مجلة التربوي

مجلة علمية محكمة تصدر عن

كلية التربية الخمس

جامعة المرقب

العدد السادس

يناير 2015م

هيئة التحرير

رئيس هيئة التحرير

د/ صالح حسين الأخضر

أعضاء هيئة التحرير

د . ميلود عمار النفر

د . عبد الله محمد الجعكي

د . مفتاح محمد عبد الرحمن

د . خالد محمد التركي

استشارات فنية وتصميم الغلاف: أ. حسين ميلاد أبو شعالة

المجلة ترحب بما يرد عليها من أبحاث وعلى استعداد لنشرها بعد التحكيم .
المجلة تحترم كل الاحترام آراء المحكمين وتعمل بمقتضاها .
كافة الآراء والأفكار المنشورة تعبر عن آراء أصحابها ولا تتحمل المجلة تبعاتها .
يتحمل الباحث مسؤولية الأمانة العلمية وهو المسؤول عما ينشر له .
البحوث المقدمة للنشر لا ترد لأصحابها نشرت أو لم تنشر .
حقوق الطبع محفوظة للكلية .

بحوث العدد

- التصوير البياني في سورة الحاقة.
- عوامل انحسار تجارة القوافل بولاية طرابلس الغرب والآثار الاقتصادية والاجتماعية المترتبة على ذلك 1910- 1911م "مدن وقرى الجبل الغربي أنموذجا".
- بعض مشكلات الشيخوخة بمنطقة الخمس.
- دور الفن التشكيلي في تجميل مؤسسات المجتمع المدني.
- التفسير بالسياق.
- صورتان من أصول التربية في القرآن الكريم.
- زمن الحنين " قراءة أسلوبية لعينية الصمة القشيري".
- إبراهيم بن عبد الصمد بن بشير وتوظيفه للقواعد الأصولية من خلال كتابه "التنبيه على مبادئ التوجيه".
- الحاجات الإرشادية لدى عينة من طلاب كلية التربية جامعة مصراته.
- نظام تدريب المعلمين أثناء الخدمة في ليبيا وفق الاتجاهات الحديثة "تصور مقترح".
- إضافة قيد لمسألة برمجة خطية وتأثيره على الحل الأمثل للمسألة.
- بناء أنموذج لاستخدام التراسل الفوري في تحسين مخرجات العمل .

- الأعذار الشرعية للمرأة وأثرها في تطبيق الحدود "بحث فقهي مقارن".
- اللوحات التشبيهية التمثيلية الممتدة في الشعر الجاهلي "لوحة الحيوان عند امرئ القيس بن جبلة السكوني أنموذجا".
- الأساس الإيقاعي لعروض الخليل بن أحمد الفراهيدي.
- Libyan Bank Perceeptions towards Islamic Finance .
- Lack of Experience in Teaching English For Specific Purposes(ESP) in Some Vocational Training Centres 3rd Year Classes in Misurata .

الافتتاحية

إن الثقافة المجتمعية رافد من روافد بناء الأمة ورقيها الاجتماعي والحضاري، والأمم لا تقاس بمدى جبروتها وتكبرها وإنما تقاس بمدى ثقافة أبنائها، فالثقافة وكما يعرفها بعض أهل الاختصاص" هي الحصيلة الفكرية من أدب وعلم وفن وفلسفة وغير ذلك مما يعبر عن إنجاز الإنسان في مراحل تطورية، يتداولها أو يتعلمها الأفراد بشتّى الوسائل المختلفة للاتصال، فتزداد بالتجارب الجديدة وتنحسر في فترات التدهور والانحطاط" .

والثقافة نتاج عقول الأمة وهي أعظم راسم لهويتها، ومحدد لبناء مستقبلها، وتتمايز الأمم بتمايز الثقافات بينها، وينعكس تغاير ثقافتها عن غيرها على تمايز وجودها بين الأمم، والثقافة ليست سلعة تباع وإنما قيم وأخلاق ومبادئ يعيشها أفراد المجتمع وتنعكس على أبنائه، ومن هذا المنطلق نقول: إن الثقافة التزام، فالفرد يتحرك من مبادئ ثابتة، ويستند دائماً على إطار مرجعية ثابتة، فيُرجع جميع القضايا والمشاكل التي تعترضه، ومن خلالها تتميز لديه المتشابهات، ويعرف الصواب من الخطأ.

ولكي يصبح أبناء الأمة على درجة من الثقافة فلا بد أن تكون قراءاتهم منذ البداية موجهة بما يتناسب مع تكوينهم الفكري الأساسي المتوافق مع التكوين الفكري الاجتماعي، حتى يستشعر معنى وأهمية كونه مسلماً، وكونه عربيًا، فلا يتأثر بالثقافات الوافدة الغريبة على المجتمع الإسلامي .

هيئة التحرير

د. حسن أحمد الأشلم

كلية التربية– جامعة مصراتة

-1-

مقـدمة نظرية

لقد شكل تعاطي الدراسات الحديثة مع موضوع الصورة الشعرية نقلة نوعية في نظرية الشعر العربي، وخاصة الحديث منه، بينما ألقى بظلاله السلبية على الشعر القديم وخاصة الجاهلي؛ ذلك أن تطور مصطلح الصورة في تطوره من التشبيه إلى الاستعارة والمجاز والكناية، وصولاً إلى الرمز والقناع، كل هذا جعل التشبيه في مرتبة أدنى فنياً وتعبيرياً من بقية أنماط الصورة، وهذا ما أدى ببعض النقاد المحدثين إلى أن يعدَّ اهتمام القدماء بالتشبيه نوعاً من الحط من قيمة الاستعارة، التي لم تحظ بالاهتمام الذي حظي به التشبيه عند النقاد والبلاغيين القدماء.[1] ومن هذه النقطة صنف الشعر الجاهلي في عداد الشعر البدائي في الصنعة الفنية؛ كونه يرتكز في معظمه على الصنعة في مجال الصورة التشبيهية.

وهنا فلا مناص من تسجيل نقطة غاية في الأهمية وهي: أن النقد القديم – وخاصة في القرن الثالث وما تلاه– قد كان سبباً في تضاؤل الاهتمام بالصنعة

(1) الصورة الأدبية– مصطفى ناصف– دار الأندلس– بيروت–ط2–1981–ص 47.

الفنية في التشبيه بالذات؛ وذلك من خلال التركيز على جانب واحد منه؛ ألا وهو القدرة على ضم أكبر عدد من التشبيهات في بيت واحد؛[1] الأمر الذي كرس الدراسة النقدية ضمن إطار الدرس الجزئي للنص انطلاقاً من وحدة البيت الشعري وتهميش بنية القصيدة، المحتوية على أفق أوسع من الصنعة الفنية تمثل في تلك اللوحات أو المشاهد أو الصور التشبيهية التمثيلية الطويلة، التي توسع رقعة المشبه به في أبيات طويلة تأخذ صبغة خاصة؛ لغوياً وبلاغياً، وسردياً، وإيقاعياً، وهو ما يظهر في عدد من التجليات البيئية؛ كصور: الحمار الوحشي وأتانه، والنعام، والثور الوحشي البقرة الوحشية، أو من خلال تجليات طبيعية: كالدرة، أو العسل. التي يبدو أن النقد التراثي قد همشها، والدليل هو هذا التباين والاختلاف في دراسات المحدثين حولها، سواء في المصطلح، أم التصنيف، أم على صعيد التناول المنهجي عند محاولة إيجاد تفسير تحليلي لهذه التشبيهات المطولة، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر: **الدكتور يحيى الجبوري** الذي انتبه إلى مصطلح **(اللوحات الكاملة)**، حيث عدها منطقة إبداع الشاعر، لكنه وقع تحت تأثير غموض مصطلح الصورة، فجمع بين الصورة في مدلولها البلاغي الخاص، والصورة في مدلولها اللغوي الوصفي أو السردي، ولهذا فقد عد مقدمة القصيدة أو مشهد الطلل ضمن اللوحات الكاملة. [2]

(1) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب- جابر عصفور-المركز الثقافي العربي-بيروت-الدار البيضاء-ط3-1992-ص 189.

(2) الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه-يحيى الجبوري-دار التربية-بغداد-د.ط-د.ت- ص 97.

وفي نقطة أكثر تقدماً يصنف **أنور أبو سويلم** لوحات الحيوان في الشعر الجاهلي ضمن الإطار البلاغي، وإن قد اختار تسمية يبدو أن فيها قدراً من العمومية؛ فسماها: **(التشبيه المستطرد، المسرف في الاستطراد)**، واعتبر في لفتة جادة أن هذا النوع من التشبيه في حاجة إلى مزيد العناية نقدياً، أما على صعيد التناول المنهجي فقد وقع تحت طائلة المنهج الأسطوري فتعرض إلى الأبعاد الأسطورية في هذه اللوحات، ولم يتعرض إلى جوانب الصنعة الفنية فيها. [1]

أما **كريم الوائلي** فقد التفت إلى وجود نمطين من الصور الشعرية المطولة، الأولى: **(الصورة التراكمية)** التي تراكم الصور الجزئية حول مشبه ما، كصورة حصان امرئ القيس، أما الأخرى فقد أطلق عليها مسمى **(الصورة الممتدة)**، وقد وضع لها معياراً محدداً وهو النمو والتطور حول مشبه ما، واختار لذلك الصورة التي رسمها عنترة لثغر عبلة من خلال لوحة الروضة،[2] لكن التقدم في النماذج التطبيقية التي قدمها أظهرت بعض المعضلات المنهجية، وذلك من جهات ثلاث: الأولى أن معيار الامتداد هو الانتقال من جزئية إلى أخرى؛ فمعيار الامتداد في لوحة عنترة أنها انتقلت في مشهد الروضة بين محطات ثلاث: الروضة والمطر، والذباب، التي شكلت مشهد الثغر. أما الثانية فهي الدمج بين

(1) قصة ثور الوحش ودلالاتها الرمزية في الشعر الجاهلي–أنور أبو سويلم:(المجلة العربية للعلوم الإنسانية والاجتماعية–د.م–العدد22–1986–ص91– 92).

(2) الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية– كريم الوائلي–دار العالمية–طباعة–نشر–توزيع– القاهرة–د.ط–د.ت–ص 213، 221– 223.

البلاغي والوصفي حين جمع بين اللوحة التشبيهية كما في لوحتي الحمار الوحشي والروضة مع اللوحة أو المشهد الجزئي أو الوصفي كمشهد الليل عند امرئ القيس. أما الثالثة فتبرز في البعد المنهجي، حين حلل هذه الصورة الممتدة وخاصة الحيوانية في سياق المنهج الأسطوري؛ وعدم التعرض إلى الصنعة الشعرية في هذه اللوحات، ومن ثم تعميم الدلالة الأسطورية على النص برمته، متأثراً في ذلك ببعض الدراسات السابقة التي حاولت تطبيق المنهج الأسطوري على الشعر الجاهلي. (1)

وفي سياق جدير بالاهتمام يقدم **عبد الحميد المعيني** تصوره المنهجي الخاص بهذه الصور التشبيهية المطولة؛ فيتبنى مصطلح **(اللوحة الفنية أو الإبداعية)**، التي تقوم على تكريس عدة أفكار أهمها: العناية بجانب الصنعة الشعرية في هذه اللوحات باعتبارها تمثل منطقة الإبداع عند الشاعر؛ لغوياً وإيقاعياً وسردياً، وقبل ذلك كله بلاغياً، من خلال التصدي للعلاقة في جانبها البلاغي بين طرفي التشبيه؛ من خلال التشبيه التمثيلي الممتد. وعند تأمل هذا التصور المنهجي يبدو من الواضح أن المعيني قد كرس مساره في التعاطي مع هذه اللوحات الفنية من خلال تجاوز مأزق التنظيرات الغامضة للصورة الشعرية، حين اختار الانحياز إلى المنطقة الفنية في النص، من خلال منهج تكاملي ينظر إلى اللوحة باعتبارها معطى فنياً جديراً بالدراسة من جميع جوانبه البلاغية

(1) ينظر: المرجع السابق –ص224– 225، 230– 231.

واللغوية والإيقاعية والسردية والحضارية، وعدم تهميش الأبعاد الدلالية على صعيد ربط هذه اللوحة الفنية بموضوع القصيدة وبنيتها الشكلية وهو ما عبر عنه بقوله: "**وبهذا تكون اللوحة طبقاً لرؤيتنا وتصورنا: منهجاً إبداعياً، وصبغاً بلاغياً، ومشهداً جمالياً، ونمطاً أسلوبياً، واتجاهاً فكرياً، ونصاً فنياً، وبنية لغوية، وتجربة شعرية، وتقانة عصرية، ونضارة مستمرة، لتربية المشاعر والوجدان، وصورة تماثلية، وحياة معشوقة ملونة، تحمل القضايا والدلالات وتنقل الرسائل**".[1] وليأخذ جهد عبد الحميد المعيني طابع المشروع المتكامل منهجياً ونصياً؛ قام بتتبع اللوحات التشبيهية التمثيلية الممتدة في الشعر الجاهلي؛ حيث قسمها إلى ثلاثة أنماط وهي: **لوحة الرجل، ولوحة المرأة ، ولوحة الحيوان**. وقد حاول إحصاء اللوحات بأنماطها سالفة الذكر؛ فجمع 250 لوحة؛ لثمانين شاعراً جاهلياً، قاربت أبياتها 3000 بيت. [2]

تأسيساً على ما سبق –من أهمية دراسة البناء الفني للوحة الشعرية– جاءت هذه الدراسة التحليلية لتطبيق المنهج الفني التكاملي، في دراسة **(اللوحة التشبيهية التمثيلية الممتدة)**؛ من خلال دراسة لوحة الحيوان عند **(امرئ القيس بن جبلة السكوني)**، حيث تم تطبيق معايير المنهج بغية التعرف على أصول

(1) اللوحات الإبداعية في الشعر الجاهلي– عبد الحميد المعيني، مركز سلطان بن زايد للثقافة والإعلام، أبو ظبي– ط1، 2102م– ص27، 28.

(2) ينظر المرجع السابق ص10– 13.

الصنعة الفنية في تطويل اللوحات؛[1] وذلك في مستويات: **التشكيل من خلال دراسة البنية السردية ممثلة في الأحداث والشخصيات والزمان والمكان، ومن ثم في مستويي اللغة والإيقاع، ثم في مستوى التشكيل البلاغي من خلال الربط الفني بين طرفي التشبيه التمثيلي في هاتين اللوحتين، وصولاً إلى محاولة تلمس البعد الرمزي بين هذين الطرفين، وأخيراً محاولة ربط اللوحة الفنية بدلالات النص الشعري.**

وفي ختام البحث تم رصد بعض النتائج الخاصة والعامة، حول هذا المنهج وإمكانياته في إعادة الاعتبار إلى الصورة الفنية التشبيهية في الشعر الجاهلي؛ التي مازال في جعبتها كثير من الكنوز الدفينة التي تنتظر من يوليها عنايته ويعطيها كامل اهتمامه.

-2-

موقع اللوحة في القصيدة

وردت قصيدة (امرئ القيس بن جبلة السكوني) المختارة في هذا البحث في كتاب منتهى الطلب من أشعار العرب؛ الذي جمعه محمد بن المبارك بن محمد بن ميمون ت 529- 597هـ، دون ذكر لسيرة الشاعر وأخباره، وهو ما أكده يحيى الجبوري الذي اختار القصيدة وحققها أيضاً في كتابه قصائد جاهلية نادرة. القصيدة تقع في 44 بيتاً، وفيها يربط الشاعر علاقته مع ناقته من خلال لوحة

(1) القصيدة الفائية للشاعر أوس بن حجر في الجاهلية -عبد الحميد المعيني:(مجلة كلية الآداب ببغداد-العدد السابع والأربعون-1999.)، ص 320.

فنية تشبيهية تمثيلية ممتدة في 25 بيتاً؛ تنعكس فيها علاقة الشاعر مع الناقة على العلاقة بين الحمار الوحشي وقطيع الأتن في رحلة مقاومتهم لمطاردة الصيادين. وفيما يلي نص القصيدة بأقسامها الأربعة المتمثلة في: **المطلع (المرأة)، والمشبه (الشاعر والناقة)، والمشبه به أو اللوحة الفنية (الحمار الوحشي والأتن)، وأخيراً خاتمة القصيدة (ذات الشاعر)** [1]

أولاً: مطلع القصيدة (المرأة) الأبيات: 1-6 [2]

[1] إنِّي عـــلى رغـــمِ الوشَاةِ لقائلٌ سَقَى الجارتينِ العارضُ المُتهلِّلُ

[2] من الهِيفِ صفراوانِ أنَّى أُتِيــحتَا لِعينيَّ إنِّي مـهتـــدٍ أو مُضَلِّـلُ

[3] فما زلت أدعو الله حتى استَمَاهُمَا من العَيْنِ جَوْنٌ ذو عَثَّانينَ مُسبِلُ

[4] به بَرَدٌ صافي الجَنُـــوب تمدُّهُ بناتُ مَخاضِ المُزنِ أبيضُ مُنْزَلُ

[5] ودونهما من تَلْعِ بُسْيَانَ فالـلَّوى أَخَـــاقيقُ فيها صِلِّيانٌ وحنظلُ

[6] نباتــانِ أما الصِّلِّيــانِ فظــاهِرٌ وحنظلُــه في باطن التّلع مُسْهِلُ

ثانياً: المشبه (الشاعر والناقة): البيت السابع

[7] وقد أذعرُ الوحش الرَّبُوضَ بعِرْمِسٍ مُضبَّـــــرةٍ حَرْفٍ تَخُــبُّ وتُرْقِلُ

(1) منتهى الطلب من أشعار العرب، جمع محمد بن المبارك بن محمد بن ميمون، تحقيق وشرح: محمد نبيل طريفي، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، الجزء الثامن، ص 345- 351 ، وينظر أيضاً: قصائد جاهلية نادرة- يحيى الجبوري- مؤسسة الرسالة- بيروت- ط1- 1982- ص137-145.

(2) نظراً لطبيعة البحث الشارحة التحليلية لم يتم التعرض إلى شرح المفردات في هامش البحث.

ثالثاً: المشبه به أو اللوحة الفنية (الحمار الوحشي والأتن):

الأبيات: 8- 33:

[8] كأنِّـي على حَقْبَـاءَ خـدَّدَ لحمَـها إرَانٌ وشَحَّـــــاجٌ من الجُونِ مُعْجِلُ

[9] صُهَابِيَّةُ العُثْـنُونِ مخطوفـة الحشا تخَيَّل للأشـباح غَـــرْباً فـــتجفِلُ

[10] تضمَّـنها حتـــى تكامـل نَسْؤُها إرانٌ فمُرْفـضُّ الـــرِّداهِ فأيِّـــــلُ

[11] يجِـدُّ بها في خَفْـــضِه وهِبَابِـه أحَـــذُّ جُمادِيٌّ من الحُقْبِ صُلْـصُلُ

[12] يُصرِّفُـها طوعاً وكَـرْهاً إذا أبتْ مِصَكٌّ جلـــتْ عنه العقَـايِقُ صَنْدَلُ

[13] ألدُّ شديـد الأخـــدَعينِ بِلِيـتِـهِ من الـــزَّرَّ أبْلادٌ جَليـــبٌ ومُخْـضَـلُ

[14] يُعارِضُ تِسْـعاً قد نحاها لِمَـوردٍ يجُورُ بذاتِ الضِّـغْـنِ منها ويعـدِلُ

[15] فلاقَى أبا بشرٍ على الماءِ راصداً به من زَمَـــاعِ الصّيَـد وَزْدٌ وأفْـكَلُ

[16] يُقلِّـب أشباها كـأن نصـــالها بَعيـجَةُ جَـمْرٍ أو ذُبـــالٌ مُفتَّـــلُ

[17] فلما رضَـى إغْراضَـها واغترارَها وواجهـهُ من مَنْبِضِ القـــلب مَقْتَلُ

[18] رمـــاها بمذروب المكَفِّ كأنه سِوى عُودِه المحشوش في الرأس مِغْوَلُ

[19] فأنفـــذَ حِضْنيْـها وطَرَّ وراءَها بمعتَقَبِ الـــوادي نَـــضِيٌّ مَرمَّـلُ

[20] وغادَرَها تكبـــــو لحَرِّ جبينـها يُناطِحُ منها الأرض خـــدٌّ وكَلْـــكَلُ

[21] ومـــارَ عَبِيطٌ من نجيعٍ كأنـه عـــلى مستوى الإطـــلَين نِيْرٌ مُـرَحَّلُ

[22] وأجفلنَ من غير ائتمارٍ وكُـلُّها لـــه من عُبَابِ الشدِّ حِرْزٌ ومَعْـقَلُ

[23] يؤمِّل شِـرْباً من ثَميـلٍ ومَأسِلٍ ومـا الموت إلا حيث أرَّكَ مَـأسَـــلُ

[24] عليـه أُبَيْرٌ راصِـــداً ما يروقُـه من الـــرمي إلا الـــجيِّدُ المتنخِّـــلُ

[25] ولاقَيْـنَ جبَّـارَ بن حمـزة بعدَما أطـــابَ بشَـكٍّ أيَّ أمريْهِ أفعَـــلُ
[26] يقلِّـب أشـباهاً كـــأن نصالها خوافِي حَـمَامٍ ضمّها الصَّيفَ منزِلُ
[27] وصــفراءَ من نبعٍ رَنينٌ خُـوَاتُها تجـــودُ بأيـــدي النَّـازعيـنَ وتبخَلُ
[28] وباتَ يرى الأرضَ الفضاء كأنَّها مَرَاقِبُ يخشَـــى هـــولَها المتنـــزِّلُ
[29] يؤامـــرُ نفسيــه أعيْـَن غُـــمَازةٍ يُغـــلِّسُ أم حيثُ النِّبَـــاج ونَيْـــتَلُ
[30] فلما ارجَحَنَّ الليلُ عنه رمَى بـها نِجـــادَ الفـلاة يعـلو مِـــراراً ويَسْفُلُ
[31] فغامرَ طحْـــلاء الشرائعِ حولَـهُ بأرجَائِـــها غَـابٌ ألَـــفٌ ونَيَّـــلُ
[32] فغَمَّرها مستوفِـــزاً ثم حـــاذَها يشُجُّ الصُـوَى من قُربها الشَّدُ من عّلُ
[33] وأضحتْ بأجـــوازِ الفلاة كأنـها وقـد راخَتِ الشَّـــدَّ الحنِـــيُّ المعَطَّلُ

رابعاً: خاتمة القصيدة (ذات الشاعر) الأبيات: 34- 44

[34] ألا هـذه أمُّ الصَّبيّيْـــنِ إذْ رأتْ شُحُوباً بضاحِي الجِسْمِ مني تهـزَّلُ
[35] تقــول بما قد كان أفـرَعَ ناعِـماً تغيَّرَ واستــولَـى علـيه التبـــــدُّلُ
[36] فإن تسألي عنِّي صِـــحَابِي تُنَبَّئي إذا ما انـفرَى سِـــرْبَالِيَ المُترعْبِـــلُ
[37] تُنَبَّي بأنـــي ماجدٌ ذو حَفيظةٍ أخو القوم جـــــوَّابُ الفَلاةِ شَمردَلُ
[38] تَريني غَـداةَ البَذْلِ أهتزُّ للندى كما جَـرَّدَ السـيفَ اليمانيَّ صيقَـلُ
[39] فلا يَهنِئَنَّ الشامتـــين اغتباطُهـمْ إذا غَـالَ أجـلادِي ترابٌ وجَنـــدَلُ
[40] وإضْتُ هَميداً تحـت رمْسٍ بربـوةٍ تَعَاوَرُنِي ريـحٌ جَنوبٌ وشَمْـــــأَلُ
[41] تمنَّى لِيَ الموتَ الذي لستُ سابقاً مـعاشِرُ من ريبِ الحَوادِثِ جُهَّـلُ
[42] معاشِرُ أضـحَى ودُّهُـمْ متـبَايِناً وشَرُّهُمُ بـــادٍ يدَ الـــدَّهْرِ مُقْبِـلُ

[43] أقرَّ وِقَاعِي أنفُساً لـــيس بينهـــا وبيـن حِياضِ الموتِ للشَّـربِ مَنْهَلُ

[44] كما راعَ ممسَى الليلِ أو مستوَى الضُحى عصَافيرَ حُجرانِ الجُنَيْنَةِ أجْدَلُ

2-1: البناء الفني للوحة (الصنعة الشعرية):

الترتيب المنهجي، الذي تم اختياره في هذا البحث من أجل تتبع مقومات الصنعة الفنية في اللوحتين خضع لاعتبارات نبعت من طبيعتهما الفنية التي برز فيها العنصر السردي، فتم دمج هذه المقومات في ثلاث دوائر؛ تتناول الأولى البنية السردية، التي ضمت تحتها عناصر الحكاية المتعارف عليها، بعناصر القصة ممثلة في: **الأحداث والشخصيات والزمان والمكان**،[1] وشملت في طيات هذه العناصر دراسة تقنية الوصف والأبعاد الحضارية والثقافية في اللوحة. الدائرة الثانية وضمت كلا من اللغة والإيقاع لارتباطهما مع بعضهما في مستويات التركيب والتكرار اللغوي الإيقاعي الصوتي الموسيقي، وفي الدائرة الثالثة تم التعرض إلى الجانب البلاغي من خلال بسط العلاقة بين طرفي التشبيه التمثيلي الممتد وتلمس جوانب الجهد الشعري الذي بذله الشاعر في اللوحة الشعرية، وقد تم تأخير الدائرة البلاغية بغية تحقيق هدف مزدوج، الأول: الإفادة من التحليلين السردي واللغوي الإيقاعي في تبين الجانب البلاغي وإضاءة جوانبه، أما الأخر: فيتجسد في الإفادة من هذا التحليل البلاغي في التأويل الدلالي الرمزي للوحتين،

(1) المتخيل السردي- مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة- عبد الله إبراهيم- المركز الثقافي العربي- بيروت- الدار البيضاء-ط1- 1990 ص115

سواء على المستوى القريب من خلال تلمس الجوانب الرمزية للمشبه والمشبه به، أم على المستوى العام متجسداً في الربط الدلالي التأويلي للوحة ببنية القصيدة وموضوعها.

أ-البنية السردية:

1-القصة (الأحداث):

يرسم امرؤ القيس لوحة قصصية متقنة يتخيل فيها ناقته القوية أتاناً متمتعة بصفات الجمال الجسدي، والرشاقة، والسرعة، وهذه الأتان يحوطها بالرعاية والعناية التامة حمار وحشي قوي وسريع وعالي الصوت، قيادي خبير بالمجاهل، يجبرها على التحرك وفق إرادته مرة طوعاً وأخرى كرهاً،وهو في حركته بها يضمها إلى مجموعة أخرى من الأتن فأصبحت تسعاً، يتجه بها جميعاً باتجاه مورد الماء، وهنالك لقي الصياد أبا بشر مترصداً؛ حتى إذا ما اطمأنت وشرعت في الشرب رماها بسهم قاتل؛ فأصاب إحداها؛ فحدثت الفوضى في القطيع ليفقد الحمار الوحشي السيطرة على الوضع، فأسرعت بالعدو باتجاه مورد أكثر أمناً قد يكون في ثميل أو مأسل، لكنها وجدت الخطر مرة أخرى في انتظارها؛ فهذا أبير وجبار بن حمزة ينتظران على أحر من الجمر بسهامها القاتلة، وهنا وفي هذه اللحظة الحرجة يستعيد الحمار الوحشي السيطرة على الوضع فيعمل نظره وفكره، فيصبح متخيلاً الخطر في كل مكان، وهنا يفكر في الاحتماء بالليل من أجل الوصول إلى أحد الموارد، (عين غمازة، أو النباج، أو ثيتل)، وفي الليل ينطلق بها؛ فيصل بها إلى مورد غير صاف(طحلاء الشرائع)، يلفه غاب كثيف وأحجار؛

فاجتازها مسرعاً خوفاً من الأخطار ليصل بها إلى الفلاة آمناً من الخطر، لكن بعد مشقة وجهد كبيرين، جعلها جميعاً تبدو هزيلة ومنهكة.

2- الشخصيات:

اعتمدت القصة على الصراع بين الشخصيات التي تعددت في النص من حيث الجنس، والنوع، والعلاقة التي تربطها؛ فعلى صعيد الجنس تبرز ثنائية الأنوثة ممثلة في الأتان الشخصية الرئيسة وبقية الأتن الثمانية، وفي طرف الذكورة يبرز الحمار الوحشي ومجموعة الصيادين، أبو بشر وأبير وجبار بن حمزة. أما على صعيد النوع فثمة ثنائية الحيوان والإنسان فالطرف الأول تمثله الأتن مع حمار الوحش، أما الطرف الآخر فيمثله الصيادون: أبو البشر وأبير وجبار بن حمزة. أما العلاقة بين الشخصيات فهي تخضع لثنائية أخرى وهي التوافق والتوتر من خلال الصراع بين الجنسين الحيواني والإنساني، فالتوافق يظهر بين الحيوان الأتن والحمار على طلب الماء مع محاولة تجنب الخطر وفي المقابل يبرز، التوافق بين الصيادين على قتل الحيوان، أما العلاقة بين الطرفين فهي بالتأكيد متوترة من خلال ثنائية الموت والهرب منه. فالصياد الكامن بمفرده يرى الموت الجوع ماثلاً أمامه والنجاة منه في صيد هذه الحيوانات، وبالمقابل يرى الحيوان الموت ماثلاً في العطش، والحياة ماثلة في الماء، وبين ثنائية الحياة والموت يتجسد الصراع بين الشخصيات في القصة.

3- المكان

يبدو المكان ذا أهمية بالغة في هذه اللوحة القصصية؛ فقد تحول من مجرد

مكان صامت إلى مكان يعج بالحركة والحيوية، وهذا ما عرف في الدراسات السردية الحديثة بالفضاء المكاني؛[1] فنحن أمام فضاء مكاني حقيقي وفَّر الشاعر فيه كل العناصر التي تكفل إبراز المعاني التي يريد التعبير عنها، وهذا ما نلحظه في تعدد الأمكنة وفي طبيعتها. فعلى صعيد التعدد تظهر أمكنة متنوعة؛ تبدأ من مكان مركزي، ومن ثم تنطلق إلى أمكنة أخرى،[2] يبرز فيها المورد بوصفه مكاناً رئيسياً يحوي الماء الذي يحمل عند الشاعر الجاهلي خصوصية تعبيرية ذات بعدين يجسدان ثنائية الحياة والموت،[3] ممثلة في هذا النص في ثنائية الارتواء (الحياة)، والصياد (الموت)، فهذا المورد يرد بصيغته العامة **(الماء)**، أو الواقعية **(ثميل، مأسل، عين غمازة، النباج، ثيتل، طحلاء الشرائع)**، وهذه الأماكن متنوعة في طبيعتها، وذلك على مستويات ثنائيات متنوعة؛ منها ثنائية (الصحراء والوادي) أو المكان المحصور حيث بتوفر الماء، ومن هذه الثنائية، تبرز ثنائية أخرى تعمق صورة المكان ودلالاته وهي ثنائية (الامتلاء والفراغ)؛ ففي المورد –المكان المحصور–سنجد امتلاءً يمثله: الحيوان، والإنسان، والطبيعة

(1) بنية الشكل الروائي–حسن بحراوي– المركز الثقافي العربي–بيروت –الدار البيضاء–ط1–1990–ص31.

(2) الزمان والمكان في الشعر الجاهلي– باديس فوغالي– عالم الكتب الحديث–اربد–جدارا للكتاب العالمي–عمّان–ط1– 2008–ص 263.

(3) الحياة والموت في الشعر الجاهلي– مصطفى عبد اللطيف جياووك–دار الحرية للطباعة–بغداد–د.ط–1977– ص178.

متجسدة في الماء والشجر والغاب؛ إضافة إلى الأشياء كمعدات الصياد والأحجار. وهذه اللوحة يفردها الصياد بامتلاء من نوع أخر ألا وهو عناصر الحياة ممثلة في الحركة(**خفضه، هبابه، نحاها، رماها، تكبو، أجفلن**)، واللون (**بعيجة جمر، ذبال مفتل، عبيط، نير مرحل، صفراء**)والصوت (**أفكل، رنين**) وهذه الصورة تكرس الحياة بجدليتها وتناقضاتها.

أما في الطرف الآخر فيبرز الفراغ في الصحراء (نجاد الفلا، أجواز الفلاة)التي مثلت عنصر الحياة للحيوان الذي وجد فيها الملاذ من الخطر المحدق به في المكان الممتلئ. لكن ما نوع المساعدة وما مداها، التي يمكن أن يقدمها هذا الفراغ للحيوان؟!.

البعد الثقافي والحضاري للمكان:يحفل المكان بالدلالات الحضارية الثرية التي ينتمي إليها الشاعر، لعل أبرزها معالم البيئة الحيوانية، كالإشارة إلى مهنة الصيد ورواجها والبعد الفردي عند ممارستها، وهو ما تجسد في تلك الأسماء الواقعية لصيادين كأبي البشر وأبير وجبار بن حمزة، وأدوات الصيد، ومتطلباته ممثلة في توفر المكان المناسب للقيام به، وهنا يبرز البعد الثقافي التاريخي في المكان، من خلال كم الأماكن الواقعية التي حشدها الشاعر في نصه والتي تعطي مؤشرات واقعية على طبيعة الحياة الجاهلية؛ في أبعادها الجغرافية والبيئية والاقتصادية:(ثميل– مأسل – عين غمازة– النباج– ثيتل– طحلاء الشرائع).

4–الزمن:

يعد الزمن من العناصر المهمة في بنية اللوحة؛ وإن كان المكان والحدث

أكثر وضوحاً منه، فقد جاء مصاحباً لحركة القص، ويمكن تلمس الزمن في سياقه الموضوعي، ضمن ما يمكن أن يعرف بالزمن الفلكي؛([1]14) الذي تجسد ضمن ثنائية زمنية فلكية، الأولى فصلية والأخرى يومية، فعلى الصعيد الفصلي تبرز ثنائية فصلية طرفاها فصل الربيع الذي رمز له من خلال امتلاء الأتان، وارتباط الحمار الوحشي بها: **(تضمنها حتى تكامل نسؤها)**. وفصل الصيف الذي رمز له باجتماع الأتن التسعة تحت إمرة الحمار لطلب الماء، بعد انحساره في مواطن محددة :**(يعارض تسعا قد نحاها لمورد)**. أما في الطرف الأخر للثنائية الزمنية الفلكية فتبرز فيه ثنائية: النهار والليل، وقد ظهرت في النص من خلال ارتباطها بالحدث ضمن تجليات ثلاثة:

1- الزمن النهاري = الحركة الجماعية تجاه الماء + الصيد.

وهذا الزمن حضر بشكل غير مباشر ليشمل النهار، حيث تماهت مع حركة الأتن الصباحية النشطة: **(يجد بها في خفضه وهبابه، يصرفها طوعاً)**، وهذه الحركة النشطة هي التي ستؤدي حتماً إلى العطش، ومن ثم طلب الماء الذي يكون مع ارتفاع حرارة الشمس، ليكون الوقت مناسباً للصيد؛ فتحدث مشاهد الصيد، ومرواغة الحيوان لها نهاراً.

2-) الزمن الليلي= الحركة الجماعية + البحث عن الموارد الآمنة+ تجاوز الخطر إلى الفلاة.

(1) بناء الرواية- دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1984م.ص26- 27.

فحمار الوحش بعد أن تيقن من وجود الخطر اتخذ قراره الصائب بتجاوز المخاطر الذي يتحقق من خلال شيئين الابتعاد عن الأماكن المشبوهة، حيث يصبح الليل زمنا لتجاوز الأزمات واستعادة التوازن؛[1]: **(أعين غمازة يغلس أم حيث النباج وتيثل، فما ارجحن الليل عنه رمى بها نجاد الفلا).**

3- الزمن النهاري(مجدداً) = الوصول إلى الفلاة + النجاة من الخطر + التعب والإنهاك.

هذا الزمن يبدو محدوداً فقد توقفت الرحلة الصعبة الشاقة عند الضحى، وهو وقت اشتداد الحر، وهنا يسفر المشهد عن منظر بصري يتبلور في صورة تشبيهية للحمار والأتن؛ وقد أضحت مثل أقواس الرمي بسبب التعب، والزمن (ضحى صيف):

([33] وأضحتْ بأجوازِ الفلاةِ كأنها وقد راخَتِ الشَّدَّ الحنِيُّ المعَطَّلُ).

ومن جانب آخر يجب ألا نغفل أن الشاعر قد جعل الأمر منفتحا زمنياً على مغامرة أخرى؛ فالنجاة منفتحة على وقت نهاري (الضحى)، والمكان (الفلاة) والهزال والعطش كلها تعني أن ثمة انفتاحاً على مغامرة جديدة؛ لطلب الماء والكلأ، وتجاوز المخاطر التي تحول دونها؛ فالحركة مستمرة في دورة الحياة والموت.

ب: اللغة والإيقاع:

(1) الزمان والمكان في الشعر الجاهلي- باديس فوغالي-ص 129-130.

تميزت اللغة الشعرية في منطقة اللوحة بطبيعتها الخاصة، الأمر الذي يكشف عن حجم العناية التي يوليها الشاعر للوحة في بنية القصيدة، ويمكن تلمس هذه العناية في الحضور الكمي للجملتين الاسمية والفعلية، حيث يكشف الجانب الإحصائي عن حضور طاغٍ للجملة الفعلية، فقد بلغ عدد الجمل الفعلية [49] جملة، في مقابل ضمور واضح للجمل الاسمية التي بلغ عددها [13] جملة، وهذه الإحصائية تكشف عن دلالتين الأولى: العناية بجانب السرد والقص الذي يصنف في التقنيات السردية في جانب تحريك الأحداث والزمن، وهو ما يتماشى مع دلالات الفعل على الحركة؛ أما الدلالة الأخرى فتتماشى مع الدلالات الفنية التي توخاها الشاعر في بيان فعل الحركة عند المشبه والمرموز له في صورة المشبه به: (**تجفل-يجدُّ-يصرفها- نحاها- لاقى-رماها- غادرها- أجفلن- لاقين-رمى- يعلو- يسفل- غامر-حاذها- أضحت**)، ويمكن رصد هاتين الحركتين مجتمعتين، في كم الأفعال التي توفرت في معظم أبيات اللوحة، بل وتكثفت في بعضها:

الأبيات:[14- 30] = أربعة أفعال.

الأبيات:[12-20-28-32]= ثلاثة أفعال.

الأبيات: [9-10- 17-19-23-25-26-27-29-33] = فعلان.

الأبيات: [8-11-15-16-18-21-22-24-31] = فعل واحد.

أما على صعيد الجملة الاسمية، فهي وعلى ندرتها حققت ما عرف في

التقنيات السردية بكسر حدة السرد،[1] وتواليها من خلال تخللها للجمل الفعلية، المحركة للسرد القصصي فجاءت الجمل الاسمية؛ لتجسد البعد الوصفي سواء من خلال وصف الحمار، أم الأتان، أم الصياد وأدواته؛ حيث جاءت الجملة الاسمية مرتبةً في الأبيات على النحو الآتي:[8- 9-11-13-16-18-23-26-27-28-33].

ويتعزز الاهتمام باللغة من خلال البنية الإيقاعية فإلى جانب الإيقاع الخارجي ممثلاً في اختيار البحر الشعري الطويل الذي يعطي إيقاعه مساحة للتعبير والتصوير، والقافية اللامية الرصينة المضمومة؛ إلى جانب ما سبق تبرز الصنعة الفنية للوحة في شكلها الأمثل فيما اصطلح على تعريفه بالموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي للقصيدة[2] الذي يمكن اكتشاف معيار الإجادة فيه من خلال تأمل تطويع اللغة الشعرية لتتناسب في بنائها النصي مع الإيقاع النفسي للوحة، وهو الأمر الذي يتضح في التكرار الذي برز في النص من خلال عدة مظاهر في النص منها:

التكرار في مستوي بدايات الأبيات ونهايتها؛ حيث تفتتح معظم أبيات اللوحة بالأفعال التي تعطي إيقاعاً نفسياً يبرز جانب الحركة في النص؛ وذلك في

(1) بنية النص السردي-حميد لحمداني-المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء-بيروت-ط3-2000-ص 73-78.

(2) الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية- كريم الوائلي-ص 246.

تسعة عشر بيتاً من أصل ستة وعشرين، وقد تتوالى هذه الأفعال فيما يشبه الموجات كما في بدايات الأبيات: [10-11-12]،[14-15-16]، [19-20-21-22-23]، [28-29]، [31-32-33]. وفي المقابل تكررت الأسماء في القوافي تسع عشرة مرة من أصل ست وعشرين قافية، وقد جاءت في صيغة المبتدأ مرتين، والخبر [4] مرات، بينما غلبت عليها صيغة الفاعل[7]مرات، والصفة للفاعل أو الجمل الاسمية [9] مرات؛ مما يعطي مؤشراً دلالياً على أن ثمة إيقاعاً منسجماً بين حركة الفعل التي حدثت في أول البيت واكتمالها في نهايته، من خلال الصيغة الاسمية (فاعل، وصفة)ومن ثم الشروع في حركة جديدة من خلال الفعل في البيت الذي يليه:

[11] **يجِدُّ بها** في خَفْضِه وهِبَابِــه **أَحَـــــذُّ جُمادِيٌّ** من الحُقْبِ **صُلْصُلُ**

[12] **يُصرِّفُها** طوعاً وكَرْهاً إذا أبتْ **مِصَكٌّ** جلتْ عنه العقَـــــايِقُ **صَنْـدَلُ**

[18] **رماها بمذروب المكَفِّ** كـأنه سِوى عُودِه المحشوش في الرأس **مِغْوَلُ**

[19] **فأنفذَ** حِضْنَيْها وطَرَّ وراءَهــا بمعتَقَــبِ الـــــوادي **نَضِـيٌّ مَرمَّــلُ**

ويبرز هذا الإيقاع بشكل آخر حين يصبح التوازن بين بداية صدر البيت بالفعل وبداية عجزه بالفاعل، حيث يتم الفصل بين الفعل وفاعله، وهو ما تكرر في ثلاثة أبيات متتالية تشرح حركة الفاعل (الحمار) مع المفعول به (الأتان)

[10] **تضمَّنـــــها** حتى تكامل نَسْؤُها **إرانٌ** فمُـــــرْفَضُّ الــرِّداهِ فــأيِّلُ

[11] **يجِدُّ بها** فـــــي خَفْضِه وهِبَابِه **أَحَذُّ** جُمادِيٌّ من الحُقْبِ صُلْصُلُ

[12] **يُصرِّفُها** طوعـاً وكَرْهاً إذا أبتْ **مِصَكٌّ** جلـتْ عنه العقَابِقُ صَنْـدَلُ

ونلمس في النص ألواناً أخرى من التكرار الذي يضفي على اللوحة طابعاً إيقاعياً خاصاً، من ذلك تكرار صيغ التضاد التي تكشف في جانب منها عن حركة الحمار الوحشي؛ وإمكاناته الكبيرة في القيام بالفعل ونقيضه في الوقت ذاته: (يجد بها في **خفضه وهبابه**، يصرفها **طوعاً وكرهاً**)، (**يجور** بذات الضغن منها و**يعدل**)، رمى بها نجاد الفلا **يعلو** مراراً و**يسفل**). وكذلك في وصف القوس وفاعليتها:(**تجود** بأيدي النازعين و**تبخل**).

ومن الظواهر اللافتة تكرار صيغ التركيب الإضافي سواء التي جاءت عفواً كأسماء الأعلام والأماكن، أو الصيغ التي بناها الشاعر قصداً وأعطت للوحة صبغة تفسيرية، ووصفية، وموسيقية؛ فقد وردت صيغ المركب الإضافي بصورها المختلفة [19] مرة:(**صهابية العثنون- مخطوفة الحشا- مرفض الرداة- شديد الأخدعين- ذات الضغن-أبابشر-زماع الصيد-بعيجة جمر- منبض القلب- مذروب المكف- بمعتقب الوادي- مستوى الإطلين-عباب الشد- خوافي حمام- أيدي النازعين- عين غمازة- نجاد الفلا- طحلاء الشرائع-أجواز الفلاة**).

جـ- التحليل البلاغي: (التشبيه التمثيلي الممتد)

ينطلق الشاعر في بناء لوحته الفنية الممتدة من نقطة المشبه (الناقة) في بيت واحد:

[7] وقد أذعرُ الوحش الرَّبُوضَ بعِرْمِسٍ مُضبَّــرةٍ حَـرْفٍ تَخُبُّ وتُرْقِلُ

في جانب المشبه تبرز العناصر المشكِّلة لصورة الناقة في مستويات الهيئة والحركة والقيادة:

– **الصفات الشكلية** : (عرمس، مضبرة، حرف)؛ فهي تمتلك الهيئة المثالية للناقة لتكون متفقة مع صفة الذعر التي تبثها في محيطها الحيواني، من خلال امتلاك صفات: الصلابة، وتماسك الهيئة، وضمور الحشا.

– **الحركة:** (تخب، وترقل) فهي تمتلك صفات السرعة المناسبة، من خلال أنواع العدو، التي تجيدها الناقة ممثلة في الخبب والإرقال.

– **القيادة:** هذه الصفات هي التي تجعل الشاعر يمنحها ثقته لاجتياز الصعاب، فهذه القوة لا تتحرك اعتباطاً، وإنما تنقاد إلى ذات خبيرة توجهها ألا وهي الشاعر (أذعر)؛ فهو من يتولى توجيه الأداة الناقة إلى أن تذعر الوحوش.

من هذه الصورة الوصفية متعددة الجوانب للمشبه ينتقل المنظور إلى الجانب الآخر المشبه به (الأتان)، تلك الصورة التي يغلب عليها التكرار في شخوصها وأحداثها في الشعر الجاهلي،[1] لكنها متوسعة في دلالاتها الرمزية، فيصفها من خلال ثلاثة أبيات من:[8– 10]؛ مفتتحاً الصورة بأداة التشبيه (كأن) لتكون الهيئة الأولى الناقة في مقابل الهيئة الأخرى الأتان، وليتحول المنظور فـ(**الشاعر+ الناقة**) = (**الشاعر+ الأتان**): (**كأني على حقباء**)، ومن

(1) الرحلة في القصيدة الجاهلية– وهب رومية– مؤسسة الرسالة–ط2– 1979–ص 128–129.

هذه النقطة ينطلق في رسم ملامح هذه **(الأتان الناقة)** في صفاتها: اللونية، والشكلية، والحركية، والانقياد.

– **اللون: (حقباء)** فهي جميلة من خلال اللون الأبيض المتداخل مع سوادها،**(صهابية العثنون)** شقراء شعر الرأس.

– **الشكل:** على جسدها آثار الطلب من الحمار الوحشي:**(خدَّد لحمها إران...)**، وهي تتمتع بالرشاقة **(مخطوفة الحشا)**، وقد امتلأ جسدها:**(تكامل نسؤها)** لتتكامل صورة الجمال: الامتلاء، والحيوية، والقوة.

– **الحركة: (تخيل للأشباح غرباً فتجفل)**؛ فهي حذرة، وسلاح الأتان في حالة الحذر هو الإجفال؛ وهو كناية عن الرشاقة وسرعة الحركة.

– **القيادة:** بهذه الصفات الجمالية المميزة تصبح الأتان مطلباً للحمار الوحشي، الذي يفرض فحولته عليها فيجبرها على الانقياد له، فتتحرك وفق إرادته؛ فهو من **(خدد لحمها)**، وهو من **(تضمنها)** فأصبحت رهن إشارته.

من نقطة انقياد الأتان للحمار الوحشي يبدأ التحول الجوهري في اللوحة من الناقة الأتان، إلى الأتان الحمار الوحشي، لكن هذه الأتان تختفي من اللوحة بشكلها الفردي، ما يزيد لوحة الأتان انفتاحاً على صور ومشاهد أخرى من جهة، وتعقد التأويل الفني للعلاقة بين المشبه والمشبه به من جهة أخرى، ويمكن حصر هذه الصور المنبثقة عن صورة الأتان وقصتها في الآتي:

1– **صورة الحمار الوحشي:** [11– 13]

حيث يتم التركيز على الحمار الوحشي وبإعطائه صورة تتجاوز صورة الناقة:

- **الحركة:** سريع وصلب **(أحذ جمادي)**.

- **الشكل:** جميل اللون **(أحقب)**، يحمل صفات جسدية مثالية بين بني جنسه، فهو عظيم العنق، خفيف الشعر على هذا العنق، وملامح الفحولة تظهر في ليته وأخدعيه؛ **(ألد شديد الأخدعين)**.

- **المهارة في القيادة: (صلصل، يصرفها طوعاً وكرهاً)**.

فمن الواضح أنه أعطى للحمار صفات تفوق ما أعطاه للأتان، بحيث تخوله القيام بالدور المنوط به في بقية الصورة.

2- **ذوبان الأتان في (الأتن التسعة):** الحركة الجماعية تجاه الماء + مواجهة الأخطار= (الحمار الأتن) + الصياد:

مهد الشاعر لذوبان صورة الأتان في المجموع وانتقال القيادة إلى الحمار الوحشي؛ ومن ثم بدء الحركة الجماعية تجاه (الماء + الصياد)، المتماهي مع ثنائية: (الحياة+ الموت)، حيث يظهر الصياد منفرداً، في صورة تكرس طبيعة الصيد في الجاهلية حيث يغلب عليها طابع النشاط الفردي،[1] وهو ما تجسد نصياً في نماذج منفصلة لصيادين منفردين في النص، في هذا الموقف يتحول منظور اللوحة الفنية إلى تلاحم عناصر اللوحة **(الأتان، الحمار، الأتن)** لمواجهة المخاطر من أجل الحياة؛ لتتكون من: الحيوان في حركته الجماعية تجاه الماء،

(1) مظاهر الحضارة الاقتصادية والاجتماعية العربية في النصوص الجاهلية-خليل عيد سالم الرفوع-دار حنين للنشر والتوزيع-عمّان-د.ط-2004-ص 35.

ثم مواجهة خطر الصياد، وأخيراً النتيجة التي أسفرت عنها هذه المواجهة من خلال مشاهد الصيد وهي:

المشهد الأول: الصياد أبو بشر: الذي يظهر في ثلاث تجليات **(الاسم، وأداة الصيد، وعملية الصيد)**. وفي هذا المشهد تغيب الملامح الشكلية للصياد فيما عدا الاسم وتركز الناحية الفنية على عنصر الخطر ممثلاً في أداة الصيد، ويزداد المنظور عمقاً من خلال التركيز على الأداة القاتلة (السهم)، الذي تبرز الصور التشبيهية مدى الرعب ومقدار الأذى المحتمل منه؛ على مستويي اللون والفعل:**(كأن نصالها بعيجة جمر أو ذبال مفتل، مذروب المكف كأنه سوى عوده المحشوش في الرأس مغول)**. ليصل المنظور الفني إلى عمق العملية بإطلاق الصياد لسهمه الذي أصاب أحد الأتن في مقتل، وهنا ينتقل المشهد إلى البعد المأساوي لصورة الأتان الجريحة، وهي تقاوم الموت الذي يهزمها أخيراً، ويضفي على العملية طابع الدموية المرعبة من خلال الدم المائل للسواد المتفجر من مكان الإصابة، والذي جسدته الصورة التشبيهية الجزئية لونياً في البيت الواحد والعشرين: **(....كأنه على مستوى الإطلين نير مرحل)**.

المشهد الثاني: (الفرار + الصياد: أبير+ الصياد جبار بن حمزة)، الأبيات: [22–27]، في صورة أخرى داخل الصورة الممتدة ينفتح المشهد على حالة الارتباك التي حصلت في المجموعة بعد حركة الصياد القاتلة في المشهد الأول، وهذا الارتباك يظهر أسلوبياً من خلال ضياع زمام المبادرة من الحمار الوحشي **(أجفلن** من غير ائتمار) حيث كثرت الخيارت أمام المجموعة، التي

أصبحت أكثر حذراً من خلال فتح باب الخيارات أمامها: (ثميل+ ومأسل)؛ لكن هذه الخيارات تنفتح من جانب أخر على تعدد الأخطار (الصياد) = (أبير+ جبار بن حمزة)، وعند جبار بن حمزة يعود المشهد من جديد إلى رسم صورة الصياد التي تتضمن:

الاسم: جبار بن حمزة؟، و**أدوات الصيد:** القوس المرعبة التي تتجسد بصفتها الثابتة في الشعر الجاهلي من خلال الرنين الذي تصدره عند إطلاق السهم،[1] الذي يحاكي في النص صوت اصطفاق أجنحة العقاب:(.....**كأن نصالها خوافي حمام ضمها الصيف منزل**): وهنا يغيب الطرف الثالث ممثلاً في عملية الصيد؛ لأن الحمار والأتن ومن خلال تجربتها السابقة تتمكن من الإفلات، فلا تدخل دائرة الخطر، وفي الوقت نفسه لا تصل إلى الماء، وهنا ينفتح المنظور على المشهد الأخير.

المشهد الثالث: الحركة بعد مشاهد الصياد: (**طلب النجاة**)، الأبيات[28-33]، حيث يفلح الحمار الوحشي في استعادة زمام المبادرة والقيادة؛ التي تجسدت في توظيف خبرته القيادية، وإظهاره جانبه النفسي في تلك اللحظات الحرجة التي شعر فيها بالخطر الداهم الذي يتهدد قطيع الأتن؛ فدخل مرحلة الخوف والتردد: (**بات، يخشى، يؤمر نفسيه، أعين غمازة، أم حيث النباج وثيتل**)؛ لكنه يغير

(1) الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية-عبدالإله الصائغ-المركزالثقافي العربي-بيروت- الدار البيضاء-ط1-1997-ص121-122.

تفكيره من خلال الانتقال إلى الحركة الجديدة التي قاد قطيع الأتن إليها، ويمكن حصر هذه الحركة في الخطوات الآتية:

- حركة جماعية ليلية: **(يغلِّس، ارجحن الليل عنه رمى بها)**.
- حركة غايتها الفضاء المفتوح: **(نجاد الفلا)**.
- حركة تتجنب مواقع الخطر المحتمل: **(طحلاء الشرائع، الغاب، الصوى)**.
- الوصول إلى الأمان وهو الفضاء المفتوح **(وأضحت بأجواز الفلاة)**، وقد تشكلت فيها ملامح الصورة النهائية، حيث النجاة من الموت، وعدم الوصول إلى الماء، والإنهاك والتعب الجماعيين: **(أضحت.... كأنها وقد راحت الشد الحني المعطل)**.

2-3: التأويل الدلالي للوحة:

أ- التأويل الدلالي للعلاقة بين طرفي التشبيه:

كشف التحليل الفني عن ثراء تصويري داخل اللوحة الممتدة قوامه العناية الخاصة بالصورة الجزئية وخاصة التشبيهية التي عاضدت مشاهد اللوحة، وأعطتها قدراً كبيراً من التماسك الفني والثراء الدلالي:**(كأن نصالها بعيجة جمر- بمذروب المكف كأنه- ومار عبيط من نجيع كأنه- كأن نصالها خوافي حمام- الأرض الفضاء كأنها مراقب- كأنها...الحني المعطل)**.وأسفرت عن تنامٍ مشهدي تجسد في مجموعة من الصور المترابطة لكل من: **(الأتان + الأتان والحمار الوحشي+ الحمار الوحشي والأتن+ القطيع والصيادين+ القطيع ومشهد**

الهروب). وهذا البناء البديع المتماسك للوحة يدخل القارئ في حالة إرباك حقيقي عند محاولة تأويلها، وخاصة حين انفصل المشبه به **(الأتان)** عن المشبه **(الناقة)** ودخل المشبه في سياق المجموع تحت قيادة الحمار؛[1] الذي أصبح محط الاهتمام إلى نهاية اللوحة فهو من يتحرك بها مجتازاً الأخطار؛ ليصل في نهاية المطاف إلى النجاة الجماعية. ويزداد الغموض الدلالي عند نهاية اللوحة والعودة إلى النص من جديد :

[33] وأضحتْ بأجوازِ الفلاة كأنها وقد راخَتِ الشَّدَّ الحنِيُّ المعَطَّلُ

[34] ألا هذه أمُّ الصَّبيّيْنِ إذْ رأتْ شُحُوباً بضاحِي الجِسْمِ مني تهزَّلُ

فما بين الفعل **(أضحت)**، وأداة الاستفتاح واسم الإشارة **(ألا هذه)**؛ يبرز الإشكال الدلالي، فهل كان منظور الهزال بين الأتن المرأة؟، أم الأتان والناقة؟، أم الأتن والشاعر؟: **(شحوباً بضاحي الجسم مني تهزل)**.

وهنا تبرز تساؤلات مهمة حول سبب تحول اللوحة من المشبه والمشبه به المباشرين**(الناقة +الأتان)**، إلى الحمار والأتن والصيد، وما هو التأويل المناسب لهذه الصور المترابطة التي لم يستطع التأويل الفني لصورة الناقة الأتان أن يغطيها؟؛ إذ تبدو دلالاتها أوسع من دائرة المشبه والمشبه به، وهذا التوسع

(1) (يقدم أنور أبوسويلم تفسيراً خاصاً لهذا الحدث فقد فسره في إطار الدلالة الرمزية إلى شيخ القبيلة الذي من صفاته أن يكون مزواجاً، ويكون ملاذاً للقبيلة وقت الشدة).لمزيد من التفصيل ينظر: الإبل في الشعر الجاهلي–دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث– أنور عليان أبوسويلم–دار العلوم للطباعة والنشر– الرياض– ط1–1983– ص185.

الدلالي مرده إلى:

– جمال الصورة الفنية الممتدة العام، من خلال تحولاتها المتعددة، والصور الجزئية التي تخللتها.

– تحول منظور الصورة من الفردي إلى الجماعي.

– البعد الجزئي للتأويل الفني لطرفي التشبيه، في مقابل تعدد دلالات هذا التشبيه التمثيلي الممتد.

ومن هنا يبرز التأويل النصي كونه الملاذ الأخير لمعرفة الجوانب الدلالية الخفية لهذه الصورة الثرية؛ انطلاقاً من مبدأ أن "**قيمة الصورة لا تبدو في قدرتها على عقد التماثل الخارجي بين الأشياء، وإيجاد الصلات المنطقية بينها، وإنما قدرتها في الكشف عن العالم النفسي للشاعر، والمزج بين عاطفته والطبيعة**"،[1] من خلال ربطها بالسياق النصي للقصيدة وتحديداً من خلال هيكلية القصيدة، وموضوعها، ونفسية الشاعر فيها.

ب: التأويل النصي للوحة:

أولاً: هيكلية القصيدة

تتشكل القصيدة من أربع وحدات هي: وحدة المقدمة: [1–6]، وحدة الناقة: [7]،وحدة اللوحة الفنية (الحيوان) :[8– 33]، وحدة الذات أو الشاعر: [34–44]. وعند تأمل المضمون في هذه اللوحات يبدو للوهلة الأولى أننا أمام نص

(1) تطور الصورة في الشعر العربي– خالد الزواوي– مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع– الإسكندرية–ط1–2000– ص30.

ذاتي يطغى فيه صوت الشاعر، ففي الوحدتين **الأولى والثانية**:يقف الشاعر في تفاعل مع ذوات مختلفة: (الذات + الواشي)، (الذات+ المرأة)، (الذات + الطبيعة)، (الذات+ الناقة)، والشاعر لا يعير الواشي اهتمامه بل ينصرف إلى التواصل مع المرأة، وهو تواصل يحاول ملأه من خلال الارتباط بالطبيعة التي تستجيب لطلب السقيا من الله؛ فينزل المطر الغزير الذي يؤذن بتحقيق رغبة الشاعر وشعوره النبيل تجاه المرأة، من خلال امتلاء الطبيعة بالخضرة والنماء والنبات، ومن هذه الصورة تنبثق الذات المتفوقة على الواشي؛ من خلال صورة الناقة القوية المتماهية مع نفسية الشاعر،[1] والمنقادة لإرادته وهنا تبرز مؤشرات ذاتية نصية مهمة وهي:

- نفس الشاعر لا تسمع الواشي الرامز إلى (المعيق).
- نفسية خيرة تطلب الغيث للإنسان والطبيعة.
- نفسية متعالية عن الصغائر، قادرة على تجاوز الأزمات والمخاطر؛ من خلال (الناقة) وسيلة العبور من حال إلى أخر. [2]

أما في الوحدة الرابعة: ففيها العناصر الآتية:

- الذات الشاعر. - أم الصبيين. - الأعداء والشامتون.

حيث تقوم المرأة بدور المثير لنفسية الشاعر بسؤالها عن سر شحوبه، وهنا تبرز الذات لتعبر عن السبب الذي لا يبدو أنه قد كان خفياً، **(فإن تسألي عني**

(1) الإبل في الشعر الجاهلي – أنور عليان– أبوسويلم ص96.

(2) الرحلة في القصيدة الجاهلية– وهب رومية–ص 52–53.

صحابي تنبئي) عن سبب هذا التغيير؛ الذي شمل **(الهيئة والجسد)** لكنه لم يمس الجوانب المعنوية، التي ظلت محتفظة بصفاتها النبيلة؛ ممثلة في بذل المال والجهد من أجل المكرمات التي لا يبدو أن أعداءه قد أدركوا قيمتها، حيث خلد ذكره أمامهم بجوده وكرمه وشجاعته التي تدخل الرعب في قلوبهم.[1] ومن خلال هذه اللوحة تبرز الذات صفاتها، في تحولاتها الجسمانية التي كان سببها الارتباط بالمجموع والتضحية من أجله، وهذا المجموع يتجسد في بعديه الخاص والعام:

1- الشاعر+ العائلة (أم الصبيين). 2- الشاعر + القبيلة (سقى الجارتين).

3- الشاعر + البعد الإنساني (أخو القوم جواب الفلاة).

فهو سريع إلى المكرمات شجاع يفني ذاته في المجموع، وهو قيادي في هذا المجموع، وهنا تبرز فرضية تأويل النص دلالياً في ضوء التحليل الدلالي لكل وحدة على حدة؛ من خلال العودة إلى اللوحة الفنية -**الوحدة الثالثة**- ومحاولة ربطها بالسياق النصي العام.

ثانياً: الدلالة النصية

يمكن رصد الانفتاح الدلالي بين الصورة التمثيلية الممتدة والنص من خلال ذلك التقارب في صفات الحمار الوحشي وصفات الشاعر؛ فذاك يقوم بقيادة الأتن وبذل الجهد للوصول إلى الماء وتجنب الصياد والوصول إلى مكان آمن، وهو في شكله يعاكس فعله، فهو يبدو هزيلاً بشع المنظر الذي يخفي داخله صفات القوة.

(1) قصائد جاهلية نادرة- يحيى الجبوري ص- 139.

وفي المقابل يبرز الشاعر شكلياً من خلال شحوبه وتغير هيئته، وهذا التغير مرده إلى الجهد الذي بذله من أجل حياة المجموع الذي يحميه من طرفين: **الكرم** مع عائلته ومحيطه، **والشجاعة** في وجه الأعداء والشامتين؛ فيحقق للمجموع الأمان والحياة الكريمة، ويحقق لذاته الذكر الحسن من خلال البطولة المتحققة من الطواف في الأرض والتنقل فيها. [1] وهذا التأويل يستند إلى كون هذه اللوحة الفنية متقنة الصنعة، ولا يبدو أنها تحقق ذاتها إلا من خلال هذا التكامل بين الفني والموضوعي، في إطار القصيدة التي بدأت من البسيط إلى المركب المكون من عالمين متقاطعين دلالياً:

– العالم الأول حقيقي واقعي يمثله: **(الشاعر، الطبيعة، المرأة، الناقة، القبيلة، البذل، مواجهة الأخطار، الأعداء (الشامتون)، الحياة الكريمة، الذكر الحسن)**.

– العالم الآخر متخيل يمثله: **(الحمار الوحشي، الأتان، الأتن، مواجهة الخطر، الأعداء (الصيادون)، السعي إلى النجاة، تحقيق النجاة الجماعية)**. ومن ثم تنتفي عن قصة الحمار الوحشي دلالاتها النابية ظاهرياً عن حركة النص؛ لتصبح محملة بدلالات رمزية على قصة الحياة، وكيف يعيشها الإنسان من خلال الكفاح والمغالبة. [2]

(1) الحياة والموت في الشعر الجاهلي– مصطفى عبد اللطيف جياووك– ص 236.

(2) الرحلة في القصيدة الجاهلية– وهب رومية–ص 241.

-4-

نتـائج البحـث

أ- النتائج الخاصة:

من خلال التحليل الفني والدلالي للوحة التشبيهية التمثيلية الممتدة تبين أنها قد كشفت مقدار العناية التي أولاها الشاعر للوحته الفنية الخاصة، فقد تجلت فيها معالم الصنعة الشعرية والاحتراف الشعري، وإبراز المقدرة الفنية للشاعر؛ [1] في جوانبه: البلاغية، واللغوية، والإيقاعية، والسردية التي تضافرت لتقوم بتركيز دلالي ورمزي لمعاناة الشاعر النفسية وبيان أحاسيسه، وانشغالاته المختلفة، بحيث لم تكن اللوحة خارج الإطار العام للقصيدة، بل عمقت دلالاتها، وأوضحت قيمتها عند الشاعر. من جانب آخر كشفت الدراسة عن خصوصية الشاعر، في تناول اللوحة، فقد ركزت على التحول وتعددية المشاهد؛ لإبراز دلالات الحركة والتحول والسعي عند الشاعر من أجل تحقيق الخلود المعنوي في مقابل الفناء الجسدي.

ب- النتائج العامة:

1- إن الشعر الجاهلي يحمل في جعبته كثيراً من معالم الصنعة الشعرية التي تعرضت ومازالت إلى التهميش أو التناول السطحي؛ الناجم عن أحكام قيمية مسبقة، صنفته في عداد البدائية الشعرية، أو بسبب تلك الدراسات التي لم تراعِ خصوصية هذا الشعر فوضعته في قوالب منهجية أسطورية أو فلسفية أو نفسية..

(1) تطور الصورة في الشعر العربي- خالد الزواوي-ص256.

لا تمت له بصلة !. أجل إن في هذا الشعر ثراءً يمكن أن يتكشف ويكتشف من خلال مناهج حديثة لكن بشرط مراعاة خصوصية هذا الشعر والمرجعيات التي انطلق منها. [1]

2- التحليل السردي للوحات الشعرية يدحض التهميش المنهجي الذي تعرض له الشعر الجاهلي خاصة من قبل نظريات السرد والخطاب؛ فقد تبين أن البنى السردية في هذا الشعر تحمل معالم متقدمة لتقنيات سردية وظفها الشاعر الجاهلي في لوحاته، وقد ظهرت من خلال حرصه على بنائها بناء سردياً متقناً في مستويات: عناصر القص الأربعة (الحدث والشخصية والمكان والزمان)، الأمر الذي يكرس وجود خطاب نصي خاص في هذه البنى السردية، متعلقة بذات الشاعر وبالخطاب الموجه إلى المتلقي من خلال بنية القصيدة الكلية. على أنه ومن جانب آخر فإن هذا البعد التقني لا يلغي الجوانب الدلالية المضمونية في النص؛ فحرفية الشاعر الفنية لا يمكن أن تتعارض مع القيمة التاريخية والحضارية لشعره. [2]

3- بروز القيمة التحليلية للمنهج الفني التكاملي، سواء في مستوى دراسة اللوحات الشعرية، أم في مستوى دراسة الشعر الجاهلي، لما يمتلكه من مرونة وشمولية في

(1) شعرنا القديم صور ودلالة-حسين جمعة: (مجلة جامعة دمشق- المجلد14-العدد الأول-1998-ص 10.)

(2) عبيد الشعر في العصر الجاهلي- جودة أمين-دار الهاني للطباعة-شبرا الخيمة-ط1-1991-ص19.

التعاطي مع النص الشعري، ولتعامله مع هذا النص على أنه نموذج للصنعة وإبراز المهارة الشعرية قبل أن يكون وثيقة نفسية أو تاريخية تحاكم في ضوء معايير أخلاقية أو معلومات تاريخية موثقة. [1] ومن جهة أخرى فقد كشف هذا المنهج عن إمكانياته الهائلة في مستوى التحليل الدلالي للنص، حيث اكتسب ثراءه وحيويته من داخل القصيدة وليس من خلال إسقاطات خارجية عليها.

(1) الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية–عبد الإله الصائغ–ص 287.

-5-

المصادر والمراجع

أولاً :المصادر

1- منتهى الطلب من أشعار العرب، جمع محمد بن المبارك بن محمد بن ميمون، تحقيق وشرح: محمد نبيل طريفي، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، الجزء الثامن.

ثانياً: المراجع

أ-الكتب:

1- الإبل في الشعر الجاهلي-دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث- أنور عليان أبوسويلم-دار العلوم للطباعة والنشر- الرياض- ط1-1983- ص185.

2- بناء الرواية- دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1984م.

4- بنية الشكل الروائي-حسن بحراوي- المركز الثقافي العربي-بيروت -الدار البيضاء-ط1-1990.

5- بنية النص السردي-حميد لحمداني-المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء-بيروت-ط3-2000.

6- تطور الصورة في الشعر العربي- خالد الزواوي- مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع- الإسكندرية-ط1-2000.

7- الحياة والموت في الشعر الجاهلي- مصطفى عبد اللطيف جياووك-دار الحرية للطباعة-بغداد-د.ط-1977.

8- الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية-عبد الإله الصائغ-المركز الثقافي العربي- بيروت- الدار البيضاء-ط1-1997.

9- الرحلة في القصيدة الجاهلية- وهب رومية- مؤسسة الرسالة-ط2- 1979.

10- الزمان والمكان في الشعر الجاهلي- باديس فوغالي- عالم الكتب الحديث-اربد-جدارا للكتاب العالمي-عمّان-ط1-**2008**.

11- الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه- يحيى الجبوري-دار التربية- بغداد- د.ط-د.ت.

12- الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية- كريم الوائلي-دار العالمية- طباعة-نشر-توزيع-القاهرة-د.ط-د.ت.

13- الصورة الأدبية- مصطفى ناصف-دار الأندلس-بيروت-ط2-1981.

14- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب- جابر عصفور- المركز الثقافي العربي-بيروت-الدار البيضاء-ط3-1992.

15- عبيد الشعر في العصر الجاهلي- جودة أمين-دار الهاني للطباعة-شبرا الخيمة-ط1-1991.

16- المتخيل السردي- مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة- عبد الله إبراهيم- المركز الثقافي العربي- بيروت- الدار البيضاء-ط1- 1990.

17- قصائد جاهلية نادرة- يحيى الجبوري- مؤسسة الرسالة- بيروت- ط1- 1982.

18- اللوحات الإبداعية في الشعر الجاهلي- عبد الحميد المعيني، مركز سلطان بن زايد للثقافة والإعلام، أبو ظبي- ط1، 2102م.

19- مظاهر الحضارة الاقتصادية والاجتماعية العربية في النصوص الجاهلية- خليل عيد سالم الرفوع-دار حنين للنشر والتوزيع-عمّان-د.ط-2004.

ب- الدوريات:

1- مجلة جامعة دمشق- المجلد14- العدد الأول- 1998م.

2- المجلة العربية للعلوم الإنسانية والاجتماعية- د.م - العدد: 22- 1986م.

3- مجلة كلية الآداب – جامعة بغداد- العدد السابع والأربعون- 1999م.

الفهرس

ر.ت	عنوان البحث	اسم الباحث	الصفحة
1	الافتتاحيـــــــــــــــة		5
2	التصوير البياني في سورة الحاقة	أ/ سليم مفتاح الصديق	6
3	عوامل انحسار تجارة القوافل بولاية طرابلس الغرب والآثار الاقتصادية والاجتماعية المترتبة على ذلك 1910-1911م "مدن وقرى الجبل الغربي أنموذجا".	د/ مصطفى أحمد صقر	39
4	بعض مشكلات الشيخوخة بمنطقة الخمس	د/ مفتاح ميلاد الهديف	68
5	دور الفن التشكيلي في تجميل مؤسسات المجتمع المدني	أ/ حسين ميلاد أبو شعالة	103
6	التفسير بالسياق	د/ مفتاح علي محسن	118
7	صورتان من أصول التربية في القرآن الكريم	د/ مصطفى رجب الخمري	152
8	زمن الحنين " قراءة أسلوبية لعينية الصمة القشيري"	د/ عادل بشير الصاري	180
9	إبراهيم بن عبد الصمد بن بشير وتوظيفه للقواعد الأصولية من خلال كتابه "التنبيه على مبادئ التوجيه"	د/جمال عمران سحيم	199
10	الحاجات الإرشادية لدى عينة من طلاب كلية التربية جامعة مصراته	د/ أحمد حسانين أحمد أ/ سما محمد الجروشي	236

ر.ت	عنوان البحث	اسم الباحث	الصفحة
11	نظام تدريب المعلمين أثناء الخدمة في ليبيا وفق الاتجاهات الحديثة "تصور مقترح"	د/ نبيلة بلعيد سعد شرتيل	271
12	إضافة قيد لمسألة برمجة خطية وتأثيره على الحل الأمثل للمسألة	د/ مناف عبد المحسن عبد العزيز	307
13	بناء أنموذج لاستخدام التراسل الفوري في تحسين مخرجات العمل	أ/عماد عبد الأمير الحسيني أ/ نورس كاظم يوسف	344
14	الأعذار الشرعية للمرأة وأثرها في تطبيق الحدود "بحث فقهي مقارن"	د/أحمد علي معتوق الزائدي	370
15	اللوحات التشبيهية التمثيلية الممتدة في الشعر الجاهلي "لوحة الحيوان عند امرئ القيس بن جبلة السكوني أنموذجا"	د. حسن أحمد الأشلم	387
16	الأساس الإيقاعي لعروض الخليل بن أحمد الفراهيدي	د/ عبد السلام مخزوم الشيماوي	424
17	Libyan Bank Perceptions towards Islamic Finance Users' perspectives	د/ الصادق حسين غيث	446
18	Lack of Experience in Teaching English For Specific Purposes (ESP) in Some Vocational Training Centers 3rd Year Classes in Misurata	د/ إسماعيل فرج القماطي	475
19	الفهرس		497

يشترط في البحوث العلمية المقدمة للنشر أن يراعى فيها ما يأتي :

- أصول البحث العلمي وقواعده .
- ألا تكون المادة العلمية قد سبق نشرها أو كانت جزءا من رسالة علمية .
- يرفق بالبحث المكتوب باللغة العربية بملخص باللغة الإنجليزية ، والبحث المكتوب بلغة أجنبية مرخصا باللغة العربية .
- يرفق بالبحث تزكية لغوية وفق أنموذج معد .
- تعدل البحوث المقبولة وتصحح وفق ما يراه المحكمون .
- التزام الباحث بالضوابط التي وضعتها المجلة من عدد الصفحات ، ونوع الخط ورقمه ، والفترات الزمنية الممنوحة للعديل ، وما يستجد من ضوابط تضعها المجلة مستقبلا .

تنبيهات :

- للمجلة الحق في تعديل البحث أو طلب تعديله أو رفضه .
- يخضع البحث في النشر لأوليات المجلة وسياستها .
- البحوث المنشورة تعبر عن وجهة نظر أصحابها ، ولا تعبر عن وجهة نظر المجلة .

Information for authors

1- Authors of the articles being accepted are required to respect the regulations and the rules of the scientific research.

2- The research articles or manuscripts should be original, and have not been published previously. Materials that are currently being considered by another journal, or is a part of scientific dissertation are requested not to be submitted.

3- The research article written in Arabic should be accompanied by a summary written in English.
And the research article written in English should also be accompanied by a summary written in Arabic.

4- The research articles should be approved by a linguistic reviewer.

5- All research articles in the journal undergo rigorous peer review based on initial editor screening.

6- All authors are requested to follow the regulations of publication in the template paper prepared by the editorial board of the journal.

Attention

1- The editor reserves the right to make any necessary changes in the papers, or request the author to do so, or reject the paper submitted.

2- The accepted research articles undergo to the policy of the editorial board regarding the priority of publication.

3- The published articles represent only the authors viewpoints.