخطيب، ٢٠٠٨م، ص.١٩٣)، ففي المشهد الحواري التالي بين "عبدان" –الذى يرمز إلى طالب العلم الشرعي الذكي الذى يرفض التلقين والحفظ، ويستخدم عقله فى فهم القضايا الشرعية- و"الكرماني"- المُكلّف بنشر مذهب القداحين فى بغداد، نجد الكرماني يشرح لعبدان معنى العدل الشامل الذى يجب أن يعيش الناس فى ظله داخل الدولة الإسلامية، ولكن عبدان يجد ذلك حلمًا جميلًا ويتساءل عن كيفية تحقيقه:

"عبدان: كيف السبيل إليه؟

الكرماني: لا سبيل إلا هدم الدولة القائمة على الظلم، وتأسيس دولة جديدة على أساس العدل الشامل" (باكثير، ١٩٨٥م، ص ١١١)

استخدم باكثير الحوار الثوري المؤسس على الصورة الفنية الاستعارية؛ إذ صور الدولة على لسان الكرماني ببناء يمكن هدمه. فالمستعار له (الدولة) والمستعار منه (البناء) . والصورة الاستعارية تبين مدى الوهم الذى يضطرم فى رأس القداحين حتى يصور لهم سهولة القضاء على الدولة الإسلامية، وإقامة دولة القداحين مكانها، زاعمين أن دولتهم تقوم على أساس العدل الشامل الذى يشمل جميع سكان الدولة من عمال وعلماء وفلاحين وفقراء وأغنياء.

وتعكس هذه الصورة الاستعارية فكر باكثير حول خطورة الفكر الشيوعي على العقول، فدعاته مثلهم مثل دعاة القداحين، يفسرون الدين الإسلامي حسب أهوائهم، ويتخذون من هنات القائمين على تطبيق الدين الاسلامي ذريعة للتشكيك فى الدين الحنيف نفسه. وهذا هو الخطر الحقيقي أن يتم استغلال تقصير الحكام فى تطبيق الشريعة الإسلامية على الرعية كافة؛ لضرب الدين نفسه بغرض القضاء عليه، مستغلين أسسه القويمة كأساس ظاهري لمذهبهم، وهو العدل الشامل. والأسوأ أن مثل هذه المذاهب والأفكار المعوجة تبدأ فى الانتشار أولاً بين المتعلمين حتى يصيروا دعاة لها وينشروها بين سائر الطبقات الأخرى فى المجتمع. وهذا مما يدعم الفكرة الكلية للرواية.

ويستخدم باكثير نفس سلاح القداحين – التشكيك فى أحكام الشرع؛ ليقلب السحر على الساحر، فنراه فى المشهد الحواري التالي بين "شهر"- خليلة الكرماني التي صارت فيما بعد خليلة عبدان - و"عبدان" الذى تزوج من ابنة عمه "راجية" رغم استمرار علاقته بشهر وغيرها.

يصور باكثير مدى حقارة العلاقة القائمة بين شهر وعبدان، وبين عبدان وزوجته "راجية"، ويعرض الأمر علنًا على الأذهان؛ لتفكر وتحكم وتتخذ القرار.

"شهر: اكتف إذن بزوجتك فإنها تحبك وتغار عليك.

عبدان: قولي لها تكتف بي هي!

شهر: لا عتب عليها.. رأتك كبير العقل، واسع الصدر، قد اقتلع المذهب من قلبك كل عادة ووهم، فأطلقت لنفسها العنان!" (باكثير، ١٩٨٥م، ص ٢٥٥)

يستخدم باكثير الصورة الفنية المبنية على الاستعارة على لسان شهر فى قولها (اقتلع المذهب من قلبك كل عادة ووهم) إذ تصور شهر القلب بالأرض. المستعار له (قلبك) والمستعار منه (محذوف). كما تصور المذهب نفسه بإنسان يمتلك الإرادة والقدرة على الاقتلاع. فالمستعار له (المذهب) والمستعار منه (محذوف). وعليه؛ فإن باكثير فى المشهد الحواري السابق يستعرض من خلال هذه الصورة الاستعارية جانبًا مصغرًا من طبيعة العلاقة بين الرجال والنساء داخل دولة القرامطة التي تعتنق المذهب القداحي القائم على أساس العدل الشامل. فمن العدل الشامل عندهم أن يصبح كل شئ مشاعًا للجميع، ومن ثم فلا معنى هناك لقيم العِرض والشرف فهما مستباحان عندهم. وأي شئ يبقى بعد استباحة الأعراض؟!

نجح باكثير فى تحريك الماء الراكد وزلزلة الأرض الهشة التي يتكئ عليها أي اتجاه فكري جديد يهدف إلى التشكيك فى الشرعية الإسلامية الغراء.

ووظف باكثير آلية التصوير الاستعاري في ثنايا الحوار الخارجي فى **رواية "سيرة شجاع"**؛ ليستبطن به بواطن الشخصيات، ويختبر مدى ذكاءها. ففي المشهد الحواري التالي بين "شاور" - وزير مصر- و"أسد الدين شيركوه" - قائد حملة نور الدين محمود، خليفة المسلمين فى الشام- و "صلاح الدين" - ابن أخو أسد الدين- نجد باكثير يستعرض طريقة تفكير شخوصه، ويختبر ذكاءهم فى الموقف التالي:

"شاور: خذ من رجالك على عدد الخِلع التي بعثها إليكم العاضد ولا تزد.

أسد الدين: أتراه قد قصد ذلك؟

شاور: نعم ..... إن أردت أن تشعره بأنك لا تأمن غدره، فزد على هذا العدد ما شئت، أما إذا شئت أن تشعره بثقتك، وطمأنينتك فانقص إن شئت ولكن لا تزد.

صلاح الدين: يا عم لأن يظن بك العاضد قلة الثقة به خير من أن تقع فى فخه.. وإنا لا نعرف ما فى قصره من الحبائل والشباك" (باكثير، ١٩٨٥م، ص ٧٩)

عندما أراد العاضد - خليفة الفاطميين فى مصر- أن يستقبل أسد الدين شيركوه؛ ليحتفل به فى قصره، أرسل إليه خمسة عشر خِلعة؛ ليرتديها هو وجنوده قبل حضورهم إلى القصر، فاحتار أسد الدين فى عدد الخلع هذه، وتساءل فى نفسه عما يقصده العاضد من ذلك! فشرح له شاور ما يهدف إليه العاضد وما يعتمل فى نفسيته، وذلك لأن شاور وزيره يعرفه جيدًا، بينما أسد الدين ورجاله لا يعرفونه، هم مبعوثون بحملة عسكرية من قِبل قائدهم نور الدين محمود فحسب؛ لحماية مصر من خطر الفرنج والتصدي لهم إذا ما حاولوا الاستيلاء على مصر، ونور الدين بذلك يقطع أمامهم الطريق للاستيلاء على القدس- والعاضد يريد الترحيب بهم على طريقته، ويريد أن يعرف نواياهم تجاهه وتجاه ملكه.

ويُورد باكثير الصورة الاستعارية على لسان صلاح الدين فى قوله **(إنا لا نعرف ما فى قصره من الحبائل والشباك)**؛ إذ يصور العاضد بالصياد الذى ينصب الفخ ويشد الحبال والشباك؛ ليصطاد فريسته

وتتمثل في أسد الدين شيركوه ورجاله. كما استعار الحبائل والشباك للمكائد والخُدع. وصلاح الدين يوازن بين حفاظ أسد الدين على نفسه ورجاله بأخذ الحذر الشديد، وهم داخل قصر العاضد وإشعاره بأنهم لا يأمنون غدره، وبين إشعاره بالثقة فيه، وليكن ما يكون مصيرهم داخل قصره. ثم يُرجِّح فى النهاية الاختيار الأول.

ويواصل باكثير استثماره لتقنية الحوار الخارجي (الديالوج) فى المشهد الحواري التالي؛ ليبين أن العهد الجديد الذى افتتحته ثورة ١٩٥٢م فى مصر، يقوم على دمج أطياف الشعب المصري كافة فى آلية العمل من أجل بناء مصر الجديدة بعرق أبنائها وقوة سواعدهم. ويستعرض باكثير على لسان شجاع – وهو ابن شاور وزير مصر السابق فى عهد الخليفة الفاطمي العاضد لدين الله- قضية دمج قادة العهد القديم أيام الملكية والاستفادة من خبرتهم فى بناء الدولة الجديدة.

والمشهد الحواري التالي يدور بين "شجاع" و "أسد الدين" مؤسس الدولة الأيوبية فى مصر التي قامت على أنقاض الخلافة الفاطمية.

"أسد الدين: ماذا تريد أن نصنع لك؟

شجاع: أن تعفو عما سلف منه إذا أنا أقنعته بالرجوع إلى صوابه.

أسد الدين: والله إن ذلك ليسرنا من أبيك يا شجاع، ولكن هل تضمن ذلك؟

شجاع: سأبذل غاية جهدي ..... لقد إستمرأ لذة الحكم قديمًا. فعز عليه أن يفطم منها وهو يشكو أنكم أهملتموه وأطرحتموه" (باكثير، ١٩٨٥م، ص. ٢٨٧)

يُورد باكثير الصورة الفنية المبنية على الاستعارة على لسان شجاع فى وصف العلاقة بين أبيه ومنصبه القديم بوصفه وزيرًا لمصر فى قوله **(لقد إستمرأ لذة الحكم قديما. فعز عليه أن يفطم منه)** يصور شجاع الحكم (المستعار له) باللبن الذي يتغذى عليه المولود لفترة ثم يُفطم عنه(المستعار منه). فاللبن بالنسبة إلى المولود هو سر وجوده على قيد الحياة، ودونه يموت. تمامًا كالحكم بالنسبة إلى شاور، فهو دونه يموت. وهذا يفسر ما كان يعتمل فى نفسية شاور نفسه عندما اتصل بالفرنج، وتحالف معهم، ليخلصوه من أسد الدين ورجاله، معتقدًا أنه بذلك سيظل وزيرًا لمصر كما أعماه طمعه فى أن يبقى وزيرًا من رؤية خطورة استيلاء الفرنج على مصر والسيطرة عليها. وهذا كان حال بعض المصريين الذين تولوا المناصب السيادية أيام الملكية، خوفهم من ضياع مناصبهم جعلهم يحاربون حركة الضباط الأحرار التي أرادات تحرير مصر من الملكية والاقطاع وسيطرة الرأسمالية؛ لتصبح مصر ملكًا لأهلها ينعمون بخيراتها التي لا يستحقها غيرهم. شاور هنا يعد رمزًا لهؤلاء، لذا كان من الصعب أن يقبله أسد الدين ويجعله يحكم مرة أخرى فى العهد الجديد، خاصة وأنه لم يعتذر ولم يظهر ندمًا عما بدر منه تجاههم. وقياسًا على ذلك كان موقف مجلس قيادة الثورة فى مصر من إعادة دمج الرموز القديمة فى الحكم.

وإذا انتقلنا إلى **رواية "الفارس الجميل"**، نجد باكثير يصور نموذج خليفة المسلمين الذى يدقق فى كل شئ من أجل الحفاظ على الخلافة الإسلامية ويحرص على تطبيق الشرع الإسلامي كما كان يفعل رسول الله – ﷺ- وصحابته الكرام. ويتجسد هذا النموذج فى شخصية "عبد الله بن الزبير" حتى أننا نراه فى المشهد الحواري التالي مع أخيه مصعب الذى يخالفه الرأي فى كيفية الحفاظ على الخلافة:

"مصعب: إنك لن توفق أبدًا. أجيئك بوجوه أهل العراق ونخبتهم لتكرمهم فيكونوا قوة لك، فإذا أنت تهينهم وتمنعهم من عطائك. ما هكذا يا أخي تكون السياسة، وما هكذا تحفظ الخلافة.

عبد الله: ويلك يا ابن أخت بني كلب، أتريد أن تفتنني عن ديني لأفرق مال الله بددًا فى هؤلاء وما فيهم إلا غني عنه، وليس بينهم فقير يستحق العطاء ولا مسكين. بئست الخلافة إذن إن كنت لا أحفظها إلا بشراء الذمم، كما يفعل آل مروان" (باكثير،١٩٩٣م، ص ٤٠)

ينفذ عبد الله بن الزبير الشرع فى مال المسلمين بلا هوادة ولا يُجامل أحدًا؛ فهو لا يصرفه إلا فى مصارفه الشرعية التي حددها القرآن والسُنة، بينما يرى أخاه مصعب أنه لا غضاضة فى مجاملة البعض من أجل استمالتهم إلى جانبه حتى تكون له قوة يستطيع أن يحارب بها من ينازعه على الحكم، ولكن عبد الله لا يرى ذلك، بل ويرفض تمامًا مبدأ استعمال المال لدعم الحكم كما يفعل الأمويون.

ويؤكد باكثير موقفه هذا من خلال إيراد الصورة الاستعارية على لسان عبد الله فى قوله (**بئست الخلافة إن كنت لا أحفظها إلا بشراء الذمم)** فهو يصور الذمم (المستعار له) بشئ مادي يُباع ويُشترى بالمال (المستعار منه).

ورغم اختلاف الطريقة التي يفكر بها مصعب عن أخيه عبد الله، فإن مصعب فى النهاية لا يمكن أن يغدر بأخيه، أو يسمح لنفسه بأن يكون وسيلة ضغط يستخدمها خصوم أخيه لإخضاعه وإجباره على التنازل عن الخلافة. ويؤكد باكثير ذلك فى المشهد الحواري التالي بين "مصعب بن الزبير" وصديقه "عبد الملك بن مروان"- الذى يصارع أخاه عبد الله بن الزبير فى خلافة المسلمين- حيث نجد مصعب قد ذهب للقاء عبد الملك خفية فى معسكره مع جيشه الذى أعده لقتال عبد الله بن الزبير، وانتزاع الخلافة منه:

"مصعب: أليس من نكد الدنيا يا عبد الملك، أن تضطر لمحاربتي وأضطر لمحاربتك؟

عبد الملك: بلى والله، ولكن الملك عقيم.

مصعب: أفلا نبرم بيننا عهدًا ألا يقاتل أحدنا الآخر ما حيينا أبدًا؟

عبد الملك: قد علمت يا مصعب أني لست أقاتلك على شئ، وإنما أقاتل عبد الله أخاك.

مصعب: بل تقاتلني إذ تقاتل أخي" (باكثير، ١٩٩٣م، ص ٨٤)

يختزل باكثير الصراع القائم على الحكم فى الرواية كلها فى هذه الصورة الاستعارية التي أوردها على لسان عبد الملك إذ يقول **(ولكن الملك عقيم)**؛ وهى تعنى أن المُلك لا ينفع فيه نسب، بل تقطع فيه الأرحام بالقتل والعقوق، فالمُلك عقيم لا رحم له. فعبد الملك يُصور الحكم الذى يتوارثونه فيما بينهم بالمرأة العاقر التي لا تحمل ولا تلد. المستعار منه (المرأة العقيم التي لا تحمل)، والمستعار له (الملك الذى لا يُورث). وتدعم هذه الصورة الاستعارية فكر الكاتب حول تأسيس عبد الملك بن مروان لقتال المسلمين فيما بينهم من أجل الفوز بالخلافة. وهذا ما يحذر منه باكثير ويسلط عليه الضوء على مدار أحداث الرواية لتبرز من خلال هذه الصورة الدلالة الكلية للرواية وتتحدد فى الصراع بين العرب يضعف قوتهم ويشتت شملهم مما يشجع أعداءهم عليهم فيصبحون فريسة سهلة أمامهم يسهل الانقضاض عليها.

الخاتمة

عنيت هذه الدراسة بالكشف عن تجربة علي أحمد باكثير الروائية، تحديدًا فى التصوير التشبيهي والاستعاري للمشاهد الحوارية فى رواياته التي استقى مادتها من التاريخ العربي والإسلامي، وتقديم صورة عن عالمه الروائي، وقد خلصت إلى عدة نتائج ،أهمها:

أولًا: أن الروايات التاريخية لعلي أحمد باكثير حفلت بالعديد من الصور الفنية المبنية على آليتي التشبيه والاستعارة، والتي وظفها الكاتب بغرض خدمة أفكاره ومبادئه التي يؤمن بها، واستطاع أن يقدمها على ألسنة الشخوص بحنكة ومهارة تنم عن قدراته اللغوية و البيانية الواسعة، فجاءت المشاهد الحوارية محملة بالصور التشبيهية والاستعارية المُعبرة عن العديد من الدلالات والإيحاءات المرتبطة بالسياق.

ثانيًا: وظف الكاتب آليتي التصوير التشبيهي والاستعاري في سبيل الكشف عن عدد من الدلالات الكلية لرواياته، وتتحدد في خمس دلالات رئيسة:

١- ممارسة الشاب المسلم لعلاقة الحب فى إطارها الشرعي.
٢- القضية الفلسطينية.
٣- خطر العدو الصهيوني.
٤- ما أصاب دولة القرامطة من خلل واضطراب، أدى إلى انهيارها.
٥- خطورة الاختلاف والتفرق بين العرب.

ثالثًا: زخرت الروايات موضع الدراسة بمشاهد حوارية تصويرية تحمل معاني ودلالات عديدة، تكشف عن أفكار الشخوص وآرائهم وأحوالهم النفسية والشعورية إزاء المواقف والأحداث المختلفة.

رابعًا: أسهم توظيف الكاتب (المُرسِل) لآلية التصوير البلاغي – بنوعيه التشبيهي والاستعاري – في جذب انتباه المتلقي (المُرسَل إليه) إلى النص (الرسالة)، ودفعه إلى الاندماج والتفاعل مع ما يتضمنه من أفكار ورؤى إزاء القضايا التي يعرضها.

خامسًا: تنوعت الصور البلاغية التي وظفها الكاتب في ثنايا مشاهده الحوارية، ما بين الصور الحسية والمعنوية، والإفرادية والتركيبية.

سادسًا: أدت الصورة البلاغية التشبيهية والاستعارية في الروايات موضع الدراسة وظائف متعددة، منها: الوظيفة الجمالية، والوظيفة الإمتاعية، والوظيفة التأثيرية.

التوصيات

أولًا: أوصي الباحثين بضرورة إعادة قراءة الروايات التاريخية العربية المعاصرة، وذلك بغرض الكشف عن أبرز تقنياتها الجمالية الحوارية، والتي تسهم في جذب انتباه القارئ، ودفعه إلى تأمل النص، للوصول إلى ما يحمله من دلالات و إيحاءات متعددة تدعم فكر الكاتب ورؤيته إزاء القضايا السياسية والدينية والاجتماعية.

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: المصادر:

- باكثير، علي أحمد، (١٩٧٧م)، *سلاّمة القَس*، د.ط، مصر، مكتبة مصر.
- ـــــــــــــــ، (١٩٨٥م)، *الثائر الأحمر*، د.ط، مصر، مكتبة مصر.
- ـــــــــــــــ، (١٩٨٥م)، *سيرة شجاع*، د.ط، مصر، مكتبة مصر.
- ـــــــــــــــ، (١٩٩٣م)، *الفارس الجميل*، د.ط، مصر، مكتبة مصر .
- ـــــــــــــــ، (د.ت)، *وا إسلاماه*، د.ط، مصر، مكتبة مصر.

ثانيًا: المراجع:

أ- المراجع العربية:

- البطل، على، (١٩٨٣م)، *الصورة فى الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري- دراسة فى أصولها وتطورها*، ط١، بيروت- لبنان، دار الأندلس.
- البنداري، حسن، (١٩٩٩م)، *طاقات الشعر فى التراث النقدي*، ط١، مصر، مكتبة الأنجلو.
- ـــــــــــــــ، (٢٠٠٣م)، *الفنون البيانية والبديعية بين النظرية والتطبيق*،ط١، مصر، مكتبة الآداب.
- بحراوي، حسن، (١٩٩٠م)، *بنية الشكل الروائي*، ط١، المغرب، المركز الثقافي العربي.
- الجرجاني، عبد القاهر، (٢٠٠٤م)، *دلائل الإعجاز*، ط٥، (تحقيق محمد محمد شاكر)، القاهرة، مكتبة الخانجي.
- حمادي، صبري مسلم، (٢٠٠٧م)، *أنساق الحوار فى الخطاب الروائي*، صنعاء- اليمن، دار الكتب.
- الخطيب، عبد الله عمر، (٢٠٠٩م)، *روايات باكثير – قراءة فى الرؤية والتشكيل*، ط١، عمان- الأردن، دار المأمون للنشر والتوزيع.
- الزبيدي، عبد الحكيم، (٢٠٠٩م)، *اليهود فى مسرح على أحمد باكثير*، ط١، دمشق- سوريا، دار الفكر.
- سماحة، فريال، (١٩٩٩م)، *رسم الشخصية فى روايات حنا مينا*، ط١، بيروت- لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- شعيب، محمد عبد الرحمن، (١٩٦٨م)، *النقد الأدبي*، ط١، مصر، مطبعة دار التأليف.
- العسكري، أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، (٢٠٠٨م)، *كتاب الصناعتين- الكتابة والشعر*، (تحقيق مفيد قميحة)، بيروت- لبنان، دار الكتب العلمية.
- عباس، إحسان، (١٩٥٩م)، *فن الشعر*، ط٢، بيروت- لبنان، دار الثقافة.
- عبد السلام، فاتح، (١٩٩٩م)، *الحوار القصصي وعلاقاته السردية*، ط١، بيروت- لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- عبد الله، محمد حسن، (١٩٨١م)، *الصورة والبناء الشعري*، ط١، القاهرة- مصر، دار المعارف.
- عبود، أميمة، (٢٠٠٨م)، *أسلوب الحوار*. الخطيب، سليمان؛ وأبو الفضل، منى (محررون). ***الحوار مع الغرب: آلياته- أهدافه- دوافعه***، دمشق- سوريا، دار الفكر.
- عتيق، عبد العزيز، (١٩٨٥م)، *علم البيان*، د.ط، بيروت- لبنان، دار النهضة العربية.
- فضل، صلاح، (١٩٩٨م)، *علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته*، ط١، مصر، دار الشروق.
- ـــــــــــــــ، (١٩٩٨م)، *نظرية البنائية فى النقد الأدبي*، ط٢، القاهرة- مصر، دار الشروق.

- القط، عبد الحميد، (١٩٨٢م)، *بناء الرواية فى الأدب المصري الحديث*، ط١، الأردن، دار المنار.
- كاظم، نجم عبد الله، (٢٠٠٤م)، *مشكلة الحوار فى الرواية العربية*، د.ط، الشارقة- الإمارات، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات.
- اللبودي، منى، (٢٠٠٥م)، *الحوار فنياته واستراتيجياته وأساليب تعليمه*، القاهرة، مكتبة وهبة.
- مقلد، طه عبد الفتاح، (١٩٧٥م)، *الحوار فى القصة والمسرحية والإذاعة والتليفزيون*، د.ط. القاهرة- مصر، مكتبة الشباب.
- ناجي، هلال، (١٩٦٦م)، *شعراء اليمن المعاصرون*، ط١، بيروت- لبنان، مؤسسة المعارف.
- هلال، محمد غنيمي، (١٩٧٣م)، *النقد الأدبي الحديث*، بيروت- لبنان، دار الثقافة.

ب- المراجع المترجمة:

- إيفانكوس، خوسيه ماريا بوثويلو، (١٩٩٢م). *نظرية اللغة الأدبية*، ط١، ترجمة (د. حامد أبو أحمد)، القاهرة – مصر: مكتبة غريب. (دار النشر للعمل الأصلي مطبعة جامعة مرسيه)
- باختين، ميخائيل، (١٩٨٨م)، *الكلمة فى الرواية*، ط١، ترجمة (يوسف حلاق)، سوريا: منشورات وزارة الثقافة السورية. (العمل الأصلي نشر في عام ١٩٤٠م)
- بوحديبة، عبد الوهاب، (١٩٨٦م)، *الإسلام والجنس*، ط١، ترجمة (هالة العوري)، القاهرة- مصر: مكتبة مدبولي. (العمل الأصلي نشر في عام ١٩٨٥م)
- تودوروف، تزفيتيتان، (١٩٩٦م)، *الأدب والدلالة*، ترجمة (د. محمد نديم خشفة)، حلب - سوريا: مركز الإنماء الحضاري. (دار النشر للعمل الأصلي مكتبة لا روز – فرنسا)
- لوكاتش، جورج، (١٩٨٦م)، *الرواية التاريخية*، ط٢، ترجمة (د. صالح جواد الكاظم)، بغداد- العراق: دار الشئون الثقافية العامة. (العمل الأصلي نشر في عام ١٩٦٠م)
- همفري، روبرت، (٢٠٠٠م)، *تيار الوعي فى الرواية الحديثة*، ط٢، ترجمة (د. محمود الربيعي)، القاهرة - مصر: دار غريب. (دار النشر للعمل الأصلي مطبعة جامعة كاليفورنيا)

ج- المعاجم والقواميس:

- ابن منظور، جمال الدين محمد بن جلال الدين، (٢٠٠٠م)، *لسان العرب*، ط١، مج ٦ و٨ و١٧ ، بيروت- لبنان، دار صادر.
- ابن فارس، أحمد، (١٩٧٩م)، معجم *مقاييس اللغة*، ط١، (تحقيق عبد السلام هارون)، دمشق- سوريا، دار الفكر.
- حمادة، إبراهيم، (١٩٨٥م)، معجم *المصطلحات الدرامية والمسرحية*، د.ط، القاهرة- مصر، دار المعارف.
- فتحي، إبراهيم، (١٩٨٦م)، معجم *المصطلحات الأدبية*، د.ط، تونس، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين.
- وهبة، مجدى؛ والمهندس، كامل، (١٩٨٤م)، معجم *المصطلحات العربية في اللغة والأدب*، ط٢، مصر، مكتبة لبنان.

The Rhetoric of Representation in the Discursive Scenes of Ali Ahmed Ba- Katheer's Historical Novels

PHD.Gehad Eiz El-din Ali Mahgoub
Department of Arabic Language and Literature
Faculty of Women for Arts, Science & Education
Ain Shams University - Egypt
gehadmahgoub013@gmail.com

Assoc. prof. Alaa Abd Elgaffar Helal
Associate Prof. of Rhetoric and Literary Criticism ,Department of Arabic Language and Literature
Faculty of Women for Arts, Science & Education
Ain Shams University - Egypt
Alaa.Abdelghafar@women.asu.edu.eg

Prof. Hassan Ahmed Elbendary
Prof. of Rhetoric and Literary Criticism, Department of Arabic Language and Literature
Faculty of Women for Arts, Science & Education
Ain Shams University - Egypt
Hassan.AhmedElBendary@women.asu.edu.eg

Abstract:

This Study is interested in unveiling the aspects of rhetorical imagery in the discursive scenes of Ali Ahmed Ba- Katheer's historical novels in which he is inspired by Arabic historical heritage, especially the Islamic one. This helps him deduce what, from his own perspective, matches artistic of political, religious, and social aspects in his novels, in a way which aids him to select what is suitable to express his opinions and thoughts, to shed light on present complex issues as well as foresee the future professionally and skillfully. The study relied on the descriptive approach and used analytical tools in order to delineate the aesthetic aspects of discursive pictorial scenes in the novels under study.The study is divided into a preface, two topics, and a conclusion. In the preface, the researcher alluded to the key words, rhetorical images, discursive scene, historical novel, and Ali Ahmed Ba- Katheer. The 1st topic discusses simile, while the 2nd deal with metaphor. The conclusion, then, highlights the major findings of the study. Top of which are the following: Ali Ahmed Ba- Katheer's historical novels are loaded with rhetorical images based on both simile and metaphor, which were employed by the author to present the ideas and the principles he believes in. These were portrayed by means of discussions between the characters, which clearly shows his rhetorical wide abilities. As a result, the discursive scenes are rich in similes and metaphors, which convey a variety of contextual signs and allusions.

Key words: Rhetorical image, Discursive scene, Historical novel, Ali Ahmed Ba- Katheer.